



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

지 형 주 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제6번》 (Op.30, No.1)에 관한
분석 연구

2019

성신여자대학교 대학원
반주학과
김 건 와

베토벤 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제6번》 (Op.30, No.1)에 관한
분석 연구

지형주 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 건 와

인 준 서

김건와의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제6번》(Op.30, No.1)에 관한 분석연구를 내용으로 한다. 《바이올린 소나타 제6번》이 작곡된 1802년은 베토벤 생애에 큰 전환점이 되는 시기로 신체적 고통을 예술로 극복하려는 그의 열정이 드러나는 시점이다. 이러한 시기에 작곡된 작품이라 더욱 특별하다.

분석을 위한 이론적 배경으로 베토벤의 바이올린 소나타 10개를 개괄적으로 살펴보고 작품번호 30의 《바이올린 소나타 제6번, 제7번, 제8번》의 작곡배경과 구성에 대해 알아보았다.

베토벤의 《바이올린 소나타 제6번》은 총3악장으로 구성되어 있다. 1악장은 A장조 소나타형식으로 친숙하고 소박한 멜로디를 가진 악장이다. 제1주제의 굴림음형모티브가 악장 전반에 걸쳐 나오며 제시부와 재현부에 비해 발전부가 짧다. 발전부에선 제1주제, 제2주제, 종결주제의 요소들이 주제발전기법에 따라 나타난다. 2악장은 5부론도형식에 코다가 부가된 악장이다. 선율이 매우 아름다운 악장으로 르프렝과 에피소드 I의 조성외의 성격차이가 느껴지지 않는다. 부점리듬의 반주형태가 지배적이며 르프렝A가 반복될 때 처음에는 그대로 반복하고 두번째 나올 때는 마디수는 같으나 왼손대선율이 화음과 옥타브 형태로 풍성해진다. 느린악장에 론도를 배치함으로 고전적인 소나타 악장배열에서 벗어나 있다. 3악장은 간결하고 민요풍의 밝은 주제와 다양한 변주기법으로 작곡된 6개의 변주곡으로 구성되었다.

주제를 제시하고 전개해가는데 있어서 1악장을 제외하고 2, 3악장에서는 바이올린이 먼저 주제를 연주하고 있으며, 반주와 선율의 구분이 명확해지고 모방과 대위적 기법을 통해 선율을 끌고 나간다. 이런 점에서

바이올린이 이전시대의 소나타처럼 오블리가토 역할이 아닌 독주악기로
서 피아노와 대등해지는 것을 확인할 수 있다.

목 차

논문개요

표목차

악보목차

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	
2. 연구의 내용 및 방법	
II. 이론적 배경	3
1. 베토벤 10개의 바이올린 소나타 개관	3
1) 베토벤 《바이올린 소나타 제1번, 2번, 3번》(Op.12)	
2) 베토벤 《바이올린 소나타 제4번》(Op.23), 《바이올린 소나타 제5번》(Op.24)	
3) 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》(Op.47)	
4) 베토벤 《바이올린 소나타 제10번》(Op.96)	
2. 베토벤 바이올린 소나타 Op. 30	10
1) 작곡배경	
2) 바이올린 소나타 제6번-8번 구성 및 특징	
III. 베토벤 《바이올린소나타 제6번》(Op.30, No.1)의 분석 ...	15
1. 제1악장 분석	15

2. 제2약장 분석	34
3. 제3약장 분석	42

Ⅲ. 결론	53
-------------	----

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표 1> 렌츠와 땡디의 베토벤 창작 시기 구분	3
<표 2> 베토벤 바이올린 소나타 창작년도별 구분	4
<표 3> 베토벤 《바이올린 소나타 No.1-3》(Op.12)	5
<표 4> 베토벤 《바이올린 소나타 제4번》(Op.23), 《바이올린 소나타 제5번》 (Op.24)의 구성과 특징	7
<표 5> 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》(Op.47)	8
<표 6> 베토벤 《바이올린 소나타 제10번》(Op.96)	9
<표 7> 베토벤 《바이올린 소나타 Op.30》의 구성	13
<표 8> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 1악장 구조	15
<표 9> 베토벤 《바이올린소나타 제6번》 1악장, 제1주제부 구성	18
<표 10> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 1악장, 제2주제부 구성	20
<표 11> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 1악장, 발전부의 구성과 특징	24
<표 12> 베토벤 《바이올린소나타 제6번》 1악장, 발전부 부분 I 도해	26
<표 13> 베토벤 《바이올린소나타 제6번》 1악장 마디102-114	29
<표 14> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 1악장, 마디235-248	33
<표 15> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 2악장 구조	34
<표 16> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 2악장 부분 I 의 악절구	36
<표 17> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 2악장 B부분 악구도해	37
<표 18> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 3악장 구성	42
<표 19> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 3악장,주제구성	43

악보 목차

[악보 1] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 7번, 8번, 제1악장, 마디1	14
[악보 2] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디1-8	16
[악보 3] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디19-27	17
[악보 4] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디27-33	18
[악보 5] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디34-41	19
[악보 6] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디51-55	21
[악보 7] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디59-62	22
[악보 8] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디65-83	23
[악보 9] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디83-88	25
[악보 10] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디88-92	25
[악보 11] 베토벤 《바이올린소나타 제6번, 1악장, 마디102-103, 106-107	27
[악보 12] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디110-111	28
[악보 13] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디120-133	30
[악보 14] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 1악장, 마디142-151	30
[악보 15] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 2악장, 마디1-8	35
[악보 16] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 2악장, 마디46-47, 마디50	38
[악보 17] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 2악장, 마디51-52	39
[악보 18] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 2악장, 마디26, 마디63	39
[악보 19] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 2악장, 마디80-87	41
[악보 20] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 3악장, 마디1-8	43
[악보 21] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 3악장, 마디17-23	44
[악보 22] 베토벤 《바이올린소나타 제6번》, 3악장, 마디33-36	45

[악보 23]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디49-53	46
[악보 24]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디57-60	46
[악보 25]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디65-67	47
[악보 26]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디81-84	48
[악보 27]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디97-100	49
[악보 28]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디105-108	50
[악보 29]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디127-131	50
[악보 30]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디152-155	51
[악보 31]	베토벤	《바이올린소나타 제6번》	, 3악장, 마디184-189	52

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 음악을 완성시키고 낭만주의 음악으로 넘어가는 시기에 교량적 역할을 한 작곡가이다. 고전 형식의 토대위에 교향곡, 협주곡, 실내악 등 많은 기악작품을 작곡한 베토벤은 피아노와 바이올린을 위한 소나타와 소품도 30여개나 작곡하였다. 그 중 미완성되거나 출판이 되지 않은 곡을 제외하고 작품번호가 붙은 바이올린 소나타는 모두 10곡이다.

본 논문에서 다루게 될 베토벤의 《바이올린 소나타 제6번》(Op.30, No.1)은 초기에서 중기로 넘어가는 1802년 작곡된 작품으로 바이올린의 비중이 좀 더 커져 피아노와 대등하게 그 역할이 나타난다. 이 소나타는 초기바이올린 소나타들의 세밀하고 섬세한 양식에서 크게 벗어나 있지 않지만 자유로움과 다양성, 통일성에 있어 초기 바이올린 소나타들보다 월등하다.¹⁾ 그러나 《바이올린 소나타 제6번》은 같은 작품번호 30의 《바이올린 소나타 제7번》과 《바이올린 소나타 제8번》보다 상대적으로 덜 알려졌고 따라서 국내의 연구도 미비하여 총2편의 석사논문만 찾아볼 수 있었다.²⁾ 이 2편의 논문은 바이올린 연주자 입장에서 고찰된 연주법과 프로그램 노트형식으로 쓰여진 논문이다. 따라서 분석이 제대로 이루어지지 않았거나 빈약하며 연

1) Walter Riezler, 『Beethoven』 나주리, 신인선 역 (경기: 음악세계, 2007), 198.

2) 권그림, “L.V.Beethoven Violin Sonata No.6, Op.30 No.1의 작품 분석에 따른 연주법 고찰” (서울대학교 석사학위 논문, 2016) ; 신이나, “L. V Beethoven Violin Sonata No.6 in A Major Op.30 No.1 , J. Brahms Violin Sonata No.1 in G Major Op.78” (연세대학교 석사학위논문, 2017)

주법제시에 있어 바이올린 부분에 한정을 두고 있다. 이에 필자는 《바이올린 소나타 제6번》을 집중적으로 분석연구함으로써 이 작품을 공부하는 연주자들에게 곡에 대한 정확한 이해와 해석에 도움이 되고자 한다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구를 위한 이론적 배경으로 베토벤의 바이올린 소나타 10곡에 대한 개요를 살펴보고 《바이올린 소나타 제6번》과 작품번호 30으로 묶인 《바이올린 소나타 제7번》과 《바이올린 소나타 제8번》을 악장구성과 간단한 특징을 살펴본다.

모두 3악장 구성으로 제1악장 소나타악장형식, 제2악장 작은론도형식, 제3악장 변주곡형식으로 이루어진 《바이올린 소나타 제6번》을 집중분석 함으로써 작품에 담겨진 작곡가의 의도를 정확하게 파악하고자 한다. 악곡분석은 작품형식, 조성, 리듬, 선율 및 화성진행 등 음악요소별 분석을 기초로 한다. 분석을 위한 이론서로 위한 『연주자를 위한 조성음악 분석 1, 2』와 『조성음악의 형식분석』을 참고하였다.³⁾ 분석을 위해 헨레출판사(G.Henle Verlag)의 악보를 사용하였다.⁴⁾ 음반은 바이올리니스트 다비드 오이스트라흐(David Oistrakh, 1908-1974)와 피아니스트 레브 오보린(Lev Oborin, 1907-1974)가 연주하는 앨범을 참고하였다.⁵⁾

3) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 1, 2』 (서울: 예술출판사, 2018) ; 허영한,한미숙, 『조성음악 형식분석』 (서울: 예술출판사, 2014).

