



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](#)

지 형 주 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제3번, Op.12-3》 분석 연구

2023

성신여자대학원 대학원
반주학과 반주전공
김 예 은

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제3번, Op.12-3》 분석 연구

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2022년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과


김 예 은


인 준 서

김예은의 석사학위 논문으로 인준함

2022년 11월

심사위원장 홍정의 (서명 또는 인) 

심사위원 이 승운 (서명 또는 인) 

심사위원 지영주 (서명 또는 인) 

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문에서는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번, Op.12-3》을 분석 연구하였다. 이 곡은 모차르트의 영향을 받아 작곡된 초기 작품으로 고전 시대의 전통적인 3악장 형식을 갖추었다.

제1악장은 E \flat 장조의 소나타 형식으로 빠르고 활기 있는 분위기이다. 제시부에서는 제1주제와 제2주제가 대조적인 분위기로 나타난다. 발전부는 제시부와 재현부에 비해 짧게 구성되었으며 제시부의 주제적 요소들을 중심으로 발전하여 전개된다. 제2악장은 C장조의 3부분형식으로 단순한 선율이 부점리듬과 장식음으로 꾸며져 나타나며 아름답고 우아한 분위기를 지닌 악장이다. 제3악장은 E \flat 장조의 비전형적 7부분 론도 형식으로 빠르고 리듬적이다. 리프라인 A 사이에 다른 조성의 주제인 쿠플레 B와 C가 대비적인 성격으로 나타나고 대위적인 특징이 잘 드러나는 악장이다.

《바이올린 소나타 제3번》은 초기 바이올린 소나타 작품이지만 전통적인 틀을 바탕으로 베토벤의 새로운 시도도 발견된다. 이 곡의 집중적 분석을 통한 음악적 특징은 다음과 같다. 첫째, 바이올린과 피아노의 동등한 사용을 목표로 한 진정한 듀오소나타의 영역에서 출발한다. 둘째, 베토벤의 비르투오소적인 면이 드러난다. 셋째, 테마-모티브 작업의 초기적 현상이 나타난다.

《바이올린 소나타 제3번》은 짙은 템포와 끊임없이 말을 하는 듯한 특징을 가진 곡이다. 바이올린과 피아노가 대화하듯 주고받는 이중주의 면모와 끊임 없는 테마-모티브 작업의 촘촘한 세공을 엿볼 수 있다. 또한 베토벤의 정교함과 간결함, 그리고 잘 다져진 기본기를 보여줄 수 있는 곡으로 많은 연주자들에게 중요한 레파토리로 연주되고 있다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
1. 논문의 필요성 및 목적	1
2. 논문의 내용 및 방법	2
II. 베토벤의 바이올린 소나타 고찰	4
1. 베토벤까지 고전 시대의 바이올린 소나타	4
2. 베토벤의 바이올린 소나타	5
3. 《바이올린 소나타 제3번》의 작품 배경	18
III. 베토벤의 《바이올린 소나타 제3번》 악장별 분석	21
1. 제1악장 분석	21
2. 제2악장 분석	39
3. 제3악장 분석	49
IV. 결론	66
참고문헌	69
ABSTRACT	72

I. 서론

1. 논문의 필요성 및 목적

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번, Op.12-3》(per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino, Op.12, No.3)¹⁾²⁾에 대한 분석연구이다. 32개의 피아노 소나타로 정평이 나 있는 베토벤은 총 10곡의 피아노와 바이올린을 위한 소나타를 작곡하였다. 이들은 모두 초기와 중기에 작곡되었다. 그 중 1797-1798년에 작곡된 《바이올린 소나타 제3번》은 초기의 걸작으로 평가받는 작품이다. 이 곡은 밝고 활기 있는 분위기의 다채로움을 지닌 곡으로 많은 기교를 필요로 한다. 이곡의 초연은 이전까지는 실내악으로의 기능을 했던 바이올린 소나타가 연주회장의 곡으로서 연주된 사례로 의미가 있다.

베토벤의 《바이올린 소나타 제3번》은 연주만큼 연구도 활발한 편이다. 전국 분석에 관한 국내의 석사논문으로 10여 개 출판되었으며,³⁾ 졸업 프로그램 노

- 1) 이후 본 논문에서는 《바이올린 소나타 제3번》으로 통칭한다.
- 2) 이승윤, “베토벤 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 '크로이처'> 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2011), 47.
- 3) 곽윤정, “베토벤 바이올린 소나타 제3번 Op. 12-3과 10번 Op.96의 비교연구,” (광주대학교 석사학위논문, 2019); 김지혜, “베토벤 《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》에 나타난 피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구 : 제 제1악장 분석을 중심으로,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2019); 박영미, “L.v.Beethoven Violin Sonata Op.12.No.3의 形成中心 分析研究,” (효성여자대학교 석사학위논문, 1981); 방미가, “Program annotation : L. v. Beethoven Violin Sonata No.3 Op.12, J. Brahms Violin Sonata No.3 in d minor Op.108,” (연세대학교 석사학위논문, 2017); 유성원, “J.S. Bach Violin Sonata No.1 BWV 1001과 L.V. Beethoven Violin Sonata Op.12,No.3에 대한 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 1993); 윤승하, “L.v.Beethoven 의 Violin Sonata Op.12, No.3의 작품 분석 및 연주기법 비교 : 제 제1악장을 중심으로,” (동의대학교 석사학위논문, 2014); 이빈나, “Program Annotation : W. A. Mozart Sonata for Piano and Violin No.18 in e minor, K. 301 J. Brahms Scherzo for Violin and Piano in c minor (from the F.A.E Sonata), Op. Posthumous L. v Beethoven Sonata for Piano and Violin No.3 in E♭ Major op.12,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2022); 장혜주, “L. v. Beethoven violin sonata op. 12, no. 3 에 대한 연구,” (연세대학교 석사학위논문, 2006); 조서연,

트와 제1악장을 중심으로 한 비교 논문도 있다.⁴⁾ 그러나 대부분의 논문이 분석을 표면적으로 다루었고, 제1악장에 중점을 두다 보니 제2악장과 제3악장에 대한 분석이 충분치 않은 경우가 많다.

따라서 본 논문에서는 《바이올린 소나타 제3번》 전 악장에 걸쳐 작품의 구조와 형식을 연구하고 세밀하게 분석하는 것을 목적으로 삼는다. 이러한 분석 연구를 통하여 작품성을 드러내고 이 곡을 무대에 올리는 연주자들에게 실제적 도움이 되고자 한다.

2. 논문의 내용 및 방법

본 논문은 《바이올린 소나타 제3번》의 집중적 연구이다. 분석에 앞서 베토벤까지 바이올린 소나타의 초기 고전 시대의 발전 과정을 살펴보고, 베토벤의 10개 바이올린 소나타를 작곡 연도별로 나누어 알아본다. 1797-1798년에 작곡된 제1-3번, 1800-1801년에 작곡된 제4-5번, 1803년에 작곡된 제6-8번으로 분류하였다. 그리고 제9번과 제10번은 작곡 시기가 약10년 가까이 차이가 있지만 베토벤의 창작 시기구분으로 보았을 때 제2기에 해당하고 비슷한 생성사를 지녔기에 함께 분류하여 살펴본다. 다음으로 《바이올린 소나타 제3번》이 어떠한 배경에서 작곡되었는지와 작품의 전체적인 구조를 정리한다.

“Beethoven sonata for violin and piano in G major op12. no.3 에 관한 분석연구,” (추계예술대학교 석사학위논문, 2016).

4) 프로그램 노트는 다음과 같다. 방미가, “Program annotation: L. v. Beethoven Violin Sonata No.3 Op.12, J. Brahms Violin Sonata No.3 in d minor Op.108”; 유성원, “J.S. Bach Violin Sonata No.1 BWV 1001과 L.V. Beethoven Violin Sonata Op.12, No.3에 대한 연구”; 이빈나, “Program Annotation: W. A. Mozart Sonata for Piano and Violin No.18 in e minor, K. 301 J. Brahms Scherzo for Violin and Piano in c minor (from the F.A.E Sonata), Op. Posthumous L. v Beethoven Sonata for Piano and Violin No.3 in Eb Major op.12”. 비교 논문은 다음과 같다. 곽윤정, “베토벤 바이올린 소나타 3번 Op. 12-3과 10번 Op.96의 비교연구”; 김지혜, “베토벤 《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》에 나타난 피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구: 제1악장 분석을 중심으로”; 윤승하, “L.v.Beethoven의 Violin Sonata Op.12,No.3의 작품분석 및 연주기법 비교: 제1악장을 중심으로”.

《바이올린 소나타 제3번》은 악장별로 나누어 분석한다. 제1악장 Allegro con spirito는 소나타 형식, 제2악장 Adagio con molta espressione는 3부 형식, 제3악장 Allegro molto는 론도 형식에 초점을 맞춰 집중 연구한다. 중요한 주제는 악절 분석과 도해를 통해 구조를 살펴보고, 특히 제3악장에서는 반복되는 악절을 먼저 비교한 후 전체적인 론도 형식을 정리한다. 또한 베토벤의 테마-모티브 작업의 움직임을 찾아보고 발전하는 모습을 파악하여 베토벤의 음악적 특성을 파악한다.

악곡 분석을 위한 이론적인 내용은 송무경의 『연주자를 위한 조성음악분석 1, 2』를 참고하였다.⁵⁾ 분석 내용에서 마디의 강박에서 끝나는 프레이즈를 a로 표기하여 마디수 다음에 붙였고, 못갓춘마디로 시작하는 프레이즈는 b로 표기하였다. 분석을 위해서는 헨레 출판사의 악보를 사용하였고,⁶⁾ 바이올리니스트 기돈 크레머(Gidon Kremer)와 피아니스트 마르타 아르헤리치(Martha Argerich)가 연주한 음원을 참고하였다.⁷⁾

5) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석1,2』, (예솔, 2005).

6) Ludwig van Beethoven, *Sonata für Klavier und Violine*, Bd. I., Edited by Sieghard Brandenburg, (G. Henle Verlag, 1974), 46-70.

7) Ludwig van Beethoven, *Sonatas for Violinsonaten Nos.1-3*, Gidon Kremer & Martha Argerich (Deutsche Grammophon, 1985),
<https://www.youtube.com/watch?v=erSM7RcnXfE> [2022년 8월 20일 접속].

Ⅱ. 베토벤의 바이올린 소나타 고찰

1. 베토벤까지 고전 시대의 바이올린 소나타

고전 초기의 바이올린 소나타는 아직 바이올린과 피아노의 동등성이 이루어지지 않았다. 바로크의 계속저음이 자취를 감추고 그 영향으로 건반의 역할이 늘어나면서 바이올린은 보조적인 역할을 하는 경우가 많았다.⁸⁾ 그러나 18세기 후반 몇몇 작곡가들의 시도로 점진적으로 변화하고 있었으며 베토벤의 바이올린 소나타에 이르러서는 거의 동등한 이중주 소나타로 자리 잡게 되었다.

바이올린 소나타의 초기 발전에 중요한 역할을 하는 작곡가 중 대표적으로 루이지 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)가 있다. 그가 작곡한 소나타 Op.5의 첫 편집본에는 제목에서 바이올린 오블리가토라는 용어가 사용되었고 Op.5의 제3번(제라르 Gérard 27)과 그의 많은 후기 작품에서는 바이올린이 소극적인 역할을 벗어나 음악의 주역을 맡게 된다. 다른 작곡가로는 1763년 파리에 정착한 요한 쇼베르트(Johann Schobert, ca 1735-1767)가 있었다. 그는 명망 높은 피아니스트였고 작곡가였는데 그의 대부분의 작품들은 바이올린 파트를 아드 리비툼(ad libitum)으로 사용된 곡들이다. 그의 소나타들 중 몇 작품들에서 바이올린은 피아노의 윗 선율을 함께 연주하거나 리듬과 화성을 받쳐주는 역할뿐이어서 바이올린 파트가 없어도 연주가 가능할 정도였다.⁹⁾

하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)의 경우, 바이올린 소나타는 대부분 처음부터 바이올린 소나타로 고안된 것이 아닌 피아노 소나타들을 편곡

8) 김혜선 번역, 『고전시대의 음악』 (다리, 2003), 172-173.

9) 홍세원, 『고전파 음악』 (연세대학교출판부, 2005), 103.

한 것이다.¹⁰⁾ 8개의 바이올린 소나타가 존재하며 G장조의 피아노 트리오가 편곡된 곡(Hob XV:32)을 제외하고는 피아노 소나타(제2-5번)와 디베르티멘토(제6번), 그리고 현악 사중주(제7-8번)의 곡이 편곡되었다.

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 쇼베르트의 바이올린 소나타에서 한 단계 발전을 보이며 베토벤에게 직접적인 영향을 끼쳤다고 볼 수 있다. 바이올린 소나타는 총 35곡을 작곡하였다. 그중 초기 바이올린 소나타는 피아노 파트에 지배적으로 멜로디가 놓여 있고 바이올린 파트에는 화성과 리듬의 기능만이 주어져서 아직은 피아노 중심의 형태였다. 그러나 1781년 작곡된 《바이올린 소나타, K.379》에서 바이올린 파트들이 복잡해지고 광범위해졌다. 이 곡이 출판된 직후 한 평론에서 바이올린의 중요성을 지적했다고 한다.¹¹⁾ 이후 1784-1788년 빈에서 작곡된 《바이올린 소나타, K.454》, 《바이올린 소나타, K.481》, 《바이올린 소나타, K.526》등의 바이올린 소나타에서는 두 악기들이 더 긴밀해지고 동등해지는 관계를 보여준다.¹²⁾ 특히 모차르트의 《바이올린 소나타 K.296》, 《바이올린 소나타 K.379》, 《바이올린 소나타 K.380》은 베토벤의 《3개의 피아노4중주 WoO.36》의 직접적인 모델이 되었다.¹³⁾

2. 베토벤의 바이올린 소나타

1) 베토벤 바이올린 소나타 개요

베토벤은 총 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 바이올린 소나타는

10) 김혜선 번역, 『고전시대의 음악』, 152.

11) 김혜선 번역, 『고전시대의 음악』, 177.

12) 김혜선 번역, 『고전시대의 음악』, 178.

13) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 스벤 힘케 편집, 한독음악학회 역, 『베토벤. 삶과 철학 작품 수용』 (스코어 2020), 611.

