



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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 승 윤 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤의 <피아노와 바이올린을
위한 소나타 F장조 Op.24>
분석 연구

2015

성신여자대학교 대학원
만주학과
박 세 원

베토벤의 <피아노와 바이올린을
위한 소나타 F장조 Op.24>
분석 연구

이 승 윤 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

만주학과

박 세 원

인 준 서

박세원의 석사학위 논문으로 인준함.

2014년 11월

심사위원장 한 방 원 인

심사위원 송 영 규 인

심사위원 이 승 윤 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 F장조 Op.24>에서 나타나는 두 악기의 관계와 작품에서 보이는 음악적 특징을 분석한 것이다.

베토벤이 활동했던 18세기 후반 유럽은 프랑스 혁명과 계몽주의의 영향으로 시민계급의 확산과 자본주의의 발달이 시작되었으며 대중음악회와 살롱 등의 음악문화가 새롭게 자리잡게 된다. 베토벤은 이러한 변화 속에 독립적인 음악가로 활동하며 전통적인 고전주의 형식아래 새롭고 완숙한 작품으로 자신만의 독창적 작품을 이끌어 냈다.

베토벤은 그의 작품 시기 중 초기와 중기에 모두 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 그의 초기 바이올린 소나타 Op.12는 피아노가 중심이 된 ‘바이올린을 오블리가토로 하는 피아노 소나타’로 쓰였지만 Op.24에 이르러 바이올린이 주선율을 시작하며 두 악기가 비교적 균형을 이루기 시작한다. Op.30은 초기에서 중기로 넘어가는 작품으로 바이올린에 상당한 비중을 두었다. Op.47에서는 협주곡풍의 소나타가 시도되며 두 악기는 완벽하게 균형을 이룬다.

1801년에 작곡된 바이올린 소나타인 Op.24는 베토벤의 바이올린 소나타 중 처음으로 스케르초를 포함한 4악장을 가지며 서정적인 선율과 따뜻한 분위기를 가지고 있다는 점에서 “봄(Spring)”이라는 별칭이 붙여졌다.

바이올린이 먼저 주선율을 제시하는 제 1악장은 작은 동기의 발전, 같은 으뜸조 안에 장, 단조의 빈번한 사용, 악상의 급격한 대조 등 베토벤의 음악적 어법이 나타난다. 제 2악장은 제 1악장의 주선율이 변형되었고 제 1악장에 나타났던 작은 동기가 제 2악장의 주선율, 코다에서 중요한 역할을 한다.

제 3악장은 제 1악장의 코드진행이 축소되어 나타나는 것이 특징이며 스케르초와 트리오는 대비를 이룬다. 제 4악장은 론도 형식으로 3개의 주제를 가지고 있다. 주선율은 다른 리듬으로 새롭게 나오며 총 네 번의 리프레이인이 반복, 변형되고 제 1악장의 작은 동기는 제 4악장의 주선율에 순차진행하며 반복된다. 위와 같이 이 곡의 특징적인 작은 동기는 제 3악장을 제외한 나머지 악장에서 모두 나오며 곡 전체의 통일성을 부여한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤	
1. 베토벤 시대의 사회와 문화	3
2. 시기별 작품분류	5
III. 피아노와 바이올린을 위한 소나타	
1. 베토벤 이전의 바이올린 소나타	7
2. 베토벤의 10개의 바이올린 소나타	9
3. 베토벤의 바이올린 소나타의 음악적 특징	11
IV. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 F장조 Op.24>	
1. 작품배경과 특징	24
2. 작품분석	
1) 제 1악장	29
2) 제 2악장	50
3) 제 3악장	57
4) 제 4악장	61
V. 결론	81

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표1>	베토벤의 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품목록	9
<표2>	제 1악장의 구성	29
<표3>	제 2악장의 구성	50
<표4>	제 3악장의 구성	57
<표5>	제 4악장의 구성	61

악 보 목 차

<악보1> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.96	
제 3악장 마디1-3, 마디116-118	12
<악보2> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.12 No.2	
제 1악장 마디1-4, 마디234-245	13
<악보3> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.47	
a. 제 1악장 마디18-21, 마디194-200, 마디575-582	14
b. 제 2악장 마디1-7	15
c. 제 3악장 마디1-11, 마디455-457	16
<악보4> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.47	
제 1악장 마디1-21	17
<악보5> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.2	
제 1악장 마디1-9	19
<악보6> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.47	
제 1악장 마디81-89	20
<악보7> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.24	
제 1악장 마디121-127	21
<악보8> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.2	
제 1악장 마디1-4, 마디162-165	22
<악보9> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.2	
제 1악장 마디208-209, 마디222-223	23
<악보10> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.1, No.2, No.3	
제 1악장 마디1-2	25
<악보11> 베토벤의 피아노 소나타 Op.22	

a. 제 1악장 마디1-6	26
b. 제 2악장 마디1-6	27
c. 제 3악장 마디1-8	27
d. 제 4악장 마디1-4	28
<악보12> 제 1악장 마디1-10	31
<악보13> 제 1악장 마디11-25	32
<악보14> 제 1악장 마디26-37	33
<악보15> 제 1악장 마디38-68	35
<악보16> 제 1악장 마디70-86	37
<악보17> 제 1악장 마디86-90	39
<악보18> 제 1악장 마디90-97	40
<악보19> 제 1악장 마디98-115	41
<악보20> 제 1악장 마디116-124	42
<악보21> 제 1악장 마디124-142	44
<악보22> 제 1악장 마디150-162	45
<악보23> 제 1악장 마디209-219	47
<악보24> 제 1악장 마디231-247	48
<악보25> 제 2악장 마디1-17	51
<악보26> 제 2악장 마디18-29	52
<악보27> 제 2악장 마디30-37	53
<악보28> 제 2악장 마디38-53	54
<악보29> 제 2악장 마디54-60	55
<악보30> 제 2악장 마디70-73	56
<악보31> 제 3악장 마디1-27	58
<악보32> 제 3악장 마디28-43	60

<악보33> 제 4악장 마디1-18	62
<악보34> 제 4악장 마디19-55	64
<악보35> 제 4악장 마디56-73	67
<악보36> 제 4악장 마디74-123	68
<악보37> 제 4악장 마디124-141	72
<악보38> 제 4악장 마디142-188	73
<악보39> 제 4악장 마디189-205	76
<악보40> 제 4악장 마디206-243	78

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 함께 빈 고전주의를 대표하는 작곡가로 고전주의의 중심에 서 있지만 그만의 독자적인 방식을 추구하며 낭만주의의 길을 연 작곡가이다.

베토벤이 활동한 18세기 후반 빈에서는 살롱문화와 건반악기의 개량으로 실내음악이 발전되었는데 그 중 베토벤의 바이올린 소나타는 이전의 음악가들이 작곡한 ‘바이올린 오블리가토가 붙은 피아노 소나타’에서 ‘피아노와 바이올린을 위한 소나타’로 두 악기가 균형적으로 발전하는 과정을 보여준다.

베토벤은 1797-1812년 사이 모두 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 그 중 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 F장조 Op.24>는 1801년 제 4번 소나타인 Op.23과 같은 작품번호를 가지며 작곡되었다. 그러나 서로 다른 분위기를 가지고 있는 이 두 곡은 1802년 각각 독립된 작품으로 분리된다. Op.24는 전통적인 소나타 형식으로 베토벤이 3악장 구조에서 탈피한 스케르초를 가진 4악장 구조로 작곡한 첫 바이올린 소나타 작품이다. 또한 이전의 바이올린 소나타에서 피아노가 곡 전체를 주도하며 바이올린이 종속적 역할을 했던 것에 비해 Op.24에서는 바이올린이 주선율을 시작하며 비교적 바이올린과 피아노가 균형적으로 작곡되었다.

필자는 Op.24에서 보이는 피아노와 바이올린의 균형적인 모습과 베토벤이 자주 사용한 굴림음형을 포함한 동기의 역할에 주목하여 이 곡을 분석하고자 한다. 이를 위하여 베토벤 시대의 사회와 문화적 배경을 토대로 그의 작품세계를 다루어 보고 바로크 시대에서 고전시대로 오면서 변화되는 바이올린 소나타의 모습과 베토벤의 10개의 바이올린 소나타의 발전 과정을 살펴

본다. 그리고 Op.24의 분석을 통해 각 악장이 지니는 음악적 특징, 형식, 구성, 화성, 선율 등을 알아보고 상호주제와 응답적인 관계를 통해 바이올린과 피아노간의 균형 잡힌 유기적 관계를 살펴본다. 또한 제 3악장을 제외한 나머지 악장에서 나타나는 특징적인 작은 동기의 역할과 악장간의 연관성에 대해 고찰해 보고자한다.

II. 베토벤

1. 베토벤 시대의 사회와 문화

베토벤이 활동한 18세기 후반 유럽은 혁명을 통해 정치, 경제, 문화 모든 면에서 극적인 변화가 일어났다. 프랑스 혁명(1789년)은 왕과 귀족이 지배하는 봉건주의 시대에서 인간 개인의 자유를 중시하며 평등한 권리를 요구하는 시민 사회를 만들었고, 영국에서 일어난 산업 혁명은 자본주의와 경제적인 변화를 가져왔다. 또한 사상문화 운동으로 프랑스, 영국, 독일 등에서 개인의 자유와 평등을 강조하며 사회를 개혁하려는 계몽주의가 나타났다.

이렇게 유럽에서는 극적인 변화가 계속 일어났지만 18세기 후반 베토벤이 활동한 빈은 정치적으로 군주체제에 머물러 있었다. 귀족들은 사회적으로 음악을 후원하기 위해 귀족하우스 악단인 하우스카펠레를 조직하였고 음악은 하나의 문화적 도구로 성장하여 빈이 유럽음악의 수도가 되었다.¹⁾

신성 로마 제국이 해체된 1806년 프란츠 2세(Franz II, 1768-1835)가 제위를 잃으면서 왕실과 귀족들은 전처럼 화려한 생활을 할 수 없게 되었다. 재산을 잃게 된 귀족들은 하우스카펠레의 규모를 줄여 음악후원방식을 행사 있을 때 마다 음악가를 고용하는 형태로 바꾸었다. 독점적인 음악후원가 역할을 했던 귀족들은 은행가, 도매상, 상류 중산층 등 다른 시민계급과 그 역할을 나누게 되고²⁾ 귀족들의 쇠퇴로 음악가들 삶의 양식에도 많은 변화가 나타났다. 음악가들은 교회나 궁정에 소속된 고용직에서 점차 독립적 음악가로 전향하며 '전업 작곡가'라는 직업이 생겨나기 시작했다.

