



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 진 혜 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 「피아노와 바이올린을 위한
소나타 Op. 96 G 장조」에 관한
연구 분석

2016

성신여자대학교 대학원
반주학과
신 소 희

베토벤 「피아노와 바이올린을 위한
소나타 Op. 96 G 장조」에 관한
연구 분석

이진혜 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2015년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

신 소 희

인 준 서

신소회의 석사학위 논문으로 인준함

2015년 11월

심사위원장 이 성 루 (인)

심 사 위 원 이 진 혜 (인)

심 사 위 원 배 민 수 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 10번 G 장조, Op. 96(Sonata for Piano and Violin No. 10 in G Major, Op. 96)>(1812)에 관한 분석 연구이다.

베토벤은 하이든과 모차르트에 의해 전통적인 고전주의 음악의 기틀을 확립하고 그 바탕 위에 개인의 주관적인 음악과 자유로운 표현을 함께 고전주의 소나타의 형식에 발전시키며 낭만주의 음악으로 나아가는 선구자 역할을 한 작곡가이다.

베토벤은 1797년부터 1812년까지 10개의 바이올린 소나타를 작곡하였는데, 그의 마지막 소나타 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96>는 9개의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타>가 작곡된 1803년도 이후 9년이 지난 1812년에 쓰여진 작품이다. 프랑스의 바이올리니스트 로드(Jacques Pierre Joseph Rode, 1774-1830)와의 편지를 주고받으며 그의 후원자 루돌프 대공(Johann Joseph Rainer Rudolph, 1788-1831)과의 만남을 계기로 작곡한 Op. 96은 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 24 No 5, F Major>와 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 30 No. 2, c minor>에 이어 4악장 구조로 이루어진 작품이다.

각 악장별로 살펴보면 1악장은 G 장조의 소나타 형식으로 코다를 통해 규모가 확대되어 나타난다. 2악장은 E \flat 장조로 A-B-A'-Coda의 아리아 형식을 이루고 있으며 3악장과 바로 연결되는 attacca lo Scherzo로 쓰여졌다. 3악장은 g 단조의 Scherzo가 A-B-A'-Coda를 가지고 있는 3부 형식으로 나타나고, 4악장은 소나타의 마지막 악장에서 일반적으로 제시되는 소나타 혹은 소나타 론도 형식이 아닌 Theme and Variation이라는 지

시어 없이 겹세로줄을 통해 주제와 변주 형식이 G 장조에서 주제와 8개의 변주 그리고 Coda로 구성되어 나타난다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 베토벤의 생애	2
2. 시대적 배경	6
3. 시기별 음악	8
4. 음악특징	13
III. 베토벤의 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타	23
IV. 피아노와 바이올린 위한 소나타 Op. 96 분석	
1. 작곡 배경	36
2. 작품 분석	
1) 제 1악장	38
2) 제 2악장	70
3) 제 3악장	83
4) 제 4악장	96
V. 결론	133
참고문헌	136
Abstract(영문초록)	139

<표 목차>

<표 1> Luwis Lockwood의 시기 구분	7
<표 2> 베토벤의 피아노와 바이올린 위한 소나타 10개 작품	22
<표 3> 베토벤, Op. 12 No. 1	23
<표 4> 베토벤, Op. 12 No. 2	24
<표 5> 베토벤, Op. 12 No. 3	25
<표 6> 베토벤, Op. 23	27
<표 7> 베토벤, Op. 24	28
<표 8> 베토벤, Op. 30 No. 1	29
<표 9> 베토벤, Op. 30 No. 2	30
<표 10> 베토벤, Op. 30 No. 3	32
<표 11> 베토벤, Op. 47	33
<표 12> 베토벤, Op. 96	34
<표 13> 베토벤, Op. 96	36
<표 14> 베토벤, Op. 96 제 1악장	37
<표 15> 베토벤, Op. 96 제 2악장	69
<표 16> 베토벤, Op. 96 제 3악장	82
<표 17> 베토벤 Op. 96 제 4악장	96
<표 18> 베토벤 Op. 96 제 4악장 4변주 악절구조	109

<악보 목차>

<악보 1> 베토벤, 피아노 소나타 Op. 10 No. 3 제 4악장 마디1-2·····	14
<악보 2> 베토벤, Op. 12 No. 2 제 2악장 변주3 마디1-4·····	15
<악보 3> 베토벤, Op. 30 No. 2 제 4악장 마디1-6·····	15
<악보 4> 베토벤, 피아노 소나타 23번 제 2악장 마디1-8·····	16
<악보 5> 베토벤, 피아노 소나타 32번 제 1악장 마디47-52·····	16
<악보 6> 베토벤, 현악 4중주 Op. 131 제 1악장 마디1-9·····	17
<악보 7> 베토벤, 베토벤, 피아노 소나타 26번 제 1,2,3 악장 부제·····	19
<악보 8> 베토벤, 피아노 소나타 30번 제 3악장 변주4 마디12-15·····	20
<악보 9> 베토벤, 피아노 소나타 31번 제 3악장 마디27-33·····	21
<악보 10> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디1-8·····	39
<악보 11> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디6-19·····	40
<악보 12> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디20-40·····	42
<악보 13> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디41-58·····	44
<악보 14> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디59-78·····	46
<악보 15> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디79-95·····	48
<악보 16> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디96-116·····	50
<악보 17> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디116-131·····	52
<악보 18> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디131-141·····	53
<악보 19> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디141-158·····	55
<악보 20> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디159-179·····	57
<악보 21> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디180-197·····	59
<악보 22> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디198-217·····	61
<악보 23> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디218-238·····	63

<악보 24> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디226-238	64
<악보 25> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디238-247	65
<악보 26> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디247-259	66
<악보 27> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디260-281	68
<악보 28> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디1-11, 피아노 소나타 26번 제 1 악장 마디1-3	71
<악보 29> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디12-21	73
<악보 30> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디22-40	75,76
<악보 31> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디38-48	78
<악보 32> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디49-53	79
<악보 33> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디54-67	81
<악보 34> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디1-16	84
<악보 35> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디17-32	86
<악보 36> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디33-48	88
<악보 37> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디33-34, 마디48-52	89
<악보 38> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디52-83	91
<악보 39> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디116-129	95
<악보 40> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디1-16	98
<악보 41> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디16-32	100
<악보 42> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디33-48	102
<악보 43> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디48-64	104
<악보 44> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디64-80	105
<악보 45> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디80-96	107
<악보 46> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디97-112	108
<악보 47> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디113-120	110

<악보 48> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	121-128	111
<악보 49> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	129-136	112
<악보 50> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	137-145	113
<악보 51> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	145-152	115
<악보 52> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	153-160	117
<악보 53> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	161-163	118
<악보 54> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	164-173	120
<악보 55> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	173-189	122
<악보 56> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	188-205	123
<악보 57> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	205-216	124
<악보 58> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	217-244	126
<악보 58> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	245-260	128
<악보 60> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	261-275	130
<악보 61> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	276-287	131
<악보 62> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디	288-295	132

I. 서론

베토벤은 모차르트와 하이든으로부터 물려받은 고전주의 음악을 바탕으로 개인적인 표현을 성공적으로 결합시킴으로써 자신만의 음악적 어법을 창조해낸 작곡가이다.

베토벤은 전 생애에 걸쳐서 여러 장르의 작품을 작곡하였는데, 특히 <10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타>를 통해 피아노와 바이올린의 두 악기를 동등한 위치에 끌어 올림으로써 새로운 장을 구축하였다.

미국의 음악 학자이자 베토벤 음악에 대하여 많은 저서를 남긴 루이스 락우드(Luwis Lockwood, 1930-)는 베토벤의 작곡시기를 개인 삶의 중요한 변화와 전환점에 따라 4개의 시기로 분류하는데 본 연구에서 다루고자 하는 베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 10번, G 장조>는 제 2원숙기에 해당되는 작품으로 총 4악장으로 구성되어있으며 1812년도에 초연되어진 작품이다.

본 논문에서는 베토벤의 생애, 시대적 배경, 베토벤의 시기별 음악과 음악적 특징에 대해 먼저 알아본 후 베토벤의 <10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타>를 살펴보고자 한다. 그리고 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 10번 G 장조, Op. 96>에 나타난 작품에 대한 배경과 베토벤의 음악특징들이 각 악장에서 어떻게 드러나고 있는지 형식과 구조적인 특징, 화성, 리듬, 음형 그리고 피아노와 바이올린의 상관관계 등을 통하여 분석하고자 한다. 이를 통해 연주자들에게 실질적인 도움을 주는 데에 본 논문의 목적이 있다.

본 논문에 사용된 악보는 G. Henle 이다.

II. 본론

1. 베토벤의 생애

베토벤은 1770년 12월 16일 본(Bonn)에서 궁정악단의 테너이자 음악교사인 아버지 요한(Johann van Beethoven, 1740-1892)과 어머니 마리아(Maria Magdalena van Beethoven, 1746-1787)사이에 태어났다. 제 2의 모차르트를 만들겠다는 아버지의 야심으로 베토벤은 5세부터 엄격한 음악교육을 받았으며, 1778년 3월 26일 쾰른의 스테르넨가스에 있는 연주회장에서 최초로 연주를 한다. 베토벤은 티로시니움(Tirocinium)에서 초등학교 과정밖에 배우지 못했지만 1792년도에 본을 떠날 때까지 이텐(Heinrich van den Eeden, -1782), 파이퍼(Tobias Friedrich Peiffer, 1789-1782), 로반티니(Franz George Rovantini, -1781), 코흐(Wilibald Koch), 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)¹⁾ 등 여러 스승들로부터 음악수업을 받았다.²⁾

1787년에 베토벤은 음악의 중심지인 빈을 방문하였고 모차르트에게 사사를 받기를 원했으나 아버지 대신 생계를 유지해야 하는 가장의 역할과 어머니의 병세가 악화되어 다시 본(Bonn)으로 돌아와야 했다.

1790년 12월 영국에서 돌아오던 길에 본에 들린 하이든이 네페의 소개로 베토벤의 작품<요제프칸타타(*Cantata on the Death of the Emperor Joseph II*)>와 <레오폴드칸타타(*Cantata on the Elevation of Leopold*

1) 베토벤이 본에서 배운 마지막 스승이자 프리메이슨(Freemason)단체의 단원이었다. 베토벤이 청소년기에 연주법과 작곡법을 가르치며 바흐의 <평균율 클라비어>(The well tempered Clavier, I II)와 카를 필립 임마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1712-1788)의 <클라비어의 올바른 주법에 관한 연구>(versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen) 등 다양한 음악을 소개하고 철학적으로 음악에 접근하는 법을 가르쳤다.

2) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, (서울: 서울대학교 출판문화원, 2007), 41.

II)>를 듣는다. 이를 계기로 하이든(Haydn, Franz Joseph, 1732-1809)은 베토벤을 자기 제자로 받아들이며 베토벤은 발트슈타인 백작(Ferdinand Ernst von Waldstein, 1762-1823)의 추천을 통해 음악의 중심지인 빈에 다시 오게 된다.³⁾ 빈에 오게 된 베토벤은 수많은 귀족들과 친분을 맺으며 음악 애호가들의 관심과 후원 속에 음악 활동을 계속할 수 있게 되었고, 다양한 스승들을 만남으로써 한층 더 체계적으로 음악을 공부할 수 있게 되는 계기가 되었다.

베토벤은 후원자 리히노프스키(Karl von Lichnowski, 1756-1814), 베르벤베르크(Werbenverg), 그랜손(Dynast Granson)과 라주모프스키(Andreas Kyrillowitsch Rasoumowski, 1752-1836)등 여러 귀족들의 경제적인 지원을 받으며 하이든, 알브레히츠베르거⁴⁾(Johann Georg Alberchtsberger, 1736-1809)와 쉥크⁵⁾(Johann Baptist Schenk, 1753-1836)에게 대위법을, 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게는 이탈리아의 성악작곡법을 그리고 피르스터⁶⁾(Emanuel Alois Förster, 1748-1823)에게는 현악 4중주를 위한 작곡법을 배우며 음악에 전념하였다.

1795년 <피아노 협주곡 Op. 19 B b Major>를 작곡하여 빈의 부르크르크장에서 연주하며 피아니스트로서도 성공적인 데뷔를 하게 되었고, 작품과 연주에 명성을 얻기 시작한 베토벤은 1796년에 <현악 5중주 Op. 4>, <첼로 소나타 Op. 5 No. 1>, <피아노와 관악을 위한 5중주곡 Op. 16>, <아델라이데 Op. 46>, <피아노 소나타 제 20번 Op. 49 No. 2>, <피아노 소나타 Op.49 No. 2>, <관악 6중주 Op. 71>등 다양한 장르의 작품을 작곡

3) 박홍규, 「베토벤 평전 갈등의 삶, 초월의 예술」, (서울: 가산출판사, 2003), 113.

4) 오르간 주자 겸 음악교사. 대위법의 대가로 1794년 베토벤에게 대위법을 가르치며 후에 이 스승의 손자를 베토벤이 무료로 가르쳤다.

5) 초기 비엔나 시절 베토벤에게 대위법을 가르쳤다.

6) 실레시아 출신으로 비엔나에 정착한 작곡가 겸 음악교사였다. 현악 4중주곡의 대가이며 초기 비엔나 시절 베토벤에게 현악 4중주곡 작곡법을 가르침. 베토벤이 “old master”라고 칭하였을 정도로 존경심을 보인 스승이었다.

하였다.⁷⁾

하지만 1799년 베토벤은 청각에 이상증세가 온 것을 알게 되어 작품 활동에 지장이 있을 것을 예상하고, 1802년 하일리겐슈타트 유서를 작성한 뒤 자살을 시도 한다. 그러나 자신에게 주어진 운명에 굴복하지 않고 의지로 청각 장애를 이겨내어 인격적으로 성숙하는 계기가 되었다. 같은 해인 1802년에 작곡되어진 작품들로는 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 30(A, c, G)>, <3개의 피아노 소나타 Op. 31>, <교향곡 제 2번 Op. 36>, <바이올린과 관현악을 위한 로망스 G Major, Op. 40> 등이 있다.

그리고 베겔러(Franz Gerhardt Wegeler, 1765-1848)⁸⁾와 브로이닝(Sehnphan von Breuning, 1774-1827)⁹⁾을 통해 평생 지속된 우정은 베토벤에게 독일의 시와 문학을 접할 수 있는 계기가 되었다. 또한 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616), 오비디우스(Publius Ovidius Naso, B.C.43-A.D.17) 그리고 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805) 등 여러 작가들의 시와 소설에 관심을 가지게 됨에 따라 그의 작품에도 반영하여 다양한 장르를 쓰며 빈에서의 자신의 영향력을 넓혀나갔다.¹⁰⁾

이렇게 많은 귀족들과 음악 애호가들에게 후원을 받으며 작품 활동을 계속한 베토벤은 전 생애 동안 9개의 교향곡, 16개의 현악 4중주, 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타, 5개의 피아노와 첼로를 위한 소나타, 3개의 피아노 트리오, 2개의 미사(Op. 86, 123), 유일한 오페라 <피델리오(Fidelio)>와 오라토리오 <감람산의 그리스도(Christus am Ölberge Op.

7) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 24.

8) 베토벤의 가장 오랜 친구이며 후에 베토벤의 전기를 출판하였다.

9) 베겔러를 통해 알게 된 귀족 출신의 베토벤의 친구이다. 베토벤은 브로이닝을 통해 독일문학과 시를 접할 수 있었으며, 1806년에 작곡한 <바이올린 협주곡 Op. 61>을 헌정하였다.

10) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 41.

85)〉, 발레음악 <프로메테우스(*Die Geschöpfe des Prometheus, Ballett Op. 43*)〉, 가곡과 민속음악 등 다양한 장르의 음악작품을 작곡하였다.

그러나 조카 카를(Karl)의 양육권 문제, 주변사람들과의 불화와 합병증 그리고 계속 되는 컷병으로 인하여 1827년 3월 26일 생애를 마감하게 된다. 베토벤의 유언에 따라 자신의 피아노 소나타 12번이 장송 행진곡으로 연주되고, 시인 하인리히 안슈츠가 조사를 낭독하는 가운데 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)와 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 햇불 행진을 받으며 바링 공동묘지에 안치 되었다. 이후 그의 무덤은 1888년 6월 21일 비엔나 중앙묘지로 옮겨지게 된다.¹¹⁾

11) 조수철, 「베토벤 삶과 음악 세계」, (서울: 서울대학교 출판문화원, 2002), 184-186.

2. 시대적 배경

베토벤이 태어난 고전주의 시대는 1789년 프랑스의 시민혁명과 계몽주의 사상으로 대변되는 시대였다. 이러한 사회적인 영향으로 미국에서는 토머스 제퍼슨(Thomas Jefferson)의 미국혁명과 독립선언문(1776년)으로 이어졌다.