4) Beethoven, Sonata for Piono and Violin Vol.II. Edited by Sieghard Brandenburg, G.Henle Verlag. 1974

5) Beethoven The Sonatas for Piano and Violin, David Oistrakh & Lev Oborin, Philips,1962.

II. 이론적 배경

1. 베토벤의 10개 바이올린 소나타 개관

어떤 작곡가의 작품을 획일적으로 시기를 나누어 논의하는데는 무리가 있
기 마련이나 편의상 종종 시기 구분이 적용되는데, 베토벤의 경우 그 시기
를 보통 세 시기로 구분한다. 가장 많이 언급되어지는 렌츠(Wilhelm von
Lenz, 1809-1883)와 땡디(Vincent d' Indy, 1851-1931)의 시기구분을
살펴보면 <표 1>과 같다.

<표 1> 렌츠와 땡디의 베토벤 창작 시기 구분

	렌츠	땡디
1기(초기)	1792-1802	1782-1802
2기(중기)	1802-1812	1802-1815
3기(후기)	1813-1827	1816-1827

베토벤의 작품은 그의 생애와 작곡양식 등에 따라 여러 시기로 구분되는
데 학자들마다 조금씩 차이를 보인다.⁶⁾ 위 표에서 제시한 두 사람의 시기
구분도 세 시기로 구분하는 것은 동일하지만, 2기와 3기를 나누는 부분에서
3년이라는 시간적 차이가 나타난다. 차이를 보이는 이유가 명확하게 문헌에
서 밝혀져 있지는 않지만, 각 학자별로 무엇을 기준으로 나누었는지에 따라
달라지는 것이다. 예를 들어 피아노 소나타 중기가 시작되는 시기는 교향곡
이나 현악4중주곡에서는 아직 전기 혹은 초기의 특징을 나타내고 있다. 따

6) 조수철, 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』, (서울: 서울대학교출판문화원, 2007), 47; 홍세원, 『서양음
악사 2』, (서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014), 504-505; 홍정수 외 2인, 『두길 서양음악사 2』
(서울: 나남, 2014), 410-412; Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, A History
of Western Music, 『그라우트 서양음악사 (하)』, 민은기 외 5인 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 27.

라서 초기, 중기, 후기라는 세 시기 구분은 개별장르 안에서만 얼마간 유효성을 인정할 수 있으며 모든 창작에 공통적으로 적용해서는 곤란하다.⁷⁾

본 논문에서는 렌츠의 구분법을 따르기로 하고 베토벤 바이올린 소나타 10곡을 창작년도별로 구분해보면 <표 2>와 같다.

<표 2> 베토벤 바이올린 소나타 창작년도별 구분

작품번호	번호	작곡연도	헌정	시기
Op.12	제1번	1797-1798	A.살리에리	제1기
	제2번			
	제3번			
Op.23	제4번	1801	프리스백작	제1기
Op.24	제5번	1801		
Op.30	제6번	1802	알렉산드르1세	제1기~제2기
	제7번			
	제8번			
Op.47	제9번	1802-1803	R.크로이처	제2기
Op.96	제10번	1812	루돌프대공	제2기~제3기

베토벤의 피아노 소나타가 제1기부터 제3기까지 거의 중단없이 작곡된 것에 비해 바이올린 소나타는 제1기와 제2기인 1797-1812년 사이에 작곡되었다.⁸⁾ 주목할 점은 마지막 곡인 10번 소나타(Op.96)을 제외하고는 1797-1803년까지 6년이내에 집중적으로 쓰여졌다.

1) 베토벤 《바이올린 소나타 제1번, 2번, 3번》 (Op.12)

작품번호12로 작곡된 세 곡의 바이올린 소나타는 1799년 빈의 아르타리아사에서 출판되었으며, 스승의 한 사람이었던 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 헌정되었다. 전3곡 모두 소나타형식의 1악장을 포함한 빠르계-느리게-빠르계의 3악장 구성이며 아직까지는 바이올린 오블리가토가 붙여진 피아노 소나타 느낌이 남아있다. 악장 간의 조성관계에서도 1번은 딸림조 관계, 2번은 같은 으뜸음조 관계로 하이든(Franz Joseph Haydn,

7) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2002), 17.

8) 음악세계, 위의 책, 306.

1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 그것을 따르는 듯 보이나 3번에서는 악장 간 조성이 장3도 관계를 이루고 있어 전통에서 벗어나 새로운 시도를 하고 있음을 알 수 있다. Op.12의 세 소나타의 구성과 특징을 정리하면 <표 3>과 같다.

<표 3> 베토벤 《바이올린 소나타 No.1-3》 (Op.12)

번 호	악 장	빠르기	조 성	박 자	형식	마디 수	특징
1번	1	Allegro con brio	D	4/4	소나타악장 형식	236	두 악기 유니즌으로 도입부시작, 리듬대조가 강함
	2	Andante con moto	A	2/4	변주곡형식	137	1개의 주제와 4개의 변주로 구성,싱코페이션리듬이 인상적
	3	Allegro	D	6/8	론도형식	230	1,2악장에 비해리듬이 강조되어 역동적이며 긴 코다를 가짐
2번	1	Allegro vivace	A	6/8	소나타악장 형식	245	경쾌하며,가볍게 빛나는 음의 하강이 매력적 ⁹⁾
	2	Andante piuttosto Allegretto	am	2/4	3부노래형식	129	부점리듬과 지속음을 사용한 선율이 특징 ¹⁰⁾ , 2주제가 카논처럼 쓰여졌다
	3	Allegro piacévoe	A	3/4	론도형식	350	A-B-A-C-A-B-A형태의 론도,경쾌한 미뉴에트풍,1악장의 1주제와동기적으로 통일된 구조를 이루고 있다.
3번	1	Allegro con spirito	E ^b	4/4	소나타악장 형식	173	피아노의 기교가 많아 화려한 악장
	2	Adagio molta	C	3/4	3부형식	71	주제의 선율성이 강하고 마지막은 약음

		espressione					으로 여운을 남기며 끝나는데 작품12의3곡의 2악장 마무리가 같은 방법으로 끝맺음
	3악장	Allegro molto	Eb	2/4	론도형식	278	A-B-A-C-A-B-A-코다로 이뤄진 론도. 쾌활하고 리드미컬하다.

2) 베토벤 《바이올린 소나타 제4번(Op.23), 제5번(Op.24)》

바이올린 소나타 4번과 5번은 거의 같은 시기에 작곡되었으며, 원래는 두 곡 모두 「작품23」의 번호가 붙었다.¹¹⁾ 베토벤은 같은 시기에 성격이 다른 두 개의 작품을 자주 썼다.¹²⁾ 4번과 5번도 전자는 단조로 후자는 장조로 구성되어 서로 조성적으로 대조적 분위기를 보이고 성격 또한 4번은 어둡고 내면적인 반면 5번은 밝고 부드러우며 따뜻하다. 나중에 5번 소나타는 ‘봄’이라는 부제가 붙여진다. 또한 5번 소나타는 바이올린 소나타에선 처음으로 3악장에 스키르초를 삽입하여 4악장 규모로 확대시켰다. 피아노 곡에서 시도한 후 바이올린 소나타에 적용시키고 이듬 해 1802년엔 2번 교향곡에도 스키르초악장을 도입 점차 큰 편성의 악곡으로 시도해 가며 자신의 새로움에 대한 추구를 실현해 갔다는 걸 알 수 있다. 모리츠 폰 프리스(Moritz von Fries, 1777-1826)백작에게 두 곡 모두 헌정되었다. 4번과 5번의 구성과 특징을 살펴보면 <표 4>와 같다.

9) 음악세계, 『베토벤』, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」(서울: 음악세계, 2002), 312.

10) 전해봉, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op.24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구”(성신여자대학교 박사학위논문, 2014), 22.

11) 음악세계, 『베토벤』, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」(서울: 음악세계, 2002), 316.

12) 음악세계, 위의 책, 319.

<표 4> 베토벤 《바이올린 소나타 제4번》(Op.23), 《바이올린 소나타 제5번》(Op.24)의 구성과 특징

번호	악장	빠르기	조성	박자	형식	마디수	특징
4번	1	Presto	am	6/8	소나타악장 형식	252	1주제와 2주제가 상반 대비, 2주제의 3성부 진행이 특징.
	2	Andante Scherzoso piu Allegretto	A	2/4	소나타악장 형식	207	2주제에 푸가기법을 사용
	3	Allegro molto	am	2/2	론도형식	332	코랄을 포함한 자유로운 론도, 긴 음가의 선율진행과 블럭코드 진행이 대조를 이룬다. ¹³⁾
5번	1	Allegro	F	4/4	소나타악장 형식	247	1,2주제 모두 바이올린에서 시작
	2	Adagio molto espressivo	Bb	3/4	변주곡형식	73	후기낭만곡을 연상시킬 정도로 선율이 아름답다.
	3	Scherzo Allegro molto	F	3/4	복합3부 형식	70	처음으로 스케르초악장 삽입, 4악장 소나타형식확립함, 간주곡적 분위기
	4	Allegro ma non troppo	F	2/2	변형된 론도형식	243	A-B-A-C-A-B-A-코다, 리듬변화가 다양하다

작품번호 30의 세 개의 소나타(바이올린 소나타 6번, 7번, 8번)는 다음 장에서 다루게 되므로 이번 장에서는 생략하도록 한다.

13) 전혜봉, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op.24) 분석 및 피아노 역할에 대한 연구”(성신여자대학교 박사학위 논문, 2015), 25.

