



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수지도

석사학위 청구논문

베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타  
제7번》 (Op. 30, no. 2) 분석 연구

-급격한 다이내믹 변화와 음악적 구성 관계를 중심으로-

2019

성신여자대학교 대학원

반주학과

박 효 정

베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타  
제7번》 (Op. 30, no. 2) 분석 연구  
-급격한 다이내믹 변화와 음악적 구성 관계를 중심으로-

신인선 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

박 효 정

# 인 준 서

박효정의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장.....(서명 또는 인)

심사위원.....(서명 또는 인)

심사위원.....(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문의 목적은 베토벤(Ludwig van Beethoven)의 《바이올린소나타 제7번》(Op. 30, no. 2)에 나타난 급격한 다이내믹 변화를 유형별로 나누고 작품 분석에 적용함으로써 베토벤의 작품에서 급격한 다이내믹 변화가 어떤 의미를 갖는지 증명하는 데에 있다.

베토벤 바이올린소나타 10곡에서의 급격한 다이내믹 변화는 음악적 구성에 있어 중요한 역할을 한다는 사실을 본 논문에서 확인했다. 그를 위한 과정으로 본 논문에서는 베토벤 바이올린소나타 10곡 제1악장에 나타난 급격한 다이내믹 변화의 내용들을 분석하였다. 그 결과 10곡 전체에 적용할 수 있는 다섯 가지(단락과 단락 구분, 악기 간 역할의 변화, (새로운)선율의 시작, 선율의 마무리, 음형의 변화)의 유형으로 정리할 수 있었다.

정리된 내용을 《바이올린소나타 제7번》을 형식적 분석한 내용에 적용하여 분석하였다. 이를 통해 베토벤이 바이올린소나타에 있어 음악적 구성관계를 효과적으로 나타내기 위한 방법으로 급격한 다이내믹의 변화를 사용했음을 알 수 있었고 이는 베토벤의 새로움을 추구하는 작곡 경향과 밀접한 관계가 있음을 확인할 수 있었다. 또한 다섯 가지로 분류된 급격한 다이내믹 사용의 유형 중 ‘악기 간의 역할 변화’를 통해 독주악기와 반주악기가 대등한 관계를 형성하였다. 하나의 주제선율을 한 악기가 연주하고 뒤이어 다른 악기가 반복 연주하며 음색적 짜임새의 변화를 주었는데, 이때 급격한 다이내믹의 변화가 사용되어 ‘악기 간의 역할 변화’를 강조해 준 것이다. 따라서 급격한 다이내믹 변화의 사용은 베토벤이 음악적 구성관계를 효과적으로 나타내기 위해 의도적으로 사용한 것임을 알 수 있었다.

# 목 차

논문개요

표 목차

악보 목차

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 베토벤 바이올린소나타 창작과 생애 .....	3
2. 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장에서 등장하는 급격한 다이내믹 변화 .....	8
3. 베토벤의 《바이올린소나타 제7번》(Op. 30, no. 2)분석 .....	15
1) 제1악장 분석과 급격한 다이내믹 변화의 관계 .....	15
2) 제2악장-제4악장에서 나타난 급격한 다이내믹 변화의 유형별 분석 .....	30
(1) 제2악장-제4악장 형식 분석 개괄 .....	30
① 제2악장 .....	30
② 제3악장 .....	33
③ 제4악장 .....	37
(2) 제2악장-제4악장에서 나타난 급격한 다이내믹 변화 .....	40
① 단락과 단락의 구분 .....	40
② 악기 간의 역할 변화 .....	41
③ (새로운)선율의 시작 .....	43
④ 선율의 마무리 .....	43
⑤ 음형의 변화 .....	44
III. 결론 .....	46

참고문헌

ABSTRACT

## 표 목차

표1) 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장에 나타난 급격한 다이내믹 변화의 유형 분류 .....	14
표2) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장 구조 .....	16
표3) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장 구조 .....	30
표4) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장 구조 .....	34
표5) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장 구조 .....	37

## 악보 목차

악보1) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 8-13	10
악보2) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 17-20	10
악보3) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 113-117	11
악보4) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 19-29	11
악보5) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 111-118	12
악보6) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 297-302	13
악보7) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 1-9	17
악보8) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 28-37	18
악보9) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 40-45	20
악보10) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 50-53	20
악보11) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 72-78	21
악보12) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 79-82	22
악보13) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 86-88	22
악보14) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 92-99	23
악보15) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 114-117	24
악보16) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 111-114	25
악보17) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 125-132	25
악보18) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 208-210	26
악보19) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 222-225	26
악보20) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 233-237	27
악보21) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 205-209	27
악보22) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 227-230	28
악보23a) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 13-16	29

악보23b) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 240-243 .....	29
악보24) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 1-16 .....	31
악보25) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 16-25 .....	32
악보26) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 32-36 .....	32
악보27) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 52-61 .....	33
악보28a) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 1-9 .....	34
악보28b) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 19-28 .....	34
악보29a) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 49-54 .....	35
악보29b) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 59-63 .....	36
악보29c) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 73-84 .....	36
악보30) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 1-19 .....	38
악보31) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 39-48 .....	39
악보32) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 114-125 .....	39
악보33) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 46-50 .....	40
악보34) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 275-283 .....	41
악보35) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 5-9 .....	41
악보36) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 15 - 22 .....	42
악보37) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 131-135 .....	42
악보38) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 69-73 .....	44
악보39) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 60-61 .....	44
악보40) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 26-30 .....	45

## I. 서론

베토벤의 바이올린소나타를 연주해 본 연주자라면 작품에 나타나는 급격한 다이내믹의 변화로 인해 연주해석에 어려움을 느낀 경험이 있을 것이다. 이러한 점을 해소하기 위해서는 베토벤의 작곡 경향과 급격한 다이내믹 사용의 이해를 바탕으로 두어야 할 것이다.

본 논문에서는 급격한 다이내믹 변화의 내용이 베토벤 바이올린소나타 10곡 모두에서 나타나는지 그리고 어떤 이유로 사용되었는지 살펴보고자 한다. 이를 위해 베토벤의 바이올린소나타 10곡을 급격한 다이내믹 변화의 사용을 바탕으로 몇 가지 단계를 거쳐 분석하여 그 내용을 유형별로 분류하고자 했다.

독주자와 반주자가 형식 분석만으로 연주해석을 하는 것보다 다이내믹의 해석이 이와 결합되었을 때 두 악기간의 좀 더 의미있는 연주 해석이 가능할 것이라고 생각되어 본 논문에서는 급격한 다이내믹 변화의 내용이 두드러지게 나타나는 베토벤 《바이올린소나타 제7번》을 집중 분석한다. 이 과정에 도달하기 위하여 본 연구는 아래의 방법들을 선택한다.

첫 번째로 급격한 다이내믹의 변화라는 것은 베토벤의 생애, 즉 베토벤이 컷병을 앓은 내용과 연결될 수도 있기 때문에 간단하게 생애를 살펴본다. 두 번째로는 베토벤의 바이올린소나타 10곡 제1악장을 중심으로 다음의 다섯 가지 단계를 거쳐 급격한 다이내믹 변화의 내용을 유형별로 분류한다. 먼저 급격한 다이내믹 변화의 유형별 분류를 위해 각 곡의 제1악장에 그 내용을 표시하고, 각 곡의 제1악장 형식 분석, 주제 분석, 악기 간 역할 분석, 음형 변화 분석 등의 방법을 택하여 분석한다.

세 번째로는 베토벤 《바이올린소나타 제7번》의 형식 분석을 우선으로 진행한 후에 두 번째 연구 방법에서 확인한 유형별 급격한 다이내믹의 변화를

적용하여 연주해석에 도움을 주고자 한다. 본 논문에서는 베토벤 《바이올린 소나타 제7번》의 제1악장을 집중적으로 형식 분석과 급격한 다이내믹의 변화를 연결하여 분석할 것이다. 제2악장-제4악장까지는 두 번째 방법에서 유추된 급격한 다이내믹 사용의 유형별로 각 예들을 선별하여 제시할 것이다.

본 논문에서와 같이 베토벤 바이올린소나타 연구를 다이내믹의 급격한 변화에 초점을 맞춘 선행연구는 금우람의 “베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로.”<sup>1)</sup>가 있으나, 베토벤 바이올린소나타 전곡에 나타난 다이내믹을 부분적으로 발췌한 형식이다. 이 외의 베토벤 바이올린소나타를 주제로 한 대부분의 많은 선행연구들은 악곡 분석에만 집중되어있다. 또한 본 논문의 주제인 베토벤 《바이올린소나타 제7번》을 다이내믹의 급격한 변화로 집중 연구한 선행연구는 전무한 상태이다<sup>2)</sup>. 그러므로 본 연구는 바이올린 연주자 뿐 아니라 피아노 반주자에게도 연주해석에 도움을 줄 수 있는 자료가 될 것이라 여긴다.

---

1) 금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로.” (한양대학교 석사학위논문, 2011), 14-36.

2) 베토벤 바이올린소나타에 대한 선행연구는 상당수에 이른다. 학술연구정보서비스에 학위논문을 범위로 하여 ‘베토벤’, ‘바이올린소나타’라는 검색어를 주면 수많은 석박사 논문목록을 확인할 수 있다. 검색어의 범위를 줄여 베토벤 《바이올린소나타 제7번》으로 하면 약 20편에 달하는 학위논문을 볼 수 있다. 검색 결과, 백지은의 “<피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석 연구”를 비롯하여 형식 분석적 관점의 논문들이 대부분을 차지하였다. 이에 반해 세부적인 분석 관점을 제시한 논문은 많지 않았는데, 대표적 예로 우희라의 “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》 (Op. 30, No. 2)에 관한 연구: -주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적 관계를 중심으로-.”가 있다.

이러한 조사 결과로 볼 때, 위 서론에서 언급하였듯이 본 논문과 같이 베토벤의 《바이올린소나타 제7번》을 급격한 다이내믹의 변화로 연구한 선행결과는 없다는 것을 확인할 수 있다.

