



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](#)

김택완 교수 지도

석사학위 청구논문

L. van 베토벤의

<피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>

분석 연구

2016

성신여자대학교 대학원

음악학과

김 소 라

L. van 베토벤의
<피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>
분석 연구

김택완 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

김 소 라

인 준 서

김소라의 석사학위 논문으로 인준함.

2016년 5월

심사위원장 이영민 (인)

심사위원 김택완 (인)

심사위원 이주연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

18세기 말부터 19세기 초까지, 프랑스 혁명으로 인해 역사적으로 급변하던 시대를 살았던 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의와 낭만주의의 교량 역할을 한 중요한 작곡가이다. 베토벤은 그의 생애 전반에 걸쳐 총 32곡의 피아노 소나타를 작곡하였는데, 이 작품들에는 고전주의에서 낭만주의로 이행하는 그의 작곡양식의 변화가 매우 잘 반영되어 있다.

베토벤의 피아노 소나타는 작곡양식에 따라 초기(1776-1802), 중기(1802-1816), 후기(1816-1827)로 구분된다. 베토벤은 초기에 빈 고전파 작곡가인 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 영향을 받으면서도 자신만의 음악양식을 확립시켜 나갔고, 중기에는 그 양식을 토대로 소나타 형식을 크게 확대시키고 더욱 개성적이고 고유한 작품들을 남겼다. 청력을 완전히 상실한 후기에는 주관성이 강한 명상적이고 내면적인 작품들을 작곡하였다.

베토벤의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>은 1816년에 완성되었으며 후기에 속하는 첫 번째 작품으로 내면적인 감정을 자유롭게 표현한 그의 말기 양식을 잘 보여준다. 이 작품은 네 개의 악장으로 구성되어 있다.

제1악장은 소나타 형식으로 되어 있지만 서정적인 주제선율이 사용되고 환상곡풍의 성격을 갖는다. 주제의 성격 대비가 나타나지 않고 이전의 작품에 비해 발전부가 크게 축소되어 있다. 다양한 리듬 구성과 음향적 효과를 위해 악장 전체에 걸쳐 당김음과 페달 포인트가 사용되었다.

제2악장은 행진곡과 트리오의 3부 형식으로 붓점, 크로스리듬의 사용이 특징적이다. 음역이 확대되었고, 카논양식과 대위법적인 성부 진행이 나타난다.

제3악장은 느린 템포의 악장으로 제4악장의 서주부 역할을 한다. 색채감이 풍부한 화성과 효과적인 페달의 사용, 그리고 자유로운 카덴차의 삽입으로 표현력이 극대화 된 악장이다.

제3악장에 이어 쉽 없이 연주하도록 되어 있는 제4악장은 소나타 형식으로 되어있다. 베토벤은 이 악장의 발전부를 푸가로 구성함으로써 기존의 소나타 형식에서는 볼 수 없었던 새로운 형식적 시도를 보여준다. 또한 제3악장과 제4악장 사이에 제1악장의 주제를 다시 사용하여 곡 전체에 유기성을 주는 순환구조를 사용하였다.

베토벤의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>은 소나타 형식이라는 전통적인 큰 틀을 유지하지만 부분적으로 그 틀을 뛰어 넘는 자유로운 구성을 통해 내면적인 주관성을 표현한다. 이러한 관점에서 이 작품은 기존의 시대 양식을 뛰어 넘어 낭만주의라는 새로운 시대를 연 작품이다.

목 차

논문개요

I . 서론	1
II . 시대적 배경과 고전주의 피아노 소나타	3
1. 시대적 배경	3
2. 고전주의 피아노 소나타	6
III. 베토벤의 생애와 작품	11
IV. 베토벤의 피아노 소나타	18
1. 초기 소나타	19
2. 중기 소나타	25
3. 후기 소나타	30
V. 베토벤의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101> 분석	38
1. 제1악장	40
2. 제2악장	49
3. 제3악장과 제4악장	58
VI. 결론	80

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

<악보 1> 베토벤 <피아노 소나타 제1번>	
① 제1악장 마디 1-2	22
② 제1악장 마디 21-22	22
<악보 2> 베토벤 <피아노 소나타 제8번>	
① 제1악장 마디 1, 11-12, 51-52, 제3악장 마디 1	23
② 제2악장 마디 87-88, 제2악장 마디 20-21	23
③ 제2악장 마디 4-6, 제3악장 마디 4-6	24
<악보 3> 베토벤 <피아노 소나타 제17번> 제1악장 마디 1-21	28
<악보 4> 베토벤 <피아노 소나타 제23번> 제1악장 마디 10-24	29
<악보 5> 베토벤 <피아노 소나타 제31번>	
① 제1악장 마디 1-4	32
② 제4악장 마디 27-32	33
③ 제4악장 마디 137-142	33
<악보 6> 베토벤 <피아노 소나타 제31번> 제3악장 마디 1-10	34
<악보 7> 베토벤 <피아노 소나타 제31번> 제4악장 마디 205-213	35
<악보 8> 베토벤 <피아노 소나타 제29번> 제3악장 마디 57-59	36
<악보 9> 베토벤 <피아노 소나타 제30번> 제3악장 마디 170-175	37
<악보 10> 베토벤 <피아노 소나타 제28번> 제1악장 마디 1-6	41
<악보 11> 제1악장 마디 7-16	42
<악보 12> 제1악장 마디 16-26	42
<악보 13> 제1악장 마디 27-34	43
<악보 14> 제1악장 마디 35-57	45
<악보 15> 제1악장 마디 58-68	46
<악보 16> 제1악장 마디 68-78	47
<악보 17> 제1악장 마디 79-102	48
<악보 18> 제2악장 마디 1-11	50
<악보 19> 제2악장 마디 12-19	51
<악보 20> 제2악장 마디 19-29	52

<악보 21> 제2악장 마디 30-43	53
<악보 22> 제2악장 마디 44-49	54
<악보 23> 제2악장 마디 50-54	54
<악보 24> 제2악장 마디 55-64	55
<악보 25> 제2악장 마디 65-75	56
<악보 26> 제2악장 마디 76-83	56
<악보 27> 제2악장 마디 84-94	57
<악보 28> 제3악장 마디 1-8	60
<악보 29> 제3악장 마디 9-20	61
<악보 30> 제3악장 마디 21-32	62
<악보 31> 제4악장 마디 32-40	63
<악보 32> 제4악장 마디 40-47	63
<악보 33> 제4악장 마디 48-56	64
<악보 34> 제4악장 마디 65-80	65
<악보 35> 제4악장 마디 81-90	66
<악보 36> 제4악장 마디 91-113	67
<악보 37> 제4악장 마디 114-122	68
<악보 38> 제4악장 마디 123-154	69
<악보 39> 제4악장 마디 155-181	70
<악보 40> 제4악장 마디 182-193	71
<악보 41> 제4악장 마디 194-208	72
<악보 42> 제4악장 마디 208-231	73
<악보 43> 제4악장 마디 239-251	74
<악보 44> 제4악장 마디 280-304	75
<악보 45> 제4악장 마디 305-313	76
<악보 46> 제4악장 마디 313-328	77
<악보 47> 제4악장 마디 328-338	77
<악보 48> 제4악장 마디 339-346	78
<악보 49> 제4악장 마디 347-361	79

I . 서론

하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 함께 빈 고전파의 트로이카로 알려진 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 음악사에서 고전주의를 완성하고 낭만주의의 문을 연 매우 중요한 작곡가이다. 그는 하이든과 모차르트의 유산인 고전주의 소나타 형식(sonata form)과 작곡양식을 계승하고 독주곡, 실내악곡, 교향곡, 오페라, 가곡 등 다양한 장르의 많은 작품을 작곡하면서 자신만의 음악 세계를 구축했다.

당대 뛰어난 피아니스트이기도 했던 베토벤은 1782년부터 1822년까지 총 32곡의 피아노 소나타를 작곡했다. 그의 피아노 소나타는 ‘피아노의 신약성서’라고 불릴 만큼 훗날 피아노 문헌에 매우 지대한 영향을 끼쳤다. 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)에 따르면 베토벤의 소나타는 작곡양식에 따라 초기, 중기, 후기로 구분된다. 초기는 하이든과 모차르트의 작곡양식을 모방하는 시기이면서 베토벤이 자신의 양식을 확립한 시기이고 중기는 확립한 양식을 바탕으로 소나타 형식을 크게 확대시키고 더욱 개성적인 자신만의 음악 세계를 펼쳐나간 구체화의 시기이다. 후기는 그가 청각을 잃고 이전보다 더욱 자유로운 형식을 통해 명상적이고 내면적 성격을 강하게 드러낸 시기이다.¹⁾

베토벤의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>은 그의 후기 피아노 소나타의 첫 번째 작품으로서 1816년에 작곡되었다. 이 작품은 낭만주의적이라 할 수 있는 그의 독창적이고 자유로운 후기 음악 양식을 잘 보여준다.

본 논문에서는 베토벤이 활동하던 시대의 사회·문화적 배경과 고전 피아노

1) John Gillespie, 김경일 역, 「피아노 음악」(대구: 계명대학교 출판부, 2007), p. 221.

소나타의 발전 과정, 베토벤의 생애를 살펴본 후, 그의 피아노 소나타를 각 시기별로 구분하여 그 양식적 특징을 고찰할 것이다. 그리고 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>을 분석하여 이 작품의 형식 및 악장별 구성방식, 리듬, 선율, 화성 등에 나타난 베토벤의 특징적인 작곡 기법들을 살펴봄으로써 베토벤의 후기 양식을 이해하는데 도움이 되고자 한다.

II. 시대적 배경과 고전주의 피아노 소나타

1. 시대적 배경

18세기 유럽 사회는 계몽주의(Enlightenment)에 의해 강력한 영향을 받았다. 계몽주의는 말 그대로 깨우쳐 안다는 뜻이다. 계몽주의의 사상가²⁾들은 인간 이성에 의한 인류의 발전을 확신하였다. 이들은 이성에 기초해서 모든 역사적인 기성 권위와 전통을 배격하고 불합리한 제도를 제거하며 무지와 교회, 미신을 타파하고 정치와 사회를 합리적으로 개혁하고자 하였다. 또한 계층 간의 불평등에 대해 반대하고 인간이 한 개인으로서 누려야 할 기본적인 권리를 주장했다.³⁾ 이러한 영향으로 여러 계몽군주⁴⁾가 나타나기도 했는데, 이들은 사회 개혁을 추진하였고 문학, 예술 분야를 적극적으로 후원하였다. 계몽주의는 미국의 독립선언문, 헌법의 제정, 그리고 프랑스 혁명(1789년)에도 영향을 끼쳤다.

계몽주의 사상을 바탕으로 일어나게 된 프랑스 혁명은 그 당시에 최대의 정치적 사건이었을 뿐만 아니라, 사회 규범과 생활, 문화, 예술 분야에도 큰

2) 영국의 존 로크(John Locke, 1632-1704), 데이비드 흄(David Hume, 1711-1778), 프랑스의 몽테스키외(Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu, 1689-1755), 볼테르(Francois-Marie Arouet Voltaire, 1694-1778), 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778), 독일의 크리스티안 볼프(Christian Wolff, 1679-1754), 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781), 헤르더(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803), 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804) 등이 대표적인 계몽주의 사상가들이다.

3) 이남재·김용환, 「18세기 음악」 (서울: 음악세계, 2006), p. 152.

4) 계몽군주로는 오스트리아의 황제 요제프 2세(재위 1765-1790), 프로이센의 프리드리히 대제(재위 1740-1786), 러시아의 예카테리나 여제 2세(재위 1762-1796) 등이 있었는데, 특히 오스트리아의 황제 요제프 2세는 교육을 통해 인간의 존엄성과 형제애와 종교적 관용을 증진시키고 귀족의 전유물이었던 문화와 예술을 대중이 누릴 수 있게 해주었다.

영향을 미친 매우 강력한 사회적 및 문화적 사건이었다. 이로 인해 이미 경제적으로 부를 쌓은 부르주아들은 문화 전반에 걸쳐 주된 역할을 하게 되었고 음악에서도 새로운 청중 집단을 형성하게 되었다.

음악가들은 그동안 교회나 궁정, 귀족에게 고용되어 고용주의 기호에 맞게 음악을 작곡해야 했다. 그러나 봉건 귀족사회에서 부르주아 사회로의 이행과정이라 할 수 있는 프랑스 혁명 이후에 연주문화가 귀족 취향의 궁정 중심에서 공공음악회⁵⁾나 야외연주회로 바뀌고 좀 더 폭넓은 계층이 음악을 향유할 수 있는 여건이 조성되면서 그들은 공공음악회를 통해서 자신들의 새로운 작품을 대중들에게 알릴 수 있었다. 음악을 즐길 수 있는 계층의 확대는 악보의 대량 출판을 가능하게 하였고, 이로 인해 악보를 출판하는 출판사들이 증가하였다.⁶⁾ 또한 음악을 전문적으로 배울 수 있도록 교육도 점차 체계화되고 제도화되었는데, 1795년 프랑스 파리 콘서바토리의 설립을 시작으로 여러 도시에 음악원 설립이 이루어졌다.⁷⁾ 작곡가들은 자신의 작품을 출판하여 인세를 받거나 연주활동과 개인 레슨을 통해 경제적으로 자립하게 되었다.

정치·문화적으로 크게 격변하던 이 시기는 음악사적으로 고전주의에서 낭만주의로 넘어가던 시기이기도 하다. 고전주의(classicism)는 이성과 질서를 강조하던 계몽주의의 영향을 받아 18세기에 나타난 예술적 경향으로 고대 그리스의 미적 이상이었던 질서와 조화, 형식의 균형, 명료성을 지향하면서 그 어원⁸⁾에서도 알 수 있듯이 타의 모범이 될 수 있는 최상의 예술성을 추

5) 1672년에 영국의 존 바니스터(John Banister)가 자신의 집에서 일반인을 위한 연주회를 개최한 것을 시작으로 공공음악회가 열리게 되었다.

6) 주요 출판사로는 독일 마인츠의 쇼트(Schott Musikverlag), 본의 짐로크(Simrock Verlag), 라이프치히의 브라이트코프와 헤르텔(Breitkopf & Härtel), 오스트리아 빈의 하슬링거(Tobias Haslinger), 프랑스 파리의 플레엘(Pleyel), 영국 런던의 노벨로(Novello)가 있다.

7) 그 이후 이탈리아의 볼로냐, 밀라노, 나폴리, 오스트리아의 빈, 영국의 런던, 독일의 라이프치히와 베를린에도 음악원이 설립되었다. 이남재·김용환, 「18세기 음악」(서울: 음악세계, 2006), p. 26.

