



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

이 승 윤 교수지도  
석사학위 청구논문

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한  
소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석  
연구

2014

성신여자대학교 대학원

반주학과

백 지 은

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한  
소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석  
연구

이 승 윤 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

백 지 은

# 인 준 서

백지은의 석사학위 논문으로 인준함.

2014년 5월

심사위원 \_\_\_\_\_ 한방원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 이진혜 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 이승윤 \_\_\_\_\_ 인

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 음악의 전통을 계승하고 자신만의 독창적인 음악을 표현하여 낭만주의 음악에 큰 영향을 주었다. 그의 작품 〈피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2〉는 피아노 중심으로 작곡된 이전의 바이올린 소나타와는 다르게 피아노와 바이올린의 역할이 비교적 균형적으로 쓰인 작품이다. 또한 이 곡은 베토벤 작품에서 '영웅적인 조'로 불리는 c단조이며, 베토벤의 불안정한 심리 상태가 급격한 다이내믹의 변화를 통해 전 악장에 나타난다.

베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 모두 10곡으로 그는 '모방의 시기'로 불리는 초기에 피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op.12의 3곡, Op.23, Op.24, Op.30의 3곡을 작곡하였고, '외향화 시기'인 중기에 피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op.47, Op.96을 작곡하였다. '내향화 시기'인 후기에는 바이올린 소나타는 작곡하지 않았지만, 피아노 소나타, 첼로 소나타, 현악4중주곡 등 다양한 작품들을 전통적인 기법과 새로운 낭만주의 기법 등 그의 모든 양식을 조합하여 작곡하였다.

제7번 소나타인 Op.30-2는 전체 4악장으로 구성된 곡으로 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 3부 형식, 제3악장은 복합3부 형식으로 스케르초 악장이며 제4악장은 소나타 론도 형식이다. 이 곡은 고전 소나타의 형식을 취하지만 주제의 변형, 극적인 표현과 같은 새로운 음악적인 요소가 낭만적인 분위기를 나타낸다. 또한 모든 악장의 시작을 피아노가 주도하지만 피아노와 바이올린이 서로 모방하며 주고 받는 선율이 모든 악장에 나타나는 것으로 보아 두 악기가 비교적 대등하게 나타남을 알 수 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 시대별 피아노와 바이올린을 위한 소나타 .....	3
III. 베토벤 작품의 시기적 구분 .....	20
1. 초기 시대 .....	21
2. 중기 시대 .....	23
3. 후기 시대 .....	24
IV. 베토벤의 바이올린 소나타 .....	26
V. 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2>	
1. 작품 분석 .....	36
1) 제1악장 .....	36
2) 제2악장 .....	58
3) 제3악장 .....	68
4) 제4악장 .....	75
VI. 결론 .....	91

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목차

<표1> 바흐의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	4
<표2> 모차르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	6
<표3> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	7
<표4> 슈베르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	9
<표5> 슈만의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	10
<표6> 브람스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	11
<표7> 그리그의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	12
<표8> 드보르작의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	12
<표9> 생상스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	13
<표10> 포레의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	14
<표11> 바르톡의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	17
<표12> 프로코피예프의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	18
<표13> 힌데미트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록 .....	19
<표14> 베토벤 작품의 시기 구분 .....	21
<표15> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 전체 목록 .....	26
<표16> Op.12-1의 구성 .....	28
<표17> Op.12-2의 구성 .....	28
<표18> Op.12-3의 구성 .....	29
<표19> Op.23의 구성 .....	30
<표20> Op.24의 구성 .....	30
<표21> Op.30-1의 구성 .....	31
<표22> Op.30-2의 구성 .....	32

<표23> Op.30-3의 구성 .....	33
<표24> Op.47의 구성 .....	34
<표25> Op.96의 구성 .....	35
<표26> Op.30-2 제1악장의 형식 .....	36
<표27> Op.30-2 제2악장의 형식 .....	58
<표28> Op.30-2 제3악장의 형식 .....	68
<표29> Op.30-2 제4악장의 형식 .....	75

## 악보 목차

<악보1> 제1악장, 마디1-16 .....	37
<악보2> 제1악장, 마디16-28 .....	39
<악보3> 제1악장, 마디25-46 .....	40
<악보4> 제1악장, 마디46-52 .....	41
<악보5> 제1악장, 마디51-74 .....	43
<악보6> 제1악장, 마디75-89 .....	45
<악보7> 제1악장, 마디93-109 .....	46
<악보8> 제1악장, 마디113-121 .....	48
<악보9> 제1악장, 마디125-140 .....	49
<악보10> 제1악장, 마디153-160 .....	50
<악보11> 제1악장, 마디159-173 .....	51
<악보12> 제1악장, 마디179-184 .....	52
<악보13> 제1악장, 마디185-207 .....	52
<악보14> 제1악장, 마디208-221 .....	54
<악보15> 제1악장, 마디219-223 .....	55
<악보16> 제1악장, 마디234-254 .....	56
<악보17> 제2악장, 마디1-16 .....	59
<악보18> 제2악장, 마디16-32 .....	60
<악보19> 제2악장, 마디32-46 .....	61
<악보20> 제2악장, 마디51-62 .....	63
<악보21> 제2악장, 마디67-77 .....	64
<악보22> 제2악장, 마디83-114 .....	65
<악보23> 제3악장, 마디1-18 .....	69

<악보24> 제3악장, 마디18-33 .....	70
<악보25> 제3악장, 마디34-48 .....	71
<악보26> 제3악장, 마디48-58 .....	72
<악보27> 제3악장, 마디58-72 .....	73
<악보28> 제3악장, 마디73-84 .....	73
<악보29> 제4악장, 마디1-14 .....	76
<악보30> 제4악장, 마디9-22 .....	77
<악보31> 제4악장, 마디18-38 .....	78
<악보32> 제4악장, 마디39-50 .....	79
<악보33-a> 제4악장, 마디51-63 .....	80
<악보33-b> 제4악장, 마디82-92 .....	80
<악보34> 제4악장, 마디106-114 .....	81
<악보35-a> 제4악장, 마디114-130 .....	82
<악보35-b> 제4악장, 마디146-165 .....	83
<악보36> 제4악장, 마디165-179 .....	84
<악보37> 제4악장, 마디179-192 .....	85
<악보38> 제4악장, 마디201-208 .....	86
<악보39> 제4악장, 마디219-224 .....	86
<악보40> 제4악장, 마디256-281 .....	87
<악보41-a> 제4악장, 마디276-291 .....	89
<악보41-b> 제4악장, 마디310-328 .....	89

## I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 시대에서 낭만주의 시대로 넘어가는 전환기에 큰 역할을 한 대표적인 작곡가이다. 바로크 음악에 대한 반동으로 생겨난 고전주의 시대의 음악은 합리주의의 영향으로 음악이 단순, 명쾌하였고 조성이 완전히 확립되며 형식미를 중시하였다. 이후 베토벤은 고전주의 형식에서 벗어나 자유롭고 자신만의 개성을 드러낸 낭만주의적 작품을 작곡하였고 기본 동기로부터 주제 유도하기, 순환적인 주제의 재현, 주제의 변형, 극적인 표현의 악상들은 낭만주의 시대로 나아가는 특징으로 볼 수 있다.

베토벤은 모두 10곡의 피아노와 바이올린을 위한 소나타를 작곡하였고, 그 중 Op.47과 Op.96을 제외하고 모두 초기 작품이다. 베토벤 이전의 바이올린 소나타는 피아노 중심의 소나타로 바이올린은 독주악기보다 반주악기로 간주되었다. 베토벤 또한 초기에는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 영향을 많이 받아 피아노의 비중이 큰 작품을 작곡하였지만 바이올린에 좀 더 비중을 두어 피아노와 대등한 이중주 소나타가 되는데 공헌하였다.

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2>는 초기에서 중기로 넘어가는 과도기적 작품으로 바이올린의 비중이 좀 더 커지면서 이전에 작곡한 바이올린 소나타에 비해 두 악기의 역할이 대등하게 나타난다. c단조의 조성과 제3악장의 스케르초부분, 제4악장의 확대된 구조와 전 악장에 걸쳐 나타나는 급격한 다이내믹의 변화는 이 곡의 특징이다. 짧은 마디안에서 나타나는 *cresc.*와 *p*의 표현, *pp*에서 *ff*의 갑작스럽게 바뀌어 나타나는 악상은 제7번 소나타를 작곡한 시기의 베토벤의 불안정한 심리 상

태를 보여준다.

본 논문에서는 바로크시대, 고전시대, 낭만시대, 19세기 후반-20세기의 바이올린 소나타의 흐름, 특징, 구조를 알아보고 베토벤이 두 악기가 대등하게 나타나는 이중주 소나타를 작곡하게 되는 과정을 살펴본다. 또한 베토벤 작품의 시기별 특징, 10곡의 바이올린 소나타의 발달 과정과 함께 제7번 소나타의 형식, 화성, 선율, 피아노와 바이올린의 관계를 분석해보고자 한다.

## II. 시대별 피아노와 바이올린을 위한 소나타

### 1. 바로크 시대(1600-1750)

16세기 말에서 18세기 중엽까지를 바로크 시대(Baroque era)라고 한다. 바로크 시대 이전까지 악기는 음색이 빈약하고 원시적이며 연주 방법이 표준화 되지 않아 중요하게 여겨지지 않았다. 성악작품은 많았으나 특정 악기를 위한 기악음악은 거의 없었고 악기에 관한 문헌도 찾기 힘들었다.

르네상스 말기에서 바로크 초기에 악기가 주목 받기 시작하면서 새로운 악기들이 발명되었고 악기들은 각각의 연주방식, 위치, 역할이 확립되었다. 이런 환경에서 바이올린은 기악음악에서 중요한 악기가 되었고, 점차 많은 악보에 바이올린 파트보가 기보되기 시작했으며 여러 제작자들로 인해 바이올린은 거의 완벽한 형태로 정착하였다.

바로크 시대 실내악의 중심 장르인 트리오 소나타를 고전적인 모습으로 완성한 작곡가는 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)이다. 그는 4악장 체계의 구성이나 주제를 부각시키는 기법 등을 새롭게 이끌어 냈고 이 방식은 전 유럽의 많은 음악가들에게 영향을 끼쳤다.<sup>1)</sup> 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 또한 트리오 소나타의 전통을 이어갔으나 바로크 시대 음악적 특징인 바소 콘티누오(Basso Continuo)와는 다른 특징을 보인다.

#### 1) 바흐의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

바흐는 피아노와 바이올린을 위한 소나타 6곡을 작곡했는데 이 곡들은 통주저음 스타일의 바이올린 소나타에서 이중주 소나타로 넘어가는 과도기적 작품으로 음악사에서 매우 중요한 작품들이다. 바흐는 피아노의 오른손과

---

1) 김미영, “실내악에서의 피아노의 역할-이중주 소나타를 중심으로-” (성신여자대학교 석사학위논문, 2007), 11.

왼손에 각각 성부를 만들고 바이올린 성부까지 3성부를 만들었다. 제6번 소나타가 5악장 구성인 것을 제외하고는 모두 느림-빠름-느림-빠름의 4악장으로 구성되었다(표1).

<표1> 바흐의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성
BWV 1014	b단조
BWV 1015	A장조
BWV 1016	E장조
BWV 1017	c단조
BWV 1018	f단조
BWV 1019	G장조

## 2. 고전 시대(1750-1810)

18세기-19세기 초반의 고전주의 시대는 많은 사람에게 좋은 음악으로 인정되고 이해되는 음악을 지향하는 시대로 대중을 위한 음악작품이 증가하고 음악 저널리즘이 시작되기도 했다. 이 시대의 사람들은 바로크 시대의 대위법적인 복잡성을 피하게 되고 좀 더 쉽고 듣기 좋은 음악으로 사람들을 즐겁게 해주는 음악을 추구하였다. 모차르트의 음악이 쉽고 편하게 들리는 것은 이러한 사회 분위기 속에서 작곡되었기 때문이다.<sup>2)</sup>

화성은 고전주의 형식의 구조적 기본이 되는데 이것을 악곡 구조의 틀로 사용하는 것은 거의 모든 작품들에서 공통적으로 나타난다. 베이스와 화성의 역할이 선율에 완전히 종속되면서 18세기 전반의 건반음악에서 보편화되었던 알베르티 베이스(alberti bass)가 생겨나게 되었다. 이것은 이탈리아의

2) 이동환, 「청소년을 위한 서양음악사」 (서울: 두리미디어, 2002), 61-64.

작곡가 알베르티(Domenico Alberti, 1710-1740)의 이름을 따서 부르게 된 화음의 형태로 선율선에 대하여 부드러운 음향적 배경을 제공하는데 하이든, 모차르트, 베토벤 등 19세기 작곡가들까지도 사용하였다.<sup>3)</sup> 바로크 시대의 작곡가들과는 달리 고전주의 시대의 작곡가들은 작품에 셈여림, 박자, 프레이즈 등의 해석적인 문제가 발생할 수 있는 것에 대해 명확하고 상세한 지시를 하였다.<sup>4)</sup>

고전 시대의 바이올린 소나타에서 바이올린은 주로 독주악기보다 반주악기로 간주되어 바이올린이 중심이 되는 소나타라기보다는 피아노와의 이중주적인 성격이 강했다. 작품에 따라 바이올린의 비중이 다르지만 대부분의 바이올린 소나타는 낭만시대와 같은 바이올린이 중심이 되는 독립적인 바이올린 소나타라고 정의하기 어렵다. 이 시대의 작곡가인 하이든은 바이올린 소나타를 작곡하지 않았고, 모차르트는 35곡의 바이올린 소나타, 베토벤은 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다.<sup>5)</sup>

#### 1) 모차르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

모차르트의 바이올린 소나타는 35곡으로 작곡시기가 초기, 중기, 후기 세부분으로 나뉜다. 초기의 바이올린 소나타는 K.6-31으로 모두 2악장 구성이고, 오늘날에는 거의 연주되지 않으며 바이올린 소나타라기보다 피아노 소나타에 바이올린 반주가 붙은 형태이다. 중기의 바이올린 소나타는 K.296-403으로 초기보다 바이올린의 역할이 좀 더 커져 두 악기가 대화하는 구조로 나타나지만 아직도 피아노의 비중이 더 크다. 후기의 작품에서는 바이올린의 역할이 더 커지면서 고도의 테크닉이 요구되었다. K.454에서 바이올린이 피아노의 역할 보다 더 두드러지고 제2악장은 이전 작품에 비해

3) 김문자 외, 「들으며 배우는 서양음악사 II」(서울: 심설당, 2000), 406-407.

