



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](#)

논문 개요

본 논문은 고전 음악의 완성자이자 고전음악과 낭만음악의 교량 역할을 한, 베토벤의 32개 피아노 소나타의 1악장을 연구범위로 하여 알레그로 소나타의 발전과정에 나타난 탈 전형적 유형에 관한 연구이다.

소나타는 베토벤이 전 생애를 걸쳐 썼던 고전음악의 대표적 기악형식이며, 그 자체가 피아노 음악의 발전사이자 베토벤 작곡양식의 발전과정을 요약적으로 볼 수 있는 중요한 작품이다.

본 논문의 핵심 과제는 알레그로 소나타 형식으로 되어있는 32개 피아노 소나타의 각 1악장들을 분석함으로써 알레그로 소나타의 전형을 벗어난 작품들을 찾아 유형화하는 것이다.

본 논문의 서론에서는 연구의 주제와 방법에 대해, 본론에서는 소나타의 역사와 형식에 대하여 언급하고 고전주의 알레그로 소나타 형식에 대해 이론적 배경을 문헌 연구를 통해 제시한다.

또한 32개의 베토벤 피아노 소나타의 시기적 구분에 따른 형태와 발전 모습을 고찰하며, 베토벤 이전의 하이든과 모차르트 소나타의 유형에 대해 알아보고, 베토벤이 그들로부터 받은 영향과 새로운 발전, 변화의 유형이 무엇인지 알아본다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 본론	
1. 소나타 양식의 발생과 변천	3
1-1. 소나타 양식의 정의	3
1-1-1. 알레그로 소나타 형식	7
1-2. 초기 고전 소나타	10
1-2-1. 하이든의 고전 소나타	10
1-2-2. 모차르트의 고전 소나타	12
1-3. 베토벤 소나타의 시기별 특징	14
1-3-1. 초기 베토벤 피아노 소나타	16
1-3-2. 중기 베토벤 피아노 소나타	18
1-3-3. 후기 베토벤 피아노 소나타	21
2. 베토벤 32 피아노 소나타 1악장 알레그로 소나타 형식의 탈 전형적 양상	
2-1. 변주곡(Variation)으로 대치된 작품의 유형	23
2-2. 환타지(Fantasia)로 대치된 작품의 유형	30
2-3. 제 1,2주제 외의 주제가 더 나타나는 작품의 유형	34

2-4. 독립된 서주부가 나타나는 작품 유형	44
2-5. 성악적 레치타티보와 기악적 카덴자가 나타나는 작품 유형 ...	49
2-6. 허위 재현적 표현이 쓰인 작품 유형	58
2-7. 소나타에 표제음악 성격을 보이는 작품 유형	62
2-8. 곡의 빠르기를 미뉴에트로 지정한 작품 유형	65
2-9. 후기 베토벤 피아노 소나타의 소나타 형식에서의 탈피 현상 ...	67
Ⅲ. 결 론	70

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 서양음악사에 있어 중요한 위치를 차지하는 작곡가이자 피아니스트다. 그는 고전주의 음악을 완성함과 동시에 낭만주의 음악으로의 교량 역할을 한 작곡가로 평가된다. 그는 교향곡과 실내악 그리고 독주악기인 피아노에 이르기까지 창작의 전 분야에서 두각을 나타내었고 또 인정받았다.

베토벤은 전 생애에 걸쳐 32개의 피아노 소나타를 작곡하였으며 그 속에서 새로운 각도로 대담한 변화를 시도하였다. 그는 그만의 창조적 기질에서 나오는 진보적인 아이디어를 피아노 소나타에서 시도함으로써 전형적인 고전 소나타의 틀 위에 그만의 피아노 소나타 영역을 확장시켜 나갔다.¹⁾

때문에 32개의 피아노 소나타는 피아노 음악의 구약성서라 불리는 바하(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 평균율 클라비어곡집(Das Wohltemperiertes Klavier)과 비견되며 피아노 음악의 신약성서라 일컬어질 만큼 음악사에서 중요한 위치를 차지하고 있어 현재에도 많은 연구와 연주가 이루어지는 작품이다.

베토벤의 창작기인 고전주의 시대 음악은 3부분 형식, 소나타 형식, 론도, 주제와 변주 등 몇 가지 형식으로 제한되어있었다. 1750년에서 1820년 사이에 작곡된 작품들 중, 이 형식들로 작곡되지 않은 것은 사실상 거의 없다. 3부분 형식은 바로크 시대 다카포 아리아에서 널리 쓰였을 뿐 아니라 중세음악에서도 자주 발견되며, 론도 역시 중세 시대 춤곡과 노래에 그 바탕을 두고 있다. 주제와 변주도 고대부터 계속 사용되어 온 형식이다. 이중 소나타 형식만이 사실상 고전주의 시대에 탄생한 유일한 형식으로 고전 음악에 있어 가장 중요한 부분을 차지한다.

1) Willi Apel, **피아노 음악사**, 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광음악출판사, 1995, p.184

이 중 알레그로 소나타 형식은 여러 악장으로 구성된 전체 작품을 말하는 소나타 가운데 한 악장 형식으로 피아노 소나타 뿐만 아니라 교향곡과 현악 4중주 같은 고전주의 기악 장르의 첫 악장으로도 사용되었다.

본 논문에서는 서양음악사의 대표적인 형식들 중 소나타 형식을 베토벤의 32개의 피아노 소나타 1악장을 연구함으로써 소나타 알레그로의 탈 전형적인 특징을 보이는 작품을 찾아보고 이를 유형화해 보았다.

이에 논문의 전개는

첫째, 소나타 양식의 발생과 발전과정을 알아보고, 이 논문의 주제가 되는 1악장 알레그로 소나타 형식에 대해 알아본다.

둘째, 베토벤 이전의 초기 고전 소나타에 대해 알아보고, 베토벤의 피아노 소나타를 초기, 중기, 후기로 나누어 그 변화과정을 살펴본다.

끝으로, 베토벤의 32 피아노 소나타 1악장을 분석하여 알레그로 소나타 형식에서 벗어나는 특징들을 찾아보고 유형화함으로써 그의 작곡기법의 변화와 특징을 구체화 하는 것으로 결론지었다.

II. 본 론

1. 소나타 양식의 발생과 변천

1-1. 소나타 양식의 정의

근세 음악에서 보이는 소나타 형식의 명료함에 비해 소나타의 역사는 이 용어의 역사가 그 장르 자체의 역사와 일치하지 않는다는 사실로 인해 매우 복잡한 양상을 띤다.²⁾

소나타는 대개 3~4개의 악장으로 구성된 피아노 곡 이거나 피아노 반주를 가진 플룻, 바이올린, 첼로 등을 위한 작품을 지칭하기도 하는 반면 16세기에는 거의 모든 종류의 합주 기악음악을 지칭하는 극히 일반적 용어로 소나타라는 용어를 사용했으나 어떤 특정한 형식을 뜻하는 것이 아니었다. 이러한 현상의 원인 중 하나는 16세기 말, 기악음악이 급속도로 발전하게 되자 수많은 용어들이 혼란스럽게 적용되는 일이 발생했던 데에서 찾을 수 있다. 칸타타(cantata)가 ‘노래하다(cantare)’라는 이탈리아어에서 유래된 것처럼, 소나타(sonata)는 ‘울리다(sound), 연주하다(play)’라는 말에서 연유된 것으로 성악곡인 칸타타와 대조되는 말로 기악곡의 총칭으로 사용되기 시작하였다.³⁾

13세기부터 소나타의 전신이라고 할 수 있는 소나드(sonade)라는 말이 사용되었는데, 단순히 ‘기악작품’이라는 의미로 쓰였다.

대략 15세기까지는 이 단어가 사용된 후 16세기에는 영국에서 세네트(sennet)라는 단어가 나타나고 독일에서는 트럼펫 팡파르를 가리키는 것으

2) Douglass M Green, *Form in Tonal Music*, second edition, 박경중 역, 서울: 삼호출판사, 1990, p.180

3) Leon Stein, *음악형식의 분석 연구*, 박재열, 이영조 역, 서울: 세광음악출판사, 1991, p.122

로 조나다(sonada)라는 말이 사용된다. 또한 스페인의 류트 연주자이자 작곡가였던 루이 밀란(L. Milan)이 궁정의 우아한 춤곡인 파반(pavan)과 즉흥양식의 기악곡인 환타지아(fantasia)를 가르켜 조나다(sonada)라고 부르고 있으며, 이탈리아의 작곡가인 조반니 가브리엘리(Giovanni Gabrieli)의 ‘소나타 피아네 포르테’(sonata pian’ e forte, 1597)의 곡명으로도 사용되었다.⁴⁾

소나타는 일반적으로 16세기 이탈리아에서 나타난 성악음악의 기악곡 편곡에 그 역사적 뿌리를 두고 있는데 17세기 바로크(baroque) 소나타의 전신으로 르네상스 시대부터 계승된 칸초나(canzona)가 그것이다. 16세기 말 대위법적 기악음악이 지배적 형식이었던 칸초나는 처음에는 오르간을 위한 곡으로 작곡되었고 1580년경부터는 합주 칸초나도 작곡되기 시작하는데, 오르간 칸초나가 푸가(fugue)로 발전해 가는 반면에 이 합주 칸초나로부터 바로크 시대의 소나타가 발전되어 나온다. 1620년 이후에는 칸초나라는 명칭은 점점 사용하지 않게 되면서 17세기부터 칸초나에서 소나타로 발전해 가는 과정은 외형적으로는 악장의 수가 점점 줄어들고 각 악장의 길이가 점점 늘어나는 것으로 요약할 수 있다. 그러나 17세기 중반 이후 다악장 구조의 소나타가 지배권을 확립하게 되며, 악장의 수와 순서는 17세기 말경에 이르러 느림-빠름-느림-빠름의 4악장 구조로 표준화된다. 또한 이 무렵에는 악장들이 주제적 유사성에서 벗어나 주제적으로 완전히 독립하는 방식도 규칙으로 자리 잡는다.⁵⁾ 이렇듯 바로크 소나타의 형식은 칸초나의 부분들이 길어지고 독립화 되면서 만들어진 음악이다.

주제의 대립에 의한 대조적 양식을 띠며 기악 용어의 총칭으로 사용되었던 바로크 소나타는 다성부 성악곡을 독주 악기와 건반악기로 연주하는 기악 앙상블 음악을 의미하기도 했는데 그 대표적인 예로 트리오 소나타(trio

4) H. M. Miller, *서양음악사*, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사, 1987, p.132

5) 백병동, *대학음악이론*, 현대음악출판사, 서울, 1990, p.231

sonata)를 들 수 있다. 17세기 앙상블 음악의 대표적인 트리오 소나타는 1670년 이후 소나타의 가장 흔한 악기 편성인 고음 성부의 2대의 바이올린과 베이스와 화성을 채워 넣는 바소 콘티누오(basso continuo), 즉 통주저음으로 구성되었다고 해서 트리오 소나타라고 한다. 트리오 소나타는 악기 편성과 음악적 내용, 연주회 장소의 차이에 따라 두 가지로 나뉘는데 이는 1660년경에 코렐리(A. Corelli, 1653-1713)에 의해 정형화 된다.⁶⁾

그 첫째로 궁정용 음악이나 사적인 용도를 위해 만들어진 실내 소나타(sonata da camera)를 들 수 있는데 이것은 서주적 악장에 양식화된 셋 또는 여러 개의 대조적인 춤곡이 붙여진 모음곡 형식으로 알라망드(Allemand)·쿠랑트(couran)·사라방드(Sarabande)·지그(gigue)·가보트(gavotte)와 같은 악장으로 구성 되어있다. 두 번째로 주로 미사(missa)의 일부분이나 악장 사이의 간주음악과 예배의 전주곡으로 사용된 교회 소나타로(sonata da chiesa)이다. 이것은 4개의 악장으로 되어있으며 각 악장은 느리고(장중하고 모방적), 빠르고(푸가), 느리고(선율적, 호모포니적), 빠른(푸가) 형태로 이루어져있다. 각 악장들은 두 부분으로 나뉘며 각 부분들은 반복되고 모든 악장들은 같은 조성을 갖는다.⁷⁾

바로크 후기에는 교회 소나타와 실내 소나타의 형식상의 구별은 모호해지고, 일반적으로 소나타라고 하는 악곡은 종종 몇 개의 악장을 위해서는 춤곡 명칭을, 다른 악장을 위해서는 템포의 지시를 나타내는 것만으로 되었다. 이러한 악장구성의 다양성을 기초로 하여 느림-빠름-느림, 또는 빠름-느림-빠름으로서 3악장 구성이 지배적이였다. 소나타의 다악장 형식이 서서히 성립되어 갈 무렵 제 1악장에 주로 사용되는 알레그로 소나타 형식(allegro sonata form)은 도메니코 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757)의 소나타에서 기초가 나타나기 시작했다. 스카를라티는 550여 곡의 건반 악기

6) Joseph Wechsberg, **해설음악사**, 홍세원 역, 연세대학교 출판부, 2000, p.107

7) Ulrich Michels, **음악은이**, 홍정수, 조선우 역, 세광음악출판사, 서울, 1995, p.149

소나타를 작곡하였는데 거의 단악장으로 되어있는 것이 특징이다. 그의 단악장 작품들의 전체적인 형식상 구조는 순환 2부분형식(rounded binary)을 바탕으로 하여 18세기 고전주의 시대의 소나타 알레그로라는 규범적인 형식체계를 정립하게 된다.

