



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](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타
제 7번》 (Op. 30, No. 2)에 관한 연구

-주제 제시와 전개에서의 두 악기간의
음악적 관계를 중심으로-

2018

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
우 희 라

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타
제 7번》 (Op. 30, No. 2)에 관한 연구

-주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적
관계를 중심으로-

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

우 희 라

인 준 서

우희라의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심사위원장 인

심사위원 인

심사위원 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

바이올린 소나타를 연주할 때, 두 악기간의 음악적 관계를 이해하기 위해서 베토벤의 《바이올린 소나타 제 7번》을 본 논문에서 분석 연구 했다.

분석 이전에 본 논문에서는 베토벤이 작곡한 바이올린 소나타 10곡을 작곡년도를 기준으로 한 것이 아닌, 각 작품에 담긴 음악 어법적 특징을 기준으로 하여 새로운 시기 구분을 제시했다. 그 결과 《바이올린 소나타 제 1번》부터 《바이올린 소나타 제 3번》은 시작(초기)단계, 《바이올린 소나타 제 4번》부터 《바이올린 소나타 제 9번》은 발전(중기)단계 그리고 《바이올린 소나타 제 10번》은 완성(후기)단계에 속한다는 내용을 확인했다. 이러한 내용을 통해 1812년에 작곡된 《바이올린 소나타 제 10번》이 작곡년도를 기준으로 했을 때에는 중기에 속하지만, 음악 어법적 특징을 기준으로 보았을 때에는 완성(후기)단계에 속한다는 사실을 확인했다.

베토벤의 《바이올린 소나타 제 7번》은 위에서 제시한 시기구분을 적용해 보면 발전(중기)단계에 해당한다. 《바이올린 소나타 제 7번》과 함께 Op. 30에 포함된 《바이올린 소나타 제 6번》과 《바이올린 소나타 제 8번》의 음악 어법적 특징을 살펴보니 세 곡 모두 발전(중기)단계에 속한다고 본 논문에서는 제시하고 있다. 그 이유는 첫째, 악장간의 조성관계 둘째, 소나타악장형식에서 제 1주제와 제 2주제의 조성관계를 통해서 확인할 수 있다.

《바이올린 소나타 제 7번》의 세부 분석에서는 주제를 제시하고 발전시키는 방법에 있어서 두 악기간의 대등함을 확인 할 수 있었다. 이러한 두 악기간의 대등함은 소나타악장형식인 1악장과 4악장의 제시부와 발전부에서 나타난다. 먼저 제시부에서는 첫째, 한 악기가 먼저 주제를 제시하고 다른 악기가 다른 음색으로 주제를 확보한다. 둘째, 두 악기가 주고받으며 두 개의 음색으로 하나의 완성된 주제를 제시한다. 다음으로 발전부에서는 첫째, 한 악기만

주제적 요소를 발전시키고 다른 악기는 대선율을 가지고 있거나 단순한 반주 형을 가지고 있다. 둘째, 두 악기가 주제적 요소를 유니즌으로 연주하면서 발전시킨다. 셋째, 두 악기가 서로 모방하며 대위법적으로 주제를 발전시킨다. 이러한 내용을 통해 두 악기간의 대등함을 확인 할 수 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 베토벤 바이올린 소나타를 중심으로 한 시기 구분과 음악적 특징	3
2. 베토벤 바이올린 소나타 Op. 30의 개요	13
3. 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》(Op. 30 No. 2) 분석	20
1) 2악장과 3악장 개략적 분석	20
2) 1악장 분석	26
3) 4악장 분석	34
III. 결론	43

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

〈표1〉 렌츠와 댕디의 베토벤 창작 시기 구분	3
〈표2〉 김용환의 베토벤 작품 장르별 시기 구분	5
〈표3〉 각 단계별 공통된 음악적 특징	7
〈표4〉 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 악장, 조성 그리고 음악 어법적 특징 ...	8
〈표5〉 베토벤의 공통적 음악어법을 대입한 바이올린 소나타의 새로운 시기 구분 ...	11
〈표6〉 《바이올린 소나타 제 6번》, 3악장의 변주 유형	16
〈표7〉 《바이올린 소나타 제 8번》, 1악장의 구조	17
〈표8〉 《바이올린 소나타 제 7번》, 2악장의 구조	21
〈표9〉 《바이올린 소나타 제 7번》, 3악장의 구조	24
〈표10〉 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장의 구조	26
〈표11〉 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장의 구조	34

악보 목차

<악보1> Op. 30 세 곡의 굴림음형	14
<악보2> 먼 조로의 전주 《바이올린 소나타 제 6번》, 2악장, 마디 1-2, 44-45, 54-55 ...	15
<악보3> 먼 조로의 전주 《바이올린 소나타 제 8번》, 2악장, 마디 25-28, 30-33	18
<악보4> A부분과 B부분의 대조 《바이올린 소나타 제 7번》, 2악장, 마디 1-2, 32-36	22
<악보5> 《바이올린 소나타 제 7번》, 3악장, 마디 1-8	25
<악보6> 《바이올린 소나타 제 7번》, 3악장, 마디 49-58 대위법적 구성 ...	25
<악보7> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 1-8	28
<악보8> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 28-36	29
<악보9> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 125-132	30
<악보10> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 161-166	31
<악보11> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 75-78	31
<악보12> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 95-98	32
<악보13> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 115-117	32
<악보14> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 222-224	33
<악보15> 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 236-239	34
<악보16> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 1-7	36
<악보17> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 15-18	37
<악보18> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 39-42	38
<악보19> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 43-46	38
<악보20> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 47-50	39
<악보21> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 185-190	40
<악보22> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 107-114	41
<악보23> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 142-144	41
<악보24> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 151-156	41
<악보25> 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 288-291	42

I. 서론

바이올린 소나타를 연주할 때에 있어서 그 작품이 언제 작곡된 곡인지, 어떤 작곡가가 작곡 한 곡인지와 상관없이 반주자는 항상 독주자를 보조하는 역할을 한다는 선입견을 갖고 있다. 그러나 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 이전 시대 특히, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)이 작곡한 바이올린 소나타에서는 앞에서 말한 선입견과 달리 바이올린 오브리가토가 붙은 피아노 소나타라고 해석되면서 바이올린이 피아노를 보조하는 역할을 하고 있다. 이러한 내용들은 바이올린 소나타를 연주할 때, 두 악기간의 관계에 대한 올바른 이해가 필요하다는 사실을 보여준다.

본 논문에서는 베토벤의 《바이올린 소나타 제 7번》을 어떤 악기에 의해 주제가 제시되고, 그 주제가 어떻게 발전되는지를 중심으로 분석하여, 각 악기의 역할과 비중 즉, 어떤 악기가 주체적 역할을 하고, 보조적 역할을 하는지, 또는 두 악기가 대등한 관계로 나타나는 지를 살펴보고 이러한 분석을 통해 주제 제시와 전개에 있어 두 악기간의 관계에 대한 올바른 이해를 이끌어 낼 것이다.

이러한 연구목적에 도달하기위해 본 논문에서는 아래와 같은 연구방법을 설정한다. 첫째, 《바이올린 소나타 제 7번》을 분석하기 전에 베토벤의 바이올린 소나타 10곡의 각 작품들에 담긴 음악 어법적 특징을 살펴보고, 작곡년도가 아닌 음악 어법적 특징들을 기준으로 하여 바이올린 소나타 10곡에만 적용될 새로운 시기 구분을 할 것이다. 바이올린 소나타 10곡에만 적용될 시기 구분을 제시하고자 하는 시도는 김용환의 『19세기음악』에서 바이올린 소나타 10곡에 대한 시기 구분은 제시되어 있지 않지만, 각 장르별로 다르게 제시한 시기 구분에 근거한 것이다.

둘째, 《바이올린 소나타 제 7번》과 같은 년도에 작곡된 Op. 30에 포함된 세 곡 중 《바이올린 소나타 제 6번》과 《바이올린 소나타 제 8번》을 악장 구성과 조성 관계를 중심으로 살펴본다.

셋째, 《바이올린 소나타 제 7번》의 2악장과 3악장은 간략히 분석하고, 1악장과 4악장을 집중적으로 분석한다. 작품 분석을 시작과 마지막 악장에 국한한 이유는 두 개의 악장이 모두 소나타악장형식으로 작곡되었기 때문이다. 소나타악장형식의 제시부에서 나타나는 두 개의 주제 즉, 제 1주제와 제 2주제의 주제 제시와 확보에서 두 악기간의 음악적 관계를 다양한 모습으로 확인할 수 있기 때문이다. 또한 제 1주제와 제 2주제의 음악적 핵심 부분을 선율, 리듬, 동기 그리고 음형으로 나누어서 분석하고 이러한 주제적 요소가 발전부에서 어떤 악기에 의해 발전되는 지를 살펴 볼 것이다. 이러한 주제 제시와 전개에서 두 악기간의 관계를 중심으로 한 분석을 통해 주제적 역할을 하는 악기가 어떤 악기인지 또는 두 악기가 대등한 관계인지를 확인 할 수 있을 것이다.

본 논문을 통해 두 악기간의 관계를 올바르게 이해하고, 좀 더 나은 연주 해석을 이끌어 내기 위한 자료로 활용되기를 기대한다.

II. 본론

1. 베토벤 바이올린 소나타를 중심으로 한 시기 구분과 음악적 특징

베토벤의 생애와 작품 창작은 보통 세 시기로 구분되는데, 이러한 시기 구분은 1852년 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)와 뱅상 땡디(Vincent d' Indy, 1851-1931)에 의해 보다 구체화되고 일반화 되었다. 세 시기로 구분하는 것은 이 두 학자의 의견이 동일하지만, 그 각각의 시기를 나누는 구분 년도는 다르게 나타나고 있다. 여러 문헌¹⁾에서 가장 많이 언급되어 지고 있는 렌츠와 땡디의 시기 구분은 아래의 표와 같다.

	렌츠	땡디
1기	1782-1802	1782-1802
2기	1802-1812	1802-1815
3기	1813-1827	1816-1827

표1) 렌츠와 땡디의 베토벤 창작 시기 구분

위 표에서 제시한 두 사람의 시기 구분은 2기와 3기를 나누는 부분에서 3년이라는 시간적 차이를 보인다. 시기 구분을 함에 있어 차이를 보이는 이유가 명확하게 문헌에서 밝혀져 있지 않지만, 각 학자별로 무엇을 기준으로 나누었는지에 따라 달라지는 것이다. 시기 구분에 있어서의 이러한 차이는 두 사람

1) 한국에서 흔히 접할 수 있는 서양음악사, 피아노문헌, 명곡해설전집 등을 기준으로 볼 때 렌츠와 땡디의 시기 구분을 언급하고 있는 문헌은 아래와 같다.

노정희, 이재선, 김제경, 정신자, 『서양음악의 이해』, (서울: 건국대학교출판부, 1999), 174.

조수철, 『베토벤, 그 거룩한 올림에 대하여』, (서울: 서울대학교출판부, 2007), 16-34.

홍세원, 『서양음악사』, (서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2001), 504.

Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 제 7판 (하)』 (A HISTORY OF WESTERN MUSIC SEVENTH EDITION), 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 옮김, (서울: 이앤비플러스, 2007), 27.

의 시기 구분이 베토벤이 창작한 모든 장르에 적용된다고 볼 수 없는 이유가 되기도 한다.

베토벤의 작품을 연구하는 학자마다 다양한 시기 구분을 할 수 있음은 김용환의 저서 『19세기음악』에서도 확인 할 수 있다. 그는 그의 저서에서 베토벤의 창작 시기 구분을 장르별로 제시했고, 그 내용을 정리하면 아래와 같다.²⁾

2) 김용환, 『19세기 음악』, (서울: 음악세계, 2005), 46, 151, 183.

교향곡 (9곡)	1기: 1800-1802	2기: 1803-1808	3기: 1811-1812	4기: 1822-1824
	1번 op. 21 C 2번 op. 36 D	3번 op. 55 E ^b 4번 op. 60 B ^b 5번 op. 67 c 6번 op. 68 F	7번 op. 92 A 8번 op. 93 F	9번 op. 125 d
현악 사중주 (17곡)	초기: 1798-1800	중기: 1806-1811	말기: 1824-1826	
	op. 18 no. 1 F op. 18 no. 2 G op. 18 no. 3 D op. 18 no. 4 c op. 18 no. 5 A op. 18 no. 6 B ^b	op. 59 no. 1 F op. 59 no. 2 e op. 59 no. 3 C op. 74 E ^b op. 95 f	op. 127 E ^b op. 132 a op. 130 B ^b op. 131 c [#] op. 135 F op. 133 B ^b	
피아노 소나타 (32곡)	초기: 1793-1801	중기: 1802-1814	말기: 1816-1822	
	1번 op. 2 no. 1 f 2번 op. 2 no. 2 A 3번 op. 2 no. 3 C 19번 op. 49 no. 1 g 20번 op. 49 no. 2 G 4번 op. 7 E ^b 5번 op. 10 no. 1 c 6번 op. 10 no. 2 F 7번 op. 10 no. 3 D 8번 op. 13 c 9번 op. 14 no. 1 E 10번 op. 14 no. 2 G 11번 op. 22 B ^b 12번 op. 26 A ^b 13번 op. 17 no. 1 E ^b 14번 op. 27 no. 2 c [#] 15번 op. 28 D	16번 op. 31 no. 1 17번 op. 31 no. 2 d 18번 op. 31 no. 3 E ^b 21번 op. 53 C 22번 op. 54 F 23번 op. 57 f 24번 op. 78 F [#] 25번 op. 79 G 26번 op. 81a E ^b 27번 op. 90 e	28번 op. 101 A 29번 op. 106 B ^b 30번 op. 109 E 31번 op. 110 A ^b 32번 op. 111 c	

표2) 김용환의 베토벤 작품 장르별 시기 구분

위 표에서 눈에 띄는 하나는 각 시기의 구분을 위한 지칭어이다. 표2의 각 장르 상단에서 볼 수 있듯이 김용환은 1기 또는 초기, 2기 또는 중기 그리고 3기 또는 말기, 4기 등으로 차이를 두어 시기 지칭어를 사용했다. 김용환의 저서에서 그 이유까지 설명이 되어있지는 않지만, 교향곡의 경우에는 세 시기가 아닌 네 시기로 나누어 구분하였다.

표2에서 보면 교향곡을 중심으로 한 시기 구분에서는 2기와 3기 사이에 1809-1810년 그리고 3기와 4기 사이에 1813-1821년이 포함되어 있지 않고, 현악사중주를 중심으로 한 시기 구분에서는 초기와 중기 사이에 1801-1805년 그리고 중기와 말기 사이에 1812-1823년이 포함되어 있지 않다. 피아노소나타를 중심으로 한 시기 구분에서도 이러한 시간적 공백기를 볼 수 있다. 중기와 말기 사이에 1815년이 포함되어 있지 않다. 이는 저자가 각 장르의 창작이 이루어지지 않았던 해는 시기 구분에 포함 시키지 않은 것임을 확인 시켜준다.

베토벤 창작 시기를 세 시기 또는 네 시기로 나눈 점, 시기의 구분을 위한 지칭어가 다르다는 점 그리고 시기 구분에 창작품이 없는 공백기가 있다는 점은 베토벤이라는 작곡가의 창작을 하나의 획일적인 시기 구분에 적용하여 설명할 수 없음을 재확인 시켜주는 예이다. 그렇기 때문에 일반적인 렌츠와 댕디의 시기 구분으로 베토벤의 모든 창작을 시기별 특징으로 설명하는 것은 불합리하다.

그러나 작곡년도와 장르를 불문하고 시작, 발전 그리고 완성이라는 세 단계의 시기로 베토벤의 창작품을 나누어 볼 때 공통된 음악적 특징이 나타난다. 그러한 특징을 정리하면 아래와 같다.³⁾

3) 표3에 정리한 베토벤 시기별 음악특징에 대한 내용은 어떤 장르를 중심으로 했느냐와 관계없이 일반적으로 각 시기 마다의 음악적 특징을 거론하는 것은 아래의 문헌을 바탕으로 정리한 것이다.

Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 제 7판 (하)』, 27-38.

Reinhard G. Pauly. 『고전시대의 음악』 (*MUSIC IN THE CLASSIC PERIOD*), 김혜선 옮김, (서울: 도서출판 다 리, 2003), 290-291.

시기	공통된 음악적 특징
시작 (초기)	<ul style="list-style-type: none"> · 모차르트와 하이든을 모델로 충실히 따르는 반면, 자신의 고유함을 보여준다. · 3악장 체계를 벗어나려고 한다.
발전 (중기)	<ul style="list-style-type: none"> · 관습적인 것을 넘어선다. · 새로운 탐색이 가득하다 · 확대된 코다 · 곡의 길이가 길게 확장 된다. · 악장의 확대 · 으뜸조-팔립조에서 벗어난 조성의 연결, 전조
완성 (말기)	<ul style="list-style-type: none"> · 대조성 · 자유롭고, 구애받지 않는 형식 · 변주기법 · 푸가 · 대위법

표3) 각 단계별 공통된 음악적 특징

표3의 작품 창작과 직접적인 관계없이 언급되는 각 단계별 공통된 음악적 특징만을 기준으로 한 세 단계의 시기 구분을 베토벤의 창작품에 장르별로 적용해 본다면 각 장르별로 다르게 나타나는 새로운 시기 구분을 제시 할 수 있을 것이다. 이러한 세 단계의 시기 구분을 베토벤이 1797년-1812년 사이 작곡한 바이올린 소나타 10곡에 적용해 보기에 앞서 먼저 바이올린 소나타 10곡의 작곡년도⁴⁾, 각 악장의 형식, 조성 그리고 각 작품에 대해 문헌⁵⁾에서 언급하고 있는 음악 어법적 특징을 정리하면 아래와 같다.

김용환, 『서양음악사 19세기 음악』, 49-52, 153-155, 183-188.

4) Joseph Kerman and others, "Beethoven, Ludwig van", in *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 118-119.

5) 세광음악출판사, 『명곡해설전집 실내악곡II』, (서울: 세광음악출판사, 1983), 12: 318-349.

악장별 조성과 형식		음악적 특징
《바이올린 소나타 제 1번》 1797-1798		
1악장	D장조, 4/4박자, 소나타악장 형식	· 고전 소나타 형식의 전형에 따랐다.
2악장	A장조, 2/4박자, 주제와 변주	
3악장	D장조, 6/8박자, 론도형식	
《바이올린 소나타 제 2번》 1797-1798		
1악장	A장조, 6/8박자, 소나타악장 형식	· 주제의 평범한 구조와 배치 · 박력의 결여 · 유치한 기교
2악장	a단조, 2/4박자, 3부 형식	
3악장	A장조, 3/4박자, 론도형식	
《바이올린 소나타 제 3번》 1797-1798		
1악장	E ^b 장조, 4/4박자, 소나타악장 형식	· 각 주제의 대비와 주제의 발전이 훌륭함 · 자유로운 표현력
2악장	C장조, 3/4박자, 3부 형식	
3악장	E ^b 장조, 2/4박자, 론도형식	
《바이올린 소나타 제 4번》 1800		
1악장	a단조, 6/8박자, 소나타악장형식	· 베토벤의 개성이 강하게 나타남 · 1악장에 대위법적인 주제가 나타남 · 3악장은 단순한 형식에 따르지 않은 자유롭게 확대한 론도 형식
2악장	A장조, 2/4박자, 소나타악장형식	
3악장	a단조, 2/2박자, 론도형식	
《바이올린 소나타 제 5번》 1800-1801		
1악장	F장조, 4/4박자, 소나타악장형식	· 3악장에서 4악장으로 구성상의 확대 · 전개부 형식의 진보 · 자유분방한 낭만적 경향 두드러짐 · 1악장 급격한 전조 · 2악장 자유로운 변주곡
2악장	B ^b 장조, 3/4박자, 주제와 변주	
3악장	F장조, 3/4박자, 복합3부 형식	
4악장	F장조, 2/2박자, 론도형식	
《바이올린 소나타 제 6번》 1801-1802		
1악장	A장조, 3/4박자, 소나타악장형식	· op. 30의 세곡의 공통적 특징으로는 바이올린 오블리가토가 붙은 피아노소나타의 영역에서 벗어남 · 2악장과 3악장의 배치를 다르게 했다
2악장	D장조, 2/4박자, 소 론도형식	
3악장	A장조, 2/2박자, 변주곡형식	
《바이올린 소나타 제 7번》 1801-1802		
1악장	c단조, 4/4박자, 소나타악장형식	· 실험적 작품 · 같은 시기에 작곡된 다른 곡들에 비해 뛰어나다 · 3악장을 제외하고 긴 코다를 가지고 있다
2악장	A ^b 장조, 2/2박자, 3부 형식	
3악장	C장조, 3/4박자, 스케르초악장형식	
4악장	c단조, 2/2박자, 소나타악장형식	
《바이올린 소나타 제 8번》 1801-1802		
1악장	G장조, 6/8박자, 소나타악장형식	· 조성 관계에서 실험적인 면모가 나타난다
2악장	E ^b 장조, 3/4박자, 미뉴에트악장형식	
3악장	G장조, 2/4박자, 론도형식	
《바이올린 소나타 제 9번》 1802-1803		
1악장	A장조, 3/4박자, 서주가 붙은 소나타악장형식	· 거의 협주곡처럼, 극히 협주적인 스타일로 쓰여진 바이올린 오블리가토를 가진 피아노를 위한 소나타 · 일반적인 바이올린 소나타와는 동떨어진 화려한 연주 효과를 가지고 있다. · 내면의 세계를 크고 풍부하게 표현
2악장	F장조, 2/4박자, 주제와 변주	
3악장	A장조, 6/8박자, 소나타악장형식	

《바이올린 소나타 제 10번》 1812		
1악장	G장조, 3/4박자, 소나타악장형식	· 종래의 것과는 매우 동떨어진 자유로운 전4악장구성 · 즉흥성과 환상적인 경향 두드러짐
2악장	E ^b 장조, 2/4박자, 2부 Lied 형식	
3악장	g단조, 3/4박자, 3부 형식	
4악장	G장조, 2/4박자, 변주곡형식	

표4) 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 악장, 조성 그리고 음악 어법적 특징

표3에서 시작(초기)단계에 해당하는 베토벤의 음악적 특징은 모차르트와 하이든을 충실히 따르기도 하지만, 자신의 고유함을 보여 주었다고 설명한다. 이러한 설명은 《바이올린 소나타 제 1번》부터 《바이올린 소나타 제 3번》까지의 특징(표4, 참조)과 일맥상통한다.