4) Reinhard G. Pauly. *Music in the Cassic Period*, 3rd ed. (New Jersey: Prentice-Hall. 1988), 5.

5) 홍세원, 「고전과 음악」(서울: 연세대학교 출판부, 2005), 102.

길어졌으며, 바이올린 소나타의 마지막 작품인 K.526은 확연히 두 악기가 동등하게 작곡된 곡이다(표2).

<표2> 모차르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

시기	작품번호	조성	작곡연도
초기(1762-1766)	K.6	C장조	1762-1764
	K.7	D장조	
	K.8	B <sup>b</sup> 장조	
	K.9	G장조	
	K.10	B <sup>b</sup> 장조	
	K.11	G장조	
	K.12	A 장조	
	K.13	F장조	
	K.14	C장조	
	K.15	B <sup>b</sup> 장조	1766
	K.26	E <sup>b</sup> 장조	
	K.27	G장조	
	K.28	C장조	
	K.29	D장조	
	K.30	F장조	
K.31	B <sup>b</sup> 장조	1778	
K.301	G장조		
K.302	E <sup>b</sup> 장조		
K.303	C장조		
K.305	A 장조		
K.296	C장조		
K.304	e단조		
K.306	D장조		
K.378	B <sup>b</sup> 장조	1779	
K.379	G장조-g단조	1781	
K.376	F장조		
K.377	F장조		
K.380	E <sup>b</sup> 장조		

	K.403	C장조	1782
	K.404(미완성)	C장조	
	K.402	A장조-a단조	
후기(1784-1788)	K.454	B <sup>b</sup> 장조	1784
	K.481	E <sup>b</sup> 장조	1785
	K.526	A장조	1787
	K.547	F장조	1788

2) 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

베토벤은 1797-1812년에 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다. Op.12의 3곡은 모차르트의 영향으로 피아노의 비중이 큰 작품으로 고전 소나타 형식이다. Op.23과 Op.24는 같은 시기에 작곡되었지만 대조되는 분위기가 나타나며 초기에서 중기로 넘어가는 과도기인 1802년에 작곡한 Op.30의 3곡은 피아노 중심의 소나타에서 벗어나 비교적 바이올린의 역할이 커진 작품이다. Op.47는 피아노와 바이올린의 역할이 대등하여 진정한 이중주 소나타의 정점에 도달한 작품이고 Op.96은 베토벤의 후기 작품에 나타나는 변주곡 형식이 4악장에 나타나는 것이 특징이다(표3).

<표3> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	구성	작곡연도
Op.12-1	D장조	1797-1798
Op.12-2	A장조	
Op.12-3	E <sup>b</sup> 장조	
Op.23	a단조	1800-1801
Op.24	F장조	

Op.30-1	A장조	1802
Op.30-2	c단조	
Op.30-3	G장조	
Op.47	A장조	1802-1803
Op.96	G장조	1812

### 3. 낭만 시대(1810-1890)

낭만 시대의 음악은 기쁨과 슬픔, 열정과 온화한 마음 등 사람의 모든 감정을 직접적으로 음악에 표현한다. 이 시대는 이성보다 감정에 중심을 두고, 논리보다 상상력과 직관에 의존하며 절제 보다는 자유롭게 감정을 표현하는 것을 중요시했다.<sup>6)</sup>

19세기 낭만 시대 음악의 일반적인 특징은 첫째, 작곡가들의 사회적, 경제적 독립으로 교회나 귀족의 보호를 받지 않게 되었다. 둘째, 음악이 두 종류의 청중을 대상으로 작곡되었는데 콘서트홀이나 오페라 하우스에 모이는 사람들을 위한 음악과 사적인 살롱에 모이는 사람들을 대상으로 나뉘어 작곡되었다. 셋째, 작품의 길이가 아주 대규모이거나 아주 짧게 작곡되어 극단적인 경향을 보인다. 넷째, 작곡가들은 전보다 훨씬 더 개성을 드러낸 작품을 작곡했고 표제음악을 즐겨 썼다.<sup>7)</sup>

낭만 시대에는 고전의 전통을 기반으로 새로운 변화가 추구되었는데 표제적 교향곡 같은 실험적인 작품들과 비르투오조들의 등장으로 소규모의 실내악 발전은 활발하지 못했지만 전통주의적 낭만 시대 작곡가들에 의해 실내악은 지속적으로 작곡되었다.

6) Willi Apel, 「피아노 음악사」, (서울: 세광음악출판사, 1990), 204.

7) H. M. Miller, *History of Music* 최동선 역 (서울: 현대음악출판사, 2004), 167.

1) 슈베르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)는 1816-1824년에 4개의 바이올린 소나타와 1개의 아르페지오네와 피아노를 위한 소나타를 작곡했다. 아르페지오네 소나타는 원래 아르페지오네라는 기타 모양과 비슷한 6개의 줄을 가진 악기를 위한 곡이지만, 현재는 바이올린, 비올라, 첼로, 플루트로도 연주된다.<sup>8)</sup> 슈베르트의 바이올린 소나타는 전형적인 고전 소나타 형식을 따르고 있는데 제1악장의 형식이 모두 소나타 형식이고 제1주제와 제2주제의 조성적, 음형적인 대조를 보면 알 수 있다. 그는 고전주의를 크게 벗어나지 않았지만 자유로운 조바꿈, 풍부하고 자유로운 화성을 사용함으로 고전주의와는 다른 화성진행을 보여주고 슈베르트 고유의 서정적인 선율로 낭만주의 음악을 확립했다(표4).

<표4> 슈베르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.137-1	D장조	1816
Op.137-2	a단조	
Op.137-3	g단조	
Op.162	A장조	1817
Sonata for Arpeggione, D.821	a단조	1824

2) 멘델스존의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

멘델스존(Bartholdy Felix Mendelssohn, 1809-1847)은 낭만 시대의 대표적인 작곡가로 고전의 전통적인 양식을 바탕으로 낭만 특유의 개성을 작품에

8) 김미영, “실내악에서의 피아노의 역할-이중주 소나타를 중심으로-” (성신여자대학교 석사학위논문, 2007), 25.

나타냈다. 그의 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 1825년에 작곡한 Op.4 한 곡만 있다.

### 3) 슈만의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 바이올린 소나타는 정확하게 3곡이다. 제3번 소나타(F.A.E Sonata)<sup>9)</sup>는 슈만과 브람스(Johannes Brahms 1833-1897), 슈만의 제자이자 작곡가인 디트리히(Albert Hermann Dietrich, 1829-1908)와 함께 작곡한 곡으로 처음에는 제2악장과 제4악장만 슈만이 작곡했지만 이 후 제1악장과 제3악장을 다시 슈만이 작곡하여 완성하였으며 현재 이 곡은 거의 연주되지 않는다. Op.105는 간결하고 내면적인 것이 특징이고, Op.121은 좀 더 규모가 크고 바이올린과 피아노의 조화가 잘 이루어진 곡이다(표5).

<표5> 슈만의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.105	a단조	1851
Op.121	d단조	
F.A.E Sonata		1853

### 4) 브람스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 자기 작품에 대한 철저한 비판으로 총 3개의 바이올린 소나타를 남겼다. Op.78의 제3악장은 그의 가곡 <비의 노래(Regenlied), Op.59-3>와 <여운(Nachklang), Op.59-4>의 선율을 사용하여 이 곡은 “비의 노래 소나타”라는 부제가 붙는다. Op.78과 Op.100은

9) Frei aber einsam는 ‘자유롭지만 고독하게’라는 뜻이다.

작곡 당시의 우아하고 서정적인 분위기를 잘 묘사한 작품이다. Op.108은 친구들의 죽음으로 인한 슬픔과 체념이 느껴지는 곡으로 3곡 중 유일한 단조 곡이며 4악장으로 구성되었다(표6).

<표6> 브람스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.78	G장조	1878-1879
Op.100	A장조	1886
Op.108	d단조	1886-1888

#### 5) 그리그의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

그리그(Edvard Hagerup Grieg, 1843-1907)는 3개의 바이올린 소나타를 작곡했다. 그는 20대 시절인 1865-1867년에 Op.8과 Op.13을 작곡했고, 20여년 뒤인 1886-1887년 마지막 곡인 Op.45를 작곡했다. Op.13의 작곡 당시 노르웨이 생활을 한 그리그는 민족적 감성이 풍부하여 그의 작품에 노르웨이 민요 특유의 선율과 화성을 사용하여 민족성을 잘 표현하였다. Op.45는 실내악과 협주곡의 효과를 느끼게 해주는 요소가 번갈아 나타나며 노르웨이 춤곡에서 힌트를 얻은 주제가 등장하여 “무곡 소나타”라고 불리기도 한다. 이 곡이 완성된 해인 1887년 그리그는 민족적으로 제한된 음악 기법보다 국제적이고 더 포괄적인 기법으로 작곡하였다.<sup>10)</sup> 그의 작품은 반음계가 많이 사용되며 신비로운 색채감으로 인상주의 작곡가들에게 영향을 주었다. 이 세 곡의 소나타는 모두 3악장 구성으로 Op.8과 Op.13은 장조로 작곡되었고, Op.45는 그가 극적인 긴장감을 조성하고자 할 때 사용했던 단조로 작곡되었다(표7).

10) John Horton, *Grieg* (London: Dent, 1974), 140-143.

<표7> 그리그의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.8	F장조	1865
Op.13	G장조	1867
Op.45	c단조	1886-1887

6) 드보르작의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

드보르작(Antonin Dvořák, 1841-1904)은 19세기 체코의 작곡가로 국민주의 음악을 세계적인 무대로 옮긴 대표적인 작곡가이며 그의 작품은 균형 잡힌 고전적 구성과 서정적인 민족적 선율을 표현한다. 그는 피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op.57과 소나티네 Op.100을 작곡하였는데 Op.100은 주제의 많은 부분이 동양적인 5음 음계로 구성되고 3도 이상의 도약이 자주 나타나며 인디언 음악의 특징이 나타난다(표8).

<표8> 드보르작의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.57	F장조	1880
Op.100	G장조	1893

7) 프랑크의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

프랑크(César Auguste Franck, 1822-1890)가 1886년 작곡한 <바이올린 소나타, A장조>는 유일한 그의 바이올린 소나타이다. 4악장으로 구성된 이 곡은 고전주의의 형식미와 낭만주의의 자유로움이 개성적으로 드러나는데, 제1악장은 고전의 소나타 형식을 가진 제2악장의 서주 역할을 하는 독립적인 악장으로 도입부-제시부-재현부 형태이다. 제3악장의 레치타티보-판타지

(recitativo-fantasia)와 제4악장의 자유로운 론도 형식은 프랑크의 낭만성을 충분히 보여준다.

#### 8) 생상스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

생상스(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)는 범 세계주의 전통을 따르는 작곡가들과는 달리 프랑스 전통을 따르는 작곡가였다. 프랑스 전통이란 본질적으로 낭만적이거나 고전적이라는 것인데 이것은 기본적으로 감정이나 묘사보다 질서와 절제를 중요시했다는 것을 알 수 있다.<sup>11)</sup> 생상스는 2곡의 바이올린 소나타를 작곡했는데 1885년 작곡한 Op.75와 1895년에 작곡한 Op.102 두 곡이다(표9).

<표9> 생상스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.75	d단조	1885
Op.102	E <sup>b</sup> 장조	1895

#### 9) 포레의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

프랑스에서 포레(Gabriel Faurè, 1845-1924) 이전의 실내 소나타는 1873년 생상스가 작곡한 <첼로 소나타 제1번> 한 곡뿐이었지만 1876년 포레가 바이올린 소나타 Op.13을 작곡하면서 이 곡은 프랑스 소나타에서 선구적인 역할을 하였다. 그의 초기 작품들은 전형적인 고전적 구조를 따르고 있고, 후기 작품들은 고전적인 구조에서 벗어나긴 했으나 여전히 4악장 구성으로 이루어져있다. 초기 작품인 Op.13은 반음계적 동형진행과 모호한 조성 등 현대 음악으로 나아가기 위한 발판을 마련하고 있고 이러한 특징은 이후 인상

11) 민은기, 「서양음악사 피타고라스부터 재즈까지」 (서울: 음악세계, 2007), 598.

주의 작곡가에게 영향을 준다. Op.13은 포레가 청년기였던 1876년에 작곡되어 신선하며 환희로 가득 찬 분위기라면 1917년 노년기에 작곡된 Op.108은 노년의 완숙미가 느껴진다(표10).

<표10> 포레의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.13	A장조	1876
Op.108	e단조	1917

#### 10) 슈트라우스의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 독일 후기 낭만파 작곡가로 과거의 전통을 바탕으로 고전주의와 낭만주의를 현대적으로 통합했다는 평가를 받는다.<sup>12)</sup>

Op.18은 슈트라우스의 유일한 바이올린 소나타로 1887년에 작곡된 초기 작품이다. 이 곡은 3악장 구성으로 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 가곡 형식, 제3악장은 소나타에 가까운 론도 형식이다.

## 4. 19세기 후반-20세기

20세기의 음악은 어느 한 가지 경향에 치우치지 않고 다양한 경향이 존재하며 작곡기법에 있어서도 변화가 계속된다. 이 시대에는 박자, 리듬, 선율, 화성, 조성, 음향이 지속적으로 변하는데, 현대 작곡가들은 새로운 리듬과 박자, 반음계적 화성을 빈번하게 사용하고 조성의 의미를 점점 축소하여 작곡하였다.<sup>13)</sup>

12) 김민주, “Richard Strauss Violin Sonata Es-dur Op.18 분석 및 고찰” (서울대학교 석사학위논문, 2003), 6.

13) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」 김혜선 역 (경기: 다리, 2003), 20.