3) 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》 (Op.47)

이 곡을 출판할 때 베토벤은 표지에 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 바이올린 오블리가토의 피아노 소나타”라고 적음으로 두 개의 악기가 음악적으로 대등한 관계가 되었음을 확실하게 보여준다. 제9번이 작곡된 시기는 이미 중기 원숙기에 해당하는 시기로 시험의 시기가 지나고 자신만의 기법이 확고해졌다. 당대 유명한 바이올리니스트인 브릿지타워(George Augustus Polgreen Bridgetower 1780-1860)가 연주할거라 생각하고 바이올린 파트가 더 충실해진 이유 중 하나인데 초연 후 성격이 맞지 않아 이 곡을 브릿지타워가 아닌 루돌프 크로이처(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)에게 헌정했다. 9번 소나타가 《크로이처》라고 전해지게 된 이유이다. 9번의 구성과 특징은 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》 (Op.47)

악장	빠르기	조성	박자	마디	형식	특징
1	Adagio sostenuto Presto	A	3/4	599	소나타악장 형식	서주가 붙은 소나타형식, 격렬하고 단호한 1주제와 온화한 2주제가 대비를 이룸
2	Andante con Variazione	F	2/4	235	변주곡형식	주제와 4개의변주,코다로 구성됨, 두 악기가 교대로 진행
3	Presto	A	6/8	539	소나타악장 형식	두 개의 주제가 타란텔라와 같은 리듬에 실려 나타난다. 발전부가 축소되고 코다가 확장된 소나타 악장형식으로 구성됨 ¹⁴⁾

14) 이승윤, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’ 연구” (성신여자대학교 박사학위논문, 2012), 55.

4) 베토벤 《바이올린 소나타 제10번》 (Op.96)

마지막 바이올린 소나타인 제10번은 9번작곡 후 거의 9년의 공백을 두고 작곡되었다. 시기적으로는 중기작품에 속하나 음악어법적으로는 이미 긴 음가의 트릴, 대위법적 짜임새, 푸가기법등 베토벤 후기 음악 특징들이 나타난다. 9번 소나타가 스케일이 크고 화려한 데 비해 10번은 베토벤 특유의 심각함 마저 느껴지지 않는 밝고 평화로움이 느껴지는 곡이다. 그의 후원자인 루돌프 대공(Archduke Rudolph,1788-1831)에게 헌정되었다. 10번의 구성과 특징을 살펴보면 <표 6>과 같다.

<표 6> 베토벤 《바이올린 소나타 제10번》 (Op.96)

악장	빠르기	조성	박자	마디수	형식	특징
1	Allegro Moderato	G	3/4	282	소나타악장 형식	짧은 동기를 중심으로 두 악기간의 대화가 아름답고 친밀함을 느끼는 악장, 긴 코다를 가짐
2	Adagio espressivo	Eb	2/4	67	2부형식	아타카(attacca)로 바로 3악장으로 연결
3	Scherzo Allegro	gm	3/4	129	복합3부 형식	트리오가 Eb장조로 조바꿈하며 주부와 대조를 이루고 코다가 있다.
4	Poco Allegretto	G	2/4	295	변주곡 형식	주제와 7개 변주, 코다로 이루어짐. 주제 의존성이 적고 각각 독립적 성격을 지님

2. 베토벤 바이올린 소나타 Op.30

1) 작곡배경

작품번호 30으로 묶인 세 개의 바이올린 소나타는 1802년 한 해에 작곡되었다. 러시아 황제 알렉산더 1세(재위 1801-1825)에게 헌정되어 ‘알렉산더 소나타’로 불리기도 한다. 1803년 오스트리아 빈의 뷔로 드 무지크(Bureau de Musique)에서 출판되었다.¹⁵⁾

곡이 작곡된 1802년 휴양차 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)에서 머물고 있던 베토벤은 급속히 진행되는 청력장애와 그로 인한 음악가로서 좌절로 인해 심한 고뇌에 빠져 자살을 결심하게 된다. 그 해 10월 너무나도 잘 알려진 ‘하일리겐슈타트의 유서’가 쓰여진다. 이 유서에는 자신이 왜 자살을 포기하는지는 기록되어 있지 않지만 자신에게 주어진 가혹한 운명에 대해 좌절하고 수동적으로 적응하는게 아니라 보다 적극적으로 대처하여 더 높은 인격적 성숙을 성취하고 앞으로도 지속적으로 성취할 것을 스스로에게 다짐하는 계기가 되었으며, 이것이 이후 그의 작품에 잘 반영되어 있다.¹⁶⁾ 유서 사건은 오히려 베토벤으로 하여금 자신에게 벗어나 새로운 베토벤이 탄생되는 계기가 되었다고 할 수 있으며, 이러한 측면에서 ‘베토벤의 부활’이라는 의미를 갖는다.¹⁷⁾

이 시기는 베토벤의 창작시기로 볼 때 제1기에서 제2기로 접어드는 과도기로 선배 작곡가들의 영향에서 벗어나 자신만의 개성이 본격적으로 표출되어 독창적인 음악세계를 이루어가는 시점이기도 하다. 작품구성이 조직적으로 체계화되고 이러한 영향이 바이올린 소나타에서도 현저하게 나타나는 걸

15) ‘Bureau de Musique’는 1799년 암브로시우스 키넬과 프란츠 안톤 호프마이스터가 라이프치히에서 설립한 출판사이다. 이 회사는 오늘 날 유명한 페터스(C.F Peters)사로 넘어간다.

16) 조수철, 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』, (서울대학교 출판부, 2007), 24.

17) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계 - 고난을 헤치고 환희로』, (서울대학교 출판부, 2002), 85.

볼 수 있다. 그 하나의 예로 모차르트의 ‘바이올린 오블리가토가 붙은 피아노 소나타’의 영역에서 벗어나 바이올린의 영역을 넓혀 피아노와 대등한 관계를 갖게하려는 베토벤의 의지가 작품30의 세 곡의 바이올린소나타 속에 나타나 있다.

2) No. 6-8 구성 및 특징

6번(A장조) 소나타는 본 연구에서 다루고 있는 작품으로 고전적인 소나타 형식을 갖추고 있다. 3악장 구성으로 악장 간 조성이 A장조-D장조-A장조의 딸림조 관계로 되어 있어 외형적으로 초기작품을 답습하고 있는 것 같다. 그러나 ‘변주곡형식’과 ‘론도형식’을 바꿔 배치하여 일반적인 소나타형식에서 벗어나 있다. 론도형식이 일반적으로 빠른 악장인데 베토벤은 또 한번 생각을 뒤집어 느린 템포로 작곡해 ‘빠른-느린-빠른’의 전형적인 고전소나타 빠르기를 따르고 있다. 6번소나타는 새로운 시도와 고적적인 형식을 함께 보여주는 매력적인 곡이다. 전체적으로 밝고 경쾌한 분위기의 곡이며 각 악장의 제1주제를 두 악기가 대위법적 진행으로 시작하는 특징의 구성을 보인다.

7번(c단조) 소나타는 OP.30의 소나타 중 가장 유명한 것으로 어둡고 엄격하며 강렬하다. 3악장에 스케르초가 포함되어 총4악장 구성이다. 악장구성에 있어 5번소나타와 같으나 3악장을 제외한 각 악장들이 긴 코다를 가지면서 악장규모가 더 커졌으며 음악적인 대조가 뚜렷하다. 악장 간 조성은 c단조-A b 장조-C장조-c단조로 기존의 5도관계 전조가 아닌 장3도관계와 같은 으뜸음조의 전조진행을 보인다. 바이올린이 다른 소나타들보다 더 넓은 음역을 활용하여 자유로운 음악표현이 주어졌다. 1악장은 소나타 악장 형식으로 피아노가 여린음으로 1주제를 먼저 시작한다. 2주제는 점음표가 붙은 리듬이 특징적이다. 2악장은 A-B-A'-코다로 구성된 3부 형식이다. 처음에 아

름다운 선율이 피아노로 연주되는데 이 선율들은 본능적으로 만들어지는 것이 아니라 주도 면밀한 기법에 의한 것으로서 깊은 맛을 지니고 있는 점이 아주 베토벤답다.¹⁸⁾ 3악장은 스케르초-트리오-스케르초로 구성된 복합3부형식의 스케르초이다. 베토벤은 미뉴에트 대신 스케르초를 사용하여 소나타 형식을 확립했다.¹⁹⁾ 이미 《바이올린 소나타 5번》에서도 스케르초 악장을 사용했는데 이전 시대의 작곡가들은 스케르초 악장을 사용하지 않았다. 이것 또한 베토벤이 관습적인 것에서 벗어나 새로운 탐색을 하고 있다는 점이 발견되는 부분이다.

8번(G장조) 소나타는 7번에 나타난 구성적인 특징보다는 경쾌한 분위기에 초점이 맞춰져 있다. 다시 3악장 구성으로 길이가 긴 2악장을 포함하고 있다. 악장 간 조성은 7번소나타와 같이 1악장(G장조)-2악장(E♭장조)-3악장(G장조)의 장3도 관계조이다. 이러한 조성 관계는 중기 단계의 특징 중 하나이다. 선율은 서정적이며 짧은 리듬패턴을 사용하여 다양한 변박의 효과를 주고 있다. 전원적인 인상과 평화로운 자연을 회상하는 기분이 넘쳐흐르는 곡으로 중량감 보다는 가볍고 상쾌한 느낌의 곡이다.²⁰⁾ 1악장은 소나타악장형식이다. 두 악기의 유니즌으로 시작, 6/8 박자의 탄력있는 리듬이 이 악장의 특징이다. 2악장은 미뉴에트와 트리오로 구성되어 있다. 미뉴에트적이지만 가요적인 특성도 가지고 있어서 두 가지 성격을 겸비한다.²¹⁾ 7번의 3악장이 스케르초악장으로 작곡한 것과 달리 3악장은 A-B-A-C-A'의 론도형식으로 구성되었다. 조성에 의한 주제의 대립은 없으나 상이한 음악 성격으로 주제가 변화를 보인다.

18) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」(서울: 음악세계, 2002), 326.

19) 윤양석 『음악형식론』. (서울: 세광음악출판사, 1986), 205.

20) W.S.Newman, 『The Sonata in the classic』.(New York: W.W.Norton & company 1940) p.131-132.

21) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」(서울: 음악세계, 2002), 329.

<표 7> 베토벤 《바이올린 소나타 op.30》의 구성

번호	악장	형식	조성	박자	빠르기
No 1 (6번)	1	소나타형식	A장조	3/4	Allegro
	2	론도형식	D장조	2/4	Adagio molto espressivo
	3	변주곡형식	A장조	2/2	Allegro con Variazioni
No 2 (7번)	1	소나타형식	C단조	4/4	Allegro con brio
	2	3부 Lied형식	A ^b 장조	2/2	Allegro cantabile
	3	스케르초 복합3부형식	C장조	3/4	Scherzo Allegro
	4	소나타-론도 형식	C단조	2/2	Allegro
No 3 (8번)	1	소나타형식	G장조	6/8	Allegro assai
	2	미뉴에트 복합3부형식	E ^b 장조	3/4	Tempo di minuetto ma molt moderato e grazioso
	3	론도형식	G장조	2/4	Allegro Vivace

6번,7번,8번소나타의 특징은 바이올린 오블리가토가 붙은 피아노소나타 영역에서 벗어나 바이올린과 피아노가 대등한 위치를 갖게 된다는 점이다. 7번과 8번소나타는 악장 간 조성이 장3도관계를 가지는데 이는 초기 단계의 바이올린소나타 3번에서 먼저 시도했고 중기 단계에 들어 장3도관계의 조성을 확립하였다. 코다가 길어진 것도 특징 중의 하나인데 중기작품인 《피아노소나타 제21번 발트슈타인(Waldstein)》(Op.53)에서도 볼 수 있다. 또 세 곡 모두 제1악장 시작부분에서 비슷한 모티브(굴림음형)로 시작하여 동기적으로 서로 연관성을 보이거나²²⁾ 곡마다 작품의 느낌을 바뀌어서 다른 분위기를 갖도록 한 시도는 대단한 성공을 거두고 있다고 할 수 있다.²³⁾

22) Walter Riezler, 『Beethoven』, 나주리, 신인선 역. (경기 : 음악세계, 2007), 198.

23) 음악세계편집부, 『베토벤』 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」, (서울: 음악세계, 2016), 328.

[악보 1] 베토벤 《바이올린 소나타 6, 7, 8번 소나타》 1악장 마디1

The image displays three musical systems, each representing a different violin sonata by Beethoven. Each system consists of a Violine (Violin) part and a Klavier (Piano) part. The first system is for the 6th sonata, marked 'Allegro' in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#), starting with a piano (*p*) dynamic. The second system is for the 7th sonata, marked 'Allegro con brio' in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb), also starting with a piano (*p*) dynamic. The third system is for the 8th sonata, marked 'Allegro assai' in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#), starting with a piano (*p*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings.

Ⅲ. 《바이올린 소나타 제 6번》 (Op. 30, No. 1) 분석 연구

1. 제1악장 분석

베토벤 바이올린 소나타 Op.30, No 1 제1악장은 A장조, Allegro, 3/4박자이다. 제시부, 발전부, 재현부와 코다로 이루어진 소나타형식으로 되어 있다. 베토벤 바이올린소나타 10곡 중 6번에 해당한다. 베토벤 《바이올린 소나타 6번》 1악장은 제시부, 발전부, 재현부와 코다로 이루어져 있다. 모두 249마디로 되어있으며 제시부와 재현부에 비해 발전부가 짧다. 제1악장의 형식, 세부형식, 마디 수, 조성, 종지를 살펴보면 <표 8>과 같다.

<표 8> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 제1악장 구조

형식	세부형식	마디 수	조성	종지
제시부	제1주제	1 - 27	A	PAC
	경과구	28 - 33	A - E	HC
	제2주제	34 - 49	E - c#	DC
	종결주제	50 - 58	c# - E	IAC
	소종결부	59 - 83	E - A	IAC
발전부	부분 I	83 - 94	A - D	HC
	부분 II	94 - 118	D - f# - c#	PAC
	재경과부	119 - 151	c# - f# - b	PAC
재현부	제1주제	151 - 176	A	PAC
	경과구	177 - 186	A	HC
	제2주제	187 - 203	A	DC
	종결주제	204 - 211	f# - A	IAC
	소종결부	212- 234	A	PAC
코다	종결구	235-249	A	PAC

(1) 제시부

제시부는 서주없이 시작되며 마디1-83까지이다. 제1주제, 경과부, 제2주제, 종결주제와 코데타로 되어있다.

① 제1주제

제1주제는 굴림음형으로 이루어진 a와 상행아르페지오 음형b, a를 확대시켜 놓은 a'로 이루어져 있다. 첫 A코드를 바이올린과 피아노가 동시에 낸 후 피아노에서 주제선율을 연주한다. 마디3에서 바이올린이 유입되면서 오른손에서 연주되는 주선율과 3도 병진행하며 바이올린은 대선율 역할을 하고 있다. 피아노 파트 내에서도 왼손이 오른손 주제선율에 반진행하며 대위적 형태를 보이며 세 성부가 어우러져 있다. 제1주제는 2+6마디의 불규칙적 마디 구성을 보이는데 굴림음형 후 주로 4분음표로 레가토 진행을 보여 불규칙구조임에도 간결하고 평화로우며 전원적인 느낌을 주고 있다.

[악보 2] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 제1악장, 마디1-8

The musical score shows the beginning of the first movement. The violin part (top staff) starts with a whole note chord (F#4, C#5) and then a melodic line starting on G4. The piano part (bottom staff) starts with a whole note chord (F#2, C#3, F#4) and then a bass line starting on F#2. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), fortissimo (sf), decrescendo (decresc.), and fortissimo piano (fp). Brackets labeled 'a', 'b', and 'a'' indicate specific melodic motifs.

마디8 피아노 왼손에 a와 b음형이 다시 나타난 후 마디10부터 피아노 오른손과 바이올린이 역할을 바꾸어 주제선율이 바이올린에 나타난다. 이 때 모든 성부가 전악절 보다 한 옥타브 위에서 연주되며 2+10마디의 확장된 구조를 보이고 있다.

마디19부터는 굴림음형a를 사용하여 음만 바꾸어 시작한다. 피아노 오른손과 바이올린이 옥타브 유니즌 형태로 진행하면서 V-I 화성진행을 반복함으로써 원조인 A장조의 정격중지를 강조하고 있다.

[악보 3] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디 19-27

Vn. 피아노 오른손의 유니즌

제1주제부의 구성을 도식화하면 <표 9>와 같다.

<표 9> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 제1주제부의 구성

단락	A	A'	A''
마디	1-8	8-19	19-26
구성	2+ 6(a+ b)	2+ 10(a+ b')	4+ 4(a'+ a')
구성	A장조	A장조	A장조
종지	PAC	IAC	PAC
주제선율악기	피아노	바이올린	피아노+ 바이올린

② 경과부

경과부는 마디27부터 7마디에 걸쳐 짧게 나타나고 있으며 제1주제 굴림음형 동기를 사용한 종속적 경과구이다. 피아노 왼손과 오른손의 옥타브유니즌이 f#m화음으로 진행한다. 이는 다음에 나오는 제2주제의 E장조의 버금딸림기능권에 해당하는 화음으로 f#-B-E의 5도권 진행을 통해 매끄러운 조바꿈을 도와주고 있다. f#m화음이 보여지긴 하지만 스타카토 주법과 불규칙적 sf는 곡에 밝고 경쾌한 느낌을 더해준다.

[악보 4] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디 27-33

Harmonic analysis below the piano part:
 A: I vi - 6 V₅
 E: ii₆ →

③ 제2주제

제1주제의 딸림조로 시작하는 제2주제는 1주제와 같이 피아노에서 먼저 제시된다. 제1주제가 순차상행 후 순차하행하는 멜로디구조로 긴 레가토의 정적인 느낌이 강한데 비해 제2주제는 분산화음과 펼침화음 반주형 위에 선율이 움직여 밝고 동적인 느낌을 더 주고 있다.

마디34부터 같은 리듬형(♩ ♩ ♩)이 반복되면서 도약후 순차하행하는 선율 c가 나오는데 이 때 세 마디에 걸쳐 한 음씩 상행하며 화성 또한 I-IV-V로 상승한다. 한 음씩 상승할 때마다 크레센도를 넣어서 진행감을 주는 게 적절하다고 본다. 마디38부터는 앞서 나왔던 선율c를 스타카토와 sf를 적절히 배합하여 변형한 선율c'가 동일한 반주위에 나타난다 [악보 5] .

[악보 5] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디 34 - 41

제2주제의 특징은 반주부와 주제선율의 구분이 분명하고 반주형의 대조를

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 34 to 37. The right hand starts with a piano (p) dynamic and a melodic line that ascends stepwise through chords I, IV, V₃/V, and V. A crescendo (cresc.) is indicated over these measures. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The second system covers measures 38 to 41. The right hand begins with a staccato (sf) line labeled c', followed by a further crescendo (cresc.) and triplet figures in the final measures. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

통해 변화를 주고 있다는 점이다. 왼손의 분산화음반주와 오른손의 주제선율 제시, 반복되는 42마디부터는 바이올린이 주제선율을 그대로 연주하고 반주형이 셋잇단음표로 된 펼침화음으로 바뀌면서 속도감을 주고 있다. 제2주제의 구성을 보면 <표 10>과 같다.

<표 10> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 제2주제부의 구성

단락	A	A
구성	34 - 41	42 - 49
구성	4+4(a+a ')	4+4(a+a ')
조성	E장조	E장조
종지	PAC	DC
주제선율악기	피아노	바이올린

④ 종결주제

51마디부터 시작되는 종결주제는 제시부에서 가장 역동적인 성격이 강한 부분이다. 일시적으로 c#단조로 전조가 되면서 제2주제의 E장조와 성격적 대조를 이루며 악상도 갑자기 *p*로 바뀌며 분위기 전환이 이루어진다.

