

곽 은 영 교수지도
석사학위 청구논문

Ludwig van Beethoven 의
「Horn Sonata, Op.17」에 관한 연구

2006

성신여자대학교 대학원

반주학과

오 수 연

Ludwig van Beethoven 의
「Horn Sonata, Op.17」에 관한 연구

곽 은 영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

오 수 연

인 준 서

오수연의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____ (인)

심사위원_____ (인)

심사위원_____ (인)

성신여자대학교 대학원

Ludwig van Beethoven의 「Horn Sonata Op. 17」의 관악기 연주

이수연

논문 개요

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 <Horn Sonata, Op.17>에 관한 연구이다.

베토벤은 하이든(Joseph Haydn, 1732~1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)와 더불어 ‘빈 고전파의 3대 거장’으로 꼽히며 빈 고전파의 음악을 최고의 경지로 이끌어냈을 뿐 아니라 고전음악과 낭만음악의 가교 역할을 담당한 작곡가로서 그 업적을 높이 평가 받는다.

초기에는 하이든과 모차르트의 영향을 크게 받았으나 점차 독창적인 기법으로 자신만의 독특한 색채를 만들어내었는데 수많은 기악작품 중 본 논문에서 연구한 <Horn Sonata, Op.17>은 그의 마지막 Horn Sonata이다.

이 작품은 당시 유명한 혼주자인 스티히(Johann Wenzel Stich, 1746~1803)를 염두에 두고 그의 기교를 십분 발휘할 수 있도록 작곡되었기 때문에 네츄럴 혼(Natural Horn)으로 연주하기는 어렵게 쓰여졌으나, 혼이 오케스트라 구성원의 일부로서 부드럽게 융화되는 소극적 역할에 그치는 것이 아니라 독주악기로서 화려한 테크닉을 보여주기 위한 곡으로서의 목적을 충분히 달성하였고 나아가 기교적으로 큰 성장을 이룬 오늘날의 감각에 비추어 보더라도 전혀 손색이 없다.

전 3악장으로 구성되어 외양상으로는 고전적 소나타의 틀을 갖으나 조성면에서, 제 2악장에 딸림조나 관계단조가 아닌 같은 으뜸음조인 f minor를 채택하였고 더욱이 제 2악장 말미의 attacca에 의해 제 3악장으로 곧바로 연결되게 하는 파격을 감행하는 등 고전주의적 질서감각을 바탕으로 새로운 음악 어법과 전통적 음악 어법사이에서 조화를 이루어냈고 무엇보다 혼이 가진 위풍당당하고 강한 면모와 서정적 부드러움을 잘 조화시켜 독주악기로서의 새로운 입지를 심어주었다는 점에서 이 작품이 갖는 의의는 충분하다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. Beethoven의 음악적 특징	3
III. Horn Sonata Op.17의 분석	8
1. 음악사에서의 혼의 변천	8
2. 작품 배경	11
3. 작품 분석	12
(1) 제 1악장	12
(2) 제 2악장	33
(3) 제 3악장	36
IV. 결론	57

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

빈 고전악파의 음악을 최고의 경지로 이끌어낸 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 낭만파음악의 길을 열어 흔히 고전음악과 낭만음악의 다리역할을 한 작곡가로 평가된다.

음악사에서 베토벤이 차지하는 비중은 너무나 크기 때문에 그것을 간단히 요약하기는 어렵지만, 베토벤이 이룬 가장 큰 업적이라면 주제 설정과 주제 조작에 의한 전개 기법이 뛰어났다는 점이다. 예를 들어 제 5교향곡과 제 9교향곡에서 순환 동기를 사용한 것과 함께 음악에 전체적인 유기성을 부여했다는 점에서 후대에 큰 영향을 미쳤다.¹⁾

그는 여러 장르의 음악을 작곡하였으며, 교향곡, 협주곡, 실내악곡, 교회음악, 오페라, 가곡 등의 작품을 통해 그의 독창적인 창작기법을 보여준다. 작품에 따라서는 낭만주의 음악을 선도하는 작품들에서도 르네상스나 바로크의 대위법적 양식이 나타나는데 이처럼 베토벤은 형식적 제약에 속박되지 않고 자신이 원하는 최상의 음악을 위해서는 시대에 한정되지 않고 어떤 기법도 창작의 수단으로 이용한 것을 볼 수 있다. 그러므로 베토벤을 일컬어 고전시대를 살아간 낭만주의 작곡가라 지칭할 수 있겠다.²⁾

베토벤의 유일한 <Horn Sonata, Op.17>은 원판 악보에 혼 파트 외에 Violoncello 파트 선율이 함께 기보되어 있는데 당시 출판업자가 책 발행의 성공을 위해 양자택일할 수 있도록 요구하여 발행되었으며, 베토벤의 제자 체르니(Carl Czerny, 1791~1857)에 의하면 편곡 또한 베토벤 자신이 원곡에서 벗어나지 않는 범위 안에서 직접 하였다고 한다.

1) 김승일, *문화사로부터 접근하는 서양음악사*, (서울: 예일 출판사), p.196

2) 홍세원, *서양음악사*, (서울: 연세대학교 출판부), 2003, p.409

이 곡의 제 1악장과 제 3악장 몇몇 부분에 등장하는 스타카토(staccato)는 일반적으로 점(♩)이 아니라 stroke(♩)로 주로 쓰여져 있는데 자필 악보가 분실되어 정확한 이유는 입증할 수 없지만 베토벤이 일반적인 스타카토의 의미보다 액센트의 의미로 음가를 줄이라는 표시로 사용했던 것으로 보인다. 3)

본 논문에서는 1800년에 작곡된 <Horn Sonata, Op.17, in F Major>를 연구함으로써 베토벤 생의 유일한 혼 소나타 작품이 갖는 음악사적 의의 및 구성양식을 알아보고 독주 악기로서의 혼의 가능성과 이와 함께하는 피아노의 역할을 연구하고자 한다.

3) *Beethoven Sonate for Klavier und Horn oder Violoncello*, (G. Henle verlag München), 서문에 근거함

II. Beethoven의 음악적 특징

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)이 태어난 18세기 말에는 유럽사회에 정치적으로나 사회적으로 변혁이 일어나고 있었다. 1770년대에 태어난 나폴레옹이 전제정치⁴⁾로 인해 비극적인 종말을 맞고, 1791년에는 프랑스 혁명이 일어나 시민권이 급속도로 성장하면서 자유와 평등, 박애라는 프랑스 혁명의 이념이 유럽사회에 널리 퍼지게 되어 예술가들도 영주와 일부 귀족계급, 교회로부터 예술을 독점하는 구속된 삶에서 벗어나 자유로운 예술 활동을 할 수 있게 되었다.⁵⁾

베토벤이 빈으로 유학을 간 1792년 전후의 시대는 절대주의⁶⁾ 체제 붕괴로 인해 베토벤의 작품발표 연주회에 참석한 청중들이 시민계층에 속한 사람들도 있었고, 베토벤 자신도 아무런 직함 없는 한 사람으로 음악가로서만 무대에 섰다. 이후에도 베토벤은 궁정의 악장이란 직함을 얻으려고 생각을 하지 않았고 오로지 자유예술가로만 일관하였는데 그렇게 할 수 있었던 것은 사회적 배경 때문이었다고 말 할 수 있다.⁷⁾

소년시절 베토벤은 인격적으로 파산자 같았던 아버지로부터 음악교육다운 교육을 받아보지 못하고 불행한 환경을 악순환하며 성장하였음에도 불구하고 그는 교양을 쌓기 위해 많은 철학과 문학 작품을 읽었고, 이러한 노력으로 귀족들의 상류사회에서도 인정을 받아 발트슈타인 백작⁸⁾, 라추모프스키

4) 전제정치(專制政治): 국가권력을 개인이 장악하여 민의나 법률에 제약을 받지 않고 실시하는 정치

5) 홍세원, 앞의 책, p.405

6) 절대주의(絶對主義): 군주에게 절대적인 권력을 부여하는 정치사상

7) 김승일, *간추린 西洋音樂史*, (서울: 태림 출판사), 2001, pp.152~153

8) 발트슈타인 백작 (Ferdinand Ernst von Waldstein, 1762~1823)은 베토벤의 후원자이자 베토벤에게 과학, 철학, 문학, 정치학을 가르쳤고, 1792년에 베토벤이 비엔나로 유학을 갈 때 “모차르트의 혼을

백작9), 루돌프 대공10) 등의 귀족 계급의 인사들과 친교를 맺고, 경제적인 후원도 받으면서 그들로부터 교양을 터득하였다.

베토벤은 낭만파음악의 길을 열어 고전음악과 낭만음악의 다리 역할을 한 작곡가로 알려져 있다. 그는 언제나 독창적인 기법으로 자신의 주관적인 생각을 창작적으로 표현하였고, 그 주관적인 음악세계는 고전형식을 수정하고 변경하거나 거부하기도 하며 급진적인 낭만주의 음악기법의 도입도 주저하지 않았다.

