



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](#)

김택완 교수 지도  
석사학위 청구논문

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타  
제10번, Op.96> 에디션 연구

2019년

성신여자대학교 대학원

음악학과

김아영

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타  
제10번, Op.96> 에디션 연구

김택완 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

김아영

# 인 준 서

김아영의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장 ..... 이 세 영 ..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 ..... 김 미 영 ..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 ..... 김 택 완 ..... (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

<악보 27> 제1악장 49-57	40
<악보 28> 제1악장 마디 79-96	41
<악보 29> 제1악장 마디 115-128	43
<악보 30> 제1악장 마디 156-161	44
<악보 31> 제1악장 마디 218-225	45
<악보 32> 제1악장 마디 260-281	47
<악보 33> 제2악장 마디1-31	49
<악보 34> 제2악장 마디 34-46	51
<악보 35> 제2악장 마디 54-67	52
<악보 36> 제3악장 스케르초, 마디 1-32	54
<악보 37> 제3악장 마디 32-53	56
<악보 38> 제3악장 코다 마디 116-129	57
<악보 39> 제4악장 마디 56-62	58
<악보 40> 제4악장 마디 97-103	59
<악보 41> 제4악장 마디 145-164	61-62
<악보 42> 제4악장 마디172-227	63-64
<악보 43> 제4악장 마디 261-295	65-66

## 표목차

<표 1> 베토벤 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96> 의 전체 악장 구조	11
<표 2> 제1악장 구조	12
<표 3> 제2악장 구조	18
<표 4> 제3악장 구조	22
<표 5> 제4악장 구조	26

## 악보목차

<악보 1> 프랑스 악파의 포르타멘토 사용과 현대 운지법.....	9
<악보 2> 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96> 제1악 장 제1주제, 마디 1-18 .....	13
<악보 3> 제1악장 제 2주제, 마디 40-59 .....	14
<악보 4> 제1악장 마디 89-95 .....	15
<악보 5> 제1악장 마디 96-108 .....	15
<악보 6> 제1악장 발전부, 마디 118-131 .....	16
<악보 7> 제1악장 재현부, 마디 141-158 .....	17
<악보 8> 제2악장 단락 a, 마디 1-20 .....	19
<악보 9> 제2악장 마디 21-32 .....	20
<악보 10> 제2악장 마디 52-67 .....	21
<악보 11> 제3악장 스케르초, 마디 1-21 .....	23
<악보 12> 제3악장 트리오, 마디 52-83 .....	24
<악보 13> 제3악장 코다, 마디 115-131 .....	25
<악보 14> 제4악장 주제, 마디 1- 32 .....	27
<악보 15> 제4악장 마디 33-48 .....	28
<악보 16> 제4악장 제2변주, 마디 48-69 .....	29
<악보 17> 제4악장 제3변주, 마디 81-98 .....	30
<악보 18> 제4악장 제4변주 마디 113-130 .....	31
<악보 19> 제4악장 제5변주, 마디 145-153 .....	32
<악보 20> 제4악장 제5변주, 마디 162-163 .....	33
<악보 21> 제4악장 연결구, 마디164-176 .....	33
<악보 22> 제4악장 제6변주, 마디 172-183 .....	34
<악보 23> 제4악장 제7변주, 마디 194-236 .....	34
<악보 24> 제4악장 주제의 재현, 마디 245-256 .....	35
<악보 25> 제1악장 마디 1-6 .....	37
<악보 26> 제1악장 마디 9-27 .....	38

# 목차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96> 연구	
1. 작곡배경 .....	3
2. 18세기 후반 프랑스 바이올린 악파의 특징과 로드의 스타일 .....	5
3. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96> 분석 .....	11
1) 제1악장 .....	12
2) 제2악장 .....	18
3) 제3악장 .....	22
4) 제4악장 .....	26
III. 에디션 별 주법 비교 분석	
1. 제1악장 .....	36
2. 제2악장 .....	48
3. 제3악장 .....	53
4. 제4악장 .....	58
IV. 결론 .....	67

## 참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

향과 연주 스타일에 적합한 에디션을 선택하고 그것을 토대로 자신의 연주를 발전시키는데 매우 도움이 되는 동시에 중요하다.

## 논문개요

베토벤은 1797년부터 1812년까지 총 10개의 바이올린 소나타를 작곡했는데, <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>은 그 중 마지막 작품으로 프랑스의 바이올리니스트 피에르 로드(Jacques Pierre Joseph Rode, 1774-1830)가 베토벤의 후원자였던 루돌프 대공(Johann Joseph Rainer Rudolph, 1788-1831)을 방문했을 때 그 두 사람의 협연을 위해 작곡되었다. 이 작품은 베토벤의 9개의 나머지 바이올린 소나타와 다르게 기교가 적고 부드러운 것이 특징인데, 이것은 베토벤이 로드의 연주 스타일을 곡에 반영하여 작곡했기 때문이다.

본 논문에서는 헨레(G. Henle)사의 에디션, 페터스(C. F. Peters)사의 에디션과 인터내셔널(International)사의 에디션을 활주법과 운지법을 중심으로 분석하였다. 헨레 에디션에서는 원활한 연주를 위해 슬러를 나누면서 로드의 스타일이 드러나도록 운지법을 편집했고, 활주법의 편집에서도 로드 스타일을 고려했다. 베토벤의 원보에 충실하면서도 로드의 특징을 가장 잘 살리려고 한 에디션이다. 페터스의 경우에는 긴 프레이즈로 구성된 슬러를 최소한으로 나누고 운지법 또한 최소한으로 편집함으로써 개별 연주자의 해석과 연주 스타일이 더 자유롭게 반영될 수 있도록 하였다. 로드의 연주 스타일을 드러내기보다는 베토벤의 작품에 더 집중한 에디션이다. 인터내셔널 에디션은 원보의 긴 슬러를 표기하면서도 슬러를 가장 자주 나누도록 제시하여 긴 슬러의 표현보다는 음악적으로 폭넓은 표현에 적합한 활사용을 제시한다. 또한 포지션 이동을 통하여 현을 자주 이동하지 않도록 운지법을 구체적으로 제시한다.

세 가지 에디션에는 각 편집자들의 특징이 그대로 반영되면서 음악에 대한 해석 또한 다르게 나타난다. 페터스의 에디션에서는 로드의 긴 슬러를 유지하며 연주할 수 있도록 하고, 운지법은 연주자에게 맡긴다. 헨레와 인터내셔널은 자필악보와 초판의 프레이즈를 그대로 두면서 편집자의 개성적인 활주법과 운지법을 함께 제시한다. 헨레는 포르타멘토나 셈여림의 해석을 더 다양하게 하고, 인터내셔널은 빈번하게 활을 나누어 표현에 중점을 둔다.

개별 에디션의 이러한 특이점과 차이에 대한 연구는 연주자가 자신의 해석 방

## I. 서론

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 함께 고전시대를 대표하는 작곡가이다. 그는 다양한 장르의 음악에서 하이든과 모차르트에게 물려받은 유산을 더욱 발전시켜 고전주의를 완성하고 낭만주의로의 새로운 길을 연 인물로 평가된다.

베토벤은 바이올린과 피아노를 위한 작품에서도 고전형식에 안주하지 않고 낭만성을 결합시키려는 새롭고 다양한 시도를 보여주었고 단순한 오블리가토 형식<sup>1)</sup>이 아닌 두 악기의 관계를 대등한 파트너로 발전시켰다. 그는 총 10곡의 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 작곡하였는데, 그 발전이 가장 두드러진 작품이 바로 ‘크로이처 소나타’라고 불리는 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번, Op. 47>(Sonata für Violine und Klavier Nr. 9, op. 47) 이다. 이 작품은 바이올린의 다양한 연주 기법과 효과를 최대한 활용한 장엄하고 화려한 소나타로 유명하다. 그리고 그 뒤를 잇는 베토벤의 마지막 작품이 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>(Sonata für Violine und Klavier Nr. 10, op. 96)인데, 이 작품은 ‘크로이처 소나타’에 비해 소박하고 부드럽다. 이 작품은 마치 베토벤의 고전적인 성향이 강하게 드러난 초기 작품과 비슷하여 고전적 스타일로 회귀한 것처럼 보이지만 ‘크로이처 소나타’에 바탕을 둔 매우 깊이 있는 작품으로 평가된다. 또한 이 소나타는 초연을 할 연주자가 미리 정해져 있는 상황에서 작곡된 곡으로 연주자의 스타일과 특성을 고려하여 작곡되었다.

---

1) 오블리가토 형식은 악곡에 있어 반드시 필요한 파트로 생략할 수 없는 것, 또는 멜로디 라인을 돋보이게 하기 위해 멜로디와 동시에 연주하는 멜로딕한 파트를 가리킨다. 삼호뮤직편집부, 『과플러음악용어사전 & 클래식음악용어사전』 (서울: 삼호뮤직, 2002).

<https://terms.naver.com/list.nhn?cid=60517&categoryId=60517>, 2019. 01. 23 접속.

실제 이 곡은 루돌프 대공(Johann Joseph Rainer Rudolph, 1788-1831)<sup>2)</sup>이 당시 프랑스의 유명한 바이올리니스트인 자크 피에르 로드(Jacques Pierre Rode, 1774-1830)의 방문을 맞아 대공이 베토벤에게 로드와 함께 연주할 수 있는 곡을 부탁하면서 탄생하였다. 베토벤은 로드의 연주 양식을 고려하여 작곡하였고, 이에 따라 이 작품에는 그 당시 로드의 주법과 연주 스타일이 반영되어 있다.

본 논문에서는 로드의 주법·연주양식과 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, op. 96>의 특징을 살펴보고 에디션 별 연주법을 비교 분석하고자 한다. 현재 나와 있는 베토벤의 바이올린 소나타 에디션은 다양하지만 에디션 별로 주법의 해석이 다르기 때문에 로드의 특징과 각 에디션의 경향을 잘 파악하고 구분하는 것은 이 작품의 연주 해석에 매우 중요하다.

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>은 1816년 오스트리아 빈에서 S. A. Steiner und Comp. 출판사에서 처음 출판되었다. 초판에는 과장된 긴 슬러가 그대로 나타나고 있으나 실질적인 연주법이나 운지법에 대한 자세한 지시는 없다. 초판 이후 여러 출판사에서 연주자들이 직접 다양한 연주법을 포함시켜 편집하여 출판하였는데, 본 논문에서는 1901년 바이올리니스트 요제프 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)이 편집한 페터스(C. F. Peters)사의 에디션과 1972년 바이올리니스트 다비드 오이스트라흐(David Oistrakh, 1908-1974)가 편집한 인터내셔널사의 에디션, 그리고 1974년 바이올리니스트 막스 로슈탈(Max Rostal, 1905-1991)이 편집한 헨레(G. Henle)사의 에디션까지 총 3가지 에디션을 다룰 것이다. 각 에디션 별로 어떤 특징을 갖고 있는지, 로드의 연주양식을 어떻게 드러내고자 했는지 공통점과 차이점을 비교하여 연구하고자 한다.

---

2) 루돌프는 오스트리아의 대공(Rudolf Johann Joseph Rainier, Archduke of Austria, 1788-1831)이다. 베토벤에게 피아노를 배웠으며, 베토벤의 재정적 후원자였다. 베토벤은 그에게 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, op.97>을 비롯하여 <피아노 3중주 제7번, op.97>, <피아노 협주곡 제4번, op.58>, <피아노 협주곡 제5번, op.74> 등 다양한 작품을 헌정했다.

