



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](#)

연 상 춘 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤의 바이올린 소나타 연구
- G장조 소나타 No.8, Op.30-3을 중심으로 한
작품분석 및 연주법 연구 -

2013

성신여자대학교 대학원
음악학과
장 하 라

베토벤의 바이올린 소나타 연구

- G장조 소나타 No.8, Op.30-3을 중심으로 한
작품분석 및 연주법 연구 -

연 상 춘 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

장 하 라

인 준 서

장하라의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 더불어 비엔나 고전주의를 대표하는 작곡가 중 한사람이다. 베토벤은 하이든과 모차르트가 구축한 고전주의 양식에서 벗어나 감정의 다양한 표현, 자유로움을 추구하여 낭만주의 음악으로 나아가는 교량적 역할을 하였다.

그의 작품 시기는 일반적으로 3기로 구분되는데, 제1기(1786-1802)는 하이든 모차르트 등과 같은 이전 음악가들의 작곡 성향을 모방하던 시기이다. 제2기(1803-1816)는 베토벤 자신만의 독자적이고 개성적 성향이 두드러지게 나타나며 낭만주의 작품을 개척했던 시기이다. 그리고 마지막으로 낭만주의를 정착시키고 크게 발전시킨 제3기(1817-1827)이다. 그 중 《Violin sonata No.8, Op.30-3》은 제1기에서 제2기로 넘어가는 1802년도에 완성된 작품으로 작품양식 시기 중에 초기에 속한다. 하지만 형식적인 균형미를 중요시하면서도 음악적 의지를 자유롭게 표현하고 있어 중기 이후의 작곡 기법에 가깝다고 볼 수 있다. 또한, 베토벤의 대담성과 독특한 화성처리로 개성과 성숙미를 보여주는 곡이기도 하다.

본 논문은 석사과정 이수를 위한 졸업 연주회의 연주곡목 중 하나였던 Beethoven의 《Violin sonata No.8, Op.30-3》을 중심으로 살펴보겠다. 즉, 베토벤의 생애와 음악사적 의미, 베토벤 바이올린 소나타의 전반적인 특징을 살펴봄으로써 그의 음악세계를 좀 더 넓게 이해하고 연주 해석을 통해 연주자들의 실제 연주에 도움을 주는데 그 목적이 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	4
1. 베토벤의 생애	4
2. 베토벤의 시기별 음악적 특징	7
3. 베토벤 바이올린 소나타	12
1) 소나타의 유래	12
2) 베토벤 바이올린 소나타 10곡	13
3) 베토벤 바이올린 소나타의 음악구성	14
4) 베토벤 바이올린 소나타의 세부적인 연구	20
4. 베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op.30-3의 연구	25
1) 작품배경	25
2) 전체 악장구성	25
3) 작품분석 및 연주법 연구	25
(1) 제 1악장- Allegro assai	25
(2) 제 2악장- Tempo di Minuetto	39
(3) 제 3악장- Allegro vivace	49
III. 결론	61

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 베토벤의 생애	6
<표 2> 렌츠의 ‘베토벤과 세 가지 양식’	7
<표 3> 베토벤의 시기별 작품과 특징	9
<표 4> 베토벤 바이올린 소나타	14
<표 5> Op.12의 음악구성	15
<표 6> Op.23과 Op.24의 음악구성	16
<표 7> Op.30의 음악구성	17
<표 8> Op.47과 Op.96의 음악구성	19
<표 9> 베토벤 바이올린 소나타의 각 악장마다 사용된 빠르기와 개수	20
<표 10> 베토벤 바이올린 소나타의 악장에 따른 박자와 개수	21
<표 11> 베토벤 바이올린 소나타의 악장에 따른 전곡 마디 수 비교	22
<표 12> 베토벤 소나타의 형식에 따른 분류	23
<표 13> 베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op.30-3의 전체 악장 구성	25
<표 14> 제 1악장의 형식구조	26
<표 15> 제 2악장의 형식구조	40
<표 16> 제 3악장의 형식구조	49

악 보 목 차

<악보 1> 제 1악장 마디1-5	27
<악보 2> 제 1악장 마디6-20	28
<악보 3> 제 1악장 마디18-27	29
<악보 4> 제 1악장 마디28-31	30
<악보 5> 제 1악장 마디32-36	31
<악보 6> 제 1악장 마디43-49	31
<악보 7> 제 1악장 마디50-58	32
<악보 8> 제 1악장 마디63-66	33
<악보 9> 제 1악장 마디67-77	34
<악보 10> 제 1악장 마디78-85	34
<악보 11> 제 1악장 마디92-103	36
<악보 12> 제 1악장 마디104-115	37
<악보 13> 제 1악장 마디116	38
<악보 14> 제 1악장 마디187-202	39
<악보 15> 제 2악장 마디1-12	41
<악보 16> 제 2악장 마디13-24	42
<악보 17> 제 2악장 마디25-29	43
<악보 18> 제 2악장 마디30-41	43
<악보 19> 제 2악장 마디42-47	44
<악보 20> 제 2악장 마디48-52	44
<악보 21> 제 2악장 마디57-65	45
<악보 22> 제 2악장 마디66-69	45

<악보 23> 제 2악장 마디74-81	46
<악보 24> 제 2악장 마디82-90	47
<악보 25> 제 2악장 마디119-123	47
<악보 26> 제 2악장 마디130-135	48
<악보 27> 제 2악장 마디160-166	48
<악보 28> 제 3악장 마디1-5	50
<악보 29> 제 3악장 마디6-11	51
<악보 30> 제 3악장 마디12-17	52
<악보 31> 제 3악장 마디18-30	52
<악보 32> 제 3악장 마디31-36	53
<악보 33> 제 3악장 마디54-65	54
<악보 34> 제 3악장 마디92-98	55
<악보 35> 제 3악장 마디99-110	55
<악보 36> 제 3악장 마디118-123	56
<악보 37> 제 3악장 마디124-135	56
<악보 38> 제 3악장 마디136-142	57
<악보 39> 제 3악장 마디161-172	57
<악보 40> 제 3악장 마디173-185	58
<악보 41> 제 3악장 마디192-198	59
<악보 42> 제 3악장 마디206-221	59

I. 서론

베토벤은 하이든과 모차르트와 함께 빈 시대를 대표하는 작곡가로 고전파의 형식이나 양식을 본인의 스타일로 개성적으로 다듬었고 낭만주의라는 새로운 세계로 문을 연 작곡가이다. 그가 살던 고전주의 시대 음악은 복잡했던 바로크 음악에 대한 반발로 파생 되었는데 합리주의의 영향으로 음악이 단순 명쾌하였다. 또한, 조성이 완전히 확립되고 선율은 합리적으로 정연함을 추구하였으며 형식미를 중시하였다. 하지만 베토벤은 더 나아가 고전주의 형식에서 벗어나 보다 풍부하고 음향적이고 힘이 있는 베토벤 개인적이며 감정적인 요소를 포함시킴으로써 새로운 음악 시대를 열었다. 예를 들어 기본 동기로부터 주제를 유도하기, 순환적인 주제의 재현, 주제의 변형, 감정적, 극적, 서술적 특징의 넓은 범주를 표현하는 고정악상들이 낭만주의적 입장으로 방향을 제시하였다.¹⁾

베토벤은 10개의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 고전시대 대부분의 작품들은 건반악기의 발달로 바이올린은 반주유형 정도 또는 리듬을 강조해주는 역할을 하였다. 베토벤은 그의 바이올린 소나타에서 바이올린이 반주부의 역할에서 만족하던 상태에서 벗어나 건반악기와의 동등한 위치로 2중주를 하는듯하게 자유로이 연주하는 방향을 제시하고 있다. 이런 점에 비추어볼 때 베토벤의 10개의 바이올린 소나타는 음악사적으로 큰 의미를 갖는다. 그 중 《Violin sonata No.8, Op.30-3》은 1801년에 작곡을 시작하여 1802년에 완성되어 1기와 2기의 과도기적 성향을 잘 보여주고 있으며, 전에 작곡된

1) 김경임: 『음악양식연구』, (서울: 수문당, 1962), p.92

소나타에 비해 피아노와 바이올린의 이중주적인 성격에 많은 진보를 가져왔다.

베토벤의 《Violin sonata No.8, Op.30-3》에 대한 선행연구가 많이 이루어져 왔다. 선행연구는 선율과 화성, 음악어법 등을 음악 이론적으로 연구하였는데 이러한 연구내용을 먼저 살펴보는 것은 의미가 있으므로 베토벤의 《Violin sonata No.8, Op.30-3》의 최근 발표된 논문들을 살펴보고자 한다.

조나영의 “베토벤 바이올린 소나타 제8번, 작품30-3에 관한 연구” 논문에서는 베토벤의 음악장르와 그 성격들을 조사하여 베토벤의 음악경향을 전반적으로 살펴보았고 형식과 구조, 음계와 선율, 박자와 리듬, 조성과 화성으로 세부적으로 나누어서 제8번 소나타에 대한 음악적 분석을 하였다.²⁾

곽소현의 “L.v. Beethoven의 Violin Sonata op.30-3에서 나타나는 음악어법연구” 논문에서는 베토벤의 음악사적 위치와 베토벤의 소나타 10곡의 이론적 배경을 조사한 다음 작품을 분석하였다. 이 논문에서는 피아노가 반주부의 역할에서 벗어나 완벽한 2중주를 이루고 있고 대조적이며 폭 넓은 다이내믹을 사용, 동형진행에 의한 반복과 다양성이 주요 특징으로 나타남을 볼 수 있다. 즉, 전기에서 중기로 가는 발달 과정을 잘 나타내고 있다는 결론에 도달하였다.³⁾

정다우리 “베토벤 바이올린 소나타 8번 작품 op.30, No.3에 관한 분석 연구”⁴⁾와 이채정의 “L.v. Beethoven violin sonata No.8, Op.30-3에 대한 연구 분석”⁵⁾, 마지막으로 김지형의 “L.v.Beethoven의 바이올린 소나타 Op.30-3,

2) 조나영: 『베토벤 바이올린 소나타 제8번, 작품30-3에 관한 연구』, (동아대학교 대학원, 2009)

3) 곽소현: 『L.v. Beethoven의 Violin Sonata op.30-3에서 나타나는 음악어법연구』, (대진문화예술대학원, 2005)

4) 정다우리: 『베토벤 바이올린 소나타 8번 작품 op.30, No.30에 관한 분석 연구』, (숙명여대 일반대학원, 2010)

No.8에 관한 고찰”⁶⁾ 이 3개의 논문은 같은 연구방법을 이용하였기에 별다른 차이가 없었다. 3개의 논문에서는 베토벤의 시대적 배경과 음악적 특징들을 먼저 살펴보고 이어서 악장별로 구분하여 작품을 분석하였다. 그렇게 해서 하이든과 모차르트 시대부터 내려온 전통적인 소나타 형식을 토대로 자신만의 스타일을 담기 위한 틀로 변화하려는 시도를 확인 할 수 있다는 결론에 도달하였다.

위에서 본 바와 같이 대부분의 논문들은 작품의 선율, 리듬, 화성분석 위주로 연구가 진행됨을 확인 할 수 있다. 본 연구에서는 차별화된 연구를 위해 베토벤의 생애와 시기별 음악적 특징을 전반적으로 알아보고 베토벤 바이올린 소나타에 대해 빠르기, 박자, 마디, 음악형식 순으로 분류하여 세부적으로 다루어 보겠다. 즉, 베토벤 바이올린 소나타의 특징과 발달과정을 통해 《Beethoven Violin sonata No.8, Op.30-3》을 좀 더 깊이 연구하고자 한다. 또한, 본 작품분석을 토대로 연주 해석을 시도해 봄으로써 연주자들의 실제 연주에 도움을 주고자 한다.

현재 베토벤 바이올린 소나타 악보는 HENLE⁷⁾에서 출판된 악보를 많이 사용하는 추세이지만 필자는 I.M.C⁸⁾판 악보로 공부하였기에 I.M.C판 악보를 사용하였다. HENLE와 I.M.C판 악보는 트릴처리에 있어서 차이점이 있으므로 두 출판사의 악보를 모두 참고하기 바란다.

5) 이채정: 『L.v. Beethoven의 violin sonata No.8, Op.30-3에 대한 연구 분석』, (이화여대 대학원, 2011)

6) 김지형: 『L.v. Beethoven의 바이올린 소나타 Op.30, No.8에 관한 고찰』, (경원대 음악대학원, 2008)

7) G. HENLE VERLAG MÜNCHEN 발행 《BEETHOVEN SONATEN: FÜR KLAVIER UND VIOLINE BAND II》

8) International Music Company 발행 《L.V. Beethoven violin 10 Sonatas》, 중 <Violin sonata No.8, Op.30-3>, Edited by. DAVID OISTRACH

II. 본 론

1. 베토벤의 생애

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 독일 서부의 라인강변의 도시 본에서 궁정의 테너가수인 아버지(Johann van Beethoven)와 마리아 막달레나(Maria Magdalena) 사이에서 태어났다. 그의 아버지는 베토벤에게 피아노, 오르간, 바이올린, 비올라 등 여러 악기를 가르치며 음악 교육을 시켰다. 이렇게 혹독한 음악 교육을 받은 베토벤은 7세에 쾰른에서 피아노 연주회를 가졌다. 그 이후 1779년 궁정 오르가니스트였던 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게 대위법과 오르간을 배웠으며 파이퍼에게 쳄발로, 로망디니에게 바이올린과 비올라를 배웠다. 고급음악을 접하면서 그들에게 음악뿐만 아니라 정신적, 정서적으로 영향을 받았다. 이때부터 실력이 눈에 띄게 향상되었고 1782년에는 네페의 뒤를 이어 궁정 오르가니스트로 활동하게 되었다.

