



저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#) 

이 영 민 교수지도
석사학위청구논문

Beethoven 피아노 소나타 제 24번,
Op.78의 연구

2009

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
김 나 래

Beethoven 피아노 소나타 제 24번,
Op.78의 연구

이영민 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 나 래

인 준 서

김나래의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 작곡가로서 낭만주의로의 길을 열어 준 음악가이다. 그의 완성된 32곡의 피아노 소나타는 보다 폭 넓은 감정과 아이디어들을 논리적인 구조의 틀에 담아냄으로써 음악적인 내용과 형식 사이의 조화를 구현하여, 피아노 음악에 있어 중요한 위치를 차지한다.

일반적으로 베토벤의 피아노 소나타는 작품 경향에 따라 세 개의 시기로 구분하지만, 더 세부적으로 윌리엄 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)이 제시한 다섯 개의 시기로 구분할 수 있다. 제 1기는 학습(Student) 시기로 1782년부터 1794년까지이며, 제 2기는 비르투오조(Virtuoso) 시기로 1795년부터 1800년까지이다. 또한 제 3기는 열정(Appassionata) 시기로 1801년부터 1808년까지이며, 제 4기는 침략(Invasion) 시기로서 1809년부터 1814년까지이다. 마지막 제 5기는 승화(Sublimation) 시기로서 1815년부터 1826년까지를 말한다.

베토벤의 피아노 소나타를 악장별로 구분하면 4악장 구성의 11곡, 3악장 구성의 15곡, 2악장 구성의 6곡으로 구분할 수 있다. 베토벤은 전형적인 4악장 구성에서 이전의 무곡을 성격을 지닌 미뉴에트악장으로부터 벗어나 작곡가의 음악적 개성이 뚜렷하게 드러나는 스케르초로 바꾸었다는 것이 특징적이다. 또한 3악장 구성에서는 빠르게-느리게-빠르게의 전형적인 구성을 따르고 있으며, 2악장에서는 4악장 구성의 제 1, 2악장과 제 3, 4악장이 축소된 형식을 취하고 있다.

<피아노 소나타 제 24번, Op.78>은 뉴만의 제 4기에 해당되는 작품으로 이 소나타가 작곡된 1809년은 나폴레옹 보나파르트(Napoléon Bona-

parte, 1769-1821)가 빈을 점령한 해이며, 그로 인해 후원자들의 부재가 이어졌고, 그에 따른 베토벤의 사회적이고 경제적인 혼란을 입었으며 그에 대응하여 하나의 인간적이고 예술적인 전환을 맞이하는 해였다. 이러한 배경에서 작곡된 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>은 베토벤이 흠모했던 여인, 테레제 브룬스비크(Therese Gräfin von Brunsvik, 1775-1861)에게 헌정되었다.

이 곡은 두 개의 악장으로 구성되어있으며 제 1악장은 느린 도입부를 지닌 소나타알레그로형식이고 제 2악장은 $[A]-[B]-[B']-[C]$ 로 구성되어 있다. 제 1악장의 느린 도입부는 Allegro ma non troppo의 제시부 소재들과 동기적 연관성을 갖는다. 제 1주제에서 보여주는 서정적인 선율은 낭만주의를 예견한다. 제 2악장은 론도 형식으로도, 변칙적인 소나타형식으로도 볼 수 있지만 구조에 있어서 탈형식적인 면을 드러낸다. 제 2악장은 크게 $[A]-[B]-[B']-[C]$ 로 구성되며, 세부적으로는 A-A'-B-A''-B'-C로 구분되어진다.

베토벤의 피아노 소나타는 많은 편집자들에 의해서 출판되었으며 각각의 해석이 다양하고 광범위하여 작곡가의 의도를 정확하게 파악하여 연주하기 어렵다. 본 논문에서는 베토벤의 자필악보에 가깝게 편집한 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)에 의한 헨레(Henle)의 원전판(Urtext)과 음악학자의 관점에서 편집한 토비판(Tovey Edition), 연주자의 관점에서 편집한 슈나벨판(Schnabel Edition)을 장식음, 슬러, 페달링을 중심으로 비교하여 보다 나은 연주해석을 모색해 보았다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤의 피아노 소나타	3
1. 베토벤의 작품 활동시기	3
2. 악장 구성에 따른 베토벤 피아노 소나타의 분류	9
III. <피아노 소나타 제 24번, Op. 78> 의 분석	17
1. 작곡 배경	17
2. 작품 분석	20
IV. 에디션 비교에 따른 연주 해석	43
1. 장식음	43
2. 슬러	47
3. 페달링	53
V. 결론	59
참고문헌	
ABSTRACT	

표 목 차

<표 1> 뉴만에 따른 베토벤의 피아노 소나타 분류	7
<표 2> 4악장 구성을 갖는 11곡의 피아노 소나타	10
<표 3> 3악장 구성을 갖는 15곡의 피아노 소나타	13
<표 4> 2악장 구성을 갖는 6곡의 피아노 소나타	16
<표 5> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 소나타알레그로형식의 구조	20
<표 6> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 론도형식의 구조	35

악보 목차

악보 1) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 도입부, 마디 1-4 . . .	22
악보 2) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1주제, 마디 5-16	23
악보 3) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1주제의 선행구, 마디 5-8	24
악보 4) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1주제의 전개구, 마디 9-12	25
악보 5) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 13-16	25
악보 6) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 연결구, 마디 16-28 . .	26
악보 7) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 2주제, 마디 29-36	27
악보 8) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 종결구, 마디 37-38	28
악보 9) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 발전부, 마디 39-45	29
악보 10) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 발전부, 마디 45-56	29
악보 11) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 재현부, 전개구의 확장, 마디 57-64	31
악보 12) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 재현부, 마디 65-75	32

악보 13) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 재현부의 제 2주제, 마디 88-95	33
악보 14) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 종결부, 마디 95-106	33
악보 15) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, A부분의 a, 마디 1-12	36
악보 16) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 31-34	37
악보 17) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, A부분의 b, 마디 12-22	37
악보 18) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, A부분의 c, 마디 22-31	38
악보 19) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [B] 부분, 마디 57-60	39
악보 20) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [B] 부분, 마디 89-94	40
악보 21) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [B] 부분, 마디 116-123	40
악보 22) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [C] 부분, 마디 160-173	41
악보 23) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [C] 부분, 마디 175-179	42
악보 24) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [C] 부분, 마디 178-183	42
악보 25) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 1-4	44
악보 26) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 16-17	45

악보 27) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 27-28	46
악보 28) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 도입부, 마디 1-4	48
악보 29) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1주제, 마디 11-16	50
악보 30) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, C 부분, 마디 160-173	51
악보 31) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 도입부, 마디 1-4	55
악보 32) <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 종결부, 마디 98-104	56
악보 33) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 마디 57-64	57
악보 34) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 마디 72-75	58
악보 35) <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 마디 175-177	58

I . 서 론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 작곡가로서 전통적인 형식을 고수하며 도래하는 낭만주의의 미래적 지평을 제시해 준 작곡가이다. 베토벤은 그의 음악어법에서 기존 형식의 탈피, 서정성, 대담한 화성어법 등을 강조함으로써 낭만적인 특성을 예견하였다.

베토벤의 피아노 소나타는 음악 양식에 따라 일반적으로 세 개의 시기로 나누지만, 윌리엄 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 그의 저서 *The Sonata in the Classic Era* 에서 베토벤의 작품 활동 시기를 보다 세분화하여 다섯 개의 시기로 나누었다. 이 논문의 제 2장에서는 뉴만이 구분한 다섯 시기를 중심으로 베토벤의 피아노 소나타들을 분류해보았다. 또한 베토벤 피아노 소나타의 악장구성에 따른 분류를 통하여 각각의 특징을 살펴보았다.

2악장 구성의 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>은 전통적인 4악장 구성의 제 1, 2악장과 제 3, 4악장이 축소된 형식으로 구성되어있다. 느린 도입부를 지닌 제 1악장은 소나타알레그로형식이며, 제 2악장은 스케르초의 성격을 갖으며 론도와 유사한 형식을 사용하였다. 본 논문의 제 3장에서는 <피아노 소나타 제 24번, Op. 78>의 작곡 시기를 살펴보고, 형식과 선율, 화성, 리듬의 특징들을 분석하고자 한다.

이러한 분석을 토대로 제 4장에서는 장식음, 슬러, 페달링을 중심으로 하는 연주해석을 고찰하여 실제 연주에 도움을 주고자 하였다. 그동안 베토벤의 피아노 소나타는 여러 편집자들에 의해서 다양한 형태로 출판되었는데 각기 해석이 다르다. 따라서 작곡가의 의도를 반영하며 현대의 악기나 연주자의 여건을 보다 만족시키는 연주해석을 찾아내는 것이 중요한 과

제이다.

헨레(Henle)의 원전판(Urtext)은 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)가 편집한 것으로 베토벤의 자필악보에 가깝다는 평을 받는다. 토비판(Tovey Edition)은 음악학자의 관점에서 편집한 악보이다. 영국 출생의 음악학자이며, 작곡가 겸 피아니스트인 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)는 베토벤의 피아노 소나타의 연주해석을 악보에 섬세하게 표기하였다. 또한 슈나벨판(Schnabel Edition)은 연주자의 관점에서 편집한 것으로 알려져 있다. 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)은 한스 폰 뷔로(Hans Guido Freiherr von Bülow, 1830-1894) 이후로 처음으로 베토벤의 피아노 소나타 전곡을 연주하였고, 1927년 유일하게 이를 녹음함으로써 후대에 귀중한 자료를 남긴 피아니스트이다. 제 4장에서는 이 세 가지의 에디션을 비교하여 보다 나은 연주해석을 도모하였다.

이러한 분석과 비교를 통하여 베토벤의 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>를 연주하고자 하는 연주자들에게 도움을 주는 것이 이 논문의 목적이다.

Ⅱ. 베토벤의 피아노 소나타

1. 베토벤의 작품 활동시기

일반적으로 베토벤의 피아노 소나타는 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)가 <베토벤과 그의 세 가지 양식(Beethoven et ses trois styles)>(1855)에서 제시한 연대순에 따른 세 개의 시기로 구분한다. 세 개의 시기란 1802년까지의 초기, 1802년에서 대략 1816년까지의 중기, 그리고 1816년에서 1827년까지의 말기를 말한다. 렌츠의 분류에 의하면 베토벤은 제 1기에 15곡의 피아노 소나타를, 제 2기에 12곡, 그리고 제 3기에는 5곡을 작곡했다.¹⁾

렌츠 이후의 학자들도 그의 영향을 받아 3기로 분류하는 경우가 많았다. 그 중 대표적인 뱅상 땡디(Vincent d'Indy, 1851-1931) 역시 베토벤의 작품 경향에 따라 또 다른 세 개의 시기로 구분하고 있다. 제 1기는 모방기(period of Imitation)로서 1786-1803년까지의 시기를 말하며 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 영향을 받은 시기이다. 이 시기는 렌츠가 나눈 초기와 거의 일치한다. 제 2기는 구체화기(period of Externalization)로서 1804-1816년까지의 시기를 말하며 그의 영웅적 개성이 발휘되는 시기이다. 이 시기 역시 렌츠의 중기와 거의 일치한다. 제 3기는 반성기(period of Reflection)로서 1817-1827년까지의 시기를 말하며 최고의 예술에 도달하게 되는, 베토벤 스스로가 하나의 사조가 되는 시기이다.²⁾

1) J. Gillespie, 「피아노음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교출판부, 1982), pp.220-221.