20세기 초의 중요한 음악적 움직임은 인상주의였다. 인상주의는 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)에 의해 추진되었는데 이 경향은 독일의 낭만주의에 대한 반동으로 나타났고, 자유로운 리듬과 새로운 구조로 된 화음 사용, 불규칙적인 화음 진행 등이 인상주의의 특징이다. 드뷔시 이외에 대표적인 인상주의 작곡가는 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937), 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936)가 있다.

표현주의는 인상주의만큼 명확한 경향은 아니었지만, 프랑스의 인상주의에 대한 반동으로 독일의 일부에서 일어난 운동이며 낭만주의적 성격을 가진다. 이 경향은 불협화음과 무조성이 특징이며 대표적인 작곡가는 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 베르크(Alban Berg, 1885-1935)가 있다.

신고전주의는 일반적인 의미에서 객관성과 명확성을 나타내는 낭만주의 음악 이전의 사고방식을 나타내지만 18세기 고전주의에 한정되지는 않는다. 이 경향은 대위법적 기법이나 르네상스, 바로크시대부터의 여러 형식을 현대적인 화성이나 리듬, 조성, 선율, 음색 등을 사용해서 재현하고자 한다.<sup>14)</sup> 대표적인 작곡가는 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953)와 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)가 있다.

#### 1) 드뷔시의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

드뷔시는 인상주의 음악을 표현하기 위한 여러 기법을 사용하였는데 9화음, 11화음, 13화음, 병진행, 복조성, 5음음계, 온음음계, 반음계, 교회선법 등이 그 예이다. 그는 낭만주의 음악의 기본 정신에는 공감했지만 후기 낭만주의 음악의 과장된 표현과 지나친 사실적인 묘사를 거부했으며 무엇인가를 구체적으로 드러내기보다는 모호한 상태로 남겨 여운이 있는 음악을 추구했다.<sup>15)</sup>

14) H. M. Miller, *History of Music* 최동선 역 (서울: 현대음악출판사, 2004), 209-210.

15) 김문자 외, 「들으며 배우는 서양음악사, 개정판」(서울: 심설당, 2000), 666.

드뷔시의 생애 마지막 작품이자 유일한 <바이올린 소나타 g단조>는 1915-1917년에 작곡된 곡으로 전통적인 소나타 형식을 따르지만 개성적인 화성구조와 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 구성된 것으로 보아 드뷔시만의 독특한 작곡 기법이 드러난 곡이라 할 수 있다. 이 곡은 3악장 구성으로 제1악장은 소나타 형식의 특성이 나타나지만 제2주제와 주제의 발전이 드러나지 않아 변형된 소나타 형식이며 드뷔시 특유의 음악 기법으로 인해 조성감이 약하게 나타난다. 제2악장은 론도 형식으로 도입부부터 모호한 조성이 드러나고, 제3악장은 변형된 론도 형식으로 제1악장의 주제가 재현되고 제2악장의 선율이 드러나 두 악장과 연관성이 있다는 것이 특징이다.

## 2) 라벨의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

라벨은 드뷔시와 거의 같은 시기에 프랑스에서 활동한 인상주의 작곡가로 낭만주의적 인상주의를 추구한 드뷔시와는 달리 고전주의적 인상주의 음악을 추구했다. 그는 드뷔시의 영향을 받아 음향적으로 비슷한 작품이 많은데, 기본음계로 교회선법과 온음음계를 선호했다.<sup>16)</sup>

라벨은 1920년대부터 재즈에 관심을 갖기 시작하면서 자신의 작품에 재즈 기법을 사용했는데, 1927년 작곡한 <바이올린 소나타 G장조> 제2악장에서 그 기법이 나타난다. 이 곡은 3악장 구성으로 제1악장은 제2주제가 생략된 단일주제에 의한 소나타형식이다. 제2악장은 당김음과 붓점리듬, 글리산도(Glissando)주법이 나타나는 재즈 기법을 사용하였고 제3악장은 복잡한 구조로 형식을 표현하기 힘든 악장이다.

## 3) 바르톡의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)은 1921-1922년 두 곡의 바이올린 소나타

---

16) 이혜린, “M. Ravel의 「Sonata for Violin and Piano」에 관한 분석 연구” (국민대학교 석사학위 논문, 2009), 9.

를 작곡하였고 교회 선법, 5음음계, 반음음계, 온음음계와 <바이올린 소나타 제1번>에 나타나는 대칭음계를 많이 사용하였다.<sup>17)</sup> 그의 음악은 헝가리안 리듬의 영향을 받아 불규칙적이고 비대칭적인 박자가 나타나고 당김음과 붓점리듬 등 다양한 리듬이 사용되며 <바이올린 소나타 제1번>의 제3악장에서는 악센트로 인한 3:3:2의 헝가리안 리듬의 특징이 나타난다. 바르톡의 작품은 조성이 뚜렷하게 드러나지 않지만 <바이올린 소나타 제1번>은 C#음을 중심으로, <바이올린 소나타 제2번>은 C음을 중심으로 작곡되었다. 바르톡은 자유롭게 작곡된 이 두 곡의 소나타가 특정 조성으로 되어 있다고 생각하여 제1번 소나타는 c#단조, 제2번 소나타는 C장조라고 언급했지만 그 조성은 큰 의미를 가지지 못한다.<sup>18)</sup>

제1번 소나타는 고전 소나타 구조인 3악장 구성으로 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 3부 형식, 제3악장은 론도형식이다. 제2번 소나타는 2악장 구성으로 제1악장은 제시부-재현부-코다로 이루어진 소나티네 형식이고, 제2악장은 3부 형식이며, 두 곡 모두 변박이 자주 나타나는 것이 특징이다(표 11).

<표11> 바르톡의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	작곡연도
제1번 소나타	1921
제2번 소나타	1922

#### 4) 프로코피에프의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

신고전주의 음악을 추구한 프로코피에프는 악곡 구성에 있어서 전통적인 형식을 사용하였고, 규칙적인 박자와 5/16박자나 7/8박자 등의 복합박자도

17) 하애자, 「벨라 바르톡」(서울: 음악춘추사, 1996), 27.

18) 김희준, “벨라 바르톡(Béla Bartók)의 바이올린 소나타에 관한 분석 및 연주법 연구”(이화여자대학교 박사학위 논문, 2009), 32.

사용하였다. 그는 5가지 요소를 결합하여 작곡하였는데 고전적인 요소, 현대적인 요소, 토카타적인 요소, 서정적인 요소, 해학적인 요소가 프로코피에프 작품의 주요 요소들이다. 그는 두 곡의 <바이올린 소나타 Op.80, Op.94bis>를 남겼는데 제2번 소나타로 알려진 Op.94bis가 Op.80보다 먼저 작곡되었다. Op.94bis는 1943년 플룻 소나타로 처음 작곡되었는데 오이스트라흐(David Fyodorovich Oistrakh, 1908-1947)의 권유로 그 다음 해에 바이올린으로 개작되면서 피치카토, 하모닉스, 더블스토핑 등의 바이올린 주법이 첨가되어 음색이 더욱 화려해졌다. 이 곡은 4악장 구조로 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 고전 소나타 3악장에서 나타나는 스케르초 악장으로 A-B-A'의 3부 형식이다. 제3악장은 3부 형식의 느린 악장으로 고전 소나타의 2악장에 나타나는 느린 악장이 이 곡에서는 제3악장에 쓰였고, 제4악장은 론도 소나타 형식이다.<sup>19)</sup> Op.80도 4악장 구조로 제1악장은 론도 소나타 형식, 제2악장은 3개의 주제를 가지고 있는 소나타 형식, 제3악장은 3부 형식, 제4악장은 론도 형식이다(표12).

<표12> 프로코피에프의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.80	f단조	1938-1946
Op.94bis	D장조	1944

5) 힌데미트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

힌데미트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 총4곡으로 Op.11-1과 Op.11-2는 초기에 작곡된 곡이다. 이 시기의 작품들은 신선한 리듬과 혁신적인 화성, 독특한 음악 기법을 보이며 옛 양식인 바로크 음악 작곡기법도

19) 정은희, “Sergei Prokofiev의 Violin Sonata No.2 Op.94a에 관한 분석 및 연구” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2013), 12.

나타난다. 초기 작품인 <바이올린 소나타 Op.11-1, Op.11-2>에는 드뷔시의 영향으로 목적성 없이 움직이는 선율과 모호한 화성 등이 나타난다. 1920년대에는 옛 양식을 현대적으로 수용한 신고전주의가 나타나고 <바이올린 소나타 E장조, C장조>가 작곡된 1930년대는 전통적인 양식으로 다시 돌아가는데 특히 조성의 역할이 다시 강조된다(표13).

<표13> 헨데미트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품 목록

작품번호	조성	작곡연도
Op.11-1	E <sup>b</sup> 장조	1918
Op.11-2	D장조	
	E장조	1935
	C장조	1939

#### 6) 뿔렝끄의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

뿔렝끄(Francis Poulenc, 1899-1963)는 프랑스 6인조 중 한 사람으로 그의 음악은 리듬의 다양성, 반음계적 화성과 조성을 사용한 아름다운 선율, 불협화음 통한 독특한 음색이 프랑스 특유의 분위기를 표현한다. 그는 1942년 바이올린 소나타 한 곡을 작곡하였는데, 이 소나타는 1918년 전쟁 중에 파괴되는 소리에 영감을 얻은 곡이다. 3악장으로 구성된 이 곡은 잦은 박자와 조성의 변화, 불협화음의 사용으로 뿔렝끄의 신고전주의적 작곡기법이 나타난다. 제1악장은 전통적인 소나타 형식에서 벗어난 자유로운 부분들이 나타나는데, 제1주제의 제1주제와 제2주제가 조성의 대비를 이루지 못하고 제1주제의 제1주제가 코다로 가기 위한 연장선 정도로만 사용되었다. 제2악장은 3부 형식이고, 제3악장은 자유로운 형식으로 나타나지만 A-B-C-코다 형식으로 구분할 수 있다.

### Ⅲ. 베토벤 작품의 시기적 구분

베토벤이 태어난 18세기 말에는 유럽 사회에 정치적, 사회적으로 큰 변화가 있었다. 베토벤과 같은 해에 태어난 나폴레옹은 비극적인 종말을 맞았고, 1791년에는 프랑스 혁명이 일어나 시민권이 급격하게 성장하였다.<sup>20)</sup> 그 결과 부를 축적한 중산층이 나타나 시민이 중심을 이루는 사회가 되면서 대중 공연장이 생겨나게 되었고, 18세기 중엽 이후부터 공공연주회가 점차 활성화 되어 일반인들이 입장권을 구입하여 신분의 제약 없이 출입하게 되었다. 또한 새로이 부를 축적한 중산층은 음악을 듣는 것 뿐 아니라 직접 연주하기를 원했는데, 그들 자신은 물론 그들의 자녀들도 악기 레슨을 받게 했으며, 집에 악기를 들여놓고 연주하기 시작했다. 예술가들도 교회와 영주에게 벗어나 자유롭게 예술 활동을 펼쳤다.<sup>21)</sup>

베토벤은 하이든과 모차르트에 비해 자유롭게 창작할 수 있는 시기에 살았다. 또한 귀족과 밀접한 관계를 유지하며 살았으나 그들과 종속적인 관계는 아니었고, 귀족의 후원을 얻으며 작품 활동을 하였다. 발트슈타인(Waldstein)백작, 라추모프스키(Razumovsky)백작, 루돌프(Rudolf)대공 등은 베토벤의 경제적 후원자이자 친구였다.<sup>22)</sup>

베토벤의 음악은 시기별로 나뉘어 음악의 특징이 나타난다. 학자들에 따라 2기, 3기 또는 5기로 나누기도 하는데 양식과 창작 활동 시기를 기초로 하여 3기로 분류하는 것이 일반적이다. 프랑스의 작곡가이자 이론가인 땡디(Vincent d'Indy, 1851-1931)는 초기는 1786-1802년, 중기는 1803-1816년, 후기는 1817-1827년로 구분하였고, 버크홀더(J. Peter Burkholder)는 초기는 1770-1802년, 중기는 1803-1814년, 후기는 1815-1827년으로 베토벤 음악의

20) 홍세원, 「고전과 음악」 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 265.

21) 민은기, 「서양음악사 피타고라스부터 재즈까지」 (서울: 음악세계, 2007), 263.

22) 홍세원, 「고전과 음악」 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 267.

시기를 구분하였다. 베토벤은 1802년에 청력 상실의 위기가 있었고, 1815년에 청력 상실, 가족의 불화, 정치적 억압 등 삶과 양식 변화에 중요한 전환점이 되었다는 근거로 필자는 버크홀더의 작품 시기 구분으로 베토벤 음악의 특징을 알아본다(표14).<sup>23)</sup>

<표14> 베토벤 작품의 시기 구분

시기	초기	중기	후기
연도	1770-1802년	1803-1814년	1815-1827년
	모방의 시기	외향화 시기	내향화 시기

## 1. 초기-모방의 시기

초기의 베토벤 음악은 모차르트와 하이든 등의 음악가들의 영향을 받고 고전주의 스타일을 모방하는 시기라 하여 ‘모방의 시기’라고 한다.

베토벤의 초기는 본(Bonn) 시절과 비엔(Wien) 시절로 나뉜다. 본에서 여러 음악가들에게 훈련받은 베토벤은 쾰른의 선제후 막시밀리안 프란츠의 궁정에서 봉사하면서 피아니스트와 즉흥 연주자로 주목을 받고, 작곡가로 두각을 나타내며 귀족들로부터 후원을 받는다. 베토벤은 본을 방문한 하이든을 통해 1792년 11월 빈으로 떠나 1794년 1월까지 하이든에게 레슨을 받게 된다. 이 후에 베토벤은 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger)에게 대위법을 배우고, 살리에리(Antonio Salieri)에게 성악과 오페라 작곡법을 배우게 된다.

1795년에 베토벤은 <피아노 협주곡 제2번 Op.19>과 <관악6중주곡 Op.81b>을 발표하고, <3개의 피아노 소나타 Op.2>를 작곡하여 하이든에게

23) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, 「그라우트의 서양음악사 하」 제7판, 민은기 외 5명 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 27.