8) classicism의 어원은 classicus로, 이는 고대 로마의 '납세자 계급에 속하는 자'를 의미한다. 고대 로마에서는 납세율을 결정하기 위해 시민을 네 계급으로 구분하였는데, 그 중 제 1

구하였다.⁹⁾

고전주의 시대의 사람들은 바로크 음악의 장중하고 화려한 분위기를 벗어나 간결한 형식과 경쾌한 분위기, 자연스러운 감정표현을 원했고 대위법적인 음악보다는 호모포니적인 음악을 선호하였다. 또한 이 시기에는 악기의 발달로 기악음악이 크게 발전하면서 많은 사람들의 관심과 인기의 대상이 되었다. 시대의 흐름에 맞추어 작곡가들은 기악음악을 선호하였고 기악음악의 객관적이고 명료한 구성을 위한 새로운 작곡기법을 구축하기 위해 많은 노력을 기울였다. 이러한 청중들의 취향과 작곡가들의 목표에 잘 부합하는 기악곡 형식으로 부상한 것이 바로 소나타였다.¹⁰⁾ 소나타는 고전시대의 대표적 음악 형식이며 동시에 장르로 자리매김을 하게 되었다. 고전 소나타의 형식을 확립하고 그 정점으로서의 발전을 이끈 작곡가는 빈 고전파로 잘 알려진 하이든, 모차르트, 베토벤이다. 특히 베토벤은 새로운 양식상의 실험을 통해 고전주의를 완성하고 낭만주의의 문을 연 매우 중요한 작곡가이다.

계급에 속하는 사람들을 가리켜 classicus라 칭했다.

9) 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)은 자신의 저서 「그리스 예술 모방론」(*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, 1756)에서 고전주의 예술의 특징을 “고귀한 단순함과 고요한 위대함”(edle Einfalt und stille Größe)으로 정의하였다.

10) 홍세원, 「서양음악사」(서울: 연세대학교 출판부, 2001), p. 378.

2. 고전주의 피아노 소나타

소나타는 바로크 시대인 17세기 말 이탈리아의 작곡가인 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)에 의해 유행하게 되었다. 이 당시의 소나타는 여러 악장으로 이루어진 기악 음악을 의미하였는데¹¹⁾ 코렐리는 60여곡의 소나타를 작곡했다. 그의 작품의 대부분은 2대의 바이올린과 첼로, 건반악기를 위한 곡이다.

최초로 건반악기를 위한 독주 소나타를 작곡한 사람은 코렐리의 동시대인인 쿠나우(Johann Kuhnau, 1660-1722)이다. 쿠나우의 대표적인 작품으로는 <성서 소나타>(Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten auff dem Claviere zu spielen, 1700)¹²⁾가 있다. 이후 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757)는 하프시코드를 위해 555곡의 소나타를 작곡하였다.¹³⁾ 스카를라티를 비롯한 전고전주의 작곡가들은 소나타에 2부분 형식(binary form)을 주로 사용하였다.

소나타는 고전주의 시대에 와서 하이든, 모차르트에 의해 고전 형식이 확

11) 소나타는 이탈리아어의 'sonare'가 어원으로 '울리다', '연주하다'라는 의미를 가지고 있다. 소나타는 음악적 내용이나 연주 장소에 따라 교회 소나타(sonata da chiesa)와 실내 소나타(sonata da camera)로 구분되었다. 교회 소나타는 느리고 빠른 템포가 교대하는 4악장으로 구성되었고, 실내 소나타는 궁정이나 모임에 따른 사적인 연주회를 위해 작곡되었다. 또 편성에 의해 트리오 소나타(trio sonata)와 독주 소나타(solo sonata)로 구분되기도 했는데, 트리오 소나타는 4명의 악기주자(바이올린 2대, 첼로나 바순, 하프시코드)가 연주하고, 독주 소나타는 3명의 악기주자(바이올린, 첼로, 하프시코드)가 연주하는 것이 일반적이었다.

12) <성서 소나타>는 총 6곡으로 이루어져 있다.

1. 다윗과 골리앗의 싸움(Der Streit zwischen David und Goliath)
2. 다윗의 음악으로 치유된 사울(Der von David vermittelt der Musik curite Saul)
3. 야곱의 결혼(Jacobs Heyrath)
4. 히스기야 왕의 병과 회복(Der totkrancke und wieder gesunde Hiskias)
5. 이스라엘의 구세주 기드온(Der Heyland Israelis, Gideon)
6. 야곱의 죽음과 장례식(Jacobs Tod und Begräbniss)

13) 이 가운데 30곡은 <연습곡>(Essercizi, 1738)이란 제목으로 출판되었고 나머지 소나타는 필사본으로 발견되었다. D. J. Grout · C. V. Palisca · J. P. Burkholder. 민은기 외 역, 「그라우트의 서양음악사 상」 제 7판(서울: 이엔비플러스, 2007), p. 553.

립되고 베토벤에 의해 절정에 달했다. 소나타 형식의 세부적인 내용들은 고전과 시대에 확립되어 지금도 통상적인 규범이 되고 있다.¹⁴⁾

고전주의의 소나타 사이클(sonata cycle)은 하이든의 교향곡에서 그 형식이 확립되었는데 일반적으로 4악장으로 이루어져있다. 제1악장에는 소나타 알레그로 형식이, 느린 템포의 제2악장에는 3부 형식이나 변주곡 형식이 사용되었고 제3악장에는 미뉴에트(minuet)나 스케르초(scherzo)가, 그리고 마지막 악장인 제4악장에는 론도(rondo)형식이나 소나타 알레그로 형식이 사용되었다. 후에는 피아노 소나타에도 이러한 형식이 적용되었다.

제1악장을 특징짓는 소나타 알레그로 형식은 제시부, 발전부, 재현부의 3부분으로 구성된다. 제시부에는 제1주제와 제2주제가 제시되는데, 제1주제는 주로 활력 있고 남성적이며 제2주제는 서정적이고 여성적인 선율로 되어있어 성격에서 서로 대조를 이룬다. 제1주제는 으뜸조로 되어 있고, 제2주제는 일반적으로 장조인 경우 딸림조로, 단조인 경우 관계장조(나란한조)로 나온다. 발전부에서는 주제·동기기법이 사용되고 조성도 다양해진다.¹⁵⁾ 재현부는 제시부의 반복적인 부분으로 여기에서는 제1주제와 제2주제 모두 으뜸조로 재현된다. 마지막으로 종결부인 코다로 악장을 마무리한다.

14) 박세원, 「음악용어사전」 (서울: 세광음악출판사, 1986), p. 704.

그러나 현재 사용되는 소나타 형식이라는 개념은 고전주의 시대에는 아직 정립되어 있지 않았다. 당시 음악이론가로 활동했던 하인리히 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 소나타 형식을 “교향곡의 제1악장 형식”으로 칭했고 2부 형식으로 간주하였는데, 제1부는 현재 소나타 형식의 제시부, 제2부는 발전부와 재현부를 의미한다. 소나타의 구성이 장조일 경우 제1부에서는 으뜸조에서 다른 조로 옮겨갔다가 제2부의 첫째 악절에서는 원조의 딸림조나 다른 조로 바뀌고, 제2부의 둘째 악절에서 다시 원조로 돌아오게 된다. 조성이 단조일 경우 단조의 으뜸조에서 다른 조로 옮겨갔다가 제2부의 첫째 악절에서 관계장조로 옮겨며, 제2부의 둘째 악절에서 원조로 돌아오게 된다. 이렇게 코흐의 소나타 형식이 현재의 소나타 형식과 다른 이유는 코흐가 소나타 형식을 주제의 대조보다는 화성의 변화에 따른 형식의 개념으로 보았기 때문이다. “소나타 형식”이라는 용어를 사용하고 그 형식을 3부 형식으로 파악한 사람은 19세기 독일의 음악이론가였던 아돌프 베른하르트 마르크스(Adolf Bernhard Marx, 1795-1866)이다. 이에 관해서는 김 연, 「음악이론의 역사」 (서울: 심설당, 2006), pp. 341-343을 참조.

15) 주제·동기기법은 주제들이 자유롭게 변형, 발전되는 것으로 하이든은 이 기법을 자신의 현악 4중주에서 실험하였으며 특히 <러시아 현악 4중주 Op. 33>에 잘 나타나 있다.

고전주의 피아노 소나타는 일반적으로 3악장 구성이지만, 다양한 악장 구성도 가능했다. 빈 고전파의 대표적인 작곡가인 하이든과 모차르트의 피아노 소나타를 살펴보면 그들의 소나타는 주로 3악장으로 구성되어 있다. 베토벤은 하이든의 교향곡과 현악 4중주를 모델로 하여 초기에는 대부분 4악장 구성의 소나타를 작곡했지만 중기부터는 주로 3악장, 혹은 2악장 구성의 소나타를 작곡했다.

하이든은 총 52곡의 피아노 소나타를 작곡했다. 그의 피아노 소나타 중 2악장 구성의 소나타는 9곡, 4악장 구성의 소나타는 2곡이며, 나머지 41곡의 소나타는 3악장으로 구성되어 있다. 하이든이 3악장을 선호했던 것은 빈에서 활동한 바겐자일(Georg Christoph Wagenseil, 1715-1777)¹⁶과 북독일에서 활동한 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)¹⁷의 영향을 받았기 때문이다.¹⁸ 하이든 피아노 소나타의 구조를 살펴보면 제1악장은 주로 빠른 템포의 소나타 형식이며 제1주제와 제2주제의 대비가 뚜렷하지 않고 주제의 프레이즈가 불규칙하다. 제2악장이 느린 악장일 경우 제3악장에는 미뉴에트가 들어가고, 제2악장에 미뉴에트가 들어가면 제3악장은 빠른 악장으로 되어 있다.¹⁹

하이든 피아노 소나타는 작곡기법의 변화에 따라 세 시기로 구분된다.²⁰ 초기 소나타로 분류되는 작품은 1750-1766년경까지 작곡된 16곡(Hob. XVI: 1-16)이며, 하이든 자신이 악보에 ‘파르티타’(partita) 혹은 ‘디베르티멘토’(divertimento)라고 명명할 만큼²¹ 짧고 경쾌하며 가벼운 스타일로 작곡

16) 바겐자일은 빠른 템포의 악장 2개와 미뉴에트 악장 1개로 구성된 디베르티멘토를 작곡했다. 바겐자일의 디베르티멘토는 하이든의 초기 소나타에 영향을 끼쳤다. John Gillespie, 김경임 역, 『피아노 음악』, p. 202.

17) C. P. E. 바흐는 빠름-느림-빠름의 악장 구조를 사용하였다.

18) John Gillespie, 김경임 역, 『피아노 음악』, p. 202.

19) 김미옥·차호성·오희숙, 『피아노문헌 연구 1』 (서울: 심설당, 2012), p. 170.

20) F. E. Kirby, 김혜선 역, 『건반음악의 역사』 (서울: 도서출판 다리, 1997), p. 192.

21) 하이든이 소나타라는 명칭을 처음 사용한 작품은 1771년에 작곡한 <피아노 소나타 제20번 c단조>(Hob. XVI: 20)이다. 박유미, 『피아노 문헌』 (서울: 음악춘추사, 2011), p. 64.

되었다. 이 작품에서는 셋잇단음표와 트릴을 혼합시킨 첫 주제와 종지 등 당시 빈에서 유행하던 양식들이 엿보이는데, 이는 초기 소나타의 전형적인 특징이다. 하이든은 초기 작품에서 제1악장보다 미뉴에트의 트리오 부분이나 느린 악장에 중점을 두었다.²²⁾

중기 소나타는 1766-1788년 사이에 작곡된 소나타들로 29곡의 소나타(Hob. XVI: 19-46)가 있다. 모티브에 의한 악장들 사이의 통일성이 특징이며 소나타의 내용이 보다 심각하고 극적이다. 초기와 중기 소나타는 모두 첼발로를 위해 작곡되었다.²³⁾

후기에 속하는 소나타는 마지막 5곡(Hob. XVI: 48-52)이다. 대담한 화성 기법과 옥타브, 빠른 패시지, 급격한 다이내믹의 변화가 특징이며 하이든은 소나타 형식을 확대시키는데 관심을 두었다고 한다.²⁴⁾

모차르트는 19곡의 피아노 독주 소나타를 작곡했는데, 그의 작품은 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)의 영향을 크게 받았다.²⁵⁾ 모차르트 피아노 소나타는 모두 3악장으로 구성되어 있다. 제1악장은 대부분 소나타 형식으로 제1주제와 제2주제는 서로 대조적이다. 제2악장은 느리고 서정적인 악장으로 이탈리아의 오페라 아리아처럼 노래하는 듯한 선율이 특징적이다. 제3악장에는 론도나 소나타 알레그로 형식이 사용되었고, 리듬의 다양한 활용, 쉼표의 적절한 사용, 클라이맥스를 향해 가는 박진감 등에서 이탈리아의 음악적인 요소가 엿보인다. 모차르트의 소나타에는 전고전주의 시대 갈랑 양식의 특징인 가볍고 우아하며 유쾌한 성격이 항상 나타난다.

22) 박유미, 「피아노 문헌」, p. 64.

23) 이남재·김용환, 「18세기 음악」, p. 226.

24) 박유미, 「피아노 문헌」, p. 68.

25) J. C. 바흐는 이탈리아 밀라노에서 유학하고 1762년부터 런던에서 살았다. 그는 이탈리아 음악의 영향을 받아 선율적이고 서정적인 선율을 즐겨 사용하였다. 모차르트는 런던 연주여행에서 J. C. 바흐와의 만남으로 인해 이탈리아 음악이 어떤 것인지 알게 되었고, 그를 아버지처럼 존경했다고 한다. 이남재·김용환, 「18세기 음악」, p. 235.

모차르트의 피아노 소나타는 양식에 따라 세 시기로 구분된다.²⁶⁾ 모차르트의 초기 피아노 소나타는 1774-1775년까지 작곡된 6곡(KV. 279-284)으로 그가 유럽의 여러 지역을 여행하면서 경험한 다양한 음악 양식과 자신만의 독창성을 융합시켜 작곡한 것이 특징이다. 이 작품들에서는 알베르티 베이스의 빈번한 사용 등 우아한 갈랑양식이 나타난다.

중기 피아노 소나타는 1777-1778년 사이에 작곡된 7곡(KV. 309-311, KV. 330-333)으로 프랑스 파리와 독일 만하임에서의 연주여행 중에 작곡되었다. 이 시기의 작품에서는 특히 만하임 롤(Mannheim roll)이라 불리는 만하임 오케스트라의 트레몰로 효과와 크레센도 효과가 반영된 것을 볼 수 있으며²⁷⁾ *p-f*였던 셈여림이 *pp-ff*로 더욱 확대된 것을 볼 수 있다.