윌리 아펠(Willi Apel, 1893-1988) 역시 베토벤의 피아노 소나타를 작곡연도 중심으로 세 개의 그룹으로 나눈다. 그것은 1780년부터 1790년경까지의 사이에 작곡된 초기의 8개의 소나타, 1795년부터 1805년간에 작곡된 중기의 20개 소나타, 1808년부터 1822년까지의 후기의 9개의 소나타이다.³⁾

아펠의 분류는 베토벤이 본에서 작곡한 작품번호가 없는 소나타를 포함한 점이 주목할 만하다. 또한 <피아노 소나타 제 4번, Op.7>에서부터 시작되는 제 2기는 다른 학자들과 상이한 점을 발견할 수 있다. 당디에 따르면 제 2기는 1804년부터 1816년까지의 시기로 <피아노 소나타 제 21번, Op.53>부터 <피아노 소나타 제 27번, Op.90>을 포함한 9곡의 소나타가 속한다. 또한 렌츠에 의하면 1802년까지 작곡한 <피아노 소나타 Op.31>부터 <피아노 소나타 제 27번, Op.90>, 모두 12곡의 소나타가 제 2기에 속한다. 반면에 아펠은 <피아노 소나타 제 4번, Op.7>에서 <피아노 소나타 제 23번, Op.57>까지 20곡의 소나타를 제 2기로 보았다.

이 3기의 구분은 베토벤의 작품을 세밀하게 연구하기에는 범위가 넓다. 그러나 좀 더 세분화시키는 것은 베토벤의 삶에 있어 외적인 위기와 그의 양식의 내적인 위기가 필연적으로 연관되지 않는 경우가 많으므로 쉽지 않은 작업이다. 또한 그의 스케치북이 보여주듯이 매우 다른 형태의 여러 가지 작품들이 동시에 자주 나타난다.

뉴만은 베토벤의 삶과 작품에 관한 또 다른 새로운 연구와 소나타 자체의 특별한 고찰을 근거로 베토벤의 작품 활동시기를 5개의 시기로 세분화였다. 본 논문에서는 뉴만의 저서 *The Sonata in the Classic Era(Orig-*

2) Donald Jay Grout, *A History of Western Music 3rd ed.* (New York: W. W. Norton & Company, 1980), p.526.

3) Willi Apel, 「피아노음악사」, 한국음악교재연구회 역(서울: 세광음악출판사, 1995), p.188.

nally 1963) 3rd ed. (New York: W. W. Norton, 1983)를 중심으로 그의 시기 구분에 관해 살펴보았다.

제 1기 학습(Student) 시기는 1782-1794년까지로 본에서의 마지막 10년과 1792년부터 빈에서의 첫 2년으로서, 크리스티안 고틀로프 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게서 교육받고 본 궁정에서의 오르가니스트로서 활동과, 지역 오페라 오케스트라에서의 비올리스트로서의 활동이 포함된다. 이 시기에는 폰 브로이닝(von Breuning), 리히노프스키 후작(Karl von Lichnowsky, 1756-1814), 발트슈타인 백작(Court Ferdinand Ernst von Waldstein, 1762-1823)과 베토벤의 후원자로서 기억되는 고위직과 부유층과의 친밀한 우정관계가 시작된다. 이 시기에 베토벤은 다른 작곡가들과의 교류를 갖게 되는데 1787년 빈에서 모차르트와 만났고, 1790년과 1792년 하이든은 본 방문 시 그를 만났으며, 빈에서는 결국 하이든과 함께 공부할 수 있는 기회를 갖게 되었다.

제 2기 비르투오조(Virtuoso) 시기는 1795-1800년까지의 시기로, 특히 베토벤이 피아니스트로서 명성을 얻은 시기이며 당대의 피아니스트였던 뵐플(Joseph Wöfl, 1773-1812)과 크라머(Johann Baptist Cramer, 1771-1858)를 만나고 1796년에 뉘른베르크, 프라하, 드레스덴과 베를린을 방문한 시기이다. 이 시기에는 피아노 소나타 외에 대략 35개의 다른 작품들과 그의 출판물 중 1795년에 발표한 3개의 피아노 3중주 가운데서 그의 최초 작품은 아니지만 첫 번째 작품번호를 가진 <피아노 3중주 제 1번, Op.1>이 포함된다.

제 3기 열정(Appassionata) 시기는 1801-1808년까지로 베토벤의 청력이 급속히 악화되고 절망적인 하일리겐슈타트 유서의 작성을 비롯하여, 몇몇 그의 주된 개인적인 문제들이 포함되는 시기이다. 그리고 그가 빈에 지내는 동안 3명의 귀족 친구들에 의해 1809년에 보장된 연금으로 생활한

시기이며 카셀에서 악장직 수행을 위해 초청된 시기로 끝난다.⁴⁾ 이 시기에는 문학 사조인 질풍노도(Sturm und Drang)⁵⁾운동의 영향이 그의 작품에서 나타난다.

제 4기 침략(Invasion) 시기는 1809-1814년으로 프랑스가 빈을 점령한 시기에서부터 철수하기까지의 시기, 그리고 빈 의회 개막 축제 기간까지의 시기이다. 이 기간에 베토벤은 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)와 가까이 지냈으며, 메트로놈에 대한 호기심으로 멜첼(Johan Nepomuk Mälzel, 1772-1838)과 교류를 하게 되고, 작곡에 있어 보다 강렬하고 인간적이고 신중한 접근을 하게 된다.

제 5기 승화(Sublimation) 시기는 1815-1826년으로서 그의 조카 칼(Karl van Beethoven, 1806-1858)과의 비극적인 관계⁶⁾, 그리고 베토벤의 성격이 점점 괴팍해지고 사회로부터 고립된 시기를 포함한다. 베토벤에게 있어서 세속적인 삶과 이상적인 삶의 차이가 거의 너무 커 그 괴리를 이해할 수 없게 된 것은 마지막 시기에서이다.⁷⁾

뉴만이 분류한 각 시기에 속하는 피아노 소나타는 다음과 같다. 제 1기

4) 1808년 베스트팔렌의 제후였던 나폴레옹의 막내 동생 제롬 보나파르트가 베토벤에게 카셀 악장직을 제안했을 때, 프란츠 요제프 폰 로브코비츠 공작, 킨스키 공작, 프란츠 황제의 동생인 루돌프 대공은 그가 빈에 계속 머물도록 중신연금을 지급한다는 데 서명했다. Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Brukholder, 「서양음악사」 제 7판, 민은기 외 5명 역 (서울:이앤비플러스, 2007), p.31.

5) Sturm und Drang은 1770-1789년 독일에서 청년작가들이 주도한 혁명적인 문학운동이다. 클링어(Friedrich Maximilian Klinger)가 1776년에 발표한 희곡의 제목에서 따온 것으로 문학사조의 명칭이 되었다. 자유에 대한 갈망과 천재 예찬이 그들의 작품에 서술되고, 이성지배에 대한 거부와 감정해방이 고취되고 합리적인 전통에 대한 단호한 거부가 제기되었다. 음악에서는 보다 빈번한 단조사용, 당김음, 리듬의 추진력, 반음계성, 돌연한 변화들, 그리고 기악적 레시타티브의 특징을 지닌다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), p.43.

6) 1815년 베토벤의 동생이 사망하여 조카 칼을 양육하게 되면서 양육권 문제로 칼의 어머니와 재판할 정도로 불화가 지속되었다. 1820년에 조카 칼의 양육권 문제가 해결되었고, 1826년 칼의 자살기도로 인해 충격을 받았다. 홍세원, 「서양음악사」 (서울: 연세대학교 출판부, 2001), p.407.

7) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era(Originally 1963)* 3rd ed. (New York: W. W. Norton, 1983), pp.505-507.

는 본에서 작곡한 작품번호 없는 5곡의 소나타들이 포함되며,⁸⁾ 제 2기는 <피아노 소나타 제 19번 Op.49, No.1>와 <피아노 소나타 제 20번, Op. 49 No.2>을 포함한 13곡의 소나타들로 구성된다. 제 3기는 10곡의 소나타가 포함되며, 제 4기에는 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>을 포함한 4곡의 소나타로 이루어져있다. 제 5기에는 5곡의 소나타가 포함된다. 뉴만의 분류법에 따른 베토벤의 피아노 소나타를 도표로 정리해보면 <표 1>과 같다.

<표 1> 뉴만에 따른 베토벤의 피아노 소나타 분류⁹⁾

시기	작품번호 (WoO)	조성	부제	작곡연도	초판	현정 받은 사람
I	(47)	E b	(Kurfürsten)	1782-83	Speyer:Bossler, 1783	Max. Friedrich
	"	f	"	"	"	"
	"	D	"	"	"	"
	(50)	F		ca. 1788-90	(Berlin, 1909)	
	(51)	C	("Eleonore")	1791-92	(Frankfurt/M, 1830)	E. von Breuning
II	2/1	f		1795	Vienna:Artaria, 1796	Joseph Haydn
	2/2	A		"	"	"
	2/3	C		"	"	"
	49/1	g		1795-98	Vienna:Bureau, 1805	
	49/2	G		"	"	
	7	E b	("Die Verliebte")	1796-97?	Vienna:Artaria, 1797	A. L. B. von Keglevics
	10/1	c	("Little Pathétique")	1796-98	Vienna:Eder, 1798	A. M. von Browne
	10/2	F		"	"	"
	10/3	D		"	"	"
	13	c	"Grand Sonate pathétique"	1798-99	Vienna:Eder, 1799	Carl Lichnowsky

8) 작품번호가 없는 소나타들로는 1782-1783년 작곡된 3개의 <선제후 소나타 WoO 47: E b 장조, f 단조, D 장조>, 1788-1790년경 작곡된 F 장조 <소나타 WoO 50>, 그리고 1791-1792년의 미완성 C 장조의 <엘레오노레 소나타 WoO 51> 총 5곡이 포함된다. 김경임, 「피아노 소나타」 (대구: 경북대학교 출판부, 2002), p.122.

9) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p.509.

<표 1> 계속

시 기	작품 번호 (WoO)	조성	부 제	작곡연도	초 판	현정 받은 사람
II	14/1	E		1798-99	Vienna:Mollo, 1799	Josefin von Braun
	14/2	G		"	"	"
	33	Bb		1799-1800	Vienna:Hoffmeister, 1802	Johann von Browne
III	26	A b		1800-01	Vienna:Cappi, 1802	Carl Lichnowsky
	27/1	E b	"Sonata quasi una Fantasia"	1800-01	Vienna:Cappi, 1802	J. S. von Liechtenstein
	27/2	c#	"Sonata quasi una Fantasia" ("Moonlight")	1801	"	Giulietta Guicciardi
	28	D	("Pastorals")	1801	Vienna:Bureau, 1802	Joseph von Sonnenfels
	31/1	G		1801-02	Zürich:Nägeli, 1803	A. M. von Browne?
	31/2	d	("Tempest")("Gespinnte")	"	"	"
	31/3	E b	("La Chasse")	"	Zürich:Nägeli, 1804	"
	53	C	("Waldstein")("l'Aurore")	1803-04	Vienna: Bureau, 1805	Ferdinand von Waldstein
	54	F		1804	Vienna: Bureau, 1806	
57	f	("Appassionata")	1804-05	Vienna: Bureau, 1807	Franz von Brunsvik	
IV	78	F#	("Therese")	1809	London: Clementi, 1810	Therese von Brunsvik
	79	G	("Cuckoo")	1809	London: Clementi, 1810	
	81a	E b	"Lebewohl"	1809-10	London: Clementi, 1811	Archduke Rudolph
	90	e/E		1814	Vienna: Steiner, 1815	Morits Lichnowsky
V	101	A	("Sensitive")	1816	Vienna: Steiner, 1817	Dorothea Ertmann
	106	B b	("Hammerklavier")	1817-18	Vienna: Artaria, 1819	Archduke Rudolph
	109	E		1820	Berlin: Schlesinger, 1821	Max'e Brentano
	110	A b		ca. 1821	Paris: Schlesinger, 1822	
	111	c/C		1821-22	Paris: Schlesinger, 1823	Archduke Rudolph?