1792년 비엔나로 유학을 가서 하이든에게 교향곡과 음악이론에 대하여 수학하는 동시에 쉐크(J.Schenk)로부터 비밀수업을 듣는다. 1794년엔 알브레히츠베르거(J.Albrechtsberger)에게 대위법과 푸가, 주법을 배웠으며 살리에리(A.Salieri)에게는 성악 작곡법을 배우게 되어 음악가로서의 지식과 능력을 키워나갔다.

그는 1795년 자신의 피아노 협주곡 B플랫 장조 Op.19로 피아니스트로서 빈 데뷔를 하였다. 또한, 이 시기에 최고의 작품으로 손꼽히는 피아노 3중주 세곡 Op.1과 피아노 소나타 세곡 Op.2를 발표하여 신진음악가로서의 지위를

굳혀갔다. 하지만 베토벤은 25세 경부터 귀에 이상이 생겼고 1800년경, 30세 무렵에는 귓병이 점점 악화되어 통증과 피로움을 호소하며 절망에 나날들을 보냈다. 그 해 여름에 의사의 권유로 하일리겐슈타트라는 시골에 가서 요양 생활을 하였고 그 생활 중에 유서를 남기게 된다. 그 유서에는 음악인의 목숨과 같은 청력을 잃는 것에 대한 두려움과 대인 기피증으로 인한 외로움이 잘 나타난다.

베토벤은 그 절망적인 상황에서 주저하지 않고 모든 열정을 음악에 쏟아 오히려 이전보다 왕성하게 작품들을 써나갔다. 1802년 이후 10년은 작곡활동이 활발했던 시기였으며 교향곡, 3개의 피아노 협주곡, 5개의 현악 4중주, 오페라 《피델리오》 등 많은 작품들이 탄생되었다. 1814년 즈음에는 빈에서 최고의 인기를 누리게 되어 베토벤의 명성은 정상에 올랐다. 하지만 행복은 잠시, 그의 불행은 계속해서 이어졌다. 1815년에는 자신의 조카 카를(Karl van Beethoven)의 양육 문제로 가족들과의 갈등이 점점 악화 되었고 1819년 49세에 청력을 완전히 상실했다. 하지만 베토벤은 이런 상황 속에서 창작활동을 계속해서 해나갔고 개인적 절망을 음악적으로 승화 하였다. 이때에 만들어진 작품들은 청력 상실로 영감에 의해서 작곡을 하였으며 상상력이 최고로 발휘되어 루돌프대공에 바친 《장엄미사곡, 1823》과 《9번 교향곡, 1824》 등 대작들이 작곡되었다. 그 후에 1827년 3월 26일 베토벤은 오랜 병고 끝에 세상을 떠났다.

그는 일생동안 《32개의 피아노 소나타》, 《9개의 심포니》, 《현악 4중주곡 16곡》, 《바이올린소나타 10곡》, 《첼로 소나타 5곡》, 《11개의 서곡》, 《5개의 피아노 협주곡》, 《1곡의 오라토리오》와 오페라 등 많은 걸작을 남겼다.

위의 내용을 토대로 베토벤의 생애를 간략하게 표로 정리해 보았다.

<표 1> 베토벤의 생애

년도	생애	년도	생애
1770	본에서 태어남	1802	점점 귀가 나빠져 절망속에서 '하일리겐슈타트의 유서'를 씀
1776	아버지로부터 음악의 기초를 배움	1809	피아노 소나타 op.78,79, 피아노협주곡 5번'황제'작곡 루돌프 대공과 킨스키 공작, 로프코비츠등 3인이 베토벤을 계속 빈에 붙잡아놓기 위해 연금을 지급하기로 결정
1778	3월26일, 쾰른에서 첫 연주회를 가짐	1810	테레제 말파티에게 구혼했지만 거절당함. 그녀에게 '엘리제를 위하여'를 헌정
1779-1781	네페를 만나 고급음악을 접하고 파이퍼에게 첼발로를, 로망디니에게 바이올린과 비올라를 배움	1813	자주 우울에 빠졌으며, 작곡은 거의 하지 않았다. 요한 멜첼과 만나 '전투' 교향곡을 작곡하게 되었고 큰 성공을 거두어 베토벤의 인기를 다시 높여줌
1782	궁정 악단의 오르간 주자로 채용 되고 자신이 작곡한 작품을 처음으로 출판함	1817-1818	교향곡 9번의 예비 스케치를 작성하고 <장엄미사>의 작업을 시작
1787	빈을 방문하여 모짜르트를 만나지만 어머니의 죽음 때문에 본으로 돌아옴	1819	'함머 클라비어'소나타를 완성
1788	첫 번째 중요한 후원자인 발트슈타인 백작을 만남	1824	<장엄미사>가 상트페테르부르크에서 공연되고, 빈에서 교향곡 9번이 초연됨
1792	본을 떠나 빈으로 가서 하이든에게서 음악을 배움 아버지가 52세로 사망	1825	현악 4중주 op.130, 132작곡함 조카 카를이 공과대에 입학하여 런던을 방문하려 했지만 건강악화로 인해 성사되지 않음
1794	알브레히츠베르거로부터 대위법 수업을 들음	1826	카를의 자살기도, 이해 말엽에 베토벤의 건강이 급격히 나빠짐
1795	자신의 피아노협주곡 op.19로 피아니스트로서 빈 데뷔를 함	1827	3월24일 중부성사를 받고 이틀 뒤에 사망. 그의 서거를 애도하며 장례식에 약 2만 명의 시민이 참석함

2. 베토벤의 시기별 음악적 특징

베토벤은 하이든, 모차르트와 같이 빈고전파를 대표하는 작곡가인 동시에 낭만주의로의 새로운 음악적 시대에 문을 연 작곡가이다.

18세기 말에서 19세기 초에는 형식주의, 객관성, 명확성 등의 특징에서 벗어나려는 시기이며 음악적으로는 특정한 형식에 감정이 구애되지 않고 자유롭게 예술화 하려는 낭만주의 경향이 싹을 틔우기 시작했다. 이러한 변화의 시기에 베토벤이 있었다.⁹⁾

베토벤의 작품은 양식과 연대를 기초로 많은 학자들에 의하여 3기로 나뉘었는데 본 논문은 렌츠(W.von Lenz)와 뱅쌍 당디(Vincent d'Indy, 1851-1931)에 의한 시기별 음악적 특징을 조사하였다. 렌츠는 ‘베토벤과 세 가지 양식’을 기준으로 7기로 나누었는데 간단하게 표로 정리해 보았다.¹⁰⁾

<표 2> 렌츠의 ‘베토벤과 세 가지 양식’

전기	1782-1792년	제1기 (본 시기)
	1793-1799년	제2기 (빈 초창기)
	1800-1802년	제3기 (실험적 곡을 작곡)
중기	1803-1808년	제4기 (드라마틱한 영웅적 기질의 곡)
후기	1809-1812년	제5기 (영웅적 양식을 따라가나 덜 극단적이고 덜 거친 곡)
	1813-1816년	제6기 (새로운 형태 접근)
	1817-1826년	제7기 (옛 양식을 통합해 작곡한 시기)

아울러 종래의 전기, 중기, 후기의 3기 구분 용어를 이용한다면 전기는 여기에서 말하는 1-3기, 중기는 4기, 후기 전반은 5-6기, 후기 후반을 제7기로 대응시킬 수 있다. 제1기는 학습기에 해당하며 제2기는 빈 진출과 함께 시

9) 이성삼: 『서양음악사』, (서울: 정음사, 1975), p.169-170

10) The New Grove Dictionary Vol.03 Beethoven, Ludwig van, p.95-99

작된다. 전반은 하이든, 알브레히츠베르거, 쟁크에게 배웠던 학습 시대의 성격을 지니고 있으며, 피아니스트로 화려하게 활약하며 빈 음악계에서 명성을 얻고 있는 시기이다. 제3기에는 서서히 주목 받게 된 작곡 활동으로 점차 강한 의욕을 보이며, 전통적인 소나타 양식이나 소나타 형식 구성에 새로운 시도를 끌어들이며 성공을 거두는 시기이다. 또한 이 시기에 베토벤 《Violin sonata No.8, Op.30-3》이 작곡되었다. 제4기는 베토벤 인생에서의 커다란 전기와 함께 시작되며 개성을 심화 시키는 작품을 쓰게 된다. 제5기에서는 ‘운명’과 ‘전원’으로 상징되는 철저한 동기 전개 어법에 대한 반동이 나타난다. 여기서 베토벤은 주제의 음형 동기 조작과는 다른 식의 악곡 구성법을 추구한다. 제6기는 1812년 7월부터 8월에 걸친 마지막 실연이라는 인생에서의 전기가 찾아온 직후에 위치한다. 또한, 이 시기에는 창작력이 두드러지게 쇠퇴하며 주요 작품이 거의 나오지 못하는 슬럼프기라 할 수 있다. 제7기는 진정한 의미의 후기이다. 작품 수는 여전히 적지만 한곡 한곡이 모두 중요한 작품을 이루고 있다.¹¹⁾

뱅쌍 당디에 의한 시기 구분은 제 1기 모방의 시기(Period of imitation), 제 2기 구체화의 시기(Period of realization), 제 3기 반성의 시기(Period of contemplation)이다.¹²⁾ 다음 페이지에 시기별 작품들과 특징들을 간략하게 표로 먼저 정리해 보았다.

11) 음악세계 편집부 옮김: 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 베토벤』, (음악세계,1999), P.17-22

12) Willi Apel: 『Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press』, (Massachusetts, 1969), p.112

<표 3> 베토벤의 시기별 작품과 특징

시기	작품	특징
제 1기 (1782-1802)	현악 3중주 Op.3 피아노 3중주 세 곡 Op.1,2 첼로 소나타 Op.5 오페라 세나인 [아 페르피도] 피아노 소나타 Op.3, 10, 14, 26-28, 31 바이올린 소나타 Op.12, 23, 24 ,30 현악 4중주 Op.18 현악 5중주 Op.29 교향곡1번, 2번	모방의 시기로 하이든, 모차르트의 영향을 받아 형식을 중요시함. 점차 자신만의 독창적인 음악 기법들이 나타남. ※본 논문에서 연구되는 《바이올린 소나타 No.8, Op.30-3》은 이 시기에 작곡되었다.
제 2기 (1803-1816)	바이올린 소나타 Op.47 피아노 협주곡 3번 완성 ‘발트슈타인’, ‘에로이카’ 등 교향곡3번-8번 ‘열정’ 소나타 ‘라주모프스키’ 4중주 Op.59 피아노 협주곡 4번,5번 바이올린 협주곡 D장조 부수음악 ‘슈테판 왕’ ‘아테네의 폐허’ 바이올린 소나타 Op.96 ‘전투’교향곡	구체화의 시기로 베토벤의 독창성과 개성이 강하게 나타나는 시기. 청력장애로 인한 내면의 고통을 음악으로 승화하여 창작열이 매우 활발하던 시기이기도 함.
제 3기 (1817-1827)	‘hammer 클라비어’ 소나타 Op.106 피아노 소나타 Op.109, 110 서곡 ‘현당식’ ‘장엄미사’ 교향곡 9번 현악4중주Op.127, 130, 131, 132, 135	반성의 시기 청력의 상실로 영감에만 의존하여 작곡하게 되며 이 때문에 그의 상상력이 최고조로 발휘됨.

제1기(1782-1802) ‘모방의 시기’에는 고전주의 전통이 물려준 유산의 범위 내에서 작곡한 시기로¹³⁾ 하이든, 모차르트의 영향을 받아 형식을 중요시하는 경향이 있다. 하이든의 주제발전 스타일과 모차르트의 다양한 선율을 모방하여 소나타 형식을 확립 하였지만 그 안에서도 베토벤 자신만의 독창성과 독자적인 음악적 기법들을 엿볼 수 있다. 예를 들어 당김음의 대담한 사용, 다이내믹의 급작스런 변화, 대담한 화성 사용을 들 수 있다. 이러한 특징들은 본 논문에서 중점을 뒀서 연구하게 될 《Beethoven Violin Sonata No.8, Op.30-3》에서 찾아볼 수 있다. 1기의 주요 작품으로는 《Op.18 현악 4중주 6곡》, 《초기 피아노 소나타 10곡》, 《바이올린 소나타 Op.12, 23, 24, 30》, 《Op.5의 첼로 2개의 소나타》, 하이든의 영향을 많이 받은 《교향곡1번, 2번》이 있다.