1784-1789년에 작곡한 마지막 5곡(KV. 457, 533, 545, 570, 576)의 피아노 소나타는 후기 작품으로 분류된다. 이 작품에서는 왼손의 알베르티 베이스가 사라졌고 대위법이 강조되었으며 풍부한 화성어법을 볼 수 있다. 특히 ‘소리를 낮추어’(soto voce), ‘점점 느려지며 소리가 작게’(mancando), ‘점점 느리게’(calando)와 같이 이전보다 더 세부적인 연주 지시어들의 사용을 통해 모차르트가 표현력을 중시하였음을 알 수 있다.²⁸⁾

하이든과 모차르트의 피아노 소나타는 베토벤의 초기 소나타에 많은 영향을 주었다. 베토벤은 이 두 작곡가의 유산을 토대로 자신만의 고유한 양식을 확립·발전시키면서 매우 뛰어나고 개성이 강한 피아노 소나타를 작곡해 나갔다.

26) F. E. Kirby, 김혜선 역, 「건반음악의 역사」, p. 198.

27) 김미옥·차호성·오희숙, 「피아노문헌 연구 1」, p. 186.

28) 피아노의 기능상의 발달 덕분에 셈여림을 더욱 폭넓게 표현할 수 있었다.

III. 베토벤의 생애와 작품

루트비히 반 베토벤은 독일의 본에서 1770년 12월 16일, 쾰른 선제후의 궁정에서 테너가수로 활동했던 아버지 요한 반 베토벤(Johann van Beethoven, 1740-1792)과 어머니 마리아 막달레나(Maria Magdalena, 1746-1787) 사이에서 태어났다. 베토벤의 어린 시절은 불행했다. 아버지 요한은 음악가였지만 알코올 중독자에 괴팍한 성격을 지녔다고 한다.²⁹⁾ 그는 베토벤을 제2의 모차르트로 만들기 위해 4살 때부터 피아노와 바이올린을 가르쳤는데, 연습하기 싫어하는 베토벤을 강제로 피아노 앞에 앉게 하거나 잠들어 있던 그를 깨워서 강압적으로 연습을 시켰을 정도로 교육열이 대단했던 것으로 보인다.

베토벤은 1778년 8세 때에 쾰른에서 첫 독주회를 가졌고, 1779년에는 본의 궁정 오르가니스트로 부임한 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게 본격적인 음악교육을 받게 되었다. 네페는 베토벤에게 오르간과 대위법을 가르쳤을 뿐만 아니라 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 <평균율 클라비어곡집>(Das Wohltemperierte Klavier)과 C. P. E. 바흐의 <건반악기 연주법>(Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 1753)을 공부하게 했고 당시 출판되던 모차르트의 신곡들을 가르쳤다.³⁰⁾ 베토벤은 1781년 11세에 궁정의 오르간 보조로, 12세에는 궁정 관현악단의 하프시코드 주자로 일했으며 13세 때부터는 본격적으로 작곡을 시작하였다.

1787년에 베토벤은 빈을 2주간 방문하면서 모차르트 앞에서 연주했었다는

29) 諸井三郎, 권기택·김성남 역, 「베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구」(서울: 세광음악출판사, 1986), p. 65.

30) 김혜정, 「서양음악의 흐름」(서울: 도솔, 2002), p. 212.

데, 모차르트는 베토벤을 가리켜 “언젠가 세상을 놀라게 할 수 있는 주목할 만한 젊은이”³¹⁾라고 찬사를 보냈다. 이후 베토벤은 모차르트에게 몇 번의 레슨을 받기도 하였다.³²⁾ 그러나 그 해 베토벤은 어머니가 위독하다는 소식을 듣고 다시 본으로 돌아가게 되었고 그 후 4년 동안 본의 궁정 교회와 극장 오케스트라에서 비올라를 연주하였다.

베토벤은 1792년 다시 빈으로 이주했고 그곳에서 하이든에게 대위법과 작곡을 배웠다. 베토벤은 하이든에게서 2년간 배웠지만 하이든이 연주여행 때문에 바쁘기도 했고 자신과 잘 맞지 않다고 생각하여 쉥크(Johann Schenk, 1753-1836)와 알브레히츠베르거(Georg Albrechtsberger, 1736-1825)에게 대위법과 푸가, 이탈리아 출신의 작곡가 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게는 성악기법을 배웠다.³³⁾

빈에 정착한 초기에 베토벤은 여러 귀족들로부터 후원을 받았다. 그 중 가장 많은 후원을 보냈던 후원자는 카를 리히노프스키(Karl von Lichnowsky, 1756-1814) 후작으로, 베토벤은 많은 작품을 그의 집에서 초연했고 <피아노 소나타 제8번 c단조 Op. 13 ‘비창’>(Grand Sonate Pathétique)을 비롯하여 몇몇 다른 작품들을 그에게 헌정하였다.³⁴⁾ 베토벤은 자신의 후원자들로부터 작품 의뢰를 받기도 하고 자신의 작품을 헌정하며 오랫동안 그들과 친분을 유지하였지만 하이든이나 모차르트와는 달리 누군가에게 고용되지 않았고 자유로운 음악가로 일했다.

베토벤은 1795년 빈에서 자신의 <피아노 협주곡 제2번 B♭ 장조 Op. 19>와 모차르트 피아노 협주곡 등을 연주하며 성공적으로 데뷔하였고 베를린,

31) Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners*(Belmont, CA: Cengage Learning, 1996), p. 142.

32) Joseph Kerman · Alan Tyson, "Beethoven," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, ed. by Stanley Sadie(London : Macmillan, 2001), p. 74.

33) 홍세원, 「고전파 음악」, p. 268.

34) <피아노 소나타 제8번> 이외에 베토벤이 헌정한 작품은 <피아노 3중주 Op. 1-1, 2, 3>, <피아노 소나타 제12번 Op. 26>, <교향곡 제2번 Op. 36>, <파이지엘로의 주제에 의한 9개의 변주곡 WoO. 69>이 있다.

프라하 등에 연주여행을 다니며 점점 더 명성을 떨쳤다. 그러나 <피아노 소나타 제8번 c단조 Op. 13 '비창'>을 완성하던 1798년 처음으로 청력에 이상을 느끼기 시작했다. 1800-1801년 <바이올린 소나타 제5번 F장조 Op. 24 '봄'>, <교향곡 제1번 C장조 Op. 21>과 6곡의 <현악 4중주 Op. 18>을 발표한 뒤에는 병세가 점점 더 악화되어 자신의 삶을 비판하여 자살을 생각하기도 하였다. 1802년 여름, 베토벤은 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)로 떠나면서 그는 동생들에게 편지를 남겼다. 그 편지가 바로 유명한 '하일리겐슈타트 유서'(Heiligenstädter Testament)이다. 1802년 10월 6일로 표기된 유서는 베토벤의 삶에 대한 부정적인 생각들이 언급되어 있기도 하지만 음악이라는 것이 자신의 삶에 있어서 얼마나 중요한 것인지, 자신의 마음을 잘 표현해 줄 수 있는 것인지도 강조하고 있다.³⁵⁾

'하일리겐슈타트 유서' 이후 베토벤은 작곡가로서 더욱 왕성한 작품 활동을 하게 되었다. 1802년 이후 10년 동안 대부분의 교향곡이 탄생했고, 이들 작품 이외에도 여섯 곡의 피아노 소나타와 세 곡의 피아노 협주곡, 세 곡의 피아노 3중주, 오페라 <피델리오>, 다섯 곡의 현악 4중주 등이 작곡되었다. 출판사의 악보 판매와 1809년부터 받은 종신연금³⁶⁾ 덕분에 베토벤은 작곡에 몰두할 수 있었다.³⁷⁾ 이 시기에 <교향곡 제2번 D장조 Op. 36, 1802>, 오라

35) Walter Riezler, 나주리·신인선 역, 「베토벤」(서울: 음악세계, 2007), pp. 39-45.

36) 1808년 가을, 베토벤은 나폴레옹의 동생이자 베스트팔렌 왕국의 임금인 제롬 보나파르트가 카셀의 궁정에서 급료가 높은 악장(Kapellmeister) 자리를 맡아달라고 제안하여 이를 수락했다. 베토벤의 친구들에게서 소식을 전해들은 루돌프 대공, 킨스키 백작과 룩코비츠 공은 베토벤이 빈에 머물도록 설득하고자 연간 4,000 플로린의 연금을 주겠다고 약속하였지만 루돌프 대공만 연금의 몫을 주었다. 킨스키 백작은 장교직 복무로 소환되어 아무것도 주지 않았고 얼마 후 죽었으며, 룩코비츠공은 1811년 9월에 연금 지불을 중단하였다. 베토벤에게 후원을 계속해주는 사람이 없어 베토벤은 작품의 권리를 팔며 적은 금액의 종신연금에 의지하였다.

https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A3%A8%ED%8A%B8%EB%B9%84%ED%9E%88_%ED%8C%90_%EB%B2%A0%ED%86%A0%EB%B2%A4#ED.94.BC.FC.95.84.EB.85.B8.EA.B3.A1.2C_.EC.8B.A4.EB.82.B4.EC.95.85.EA.B3.A1 2016. 4. 7. 검색.

37) D. J. Grout · C. V. Palisca · J. P. Burkholder, 민은기 외 역, 「그라우트의 서양음악사학」 제 7판, p. 28.

토리오 <감람산 위의 그리스도>(Christus am Ölberge, 1803), <교향곡 제3번 c단조 Op. 55 ‘영웅’, 1803> 등 규모가 더욱 크고 음악적으로 성숙한 작품들이 작곡되었다.

1814년 베토벤은 청력상실로 인해 피아니스트로서 마지막 공개 연주를 하였고, 이후 그에게는 필담을 통한 의사소통만이 가능했다. 1815년부터 베토벤이 자신의 조카 카를(Karl)을 양육하게 되면서 카를의 어머니와 재판을 할 정도로 친척들과도 사이가 소원해졌고, 1818년 청력을 완전히 상실한 이후에는 다른 사람들과의 접촉도 거의 끊어졌다. 1820년 조카 카를의 양육권 문제가 해결된 후 베토벤은 <교향곡 제9번 d단조 Op. 125 ‘합창’>과 <장엄 미사>(Missa Solemnis) 등 대작을 작곡하였다. 그러나 1821년 류머티즘과 황달에 걸릴 정도로 그의 건강은 악화되었고³⁸⁾ 1824년 54세에 빈에서 <교향곡 제9번 d단조 Op. 125 ‘합창’>이 초연된 후 공개 연주를 그만 두었다.³⁹⁾ 결국 그는 1826년 조카 카를의 자살 기도로 인한 정신적 충격과 폐렴 및 간경변 등 여러 병들로 인해 1827년 3월 26일 57세의 나이로 빈에서 사망하였다. 베토벤의 장례행렬에는 만 명이 넘는 빈의 시민들이 참여했다.⁴⁰⁾

빌헬름 폰 렌츠와 뱅상 댄디(Vincent d’Indy, 1851-1931)는 베토벤의 작품을 작곡양식에 따라 크게 3시기로 구분하였다. 초기는 1802년까지로 하이든과 모차르트, 고전주의 작곡가들의 양식을 모방하는 모방의 시기, 중기는 1802-1816년까지로 자신만의 음악적 어법으로 활발하게 작품 활동을 하는 구체화의 시기, 후기는 1816-1827년까지 명상의 시기이다.⁴¹⁾ 각 시기의 대표적인 작품들은 다음과 같다(표 1).

38) Jeremy Schifman, 김병화 역, 「베토벤, 그 삶과 음악」 (서울: Photonet, 2009), p. 178.

39) Jeremy Schifman, 김병화 역, 「베토벤, 그 삶과 음악」, p. 275.

40) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계 - 고난을 헤치고 환희로-」 (서울: 서울대학교 출판부, 2002), p. 185.

41) John Gillespie, 김경임 역, 「피아노 음악」, p. 221.

<표 1> 베토벤의 대표 작품목록

작품번호 (Op)	작품명	작품연도	
초기	19	<피아노 협주곡 제2번 B b 장조>	1795
	46	가곡 <아델라이데>(Adelaide)	1795
	16	<피아노 · 오보에 · 클라리넷 · 바순 · 호른을 위한 5중주곡 E b 장조>	1796
	15	<피아노 협주곡 제1번 C장조>	1796-1797
	13	<피아노 소나타 제8번 c단조 '비창' (Grand Sonate Pathétique)>	1798
	21	<교향곡 제1번 C장조>	1800
	18	<현악 4중주 Op. 18 No. 1-6>	1799-1800
	37	<피아노 협주곡 제3번 c단조>	1800-1801
	27-2	<피아노 소나타 제14번 c#단조 '월광' (Mondscheinsonate)>	1801
	24	<바이올린 소나타 제5번 F장조 '봄' (Frühling)>	1801

작품번호 (Op)	작품명	작곡연도	
중기	47	<바이올린 소나타 제9번 A장조 ‘크로이처’> (Kreutzer)	1803
	55	<교향곡 제3번 E b 장조 ‘영웅’>(Eroica)	1803
	85	오라토리오 <감람산 위의 그리스도> (Christus am Ölberge)	1803
	56	<피아노, 바이올린, 첼로 및 오케스트라를 위한 3중 협주곡 C장조>	1803-1804
	72	오페라 <피델리오>(Fidelio)	1805
	57	<피아노 소나타 제23번 f단조 ‘열정’> (Appassionata)	1805
	61	<바이올린 협주곡 D장조>	1806
	58	<피아노 협주곡 제4번 G장조>	1806
	WoO 42) 80	<32개 변주곡 c단조>	1806-1807
	59-1	<현악 4중주 제7번 F장조>(Rasoumovsky)	1806
	69	<첼로 소나타 제3번 A장조>	1807
	67	<교향곡 제5번 c단조 ‘운명’>(Schicksal)	1808
	68	<교향곡 제6번 F장조 ‘진원’>(Pastorale)	1808
	70-1	<피아노 3중주 제5번 D장조 ‘유령’>(Geister)	1805
	80	<피아노, 합창 및 오케스트라를 위한 판타지> (Choral Fantasie)	1808

42) 베토벤은 작곡이 끝난 작품을 출판사에 보내 출판했기 때문에 대부분의 작품에는 출판번호 (Opus)가 붙어있다. 유작이거나 출판되지 않은 작품들은 1955년 Hans Halm과 Georg Kinsky에 의해 WoO 번호로 정리되었다. WoO는 Werke ohne Opuszahl의 약자이다. Georg Kinsky · Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*(München: G, Henle Verlag, 1955).