헌정하였다. 1796년 베토벤은 크룸폴츠(Wenzel Krumpholz, 1750-1817)로부터 바이올린을 배우고 <현악5중주곡 Op.4>, <첼로 소나타 제1번 Op.5-1>, <첼로 소나타 제2번 Op.5-2>, <피아노와 관악을 위한 5중주곡 Op.16>, 가곡 <아델라이데 Op.46>, <피아노 소나타 제20번 Op.49-2>, <관악6중주곡 Op.71>등을 작곡했다.<sup>24)</sup>

이 해에 작곡한 <첼로 소나타 제1번 Op.5-1>과 <첼로 소나타 제2번 Op.5-2>은 베토벤이 베를린을 여행하는 동안 궁정 관현악단의 수석 첼리스트인 뒤포르(Jean Pierre Duport, 1741-1818)의 연주를 보고 작곡하였고, 베토벤과 뒤פור는 이 곡의 헌정자인 베를린의 프로이센 국왕인 빌헬름 2세(Friedrich Wilhelm II, 1744-1797)앞에서 함께 연주하였다. 모차르트와 하이든은 첼로를 위한 소나타를 작곡하지 않았기 때문에 이 곡을 위해 베토벤이 참고할 만한 선례는 없었다. 첼로는 이 시기에 저음 악기라는 전통적인 역할에서 벗어나 기교적인 연주 매체로 사용되었다. <첼로 소나타 Op.5>는 피아노와 첼로를 위한 소나타 가운데 피아노 파트가 완전하게 기록된 최초의 사례이다.<sup>25)</sup> 1798-1802년에 베토벤은 왕성한 작품 활동을 통해 <3개의 현악3중주곡 Op.9>, <3개의 바이올린 소나타 Op.12>, <바이올린 소나타 Op.23>, <바이올린 소나타 Op.24>, <3개의 바이올린 소나타 Op.30>, <피아노 협주곡 Op.37>, 발레곡 <프로메테우스의 창조물>등 여러 작품을 작곡하였다.

여러 작품을 작곡하던 중 베토벤은 이 시기의 마지막 해인 1802년 4월 하일리겐슈타트로 요양을 떠난다. 요양하던 도중 그는 자살을 결심하고 <하일리겐슈타트유서>를 쓰게 되지만 다시 그 결심을 포기하게 된다. 이 사건은 베토벤에게 자신에게 주어진 운명에 대해 좌절하지 않고 적극적으로 대처하여 더 높은 인격적인 성숙을 성취하도록 스스로에게 다짐하는 계기가 되었

24) 조수철, 「베토벤 그 거룩한 울림에 대하여」(서울대학교출판문화원, 2013), 17.

25) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 1」, 269.

으며, 이 유서의 내용은 베토벤의 작품에 반영되어 나타난다.

## 2. 중기-외향화 시기

비인에 정착한 이 시기에 베토벤은 귓병으로 인하여 하이리겐슈타트의 유서에서 자신의 고통을 호소하며 힘든 시기를 보내지만 작품 창작의 열정은 식지 않았고, 좀 더 새로운 양식으로 많은 작품을 작곡하였다. 베토벤은 빈의 최고 귀족들과 친분을 맺고 있었고, 부유층의 후원자들도 많았다. 이 후원자들은 음악에 헌신적인 전문가들이었고, 후원자들 중 루돌프 대공은 베토벤에게 피아노와 작곡을 배운 제자이기도 하다. 후원자들의 재정적, 사회적 지원 덕분에 베토벤은 작곡가로서 자유롭게 원하는 것을 충분히 할 수 있었다.

베토벤의 중기 음악 역시 하이든과 모차르트 음악의 전통에 기초를 두지만 때로는 형식을 길게 확대하거나 새로운 방식으로 재구성하기도 했다. 발전부가 길고 복잡해지며 새로운 주제를 도입하기도 하고, 코다가 더욱 확대되며 도입부의 동기나 주제는 작품 전체에서 반복된다.

1803년 베토벤은 왕성한 작품 활동을 통해 <피아노를 위한 3개의 행진곡 Op.45>, <바이올린 소나타 Op.47>, 오라토리오 <감람산의 그리스도 Op.85>등을 작곡했다. 1803-1804년에 작곡한 <교향곡 제3번 “영웅”>은 한 영웅에 대한 찬양을 주제로 하며 영웅적 위대함의 이상이 음악으로 표현된 곡으로 베토벤은 이 곡을 나폴레옹에게 헌정하려고 하였으나 이 후 그에게 크게 실망한 사건으로 인하여 헌정을 취소하게 된다.<sup>26)</sup> 이 곡에 사용된 c단조는 빈 시절중기에 베토벤의 ‘영웅적’인 조로 나타난다. 이 시기에 베토벤이 c단조를 사용한 작품으로는 <교향곡 제3번, 제5번>, <코리올란 서곡>, <피아노 협주곡 제3번>, <바이올린 소나타 Op.30-2>이 있다.<sup>27)</sup>

26) 조수철, 「베토벤 그 거룩한 울림에 대하여」(서울대학교출판문화원, 2013), 27.

1808년 베토벤은 빈을 떠나 활동 무대를 웨스트팔리아(Westphalia) 지역으로 옮길 계획을 세우지만 여러 귀족들이 다시 적극적으로 후원하기로 하여 빈에 남게 되고, 이 시기에 <교향곡 제5번, 제6번>, <첼로 소나타 제3번>을 발표하였다. 1812-1814년 베토벤은 <교향곡 제7번, 제8번>, 마지막 바이올린 소나타인 <바이올린 소나타 제10번>, <웰링턴의 승리>, <피델리오 서곡>, <피아노 소나타 제27번>등을 작곡하며 중기에서 후기로 넘어간다.

### 3. 후기-내향화 시기

베토벤은 그의 마지막 창작 시기에는 청각을 완전히 상실하여 신체적, 정신적 고통으로 어려움이 많았고, 개인적인 문제들과 정치적, 경제적인 상황도 복합적으로 직면했다. 1815년 나폴레옹의 패배 후 유럽사회는 끔찍한 불황이 이어졌고, 베토벤은 대규모의 공공 작품을 작곡하기가 어려워졌다. 이후 억압적인 분위기가 형성되면서 그는 <피델리오>같은 정치적 작품을 쓸 수 없었고, <영웅 교향곡>같은 영웅적인 양식조차 정치적으로 문제시 되었다. 이러한 어려운 시기에도 베토벤은 작품 활동을 계속 하였고, 이 시기는 전통적인 기법과 새로운 낭만주의 기법 등 베토벤의 모든 양식이 조합된 시기이다.

이 시기 대표적인 베토벤의 작품은 <2개의 첼로 소나타, Op.102-1, 2>, 연가곡<멀리 있는 연인에게(An die ferne Geliebte)>, <5개의 피아노 소나타 Op.101, 106, 109, 110, 111>, <디아벨리 변주곡>, <장엄미사>, <교향곡 제9번>, <5개의 현악4중주 Op.127, 130, 131, 132, 135>등으로 작품들을 살펴보면 후기 베토벤의 특징이 나타난다. 대위법의 탐구와 다성적 구성, 바흐와 헨델에 대한 관심, 교회선법의 새로운 인식, 바로크 스타일의 '주제 유형'의 활용, 기악적 레치타티보를 향한 방향 전환, 표현적인 목적을 위해 사용된

---

27) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 1」, 267.

고전주의 이전의 풍성한 장식구, 단일 주제의 발전과 변주 진행이 그 특징이다.<sup>28)</sup>

1816년 베토벤의 관심이 바로크 시대로 돌아가면서 바흐와 헨델의 음악에 대한 관심이 고조된다. 이 해에 완성된 <피아노 소나타 Op.101>를 살펴보면 도입부 다음에 대위법적인 소나타 형식의 악장이 이어지고, 4성 푸가가 소나타 악장의 발전부를 이루는데, 이것은 1815년에 작곡된 <첼로 소나타 Op.102-2>의 피날레에 나타나는 푸가가 우연한 음악적 사건이 아니라 베토벤이 마지막 10년간 몰두했던 대위법이 최초로 나타난 사례라는 것을 보여준다.<sup>29)</sup>

<피아노 소나타 Op.109, Op.111>의 마지막 악장에서는 변주곡 형식이 나타난다. 이 형식은 중기에 작곡된 <영웅 교향곡>의 마지막 악장, <현악4중주 Op.74>, <바이올린 소나타 Op.30-1, Op.96>에서도 나타나지만 베토벤이 피아노 소나타의 피날레에서 변주곡 형식을 사용한 것은 최초이다. 이 형식은 베토벤 후기 양식의 대표적 특징으로 <교향곡 제9번>, <현악4중주 Op.127, 131, 132, 135>에도 푸가와 결합한 변주곡 형식이 나타난다.

이처럼 후기의 베토벤은 낭만파를 향한 미래지향적인 창작 기법을 그리면서 한편으로는 바흐와 헨델의 고전적 창작 기법을 버리지 않고 오히려 이를 통해 보다 숭고한 작품 세계를 이루었다. 그는 시대와 형식에 구속받지 않고 어떠한 기법이든 창작 수단으로 이용했다.

---

28) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 2」, 339.

29) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 2」, 347-348.

## IV. 베토벤의 바이올린 소나타

베토벤은 총 10곡의 바이올린 소나타를 작곡했다. 베토벤의 바이올린과 피아노를 위한 소나타는 바이올린 소나타 레퍼토리의 초석 역할을 해왔지만 피아노 소나타보다 관심을 덜 받았다. 본에서 바이올리니스트로 활동했던 베토벤은 비인에 온 뒤에도 슈판치히(Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830)와 크롬폴츠에게 바이올린 교습을 받았고, 이 악기에 대해 특별한 애정을 품고 있었다. 그는 이 악기를 위해 자신의 음악 가운데 가장 내용이 충실하고 완벽한 균형을 이룬 작품들을 작곡했다.<sup>30)</sup>

베토벤은 바이올린 소나타의 초기 작품에서 모차르트의 영향으로 피아노의 역할을 더 부각시켜 작곡하지만 중기로 넘어가는 과도기에 작곡한 작품들은 고전주의의 전통을 탈피하여 피아노와 바이올린이 대등하게 나타나도록 작곡하였다.

1797-1798년에 작곡한 Op.12의 3곡, 1801년에 출판된 Op.23과 Op.24, 1802년 러시아 황제 알렉산더 1세를 위해 작곡한 Op.30의 3곡, 1802-1803년에 작곡한 Op.47, 1812년 루돌프 대공을 위해 작곡한 Op.96이 베토벤이 작곡한 10곡의 바이올린 소나타이다(표15).

〈표15〉 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 전체 목록

작품번호	작곡연도	부제	헌정인
Op.12-1	1797-1798		살리에리 (Antonio Salieri)
Op.12-2			
Op.12-3			

30) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 1」, 259-260.

Op.23	1800-1801		프리스 (Moritz von Fries)
Op.24		봄(Spring)	
Op.30-1	1802		알렉산더 1세 (Alexander I)
Op.30-2			
Op.30-3			
Op.47	1802-1803	크로이처 (Kreutzer)	크로이처 (Rodolphe Kreutzer)
Op.96	1812		루돌프 (Archduke Rudolph)

## 1. Op.12의 제1번-제3번

Op.12는 베토벤이 가장 처음 작곡한 바이올린 소나타로 1799년 출판되었고, 그의 스승인 살리에리에게 헌정된 곡이다. 이 곡은 바이올린과 클라비첵 발로(Clavicembalo) 또는 바이올린과 피아노포르테(Pianoforte)를 위한 소나타라고 쓰여진 바와 같이 하이든으로부터 이어지는 양식으로 건반악기가 주축이 되어 연주하는 소나타이며 베토벤 특유의 특징이 나타나는 곡이다.<sup>31)</sup>

이 세 곡에서 베토벤은 하이든과 모차르트의 영향으로 고전 소나타 형식을 따르며 피아노에 많은 비중을 두었고, 이 곡을 작곡한 이후에 그는 고전주의의 전통에서 벗어나 새로운 형식을 개척하려는 정신이 강했다.

Op.12-1은 모차르트의 영향을 받은 곡으로 빈 고전학파의 고전 소나타 형식이 나타난다. 이 곡의 제2악장에서 나타난 '주제와 변주'의 형태는 <크로이처 소나타> 제2악장의 선도적 형태라고 할 수 있다.<sup>32)</sup> 4개의 변주 가운데

31) 이승주, "L. v. Beethoven의 Violin Sonata에 관한 연구" (연세대학교 석사학위 논문, 2000), 9.

32) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」 (서울: 음악세계, 1999), 310.

3번째 변주가 단조로 구성되어 있다는 점에서 두 곡의 구성 또한 매우 흡사하다(표16).

〈표16〉 Op.12-1의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	4/4	Allegro con brio	D장조
2악장	변주곡 형식	2/4	Andante con moto	A장조
3악장	소나타 론도 형식	6/8	Allegro	D장조

Op.12-2는 3곡 중에서 가장 모차르트에 가까운 분위기를 가지고 있기 때문에 가장 먼저 작곡된 것으로 보여 진다. 특히 제2악장은 모차르트에게서 받은 영향을 강하게 느낄 수 있고, 카논적인 부분도 있어서 바흐의 영향도 받은 것으로 보여 진다(표17).<sup>33)</sup>

〈표17〉 Op.12-2의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	6/8	Allegro vivace	A장조
2악장	3부 형식	2/4	Andante, più tosto Allegretto	a단조
3악장	론도 형식	3/4	Allegro piacevole	A장조

33) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」(서울: 음악세계, 1999), 311.

Op.12-3은 앞의 두 곡과 비슷한 형식과 구조로 이루어져있고, Op.12의 3곡 중 가장 웅대하고 자유롭게 표현된 곡으로 제1악장에서는 바이올린 보다 피아노의 비중이 더 크게 나타난다(표18).

〈표18〉 Op.12-3의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	4/4	Allegro con spirit	E <sup>b</sup> 장조
2악장	3부 형식	3/4	Adagio con molta espressione	C장조
3악장	론도 형식	2/4	Allegro molto	E <sup>b</sup> 장조

## 2. Op.23과 Op.24

Op.23과 Op.24는 1800-1801년에 걸쳐 작곡되어 1801년 비인(Wien)의 몰로사에서 출판되었으며 프리스 백작에게 헌정되었다. 두 곡은 비슷한 시기에 작곡되었지만 Op.23은 a단조로 어둡고 내면적인 분위기이고, Op.24은 “봄”이라는 부제처럼 밝고 여유로운 분위기가 나타나는 것이 특징이다.

