



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](#)

이 영 민 교수지도
박사학위 청구논문

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한
소나타 제9번 A장조 Op.47
'크로이처'> 연구

2012

성신여자대학교 대학원
음악학과 (반주전공)
이 승 윤

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한
소나타 제9번 A장조 Op.47
'크로이처'> 연구

이영민 교수지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2011년 10월

성신여자대학교 대학원
음악학과 (반주전공)
이 승 윤

인 준 서

이승윤의 박사학위 논문으로 인준함.

심사위원 피호영 인

심사위원 이영민 인

심사위원 한방원 인

심사위원 배민수 인

심사위원 이준성 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’>는 작품 자체의 기교적인 요소 뿐만 아니라 독특한 작곡 배경과 부제에서 유추할 수 있는 다양한 음악적 특징을 가지고 있다. 또한 베토벤이 당시 소유했던 발터 피아노의 성능과 당대 바이올린 주법을 이 곡에 적용한 것을 알 수 있다.

<Op.47>의 마지막 악장은 원래 <Op.30, No.1>(바이올린 소나타 제6번)의 피날레로 만들어졌던 곡이지만, 베토벤은 악장의 균형과 분위기를 고려하여 이를 <Op.47>의 마지막 악장으로 배치하였다. <Op.47>은 제3악장이 작곡의 출발점이 되어 작품의 초연날 급하게 완성된 제1, 2악장의 토대가 되었다.

베토벤은 <Op.47>을 바이올리니스트 브릿지타워(George Augustus Polgreen Bridgetower, 1778-1860)를 위해 작곡하였고, 초연은 1803년 5월 베토벤의 피아노와 브릿지타워의 바이올린으로 이루어졌다. 그러나 출판시 베토벤은 헌정자를 프랑스 바이올리니스트인 크로이처(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)로 바꾸었다. 그 이유는 많은 추측이 가능한데, 베토벤이 이 곡을 작곡할 무렵 비인에서 파리로의 이주를 생각하고 있었다는 점에 주목한다면, 베토벤이 당시 프랑스 스타일과 파리 청중들의 취향에 관심을 가졌을 것이라고 볼 수 있다. 이는 베토벤이 <Op.47>의 헌정자를 결정하는데 영향을 주었을 것이며, 실제로 <Op.47>은 크로이처가 작곡한 <그랜드 소나타>(Grande Sonata)와 많은 공통점을 보인다.

베토벤은 1805년 이 작품을 출판할 때 표지에 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 피아노와 바이올린 오블리가토를 위한 소나타”(Sonata per

il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto)라는 부제를 붙였다. 베토벤은 이론가 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)의 영향을 받아 '협주곡'이라는 용어와 협주적 요소를 의미하는 '콘체르탄테'를 제목에 추가하였다. 이는 이중주 소나타 작곡에서의 새로운 출발을 암시하며 피아노와 바이올린, 두 악기가 서로 균형적인 관계로 대화하고 있음을 시사한다.

<Op.47>의 균형적인 특징은 피아노와 바이올린의 주제 선율 교환과 각 악장에서 공통적으로 보이는 음악적 표현과 리듬의 형태 등에서 볼 수 있다. 두 악기의 주제 선율 교환은 단순한 주제의 반복을 피하고, 조성의 변화, 선율의 변화, 선율의 확장으로 발전되어 각각의 악기가 강조되며 균형을 이룬다. <Op.47>의 세 악장은 악장의 길이에서 균형을 이루며, 코다에서 제시부 주제를 연상하는 선율이 나오는 공통점이 있다. 또한 세 악장에 모두 '약강'(♪♪)의 리듬이 반복적으로 나타나는데, 이러한 리듬형은 피아노와 바이올린의 대화적 요소에도 사용된다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤의 악기	5
1. 피아노	5
2. 바이올린	11
III. 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 개관	16
IV. <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 '크로이처'>	28
1. 작곡 및 출판 과정	28
2. 헌정과 부제	31
1) '크로이처'	31
(1) 베토벤과 브릿지타워	31
(2) 베토벤과 크로이처	33
(3) 베토벤의 <Op.47>과 크로이처의 <그랜드 소나타>	35
2) 거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 소나타	45
3. 형식	48
4. 균형과 대화	57
V. 결론	81

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표1> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 작품 목록	17
<표2> <제1번 Op.12, No.1>의 구성	18
<표3> <제2번 Op.12, No.2>의 구성	19
<표4> <제3번 Op.12, No.3>의 구성	19
<표5> <제4번 Op.23>의 구성	21
<표6> <제5번 Op.24>의 구성	22
<표7> <제6번 Op.30, No.1>의 구성	23
<표8> <제7번 Op.30, No.2>의 구성	24
<표9> <제8번 Op.30, No.3>의 구성	25
<표10> <제9번 Op.47>의 구성	26
<표11> <제10번 Op.96>의 구성	27
<표12> 크로이처의 <그랜드 소나타>의 구성	35
<표13> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 초판 표지에 나타난 제목	47
<표14> <제9번 Op.47> 제1악장의 형식	52
<표15> <제9번 Op.47> 제2악장의 분석	54
<표16> <제9번 Op.47> 제2악장 주제의 형식	55
<표17> <제9번 Op.47> 제2악장 제4변주의 형식	55
<표18> <제9번 Op.47> 제3악장의 형식	56

악보 목차

<악보1> <그랜드 소나타> 제1-3악장	36
a. 제1악장, 마디1-4	36
b. 제2악장, 마디1-5	37
c. 제3악장, 마디1-5	37
<악보2> <그랜드 소나타>와 <Op.47> 제1악장 제시부 제2주제 비교	38
a. <그랜드 소나타>, 마디43-52	38
b. <Op.47>, 마디91-101	38
<악보3> <그랜드 소나타>와 <Op.47> 제1악장 발전부 비교	39
a. <그랜드 소나타>, 마디120-137	40
b. <Op.47>, 마디229-258	41
<악보4> <그랜드 소나타> 제2악장과 제3악장	42
a. 제2악장, 마디32-42	42
b. 제3악장, 마디1-11	43
<악보5> <Op.47> 제1악장과 제2악장	43
a. 제1악장, 마디14-21	43
b. 제2악장, 마디1-15	44
<악보6> <Op.47> 제1악장	58
a. 제시부 제1주제, 마디18-21	58
b. 코다, 마디574-582	58
<악보7> <Op.47> 제3악장	58
a. 제시부 제1주제, 마디1-10	58
b. 코다, 마디488-502	59
<악보8> <Op.47> 제2악장	60
a. 주제, 마디1-8	60
b. 제4변주 코다, 마디228-233	60
<악보9> <Op.47> 제3악장, 마디1-6	61
<악보10> <Op.47> 제2악장	62
a. 주제, 마디1-7	62

b. 제1변주, 마디55-57	62
c. 제2변주, 마디82-83	62
d. 제3변주, 마디109-111	63
e. 제4변주, 마디136-137	63
<악보11> <Op.47> 제1악장	63
a. 제시부 제1주제, 마디18-21	63
b. 제시부 제2주제와 제3주제 사이의 경과구, 마디115-121	64
c. 제시부 제3주제, 마디143-149	64
d. 발전부, 마디193-199	64
<악보12> <Op.47> 제1악장 제시부 제2주제, 마디91-101	65
<악보13> <Op.47> 제1악장	65
a. 서주부, 마디1-7	65
b. 제시부 제1주제, 마디18-36	66
c. 제시부 제2주제, 마디91-114	67
<악보14> <Op.47> 제1악장 제2주제와 제3주제 사이의 경과구, 마디115-126	69
<악보15> <Op.47> 제1악장 제3주제, 마디143-179	70
<악보16> <Op.47> 제1악장 재현부, 마디321-363	71
<악보17> <Op.47> 제1악장, 마디574-582	73
<악보18> <Op.47> 제3악장	74
a. 제1주제, 마디1-15	74
b. 제2주제, 마디60-73	74
<악보19> <Op.47> 제3악장, 마디483-502	76
<악보20> <Op.47> 제3악장, 마디521-539	77
<악보21> <Op.47> 제1악장 서주부 바이올린 주법의 비교	78
a. 마디1-4	78
b. 아르페지오로 연주할 때	78
c. 더블 스톱으로 연주할 때	78
<악보22> <Op.47> 제1악장 서주부, 마디1-18	80

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 1797년부터 1812년까지 10곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 이 소나타들은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 전통을 이어받은 고전 형식에서 시작하여 독창적인 창작 기법으로 낭만주의를 열어주는 작품으로 연결되며, 피아노가 중심을 이루는 이중주 소나타(duo sonata)부터 두 악기간의 관계가 균형을 이루는 이중주 소나타까지 다양한 발전과정을 보여준다.

<피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’>는 베토벤 바이올린 소나타의 정점을 이루는 곡으로 악기의 기교적 한계를 넘어서려 했던 베토벤의 실험정신이 잘 나타나 있다. 실제로 이 곡에서는 피아노와 바이올린의 뛰어난 기교가 필수 요건으로 피아니스트는 힘과 정교함을 갖추어 급박하게 변화하는 부분들을 극적으로 잘 표현해야 하고, 바이올리니스트는 곡의 시작부터 나오는 더블 스톱(double-stop), 빠른 패시지에서의 현란한 현의 교차, 그리고 소나타에서 흔히 볼 수 없었던 높은 음역과 어려운 연주 포지션도 무리 없이 소화해야 한다.

또한 베토벤은 이 곡에 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 피아노와 바이올린 오블리가토를 위한 소나타”(Sonata per il Pianoforte ed un Violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto)라는 부제를 붙여서 전통적인 이중주 소나타의 작곡양식에서 벗어나 두 악기가 서로 협주적으로 주고받는다는 것을 암시하였다. 바이올린은 이전의 오블리가토 악기가 가지던 종속적인 관계에서 벗어나 두 악기는 서로 균형적인 음악적 파트너로 나선다.

<Op.47>은 작품이 출판된 1805년 당시 부제와 함께 많은 주목을 받았는데, 라이프찌히의 1805년 6월 5일자 <음악신보>(Allgemeine musikalische Zeitung)에 실린 글은 <Op.47>을 다음과 같이 평가하고 있다.

“이 곡은 피아노와 바이올린을 완벽하게 연주하며, 음악의 의미와 감정을 완벽히 이해할 수 있는 두 명의 연주자가 연주해야 한다. 이 곡은 단순히 무작위의 음들을 연주하는 것이 아니라 진보하는 음악과 악기들 간의 대화하는 요소가 결합된 음악적인 발전상을 제시한 새로운 지평을 연 작품이며, 작곡가의 무한한 열정과 혁신이 담긴 곡이다.”¹⁾

이 글은 악기들이 가사나 대사가 없어도 대화 내용을 표현할 수 있다는 중요한 점을 부각하면서 <Op.47>의 진보적인 면을 높이 평가하고, 연주자에게 요구되는 기교와 음악적 해석 능력에 대해서도 언급하고 있다.

오늘날 음악학자들은 <Op.47>의 이론적 분석뿐만 아니라 역사적 배경과 <Op.47>이 이중주 소나타 장르에서 가지는 위치 등을 다각도로 연구하고 있다.

레티(Rudolph Réti, 1885-1957)는 <Op.47>의 전 악장을 유기적으로 연결하는 동기적 요소를 중심으로 분석하였고²⁾, 홀란더(Han Hollander)는 <Op.47>과 <Op.30, No.1>의 연관성에 관하여 이론적으로 증명하였다.³⁾ 젠더(Owen Jander)는 “대화로서의 <‘크로이처’ 소나타>”(The ‘Kreutzer’ Sonata as dialogue)⁴⁾에서 새로운 바이올린 활과 주법을 <Op.47>에 적용할 때 나타나는 리듬적 요소를 피아노와 바이올린의 대화를 주도하는 매개체로 다루었다.

안(Suhnne Ahn)은 박사학위 논문인 “베토벤의 <‘크로이처’ 소나타, Op.47>의 장르, 스타일, 그리고 작곡 과정”(Genre, Style, and Compositional

1) *Allgemeine musikalische Zeitung(AMZ)* (5 June 1805): p.584. Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” *Oxford Journals*, vol.16 (1988): pp.34-35에서 재인용.

2) Rudolph Réti, “The Thematic Pitch of the Kreutzer Sonata,” *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (New York: The MacMillan Co., 1967), pp.145-165. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47” (Ph.D. diss., Harvard University, 1997), p.8에서 재인용.

3) Hans Hollander, “Das Finale-Problem in Beethovens Kreutzersonata,” *Neue Zeitschrift für Musik 130* (1969): pp.182-184. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.8에서 재인용.

4) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” pp.34-49.

Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47)"⁵⁾에서 베토벤이 남긴 스케치와 악보 등을 통하여 <Op.47>의 작곡 과정을 살펴보고, 크로이처가 작곡한 <그랜드 소나타>(Grande Sonata)와 <Op.47>을 비교하여 베토벤의 헌정 과정에 대한 추측을 역사적 관점과 더불어 독창적으로 제시하고 있다. 또한 안은 “베토벤의 <Op.47>: 균형과 기교”(Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity)⁶⁾에서 <Op.47>의 악장간의 균형과 악기간의 균형적인 모습을 살펴보고, 두 악기의 기교적 표현을 베토벤의 다른 장르와 비교하여 집중적으로 논하고 있다.

필자가 조사한 바에 의하면 <Op.47>에 관한 국내에서의 특별한 연구는 그리 많지 않았다. 소설 「크로이체르 소나타」에서 벌어지는 음악의 문제에 대한 해석과 톨스토이와 음악에 대한 관계를 위주로 연구된 “톨스토이와 베토벤의 <<크로이체르 소나타>> 연구”⁷⁾를 제외하고는 대부분이 <Op.47>을 분석한 석사학위 논문이었다.

필자는 <Op.47>의 규모적 확장과 두 악기가 표현하는 최고의 기교성에 주목하여, 대부분의 기존 연구와는 다른 시각으로 <Op.47>에 나타난 악기간의 균형과 대화적 요소에 초점을 맞추어 작품을 분석하였다. 작곡 배경을 알기 위하여 먼저 베토벤의 피아노, 그리고 베토벤 시대의 바이올린과 주법을 조사하였다. <Op.47>의 작곡과 출판 과정은 스케치 및 악보를 통하여 살펴보고, 베토벤과 두 바이올리니스트, 브릿지타워(George Augustus Polgreen Bridgetower, 1778-1860)와 크로이처(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)의 관계를 통해서 <Op.47>의 초연과 헌정 과정을 알아보았다. 또한 <Op.47>과 크로이처가 작곡한 <그랜드 소나타>의 관련성을 제시하여 작품의 헌정 배경

5) Suhnne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," p.1.

6) Suhnne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," *The Beethoven Violin Sonatas*, ed. Lewis Lockwood and Mark Kroll (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), pp.61-82.

7) 함영준, "톨스토이와 베토벤의 <<크로이체르 소나타>> 연구," 「노어노문학」 제20권, 제3호 (2008): pp.283-304.

에 대한 추측의 가능성을 확대시켰다. 마지막으로 “거의 협주곡처럼 ... 소나타”라는 부제가 내포하고 있는 의미를 확장된 장르와 피아노와 바이올린의 균형적인 관계의 표현으로 풀어가고자 한다.

II. 베토벤의 악기

1. 피아노

피아노는 베토벤의 생애동안 비약적인 기술혁신이 이루어진 악기이다. 당시의 작곡가들은 연주를 병행하고 있었고, 이들은 자신들의 음악적 이상을 구현하거나 화려한 기교를 청중들에게 선보이기 위하여 보다 많은 가능성을 가진 피아노를 제작자들에게 요구하였다.⁸⁾

베토벤이 어린 시절 어떤 악기를 소유하였는지는 확실하지 않다. 그의 첫 번째 작품인 <WoO 63, 드레슬러 변주곡(Dressler Variations)>(1782)은 클라브생을 위한 곡이라는 언급이 있기는 하지만, 곡에서 다이내믹 표시가 전혀 나타나지 않은 점에서 하프시코드를 위한 작품으로 여겨진다. 베토벤이 처음으로 소유한 악기는 클라비코드로 추정된다. 클라비코드는 소리가 약한 단점이 있기는 하지만 다이내믹을 표현할 수 있는 악기였다. 아버지인 요한(Johann van Beethoven, 1740-1792)에게 피아노를 배운 상황에서 베토벤이 당시 새롭게 등장한 값비싼 악기였던 포르테피아노를 소유하였다고 보기는 어렵다.⁹⁾

베토벤이 포르테피아노를 경험한 것은 1784년으로 볼 수 있다. 당시 13살이었던 베토벤은 현재 독주성부만 남아있는 그의 첫 번째 협주곡, <WoO 4>에 ‘클라브생 또는 포르테피아노를 위한 협주곡’(un Concert Pour le Clavecin ou Forte-Piano)이란 제목을 붙였다.¹⁰⁾

초기 베토벤 시대에는 소리가 크지 않고 액션이 비교적 가벼운 포르테피아노를 ‘독일식’(슈타인(Stein)/슈트라이허(Streicher))과 ‘비인식’(발터(Walter))으

8) 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과 민족』 제26호 (2003): p.365.

9) Tilman Skowronek, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” *Beethoven and His World*, ed. Scott Burnham and Michael P. Steinberg (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp.157-158.

10) Tilman Skowronek, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.153.

로 구분하였고,¹¹⁾ 이후 프랑스와 영국에서 크기가 크고 줄이 더 굵으며 소리가 화려한 피아노가 등장하게 되었다. 베토벤은 자신의 작곡과 연주를 위하여 각기 구조와 성능이 다른 독일의 슈타인과 슈트라이허¹²⁾, 오스트리아의 발터와 그라프(Graf), 프랑스의 에라르(Erard), 영국의 브로드우드(Broadwood) 등의 피아노를 사용하였다. 이 중 에라르, 브로드우드, 그라프가 전해진다.¹³⁾

베토벤은 일생동안 여러 종류의 피아노를 소유하였지만, 항상 자신의 뛰어난 연주력에 미치지 못하는 피아노에 대하여 만족하지 못하였고, 보다 넓은 음역과 큰 음향의 피아노를 기대하였다.¹⁴⁾

1) 슈타인 피아노

독일의 슈타인 피아노는 오르간과 쳄발로의 제작자였던 슈타인(Johann Andreas Stein, 1728-1792)에 의해 제작되었다. 베토벤은 이 피아노를 초기 본 시절에 사용하였고, 1795년에 완성한 <Op.2> 이전의 작품들이 이 피아노로 작곡되었다고 알려져 있다.¹⁵⁾

1780년 이후 슈타인 피아노는 독일-비인 액션으로 불리는 ‘튀어오르는 기계 장치’(prellmechanik)¹⁶⁾를 부착하였는데,¹⁷⁾ 이 액션은 아주 가볍고 하강폭이 얇아서 민첩하게 움직이며 경쾌한 터치를 만들어냈다.¹⁸⁾ 그러나 길고 가는 베

11) Tilman Skowroneck, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.172.

12) 베토벤은 슈타인 피아노와 슈트라이허 피아노를 훗날 에라르, 브로드우드 이후까지도 연주하였다. Robin Stowell, *Performing Beethoven* (New York: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1994), p.51. 원지은, “L. v. Beethoven Pedaling에 관한 지도방안 연구: Beethoven Piano Sonata, Op.31, No.2, in d minor를 중심으로” (이화여자대학교 석사학위논문, 2010), p.30에서 재인용.