## Ⅱ. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, op. 96> 연구

### 1. 작곡배경

<피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, op. 96>은 1812년에 작곡되어 1816년에 출판된 소나타이다. 원래 루돌프 대공이 직접 연주할 수 있는 피아노곡으로 구상되었으나 그 구상 시기와 로드가 루돌프 대공을 방문하는 시기가 겹치면서 둘이 함께 연주할 수 있는 바이올린과 피아노를 위한 곡으로 작곡되었다. 로드는 1796년 파리 국립음악원 교수에 임명됐으며, 당시 상당한 영향력을 끼치던 바이올리니스트 중 한 명이었는데 그의 방문을 계기로 베토벤은 <크로이처 소나타> 이후 약 10년 동안 작곡하지 않았던 바이올린 소나타를 다시 작곡하였다.

베토벤은 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 비롯하여 다양한 작품에서 상당히 빠르게 진행되는 마지막 악장을 선호했는데, <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제10번, op. 96>을 작곡하던 중 빠른 템포의 제4악장에서 빠른 패시지가 로드의 스타일과 맞지 않아 상당한 고민을 했다.<sup>3)</sup> 그 이유는 로드의 당시 연주 실력이 하향세였고, 로드가 마지막을 빠르게 진행하는 것을 좋아하지 않았기 때문이다. 베토벤은 로드와 첫 리허설 후 매우 실망했으며 로드 또한 자신의 스타일과 다른 베토벤의 곡을 이해하는 것이 어려웠다고 표현했다.<sup>4)</sup> 이런 과정을 거쳐 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>은 루돌프 대공에게 헌정되었고, 1812년 12월 19일 롭코비츠 후작

---

3) A. Eaglefield-Hull(ed.), *Beethoven's Letters with Explanatory Notes by Dr. A. C. Kalischer*, trans. by J. S. Shedlock(New York: Dover Publications, 1972), p. 139

4) Jelly D' Aranyi, "The Violin Sonatas," *Music & Letters* vol. 8, No. 2(1927), p. 191.

(Franz Joseph M. von Lobkowitz, 1772-1816)<sup>5)</sup>의 저택에서 루돌프 대공과 로드의 연주로 초연되었다.<sup>6)</sup>

---

5) 롭코비츠 후작은 보헤미아의 귀족으로 특히 음악에 대한 관심이 많았으며 베토벤의 후원자로 알려져 있다.

6) 이 시기에는 로드의 연주 실력이 많이 쇠퇴한 상태라 초연 시 역량이 잘 발휘되지 못했다고 한다. Arthur Pougin, *The Life and Music of Pierre Rode*, trans. by Bruce R. Schueneman(East Lansing: Lyre of Orpheus Press, 1994), p. 11.

## 2. 18세기 후기 프랑스 바이올린 악파의 특징과 로드의 스타일

18세기 후반 프랑스에서는 활 제작자 프랑수와 투르트(François Tourte, 1747-1835)가 현대 활의 모델인 투르트 활<sup>7)</sup>을 개발하였고, 그로 인해 바이올린 보잉 주법이 크게 발전하였다. 또한 프랑스 바이올린 악파의 형성과 발전에도 큰 영향을 끼쳤다.<sup>8)</sup>

베토벤은 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번, Op. 47>을 작곡할 때부터 프랑스의 보잉 주법에 많은 관심을 가지고 있었다. 미셸 볼드마르(Michel Woldemar, 1750-1815)<sup>9)</sup>의 <고급 바이올린 교본>(Grande méthode)에 따르면 베토벤은 활 모양에 따른 주법과 영향에 관심을 가졌으며, 자신의 바이올린 소나타에 18세기 후반 파리에서 유행한 새로운 보잉 기술(Ce nouvel art de l' archet)을 적용하려고 했다.<sup>10)</sup> 실제 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번>에서는 투르트 활에 영향을 받은 자연스럽고 부드러운 보잉 주법을 찾아볼 수 있다.

18세기 프랑스에서는 이탈리아 바이올리니스트인 지오반니 바티스타 비오티(Giovanni Battista Viotti, 1755 - 1824)와 그의 제자들이 프랑스 바이올린 악파를 형성하였다. 그의 대표적인 제자로는 피에르 로드(Pierre Rode, 1774-1830), 로돌프 크로이처(Rodolph Kreutzer, 1766-1831), 피에르 바이요(Pierre Baillot, 1771-1842)가 있는데, 이들은 후에 파리음악원의 교수가 되어 프랑스 바이올린 악파를 널리 알렸다. 또한 그들이 작곡한 모든 작품에

---

7) 투르트는 프랑스의 전문적인 활 제조가로 현대의 활 형태를 갖는 투르트 활을 개발하였다. 이 활 덕분에 모던 심포니 오케스트라가 발전되었다. David D. Boyden, "Tourte," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. ed. by Stanley Sadie(London; Macmillan Publishers Limited, 1980), pp. 101-102.

8) David D. Boyden, "Tourte," p. 102.

9) 미셸 볼드마르는 18세기 말부터 19세기 초까지 활동했던 프랑스 바이올리니스트 겸 작곡가이다.

10) Owen Jander, *The 'Kreutzer' Sonata as Dialogue*(Oxford: Oxford University Press, 1988), pp. 36-39.

서 그들만의 스타일을 발전시키면서 활동했다.

비오티는 자신의 음악적 기반을 이탈리아의 바이올린 음악에 두고 있다. 이탈리아의 바이올린 음악은 바이올린의 초기 테크닉 발전에 기여했던 이탈리아 출신의 비아지오 마리니(Biagio Marini, 1594-1663)에서 시작하여 합주 협주곡 장르를 대중화시킨 아르칸젤로 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713), 가에타노 푸냐니(Gaetano Pugnani, 1731-1798)에 의해 전성기를 맞이했다. 비오티는 이탈리아에서 푸냐니에게 교습을 받다가 1782년에 이탈리아의 바이올린 연주법을 파리로 가져왔다. 이탈리아 바이올린 음악의 특징 중 하나는 노래하는 선율을 중시하는 것이었는데, 이것은 바이올린 주법에도 영향을 끼쳤다. 다성음악(polyphony)을 연주할 때, 중음 주법(double stopping)<sup>11)</sup>과 같은 어려운 연주기법은 잘 쓰지 않았고, 부드러운 선율을 위하여 바이올린의 3 포지션 이상의 음역대를 넘지 않도록 했다. 하지만 그는 여기에 자신의 개성적인 주법을 더하여 자신만의 주법으로 발전시켰는데, 그 중 하나는 활을 튕기는 주법을 잘 사용하지 않고 대신 짧은 스트로크의 활과 부점 리듬을 즐겨 사용하는 것이었다. 이것은 비오티만이 쓰는 활 기법과 리듬은 아니었지만, 비오티만의 색깔을 내는 중요한 부분이 되었다. 짧은 스트로크의 활은 리듬을 훨씬 섬세하게 나눌 수 있었고, 부점 리듬을 이용하여 선율을 중시하면서도 생동감 있는 리듬을 만들 수 있었다. 푸냐니가 사용했던 투르트 활 이전 모델은 활을 손 전체로 단단하게 붙잡고 연주했으므로 짧은 스트로크의 활을 사용하여 짧은 부점 리듬을 표현하는 것이 쉽지 않았다. 비오티는 투르트 활이 개발되고 난 후 처음으로 최초로 그 활을 사용한 연주자였고<sup>12)</sup>, 이전의 활보다 가볍고 유연한 이 활을 통해 더 정교하게 연주할 수 있었다. 그의 연주법은 이후 프랑스 악파 연주법의 근본이 되

---

11) 두 현 이상을 동시에 연주하는 주법.

12) Bruce R. Schueneman, *The French Violin School - Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*(East Lansing: The Lyre of Orpheus Press, 2005), p. 17.

었다.

프랑스 바이올린 악파 중 한 명인 바이요는 바이올린을 취미로 시작하다가 성인이 다 된 후 전문 바이올리니스트로 활동했으며 후에 파리음악원의 교수가 됐다. 그는 바이올린 주법을 남들에 비해 늦게 터득했기에 바이올린 주법의 어려움을 해소하기 위한 연구를 끊임없이 하여 그만의 효과적인 교수법을 개발해 냈고, 그것을 「바이올린 주법」(L'Art du violon, 1834)에서 체계적으로 정리하여 출판하였다. 이 책은 바이올린 주법에 관해서 오늘날까지 읽어야 할 주요 참고 문헌이 되었다. 그의 저서에는 왼손의 포지션과 비브라토에 관한 내용이 상세하게 적혀 있는데, 특히 비브라토 부분에서는 음이 시작할 때와 끝날 때 비브라토를 하면 안 된다고 쓰여 있다.

프랑스 바이올린 악파 중 또 다른 인물인 크로이처는 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번, Op. 47>로 유명한데 이 작품은 베토벤이 크로이처에게 헌정한 작품으로 '크로이처 소나타'라고 불린다. 크로이처는 활을 튕겨서 사용하는 스피카토(spiccato)보다는 활을 현위에 얹은 상태로 부드럽게 연결시키는 레가토(legato) 스타일의 보잉을 선호했고, 왼손의 포지션도 7포지션 이상으로 확장하지 않았다. 그러나 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번, Op. 47>에는 빈번한 스피카토와 급작스러운 포지션 도약이 많기 때문에 크로이처는 이 곡을 평생 단 한 번도 연주하지 않았다. 크로이처는 비오티나 로드보다 단순한 반복에 더 의존했고, 주로 레가토 연주를 선호했기 때문에, 그의 작품에서는 부점 리듬이 비오티나 로드와 비교 두드러지지 않는다. 그러나 그는 바이올린 연주자로 크게 활약했고, 오페라 작곡에도 몰두하며 40여곡의 오페라를 만들었다. 또한 그의 <42 바이올린 연습곡 혹은 카프리치오>는 현재에도 연습곡의 필수 문헌으로 꼽히고 있다.

프랑스 바이올린 악파 중에서 로드는 매우 뛰어난 대표적인 작곡가이고, 바이올리니스트이다. 그는 6세 때 바이올린을 시작하여 12세 때 처음으로

공개 연주회에서 연주했으며, 13세 때 비오티의 애제자가 되었다. 16세 때는 비오티의 <바이올린 협주곡 제13번>을 초연하여 주목을 끌었다. 크로이처에 비해 화려한 테크닉을 추구했던 바이올리니스트였는데, 이런 부분은 그의 에튀드에서도 드러난다. 로드의 에튀드는 크로이처의 에튀드보다 기교적이고 다양한 보잉이 제시되어 있고 선율적인 아름다움까지 지니고 있다. 그리고 그의 13개의 바이올린 협주곡은 극적인 요소와 멜로디의 화려함을 결합한 작품으로 평가되며 특히 제6번, 제7번 협주곡은 꾸준히 출판되고 있다. 그는 프랑스 악파의 기술적인 요소들을 정리했고, 비오티에 비해 연주자에게 더 기술적인 요구를 했으며, 바이올린에 대한 이해력이 뛰어났다고 평가된다.<sup>13)</sup>

이렇게 비오티로 시작된 프랑스 악파는 그들만의 특색을 만들기 위해 수많은 노력을 하였는데, 특히 투르트 활이 개발되고 나서 이전에는 불가능했던 방식으로 새로운 활의 표현력을 강조하기 위해 노력했다. 그 노력 중 하나는 G현의 깊은 음색을 구현하는 것이었는데, 투르트 활로 인해 더 탄력 있고 매끄러운 연주가 가능해지면서 바이올린의 가장 낮은 줄 G현에서 이전보다 더 풍부한 음색을 만들어 낼 수 있었다. 그래서 그들은 특정 부분을 G현으로만 연주하도록 지시하였다.