[악보 6] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디51-55

The musical score shows measures 51 to 55. The key signature is E major (one sharp). The tempo is 2/4. The violin part starts with a rest in measure 51, then enters in measure 52 with a forte (f) dynamic. In measure 55, it has a fortissimo (sf) dynamic. The piano accompaniment starts in measure 51 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic in measure 55, where it reaches fortissimo (sf). A 'd' marking is placed above the violin line in measures 51, 52, and 55. The bass line of the piano part is marked with 'c#' and 'E:' at the bottom.

c#단조는 제2주제인 E장조를 기준으로 버금딸림조의 3도 위에서 대리기능을 수행하는 버금가온음조(submediant)에 해당한다. 55마디부터 바이올린이 피아노 오른손을 받아 반복 연주하는데 이 때에는 다시 2주제의 주조인 E장조가 나타나며 색채적 대비를 이룬다.

⑤ 소중결구

59마디부터는 제시부를 마무리하는 코데타(codetta)가 시작된다. 앞서 나타난 16분음표 진행들이 스케일 진행과 화음의 중지진행으로 4마디 단위로 반복하면서 템포가 이완되는 효과와 함께 긴장감이 해소되면서 끝나는 느낌을 준다 [악보 7] .

[악보 7] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 마디59-62

59

e

decresc.

p

(f)

59

p

f

E: I ii6 V I

65마디에서는 피아노 왼손부에 제1주제의 동기가 모방되어 나타나며 69마디부터 부속화음(secondary dominant)과 마디74-75에서 허위종지가 나타나고 마디81에서 E장조 정격종지로 끝을 맺는 것 같으나 다시 원조인 A장조의 정격종지로 마무리 해준다 [악보 8]. 소종결부는 제1주제의 동기a와 종결주제의 동기d가 반복되며 종지적 화성진행을 강조하는데 이는 제시부 안에서의 통일성과 안정된 종지를 나타내기 위함임을 알 수 있다.

[악보 8] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 마디65-83

65

p *pp*

65

p *f* *decresc.* *pp*

a 모티브 모방 e

70

cresc. *p sf*

d

cresc. *p*

76

decresc. *p*

d

p *cresc.* *p*

81

cresc. *p* *fp*

1. 2.

cresc. *p* *fp* a b

a a b

A: V -7 1

(2) 발전부

발전부는 마디83-150으로 총 67마디이며 제시부에 비해 다소 길이가 짧다. 발전된 주제적 요소에 따라 세 부분으로 나눌 수 있다.

부분 I (마디83-94)은 제1주제의 a,b요소를 사용하며, 부분 II(마디95-113)는 제2주제의 c와 c'요소를 발전시켜 대위법적 기법과 호모포니의 결합을 보여준다. 세 번째 부분은 재경과구(마디114-150)로 제1주제의 a동기와 종결주제의 d와 e요소를 사용하고 있다. 발전부의 구성과 특징을 정리하면 <표 11>와 같다.

<표 11> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》,1악장,발전부의 구성과 특징

형식	세부형식	마디 수	구성	주제요소
발전부	I	83 - 94	A-D	제1주제 a,b 요소 사용
	II	95 - 113	D-c#m	제2주제 c,c'요소 사용
	재경과부	114 - 150	c#m - f#m - bm	제1주제 a, 종결부 d,e 요소 사용

① 부분

첫 번째부분(I)은 제1주제의 굴림음형동기①과 상행아르페지오②동기를 사용하고 있다. ①과②가 결합된 형태의 2마디가 처음에 피아노 오른손과 바이올린, 또다시 피아노 왼손에서 전개된다 [악보 9]. 마디88부터 ②음형은 A화음, D화음, A₇화음로 변하면서 마디마다 음정을 확장시키며 변화를 보여준다 [악보 10].

[악보 9] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디83-88

[악보 10] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디88-92

88

5도 6도 7도 8도 9도

↳ b 음형의 음정적 변화

< 표 12 > 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 발전부 부분 I 도해

	83 84	85 86	87	-	92
Vn.		a b			
pf. R.H	a b				
pf. L.H			a b	b' b' b' b'	

② 부분 II

부분 II(마디95-118)에서는 제2주제의 레가토 위주의 c요소와 이를 변주시킨 c'요소가 나타난다. 부분 I 에서처럼 피아노에서 먼저 연주하고 바이올린이 받는 기본형태를 보인다. 마디102부터는 서정적성격의 모티브 c요소를 변형시켜 왼손에서 모티브선율(D음)이 시작하고 같은 마디 오른손 6도위(B음)에서 스트레토적으로 모방이 나타난다. 이 스트레토 진행은 마디106에서 다시 나타나는데 이번에는 바이올린이 주제(A음)를 시작하고 피아노 오른손이 5도 아래(D음)에서 모방하고 있다. 이는 대위법에 정통한 베토벤의 기법적인 단면을 엿볼 수 있다 [악보 11] .

[악보 11] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 마디102-103,106-107

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 102-103. The piano part (left) features a 6th-degree imitation (6도 모방) starting in measure 102, marked with *sf*. The violin part (right) starts in measure 102 with a *p* dynamic and changes to common time (c) in measure 103, marked with *sf*. The second system covers measures 106-107. The piano part (left) features a 5th-degree imitation (5도 모방) starting in measure 106, marked with *p*. The violin part (right) starts in measure 106 with a *p* dynamic and changes to common time (c) in measure 107, marked with *sf*. A bracket labeled 'c' spans measures 106-107 in the violin part.

스트레토로 나타난 주제는 마디110에 이르러 화성적 움직임을 더해주는데 바이올린과 피아노 오른손은 3도병진행으로 수평적 진행을 계속하면서 주선율을 모방하고 지금까지 단선율로 나왔던 주제선율 또한 3도병진행하며 화성감을 주어 수직적 형태의 음악을 보여준다. 이는 왼손주선율과 피아노와 바이올린이 결합하여 생긴 대선율간에 또한번 리듬적인 스트레토를 이룬 것이다. 또 앞서 나타났던 모방진행에선 피아노 왼손과 오른손, 바이올린과 피아노 오른손과 같이 2성부로 나타났지만 마디110부터는 수평적 진행이 계속되면서 음이 첨가되어 화음을 만들었다. 이는 폴리포니와 호모포니의 결합된 음악형태이다.

[악보 12] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 마디110-111

3도 병진행 모방

c의 3도 진행

마디114부터 2마디 단위로 c요소가 짧게 변형되어 바이올린에서 먼저 나오고 뒤이어 피아노 오른손에서 반복된다. 이 때 피아노 왼손에서는 c#음이 지속음(pedal point)처럼 5마디에 걸쳐 나오고 16분음표의 빠른 패시지와 함께 분위기의 변화를 가져오고 있다.

부분Ⅱ에 나타난 주제발전요소의 진행방법을 도해하면 <표 13>과 같다.

< 표 13 > 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 마디102-114

	102 - 105	106 - 109	110 - 113
Vn.		A음→ ┌──────────────────┐	G음→ ┌──────────────────┐
pf. R.H	B음→ ┌──────────────────┐	D음→ ┌──────────────────┐	E음→ ┌──────────────────┐
pf. L.H	D음→ ┌──────────────────┐		┌──────────────────┐

③ 재경과구

마디119부터 시작되는 재경과구는 제1주제의 굴림음형a, 코데타에 나타났던 스케일음형e와 종지적 음형f요소로 이루어졌다. 마디119-129까지 굴림음형a가 바이올린에서 6번 반복된다. 이때 바이올린은 2마디 단위로 노래하고 있는데 반해 피아노는 3마디, 4마디, 4마디단위로 화성변화를 보이며 다이내믹 또한 피아노진행에 따라 *p*로 시작 *cresc.* 후 다시 *p*로 가는 형태를 3번 반복하고 있다.

마디130부터 스케일음형e와 종지적화음형태의f음형이 2번 반복되면서 점점 발전부를 마무리 지어가는 모습을 보인다 [악보 13] .

마디142부터는 경과적 성격을 띠며 화성이 2도 하행진행을 보이며 전조되다가 마디147에 이르러 종지적 진행으로 바뀌어 원조로 자연스럽게 돌아간다 [악보 14] .

[악보 13] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디130-133

[악보 14] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 1악장, 마디142-151

V_2^6/E I V_3^6/D I I_4^6 V_7 I
 A: IV → I_4^6

(3) 재현부

재현부는 마디150-234이며 제시부와 같이 제1주제, 경과부, 제2주제, 종결주제와 소종결구로 구성된다.

① 제1주제

원조인 A장조로 돌아왔으며 제시부의 제1주제를 그대로 반복하고 있다.

② 경과부

경과부 또한 제시부와 동일하게 시작한다. 피아노의 오른손과 바이올린이 역할전위를 하며 2번 반복하면서 악구가 확장되었다. 이는 제시부에서는 제2주제로 넘어갈때 A장조에서 딸림조인 E장조로 전조된데 비해 재현부에서는 제2주제를 원조로 진행시키기 위해 악구를 확장시켜 자연스런 조옮김을 보여주기 위함이다.

③ 제2주제

마디188-202로 원조인 A장조로 되어있다. 조성변화에서 원조로 진행하는 것 외에는 제시부와 동일하게 피아노에서 먼저 노래하다 바이올린이 받는 방식과 반주형태 등의 텍스처가 제시부와 같다. 심지어 마디 수까지도 16마디 진행으로 같다.

④ 종결주제

제시부에서 종결주제는 E장조 - c#단조 - E장조로 진행했었는데 재현부의 종결주제도 A장조 - f#단조 - A장조로 단3도 관계를 유지하면서 10마디씩 진행하는 게 제시부와 같다.



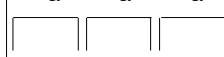


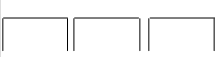
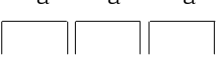

⑤ 코데타

제시부에서 보았던 16분음표 스케일진행e음형와 종지적음형f가 번갈아 나타나며 총23마디로 제시부보다 2마디 짧아졌다. 이는 뒤에 코다가 뒤이어나와 제시부에서는 종지적 느낌을 주기위해 반복됐던 2마디를 생략했기 때문이다.