## II. 본 론

### 1. 베토벤 바이올린소나타 창작과 생애

베토벤은 1770년 12월 16일 본에서 궁정악단의 성악가이자 음악교사인 아버지 요한(Johann van Beethoven, 1740-1892)과 어머니 마리아(Maria Magdalena van Beethoven, 1746-1787) 사이의 둘째 아들로 태어났다. 베토벤의 음악 교육에 있어 최초의 스승은 아버지였다. 베토벤은 주로 피아노와 바이올린 또는 비올라 연주법을 아버지로부터 배웠는데, 일찍이 아들의 음악적 재능을 알아본 아버지는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)에 대한 경쟁심을 가지고 베토벤에게 엄격한 음악교육을 시켰다. 이로 인해 베토벤의 즉흥곡을 연주하려는 경향은 아버지에게 인정받지 못했다.<sup>3)</sup>

베토벤은 그의 나이 8세이던 1778년 3월 26일 스테르넨가스의 연주회장에서 처음으로 대중 앞에서 연주했다. 베토벤을 모차르트처럼 유명한 신동으로 만들고 싶었던 요한은 베토벤이 로반티니(Franz George Rovantini, -1781), 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)를 비롯한 유명한 스승에게 음악 교육을 받도록 했다.<sup>4)</sup> 이들 중 청소년 시절에 마지막으로 만나게 된 스승 네페를 통해 베토벤은 비로소 작곡법을 배울 수 있었다. 네페는 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 평균율과 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 『올바른 피아노 연주법』(*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*)이라는 책을 소개했고 가르침을 주었다. 그로 인해 베토벤은 음악적으로 성장할 수 있었다.<sup>5)</sup>

3) Walter Riezler, 『베토벤』, 나주리, 신인선 번역 (경기: 음악세계, 2009), 24.

4) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로-』 (서울: 서울대학교출판부, 2002), 14.

1787년 베토벤은 네페의 도움으로 모차르트 제자가 될 기회를 갖고 빈으로 갔으나, 대규모 작품들을 작곡하느라 여념이 없었던 모차르트에게 규칙적인 레슨을 받을 수 없었다. 게다가 베토벤 어머니 병환으로 이 배움의 기회를 지속할 수 없었다.<sup>6)</sup> 베토벤은 어머니의 죽음으로 인해 가족을 이끄는 가장 역할을 하게 되어 가난과 질병, 우울함에 휩싸였다. 이 암울한 시기에 베토벤은 《작별할 때 부르는 술노래》(*Trinklied*, WoO. 109)라는 가곡 한 곡만을 작곡했다.

1790년 베토벤은 후원자들을 위한 칸타타 두 곡을 작곡했고, 그는 이 칸타타 중 한 곡을 1792년 7월 며칠간 본에서 머물고 있던 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)에게 보였다.<sup>7)</sup> 이 기회로 그는 하이든 제자가 되어 1792년 11월 초 22세 나이로 빈에 정착했다. 베토벤은 빈에서 하이든 뿐 아니라 쉐크(Johan Baptist Shenk, 1753-1836), 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)에게 대위법을, 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 이탈리아 성악작곡법을 그리고 쾨르스터(Emanuel Alois Förster, 1748-1823)로부터 현악4중주 작곡법을 배웠다.<sup>8)</sup>

1792년 22세의 베토벤은 겔리네크(Joseph Gelinek, 1758-1825), 슈타이벨트(Daniel Steibelt, 1765-1823) 등 비르투오소 피아노 연주가들과 연주 시합을 하며 피아니스트로 자리 잡았고 작곡가로서의 본격적인 활동도 시작했다. 베토벤은 1795년부터 1797년까지 실내악으로 3개의 피아노3중주(Op. 1, no. 1-3), 3개의 피아노소나타(Op. 2, no. 1-3), 《현악5중주》(Op. 4), 《4개의 현악과 2개의 호른을 위한 관악 6중주》(Op. 81b)를 작곡했다. 이뿐 아니라 대 편성의 협주곡 장르인 《피아노협주곡 제1번》(Op. 15)도 내놓았다. 또한 성악곡으로는 《아델라이데》(*Adelaide*, Op. 46)를 작곡하는 등 다양한 장

5) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로-』, 18-19.

6) Walter Riezler, 『베토벤』, 나주리, 신인선 번역, 26.

7) Walter Riezler, 『베토벤』, 나주리, 신인선 번역, 30.

8) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로-』, 42-46.

르에서 작곡가로서의 입지를 굳혀나갔다.

베토벤이 28살이던 1798년부터 베토벤은 《피아노소나타 제8번》(*Pathétique*, Op. 13)을 작곡하였다. 이 곡에서 그는 자신의 피아노소나타에 서는 처음으로 제1악장에 느린 서주를 두는 과감한 시도를 보여준다. 《피아노소나타 제8번》에서의 이러한 시도는 작곡을 시작한 지 3년 정도밖에 지나지 않았지만, 그가 독자적인 자신만의 음악적 언어를 구축하기 시작했음을 보여준다. 이 때에 바이올린소나타 세 곡 《바이올린소나타》(Op. 12, no. 1-3)도 작곡되었다. 이 세 곡은 모두 전통적 작곡 경향을 따라 3악장으로 구성되어 있다. 베토벤의 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제2번》은 악장 간의 조성 또한 제1악장의 으뜸조가 제2악장에서 관계조로 그리고 제3악장이 다시 으뜸조로 끝나는 고전시대 소나타 형식을 따르고 있다. 반면 《바이올린소나타 제3번》은 제1악장이 E<sup>b</sup>장조이지만 제2악장이 C장조로 되어 있어 3도 관계이다. 이러한 악장 간 조성관계는 처음 작곡된 바이올린소나타 세 곡이 같은 작품번호 안에 묶여 있지만, 《바이올린소나타 제3번》에서 베토벤의 새로움을 추구하는 경향을 찾아볼 수 있게 한다.

작곡가로서 활발한 활동을 하던 시기부터 베토벤을 괴롭히는 질병이 계속 진행되었지만, 베토벤은 창작에 대한 열정을 늦추지 않았다. 1800년부터 1801년의 베토벤은 《바이올린소나타 제4번》(Op. 23)과 《바이올린소나타 제5번》(Op. 24), 6개의 현악4중주(Op. 18, no. 1-6) 등을 작곡하였다. 베토벤의 《바이올린소나타 제4번》은 3악장으로 구성되었고, 악장 간의 조성관계는 같은 으뜸음조(A장조, a단조, A장조)로 되어 있어 고전적 형식을 유지하고 있다고 볼 수 있다. 이와 달리 비슷한 시기에 작곡된 베토벤의 《바이올린소나타 제5번》은 한 악장이 추가되어 4악장으로 작곡되었다. 이 곡의 제3악장에 첨가된 악장이 고전시대 소나타 제3악장에 일반적으로 등장하는 미뉴에트가 아니라 스케르초라는 점은 베토벤 바이올린소나타에 있어서 새로운 내용이다. 이 곡의 악장 간 조성관계 또한 베토벤 바이올린소나타에

서 처음으로 등장한 4도 관계(F장조, B<sup>b</sup>장조, F장조, F장조)를 보인다. 《바이올린소나타 제1번》(Op. 12, no. 1)을 쓰기 시작한 1798년부터 시작된 컷병으로 인한 고통은 베토벤이 1802년 하일리겐슈타트 유서까지 작성하게 되는 계기가 되었다. 그러나 유서 작성 이후에도 베토벤은 세 개의 바이올린소나타(Op. 30, no. 1-3), 세 개의 피아노소나타(Op. 31, no. 1-3), 《교향곡 제2번》(Op. 36) 등 많은 곡을 작곡하였다. Op. 30에 포함된 세 개의 바이올린소나타 중 《바이올린 소나타 제6번》과 《바이올린소나타 제8번》은 3악장으로 작곡되었다. 《바이올린 소나타 제6번》은 악장 간의 조성관계가 앞의 《바이올린 소나타 제5번》과 같이 4도 관계에 있다. 이와 달리 베토벤의 《바이올린소나타 제7번》(c단조, A<sup>b</sup>장조, C장조, c단조)과 《바이올린소나타 제8번》(G장조, E<sup>b</sup>장조, G장조)은 악장 간 조성관계가 3도 관계로 나타난다. 베토벤 《바이올린소나타 제7번》은 4악장으로 구성되었는데, 《바이올린소나타 제5번》과 마찬가지로 스케르초 악장이 제3악장에 추가되었다. 이 곡의 제4악장은 론도형식의 구조를 보여준다. 지금까지 설명한 Op. 30에 속한 세 곡의 음악적 내용의 차별화는 베토벤의 끊임없는 새로움 추구의 모습으로 해석할 수 있다.<sup>9)</sup>

베토벤은 1803년부터 본격적으로 자신의 음악 세계를 펼치며 《바이올린소나타 제9번》(Op. 47), 오라토리오 《감람산의 그리스도》(Op. 85) 등을 작곡했다. 베토벤의 《바이올린소나타 제9번》은 고전시대 악장 구성에 따라 3악장으로 작곡되었지만, 악장 간의 조성이 A장조에서 F장조로 3도 관계를 보이는 등 전통적인 형식을 벗어났다. 1805년에 베토벤은 《피아노소나타 제23번》(*Appassionata*, Op. 57), 《피아노협주곡 제4번》(Op. 58) 등을 작곡하는데, 《피아노협주곡 제4번》의 초반부에서 피아노 솔로에 의하여 주

9) 자신만의 독자적인 작곡법을 구축해 나가는 베토벤의 모습은 같은 시기에 작곡된 피아노소나타에서도 찾아볼 수 있다. 베토벤은 《피아노소나타 제17번》(*Tempest*, Op. 31, no. 2)에서 서로 충돌하는 화성을 의도적으로 뒤섞어버리는 긴 페달표시를 사용하였는데, 이는 당시에 획기적인 기법이었고 이를 통해 베토벤의 새로운 시도를 두려워하지 않는 실험정신을 엿볼 수 있다.