13) Tilman Skowroneck, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.152.

14) Tilman Skowroneck, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.151.

15) 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」 (서울: 작은우리, 1993), p.36.

16) 독일-비인 액션은 해머 자루가 포크 모양의 목재 조각에 의해 해당 건반과 직접 연결된다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), p.84.

17) Philip R. Belt, Maribel Meisel, and Alfons Huber, “Pianoforte, I, 3: History of the instrument: Germany and Austria, 1750-1800,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 2001), vol.19, p.661.

18) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.84.

이스 현들을 사용하고 있어서 소리가 약하다는 단점을 가지고 있었다. 음역은 F¹에서 f³¹⁹의 5옥타브이다.

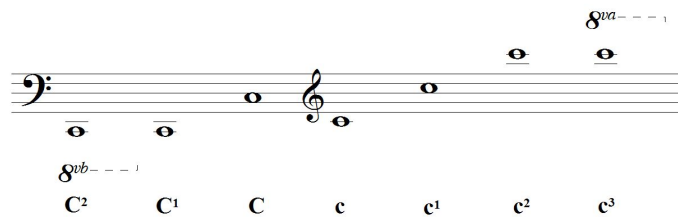
2) 발터 피아노

비인의 포르테피아노 형태인 발터 피아노는 1785년 발터(Anton Walter, 1752-1826)에 의해 제작되었다. 1800년 베토벤의 집을 처음 방문한 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)는 발터 피아노를 보고 “그 당시 최고의 악기이다”라고 말하였으며,²⁰⁾ 1802년 11월 베토벤이 첼리스트인 즈메스칼(Nikolaus Zmeskáll, 1759-1833)에게 보낸 편지에는 짙은 적갈색의 발터 피아노를 주문한 내용이 있다.²¹⁾

발터 피아노는 모차르트가 연주했던 악기로 슈타인 피아노와 같은 음역의 61건반을 가지고 있다. 또한 풍부한 배음을 가지며 둥글고 풍부하게 울리는 저음과 맑고 깨끗한 중소리와 같은 고음의 음색을 특징으로 한다. 음색을 변화시키는 장치로는 무릎 레버(knee lever)가 사용되었다.

당시 슈타인 피아노와 발터 피아노는 표현력이 풍부하며 다이내믹의 연출이 자유로운 악기로 평가되었다.²²⁾ 그러나 기교적인 연주가들에게는 발터 피아노가 슈타인 피아노에 비해 더 적합하다고 여겨졌는데, 그 이유는 발터 피아노

19) 제시된 음역 표기는 다음의 체계에 의한 것이다.



Don Michael Randel, ed., *The New Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1986), p.640.

20) Tilman Skowroneck, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.166.

21) Tilman Skowroneck, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.176.

22) Philip R. Belt, Maribel Meisel, and Alfons Huber, “Pianoforte, I, 3: History of the instrument: Germany and Austria, 1750-1800,” p.663.

가 보다 무거운 해머와 굵은 현을 가지고 있었고, b¹부터 그 위의 높은 음역에는 3개의 현으로 되어 더 큰 음량이 가능했기 때문이다.²³⁾

베토벤은 발터 피아노로 <WoO 51, 엘레오노레 소나타(Eleonore Sonata)> (1792)부터 <Op.31>(1802)까지의 피아노 소나타를 작곡하였으며, <Op.47> (1802-1803)은 발터 피아노를 사용하여 작곡한 거의 마지막 작품이다. 베토벤은 <Op.47>에서 최저음인 F¹부터 최고음인 f³까지 발터 피아노의 음역을 충분히 사용하고 있으며, 잣은 *sf*와 *ff*와 *pp*의 대비적인 모습으로 격정적인 음량을 제시하였다.

3) 에라르 피아노

에라르 피아노는 파리의 에라르(Sebastian Erard, 1752-1831)에 의해 제작되어 1803년 8월 8일 베토벤에게 기증되었다.²⁴⁾ 에라르 피아노는 발터 피아노보다 고음에서 5도 높아진 68건반의 확대된 음역과, 브로드우드의 그랜드 액션과 유사한 액션을 사용하였다. 베토벤은 1803년 이후 피아노 작품의 음역을 넓히고 보다 큰 음량과 연타 테크닉을 반영시킨 <피아노 소나타 Op.53 ‘발트슈타인’(Waldstein)>(1803-1804)을 작곡하였다. 베토벤은 약 15년간 에라르 피아노를 사용하였고, <Op.101>(1816)까지의 피아노 소나타가 이 피아노로 작곡되었다.

에라르 피아노는 발 페달을 가진 첫 번째 악기이며, 왼쪽부터 류트 스톱(lute-stop),²⁵⁾ 댐퍼 페달(damper-raising pedal), 모데레이터(moderator),²⁶⁾ 우나 코르다(una corda)의 4개의 페달을 가지고 있다.²⁷⁾

23) Tilman Skowronek, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” pp.173-174.

24) Tilman Skowronek, “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven,” p.177.

25) 류트 스톱은 현에 가죽이나 천 조각을 대어 류트(lute)와 비슷한 음향을 내는 장치이다.

26) 모데레이터는 음색을 조절하는 페달로서 해머와 현 사이에 하나의 천을 넣어서 여린 음을 내거나 두 개의 천을 넣어 피아니시모를 만들어낼 수 있다.

27) Robin Stowell, *Performing Beethoven*, p.53. 원지은, “L. v. Beethoven Pedaling에 관한 지도방안 연구: Beethoven Piano Sonata, Op.31, No.2, in d minor를 중심으로,” p.32에서 재인용.

4) 브로드우드 피아노

스코트랜드 출신의 가구 제작자 브로드우드(John Broadwood, 1732-1812)는 1818년 3월경에 베토벤에게 저음부의 음역이 확대된 C⁴부터 c⁴까지 6옥타브의 73건반의 피아노를 보냈다. 이 무렵 베토벤은 청각 능력이 크게 상실된 상태였으나 이 악기에 대하여 매우 만족하여 자신의 원숙한 음악적 표현들을 펼쳐나가게 되고, 교향곡적인 대작인 <피아노 소나타 제29번 Op.106 ‘hammerklavier 소나타’(Hammerklavier)>(1817-1818)를 작곡하였다.²⁸⁾

브로드우드 피아노는 분리된 댐퍼 페달(divided damper pedal)²⁹⁾을 가지고 있었으며, 영국식 액션인 ‘밀쳐내는 기계장치(Stossmechanik)’³⁰⁾를 사용하여 건반의 하강폭이 깊고, 터치가 더 무거웠다. 또한 소리의 울림이 보다 풍부하고 오래 지속되어 당시의 다이내믹 표현에 있어서 최고의 성능을 가진 피아노였다.³¹⁾

세이어(Thayer)가 제시한 베토벤 사후 경매 물품목록에는 한 대의 브로드우드 피아노가 포함되어 있다.³²⁾

5) 그라프 피아노

그라프 피아노는 1824-1827년 오스트리아의 그라프(Conrad Graf, 1782-1851)에 의해 제작되었다. 음역은 F⁴에서 c⁴의 6옥타브 4음의 78건반으로 브로드우드보다 고음역이 확대되었고, 못쇠와 철, 두 종류의 3중현을 사용하여 더 크고 화려한 음색이 가능하였다. 페달은 왼쪽부터 우나 코르다, 모더레이

28) David Rowland, *The Cambridge Companion to the Piano* (New York: Cambridge University Press, 1998), p.46. 지승영, “피아노의 구조 발달과 베토벤 작품과의 상호관계” (전남대학교 석사학위논문, 2003), p.26에서 재인용.

29) 분리된 댐퍼 페달은 c를 중심으로 고음부와 저음부에 댐퍼를 각각 따로 조정할 수 있도록 하는 장치이다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.78.

30) 영국식 액션은 해머를 해당 건반과 연결시키지 않고, 대신 건반 뒷부분에 있는 재크가 해머를 쳐서 움직이게 한다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.84.

31) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.84.

32) Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. and ed. Elliot Forbes (Princeton: Princeton University Press, 1967), p.1075.

터, 댐퍼 페달의 3개를 갖췄다.

1825년 그라프는 청각장애가 있는 베토벤을 위하여 뚜껑이 앞을 향해 열리고 4중현으로 만든 더욱 큰 음량이 나는 특별한 피아노를 제작하였다. 베토벤은 이 피아노를 소장하였으나, 이 피아노를 이용하여 작곡한 곡은 없다고 알려진다.³³⁾

6) 발터 피아노와 <Op.47>

필자는 현대의 피아노로 <Op.47>을 연주할 때 당시 베토벤이 소유한 발터 피아노의 특징과 베토벤의 연주 스타일을 고려하는 것이 필요하다고 생각한다. 베토벤이 1803년 이전까지 사용한 비인 피아노는 현대의 피아노에 비해 건반의 너비가 좁고, 하강폭이 얇으며, 액션은 훨씬 가벼웠다.³⁴⁾ <Op.47>에서 많이 보이는 기교적으로 어려운 길고 빠른 패시지들은 발터 피아노로 연주하기에 보다 용이하다. 현대의 피아노로 연주할 때는 한음 한음 무겁게 소리를 내기 보다는 중요한 음들을 부각시키고 나머지 음들은 가벼운 터치로, 프레이즈의 목표지점을 향해서 진행하는 느낌으로 연주하는 것이 좋다. 대부분 이러한 프레이즈에서 베토벤은 강조해야 할 음들에 *sf* 표기를 하였는데, 길고 빠른 패시지에서 좁은 간격으로 *sf*를 사용하여 더욱 격렬하고 긴장감 있는 분위기를 만들었다.

발터 피아노의 건반 아래에 부착된 무릎 레버는 사용하기가 어렵고 올림도 다소 빈약하여 많이 사용되지 않았다. 따라서 현대의 피아노로 연주할 때 페달을 너무 깊게 자주 밟기 보다는 얇게 밟으며 손으로 올림을 주는 것이 어울린다. 실제로 발터 피아노는 노래하는 터치에서 페달을 사용하지 않고도 맑고

33) Robin Stowell, *Performing Beethoven*, p.53. 원지은, “L. v. Beethoven Pedaling에 관한 지도방안 연구: Beethoven Piano Sonata, Op.31, No.2, in d minor를 중심으로,” p.35에서 재인용.

34) 초기 비인 피아노의 경우 건반의 하강폭은 약 3mm였고, 타건에 대략 10-15g이 필요했던 반면, 현대의 피아노는 건반의 하강폭이 약 9mm이며, 타건에 대략 55g이 필요하다고 한다. 이와 같은 악기는 모차르트가 연주했던 악기이자, 클레멘티가 1790년대까지, 하이든이 런던 방문 이전까지, 그리고 베토벤이 1803년 이전까지 연주한 악기이다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.68.

깨끗한 소리를 낸다고 전해진다. 특히 베토벤이 <Op.47>의 제1악장 마디 561-574³⁵⁾에서 표시한 긴 페달링은 발터 피아노의 울림이 현대의 피아노에 비해 비교적 빈약하였기 때문에 가능한 일이었다. 현대의 피아노에서 14마디를 한 페달로 연결한다면 소리가 많이 혼탁해질 것이다. 이 부분에는 페달을 얇게, 표시나지 않게 갈아주면서 소리의 울림을 유지하는 것이 베토벤이 원했던 소리에 가까울 것이다.

2. 바이올린

베토벤은 뛰어난 피아니스트였고 피아노 작품의 작곡가로 성공하였지만, 9세 때부터 바이올린을 배웠고, 바이올린 연주에 뛰어난 기교는 없었지만, 악기에 대한 특별한 애착을 가지고 있었다. 또한 바이올린 연주자들과도 친분이 두터

35) <Op.47> 제1악장, 마디559-574

The musical score consists of two systems. The first system (measures 559-574) shows a piano accompaniment with a right hand melodic line and a left hand bass line. The right hand has a 'decresc.' marking. The left hand has a 'p' marking. A circled 'Ped.' is placed under the first system. The second system (measures 568-574) shows a piano accompaniment with a right hand melodic line and a left hand bass line. The right hand has a 'pp' marking. The left hand has a 'pp' marking. A circled asterisk is placed under the second system.

왔다. 1792년 베토벤은 비인에서 많은 현악기 연주자를 만났고, 슈판치히(Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830)³⁶⁾와 크룸폴츠(Wenzel Krumpholtz, 1750-1817)에게 바이올린 레슨을 받았다.³⁷⁾ 또한 베토벤은 때때로 본 궁정 오케스트라(Bonn court orchestra)에서 리스(Franz Ries, 1784-1838)와 롬버그(Andreas Romberg, 1767-1821) 등의 뛰어난 바이올리니스트와 함께 비올라를 연주하기도 하였다.³⁸⁾

베토벤 사후 경매된 유품 중 현악기로는 추아네리(Father Zuaneri) 첼로, 레쉬너(Vinc. Reschner) 비올라, 추아네리(Josef Zuaneri)와 아마티(Nikolaus Amati) 바이올린이 있었다.³⁹⁾

바이올린은 1550년경부터 이탈리아 장인 가문에서 제작되기 시작하여, 1730년 전후 이미 탁월한 음색과 울림을 내는 완성된 악기로 발달되었다.⁴⁰⁾ 베토벤이 소유했던 두 대의 바이올린 중 하나인 아마티는 스트라디바리(Stradivari), 과르네리(Guarneri)와 함께 바이올린 제작 역사에서 가장 유명한 가문에서 제작된 것이다. 프랑스의 바이올리니스트이자 작곡가인 볼드마(Michel Woldemar, 1750-1815)는 그 당시 스트라디바리와 과르네리를 선호하였는데, 그 이유는 스트라디바리와 과르네리가 강한 소리를 내주며, 악기의 모양이 바이올린을 잡기에 보다 편리한 곡면으로 만들어져 있기 때문이었다.⁴¹⁾

바이올린의 활⁴²⁾ 또한 베토벤 시대에 이미 오늘날과 같은 형태로 완성되었

36) 특히 슈판치히와는 친밀한 음악적 파트너로서 1798년 그의 초기 바이올린 소나타 <Op.12> 중 한 작품을 같이 초연하였다. Lewis Lockwood and Mark Kroll, Introduction to *Beethoven Violin Sonatas*, ed. Lewis Lockwood and Mark Kroll (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), p.1.

37) Maynard Solomon, 「루트비히 판 베토벤1」, 제2판, 김병화 역 (경기: 한길아트, 2006), p.259.

38) Lewis Lockwood and Mark Kroll, Introduction to *Beethoven Violin Sonatas*, p.1.

39) Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, p.1075.

40) 김수연, “바이올린 제작 역사에 관한 문헌적 연구-17, 18세기 이태리 명인가문을 중심으로-” (연세대학교 박사학위논문, 2006), p.36.

41) David D. Boyden and Peter Walls, “Violin, I,4(i)(a): History and repertory, 1600-1820: Violin makers,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 2001), vol.26, pp.713-714.

다. 활의 완성은 1785년 투르트(François Tourte, 1747-1835)에 의해서 이루어졌다. 투르트는 이전의 활에 비해 길이가 긴, 안으로 굽어진 활대와 중량감 있는 헤드⁴³⁾를 가진 활을 만들었고, 새롭게 개량된 활의 발전은 다양한 연주 기법의 발전에 많은 영향을 주었다.

볼드마는 「고급 바이올린 교본」(*Grande méthode de Violon*, 1798)에서 베토벤이 활의 모양에 따른 주법과 영향에 관심을 가지고 있었으며, 베토벤의 바이올린 소나타에서 18세기 후반에 파리에서 유행한 새로운 보잉 기술(*Le nouvel art de l'archet*)을 적용하고자 했다고 주장하였다.⁴⁴⁾ 이 기술은 비오티나 투르트와 같은 새로운 활의 사용을 전제하고 있으며, 활의 양 끝을 전체적으로 사용하여 풍부한 소리를 만들어내는 방법과 활의 끝부분에 강한 힘을 주어 연주하는 마르텔레(*martelé*) 주법⁴⁵⁾ 등이 포함되어 있다.⁴⁶⁾

또한 볼드마의 바이올린 교본에서는 길고 강한 투르트 활을 실험하는 여러 가지 활 기술이 다루어졌는데, 특히 ‘반대의 보잉’(contre coup d’archet)이 혁신적이었다. 이전의 보잉에서는 강박에 내림활(down-bow), 약박에 올림활

42) 바이올린 활은 고대의 반원형으로 굽은 활대의 모습에서 17세기 초 직선의 끝은 활대로 변화되었다. 17세기에 활의 길이는 매우 다양해서 춤곡에서는 보통의 활보다 짧은 활을 사용하였고, 소나타 등의 독주곡에서는 대체로 긴 활을 사용하였다. 17세기 이후 활의 길이는 점차 길어지고, 활대는 점차 안쪽으로 굽어지며 가벼운 창 모양의 헤드(pick head)에서 무거운 도끼 모양의 헤드(hatchet head)로 진화되었다. 이러한 활의 변화는 당대의 유명한 바이올리니스트 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770), 크라머(Wilhelm Cramer, 1745-1799), 비오티(Giovanni Battista Viotti, 1755-1824) 등에 의해 주도되었다.

43) 헤드는 활의 위 부분의 활 털을 고정시키는 장치의 명칭이다.

44) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” pp.36-39.

45) 이 주법은 크로이처의 전문 분야로 크로이처가 쓴 「40개의 연습용 카프리스」(*40 Etudes ou caprices*, 1796)-현재는 많은 연주자들에 의해 편집되어 「바이올린을 위한 42개의 연습곡」(*42 studies for the Violin*)으로 출판됨-에 마르텔레에 대한 상세한 방법이 나와 있다. “이 주법은 활 끝에서 연주해야 하며, 강하고 확실하게 연주해야 한다. 이는 지속적인 멜로디와 대비되며, 적합하게 사용했을 때 최대의 효과를 볼 수 있다. 연주자는 올림활에서 더 강한 힘을 사용해야 하며, 이는 활이 하행할 때 보다 더 강조하기 어렵기 때문이다.” Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” p.36.

46) 이 기술은 비오티의 제자들인 프랑스의 바이올리니스트 크로이처, 베이요(Pierre Baillot, 1771-1842), 로드(Pierre Rode, 1774-1830)에 의해 만들어진 「바이올린 교본」(*Méthode de violon*, 1803)에서 공식화되어 파리 콘서바토리의 학습교재로 사용되었다. 베토벤은 1798년에서 1810년 사이 비인에서 이들 세 명의 바이올리니스트를 만났고, 크로이처와 로드는 베토벤의 바이올린 소나타 중 <Op.47> 및 <Op.96>과 밀접하게 연관되어 있다.