1) Tia DeNora, 「베토벤 천재 만들기 1792-1803년 빈의 음악정치」 김원명 역 (부산: 경성대학교 출판부, 2009), 66.

2) Tia DeNora, 「베토벤 천재 만들기 1792-1803년 빈의 음악정치」 김원명 역, 73.

빈은 산업혁명으로 인해 부르주아 계급이 부상하였는데, 이는 음악가들에게도 영향을 미치게 되었다. 이 계급은 귀족과 거의 같은 음악적 생활을 누리며, 귀족들과 마찬가지로 후원을 위한 새로운 조직을 결성하고 대중음악회에 참석하거나 살롱 등을 후원하였다. 이러한 부르주아 계급의 노력으로 빈이 규모면에서는 아니지만 명성면에서 문화적 중심지로 자리를 지켰다.

당시 극장이나 홀에서 열리는 대중음악회는 초연을 마친 작곡가나 연주자들을 위한 무대로 빈의 폭넓은 음악 활동을 대표하였고 살롱은 개인의 집에서 친한 사람들끼리 모여 음악을 듣는 곳이었다. 이후 사회적 계층을 따라 내려가기 시작하였고 살롱은 빈의 음악문화로 자리 잡았다.³⁾

살롱 문화가 빈에서 자리 잡으면서 바이올린 소나타, 플룻 소나타, 현악4중주 등 기악음악을 중심으로 한 실내 음악이 자연스럽게 발전하게 되었다. 그 당시 실내악은 아마추어 음악가들이 함께 즐기기 위한 음악으로 모차르트와 베토벤 역시 다수의 실내악 작품을 작곡하였다.⁴⁾

베토벤 시대의 음악은 개인적으로 누리고 즐기기 위한 것으로 가정에서 음악을 연주하는 일이 많아졌다.⁵⁾ 아마추어 음악가들이 늘어났으며 악기제조 기술도 발달하여 악기가 다량으로 보급되었고, 특히 피아노는 부유한 대중들에게 보편화되었다. 피아노의 보편화로 피아노 독주는 물론, 피아노를 동반한 실내악 등 피아노 음악이 자연스레 증가되었다.⁶⁾ 음악은 귀족들의 소유물이 아닌 대중들의 오락이 되었으며 이에 따라 개개인의 가정에서 열린 비공식적인 연주회를 비롯하여 부유한 집안에서 열린 저녁모임 등 다양한 연주회는 유럽도시생활의 전형적인 일부가 되었다.

18세기 후반 이후 악보출판은 중요한 산업으로 떠올랐으며 전문적인 음악 평론가들도 생겨났다. 새로 생겨난 음악잡지들은 최근 연주회의 비평을 실

3) Tia DeNora, 「베토벤 천재 만들기 1792-1803년 빈의 음악정치」 김원명 역, 74.

4) Philippe A. Autexier, 「베토벤」 박은영 역 (서울: 시공사, 2012), 21.

5) 홍세원, 「고전파 음악」 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 73.

6) 홍세원, 「고전파 음악」, 79.

었고, 집에서 연주하고 싶어 하는 아마추어 음악가들을 위해 적절한 조언도 담았다. 교회, 귀족, 왕실의 전유물이던 음악은 사회 여러 계층이 함께 즐겼으며 이는 낭만주의 시대로 이어지게 된다.

2. 시기별 작품분류

베토벤 작품은 작품양식과 연대를 기초로 시기를 구분하는데, 보통 3시기로 나뉜다.⁷⁾ 필자는 본 논문에서 렌츠(Willhelm Von Lenz, 1809-1883)⁸⁾의 연구에 따라 베토벤 작품을 3기로 분류하고자 한다.

초기(1782-1802)는 본과 빈에서 활동한 작품들로 ‘모방의 시기’이다. 이 시기에는 하이든과 모차르트의 전통적인 고전 양식에 기초한 작곡기법의 형태가 보여진다. 작품들로는 <교향곡 제 1번 Op.21>, <피아노 소나타 Op.13 No.8>, <클라리넷, 프렌치 혼, 바순, 바이올린, 비올라, 첼로와 콘트라베이스를 위한 7중주곡 Op.20>, <첼로 소나타 Op.5 No.1, No.2>, <발레음악 ‘프로메테우스의 창조물’>등 여러 장르의 곡들이 작곡되었으며 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 <바이올린 소나타 Op.12, Op.23, Op.24, Op.30>이 쓰여졌다. 제 1기 후기로 갈수록 예기치 않은 전조, 으뜸화음이나 으뜸조가 아닌 다른 조성으로 시작하는 악장이 빈번하게 나타나는 등 베토벤은 새로운 기법을 추구한다.⁹⁾

7) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한, 「들으며 배우는 서양음악사」 (서울: 심설당, 1997), 440.
작품별 나뉜 연도는 다르지만 렌츠와 더불어 뱅상 댕디(Vincent d'Indy, 1851-1931)도 3시기로 분류하였다. 제 1기(1786-1803) : 모방의 시기(Period of imitation), 제 2기(1804-1816) : 구체화의 시기((Period of realization), 제 3기(1817-1827) : 반성의 시기(Period of contemplation)이다.

8) John Gillespie, 「피아노 음악」 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), 220. 렌츠는 그의 저서 <베토벤과 그의 세 가지 양식(Beethoven and His Three Styles)>(1855)에서 베토벤의 작품을 연대순으로 한 3개의 시기로 나누었다.

9) 홍세원, 「고전파 음악」, 272.

중기(1803-1812)는 하일리겐슈타트 유서 이후 빈에 정착하여 활동한 작품들로 ‘외향화 시기’이다. 청력의 상실을 알게 되며 내적 갈등을 겪는 시기로 그의 창작활동은 다수의 작품을 통하여 나타난다. 이 시기는 베토벤만의 개성 있는 창작 기법이 보이며 형식의 변화가 나타나는데, 악장과 악장사이의 구분이 불분명하거나 확대된 코다, 길고 복잡한 발전부 등의 특징이 나타난다. 작품들로는 <교향곡 제 3번 ‘영웅’ Op.55>, <피아노 소나타 Op.57>, <현악 4중주 제 5번 Op.18>, <첼로 소나타 Op.69>, <바이올린 소나타 Op.47, Op.96>등의 곡들이 작곡되었다.

후기(1813-1827)는 ‘내향화 시기’로 베토벤은 청각을 완전히 상실하여 영감에 의한 창작을 이어간다.¹⁰⁾ 이 시기 베토벤은 <첼로 소나타 Op.102 No.1>, <첼로 소나타 Op.102 No.2>를 작곡하여 첼로를 독주악기의 위치로 끌어올렸으며, 최초의 연가곡이라 일컫는 <멀리 있는 연인에게>를 작곡하였다. 그 밖의 피아노 소나타는 <피아노 소나타 Op.109, Op.110>과 <5곡의 현악4중주> 등의 작품을 작곡하였고 <장엄미사 Op.123>, <교향곡 제 9번 ‘합창’ Op.125>에서는 마지막 악장에 성악을 포함하는 새로운 시도를 선보이며 베토벤만의 새로운 전통을 확립하였다. 형식의 구조로부터 자유롭고 개인의 음악 스타일을 중시한 베토벤은 이후 낭만주의 작곡가들에게 커다란 영향을 주었다.¹¹⁾

10) 홍세원, 「고전과 음악」, 273.

11) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이치’> 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2011), 83.

Ⅲ. 피아노와 바이올린을 위한 소나타

1. 베토벤 이전의 바이올린 소나타

소나타(sonata)의 어원은 ‘울리다, 연주하다’라는 뜻의 이탈리아어 ‘sonare’에서 유래한다. 소나타는 바로크 시대에 가장 성행했던 성악곡의 형식인 칸타타(cantata)와 대립되는 기악곡으로 바로크 시대 초기에는 주로 성악 작품의 기악 서주나 간주곡을 지칭하였고 점차 독립된 기악 작품으로 발전한다. 소나타는 두 가지의 형태로 구분되는데, 교회에서 사용되는 느림-빠름으로 구성된 교회 소나타와 각 악장들이 리듬이나 춤 이름을 가지며 느림-빠름-느림-빠름의 4악장으로 구성된 실내소나타가 있다.

기악음악의 발전은 성악중심의 음악에서 순수 기악곡이 예술 작품으로 역할을 갖게 된 바로크 시대에 있다. 바로크 이전에는 성악음악과 종교음악이 중심이었지만 바로크 시대에 들어오면서 역사상 처음으로 기악 음악이 성악 음악과 대등한 중요성을 가진다. 오랫동안 성가대의 반주로 쓰이던 기악음악은 쳄발로, 바이올린, 비올라, 첼로 등 기악악기들의 개량으로 악기로만 연주하는 기악 형식인 토카타, 푸가, 소나타, 협주곡 등으로 연주되었다.

바로크 시대의 소나타 작곡가인 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)는 <바이올린과 하프시코드를 위한 소나타 Op.5>를 작곡하였다. 이는 반주 딸린 소나타로 건반악기가 통주저음으로 나타난다.¹²⁾ 독주악기와 통주저음을 위한 소나타는 17세기 전에는 거의 작곡되지 않다가 18세기 초 이후 대중화

12) Jeremy Siepmann, 「실내악과의 만남」 김병화 역 (서울: 포노, 2013), 25. 바로크 시대에는 1-2개의 독주악기와 비올라 다 감마와 같은 베이스악기, 건반악기 연주자가 오블리가토성부로 화성을 채우며 빈약한 중간 성부를 돕고 주선율을 반주하였다. 이는 통주저음으로 지칭되며 주로 베이스를 강조하는 역할을 한다.

된다.¹³⁾

한편 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 <바이올린과 하프시코드를 위한 여섯개의 소나타>(Violin Sonatas BWV1014-1019)를 1717-1723년에 작곡하였는데, 이는 통주저음을 위한 소나타가 아닌 최초의 이중주 소나타로 고전주의 이중주 소나타로 넘어가는 교량 역할을 한 작품이다.