1797년 27세부터 1812년 42세에 이르기까지 작곡되었는데, 모두 제1기와 제2기에 속하는 시기이다.¹⁴⁾ 그중 Op.12와 Op.30은 같은 작품 번호로 세 곡씩 묶여져 있다.¹⁵⁾ 바이올린 소나타는 모두 헌정곡으로 쓰여 졌다. 1-3번 소나타는 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825), 4-5번은 프라이스 백작(Moritz Graf von Fries, 1777-1826), 6-8번은 러시아 황제 알렉산더 1세(Czar Alexander I of Russia, 1777-1825), 9번은 바이올리니스트 크로이처(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831), 10번은 루돌프 대공(Erzherzog Rudolph, 1788-1813)에게 헌정되었다.¹⁶⁾ 헌정자들은 음악가들부터 귀족, 황제에 이르기까지 다양하다(표 1).

<표 1> 베토벤의 바이올린 소나타

No.	Op.	시기	작곡	출판	조성	헌정
1	12-1	제1기	1797-1798	1799	D:	살리에리
2	12-2				A:	
3	12-3				E b :	
4	23	제1기	1800-1801	1801	a:	프라이스 백작
5	24				F:	
6	30-1	제1기	1802	1803	A:	러시아 황제 알렉산더1세
7	30-2				c:	
8	30-3				G:	
9	47	제2기	1802-1803	1805	A:	크로이처
10	96		1812	1816	G:	루돌프 대공

14) 본 논문에서는 프랑스 작곡가 뱅상 당디(Vincent d'Indy, 1851-1931)의 이론을 기준으로 분류한다. 제1기(1782-1802)는 모방기로 본과 빈에서 활동한 초기 창작 시기로 주로 모차르트나 하이든의 영향을 받았다. 제2기(1803-1816)는 구체화기로 빈에 정착하여 활동한 시기로 전통적인 고전기법에서 벗어나 더 자유로운 형식으로 작곡한 시기이며, 제3기(1816-1827)는 성찰기로 청각을 완전히 상실하고 영감으로 작곡한 후기 창작 시기이다. 베토벤 바이올린 소나타 10곡을 시기구분을 적용해보면 대부분 초, 중기에 쓰여 졌다는 것을 알 수 있다.

15) 베토벤의 바이올린 소나타에 대한 개괄적 이해는 다음 참고문헌을 중심으로 정리하였다. 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 621-631.

16) 각 곡의 헌정자에 대한 정보는 다음의 논문을 참고하였다. 윤승하, “L.v.Beethoven의 Violin Sonata Op.12, No.3의 작품분석 및 연주기법 비교: 제1악장을 중심으로.”, 6.

베토벤은 바이올린 소나타 10곡 이전에도 바이올린 작품을 작곡했었다. 1790-1792에 작곡된 《바이올린 소나타 A장조 Hess46》와 1792년 여름 본에 거주하는 피아노연주 교습생인 브로이닝에게 전달된 소품 《피아노와 바이올린을 위한 론도 G장조 WoO41》이다. 외에도 베토벤이 빈에 있을 때 작곡한 《피아노와 바이올린을 위한 12개의 모차르트 오페라 ‘피가로의 결혼’ 중 ‘춤 추기를 원하신다면’ 주제 변주곡》, 《피아노와 바이올린을 위한 6개의 독일 무곡 WoO42》(1795?-1796?)이 있다.¹⁷⁾

베토벤의 초기 바이올린 소나타에서는 모차르트의 후기 바이올린 소나타의 영향을 받아 대부분 3악장 구성이고 론도 악장으로 마친다. 바이올린과 피아노의 동등한 사용을 목표로 한 이중주의 면모를 보여준다. 베토벤은 여기에서 한발 더 나아가 Op.30에서는 피아노가 주도적인 소나타영역에서 거의 탈피하여 바이올린 파트를 상당히 중시하였고 Op.47에 이르러서는 악기 편성표시에 ‘필수적인’등과 같은 표기를 하거나 협주곡처럼 주고받는 형태로 작곡하는 등 이전의 작곡 선배들을 뛰어넘어 악기간의 진정한 이중주 양상의 절정을 보여준다.

2) 바이올린 소나타 제1-3번

《바이올린 소나타 Op.12》는 총3곡의 바이올린 소나타를 수록했는데 초기 작품으로 하이든과 모차르트의 영향이 나타나지만 세부적으로는 베토벤만의 새로운 면모를 지니고 있다. 바이올린과 피아노의 관계는 동등하게 주고받으며 연주되고 있지만 도입부나 주제선율을 피아노성부에서 먼저 이끌어가는 등 이전의 바이올린 소나타의 모습이 남아있다. 세 곡 모두 3악장으로 구성되어 있고 론도 형식으로 끝난다(표 2).

17) 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 621.

<표 2> 베토벤 《바이올린 소나타 제1-3번》의 형식

No.	Op.	악장	조성	박자	형식	빠르기
1	12-1	1	D:	4/4	소나타 형식	Allegro con brio
		2	A:	2/4	변주곡 형식	Andante con moto
		3	D:	6/8	론도 형식	Allegro
2	12-2	1	A:	6/8	소나타 형식	Allegro vivace
		2	a:	2/4	복합3부 형식	Andante, più tosto Allegretto
		3	A:	3/4	론도 형식	Allegro piacevole
3	12-3	1	E b :	4/4	소나타 형식	Allegro con spirito
		2	C:	3/4	3부 형식	Adagio con molta espressione
		3	E b :	2/4	론도 형식	Allegro molto

《바이올린 소나타 제1번》중 제1악장은 4마디의 도입부로 시작한다. 제1주제와 제2주제의 조성관계가 D장조와 A장조의 5도권에서 이루어지며 재현부의 제1주제와 제2주제는 원조로 재현되어 전형적인 고전 소나타 형식을 보여준다. 하지만 제2주제가 딸림화음 대신 V/V의 부속화음으로 시작하고 관계조인 b단조로의 진행으로 제2주제는 은닉되고 셋잇단음표의 진행으로 변형되어 반복되고서야 확실한 모습을 보인다. 베토벤은 소나타의 중간악장이나 마지막 악장에 변주곡 형식을 넣기도 했는데 제2악장은 변주곡으로 놓였다. 구성은 32개의 마디의 주기성 있는 악절로 구성된 서정적인 주제와 4개의 변주, 코다로 이루어져 있다. 제3악장은 6/8박자의 론도 형식을 취하고 있으며 협주곡 론도의 유형을 선취하고 있다.¹⁸⁾

《바이올린 소나타 제2번》의 제1악장에서는 코다를 제2의 발전부처럼 확장하고자 하는 모습이 보인다. 코다의 길이가 발전부보다 길며 마디212부터는 새로운 리듬의 변형작업이 나타난다. 제2악장은 a단조의 안단테로 주로 트리오나 미뉴에트 악장에서 나타나는 복합3부분 형식이다. A(ab)-B(ca)-A'(ab)-

18) 문병호, 김방현 옮김, 테오도르W. 아도르노 지음, 『베토벤, 음악의 철학』 (세창출판사, 2014), 162.

코다의 형태이며 B부분은 밝은 느낌의 장조이다. 바이올린과 피아노가 서로 주고받으며 밀접하게 연관된다. 제3악장은 A-B-A-C-A-B'-코다의 비전형적 론도 형식이고 선율은 제1악장의 주요모티브들의 재료를 모방, 변형한 형태이다.

《바이올린 소나타 제3번》은 Op.12의 세 곡들 중에서 가장 정교하게 구성되어 있고 기교적이다. 악장간의 조성은 3도 관계인 E♭ 장조-C장조-E♭ 장조로 구성되어있다. 제1악장의 제1주제와 제2주제는 대조적인 선율과 분위기로 이루어져있다. 주목할 만한 점은 통상적인 딸림조인 B♭ 장조를 벗어나 거리가 먼 조성인 C♭ 장조로 *pp*의 새로운 악상으로 시작하는 발전부의 코데타 부분이다. 제2악장은 3/4박자의 Adagio con molta espressione로 3부형식이고 C장조의 단순한 선율이 꾸밈음으로 다채롭게 등장한다. 론도 형식의 제3악장은 Allegro molto의 빠르기로 강박에 *sf*와 규칙적인 리듬으로 역동적인 느낌이 든다. 바이올린과 피아노는 끊임없이 대화를 주고받으며 나타나며 특히 코다에서 바이올린과 피아노에서 나타나는 요소들은 대위적인 기법으로 서로 모방, 변형 발전한다.

3) 바이올린 소나타 제4-5번

1800년-1801년에 동시에 작곡된 《바이올린 소나타 제4번》과 《바이올린 소나타 제5번》은 《바이올린 소나타 Op.12》보다 훨씬 성숙하고 중요한 의의를 지닌다. 두 곡은 같이 작곡됐지만 《바이올린 소나타 제4번》은 a단조의 고뇌에 찬 무거운 분위기라면 《바이올린 소나타 제5번》은 '봄'이라는 부제가 어울리는 F장조의 편안하고 부드러운 느낌이다. 베토벤은 이처럼 동시에 대비되는 곡을 작곡해서 각 곡들을 강조하였는데 《교향곡 5번 c단조 Op.67》과 《교향곡 6번 F장조 Op.68 '전원'(Pastorale)》이 그러하다. 두 바이올린 소나타는

빈에서 초판 발행 당시에는 Op.23으로 함께 묶여 있었는데 1802년 개별 작품으로 나누어졌다. 이는 출판업자의 실수로 추측 된다¹⁹⁾(표 3).

<표 3> 베토벤 《바이올린 소나타 제4-5번》의 형식

No.	Op.	악장	조성	박자	형식	빠르기
4	23	1	a:	6/8	소나타 형식	Presto
		2	A:	2/2	소나타 형식	Andante scherzoso, più Allegretto
		3	a:	2/2	론도 형식	Allegro molto
5	24	1	F:	4/4	소나타 형식	Allegro
		2	B♭:	3/4	3부 자유변주곡 형식	Adagio molto espressivo
		3	F:	3/4	복합3부 형식	Scherzo Allegro molto
		4	F:	2/2	론도 형식	Allegro ma non troppo

《바이올린 소나타 제4번》은 a단조 조성과 Presto의 빠르기를 10개의 소나타 중에서 가장 먼저 사용했다. 제1악장의 제시부에 비해서 발전부는 길게 쓰여졌다. 제1악장에서의 제1주제와 경과구의 두 개의 모티브를 이용하는데 제2주제는 가공되지 않았다. 발전부의 마지막 부분에서는 제1주제의 요소가 선율적으로 변형되어 전개되는데 마디224의 코다에서 다시 나타난다. 이러한 내용은 베토벤이 재현부를 발전부의 음악적 결과로 나타내고자 한 노력의 결과로 볼 수 있다. 제2악장도 소나타 형식이다. 4/2박자의 A장조 Andante scherzoso, più Allegretto로 안단테의 스케르초지만 너무 느리지 않는 빠르기를 강조했다. 주목할 점은 제1주제와 제2주제를 연결하는 경과구에 대위법적인 푸가토를 사용하였다. 제3악장은 다시 a단조의 무거운 분위기가 나타나는 2/2

19) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 624.

박자의 7부분 론도 형식이다. 리프레인은 4분음표로 진행되지만 첫 번째 쿠플레는 8분음표로 상승하는 형태로 전개된다. 두 번째 쿠플레는 A장조로 길이가 매우 짧다. 세 번째 쿠플레는 코랄로 바이올린과 피아노가 온음표로만 이루어진 형태로 되어있다. 코다에서는 리프레인이 나타나고 세 개의 쿠플레가 등장하는 긴 내용의 궁극적인 종결 형태를 취한다.

《바이올린 소나타 제5번》은 처음으로 스케르초를 가진 제4악장으로 구성된 바이올린 소나타이다. F장조로 시작하는 제1악장의 제1,2주제는 모두 바이올린에서 진행된다. 제1주제는 총 10개의 마디로 4개 마디의 악절과 6개 마디의 후악절로 이루어졌다. 종지가 이루어져야 할 마디에서 종지를 은폐하여 마디5와 마디9에서 선율의 길이를 확장하였다. 경과구는 극적으로 변하고 발전부는 A장조-B \flat 장조-b \flat 단조의 전통적인 전조를 회피하는 진행이 보인다. 발전부의 제2부분에서 셋잇단음표로 계속 발전해 나가고 제3부분에서부터 베이스에서 나타나는 16분음표 트레몰로는 음악의 전개를 가속화한다. 재현부의 제1주제의 선율은 발전부의 단조영역처럼 화성적으로 어둡게 나타나는데 이는 《바이올린 소나타 제4번》의 제1악장에서도 나타났던 재현부를 발전부의 음악적인 결과로 나타내고자 했던 베토벤의 의도로 보인다. 하이든이나 모차르트가 원조나 딸림조에 머물렀던 것과는 구별되게 베토벤은 제2악장에서 버금딸림조인 B \flat 장조를 사용하였다. 주선율은 피아노에서 등장하고 마디10에서 바이올린이 이어받는다. 마디30에서부터 주제가 변주되어 나타나고 코다 전 마디65부터 나타나는 트레몰로는 제1악장의 재현부전에 개시된 트레몰로에 대한 회상이다. 제3악장은 역동적인 리듬의 유머러스한 표현이 나타나는 짧은 스케르초와 트리오로 이루어졌다. 제4악장은 7부분 론도형식이다. 특별한 점은 마지막인 네 번째 리프레인에서 주제가 화성적으로만 암시되고 분산화음의 셋잇단음표음형의 움직임을 통해 변주로 나타난다. 마디197부터 바이올린이 스타카토의 부정리듬과 16분음표음형의 선율이 나타나면서 리프레인

의 주제가 명확히 드러난다.