그 내용을 요약 정리하면 첫째, 세 곡이 모두 3악장 구성이며 그 중에 1악장이 모두 빠른 악장의 소나타악장형식이다.

둘째, 각 악장간의 조성 관계를 보면 《바이올린 소나타 제 1번》과 《바이올린 소나타 제 2번》은 딸림조 그리고 같은 으뜸음조관계를 보이고 있다.

이러한 두 가지의 내용은 모차르트와 하이든을 모델로 하고 있다는 설명에 부합한다.

셋째, 《바이올린 소나타 제 3번》의 경우는 앞의 두 곡과는 다르게 악장간의 조성 관계가 장3도관계로 이루어져 있다. 이러한 먼 조로의 관계는 당시의 전통을 따르지 않은, 즉 표2의 시작(초기)단계에서 제시한 베토벤 자신만의 고유함을 보이려고 한 시도로 해석 할 수 있다.

발전(중기)단계의 공통적인 음악적 특징(표3, 참조)은 관습적인 것을 넘어서는 것으로 확대된 코다와 악장이 확대 되고 그로 인해서 악곡의 길이가 길어진다. 그리고 으뜸조에서 딸림조로의 관계를 벗어난 조성의 연결·전조되는 것이 특징이다. 이러한 특징들을 바이올린 소나타에 적용해 본다면, 《바이올린 소나타 제 4번》부터 《바이올린 소나타 제 9번》까지의 음악적 특징이 이에 해당된다.

그 내용을 요약 정리하면 첫째, 1801년 완성된 《바이올린 소나타 제 5번》의 3악장과 1802년 완성된 《바이올린 소나타 제 7번》의 3악장에 스케르초 악장을 삽입했고, 스케르초 악장이 삽입되면서 3악장에서 4악장 구성으로 악장이 확대되고, 악곡의 길이가 길어졌다. 베토벤이 작곡한 작품 중 가장 먼저 스케르초 악장을 삽입한 장르는 피아노 소나타이다. 1795년 완성된 《피아노 소나타 제 3번》(Op. 2 No. 3)의 3악장에 처음 스케르초 악장이 삽입되었다. 그로부터 6년 뒤인 1801년 완성된 《바이올린 소나타 제 5번》의 3악장에 스케르초 악장을 삽입했고, 1년 뒤인 1802년에는 《바이올린 소나타 제 7번》과 《교향곡 제 2번》의 3악장에서도 스케르초 악장을 삽입하였다.⁶⁾ 첫 시도로는 피아노 소나타, 두 번째 시도로는 바이올린 소나타 그리고 마지막으로 교향곡의 순서로 베토벤이 자신의 새로움에 대한 추구를 점차 큰 편성의 악곡으로 시도하고 실현했다는 것을 볼 수 있다.

둘째, 《바이올린 소나타 제 7번》은 3악장을 제외한 모든 악장에서 긴 코다가 나타난다. 피아노 소나타에서 중기에 작곡한 ‘발트슈타인’ (Waldsteine)이라는 제목을 가진 《피아노 소나타 제 21번》(Op. 53) 또한 이러한 긴 코다를 가지고 있다. 이것은 발전(중기)단계의 특징과 같다.

셋째, 《바이올린 소나타 제 7번》과 《바이올린 소나타 제 8번》은 《바이올린 소나타 제 3번》과 같이 악장간의 조성이 장3도 관계를 보인다(표4, 참조). 이는 시작(초기)단계에 《바이올린 소나타 제 3번》에서 시도하고 발전(중기)단계에 들어 장3도관계의 조성을 확립하는 것으로 해석 할 수 있다.

반면, 완성(후기)단계의 특징(표3, 참조)인 대위법적 요소의 수용은 1800년에 작곡한 《바이올린 소나타 제 4번》의 2악장에서 나타나고 있다. 이것은 베토벤 자신만의 고유함과 항상 새로운 시도를 하는 면모로 해석할 수 있다. 《바이올린 소나타 제 4번》에서의 대위적 구성은 장3도 관계의 조성 운용과 같이

6) 음악세계 편집부, 『베토벤』, (서울: 음악세계, 1999), 37.

새로운 시도를 한 후 다음 시기에서 안정된 모습으로 구현되는 것을 볼 수 있다. 《바이올린 소나타 제 4번》보다 4년 뒤인 1804년에 완성된 《교향곡 제 3번》의 2악장에서는 대위적 구성의 정전인 푸가진행이 보인다.

완성(후기)단계에서는 공통적으로 대조성이 뚜렷하고, 자유롭고 구애받지 않는 형식, 변주기법, 푸가 그리고 대위법적인 특징이 나타나는 것이었다(표4, 참조). 이러한 특징을 《바이올린 소나타 제 10번》과 비교해 본다면, 첫째, 환상곡 풍의 변주곡형식인 4악장에서 나타나는 즉흥성 둘째, 2악장에서 아타카(attaca)로 3악장을 바로 연결하여 청각적으로 전체 음악을 3악장 구성으로 변화시키는 내용은 자유롭고 구애받지 않는 형식을 베토벤의 말년에 구현했음을 보여준다.

셋째, 변주곡 형식인 4악장의 변주Ⅵ 후반부에 대위법적 양식이 나타난다는 점에서 완성(후기)단계의 가장 큰 특징인 푸가, 대위법적인 특징이 이 곡에 적용됨을 알 수 있다.

지금까지 설명한 베토벤 창작 특징의 변화를 기준으로 하여 필자가 도출한 새로운 바이올린 소나타 10곡에만 적용될 시기 구분은 아래와 같다.

시기 구분	곡명
시작(초기) 1797-1798	《바이올린 소나타 제 1번》 《바이올린 소나타 제 2번》 《바이올린 소나타 제 3번》
발전(중기) 1800-1803	《바이올린 소나타 제 4번》 《바이올린 소나타 제 5번》 《바이올린 소나타 제 6번》 《바이올린 소나타 제 7번》 《바이올린 소나타 제 8번》 《바이올린 소나타 제 9번》
완성(후기) 1812	《바이올린 소나타 제 10번》

표5) 베토벤의 공통적 음악어법을 대입한 바이올린 소나타의 새로운 시기 구분

1797-1812년에 작곡된 바이올린 소나타 10곡에 창작년도만을 기준으로 한 렌츠와 뎡디의 시기 구분, 김용환 『19세기음악』에서 장르별로 다르게 나타난 시기 구분을 적용 해보면 바이올린 소나타는 후기 작품이 없다는 결론에 도달한다. 다시 말해서 이는 바이올린 소나타에서는 후기에 나타나는 음악 어법을 담은 곡이 없다는 잘못된 단언이 될 수 있는 여지를 준다. 그러나 표면적이지만 베토벤의 일반적인 음악 어법적 특징을 바이올린 소나타 10곡에 적용해 본 앞의 내용들은 베토벤이 작곡한 10곡의 바이올린 소나타도 시작(초기), 발전(중기) 그리고 완성(말기)의 세 단계로 시기 구분이 가능함을 확인할 수 있다.

2. 베토벤 바이올린 소나타 Op. 30의 개요

베토벤 바이올린 소나타 Op. 30에 포함된 세 곡, 제 6번부터 제 8번은 발전(중기)단계에 포함 된 작품들이다. 이 세 곡이 포함된 Op. 30의 작곡년도 는 그의 귓병이 악화된 1801-1802년으로 보고 있다.⁷⁾ 그 이전부터 청력장애가 있었지만, 1801-1802년에는 사람들의 말소리를 거의 알아들을 수 없을 정도로 청력이 악화되었다.⁸⁾ 1801년 처음으로 자신이 귓병을 앓고 있다는 사실을 친구에게 고백했고, 이듬해인 1802년 주치의의 충고에 따라 하일리겐슈타트로 요양을 떠나게 된다. 이때 베토벤의 현실적 삶의 어려움은 아래의 인용문을 통해 확인할 수 있다.

“1802년 여름 베토벤은 신체적인 질환과 악화된 청력을 치료하기 위하여 비엔나 근교의 하일리겐슈타트로 요양을 떠났다. 휴양에 적절한 여러 가지 조건들이 모두 갖추어져 있었으며 복잡한 도시생활에서는 도저히 기대할 수 없는 적당한 고독도 있었다. 이러한 상황에서 베토벤은 자신의 문제, 특히 청력장애에 대한 고민과 절망 끝에 급기야는 죽을 결심을 하게 되었다. 그 결과 유서까지 쓰게 된다. 이 유서는 베토벤의 심리적, 신체적 문제를 동시에 살펴 볼 수 있다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.”⁹⁾

육체적·정신적 고통으로 인한 유서 사건은 “베토벤 인생에서 과거의 자신을 청산하고 새로 태어나는 전환점이 된 사건이라고 할 수 있다.”¹⁰⁾ 신체적 고통, 그로 인한 심리적 고통으로 죽음까지 생각한 이 시기에 작곡된 Op. 30에 포함된 바이올린 소나타 세 곡은 일명 ‘알렉산더소나타’라고 한다.

7) 음악세계편집부, 『베토벤』, 322.

8) 조수철, 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』, 24.

9) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로-』, (서울: 서울대학교출판부, 2002), 79-80

10) 조수철, 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』, 24.

이는 러시아 황제 알렉산드르 1세(Alexander I)에게 헌정되었기에 얻은 부제이다.¹¹⁾ Op. 30의 세 곡 모두 1악장의 시작부분은 비슷한 모티브(굴림음형)로 시작하여 서로 연관성을 보이지만¹²⁾ 비슷한 모티브를 사용하면서도 각 곡마다 작품의 느낌을 바꾸어서 세 곡이 다른 분위기를 갖도록 한 시도는 대단한 성공을 거두고 있다고 할 수 있다.¹³⁾



《바이올린 소나타 제 6번》 《바이올린 소나타 제 7번》 《바이올린 소나타 제 8번》
1악장, 마디 1 1악장, 마디 1 1악장, 마디 1

악보1) Op. 30 세 곡의 굴림음형

《바이올린 소나타 제 6번》은 표4에서 제시한 바와 같이 3악장 구성이고 각 악장간의 조성이 원조와 딸림조 관계로 되어있다. 악장 배치에 있어서는 2악장이 론도형식으로, 3악장이 변주곡형식으로 그 순서가 바뀌어있다. 보통 마지막 악장에 쓰는 것이 일반적 이지만 이 곡에서는 2악장을 론도형식으로 작곡한 것이다. 곡의 빠르기에 있어서는 빠른 템포의 론도가 아닌 느린 템포의 론도를 사용함으로 빠르기의 대조는 빠른 악장-느린 악장-빠른 악장의 전형적인 고전소나타형식을 취하고 있다. 이를 통해 베토벤이 새로움에 대해 끊임 없이 시도하면서도 고전적인 형식을 지키려고 한 내용을 확인할 수 있다.