Op.23에서 사용된 a단조는 하이든과 모차르트에서는 드물게 사용된 것으로 베토벤의 바로 전 작품인 〈피아노 소나타 제4번, Op.22〉와 동일한 조성을 사용한다. 베토벤의 이러한 새로운 조성에 대한 시도는 점차적으로 고전 작곡가들의 전통에서 벗어나 자신의 고유한 음악 영역을 구축하기 위한 것으로 보여 진다(표19).<sup>34)</sup>

〈표19〉 Op.23의 구성

34) 서원정, “L. v. Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor Op.23에 대한 분석연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 2013), 10.

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	6/8	Presto	a단조
2악장	소나타 형식	2/2	Andante scherzoso più Allegretto	A장조
3악장	론도 형식	2/2	Allegro molto	a단조

Op.24는 제4번 소나타와 같은 시기에 작곡되어 처음에는 Op.23의 번호를 붙였으나 1802년 제4번은 Op.23, 제5번은 Op.24로 다른 번호를 붙이게 된다. 이 곡은 바이올린 소나타로는 처음으로 3악장 형식에서 벗어나 스케르초를 포함한 4악장 구조이다. 이후 Op.30-2와 Op.96에서도 4악장 구조를 이루어 베토벤의 바이올린 소나타는 총 3곡이 4악장 구조로 작곡되었다. 이 곡은 피아노 전주 없이 바이올린의 주제 선율과 피아노가 함께 시작하는 것이 특징이다. 이것은 피아노를 더 중요시하는 경향에서 벗어나 두 악기를 대등하게 여기는 것임을 알 수 있다(표20).

〈표20〉 Op.24의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	4/4	Allegro	F장조
2악장	변주곡 형식	3/4	Adagio molto espressivo	B <sup>b</sup> 장조
3악장	복합3부 형식	3/4	Scherzo Allegro molto	F장조
4악장	론도 형식	2/2	Allegro ma non troppo	F장조

### 3. Op.30의 제1번-제3번

Op.30의 3곡은 1802년에 작곡되어 1803년 출판되었고, 러시아의 황제 알렉산더 1세에게 헌정되었다. 이 3곡을 작곡한 해인 1802년 베토벤은 꺾병 악화로 인해 하일리겐슈타트 유서를 쓰게 되고, 이 유서의 내용은 베토벤의 작품에 반영된다. 또한 이 3곡은 고전주의의 전통적인 작곡기법에서 벗어나지 못하고 있으나 모차르트로부터 계승된 피아노 중심의 소나타 영역에서 거의 탈피하여 바이올린 부분에 상당히 중심을 두고 있다. 이 작품들은 초기에서 중기로 넘어가는 과도기적인 작품이다.

Op.30-1은 밝고 화려함이 있는 A장조의 곡으로 모차르트의 분위기가 느껴진다. 하지만 모차르트처럼 피아노 영역을 중요시하는 것에서 벗어나 바이올린의 영역을 넓히려는 베토벤의 의지가 나타나는 곡이다. 이 곡의 제3악장은 원래 Op.47의 제3악장에 사용하려고 하였으나 Op.47의 다른 악장과 균형이 맞지 않는다는 이유로 더 알맞은 주제와 변주를 넣어서 이 곡의 제3악장에서 사용하게 되었고, 원래 계획했던 마지막 악장은 Op.47의 마지막 악장에 사용하게 되었다(표21).<sup>35)</sup>

〈표21〉 Op.30-1의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	3/4	Allegro	A장조
2악장	론도 형식	2/4	Adagio molto espressivo	D장조
3악장	변주곡 형식	2/2	Allegretto con Variazioni	A장조

35) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」(서울: 음악세계, 1999), 323.

Op.30-2는 고전 소나타의 전통적인 형식을 벗어나 새로운 음악적 요소와 형식이 나타나고 후기 작품에 나타나는 낭만주의적 요소가 포함된다. 이 곡은 Op.24의 제3악장에 사용되었던 스케르초의 출현과 제4악장의 확대된 구조로 Op.24보다 더 폭넓어지고 대조가 두드러져서 지금까지의 바이올린 소나타 중에서 가장 극적인 소나타로 평가된다(표22).<sup>36)</sup>

〈표22〉 Op.30-2의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	4/4	Allegro con brio	c단조
2악장	3부 형식	2/2	Adagio cantabile	A <sup>b</sup> 장조
3악장	복합3부 형식	3/4	Scherzo Allegro	C장조
4악장	소나타 론도 형식	2/2	Allegro	c단조

Op.30-3은 Op.30-2의 c단조와는 대조적으로 G장조의 밝고 전원적인 분위기의 곡이다. 제1악장에서는 제1주제의 D장조와 제2주제의 d단조가 대조적으로 나타나면서 고전주의 형식에서 벗어난 형태를 보여준다. 이어지는 제2악장에서는 중간부가 축소되는 불규칙한 3부 형식이 나타나고, 제3악장에서는 피아노와 바이올린의 움직임이 거의 동등하게 나타나는 것이 특징이다. 뎡디는 이 곡에 대하여 “당시 베토벤이 즐겨 시도한 비인 교외의 산책에서 얻은 〈전원〉의 인상을 엮은 것이다.”라고 말하였는데, 이처럼 이 곡은 전원

36) Maynard Solomon, 「베토벤 ‘윤리적 미’ 또는 ‘승화된 에로스’」, 윤소영 역 (서울: 공감, 1997), 78.

적이고 평화로운 분위기의 곡이다(표23).<sup>37)</sup>

〈표23〉 Op.30-3의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	6/8	Allegro assai	G장조
2악장	복합3부 형식	3/4	Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso	E <sup>b</sup> 장조
3악장	론도 형식	2/4	Allegro vivace	GM

#### 4. Op.47

Op.47은 초기에서 중기로 넘어가는 과도기인 1802-1803년에 작곡하였고, 1805년 출판되었다. 당시 뛰어난 바이올리니스트 브릿지타워(George Augustus Bridgetower, 1778-1860)가 이 곡을 초연하고 베토벤이 그에게 헌정하였으나 이후에 크로이처(Archduke Rudolph)로 헌정자를 바꾸게 되고 〈크로이처 소나타〉라는 부제가 붙게 된다.

이 곡은 다른 바이올린 소나타와는 달리 협주곡과 같은 화려한 연주 효과가 나타나고, 피아노와 바이올린이 거의 대등한 위치로 작곡되어 협주적인 이중주곡의 정점에 도달한 곡이다. 베토벤은 이 곡을 출판할 때 표지에 ‘거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 바이올린 오블리가토의 피아노 소나타’(Sonate per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stilo concertante, quasi come d’un Concerto)라고 나타낼 만큼 피아노와 바이올린이 협주풍으로 작곡되었다. 제1악장에서 서주를 포함하고 긴 코다를 가진

37) Vincent d’Indy, *Beethoven’s a Critical Biograph*, (New York: Da capo press, 1970), 55.

점에서 베토벤 중기의 양식 변화를 보여주고 있다. 제1악장의 시작은 느린 서주부에 이어 빠르게 진행되는 소나타의 형태가 나타나고, 제2악장의 우아하고 조용함은 극적인 감정 기복을 나타내며 제3악장은 전개부가 축소되고 코다가 확장된 소나타 형식이다(표24).<sup>38)</sup>

〈표24〉 Op.47의 구성

악장	형식	박자	빠르기	구성
1악장	소나타 형식	3/4	Adagio Sostenuto- Presto	A장조
2악장	변주곡 형식	2/4	Andante con Variazioni	F장조
3악장	소나타 형식	6/8	Presto	A장조

## 5. Op.96

Op.96은 베토벤이 1812년에 완성한 작품으로 프랑스의 명 바이올리니스트 로드(Jochen Rode, 1774-1830)와 루돌프 대공(Archduke Rudolph, 1788-1830)을 위해 작곡한 소나타이다. 이 곡은 베토벤의 제자이자 후원자였던 루돌프 대공에게 헌정되었고, 이 외에도 베토벤은 〈피아노 협주곡 제4번과 제5번〉, 〈피아노 3중주곡 대공, 장엄미사〉도 그에게 헌정하였다. 이 곡은 〈크로이처 소나타〉를 작곡한 후 9년 만에 작곡한 바이올린 소나타이고, 초연 후 4년 뒤인 1816년 출판 되었다. 4악장으로 구성된 이 곡은 베토벤의 자유롭고 풍부한 감정을 담고 있으며 전 악장이 평화로운 분위기로 나타난

38) 김수연, “L. v. Beethoven의 Violin sonata에 관한 연구” (연세대학교 석사학위논문, 2000), 13-14.

다. 특히 제4악장은 주제와 7개의 변주, 코다로 이어지는 성격변주곡<sup>39)</sup>의 특징이 나타난다(표25).

〈표25〉 Op.96의 구성

악장	형식	박자	빠르기	조성
1악장	소나타 형식	3/4	Allegro Moderato	G장조
2악장	2부 형식	2/4	Adagio espressivo	E <sup>b</sup> 장조
3악장	복합3부 형식	3/4	Scherzo Allegro	g단조
4악장	변주곡 형식	2/4	Poco Allegretto	G장조

39) 성격변주곡은 낭만이후에 많이 사용된 것으로 각 변주마다 기분이나 성격이 많이 다르다. 따라서 각 변주는 하나하나의 독립된 성격을 지닌다.

## V. 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번

### 1. 작품 분석

#### 1) 제1악장

제1악장은 Allegro con brio 빠르기로 시작하는 c단조, 4/4박자의 소나타 형식이다. 이 곡에서 소나타 형식은 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 나뉜다. 제시부는 제1주제, 경과구, 제2주제, 경과구, 코데타로 구성되고, 발전부는 3개 부분으로 이루어진다. 재현부의 구성은 제시부와 같고 재현부 후에는 코다로 이어진다(표26).

〈표26〉 Op.30-2 제1악장의 형식

	구조	마디	조성
제시부	제1주제	1-16	c단조
	경과구	17-28	c단조
	제2주제	28-46	E <sup>b</sup> 장조
	경과구	46-52	E <sup>b</sup> 장조
	코데타	52-74	E <sup>b</sup> 장조
발전부	제1부분	75-94	E <sup>b</sup> 장조
	제2부분	95-113	A <sup>b</sup> 장조
	제3부분	114-124	c단조
재현부	제1주제	125-146	c단조
	경과구	147-161	c단조
	제2주제	161-179	C장조
	경과구	179-184	G장조
	코데타	185-207	c단조
코다	제1부분	208-221	C장조
	제2부분	221-229	D <sup>b</sup> 장조
	제3부분	230-254	c단조

(1) 제시부

제시부는 크게 제1주제, 제2주제, 코데타로 나뉜다. 제1주제와 제2주제 사이에 경과구가 삽입되고 제2주제와 코데타 사이에는 종결구가 만들어지며 이 종결구는 생략될 때도 있다.

Op.30-2의 제시부는 제1주제-경과구-제2주제-경과구-코데타로 구성된다.

① 제1주제, 마디1-16

마디1-8의 제1주제는 으뜸조인 c단조로 시작하며 피아노의 옥타브 형태로 제시 된다. 점2분음표, 16분음표, 4분음표로 이루어진 동기와 순차 하행하는 음형, 반음계적 진행의 제1주제는 제1악장 전체에 걸쳐 중요한 음형으로 사용된다. 마디5-7에서 순차 하행할 때 *cresc.*와 *p*의 다이내믹이 나타나는데, 이와 같은 급격한 다이내믹의 변화는 이 곡 전체에서 자주 나타난다. 마디 9-12는 피아노에서 제시된 주선율을 바이올린이 받아서 한 옥타브 높게 제시하고, 피아노는 분산화음 형태가 계속되어 긴장감을 조성하며 하성부는 C음 위주의 형태로 진행한다. 마디10에는 i의 차용화음(borrowed chord)이 잠시 사용되어 C장조의 분위기가 나타난다. 마디13-16에서 피아노는 아르페지오를 사용하여 화려하게 나타나며 경과구로 진행한다(악보1).

<악보1> 제1악장, 마디1-16

제1주제 선율

순차 하행하는 음형

8 (지속음) 9 10 11 I (차용 화음) iv

12 13 14 15

— 피아노 상성부에서 아르페지오 분산화음 형태 —

16 17 18 19

## ② 경과구, 마디17-28

마디17-18은 제1주제의 동기가 피아노의 상성부에서 순차 하행하는 형태로 변형되어 나타나고 피아노의 두 번째 박에서 *sf*를 사용하여 당김음 효과를 준다. 마디23-24에서 피아노와 바이올린이 *ff*의 강렬한 코드를 주고받으며 c단조 제1주제의 종지감을 형성하고, 마디24의 네 번째 박부터 갑자기 *p*로 바뀌면서 급격한 다이내믹의 대조가 나타나는데 이것은 마디28부터 시작되는 제2주제의 제시를 강조하기 위한 작곡가의 의도라 할 수 있다.<sup>40)</sup> 경과

구는 c단조로 시작하여 마디27에서 E<sup>b</sup> 장조로 전조되고, V<sub>7</sub>으로 반증지하며 제2주제로 이어진다(악보2).

〈악보2〉 제1악장, 마디16-28

제1주제의 동기가 변형되어 나타남

i V i

i  
E<sup>♭</sup>M vi V<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

40) 금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로-” (한양대학교 석사학위논문, 2011), 16.

③ 제2주제, 마디28-46

제2주제는 c단조의 나란한 조인 E<sup>b</sup> 장조로 바뀌고, 붓집 리듬과 스타카토를 사용하여 어두운 제1주제의 분위기에서 밝은 행진곡 풍의 분위기로 전환된다. 바이올린은 제2주제의 선율을 제시하고 피아노의 상성부가 대신율을 연주한다. 마디36-46에서 피아노는 바이올린이 제시한 제2주제 선율을 하성부에서 모방하고, 마디44에서 I의 차용화음을 사용하여 잠시 e<sup>b</sup> 단조로 나타나면서 경과구로 이어진다(악보3).