4) 바이올린 소나타 제6-8번

1802년에 작곡된 《바이올린 소나타 Op.30》은 6번부터 8번까지의 3개의 바이올린 소나타로 묶여있다. 러시아 황제 알렉산더 1세에게 헌정되어 ‘알렉산더 소나타’로 불리기도 한다. 1802년은 베토벤이 하일리겐슈타트 유서를 쓴 해이기도 하다. 이 당시 베토벤의 청력은 급격하게 나빠졌고 그로 인한 좌절과 고뇌, 그리고 그것을 승화하려는 그의 결심이 곡에도 고스란히 담겨있다. 세 곡은 모두 제1악장에서 비슷한 모티브로 시작하여 동기적으로 서로 연관성을 보이지만 곡마다 느낌을 바꾸어서 다른 분위기로 나타내었다(표 4).²⁰⁾

<표 4> 베토벤 《바이올린 소나타 제6-8번》의 형식

No.	Op.	악장	조성	박자	형식	빠르기
6	30-1	1	A:	3/4	소나타 형식	Allegro
		2	D:	2/4	론도 형식	Adagio molto espressivo
		3	A:	2/2	변주곡 형식	Allegretto con Variazioni
7	30-2	1	c:	4/4	소나타 형식	Allegro con brio
		2	A b:	2/2	3부 형식	Adagio cantabile
		3	C:	3/4	스케르초 복합3부 형식	Scherzo Allegro
		4	c:	2/2	소나타-론도 형식	Allegro
8	30-3	1	G:	6/8	소나타 형식	Allegro assai
		2	E b:	3/4	복합3부 형식	Tempo di Minuetto ma molto moderato e

20) 김건와, “베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제6번》(Op.30, No.1)에 관한 분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2019), 13.

						grazioso
		3	G:	2/4	론도 형식	Allegro vivace

《바이올린 소나타 제6번》의 제1악장은 나머지 두 작품에 비해 이질적이고 해체적이다. 미국의 음악학자 세이어(Alexander Wheelock Thayer, 1817-1897)는 제1악장에 대해 서로 연관되지 않는 여러 악절들로 나누어져있고, 조성의 질서를 필요로 하는 전조적인 삽입물이 여러 번 달갑지 않게 나타난다고 하면서 전체 소나타가 모자이크처럼 모아졌다고 표현했다.²¹⁾ 제2악장과 제3악장에서는 변주곡형식과 론도형식을 바꾸어 배치하였다. 주로 마지막 악장에서 사용되는 론도형식이 제2악장에서 느린 템포로 진행된다. 제3악장은 6개의 변주곡으로 이루어졌다. 원래 작곡했던 제3악장은 《바이올린 소나타 제9번》에 넣어졌다.

《바이올린 소나타 제7번》은 Op.30 중에서 가장 구성의 짜임새가 두텁고 기교적인 난이도도 높다. 악장 구성은 《바이올린 소나타 제5번》과 같은 스케르초를 포함한 제4악장으로 되어있다. 악장간의 조성은 c단조-Ab장조-C장조-c단조로 《바이올린 소나타 제3번》에서 시도한 장3도 관계의 으뜸음조 전조 진행이 보인다. 제1악장의 처음 8개 마디는 I-IV-V-I의 전형적인 종지진행이지만 내용은 하행진행과 반음계의 사용 등으로 강렬한 인상을 준다. 바이올린에서 주제를 반복하고 휴지할 때 베이스에서 트릴이 제시된다. 제2주제에서는 행진곡풍의 주제가 등장하고 제시부의 반복 없이 발전부로 넘어가는데 이는 베토벤의 역동적인 음악의 흐름과 작품의 극적인 완결성을 강조한다. 발전부에서는 두 주제가 가공되어 나타나고 재현부의 시작부분은 음악의 흐름을 지연시키는 요소들이 다수 삽입되고 확장되어 눈에 띈다. 제시부에서 처음 8개 마디는 곧장 반복되었지만 재현부에서는 먼저 6개의 마디가 따로 삽입되었다. 6개의 마디는 발전부를 요약적으로 제시한 것으로 생각될 수 있다. 제2

21) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 626.

악장은 3부분 가곡형식으로 주기적 악절을 피아노와 바이올린이 주고받으며 제시한다. 제2악장에서 나타나는 부점 리듬 음형은 제1악장의 행진곡풍의 제2주제를 가리키고 베토벤이 악장들을 융합하는 모습이 나타난다. 스키르초의 제3악장이 이어지고 나타나는 제4악장은 론도소나타 형식으로 되어있다. 제4악장에서는 이전악장에서 나왔던 요소들이 연관된다. 제1악장에서의 베이스트릴과 힘찬 화음으로 시작하는 제1주제와 마디39부터의 E♭ 장조의 제2주제를 볼 수 있다. 마디134부터는 발전부적이며 제1주제가 계속적으로 변형하여 반복하는 것은 론도의 성격적이다.

《바이올린 소나타 제8번》은 《바이올린 소나타 제7번》에 나타난 진지함과 응집력보다는 단순하고 경쾌한 분위기로 이루어졌다. 《바이올린 소나타 제7번》과 같은 장3도 관계조성의 제3악장으로 구성되어있다. 제1악장의 제1주제는 두 악기가 유니슨으로 16분음표 회전음형과 2옥타브 이상 상행하는 분산 화음을 연주한다. 제2주제는 D장조가 아닌 d단조로 진행되며 발전부는 총26개 마디로 매우 짧다. 재현부는 코다 없이 단순하게 종결로 이어진다. 제2악장은 미뉴에트와 트리오로 구성되어있다. E♭ 장조의 3음인 g음으로 시작하는데 제1악장과 연결을 위한 의도로 보여 진다. 부드러운 주제는 특별하게 큰 변화 없이 아홉 번에 걸쳐 반복된다. 제3악장은 2/4박자의 매우 격정적인 론도형식이다. 세이어는 제3악장을 ‘뮌헨 품의 론도’라고 표현하기도 했다.²²⁾

3) 바이올린 소나타 제9-10번

《바이올린 소나타 제9번》과 《바이올린 소나타 제10번》은 모두 중기에 작곡되었다. 《제10번》은 다른 작품들이 연속적으로 작곡된 것에 비해 《제9번》과 작곡 연도가 10년 정도 차이가 난다.

22) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 627.

《바이올린 소나타 제9번》은 유명한 만큼 독특한 작곡배경을 갖는다. 베토벤은 1803년 흑인혼혈인 바이올리니스트 브리지타워(George Augustus Polgreen Bridgetower)와 인연을 맺는다. 둘은 카를 후작이 개최한 음악회에 참석하기를 원했고 마지막 악장은 《바이올린 소나타 제6번》의 마지막 악장으로 하여 제1,2악장을 급하게 작곡해야 했다. 《바이올린 소나타 제9번》의 자필본에 피아노 파트의 악보가 충분히 채워지지 않은 것은 시간적으로 압박을 받았기 때문이다. 베토벤은 함께 초연하고 친밀하게 교류했던 브리지타워를 위해 ‘굉장한 미치광이이자 혼혈 작곡가 브리지타워를 위한 혼혈 소나타’(Sonata mulattica composta per il Mulatto Brischdauer, gran passo compositore mulattico)라는 표제를 붙이기도 했지만 그와 마찰로 사이가 틀어지고 1805년 크로이처에게 헌정되었다.²³⁾ 하지만 크로이처는 “지나치게 난해한” 것이라고 거부하며 생전 한 번도 연주하지 않았다고 한다. ‘크로이처 소나타’라고도 부르는 이 곡은 레오 톨스토이(Leo Tolstoi)의 동명소설, 프리드리히 뉘렌마트(Friedrich Dürrenmatt)의 희곡 『물리학자들』(Die Physiker), 디터 쿤(Dieter Kühn)의 『베토벤과 아프리카메리칸 바이올리니스트』(Beethoven und der schwarze Geiger)처럼 문학과 예술분야에서 나타날 정도로 명곡으로 자리매김했다. 《바이올린 소나타 제9번》은 실내악적인 기반에서 탈피하여 비르투오소들이 연주하는 콘체르토소나타(Konzertsonate)이다. 베토벤은 ‘거의 협주곡처럼, 극히 협주적인 스타일로 쓰여진 바이올린의 오브리가토를 가진 피아노를 위한 소나타’(Sonata per il Pianoforte ed un Violin obligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d’un Concerto)라는 부제를 붙였다. 이는 바이올린이 중요한 위치임을 부각시켜 놓음과 동시에 방대하고 자유로움을 예상하는 기술적인 부제였다.²⁴⁾

23) 최승희, “베토벤의 〈바이올린 소나타 9번〉과 〈바이올린 소나타 10번〉 비교분석연구,” (한양대학교 석사학위논문, 2017), 5.

24) 최승희, “베토벤의 〈바이올린 소나타 9번〉과 〈바이올린 소나타 10번〉 비교분석연구,” 7-8.

제1악장은 A장조의 4마디의 무반주 도입부 아다지오 소스테누토로 시작한다. 바이올린이 홀로 연주하는 도입부는 베토벤의 기악소나타 중에서 이례적인 일이다.²⁵⁾ 두 번째 악구에서는 d단조를 거쳐 G장조로 옮겨가고 세 번째 악구에서는 단2도 음정이 반복하여 종결짓는 구조이다. 도입부는 다시 등장하지 않지만 베토벤은 도입부의 요소를 이후 모티브 적으로 사용한다. 제1악장에서는 3개의 주제가 나타난다. 제1주제는 프레스토로 시작되는 a단조, 제2주제는 E장조(마디91 이하), 제3주제는 e단조(마디144 이하)를 지나 a단조의 종결그룹까지 확장해나간다. 재현부에서는 a단조-A장조-a단조로 돌아오는 모습을 보인다. 3개의 주제들은 서로 다른 성격을 띠고 있으며 대조적이다. 제2악장은 4개의 변주로 이루어진 안단테 악장이다. A부분은 전악절과 후악절로 나뉘고, B부분은 5개 마디와 6개 마디가 더해진 악절로 이루어졌다. 변주 1,2,4는 점점 상승하는 형태로 변형되는 모습이지만 변주3은 심화된 표현성을 보여준다. 제3악장은 제1악장처럼 3개의 주제를 가진 소나타 형식이지만 제1주제와 제2주제가 비슷한 성격을 띠고 있다(표 5).

<표 5> 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》의 형식

No.	Op.	악장	조성	박자	형식	빠르기
9	47	1	A:-a:	3/4-2/2	소나타 형식	Adagio Sostenuto-Presto
		2	F:	2/4	변주곡 형식	Andante con Variazioni
		3	A:	6/8	소나타 형식	Presto

베토벤의 마지막 《바이올린 소나타 제10번》은 《제9번》발표 이후 9년 뒤에 작곡되었다. 《바이올린 소나타 제10번》은 1812년 12월 29일 로브코비스 후작(Fürst Joseph Franz von Lobkowitz)의 저택에서 열린 저녁음악회에서

25) 최승희, “베토벤의 〈바이올린 소나타 9번〉과 〈바이올린 소나타 10번〉 비교분석연구,” 11.

바이올리니스트 피에르 로드(Jacques Pierre Joseph Rode, 1774-1830)와 루돌프대공이 함께 초연하였다. 《바이올린 소나타 제10번》과 《바이올린 소나타 제9번》은 연주자가 정해진 후 작곡되었다는 점에서 비슷한 생성사를 지니지만, 《바이올린 소나타 제9번》이 화려하고 비르투오소적인 반면 《바이올린 소나타 제10번》은 부드럽고 편안한 분위기의 실내악적인 이념에 충실한 작품이다. 4개의 악장으로 구성되어 있으며 제2악장에서 아타카로 스케르초인 제3악장으로 이어진다. 제4악장은 변주곡 형식으로 7개의 변주로 구성되었다(표 6).

<표 6> 베토벤 《바이올린 소나타 제10번》의 형식

No.	Op.	악장	조성	박자	형식	빠르기
10	96	1	G:	3/4	소나타 형식	Allegro Moderato
		2	E♭:	2/4	2부 형식	Adagio espressivo
		3	g:	3/4	복합3부 형식	Scherzo Allegro
		4	G:	2/4	변주곡 형식	Poco Allegretto

제1악장의 제1주제는 트릴과 긴 아르페지오의 부드러운 선율이 나타나고 제2주제는 상대적으로 경쾌하고 가벼운 느낌이 들어 일반적인 고전 소나타의 주제 성격이 뒤바뀐 인상을 준다.²⁶⁾ 발전부에서는 두 개의 주제의 주제작업을 하지 않기 때문에 역동적이지 않다. 그러나 제시부에서 나타났던 b-a음의 단 2도 모티브로 시작하여 마디85이하에 적극적으로 나타난다. 확장된 음악은 마디140의 흐름이 멈추는 듯한 느낌으로 재현부로 이어진다. 코다는 제1주제를 작업하고 분절한다는 점에서 발전부적인 모습을 보인다. 제2악장은 둔탁한 느낌의 E♭ 장조 아다지오 에스프레시보로 진행되고 끝 부분의 I도화음의 트레몰로와 이어지는 e♭-g-c# 화음이 아카타로 제3악장의 시작과 연결된다. 제3악장은 스케르초부분은 32개 마디로 매우 짧다. 마디의 강박이 지속적으로

26) 최승희, “베토벤의 〈바이올린 소나타 9번〉과 〈바이올린 소나타 10번〉 비교분석연구,” (한양대학교 석사학위논문, 2017), 36.

로 4분음표 당김음으로 등장한다. 트리오부분은 박절적으로 정직하게 나타난다. 제4악장은 포코 알레그레토로 G장조의 7개의 변주로 이루어진 곡이다. 변주곡의 주제는 요한 게오르크 슈탄트푸스(Johann Georg Standfuß, ?-ca1759)와 요한 아담 힐러(Johann Adam Hiller, 1728-1804)가 공동 작곡한 징슈필 《유쾌한 구두장이 혹은 한 바탕 소동 두 번째 부분》(Der lustige Schuster oder Der Teufel ist los Teil II)에서 욱젠(Jobsen)이 부르는 노래에서 가져왔다. 변주1에서 변주4까지는 변주가 진행되면서 음가가 짧아지고 빨라지는 특징이 있다. 변주5는 악장의 중심으로 종지는 32분음표음형의 진행으로 확대되어있다. 변주6에서는 대위법적인 양식이 나타나고 변주7에서는 피아노의 주도로 이전 변주곡들보다 빠르고 리드미컬하게 진행된다. 종결 부분에서는 포코 아다지오로 느려졌다가 프레스토로 마무리된다.²⁷⁾

3. 《바이올린 소나타 제3번》의 작품 배경

본 논문에서 분석하게 되는 베토벤의 《바이올린 소나타 제3번》은 Op.12의 세 번째 시리즈로 다른 두 개의 소나타와 함께 1797년에서 1798년 사이에 작곡되었고, 1799년 빈의 알타리아(Artaria)사에서 출판되었다. 초연은 1798년 3월 29일에 바이올리니스트 슈판치히(Langz Schuppanzigh, 1776-1830)와 성악가 요제파 듀셰크(Josefa Duschek, 1754-1824)를 위한 자선 공연에서 이루어졌는데, 이는 이례적인 일이었다. 그전까지는 바이올린 소나타가 살롱에서 실내악으로 연주되었는데 이를 연주회장의 곡목에 포함시킴으로써 바이올린 소나타를 연주회장을 위한 음악으로 발전시킨 계기가 되었기 때문이다.²⁸⁾

27) 최승희, “베토벤의 〈바이올린 소나타 9번〉과 〈바이올린 소나타 10번〉 비교분석연구,” (한양대학교 석사학위논문, 2017), 54-55.

28) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계』, (서울대학교출판문화원, 2016), 57.

