



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 성 룰 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤의
《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》에
관한 분석 연구

2017

성신여자대학교 대학원
반주학과
김 수 은

베토벤의
《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》에
관한 분석 연구

이 성 룰 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 수 은

인 준 서

김수은의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장 _____ (서명 또는 인)

심 사 위 원 _____ (서명 또는 인)

심 사 위 원 _____ (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 독일의 대표적인 작곡가인 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op. 30, No. 3》에 대한 분석 연구이다. 그는 고전시대의 음악과 낭만시대의 음악의 과도기적인 작곡가로, 그의 초기 작품들은 온전한 고전 시대의 형식을 보인다. 하지만 후기 작품들로 갈수록 그의 혁신적인 시도로 인해 낭만시대의 음악이 도래되었다고 볼 수 있다. 이러한 베토벤의 행보는 후세 작곡가들에게 큰 영향을 주고, 음악의 역사를 변화시켰다. 베토벤의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op. 30, No. 3》은 고전적인 소나타 기법을 사용하고 있지만 악장간의 조성 관계와 악구간의 조성 관계, 다채로운 리듬, 갑작스런 다이내믹의 변화 등 고전주의의 틀에서 벗어나는 부분들을 찾아볼 수 있다. 또한, 이 곡은 베토벤의 바이올린 소나타 초기의 곡들보다 피아노와 반주의 역할이 대등하게 연주되기 시작하는 곡이기도 하다. 본 논문에서는 베토벤이 활동하던 때인 고전주의 시대에 낭만 음악의 요소들이 생겨난 그 배경을 살펴본 후, 베토벤의 바이올린 소나타에서 보여지는 특징들에 대해서 알아보았다. 작곡가 베토벤의 생애와 작품 경향, 그가 어떤 기법을 사용하여 본인의 음악적 아이디어를 작품에 사용하였는지 연구한 후, 연주 해석을 통해 실제 연주에 도움을 주고자하는 것이 이 논문의 목적이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 필요성	1
2. 선행연구 분석	2
3. 연구 내용 및 방법	4
II. 본론	6
1. 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 작곡 배경	7
2. 악장의 구성과 형식	8
3. 제1악장 Allegro assai	10
4. 제2악장 Tempo di minuetto	32
5. 제3악장 Allegro vivace	49
III. 결론	66

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 악장 구성	8
<표 2> 제1악장의 구조	11
<표 3> 제2악장의 구조	33
<표 4> 제3악장의 구조	50

악보 목차

<악보 1> 제1악장 마디 1-8	13
<악보 2> 제1악장 마디 9-19	14
<악보 3> 제1악장 마디 20-27	16
<악보 4> 제1악장 마디 28-32	17
<악보 5> 제1악장 마디 33-42	18
<악보 6> 제1악장 마디 43-49	19
<악보 7> 제1악장 마디 50-56	20
<악보 8> 제1악장 마디 57-60	21
<악보 9> 제1악장 마디 61-67	21
<악보 10> 제1악장 마디 67-80	22
<악보 11> 제1악장 마디 81-91	24
<악보 12> 제1악장 마디 92-104	26
<악보 13> 제1악장 마디 105-116	28
<악보 14> 제1악장 마디 141-150	29
<악보 15> 제1악장 마디 189-202	30
<악보 16> 제2악장 마디 1-16	35
<악보 17> 제2악장 마디 17-28	36
<악보 18> 제2악장의 못 갓춘마디, 마디 28-29	37
<악보 19> 제2악장 마디 38-49	38
<악보 20> 제2악장 마디 49-58	39
<악보 21> 제2악장 마디 59-74	40
<악보 22> 제2악장 마디 75-89	42
<악보 23> 제2악장 못 갓춘마디, 마디 90	43

<악보 24> 제2악장 마디 21, 마디111	44
<악보 25> 제2악장 마디 30-37, 마디 120-127	44
<악보 26> 제2악장 마디 42-43, 마디 132-133	45
<악보 27> 제2악장 마디 157-162	45
<악보 28> 제2악장 마디 162-176	46
<악보 29> 제2악장 마디 177-196	48
<악보 30> 제3악장 마디 1-8	52
<악보 31> 제3악장 마디 8-12	53
<악보 32> 제3악장 마디 12-20	54
<악보 33> 제3악장 마디 20-24	55
<악보 34> 제3악장 마디 24-28	56
<악보 35> 제3악장 마디 56-64	57
<악보 36> 제3악장 마디 64-71	58
<악보 37> 제3악장 마디 91-101	59
<악보 38> 제3악장 마디 126-143	60
<악보 39> 제3악장 마디 161-166	61
<악보 40> 제3악장 마디 167-176	62
<악보 41> 제3악장 마디 177-180	63
<악보 42> 제3악장 마디 188-202	64
<악보 43> 제3악장 마디 210-218	65
<악보 44> 제3악장 마디 218-221	65

I. 서론

1. 연구의 목적과 필요성

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 1798년에 작곡된 《바이올린 소나타 제1번, Op.12》을 필두로 1812년 《바이올린 협주곡 제10번, Op. 96》까지 총 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타(Sonate für Klavier und Violine)를 작곡했다. 이 10개의 바이올린 소나타들은 베토벤의 음악기법의 변화가 잘 드러나 많은 학문적 연구가 이루어질 뿐 아니라, 바이올린 화려한 독주와 피아노 반주가 함께 어우러져 대중들의 사랑을 받고 있다.

고전주의 시대 초기 바이올린 소나타에서 바이올린은 반주 악기의 오른손 선율을 보조하는 단순한 역할에 한정되었으나, 하이든과 모차르트 시기를 지나면서 독주 바이올린의 역할이 점점 더 확대되었다. 그리고 베토벤은 자신의 바이올린 소나타에서 바이올린과 피아노 중 어느 한 악기에 치중되는 것이 아니라 두 악기가 서로 대등한 관계로 음악적 표현 영역을 넓힘으로써, 이 장르의 역사적 전환점이 되었다.¹⁾ 제레미 슈프먼(Jeremy Schifman)은 자신의 저서에서 “베토벤이 바이올린의 잠재력을 각기 다른 방식으로 탐구했으며, 바이올린과 피아노 사이의 관계를 발전시키고자 한 연구의 소산이다”²⁾라고 강조하고 있다.

본 논문에서는 국내에서 많은 연주자들이 즐겨 연주하는 《바이올린 소나타

1) Lockwood, Lewis (Ed.), *The Violin Sonatas : History, Criticism, Performance*. Edited by Lewis Lokwood and Mark Kroll (Urbana Champaign and Chicago: University of Illinois Press, 2004.)

2) Jeremy Schifman, 「베토벤, 그 삶과 음악」, 김병화 옮김 (서울: 낙소스코리아 포토넷, 2009), 74.

제8번, Op. 30 No.3》을 중심으로 연구한다. 이 작품은 바이올린의 화려한 연주와 함께 피아노와의 음악적 어우러짐이 돋보이는 곡으로 베토벤의 바이올린 소나타 《봄》과 《크로이처》와 함께 대중적인 인지도도 높다. 뿐만 아니라 국내의 선행연구가 많이 이루어질 정도로 학문적인 관심도 높다. 이와 같이 많은 선행 연구가 이루어져 있음에도 불구하고 다시 연구를 진행하게 된 본질적인 이유는 무엇보다도 기존의 연구들이 천편일률적인 관점에서 곡을 분석하고 해석하고, 몇몇의 경우는 새로운 각도에서의 연구가 필요하다고 판단했기 때문이다. 물론 많은 선행연구들에서 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 연구가 진행되어 음악적 구조와 형식, 조성의 변화, 음악적 특징들이 논의 되었지만, 본 논문에서는 다른 선행논문과 다른 관점에서 곡의 구조를 중심으로 곡을 분석하고 이를 통해 베토벤의 음악적 특징을 보다 구체적으로 제시하고자 한다. 이를 통해 연주자들이 음악의 형식 구조를 보다 명확하게 이해하고 연주하고 표현하는 데 도움이 될 수 있도록 한다.

2. 선행연구 비교분석

국내 학위 논문에서 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》은 매우 자주 연구되는 주제이다. 2010년 이후 본 연구와 관련된 국내의 석사학위논문을 중심으로 살펴보면 다음과 같다.

정다우리(2010)의 “베토벤 바이올린 소나타 8번 작품 Op. 30, No. 3에 관한 분석 연구”에서는 베토벤의 시대적 배경과 음악적 특징을 살펴보고, 악장별 작품 분석하였다. 그 결과 전통적인 소나타 형식을 따른 베토벤이 자신만의 스타일로 변화하려는 시도가 담긴 소나타인 것을 결론으로 도출했다.³⁾

송혜림(2011)의 “Ludwig van Beethoven 《Sonata for Violin and Piano in

3) 정다우리, “베토벤 바이올린 소나타 8번 작품 Op. 30, No. 3에 관한 분석 연구.” 숙명여자대학교 일반대학원, 석사학위논문, 2010.

G Major, Op. 30 No. 3》에 관한 연구.”에서는 10개의 베토벤 바이올린 소나타를 설명하여 곡의 전체적 구조의 이해를 도모하고, 8번의 작품배경과 작곡 기법 및 악곡분석을 연구하여 곡의 정확한 해석과 연주에 도움을 주고자 하였다. 그 결과 전형적인 고전주의 소나타 형식으로 작곡되었지만, 베토벤 특유의 혁신적인 음악적 기법들이 포함되어 있다는 결론을 도출했다.⁴⁾

이채정(2011)의 “L. v. Beethoven의 violin sonata No. 8, Op. 30-3에 대한 연구 분석.”에서는 바이올린 소나타 No. 8의 분석을 통하여 전체적인 구조과악과 음악적 특징에 대해 연구함으로써 그의 전반적인 음악세계를 좀 더 넓게 이해 하는 것에 목적을 두었다. 그 결과 대부분 고전 형식과 기법을 사용하면서도, 전통적인 형식과 음악적 어법에서 탈피하여 자신의 관념을 담아 새로운 힘과 강도를 이 작품에 불어넣었고, 이것은 낭만주의 음악에 영향을 주게 된 작품이라는 결론을 도출했다.⁵⁾

정수라(2011)의 “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3 에 관한 연구.”에서는 베토벤의 바이올린 소나타 Op. 30 No. 3의 고유의 음악적 어법을 연구함과 동시에 베토벤의 작품 세계를 이해하고 고찰하는데 목적을 두었고, 베토벤의 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 동시대의 다른 작곡가들의 바이올린과 피아노를 위한 소나타와 비교하여 이해하고자 하였다. 그 결과 전통적인 형식과 음악 기법에서 벗어나려는 베토벤의 의지를 잘 찾아볼 수 있는 작품이며, 베토벤의 전기에서 중기로 넘어가는 변화의 발달을 잘 보여주는 다양한 시도와 자유로운 확대가 나타났던 낭만주의 음악에 큰 영향을 준 작품이라는 결론을 도출했다.⁶⁾

김민지(2012)의 “L. v. Beethoven의 Violin Sonata No. 8, Op. 30, No. 3 에

4) 송혜림, “Ludwig van Beethoven 《Sonata for Violin and Piano in G Major, Op. 30 No. 3》에 관한 연구.” 성신여자대학교 대학원, 석사학위논문, 2011.

5) 이채정, “L.v.Beethoven의 violin sonata No. 8, Op. 30-3에 대한 연구 분석.” 이화여자대학교 학위석사논문, 2011.

6) 정수라, “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3 에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2011.