(up-bow)을 쓰는 것이 일반적이었는데, 이 교본에 나온 새로운 보잉 기술은 정반대로 강박에 올림활, 약박에 내림활로 연주할 것을 권하였다.⁴⁷⁾ 쟈더는 베토벤이 ‘반대의 보잉’을 염두에 두고 <Op.47>의 제3악장 도입부를 작곡한 것으로 추측하였다. 왜냐하면 일반적인 보잉보다 ‘반대의 보잉’으로 연주하였을 때 <Op.47>의 제3악장이 더욱 밝은 느낌을 주기 때문이다.⁴⁸⁾

또한 투르트의 활은 화음을 연주하는 새로운 기술을 만들었다. 이전의 멀티플 스톱(multiple-stop)은 아르페지오와 비슷한 방법으로 연주되었다. 그러나 길고 강한 활들이 발명되자 콰드루플 스톱(quadruple-stop), 트리플 스톱(triple-stop)은 더블 스톱으로 빠르게 연주할 수 있었다.⁴⁹⁾ 쟈더는 베토벤이 <Op.47>을 작곡하기 몇 년전 바이올린을 배우던 시절에 이러한 연주 방법을 작품의 음악적인 아이디어로 전환하는 것에 관심을 가졌다고 주장하며, <Op.47> 제1악장 서주에서 나오는 바이올린의 화음은 더블 스톱으로 연주하

47) David Boyden, “Violin, II, 2: Technique, from c1785,” *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 1984), p.788.

48) 베토벤은 원래 <Op.30, No.1>의 피날레로 만든 악장이 다른 악장과는 어울리지 않게 너무 밝은 느낌을 준다고 생각하여 <Op.47>의 마지막 악장으로 넣었다. 쟈더는 이 점에 주목하여 베토벤이 <Op.47>의 제3악장 도입부를 ‘반대의 보잉’으로 연주하기 원하였다고 생각하였다. 다음은 쟈더가 제시한 <Op.47>의 제3악장 도입부의 보잉이다.

<Op.47> 제3악장, 마디1-7
a. 일반적인 보잉



b. 볼드마의 ‘반대의 보잉’



Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” p.38

49) David Boyden, “Bow, II, 3: Bowstrokes after c1750,” *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 1984), p.265.

도록 제안된 예라고 설명하였다.⁵⁰⁾

50) Owen Jander, "The 'Kreutzer' Sonata as Dialogue," p.38.

Ⅲ. 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 개관

베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 건반악기를 수반한 실내악 역사의 중심적인 역할을 하고 있다. 이들 작품들은 처음 공연되었을 때부터 당시 청중과 비평가들로부터 큰 반응을 일으켰고, 후세대 연주자 및 작곡가들에게도 커다란 영향을 주었다. 19세기 바이올리니스트와 피아니스트들은 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타를 극찬하였고, 리사이틀 프로그램의 중요 작품들로 베토벤의 이중주 소나타를 선택하였다.⁵¹⁾

베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타는 연속적인 시리즈가 아닌 실내악을 위한 장르 또는 헌정을 위한 작품으로 작곡되었다. 베토벤의 32개의 피아노 소나타가 그의 모든 시대의 작품 경향 및 발전 과정을 보여주는 것과는 다르게 바이올린 소나타는 비교적 초기와 중기⁵²⁾인 1797년-1812년 사이에 작곡되었다. 특히 마지막 곡인 <Op.96>을 제외한 9곡의 바이올린 소나타가 1797년부터 대략 1803년까지 6년 이내에 작곡되었다.

10곡의 바이올린 소나타의 작품 발전 과정을 살펴보면 처음으로 쓰여진 <Op.12>는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트의 영향을 받은 작품으로 고전 소나타 형식에 충실하면서 피아노에 많은 비중을 둔 형태이다. 그러나 <Op.30>에 이르러서는 점점 베토벤만의 독자적이고 낭만주의적인 모습이 보이며, <Op.47>에서는 그의 실험적인 면이 절정에 이르러 협주곡풍의 소나타가 시도되고, 바이올린과 피아노의 균형적인 음악적 표현이 가

51) Lewis Lockwood and Mark Kroll, Introduction to *Beethoven Violin Sonatas*, p.1.

52) 베토벤의 작품은 그의 생애와 작곡 양식 등에 근거하여 여러 시기로 구분되는데 학자들마다 조금씩 다른 의견을 보인다. 3기로 나눈 학자는 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883), 땡디(Vincent d'Indy, 1851-1931), 버크홀더(J. Peter Burkholder)등이고, 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 베토벤의 작품 활동시기를 5기로 세분하였다. 렌츠는 「베토벤과 그의 세 가지 양식」(*Beethoven et ses trois styles*)에서 초기는 1794-1802년, 중기는 1802-1816년, 말기는 1816-1827년으로 나누며, 버크홀더는 그가 수정, 보완한 Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, 「그라우트의 서양음악사 하」 제7판, 민은기 외 5명 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), p.27에서 초기는 1770-1802년, 중기는 1803-1814년, 말기는 1815-1827년까지로 나누고 있다.

능하게 된다. 마지막 <Op.96>에서는 다시 고전적인 형식으로 돌아가면서 내면적으로 충실해진 모습을 보인다. <Op.96>이 나온 1812년, 베토벤은 <교향곡 제8번, Op.93>을 끝마치고 마지막 창조적인 시기로 옮겨가게 된다.

베토벤은 피아노와 바이올린을 위한 소나타에서 그 당시 발달된 건반악기의 확장된 스타일을 최대한 살렸고, 현악기도 건반악기와 어울리게 보다 많은 역할을 부여하며 동등한 음악적 표현이 가능하게 작곡하였다. 베토벤의 바이올린 소나타는 바이올린 소나타 장르 및 실내악 역사에서 전환점이 된다.⁵³⁾

다음은 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 작품 목록이다(표1).

<표1> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 작품 목록⁵⁴⁾

Op	No.	조성	부제	작곡년도	초판	현정
12	1	D		1797-1798?	비인: 아르타리아 (Wien: Artaria) 1799	살리에리 (Antonio Salieri)
	2	A				
	3	E ^b				
23	4	a		1800-1801?	비인: 몰로 (Wien: Mollo) 1801	프리스 (Moritz von Fries)
24	5	F	봄 (Spring)			
30	6	A		1802	비인: 부로 (Wien: Bureau) 1803	알렉산더 1세 (Alexander I)
	7	c				
	8	G				
47	9	A	크로이처 (Kreutzer)	1802-1803	본: 짐록 (Bonn: Simrock) 1805	크로이처 (Rodolphe Kreutzer)
96	10	G		1812	비인: 슈타이너 (Wien: Steiner) 1816	루돌프 (Archduke Rudolph)

1. <Op.12>의 세 작품: 제1번-제3번

<Op.12>의 세 곡은 ‘바이올린이 함께하는 클라비첸발로나 포르테피아노를

53) Lewis Lockwood and Mark Kroll, Introduction to *Beethoven Violin Sonatas*, p.2.

54) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton & Co., 1983), p.537.

위한 세 개의 소나타’(Tre Sonate, per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino)라는 제목으로 처음 출판되었으며, 이는 모차르트 바이올린 소나타의 전통을 이어받은, 바이올린보다 건반악기가 중심이 되는 작품임을 알 수 있다. 그러나 두 악기의 동등한 사용을 목표로 한 진정한 이중주의 영역에서 출발하고 있다.⁵⁵⁾ 세 곡 모두 3악장 구성이며 베토벤의 스승인 살리에리 (Antonio Salieri, 1750-1825)에게 헌정되었다.

1) <제1번 Op.12, No.1>

제1번은 1797년 중에 작곡된 곡으로 제1악장은 소나타형식, 제2악장은 느린 3부분 형식으로 주제와 4개의 변주곡으로 이루어져 있으며, 제3악장은 론도형식으로 이루어진 전통적인 고전주의 소나타 형식으로 쓰여 졌다. 제2악장의 주제와 변주의 형식은 <Op.47>의 선도적 형태라고 할 수 있다.⁵⁶⁾ 리듬은 하이든, 모차르트에게 물려받은 음악양식의 많은 부분을 따르고 있으나, 짧은 주제 선율이 전체 악장을 통해 나타나고 악상의 변화, 확실한 강약의 대비, 악기의 기능 및 전개과정 등에서 단순한 모방을 뛰어넘어 베토벤의 개성이 나타난다(표2).

<표2> <제1번 Op.12, No.1>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.1 No.1	3악장	Allegro con brio	D	4/4	소나타 형식	226
		Andante con moto	A	2/4	변주곡 형식	137
		Allegro	D	6/8	소나타 론도 형식	230

55) Gerald Abraham, “Beethoven’s chamber Music,” *The New Oxford History of Music*, vol.8: The Age of Beethoven 1790-1830, ed. Gerald Abraham (London: Oxford University Press, 1982), p.273.

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

2) <제2번 Op.12, No.2>

제2번은 <Op.12>에 포함된 세 곡의 소나타 중에서 가장 먼저 작곡된 것으로 여겨지는데, 이는 세 곡 중에서 가장 모차르트에 가까운 분위기를 가지고 있기 때문이다.⁵⁷⁾ <Op.12>의 다른 두 곡에 비해 주제가 단조롭고 제시부, 발전부의 구성이 단순하며 기교적인 면에서도 소박한 것이 특징이다. 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 느린 3부분 형식, 제3악장은 론도 형식으로 되어있으며, 제1번 소나타와 같이 고전악파의 전통을 답습하여 작곡되었다(표3).

<표3> <제2번 Op.12, No.2>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.1 No.2	3악장	Allegro Vivace	A	6/8	소나타 형식	245
		Andante, più tosto Allegretto	a	2/4	3부 형식	129
		Allegro piacévole	A	3/4	론도 형식	350

3) <제3번 Op.12, No.3>

제3번은 <Op.12>의 세 곡 중에서 가장 큰 구상을 가지고 작곡된 곡으로 웅대하고 자유로운 표현력이 특징이다. 특히 피아노 파트가 기교적이며 화려하게 쓰여졌고, 각 주제의 대비와 발전, 다이내믹의 날카로운 대조가 잘 나타난다. <Op.12, No.2>와 같은 형식 구조를 가지고 있다(표4).

<표4> <제3번 Op.12, No.3>의 구성

57) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, p.311.

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.12, No.3	3악장	Allegro con spirito	E ^b	4/4	소나타 형식	173
		Adagio con molta espressione	C	3/4	3부 형식	71
		Allegro molto	E ^b	2/4	론도 형식	278

2. <Op.23>과 <Op.24>: 제5번-제6번

<Op.12> 이후 베토벤은 <피아노 소나타 Op.13 ‘비창’(Pathétique)> (1797-1798), <현악사중주 Op.18 제1번-제6번>(1798-1800) 등을 작곡하며 음악적으로 한층 더 성숙함을 표현하였다. 이 시기에 작곡된 <Op.23>과 <Op.24>는 베토벤의 개성이 강하게 나타나기 시작한 전환기적 시점의 작품으로 이 두 소나타는 거의 같은 시기에 작곡되었으며, 원래 두 곡 모두 <Op.23>으로 묶여져 1801년에 출판되었다. 그러나 다음해인 1802년에 제4번은 <Op.23>, 제5번은 <Op.24>로 각각 다른 작품 번호가 주어지게 되었다.⁵⁸⁾ 두 곡 모두 부유한 은행가이자 예술 애호가인 프리스(Moritz von Fries, 1773-1843)백작에게 헌정되었다.

1) <제4번 Op.23>

제4번은 베토벤 특유의 개성이 나타나기 시작한 작품이다. 제1악장은 6/8박자로 기본적으로 즐거운 분위기에 많이 사용되는 3박자계 음악이 a단조로 작곡되어 내면적인 느낌을 주며, 즐거움만으로 그치지 않는 강한 저항성과 같은 것이 느껴진다.⁵⁹⁾ 제2악장은 스케르초적인 요소를 가진 느린 악장으로 구성과 내용면에서 전 시대에 비해 좀 더 치밀하고 풍부해졌으며 제2주제에서 푸가기

58) Gerald Abraham, “Beethoven’s chamber Music,” p.286.

59) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, p.317.

법을 사용하였다. 제3악장은 코랄이 포함된 자유로운 론도 형식으로 쓰여졌다. 특이하게 Presto로 된 제1악장은 <Op.47>을 예감하게 한다⁶⁰⁾(표5).

<표5> <제4번 Op.23>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op. 23	3악장	Presto	a	8/6	소나타 형식	252
		Andante scherzoso più Allegretto	A	2/2	소나타 형식	207
		Allegro molto	a	2/2	론도 형식	332

2) <제5번 Op.24>

제5번은 ‘봄’이라는 부제가 붙은 유명한 작품이다. 이 부제는 베토벤이 붙인 것이 아니라, 영롱하게 흐르는 듯한 제1악장의 첫 주제가 봄의 분위기를 연상시킨다는 의미에서 대중들이 만들어 낸 부제이다.⁶¹⁾ 베토벤은 이 곡에서 바이올린 소나타로서는 처음으로 4악장 구성을 시도하였고, 제2악장과 제4악장 사이에 고전 소나타의 미뉴엣 대신에 스케르초를 삽입하였다. 아름답고 부드러운 바이올린 선율과 반음계적 선율의 움직임이 특징적이다. 베토벤의 바이올린 소나타 중 4악장 구성으로 된 곡은 이곡과 함께 <Op.30, No.2>(제7번)와 <Op.96>(제10번)으로 모두 세 곡이다.

10개의 바이올린 소나타 중 처음으로 바이올린이 피아노의 반주 위에 주제 선율을 노래하며 곡을 시작한다(표6).

60) Maynard Solomon, 「루트비히 판 베토벤 1」, p.260.

61) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, p.319.

<표6> <제5번 Op.24>의 구성

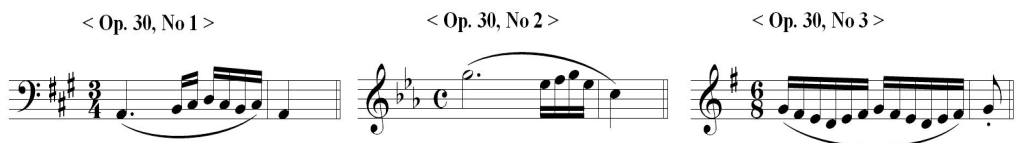
작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.24	4악장	Allegro	F	4/4	소나타 형식	247
		Adagio molto espressivo	B ^b	3/4	변주곡 형식	73
		Scherzo Allegro molto	F	3/4	복합 3부 형식	44
		Allegro ma non troppo	F	2/2	론도 형식	243

3. <Op.30>의 세 작품: 제6번-제8번

<Op.30>은 당시 러시아의 황제였던 알렉산더 1세(Alexander I, 재위 1801-1825)에게 헌정되었기 때문에 ‘알렉산더 소나타’로 불린다. 이 작품이 쓰여진 1801-1802년은 꺾병이 악화되어 베토벤이 정신적으로 고통 받았던 때이며, 1802년 10월은 하일리겐슈타트(Heiligenstadt) 유서를 작성한 시기이다. 그러나 베토벤은 그의 창작 의욕을 더욱 높여 많은 걸작들을 남겼다. <Op.30>의 세 곡도 모차르트의 영향에서 벗어나 베토벤의 독창적인 창작 세계가 이루어지는 작품들로 조성적 울림의 확장과 영웅적 파토스(pathos)의 순간들을 가지고 있다.⁶²⁾ 또한 바이올린 파트를 중요시하여 이중주적인 성격에 많은 진보를 가져 왔다. 이 세 곡은 ‘굴림음형’으로 동기적으로 서로 연관을 가지고 있으나, 그 밖의 다른 점에서는 서로 뚜렷하게 구별된다.⁶³⁾

62) Maynard Solomon, 「루트비히 판 베토벤 1」, p.260.

63) <Op.30>의 세 작품들에서 나타나는 ‘굴림음형’



Walter Riezler, 「베토벤」, 나주리, 신인선 역 (경기: 음악 세계, 2009), pp.197-198.

1) <제6번 Op.30, No.1>

제6번은 비교적 간단한 화성과 단순한 형식으로 작곡되었으며, 피아노 파트와 바이올린 파트의 균형이 잘 잡혀져 있는 것이 특징이다. 대조적인 리듬과 균형미를 갖춘 곡으로 제1악장은 평화로운 전원적인 분위기를 나타내며, 제2악장은 바이올린과 피아노에서 나타나는 카덴짜 풍의 선율이 특징적이다. 제3악장은 주제와 6개의 변주로 이루어진 변주곡 형식이다(표7).

<표7> <제6번 Op.30, No.1>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.30, No.1	3악장	Allegro	A	3/4	소나타 형식	249
		Adagio molto espressivo	D	2/4	론도 형식	105
		Allegretto con Variazioni	A	2/2	변주곡 형식	237

2) <제7번 Op.30, No.2>

제7번은 <Op.30>의 소나타 중에서 극적인 요소가 가장 많은 작품이며 이미 후기 작품에 나타나는 낭만주의적 요소도 포함되어 있다.⁶⁴⁾ 이 곡은 베토벤의 작품시기 중 초기에서 중기로 향하는 과도기적인 작품으로 고전 소나타의 전통으로부터 벗어나려는 새로운 음악적 요소와 형식에 대한 자유로움이 있다. 바이올린의 자유롭고 넓은 음역이 잘 활용된 작품으로 피아노가 바이올린의 음악적 요소에 구속받지 않고 두 악기가 서로 대등한 역할을 하도록 작곡되었다.

비인 시절 중기에 베토벤은 c단조라는 조성을 ‘비창한’(pathétique) 감정의

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

표현을 추구하는 용도로 사용했다. <교향곡 제3번 ‘영웅’>의 제2악장 장송행진곡, <교향곡 제5번>, <코리올란 서곡(Overture zu Coriolan) Op.62>, 그리고 <피아노 협주곡 제3번 Op.37>에서도 c단조가 쓰였다.⁶⁵⁾ <Op.24>(제5번)에서와 같이 제3악장에 스케르초가 사용되었고, 제4악장의 구성이 <Op.24>보다도 확대되어 곡의 규모가 한층 더 커졌다. 또한 제1악장 재현부의 제2주제 조성이 원래의 c단조가 아닌 C장조로 나타나 전통적인 소나타 형식의 조성에서 벗어난 면을 볼 수 있다(표8).

<표8> <제7번 Op.30, No.2>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.3, No.2	4악장	Allegro con brio	c	4/4	소나타 형식	254
		Adagio cantabile	A ^b	2/2	3부 형식	115
		Scherzo Allegro	C	3/4	복합 3부 형식	132
		Allegro	c	2/2	소나타 론도 형식	328

3) <제8번 Op.30, No.3>

제8번은 가볍고 상쾌한 분위기로 베토벤이 비인 교외를 산책하며 느꼈던 전원적인 인상이 느껴지는 곡이다. 비교적 규모가 작은 곡으로 고전 시대의 균형적인 소나타 악장을 가지고 있지만, 제1악장 제2주제의 조성이 D장조의 같은 으뜸음조인 d단조로 나타나 제1주제와 대조적인 분위기를 표현하면서 고전시대의 형식에서 벗어나는 모습을 보인다. 16분음표가 계속해서 빠르게 움직이는 제3악장은 하이든이 쓴 론도를 연상하게 하며, 주제 선율은 민속적인 인상을 준다⁶⁶⁾(표9).

65) Maynard Solomon, 「루트비히 판 베토벤 1」, p.267.

66) Nigel Fortune, “The Chamber Music with Piano,” *Beethoven Reader*, ed. Denis Arnold and Nigel Fortune (New York: W. W. Norton & Co., 1971), p.217.