작품번호 (Op)	작품명	작품연도
중기	73 <피아노 협주곡 제5번 E♭ 장조 ‘황제’> (Kaiser)	1809
	74 <현악 4중주 제10번 E♭ 장조 ‘하프’>(Harfen)	1809
	WoO 59 <바가텔 제25번 a단조 엘리제를 위하여> (Für Elise)	1810
	84 <에그몬트 서곡>(Egmont)	1810
	95 <현악 4중주 제11번 f단조 ‘엄숙’>(Serious)	1810
	97 <피아노 3중주 제7번 B♭ 장조 ‘대공’> (Erzherzog)	1810-1811
	96 <바이올린 소나타 제10번 G장조>	1811-1812
후기	102 <첼로 소나타 제4번 C장조>	1815
	98 연가곡 <멀리 있는 연인에게> (An die ferne Geliebte)	1816
	106 <피아노 소나타 제29번 B♭ 장조 함머클라비어>(Hammerklavier)	1819
	120 <디아벨리 변주곡> (33 Variationen über einen Walzer von Diabelli)	1823
	123 <장엄미사>(Missa Solemnis)	1823
	125 <교향곡 제9번 d단조 ‘합창’>(Choral)	1824
	130 <현악 4중주 제13번 B♭ 장조>	1825
	131 <현악 4중주 제14번 c#단조>	1825-1826
	133 <현악 4중주>(Große Fuge)	1825-1826
	135 <현악 4중주 제16번 F장조>	1826

IV. 베토벤의 피아노 소나타

베토벤은 뛰어난 피아니스트였고, 피아노는 그의 창작활동의 중심악기였다. 따라서 그는 많은 피아노 작품들을 남겼는데, 특히 총 32곡에 달하는 그의 피아노 소나타는 피아노 문헌에서 매우 중요한 위치를 차지한다. 베토벤은 피아노 소나타에서 형식적으로나 기법적으로 다양한 실험을 시도하였고, 그 결과를 현악 4중주와 교향곡 같은 다른 장르에 적용하기도 하였다.⁴³⁾

베토벤의 피아노 소나타는 작곡 양식에 따라 세 시기로 구분된다. 초기는 1793-1801년으로 제1번부터 제15번까지, 그리고 제19번과 제20번⁴⁴⁾을 포함한 총 17곡이 이 시기에 해당된다. 중기는 1802-1814년으로 제16번부터 제27번까지 모두 10곡이 이 시기에 작곡되었다. 후기는 1816-1822년으로 제28번부터 제32번까지 5곡이 이 시기에 해당된다.⁴⁵⁾

베토벤 피아노 소나타는 그의 개인적인 음악 양식과 기법의 발전과정 뿐만 아니라 고전주의에서 낭만주의로의 이행과정을 잘 보여준다. 여기에서는 그의 피아노 소나타를 세 시기로 구분하여 각 시기마다의 양식적 특징을 살펴볼 것이다.

43) 김미옥·차호성·오희숙, 「피아노문헌 연구 1」, p. 194.

44) 제19번과 제20번 피아노 소나타의 작품번호는 중기에 속하지만 작곡시기가 1795-1798년으로 초기 소나타에 해당된다고 할 수 있다.

45) 소나타의 내용에 따라 세 유형으로 구분이 가능하기도 하다. 첫째 유형은 장중하고 드라마틱한 유형으로 이에 속하는 작품은 Op. 2-1, Op. 10-1, Op. 13, Op. 57, Op. 111, 둘째 유형은 비르투오소적이며 숭고한 유형으로 이에 속하는 작품은 Op. 2-3, Op. 53, Op. 106, 세 번째 유형으로는 서정적이고 은밀한 유형으로 Op. 28, Op. 78, Op. 101, Op. 109가 속한다. 김용환, 「19세기 음악」, p. 151.

1. 초기 피아노 소나타

베토벤의 초기 피아노 소나타는 1776-1801년에 작곡되었다. 이 시기는 모방의 시기이면서 동시에 베토벤이 자신만의 양식을 확립했던 시기이기도 하다. 그는 하이든의 주제·동기 가공기법과 모차르트의 조성변화와 주제의 성격변화로부터 영향을 받아 고전주의적 형태를 그대로 따랐지만 단순한 모방에 그치지 않고 자신만의 독창적인 소나타 양식을 개척했다.

베토벤은 초기에 피아노 소나타의 형식면에서 실험적인 모습을 보였다. 그의 초기 소나타는 모두 17곡인데, 악장구성을 살펴보면 4악장으로 되어 있는 작품이 모두 9곡, 3악장 구성이 6곡, 그리고 2악장 구성이 모두 2곡으로 4악장 구성이 절반이 넘는 것을 볼 수 있다. 하이든과 모차르트의 소나타처럼 당시 피아노 소나타는 3악장으로 구성되는 것이 일반적이었다. 베토벤은 당시 현악 4중주나 교향곡을 모델로 하여 피아노 소나타를 4악장으로 확장시켰다.⁴⁶⁾ 또한 소나타 사이클의 4악장 구조에서 3악장에 배치되었던 미뉴에트를 스케르초로 대체하였다.⁴⁷⁾

베토벤은 피아노 소나타에 서주부(introduction)를 사용하였다. 하이든과 모차르트의 경우 서주부는 교향곡과 실내악곡에서만 사용하였으나 베토벤은 <피아노 소나타 제8번 Op. 13 '비창'>에서 느린 템포의 서주부를 도입하였다.⁴⁸⁾

베토벤은 기존의 소나타 알레그로 형식에서 탈피하는 모습을 보여주었는데, <피아노 소나타 제12번 Op. 26>에서는 제1악장에 변주곡 형식을 시도

46) 김미옥·차호성·오희숙, 「피아노문헌 연구 1」, p. 196.

47) 하이든은 자신의 <러시아 현악 4중주 Op. 33>에서 제3악장에 스케르초라는 명칭을 처음 사용하였다. 그러나 곡의 성격은 미뉴에트와 유사하다. 스케르초라는 명칭에 맞는 진정한 의미의 스케르초를 소나타 형식에 도입한 사람은 베토벤이다.

48) Walter Georgii, *Klaviermusik*(Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1984), p. 207. 베토벤은 이후 Op. 31-2, Op. 78, Op. 81, Op. 111의 제1악장에, Op. 53, 101, 106에서는 마지막 피날레 악장에 서주부를 사용하였다.

해서 소나타 알레그로 형식이 빠진 소나타를 작곡하였다. 또한 <피아노 소나타 제13번 Op. 27-1>과 <피아노 소나타 제14번 Op. 27-2>에서는 “판타지풍의 소나타”(sonata quasi una fantasia)라는 부제를 붙일 만큼 좀 더 자유롭고 즉흥적인 성격을 강조하였다.⁴⁹⁾ 베토벤의 초기 피아노 소나타 구성은 다음 표와 같다(표 2).

<표 2> 베토벤의 초기 피아노 소나타 악장 구성과 특징

No	Op	조성	구성				작곡연도	특징
			1악장	2악장	3악장	4악장		
1	2-1	f	소나타 형식	가곡	미뉴에트	소나타 형식	1795	
2	2-2	A	소나타 형식	3부 형식	스케르초	론도	1795	
3	2-3	C	소나타 형식	론도	스케르초	론도	1795	제2악장 론도
4	7	E b	소나타 형식	가곡	3부 형식	론도	1796-1797	
5	10-1	c	소나타 형식	소나타 형식	소나타 형식		1796-1798	
6	10-2	F	소나타 형식	3부 형식	소나타 형식		1796-1798	느린 악장 없음
7	10-3	D	소나타 형식	소나타 형식	미뉴에트	론도	1796-1798	
8	13	c	소나타 형식	론도	론도		1798-1799	제1악장 잦은 템포변화
9	14-1	E	소나타 형식	미뉴에트	론도		1798-1799	
10	14-2	G	소나타 형식	변주곡	론도		1798-1799	제2악장 변주곡
11	22	B b	소나타 형식	소나타 형식	미뉴에트	론도	1799-1800	

49) 중기 작품인 Op. 54의 경우에는 제1악장으로 미뉴에트 형식을 사용하였다.

12	26	A b	변주곡	스케르초	3부 형식 (장송 행진곡)	론도	1800-1801	제1악장에 처음으로 변주곡
13	27-1	E b	소나타 형식	스케르초	가곡	론도	1800-1801	모든 악장 attaca연결
14	27-2	c#	소나타 형식	3부 형식	소나타 형식		1801	제1악장 느린 악장
15	28	D	소나타 형식	3부 형식	스케르초	론도	1801	
19	49-1	g	소나타 형식	론도			1795-1798	
20	49-2	G	소나타 형식	론도			1795-1798	

베토벤 소나타의 주요한 특징 가운데 하나는 주제의 극단적인 대비를 통해 긴장감을 유발하는 주제의 이원성(dualism)으로 이 이원성은 초기 작품에서부터 두드러진다. 그러나 이원적인 주제의 경우에도 제1주제에서 제2주제가 파생되어 두 주제의 관계가 매우 긴밀한 것을 볼 수 있다. <피아노 소나타 제1번, Op. 2-1>의 제1악장을 예로 들어 살펴보면 제2주제는 제1주제의 전위형임을 알 수 있다. 제1주제는 상행하는 스타카토의 음형이지만 제2주제는 하행하는 레가토의 음형으로 변형되어 두 주제의 성격이 뚜렷하게 대비된다(악보 1).

<악보 1> 베토벤 <피아노 소나타 제1번>

① 제1악장 마디 1-2

1 **Allegro.**

제1주제

② 제1악장 마디 21-22

20

제2주제, 제1주제의 음형 역행 *sf*

베토벤 작품 전반에 나타나는 특징인 악장간의 긴밀한 연결도 이미 초기 작품에서부터 나타나기 시작한다. 베토벤은 <피아노 소나타 제13번 Op. 27-1>과 <피아노 소나타 제14번 Op. 27-2>에서 ‘attacca subito’⁵⁰⁾를 사용하여 악장을 연결시킴으로써 악장 간에 연속성을 부여하였다.

<피아노 소나타 제8번, Op. 13 ‘비창’>에서는 앞의 악장에서 사용했던 음형을 다른 악장에서 사용하는 “순환적 소나타 형식”⁵¹⁾의 모습이 전 악장에 걸쳐 나타나는 것을 볼 수 있다. 상행하는 음형 a와 하행하는 음과 꾸밈음이 결합된 음형 b, 주제선율과 음정관계가 비슷한 음형 c가 악장 전체에 걸

50) attacca subito는 한 악장이 끝나고 다음 악장이 이어질 때 쉼 없이 이어서 연주하라는 의미의 지시어이다.

51) 김용환, 「19세기 음악」, p. 151.

처서 사용되어 곡 전체에 통일성과 유기성을 부여하고 있다(악보 2).

<악보 2> <베토벤 피아노 소나타 제8번>

① 음형 a의 사용

The image displays four musical excerpts from Beethoven's Piano Sonata No. 8, Op. 8, illustrating the use of motif 'a'.
 1. **Grave.** 제1악장 마디 1: Shows the beginning of the first movement in C minor, marked *fp*. Motif 'a' is highlighted in the right hand.
 2. 제1악장 마디 51-52: Shows a later occurrence of motif 'a' in the right hand.
 3. **Allegro di molto e con brio.** 제1악장 마디 11-12: Shows the beginning of the second movement in C minor, marked *p*. Motif 'a' is highlighted in the right hand.
 4. 제3악장 마디 1: Shows the beginning of the third movement in C minor, marked *p*. Motif 'a' is highlighted in the right hand.

② 음형 b의 사용

The image displays two musical excerpts illustrating the use of motif 'b'.
 1. 제1악장 마디 87-88: Shows the end of the first movement, marked *decresc.*. Motif 'b' is highlighted in the right hand.
 2. 제2악장 마디 20-21: Shows the beginning of the second movement. Motif 'b' is highlighted in the right hand.

③ 음형 c의 사용

제2악장 마디 4-6

c

제3악장 마디 4-6

c

2. 중기 피아노 소나타

중기인 1802-1814년에 속하는 베토벤의 피아노 소나타는 제19, 20번을 제외한 제16-27번으로 모두 10곡이다. 이 작품에서 베토벤은 초기에 확립한 양식을 더욱 발전시키며 독창성을 발휘하였으며 연주기법상으로도 비르투오소적인 성격을 더욱 강화하였다.

중기 작품에서도 베토벤의 새로운 형식적 실험은 계속 이어진다. 그는 기존의 악장 형식에서 벗어나 제1악장에 미뉴에트를 사용한 <피아노 소나타 제22번 Op. 54>처럼 소나타 알레그로 형식이 없는 소나타를 작곡하거나 느린 악장이 누락된 곡을 작곡하는 등 새로운 악장 구성을 시도했다. 초기 소나타에서는 4악장 구성이 상당수에 달했지만 중기 소나타에서는 <피아노 소나타 제18번 Op. 31-3>만 예외적으로 4악장 구성이고, 나머지는 모두 3악장이나 2악장으로 악장 구성이 축소되었다.

중기 소나타의 소나타 알레그로 악장에서는 코다의 규모가 초기 소나타에 비해 크게 확대되어 악장의 규모가 커졌음을 볼 수 있다. 특히 코다는 제2의 발전부라 할 수 있을 만큼 그 규모가 확장되어 소나타 알레그로 형식이 제시부 - 발전부 - 재현부의 3부분 구조가 아니라 제시부 - 발전부 - 재현부 - 코다의 4부분 구조로 변화하였다.⁵²⁾ 또한 악장간의 유기성을 위해 아타카의 사용이 많아졌는데, <피아노 소나타 제21번 Op. 53 ‘발트슈타인’>(Waldstein)과 <피아노 소나타 제23번 Op. 57 ‘열정’>(Appassionata), <피아노 소나타 제26번 Op. 81a ‘고별’>(Das Lebewohl)이 그 예이다. 특히 제26번 소나타의 경우에는 아타카 외에도 각 악장마다 ‘고별’(Das Lebewohl), ‘부재’(Die Abwesenheit), ‘재회’(Das Wiedersehen)라는 표제를 사용하여 연속성을 강화하였다. 베토벤의

52) 박세원, 「음악용어사전」, p. 704.

중기 피아노 소나타 구성은 다음 표와 같다(표3).

<표 3> 베토벤의 중기 피아노 소나타 악장 구성과 특징

No	Op	조성	구성				작곡연도	특징
			1악장	2악장	3악장	4악장		
16	31-1	G	소나타 형식	론도	론도		1801- 1802	
17	31-2	d	소나타 형식	소나타 형식	소나타 형식		1801- 1802	제1악장 느린 서주부
18	31-3	E \flat	소나타 형식	스케르초	미뉴에트	소나타 형식	1801- 1802	느린 악장 없음
21	53	C	소나타 형식	3부 형식	론도		1803- 1804	제2악장과 제3악장 attaca 연결
22	54	F	미뉴에트	3부 형식			1804	제1악장에 미뉴에트
23	57	f	소나타 형식	변주곡	소나타 형식		1804- 1805	제2악장과 제3악장 attaca 연결
24	78	F \sharp	소나타 형식	론도			1809	제1악장 4마디의 느린 도입구
25	79	G	소나타 형식	가곡	론도		1809	
26	81a	E \flat	소나타 형식	가곡	소나타 형식		1809- 1810	베토벤이 처음으로 독일어로 표제기입
27	90	e	소나타 형식	론도			1814	독일어로 나타냄말 지시

베토벤 중기 소나타의 주요한 특징 가운데 하나는 “기대에 어긋난”⁵³⁾ 진보적인 조성 관계이다. 고전적 방식에서는 제1주제가 으뜸조에서 나오면 제2주제는 딸림조나 관계장조(단조인 경우)로 전조되어 나온다. 그러나 이 시기의 소나타에서는 이러한 조성관계가 무시되고 3도 관계의 조성으로 전조되어 제2주제가 등장하는 것이 빈번하다. 주조성이 C장조인 <피아노 소나타 제21번 Op. 53> 제1악장의 경우 제1주제는 C장조에서 나타나는데 제2주제는 딸림조인 G장조가 아니라 주조성과 3도 관계에 있는 E장조에서 등장한다. 또 G장조의 <피아노 소나타 제16번 Op. 31-1>의 제1악장에서도 제2주제는 D장조 대신 B장조에서 등장한다. 이외에도 이례적인 전조와 화성이 사용된 예로 <피아노 소나타 제17번 Op. 31-2>의 제1악장을 들 수 있다. 마디 1은 d단조의 V도 화음인 A장3화음으로 시작되지만 마디 7부터는 d단조의 관계조인 F장조로 바뀌며 F장조의 V도 화음인 C장3화음이 사용되었다(악보 3).