관한 연구.”에서는 베토벤 바이올린 소나타의 분석을 통해 전체적인 구조를 파악하고 그의 전반적인 음악세계에 대한 이해를 도모하였다. 그 결과 전통적인 소나타 형식을 사용하였지만, 주제의 활용과 전조, 코다의 확장기법은 교향곡에도 많은 영향을 주었다는 결론을 도출했다.⁷⁾

장하라(2013)의 “베토벤의 바이올린 소나타 연구 - G장조 소나타 No. 8, Op. 30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구-”에서는 베토벤 바이올린 소나타에 대해 빠르기, 박자, 마디, 음악형식을 세부적으로 분류하여 연구하였다. 그 결과 베토벤은 고전주의 소나타 형식의 틀에 그치지 않고 자신만의 독창적인 소나타 기법을 발전시키기 위해 노력하였다는 결론을 도출했다.⁸⁾

백수연(2015)의 “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G Major, Op. 30 No. 3에 대한 연구.”에서는 베토벤의 전반적인 생애와 시기별 작품, 음악적 특징에 관해 알아 본 후 바이올린 소나타 No. 8의 여러 기법들을 연구하였다. 그 결과 이 소나타는 베토벤의 초기 작품에 속하지만 중기의 특징적인 기법들이 나타나고, 고전시대 음악 안에서 표현을 극단적으로 확대하고 있다는 결론을 도출했다.⁹⁾

3. 연구 내용 및 방법

본 논문은 주요 연구 내용은 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 악곡 분석을 통해 주요 음악적 특징들을 알아보는 것이다. 악곡 분석에 앞서 먼저 베토벤 바이올린 소나타에 대해 간략하게 조감한 뒤, 작곡 배경과 곡의

7) 김민지, “L. v. Beethoven 의 Violin Sonata No. 8, Op. 30, No. 3에 관한 연구.” 부산대학교 석사학위논문, 2012.

8) 장하라, “베토벤의 바이올린 소나타 연구 -G장조 소나타 No. 8, Op. 30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구-.” 성신여자대학교 대학원, 석사학위논문, 2013.

9) 백수연, “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G Major, Op. 30 No. 3에 대한 연구.” 이화여자대학교 석사논문, 2015.

구성과 형식을 살펴본다. 기존의 많은 선행연구들이 대부분 음악 형식과 화성 분석에 한정되어 있어 실제 연주에 큰 도움을 주지 못하는 한계성이 있었다. 이러한 문제점을 극복하기 위해 본 연구에서는 실제 연주 경험을 바탕으로 중점을 두고 살펴볼 주요 내용을 간략하게 정리하면 다음과 같다.

먼저 연주자의 관점에서 악구와 악절을 중심으로 곡의 구조를 분석 연구하고 각 악장의 음악형식을 알아본다. 이어 베토벤 음악의 주요 특징 중 하나인 주제와 모티프의 특징과 변화를 알아본다. 특히 베토벤의 많은 작품에 등장하는 주제-동기 발전기법을 통해 주요 주제를 변형하고 모티프를 활용하는지 알아본다. 또한 화성, 리듬 그리고 조성과 전조의 특징을 알아보고 독주 바이올린과 피아노 반주의 연관성을 살펴보고, 베토벤의 다른 많은 작품에서 나타나는 다이내믹의 특징에 대해서도 알아본다.

II. 본론

18세기 후반, 당시 이십대 중반으로 활발하게 활동 중인 베토벤에게 청력에 이상이 생겼다. 그 이후, 30세 무렵에는 점점 귓병이 악화되어 통증과 괴로움을 호소했지만 작곡활동은 지속되었다. 1801년 베토벤은 두 곡의 바이올린 소나타(Op. 23, Op. 24), 현악5중주(Op. 29), 다수의 피아노 소나타(Op. 26, Op. 27, Op. 28) 등을 작곡하며 왕성하게 활동하였다. 1802년 여름, 하일리겐슈타트에서 남긴 베토벤의 유서는 음악인으로서 청력을 잃는 것에 대한 두려움과 대인 기피증으로 인한 외로움이 잘 나타난다.¹⁰⁾ 1802년 이후 작곡활동이 더욱 활발해졌으며, 이 해에 《바이올린과 관현악을 위한 로망스》(Op. 40, Op. 50), 교향곡 제2번(Op. 36), 피아노 소나타 제16번, 제17번, 제18번(Op. 31-1, 31-2, 31-3)이 출판되었고, 피아노와 바이올린 소나타 제6번, 제7번, 제8번(Op. 30-1, 30-2, 30-3)은 러시아의 알렉산더 황제에게 헌정되었다.¹¹⁾ 이 후 베토벤의 병세는 날로 악화되어갔고, 감기와 폐렴으로 인한 합병증으로 투병하다가 1827년 3월 57세로 생을 마감했다. 그는 생애 위대한 작곡가로 활동한 만큼 그의 죽음을 많은 사람들이 슬퍼했으며, 지금까지도 고전주의와 낭만주의의 전환기에 활동한 주요 음악가로 널리 존경받고 있다. 베토벤은 일생동안 32개의 피아노 소나타, 9개의 심포니, 현악 4중주곡 16곡, 바이올린 소나타 10곡, 첼로 소나타 5곡, 11개의 서곡, 5개의 피아노 협주곡, 오페라 등 많은 작품을 남겼다.

10) 장하라, “베토벤의 바이올린 소나타 연구 -G장조 소나타 No.8, Op. 30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구-”, 5.

11) 조수철, 「베토벤 삶과 음악세계」(서울: 서울대학교 출판문화원, 2013), 84.

1. 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 작곡 배경

《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》이 작곡되었던 1802년 전후로 베토벤은 자신의 음악 뿐 아니라 생활에 큰 변화가 나타났다. 1792년 비인으로 이주한 후 베토벤은 피아니스트와 작곡가로서 큰 명성을 얻었다. 베토벤은 1800년 자신의 첫 교향곡 제1번을 완성하고, 현악 4중주, 피아노 소나타 그리고 제3번의 피아노 협주곡을 작곡하여 왕성한 활동을 펼쳐 나갔다.¹²⁾ 하지만 20대 중반부터 시작된 청각장애가 30대에 들어 더욱 악화되었다. 청각 장애는 젊은 베토벤에게 많은 어려움을 주어 1802년에는 하일리겐슈타트에서 유서를 쓰기도 했다.¹³⁾ 이 유서에는 병든 베토벤의 고통과 절망이 고스란히 담겨있지만, 이 시기의 베토벤은 두 번째 교향곡을 완성하느라 여념이 없었다. 이 교향곡에서는 그 어떤 음울함의 흔적도 찾아볼 수 없으며, 그의 작품 목록을 살펴볼 때, 그 시기 내내 밝은 작품이 특히 많이 작곡되었다는 것을 알 수 있다.¹⁴⁾ 베토벤의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op. 30, No. 3》은 1801년부터 1802년에 걸쳐 작곡되었고, 1803년에 출판되었다. Op. 30의 세 바이올린 소나타는 모두 러시아 황제 알렉산드르 1세¹⁵⁾(Александр I, 1777년 12월 23일~1825년 12월 1일)에게 헌정되어 세 곡 모두 알렉산더 소나타로 불린다.¹⁶⁾

12) Jeremy Schifman, 「베토벤, 그 삶과 음악」, 63.

13) 민은기·박음미·오이돈·이남재, 「서양음악사2」(서울: 음악세계, 2014), 84.

14) Walter Riezler, 「베토벤」, 나주리·신인선 옮김 (서울: 음악세계, 2007), 46.

15) 재위 1801년 3월 23일 ~ 1825년 12월 1일까지 재위한 러시아 제국의 황제이다. 본명은 알렉산드르 파블로비치 로마노프(러시아어: Александр Павлович Романов)이며 로마노프 왕조의 10번째 군주다.

16) 김방현, 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리 ① 베토벤」, 322.

2. 악장의 구성과 형식

1) 악장의 구성

베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》은 고전주의 시대의 기악소나타와 협주곡에 즐겨 사용되었던 3악장 구성이다. 베토벤의 바이올린 소나타는 10곡 중 No. 5, 7, 10번의 4악장 구성을 제외하면 7곡은 3악장 구성으로 쓰여졌다. 즉 베토벤은 고전주의 시대의 소나타에 일반적으로 사용되었던 3악장 구성을 선호하고 있음을 알 수 있다. 고전주의 시대의 3악장 구성은 일반적으로 제1악장에 빠른 악장, 2악장에 느린 악장, 그리고 3악장에 빠른 악장으로 구성된다. 하지만 4악장으로 구성된 Op. 24의 《봄》은 3악장에 스케르초를 포함하여 빠른 악장-느린 악장-스케르초-빠른 악장으로 확대되어 구성된다. 베토벤의 바이올린 소나타 중 3악장 구성의 소나타들은 모두 2악장에 느린 악장을 배치하고 있는 반면, Op. 30의 No. 3는 느린 악장 대신에 ‘Tempo di minuetto’를 사용하여 새로운 템포 제시를 하고 있다. 이 곡은 3박 계열의 3/4박자의 제 2악장을 제외하고, 6/8 박자의 제 1악장과 2/4 박자의 3악장은 빠른 2박 계통으로 제시된다. 마디 수는 제1악장 202마디, 제2악장 196마디, 제3악장 221마디로 제3악장이 제1악장보다 19마디 증가된 형식으로 곡의 길이가 확장되어 제3악장의 곡의 규모가 가장 큰 형태로 소나타를 마무리한다. 조성은 제1악장은 G장조이고, 제2악장은 E♭ 장조, 제3악장은 1악장과 동일한 G장조이다. 이 소나타는 단조의 악장이 없는 밝은 분위기의 곡이라 할 수 있겠다.

<표 1> 바이올린 소나타 Op. 30 , No. 3의 악장 구성

악장	형식	조성	빠르기	박자	마디수
1	소나타형식	G 장조	Allegro assai	6/8	202
2	3부형식	E♭ 장조	Tempo di minuetto	3/4	196
3	론도형식	G 장조	Allegro vivace	2/4	221

2) 악장의 형식

베토벤은 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》에서 전형적인 소나타 형식을 사용한다. 소나타 형식이란 고전주의 시대와 낭만주의 시대의 교향곡, 독주 소나타 등의 주로 첫 악장에 사용되는 형식이다.¹⁷⁾ 소나타 형식은 주제 구성에 따라 제시부-발전부-재현부, 그리고 코다로 구성된다. 제시부는 주로 2개의 주제와 그에 따른 경과구로 이루어진다. 발전부는 소나타 형식의 가운데 부분으로, 앞에 나왔던 주제나 동기들이 새로운 조성으로 변형되어 등장한다.¹⁸⁾ 재현부는 앞의 제시부를 으뜸조에서 재등장시킴으로 곡을 마무리하고, 코다로 이어간다. 그러나 이 곡에서는 코다가 나타나지 않는다. 또한 15마디의 발전부는 다른 소나타에 비해 매우 짧게 제시된다. 짧은 발전부는 여러 다양한 조를 거치면서 전조하여 긴장감을 쌓아 올리고, 이를 해소하기 위해 으뜸조로 복귀하여 재현부를 제시한다.

제2악장은 3부 형식으로 'A-B-A'-코다'로 구성된다. 3부형식의 첫 번째 부분과 세 번째 부분이 구성상으로 동일하고, 으뜸화음으로 종지한다.¹⁹⁾ 3부형식은 고전주의 시대와 낭만주의 시대의 기악곡의 느린 악장에서 주로 발견된다.²⁰⁾

제3악장은 론도형식으로 A-B-A-C-A' 그리고 코다로 이루어져있다. 론도형식은, 규칙적으로 순환하는 리프레인(Refrain)이 에피소드(Episode)에 의해 끊기는 특징으로 구별되며, 일반적으로 마지막 악장에서 사용된다.²¹⁾

17) 허영환·한미숙, 「조성음악의 형식 분석」 (서울: 예술, 2014), 93.

18) 허영환·한미숙, 위의 책, 106.

19) Charles Rosen, 「다양한 소나타형식」, 강순희 역 (서울: 수문당, 1995), 15.

20) 허영환·한미숙, 「조성음악의 형식 분석」, 37.

21) Douglass M. Green, 「조성음악의 형식」 박경중 역 (서울: 삼호뮤직, 1998), 186.