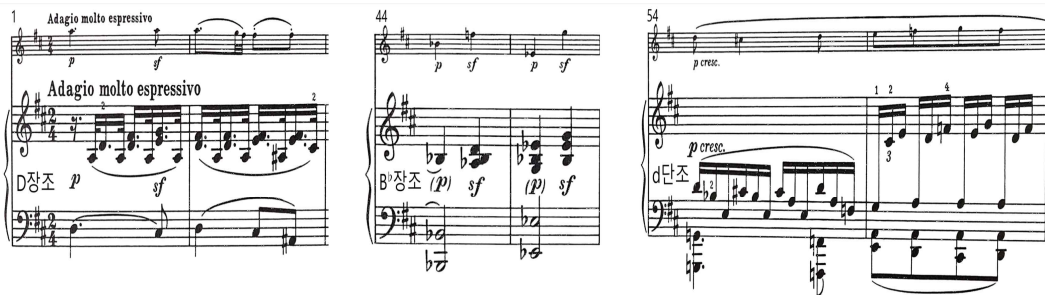
11) 음악세계편집부, 『베토벤』, 322.

12) Walter Riezler, 『베토벤』, 나주리, 신인선 번역 (경기: 음악세계, 2009), 198.

13) 음악세계편집부, 『베토벤』, 328.

《바이올린 소나타 제 6번》의 제 1악장(Allegro, A장조, 3/4박자)은 제 시부-발전부-재현부-코다로 이루어진 소나타악장형식이다. 1악장의 제시부에서 제 1주제와 제 2주제의 조성 관계는 A장조와 E장조로 딸림조 관계이다. 그리고 재현부에서는 제 2주제가 원조인 A장조로 되어 있어 이 곡의 1악장이 전형적인 소나타악장형식을 취하고 있음을 뒷받침한다.

이 곡의 제 2악장(Adagio molto espressivo, D장조, 2/4박자)은 A-B-A-C-A의 5부형식인 론도형식으로 되어져 있고 코다를 부가했다. 2악장에서는 낭만주의에서 주로 나타나는 장3도관계 즉, 먼 조로의 전조가 나타난다. 론도 주제 A는 D장조로 시작한다. C부분에 속하는 마디 44-63에서는 D장조와 장3도 관계인 B^b장조로 전조한 뒤, 또 한 번 B^b장조와 장3도관계인 d단조로 전조되어 진행된다.



악보2) 먼 조로의 전조: 《바이올린 소나타 제 6번》 2악장, 마디 1-2, 44-45, 54-55

제 3악장은 바이올린과 피아노가 번갈아 가며 연주하는 A-B의 단순 2부형식으로 되어있는 테마와 여섯 개의 변주로 구성된 변주형식이다. 3악장의 변주형태를 살펴보면 아래의 표와 같다.

Var. I	피아노 위주의 주선율 진행, 3연음을 이용한 리듬변주
Var. II	바이올린이 주선율을 진행하는 선율변주
Var. III	피아노 위주의 주선율 진행, 베이스라인의 3연음 이용한 리듬변주
Var. IV	앞서나온 변주들과는 다른 분위기, 바이올린과 피아노가 화음으로 주고받는다. 바이올린은 스타카토, 피아노는 레가토로 주법상의 대비를 보여주는 음색변주
Var. V	같은 으뜸음조(a단조)를 통해 색채적 변화를 주는 유일한 단조로 조성변주
Var. VI	원조로 돌아오고, 6/8 박자로 변박이 된다. 거대한 코드. 반주형의 변화와 대선율이 있는 구조적 변주

표6) 《바이올린 소나타 제 6번》, 3악장의 변주 유형

베토벤에서 변주곡을 언급할 때에는 1819년과 1823년에 작곡한 《디아벨리 변주곡》(*Diabelli*, Op. 120)¹⁴⁾을 대표 작품으로 설명한다. 《디아벨리 변주곡》의 변주형태는 성격변주이다. 그러나 1802년에 작곡된 《바이올린 소나타 제 6번》의 3악장에서는 선율을 중심으로 장식음을 추가한 선율변주, 리듬을 분할한 리듬변주 그리고 조성의 변화를 준 조성변주 등으로 선율변주 형태로 나타난다. 《디아벨리 변주곡》이 작곡된 해 보다 17년이나 앞선 이 시기에는 아직은 성격변주의 형태가 나타나지 않는다.

《바이올린 소나타 제 7번》은 본 논문의 분석 대상이므로 다음 장에서 자세하게 설명하게 되므로 이 장에서는 그 내용을 생략한다.

《바이올린 소나타 제 8번》은 표4에서 제시한 바와 같이 3악장 구성으로 전형적인 소나타악장형식이다. 그러나 악장간의 조성은 《바이올린 소나타 제7번》과 함께 장3도의 조성 관계로 발전(중기)단계의 특징을 볼 수 있다(1악장: G장조/ 2악장: E^b장조/ 3악장: G장조).

악장간의 조성 관계가 장3도관계로 낭만적인 내용을 보이는 모습은 1악장의 두 주제 간에서도 나타난다.

14) Joseph Kerman and others, "Beethoven, Ludwig van", in *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 121.

제 1악장(Allegro Assai, G장조, 6/8박자)은 제시부-발전부-재현부로 이루어진 소나타악장형식이다. 1악장의 구조를 살펴보면 아래의 표와 같다.

구분		마디	조성
제시부	제 1주제	a	1-8
		b	8-19
	경과구	20-49	D
	제 2주제	50-80	d
	코데타	81-91	D
발전부	제 1부분	92-103	D
	제 2부분	104-116	c#
재현부	제 1주제	a	117-124
		b	125-135
	경과구	136-157	D
	제 2주제	158-188	g
	코데타	189-202	G

표7) 《바이올린 소나타 제 8번》, 1악장의 구조¹⁵⁾

이 곡에서 악장 안의 조성 관계는 먼 조(2차관계걸림조)관계의 조성이다. 다시 말해서 제시부의 제 1주제는 으뜸조(G장조)로 나타나고, 제 2주제는 딸림조(D장조)가 아닌 딸림조의 같은 으뜸음조(d단조)로 전조 되었다. 또한 재현부에서도 제 2주제가 원조(G장조)로 재현되는 것이 아닌 같은 으뜸음조(g단조)로 재현된다. 이러한 고전적 방식과 달리 근친조를 벗어난 먼 조로의 전조는 낭만주의를 열어 주는 음악어법으로 해석 할 수 있으며, 베토벤 중기 소나타의 특징 중 하나이다.¹⁶⁾

제 2악장(Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso, E^b 장조, 3/4박자)은 미뉴에트와 트리오로 구성되어 있다. 같은 시기에 작곡하고, 같은 Op. 30에 묶여있는 세 곡 중 하나인 《바이올린 소나타 제 7번》의 3

15) 백수연, “L.v.Beethoven Violin Sonata No.8 in G Major, Op.30 No.3에 대한연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2015), 13.

16) 김용환, 『19세기 음악』, 154.

악장에서는 스케르초악장으로 작곡한 것과 달리, 《바이올린 소나타 제 8번》의 2악장은 미뉴에트악장으로 작곡하였다.

악장간의 조성은 1악장의 G장조와 장3도 관계로, 먼 조인 E^b장조로 구성되어져있고, 2악장의 악장 안에서 g단조-E^b장조로 먼 조관계의 전조가 나타난다.



악보3) 먼 조로의 전조: 《바이올린 소나타 제 8번》, 2악장, 마디 25-28, 30-33

제 3악장(Allegro Vivace, G장조, 2/4박자)은 A-B-A-C-A'의 론도형식으로 구성 되어있다. 3악장의 악장 안에서 G장조-c단조, c단조-G장조로 전조되는 먼 조(2차관계걸림조)의 조성 관계가 나타난다.

조성 관계에 있어서 《바이올린 소나타 제 6번》의 2악장에서 부분과 부분간의 장3도 관계 전조(악보2, 참조)에서부터 시작되어서 《바이올린 소나타 제 8번》에서는 부분과 부분 간에서 나타나는 장3도관계의 전조뿐만 아니라 악장간의 조성이 장3도 관계로 구성 되어져 있다. 더 나아가서 소나타악장형식인 1악장에서는 제시부의 제 2주제가 딸림조의 같은 으뜸음조로, 재현부의 제 2주제가 원조의 같은 으뜸음조로 나타나면서 조성적으로 실험적 요소를 많이 보여주고 있다.

이러한 실험적 면모를 보여주는 조성 관계 설정은 《바이올린 소나타 제 6번》과 《바이올린 소나타 제 8번》이 표3의 각 단계별 공통된 음악적 특징

에서 설명한 발전(중기)단계의 특징인 새로운 탐색이 가득하고, 으뜸조-팔림조에서 벗어난 조성의 연결과 전조가 나타난다는 내용에 부합한다.

또한, 《바이올린 소나타 제 6번》에서 제 2악장의 론도악장과 제 3악장의 변주곡악장의 위치가 바뀌어 있는 모습에서 표3의 관습적인 것을 넘어 섰다는 발전(중기)단계의 특징이 나타나고 있다는 사실을 확인 할 수 있다.

이러한 발전(중기)단계의 공통된 음악적 특징이 나타나 있는 《바이올린 소나타 제 6번》과 《바이올린 소나타 제 8번》을 통해 표5에서 제시한 베토벤의 공통적 음악어법을 대입한 바이올린 소나타의 새로운 시기 구분을 다시 한번 증명해 준다.

3. 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》(Op. 30 No. 2) 분석

《바이올린 소나타 제 7번》은 표4에서 제시한 바와 같이 4악장 구성이다. 각 악장간의 조성은 c단조-A^b장조-C장조-c단조로서 기존의 5도 관계의 전조가 아닌 낭만주의를 열어주는 장3도 관계 그리고 같은 으뜸음조로 되어있다.¹⁷⁾ 이전의 전형적인 고전소나타형식에서 나타나던 으뜸조와 딸림조가 아닌 장3도 관계의 조성은 이미 앞에서 설명한 바와 같이 《바이올린 소나타 제 6번》의 2악장 C부분에서 부분적으로 드러났었다(악보2, 참조). 하나의 악장 속에서 부분과 부분 간의 장3도 관계 조성 변화가 《바이올린 소나타 제 7번》에서는 악장 간에서 확대되어 나타난다. 또한 이 곡에서는 3악장을 제외한 각 악장이 긴 코다를 가지고 있다.¹⁸⁾ 본 논문에서 집중적으로 분석연구 할 1악장과 4악장의 구체적 해석을 여기에서는 제외하고, 《바이올린 소나타 제 7번》의 2악장과 3악장 위주로 살펴보면 표3에 나타난 발전(중기)단계의 음악적 특징을 다시 한 번 확인 할 수 있다.