53) 김용환, 「19세기 음악」, pp. 153-154.

<악보 3> 베토벤 <피아노 소나타 제17번> 제1악장 마디 1-21

17. **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

dm: V

7. **Largo.** **Allegro.**

F: V

13. **f.**

18. **f.**

dm: i

베토벤 중기 소나타의 대표작이라 할 수 있는 <피아노 소나타 제21번 Op. 53>과 <피아노 소나타 제23번 Op. 57>에서는 이전에는 볼 수 없었던 음역과 음향의 확대가 이루어짐으로써 관현악적 음향 효과가 나타난다. 또한 *pp*와 *f*, 또는 *p*와 *ff* 같은 셈여림의 극명한 대비도 자주 나타난다(악보 4).

<악보 4> 베토벤 <피아노 소나타 제23번> 제1악장 마디 10-24

3. 후기 피아노 소나타

1816-1822년에 작곡된 후기 소나타로 분류되는 작품들은 제28-32번의 피아노 소나타이다. 이 시기의 베토벤은 청력을 상실하고 바깥세상으로부터 고립되어 자신의 내면에 더욱 깊이 빠져들었고, 그로 인해 작품은 더욱 내면적이고 명상적인 성격을 띤다. 초·중기의 작품과 비교하면 기존의 형식에 크게 얽매이지 않고 자유로운 모습을 보여준다. 주제를 독창적으로 전개시키고 바로크 시대에 사용했던 푸가를 독립된 악장으로 구성할 뿐만 아니라 소나타 형식이지만 환상곡의 성격이 강한 곡들도 나타나며 레치타티보적인 선율을 사용하기도 하였다.

후기 소나타 가운데 <피아노 소나타 제28번 Op. 101>과 <피아노 소나타 제29번, Op. 106 ‘함머클라비어’>(Hammerklavier), <피아노 소나타 제31번 Op. 110>은 4악장, <피아노 소나타 제30번 Op. 109>은 3악장, 그리고 마지막 작품인 <피아노 소나타 제32번 Op. 111>은 2악장으로 구성되어 있다. 모두 제1악장으로 소나타 알레그로 형식을 취하고 있지만 기존의 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 작곡되었다. 특히 <피아노 소나타 제30번 Op. 109>의 제1악장에서는 서로 대비되는 성격의 단락이 교대로 나타나면서 형식을 비연속적으로 만들어 환상곡 같은 느낌을 강하게 보여준다.⁵⁴⁾

후기 소나타에는 급격한 전조와 반음계 화성의 사용이 두드러진다. 반음계 진행은 조성을 모호하게 하는데, 이러한 기법은 즉흥적인 성격을 갖는 부분에 많이 사용되었다. 이런 반음계의 사용은 <피아노 소나타 제32번 Op. 111>에 잘 나타나 있으며 후대 낭만주의 작곡가들에게 지대한 영향을 미쳤다. 리듬에 있어서는 당김음이 많이 사용되었고 템포의 변화 또한 다양하고

54) 김경임, 「피아노 소나타」, p. 222.

갑작스럽게 나타나는데, 이러한 변화는 표현력을 극대화시키기 위한 것이다. 베토벤의 후기 피아노 소나타의 구성은 다음 표와 같다(표 4).

<표 4> 베토벤의 후기 피아노 소나타 악장 구성과 특징

No	Op	조성	구성				작곡연도	특징
			1악장	2악장	3악장	4악장		
28	101	A	소나타 형식	3부 형식	서주부	소나타 형식	1816	제1악장 1주제를 제3악장에 다시 사용
29	106	Bb	소나타 형식	스케르초	소나타 형식	푸가	1817-1818	제1악장 발전부 푸가토
30	109	E	소나타 형식	소나타 형식	변주곡		1820	제3악장 5번째 변주 푸가토
31	110	Ab	소나타 형식	스케르초	비탄의 노래	푸가	1821	
32	111	c	소나타 형식	변주곡			1821-1822	제1악장 제시부 푸가토

후기 소나타에서 특별한 점은 마지막 악장으로 변주곡 형식과 푸가가 도입되었다는 것이다. <피아노 소나타 제30번 Op. 109>와 <피아노 소나타 제32번 Op. 111>에서는 변주곡 형식이 사용되었는데, 베토벤은 단순히 선율만 변주시키는 것이 아니라 셈여림과 리듬, 템포에 이르기까지 내용에 변화를

주는 것으로 발전시켰다. <피아노 소나타 제29번 Op. 106>과 <피아노 소나타 제31번 Op. 110>의 제4악장에서는 푸가가 독립된 악장을 이루고 있다. 이외에도 푸가 또는 푸가토가 소나타 알레그로 형식의 발전부에서, 또는 변주의 한 부분으로 사용되었는데, 이는 <피아노 소나타 제28번 Op. 101>의 제4악장과 <피아노 소나타 제29번 Op. 106> 제1악장의 발전부, 그리고 <피아노 소나타 제30번 Op. 109>의 제3악장 변주곡 가운데 다섯 번째 변주에서 볼 수 있다.

특히 <피아노 소나타 제31번 Op. 110> 제4악장의 푸가는 중간에 제3악장의 아리오소가 삽입되어 비연속적으로 구성되어 있다. 푸가의 주제는 제1악장의 제1주제와 연관되어 있고⁵⁵⁾ 삽입된 아리오소 이후의 푸가 주제는 앞의 푸가 주제를 전위시킨 것이다(악보 5).

<악보 5> 베토벤 <피아노 소나타 제31번>

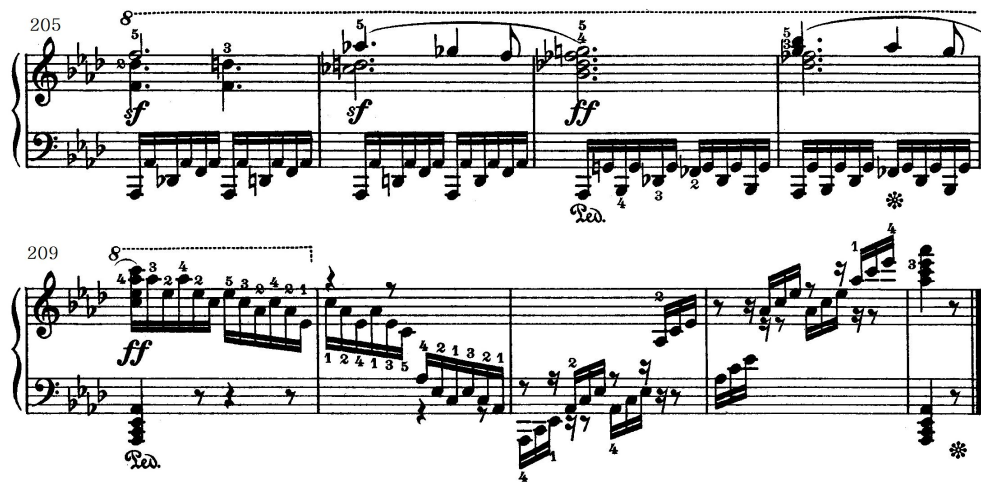
① 제1악장 마디 1-4



55) 김경임, 「피아노 소나타」, p. 224.

후기 소나타에서 베토벤은 피아노의 음역을 확대해 새로운 음향·음색효과를 추구하였는데 이는 당시 피아노의 발전상을 반영한 것이다. <피아노 소나타 제31번, Op. 110>의 제4악장의 마지막 부분에서는 A \flat 2-D \flat 7까지로 음역이 넓어진 것을 볼 수 있다(악보 7).

<악보 7> 베토벤 <피아노 소나타 제31번> 제4악장 마디 205-213



또한 베토벤은 1818년경 영국의 브로드우드(Broadwood)의 피아노를 받으며 이전의 피아노보다 폭넓은 다이내믹과 음악적 효과를 얻을 수 있는 방법을 시도하면서 피아노의 연주 테크닉뿐만 아니라 페달의 사용에서도 실험적인 모습을 보였다. 그는 <피아노 소나타 제29번, Op. 106>의 제3악장에서 페달에 대한 지시어를 약 10여 회 직접적으로 제시함으로써 피아노의 다양한 음색 변화를 시도하였다⁵⁸⁾(악보 8).

58) 김미옥·차호성·오희숙, 「피아노문헌 연구 1」, p. 210.

<악보 8> 베토벤 <피아노 소나타 제29번> 제3악장 마디 57-59

베토벤은 선율의 화려함과 음향효과의 극대화를 위해 긴 트릴을 사용하기도 하였다. 특히 <피아노 소나타 제30번 Op. 109> 제3악장의 여섯 번째 변주부분에서는 23마디에 이르는 긴 트릴을 사용하였다. 이 트릴을 “베토벤 트릴”(Beethoven trill)이라고 부르기도 한다⁵⁹⁾(악보 9).

59) 김경임, 「피아노 소나타」, p. 224.

<악보 9> 베토벤 <피아노 소나타 제30번> 제3악장 마디 170-175

170

172

174

V. 베토벤 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>

분석

베토벤의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>은 베토벤의 후기 피아노 소나타 가운데 첫 작품으로 1813년부터 작곡이 시작되어 1816년에 완성되었다. 1817년 2월 오스트리아 빈에서 슈타이너(S. A. Steiner)에 의해 초판이 출판되었고⁶⁰⁾ 도로테아 에르트만(Dorothea von Ertmann, 1781-1849) 남작부인⁶¹⁾에게 헌정되었다. 이 작품은 ‘hammerklavier를 위한 작은 소나타’(Kleine Sonate für das Hammerklavier)라는 부제를 갖고 있었지만 지금은 이 부제를 사용하지 않는다.⁶²⁾

<피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>은 내면의 정서가 섬세하게 표현된 작품으로 4악장 구조로 되어있다. 제1악장은 작은 규모의 소나타 알레그로 형식으로 되어 있고, 제2악장에는 스케르초가 아니라 3부 형식의 행진곡과 트리오가 사용되었다. 대위법적 구성이 나타난다. 제3악장은 느린 템포의 독립된 악장이지만 제4악장의 서주부의 역할을 하며 바로 이어지는 제4악장은 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다. 발전부는 푸가로 구성되어 있다. 소나타 형식에 얽매이지 않고 자유로운 형식으로 이루어져 있는 베토벤의 후기 소나타의 특징을 잘 보여주는 작품이다.

전체적으로 전통적인 소나타 형식의 틀을 유지하고 있지만 각 악장의 무

60) Georg Kinsky · Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, pp. 278-280.

61) 도로테아 에르트만 남작부인은 당시 빈에서 유명한 피아니스트로 베토벤의 피아노 음악을 가장 잘 이해하고 연주를 잘 했으며 저명한 해설가로 인정받았다고 한다. 베토벤은 그녀를 ‘음악의 성녀’, 도로테아 세실리아(Dorothea-Cecilia)라고 불렀다고 한다. Arthur Loesser, 김경일 역, 「피아노와 사회」, p. 188.

62) 김미옥·차호성·오희숙, 「피아노문헌 연구 I」, p. 210.

계감, 성격과 기능 면에서 많은 변화가 나타나며 가장 중량감이 있는 악장은 제4악장이다. 전체 악장 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 5).

<표 5> <베토벤 피아노 소나타 제28번 전체 악장 구조>

악장	형식	빠르기말	나타냄말	박자	조성
제1악장	소나타형식	Allegretto ma non troppo	Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung	6/8	A
제2악장	3부 형식	Vivace alla Marcia	Lebhaft. Marschmäßig	4/4	F
제3악장	서주부	Adagio, ma non troppo, con affetto	Langsam und sehnsuchtvoll	2/4	a
제4악장	소나타형식	Tempo del primo pezzo, tutto il Cembalo, ma piano	Zeitmaß des ersten Stückes	6/8	A
		Presto	Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit	2/4	A

1. 제1악장

제1악장은 베토벤이 작곡한 피아노 소나타의 제1악장 중에서 가장 짧은 악장으로 총 102마디이다. 이 악장은 제시부(마디 1-34), 발전부(마디 35-57), 재현부(마디 58-77), 코다(마디 77-102)로 구성되어 있지만 각 부분이 명확하게 나누어지지 않는 환상곡풍의 악장으로 선율적이며 부드럽고 서정적인 성격이 강하다. 제1악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 6).

<표 6> 베토벤 <피아노 소나타 제28번> 제1악장의 형식 구조

형식	구성	마디	조성
제시부	제1주제	1 - 6	A
	제1주제 확장	7 - 16	E
	제2주제	16 - 25	E
	종결구	25 - 34	E
발전부		35 - 57	E - f# - D - B - C# - c# - a
재현부	제1주제	58 - 59	A
	경과구	59 - 68	
	제2주제	68 - 77	
코다		77 - 102	A

제1악장의 제시부는 마디 1-34까지이다. 조성은 A장조이지만 첫 코드를 A장조의 V도 화음인 E장3화음으로 시작하여 조성을 모호하게 한다. 처음에 나오는 제1주제는 마디 1-6이며 제1주제의 주요 음형은 J J이다. 순차적으로 상행하는 마디 1-2와 순차적으로 하행하는 마디 3-4가 서로 대화를 하듯 아치 형태로 이루어져 있다. 마디 1-2에서는 소프라노와 알토 성부가 3도로 병진행하고 마디 3-4에서는 소프라노와 테너 성부가 3도로 병진행한다. 마디 1-2에서는 베이스 성부의 E음이 페달 포인트로 사용되었고 마디 3-4에서는 알토 성부에서 당김음 리듬으로 이루어진 A음이 페달 포인트로 나온다. 마디 6에서는 허위중지를 사용함으로써 마디 7에서부터 조성이 E장조로 바뀐다(악보 10).

<악보 10> 제1악장 마디 1-6

A: V
페달 포인트

poco ritard.