Op.12는 살리에리에게 헌정되었는데, 그는 당시 빈의 궁정 수석 악장으로 특히 베토벤의 이탈리아 성악곡 창작 활동에 주목할 만한 도움을 줬던 스승이다.²⁹⁾

《바이올린 소나타 Op.12》가 작곡될 당시 베토벤의 음악적 상황은 1789년 프랑스 대혁명이 발발한지 10여년이 지난 시기로, 시민계급의 부상으로 음악가의 삶도 개선되었다. 베토벤은 귀족계급의 엄호와 외부적 과업으로부터 해방된 작곡가라는 목표를 가지고 있었고 자유음악가로서 활동할 수 있었다.

1790년에서 1810년 사이에 형성된 ‘절대음악’도 베토벤에게 중요한 이념이었다. 베토벤의 작곡 기법이 고유한 법칙성을 가진 언어적 이념에 근거하기 때문이다.³⁰⁾ 베토벤시대에서 바이올린의 제작에서 뚜렷한 발전이 없었던 것과 대조적으로 피아노 제작에서는 변화가 있었다. 《바이올린 소나타 Op.12》가 작곡될 당시는 쳄발로와 클라비코드와 피아노포르테로 바뀌고 있는 과정이었고 《바이올린 소나타 Op.12》의 원판에서는 ‘쳄발로 혹은 포르테피아노’라고 쓰인 것을 확인할 수 있다. 18세기에서 19세기에 이르는 피아노 제작의 혁신은 피아노의 음역확장과 악기의 견고함 외에도 연주 가능성과 소리의 개선과 깊게 관계된다. 피아노의 음량을 더 좋게 만들기 위해 본체가 더 무겁게 제작되었고 철제 소재를 도입해 현의 탄력성과 많은 현을 사용할 수 있게 됐다. 해머는 더 무거워지고 점점 가죽보다 펠트를 사용하여 더욱 폭넓은 다이내믹을 표현할 수 있게 했다. 음역 또한 확장되어갔다. 1821년 파리의 피아노 제작자 세바스티앵 에라르(Sébastien Érard, 1752-1831)가 도입한 이중 자동 장치는 음의 빠른 반복을 할 수 있게 했고 기교적인 역할을 가능하게 했다.³¹⁾ 이러한 피아노의 발전은 베토벤의 바이올린 작품구상에도 직접적인 영향을 주었다. 피아노의 높은 소리가 강화되어 바이올린의 필요성이 줄어들어

29) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계』, 45-46.

30) 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 607.

31) 민은기 외5명 옮김, 『그라우트의 서양음악사』 (이앤비플러스, 2007), 52.

두 악기의 영역을 뚜렷하게 분리하지 않아도 되어서 성부의 선율이 풍부해졌다. 마지막 《바이올린 소나타 제10번》에서 바이올린이 중간성부에서 자주 울리는 것이 적용되는 예이다.³²⁾

32) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 609-610

III. 베토벤 《바이올린 소나타 제3번》 악장별 분석

1. 제1악장 분석

《바이올린 소나타 제3번》의 제1악장은 4/4박자 E \flat 장조로 지시어대로 알레그로의 빠르기에 악장 전체가 ‘활기 있게’(con spirito) 진행된다. 구성은 전형적인 고전시대의 소나타 형식으로 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 이루어져 있다. 제시부에서 제1주제와 제2주제의 조성이 딸림조 관계이고 재현부에서는 원조로 돌아온다. 발전부의 제1부분은 제1주제의 모티브와 종결군의 요소가 발전되며, 제2부분은 제1주제의 모티브와 제2주제적 요소가 중심이 되어 전개된다. 제1악장의 전체 구성은 <표 1>과 같다.

<표 7> 베토벤 《바이올린 소나타 제3번》 제1악장 전체 구성

구 조	마디	조성	종지	주요 모티브
제시부	제1주제	1-13a	E \flat :	PAC (a) (b) (b')
	경과구	13-28	E \flat :-B \flat :	(b') (a)
	제2주제	29-44a	B \flat :	PAC (c) (d) (d')
	종결군	44-58a	B \flat :-E \flat :	PAC (e)
	코데타	58-67	E \flat :	HC (a) (b') (d)
발전부	제1부분	68-81a	c:-g:-c:	PAC (a) (e)
	제2부분	81-96a	c:-f-b \flat :	IAC (a) (b') (c) (d)
	재경과구	97-104a	C \flat :-E \flat :	PAC (d)
재현부	제1주제	104-115a	E \flat :-A \flat :	IAC (a) (b) (b') (e)
	경과구	115-124	A \flat :-E \flat :	HC (b')
	제2주제	125-140a	E \flat :	PAC (c) (d) (d')
	종결군	140-154a	E \flat :-f:-E \flat :	PAC (e)
	코데타	154-163	E \flat :-A \flat :	IAC (a) (b') (d)
코다	163-173	A \flat :-E \flat :	PAC (a) (b) (b') (c) (d) (e)	

1) 제시부(마디1-67)

(1) 제1주제(마디1-13a)

제시부는 마디67까지로 제1주제, 경과구, 제2주제, 종결군, 코데타로 이루어져 있다. 제1악장은 빠르고 활기차게 피아노가 제1주제를 제시하며 시작된다. 피아노가 16분음표 셋잇단음으로 강하게 하행하는 아르페지오의 연주에 맞추어 바이올린이 *fp*로 화음을 채우고 16분음표 셋잇단음으로 유니슨으로 연주함으로써 모티브적 요소를 강조한다(악보 1).

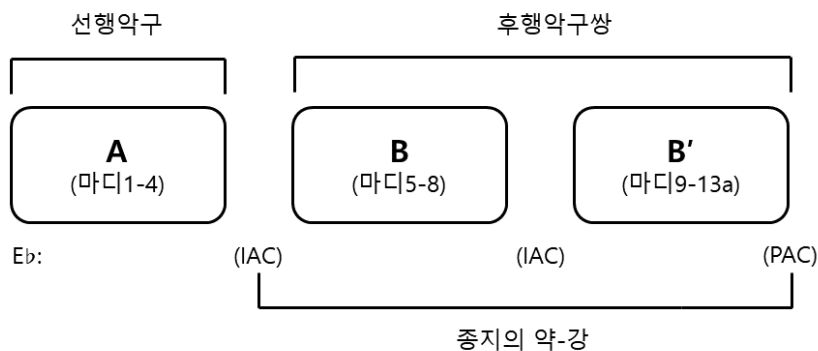
<악보 1> 제1악장, 마디1-4

The musical score shows the first four measures of the first movement. The key signature is E-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score is written for piano and violin. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The violin part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The first measure is marked '모티브 ㉓'. The second measure is marked '악구A'. The third measure is marked '반복'. The fourth measure is marked 'I (IAC)'. The score includes dynamic markings 'fp' and 'f'.

제1주제부의 구성은 외형적으로 A-B-B'의 비전형적 악절이다. 선율의 움직임으로 보자면 첫 4마디 선행악구는 피아노의 빠른 음형에 의해 주도되는 도입부의 느낌이 들며, 두 개의 후행악구 B와 B'가 유사악절의 구조를 갖는다. 종지는 마디8에서 불완전정격종지(IAC), 마디13a에서는 완전정격종지(PAC)로 종지의 약-강 관계가 이루어진다.³³⁾

33) 비전형적 악절과 유사악절의 구조에 관해서는 다음을 참조하시오. 송무경 『연주자를 위한 소나타 형식 1』, 226, 206.

<악구도해 1> 제1악장, 마디1-13a, 비전형적 악절



A악구에서는 피아노에서 주요 모티브㉓가 등장한다. 모티브㉓는 E \flat 장조의 하행하는 I도의 셋잇단음표로 곡의 시작을 알린다. 모티브㉓는 곧바로 확장되어 상행하는 아르페지오를 형성하고 V⁷의 2전위의 화음으로 하나의 악구를 만든다. 같은 형태로 마디3-4가 반복된다. 바이올린은 모티브㉓를 화음으로 받다가 두 번째 악구에서 피아노와 같이 모티브㉓를 연주하고 A악구의 끝에서 단독으로 이 모티브를 연주하며 B악구로 연결한다.

제1주제는 B악구에서 본격적으로 시작한다. 마디5의 피아노에서는 새로운 모티브㉔가 등장한다. 4분음표와 이중이탈음이 포함된 16분음표로 이루어지고 스타카토로 마무리된다. 모티브㉔는 악곡 전체에서 다양하게 변형되어 등장하여 곡을 만드는 중요한 역할을 한다.

B와 B'악구에서는 모티브㉔가 피아노와 바이올린에 의해 반복적으로 주고받는다. B'악구에서는 바이올린이 모티브를 먼저 제시할 때는 피아노가 단순 화음형 반주에서 16분음표 아르페지오로 바뀌며 부감7화음과 부속7화음을 통해 다양한 화성을 구사한다. 제시된 모티브㉔를 받을 때는 이중이탈음이 아니라 보조음을 사용하여 변형된 모티브㉔'로 받는다. 제1주제는 두 악기가 대화하는 느낌으로 모티브가 모두 피아노에서 제시되었지만 모티브를 서로 주고받으며 이중주의 동등성을 보여준다(악보 2).

<악보 2> 제1악장, 마디5-13a

(2) 경과구(마디13-28)

경과구는 제1주제적 요소를 가져온 종속된 경과구이다. 구조적으로는 마디 13에서 마디22까지를 첫째 부분, 마디23부터 28까지를 둘째 부분으로 나누어 볼 수 있다. 첫째 부분은 피아노가, 둘째 부분은 바이올린이 중심이 되어 진행된다.

첫 번째 부분 피아노 상성부에서는 모티브㉞'의 변형이 나타난다. 4분음표 없이 16분음표만으로 구성되어 보조음과 경과음을 포함하여 확장된 형태이다. 확장된 모티브㉞'의 변형은 세 번 반복되는 선율적 동형진행을 이루고 마디 15-16에서 피아노와 바이올린이 역할을 바꾸어 나타난다. 마디17에서는 유니슨으로 두 악기가 하나 되어 주요 모티브를 강조한다(악보 3).

<악보 3> 제1악장, 마디13-17

마디18은 *f* 시작하며 모티브㉔'의 요소가 새롭게 변형되어 나타난다. 16분 음표 6잇단음표에서 모티브㉔'의 보조음이 보이고 이는 하행하는 모티브㉔와 결합한다. 마디19는 모티브㉔가 확장 변형되어 아르페지오로 상행하면서 펼쳐 지는데 음역은 넓어지고 분위기는 더 활발해진다. 두 마디 구조는 조성을 달리하여 반복한다. 이 부분에서 제2주제로 가기 위한 전조적 과정이 예시된다. 마디18에서 vi의 부속7화음의 2전위로, 마디20에서 V의 부속7화음의 1전위로, 후자는 제2주제의 조성 Bb의 7화음이다. 이는 마디21에서 Bb과 같은 으뜸음조인 bb 단조로 이어져 마디22에서 It.⁶를 거쳐 반종지(HC)한다(악보 4).

<악보 4> 제1악장, 마디18-22

경과구의 둘째 부분이 시작되는 마디23에서는 *subito p*로 다른 분위기를 유도한다. 바이올린의 순차적이고 반음계적 선율은 제2주제를 부분적으로 암시하다가 16분음표로 생동감 있게 바뀐다. 피아노는 바이올린과 반진행과 병진행으로 움직인다 마디27에서는 모티브㉔의 셋잇단음표 바이올린과 강박에서 헤미올라를 이룬다. 이 단락에서 전조적 경과가 마무리된다. 제2주제 조성의 V가 반복되지만, 베토벤은 B♭장조 대신 b♭의 으뜸화음을 사용하며 제2주제 조성을 베일에 감추고 있다.

(3) 제2주제(마디29-44a)

제2주제는 제1주제와 대조적으로 서정적인 분위기를 형성한다. 바이올린이 *p*로 주선율을 제시하고(마디29-36), 피아노는 반주역할을 담당한다. 16분음표의 알베르티 베이스가 피아노의 오른손에 나타나 밝은 분위기를 환기시키고, 피아노의 왼손에서는 화성적 베이스가 나타난다. 조성은 제1주제 E♭장조의 딸림조 관계인 B♭장조로 바뀌어져 있다(악보 5).

<악보 5> 제1악장, 마디29-36

29

모티브㉔
모티브㉔
모티브㉔'

반음계적 상행

p 알베르티 베이스 반주

화성적 베이스

B♭: I V₃ V⁶ V⁷ I (IAC)

33

모티브㉔의 변형 모티브㉔의 변형

은음계적 하행

V⁷/ii ii⁶ V⁷ I⁶ [F:IV⁶] I⁶ V⁷ I (PAC)

음악적 진행을 이끌어낸다. 마디37에서는 한 옥타브 위의 주선율이 피아노 상성부에서 나타나고 바이올린은 피아노 상성부가 했던 반주부의 역할을 하고 피아노 하성부는 대선율이 지속적으로 나타난다.

(4) 종결군(마디44-58a)

마디44부터는 종결군이 시작된다.³⁵⁾ 피아노 왼손에서는 옥타브가 분할된 음형으로 B♭ 조성을 지속하는 동안, 오른손에서는 빠른 16분음표 음형의 반복으로 새로운 분위기가 형성된다. 이 여섯잇단음표 음형은 새로운 모티브Ⓞ로서 발전부에서 전개된다(악보 6). 종결군은 피아노와 바이올린에서 주고 받으며 *fff*까지 확대되다가 마디50에서 *p*로 긴장을 해소한 후 새로운 음형으로 이어진다. 마디50-51은 8분음표로 오른손과 왼손이 번갈아가며 연주한다. 바이올린은 피아노의 왼손과 함께 움직이며 4번째 박에서 피아노의 오른손과 *sf*로 만나 경쾌하고 리드미컬한 느낌이 든다. 마디52-55까지 빠른 패시지를 이어나가고 바이올린은 16분음표의 슬러와 스타카토로 이루어진 음형이 나타난다. 마디56부터 두 악기가 유니슨으로 2분음표로 단2도 상행하고 하행하면서 코

35) 마디44-58은 제2주제의 연장으로 보는 경우가 대부분이다. 곽윤정, “베토벤 바이올린 소나타 제3번 Op. 12-3과 10번 Op.96의 비교연구,” 13; 김지혜, “베토벤 《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》에 나타난 피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구 : 제 1악장 분석을 중심으로,” 20; 방미가, “Program annotation : L. v. Beethoven Violin Sonata No.3 Op.12, J. Brahms Violin Sonata No.3 in d minor Op.108,” 6; 윤승하, “L.v. Beethoven의 Violin Sonata Op.12, No.3의 작품분석 및 연주기법 비교: 제1악장을 중심으로,” 13; 이빈나, “Program Annotation : W. A. Mozart Sonata for Piano and Violin No.18 in e minor, K. 301 J. Brahms Scherzo for Violin and Piano in c minor (from the F.A.E Sonata), Op. Posthumous L. v Beethoven Sonata for Piano and Violin No.3 in E♭ Major op.12,” 44; 장혜주, “L. v. Beethoven violin sonata op. 12, no. 3 에 대한 연구,” 5; 조서연, “Beethoven sonata for violin and piano in G major op12. no.3 에 관한 분석연구,” 7.