<악보3> 제1악장, 마디25-46

제2주제 선율

피아노 하성부에서 제2주제 선율 모방

40

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

vi V<sub>3</sub> I IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>

44

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

① vi vii<sup>0</sup>/V V

차용화음 사용

④ 경과구, 마디46-52

마디46부터 피아노의 상성부와 바이올린은 순차 상행의 선율을 주고받으며 악상을 점점 고조시킨다. 피아노의 하성부는 B<sup>b</sup>을 지속음으로 사용하여 마디52의 코데타로 가기 위한 긴장감을 높여준다(악보4).

<악보4> 제1악장, 마디44-52

44

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

순차 상행

46

E<sup>3</sup> M V (딸림음인 B<sup>b</sup>을 지속음으로 사용)

⑤ 코데타, 마디52-74

마디52부터 바이올린은 스케일과 아르페지오를 펼쳐놓은 형태로 반복적으로 진행하고, 피아노의 상성부에는 당김음 형태의 새로운 음형이 등장한다. 마디62부터 바이올린이 피아노의 상성부를 받아서 당김음 리듬으로 연주하고, 피아노는 병행8도로 진행하며 바이올린 선율을 그대로 받아서 연주한다. 제시부의 코데타는 주로 I와V의 화성을 사용하고, 반중지하여 발전부로 이어진다(악보5).

<악보5> 제1악장, 마디51-74

51 52

*f* *p*

E<sup>♭</sup>M I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

당김음 음형

53 54

*cresc.* *f*

I V<sub>7</sub>/ii ii V<sub>7</sub>/IV vii I V<sub>7</sub> I

55 56

*ff* *f*

피아노 상성부의 당김음 음형을 바이올린이 받아서 연주

57 58

*p* *f*

피아노 상,하성부 병행8도 진행



(2) 발전부

발전부는 주제를 구성하는 동기의 발전을 통해 두 주제의 갈등을 심화하고, 조바꿈을 통해 긴장감을 높인다. 예를 들어 희극적인 주제의 동기를 선율과 리듬, 셈여림의 변화를 통해 공격적이고 위협적인 분위기로 바꿀 수 있다. 이러한 긴장감 조성은 궁극적으로 재현부에서 해결을 요구한다.<sup>41)</sup>

Op.30-2의 발전부는 3부분으로 구성 된다.

① 제1부분, 마디75-94

발전부의 제1부분은 E<sup>b</sup>장조의 으뜸음조로 시작한다. 피아노의 하성부는 제시부의 제1주제가 동형 진행으로 반복되며 나타나고, 상성부에서는 분산 화음이 발전되는 음형이다. 이 부분은 전조가 자주 나타나는 것이 특징인데 E<sup>b</sup>장조로 시작하여 마디81부터 B장조-b단조-G장조로 조성이 자주 변한다 (악보6).

41) Roger Kamien, 「서양 음악의 유산 1」, 김학민 역 (서울: 도서출판 예술, 1993), 275-276.

<악보6> 제1악장, 마디75-89

E<sup>♭</sup>M I<sup>♯4</sup> 제서부 제1주제 동기와 같은 음형으로 마디92까지 반복 e<sup>♭</sup>m vii<sup>♯4</sup>

i<sup>♯4</sup> i

BM I<sup>♯4</sup> I bm vii<sup>♯4</sup>

GM I  $\frac{1}{2}$  vii  $\frac{4}{2}$

② 제2부분, 마디95-113

제2부분은 E<sup>b</sup> 장조의 비금딸림음조인 A<sup>b</sup> 장조로 전조되어 제시된다. 마디 95-98에서 제시부의 제2주제와 같은 리듬형태가 나타나고, 피아노와 바이올린 성부가 옥타브 관계로 진행되는데 계속적으로 반복되는 리듬형태의 단조로움을 탈피하기 위해 마디98-100에서는 *cresc.*와 *p*를 사용하여 급격한 다이내믹의 변화를 주었다. 이 부분은 발전부의 제1부분과 마찬가지로 전조가 자주 나타나는데 A<sup>b</sup> 장조로 시작하여 f단조-D<sup>b</sup> 장조-b<sup>b</sup> 단조-G<sup>b</sup> 장조-f단조-c단조로 전조가 이루어지면서 제3부분으로 이어진다(악보7).

<악보7> 제1악장, 마디93-109

A<sup>b</sup> M I

제시부 제2주제의 리듬 형태

97  
98  
99

100  
101  
102

I fm V i iv vi

D<sup>o</sup>M

103  
104  
105

I b<sup>o</sup>m V i

106  
107  
108

i<sup>6</sup> G<sup>o</sup>M V I fm V<sup>6</sup> i cm iv

③ 제3부분, 마디113-124

제3부분은 원조인 c단조를 유지하고 V 위주의 화음 진행을 하며 베이스에서 딸림음이 계속해서 나타난다. 피아노는 16분음표의 분산화음 형태로 제시되고 바이올린은 순차 상행, 하행 하는 선율이 제시된다(악보8).

<악보8> 제1악장, 마디113-121

바이올린의 순차 상행과 하행

The musical score consists of three systems of staves. The top staff is for the Violin, and the bottom two staves are for the Piano. The key signature is C minor (three flats). Measure numbers 113, 116, and 119 are circled at the beginning of their respective systems. The piano part features a consistent 16th-note bass line. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), decrescendo (decresc.), sforzando (sfz), and pianissimo (pp). Roman numerals  $i^{\flat}_4$ , V,  $i^{\flat}_4$ , and  $V_7$  are placed below the piano part to indicate the harmonic structure.

(3) 재현부

재현부는 제시부의 형태를 기본으로 두 개의 주제가 같은 조성으로 재현됨으로 그 갈등을 해결하는 구조이다. 대체로 제시부와 비슷한 과정을 따르지만 제1주제와 제2주제가 대립적인 조성이 아닌 같은 으뜸음조로 재현되는 것이 특징이다.

Op.30-2의 재현부는 제1주제-경과구-제2주제-경과구-코데타로 구성 된다.

① 제1주제, 마디125-146

재현부의 제1주제는 제시부의 제1주제와 같은 선율로 시작된다. 피아노와 바이올린이 세 옥타브에 걸쳐 주제를 더욱 강조하고 *p*가 아닌 *ff*로 시작한다는 점과 마디133-139에서 코랄적 경과구가 나타나는 점이 제시부와 차이점이다. 마디137-139는 *cresc.*와 *p*을 사용하여 긴박한 시작을 알려주고, 마디139-146은 마디9-16을 그대로 반복하며 경과구로 이어진다(악보9).

<악보9> 제1악장, 마디125-140

세 옥타브에 걸쳐 주제 강조

코랄적 분위기의 경과구

② 경과구, 마디147-161

재현부의 경과구는 제시부의 경과구(마디17-28)를 그대로 재현하고, 3마디가 더 확대된다(악보10).

〈악보10〉 제1악장, 마디153-160



Musical score for measures 153-160. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a violin part. The piano part has dynamic markings of *ff* and *p*. The violin part has dynamic markings of *ff* and *ff*. Measure 158 is circled in both parts.



Musical score for measure 159. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a violin part. The piano part has dynamic markings of *ff* and *f*. The violin part has dynamic markings of *f* and *f*. Measure 159 is circled in both parts.

➔ 제시부의 경과구보다 3마디 확대

③ 제2주제, 마디161-179

재현부의 제2주제는 제1주제의 c단조와 같은 으뜸음조인 C장조가 제시된다. 제시부에서는 제1주제가 c단조, 제2주제가 E<sup>b</sup>장조로 나란한조 관계지만 재현부에서는 제1주제가 c단조, 제2주제가 C장조로 같은 으뜸음조 관계로 나타난다(악보11).

〈악보11〉 제1악장, 마디159-173

제시부의 제2주제가 C장조로 나타남

159

164

169

*sf* *p* *sempre staccato*

CM I V I

④ 경과부, 마디179-184

경과부는 제시부와 같은 진행으로 나타난다. 제시부에서는 E<sup>b</sup> 장조의 딸림음인 B<sup>b</sup>음이 피아노 하성부에서 지속음으로 나타나고 재현부에서 C장조의 딸림음인 G음이 나타나는 것이 특징이다(악보12).

〈악보12〉 제1악장, 마디179-184

(C장조의 딸림음인 G음 반복)

⑤ 코데타, 마디185-207

재현부의 코데타는 E<sup>b</sup> 장조인 제시부의 코데타를 c단조로 조성만 바꿔서 그대로 재현한다(악보13).

〈악보13〉 제1악장, 마디185-207

cm i V<sub>6</sub> i V<sub>7</sub> i V<sub>7</sub> i

189

193

196

198

203

cm i iv i<sup>6</sup> V<sub>7</sub>

(4) 코다

코다는 결론을 더 강조하는 부분으로 주제를 반복하거나 더 발전시켜 한 악장을 마무리하고 으뜸음조로 끝나는 경우가 많다.

Op.30-2의 코다는 3부분으로 구성 된다.

① 제1부분, 마디208-221

코다의 제1부분은 C장조로 조성이 바뀌고 발전부의 제1부분과 비슷하게 나타난다. 제1주제 선율이 피아노 하성부에 나타나고 마디218-221은 피아노와 바이올린이 서로 주고받는 형태로 연주된다(악보14).

<악보14> 제1악장, 마디208-221

발전부의 제1부분이 C장조로 전조되어 나타남

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 208 and ends at measure 211. The second system starts at measure 211 and ends at measure 221. The piano part is in the bass clef and features a steady eighth-note accompaniment. The violin part is in the treble clef and features a melodic line. The key signature changes from B-flat major to C major at measure 208. The score includes chord symbols: CM, I 6/4, I, vii 4/2, vii, I 6/4, I, vii 4/2.

215

vii<sup>7</sup> I

제1주제 선율

219

D<sup>7</sup>M I V I<sub>6</sub>

② 제2부분, 마디221-230

제2부분은 C장조에서 D<sup>b</sup> 장조로 전조되고 제2주제의 선율을 피아노가 먼저 제시하며 바이올린은 한 마디 뒤에서 피아노의 선율을 모방한다(악보 15).

<악보15> 제1악장, 마디219-223

219 221

D<sup>7</sup>M I V I<sub>6</sub>

③ 제3부분, 마디230-254

제3부분은 발전부의 3부분과 같이 피아노 하성부의 16분음표로 구성된 형태로 시작하고, 마디236-243은 마디9-16의 바이올린 선율을 재현한다. 마디240-242에서 나타나는 *cresc.*와 *p*의 다이내믹과 마디13-15에서 *cresc.*와 *sf*의 다이내믹 차이가 나타나는데 이렇게 다른 다이내믹을 사용한 이유는 첫째, 제1주제를 사용하면서도 뒤에 제시되는 다른 선율을 유도하기 위한 것과 둘째, 같은 선율의 다른 다이내믹으로 코다의 긴장감과 함께 종지감을 주기 위한 것이다.<sup>42)</sup> 마디247-254은 i와 V 화음을 계속 반복하고 바이올린의 G음을 강조하면서 제1악장을 마무리한다(악보16).

<악보16> 제1악장, 마디234-254

제1주제 선율 재현

42) 금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로-” (한양대학교 석사학위논문, 2011), 33.

241

1 5 4 3 2

*p* *cresc.*

244

G음 강조

247

*f* *sf*

i V<sub>6</sub> i

250

*sf*

i V<sub>6</sub> i V<sub>6</sub> i V<sub>6</sub> i

2) 제2악장

제2악장은 Adagio cantabile 빠르기로 시작하는 A<sup>b</sup>장조, 4/4박자이고 A-B-A'의 3부 형식으로 구성된다. A부분은 제2악장의 주제를 제시하는 부분이고, B부분은 A부분의 주제, 선율, 조성과 대조를 이루며 A'부분에서 다시 주제가 재현된다. 같은 주제가 반복, 확대되며 코다로 이어진다(표27).

〈표27〉 Op.30-2 제2악장의 형식

구조		마디	조성
A	a	1-16	A <sup>b</sup> 장조
	b	16-32	
B		32-52	a <sup>b</sup> 단조
A'	a	52-68	A <sup>b</sup> 장조
	b	68-84	
코다		84-114	A <sup>b</sup> 장조

(1) A부분, 마디1-32

① a부분, 마디1-16

A<sup>b</sup>장조로 시작하는 a부분은 마디1-8의 서주에서 피아노가 주제 선율을 제시하고 제1악장에서 자주 나타난 *cresc.*와 *p*의 급격한 다이내믹의 변화가 나타난다. 바이올린은 마디8-16에서 이 주제 선율을 그대로 반복한다(악보17).

〈악보17〉 제2악장, 마디1-16

주제 선율

Adagio cantabile.

Adagio cantabile.

*p* *cresc.* *p*

$A^{\flat} M I ii V I_6 ii_6 I_4 V I vi V_5/V$

주제 선율

9

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

$V vi_6 V_4 V I ii V I_6$

11

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

16

② b부분, 마디16-32

b부분은 피아노의 상성부에서 a부분의 주제 선율과 리듬이 변형되어 제시되고, 이 선율은 마디24-32에서 바이올린이 그대로 재현한다. 이 부분의 시작은 I 와 V 화음 위주로 진행하다가 vii7/ii, vii7/iii, V7/vi 화음을 사용하여 풍부한 화성 진행을 보여준다(악보18).

<악보18> 제2악장, 마디16-32

The image displays a musical score for measures 16-32, consisting of three systems. Each system includes a piano part (left and right staves) and a violin part (top staff). The piano part features dynamic markings such as *cresc.*, *decresc.*, *p*, *sf*, and *tr*. The violin part includes a *tr* marking. Below the piano part, harmonic analysis is provided for each system:

- System 1 (Measures 16-19):  $V_6$  I  $V_3^4$  I  $V_5^6$  I
- System 2 (Measures 20-23): V I vii7/ii ii vii7/iii V7/vi
- System 3 (Measures 24-32): No explicit harmonic analysis is provided below the staff.

(2) B부분, 마디32-52

B부분은 총21마디로 이루어지고 A부분의 A<sup>b</sup>장조와 같은 으뜸음조인 a<sup>b</sup> 단조로 바뀐다. 바이올린이 2분음표 위주로 나타나면서 피아노의 상, 하성부가 아르페지오로 주고받으며 진행하고 p와 cresc.가 번갈아 제시되어 음향의 변화를 준다. 마디40부터는 피아노의 상성부가 2분음표로 나타나고 바이올린과 피아노의 하성부가 아르페지오로 주고받으며 진행한다(악보19).