1) 2악장과 3악장 개략적 분석

제 2악장(Adagio cantabile, A^b장조 4/4박자)은 A-B-A'-코다의 3부 형식으로 구성되어 있다. A부분은 주제의 제시, A부분과 조성의 대조를 이루는 B부분은 A부분의 선율과는 다른 주제를 연주한다. A부분과 B부분의 대조적 내용은 다시 주제를 반복하는 A'부분의 등장으로 그 긴장 이완된다. 2악장의 구조를 정리하면 아래의 표와 같다.

17) 전해봉, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2014), 27.

18) 세광음악출판사, 『명곡해설전집 실내악곡Ⅱ』, 12: 322.

구분		마디	구성
A	a	1-16	A ^b
	b	16-32	
B		32-52	a ^b
A'	a	52-68	A ^b
	b	68-84	
코다		84-114	A ^b

표8) 《바이올린 소나타 제 7번》, 2악장의 구조¹⁹⁾

주제 선율에 있어서 A부분과 B부분은 대조가 나타난다. A부분의 조성은 A^b 장조로 구성 되어있고, B부분의 조성은 A부분과 대조를 이루는 같은 으뜸음조인 a^b 단조로 전조 된다. 선율적인 부분에 있어서는 A부분과 B부분 모두 동음반복의 모티프를 사용하여 유사성을 가지고 있다. 그러나 A부분에서는 하행하는 선율로 진행하지만 A부분과 달리 B부분에서는 하행과 상행이 공존하는 아치형의 선율로 진행한다. 또한 리듬적인 부분에 있어서는 A부분에서는 4분음표 단위로 진행하지만 B부분에서는 보다 긴 음가의 2분음표를 사용하여 진행한다.

A부분 a는 짜임새를 가지고 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫째, 전반부에서는 피아노가 독주로 여덟 마디(마디 1-8)의 전체 주제선율을 연주한다. 둘째, 이후 네 마디(마디 9-12)는 바이올린과 피아노상성부가 유니즌으로 주제선율을 함께 연주 한다. 셋째, 후반부에서의 마지막 네 마디(마디 13-16)는 바이올린이 주제선율을 연주하는 짜임새를 가지고 있다.

19) 백지은, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석연구,” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2014), 58.

악보4) A부분과 B부분의 대조: 《바이올린 소나타 제 7번》, 2악장, 마디 1-2, 32-36

B부분의 짜임새는 전반부 여덟 마디에서 바이올린이 먼저 주제 선율을 제시한다(마디 33-40). 이후 마디 41부터는 피아노의 상성부가 이를 이어받아 그 대로 여덟 마디에 걸쳐 주제선율을 반복 한다. 그러나 바이올린이 주제를 제시할 때 피아노에 있어서는 상성부와 하성부가 주고받는 반주형 이지만, 피아노의 상성부가 주제를 제시 할 때에는 피아노의 하성부와 바이올린이 주고받는 반주형으로 나타난다(악보4, 참조).

이러한 점들을 통해 A와 B부분이 대조를 이루고 있다는 사실을 확인 할 수 있다.

A부분의 짜임새와는 달리 A'부분에서는 여덟 마디 단위로 두 악기가 번갈아가며 주제선율을 연주한다. 또한 한 악기가 주제 제시를 할 때 상대악기는

32분음표로 구성된 반주형태를 갖는다. 피아노의 비중이 컸던 A부분에 비해 A'부분의 짜임새는 두 악기의 역할이 대등하게 나타난다고 할 수 있다.

두 악기가 번갈아 가면서 주제 제시를 하는 모습, 그리고 피아노와 바이올린이 함께 유니즌으로 주제 제시를 하는 모습을 통해 이전의 모차르트, 하이든이 작곡한 바이올린의 비중이 적었던 오블리가토가 붙은 피아노 소나타와는 달리 바이올린의 역할이 보다 중요해 졌다는 사실을 확인 할 수 있으며, 이러한 점은 표3의 발전(중기)단계의 특징 중 하나인 관습을 넘어섰다는 특징과 부합하다.

제 3악장(Allegro, C Major, 3/4박자)은 스케르초-트리오-스케르초로 구성 되어져 있는 복합 3부형식의 스케르초 악장이다. 스케르초 악장은 발전(중기)단계에서 《바이올린 소나타 제5번》과 함께 두 곡이 쓰여 졌는데, 스케르초 악장은 이전 단계인 시작(초기)단계는 물론 그 이전시대의 작곡가들이 작곡한 곡에서는 사용되지 않았던 악장이다. 베토벤은 소나타구조의 악장 중에 미뉴에트 악장 대신 스케르초 악장을 사용하여 형식을 확립했다.²⁰⁾ 그렇기 때문에 스케르초악장이 삽입 되었다는 점 하나만으로도 표3의 발전(중기)단계의 특징인 관습적인 것을 넘어선 것과, 새로운 탐색이 가득하다는 점 그리고 4악장으로 악장이 확대되어 졌다는 점과 부합하다. 3악장의 형식은 아래의 표와 같다.

20) 윤양석, 『음악 형식론』, (서울: 세광음악출판사, 1986), 205.

구분		마디	조성
스케르초	a	1-18	C
	b	18-34	F
	a'	34-48	C
트리오	c	48-58	C
	d	58-74	
	c'	74-84	
스케르초	a	Da capo에 의해 반복되는 부분	C
	b		F
	a'		C

표9) 《바이올린 소나타 제 7번》, 3악장의 구조²¹⁾

2악장의 A^b장조와 장3도 관계인 C장조로 시작하는 3악장은 1악장(c단조)의 조성과는 같은 으뜸음조의 조성 관계를 갖는다. 악장간의 조성 관계로 보았을 때는, 장3도 관계의 조성 그리고 같은 으뜸음조로 관습적인 것을 벗어나려 함과 동시에 베토벤 자신만의 고유함을 추구하려는 반면 이 곡 안에서의 조성 관계는 C장조와 버금딸림조인 F장조로 이루어져서 내부적으로는 전통적인 관습에 따르고 있다.

스케르초악장에서는 빠른 템포의 3박자, 격렬한 리듬 그리고 급격한 변화가 특징적이다. 이 곡의 스케르초 부분에서는 위의 세 가지 특징이 모두 나타나고 있다. 첫째, Allegro, 3/4박자이다. 둘째, 꾸밈음과 붓점리듬으로 구성된 모티브가 계속적으로 나타난다. 셋째, sf의 출현이 잦고, 또한 pp와 sf가 한 박자 단위로 번갈아 가며 나타난다. 뿐만 아니라 약박인 두 번째 박자에 있는 sf를 통해 헤미올라기법이 나타난다.

두 악기의 주제 제시 역할에 있어서는 피아노와 바이올린이 대등한 관계로 번갈아 가며 주제 선율을 연주하거나 주고받는 형태로 주제 제시를 한다.

21) 백지은, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석연구,” 68.

Scherzo

1 Allegro *La prima parte senza ripetizione*

악보5) 《바이올린 소나타 제 7번》, 3악장, 마디 1-8

트리오부분에서는 대위법적인 요소가 나타난다. 스트레토기법과 반진행을 주로 사용하여서 두 악기가 폴리포닉관계로 구성되어져있다. 이러한 대위법적 특징은 완성(후기)단계의 특징인데, 《바이올린 소나타 제 7번》에서 이미 선행되어 지고 있는 모습을 볼 수 있다. 이러한 점이 또 한 번 바이올린의 비중이 커졌고, 두 악기간의 관계가 대등해 졌다는 점을 확인 시켜 준다.

49 Trio

악보6) 《바이올린 소나타 제 7번》, 3악장, 마디 49-58, 대위법적 구성

이러한 내용을 통해 2악장과 3악장에 담긴 음악 어법적 특징을 정리해보면, 첫째, 악장간의 조성이 으뜸조와 딸림조 관계의 조성에서 벗어나 있다. 둘째, 두 악기의 주제 제시와 전개에서의 역할로 보았을 때, 두 악기가 대등한 관계로 나타난다는 사실을 알 수 있었다. 위의 두 가지 특징은 발전(중기)단계에 부합한 특징이다. 이러한 2악장과 3악장의 음악 어법적 특징과 더불어 소나타악장형식으로 작곡되어진 1악장과 4악장에 담긴 음악 어법적 특징과 두 악기간의 주제 제시와 전개의 내용을 확인하기 위해 세부적으로 두 개의 악장을 분석 할 것이다.

2) 1악장 분석

제 1악장(Allegro con brio, 4/4박자, c단조)은 제시부-발전부-재현부-코다로 구성되어진 소나타악장형식이다. 이 곡의 구조를 살펴보면 아래와 같다.

		마디	조성
제시부	제 1주제	1-16	c단조
	경과구	17-28	
	제 2주제	28-46	E ^b 장조
	종결구	46-74	B ^b 장조
발전부	부분 I	75-95	E ^b 장조
	부분 II	95-113	A ^b 장조
	부분 III	113-124	
재현부	제 1주제	125-146	c단조
	경과구	146-161	
	제 2주제	161-185	C장조
	종결구	185-207	c단조
코다		208-254	C장조-c단조

표10) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장의 구조

소나타악장형식의 조성 관계는 제시부에서 관계조로 나타나는 제 1주제와 제 2주제가 재현부에서는 원조로 재현이 되는 것을 전형으로 한다. 그러나 이 곡의 재현부에서는 제 2주제가 원조인 c단조가 아닌 같은 으뜸음조의 C장조로 재현된다. 이러한 조성 관계를 통해 표3에서 정리한 발전(중기)단계의 음악적 특징 중 하나인 관습적인 걸 넘어서고 새로운 탐색이 가득하다는 특징과 부합함을 알 수 있다.

나란한조 관계인 제시부의 제 1주제와 제 2주제는 대조적 성격을 가지고 있다.

제시부의 제 1주제는 마디 9를 기준으로 하여 악기 운용의 차이를 보이고 있어 크게 둘로 나눌 수 있다. 먼저 전반부(마디 1-8)에서는 바이올린 없이 피아노가 독주로 주제 선율을 제시한다. 다음으로 후반부(마디 9-16)에서는 바이올린이 주제를 제시하고 피아노는 펼침화음의 반주형태로 보조적 역할을 한다.

주제를 제시함에 있어 핵심 부분인 마디 1-8의 세부적 분석 내용은 아래와 같다.

마디 1-8의 전체적인 선율의 형태는 마디 1의 g^1 음을 시작으로 하여 마디 8의 g 음으로 도달하는 하행선율이다(악보7, 참조).