V vi
E: ii

주제 선율의 확대는 마디 7-16까지로 조성은 E장조이다. 전체적으로 상성부와 하성부가 반진행하면서 음역의 확대가 이루어지지만 마디 9-11에서는 하성부에서 음이 상행하는 것을 볼 수 있다. 마디 15-16은 제1주제의 종지로 E장조의 V도 화성이 vi도 화성으로 해결되는 허위중지가 나타나며 이로 인해 조성이 모호해지는 것을 볼 수 있다(악보 11).

<악보 11> 제1악장 마디 7-16

7 *a tempo* *cresc.* 제1주제음형 *mf* *dimin.*

E: ii I V I IV I V7/IV

12 *cresc.* *dim.*

V I V V7 vi

제2주제는 마디 16-25로 A장조의 딸림조인 E장조로 되어있고 제2주제의 주요 음형은 $\text{♩} \text{♩}$ 이다. 대위적인 선율이 나타나고 음역이 확대된 것을 볼 수 있다(악보 12).

<악보 12> 제1악장 마디 16-26

16 제2주제 *cresc.* *p* *cresc.*

23 *cresc.* *sf* *p* *espressivo e semplice*

E: V7 I 정격중지

종결구인 마디 26-34에서는 E장조의 정격종지(V-I)가 나타난 후 불임줄에 의한 당김음의 리듬이 반복적으로 나타나 6/8박자의 리듬이 흐트러지며 강박이 약박으로, 약박이 강박으로 변한다. 마디 29-33의 첫 박까지의 하성부에서는 완전5도를 이루는 E음과 B음이 페달 포인트로 나타나 E장조의 조성을 유지하며 풍부한 음향효과를 낸다(악보 13).

<악보 13> 제1악장 마디 27-34

E, B음의 페달 포인트

발전부는 마디 35-57까지로 베토벤의 중기 소나타와 비교하면 발전부의 길이가 현저하게 짧아졌다. 또한 당김음과 페달 포인트의 사용이 빈번하게 나타나는데, 이는 이 악장의 가장 큰 특징이라 할 수 있다.

마디 35-40의 하성부에서는 제1주제 선율의 단편이 반복해서 나타나고 세 개의 상성부에서는 이에 응답하듯이 G#-B-C#의 불협화음이 당김음 리듬으로 길게 이어지며 페달 포인트의 역할을 하고 있다. 특히 이 화음의 가장 높은 음인 C#음은 마디 41-45에서 성부가 알토로 바뀌며 계속적으로 당김음 리듬의 페달 포인트 역할을 하는 것이 특징적이다. 마디 38-39까지 하성부의 C#음도 페달 포인트로 나타나 전조를 예고한다. 마디 41부터는 C#음과 함께 하성부의 F#음이 페달 포인트로 나타나 전조가 된 것을 확실하게 알려준다. 마디 45의 마지막 박부터 마디 48까지에서 이 F#음의 당김음 페달 포인트는 알토 성부에서 나타난다. 동시에 상성부에서는 두 마디로 된 주제 선율의 단편이 등장한 후 축소된 형태로 계속 반복된다. 마디 42-44에서는 *f*

와 *p*가 번갈아 나오며 다이내믹의 대조를 보여주고 있다. 마디 48-49에서는 약박에 *sf*를 사용하여 강박의 위치가 바뀐다. 조성의 변화도 빈번하다. 마디 35-40까지 E장조로, 마디 41-42까지 f#단조, 마디 43-47까지 D장조, 마디 48에서는 b단조, 마디 49에서는 C#장조, 마디 50-54까지 c#단조, 마디 55-57까지 a단조로 전조된다(악보 14).

<악보 14> 제1악장 마디 35-57

35 페달포인트사용

E: 제1주제모티브사용 페달포인트

f#m: D: C#음의 페달포인트사용

F#음의 페달포인트 b: C#: C#m: sf f

molto espressivo V7 am: sf

56 15 5

재현부는 마디 58-77까지로 제1주제는 마디 58-59, 제1주제의 확대는 마디 60-68, 제2주제는 마디 69-77까지이다. 조성은 A장조이다. 마디 58-59에서는 제시부의 제1주제가 한 옥타브 위에서 재현되고 있고 마디 61-63은 하성부의 상행진행이 이루어지며 마디 61-68에서는 제시부의 제1주제의 확대 부분이 재현되고 있다(악보 15).

<악보 15> 제1악장 마디 58-68

제시부의 제1주제 옥타브 위로 재현

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 58 to 60. Measure 58 is marked 'A: V'. The melody in the right hand is an octave higher than the original theme. Dynamics include 'cresc.' and 'mf'. The second system covers measures 61 to 68. The bass line has an ascending sequence in measures 61-63. Dynamics include 'dimin.'. The score includes various fingering and articulation marks.

마디 68-77에서는 제2주제가 A장조에서 재현된다(악보 16).

<악보 16> 제1악장 마디 68-78

The musical score consists of two systems. The first system, measures 68-72, is titled '제시부 제2주제의 재현'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by slurs and accents, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The second system, measures 73-78, is titled '완전4도 위 재현'. It continues the melodic and harmonic development, including dynamic markings such as 'cresc..' and 'sf'.

코다는 마디 78-102의 24마디로 악장 전체의 규모에 비해 상대적으로 그 규모가 크다. 마디 78-88에는 제시부의 종결구가 확대되어 재현되고, 마디 89-102는 제2주제의 요소로 구성되어 있다.

마디 81-84에서는 하성부에 당김음 리듬의 A와 E음의 페달 포인트를 사용하여 풍부한 음향과 함께 조성이 A장조임을 분명하게 해준다. 마디 85-88에는 이전의 작품에서 볼 수 없었던 9화음이 사용되어 다채로운 화성적 색채감을 만들어낸다. 이런 화성의 사용은 낭만주의 시대에 영향을 끼쳤다. 마디 88부터는 제2주제의 선율이 저음부에서 고음부로, 다시 저음부로 이동하며 진행되는 것을 볼 수 있다. 마지막 마디 102에서는 정격중지로 제1악장을 끝맺는다(악보 17).

<악보 17> 제1악장 마디 79-102

79

페달 포인트 사용

85

V9/IV vii° 9 I 제2주제의요소

91

97

* Ped. * ritar. ped. 포인트 V do I

2. 제2악장

제2악장으로는 통상적인 스케르초 악장 대신에 행진곡풍의 빠른 악장이 삽입되었다. 다 카포(da capo)에 의한 A-B-A의 3부 형식이다. 조성은 제1악장과 3도 관계의 조성인 F장조이다. A부분인 행진곡(marcia)에서는 붓점 리듬이 중심이 되며 반음계적 선율, 풍부한 화성이 사용되고, B부분인 트리오(trio)에서는 대위법적인 카논기법과 긴 페달 포인트의 사용이 특징이다. 제2악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 7).

<표 7> 베토벤 <피아노 소나타 제28번> 제2악장의 형식 구조

형식	구성	마디	조성
A: 행진곡 (marcia)	a	1 - 11	F
	b	12 - 30	A
	a'	30 - 43	F
	종결구	44 - 54	F
B: 트리오 (trio)	c	55 - 64	Bb
	d	64 - 75	F
	c'	76 - 83	Bb
	종결구	84 - 94	F
A: 행진곡 (da capo)		1 - 54 반복 없이 재현	

A부분(마디 1-54)은 붓점 리듬을 사용한 행진곡으로 밝고 웅장한 느낌을 주며 구조적으로는 a, b, 그리고 a'의 세 부분으로 이루어졌다. a부분은 마디 1-11로 호모포니적이다. 도약진행이 많이 나타나고 *f*와 *p*의 강약 대비가 두드러진다. 마디 1-8의 왼손에서는 옥타브의 음역대를 번갈아가며 반음계적 선율이 진행되는 것을 볼 수 있다. 마디 8-11에서는 같은 선율형이 옥타브를 넘나들며 상성부와 하성부, 다시 상성부에서 나타난다(악보 18).

<악보 18> 제2악장 마디 1-11

1 **Lebhaft. Marschmäßig**
Vivace alla Marcia

F: I

붓점리듬

반음계적 선율

5

8

b부분은 마디 12-30까지로, 마디 12-19에서는 선율의 모방이 나타나며 대위법적인 짜임새를 보여준다. 두 성부가 서로 대화하듯이 계속적으로 전개된다(악보 19).

<악보 19> 제2악장 마디 12-19

선율의 모방

The image shows a musical score for measures 12-19. It consists of two systems of staves. The first system (measures 12-15) features a piano part in the bass clef and a treble clef part. The piano part starts with a forte piano (*fp*) dynamic. The treble clef part has several circled passages, with annotations like '1', '3', '5', '3 2', and '3'. The second system (measures 16-19) continues the piano part with a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The treble clef part has circled passages with annotations like '35', '2 3', '4tr', and '4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

마디 19-29에서는 계속적으로 붓점 리듬과 선율의 모방기법이 사용되고 있으며 비화성음이 빈번하게 나타나고 조성이 자주 변화하는 것을 볼 수 있다. 조성은 마디 19에서는 a단조, 마디 20-22에서는 d단조, 마디 23-24에서는 g단조, 마디 25-27에서는 f단조로 전조된다. 특히 마디 27에서는 나폴리 6화음이 사용되어 화성적으로 풍부한 색채감을 만들어낸다. 마디 28에서는 하성부의 베이스음이 4도와 5도 간격으로 움직이며 f단조를 확고히 하고 마디 29에서는 D \flat 장조로 전조되어 a'부분을 예비한다(악보 20).

<악보 20> 제2악장 마디 19-29

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 19-23) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingerings, and a bass line with chords and moving lines. Dynamics include *sf*, *p*, *am*, *dm:*, *cresc.*, and *gm*. The second system (measures 24-27) continues the melodic and harmonic development, with dynamics *fm* and *N6*. The third system (measures 28-29) shows a continuation of the bass line with a *dim.* marking.

Db 장조로 시작되는 a'부분은 마디 30-43까지이다. 마디 30-34에서는 화음이 I-ii-iii-I-vi도로 계속 변하지만 긴 페달을 사용할 것을 지시하여 화성적 색채감과 풍부한 음향효과를 만들어낸다. 마디 33-34에서는 C2-F6로 이전 마디에서 나타난 음역보다 더 넓은 음역대가 사용되고 있다. 마디 36-38까지는 왼손에서 나타나는 C음의 페달 포인트를 사용하여 곡의 클라이맥스를 조성하고 있다. 오른손의 계속되는 붓점 리듬과 왼손의 셋잇단음표 사용으로 리듬이 엇갈리게 진행되는 크로스리듬 역시 클라이맥스 조성에 기여한다. 마디 40부터는 베이스 성부의 선율부터 시작하여 테너와 알토, 소프라노 성부에 두 박자 간격으로 붓점 리듬의 카논이 전개되는 대위법적 짜임새가 나타난다. 선율의 모방이 시작될 때마다 *sf*가 나타나 도입되는 선율을 강조하고 마지막 소프라노의 모방이 나타나는 마디 42의 둘째 박에는 *ff*로 강하게 연주하도록 지시되어 있다(악보 21).

<악보 22> 제2악장 마디 44-49

반진행

마디 50의 코드는 *ff*로 확신에 찬 느낌을 주지만 마디 51에서는 갑자기 *p*로 섬여림이 급격하게 바뀌며 섬여림의 대비가 나타난다. 또한 붓점 리듬의 선율이 옥타브의 음역대를 넘나들며 반복된다(악보 23).

<악보 23> 제2악장 마디 50-54

트리오인 B부분은 마디 55-94까지로 c, d, c'부분으로 이루어져 있다. c부분은 마디 55-64, d부분은 마디 65-75, c'부분은 마디 76-83, B의 종결구는 마디 84-94이다. B부분에는 카논 기법이 쓰였다.

트리오의 c부분은 음형 a, b, c로 구성되어 있다. 도입악구의 성격을 갖는 마디 55-56에는 음형 a(♩ ♯)가, 마디 55-64에서는 음형 b(♩ ♯)와 c(♩♩)가 사용되었다. 음형 b와 c는 트리오 전체를 구성하는 주요 음형이다. 마디 56-57에서는 양손이 같은 리듬형태로 진행하며 음정관계는 3도이다. 마디 58에서는 왼손에는 음형 c로 이루어진 선율이, 오른손에는 음형 b로 이루어진 선율이 나타나는데, 이 선율들은 마디 59에서 성부를 교환한다. 마디 60-64에서는 8도 음정의 카논이 나타난다(악보 24).

<악보 24> 제2악장 마디 55-64

The image shows a musical score for measures 55-64. It consists of two systems of staves. The first system (measures 55-60) features a piano part with treble and bass clefs. Measure 55 is marked with 'a' and contains a triplet. Measure 56 is marked with 'dolce' and contains a triplet. Measure 57 is marked with 'b' and contains a triplet. Measure 58 is marked with 'c' and contains a triplet. Measure 59 is marked with 'cresc.' and contains a triplet. Measure 60 is marked with '3도관계' and contains a triplet. The second system (measures 61-64) features a piano part with treble and bass clefs. Measure 61 is marked with '3도관계' and contains a triplet. Measure 62 is marked with '3도관계' and contains a triplet. Measure 63 is marked with '3도관계' and contains a triplet. Measure 64 is marked with '3도관계' and contains a triplet. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

d부분은 마디 65-75까지로 마디 65-70에서는 음형 b와 c로 이루어진 선율의 8도 카논이 나타난다. 마디 70-75에서는 음형 a가 사용된 선율의 8도 카논이 진행된다. 선율 간의 음정관계는 3도 관계이다(악보 25).

<악보 25> 제2악장 마디 65-75

마디 76-83은 c'부분으로 여기에서는 c부분이 약간 변형되어 재현되고 있다. c부분의 시작 선율은 마디 76-78에서 한 옥타브 낮게 하성부에서 재현되고 있고 상성부에서는 딸림음의 트릴이 세 마디에 걸쳐 길게 지속된다. 마디 79-83은 음형 b(♩. ♩)와 음형c(♩♩♩)로 이루어진 선율이 8도 카논으로 진행한다(악보 26).

<악보 26> 제2악장 마디 76-83

마디 84-94는 B부분(트리오)의 종결구이다. 마디 84-90까지 B부분의 도입 악구에 사용된 음형 a가 나타나는데 점차적으로 성부수도 증가하고 음역대도 점점 넓어지는 것을 볼 수 있다. 마디 91-94에서는 셋잇단음표로 이루어진 C음의 트레몰로를 배경으로 A부분의 붓점 리듬을 사용한 선율이 상성부에 등장한다. 이것은 B의 종결구이자 A부분인 행진곡으로 가기 위한 경과구의 역할을 한다(악보 27).