3. 제1악장 Allegro assai

베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 제1악장은 소나타 형식을 사용했으나 코다가 없는 제시부-발전부-재현부로 구성된다. 1악장의 조성 관계를 살펴보면 다음과 같다. 먼저 제시부의 조성은 중심 조인 G장조로 제시되어, G장조의 딸림 조성인 D장조로 전조한 후, D장조의 같은 으뜸음 조성인 d단조를 거쳐 종결구에서 다시 D장조로 회귀한다. 발전부는 딸림조의 같은 으뜸음조인 d단조를 제시한 후, [c#-b-a]의 조성으로 5도 순환계에 의한 전조를 벗어나 중심음의 순차 하행으로 전조한다. 재현부는 으뜸조인 G장조를 제시하고, 딸림조인 D장조로 거쳐 다시 G장조로 회귀하여 제 1악장을 마무리한다.

<표 2> 제1악장의 구조

구조	구분	구성	악구	마디	구성
제시부	A	제1주제	㉠	1-8	G
			㉡	9-19	
		경과구 I	㉢	20-27	D
			㉣	28-32	A
			㉠'	33-42	A-b-D-e-G
			㉤	43-49	G
	B	제2주제	㉦	50-56	d
			㉦'	57-60	
		경과구 II	㉧	61-66	
			㉨	67-80	
C	종결구	㉧'	81-91	D	
발전부	C'	종결구의 모티프	㉧''	92-104	d
	A'	제1주제구 모티프	㉠''	105-116	c#-b-a
재현부	A''	제1주제	㉠	117-124	G
			㉡	125-135	
		경과구 I	㉣'	136-140	D
			㉠'	141-150	D-e-G-a-C
			㉤'	151-157	d
	B	제2주제	㉦	158-164	g
			㉦'	165-168	
		경과구 II	㉧	169-174	
			㉨	175-188	
	C	종결구	㉧'	189-202	G

1) 제시부

제시부(마디 1-91)는 제 1주제구(마디 1-49)와 제 2주제구(마디 50-80) 그리고 제시부의 종결구(마디 81-91)로 구성된다. 제시부의 제1주제구는 제1주제(마디 1-19)와 경과구(마디 20-49)로 G장조 안에서 5도 순환계를 이용하여 조성을 변화하고, 다시 원조로 복귀한다. 제1주제구의 경과구는 제1주제의 요소를 이용한 4개의 악구로 구성된다. 제시부의 제2주제구는 제2주제(마디 50-56)와 3개의 악구를 가진 경과구(마디 57-80)로 딸림조의 같은 으뜸음조로 시작하여 원조의 딸림조로 복귀한다. 제시부의 종결구(마디 81-91)는 딸림조의 짧은 주제로 제시부와 발전부를 잇는 경과구적 역할을 한다.

(1) 제1주제구

① 1주제(마디 1-19)

제시부의 제1주제는 유니즌으로 연주되는 서주적 성격의 주제(마디 1-8)와 아치형의 선율선을 가진 주제(마디 9-19)로 구성된다. 서주적 성격의 주제(마디 1-8)는 선행악구와 후행악구로 구성된다. 선행악구(마디 1-4)는 제1악장의 주요 모티프 α 와 β 를 제시한 후, 딸림화음으로 반중지하고, 후행악구(마디 5-8)는 선행악구와 유사하게 연주한 후, 으뜸화음으로 완전중지한다. 마디 1의 모티프 α 는 G장조의 스케일로 구성된 것으로 유니즌의 빠른 16분음표 상하행 순차진행이 한 마디 안에 두 번 반복한다. 마디 2의 모티프 β 는 G장조의 으뜸화음 상행도약으로 이루어져 있으며 같은 리듬으로 두 번 반복된다. 모티프 α 와 β 는 1악장 전체에 유니즌, 전조, 혹은 리듬의 변화와 축소, 확장 등으로 끊임없이 발전, 반복되어 나타난다.

선행악구(마디 1-4)는 두 모티프를 제시한 후, 피아노가 [I - V - I - V] 로

왼손과 오른손이 화음을 분산하여 제시하고 마디 4에서 바이올린이 꾸밈음을 사용한 딸림음으로 강하게 반증지한다. 이 때 피아노는 상행도약을 거쳐 크레센도 후 [f-sf-f] 를 연주하여 좁은 공간에서 강렬한 다이내믹의 대비를 보여준다. 후행악구(마디 5-8)는 선행악구(마디 1-4)와 동일하게 진행한 후, 정격중지한다(악보 1).

<악보 1> 제1악장 마디 1-8

1 **Allegro assai** 유니즌의 모티프 선행악구

GM: I I V I V(반증지)

5 후행악구 다이내믹의 대비

I V I(완전중지)

1주제의 두 번째 주제(마디 9-19)는 피아노의 주제(마디 9-12)와 바이올린의 응답(마디 13-16), 그리고 주제의 확장(마디 17-19)으로 구성된다. 피아노의 주제(마디 9-12)는 4도 도약의 못 갖춘 마디로 시작하는 선율로 G음을 기준으로 상하행하고, 4도 도약의 리듬을 동기로 끊임없이 변형하여 다양한 리듬으로 발전시켜 주제를 제시한다. 피아노의 오른손은 점4분음표와 8분음표를 연

결하여 당김음 효과를 나타내고 하행한다. 또한 피아노의 오른손이 주제 선율을 제시하는 동안 내성은 G음을 페달포인트로 사용하여 G장조의 조성을 강조한다. 마디 11에서 G#가 잠시 등장하지만 마디 10(G)-마디 11(G#)-마디 12(G)로 다시 돌아오며 약간의 변화를 꾀한다. 피아노의 베이스는 E부터 G까지 순차하행한다. 마디 12에서 피아노의 왼손과 바이올린의 선율이 반진행하며 바이올린의 응답이 시작된다. 바이올린이 피아노가 제시한 주제(마디 9-12)를 유사하게 반복하다가 마디 16에서 바이올린과 피아노의 오른손은 병진행, 바이올린과 피아노의 왼손은 반진행하며 변화한다. 마디 17-19는 선행된 주제의 리듬을 반복하며 주제를 확장한다. 마디 19의 베이스는 [C-C#]으로 상행하여 제1주제 경과구의 D음으로 향해간다. 마디 9-19의 제1주제는 마디 1-8의 제1주제와 선율, 리듬, 다이내믹 등 매우 다른 성격을 보인다. 조성은 마디 1-8과 마찬가지로 G장조이며 C#의 사용으로 제1주제 경과구의 전조를 예비하고 있다(악보 2).

<악보 2> 제1악장 마디 9-19

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 14. The piano part (left) has a treble and bass clef. The bass line is labeled 'bass의 하행' and includes chord symbols: GM, IV₆, I, IV₆, and I₆. The piano's right hand is labeled '피아노의 주제' and includes dynamic markings 'p dolce' and 'cresc.'. The violin part (right) is labeled '바이올린의 응답' and includes dynamic markings 'p dolce' and 'cresc.'. The second system covers measures 15 to 19. The piano part continues with the bass line and right hand. The violin part is labeled '주제의 확장' and includes a 'cresc.' marking. Chord symbols IV, V, and I are shown below the piano part.

② 1주제 경과구(마디 20-49)

제1주제 경과구(마디 20-49)는 서로 각기 다른 주제를 갖는 악구 4개로 구성되며, 딸림조로 시작한 경과구는 5도 순환계에 근거한 전조를 거친 후 다시 원조로 돌아온다.

마디 20-27은 바이올린의 도약 리듬을 변형하는 선율과 피아노의 분산화음 선율, 베이스의 순차상행선율로 구성된다. 바이올린은 점4분음표와 8분음표를 붙임줄로 연결한 긴 음표 제시하고, 도약 후 순차하행한다. 도약 리듬 [마디 20(8도)-마디 22(6도)-마디 24(7도)]은 도약 후 강한 스포르잔도의 긴 음표를 제시하면서 마치 다음 마디의 꾸밈음 같은 효과를 준다. 이것은 ‘주제 동기 발전기법’으로 8도 도약(마디 20)을 짧은 선율의 동기로 인식하여 변형된 도약의 리듬을 여러 번 변형하여 발전시켰다. 이 주제 동기는 마디 20-27의 전체적인 구성에 매우 중요한 역할을 한다. 조성은 D장조로 원조의 딸림조를 사용하지만, 피아노의 베이스가 [D-E-F#-G-G#]으로 끊임없이 상행진행하면서 전조되는 느낌을 준다. 이 때 피아노는 베이스의 순차상행진행에 따른 분산화음으로 반주한다. 마디 26-27의 베이스의 상행 진행 [G-G#]은 A장조의 전조를 예비하고 있다(악보 3).

<악보 3> 제 1악장 마디 20-27

20

8도 도약

6도 도약

DM: I

V₃

24

7도 도약

bass의 순차 상행

ii₆

마디 28-32는 A장조의 순차하행 스케일의 반복으로 구성된다. 마디 28의 바이올린은 A장조의 스케일로 순차하행하고, 피아노가 마디 29에서 응답하여 반복한다. 이는 마디 30-31에서 동형진행된다. 그리고 마디 32는 순차하행의 스케일을 유니즌으로 제시한다. 이는 주제 대화 기법의 사용으로 이러한 두 악기의 주제 제시와 응답 구조는 화성과 조성에 논리성을 더한다. 이 때 두 악기에서 A음을 지속적으로 제시함으로 원조의 겹팔립조인 A장조로의 전조를 집요하게 강조한다(악보 4).

<악보 4> 제1악장 마디 28-32

28

AM: I

A의 지속 사용

31

I

f 유니즌

제1주제 경과구의 마디 33-42는 모티프 a의 반복과 반진행의 음형 확장으로 구성된다. 마디 33-42는 두 마디 단위로 [AM-(bm)-DM-(em)-GM]로 전조되는데, 이것은 원조의 겹팔림조(A장조)-팔림조(D장조)-원조(G장조)를 이용한 진행이다. 이 과정은 고전시대의 전형적인 5도 순환에 근거한 전조이다. 하지만 베토벤은 이 전조 진행의 사이에 관계단조를 배치하고 있다. A장조와 D장조 사이에 D장조의 관계 단조 b단조를 삽입하고, D장조와 G장조 사이에 e단조를 배치하여 새로운 전조의 모델을 제시한다. A장조의 모티프 a(마디 33-34)는 유니즌으로 제시되고, 짧은 휴지부 후, 피아노가 마디 35-36에서 b단조의 [V-i-V]으로 음역을 확장한다. D장조의 모티프 a(마디 37-38)는 유니즌으로 상하행 순차 진행하고, 피아노는 마디 39-40에서 e단조의 팔림화 음과 으뜸화음으로 음형을 확장한다. 마지막으로 마디 41-42는 유니즌의 모티프 a를 원조로 제시한다(악보 5).

<악보 5> 제1악장 마디 33-42

33 유니즌의 모티프 *ff* *pp*

원조의 집팍리듬 DM의 관계단조 원조의 팍리듬 *pp*

AM: I bm: V i V DM: I

38 원조의 관계단조 원조 *pp* *p cresc.* *p*

em: V i V GM: I

마디 43-49는 바이올린의 두 마디 단위 순차하행과 피아노의 당김음 리듬 진행, 베이스의 한마디 단위의 순차하행으로 구성되어 비대칭구조를 이루며 3성부 효과를 나타낸다. 마디 43-44의 바이올린은 G#음으로 시작해 하행한다. 이때 피아노는 마디의 끝 음과 다음 마디의 시작음을 붙임줄로 연결하여 마디의 구분을 모호하게 만들고, 당김음 효과를 주며 순차 하행한다. 마디 45-46의 바이올린은 E#음으로 시작해 하행하고, 마디 47-48의 바이올린은 C#음으로 시작해 하행한다. 베이스는 [E-D-C#-B-A-G]로 한마디 단위의 순차하행을 제시하여 바이올린의 두 마디 단위의 하행과 다른 성격을 띤다. 조성은 G장조로 원조를 사용한다(악보 6).