초기작품에서는 전고전시대의 C.P.E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714~1788)와 고전시대의 하이든(Joseph Haydn, 1732~1809)이나 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)의 영향이 짙게 나타나지만 언제나 베토벤의 독창적인 창작기법과 융화되어서 하나의 획일적인 고전형식의 답습에 머무르지 않았다.¹¹⁾ 음악사에 있어 베토벤이 차지하는 비중은 너무 크지만 더욱이 창작기법의 주제설정과 주제조작에 의한 전개 기법은 뛰어났다. 그는 전 시대 작곡가 바흐(Johann Christoph Friedrich Bach, 1732~1795)나 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685~1759), 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525~1594), 중세의 작곡가들의 창작기법을 작품에 조합시키고 있는데, 그 예로 <장엄미사 Missa Solemnis,

하이든으로부터 전수 받으시오.”라는 유명한 메시지를 남겼다. 「피아노 소나타 No.21, Op.53, 발트슈타인」이 현정되었다.

9) 라추모프스키 백작 (Andreas Kyrillowitsch Razumovsky, 1752~1836)은 비엔나 주재 러시아 대사이며, 음악애호가로 베토벤의 후원자였다. 「현악 4중주곡 No.7 Op.59-1」, 「No.8, Op.59-2」, 「No.9, Op.59-3」은 “라추모프스키 현악 4중주곡”이라고도 불리며, 「교향곡 No.5, Op.67, 운명」 「교향곡 No.6, Op.68, 전원」이 현정되었다.

10) 루돌프 대공 (Johann Joseph Reiner Rudolf, 1788~1831)은 오스트리아의 대공으로 프란츠 2세의 막내동생이며 베토벤의 후원자였다. 수년동안 베토벤에게 작곡법을 사사하고 오페라 「피델리오 Op.72」, 「피아노 협주곡 No.4, Op.58」과 「No.5, Op.73, 황제」, 「피아노 소나타 No.26, Op.81a, 고별」과 「No.29, Op.106, 하머클라비어」, 「No.32, Op.111」, 「바이올린 소나타 No.29 Op.106」 「장엄 미사곡, Op.123」등이 현정되었다.

11) 홍세원, 앞의 책, p.409

Op.123, 1819~1823>의 Gloria에 나타나는 푸가와 <현악 4중주 Op.131, C#장조>의 제 4~5악장을 보면 알 수 있다.

베토벤의 모든 작품에 나타나는 음악기법들은 베토벤 이후의 낭만주의 작곡가들에게 크게 영향을 끼쳤다. 특히 연가곡과 성격 작품들인 피아노 소품들은 슈만(Robert Schumann, 1810~1856)과 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)를 비롯한 낭만주의 작곡가들에게 새로운 장르의 음악으로 자리 잡게 되었다.¹²⁾

베토벤의 작품은 양식과 연대를 기초로 하여 3기로 분류하는 것이 보통이다.

제 1기는 본(Bonn)에서의 1782~1792년과 빈(Wien)에서의 1793~1802년 사이까지이며, 하이든이나 모차르트의 전통적인 고전양식을 기초로 하여 작곡하였다. 이 기간동안 베토벤은 주로 피아노 음악을 작곡하였는데 즉흥적으로 한 주제를 변주하여 연주하는 일이 많았다. 주로 작곡된 곡은 6개의 <현악 4중주>, 3개의 <현악 3중주>, 2개의 <첼로 소나타>, <교향곡> 제 1번, 제 2번, <피아노 협주곡> 제 1번, 제 2번, 제 3번과 <바이올린 소나타> 제 5번, Spring, Op.24, 1800~1801>을 비롯하여 다수의 소품을 남겼다. 1790년 말부터 작곡한 협주곡과 교향곡들을 보면 예기치 않은 전조나 으뜸화음, 으뜸조가 아닌 다른 조성으로 시작하는 악장이 자주 나타나면서 화성어법이 더욱 강하고 대담해진 것을 알 수 있다.

제 2기는 빈(Wien)에 정착한 시기인 1803~1815년까지로 하이든과 모차르트와 동등하게 견줄 수 있는 교향곡 작곡가이자 피아노 연주자, 피아노 음악작곡가로서 유럽의 전역에 알려지게 된다.

이 시기의 가장 큰 특징은 제 1기에서와 같은 선배들의 영향으로부터 벗어나 본인의 개성을 내세우게 되었다는 것이다.

12) 홍세원, 앞의 책, p.410

구체적으로는 고전적인 형식으로부터 탈피하고 주제의 자유로운 취급, 선율 및 화성에서의 새로운 시도, 악장과 악장의 구분을 분명하게 두지 않고 때로는 새로운 주제를 도입하는 형식과 관현악법의 변화를 볼 수 있다. 그 가운데서도 소나타형식에서 전개부를 축소하고 대신 코다(Coda)를 더욱 확대하여 제 2전개부처럼 취급한 점이라든가 주제들을 한층 친밀화하고 그것들을 유기적으로 전개시킨 기법 등에서 특히 베토벤의 개성이 드러난다.¹³⁾

교향곡 제 3번~8번, 유일한 <오페라 피델리오 Fidelio, Op.72, 1814>, <에그몬트 서곡 Egmont, Op.84, 1804~1810>, <피아노 협주곡> 제 4번과 제 5번, <바이올린 협주곡, Op.61, 1806>, <바이올린 소나타 크로이처, Kreutzer, Op.47, 1803>를 포함한 <피아노 소나타 발트슈타인 Waldstein, Op.53, 1803~1804>, <열정 Appassionata, Op.57, 1804~1805>등의 많은 걸작들이 이 시기에 나오게 된다. 하지만 이런 활발한 활동에도 불구하고 그의 콧병은 심하게 악화되며 작곡가로서의 제 3기에 접어들고 있었다.

제 3기의 1815년 전후는 진정한 의미의 후기이며 베토벤에게 있어서 가장 빛나는 시기이기도 하였다.

1818년 베토벤은 청각이 완전히 상실되어 영감에 의해서만 작곡을 하였기에 신체적으로나 정신적으로나 많은 고통을 받았지만 위대한 작품은 계속 탄생했으며 전시대의 전통적인 기법과 새로운 낭만주의 기법 등 베토벤의 모든 양식이 조합된 시기이다. <제 9교향곡>을 비롯하여 몇 개의 <현악 4중주>, <피아노 소나타 Op.101, 1816> 이후의 5개 <피아노 소나타>, <디아벨리 변주곡 Diabelli Variation, 1823, Op.120>, <장엄미사>, 브렌타노 (Antonie Brentano, 1780~1869)라는 여인을 흠모하여 이를 수 없던 사랑을 그린 연가곡 <아득히 먼 애인에게 An die ferne Geliebte, Op.98, 1816> 등 대작을 잇달아 발표했다.

13) 김승일, 앞의 책, pp.150~151

베토벤 만년 양식이 고고한 이유는 반주기법과 푸가기법을 소나타형식의 구성안에서 훌륭하게 통합했고¹⁴⁾, 어느 작곡가에서도 볼 수 없었던 뛰어난 경지와 지극히 인간적인 예술가의 모습을 보여주었기 때문일 것이다.

14) ONGAKU NO TOMO SHA CORP ed, 김방현 역, *작곡가별 명곡해설 라이브러리 베토벤*, (서울: 도서출판 음악세계), 1999, Vol.1, p.23

Ⅲ. Horn Sonata Op.17의 분석

1. 음악사에서의 혼의 변천

동물의 뼈에서 비롯된 혼(Horn)은 17세기 초반까지 주로 사냥용으로만 쓰여져 신호나팔에 불과하였다.

혼이 사냥용에서 벗어나 음악용으로 다른 악기들과 섞여서 무대에 오르게 된 것은 그로부터 약 1세기가 지난 18세기 초 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660~1725)와 같은 작곡가에 의해서였다. 이때 사용하던 악기는 내츄럴 혼(Natural Horn)으로 자연배음에 의한 음정만을 가지고 연주하여 고음역에서는 선율로 연주할 수 있었지만, 화음을 연주할 때는 꽤 한정된 화음 밖에 연주할 수 없었다.¹⁵⁾ 내츄럴 혼 연주의 황금시기로 불리우는 모차르트, 베토벤 시대에는 많은 작곡가들에 의해 오케스트라에서는 물론 독주용으로 내츄럴 혼의 연주 기법을 최대한으로 발휘 하도록 쓰여진 작품들이 많았다. 혼을 위해 쓰여진 수많은 곡들 중에 고전시대의 협주곡들은 주목할 만하다.

모차르트는 4개의 혼 협주곡(Horn Concerto)¹⁶⁾와 론도 협주곡(Rondo Concerto)를 남겼는데 모차르트의 작곡 테크닉은 베토벤의 작품과 사뭇 다르다. 모차르트는 베토벤보다 악기를 더욱 멜로디적으로 활용하여 그 폭을 넓히고 사용범위를 확대 시켰다.