한편 유럽에서는 자유, 평등, 박애를 주장하며 나폴레옹이 전쟁을 일으켰고, 영국에서는 산업혁명의 결과로 사회에 큰 변화가 일어나기 시작 하였다. 뿐만 아니라 경제, 문화, 예술, 정치 등 여러 분야의 예술 활동이 대중화되어 특정한 귀족 계층에 국한되어 있지 않고 중산층 계급의 사람들에게도 다양한 예술 활동을 접할 수 있는 기회가 열리게 되었다.¹²⁾

이처럼 자유, 평등, 박애 정신은 철학자들을 중심으로 프랑스에서는 돌바르크(d'Holbach, Paul Henri Dietrich, 1723-1789)의 종교비판, 콩디아크(Condillac, Étienne Bonnot de, 1715-1780)의 형이상학 비판, 루소(Rousseau, Jean Jacques, 1712-1778)의 사회비판을 이끌어냈고 사회를 바라보는 비판적인 시각을 제시하였다.¹³⁾ 또한 영국에서는 로크(John Locke, 1632-1704), 프랑스에서는 몽테스키외(Montesquieu), 볼테르(Voltaire, 1694-1778), 독일에서는 볼프(Wolff, Christian, von Freiherr, 1679-1754), 와 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)등 여러 철학자들이 개인의 존엄성과 형제애 그리고 관용과 미덕을 신조로 하는 프리메이슨(Freemason)운동을 제창하여 18세기 유럽 지식인 사회를 중심으로 큰 영향을 끼쳤다.¹⁴⁾

¹²⁾ Reinhard G.Pauly, *Music in the Classic Period*, (Englewood Cliffs: Prentic Hall, 1999), 김혜선 옮김, 「고전시대의 음악」, (서울: 도서출판 다리, 2003), 92.

¹³⁾ 홍세원, 「고전과 음악」, (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 5.

¹⁴⁾ Reinhard G.Pauly, *Music in the Classic Period*, (Englewood Cliffs: Prentic Hall, 1999), 김혜선 옮김, 「고전시대의 음악」, 285.

프리메이슨 운동은 작곡가들에게도 영향을 끼쳐 사회와 시대를 반영하는 작품들이 쓰여 졌는데, 베토벤도 그의 스승 네페를 통해 계몽주의 사상을 이어받아 이러한 시대적 상황을 반영한 작품들을 작곡하였다.

대표적인 작품으로는 형제애와 우정을 다루고 있는 <피델리오(Fidelio)>(1814)와 혁명의 혼란 속에서도 민주주의의 이상을 나타낸 보나파르트 나폴레옹을 위해 작곡되었던 <영웅교향곡(Symphony No. 3)>(1804), 오스트리아와 프랑스가 전쟁을 재개 할 때 루돌프 대공과의 이별과 귀환을 생각하며 작곡한 <피아노 소나타 제 26번 E♭ 장조(고별소나타)>(1810)등을 들 수 있다. 이렇게 민주주의와 자유주의의 영향으로 베토벤은 자신만의 작곡법을 확립하여 새로운 낭만주의 음악의 초석이 다지는데 기여하였다.

3. 시기별 음악

베토벤의 음악 작품의 시기 구분은 뱅상 땡디(Vincent d' Indy, 1851-1931)¹⁵⁾, 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1808-1883)¹⁶⁾, 글렌 스탠리(Glenn Stanley), 스톨바(Marie K. stolba, 1919-2005)¹⁷⁾등 다양한 학자들에 의해 작품, 장소, 년도, 역사적 사건 등을 기준으로 2개의 시기 혹은 5개의 시기로 나누어진다.¹⁸⁾

필자는 시대적 배경, 개인 삶의 중요한 변화나 전환점을 근거로 베토벤의 음악작품 시기를 루이스 락우드(Luwis lockwood, 1930-)¹⁹⁾에 의한 이론에 따라 베토벤의 작품시기를 살펴보고자 한다.

<표 1> Luwis Lockwood의 시기구분²⁰⁾

시기	년도	장소
초기	1770-1792	본
제 1 원숙기	1792-1802	비엔나
제 2 원숙기	1802-1812	비엔나
제 3 원숙기	1813-1827	비엔나

15) 프랑스의 작곡가이며, 세자르 프랑크의 수제자이다. 스승의 뒤를 이어 18세기 국민음악협회를 이끌었다.

16) 1852년에 「*Beethoven es ses trois styles*」라는 책을 집필하며, 베토벤의 작품시기를 3개로 나누었다.

17) 바이올리니스트이자 작곡가이며 교육자로써 *The development of western music Vol.1-3, A history of the violin Etude to about 1800* 학술자료와 음악의 역사에 관련된 책을 저술함.

18) Glenn Stanley, 「*The Cambridge Companion to Beethoven*」, (New York: Cambridge University Press, 2000), 3.

19) 락우드는 미국의 음악학자 이자 미국 보스턴의 하버드대학에서 음악학 교수를 역임하였으며 *Journal of the American Musicological Society* 등 베토벤과 르네상스 음악에 대하여 많은 저서를 남겼다.

20) Lewis Lockwood, 「*Beethoven-The Music and Life*」, (New York: W. W. Norton, 2005), 25-489.

1) 초기 (1770-1792)

1770-1792년은 베토벤이 태어나서 비엔나로 첫 번째 유학을 오르기까지의 시기로서, 본에서 스승 네페를 비롯하여 모차르트와 하이든과 같은 곡의 형식을 중요하게 여겼던 고전주의 음악양식을 습득하는 모방의 시기이자 성장의 시기이다. 베토벤은 본에 있을 때 파이퍼(Tobias Friedrich Pfiffer), 로반티니(Franz Rovantini), 코흐(Willibard Koch), 리이스(Franz Anton Ries), 첸처(Zenser)를 통해 오르간 연주법, 화성학, 바이올린, 그리고 비올라를 배우며 고전주의의 음악양식을 습득하였다. 계몽주의 사상가인 네페로부터 베토벤은 바흐의 평균율을 배웠으며 《크라머(Cramer)》 잡지를 통해 “제 2의 모차르트가 될 것”이라는 평을 받았다.²¹⁾

이 시기의 대표적인 작품으로는 <드레슬러 행진곡 주제에 의한 피아노를 위한 9개의 변주곡(*Dressler Variations for Piano* WoO 63)>(1782), <3개의 선제후 소나타(*Three Kurfürst Piano Sonatas* WoO 47)>(1783), <피아노 협주곡 E♭ Major WoO 4)>(1784), <3개의 첼발로 4중주곡(*Three Piano Quartets* WoO 36, Nos. 1-3)>(1785) 등이 있다.²²⁾

21) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 14.

22) Glenn Stanley, 「*The Cambridge Companion to Beethoven*」, 7-8.

2) 제 1 원숙기 (1792-1802)

1792-1802년은 첫 번째 원숙기로 베토벤이 발트슈타인 백작과 하이든의 도움으로 비엔나에서 본격적으로 활동하던 시기이며 피아니스트이자 작곡가서도 성공하며 성장하던 시기이다. 베토벤은 하이든(Franz Joseph Haydn), 쉥크(Johann Baptist Schenk), 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger), 살리에리, (Antonio Salieri), 피르스터(Emanuel Alois Förster) 등 다양한 스승들과의 교류를 통해 여러 장르의 음악교육을 체계적으로 받을 수 있었고, 귀족들의 후원을 통해 자신만의 스타일을 구축해 나아갈 수 있었다.

1796년은 베토벤이 프라하와 드레스덴 라이프치히 그리고 베를린 등을 다니며 연주여행을 통해 자신의 명성과 음악을 알리지만, 처음으로 귓병에 이상 징후를 느껴 하일리겐슈타트 유서를 쓰던 시기이기도 하다. 그럼에도 불구하고 그는 자신에게 처한 운명에 대해 굴복하지 않고 자신의 능력을 더 강화시키는 계기로 삼는다.

이 시기의 대표적인 작품으로는 <3개의 피아노 3중주곡(*Three Trio for Piano, Violin, and Cello* Op. 1)>(1795), <3개의 피아노 소나타(*Three Piano Sonatas* Op. 2)>(1795), <아델라이데(*Adelaide* Op. 46)>(1795), <프로메테우스의 창조물(*Die Geschöpfe des Prometheus, Ballett* Op. 43)>(1801)등이 있다.²³⁾

²³⁾ 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 240.

3) 제 2 원숙기 (1802-1812)

1802-1812년은 두 번째 원숙기로 하일리겐슈타트 유서를 쓴 이후 작품활동이 더욱 왕성해진 시기로 프랑스 혁명의 영향으로 인해 영웅주의(Heroism)의 성격을 나타내는 작품들을 쓰기 시작하였다. 또한 베토벤은 《비너 차이퉁(Wiener Zeitung)》 잡지에 하이든과 모차르트와 어깨를 나란히 하는 작곡가로 인정받게 되면서 비엔나에서 최고의 전성기를 누리게 된다.²⁴⁾ 이 시기에는 <감람산의 그리스도(*Oratorio Christus am Ölberge* Op. 85)>(1803), <교향곡 3번(*Third Symphony, Eroica* Op. 55)>(1804), <미사곡 C장조(*Mass in C* Op. 86)>(1807), <코리올란 서곡(*Coriolan Overture* Op. 62)>(1807), <교향곡 6번(*Sixth Symphony, Pastoral* Op. 68)>(1808), <에그몬트 서곡(*Overture and Incidental Music to Egmont* Op. 84)>(1810), 등 영웅주의의 성격을 드러내는 작품들이 해당된다.²⁵⁾

²⁴⁾ 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 27.

²⁵⁾ Glenn Stanley, 「*The Cambridge Companion to Beethoven*」, 9-11.

4) 제 3 원숙기 (1813-1827)

1813-1827년은 마지막 원숙기로서 베토벤이 청각을 상실하지만, 자신의 내면의 힘에 집중하여 인격적으로 가장 성숙하는 시기이다.

베토벤은 이전까지 보여주었던 다양한 특징에서 벗어나 바흐와 헨델 (George Frederick Händel, 1685-1759)의 음악에 다시 관심을 가지게 되면서, 바로크 시대의 작곡기법들을 사용하기도 하였다. 특히 말년에 나타난 그의 작품에는 고전적인 형식을 바탕으로 푸가와 대위법적인 양식 그리고 긴 트릴을 자주 사용하였다.²⁶⁾ 또한 주제의 변주와 다양한 화성사용, 그리고 표제적 성격을 띠는 작품들을 쓰기 시작하면서 후대의 낭만주의 작곡가들에게 많은 영향을 주었다.²⁷⁾

대표적인 작품으로 <멀리 있는 연인에게(*An der ferne Geliebte* Op. 98)>(1816), <장엄미사곡(*Missa Solemnis* Op. 123)>(1823), <교향곡 9번(*Ninth Symphony* Op. 125)>(1825), <5개의 현악 4중주(*String Quartet* Op. 135 No. 12-16)>(1826) 등이 있다.²⁸⁾

26) 박유미, 「피아노 문헌」, (서울: 음악춘추사, 2010), 143.

27) 홍세원, 「서양음악사」, (서울: 연세대학교 출판부, 2009), 409.

28) Glenn Stanley, 「*The Cambridge Companion to Beethoven*」, 11-13.

4. 음악특징

귀족의 후원을 받아 동시대의 작곡가들과 다가올 낭만주의 시대의 작곡가들에게 음악적으로 큰 영향을 주었던 베토벤이 태어난 시대는 프랑스혁명의 결과로 독일에서는 질풍노도(Strum und Drang)²⁹⁾운동이 일어나 문학과 소설 그리고 음악이 자유롭게 창작되어질 수 있는 시대적 기반이 되었다.³⁰⁾

그가 남긴 작품으로는 9개의 교향곡, 32개의 피아노 소나타, 13개의 피아노 트리오, 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타, 5개의 피아노와 첼로를 위한 소나타, 5개의 피아노 협주곡, 1개의 바이올린 협주곡, 오페라<피델리오>, 오라토리오<감람산의 그리스도>, 연가곡<멀리 있는 연인에게>등 다양한 장르의 작품이 있다.³¹⁾

베토벤은 고전주의 형식을 바탕으로 개인의 표현을 중시하는 낭만적인 특징을 제시하였고, 작품에 제목을 붙여 표제음악의 성격을 띠는 곡들을 작곡하였으며 형식과 작곡기법에서도 19세기 낭만주의 작곡가들에 새로운 전망을 제시해주었다.³²⁾

29) 18c 후반에 독일의 젊은 문학자들을 중심으로 일어난 문예 부흥 운동이다. 프랑스 사상가인 루소로부터 영향을 받았으며 대표적인 작품으로는 괴테(Johann Wolfgang von Goeth, 1749-1832)의 「젊은 베르테르의 고통」(1774)과 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)의 희곡 「군도」(1781)가 있다.

30) 홍세원, 「해설음악사」, (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 186.

31) Jensen, Arnold Verner and others, *Bach der Kunst*, (Das Reclam: Christoph Wetzels, 2001), 이수영 옮김, 「음악의 역사」, (서울: 예경, 2014), 212.

32) Jensen, Arnold Verner and others, *Bach der Kunst*, (Das Reclam: Christoph Wetzels, 2001), 이수영 옮김, 「음악의 역사」, 212.

1) 동기의 사용³³⁾

다수의 베토벤의 작품에는 주제의 선율을 이루는 작은 동기들이 각 악장의 순서에서 빈번히 사용되어 주제의 암시적인 효과를 나타내며 변형, 발전되어짐에 따라 전체 악장에 통일성을 주는 구조를 가지고 있다.³⁴⁾ 대표적인 작품으로는 <피아노 소나타 7번>의 제 4악장 마디1-2에 사용되어진 3개의 8분음표 모티브는 4악장 전체에 피아노의 양손 혹은 피아노의 하성부에 변형, 반복되어져서 나타난다.³⁵⁾

³³⁾ Stolba, K. Marie, 「*The Development of Western Music A History*」, (Dubuque: Wm C. Brown Publishers, 1990), 544-555.

³⁴⁾ 홍세원, 「서양음악사」, 411.

³⁵⁾ 박유미, 「피아노 문헌」, 119-120.

<악보 1> 피아노 소나타 Op. 10, No. 3 제 4악장 마디1-2, 마디49-52, 마디71-72

1 **RONDO**
Allegro

49 3개의 8분음표 음형이 피아노 양손에서 제시되어 나타남

71

피아노의 하성부에서 나타남

2) 명확한 악상대조

ff 다음 마디에 나오는 pp의 다이내믹은 subito p³⁶⁾의 효과를 나타내며 악상의 갑작스러운 대조가 함께 나타난다.

<악보 2> 베토벤 바이올린 소나타 Op. 12. No. 1 제 2악장 변주3 마디 1-4

Var. III.
Minore. 예상치 못한 악상 대조

<악보 3> 베토벤, Op. 30 No. 2 제 4악장 마디 1-6

Finale.
Allegro 급작스러운 다이내믹으로 subito p 효과가 나타남

36) 박유미, 「피아노문헌」, 121.

3) 다양한 화성 사용

단순한 화성에서 벗어나 극적인 부분을 표현하기 위하여 증6화음 (German, Italian, French sixth chord), 감7화음 그리고 속화음 등을 사용하며, 예상하기 어려운 전조도 자주 나타났다.³⁷⁾

<악보 4> 베토벤, 피아노 소나타 23번 제 2악장 마디1-8

I Andante con moto.

p e dolce *sf*

D: Ger.6

<악보 5> 베토벤, 피아노 소나타 32번 제 1악장 마디47-52

연속적인 *sf* 와 감7화음 사용으로 극적인 효과를 제시함

47 *ff non legato* *sf* *sopra*

50 제 2주제 선을 제시 *Meno allegro* *sf* *p* *(con fantasia e libertà)*

A♭: I 6

37) 박유미, 「피아노문헌」, 140.

4) 악장의 형식 변화

베토벤은 형식에 제약을 받지 않고 악장의 수를 축소하거나 확대하며 작곡하였다. 특히 발전부의 코다의 길이를 확장하고, 3악장에 미뉴엣 대신 스케르초를 자주 사용하였다.³⁸⁾

1800년도에 작곡한 <피아노 소나타 Op. 27 No. 1>은 4악장이 모두 *attaca*로 연결 되어 있으며, <피아노 소나타 Op. 26>은 1악장이 변주곡 형식으로 작곡되었다. 제 3의 원숙기에 접어들며 집중적으로 작곡한 현악 4중주는 형식에 제약을 받지 않고 악장의 수를 축소, 확대한 구조로 이루어져 있다. 그 중 Op. 131은 7악장으로 구성되어 각 악장이 중단 없이 지속적으로 연주해야하며, 갈라친 공작의 의뢰를 받고 쓰여진 “갈라친 4중주”라 불리는 Op. 127는 4악장, Op. 130은 7악장, Op. 132는 5악장으로 구성되어 있으며 마지막 Op. 132의 3,4,5 악장은 Op. 131과 동일하게 악장과 악장이 *attaca*로 연결되어 있다.³⁹⁾

<악보 6> 베토벤, 현악 4중주 Op. 131 제 1악장 마디1-8

I Adagio ma non troppo e molto espressivo.

38) 홍세원, 「서양음악사」, 410.

39) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악 세계」, 172-176.

5) 문학적 내용을 바탕으로 한 표제음악 작품

바흐와 헨델은 종교적인 작품과 귀족을 위한 음악에 많이 치중한 반면, 베토벤은 시대의 영향과 문학적 내용을 바탕으로 한 음악도 작곡하였다⁴⁰). 네덜란드의 영웅으로 실존한 에그몬트의 생애를 다룬 괴테의 소설을 읽고 작곡한 서곡 <에그몬트(*Overture and Incidental Music to Egmont Op. 84*)>(1810)를 비롯하여 영웅주의의 한 표현으로 영웅교향곡을 작곡하였고, 나폴레옹군의 침략으로 떠나는 루돌프 대공에 영감을 얻어 베토벤은 <피아노 소나타 제 26번>(1810)을 3개의 악장에 각각 고별(Das Lebewohl), 부재(Die Abwesenheit), 재회(Das Wiederserhn) 표제를 붙여 작곡했다.

40) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악 세계」, 112-117.

<악보 7> 베토벤, 피아노 소나타 26번 제 1,2,3 악장 부제

DAS LEBEWohl. (L'adieu)
 Adagio ♩ = 60
 Le _ be _ wohl! (c)
p *espressivo*

Die Abwesenheit. (L'Absence.)
 Andante *espressivo*.
 In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck.

Das Wiederschen. (Le Retour.)
 Vivacissimamente.
 Im lebhaftesten Zeitmaße.

6) 긴 트릴과 푸가와 대위법 사용

베토벤은 제 3원숙기의 작품에서 긴 트릴을 많이 사용하고 하였는데, 대표적인 작품으로는 <피아노 소나타 29번>의 1악장, <피아노 소나타 30번>의 3악장, <피아노 소나타 32번>의 2악장에서 볼 수 있다. 그리고 1823년에 쓰여진 <디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡>은 각각의 변주에서 대위법과 푸가 그리고 악장의 형식이 자유롭게 쓰여졌음을 알 수 있다. 그 외에도 발전부에서 새로운 주제를 사용하거나 코다의 길이가 확장하는 것 또한 베토벤의 작품에서 발견되는 특징 중 하나이다.

<악보 8> 베토벤, 피아노 소나타 30번 제 3악장 변주4 마디12-15

긴 트릴이 피아노 양손에서 나타남

The image shows a musical score for Beethoven's Piano Sonata No. 30, 3rd movement, Variation 4, measures 12-15. The score is in G major and 3/4 time. It features a long trill in both hands. The right hand has a trill starting at measure 12, and the left hand has a trill starting at measure 14. The trills are marked with 'f' and 'sempre crescendo' and 'sempre piu forte' respectively. The score is annotated with '긴 트릴이 피아노 양손에서 나타남' (Long trill appears in both piano hands) and '3' indicating the trill's length. The trills are circled in red in the original image.

<악보 9> 베토벤, 피아노 소나타 31번 제 3악장 마디27-33

27 FUGA
 Allegro, ma non troppo ♩ = 88
 주제와 응답구조로 푸가적 형식 제시

(legatissimo sempre)

p (*molto tranquillo*)

sempre p

Ⅲ. 베토벤의 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타

베토벤은 1797년부터 1812년까지 <10개의 피아노와 바이올린 소나타>를 작곡하였는데, 악장과 조성을 살펴보면 다음과 같다.⁴¹⁾

<표 2> 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 10개 작품 개요

No.	Op.	조성	악 장	년도 및 출판사	헌정
1	12	D	Allegro con brio Andante con moto Allegro	1799 비엔나	A.Salieri
2	12	A	Allegro vivace Andante, piu tosto Allegretto Allegro piacévole		
3	12	E b	Allegro con spirit Adagio con molto espressione Rondo Allegro molto		
4	23	a	Pesto Andante scherzoso, piu Allegretto Allegro molto	1801 비엔나	M.R.Fries
5	24	F	Allgro Adagio molto espressivo Scherzo Allegro molto Rondo Allegro ma non troppo		
6	30	A	Allegro Adagio, molto espressivo Allegro ma non tanto	1802 비엔나	Alexander I
7	30	c	Allegro con brio Adagio Cantabile Scherzo Allegro Allegro		
8	30	g	Allegro assai Tempo di Menuetto ma molto moderato e grazioso Allegro Vivace		
9	47	A	Adagio Sostenuto-Presto Andante con variazioni Final presto	1803 본 및 런던	R.Kreutzer
10	96	G	Allegro moderato Adagio espressive Scherzo Allegro Poco Allegrotto	1812 비엔나 및 런던	J.J.R. Rudolph

⁴¹⁾ John Herschel Baron, 「Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Musi c」, (Stuyvesant: Pendragon Press, 1998) , 266-269.

<10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타>는 제 1 원숙기에는 8곡(1-8번), 제 2원숙기에는 2곡이(9-10번) 작곡되었으며, 그 중 3곡(5, 7, 10번)은 4악장이고 나머지 7개의 소나타는 3악장으로 구성되어있다.

Op. 12

모차르트의 마지막 후기 피아노와 바이올린을 위한 소나타 K. 380(E♭ 장조), K. 454(B♭ 장조), K. 526(A 장조)의 영향을 받아 3악장으로 작곡되어진 Op. 12 의 3개의 소나타는 마지막 악장이 모두 론도형식에서 쓰여졌으며, 1779년 그의 스승인 살리에르에게 모두 헌정되었다.⁴²⁾

1) Op. 12 No. 1 (D 장조)

<표 3> 베토벤, Op. 12 No. 1

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	D 장조	4/4	Allegro con brio
2	변주 형식	A 장조	2/4	Andante con moto
3	론도 형식	D 장조	6/8	Allegro

소나타 형식으로 쓰여진 제 1악장의 제 1주제는 D 장조에서 아르페지오가 두 악기에서 유니즌으로 4마디 동안 제시된 후 강약이 두드러지게 대조되어 나타난다. 제 2주제는 딸림조로 바뀌어 피아노가 솔로로 4마디 제시한

⁴²⁾ Lewis Lockwood and Mark Kroll, 『The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance』, (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), 15.

후 바이올린이 받아서 나온다.

제 2악장은 주제와 4개의 변주로 구성되어 있으며 1변주에서는 피아노에서 16분음표와 32분음표로 바뀌어 경과음과 전타음을 이용하여 피아노에서 선율적인 변주가 나타나고, 제 2변주에서도 동일한 음형으로 바이올린에서 선율의 변주가 나타난다. 제 3변주에는 피아노와 포르테시모, 레가토와 스타카토의 대조를 보이며 a 단조로 조성이 변화되어 나타난다. 제 4변주에서는 두 악기가 당김음을 이용한 리듬의 변주가 나타나고 있다.⁴³⁾

론도형식으로 쓰여진 제 3악장은 제 1주제가 스타카토, 테누토, 그리고 sf의 배치로 인한 당김음 효과로 생기발랄한 느낌을 주며 제 2주제는 제 1악장의 발전부에서 사용되어진 음형의 요소가 제 2주제로 사용되었다.⁴⁴⁾

2) Op. 12 No. 2 (A 장조)

<표 4> 베토벤, Op. 12 No. 2

악장	형식	구성	박자	빠르기
1	소나타 형식	A 장조	6/8	Allegro Vivace
2	3부 노래 형식	a 단조	2/4	Andante, più tosto Allegretto
3	론도 형식	A 장조	3/4	Allegro piacevole

Op. 12에서 가장 먼저 작곡되어진 No. 2의 제 1악장은 8마디의 주제가 4마디씩 하행하는 구조로 간결하고 균형 있게 구성되어 있다.⁴⁵⁾

⁴³⁾ 윤은규, “L.v Beethoven Violin Sonata Op. 12 No. 1 작품분석과 연주법 비교”, (서울대학교 석사학위논문, 2008), 18-20.

⁴⁴⁾ Lusiw Lockwood and Mark Kroll, 「*The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*」, 15.

제 2악장은 제 1악장과 으뜸음조 관계인 a 단조로서 코다를 가지고 있는 ABA'의 3부 형식이다. 균형 있고 간결하며, 캐논 기법이 사용되고 있어 바흐의 영향을 받은 모차르트의 작품임을 알 수 있다.⁴⁶⁾

제 3악장은 3개의 주제가 론도 형식으로 구성되어 나타난다.⁴⁷⁾

3) Op. 12 No. 3 (E♭ 장조)

<표 5> 베토벤, Op. 12 No. 3

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	E♭ 장조	4/4	Allegro con spirito
2	3부 노래 형식	C 장조	3/4	Adagio con molta espressione
3	론도 형식	E♭ 장조	2/4	Allegro molto

Op. 12 중에서 가장 화려하게 작곡된 곡으로 평가받는 No. 3의 제 1악장은 소나타 형식을 따르고 있다. 두 악기가 교대로 주제 멜로디를 주고받으며, 재현부에 가서는 제시부의 주제 선율이 f와 p의 악상과 함께 재현된다.

제 2악장은 코다를 가지고 있는 ABA' 형식으로 불규칙적인 구조, 즉 A 형식에서 8+7+4+4의 특성을 보이며, 협주곡 형식에서 제시되는 카덴자와 같은 특징이 나타나고 있다.⁴⁸⁾

제 3악장은 3개의 주제를 가지고 두 악기가 주고받으며 연주되는데 코다

45) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리①베토벤」(서울: 음악세계, 1999), 312.

46) Lewis Lockwood and Mark Kroll, 「The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance」, 15.

47) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리①베토벤」, 313.

48) Lewis Lockwood and Mark Kroll, 「The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance」, 15.

에 가서는 각 동기들이 변형, 발전되어 화려하게 연주된 후 마무리 된다.⁴⁹⁾

Op. 23, Op. 24

프리스 백작에게 헌정된 Op. 23, 24는 1801년에 동시에 작곡되어 출판되었다. 3악장으로 구성되어 있는 Op. 23은 a 단조에서 긴장감 있게 쓰인 작품이고, Op. 24는 4장조로 구성되어 있으며 F 장조로 따뜻한 분위기에서 아름답고 서정적인 선율로 작곡되어 서로 다른 분위기와 형식을 가지고 있다.⁵⁰⁾

이 시기부터는 고전주의 소나타의 형식이 3악장에서 4악장으로 확대되어 나타나고, 미뉴엣 악장 혹은 느린 악장에 스케르초를 대신함으로써 모차르트의 영향을 벗어나 베토벤만의 개성이 나타난 작품들이라고 볼 수 있다.⁵¹⁾ 훗날 사람들은 Op. 24에 <Spring sonata>로 부제를 붙였다.⁵²⁾

49) Lewis Lockwood and Mark Kroll, 「*The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*」, 15.

50) John Herschel Baron, 「*Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Music*」, 267.

51) John Herschel Baron, 「*Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Music*」, 267.

52) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리①베토벤」, 319.

4) Op. 23 (a 단조)

<표 6> 베토벤, Op. 23

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	a 단조	6/8	presto
2	변주 형식	A 장조	2/2	Andante scherzoso piu Allegretto
3	론도 형식	a 단조	2/2	Allegro molto

Op. 23은 3악장 전체가 A음을 중심으로 조성이 구성되어 있으며 2박자 계통에서 작곡되어졌다. 제 1악장은 6/8 박자로 a 단조로 시작하며 제 1주제 선율이 피아노의 상성부에서 i, iv, V 화성으로 먼저 제시되지만, 제 2주제는 피아노의 왼손과 바이올린이 제시하거나 혹은 피아노 양손이 혼자 연주할 때에는 단3도 간격으로 병진행하며 나타난다.

제 2악장은 익살스러운 스케르초의 성격이 더해졌으며 중세 다성 음악에 쓰인 기법 중 하나인 호켓(hocket)⁵³⁾으로 피아노가 선율을 제시하며 제 1주제와 제 2주제 사이에 연결구가 없는 것이 특징이다.⁵⁴⁾

제 3악장은 코다가 포함된 자유로운 론도형식으로 크게 3부분으로 나눌 수 있다. 1부분에서 피아노의 양손이 2개의 성부로 주제선율을 이루고, 바이올린은 반주 역할을 하는데 3악장 전체에 4번 반복하며 나타난다. 2부분에서는 a 단조와 관계조인 F 장조로 전조되며 피아노에서는 코랄풍을 연상시키는 코드를 제시한다. 3부분에서는 다시 1부분이 재현된 후 코다에서는

53) 중세시대 폴리포니 음악에서 작곡되어지던 기법 중 하나로 하나의 멜로디 혹은 몇 개의 음표를 각 성부에서 번갈아 교대로 나타나 <딸국질>과 비슷한 효과를 낸다.

54) John Herschel Baron, 「Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Music」, 267.

피아노와 바이올린이 화성과 선율을 교대로 주고받으며 마무리 된다.

5) Op. 24 (F 장조)

<표 7> 베토벤, Op. 24

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	F 장조	4/4	Allegro
2	변주 형식	B \flat 장조	3/4	Adagio molto espressivo
3	스케르초 복합3부 형식	F 장조	3/4	Scherzo Allegro molto
4	변형된 론도 형식	F 장조	2/2	Allgro ma non troppo

총 4악장으로 구성된 Op. 24의 제 1악장은 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 중에서 처음으로 바이올린이 제 1,2주제 선율을 먼저 제시한다.

제 2악장은 피아노의 왼손에서 B \flat 장조의 분산화음이 주제선율이 제시되기 전 한마디의 전주를 포함하고 있다. 주제와 2개의 변주, 그리고 코다를 가지고 있으며 하나의 주제선율을 자유롭게 연속적으로 변주하는 구조로 쓰여 졌다.⁵⁵⁾

제 3악장은 미뉴엣 대신 스케르초의 형식을 사용함으로써 트리오와 대조되는 분위기를 나타내고 있다.

제 4악장은 론도형식으로 작곡되었으며 제 1악장의 주제음형의 일부 요소

55) 전혜봉, “베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번 (Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구”, (성신여자대학교 박사학위논문, 2014). 56-57.

를 변형, 발전되어 나타난다.

Op. 30

베토벤이 하일리겐슈타트 유서를 남기며 창작활동에 어려움이 있었던 1802년에 Op. 30의 3개의 소나타(A, c minor, G)가 작곡되었다. Op. 30 부터는 소나타의 악장이 확대되거나 마지막 악장에 푸가나 대위법을 사용하고, 변주곡 작품에 부제를 사용 하는 등 자신만의 독창적인 음악스타일을 구축하였다.⁵⁶⁾ 또한 이 3개의 소나타는 러시아 황제 알렉산더 1세 (Alexander I)에게 헌정되어 “알렉산더 소나타”라고도 불린다.⁵⁷⁾

6) Op. 30 No. 1 (A 장조)

<표 8> 베토벤, Op. 30 No. 1

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

A 장조로 시작하는 제 1악장은 소나타 형식으로 두 악기가 서로 동등하게 대위법적인 짜임새로 나타난다.

⁵⁶⁾ 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리①베토벤」, 322.

⁵⁷⁾ John Herschel Baron, 「Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Music」, 267.

제 2악장은 론도형식으로 피아노 상성부에서 붓점 리듬을 연주할 때 바이올린에서는 주제선율을 연주하고 피아노의 하성부는 대선을 역할을 한다.

제 3악장은 주제와 6개의 변주로 이루어져 있으며 변주 1,2,3은 두 악기가 대화하듯이 서로 주고받으며, 4변주에서는 중음주법과 4성부의 화성이 많이 나타난다. 제 5변주는 a 단조 대위법적인 구조에서 두 악기가 연주되며 2마디 정도의 짧은 Adagio가 삽입된 후 붓점 리듬으로 바뀌어 연주된다. 제 6변주에서는 원 조성인 A 장조로 돌아오며 6/8박자로 바뀌며 크게 3부분으로 나누어진다. 1부분은 피아노에서 먼저 제시된 주제선율이 8마디씩 규칙적으로 바이올린이 이어받아 연주하고 2부분은 A 장조의 주제선율이 I의 화성을 점 4분음표 리듬에서 피아노의 하성부에서 제시할 때, 바이올린이 한마디 간격차이를 두고 나와 대선을 연주하며 반진행하는 구조로 나타난다. 3부분은 피아노의 상성부에서 제시된 선율은 V의 화성을 제시하고 바이올린은 I의 화성을 나타내는데 이때 두 성부가 2마디 간격이나 1마디 간격 혹은 한마디 안에서 서로 주고받으면서 악장이 마무리된다.

7) Op. 30 No. 2 (c 단조)

<표 9> 베토벤, Op. 30 No. 2

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	c 단조	4/4	Allegro con brio
2	3부 노래 형식	A b 장조	2/2	Adagio cantabile
3	스케르초 복합3부 형식	C 장조	3/4	Scherzo Allegro
4	소나타-론도형식	c 단조	2/2	Allegro

Op. 30 중 단조로 작곡되어진 7번의 제 1악장의 제 1주제는 피아노의 양손이 유니즌으로 굴림음형⁵⁸⁾을 8마디 제시한 후 바이올린이 받아서 나오며, 2주제는 나란한 조인 E \flat 장조로 전조되어 바이올린이 스타카토와 붓점 리듬으로 선율을 연주한다.

3부의 노래 형식으로 작곡되어진 제 2악장은 A 부분에서 피아노가 주제를 8마디 연주하며 B 부분에서는 같은 으뜸음조인 a \flat 단조로 전조되는데, 피아노가 16분음표 음형의 아르페지오를 스타카토로 연주할 때, 바이올린은 2분음표로 나타내며 두 악기가 대조를 이룬다. coda에서는 ff를 사용한 7연음부가 피아노의 양손과 바이올린에서 교대로 나타난다.

제 3악장은 복합 3부형식의 스케르초형식에 헤미올라와 캐논기법이 사용되었다.