<악보 27> 제2악장 마디 84-94

도입악구적 음형 a 반복

pp *sempre pp* *poco cresc.* *piu cresc.*

페달 포인트 *Marcia da capo al fine. senza ripetizione*

3. 제3악장과 제4악장

제3, 4악장은 총 361마디이다. 그 가운데 제3악장은 느린 부분(마디 1-20)과 제1악장의 회상부분(마디 21-28)까지이며, 제4악장은 소나타 알레그로 형식으로 마디 29-361이다. 제3악장의 느린 부분은 독립된 악장이나 실제 제4악장의 서주부 역할을 하며 마디 1-8과 마디 9-20의 두 부분으로 구분된다. 제4악장은 allegro의 템포로 전환되는 경과적 도입악구(마디 29-32)와 제시부(마디 33-113), 발전부(마디 113-231), 재현부(마디 232-302), 코다(마디 303-361)로 이루어져 있다. 제3악장과 제4악장이 씬 없이 연결되어 있는 것이 특징이며, 제4악장에서는 발전부와 코다의 규모가 커지고 발전부가 푸가로 구성되었다는 것이 특징적이다. 제3, 4악장의 형식적 구조는 다음과 같다(표 8).

<표 8> 베토벤 <피아노 소나타 제28번> 제3, 4악장 형식 구조

형식		구성	마디	조성
제3악장		a	1 - 8	a - C
		b	9 - 20	C - a
		회상	21 - 28	A
제4악장	제시부	경과적 도입악구	29 - 32	A
		제1주제	33 - 65	A
		경과구	65 - 80	E
		제2주제	81 - 90	E
		종결구	91 - 113	E
	발전부	연결구	113 - 122	E
			123 - 231	C - F - a - F - C - a - e - G - e - a
	재현부	제1주제	232 - 251	A
		경과구	252 - 269	
		제2주제	270 - 279	
		종결구	280 - 305	
	코다	a	305 - 313	A
		b	314 - 338	F, A
		c	339 - 361	A

제3악장은 마디 1-28까지로 구조를 살펴보면 느린 부분(마디 1-20)과 제1악장의 회상 부분(마디 21-28)으로 이루어져 있다. 느린 부분은 다시 a와 b의 두 부분으로 구성되는데, a부분은 마디 1-8이고 b부분은 9-20까지이다. 조성은 제1악장의 주조성인 A장조와 같은 으뜸음을 갖는 a단조이다. 베토벤은 제3악장의 첫 마디에 'una corda'를 사용할 것을 지시함으로써 음색의 변화를 추구하였다.

a부분은 a단조의 팔림화음으로 시작되는데 이것은 제1악장 마디 1의 시작과 같은 방식이다. a단조로 시작되고 마디 4에서 C장조로 전조된다. a부분에서는 8분음표의 진행이 지배적이거나 마디 1의 상성부에는 이후 중요한 의미를 갖게 되는 돈꾸밈음에 6도의 도약 음정이 덧붙여진 음형이 등장한다(악보 28).

<악보 28> 제3악장 마디 1-8

Langsam und sehnsuchtvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto

am: V

b부분은 돈꾸밈음에 6도의 도약 음정이 덧붙여진 음형으로 구성되어 있다. 마디 9-14에서는 하성부에 이 음형이 나타나면 다음 마디의 상성부가 모방하면서 진행된다. 마디 12-18에서는 첫 박에 나타나는 하성부의 장식음

이 C음에서 E음까지 반음계로 하행하고 있고, 마디 14부터는 감7화음이 연속적으로 나타나 다채로운 화성적 색채감을 만들어낸다. 마디 17-20에 걸쳐서 베이스 E음의 페달 포인트가 나오며 A장조로의 전조를 예고한다. 마디 20의 자유로운 카덴차가 끝나갈 즈음, 더 이상 'una corda'를 사용하지 말라는 '점차 현 수를 늘려가며'(nach und nach mehrere Saiten)라는 지시어와 함께 느린 부분이 마무리 된다(악보 29).

<악보 29> 제3악장 마디 9-20

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. Measure numbers 6, 9, 11, 15, and 19 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Key annotations include:

- Measure 9:** A box labeled '모티브 반복' (Motif repetition) highlights a specific melodic phrase in the piano staff.
- Measure 11:** A box labeled '모티브의 변형' (Transformation of the motif) highlights a variation of the motif.
- Measure 15:** Harmonic annotations include $vii^\circ 7/vi$, $vii^\circ 7/vi$ (marked with an asterisk), $vii^\circ 7/V$, V , and i . The term '페달 포인트' (Pedal point) is written below the bass staff.
- Measure 19:** Performance instructions include 'non presto', 'Nach und nach mehrere Saiten (Poco a poco tutte le corde)', and 'cresc.'. Harmonic annotations include vii°/V and $A:V$.

마디 21-28은 제1악장의 주제를 통해 제1악장을 회상함으로써 소나타 전체를 유기적으로 연결시키는 부분이다. 제1악장의 주제가 쉽표와 늘임표로 인해 끊어질 듯 이어지다 마디 28에서 템포가 presto로 갑자기 빨라지고 행하는 스케일과 반음계 트릴이 나타나 분위기가 전환된다. E음의 긴 트릴과 코드로 이루어진 마디 29-32의 경과적 도입악구를 거치며 템포가 allegro로 바뀌고 제4악장이 시작된다. 마디 29에 나타나는 하성부의 음형 a(♪♪)는 제1주제를 암시한다(악보 30).

<악보 30> 제3악장 마디 21-32

Zeitmaß des ersten Stückes
Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano

21 *Alle Saiten* *p dolce* *stringendo* *cresc.*

A: V **Presto** 반음계 트릴 **Geschwinde, doch nicht zu sehr, und Allegro mit Entschlossenheit**

27 *f* *p* *cresc.* *f* *f* *f*

음형 a

제4악장의 제시부는 마디 33-113이다. 제1주제는 못갓춘마디로 시작되는 8마디의 선율(마디 33-40)로 구조성인 A장조를 뚜렷하게 드러낸다. 음형 a(♪♪)와 b(♪♪♪♪), 그리고 음형 c(♪♪♪♪)로 이루어졌다. 마디 36-38의 하성부에는 당김음 리듬의 페달 포인트(E음)가 나타난다. 베토벤은 제4악장에서도 당김음 리듬의 페달 포인트를 빈번하게 사용하였다(악보 31).

<악보 31> 제4악장 마디 32-40

32 음형 a 음형 b 음형 c

A: V7

페달 포인트

38

마디 41-47에서는 하성부에서 제1주제의 선율이 반복된다(악보 32).

<악보 32> 제4악장 마디 40-47

40 a b

43 a b

c

마디 49-50에 나오는 선율은 제1주제의 첫 두 마디에 나오는 음형 a와 b를 변형시킨 것이다. 마디 49-50의 상성부 선율은 마디 50-52의 하성부에서 모방된다. 이어지는 마디 53-55에서는 이 선율이 변형되어 나타난다. 마디 57부터는 제1주제가 3도 아래에서 다시 반복된다(악보 33).

<악보 33> 제4악장 마디 48-56

마디 65-80까지는 경과구이다. 경과구는 음형 b로 이루어졌는데, 내성부인 테너와 알토 성부가 서로 모방하면서 진행된다. 마디 70-77의 베이스 성부는 순차 하행하고 있다. 마디 77-80에서는 A장조의 딸림조인 E장조로 전조가 이루어지며 마디 79-80에서는 성부수가 4성부에서 6성부로 늘어나 풍부한 음향적 효과를 낸다. 상성부와 하성부의 화음은 서로 반진행한다(악보 34).

<악보 34> 제4악장 마디 65-80

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 65-67) is marked *p* and includes the instruction '성부모방' (imitation of the vocal part). The second system (measures 68-72) features a *cresc.* marking and the instruction '순차진행' (sequential progression). The third system (measures 73-77) is marked *f*. The fourth system (measures 78-80) is marked *sf*. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks. At the end of the third system, the chord progressions are indicated as A: V/V and E: V.

제2주제는 마디 81-90으로 제1주제의 딸림조인 E장조에서 등장한다. 새로운 음형 d(♪ ♯♪ ♯♪ ♯)가 레가토로 이어져 조성과 성격면에서 제1주제와 뚜렷하게 대비된다. 단성으로 시작하다가 2성, 3성, 4성부로 성부수가 점차 확장된다. *p*로 시작되는 제2주제는 경과구의 마지막 박에 나타난 *sf*와 쉼여

림에서 뚜렷하게 대비되고 오케스트라의 호른 효과를 내는 마디 86-87의 *pp*의 4성부 화음과도 대비된다.⁶³⁾ 마디 89에서도 *f*로 썸여림의 대조가 나타나 연주시 섬세하고 세심한 썸여림의 표현이 요구된다(악보 35).

<악보 35> 제4악장 마디 81-90

종결구는 마디 91-113으로 음형 b와 3화음의 반주로 이루어졌다. 마디 91-97의 하성부에 나오는 E음이 지속음 역할을 하고 있다. 마디 98-100에서는 상성부, 마디 100-101에서는 하성부, 마디 102-103에서는 상성부, 마디 104-105에서는 하성부에서 B음의 지속음 효과가 나타나며 마디 107-109에서는 발전부의 주요 동기인 음형 e(♯♯♯)가 암시된다. 마디 113에서 제시부의 종결구가 마무리 된다(악보 36).

63) Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: a Short Companion*. (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 217.

<악보 36> 제4악장 마디 91-113

91 제1주제의 a음형

cresc. -

98 B음의 지속음 효과

p cresc. f fp cresc. -

음형 e

104 ff p pp

111 e 1. 2. (f) (pp)

Detailed description: The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of piano music. The first system (measures 91-97) features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. A 'cresc.' marking is present. The second system (measures 98-103) shows a 'p cresc.' marking followed by a 'f' dynamic, and then 'fp cresc.'. A circled chord in measure 103 is labeled '음형 e'. The third system (measures 104-110) starts with 'ff', then 'p', and ends with 'pp'. The fourth system (measures 111-113) shows a circled chord labeled 'e' and two endings: '1. (f)' and '2. (pp)'. Various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout.

제4악장의 발전부는 마디 114-231로 제1악장과는 달리 그 규모가 매우 크다. 마디 114-122는 발전부 도입을 위한 경과구로 발전부의 푸가 주제를 구성하는 새로운 음형 e를 소개하기 위해 첨가된 부분으로 볼 수 있다. 마디 114-120의 첫째 박까지 상성부의 소프라노 선율이 온음계로 순차 상승하는데, 화성구조를 볼 때 제1악장 제1주제를 상기시킨다. 마디 121에서 갑작스럽게 a단조로 전조된다(악보 37).

<악보 37> 제4악장 마디 114-122

마디 123의 베이스 성부에서 a단조로 주제가 제시되면서 4성 푸가가 시작된다. 푸가의 주제는 제1주제를 구성하는 음형 a와 b, 그리고 새로운 음형 e로 이루어져 있다. 주제의 응답은 마디 130의 테너 성부에서, 전통적인 바로크 시대의 푸가와 달리 3도 위인 C장조에서 나타난다.⁶⁴⁾ 마디 137에서는 알토 성부에서 d단조로 푸가의 주제가 다시 등장하고 마디 145에서는 소프라노에서 푸가 주제가 다시 a단조로 나타나 푸가가 계속 진행되며 조성이 빈번하게 바뀌는 것을 볼 수 있다. 대선율은 음형 b와 e로 구성되어 나타난다(악보 38).

64) 원래 전통적인 바로크 시대의 푸가에서는 주제(subject)가 제시되면 응답이 진정응답(real answer)이나 정조응답(tonal answer)으로 나타난다. 진정응답은 푸가 주제의 완전5도 위에서 정확하게 응답하는 것이고 정조응답은 푸가 주제의 4도나 5도 위에서 응답하는 것을 의미한다.

<악보 38> 제4악장 마디 123-154

123

Bass

am: a b e

130

Tenor

C:

137

Alto

dm:

145

Soprano

am: 35

152

마디 155부터는 베이스에서 다시 푸가의 주제가 나타나고 확대되는 것을 볼 수 있다. 마디 168-172에서는 테너 성부에서 응답이 이루어지는데, 이때

응답은 변형되고 축소된 형태이다. 마디 173부터 알토 성부에서 주제가 다시 한 번 등장하면서 푸가 선율의 제시가 종결된다. 마디 123-182에서 주제는 베이스, 테너, 알토, 소프라노, 베이스, 테너, 소프라노 성부의 순서대로 총 7번 제시된다(악보 39).

<악보 39> 제4악장 마디 155-181

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, corresponding to different vocal parts in a fugue. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system, starting at measure 155, is labeled '베이스의 푸가 주제 확대' (Expansion of the Bass Fugue Theme). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings like *sf* and *tr*. The second system, starting at measure 164, is labeled '테너 주제' (Tenor Theme) and includes the marking *dim.*. The third system, starting at measure 173, is labeled '알토 주제' (Alto Theme) and includes markings like *sempre p*, *tr*, and *cresc.*. The notation includes various fingerings and articulation marks throughout.

마디 182부터는 a와 b가 결합된 음형(♩♩♩)이 나타나 서로 대화하듯이 모방하며 진행된다. 상성부에서 시작되어 하성부까지 넓은 음역에 걸쳐 모방이 이루어진다(악보 40).

<악보 40> 제4악장 마디 182-193

182

189

a+b

a+b 연속 사용

마디 194-208은 16분음표의 음형 c가 중심이 되는 부분이다. 마디 194-200에서 음이 상행할 때 상성부와 하성부는 3도로 병진행하며 음이 하행할 때에는 6도로 병진행하는 것을 볼 수 있다. 마디 201-204에서는 내성이 3도 음정으로 상·하행을 반복한다. 마디 204-208에서는 성부가 서로 교환된다. 이 때 상성부에서 하성부로 교환되는 당김음 리듬은 제4악장 제1주제의 하성부에서 소개된 것이다(악보 41).

<악보 41> 제4악장 마디 194-208

마디 208-213에서는 베이스를 시작으로 테너, 알토, 소프라노 성부에서 음형 a와 b의 밀집모방(stretto)이 이루어진다. 마디 214부터는 음형 e의 변형인 음형 e'를 이용한 하행하는 패시지가 나오는데, 계속해서 약박에 사용된 sf로 인해 리듬에 변화가 나타난다. 마디 223-227에서 페달 포인트로 사용된 베이스의 E1음은 이 피아노 소나타에서 가장 낮은 음이다. 이 음을 시작으로 마디 228부터는 E장3화음의 상행 아르페지오가 펼쳐지는데 무려 6옥타브로 화려하게 전개되어 마디 231에서 E7음에 다다른다. 이 음은 이 소나타에서 가장 높은 음이다.⁶⁵⁾ 이 아르페지오는 A장조의 전조를 예고하며 재현부로 넘어가는 연결구의 역할을 한다(악보 42).

65) 베토벤은 이 곡을 영국 브로드우드 피아노로 작곡했는데, 이 피아노의 음역은 C1-F7까지 6 옥타브, 78건반에 이른다. 베토벤은 신형 피아노가 생길 때마다 페달과 음역 등 새로운 피아노의 기능을 최대한으로 고려했다고 한다. 백기풍·이봉기·김미경, 「베토벤 소나타 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」, p. 42.