Allegro con brio Opus 30 Nr. 2

악보7) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 1-8

하행선율을 가진 마디 1-8은 음악적 내용의 차이를 보여 다시 둘로 나눌 수 있다. 먼저 전반부(마디 1-4)는 제 1주제 하행선율선(g^1-g)의 축소를 담은 동기A(g^1-c^1)와 동기 A를 4도 위에서 반복하는 형태이다. 동기 A는 마디 1의 후반 16분음표 네 개와 마디 2의 4분음표가 결합된 작은 음형 a가 특징적이다. 다음으로 후반부(마디 5-8)는 반음계로 하행하는 선율선을 특징으로 하는 형태이다. 이러한 후반부에 해당하는 반음계적 하행 선율선은 마디 9-16에서 바이올린이 주제 선율을 제시할 때에는 나타나지 않고, 동기 A의 반복만 나타난다.

제 2주제는 제 1주제와 마찬가지로 악기 운용의 차이를 보이고 있어 마디 37을 기준으로 하여 둘로 나누어진다. 그러나 전반부에서 피아노가 먼저 주제를 제시한 제 1주제와 달리 제 2주제의 전반부에서는 바이올린이 먼저 주제를 제시하고 피아노는 대선율을 연주한다. 후반부에서는 두 악기의 역할이 바뀌어 나타난다. 주제 제시에 있어 핵심 부분인 전반부(마디 29-36)의 전체 선율선은 마디 29의 e^{b2} 음을 시작으로 하여 마디 36의 e^{b1} 음으로 도달하

면서 제 1주제와 마찬가지로 하행선율을 갖는다(악보8, 참조).

악보8) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 28-36

이러한 제 2주제는 하행하는 두 개의 선율을 가진 제 1주제와 달리 서로 다른 선율적 윤곽이 결합된 하행선율이다. 마디 32를 기준으로 마디 29-32는 하행선율선($e^{b2}-d^1$)의 형태이고, 마디 33-36은 아치형($f^1-e^{b2}-e^{b1}$)의 형태이다. 제 2주제를 특징짓는 주된 음형은 세 번의 동음 반복이 붓점리듬을 수반하는 음형 b이다.

제 1주제와 제 2주제의 선율, 동기 그리고 음형으로 세분화 한 지금까지의 분석을 통해 두 주제 간의 대조적인 성격을 확인할 수 있었다. 그 내용을 정리해보면 첫째, 주제선율의 형태가 제 1주제에서는 하행하는 두 개의 선율로 나타나고 제 2주제에서는 하행과 아치형이 결합된 모습으로 나타난다.

둘째, 주제를 제시하는 핵심 부분의 구성에 있어서 제 1주제에서는 음악적 내용의 차이로 전반부와 후반부가 나누어져 있고, 제 2주제에서는 동음반복과 붓점리듬을 사용한 음형 b가 지속적으로 나타나고 있기에 하나의 선율선을 만든다.

셋째, 두 주제의 성격을 짓는 주요 음형에 있어 제 2주제의 음형 b가 제 1주제의 음형 a보다 리듬적 특징이 강하다.

이러한 세 가지의 내용은 베토벤이라는 작곡가가 제시부의 제 1주제와 제 2주제의 관계에 있어서 고전적인 내용을 바탕에 두고 있음을 확인시켜준다. 그러나 두 악기간의 관계에 있어서는 제 1주제와 제 2주제 모두 한 악기가 먼저 주제를 제시하고 다른 악기가 다른 음색으로 주제를 확보하는 형태의 모습으로, 피아노와 바이올린이 대등한 관계로 나타난다.

원조인 c단조로 제 1주제를 재현하는 재현부에서는 악기 운용의 짜임새에 있어 제시부와 차이를 보이고 있다. 제시부의 제 1주제 전반부에서는 먼저 피아노가 독주로 주제를 제시했다. 그러나 재현부의 전반부에서는 피아노의 상·하성부 그리고 바이올린이 세 옥타브에 걸쳐 유니즌으로 주제를 재현하고 있다(악보9, 참조). 이러한 내용은 재현부의 제 1주제는 제시부의 제 1주제보다 바이올린의 역할이 확대되었다는 사실을 확인시켜 준다.

악기 운용의 차이를 제외한 음악적 내용은 제시부와 동일하다.

악보9) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 125-132

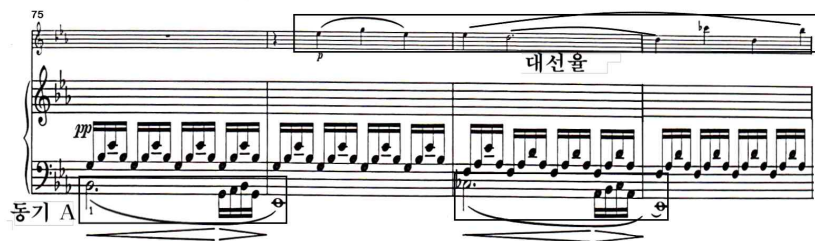
재현부의 제 2주제는 원조인 c단조의 나란한조인 C장조로 나타난다. 조성이 원조로 나타나지 않은 것 이외에는 제시부와 동일하다(악보10, 참조).



악보10) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 161-166

제 1주제와 제 2주제의 음악적 내용을 바탕으로 하는 발전부는 주제 운용의 차이를 근거로 크게 세 부분으로 나눌 수 있다(표10, 참조). 발전부의 부분 I은 제 1주제적 요소를 사용하고, 부분 II는 제 2주제를, 그리고 부분 III은 다시 제 1주제적 요소를 사용하여 발전시키고 있다.

발전부의 부분 I (마디 75-95)을 살펴보면, 피아노의 하성부에서 제 1주제의 동기 A를 두 마디 단위에 걸쳐 오스티나토로 발전시키고 바이올린은 대선율을 연주한다.



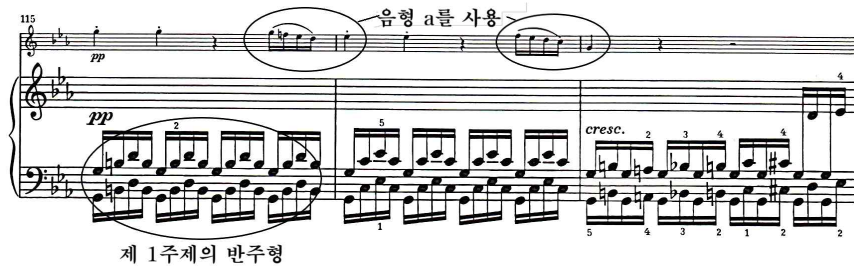
악보11) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 75-78

부분 II (마디 95-113)를 살펴보면, 제 2주제의 주제선율을 A^b장조로 바꾸어 두 악기가 유니즌으로 함께 주제를 연주하며 발전시키고 있다.



악보12) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디95-98

부분 III(113-124)을 살펴보면, 바이올린은 제 1주제의 음형 a를 반복적으로 연주하고, 피아노는 펼침화음으로 반주하는 형태로 되어있다. 부분 III에서는 처음으로 바이올린만 주제적인 선율을 연주하고 피아노는 보조적인 역할만 한다.



악보13) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 115-117

지금까지의 발전부 즉, 부분 I부터 부분 III에서 두 악기의 관계는 서로 균형을 맞추고 있고 할 수 있다. 부분 I에서는 피아노가 제 1주제적 요소인 동기 A를 반복하고, 부분 II에서는 두 악기가 함께 유니즌으로 주제적 선율을 연주한다. 그리고 부분 III에서는 바이올린이 온전히 1주제적 요소인 음형 a를 반복하고 있기 때문에 두 악기의 비중은 대등하다고 할 수 있다.

이 곡의 특징인 긴 코다가 나타나는 이유는 재현부에서 제 2주제의 재현이 C장조로 되었기 때문이다(악보10, 참조).²²⁾ 그러나 긴 코다와 재현부를 합쳐도 원조로 돌아온 제 2주제의 모습은 등장하지 않는다. 코다에서는 D^b장조로 제 2주제의 선율이 나타난다.



악보14) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 222-224

코다 후반부인 마디 236에 이르러 c단조를 확립한다. 제 2주제가 아닌 제 1주제의 동기A를 사용하여 c단조를 확립한 모습에는 베토벤이 이 곡을 작곡함에 있어 새로운 탐색이 가득하다는 내용이 담겨있다고 할 수 있다.

22) 《바이올린 소나타 제 7번》이 작곡된 1802의 이듬해인 1803-1804에 작곡된 《피아노 소나타 제 21번》(Op.53 'Waldstein')에서도 재현부의 제 2주제가 원조로 나오지 않고, 굉장히 긴 코다가 나타난다. 그렇기 때문에 이러한 긴 코다가 발전(중기)단계의 특징 중 하나가 된다. ‘발트슈타인’에서는 코다의 끝부분에서 제 2주제가 원조로 잠깐이지만 등장한다. 그러나 이 곡의 코다에서는 제 2주제의 선율이 등장하기는 하지만 원조가 아닌 먼 조(D^b장조)로 등장한다. 제 2주제가 아닌 제 1주제만 원조로 나타나고 끝이 난다. 같은 발전(중기)단계에 작곡된 곡이면서 두 곡에 모두 긴 코다를 삽입했지만, 다른 형태를 사용하여 원조로 전조하고 끝을 낸다. 이러한 내용은 발전(중기)단계의 새로운 탐색이 가득하다는 내용과도 부합한다.



악보15) 《바이올린 소나타 제 7번》, 1악장, 마디 236-239

3) 4악장 분석

제 4악장(Allegro, 2/2박자, c단조)은 제시부-발전부-재현부-코다로 구성되어 저있는 소나타악장형식이다. 이 곡의 구조를 살펴보면 아래와 같다.

		마디	조성
제시부	제 1주제	1-28	c단조
	경과구	29-39	B ^b 장조
	제 2주제	39-72	E ^b 장조 - e ^b 단조
	종결구	73-106	e ^b 단조 - c단조
발전부		107-165	C장조 - c단조
재현부	제 1주제	165-191	c단조 - b ^b 단조
	경과구	191-201	c단조
	제 2주제	201-234	
	종결구	235-281	
코다		281-328	

표11) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장의 구조

여러 문헌과 석사학위 논문에서는 4악장이 론도형식으로 다루어지고 있지만²³⁾, 본 논문에서는 소나타악장형식으로 본다. 론도형식이 아닌 소나타악장

23) 베토벤의 바이올린 소나타 제 7번 4악장을 론도형식으로 다루는 문헌과 석사학위논문은 아래와 같다.
 세광음악출판사, 『명곡해설전집 실내악곡II』, 12: 322.
 음악세계편집부, 『베토벤』, 325.

형식으로 볼 수 있는 근거는 첫째, 재현부의 제 2주제가 원조(c단조)로 나타나 있고 둘째, 론도형식으로 보았을 때 제 2쿠플레 즉, 소나타형식의 발전부에 상응하는 부분에서 새로운 주제가 아닌 제시부에서 제시한 제 1주제적 요소를 사용하여 발전시키고 있기 때문이다.

마디 1-28로 이루어진 제시부의 제 1주제는 음악적 내용의 차이로 세 부분 즉, 마디 1-14의 부분 A와 마디 15-22의 부분 B 그리고 주제를 확립 하는 마디 22-28의 부분 A' 로 나눌 수 있다.

부분 A는 리듬적인 성격이 강하고, 부분 B는 선율적인 성격이 드러난다.