<악보 6> 제1악장 마디 43-49

43 선율의 하행

p *cresc.*

bass의 순차 하행

48 *p*

49 *p*

(2) 제2주제구

① 제2주제(마디 50-56)

제시부의 제2주제는 7마디로 피아노의 주제(마디 50-53)와 바이올린의 응답(마디 54-56)으로 구성된다. 피아노의 주제는 8도 도약의 못 갖춘 마디로 시작하여 이음줄과 스타카토를 이용한 리듬으로 하행한다. 이 때 바이올린은 딸림조와 같은 으뜸음조인 d단조로 밀집화음을 반복 제시하여 빠른 음형으로 반주한다. 마디 53은 d단조의 으뜸화음을 상행도약진행하고, 마디 54-56은 성부의 역할바꿈으로 바이올린이 주제를 연주한다. 다이내믹은 포르테로 강하게 제시되며 약박에 스포르잔도를 자주 제시한다.(악보 7).

<악보 7> 제1악장 마디 50-56

50

피아노의 주제

53

바이올린의 응답

dm : i V₃⁴ V₆

i i V₃⁴ V₆

② 제2주제 경과구(마디 57-80)

제2주제 경과구(마디 57-80)는 제2주제의 변형악구(마디 57-60)와 다른 성격의 악구 2개(마디 61-66/67-80)로 구성된다. 조성은 딸림조의 같은 으뜸음조로 시작하고, 딸림조로 복귀하여 마무리한다.

제2주제 경과구의 첫 번째 악구(마디 57-60)는 두 악기의 주제 대화 기법(Dialog)으로 구성된다. 제2주제를 축소, 변형한 6도의 하행도약선율은 두 악기를 번갈아 가며 제시된다. 마디 57은 피아노가 [A-C] 로 하행하고, 마디 58은 바이올린이 [F-A] 로 하행, 마디 59는 피아노가 [D-F] 로 하행, 마디 60은 [B \flat -D] 로 바이올린이 하행한다. 이 때 베이스는 [F-E-D-C-B \flat -A-G-F] 로 순차하행한다. 조성은 제2주제와 동일한 d단조이다(악보 8).

<악보 8> 제1악장 마디 57-60

57

두 악기의 주제대화기법

dm: i

bass의 순차 상행

마디 61-62는 바이올린이 스타카토 리듬으로 c#과 d를 순차 상하행하고, 피아노 반주는 B b 을 옥타브로 분산하여 바이올린을 보조한다. 마디 63-64에서 바이올린은 c#의 옥타브 도약을 이음줄로 연결한 선율을 제시한다. 이때 베이스는 옥타브 분산으로 변화되어 확장한다. 마디 65-66은 바이올린이 이음줄과 스타카토 리듬을 사용하여 하행하고, 피아노가 반주리듬을 바꾸어 마무리한다 (악보 9).

<악보 9> 제1악장 마디 61-67

61

c#와 d의 순차 상하행

옥타브 도약

cresc.

64

주제의 하행

decresc.

sfz

마디 67-80은 두 악기의 주제 (마디 67-71)와 주제의 변형 (마디 71-78), D장조의 상행 선율(마디 79-80)로 구성된다. 이 악구의 주제는 피아노와 바이올린이 주제를 나누어 제시하고, 베이스는 4마디 단위로 동형 진행한다. 마디 67-69의 피아노 선율은 바이올린이 [F#-D] 로 하행(마디 69-71)하며 주제를 잇는다. 마디 71-75는 주제가 리듬이 변형되어 반복 제시된다. 마디 75-77은 주제가 축소되어 제시되고, 마디 77-78은 옥타브를 낮춰 주제를 유니즌으로 반복한다. 마디 79-80은 바이올린이 D장조 스케일을 순차상행한다. 베이스는 D음을 페달포인트로 제시하여 원조의 딸림조인 D장조로 전조되었음을 알 수 있다(악보 10).

<악보 10> 제1악장 마디 67-80

67

fp 두 악기의 주제

pedal point

DM : I IV I

73

주제의 변형 주제의 축소 주제의 옥타브 변화

IV I IV I

79

③ 종결구 (제2주제 경과구의 활용)

제시부의 종결구는 바이올린의 주제(마디 81-84)와 피아노의 응답(마디 85-88), 그리고 축소된 주제(마디 89-91)로 구성된다. 주제는 모티프 β 의 리듬과 유사한 셋잇단음표를 사용하여 2도 상하행한다. 이 때 주제를 제외한 성부는 트릴 리듬으로 [c#-d]로 진행하고, 베이스는 16분음표로 반주한다. 이때 베이스는 D음을 지속적으로 제시하여 딸림조를 확립한다. 발전부에서 반복 사용되는 약박의 스포르잔도는 당김음 효과를 준다. 마디 81-84의 스타카토의 상하행 주제는 마디 85-88에서 성부의 역할바꿈으로 피아노가 주제를 응답한다. 마디 89-91은 2도 상하행의 축소 선율과 트릴의 선율, 모티프 α 리듬의 반주가 동시에 제시된다(악보 11).

<악보 11> 제 1악장 마디 81-91

81 바이올린의 주제

DM: I 악박의 스포르잔도

84 피아노의 응답

87 2도 상행

90 주제의 축소

2) 발전부

베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No.3》의 발전부는 다른 소나타의 발전부와 차별된다. 일반적으로 고전시대 소나타의 발전부에는 제1주제와 제2주제가 변화발전하고, 조성은 딸림조 또는 관계단조를 사용하는 것이 일반적이다. 그러나 이 곡의 발전부는 처음에 제1주제가 아닌 종결구의 모티프를 사용하고 있다.²²⁾ 뿐만 아니라, 총 15마디의 짧은구성으로 발전부의 모습이 정형화 되기 이전의 모습을 보여준다. 조성은 딸림조의 같은 으뜸음조인 d단조로 제시부의 종결구를 제시하고, 제1주제구의 발전부는 [c#-b-a]의 조성으로 5도 순환계의 전조를 벗어나 중심음을 이용한 순차하행으로 전조진행한다.

(1) 종결구에서 유래한 모티프

발전부의 첫 부분(마디 92-104)은 제시부의 종결구를 변형하여 발전시킨 것으로 [F-E]의 트릴선율(마디 92-95)과 [G-F#]의 트릴선율(마디 96-99), [A-G#]의 트릴선율(마디 100-103), 그리고 4화음의 연타(마디 103-104)로 구성된다. 트릴선율은 바이올린이 트릴을 제시하고, 피아노가 2번 반복하는 구조이다. 피아노가 트릴을 반복하는 동시에 바이올린은 2도하행한 트릴을 마치 에코처럼 두 번 동형진행한다. 모든 선율은 5번의 트릴을 제시하고, 피아노는 모티프 a의 리듬을 이용하여 옥타브 또는 단선율로 반주한다. 마디 92-95는 [F-E]의 하행트릴을 제시하고, 피아노는 D음을 지속적으로 사용하여 반주한다. 마디 96-99는 [G-F#]의 하행트릴을 제시하고, 피아노는 E음을 지속적으로 사용하여 반주한다. 마디 100-103은 [A-G#]의 하행트릴을 제시하고, 피아노는 F#음을 지속적으로 사용하여 반주한다. 마디 103-104는 피아노

22) 모차르트의 《피아노 소나타 kv. 545》의 제 1악장 발전부도 종결구의 모티프를 사용하고 있다.

가 c#단조의 딸림7화음을 연타로 제시하며 전조를 피한다. 조성은 d단조로 딸림조의 같은 으뜸음조이다. 다이내믹은 모든 선율에서 피아노로 제시되어 크레센도 하다가 트릴의 첫 박에 스포르잔도를 규칙적으로 사용한다(악보 12).

<악보 12> 제1악장 마디 92-104

92

2도 하행

지속적인 d의 사용

96

99

102

(2) 제 1주제에서 유래한 모티프

발전부의 후반부는 제1주제가 c#단조(마디 105-108), b단조(마디 109-112), 그리고 a단조(마디 113-116)로 전조된다. 피아노의 베이스가 제1주제를 제시하고, 바이올린은 제1주제의 모티프 α 와 β 를 축소하거나 변형하며 응답한다. 베토벤은 이 부분에서 흥미롭게 고전시대의 5도 순환에 근거한 전조가 아니라 [c#-b-a]의 하행을 통해 급격한 전조를 사용하여 고전시대의 전통 기법을 탈피하는 모습을 보여준다(악보 13).

<악보 13> 제1악장 마디 105-116

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 - **System 1 (Measures 105-108):** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting at measure 105. Brackets below the vocal line label the first part as '모티프 α 축소' (Motif α reduction) and the second part as '모티프 β 변형' (Motif β variation). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. A box below the system indicates the key signature: $c^{\#}m : i$.
 - **System 2 (Measures 109-112):** The vocal line has a rest at measure 109, then enters with a melodic phrase. Brackets label the first part as '모티프 α 축소' and the second as '모티프 β 변형'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A box below the system indicates the key signature: $bm : i$.
 - **System 3 (Measures 113-116):** The vocal line has a rest at measure 113, then enters with a melodic phrase. Brackets label the first part as '모티프 α 축소' and the second as '모티프 β 변형'. The piano accompaniment includes dynamic markings: pp (pianissimo) and $cresc.$ (crescendo). A box below the system indicates the key signature: $am : i$.

3) 재현부

재현부(마디 117-124)는 제1주제구(마디 125-157)와 제2주제구(마디 158-188) 그리고 종결구(마디 189-202)로 구성된다. 재현부의 제1주제구는 제1주제(마디 117-135)와 3개의 악구를 가진 경과구(마디 136-157)로 제시부의 경과구보다 8마디가 축소되었다. 재현부의 제2주제구는 원조의 으뜸음조로 전조하여 원조로 복귀하는 전통적인 조성방식을 취하고 있으며 재현부의 종결구(마디 189-202)는 원조의 주제를 변형, 확장하여 제시한다.

재현부의 1주제와 1주제 경과구는 제시부의 1주제와 1주제 경과구와 동일하게 제시되었으나, 제시부의 8마디(마디 20-27)는 재현되지 않는다. 또한 마디 141-150은 제시부의 마디 33-42와 선율과 마디 수는 같으나 전조로 인한 조성의 변화가 있다. D장조는 원조의 딸림조이고, C장조는 원조의 버금딸림조로, [D-G-C]의 진행사이에 [e-a]의 관계단조가 배치되어 5도 순환을 근거로 전조한다(악보 14).

<악보 14> 제1악장 마디 141-150

141

원조의 딸림조 원조의 관계단조 원조

DM: I em: V i V GM: I

146

버금딸림조의 관계단조 버금딸림조

am: V i V CM: I

재현부의 제2주제(마디 158-164)는 제시부의 제2주제와 동일하나, 조성은 g 단조로 원조의 같은 으뜸음조를 사용한다. 그리고 제2주제의 경과구에서 원조인 G장조로 복귀한다. 재현부의 종결구는 바이올린의 주제(마디 189-192)와 피아노의 응답(마디 193-196), 바이올린의 축소된 주제(마디 197-198), 그리고 으뜸화음의 확장(마디 199-202)으로 구성된다. 주제는 제시부의 종결구를 두 악기가 번갈아가며 재현한다. 제1악장에서 자주 사용되는 스포르잔도를 악박에서 반복 사용하고, 갑작스러운 피아노로 종결하는 것이 매우 다채롭게 느껴진다. 마디 199-202는 G장조의 으뜸화음이 분산되어 종결구를 확장한다. 조성은 원조인 G장조로 피아노의 베이스가 G음을 지속적으로 사용하고, 으뜸화음을 확장함으로써 제1악장을 종지한다(악보 15).

<악보 15> 제1악장 마디 189-202

4. 제2악장 Tempo di minuetto

제2악장의 빠르기표시는 'Tempo di minuetto ma molto moderato e grazioso'로서 미뉴에트처럼 연주하되 우아하고 너무 빠르지 않은 템포로 연주하라는 의미이다. 전형적인 복합 3부형식(A-B-A')의 구조로 이루어지며 마지막에 코다가 있다.

처음 제시되는 A단락은 다시 3개의 악절로 구성되며 [(a)-(b)] - [(a')-(b')] - [(a'')-(c)] 로 곡의 중심 테마가 제시되는 (a)는 서로 다른악구(b, c)와 대치되어 반복된다. B단락은 A단락에서 제시되지 않은 새로운 악구(d)가 제시되며, 세 번째 A'단락으로 복귀한다. 코다는 새로운 악구(c)와 함께 (a'') 로 중심 테마가 변형된다.