(4) 코다

코다(마디235-249)는 제1주제의 굴림음형a가 반복해서 나타난다. 두 마디 전인 마디233의 세번째 박에서 피아노는 코다부분 반주가 시작된다. 이어서 마디238에서 바이올린이 역할전위를 이루며 피아노오른손 반주선율을 뒤따라 연주한다. 마디242에서는 피아노왼손과 바이올린이 단3도관계로 굴림음형a를 같이 반복 연주한다. 이 때 점점 음역대가 상승하고 악상도 크레센도 되면서 마디245에 이르러 상행아르페지오b음형이 나오면서 절정에 이르러 곡이 마무리 되는듯 한다. 마디247에서 피아노가 *pp*로 A장조의 딸림화음을 가지고 간단한 화음반주로 주위집중 시킨 후 굴림음형a가 바이올린에서 한 번 더 나타나며 사라지듯이 따뜻하고 차분하게 1악장을 마무리하고 있다. 코다에서의 주제동기 운영방식을 도식화하면 <표 14>와 같다.

<표 14> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 1악장, 마디235-248

	235 236	237 238	239 240 241	242 243 244	245	248
Vn.	a 	a 		a a a 	b 	a 
pf. R.H			a a 			
pf. L.H				a a a 	b 	

2. 제2악장 분석

제2악장은 D장조, Adagio molto espressivo, 2/4 박자이다. 지시어에 나타나듯 서정적이며 부드럽고 차분한 선율 아래 부점반주가 가미되어 유모어가 드러나는 곡이다. 총105마디로 A-B-A-C-A'로 구성된 5부분에 종결부를 부가한 작은 론도 형식이다. 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》 제2악장의 구조와 조성변화를 도표로 정리해 보면 <표 15>와 같다.

<표 15> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 2악장 구조

구분	마디	조성	종지
부분 I (A)	1 - 16	D	PAC
부분 II (B)	17 - 26	bm - D - bm	HC
부분 III (A)	27 - 43	D	PAC
부분 IV (C)	44 - 63	Bb - dm	HC
부분 V (A')	64 - 79	D	PAC
coda	80 - 105	D	PAC

(1) 부분 I: A(르프랭)

부분 I (A)는 Adagio의 여유로운 흐름 속에 선율이 아름답게 흐르는 16마디로 [8마디+8마디]의 유사이중악절 구조이다. 마디1-4는 순차하행하는 2마디씩 반복하고 마디5-8에서는 4도도약을 2번 보이기는 하나 음정이 6도 안에서 선행악구와 비슷한 성격의 선율로 움직인다. 이 때 바이올린은 주선율을 연주하고 피아노는 반주역할을 충실히 하는데 오른손에서 부점리듬 사용함으로써 울동감을 더해주고 왼손은 바이올린선율과 5도, 6도 관계를 유지하며 같이 레가토 진행을 한다. 이 부점반주는 2악장 전체에 있어 리듬의 근간을 이루고 있다. 마디8에서 반종지 후 피아노와 바이올린이 역할을 바꿔 피아노 오른손이 주선율을 연주하고 왼손과 바이올린이 부점리듬의 반주

를 연주한다. 마디13에 이르러 옥타브 진행으로 확대되고 크레센도 되면서 A부분의 절정에 도달한 것 같으나 바로 *p*로 A(르프랭)을 차분히 마무리 한다.

르프랭A의 조성은 D장조로 주요3화음 위주로 전개되고 있는 가운데 마디 1-8의 화성진행을 살펴보면 부7화음(secodary 7th chord)을 사용하여 마치 b단조로 전조된 듯한 기분을 느끼게 하고 있다 [악보 15] . 제2악장 A부분의 악절구조를 살펴보면 <표 16>와 같다.

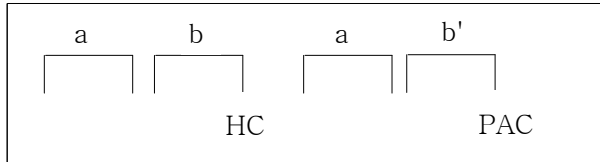
[악보 15] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》 2악장, 마디1-8

Adagio molto espressivo

D: I V₅⁶ I V₃⁴ -₅/vi vi V₅⁶/vi vi V₃⁴ -₅/IV

IV V₆ I IV V I V

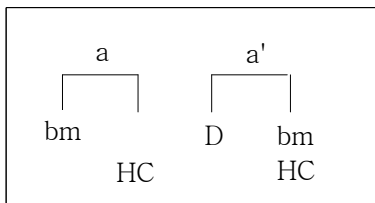
<표 16> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 2악장, 부분 I 의 악절구



(2) 부분 II: B(에피소드 I)

부분 II(B)는 첫 번째 에피소드로 10마디(마디17-26) 길이로 되어있다. [4마디+6마디]의 구조로 선행악구(마디17-26)보다 후행악구(마디21-26)가 2마디 확대된 모양이다. 첫 번째 에피소드가 나올때 대개는 원조가 장조일 경우 딸림조로, 단조일 경우는 관계장조로의 전조가 많이 나타나는데 2악장의 경우 원조인 D장조에서 딸림조인 A장조가 아닌 나란한 조인 b단조로 전조되었다. 부점리듬 반주는 계속되고 멜로디의 성격도 부분 I (A)와 크게 다르지 않다. 그러나 선율 진행에서 조금 더 자유로워지는 면을 보여준다. 마디 19-20의 바이올린과 마디23부터의 피아노 진행을 보면 7잇단음표와 6잇단음표의 불규칙한 리듬과 빠른 패시지의 즉흥적인 면을 엿볼 수 있다. 4+6마디 구조로 종지에 앞서 2마디를 확대했는데 64분음표의 빠른 패시지와 트릴을 사용하여 좀 더 화려하고 자유로운 분위기를 주고 있다. 두 번째 A로 들어가기 전 원조인 D장조의 딸림화음이 아닌 부분 II의 주된 조인 b단조의 딸림 화음으로 반종지하고 있다. 즉 전조과정을 거치지 않고 바로 두 번째 A를 D장조로 시작하고 있다. B의 구조를 도식화하면 <표 17>과 같다.

<표 17> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 2악장, B부분 악구도해



(3) 부분Ⅲ: A(르프랭)과 연결구

두 번째 나타나는 A(르프랭)은 마디27-42로 16마디구성, D장조로 첫 번째 A부분이 그대로 반복되며 르프랭을 상기시켜 준다. 마디42-43은 짧은 연결구로 에피소드Ⅱ로 가기 위한 전조과정을 보여준다.

(4) 부분Ⅳ: C(에피소드Ⅱ)

두 번째 에피소드인 부분Ⅳ(C)는 총20마디(마디44-63) 구성으로 부분Ⅱ(B)보다 길어졌다. 마디42-43에서 전조 과정을 거쳐 마디44에서 두 악기가 B♭음을 동시에 연주하면서 조성의 확립과 함께 주위를 집중시키고 있다. 부분Ⅰ과 부분Ⅱ가 지나칠 정도로 조성이나 멜로디 성격이 비슷해서 관계가 없는 B♭장조의 등장은 신선하다. 마디46-47의 바이올린 선율과 마디50의 피아노 오른손을 보면 64분음표의 빠른음표의 진행이 나오는데 이는 B부분에서 짧게 등장했던 것을 확대시켜 즉흥적 성격과 장식적 성격이 더 화려하게 드러나 마치 카덴차적인 느낌을 준다 [악보 16] .

부분Ⅰ과 부분Ⅱ에서 근간을 이루었던 부점리듬의 반주형태가 사라지고 펼침반주 형태로 바뀌면서 더 유연해지고 풍성한 느낌을 준다.

[악보 16] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 2악장, 마디46-47,마디50

32분음표의 빠른 진행

64분음표 사용, 자유롭게 빠른 메시지

마디51에서 B \flat 장조의 으뜸화음(I)인 동시에 d단조의 버금가온음(VI)화음 기능을 하면서 d단조로 전조되는데 이는 원조의 나란한조로 전조가 된 것이다 [악보 17] .

[악보 17] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 2악장, 마디51-52

마디63에서 부분Ⅳ가 마무리되는데 트릴과 꾸밈음을 거쳐 페르마타로 끝내는 모습이 부분Ⅱ(B)에서의 중지(마디26) 모양과 닮았는데 부분Ⅱ에서는 피아노 혼자 마무리 하고 있고 부분Ⅳ에서는 피아노와 바이올린이 3도관계로 병진행하고 있어 두 악기간의 긴밀한 협주가 필요로 한다 [악보 18] .

[악보 18] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 2악장, 마디26, 마디63

(5) 부분 V: A'(르프랭)

앞에 나왔던 두 번의 르프랭이 한 음의 변화도 없이 반복 진행 되었던 것에 비해 세 번째 르프랭은 변형이 나타난다. 피아노 파트에서 그 변화를 찾아볼 수 있는데 반주파트에서 전반적으로 지배하던 부점리듬이 3잇단음표로 변형되었다. 이는 부분IV(C)에서의 리듬적 흐름을 가져왔다고 볼 수 있으며 바이올린 주선율은 3잇단음표 음형 장식이 추가된 것 외에는 A(르프랭)를 그대로 재현하고 있다. 전체적으로 부점만으로 리듬에 형성된 A보다는 오른손의 3잇단음표의 펼침반주와 왼손의 화음반주가 훨씬 매끄럽고 풍성하여 선율적인 면이 부각된다.

마디72부터 피아노가 주제선율을 받아서 변주된 형태로 연주하며 바이올린은 반주성격을 띤다. 이 때 바이올린은 3잇단음표와 부점리듬의 반주형태가 같이 진행된다. 피아노 왼손의 3잇단음표와 미묘한 리듬적 충돌이 매력적이다.