부분 A는 악기운용의 차이로 크게 둘로 나눌 수 있다. 먼저 전반부(마디 1-7)에서는 피아노의 오른손 상성부에서 주제선율을 제시한다. 다음으로 후반부(마디 8-14)는 바이올린으로 음색을 바꾸어 주제를 확보한다. 피아노로 시작 되는 마디 1-7의 선율은 마디 2의 c²음에서 시작하여 마디 8의 b음으로 도달하는 하행선율이다. 이 선율은 바이올린이 주제를 확보하는 후반부(마디 8-14)에서는 옥타브의 변화로 인해 c²음에서 c²음으로 돌아오는 선율 흐름의 변화가 이루어진다.

김보연, “Ludwig van Beethoven의 『Violin Sonata No. 7 in c minor, Op. 30 No. 2』에 관한 분석연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2012), 49

백지은, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석연구,” 75.

이부경, “고전주의 시대의 <Violin Sonata> 분석연구 - L.v. Beethoven Violin Sonata Op. 30 No. 2를 중심으로-,” (중앙대학교 석사학위논문, 2007), 52

최남경, “베토벤 바이올린 소나타 7번 Op. 30-2에 대한 분석 및 연구,” (고신대학교 석사학위논문, 2014), 52.

악보16) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 1-7

악기 운용의 차이를 보인 부분 A의 중심선율인 마디 1-7은 세 개의 동기로 구성 되었다. 첫째, 서주적 역할을 하는 마디 1의 동기 A이다. 동기 A는 단 2도 음정 8분음표로 이루어진 음형 a와 동음을 반복하는 4분음표로 이루어진 음형b를 포함하고 있다. 둘째, 피아노의 오른손 상성부에서 제시되는 c단조 으뜸화음의 펼침화음 형태로 상행하는 선율의 동기 B 셋째, 순차적으로 하행하는 동기 C로 이루어져있다.

동음반복과 스타카토로 리듬적 특징이 두드러진 제 1주제의 부분 A와 대조적 성격을 가진 부분 B는 악기 운용의 차이로 둘로 나누어진다. 먼저 부분 A와 마찬가지로 전반부(마디 15-18)에서 피아노가 무반주로 주제를 제시하고, 후반부(마디 19-22)에서 바이올린이 반복하며 주제를 확보한다. 부분 B의 핵심적인 주제적 내용을 가진 마디 15-18의 선율은 마디 14의 마지막 박자 g^1 음에서 시작하여 e^{b2} 음까지 상행한 뒤, 다시 마디 18의 g^1 음으로 하행하는 아치형이다.



악보17) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 15-18

아치형 선율을 가진 마디 15-18은 두 개의 음형 즉, 못갓춘마디로 시작하여 4도 상행 후 순차적으로 상행하는 선율선을 가진 음형 c와 보조적 음형과 5도 도약으로 하행하는 선율선을 가진 음형 d가 특징적이다.

부분 A'는 부분 A와 음악적 내용은 동일하지만 한 악기가 먼저 주제를 제시하고 다른 악기가 다른 음색으로 주제를 확보하는 형태의 모습이 아닌 두 악기가 함께 두 개의 음색으로 주제를 제시하고 있다.

마디 39-72에 해당하는 제 2주제는 조성의 변화로 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 제 1주제와 나란한조로 구성된 E^b장조의 전반부(마디 39-56)와 전반부와 같은 으뜸음조로 구성된 e^b단조의 후반부(마디 57-72)로 나뉘어진다. 전반부(마디 39-56)의 음악적 내용이 후반부(마디 57-72)에서 동일하게 반복되고 있기 때문에 후반부는 제외하고 전반부(마디 39-56)만을 가지고 세부적으로 살펴 볼 것이다. 그 내용은 아래와 같다.

제 2주제는 음악적 내용의 차이로 다시 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫 번째 부분은 마디 39-42로 제 1주제와 닮은 내용을 담고 있는 핵심 선율이다. 이러한 핵심 선율에서 두 악기간의 관계는 바이올린과 피아노가 두 마디 단위로, 총 4마디로 구성된 핵심 선율을 두 개의 음색으로 제시하고 있다.



악보18) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 39-42

이 부분에서 바이올린은 마디 39-40에서 제 1주제의 동기 B 즉, 피아노 오른손 상성부에서 나타난 c단조 으뜸화음의 펼침화음 형태(악보16, 참조)를 E^b장조 으뜸화음의 펼침화음 형태로 바꾸어 사용하고 있다. 그리고 피아노는 마디 41-42에서 제 1주제의 동기 A에 포함된 동음반복 4분음표로 구성된 음형 b(악보16, 참조)와 제 1주제의 부분 B에서 특징적 이었던 음형 d(악보 17, 참조)의 결합을 보인다.

제 1주제와 닮아있는 주제적 내용이 아닌 제 2주제에서 처음 나타나는 음형 e는 피아노가 제 1주제에서 파생된 음형 b와 음형 d의 결합을 연주하는 마디 41-42의 바이올린에서 나타나는 당김음이다.

두 번째 부분은 마디 43-46으로 앞에서 설명한 핵심선율의 반복이다.



악보19) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 43-46

세 번째 부분은 마디 47-56으로 제 1주제에서 파생된 동기 B의 요소를 변

형시켜 두 악기가 서로 모방하며 연주하는 부분이다.



악보20) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 47-50

이러한 제 1주제와 제 2주제가 대조적인 성격으로 제시되는 소나타알레그로 형식이 아닌 서로 닮아있는 성격의 두 주제를 통해 베토벤은 관습적인 것을 넘어서고 새로운 탐색을 시도했다는 사실이 확인된다. 또한 두 악기간의 관계는 서로 다른 곳에서 파생된 주제를 두 개의 음색으로 제시하거나, 같은 곳에서 파생된 주제를 모방하며 제시하면서 대등하게 나타나고 있다.

재현부의 제 1주제에서는 제시부와 달리 전조가 나타나고, 부분 A'는 생략되고, 부분 B가 확대된 형태로 나타난다.

부분 A의 후반부(마디 174-178)에서 b^b 단조로 전조하여, 부분 B에서는 b^b 단조를 확립한다. 이러한 b^b 단조의 부분 B에서는 음형 c를 계속적으로 반복하면서 규모를 확대시키고 있는데, 음형 c의 본래형태는 4도 상행 후 순차적으로 상행하는 선율이지만 재현부의 B부분에서 계속적으로 나타나는 음형 c는 4도 상행은 생략되고, 순차적 상행만 나타나거나, 반진행으로 하행하면서 반복되기도 한다.

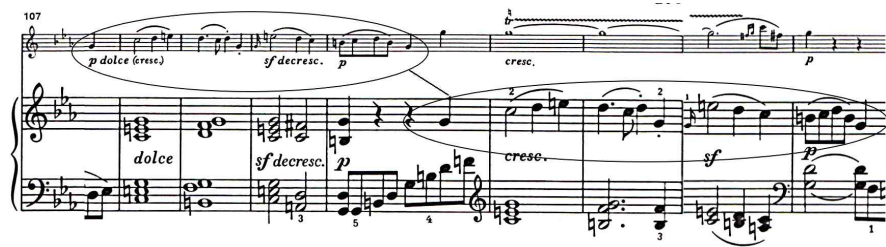
악보21) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 185-190

제시부와 재현부의 제 1주제에서 두 악기간의 주제 제시와 확보를 비교해보면, 제시부에서는 한 악기가 먼저 주제를 제시하고 다른 악기가 다른 음색으로 주제를 확보했고, 재현부에서는 두 악기가 주고받으며 두 개의 음색으로 하나의 완성된 주제를 제시한다. 그 짜임새는 차이가 있지만, 두 악기의 비중을 살펴보면 두 악기 모두 주제를 제시함으로 대등한 관계로 나타나고 있다.

재현부의 제 2주제는 원조인 c단조의 조성을 가지고 있다. 이러한 조성의 설정은 소나타악장형식에서 전형적으로 나타나는 조성 관계이다. 이러한 조성으로 인해 앞에서 설명한 바와 같이 이 곡을 론도형식이 아닌 소나타악장형식으로 보고 분석하는 이유이다.

재현부의 제 2주제는 조성의 차이로 두 부분으로 나누어 졌던 제시부의 제 2주제와 달리 전체가 c단조로 하나의 부분으로 되어있다. 이러한 조성 설정으로 인한 구성의 차이 이외에 선율과 두 악기간의 관계는 제시부의 제 2주제와 동일하다.

발전부에서는 주제 운용의 차이로 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫째, 마디 107-133에서는 제 1주제 부분 B의 주제적 요소를 사용하여 발전시킨다. 부분 B의 전체 주제선율을 C장조로, 바이올린이 먼저 제시하고, 피아노가 이어받아서 제 1주제적 요소를 발전시키고 있다.



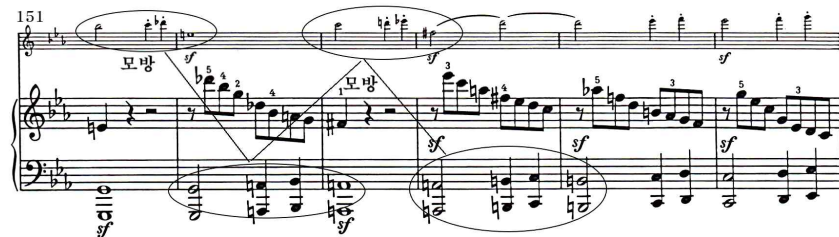
악보22) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 107-114

둘째, 마디 134-147에서는 제 1주제 부분 B의 주제적 요소와 제 1주제 부분 A의 음형 a가 결합되어서 나타난다.



악보23) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 142-144

셋째, 부분 B에 포함된 음형 c를 두 악기가 서로 모방하면서 나타난다,

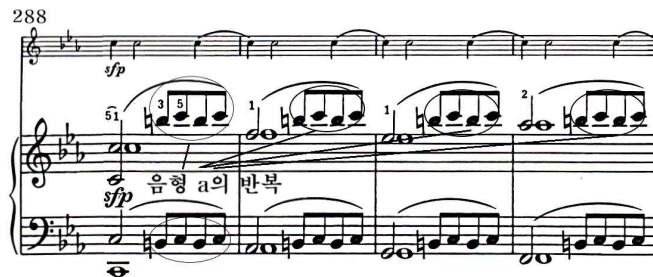


악보24) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 151-156

발전부에서 두 악기간의 관계를 보면 주를 이루는 악기가 존재하지 않고, 두 악기가 두 개의 음색으로 같은 주제적 요소를 대위법적으로 발전시키거나, 서로 다른 주제적 요소를 결합하면서 대등한 관계로 나타난다.

대위법적인 요소는 완성(후기)단계의 특징 중 하나이다. 그러나 발전(중기)단계에 해당하는 《바이올린 소나타 제 7번》의 4악장에서도 대위법적인 요소가 나타난다. 이러한 대위법적 요소는 완성(후기)단계의 선행으로 보여 진다.