위의 논문들에서는 ‘종결군’라는 개념을 도입하지 않고 대부분 제2주제의 연장이라는 오래된 분석방법을 따른다. 그러나 필자는 이 부분의 선율이 새로운 분위기를 형성하는 것에 주목하여 ‘종결군’으로 분류한다. 종결 주제에 관하여는 다음을 참고하시오. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석2』, 220-221.

데타를 향해 이어진다.

<악보 6> 제1악장, 마디44-46

44

모티브㉔

cresc.

6 동형진행

Bb: I⁷ 옥타브분할

xp.p

6

cresc. (V⁷)

Eb: V⁷

(5) 코데타(마디58-67)

코데타는 피아노 상하성부에서 주선율과 대선율로 오버랩되어 나타난다. 베이스에서 스타카토로 제시되는 주선율은 모티브㉔'의 앞 음형과 모티브㉔의 리듬이 확대 변형되어 결합한 형태이다. 대선율은 음형적으로는 모티브㉔와 유사하지만 4분음표에 당김음으로 16분음표는 순차적으로 바뀌었다. 중간 성부에서는 B♭ 음이 반복되며 긴장감을 준다. 바이올린은 8분음표로 보조적인 역할을 한다(악보 7).

<악보 7> 제1악장, 마디58-60

58

p

모티브㉔의 변형

Eb: V

모티브㉔의 앞 음형

V^{4/3}

모티브㉔의 리듬 확대

1 6

마디64에서는 바이올린과 피아노가 동시에 강하게 화음을 연주하면서 발전부를 예시하는 변화가 일어난다. 피아노에서는 모티브㉔의 리듬형인 셋잇단음표 분산화음으로 상행하다 마디66에서 6잇단음표로 하행한다. 마디67의 반복에서는 종결 주제의 모티브㉔의 확장 형태로 순차 하행하면서 발전부로 넘어간다. 이때 화성은 원조 E♭ 장조의 V 화음을 강조하고 있다(악보 8).

<악보 8> 제1악장, 마디64-67

2) 발전부(마디68-103)

발전부는 베토벤의 테마-모티브 작업이 잘 드러나는 곳이다. 이 곡에서도 베토벤은 제시부의 요소를 발전부로 가져와 전개시킨다. 발전부에 사용된 제시부의 모티브는 다섯 개다(악보 9). 모티브㉔는 피아노로 시작하는 제1주제의 첫 부분이다. 16분 셋잇단음표의 하행하는 아르페지오로 이루어져 있다. 모티브㉔와 모티브㉔'도 제1주제에 포함된 것으로, 마디5의 피아노와 바이올린에서 나온다. 두 모티브는 같은 리듬 구조이나, ㉔는 4분음표와 16분음표의

이중이탈음이 포함된 음형이고, ㉞'는 아래보조음을 가진 형태로 변형된 모습이다. 모티브㉞와 모티브㉞'는 제2주제의 첫 음형으로 바이올린에서 나온다. 모티브㉞는 8분음표가 상행하는 아르페지오의 스타카토로 나타난다. 모티브㉞'는 점4분음표와 두 개의 16분음표가 하행하는 아르페지오의 형태이다. 모티브㉞는 종결군의 음형으로 순차적으로 상행했다가 하행하는 16분음표 여섯잇단음표로 이루어졌다.

<악보 9> 제1악장 발전부에 사용된 모티브



(1) 제1부분(마디68-81a)

발전부의 제1부분은 다시 두 단락으로 나누어진다. 첫 단락(마디68-74a) 전체는 모티브㉞ 요소 중심으로 발전된다. 마디68에서 피아노는 코데타의 음형을 이어받아 화려하게 펼쳐지고, 그 위에 바이올린이 강한 어택으로 화성을 넣는다. 이 피아노 음형은 코데타에서와 마찬가지로 주로 모티브㉞의 요소들로 이루어져 있다. 모티브㉞의 리듬형을 가진 분산화음이 동형진행으로 상행한 뒤 6잇단음표로 동형진행으로 하행한다(악보 10). 발전부의 조성은 c단조로 시작해 마디72에서는 딸림 관계조인 g단조로 전조된다.

<악보 10> 제1악장, 마디68-70

제1부분 둘째 단락(마디74-81a)은 모티브㉔ 요소 중심으로 발전한다. 마디 74의 피아노에서 모티브㉔는 변형 없이 한 옥타브 위에서 나타난다. 피아노와 바이올린은 모티브㉔의 선율을 두 번 주고받는다. 중간 성부에서는 도약하는 감5도의 화음이 새로운 선율로 나타난다. g단조로 전도된 조성이 유지되는 가운데 감7화음과 N⁶의 사용으로 긴장감이 고조되는 부분이다(악보 11). 이후 계속되는 ff와 분할되는 짧은 음표들을 피아노 성부가 이어받고 발전시키면서 반음계적 상행을 통해 발전부의 제2부분으로 넘어간다.

<악보 11> 제1악장, 마디74-77

(2) 제2부분(마디81-95)

제2부분은 모티브㉞와 모티브㉠가 결합한 코데타의 요소 중심으로 전개된다. 여기에서는 모티브㉞+㉠형태의 피아노의 베이스 선을 위로 바이올린에서 코데타의 전반부의 형태와 종결 주제 후반부의 리듬이 유사하게 나타난다. 오른손 성부는 옥타브로 확장되어 나타난다. 마디84에서는 제2주제의 모티브㉡가 역행하여 결합한 형태로 발전되었다. 주선율은 마디85의 피아노 상성부에서 3도간격의 화음으로 확장되어 나타나고 마디89에서 바이올린과 함께 병진행으로 동시에 연주하는 형태로 발전하였다. 바이올린의 대선율은 마디86에서 피아노 하성부로, 마디90에서 피아노 상성부로 옮겨진다. 중간 성부에서 나타났던 지속음은 피아노 양성부의 옥타브로 확장되어 울리고 마디85에서 바이올린 성부로 이어진다. 조성은 c단조→f단조→b b 단조로 5도권으로 연속해서 전조하며 발전한다(악보 12).

<악보 12> 제1악장, 마디81-91

The musical score for measures 81-91 is presented in two systems. The first system (measures 81-85) features a piano part with a bass line and a violin part with a treble line. Annotations include '지속음이 옥타브로 변형' (sustained notes transformed by an octave), 'sf 모티브㉠의 변형' (sf modification of motif 1), and '종결주제의 리듬' (rhythm of the ending theme). The second system (measures 86-91) continues the piano and violin parts, with annotations for '3도 병진행' (3rd degree parallel motion) and 'sf 모티브㉡의 역행' (sf retrograde of motif 2). Chord symbols such as $c:\nu$, $V_2^{\frac{3}{4}}$, i^6 , $V_2^{\frac{3}{4}}$, i , $f:\nu$, $V_2^{\frac{3}{4}}$, $i^{\frac{3}{4}}$, $V_2^{\frac{3}{4}}$, $bb:\nu$, $V_2^{\frac{3}{4}}$, and i^6 are provided throughout the score.

(3) 재경과구(마디97-104a)

재경과구는 매우 여린 트레몰로의 반주 위에 피아노 오른손과 바이올린이 유니슨으로 서정적인 선율을 연주하면서 발전부를 마무리 짓는다. 점2분음표와 8분음표의 선율은 모티브@가 음정이 순차적으로 축소되었지만, 리듬은 확대된 형태로 볼 수 있다. 재경과구는 원조로 돌아가기 위한 전조과정을 거친다. I도와 V도 화음으로 이루어졌으며 조성은 딸림조가 아닌 먼 관계의 C^b장조로 시작되어 Ger.⁶를 통해 E^b장조로 전조된다(악보 13).

<악보 13> 제1악장, 마디97-104a

The musical score for measures 97-104a consists of two systems. The first system (measures 97-100) shows the Violin (유니슨) and Piano (피아노) parts. The piano part features a tremolo accompaniment. The second system (measures 101-104a) continues the piece, with dynamic markings ranging from *pp* to *fp* and *f*. Chord symbols include C^b: I, V, Ger.⁺⁶/E^b, and V (PAC).

3) 재현부(마디104-163)

(1) 제1주제(마디104-115a)

재현부는 제시부와 거의 같은 구성에서 음악적 변화가 나타난다. 제1주제는 제시부보다 마디가 축소되고 리듬에 변화가 있다. 못갓춘마디로 시작하던 A 악절은 갓춘마디로 세분화되어 제시된다(악보 14). B악절은 마디110의 한 옥타브 위의 선율에 약간의 변화가 있을 뿐 제시부와 동일한 구조이다. 제시부에서 악절B'는 한마디 축소되어 재현부에서는 원조의 4도 관계조인 A \flat 장조로 전조하여 나타나는데 원조E \flat 로 돌아가기 위함으로 볼 수 있다.

<악보 14> 제1악장, 마디104-107

(2) 경과구(마디115-124)

재현부의 경과구는 제시부와 마찬가지로 종속적이다. 두 부분 구조는 그대로 있지만 10마디로 줄어들었다는 점은 다르다. 첫 번째 부분은 마디115부터 마디121까지, 두 번째 부분은 마디122부터 124까지 축소되었다. 제시부에서는 피아노에서 모티브⑥'가 변형된 주제를 먼저 제시했지만 재현부에서는 바이올린이 먼저 등장하고 두 마디 간격으로 역할이 바뀌어 나타난다(악보 15). 마디119의 바이올린 성부에서 주제가 변형되어 주고받다가 마디121에서는 옥타브 관계로 같은 선율을 연주한다. E \flat 장조로의 전조과정이 나타나고 마디 122의 반음계적 상행 후 반종지를 이룬다.

<악보 15> 제1악장, 마디115-119a

115
p 바이올린 먼저 주제연주
p
 Ab: I 대선율 V₃ I V₃ I

(2) 제2주제(마디125-140a)

재현부의 제2주제는 제시부와 구조적으로는 동일하게 이루어져 있다. 당연히 딸림조로 나타났던 제2주제가 원조인 E \flat 장조로 나타나는 것은, 고전시대 소나타 형식의 전형적인 특징이다(악보 16).

<악보 16> 제1악장, 마디125-128

125
p
 Eb: I V₃ V⁶ V⁷ I

(3) 종결군(마디140-154a)

종결군은 제시부와 거의 동일하게 나타난다. 제시부에서 관계조로 전조했는데, 재현부에서는 마디143에서 2도 관계의 f단조로 전조하면서 조성을 흐리고 있다는 차이가 있다.

(4) 코데타(마디154-163)

재현부의 코데타 역시 제시부와 유사하나 마지막 두 마디에 변화가 있다. 마디162에서 32분음표와 16분음표로 하행하는 아르페지오를 펼친 후 조용히 마무리 된다. 피아노의 화려한 아르페지오는 코다적 요소의 예시로 볼 수 있다.

(5) 코다(마디163b-173)

코다는 바이올린의 조용한 모티브㉔ 선율로 시작하여 피아노의 화려한 아르페지오로 이어진다. 시작하여 웅장한 화음으로 끝을 맺는다. 코다에는 여러 모티브가 다양하게 등장한다. 마디166에서는 제시부에 나타난 모티브㉔와 ㉔'가 그대로 나타나며 마디170에서 모티브㉔의 요소들이 변형하여 재현된다. 조성감을 확실하게하기 위해 V-I의 진행이 연속 3번 나타나며, 마지막에는 완전정격종지(PAC)의 강한 화음으로 웅장하게 마무리된다(악보 17).

<악보 17> 제1악장, 마디163-173

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 163-166) features a piano part with dynamics *p*, *ff*, and *sf*, and a violin part with dynamics *sf* and *p*. Annotations include '모티브㉔' and '모티브㉕'. Chord symbols below the piano part are Ab: I, Eb: V⁷, VI⁷, and I⁶. The second system (measures 167-170) shows the piano part with dynamics *f* and *sf*, and the violin part with dynamics *f* and *sf*. Annotations include '모티브㉔' and '모티브㉕'. Chord symbols are ii⁶, V⁷, I⁶₄, and V⁷. The third system (measures 171-173) features the piano part with dynamics *cresc.* and *f*, and the violin part with dynamics *cresc.* and *f*. Annotations include '모티브㉔의 변형'. Chord symbols are I⁶₄, V⁷, and I (PAC).

2. 제2악장 분석

제2악장은 3/4박자의 C장조로 ‘Adagio con molta espressione’의 지시어로 진행된다. 구성은 A-B-A'의 3부분형식이며 A부분의 종지는 원조의 으뜸화음으로 이루어졌기 때문에 분할3부분형식으로 구분된다.³⁶⁾ 전체 구조는 다음과 같다(표 3).

<표 8> 베토벤 《바이올린 소나타 제3번》 제2악장 전체 구성

구조		마디	조성	종지
A부분	a	1-8	C:	PAC
	a'	9-15a	C:-G:	PAC
	b	15-19a	G:-c:-C:	IAC
	a''	19b-22a	C:	PAC
B부분	c	22b-30a	C:-f:-D b :	PAC
	c'	30b-39a	D b :-C:	IAC
A'부분	a'''	39-46a	C:	PAC
	b'	46-53a	C:	IAC
	b''	53b-64a	C:-E b :	IAC
코다		64-71	E b :-C:	PAC

1) A부분(마디1-22)

A부분은 a-a'-b-a''의 네 단락으로 구성되어 있다. 그러나 네 단락은 동일한 길이를 갖지 않고 특히 a''가 a와 a'의 1/2이기 때문에 외형상으로 A(a-a')-B 1/2A'으로 나타나는 순환2부분 형식으로 볼 수 있다.³⁷⁾

36) 분할3부형식에 관해서는 다음을 참조하십시오. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석 2』, 204-205.

37) 순환2부분 형식에 대해서는 다음을 참조하십시오. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석 2』.

(1) a단락(마디1-8)

a단락은 단순한 선율이 짧은 음표와 꾸밈음들로 장식되어 있다. 부점으로 인해 전체적으로 프랑스 조곡적인 우아함이 느껴지기도 한다. a단락은 8마디로 이루어졌으며 종지에 따라 두 개의 악구로 나눌 수 있다. 마디4에서 반종지(HC)하고 마디8에서 완전정격종지(PAC)하여 종지의 약-강을 이룬다. 그러나 피아노로 주도되는 선율의 디자인에서 보자면, 두 개의 악구가 유사하게 시작하는 유사악절의 형태는 아니다. 마디3-4와 5-6이 유사하기에 하나의 활처럼 아치형 구조로 되어있다.