2. 악장 구성에 따른 베토벤 피아노 소나타의 분류¹⁰⁾

베토벤은 피아노 소나타를 통해서 아이디어나 기법을 개발하거나 실험해 본 후 그 결과를 다른 종류의 작품, 특히 현악 4중주나 교향곡에 적용시켰다.¹¹⁾ 이러한 사실로 미루어 보아 우리는 베토벤이 피아노 소나타를 실험적으로 사용했었다는 것을 알 수 있게 된다. 완성된 32개의 베토벤 피아노 소나타를 악장 수에 따라 분류하면 4악장 구성의 11곡, 3악장 구성의 15곡, 2악장 구성의 6곡으로 이루어져있는 것을 볼 수 있다.¹²⁾

4악장 구성을 취하는 소나타에는 1795-1802년의 10곡과 1817-1818년에 작곡한 <피아노 소나타 제 29번, Op.106>이 포함된다. 고전파 작곡가들이 사용한 기악작품의 4악장의 구성은 1750년경 만하임에서 활동했던 요한 슈타미츠(Johann Stamitz, 1717-1757)와 다른 작곡가들에 의해 교향곡의 형태로 처음 확립되었다. 이러한 악장구조는 두 개의 빠른 악장이 두 개의 중간악장을 에워싸는 형태로 되어 있으며, 이 두 개의 중간악장 중 하나는 일반적으로 느린 악장이며, 다른 하나는 미뉴에트가 된다. 베토벤은 이 미뉴에트의 속도를 빨리하여 효과적으로 스케르초를 만들었으며, 이후에 미뉴에트는 이 스케르초에게 자리를 넘겨주게 되었다.¹³⁾

4악장 구성에는 제 2기에 속하는 소나타들이 11곡 중 6곡을 차지한다. 이러한 양식은 18세기 피아노 소나타에서는 상대적으로 매우 보기 드물고

10) 여기에서 사용한 시기 역시 뉴만의 5기를 따른 것이다.

11) 초기 소나타의 큰 4악장은 <현악 4중주, Op.18>와 <교향곡 제 1번, Op.21>과 <교향곡 제 2번, Op.36>이 탄생할 수 있는 발판을 마련해 주었고, 유사하게 <피아노 소나타 Op.31>, <피아노 소나타 제 21번, Op.53>, <피아노 소나타 제 23번, Op.57>의 소나타들은 큰 현악 4중주들(Op.59, 74)와 대작 교향곡, 그리고 그 외에 중기 작품들의 모체가 되었으며, 마지막 5개의 피아노 소나타는 후기 현악 4중주의 세계로 직접 이어준다. F. E. Kirby, 「피아노 음악사」, p.160.

12) 이 장에서는 Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature* (New York: Schirmer Books, 1996)를 기초로 분류하였다.

13) Douglass M. Green, 「조성음악의 형식」, 박경중 역 (서울: 삼호출판사, 1990), p.216.

당시의 교향곡이나 현악기를 위한 실내악곡(현악 4중주나 5중주)에서 볼 수 있는 것이다.¹⁴⁾ 1802년 이후 베토벤은 <피아노 소나타 제 29번, Op.106>을 제외하고 4악장 구조를 사용하지 않았다.

<표 2> 4악장 구성을 갖는 11곡의 피아노 소나타

No.	Op.	작곡연도	조성	형식	빠르기
1	2/1	1795	f	소나타알레그로	Allegro
				변형된 소나타알레그로 ¹⁵⁾	Adagio
				미뉴에트	Minuetto-Allegretto
				소나타알레그로	Prestissimo
2	2/2	1795	A	소나타알레그로	Allegro vivace
				3부형식	Largo appassionato
				스케르초-트리오	Scherzo-Allegretto
				론도	Rondo-Grazioso
3	2/3	1795	C	소나타알레그로	Allegro con brio
				론도 ¹⁶⁾	Adagio
				스케르초-트리오	Scherzo-Allegro
				론도	Allegro assai
4	7	1796-97	E b	소나타알레그로	Allegro molto e con brio
				3부형식	Largo, con gran espressione
				미뉴에트 혹은 스케르초 ¹⁷⁾	Allegro
				론도	Rondo- Poco Allegretto e grazioso
7	10/3	1796-98	C	소나타알레그로	Presto
				소나타알레그로 ¹⁸⁾	Largo e mesto
				미뉴에트-트리오	Minuetto-Allegro
				론도	Rondo- Allegro
11	22	1799-1800	B b	소나타알레그로	Allegro con brio
				소나타알레그로	Adagio con molta espressione
				미뉴에트-트리오	Minuetto
				론도	Rondo-Allegretto
12	26	1800-01	A b	주제와 변주	Andante con Variazioni
				스케르초-트리오	Scherzo-Allegro molto
				3부형식	Marcia Funebre
				론도	Allegro

14) F. E. Kirby, 「피아노 음악사」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2003), p.147.

<표 2> 계속

No.	Op.	작곡연도	조성	형식	빠르기
13	27/1	1800-01	E b	3부형식	Andante-Allegro-Tempo I
				스케르초-트리오	Allegro molto e vivace
				3부형식 ¹⁹⁾	Adagio con espressione
				론도	Allegro vivace
15	28	1801	D	소나타알레그로	Allegro
				미뉴에트-트리오 ²⁰⁾	Andante
				스케르초-트리오	Scherzo-Allegro vivace
				론도	Rondo-Allegro ma non troppo
18	31/3	1801-02	E b	소나타알레그로	Allegro
				스케르초-트리오	Scherzo-Allegretto vivace
				미뉴에트	Minuetto- Moderato e grazioso
				소나타알레그로	Presto con fuoco
29	106	1817-18	B b	소나타알레그로	Allegro
				스케르초-트리오	Scherzo-Assai vivace
				자유소나타알레그로	Adagio sostenuto
				푸가	Largo/Allegro-Allegro risoluto

- 15) Stewart Gordon은 이 곡 외에도 <피아노 소나타 제 5번, Op.10 No.1>, <피아노 소나타 제 17번, Op.31 No.2>과 <피아노 소나타 제 26번, Op.81a>에서 나타난 변형된 소나타알레그로형식을 2부분 소나타알레그로형식(two-part sonata-allegro structure)이라고 정의하였는데, 이것은 제시부와 재현부는 전통적인 형식을 따르지만 축소된 발전부를 갖는 것을 말한다. Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature*, p.148.
- 16) 이 악장은 3개의 주제 진술 단락이 있고 그 사이에 2개의 에피소드 단락이 나오는 구조이며, 이들 에피소드는 근본적으로 같은 자료이다: A(마디1-10), B(마디11-42), A(마디43-54), B(마디55-66), A(마디67-82). 김경임, 「피아노 소나타」, p.133.
- 17) 제 3악장은 그렇게 표시되지는 않으나 미뉴에트 혹은 스케르초 악장으로서, Minore가 트리오 부분에 해당된다. 이 악장은 미뉴에트라 하기에는 너무 빠르고 스케르초라 하기에는 너무 밝고 부드러운 스타일로서, 그 둘의 중간쯤 되는 성격으로 보는 것이 타당할 듯하다. 김경임, 「피아노 소나타」, p.138.
- 18) Stewart Gordon은 그의 저서에서 이 악장을 발전부적인 코다를 갖는 소나타알레그로형식이라고 보았지만 이 악장의 형식에 대해서는 다양한 견해를 갖는다. 3부형식으로 보는 입장도 있고, 발전부 대신 새로운 선율의 에피소드를 가진 변형된 소나타알레그로형식으로 보는 입장도 있다: A(혹은 제시부, 마디1-28), B(혹은 에피소드, 마디30-43), A(혹은 재현부, 마디44-64), 코다(마디65-87). 김경임, 「피아노 소나타」, p.145.
- 19) 제 3악장과 제 4악장을 하나의 악장으로 간주하는 학자들도 있다. 김경임, 「피아노 소나타」, p.164.
- 20) Stewart Gordon은 그의 저서에서 화려한 변주에 의해 각각의 부분이 반복되는 다 카포가 있는 미뉴에트-트리오악장으로 보았지만 3부형식으로 보는 견해가 있다. A(마디1-22), B(마디22-38), A(마디38-82), 코다(마디83-99). 김경임, 「피아노 소나타」, p.171.

4악장 구성 중에서 소나타알레그로형식이 나타나지 않는 곡은 <피아노 소나타 제 12번, Op.26>과 <피아노 소나타 제 13번, Op.27 No.1>이다. <피아노 소나타 제 12번, Op.26>에서는 일반적으로 첫 악장에 쓰이는 소나타알레그로형식 대신 변주곡형식이 나타나며 <피아노 소나타 제 13번, Op.27 No.1>에서는 첫 악장에 안단테로 시작하는 3부형식이 사용되었다. 또한 베토벤은 악장의 배열 순서를 바꾸기도 한다. <피아노 소나타 제 12번, Op.26>, <피아노 소나타 제 18번, Op.31 No.3>과 <피아노 소나타 제 29번, Op.106>에서는 스케르초가 두 번째 악장에 오며 느린 악장이 세 번째 악장으로 나타난다. <피아노 소나타 제 18번, Op.31 No.3>처럼 느린 악장이 생략된 경우도 있다. 또한 이 곡은 베토벤의 피아노 소나타 중에 정규적인 미뉴에트악장을 포함하는 마지막 곡이기도하다.²¹⁾

3악장 구성을 갖는 피아노 소나타는 모두 15곡으로서 제 1기를 제외한 나머지 시기에 고루 분포되어 있다. 소나타가 3개의 악장으로 되어있을 경우 비교적 큰 규모로 된 두 개의 소나타 악장 사이에 놓이는 중간악장은 일반적으로 안단테(Andante), 아다지오(Adagio), 라르게토(Larghetto), 라르고 (Largo) 또는 이와 비슷한 빠르기로 느린 악장이 된다. 마지막 악장은 제 1악장만큼 확정된 형식을 요구하지 않고 다양한 형식이 사용된다. 많이 사용되는 형식은 론도형식과 소나타알레그로형식이며 드물게는 주제와 변주곡형식, 푸가형식도 사용되었다.²²⁾

21) 김경임, 「피아노 소나타」, p.122.

22) Hugo Leichtentritt, 「음악형식론」, 최동선 역 (서울: 현대음악출판사, 1998), pp.193-194.

<표 3> 3악장 구성을 갖는 15곡의 피아노 소나타

No.	Op.	작곡연도	조성	형식	빠르기
5	10/1	1796-98	c	소나타알레그로	Allegro molto e con brio
				변형된 소나타알레그로	Adagio molto
				소나타알레그로	Finale-Prestissimo
6	10/2	1796-98	F	소나타알레그로	Allegro
				미뉴에트-트리오 ²³⁾	Allegretto
				자유-소나타알레그로	Presto
8	13	1798-99	c	소나타알레그로	Grave-Allegro di molto e con brio
				론도	Adagio Cantabile
				론도	Rondo-Allegro
9	14/1	1798-99	E	소나타알레그로	Allegro
				미뉴에트	Allegretto
				론도	Rondo-Allegro comodo
10	14/2	1798-99	G	소나타알레그로	Allegro
				주제와 변주	Andante
				3부형식 ²⁴⁾	Scherzo-Allegro assai
14	27/2	1801	c#	소나타알레그로 ²⁵⁾	Adagio Sostenuto
				미뉴에트-트리오	Allegretto
				소나타알레그로	Presto
16	31/1	1801-02	G	소나타알레그로	Allegro vivace
				론도 ²⁶⁾	Adagio grazioso
				론도	Rondo-Allegretto
17	31/2	1801-02	d	소나타알레그로	Largo-Allegro
				변형된 소나타알레그로	Adagio
				소나타알레그로	Allegretto
21	53	1803-04	C	소나타알레그로	Allegro con brio
				3부형식	Introduzione-Adagio molto
				론도	Rondo-Allegretto moderato
23	57	1804-05	f	소나타알레그로	Allegro assai
				주제와 변주	Andante con moto
				소나타알레그로	Allegro ma non troppo
25	79	1809	G	소나타알레그로	Presto alla tedesca
				3부형식	Andante
				론도	Vivace

23) 이 악장을 3부형식으로 보는 견해도 있으나, Stewart Gordon은 약간 다르게 쓰인 트리오 즉, 두 부분의 반복에 의한 미뉴에트-트리오로 보았다. Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature*, p.157.