고전주의 시대의 소나타 형식은 바로크 시대의 소나타와는 다른 의미가 있는데, 이는 표제를 가지지 않는 절대 음악을 원칙으로 하며 둘 또는 그 이상의 대조되는 복수 악장으로 구성된 것을 말한다.¹⁴⁾

빈 고전파의 3대 거장 중 하이든은 300여곡에 가까운 소나타를 작곡하였지만 바이올린 소나타는 <바이올린 소나타 G장조 Hob. XV:32>로 단 한곡만 작곡하였다.

동시대 작곡가로 쇼베르트(Johann Schobert, 1735-1767)는 바이올린이 자유롭게(ad libitum) 첨가된 작품이 주를 이룬다. 그의 소나타는 그 시대의 다른 작품들과 같이 바이올린이 건반의 선율을 중복하거나 리듬을 살리기 위해서, 또는 화성적인 뒷받침을 위해 사용된다.¹⁵⁾

모차르트는 약 37개의 바이올린 소나타를 남겼는데 그의 바이올린 소나타는 음악적 특성에 따라 초기, 중기, 후기로 나뉜다. 초기(1762-1766)의 바이올린 소나타는 주로 바이올린 반주가 선택사항으로 첨가된(ad libitum) 피아노곡에 가까운 음악이 주를 이루었다. 중기(1762-1766)의 바이올린 소나타는 바이올린의 역할이 초기보다 강화되어 피아노와 앙상블을 이루며 곡이 전개되고, 후기(1784-1788)의 작품에서는 피아노와 바이올린의 두 악기가 더욱 대등해지는 조화로운 관계로 규모 또한 커진다.

13) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영환, 「들으며 배우는 서양음악사 본문 I」, 326.

14) 이동환, 「청소년을 위한 서양음악사」 (서울: 도서출판 두리미디어, 2002), 66.

15) 홍세원, 「고전파 음악」, 103.

2. 베토벤의 10개의 바이올린 소나타

베토벤의 바이올린 소나타는 총 10개로 작품목록은 다음의 표와 같다(표 1).

<표 1> 베토벤의 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품목록

No.	Op.	조성	작곡연도	초판	헌정
1	12	D	1797-1798	Vienna 1799	Antonio Salieri
2		A			
3		E ^b			
4	23	am	1800-1801	Vienna 1801	Moritz von Fries
5	24	F			
6	30	A	1801-1802	Vienna 1803	Alexander I
7		cm			
8		G			
9	47	A	1802-1803	Bonn 1802	Rudolph Kreutzer
10	96	G	1812	Vienna 1916	Archduke Rudolph

베토벤의 10개의 바이올린 소나타에서 첫 번째 세 개의 바이올린 소나타, Op.12는 “바이올린을 오블리가토로 하는 피아노 소나타” 라는 표제가 붙는다. 이는 초기에 작곡된 작품들로 모차르트의 전통위에 쓰여졌지만 Op.12 No.3부터는 그의 개성이 강조되며 주제의 대비가 극대화되어 곡의 구성에 발전을 보인다.¹⁶⁾

Op.23은 베토벤의 바이올린 소나타에 있어 강한 개성이 표현된다. 이곡은 하이든과 모차르트에서 드물게 사용된 조성인 a단조로 음악 영역을 구축하기 위한 새로운 시도가 보인다.¹⁷⁾

Op.24에서 베토벤은 바이올린 소나타 중 처음으로 스케르초와 트리오를 동반한 4악장 구성으로 썼으며 제 1악장 주선율을 바이올린으로 시작하여 바이올린과 피아노의 관계를 비교적 균형 있게 나타낸다.

Op.30에 이르러 바이올린 파트는 보다 중요시 되며 이중주적인 성격에서의 발전을 가진다. 하일리겐슈타트 유서를 작성한 1802년 베토벤은 모차르트의 영향에서 완전히 벗어나 독창적인 작품세계를 가진다.

‘크로이처’로 불리는 Op.47에서는 바이올린과 피아노가 협주곡처럼 주고 받으며 두 악기가 대등한 위치로 완벽한 이중주를 이룬다. 실제로 이 곡의 초판본을 보면 악보에 “거의 협주곡처럼, 극히 협주곡과 같은 스타일로 작곡된 바이올린 오블리가토에 의한 피아노 소나타”라고 써 있다.¹⁸⁾ 이 곡은 악기의 기교적 한계를 넘어서려 했던 베토벤의 실험정신이 잘 나타나있다.

베토벤의 10개의 바이올린 소나타 중 마지막 작품인 Op.96은 Op.47을 작곡한 지 9년만인 1812년에 작곡되었으며 고전적 소나타 형식을 바탕으로 다양한 변화가 시도된다. 제 1, 3악장에서는 코다를 통한 악곡의 규모가 확대되

16) 박수현, “Ludwig van Beethoven Violin Sonata No. 5 in F Major, Op. 24 에 대한 분석” (이화여자대학교 석사학위논문, 2014), 7.

17) 서원정, “L.v. Beethoven Violin Sonata no. 4 in A minor, Op. 23 에 대한 분석” (이화여자대학교 석사학위논문, 2013), 10.

18) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구,” 81.

었고 아타카로 제 2악장과 제 3악장을 연결하고 제 4악장에서는 성격 변주 형식을 사용하여 베토벤 후기의 독창적 특성을 보여준다.¹⁹⁾

3. 베토벤의 바이올린 소나타의 음악적 특징

고전시대의 소나타는 하나 또는 두 개의 악기를 위하여 작곡된 다 악장의 기악음악이다. 1770년대의 작곡가들이 쓴 소나타는 플룻을 포함한 목관악기를 위한 작품이나 건반악기를 위한 곡들이 주로 쓰였고 바이올린 소나타는 바이올린의 독립적인 소나타보다는 건반악기와 바이올린의 이중주로 된 형태로 쓰였다. 바이올린 소나타의 악장 구조는 일반적으로 3악장이지만 2악장과 4악장 형태도 나타난다. 베토벤의 바이올린 소나타에서는 그의 교향곡과 현악 사중주, 피아노 소나타에서 보여지는 전통적인 방식을 탈피해나가는 발전을 보이는데 그 특징으로는 다음과 같다.

1) 4악장 구성의 소나타로 확장

소나타는 주로 3개의 악장 또는 4개의 악장으로 구성되는데 3개의 악장은 주로 협주곡 또는 소나타에, 4개의 악장은 주로 교향곡에 사용되었다.

대체로 고전 소나타의 제 1악장은 소나타 알레그로(Sonata Allegro)형식을 가지며 제 2악장은 느리고 서정적인 노래형식이나 론도(Rondo), 제 3악장은 미뉴엣 또는 스케르초, 제 4악장은 론도 형식이나 소나타 알레그로 형식이다.

베토벤은 그의 바이올린 소나타의 제 3악장에 미뉴엣 대신 스케르초를 작곡하며 이전의 3악장 구성의 소나타를 4악장 구성의 소나타로 확장시켰다.

19) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구,” 27.

이러한 구성은 바이올린 소나타 중 Op.24에서 처음으로 나타나며 복합 3부 형식의 스케르초와 트리오 또한 처음으로 사용되었다. 이후 그의 <바이올린 소나타 Op.30 No.2>과 <바이올린 소나타 Op.96>도 스케르초를 포함한 4악장구성이 나온다. 이 중 Op.96의 제 3악장은 스케르초에 코다를 붙여 앞서 그가 작곡한 Op.24와 Op.30 No.2의 스케르초보다 더 확장시켰다. 또한 화성적으로 단조의 스케르초로 시작하여 장조의 코다로 끝나는 발전적 양상을 띠며 낭만소나타에서 볼 수 있는 어두운 성격의 스케르초와 서정적인 트리오와 조합을 이루었다(악보 1).

<악보 1> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.96 제 3악장 마디1-3, 마디116-118

2) 동기 순환형식

동기 순환형식은 소나타 악장 형식에 나오는 작곡기법으로 주제와 동기가 끊임없이 반복되어 악장의 전체 분위기를 이끄는 것이다. 베토벤은 아주 작은 동기를 선호하였는데²⁰⁾ 이 동기는 연속적으로 나와 음악의 중심역할을 하며 반복된다. 베토벤의 동기들은 하이든과 모차르트에 비해 짧으며 이 짧은 동기는 발전부 뿐만 아니라 모든 부분에 확장하여 나타나는 것이 특징이다(악보 2).

20) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지」 (과주: 나남, 2006), 100.

<악보 2> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.12 No.2 제 1악장 마디1-4,
 마디234-245

제시부

Allegro vivace

①

Allegro vivace

p 짧은동기

코다

234

연속적인 동기활용

p

240

또한 주제의 일부에서 나온 리듬요소는 동기 활용에서 중요한 역할을 하며 반복, 변주, 확대, 축소 등의 특징을 보인다.²¹⁾ 이러한 리듬은 음악을 고조시키는 역할을 하며 곡의 중심역할을 한다.

<바이올린 소나타 Op.47>의 제 1악장, 제 2악장, 제 3악장에는 ♩ ♩ 리듬이 나타난다.²²⁾ 제 1악장의 중요한 선율에서 보이는 ♩ ♩ 리듬은 제 2악장의 주제와 변주, 제 3악장의 제시부 제1주제 시작, 코다에서도 나타난다(악보 3). 이러한 동일 리듬의 반복은 곡의 통일성을 나타낸다.²³⁾

<악보 3> 베토벤의 바이올린 소나타

a. Op.47 제 1악장 마디18-21, 마디194-200, 마디575-582

The image shows two excerpts from Beethoven's Violin Sonata Op. 47. The first excerpt covers measures 18-21, with measure 18 circled and labeled 'Presto' and 'sf'. The second excerpt covers measures 194-200, with measure 194 circled and labeled 'cresc.'. Both excerpts show the violin part and the piano accompaniment. In the first excerpt, a box highlights the violin melody in measure 18. In the second excerpt, boxes highlight the piano accompaniment in measures 194-197 and the violin melody in measure 199.

21) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지」 138.

22) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’ 연구,” 60.

23) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지」 38.