제 4악장은 Allegro로 2/2 박자의 론도 소나타형식으로서 피아노에서 주제선율 8마디가 제시되는데 여기서 사용되어진 음형과 아티클레이션이 4악장 전체에 확대, 축소, 변형되어 나타난다.⁵⁹⁾

58) Walter Riezler, 「베토벤」, 나주리, 신인선 역 (경기: 음악 세계, 2009). p 197-198 - 이승윤, “베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 9번 A장조 op. 47 ‘크로이처’ 연구,”(성신여자대학교 박사학위논문, 2012), 22, 재인용.

59) 최아람, “Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata No. 7 in C minor Op. 30, No. 2에 대한 분석연구,”(영남대학교 석사학위논문, 2012), 53.

8) Op. 30 No. 3 (G 장조)

<표 10> 베토벤, Op. 30 No. 3

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	G 장조	6/8	Allegro assai
2	미뉴에트에 가까운 복합3부형식	E b 장조	3/4	Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso
3	론도 형식	G 장조	2/4	Allegro Vivace

7번과는 대조적인 분위기로 시작하는 Op. 30 No. 3은 제 1악장의 제 1주제에서 두 악기가 G 장조 스케일의 굴림음형을 유니즌에서 제시한다. 제 2주제는 원래 딸림조인 D 장조로 전조되어야 하는데, D 장조의 같은 으뜸음조인 d 단조로 작곡되어졌다.⁶⁰⁾

‘알맞은 빠르기로 우아하게’라는 지시어가 붙어 있는 제 2악장 미뉴엣은 발전부가 축소된 불규칙한 3부분 형식으로 쓰여 졌다.⁶¹⁾

제 3악장은 론도형식으로 피아노가 먼저 주제선율을 제시하며 계속해서 두 악기가 주제선율을 번갈아 가며 연주한다. 코다에서는 G 장조의 b VI인 E b 장조에서 주제선율이 한번 더 제시되고, 악장은 다시 원조성인 G 장조로 돌아와 정격중지로 마무리 된다.

60) 장하라, “베토벤의 바이올린 소나타 연구 : -G 장조 소나타 No.8, Op.30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구,”(성신여자대학교 석사학위논문, 2013), 62. 인용.

61) 김미영, “Beethoven violin sonata op.30-3 에 관한 연구,”(단국대학교 석사학위논문, 2012), 25.

9) Op. 47 (A 장조)

<표 11> 베토벤, Op. 47

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	A 장조	3/4	Adagio Sostenuto-Presto
2	변주 형식	F 장조	2/4	Andante con Variazioni
3	소나타 형식	A 장조	6/8	Presto

Op. 47은 베토벤이 작품에 직접 “Sonata per il Pianoforte ed uno Violino obbligato in uno stile molto concertante come d’ne Concerto(Sonata for piano and one required violin in a very concertante stlye, like a conerto) »<거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 바이올린 오블리가토의 피아노 소나타>라고 언급하였다.⁶²⁾ 처음에는 바이올리니스트 브리지 타워(George Augustus Polfreen Bridgetower, 1779-1860)를 위해 작곡 되었으나 베토벤과 의견차이로 인해 초연 후 크로이처(R. Kreutzer, 1766-1858)에게 헌정되어 그 후 ‘크로이처소나타’로 불리게 되었다.⁶³⁾

제 1악장은 느린 서주가 포함된 소나타 형식이며 제 2악장은 주제를 포함한 4개의 변주와 코다, 제 3악장은 발전부가 축소되고 긴 코다를 가지고 있는 소나타 형식으로 이후 낭만파 작곡가들에게도 많은 영향을 주게 되었다.

⁶²⁾ John Herschel Baron, 「*Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Music*」, 268-269.

⁶³⁾ John Herschel Baron, 「*Intimate Music: A History of The Idea Of Chamber Music*」, 268.

이 곡의 3악장은 원래 Op. 30 No. 1의 마지막 악장을 위해 작곡되었으나, 6번 소나타의 곡 전체의 분위기와 맞지 않는다는 이유에서 새로 수정되어 9번 소나타의 3악장에서 사용되었다.⁶⁴⁾

10) Op. 96 (G 장조)

<표 12> 베토벤, Op. 96

악장	형식	조성	박자	빠르기
1	소나타 형식	G 장조	3/4	Allegro Moderato
2	3부 형식	E b 장조	2/4	Adagio espressivo
3	스케르초 복합3부형식	g 단조	3/4	Scherzo Allegro
4	변주곡 형식	G 장조	2/4	Poco Allegretto

Op. 96은 <크로이처>를 쓴지 9년이 지나 작곡되어진 곡으로 루돌프 대공에게 헌정되었다. 앞서 작곡한 <크로이처>와는 다른 분위기를 가지고 있으며 프랑스 바이올리니스트 피에르 로드의 연주기법을 염두에 두고 작곡되었다.⁶⁵⁾ 제 1악장은 소나타형식, 제 2악장은 A-B-Á-Coda, 제 3악장은 복합 3부 형식으로 Scherzo와 Trio가 음악적으로 대비됨을 보여주고, 제 4악장은 주제와 8개의 변주의 성격을 보여주는 하지만 변주1, 변주2 라고 적혀져 있는지 않아 각각의 변주가 겹세로줄을 통하여 마무리되지 않고 연결되어 나타난다.

64) 음악지우사, 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리①베토벤」, 334.

IV. 피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96

1. 작곡 배경

1812년에 작곡되어 베토벤의 후원자인 루돌프 대공에게 헌정된 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96>은 9번 크로이처를 쓴지 9년이 지나서 작곡된 베토벤의 마지막 바이올린 소나타이다. 이 소나타는 프랑스 바이올린 연주자 로드(Jacques Pierre Joesph Rode, 1774-1830)와 루돌프 대공(Johann Joseph Rainer Rudolph, 1788-1831)을 위해 1812년 비엔나 로프코비츠(Lokowitz soiree)후작의 저택에서 초연되어 1816년 슈타이너(S.A. Steiner)에 의해 출판되었다. 당시 로드는 18세기 프랑스의 저명한 바이올리니스트였지만 이 작품을 받았을 때만 해도 “rushing passage”(빠르게 몰고 나가는 악절)에 어려움을 느꼈다. 그러나 나머지 9개의 소나타와는 다르게 베토벤이 로드와 서신을 주고받으며 프랑스 음악의 세련된 음색과 로드의 연주기법을 고려한 작품이다.⁶⁶⁾

<피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96>은 목가적이고 서정적이면서 동시에 에너지가 넘치는 다양한 특징을 가지고 있으며 하나의 주제선율을 피아노와 바이올린이 서로 나누어 연주하는 음악체공작업(durchbrochene Arbeit)기법이 각 악장에서 두드러지게 나타난다.⁶⁷⁾ 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)는 피아노와 바이올린이 서로 짧은 음형을 주고받으며 확장되어 발전하는 이 곡으로부터 영감을 받아 <피아노 트리오 D. 929 E♭ 장조(Piano Trio in E♭ Major)>(1827)를 작곡하였다.⁶⁸⁾ 또한 칼 플

⁶⁶⁾ Boris Schwarz, “Beethoven and the French Violin School.”

www.jstor.org/stable/740706

[2015년 11월 5일 접속]

⁶⁷⁾ 김용환, 「음악세계 서양음악사-19세기 음악」, (서울: 음악세계, 2010), 46.

⁶⁸⁾ Luwis Lockwood, 「Beethoven-The Music and the Life」, 310-311.

래쉬(Carl Flesch, 1873-1944)⁶⁹⁾는 <10개의 피아노와 바이올린 소나타> 중에서 비루투오소의 기교적인 면을 피하고, 깊고 섬세하고 서정적으로 정교하게 작곡되어진 곡이라고 표현하였다.⁷⁰⁾

<표 13> 베토벤, Op. 96

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디 수
1악장	소나타 형식	G 장조	3/4	Allegro moderato	281
2악장	아리아 형식	E \flat 장조	2/4	Adagio espressivo	67
3악장	스케르초 Trio (복합3부 형식)	g 단조	3/4	Scherzo Allegro	129
4악장	주제와 변주곡 형식	G 장조	2/4	Poco Allegretto	295

⁶⁹⁾ 마르시크가 길러낸 19세기 헝가리 출신의 프랑스 바이올리니스트.

솔로와 실내악 뿐만 아니라 교육자로 활동하며 로스탈, 골드베르크, 셰링, 느비 등 수많은 대가를 배출했다.

⁷⁰⁾ Luwis Lockwood, 『Beethoven-The Music and the Life』, 310-311.

2. 작품 분석

1) 제 1악장 : 3/4 Allegro moderato, G 장조

제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부, Coda로 이루어진 고전주의 소나타 형식이다. 제시부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 종결구로 구성되고 발전부는 경과구의 요소들을 가져와 변형 발전되어 나타난다. 재현부는 제시부와 구성은 같고 Coda가 나온다.

악장의 형식 구조는 다음과 같다.

<표 14> 베토벤, Op, 96 제 1악장

형식	부분	마디	부분	구성
제시부	제 1주제	1-19	a	G장조
	경과구	20-40		G장조-D장조
	제 2주제	41-78	b	D장조-(B \flat 장조)-D장조
	종결구	79-95	c	D장조
발전부		96-141		g단조-B \flat 장조-a단조-d단조-e단조-G장조
재현부	제 1주제	142-158	a'	G장조-(E \flat 장조)
	경과구	159-179		G장조
	제 2주제	180-217	b'	G장조-(E \flat 장조)-G장조
	종결구	218-238	c'	G장조
Coda		239-281		G장조

제시부 (마디1-95)

제 1악장의 제시부는 마디1-95까지 해당되며 크게 제 1주제, 경과부, 제 2주제, 종결구로 나눌 수 있다.

제 1주제 (마디1-19)

일반적으로 소나타는 제 1주제가 제시된 후에 확실한 종지를 가진 후 경과부로 넘어가지만, 이 소나타의 제 1주제는 4분음표와 8분음표로 이루어진 음형a(♪♪♪)와 8분음표로 구성되어 나타나는 음형b(♪♪♪♪)가 하나의 주제선율을 이루며 피아노와 바이올린이 하나의 주제선율을 나누어 연주한다. 이때 음형b가 반복, 변형, 확대되어짐에 따라 경계가 모호해져 주제를 마무리 하며 경과부로 넘어가는 시점에서 음형b를 반복해서 주제의 길이가 연장되고 있는 것을 알 수 있다.

못갓춘마디에서 바이올린이 먼저 솔로로 음형a를 연주하면, 마디2에서 피아노 상성부에서 음형a를 모방하여 옥타브 아래에서 연주한다. 다시 마디3에서 바이올린이 음형a를 제시 할 때에는 3번째와 4번째 음정이 3도에서 6도로 변형 되어 나타나는데, 이때 피아노는 코드 반주를 제시하며, 마디4-6부터는 새로운 음형b를 가지고 바이올린이 주제선율을 마무리한다(악보 10).

<악보 10> 베토벤, Op. 96, 제 1악장 마디1-8

마디7에서는 음형a의 선율이 피아노의 상성부에서 먼저 제시되어 바이올린과 서로 주고받으며 나타난다. 마디10-12는 마디4-6에서 제시된 G 장조의 I 안에서 펼침 화음으로 나타난 음형b의 요소인 8분음표를 가져와 피아노 상성부와 바이올린이 IV를 펼침화음에서 병진행으로 연주한다.

이때 마디12의 세 번째 박자부터 피아노의 하성부에서도 음형b가 나오기 시작해 3개의 성부가 G 장조의 IV - II - vii^o₆ - I의 화성진행으로 마디19까지 각 성부가 모방하여 연장되어 나타나 제시됨으로써 음역이 확대되고 폭이 넓어지는 효과도 함께 나타난다(악보 11).

<악보 11> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디6-19

음형b 가 두 악기 사이에서
펼침화음 반진행으로 나타남

6

피아노에서 주제선을 제시

3도

6도

G : I IV 피아노의 하성부에서도 음형b 제시

13

ii vii° I₆

경과구 (마디20-40)

경과구에서는 두 악기의 역할이 서로 전위되거나 혹은 하나의 선율을 두 악기가 나누어 연주하는 방식으로 제시되고, 마디33부터는 제 2주제로 가기 위한 도미넌트 화성(V)이 나타난다.

마디20-22에서는 피아노의 상성부에서 선율이 먼저 제시될 때 바이올린은 반주의 역할을 하고, 이 3마디 선율은 마디23-25에서 바이올린이 모방하여 연주한다. 이러한 모방 기법은 마디37까지 두 악기 사이에서 계속 나타난다. 마디26-27에서 피아노가 먼저 2마디 선율을 연주하면, 마디28-29에서 바이올린이 선율을 이어받고, 다시 피아노가 마디30-32에서 받아 연주하는데 마디32의 피아노의 하성부에서 제시되는 G^{#71})은 D 장조의 *vii₇/v* 화성으로 한마디 더 연장되어 나타나 2+2+3의 구조에서 제시된다.

마디33-34에서는 피아노의 상성부와 바이올린 사이에 스트레토 근접 기법이 나타나며 마디33-34에서 제시된 2:3의 피아노 양손리듬은 마디34-35에서 피아노의 하성부와 바이올린에서 겹치며 나타나며, 마디33-37까지 4번에 걸쳐서 두 악기가 스트레토⁷²⁾ 근접 모방을 보여주고 있다. 이때 마디33부터는 피아노의 하성부에서 A와 a음정은 2주제의 조성을 암시하는 D 장조의 V로 페달 포인트가 시작되며, 마디38-40에서는 피아노에서 A 장조의 스케일이 나타나 제 2주제로 자연스럽게 연결된다(악보 12).

71) 음의 표기는 Robert Ottman, 「*Elementary Harmony*」(Englewood Cliffs Prentice Hall, 1989), 5에 나온 표기법을 근거로 하였다. 예를 들어, C음의 표기법을 제일 낮은 음부터 적어보면 CC, C, c, c¹(가온다), c², c³, c⁴의 순으로 표기된다.

72) 이탈리아어로 좁은, 긴박한 이라는 뜻을 가지고 있으며 주로 푸가의 끝부분에서 응답이 주제가 끝나기 전에 혹은 주제가 완결되기 전에 응답이 나타나 긴장감을 고조시키기 위해 사용된다.

<악보 12> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디20-40

20 바이올린이 피아노에서 제시된 동일한 선율을 반복함

26 하나의 선율을 나누어 연주함

32 한마디 단위로 스트레토 기법이 겹쳐서 나타남

G : I
D : IV

37

피아노의 양손에서 A 장조의 스케일이 나타남

제 2주제 (마디41-78)

경과구를 통해 원조인 G 장조의 딸림조로 바뀌어 D 장조에서 시작하는 2주제는 마디41-78까지 해당되며, 1 부분(마디41-58)과 2 부분(마디59-78)으로 나누어진다.

1 부분 (마디41-58)

제시부의 제 1주제는 선율적이며 펼침화음으로 구성되어 있는 반면 마디 41-48의 제 2주제의 선율은 피아노의 양손에서 붓점 리듬(♩ 7 ♩ ♩)이 제시된다. 이때 바이올린은 경과부에서 사용되어진 3연음부의 리듬을 연주하며 반주의 역할을 하고 있다.

마디49부터는 역할이 전위되어 바이올린이 제 2주제 선율을 제시하는 동안 피아노의 상성부는 펼침화음으로 그리고 하성부는 코드 화성을 연주한다. 이미 경과구에서 나온 2:3의 리듬이 마디47의 피아노에서 선율이 하행할 때 제시되며, 마디55-57에서는 피아노의 상성부와 바이올린이 함께 2:3의 리듬을 연주한다(악보 13).

<악보 13> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디41-58

41

제 2주제의 1부분 주제 선율

cresc.

46

피아노 양손에서 2:3 리듬

ritard.

a tempo

sf

3 3 3

50

—바이올린이 제 2주제의 1부분 선율을 모방—

cresc.

cresc.

54

sf

3 3 3

ritard.

ritard.

피아노의 상성부와 바이올린이 2:3 리듬을 함께 제시

2 부분 (마디59-78)

2 부분은 D 장조의 단조적 차용화음인 $bVI \text{ } ^b_5$ 로 Bb 장조가 사용되어 새로운 분위기가 제시된다. 마디59-62에서는 피아노가 4마디의 선율을 제시 하는 동안 바이올린은 중음주법에서 화성을 채워주고 있다. 마디63-66에서는 두 악기의 역할이 전위되어 나타는데, 피아노가 마디59-62에서 연주했던 선율을 받아 바이올린이 연주하고, 이때 마디64의 피아노의 하성부는 바이올린의 주제선율의 4도 아래에서 병진행으로 나타난다. 또한 마디 63-71에서 시작되는 피아노의 상성부는 트릴은 단조적 차용화음의 6도의 5음 이었던 $f^2 \text{ } ^b_4$ 가 반응계적으로 상행하는 트릴을 통해 딸림음 a^2 에 도달하여 D 장조의 V에서 페달 포인트를 나타내고 있다. 두 악기는 f, sf, crese를 표현하고 마디71에서 제시되는 피아노의 상성부 $a^{\#2}$ 음은 경과음이자 증3화음으로 긴장감을 극대화시키며 마디72의 IV로 가기위한 준비를 하고 p.dolce로 악상이 바뀌어 대조를 함께 보여 주고 있다.

마디72-75에서 피아노가 선율을 제시하며 G 장조의 IV-ii₆-V-I의 화성을 제시한 후에 마디76-78부터는 바이올린이 동일한 선율을 이어받아 반복한 후 제 2주제를 마무리 하고 종결구로 이어진다(악보 14).