24) 이 악장을 론도형식으로 보는 견해도 있다. A(마디1-22), B(마디23-41), A(마디42-72), C(마디

<표 3> 계속

No.	Op.	작곡연도	조성	형식	빠르기
26	81a	1809-10	E b	소나타알레그로	Adagio-Allegro
				3부형식	Andante espressivo
				소나타알레그로	Vivacissimamente
28 27)	101	1816	A	소나타알레그로	Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung
				3부형식	Lebhaft, Marshmäßig
				소나타알레그로	Langsam und sehnsuchtvoll - Zeitmaß des ersten Stückes
30	109	1820	E	소나타알레그로	Vivace, ma non troppo
				소나타알레그로	Prestissimo
				주제와 변주	Gesangvoll, mit innigster Empfindung
31	110	1821	A b	소나타알레그로	Moderato cantabile molto espressivo
				스케르초-트리오	Allegro molto
				푸가	Adagio ma non troppo(Recitative) -Arioso dolente-Allegro ma non troppo(Fuga)-L'istesso tempo di Arioso-L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente

전형적인 4악장 구성에서 느린 악장이 제외된 경우는 <피아노 소나타 제 6번, Op.10 No.2>와 <피아노 소나타 제 9번, Op.14 No.1>이며, 미뉴에트나 스케르초가 제외된 경우는 <피아노 소나타 제 5번, Op.10 No.1>, <피아노 소나타 제 8번, Op.13>, <피아노 소나타 제 16번, Op.31 No.1>, <피아노 소나타 제 17번, Op.31 No.2>, <피아노 소나타 제 21번, Op.53>, <피아노 소나타 제 23번, Op.57>, <피아노 소나타 제 25번,

73-138), A(마디138-189), D(마디189-236), 코다(마디237-254). 김경임, 「피아노 소나타」, p.155.
 25) 이 악장의 구조에 대해서는 의견이 엇갈리고 있으나, 일반적으로 소나타알레그로형식으로 간주된다: 제시부(마디1-23), 발전부(마디23-42), 재현부(마디42-60), 코다(마디60-68). 김경임, 「피아노 소나타」, p.166.
 26) 이 악장을 3부형식으로 간주하는 사람들도 있는데, 이럴 경우 중심 에피소드인 C부분이 그 중간(둘째)부분에 해당된다. 김경임, 「피아노 소나타」, p.173.
 27) Stewart Gordon은 이 곡을 4악장 구성으로 보고 있지만 그가 분류한 제 3악장은 그 길이도 하나의 악장이 되기에는 짧고, 역할도 마지막 악장에 대한 일종의 도입부 역할을 하고 있기 때문에 필자는 이 작품 전체를 3악장 구성으로 보았다.

Op.79>, <피아노 소나타 제 26번, Op.81a>, <피아노 소나타 제 28번, Op.101>, <피아노 소나타 제 30번, Op.109> 이다. 이로써 베토벤의 피아노 소나타에서 제 3, 4, 5기로 갈수록 미뉴에트나 스케르초가 점점 사라지는 것을 볼 수 있다.

소나타알레그로형식이 제외된 경우 <피아노 소나타 제 13번, Op.27 No.1>이다.

베토벤은 3악장 구성의 소나타에서도 악장의 배열 순서를 바꾸었는데 그 대표적인 예가 <피아노 소나타 제 14번, Op.27 No.2>에서 나타난다. 이 곡은 제 1악장에는 느린 악장, 제 2악장에는 미뉴에트, 그리고 제 3악장에 소나타알레그로형식이 사용되었다. 피날레 악장이 빠진 경우는 <피아노 소나타 제 10번, Op.14 No.2>이며, 스케르초와 론도-피날레가 합해져 있으므로 일반적 의미로서의 피날레가 빠진 것으로 볼 수 있다.

전형적인 소나타의 경우, 그 악장의 수는 3개 또는 4개의 악장으로 나타나지만 변칙적으로 가끔 두 개 악장의 소나타를 작곡하였다. 특히 제 4기, 5기의 소나타에서 베토벤은 2악장 구성을 자주 사용하고 있는 것을 볼 수 있다.²⁸⁾ 2악장 구성에서는 느린 악장이 생략되고 둘 다 빠른 악장인 경우가 많다. <피아노 소나타 제 19번, Op.49 No.1>, <피아노 소나타 제 20번, Op.49 No.2>, <피아노 소나타 제 22번, Op.54>과 <피아노 소나타 제 27번, Op.90>이 그 예에 해당되며, <피아노 소나타 제 27번, Op.90>은 알레그로와 론도 악장만으로 구성되어있다. 미뉴에트(In tempo d'un Menuetto)로 시작하는 <피아노 소나타 제 22번, Op.54>는 미뉴에트의 성격을 지닌 론도 악장과 소나타알레그로악장의 구성을 보인다.

28) 그러한 경우 두 악장은 안단테의 성격과 피날레의 성격을 겸하기도 한다. 예를 들면 한 개의 악장 안에 폭넓게 확장된 안단티노 또는 알레그레토가 포함되며, 다른 한 개의 악장 안에 미뉴에트와 마지막 악장의 성격을 포함하기도 한다.

2악장 구성에서 도입부를 지나는 소나타로는 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>과 <피아노 소나타 제 32번, Op.111>이 있다.

<표 4> 2악장 구성을 갖는 6곡의 피아노 소나타

No.	Op.	작곡연도	조성	형식	빠르기
19	49/1	1795-98	g	소나타알레그로	Andante
				론도	Rondo-Allegro
20	49/2	1795-98	D	소나타알레그로	Allegro, ma non troppo
				론도	Tempo di Minuetto
22	54	1804	F	론도	In Tempo d'un Menuetto
				변형된 소나타알레그로	Allegretto
24	78	1809	F#	도입부와 소나타알레그로	Adagio cantabile -Allegro ma non troppo
				론도	Allegro vivace
27	90	1814	e	소나타알레그로	Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck ²⁹⁾
				론도	Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen
32	111	1821-22	c	도입부와 소나타알레그로	Maestoso-Allegro con brio ed appassionato
				주제와 변주	Arietta-Adagio molto semplice e cantabile

베토벤의 피아노 소나타 중 전형적인 소나타의 4악장 구성은 제 1악장과 마지막 악장 사이에 느린 악장과 미뉴에트가 놓인다. 3악장 구성은 교향곡의 3악장 구성을 따르고 있고 2악장은 빠른 두 개의 악장으로 되어있다. 베토벤은 전형적인 4악장 구성에서는 궁정 춤곡인 우아한 미뉴에트 대신에 속도가 빠르고 개성이 강한 스케르초를 많이 사용하였고, 3악장은 비교적 전통적인 구성을 따르고 있으며 2악장은 4악장 구성의 제 1, 2악장과 제 3, 4악장의 축소된 형식을 취하고 있다.

29) 베토벤의 <피아노 소나타 제 27번, Op.90>에서부터 각 악장의 성격묘사에 통상적인 이탈리아어로 빠르기를 표시하지 않고 독일어를 사용하기도 했다. J. Gillespie, 「피아노 음악」, p.230.

Ⅲ. <피아노 소나타 제 24번, Op.78> 의 분석

1. 작곡 배경

베토벤의 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>이 작곡된 1809년은 베토벤의 인생과 예술에서 또 다른 전환을 맞이하는 해였다. 이 시기에 베토벤은 영웅의 등장과 몰락, 전쟁의 참상, 그리고 오스트리아의 붕괴와 빈의 회복을 목격하였고,³⁰⁾ 왕족들의 피신에 의한 후원자들의 부재는 곧 베토벤의 경제적 타격을 말해준다. 이러한 시대적 배경에서 베토벤이 겪은 사회·경제적 타격과 그에 대한 대응이 베토벤에게 인간적·예술적 전환을 맞이할 수밖에 없었던 해가 바로 1809년이였다. 이러한 정신적 동요의 한 반응으로 그 이듬해에는 그가 안정을 찾아 결혼에 대한 마지막 시도를 하기에 이르렀다는 사실은 널리 알려져 있다.³¹⁾ 이 시기는 고요와 정리, 그리고 개인적으로 특징지어지는 가장 인간적으로 단순 소박하고 예술적으로 가장 자유로울 수 있는 독특한 시기에 해당된다.

그가 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>을 테레제 브룬스비크(Therese Gräfin von Brunsvik, 1775-1861)에게 헌정한 것도 당시 베토벤의 마음을 알 수 있는 좋은 예가 된다. 테레제는 어린 시절 베토벤에게 피아노 레슨을 받을 때부터 그를 사랑하였고, 베토벤도 그녀를 생각할 때면 가슴이 두근거린다고 말하곤 했다. 1806년 베토벤은 테레제와 약혼하였고, 그녀는

30) 1809년 4월 9일 오스트리아와 프랑스는 교전을 벌였고, 결국 나폴레옹은 5월 12일에 빈을 점령하였다. 이로 인해 오스트리아의 왕족은 빈을 떠날 수밖에 없었다. 그 해 10월 14일에 전쟁이 그치고, 11월에는 프랑스군이 빈에서 철수하면서 왕족들이 되돌아왔다.

31) 김혜자, 「피아노 음악」 (서울: 도서출판 청우, 1985), p.204.

“희귀한 천재이며 위대한 예술가이고 선의에 가득 찬 이에게”라는 헌사를 적은 자신의 초상화를 베토벤에게 주었다. 베토벤은 숨을 거두던 해에 이 초상화를 꺼안고 “그대는 참으로 아름답고 훌륭했어. 마치 천사와 같이”라고 큰 소리로 말했다고 전한다.³²⁾

<피아노 소나타 제 23번, Op.57>에서 시작되는 몇 해 동안은 베토벤에 있어서 창작이 활발했던 시기로서 <교향곡 제 5번>과 <교향곡 제 6번>을 비롯한 대작들이 쏟아져 나왔다. 그러나 피아노 소나타에서만은 4년이란 공백의 시기가 있었고, 그 끝에 나온 작품이 바로 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>이다.³³⁾ 이 소나타는 <피아노 소나타 제 23번, Op.57>(1804-1805)과 <피아노 소나타 제 26번, Op.81a>(1809-1810)의 사이에 위치한다. 뿐만 아니라 이 소나타가 나온 같은 해에 작곡된 <피아노 협주곡 제 5번, Op.73> 과 그에 앞선 1808년에 작곡한 <교향곡 제 5번>과 <교향곡 제 6번>같은 대규모의 곡들에 뒤이은 고요와 정리의 시각에서 이 소나타의 특성이 파악될 수 있다.

<피아노 소나타 제 24번, Op.78>은 그 구성과 형식면에서 두 악장으로 된 소규모의 소나타이지만, 피아노의 섬세한 표현력과 기법이나 기술적인 측면에서 성숙한 표현이 요구되는 곡이다. 베토벤은 이 곡에 대해 흠족해했으며, 그의 제자이자 피아노 교본의 작곡가로 유명한 칼 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)에게 다음과 같이 말한 것으로 전해지고 있다.