<악보 42> 제4악장 마디 208-231

208

밀집모방

213

220

Contra E

227

E 장3화음의 아르페지오

E음의 페달 포인트 a: V

마디 232-305는 재현부로 마디 232-239까지는 제시부의 제1주제를 A장조로 똑같이 재현하고 있다. 마디 240-250에서는 제1주제가 베이스 성부에서 반복되는데, 이 때 상성부에서는 제1주제의 전위형이 나타난다. 음형 c로 이루어진 부분은 길이와 성부수에 있어 크게 확대된다. 이 부분은 마디 244부터는 단선율로, 마디 246에서는 6도 병진행의 2성부로, 그리고 마디 247부터는 3성부로 확장되는데 결과적으로 3화음의 제1전위형의 병진행 형태를 보여준다(악보 43).

<악보 43> 제4악장 마디 239-251

239 제1주제의 전위형
p dolce poco espressivo

245 베이스에서 제1주제 선율 등장,
 테너 페달포인트
Cresc.

250

경과구는 마디 252-269로 A장조의 완전4도 위인 D장조로 전조되어 재현된다. 제2주제는 마디 270-279에서 A장조로 재현된다.

재현부의 종결구는 마디 280-305까지이다. 제시부의 종결구는 E장조였으나 재현부의 종결구는 으뜸조인 A장조로 나타나고 코다로 가는 경과구의 역할을 한다. 마디 287-294에서는 E음의 페달 포인트가 상성부와 하성부에 번갈아가며 나타난다. 마디 303-304에 나타난 음형 e가 종결구를 마무리한다. 이 음형은 이후 코다 a의 주요 모티브가 된다(악보 44).

<악보 44> 제4악장 마디 280-304

280

A: I

286

p cresc.

291 E음의 지속음 효과

fp cresc. *ff* *p*

297

V 음형 e I

코다는 마디 305-361이다. 코다는 a, b, c의 세 부분으로 구분되는데, 코다의 a부분인 마디 305-313은 경과적 성격이 강하다. 음형 e가 하성부에서 지속적으로 반복되며 상성부에서는 제1주제의 음형 a+b(♩♪♪)가 반복적으로 나타난다(악보 45).

<악보 45> 제4악장 마디 305-313

코다 b부분은 마디 313의 마지막 음에서 마디 338까지이다. 이 부분은 음형 a로 시작되는데 마디 313-314에서는 *ff*로, 마디 315-316에서는 *p*로 다이내믹과 음역이 대비되면서 F장조로 다시 전조된다. 이어 음형 a와 b로 이루어진 푸가의 주제 요소가 하성부에서 등장하고 상성부로 이동하면서 반복된다. 이 푸가의 주제 요소는 재현되지만 푸가로 발전하지는 않는다. 조성은 F장조에서 마디 323에 이르러 A장조로 전조된다. 마디 320-321과 마디 324에서 상성부와 하성부의 3도 병진행이 나타난다(악보 46).

<악보 46> 제4악장 마디 313-327

Musical score for measures 312-327. Measure 312 includes dynamics *ff*, *p*, and *mp*. Measure 319 includes the marking *A: V* and *cresc. ♯*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps.

마디 332-338에서는 상성부의 선율이 하성부에서 모방되고 다시 상성부에서 모방되는 방식으로 전개된다(악보 47).

<악보 47> 제4악장 마디 328-338

Musical score for measures 328-338. Measure 328 includes dynamics *ff*, *p*, and *mp*. Measure 336 includes the marking *f*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps.

코다의 c부분은 마디 339-361이다. 음형 c로 이루어진 마디 339-344에서는 상성부와 하성부가 3도 음정으로 병진행하고 간헐적으로 음형 a'가 소프라노와 베이스 성부에 나타난다. 마디 344-346에서는 음형 a'가 하행하면서 모방된다(악보 48).

<악보 48> 제4악장 마디 339-346

The image shows a musical score for measures 339-346. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 339-341, and the second system covers measures 342-346. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamics like *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. In measure 342, the label '음형 a'' is placed above the treble clef staff. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace).

마디 347부터는 *p*의 셈여림으로 하성부의 트릴이 시작되어 점점 작아지고 느려지면서 지속되고 상성부에서는 주제에 사용되었던 동기가 서로 다른 음역대를 자유롭게 오르내리며 나타난다. 마디 350부터 첨가된 베이스의 E음은 조성이 A장조임을 분명하게 한다. 마디 359-361에서는 *ff*로 으뜸화음의 상행진행을 사용하며 강렬하게 정격종지로 곡을 끝맺는다(악보 49).

<악보 49> 제4악장 마디 347-361

347

p *dimin.* *pp*

A: V 트릴음형

354

pp *ritar.* *dan - - - do* *Tempo I* *ff*

VI. 결론

빈 고전주의를 대표하는 작곡가이자 뛰어난 피아니스트였던 베토벤은 모두 32곡의 피아노 소나타를 남겼다. 그의 피아노 소나타는 베토벤이 어떻게 고전주의의 음악형식과 양식을 수용하고 발전시켜 낭만주의라는 새로운 시대의 문을 열게 되었는지 그 발전과정을 매우 잘 보여준다는 점에서 역사적으로 매우 중요한 의미를 갖는다. 특히 그의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>는 낭만주의의 시작을 알리는 그의 후기 양식으로 작곡된 첫 번째 작품으로 이러한 양식상의 변화를 가장 잘 보여주는 작품 가운데 하나이다.

베토벤은 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>을 4악장으로 구성했다. 그는 전통적인 고전 소나타 형식의 틀을 유지하고 있지만 각 악장의 무게감과 성격면에서 새로운 변화를 시도했다. 또한 제3악장과 제4악장 사이에 제1악장의 주제를 등장시켜 전체 악장의 유기적 연결을 꾀하는 순환구조를 사용했다.

제1악장은 제시부, 전개부, 발전부, 재현부, 코다로 구성된 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다. 그러나 각 부분이 명확하게 구분되지 않고 환상곡풍의 성격이 강하다. 두 개의 주제가 사용되기는 하나 주제의 뚜렷한 대비가 나타나지 않고, 발전부가 이전의 소나타에 비해 상당히 축소되었다. 당김음과 페달 포인트의 사용은 이 작품에서 두드러지는 특징인데, 이는 리듬의 다양성과 풍부한 음향효과를 얻기 위한 것이라 할 수 있다. V도 화음으로 시작하는 화성을 구사하고 허위중지를 사용해 조성을 모호하게 만들고 이전의 소나타에서 볼 수 없던 9화음을 사용하는 등 색채감이 풍부한 화성어법도 돋보인다.

제2악장은 다 카포에 의한 A-B-A의 3부 형식으로 되어 있다. 보통의 스

케르초 악장 대신에 행진곡을 삽입한 것이 특징이다. 행진곡풍의 A부분은 붓점 리듬과 도약진행으로 힘찬 느낌을 준다. 반음계적 선율 진행이 특징적이다. B부분은 트리오로 선율적인데, 카논기법이 적용되었다. 폭 넓은 음역대와 페달 포인트, 트레몰로, 그리고 긴 페달의 사용으로 풍부한 음향·음색 효과를 보여준다. 이외에도 크로스리듬의 사용이 나타난다.

제3악장은 느린 악장으로 제4악장의 서주부 역할을 한다. 카논기법이 사용되어 폴리포니 짜임새로 되어 있으며, 화성적으로는 감7화음과 반음계의 사용이 특징적이다. 이외에도 베토벤은 카덴차를 삽입하여 구조의 엄격성에서 벗어나고자 하였고 악보에 ‘una corda’와 ‘tre corda’의 사용을 직접적으로 지시하여 합머클라비어의 새로운 음색 가능성을 시험하기도 하였다.

제3악장에 이어 ‘attaca subito’로 쉼 없이 연결되는 제4악장은 소나타 알레그로 형식으로 되어있다. 발전부와 코다의 규모가 크게 확대되었다. 이 악장의 가장 중요한 특징은 발전부를 푸가로 구성했다는 점이다. 바로크 푸가의 엄격성에서 벗어난 자유로운 조성의 사용은 새로운 푸가의 가능성을 보여주었다.

베토벤의 <피아노 소나타 제28번 A장조 Op. 101>은 고전주의 소나타의 엄격한 틀을 벗어난 자유로운 형식 구성, 대위법과 푸가의 응용, 새로운 화성과 전조의 사용, 당김음을 이용한 다양한 리듬구성, 폭 넓은 음역대의 사용, 페달 포인트를 이용한 음향적 효과를 통해 표현력이 풍부한 새로운 음악세계를 제시한다. 낭만주의로 나아가는 문을 연 것이다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 김문정. 「고전 피아노 문헌」. 서울: 동덕여자대학교, 2013.
- 김미옥·차호성·오희숙. 「피아노문헌 연구 1」. 서울: 심설당, 2012.
- 김 연. 「음악이론의 역사」. 서울: 심설당, 2006.
- 김용환. 「19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- 김혜정. 「서양음악의 흐름」. 서울: 도솔, 2002.
- 민은기·박을미·오이돈·이남재. 「서양음악사 2」. 서울: 음악세계, 2014.
- 박유미. 「피아노문헌」. 서울: 음악춘추사, 2011.
- 백기풍·이봉기·김미경 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」. 서울: 작은우리, 1993.
- 이남재·김용환. 「18세기 음악」. 서울: 음악세계, 2006.
- 조수철. 「베토벤의 삶과 음악세계 - 고난을 헤치고 환희로-」. 서울: 서울대학교 출판부, 2002.
- _____. 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」. 서울: 서울대학교 출판부, 2007.
- 허영한·김문자. 「들으며 배우는 서양음악사 2」. 서울: 심설당, 2006.
- 홍세원. 「고전과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- _____. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.
- Georgii, Walter. *Klaviermusik*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1984.
- Gillespie, John. 김경임 역. 「피아노 음악」. 대구: 계명대학교, 1996.

- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners*. Belmont, CA: Cengage Learning, 1996.
- Grout, D. J. · C. V. Palisca · J. P. Burkholder. 민은기 외 역. 「그라우트의 서양음악사」 제 7판. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Kennan, Kent. 나인용 역. 「대위법-18세기양식」. 서울: 세광음악출판사, 1981.
- Kinsky, Georg · Hans Halm. *Das Werk Beethovens. Thematisches-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. München: G. Henle Verlag, 1955
- Kirby, F. E.. 김혜선 역. 「건반음악의 역사」. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Loesser, Arthur. 김경임 역. 「피아노와 사회」. 대구: 계명대학교 출판부, 1988.
- Newman, William S.. *The Sonata in the Classic Era*. New York: W. W. Norton, 1983.
- Pauly, Reinhard G. 김혜선 역. 「고전시대의 음악」. 서울: 도서출판 다리, 2000.
- Riezler, Walter. 나주리·신은선 역. 「베토벤」. 서울: 음악세계, 2007.
- Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: a Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Schifman, Jeremy. 김병화 역. 「베토벤, 그 삶과 음악」. 서울: Photonet, 2009.
- Stanly, Glenn. *The Cambridge Companion to Beethoven*. London: Cambridge University Press, 2002.
- 諸井三郎, 권기택·김성남 역. 「베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구」. 서울: 세광음악출판사, 1986.

<논문>

- 권순호. “고전·낭만음악의 종합적 비교 고찰.” 『음악과 민족』 제 10호 (1995), pp. 325-358.
- 김소미. “Beethoven Piano Sonata in A Op.101의 분석 및 연주기법 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2001.
- 김은정. “L. V. Beethoven Piano Sonata Op.101, No.28에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2004.
- 장은주. “베토벤의 피아노 소나타 작품 101과 첼로 소나타 작품 102-1의 비교 분석 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2004.
- 정보연. “L.v.Beethoven의 Sonata in A Major, Op.101 관한 분석 연구.” 전남대학교 석사학위논문, 2008.
- 정지혜. “Beethoven Piano Sonata in A Major Op. 101에 관한 연구 분석.” 충신대학교 석사학위논문, 2007.

<사전>

- 박세원. 「음악용어사전」. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. Ed by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001.

<인터넷 사이트>

- https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%A3%A8%ED%8A%B8%EB%B9%84%ED%9E%88_%ED%8C%90_%EB%B2%A0%ED%86%A0%EB%B2%A4#.ED.94.BC.EC.95.84.EB.85.B8.EA.B3.A1.2C_.EC.8B.A4.EB.82.B4.EC.95.85.EA.B3.A1
2016. 4. 7. 검색.

<악보>

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten* Bd. II. München: G. Henle Verlag, 1980.

_____. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: C. F. Peters, 1920.

Abstract

An analytical Study on
Piano Sonata No. 28 Op. 101 in A Major
by Ludwig van Beethoven

Kim, So Ra
Major in Instrumental Music
Department of Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) who lived in the era of rapid historic change due to the French Revolution from the late 18th century to the early 19th century is a profound composer who bridged Classicism and Romanticism. Throughout his whole life, Beethoven composed a total of thirty-two piano sonatas that very well reflect the transition of Beethoven's composing form from Classicism to Romanticism.

Beethoven's piano sonatas are divided into early (1776-1802), middle (1802-1816), late(1816-1827) works according to his composing form. In his early, stage Beethoven was influenced by Viennese classical School composers, Franz Joseph Haydn(1732-1809) and Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791) while establishing his own style of music; and in the middle stage, based on the form, he expanded the sonata structure and

left more original and distinctive pieces. In his late period when Beethoven completely lost his hearing, he composed heavily subjective works that were meditative and internal.

Beethoven's *Piano sonata No. 28 A major Op. 101* was completed in 1816 and was the first of his late period works. It reflects Beethoven's late Romantic style so well that it expresses internal emotions freely. This piece consists of a total of four movements and the characteristics of each are as follows.

Firstly, the first movement is a sonata form that used lyrical melodies. Because of using lyrical melodies, it has a fantasia-like character. The characteristic contrast of the theme is unshown and the development part is significantly reduced compared to the previous work. There are syncopations and pedal points throughout the entire movements for a variety of rhythms and sound effects.

The second movement is a three-part form of trio. It is characterized to use dotted note and cross rhythm; The range of note is expanded, and canon form and polyphonic vocal progress are shown.

The third movement is a slow movement and plays an introduction role of the fourth movement. Beethoven used a rich abundant chord, inserting a free cadenza and using the pedal effectively to maximize the expressiveness.

The fourth movement followed by the third movement, which played with no pause, is made up of a sonata form. Especially by inserting a fugue in the development, a new structural attempt was made which has never been shown in the traditional sonata form before. Between the third and the

fourth movement, Beethoven used the theme of the first movement and the cyclic structure throughout the whole music, which gave an organic correlation to the whole music.

Beethoven's *Piano Sonata No. 28 A major Op. 101* maintains the traditional form which is the sonata form; however, partially it expresses the internal subjectivity through the free form beyond that stereotype. Overall, Beethoven's works exceeded the form of the existing era and opened a new era, which is Romanticism.