<표9> <제8번 Op.30, No.3>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.30 No.3	3악장	Allegro assai	G	6/8	소나타 형식	202
		Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso	E ^b	3/4	복합 3부 형식	196
		Allegro vivace	G	2/4	론도 형식	221

4. <제9번 Op.47>

‘크로이처’라는 부제를 가진 제9번은 1802-1803년 베토벤이 가장 정열적으로 창작활동을 하던 시기에 작곡된 곡으로 <교향곡 제3번 ‘영웅’>(1803-1804)과 <피아노 소나타 Op.53 ‘발트슈타인’>(1803-1804), <피아노 소나타 Op.57 ‘열정’(Appassionata)>(1804-1805) 등이 모두 이 시기의 작품이다. 베토벤은 이 무렵 피아노 작곡의 표현력 범위를 극적으로 확대하던 때이고, 전례 없이 기교적인 피아노 스타일과 짝을 이루기 위하여 바이올린에 역동적이고 선언적인 음성을 부여하여,⁶⁷⁾ 바이올린 소나타를 작은 살롱에서 큰 콘서트 홀에 어울리는 음악으로 변화시켰다.⁶⁸⁾

<Op.47>은 베토벤과 바이올리니스트 브릿지타워와의 초연을 위하여 작곡되었고, 이후 바이올리니스트 크로이처에게 헌정되어 출판되었다. 첫 출판시 표지에 베토벤은 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 피아노와 바이올린 오블리가토를 위한 소나타”란 부제를 붙였다.

이 곡의 제3악장은 원래 <Op.30, No.1>(제6번)의 마지막 악장을 위해 작곡되었으나, 곡 전체의 균형과 분위기가 맞지 않는다는 베토벤의 판단으로 이 곡의 제3악장에 쓰이게 되었다(표10).

67) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 1」, pp.260-261.

68) Nigel Fortune, “The Chamber Music with Piano,” p.220.

<표10> <제9번 Op.47>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.47	3악장	Adagio Sostenuto-Presto	A	3/4	소나타 형식	599
		Andante con Variazioni	F	2/4	변주곡 형식	235
		Presto	A	6/8	소나타 형식	539

5. <제10번 Op.96>

베토벤의 마지막 바이올린 소나타인 제10번은 <Op.47>(제9번) 이후에 9년의 공백을 두어 1812년에 작곡되었다. 베토벤은 <Op.47>에서 연주 효과를 최고점까지 도달시킨 후 한 동안 이 장르를 작곡하지 않다가 1812년 프랑스의 바이올리니스트인 로드(Joseph Rode, 1774-1830)를 만나고 다시 바이올린 소나타를 작곡하게 되었다. 이 곡은 그의 피아노 제자이자 후원자였던 루돌프 대공(Archduke Rudolph, 1788-1831)에게 헌정되어 로드와 루돌프의 초연으로 연주되었다.

<Op.47>과는 달리 전통적인 소나타 형식이 철저하게 지켜진 <Op.96>은 자유롭고 풍부한 상상과 전원적이며 평화로운 분위기가 넘친다. 베토벤이 1826년에 작곡한 현악사중주의 마지막 곡인 <Op.135>가 후기의 사중주곡 중에서 가장 작은 규모의 간결한 구조로 돌아간 것처럼 형식과 음악적 구성이 다시 고전적으로 돌아간 듯하다.⁶⁹⁾

총 4악장으로 구성된 이 곡은 제2악장에서 제3악장으로 넘어갈 때 아타카(attacca)로 바로 연결된다. 이것은 이전의 바이올린 소나타에서는 나타나지 않는 특징으로 <Op.96> 전후의 베토벤 작품에서 많이 나타난다. 또한 제3악장 스케르초에 코다를 붙여서 <Op.24>(제5번)와 <Op.30, No.2>(제7번)보다

69) 금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로-” (한양대학교 석사학위논문, 2011), p.12.

확장된 형식을 만들었다. 제4악장은 성격변주 형식으로 각 변주들이 즉흥적이며 주제와의 의존성이 적고, 각각의 변주가 독립된 성격을 지니고 있다는 점에서 베토벤 후기의 독창적인 특성을 암시해 주고 있다(표11).⁷⁰⁾

<표11> <제10번 Op.96>의 구성

작품 번호	악장 구성	빠르기	조성	박자	형식	마디수
Op.96	4악장	Allegro Moderato	G	3/4	소나타 형식	282
		Adagio espressivo	E ^b	2/4	2부 형식	67
		Scherzo Allegro	g	3/4	복합 3부 형식	129
		Poco Allegretto	G	2/4	변주곡 형식	295

70) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p.541.

IV. <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’>

1. 작곡 및 출판 과정

베토벤의 <Op.47>은 1802년부터 1803년까지 작곡되었다. 1802년은 베토벤이 <Op.30>의 세 소나타를 작곡한 시점이다. 베토벤은 <Op.30, No.1>(제6번 소나타)의 피날레를 두 번 작곡하였는데, 처음 작곡한 피날레가 <Op.30, No.1>에 쓰이기엔 너무 화려하다고(too brillante) 생각하였기 때문이다. 베토벤은 먼저 쓴 피날레를 따로 보관하고, <Op.30, No.1>을 위해서는 주제와 변주 형식의 새로운 피날레를 작곡하였다. 이후 1년 뒤 <Op.47>의 초연을 앞두고 베토벤은 이전에 보관하고 있던 피날레를 사용하여 새로운 바이올린 소나타를 작곡하였다.⁷¹⁾ 이러한 작곡 배경은 베토벤이 남긴 스케치에서도 알 수 있는데, <Op.47>의 피날레가 <Op.30, No.1>의 제1, 2악장과 함께 그려져 있고, <Op.30, No.1>의 새로운 마지막 악장은 <Op.47>의 피날레 뒤에 있기 때문이다.⁷²⁾

브란덴버그(Sieghard Brandenburg)가 조사한 베토벤의 스케치와 관련된 자료에 의하면 <Op.47>은 3개의 스케치에 나온다.⁷³⁾ 제3악장의 스케치는 비인에 있는 「케슬러 스케치북」(*Kessler Sketchbook*)에 나타나며, 제1, 2악장은 모스크바에 있는 「빌호스키 스케치북」(*Wielhorsky Sketchbook*) 말미에 나온다. 그리고 <Op.47>의 부제인 “Sonata scritta in un stilo molto concertante, quasi come d’un concerto”는 크라쿠프에 있는 「에로리카 스

71) Franz Gerhard Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz: K. Bädeker, 1838), p.83. Suhne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.62에서 재인용.

72) Douglas Johnson, Alan Tyson, and Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory* (Berkeley: University of California Press, 1985), pp.124-136. Suhne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.62에서 재인용.

73) Sieghard Brandenburg, “Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate, Op.47,” *Musik, Edition, Interpretation: Gedenkschrift Gunther Henle*, ed. Martin Bente (Munich: Henle, 1980), pp.111-124. Suhne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.62에서 재인용.

케치북」(*Eroica Sketchbook*)으로 불리는 「란스버그 6」(*Landsberg 6*)에 적혀 있다. 이 스케치북에서 베토벤은 원래 ‘molto concertante’ 대신에 ‘brillante’를 적었으며, ‘d’un concerto’앞에 ‘come’를 추가한 흔적을 볼 수 있다.⁷⁴⁾ 존슨(Douglas Johnson), 타이슨(Alan Tyson), 윈터(Robert Winter)는 「란스버그 6」이 대략 1803년 6월과 1804년 4월에 만들어진 것으로 추정했다.⁷⁵⁾ 이들 날짜는 <Op.47>의 초연인 1803년 5월보다 한 달 혹은 거의 일 년 정도 뒤의 날짜이다.

또한 본에 있는 베토벤 기록 보관소가 1965년에 소장하게 된 초기 베토벤의 자필 악보의 일부에는 제1악장 제시부가 그려져 있고, 악보 위에는 베토벤이 쓴 다음과 같은 글이 있다. “아주 바보같으며 혼혈아인 브리시다우어⁷⁶⁾를 위한 혼합된 소나타”(Sonata mulattica composta per il Mulatto Brischdauer gran pazzo e compositore mulattico). 여기에서 ‘mulatto’⁷⁷⁾란 단어를 혼합(blending 또는 mixture)이란 의미로 받아들인다면, 이 제목은 폴란드인과 흑인 혼혈의 바이올리니스트 브릿지타워만을 뜻하는 것이 아니라 이 곡의 특징인 소나타와 협주곡의 두 장르의 혼합을 비유적으로 표현한다고 볼 수 있다.⁷⁸⁾ 즉, 위의 글은 베토벤이 쓴 최종의 부제는 아니지만, 그 의미는 같으며 이미 베토벤은 이 소나타를 하나의 장르에 한정시킬 수 없다고 생각한 것 같다.

또 다른 자필 악보는 미국 미주리주, 세인트 루이스의 한 사람이 소장하고

74) Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” pp.198-200.

75) Douglas Johnson, Alan Tyson, and Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks, History, Reconstruction, Inventory*, p.137-145. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.200에서 재인용.

76) 브리시다우어(Brischdauer)는 베토벤이 브릿지타워(Bridgetower)의 발음을 독일어식으로 표기한 것으로 보인다. Max Rostal, “Sonata No.9 in A Major, Op.47,” *Beethoven: the Sonatas for Piano and Violin*, trans. Horace and Anna Rosenberg (London: Toccata Press, 1985), pp.133-134.

77) mulatto의 사전적인 의미는 ‘백인과 흑인의 혼혈아’이다.

78) Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.202.

있다고 알려져 있으나 정확한 장소는 알 수 없다.⁷⁹⁾

현존하는 또 다른 악보는 출판사에 보내진 ‘출판 준비용 악보’(Engraver’s Copy)이다. 이 악보는 <Op.47>을 제일 먼저 출판한 짐록(Nikolaus Simrock, 1751-1832)에게 보내진 것으로 알려져 있다. 이 악보에는 전체 스코어가 없고 피아노와 바이올린이 따로 그려진 파트 악보만 있는데, 표지에는 ‘그랜드 소나타’(Grande Sonata)란 제목이 쓰여 있다. 이렇게 베토벤이 붙인 부제 대신에 작품의 규모를 의미하는 제목이 쓰인 것은 이 악보 외에도 두 통의 편지에서 볼 수 있다. 1803년 5월 25일 베토벤의 남동생인 카를(Carl Anton Caspar)이 짐록에게 보낸 편지에 “바이올린이 함께 하는 큰 소나타(eine große sonate mit Violin)”라는 표현이 쓰였고, 베토벤의 제자이자 친구인 리스(Ferdinand Ries, 1784-1834)가 1803년 8월 6일 짐록에게 보낸 편지에도 같은 의미의 제목(Eine sehr große Sonate mit Violine)이 쓰여 있다.⁸⁰⁾

‘출판 준비용 악보’는 베토벤이 아닌 최소한 4명의 다른 사람들이 사보한 것으로 보여진다. 브란덴버그는 제1, 2악장의 바이올린 파트는 같은 사람이 사보하였고, 제3악장은 다른 사람이 사보했다고 주장하였다. 또한 악보가 그려진 종이의 재질도 제1, 2악장과 제3악장이 다르다고 분석하였다.⁸¹⁾ 이러한 차이는 <Op.47>의 제3악장이 원래 다른 작품을 위해 쓰여졌다는 주장을 뒷받침하는 또 다른 증거이다. 이 악보는 현재 뮌헨의 헨레 출판사(Henle Verlag)가 소유하고 있다.

또한 본에 있는 베토벤 하우스에는 출판업자에게 보낸 흥미로운 악보가 있다. 이 악보에는 제3악장의 시작 부분에 있는 피아노의 A장조 화음(p.58, 악

79) Frank Peters, “The Phantom Supercollector of Buried Treasures,” *St. Louis Post-Dispatch* (21 January 1973): 5C. Suhne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.62에서 재인용.

80) Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.201.

81) Sieghard Brandenburg, “Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate, Op.47,” p.118. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.119-120에서 재인용.

보7a 참조)이 4번째 단에 그려져 있고, 이 화음 앞에 ‘Vi-de’ 표시가 있다. 원래 이 A장조 화음은 베토벤이 처음 그린 악보에는 없었다. 이 악보의 A장조 화음을 제외한 모든 부분은 베토벤 작품을 오랫동안 사보한 슈렘머(Wenzel Schlemmer)에 의해 사보되었고, A장조 화음은 베토벤의 지시에 의하여 나중에 제1악장이 완성된 뒤 리스가 기록하였다고 한다. 이 A장조 화음은 마지막 악보 수정 때 제2악장과 제3악장을 서로 연결하기 위해 추가된 것임을 추측할 수 있다.⁸²⁾

<Op.47>의 첫 출판은 1805년 짐룩에 의해 이루어졌는데, 바이올린과 피아노 파트 시작 부분 위에는 ‘그랜드 소나타’라고 적혀 있다.⁸³⁾ 또 다른 초기 출판은 런던에서 버철(Robert Birchall, 1750-1819)에 의해 이루어졌다. 타이슨은 <Op.47>의 영국 출판이 지금은 존재하지 않는 어떤 다른 경로에 의해 이루어졌을 것이라고 주장하였지만,⁸⁴⁾ 1980년에 브란덴버그는 버철 에디션도 사실상 짐룩 에디션을 바탕으로 만들어졌다고 결론지었다.⁸⁵⁾

2. 헌정과 부제

1) ‘크로이처’

(1) 베토벤과 브릿지타위

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op.47>은 흔히 ‘크로이처 소나타’로 알려져 있다. 그러나 이 곡의 작곡과 초연은 바이올리니스트 브릿지타위와 관련이 있다. 브릿지타위는 주로 영국에서 활동한 바이올리니스트로 화려한 연주 스타일과 뛰어난 기교로 일찍부터 명성을 얻고 있었다. 베토벤은

82) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.67.

83) Max Rostal, “Sonata No.9 in A Major, Op.47,” p.133.

84) Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven* (London: Faber & Faber, 1963), 49ff. Suhnne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.6에서 재인용.

85) Sieghard Brandenburg, “Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate, Op.47,” 121f. Suhnne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.6에서 재인용.

그에 대하여 “자신의 악기를 완벽히 소화해내는 매우 능력 있는 연주자”⁸⁶⁾라고 극찬하였고, 그를 위해 새로운 소나타를 작곡하여 함께 연주하기로 했다.

초연은 1803년 5월 24일 오전 8시 슈판치히가 주최한 비인의 아우가르텐 (Augarten) 공원에서 열렸다. 연주를 앞두고 브릿지타위는 이 새로운 소나타에 대하여 매우 걱정하였는데, 베토벤이 작품의 완성을 그 전날 밤 11시로 마무리했기 때문이다.⁸⁷⁾ 리스에 의하면 베토벤은 이 곡이 초연되던 날 새벽 4시 30분에 리스를 깨워 제1악장의 바이올린 파트를 정신없이 그리게 하였고, 피아노 파트는 단지 스케치만 있었다고 한다.⁸⁸⁾ 제2악장은 가장 마지막 순간에 완성되어 브릿지타위는 베토벤이 그린 알아보기 힘든 악보를 최선을 다해 연주해야만 했다.⁸⁹⁾ 다행히 제3악장은 1년 전 <Op.30, No.1>(제6번)의 피날레로 작곡해 두었던 악장이었다.

브릿지타위는 초연할 때의 한 흥미로운 일화를 기록하였는데, 이는 그날의 연주가 얼마나 즉흥적이며 풍부한 교감으로 가득 찬 연주였는지 입증하여 준다.

“내가 비인에서 이 소나타-콘체르탄테의 제1악장 프레스토를 반복할 때였다. 나는 마디18에서 바이올린으로 피아노 파트의 화려한 아르페지오⁹⁰⁾를 모방하여 연주하였다. 그러자 베토벤이 자리에서 급히 일어서서 나를 안으며 “한번 더!”라고 말하였다. 그리고 베토벤은 나의 아르페지오에 맞추어 피아노로 마디9의 C화음을 페달을 길게 밟으며 연주하였다.⁹¹⁾

86) Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, p.332.

87) F. G. Edwards, “George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata,” *The Musical Times*, vol.49 (1908): p.305.

88) Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, p.332.

89) F. G. Edwards, “George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata,” p.305.

90) 브릿지타위는 이 아르페지오를 비행(flight)이라고 표현했다. Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, p.333.

91) Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, p.333. 필자 번역.

이 일화에서의 마디표기는 Presto부분을 시작으로 세웠을 때이며, 곡의 시작에서 보면, 마디18은 마디36, 마디9는 마디27을 의미한다.

세이어는 이 일화와 관련된 악보도 소개하였다.

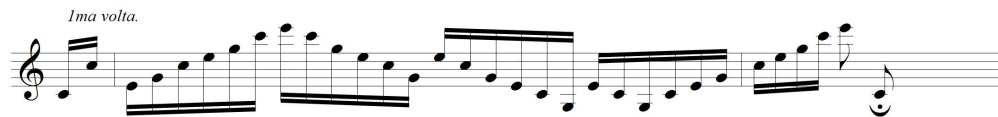
베토벤은 브릿지타워와 좋은 음악적인 파트너로 <Op.47>을 원래 그에게 헌정하였으나, 초연 이후 2년 뒤 출판본에서 헌정자를 바꾸게 된다. 세이어는 그 이유를 베토벤과 브릿지타워 사이에 다툼이 있었기 때문이라고 언급하였다.⁹²⁾ 그러나 헌정 과정에는 보다 복잡한 일들이 있었고, 베토벤과 브릿지타워와의 문제뿐만 아니라 당시 베토벤의 상황과 크로이처와의 관련성을 보면 다른 추측들도 가능하다.

(2) 베토벤과 크로이처

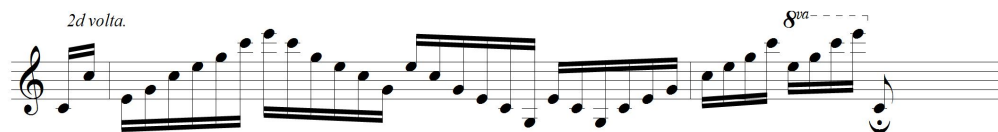
오늘날 <Op.47>은 헌정된 바이올리니스트의 이름을 따라 ‘크로이처’로 불리고 있는데, 필자가 조사한 문헌에는 언제부터 그렇게 불리게 되었는지 언급되어 있지 않았다.

<Op.47>이 초연된 이후 1803년 5월 25일, 베토벤의 남동생인 카를이 짐록과 출판을 상의할 때는 헌정에 관한 내용이 없었다.⁹³⁾ 이후 1803년 10월 22일 리스가 짐록에게 보낸 편지에는 이 소나타가 “파리의 첫 번째 바이올리니

a. 첫 번째 연주



b. 두 번째 연주



Alexander Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, p.333.

제1악장 Presto의 악보는 p.66 <악보13b>를 참조할 수 있다.

92) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.62.

93) Erich H. Müller, ed., “Beethoven und Simrock,” *Simrock-Jahrbuch II* (Berlin, 1929), pp.22-23.
Suhnne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.141에서 재인용.