575 Adagio

pp

Adagio

Adagio

b. Op.47 제 2악장 마디1-7

①

p

p

sf

sf

cresc.

p

sf

tr

c. Op.47 제 3악장 마디1-11, 마디455-457

제시부

①

⑦

코다

455

3) 기존 소나타 형식에서 탈피한 독창적 구조의 소나타

베토벤은 고전시대의 소나타 형식을 따랐지만, 그만의 독창적인 방식으로 기존의 소나타 형식을 탈피한 소나타를 작곡하였다. 그는 <바이올린 소나타 Op.12 No.1> 제 2악장에서 변주곡 형식을 사용하여 주제 발전 기법을 개성적으로 표현하였다. 느린 악장에 변주곡 형식을 최초로 도입한 작곡가는 하이든이지만 베토벤은 자신만의 개성으로 낭만시대의 감정적 요소와 형식 내에서의 자유로움을 시도하였다.²⁴⁾ 이러한 변주곡 형식은 <바이올린 소나타 Op.30 No.1>의 제 3악장과 <바이올린 소나타 Op.47>의 제 2악장에도 나타난다. 또한 베토벤은 기존의 서주부를 도입한 소나타 알레그로 형식에 서주부와 제1부가 다른 조성을 가진 곡을 작곡하였다. 이는 <바이올린 소나타 Op.47>의 제 1악장에 나타나며, 서주부와 제1부는 매우 대조적인 빠르기와 조성의 변화로 극적인 효과를 준다(악보 4).

<악보 4> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.47 제 1악장 마디1-21

서주부

① Adagio sostenuto

A장조

24) 서영인, “베토벤 후기 소나타 연구 -베토벤 후기 소나타에서 나타나는 각 시대적 요소들의 유기적 결합방식-” (가천대학교 석사학위논문, 2014), 6.

⑧

cresc. *sfz* *cresc.* *sfz* *cresc.* *sf* *p*

p *cresc.* *sfz* *p* *cresc.* *sf* *p*

⑭

제시부

Presto

⑰

cresc. *decresc.* *pp* *sfz*

cresc. *decresc.* *pp* *sfz*

a단조

4) 대조적 개념 사용²⁵⁾

베토벤은 대조의 개념을 악상과 분위기에 사용하였다. 이러한 대조의 사용은 하이든과 모차르트의 소나타에서도 보여지지만 베토벤은 이를 더욱 강조하였다. 갑작스런 다이내믹 변화와 잦은 스포르잔도의 사용, 포르테시모, 피아니시모, 수비토 피아노 등의 음악적 표현은 곡의 분위기를 효과적으로 바꾸며 연주에 있어서도 중요한 부분으로 여겨진다(악보 5, 6).²⁶⁾

<악보 5> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.3 제 1악장 마디1-9

① **Allegro assai**

p *sf* *f*

Allegro assai

p *cresc.* *f*

⑤

f *p* *f* *p dolce*

25) 서영인, “베토벤 후기 소나타 연구 -베토벤 후기 소나타에서 나타나는 각 시대적 요소들의 유기적 결합방식-” 18.

26) 서영인, “베토벤 후기 소나타 연구 -베토벤 후기 소나타에서 나타나는 각 시대적 요소들의 유기적 결합방식-” 18.

<악보 6> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.47 제 1악장 마디81-89

5) 갑작스런 조성 변화와 빈번한 전조

베토벤의 바이올린 소나타에 나타나는 조성 변화와 빈번한 전조는 낭만주의로 향하는 모습으로 볼 수 있다. 이러한 특징은 전통형식에서 벗어난 새로운 형식을 수립하였다.²⁷⁾

베토벤은 <바이올린 소나타 Op.24> 제 1악장의 발전부에서 재현부로의 조성을 나란한 조에서 원조로 가는 장3도로 진행하여 고전 소나타 형식에서 드문 조성을 보여주었다(악보 7). <바이올린 소나타 Op.30 No.2> 제 1악장의 재현부에는 제 2주제 조성이 원래의 조가 아닌 다른 조로 나타나는 전통적인 소나타 형식에서 벗어난 면이 나타난다(악보 8).²⁸⁾ 또한 같은 으뜸조

27) Tia DeNora, 「베토벤 천재 만들기 1792-1803년 빈의 음악정치」, 184.

안에서 장단조를 빈번하게 사용하였고, 주선율을 반음 또는 온음 아래위로 반복하여 나타냈다.²⁹⁾

<악보 7> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.24 제 1악장 마디121-127

①21

p cresc. decresc.

p cresc. decresc.

d단조 V

①24

p

p

F장조 I

28) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구,” 24.

29) 서영인, “베토벤 후기 소나타 연구 -베토벤 후기 소나타에서 나타나는 각 시대적 요소들의 유기적 결합방식-” 20.

<악보 8> 베토벤 바이올린 소나타 Op.30 No.2 제 1악장 마디1-4, 마디 162-165

제시부

① **Allegro con brio.**

c단조

재현부

제시부의 제 2주제가 장조로 나타난다.

C장조

6) 코다 사용

베토벤의 몇몇 소나타 형식에서 코다는 하나의 발전부 성격을 가진다.³⁰⁾ 제 2의 발전부 또는 후 발전부로 코다의 역할은 베토벤 작품에서 다양하게 쓰였으며, 이는 그의 바이올린 소나타에서도 나타난다.

제 1주제 선율의 특징적인 동기가 확대되어 코다에 나타나며, 이는 베토벤의 동기적 발전에 대한 생각을 코다에 관련시켜 더욱 유기적으로 결합시킨 모습이다.³¹⁾ 또한 <바이올린 소나타 Op.30 No.2> 제 1악장에서 코다는 제 1주제와 제 2주제가 결합된 모습으로 길이도 길어져 4부구성을 띤다(악보 9).³²⁾

<악보 9> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.2 제 1악장 마디208-209, 마디222-223

208

p

222

pp

제시부 제1주제 선율

제시부 제2주제 선율

pp

30) Douglass M. Green, 「조성음악의 형식」 박경중 역 (경기도: 삼호뮤직, 1977), 267.

31) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda) 처리 기법” <음악저널>, 제 11-1호(2008): 41.

32) 최은미, “L.v. Beethoven의 Op.30-2, No.7에 관한 研究” (경원대학교 석사학위논문, 2009), 87.

IV. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 F장조 Op.24>

1. 작품 배경과 특징

Op.24가 작곡된 1801년은 베토벤의 작품 활동 시기 중 ‘제 1기’로 이 시기의 음악적 특징은 하이든, 모차르트 등 선배작곡가들에게 영향을 받고 이를 모방하는 시기이다.³³⁾ 그러나 Op.24에는 베토벤이 하이든이나 모차르트의 영향에서 벗어나고자 하는 독창적인 모습이 보이며 이 곡은 베토벤의 ‘제 2기’로 넘어가는 과도기적 작품으로 중요한 위치를 차지한다.

베토벤은 1800년 여름과 가을 동안 Op.24를 쓰기 시작했다. 그는 같은 시기에 성격이 다른 두 개의 작품을 자주 썼는데, 서로 다른 분위기를 가진 Op.23과 Op.24는 그의 첫 번째 스케치북 ‘autograph 19e’에 Op.23의 하나의 작품번호로 그려졌다. 그러나 격정적인 선율과 어두운 분위기를 가진 Op.23과 밝고 부드러운 분위기의 대화형식을 띤 Op.24를 함께 묶는 것이 불가능하다고 생각한 편집자 몰로(Mollo)는 1802년 초, 독립된 작품번호와 함께 두 개의 소나타를 Op.23과 Op.24로 나누어 출판하였다.³⁴⁾

Op.24 이전의 베토벤의 바이올린 소나타는 3악장 구성이지만, Op.24에서 베토벤은 처음으로 4악장 구성을 시도하였고 이후 Op.30-2와 Op.96도 4악장 구성으로 작곡되었다. 이 소나타의 별칭인 ‘봄(Spring)’은 작품에서 오는 서정적인 선율 특징으로 청취자에 의해 붙여지게 되었다.

33) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」 (서울: 서울대학교출판문화원, 2007), 16.

34) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed., Lewis Lockwood and Mark Kroll (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), 25.

베토벤은 Op.24의 제 1악장의 동기A중 네개의 음표(♩♩)를 제 3악장을 제외한 제 2악장, 제 4악장에 모두 사용하였다.³⁵⁾ 이는 굴림음형(turning figure)으로 제 1악장의 처음에 시작하는 동기A의 네개의 음표는 제 2악장의 주선율과 코다의 마지막 부분에 반영되며 제 4악장에서는 주선율 안에서 동기가 상승하는 구조를 띠며 나타난다. 이는 악장의 균형이 동기A로 강화되었음을 알 수 있다.³⁶⁾

이 곡 뿐만 아니라 베토벤은 <바이올린 소나타 Op.30 No.1, No.2, No.3>(1801-1802년)³⁷⁾, <피아노 소나타 Op.22>(1800년), <교향곡 No.2 Op.36>(1802년)³⁸⁾ 등에서도 주선율 안에 변형된 동기A를 사용하였다(악보 10).

<악보 10> 베토벤의 바이올린 소나타 Op.30 No.1, No.2, No.3 제 1악장
마디1-2

Op.30 No.1	Op.30 No.2	Op.30 No.3

35) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed, Lewis Lockwood and Mark Kroll, 29.
 36) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed, Lewis Lockwood and Mark Kroll, 29.
 37) Walter Riezler, 「베토벤」, 나주리, 신인선 역 (경기: 음악 세계, 2009), 197-198.
 38) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed, Lewis Lockwood and Mark Kroll, 42.

베토벤의 <피아노 소나타 Op.22>는 Op.24와 마찬가지로 총 4악장으로 구성되어 있으며 작은 동기를 통해 동적인 힘과 유기적 통일성을 가진다. 이러한 균형 잡힌 프레이즈 대칭과 아름다운 멜로디는 미학의 균형적 요소로도 형성된다(악보 11).³⁹⁾

<악보 11> 베토벤의 피아노 소나타 Op.22⁴⁰⁾

a. 제 1악장 마디1-6

① Allegro con brio

④

굴림음형

39) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed., Lewis Lockwood and Mark Kroll, 44

40) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed., Lewis Lockwood and Mark Kroll, 42-43.

b. 제 2악장 마디1-6

① **Adagio con molto espressione**

pp 굴림음형

④ *cresc.*

c. 제 3악장 마디1-8

① **Minuetto**

p 굴림음형

⑤ *cresc.* *p*

d. 제 4악장 마디1-4

Allegretto 굴림음형

① *p*

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has two flats. The tempo is 'Allegretto' and the dynamics are 'p'. The title '굴림음형' is written above the staff. A circled '1' is at the beginning of the first measure. The first two measures of the melody are boxed. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.