제가 제시되는 새로운 시도를 담아냈다.<sup>10)</sup>

1808년에는 《교향곡 제5번》(*Schicksal*, Op. 67)과 《교향곡 제6번》(*Pastoral*, Op. 68)이 완성되었다. 《바이올린소나타 제9번》 창작 후 무려 9년 만인 1812년에는 《바이올린소나타 제10번》(Op. 96)을 작곡했다. 이 곡은 4악장으로 구성되었고 악장 간의 조성이 이미 《바이올린소나타 3번》, 《바이올린소나타 7번》 그리고 《바이올린소나타 9번》에서 보인 3도 관계(G장조, E<sup>b</sup>장조, g단조, G장조)로 되어있다. 그의 바이올린소나타에서 확인된 악장 간의 3도 관계 조성은 고전적인 내용을 벗어나 낭만주의 음악 어법으로 설명될 수 있다.<sup>11)</sup> 이 작품의 창작년도가 1812년으로 비교적 이르지만, 이 바이올린소나타에 포함된 푸가의 수용은 1818년 《피아노소나타 제29번》(Op. 106) 제4악장의 푸가 수용에 영향을 주었다고 볼 수 있다.

《바이올린소나타 제10번》 창작 이후 1827년 베토벤이 죽음에 이를 때까지 그는 바이올린소나타를 더 이상 작곡하지 않았고 《교향곡 제7번》(Op. 92), 《교향곡 제8번》(Op. 93), 《교향곡 제9번》(Op. 125)을 완성했다. 또한 베토벤은 1818년 이후에 피아노 곡으로는 《피아노소나타 제30번》(Op. 109), 《피아노소나타 제31번》(Op. 110), 《피아노소나타 제32번》(Op. 111) 그리고 최후의 피아노 곡인 《디아벨리 변주곡》(*Diabelli*, Op. 120) 등을 남겼다. 베토벤이 마지막 작품들을 작곡한 해인 1826년에 그는 《현악4중주 제14번》(Op. 131)과 《현악4중주 제16번》(Op. 135)을 작곡하였고 이듬해 베토벤은 운명을 달리했다.

---

10) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로-』, 93-94.

11) 임지윤, “베토벤 바이올린소나타에서 독주와 반주악기의 역할변화에 대한 연구 : 베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제10번》의 제1악장 분석을 통해,” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2019), 34.

## 2. 베토벤 바이올린소나타 10곡 제1악장에서 등장하는 급격한 다이내믹 변화

베토벤 바이올린소나타 10곡에서는 본 논문 첫 번째 장에서 언급한 것과 같이 형식적 측면에서 베토벤의 새로움을 추구하는 모습을 분명히 확인할 수 있다. 이 10곡의 바이올린소나타에서 또한 눈에 띄는 것은 다이내믹의 급격한 변화이다. 이 작품들의 급격한 다이내믹 변화가 1802년 작성한 유서, 즉 콧병과 관련이 있는 것인지, 아니면 그가 추구했던 형식의 변화와 새로움을 급격한 다이내믹 변화를 통해 효과적으로 표현하였는지 살펴보는 것은 베토벤 창작 경향을 이해하는데에 도움이 될 것이다.

베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장에 자주 사용되는 급격한 다이내믹의 유형 분류를 위해 본 논문에서는 다음의 단계를 거쳤다.

단계1: 다이내믹의 급격한 변화들을 10곡 제1악장에서 모두 표시

단계2: 형식 분석

단계3: 주제 분석

단계4: 악기 간 역할 분석

단계5: 음형 변화 분석

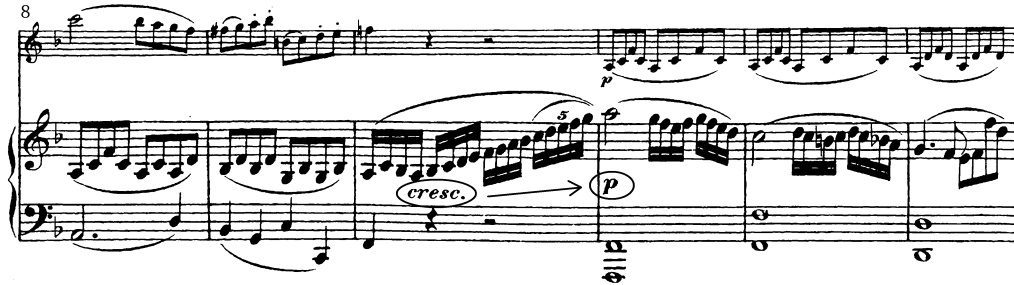
위의 과정을 통해 베토벤 바이올린소나타 10곡 제1악장에 등장하는 급격한 다이내믹의 변화에 대한 단계1을 단계2, 3, 4 그리고 5와 결합했다. 그 결과 얻어진 급격한 다이내믹 변화의 유형은 아래와 같이 다섯 가지로 정리할 수 있다.

- 단락과 단락 구분
- 악기 간 역할의 변화
- (새로운)선율의 시작
- 선율의 마무리
- 음형의 변화

이렇게 분류된 다이내믹 변화의 다섯 개 유형을 본 논문에서 집중적으로 분석될 작품을 제외하고 앞 장에서 살펴보았던 베토벤의 새로움 추구라는 관점과 밀접한 관계가 있는 베토벤 《바이올린소나타 제5번》 그리고 《바이올린소나타 제9번》의 제1악장에 적용하고 해석하여 급격한 다이내믹 변화의 의미를 확인하고자 한다.

《바이올린소나타 제5번》 제1악장의 제1주제는 바이올린이 먼저 제시하고 (마디 1-10, 제1주제 제1부분), 그 다음 마디 11에서 피아노의 오른손이 받아 연주(제1주제 제2부분)하여 제1주제가 음색적 짜임새를 달리하며 두 번 등장한다. 바로 제1주제를 악기 간의 역할 교환으로 마디 11에서 받아주는 부분에서 급격한 다이내믹 변화(*cresc.*→*p*)를 찾아볼 수 있다. 마디 10에 나타난 크레센도(*cresc.*)가 끝이어 마디 11에 데크레센도(*decresc.*)없이 돌연 피아노(*p*)로 이어지는데, 이러한 급격한 다이내믹의 변화는 ‘악기 간 역할의 변화’ 강조를 위해 사용된 예이다. 마디 10에서 피아노 오른손 음형이 상승하여 마디 11에 포르테(*f*)의 악상이 나타날 것으로 예상할 수 있지만, 베토벤은 이와 반대로 피아노(*p*)의 악상을 사용하여 긴장감을 더하고 피아노 파트의 선율을 강조한다(악보1, 참조).

악보1) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 8-13



《바이올린소나타 제5번》 제1악장 제1주제 제시부의 마디 20에서도 마디 10-11에서와 같은 다이내믹 변화(*cresc.*→*p*)를 보여준다. 그러나 마디 20에서의 급격한 다이내믹 변화는 ‘악기 간 역할의 변화’가 아니라 제1주제를 바이올린과 피아노가 받아 연주한 것을 마무리하는 부분이다. 따라서 마디 20의 급격한 다이내믹은 ‘선율의 마무리’를 강조해주는 역할을 한다(악보2, 참조).

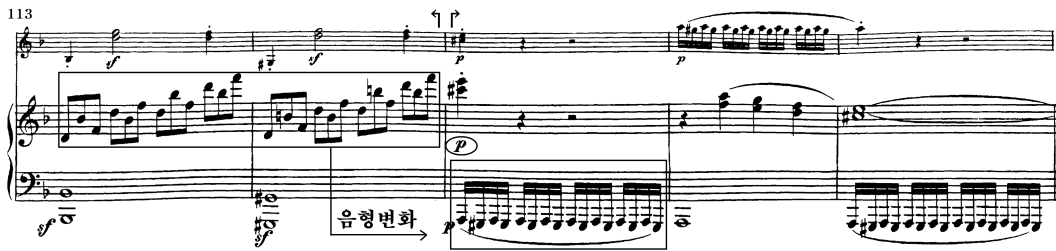
악보2) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 17-20



‘음형의 변화’를 강조하기 위한 급격한 다이내믹은 이 곡의 제1악장 발전부인 마디 116에서 찾아볼 수 있다. 마디 98부터 마디 115까지 바이올린과 피아노는 셋잇단음표 음형을 포르테(*f*)의 악상으로 주고받으며 연주하다가 마디 116에서 별안간 피아노(*p*) 악상으로 연주한다. 이 피아노(*p*)의 악상은 총 18마디 동안 지속된 셋잇단음표 음형에서 16분음표의 트릴과 같은 새로운 음형으로의 변화를 강조하는 효과를 준다. 또한, 이 부분은 발전부의 제2

부분을 마감하고 제3부분을 시작<sup>12)</sup>하는 곳이므로 ‘음형의 변화’ 뿐 아니라 ‘단락과 단락을 구분’하는 역할로도 이 급격한 다이내믹을 해석할 수 있다 (악보 3, 참조).

악보3) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 113-117



베토벤 《바이올린소나타 제5번》 제1악장 제1주제 제시에서와 같은 ‘악기 간 역할의 변화’를 위한 다이내믹의 급격한 변화 예는 《바이올린소나타 제9번》의 동일한 부분에서도 찾아볼 수 있다. 《바이올린소나타 제9번》에서는 바이올린의 제1주제 마무리 악상이 스포르찬도(*sf*)로 강조하여 나타난 후, 피아노 파트가 피아노(*p*)의 악상으로 제1주제를 받아 연주한다(악보4, 참조).

악보4) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 19-29



12) 베토벤의 《바이올린소나타 제5번》 제1악장 발전부는 총 3부분으로 나눌 수 있다.

발 전 부	제1부분 (마디 86-97)
	제2부분 (마디 98-115)
	제3부분 (마디 116-123)

《바이올린소나타 제9번》의 제1악장 제2주제 제시를 마무리하는 부분인 마디 116에서도 급격한 다이내믹 변화를 찾아볼 수 있다. 마디 91에서 바이올린이 연주한 제2주제 선율을 마디 107부터 피아노의 오른손이 받아 옥타브로 연주한다. 마디 115에서 시작된 크레센도(*cresc.*)는 바로 다음 마디인 마디 116에서 피아노(*p*)로 급격히 변화한다. 마디 116의 피아노(*p*)는 피아노가 연주하는 제2주제 선율 마무리 그리고 제2주제 제시부 마무리 역할을 한다. 따라서 이 부분의 급격한 다이내믹의 변화는 ‘선율의 마무리’로 해석할 수 있다(악보5, 참조).