제2기(1803-1816)는 ‘구체화의 시기’로 베토벤의 독창성과 개성이 강하게 나타나는 시기이며 전통형식이 점차 자유형식으로 구체화되는 시기이다. 그는 이 시기에 소나타와 현악 4중주, 교향곡의 주요 고전주의 형식을 확장하고 심화하였다. 그래서 많은 사람들이 형식적 극적 한계로 간주하던 경지까지 밀어붙였으며, 기악 작품의 기교적 수준을 아주 뛰어난 아마추어가 아니면 연주해낼 수 없는 경지까지 높였다.¹⁴⁾ 이 시기에 베토벤은 청각장애로 인한 내적 고통으로 힘들었지만 그만의 개성을 유감없이 발휘하며 창작열이 매우 활발하던 시기이다.

교향곡에서의 낭만적 표제 사용, 소나타 형식에서의 제시부 반복의 파괴 등 이러한 독립적인 시도들을 보면 베토벤이 제 1기에서 자신만의 미미했던 독창성을 살리기 위해 많은 노력을 했음을 알 수 있다. 또한, 여러 개의 주

13) 제러미 시프먼 지음, 김병화 옮김: 『베토벤, 그 삶과 음악』, (photonet NAXOS BOOKS, 2010), p.42

14) 제러미 시프먼 지음, 김병화 옮김: 앞의 책, p.42

제, 더욱 더 길고 복잡한 발전부와 코다의 확대, 악장 편성의 자유로운 취급 등 새로운 소나타의 형식을 보여줌으로써 소나타 형식에 대한 개념을 한층 확대 시켰다.¹⁵⁾ 이러한 2기의 특징들은 《Beethoven Violin Sonata No.9, 10》에서 찾아볼 수 있다. 이 시기의 작품으로는 《교향곡 3번 ‘영웅’》부터 《교향곡 8번》까지 그리고 《에그몬트 서곡》, 《코리올란 서곡》, 오페라 《피델리오》, 《피아노 협주곡 5번 ‘황제’》 《바이올린 소나타 9번, 10번인 Op. 47, Op. 96》 등이 있다.

제3기(1817-1827)는 ‘반성의 시기’로 성찰기에 해당한다. 초월적 정신성, 대위법에 대한 관심의 증대, 여러 악장으로 이루어진 작품 내에서의 형식적 테마적 통일성을 새로이 강조하는 추세가 혼합된 시기이기도 하다.¹⁶⁾ 베토벤은 완전한 청력의 상실로 영감에만 의존하며 창작을 하게 되며 이로 인하여 명상적이며 추상적인 개인의 성격이 두드러진다. 이 때문에 그의 상상력이 최고조로 발휘 되었으며 전통적인 형식의 윤곽은 점점 흐려졌다. 이 시기의 작품은 주제와 동기에 있어서 극단적인 잠재성을 찾아내는 것으로 주제적 변주의 새로운 개념을 가져다주었다.¹⁷⁾ 즉, 악상이 더욱 압축된 반면 화성이나 짜임새는 점차 확대되었으며 낭만주의적인 경향을 나타내는 작품이 나타났다. 예를 들어 소나타 형식에 중점을 두었던 것을 변주 기법에 의한 방식으로 취하고 작품의 규모면에서도 중기의 작품보다 축소되는 경향이 나타났다.¹⁸⁾ 또한, 교향곡에서의 성악 도입, 대위법적 성부 진행, 고전적 형식의 악장 수의 파괴 등의 특징들을 베토벤 《교향곡 9번》에서 찾아 볼 수

15) 김승일 편저: 『간추린 서양 음악사』, (태림 출판사, 1995), p.154

16) 제러미 시프먼 지음, 김병화 옮김: 『베토벤, 그 삶과 음악』, (photonet NAXOS BOOKS, 2010), p.42

17) D.J. Grout, 서우석 역: 『서양음악사』, (서울 수문당, 1984), p.365

18) Stanley Sadie: 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』, (Macmillian Publischer, New York, 2001), p.385-386

있다. 이 시기의 주요 작품으로는 《교향곡 9번 ‘합창’》과 《5개의 피아노 소나타》, 《장엄미사곡》, 《현악 사중주를 위한 대푸가》, 《첼로 소나타 Op.102》 등이 있다.

위의 내용을 살펴본 결과 베토벤 음악은 시기별로 특징을 찾아 볼 수 있다. 1기는 하이든과 모차르트의 영향을 많이 받아 전형적인 고전 소나타의 모습을 갖추고 있으며 2기에는 점차 자신만의 독창성을 드러내기 시작하였다. 마지막으로 3기에는 청각상실로 인해 영감에 의존해 작곡하였고 이로 인해 그의 상상력이 최고조로 발휘되었다. 이러하듯 베토벤은 고전주의시대 소나타 양식을 기본으로 여기에 자신만의 독창성과 스타일을 첨가함으로써 자신만의 색깔을 표출하였다. 이것이 점차 낭만주의 음악시대로의 새로운 문을 열어 선구자 역할을 하였다고 생각한다.

3. 베토벤 바이올린 소나타

1) 소나타의 유래

소나타는 연주하다, 울리다의 이탈리아어 sonare에서 유래되었다. 이것은 이탈리아 인들이 프랑스 세속음악 샹송을 기악곡으로 편곡한 칸초나(canzona)가 발전 된 것이다. 하여, 칸초나 다 소나레(canzona da sonare), 칸초나 소나타(canzona sonata), 소나타(sonata)의 순서로 발전하게 되었다. 소나타는 악기편성에 따라 독주 소나타(solo sonata)와 트리오 소나타(trio sonata)로 나눌 수 있고, 연주장소에 따라 교회소나타와 실내소나타로 나눌 수 있다. 초기 소나타는 바이올린과 첼발로를 위해 쓰여졌는데 첼발로는 바소 콘티누오의 역할을 하고 바이올린은 그 위에 노래하거나 춤을 추는 식으로 바이올

린 중심의 서법으로 작곡되었다. 이러한 소나타 작곡기법이 점차 발전하여 고전시대와 낭만시대 소나타의 발전을 가져왔다.

2) 베토벤 바이올린 소나타 10곡

고전시대의 대표적 작곡가 하이든은 빠른-느린-빠른의 3악장 형식을 정립하였고 모차르트는 자신이 피아노 명연주자였기 때문에 피아노 중심으로 [바이올린 오블리가토가 붙은 피아노 소나타]라는 형태로 바이올린 소나타를 만들었다. 이 위대한 선배들의 영향을 받아 베토벤은 그들의 전통을 토대로 바이올린 소나타를 작곡하였다.

베토벤은 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였는데 작품들을 보면 바이올린이라는 악기를 독창적으로 다루고 있음을 알 수 있다. 또한, 이 10개의 소나타들은 베토벤의 음악 양식의 변화를 보여줌과 동시에 먼 훗날 바이올린 소나타 발전에 지대한 영향을 끼쳤다. 이전까지의 바이올린 소나타는 피아노에게 큰 비중을 두었지만 베토벤은 더 나아가 피아노와 바이올린 두 악기를 주된 선율과 반주 부분으로 구분 짓기 어려울 만큼 동등한 위치에서 다루고 있다.¹⁹⁾ 바이올린 소나타 역사상 결정적으로 변화의 방향을 제시하였으며 이러한 점이 오늘날 베토벤의 소나타가 높이 평가되고 있는 점이다.

베토벤의 바이올린 소나타 전 10곡을 시기별로 분류해 본다면 1797-1798년경 작곡된 모차르트의 영향이 짙게 나타난 초기의 소나타 Op.12의 1, 2, 3번과 베토벤의 개성이 나타나기 시작한 두 개의 대조적인 소나타 4, 5번 '봄'(1801년)이 있다. 뒤이어 그 이듬해 러시아 황제 알렉산더 1세를 위해 작

19) 김지형: 『L.v. Beethoven의 바이올린 소나타 op.30-3, no.8에 관한 연구』, (경원대학교대학원 석사학위논문, 2008)

곡한 세 곡의 소나타 Op.30의 6, 7, 8번이 있다. Op.30의 소나타는 멜로디와 반주 구조를 탈피한 새로운 길을 모색 하였다. 마지막으로 후기의 걸작 소나타 두 곡으로 Op.47의 9번 ‘크로이처’(1803년) 소나타와 1812년에 베토벤 중기에서 후기로 넘어가는 과도기에 루돌프 대공을 위해 쓴 작품 Op.96의 10번 소나타로 나뉘 볼 수 있다. 작곡된 시기를 보면 알 수 있듯이 10번을 제외하고 모두 창작 초기에서 중기로 가는 과도기 또는, 중기에 작곡된 셈이다. 베토벤의 바이올린 소나타의 목록을 정리하면 <표 4>와 같다.

<표 4> 베토벤 바이올린 소나타

작품번호	Op.	조성	작곡년도	헌정	부제
1	12	D장조	1797-1798	살리에리	
2		A장조	"		
3		E♭ 장조	"		
4	23	a단조	1800-1801	Moritz van	봄
5	24	F장조	"	Fries	
6	30	A장조	1802	Alexander I	
7		c단조	"		
8		G장조	"		
9	47	A장조	1803	Rodolph	크로이처
10	96	G장조	1812	Kreutzer	

3) 베토벤 바이올린 소나타의 음악구성

이어서 《 베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op30-3 》을 조금 더 깊게 이해하기 위해 10개의 소나타의 특징과 음악구성, 작곡 배경, 발달과정을 자세히 알아보겠다.

(1) 베토벤 바이올린 소나타 Op.12

<표 5> Op.12의 음악구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.12, No.1	3악장	Allegro con brio Andante Allegro	D A D	4/4 2/4 6/8	소나타형식 변주곡 소나타론도형식
Op.12, No.2	3악장	Allegro Vivace Andante Allegro	A a A	6/8 2/4 3/4	소나타형식 3부형식 론도형식
Op.12 No.3	3악장	Allegro Adagio Allegro molto	E b C E b	4/4 3/4 2/4	소나타형식 3부형식 론도형식

op.12에 속하는 바이올린 소나타는 당시의 빈 궁정악단 지휘자이자 스승인 살리에리에게 헌정 되었다. 모차르트로부터 이어지는 양식으로 건반악기가 으뜸이 되어 연주하는 소나타 단계에 속하지만 피아노만으로 음악을 만 들어가는 피아노 중심이 아니라 오히려 두 악기의 동등한 사용을 목표로 한 이중주의 영역에서 출발하고 있다.²⁰⁾ 베토벤이 이 소나타를 작곡할 무렵 명 바이올리니스트인 이그나츠 슈판치히와 친구가 되었고 그것이 바이올린 파트가 아주 충실해진 하나의 원인으로 보인다.²¹⁾ 이 Op.12의 작품들은 하이든과 모차르트의 영향을 받아 간결하고 뚜렷한 선율, 화성, 3악장구조, 절제미와 균형미, 동형진행과 병진행의 선율 사용을 엿볼 수 있다.²²⁾ 피아노가

20) G.Abraham: 『The New Oxford History of Music』, (Oxford University Press, London, 1973), p.273

21) 음악세계 편집부 옮김: 『명곡해설 라이브러리 베토벤』, (음악세계, 1999), p.309

22) 백수진: 『고전주의시대 바이올린 소나타 특징 연구:모차르트, 베토벤 바이올린 소나타를 중심으로』, (경희대학교 석사학위논문, 2006)

주도적인 역할을 담당하지만 그 안에서 여러 음악적 소재들이 진정한 의미의 이중주 소나타의 면모를 보여주고 있다. 또한, 갈랑 양식과 낭만주의 성향이 혼합되어 있음을 엿볼 수 있다.

(2) 베토벤 바이올린 소나타 Op.23, Op.24

<표 6> Op.23과 Op.24의 음악구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.23	3악장	Presto	a	6/8	소나타형식
		Andante	A	2/2	소나타형식
		Allegro molto	a	2/2	자유로운 론도형식
Op.24	4악장	Allegro	F	4/4	소나타형식
		Adagio	B b	3/4	변주곡
		Scherzo(Allegro)	F	3/4	복합3부형식
		Allegro	F	2/2	론도형식

Op.23의 제4번 소나타와 Op.24의 제5번 소나타는 1801년 거의 같은 시기에 작곡되었으며 원래는 같은 작품번호에 속한 곡이었다. 제4번 소나타는 비통한 a단조로 쓰여져 내면적이고 제5번은 밝고 여유롭다. 그래서 두 곡의 분위기가 정반대라는 이유로 1802년 각각 다른 작품번호로 빈의 모로 사에서 출판 되었고 두 곡 모두 모리스 폰 프리스(Moritz von Fries)백작에게 헌정되었다. 이 시기에 베토벤은 귓병이 악화되어 원숙함을 표현할 수 있게 되었다. 반면, 귀에 대한 불안함이 공존해 있어 정신적으로 많이 불안해 있었다. 사회적으로는 귀족들의 힘이 약해지고 나폴레옹의 세력이 커지는 등의 정치, 사회적인 변화도 베토벤에게 적지 않은 영향을 미쳤을 것이다.²³⁾

4번 소나타에서는 바이올린의 역할의 비중을 늘리고 2악장을 확대하였으며 서정적인 선율을 엮을 수 있다.