19세기에는 베버(Carl Maria von Weber, 1786~1826)가 <혼과 오케스트라를 위한 콘체르티노 Concertino for horn and orchestra in e minor,

15) 성강환, *호른교본*, (서울: 아름출판사), 1992, p.4

16) Mozart Horn Concerto중 「제 1번, K.412, D Major」을 제외한 나머지 3곡 「제 2번, K.417, E^b Major」, 「제 3번, K.447, E^b Major」, 「제 4번, K.495, E^b Major」는 당시의 호른 대가 I. Leitgeb(Leutgeb로도 알려져 있음)를 위해 쓰여진 것으로 알려져 있다.

Op.45>를 1806년에 작곡하고 이어서 <혼 협주곡 Horn Concerto E Major, 1812>을 작곡 했는데, 이 곡은 내츄럴 혼으로는 연주하기 힘든 거작으로 간주되어져 왔다.

다음으로 두드러진 혼 작곡가는 슈만과 슈트라우스(Richard Strauss, 1864~1949)를 꼽을 수 있는데 그 중 슈만은 1850년대에 4개의 혼 협주곡을 작곡하여 혼 연주자가 오케스트라에서 자신의 오케스트라적인 면모와 솔로적인 실력을 돋보일 수 있도록 기회를 제공하였다.

슈트라우스의 두개의 혼 협주곡 <제 1번 E^b Major, Op.11>과 <제 2번 E^b Major, Op.86> 은 너무나 널리 알려져 있는데 <제 1번 E^b Major, Op.11>은 1882~1883년에 걸쳐 작곡되었고 당시 그는 19살에 불과한 어린나이였다. 그것은 모차르트를 모델로 하여 예전의 모차르트 협주곡을 회상시킬 만한 놀라운 작품이었고, 그와 동시에 더욱더 로맨틱한 요소를 포함한 것이기도 하였다.¹⁷⁾ 이상 열거한 훌륭한 작품들은 혼 연주자들의 레퍼토리에 필수적으로 채택되어지는 훌륭한 작품으로 인정받고 있다.¹⁸⁾

19세기에 발명된 밸브(Valve) 장치와 더불어 드레스덴(Dresden)의 연주가이자 교사이던 함펠(A. J. Hampel, 1710~1771)에 의하여 Hand Stopping¹⁹⁾이라는 새로운 연주방법이 소개되면서 내츄럴 혼의 단점이 보완되게 되었다. 그러나 Hand Stopping을 사용하여도 연주자의 손의 조건과 삼입 방법, 악기의 취주 상태 등에 따라서도 음정의 변화는 생기게 된다.²⁰⁾

17) Youngchil Lee, "Analysis for classical musicians", Doctor of Musical Art (New York; State University of New York), 1999, pp.79~80

18) 이창근, "Natural horn과 modern valve horn의 폐쇄음 주법에 관한 비교 연구", 석사학위 논문 (서울; 서울대학교), 1985, p.32

19) Hand Stopping은 혼주자의 오른손을 입구(Bell)에 삼입하여 Open position(손만 넣은 상태), 1/2 Stopping(벨의 1/2을 막은 상태), 3/4 Stopping(벨의 3/4정도를 막은 상태), Full Stopping(벨 전체를 막은 상태)으로 음정을 조절하며 하는 연주방법이다.

20) 이창근, 앞의 책, p.21

혼은 Single Horn과 F조와 B^b조를 결합한 Double Horn이 있는데, 현재 사용되고 있는 대표적인 악기는 Double Horn으로 소리는 부드럽고 어두운 느낌을 주는 음색(F조)과 딱딱하고 밝은 느낌을 주는 음색(B^b조)의 두 가지를 지녔고, 현대의 관현악이나 관 편성의 실내악 등에서는 빼놓을 수 없는 중요한 악기 가운데 하나가 되었다.²¹⁾

21) 음영숙, “*Natural Horn과 Valve Horn의 연주기법 비교 연구*”, 석사학위 논문 (서울: 단국대학교), 2004, p.4

2. 작품 배경

<Beethoven Horn Sonata, Op.17>은 베토벤의 유일한 혼 소나타이며 베토벤 초기(제 1기)를 매듭짓는 1800년 초 빈(Wien)에서 작곡되었다. 이 작품은 당시 유명한 보헤미안 혼 주자이자 베토벤의 친구인 스티히²²⁾를 위해 매우 빠른 시일 내 작곡되었고, 브라운 남작부인 요제피네⁽²³⁾에게 헌정되었다.

1801년 출판 당시 베토벤 자필의 혼 소나타는 분실되어서 초본은 그저 정보만 남아있을 뿐이었다. 스티히의 거장적인 능력을 표현하기 위해 이 소나타를 만들었기 때문에 아주 소수의 혼 연주자만이 내츄럴 혼으로 완벽하게 연주할 수 있었다.²⁴⁾

초연 또한 1800년 4월 18일에 페스트(Pest)에서 스티히와 베토벤이 함께 연주하였는데²⁵⁾ 그 당시 피아노 파트가 완성되지 않아서 베토벤은 미완성 부분을 즉흥적으로 연주했다고 전해진다. 그러나 스티히가 멋지게 연주하여 대단히 좋은 평가를 받았으며, 이후 이곡은 혼 연주자들에게 보석 같은 작품이 되었다.²⁶⁾

22) 요한 벤젤 스티히(Johann Wenzel Stich, 1746~1803)은 차슬라프 부근의 제프시체에서 태어나 프라하에서 세상을 떠난 체코의 전설적인 호른주자이며 작곡가, 지휘자, 바이올리니스트로도 명성이 높았다. 본명은 얀 바실라프 슈티이지만 조반니 폰트라는 이름으로 작곡활동을 하여서 폰트로 알려져 있다. 모차르트의 「K.297b의 협주 교향곡」도 폰트를 위해 작곡 되었다.

23) 브라운 남작부인 요제피네(Josephine von Braun, 1765~1838)은 당시 피아니스트였다. 베토벤의 「피아노 소나타 제 9번, Op.14-1」과 「제 10번, Op.14-2」, 「현악 4중주곡 F Major, Hess 34」가 헌정되었다.

24) Youngchil Lee, 앞의 책, p.80

25) Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London; Macmillan Publishers Limited), 2001, Vol.3, p.79

26) 김방현, 앞의 책, p.369

3. 작품 분석

이 곡은 전 3악장으로 구성되어 있으며, 각 악장의 조성과 박자, 빠르기, 형식 및 총 마디 수는 다음의 <표 1>과 같다.

<표 1> 전 곡의 구성

악장	조성	박자	빠르기	형식	총마디수
제 1악장	F Major	4/4	Allegro moderato	Sonata 형식	180
제 2악장	f minor	2/4	Poco adagio, quasi andante (attacca)	가곡 형식	17
제 3악장	F Major	2/2	Allegretto moderato	Rondo 형식	167

(1) 제 1악장 : Allegro moderato

제 1악장은 고전적인 Sonata형식으로 쓰여진 악장으로 총 180마디로 이루어졌으며 제시부, 발전부, 재현부의 3부분으로 나눌 수 있다.

제 1악장의 구성은 다음의 <표 2>와 같다.

<표 2> 제 1악장의 구성

구성		마디	조성
제시부 (1~75)	제 1주제	1~20	F
	연결구	20~30	$F \rightarrow C$
	제 2주제	30~46	$C \rightarrow e \rightarrow C \rightarrow e \rightarrow C$
	소종결	46~63	C
		63~75	C
발전부 (75~112)	a 부분 (주제 발전)	75~94	$c \rightarrow A^b \rightarrow b^b \rightarrow E^b \rightarrow F$
	b 부분 (종결구 요소)	94~105	f
	복귀적 연결구	105~111	C (V/F)
재현부 (112~180)	제 1주제	112~124	$F \rightarrow B^b$
	연결구	124~133	$B^b \rightarrow C$
	제 2주제	133~166	F
	Coda	166~180	F

1) 제시부 (제 1~75마디)

① 제 1주제 (1~20마디)

혼이 사냥꾼의 나팔 소리와 같이 강하고 용맹스러운 선율로 작품의 포문을 열면 피아노 성부가 마디 2에서 혼의 선율을 이어 받으면서 시작된다. 이때 피아노는 두 마디 단위의 동형진행을 세 번 반복하는데 각각 2도씩 상행 할 때마다 *cresc.*해주고 마디 7~8에서 모방적 하행진행을 하여 마디 12 첫박으로 마무리 될 때까지 긴 하나의 흐름으로 연결한다. 이때 마디 11에서 혼과 피아노가 *f*의 유니즌으로 강하게 제 1주제의 첫머리를 다시 한번 함께 강조 하면서 일단락하게 된다. <악보 1>

<악보 1> 마디 1~12

The musical score consists of two systems. The first system shows the Horn and Klavier parts for measures 1-4. The Horn part begins with a melody marked *(f)*. The Klavier part has a piano (*p*) section. The second system shows measures 5-12, with a measure rest at the beginning of the first staff. The Klavier part continues with a complex accompaniment.