2악장의 조성관계를 살펴보면 다음과 같다. 먼저 A단락의 조성은 으뜸조인 E b 장조와 관계 단조인 c 단조가 등장하고, B단락은 원조의 같은 으뜸음조인 e b 단조로 새로운 악구를 제시한다. 그리고 A'단락에서 원조와 관계단조가 반복된다. 코다는 으뜸조의 딸림조인 B b 장조를 제시한 후, 원조로 복귀하며 종지한다.

<표 3> 제2악장의 구조

구조	악절	악구	마디	조성
A	Ⓐ	Ⓐ	1-16	E b
		Ⓑ	17-27	c
	Ⓑ	Ⓐ'	28-37	E b
		Ⓑ'	38-48	c
	Ⓒ	Ⓐ''	49-58	E b
		Ⓒ	59-74	
B	Ⓓ	Ⓓ	75-89	e b
A'	Ⓐ'	Ⓐ'''	90-106	E b
		Ⓑ	107-117	c
	Ⓑ'	Ⓐ'	118-127	E b
		Ⓑ'	128-138	c
	Ⓒ'	Ⓐ''	139-148	E b
		Ⓒ	149-162	
코다	Ⓔ	Ⓒ	162-176	B b
		Ⓐ'''	177-196	E b

1) A단락

악절 ①부분(마디 1-27)

마디 1-27은 전기하였듯이 A(①,②,③',④',⑤'',⑥)로 구성된다. 처음에 중심 주제 역할을 하는 선행악구(마디 1-8)를 피아노가 연주하면, 바이올린이 이 주제를 반복한다(마디 9-16). 주제는 못 갖춘 마디로 시작하여 붙임줄을 이용한 긴 음표와 붓점리듬의 선율을 제시한다. 붓점리듬은 바로크 리듬과 16분음표의 리듬 등으로 변형 발전한다. 주제는 E \flat 장조의 으뜸화음(E \flat -G-B \flat)에서 유래했으며, 이 때 바이올린과 베이스는 주제 선율의 조성을 확립하는 선율을 반진행으로 제시한다. 피아노 주제에 응답하는 바이올린 선율이 제시될 때, 피아노는 셋잇단음표를 사용하여 생동감있게 반주한다. 마디 9-16의 베이스는 마디 1-8의 베이스를 옥타브 하행한 것과 약간의 리듬 변형으로 이루어졌다. 다이내믹은 여린 피아노에서 크레센도를 거쳐 스포르잔도를 제시하고, 짧은 데크레센도와 함께 피아노로 돌아오는 것으로 이 다이내믹은 반복되는 주제 선율에서 모두 동일하게 적용된다(악보 16).

<악보 16> 제2악장 마디 1-16

Tempo di Minuetto
 ma molto moderato e grazioso

1 *p*

피아노의 주제 **선행악구** 분산된 으뜸화음

5 E^bM: V I₆ I *decrease.*

cresc. *tr* *p*

cresc. *sf* *decrease.* *p*

10 VI 바이올린의 응답 **후행악구** I

cresc.

14 *tr* *sf* *decrease.* *p*

decrease. *p*

VI V I

16마디의 중심 주제가 제시된 후, 두 번째 악구(마디 17-27)는 피아노의 주제 제시(마디 17-20)와 바이올린의 응답(마디 21-23) 그리고 주제의 확장(마디 24-27)으로 구성된다. 주제는 피아노가 먼저 제시하고, 바이올린이 성부의 역할 바꿈으로 반복한다. 주제는 못 갖춘 마디의 g음을 포함하여 c단조의 가락 단음계를 2분음표와 붓점리듬을 사용하여 순차 상하행한다. 또한 주제의 모든 음은 3음 이상을 동시에 연주하고, 3도 병행 진행한다. 다이내믹은 피아노(p)로 시작하여 짧은 크레센도와 스포르잔도(sf), 짧은 데크레센도와 여린 피아노(pp)로 복귀하여 짧은 메사디보체가 이루어진 후 크레센도를 걸쳐 포르테로 마무리된다. 마디 25-27은 주제의 붓점 리듬을 마치 에코처럼 확장하며 g단조의 [V-i] 을 반복 제시한다. 조성은 [c-g] 로 c단조의 이끄는 음인 제자리표의 b음이 있는 주제(마디 17-24)가 c단조, g단조의 [V-i] 을 반복 제시하는 마디 25-27이 g단조이다(악보 17).

<악보 17> 제2악장 마디 17-28

The musical score consists of two systems. The first system (measures 17-20) is labeled '피아노의 주제' (Piano's Theme). It features a piano part with dynamics *cresc.*, *sf*, *decresc.*, and *p*, and a violin part that enters in measure 17. The second system (measures 21-28) is labeled '바이올린의 응답' (Violin's Response). It features a violin part with dynamics *sf*, *decresc.*, and *p*, and a piano part with dynamics *sf* and *decresc.*. Chord symbols are provided below the staves: for the first system, cm: V6, i6, gm: V6, -7, i; for the second system, gm: V, i, V, i, V.

주제의 확장

i V i V i V i

악절 ②부분(마디 28-48)

②부분(마디 28-48)은 ①부분의 변형과 반복으로 ①부분과 동일한 구성이다. 마디 28-37은 마디 1-8의 주제와 유사하지만, 2마디가 확장된 형태로 선율과 리듬, 조성 그리고 다이내믹이 동일하다. 2마디가 확장된 이유는 못 갖춘 마디가 마디 28-29에서 g음을 반복하는 형태로 확장되었기 때문이다. 못 갖춘 마디는 [F#-G]의 반복으로 변형되어 마치 트릴 같은 효과를 준다. 이를 통해 또 다시 확인되는 것은 베토벤이 모티프 또는 음 하나를 확장, 변형시키는 ‘주제 동기 발전 기법’을 사용하는 것을 알 수 있다(악보 18).

<악보 18> 제2악장의 못 갖춘마디, 마디 28-29

Tempo di Minuetto
ma molto moderato e grazioso

못 갖춘 마디의 확장

마디 38-48은 ㉠부분의 마디 9-19의 반복으로 바이올린의 주제(마디 38-41)와 피아노의 응답(마디 42-45), 그리고 주제의 확장(마디 46-48)으로 구성된다. ㉠부분은 피아노가 먼저 주제를 제시하고, 바이올린이 응답했다면, ㉡부분은 바이올린이 먼저 주제를 제시하고, 피아노가 이를 반복한다. 또 ㉠부분의 후행악구(바이올린 주제 마디 21-24)에서만 제시되었던 g음의 연타는 ㉡부분의 선행악구(마디 38-41)에서부터 제시된다(악보 19).

<악보 19> 제2악장 마디 38-49

바이올린의 주제

The musical score is divided into three systems, each with a violin and piano part. The first system (measures 38-41) is titled '바이올린의 주제' (Violin Theme). The violin part starts with a *cresc.* leading to a *sf* dynamic, followed by a *decresc.* to *p*. The piano part also has a *cresc.* to *sf* and then *decresc.* to *p*. The second system (measures 42-45) is titled '피아노의 응답' (Piano Response). The piano part starts with a *cresc.* to *sf* and then *decresc.* to *p*. The violin part has a *cresc.* to *sf* and then *decresc.* to *p*. The third system (measures 46-48) is titled '주제의 확장' (Theme Expansion). The violin part starts with a *cresc.* to *fp* and then *decresc.*. The piano part also has a *cresc.* to *fp* and then *decresc.*. The score includes dynamic markings (*cresc.*, *sf*, *decresc.*, *p*, *fp*) and chord symbols (cm, V6, i6, gm, V, i, V, i, V7, i, V7, i, V7, i).

악절 ©부분(마디 49-74)

©부분(마디 49-74)은 핵심주제 ㉠(마디 1-8)의 반복 악구(마디 49-58)와 성격이 다른 악구 ©(마디 59-74)로 구성된다. 악구 ㉠(마디 49-58)는 못 갖춘 마디의 확장과 핵심 주제로 구성되어 있으며, 악구 ㉠(마디 1-8)와 선율, 조성, 다이내믹이 동일하다. 마디 51-58은 바이올린이 핵심 주제를 제시하고, 피아노가 아르페지오 형태로 변형되어 반주한다(악보 20).

<악보 20> 제2악장 마디 49-58

The musical score for measures 49-58 is presented in two systems. The first system (measures 49-52) features a piano accompaniment in the left hand and a violin melody in the right hand. The piano part begins with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking, followed by a *decresc.* and another *cresc.* marking. The violin part starts with a *fp* dynamic and a *decresc.* marking, followed by a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. Annotations include "못 갖춘마디의 확장" (Expansion of the missing measure) above the first two measures, "피아노의 주제" (Piano's theme) above the third measure, and "반주의 리듬 변형" (Rhythmic variation of the accompaniment) above the piano part in measures 51-52. The second system (measures 53-58) continues the piano accompaniment and violin melody. The piano part has a *cresc.* marking in measure 53 and a *decresc.* marking in measure 56. The violin part has a *tr* (trill) marking in measure 53, a *cresc.* marking in measure 54, and a *decresc.* marking in measure 56. Annotations include "반주의 옥타브 변화" (Octave change of the accompaniment) below the piano part in measures 53-54 and "반주의 옥타브 변화" (Octave change of the accompaniment) below the piano part in measures 56-58. The score concludes with a *p dolce* dynamic in measure 58.

악구 ©(마디 59-74)는 주제선을 뒤에 제시되는 새로운 선율로서 바이올린의 주제(마디 59-66)와 피아노의 응답(마디 67-74)으로 구성된다. 바이올린은 마디 59-62에서 주제를 제시하고, 이것은 마디 63-66에서 붓점 리듬과 스타카토로 생동감있게 변형되어 반복 제시된다. 피아노는 마디 67-70에서 바이올린의 주제를 응답 제시하고, 마디 71-74에서 리듬을 변형하여 반복 제시한다. 이 때 바이올린은 두 음 화음의 음표로 반주하며 B \flat 를 지속적으로 제시한다. 조성은 E \flat 장조로 원조로 제시되고, 마디 74에 g \flat 음을 제시하여 다음 악구의 전조를 예비한다. 마디 59-66의 베이스는 약박에 스포르잔도를 사용함으로 베토벤의 해학적인 다이내믹 표현을 보여준다(악보 21).

<악보 21> 제2악장 마디 59-74

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 59, features the violin's main theme (labeled '바이올린의 주제') in the upper staff, marked 'dolce'. The piano accompaniment in the lower staff consists of chords in the right hand and a bass line with triplets and accents in the left hand. A circled 'sf' (sforzando) is placed under the piano part, with the annotation '약박의 스포르잔도' (sforzando in the weak beat). The second system, starting at measure 63, shows the violin's rhythmic transformation (labeled '주제의 리듬 변형') in the upper staff. The piano accompaniment continues with similar textures. A circled 'sf' is also present in the piano part of this system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

67

피아노의 응답

p dolce

72

전조의 예비

주제의 리듬 변형

cresc.

V₂ -7 I

2) B단락

악절 ④부분(마디 75-89)

악절 ④부분은 곡의 중간 부분에 새롭게 제시되는 선율로서 선행악구(마디 75-78)와 후행악구(마디 79-82), 그리고 주제의 확장(마디 83-89)으로 이루어진다. 선행악구(마디 75-78)는 바이올린이 주제를 제시하고, 성부의 역할바꿈으로 인해 피아노가 후행악구(마디 79-82)에서 주제를 동형진행한다. 선행악구의 바이올린 주제는 4분음표와 붓점리듬을 이음줄과 스타카토로 제시한다. 이 때 베이스는 [e^b-b^b-g^b-b^b] 음을 옥타브로 반복 제시하며 e^b 단조의 조성을 드러낸다. 후행악구는 피아노가 주제를 반복하고, 바이올린은 이음줄과 스타카토를 사용한 리듬으로 3연음 반주한다. 선행악구의 옥타브 베이스는 후행악구에서 3음 화음으로 확장, 변형된다. 마디 83-85는 선행된 주제의 붓점

리듬과 3연음 반주를 변형, 응용하여 악구를 확장한다. 이때 3박 계열을 2박의 리듬으로 변화하여 제시하면서 마치 ‘헤미올라’인 듯 표현한다. 마디 86-89는 바이올린과 피아노의 양손이 모두 다른 단선율을 제시하면서 3성부 효과를 나타낸다. 이 때 제시된 임시표는 원조로 돌아가기 위한 움직임으로 보인다. ④ 부분은 제2악장에서 유일한 단조 부분으로 e^b 단조, 즉 E^b 장조의 같은 으뜸음 조이다(악보 22).