18세기에 초에는 북부 독일의 작곡가를 중심으로 일어난 '진실하고 자연스런' 감정 표현을 추구하여, 갑작스런 화성변화와 뜻밖의 전조, 돌연한 스포르잔도(sforzando)와 액센트(accent) 등의 사용으로 음악에서의 다양한 표현을 보여주는 감정과다양식(empfindsamer stil)⁸⁾과 함께 등장한 전고전주의(pre-classicism)시기와 연결된다. 이 시기의 대표적 작곡가는 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)를 들 수 있다. 그의 건반악기 소나타는 빠름-느림-빠름의 3악장 구성을 토대로 한다. C. P. E. 바흐의 초기 소나타는 순환 2부분 형식으로 바로크적인 특성인 모방기법, 대위법적 스타일의 주제 사용, 바소 콘티누오(Basso continuo)의 순차진행 등이 많이 나타나는데 반해 후기 소나타 형식은 제1악장에 발전부 및 재현부가 나타나는 고전주의 알레그로 소나타 형식의 원리가 그대로 나타난다. ⁹⁾18세기 초의 전고전주의 시기를 거쳐 18세기 말의 고전주의(Classicism) 소나타 형식은 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 베토벤에 의해 그 위치가 확고해졌으며 소나타라는 의미는 고전주의 시대의 소나타 형식을 포함하고 있는 고전주의의 대표적 음악 장르로 발전하게 된다.

9) 김경임, *피아노 소나타*, 경북대 출판부, 대구, 1997, p.24

1-1-1. 알레그로 소나타 형식

알레그로 소나타 형식을 설명하기 전에 제1악장인 알레그로 소나타 형식을 포함하는 ‘소나타’에 대해 알아보겠다.

소나타란 비교적 큰 다악장의 악곡을 의미한다. 그 중에서 적어도 한 개의 악장 대개는 제 1악장은 알레그로 소나타 형식(allegro sonata form)으로 되어 있다. 비교적 큰 제 1악장과 마지막 악장 사이에 대개 리트(lied)요소와 춤곡의 요소를 즐겨 사용하고 있는 1개 혹은 2개의 중간 악장이 있다. 중간 악장이 단 1개일 경우 중간 악장은 느린 것이지만, 2개일 경우 느린 곡 외에 미뉴에트(minuette)라든지 스케르쪼(scherzo)가 쓰인다.

이와 같은 일반적인 소나타의 형태를 정리해 보면 다음과 같다.

1악장- 알레그로 소나타 형식

2악장- 안단테(Andante) 또는 아다지오(adagio)

3악장- 미뉴에트 또는 스케르쪼

4악장- 알레그로 소나타 형식 또는 론도 형식이나 변주곡(variation)

다음은 베토벤의 피아노 32개 소나타의 1악장 중 알레그로 소나타 형식의 탈 전형적 양식이 나타나는 작품을 알아보기에 앞서 일반적인 알레그로 소나타 형식에 알아보도록 하겠다.

고전음악에서 3,4악장으로 구성되어진 소나타형식의 제1악장은 대개 알레그로로 표시된 빠른 템포로 쓰여 있다. 이는 소나타형식을 바탕으로 쓰인 고전음악 작품인 실내악 교향곡등과 마찬가지로 하이든과 모차르트, 베토벤의 피아노 소나타 1악장에서도 나타나는 고전음악의 전형적 양식이라 하겠다. 소나타형식이라는 명칭은 이것이 다 악장의 기악곡(소나타)에서 중심역할을 하는 제1악장에 사용된 데에서 왔다. 또한 자주 알레그로 악장에 쓰인다는 의미에서 알레그로 소나타 형식이라고 지칭되기도 한다.¹⁰⁾

알레그로 소나타형식의 1악장은 빠르고 규모가 클 뿐 만 아니라 역동성을 갖추고 있어서 대개 해당 작품의 중심적 역할을 한다. 이것은 최고의 비중을 첫 악장에 집중시키는 것으로, 화성의 양극성, 주제적 소재 그리고 짜임새를 확대 시키는 형태를 보여주고 있다.¹¹⁾

알레그로 소나타 형식은 고대 이탈리아 바로크 시대의 기악곡에 있어서 두도막 또는 세도막 형식에서 발달한 것으로 제시부, 발전부, 재현부등 3개의 부분으로 이루어진다. 때로는 느린 서주부가 올 수도 있는데, 이는 건반악기 음악에서보다 실내악곡과 교향곡에서 더 흔히 볼 수 있는 현상이다. 또 상대적으로 긴 코다가 붙지만, 서주부와 함께 부가적 부분으로 처리된다.¹²⁾ 제시부는 악장의 주제적 소재를 제시한다. 제1주제 부분은 그 악장의 으뜸조로 쓰인다. 이 소재에는 딸림 조로의 조바꿈(단조로 쓰인 악장일 경우는 관계장조)을 동반해서 경과구라고 하는 연결부가 이어지고, 다음에 제2주제가 대조적인 조로 나타난다. 제1주제의 구조는 대체로 전개적인 요소를 갖춘 반복적 악구나 악절로 이루어져 있지만, 그 밖의 대용 악절이나 여러 요소의 결합으로 이루어져 그 길이가 확대된 것도 있다. 제1주제 또는 주제군의 형성은 그 주제의 제시만으로 끝나는 것도 있지만, 대부분의 경우는 그것을 확립하고 강조하는 확대 부분이 더해짐으로써 주제의 마무리를 짓고 있어서 경과구로 연결된다.¹³⁾

주제가 각기 다른 조성으로 제시되는 제시부는 으뜸조의 제1주제와 딸림조의 제2주제가 조성에서 뿐만 아니라 선율적 성격에서도 대비되는 것이 일반적이다. 제1주제는 도약진행이 많으며 특징 있는 리듬으로 남성적인 성격이다. 제2주제는 순차적 진행과 단순한 리듬이 지배적이기 때문에 여성적 성격을 지니고 있다. 주제 사이의 경과구는 제1주제를 계속 진행시키고 새

10) 이동남, 조효임, 주대창, 새로운 음악통론, 서울: 학문사, 1998, p.163

11) Rosen Charles, 다양한 소나타 형식, 강순희 역, 서울: 수문당, 1995, p.98

12) 김진우, 새 음악이론, 서울: 아름음악출판사, 1995, p.169

13) 윤양석, 음악형식론, 서울: 세광음악출판사, 1986, p.145

로운 동기 재료를 발생 시킨다. 이때 제2주제로 가기위한 전조가 이루어진다. 제시부에 있어서 가장 중요한 현상은, 위에서 보았듯이 음악이 으뜸조에서 시작해서 대립적인 조로 진행하고 그 조로써 종지한다고 하는 조성적 경과이다. 14)

발전부는 제시부로부터 재현부라 불리는 제시부의 반복까지 실제로 이어주는 경과부이다. 발전부에서는 제시부에 소개되었던 모든 주제의 단편적인 동기나 또는 주제적인 내용전체를 확대 발전시킨다. 이는 이전의 동기 및 보조 요소들을 잘게 쪼개고 재구성하여 극적인 발전을 고조시킨 후 본래 시작했던 으뜸조로 서서히 돌아가기 시작하여 재현부로 연결한다. 15)

소나타 형식을 3부분구조로 볼 때 제 2부분을 이루는 발전부는 중간의 대조적인 부분이 될 것이다. 대체로 일련의 하위단락들로 나누어지며, 각 단락은 하나의 악구, 악구사슬, 악구집합, 악절 등으로 구성된다. 발전부의 소재는, 제시부와 같은 표준적인 구상을 갖지 않는다. 작곡가가 적당하다고 판단하는 어떤 것으로라도 구성된다. 그것은 제시부의 주제들로부터 유래한 동기이거나, 또는 경과부의 요소만으로도 기초할 수 있다. 16)

발전부의 전체는 대개의 경우 다음과 같은 특징을 보인다. 첫 번째로 원격조로 끊임없이 조바꿈을 하여 제시부에서 사용한 조를 피하고, 특히 으뜸조는 사용하지 않는다. 이것은, 으뜸조는 재현부 전체를 지배하기 때문이다. 17) 두 번째로 제시부에서 사용한 동기를 구분하여 얻은 부분 동기를 새롭게 결합하여 발전시키거나, 대위법적으로 발전시킨다. 이런 기법이 제시부와 재현부에서도 사용될 수 있으나 주로 발전부에서 사용되어 지는 이유는 소나타 형식의 전체 구조상 대조를 이루는 부분이 발전부이기 때문에 위에 언급한 발전적 기법들이 발전부에서 많이 사용되고 있다. 18)

14) Ulrich Michels, *음악은이*, 조선우, 홍정수 역, 서울: 음악춘추사, 2000, p.151

15) Roy Bennett, *음악형식론*, 하재은 역, 서울: 아트소스, 1989 p.72

16) Douglass M Green, *Form in Tonal Music*, second edition, 박경중 역, 서울: 삼호출판사, 1990, p.240

17) F .J .Lehman, *음악형식과 분석*, 이성천 역, 서울: 수문당, 1979, p.56

재현부는 말 그대로 앞의 제시부가 다시 나타나는 형태로 제시부의 내용들을 약간 다르게 재현 또는 반복한다. 하지만 곡의 마감을 으뜸조로 하기 위하여 제시부에서 와서는 다르게 제 2주제가 으뜸조로 옮겨져 나타난다. 코다는 제시부에 사용하였던 주제가 쓰여 지는 것이 흔하나 종결 자체의 새로운 주제를 만들어 쓰기도 한다.

자유로운 부가 부분으로 알레그로 소나타 악장에서는 재현부의 마지막 주제에 이어 코다를 수반하여 종결하는 형태가 자주 보여진다.¹⁹⁾

1-2. 초기 고전 소나타

일반적으로 음악사에서 고전주의란 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 원숙기 작품에서 베토벤의 초기 작품까지의 시기를 말한다.

소나타 양식은 고전주의 시대에 그 형태가 발전되고 명확해 졌다. 이러한 소나타 양식의 발전을 알아보기 위해 베토벤에 앞서 초기 고전주의 음악을 발전시킨 하이든과 모차르트를 통해 살펴보겠다.

1-2-1. 하이든의 고전 소나타

하이든은 음악의 고전주의 시대 최초의 대가로서 고전파의 심포니 형식과 기악 편성법을 확립한 인물이다. 그의 많은 작품 가운데 피아노를 위한 49개의 소나타는 전부 초기(1750-1767)나 중기(1768-1780)에 작곡되었다.

하이든에게 소나타 형식은 어떤 악곡 안에서 선율구성과 조성대비가 서로 맞물려 진행되는 선명한 주제 구성을 보완, 발전시킨 것이었다.²⁰⁾

18) Roy Bennett, **음악형식론**, 하재은 역, 서울: 아트소스, 1998, p.78

19) H. M. Miller, **서양음악사**, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사, 1987, p.147

20) *ibid.* p.144

초기에 쓰인 19개의 소나타는 대부분이 일률적인 성격을 띠고 있다. 명량한 기분의 단순함이 지배적이며 근본적으로 빈 양식의 모음곡이나 작은 실내합주에서 소편성의 오케스트라에 이르는 여러 가지 매체를 위해 작곡된 디베르티멘토(divertimento)와 밀접하게 연관되어 있다.

하이든은 두 가지의 소나타 유형을 모델로 삼고 있다. 첫째 유형은 북쪽에서 시작하여 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)가 완성한 소나타 형식으로서 빠름-느림-빠름의 3악장 형식을 갖는다. 1악장에서 2개의 주제가 제시된 다음 재현된다. 이는 고전주의 소나타의 기본이 되는 틀로 발전한 북독일악파의 전고전주의 방식의 소나타에서 영향을 받았으며, 둘째 유형으로 남쪽의 비엔나를 중심으로 발전한 소나타 형식으로서 주로 3악장 구조이며 미뉴에트에 다른 악장과 같은 중요성을 부여하고 처음부터 끝까지 같은 조성을 유지하는 것이다. 또한, 반복음, 당김음, 셋잇단음표 등의 사용은 로코코 양식 또는 갈란트 양식(galant Style)이라 불리는 전 고전주의 양식으로 작곡되었음을 알 수 있다. 갈란트 양식이란 바로크의 경건하고 장대한 분위기의 음악보다는 우아하고 세련되며 꾸밈음으로 장식된 음악을 말한다. 21) 이 양식은 후에 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)에게로 계승된다.