<악보 14> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디59-78

59 2주제의 2부분 선율

64 바이올린이 제 2주제의 2부분 선율을 모방 — 반음계적 상행 후 페달포인트

4도 아래 병진행

IV로 가기 위한 경과음이자 증3화음 효과를 나타냄

69 *p* (*dolce*)

74

D : bVI_3
B : I

I_4 V_7 bVI_3

bIV_6 vii_6/V V_7 V_6

I_6 IV ii_6

V I

종결구 (마디79-95)

종결구서는 경과구에서 제시된 셋잇단음표 리듬이 변형, 반복되어 나타나는데 이때 한숨모티브가⁷³⁾ 두 악기 사이에서 번갈아가며 나타난다.

마디79-81은 피아노의 상성부와 바이올린이 6도로 병진행을 하며 피아노의 하성부는 반진행으로 나타난다. 마디82-85에서 한번 더 반복될 때에는 피아노의 상성부에서 3도 병진행이 나타나며 피아노의 하성부에서는 반진행으로 제시된다. 이때 바이올린은 D 장조의 5도 음정인 a¹음을 연주한다.

마디85-88과 마디89-91은 한숨모티브의 선율이 두 악기 사이에서 번갈아가며 나타나는데, 마디85-88은 피아노의 상성부에서 한숨모티브의 선율이 옥타브로 먼저 제시되고, 이때 바이올린은 한숨모티브가 끝날 때 마다 두 번째 박자에서 중음주법으로 연주한다.

마디89-91부터는 두 역할이 바뀌어 바이올린이 마디85-88의 피아노보다 한 옥타브 위에서 한숨모티브 선율을 제시하는 동안 피아노의 양손은 D 장조의 V와 I의 화성을 셋잇단음표 리듬에서 유니즌으로 연주한다.

마디91-94는 마디87-88에서 제시된 피아노의 상성부 음형 b b¹-a¹음정이 바이올린에서에서 4번 연장 되어 연주되며, 이때 피아노의 양손은 D 장조의 V, I, V⁴/₃/IV 화성진행이 병진행 및 반진행으로 연주된 후 종결구가 마무리되며 발전부를 준비한다(악보 15).

⁷³⁾ Lewis Lockwood and Mork Kroll, 「*The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*」, 114-116.

sighing motive : 체코의 작곡가이자 바이올리니스트인 요한 슈타미츠(Johann wenzel Anton Stamitz, 1717-1757)를 중심으로 만하임악파에서 사용되어진 음악 기법 중 하나로 만하임 한숨이라고도 불린다. 두 음정이 슬러로 연결되어 있으며 두 번째 음정에 비해 첫 번째 음정은 무게를 더 두고 자연스럽게 들어 올리는 기법이다.

<악보 15> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디79-95

바이올린과 피아노의 상성부에서 6도 병진행
피아노의 상성부에서 3도 병진행으로 나타남

79

83

바이올린이 한숨모티브를 받아서 연주할때는 시 \flat 라 4번 연장되어 연주됨

88

93

D: V / IV gm: V₇ / iv

발전부 (마디96-140)

소나타 형식의 발전부에서는 제시부의 1,2주제나 새로운 음형을 가지고 재현부가 나타날 때 까지 변형 혹은 발전시키는 것이 일반적인 특징인데, 이 소나타의 발전부에서는 제시부의 종결구에서 제시된 셋잇단음표 음형과 한숨모티프를 가져와 변형, 발전시켜 사용되었다.

마디96부터 시작되는 발전부는 종결구에서 나온 연속적인 셋잇단음표가 피아노의 양손에서 반진행 되고, 마디92-95에서 바이올린이 제시한 한숨모티프가 마디98-102에서 피아노의 상성부에서 옥타브로 나타난다. 이때 바이올린과 피아노의 하성부는 셋잇단음표 리듬에서 반진행으로 반주의 역할을 한다. 마디102-105는 종결구의 마디84-88에서 제시된 한숨모티프의 음형들이 피아노의 상성부와 바이올린에서 교대로 모방하여 나타난다. 마디105의 3번째 박자와 마디106의 첫 번째 박자(4분음표와 2분음표) 음형이 109까지는 피아노의 상성부에서 옥타브로 4번 제시되는데, 이때 바이올린은 2번째 박자에서 중음 주법을 보여줌으로써 빈 공간을 채워주는 역할을 하며 피아노의 하성부는 셋잇단음표 음형을 연주한다. 마디109-116에서는 바이올린이 처음으로 한숨모티프의 마지막 음표인 4분음표와 2분음표(♩, ♪)를 제시하며, 이때 피아노의 상성부에서 옥타브로 한숨 모티프를 받아 서로 대화 하듯이 주고받으며 연주한다.(악보 16).

<악보 16> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디96-116

96 역할이 전위되어 나타남

마디84-88에서 제시된 한숨모티브의 음형이 발전부에서 피아노의 상성부와 바이올린이 교대로 모방

101

106

111 *sempre p*

a: V₇ i V

마디116-127은 셋잇단음표음형이 바이올린, 피아노의 상성부와 하성부에서 각각 병진행 및 반진행하며 성부가 교차되어 제시된다. 마디116에서는 E 장조 코드가 피아노의 양손에서 제시되는데, 이때 피아노의 하성부에서 제시된 음형은 마디117에서 바이올린이 모방하여 연주하고, 마디118에서는 다시 피아노의 하성부에서 나타난다.

마디120-123도 a 단조에서 그리고 마디124-127은 d 단조에서 마디116-118에 나타난 특징이 동일하게 나타난다. 마디127에서 제시된 피아노의 상성부에 나타나는 연속적인 3도 병진행이 마디128-130에서는 3마디 연장되어 나타나고, 마디127-130은 피아노의 하성부에서 d-d#-e-A의 화성진행으로 제시되고, 마디131에서는 확고한 G장조의 V₇에 도달하며 재경과구가 시작된다. 이때 바이올린은 반주의 역할을 한다(악보 17).

<악보 17> 베토벤 Op. 96 제 1악장 마디116-131

116 서로 모방하여 성부교차가 이루어짐

am : V

120

i

124

iv

128

em : V₇

G : vi

V₇ / V

V₇

발전부의 종결구이자 재현부로 가는 연결구의 역할을 하는 마디131-139에서는 f, p의 악상 대조와 함께 바이올린과 피아노의 양손에서 셋잇단음표 리듬이 제시된다. 이때 바이올린의 첫째 코드는 중음 주법에서 연주되고 피아노의 상성부와 병진행 관계이며 피아노의 하성부는 마디131-133, 마디135에서 D음을 페달 포인트로 나타낸다.

마디140-141은 재현부의 주제를 바로 제시하지 않고 처음 b¹을 두 악기가 서로 주고받으며 G 장조의 I 구성음이 나타난다. 이때 바이올린은 pizz와 arco를 그리고 피아노는 양손에서 트릴을 사용하여 1주제가 재현되는 마디141로 자연스럽게 연결하면서 함께 발전부를 마무리 한다(악보 18).

<악보 18> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디131-141

바이올린과 피아노의 양손에서 셋잇단음표 리듬 제시

131

P.P

136

주제 선을 암시

pizz arco tr pizz arco tr

재현부 (마디142-238)

원조성인 G 장조로 시작되는 재현부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 종결구, 코다로 이루어져 있다.

제 1주제 (마디142-147)

마디142-147의 제 1주제는 제시부의 선율과 동일하게 재현되지만 제시부에서 바이올린이 먼저 주제를 제시했다면 재현부에서는 피아노가 주제선율을 먼저 나타낸다. 마디148의 3번째 박에서는 피아노가 바이올린의 주제선율을 그대로 반복하는 것이 아니라, 음형a의 첫 번째 두 번째 음형을 반음 내려 제시함으로써 G 장조의 단조적 6도 차용 화음인 Eb 장조에서 주제선율이 연주되는 것을 보여준다.

제시부에서 마디10-19는 음형b의 화성진행이 3번에 걸쳐서 연주되지만, 재현부의 마디152-158에서는 Eb 장조의 I에서 병진행으로 7마디동안 동일하게 나타나고 있다(악보 19).

<악보 19> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디141-158

141 arco *tr* *p dolce*

G : I V I₆ V I₆ I

147 *tr* *tr*
반음내려 G장조의 단조적 VI화음인 E_b장조로 전조되어 나타남

V I E_b : I₆

153

경과구 (마디159-179)

제시부의 경과부에서는 주제선율을 피아노가 이끌고 갔다면, 재현부에서는 바이올린이 주도적으로 주제선율을 제시하고 있음을 알 수 있다.

제시부의 경과부에서 마디20-22, 마디23-25는 두 악기가 서로 전위되어 나타났던 것과 다르게, 재현부의 경과부에서는 마디159-161에서 제시된 바이올린 선율이 마디162-164에서 피아노가 받아서 연주하는데, 이때 바이올린은 반주를 하지 않는다.

마디165-171은 바이올린과 피아노가 하나의 선율을 두 마디 간격으로 교대로 나누어 연주하거나 유니즌으로 제시한다. 마디165-166에서 제시된 바이올린의 선율은 마디167-168에서 피아노가 이어받아 나타내고, 마디169부터 마디171까지는 두 악기가 유니즌으로 제시되어 하나의 선율을 마무리한다. 이때 마디165와 마디169의 피아노의 강박에 제시된 f는 바이올린이 주도적으로 선율을 이끌고 가도록 도와주고 있다. 마디172부터 마디179까지는 스트레토 근접 모방을 보여준다. 이때 피아노의 하성부는 G 장조의 딸림음인 d음을 페달포인트의 지속음으로 하여 동일하게 원조성에서 나타날 것을 보여준다(악보 20).

<악보 20> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디159-179

159 바이올린에서 제시된 선율을 피아노의 상성부에서 반복

164 하나의 선율을 교대로 연주하다가 유니즌으로 나타남

170 한마디 단위로 스트레토 기법이 나타남

175

E♭ : I
G : ♭VI₃ → V

제 2주제 (마디180-217)

마디180-217은 제 2주제가 제시되는 부분으로 G 장조의 딸림조인 D 장조로 전조되지 않고 원래의 조성인 G 장조에서 시작된다. 제 2주제는 1 부분(마디180-197)과, 2 부분(마디198-217)으로 나누어진다.

1 부분 (마디180-197)

마디180-187에서는 G 장조에서 제 2주제 선율이 제시되며 제시부와 동일하게 피아노가 먼저 주제선율을 연주한다. 이때 바이올린은 셋잇단음표 리듬에서 반주의 역할을 하고, 마디187의 3번째 박에서 바이올린이 피아노의 3연음부 진행에 더해져 마디188-197은 바이올린이 주제선율을 연주한다. 제시부의 마디55-57에서는 피아노의 상성부와 바이올린이 2:3의 리듬을 연주한 것에 비해, 재현부의 마디193-196에서는 피아노의 양손과 바이올린이 2:3의 리듬을 제시하며 화성과 표현이 확대되어져 나타난다(악보 21).

<악보 21> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디180-197

180

재현부의 제 2주제 선율

G : I

186

제 2주제의 선율을 바이올린이 받아서 연주

피아노 양손에서 2:3 리듬 제시

192

반복시 피아노와 바이올린이 2:3 리듬 제시

2 부분 (마디198-217)

제시부의 구조와 형식이 동일하게 나타나는 2부분은 G 장조의 단조적 6도 화음인 Eb 장조에서 새로운 분위기를 제시하며, 제시부와 동일하게 피아노에서 주제선율 마디198-201에서 먼저 제시한다. 마디202-205는 바이올린이 받아서 주제선율을 제시하는데 코드만 연주하던 피아노의 하성부가 마디203-204까지 선율을 모방하여 제시하고, 마디202부터 시작되는 피아노 상성부의 긴 트릴은 마디211의 IV로 해결될 때 까지 crese에서 반음계적으로 상승하여 Eb 장조에서 다시 원조성인 G 장조로 돌아오는 준비를 한다. 마디211-214의 피아노의 상성부 선율이 마디215-217의 바이올린에서 한 번 더 반복 한 후 종결구로 넘어간다(악보 22).

<악보 22> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디198-217

198 *a tempo*

202

206 반음계적 상행 후 페달포인트로 나타남

212 피아노의 선율의 바이올린이 한번 더 반복함

Harmonic analysis: $E_b: I$, $G: \flat VI_{7/5}$, $V_7 / \flat VI_{7/5}$, $\flat VI_{7/5}$, $V_7 / \flat VI_{7/5}$, iv_6 , V_7

Performance markings: *a tempo*, *f*, *sf*, *p*, *cresc.*, *p dolce*, *3*

종결구 (마디218-239)

재현부의 종결구에서는 제시부의 마디91-97에서 사용되어졌던 한숨 모티브의 음형과 셋잇단음표의 펼침화음이 다시 재현되어 두 악기가 서로 대화하듯이 나타난다.

제시부의 종결구와 동일한 구조에서 나타나는 마디218-220은 피아노의 상성부와 바이올린이 6도로 병진행을 하며, 이때 피아노의 하성부는 반진행을 한다. 마디221-223에서 피아노의 상성부는 3도로 병진행하고 하성부는 반진행을 하며, 이때 바이올린은 반주의 역할을 한다. 마디224-227, 마디228-230의 제시부의 종결구와 동일한 구조로 나타나는데, 마디224-227까지 피아노의 상성부에서 한숨모티브의 선율이 옥타브로 먼저 제시된 후 마디228-231에서 바이올린이 동일한 선율을 받아 연주한다(악보 23).

<악보 23> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디218-230

마디218-219 피아노의 상성부와 바이올린의 6도 병진행이
피아노 양손에서 3도 병진행으로 나타남

피아노의 선율을 바이올린이 받아서 연주

마디226의 3번째 박자와 마디227의 1번째 박자에 사용된 $e b^1-d^1$ 음형이 마디230-234의 바이올린에서 4번 제시되고 이때 피아노의 양손은 병진행 및 반진행으로 나타난다. 마디234-238에서는 한숨 모티브가 반복 될 때 피아노 상성부에서 옥타브에서 연주되고, 제시부보다 5마디가 더 연장된 후 코다로 넘어간다. 이때 마디231-233의 피아노의 양손에서 제시된 반진행 및 병진행이 피아노의 하성부와 바이올린에 동일하게 나타난다(악보 24).

<악보 24> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디226-239

226

231

236

바이올린에서 4번 반복할때
피아노의 양손은 병진행 및 반진행으로 나타남

바이올린에서 4번 반복할때
피아노의 양손은 병진행 및 반진행으로 나타남

G: I₄ V₇ V₃/IV IV

Coda (마디239-281)

마디239-281의 코다는 1주제의 음형a와 음형b가 반복, 변형, 결합되어 제시되면서 악장이 마무리 된다. 마디238에서 피아노가 C 장조에서 제 1주제의 음형a를 먼저 연주하고 마디239에서는 바이올린이 그리고 마디240에서는 다시 피아노가 주고받으며 나타나고 있다. 마디242-247은 음형b가 변형되어 vii°_7/D , vii°_3/G , vii°_7/C , vii°_2/D , vii°_5/G 의 연속적인 감7화음이 한 마디 간격으로 나타나는데, 이때 피아노의 상성부와 하성부는 반진행으로 나타난다(악보 25).

<악보 25> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디239-247

음형 a가 C장조로 나타남

239

244

음형 b를 사용한 연속적인 감7화음 진행

vii°_3/G vii°_7/C vii°_2/D vii°_5/G

vii°_7/D

pp
tr

마디247-255는 음형b가 피아노의 상성부에서 유지되며 피아노의 하성부는 바이올린이 교대로 음형a를 주고받으며 나타난다. 마디256-259는 피아노 상성부는 음형b를 나타내는 동안 음형 a의 일부가 축소되어 트릴의 1가 생략된 음형a(11)가 피아노의 하성부와 상성부에서 겹쳐서 서로 주고 받는다.(악보 26).

<악보 26> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디247-259

음형a가 바이올린과 피아노의 하성부에서 교대로 나타나고
피아노의 상성부에서는 음형b가 나타남

음형 a의 일부가 축소되어 나타남

마디260-263은 피아노의 상성부는 16분음표 음형으로 바뀌어 G 장조의 I₄⁶화음이 fp로 한번 더 강조 되어진 후 마디262에서는 G 장조의 V₇의 화성에서 트릴을 나타낸다. 이와 같이 2마디 간격으로 16음표와 트릴이 나타나는 구조는 마디262-265에서는 바이올린에서 6도 병행의 트릴이 연주되고, 마디264-267은 피아노의 하성부에서는 마디262-263의 16분음표(♪)음형이 나타나고, 마디265의 2번째 박자부터는 피아노의 하성부도 트릴을 제시하면서 G 장조의 딸림화음인 V 화성이 강조되고 있다.

마디268-270에서는 두 악기가 음형b를 가지고 G 장조의 V를 펼침화음에서 3마디 연장하여 제시되고, 마디271-273은 다시 G 장조의 I 화성이 나타난다. 마디274-278부터는 G 장조의 I화성이 연장되어 제시되는데 음형a의 선율이 마디276에서는 피아노의 상성부, 마디277은 바이올린, 그리고 다시 마디278은 피아노의 상성부에서 연주되어진다. 이때 마디277-288에서 바이올린은 3도 혹은 6도 아래에서 변형된 음형a가 제시되며 1악장에서 처음으로 두 악기가 음형a를 같이 연주한다. 이때 피아노의 하성부에서는 음형b가 제시되며 두 악기 사이에서 음형a와 음형b가 결합되어 함께 나타난다. 마디279-281에서는 바이올린과 피아노의 상성부에서 6도 간격으로 상행하며, G 장조의 IV-V₇-I 화성으로 f에서 마무리한다(악보 27).