악보5) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 111-118



베토벤 《바이올린소나타 제9번》의 제1악장 발전부 재경과구가 시작되는 부분인 마디 300에서도 급격한 다이내믹 변화가 나타난다. 발전부의 제4부분<sup>13)</sup>인 마디 297-299에 지속되는 포르티시모(*ff*)의 악상은 재경과구가 시작되는 마디 300에서 피아노(*p*)의 악상으로 급격하게 변화한다. 이러한 급격한 다이내믹 변화는 발전부의 제4부분과 재경과구를 구분 짓는 역할을 하기 때

13) 베토벤의 《바이올린소나타 제9번》 제1악장의 발전부는 총 네 부분과 경과구로 나눌 수 있다.

발 전 부	제1부분 (마디 194-225)
	제2부분 (마디 226-257)
	제3부분 (마디 258-269)
	제4부분 (마디 270-299)
	재경과구 (마디 300-325)

문에 ‘단락과 단락을 구분’ 짓는 내용에 포함된다. 또한, 마디 294부터 시작된 피아노 파트의 옥타브 분산음형이 마디 300부터 분산화음으로 바뀌었고, 이 부분의 바이올린 파트에서 2분음표를 사용한 제2주제적 내용을 가진 선율이 시작된다(악보6, 참조). 따라서 재경과구를 시작하는 마디 300의 급격한 다이내믹 변화는 ‘단락과 단락의 구분’과 동시에 ‘(새로운)선율의 시작’을 강조하고 텍스처의 짜임새를 바꾸어 ‘음형의 변화’를 돋보이게 하는 역할을 한다.

악보6) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 297-302



지금까지 《바이올린소나타 제5번》과 《바이올린소나타 제9번》을 통해 급격한 다이내믹 변화 유형을 적용 해석 했지만, 베토벤 10곡 바이올린소나타 전체에서 급격한 다이내믹 변화가 음악적으로 중요함을 확인할 수 있다. 10곡의 제1악장을 범위로 하여 급격한 다이내믹 변화를 찾고 그 내용을 다섯 가지 유형으로 분류하면 아래의 표와 같다. 바로 이 표의 내용은 베토벤이 급격한 다이내믹 변화를 통해 음악적 표현을 더욱 견고히 했음을 보여준다.

표1) 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장에 나타난 급격한 다이내믹 변화의 유형 분류

분류 곡	단락과 단락 구분	악기 간 역할변화	선율의 시작	선율의 마무리	음형의 변화
Op. 12, no. 1	21, 102, 126	12, 26, 124	5, 43, 71, 106, 126	12, 62	21, 27, 91, 126, 106
Op. 12, no. 2	17, 68, 110, 124, 226	12, 36, 58, 68, 100	12, 17, 25, 30, 58, 68, 110, 124	11, 36	68
Op. 12, no. 3	13, 58, 81, 104, 163	26, 50	13, 23	105, 107, 163	23, 26, 50, 64
Op. 23	54, 62, 84, 120	120	54, 62, 70, 84, 120	14, 239	-
Op. 24	11, 86, 116, 210, 232	11, 74, 90, 144, 198	11, 79, 222, 232	20, 116	116, 228
Op. 30, no. 1	51, 83, 150	21, 27, 42, 80, 102, 106, 150, 234	8, 42, 83, 102, 106, 119, 150, 234	75, 122	63, 119
Op. 30, no. 2	75, 208	52, 99	24, 28, 52, 75, 82, 88, 95, 99, 208, 230, 236	43, 82, 139, 242	24, 27, 28, 52, 75, 95, 99, 113, 139, 230
Op. 30, no. 3	81, 189	13, 35, 50, 57, 67, 68	7, 13, 43, 50, 57	49, 95, 99, 103, 20	35, 202
Op. 47	19, 36, 116, 257, 300, 517	28, 45, 294	28, 36, 201, 257, 300	8, 9, 13, 45, 105, 116, 192, 310	258, 294
Op. 96	-	26, 28, 33, 98, 134, 135, 136	72, 98, 260	22, 87, 91	33, 72

\*표1 안의 숫자는 각 곡의 제 1악장 마디 수를 의미한다.

### 3. 베토벤의 《바이올린소나타 제7번》(Op. 30, no. 2)분석

《바이올린소나타 제7번》은 총 4악장으로 구성되어 있다. 제1악장은 소나타악장형식으로, 제2악장은 3부형식으로 작곡되었다. 첨가된 제3악장은 미뉴에트 악장 대신 스케르초 악장이고 제4악장은 론도형식이다. 각 악장은 c단조, A<sup>b</sup>장조, C장조 그리고 c단조의 조성을 가지고 있다. 원조로 돌아와 곡이 마무리되는 것은 고전적인 내용이지만, 제1악장부터 제3악장이 3도 관계로 되어있는 내용은 고전적 소나타 다악장 조성관계를 벗어나 낭만주의적 조성관계를 보여준다. 본 논문에서는 앞서 분류한 급격한 다이내믹 변화의 내용을 이 곡의 제1악장 전체 분석에 적용하고 제2악장, 제3악장 그리고 제4악장은 앞에서 이야기한 급격한 다이내믹 변화의 다섯 개 관점의 예들을 발췌하는 방법으로 분석하고자 한다.

#### 1) 제1악장 분석과 급격한 다이내믹 변화의 관계

제1악장은 c단조의 조성으로, 4/4의 Allegro con brio의 빠르기를 가지고 있으며 제시부, 발전부, 재현부 그리고 코다로 구성된 소나타악장형식이다(표2, 참조).

고전시대의 소나타악장형식은 제시부의 제1주제와 제2주제가 관계조에 있도록 그리고 재현부에서는 제1주제와 제2주제가 원조로 재현되도록 작곡되는 것이 일반적이다. 베토벤의 《바이올린소나타 제7번》은 제1악장 제시부에서 제1주제가 c단조로 그리고 제2주제가 나란한조인 E<sup>b</sup>장조로 제시된다. 제1악장의 재현부에서는 제1주제가 원조인 c단조로 재현되지만, 제2주제는 원조(c단조)가 아닌 같은 으뜸음조(C장조)로 나타난다. 제2주제가 원조로 재현되지 않은 것은 결과적으로 긴 코다를 수반한다. 이러한 전통적 형식으로부터의 탈피는 베토벤의 새로움의 추구 그리고 독자적 작곡 경향 구축으로 이해할 수 있다.

표2) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장 구조

구조		마디	조성
제시부	제1주제부	악구 A 1-16	c단조
		악구 B 17-24	
	경과구	24-28	
	제2주제	28-46	E <sup>b</sup> 장조
	종결구	46-74	B <sup>b</sup> 장조
발전부	제1부분	75-95	E <sup>b</sup> 장조
	제2부분	95-113	A <sup>b</sup> 장조
	제3부분	113-124	c단조
재현부	제1주제부	악구 A 125-146	c단조
		악구 B 147-154	
	경과구	154-161	
	제2주제	161-185	C장조
	종결구	185-207	c단조
코다		208-254	C장조-c단조

마디 1-24까지의 제1주제부는 악구 A와 악구 B 두 개 부분으로 나눌 수 있다. 16분음표를 수반하는 음형을 특징으로 하는 마디 1-16(악구 A)과 당김음을 특징으로 하는 마디 17-24(악구 B)는 리듬적인 내용에 있어 서로 대조적인 성격을 보여준다(표2, 참조). 본격적으로 제1주제를 제시하는 마디 1-16(악구 A)은 다시 악기 간의 역할변화를 기준으로 하여 두 개 부분으로 나눌 수 있다. 제1주제의 제시는 마디 1-8에 걸쳐 피아노에 의해 양손 옥타브 유니즌 연주로 먼저 이루어지고(부분 I), 마디 9-16동안 바이올린이 피아노를 받아 제1주제를 다시 연주한다(부분 II). 피아노가 먼저 제1주제를 제시하는 마디 1-8은 음악적 내용에 따라 다시 마디 1-4 그리고 마디 5-8로 나눌 수 있다(악보7, 참조). 마디 1-2에 등장하는 동기 A는 c단조 으뜸화음 하행진행( $g^1-e^{b1}-c^1$ )을 선율적 특징으로 한다. 동기 A의 후반부는  $e^{b1}$ 음에 이어 경과음( $f^1$ )을 삽입하고 딸림음( $g^1$ ) 그리고 다시  $e^{b1}$ 을 거쳐 으뜸음( $c^1$ )으로 리듬 분할하는 음형 a를 포함한다. 마디 3-4에서는 동기 A가 4도 위(c단조의 버금딸림화음)에서 동형진행을 하여 c단조를 확립시켜준다. 제1주제

부분I의 후반부 마디 5-8은 스타카토를 수반하는 반음계 하행선율을 갖는다. 마디 5-8에서의 하행선율은 마디 1-4에서 화음의 구성음을 가지고 하행했던 동기 A와는 대조적이다. 피아노가 먼저 연주한 후 마디 9이하에서 바이올린이 받아 연주한다(부분II). 이 때 마디 1-4의 음악적 구성은 그대로 유지되지만, 마디 5-8 구성의 특징이었던 반음계적 하행선율을 바이올린이 연주하지 않는다.

악보7) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 1-9

여덟 마디로 구성된 제1주제를 피아노와 바이올린이라는 두 악기의 다른 음색으로 제시한 후, 마디 24-28까지는 짧은 제1주제 경과구가 나타난다.

마디 28-46에는 E<sup>b</sup>장조로 제2주제가 제시된다. 제2주제 제시 또한 악기 교환이 이루어지는 마디 36을 기준으로 나눌 수 있다. 마디 28-36에서 바이올린에 의해 제2주제가 먼저 제시되고, 그 선율을 마디 36-46까지 피아노의 왼손이 받아서 연주한다. 바이올린이 먼저 제2주제를 제시한다는 점에서 피아노가 먼저 주제를 제시했던 제1주제와는 악기 간의 역할에 있어 차이를 보여준다. 또한, 제2주제의 선율은 짧은 음가의 붓점 리듬을 스타카토로 연주하여 제1주제와 음악적 내용 즉, 리듬적인 부분에서도 차이를 보인다. 동음 반복의 짧은 붓점 리듬이 4도 상행과 연결되는데, 이 음형(음형 b)은 제2주제를 이루는 핵심이 된다. 음형 b는 동음 반복(b<sup>b1</sup>) 후 4도 상행(e<sup>b2</sup>)하며

연주되고 이 음형은 바로 뒤이어 전위 되어 4도 하행( $b^{b1}$ ) 그리고 음정 변화를 수반하며 제2주제를 형성한다. 이와 같이 제2주제는 음형 b를 변형, 반복시키며 아치형 선율 윤곽( $b^{b1} \rightarrow e^{b2} \rightarrow g^1$ )을 갖는다(악보8, 참조).