프랑스 바이올린 악파의 또 다른 특징은 운지법에 있는데, 현대의 운지법이 정확하고 깨끗한 음의 전달을 목표로 하는 것에 반하여 프랑스 악파는 포르타멘토(portamento), 즉 음표 사이에서 고의적으로 미끄러지는 것을 자주 사용하였다. 포르타멘토는 20세기 이전에 감정을 고조시키기 위해 널리 사용되었는데, 깨끗한 음표 전달을 위해 최대한 다른 손가락을 연속적으로 사용하는 것과 달리 포르타멘토로 연주될 예정인 구절은 연속된 음표에 동일한 손가락으로 표시되거나 포르타멘토로 표기되었다(악보 1).

---

13) Michael Thomas Roeder, *A History of the Concerto*(Portland, OR: Amadeus Press, 1994), p. 22.

<악보 1> 프랑스 악파의 포르타멘토 사용과 현대 운지법<sup>14)</sup>

The image displays three musical staves illustrating different fingering techniques for a melody line. The first staff is labeled "melody line without fingering" and shows a sequence of notes with slurs. The second staff is labeled "melody line with 'French School' fingering" and shows the same sequence with fingerings 3, 3, 4, 2, 2. The third staff is labeled "melody line with 'modern' fingering" and shows the same sequence with fingerings 3, 1, 2, 4, 4.

프랑스 악파 작곡가들만 포르타멘토를 사용한 것은 아니었지만 그 당시 비오티를 따랐던 바이올린 연주자들은 포르타멘토의 과도한 사용에 중독되어 있었고,<sup>15)</sup> 후에 그것은 그들의 스타일로 굳혀졌다.

프랑스 악파의 또 다른 특징은 곡의 속도로 마지막 악장에서 매우 빠른 속도의 빠르기를 쓰지 않는 것이다. 이것은 베토벤의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제 10번, Op. 96>의 제4악장에도 영향을 끼쳤다. 또한 그들은 긴 슬러, 빠른 음표로 몰아가는 것을 빈번하게 사용했으며 부드러운 선을 위주로 진행하였다. 이렇게 프랑스 악파는 그들만의 활사용과 속도, 그리고 특징적인 표현을 담은 바이올린 작품을 만들어냈고 연주했다.

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>에서는 이 곡이 로드의 스타일을 고려한 곡이었기 때문에, 프랑스 악파의 특징과 그의 스타일이 잘 드러난다. 로드는 비오티와 같이 부점 리듬을 선호했고, 활을

14) Bruce R. Scheneman, *The French Violin School - Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*, p. 19.

15) Paul Geoffrey Gelrud, "A Critical Study of the French Violin School, 1782-1882"(Ph. D. Dissertation, Cornell University, 1941), p. 85.

팅기는 주법보다는 짧은 스트로크의 사용을 선호했는데 이러한 특징은 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 10번, op. 96>에도 그대로 반영되어 있다.

### 3. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96> 형식 분석

총 4악장으로 구성된 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번>은 코다를 이용한 악곡의 규모 확대와 성격변주, 스케르초, 다양한 템포의 변화 등 베토벤의 특징을 잘 담고 있다. 제1악장은 우아하고 부드러운 소나타악장형식이며, 제2악장은 느린 템포의 3부분 형식이다. 제2악장에서 아타카(attaca)<sup>16)</sup>로 바로 제3악장이 연결된다. 제3악장은 스케르초로 3부분 형식이고 마지막 제4악장은 주제와 7개의 변주로 구성되어 있다.

<표 1> 전체 악장 구조

악장	조성	박자	형식	빠르기
1악장	G장조	3/4	소나타악장형식	Allegro moderato
2악장	E b 장조	2/4	3부분 형식	Adagio espressivo
3악장	g단조	3/4	스케르초	Allegro
4악장	G장조	2/4	변주곡 형식	Poco Allegretto

16) 아타카(attaca)는 어떤 악장의 끝에서 지체 없이 다음 악장으로 곧바로 이어 연주할 것을 지시하는 음악용어로 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번> 전후의 베토벤 작품에서 많이 나타나며 이전 바이올린 소나타에서는 나타나지 않는다. 이승윤, “베토벤 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 9번 A장조 Op.47, 크로이처> 연구”(성신여자대학교 박사학위논문, 2011), p. 26.

## 1) 제1악장

제1악장은 소나타악장형식으로 되어 있고 확장된 코다가 특징적이다. 제시부는 마디 1-94이고 발전부는 마디 95-140, 재현부는 마디 141-238, 코다는 마디 239-281로 총 281마디로 구성되어 있다. 제1악장은 바이올린에 의하여 제1주제로 시작되며, 두 마디 후 피아노에서 그 주제가 나타난다. 제1주제는 트릴과 긴 아르페지오로 구성되며, 부드러운 선율이 특징적이고, 제2주제는 가볍고 경쾌한 특징을 보인다. 제시부와 재현부에 비해 발전부가 짧다.<sup>17)</sup> 제1악장 템포는 *Allegro moderato*이다.<sup>18)</sup>

<표 2> 제1악장 구조

형식	부분	마디	조성
제시부 (마디 1-94)	제1 주제	1-19	G장조
	연결구	20-40	G장조- D장조
	제2주제	41-59	D장조
	소중결구	59-94	
발전부 (마디 95-140)	발전부	96-140	g단조-Bb 장조-a단조- d단조-e단조-G장조
재현부 (마디 141-238)	제1주제부 재현	141-158	G장조
	연결구	159-179	
	제2주제부 재현	180-198	
	소중결구	198-238	
코다	중결구	239-281	G장조

17) 베토벤의 초기 소나타 작품은 발전부의 규모가 크기 않으나 후기에는 발전부가 확대되었다. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, op. 96>은 베토벤의 중기 작품임에도 불구하고 이러한 초기 소나타 작품의 특징이 나타난다. 반면 재현부 다음에는 발전부와 비슷한 길이의 코다(42마디)가 이어지는데 크게 규모가 확대된 것을 볼 수 있다. 이러한 특징은 베토벤 후기 소나타 작품에서 발견된다.

18) 베토벤의 소나타 작품 중에 *Allegro moderato*의 빠르기를 사용한 유일한 악장이다. 베토벤은 고전시대의 대표 작곡가인 하이든과 모차르트에 비해 훨씬 섬세하게 템포를 지시를 했는데, 이것은 베토벤만의 확고한 음악세계를 표현하기 위한 방법이었다. 이렇게 다양하고 구체적인 템포 지시는 낭만주의 작곡가들의 특징인데 베토벤의 발전적인 양식이 후대에도 영향을 끼친 것을 볼 수 있다.

제1주제는 마디 1-19로 바이올린으로 시작되고, 바로 피아노가 그 주제를 받아서 옥타브 아래에서 연주한다. 다시 바이올린이 3도에서 6도로 음정을 확대하여 주제선율을 노래한다(악보 2).

<악보 2> 제1악장 제1주제, 마디 1-18

10.

Allegro moderato.

Allegro moderato. *tr*

*p dolce*

6도 확대

3도

7

19

1 4

2 3 1 1

연결구(마디 20-40)에서는 G장조에서 D장조로 조성이 바뀌면서 제2주제로 넘어간다. 제2주제는 마디 41-59로 제2주제의 선율은 피아노의 부점 리듬으로 시작된다. 마디 49에서는 바이올린이 주제를 받아서 연주한다. 4:3과 2:3의 크로스 리듬이 주를 이루며 진행되고 마디 59에서 허위종지(V-VI)로 마무리된다(악보 3).

<악보 3> 제1악장 제 2주제, 마디 40-59

4:3리듬

2:3리듬

허위 종지

소종결구는 마디 59-95로 주제와 연결구에 비해 길이가 상대적으로 긴 편이다. 소종결구는 D장조로 진행된다(악보 4).

<악보 4> 제1악장 마디 89-95

발전부는 마디 96-140이고 조성은 g단조로 바뀐다. 작은 모티브가 등장하여 음정이 변형되며 재현된다(악보 5).

<악보 5> 제1악장 마디 96-108

제2주제부터 소중결구까지 제시되었던 셋잇단음표 리듬이 변형되거나 반복되어서 피아노와 바이올린에서 등장한다. g단조로 시작하여 B $\flat$  장조로 전조되어 진행된다. 마디 120에서는 a단조, 마디 124에는 d단조, 마디 128에는 e단조로 3마디 간격으로 전조되다가 마디 131에서 다시 으뜸조인 G장조로 돌아와서 진행된다(악보 6).

<악보 6> 제1악장 발전부 마디 118-131

재현부는 마디 142-238이며, 마디 141의 마지막 박에서부터 피아노가 먼저 G장조로 제 1주제선율을 시작한다. 마디 148에서 이례적으로 E $\flat$  장조로 전조되어 주제선율이 이어진다. 마디 159에서 연결구가 재현되는데 E $\flat$  장조-D장조-G장조로 전조된다(악보 7).

<악보 7> 제1악장 재현부 마디 141-158

1주제 선을 재현

Eb장조로 전조

마디 180에서는 제2주제가 재현되는데 원래의 조성인 G장조로 진행되고 종결구까지 이어진다. 재현부의 소종결구는 마디 218-239로 제시부에서 사용된 음형과 셋잇단음표가 다시 재현된다.

코다는 마디 239-281로 피아노가 C장조로 제1주제의 음형을 연주하고 후에 바이올린이 제1주제 음형을 주고받으며 등장하는데 다시 G장조로 마무리된다.

## 2) 제2악장

제2악장은 A-B-A'-Coda의 3부분 형식(ternary form)<sup>19)</sup>으로 구성되어 있고 조성은 E b 장조이다. A부분은 마디 1-21, B부분은 마디 22-37, A'부분은 마디 38-53, 코다는 마디 54-67로 총 67마디이다. 제2악장 마지막은 아타카로 제3악장으로 바로 이어진다. 제2악장의 템포는 Adagio espressivo로, 느리게 감정을 풍부하게 담아 연주해야 한다.

<표 3> 제2악장 구조

형식	단락	마디	조성
A 부분 (마디 1-21)	단락 a	1-11	E b 장조
	단락 b	12-21	
B 부분 (마디 22-37)		22-37	A b 장조 - E b 장조
A' 부분 (마디 38-53)	단락 a'	38-48	E b 장조
	단락 b'	49-53	
Coda (마디 54-67)		54-67	

제2악장의 A부분은 단락 a(마디 1-11)와 단락 b(마디 12-21)로 구성된다. 단락 a는 피아노가 먼저 선율을 제시하고 마디 9에서 바이올린이 3마디를 더 연장한다. 단락 b에서는 E b 장조로 계속 진행되다가 마디 15부터 A b 장조로 바뀌어서 진행된다. 마디 12에서부터 피아노가 16분음표를 사용하여

19) 3부분 형식은 3개의 부분으로 이루어지는 하나의 기초형식이다. 기본형식은 하나의 부분이 8마디의 큰악절이고, 전체는 24마디로 된 구조이다. A-B-A와 같은 형태를 가지며, 제1부(A)가 제시, 제2부(B)는 대조, 제3부(A)는 제1부의 재현이 된다. 제2부의 대조는 선율, 주제로, 또는 조(調)로 표현된다. 세도막 형식의 원리가 확립된 것은 고전과 시대이며, 그 이후 모든 형식의 기초가 되었다. 『과플러음악 용어사전 & 클래식음악용어사전』, <https://m.terms.naver.com/entry.nhn?cid=60517&docId=520499&categoryId=60517> 2019. 03. 02 검색.