혼이 마디 12부터 피아노가 노래했던 선율을 연주하는데, 피아노의 오른손은 혼을 감싸 안듯이 둥글게 표현하면서 레가토의 펼친 화음으로 잔잔하게 지속시켜주고 마디 14~17 왼손은 두마디 단위를 하나의 긴 선으로 길게 레가토하여 펼쳐준다.

혼과 피아노가 마디18까지 *cresc.*를 하다가 갑자기 마디 19에서 *p*가 나오는데 이것은 베토벤 특유의 기법으로, *sub.p* 들어가기 전에 혼과 피아노가 호흡을 잘 맞춰야 한다. <악보 2>

<악보 2> 마디 12~20



② 연결구 (20~30마디)

마디 20~23까지는 피아노와 성악이 한마디씩 주고받는 부분이다. 피아노는 솔로처럼 자신있게 연주하되 마디 21, 23에서 오른손 스케일의 마지막 음이 혼 멜로디의 첫 음과 만나므로 자연스럽게 혼의 새 선율 속에 스며들 수 있도록 엑센트가 주어지지 않도록 유의한다.

마디 24~27까지 피아노 양손 스케일은 혼과 함께 2도씩 상행하는데 피아노가 두박 단위로 화성변화를 가져옴을 이용하여 앞으로 진행하는 효과를 주면서 혼의 *cresc.*를 돕는다. 마디 26은 혼이 점진적으로 매 박마다 상행하여 스타카티시모(♩)하면서 마디 27에 도달 할 때까지 피아노가 매 첫박에만 짧은 페달을 함께 해준다면 지나치게 모나지 않은 혼의 스타카토와 비슷한 효과를 가져올 수 있다. 이후로 마디 27~28 두 번의 반복을 통해 제 1주제의 딸

림조인 C Major로 전조되고 있다. <악보 3>

<악보 3> 마디 20~30

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is C major. The first system (measures 20-23) shows the vocal line with rests and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system (measures 24-26) includes dynamics 'cresc.' and 'f'. The piano accompaniment features a dense texture with sixteenth notes. The third system (measures 27-30) includes the dynamic 'ff' and ends with a final chord.

③ 제 2주제 (30~46마디)

이어지는 제 2주제는 두 마디 단위의 짧은 단편들로 두 파트가 함께 등장하며 제 1주제에서 파생된 것이지만 힘차기 보다는 오히려 혼의 부드러운 음을 살리며 36마디까지 진행된다. 마디 30~34까지 혼과 피아노가 함께 일치된 길이감과 느낌을 가지고 두 마디씩을 한 프레이징으로 처리하되 3/4정도의 길이감으로 끊어질 듯 이어지게(slur staccato) 진행한다. 마디 35에서는 혼과 같은 맥락으로 2개씩을 한 단위로, 앞의 프레이징보다는 느낌을 좀더 줄여 고요하면서 점점 느린듯(calando)하게 진행하여 마디 36의 *pp*로 작아지도록 한다. 마디 36 후반부터는 혼 성부를 피아노가 이어받아 주선율을 반복하는데 피아노 오른손의 윗성부 주선율을 잘 살려 목소리를 좀 더 낸다는 기분으로 노래해주고, 동시에 일시적이거나 e minor로의 진행을 충분히 느껴준다.

<악보 4>

<악보 4> 마디 30~42

35

pp

calando

pp

39

pp

cresc.

calando

pp

④ 종결구 (46~75마디)

제 2주제까지의 패턴과 다르게 종결구는 마디 46~49에서 혼이 3도씩 상행하는 선율이 3번 동형진행 하는데 단순한 진행을 계속하고 피아노의 화려한 옥타브 스케일로 빠르게 진행한다. 이때 피아노는 마디 단위로 2도씩 상행하며 큰 도약을 거듭하는데 자칫 서두르기 쉬운 부분이므로 일정한 템포를 유지하도록 유의하고, 오른손 옥타브 음계가 반복적으로 사용될 때 엄지손가락에 진행의 중심을 두어서 리듬, 박자가 유지되도록 주의한다. 특히 왼손의 붓점 리듬을 정확하게 해주면서 마디 46~49까지 4번의 동형진행 동안 점점 *cresc.*시켜 마디 51의 *f*에 도달하도록 한다. 마디 51부터는 혼과 피아노 성부가 바뀌어 진행하는데 피아노 왼손 역시 앞의 오른손 스케일과 같은 방식으로

연주하고 오른손 옥타브 진행시 각 마디 셋째박(*sf*)끼리의 상행진행을 큰 흐름으로 읽고 방향성을 갖고 이끌어가야 한다. <악보 5>

<악보 5> 마디 46~55

46

sf *sf* *sf*

cresc.

49

sf *f* *sf*

f


52

sf *sf* *sf*

마디 55~58과 마디 59~62의 피아노가 4마디 단위로 동형진행을 거듭하면서 리드미컬하고 드라마틱한 진행을 보이는 부분인데 마디 55와 마디 59에서 첫박 이후 짧은 호흡을 거른 후 16분음형을 새롭게 다시 시작하듯이, 그리고 하행을 계속하면서 전진하는 느낌을 가지고 연주한다. 마디 55~58보다는 마디 58~63를 한층 더 확대된 느낌으로 추진력을 가지고 자신있게 연주하되, 정적인 코드가 등장하는 마디 57~58, 마디 61~62는 각각 현격한 대조가 이루어지도록 음량대비에 유의한다. <악보 6>

<악보 6> 마디 55~63

60

마디 69부터는 피아노 오른손의 화려한 셋잇단음표 스케일이 등장하는데 마디 69~70이 하행하면서 자칫 빨라지지 않도록 유의하고 고르고 일정면서 생동감 넘치는 스타카토로, 또 마디 72~73은 빠른 움직임으로 더욱 빛나는 패시지가 될 수 있도록 한다. 이때 마디 73 왼손의  리듬은 제 1주제의 마디 1에서 혼이 연주했던 리듬인 것을 유념하여, 오른손의 배가된 움직임에 동요되지 말고 명확하게 들려주면서 혼의 *cresc.*를 도와준다.

마지막 C Major 코드 두 음은 마디 73의 *cresc.*를 이어받아 강하고(*ff*) 깊이있게 연주하되 페달을 짧게, 손보다 먼저 떼어서 혼보다 긴 여음이 남지 않도록 한다. <악보 7>

<악보 7> 마디 69~75

2) 발전부 (제 75~111마디)

① a부분 - 주제발전 (75~94마디)

제시부가 C Major로 종지했으나 발전부는 c minor로 시작된다. 마디 75~77의 피아노 성부는 제 1주제에서 혼의 힘찬 도입부와 같이 *ff*로 다시 등장한 후 곧 바로 혼이 제 2주제적 요소를 토대로 발전시켜 나간다.

마디 82부터는 피아노 오른손과 혼이 서로 반진행을 거듭하는데 이때 피아

노의 오른손은 두 마디 단위를 하나의 프레이징으로 힘있게 뻗어나가듯이 하고 왼손은 마치 혼의 진행이 하나의 긴 라인처럼 이어지듯이 펼친화음을 전개 해주면서 주고받는 앙상블의 묘미를 한껏 보여주어야 한다. 이러한 진행이 마디 94까지 계속되므로 피아노가 이 드라마틱한 패시지를 주도적으로 잘 이끌어 가면서 특히 온음표로 이어지는 $A^b \rightarrow G^b \rightarrow F \rightarrow B^b \rightarrow A^b \rightarrow G \rightarrow G^b \rightarrow F$ 에 이르는 왼손의 긴 베이스 라인(bass line)을 잘 살려 방향감을 갖고 전개시켜줘야 한다. <악보 8>

<악보 8> 마디 75~94

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 75 to 81. The right hand (treble clef) has a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *p*, *pp*, and *cresc.*. The left hand (grand staff) provides piano accompaniment with chords and moving lines, marked with *ff*, *p*, and *pp*. The second system covers measures 82 to 94. The right hand (treble clef) has a melodic line with notes and rests, marked with *f*. The left hand (grand staff) provides piano accompaniment with chords and moving lines, marked with *f*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

85

88

91

cresc.

cresc.