2. 작품 분석

1) 제 1악장

제 1악장은 소나타 형식으로 F장조, 4/4박자의 Allegro(빠르게)로 연주된다. 제 1악장에 나온 동기A(G-F-E-F, 악보 12참고)는 변형을 통해 곡 전체의 통일성을 부여한다.

제 1악장의 구성은 다음의 표와 같다(표 2).

<표 2> 제 1악장의 구성

구조		마디	조성
제시부	제 1 주제	1-25	F
	경과구	26-37	A ^b -G-cm
	제 2 주제	38-69	C
	코데타	70-85	C
발전부	제 1부분	86-97	dm-B ^b -b ^b m
	제 2부분	98-115	b ^b m-fm-cm-gm-d m
	제 3부분	116-123	dm
재현부	제 1 주제	124-149	F
	경과구	150-161	fm-F
	제 2 주제	162-193	F
	코데타	194-209	F
	코다	210-247	gm-F

(1) 제시부

이 곡의 제시부에서는 분산 화음형 피아노 반주와 함께 바이올린이 주제를 시작한다. 마디11부터는 피아노가 바이올린의 선율을 이어 두개의 악기가 역할을 바꿔가며 제시된다. 경과구를 거쳐 마디38의 제 2주제는 원조의 딸림조인 C장조로 전조되어 나타난다.

제 2주제는 피아노의 상행 진행화음으로 나오며 바이올린은 스포르잔도로 시작되는 선율로 제시된다. 제 1주제와는 대립적 성격을 보여주고 있으며 제시부를 마무리 짓는 종결구에서는 바이올린과 피아노가 스케일을 주고 받으며 강약의 변화를 준다.

① 제 1주제(마디1-25)

제 1주제(마디1-10)는 기본악절 10마디로 전악절 4마디와 후악절 6마디로 구성되어 있다. 전악절은 동기A와 동기B로 구성되며, 동기A는 마디1에서 2분음표와 네개의 16분음표로 나오며 마디2에서는 6도 아래로 동형진행하며 같은 리듬을 반복한다. 동기B는 마디3-4로 ♩ 리듬과 옥타브 음정 관계로 나온다. 이때 동기B의 특징적인 전타음은 마디3-4의 C음, 마디5-6의 F음으로 2번 나온다. 마디1-9에서 바이올린이 주선율을 이어가는 동안 피아노의 오른손은 8분음표로 펼친화음을, 왼손은 화성적 베이스를 연주한다(악보 12).

<악보 12> 제 1악장 마디1-10

마디10의 16분음표의 상행 스케일을 통해 피아노가 바이올린의 주선율을 받아 마디11부터 피아노의 오른손이 주제를 반복한다. 왼손의 화성적 베이스는 옥타브로 음향이 더욱 풍부해졌으며, 바이올린은 피아노가 했던 오른손의 반주형태인 8분음표의 펼친 화음을 연주한다.

피아노가 주제를 노래하는 후악절은 마디15-25로 바이올린 주제의 후악절보다 5마디가 더 확장되며 주선율이 더 분할되고 장식적으로 나온다. 마디 19부터는 C장조로 전조되며 피아노 왼손이 지속음으로 C장조 조성을 확립 시킨다(악보 13).

<악보 13> 제 1악장 마디11-25

⑪

p → 주선율

⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱

p *cresc.* *p*

cresc. *p* 조성확립

C장조

⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕

cresc. *f sf*

cresc. *f sf*

② 경과구(마디26-37)

경과구는 급격한 셈여림 변화, 다양한 음형의 사용과 잦은 전조 등이 특징이다. 마디26-27에서는 A^b장조로 갑자기 전조되는데, 이 짧은 A^b장조의 스케일은 마디29부터 시작되는 G장조의 나폴리 6화음으로, G장조로 전조되는 역할을 한다. 마디29-30에서 바이올린과 피아노는 서로 대화하며 선율을 이어 받고 마디31-32에서 동형진행되며 c단조로 전조된다. 마디33의 독일6화음은 마디34의 팔림화음으로 해결되어 반음계 하행스케일로 진행된다. 마디36-37에서 피아노와 바이올린은 유니즌으로 팔림음(G)을 강조하며 제 2주제 조성을 확립시키는 역할을 한다(악보 14).

<악보 14> 제 1악장 마디26-37

The image shows a musical score for measures 26-37, divided into two systems. The first system covers measures 26-30, and the second system covers measures 31-37. The score includes a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). Dynamics such as *ff*, *p*, *decresc.*, *cresc.*, and *f* are indicated. Chord progressions are labeled below the piano part: A^b장조 V/N.6, N.6 G장조 V, I, c단조 V, Ger.6, and V. Arrows point from boxed annotations in the violin part to corresponding notes in the piano part.

③ 제 2주제(마디38-69)

제 2주제는 원조(F장조)의 팔림조인 C장조로 나타난다. 마디38-45에서 바이올린은 제 2주제의 동기C와 동기D를 연주한다. 마디38-39에서 바이올린이 동기C를 2번 연주할 때 피아노는 화음연타로 상행 진행하며 마디40-41에서 바이올린의 동기D가 하행 진행할 때 피아노는 같은 화음을 반복한다. 마디46에서는 같은 으뜸음조인 c단조로 순간적으로 바뀐다. 이때 바이올린의 선율을 마디47에서 피아노가 단3도 아래의 음으로 모방한다. 마디52에서 C장조로 돌아오는데 이는 바이올린의 E[♯]이 확실히 보여준다. 마디54부터 제 2주제가 피아노 오른손에서 다시 나오는데, 이때 바이올린은 변형된 동기D가 8분음표로 상행하며 나온다. 마디58-61은 순간적으로 c단조로 바뀌며 마디54-57을 반복한다. 마디68에서 다시 C장조로 복귀하는데 피아노의 E[♯]이 이를 보여준다(악보 15).

<악보 15> 제 1악장 마디38-68

38 동기C 동기D

42

46 모방

c단조

51 변형된 동기D 동기C

C장조

56 *sf* *p* *cresc.*

c단조

60 *sf* *sf*

64 *sf* *sf* *rin.f* *p* *sf* *rin.f* *p*

C장조

④ 코데타(마디70-85)

코데타는 마디70에서 시작되며 바이올린이 상행, 하행 스케일로 진행한다. 이때 피아노는 왼손에서 C장조의 으뜸지속음을 강조하며 오른손에서는 화음을 연주한다. 마디74-77에서는 피아노의 오른손이 바이올린의 스케일 음형을 반복하고 왼손은 C음을 계속 강조한다. 마디79부터는 피아노의 왼손 상성부도 C음을 계속 강조한다. 제시부의 마지막 두마디인 마디84-85는 순

간적으로 다시 원조(F장조)로 돌아오는데 F장조의 딸림7음인 피아노의 B^b과 바이올린의 B^b이 이를 보여준다. 이것은 소나타 형식에서 흔히 보이지 않는 조성 변화로 제시부의 제 1주제로 반복할 경우는 원조로 자연스럽게 진행되고 발전부로 진행할 때에는 반음계적 전조를 통해(C-C[#]) d단조의 딸림음인 A코드로 연주된다(악보 16).

<악보 16> 제 1악장 마디70-86

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 70-73. The piano part (bottom) features a steady eighth-note accompaniment with a circled bass note in measure 70. The violin part (top) has a melodic line with slurs and accents, marked with *sf* and *cresc.*. The second system covers measures 74-86. The piano part continues with slurs and accents, marked with *sf*. The violin part has a melodic line with slurs and accents, marked with *p* and *cresc.*. A Korean annotation '으뜸음 지속 강조' with an arrow points to the circled bass note in measure 70.

조바꿈을 통해 다른 조성을 나타내는 것이다(악보 17).

<악보 17> 제 1악장 마디86-90

동기A

86 *f p*

89 *cresc.* *sf* *cresc.* *sf*

2. *f* *p* *f* *sf*

d단조 V

반음계적전조 B^b장조

마디90-93에서는 제시부 제 2주제의 동기C와 동기D가 발전되어 주선율이 피아노에 의해 제시되고 이때 바이올린 반주는 8분음표로 변형된 동기D가 상행하며 진행된다. 마디94-97에서는 조성이 b^b 단조로 전조되어 앞의 네마디와 똑같은 음형을 장조와 단조로 대비시킨다(악보 18).

<악보 18> 제 1악장 마디90-97

변형된 동기D

90

fp *cresc.*

동기C

fp *sf* *sf*

동기D

sf

B^b장조

94

p *cresc.* *f*

sf *sf* *sf*

b^b단조

② 제 2부분(마디98-115)

마디98-111에서 피아노와 바이올린이 제시부 제 2주제 동기D를 주고 받으며 두마디씩 반복하는데 이때 새로운 리듬인 셋잇단음표가 나와 서로의 반주역할을 하며 리듬의 변화를 준다. 조성은 b^b단조-f단조-c단조-g단조-d단조로 5도권 상행진행을 나타내며 패턴 또한 셋잇단음표와 동기D로 일정하게 나타난다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장 마디98-115

새로운리듬

98 *f* *sf*

동기D

b 단조

102 *sf*

f 단조

106 *sf* *sf*

c 단조 g 단조

The musical score consists of three systems, each with a piano (p) part and a violin (v) part. The key signature is one flat (B-flat major / D minor).
 - System 1 (Measures 98-101): The piano part has a circled triplet of eighth notes in measure 98. A box labeled '동기D' (Syncopation D) spans measures 98-101. The violin part has a circled triplet of eighth notes in measure 98. Dynamics include *f* and *sf*.
 - System 2 (Measures 102-105): The piano part has a circled triplet of eighth notes in measure 102. The violin part has a circled triplet of eighth notes in measure 102. Dynamics include *sf* and *f*.
 - System 3 (Measures 106-115): The piano part has a circled triplet of eighth notes in measure 106. The violin part has a circled triplet of eighth notes in measure 106. Dynamics include *sf*.
 - Key changes: 'b 단조' (D minor) is indicated at the start of the first system. 'f 단조' (F minor) is indicated at the start of the second system. 'c 단조' (C minor) and 'g 단조' (G minor) are indicated at the start of the third system.