<악보 27> 베토벤, Op. 96 제 1악장 마디260-281

260 *fp*

264 *cresc.* *tr.* *sempre p* *sempre p* *pp* *pp*

270 *dim.* *pp* *tr.* *tr.* *pp* *pp*

276 바이올린과 피아노의 상성부에서 음형a의 선율이 동시에 제시됨 *cresc.* *f* *cresc.* *f*

G: I₄⁶ 6도 병진행 V₇ V 화성이 3마디 연장되어 나타남

IV V₇ I

2) 제 2악장 : Adagio espressivo, E b 장조

오스트리아 출신의 바이올리니스트 로스탈(Max Rostal, 1905-1991)⁷⁴⁾은 Op. 96의 2악장을 베토벤의 모든 작품 중에서 가장 아름답고 진심어린 승고한 작품으로 평하였다.⁷⁵⁾ 서정적이고 목가적인 분위기를 지니고 있는 제 2악장은 아리아 형식으로 A-B-A'-Coda로 이루어져있다. A 부분은 제 2악장의 주제선율을 제시하고, B 부분은 A 부분의 선율과 다른 조성을 이룬 후 다시 A'부분에서는 A의 주제가 변형, 발전되어지며 코다로 이어진다.

<표 15> 베토벤, Op. 96 제 2악장

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

⁷⁴⁾ 1957-1982년에는 쾰른음악대학에서 교수를 역임했으며 「*Beethoven-The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on their interpretation*」 책을 집필하였다.

⁷⁵⁾ Rostal, Max, *Beethoven-The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on their interpretation*, 175 - Paul S. Robert, "Beethoven's Opus96: The Sonata for Piano and Violin Perfected," 25, 재인용.

A 부분 (마디1-21)

A 부분은 크게 a 부분(마디1-11), b 부분(마디12-21)으로 나누어진다.

a 부분 (마디1-11)

제 1주제의 a 부분은 마디1-11까지 구성되어 피아노가 4성부의 코랄과 같은 형태에서 주제를 피아노의 상성부에서 연주한다. 마디8에서는 E^b 장조의 I로 종지를 보이지만 마디9-11에서 3마디동안 I의 화성이 연장되어 나타날 때 바이올린이 sotto voce의 지시어를 받아서 1주제를 마무리한다.

마디8의 피아노의 상성부를 마디9의 바이올린이 모방하고, 마디10-11에서는 16분음표(♩)를 반복해서 나타내는데, 마디9의 g¹-f¹-e^b의 76) “Lebewohl”(Farewell) 하행하는 바이올린 선율은 베토벤의 <피아노 소나타 26번>에서 나오는 주제의 일부 음형과 동일하다⁷⁷⁾(악보 28).

⁷⁶⁾ Lewis Lockwood and Mark Kroll, 『The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance』, 114.

⁷⁷⁾ Lewis Lockwood and Mark Kroll, 『The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance』, 117.

<악보 28> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디1-11, 피아노 소나타 26번 제 1
 악장 마디1-3

I Adagio espressivo 피아노의 상성부에서 주제선을 제시

6 Eb: I -6 V₃⁴ I IV₆ -₃⁵ V V₂⁴ I₆ vii₆^o vii₇^o ii V₇/V V₇ 3마디 연장되어 나타남

Lebewohl *sotto voce* *espress.*

Rec. *

I Adagio ♩ = 60 Le-be wohl! *p* *espressivo* [1]

b 부분 (마디12-21)

a 부분의 피아노에서 제시된 주제선율과 다른 새로운 선율이 나타나는 b 부분은 처음 시작하는 a 부분의 피아노의 주제선율과 마디수의 비대칭을 이루며 *espress*에서 마디12-21까지 나타난다. 이때 피아노 양손에서는 4성부의 당김음 리듬($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$)이 나타나고, E \flat 장조였던 조성이 마디15-16은 A \flat 장조, 마디17-18에서는 D \flat 장조, 마디19-21은 A \flat 장조로 바뀌어 나타난다. 마디16부터는 바이올린은 선율이 계속 상행하고, 마디19에서는 바이올린이 64분음표의 리듬에서 *molto dolce*의 분위기에서 제시된다. 마디20-21에서는 A \flat 장조의 I $\frac{6}{4}$ -V-I로 화성이 나타나며 정격 종지한다(악보 29).

<악보 29> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디11-21

바이올린에서 선을 제시

11 *espress.*

15

19 *molto dolce* *cresc.*

cresc.

Lea * *Lea* * *Lea* * (*Lea* *) *Lea* *

Lea * *Lea* * *Lea* (* *Lea*) * *Lea* * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

A^b *D^b*

A^b * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

A^b *A^b:I₄⁶* *V₇* *I*

B 부분 (마디22-37)

B 부분은 E \flat 장조의 버금딸림조인 A \flat 장조로 전조되어 나타나고 다시 E \flat 조성으로 돌아와 IV, V의 화성진행으로 이루어져 있다.

마디22-25는 바이올린 선율이 4분음표와 4분음표 사이는 도약을 하고 2번째 4분음표와 2분음표 사이는 순차진행으로 이루어져 연주하는 동안 피아노의 하성부와 상성부에서는 32분음표 리듬을 번갈아가면서 화성을 채워주는 역할을 한다. 마디26-31은 바이올린의 선율이 4분음표로 바뀌고 피아노의 상성부는 32분음표를 그리고 하성부는 8분음표에서 옥타브로 제시되며 반주의 역할을 한다. 마디32-35에서 E \flat 장조의 V화성인 B \flat 장조의 I화성이 4마디 동안 나타나는데 피아노의 하성부에서는 4분음표 코드에서 그리고 바이올린은 64분음표로 바뀌어 카덴자적인 요소를 보여주고 있다. 마디36부터 바이올린의 리듬이 64분음표에서 다시 8분음표로 리듬이 바뀌고 마디37에서는 vii_7° , $\text{vii}_6^{\flat\circ}/\text{ii}$, ii_6 , V_7 의 화성진행으로 마디38부터 다시 A' 로 되 돌아온다(악보 30).

<악보 30> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디22-40

도약 및 순차진행

22

25 Ab: I₆

28

31 Eb: I₆

dim. cresc. p

dim. p

V

64분음표로 바뀌어 카덴자적인 선율을 바이올린이 연주함

34

cresc.

37

A'

simplice

mezza voce

p

cresc.

E \flat : vii $^{\circ}$ ₇ / vii $^{\circ}$ ₅ / ii $^{\circ}$ ₆ V $_7$

A' 부분 (마디33-53)

A'는 A의 주제선율이 재현되어 나타나며 형식은 동일하나 주제의 선율이 변형, 확대되어 나타나고 A'의 b'는 A부분의 b부분에 비해 5마디 축소되어 나타난다. 크게 a'(마디38-48), b'(마디49-53) 두 부분으로 나누어진다.

a' 부분 (마디38-48)

A의 a 부분에서 피아노가 주제 선율을 시작했다면 A'의 a부분에서는 바이올린이 주제선율을 *mezza voce*, *semplice*의 지시어를 가지고 연주한다. 마디11에서는 바이올린이 제시한 3마디 선율이 마디46-48의 피아노에서 E b 장조의 I 화성이 3마디 동안 연장된 부분으로서 두 악기의 역할만 바뀌었을 뿐 형식과 구조는 제시부의 A 부분의 마디8-11처럼 동일하게 나타나고 있다.(악보 31).

<악보 31> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디38-48

A의 주제선율이 변형, 확대 되어 바이올린에서 제시됨

38 *simplice*
molto vivace

42 Eb : |

46 *fz*

A부분과 동일하게 3마디 연장되어 나타남

b' 부분 (마디49-53)

b 부분은 바이올린이 선율을 이끌며 10마디로 진행되었었지만, b' 부분에서는 피아노가 선율을 제시하며 원조로 돌아가기 위해 b 부분보다 5마디 축소되어 나타난다.

마디49-53의 피아노의 상성부에서는 기존 선율인 8분음표 선율에 64분음표의 음형이 사용됨으로써 화려하게 제시된다. 이때 바이올린은 당김음 리듬에서(♩ ♪ ♪) 반주역할을 한다(악보 32).

<악보 32> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디49-53

49

5마디 축소되어 피아노에서 선율 제시

64분음표 음형 사용

E \flat : I V $_7$ vi IV I $_4^6$ V $_7$

Coda (마디54-67)

이 소나타의 2악장 코다에서는 ABA'에서 제시되었던 당김음과 64분음표의 음형들이 사용되며, 캐논기법을 찾아 볼 수 있다.

코다로 이어지는 마디54-55는 E \flat 장조의 V-I로 종지하며 바이올린에서 선율이 제시된다. 마디56-57에서는 피아노의 상성부, 그리고 마디58-59에서는 바이올린에서 캐논기법으로 p와 crese 함께 주고받으며 나타난다. 이때 피아노의 하성부에서는 E \flat 장조의 I가 지속저음으로 E \flat 장조의 뚜렷한 조성을 확인시켜 주며 2악장이 마칠 때 까지 페달 포인트 역할을 하고 있다. 마디61에서 제시된 p는 2악장이 끝날 때 까지 악상과 pp로 분위기가 여리게 지속되며, 마디65의 음형은(♩. ♯ ♩. ♯ ♩. ♯ ♩. ♯)으로 a부분의 마디11에 나왔던 음형들이 재현되어 나타난다. 마디66의 피아노는 64분음표의 음형을 양손에서 다시 제시하며, 마디67의 바이올린은 c \sharp 1을 페르마타와 함께 연주한다. 이 c \sharp 1음은 E \flat 장조 스케일에는 속하지 않은 음으로 3악장 g 단조의 딸림음인 'D'의 이끈음의 역할로 사용된 것이며 2악장과 3악장은 Attacca to Scherzo라는 지시어와 함께 끊어지지 않고 바로 이어진다(악보 33).

<악보 33> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디54-67

54 피아노의 상성부와 바이올린 사이에 캐논사용

58 E_b : I

61

65 마디11에 제시되었던 음형이 재현되어 나타남
2악장과 3악장을 연결시키는 It.6화음

Attacca lo Scherzo

3) 제 3악장 : Scherzo : allegro, g 단조

<표 16> 베토벤, Op. 96 제 3악장

형식	마디	악절		조성
A	1-32	a	1-16	g 단조
		b	17-32	
B	33-84	a	33-48	E \flat 장조
		b	49-52	
		c	53-83	
A	84-115	a	84-95	g 단조
		b'	96-115	
Coda	116-129		G 장조	

못갓춘마디에서 시작하는 3악장은 g 단조의 이탈리아 6화음으로 시작하여 2악장과 이명동음전조관계에 있으며 attacca의 지시어에 따라 악장과 악장 사이가 끊어지지 않고 곧바로 연결되어 시작한다.

Coda를 가지고 있는 ABA 형식의 3악장은 sfp가 마지막 박자에서 빈번하게 사용되어 익살스러운 분위기에서 제시되는 스케르초와 서정적인 선율로 대비되는 분위기에서 나타내는 E \flat 장조의 Trio가 제시된 후에 다시 스케르초인 A 부분이 재현된 후 코다로 마무리 된다.

A 부분 (마디1-32)

스케르초 A는 크게 16마디씩 a 부분(마디1-16), b 부분(마디17-32)으로 나누어져 있고 각 16마디는 8마디씩 서로 악절이 반복되어 구성되고 선율이 교대로 나타난다.

a 부분 (마디1-16)

a 부분에서는 마디1-8과 마디9-16이 일반적으로 반복을 해서 나타나는데, 이 악장에서는 두 악기가 교대로 선율이 나타나기 때문에 반복 하지 않았다. a 부분은 두 악기가 4분음표와, 8분음표, 8분점표(♩, ♪, ♫)로 구성된 음형을 서로 주고받으며, g 단조에 속한 화성의 코드들과 옥타브가 8분음표의 길이로 어긋나 번갈아가면서 나타난다. 또한 3/4의 약박인 3번째 박자에서 sfp가 두 마디 혹은 한마디에 걸쳐 사용된다.

첫 번째 악절인 마디1-8은 피아노가 먼저 주제선율을 제시할 때 바이올린은 동일한 리듬형에서 대선율을 연주하며, 두 번째 악절인 마디8-16에서는 바이올린이 주제선율을 제시할 때에는 피아노가 옥타브로 바뀌어 엷박자에서 반주의 역할을 한다(악보 34).

<악보 34> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디1-16

I Scherzo
Allegro

g : It.6 V i V₃⁴ -₆ i d : iv

7 피아노에서 제시된 주제선율을 바이올린이 받아서 연주함

i₄⁶ V₇ i g : VI V -₆ i V₆ -₇ -₃ i -₆ V₂⁴

12

i₆ V₃⁴ -₆ i V₇ i

b 부분 (마디17-32)

3번째 악절인 마디17-32는 피아노의 선율이 d 단조에서 먼저 제시되며, 두 악기의 관계가 1번째 악절과 동일하게 나타나 g 단조에서 마무리 된다. 4번째 악절인 마디25-32는 똑같은 구조로 다시 바이올린이 받아 선율을 연주한다. 이때 피아노의 양손은 옥타브에서 화성을 채워준다. 마디32에서는 g 단조의 i 로 마무리 되며 마디33에서는 g 단조의 관계적 6도 차용화음인 Eb 장조에서 Trio가 연주된다(악보 35).

<악보 35> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디16-32

16

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

dm : i

22

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

dm : gm :

피아노에서 제시된 주제선율을 바이올린이 받아서 연주함

28

sfz *sfz* *sfz*

dm : gm :

i

B 부분 : Trio E \flat 장조, (마디33-83)

생동감 있는 스케르초와는 다른 서정적인 분위기에서 제시되는 트리오에는 바이올린이 순차적인 선율진행을 하고 피아노는 호모포니적인 구조에서 시작한다. a 부분 (마디33-48), b 부분 (마디49-52), c 부분(마디53-83)으로 나누어진다.

a 부분 (마디33-48)

마디33-40에서 바이올린이 순차적으로 상행하는 주제를 연주할 때 피아노의 상성부는 E \flat 장조의 I, V $_7$, I, ii $_7$, V 화성을 코드에서 그리고 하성부에서는 분산화음을 나타낸다. 마디40-47에서는 마디33-40에서 제시되었던 바이올린의 주선율이 피아노의 상성부에서 반복되고, 피아노의 하성부에서는 3도와 6의 간격으로 주선율과 병진행으로 나타난다. 이때 바이올린은 쉰다(악보 36).

<악보 36> 베토벤, Op. 96 제 2악장 마디33-48

바이올린이 서정적인 선을 제시함

33 **Trio**

p dolce

p dolce

E \flat : I V $_7$ I ii $_7$

40

바이올린 선율이 피아노의 상성부에서 연주됨

V

b 부분 (마디49-64)

마디49-52의 4마디는 앞의 Trio의 마디33-34의 음형을(♮ | ♮ ♮ |) 가
저와 축소되어 나타나 2마디씩 동형진행하며 마디53으로 넘어가기 위한 연
결구 역할을 하고 있다(악보 37).

<악보 37> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디33-34, 마디48-52

33 Trio
p dolce

48
cresc.

Trio에서 제시된 마디 34-35의 음형을
변형시켜 동형진행하여 나타남

c 부분 (마디53-83)

마디53-83에서는 Trio a 부분의 선율을 가져와 변형, 반복함으로써 바이올린과 피아노의 음역이 확장되어졌음을 알 수 있다. 마디53-60에서 제시된 8마디의 바이올린 선율이 마디57부터는 피아노의 상성부에서 연주되고, 마디60에서는 피아노의 하성부에서 3도 아래로 모방되어 연주된다. 이와 동일한 구조로 마디65에서는 바이올린이, 마디69는 피아노의 상성부, 마디73은 피아노의 하성부에서 나타나는데 각 성부에서 등장한 선율이 마무리되기 전에 다른 성부에서 선율이 제시되는 스트레토 기법이 바이올린과 피아노의 상성부, 그리고 하성부에서 사용된 것을 알 수 있다. 마디77-83은 코데타로 마디57-60에서 제시된 선율이 한 옥타브 아래에서 바이올린에게 나타나며 피아노의 상성부와 6도로 병진행 하며 나타난다. 이때 피아노의 하성부는 마디55의 바이올린에서 사용되었던 8분음표 음형이 변형, 발전되어 진행된 후 스케르초로 연결된다(악보 38).

<악보 38> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디52-83

8마디의 선율이 바이올린과 피아노의 상성부, 하성부에서 차례대로 모방하는 스트레토 기법이 사용됨

52

60

68

Trio 선율의 일부만 사용되어 다음에 나오는 스케르초를 연결함

76

A 부분 (마디84-115)

앞의 A 부분과 동일하게 반복되어 나타나며, 2마디 혹은 1마디에 걸쳐 제시되는 sfp는 3악장의 해학적이고 익살스러운 스케르초의 분위기를 잘 나타내고 있다. a' 부분(마디84-95), b' 부분(마디96-115)으로 나누어지며, 8마디씩 대칭적인 구조로 되어있다.