마디76부터 바이올린과 피아노 두 악기 모두 옥타브 진행하면서 크레센도 되는데 부드럽고 밝게 진행되던 가운데 약간의 긴장감을 느끼게 하는 부분이다. 두 마디 크레센도 진행 후 마디78 첫 박에 이르러 *sf* 후 바로 *p*로 마무리 된다.

(6) 코다

*pp*로 악장 전반에 나타나는 부점리듬으로 가볍게 시작하여 음정이 증가하면서 풍부해지는 진행을 보여준다. 종결구는 거의 원조의 으뜸화음과 딸림화음으로만 진행되는데 마디80부터 한 마디 단위로 V 화음과 I 도화음이 전위된 형태로 나오면서 반주부 또한 선율감을 갖게 하는 효과를 보여주고 있다 [악보 19] . 마디102부터 *decresc.*되면서 *pp* 에 이르기까지 피아노와 바이올린이 짧게 주고 받다가 여운을 남기는 듯 피아노가 마무리 한다.

3. 제3악장 분석

제3악장은 Allegretto con Variazioni로 주제와 6개의 변주곡으로 구성되어 있다. 조성은 A장조, 박자는 마지막 변주곡을 제외하고 2/2박자로 되어 있는데 마지막 변주 또한 6/8박자로 크게 2박자계로 박자의 일관성을 보이고 있다. 제3악장의 구성을 살펴보면 <표 18>과 같다.

<표 18> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장 구성

	박자	조성	마디	특징 ²⁴⁾
주제	2/2	A	1-32	
제1변주	2/2	A	33-48	음형변주
제2변주	2/2	A	49-64	장식변주
제3변주	2/2	A	65-80	음형, 장식변주
제4변주	2/2	A	81-96	장식변주
제5변주	2/2	am	97-151	성격, 대위적변주
제6변주	6/8	A	152-237	성격변주

(1) 주제(Thema)

제3악장의 주제는 총32마디의 AA'BB'의 대조이중악절구조²⁵⁾이며 A와 B는 바이올린이 선율을 먼저 제시하고 A'와 B'에서 피아노가 주제선율을 받는 형태를 보여준다. A(마디1-8)와 A'(마디9-16)를 보면 주로 으뜸화음과 딸림화음으로 화성을 이끌어 가고 있는데 특히 A'에서는 베이스에 으뜸음A를 페달포인트로 사용하여 으뜸화음을 더 강조하고 있다. A부분은 피

24) 변주의 성격을 다음 4가지로 구분하고 있다. 장식변주: 선율을 최대한 유지하면서 장식음을 붙여 꾸며 준다. 음형변주: 특정음형을 일관되게 사용한다. 대위적변주: 주제선율이 다른 성부에서 모방되어 나오며, 모방되지 않더라도 대위적 처리방식을 구사한다. 성격변주: 변주곡이 자체의 독립적인 성격이나 분위기를 지닐 수 있다. [허영한, 한미숙, 『조성음악의 형식』, (서울: 예술출판사, 2014), 62-64.]

25) 악구1과 3의 디자인이 같거나 유사할 경우 유사이중악절, 다를 경우 대조이중악절이 되는데 대조이중악절의 사례는 조성음악 레퍼토리에서 찾아보기 힘들다고 설명하고 있다. [송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』, (서울: 예술출판사, 2018), 224.]

아노 오른손의 알베르티베이스 위에 바이올린 주선율이 나오고 왼손에서 선율의 모양을 쫓아 진행하는 모습을 보여주며 곧이어 마디9부터는 피아노 오른손이 주제선율을 바이올린이 대선율 역할을 하고 있다. B부분(마디17-24)은 팔림조인 E장조로 전조되어 시작해 마디21에서 원조로 돌아오는데 이러한 화성진행은 B' (마디25-32)에서도 나타나며 모든 변주에서도 동일하게 보여진다.

<표 19> 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 주제 구성

	A	A'	B	B'
마디	1-8	9-16	17-24	25-32
구성	a+ b	a+ b'	c+ d	c+ d'
조성	A	A	E-A	E-A
중지	HC	HC	IAC	PAC
주제선율악기	바이올린	피아노	바이올린	피아노

[악보 20] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 3악장, 마디1-8

Allegretto con Variazioni

Violine

Klavier

A:

5

5

p dolce

cresc.

p dolce

sf

sf

sf

v

[악보 21] 베토벤 《바이올린 소나타 6번》, 3악장, 마디17-23

The musical score consists of two systems. The first system (measures 17-20) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system (measures 21-23) continues the piece, featuring a first ending bracket in measure 22. Dynamics like 'cresc.' and 'f' are indicated. The score is labeled with 'E:' and 'A: V I'.

(2) 제1변주

제1변주곡은 3잇단음표를 이용한 리듬분할이 변주의 주를 이루는 음형장식변주형태로 피아노 위주의 진행을 보인다. 첫 세 마디(마디33-35)를 3잇단음표 아르페지오로 상행하면 바이올린이 받아 하행하는 진행을 반복한다. 리듬분할에서 오는 템포감과 생동감을 느낄 수 있는 변주이다. 주제에서는 AA' 처럼 약간의 변화를 줬지만 Var. I는 도돌이표를 사용하여 그대로 반복하며(∥:A:∥ ∥:B:∥), 화성적 골격도 거의 주제와 같다.

[악보 22] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디33-36

33 **Var. I**

33 *fp* 3 3 3 3

33 *fp* 3

(3) 제2변주

피아노 위주였던 제1변주와 달리 제2변주에서는 바이올린이 선율을 시작한다. 8분음표단위의 긴 레가토 진행으로 바이올린이 주제선율을 시작하면 피아노 오른손과 왼손이 차례대로 나오면서 텍스처가 두터워지는 모양이 나타난다. 마디52에서 바이올린과 오른손이 3도병진행하며 마디54에서 왼손이 더해졌을 때 오른손과 왼손 역시 3도관계로 진행한다. 제2변주 또한 도돌이표를 사용하여 반복하고 있고 화성도 주제와 비슷하다. 후반부 또한 바이올린이 주선율을 담당하며 피아노의 반주형태가 당김음 형태로 바뀐다.

[악보 23] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디49-53

49 **Var. II**
p dolce

49 *p*

3도 병진행

[악보 24] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디57-60

57 *p* *cresc.*

57 *p* *cresc.*

—▶ 반주형태가 당김음으로 바뀐.

(4) 제3변주(Var.III)

피아노가 다시 주도권을 가져오며 왼손에서 3잇단음표를 사용한 음형변주를 이루고 있다. 제1변주와 리듬적으로 동일하지만 1변주에서는 아르페지오적 펼침화음 형태로 진행했다면 제3변주에서는 순차진행 위주로 진행한다. 피아노 오른손에서 주선율이 나타나는데 바이올린이 같은 리듬으로 바로 쫓아나와 모방적 전개를 보이고 있다.

[악보 25] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디65-67

65 Var. III

주제선율

sf sf sf

sf sf

3 3 3

tr

(5) 제4변주(Var.IV)

제4변주에서는 앞에 보여줬던 변주들과는 완전 다른 분위기로 나타나는데 주제가 가장 선명하게 보여지는 변주이다. 바이올린과 피아노가 선율을 나누어 연주하는 형식으로 바이올린이 스타카토를 이용하여 시작하면 피아노가 레가토주법을 통해 답하는 서로 상반된 주법을 보여준다. 주법뿐 아니라 반 마디 만에 *p*만에 *ff*로 진행하는 등 악상변화도 급격하게 이뤄져서 간결한 선율윤곽 아래 대조를 느낄 수 있는 변주이다. 곡이 끝날 때까지 두 악기가 같이 노래하는 부분은 나타나지 않는다.

[악보 26] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디81-84

81 Var. IV

81 Vn. 스타카토

Piano 레가토 진행

p

p

(6) 제5변주(Var.V)

제5변주는 유일한 단조로 원조의 같은 으뜸음조인 a단조로 색채적 변화를 주고 있는 변주이다. 피아노 왼손에서 주제선율을 제시하고 바이올린이 대선율을 역할을 하는 2성부로 시작하여 마디105에서 성부가 추가된다. 피아노 오른손에서 왼손이 제시했던 주제를 그대로 2옥타브 위에서 연주하고 바이올린 대선율을 왼손에서 그대로 재연하고 바이올린이 또다른 대선율을 연주하는 3중구조이다. 마디113부터 주제(Thema)의 B선율을 왼손에서 그대로 반복하고 마디121에서 오른손에서 받아 나오면서 마무리 되는 듯 하다 Adagio로 템포가 변하면서 대위법적 성격이 사라진다. 마디130부터는 마디 119의 피아노 왼손에 나왔던 역부점리듬의 모티브를 사용하여 제5변주곡 자체의 구조가 확장되고 마지막 변주곡으로 가는 경과구처럼 진행된다.

[악보 27] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디97-100

[악보 28] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디105-108

105 *p* 대선율 2

105 *p* 주제선율

대선율 1

[악보 29] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디127-131

127 Adagio Tempo I

주제 마디 23-24의 변형

127 Adagio Tempo I

카덴차적 성격

(7) 제6변주(Var.VI)

마지막 변주인 제6변주는 원조인 A장조로 돌아오고 6/8박자로 변박하면서 효과적으로 빠르게 분위기를 전환하고 있다. 주제가 어떻게 변주되었는지 구별하기 힘들 정도로 확장되었고 피아노와 바이올린이 교대로 주제를 끌고 가며 음표도 16분음표로 분할되면서 역동성과 화려해지는 것을 느낄 수 있다. 마디183부터 8분음표 진행으로 바뀌면서 템포가 완만해지 느낌을 받으며 종결구가 시작된다. 주제 멜로디를 모티브로 동기발전 모습을 보여주며 마디 220부터 크레센도 후 *subito p*가나오는 과정을 반복하다가 마디 244에 이르러 *f*가 나오고 두 마디만에 *ff*로 도달하면서 매우 고조되어 강력하게 끝을 맺는다.