중기의 소나타들은 하이든이 많은 실험을 거듭했던 1770-1780년 사이에 작곡한 곡들이다. C. P. E. 바흐의 소나타 형식과 함께 그의 표현력 풍부한 스타일에 자극을 받았으며, 하이든 자신도 그 영향을 받았음을 인정하였다. 이전까지의 작품들이 갈란트 양식만을 지니고 있었다면, 중기에는 기악곡에 새로운 형식을 위한 스타일을 확립하는데 주력하였다. 이러한 새로운 스타일에서 눈에 띄는 것은 단조의 사용이다. 또한 하이든의 중기작품에서는 경과구가 대조를 이루고 폭넓은 강약의 사용되는데 이것은 18세기 후기 기악곡의 특징이라고 할 수 있다. 22)

21) *International Piano*, 제 20호, 서울: 마스터미디어, 2004, p.99-100

후기(1780-1794)에 쓰인 피아노 소나타들은 앞선 시기의 작품들에서 접할 수 있었던 표현들이 절제된 양상으로 대치되어 다양한 감정과 색다른 스타일과 형식을 보여준다. 특히 후기 소나타에서 발견되는 형식적인 특징은 변주형식이다. 이 변주형식은 하이든 피아노 소나타 Hob.16-40 1악장에서 보여진다. 23)

1-2-2. 모차르트의 고전 소나타

모차르트는 22개의 피아노 소나타를 작곡했으나, 그가 열 살 때인 1766년에 쓴 네 개의 초기 작품의 악보가 분실되어 현재 전해지는 피아노 소나타는 18개이다. 24)

모차르트의 소나타도 연대별로 세 부분으로 나뉜다. 모차르트의 초기(1774-1775)에 작곡되어진 곡들은 하이든과 같이 갈란트 양식으로 작곡되었다. 1악장은 주로 알레그로 소나타 형식인데, 모두 제시부, 발전부, 재현부에 각각 반복 기호를 사용한 전통적 소나타 형식으로 쓰여 졌다. 이것은 점차 기악곡 소나타의 1악장이 소나타 형식으로 작곡되어지는 것으로 정착하게 된다.

만하임과 파리에서 작곡되어진 중기(1777-1778)의 소나타들은 외형적 형식은 그대로 남아있고, 전반적인 갈란트 성향도 유지되었다. 반면 A장조, K.331은 이색적인 형식으로 쓰인 작품이다. 여기서는 1악장에서 변주곡이 아닌 소나타이나 주제와 변주가 쓰인다. 25)

이후 빈에서 작곡되어진 후기에는(1780-1788)형식과 구조가 더욱 짜임새 있어지고 작곡 기법에 새로운 변화가 나타난다. 이 시기의 특징으로는 선율성이 뚜렷해지고 노래 하는듯한 성격이 두드러지며, 또한 주제의 성격이 분명해지

22) F. E. Kirby, **건반음악의 역사**, 김혜선 역, 서울: 도서출판다리, 1997, p.194

23) Reinhard G. Pauly, **고전시대의 음악**, 김혜선 역, 서울: 도서출판다리, 2000, p.155

24) John Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구: 계명대학교출판부, 1996, p.202

25) Reinhard G. Pauly, **고전시대의 음악**, 김혜선 역, 서울: 도서출판다리, 2000, p.162

는 점을 들 수 있다. 이것은 두 주제 간의 대조를 효과적으로 보여준다.

주제별 특징으로 제1주제가 성격적으로 활기를 띠는데 비해 제2주제는 부드러운 선율로 대부분의 소나타에 그대로 나타난다.²⁶⁾ 후기에 속하는 소나타 중에 가장 큰 작품인 환타지(Fantasia) K.475는 C. P. E 바흐의 환타지아를 연상케 하고 하이든과 함께 그의 영향을 받았음을 알 수 있다.

환타지아라는 용어는 자유로움과 즉흥적인 성격을 보여주지만, 모차르트의 작품은 전체적으로 부분적인 구상을 가지고 있다. 후에 베토벤에게서 쓰이는 환타지 작품은 모차르트의 환타지보다 더 자유로운 형식으로 쓰인다.²⁷⁾

모차르트는 소나타의 느린 악장에서 자신의 능력을 가장 효과적으로 표현하였다. 그것은 고전주의 소나타 악장에서는 예외적인 수법인 카덴자(cadenza)의 사용이다. ²⁸⁾ 모차르트가 느린 악장에 사용한 카덴자를 베토벤은 피아노 소나타 1악장에서도 사용하였다.

모차르트는 소나타 작곡 당시 여러 곳을 여행하였다. 때문에 그의 작품들은 여러 요소를 내포하고 있다. 즉, 다양한 형식의 사용과 강약의 두드러진 대조를 사용하는 만하임 양식의 영향, 파리음악에서 영향을 받은 소나타에서의 변주곡의 사용²⁹⁾ 그리고 하이든의 영향인 소나타 형식에서의 발전부와 코다의 확대 등을 들 수 있다. 이처럼 고전주의 작곡가인 하이든과 모차르트도 고전에서 낭만으로의 과도기적 작곡가인 베토벤과 같이 소나타의 정형화된 틀에서 벗어나 조금씩 다른 길로 진보 해가는 양상을 보여주고 있다.

26) Willi Apel, **피아노 음악사**, 한국음악교재연구회, 서울: 세광음악출판사, 1995, p.163

27) F. E. Kirby, **건반음악의 역사**, 김혜선 역, 서울: 도서출판다리, 1997, p.201

28) John Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구: 계명대학교출판부, 1996, p.211

29) Ibid. p.214

1-3. 베토벤 피아노 소나타의 시기별 특징

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의에서 낭만주의로 넘어가는 과도기에 있던 작곡가이자 피아니스트였다. 그래서 그의 작품은 고전주의 음악의 통일성과 균형을 이루면서도 낭만음악으로의 새로운 변화들을 읽을 수 있다. 1790년 이후로 소나타 양식이 크게 발달하였으며 특히 베토벤을 통하여 작곡된 피아노 소나타는 소나타 형식의 발전과정과 변화를 볼 수 있는 본보기로 그의 작곡양식의 발전과정을 요약적으로 볼 수 있는 중요한 장르이다.³⁰⁾

베토벤의 피아노 소나타는 근본에서는 모차르트까지의 고전 소나타의 양식을 계승한 것이다. 때문에 베토벤의 작품에서 볼 수 있는 고전음악의 견고한 기초는 그의 모든 소나타를 통해 나타난다. 그러나 모차르트나 하이든 소나타에서 느낄 수 없는 극적 긴장감과 철학을 담은 새로운 영역을 개척했다.³¹⁾ 또한 그의 스타일에 있어서의 변화들은 그의 피아노 소나타에서 가장 먼저 나타났다.³²⁾ 베토벤은 그의 작품의 주된 분야로 교향곡, 협주곡, 현악4중주, 피아노 소나타 등을 작곡하였다. 이중 서른두 곡으로 이루어진 그의 피아노 소나타는 건반악기를 위해 작곡된 음악 가운데 가장 거대하고 위대한 유산이며 그의 교향곡과 같이 음악문헌에서 중요한 위치를 차지한다. 일반적으로 베토벤 피아노 소나타의 작품시기를 작품의 배경과 양식, 연대를 기초로 3기로 나눌 수 있다.³³⁾ 이 시기를 나누는 것은 경계선이 불확실하여 의견 차이가 많으며, 피아노 소나타 Op.27-1 뿐만 아니라 초기와 중기의 과도기로 보이는 1801년에서 1802년 사이의 구분이 학자에 따라 다르므로 아래의 <표1>에서 다섯 학자의 학설을 소개한다.³⁴⁾ <표1>

30) 김경임, *피아노 소나타*, 대구: 경북대학교출판부 p.90

31) 김용환, *서양음악사 100장면(2) 계몽주의 음악에서 현대음악까지*, 서울: 가람기획, 2002, p.109

32) G. Pauly, *Music in the classic period reinhard*, 김혜선 역, 서울: 도서출판다라, 2000, p. 291

33) Paul Badura Skoda, *베토벤 피아노 소나타 연주법과 해석*, 서울: 음악춘추사, 1983, p. 15

<표1> 베토벤 피아노 소나타의 작품 시기

학자 시기	Wilhelm von lenz (1809~1883)	Hugo Leichtentritt (1874~1951)	Walter Riezler (1878~1965)	Donald J.Grout (1902~	Denis Mattews (1919~1988)
초 기	Op.2. No.1 ~Op. 28	Op.2 No.1 ~Op. 28	Op.2. No.1 ~Op. 28	Op.2. No.1 ~Op. 22	Op.2. No.1 ~Op.22
과도기			Op.31,No.1 ~Op.49,No.2		Op.26. ~Op. 57
중 기	Op.31. No.1 ~Op. 90	Op.31. No.1 ~Op. 79	Op.53 ~Op.90	Op.26 ~Op.90	Op.26 ~Op. 57
과도기					Op.78 ~Op.81,No.1
후 기	Op.101 ~Op.111	Op.81, No.1 ~Op.111	Op.101 ~Op.111	Op.101 ~Op.111	Op.90 ~Op.111

본 논문에서는 빌헬름 폰 렌츠의 저서 ‘베토벤과 그의 3개의 스타일 (Beethoven and His Three Style,1855)의 분류방식에 따라 세시기로 구분하여 논하겠다.

34) 나운영, **피아노 음악**, 서울: 음연, 11월호, 통권32호, 1984, p. 30

1-3-1. 초기 베토벤 피아노 소나타

모방의 시기에 속하는 베토벤의 초기(1793-1802) 피아노 소나타는 Op.2~Op.28까지의 15곡으로 작품의 절반가량은 표면적으로 하이든이나 모차르트의 고전주의적인 영향을 받고 있지만 단순한 모방에 그치는 것이 아니라 옛것을 고수하면서 고전주의 형식과 표현의 영역에서 보다 더 확장시키고 더 나아가 피아노 소나타의 형식을 확고하게 확립시킴으로서 자신만의 새 영역을 개척한 시기이다.³⁵⁾

초기 피아노 소나타의 특징을 살펴보면 악장의 형식이 자유롭고 다양해졌다. 베토벤은 초기의 15곡 중 8곡의 소나타를 4악장으로 구성하였다. 이러한 4악장 구성은 교향곡이나 현악 4중주 등에 쓰이던 것으로 당시 피아노 소나타에서는 거의 사용되지 않은 형식이다. 또한 베토벤의 독창성이 자라남에 따라 4악장 형식의 소나타에서 사용되던 미뉴에트 형식을 스케르초 형식으로 대체하여 사용하였고, 미뉴에트와 스케르초 형식을 제외한 3악장 구성의 소나타를 작곡하기도 하였다.

초기 소나타들의 1악장은 전체적으로 소나타 형식을 사용하였다. 그러나 1801~1802년 사이에 작곡된 베토벤의 4개의 소나타 Op.26, Op.27-1,2, Op.28은 초기에서 중기로 가기위한 전환기에 쓰인 것들로서, Op.26 은 1악장이 변주곡 형식으로 2악장은 짧은 스케르초, 3악장은 장송행진곡, 마지막 악장은 론도로 작곡되어지면서 어느 한 악장도 소나타 형식을 취하지 않은 것으로 고전적 소나타 형식의 틀에서 벗어나고 있다. 또한 베토벤이 표기한 것과 같이 Sonata quasi una fantasia (환상곡 풍으로)의 부제가 붙은 Op.27-1,2의 두 소나타에서도 1악장에 소나타 형식의 1악장은 찾아볼 수 없다. <표2>

35) 모로이 마코도, 베토벤 피아노 소나타, 제갈삼 역, 서울: 음악춘추사, 1978, p. 22

<표2> 초기 베토벤 소나타 악장구성

작품번호	조성	악장	형식	작곡연도
no.1 Op.2-1	fm	1	Sonata	1793 ~ 1795
		2	변형Sonata	
		3	Minuett	
		4	Sonata	
no.2 Op.2-2	AM	1	Sonata	
		2	3부형식	
		3	Scherzo	
		4	Rondo	
no.3 Op.2-3	CM	1	Sonata	
		2	Rondo	
		3	Scherzo	
		4	Rondo	
no.4 Op.7	E b M	1	Sonata	1796 ~ 1797
		2	Sonata	
		3	Minuett	
		4	Rondo	
no.5 Op.10-1	cm	1	Sonata	1796 ~ 1798
		2	변형Sonata	
		3	Sonata	
no.6 Op.10-2	FM	1	Sonata	
		2	3부형식	
		3	Sonata	
no.7 Op.10-3	DM	1	Sonata	
		2	3부형식	
		3	Minuett	
		4	Rondo	
no.8 Op.13	cm	1	Sonata	1798
		2	Rondo	
		3	Rondo	
no.9 Op.14-1	E b M	1	Sonata	1798 ~ 1799
		2	Minuett	
		3	Rondo	
no.10 Op.14-2	GM	1	Sonata	
		2	Rondo	
		3	Variation	
no.11 Op.22	B b M	1	Sonata	1800
		2	Sonata	
		3	Minuett	
		4	Rondo	

no.12 Op.26	A b M	1	Variation	1800 ~ 1801
		2	Scherzo	
		3	3부형식	
		4	Rondo	
no.13 Op.27-1	E b M	1	3부형식	
		2	Scherzo	
		3	Rondo	
		4	Rondo	
no.14 Op.27-2	C # M	1	3부형식	1801
		2	3부형식	
		3	Sonata	
no.15 Op.28	DM	1	Sonata	
		2	3부형식	
		3	Scherzo	
		4	Rondo	