당김음 같은 리듬을 반복한다. 마디 19에서는 바이올린이 64분음표의 빠르고 기교적인 음형을 연주한다(악보 8).

<악보 8> 제2악장 단락 a, 마디 1-20

Adagio espressivo.

Adagio espressivo.

*p*

*molto dolce*

*espress.*

16분 심표틀 이용한 리듬의 반복

64분 음표의 빠른 음형

*molto dolce*

B부분은 마디 22-37로 조성이 A $\flat$  장조에서 E $\flat$  장조로 바뀌어서 진행된다. 마디 21에서부터 피아노가 32분음표의 반주로 계속 진행되는 반면에 바

이올린은 긴 음가의 음으로 천천히 움직인다. 그러다 마디 33에서 바이올린이 64분음표의 빠른 음형으로 카덴차<sup>20</sup>처럼 빠르게 상행한다(악보 9).

<악보 9> 제2악장 마디 21-32

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 21-22) is marked 'A' and includes dynamics like *fz* and *p*. The second system (measures 23-24) features a *cresc.* marking. The third system (measures 25-26) continues the texture. The fourth system (measures 27-28) includes a *dim.* marking. The fifth system (measures 29-30) shows the violin part with a *dim.* marking. The final system (measures 31-32) is boxed in red and labeled '카덴차처럼 진행' with a red arrow pointing to the violin's rapid sixteenth-note run.

20) 카덴차(cadenza)는 주로 곡의 마지막 부분에 사용되는 매우 기교적인 무반주 독주를 가리킨다.

A'부분은 마디 38-53으로 단락 a는 피아노가 반주 역할을 하고, 바이올린이 선율을 연주한다. A부분의 단락 b가 10마디로 진행되는 반면 B부분의 단락 b는 6마디로 축소되어 재현된다.

코다는 마디 54-67로 바이올린이 마디 54-55에서 선율을 제시한다. 마디 56-57에서 피아노가 선율을 재현하고 마디 58-59에서 바이올린이 다시 선율을 받아서 연주한다. 코다가 진행되는 동안 피아노는 E $\flat$  음의 페달 포인트로 E $\flat$  장조의 조성을 계속 강조하고, 마디 66에서는 트레몰로로 진행하다가 아타카로 제3악장으로 바로 이어진다(악보 10).

<악보 10> 제2악장 마디 52-67

The image shows a musical score for measures 52-67, consisting of four systems of staves. The top system (measures 52-53) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The second system (measures 54-55) includes a violin part with the annotation '선율의 재현' (reappearance of the melody) and a piano part with 'cresc.' and 'p' markings. The third system (measures 56-57) shows a piano part with 'cresc.' and 'p' markings, and a violin part with 'cresc.' and 'p' markings. The fourth system (measures 58-59) features a violin part with 'dim.' and 'pp' markings, and a piano part with 'dim.' and 'pp' markings, including a tremolo section labeled '트레몰로'. The score concludes with the instruction 'Attaca lo Scherzo.'.

### 3) 제3악장

제3악장은 스케르초(scherzo)<sup>21)</sup>로 3부분 형식이다. 총 129마디로 스케르초(마디 1-32), 트리오(trio, 마디 33-83), 스케르초(마디 84-115), 코다(마디 116-129)로 구성되어 있다. 조성은 g단조이며 빠르기는 allegro이다.

<표 4> 제3악장 구조

형식	단락	마디	조성
스케르초 (마디 1-32)	단락 a	1-16	g단조
	단락 b	17-32	g단조
트리오 (마디 33-83)	단락 c	33-48	E b 장조
	단락 c'	49-83	
스케르초 (마디 89-114)	단락 a	84-95	g단조
	단락 b	96-115	
코다 (마디 115-129)	종결구	116-129	G장조

21) 베토벤은 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제 10번, op. 96>에서 스케르초에 코다를 붙여 그 전에 작곡했던 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제5번, Op. 24>과 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제7번, Op. 31, Nr. 2>의 스케르초보다 규모를 더 확장시켰고, 경쾌하고 발랄한 리듬으로 구성되어 있는 이전의 스케르초와 트리오에 비해 어두운 성격의 스케르초와 서정적인 트리오를 조합하였다. 이를 통해 베토벤이 본 작품에서도 낭만적 어법을 이루고 발전시켰음을 알 수 있다. 노윤정, “L. v. Beethoven Sonata for Violin and Piano Op. 96 No.10 분석연구 및 연주방향 고찰”(서울대학교 석사학위논문, 2009), p. 27.

스케르초는 마디 1-32로 단락 a와 단락 b로 구분된다. 단락 a와 단락 b는 같은 음형으로 이루어져 있지만 선율의 형태가 변화되어 구분된다. 각 단락 모두 피아노가 먼저 선율을 연주하고 바이올린이 그 선율을 반복하는 구조이다. *sfp*의 사용으로 셈여림의 대비가 강하게 이루어지고 약박인 마디의 마지막 박에 *sfp*가 사용되어 강박과 약박의 위치가 바뀐 것을 볼 수 있다. 단락 b에서는 d단조로 전조된다(악보 11).

<악보 11> 제3악장 스케르초, 마디 1-21

**Scherzo.**  
**Allegro.**

5

19 d단조 전조

1

트리오는 마디 33-83이며, 8마디로 되어 있는 단락 c(마디 33-40)의 반복으로 이루어져 있다. 피아노 반주에 맞춰 바이올린이 선율을 연주하고 마디 41부터 피아노가 그대로 반복한다. 마디 53부터는 이 단락이 3성부 캐논<sup>22)</sup>으로 바이올린과 피아노 오른손, 피아노 왼손으로 모방되며 연주된다(악보 12).

<악보 12> 제3악장 트리오, 마디 52-83

단락a가 모방되어 canon처럼 진행

22) 돌림노래형식.

베토벤은 이전부터 스케르초에 코다를 붙여서 스케르초를 확장시켰으나<sup>23)</sup> 이 곡의 스케르초는 그 형태가 더욱 확장된 모습을 보인다. 스케르초의 단락 a로 코다가 구성되고, 스케르초는 g단조인 반면 코다는 G장조로 되어 있다(악보 13).

<악보 13> 제3악장 코다, 마디 115-131

4) 제4악장

베토벤의 작품에는 변주곡이 자주 등장한다. 특히 1800-1812년 사이에는 변주곡의 비중이 커져 많은 기악곡에 변주가 포함되거나 악장 자체가 변주곡으로 작곡되었다. 베토벤은 초기에는 음형만 변화시키는 변주를 사용했지만, 중기 이후에는 조금 더 자유로운 성격변주<sup>24)</sup>의 성향을 보인다. 이 작품

23) 베토벤은 이미 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제5번, Op. 24>, <바이올린과 피아노를 위한 소나타 제7번, Op. 30, Nr. 2>의 경우 스케르초 악장에 코다를 붙여 확장시킨 적이 있다.

24) 주제의 특성적인 요소, 즉 가락 중에서 귀에 잘 들리는 음이라든가, 화성적 특징, 또는 특이한 리듬 같은 것을 이용하여 하나하나의 변주에 성격적인 변화를 주는 것이다. 이 변주에서는 변주된 주제가 원형에서 이탈되는 정도가 가장 크며, 기법적으로도 다른 변주에 비하여 보다 치밀하다. 장식적 변주,

의 제4악장에서도 이러한 성격변주의 면모를 가진 변주곡을 볼 수 있다. 제4악장은 하나의 주제와 7개의 변주, 그리고 코다로 구성되어 있다.

제4악장은 주제(마디 1-32), 제1변주(마디 33-47), 제2변주(마디 48-80), 제3변주(마디 81-111), 제4변주(마디 112-144), 제5변주(마디 145-172), 제6변주(마디 174-216), 제7변주(마디 217-244), 코다(마디 276-295)로 이루어졌고, 총 295마디이다. 조성은 G장조이며 빠르기는 poco allegretto이며, 템포의 변화가 빈번하게 나타난다.

<표 5> 제4악장 구조

형식	부분	마디	조성	빠르기
주제	주제	1-32	G-B-G장조	Poco allegretto
변주	제1변주	33-47	G-B-G장조	
	제2변주	48-80	G-B-G장조	
	제3변주	81-111	G-B-G장조	
	제4변주	112-144	G-B-G장조	
	제5변주	145-163	G-E $\flat$ 장조	Adagio espressivo
	연결구	164-173	E $\flat$ 장조	
	제6변주	174-216	G-B-G장조	Allegro
	제7변주	217-244	g단조	
주제 재현	245-260	G-B-G장조		
코다	종결구	261-295	G-B-G장조	Allegro-poco Adagio-Presto

대위적 변주에서는 마디 수는 원형대로 하는 것이 보통이며, 마침, 단락 등이 쉽게 구별되는 것이 상례이지만, 성격적 변주로는 몇 개의 변주를 같은 성격의 그룹으로 하여 끊임없는 짜임으로 길게 하는 일도 있어 박자, 조성의 점에서도 보다 자유롭다. 성격적 변주의 영역에서 가장 풍부한 가능성을 개척한 작곡가는 베토벤이다. 그의 변주곡의 대부분은 한정된 소재, 하나의 동기에서 놀라운 만큼 다양하고 아름다운 과정을 지녀 변주곡 중에서 가장 좋은 예를 보이고 있다. 『위키페디아』, [https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A3%A8%ED%8A%B8%EB%B9%84%ED%9E%88\\_%ED%8C%90\\_%EB%B2%A0%ED%86%A0%EB%B2%A4](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A3%A8%ED%8A%B8%EB%B9%84%ED%9E%88_%ED%8C%90_%EB%B2%A0%ED%86%A0%EB%B2%A4), 2019. 04. 02 접속.

주제는 마디 1-32며, 2개의 악절로 이루어진 2도막형식이다. 피아노와 바이올린이 번갈아가며 선율을 연주한다. G장조로 시작하여 진행되다가 두 번째 악절이 시작되는 마디 17에서 B장조로 전조된다. 그러다 마디 29에서는 다시 G장조로 돌아와 마무리되고 제1변주로 진행된다(악보 14).

<악보 14> 제4악장 주제, 마디 1- 32

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows measures 1-4, with the piano part marked 'dolce' and 'cresc.'. The second system shows measures 5-8, with the piano part marked 'p' and 'cresc.'. The third system shows measures 9-12, with the piano part marked 'p'. The fourth system shows measures 13-16, with the piano part marked 'cresc.' and 'p'. The fifth system shows measures 17-20, with the piano part marked 'cresc.' and 'p'. The sixth system shows measures 21-24, with the piano part marked 'cresc.' and 'p'. The seventh system shows measures 25-28, with the piano part marked 'cresc.' and 'p'. The eighth system shows measures 29-32, with the piano part marked 'p'.