③ 제 3부분(마디116-123)

마디116-120은 피아노 왼손과 바이올린이 서로 대조되는 넓은 음역대에서 d단조의 팔림음(A)을 중심으로 트레몰로(A-G[#])를 교대로 연주한다. 대개 발전부의 끝은 원조의 팔림음이 지속, 또는 강조되면서 원조의 재현부를 준비하지만 이곡에서는 원조의 나란한 조인 d단조의 팔림음(A)이 지속된다. 마디121에서 피아노와 바이올린은 유니즌으로 나오며 지속되는 d단조의 팔림음(A)은 재현부의 시작부분인 마디124의 F장조로 곧바로 연결되는 갑작스런 전조방식을 보여준다(악보 20).

<악보 20> 제 1악장 마디116-124

d단조 V

120

p *cresc.* *decresc.* *p*

p *cresc.* *decresc.* *p*

p

F장조 I

(3) 재현부(마디124-209)

재현부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 종결구, 코다로 구성되며 제시부와 동일한 구조를 지니지만, 제 2주제에서 원조로 돌아오는 특징을 가지고 있다.

① 제 1주제(마디124-161)

재현부의 제 1주제는 제시부와 달리 피아노에 의해 시작되고 바이올린 반주는 펼침 화음의 반주형태로 나타난다. 마디134부터는 바이올린이 선율을 이어 받는데 제시부와 달리 마디136의 바이올린의 선율과 마디137의 피아노 왼손의 선율이 스트레토(stretto)로 세번 동행진행되는 것이 특징이다(악보 21).

<악보 21> 제 1악장 마디124-142

124

p

주선율 →

p

3 6

129

6

133

cresc.

p

주선율 →

스트레토

sf

p

cresc.

138

sf

cresc.

sf

cresc.

sf

cresc.

159

ff *sf* *f* *decresc.* *p*

ff *sf* *f* *decresc.* *cresc.*

F장조

③ 제 2주제(마디162-193)

제시부에서 C장조로 나왔던 주제와 동기들이 F장조(으뜸조)로 재현되며 전체적인 구조는 제시부와 동일하게 반복된다.

④ 코데타(마디194-209)

코데타는 F장조로 으뜸화음이 계속 강조되고 마디209-210에서는 제시부에서 발전부로 가는 방식과 같은 반음계적 전조(F-F[#])를 통하여 코다로 연결된다.

(4) 코다(마디210-247)

코다는 제 1부분 마디210-230과 제 2부분 마디231-247로 나뉜다. 원조인 F장조를 강조하며 곡을 마무리하려는 고전소나타의 방식과는 달리 g단조의 딸림화음으로 반음계적 전조(F-F[#])를 하며 코다를 제시한다. 이는 제시부에서 발전부로 가는 방식과 같다. 마디210-217에서는 제시부 제 1주제의 동기 A를 이용한 유니즌이 나오는데, 마디210에서 바이올린이 제시하고 마디211에서 피아노 양손이 유니즌으로 나오며 마디212에서는 두 악기가 함께 반복

하며 나온다(악보 23).

<악보 23> 제 1악장 마디209-219

마디232-237은 제시부 제 1주제의 동기A를 피아노의 왼손과 바이올린에서 교대로 주고 받으며 세번 반복한다. 이때 피아노의 오른손에는 발전부의 리듬형인 셋잇단음표가 나온다. 마디240-243에서는 피아노의 왼손과 오른손이 동기A를 교대로 연주하고 바이올린은 셋잇단음표로 반주한다. 마디244-247은 피아노와 바이올린이 유니즌으로 나오며 완전정격종지로 제 1악장을 마친다.

코다는 총 38마디로 비교적 긴 편이며 발전부와 같이 부분별로 나눌수 있고 동기A를 이용한 확대, 발전이 특징적이다. 이는 제 1주제의 요소를 재현

하여 전체의 형식이 일관성 있는 구상을 갖게 하는 역할을 한다(악보 24).

<악보 24> 제 1악장 마디 231-247

The musical score consists of three systems, each with a piano (p) and violin (tr) part. Measure numbers 231, 235, and 239 are circled at the beginning of their respective systems. The piano part features several boxed segments of sixteenth-note runs, with arrows indicating their relationship to the violin part. Dynamic markings include *ff*, *fp*, *p*, *cresc.*, and *sf*. The violin part includes a circled triplet in measure 231 and various dynamic markings such as *decresc.* and *p*. The key signature is one flat (B-flat).

243

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

2) 제 2악장

제 2악장은 A-B-A'-코다로 이루어진 3부 형식으로 B^b장조, 3/4박자의 Adagio molto espressivo(느리게, 매우 감정이 풍부한)로 연주된다. 제 2악장은 피아노의 선율이 부각되며 바이올린은 오블리가토(obbligato)와 같은 장식적 특성을 가진 반주형태로 주로 나타난다.⁴¹⁾

제 2악장의 구성은 다음의 표와 같다(표 3).

<표 3> 제 2악장 구성

A		B		A'		코다
제1부분	제2부분	제1부분	제2부분	제1부분	제2부분	
1-9	10-17	18-23	24-29	30-37	38-53	54-73
B ^b		B ^b		B ^b	b ^b m-G ^b -D	B ^b

(1) A부분(마디1-17)

A부분은 제 1부분 마디1-9와 제 2부분 마디10-17로 나뉜다. 마디2부터 피아노가 주선율을 시작하고 마디10부터는 역할이 바뀌어 바이올린이 주선율을 이어 받으며 연주한다. 이 주선율은 제 1악장 동기A의 변형된 형태이며 전체적으로 으뜸화음과 딸림화음으로만 구성된 단조로운 화성이 나타난다(악보 25).

41) 김나일, "Ludwig van Beethoven Violin sonata no. 5 in F major, op. 24에 대한 분석 및 연구" (이화여자대학교 석사학위논문, 2008), 23.

<악보 25> 제 2악장 마디1-17

① **Adagio molto espressivo**

주선율 *p*

동기A의 변형

Adagio molto espressivo

p

B 장조

⑤

cresc. *p*

cresc. *p*

⑨ 주선율 → *p* *tr*

⑭ *cresc.* *p* *pp*

(2) B부분(마디18-29)

마디18-19은 피아노가 새로운 주선율을 시작하고 바이올린이 응답하는 형태이며 마디20-21의 바이올린은 피아노의 주선율을 모방하고 피아노가 응답한다. 마디25-26의 바이올린의 하행선율과 마디27-28의 피아노 오른손 하행선율은 제 1악장 동기D가 변형된 것이다(악보 26).

<악보 26> 제 2악장 마디18-29

제1악장 동기D 변형

3) A'부분(마디30-53)

A'는 A부분과 동일한 구조지만 제 2부분에서 8마디가 확장되어 나타난다. 제 1부분 마디30-36은 피아노가 주선율을 연주하는데 이때 장식된 선율이 첨가된다(악보 27).

<악보 27> 제 2악장 마디30-37

The musical score for measures 30-37 consists of two systems. The first system (measures 30-33) shows the vocal line with notes and rests, and the piano accompaniment with a main melody in the right hand and an ornamented melody in the left hand. The second system (measures 34-37) continues the vocal line and piano accompaniment, with a key signature change to B-flat major indicated by the '장조 B♭장조' label.

제 2부분의 시작인 마디38은 주선율을 바이올린이 연주한다. 이때 주선율은 장조에서 단조로 변하며 이는 B♭장조의 같은 으뜸음조인 b♭단조, 또는 G♭의 3도로 볼 수 있다. 마디45-46에서도 장단조 변화가 나타나는데 마디45의 G♭장조에서 마디46의 D장조의 3도인 #단조로 바뀌며 이때 G♭과 #은 이명동음이다. 마디49-50의 조성변화도 같은 방식이다(악보 28).

<악보 28> 제 2악장 마디38-53

주선율 →

38 *p*

단조 *b* 단조 또는 *G* *b* 장조

42 45 이명동음 장조 *G* *b* 장조

46 *cresc.* *p* *decresc.* *pp* 단조 장조 *decresc.* *pp*

50 *cresc.* *sf* *p* 단조 *sf* *p* *d* 단조

(4) 코다(마디54-73)

코다는 제 1악장과 마찬가지로 비교적 길게 나타난다. 마디54-56에서 피아노의 오른손은 제 1악장의 변형된 동기A가 상승하여 세번 나오고 마디58에서 바이올린이 이를 모방한다(악보 29). 마디70-72에서는 동기A가 리듬이 변형되어 바이올린과 피아노 오른손에서 서로 주고 받는다.

제 2악장은 제 1악장의 동기A가 전체적으로 사용된 것이 특징이다.(악보 30).

<악보 29> 제 2악장 마디54-60

The image displays a musical score for measures 54-60. It consists of two systems of staves. The first system (measures 54-56) shows the piano part with a treble and bass clef. The piano's right hand (RH) plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The piano's left hand (LH) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The second system (measures 57-60) continues the piano part. In measure 57, the violin part enters with a melodic line that mirrors the piano's RH. Three specific passages in the violin part are circled in black, and arrows point from the piano's RH to these circled passages, indicating that the violin is imitating the piano's melody. The piano part continues with similar dynamics and markings.

<악보 30> 제 2악장 마디70-73

The musical score consists of two systems. The first system is the vocal line, starting at measure 70. It features a melodic line with a series of eighth notes. A box labeled '동기A' (Donggi A) is placed above the first measure, with arrows pointing to the notes. The dynamic marking is *p*. The second system is the piano accompaniment, starting at measure 70. It features a bass line with chords and a treble line with chords. The dynamic marking is *p*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *pp* is present at the end of the piece. The marking 'accresc.' is written above the vocal line in the third measure.