② b부분 - 종결구 요소 (94~105마디)

이 부분은 피아노 오른손의 멜로디가 선창을 하면 곧이어 혼이 모방적으로 되받아 나오면서 b^b minor \rightarrow f minor로 동형진행적 전조를 한다. 이때 오른손의 스타카티시모 멜로디는 스타카티시모를 혼의 음색을 고려하여 너무 모나지는 않게 해주는 것이 바람직하고 마디 98의 첫 코드 후 곧바로 화성이 바뀌므로 계속되는 진행이지만 여음이 남지 않도록 각별히 유의하여 프레이징을

분리시켜 준다. 마디 102부터 피아노는 아르페지오를 선보이는데 혼의 낮은
 도약 선율을 들으면서 작은 소리지만(*pp*)의 생생한 느낌으로 혼의 저음역과
 피아노의 고음역의 대비를 이루어준다. <악보 9>

<악보 9> 마디 94~105

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 94, 97, and 100 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 94-96):** The vocal line starts with a whole rest in measure 94, followed by a half note G4 in measure 95, and a half note F4 in measure 96. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand. Dynamic markings include *sf* in the vocal line at measure 95 and in the piano right hand at measure 94.
- System 2 (Measures 97-99):** The vocal line has a half note E4 in measure 97, a whole rest in measure 98, and a whole rest in measure 99. The piano accompaniment continues with similar textures. A dynamic marking of *sf* appears in the piano right hand at measure 98.
- System 3 (Measures 100-102):** The vocal line has a half note D4 in measure 100, a half note C4 in measure 101, and a whole rest in measure 102. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the right hand. Dynamic markings include *sf* in the vocal line at measure 100, and *pp* in the piano right hand at measure 101 and in the vocal line at measure 102.



③ 복귀적 연결구 (105~111마디)

동형진행적인 마디 105~106는 원조의 딸림조인 C Major로 유도하고 마디 107~108에도 이러한 흐름은 계속 이어지다가 마디 109~111까지는 혼이 옥타브 도약을 거듭하면서 C음을 지속음으로 하여 으뜸조로 복귀하는데 한층 강한 힘을 실어주게 된다. 마디 109~111에서 피아노는 혼과는 상대적으로 분주한 움직임은 갖는데 F Major의 딸림화음격인 C Major코드를 화성적으로 장식해주듯이, 그러면서 원조로의 복귀를 한발 한발 앞당겨주듯이 추진력을 가지고 마디 112를 향해 가야한다. <악보 10>

<악보 10> 마디 105~111



3) 재현부 (제 112~180마디)

① 제 1주제 (112~124마디)

제시부에서의 제 1주제가 약간만 변화되어 재현되는데, 이번에는 혼과 피아노가 주선율을 함께 하면서 등장하고 한층 더 강한 이미지로 *ff*를 두 번 강조함으로써 한층 깊고 폭넓은 음색을 유도한다. 이후로는 마디 121까지 거의 동일하게 진행된다. 그러나 마디 112~113동안 1주제 앞머리 펼친화음을 두 번에 걸쳐 제시하자마자 마디 114는 제시부에서의 마디 2의 여린내기 부분이 생략된 형태로 곧바로 이어짐에 유의하여 극단적인 강약대비를 곧바로 효과적으로 해주어야 하므로 *decresc.*를 미리하지 말아야 한다. 마디 121에서 혼

선율의 길이가 단축되면서 조성적으로도 변화가 일기 시작하며 마디 124에 이르면 B^b Major로 전조되므로 특히 왼손의 역할이 중요하다. <악보 11>

<악보 11> 마디 112~124

The musical score consists of three systems, each with a violin part on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature has one flat (B-flat major).
 - System 1 (Measures 112-116): The violin part starts with a whole note chord (B-flat, D-flat, F) and rests. The piano part features a strong *ff* dynamic, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics shift to *ff* and then *p*.
 - System 2 (Measures 117-120): The violin part has a melodic line starting with a half note (B-flat) and a quarter note (D-flat). The piano part continues with a rhythmic accompaniment, with dynamics *p* and *ff*.
 - System 3 (Measures 121-124): The violin part has a melodic line with dynamics *cresc.* and *p*. The piano part features a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.* and *p*. The piece concludes with a final chord in the piano part.

② 연결구 (124~133마디)

마디 124~127의 피아노는 음형에 큰 변화는 없으나 제시부의 마디 20~23의 조성 F Major의 버금 딸림조인 B^b Major에서 그대로 재현되고 있고, 이어지는 마디 128~129는 B^b Major에서 다시 C Major로 전조시키는 연결구적 역할을 하므로 두 박자 단위로 변화하는 화성을 명료하게 전달해주어야 한다. 또한 왼손에서 오른손으로의 이행(移行)이 하나의 라인처럼 들리도록 오른손 16분음표 이후의 첫음에 강세가 주어지지 않게 각별히 유의한다. <악보 12>

<악보 12> 마디 124~133



③ 제 2주제 (133~166 마디)

마디 133~159는 제시부와 크게 다르지 않고 다만 조성적인 면에서 C Major로 제시되었던 마디 30~55의 진행이 여기서는 원조인 F Major로 재현되고 있다. 한 가지 변화는 마디 160~161과 마디 164~165의 다이내믹인데, 제시부의 마디 57~58과 마디 61~62에서 한마디씩 나누어서 *p*→*pp*와 *cresc.*→*decresc.*로 연주되었던 것이 혼을 온음표로 변형하여 길이를 배가시키면서 *pp*→*cresc.*→*decresc.*로, 두마디를 하나로 연결하여 다이내믹에 변화를 주었다는 점이다. <악보 13>

<악보 13> 마디 160~166

The musical score for measures 160-166 is presented in two systems. The first system (measures 160-162) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 163-166) features a fortissimo (*f*) dynamic. The notation includes a single melodic line with a complex, rhythmic accompaniment in the right hand, and a bass line with a steady, rhythmic accompaniment in the left hand.

④ Coda (166~180 마디)

제시부의 소중결구와 같은 형태이지만 마찬가지로 C Major에서 F Major로 1악장의 마지막 부분인 Coda가 시작된다. 변화 없이 진행하다가 마디 174부터 혼이 앞에서 볼 수 없었던 짧은 스케일을 피아노와 주고받으며 3번 반복하면서 점차 종결로 치닫는데 마치 혼과 경쟁이라도 하듯 힘이 느껴지고 진행감이 느껴지도록 앞으로 나아간다. 특히 마디 177~180까지는 더욱 더 절정을 향해가듯이 수그러들 없는 에너지로 채워주어야 한다.

제시부의 아르페지오적, 스케일적 움직임을 다시 한번 보여주며 끝맺음한다.

<악보 14>

<악보 14> 마디 174~180

2) 제 2악장 : Poco Adagio, quasi Andante

제 2악장은 총 17마디, 2/4박자의 짧은 One Part 형식으로 뚜렷한 개성이
나 지속적인 선율 없이 단편적인 요소들을 혼과 피아노가 동형진행적으로 주
고받다가 짧은 카덴짜(cadenza)풍의 피아노에 의해 곧바로 3악장으로 넘어가
는 가교적인 역할을 한다.

제 2악장의 구성은 다음의 <표 3>과 같다.

<표 3> 제 2악장의 구성

구성	마디	조성
1부 구조	1~17	f→E ^b →e ^b →C (V/F)

혼이 먼저 조금 느리면서도 대부분 적당히 느린 템포(Poco Adagio, quasi Andante)의 장송행진곡과 같은 무게감 느껴지는 선율로 등장하면 마디 2~4에서 피아노가 이를 에코(echo)처럼 받아주고 마디 5~6에서는 같은 리듬을 함께하고, 다시 마디 6~8은 피아노 혼자 종결구처럼 마무리하면서 E^b Major로 전조한다. 그러나 곧 다시 e^b minor로 마디 9를 시작하고 마디 10의 sf를 함께한 이후 곧바로 C Major로 향하는데 이때 마디 11의 피아노 내성변화가 이 전조과정에서 매우 중요한 역할을 하므로 매 8분음표 마다 급변하는 화성변화를 뚜렷하게 전달해주어야 한다. <악보 15>

<악보 15> 마디 1~12

The musical score for measures 1-12 consists of two staves. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the harp. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 2/4. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano) in measure 1. The harp part also begins with a dynamic marking of *p* in measure 1. The score shows a complex harmonic structure with frequent changes in the harp's accompaniment, particularly in measures 10 and 11, which correspond to the text's description of a '급변하는 화성 변화' (rapidly changing harmonic change).