Op.24의 5번 소나타에서는 3악장 형식에서 벗어나 스케르초를 포함한 4악장 형식으로 구성상의 확대를 시도 하였다. 또한, 음역을 확대시키고 급격한 감정 변화를 표현 하였다.²⁴⁾ 이 두 곡의 소나타를 볼 때 베토벤이 모차르트의 영향으로부터 벗어나려는 노력을 엿볼 수 있고 베토벤의 개성이 강하게 나타난 전환기적 시점이라는 것을 알 수 있다.

(3) 베토벤 바이올린 소나타 Op.30

<표 7> Op.30의 음악구성

※본 논문에서 연구되는 《바이올린 소나타 No.8, Op.30-3》은 진하게 표시하였다.

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.30, No.1	3악장	Allegro Adagio Allegretto	A D A	3/4 2/4 2/2	소나타형식 론도형식 변주곡형식
Op.30, No.2	4악장	Allegro Adagio Scherzo(Allegro) Allegro	c A b C c	4/4 4/4 3/4 2/2	소나타형식 3부형식 복합3부형식 소나타형식
Op.30, No.3	3악장	Allegro assai Tempo di Minuett Allegro vivace	G E b G	6/8 3/4 2/4	소나타형식 3부형식 론도형식

1801-1802년 사이에 작곡되어진 Op.30의 세곡은 그 당시의 러시아황제인

23) 음악세계 편집부 옮김: 『명곡해설 라이브러리 베토벤』, (음악세계, 1999), p.316

24) 백수진: 앞의 논문

알렉산더 I세에게 헌정되었다. 그래서 알렉산더 소나타라고도 불린다. 이 작품이 작곡된 것으로 추정되는 1802년 베토벤의 귓병은 더욱 악화되었고, 10월 하일리겐슈타트의 유서를 쓴 해이기도 하다.

6번 소나타는 밝고 대범하여 친숙하기 쉽고 화려하다. 또한, 잘 균형 잡힌 대위법적 짜임새를 통해 두 악기가 친밀한 우애를 지닌 것처럼 음악적 재료를 동등하게 나눠 갖고 있다. 이 곡의 기법은 비교적 간소하며 모차르트적인 분위기도 있다. 하지만 모차르트의 [바이올린 오블리가토가 붙은 피아노 소나타]의 영역에서 벗어나 바이올린의 영역을 넓히려고 하는 베토벤의 개척 의지를 엿볼 수 있다.²⁵⁾

7번 소나타는 Op.30의 세 작품 중 가장 극적인 요소가 많고 베토벤 중기로 가는 과도기적 작품이다. 주목할 점은 3악장에서 스케르초 출현이다. 또한, 바이올린의 자유롭고 넓은 음역이 잘 활용된 작품으로 피아노가 바이올린의 음악적 요소에 구속받지 않고 두 악기가 서로 대등한 역할을 하도록 작곡 되었다.²⁶⁾ 이러한 점을 비추어 볼 때 7번 소나타는 새로운 음악적 요소와 형식에 대한 자유로움이 있고 베토벤 음악이 갖는 특징을 분명하게 보여주는 곡이다.

8번 소나타는 너무 밝은 느낌의 곡으로 빈 교외에서 산책하며 느꼈던 전원적인 인상과 평화로운 자연을 회상하는 기분이 넘쳐흐르는 곡이다. 7번의 구성적인데 비해 8번 소나타는 구성적인 특징이 보이지 않는다. 작품 30의 세 곡이 다른 분위기를 갖도록 한 시도는 대단한 성공을 거두었다고 볼 수 있다.

25) 음악지우사편: 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 베토벤』, (음악세계, 1999) p.322

26) 최동숙: 『L.v. Beethoven violin sonata의 고찰』, (숙명여자대학교 대학원, 석사학위논문, 2003)

(4) 베토벤 바이올린 소나타 Op.47, Op.96

<표 8> Op.47과 Op.96의 음악구성

작품번호	악곡구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.47	3악장	Adagio-Presto-Adagio	A	3/4	소나타형식
		Andante	F	2/4	변주곡
		Presto	A	6/8	소나타형식
Op.96	4악장	Allegro-Moderato	G	3/4	소나타형식
		Adagio	B b	2/4	2부형식
		Scherzo(Allegro)	g	3/4	3부형식
		Allegro	G	2/4	변주곡

1803년에 작곡 되어진 Op.47의 9번 소나타는 매우 기교적이며 화려한 변주 효과를 지니고 있다. 원래는 그 당시 명바이올리니스트인 브릿지타워(Bridgetower, 1780-1860)에게 증정하기 위해 만들었지만 두 사람 사이가 멀어지면서 루돌프 크로이처(Kreutzer, 1766-1831)에게 헌정된다. 이 곡의 3악장은 Op.30 No.1의 마지막 악장을 위해 작곡되었으나 곡 전체적인 분위기와 맞지 않다는 이유로 9번 소나타로 새롭게 작곡 되었다. 피아노의 역할 확대와 바이올린의 현란한 기교를 엿볼 수 있다.

Op.96의 10번 소나타는 9년 동안의 공백이 있는 후인 1812년에 완성되었으며 이 곡은 그의 피아노 제자이자 후원자였던 루돌프 대공에게 헌정 되었다. 긴 공백으로 인해 기존의 바이올린 소나타와 달리 자유롭고 베토벤의 풍부한 공상을 담고 있다. 또한, 평화롭고 밝음에 차있으며 전원적인 부드러운 세계가 조용히 표현되어 있다.²⁷⁾ 4악장은 7개의 변주, 코다로 이어져 있는 소위 성격변주의 곡이다. 각 변주는 모두 풍부한 즉흥성을 보이고 주제의 의존도가 적은 베토벤 후기의 소나타를 보여주는 특색이 있는 곡이다.²⁸⁾

27) G. Abraham: 『상계서』, (New York, 1973), p.273

4) 베토벤 바이올린 소나타의 세부적인 연구

10개의 베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구는 비슷한 방법으로 많이 이루어져 왔다. 필자는 차별화된 연구를 위해서 빠르기, 박자, 마디, 형식 순으로 분류하여 세부적으로 베토벤 소나타 10곡을 연구해 보겠다.

(1) 빠르기와 개수

<표 9> 베토벤 바이올린 소나타의 각 악장마다 사용된 빠르기와 개수

빠르기 악장	Allegro ²⁹⁾	Moderato	Presto	Andante 30)	Adagio 31)	Minuet 32)
1악장	8/10	.	1/10	.	1/10	.
2악장	.	.	.	4/10	5/10	1/10
3악장	9/10	.	1/10	.	.	.
4악장	3/3

위의 표를 보면 1악장은 Allegro가 많이 쓰였다. 반면 2악장은 Andante나 Adagio처럼 느린 악장으로 작곡하였음을 볼 수 있다. 아마도 하이든이 즐겨

28) W. S. Newman: 『The Sonata in the Classic Era』, (W. Norton & Company Inc. New York, 1983), p.541

29) Allegro, Allegro con brio, Allegro vivace, Allegro piacevole, Allegro con spirito, Allegro molto, Allegro ma non troppo, Allegretto con Variazioni, Allegro assai, Allegro moderato를 합쳐 Allegro라 하였다.

30) Andante, Andante con moto, Andante scherzoso, Andante con Variazioni를 합쳐 Andante라 하였다.

31) Adagio, Adagio con molt' espressione, Adagio molto espressivo, Adagio cantabile, Adagio sostenuto를 합쳐 Adagio라 하였다.

32) Minuet, Tempo di minuetto를 합쳐 Minuet라 하였다.

사용하였던 ‘빠르게-느리게- 빠르게’의 형태에 영향을 받았음을 유추해 볼 수 있다. 4개의 악장을 가진 Op.24, Op.30-2, Op.96은 3악장이 모두 Scherzo로 작곡 되었다. Scherzo는 하이든이 Minuet 대신 처음으로 쓰기 시작한 것으로 베토벤도 이를 자주 썼다. 이것 또한 하이든의 영향을 받았음을 유추해 볼 수 있다. 마지막 4악장은 화려하게 마무리 하기위해 빠른 악장을 선호하였다.

(2) 박자와 개수

<표 10> 베토벤 바이올린 소나타의 악장에 따른 박자와 개수

악장	박자	2/2	2/4	3/4	4/4	6/8
1악장		.	.	3/10	4/10	3/10
2악장		1/10	5/10	3/10	1/10	.
3악장		2/10	2/10	4/10	.	2/10
4악장		1/3	2/3	.		

위의 표를 살펴보면 1악장에서는 3/4, 4/4, 6/8의 빠르기를 많이 사용, 2악장에서는 Andante와 Adagio의 느린 악장으로 2/4와 3/4가 많이 사용 되었다. 3악장은 4/4박자를 제외한 박자들이 쓰였고 4악장은 빠른 템포의 2/2와 2/4박자가 쓰였다. 결과적으로 베토벤은 바이올린 소나타에서 3/8자를 제외하고 모든 박자를 골고루 썼고 어느 한 박자에 치우치지 않았음을 유추해 볼 수 있다.

(3) 마디 수 비교

<표 11> 베토벤 바이올린 소나타의 악장에 따른 전곡 마디 수 비교

소나타 악장	No. 1	No. 2	No. 3	No. 4	No. 5	No. 6	No. 7	No. 8	No. 9	No. 10
1악장	226	245	173	252	247	249	254	202	599	281
2악장	169	129	71	207	73	105	114	196	235	67
3악장	230	350	278	332	43	221	84	221	539	129
4악장	243	.	328	.	.	298

위의 표를 보면 1악장은 9번 소나타를 제외하고 200마디 전 후로 작곡되었음을 볼 수 있다. 2악장에 마디 수 규모가 작은 소나타는 대부분 4악장으로 구성 되어 있다. 보통 소나타가 3악장 형식을 가진 반면에 베토벤은 4악장으로 소나타를 확대 했는데 이것은 베토벤이 자신만의 독창성을 보여주기 위해 시도했다고 볼 수 있다. 4악장으로 구성 된 5, 7, 10번의 2악장과 3악장의 마디 수를 합해보면 3악장 형태로 구성되어 있는 나머지 소나타의 2악장의 마디수와 비슷하게 작곡되었음을 볼 수 있다. 3악장의 마디 수 규모는 200마디부터 500마디까지로 마디 수에 영향 받지 않고 자유롭게 작곡하였음을 유추해 볼 수 있다.

1, 6, 9번 소나타는 변주곡으로 이루어진 악장으로 구성 되었다. 1번 소나타 2악장은 각각 변주곡들이 32마디, 16마디, 16마디, 32마디, 41마디 (총 169마디), 6번 소나타 3악장은 32마디, 16마디, 16마디, 16마디, 55마디, 86마디 (총 221마디), 9번 소나타의 2악장은 54마디, 27마디, 27마디, 27마디, 100마디 (총 235마디)로 구성 되어있다. 이것을 보면 변주곡(바리에이션)들은

각각 어느 정도 마디의 통일성을 갖고 작곡되었음을 유추해 볼 수 있다.

(4) 형식에 따른 분류

<표 12> 베토벤 소나타의 형식에 따른 분류

형식 악장	소나타 형식	소나타 론도형식	론도형식	변주곡형식	3부형식 33)	2부형식
1악장	10
2악장	1	.	1	3	4	1
3악장	1	1	4	1	3	.
4악장	.	1	1	1	.	.

위의 표를 보면 1악장은 10곡 모두 소나타 형식으로 작곡되었음을 볼 수 있다. 2악장은 대부분 느린 서정적 악장으로 3부 형식과 변주곡 형식을 많이 사용하였음을 볼 수 있다. 3악장은 미뉴에트와 트리오 또는, 스케르초로 대치되었는데 대부분 론도와 3부 형식으로 이루어졌다. 마지막으로 4악장은 론도, 소나타, 소나타 론도, 변주곡 형식으로 작곡되었는데 소나타 형식을 제외한 세 가지 형식을 골고루 썼음을 알 수 있다.

위의 내용을 정리해 보면 베토벤의 음악 작품은 그 전시대의 유산을 바탕으로 작곡되었다. 이러한 유산을 그의 천재적인 재능으로써 변모시켜 빈 고전파 음악을 최고의 경지까지 발전 시켰음을 알 수 있다.

베토벤의 바이올린 소나타는 고전시대의 소나타 형식을 갖추고 있다. 빠르기에 있어서 3/8박자를 제외하고 모든 박자를 골고루 사용했고 고전시대

33) 3부 형식은 복합3부 형식을 합쳐 3부 형식이라 했다.