3) 제 3악장

제 3악장은 복합 3부형식으로 F장조, 3/4박자의 Allegro molto(매우 빠르게)로 연주된다. 이전의 바이올린 소나타들은 모두 3악장으로 구성되었지만, 이 작품에서는 스케르초를 삽입한 4악장이 처음으로 시도된다.

제 3악장의 구성은 다음의 표와 같다(표 4).

<표 4> 제 3악장 구성

A(a ♯ b ♯)		B(♯ c ♯ d ♯)	
제 1부분	제 2부분	제 1부분	제 2부분
1-16	17-27	28-35	36-43
F-C	dm-F	F	
스케르초(다카포)		트리오	

(1) A부분(스케르초, 마디1-27)

제 1부분 마디1에서 피아노가 주선율을 제시하고 마디9-16에서 피아노와 바이올린이 함께 주선율을 노래한다. 바이올린은 피아노보다 항상 한박자 늦게 나오며(wrong-footed)⁴²⁾ 익살스러운 성격을 나타낸다.

제 2부분인 마디17-20의 네마디는 d단조의 딸림화음으로만 이루어지고 제 1악장의 제시부에서 발전부로 넘어가는 동일한 코드진행인 F장조의 으뜸화음에서 d단조의 딸림화음으로 나타난다. 마디21에서 다시 F장조로 전조되는

42) Lewis Lockwood, ““On the beautiful in music”: Beethoven’s “Spring”sonata for violin and piano, opus24,” *The Beethoven Violin Sonatas*, ed., Lewis Lockwood and Mark Kroll, 37.

데 이는 제 1악장 발전부에서 재현부로 넘어가는 코드진행과 동일하다.

제 2부분은 제 1부분 동기A가 제 2부분에서 리듬이 변형되어 사용되는 것이 특징이며 제 1악장의 코드진행을 축소되어 나타난다(악보 31).

<악보 31> 제 3악장 마디1-27

① **Allegro molto**

Allegro molto
주선율 →

p

⑦

주선율 →

p

p

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

F장조 V d단조 V F장조

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *Fine*

(2) B부분(트리오, 마디28-43)

B부분은 피아노 왼손의 지속음 위에 피아노 오른손과 바이올린이 3도, 6도 병진행 하며 연주된다. 마디36부터 피아노의 양손 유니즌이 상행선율을 연주하는데 이때 바이올린은 ↓의 느린음가로 하행진행한다. 마디40부터는 바이올린이 상행선율을 연주하며 피아노는 긴음가로 하행진행한다(악보 32).

<악보 32> 제 3악장 마디28-43

②8 Trio

병진행

cresc. *f*

cresc. *f*

③3 *p*

③6 *p*

③9 *cresc.* *f* *f*

1. 2.

4) 제 4악장

제 4악장은 F장조, 2/2박자의 Allegro ma non troppo(빠르지만 지나치지 않게)로 연주된다. 구조적 형식은 A-B-A₁-C-A₂-B'-A₃-코다의 론도 형식이다. 주선율인 리프레인(refrain)이 4번 나타나며 변형, 반복되고 리프레인 사이에는 대조적 성격을 가진 쿠플레(couplet)가 삽입된다(표 5).

<표 5> 제 4악장 구성

부분		마디	구성
A		마디1-18	F
B	제 1부분	마디18-37	F-C
	제 2부분	마디38-47	cm-C-cm-C
	연결구	마디48-55	fm
A ₁		마디56-73	F
C	제 1부분	마디73-89	dm-am-dm-am
	제 2부분	마디90-104	gm-dm-gm-dm
	연결구	마디105-123	D
A ₂		마디124-141	F
B'	제 1부분	마디141-160	F-fm-A ^b -E ^b
	제 2부분	마디161-180	e ^b m-fm
	연결구	마디181-188	fm
A ₃		마디189-205	F
코다		마디206-243	F

(1) A부분(마디1-18)

A부분은 피아노가 솔로인 마디1-8과 바이올린이 주선율을 노래하는 마디 9-18로 8마디+10마디 구조의 이중악절을 띤다. 피아노 솔로부분은 오른손이 주선율을 연주하고 왼손은 펼친화음으로 나타난다. 마디1-2의 주선율은 마디3-4에서 동형진행으로 나오고 마디5-7은 제 1악장 제 1주제 동기A의 8분음표가 순차적으로 나와 정점인 G음에서 내려가며 마디8에서 팔림화음으로 반종지한다. 마디8의 바이올린은 한 옥타브위에서 피아노의 오른손 주선율을 반복하며 피아노의 왼손은 한 옥타브가 내려간 펼친화음으로 음역을 확대시키며 A부분을 마무리한다(악보 33).

<악보 33> 제 4악장 마디1-18

① **Allegro ma non troppo**

Allegro ma non troppo

주선율 →

p

⑤ ⑧ 주선율 →

p

1악장 변형된 동기A

V

음역확대

(2) B부분(마디18-47)

B부분은 마디18-37, 마디38-47의 두 부분과 마디48-55의 연결구로 구분한다. 제 1부분은 바이올린에서 주선율이 나오고 마디23부터 피아노가 주선율을 반복한다. 마디27에서 바이올린이 다시 주선율을 노래하는데 이때 셋잇단음표와 붓점 리듬으로 주선율이 변형되고 이를 마디30부터 피아노가 반복한다. 마디33부터는 C장조로 전조된다.

제 2부분인 마디38은 갑자기 c단조로 전조되며 바이올린이 주선율을 연주한다. 마디40부터 피아노와 바이올린이 6도로 병진행하는데, 이때 다시 C장조로 전조되고 마디42부터는 바이올린 선율이 8분음표로 분할되어 c단조로 전조된다. 마디44부터 C장조로 전조되는데 이는 딸림조의 장조와 단조를 대비시켜 진행하는 베토벤의 특징이다.

연결구인 마디48은 원조인 F장조와 같은 으뜸음 단조인 f단조로 피아노 왼손에서 팔림음(C)을 계속 강조하며 두 번째 리프라인으로 연결된다(악보 34).

<악보 34> 제 4악장 마디18-55

<제 1부분> 주선율 →

변형된 주선율

②8

③3

C장조

<제 2부분>

③8 주선율 → ④0 병진행 → 리듬 분할된 주선율

c단조 C장조 c단조

43 **병진행** →

47 <연결구>

f단조

51

(3) A₁부분(마디56-73)

첫번째 리프라인(마디1-18)과 동일하게 나타나지만 마디57에서 바이올린의 A음과 마디59의 G음이 더해지며 피아노만 주선율을 연주하는 방식에서 바이올린이 함께 나와 주선율을 노래하는 차이를 보인다(악보 35).

<악보 35> 제 4악장 마디56-73

56 *p* *sf* *sf*

61 *p*

66 *cresc.* *cresc.*

70 *sf* *cresc.* *sf* *p* *f*

(4) C부분(마디73-123)

조성은 원조의 나란한조인 d단조로 시작되고 마디73-89, 마디89-104의 두 부분과 마디105-123의 연결구를 가진다.

마디73-80에서 피아노 오른손이 주선율을 연주하고 마디81-88에서 바이올린이 반복한다. 마디89에서는 피아노가 새로운 주선율을 나타내며 바이올린이 마디97부터 이를 반복하는데, 서로 반주의 역할을 할 때에는 제 1악장 발전부의 리듬동기인 셋잇단음표가 나온다. 마디109부터 피아노의 오른손이 팔림음 트릴로 8분음표에서 셋잇단음표, 16분음표로 리듬 분할을 하며 마디112에서는 주선율인 리프레인이 나타나는데 이는 으뜸조(F장조)의 리프레인이 아닌 원조의 3도 관계인 D장조의 조성을 가진다. 마디118부터는 피아노의 왼손이 반음계로 순차 상행하고 오른손은 제 1악장의 변형된 동기A가 순차진행하며 나온다(악보 36).

<악보 36> 제 4악장 마디73-123

<제 1부분>
발전부 리듬 동기

주선율 →

77

decresc.

a단조

84

decresc.

a단조

88

발전부 리듬동기 →

p

주선율 →

rin f

93 주선율 →

발전부 리듬동기 →

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

98

rin f *cresc.*

rin f *cresc.*

103 <연결구>

f *p*

f *p* *pp*

109 리듬분할 →

112

p

cresc. *p*

D장조

114

119

제 1악장의 동기A

반음계적 순차진행

(5) A₂부분(마디124-141)

피아노의 오른손이 주선율을 연주하고 마디130에서 8분쉼표와 8분음표를 사용한 리듬변화로 엇박으로 주선율을 변화시킨다. 이때 왼손은 하행 분산화음으로 변화되고 바이올린은 피치카토 주법으로 화음을 나타내며 반주한다. 마디132부터 바이올린이 주선율을 노래하는데 이때 피아노는 셋잇단음표로 변형되어 나온다(악보 37).

<악보 37> 제 4악장 마디124-141

124 *pizz.*
p 주선율 → *cresc.*

F장조

129 *p* *arco* 주선율 →

134 *cresc.*

138 *sf* *p* *cresc.* *sf* *p*

(6) B'부분(마디141-188)

B부분과 동일한 구조로 나타나지만 마지막 10마디가 확대되고 조성은 F-f-Ab-Eb-eb-f로 자주 바뀐다. 대게 고전론도의 쿠플레 조성은 원조의 V 또는 III로 진행되는 것이 일반적이지만⁴³⁾ 이곡의 마디156은 Eb, 마디161은 eb으로 다른 조성이 나타나는 것이 특징이다. 연결구인 마디181-188은 딸림음(C)을 강조하며 리프레인 A로 연결된다(악보 38).

<악보 38> 제 4악장 마디141-188

The image shows two systems of musical notation for measures 141-188. The first system (measures 141-155) is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the upper staff features several trills (*tr*) and a triplet. The piano accompaniment in the lower staff consists of block chords, with the label 'F장조' (F major) written below. The second system (measures 156-188) is marked with a forte (*f*) dynamic. The melody includes a triplet and trills, with the label 'f단조' (f minor) written below. The piano accompaniment also features block chords and trills.

43) Douglass M. Green, 「조성음악의 형식」 박경중 역, 189.

153

A \flat 장조

E \flat 장조

158

e \flat 단조

163

167

171

cresc.

cresc.