마디 12~14는 혼이 한 옥타브씩 하행하면서 피아노와 주고받는데 음역이 한단계씩 내려감에 따라 조금씩 줄어드는 느낌으로 해주고 마디 14~15의 *sf*는 혼과 함께 조금 테누토하여 일시적으로 확대해주는 정도로만 하면서 크게는 마디 12~16의 첫박에 이르는 긴 하나의 흐름으로 보고 진행한다. 마지막 두마디 16~17은 피아노의 오른손에 장식적인 상행스케일이 등장하는데 마디 16의 32분음표를 한 박자 단위로 *cresc.* 해주면서 앞으로 진행하는 느낌을 주었다가 다음 마디 17에 와서 갑자기 *p*가 나옴을 유의한다. 마디 17은 짧은 카덴짜와 같은 부분이므로 첫박의 페르마타(∞)를 충분히 끌어준 후 호흡을 다시 가다듬고 템포에 구애받지 않고 자유스럽게, 그리고 유려하게 선율을 연주해준다. F Major의 V₇화음으로 끝나는 마지막 박 또한 여유있게 페르마타 해준 후, 곧바로 론도로 연결시키라는(attacca subito il Rondo) 제시어에 따라 바로 제 3악장으로 연결하여 연주한다. <악보 16>

<악보 16> 마디 12~17

The musical score consists of two systems. The first system (measures 12-15) shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Dynamics include *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo). The second system (measures 16-17) continues the vocal line and piano accompaniment, featuring a *cresc.* (crescendo) and a *p* (piano) dynamic. The piece concludes with the instruction *attacca subito il Rondo*.

(3) 제 3악장 : Rondo Allegretto moderato

제 3악장은 제 3 Rondo형식으로 총 167마디로 이루어졌으며 2/2박자의 Allegretto moderato의 빠르기로 쓰여져 있다.

A-B-A-C-A'-D-A"로 구성되어있는 이 악장은 후반부에 B대신 D라는 새로운 요소가 등장하나, 중간부 C를 기점으로 전반 A-B-A와 후반 A'-D-A"로 그룹지어볼 수 있으므로 론도 소나타(Rondo Sonata)에 더 가깝다 하겠다.

이러한 제 3악장의 구성은 다음의 <표 4>와 같다.

<표 4> 제 3악장의 구성

구성	마디	조성
A	1~16	F
B	16~45	F→C→F
A	46~61	F
C	61~101	d→C→d→F
A'	102~147	F
D	147~155	F
A"	155~162	F
Coda	162~167	F

1) A부분 (제 1~16마디)

제 1악장과 2악장이 혼부터 등장했던 것과는 달리 제 3악장에서는 피아노의 오른손이 넓은 도약과 하행하는 밝은 주제를 노래하며 먼저 등장한다.

마디 4부터 혼은 피아노가 노래했던 선율을 그대로 이어받아 연주하는데, 마디 5~6은 두 파트 모두 *cresc.*되는 부분으로 피아노의 오른손이 3도 병진행으로 스타카티시모하면서 상행 *cresc.*를 돕는다.

마디 7에서 *p*는 *sub.p*의 형태로 혼과 피아노가 동시에 호흡을 같이하여 *cresc.* 후의 *p*를 효과적으로 나타내도록 한다. 또한 혼이 두음 단위로 슬러를 하고 피아노는 양손을 번갈아가면서 오른손이 혼과 같은 음을 연주하는데 이

때 두 악기가 하나의 소리로 융합될 수 있도록 귀를 기울여 오른손이 지나치게 두드러지지 않게 한다. <악보 17>

<악보 17> 마디 1~8

The musical score for measures 1-8 consists of two systems. The first system shows the Horn and Klavier parts. The Horn part has rests for the first four measures and then plays a few notes in the fifth measure. The Klavier part starts with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 5, shows the Horn part with dynamics *cresc.*, *sf*, and *p*. The Klavier part also has dynamics *cresc.*, *sf*, and *p*.

마디 9부터 피아노 파트에서 셋잇단음표가 등장하는데 마디 9의 셋잇단음형의 도입부처럼, 마디 10~13까지는 두마디 단위를 하나의 긴 선으로 연결하듯이 특히 오른손을 이어준다. 이때 오른손에서 멜로디가 나올 때마다 마디 10과 마디 12의 처음에 약간의 테누토를 주면 좋다. 마디 13부터 혼이 다시 주제적인 요소로 피아노와 등장한 후 마디 14에서는 혼과 피아노가 반진행하면서 *cresc.*하여 표현의 폭을 넓혀 다시 한번 주제를 강조시켜주었다가 극단적인 대조를 주게 되므로 마디 15~16은 마디 7~8과 같은 방법으로 연주해준

다. <악보 18>

<악보 18> 마디 8~16

2) B부분 (제 16~45 마디)

혼의 멜로디가 A부분의 마디 8~10의 단편적인 요소를 모방하여 비슷하게 진행하고, 마디 16~20까지 혼이 노래하던 선율을 이어받아 피아노가 마디 21~24까지 변형하여 연주한다. 이때 마디 21의 첫음이 멜로디의 시작이므로 마디 20의 피아노 오른손의 스케일이 끝남과 동시에 곧바로 마디 21로 넘어가기보다는 짧은 호흡을 가다듬고 새롭게 시작하는 느낌으로 프레이징의 선율

선을 뚜렷이 부각시켜주도록 한다.

마디 23에서는 피아노의 오른손 음 하나하나마다 왼손 베이스 라인(bass line)이 반음계적인 D→E→F→F#의 진행으로 반진행 하면서 다음의 마디 24가 C Major로 전조되도록 방향을 이끈다.

마디 25~31은 주로 피아노가 선율을 이끄는데 마디 25에서 오른손의 셋잇단음표의 스케일이 마디 27에서는 16분음표로 리듬이 더 세분화되면서 다이내믹의 폭을 넓혀주어 마디 28~31까지 3번에 걸친 피아노의 반복진행이 더욱 힘을 받을 수 있도록 한다. 이때 오른손은 고른 셋잇단음표 스타카토로, 왼손은 붓점을 리드미컬하고 정확하게 해주면서 추진력이 느껴지도록 한다.

<악보 19>

<악보 19> 마디 16~31

The image shows a musical score for measures 16 to 31. The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody marked 'cantabile'. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment marked 'p'. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

21

p

25

28

f *staccato* *p*

마디 31~37까지는 혼과 피아노가 서로 주고 받을 때 혼의 느낌을 피아노가 그대로 모방하듯이 뒤따라 해주고 마디 42부터 혼이 옥타브 도약진행을 하면서 지속음처럼 계속될 때 피아노 왼손의 베이스는 온음표로 C→B^b→A→G의 긴 하나의 흐름으로 이어가면서 C Major에서 F Major로 이끌어 가는 연결구 역할을 담당한다. <악보 20>

<악보 20> 마디 31~45

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 31, 35, 39, and 42 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 31-34):** The vocal line begins with a whole note chord, followed by a half note, and then a quarter note. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.
- System 2 (Measures 35-38):** The vocal line has a half note, a quarter note, and a half note. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords, with triplets in the right hand starting in measure 37.
- System 3 (Measures 39-41):** The vocal line has a half note, a quarter note, and a half note. Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords, with a *p* dynamic in the right hand in measure 41.
- System 4 (Measures 42-45):** The vocal line has a half note, a quarter note, and a half note. Dynamics include *p* and *cresc.*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords, with a *p* dynamic in the right hand and a *cresc.* dynamic in the right hand in measure 45.

3) A부분 (제 46~61마디)

마디 46~56까지는 앞의 A부분 마디 1~11의 구성과 패턴이 모두 같고 마디 57부터 약간의 변형이 있는데 마디 12에서 피아노가 양손을 셋잇단음표로 연주하던 것과 달리 마디 57에서는 피아노의 오른손에서만 16분음표의 스케일로 변형되었으며, 마디 13에서 혼이 F-F 옥타브로 연주했던 멜로디를 마디 58에서는 혼이 연주하지 않고 피아노의 오른손으로 연주하며 왼손이 F Major의 스케일을 옥타브로 빠르게 진행시킨다.

마디 15에서 혼이 두음씩 슬러로 연주했던 멜로디를 마디 60에서는 피아노 오른손이 트릴과 슬러로 연주하면서 피아노가 선율을 주도한다. <악보 21>

<악보 21> 마디 46~61

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 46 to 50. The piano part (left hand) starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in measure 47, followed by a sixteenth-note scale in measure 50. The horn part (right hand) has rests in measures 46-48 and then plays a melody in measures 49-50. The second system covers measures 51 to 55. The piano part begins with a *cresc.* marking, followed by a *sf* (sforzando) dynamic in measure 51, and then a *p* dynamic in measure 52. The horn part continues its melodic line across measures 51-55.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 53 to 57. The second system covers measures 58 to 62. The notation includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the left hand and eighth-note patterns in the right hand. Dynamics such as 'cresc.' and 'p' are indicated throughout the score.

4) C부분 (제 61~101 마디)

C부분은 조성이 d minor로 전조되면서 피아노 반주패턴도 A부분에서 사용하던 셋잇단음표를 왼손과 오른손으로 나누어 사용하도록 변화를 주었다. 마디 61~69까지는 혼이 주 선율을 노래하는데 마디 63부터 피아노의 왼손도 혼과 함께 대선율을 진행하므로 마치 혼과 2중주를 하는 기분으로 길게 레가토해주고 부드러운 첼로처럼 오른손은 또한 이러한 왼손의 선율에 하나로 연결되어 따라오는 셋잇단음표처럼 연주해준다. <악보 22>

<악보 22> 마디 61~69

마디 70~77까지는 마디 61~69까지 혼이 노래하던 것을 피아노의 오른손이 옥타브로 두마디를 하나의 라인으로 이어가듯이 하다가 마디 75~76에서는 피아노 오른손의 코드를 두개씩 묶어서 오른손의 손목 스냅을 이용하여 첫 코드에 다운(Down), 두 번째 코드에 업(Up)해 줌으로써 악보에 제시되어있는 슬러와 스타카티시모를 효과적으로 표현해주도록 한다.