선배들의 영향으로 ‘빠른-느린-빠른’ 형식을 갖추고 있다. 동시에 자기 자신의 독창성을 통해 자신만의 소나타 형식을 확립하고 발전시켜 나감을 엿 볼 수 있다. 예를 들어 4악장 형식의 소나타를 작곡하거나 2개의 주요주제를 성격적으로 확실하게 대조시켰고 각각 마디수의 통일성을 가진 변주곡을 도입하였다. 또한, 스케르초 형식의 변형이나 coda를 붙임으로써 음악에 많은 변화를 시도를 하였다.

위의 결과를 토대로 《베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op.30-3》을 대입시켜 보았다. 빠르기에 있어서는 전통적인 고전 소나타의 빠르기 형식으로 작곡 되었고 2악장의 Minuet의 도입은 10개의 소나타 중에 단 하나이다. 마디수에 있어서는 2악장을 주목 해야 한다. 2악장 악보에는 처음부터 끝까지 단하나의 겹세로줄이 없으며 도들이표도 없다. 반복은 모두 총보에 나타나 있으며 반주 음형의 변화를 수반한다. 그 외에 박자와 형식 부분에서 별다른 특징은 나타나지 않는다. 즉, Op.30-3 소나타는 고전 소나타의 작곡기법 안에서 작곡 되었으며 자신만의 독창성을 조금 가미한 것 이외에 구성적인 특징은 없다고 유추 해볼 수 있다.

위의 모든 내용을 종합해 보면 베토벤은 바이올린 소나타의 새로운 정통을 수립하는데 큰 영향을 끼쳤다고 유추해 볼 수 있고 나아가 낭만파 음악의 여러 특징을 이루는 근원이 되었다고 볼 수 있다. 그 자신은 고전적이지도 낭만적이지도 아니하며, 두 세대를 이어주는 교량적 역할로서 음악사적으로 큰 영향을 끼쳤음이 확실하다.³⁴⁾

34) D. J. Grout, 서우석 역: 『서양음악사』, (서울: 심설당, 1986), p.353

4. 베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op.30-3의 연구

1) 작품 배경

베토벤은 20대 후반 청각에 문제가 생겼다는 것을 깨닫게 되었고 1802년 치료를 위해 비엔나 교외에 있는 하일리켄슈타트에서 칩거 생활에 들어간다. 이때 그 유명한 하일리켄슈타트 유서가 작성되어진 시기이기도 하며 바이올린 소나타 Op.30을 작곡한 시기이기도 하다. 베토벤은 청력이 쇠퇴된 이후에 사람들을 멀리하며 자연에서의 마음의 위안을 얻으려고 했다. 그래서 이 무렵부터 그는 숲이나 골짜기를 거닐며 창작을 하는 것을 즐겨했다. 이 곡도 자연에서 영감을 얻어 작곡해서인지 평화로운 자연을 회상하게 하는 기운이 곳곳에 넘쳐흐르는 곡이다.

2) 전체 악장 구성

<표 13>

악장	형식	조성	빠르기	박자
1	소나타형식	G장조	Allegro assai	6/8
2	3부형식	Eb장조	Tempo di minuetto	3/4
3	론도형식	G장조	Allegro vivace	2/4

3) 작품분석 및 연주법 연구

(1) 제 1악장- Allegro assai

1악장은 G장조의 6/8박자의 고전소나타 형식으로 작곡되었다. 202마디로

이루어져있으며 제시부, 발전부, 재현부로 구분할 수 있다.

전체적인 형식구조는 다음 <표 14>와 같다.

<표 14> 제 1악장의 형식구조

구조		마디수	조성
제 시 부	제1주제	모티브A	G장조
		모티브B	“
	경과부		D장조
	제2주제	50-80	d단조
	코데타	81-91	D장조
발 전 부	제1부분	92-103	D장조
	제2부분	104-116	c#단조
재 현 부	제1주제	모티브A	G장조
		모티브B	“
	경과부		D장조
	제2주제	158-188	g단조
	코다	189-202	G장조

① 제시부

제 1악장의 제시부는 마디1에서 마디91까지 해당되고 제1주제와 경과부, 제2주제와 코데타로 이루어져있다. 또한, 제 1주제에서는 G장조 화음을 아르페지오적 기법으로 풀어쓴 모티브A와 순차적 음계를 사용하여 모티브를 발전시키는 모티브B로 나뉜다. 두 모티브가 계속 진행되고 응용되어 1악장 전체를 이끌어나가는 중요한 역할을 한다.

가. 제 1주제

제 1주제는 마디1-19까지로 모티브A와 모티브B로 이루어져 있다. 모티브

A는 마디1-8까지로 4마디 구조로 반복된다. 모티브A는 물레방아가 돌아가는 듯한 빠른 16음표의 음형과 물이 뿜어져 오르는 듯한 G장조 화음의 아르페지오적인 상승 음형이 나온다. 으뜸화음과 딸림화음으로 구성되어있으며 이는 G장조의 조성감을 강조함과 동시에 강한 첫인상을 남기게 된다.

처음 4마디는 p, 다음 4마디는 f로, 차이를 분명히 해야 한다. 참고로 이 효과를 위해 안네소피무터(Anne Sophie Mutter 1963-)35)는 p부분을 1포지션에서 연주하고 f부분을 G선의 4포지션에서 연주하여 확실한 대비를 주었다.

처음 시작을 피아노와 유니즌으로 같이 연주하게 되는데 이때 피아노 연주자와의 호흡이 가장 중요하다. 16음표의 빠른 음형이기 때문에 호흡은 짧고 강하게 들이 마시고 왼손 끝의 강한 터치로 손가락을 재빠르게 움직인다. 또한, 한 활로 그은 것처럼 연주해야 한다. 마디2의 아르페지오적인 음형은 상승음형으로 조금의 크레센도가 느껴지게 연주한다. 단, 크레센도로 인해서 박자가 빨라지거나 소리가 퍼지면 안된다. 마디3에서 쉬는 동안 피아노의 반주를 잘 들어야 하며 활을 줄에 갖다 대고 4번째 마디의 스포르잔도를 준비한다.

<악보 1> 제 1악장 마디1-5

35) 안네소피무터는 1963년 독일 태생의 바이올린 연주가로 1980년대 베를린 필하모닉과 함께 공연하며 유명해진 최고의 바이올린리스트.

피아노가 9번째 마디의 아우프 탁트(Auftakt)³⁶부터 G장조의 IV 화음으로 제1주제의 모티브B를 연주하고 곧이어 12마디부터 바이올린이 피아노의 주제 선율을 받아서 연주하는 대위법적 구성이다. 이 부분은 부드럽고 서정적인 선율을 가지고 있다. 피아노 연주 분위기를 그대로 이어받아 최대한 한 호흡으로 연주해야 한다. 즉, 비브라토를 계속 연결해서 음이 끊어지지 않고 계속해서 흘러갈 수 있게 연주해야 한다. 또한, 왼손의 포지션 이동에 있어 활이 영향을 받아선 안되며 활을 바꿀 때 표시가 나지 않도록 주의 한다.

점 4분음표의 리듬이 피아노 반주리듬과 정확히 일치해야 한다. 뒤에 나오는 16분 음표가 무너지지 않게 조심하고 점차 활을 많이 쓰며 크레센도를 해준다. 마디19의 피아노 반주 베이스음은 C-C#-D의 반음계적 진행을 통해 경과부에서의 D장조로의 전조를 준비하고 있다.

<악보 2> 제 1악장 마디6-20

36) '여린내기'라고도 하며 악곡의 멜로디가 마디의 강박(첫째박)보다 앞부분에서 시작하는 것



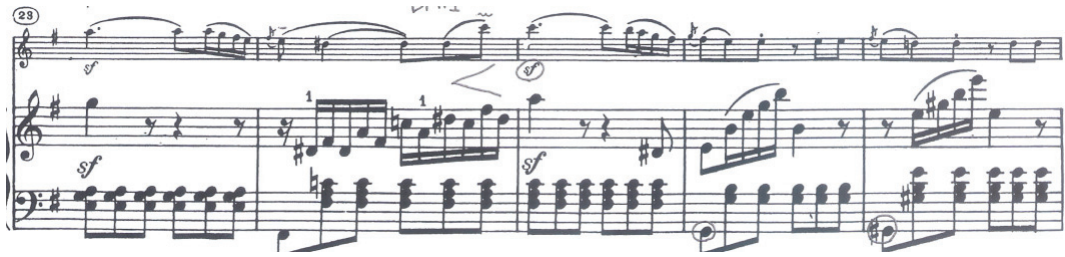
나. 경과부

경과부는 제 1주제와 제 2주제를 연결하기 위한 부분으로 마디20-49로 이루어져 있다. 경과부에서는 제 1주제와 제 2주제의 경계선이 명확하지 않고 강, 약의 대비가 나타나는데 이러한 점은 베토벤의 중기 작품에서 흔히 나타나는 작곡 기법이다.

마디20의 피아노 오른손부분은 제 1주제의 모티브 A를 바이올린 선율은 모티브B를 응용, 발전하여 사용하였다. 마디20 부분의 선율은 피아노의 베이스음과 리듬이 정확히 맞아야 한다. 또한, 스포르잔도를 위해 활의 스피드와 압력을 적절히 사용하고 이어 나오는 16분음표에 엑센트가 들어가지 않게 주의한다. 선율의 흐름을 2마디 단위로 생각하여 연주하기보단 마디20부터 마디27까지 큰 선율의 흐름을 생각하여 점점 크레센도 시킨다. 피아노의 베이스음은 D-E-F#-G-G#-A의 순차진행을 통해 여러 마디를 거쳐 A장조로 전조 하는데 중요한 역할을 한다.

<악보 3> 제 1악장 마디18-27





마디28의 16음표는 A장조의 하양음계로서 제 1주제의 모티브A를 응용하여 모방하고 있으며, 피아노와 교대로 연주되다 유니즌의 반복으로 더욱 강조된다. 이 부분은 활의 무게와 탄력, 속도 등을 고려하여 스피카토³⁷⁾로 연주해야 하며, 하양음계의 마지막 4분음표가 커지지 않게 주의한다. 특히 스피카토 연주시 활의 탄력이 너무 강하여 소리가 거칠지 않게 한다.

<악보 4> 제 1악장 마디28-31



피아노와 유니즌으로 나오는 마디32의 아우프 탁트 음이 미리 커지지 않게 주의하고 첫 박자에서 활의 스피드와 압력을 이용해 정확한 포르테 음량을 켜 줘야한다. 마디33의 ff를 위해서 활을 점점 밑쪽으로 가져가 풍부하고 큰소리로 긴장감을 극대화 시켜주고 마디34의 음에 비브라토를 하여 마무리 지어준다. 마디35부터는 pp로 곡의 분위기가 갑자기 바뀌게 되는데 pp안에

37) 빠른 속도로 음과 음이 연결되는 순간에 활대의 탄성이 자동적으로 활을 튀게 하는 성질을 이용한 주법.

서 크레센도와 데크레센도를 충분히 표현해야 한다. 또한, 첫 소리에 어택(attack)을 주지 않고 스며들 듯이 연주해야 한다.

<악보 5> 제 1악장 마디32-36

마디42부터 나오는 선율은 마디49까지 크고 넓게 생각하며 레가토로 연주해야 한다. 왼손은 비브라토를 멈추지 않아야 하며 보잉은 활이 옆줄로 옮길 때 활의 각도가 지나쳐서 리듬이 흐트러지거나 부자연스러운 엑센트가 생겨 음이 끊어지지 않게 주의한다. 그리고 베토벤이 즐겨 사용하던 강, 약 대비를 위해 마디49 즉, 제 2주제의 한 마디 전까지는 정확한 악상 p를 지켜야 한다.

마디43부터는 피아노는 1마디 단위, 바이올린은 2마디 단위로 동형진행 되는데 피아노는 연속적인 5도 동형진행을 통해 순차적으로 D장조로 마무리 된다.

<악보 6> 제 1악장 마디43-49

다. 제 2주제

제 2주제는 마디50부터 마디80까지 구성되어있다. 여기서 제 2주제의 조성이 d단조로 시작되는 것이 주목 할 점이다. 보통 전통적인 소나타의 경우 제 2주제를 조성관계에 따라 딸림조인 D장조로 시작하지만 베토벤은 조성을 급격히 변화시켜 d단조로 표현하여 그의 개성적이고 창의적인 음악특징을 잘 보여준다.

처음 제 2주제의 선율은 피아노의 의해 연주되고 바이올린은 16분음표로 반주음형을 가진다. 이후 마디54에서는 두 악기의 선율이 교차되어 연주된다. 제 1주제의 선율이 p로 연주되어지는 것과 달리 제 2주제는 f로 연주한다. 16분음표 음형은 손목을 많이 움직이지 않고 팔을 같이 움직여줌으로써 스피카토보단 빠른 데타세³⁸⁾로 연주하는 것이 바람직하다. 성부가 교차되는 부분에서는 스포르잔도를 정확히 지켜주고 비브라토를 계속하여 풍부한 소리를 낼 수 있게 한다. 특히 프레이징의 마지막 4분음표를 울리게 하여 끝마무리를 잘 해야 한다. 마디57부터는 두 성부가 3도 관계로 교차하면서 하행하는데 갑작스러운 p로 서로 조용히 대화하는 듯한 효과를 준다.