스트와 피아니스트인”인 크로이처와 아당(Jean-Louis Adam, 1758-1848)에게 헌정될 것이라는 말이 있다.⁹⁴⁾ 여기에서 “파리의 첫 번째 바이올리니스트와 피아니스트”라는 뜻은 피에르(Constant Pierre)가 모은 파리 콘서바토리의 서류에 의하면 파리 콘서바토리가 배출한 최고의 바이올리니스트와 피아니스트란 의미이다.⁹⁵⁾ 1년 뒤 1804년 10월 4일 베토벤은 짐록에게 직접 편지를 써서 헌정자는 크로이처라고 알렸으며,⁹⁶⁾ 1805년 5월 18일 첫 출판 시 이 곡은 크로이처에게만 헌정되었다.

크로이처는 1798년 프랑스 대사 베르나도트(Jean Baptiste Bernadotte, 1764-1844)와 함께 비인에 왔고, 그 시절 프랑스 대사관을 자주 방문하였던 베토벤과 만났다. 베토벤은 크로이처에 대하여 “나에게 즐거움을 준 매우 호감 가는 사람”이라고 했으며, 그의 꾸밈없는 진실한 행동은 많은 기교적인 연주자들 중에 가장 마음에 드는 사람이라고 기억하였다.⁹⁷⁾

크로이처는 <Op.47>이 자신에게 헌정된 것을 매우 놀라워했는데, 헌정에 대하여 미리 알지도 못하였고, 한 번도 이 곡을 연주한 적이 없었기 때문이다. 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)에 의하면 크로이처는 이 곡에 대하여 “터무니없이 이해하기 어려운 곡이다”⁹⁸⁾라고 평했다. 또한 그는 이 곡에서 바이올린이 피아노와 동등한 관계로 작곡된 것이 부적절하다고 여겼는데, 그 당시 연주자들은 실내악에서 악기들의 차별적인 대우가 자연스러웠기

94) Erich H. Müller, ed., “Beethoven und Simrock,” p.27. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.141에서 재인용.

95) Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation: Documents historiques et administratifs* (Paris: Imprimerie Nationale, 1990), esp.130 & 448, Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.142에서 재인용.

96) Emily Anderson, ed., *The Letters of Beethoven* (London: Macmillan, 1961; reprint, New York: W. W. Norton & Co., 1985), p.99. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.141에서 재인용.

97) Boris Schwarz, “Beethoven and the French Violin School,” *The Musical Quarterly*, vol.44 (1958): pp.439-440.

98) H. Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (Paris, 1844), 263f. Boris Schwarz, “Beethoven and the French Violin School,” p.440에서 재인용.

때문이다.⁹⁹⁾

(3) 베토벤의 <Op.47>과 크로이처의 <그랜드 소나타>

안은 베토벤의 <Op.47>과 헌정자인 크로이처가 1799년에 작곡한 <그랜드 소나타>를 비교하고 공통점을 찾아내어 이 곡의 헌정 경위를 다른 방향에서 살펴보았다.¹⁰⁰⁾ 크로이처의 <그랜드 소나타>는 라이프치히의 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel)에서 출판되었다. 1802년 <음악신보>에 작품에 관한 비평의 글이 실렸으며, 1803년 1월 <비인 신문>(Wiener Zeitung)에 나온 출판사의 작품 목록에 이 곡이 포함된 것으로 보아 <그랜드 소나타>는 1802년 8월에서 1803년 1월 사이 비인에서 많이 알려져 있었다고 유추할 수 있다. 이 시점은 베토벤이 <Op.47>을 작곡하던 때와 일치한다.

<그랜드 소나타>는 3악장으로 구성되어 있고, 제1악장과 제3악장의 조성이 a단조로 같다. 또한 A장조로 시작하는 제2악장은 42마디의 매우 짧은 악장으로 제1악장과 제3악장을 연결하는 역할을 한다. <그랜드 소나타>의 작품 구성은 다음과 같다(표12).

<표12> 크로이처의 <그랜드 소나타>의 구성¹⁰¹⁾

악장구성	빠르기	조성	박자	마디수
3악장	Allegro Brillante	a	4/4	278
	Romance de L. Adam Gracioso	A	3/4	42
	Rondo	a	2/4	292

99) Boris Schwarz, "Beethoven and the French Violin School," p.440.

100) Suhne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," pp.144-155.

101) Suhne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," p.144.

크로이처의 <그랜드 소나타>와 베토벤의 <Op.47>은 네 가지 공통점을 가지고 있다. 첫째, 크로이처의 <그랜드 소나타>는 베토벤의 <Op.47> 제1악장 Presto와 같은 a단조이며, Allegro brillante의 빠르기를 가지고 있다. <그랜드 소나타>의 ‘brillante’는 활기, 열정 등의 의미를 가지는데, 이는 <Op.47> 제1악장의 성격과 같다. 베토벤은 <Op.47>의 부제에 ‘brillante’¹⁰²⁾란 표현을 사용하기도 하였다. 또한 <그랜드 소나타> 제2악장 악보 시작에는 ‘아당의 로망스’(Romance de L. Adam)라고 쓰여 있는데, 아당은 베토벤이 <Op.47>의 헌정자로 크로이처와 함께 고려하였던 피아니스트이다¹⁰³⁾(악보1).

<악보1> <그랜드 소나타> 제1-3악장¹⁰⁴⁾

a. 제1악장, 마디1-4

SONATE
Allegro Brillante

a 단조

102) 본 논문의 p.26에서 논의된 바와 같이 「란스버그 6」의 스케치에서 베토벤은 원래 ‘molto concertante’ 대신에 ‘brillante’를 썼다.

103) Suhnne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.146.

104) Rodolphe Kreutzer, *Grande Sonate* (Paris, 1799; reprint, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1802). Suhnne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” pp.156-194에서 재인용. 이후로 나오는 크로이처의 <그랜드 소나타> 악보의 출처는 모두 동일하며, 이후 각주를 생략한다.

b. 제2악장, 마디1-5

ROMANCE de L. ADAM

Gracioso

dolce *cresc.* *f*

p *cresc.*

A 장조

c. 제3악장, 마디1-5

RONDEAU

p

p

a 단조

둘째, 두 작품의 제1악장 제2주제는 바이올린 파트에서 온음표로 느리게 움직이는 진행의 공통점을 가지고 있고, 이는 선율적이기보다 화성 중심의 패시지로 제1주제와 대조적인 분위기를 표현한다. 안은 베토벤이 특정 패시지를 크로이처의 작품에서 인용하였다는 체르니의 설명에서 특정 패시지가 이 부분이라고 추정하였다¹⁰⁵⁾(악보2).

105) Suhnne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," p.150.

<악보2> <그랜드 소나타>와 <Op.47> 제1악장 제시부 제2주제 비교

a. <그랜드 소나타>, 마디43-52

43

p

col expres

48

b. <Op.47>, 마디91-101(106)

91

p dolce

cresc.

p dolce

cresc.

106) Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Klavier und Violine*, Band II (München: G. Henle Verlag), pp.204-252. 본 논문에서 베토벤의 <Op.47> 악보의 출처는 모두 동일하며, 이후 각주를 생략한다.

셋째, 두 작품의 제1악장 발전부는 조성이 유사하며 피아노와 바이올린의 반진행 선율이 공통적으로 사용되었다. F장조로 시작하는 <그랜드 소나타>의 발전부는 곧 f단조로 조성의 변화를 가지고, 이후 b^b단조로 발전된다. 마디 123-124에서 하행하는 바이올린 선율은 피아노와 반대로 진행한다. 이와 같은 형태는 마디133-136에서도 볼 수 있다(악보3a). 베토벤의 <Op.47>의 발전부는 마디194에서 F장조로 제시된다. 마디230은 f단조로 조성이 바뀌는 부분이다. 마디230-233, 마디238-245, 마디250-253은 피아노의 왼손과 오른손이 서로 반진행으로 움직이고 있다. 마디234-237은 바이올린이 3도의 음정간격으로 올라가고 피아노의 오른손은 6도의 음정간격으로 내려가는 선율 진행을 보이며, 마디246-249는 바이올린의 3도 진행과 피아노의 화성 진행이 서로 반대로 움직인다(악보3b).

<악보3> <그랜드 소나타>와 <Op.47> 제1악장 발전부 비교

a. <그랜드 소나타>, 마디120-137

120 123

p

F 장조

125

f

f 단조

130

133

b^b 단조

b. <Op.47>, 마디 229-258

229 230

3도

f 단조

234 238

3도 6도

239

244 246

3도

249 250

254

ff f p

마지막으로, <그랜드 소나타>의 제2악장에는 E-F의 반음진행이 보이는데, 이는 제2악장과 제3악장의 통일성을 주는 요소로 쓰인다(악보4). <Op.47> 또한 제1악장 서주부에 E-F의 반음진행이 보이는데, 이는 제1악장 제시부에 그대로 나타나며, 제2악장에서는 역진행된 형태로 나타나 악장간의 연결성을 보여준다(악보5).

<악보4> <그랜드 소나타> 제2악장과 제3악장

a. 제2악장, 마디32-42

The musical score for the second movement of 'Grand Sonata' (measures 32-42) is presented in two systems. The first system covers measures 32-34, and the second system covers measures 35-42. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano part and a vocal line. The piano part starts at measure 32 with a forte (f) dynamic and a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic at measure 33, then a decrescendo to piano (p) at measure 34. The vocal line starts at measure 32 with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic at measure 33, then a forte (f) dynamic at measure 34 and a piano (p) dynamic at measure 35. The score includes a 'coda' marking above measure 33 and various dynamic markings (f, cresc., p) throughout.

b. 제3악장, 마디1-11

1 RONDEAU

<악보5> <Op.47> 제1악장과 제2악장

a. 제1악장, 마디14-21

14

16

17

19

cresc. *pp* *decresc.* **Presto** *sf*

cresc. *pp* **Presto** *sf*

b. 제2악장, 마디1-15

Andante con Variazioni

Andante con Variazioni

위와 같이 안은 베토벤이 <Op.47>을 작곡하던 무렵 크로이처의 <그랜드 소나타>에 관하여 알고 있었고, 많은 영향을 받았다고 주장하였다. 이는 또한 베토벤이 <Op.47>를 작곡할 때쯤 비인에서 파리로의 이주를 생각하여 작품에서 프랑스 스타일과 파리 관객들의 기대를 염두에 두었을 것이란 추측과¹⁰⁷⁾ <Op.47>의 최종 헌정자가 크로이처라는 것과는 관련이 있어 보인다. 이러한 안의 주장은 솔로몬이 쓴 베토벤 전기에서 “<Op.47>을 아당과 크로이처에게 헌정하겠다는 계획은 베토벤의 프랑스 수도 입성을 원활하게 해주는 방법으로 고려되었을 것이다”¹⁰⁸⁾ 라는 내용과도 일치한다.

107) Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.3.

108) Maynard Solomon, 「루트비히 판 베토벤 1」, p.330.

2) 거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 소나타

베토벤은 <Op.47>에 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 피아노와 바이올린 오블리가토를 위한 소나타(Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto)”라는 부제를 붙였다. 이 부제에는 ‘소나타’와 ‘협주곡’이란 두 개의 다른 장르를 의미하는 표현이 있으며, 피아노와 바이올린, 두 악기간의 관계를 의미하는 ‘오블리가토’와 ‘콘체르탄테’라는 용어도 쓰였다.

‘협주곡’은 독주자와 오케스트라로 분리된 두 개의 연주 집단에 의해 만들어지는 소리의 대조를 특징으로 하며, 어원에서 나타나는 협동과 경쟁의 이중적 성격을 잘 보여주는 장르이다. 악기 음색의 대조와 독주자와 오케스트라 사이의 선율 교환은 협주곡을 극적으로 만들어 주는 요소이다.¹⁰⁹⁾ 베토벤이 <Op.47>을 작곡하던 시점, 이론가 줄처(Johann Georg Sulzer, 1720-1779)는 소나타와 협주곡에 대하여 “소나타는 음악적인 대화를 할 때 가장 가치가 있으며, 잘 쓰여진 곡은 아무 의미가 없는 음들의 나열이 아니다. 그에 비해 협주곡은 단순한 작곡가와 연주자 사이의 활동이며, 귀를 즐겁게 하는 기교적 목적밖에 없다”¹¹⁰⁾라고 언급하였다. 협주곡에 관한 줄처의 생각은 이론가 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)에 의해 반론되는데, 코흐는 「입문자들을 위한 작곡에 관한 이야기」(*Versuch einer Anleitung zur Composition*)에서 협주곡의 상호 대화적인 측면을 강조하며, “협주곡에서 독주자와 오케스트라 사이에는 상호 열정적인 대화가 존재한다”¹¹¹⁾라고 주장하였다. 두 이론가의 협주곡에 대한 생각은 다르지만, 그 당시 음악에서의 대화적 요소를 중요하게 생각하는 공통점을 찾을 수 있다.

‘콘체르탄테’란 코흐가 저술한 「음악 사전」(*Musikalisches Lexicon*)에서

109) Michael Thomas Roeder, 「협주곡의 역사」, 김난희 역 (서울: 음악춘추사, 1997), 서문.

110) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” p.35.

111) Heinrich Christoph Koch, *Introductory Essay on Composition*, trans. Nancy K. Baker (New Haven: Yale University, 1983), p.209. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.215에서 재인용.

그 뜻을 찾아볼 수 있다. 코흐에 의하면 ‘콘체르탄테’란 “주제 선율을 나타내는 솔로 파트가 번갈아 가면서 나오는 것”(alternate with the solo part in presenting the melody)이란 의미로 ‘심포니 콘체르탄테’(symphonie concertante)가 시사하는 두 개나 그 이상 악기들의 협주곡이란 뜻의 장르적 표현과는 다르다.¹¹²⁾

안은 베토벤이 협주곡에서의 대화적인 요소와 코흐가 정의한 ‘콘체르탄테’의 의미를 알고 있었다고 주장하였고,¹¹³⁾ 이는 궁극적으로 <Op.47>이 출처가 언급한 가장 가치 있는 소나타가 되는 근거가 된다. 이전의 바이올린 소나타에 비해 더욱 부각된 피아노와 바이올린의 기교적인 면은 두 악기가 서로 주제 선율을 동등하게 다룰 수 있는 관계에서 열정적으로 대화하는 모습으로 보이기 때문이다.

이러한 두 악기의 동등한 관계는 오블리가토 악기를 다루는 방식의 변화를 의미한다.¹¹⁴⁾ 코흐에 의하면 ‘오블리가토’는 “반주하거나 작품에 살을 붙이고자 쓰인 악기들”과 “가끔 연주된다”는 의미를 가지고 있다.¹¹⁵⁾ 18세기에 오블리가토 악기는 피아노에 종속된 악기로 여겨져 왔다. 특히 바이올린 소나타에 대하여 뉴만은 “바소 컨티누오(basso continuo)시대에 주를 이룬 바이올린은 최소한 18세기의 첫 반세기는 클라비어의 부속품 역할을 하였다”¹¹⁶⁾고 설명하였다. 안은 이러한 오블리가토 악기들이 피아노와 동등하거나 더 균형을 이루게 되었다는 증거로 베토벤이 적은 소나타들의 제목 변화 과정을 제시하였

112) Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon* (Frankfurt, 1802; reprint, Hildesheim: G. Olms, 1964), cols.355-356. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” pp.220-221에서 재인용.

113) Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.215.

114) Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.221.

115) Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, cols.355-356. Suhne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.68에서 재인용.

116) William S. Newman, “Concerning the Accompanied Clavier Sonata,” *Musical Quarterly*, vol.33 (1947): pp.327-349.

다. 다음은 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 초판 표지에 나타난 제목의 변화 과정이다(표13).

<표13> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 초판 표지에 나타난 제목¹¹⁷⁾

“함께(With)” (1797-1803)	“그리고(And)” (1805-1817)
<p><Op.12, No. 1-3> TRE SONATE, per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino Composte e Dedicato al Sigr. Antonio Salieri primo Maestro di Capella della Corte Imperiale di Vienna &c. &c.</p> <p><Op.23 및 Op.24> Deux sonates pour le Piano Forte avec un Violon composées et dédiées A Monsieur le Comte Maurice de Fries Chambellan de S.M.J. & R</p> <p><Op.30, No.1-3> TROIS SONATES pour le Pianoforte avec l’Accompagnement d’un Violon composées et dédiées à Sa Majesté ALEXANDRE I, Empereur de toutes les Russies</p>	<p><Op.47> SONATA per il Piano-forte ed un Violino obligato scritta in uno stilo [<i>sic</i>] molto concertante quasi come d’un concerto Composta e dedicata al suo amico R. KREUZER. Membro del Conservatorio di Musica in Parigi primo Violino dell’Academia delle Arti, a della Camera imperiale.</p> <p><Op.96> SONATE für Piano=Forte und Violin S^r. Kaiserl. Hoheit dem durchlauchtigsten Prinzen RUDOLPH ERHERZOG VON OESTERREICH &&& in tiefer Ehrurcht zugeeignet</p>

안은 10개의 바이올린 소나타 중 <Op.47>의 제목에서 피아노와 바이올린을 연결하는 표현이 “~와 같이(con, avec)”에서 “~와(ed, und)”로 바뀌었다는

117) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.69.

것에 주목하였다. 위의 표에서 볼 수 있듯이 베토벤은 <Op.47>의 제목에서 이전의 곡에서도 볼 수 있었던 ‘오블리가토’를 표기했지만, 전치사/접속사 사용의 변화와 “아주 협주풍으로 쓰여진”(scritta un uno stile molto concertante)이라는 부제의 추가로 이전의 이중주 소나타와는 차별화된 작품을 쓰고자 하였다. 따라서 <Op.47>은 피아노와 바이올린, 두 악기들이 동등한 역할을 하게 되는 분수령이 되는 작품으로 볼 수 있다. 솔로몬은 이 부제에 대하여 “베토벤이 고전시대의 중요한 살롱 장르 중 하나에 역동적인 갈등의 요소를 도입하고 협동하는 두 악기들에게 동등한 지위를 부여하려는 의도를 표현한 것이다”¹¹⁸⁾라고 언급하였다.

이러한 전치사/접속사 사용의 변화는 바이올린 소나타 뿐만 아니라 첼로 소나타에도 나타나는 것으로, <첼로 소나타 제1번 Op.5, No.1>(1796)과 <첼로 소나타 제2번 Op.5, No.2>(1796)는 “DEUX GRANDES SONATES, pour le Clavecin ou Piano=Forte avec un violoncelle obligé”로 표기되어 있지만, <Op.47> 이후 1807-1808년에 작곡된 <첼로 소나타 제3번 Op.69>에서는 “Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle”라는 표현에서 피아노와 첼로의 동등한 사용을 의미하는 접속사로 바뀐다. 이후 1815년에 작곡된 <첼로 소나타 제4번 Op.102, No.1>과 <첼로 소나타 제5번 Op.102, No.2>의 표지 제목은 “Deux Sonates POUR LE Pianoforte et Violoncelle”이다.

베토벤은 <Op.47>을 기점으로 이중주 소나타에서 두 악기간의 평등한 관계를 확립했고, 이러한 관계는 대화를 이끌어내는 기교적 표현으로 발전하였다.

3. 형식

<Op.47>의 작품 분석은 레티에서 안에 이르기까지 서구의 몇몇 학자들에

118) Maynard Solomon, 「루드비히 판 베토벤 2」, p.127.