1-3-2. 중기 베토벤 피아노 소나타

피아노 소나타의 형식이 완전히 구체화 되고 점차 자유양식으로 되는 시기인 중기(1802~1816)에는 Op.31-Op.90의 12개의 소나타가 있다. 이 시기의 작품들은 고전적인 소나타 형식의 세부 법칙들에 얽매이지 않고 자유롭고 작곡되었다. 악장과 악장의 구분은 분명치 않고 발전부는 길고 복잡해졌으며 때때로 새로운 소재가 도입되고 발전되기도 한다.³⁶⁾ 이처럼 베토벤은 모든 규범적 흐름을 의도적으로 깨고, 멜로디·리듬·셈여림 관계·의미 분절을 대립적으로 구성하지만 고전적·균형적 통일성을 유지한다.³⁷⁾

크게 중기 소나타의 특징을 요약해 보면 음악적 시상이 가득한 창작 시기로, 한층 더 확대된 음역에서 다양한 화성과 폭 넓은 다이내믹 등이 더욱 자유로워진 개성적인 표현과 극기적인 독립성이 두드러지는 시기이다.³⁸⁾

이와 같은 중기의 특징을 이룰 수 있었던 이유 중 하나인 피아노의 기계적

36) F. J. Lehman, *음악형식과 분석*, 서울: 수문당, 1975, p.56

37) Ulrich Michels, *음악은이2*, 조선우, 홍정수 역, 서울: 세광음악출판사, 1991, p.433

38) Eric Blom, *Beethoven Pianoforte Sonatas Discussed*, New York: Da Capo Press, 1972, p.3

발달은 그의 작품 안에 피아노의 기교적인 묘기가 충분히 발휘되는데 도움이 되었다. 특히 Op.31-3의 1악장과 스케르초 악장에서 스타카토와 트릴의 기교가 피아노 기능의 발전을 최대한 활용한 예라 할 수 있다.

Op.53 ‘발트슈타인과(Waldstein)’ Op.57 ‘열정(Appassionata)’은 보다 큰 폭으로 자유로운 형식과 파격적인 조성의 선택 및 보다 먼 조로의 전조 등을 통하여 베토벤의 중기 시기의 특징을 잘 나타내고 있다. Op.57은 전 악장을 통한 주제의 발전이 3개의 악장에서 상호 연관되어 통일성을 이루며 발전부와 코다의 확장, 3악장에서의 발전부의 반복, 넓은 음역의 사용, 강한 악센트를 이용한 강박의 이동, 셈여림의 극적인 대비 등이 시도되었다.

또 다른 특징으로 악장구성과 형식의 축소의 경향이다. 초기에 사용했던 4악장 구성이 2,3악장의 형태로 나타난다. 축소된 2개 악장으로 된 소규모의 소나타 Op.54의 제1악장은 미뉴에트 기분을 풍기는데, 이는 ‘메뉴엣토 속도로(In Tempo d'un Menuetto)’란 빠르기 표시에서도 요구되고 있다. 그러나 이는 템포지시에만 그치고 형식과는 아무 관계가 없다. 1주제와 2주제 구성의 변화 없이 계속 반복되어 자유형식이나 론도 형식에 가깝다고 볼 수 있다.³⁹⁾ 새로운 악장 구성으로 작곡된 Op.31-3은 초기의 4악장 구성과 달리 느린 악장이 삭제되고 2,3악장에 스케르초와 미뉴에트가 사용되었다. Op.30-2는 3악장 구성인 전악장이 소나타 형식으로 된 것이 특징이다.

Op.81a ‘고별(Das Lebewohl)’은 표제음악으로 작곡되었다. 이것은 베토벤이 직접 붙인 것으로 각 악장에 모두 표제가 부기 되어 있다. 그러나 2악장 부재(Abwesenheit), 3악장 재회(Das Wiedersehen)는 1악장과 같이 도입부 동기에 쓰이지 않았다. 소나타 Op.90 에서는 후기 소나타인 Op.101과 함께 통상적인 이태리어의 빠르기를 표기하지 않고 유일하게 각 각의 악장마다 성격묘사에 독일어를 사용하고 있다. <표3>

39) 백기풍, 김미경, 이봉기, 베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법, 서울: 작은우리, 2000, p. 332

<표3> 중기 베토벤 피아노 소나타 악장구성

작품번호	조성	악장	형식	작곡연도	
no.16 Op.31-1	GM	1	Sonata	1802	
		2	3부형식		
		3	Rondo		
no.17 Op.31-2	dm	1	Sonata		
		2	Sonata		
		3	Sonata		
no.18 Op.31-3	E ♭ M	1	Sonata		
		2	Scherzo		
		3	Minuett		
		4	Sonata		
no.19 Op.49-1	gm	1	Sonata		1796
		2	Rondo		
no.20 Op.49-2	GM	1	Sonata		
		2	Rondo		
no.21 Op.53	CM	1	Sonata	1803 ~ 1804	
		2	Rondo		
no.22 Op.54	FM	1	Rondo	1804	
		2	3부형식		
no.23 Op.57	fm	1	Sonata	1804 ~ 1805	
		2	Variation		
		3	Sonata		
no.24 Op.78	F # M	1	Sonata	1809	
		2	Sonata		
no.25 Op.79	GM	1	Sonata		
		2	3부형식		
		3	Rondo		
no.26 Op.81a	E ♭ M	1	Sonata		1803 ~ 1810
		2	3부형식		
		3	Sonata		
no.27 Op.90	em	1	Sonata	1814	
		2	Rondo		

1-3-3. 후기 베토벤 피아노 소나타

베토벤의 후기(1816~1827)피아노 소나타는 Op.101~Op.111 마지막 5곡으로 이 시기는 전 시대의 전통적 기법과 새로운 낭만주의 기법인 대위법적 푸가 사용과 화성, 리듬이 자유롭고 마디의 분할선을 없앤 즉흥적 연주형태와 반음계의 사용, 변주곡 양식, 음역의 확대 등 베토벤의 새로운 낭만주의 기법 양식이 조합된 시기이다.⁴⁰⁾

Op.101 이후부터 마지막 5개의 소나타는 많은 다양성을 보여준다. 이 5개의 소나타는 모두 폴리포니적 특징을 포함하고 있다. 이는 그의 작품 속에서 대위법이 고도로 복잡한 양상을 띠며 화성의 사용역시 점차 대담해지고 있음을 볼 수 있다. Op. 106 ‘함머클라비어(Hammerklavier)’은 4악장 구성으로 대규모의 소나타 이다. 이 작품의 2악장은 스케르초 악장으로 Op.31-3 소나타 이후에 쓰이지 않았던 스케르초 악장이 다시 등장한다. 또한 1악장에 쓰였던 3도 음정관계가 제2악장에서도 사용됨으로써 1, 2악장간의 연관성을 갖게한다. 이 3도 음정관계는 3, 4악장에서도 찾아볼 수 있다. 이는 낭만주의 음악의 순환기법으로 이어진다. 알레그로 소나타 형식으로 작곡된 3악장은 베토벤 소나타 중 가장 긴 아다지오 악장이다. 4악장은 푸가 악장으로 바하의 푸가와는 달리 느린 서주부로 시작하며 베토벤 후기 소나타의 특징 중 하나인 트릴과 잣은 전조 안에서 주제가 전개된다. Op.109의 3악장은 변주곡 형식으로서 고전시대의 변주곡과는 달리 성격변주곡으로 베토벤이 고전주의 양식에서 탈피하여 새로운 변주형태를 시도하였음을 알 수 있다. 2악장은 전통적인 느린 악장이 아닌 Prestissimo의 매우 빠른 악장으로 작곡하였다. 새로운 음향효과를 위한 시도로서 긴 트릴과 이중 트릴을 사용하였고 una corda의 사용을 통한 다양한 음색의 요구, 약박에서의 sf의 사용과 대위법적 구성을 통한 새로운 음조직의 창안 등 새로운 효과를

40) 홍세원, 서양음악사, 서울: 현대음악출판사, 2000, p.353

시도하였다. 또한 종지법에 있어서는 생략종지를 사용하거나 완전한 종지를 하지 않은 채 2악장으로 연결된다. 이처럼 Op.106, Op.109는 후기 소나타의 특징인 자유롭게 취급되는 형식과 고전적 변주에서 창의성을 부여한 성격변주, 대위법적 푸가 양식의 사용, 구분선을 모호하게 함으로써 얻어지는 연속성 등의 후기 양식의 특징을 잘 나타내고 있다.⁴¹⁾ 여기서 강조되는 것은 여러 악장들과 형식을 뒤바꾸어 놓은 것이 소나타의 오랫동안 오로지 단 하나의 형식으로 역할을 해왔던 양식인 ‘소나타 형식’에 큰 영향을 끼쳤다는 것이다. 이러한 베토벤의 양식의 변화는 낭만적인 형식구조의 윤곽을 짚게 나타낸다.⁴²⁾ <표4>

<표4> 후기 피아노 소나타 악장구성

작품번호	조성	악장	형식	작곡연도
no.28 Op.101	AM	1	Sonata	1816
		2	3부형식	
		3	Sonata	
no.29 Op.106	dm	1	Sonata	1817 ~ 1818
		2	Scherzo	
		3	Sonata	
		4	Fugue	
no.30 Op.109	E b M	1	Sonata	1820
		2	Sonata	
		3	Variation	
no.31 Op.110	gm	1	Sonata	1820 ~ 1821
		2	Scherzo	
		3	Fugue	
no.32 Op.111	GM	1	Sonata	1821 ~ 1822
		2	Variation	

41) 민은기, 신혜승, **서양음악의 이해**, 서울: 음악세계, 2001, p. 191-192

42) John Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구: 계명대학교출판부, 1996, p.233

2. 베토벤 32 피아노 소나타 1악장 알레그로 소나타 형식의 탈 전형적 양상

알레그로 소나타 형식의 전형적 양식을 벗어나는 작품을 알아보기 위해 먼저 소나타 형식과 알레그로 소나타 형식의 일반적인 형태 그리고 초기 고전주의 작곡가인 하이든과 모차르트부터 베토벤까지의 발전과 변화를 알아보았다. 이것을 바탕으로 알레그로 소나타 형식의 탈 전형적 양상을 보이는 작품을 하이든과 모차르트에서도 찾아보고 베토벤 32개 피아노 소나타 1악장을 중심으로 알아보고자 한다.

2-1. 변주곡(variation)으로 대치된 작품 유형

변주란 일정한 형태의 주제나 동기, 또는 음형이나 음렬 등이 중심 악상을 유지하면서 그 형태를 다양하게 장식하며 변화시키는 작곡 기법이다. 그리고 중심이 되는 주제 선율에 변주 기법을 사용하여 작곡된 악곡을 질서 있게 배열한 것을 변주곡이라 하며, 그 구조적 형식을 변주곡 형식(Variation Form) 이라고 한다.⁴³⁾

변주곡은 소나타와 상관없는 독자적인 형식이며 주어진 주제에 따라서 그 멜로디의 모양을 바꾼다든지 리듬이나 화성을 변화시키든지 또는 느낌이나 성격까지도 바꾸어서 이를 예술적인 구상에 의해서 배열한 것을 말한다. 변주곡은 주제의 취급과 음악적 내용에 따라 음형변주와 성격변주로 나뉜다. 고전음악에 많이 쓰이는 음형변주는 주제의 리듬을 분할하고 멜로디를 화음 밖의 음으로 장식하기도 하고 반주부가 변화, 장식되기도 하지만 주제에 들어있는 멜로디의 윤곽이나 화성 조직, 악절, 마디 수 등은 변하지 않는다. 성격변주는 주제의 원형을 지켜서 장식적인 변주를 하였지만 변주시킬 때마다 기분이나 성격을 바꾸는 것이다. 따라서 마디 수도 같아질 필요 없고,

43) 윤양석, *음악형식론*, 서울: 세광음악 출판사, 1986, p. 117

조나 리듬 또는 박자도 달라질 수 있으며 차례로 나타나는 주제는 독립된 성격을 갖는다. 때문에 주제가 가곡적인 것도 변주에서는 왈츠나 행진곡 또는 스케르초, 녹턴 등으로 바뀔 수 있다.⁴⁴⁾

알레그로 소나타 형식의 1악장에 변주곡이 쓰인 베토벤의 피아노 소나타는 다음과 같다.