<악보 7> 제 1악장 마디50-58

The image shows a musical score for measures 50-58. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has one flat (B-flat major). The score includes various dynamics like *sf* and *p*. Handwritten notes in Korean provide performance instructions: '제 2주제.' at the beginning, '악기의 주제 연주.' under the piano accompaniment, and '성부 교차 연주.' pointing to the crossover section between measures 54 and 57.

38) 하나의 음표를 한 활로 쳐서 압력을 바꾸지 않고 소리를 균일하고 부드럽게 내는 주법.

마디63부터는 피아노의 왼손이 분산화음으로 연주되면서 화려한 효과를 준다. 이 부분은 비브라토를 점차 빠르게 많이 하면서 크레센도 해주고 데크레센도 되는 부분에서는 커지지 않게 조심해야 한다.

<악보 8> 제 1악장 마디63-66

마디67부터는 피아노는 4마디 단위로 동형진행되고 바이올린은 마디69의 주제 선율이 3번 반복하면서 동형 진행된다. 피아노와 바이올린이 서로 다른 리듬의 선율을 교대로 연주하고 마디77에서 유니즌으로 연주되어 Codetta로 가기위한 종지를 강조하고 있다. 이 부분에서는 활 속도와 비브라토의 속도를 빨리해 스포르잔도의 효과를 정확히 주어야 한다. 또한, 피아노와 유니즌으로 연주 되는 마디77 f직전의 레 음이 절대 커지지 않게 주의한다. 뒤이어 나오는 F음은 강한 f의 효과를 위해 G선에서 연주하는 것을 권장한다.

<악보 9> 제 1악장 마디67-77

라. 코데타(codetta)

마디81부터 마디91까지는 제시부의 종지로 코데타 부분이다. 두 성부는 순차적으로 하행하여 제시부의 마지막을 알린다. 또한, 두 성부가 마디81부터 마디84, 마디85부터 마디88이 교차 되서 연주된다. 마디81부터 나오는 스포르잔도의 위치가 바뀌면서 당김음적 효과를 주고 있고 마디83의 트릴 음형은 발전부로 향하는 중요한 역할을 한다. 코데타의 스타카토는 손목을 이용해 가볍게 연주하도록 한다.

<악보 10> 제 1악장 마디78-85



위와 같이 제시부는 제 1주제, 경과부, 제 2주제, 코데타로 구성되어 있다. 경과구는 주제를 혼합, 변형하여 구성되어지고 이것은 베토벤 중기에서 흔히 볼 수 있는 작곡법이기도 하다. 그리고 주목 할 점은 2주제가 D장조여야 하는데 d단조로 시작하였다는 점이다. 제시부는 반복, 악상변화, 성부교차를 통해서 주제를 명확히 제시하고 강조하며, 이로 인해 발전부로 가기 위한 긴장감을 고조시키는 역할을 충분히 했다고 볼 수 있다.

② 발전부

발전부는 마디92부터 마디116으로 이루어져있고 제 1부분과(마디92-마디 103) 제 2부분(마디104-마디116)로 나누어 볼 수 있다. 발전부는 초기의 소나타에 비해 짧은 것이 특징이며, 제시부 주제를 잘 발전시켜 재현부의 원조로 돌아가는데 자연스러운 역할을 한다.

가. 제 1부분

제 1부분은 마디92부터 마디103까지 이다. 코데타의 트릴 요소를 잘 발전시켜 응용하였다. 바이올린과 피아노의 오른손 성부가 트릴을 주고받으며 4마디마다 2도씩 순차진행 되고 3마디에 걸쳐 동형진행이 일어난다. 조성은 a단조-b단조-c#단조로 진행되고 있으며, 피아노가 약박에 강세를 줌으로써 리듬 변화를 꾀하고 있다.

여기서는 피아노와 바이올린은 트릴의 개수와 길이, 모양을 정확히 통일해야 한다. 17세기-18세기까지는 장단 2도위의 음을 전타음으로 연주하는 것이 보편적이었으나 18세-19세기에는 주어진 음에서 시작하는 것을 원칙으로 하고 있기 때문에³⁹⁾ 이 점을 주의하여 트릴을 연주해야 한다. 손가락 힘을 빼고 음을 정확하게 준비해서 또렷하고 질서 있게 트릴을 종결시킨다.

<악보 11> 제 1악장 마디92-103

나. 제 2부분

제 2부분은 마디104부터 마디116까지이며 제시부의 주제를 모방하고 발전시키고 있다. 피아노 베이스 성부를 보면 제 1주제부 모티브A를 변형하였고 c#단조로 전조되어 발전부의 조성변화를 피하고 있다. 마디104부터 마디116

39) 전성분: 『베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op.30, No.3에 관한 분석』 (한양대 음악대학원), p.46

까지 조성은 c#단조-b단조-a단조로 이루어져있다. 여기서 주목할 점은 마디 92에서 마디103까지는 a단조-b단조-c#단조, 마디104부터 마디116까지는 c#단조-b단조-a단조로 되돌아오는 조성을 가지며 재현부에서 G장조로의 복귀를 준비하고 있다.⁴⁰⁾ 이 부분은 피아노와 바이올린이 주고받는 형태인 만큼의 소리의 밸런스가 중요하며, PP 안에서도 음표 하나하나가 명확하게 들리게 왼손을 건강하게 짚어야 한다.

<악보 12> 제 1악장 마디104- 115

마디116에서는 크레센도를 위해 활 위치를 점점 밀쪽으로 옮기면서 폭 넓게 쓴다.

40) 나운영: 『음악분석법』, (서울: 세광음악출판사, 1982), p.78-80

<악보 13> 제 1악장 116마디



발전부는 제 1부분과 제 2부분으로 구성되었다. 제 1부분은 코데타의 요소를 발전시켰고 제 2부분은 제시부 주제를 모방, 발전 시켰다. 또한, 발전부는 재현부에서 원조로 돌아가기 위해 자연스러운 역할을 충분히 했다고 볼 수 있다. 특징적인 점은 발전부가 다른 초기 소나타에 비해 짧다는 점이다.

③ 재현부

재현부는 마디117부터 마디202까지 해당되며, 앞서 제시부와 마찬가지로 제 1주제와 경과부, 제 2주제와 코다로 이루어져있다.

재현부는 조성의 변화만 있을 뿐 내용상으로는 제시부와 동일하다. 재현부의 제 1주제는 제시부와 같게 재현되고 있다. 또한, 재현부의 경과부는 제시부의 경과부인 마디28보다 5도 아래에서 진행되고 있고 코다는 제시부의 제 2주제와 마찬가지로 단조로 진행된다. 코다에서는 G장조의 으뜸인 G음을 강조하면서 1악장 마무리를 하고 있다.

<악보 14> 제 1악장 마디187-202

187 (G 코다 (Coda))

192

197

cresc. ...

cresc. ...

간담함 풀리지 않도록 주의

1악장은 제시부, 발전부, 재현부를 가진 전형적인 고전 소나타의 양식을 취하고 있다. 주목 할 점은 제 2주제에서 단조로 조바꿈하여 두 주제를 대조 시키고 발전부의 길이를 과감하게 축소한 점이다. 이것은 베토벤이 자신만의 독창성을 돋보일 수 있게 노력한 것이라고 유추해 볼 수 있다.

(2) 제 2악장-Tempo di Minuetto

2악장은 중간부분이 짧게 축소된 불규칙 3부 형식으로 느린 악장 역할을

하기위해 충분히 늦추었다. 2악장은 미뉴에트적이지만 가요적인 특성도 가지고 있어서 두 가지의 성격을 보여주는 악장이다. 또한, 2악장의 운곡은 고전주의 미뉴에트과 트리오 그것이지만, 처음부터 끝까지 단하나의 겹세로줄도 없으며 반복은 모두 총보와 반주음형의 변화를 수반한다.⁴¹⁾ 전체적인 형식구조는 다음 <표 15>와 같다.

<표 15>

구조		마디수	조성
A	a	1-16	E \flat 장조
	b	17-29	c단조-g단조
	a'	30-37	E \flat 장조
	b'	38-50	c단조-g단조
	a''	51-58	E \flat 장조
	c	59-74	E \flat 장조
	B		75-90
A	a	91-106	E \flat 장조
	b	107-119	c단조-g단조
	a'	120-127	E \flat 장조
	b'	128-140	c단조-g단조
	a''	141-148	E \flat 장조
	c	149-163	E \flat 장조
	코다		164-196

① A부분

2악장의 A부분은 a-b-a'-b'-a''-c로 구성되었다. 처음 피아노가 E \flat 장조의 V 화음으로 주제 선율을 제시하고 바이올린은 4분음표의 잔잔한 반주 선율을 연주한다. 이어서 마디9의 아우프다트에서 서로의 역할이 바뀌어 연주된다. 즉, 바이올린이 주제 선율을 받아서 연주하고 피아노가 셋잇단음의 반

41) Gidon Kremer&Martha Argerich Beethoven Violin sonaten Nos.6-8 음반 해설지.

주음형의 변화를 보여주고 있다. 이 부분에서는 바이올린의 반주선율이 독자적으로 움직여서는 안되며 피아노가 선율을 노래함에 있어서 방해되지 않게 주의한다. 또한, 피아노 주제 선율과 흐름이 같을 수 있게 두 악기의 호흡이 중요하다.

마디7에서 보이는 스포르잔도는 1악장에서 강한 스포르잔도와는 다르게 활의 어택이 심하지 않아야 한다. 즉, 아름답고 서정적인 선율에 녹아들 수 있게 부드럽게 연주한다. 마디9의 아우프다트에서 바이올린이 피아노의 선율을 그대로 받아 연주하게 되는데 앞서 연주된 피아노 선율 흐름의 느낌을 해치지 않아야 한다. 호흡을 깊게 들이 마시고 긴 프레이징을 만들어 연주해야하며 활 속도를 잘 컨트롤해서 선율 중간에 엑센트가 생기지 않게 주의한다. 또한, 강조해야할 16분음표 음을 충분히 테누토를 해주고 박자가 느려지지 않게 주의한다.

<악보 15> 제 2악장 마디1-12

Tempo di Minuetto,
ma molto moderato e grazioso.

Tempo di Minuetto,
ma molto moderato e grazioso.

피아노 선율 들기.
주제. *p*

cresc.

tr.

cresc.

7 거칠지 않게. *sf decresc.* *p*

주제 반박서 연주.

긴 프레이징. (환곡선 악도 포함)

sf decresc. *p*

마디17의 아우프다트부터 b부분 주제 선율을 피아노가 연주한다. 이 부분의 조성은 c단조 g단조로 이루어져 있으며 a부분과는 대조적 분위기를 느낄 수 있다. 마디20에서 피아노가 G음을 강조해주면서 으뜸성을 강조해주고 3번째 박자에서 바이올린이 선율을 받아 연주한다. 어두운 분위기의 단조 부분으로서 p지만 깊고 어두운 색채를 느낄 수 있게 풍부한 비브라토를 해준다. 또한, 활의 압력과 속도를 이용해 크레센도와 데크레센도를 잘 표현해준다. 마디23의 세 번째 박자에서 나오는 음형은 피아노와 교대로 번갈아가며 연주하게 되며 여기서 피아노와 바이올린 연주자는 꾸밈음과 붓점의 리듬, 스타카도의 길이를 똑같이 통일해야한다.

<악보 16> 제 2악장 마디13-24

The image shows a musical score for measures 13-24. It consists of two systems of staves. The first system (measures 13-18) features a piano part in the lower staves and a violin part in the upper staff. The piano part includes dynamic markings such as *cresc.*, *decresc.*, and *p*. The violin part includes markings like *cresc.*, *sf*, *decresc.*, and *p*. There are performance instructions in Korean: "Vib 끝까지 들기." (Vibrato until the end), "앞부분과 대조적 분위기." (Contrasting atmosphere with the first part), and "선율 받아서 연주." (Play the melody). The second system (measures 19-24) continues the piano and violin parts. The piano part starts with *scendo p* and includes *cresc.*, *sf*, *decresc.*, and *p*. The violin part includes *cresc.*, *sf*, *decresc.*, and *p*. Performance instructions include "지속음 (으뜸성 강조)." (Sustained sound (emphasizing brightness)) and "선율 받아서 연주." (Play the melody). Roman numerals for chords are indicated below the piano part: V, VI, IV, 1/2, V.

마디29에서 피아노가 트릴 형태로 연주되며 다음 주제 선율을 준비한다. 마디30에서 두 악기가 같이 주제선율을 연주하게 되므로 약간 느려진다던지 마지막 박자를 충분히 레가토 시킨다던지 해서 주제를 들어가기 위한 정확

한 사인을 맞추는 연습이 필요하다.