<악보 22> 제2악장 마디 75-89

바이올린의 주제

피아노의 응답

헤미올라

e^bm : i V

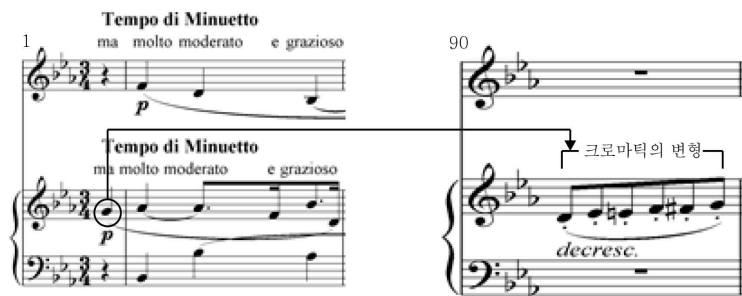


3) A'단락

악절 ㉠'부분(마디 90-117)

세 번째 단락에서 반복되는 악구 ㉠'''(마디 90-106)는 악구 ㉠보다 한마디가 확대되었다. 마디 1-8의 못 갖춘 마디는 마디 90에서 d음부터 g음까지 크로마틱 상행한다(악보 23).

<악보 23> 제2악장의 못 갖춘마디, 마디 90



또한 마디 107-117은 마디 17-27과 구조와 조성, 선율, 마디 수가 동일하나 마디 111은 마디 21의 g음의 연타를 트릴로 변형하여 리듬의 변화를 주었다(악보 24).

<악보 24> 제2악장 마디 21, 마디 111

악절 ㉔'부분(마디 118-138)

㉔'부분의 핵심주제의 반복은 악구 ㉔(마디 1-8)의 바이올린의 대선율 주제를 당김음 리듬으로 변형하여 리듬의 변화를 준다(악보 25).

<악보 25> 제2악장 마디 30-37, 마디 120-127

또한 마디 128-138은 마디 38-48과 구조와 조성, 선율, 마디 수가 동일하나 마디 42-43의 g음의 연타 대신 마디 132-133에서 트릴로 변형하여 리듬의 변화를 주었다(악보 26).

<악보 26> 제2악장 마디 42-43, 마디 132-133

42 *cresc.* *sf* *decresc.* 132 트릴로 변형 *decresc.*

악절 ©'부분(마디 139-162)

©'부분은 마디 1-8의 핵심 주제의 반복(마디 139-148)과 마디 59-74의 반복(마디 149-162)으로 구성된다.

©'부분의 마디 149-162는 마디 59-74가 동일하게 반복제시되다가 마디 157-160에서 축소 변형된다. 또한 마디 162에서 주제 선율의 피아노가 B \flat 장조의 vii $^{\circ}$ 화음을 제시함으로 선율을 급작스럽게 마무리한다. 마디 162는 피아노 주제의 마무리이자 코다의 시작처럼 보인다(악보 27).

<악보 27> 제2악장 마디 157-162

157 *p* *cresc.* *sf* *dolce* *cresc.* *fp*

E $^{\flat}$ M: I V I I V I B $^{\flat}$ M: vii $^{\circ}$

4) 코다

코다는 피아노가 Bb 장조의 vii° 화음을 사용하여 원조에서 전조됨을 제시하고(마디 162), 마디 163-172에서 피아노와 바이올린이 서로 응답하듯이 선율과 리듬을 주고 받으면서 반복 진행한다. 마디 173-176은 피아노가 마디 162-172의 주제를 확장한다(악보 28).

<악보 28> 제2악장 마디 162-176

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 162-166) shows the piano and violin parts. The piano part has a treble clef and a bass clef. The violin part has a treble clef. Annotations include 'fp' (fortissimo piano) and 'f' (forte). A box labeled '두 악기의 주제' (Theme of both instruments) highlights a melodic phrase in the violin part and a corresponding rhythmic pattern in the piano part. The second system (measures 167-170) continues the dialogue. The third system (measures 171-176) shows the piano part expanding the theme, with a box labeled '주제의 확장' (Expansion of the theme) and 'cresc.' (crescendo) markings. The score includes chord symbols: B^bM: vii^o and I, and a V₇ chord at the end.



코다의 마지막 선율은 제2악장 전체에 등장하는 중심주제의 응용(마디 177-185)과 주제의 확장(마디 186-196)으로 구성된다. 제2악장의 핵심 주제는 피아노와 바이올린이 각각 주제를 제시하고, 이를 다른 악기가 반복하는 구성을 보였지만, 흥미롭게 코다에서는 두 악기가 주제를 나누어서 분리 제시하고 있다. 이것은 ‘음악 세공기법(durchbrochene Arbeit)’으로 주제를 두 악기에게 분산시키도록 한 것이다. 이 때 베이스는 옥타브 변화를 주어 동형진행한다. 마디 184-185의 베이스는 [B \flat -E \flat] 대신 [b-c]를 제시하여 마디 186-196의 주제의 확장으로 연결한다. 마디 185의 피아노는 트릴리듬을 빠른 32분음표로의 상행으로 변형하여 2악장에서 가장 빠른 리듬을 제시한다. 이는 마디 187에서 반복되고, 마디 186-187은 마디 183-184를 변형 동형진행하며, 마디 188-189는 E \flat 장조의 스케일을 상하행 순차진행한다. 마디 190-194은 핵심주제의 한 요소를 반복함으로 E \flat 장조의 [V-I]을 6번 반복하여 마치 종지를 확장시켜 놓은 듯하다. 마디 195-196은 으뜸화음으로 가볍게 제2악장을 종지한다. 코다의 조성은 [B \flat -E \flat] 장조로 원조의 딸림조를 제시하고, 이 후 원조로 복귀한다(악보 29).

<악보 29> 제2악장 마디 177-196

177

B[♭]M : V I₆ 주제의 '음악세공기법'

180

185

189

193

I V I V I V I - - I (중지의 확장)

5. 제3악장 Allegro vivace

베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 제3악장은 Allegro vivace로서 2/4박자의 빠른 악장이다. 제3악장은 [A-B-A-C-A']의 론도형식의 구조를 갖으며 코다가 있다.

처음 A부분의 구조는 [a-b-a']의 작은 세도막 형식으로 이루어져 있다. 주요 모티프 α(마디 1-2)와 모티프 β(마디 4-6)를 제시한 악구 a와 반진행의 악구 b(마디 8-12), 그리고 악구 a'(마디 12-20)에서 모티프 α와 β가 변형 반복된다. B부분에서는 새로운 악구 c(마디 20-24)와 경과구적 역할인 악구 d(마디 24-28), 그리고 이를 반복하는 부분(마디 28-36)으로 구성된다. C부분은 악구 e(마디 56-64)와 f(마디 64-71)가 새로운 선율로 등장하고, 이어 A'부분에서 두 악기가 성부를 교차하며 동등하게 연주하면서 주요 모티프를 연주하고 반진행하는 등 다채롭게 진행한다. 마지막으로 코다는 악구 a의 모티프 α와 β의 선율과 변형 그리고 확장으로 구성된다.

3악장의 조성관계를 살펴보면 다음과 같다. 먼저 모든 부분의 조성은 대부분 1악장과 같은 G장조로 제시된다. 다만 C부분의 일부분(마디 56-64)은 G장조의 관계 단조인 e단조로 전조하고, 이어 코다에서는 G장조의 같은 으뜸음조인 g단조의 VI화음을 차용하였다. Eb 장조의 코다는 관계단조인 c단조를 걸쳐 원조로 복귀한다.

<표 4> 제3악장의 구조

구조		마디	조성	
A	Ⓐ	1-8	G	
	Ⓑ	8-12		
	Ⓐ'	12-20		
B	Ⓒ	20-24		
	Ⓓ	24-28		
	Ⓒ	28-32		
	Ⓓ	32-36		
A	Ⓐ	36-44		
	Ⓑ	44-48		
	Ⓐ'	48-56		
C	Ⓔ	56-64	e	
	Ⓕ	64-71	G	
A	Ⓐ	71-79		
	Ⓑ	79-83		
	Ⓐ'	83-91		
A'	Ⓑ'	91-101		G - a - C
	Ⓐ''	101-149	C - G	
	Ⓑ	149-153	G	
	Ⓐ'''	153-166		
Ⓑ''	167-176	G		
코다	Ⓐ		177-188	E b
	Ⓐ'		188-202	E b - c
	Ⓐ''		202-210	G
	Ⓐ'''		210-218	G
	Ⓐ''''		218-221	G

1) 리프레인 A

리프레인 A(마디 1-20)는 주요 모티프 제시(마디 1-8)와 반진행(마디 8-12) 그리고 주요 모티프의 동시 제시(마디 12-20)선율로 구성된다. 이는 악구 [(a)-(b)-(a')]의 구조로 악구 (b)는 악구 (a)를 잇는 경과구적 역할을 한다.

(a) 부분(마디 1-8)

제3악장의 핵심주제선율은 8마디로 선행 악구(마디 1-4)와 후행악구(마디 5-8)로 구성된다. 선행악구(마디 1-4)는 제3악장의 주요 모티프 α 를 제시하고, 후행악구(마디 5-8)는 주요 모티프 β 를 제시한다. 마디 1-2의 모티프 α 는 G장조의 음형으로 구성된 것으로 빠른 16분음표의 진행이 피아노에서 제시된다. 모티프 α 는 두 마디에 걸쳐 상하행 순차진행을 유사하게 반복하고, 비화성음 'c#'을 사용한다. 후행악구(마디 5-8)의 모티프 β 는 스타카토와 트릴을 이용한 경쾌한 선율로 바이올린에서 제시된다. 이 때 피아노는 선행악구(마디 1-4)의 모티프 α 를 연주함으로써 후행악구(마디 5-8)는 모티프 β 의 등장 뿐만 아니라 두 모티프를 동시 제시한다. 베이스는 G장조의 근음을 페달포인트로 지속하여 G장조의 조성을 확립한다(악보 30).

<악보 30> 제3악장 마디 1-8

1 **Allegro vivace**

Allegro vivace

leggiermente 모티프 a

pedal point

GM : 모티프 β

5 모티프 β의 반복

모티프 a와 모티프 β의 동시제시

㉞부분(마디 8-12)

리프레인 A 의 ㉞부분(마디 8-12)은 바이올린과 피아노의 반진행 선율로 ㉞(마디 1-8)와 ㉞'(마디 12-20)를 이어주는 경과구적 역할을 한다. 바이올린과 피아노의 테너는 빠른 16분음표의 리듬으로 G장조의 딸림7화음을 분산하여 순차진행하고, 이것은 서로 규칙적으로 반진행한다. 이 때 마디 10-12의 피아노 오른손은 모티프 β의 트릴을 변형하여 제시한다. ㉞부분(마디 8-12)의 베이스는 딸림음인 D음을 페달포인트로 지속하여 오직 G장조의 딸림7화음만을 제시하는 것을 확립한다(악보 31).