175

f

f

f단조

179

<연결구>

ff *fp* *fp*

sf *p* *fp*

fp *fp*

184

pp *cresc.*

pp *cresc.*

(7) A₃부분(마디189-205)

피아노의 오른손이 셋잇단음표로 변형된 주선율을 나타내며, 이때 바이올린은 화음과 피치카토로 반주한다. 마디197부터 바이올린이 주선율을 붓점 리듬과 스타카토로 표현하고 이때 피아노는 8분쉼표를 포함한 셋잇단음표로 피아노의 오른손과 왼손이 하나의 아르페지오 상행선율을 가지며 반주한다. 마디204에서 바이올린의 주선율은 셋잇단음표로 변형되어 나타난다(악보 39).

<악보 39> 제 4악장 마디189-205

189 변형된 주선율 →

pizz. cresc.

p cresc.

194 변형된 주선율 →

p arco

p

198

cresc.

cresc.

202

sf — *p* *cresc.* *sf*

sf — *p* *cresc.* *sf*

(8) 코다(마디206-243)

코다는 마디206-223, 마디224-235, 마디236-243으로 구분된다. 마디206-208에서 피아노가 유니즌으로 주선율을 시작하고 마디215-217에서는 피아노의 왼손과 바이올린이 더 넓은 음역대를 가지며 함께 주선율을 연주한다. 이때 반주는 셋잇단음표와 당김음 리듬이 번갈아 나타난다.

마디224는 피아노가 먼저 주선율을 연주하고 마디228에서 바이올린이 한 옥타브 위로 이를 반복한다. 마디236-243은 바이올린과 피아노의 오른손이 셋잇단음표 음형을 주고 받으며 진행하고 피아노의 왼손은 으뜸음(F)과 딸림음(C)을 반복하며 F장조의 I로 완격정격종지한다(악보 40).

<악보 40> 제 4악장 마디206-243

15

206

sf

sf

sfz

sf

3

210

sf

sf

cresc.

3

sf

p

cresc.

214

p

sf

sf

sf

p

sf

sf

sf

218

sf

sf

sf

sf

p

222

cresc.

p

주선율 →

cresc.

p

p *cresc.*

p *cresc.*

p

tr

228

주선율 →

p

cresc.

sf

cresc.

sf

cresc.

sf

sf

sf

232

sf

sf

sf

sf

tr

tr

sf

sf

sf

sf

sf

sf

236

f

I V I V

240

ff

ff

V. 결 론

베토벤 이전의 ‘피아노와 바이올린을 위한 소나타’는 바이올린이 오블라가토 역할을 하는 피아노를 위한 소나타에 가까웠다. 그러나 베토벤은 그의 10개의 바이올린 소나타를 통해 바이올린에도 피아노와 동등한 비중을 두어 두 악기의 역할 관계가 대등하게 발전된 이중주 소나타를 보여주었다.

본 논문에서는 베토벤의 10개의 바이올린 소나타 중 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 F장조 Op.24>를 분석하여 두 악기의 균형적인 모습을 살펴보고 이 곡에 나타나는 특징적인 동기활용을 통해 각 악장간의 연관성을 고찰하였다.

제 1악장은 코다를 포함한 제시부, 발전부, 재현부로 구성된 전형적인 소나타 형식이다. 제 1주제의 주선율은 바이올린에 의해 제시되며 제 2주제의 주선율은 발전부를 주도해가는 중요한 요소로 셋잇단음표의 리듬 변형이 나타난다. 이 악장의 조성적 특징으로는 발전부에서 재현부가 될 때 나란한조의 딸림조에서 으뜸조로 진행하는 낭만적 경향이 보인다. 또한 으뜸조안에서의 빈번한 장단조 사용, 전타음과 당김음 리듬, 스포르잔도, 급작스런 셈여림등의 음악적 특징을 볼 수 있다.

제 2악장은 느린 3부분 형식으로 바이올린의 오블리가토와 같은 장식적 특징과 함께 피아노가 주선율을 시작한다. 또한 A'부분의 장조에서 단조로 변할 때에는 새로운 조의 3도를 사용하며 3번의 장, 단조 변화가 나타난다. 제 1악장의 변형된 동기는 제 2악장의 코다에서 피아노와 바이올린이 교대로 주고 받으며 곡을 마무리한다.

제 3악장은 복합 3부형식이 사용된 짧은 스케르초 악장이다. 스케르초의 제 1부분에 나타났던 리듬이 제 2부분에서 변형된 리듬으로 나타나고 제 1

악장의 제시부에서 발전부, 발전부에서 재현부로 제시될 때 나타났던 코드 진행이 제 3악장의 제 2부분에서 짧게 축소되어 나타난다. 트리오에서는 바이올린과 피아노가 3도, 6도 음계의 스케일로 상행, 하행하여 스케르초와 대조적으로 연주된다.

제 4악장은 $ABA_1CA_2B'A_3$ 코다로 구성된 론도형식이다. 3개의 주제를 통해 주선율이 다른 리듬을 가지며 새롭게 변형되어 나오는 것이 특징이다. 제 1악장 발전부의 리듬형인 셋잇단음표는 제 4악장 C부분에서도 주요 리듬으로 나온다.

Op.24는 베토벤의 10개의 바이올린 소나타 중 처음으로 제 1악장에서 바이올린이 주제를 제시하며 피아노와 바이올린 악기간의 균형을 비교적 동등하게 사용하였다. 또한 이 곡에서 나오는 작은 동기(굴림음형)는 제 3악장을 제외한 나머지 악장에 주제 변형을 통해 사용되는데, 제 1악장의 바이올린 주선율에서 나오는 동기는 제 2악장 전체에 변형, 축소되고 제 4악장에서는 주선율안에 이 동기가 연속적으로 순차진행하며 나타난다. 이러한 작은 동기의 사용은 곡 전체의 통일성과 동적인 아름다움을 부여하며 하나의 악장으로 보여지는 효과를 준다.

참 고 문 헌

- 김나일. “Ludwig van Beethoven Violin sonata no. 5 in F major, op. 24에 대한 분석 및 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2008. 23.
- 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한. 「들으며 배우는 서양음악사」. 서울: 심설당, 1997.
- 노명식. 「프랑스 혁명에서 파리 코뮌까지, 1789-1871」. 서울: 도서출판 책과 함께 출판부, 2013.
- 노윤정. “L.v.Beethoven Sonata for Violin and Piano Op.96 No.10 분석연구 및 연주방향 고찰.” 서울대학교 석사학위논문. 2009.
- 박래식. 「이야기 독일사」. 경기: 청아출판사, 2007.
- 박수현. “Ludwig van Beethoven Violin Sonata No. 5 in F Major, Op. 24에 대한 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문. 2014.
- 박홍규. 「베토벤 평전 갈등의 삶, 초월의 예술」. 서울: 가산출판사, 2003
- 서영인. “베토벤 후기 소나타 연구 -베토벤 후기 소나타에서 나타나는 각 시대적 요소들의 유기적 결합방식-.” 가천대학교 석사학위논문. 2014.
- 서원정. “L.v. Beethoven Violin Sonata no. 4 in A minor, Op. 23에 대한 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문. 2013.
- 송무경. “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda) 처리 기법.” 「음악저널, 제11-1호」, 2008.
- 이동활. 「청소년을 위한 서양음악사」. 서울: 도서출판 두리미디어, 2002.
- 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문. 2011.

- 조수철. 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」. 서울: 서울대학교출판문화원, 2013.
- 최은미. “L.v. Beethoven의 Op.30-2, No.7에 관한 研究.” 경원대학교 석사학위논문. 2009.
- 홍세원. 「고전과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지」. 파주: (주)나남출판, 2006.
- Autexier, Philippe A. 「베토벤 불굴의 힘」. 박은영 역. 서울: 시공사, 2012.
- Gillespie, John. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.
- Green, Douglass M. 「조성음악의 형식」. 박경중 역. 경기: 삼호뮤직, 1998.
- Kitchen, Martin. 「사진과 그림으로 보는 케임브리지 독일사」. 서울: 시공사, 2006.
- Parker, David. 「혁명의 탄생-근대 유럽을 만든 좌우익 혁명들」. 반윤덕 역. 서울: 교양인, 2009.
- Siepmann, Jeremy. 「실내악과의 만남」. 김병화 역. 서울: 포노, 2013.
- Tia, Denora. 「베토벤 천재만들기 1792-1803년 빈의 음악정치」. 김원명 역. 부산: 경성대학교 출판부, 2009.

ABSTRACT

Research and Analysis on Ludwig van Beethoven's <Sonata for Piano and Violin in F major, Op.24>

Park, Se Won
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin Women's University

This paper analyzes the relation of the piano and violin, and the musical features seen in Ludwig van Beethoven's (1770-1827) <Sonata for Piano and Violin in F major Op.24>.

In late 18th century Europe during Beethoven's time, influence of the French Revolution and the Enlightenment spread citizen class and developed capitalism, affecting the start of popular concerts, salon music and other music culture. Amidst these changes Beethoven worked as an independent musician creating new and mature music within the traditional Classic form, composing original pieces.

Beethoven composed a total of ten violin sonatas during the early and middle period of his work time. His early violin sonata, Op.12 was written as a piano centered 'piano sonata with violin obbligato' however

at reaching Op.24 the violin starts the main melody while the two instruments start to make a fair balance. Op.30 written at the turn of Beethoven's early to middle works put considerable weight on the violin. In Op.47 a concerto style sonata is attempted and the two instruments make a perfect balance.

Violin Sonata Op.24 composed in 1801, is the first of Beethoven's violin sonatas that has four movements including a scherzo, with a lyrical melody and warm atmosphere giving it the alias "Spring".

The first movement in which the violin presents the main melody shows Beethoven's musical expressions such as progression of the small motive, frequent use of majors and minors in the same major key and drastic contrast of the motif. The main melody of the first movement is modified in the second movement and the small motive of the first movement plays an important role in the main melody and coda of the second movement. In the third movement, the chord progression of the first movement is decreased and there is a contrast between the scherzo and the trio. The fourth movement has three subjects as it takes the rondo form. The main melody is presented with a new rhythm having a total of four refrains repeated and modified while the small motive of the first movement is repeated in conjunct motion with the main melody of the fourth movement. As the above, the small motives that make this piece stand out are seen in all the movements except the third movement and grants unity of the entire song.