<악보 17> 제 2악장 마디25-29

마디30은 a' 부분으로 a부분과 동일하다. 마디38의 b' 부분은 b와 달리 피아노와 바이올린의 역할이 바뀌어서 연주된다. 마디41에서 바이올린 G 지속음을 연주하는데 음과 음 사이를 살짝 끊어주어 연주한다.

<악보 18> 제 2악장 마디30-41

뒤이어 나오는 바이올린 선을 3박자의 리듬 안에서 2박으로 나뉘는 헤미올라 리듬이 피아노와 바이올린에서 교대로 진행되는 점이 특징이다.42)

<악보 19> 제 2악장 마디42-47

마디51은 a" 부분으로 피아노의 반주형태가 a부분 반주를 응용하여 변형된 형태로 볼 수 있다.

<악보 20> 제 2악장 마디48-52

c부분은 마디58의 세 번째 박자부터 시작된다. 바이올린은 아름다운 큰 선율을 연주하고 피아노는 셋잇단음표로 반주하게 된다. 선율은 3/4박자 춤곡을 느낄 수 있는 부분으로 아름답게 연주해야 한다. 마디59부터 마디65까지 피아노의 왼손은 약박을 Bb 딸림음을 강조해줌으로써 우아하지만 침체되지 않은 상승 지향을 느끼게 한다.

42) 김지형: 『L.v. Beethoven의 바이올린 소나타 Op.30-3, No.8에 관한 고찰』, (경원대학교 음악대학원, 2008), p.38

<악보 21> 제 2악장 마디57-65

마디67부터는 바이올린 선율을 피아노가 연주하고 바이올린은 B \flat 음을 지속음으로 길게 연주하게 된다. B \flat 지속음은 활 속도와 압력이 일정해야하며 비브라토를 해줌으로써 피아노 연주자가 마음껏 노래할 수 있게 받쳐줘야 한다.

<악보 22> 제 2악장 마디66-69

② B부분

마디75부터 마디90까지로 e \flat 단조의 조성으로 이루어져 있다. 바이올린의

주제 선율을 마디77에서 피아노가 받아 연주하는 형태이고 마디82의 피아노 선율은 A부분의 주제 선율을 응용하였다. 앞부분의 서정성이 넘치는 밝은 느낌과 대조적으로 긴장감이 넘치는 부분이다. 분위기가 바뀌는 부분인 만큼 음정에 주의해야한다.

마디77에서 마디78의 셋잇단음표 첫 음까지의 크레센도는 충분히 압력을 줘서 온활을 쓰고 다음에 나오는 갑작스러운 p는 윗활에서 시작 할 수 있게 한다. 마디79부터는 비브라토를 충분히 해주며 슬러 다음에 오는 8분음표가 커지지 않게 조심한다. 또한, 어색한 셈여림이 붙지 않도록 주의한다.

<악보 23> 제 2악장 마디74-81

The image shows a musical score for measures 74-81. It consists of two systems of staves. The first system (measures 74-78) features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 74, followed by a series of chords and eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *pp*, and *cresc.*. A fermata is placed over the first note of measure 78. The second system (measures 79-81) continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 79, followed by chords and eighth notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *cresc.*. A fermata is placed over the first note of measure 81. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

마디88에 크레센도를 표현을 위해 음 하나씩 충분한 비브라토를 해주고 테누토를 해줘야 한다.

<악보 24> 제 2악장 마디82-90

③ A'부분

마디91부터 마디163까지로 이루어져있다. 이 부분은 마디120의 바이올린 선율이 처음 부분과 다르게 리듬 변화를 준 것과 마디132의 G지속음을 트릴로 처리한 것 이외에는 A부분과 같은 형태를 보인다. 마디120은 싱크페이션 리듬으로 강세에 변화를 준다. 이 부분은 음과 음 사이를 끊어주며 리듬을 살려 연주한다.

<악보 25> 제 2악장 마디119-123

마디131 부분은 활 위치를 점점 밑으로 이동시켜 트릴을 준비한다.

<악보 26> 제 2악장 마디130-135

④ 코다(coda)

코다는 마디164부터 마디196까지로 b부분에서 사용되었던 16음표의 선율로 이루어져 있다. 이 선율들은 피아노와 바이올린이 서로 반복하며 종지가 확장되어 연주된다. 마디165의 16분음표는 마디163의 16분음표가 2도 상행하여 모방되었다. 16분음표의 선율이 흘러가게 연주하고 두 악기의 주고받음에 있어서 서로에게 자연스럽게 스며들어야한다. 또한, 곡이 끝난 뒤에도 활을 빨리 내리지 않음으로써 2악장의 끝맺음을 여운이 있게 하고 긴장감이 빨리 풀어지지 않게 한다.

<악보 27> 제 2악장 마디160-166

2악장은 중간부가 축소된 불규칙한 3부분 형식으로 볼 수 있다. A, B, A, coda로 구성되었는데 A부분은 전조 변화가 많고 B부분은 하나의 경과구처럼 단조 처리한 것을 볼 수 있다. 피아노와 바이올린이 서로 모방하여 발전하고 서로 상호작용으로 주고받는 형태이다. 또한, 밝은 느낌과 단조 느낌을 써서 긴장감이 넘치고, 주제 선율을 계속 변화하여 강조하는 것을 볼 수 있다.

(3) 제 3악장-Allegro assai

3악장은 민요풍의 주제를 갖는 2/4박자의 론도형식의 악장으로 처음 피아노의 주제 제시로 시작된다. 주제 선율을 피아노와 바이올린이 계속해서 동등하게 주고받으며 진행된다. 3악장의 구성은 다음 <표 16>과 같다.

<표 16>

구조		마디수	조성
A	a	1-8	G
	b	8-12	
	a'	12-20	
B	c	20-24	G
	d	24-28	
	c	28-32	
	d	32-36	
A	a	36-40	G
	b	40-44	
	a'	44-56	
C	e	56-64	G
	f	64-71	e
A'	a	71-79	G
	b	79-83	

	a'	83-91	C
	b'	91-101	
	a''	101-149	
	b	149-153	
	a	153-176	
코다		177-221	E♭ -C-G

① A부분

A부분은 마디1부터 마디20까지로 이루어져 있고 더 세부적으로 a+b+a'로 나눌 수 있다. 피아노의 오른손으로 주제가 제시되는 모티브A와 4마디의 바이올린 대선율의 주제 모티브B로 이루어져 있다. 이 두 선율은 3악장을 전반적으로 이끌어나가는 중요한 선율이다. 필자는 마디4의 8분음표 두 음을 올리는 활로 처리하여 리코시에 살타토(Ricochet saltato)로 처리하였다. 리코시에 살타토는 한 활로 몇 개의 음을 같은 방향으로 튕기는 방법이다. 활을 줄에서 떼어 가볍게 잡고 손목이나 손가락의 탄력 있는 운동으로 쳐올리고 자연스럽게 활의 반동으로 튀어 오른 활을 조절하면서 다음에서 다음으로 통겨간다. 음이 자연스럽게 울릴 수 있게 하고 8분음표가 급해지지 않게 주의한다.

<악보 28> 제 3악장 마디1-5

마디8의 첫 박의 4분음표 G음은 거칠지 않고 충분히 울릴 수 있게 마무리 한다. 뒤이어 마디8부터 16분음표 부분이 나오고 피아노와 반진행 형태로 진행 된다. 또한, b부분은 a와 a'를 이어주는 경과구적 역할을 하고 마디 10의 피아노 오른손부분은 뒷부분에 나올 바이올린 파트의 리듬을 암시적으로 보여주고 있다.

마디8의 16분음표는 슬러 뒤에 스타카토가 붙은 형태로 연주하기가 까다롭다. 일단, 활을 가볍게 잡고 활의 탄성을 이용하여 활을 튕긴다. 또한, 활대를 적당히 세우고 약간의 팔의 상하 운동을 하면서 연주하는 것이 바람직하고 활 위치, 속도, 압력등활 사용의 정확한 컨트롤이 필요하다.

<악보 29> 제 3악장 마디6-11

The image shows a musical score for measures 6-11. It consists of three staves: a top staff for the violin and two lower staves for the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 6 starts with a circled '6'. The violin part has a melodic line with a crescendo marking. The piano part has a rhythmic accompaniment with a '3' marking. Handwritten annotations in Korean include 'p. vn 반진행 관제된 진행.' (p. vn half-step regulated progression), '→ 뒷부분 Solo 암시 리듬.' (→ back part solo implied rhythm), and '지속음.' (sustained note). There are also 'cresc.' markings in both parts.

마디12의 a'부분은 a와는 다르게 피아노와 바이올린의 성부가 서로 바뀌어서 나타난다. 마디12의 4분음표를 깨끗히 마무리하고 짧은 호흡을 통해 피아노와의 호흡을 정확히 맞춘다. 마디17부터는 두 악기가 유니즌(unison)으로 연주되고 점차 긴장감을 고조시킨다. 악상이 점차 f로 향해 갈 때 활을 점차 줄에 붙이어 빠른 데타세로 소리 내어 긴장감을 점차 고조시킨다.

<악보 30> 제 3악장 마디12-17

(처음과 반대로 성부가 교차되어 연주)
 p *leggermente* *tr* *cresc.* *unison* *cresc.*

② B부분

B는 마디20부터 마디36까지로 c+d+c+d로 나누어 볼 수 있다. c는 새로운 주제를 제시하고 d는 경과구로 볼 수 있다. 또한, 첫 번째 c부분과 d부분은 뒤이어 다시 반복되어지는 마디28에서 성부가 서로 바뀌어서 연주된다. 마디20의 B부분은 비브라토를 곁들여 여유 있고 부드럽게 연주해야한다. 마디24의 4분음표를 정확히 여유 있게 마무리하고 마디24와 마디26 16분음표의 첫 음에는 약간의 엑센트를 줘서 연주하길 권장한다.

<악보 31> 제 3악장 마디18-30

긴장감고조. A *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*
 긴장감고조. *tr* *ten.* *ten.*

마디34의 피아노와 유니즌 부분은 활을 시원하게 많이 써주고 마지막음까지 비브라토를 하여 깔끔하게 마무리 한다. 뒤이어 마디36부터 마디56까지 A부분이 똑같이 재현된다.

<악보 32> 제 3악장 마디31-36

The image shows a musical score for measures 31-36. It consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part starts with a tenuto ('ten.') and features a '경이적인 성격' (heroic character) section. The violin part has a melodic line with a trill ('tr') and a '4 1 4 2' fingering. Performance instructions include 'f 활 시원하게 많이쓰기' (forte, use bow vigorously) and 'p' (piano). A circled '31' is at the beginning of the first staff.

③ C부분

C부분은 마디56부터 마디71까지로 주제가 나타나는 e부분과 경과구의 역할을 하는 f로 이루어져 있다. e부분은 G장조의 나란한조인 e단조로 이루어져 있다. 바이올린의 주제선율은 순차적으로 진행되는데 반해 피아노 반주는 화성위주의 아르페지오적 기법으로 연주된다. 또한, 바이올린의 주제선율은 마디60에서 성부가 바뀌어서 동기가 반복되고 재현된다.

이 부분에서는 피아노 반주에 트릴이 나오는데 리듬이 무너지지 않고 정확한 박자로 흘러갈 수 있게 반주자의 역할이 중요하다. 바이올린 연주자는 피아노 주제 선율이 들릴 수 있게 작게 연주하며 변화하는 음을 강조해서 연주한다. 마디64의 경과구적인 역할을 하는 f부분은 비브라토와 함께 화음이 울리게 연주해준다.

<악보 33> 제 3악장 마디54-65

The image shows a musical score for measures 54-65. It consists of two systems of staves. The first system (measures 54-58) includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* and *p*. A section labeled 'B' begins in measure 58. The second system (measures 59-65) continues the piano accompaniment and includes a violin part (treble clef). The violin part has trills and slurs. Dynamics include *sf*, *p*, *cresc.*, and *f*. Performance instructions in Korean are present: '성부 바크(면서 동기 반복. 자음군.)' and '평과전 야랑'. Fingerings are indicated with numbers 1-3. The score ends with a fermata over the final chord.

④ A'부분

A'부분은 마디71부터 마디176까지로 구성 되어 있으며 A보다 156마디가 더 길다. 세부적으로는 a+b+a'+b'+a''+b+a로 구성되어 있고 마디71부터 마디91까지는 A부분과 동일하지만 그 뒷부분은 조금 더 변형되고 발전되었다. 마디91부터 b'부분이 연주되는데 b부분보다 훨씬 더 다양한 화음이 사용되었다. 마디92에 출현하는 바이올린 장식음 리듬은 앞서 마디81의 피아노 오른손 부분의 리듬이 응용된 것이다.

마디92의 첫 박에 피아노의 스포르잔도 음을 정확히 들어야 하며, 바이올린 리듬도 스포르잔도 표현을 위해 활을 줄에 붙이고 시작한다. 또한, 두 개의 8분음표가 이어지지 않게 살짝 끊어서 연주한다.