▶ 변주곡으로 대치된 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op. 26 1악장

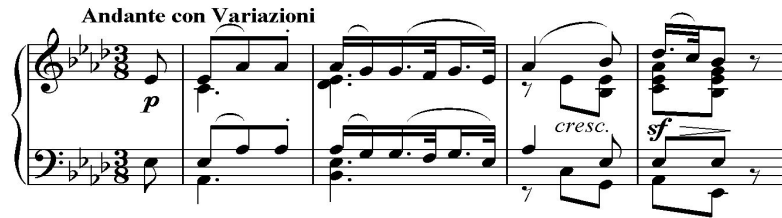
이 작품은 초기에서 중기로 넘어가는 과도기적 시기에 작곡되어진, 기존의 소나타 유형에서 벗어나 새로운 가능성을 모색하는 첫 번째 작품으로, 1악장에 일반적인 알레그로 소나타 형식이 아닌 변주곡형식을 사용하였다. 이러한 변주기법은 베토벤의 소나타 악장에서 종종 사용되지만, Op.26에서는 한 악장 전체가 변주곡 형식일 뿐만 아니라 그것이 1악장으로 나온다는 점에서 다른 소나타 작품과 명확히 구별되며 그 의미가 있다. 또한 베토벤 소나타에 서주의 기능으로서가 아닌 느린 템포로 작곡된 첫 작품이다. 일반적으로 4악장 소나타에서는 느린 악장이 2악장에 나오는데, 이 작품에서는 2악장에 느린 악장대신 Scherzo를 3악장에는 느린 장송행진곡을 마지막 4악장엔 론도형식을 사용해 소나타 전체에 알레그로 소나타 형식의 악장이 하나도 사용되지 않은 새로운 기법이 시작된 곡이다. 이는 형식면에서 하이든과 모차르트로부터 점차적으로 자유로워지는 것을 알 수 있다. <악보1>

44) 백병동, **대학음악이론**, 서울: 현대음악출판사, 1990, p. 226

주제제시

느린 템포의 가요 형식의 주제가 제시된다.

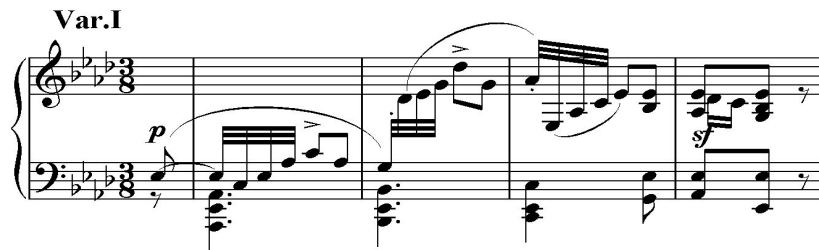
<악보1-1> mm.1-5



주제의 제1변주 (Var. I)

제 1변주는 32분 음표의 분산화음으로 주제선율을 장식하는 선율변주이다.

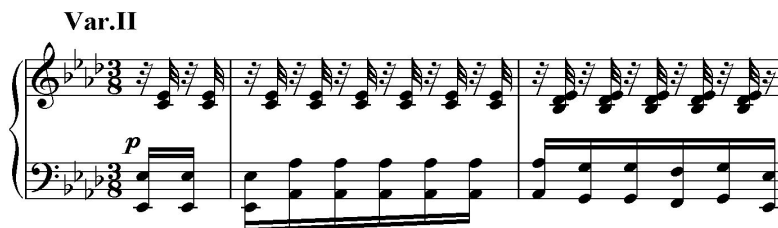
<악보1-2> mm. 35-39



주제의 제2변주 (Var. II)

제2변주는 주제가 하성부로 옮겨지고 상성부에 리듬의 변화를 주는 리듬변주이다. <악보1-3>

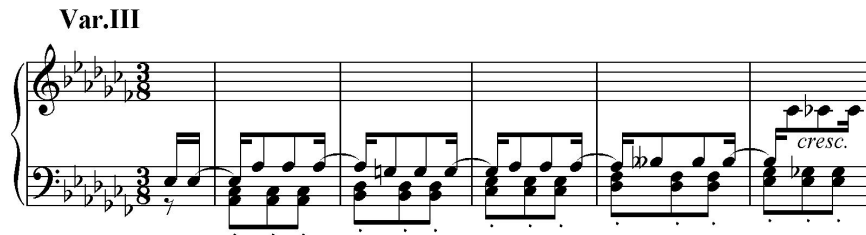
<악보1-3> mm. 69-71



주제의 제3변주 (Var.III)

제3변주는 유일하게 이 악장의 조성인 A장조와 같은 으뜸조인 a단조로 바뀐 조성 변주이다. 주제는 상성부에 나타나며 리듬이 변주된 형태로 나타난다.

<악보1-4> mm. 103-108



이와 같이 알레그로 소나타로 쓰이는 1악장에 변주곡이 쓰인 탈 전형적 유형 외에 1악장이 아닌 Op.14-2 3악장, Op.109 3악장과 마지막 소나타인 Op.111 2악장에도 변주곡 형식을 사용하여 작곡된 것을 볼 수 있다.

꼭 1악장만이 변주곡 형식으로 알레그로 소나타 형식을 대치한 것이 아니고 피아노 소나타 뿐만 아니라 다른 여러 작품의 2, 3악장에서도 변주곡 형식이 사용되었다. Op.109 3악장은 베토벤이 처음으로 변주곡을 피아노 소나타의 피날레로 사용한 것으로 변주곡으로 쓰인 작품 가운데 가장 큰 규모이다. 후기 피아노 소나타 변주곡 악장은 주제의 화성 구조 내에서 변주되는 한계를 벗어나 주제와 동기가 세밀하게 변화되는 주제적 변주곡으로 진보적인 성향을 보여주고 있다.

소나타 형식 악장을 변주곡 형식으로 대치한 기법은 베토벤이 단독적으로 시작한 것은 아니며 베토벤이 영향을 받은 하이든과 모차르트의 피아노 소나타에서도 볼 수 있다.

변주곡 형식이 쓰인 소나타 형식 악장의 예는 하이든과 모차르트의 피아노 소나타에서 다음과 같이 나타난다.

▶ 변주곡으로 대치된 피아노 소나타 1악장의 예 2)

하이든 피아노 소나타 Hob.16-40 1악장

이 작품은 변주곡은 아니나 변주곡 형식의 기법으로 작곡된 것이다.<악보2>

주제 제시

<악보2-1> mm.1-4

Allegretto innocente



주제의 제1변주

16분음표를 선율적 장식적으로 사용하여 변주하였다.

<악보2-2> mm. 41-46



주제의 제 2변주

또 다른 선율적 장식 변주이다.

<악보2-3> mm. 82-86



▶ 변주곡으로 대치된 피아노 소나타 1악장의 예 3)

모차르트 피아노 소나타 K.331 1악장

모차르트의 17개의 피아노 소나타 1악장 역시 대부분 알레그로 소나타 형식으로 되어있는데, 변주곡으로 작곡된 이작품은 선율의 원형을 대체로 보존하면서 변주되었다.<악보 3>

주제 제시

<악보3-1> mm.1-4



주제의 제1변주 (Var. I)

주제의 선율을 16분음표의 짧은 리듬으로 장식한다.

<악보3-2> mm.19-21

var.I

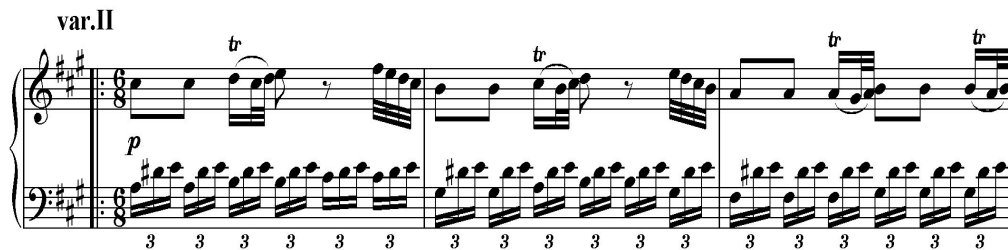


주제의 제2변주 (Var. II)

처음부에 세분된 반주와 상성부의 변형적 선율

<악보3-3> mm. 37-38

var.II



주제의 제3변주 (Var. III)

a단조로 조바꿈되고 16분음표의 리듬선으로 변형

<악보3-4> mm. 55-56

var.III



2-2. 환타지(fantasia)로 대치된 작품 유형

환타지는 일반적으로 악상이 떠오르는 대로 형식에 구속받지 않고 작곡된 작품으로서, ‘환상곡’이라고 번역된다. 환상곡을 의미하는 라틴어 *fantasia*라는 개념은 ‘상상’이라는 의미를 갖는 그리스어에서 파생되었다.⁴⁵⁾

각 시대에 나타나는 환상곡은 그 형식과 내용에 따라 다양한 유형의 작품을 포함하며, 5가지 유형으로 분류되는데 그 내용은 다음과 같다.⁴⁶⁾

- (1) 즉흥적 성격의 곡으로 바하의 「반음계적 환상곡과 푸가」, 모차르트의 「피아노곡 환상곡 K.396」 등이 이에 해당한다.
- (2) 형식이 자유로운 소나타 혹은 특별한 성격을 지니는 소나타 형식의 작품도 이에 해당하는데, 베토벤의 「피아노 소나타 Op.27」이나 슈베르트의 「방랑자 환상곡」 Op.15, 슈만의 「환상곡 Op.17」은 낭만적인 소나타 형식으로 이에 해당한다.
- (3) 낭만파시대의 성격적 소곡으로, 몽환적이고 몽상적인 분위기를 지닌 악곡을 일컫는 말로, 길이가 짧고 음악적 성격과 내용을 강조하며, 구성이 매우 다채롭고 자유로운 작품을 지정한다. 슈만의 「환상 소곡집 Op.12」, 「브람스의 환상곡집 Op.116」이 이에 해당한다.
- (4) 오페라에 사용된 예로 오페라의 아리아를 자유롭고 즉흥적으로 처리한 것으로 연결구, 도입부에 의해 진행된다. 리스트의 「돈 지오반니 환상곡」과 같은 유형이 여기에 속한다.
- (5) 16-17세기의 기악곡의 명칭으로, 작품에 따라 다소 차이는 있지만 엄격한 대위법에 의한 것으로 환상적인 요소는 전혀 드러나 있지 않다. 당시의 환상곡은 엄격한 대위법이나 리체르카르의 자유로운 변형이라는 뜻을 가지고 있었기 때문이다.

45) Stanley Sadie ed, *The New Grove Dictionary of Music & Musician*, London: Macmillan Publisher Co. Ltd, 1980, Vol. VI, p. 387

46) Willi Apel ed, *Harvard Dictionary of Music*, 2nd, London Heinemann Educational, 1970, p.

환상곡을 특징짓는 가장 중요한 요인은 제약받지 않는 자유로움이다. 이는 곧 소나타 작품에서 전형적 소나타 형식을 자유롭게 벗어나려는 또 다른 시도라 할 수 있다. 그러나 이러한 환상곡의 형식적 자유로움이 무형식을 의미하는 것은 아니며 단지 통일된 어떠한 특정한 형식이 없고, 작곡가에 따라 또는 작품에 따라 다양한 형식과 양식을 사용하는 것이라고 할 수 있다. ‘환상곡풍의 소나타(Sonata quasi una Fantasia)’라는 부제가 붙은 베토벤의 피아노 소나타는 Op.27-1, 2로 중기로 넘어가는 과도기에 속하는 작품이다. 이 두곡의 소나타에서는 환상곡풍 소나타라는 이름에 알맞은 악장배열을 보여준다. 이러한 형식의 수정 또는 이탈은 이미 낭만주의 음악의 일면을 보여주고 있다. 또한 악장 배열의 외관상의 변화에 그치지 않고 내용면에서도 새로운 시도가 나타난다.⁴⁷⁾

▶ 환타지로 대치된 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.27-1 1악장

18세기 이후에도 환타지 장르를 계속 작곡되었다. 특히 베토벤은 환타지 개념을 소나타에 도입함으로써 자유로운 소나타를 의미하는 작품을 작곡하였다. 이 작품은 환상곡풍의 소나타(Sonata quasi una Fantasia)라는 부제가 쓰였으며, 소나타 형식의 요소인 제시부의 제1주제와 2주제, 발전부, 재현부의 형태가 아닌 자유로운 형식으로 작곡되어진 3부형식(ABA)의 환타지 소나타이다. A-Andante , B-Allegro, A-Tempo I 로 구성되어있다. 이 소나타 역시 Op.26과 같이 전 악장에 소나타 악장이 제외된 곡이다. 형식에 의하기 보다는 자유로운 내용에 중심을 둔 곡이라 하겠다. <악보4>

47) 백기풍, 김미경, 이봉기, 베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법, 2000, 서울: 작은우리 p.225

3부형식 시작 부분 Andante

안단테의 가요풍의 주제로 시작된다.

<악보4-1> mm.1-4

Sonata Quasi Una Fantasia

Andante

pp

3부 형식 중간 부분 Allegro

이 C장조는 B부분의 조성을 이룬다. B부분은 빠른 템포와 아르페지오 및 음렬로 구성되어 다른 부분과 대조를 이룬다.