마디 77~85까지 혼이 주선율을 다시 노래하며 C Major로 잠시 조성이 변화되었다가 원래의 d minor로 되돌아온다. 마디 86~93까지는 같은 방식으로 혼의 멜로디를 이어받아 피아노가 멜로디를 반복하여 연주한다. <악보 23>

<악보 23> 마디 70~85

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line includes rests and melodic phrases, with dynamic markings *p* and *(p)*.

Measure 70: Vocal line has a rest followed by a half note G4. Piano part starts with a half note chord (F4, Bb4) in the right hand and an eighth-note accompaniment in the left hand.

Measure 71: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 72: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 73: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 74: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 75: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 76: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 77: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 78: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 79: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 80: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 81: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 82: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 83: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 84: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

Measure 85: Vocal line has a half note G4. Piano part continues with the accompaniment and a half note chord (F4, Bb4) in the right hand.

마디 93부터 등장하는 피아노 오른손의 반음계적 스케일은 점차 셋잇단음표→16분음표→셋잇단음표→옥타브 상행으로 변화하면서 마디 97에서 반음계적인 진행을 종결함과 동시에 혼의 멜로디로 연결된다. 마디 97에서 혼과 피아노 왼손이 한박자씩 쉬었다가 둘째, 넷째 박에서 함께 등장하는데 음량과 타이밍, 느낌을 일치시키도록 호흡을 함께 하도록 한다. 특히 오른손 반음계는 작은 소리로 속삭이듯이 두드러짐 없이 하나의 긴 라인으로 부드럽게 레가토 해준다.

마디 98~100은 혼이 스타카티시모와 순차적인 하행, 상행을 반복하다가 마디 101에 이르면 꾸밈음과 반음계적 움직임 보이면서 마디 102의 A'부분으로 자연스럽게 연결시켜주는 연결구적 역할을 한다. <악보 24>

<악보 24> 마디 93~101



5) A'부분 (제 102~147 마디)

F Major의 조성으로 A부분과 비슷하게 진행되나 피아노 파트의 리듬변화와 꾸밈음의 등장으로 보다 화려하게 확대되어 나타난다.

마디 102~105까지 혼이 선율을 노래하면, 마디 102~103의 피아노 오른손이 *p*이지만 넓게 펼쳐서 큰 라인을 만들어주면서 혼을 뒷받침 해준다. 페달은 두 번째 박자부터 밟아주므로 오른손 스케일의 화성이 섞여서 지저분하게 들리지 않도록 한다. 이어지는 마디 106~108은 마디 102~105의 혼 멜로디를 조금 변형하여 피아노가 연주하게 되는데 마디 108의 피아노 오른손의 꾸밈음은 앞에서 볼 수 없었던 패턴으로 마디 101의 혼 멜로디에 등장했던 진행을 부분적으로 활용한다 할 수 있으므로 앞부분과의 연결을 생각하면서 마디 109에서 프레이징이 마무리 될 때까지 셋잇단음표 단위로 잘게 쪼개지지 않도록 한다.

마디 109~113은 두마디 단위로 동형진행을 하되 마디 111, 113의 피아노 오른손이 셋잇단음표에서 16분음표로 확대되면서 이어지는 마디 114부터의 왼손 16분 음형으로 유도하게 됨을 인식하여 왼손의 움직임에 *cresc.*로 추진력있게 힘을 실어준다. <악보 25>

<악보 25> 마디 102~117

102



106



110



114



마디 121~126까지는 피아노의 왼손이 이전과는 달리 옥타브 펼침으로 반음계적 상, 하행진행을 계속하므로, 하나의 긴 선율로 *cresc.*를 해주기 위해 처음 시작을 *pp* 정도의 크기로 시작하고 템포는 빨라지지 않도록, 그러나 앞으로 계속 전진하는 느낌으로 연주한다. 오른손의 스타카티시모 코드는 한박 자씩 쉬면서 나오는데 이 또한 긴 하나의 흐름으로 끌고 가면서 *cresc.*를 더욱 고조시키는 느낌을 주도록 한다.

마디 127~130은 마치 곡이 마무리되는 듯한 느낌을 주는데 마디 127의 피아노 오른손 스케일이 첫박은 슬러, 둘째 박부터는 스타카티시모로 표현되기 위해 매박자마다 페달을 바꿔 주도록 하고, 마디 128은 혼과 피아노가 서로 반진행하면서 음폭을 더욱 넓혀 *ff*로 강하게 연주하는데 자칫 흥분하여 빨라지기 쉬우므로 혼의 소리에 귀 기울이면서 일정한 페이스를 유지하도록 하고, 마디 129의 *sf*음까지 한숨에 도달하도록 한다. 이때 마디 128 셋째박부터 피아노에는 계속되던 스타카티시모가 없음에 유의하되, 그러나 레가토와는 달리 한음한음씩 또박또박 눌러주면서 마디 129의 *sf*에까지 더욱 극적으로 진행할 수 있도록 한다. <악보 26>

<악보 26> 마디 121~130

마디 130에서 충분한 길이로 페르마타 한 후 소리를 완전히 끊어 새로이 시작하는 혼이 먼저 주제적 동기를 세 번 반복하고 피아노는 양손이 3도 병진행으로 *pp* 이지만 명료한 톤으로 연주해준다. 마디 138~142까지 이번에는 주제적 동기를 피아노가 두 번 반복하는데 마디 140에서 피아노 왼손의 셋잇단음표 스케일은 마디 132, 134에 나온 패턴으로 첫박의 슬러를 확실하게, 그러나 리듬이 흐트러지지 않도록 견고하게 한다.

마디 142 셋째박~147첫박까지는 혼과 피아노가 서로 반진행 하면서 음역을 넓혀 가는데 특히 마디 145~146의 반음계적 반진행과 트릴은 장식적인 효과와 더불어 드라마틱한 마무리를 이끌어내고 있으므로 하나의 큰 흐름으로 자연스런 *cresc.*를 해줌으로써 다음에 나오는 D부분 진행으로의 연결을 해준다. <악보 27>

<악보 27> 마디 130~147

130

134

138

6) D부분 (제 147~155 마디)

이 부분은 I-V도를 오가며 단편적인 연결구 구실을 하는데 마디 147~149의 피아노 오른손의 하행진행이 마디 149~151 혼의 대조적인 레가토 선율과 만나고, 또다시 마디 151~153에서 오른손이 16분음표 옥타브 하행진행으로 변형되면서 장식적으로 풀어내면 역시 뒤이어 마디 153~155 혼의 장식적인 8분 음형으로 연결되면서 두마디 단위의 대조를 거듭하므로 서로 상대의 진행을 들어주면서 주고받는 앙상블의 묘미를 한껏 살려주어야 한다. <악보 28>

<악보 28> 마디 147~155

The musical score consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
 - System 1 (Measures 147-149): The vocal line begins with a whole rest in measure 147, followed by a half note in measure 148, and a quarter note in measure 149. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the right hand. Dynamics are marked 'p' in both parts.
 - System 2 (Measures 150-152): The vocal line has a quarter note in measure 150, followed by whole rests in measures 151 and 152. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. Dynamics are marked 'p'.
 - System 3 (Measures 153-155): The vocal line has a half note in measure 153, followed by quarter notes in measures 154 and 155. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. Dynamics are marked 'pp' in the final measure.

7) A"부분 (제 155~162 마디)

마디 155~162는 A부분의 주제적 진행을 혼과 피아노가 교대로, 마지막으로 한번씩 등장하면서 조금씩 느려지는(rallentando) 부분인데 마치 점점 꺼

저가는 촛불처럼 서서히 스러져 가면서 뒤이어 다음에 등장하는 Coda를 준비하게 한다. <악보 29>

<악보 29> 마디 155~162

8) Coda (제 162~167 마디)

점점 스러져 가던 마디 161~162 첫박이 A"의 템포와 전혀 상반되게 갑자기 매우 빠른 템포(Allegro molto)로 반전되면서 마디 162 피아노의 셋잇단 음표 선창으로 시작하여 곧바로 강렬하게 혼이 이 리듬을 되받고, 또다시 마디 163에서 피아노가 한번 더 선창하면 곧이어 혼이 받아 나오기를 거듭한다. 특히 마디 164에서 피아노 오른손의 음형이 생명력을 갖도록 잘 표현되어

야 이후로 마디 167의 최종 종지까지 한숨에 치단을 수 있는 발판이 마련되므로 표현에 각별한 노력을 기울여야 한다. 마디 164의 피아노가 종국으로 치단기 시작하여 이를 모방한 마디 165에서 혼과 함께 더욱 더 극적인 펼친화음으로 종지를 향해 뻗어나간다. <악보 30>

<악보 30> 마디 162~167

Allegro molto

162

165

IV. 결 론

고전음악과 낭만음악의 다리 역할을 한 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 형식적 제약에 속박되지 않고, 자신이 추구하는 최고의 음악을 위해서는 시대에 구속받지 않으면서 여러 기법을 창작의 수단으로 이용하였다.