<악보 36> 제 3악장 마디118-123

마디129부터 피아노의 반주 음형이 16분음표로 나타나 새로운 리듬이 등장한다. 마디133의 바이올린 선율은 커지지 않게 활 속도를 조심하여 쓴다.

<악보 37> 제 3악장 마디124-135

마디138의 피아노 반주 음형에서 전조가 일어남을 볼 수 있다.

<악보 38> 제 3악장 마디136-142

Musical score for Example 38, measures 136-142. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a vocal line. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *decresc.*, and *p*.

마디149부터 마디176까지 b와 a가 다시 등장하는데 a는 앞부분의 a보다 더 발전 되고 확장되었다. 마디162부터는 크레센도를 하여 2마디를 이어가고 뒤이어 마디165의 p표현을 위해 작아지지 않는다. 또한, 빠른 데타세를 요구한다. p부분부터는 다시 시작하는 기분으로 정확히 피아노와 악상을 맞춰야하며 마디168의 스포르잔도는 소리가 멈춰있지 않게 계속 진행되어야 한다.

<악보 39> 제 3악장 마디161-172

Musical score for Example 39, measures 161-172. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a vocal line. Dynamics include *cresc.*, *p*, and *p cresc.* Fingerings are indicated with numbers 1-5.

⑤ 코다

코다는 마디177부터 마디221까지로 A부분의 요소들이 E^b-c-G장조로 전조되고 변화되어 전개된다. 마디180에 주제 선율이 나오는데 앞부분의 모티브A가 변화되어 진행된 형태로 볼 수 있다. 이 부분은 줄이 많이 바뀌어 줄의 각도가 자주 달라지므로 정확히 활을 컨트롤해야 한다. 즉, 활의 탄력이 너무 강하지 않게 주의하고 리듬이 무너지지 않게 조심해야 한다. 또한, 프레이징을 마무리하는 끝 음을 버리지 않고 비브라토와 함께 울리게 마무리한다.

<악보 40> 제 3악장 마디173-185

마디194부터는 잦은 악상 변화를 정확히 지켜야하며 8분음표는 가볍게 처리한다.

<악보 41> 제 3악장 마디192-198

마디206의 엇박 리듬은 빨라지지 않게 조심해야 한다. (연주자의 선택이지만 간혹 점점 빨라져 끝까지 박자를 몰고가 곡을 끝내는 연주자들도 있다.) 연주자는 왼손 오른손의 타이밍을 정확히 맞춰서 끝까지 명확함을 잃지 않는다. 마지막 8분음표는 길어지지 않게 주의하고 ff하여 정격중지로 화려하게 곡을 끝맺는다.

<악보 42> 제 3악장 마디206-221



3악장을 정리해보면 A+B+A+C+A'로 구성되어있다. A는 주제선을 a와 경과구적 역할을 하는 b 마지막으로 a부분이 성부 교차되어 나타나는 a'로 구성되어있다. B는 c+d+c+d로 c는 새로운 주제를 제시하고 d는 경과구적 역할을 한다. 여기서 뒷부분에 나타나는 c와d는 앞부분의 c와d의 성부가 바뀌어 연주된다. C는 G장조의 나란한조인 e단조로 이루어져 있다. 특징적인 점은 바이올린 주제선율은 순차적으로 진행되는 반면 피아노 선율은 화성위주의 아르페지오적 기법으로 연주된다는 점이다. A'는 A와 같으나 뒷부분이 조금 더 변형, 발전되어 A보다 156마디가 길고 코다는 A부분 요소들이 전조되고 변화되어 진행된다. 3악장은 단순 론도, 즉 5부 형식으로 볼 수 있지만 종결부분이 54마디로 확대되어 6부 구성으로도 볼 수 있다.⁴³⁾

43) 정다우리: 『베토벤 바이올린 소나타 8번 작품 op.30, No.30에 관한 분석 연구』, (숙명여대 일반대학원, 2010)

Ⅲ. 결 론

지금까지 베토벤의 생애와 음악사적 의미, 베토벤 음악의 전반적인 특징을 살펴보고 베토벤 바이올린 소나타에 대해 알아보았다. 이렇게 정리된 전반적인 내용을 토대로 베토벤의 《Violin sonata No.8, Op.30-3》을 자세히 살펴보고 연주 해석을 시도해 보았다. 확인한 내용을 핵심적으로 정리해 보면 다음과 같다.

베토벤 소나타 10곡은 1기에서 3기 전반에 걸쳐 작곡되었는데 그 중 10번 소나타를 제외하고 모두 창작 초기에서 중기로 가는 과도기 또는, 중기에 작곡된 곡들이다.

베토벤의 소나타는 하이든의 영향을 받아 빠른-느린-빠른의 빠르기를 기본적인 틀로 가지고 있다. 3/8박자를 제외한 모든 박자를 끌고루 사용했으며 변주곡은 마디 수의 통일성을 갖고 작곡했다. 1악장은 10곡 모두 소나타 형식으로 작곡되었고 2악장은 3부형식과 변주곡 형식을 많이 사용했다. 이어서 3악장은 대부분 론도와 3부형식으로 작곡되었고 4악장은 소나타론도형식, 론도형식, 변주곡형식으로 작곡되었다.

베토벤은 고전시대 소나타 틀에 그치지 않고 4악장 구조의 도입, 주요주제의 성격적으로 대비, 스케르초 형식에 변형을 가하는 등 많은 시도를 했던 것으로 보여 진다. 이런 점을 비추어 볼 때 베토벤 바이올린 소나타 10곡은 고전시대 소나타 형식을 갖추고 있는 동시에 베토벤 자신만의 독창성을 통해 소나타 형식을 확립하고 발전시켜 나갔다는 결론에 도달했다.

《Violin sonata No.8, Op.30-3》을 집중적으로 탐구해 본 내용을 핵심적

으로 정리하면 아래와 같다.

《Violin sonata No.8, Op.30-3》은 1기에서 2기로 넘어가는 1802년도에 완성된 작품으로 1기와 2기의 과도기적 성향을 잘 보여주고 있다. 전체 3악장으로 구성되었으며 빠르기는 빠른-느린-빠른의 전형적인 고전시대 소나타 틀을 갖고 있다.

1악장은 제시부, 발전부, 재현부를 갖는 전형적인 고전소나타 양식을 가지고 있다. 제시부는 제 1주제, 경과부, 제 2주제, 코데타로 구성되어 있다. 제 1주제는 대위법적 구성이 두드러진다. 경과부는 주제를 혼합, 변형하여 구성되었고 제 2주제는 D장조여야 하는데 d단조로 작곡된 점이 특징이다. 발전부는 다른 초기 소나타에 비해 짧고 원조인 재현부로 돌아가기 위해 자연스러운 역할을 했음을 볼 수 있다. 재현부는 선율과 음정, 조성 변화만 있고 제시부랑 같다. 따라서 1악장은 주제의 반복, 대조, 악상변화, 성부교차를 통해서 명확히 주제를 제시하고 강조하였다.

2악장은 중간부가 축소된 불규칙한 3부분 형식으로 볼 수 있다. A부분은 전조 변화가 많고 B부분은 짧게 단조 처리해서 하나의 경과구처럼 작곡하였다. 전반적으로 피아노와 바이올린이 서로 모방하고 발전하여 서로 상호작용으로 주고받는 형태이다. 반음계적 화성진행 등을 볼 때 2악장에서도 자신만의 독창성을 돋보일 수 있게 노력했음을 유추할 수 있다.

3악장은 론도형식으로 5부 형식으로 볼 수 있지만 종결구가 54마디로 확대되어 6부 구성으로도 볼 수 있다. 형식은 고전적인 형식이지만 그 안에서도 베토벤만의 독창적인 작곡 성향을 엿볼 수 있다.

위의 내용을 토대로 다음과 같은 결론을 내릴 수 있다. 베토벤은 고전주의 소나타형식의 틀에 그치지 않고 자신만의 독창적인 소나타 기법을 발전

시킴을 위해 노력하였음을 알 수 있다. 또한, 피아노와 성부교차, 주제선율의 교차 연주 등 어느 한곳에 치우치지 않고 두 악기가 서로 대등한 위치에서 연주할 수 있게 작곡하였다. 따라서 선배들이 물려준 음악적 유산과 자신만의 독창성을 잘 결합하여 새로운 낭만주의 세계로 문을 열었고 진정한 이중주 소나타로의 길을 연 작곡가임은 틀림없다는 결론에 도달 하였다.

연주에 있어서는 이중주적인 성격을 많이 가지고 있으므로 피아노 연주자와의 호흡과 소리의 밸런스를 맞추는 것이 가장 중요하다. 또한, 대조적인 다이내믹 표현이 중요하다고 볼 수 있다.

본 연구를 통해 베토벤 소나타의 시대적 배경과 음악의 전반적인 특징을 알 수 있었고, 그 특징들을 살리기 위해 연주자로서의 접근 방법에 많은 도움이 되었다. 이러한 심도 있는 이해를 통해 연주자들이 조금 더 깊이 있는 연주를 할 수 있을 것이라 생각한다.

참 고 문 헌

1. 국내서적

- 김경임: 『음악양식연구』, (서울: 수문당, 1962)
- 김승일 편저: 『간추린 서양 음악사』, (태림 출판사, 1995)
- 나운영: 『음악분석법』, (서울: 세광음악출판사, 1982)
- 민은기.신혜승 지음: 『Classic A TO Z 서양음악의 이해』, (음악세계, 2006)
- 음악세계 편집부 옮김: 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 베토벤』, (음악세계, 1999)
- 이성삼: 『서양음악사』, (서울: 정음사, 1975)
- 이정림: 『베토벤의 생애와 음악』, (범우사, 파주, 2007)
- 제러미 시프먼 지음, 김병화 옮김: 『베토벤, 그 삶과 음악』, (photonet NAXOS BOOKS, 2010)
- D.J. Grout, 서우석 역: 『서양음악사』

2. 학위논문

- 곽소현: 『L.v. Beethoven의 Violin Sonata op.30-3에서 나타나는 음악어법연구』, (대진문화예술대학원, 2005)
- 김지형: 『L.v. Beethoven의 바이올린 소나타 Op.30, No.8에 관한 고찰』, (경원대 음악대학원, 2008)
- 백수진: 『고전주의시대 바이올린 소나타 특징 연구: 모차르트, 베토벤 바이올린 소나타를 중심으로』, (경희대학교 석사학위논문, 2006)
- 이채정: 『L.v. Beethoven의 violin sonata No.8, Op.30-3에 대한 연구 분석』, (이화여대 대학원, 2011)

전성분: 『베토벤 바이올린 소나타 No.8, Op.30, No.3에 관한 분석』 (한양대 음악대학원)

정다우리: 『베토벤 바이올린 소나타 8번 작품 op.30, No.3에 관한 분석 연구』, (숙명여대 일반대학원, 2010)

조나영: 『베토벤 바이올린 소나타 제8번, 작품30-3에 관한 연구』, (동아대학교 대학원, 2009)

최동숙: 『L.v. Beethoven violin sonata의 고찰』, (숙명여자대학교 대학원, 석사학위논문, 2003)

3. 외국서적

The New Grove Dictionary Vol.03 Beethoven, Ludwig van

Willi Apel: 『Harvard Dictionary of Music, Harvard University Press』, (Massachusetts, 1969)

Stanley Sadie: 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』, (Macmillian Publisher, New York, 2001)

G.Abraham: 『The New Oxford History of Music』, (Oxford University Press, London, 1973)

W. S. Newman: 『The Sonata in the Classic Era』, (W. Norton & Company Inc. New York, 1983)

ABSTRACT

A Study on Beethoven's Violin Sonata
-An Analytical emphasis on G Major Sonata No.8, Op.30-3 and
a performance guide-

Jang Ha-ra
majoring in violin
Adviser Prof. Yeon Sang-chun
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven (1770-1827) is one of the composers representing Vienna classicism along with Franz Joseph Haydn (1732-1809) and Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Beethoven acted as a bridge toward Romantic music pursuing freedom and various expressions of emotion breaking away from Classicism established by Haydn and Mozart.

Beethoven's work period is classified into 3 periods. The first period(1786-1803)is characterized by emulation of style of composers such as Haydn and Mozart. The second period (1803-1816) is characterized by pioneering Romantic style through expression of unique and original style. The third period(1817-1827) is characterized by his great contribution to developing and establishing Romanticism. 《Violin

sonata No.8, Op.30-3》 created in 1802 which was around the end of the first period and the beginning of the second period comes under a category of the early period in terms of work style but it can come under a category of the middle period on the ground that it expresses his idea in a free fashion though it considers the beauty of symmetry. 《Violin sonata No.8, Op.30-3》 shows Beethoven's individuality and maturity through boldness and unique harmonic approach.

This thesis studies Beethoven's violin sonata centering on Beethoven's 《Violin sonata No.8, Op.30-3》 which was one of concertino for graduation concert for completion of master's course. The objective of this study is to make a contribution to improving actual performance of musicians by understanding Beethoven's music better and examining life, significance and overall characteristics of Beethoven.