피아노의 오른손에서 여리게 시작되는 선율은 4분음표의 3도씩 하행하는 선율로 이루어졌으며 마디2에서 꾸밈음으로 유려하게 이어진다. 마디3과 마디5에 나오는 겹점8분음표와 32분음표의 리듬형은 노트 이네갈(note inegales)의 느낌을 준다. 피아노 왼손과 바이올린은 8분음표로 약박에서 화음을 채워 주며 반주 역할을 한다. 조성은 C장조로 I과 V의 단순 진행 속에 마디6에서 ii가 V/V의 부속화음으로 등장한다(악보 18).

<악보18> 제2악장, 마디1-8

Adagio con molta espressione

p

Adagio con molta espressione

p 주제 요소

점성8분음표와32분음표리듬

C: I V $\frac{3}{2}$ I⁶ V⁶ I V⁷(HC) V $\frac{1}{2}$

5

p

tr

sf

sf

I⁶ ii $\frac{6}{5}$ V $\frac{6}{5}$ /V I $\frac{6}{4}$ V⁷ I (PAC)

(2) a'단락(마디9-15a)

a'단락에서는 바이올린이 피아노의 선율을 이어받는다. 이번에는 피아노가 반주역할을 하는데, 오른손은 4분음표로 화성을 채우고, 왼손은 64분음표의 빠른 리듬형으로 a단락보다 동적인 느낌을 준다(악보 19). 구조적으로는 a단락의 첫4마디는 같은 멜로디를 연주하지만 뒷부분은 축소되어 마디15에서 반종지한다. 조성은 C장조에서 G장조로 전조된다. 마디6에서 잠시 등장했던 부속화음이 마디13-14에 연속적으로 나오면서 G장조의 변화를 알린다.

<악보19> 제2악장, 마디9-11

(3) b단락(마디15-19a)

b단락은 불협화음과 반음계의 사용으로 a단락과 대조적인 분위기를 형성한다.³⁸⁾ 마디15에서는 *sf*로 새로운 선율적 음형이 제시되는데, 피아노가 부점으로 나올 때, 바이올린은 32분음표로 빠르게 연주된다. 피아노 왼손은 16분음표로 차분하게 근음을 연주하다 마디17부터 오른손으로 넘어가 스타카토로 바뀌고 바이올린도 여기에 가세한다(악보 20). G장조로 진행하던 조성은 반음계적으로 움직이다 새로운 단락에서 C장조로 바뀐다.

38) b단락을 a주제의 연장으로 보고 A'부분의 마디46이하를 경과구로 보는 논문들이 상당수 있다. 방미가, "Program annotation : L. v. Beethoven Violin Sonata No.3 Op.12, J. Brahms Violin Sonata No.3 in d minor Op.108," 10; 이빈나, "Program Annotation : W. A. Mozart Sonata for Piano and Violin No.18 in e minor, K. 301 J. Brahms Scherzo for Violin and Piano in c minor (from the F.A.E Sonata), Op. Posthumous L. v Beethoven Sonata for Piano and Violin No.3 in E♭ Major op.12," 50; 장혜주, "L. v. Beethoven violin sonata op. 12, no. 3 에 대한 연구," 14; 조서연, "Beethoven sonata for violin and piano in G major op12. no.3 에 관한 분석 연구," 17. 그러나 필자는 스포르찬도의 주제적 요소가 반복되며 A'부분에서 확대되어 전개 되기에 하나의 독립적인 단락으로 본다.

<악보 20> 제2악장, 마디15-19a

(4) 1/2a 단락(마디19-22)

A부분 주제선율이 재현되는 부분으로 다시 주제가 나타나 마무리 짓는 느낌이다. 마디는 절반이 축소되어 4마디이며 a주제의 선율에서 음역이 넓어지고 리듬 분할 변형되어 나타난다. 바이올린과 피아노는 동시에 반주역할을 하며 16분음표로 분할된 화음을 채운다(악보 21).

<악보 21> 제2악장, 마디19-21

2) B부분(마디22b-38)

B부분은 아름답고 서정적인 선율을 바이올린이 주도적으로 이끈다. 8마디

단위로 c단락과 c'단락의 두 부분으로 나뉜다.

(1) c단락(마디22b-30a)

c단락은 크레센도와 데크레센도 그리고 *perdendosi*(점점사라지는 듯한)와 같은 지시어가 쓰인 감정적으로 집중해야 하는 부분이다. 바이올린에서 못갓춘마디로 시작하는 선율이 나타나고 피아노는 반주역할을 한다. 피아노 오른손은 32분음표의 아르페지오로, 베이스는 4분음표로 반주한다(악보 22). 구조적으로는 4마디 단위로 완전정격종지(PAC)하는 악구가 반복되는 반복악구이다. 첫 악구는 C장조에서 f단조의 V도의 3전위 화음으로 바뀌었고 두 번째 악구는 마디27에서 같은 선율을 D \flat 장조로 전조하여 나타난다.

<악보 22> 제2악장, 마디22-27

(2) c'단락(30b-39a)

c'에서는 선율이 변형되어 나타나고 특히 마디31부터의 피아노반주의 아르페지오 음형은 바흐의 《평균율 클라비어곡집 1권》(Das wohltemperierte Klavier Teil 1)중 1번 C장조 프렐류드 BWV846을 연상시킨다(악보23).³⁹⁾ 마디37에서 다시 C장조의 V도 화음으로 전조되어 불안정정격종지(IAC)한다.

<악보 23> BWV.846, 마디1-4



3) A'부분(마디39-71)

A'부분은 a'''-b'-b''-코다로 구성되어 있다. A부분에서 4마디로 제시됐던 b 단락은 확장되어 반복하는 형태이다.

(1) a'''단락

a'''단락은 8마디로 A부분에 비해 많이 축소되었고 피아노에서 주제가 제시된다. 선율적으로는 앞의 4마디는 a단락과 똑같이 재현되고 뒤의 4마디는 변형되어서 나타나는 형태이다. 피아노반주는 음역이 확장되어 리듬 분할되었고 바이올린은 마디31의 피아노 오른손이 했던 아르페지오 음형으로 반주한다(악보 24). 마디43a에서 불안정정격종지(IAC)하고 마디46a에서 완전정격종지(PAC)한다.

39) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악”, 623.

<악보 24> 제2악장, 마디39-42

(2) b'단락(마디46-53a)

첫 마디의 피아노 양손에서는 b단락의 마디15에서 등장했던 요소의 음형과 리듬이 변형되어 나타나고 피아노 왼손에서 나타났던 지속음은 바이올린이 연주한다. 마디48b에서 바이올린과 피아노 오른손이 3도 간격으로 함께 움직이는데, 도약하여 순차 하행하는 16분음표 스타카토로 작아지면서 마디50에서 16분음표로 화성을 세 번 채우고 휴지한다. 마디52에서는 부속화음이 나타나고 마디53a에서 불안전정격종지(IAC)한다.

(3) b''단락(53-64a)

b''단락은 b'단락이 확대 변형되었다. 마디46의 피아노 양손음형은 마디53에서 바이올린 성부와 피아노왼손이 모방한다. 바이올린이 연주했던 지속음은 피아노 오른손에서 나타나고 마디55에서 트릴로 변형된다. 마디49의 하행하는 스타카토 음형은 마디56에서 32분음표로 분할되어 바이올린과 피아노 양손 전체에서 나타난다, 마디50-51의 수직적이었던 리듬은 마디57에서 주고받는 형태로 발전되어 나타난다. 마디59에서 갑작스러운 *ff*의 부감7화음이 나타나고 마디60에서 해결되며 이어진다(악보 25). 마디62부터 피아노 왼손에서

A'부분을 암시하는 8분음표 반주음형이 나타나고 마디63에서 E \flat 장조의 속화음으로 전조되어 불완전정격중지(IAC)하여 마무리된다.

<악보 25> 제2악장, 마디46-59

(4) 코다

코다는 A부분의 첫 음형과 B부분의 반주음형, 그리고 마무리하는 새로운 음형이 나타난다. 마디64의 바이올린에서 나타나는 선율은 다음마디에서 피아

노가 받고 마디66에서 다시 바이올린이 이어받는다. 바이올린이 3도 하행하는 선율을 연주하는 동안 피아노 오른손은 B부분의 반주음형을 하행하며 연주하고 피아노 왼손은 8분음표로 화음을 채운다. 마디68부터 바이올린에서 새로운 음형이 나타나는데 이 음형을 다음마디에서 변형하여 연주하고 마디 70에서 피아노가 이어받아 발전하여 동형진행하면서 마무리된다. 조성은 E \flat 장조로 재현되고 마디67에서 원조인 C장조로 전조되어 마디68부터 V 7 - I의 연속적인 화성으로 반복하며 마무리 짓는다(악보 26).

<악보 26> 제2악장, 마디64-71

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 64 to 71. The piano part (bottom staff) features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The violin part (top staff) has a melodic line with a descending tritone interval. Annotations include 'A부분 주체요소' pointing to a specific interval in measure 65 and 'B부분 반주음형' pointing to a rhythmic pattern in measure 67. Chord symbols below the piano staff are: Eb: I 6 , vii $^{\circ 4}_3$ /vi, vii $^{\circ 4}_2$ /iii, ii 6 , and C: V 7 . The second system covers measures 68 to 71. The piano part continues with the eighth-note accompaniment and chords. The violin part introduces a new rhythmic pattern. Annotations include '새로운 음형 확대 발전' pointing to a new motif in measure 68 and 'cresc.' indicating a dynamic increase in measure 70. Chord symbols below the piano staff are: I, (V 7), I, (V 7), I, V 7 , and I (PAC).

3. 제3악장 분석

제3악장은 7부분 론도 형식으로 2/4박자의 ‘Allegro molto’의 지시어로 빠르고 경쾌하게 진행된다. 제3악장에서는 세 개의 주제가 나타난다. 첫 번째 주제인 리프레인 A가 E \flat 장조로 시작하여 4번 반복하는 사이사이에 다른 조성의 주제인 쿠플레 B와 C가 출현하여 리프레인 A를 순환시킨다. 후반부의 A $''$ -B'-A $'''$ 는 원조성에서 나타나 안정적인 조성감을 준다. 제3악장의 전체적인 구조는 다음 도표와 같다(표 9).

<표 9> 베토벤 《바이올린 소나타 제3번》 제3악장 전체 구성

구조	마디	조성	종지
A	a	1-16a	E \flat :
	b	16b-32a	E \flat :-c:-B \flat :-E \flat :
	a'	31b-39a	E \flat
	연결구	39b-51a	E \flat :-c:-B \flat :
B	c	51b-67a	B \flat :
	d	67-79a	B \flat :-E \flat :
A'	a''	78b-94a	E \flat :
C	e	94b-109a	G \flat
	f	109-117a	G \flat :-e \flat :
	e'	117-131a	G \flat :-b \flat :
	f'	131-139a	b \flat :-e \flat :
	e''	139-153a	G \flat :-e \flat :
	연결구	153-163a	e \flat :-E \flat :
A''	a'''	163-174a	E \flat :-A \flat :
	b'	174b-182a	A \flat :-f:
	연결구	182b-194a	f:-E \flat :
B'	c'	194b-210a	E \flat :
	d'	210-226a	E \flat :
코다	226-278	E \flat :	PAC

1) 악절 분석

(1) a악절

a악절은 곡의 전체적인 주제 역할을 담당한다. 3번 변형되어 나타난다. 첫 번째 a(마디1-16a)는 피아노가 단독으로 8마디의 주제를 제시한다. *p*로 시작하지만 강박에 *sf*가 수직적인 화음으로 나타나 경쾌하고 당찬 느낌이 든다. 8분음표의 스타카토 두 개와 4분음표가 4도 간격에서 5도, 6도로 확장된다. 마디5부터는 상승했던 요소가 축소되면서 아치형의 곡선을 그리며 종지한다. 마디8b부터 바이올린이 피아노 선율을 이어받는다. 이때 피아노 오른손은 16분음표의 분산화음으로 왼손은 8분음표의 스타카토로 주선율과 반진행적으로 움직인다. 구조적으로는 8+8마디로 이루어진 반복유사악절이다. 두 개의 악절은 각각 유사악절로 이루어졌으며, 선행악구와 후행악구가 반종지와 완전정격 종지의 약-강 관계로 되어 있다(악보 27).

<악보 27> 제3악장, 마디1-16a

Harmonic analysis for measures 1-16a:

Measures 1-8: Eb: I V I vi ii⁶ V(HC) I⁶ ii⁶ I⁶ V⁷ I(PAC) I

Measures 9-16: V⁶ I⁶ I ii⁶ V(HC) I⁶ ii⁶ I⁶ V⁷ I(PAC)

a'악절(마디31b-39a)는 바이올린과 피아노가 유니슨으로 진행하며 악절의 반복 없는 8마디의 유사악절로 이루어졌다. 선율은 마디34-35a에서 3도 간격의 화음으로 연주하기도 한다. 피아노 왼손은 16분음표의 선율형태로 하행했다가 상행하는 곡선을 보인다(악보 28).

<악보 28> 제3악장, 마디31-39a

31

(cresc.) sf 유니슨 3도 간격 화음 sf sf sf sf sf sf

cresc. sf 반주음형 변형 sf sf sf sf sf sf

Eb: V⁶ I V⁶ I vi¹ V (HC) I⁶ I IV⁷ ii⁷V⁶/V I⁴ V⁷ I (PAC)

a''악절(마디78b-94a)은 a와 같은 16마디의 구조이나 선율의 진행 순서가 반대이다. a'에서는 바이올린이 먼저 주제를 연주한 후 피아노가 주제를 이어 받는다. 못갓춘마디의 주제 선율은 동일하나, 마디83-84의 피아노 왼손에서 아르페지오의 도약 대신 순차적인 반진행이 이루어진다(악보 29).

<악보 29> 제3악장, 83-90

83

sf sf

베이스 선을 변화 반진행 sf sf sf sf sf sf

Eb: I⁶ IV ii⁴ I⁶ V⁷ I⁷ I V⁶ I vi ii⁶ V

a'''악절(마디163-174a)은 앞에서 나왔던 두 개의 8분음표 음형이 생략되고 갓춘마디로 시작한다. 11마디의 불규칙 구조로 악절a''의 후행악절(마디

87-94a)과 마디170a까지 동일하다. 이후 바이올린이 주선율을 연주할 때 피아노의 한 옥타브 내의 아르페지오를 펼치고, 왼손이 반진행적으로 진행하며 음악적 스케일을 넓혀간다(악보 30).