제1변주는 마디 33-48이며, 4개의 순차 진행되는 8분음표로 구성된 리듬으로 반복된다. 마디 41에서 B장조로 전조되며 마디 45에서 다시 G장조로 전조된다. 크레센도와 *p*가 자주 등장한다(악보 15).

<악보 15> 제4악장 제1변주, 마디 33-48

제2변주는 마디 49-80으로 8분음표의 셋잇단음표로 리듬이 바뀌어 등장한다. 트릴<sup>25)</sup>의 사용으로 인해 약간 화려해진다. 역시 피아노와 바이올린이 교대로 주선율을 연주한다. 화성적 틀은 주제와 같다. G장조로 진행하다 마디 65부터 B장조로 전조된다(악보 16).

25) 2도 차이 나는 음 사이를 빠르게 전환하는 꾸밈음을 말한다.

<악보 16> 제4악장 제2변주, 마디 48-69

제3변주는 마디 81-111이며 피아노의 오른손과 바이올린이 당김음으로 리듬이 변형된 선율을 연주하고 이에 대비되게 피아노의 왼손 파트는 16분음표의 음형으로 빠르게 진행한다(악보 17).

<악보 17> 제4악장 제3변주, 마디 81-98

제4변주는 마디 112-144이며, 하나의 악절이 코드와 16분음표의 빠르게 진행되는 음계로 변형되어 진행된다. 주제의 구조와 화성진행은 동일하게 진행되나 선율은 변화되어 나타난다. 베토벤의 성격변주의 면모를 볼 수 있다. G장조로 진행되다 마디 129에서 역시 B장조로 전조된다(악보 18).

<악보 18> 제4악장 제4변주 마디 113-130

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 113-118) begins with a common time signature 'C'. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 119-124) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 125-130) concludes the variation, with a circled section at the end of measure 129 labeled '8장조로 전조' (8-measure modulation).

제5변주는 마디 145-163으로 박자는 6/8박자, 템포는 Adagio espressivo로 바뀐다. 마디 148과 마디 156에서 피아노의 오른손이 카덴차처럼 진행되어 서정적인 아리아의 성격을 지닌 성격 변주라 할 수 있다(악보 19).

<악보 19> 제4악장 제5변주, 마디 145-153

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Adagio.' and 'Adagio espressivo.' The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system includes the marking 'langsam.' and 'pp' (pianissimo). The third system has the marking 'dolce' (dolce). The fourth system features 'cresc.' (crescendo) markings in both the piano and violin parts. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

마디 162에서는 바이올린이 카덴차처럼 진행하며 연결구로 이어지고 조성이 E $\flat$  장조로 변한다(악보 20).

<악보 20> 제4악장 제5변주, 마디 162-163



연결구는 마디 164-173이며, 주제 선율의 재현으로 구성된다. E $\flat$  장조로 진행되다가 마디 171부터 동형진행을 통해 제6변주의 조성인 G장조로 전조된다(악보 21).

<악보 21> 제4악장 연결구, 마디164-176



제6변주는 마디 174-216이며 조성은 G장조이다. 빠르기가 allegro로 바뀌면서 그 이전의 변주보다 빠른 속도로 진행된다. 특히 베토벤 음악의 특징 가운데 하나인 sf의 사용이 많아 강렬한 성격을 만들어낸다(악보 22).

<악보 22> 제4악장 제6변주, 마디 172-183

제7변주는 마디 217-244이며, 조성은 G장조에서 g단조로 바뀐다. 4성부 푸가(주제-응답-주제-응답)로 구성된 대위법적인 변주이다(악보 23).

<악보 23> 제4악장 제7변주, 마디 194-236

주제의 재현은 마디 245-260으로 음형과 선율이 약간 변형되지만 주제 선율이 다시 재현된다(악보 24).

<악보 24> 제4악장 주제의 재현, 마디 245-256

The musical score consists of two systems. The first system (measures 245-250) is in G major and features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo marking 'poco presto.' is present. The second system (measures 251-256) shows the theme re-occurring in B major. A box highlights the first four measures of this system, labeled 'G장조로 주제 재현' (Theme re-occurrence in G major). Another box highlights measures 253-256, labeled 'B장조로 주제 재현' (Theme re-occurrence in B major). The piano (p) dynamic is maintained throughout.

코다는 마디 261-296로 마디 267까지 16분음표의 빠른 음형으로 진행되는다. 마디 276에서 poco adagio로 템포가 바뀌고 마디 288에서 presto로 급격하게 템포가 바뀌어 마무리된다.

### Ⅲ. 에디션 별 주법 분석

본 논문에서는 헨레, 페터스, 인터내셔널의 총 세 에디션을 분석한다. 에디션마다 운지법의 특징과 보잉의 차이를 비교 분석하고 그것이 연주에 어떤 영향을 끼치는지 알아본다. 또한 각 에디션들마다 프랑스 바이올린 악파의 특징이 잘 드러나고 있는지, 연주 시 어떤 차이가 생기는지 알아본다.

#### 1) 제1악장

제1악장의 제1주제는 이 소나타의 전체적인 성향을 알려주는 가장 중요한 부분인데 트릴로 바로 시작하는 것을 볼 수 있다. 베토벤의 트릴은 그의 다양한 작품에서 장식음들과 함께 주선율로 사용되기도 하는데 이 악장의 제1주제 트릴 또한 그렇다. 여기에서 트릴은 장식적이거나 부분적인 것이 아닌 작은 동기의 역할을 해낸다.<sup>26)</sup> 헨레에서는 첫 마디의 시작이 올림활<sup>27)</sup>로 시작된다. 서정적이고 섬여림이 *p*인 것을 표현하기 위해 올림활로 시작하도록 한 것이다. 그리고 마디 3-5의 긴 프레이즈를 2분음표의 *d*음을 제외하고 나누거나 하나의 긴 슬러로 제시한다. 페터스의 에디션에는 첫 마디의 시작에 구체적인 지시가 없으며 마디 6을 나누거나 긴 슬러로 제시된다. 인터내셔널에서는 내림활로 시작하여 마디 2에도 다시 내림활로 연주하도록 제시한다. 내림활로 시작할 경우 올림활보다 *p*와 마디 2의 *dolce*를 표현할 때 주의 깊게 연주해야 한다. 마디 4-6에서는 긴 슬러로 유지하거나 점선으로 하나의 2분음표와 두 개의 슬러로 나눌 수 있도록 제시한다. 하나의 슬러를

26) Charles Rosen, "Ornament and Structure in Beethoven," *The Musical Times* Vol. 111, No. 1534(1970), p. 1198.

27) 활을 쓰는 법을 보잉(bowing)이라 한다. 보잉을 굿는 방향에 따라 나누면 프로그(활밀, 활털길)에서 활 끝으로 굿는 내림활(down-bow)와 활 끝에서 프로그를 향해 굿는 올림활(up-bow)로 구분된다. 내림활은  $\Pi$ 로 표기하고, 올림활은  $\vee$ 로 표기한다.

한 번의 활로 연주할 경우 서정적이고 평온한 분위기를 충분히 표현하기에 부족할 수 있기 때문에 세 개의 에디션 모두 슬러를 나누었다.

<악보 25> 제1악장 마디 1-6

헨레



페터스



인터내셔널



마디 10-16에서는 아르페지오로 구성된 긴 프레이즈로 진행되다가 마디 17-19에서 긴 슬러로 음형이 하행한다. 헨레에서는 두 마디씩 진행되는 긴 슬러를 그대로 유지하다 마디 17-19의 슬러는 올림활로 나누고 마디 19의 마지막음인 g음을 올림활로 따로 표기하여 진행한다. 마디 20에서는 두 번의 올림활을 사용하여 스타카토를 효과적으로 표현할 수 있도록 하였다. 이것은 마디 21과 마디 24에서도 볼 수 있다. 활을 튕기는 주법을 잘 사용하지 않았던 프랑스 바이올린 악파에 비해 가벼운 스타카토의 표현을 위해 효율적으로 활을 사용하도록 한다. 페터스에서는 마디 19의 끝까지 슬러로 표

기하였으나 마지막 음인 g음을 스타카토로 연주하도록 표기해 두었다. 스타카토에는 활에 대한 지시가 없다. 인터내셔널에서는 마디 10-19까지 슬러가 한 마디씩 나뉘어져 있다. 이 경우 기존의 슬러를 유지하는 것보다 아르페지오를 한 활로 더 풍부하게 표현할 수 있다. 슬러로 진행하다가 마디 19의 마지막음인 스타카토의 g음만 한 활로 나누었는데, 이 경우에는 8분음표의 스타카토가 자칫 악센트가 될 수 있기 때문에 주의해야 한다(악보 26).

<악보 26> 제1악장 마디 9-27

헨레

페터스

인터내셔널

제1악장의 제2주제는 마디 49에서 비오티를 비롯하여 로드 또한 자주 사용하는 부점 리듬으로 시작한다. 마디 49는 음형이 점점 상행하여 마디 54의 e음에서 절정에 다다르는데 이 부분에서 베토벤의 특유의 *sfp*가 등장한다. 헨레 에디션의 마디 49에서는 부점 리듬인 8분음표와 16분음표의 짧은 리듬을 효과적으로 표현하기 위하여 같은 활로 통일하여 제시하고 있다. 가벼운 부점 리듬을 표현하기 위하여 올림활로 시작하여 짧은 리듬을 같은 활로 마무리한다. 이렇게 진행하면 마디 54의 두 번째 박의 *sfp*를 내림활로 자연스럽게 표현하게 된다. 마디 55에서는 셋잇단음표의 리듬을 올림활로 시작하는데 내림활의 스타카토가 악센트가 되지 않도록 유의해야 한다. 페터스는 마디 49를 슬러와 스타카토로 표기하여 한 활로 연주하도록 한다. 마디 53에도 똑같은 리듬이 등장하는데 같은 활로 통일하는 것이 좋다. 그러기 위해서는 마디 52의 부점 리듬을 한 활로 통일하여 마디 54의 *sfp*를 내림활로 표현하는 것이 적절하다. 인터내셔널의 마디 49에는 내림활로 시작하여 각 활, 혹은 슬러를 임의적으로 사용하도록 하고 있다. 마디 54에서는 마디 53-54에 있는 *cresc.*와 마디 54의 *sf*를 효과적으로 표현하기 위해 각 활로 제시한다. *cresc.*의 표현을 극대화하기 위해 활을 더 적극적으로 활용하고 있다(악보 27).