Coda (마디116-129)

Coda에서는 A 부분에서 나왔던 음형이 g 단조가 아닌 같은 으뜸음조인 G 장조로 전조되어 재현된다.

마디116-123은 A 부분에 나온 마디1-8의 선율이 G 장조로 재현되어 나타나는데, 마디7에서 $a^1-f^2-e^2-d^2$ 로 제시된 피아노의 상성부 선율이 마디 122-123에서는 $d^2-b^2-a^2-g^2$ 로 주제선율이 바뀌어 정격종지로 마무리 된다. 마디124-129는 마디120-123의 피아노 선율을 바이올린이 반복한 후 b^2 음을 6박자 동안 트릴에서 연주 한다. 이때 피아노는 G 장조의 I가 양손에서 엇박자로 나타나며 두 악기가 crese 되어 마무리 된다(악보 39).

<악보 39> 베토벤, Op. 96 제 3악장 마디116-129

116 Coda

G : 바이올린이 한번 더 주제 선을 반복

123

4) 제 4악장 : Poco allegretto, G 장조

<표 17> 베토벤, Op. 96 제 4악장

형식	마디	악절		조성	빠르기말
주제	1-32	a	1-16	G 장조	poco Allegretto
		b	17-32	B 장조	
제 1변주	33-48		33-40	G 장조	
			41-48	B 장조	
제 2변주	49-80		49-64	G 장조	
			65-80	B 장조	
제 3변주	81-112		81-96	G 장조	
			97-111	B 장조	
제 4변주	113-144	A	113-120	G 장조	
		A'	121-128	G 장조	
		B	129-136	B 장조	
		B'	137-144	B 장조	
제 5변주	145-163		145-152	G 장조	Adagio espressivo
			153-163	B 장조	
연결구	164-173			E \flat 장조	
제 6변주	174-216		174-189	G 장조	Allegro
			190-205	B 장조	
		코데타	205-216	G 장조	
제 7변주	217-244			g 단조	
제 8변주	245-260		245-252	G 장조	
			253-260	B 장조	
Coda	261-295	a	261-275	G 장조	Poco adagio-Presto
		b	276-287	B 장조	
		c	288-295	G 장조	

주제 (마디1-32)

마디1-32의 주제부분을 a와 b로 2개의 악절로 나누어 크게 2부 형식으로 나누어진다. 도돌이표 대신 악기의 역할이 전위되어 나타남으로써 8마디씩 4개로 나누어지며 각 악절이 a 부분(마디1-16), b 부분(마디17-32)로 되어 있다. 각각의 변주에서 주제선율은 주제의 마디1의 g^2-c^3 과 마디2의 a^2-d^3 의 4도 음정관계를 바탕으로 주제를 구별하였다.

a 부분 (마디1-16)

마디1-8까지 주제선율을 피아노의 상성부에서 연주할 때 G 장조에서 바이올린은 2분음표(♩)와 4분음표(♩)로 이루어진 화음으로 반주의 역할을 하며, 마디9-16에서는 바이올린과 피아노의 상성부가 옥타브 간격으로 주제선율을 유니즌으로 반복한다(악보 40).

<악보 40> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디1-16

주제음정을 구별하는 4도 음정 관계

1 Poco Allegretto

G:I V₅ I V₇ I ii₅ V₅/V V₇ I

피아노와 바이올린이 유니즌으로 주제선을 제시

9

b 부분 (마디17-32)

마디17-24에서는 a 부분의 마디1-8의 선율이 B 장조로 전조되어 변형, 반복되어 피아노가 먼저 주제선율을 제시한다. 마디25-32는 a 부분의 마디 9-16과 동일하게 바이올린과 피아노의 상성부에서 주제선율을 옥타브 간격 유니즌으로 연주한다. 마디29에 와서는 다시 G 장조로 돌아오는데 이때 마디20과 마디28의 b[♭]음이 B 장조의 으뜸음이자 G 장조의 3음이 되어 전조가 되는 공통음의 역할을 한다(악보 41).

<악보 41> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디16-32

16 B 장조로 전조되어 피아노에서 주제선율이 제시됨 G장조와 B장조의 공통음

22 반복시 피아노와 바이올린이 유니즌으로 주제선율 제시

28

제 1변주 (마디33-48)

제 1변주는 하나의 주제를 피아노와 바이올린이 나누어 연주함으로써 도들이표가 사용되어지고 있으며 8+8+8+8의 이중 악절로 구조와 화성진행이 동일한 구조로 나타난다. 주제의 동기를 단순화시켜 리듬 자체는 단순하고 화성적이며 슬러와 헤어핀(< >)을 통해 서로 대화하듯이 나타난다(악보42).

<악보 42> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디33-48

33 하나의 주제선율을 두 악기가 나누어 연주함

39

44

제 2변주 (마디49-80)

주제선율이 셋잇단음표로 변형 되어 장식음(mordent)을 사용한 제 2변주도 8마디씩 4개의 악절이 제시되고, 화성진행도 주제와 동일하게 나타난다. 제 1변주에서는 피아노와 바이올린이 하나의 주제선율을 나누어 서로 주고 받으며 대화하는 형식으로 이끌어 갔다면, 제 2변주는 먼저 피아노가 8마디 동안 선율을 제시하면 동일한 선율을 바이올린이 받아서 연주한다. 마디 49-55에서 피아노가 주제선율을 8마디 동안 제시한 후 마디56-64에서는 바이올린이 반복한다(악보 43).

<악보 43> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디48-64

48 음정의 4도 관계에 의해 주저선율이 제시됨

f *sempre f*

G:I

54 동일한 선율을 바이올린이 받아서 연주

f

60

마디65부터는 B 장조로 전조되어서 피아노가 먼저 주제를 제시한 후, 마디73-80부터는 바이올린이 다시 반복하여 나타낸다(악보 44).

<악보 44> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디64-80

64 B장조로 전조되어 피아노가 주제선율을 먼저 제시함

B : V: I₆ 바이올린이 받아서 연주

70

76

p dolce

제 3변주 (마디81-112)

제 3변주에서 주제선율은 마디1의 g^2-c^3 마디2의 a^2-d^3 4도 관계음정을 근거로 바이올린에서 먼저 연주되며, 화성진행은 주제와 동일하게 8마디씩 4개의 악절로 이루어져 있다.

마디81-88까지 바이올린이 먼저 주제선율을 연주하고 주제 선율이 아닌 피아노의 상성부는 바이올린은 동일한 리듬, 선율, 그리고 싱크페이션으로 8마디씩 대선율을 연주한다. 이때 피아노의 하성부에서는 16분음표 음형이 나타난다. 마디89-96는 피아노의 상성부에서 주제선율을 제시할 때 바이올린은 동일한 리듬으로 대선율을 연주하며 이때 피아노의 하성부는 16분음표로 동일하게 나타난다(악보 45).

<악보 45> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디80-96

바이올린과 피아노의 상성부는 당김음 리듬으로 동일하게 나타남

80 — 주제 선율을 찾을 수 있는 4도 음정관계 —

85

91 — 피아노에서 주제 선을 제시 —

sempre p

p dolce

마디97-104는 B 장조로 전조되어서 피아노의 상성부에서 주제선율을 연주하고, 마디105-111에서는 다시 바이올린이 받아서 연주한다. 이때 나머지 성부는 위와 동일한 구조로 주제선율이 바이올린 혹은 피아노의 상성부에서 제시되는 동안 피아노의 하성부는 16분음표의 음형을 p.dolce에서 제시하고, 나머지 성부는 화성을 채워주는 역할을 동일한 리듬으로 보여준다 (악보 46).

<악보 46> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디97-112

97 B장조로 전조되어 피아노의 상성부에서 선을 제시 *a tempo*

(espressivo)

a tempo

espressivo

p cresc. >

B :

102 동일한 선율을 바이올린이 받아서 연주

108

제 4변주 (마디113-144)

4 변주는 8+8+8+8의 구조로 하나의 악절 안에서 4개의 코드들이 주제를 연결하는 방법에 있어 각자 다른 방식을 보이며 대조를 보이는 것이 큰 특징이다. 주제의 화성진행과 구조가 똑같이 나타나고 선율의 일부가 변화되어 나타나 성격적 변주곡의 특성을 잘 보여주고 있다.

<표 18> 베토벤, Op. 96 제 4악장 4변주 악절구조

악절	마디	조성
A 악절	마디113-120	G 장조
A' 악절	마디121-128	
B 악절	마디129-136	B 장조
B' 악절	마디137-144	

A 악절 (마디113-120)

마디113-114은 바이올린이 먼저 G 장조의 화성을 f에서 피아노와 주고 받으며 연주하고, 마디115-116은 피아노의 양손이 동일한 리듬으로 3도 및 6의 병진행 음정 관계에서 하행하는 스케일이 p.dolce 지시어에서 제시된다. 마디117-120에서는 같은 방식으로 반복되어지는데 피아노가 먼저 코드 화음을 제시하여 바이올린과 주고받으며, 마디119-120은 바이올린과 피아노의 상성부에서 3도관계로 병진행 하는 동안 하성부에서는 D 장조의 스케일이 나타난다.(악보 47).

<악보 47> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디113-120

113 바이올린이 주제 선율을 먼저 제시

피아노의 양손에서 3도 및 6도 병진행

G:I

p dolce

바이올린과 피아노의 상성부에서는 병진행

117 반복시 피아노에서 먼저 제시됨

피아노의 하성부에서는 D 장조의 스케일이 반진행으로 나타난다

A' 악절 (마디121-128)

마디121-124는 마디113-114와 다른 방식으로 피아노에서 화성적인 코드의 주제선율에 소프라노 성부에서 제시 한 후에 바이올린은 엇박 으로 따라 간다. 마디123-124는 바이올린과 피아노의 상성부는 3도 및 6도 관계로 병 진행 한다. 다시 마디125-128은 바이올린이 G 장조 코드에서 선율을 먼저 제시하고, 피아노와 주고받은 후에 마디127-128은 두 악기가 6도 관계로 병 진행 한다(악보 48).

<악보 48> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디121-128

바이올린과 피아노의 상성부에서 3도 및 6도 병진행

121 피아노가 주제선율을 먼저 제시

바이올린과 피아노의 상성부에서 6도로 병진행

125 반복시 바이올린에서 먼저 나타남

B 악절 (마디129-136)

마디129-136은 B 장조로 전조되어 8마디씩 이루어진 두 악절로 나누어 볼 수 있으며 두 악절 모두 주제선율을 4도의 음정관계에서 찾아 볼 수 있다.

마디129부터는 B 장조로 전조되어 바이올린에서 먼저 주제선율을 연주하며 마디131-132의 피아노의 양손이 병진행 되고 있다. 마디133-136은 같은 구조에서 반복해서 나타날 때는 피아노가 주제선율을 제시하며, 마디 135-136은 바이올린과 피아노의 상성부에서 3도 관계로 병진행 된다(악보 49).

<악보 49> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디129-136

B장조로 전조되어 바이올린에서 선율제시

129 피아노 양손에서 병진행

B : V

반복시 피아노가 선율 제시

바이올린과 피아노의 상성부에서 3도로 병진행

B' 악절 (마디137-144)

A' 악절과 구조와 형식이 동일하게 나타나며, 마디144에서 ritardando를 통하여 Adagio espressivo의 제 5변주로 자연스럽게 이어진다(악보 50).

<악보 50> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디137-145

137 피아노에서 선을 제시

반복시 바이올린이 선을 제시

바이올린과 피아노의 양손이 병진행으로 나타남

ritardando

Adagio espressivo

Adagio espressivo

제 5변주 (마디145-163)

제 5변주는 6/8 박자에서 Adagio espressivo로 박자와 템포가 변화되고 8+11의 구조로 a 부분(마디145-152)과 b 부분(마디153-163)으로 나누어진다.

a 부분 (마디145-152)

마디145-148에서는 피아노의 상성부에서 32분음표로 이루어진 3연음부와 6연음부 그리고 8분음표, 4분음표로 이루어진 주제선율이 먼저 제시되는데 이때 바이올린과 피아노의 하성부는 연속적인 코드에서 화성을 나타내는 반주의 역할을 한다. 마디148에 제시된 피아노의 상성부에서는 트릴과 페르마타를 통해 카덴자와 같은 성격이 나타나 32분음표로 구성된 반응계적인 선율이 3번 반복한 후에 dim로 f#¹을 향해 하행한다. 하행된 f#¹은 주제선율을 받아서 연주하는 바이올린의 시작하는 음과 동일하여 피아노는 바이올린에게 건네주는 역할을 하고 있다. 마디149-152에서는 바이올린이 주제선율을 받아 dolce에서 연주하고, 이때 피아노는 G 장조의 I - IV - V₇/V - V - I 화성에서 코드반주의 역할을 한다(악보 51).

<악보 51> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디145-152

145 Adagio espressivo

147

148 바이올린이 받아서 연주

Adagio espressivo

pp cresc. dim. dolce

langsam

149

cresc. p cresc.

I IV V⁶/_V V⁶ I

b 부분 (마디153-163)

b 부분은 B 장조로 전조되어 a 부분과 동일한 방식으로 연주된다. 마디 153-156은 피아노의 상성부에서 주제선율을 연주할 때 헤어핀(<>)이 제시되며 바이올린은 B 장조의 딸림음인 f#이 지속음으로 나타나고 있다. 마디 157은 a 부분의 마디148에서 제시되었던 피아노의 역할과 동일한 방식으로 트릴과 페르마타가 제시되어 바이올린이 피아노의 마지막 b \flat 음정을 다시 바이올린이 받아 주제선율을 이끌고 가는 역할을 한다(악보 52).

<악보 52> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디153-160

153 B장조의 피아노에서 선율이 제시될때 바이올린은 딸림음인 F#이 페달포인트로 나타남

156 바이올린이 받아서 연주

157

159

마디161에서 G 장조의 I로 끝날 듯 하다가 피아노의 하성부에서 반음을 내려 bb이 사용되어지고 3번째 박자부터는 Eb 장조의 V7 화성이 나온다. 마디162-163에서는 피아노가 Eb 장조의 V7-I-V7의 코드화성 반주로 나타나고 바이올린은 자유로운 카덴자적인 선율을 보여주며 ritard로 마무리 하여 연결구로 이어진다(악보 53).

<악보 53> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디161-163

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '161', shows a piano accompaniment with chords I, Eb: V₇, V₇, and I, and a violin line with a sixteenth-note pattern. The second system, labeled '163', shows a piano accompaniment with a V₇ chord and a violin line with a sixteenth-note pattern. The piano part in measure 162 has a 'cresc.' marking, and the violin part has a 'ritard.' marking. The piano part in measure 163 has a circled '(ritard.)' marking.

연결구 (마디164-173)

총 10마디로 이루어져 있는 연결구는 제 4악장의 원 조성인 G 장조의 단조적 6도 차용화음인 E \flat 장조로 나타나며 주제선율이 Tempo I의 지시어 대로를 가지고 한번 더 재현되어진다.

마디164-170에서는 바이올린이 주제선율을 연주하고 피아노는 E \flat 장조의 화성을 나타내는 화성과 8분음표의 분산화음으로 나타난다. 마디170은 E \flat 장조의 V로 8분음표 음형과 함께, 마지막 박자에 페르마타를 사용함으로써 마디171-173은 제 6변주의 G 장조로 돌아가기 위해 G 장조의 V_3^4/V 화성인 A $_7$ 이 제시되고 피아노와 바이올린이 한마디씩 번갈아가며 주제선율을 연주한다. 마디173에서 사용되어진 페르마타에서 제 6변주로 시작하는 G 장조의 V 화성이 사용됨으로써 제 6변주로 자연스럽게 이어진다(악보 54).

<악보 54> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디164-173

타장조로 전조되어 바이올린이 주제선율을 연주함

164 **Tempo I**

169

E♭ : I V₇ I V₇ I₆

IV V G: V₃/V *

제 6변주 (마디174-216)

제 6변주에서는 Allegro로 템포가 바뀌고 원 조성인 G 장조로 돌아온다. 8마디의 한 악절이 4개로 이루어져 나타나며 마디가 시작 될 때 마다 첫 강박에 sf를 사용하여 힘찬 에너지를 함께 표현하며 마디205-216에서는 변주 안에서 처음으로 코데타가 나타난다.

마디174-181은 피아노의 상성부에서 16분음표로 이루어진 주제 선율이 연주되고, 바이올린과 피아노의 하성부는 8분음표의 스타카토에서 제시된다. 2번째 악절이 시작되는 마디182-189에서는 바이올린이 주제선율을 받아 역할이 바뀌어 나타나는데, 이때 피아노의 양손은 8분음표 리듬을 스타카토로 제시되어 가볍게 화성을 채워주는 역할을 한다(악보 55).

<악보 55> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디173-189

173 *Allegro* 바이올린과 피아노의 하성부는 8분음표 스타카토로 반주 음형을 나타냄

Allegro

G : I 바이올린이 받아서 연주

178

184

B 장조로 전조된 마디190-197에서는 피아노가 그리고 마디198-205는 바이올린이 주제선율을 이끌고 반주 텍스처는 마디174-189와 동일하다(악보 56).