<악보 30> 제3악장, 마디163-174a

163

169

갖춘마디로 시작

아르페지오 반주음형

Chord symbols: Eb: I, V⁷, I, V⁷, I⁶, ii⁶, I⁴, V⁷, I, Ab: V⁷, I⁶, ii⁶, I⁴, V⁷, I (PAC)

(2) b악절

b악절은 두 번 나온다. 첫 번째 b(마디16-32a)는 a와 비교해서 음형과 화성, 조성의 변화가 많고 피아노와 바이올린의 주고받는 간격이 빠르므로 동적인 느낌이 강하다. 선율은 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 부분은 피아노에서 단독으로 16분음표의 선율이 두 음씩 슬러로 이어져 하행한 뒤 a 주제 리듬을 연상시키는 두 개의 8분음표가 제시되고 꾸밈음으로 장식된 4도 이후 5도-6도-7도로 펼쳐진다. 마디20b에서 바이올린이 이어받아 3도 하행으로 변형하여 연주하고 다시 피아노가 주도한다. 두 번째 부분은 마디24부터 볼 수 있다. 피아노 오른손에서 sf로 옥타브 도약하여 아르페지오로 하행하며

펼쳐지는 음형이 제시되고 피아노 왼손은 알베르티 베이스로 반주역할을 한다. 두 마디 이후 바이올린이 이어받아 한 옥타브 아래에서 모방하는 형태이다(악보 31). 두 악기가 끊임없이 모방하면서 주고받고 종지하기 전에 a부분이 나타나는데, 이러한 스트레토의 사용은 돌림노래를 연상시키기도 한다. 구조적으로 16마디는 두 개의 유사악절로 이루어져 있으며, 각각의 후반부에서 전조가 이루어진다.

<악보 31> 제3악장, 마디16-29

16

24

하행선율

상행선율

3도 아래 모방

주제 리듬

$Eb: I$ $V_2^{\frac{1}{2}}$ I^6 $V_2^{\frac{3}{4}}$ I $c: vii^{\circ 6}$ $V_2^{\frac{1}{2}}$ i^6 $V_4^{\frac{1}{4}}$ i $Bb: V^7$

I (PAC) $V_2^{\frac{1}{2}}$ I^6 V^7 I^6 $V_2^{\frac{1}{2}}$

b'(마디174b-182a)는 b와 동일한 구조로 시작한다. 그러나 4도 위에서 반종지(HC)로 마무리되며 b의 후악절(마디24-32a)이 생략되었다(악보 32).

<악보 32> 제3악장, 마디174-182a

174

Ab: I V₂⁴ I⁶ V₃³ I f: vii⁶₆ V₂⁴ i⁶ V₂⁴ i V₂⁴(HC)

(3) c악절

c악절은 두 번 나온다. 첫 번째 c(마디51b-67a)는 꾸밈음과 32분음표로 좀 더 유연하게 이루어졌다. 바이올린에서 먼저 선율이 제시되고 피아노 오른손은 알베르티 베이스의 반주음형을, 피아노 왼손은 4도관계의 4분음표 스타카토 음형을 연주한다. 마디60에서 선율은 피아노성부로 옮겨지며 베이스 음형이 8분음표 스타카토로 변화하여 동형진행한다. 구조적으로 유사이중악절이다. 마디55에서 VI화음으로 위종지하여 악곡을 연장하고 마디59에서 반종지(HC)한다. 이후 마디67에서 완전정격종지(PAC)하여 약-강을 이룬다(악보 33).

<악보 33> 제3악장, 마디51-67a

The image shows a musical score for measures 51-67a. It consists of two systems of staves. The first system (measures 51-59) includes a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The piano part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *알베르티 베이스*. The second system (measures 60-67a) also includes a violin part and a piano part. The piano part has a dynamic marking of *sf*. Harmonic analysis is provided below the piano part of both systems. The first system's analysis includes: Bb: I, V, I, ii, vi, IV, I, vii°, I, V (HC). The second system's analysis includes: I, V⁶, ii, vi⁶, IV, I⁶, IV, V, I (PAC). There is also a label '동형진행' (homophonic progression) under the first system's piano part.

c'(마디194b-210a) c와 길이와 구성이 동일하다. 조성이 Bb에서 원조 Eb 장조로 재현된다는 점이 다르다.

(5) d악절

d악절(마디67-79a)은 두 번나온다. d는 새로운 음형이 나타나는 부분으로 피아노와 바이올린이 주고받는 형태로 진행된다. 마디71b이하에서 피아노와 바이올린 성부에서 새로운 모티브가 나온다. 하행하는 두 개의 16분음표음과 4분음표 스타카토 음형은 이후 코다에서 변형되어 등장한다. d는 피아노에서 분산화음이 하행하며 펼쳐진다. 바이올린이 두 마디 뒤에 펼침 화음을 받는다. 마디71에서 피아노가 다시 이어받으면서 피아노 오른손과 바이올린에서는 유니슨으로 동형진행하며 연주하는 모티브가 나타난다(악보 34). 이때 바이올린과 피아노 왼손과는 반진행을 이루면서 *f*를 향해 점점 커지고 이후 분산화음으로 하행하며 작아진다.

<악보 34> 제3악장, 67-74

d'악절(마디110-226a)은 d악절의 뒷부분이 변형, 확장되어 4개의 마디가 늘어났다. d'악절에서 분산화음으로 하행하면서 마무리하는 부분이 아르페지오로 하행한 뒤 새로운 리듬으로 나타난다. 피아노 왼손과 바이올린은 동시에 점4분음표와 8분음표의 리듬을, 피아노 오른손은 분산화음 형태의 음형을 연주하며 순차적으로 상행한다. 마디222에서 갑작스러운 *p*와 함께 바이올린과 피아노 왼손의 리듬이 바뀌고 마디224에서 피아노 오른손 단독으로 분산화음으로 반음계적 상행한다(악보 35).

<악보 35> 제3악장, 218-226a

(6) e악절

e악절은 세 번 나온다. 첫 번째 e(마디94b-109a)는 *f*로 진행되며 강박에 *sf*로 리듬적인 통일감을 준다. 구조적으로는 세 개의 유사한 악구로 이루어진

비전형적 악절이다. 첫 마디의 생김새를 살펴보면, 피아노의 양손에서 두 개의 옥타브 관계의 8분음표가 슬러로 이어진 뒤 스타카토로 제시된다. 리듬적으로는 양손이 같지만 음형은 다르다. 피아노 오른손은 순차진행이고 피아노 왼손은 4도 도약하여 돌아온 뒤 순차 하행하는 형태이다. 악절 전체에서 이 음형은 3도 간격으로 하행하며 동형진행 하는 형태로 이루어졌다. 바이올린에서는 *sf*의 2분음표와 스타카토로 순차 상행하는 음형이 나타나 피아노와는 반진행을 이룬다. 마디95부터 마디98까지 음형은 장2도씩 상행하여 동형진행된다(악보 36).

<악보 36> 제3악장, 94-109a

e'악절(마디117-131a)은 e악절과 구조는 동일하다. 그러나 e의 바이올린과 피아노의 오른손 선율이 바뀌고 마지막 동형진행에서 bb 단조로 전조되는 점이 다르다(악보 37).

<악보 37> 제3악장, 117-224

117

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *(sf)* *sf*

Gb: vi⁷ IV⁷ ii⁷ vii^o (HC) vii^{o7} V⁷ iii⁷ I (IAC)

e⁷악절(마디139-153a)에서 바이올린은 e⁷악절의 피아노 왼손 주제를, 피아노는 베이스 없이 경과음과 보조음을 포함한 순차하는 16분음표로 이루어진 선율을 연주한다. e에서 바이올린이 연주했던 선율은 생략되었다. 피아노 오른손과 바이올린과 함께 3도 간격으로 하행하며 동형진행 하고 마디147에서 바이올린과 피아노의 성부가 교차되면서 베이스 선율이 추가된다(악보 38).

<악보 38> 제3악장, 139-153a

139

p *p*

146 Gb: vi⁷ IV⁷ ii⁷ vii^o (HC) vii^{o7} V⁷ iii⁷

I (IAC) I⁷ IV⁶ ii⁶ vii^{o6} eb: vii^{o6} vii^o ii⁶ V⁷ (IAC)

(7) f악절

f악절(마디109-117a)은 두 번 나온다. 첫 번째 f는 *pp*로 시작하여 상행하고 하행하는 스케일로 이루어져 e악절과 대조되는 성격이다. 피아노 오른손은 Gb 장조의 스케일로 상행하고 하행하며, 피아노 왼손과 바이올린은 8분음표로 화성을 채우는 역할을 한다. 구조는 불완전정격종지(IAC)하는 두 개의 악구로 이루어진 반복악구이다(악보 39).

<악보 39> 제3악장, 109-113

Musical score for Example 39, measures 109-113. The score is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part has a dynamic marking of *pp*. The structure is labeled as Gb: I, V_{3/4}, I⁶, V_{3/4}, and I (IAC).

f'악절(마디131-139a)은 구조는 동일하다. 그러나 첫마디의 피아노 왼손이 도약으로 시작하고 선율에서 약간의 변화가 있다. 또한 f'는 장조스케일로 시작하지만 f'는 3도 위에서 단조스케일로 진행한다(악보 40).

<악보 40> 제3악장, 131-135

Musical score for Example 40, measures 131-135. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part has a dynamic marking of *pp*. The structure is labeled as bb: i, V_{3/4}, i⁶, VII⁷, and i (IAC).

2) 형식 분석

(1) A부분(마디1-51a)

리프레인 A는 3번 반복된다. 첫 번째 리프레인 A는 a-b-a'-연결구로 구성되어 있다. a는 리프레인 A의 주제가 나타나는 부분으로 제1악장과 같은 E \flat 장조로 나타난다. 피아노에서 시작되는 8마디의 악절이 바이올린에서 반복되어 나타난다. b부분은 피아노와 바이올린 간의 모방으로 구성되어있으며 잦은 전조로 경과구적인 역할로 나타난다. E \flat 장조로 시작하여 마디20에서 c단조로, 마디23에서 B \flat 장조로, 마디31에서 다시 E \flat 장조로 전조하여 a의 재현을 위해 원조로 돌아가는 모습을 보인다. 마디31b-39a에서 a가 반복 없이 하나의 악절로 다시 등장한다. 선율은 같으나 바이올린과 피아노 오른손이 동시에 주제를 연주하고 피아노의 왼손에서는 선율적인 16분음표가 넓은 음역대 안에서 재현된다. 연결구를 통해 B부분으로 이어진다.

연결구(마디39b-51a)는 바이올린과 피아노에서 a주제의 모티브가 변형되어 유니슨으로 나타난다. 이 음형은 *ff*의 단2도간격의 2분음표와 이어지는 8분음표로 제시된다. 이후 피아노 오른손에서는 도약하여 16분음표로 상행 순차진행하고 바이올린은 도약하여 8분음표 스타카토로 하행한다. 그래서 피아노 오른손과 바이올린이 반진행으로 나타나게 된다. 4마디의 음형을 모방하여 반복한 후 연속되는 a음형을 두 악기가 함께 반음계적으로 순차 상행하면서 B부분으로 이어진다(악보 41). 조성은 E \flat 장조로 시작하여 마디41에서 c단조로, 반음계 진행을 통해 B \flat 장조로 전조된다.

<악보 41> 제3악장, 43-51a

(2) B부분(마디51b-79a)

첫 번째 쿠플레 B는 c악절과 d악절로 이루어져 있다. 주제적인 성격인 c는 32분음표와 꾸밈음의 빠른 음형을 사용하여 a보다 유연한 선율로 제시된다. d는 새로운 모티브가 제시되는 악절로 경과구적인 역할을 하며 여기서 나타나는 음형은 이후에 동기적으로 사용된다. d에서는 V-I 화음 진행이 연속으로 이루어져있다. 조성은 원조성의 딸림조인 Bb 장조로 시작하여 리프라인 A로 돌아가기 위해 Eb 장조로 전조(마디75)하였다.

(3) A'부분(마디78b-94a)

두 번째 리프라인 A'는 a'악절로만 구성되어 있다. A와는 반대로 바이올린이 먼저 주제를 제시하고 마디87에서 피아노가 이어받는 형태이다. 조성은 원조성 Eb 장조가 유지된다.

(4) C부분(마디94b-163a)

두 번째 쿠플레 C는 e악절과 f악절, 그리고 연결구로 구성되어 있다. e-f-

e'-f'-e"-연결구 형태로 e가 세 번 반복되는 것 또한 베토벤이 의도한 진행이 아닐까 사료된다. 쿠플레 C의 주제가 나타나는 e는 한 마디의 주제가 3번씩 동형진행하고 그 세 마디가 다시 세 번 동형진행 하는 비전형적 악절로 나타난다. f는 상행하고 하행하는 스케일로 이루어져 e악절의 사이사이에 등장하며 경과적 기능을 한다. 조성은 제3의 조성인 Gb 장조로 시작하여 마디114에서 eb 단조로, 마디117에서 Gb 장조로, 마디225에서 bb 단조로, 마디138에서 eb 단조로 진행된다. 마디153에서 다시 주제가 나타나 이어질 것 같지만 연결구의 새로운 음형으로 마무리하며 A"주제로 들어가는 모양새이다.

쿠플레 C의 연결구(마디153-163a)는 4마디가 e주제음형으로 시작하지만 마디157의 바이올린과 피아노 왼손에서 점4분음표와 8분음표로 나타나는 새로운 음형으로 이루어졌다. 피아노 오른손은 e"의 16분음표 음형을 이어받아 동형진행하며 마디161에서 반음계적으로 상행하고 아르페지오로 펼쳐 하행하며 A"부분으로 이어진다.

(5) A"부분(마디163-194a)

세 번째 리프라인 A"는 a"-b'-연결구로 이루어졌다. A부분과 비교하여 a"는 비전형적 악절로 나타나고 반복하는 a부분이 생략되었다. b'악절 또한 후반부가 생략되어 마디가 축소되었다. a"에서 Eb 장조로 시작하여 바이올린이 받는 마디170b에서 Ab 장조로, b'의 마디178에서 f단조로 전조되었다. 이후 연결구를 통해 원조Eb 장조로 돌아간다.

(6) B'부분(마디194b-226a)

쿠플레 B와 비교해보자면 c'악절은 같은 구성이지만 d'악절이 확장되어 마

디수가 늘어났다. d에서 분산화음으로 하행하면서 마무리하는 부분이 d'에서 아르페지오의 하행으로 변하고 확장되어 새로운 리듬으로 나타난다. 이후 분산화음으로 반음계적 상행하고 A^{'''}로 이어진다. B는 B^b 장조로 진행되지만 B'는 원조 E^b 장조에서 재현된다.