“모두 걸핏하면 c# 단조의 소나타(월광)를 들먹이지만 나에게서는 훨씬

32) 김혜자, 「피아노 음악」, p.205.

33) <피아노 소나타 제 24번, Op.78>이 작곡된 1809년 같은 해에 작곡된 곡들로는 <피아노 소나타 제 25번, Op.79>와 <피아노 협주곡 제 5번, Op.73>, 그리고 피아노 이외의 곡으로는 <에그몬트 서곡, Egmond Overture, Op.84>(1809-10), <군악을 위한 행진곡 제 1번, WoO 18>(1809), <현악 4중주 제 10번, Op.74>(1809) 그리고 <추억, Andenken,>(1808), <멀리서 들려오는 노래, Lied aus der Ferne, WoO 137>, <타향의 젊은이, Der Jüngling in der Fremde, WoO 138>, <사랑하는 사람, Der Liebende, WoO139>(1809) 과 같은 피아노 반주가 딸린 가곡들이 있다.

더 훌륭한 작품들이 있지. 가령 F#장조의 소나타는 전혀 다른 작품이거든.”³⁴⁾

그 당시 사람들의 화제에 오른 <피아노 소나타 제 14번, Op.27 No.2> 보다는 오히려 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>를 더 훌륭하다고 생각하고 내세울 만큼 작곡가 자신이 이 곡에 만족과 애착을 보인 것을 엿볼 수 있다.

이 소나타는 19세기의 대부분의 해설자들에 의해서 열등한 것으로 다루어졌던 또 다른 소나타로 독일의 출판업자인 아돌프 나겔(Adolph Nagel, 1800-1873)은 현 세기를 시작함에 있어서 이 작품의 비평의 전환점을 알린다. 즉, 독주회에서 결코 인기를 얻을 수 없지만 깊이, 섬세함 그리고 부드러움을 인정했다. 오늘날 이 작품은 테레제에 대한 애정, 내적으로부터 가능한 가장 사랑스러운 증거들 중의 하나이다.³⁵⁾

34) 김혜자, 「피아노 음악」, p.207.

35) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p.523.

2. 작품 분석

<피아노 소나타 제 24번, Op.78>은 느린 도입부를 갖는 제 1악장과 빠른 제 2악장으로 구성되어있다. 제 1악장은 소나타알레그로형식이고, 제 2악장은 론도와 유사한 형식이다. 제 1악장은 밝고 섬세한 분위기를 잘 나타내며 제 2악장은 좀 더 빠르고 스케르초풍의 론도와 비슷한 형식을 보여준다. 두 악장 모두 F#장조¹⁾의 조성을 중심으로 강약과 음영, 고요와 정돈, 빠름과 느림의 조화가 펼쳐진다.²⁾

1) 제 1악장

제 1악장은 소나타알레그로형식으로, 2/4박자로 된 네 마디의 도입부 Adagio cantabile와 4/4박자의 Allegro ma non troppo로 구성되어 있고 조성은 F#장조이며 모두 106마디이다.

<표 5> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 소나타형식의 구조

구성			마디	조성
도입부			1-4	F#
제시부	제 1 주제	제시	5-12	F#
		확장	13-16	
	연결구		16-28	

1) 이 소나타에서 나타나는 F#장조라는 조성은 고전파에서는 드물게 보이는 조성으로 전형적인 낭만파의 조성의 하나이다. 하이든은 그의 A장조 <현악 4중주 Hob.III-79> 에 F#장조의 라르고 칸타빌레 에 메스토(Largo cantabile e mesto)를 사용하고 있는 것 외에도 그의 <고별 변주곡>의 코다(Coda)도 F#장조였다. 그 외에 이 조성은 낭만시대에 이르러 슈만(Robert A. Schumann, 1810-1856)의 <로망스, Drei Romazen, Op.28>(1839)또는 쇼팽(Fryderyk F. Chopin, 1810-1849)의 <벧노래, Barcarolle, Op.60>(1846) 등에서 다시 볼 수 있다.

2) 김혜자, 「피아노 음악」, p.208.

<표 5> 계속

구성		마디	조성
제시부	제 1 주제	제시	5-12
		확장	13-16
	연결구		16-28
	제 2 주제	제시	29-30
		확장	31-33
종결구		33-38	
발전부	제 1부	제 1주제 선율	f#-A-g#
	제 2부	제 1주제 선율의 단편	d#-c#-B-F#
재현부	제 1주제	재현	F#
		확장	f#-b-F#-B
	연결구		76-87
	제 2주제	재현	88-89
		확장	90-95
종결부		95-106	

(1) 도입부(마디 1-4)

제 1악장의 시작을 알리는 마디 1부터 마디 4까지의 아다지오는 즉흥적으로 움직이며, 으뜸음의 페달 포인트 위에서 상행한 후 제대로 끝을 맺지 못하는 듯한 선율을 동반한다<악보 1>.

<악보 1> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 도입부, 마디 1-4³⁾

Adagio cantabile

F#: I vii° I V7/IV IV vii° I

이 아다지오는 뒤에 이어지는 알레그로의 제시부 소재들과 동기적 연관성을 갖는다. 마지막 음들인 b-a#-d#-c#은 제 1주제와 뒤에 이어지는 수식음형들에서 또 제 2악장의 마디 9에서 다시 나타난다.

(2) 제시부(마디 5-38)

제 1주제는 마디 5에서 마디 16까지이며 구성에 있어 서로 다른 형태를 지니고 있다. 제 1주제의 특징은 무엇보다도 선율의 흐름을 강조한 데 있다. 제 1주제는 슈베르트를 비롯하여 낭만시대 작곡가들의 작품에서 볼 수 있는 유연한 선율을 지닌다. 주제의 전개에서는 선행구와 전개구로 나누어 볼 수 있다<악보 2>.

3) Ludwig van Beethoven, *Klaviersonaten*, Edited by Bertha Antonia Wallner (München: G. Henle Verlag, 1980), p.160. 이후에 인용된 악보의 출처도 모두 동일하며 각주를 생략한다.

<악보 2> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1주제, 마디 5-16

Allegro ma non troppo

제 1주제는 두 개의 악구로 이루어져 있고, 선행구는 마디 5에서 마디 8까지이며 전개구는 마디 9에서부터 12까지이다. 선행구는 서정적인 선율의 흐름이 특징적이며, 기초악상과 대조악상으로 나누어진다. 기초악상에서 리듬 모티브 a(♩.♩♩)와 b(♩♩♩♩)가 나타나는데 이 두 개의 모티브는 마디 17의 연결구, 마디 45부터 이어지는 발전부 등 악장 전체에 걸쳐 사용된다<악보 3>.

<악보 4> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1 주제의 전개구,
마디 9-12

전개구는 마디 12까지이며 정격중지가 나타난다. 정격중지가 나타나는 마디 9에서의 a#-b-c#으로 이어지는 선율의 흐름은 선행구와 연관이 있으며 마디 12에서 f#-g#-a#으로 이어지는 선율은 도입부와 연관이 있다. 그리고 마디 13-14와 마디 15-16에서 중지가 두 번 나타나는데 이것은 제 1주제에 대한 일종의 종결구로 볼 수 있다<악보 5>.

<악보 5> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 13-16

으뜸조의 제 1주제에 이어 마디 16에서부터 연결구가 나타난다. 연결구는 마디 16부터 마디 28까지로 전개구의 음형으로 시작하고 있으며 펼친 화음이 16분음표로 반복되는 특징을 보이고 딸림조인 C#장조로의 전조가 이루어지고 있다<악보 6>.

<악보 6> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 연결구, 마디 16-28

$F\#:$ I vii°_6 sf sf $d\#:$ V_2 $\overset{4}{-3}$ $\overset{5}{-3}$ i^6_4 vii°_4 i

$C\#:$ $vii^{\circ} \ 2/vi \ V_2$ $ii_6 \ vii^{\circ} \ 2/vi \ V_2$

$te - nu - te$
 $V_2^4 \ 16$ V_7^{4-} 3 I

정격종지

16분음표에 의한 연결구는 *f* 로 고조되며, 제 2주제 딸림조로의 전조가 이루어진다. 마디 18에서 d# 단조를 거쳐 마디 20에서부터 C# 장조로 전조가 나타나고 정격중지로 연결구를 마친다. 제 2주제는 마디 29에서부터 마디 36까지로 제 1주제와 마찬가지로 6마디의 전개 후에 두 번의 종지가 반복되고 있다<악보 7>.

<악보 7> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 2주제, 마디 29-36

The musical score consists of two systems. The first system (measures 29-36) is in C# major and 3/4 time. The melody (treble clef) features a rhythmic motif 'd' with triplets. The bass line (bass clef) includes chords and a rhythmic motif 'c'. The score is annotated with '리듬모티브 d' and '리듬모티브 c'. The harmonic analysis below the first system shows 'C#: I' and 'V7/ii ii V7'. The second system (measures 37-38) continues the melody and bass line, with harmonic analysis showing 'I', 'V7/ii ii V7', and '정격중지' (perfect cadence) twice.

이 6마디를 세부적으로 살펴보면 제 1악장의 리듬 모티브 d에서 파생된 셋잇단음표에 의한 2마디의 아이디어가 반복되고 종지적 화성진행을 갖는 확장부분이 나타난다. 제 2주제의 확장부분에서는 제 1주제의 리듬모티브 c에서 사용된 16분음표의 움직임이 종결구로 이끄는 마지막 에피소드를 형성한다. 종결구는 마디 37-38이며 C# 장조의 V로 계속 진행되며 f# 단조의 발전부로 연결된다<악보 8>.

<악보 8> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 종결구, 마디 37-38

C#: V f#: V₂

제시부는 제 2주제의 길이가 비교적 짧고, 뒤에 이어지는 종결구가 단 두 마디인 점 등 간략한 구조를 갖는 것이 특징이다.

(3) 발전부(마디 39-56)

발전부는 마디 39부터 마디 56까지이며 제 1주제를 f# 단조로 전조하면서 시작된다. 제 1주제와 기초악상의 선율 흐름은 같으나 대조악상에서는 화성적, 리듬적, 선율적 차이를 보인다. 마디 42에서부터는 A장조로의 전조를 지나 마디 43에서는 g# 단조로의 전조가 이루어지며 제 1주제의 리듬모티브 a가 나타나며 리듬 모티브 b가 옥타브로 전개된다. 또한 마디 45에서 d# 단조로 전조되고 리듬 모티브 a가 주요 요소로 진행되는 에피소드가 이어진다<악보 9>.

<악보 9> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 발전부, 마디 39-45

마디 45부터 이어지는 에피소드는 제 1주제의 리듬모티브 a와 리듬모티브 c를 발전기법적으로 처리하면서 d#단조 - c#단조 - B장조 - F#장조의 다양한 조성을 거쳐 재현부로 연결된다<악보 10>.

<악보 10> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 발전부, 마디 45-56

<악보 10> 계속

제 1악장의 전체의 규모가 작고, 발전부의 길이도 짧지만 20마디도 채 되지 않는 짧은 발전부에서 베토벤은 제 1주제의 유기적인 발전기법과 화성어법을 통해 작곡기법의 원숙함을 잘 보여준다.

(4) 재현부(마디 57-106)

재현부는 마디 57부터 마디 106까지로 제시부의 내용이 다시 나타난다. 마디 57에서부터 61까지는 제시부의 제 1주제가 거의 완벽하게 재현된다 <악보 11>.

<악보 11> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 재현부, 전개구의 확장, 마디 57-64

제 1주제의 전개구에 있어서 제시부와 다른 점은 제시부에서는 선율의 단편이 반복된 후에 종지 악상이 나타나는 반면에 재현부에서는 선율의 단편이 동형진행되며 확장되었다는 점이다. 제시부의 진행에 따르면, 마디 61-62의 뒤에 종지악상이 나타나야 하는데 재현부에서는 마디 63-64에서 두 개의 마디가 삽입되며 마디 65에서는 E장조로 전조된다<악보 12>.