<악보4-2> mm. 37-40

Allegro

pp

3부형식 마지막 부분 Tempo I

<악보4-3> mm. 63-66

Tempo I

pp

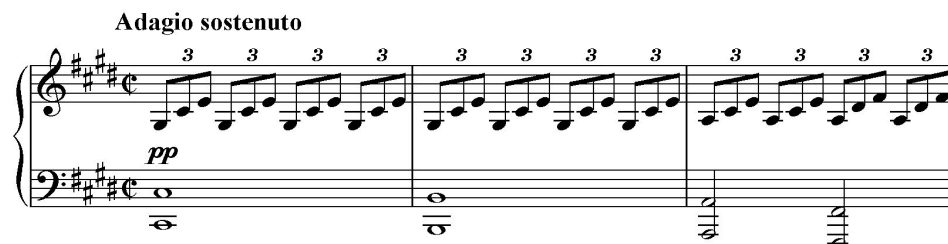
▶ 환타지로 대치된 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op.27-2 1악장

Op.27 No.1과 같이 알레그로 소나타 형식이 아니라 환상곡풍의 소나타(Sonata quasi una Fantasia)라는 부제가 붙은 환타지아로 된 악장이다. <악보5>

<악보5> mm.1-3

Sonata Quasi Una Fantasia



알레그로 소나타 형식의 1악장이 환타지로 대치되는 유형의 예는 Mozart의 피아노 소나타에서도 찾을 수 있다.

▶ 환타지로 대치된 피아노 소나타 1악장의 예 3)

모차르트 피아노 소나타 K.475 1악장

18세기 후반부 환상곡을 남긴 중요한 작곡가는 모차르트이다. 그의 환상곡은 지금까지 10개가 알려져 있다. 그러나 그에 의해 직접 환상곡이라는 명칭이 부여된 것은 5곡으로 K.475도 여기에 해당한다.

초판인 1785년 알타리아 판에서 소나타 K.457의 앞에 놓여 포르테피아노를 위한 판타지와 소나타 Op.11이라는 이름으로 두곡이 함께 소개된다.<악보6>

곡의 첫머리에 Fantasia(환상곡)이라고 이름 붙여짐.

<악보6> mm.1-3

Fantasia

Adagio

2-3. 제1,2주제 외의 주제가 더 나타나는 작품 유형

알레그로 소나타 형식의 제시부에서는 으뜸조이며 전체 악장의 중심이 되는 제1주제와 딸림조의 제2주제(단조의 경우 나란한 장조의 제2주제가 등장)가 제시된다. 제1주제와 2주제는 조성 뿐 아니라 주제의 성격이나 느낌도 서로 대조된다. 이러한 제시부의 구성요소인 두 개의 주제 외에 한번이상 수식된 반복을 하는 주제의 성격을 가진 새로운 주제가 제시부 또는 발전부에 나타나기도 한다.

이것은 발전부에서 새로운 주제를 쓰지 않고, 제시부의 주제가 변형되거나 새로운 부분을 결합하여 전개해 나가는 알레그로 소나타의 전형적 형식에서 벗어난 것으로 베토벤의 피아노 소나타에서는 다음과 같이 나타난다.

▶ 제1,2주제 외의 주제가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.2-3 1악장

제시부에서 제1,2주제가 제시되고 제1,2주제와 다른 새로운 주제가 나타난다.

<악보7>

제1주제

제시부에서 으뜸조인 C장조로 제1주제 제시

<악보7-1> mm. 1-7

Allegro con brio



제2주제

제1주제와 대비되는, 딸림조의 동주음조인 g단조로 제2주제 제시

<악보7-2> mm. 27-32



제1, 2주제와 다른 새로운 주제

제2주제 부분이 끝나고 47마디 앞에는 짧은 경과구가 연주된 뒤 G장조로 바뀌며 자유로운 2중 대위법으로 쓰인 새로운 주제 출현

<악보7-3> mm. 47-54

▶ 제1,2주제 외의 주제가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op.10-1의 1악장

제시부에서 제1,2주제가 제시, 발전부에서 새로운 주제가 나타난다.<악보8>

제1주제

제시부에서 으뜸조인 c단조로 제1주제 제시

<악보8-1> mm. 1-7

제2주제

제1주제와 대비되는 나란한조인 E^b 장조의 제2주제 제시

<악보8-2> mm. 56-63



1,2주제 아닌 새로운 주제

발전부에서 제1,2주제와 다른 새로운 주제 출현

<악보8-3> mm. 118-125



▶제1,2주제 외의 주제가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 3)

베토벤 피아노 소나타 Op.10-2 1악장

제시부에서 제1,2주제가 제시, 발전부에서 새로운 주제가 나타난다.<악보9>

제1주제

제시부에서 으뜸조인 F장조로 제1주제 제시

<악보9-1> mm.1-13

Allegro

Musical score for the first theme, measures 1-13. The score is in 2/4 time and F major. It features a piano introduction with chords and triplets in the right hand, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'.

제2주제

제1주제와 대비되는 딸림조인 C장조로 제2주제 제시

<악보9-2> mm. 18-26

Musical score for the second theme, measures 18-26. The score is in 2/4 time and C major. It features a piano introduction with chords and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'p' (piano) and 'sf' (sforzando).

제1,2주제와 다른 주제

발전부에서 제1,2주제와 다른 새로운 주제 출현

<악보9-3> mm. 77-84

▶ 제1,2주제 외의 주제가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 4)

베토벤 피아노 소나타 Op. 28 1악장

제시부에서 제1,2주제가 제시, 발전부에서 새로운 주제가 나타난다.<악보10>

제1주제

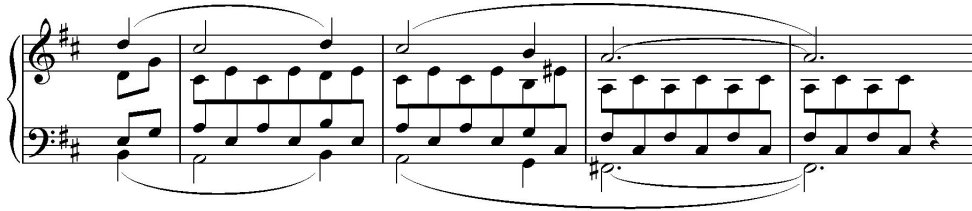
제시부에서 으뜸조인 D장조로 제1주제의 제시

<악보10-1> mm. 1-7

제2주제

제1주제와 대비되는 딸림조인 A장조로 제2주제 제시

<악보10-2> mm. 90-94



제 1,2주제와 다른 주제

발전부에서 제1,2주제와 다른 새로운 주제 출현

<악보10-3> mm. 183-186



▶제1,2주제 외의 주제가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 5)

베토벤 피아노 소나타 Op.49-1 1악장

제시부에서 제1,2주제가 제시, 발전부에서 새로운 주제 출현<악보11>

제1주제

제시부에서 으뜸조인 g단조로 제1주제 제시<악보11-1>

<악보11-1> mm. 1-5

제2주제

제1주제와 대비되는 나란한조인 B \flat 장조로 제2주제 제시

<악보11-2> mm. 16-19

제1,2주제와 다른 새로운 주제

발전부에서 제1,2주제와 다른 새로운 주제 출현

<악보11-3> mm. 39-43

소나타 형식의 대표적인 장르인 교향곡 중 베토벤의 교향곡 1악장에서도 1,2 주제 외에 새로운 주제가 나타나는 유형이 보인다.

▶ 제1,2주제 외의 주제가 나타나는 베토벤 교향곡의 예 1)

베토벤 교향곡 Op.55-3 1악장

제시부에서 제1,2주제와 발전부에서 새로운 주제로 보이는 3번째 주제가 나타난다. 이러한 곡의 규모, 구조, 내용은 전에 없었던 것이다.⁴⁸⁾ <악보12>

제시부에서의 제1주제

<악보12-1> mm.3-7

The image shows a musical score for the first five measures of the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, Op. 55. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Violoncello part features a prominent melodic line with a slur over measures 3-5. The Double Bass part has a simple accompaniment of quarter notes.

48) Ulrich Michels, **음악은이**, 조선우, 홍정수 역, 서울: 음악춘추사, 2000, p.389

제시부에서의 제2주제

<악보12-2> mm.45-49

Musical score for mm. 45-49, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Double Bass (Db.). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature melodic lines with first endings (marked '1.') and slurs. The Horn part has a sustained note with a slur. The Violin I part has a melodic line with a slur. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes with a slur. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes with a slur. The Double Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes with a slur.

발전부에서의 제3주제

<악보12-3> mm.284-287

The image shows a musical score for measures 284-287. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A first ending bracket labeled 'a 2.' is present above the Flute part. The Double Bass part has a 'pizz.' (pizzicato) marking. The Oboe part has a long slur covering measures 284-287. The Violin I and II parts have slurs and accents. The Viola part has a long slur covering measures 284-287. The Violoncello part has a long slur covering measures 284-287.

2-4. 독립된 서주부가 나타나는 작품 유형

베토벤의 피아노 소나타 Op.13 No.3와 Op.81a, Op.111에서는 장중한 서주부가, Op.78에선 짧은 서주부가 사용되었다. 이 수법은 하이든이나 모차르트에 의해 교향곡과 실내악곡에서 사용될 뿐 그들의 피아노 소나타에서는 사용되지 않았다.⁴⁹⁾ 베토벤의 교향곡 No.1, 2, 4, 7의 1악장에도 서주부가 나온다.

49) 모로이 마코도, 베토벤 피아노 소나타, 제갈삼 역, 서울: 음악춘추사, 1994, p.38

▶ 독립된 서주부가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.13 1악장

베토벤 피아노 소나타 서주부 중 가장 큰 서주부가 나타난다.

이는 제1악장 앞에 서주부를 10마디에 걸쳐 선보인 수법은 전례를 찾아볼 수 없는 형식을 낀 형태로 시작되었다고 볼 수 있다. 또한 서주부의 악상이 발전부나 악장 종지부의 첫머리에 재현되고 있는 것도 이 작품 뿐이다. 이러한 서주부의 반복은 이 부분의 중요성을 강조하는 것이며, 전체적인 통일감을 준다. <악보13>

서주부

<악보13-1> mm. 1-2



서주부가 발전부에서 약간 변형되어 다시 나타남

<악보13-2> mm. 133-136

The image shows measures 133-136 of the first movement, where the introduction material is reworked. The tempo is marked 'Tempo I'. The dynamics are 'fp' (fortissimo piano), 'p' (piano), 'dim.' (diminuendo), and 'pp' (pianissimo). The music is more active and rhythmic than the introduction, with complex chordal textures and melodic fragments.

서주부가 종결부에서 약간 변형되어 다시 나타남

<악보13-3> mm. 295-298



▶ 독립된 서주부가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op.31-2 1악장

제시부의 서주부는 발전부, 재현부에서 다시 나타난다.

제시부의 제1주제부에서 Largo-Allegro-Adagio로 6마디에 걸쳐 3회나 템포를 바꾼 극적인 서주부분으로 시작된다.⁵⁰⁾ <악보14>

서주부

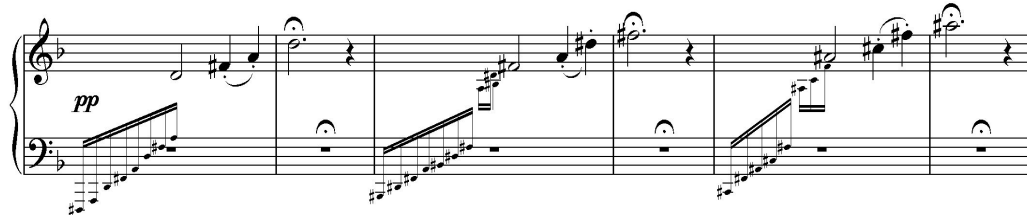
<악보14-1> mm. 1-6



50) 백기풍, 김미경, 이봉기, 베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법, 2000, 서울: 작은우리 p.279

발견부의 서주부는 첫 주제의 동기 Largo로 시작하여 흔히 볼 수 없는 아르페지오 양식으로 반복된다.⁵¹⁾

<악보14-2> mm.93-98



재현부의 서주부분은 다음 목차 부분인 성악적 레치타티보 란에서 참조 p.53~54 <악보20-1>, <악보20-2>

▶ 독립된 서주부가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 3)

베토벤 피아노 소나타 Op.78 1악장

Adagio Cantabile로 된 4마디의 서주로 시작된다. <악보15>

서주부

<악보15> mm.1-4



51) 메이너드 솔로몬, 루드비히 반 베토벤, 김병화 역, 경기: 한길아트, 2006, p.273

▶ 독립된 서주부가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 4)

베토벤 피아노 소나타 Op.81a

Adagio의 서주부로 시작된다. <악보16>

서주부

<악보16> mm.1-5

Das Lebewohl
Adagio
Le be wohl
p
cresc.

▶ 독립된 서주부가 나타나는 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 5)

베토벤 피아노 소나타 Op. 111 1악장

후기 소나타인 Op.111의 서주부는 이전에 가장 큰 규모로 쓰인 Op.13의 서주부보다 더 긴 18마디로 작곡되었다. 서주의 시작은 c단조의 버금딸림의 근음을 반올림 한 감7화음을 연속 사용하여 어둡고 장중한 무게와 더불어 시작되어 점점 극적인 효과를 나타내며 52) 피아노 소나타에서 c단조의 조성을 사용한 것은 Op.13 그 뒤로 처음이다.