마디 282-328까지의 코다는 원조인 c단조이다. 코다에는 제 1주제적 요소와 제 2주제적 요소가 함께 사용된다. 제 1주제의 음형a가 피아노에서 반복적으로 나타나는데 특히 형태뿐만 아니라 게이름에 있어서도 b, c로 주로 반복하여 진다. 또한 제 2주제의 특징적이었던 음형 c의 당김음이 바이올린에서 나타난다. 이러한 서로 다른 두 개의 주제가 두 악기에서 함께 나타남으로 인해 코다 에서도 두 악기간의 역할은 대등하다고 볼 수 있다.



악보25) 《바이올린 소나타 제 7번》, 4악장, 마디 288-291

Ⅲ. 결론

본 논문에서는 베토벤의 창작품을 장르별로, 또 그에 담겨있는 음악 어법적 특징을 기준으로 하여 시기 구분을 한 김용환의 『19세기 음악』을 바탕으로 삼아, 베토벤의 바이올린 소나타 10곡을 각 작품에 담긴 음악 어법적 특징을 기준으로 하여 바이올린 소나타 10곡에만 적용될 새로운 시기 구분을 하였다. 그 결과 첫째, 《바이올린 소나타 제 1번》부터 《바이올린 소나타 제 3번》은 시작(초기)단계에 해당한다. 둘째, 《바이올린 소나타 제 4번》부터 《바이올린 소나타 제 9번》은 발전(중기)단계에 해당한다. 셋째, 《바이올린 소나타 제 10번》은 완성(후기)단계에 해당한다는 사실을 알 수 있었다. 이러한 결과는 작곡년도만을 기준으로 하여 베토벤의 바이올린 소나타를 시기 구분해보면 후기에 속하는 바이올린 소나타가 없다는 내용과 다르게 나타난다.

Op. 30에 해당하는 세 곡은 모두 발전(중기)단계에 해당한다. 세 곡을 악장구성과 조성 관계를 중심으로 살펴보니 고전적인 즉, 초기부터 보여준 음악어법의 연장은 3악장으로 구성되어진 《바이올린 소나타 제 6번》과 《바이올린 소나타 제 8번》의 악장구성을 통해 확인 할 수 있고, 으뜸조와 딸림조관계로 구성되어진 《바이올린 소나타 제 6번》의 악장간의 조성 관계에서 확인 할 수 있었다.

발전(중기)단계의 특징에 해당하는 악장의 확대는 4악장으로 구성되어진 《바이올린 소나타 제 7번》를 통해 알 수 있고, 으뜸조와 딸림조관계에서 벗어난 조성 관계는 《바이올린 소나타 제 6번》의 2악장에서 부분과 부분간의 장3도 관계 전조를 시작으로 하여 《바이올린 소나타 제 7번》과 《바이올린 소나타 제 8번》에서는 악장간의 조성이 장3도 관계와 나란한조관계의 조성으로 구성되어진 것뿐만 아니라, 소나타악장형식에서 제시부와 재현부의 제 2주제 조성 또한 먼 조로 구성되어진 모습을 통해 확인 할 수 있었다.

본 논문의 분석 대상곡인 《바이올린 소나타 제 7번》에서는 발전(중기)단계의 특징이 Op. 30의 세 곡 중 가장 뚜렷하게 나타난다. 그러한 특징으로는 첫째, 악장간의 조성이 기존의 5도 관계의 전조가 장3도 관계 그리고 같은 으뜸음조로 되어있다(1악장: c단조/ 2악장: A^b장조/ 3악장: C장조/ 4악장: c단조). 둘째, 소나타악장형식의 1악장의 재현부에서 제 2주제가 원조가 아닌 원조와의 관계에서 같은 으뜸음조로 재현된다. 셋째, 3악장을 제외하고는 긴 코다를 가지고 있다. 넷째, 스케르초라는 새로운 악장을 삽입함으로 악장이 확대 되고, 곡의 길이가 늘어나게 된다. 다섯째, 3악장과 4악장에서 대위법적인 형태가 나타나면서 완성(후기)단계의 특징이 선행되기도 한다.

《바이올린 소나타 제 7번》에서 소나타악장형식인 1악장과 4악장의 세부분석을 통해 두 악기간의 대등함을 확인 할 수 있었다. 먼저 제시부에서 두 악기간의 관계를 분석해보니 첫째, 주제를 하나의 음색으로 즉, 한 악기가 먼저 제시하고 다른 악기가 다른 음색으로 주제를 확보하는 형태의 모습을 볼 수 있었다. 둘째, 두 악기가 주고받으며 즉, 두 개의 음색으로 하나의 완성된 주제를 제시하는 모습을 볼 수 있었다. 다음으로 발전부에서는 첫째, 한 악기만 주제적 요소를 발전시키고 다른 악기는 대선율을 가지고 있거나, 단순한 반주 형태를 가지고 있는 모습을 볼 수 있었다. 둘째, 두 악기가 같은 주제적 요소를 유니즌으로 연주 하는 모습을 볼 수 있었다. 셋째, 두 악기가 서로 모방하며 대위법적으로 주제를 발전시키는 모습을 볼 수 있었다. 넷째, 서로 다른 곳에서 나온 두 개의 주제를 결합하여 발전시키는 모습을 볼 수 있었다.

참고문헌

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 윤양석. 『음악 형식론』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 윤오복. 『베토벤, 운명을 뛰어넘은 불멸의 음악가』. 서울: 썬크하우스, 2007.
- 음악세계 편집부. 『베토벤』. 서울: 음악세계, 1999.
- 이덕희. 『왜 베토벤인가』. 서울: 문화출판사, 2011 .
- 조수철. 『베토벤의 삶과 음악세계』. 서울: 서울대학교출판문화원, 2002.
- 조수철. 『베토벤 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울: 서울대학교출판문화원, 2013.
- 진중권. 『네 무덤에 침을 뱉으마!』. 서울: 개마고원, 2008.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2001.
- 홍세원. 『고전과 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- Adorno, Theodor W. 『베토벤 음악의 철학』. 문병호·김방현 공역. 서울: 세창출판사, 2014.
- Beethoven, Ludwig van. 『베토벤 불멸의 편지』. 김주영 번역. 경기: 예담출판사, 2000.
- Chris, Stadtaender. 『베토벤과 그의 여인들』 (*Ewig unbehaust und verliebt*). 홍명희번역. 서울: 생각의 나무, 2002.
- Grout, Donald J, Palisca, Claude V, Peter Burkholder, J. 『그라우트의 서양음악사 제 7판 (하)』 (*A HISTORY OF WESTERN MUSIC SEVENTH EDITION*). 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 옮김. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Maynard, solomon. 『루트비히 판 베토벤 1, 2』 . 김병화 번역.

경기: 한길아트, 2006.

Pauly, Reinhard G. 『고전시대의 음악』 (*MUSIC IN THE CLASSIC PERIOD*). 김혜선 옮김. 서울: 도서출판 다 리, 2003.

Romain, Rolland. 『베토벤의 생애』 (*VIE DE BEETHOVEN*).

이휘영번역. 서울: 문예출판사, 2005.

Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 80-81, 118-130. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

권그림. "L. V. Beethoven Violin Sonata No. 6, Op. 30 No.1의 작품 분석에 따른 연주법고찰." 서울대학교 석사학위논문, 2016.

금우람. "베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로." 한양대학교 석사학위 논문, 2011.

김미영. "실내악에서의 피아노의 역할-이중주 소나타를 중심으로-." 성신여자대학교석사학위 논문 , 2007.

김보연. "Ludwig van Beethoven의 『Violin Sonata No. 7 in c minor, Op. 30 No. 2』에 관한 분석 연구." 이화여자대학교 석사학위 논문, 2012.

노윤정. "L. v. Beethoven Sonata for Violin and Piano Op. 96 No. 10 분석연구 및 연주방향 고찰." 서울대학교 석사학위 논문, 2009.

- 백지은. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op. 30-2>분석연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2014.
- 백수연. “L. v. Beethoven Violin Sonata No. 8 in G Major, Op. 30 No. 3에 대한 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2015.
- 부혜인. “베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰 - 《바이올린 소나타 제 1번》과 《바이올린 소나타 제 8번》 제1악장 비교 분석을 통해-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 신이나. “Program Annotation L. V. Beethove Violin Sonata No.6 In A Major Op. 30 No. 1 J. Brahms Violin Sonata No. 1 in G Major Op. 78.” 연세대학교 석사학위논문, 2017.
- 신태양. “베토벤 《바이올린소나타 제1번》 (Op. 12, No. 1) 분석연구: -독주악기와 반주간의 관계를 중심으로-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 우혜언. “음악에서의 수용미학 연구 -베토벤 음악을 중심으로-” 한국예술종합 학교음악원 예술전문사과정 논문, 2000.
- 이부경. “고전주의 시대의 <Violin Sonata> 분석연구 - L.v. Beethoven Violin Sonata Op. 30 No. 2를 중심으로-.” 중앙대학교 석사학위논문, 2007.
- 이수정. “베토벤의 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》에 대한 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 임정희. “Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata No. 7 Op. 30 No. 2 in c minor에 대한 분석 및 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2009.

- 전해봉. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2014.
- 정다우리. “베토벤 바이올린 소나타 Op. 30, No. 3, G장조에 관한 분석 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 전해봉. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2014.
- 최남경. “베토벤 바이올린 소나타 7번 Op. 30-2에 대한 분석 및 연구” 고신대학교 석사학위논문, 2014.
- 최미선. “베토벤 초상화에 대한 음악도상학적 연구” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 최세리. “베토벤의 《바이올린 소나타 No. 4 A단조, Op. 23》에 대한 분석 연구: 제 1 악장을 중심으로” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.

ABSTRACT

An Analysis of Beethoven' s 《 Violin Sonata No. 7 》

Woo, Hui Ra

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

When playing the violin sonata, Beethoven's 《Violin Sonata No. 7》 was analyzed in this paper to understand the musical relationship between the two instruments.

Prior to the analysis, the paper presented a new era classification based on the musical usage characteristics contained in each piece, not the creative year of 10 violin sonatas composed by Beethoven. As a result, the violin sonata number 1 through 3 was included in the beginning phase, the number 4 through 9 was included in the development phase, and the number 10 violin sonata was found to be included in the completion phase. Written in 1812, Violin Sonata No. 10 confirmed that the year of composition belongs to the mid-term, but that, based on musical usage, it was in the completion stage.

Beethoven's Violin Sonata No. 7 is a growing stage based on

the classification of times described above. This paper suggests that all three pieces are included in the development stage (middle term), considering the musical characteristics of the violin sonatas No. 6 and 8 and the musical characteristics. The reason can be seen through the formation of a movement.

The detailed analysis of Violin Sonata No. 7 showed equality between the two instruments in how to present and develop the topic. One musical instrument presents the theme first and the other obtains the theme with a different tone. The two musical instruments exchange and present a complete theme in two tones. Next, only one instrument develops the topic element while the other has a presidential rate or a simple anti-presidential style. Second, the two instruments develop by playing the theme element as a unique event. Finally, the two instruments mimic each other and develop the subject matter in counterpoint.

This content confirms the equality of the two instruments.