악보8) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 28-37

The image shows a musical score for measures 28-37 of the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 7. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The violin staff has annotations: '음형 b 전위' (transposition of motif b) with arrows pointing to measures 29-31, '음형 b의 음정변화' (interval change of motif b) with arrows pointing to measures 30-31, and '음형 b' (motif b) with a bracket under measure 37. The piano accompaniment staff has performance markings: 'p' (piano) in measure 28, and 'sempre staccato' (always staccato) in measures 29-37. A bracket labeled '음형 b' is also present under the piano accompaniment in measure 37.

두 주제 간의 음악적 대조의 관점으로 살펴본 앞의 분석을 급격한 다이내믹 변화와 연결해 보면 주제 제시 속에 다양한 유형의 급격한 다이내믹 변화가 있음을 확인할 수 있다.

제1악장 제시부의 제1주제(마디 1-8)의 마디 6에서 새롭게 등장한 음악 요소인 반음계적 하행선율의 악상이 크레센도(*cresc.*)로 연주되고 바로 다음 마디인 마디 7에서 피아노(*p*)로 연주되며 마디 8에서 마무리된다. 크레센도(*cresc.*)이후 예상되는 악상인 포르테(*f*)가 아니라 피아노(*p*)로 연주됨에 따라 긴장감이 고조되고 으뜸화음으로 가려는 종지감을 강하게 만들어주어 제1주제 ‘선율의 마무리’를 강조한다.

또한, 피아노가 주도했던 제1주제 악구 A의 부분I에 이어 부분II가 등장하

는 마디 9부터 바이올린의 제1주제가 피아노(*p*)로 나타나는데, 마디 6의 크레센도(*cresc.*) 이후 나타난 마디 9 바이올린 파트의 피아노(*p*)악상은 바이올린이 연주하는 제1주제 선율에 대한 집중도를 절정에 이르도록 한다. 따라서 마디 6의 크레센도(*cresc.*)와 뒤이어 마디 7과 9에 나타난 피아노(*p*)로 이루어진 급격한 다이내믹 변화는 ‘선율의 마무리’와 더불어 ‘악기 간의 역할 변화’ 강조의 내용을 보여준다(악보7, 참조).

마디 7의 피아노(*p*)는 악기 간의 역할 교환이 이루어지는 마디 9까지 이어져야 한다. 따라서 마디 7-8에서 음들이 추가(2개층→5개층)되어 깊어지고 종지감을 형성하지만, 이 부분을 강하게 연주하는 대신 테누토의 느낌을 가지고 더 작은 악상으로 연주하여 바이올린이 주제 선율을 이어받았을 때 그 긴장감이 연결될 수 있도록 화음연주에 신중할 필요가 있다. 특히 마디 9에서 피아노와 바이올린의 악상은 피아노(*p*)로 같지만, 이때 피아노 파트의 피아노(*p*)를 바이올린보다 좀 더 작은 다이내믹으로 연주하여 ‘악기 간의 역할 변화’를 통한 바이올린 선율이 돋보이도록 해야 한다.

제1주제 제시에서 확인한 ‘선율의 마무리’와 같은 다이내믹의 급격한 변화를 제2주제 제시에서도 확인할 수 있다. 앞에서 설명한 것과 같이 마디 28에서 바이올린에 의해 먼저 제시되는 제2주제는 마디 36에서 피아노의 왼손에 의해 다시 한번 연주된다. 마디 41에서 나타나는 크레센도(*cresc.*)의 악상은 두 마디 동안 지속된 후 마디 43에서 피아노(*p*)의 악상으로 급격히 바뀐다. 이러한 악상 변화의 내용은 앞서 바이올린이 제2주제의 같은 부분을 연주할 때(악보8, 참조)에는 나타나지 않았던 내용이다. 바이올린이 제2주제를 제시할 때 피아노(*p*)의 악상을 유지하여 지속성을 나타낸 것과 달리 마디 43에 보여지는 급격한 다이내믹의 변화(*cresc.*→*p*)는 제2주제 ‘선율의 마무리’를 강조하는 역할을 하고, 동시에 마디 44와 45에 걸쳐 확장되는 종지를 돋보이게 한다(악보9, 참조).

악보9) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 40-45

마디 46은 종결구가 시작되는 부분이다. 마디 46부터 마디 51의 첫 번째 박까지 피아노의 오른손이 연주하는 16분음표 음형을 바이올린이 모방하며 연주하다가 마디 52에 이르러서 바이올린은 여전히 16분음표 음형을 연주하는 반면, 피아노의 오른손은 당김음 음형이 등장한다. 바로 이 부분에서 급격한 다이내믹의 변화가 일어난다( $f \rightarrow p$ ). 이러한 다이내믹의 급격한 변화는 피아노의 오른손이 연주하는 16분음표 ‘선율의 마무리’를 강조한다. 또한, 종결구는 제1주제의 악구 A(16분음표)와 악구 B(당김음)의 음형들을 바탕에 두고 있어 종결구 안에서도 두 악구의 대조성이 급격한 다이내믹 변화를 통해 ‘음형의 변화’로 나타난다(악보10, 참조).

악보10) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 50-53

마디 75부터 마디 124에 걸쳐 나타나는 발전부는 제시부의 음악적 내용 중 어떤 내용을 바탕으로 하고 있는가에 따라 총 3개의 부분으로 나눌 수 있다. 마디 75-95는 제시부의 제1주제가 발전되어 나타나는 부분으로 부분 I로 구분할 수 있다. 마디 95-113은 제시부의 제2주제를 발전시킨 부분 II 그리고 마디 113-124는 원조인 c단조로 제시부의 제1주제를 다시 발전시키는 부분 III으로 구분된다.

발전부의 부분 I (마디 74-95)에서 피아노의 왼손에는 제1주제 동기 A가 나타난다. 이때, 피아노의 오른손은 제1주제 반주형인 분산화음 반주를 연주하고 바이올린은 제1주제 음형 a에서 파생된 대선율을 연주한다(악보11, 참조).

악보11) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 72-78



발전부가 시작되는 마디 75에서도 급격한 다이내믹 변화를 찾아볼 수 있다. 마디 72부터 마디 74까지 스타카토 화음연주가 포르티시모(ff)의 악상으로 피아노와 바이올린에서 함께 지속되다가 마디 75에서는 피아노 오른손이 제1주제 반주형인 16분음표 분산음형을, 왼손은 제1주제의 동기 A를 피아니시모(pp)의 악상으로 연주한다. 포르티시모(ff) 이후 돌연 피아니시모(pp)가 등장한 마디 75의 다이내믹은 제1악장에 나타난 다이내믹 변화 중 가장 급격한 것이다(악보11, 참조). 이 급격한 다이내믹 변화(ff→pp)는 제시부와 발전부를 구분하는 ‘단락과 단락의 구분’ 역할을 하는 동시에 이전 마디의 스타카토 화음 음형과 피아노 오른손의 16분음표 분산화음의 ‘음형의 변화’를 강조한다. 또한 피아노 왼손에 등장하는 변형된 제1주제 동기 A에 대한 집

중을 높여 ‘선율의 시작’을 강조하는 역할로도 볼 수 있다. 발전부 부분I을 비롯한 발전부의 세 개 부분의 시작은 모두 급격한 다이내믹의 변화를 수반한다.

마디 80-82와 마디 86-88에는 피아노와 바이올린 모두 크레센도(*cresc.*)에 이어 피아노(*p*)가 나타난다. 마디 80-82에서 피아노의 악상 변화(*cresc.*→*p*)는 피아노 왼손 ‘선율의 마무리’를 위해 사용된 것으로 볼 수 있지만, 같은 부분 바이올린의 악상 변화(*cresc.*→*p*)는 바이올린 ‘선율의 시작’을 강조하기 위해 사용된 것으로 구분할 수 있다(악보 12, 참조). 반면, 마디 86-88의 악상 변화(*cresc.*→*p*)는 피아노와 바이올린 모두 바이올린의 ‘선율의 시작’을 돋보이도록 하기 위해 사용된 것으로 해석할 수 있다(악보13, 참조).

악보12) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 79-82

The image shows a musical score for measures 79-82. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the piano part. Both parts feature a crescendo leading to a piano dynamic. The violin part has a crescendo leading to a piano dynamic. The piano part also has a crescendo leading to a piano dynamic.

악보13) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 86-88

The image shows a musical score for measures 86-88. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the piano part. Both parts feature a crescendo leading to a piano dynamic. The violin part has a crescendo leading to a piano dynamic. The piano part also has a crescendo leading to a piano dynamic.

마디 95부터 시작되는 발전부 부분Ⅱ에서는 제시부 제2주제가 E<sup>b</sup>장조에서 버금팔림조인 A<sup>b</sup>장조로 전조 되어 나타나는데, 피아노와 바이올린이 유니즌으로 연주하는 것이 특징적이다(악보14, 참조).

이 부분에서도 급격한 다이내믹 변화가 나타난다. 마디 92부터 지속된 크레센도(*cresc.*)의 악상이 마디 95에서 포르테피아노(*fp*)의 악상으로 급격히 변화하는데 이러한 다이내믹의 급격한 변화는 발전부의 부분 I 과 부분Ⅱ를 구분하는 ‘단락과 단락의 구분’의 용도로 사용되었다고 볼 수 있다. 또한, 이러한 급격한 다이내믹 사용으로 인해 마디 92-95에 나타나는 제1주제 음형 a의 반복과 마디 95부터 보여지는 제2주제 음형 b의 붓점 리듬이 대조되어 ‘음형의 변화’가 더욱 돋보이고, 동시에 제시부 제2주제 선율을 바탕으로 한 ‘선율의 시작’이 강조 된다(악보14, 참조).