52) *International Piano*, 제 23호, 서울: 마스터미디어, 2005, p.111

2-5. 기악적 카덴자와 성악적 레치타티보 작품 유형

(1) 기악적 카덴자 유형

카덴자(Cadenza)는 주자의 테크닉을 최대한 발휘할 수 있도록 하기 위한 화려하고 자유로운 무반주 부분으로 협주곡(concerto)에서는 제1악장 및 마지막 악장에, 독창에서는 콜로라투라의 아리아에 있는 것이 일반적이었다. 원래 카덴자는 그 악장의 주제 소재에 따르면서도 주자가 즉흥적으로 연주하는 것이 관례였으나, 작품의 본질을 일탈하기 쉽기 때문에 베토벤 이후에는 작곡가가 적어 넣는 것이 통례였다. 그러나 특정 협주곡은 대연주자나 다른 작곡가들에 의한 카덴자가 적지 않게 있음을 볼 수 있다.⁵³⁾ 이렇게 협주곡이나 아리아에서 쓰이던 카덴자의 유형을 베토벤은 독주곡인 피아노 소나타의 1악장 알레그로 소나타 형식 악장에 사용하여 탈 전형적 소나타 형식을 보여준다.

▶기악적 카덴자 유형이 쓰인 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.2 No.3 1악장

재현부 다음 종결구(coda)에서 카덴자가 등장한다.<악보17>

Solo Cadenza 부분

<악보17> mm. 232-233

53) 심성태, **음악용어사전**, 서울: 현대음악출판사, 1997, p. 376

<악보17> mm. 232-233

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a forte (fp) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A trill (tr) is indicated above a note in the right hand of the top staff.

▶기악적 카덴자 유형이 쓰인 베토벤 피아노 소나타 3악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op. 101 3악장

베토벤 피아노 소나타 1악장에서 기악적 카덴자 유형이 쓰인 예외에 후기 소나타인 Op. 101의 3악장 서주의 끝부분에서 베토벤의 피아노, 바이올린 협주곡 등에 사용되는 진짜 카덴자 형식을 취한 카덴자가 나타난다. 이는 서주부에 1악장의 제1주제가 나타나고 카덴자의 끝에 독주악기의 긴 트릴(trill) 연주를 연결구로 오케스트라와 합쳐지는 형태를 그대로 따른 것으로 알 수 있다.<악보18>

서주부의 Solo Cadenza 부분

1악장 1주제의 회고는 8마디로 끝나고 Presto의 간주 뒤에 긴 트릴에 의한 악절이 뒤이어 오는 주부의 도입으로 연결된다.

<악보18> mm. 20-32

non presto
p
Nach und nach mehrere Saiten
(*Poco a poco tutte le corde*)
cresc.

Zeirmaß des ersten Stückes

Tempo del primo pexxo: tutto l Cembalo, ma piano

Alle Saiten

p
stringendo
cresc.

Presto
f *p* *cresc.* *f* *f*
Allegro
Geschwinde, doch nicht zu sehr, und
mit Entschlossenheit

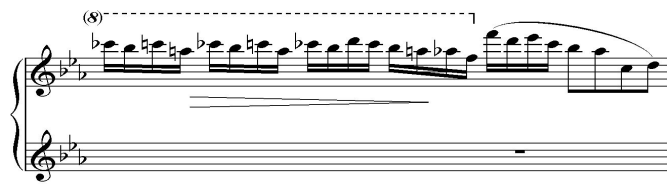
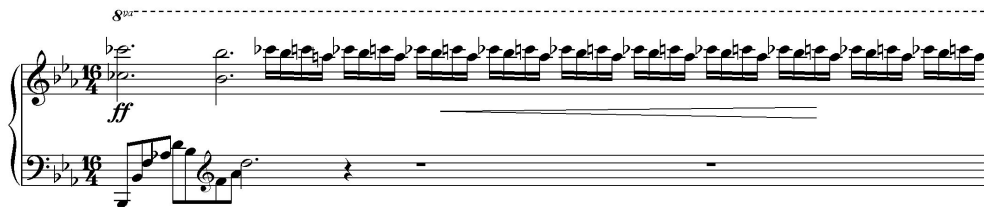
Solo Cadenza 유형은 낭만시기 피아노 작품에 지대한 영향을 미친다. 이는 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 야상곡(Nocturne)에서도 볼 수 있다.

▶기악적 카덴자 유형이 쓰인 낭만시기 작품의 예 1)

쇼팽 야상곡(Nocturne) Op.9-1 <악보19>

Solo Cadenza 부분

<악보19> mm.32-33



(2) 성악적 레치타티보 유형

레치타티보(Recitativo)라는 말은 [말하다, 낭독하다]란 뜻의 이탈리아어 "Recitare"에서 유래되었다. 아리아가 아름다운 선율을 노래함으로 주관적인 감정을 표현하는 부분이라면, 레치타티보는 극의 상황과 줄거리의 전개를 객관적으로 설명하는 것이다.

18세기의 레치타티보는 반주형태에 따라 레치타티보 섹코와 레치타티보 아콤포나트로 나뉘어진다. 먼저 레치타티보 섹코(Recitativo Secco)는 말하듯 하는 독백, 또는 대화체의 레치타티보에 대해서 첼발로에 의한 단락적 화음형이나, 관현악에 의한 통주저음 악기의 지속화음형으로 반주되는 레치타티보의 형태이다. 레치타티보 아콤포나토(Recitativo Accompagnato)는 레치타티보의 반주라는 점에서는 앞의 섹코와 같은 것이지만, 섹코가 단지 통주저음에 의한 건반악기만의 반주인데 비하여 아콤포나토는 관현악의 여러 가지 악기에 의해서 보다 섬세하고 구체적인 반주를 하는 것이다. 이것을 [악기가 붙은 레치타티보]의 뜻인 레치타티보 스트로멘타토(Recitativo Stromentato)라고도 한다.⁵⁴⁾

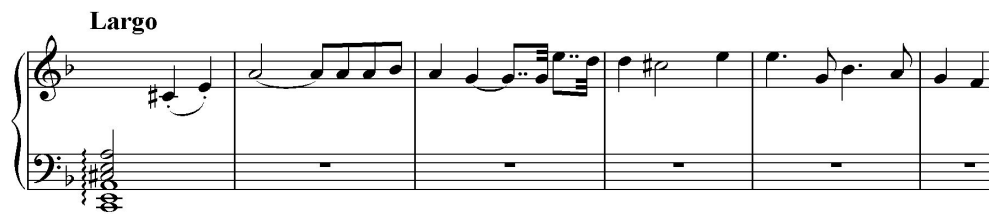
▶성악적 레치타티보 유형이 쓰인 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op. 31-2 1악장

재현부에 나타나는 서주부분에 성악곡의 레치타티보와 같은 유형이 두 번 나온다. 제시부의 서주부분 본 논문 p.46 악보<14-1>참조 <악보20>

재현부에서 나타나는 레치타티보 유형①

<악보20-1> mm.143-148



54) 심성태, *음악용어사전*, 서울: 현대음악출판사, 1997, p. 88

1악장 재현부에서 나타나는 레치타티보 유형②

<악보20-2> mm. 152-157



▶성악적 레치타티보 유형이 쓰인 베토벤 피아노 소나타 3악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op.110 3악장

성악적 레치타티보 유형은 후기 베토벤 피아노 소나타인 Op.110 3악장에서도 나타난다. 3악장은 서주부의 Adagio에 극적 레치타티브를 도입하여 고전주의적 소나타 구조가 변형되는 것을 볼 수 있다.⁵⁵⁾ 여기에 쓰인 레치타티보는 베토벤이 벨칸토 창법(bel canto)⁵⁶⁾과 같은 성악양식을 피아노 소나타에 적용한 예로 보여진다. 또한 28회나 연속되는 두 음씩을 묶은 a음은 베bung(bebung) 효과를 내기 위한 것으로 이것은 바이올린의 비브라토라 성악의 트레몰로 효과를 말하는 것이다.⁵⁷⁾ <악보21>

55) John Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구: 계명대학교출판부, 1996, p.233

56) 19세기 전반 이탈리아 오페라에 쓰였던 기교적 창법이다. 이탈리아어로 벨칸토(bel canto)란 ‘아름다운(bel) 노래(canto)’라는 뜻이다. 단지 아름답게만 노래한다기 보다는 성악가가 발휘할 수 있는 극한의 기교를 총동원해 노래하는 것을 뜻한다. 그래서 치밀한 성량조절, 유연한 레가토, 화려한 기교가 중요시 되었다.

57) 백기풍, 김미경, 이봉기, **베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법**, 2000, 서울: 작은우리 p.452

3악장 서주부분에 나타나는 레치타티보

<악보21> mm.1-7

Adagio ma non troppo

una corda

Recitativo Più adagio Andante

cresc.

Adagio ritar----- dando cantabile

tutte le corde dimin. una corda

sempre tenuto

Meno adagio Adagio Adagio ma non troppo

▶성악적 레치타티보 유형이 나타나는 예 3)

베토벤 교향곡 Op.125 No.9 ‘합창’ 4악장

성악적 레치타티보의 유형을 베토벤의 교향곡 Op.125 No.9 ‘합창’ 4악장에서 볼 수 있다. 먼저 오케스트라의 레치타티보 부분을 살펴보겠다. <악보22>

기악 레치타티보

<악보22-1> mm.24-2

The musical score shows the instrumental recitative section for measures 24-2. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Trumpets (D Hn., Bb Hn.), Trombones (D Tpt.), Timpani (Timp.), and Violoncello/Double Bass (Vc. DB.). The score is in B-flat major and common time. The flute and bassoon parts feature melodic lines, while the other instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

다음은 베토벤의 교향곡 ‘합창’에서 실제 성악의 레치타티보 부분이 사용된 것을 보여준다.

실제 성악 레치타티보

<악보22-2> mm.223-228

Recit.

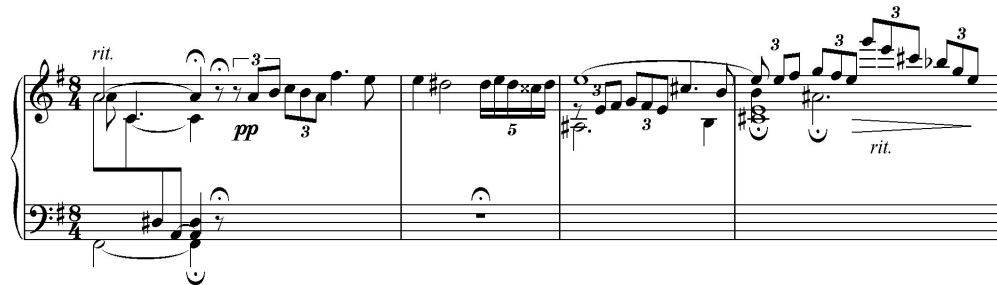
The image shows a musical score for a recitative section. The top staff is for Baritone solo, with the lyrics "son - dem laßt uns an - - - ge - neh". The bottom four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass, each containing sustained notes with slurs.

이러한 성악작품의 레치타티보와 같은 유형은 낭만주의 시대의 작곡가 슈만 (Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 피아노 작품에도 자주 등장한다. 슈만은 가곡을 많이 썼기 때문에 그것들을 약간씩 변형해서 피아노곡에 많이 사용하였다. 그 결과 기악곡인 피아노곡에도 시의 운율에 맞춘 듯한 서정적인 성격의 주제 음형이 많이 생겨난다.⁵⁸⁾

그 예로, 슈만 「어린이의 정경」 Op.15의 ‘시인은 말한다’ (Der Dichter Sprich)는 합창곡 같은 4성부의 코드 선율과 레치타티보가 뒤섞인 즉흥적 스타일의 곡이다.⁵⁹⁾<악보23>

▶성악적 레치타티보 유형이 나타나는 낭만시대 피아노 곡의 예1)

R. Schumann 「어린이의 정경」 Op.15 ‘Der Dichter Spricht’
레치타티보
<악보23> mm.32-33



2-6. 허위 재현적 표현이 쓰인 작품 유형

재현부는 알레그로 소나타 형식의 제시부, 발전부, 재현부중 마지막 부분으로서 제시부를 구성하는 제1,2주제가 다시 재현되는 부분이다. 재현부는 제시부의 모든 요소를 포함한다. 그러나 제시부의 제2주제가 딸림음조로 나오는 것과는 다르게 재현부의 제2주제는 조성을 동일시키기 위하여 으뜸조로 돌아오게 된다. 또 연결구와 삽입부는 제시부보다 축소되어 나타나며 제시부에서 딸림조로 나타났던 종결부분도 으뜸조로 끝나게 된다. 이처럼 재현부에서는

58) 하애자, 슈만 피아노 문헌 독주곡 편, 서울: 음악춘추사, 1991, p.16

59) Ibid. p.85

모든 요소가 으뜸조로 돌아가거나 돌아가려고 한다. 그러나 이러한 전형을 따르지 않고 허위중지⁶⁰⁾법과 비슷한 현상으로 유도하는 허위 재현적 표현이 쓰인 작품유형에 대해 알아보겠다.