<악보 31> 제3악장 마디 8-12

GM: I V

㉠'부분(마디 12-20)

리프레인 A의 ㉠'부분(마디 12-20)은 총 9마디로 선행악구(마디 12-16)와 후행악구(마디 16-20)로 구성된다. 선행악구(마디 12-16)는 모티프 a와 β 를 두 악기가 동시 제시하고, 후행악구(마디 16-20)는 바이올린과 피아노의 오른손이 옥타브로 모티프 a를 연주한다. 이 때 피아노의 베이스는 G장조의 화음을 분산하여 빠르게 반주한다. ㉠'부분(마디 12-20)은 ㉠'부분(마디 1-8)의 변형으로 마치 2개의 모티프를 강조하여 리프레인 A를 종지하는 듯한 느낌을 준다. 다이내믹은 여린 피아노에서 두 마디의 크레센도 후 포르테로 강하게 제시된다 (악보 32).

<악보 32> 제3악장 마디 12-20

모티프 α 와 모티프 β 의 동시제시

12 *p* *leggermente* *tr* *tr* *cresc.*

GM: V I 옥타브의 모티프 α

17 *f* *p* *f* *p* I

2) 에피소드 B

에피소드 B(마디 20-36)는 G장조의 [I-V]의 주제(마디 20-24)와 하행의 선율(마디 24-28), 그리고 선행주제 반복(마디 28-36)으로 구성된다.

이는 [c-d-c'-d']의 구조로, c'와 d'는 선행된 주제선율을 두 악기의 역할바꿈으로 제시하고, 옥타브의 변화를 보여주기도 한다.

©부분(마디 20-24 / 마디 28-32)

에피소드 B의 ©부분(마디 20-24)은 G장조의 으뜸화음과 딸림화음을 이용한 선율로 바이올린이 새로운 주제선율을 제시하고, 피아노는 바이올린의 리듬을

교차하여 제시한다. 마디 22-24의 두 악기는 선형주제를 꾸밈음의 사용과 리듬 변형으로 반복 제시한다. 조성은 원조인 G장조로 [I-V]의 반복선율이다. 이는 마디 28-32 (㉑)에서 성부가 역할을 바꾸어 동형진행한다(악보 33).

<악보 33> 제3악장 마디 20-24

GM: I₆ V I V I₆ V I V

㉑부분(마디 24-28 / 마디 32-36)

에피소드 B의 ㉑부분(마디 24-28)은 바이올린과 피아노의 베이스가 하행하는 선율(마디 24-26)과 모든 성부가 하행하는 선율(마디 26-28)로 구성된다. 마디 24-26의 바이올린은 이음줄과 스타카토를 이용한 선율로 순차하행하고, 피아노의 베이스는 이를 병진행하며 순차하행한다. 마디 26-28의 바이올린과 피아노의 오른손은 선행된 주제를 동형진행하고, 베이스는 선행된 주제를 옥타브 변화로 동형진행한다. 이 때 피아노의 오른손은 선행된 주제와 달리 바이올린보다 높은 성부로 변형 제시된다. 이는 마디 32-36(㉒) 성부의 역할바꿈과 옥타브 변화로 동형진행한다(악보 34).

<악보 34> 제3악장 마디 24-28

3) 에피소드 C

에피소드 C(마디 56-71)는 모티프 β의 주제(마디 56-64)와 G장조의 딸림화음 선율(마디 64-71)로 구성된다. 조성은 e단조로 제3악장에서 원조를 벗어난 첫 부분이지만, 이는 단 9마디로 길이가 짧고, 다시 원조의 딸림화음을 반복 제시함으로 금방 원조로 복귀한다.

㉠부분(마디 56-64)

에피소드 C의 ㉠부분(마디 56-64)은 모티프 β를 이용한 선율과, 빠른 음형의 분산반주로 구성된다. 바이올린은 모티프 β를 2번 반복 제시하고, 뒤이어 피아노가 성부의 역할바꿈으로 동형진행하며 주제를 반복한다. 이 때 주제를 연주하지 않는 성부는 e단조의 으뜸화음과 딸림화음을 분산반주형태로 빠르게 제시한다. 피아노의 베이스는 e단조의 딸림화음으로 시작하여 [i-V]를 반복하여 제시함으로 G장조의 관계단조인 e단조로 전조됨을 알린다(악보 35).

<악보 35> 제3악장 마디 56-64

모티프 β 의 바이올린 주제

em : V i V i

피아노의 응답

V₄ i - i

㉠부분(마디 64-71)

에피소드 C의 ㉠부분(마디 64-71)은 오직 G장조의 딸림화음으로만 구성되어 있는 악구로, 밀집화음, 또는 16분음표의 분산형태의 딸림화음이 옥타브 혹은 유니즌으로 나타난다. 피아노가 먼저 밀집화음을 네 번 제시하고, 뒤이어 바이올린이 이를 동형진행한다. 8번의 밀집화음 제시 후, 모든 성부는 분산화음으로 딸림화음을 연주한다. 이 때 다이내믹은 포르테와 포르티시모의 사용으로 강하게 연주된다. 마디 64-68은 포르티시모 후에 피아니시모를 제시함으로 갑작스러운 대조를 나타내고, 마치 밀집화음의 에코처럼 여운을 남긴다(악보 36).

<악보 36> 제3악장 마디 64-71

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 64 to 71. The right-hand part (treble clef) begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The left-hand part (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *f* (forte) at measure 64, *ff* (fortissimo) at measure 65, and *p* (piano) at measure 71. A bracket labeled '다이나믹의 대비' (Dynamic Contrast) spans from measure 65 to 71. Below the first system, the tempo is marked 'GM:' and the performance style is indicated as 'V - - V'. The second system covers measures 69 to 71, featuring a section labeled '유니즌의 분산화음' (Unison's Dissonance) in the right-hand part, which plays a series of chords.

4) 리프레인 A와 확장

리프레인 A(마디 71-91)와 리프레인의 확장 부분인 A'(마디 91-176)는 [(a)-(b)-(a')-(a'')-(b)-(a''')-(b'')]의 구조이다. [(a)-(b)-(a')] (마디 71-91)와 (b) (마디 149-153)는 선행된 리프레인 A와 동일하게 반복 제시되고, [(b')-(a'')-(a''')-(b'')] (마디 91-149와 마디 153-176)는 선행된 선율을 모방, 변형하여 발전한다. 조성은 원조인 G장조에서 버금딸림조인 C장조로 전조되는데, 전조되는 과정에서 버금딸림조의 관계단조인 a단조가 등장한다. 이 후 다시 원조로 복귀하는 구조이다.

㉞'부분(마디 91-101)

리프라인 A의 확장 중 ㉞' 부분(마디 91-101)은 바이올린의 트릴선율과 피아노의 밀집화음, 그리고 베이스의 16분음표의 스케일로 구성된다. 마디 91-95는 G장조의 딸림7화음을 트릴과 밀집화음, 상하행의 스케일로 제시하고, 마디 95-97은 이를 a단조의 딸림7화음으로 전조하여 축소, 모방 동형 진행한다. 마디 97-101은 C장조의 딸림7화음으로 전조하여 선행된 주제를 동형 진행한다. 이는 원조인 G장조에서 버금딸림조(C장조)로 전조하는 과정에 버금딸림조의 관계 단조(a단조)를 짧게 배치한 구조이다. 상행 동형진행과 잦은 스포르잔도의 사용은 ㉞'부분(마디 91-101)의 분위기를 상승하게 한다(악보 37).

<악보 37> 제3악장 마디 91-101

The musical score consists of two systems, each with a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff).
 System 1 (Measures 91-95):
 - Violin: Starts with a whole rest, followed by sixteenth-note trills. Dynamic markings include *sf*.
 - Piano: Features dense chords and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *p* and *sf*.
 - Chord symbols: GM : I and V \sharp .
 System 2 (Measures 96-101):
 - Violin: Continues with sixteenth-note trills. Dynamic markings include *sf* and *ff*.
 - Piano: Continues with dense chords and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *sf* and *ff*.
 - Chord symbols: am : V \sharp and CM : V \sharp .

㉠”부분(마디 101-149)

㉠”부분(마디 101-149)은 모티프 α 와 β 의 변형과 확장, 반복제시로 구성된다. 모티프 α 의 옥타브 제시(마디 101-105)와 모티프 α 와 β 의 동시 제시(마디 105-109), 그리고 모티프 α 와 β 의 축소(마디 109-117)가 제시된 후, 모티프 β 의 리듬 변형과 동시에 베이스는 순차하행한다(마디 117-112). 마디 126-132은 F#음이 규칙적인 리듬으로 반복 제시되고, 뒤이어 마디 136-141은 B음과 D음을 규칙적인 리듬으로 반복 제시한다. 규칙적인 리듬의 한음 반복은 버금 딸림조에서 원조로 복귀하는 전조를 돕는 역할로 보여진다. 마디 132-136의 ‘우아하게 (dolce)’는 제3악장에서 유일하게 한번 제시된다(악보 38).

<악보 38> 제3악장 마디 126-143

126 F#의 반복

130 p dolce 첫 등장

모티프 α

decresc. pp p dolce

134

B의 반복

D의 반복

139

모티프 a

decresc.

p

㉠ 〰 부분(마디153-166)

마디 153-157에서 바이올린과 피아노는 리프라인에서 제시한 모티프 a와 β 를 동시에 연주한다. 이어 모티프 a가 유니즌(마디 157-161)으로 연주하고, 마디 161-166는 모티프 a를 확장한다. 이 때 모든 성부는 각기 다른 모티프 a의 변형을 제시하여 3성부효과를 내고, 모티프 a를 넓은 음역대로 확장한다. 이 때, 반복되는 크레센도와 포르테는 음역의 확장을 더욱이 뚜렷하게 한다(악보 39).

<악보 39> 제3악장 마디 161-166

3성부 효과의 모티프 a 변형주제

161

cresc.

cresc.

p

cresc.

cresc.

p

cresc.

f

음역의 확장

1

GM : I

㉞”부분(마디 167-176)

㉞”부분(마디 167-176)은 마디 8-12의 반진행 선율을 변형, 확장한다. 바이올린과 피아노의 베이스는 병진행하고, 피아노의 오른손은 베이스와 반진행하는 선율을 끊임 없이 확장 한 후, G장조의 딸림7화음에 페르마타를 사용함으로 리프레이인의 확장인 A'(마디 71-176)를 급작스럽게 마무리한다(악보 40).

<악보 40> 제 3악장 마디 167-176

167

GM : V₇ V₇ V₇ V₇

173

V₇ V₇ -

5) 코다

코다는 모티프 α 와 β 의 제시(마디 177-190), 모티프 α 와 β 의 변형(마디 190-202), 모티프 α 와 β 의 반복 제시(마디 195-217) 그리고 으뜸 화음의 확장(마디 218-221)으로 구성된다.

페르마타(마디 176) 후 피아노의 E^b 의 반복(마디 177-180)은 E^b 장조로의 전조를 확립한다. 이 후 두 악기는 악구 ㉔의 모티프 α 를 제시(마디 180-184)하고, 동시에 모티프 α 와 β 를 연주(마디 185-188)한다(악보 41).

<악보 41> 제3악장 마디 177-180

177

E^b 의 반복제시

pp

p dolce

$E^b M: I$

마디 188-202의 바이올린과 피아노는 모티프 β 의 리듬이 변형된 선율을 연주하여 마치 선행된 모티프 β 의 선율(마디 185-188)을 에코처럼 여운을 남긴다. 'B \flat '은 마디 196부터 'B \natural '로 변형되어 나타남으로 E^b 장조의 주제가 원조인 G장조로 전조됨을 알 수 있다(악보 42).

<악보 42> 제3악장 마디 188-202

188 *pp* *cresc.* *tr* *p* *cresc.*

195 *sf* *tr* *sf* *p cresc.* *p* *tr* *sf* *f*

GM: V I V₂ I V I

201 *sf* *tr* *sf* *p*

코다의 ㉔ 부분(마디 210-218)은 모티프 β의 변형과 피아노 왼손의 G의 반복으로 구성된다. 피아노의 왼손은 약박에 스포르잔도를 반복적으로 사용함으로써 마치 리듬의 변화를 준 듯한 효과를 나타낸다(악보 43).