마디 98-99에도 급격한 다이내믹의 변화(*cresc.*→*p*)가 나타난다. 마디 95부터 바이올린과 피아노의 양손이 제2주제 붓점 리듬을 유니즌으로 연주하다가 마디 99부터 피아노가 16분음표 옥타브 분산 음형으로 반주하는데 바로 이 부분에서 급격한 다이내믹의 변화가 일어난다(악보14, 참조).

악보14) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 92-99

피아노(*p*)의 악상이 돌연 나타난 이 부분은 바이올린과 선율을 유니즌으로 함께 연주하던 피아노가 반주의 역할로 바뀌는 부분이다. 따라서 마디 99에 사용된 급격한 다이내믹의 변화는 ‘악기 간의 역할변화’를 돋보이게 하고, 이와 동시에 붓점 리듬 음형에서 16분음표 옥타브 분산음형으로의 ‘음형의 변화’를 강조하기 위해 사용된 내용으로도 볼 수 있다.

발전부의 부분Ⅲ(마디 113-124)에서 피아노는 제1주제 반주형인 분산화음을 양손 유니즌으로 연주하고, 바이올린은 제1주제의 동기 A의 점2분음표 지속음을 스타카토를 수반하는 4분음표 동일음 반복과 쉼표를 통해 리듬적으로 발전 그리고 경과음과 16분음표로 리듬 분할했던 음형 a의 내용( $e^b$ <sup>1</sup>- $f^1$ - $g^1$ - $e^b$ <sup>1</sup>)은  $e^b$ <sup>1</sup>과  $g^1$ 순서를 바꿔주어 하행음형( $g^1$ - $f^1$ - $e^b$ <sup>1</sup>- $d^1$ )으로 변화 발전시켰다(악보 7과 15 비교 참조).

악보15) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 114-117

마디 103-112까지 10마디 동안 길게 지속되는 포르테(*f*) 구간에 이어 발전부 부분Ⅲ의 시작 부분인 마디 113에 피아노(*p*)의 악상이 나타난다. 이러한 다이내믹의 급격한 변화는 발전부의 부분Ⅱ와 부분Ⅲ을 구분 짓는 역할, 즉 ‘단락과 단락 구분’을 위해 사용되었다고 볼 수 있다. 또한, 피아노 파트의 음형이 오른손, 왼손이 옥타브 음을 번갈아 연주하다가 피아노(*p*)의 악상이 나타나는 부분에서는 양손 유니즌으로 G음 페달포인트에 온음계 상행과 하행진행을 연주하기 때문에 ‘음형의 변화’를 강조하기 위해 급격한 다이내믹의 변화가 사용된 것으로도 볼 수 있다(악보16, 참조).

악보16) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 111-114



발전부를 지나 125마디는 재현부가 시작되는 부분이다. 원조로 재현되는 제1주제는 그 음악적 내용이 대부분 제시부와 동일하게 나타나지만, 제시부에서 피아노가 독주로 제1주제를 피아노(*p*)의 악상으로 제시한 것과 달리 재현부에서는 포르티시모(*ff*)의 악상을 가지고 바이올린과 피아노가 유니즌으로 제시한다는 점에서 차이가 있다. 제1주제 재현은 제시부와 비교할 때 다이내믹과 악기 간의 역할 차이를 수반한다(악보7과 악보17, 비교참조). 재현부에서 등장한 제1주제가 제시부의 제1주제와 다르게 포르티시모(*ff*)의 악상으로 나타난 이유는 앞의 발전부 부분Ⅲ과 연결하여 찾을 수 있다. 마디 113부터 재현부 시작 전 마디 124(발전부 3부분) 까지 이어지는 긴 c단조 딸림화음영역이 마디 123부터 크레센도(*cresc.*)로 연주되는데, 이 악상을 이어받아 재현부 시작에 나타난 c단조 으뜸화음을 강조하기 위해 피아노(*p*)가 아닌 포르티시모(*ff*)가 사용된 것이다.

악보17) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 125-132



마디 208부터 시작되는 코다는 제2주제 재현의 조성을 이어받아 원조의 같은 으뜸음조인 C장조로 시작된다. 형식을 벗어난, 다시 말해 원조로 제2주제 재현이 이루어지지 않은 뒤에 오는 긴 코다는 제1주제와 제2주제의 내용을 바탕으로 하고 있다. 코다의 시작은 제1주제의 동기 A를 피아노의 왼손이 연주하다가(악보18, 참조) 마디 222부터는 피아노가 제2주제를 양손 유니즌으로 연주한다. 코다에서 연주되는 제2주제는 여전히 원조인 c단조가 아닌 D<sup>b</sup>장조로 나타나는 것이 특징적이다(악보19, 참조). 마디 236부터 마지막 마디인 마디 254까지는 바이올린에 의해 다시 제1주제의 내용이 나타나며 이 부분에서 c단조의 조성이 확립된다(악보20, 참조).

악보18) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 208-210

C장조 : I

악보19) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디222-225

D<sup>b</sup>장조 : I

악보20) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디233-237

코다가 시작되기 전 마디 201(재현부)부터 반복적으로 등장하는 포르티시모( $ff$ )의 악상은 코다가 시작되는 마디 208마디부터 돌연 피아노( $p$ )의 악상으로 변화한다(악보21, 참조). 이러한 급격한 다이내믹의 사용은 발전부 시작 부분인 마디 75(악보11, 참조)에서 사용된 것과 그 목적(‘단락과 단락 구분’, ‘음형의 변화’, ‘선율의 시작’)이 같다고 볼 수 있다. 마디 75의 다이내믹 변화와 마디 208의 다이내믹의 변화의 다른 점은 마디 75에서는 포르티시모( $ff$ )가 피아니시모( $pp$ )로 변화한 것과 달리 마디 208에서는 포르티시모( $ff$ )가 피아노( $p$ )의 악상으로 변화한 것이다.

악보21) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 205-209

마디 222부터는 제2주제의 변형선율이 등장한다(악보19, 참조). 이 선율은 마디 230의 첫 번째 박까지 이어지는데 바로 마디 230에서 급격한 다이내믹의 변화가 일어난다. 크레센도(*cresc.*)의 악상으로 연주된 마디 229에 이어 마디 230에는 피아노(*p*)의 악상이 나타나는데 이러한 급격한 다이내믹의 변화는 ‘선율의 마무리’를 강조한다(악보22, 참조).

악보22) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 227-230



이후 마디 231의 악상이 크레센도(*cresc.*)로 시작되어 마디 234에서 포르테(*f*)로, 뒤이어 마디 235에서는 포르티시모(*ff*)로 연주되며 점점 악상이 고조된다. 그러나 마디 236에서 스포르찬도피아노(*sfp*)가 나타나며 급격하게 다이내믹 변화가 이루어진다. 이 부분의 급격한 다이내믹의 변화는 바이올린에서 재현되는 제1주제 ‘선율의 시작’을 강조한다. 또한, 피아노 왼손에서 연주되는 16분음표 음형의 음정을 오른손과 왼손 저음부가 함께 양손 유니즌으로 연주하는 피아노 파트 ‘음형의 변화’와 왼손이 화음을 반주하는 것에서 선율적인 뒷받침을 해주는 역할로의 변화까지 포함하여 강조한다(악보20, 참조).

바이올린에서 제1주제 선율이 다시 나타나는 코다의 마디 236-241의 다이내믹은 제시부의 마디 9-14와 다이내믹을 같이하고 있다. 그러나 마디 242와 마디 15는 다이내믹의 차이를 보인다. 마디 15에서는 크레센도(*cresc.*) 이후 스포르찬도 테크레센도(*sf decresc.*)로 악상의 표현이 이루어진 반면

(악보23a, 참조), 마디 242에서는 크레센도(*cresc.*) 이후 피아노(*p*)가 나타나며 급격한 다이내믹의 변화를 보인다. 마디 243-247의 확장된 종지를 강조하기 위해 마디 242에서 피아노(*p*)로 선율의 마무리를 지어준 것으로 볼 수 있다. 따라서 이 부분의 급격한 다이내믹은 ‘선율의 마무리’를 목적으로 사용되었다고 볼 수 있다(악보23b, 참조).

악보23a) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 13-16

악보23b) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 240-243

2) 제2악장-제4악장에서 나타난 급격한 다이내믹 변화의 유형별 분석

(1) 제2악장-제4악장 형식 분석 개괄

제2악장-제4악장에서 나타난 급격한 다이내믹 변화의 유형별 분석을 하기  
에 앞서 이를 위한 기초 자료로 각 악장의 전체 형식과 주요 주제에 대한  
내용을 우선적으로 개괄한다.

① 제2악장

제2악장은 A<sup>b</sup>장조로, 4/4의 Adagio cantabile의 빠르기를 가지고 있으며  
A-B-A'-코다로 구성된 3부형식이다(표3, 참조). 느린 3부형식의 E<sup>b</sup>장조 악  
장은 표준적 소나타 형식의 2악장으로의 내용을 갖고 있다. A부분과 B부분  
은 선율 그리고 조성에서 대조적인 내용을 보이고, 이후 다시 주제를 반복  
하는 A'부분을 거쳐 코다로 마무리된다(표3, 참조).

표3) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장 구조

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

제2악장 A부분의 마디 1-8에서 피아노가 먼저 못갓춘마디로 시작하는 주  
제 선율을 제시하고 뒤이어 마디 8-16에서 바이올린이 주제 선율을 반복 연  
주한다(a부분). 바이올린이 주제 선율을 받아 반복 연주할 때, 즉 악기 간의  
역할 교환으로 a부분 전반부에 대한 음색적 변화가 이루어지는 마디 8-16까  
지는 바이올린과 피아노의 오른손이 유니즌으로 연주하는 것이 특징적이다  
(악보24, 참조).

악보24) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 1-16

↳ A Adagio cantabile.

Adagio cantabile.

a부분

6

cresc. p cresc. sf

12

b부분

cresc. p

마디 16-32는 a부분을 이룬 음형이 변화되어 음악을 구성한다(b부분). b부분 역시 피아노가 먼저 선율을 연주(마디 16-24)하는데, 이 선율은 a부분의 주제 선율에서 파생된 선율이다. 뒤이어 마디 24-32에서 바이올린이 이 선율을 그대로 재현한다(악보25, 참조).