<악보19> 제2악장, 마디32-46

B부분의 주 선율      a<sup>3</sup> m      V<sub>7</sub>

i      iv      i<sup>6</sup>      vii<sup>6</sup>      i<sup>6</sup>      V<sub>6</sub>

36

i vii<sup>7</sup>/V V

39

41

44

(3) A'부분, 마디52-84

A'부분은 총33마디로 두 개의 부분으로 나누어진다.

① a부분, 마디52-68

a부분은 A<sup>b</sup>장조로 시작하여 앞에 제시된 a부분의 주제 선율과 비슷하게 나타나고 바이올린도 B부분의 아르페지오가 변형된 형태로 나타난다. 마디 60부터는 바이올린이 주제 선율을 연주하고, 피아노는 32분음표로 구성된 새로운 음형으로 주제 선율을 화려하게 꾸며준다(악보20).

<악보20> 제2악장, 마디51-62

주제 선율

주제 선율

32분음표의 새로운 음형 등장 ↗

② b부분, 마디68-84

b부분은 앞에 제시된 b부분의 피아노 선율과 비슷하게 시작하고 바이올린은 다른 리듬으로 나타난다. 마디76부터 바이올린 선율은 마디68-76에서 제시된 피아노 상성부의 선율을 모방하여 연주하고, 피아노는 32분음표로 구성되어 바이올린 선율을 화려하게 꾸며준다(악보21).

<악보21> 제2악장, 마디67-77

b부분의 주 선율

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 67-68) shows the violin part with a circled measure number 68 and an upward-pointing arrow labeled 'b부분의 주 선율'. The piano part features a 32nd-note accompaniment. The second system (measures 69-71) includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, *sf*, and *deccres.*. The third system (measures 72-74) continues with similar dynamics and includes a circled measure number 72. The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

↗ 앞의 피아노 주 선을 모방

(4) 코다, 마디84-114

코다는 앞에서 제시된 부분을 더 발전, 확대되어 나타난다. 3잇단음표와 7잇단음표의 사용과 *pp*에서 *ff*의 급격한 셈여림 변화는 곡에 긴장감을 더한다. 마디96-97은 피아노의 상, 하성부와 바이올린이 7잇단음표로 주고받는 리듬 형태로 나타나고, 마디107부터 I와 V<sub>7</sub>화음이 반복되다가 마지막 2마디는 I 화음으로 제2악장을 마친다(악보22).

<악보22> 제2악장, 마디83-114

↘ 셈여림과 리듬의 급격한 변화

→ a부분의 주제 선을 음형이 잠시 나타남

107 *p* *oroso.* *p* *cresc.* *p*

109 *cresc.* *cresc.*

110 *p* *pp* *pizz.*

112 *cresc.* *pp*

A<sup>b</sup>M V I<sup>6</sup> V<sub>7</sub>

I<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> I

V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

I V<sub>7</sub> I I

3) 제3악장

제3악장은 Allegro 빠르기로 시작하는 C장조, 3/4박자이며 복합3부형식의 스케르초 악장이다. 스케르초는 해학적인 악곡을 뜻하지만, 소나타 구성에서는 그 뜻과는 관계없는 경쾌한 3박자의 악곡을 의미하며 복합3부형식의 구조이다. 스케르초는 베토벤에 의해 예술적인 내용과 형식을 갖추게 되었는데, 그는 소나타 구조의 악장 중에 미뉴엣 악장 대신 스케르초 악장을 사용하여 형식을 확립했다.<sup>43)</sup> 이 곡에서 복합 3부 형식은 스케르초-트리오-스케르초로 나뉜다(표28).

<표28> Op.30-2 제3악장의 형식

구조		마디	조성
스케르초	a	1-18	C장조
	b	18-34	F장조
	a'	34-48	C장조
트리오	c	48-58	C장조
	d	58-74	
	c'	74-84	
스케르초	a	Da capo에 의해 반복되는 부분	C장조
	b		F장조
	a'		C장조

(1) 스케르초, 마디1-48

스케르초 부분은 총48마디로 이루어지고 a-b-a'부분으로 나뉜다.

① a부분, 마디1-18

마디1-8까지 피아노 상성부에서 주제가 제시되는데, 주제에서 제시된 붓점 리듬과 4분음표로 구성된 음형은 스케르초 부분에서 자주 사용된다. 마디 9-18은 바이올린이 피아노 상성부의 주제 선율을 모방하여 연주하고, 마디

43) 윤양석, 「음악 형식론」 (서울: 세광음악출판사, 1986), 205.

5-6과 마디13-14는 *sf*를 이용하여 3박자 곡에서 2박자의 느낌을 주는 헤미올라 기법이 나타난다(악보23).

〈악보23〉 제3악장, 마디1-18

The image shows a musical score for a Scherzo in 3/4 time, marked 'Allegro'. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the violin part. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in measures 13-14, which is circled and labeled '헤미올라 기법' (Hemiola technique). An arrow points to the main melody in the piano part, labeled '주제 선율' (Main melody). Below the piano part, the chord progression is indicated as CM, I, IV<sup>6</sup>, I, V<sub>6</sub>. Below the violin part, the chord progression is indicated as V<sub>6</sub>, vi<sub>6</sub>, vii<sub>6</sub>/V, V<sup>6</sup>, V<sub>7</sub>/V, iii, vi<sub>6</sub>, V<sup>6</sup>, V<sub>7</sub>/V, V.

② b부분, 마디18-34

b부분은 a부분에서 제시된 붓점 리듬과 4분음표로 구성된 음형이 나타난다. 이 부분은 전조가 자주 나타나는데 마디18은 C장조의 버금딸림조인 F장조로 전조되어 시작하고 마디22-26에서 d단조로 전조되며 마디27부터 a단조로 전조된다. 마디27-34는 바이올린과 피아노가 주고받는 형태로 제시되고 바이올린이 붓점 리듬에서 3잇단음표로 바뀌며 a'부분으로 이어진다(악보24).

〈악보24〉 제3악장, 마디18-33

a부분의 음형 사용

① FM    V<sub>6</sub>    I    I<sub>6</sub> vi/vi vi    V    i

② am    iv<sub>6</sub>    V    i    V    i    V    V

③ a'부분, 마디34-48

a'부분은 a부분과 같이 C장조로 시작한다. 마디1-8의 주제를 피아노 상성부가 한 옥타브 위에서 모방하여 제시하고 피아노의 하성부는 옥타브로 진행하면서 넓은 음역으로 나타난다. 마디38-42의 피아노 상성부의 선율을 마디42-45에서 바이올린이 5도 아래로 모방하여 나타나고, a부분에서와 같이 헤미올라 기법이 나타난다(악보25).

〈악보25〉 제3악장, 마디34-48

CM

피아노 선율의 5도 아래 모방

42

*pp* *sf* *cresc.* *f*

*pp* *sf* *cresc.* *f*

*tr.*

I<sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

(2) 트리오, 마디48-84

트리오 부분은 총37마디로 이루어지고 c-d-c'부분으로 나뉜다.

① c부분, 마디48-58

c부분은 바이올린이 주제 선율을 제시하고, 피아노 하성부는 3박자 뒤에서 주제 선율을 비슷하게 모방하며 바이올린과 피아노 하성부가 스트레토 기법으로 나타난다. 이 때 피아노 상성부는 3잇단음표 음형으로 연주하며 바이올린과 2:3의 형태로 진행하고, 스케르초 부분과 같이 마디54부터 *sf*를 사용하여 헤미올라 기법이 나타난다(악보26).

〈악보26〉 제3악장, 마디48-58

스트레토 기법 사용

CM                      I                      I<sub>6</sub>                      ii<sub>6</sub>                      V

ii                      I<sub>6</sub>                      V<sub>2</sub><sup>4</sup>                      헤미올라                      V/V                      V<sub>6</sub>                      V

② d부분, 마디58-74

d부분은 피아노 하성부에서 주제 선율을 먼저 제시하고, 스트레토 기법으로 바이올린이 그대로 모방하여 연주한다. 이 때 피아노 상성부는 c부분과 같이 3잇단음표 음형이 계속되고, 마디62에서 피아노 상, 하성부와 바이올린이 옥타브 관계로 연주하며 마디63에서 피아노 상성부가 단선율로 일정한 형태의 음형을 반복한다. 마디69에서 바이올린은 마디64의 피아노 선율을 한 옥타브 위로 연주하고, 마디71부터 바이올린과 피아노 상성부가 순차 하행 하며 c'부분으로 이어진다(악보27).

<악보27> 제3악장, 마디58-72

CM  $V_2$  V  $V_2$

*p* *decresc.* *pp*

③ c'부분, 마디74-84

c'부분은 c부분의 주제 선율을 바이올린과 피아노 상성부가 유니즌으로 나타내고, 스트레토로 피아노 하성부에서 그대로 모방한다. 마디77부터 피아노 하성부는 옥타브를 유지하며 주제를 더욱 강조하고 다시 스케르초 부분으로 돌아간다(악보28).

<악보28> 제3악장, 마디73-84

*cresc.* *f* *m.o.* *f*



(3) 스케르초, 마디85-132

앞의 스케르초 부분을 그대로 반복한다.

- ① a부분, 마디85-103
- ② b부분, 마디103-118
- ③ a'부분, 마디118-132

4) 제4악장

제4악장은 Allegro 빠르기로 c단조, 2/2박자의 론도 형식이며 주제 선율이 고전적인 기법이지만 자주 변화함으로 낭만주의적인 분위기를 보여준다. 이 악장은 소나타 형식과 밀접한 관련이 있는 소나타 론도 형식의 구조로 A-B-A'-C-A-B-A'-코다로 구성되는데 소나타 형식으로 나타내면 제시부(A-B-A')-발전부(C)-재현부(A-B-A')-코다 형식으로 구분할 수 있으나 필자는 론도 형식으로 분석하고자 한다(표29).

<표29> Op.30-2 제4악장의 형식

구조		마디	조성
A	a	1-14	c단조
	b	14-22	
	a'	22-39	
B	c	39-57	E <sup>b</sup> 장조
	c'	57-92	
A'	a	92-106	c단조
	b	106-114	
C		114-164	C장조
A	a	165-179	c단조
	b'	179-201	
B	c	201-219	
	c'	219-256	
A''		256-281	
코다		282-328	

(1) A부분, 마디1-39

① a부분, 마디1-14

a부분은 c단조로 시작하여 마디1-7에서 피아노가 주제 선율을 제시한다. 마디2-3의 짧은 두 마디에 *p*에서 *ff*로 갑작스런 다이내믹의 변화가 나타나는데 작곡 당시 베토벤의 불안정한 심리 상태가 반영되었고, 뒤에 나오는 같은 부분에도 똑같은 다이내믹이 반복된다. 마디7-14는 앞의 주제 선율을 반복하는데 이 때 피아노 상성부는 조금 변형된 형태로 나타나고, 바이올린이 주제 선율을 제시한다(악보29).

<악보29> 제4악장, 마디1-14

**Finale.** 주제 선율  
**Allegro.**

cm VI Ger.6 V V<sup>6</sup> i ii<sup>6</sup> vii<sup>6</sup>/V V

i<sup>6</sup> V i

② b부분, 마디14-22

b부분은 a부분과 같이 피아노가 먼저 선율을 제시하는데 이 선율은 a부분의 스타카토와 대조되는 레가토로 나타나며 마디18-22에서 바이올린이 그 선율을 반복한다. 이 부분은 주로 c단조의 i와 V 화음이 반복되어 나타난다(악보30).

<악보30> 제4악장, 마디9-22

b부분 주제 선율

cm i V<sub>5<sup>b</sup></sub> i

V i V<sub>5<sup>b</sup></sub> i V

③ a'부분, 마디22-39

a'부분은 마디1-7에서 제시된 주제 선율을 피아노와 바이올린이 함께 시작한다. 마디29-30은 바이올린 선율과 피아노 상성부가 서로 교차하며 나타나고, 마디37-38에서 바이올린과 피아노가 단3도 관계로 진행하며 B부분으로 이어진다(악보31).

〈악보31〉 제4악장, 마디18-38

18 25

26 32

33 단3도 관계로 진행

(2) B부분, 마디39-92

① c부분, 마디39-57

c부분은 E<sup>b</sup> 장조로 전조되어 시작하고 바이올린이 마디39-43의 선율을 마디43-47에서 반복하여 제시하는데 이때 바이올린 선율에서 옥타브의 변화가 나타난다. 이때 a부분과 같이 *cresc.*와 *p*의 급격한 다이내믹의 변화가 나타난다(악보32).

〈악보32〉 제4악장, 마디39-50

39

45

*p* *cresc.* *p*

*p* *cresc.* *p* *tr* *sf* *p*

E<sup>b</sup> M I V I

V

② c'부분, 마디57-92

c'부분은 c부분의 마디39-43의 선율을 e<sup>b</sup> 단조로 전조하여 제시하는데 이 때 피아노 하성부는 c부분의 8분음표 리듬에서 4분음표 리듬으로 바뀌어 진행한다. 마디82-88은 다시 c단조로 전조되어 i와 V 화음이 번갈아 나타나고 바이올린은 2분음표 음형으로 딸림음인 G음을 반복하고, 피아노 상성부는 8분음표의 음형을 반복하여 나타난다(악보33a-b).

<악보33-a> 제4악장, 마디 51-63

c부분 주선을 조성만 바꿔서 진행

e<sup>b</sup> m i

V

<악보33-b> 제4악장, 마디82-92

마디1의 음형 반복

cm V<sub>6</sub> i V<sub>6</sub> i V<sub>6</sub> VI<sub>7</sub> V

(3) A'부분, 마디92-114

① a부분, 마디92-106

a부분은 마디1-14가 반복된다.

마디92-99에서 피아노가 주제 선율을 제시하고 그 다음 마디부터 피아노 상성부가 변형된 형태로 나타나며 바이올린이 주제 선율을 제시한다.

② b부분, 마디106-114

b부분은 마디14-18에서 피아노가 제시한 선율을 바이올린이 C장조로 전조하여 그대로 모방하고, 마디110-114에서 피아노 상성부가 이어서 모방한다 (악보34).