의해 이루어졌다. 안은 <Op.47>의 분석 연구가 다른 작품들에 비해 상대적으로 적은 이유로 “<Op.47>과 같이 너무나 유명한 고전들은 분석이나 자세한 설명은 필요하지 않다”¹¹⁹⁾라고 언급한 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)의 의견을 제시하였다.

레티는 그의 이론서에서 <Op.47>의 전 악장을 연결하는 요소로 반음 관계를 제시하며, 이러한 반음의 동기를 ‘주제 입자’(thematic particles)로 불렀다. 그의 이론이 보다 주목받는 이유는 레티가 이 곡의 제3악장이 제1, 2악장보다 먼저 작곡되었다는 사실을 알지 못한 상태에서 세 악장에서 나타나는 유기적 관계를 분석하였기 때문이다.¹²⁰⁾

홀란더의 분석은 레티의 연구를 좀 더 확대시켜 보완한 것이다. 홀란더는 <Op.30, No.1>과 <Op.47>의 관계를 알고 있었으며, <Op.30, No.1>의 제1악장의 주제와 <Op.47>의 다른 악장간의 유사성을 연구하였다.¹²¹⁾

앵겔즈만(Walter Engelsmann)은 <Op.47>에 나타난 평범하지 않은 극단적인 요소에 대하여 분석하였고,¹²²⁾ 로스탈(Max Rostal)은 <Op.47>에 대한 이론적 분석보다는 템포나 다이내믹과 같은 연주와 관련된 유용한 지침을 서술하였다.¹²³⁾

로젠(Charles Rosen, 1927-)은 「고전 스타일」(*The Classical Style*)에서 <Op.47>을 다음과 같이 표현하고 있다.

119) Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis: Chamber Music* (London: Oxford University Press, 1945), pp.135-136. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.8에서 재인용.

120) Rudolph Réti, “The Thematic Pitch of the Kreutzer Sonata,” pp.145-165. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.8에서 재인용.

121) Hans Hollander, “Das Finale-Problem in Beethovens Kreutzersonata,” pp.182-184. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.9에서 재인용.

122) Walter Engelsmann, “Plan-Kreuzungen,” *Beethovens Kompositionspläne, dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine* (Augsburg, 1931), pp.149-184, Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.9에서 재인용.

123) Max Rostal, “Sonata No.9 in A Major, Op.47,” pp.131-161.

“베토벤에 의해 발전된 주제, 개념, 리듬, 화성의 통일성은 하이든과 모차르트의 착상과 매우 유사하지만 1804-06년 사이에 전체적으로 형태를 갖추게 된다. 1803년에 작곡된 크로이처 소나타는 명확성, 장대함, 그리고 극적인 힘에 있어서 베토벤이 이전에 썼던 작품과는 전혀 다른 제1악장을 갖고 있다. 그러나 F장조의 변주곡으로 쓰인 아름답고 느린 제2악장은 우아하고 화려하며 장식적인 곡으로 <피아노를 위한 6개의 변주곡 F장조 Op.34>(1802)와는 전혀 다른 스타일에 속한다. <Op.47>은 <Op.34>의 화성적인 계획이나 다이나믹한 대조를 보여주지는 못하지만, 좀 더 세심한 부분까지 예술적으로 표현하고 있다. 가볍고 화려한 타란텔라풍의 마지막 악장은 원래 다른 소나타를 위해 작곡되었다. 베토벤은 <Op.47>과 같은 이러한 혼합물(hybrid)을 다시는 작곡하지 않았다.”¹²⁴⁾

또한 로젠은 <Op.47>의 제3악장이 고전시대의 기준으로 보더라도 다른 악장과 어울리지 않는다고 평가하였는데,¹²⁵⁾ 이는 1805년 <음악신보>에서 <Op.47>의 첫 번째 비평가가 언급한 “<Op.47>의 피날레는 모든 악장 중 가장 기이하다”¹²⁶⁾란 의미와 통하며, 톨스토이(Lev Nikolaevich Tolstoy, 1828-1910)의 유명한 단편 소설인 「크로이처 소나타」에서 묘사된 표현과도 연관이 있다.¹²⁷⁾

젠더는 <Op.47>의 연구에서 이 곡의 전 악장을 하나로 연결하는 매개체로 ‘약강’(♪♩)과 ‘강약’(♩♪)의 리듬¹²⁸⁾을 제안하며, 이 리듬형은 피아노와 바

124) Charles Rosen, *The Classical Style* (New York: W. W. Norton & Co., 1972), p.399. 필자 번역.

125) Charles Rosen, *The Classical Style*, p.277.

126) Sieghard Brandenburg, “Violin sonatas, Cello Sonatas, and Variations,” *Ludwig van Beethoven* (New York: Praeger Publisher, 1970), pp.135-149. Suhne Ahn, “Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven’s ‘Kreutzer’ Sonata, Opus 47,” p.10에서 재인용.

127) 이 소설에서는 크로이처 소나타를 묘사한 이러한 표현이 있다. “... 프레스토 다음에 천한 변주곡을 곁들여 연주했는데, 마지막 부분은 지극히 실망스러웠습니다.” Lev Nikolaevich Tolstoy, 「크로이처 소나타」, 이채운 역 (서울: 열매 출판사, 2008), pp.166-167.

128) 젠더는 그의 연구에서 시의 운율을 나타내는 용어인 ‘약강격’(iambic)-약한 음절 하나에 강한 음절 하나가 따라 나오는 형태-과 ‘강약격’(trochaic)을 사용하였으며, 필자는 이를 ‘약강’과 ‘강약’으로 표현하였다.

이올린의 대화적인 요소로도 사용되어 음악에서의 논쟁과 화합이 가능하다고 보았다.¹²⁹⁾

안은 <Op.47>의 각 악장들이 분명하게 연관되어 있다는 사실은 매우 중요하다고 말하며, 작품의 통일성을 이루는 요소를 레티가 분석한 동기들을 기준으로 확대하여 연구하고 있다. 또한 각 악장을 리듬, 화성, 주제 동기, 소나타 형식의 확장 등으로 세부적으로 분석하였는데, 가장 먼저 작곡된 제3악장부터 분석하고 다른 두 악장간의 관계를 비교한 것이 특이하다.¹³⁰⁾

각 악장의 형식에 대한 자세한 연구는 국내의 석사학위 논문에서도 볼 수 있다. 국내의 여러 논문들은 형식과 작곡기법 등에 치중하고 있으며, 각 악장의 구성과 화성 등을 보다 세밀히 분석하여 제시하였다. 그러나 제1악장의 형식 분석에 대한 연구자들의 의견은 일치되지 않으며, 제2, 3악장에 대한 분석은 대부분의 논문들의 연구 결과가 동일하다.

1) 제1악장: Adagio Sostenuto-Presto

제1악장은 A장조, 3/4박자이고 소나타 형식이다. 베토벤의 바이올린 소나타 중 유일하게 느린 서주부를 가지고 있으며, 바이올린 독주로 시작한다. 제시부는 서주부와 매우 대조적인 빠르기로 2/2박자, a단조의 조성 변화로 극적인 효과를 준다. 바이올린은 서주의 마지막 음정인 E-F의 단2도 음정을 시작으로 스타카토의 울동적이며 열정적인 제1주제를 제시한다. 제2주제 역시 바이올린이 먼저 주도하는데, 제1주제와 대조적인 분위기의 긴 음가로 연결되는 선율이 E장조로 나온다. 고전적인 소나타 형식에서 벗어난 제3주제는 피아노에서 먼저 제시되는데, 제2주제와 같은 으뜸음조인 e단조로 역동적인 붓집 리듬과 서주부와 제시부에서 나온 단2도 음정이 특징적으로 나타난다. 4개의 부분으로 나뉘는 발전부는 주로 제3주제 음형들이 모방, 변형되며 나타나고, 잣

129) Owen Jander, "The 'Kreutzer' Sonata as Dialogue," p.41.

130) Suhne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," p.10.

은 전조로 화성적인 변화를 준다. 발전부는 피아노가 제시부의 제3주제를 F장조로 제시하면서 시작한다. 재현부는 고전적인 소나타 형식의 재현부와는 다르게 제1주제가 a단조의 비금딸림조인 d단조로 먼저 재현되고, 이후에 a단조로 주제가 다시 반복된다. 코다는 총 103마디로 길이가 길며, Adagio로 템포가 바뀌는 부분에서 제시부 제1주제와 제2주제가 연상된다(표14).

<표14> <제9번 Op.47> 제1악장의 형식¹³¹⁾

구 조		마 디	조 성 ¹³²⁾
서주부		1-18	A-a
제시부	제1주제	19-36	a
	경과구	37-90	B ^b
	제2주제	91-116	E-e
	경과구	117-143	D
	제3주제	144-175	e
	코데타	175-193	e
발전부	제1부분	194-225	F
	제2부분	226-257	c
	제3부분	258-269	D ^b
	제4부분	270-299	f
	경과구	300-325	a
재현부	제1주제 재현 ¹³³⁾	326-353	d-a
	경과구	354-411	a
	제2주제 재현	412-437	A-a
	경과구	438-464	C
	제3주제 재현	465-496	a
	코데타	497-517	a
코다	코다 ¹³⁴⁾	518-599	a

131) Suhne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," p.26. 김혜은, "L.V. Beethoven Violin Sonata Op.24 'Spring'과 Op.47 'Kreutzer' 비교 분석 연구" (서울대학교 석사학위논문, 2000), p.34. 김사란 "Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata Op.47, No.9 in A Major에 관한 연구" (이화여자대학교 석사학위논문, 2002), pp.7-8.

132) 조성은 시작하는 부분의 조성을 위주로 표시했으며, 서주부, 제시부 제2주제, 재현부 제1주제와 제2

2) 제2악장: Andante con Variazioni

제2악장은 2/4박자, F장조이며, 주제와 4개의 변주로 구성된 변주곡 형식이다. 변주곡 형식은 베토벤이 다양한 장르의 곡에서 즐겨 사용한 중요한 형식으로 베토벤의 바이올린 소나타 중에는 이 곡뿐만 아니라 <Op.12, No.1>의 제2악장(Andante, A장조), <Op.30, No.1>의 제3악장(Allegretto, A장조)에서도 변주곡 형식이 사용된다. 변주곡은 크게 장식적 변주곡과 성격 변주곡의 두 양식으로 분류되는데, 장식적 변주곡은 각 변주가 주제와 밀접하게 관련되어 있는 것으로 선율, 화음, 조성, 박자, 리듬, 음형, 음색의 변화 등을 기초로 변주되는 것이고, 성격 변주곡은 주제의 부분적 특징만을 보존하고 자유롭게 독자적으로 성격적 변화를 지향하는 것이다. 특히 성격 변주곡은 베토벤의 중기 이후 낭만악파에서 즐겨 사용된 기법이다.¹³⁵⁾ <Op.47>에서는 단순한 장식적 변주를 넘어서 주제의 선율, 화성, 구조를 자유롭게 변화시키는 성격 변주의 요소도 보인다.

주제의 시작은 피아노의 선율로 제시되며, F장조의 딸림음인 C음을 지속음으로 하는 당김음 리듬이 특징적인 서정적인 선율이다. 시작 부분의 F-E음정은 제1악장의 단2도 음정인 E-F를 역행한 형태이다(표16). 제1변주는 피아노가 선율을 노래하고, 바이올린은 오블리가토의 역할을 한다. 주제와 마찬가지로 피아노 반주부의 왼손 베이스에는 C음의 지속음을 볼 수 있고, 바이올린의 첫 시작의 음정 또한 C음이다. 제2변주는 바이올린이 32분음표의 리듬으로 선율을 노래하고, 피아노는 16분음표 음형으로 왼손과 오른손이 번갈아 나오며 반주한다. 피아노의 오른손 윗성부에서도 주제 선율의 음정을 볼 수 있다.

주제의 두 가지 조성은 바이올린과 피아노가 주제를 반복할 때 바뀌는 조성을 표기한 것이다.

133) 안은 재현부의 시작을 마디344의 a단조로 제시되는 부분으로 분석하였고, 김사란은 마디323부터 재현부로 보고 있다. 그러나 필자는 마디326이 조성은 비록 d단조로 나타나지만, 제시부 제1주제의 선율과 완전히 일치된다는 점에서 재현부가 시작된다고 보았다. 김혜은은 필자와 의견이 같았다(p.71, 악보16 참조).

134) 김혜은과 김사란의 논문은 코다의 시작을 마디497로 보고 있지만, 필자는 안과 같은 견해를 취해 재현부에서도 코데타를 나누어 코다의 시작을 마디518로 보았다.

135) 윤양석, 「음악 형식론」(서울: 세광음악출판사, 1986), p.127.

제3변주는 주제의 구성과 같은 으뜸음조인 f단조로 전조되어 앞의 제1, 2변주와 대조적인 어두운 분위기가 표현된다. 제1, 2변주는 주제의 8분음표가 16분음표(제1변주), 32분음표(제2변주)로 리듬의 변화를 주며 변주되지만, 제3변주에서는 조성, 리듬, 다이내믹이 완전히 다른 성격으로 바뀌는 성격 변주곡이 된다. 100마디로 확대된 제4변주는 주제 선율, 경과구, 코다로 이루어지며, 지금까지 나온 제1, 2, 3변주의 요소들이 혼합되어 나타난다. 또한 molto adagio-Tempo I으로 템포의 변화가 있고, 제1악장의 코다에서와 같이 제4변주의 코다의 마지막 부분에서도 주제의 선율이 다시 한번 제시된다(표15, 17).

<표15> <제9번 Op.47> 제2악장의 분석¹³⁶⁾

구분	마디	조성	주제 파트	주요 리듬	특징
주제	54	F	피아노 바이올린	8분음표	밀집 위치의 화성 서정적인 선율 당김음, 지속음, 장식음
제1변주	54	F	피아노	16분음표 단위의 셋잇단음표	바이올린의 오블리가토 역할 스타카토, 장식음
제2변주	54	F	바이올린	32분음표	바이올린의 슬러와 스타카토 피아노의 반복되는 화성 반주
제3변주	54	f	피아노 바이올린	16분음표	이음줄로 길게 연결된 화성 진행
제4변주	100	F	피아노 바이올린	16분음표 32분음표 64분음표	제1, 2, 3변주의 리듬 유형의 혼합 알베르티 베이스, 트릴, 피치카토 빠르고 화려한 연주, 코다 사용

136) 기본적인 분석은 김은혜, “Ludwig van Beethoven ‘Sonata for Violin and Piano in A, Op.47’ 2악장 변주곡의 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2009), p.13을 따랐으며, 필자의 의견을 추가하였다.

<표16> <제9번 Op.47> 제2악장 주제의 형식

형식	선율	마디	조성
A	a	1-8	F
	a'	9-16	F
	b	17-27	C
A'	a''	28-35	F
	b'	36-46	C
	a'''	47-54	F

<표17> <제9번 Op.47> 제2악장 제4변주의 형식

형식	선율	마디	조성
A	a	136-143	F
	a'	144-151	F
	b	152-162	C
A'	a''	163-171	F
	b'	172-181	C
	a'''	182-189	F
경과구		190-196	F-g
코다		197-235	F

3) 제3악장: Presto

제3악장은 6/8, A장조로 발전부가 축소되고 코다가 확장된 소나타 형식이다. 지속적으로 나타나는 셋잇단음표 리듬이 특징적으로 제1주제와 제2주제의 성격이 대조적이기 보다는 비슷한 느낌을 주고 있다.

제시부의 제1주제는 바이올린, 피아노의 오른손, 왼손으로 구성된 3성부의 대위법적 움직임이 특징적이다. 피아노에서 A장조 화음이 제시된 후 바이올

린은 $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ 의 리듬을 가진 제1주제를 시작한다. 제2주제는 E장조로 바이올린에서 $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ 리듬의 선율을 노래한다. 제2주제에서는 제1주제와 비슷한 경쾌하고 리드미컬한 분위기가 그대로 유지된다. a단조로 시작되는 발전부는 바이올린과 피아노의 유니즌으로 진행되다가 바이올린이 C장조로 제2주제를 노래한다. 재현부의 제1주제는 바이올린 선율은 제시부와 같지만, 피아노의 화성이 vi로 변화되어 나타난다. 제2주제는 A장조로 제1주제와 같이 바이올린이 먼저 주제 선율을 제시한다. 코다는 d단조로 제1주제의 선율이 나오는데, 피아노와 바이올린의 유니즌으로 더욱 강조된다. 두 번의 Adagio의 템포 변화에는 제1주제와 제2주제의 리듬이 연상된다.

<표18> <제9번 Op.47> 제3악장의 형식¹³⁷⁾

구 조		마 디	조 성
제시부	제1주제	1-28	A
	경과구	28-61	A
	제2주제	62-126	E
	경과구	127-151	E
	코데타	152-177	E
발전부	제1부분	178-213	a
	제2부분	214-230	F
	제3부분	230-254	a
	제4부분	255-290	a
재현부	제1주제 재현	291-313	A
	경과구	313-338	A
	제2주제 재현	339-403	A
	경과구	404-428	A
	코데타	429-454	A
코다		455-539	d-A

137) Suhnne Ahn, "Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47," p.12. 김혜은, "L.V. Beethoven Violin Sonata Op.24 'Spring'과 Op.47 'Kreutzer' 비교분석 연구," p.53. 김사란 "Ldwig van Beethoven의 Violin Sonata Op.47, No.9 in A Major에 관한 연구," pp.42-43.

4. 균형과 대화

균형은 18세기 후반과 19세기 초반 음악을 이루는 기본적인 원리 중 하나로 안은 베토벤이 이러한 균형미를 그의 작품에 반영하는 것에 대해 정확하게 알고 있었다고 보았다.

안은 베토벤이 이 곡의 마지막 악장을 <Op.30, No.1>에 쓰지 않은 이유 중 하나로 그가 작품의 길이, 균형 그리고 비율에 관심을 가지고 있었기 때문이라고 주장하였다.¹³⁸⁾ <Op.30, No.1>의 제1악장은 249마디이고 제3악장은 237마디이다. <Op.47>의 제1악장은 599마디이고 제3악장은 539마디이다. 만약 베토벤이 <Op.47>의 마지막 악장을 원래 계획대로 <Op.30, No.1>의 피날레로 썼다면 이 소나타는 길이로 보았을 때 마지막 악장만 긴, 균형이 맞지 않는 곡이 되었을 것이다. 그러나 베토벤이 새로 쓴 <Op.30, No.1>의 마지막 악장은 237마디로 이는 첫 악장의 249마디와 균형을 이룬다.

안은 <Op.47>의 각 악장들이 하나의 작품으로 통일과 균형을 이루는 방식으로 악장 간에 나타난 공통적인 음악적 표현들을 찾았다. 먼저 안은 제1악장과 제3악장에서 볼 수 있는 세 가지 공통점으로 마디 수, 템포, 그리고 코다에서 볼 수 있는 제시부 주제의 재현을 들었다.