<악보 12> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 재현부, 마디 65-75

중지악상

확장된 부분

E: I 6 ii 6 V 7 I V I

F#: B:

제시부 제 1주제의 전개구와 마찬가지로 재현부 제 1주제의 중지악상도 확장되어 전개된다. 이 확장된 중지악상은 F#장조를 거쳐 B장조로 귀착한다. 반면에 연결구와 제 2주제는 제시부의 연결구와 제 2주제와 비슷하게 전개된다. 제시부의 제 2주제가 전형적인 소나타알레그로형식의 틀에 따라 원조인 F#장조로 이조되어 나타난다<악보 13>.

<악보13> <피아노 소나타 제 24번>의 , 제 1악장, 재현부의 제 2 주제,
 마디 88-95

F#: I

마디 95부터는 종결부이며 제 1주제의 리듬 모티브 a와 b가 주요 소재로 사용되며 왼손성부에서는 리듬모티브 c가 나타난다. 곡이 끝나면 다시 전개부부터 끝까지 반복되어 제 1악장을 끝맺는다<악보 14>.

<악보 14> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 종결부, 마디 95-106

리듬모티브 a

95

p 리듬모티브 c

<악보 14> 계속

베토벤은 제 1악장에서 전형적인 소나타알레그로형식의 틀은 유지한다. 그러나 제시부의 종결구는 단 두 마디에 지나지 않고 발전부의 길이가 다른 소나타들에 비해 짧은 등 소나타알레그로형식의 기본 틀은 유지하면서도 곳곳에서 예외적인 특징들을 보여주고 있다.

2) 제 2악장

제 2악장은 Allegro vivace, 2/4박자, F#장조이며 모두 183마디로 구성되어 있다. 제 2악장의 구성은 론도와 유사하지만 전체는 4부분으로 나누어 볼 수 있다. 전체의 형식은 $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{B'}-\boxed{C}$ 로 구분될 수 있으며 보다 구체적으로는 A-A'-B-A''-B'-C로 이루어져 있다. 제 2악장의 구조를 보면 베토벤이 고전주의의 전형적인 틀에서 벗어나고 있음을 알 수 있다. 이 악장은 소나타알레그로형식 또는 론도형식으로 볼 수 있고, 성격상으로는 스케르초로 볼 수 있다. 따라서 제 2악장은 4악장 구성의 소나타에서 제 3, 4의 두 개의 악장(스케르초 악장과 론도 악장)을 겸한 것으로 볼 수 있다. 이것은 베토벤이 소나타의 악장구성 요소를 따르면서도 축소된 2악장 구성으로 표현하려고 노력한 것으로 보인다.

<표 6> 제 2악장 론도형식의 구조

	기능	구성		마디	조성
\boxed{A}	제시부	A	a	1-12	F#
			b	12-22	
			c	22-31	
\boxed{B}	전개부	A'	A의 재현	32-56	F#
		B	새로운내용	57-88	D#
$\boxed{B'}$	전개부의 반복	A''	A의 재현	89-115	B
		B'	B가 조성이 바뀌어 나타남	116-149	F#
\boxed{C}	종결부	C	A의 a로 시작	150-183	F#

힘차게 도약하는 12마디의 주요주제를 수반하는 이 악장은 네 번 등장하는 이 주제를 제외한다면, 그 어떤 주제의 발전이나 변형을 내포하지 않으면서도 수식적이고 조화롭게 구성되어 있으며, 동시에 변화가 많은 움직임

임에 의해 주도된다. 종결부의 마디 159에 이르러서는 마디 11과 12가 주요 주제로부터 파생되어 주요한 두 개의 선율로 발전해 나간다. 제 1악장에 대한 기억을 살리는 이 선율은 두 악장간의 대립관계를 약화시킨다.

(1) A 부분(마디 1-31)

첫 번째 A는 세 개의 부분(a, b, c)으로 나누어 볼 수 있다. a는 전혀 새로운 소재가 아닌 제 1악장과의 유기적 관계에 있음을 보여준다. F# 장조의 나폴리 6화음(Neapolitan 6th)으로 시작하는 A는 제 1악장 제시부의 제 2주제에서 그 음형을 찾아 볼 수 있다<악보 16>. 강약의 현격한 대조가 특징적인 이 음형은 3번에 걸쳐 반복된다. 첫 번째의 마디 1에서는 나폴리 6화음이 곧 V로 해결되며 반중지가 나타난다. 두 번째 반복되는 음형에서는 B장조로 전조되고 세 번째에서는 다시 F#장조로 나타나며 정격종지를 한다. 이 정격종지 후 새로운 소재 b가 나타난다<악보 15>.

<악보 15> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, A부분의 a, 마디 1-12

Allegro vivace

F#: N6 V -7 I V B: vii° I V I

V6/V V I F#: V I

<악보 18> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, A부분의 c,
 마디 22-31

(2) B부분 (마디 32-88)

B부분은 전개부에 해당하며 A'와 새로운 주제 B가 나타난다.

A'부분은 마디 32에서 마디 56까지이며, A부분의 a를 완벽하게 재현한 a와 변형된 b', c'로 구성되어있다. a는 마디 1의 *f*가 마디 32의 *fp*로 바뀐 것과 마디 5의 *f*가 마디 36의 *sf*로 바뀐 것을 제외하고는 A부분의 a와 같다. b는 후반의 두 마디를 생략하여 단축하고 있으며, c는 음계적 하행에 의한 동형반복이 나타난다.

마디 57에서 나타나는 새로운 주제 B는 D#장조와 d#단조가 강약의 대비, 조성의 대비로 나타나는 것이 특징적이다. 이렇게 다른 화음이 삽입되지 않고 직접 장단조의 화음을 교환하는 것은 대담한 시도이다. 또한 A부분의 a에서 나타난 강약의 대조가 B부분에서도 장조의 *ff*와 단조의 *p*로 나타나고 있으며 뒤에 이어지는 B'부분에서는 이러한 대조가 한층 더 강조되고 있다<악보 19>.

<악보 19> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, B부분, 마디 57-60

The musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. Measure 57 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the upper staff is marked with *ff*. The bass line in the lower staff is marked with *ff*. In measure 60, the dynamic changes to piano (*p*). The key signature changes to D minor (d#) in measure 60. The melody in the upper staff is marked with *p*. The bass line in the lower staff is marked with *p*.

(3) B'부분 (마디 89-149)

마디 89에서 나타나는 B'는 A'와 전조된 B'로 구성되어 있다. A'는 조성은 B장조로 A부분과는 다르지만 A부분에서와 마찬가지로 나폴리 6화음으로 재현된다<악보 20>.

<악보 20> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, B' 부분, 마디 89-94

B: N6 V - I V E:

B'는 으뜸조인 F#장조와 f#단조로 재현된다. 마치 소나타알레그로형식에서 제 2주제가 재현되는 부분과 흡사하게 진행된다<악보 21>.

<악보 21> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, B' 부분,
마디 116-123

F#: f#: F#: f#:

(4) [C] 부분(마디 150-183)

[C]는 종결부로 마디 160에서 A를 확장하고 마디 172까지 긴장을 고조시키며 클라이막스를 형성한 후 곧 해결되고 마디 164-173에서는 끝 동기를 반복하여 확대하였다<악보 22>. 마디 177마디에서 딸림7화음에 의한 펼친화음이 나타난다<악보 23>.

<악보 22> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [C] 부분,
마디 150-173

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 150-153) begins with a piano introduction marked *f* and *p*. The second system (measures 154-159) starts with a piano (*pp*) section and includes a *cresc.* marking. The third system (measures 160-173) features a series of *sf* (sforzando) accents followed by a *dim.* (decrescendo) ending.

<악보 23> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [C]부분, 마디 175-179

F#: V_5^6 - -3^4 I V_2 vii_3^4/vii° V_7

178마디에서 다시 1부의 두 번째 소재의 음형으로 종지부를 형성한다. 또한 마디 178-179로 이어지는 두 마디가 옥타브로 반복되면서 한층 고조되며 화려하게 끝을 맺는다<악보 24>.

<악보 24> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, [C]부분, 마디 178-183

F#: I ——— IV_4^6 V I ——— IV_4^6 V I ———

이와 같이 제 2악장은 형식과 구성면에 있어서 이전의 마지막 악장과는 달리 매우 독자적인 양식을 지닌 독특한 구성을 보여주고 있다. 특히 장조와 단조의 급작스런 전조, 고전적인 형식에의 탈피 등은 후대의 작곡가에게 많은 영향을 주었다.

IV. 에디션 비교에 따른 연주 해석

베토벤의 피아노 소나타는 많은 편집자들에 의해 출판되었다. 에디션의 비교 연구를 통한 연주 해석은 작곡가의 의도를 바르게 파악하고 현재의 여건에 맞는 이상적인 연주를 위한 매우 중요한 바탕을 이룬다. 본 논문에서는 원전에 가까운 헨레판(Henle Edition)과 연주자의 시각에서 편집한 슈나벨판(Schnabel Edition)과 음악학자의 시각에서 편집한 토비판(Tovey Edition)의 세 가지의 에디션 비교를 통해 <피아노 소나타 제 24번, Op. 78>을 고찰한다.

베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)는 1953년에 독일의 헨레 출판사에서 출판했다. 영국의 음악학자 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)는 1931년에 어소시에이티드 보어드(Associated Board)에서 출판하였으며 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)은 1935년에 이탈리아의 출판사, 쿠르치(Cruci)에서 출판했다.

1. 장식음

고전주의 양식의 발달은 장식음의 기능 및 사용에 변화를 가져왔다. 바로크에서 전 고전주의로 이어지는 시대적 양식에 비해 장식음들의 수가 줄어들었고, 이 장식음들은 선율의 일부로 융합되었으며 선율적이고 모티브적인 기능이 두드러진다.¹⁾ 장식음에는 여러 종류가 있는데 베토벤의 <피

1) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.301.

아노 소나타 제 24번, Op.78>에서는 턴(turn), 트릴턴(trilled turn), 트릴(trill) 등 세 종류의 장식음이 모두 제 1악장에서 나타난다.

베토벤의 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>의 제 1악장 도입부의 마디 3에서 턴이 나타나는데 헨레판과 토비판에서는 별도의 지시가 없고, 슈나벨판에서 기보된 방법으로 연주되어진다<악보 25>. 턴은 위 보조음에서 시작하여 주음 주위를 도는 4개의 음으로 구성되어진다.²⁾

<악보 25> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 1-4

슈나벨판:

또한 연결구의 시작인 마디 17에서 트릴턴이 나타나는데 그 연주 방법이 슈나벨판과 토비판에서 서로 다르다. 트릴턴이란 트릴 기호가 턴 기호와 수직적으로 결합되어 나타나는 것을 말하며 하행 2도에서 사용되며 위

2) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, pp.354-355.

쪽의 타이에 의해 트릴로 연결된다.³⁾ 헨레판에서는 트릴턴이 기호로만 나타나지만, 슈나벨판과 토비판에서는 그 연주방법까지 상세하게 제시하였다 <악보 26>.

<악보 26> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 16-17

헨레판:



토비판:

슈나벨판:

트릴의 길이와 속도는 곡의 성격과 음악적 맥락, 그리고 트릴의 기능에 따라 다르며 일반적으로 트릴은 주음의 길이만큼 지속된다. 트릴에는 방향을 돌려 마무리하는 형태의 꼬리가 종종 붙여졌다. 이런 마무리 꼬리가 표기되지 않더라도, 연주자는 이것이 적합하고 효과적이라고 생각되면-특히

3) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.382.