[악보 30] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》,3악장, 마디152-155

Var. VI
Allegro, ma non tanto
152

Allegro, ma non tanto
152

dolce

p.

[악보 31] 베토벤 《바이올린 소나타 제6번》, 3악장, 마디184-189

184

184

주제의 첫 세 음

IV. 결론

본 연구는 《바이올린 소나타 제6번》(Op. 30, No. 1)의 분석을 통하여 형식과 함께 음악적 양식의 특징을 살펴보았으며, 분석에 근거한 피아노와 바이올린의 운용변화를 살펴보았다.

《바이올린 소나타 제6번》은 《바이올린 소나타 제7번》과 《바이올린 소나타 제8번》과 함께 작품번호 30으로 묶여 1802년 작곡되었다. 1802년은 베토벤 창작시기로 볼 때 제1기에서 제2기로 넘어가는 과도기에 해당하는 시기로 해당작품에서도 그 변화를 살펴볼 수 있다.

제1악장은 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 이루어진 소나타형식으로 친숙하고 소박한 멜로디를 가진 전원적 느낌의 악장이다. 굴림음형모티브가 곡 전체에 걸쳐 등장하며 1악장의 통일성을 주고있다. 제시부의 1주제와 2주제는 A장조와 E장조로 5도권의 조성관계를 이루며 성격이 대비되지 않고 선율적이다. 1주제의 굴림음형을 가진 종속적 경과부가 그 사이를 연결한다. 발전부는 제시부와 재현부에 비해 짧지만 1주제와 2주제, 종결주제 요소를 사용하여 발전된다. 재현부는 거의 동일하게 재현되며 코다에서는 1주제의 굴림음형모티브를 변형,반복시키며 두 악기가 번갈아 나오다 3도병진행으로 점점 음역대를 상승시키며 고조되다 곧바로 *pp*로 사라지듯 마무리 된다.

제2악장은 베토벤의 선율 중에서도 아름다운 것에 속한다는 감정이 풍부한 아다지오 악장으로 5부론도형식이다. 부점리듬반주가 곡 전체에 나타나며 짧은 음들로 구성된 빠른 패시지가 나타나 자유로움과 즉흥적인 면을 느낄 수 있다. 이 악장에서는 5도권전조가 아닌 3도 전조가 나타나며 에피소드 I 과 에피소드 II에서 르프랭(A)로 회귀할 때 바로 이어지는 특징을 가지고 있다. 코다에서는 I, V 화음만으로 진행이 되며 자리바꿈화음을 이용하여 반주부에서도 선율감을 느낄 수 있다. 또 선율적 모방이 아닌 리듬적 모방이

나타나는데 악장 대부분에서 찾아볼 수 있는 부점리듬과 에피소드 I 에서 처음 나온 3잇단음표 리듬을 발전시켜 코다를 진행시킨다. 2악장도 1악장과 같이 사라지듯이 *pp*로 마무리하고 있다.

제3악장은 주제와 6개의 변주곡으로 구성되어 있다. 민요풍의 밝고 간결한 선율이 알베르티반주형 위에 즐겁게 흐르는 악장이다. 제1변주는 음형변주로 피아노 중심 3잇단음표 진행으로 이루어졌다. 제2변주는 바이올린 중심 긴 레가토 선율이 인상적이다. 후반부에서는 피아노 파트의 당김음리듬 반주형도 인상적이나 바이올린의 긴 레가토 선율에 방해가 되지 않아야 한다. 제3변주는 피아노가 중심이 되어 1변주와 같이 피아노 왼손에서 3잇단음표 진행을 하며 오른손에서 주제가 나오는데 바이올린이 모방하며 전개된다. 제4변주는 가장 주제선율이 명확하며 바이올린과 피아노가 교대국 선율을 나눠진행한다. 이 때 두 악기 간 상반된 주법으로 바이올린 스타카토 진행, 피아노는 레가토 진행한다. 제5변주는 유일한 단조곡으로 색채적 변화를 가져왔다. 대위법적 기법이 나타나고 128마디에서 짧은 카덴차가 나오며 경과구로 이어지며 자연스럽게 제6변주로 연결된다. 제6변주는 6/8박자로 빠른 춤곡인 지그 느낌의 성격 변주곡이다. 피아노와 바이올린이 교대로 노래하며 화려함이 증가되고 긴 코다를 가진 변주이다. 3악장의 코다는 주제의 첫 세음(E, A, C#)을 변형, 발전시켜 나타나며 1, 2악장과 다르게 *pp*로 시작하여 마지막에 *ff*로 힘차게 끝을 맺는다.

6번 소나타를 악장별로 정리해본 결과 비교적 간단한 화성과 친숙한 선율에서 하이든, 모차르트의 작품을 모방하는 것처럼 보이지만 악장배열에서 고전적 형식에서 벗어났다. 모방, 대위적처리방식 등 전시대작곡기법에 능통하여 고전주의의 호모포닉한 짜임새에 폴리포닉한 작법이 요소요소에 스며들어 있다. 3악장 모두 코다를 가지고 있으며 코다마다 각 악장의 동기적 요소들이 나타나 있다. 반주와 선율 구분이 명확해지고 악기가 주고받으며

주제를 제시하고 주제적 요소를 발전시킴에 있어서도 한 악기가 주제를 연주하면 다른 악기는 대선율을 가지고 있거나 단순반주형이 되며, 두 악기가 주제적유니즌으로 연주하며 발전시켜 나가는 모양을 찾아볼 수 있는 부분인데 이는 바이올린이 독주악기로써 피아노와 비슷한 위상을 갖게 되었음을 보여주고 있다.

참고문헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김경임, 『피아노 소나타』, 경북대학교출판부, 1995.
- 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 음악세계, 1999.
- 김용환, 『19세기 음악』, 서울: 음악세계, 2005.
- 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석1,2』, 예솔, 2005.
- 윤양석, 『음악형식론』, 세광음악출판사, 1986.
- 조수철, 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』, 서울대학교출판부, 2007.
- 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계』, 서울대학교출판부, 2004.
- 허영한·한미숙, 『조성음악의 형식 분석』, 예솔, 2007.
- 홍세원, 『서양음악사』, 연세대학교 대학출판문화원, 2001.
- Donald J. Grout · Claude V. Palisca · J. Peter Burkholder, 민은기·오지희·이희경·전정임·정경영·차지원 역, 『서양음악사(하)』, 서울: 이앤비플러스, 2007.
- R.Rolland., 이정민 역, 『베토벤의 생애와 음악』, 범우사, 2007.
- Walter Riezler, 나주리·신인선 역, 『베토벤』, 음악세계, 2007.

2. 학위논문

- 권그림, “L. V. Beethoven Violin Sonata No. 6, Op. 30 No.1의 작품 분석에 따른 연주법 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2016.
- 부혜인, “베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰 : - 《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 비교 분석을 통해.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 신소희, “베토벤 「피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96 G 장조」에 관한 연구

- 분석.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2016.
- 신이나, “L.V Beethoven Violin Sonanta No.6 in A Major Op.30 No.1, J. Brahms Violin Sonata No.1 in G Major Op.78” 연세대학교석사논문, 2017.
- 신태양, “베토벤 《바이올린 소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1) 분석 연구: 독주악기와 반주간의 관계를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 우희라, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》(Op. 30, No. 2)에 관한 연구 : -주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적 관계를 중심으로 -.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.
- 이지현, “베토벤의 바이올린 소나타 창작에서 피아노와 바이올린이 갖는 음악적 의미 : <베토벤 바이올린 소나타 제8번>(Op.30-3) 1악장을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2016.
- 전해봉, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op.24) 분석 및 피아노 역할에 대한 연구” 성신여자대학교 박사학위논문, 2015.
- 표채량, “L. V. Beethoven Violin Sonata의 연구 : Op.12 No.1을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2007.

3. 사전

- Johnson, Douglas, Burnham, Scott G., Kerman, Joseph and Tyson, Alan. "Beethoven, Ludwig van." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 95-119, Second Edition London Macmillan Publishers, 2002.

4. 악보 및 음반

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

Beethoven, Ludwig van. *The Sonatas for Piano and Violin*, David Oistrakh & Lev Oborin, Philips, 1962.

ABSTRACT

Analysis on Beethoven's *«Sonata for Piano and Violin No.6» (Op. 30, No. 1)*

Kim, Geon Wa
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin Woman's University

This paper is based on the analysis study on Beethoven's *«Sonata for piano and violin No.6» (Op.30, No.1)*. The year 1802, when *«Violin sonata No.6»* was composed, was a turning point in Beethoven's life, a time when his passion to overcome physical pain with art is revealed. It is even more special since it was composed at these times.

Before starting the analysis, the researcher of this paper looked through 10 violin sonatas of Beethoven and learned about each background and organization of *«Violin Sonata No.6, No.7, No.8» (Op.30)* for the theoretical setting for analysis.

Beethoven's *«Violin Sonata No.6»* is composed of three movements. The first movement is a sonata type of A major, which has familiar and pleasantly plain melody. A rolling figure motive of the primary theme appears throughout the movement, and

development is shorter than exposition and recapitulation. In development, elements of the primary theme, the secondary theme, and the closing theme appear depending on thematic variation. The second movement is a five part rondo form with added coda. It has very beautiful melody and there is no difference in melody except refrain and episode I tonality. The accompaniment form of dotted rhythm is dominant, refrain A is repeated as it is at first, it has same quantity of bar but left hand counterpoints became abundant as a form of chord and octave. The unusual arrangement, which place rondo in slow movements, is different from classical sonata movement. The third movement consists of 6 variations which were composed with various thematic variation and simple, folk-style bright theme.

When presenting and developing the theme, not only separation between accompaniment and melody became clear, but also Violin performs the theme first except the first movement and leads melody by imitation and counterpoint. Therefore, the alteration that violin became equal with piano not as an obbligato like previous time but as a solo instrument can be verified.