제1악장은 느린 서주부가 있으며, 마디19에서 제시부가 시작된다. 총 마디 수는 599로 제3악장의 539마디와 균형을 이룬다. 또한 두 악장 모두 Presto 템포를 가지는데, 이는 베토벤 시대에는 흔하게 쓰이지 않는 템포이다.¹³⁹⁾ 또한 두 악장의 코다는 Adagio로 갑작스런 템포 변화를 포함하며, 이는 처음의 주제를 다시 한번 나타내는 공통점을 가지고 있다(악보6, 7). 코다에서의 주제의 재현은 제2악장 제4번주의 코다에서도 보이는 특징이다(악보8).

138) Suhnne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," p.64.

139) 베토벤의 바이올린 소나타에서 Presto 템포는 <Op.47>의 제1, 3악장과 <Op.23>의 제1악장에서만 사용되었다.

<악보6> <Op.47> 제1악장

a. 제시부 제1주제, 마디18-21

Musical score for the first subject of the first movement of Op. 47, measures 18-21. The score is in 2/4 time and features a piano part with a 'Presto' tempo marking and a dynamic of 'sf'.

b. 코다, 마디574-582

Musical score for the coda of the first movement of Op. 47, measures 574-582. The score is in 2/4 time and features a piano part with an 'Adagio' tempo marking and dynamics of 'pp' and 'f'.

<악보7> <Op.47> 제3악장

a. 제시부 제1주제, 마디1-10

Musical score for the first subject of the third movement of Op. 47, measures 1-10. The score is in 6/8 time and features a piano part with a 'Presto' tempo marking and dynamics of 'p' and 'sf'.

<악보7a> 계속

6

sf

sf *sf* *p*

b. 코다, 마디488-502

488

Adagio Tempo I

(p cresc.) p cresc. sf p

Adagio Tempo I

p cresc. p cresc. sf p

496

Adagio Tempo I

cresc. p cresc. p cresc. sf p

Adagio Tempo I

cresc. p cresc. sf p

<악보8> <Op.47> 제2악장

a. 주제, 마디1-8

b. 제4변주 코다, 마디228-233

안이 제시한 세 가지 공통점 이외에 젠더는 <Op.47>의 세 악장에 통일성을 주는 요소로 모든 악장에 걸쳐서 반복적으로 나타나는 ‘약강’(♪♪)의 리듬을 제안하였다.¹⁴⁰⁾ 젠더는 이 곡에서 제일 먼저 작곡된 제3악장부터 분석하였는

140) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” p.38. 안이 <Op.47>의 세 악장에 공통적으로 나타나는 요소들을 악장 간의 균형을 이루는 방법으로 본 것과 같이 필자는 젠더가 제시한 세 악장에 공통적으로 나타나는 리듬형을 <Op.47>의 전 악장들이 전체적인 균형을 이루는 매개체로 보았다.

데, 제3악장의 제1주제의 시작을 보면 ‘약강약강’(♪♪♪♪)의 리듬형이 반복되어 나타나는 것을 알 수 있다(악보9). 겐더는 제3악장뿐만 아니라, 제2악장의 모든 주제와 변주도 못갓춘마디로 시작하여 ‘약강’의 리듬 형태가 기본이 되고(악보10), 제1악장의 중요한 선율들도 대부분 ‘약강’의 리듬 형태를 가진다고 보았다(악보11).

단, 제1악장의 제2주제는 고전적인 소나타 형식의 조성관계에서 벗어난 E장조로 제시되면서 ‘약강’의 리듬 형태에서 잠시 쉬어가며, 긴 음가의 선율적인 순차 진행은 스타카토의 울동적인 리듬이 특징적인 제1주제와 대비를 이루는 역할을 한다(악보12).

<악보9> <Op.47> 제3악장, 마디1-6

<악보10> <Op.47> 제2악장

a. 주제, 마디1-7

1 Andante con Variazioni

Andante con Variazioni

b. 제1변주, 마디55-57

55 Var. I

3
sempre piano

tr.
p
sf
cresc.

c. 제2변주, 마디82-83

82 Var. II

p leggiermente

p

d. 제3변주, 마디109-111

109 Var.III
Minore

Minore
p *cresc.*

e. 제4변주, 마디136-137

136 Var.IV
Maggiore

Maggiore
dolce

<악보11> <Op.47> 제1악장

a. 제시부 제1주제, 마디18-21

18 Presto

sfz

Presto

b. 제시부 제2주제와 제3주제 사이의 경과구, 마디115-121

Adagio Tempo I
 115 117
 cresc. p p f p
 Adagio Tempo I
 cresc. p p f p

c. 제시부 제3주제, 마디143-149

143 144 pizz.
 sf sf sf sf sf sf f

d. 발전부, 마디193-199

193 194
 p cresc.

<악보12> <Op.47> 제1악장 제시부 제2주제, 마디91-101

<Op.47>에서의 균형은 각 악장간의 관계뿐만 아니라 피아노와 바이올린, 두 악기간의 대등한 관계에서도 나타난다. 특히 바이올린의 역할 확대가 주목된다. 바이올린은 단순하게 곡의 빈 부분을 채우는 종속적인 관계에서 벗어나 피아노와의 대화에서 주도적인 역할을 하며, 그 예는 제1악장의 느린 서주부, 제시부의 제1주제와 제2주제에서 볼 수 있다. 바이올린은 제1악장의 느린 서주부에서 피아노 없이 혼자 곡을 시작하고 있으며, 제시부의 제1주제와 제2주제에서는 피아노 반주와 함께 먼저 주제를 제시한다¹⁴¹⁾(악보13).

<악보13> <Op.47> 제1악장

a. 서주부, 마디1-7

141) Suhne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," p.70.

b. 제시부, 제1주제 마디 18-36

18 Presto *sfp* *cresc.*

25 *rallent.* *sf* *sf* *(a tempo)* *p*

32 *cresc.* *rallent.* *sf* *sf* *ff* *(a tempo)* *p*

c. 제시부 제2주제, 마디91-114

91 *p dolce*

p dolce

E 장조

99 *cresc.* *p*

cresc. *p* *f*

107 *p*

p

e 단조

<Op.47>에서 피아노와 바이올린 사이의 주제 교환은 단순한 주제의 반복이 아니라 물음과 대답, 혹은 서술과 응답의 형식으로 주제를 발전시키고 있으며, 이는 조성의 변화, 선율의 변화, 선율의 확장 등으로 가능하다.¹⁴²⁾

142) Suhne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," p.70.

먼저, 조성의 변화를 사용한 예는 제1악장의 느린 서주부와 제1주제에서 볼 수 있다. 서주부에서 바이올린은 더블 스톱을 이용하여 풍성한 음색을 강조하며 음악을 시작하고 피아노로 주제 선율을 넘긴다. 피아노는 마디5에서 앞의 바이올린과 같은 A장조의 화음으로 시작하지만, 이내 a단조로 바뀌어 응답한다(p.65, 악보13a 참조). 제2주제에서도 베토벤은 악기간의 조성의 변화를 유도한다. 바이올린은 마디91-105에서 원래 조성과 5도 관계인 E장조로 서정적인 선율을 제시하지만, 마디107-116에서 피아노는 e단조의 변형된 음색으로 대답한다(p.67, 악보13c 참조).

두 번째로, 선율의 변화는 바이올린이 주도적으로 주제 선율을 제시할 때, 뒤이어 나오는 피아노가 단순한 반복을 피하고 화려하게 변주되는 방식으로 나타난다. 바이올린은 마디19에서 제1악장의 제1주제를 스타카토의 울동적인 리듬으로 먼저 제시한다. 마디28에서 피아노가 응답하는데, 처음에는 바이올린의 주제를 그대로 따르며 단순한 반복처럼 계속되다가 프레이즈의 마지막 마디인 마디36에서 화려한 아르페지오를 선보이면서, 마치 바이올린보다 ‘뛰어나다’는 것을 말하려는 듯한 시도가 보인다. 즉, 베토벤은 대비되는 두 악기의 단순한 반복을 피함으로 각각의 악기를 강조하고, 두 악기는 균형을 유지하는 것이다¹⁴³⁾(p.66, 악보13b 참조).

위와 같은 예는 제2주제가 끝난 뒤 경과구로 들어가는 마디117에서도 볼 수 있다. 마디117-118에서 바이올린은 제1주제의 리듬과 같은 짧은 주제를 먼저 연주한다. 곧이어 마디119-120에서 피아노는 바이올린과 같은 음정군으로 ‘응답’과 같은 역할을 하는데, 8분음표의 화려한 아르페지오로 변형되어 나타난다. 이러한 형태는 마디121의 바이올린과 마디123의 피아노에서도 나타난다¹⁴⁴⁾(악보14).

143) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” pp.72-73.

144) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.73.

<악보14> <Op.47> 제1악장 제2주제와 제3주제 사이의 경과구, 마디115-126

마지막으로, 선율이 확장된 경우는 제1악장의 제3주제에서 나타난다. 제1악장 제시부의 제1, 2주제는 바이올린이 먼저 주제 선율을 연주하지만, 마디144에서 시작하는 제3주제는 역할이 바뀌어 피아노가 먼저 주제 선율을 제시한다. 마디156부터 바이올린이 응답하는데, 이는 거의 반복에 가깝다. 그러나 베토벤은 두 가지 방법으로 단순한 주제 교환이나 반복을 피한다. 먼저 바이올린은 피아노가 제시한 12마디의 주제 선율에 더하여 마디168-176에 해당하는 선율의 확장으로 더욱 화려하게 프레이즈를 마치게 된다. 또한 바이올린이 마디156에서 응답할 때 베토벤은 주제 선율을 피아노의 왼손에서도 반 마디씩 늦게 나오도록 하여 순간적인 겹침 현상을 창조하며 두 악기간의 대화를 유도한다¹⁴⁵⁾(악보15).

145) Suhne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," pp.73-75.

이러한 악기들의 역할 교환은 제1악장의 제시부와 재현부에서 고르게 나타난다. 제1악장의 재현부에서 제시부와 달라진 부분은 마디19의 Presto 부분이 재현될 때이다. 제시부의 처음에는 바이올린이 주제를 연주하며, 이어서 피아노가 응답할 때 화려한 아르페지오로 피아노를 돋보이게 하였다. 제시부와는 달리, 재현부는 마디326에서 피아노가 d단조 조성으로 시작한다. 제시부에서 나타난 E-F사이의 반응은 재현부에서 A-B^b의 반응으로 나타난다. 곧이어 바이올린은 마디344에서 피아노의 재현부 조성을 수정하여 원래 기대하였던 제시부의 조성인 a단조로 재현부 주제를 시작한다. 이에 더해, 재현부에서는 제시부 마디36의 아르페지오가 생략되고, 마디354-363에서 피아노와 바이올린이 선율을 빠르게 교환하여 두 악기가 논쟁하는 듯한 인상을 풍기며 대화의 효과를 극대화하였다¹⁴⁶⁾(악보16).

<악보16> <Op.47> 제1악장 재현부, 마디321-363

146) Suhne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," p.75.

<악보16> 계속

337 *pp* *cresc.* *sf sf sfp*

344 *a 단조*

345 *cresc.* *ral - len - tan - do* *sf sf*

354 *a tempo* *f sf sf sf*

(a tempo)

제1악장에서 두 악기간의 고조된 대립 부분은 마디575의 Adagio에서 해결된다. 마디574에서는 바이올린에서 제시부와 같은 E-F의 반음 진행이 나타난다. 단, 제시부의 F음이 *sfp*의 악상을 가진 d단조였다면(p.66, 악보13b 참조), 마디575에서는 *pp*의 F장조로 바뀐다. 또한 리듬은 제2주제의 리듬이었던 온음으로 증가된다. 마디579에서 피아노는 제시부와 같은 조성인 d단조로 응답한다. 베토벤은 제1악장의 긴 코다가 거의 마무리될 때 갑자기 Adagio로 템

포의 변화를 주면서 선율의 진행과 리듬의 재료를 제시부에서 가지고 와서 제 1주제(p.66, 악보13b 참조)와 제2주제(p.67, 악보13c 참조)를 동시에 연상하는 효과를 주게 된다. 안은 여기에서도 바이올린과 피아노가 선율의 흐름과 리듬은 그대로 유지하지만, 응답하는 악기가 원래의 선율에 조성적인 변화를 줌으로써 두 악기의 대조되는 모습을 볼 수 있다고 지적하였다¹⁴⁷⁾(악보17).

<악보17> <Op.47> 제1악장, 마디574-582

The musical score shows the following details:

- Violin Part:** Measures 574-582. Starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *pp* and *f*.
- Piano Part:** Features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature changes from F major (F 장조) to d minor (d 단조).
- Tempo and Dynamics:** The tempo is marked *Adagio*. Dynamics include *pp* and *f*.

젠더는 <Op.47>에 나타난 대화적 요소를 리듬간의 대화로 풀어나가며, 제3악장에 나타난 리듬의 대조를 예로 들었다. 제3악장에서는 <Op.47>의 전 악장에서 고르게 나타나는 ‘약강’(♪♪)의 리듬과 더불어 제시부 제2주제의 리듬인 ‘강약’(♪♪)의 리듬이 나온다. 제시부의 제2주제인 마디62는 ‘강약강약’의 리듬형으로 제1주제의 못갓춘마디로 시작하는 ‘약강약강’과 리듬의 대조를 보인다. 마디66, 67에 나오는 꾸밈음은 특별히 ‘강약강약’의 리듬을 더욱 강조하는 역할을 한다¹⁴⁸⁾(악보18).

147) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” pp.75-77.

148) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” p.38.

<악보18> <Op.47> 제3악장

a. 제1주제, 마디1-15

Presto

1

8

b. 제2주제, 마디60-73

60

62

67

또한 쟈더는 제3악장의 코다에 나오는 더욱 흥미로운 리듬의 대조와 해결을 설명하고 있는데, 이는 베토벤이 만든 ‘약강’과 ‘강약’의 리듬의 논쟁이 어떻게 해결되는지를 보여준다. 마디487-488에서 피아노와 바이올린은 V₇화음을 길게 연주하여 앞에서 계속되어온 ‘강약’과 ‘약강’의 리듬의 진행을 중단시킨다. 여기에서 베토벤은 Adagio로 템포를 변화시키며 이 악장의 도입부를 상기시키는 ‘약강약강’의 리듬을 제시하는데, 느린 템포와 조용한 악상으로 인해 처음의 밝고 경쾌한 분위기와는 다른 느낌을 준다. 마디493에서는 다시 원래의 템포인 Presto가 네 마디 동안 잠시 나타나며, 곧이어 또 한 번 이 악장의 도입부를 상기시키는 Adagio가 다시 등장한다. 그러나 이번에는 상박(up-beat) 없이 ‘강약강약’으로 형태가 바뀌게 된다. 쟈더는 제3악장의 두 가지 주요 리듬이 느리게 한 번씩 제시되는 이 부분이 마치 리듬적으로 무엇이 ‘약’박이고 무엇이 ‘강’박인지에 대해 의문을 던지는 것 같다고 설명하였다(악보19). 또한 ‘약강’과 ‘강약’의 논쟁은 마디525에서 ‘강약’으로 해결되면서 제3악장이 종결된다고 보았다¹⁴⁹(악보20).

149) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” p.40.

<악보19> <Op.47> 제3악장, 마디483-502

483 *p* (*cresc.*) *sf* Adagio 487 489

490 *(p cresc.) p cresc. sf p* Tempo I

496 Adagio 497 *cresc. p cresc. p cresc. sf p* Tempo I

<악보20> <Op.47> 제3악장, 마디521-539

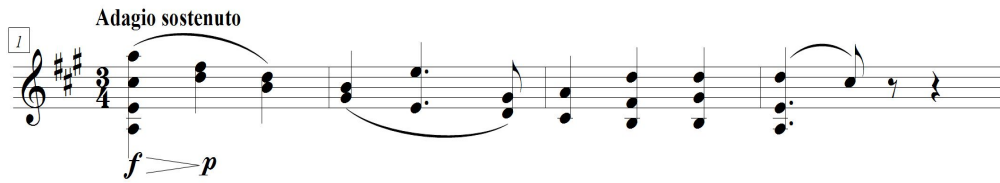
The musical score consists of three systems. The first system (measures 521-525) shows the piano part with a trill in measure 522 and a dynamic change from *sf* to *p*. The violin part has a melodic line with a trill in measure 522. The second system (measures 526-533) continues the piano melody with *sf* dynamics. The violin part has a melodic line with a trill in measure 526. The third system (measures 534-539) shows a crescendo from *sf* to *ff* in both parts.

젠더는 제1악장의 느린 서주에서는 악기간 주법의 차이로 나타나는 리듬형의 대조로 피아노와 바이올린의 대화가 이루어진다고 주장하였다. 특히 젠더는 베토벤이 음악의 수사학적 표현에 관심을 가지고 있었으며, 그 당시 개발된 바이올린의 활 주법을 이해하고 그의 소나타에 적용하여 피아노와의 리듬적 대화에 사용하였다고 주장했다.¹⁵⁰⁾ 제1악장의 처음 4마디는 바이올린이 홀로

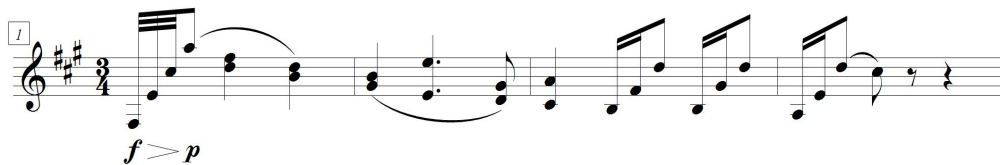
더블 스톱으로 연주하는 부분이다. 투르투에 의해 만들어진 활은 화음을 분리하여 더블 스톱으로 빠르게 연주할 수 있었고, 이는 새로운 ‘약강’의 리듬적인 요소를 만들어냈다. 쟈더는 바이올린에 있는 흔하지 않는 다이내믹 표시(*f* > *p*)를 4개의 음을 더블 스톱으로 연주하도록 제안된 예로 설명하였다(악보21).

<악보21> <Op.47> 제1악장 서주부 바이올린 주법의 비교¹⁵¹⁾

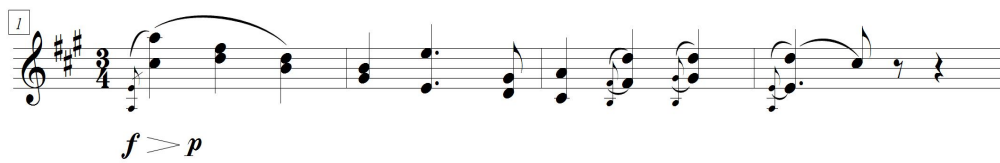
a. 마디1-4



b. 아르페지오로 연주할 때



c. 더블 스톱으로 연주할 때



반대로 마디5에서 피아노가 바이올린의 선율을 받아서 연주할 때는 화음들을

150) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” pp.42-45.

151) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” pp.42, 44.

나눌 필요가 없다. 쟌더는 이러한 피아노와 바이올린 주법의 기술적 차이로 만들어 내는 리듬의 대조로 제1악장 서주부에 나타난 피아노와 바이올린의 대화 장면을 다음과 같이 묘사하고 있다(악보22).