<악보 27> 제1악장 49-57

헨레



페터스



인터내셔널



소중결구의 마디 79-81은 셋잇단음표로 이루어진 프레이즈가 하나의 슬러로 연결되어 있다. 헨레는 슬러를 나눌 수 있도록 제시하고 있고, 마디 80의 두 번째 셋잇단음표에서 2포지션으로 이동하여 진행하다 세 번째 셋잇단음표에 나오는 a음에서 다시 1포지션으로 내려간다. 이것은 마디 80의 세 번째 셋잇단음표에서 a음이 두 번 나오면서 긴 슬러의 프레이즈를 유지한 상태로 셋잇단음표의 리듬을 살리려는 의도이다. 페터스 에디션에서는 마디 80의 두 개의 a음이 따로 슬러로 나뉘어 표기되어 있다. 이 방식은 마디 83-84에 나오는 셋잇단음표의 슬러에도 동일하게 적용된다. 인터내셔널의 경우 마디 79-81의 긴 슬러를 가장 많이 나누고 있으며, 활을 더 폭넓게 쓸 수 있도록 한다. 마디 81과 마디 84의 두 번째 박에 등장하는 d음에 대해서 각 에디션은 편집자의 해석에 따라 스타카토의 사용을 달리 하고 있다. 헨

레의 경우 스타카토의 사용이 없으며, 페터스에는 두 마디 모두 스타카토가 사용되어 다른 에디션에 비해 더 가볍게 연주하도록 한다. 인터내셔널에서는 마디 80의 세 번째 셋잇단음표의 마지막 a음으로 시작하는 마디 81과 마디 83의 마지막 음인 a음으로 시작하는 마디 84의 동일한 리듬을 활을 똑같이 사용하여 연주하도록 하고 있다. 또한 마디 91-95에 나타나는 긴 슬러로 이루어진 bb 음과 a음의 반복적인 리듬을 활을 나누어 슬러의 길이를 통일하였고 활을 이용하여 약박의 음을 강조하게 한다. 이것은 헨레에서도 볼 수 있는데, 활을 동일하게 나누어 프레이즈를 통일성 있게 한다(악보 28).

<악보 28> 제1악장 마디 79-96

헨레

페터스

인터내셔널

마디 118-119에서는 두 번째 박인 b음이 마디 119로 연결되어 붙임줄로 진행된다. 헨레에서는 첫 번째 박의 두 번째 8분음표부터 붙임줄을 붙여서 마디 119의 첫 박인 b음까지 연결하고 다시 마디 119의 첫 박에서 슬러가 시작된다. 마디 119의 슬러는 자필악보에 기재되어 있으나 후에 마디 119의 두 번째 박인 b음과 e음만 잇는 슬러로 출판되었다.<sup>28)</sup> 이것은 마디 122-123에도 동일하게 나타난다. 페터스는 마디 118의 8분음표에만 슬러를 두고 2분음표와 4분음표에 붙임줄을 만들어 마디 118의 두 번째 박을 따로 연주하도록 한다. 그러나 마디 122에는 첫 박부터 슬러로 연결하여 진행하도록 한다. 이는 마디 126에도 동일하게 나타난다. 인터내셔널은 마디 118에서 자필악보에 있는 슬러를 기입하고 점선 슬러를 이용하여 마디 119의 두 번째 박에서 나누었다. 마디 118-119, 마디 112-123, 마디 126-127의 똑같은 리듬 형태는 동일하게 연주된다. 헨레 에디션에는 자필악보의 슬러를 그대로 두면서 프레이즈를 나누는 것에 대한 지시하지 않은 데 반해, 페터스와 인터내셔널의 에디션에서는 동음을 붙임줄로 이어서 연주하도록 지시한다.

하모닉스<sup>29)</sup>의 사용도 에디션 별로 조금씩 다르다. 헨레는 마디 123의 e음과 마디 127의 두 번째 박인 a음에 하모닉스를 쓰도록 하고, 페터스는 마디 123의 두 번째 박인 e음과 세 번째 박인 a음에 연달아 하모닉스를 쓰도록 한다. 인터내셔널의 마디 123에는 헨레처럼 e음에 하모닉스를 쓰게 하지만 마디 127에는 하모닉스가 아닌 4번 손가락을 이용하여 음을 내도록 제시한다. 하모닉스의 사용은 마디 115에서부터 *sempre p*의 셈여림을 표현하기 위해 적절한 연주기법이 될 수 있다(악보 29).

28) Ludwig v. Beethoven, *Violin Sonatas* Bd. II(München: G. Henle Verlag, 1974), p. 83.

29) 하모닉스(harmonics)는 줄 위의 한 점에 살짝 손가락을 대고 인위적으로 진동을 만들어 배음을 내는 것이다. 일반 주법의 음과 다르게 더욱 부드럽고 투명하게 울리는 소리를 만들어낸다.

<악보 29> 제1악장 마디 115-128

헨레

페터스

인터내셔널

제1악장 재현부의 제1주제는 G장조로 진행되다가 마디 145부터는 E $\flat$  장조로 전조되어 선율이 진행된다. 헨레의 마디 158에는 a음에 b를 선택적으로 사용하도록 되어있는데, 이는 E $\flat$  장조로 진행되기 때문에 b를 사용하는

것이 화성적으로 적합하나 자필악보와 초판에는 b 이 빠져있기 때문이다.<sup>30)</sup> 페터스와 인터내셔널에는 마디 158의 a음을 그대로 표기하였다. 헨레의 마디 160에는 스타카토가 생략 가능하게 되어 있는데, 이것은 활을 충분히 써서 크레센도를 잘 표현하게 하기 위해서이다(악보 30).

<악보 30> 제1악장 마디 156-161

헨레



페터스



인터내셔널



마디 218-220의 프레이즈는 긴 슬러로 되어 있는데 헨레 에디션에서는 올림활로 진행하다가 마디 219의 두 번째 셋잇단음표에서 내림활로 나눌 수 있도록 하고 있고, 페터스는 긴 슬러를 마디 219의 마지막 d음에서 나누도록 한다. 이것은 d음이 두 번 나오기 때문에 슬러 그대로 연주하게 되면 셋

30) Ludwig v. Beethoven, *Violin Sonatas* Bd. II, p. 83.

잇단음표의 리듬이 명확하게 드러나기 어렵기 때문이다. 페터스 에디션에서 마디 225의 g음이 스타카토로 끝나는 것을 볼 수 있는데, 이는 이 음을 좀 더 가볍게 연주하라는 의미이다. 인터내셔널에서도 슬러를 그대로 표기하면서 점선 슬러를 이용하여 두 개의 d음을 나누도록 제시하고 있다. 이 에디션은 세 에디션 가운데 가장 빈번하게 슬러를 나눈다. 이는 이 에디션이 긴 슬러의 표현보다는 셋잇단음표의 정확한 표현에 목적을 두고 있기 때문이다 (악보 31).

<악보 31> 제1악장 마디 218-225

헨레



페터스



인터내셔널



마디 262에는 16분음표로 구성된 긴 슬러가 마디 263까지 이어지는데, 헨레에서는 긴 슬러를 올림활로 진행하다가 내림활로 나눌 수 있도록 제시하

고 마디 263-267의 트릴도 활을 나누도록 제시한다. 또한 마디 279에도 크레센도의 진행을 위해 긴 슬러를 한 번 나누어 *f*로 지시된 화음을 내림활로 연주하도록 유도하고 있다. 페터스의 마디 262에는 첫 16분음표에 스타카토가 표기되어 있는데 짧은 음표 뒤 긴 슬러로 바로 진행되기 때문에 연주 시 활의 사용에 유의해야 한다. 마디 279-280에는 올림활로 긴 슬러를 연주하도록 되어 있는데 크레센도의 표현에 주의해야 한다. 인터내셔널의 마디 262에는 첫 16분음표인 c음에 스타카토가 표기되어 있지는 않지만 그 음을 한 활로 연주하도록 점선 슬러로 제시하고 있다. 이는 이 첫 박에 강세를 두기 위한 의도에서 비롯된 것이다(악보 32).

<악보 32> 제1악장 마디 260-281

헨레

fp cresc.. sempre p dim.. pp tr cresc.. f

페터스

fp cresc. sempre p dim.. pp tr cresc.. f

인터내셔널

fp cresc. sempre p dim. pp tr cresc. f

## 2) 제2악장: Adagio espressivo, 2/4박자

제2악장은 서정적인 긴 슬러를 선호하는 로드 특유의 스타일이 잘 드러나는 악장이다. 피아노가 먼저 서정적인 A부분 단락 a의 선율을 연주하고 마디 9부터 sotto voce<sup>31)</sup>로 바이올린이 피아노의 서정적인 주제를 받아 슬러로 그 분위기를 연결한다. 헨레는 슬러를 따로 나누지는 않았지만 보잉 표기를 따로 하여 동음인 b음을 또렷하게 내기 위해 활을 분리시킨다. 마디 19에서는 molto dolce로 16분음표와 64분음표로 구성된 서정적인 멜로디가 진행되는데 현의 이동을 최대한 줄여 A현에서 D현으로만 연주할 수 있도록 운지법이 제시된다. 마디 26에서는 구체적인 현의 사용을 제시하는데 마디 26-31까지 이어지는 슬러도 한 마디 간격으로 나눌 수 있도록 하고 있다. 페터스에서는 마디 9-11까지 동음의 리듬을 살리기 위해 보잉이 나뉘어져 있는 것을 확인할 수 있다. 또한 마디 19에서도 직접적으로 A현에서 D현에서 연주하도록 지시하여 서정적인 표현을 강조한다. 인터내셔널에서는 마디 16부터 현의 위치를 직접적으로 제시하고 있으며 활을 최대한 활용할 수 있도록 슬러를 제일 많이 나눈다. 또한 마디 25-31까지 E현을 피하고 A현에서만 연주하여 더욱 서정적으로 표현하도록 운지법을 제시한다. 에디션 중 가장 많이 선율의 표현을 위해 활과 지정된 현의 사용을 지시하고 있다.

마디 19의 긴 슬러는 자주 등장하는 요소이기도 하지만, 로드가 긴 슬러를 즐겨했고, 제2악장의 템포를 베토벤이 직접 adagio espressivo로 표기한 만큼, 그 해석을 위해서는 최대한 긴 슬러를 유지하여 서정적인 분위기를 표현하는 것이 중요하다(악보 33).

---

31) sotto voce는 이탈리아어로 ‘소리를 낮추어, 작은 소리로’라는 뜻이다. 본래는 성악곡에서 살며시 노래하는 부분을 지시하는 발성상의 악어이지만, 현재는 기악곡에서도 똑같은 의미로 사용되고 있다.

<악보 33> 제2악장 마디1-31

헨레

페터스

인터내셔널

베토벤의 자필악보에는 제2악장 마디 34-35가 하나의 긴 슬러로 연결된다. 헨레는 마디 34-35의 슬러를 나누고 마디 35-37을 하나의 단락으로 보아 긴 슬러로 연결하는데, 크레센도를 표현하기 위해 활을 나눠서 표기하고 있다. 이는 확장되는 셈여림을 표현하기 위해 마디 35-37의 긴 슬러를 실제 나누어 연주하도록 한 것이다. 그리고 운지법은 포르타멘토의 효과를 더 적극적으로 사용할 수 있게 한 포지션씩 이동하도록 지시되어 있는데 긴 슬러의 부드러운 효과를 더욱 자연스럽게 낼 수 있도록 하고 있다. 페터스는 임의로 활을 바꾸어 조금 더 풍부하게 64분음표를 표현하도록 되어있다. 그리고 마디 42에서 IV현, 즉 G현으로만 사용하도록 지시되어 있는데, 이것은 G현으로 부드러운 음색을 내는 로드의 특징을 두드러지게 하며, 더욱 섬세한 감정 표현을 요구한다. 인터내셔널은 슬러를 자주 나누는데 특히 마디 37-46에서는 한 박자 단위로 활을 나누도록 제시하고 있다. 마디 38에는 *semplice*<sup>32)</sup>와 *mezza voce*<sup>33)</sup>라는 지시어가 있는데, 마디 36에서 크레센도로 되어 있지만 활을 나누어서 사용할 때 소리가 확장되지 않도록 연주에 주의를 기울여야 한다. 마디 40에서 G현만 쓰도록 제시한다(악보 34).