B부분은 2분음표의 긴 음가를 중심으로 진행되는 주제 선율을 바이올린이 먼저 연주하며 A부분과 악기 운용에 있어서 차이를 보인다. 이때 피아노 반주는 16분음표의 분산화음을 스타카토로 연주하는 것이 특징적이다(악보26, 참조).

악보25) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 16-25

악보26) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 32-36

A'부분에서는 A부분의 음악적 내용이 비슷하게 나타나는데 새로운 음형인 32분음표 음형이 피아노 성부에 등장하여 주제 선율을 꾸며준다(악보27, 참조).

악보27) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 52-61

The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Violin Sonata No. 7, measures 52-61. The score is in G major, 3/4 time, and features a complex texture with multiple voices. Measures 52-58 show a decrescendo followed by a crescendo. Measures 59-61 show a section marked 'sempre leggiermente' with a circled passage in the bass line.

② 제3악장

제3악장은 C장조로, 3/4의 Allegro의 빠르기를 가지고 있으며 복합3부형식의 스케르초 악장이다(표4, 참조). 앞에서 언급한 것과 같이 제2악장의 조성(A<sup>b</sup>장조)과 3도관계의 조성(C장조)을, 제1악장(c단조)과는 같은 으뜸음조의 조성을 보이며 고전적 소나타 형식의 틀에서 벗어나는 내용을 보인다. 또한 3악장에 미뉴에트 악장 대신 스케르초 악장을 사용한 것 역시 특징적이다(표4, 참조).

복합3부형식을 가진 제3악장은 스케르초-트리오-스케르초로 나눌 수 있다. 스케르초 부분은 전체적으로 꾸밈음과 붓점 리듬 그리고 스포츠찬도(*sŕ*)가 빈번히 사용된다. a-b-a'의 3부형식으로 구성된 스케르초 부분(악보28a, 참조)은 헤미올라가 포함된 주제선율이 등장하는 a부분(마디 1-18)과 전조가 빈번히 일어나는(F장조-d단조-a단조) b부분(마디 18-34)이 음악적 대조를 이룬다(악보28b, 참조).



트리오 부분 또한 3부형식이다. 트리오 부분 전체에서 바이올린과 피아노가 서로 모방하는 스트레토 기법이 사용되었다(악보29a, 참조). 이러한 대위법적 내용은 베토벤의 후기 작품에서 나타나는 특징으로, 초기 작품에 속하는 《바이올린소나타 제7번》 14)에서 그 특징이 나타난 것을 통해 베토벤의 실험적인 면모를 확인할 수 있다. 트리오에서는 c-d-c'로의 구분이 새로운 선율에 근거한 것이 아니라 음색적 짜임에 의해 이루어진다. c부분(마디 48-58)은 바이올린이 먼저 선율을 제시하고 d부분(마디 58-74)은 피아노 왼손이 제시한 후 바이올린이 받아 연주한다(악보29b, 참조). c'부분(마디 74-84)은 바이올린과 피아노의 오른손이 옥타브 유니즌으로 연주하는 선율을 피아노 왼손이 받아 연주하며 c부분과 d부분 그리고 c'부분은 악기 운용에 있어 차이를 보인다(악보29c, 참조).

악보29a) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 49-54



14) 『두길 서양 음악사2』에서는 베토벤의 작품을 아래와 같이 세 개의 시기로 구분하여 제시하고 있다.

	시기
초기	1802경까지
중기	1802-1812 또는 1814
후기	1820년대

홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양 음악사2』 (경기: 나남, 2006.), 98.

악보29b) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 59-63

59  $\Gamma$ d부분

스트레토

악보29c) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 73-84

$\Gamma$ c'부분

73

스트레토

cresc.

80

*sf* *Scherzo da Capo.*

헤미올라

③ 제4악장

제4악장은 원조인 c단조로, 2/2의 Allegro의 빠르기를 가지고 있으며 A-B-A'-C-A-B'-A'-코다로 구성된 론도형식이다. 반복되어 나오는 B'의 조성이 원조로 나타나기 때문에 론도 소나타 형식으로도 볼 수 있다. 그러나 이 악장의 형식적 단락을 구분함에 있어 론도형식을 적용하는 것이 명료하다(표5, 참조).

표5) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장 구조

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

제4악장의 A부분(리프레인, 마디 1-39)은 3부형식이다. 리듬적인 주제선율 a를 포함하는 a부분(마디 1-14), a부분과 대조적으로 선율적인 레가토 진행이 특징적인 선율을 포함하는 b부분(마디 14-22) 그리고 뒤이어 나타나는 a'부분(마디 22-39)으로 나뉜다. a부분의 마디 1-14는 주제선율a의 악기 운용에 따라 부분 I(마디 1-7)과 부분 II(마디 7-14)로 나눌 수 있다. A의 b부

분은 주제선율a와 음악적 내용이 대조적인 새로운 선율(주제선율b)을 포함한다(악보30, 참조). 이 선율은 또한 a부분에서와 같이 피아노가 먼저 제시하고 뒤이어 바이올린이 받아서 연주한다.

악보30) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 1-19

마디 39부터 마디 92까지 나타나는 B부분은 A부분과 대조적인 새로운 내용을 갖는다(주제선율c, 악보31, 참조). 스타카토를 동반한 4분음표 음형이 특징적인 주제선율c는 마디 39-43에서 연주한 후 바로 이어서 반복 연주하는데, 이때 선율의 후반부에서 옥타브의 변화를 보인다. 주제선율c는 지금까지 두 악기가 하나의 주제를 주고받으며 대등한 역할을 했던 모습과는 다르다. 다시 말해서 B부분의 주제선율c는 바이올린으로만 제시된다.

C부분(마디 114-164)은 바이올린과 피아노가 서로 모방하며 스트레토로 연주하는 것이 특징적이다(악보32, 참조).

악보31) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 39-48

39

45

악보32) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 114-125

114

120

(2) 제2악장-제4악장에서 나타난 급격한 다이내믹 변화

① 단락과 단락의 구분

제3악장 마디 48은 스케르초 부분을 마무리하고 동시에 트리오 부분이 시작되는 곳이다(표4, 참조). 마디 34에서 피아노와 바이올린 모두 피아니시모(*pp*)로 연주하다가 마디 46부터 크레센도(*cresc.*)되어 마디 48의 둘째 박까지 포르테(*f*)로 연주한다. 그러나 바로 뒤이어 셋째 박에서 돌연 피아노(*p*)의 악상으로 트리오 부분이 시작되며 급격한 다이내믹 변화를 보여준다(악보 33, 참조).

악보33) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 46-50



이러한 다이내믹의 변화는 ‘단락과 단락의 구분’을 강조한다. 이와 같은 내용은 제4악장의 마디 282에서도 찾아볼 수 있다. 마디 282는 A”에 이어 코다가 시작하는 부분이다(악보34, 참조). 바로 이 부분에서 급격한 다이내믹 변화가 나타난다. 마디 278부터 시작되는 테크레센도(*decresc.*)는 마디 281까지 지속된 후 마디 282에서 포르테(*f*)로 급격한 변화하는데, 이러한 급격한 다이내믹 변화를 통해 역시 ‘단락과 단락의 구분’이 더욱 명확하게 드러난다.

악보34) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 275-283



② 악기 간의 역할의 변화

앞서 언급한 바와 같이 제2악장의 a부분에서 주제 선율은 피아노가 먼저 제시(마디 1-8)한다. 뒤이어 바이올린이 주제 선율을 받아 연주(마디 8-16)하는데 악기 간의 역할이 교환되는 마디 8마디에서 급격한 다이내믹 변화 (*cresc.*→*p*)가 일어난다(악보35, 참조).

악보35) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 5-9



크레센도(*cresc.*)에 이어 피아노(*p*)의 악상으로 연주됨에 따라 주제 선율을 연주하는 악기가 피아노에서 바이올린으로 변화되는 모습 즉, ‘악기 간의 역할 변화’가 강조된다. 이러한 내용은 제3악장과 제4악장에서도 나타난다.

제3악장을 시작하는 스케르초의 첫 번째 a부분은 피아노가 주제 선율을 먼

저 연주(마디 1-8)하며 시작된다. 마디 8의 셋째 박부터 바이올린이 주제 선율을 이어받아 연주하는데, 바이올린이 마디 8-16까지 연주하고 추가된 2마디(마디 17-18)는 피아노가 주제 선율 후반부를 반복 연주하며 마무리된다. 뒤이어 바이올린의 주제 선율을 피아노가 이어받는 부분(마디 18)에서 악기 간 역할 변화 강조를 위한 급격한 다이내믹 변화( $f \rightarrow p$ )가 일어난다(악보36, 참조).

악보36) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제3악장, 마디 15 - 22



제4악장의 C부분은 마디 114부터 마디 164까지이다. 마디 130부터 나타나는 크레센도(*cresc.*)는 마디 131부터 포르테(*f*)의 악상으로 유지되다가 마디 134에서 포르테피아노(*fp*)로 급격히 변화한다. 이 부분은 바이올린이 선율을 연주하다가 피아노의 왼손이 A의 b부분에서 등장한 주제선율b를 발전시켜 연주하는 부분이다. 이 부분에 나타난 급격한 다이내믹 변화 역시 ‘악기 간의 역할 변화’를 강하게 나타내기 위해 사용되었다(악보37, 참조).

악보37) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 131-135



### ③ (새로운)선율의 시작

제2악장의 마디 8은 앞서 언급한 것과 같이 ‘악기 간의 역할변화’를 위해 급격한 다이내믹이 사용된 부분이다(악보35, 참조). 그러나 이 부분의 급격한 다이내믹 변화는 ‘(새로운)선율의 시작’을 강조하는 내용 역시 포함하고 있다. 주제 선율을 연주하는 악기가 피아노에서 바이올린으로 변화할 때 바이올린이 선율연주를 시작하는 마디 8 세 번째 박에 크레센도(*cresc.*)에 이어 돌연 피아노(*p*)의 악상이 나타나기 때문이다. 이로 인해 바이올린의 주제 선율연주에 대한 집중도가 높아진다.