<Horn Sonata, Op.17>는 베토벤의 유일한 혼 소나타로서 피아노와 혼이 서로 핵심적인 역할을 나누어 맡음으로써 피아노, 혼 모두가 독립적이면서 동시에 서로 상호 보완적인 관계를 가지며 연주하도록 작곡되었다.

구성면에서는 고전양식의 틀을 유지하는 3악장 구조로 이루어져 있으나 제 2악장 말미의 *attacca*라는 제시어로 인해 제 3악장으로 곧바로 이어지는 독특한 구조의 소나타 구조를 탄생시켰다.

제 1악장은 제시부-발전부-재현부의 전형적인 소나타 형식으로 쓰여져 있고, 혼의 위풍당당한 면모와 서정적인 부드러움이 잘 조화되어 있다.

혼과 피아노가 주제적 선율을 변형하며 주고받으며 진행되는데, 얼핏보면 혼이 도입부부터 선율을 박차고 나오기 때문에 혼이 주요 선율을 리드하는 듯 보이나 혼의 단순한 리듬과 화성적 간결함을 피아노의 끊임없는 움직임과 화성적인 다채로움으로 채워가므로, 제 1악장은 피아노가 흐름의 주도권을 쥐고 있다고 볼 수 있다. 즉, 피아노는 주로 아르페지오, 스케일, 반음계적 화성으로 혼의 단조로움을 보완하고 곡을 좀더 추진력 있고 화려한 분위기로 만들어 가며 생동감을 불어 넣는다.

제 2악장은 같은 으뜸음조인 f minor 조성의 짧은 One Part 형식으로 하나의 악장으로 독립성을 갖지는 못한다. 제 1악장의 생동감 있는 분위기와는 반

대로 장송행진곡을 연상케 하는 엄숙한 분위기로 시작되며, 특별한 선율적인 움직임보다는 단편적인 화성적 움직임을 주고받으며 동등한 대화를 이루고, 마지막으로 피아노가 짧은 카덴차를 해줌과 동시에 제 3악장으로 곧바로 연결되는(attacca) 연결구와 같은 역할을 한다.

제 3악장은 A-B-A-C-A'-D-A"의 구조를 갖는 제 3 론도형식이나 제 2 부분의 B가 D로 대체된 론도 소나타 형식이라고도 볼 수 있다.

조성은 F Major로 제 1, 2악장과 더불어 통일성을 이루고 있다.

제 1악장과 마찬가지로 혼과 피아노가 서로 주제적 선율을 주고받으며 모방, 전위되고 리듬은 꾸밈음의 등장과 셋잇단음표의 빈번한 사용과 16분음표의 리듬확대로 생동감을 강화시켰으나, 제 3악장 역시 피아노의 활발한 움직임과 빠른 패시지(passage) 등 더 많은 음악적 비중이 피아노에 주어졌음을 알 수 있다. 또한 이 곡에서는 크레센도(*crescendo*)를 기대이상으로 지속시키거나, *ff*에서 갑작스런 *pp*나 *sub. p* 로, 또는 그 반대로의 전환으로 베토벤 특유의 악상의 극단적 대조를 줌으로써 긴장감을 극대화시킴을 볼 수 있다.

혼의 음역은 가온 다를 기준으로 하여 한 옥타브 위의 C와 D음까지가 가능한 고음역과, 두 옥타브 아래의 C와 B음까지의 저음역이 가능하다. 이 곡에서는 주로 가온 다에서 한 옥타브 위의 C음 안에서 주로 멜로디를 많이 사용하도록 작곡되었는데, 혼이 주선율을 연주할 때는 피아노가 가온 다의 한 옥타브 아래에서 주로 연주되며, 혼이 주 멜로디가 아닐 경우에는 피아노의 선율이 잘 들릴 수 있도록 가온 다의 한 옥타브 위에서 연주되도록 작곡되었다. 또한 이 곡에서 가장 낮은 혼의 저음은 제 1악장에서 등장하는 두 옥타브 아래의 C음인데 혼의 저음이 피아노 소리에 묻히지 않도록 피아노가 두박자 단위로 진행됨을 볼 수 있다.

이렇듯 베토벤은 혼을 하나의 독주악기로서 세심한 배려를 했을 뿐 아니라 주제선율의 변형, 확대, 축소, 생략 및 추가, 반진행 등을 사용하여 매우 다양하게 발전시킴으로서 새로운 가능성들을 시험하고 제시했다고 할 수 있다.

요컨대 베토벤 <Horn Sonata, Op.17>은 한창 물오른 젊은 작곡가가 소나타라는 고전주의의 걸작품을 그 형식으로 하여 독주악기로서 그다지 주목받지 못하던 혼에게 새로운 입지를 심어준 작품으로 고전과 낭만이 혼재하던 당시 상황을 이해하여 고전주의적 질서감과 낭만주의적 표현 양자간의 적절한 균형을 이루면서 연주하는 것이 매우 중요하다.

참고 문헌

1. 국내 서적 및 번역서

ONGAKU NO TOMO SHA CORP ed. 김방현 역, *작곡가별 명곡해설 라이브러리*

베토벤, (서울; 도서출판 음악세계), 1999, Vol.1

김승일, *간추린 西洋音樂史*, (서울; 태림 출판사), 2001

김승일, *문화사로부터 접근하는 서양음악사*, (서울; 예일 출판사), 2004

성강환, *호른교본*, (서울; 아름 출판사), 1992

홍세원, *서양음악사*, (서울; 연세대학교 출판부), 2003

2. 논문

Youngchil Lee, *Analysis for classical musicians*, Doctor of Musical Art, (New

York; State University of New York), 1999

음영숙, *Natural Horn과 Valve Horn의 연주기법 비교 연구*, 석사학위 논문, (서울; 단국대학교), 2004

이창근, *Natural horn과 modern valve horn의 폐쇄음 주법에 관한 비교 연구*, 석사학위 논문, (서울; 서울대학교), 1985

3. 사전

Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London; Macmillan Publishers Limited), 2001, Vol.3

4. 악보

Beethoven, *Sonate for Klavier und Horn oder Violoncello Op.17*, (G. Henle verlag München)

Ludwig van Beethoven, *Sonata for Horn and Piano Op.17*, Boosey & Hawkes

5. 음반

Music for Horn (Brahms. Beethoven), harmonia mundi USA, Germany, 1991, 2001, HCX 3957037

Beethoven-Danzi-Krufft-Moscheles-Kuhlau, ambitus Musikproduktion Hamburg, amb 97981

ABSTRACT

A Study on the Accompaniment of the <Horn Sonata, Op.17> by Ludwig van Beethoven

Oh, Su Yeon
Department of Accompanying Music
Graduate School of Music
Sungshin Women's University

This article studies on <Horn Sonata, Op.17> composed by Ludwig van Beethoven(1770~1827).

Beethoven has been highly appraised as one of 'three great men of the Viennese Classic' along with Joseph Haydn(1732~1809) and Wolfgang Amadeus Mozart(1756~1791), leading the music of 'Viennese Classic' into the highest stage as well as playing an important role in bridging classical music and romantic music.

In his early days, he was influenced by Haydn and Mozart, but he began to create his own unique style and composed numerous instrumental music. Among them, Horn Sonata, Op.17, which is studied in this article, was his only horn sonata.

Since this piece was intendedly composed for Johann Wenzel Stich(1746~1803), a famous horn player in those days, to let his skill be fully displayed, it seems difficult to be played by a natural horn.

The horn is not passively harmonized as a part of orchestra here. Instead, it shows splendid technique of a solo instrument. This piece achieved its purpose at this point of view by using a horn. Even in the sense of today where the technique has tremendously developed, this piece is by no means inferior to any others.

Consisted of three movements, it is in a frame of classical sonata from its appearance but the second movement adapts the same tonic key, f minor, rather dominant or relative minor key. Also, it is, based on classical methodical sense, reaches a balance between traditional musical rhetoric and new one by experimentally conducting an exceptional try as seen at the last measure of the second movement where it is directly connected to the third movement by attacca.

Above all, it is majestic and strong as well as mild expressing the inherent characteristics of horn. Consequently, this piece means a great importance to a horn by making a new resolution as a solo instrument.