---

32) *semplice*는 ‘단순한, 장식음을 달지 않은’이라는 의미의 지시어이다.

33) *mezza voce*는 ‘소리를 중간으로 줄여서’라는 의미의 지시어이다.



무리한다. 바로 아타카로 이어지는 스케르초에서는 내림활로 표기되어 진행되기 때문에 이 점을 염두에 두고 연주해야 한다. 페터스에서는 마디 60-61을 한 번 나누어 크레센도의 표현을 적극적으로 할 수 있도록 제시되고, 마디 67에서는 아타카로 진행되는 제3악장을 위해 올림활로 마무리된다. 인터내셔널의 마디 60-61은 헨레와 같이 4개의 현을 사용하여 진행한다. 크레센도와 제2악장의 서정적인 표현을 강조하기 위하여 슬러를 한 박 단위로 나누어 제시하고 있다(악보 35).

<악보 35> 제2악장 마디 60-67

헨레



페터스



인터내셔널



### 3) 제3악장

스케르초는 거의 8분쉽표와 8분음표의 음형으로 이루어졌고 빈번한 *sfp*의 사용이 특징적이다. 헨레에서는 G현을 유지하도록 하면서 마디 4-5에서 내림활 이후 짧은 8분음표 리듬을 다시 내림활로 제시하고, 그 다음에는 올림활을 연속으로 사용하여 짧은 리듬을 한 활에서 연주하도록 제시한다. 이런 형태는 똑같은 리듬 형태에서 연속적으로 나온다. 활을 충분히 사용하여 *sfp*를 표현할 수 있으나 *sfp*를 올림활로 표현할 때 내림활보다 활의 강세가 약하기 때문에 연주 시 유의해야 한다. 페터스에서는 첫 음인 c#에 내림활로 표기되어 있으며 이후는 자연스럽게 *sfp*를 내림활로 연주하도록 하고 있다. *sfp* 이후의 8분음표는 빠른 올림활을 사용하여 자연스럽게 *sfp*를 내림활로 만들 수 있도록 유의해야 한다. 인터내셔널은 첫 박을 내림활로 최대한 사용하도록 제시하는데, 활의 밑부분을 사용하여 짧지만 강하고 빠른 활로 진행하도록 한다(악보 36).



제3악장의 트리오는 *dolce*로 시작한다. 마디 35부터 총 6마디를 이루는 긴 슬러를 볼 수 있는데 이 프레이즈는 그 다음에 바로 피아노로 똑같이 연주된다. 헨레는 다른 에디션에서는 볼 수 없는 레스테(*restez*)<sup>34</sup>를 제시하는데 이에 따라 이 선율은 굉장히 섬세하면서도 튀지 않게 하나의 음처럼 연주해야 한다. 마디 48에는 g음을 3포지션에서 시작하고 a음을 4포지션으로 이동하여 오로지 D현에서만 연주하도록 제시하고, 그 다음 마디 50의 f음을 2포지션으로 연주하다 2번 손가락인 g음을 그대로 마디 51의 a음으로 연결시켜 같은 손가락이 유지되도록 한다. 현을 바꾸지 않고 그대로 포지션의 이동으로 하나의 현에서 연주하도록 제시하고 있는데 이 부분은 인터내셔널에서도 볼 수 있다. 마디 35-40까지 이어지는 긴 프레이즈는 에디션별로 활을 나누고 있는데 헨레와 페터스의 경우는 두 마디 간격으로 활을 나누고 있으며, 인터내셔널은 한 마디 혹은 두 마디로 슬러를 빈번하게 나누고 있다(악보 37).

---

34) *restez*는 같은 포지션이나 같은 현에서 연주하는 것을 의미한다.

<악보 37> 제3악장 마디 32-53

헨레

페터스

인터내셔널

코다는 스케르초에 나오는 음형으로 시작하는데 코다 또한 *sfp*의 빈번한 사용이 두드러진다. 헨레에는 스케르초와 동일하게 *sfp*의 내림활과 8분음표의 내림활, *sfp*의 올림활과 8분음표의 올림활의 형태가 등장하는데 *sfp*에 사용한 활을 그대로 8분음표에서 사용하여 활을 효율적으로 사용할 수 있다. 마디 127-128의 긴 트릴은 나누지 않고 그대로 진행하여 마무리한다. 페터스와 인터내셔널 또한 스케르초에 등장한 활 그대로를 쓰고 있으며, 인터내셔널의 경우 마디 127-128에서 6박의 긴 트릴을 내림활로 시작하여 한번 올

림활로 나눈 후 마지막의 화음을 내림활로 끝내도록 제시하고 있는데, 이는 활을 많이 사용하여 크레센도를 더 효과적으로 표현할 수 있도록 하기 위해서이다(악보 38).

<악보 38> 제3악장 코다 마디 116-129

헨레

페터스

인터내셔널

#### 4) 제4악장

제2변주인 마디 56부터는 빠른 트릴과 셋잇단음표의 리듬으로 진행되어 짧고 빠른 보잉이 필요하다. 헨레는 마디 56부터 활과 현을 자세하게 지시하는데 스타카토의 사용을 연주자의 해석에 맡기고 있다. 그리고 최대한 3포지션에서 진행하도록 요구하고 있으며 마디 60에는 *restez*를 이용하여 G현을 이용한 연주를 제시하고 있다. 다른 에디션에 비해 포지션 이동이 적으며 G현의 사용과 스타카토의 생략으로 가볍지 않게 연주할 수 있도록 제시한다. 페터스는 헨레와 다르게 스타카토의 사용을 확실하게 지시하고 마디 49에서 헨레의 썸머림이 *f*인 것과 달리 *sempre f*로 지시하여 더 섬세한 썸머림의 표현을 요구한다. 페터스와 인터내셔널에서는 하모닉스를 사용함으로써 더 여리고 가벼운 표현을 제시한다(악보 39).

<악보 39> 제4악장 마디 56-62

헨레



페터스



인터내셔널



헨레의 마디 97에는 *espressivo*, 마디 101에는 *a tempo*의 지시어가 쓰여 있는데, 이것은 생략도 가능하게 되어 있어 연주자의 선택이 가능하다. 또한 페터스와 인터내셔널의 마디 97에는 크레센도가 표기되어 있는 반면 헨레에는 셈여림에 대한 지시가 없다. 페터스에서는 마디 97은 *espress.*로 진행하고 마디 99는 *un poco ritenuto*, 마디 101는 *a tempo*로 진행하도록 제시되어 있는데 이는 인터내셔널에서도 동일하다. 헨레는 다른 에디션에 비해 마디 97-103을 어떻게 연주해야 할 지 아무런 지시와 템포를 제시하지 않는데, 연주 시 다른 에디션을 참고하는 것도 도움이 될 것이다(악보 40).

<악보 40> 제4악장 마디 97-103

헨레



페터스



인터내셔널



제5변주인 Adagio에서 헨레는 마디 145부터 슬러 스타카토를 의도적으로 나누고 있다. 마디 148에서는 바이올린의 카덴차에서 슬러를 나누고 있는데, 올림활로 진행하다가 셋잇단음표의 마지막 음표에서 내림활로 나눈다. 이것은 마디 157에서도 나타나는데 프레이즈가 깨지지 않게 연주하도록 유의해야 한다. 마디 163에서는 rit.로 진행하다 Tempo 1로 돌아가야 하는데, 긴 슬러를 짧게 나누어 rit.를 더 부각시키고 있다. 페터스는 마디 145의 세 개의 8분음표를 슬러 스타카토로 유지하도록 제시한다. 또한 최대한 긴 슬러를 유지하기 위해 마디 163에서 rit.로 인해 활을 짧게 나누는 것 이외에는 활을 최소한으로 나누고 있다. 인터내셔널은 마디 145-147에서 다른 에디션에 비해 스타카토를 구체적으로 지시하고 있다. 카덴차로 진행되는 부분은 슬러의 나눔을 최소화하다가 마디 163만 크레센도와 rit.의 표현을 위해 다시 슬러를 빈번하게 나누고 있다. 헨레와 인터내셔널은 마디 156-163에 빈번하게 등장하는 *cresc.*와 *p*의 표현을 더욱 효과적으로 연주할 수 있도록 긴 슬러를 나누고 있으며 마디 163의 도달음인 *ab* 음을 강조하기 위해 슬러를 의도적으로 나누고 있다(악보 41).

<악보 41> 제4악장 마디 145-164

헨레

145 **Adagio espressivo**

(Cadenza) *dolce*

*cresc.* *p*

*cresc.* *p* (Cadenza) *dolce*

*cresc.* *p*

*dim.* *pp*

*ritard.* **Tempo I** *p dolce*

페터스

**Adagio.**

(Cad.) *dolce*

*cresc.* *p*

*cresc.* *p* (Cad.) *dolce*

*cresc.* *p*

*dim.* *pp*

*ritard.* **Tempo I.** *p dolce*

## 인터내셔널

제6변주는 마디 173의 마지막 8분음표로 시작하는데 썸머림은 *f*이다. 헨레의 마디 173의 8분음표는 내림활로 시작한다. 그리고 마디 174의 *allegro*에서 바로 올림활이 두 번 나오는데 이 때 마디 174의 첫 박에 있는 *sf*의 표현에 유의해야 한다. 마디 176에는 *sf*의 사용이 생략 가능하도록 되어 있는데, 이 생략은 마디 196, 마디 204에서도 볼 수 있다. *sf*의 표현을 위하여 마디 182-186의 긴 프레이즈에서는 한 마디 간격으로 활을 나누고 있다. 페터스는 다른 에디션과는 다르게 마디 182-186의 프레이즈를 하나의 긴 슬러로 두지 않고 한 마디 간격으로 슬러를 두고 있다. *sf*가 나오는 마디나 박에는 슬러를 진행하지 않고 활을 다시 시작하여 *sf*의 표현에 집중하고 있다. 인터내셔널에서는 마디 211-216의 슬러를 더 구체적으로 나누어서 B♭ 장조로 진행한다(악보 42).

<악보 42> 제4악장 마디172-227

헨리

Allegro

페터스

Allegro.

## 인터내셔널

제4악장의 코다에서는 빠르기가 극단적으로 바뀌는데, 마디 261에서는 16분음표의 스케일이 빠르게 상행·하행하고 마디 276에서 poco adagio로 진행하다 마디 288에서는 presto로 바뀐다. 헨레는 마디 261의 빠른 16분음표로 이루어진 슬러를 한 마디 간격으로 나누어 진행하다 마디 265에서는 슬러를 생략할 수 있도록 한다. 그러다 마디 268의 b음의 동음에서는 활을 나누는데 이때 슬러가 첫 박의 첫 음에서 바뀌지 않고 첫 박의 두 번째 b음에서 새로운 슬러로 진행된다. 마디 268-270에서는 슬러를 첫 박에서 나누지 않고 당김음처럼 활을 나누어 진행하고 있는데 이 운궁법의 해석은 세 에디션 중 헨레에서만 나타난다. 그리고 마디 270의 마지막음인 g음을 시작으로 마디 271의 b음과 d음에 연속적으로 4번 운지를 제시하는데<sup>35)</sup> 이 운지법은

35) O. Jonas의 운지법 참조. Ludwig v. Beethoven, *Violin Sonatas Bd. II*, p. 90.