<악보 56> 베토벤, Op, 96 제 4악장 마디188-205

188 B장조로 전조되어 피아노가 선율제시

B :

194 바이올린이 받아서 연주함

200

마디205-211에서는 16분음표의 분산화음이 피아노 양손에서 연주되고, 바이올린은 G 장조의 으뜸음인 g^1 음을 *sf*와 붙임줄, 당김음에서 연주하며 변주 안에서 처음으로 코데타가 포함되었다. 마디211-216에서는 바이올린과 피아노의 두 역할이 바뀌어서 나타나는데, 바이올린이 주제선율을 연주하고, 피아노의 상성부는 g^2 와 g^3 의 옥타브를, 피아노의 하성부는 16분음표의 분산화음을 제시한다(악보 57).

<악보 57> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디205-216 (코데타)

205 G장조의 으뜸화음이 페달포인트로 나타남

211

제 7번주 (마디217-244)

제 7번주에서는 G 장조의 같은 으뜸음인 g 단조로 전조되어 조성이 장조에서 단조로 변화하며, 푸가를 이용한 대위법적인 기법이 사용된다.

마디217-232에서는 주제의 마디1-4의 일부를 가져와 변형시켜 피아노의 하성부에서 주제를 제시하며, 마디221-224는 피아노의 상성부는 응답하고, 마디225-228은 바이올린이 주제를 제시 한 후에 마디229-232에서는 피아노의 상성부에서 응답함으로써 4성부의 푸가의 형식(주제-응답-주제-응답)을 완성한다.

따라서 마디217-232까지는 푸가의 제시부 역할을 나타나며, 마디233부터는 푸가의 주제의 첫 동기를 2마디를 이용해 2마디씩 연속적인 모방이 마디240까지 4성부로 나타나 마디239-240은 변형되어 제시된다. 마디241-244는 g 단조의 V 화성을 통해 g 단조에서 G 장조로 가기위한 연결구 역할을 한다. 이때 바이올린과 피아노의 상성부 그리고 피아노의 하성부는 서로 반진행으로 crese, f로 제 7번주를 마무리한다.(악보 58).

<악보 58> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디217-244

217 주제선을 마디 1-4의 음형을 가져와 푸가형식으로 나타냄

주제(Dux) 응답(Comes)

gm :

224 주제(Dux) *pp* *sempre pp*

응답(Comes) *sempre pp*

231 응답(Comes)

238 G장조로 가기 위한 연결구 역할

pp *cresc.* *f*

pp *cresc.* *f*

g : V

제 8변주 (마디245-295)

제 8변주는 제 7변주의 마지막 f와는 대조적으로 p에서 시작하며 원 조인 G 장조로 돌아온다. 일반적으로 마지막 변주에서는 다양한 특징들을 제시 하면서 화려하게 마무리 되지만 4악장의 마지막 변주인 주제선율이 재현되어 론도의 특징을 함께 보여주고 있다. 마디1-8에서 제시된 G 장조의 주제 선율과 마디25-32에서 제시된 B 장조의 주제선율이 제 8변주에서는 마디 245-252의 피아노에서 그리고 마디253-260의 바이올린에서 재현되어진다. 하지만 악기가 전위되어 나타나지 않기 때문에 주제의 32마디에 비해 16마디 축소되어 나타난다.

마디245-251은 원조에서 피아노의 상성부에서 주제선율을 재현하며 마디 1-8의 피아노 하성부에서 8분음표로 제시된 것과는 다르게 마디245-252에서는 피아노의 하성부에서 16분음표가 제시되어 활기차고 역동적인 특징을 보여주며 바이올린은 2분음표(♩)와 4분음표(♩)리듬에서 G 장조의 반주의 역할이 나타나고 있다.

마디253-260에서는 B 장조로 전조되어 바이올린이 주제 선율을 연주하고 피아노의 상성부는 16분음표의 분산화음을 하성부는 B 장조의 V, I 화성 진행을 제시하고 있다(악보 59).

<악보 59> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디245-260

245 G장조와 B장조의 주제선율이 한번씩 재현됨

245 $G: I \quad V_6^{\#} \quad I \quad V \quad -7 \quad I \quad ii_6^{\#} \quad V_6^{\#}/V$

251 $V_7 \quad I \quad B: V_7 \quad I_6^{\#} \quad V_7$

256 $I_6^{\#} \quad i_6^{\#} (B,C) G: iii \rightarrow V / IV \quad IV \quad V_7 \quad I$

Coda (마디261-295)

coda는 텍스처와 리듬, 템포의 변화에 따라 a 부분 (마디261-275), b 부분(마디276-287), c 부분(마디288-295)으로 나눌 수 있다.

a 부분 (마디261-275)

마디261-267은 두 악기에서 16분음표의 스케일이 나타나는데 바이올린과 피아노의 상성부는 하행할 때 3도로 병진행하며 상행할 때는 6도로 병진행한다. 이때 피아노의 하성부는 반진행으로 나타난다. 마디268-271은 바이올린이 혼자 선율을 제시하고 마디272-275에서는 바이올린이 제시한 선율을 피아노의 상성부에서 받아 연주한다(악보 60).

<악보 60> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디261-275

16분음표 음형이 바이올린과 피아노의 상성부에서 3도 병진행으로 나타남

b 부분 (마디276-287)

마디276-282는 poco adagio로 템포가 바뀌며 B 장조로 전조된 주제선율(마디17-24)을 바이올린과 피아노가 2마디 혹은 1마디로 나누어 연주한다. 이때 바이올린이 선율을 제시할 때 피아노는 화성적인 뒷받침을 해주지만 피아노가 제시할 때는 바이올린은 쉰다. 마디282-287은 G 장조의 V는 피아노가 I⁶₄은 바이올린이 한마디씩 주고받으면서 반복하여 긴장감을 유지한다(악보 61).

<악보 61> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디275-287

B장조의 주제 선율을 두 악기가 교대로 나누어 연주

275 poco adagio *p* 8va

281

B: V I

V I⁶₄ V I⁶₄ V I⁶₄

c 부분 (마디288-295)

c 부분은 템포가 한번 더 presto로 바뀌어 b 부분과 대조되는 분위기를 보여주고 있다. 마디288-295는 b 부분에서 사용되어진 a^1-a^2 , b^1-b^2 음형이 G 장조의 V와 I 화성에서 빠르고 반복적으로 상행하면서 마디295에서 G 장조의 I로 정격 종지하며 악장을 마무리 한다(악보 62).

<악보 62> 베토벤, Op. 96 제 4악장 마디288-295

288 Presto

f

반복적으로 나타내며 상행함

Presto

f

G: V I V I V I V I

V. 결 론

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96 G 장조>는 1812년 2기에 작곡되어진 그의 <10개의 피아노와 바이올린 소나타>중 마지막 작품이다. 프랑스 바이올리니스트인 로드의 연주기법을 고려하여 로드와 루돌프 대공과의 만남을 위해 쓰여졌으며 총 4악장으로 이루어져있다. 각 악장의 형식, 조성, 악기간의 관계에 대한 논의한 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부, Coda로 이루어져있는 소나타 형식이다. 제시부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 종결구로 구성되어 있다. 제시부의 제 1주제는 2개의 주요 음형이 하나의 주제 선율을 이루며 바이올린과 피아노 사이에서 교대로 나타난다. 경과부에서는 두 악기의 역할이 3마디 간격으로 전위되어 나타나거나, 하나의 선율이 2마디에 걸쳐서 제시된다. 제 2주제의 1부분은 딸림조인 D 장조로 전조되어 붓점리듬과 3연음부의 리듬을 사용함으로 제 1주제와는 다른 역동적인 분위기가 제시되며, 2부분은 단조적 차용화음을 사용한 B \flat 장조가 나타난다. 종결구의 한숨모티브의 음형이 두 악기 사이에서 서로 번갈아 나타나며 피아노의 양손, 혹은 바이올린과 피아노 사이에서 반진행 및 병진행으로 두드러지게 나타난다. 발전부는 일반적으로 제 1, 2주제 음형을 가지고 사용하는데 비하여 이 소나타에서는 제시부의 종결구에서 사용되어진 셋잇단음표와 한숨모티브가 변형, 발전되어 나타났고 피아노의 양손에서도 종결구에서 제시된 반진행 및 병진행 기법을 사용하였다. 한편 재현부는 제시부와 동일한 조성인 G 장조에서 선율을 제시하지만 E \flat 장조로 전조되어 선율이 제시되며, Coda에서는 음형a와 음형b가 결합되어 함께 나타난다.

둘째, 제 2악장은 아리아 형식으로 A-B-A'-Coda의 구조로 나타난다. A 부분의 주제선율은 피아노의 상성부가 8마디 제시된 후 바이올린이 받아 3마디 연장되어 하나의 선율을 제시하며, 마무리되는 불규칙한 구조로 나타난다. 또한 A'에서는 A의 주제선율이 재현되어 나타나지만 A'의 b' 부분은 A의 b부분에 비해 5마디가 축소되어 코다로 이어진다.

셋째, 제 3악장은 제 2악장과 attacca로 연결되어 있으며 A-B-A-Coda의 복합 3부 형식으로 쓰여진 스케르초 악장이다. A 부분의 스케르초는 호모포닉 코드와 약박에 sfp가 자주 사용되며, 주제선율을 피아노와 바이올린이 교대로 주고받는다. B 부분의 트리오에서는 트리오의 주제음형의 일부를 변형, 발전시켜 바이올린과 피아노의 상성부, 하성부에서 스트레토키법이 나타난다. Coda는 A 부분과 같은 으뜸음조인 G 장조로 전조되어 재현된다.

넷째, 제 4악장은 제 3악장의 코다에서 마무리 되어진 G 장조로 시작되며 주제와 8개의 변주 그리고 코다로 이루어져 있는데, 이때 변주1,2,3을 제외한 나머지 변주에는 겹세로줄이 사용되어 끊어지지 않고 연결되는 성격적변주곡 형식으로 구성 되어있다. 각 변주의 주제 선율은 두 음정 사이의 4도 관계에서 찾을 수 있다. 제 1변주는 유일하게 도돌이표가 사용 되었으며, 두 악기가 하나의 주제 선율을 나누어 연주하는 방식으로 구성되어 있고, 제 2변주에서는 피아노와 바이올린이 하나의 주제를 두 악기가 8마디씩 나누어 연주한다. 제 3변주에서는 싱코페이션, 계류음이 사용된 주제선율이 8마디에 걸쳐 규칙적으로 나타나고, 제 4변주에서는 하나의 악절 안에서 4개의 코드들이 주제를 연결하는 방법에 있어 대조를 보이는 것이 특징이다. 제 5변주는 6/8에서 Adagio espressivo로 새로운 분위기가 제시되며, 구조적인 면에서는 8+11의 불규칙적인 프레이징이 특징적이다. 또한 Eb 장조에서 주제선율이 재현되는 연결구가 나타난다. 제 6변주는 다시 원조성인 G 장조로 돌아오며 빠르기도 Allegro로 바뀌어 유일하게 코데타가 포함되어

있는 변주이다. 제 7변주는 g 단조로 전조되어 4성부의 푸가 형식을 제시하고, 제 8변주에서 원조성인 G 장조로 돌아와 주제선율을 재현하는 론도의 성격을 보여준다. 코다에서는 리듬의 텍스처가 바뀌며, Poco Adagio와 Presto의 빠르기를 대비 시키고 한편으로는 두 악기 간의 선율을 제시하는 방식이 주제음형의 일부를 사용하여 반복하는 방식으로 연주되어 나타난다.

베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96, G 장조>는 총 4악장으로 구성되어 각 악장에 코다가 공통적으로 사용되었다. 그리고 주제선율을 제시하는 방식에 있어서 베토벤의 악기 편성법 중 음악세공작업 기법이 사용되어 하나의 주제선율을 피아노와 바이올린이 나누어 연주하는 방식으로 작곡되거나 혹은 완성된 주제선율을 교대로 연주하는 방식으로 작곡되었다. 또한 피아노와 바이올린이 대위법적으로 서로 모방하며, 스트레토 기법이 두 악기 사이에 사용되고, 악절이 불규칙하고 반진행, 병진행 그리고 셋잇단음표의 리듬이 빈번하게 사용되었다.

특히 제 4악장의 형식을 큰 특징 가운데 하나로 볼 수 있는데, Theme and Variation이라는 지시어 없이 겹세로줄을 통해 각 변주가 나누어지는 작품이었다. 조성적인 면에서는 제 1,3,4악장에서 G 장조 혹은 g 단조와 단조적 6도 차용화음의 관계를 이루는 E \flat 장조가 사용되었고, 제 2악장에서도 E \flat 장조가 사용되어짐에 따라 조성간의 통일성이 공통적으로 사용되고 있음을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

- 김미영. “Beethoven Violin Sonata Op. 30-3에 관한 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2012.
- 김용환. 「음악세계 서양음악사-19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2010
- 음악지우사 편. 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리①베토벤」. 김방현 번역.
서울: 음악세계, 1999.
- 박유미. 「피아노 문헌」. 서울: 음악춘추사, 2010.
- 박흥규. 「베토벤 평진 갈등의 삶, 초월의 예술」. 서울: 가산출판사, 2003.
- 삼호뮤직. 「파플러 음악용어 사전」. 서울 : 삼호뮤직, 2002.
- 윤은규. “L.v Beethoven Violin Sonata Op. 12 No. 1 작품분석과 연주법 비교.” 서울대학교 석사학위논문, 2008.
- 이대우. 「최신 클래식 연주가 사전」. 서울 : 삼호출판사, 1994.
- 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 9번 A 장조 Op. 47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2012.
- 장하라. “베토벤의 바이올린 소나타 연구 : -G 장조 소나타 No. 8 Op. 30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 전해봉. “베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 5번 (Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2014.
- 최아람. “Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata No. 7 in C minor Op. 30 No. 2에 대한 분석연구.” 영남대학교 석사학위논문, 2012.

- 조수철. 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」. 서울: 서울대학교 출판문화원, 2007.
- 조수철. 「베토벤 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교 출판문화원, 2013.
- 홍세원. 「고전과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 홍세원. 「서양 음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2009.
- 홍세원. 「해설 음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- Arnold Werner, Jemeses. 「(The) Music: 음악의 역사」 이수영 옮김. 서울: 예경, 2014.
- Baron, Herschel John. “Intimate Music: A History of the Idea Of Chamber Music.” Edited By John Herschel Baron, Stuyvesant: Pendragon Press, 1998.
- Lockwood, Lewis. “*Beethoven-The Music and Life*” Edited By Lewis Lockwood, New York: W. W. Norton, 2005.
- Lockwood, Lewis. “*The Violin Sonatas: History, Criticism, Performance.*” Edited By Lewis Lockwood and Mark Kroll, Urbana Champaign and Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Ottaman, Robert, W.. *Elementary Harmony*. Englewood Cliffsprentice Hall, 1989.
- Pauly, Reinhard G. 「고전시대의 음악」. 김혜선 옮김. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- Riezelr, Walter. 「베토벤」. 나주리·신인선 옮김. 서울: 음악세계, 2007.
- Roberts Paul S. “*Beethoven’s Opus 96: The Sonata for Piano and Violin Perfected.*” The University of Southern Mississippi Honors College, 2013.

Stolba, K. Marie. “The Development of Western Music A History”
Edited By M. Morgan Meredith, Dubuque: Wm C. Brown
Publishers, 1990.

Stanley, Glenn. “*The Cambridge Companion to Beethoven.*” Edited
By Glenn Stanley, New York: Cambridge University Press,
2000.

사이트 접속

Schwarz, Boris. “Beethoven and the French Violin School.” *The
Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Oct., 1958), pp.
431-447.

<http://www.jstor.org/stable/740706>

2015년 11월 5일 접속

악보

Beethoven, Ludwig van. *SONATA OP. 96*. Edited by Sieghard
Brandenburg. In *Sonaten für Klavier und Violine Band II*.
München: G. Henle Verlag 1978

Abstract

A research and analysis on Beethoven's Sonata for Piano and Violin Op. 96, G Major

Shin, so hui

Department of Collaborative Piano Major

Graduate School of Sungshin

Women's University

This paper is a research analysis on Ludwig van Beethoven's (1770-1827) <Sonata for Piano and Violin No. 10 in G Major, Op. 96>(1812).

Beethoven established the framework of traditional Classic music by Haydn and Mozart and on that basis developed the individual's subjective music and free form along with the Classic sonata structure and became a pioneer composer in progressing into Romantic music.

While Beethoven wrote ten violin sonatas between 1797 and 1812, his final sonata <Sonata for Piano and Violin No. 10 in G Major, Op. 96> was composed in 1812, nine years later than the nine other <Sonata for Piano and Violin>s written in 1803. Composed during the times when Beethoven wrote letters back and forth with French

violinist Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830) and met with his supporter Johann Joseph Rainer Rudolph (1788-1831), Op. 96 is a four movement structure along with <Sonata for Piano and Violin Op. 24 No. 5, F Major> and <Sonata for Piano and Violin Op. 30 No. 2 C Minor>.

Looking into each movement, the first movement is a G Major sonata form enlarging its scale through the Coda. The second movement is an E \flat Major in A-B-A-Coda aria form directly connecting to the third movement in attacca lo Scherzo. The third movement is a G Minor Scherzo with a A-B-A'-Coda in a three part form, and the fourth movement is unlike other final movements of sonatas which are generally sonata or sonata Rondo form but without the Theme and Variation infinitive, the theme and variation in G Major consists of the theme, eight variations and a Coda through the double bar.