(7) 코다(마디226-278)

코다는 3성 푸가로 시작한다. 주제는 a와 d의 모티브적 요소들로 이루어졌고, 가장 긴 부분으로 많은 변화가 이루어진 부분이다. 피아노에서 나타나는 하행 선율은 a의 모티브적 요소의 전개를 갖춘마디로 바꾼 형태로 베토벤의 테마-모티브적 작곡방식이 엿보이는 부분이기도 한다. 바이올린에서는 d요소가 첨가되어 16분음표와 8분음표의 순차진행이 반진행으로 나타난다. 주선율에서 모티브적 요소만 가져와 전개시킨 점은 베토벤 특유의 테마-모티브 작업의 면모를 보여준다. 4마디 이후 폴리포니적인 푸가기법으로 두 악기간의 성부교차가 활발히 일어난다. 마디237부터 피아노 오른손과 바이올린은 e의 모티브적 요소로 바뀌며 피아노 왼손은 16분음표 음형을 동형진행한다.

마디245b부터는 푸가적인 형태와 스트레토(stretto)의 사용으로 베토벤의 탄탄한 대위법 작업 기법이 잘 나타난다. *ff*로 시작하는 바이올린의 선율을 시작으로 분위기가 최고조로 상승한다. 못갖춘마디로 시작하는 a모티브가 바이올린에서 나타나고 피아노에서 a모티브를 거꾸로 변형하여 약박에 *sf*가 나타나게 되어 돌림노래와 같은 효과를 낸다. 이때 피아노 왼손은 옥타브로 분할된 트레몰로로 끝까지 연주한다. 마디249부터 바이올린은 16분음표로 동형진행하고 피아노 오른손은 e모티브로 함께 하행하다가 마디254에서 바이올린은 트릴로, 피아노 오른손은 옥타브 분할된 아르페지오로 상승하며 막바지를 향해 가는 모양새이다(악보 42).

<악보 42> 제3악장, 226-251

226 d악절 주제 요소
 p 반진행
 갓춘마디시작 a주제 요소 변형
 sf
 (cresc.) 피아노와 바이올린 병진행
 ff

235 Eb: e주제 요소 변형
 sf 동형진행
 f (IAC)

243 ff 스트레토 사용 sf sf sf 피아노와 바이올린 병진행
 ff (HC)

마디258부터 선율은 바이올린이 주도적으로 이끈다. 바이올린에서 주제적 요소가 변형, 발전된 형태로 8분음표 스타카토와 순차적인 16분음표로 이루어진 선율이 제시되고 피아노 오른손은 하행하는 아르페지오와 분산화음으로 반주역할을 한다. 피아노의 왼손에서는 a모티브가 갓춘마디로 나타난다. 마디 274b부터는 a모티브가 바이올린에서부터 피아노 왼손까지, 한 옥타브씩 하행하며 반복으로 마무리하는 형태이다. 화성은 I-IV-V-I의 진행이 반복되고 V-I를 여러 차례 반복함으로 강한 종지감을 준다(악보 43).

<악보 43> 제3악장, 258-278

258 *p*

fp

E♭: I V^{1/2}/IV IV⁶ V⁶ I V^{1/2}/IV

264

IV⁶ V⁶ I (IAC) V⁷ I V⁷ I

271 *p* *ff*

p *ff*

V⁷ I V⁷ I *p* V I (PAC)

IV. 결론

본 논문에서는 베토벤의 《바이올린 소나타 제3번》의 전 악장을 분석 연구하였다. 먼저 베토벤까지 고전 시대의 바이올린 소나타가 어떻게 발전했는지, 베토벤의 10개 바이올린 소나타의 개괄과 작품 배경을 고찰하였다. 그리고 《바이올린 소나타 제3번》의 악장별 분석을 통해 구조와 형식, 악기간의 짜임새와 관계에 대해 정리해 보았다.

제1악장은 소나타 형식으로 빠른 템포의 비르투오소적인 웅장함이 느껴지는 악장이다. 제시부의 제1주제와 제2주제는 E \flat 장조와 B \flat 장조로 딸림조 관계이며 대비되는 성격이다. 제1주제는 빠르고 활발한 음형을, 제2주제는 서정적이고 8마디의 주제를 피아노와 바이올린이 주고받으며 연주한다. 주제들 사이를 제1주제의 모티브로 이루어진 종속적인 경과구가 연결한다. 발전부는 제시부와 재현부에 비해서 짧다. 제시부의 주제 소재와 종결군에 나타나는 동기적 요소들이 발전부의 전성부에서 테마-모티브적 작곡기법으로 나타난다. 발전부의 코데타부분에서는 바로 원조로 돌아가지 않고 C \flat 장조의 일반적이지 않는 진행을 보인다. 재현부는 제시부보다 마디가 축소되었지만 구성은 거의 동일하며 원조인 E \flat 장조로 재현된다. 이어지는 코다는 이전에 제시된 모티브를 중심으로 강하게 마무리된다.

제2악장은 A-B-A'의 3부분 형식으로 Adagio con molta espressione의 지시어대로 곡의 감정적으로 중심이 되는 악장이다. 제2악장은 일반적이지 않은 3도 관계의 C 장조로 시작한다. 겹점음표와 짧은 32분음표가 곡 전체에서 나타나고 프랑스 조곡적인 우아하고 기품 있는 선율이 특징적이다. A에서는 피아노가 먼저 선율을 제시하지만 B부분에서는 바이올린이 전적으로 주도권을 갖는다. B부분의 피아노 반주음형은 바흐의 C 장조 프렐류드 BWV846를 연상시키며 서정적이고 아름다운 분위기를 자아낸다. A'부분은 A부분의 요소

가 모방, 변형으로 확장되고 모든 성부에서 교차되면서 전개된다.

제3악장은 A-B-A'-C-A"-B'-코다로 구성된 마지막 리프레인 A가 생략된 비전형적 7부분 론도형식이다. 베토벤의 대가적인 품모가 엿보이는 곡으로 제1악장에 뒤지지 않는 정교한 짜임새로 쓰여 졌다. 제3악장에서는 대표적으로 대비되는 3개의 주제가 제시된다. 리프레인 A 주제는 두 개의 8분음표와 4분음표로 구성된 규칙적인 리듬과 수직적인 화음으로 나타나며 E \flat 장조이다. 쿠플레 B는 짧은 음표와 꾸밈음으로 리프레인 A보다 유려한 선율이며 딸림조 B \flat 장조로 나타난다. 리프레인 A'는 원조 E \flat 장조로 돌아온다. 이어서 앞의 주제들과 대조적인 성격의 쿠플레 C 주제가 나타난다. C는 한마디의 주제가 3번 동형진행하고 그 덩어리가 다시 동형진행하는 형태로 이루어졌다. 바이올린에서는 대선율이 나타나 피아노와 반진행을 이룬다. C는 제3의 조성인 G \flat 장조로 진행된다. 후반부의 A"-B'-코다는 원조성에서 나타나 안정적인 조성감을 나타낸다.

《바이올린 소나타 제3번》의 집중적 분석을 통해서 음악적 특징을 다음과 정리해 볼 수 있다. 첫째, 바이올린과 피아노의 동등한 사용을 목표로 한다. 이 곡의 모든 악장에서 피아노가 먼저 주제를 연주 한다는 점에서 바이올린보다 피아노의 비중이 좀 더 크다고 할 수 있다. 하지만 피아노와 바이올린이 서로 대화를 주고받거나 함께 연주하는 형태로 긴밀하게 연관되며 동등한 비중을 목표로 한 진정한 듀오 소나타의 모습을 보여준다. 두 악기가 곡 안에서 서로 밀접하다는 점에서 이전까지의 바이올린 소나타에서 부차적인 기능을 했던 바이올린의 역할과는 구별된다.

둘째, 베토벤의 비르투오소적인 면이 드러난다. 《바이올린 소나타 제3번》은 초기 바이올린 소나타로 모차르트의 영향이 나타나지만 베토벤만의 대가적인 면모와 표현 역시 돋보이는 곡이다. 이 곡에서는 각 주제 간의 대비와 발전이 잘 나타난다. 또한 급격한 다이내믹의 대조, 규칙적인 강세, 약박에서 *sf*

와 당김음의 사용 등으로 베토벤만의 개성이 드러난다. 특히 제3악장에서의 폴리포니적인 푸가 기법과 스트레토의 사용은 베토벤의 대위법 작업의 기본기를 보여준다. 이 곡의 전체에서 나타나는 자유로운 표현과 다채로운 색채를 통해 베토벤의 젊은 열기를 엿볼 수 있다.

셋째, 테마-모티브 작업의 초기적 현상이 나타난다. 이 곡에서 등장하는 주요 모티브들은 여러 형태로 모방, 변형, 확대되어 곡의 전체를 구성한다. 주요 모티브들은 바이올린과 피아노의 오른손, 왼손에서 정교한 짜임새로 주고 받거나 연속적으로 움직이기도 하며 새로운 선율을 만들기도 한다.

이를 통해 베토벤만의 자유로운 표현 방법으로 새로운 영역을 개척해 가는 과정을 볼 수 있다. 《바이올린 소나타 제3번》은 베토벤의 초기 바이올린 소나타를 대표하는 곡들 중 하나로 중요한 가치를 지닌 작품이라고 할 수 있다. 또한 오늘날 연주자들에게 많이 연주되는 곡으로서 이 곡을 분석 연구하는 것이 바른 해석과 실제적인 연주에 도움이 될 것이라고 본다.

참고문헌

1. 사전 및 단행본

- 노정희·이재선·김재경·정신자. 『서양음악의 이해』. 건국대학교출판부, 1999.
- 민은기·박을미·오이돈·이남재. 『서양음악사2』. 음악세계, 2014.
- 송무경. 『연주자를 위한 소나타 형식 1, 2』. 예술, 2005.
- 조수철. 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울대학교출판부, 2007.
- 홍세원. 『고전파 음악』. 연세대학교 출판부, 2005.
- Adorno, Theodor W., 문병호, 김방현 옮김, 『베토벤, 음악의 철학』. 세창출판사, 2014.
- Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 민은기·오지희·전정임·정경영·차지원 역. 『그라우트의 서양음악사. 상』, 이앤비플러스, 2009.
- Kerman, Joseph and Alan Tyson. “Beethoven, Ludwig van”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 2001, 3: 90-105.
- Rolf, Ares, 김미영·권오연 역, “피아노와 현악기를 위한 실내악,” 스벤 힘케 편집, 한독음악학회 역. 『베토벤. 삶과 철학 작품 수용』. 스킵어 2020, 606-657.
- Solomon, Maynerd, 김병화 옮김. 『루드비히 판 베토벤 1』. 한길아트, 2006.

2. 학위 논문

- 곽윤정. “베토벤 바이올린 소나타 제3번 Op. 12-3과 10번 Op.96의 비교연구.”

- 광주대학교 석사학위논문, 2019.
- 김건와. “베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제6번》(Op.30, No.1)에 관한 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2019.
- 김지혜. “베토벤 《바이올린소타나 제3번》과 《바이올린소나타 제10번》에 나타난 피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구: 제1악장 분석을 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2019.
- 방미가. “Program annotation : L. v. Beethoven Violin Sonata No.3 Op.12, J. Brahms Violin Sonata No.3 in d minor Op.108.” 연세대학교 석사학위논문, 2017.
- 윤승하. “L.v.Beethoven의 Violin Sonata Op.12, No.3의 작품분석 및 연주기법 비교: 제1악장을 중심으로.” 동의대학교 석사학위논문, 2014.
- 이빈나. “Program Annotation: W. A. Mozart Sonata for Piano and Violin No.18 in e minor, K. 301 J. Brahms Scherzo for Violin and Piano in c minor (from the F.A.E Sonata), Op. Posthumous L. v Beethoven Sonata for Piano and Violin No.3 in E♭ Major op.12.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2022.
- 이수정. “베토벤의 《바이올린 소나타 No.2 A장조, Op.12》에 대한 분석 구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 장혜주. “L.v.Beethoven violin sonata op.12, no.3에 대한 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2006.
- 전해봉. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2015.
- 조서연. “Beethoven sonata for violin and piano in G major op.12. no.3에 관한 분석연구.” 추계예술대학교 석사학위논문, 2016.

최세리. “베토벤의 <바이올린 소나타 No. 4 A단조, Op. 23>에 대한 분석
연구 : 제 1악장을 중심으로 = An analytical study on
L.v.Beethoven <Violin Sonata No. 4 in A minor Op. 23> :
focused on the first movement.” 성신여자대학교 석사학위논문,
2017.

최승희. “베토벤의 <바이올린 소나타 9번>과 <바이올린 소나타 10번> 비교분석
연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2017.

3. 악보, 음반 및 인터넷 자료

Beethoven, Ludwig van. *Sonata für Klavier und Violine*, Bd. I, Edited
by Sieghard Brandenburg. G. Henle Verlag, 1974.

Beethoven, Ludwig van. *Sonatas for Violinsonaten Nos.1-3*, Gidon
Kremer & Martha Argerich. Deutsche Grammophon. 1985),
<https://www.youtube.com/watch?v=erSM7RcnXfE>. 2022년 8월 20
일 접속.

ABSTRACT

An Analytical Study of Beethoven's *Violin Sonata* *Op.12-3*

Yeeun Kim
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

In this paper, Beethoven's *Violin Sonata Op.12-3* was analyzed and studied. The song was composed under the influence of Mozart and took the traditional third movement form of the classical period.

The first movement is in the form of a sonata in E \flat major, with a fast and lively atmosphere. In the presentation part, the first topic and the second topic appear in a contrasting atmosphere. The power generation unit is shorter than the presentation unit and the reproduction unit, and develops and develops around the subject elements of the presentation unit. The second movement is a three-part movement in C major, with a simple melody decorated with buoyant rhythms and decorative sounds, and has a beautiful and elegant atmosphere. The third movement is fast and rhythmic in the form of a seven-part theory in E \flat major. Couples B and C, the themes of different compositions between Refrain A, appear as

contrasting personalities and are well represented.

Violin Sonata No.3 is an early violin Sonata work, but Beethoven's new attempts are also discovered based on the traditional framework. The musical characteristics of this song through intensive analysis are as follows. First, it is starting in the realm of true dualism aimed at equal use of violin and piano. Second, Beethoven's Virtuoso aspect is revealed. Third, the initial phenomenon of theme-motive work appears.

Violin Sonata No.3 is a work with a full tempo and a characteristic of constantly speaking. You can get a glimpse of the dualism that violin and piano exchange as if they were talking and the tight work of constant theme-motif work. It is also played as an important repertoire for many performers as a song that can show Beethoven's sophistication, simplicity, and well-organized basics.