트릴에서 선율선으로 매끄럽게 넘어가는데 도움이 될 때-이를 첨가할 수 있다.⁴⁾

베토벤의 <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장 마디 27과 마디 86에서 온음표로 트릴이 길게 나타나는데, 헨레판과 토비판에서는 표기하지 않는 반면에, 슈나벨판에서는 괄호를 넣어 표기하고 있다. 베토벤의 원전판에서는 지시가 없지만 대부분의 연주자들은 마지막에 꼬리를 붙여 연주한다 <악보 27>.⁵⁾

<악보27> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 마디 27-28

헨레판:

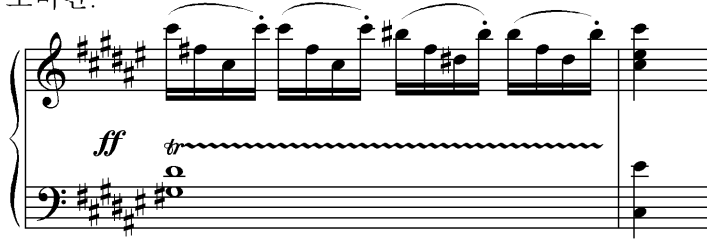
슈나벨판:

4) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.331.

5) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.211.

<악보 27> 계속

토비판:



2. 슬러

슬러는 어떤 프레이즈 안에서 음들의 비교적 짧은 그룹이나 모티프를 레가토로 연주하는 것을 의미한다.⁶⁾ 슬러는 전체를 하나로 묶기도 하지만, 특정 모티브나 단락을 분리시키기도 한다. 짧은 슬러들은 작품 구성의 주요 요소 중 하나인 모티프를 드러내 준다. 중간정도 길이의 슬러는 한 프레이즈를 구성하는 세부 그룹들, 즉, 부분적 혹은 경과적 휴식지점으로 끝나는 단락들의 구획을 드러내 주기도 한다. 고전과 시대의 이론가들은 프레이즈의 세부단락들을 인지하고, 이를 드러내어서 분리시키는 작업의 중요성을 강조했다. 이 경과적 휴식 지점들의 명료성은 리듬적 및 화성적 성격에 따라 그 정도가 다양했다.⁷⁾

베토벤의 작품에서 여러 마디에 걸친 슬러가 발견되는데, 일부 슬러들에 형식적 발전과 연관성을 지니는 기능을 부여했다. 2음 절개 슬러부터, 4

6) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.227.

7) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.234.

내지 8마디의 프레이즈 전체에 걸친 슬러에 이르는 여러 종류의 슬러들이 일찍이 베토벤의 <피아노 3중주, Op.1>에서부터 발견된다. 선율적, 화성적, 리듬적 방법들에 의해 통상적 종지 및 대칭적 균형미를 회피함으로써, 베토벤은 선율선을 종종 예상 밖으로 길게 펼쳐나가는 것이 특징이다.⁸⁾

제 1악장 도입부에서 나타나는 슬러를 비교해보면 토비판에서는 도입부의 네 마디를 크게 두 개의 부분으로 나누어 보았는데, 그것은 선율 모티브에 근거한 것으로 볼 수 있다. 이 슬러에 의해 페달링도 달라지는데, 프레이즈를 어떻게 보느냐에 따라서 페달링과의 연관성을 찾아 볼 수 있다. 토비판에서의 페달링은 마디 1과 2 사이에 페달을 연결시킨 반면, 슈나벨은 프레이징에 따라 정확하게 페달을 떼는 것을 살펴볼 수 있다<악보 28>.

<악보 28> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 도입부, 마디 1-4

헨리판:

8) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.237.

<악보 28> 계속

슈나벨판:

토비판:

프레이즈를 구성하는 세부 단락들을 드러내는 슬러의 역할이 각 편집자마다 다르게 해석되는 곳 중 또 다른 곳은 마디 11부터 마디 17까지이다. 토비판에서는 마디 11-12에서 종지 악상의 두 마디를 하나의 프레이즈로 해석하였고, 헨레판과 슈나벨판은 셋잇단음표의 제 1악장의 리듬 모티브 d와 4분음표로 이루어진 리듬 모티브 b를 각각의 프레이즈로 나누었다. 또한, 마디 13과 16에서도 차이점을 보이는데, 토비판은 종지가 나타날 때마다 프레이즈로 확실하게 구분한 반면에, 헨레판은 마디 14에서만 슬러를 기보함으로써 마디 12의 연장이라는 점을 부각시켰다. 또한 슈나벨판에서

는 마디 13과 마디 15-16에서 테누토를 표시하여 종지의 성격을 강하게 표현하였다<악보 29>.

<악보 29> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 제 1주제, 마디 11-16

헨레판:

슈나벨판:

토비판:

제 2악장의 마디 160-173에서는 슬러가 프레이즈의 성격을 강하게 드러내는 것을 볼 수 있으며 이는 편집자의 해석에 따라 각각 다르다. 헨레판에서는 4마디, 2마디, 7마디에 걸쳐 넓게 프레이즈를 표기하였고, 토비판에서는 2마디, 2마디, 2마디, 7마디로 비교적 프레이즈를 세분하였다.

또한 슈나벨판에서는 토비의 프레이즈 구분과 비슷한데 왼손에서 나타나는 긴 프레이즈가 다르다<악보 30>.

<악보 30> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, C부분, 마디 160-173

헨레판:

슈나벨판:

<악보 30> 계속

토비판:

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems. The first system begins with a piano introduction marked 'cresc.'. The second system features a series of dynamic markings: *f*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *dim.* The right hand has a melodic line with various articulations and slurs, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

슈나벨판에서는 헨레판과 토비판보다 비교적 슬러를 많이 표기하여 프레이즈의 구획을 세부적으로 나누었음을 볼 수 있다.

3. 페달링

포르테피아노는 댐퍼를 현들로부터 들어올리기 위해 특별히 고안된 기계 장치를 가진 최초의 건반악기이다. 일부 제작자들은 주문을 받아 포르테피아노를 만들 때 구매자가 선호하는 레버나 페달을 부착시키기도 했다. 나라에 따라 선호도가 달랐으며, 이것이 페달사용에 영향을 주었다.

베토벤이 사용했던 피아노 중 현존하는 3개의 피아노는 그 제작자의 국적이 각기 다르며, 서로 다른 특성을 잘 보여준다. 1803년 프랑스의 에라르(Erard)사로부터 기증받은 피아노는 다섯 옥타브의 68개의 건반으로 음역이 보다 확대되었고, 파리에서 생산된 피아노들 중 최초로 발로 작동하는 페달이 장착되었다. 장착된 페달로는 류트(lute)⁹⁾, 댐퍼(damper), 셀레스트(céleste)¹⁰⁾, 우나 코르다(una corda)가 있다. 베토벤은 영국의 브로드우드(Broadwood)사로부터 1818년 음역이 보다 더 확대된 여섯 옥타브의 피아노를 증정 받았는데 이 악기는 전형적인 영국식의 분할형 댐퍼 및 우나 코르다 페달 장치를 가지고 있었다. 1825년에 빈의 피아노 제조업자인 그라프(Congad Graf, 1782-1851)가 대여해 준 여섯 옥타브 4도의 78개 건반을 가진 피아노에는 우나 코르다, 모더레이터, 댐퍼의 순서로 빈 악기의 특징적인 페달이 장착되었다.¹¹⁾

9) 류트스톱은 음색 변화 장치 중의 하나로 목재 막대를 가죽이나 천으로 씌운 장치이다. 레버나 페달의 작동에 의해 이 스톱이 현을 밀어 누르면 현의 진동이 부분적으로 차단되면서 음의 지속시간이 짧아진다. 그 결과 건조하고 여리고 투명한 소리가 만들어진다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, pp.79-80.

10) 모더레이터는 음색 변화 장치로 피아노 스톱 혹은 셀레스트 스톱으로 불리며 이는 목재 막대에 가죽이나 천이 한 줄 부착된 장치로서, 막대에 부착되지 않은 면의 가죽이나 천은 여러가닥으로 갈라져있기도 했다. 레버나 페달은 목재 막대를 앞으로 밀면서 해머와 현 사이로 가죽이나 천을 끼워 넣게된다. 이렇게 되면 해머가 현에 가하는 힘이 약화되면서 현의 진동 에너지가 줄어들고, 그 결과 배음들이 감소된다. 모더레이터로 처리된 악음은 피아노포르테에서 부드럽고 음울한 색채를 띤다.Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.79.

11) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, pp.77-81.

하이든이나 모차르트에 비해 베토벤은 더 발달된 피아노를 사용하였고, 악기의 능력을 최대한 활용하였으므로 베토벤에게서 페달링이 차지하는 위치가 크다.

헨레판은 베토벤이 표기한 페달표시만을 표기하였고 발너에 의한 페달링은 표기하지 않았다. 또한 슈나벨은 서문에서 페달표시를 최대한 절제하였다고 밝히고 있다. 이렇게 하는 것만이 유일하게 소리에 생명이 깃들고, 언어로 바뀌어 서로 뒤엎힌 구조에 형태를 발달시켜서 구절과 형태에서 대비되도록 하는 투명성과 순수성을 보장하는 수단이라고 생각하며 아름다운 선율의 노래하는 듯한 패시지를 연결시켜주는 페달에 의존하지 않고서도 하나의 틀로 부여만든 것처럼 연주할 수 있어야한다고 하였다.¹²⁾ 반면에 토비판에서는, 다른 두 개의 에디션보다는 더 많은 페달표기를 한 것을 볼 수 있다.

제 1악장 도입부에서 각 편집자마다 페달 사용의 다른 점을 확인할 수 있다. 헨레판에서는 이 부분에 대한 페달 표시가 없었고, 토비판에서는 슈나벨판에서보다 자주 페달을 사용한 것을 살펴볼 수 있다. 마디 1에서 페달 사용이 확연하게 다른 점은 슈나벨판에서는 소절의 울림 전체를 갖기 위해 페달을 사용한 것에 비해, 토비판에서는 박자마다 화성의 울림을 다르게 하기 위해 페달을 사용한 점이다. 토비판은 댐퍼가 내려오는 지점(페달을 떼는 지점)도 정확하게 기보하였는데 실제로는 피아노 페달링 중 레가토 페달링¹³⁾이 구사되었다고 보여진다. 또한 마디 1에서 마디 2로 이어지는 부분에서 토비는 페달을 사용하였고 슈나벨판에서는 페달을 떼주면서

12) Ludwig van Beethoven, *32 Sonata for Pianoforte*, Edited by Arthur Schnabel (서울: 현대음악출판사, 1997), 편집인 서문.

13) 레가토 페달링의 사용법은 화음과 동시에 페달을 밟았다가 다음의 화음으로 바뀌기 직전에 페달을 떼고 그 다음 새 화음의 소리와 동시에 페달을 다시 밟는 것이다. 이 페달법은 특히 느린 칸타빌레 패시지에서 효과적이다. Joseph Banowetz, 「페달링의 원리」, 노영해 역 (서울: 음악춘추사 2005), pp.17-18.

프레이징의 확연한 차이를 보였다<악보 31>.

<악보 31> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 도입부, 마디 1-4

Adagio cantabile

슈나벨판: *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

토비판: _____

제 1악장 종결부에서도 조금 다른 견해가 보이는데, 헨레판에서는 역시 이 부분에 대한 페달 지시가 없고, 슈나벨판은 마디 98에서 99로 이어질 때, 그리고 같은 화성의 울림일 때에 한해서 페달을 사용한 반면, 토비판에서는 마디 98-99에서 마디를 연결할 때 사용하였으며, 불협화음이 많이 울리지 않는 범위 내에서 음의 길이를 강조하기 위한 악센트 페달링¹⁴⁾을 사용하였다<악보 32>.