제3악장에도 ‘(새로운)선율의 시작’을 강조하는 급격한 다이내믹 변화의 내용을 찾아볼 수 있다. 제3악장의 스케르초 부분에서 마디 18은 a부분을 마무리하고 b부분을 시작하는 곳이다. 바로 이 부분에서 급격한 다이내믹 변화(*f* → *p*)가 일어난다(악보36, 참조). 마디 17마디에서 시작된 포르테(*f*)의 악상이 바로 다음 마디인 마디 18의 세 번째 박에서 피아노(*p*)의 악상으로 변화하면서 피아노의 오른손이 연주하는 b부분의 ‘새로운 선율의 시작’이 돋보인다.

### ④ 선율의 마무리

제2악장 A부분의 주제 선율은 앞서 말한 것과 같이 피아노가 먼저 제시(마디 1-8)한다. 피아노가 연주하는 주제 선율의 후반부 마디 6에서 나타나는 크레센도(*cresc.*)에 이어 마디 7에서 나타나는 피아노(*p*)는 반중지를 통한 ‘선율의 마무리’를 효과적으로 표현한다(악보35, 참조).

제3악장 스케르초 b부분에서도 피아노파트 선율의 마무리를 위한 급격한 다이내믹 변화가 마디 22-23에 나타난다. 마디 22는 마디 18 후반부부터 피아노에서 시작되는 b부분 선율의 마무리이다. b부분은 피아노(*p*)의 악상으로 연주되다가 마디 21에 크레센도(*cresc.*)로 그리고 다음 마디인 마디 22에서 피아노로 급격한 다이내믹 변화를 보여준다. 이를 통해 ‘선율의 마무리’가 강조된다(악보36, 참조).

제4악장에서도 이러한 내용이 나타난다. 제4악장의 마디 68은 B의 c'부분(마디 57-92)에 속한다. 마디 68부터 지속된 포르테(*f*)가 마디 72에서 돌연 포르테피아노(*fp*)로 바뀌며 급격한 다이내믹의 변화가 이루어진다. 이러한 급격한 다이내믹의 변화를 통해 바이올린이 연주하던 '선율의 마무리'가 강조된다(악보38, 참조).

악보38) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 69-73



### ⑤ 음형의 변화

제2악장 A'부분(마디 52-84)에 속하는 마디 60에서는 피아노 반주부에 32분음표 음형이 나타난다. 이 음형은 제2악장에서 새롭게 등장한 음형으로 바이올린이 연주하는 선율을 꾸며준다. 32분음표 음형이 등장할 때에 급격한 다이내믹 변화(*cresc.*→*p*)가 나타나는데 이 부분의 급격한 다이내믹 변화는 '음형의 변화'를 돋보이게 하는 효과를 준다(악보39, 참조). 이러한 내용은 제3악장 트리오 부분의 시작(마디 48)에서도 나타난다.

악보39) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제2악장, 마디 60-61



제3악장 트리오 부분의 피아노 오른손에 셋잇단음표 반주형이 나타나는데, 이 음형은 스케르초 부분에서는 등장한 적이 없던 음형이다. 트리오 시작 부분에서 나타난 급격한 다이내믹의 변화( $ff \rightarrow p$ )는 앞서 언급한 ‘단락과 단락의 구분’ 그리고 ‘음형의 변화’를 강조하는 효과를 준다(악보33, 참조).

제4악장에서도 같은 내용을 찾아볼 수 있다. 제4악장 A부분의 a’에 속하는 마디 29에서 피아노의 왼손 반주부의 음형이 B $_1$  지속음을 가진 화음반주음형으로 바뀌며 음형의 변화가 나타난다. 피아노의 오른손과 바이올린 역시 연속된 8분음표 음형을 교차 반복하여 음형 변화를 보인다. 따라서 마디 29에 나타난 급격한 다이내믹의 변화( $p \rightarrow fp$ )는 ‘음형의 변화’를 강조한다(악보 40, 참조).

악보40) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제4악장, 마디 26-30



### Ⅲ. 결 론

본 논문은 베토벤 《바이올린소나타 제7번》 전 악장에 나타난 음악적 구성과 급격한 다이내믹 변화 간 관계에 대해 연구하였다.

베토벤 《바이올린소나타 제7번》의 급격한 다이내믹 변화에 대한 규명을 위해 본 논문에서는 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장을 범위로 하여 다섯 가지 급격한 다이내믹 변화의 유형(단락과 단락 구분, 악기 간 역할의 변화, (새로운)선율의 시작, 선율의 마무리, 음형의 변화)을 제시했다.

이를 통해 베토벤 작품에서의 급격한 다이내믹 변화가 그의 꺾병과는 무관한 것임을, 더 나아가 음악적으로 급격한 다이내믹의 변화가 중요한 역할을 한다는 사실을 인지할 수 있었다.

두 번째로 《바이올린소나타 제7번》의 형식적 분석을 통해 전형적인 소나타형식에서 벗어난 내용들을 찾을 수 있었다. 제1악장 제시부의 제2주제가 재현부에서 원조가 아닌 같은 으뜸음조로 나타나고, 악장 간의 구성이 3도 관계를 보이는 등의 내용들은 새로움을 추구하고 독자적인 작곡기법을 구축하고자 했던 베토벤의 모습을 보여준다.

세 번째로 두 악기의 관계가 대등하다는 점이 확인되었는데, 그것은 악기 간의 역할 교대 그리고 다이내믹의 급격한 변화를 통해 이루어졌다고 볼 수 있다. 두 악기는 하나의 주제를 제시하고 반복 연주하며 음색의 짜임새를 바꾸었다. 이러한 내용을 통해 두 악기는 이중주의 역할을 했고, 이 과정에서 다이내믹의 급격한 변화는 악기 간의 역할 교환에 있어서 큰 역할을 하고 있음을 알 수 있었다. 그 외에도 단락과 단락의 구분, 선율의 시작, 선율의 마무리, 음형의 변화 등의 내용을 강조하기 위해 사용된 급격한 다이내믹 변화를 각 유형별로 찾아볼 수 있었다.

제2악장에서는 ‘단락과 단락의 구분’, 제4악장에서는 ‘선율의 시작’을 위한

급격한 다이내믹의 사용이 나타나지 않는 등 제2악장-제4악장은 제1악장과 같이 진행은 하지 않았지만 다섯 가지의 유형이 각 악장의 형식과 밀접한 관계에 있음을 알 수 있었다.

본 논문을 통해 연주자들이 연주를 하면서 놓칠 수 있는 많은 다이내믹들이 창작을 한 작곡가에게 있어 중요한 의미를 가진다는 사실을 확인할 수 있었다. 또한 연주에 이러한 내용이 반영되었을 때 작곡가가 작품에 담아놓은 주제 선율이나 이중주로서의 악기들 간의 역할, 즉 작곡가가 의도한 음악적 내용과 구성 관계가 좀 더 확연하게 드러날 수 있음을 알 수 있었다. 따라서 베토벤 바이올린소나타를 연주하는 독주자와 반주자가 본 논문에서 연구한 내용들을 연주해석에 적용한다면 보다 의미있는 연주를 할 수 있을 것이다.

## 참고문헌

### 1. 국내 서적

조수철. 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울대학교 출판부, 2008.

----- . 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로-』. 서울대학교 출판부, 2002.

하중태. 『악곡분석을 통한 음악형식의 이해』. 서울: 동서음악, 2006.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양 음악사2』. 경기: 나남, 2006.

### 2. 번역서

Walter, Riezler. *Beethoven*. New York : Vienna House, 1972. 나주리, 신인선 역. 『베토벤』. 경기: 음악세계, 2009.

Kerman, Joseph, Tyson, Alan. Burnham, Scott. Johnson, Douglas. and Drabkin, William. "Beethoven, Ludwig van." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 73-140. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

### 3. 국내 학술지 및 학위 논문

금우람. “베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중

- 심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2011.
- 백지은. “<피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석 연구” 성신여자대학교 석사학위논문, 2014.
- 부혜인. “베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰 : - 《바이올린 소나타 제1번》 과 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 비교 분석을 통해 -.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 신태양. “베토벤 《바이올린소나타 제1번》 (Op.12, No.1) 분석연구:-독주악기와 반주간의 관계를 중심으로-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 유호석. “L.V. Beethoven: Violin Sonata in F major No.5 “Spring” : 연주 해석을 위한 악곡 분석.” 『논문집』 25 (1988), 370-381.
- 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.
- 임지윤, “베토벤 바이올린소나타에서 독주와 반주악기의 역할변화에 대한 연구 : 베토벤 《바이올린소나타 제1번》 과 《바이올린 소나타 제10번》 의 제1악장 분석을 통해,” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2019.
- 전혜봉. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》 (Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2014

## ABSTRACT

An analytical study on Beethoven's  
*Sonata for Piano and Violin*(Op. 30, no. 2): focusing  
on radical dynamic changes and its relationship with  
musical structure

HYOJUNG PARK

Major in Collaborative Piano, Master of Music  
Graduate School of Sungshin University

The purpose of this paper is to demonstrate the meaning of radical dynamic changes by categorizing different patterns of radical dynamic changes and applying it into the work of Ludwig van Beethoven *Violin Sonata Op. 30, no. 2*.

Radical dynamic changes in Beethoven's ten violin sonata are nearly nothing to do with his auditory acuity problem, but plays an important role as a musical structure. In order to prove this point, this paper analyzes radical dynamic changes in the first movements of Beethoven's 10 violin sonatas. There are five main categories - distinction between phrases, alteration of the role for each instrument, beginning of new melody, end of melody, change of motif - that could be applied in the entire 10 pieces.

Those features are applied and analyzed in *Violin Sonata Op. 30, no. 2*. It shows that Beethoven used radical dynamic changes to perform musical structure in an effective way, and it is strongly linked with his tendency of pursuing a novelty. Among these five categories, 'alteration of the role for each instrument' helped solo instrument and accompanying instrument have equal importance. The alteration of timbre is presented in a way that one instrument performs a main melody, which is followed by an another instrument that repeats the same melody. Radical dynamic change works in these phrases and emphasizes 'alteration of the role for each instrument'. As a result, Beethoven purposely used radical dynamic changes in his works to build up musical structure in an effective way.