“바이올린은 처음 ‘약강’의 리듬을 강하게 주장하며 곡을 시작한다. 그러나 피아노가 ‘약강’의 리듬을 그대로 따라하지 않자, 마디8에서 바이올린은 피아노의 흐름에 이어서 마치 “아니야, 약강, 약강이야!”라고 말하듯 연주한다. 그러나 피아노는 이것을 인식하지 못한 듯 계속 부드러운 코드를 치고, 바이올린은 더 높은 음으로 콰드루플 스톱, 트리플 스톱을 연주하면서 그것이 아니라고 얘기한다. 피아노는 아직 바이올린의 말을 이해하지 못하고, 그 다음 프레이즈에서 음역을 낮추어 잠시 동안 바이올린과 피아노는 같은 선율을 노래한다. 그리고 마디12의 마지막 음에서 피아노는 4분음표의 *sf*를 표현한다. 이 순간 피아노는 바이올린의 말을 이해하게 된다. 그리고 마디13부터 피아노와 바이올린은 서로 의사소통을 하며 ‘약강’의 리듬 형태를 반복함으로 화합의 기쁨을 노래한다.”¹⁵²⁾

152) Owen Jander, “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue,” pp.42-45. 필자 번역.

쟁더의 위와 같은 표현은 매우 주관적인 해석이지만, 두 악기간의 주법의 차이를 악기들의 대화적 표현으로 연결한 매우 흥미로운 발상이다. 또한 바이올린의 처음 4마디 프레이즈 뒤에 나오는 피아노의 선율에서 마디8의 두 번째 음부터 바이올린이 참가되어 프레이즈가 연장되는 구조적 특징을 잘 나타내고 있다. 필자는 서주부의 시작 부분에서 바이올린의 더블 스톱과 피아노의 화음 진행이 비슷한 형태로 주고받지만, 서로 다른 개성을 표현하듯 움직인다고 느꼈다. 쟌더는 두 악기의 서로 다른 개성을 주법의 차이에서 온 것으로 보았고, 이를 악기들의 대화적 표현으로 연결한 것이다. 또한 마디13-18은 이전의 화성적 움직임에서 선율적 움직임으로 형태가 바뀌는 부분으로, 계속되는 16분음표와 쉼표로 만들어지는 자유로운 리듬과 박자의 움직임 속에 두 악기가 서로 같은 리듬형을 노래하는 부분이다. 쟌더는 이렇게 피아노와 바이올린의 끊이지 않는 대화를 두 악기간의 화합의 표현으로 보았다. 쟌더에 의하면 이러한 대화적 요소는 베토벤 시대에 유행한 음악의 수사학적 표현 중 하나이며, 이 소나타를 더욱 흥미롭게 만드는 요소이다. 필자는 이러한 해석이 오늘날 연주자들의 상상력 연구에 도움을 줄 수 있다고 생각한다.

<악보22> <Op.47> 제1악장 서주부, 마디1-18

Adagio sostenuto

1

f *p*

Adagio sostenuto

fp *cresc.*

8

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

12

13

14

17

cresc. *decresc.* *pp*

cresc. *decresc.* *pp*

Presto

Presto

V. 결론

화려한 기교와 힘, 열정적인 분위기로 많은 이들에게 경외감을 주는 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’>는 베토벤의 독창적인 표현과 실험정신이 분명한 작품이다. 이 소나타는 제3악장부터 작곡되어 1803년 초연을 앞두고 제1, 2악장이 빠르게 쓰였다. 각 악장들이 작곡된 순서는 곡의 전체적인 구조를 이해하는 데 도움이 되며, 이 곡의 처음 두 악장은 마지막 악장을 염두에 둔 상태에서 작곡되었다는 것을 알 수 있다. 전 악장은 반음 음정의 동기, ‘약강’과 ‘강약’의 리듬, 악장의 길이 등에서 서로 연관성을 가지며 균형 있게 작곡되었고, 피아노와 바이올린, 두 악기의 선율과 리듬에서의 대화적 요소는 대등한 관계에서 경쟁과 화합을 가능하게 하였다.

특히, 두 악기 사이의 주제 교환은 단순한 반복에서 벗어나 조성과 선율의 변화, 선율의 확장 등으로 각각의 악기를 강조하는 효과를 준다. 베토벤은 발터 피아노의 음역과 음량을 최대한 활용하였고, 투르트 활의 사용으로 가능해진 바이올린 주법을 <Op.47>에서 적용하고자 하였다. 또한 피아노와의 대화를 이끄는 바이올린의 역할 확대는 이전의 바이올린 소나타에 비해 더욱 기교적인 표현과 고음역의 화려한 음색을 발휘하는 것뿐만 아니라 제1악장 서주부와 제시부 주제들을 먼저 주도하게 한다.

이러한 베토벤의 의도는 그가 붙인 부제 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 피아노와 바이올린 오블리가토를 위한 소나타”에서도 암시되며, <Op.47>은 베토벤의 오블리가토 악기에 대한 생각의 전환을 나타낸다. 또한 이 부제는 <Op.47>이 소나타라는 장르에만 머물지 않고, 협주곡적인 요소와의 혼합을 의도하였다는 사실을 표현한다.

<Op.47>의 또 다른 부제는 ‘크로이처’이다. 베토벤이 함께 초연한 브릿지타위에서 이 곡을 한 번도 연주하지 않은 프랑스 바이올리니스트 크로이처로 현

정자를 변경한 이유에는 많은 학자의 다양한 추측이 있다. 그 중에서 <Op.47>을 작곡할 당시 베토벤이 비인에서의 생활에 어려움을 느끼고 프랑스로의 이주를 생각하였다는 점은 베토벤의 프랑스 스타일에 대한 관심과 연결된다. 실제로 <Op.47>과 크로이처가 작곡한 <그랜드 소나타>는 조성, 선율의 유사성, 특정 동기의 사용 등의 공통점을 가지고 있다. 베토벤은 <그랜드 소나타>의 요소를 <Op.47>에 가미하였고, 이점이 현정자를 결정한 이유가 될 수도 있을 것이다.

<Op.47>은 부제와 현정자 외에도 다양한 작곡 배경과 작곡 과정을 유추할 수 있는 스케치와 악보가 존재한다. 이들 스케치와 악보들은 <Op.47>의 제3악장이 원래 <Op.30, No.1>을 위한 악장이라는 역사적 사실을 입증해주며, 베토벤이 직접 적은 부제의 시점과 표현의 변화 과정을 통해 베토벤이 <Op.47>의 작곡에서 의도하고 있는 점을 시사한다. 최종 부제가 결정되기 전에 사용된 ‘화려한’(brillante), ‘혼합’(mulatto), ‘그랜드 소나타’(Grande Sonata) 등의 표현은 베토벤이 <Op.47>의 작곡 초기부터 큰 규모의 화려한 인상을 주는, 소나타라는 장르에만 한정되지 않은 작품을 쓰고자 한 것을 나타낸다.

<Op.47>은 베토벤의 <피아노 협주곡 제3번 Op.37>(1800-1803)과 <피아노 협주곡 제4번 Op.58>(1805-1806)사이에 작곡되었다. 소나타와 협주곡의 결합을 시도한 이 작품이 협주곡과 교향곡이 결합되었다고 평가받는 두 작품 사이에 존재하는 것은 주목할 만한 일이다.¹⁵³⁾ 또한 <Op.47>에서 4마디 바이올린 독주에 이은 4마디 피아노 독주의 느린 서주부는 <Op.58>¹⁵⁴⁾의 피아

153) Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.79.

154) 베토벤의 <피아노 협주곡 제4번 Op.58>은 협주곡에서 독주자와 오케스트라가 동등한 지위를 유지하는 형식으로 만든 작품으로 이후의 <피아노 협주곡 제5번 Op.73 ‘황제’(Emperor)>(1809)와 더불어 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 <피아노 협주곡 Op.54>(1841-1845), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 <피아노 협주곡 Op.83>(1881), 그리그(Edvard Hagerup Grieg, 1843-1907)의 <피아노 협주곡 Op.16>(1868) 등 낭만시대 피아노 협주곡을 예견하는 중요한 곡으로 평가된다. 이 모든 곡들은 곡의 시작 부분에 피아노 독주가 나온다. Suhnne Ahn, “Beethoven’s Opus 47: Balance and Virtuosity,” p.79.

노로 시작하는 인상적인 도입부에 영향을 주었다. <Op.47> 이전의 바이올린 소나타는 대부분 피아노와 바이올린이 같이 등장하거나, 피아노가 먼저 연주하고 바이올린이 다음에 나오는 식으로 곡이 시작되었다. 이와 비슷하게 피아노 협주곡은 긴 오케스트라로 시작하며, 그 후에 피아노 독주가 등장하였다. <Op.47>은 그러한 전통을 거스른 첫 작품이자 <Op.58>의 선구적 작품으로, 이전에 바이올린 오블리가토가 가지던 피지배의 구조에서 벗어나 피아노와 바이올린 사이의 새로운 관계를 형성하였다.¹⁵⁵⁾

본 논문에서는 <Op.47>이 함축하고 있는 작품 장르와 양식, 작곡 배경 및 피아노와 바이올린의 균형적 관계로 나타나는 대화적 표현을 살펴보았다. <Op.47>은 바이올린 소나타 역사상 장르의 한계를 뛰어넘으며 두 악기의 균형적인 이중주의 모델로 평가받기에 충분하다. <Op.47>에 나타난 두 악기의 평등성은 이후, 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 바이올린 소나타, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 바이올린 소나타와 첼로 소나타 등 낭만파 작곡가들의 이중주 소나타에 커다란 영향을 미쳤다.

155) Suhne Ahn, "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity," p.79.

참고문헌

- 강하정. “L. van Beethoven Violin Sonata No.9, Op.47에 대한 연구.” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 2003.
- 공소진. “L. v. Beethoven Violin Sonata Op.47 <Kreutzer>의 분석: W. A. Mozart Violin Sonata K.454와의 비교를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2002.
- 금우람. “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구-급격한 다이내믹 변화를 중심으로-.” 한양대학교 석사학위 논문, 2011.
- 김경임. “베토벤 피아노 소나타에 있어 Sforzando의 구조적 및 표현적 기능.” 「음악연구」 제35집 (2005): pp.177-209.
- 김경화. “L. v. Beethoven Violin Sonata No.9 in A Major, Op.47의 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2003.
- 김동화. “베토벤 바이올린 소나타 제9번 ‘kreutzer’의 분석적 연구.” 연세대학교 석사학위 논문, 2002.
- 김문경. 「클래식으로 읽는 인생」. 서울: 밀물, 2010.
- 김방현 역. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」. 서울: 음악세계, 1999.
- 김사란. “Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata Op.47, No.9 in A Major에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2002.
- 김수연. “바이올린 제작 역사에 관한 문헌적 연구-17, 18세기 이태리 명인가문을 중심으로-.” 연세대학교 박사학위 논문, 2006.
- 김용환. “피아노 제작기술의 발달과 그 영향.” 「음악과 민족」 제26호 (2003): pp.365-391.

- 김은혜. “Ludwig van Beethoven ‘Sonata for Violin and Piano in A, Op.47 2악장 변주곡의 연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2009.
- 김혜은. “L. v. Beethoven Violin Sonata Op.24 ‘Spring’과 Op.47 ‘Kreutzer’ 비교분석 연구.” 서울대학교 석사학위 논문, 2000.
- 남성희. “바이올린의 발달과정 및 제작 역사와 연주 기법에 관한 연구.” 중앙대학교 석사학위 논문, 2009.
- 백기풍, 이봉기, 김미경 편저. 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」. 서울: 작은 우리, 1993.
- 안금조. “L. v. Beethoven Violin Sonata No.9 Op.47 ‘Kreutzer’에 관한 분석연구.” 중앙대학교 석사학위 논문, 2007.
- 원지은. “L. v. Beethoven Pedaling에 관한 지도방안 연구: Beethoven Piano Sonata, Op.31, No.2, in d minor를 중심으로.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2010.
- 윤양석. 「음악 형식론」. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 전화연. “베토벤 바이올린 소나타 No.5, Op.24와 No.9, Op.47 비교 분석.” 동아대학교 석사학위 논문, 2009.
- 주현옥. “Ludwig van Beethoven의 「Violin Sonata Op.47 No.9 ‘Kreutzer’의 분석연구.” 조선대학교 석사학위 논문, 2000.
- 지승영. “피아노의 구조 발달과 베토벤 작품과의 상호관계.” 전남대학교 석사학위 논문, 2003.
- 최동숙. “L.van Beethoven Violin Sonata의 고찰: No.9 Op.47 ‘Kreutzer’의 악곡분석.” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 2003.
- 최영호. “L.V.Beethoven Violin Sonata No.9 Op.47 ‘Kreutzer’의 분석.” 전주대학교 석사학위 논문, 2005.
- 함영준. “톨스토이와 베토벤의 《크로이체르 소나타》 연구.” 「노어노문학」 제20권, 제3호 (2008): pp.283-304.

- Abraham, Gerald. "Beethoven's chamber Music." *The New Oxford History of Music*. Vol.8: The Age of Beethoven 1790-1830. ed. Gerald Abraham. London: Oxford University Press, 1982.
- Adler, Samuel. 「관현악기법 연구」. 윤성현 역. 서울: 수문당, 2009.
- Ahn, Suhne. "Genre, style, and compositional procedure in Beethoven's 'Kreutzer' sonata, Opus 47." Ph.D. diss., Harvard University, 1997.
- _____. "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity." *The Beethoven Violin Sonatas*. ed. Lewis Lockwood and Mark Kroll. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violine*. Band I, II. München: G. Henle Verlag.
- Belt, Philip R., Maribel Meisel, and Alfons Huber. "Pianoforte, I, 3: History of the instrument: Germany and Austria, 1750-1800." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 2001.
- Boyden, David. "Bow, II, 3: Bowstrokes after c1750." *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 1984.
- _____. "Violin, II, 2: Technique, from c1785." *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 1984.
- Boyden, David and Peter Walls. "Violin, I,4(i)(a): History and repertory, 1600-1820: Violin makers." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 2001.

- Edwards, F. G. “George P. Bridgetower and the Kreutzer Sonata.”
The Musical Times. Vol.49 (1908): pp.302-308.
- Fortune, Nigel. “The Chamber Music with Piano.” *Beethoven Reader*.
ed. Denis Arnold and Nigel Fortune. New York: W. W. Norton
& Co., 1971.
- Green, Douglass M. 「조성음악의 형식」. 제2판. 박경종 역. 서울: 삼호
출판사, 1998.
- Grout, Donald J., Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 「그라우
트의 서양음악사 하」. 제7판. 민은기 외. 서울: 이앤비 플러스, 2009.
- Jander, Owen. “The ‘Kreutzer’ Sonata as Dialogue.” *Oxford Journals*.
Vol.16 (1988): pp.34-49.
- Lockwood, Lewis and Mark Kroll. Introduction to *The Beethoven
Violin Sonatas*. Urbana and Chicago: University of Illinois
Press, 2004.
- Lockwood, Lewis and Phyllis Benjamin. eds. *Beethoven Essays
Studies in Honor of Elliot Forbes*. Cambridge: Harvard
University Press, 1984.
- Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era*. 3rd ed. New
York: W. W. Norton & Co., 1983.
- _____. “Concerning the Accompanied Clavier Sonata.” *Musical
Quarterly*. Vol.33 (1947): pp.327-349.
- Randel, Don Michael. ed. *The New Harvard Dictionary of Music*
Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Riezler, Walter. 「베토벤」. 나주리, 신인선 역. 경기: 음악 세계, 2009.
- Roeder, Michael Thomas. 「협주곡의 역사」. 김난희 역. 서울: 음악춘추사,
1997.

- Rolland, Romain. 「베토벤의 생애」. 이휘영 역. 서울: 문예 출판사, 2004.
- Rosen, Charles. *The Classical Style*. New York: W. W. Norton & Co., 1972.
- Rosenblum, Sandra P. 「고전과 피아노 음악의 연주」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Rostal, Max. “Sonata No.9 in A Major, Op.47.” *Beethoven: the Sonatas for Piano and Violin*. trans. Horace and Anna Rosenberg. London: Toccata Press, 1985.
- Schifman, Jeremy. 「베토벤, 그 삶과 음악」. 김병화 역. 서울: Photonet, 2009.
- Schwarz, Boris. “Beethoven and the French Violin School.” *The Musical Quarterly*. Vol.44 (1958): pp.431-447.
- Skowroneck, Tilman. “The Keyboard Instruments of the Young Beethoven.” *Beethoven and His World*. ed. Scott Burnham and Michael P. Steinberg. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Solomon, Maynard. 「루드비히 판 베토벤 1, 2」. 제2판. 김병화 역. 경기: 한길아트, 2006.
- _____. 「베토벤 ‘윤리적 미’ 또는 ‘승화된 에로스」. 윤소영 역. 서울: 공감, 1997.
- Thayer, Alexander. *Thayer’s Life of Beethoven*. rev. and ed. Elliot Forbes. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Tolstoy, Lev Nikolaevich. 「크로이체르 소나타」. 이채운 역. 서울: 열매출판사, 2008.

ABSTRACT

*A Study on Sonata for Piano and Violin
No.9 in A Major Op.47 'Kreutzer'*
by Ludwig van Beethoven

Seung-Yun Lee
Accompanying Major
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven's *Sonata for Piano and Violin No.9 in A Major Op.47 'Kreutzer'* possesses a rich compositional history as well as virtuosity of the work. *Op.47* also shows that Beethoven applied the performance of his own Walter's Piano and the violin techniques of the time to this sonata.

The last movement of *Op.47* was originally composed as the finale to *Op.30, No.1*, but was replaced by another finale for balance of the movement. The finale of *Op.47* was the point of departure and became the source of the first two movements which were written in extreme haste for the first performance.

Beethoven wrote *Op.47* for the violinist, George Augustus Polgreen Bridgetower(1778-1860), and it was premiered by Beethoven on the

piano and Bridgetower on the violin in May 1803. However, Beethoven changed his mind and dedicated the sonata to Rodolphe Kreutzer(1766-1831) instead of Bridgetower when it was published. There are a several speculations on the change. Given that Beethoven intended to leave Vienna for Paris around the time of composing *Op.47*, he might have wanted to delight Parisian audience by writing in French style as well as dedicating the work to a French violinist, Kreutzer. There are some similarities between *Op.47* and *Grande Sonata* by Kreutzer, and we can infer that the Beethoven's work was affected by the Kreutzer's sonata.

When the sonata was published in 1805, the subtitle on the first page reads, "*Sonata per il Pianoforte ed un Violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto.*" Beethoven was influenced by Heinrich Christoph Koch(1749-1816) and added two terms *concerto* and *concertante* meaning "alternating with the solo part in presenting the melody" to the title. This implies the new start of duo sonatas and denotes dialogue between two instruments, piano and violin with balanced relationship and roles.

These balanced features of *Op.47* are shown in the dialogue expressed in terms of thematic exchange as well as the lengths of each movement, unified rhythm and musical expression. The thematic exchange between piano and violin consists of mode alteration, melody changes and melody expansion; all these factors highlight each instrument and help to avoid simple repetition of the theme. The codas of all three movements include same tempo changes to *Adagio* with impressions of the first theme. In addition, 'up-down' rhythmic

pattern is used repeatedly throughout all three movements, and this rhythmic pattern is used in the dialogue between piano and violin.