14) 악센트 페달링이란 음과 페달을 동시에 누르는 사용법을 말한다. Joseph Banowetz, 「페달링의 원리」, pp.61-68.

<악보 32> <피아노 소나타 제 24번>의 제 1악장, 종결부, 마디 98-104

98

cresc. *f*

슈나벨판: *ped.* * *ped.* * *ped.* *

토비판: _____

101

p

슈나벨판: _____

토비판: _____

제 2악장에서 살펴보면, 헨레판과 슈나벨판은 동일한 8곳에서 페달을 기
 보하였다. 특히 두드러지게 사용된 부분은 마디 57-64인데 *ff*와 *p*의 대조
 적인 다이내믹스 사이에서 페달이 사용된다. 이것은 강약의 대조와 아티클
 레이션의 대비를 부각시키기 위한 페달링으로 베토벤에 의해 자주 쓰이는
 페달기법 중 하나이다. 이 부분에서는 세 가지 에디션 모두 같은 페달링을
 사용하고 있는 것으로 미루어 보아 베토벤이 의도한 페달링에 의한 아티클
 레이션의 대비 효과를 잘 부각시켜야 한다<악보 33>.

<악보 33> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 마디 57-64

헨레판, 슈나벨판: *leg.* *
 토비판: _____

헨레판, 슈나벨판: *leg.* *
 토비판: _____

마디 74에서는 음이 갖는 길이보다 더 긴 페달링을 사용한 점이 특이한 점인데, 이는 음의 울림 있는 음향효과를 의도한 것으로 볼 수 있으며 뒤에 이어지는 에피소드와 연결하기 위한 것으로 보인다<악보 34>.

<악보34> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 마디 72-75

헨레판, 슈나벨판: ped. *

토비판: ped.

또한 페달이 표기된 부분 중 두드러지는 곳은 마디 177에서 나타나는 펼친화음이다. 이 부분은 페달을 사용함으로써 배음을 자유롭게 하여 음향을 풍요롭게 표현할 수 있으며, 자연스럽게 크레센도의 효과가 나타난다 <악보 35>.

<악보 35> <피아노 소나타 제 24번>의 제 2악장, 마디 175-177

헨레판, 슈나벨판: ped. * ped.

토비판: ped.

Ⅲ . 결 론

베토벤의 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>이 작곡된 1809년은 나폴레옹 보나파르트가 오스트리아 빈을 점령한 사회적 · 경제적 혼란기로서 베토벤은 후원자들의 부재를 경험해야했으며 그에 대응하는 인간적, 예술적 전환점을 이룬 시기였다. 이러한 배경에서 작곡된 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>은 베토벤이 흠모했던 여인, 테레제에게 헌정되었다.

이 곡은 두 개의 악장으로 구성되어 있다. 제 1악장은 느린 도입부를 지닌 소나타알레그로형식이고 제 2악장은 $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{B'}-\boxed{C}$ 이다.

제 1악장의 느린 도입부는 Allegro ma non troppo의 제시부 소재들과 동기적 연관성을 갖는다. 제 1주제에서 보여지는 서정적인 선율은 낭만주의를 예견하며, 가볍고 민첩한 16분음표 음형은 유기성을 나타낸다. 또한 셋잇단음표로 이어지는 종지음형은 제 2악장에서도 다시 나타나는 등 유기적인 특징을 갖는다. 연결구는 16분음표의 전개구의 음형으로 시작하여 $vii^{\circ}_2/V-V_2$ 화음의 반복을 통해 긴장감과 애절함을 표현하며 딸림조인 C#장조로의 전조로 이어진다. 제 2주제는 전개구의 종지악상에서 나타나는 셋잇단음표의 소재를 갖는다. 제시부의 종결부가 두 마디에 그치는 것은 주목할 점이다. 발전부는 f#단조로 시작하며 제 1주제의 음형의 리듬과 상행하는 선율을 사용하여 전체 구성에 있어 통일성을 보여준다. 재현부는 전개구의 확장이며 제 2주제는 제시부의 제 2주제가 그대로 F#장조로 이조되어 나타난다.

제 2악장은 론도 형식으로도, 변칙적인 소나타형식으로도 볼 수 있지만 구조에 있어서 탈형식적인 면을 드러낸다. 크게 $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{B'}-\boxed{C}$ 로 구성되

며, 세부적으로는 A-A'-B-A"-B'-C로 구분되어진다.

[A]부분은 나폴리 6화음으로 시작하며 이 부분은 세 개의 소재 a, b, c로 구성되어있다. 첫 번째 소재 a는 제 1악장에서 파생된 것으로 곡 전체의 유기성을 부각시킨다. b는 두 개의 16분음표 그룹으로 특징지어진다. c는 b의 음형을 전개시킨 것으로 볼 수 있다. [B]에서는 장조와 단조가 강약, 조성의 대비로 나타나는 것이 특징적이다.

연주 해석에 있어 헨레판과 토비판, 슈나벨판의 에디션 비교를 통해 페달링, 장식음, 슬러의 차이점에 대해 알아보았다. 베토벤의 피아노 소나타의 제 2악장에서 나타나는 헨레와 슈나벨판의 페달링은 8곳에 걸쳐 페달을 사용하였는데, 장조와 단조가 번갈아 나타나는 부분, b소재에서 c소재로 넘어가는 부분, 그리고 코다에서 카덴차와 비슷한 부분 등의 곳에서 동일하게 페달을 표기하였다. 그에 비해 토비판에서는 상당히 많은 페달표기를 함으로써 다이내믹스의 대조, 슬러의 길이, 음향의 울림 등을 더 구체적으로 표현하였다. 장식음 중에는 턴, 트릴턴 그리고 트릴이 제 1악장에서 사용되었다. 또한 슬러의 사용을 보면 슬러에 따라 페달링이 달라지기도 하는데 슈나벨판에서는 헨레판과 토비판보다 비교적 슬러를 많이 표기하여 프레이즈를 보다 세분화했다.

이러한 분석과 에디션 비교를 토대로 기존 형식에서의 탈피, 서정성, 대담한 화성어법 등을 구사한 <피아노 소나타 제 24번, Op.78>의 이해에 대한 바람직한 방향이 제시되었다.

참 고 문 헌

<외국서적>

- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Grout, Donald Jay. *A History of Western Music 3rd ed.* New York: W. W. Norton & Company, 1980.
- Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era(Originally 1963)* 3rd ed. New York: W. W. Norton, 1983.
- _____. *Beethoven on Beethoven*, New York: W. W. Norton, 1988.
- Arnold, Denis and Nigel Fortune. *The Beethoven Reader*, rev. ed. New York: W. W. Norton & Co. 1971.
- Sadie, Stanely, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan Publishers, 2001.

<번역서>

- 모로이 마코도. 「베토벤 피아노 소나타」. 제갈삼 역. 서울: 음악춘추사, 1994.
- Apel, Willi. 「피아노음악사」. 한국음악교재연구회 역. 서울: 세광음악출판사, 1995.
- Banowetz, Joseph. 「페달링의 원리」. 노영해 역. 서울: 음악춘추사, 2005.

- Green, Douglass M. 「조성음악의 형식」. 박경중 역. 서울: 삼호출판사, 1990.
- Gillespie, John. 「피아노음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부, 1982.
- Grout, Donald J. Claude V. Palisca. J. Peter Brukholder. 「서양음악사 제 7판」. 민은기 외 5명 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Kirby, F. E. 「피아노 음악사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- Leichtentritt, Hugo. 「음악형식론」. 최동선 역. 서울: 현대음악출판사, 1998.
- Losser, Arthur. 「피아노와 사회」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1998.
- Riezler, Walter. 「베토벤」. 나주리 · 신인선 역. 경기: 도서출판 음악세계, 2007.
- Rosenblum, Sandra P. 「고전과 피아노 음악의 연주」. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부, 2002.
- Solomon, Maynard. 「루트비히 판 베토벤」. 김병화 역. 경기: 한길아트, 2007.
- Stein, Leon. 「음악형식의 분석연구」. 박재열 · 이영조 역. 서울: 세광음악출판사, 1978.
- Sullivan, J. W. N. 「베토벤-그의 정신적 발달」. 서인정 역. 서울: 흥성사, 1986.
- Wolff, Konrad. 「슈나벨의 피아노 음악」. 전혜수 역. 서울: 음악춘추사, 2002.

<단행본>

- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 김애자. 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」. 서울: 상지원, 2002.
- 김혜자. 「피아노 음악」. 서울: 도서출판 청우, 1985.
- 백기풍 외 2인. 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」. 서울: 작은우리, 2003.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

<논문>

- 류종희. “L. v. Beethoven Piano Sonata의 Schnabel, Arrau, Tovey Edition의 비교연구: 9개의 소나타를 중심으로”. 연세대학교 석사학위논문, 1992.
- 임명숙. “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 78에 관한 분석연구”. 계명대학교 석사학위논문, 2001.

<악보>

- Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten*. Edited by Bertha Antonia Wallner, München: G. Henle Verlag, 1980.
- _____. *32 Sonata for Pianoforte*. Edited by Arthur Schnabel. 서울: 현대음악출판사, 1997.
- _____. *Sonata for Pianoforte*. Edited by Donald Francis Tovey. 정진우 역. 서울: 음악춘추사, 1983.

A B S T R A C T

A Study on Beethoven's *Piano Sonata No.24, Op.78*

Kim, Na-rae
Major in Instrumental Music
Department of Music
The Graduate school of
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) is a Classical composer who opened the path to Romanticism. His thirty two piano sonatas, which holds an important position in the history of piano music, embodies a harmony between content and form by incorporating wide range of emotion and ideas in a logical frame.

Beethoven's piano sonatas are generally divided into three periods according to the stylistic characters of the pieces. William S. Newman(1912-2000), however, suggests a more detailed five periods: the Student period(1782-1794), the Virtuoso period(1795-1800), the Appassionata period(1801-1808), the Invasion period (1809-1814), and the Sublimation period(1815-1826).

The thirty two piano sonatas can be divided into three groups according to the number of the movements. The first group, eleven four-movement works, show that Beethoven deviated from the dancelike Minuet and uses Scherzo instead, which well reflects the individuality of the composer. The second group, fifteen three-movement works, follows the typical fast-slow-fast movement tradition. The third group, six two-movement works, abridges the first and second, third and fourth movements of the four-movement works into its first and second movements respectively.

Piano Sonata No.24, Op.78 falls under Newman's fourth period. In 1809, the year this sonata was composed, Napoléon Bonaparte(1769-1821) occupied Vienna and thus the patrons of Beethoven abandoned the city. The absence of the patrons left Beethoven with social and economic disorder, and the year 1809 became a personal and artistic turning point to the composer. Having such background, *Piano Sonata No.24, Op.78* was dedicated to Therese Gräfin von Brunsvik(1775-1861), a lady Beethoven admired.

Piano Sonata No.24, Op.78 consists of two movements. The first movement is a sonata allegro form with an introduction section. The introduction has motivic connection with the materials of the exposition(Allegro ma non troppo), and the lyric melody of the first theme foresees Romanticism. The second movement, although it can be seen as an irregular sonata form, is a rondo form and shows an untypical aspect in structure. The broad structure of the second

movement is $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{B'}-\boxed{C}$, and the detailed structure is A-A'-B-A"-B'-C.

Beethoven's piano sonatas are published by various editors, and each scores show a variety of interpretations. Therefore, it is difficult to grasp the composer's precise intention. In order to seek preferable performance, this thesis compares, according to ornaments, slur and pedaling, the Henle Urtext edited by Bertha Antonia Wallner(1876-1956), which is quite close to Beethoven's holograph score, the Tovey Edition, which reflects a musicologist's point of view, and Schnabel Edition, which reflects a performer's point of view.