<악보34> 제4악장, 마디106-114

The image shows a musical score for measures 106-114. It consists of two systems of staves. The first system (measures 106-114) includes a violin staff and a piano staff. The violin staff has dynamics *p e dolce*, *sf decresc.*, *p*, *cresc.*, and *decresc.*. The piano staff has dynamics *dolce*, *sf decresc. p*, *cresc.*, and *sf decresc.*. Below the piano staff, the chord progression is indicated as (CM) I V<sub>5</sub><sup>b</sup> I V<sub>3</sub>/V. The second system (measures 114-115) shows the continuation of the piano part with a dynamic of *p*.

(4) C부분, 마디114-164

C부분은 바이올린과 피아노 상성부가 스트레토로 나타난다. 마디114-122에서 바이올린의 선율을 마디122-130에서 피아노 상성부가 그대로 모방하고, 마디114-122에서 피아노 상성부 선율을 마디122-130에서 바이올린이 모방한다. 마디150-154에서는 바이올린과 피아노 하성부가 같은 음형을 번갈아 제시하고 마디155-165에서 두 악기가 동형진행하며 A부분으로 이어진다(악보35a-b).

<악보35-a> 제4악장, 마디114-130

The image displays three systems of musical notation for measures 114, 122, and 129. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom).  
 - **System 1 (Measures 114-122):** The violin part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with a trill (*tr*) and a crescendo leading to *sf*. The piano part also starts with *p* and includes a trill and a crescendo. A downward-pointing arrow indicates the transfer of the violin's melodic motif to the piano's upper register in the following system.  
 - **System 2 (Measures 122-130):** The violin part is mostly silent, with an arrow pointing to the piano's upper register where it imitates the violin's motif. The piano part continues with a trill and a crescendo, ending with *sf*.  
 - **System 3 (Measure 129):** Both the violin and piano parts play a similar melodic line, both marked with a *cresc.* dynamic.

〈악보35-b〉 제4악장, 마디146-165

(5) A부분, 마디165-201

① a부분, 마디165-179

a부분은 마디1-14의 음형이 그대로 나타나는데, 마디172-179는  $D^b$  장조와  $b^b$  단조로 전조된다(악보36).

〈악보36〉 제4악장, 마디165-179

마디1-7 재현

$(D^{\circ}M)$  V  $(b^{\circ}m)$  vii<sub>7</sub> i ii<sub>6</sub> i<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> i

② b'부분, 마디179-201

b'부분의 마디179-182는 피아노 상성부가 마디14-18의 선율을 b<sup>b</sup> 단조로 전조하여 제시한다. 마디183-190에서 바이올린은 4분음표, 2분음표, 온음표로 이루어진 같은 음형을 반복하고, 마디187-190에서 피아노 하성부도 바이올린과 함께 동형진행으로 나타난다(악보37).

〈악보37〉 제4악장, 마디179-192

같은 음형 반복

b<sup>♭</sup> m i V<sup>6</sup>

i V

(6) B부분, 마디201-256

① c부분, 마디201-219

c부분은 E<sup>b</sup>장조인 마디39-57을 c단조로 전조하여 그대로 재현한다(악보 38).

〈악보38〉 제4악장, 마디201-208

201

E<sup>b</sup> 장조인 마디39-57을  
c단조로 전조하여 재현

cm i

208

V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> i

② c'부분, 마디219-256

c'부분은 e<sup>b</sup> 단조인 마디57-64를 c단조로 전조하여 재현하고, 피아노 하성부를 옥타브로 발전시켜 제시한다(악보39).

〈악보39〉 제4악장, 마디219-224

219

e<sup>b</sup> 단조인 마디57-64를  
c단조로 전조하여 재현

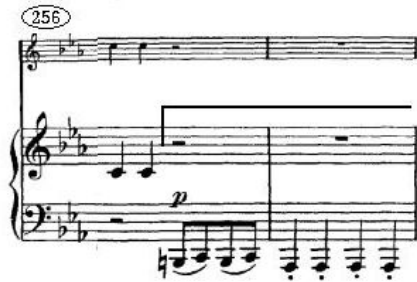
cm 옥타브로 발전



(7) A''부분, 마디256-281

마디256-263은 마디1-7이 그대로 재현되고, 마디267부터 4마디씩 동형진행을 한다. 마디264에서 D<sup>b</sup>장조로 전조되고, 마디271에서 e<sup>b</sup>단조, 마디275에서 f단조, 마디278에서 c단조로 전조되어 코다로 이어진다(악보40).

<악보40> 제4악장, 마디256-281



마디1-7 재현



267 *p espress.* *p con espress.* *cresc.*

$V^{\flat}_6$  I ii $_6$  I $_4^{\flat}$  V I (e $^{\flat}$ m)  $V^{\flat}_6$  i ii $_6$  i $_4^{\flat}$  V i (fm)

318 *cresc.* *decresc.* *decresc.*

(cm) iv ii i $_4^{\flat}$  V

(8) 코다, 마디282-328

코다는 빠르기가 프레스토로 바뀌면서 첫 네 마디는 같은 음형으로 나타나고 피아노 상, 하성부가 옥타브 관계로 진행된다. 마디288부터 바이올린이 C음을 계속 반복하여 으뜸음을 강조하고, 마디311-313과 마디316-317에서 바이올린은 마디1부분을 다시 반복하면서 피아노 상성부와 스트레토 기법으로 나타나는데 짧은 마디에서 *f*와 *p*를 사용하여 급격한 다이내믹이 나타난다. 마디318부터 바이올린과 피아노 상성부가 병행8도로 진행하고 V와 i 화음을 반복하며 완전정격종지로 곡을 마무리한다(악보41a-b).

<악보41-a> 코다, 마디276-291

276 *cresc.* *decresc.* 282 **Presto.** *f* **Presto.**

*decresc.* *f*

cm i iv<sup>6</sup> i<sup>6</sup>

285 오편음 C음 강조 *sf*

iv i iv<sup>6</sup> i<sup>6</sup> iv

<악보41-b> 코다, 마디310-328

310 *cresc.* *f* *p* *cresc.*

*cresc.* *f* *p* *cresc.*

*sf* *sf* *sf*

316 *f* *p*

*sf* *sf* *sf*

322

*cresc.* *ff* *f* *f*

1 2

*cresc.* *ff* *f* *f*

$V_3^4$   $i$   $V_3^4$   $i$   $V_3^4$   $V_7$   $i$

## VI. 결론

본 논문은 베토벤의 〈피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2〉의 각 악장별 구조와 형식, 화성, 선율을 분석하고 바로크시대, 고전시대, 낭만시대, 19세기 후반-20세기 바이올린 소나타의 흐름 속에 베토벤 바이올린 소나타의 특징을 알아보는데 의의가 있다.

바로크시대에 바흐가 작곡한 6곡의 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 통주저음의 바이올린 소나타에서 이중주 소나타로 넘어가는 과도기적 작품으로 매우 중요하다. 고전시대에 35곡의 바이올린 소나타를 작곡한 모차르트는 베토벤의 초기 작품에 많은 영향을 주었고 베토벤은 고전의 전통을 계승하면서 자신만의 독창적인 표현을 드러내고 바이올린의 역할에 좀 더 비중을 두어 두 악기의 균형을 이루었다. 낭만시대에는 슈베르트, 멘델스존, 슈만, 브람스, 그리그, 드보르작, 프랑크, 포레, 슈트라우스가 바이올린 소나타를 작곡하였는데 이 시대는 고전의 전통을 기반으로 새로운 변화가 추구되어 자유롭고 풍부한 감정 표현이 작품에 나타나며 피아노와 바이올린이 대등하게 조화를 이룬다. 19세기 후반-20세기의 작곡가 드뷔시, 라벨, 바르톡, 프로코피에프, 힌데미트, 벨렝의 바이올린 소나타 작품은 새로운 리듬과 박자, 반음계적 화성 사용, 축소된 조성이 특징이며 인상주의, 표현주의, 신고전주의 경향이 드러난다.

베토벤의 작품 시기는 초기, 중기, 후기의 세 시기로 나뉘는데 그가 작곡한 10곡의 바이올린 소나타는 대부분 초기에서 중기에 작곡되었다. 1797-1798년에 작곡한 Op.12-1, 2, 3과 1800-1801년에 작곡한 Op.23, Op.24, 1802년에 작곡한 Op.30-1, 2, 3은 베토벤의 초기 작품이고 1802-1803년에 작곡한 Op.47과 1812년에 작곡한 Op.96은 중기 작품이다.

10곡의 바이올린 소나타 중 Op.30의 3곡인 제6번-제8번 소나타는 러시아 황제 알렉산더 1세에게 헌정된 곡으로 제7번 소나타는 세 곡 중 유일한 단조곡이다. c단조 조성을 가진 제7번 소나타는 4악장 구성으로 제1악장은 소나타 형식이고 제시부-발전부-재현부-코다 네 부분으로 나뉜다. 제2악장은 3부 형식으로 제1악장의 분위기와 반대로 A<sup>b</sup>장조의 느린 악장이고 제3악장은 복합3부 형식의 스케르초 악장으로 밝은 분위기로 진행하며 제4악장은 소나타 론도 형식의 구조이다. 이 곡은 당김음 리듬과 헤미올라, 스트레토 기법을 사용하여 생동감 있는 분위기를 나타내며, 청각 상실과 가정의 불화 등 베토벤의 불안정했던 당시의 감정 상태를 드러낸 급격한 다이내믹의 변화는 긴장감을 조성하고 단락이 바뀌는 부분을 나타낸다.

베토벤의 〈피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2〉의 작곡 배경과 전 악장에 나타나는 다이내믹의 변화를 살펴보면 초기에서 중기로 넘어가는 과도기적 작품으로 고전 소나타 형식이 나타나지만 낭만적인 요소를 포함하여 극적인 변화와 자유로움이 나타나는 것을 알 수 있었다. 또한 이전의 바이올린 소나타보다 바이올린이 넓은 음역을 사용하고 비중이 커지면서 두 악기가 비슷한 균형을 이루는 이중주 소나타로 평가받는다.

## 참고문헌

- 금우람. “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로-.” 한양대학교 석사학위논문, 2011.
- 김문자 외. 「들으며 배우는 서양음악사, 개정판」. 서울: 심설당, 2000.
- 김미영. “실내악에서의 피아노의 역할-이중주 소나타를 중심으로-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2007.
- 김민주. “Richard Strauss Violin Sonata Es-dur Op.18 분석 및 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2003.
- 김방현 역. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」. 서울: 음악세계, 1999.
- 김희준. “벨라 바르톡(Béla Bartók)의 바이올린 소나타에 관한 분석 및 연주법 연구.” 이화여자대학교 박사학위 논문, 2009.
- 민은기. 「서양음악사 피타고라스부터 재즈까지」. 서울: 음악세계, 2007.
- 서원정. “L. v. Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor Op.23에 대한 분석연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 윤양석. 「음악 형식론」. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 이동활. 「청소년을 위한 서양음악사」. 서울: 두리미디어, 2002.
- 이승주. “L. v. Beethoven의 Violin Sonata에 관한 연구.” 연세대학교 석사학위 논문, 2000.
- 이혜련. “M. Ravel의 「Sonata for Violin and Piano」에 관한 분석 연구.” 국민대학교 석사학위 논문, 2009.
- 정은희. “Sergei Prokofiev의 Violin Sonata No.2 Op.94a에 관한 분석 및 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2013.
- 조수철. 「베토벤 그 거룩한 울림에 대하여」. 서울대학교출판문화원, 2013.

- 하애자. 「벨라 바르톡」. 서울: 음악춘추사, 1996.
- 홍세원. 「고전과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- Apel, Willi. 「피아노 음악사」. 서울: 세광음악출판사, 1990.
- d'Indy, Vincent. *Beethoven's a Critical Biograph*. New York: Da capo press, 1970.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder. 「그라우트의 서양음악사 하」. 제7판. 민은기 외 5명 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Horton, John. *Grieg*. London: Dent, 1974.
- Kamien, Roger. 「서양 음악의 유산 1」. 김학민 역. 서울: 도서출판 예술, 1993.
- Kirby, F. E. 「피아노 음악사-20세기 말까지」. 김혜선 역. 경기: 다리, 2003.
- Miller, H. M. *History of Music*. 최동선 역. 서울: 현대음악출판사, 2004.
- Solomon, Maynard. 「루드비히 판 베토벤1, 2」, 제2판. 김병화 역. 경기: 한길아트, 2006.
- Solomon, Maynard. 「베토벤 '윤리적 미' 또는 '승화된 에로스」. 윤소영 역. 서울: 공감, 1997.

# ABSTRACT

## A Study on Sonata for Piano and Violin

### No.7 in c minor Op.30-2

by Ludwig van Beethoven

Ji-Eun Baek

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin Women's University

Beethoven(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) affected romantic music by succeeding to the tradition of classical music and expressing creative music for himself. His piece <Sonata for Piano and Violin No.7 c minor Op.30-2> is made from balanced work between Piano and Violin in a quite different way of previous Sonata for Violin concentrated to Piano. Also, the piece is c minor named by heroic minor or major among Beethoven pieces, shows Beethoven's unstable mental state by sharp changing of dynamic through all movement.

As Beethoven's Sonata for Piano and Violin are ten piece of musics, he composed Sonata for Piano and Violin three music of Op.12, three music of Op.23, Op.24, Op.30 named by 'Imitation Time' initially and Sonata for Piano and Violin Op.47, Op.96 in the middle of 'Exteriorization Time'. Though he didn't compose Sonata for Violin in the latter period of 'Interiorization Time', he composed sonata for Piano, Sonata for cello, a string quartet, etc through combining of his all style that are romantic music technique, traditional music technique.

The Op.30-2 of No.7 Sonata is consisted of Sonata style for the first movement, three chart style for the second movement, combination three chart style for the third movement of a scherzo movement, Sonata rondo style for the fourth movement. The music show romantic mood through new musical element such as theme transformation, dramatic expression although the music taking classic Sonata style. Also, we are able to know that Piano and Violin appear on equal terms because the tune of Piano and Violin appear in all movement with exchanging tune each other although Piano leading at beginning of all movement.