<악보 43> 제3악장 마디 210-218

210

모티프의 변형

214

악박의 스포르잔도와 G의 반복

마디 218-221은 G장조의 으뜸화음을 확장한 것으로 바이올린은 으뜸화음을 상행도약하고, 피아노는 G음을 약박에 반복제시하며 분산화음형태로 반주한다. 마침내 제3악장은 마지막 두 화음을 포르티시모로 정격종지하며 마무리한다(악보 44).

<악보 44> 제3악장 마디 218-221

218

으뜸화음의 상행 도약

GM: I - I - I V I (완전종지)

III. 결론

본 논문은 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 악장별 구조와 형식, 화성, 선율을 분석하고 베토벤 바이올린 소나타의 특징을 알아보는데 의의가 있다. 이 곡의 주요 특징을 정리하면 다음과 같다.

첫 번째, 세 개의 악장의 주제는 모두 중심 조성의 으뜸화음을 이용한 완결된 한 문장으로 대부분 반중지나 정격중지로 끝맺는다. 제1악장의 주제는 으뜸화음을 기반으로 한 스케일과 도약진행으로 이루어진 정격중지의 주제이고, 제2악장은 스쳐지나듯 짧은 딸림화음과 으뜸화음으로 구성된 다채로운 선율의 주제로 정격중지로 마무리한다. 제3악장 또한 으뜸화음으로 구성된 빠른 16분음표의 주제이다. 이는 다시 말해 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 세 개의 악장의 주제는 거대한 으뜸화음의 변형이라고 할 수 있다(악보 1,16,30 참조).

두 번째, 베토벤의 주요 음악의 특징 중 하나는 잦은 모티프들의 활용이다. 모티프는 주제의 일부분으로 악장 전체에 유니즌, 전조, 리듬의 변형 혹은 모티프의 축소 변형, 확장 등으로 끊임없이 반복, 발전되어 제시된다. 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》의 모티프는 그대로 제시되거나 여러 번 반복적으로 출현하며, 곡의 통일성을 확립한다(악보 1,30 참조).

세 번째, 베토벤 음악의 주요 특징인 주제-동기 발전 기법은 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》에 즐겨 사용된다. 베토벤은 제시된 주제 자체를 다양하게 변화 발전시킬 뿐만 아니라 작은 모티프들을 활용하여 악곡을 더욱 다채롭게 한다.

네 번째, 베토벤은 멜로디 혹은 주제를 한 악기가 시종일관 연주하는 것이 아니고 여러 악기에게 분산시키도록 했다. 하나의 주제 또는 선율을 여러 성부에 나누어서 연주하는 ‘음악 세공기법(durchbrochene Arbeit)’은 베토벤의

《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》에서 바이올린의 독주와 피아노가 서로 주고받으면서 연주하게 하며 이는 음색의 교체를 다채롭게 표현한다(악보 29 참조).

다섯 번째, 조성은 악장마다 강력한 한 조성으로 정해져있고, 그 안에서 조성의 변화가 세분화되어 나타난다. 으뜸음조와 관계 단조 등 5도 순환계를 근거로 한 전조 진행이 대부분이지만, 5도 순환계로 설명할 수 없는 급격한 조성의 변화를 빈번히 볼 수 있는데 이것은 베토벤의 낭만 음악의 시대가 초래한 것으로 볼 수 있다. 다양한 형태의 전조를 분류하면 다음과 같다.

(1) 5도 순환계에 근거한 전조이다. 작은 동기들을 5도 순환계를 이용하여 빈번하게 전조 제시하는데, 이는 원조의 딸림조, 겹딸림조, 관계단조를 이용한 것으로 베토벤의 독창적 전조의 모습이 나타난다(악보 5,14 참조).

(2) 순차 진행의 전조이다. 5도 순환계로 설명되지 않는 전조로서, 중심음을 기점으로 온음 상하행 순차진행하며 동형진행하는 경우로 전악장에서 빈번하게 제시된다(악보 13 참조).

(3) 임시표를 이용한 전조이다. 전기되는 단순한 화성에서 벗어나 갑작스러운 전조를 표현하기 위하여 임시표를 사용하여 선율을 전조한다(악보 40,41 참조).

여섯 번째, 베토벤은 전 악장에서 대조되는 악상 기호를 짧은 선율 안에 함께 제시하여 명확한 악상 대조를 표현하였다. 이는 전 악장에서 자주 사용되며 주로 포르티시모에서 피아니시모를 같은 문장안에 사용하여 갑작스러운 대조를 제시한다(악보 15,36 참조). 또한 전반적인 악상과는 달리 그 음만을 강하게 연주하는 스포르잔도는 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》에서 약박에 다수 사용되고, 연속적으로 반복 사용되기도 한다. 이것은 곧 선율의 리듬까지 변하는 것처럼 작용한다(악보 11,21,43 참조).

마지막으로, 베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》은 베토벤 바이올린

소나타 초기의 곡들보다 피아노와 바이올린의 역할이 대등하게 제시되고 있다. 이것은 한 악기가 주제 선율을 제시하면, 다른 악기가 성부의 역할바꿈으로 주제에 응답하는 구조이다. 하여 피아노는 반주악기로의 기능을 넘어섰음을 알 수 있다(악보 2,17,35 참조).

베토벤의 《바이올린 소나타 Op. 30, No. 3》은 바이올린과 피아노가 서로 대등하게 주제 선율을 제시하고, 끊임없이 주제를 확장하여 발전시킨 소나타이다. 길지 않은 주제 제시와 그 것의 반복, 모방, 발전, 변형이 전반부에 나타나고 코다를 제외한 후반부는 앞의 주제 구성을 유사하게 반복하는 구조이다. 또한 고전주의 형식을 바탕으로 낭만적인 작곡기법이 나타난 작품임을 알 수 있다. 조성은 중심조성이 제시되고, 5도 순환계에 근거한 고전적인 전조와 근거하지 않는 낭만적 요소의 급격한 전조가 공존한다.

참 고 문 헌

<국내 도서>

- 김방현. 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리 ① 베토벤」. 서울: 음악세계, 1999.
- 김승일. 「간추린 서양음악사」. 서울: 태림출판사, 1990.
- 김용환. 「서양음악사 5 - 19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2007.
- 민은기·박을미·오이돈·이남재. 「서양음악사 2」. 서울: 음악세계, 2014.
- 박유미. 「피아노 문헌」. 서울: 음악춘추사, 2010.
- 송무경. 「연주자를 위한 조성음악 분석 1」. 서울: 예술, 2004.
- 조수철. 「베토벤 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교 출판문화원, 2013.
- 허영한·한미숙. 「조성음악의 구조와 분석」. 서울: 예술, 2012.
- 허영한·한미숙. 「조성음악의 형식 분석」, 서울: 예술, 2014.
- 홍세원. 「고전파음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2011.
- 홍세원. 「서양 음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2009.

<국내 학위 논문>

- 강운영. “Ludwig van Beethoven의 Sonata for Piano and Violin Op. 30 No. 2에 관한 작품 분석.” 연세대학교 석사학위논문, 2012.
- 금우람. “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로-.” 한양대학교 석사학위논문, 2011.
- 김민지. “L. v. Beethoven 의 Violin Sonata No. 8, Op. 30, NO. 3에 관한 연구.” 부산대학교 석사학위논문, 2012.

- 백수연. “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G Major, Op. 30 No. 3에 대한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2015.
- 백수진. “고전주의시대 바이올린 소나타 특징 연구 : 모차르트, 베토벤 바이올린 소나타를 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2006.
- 서원정. “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 4 in a minor Op. 23에 대한 분석연구.” 이화여자대학교 대학원, 석사학위논문, 2014.
- 송혜림. “Ludwig van Beethoven 《Sonata for Violin and Piano in G Major, Op. 30 No. 3》에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2011.
- 윤선하. “베토벤 바이올린 소나타 Op. 12의 No. 1 D장조에 관한 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2004.
- 이부경. “고전주의 시대의 <Violin Sonata> 분석 연구 - L.v. Beethoven Violin Sonata Op. 30 No. 2를 중심으로-.” 중앙대학교 석사학위논문, 2007.
- 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 '크로이처'> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2012.
- 이채정. “L.v.Beethoven의 violin sonata No. 8, Op. 30-3에 대한 연구 분석.” 이화여자대학교 학위석사논문, 2011.
- 장하라. “베토벤의 바이올린 소나타 연구 - G장조 소나타 No. 8, Op. 30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 전해봉. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2015.
- 정다우리. “베토벤 바이올린소나타 Op. 30, No. 3 G장조에 관한 분석 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 정수라. “L. V. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3 에

- 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2011.
- 최동숙. “L.v.Beethoven violin sonata의 고찰.” 숙명여자대학교 대학원, 석사학
위논문, 2003.

<외국도서 및 번역서>

- Abraham, G.. *The New Oxford History of Music*. London: Oxford
University Press, 1973.
- Green, Douglass M.. 「조성음악의 형식」, 박경중 역. 서울: 삼호뮤직, 1998.
- Grout, Donald J.. 「그라우트의 서양음악사」, 제 7판 (하), 민은기·오지희·전
정임·정경영·차지원 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Herold, J. Christopher. *The Mind of Napoleon*. New York: Columbia
University Press, 1955.
- Kerman, Joseph and Alan Tyson (and others). "Beethoven, Ludwig van."
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second
Edition. Edited by Stanley Sadie, Vol 3 : 73-140. New York:
Macmillan publishers Limited 2001.
- Lockwood, Lewis.(Ed.) *The Violin Sonatas : History, Criticism,
Performance*. Edited by Lewis Lokwood and Mark Kroll, Urbana
Champaign and Chicago : University of Illinois Press, 2004.
- Longyear, Rey M.. 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역. 서울: 도서출판 다
리, 2001.
- Riezler, Walter. 「베토벤」, 나주리·신인선 옮김. 서울: 음악세계, 2007.
- Rosen, Charles. 「다양한 소나타형식」, 강순희 역. 서울: 수문당, 1995.
- Schifman, Jeremy. 「우리가 사랑하는 음악가 시리즈 2 베토벤, 그 삶과 음

- 악」, 김병화 역. 서울: 낙소스코리아 포토넷, 2009.
- Solomon, Maynard. 「루드비히 반 베토벤 I」, 김병화 역. 서울: 한길아트, 2006.
- Solomon, Maynard. 「베토벤 ‘윤리적 미’ 또는 ‘승화된 에로스」, 윤소영 역. 서울: 도서출판 공감, 1997.
- Stein, Leon. 「음악형식의 분석연구」, 박재열·이영조 공역. 서울: 세광음악사, 1991.

<악보 정보>

Beethoven, Ludwig van. *SONATA Op. 30, No.3*. Edited by Sieghard Brandenburg. In *Sonaten für Klavier und Violine Band II*. München: G. Henle Verlag 1978

ABSTRACT

A study on Beethoven's 《Violin Sonata Op. 30, No. 3》
an Analytical emphasis

Kim Su-eun

Majoring in accompaniment

Advisor Prof. Lee seong-Liul

The Graduate School of Sungshin Women's University

This thesis is an analytic study about 《Sonata for Violin and Piano for sonata Op. 30, No.3》 composed by Ludwig van Beethoven (1770-1827), a representative German composer. He was a composer who is in the transition between classical and romantic eras, and his earlier compositions showed complete form of classical age. However, as his later works, the innovative attempts he made led to the arrival of the music of the romantic eras. His achievements not only changed the history of the music but also gave predominant influence on posterities. In 《Sonata for Violin and Piano for sonata Op. 30, No.3》 composed by Beethoven, even though it was based on classical technics of sonata, Beethoven seemed to apply new techniques such as changing tonality between the movements or phrases, using humorous rhythms, applying sudden changes of dynamics in the music, and so on. Furthermore, starting from this music, the roles of piano and accompaniment were played more equally than Beethoven's earlier

violin sonata. In this thesis, we first examine the background of the emergence of elements of romantic music in the period of classicism in where Beethoven mainly worked, then examine about the characteristics appearing from Beethoven's violin sonata. Moreover, the main purpose of this paper is to help actual performance through the interpretation of Beethoven's performance after studying his life, the trend of works, and the way of applying his idea to his work using various techniques.