프랑스 악파의 특징인 포르타멘토를 의도적으로 표현할 수 있다. 마디 285-287에서 하모닉스를 사용하여 presto로 진행하는데 마디 288에만 스타카토가 등장한다. 이것은 자필 악보에는 등장하지만 출판된 악보에는 등장하지 않는 것이다.<sup>36)</sup> 페터스의 마디 261-266에서는 두 마디 간격으로 슬러를 나누고 있으며 마디 268의 두 개의 b음을 슬러로 구분하고 있다. 긴 슬러를 나누지 않고 연주하도록 지시하고 있지만 마디 261-275의 셈여림이 *ff*이므로 긴 슬러를 그대로 연주할 시 셈여림의 표현에 유의해야 한다. 인터내셔널에도 마디 265-267은 헨레와 같이 슬러 혹은 각 활로 연주하도록 표기하여 연주자의 해석에 맡기고 있다. 마디 286-287은 올림활로 진행하면서 마디 288의 셈여림 *f*를 내림활로 연주하도록 한다(악보 43).

<악보 43> 제4악장 마디 261-295

헨레



36) Ludwig v. Beethoven, *Violin Sonatas* Bd. II, p. 90.

페터스

Musical score for '페터스' (Peter). The score consists of three staves of music. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and features a series of sixteenth-note runs with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second staff continues with similar runs and includes a *Poco adagio.* section with a piano (*p*) dynamic and fingerings 2, 3, 2, 3. The third staff starts with a *Presto.* section, marked with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*ff*) section. The piece concludes with a double bar line.

인터내셔널

Musical score for '인터내셔널' (International). The score consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and features a series of sixteenth-note runs with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second staff continues with similar runs and includes a *Poco adagio* section with a piano (*p*) dynamic and fingerings 2, 1, 2, 1. The third staff starts with a *Presto* section, marked with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*ff*) section. The piece concludes with a double bar line.

#### IV. 결론

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>은 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번, Op. 47>처럼 연주자가 지정된 후에 만들어진 작품이다. 따라서 연주자를 고려하여 쓴 작품이며, 연주자였던 로드의 연주양식이 반영된 작품이다.

로드는 프랑스 바이올린 악파의 대표적인 바이올리니스트였고, 비오티를 비롯하여 크로이처, 바이요와 함께 프랑스 바이올린 악파만의 색깔을 만들어 내는 데 큰 업적을 남겼다. 특히 프랑스 바이올린 악파는 바이올리니스트들로 구성되었기 때문에 많은 바이올린 협주곡을 만들어냈으며, 서정적인 멜로디를 중요시하는 것이 특징이다. 또한 마지막 악장을 매우 빠르게 진행하지 않는 점과 포르타멘토의 빈번한 사용, G현의 사용 같이 그들이 자주 쓰는 주법으로 그들만의 특색을 만들었다. 특히 로드는 긴 슬러와 빠른 음표로 몰아가며 진행하는 것을 즐겨 사용했고, 포르타멘토와 부점 리듬의 사용을 선호했다.

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>에는 전 악장에 걸쳐 로드의 특징이 잘 드러난다. 긴 슬러의 빈번한 사용이 곡의 서정성을 더하고, 특히 느린 템포의 제2악장과 제4악장의 제5변주에는 아리아 같이 노래하는 듯한 멜로디가 카덴차처럼 등장한다. 또한 부점 리듬이 바이올린과 피아노 파트에서 자주 등장한다.

본 논문에서 다룬 세 가지의 에디션 헨레, 페터스, 인터내셔널에서는 이러한 특징을 편집자들이 각자 해석하여 편집하였는데 헨레의 운지법은 손가락의 이동을 빈번하게 하거나 하나의 현에서 지속적으로 연주하게 하여 포르타멘토의 사용을 이끌 수 있도록 한다. 이 운지법은 단지 편집자의 해석만이 아닌 원보와 초판본, 그 이외의 자료를 통해 지정된 것이다. 프레이즈를

있는 슬러는 원보의 슬러와 편집자의 해석을 함께 표기하였다. 또한 셈여림이나 스타카토 등 악상기호를 생략 가능하게 만들어 연주자의 해석에 더 다양성을 둔다. 페터스는 과장되게 긴 슬러를 최소한으로 나누어 연주자가 조금 더 수월하게 연주할 수 있도록 하면서 슬러를 최대한 유지하고 자필악보에 그려진 과장된 긴 슬러를 표기하지 않고 프레이즈를 방해하지 않는 선에서 슬러를 편집하였다. 그리고 G현의 사용 등 로드의 특징을 드러내고 있다. 운지법은 에디션 중 가장 구체적이지 않고 연주자의 해석에 맡기고 있다. 인터내셔널은 활을 풍부하게 써 연주자의 표현을 이끌어 내기 위해 긴 슬러를 가장 많이 나누었으며 활을 가장 다양하고 개성 있게 편집하였다. 운지법의 경우 하나의 현에서 연주하거나 포지션의 이동이 크지 않도록 높은 포지션을 사용하는 경우가 많다.

세 가지의 에디션은 베토벤의 작곡의도를 분명하게 담아내고 있지만 편집자의 개성이 반영된 것으로 연주자는 이것을 다시 자신의 것으로 만들어 연주해야 할 것이다. 이 곡은 베토벤의 작품 자체로 집중할 수도 있고 프랑스 바이올린 악파, 그리고 로드의 연주 스타일에 초점을 맞추어 해석할 수도 있다. 이것은 연주자의 선택에 달려 있으며, 이런 이유로 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번, Op. 96>은 다양한 관점에서 해석이 가능하다. 연주자들은 하나의 에디션이 제시하는 해석에 치우치지 않고, 여러 에디션의 개별 특성과 차이점을 파악하고 자신의 해석 경향과 연주 성향에 적합한 에디션을 선택해서 자신의 고유한 연주해석을 발전시켜 나간다. 이런 점을 고려한다면 에디션 연구는 연주를 위해 매우 중요하고 꼭 필요한 작업이다.

## 참고문헌

<단행본, 학위논문 및 사전>

- Boyden, David D.. "Tourte." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- D'Aranyi, Jelly. "The Violin Sonatas." *Music & Letters* 8, No. 2 (1927).
- Eaglefield-Hull, A.(ed.). *Beethoven's Letters with Explanatory Notes by Dr. A. C. Kalischer*. Trans. by J. S. Shedlock. New York: Dover Publications, 1972.
- Gelrud, Paul Geoffrey. "A Critical Study of the French Violin School, 1782-1882." Ph. D. Dissertation. Cornell University, 1941.
- Heeney, Eimear, "Beethoven's Work for Violin and Piano." Masters Thesis. Waterford Institute of Technology, 2007.
- Jander, Owen. *The 'Kreutzer' Sonata as Dialogue*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Pougin, Arthur. *The Life and Music of Pierre Rode*. Trans. by Bruce R. Schueneman. East Lansing: Lyre of Orpheus Press, 1994.
- Roeder, Michael Th. *A History of the Concerto*. Partland, OR: Amadeus Press, 1994.
- Rosen, Charles. "Ornament and Structure in Beethoven." in *The Musical Times* 111, No. 1534 (1970).
- Scheneman, Bruce R.. *The French Violin School - Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*. East Lansing: The Lyre of Orpheus Press, 2005.
- Sohn, Lisa. "A Study of the Technical Aspects of the French School of Violin Playing as Exemplified in the Works of Baillot, Kreutzer,

and Rode.” Ph. D. Dissertation. University of Miami, 2003.

- 노윤정. “L. v. Beethoven Sonata for Violin and Piano Op. 96 No.10 분석연구 및 연주방향 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2009.
- 신소희. “베토벤 「피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96 G장조」에 관한 연구 분석.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2016
- 이승윤. “베토벤 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 9번 A장조 Op. 47, 크로이처> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.
- 이지은. “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 10, G Major op. 96의 분석연구.” 부산대학교 석사학위논문, 2007.
- 임정후. “Ludwig van Beethoven의 Sonata for Piano and Violin No. 10 Op. 96 G Major 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 최승희. “베토벤 <바이올린 소나타 9번>과 <바이올린 소나타 10번> 비교분석연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2017.
- 한소영. “베토벤 바이올린 소나타 제 8번 G장조 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2015.
- 한가현. “베토벤 바이올린과 피아노를 위한 소나타 NO. 4의 에디션 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.

<악보>

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Pianoforte und Violine*. Edited by J. Joachim. Leipzig: Edition Peters, 1901.

Beethoven, Ludwig van. *10 Sonatas for Violin and Piano*. Edited by D. Oistrakh. New York: International Music Company, 1972.

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violine*. Bd. II. Edited  
by M. Rostal. München: G. Henle Verlag, 1974.

<사이트>

<https://www.themorgan.org/sites/default/files/pdf/music/114205.pdf>

2019. 02. 22에 접속.

베토벤 초판

[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/35/IMSLP51275-PMLP10444-Op.  
96\\_Parts.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/35/IMSLP51275-PMLP10444-Op.96_Parts.pdf)

『두산백과』

<http://www.doopedia.co.kr/> 2019. 02. 22에 접속.

『위키백과』

[https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A3%A8%ED%8A%B8%EB%B9%84%  
ED%9E%88\\_%ED%8C%90\\_%EB%B2%A0%ED%86%A0%EB%B2%A4](https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A3%A8%ED%8A%B8%EB%B9%84%ED%9E%88_%ED%8C%90_%EB%B2%A0%ED%86%A0%EB%B2%A4)

2019. 04. 02 접속.

『과플러음악용어사전 & 클래식음악용어사전』. 서울: 삼호뮤직, 2002.

<https://terms.naver.com/list.nhn?cid=60517&categoryId=60517>

2019. 01. 23, 03. 02, 03. 15에 접속.

## ABSTRACT

### A Study on Editions of Beethoven's *Sonata for Violin and Piano No. 10, Op. 96*

Kim, Ayoung  
Instrumental Music Major  
Department of Music  
Graduate School of  
Sungshin University

Among the total of 10 violin sonatas composed by Beethoven from 1797 to 1812, *Sonata for Violin and Piano No. 10, Op. 96* is his last work that was created when the French violinist Jacques Pierre Joseph Rode(1774-1830) visited the sponsor of Beethoven, Archduke Johann Joseph Rainer Rudolph(1788-1831), with the intention to play together. Unlike other sonatas of Beethoven, this work is soft and contains fewer techniques, which is because Beethoven wrote it by reflecting the performance style of Rode.

This research analyzed the composition by G. Henle's edition, C. F. Peters's edition and International's edition. In Henle's edition is edited the fingering by dividing slurs for smooth performance and revealing the style of Rode and considered Rode for bowing. This edition

expresses the characteristics of Rode the best, while keeping the original notes of Beethoven. As for the Peters's edition, it divided slurs, which are composed of long phrases, to the minimum and left the interpretation to the performers with minimal fingering. This edition is focused more on the original work of Beethoven than the characteristics of Rode. On the other hand, International's edition presents the long slurs of the original composition, while suggesting dividing the slurs most frequently in order to suggest bowing suitable for a variety of musical expressions rather than expressions of the long slurs. In addition, it suggests specific fingering through position shifting to avoid moving the strings frequently.

Each of the three editions reveals the characteristics of each editor, and this has led to different interpretations of the composition. It is most important to select the appropriate edition according to the purpose of the performer and play based on following the performer's interpretation.