▶허위 재현적 표현이 쓰인 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.10-2 1악장

1악장에 허위 재현부가 나타난다. <악보24>

제시부의 제1주제

으뜸조인 F장조로 제1주제 제시

<악보24-1> mm.1-12

60) V에서 I으로 해결하는 과정에서 이끈음은 으뜸음으로 해결되지만 I의 대리화음으로 해결하는 것을 말한다. 즉 으뜸화음은 들어있으나 으뜸화음이 아니기 때문에 허위로 중지한다는 뜻이다. 이는 기대와 반전의 효과이기 때문에 허위 중지라 한다.

실제 재현부

재현부에서 제시부의 제1주제와 같은 F장조로 주제 재현

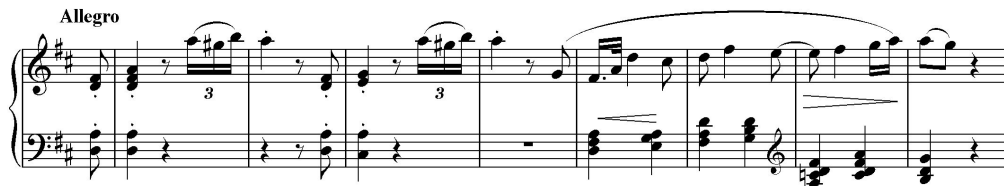
<악보24-2> mm.137-144



허위 재현부

제1주제의 허위 재현은 실제 재현부가 나오기 20마디 전에 으뜸조인 F장조가 아닌 버금딸림조인 D장조로 등장

<악보24-3> mm.118-126



▶허위 재현적 표현이 쓰인 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op.14-2 1악장

1악장에 허위 재현부가 나타난다. <악보25>

제시부

제1주제가 으뜸조인 G장조로 제시

<악보25-1> mm.1-5

Allegro

실제 재현부

제시부의 제1주제와 같이 재현부에서도 으뜸조인 G장조로 제1주제가 재현

<악보25-2> mm. 124-128

허위 재현부

제1주제의 허위재현은 실제 재현부가 나오기 26마디 전에 으뜸조인 G장조가 아닌 버금딸림조인 Eb 장조로 등장

<악보25-3> mm.98-102

2-7. 소나타에 표제음악 성격을 보이는 작품 유형

표제음악은 곡의 내용을 암시하는 제목이나 설명문이 덧붙여진 것으로 기악곡 중에서도 관현악곡에 자주 쓰인다. 대표적인 예로 베를리오즈의 환상 교향곡을 들 수 있다. 표제음악은 19세기에 처음으로 만들어진 것으로 생각하기 쉬우나 실은 바로크 시대에 상당히 확실하게 모습을 나타내고 있었다. 그 시대 작곡가들은 표제의 착상을 쉽게 생각하였다. 보통 최초의 주제에 대한 대체적인 윤곽을 이끌어 내는 수단으로 표제를 사용하였다. 이는 감정이나 기분의 묘사를 지향하는 것으로, 표제와 곡의 완전한 일치를 목표로 하는 낭만이나 근대의 표제음악의 성격과는 다른 것이다.⁶¹⁾ 이와 달리 고전시대에는 절대음악을 특히 애호했던 시대이며, 음악 이외의 대상을 묘사하거나 배경적인 또는 암시적인 표제를 사용하는 일이 없는 기악곡이 그것에 해당한다. 고전시대의 기악곡은 ‘소나타’, ‘심포니’, ‘4중주(창)’와 같은 명칭만 붙어 있는 경우가 많다.⁶²⁾ 그러나 베토벤의 경우 대표적인 예로 피아노 소나타 Op.81a 고별에서 단순한 표제가 아닌 동기에 의미를 붙인 표제음악을 작곡하였다. 이것은 유일하게 음악외적 아이디어를 시사하는 것인데, 이는 3개 악장으로 각기 고별, 부재, 재회라는 제목이 있어 일련의 두드러진 특성이나 감정 등이 잘 계획 되어있는 이 소나타가 단일 주제를 주축으로 전개되며 이 중심 주제로부터 다른 모든 주제가 파생됨을 볼 수 있다.⁶³⁾ 이는 낭만음악의 표제음악의 성격이 비추어 진다 볼 수 있겠으며, 여기서 베토벤이 고전주의 양식에서 더 나아가 자유로운 작품 양식과 낭만으로 발전하는 성향을 엿볼 수 있다.

61) Willi Apel, **피아노 음악사**, 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광음악출판사, 1995, p.143

62) H. M. Miller, **서양음악사**, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사, 1987, p.144

63) John Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구: 계명대학교출판부, 1996, p.230

▶표제음악 성격을 보이는 베토벤의 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.81a 1악장

베토벤의 소나타중 유일하게 음악외적 아이디어(extramusical idea)가 쓰인 작품⁶⁴)으로 ‘고별’(Lebewohl)의 의미를 갖은 모티브로 작곡된 표제음악이며, 느린 서주부를 두고 있다. 이곡은 모든 악장에 표제가 붙어있으나, 아래의 악보와 같이 음표 위에 표기되어 있는 것은 1악장 뿐 이다. <악보26>

모티브 위에 쓰인 ‘Le be wohl’

<악보26> mm. 1-5

Das Lebewohl
Adagio
Le be wohl
p
cresc.

▶표제음악 성격을 보이는 베토벤의 소나타 1악장의 예 2)

베토벤 피아노 소나타 Op.13 ‘비창(Pathetique)’

베토벤 자신에 의해 표제가 붙은 소나타이다. 이곡을 오늘날 ‘비창’이라 부르고 있으나 초판을 낼 때에는 ‘비창적 대 소나타(Grande Sonate Pathetique)’라는 것이 정식 명칭이다.

64) Willi Apel, 피아노 음악사, 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광음악출판사, 1995, p. 230

▶표제음악 성격을 보이는 베토벤의 소나타 1악장의 예 3)

베토벤 피아노 소나타 Op.49-1,2 1악장과 Op.79

Op.49의 1번과 2번은 같은 표제가 붙여 있으므로 결국 한 작품으로 볼 수 있다. ‘Leichte Sonata’ 는 ‘가벼운 소나타’라는 뜻으로 베토벤이 직접 기입한 것이다. 1악장은 제1,2주제를 다 갖춘 소나타 형식, 2악장은 론도형식으로 작곡된 두 악장으로 구성된 작품이다. 두곡 모두 초기 모차르트 소나타와 같은 형태로 가벼운 소나타라는 제목과 같이 작품의 규모가 작다.

▶표제음악 성격을 보이는 베토벤의 소나타 1악장의 예 4)

베토벤 피아노 소나타 Op.106 1악장

‘hammerklavier를 위한 위대한 소나타 「Grosse Sonata fur das Hammerklavier」’라는 표제가 붙어있는 작품이다. 이 소나타는 ‘hammerklavier를 위한’ 목적이 있는 표제음악이며, 베토벤의 소나타 가운데 최대의 규모로 된 교향적 소나타로서 연주 시간만으로도 거의 40분에 이르는 곡으로 당시에는 상식을 벗어난 규모였다. Op.57 ‘열정(Appassionata)’ 소나타 이후 대규모의 피아노 소나타를 쓰지 않았는데 반해 그의 소나타 중 가장 큰 규모와 표현에 있어서도 거의 피아노라는 악기의 한계를 벗어난 작품이며 후기에 이르는 그의 작품의 형식상 완성이 이루어진 작품이라 할 수 있다.

2-8. 곡의 빠르기를 미뉴엣(minuet)으로 지정한 작품 유형

미뉴에트로 템포를 지정하고 있는 유형이다. 이는 형식과는 관계없이 템포의 지시에만 그친다. 형식은 자유형식이나 론도 형식에 가깝다고 볼 수 있으며 2개의 주제가 교대로 반복되는 형태이다.

▶곡의 빠르기를 미뉴에트로 지정한 베토벤 피아노 소나타 1악장의 예 1)

베토벤 피아노 소나타 Op.54 1악장

이 악장에서 주제는 모두 으뜸조인 F장조로 제시되며 재현에서도 변화가 없어 소나타형식도 론도 형식에도 속하지 않으나 제1주제가 3번 반복되고, 제2주제가 두 번 반복되는 것으로 보아 론도 형식의 느낌을 준다.<악보27>

제1주제

In Tempo d'un Menuetto로 빠르기 제시

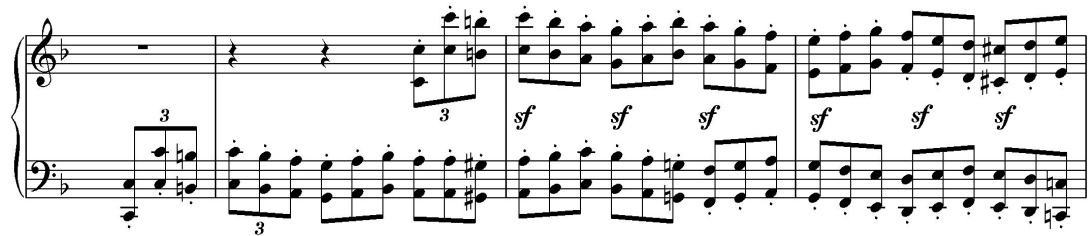
<악보27-1> mm.1-5



제1주제는 mm.65-69, mm.105-109에서 반복된다.

제2주제

<악보27-2> mm.24-27



제2주제는 mm.93-96에서 다시 반복된다.

곡의 템포를 미뉴에트로 정한 것 외에 미뉴에트 형식으로 쓰인 작품으로는 Op.2-1, Op.7, Op.10-7, Op.14-1, Op.22 이다. 이 작품들 중 Op.14-1은 3악장 구성의 느린 악장이 오는 2악장에 미뉴에트가 사용되었으나, 나머지 세 작품은 4악장으로 구성된 소나타 악장 형식의 전형적인 구조형태인 3악장에 쓰였다.

베토벤은 곡의 템포를 미뉴에트로 정한 예외에도 다양한 빠르기와 음악적 성격 묘사를 곡에 제시하였다. 그 예로 베토벤 피아노 소나타 Op.79 1악장에는 'Presto alle tedesca'(독일풍으로) 라는 다른 작품들과는 표현의 빠르기를 제시하고 있다. 알라 테데스카는 이탈리아어로 독일, 독일식의, 독일여자를 말한다.

▶곡의 분위기 설정을 독일어로 보다 섬세히 표현한 예)

베토벤 피아노 소나타 Op.90과 Op.101

이 작품들은 통상적인 이탈리아어로 빠르기를 표시하지 않고 각 악장의 성격묘

사에 독일어를 사용했다.

Op.90 1악장은 “Mit Lebhaftigkeit und durchaus mitEmpfindung und Ausdruck(활달하게, 그리고 언제나 섬세한 감정과 풍부한 표현으로)”, 2악장은 “Nicht geschwind und sehr sihgar vorzutragen(너무 빠르지 않게, 그리고 선율을 노래하듯이)” 로 지시되었다.

Op.101 1악장은 “Etwas lebhaft und mit der innigsten Empindung(조금 빠르게 열렬한 감정을 가지고)” 2악장은 “Lebhaft. Marschmaessig(활발하게 행진곡풍으로)”, 3악장은 “Langsam und sehnsuchtsvoll - Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit(느리고 동경에 찬 기분으로)”로 나타냄 말을 지시하고 있다.

이러한 독일어의 음악 템포(tempo)와 음악적 분위기를 낀 문장으로 표현한 것은 베토벤 자신의 문화인 독일 문화에 깃들여 있는 것을 이탈리아가 아닌 독일어로 표현 할 수 밖에 없었던 것을 나타낸다. 이것은 Op.101의 3악장카덴자 부분에 이탈리아 나타냄 말과 함께 독일어의 지시를 다시 한 번 보여 주는 것과 같은 예 에서도 알 수 있다.(본문의 카덴자 유형 악보 참고)

2-9. 후기 베토벤 피아노 소나타의 소나타 형식에서의 탈피 현상

베토벤 피아노 소나타 Op.106 ‘함머클라비어’(Hammerklavier)

그의 피아노 작품 중 가장 양적으로 극단적인 큰 규모로 쓰인 곡이다.

4악장 구성에(1악장 405마디, 2악장 175마디, 3악장 187마디, 4악장 400마디)연주 시간 만 40분이 넘는 함머클라비어는 교향곡 형식의 확장이며, 관현악적 규모의 풍부한 음색을 지닌 대곡이다.⁶⁵⁾

베토벤 피아노 소나타 Op.109-111

Op.109 1악장은 알레그로 소나타 형식임에도 불구하고 Adagio espressivo 부분이 1악장에서 가장 많은 부분을 차지한다. 또한 Fermata를 통한 1악장에서 2악장으로의 진행은 악장 간에 구별의 모호성을 나타내고 있다.

Op.110 1악장은 'Leichte Sonata(가벼운 소나타)'와 같이 작은 규모로 쓰여졌다. 1악장에서의 주제는 두 개의 주제가 아닌 하나의 주제로 곡이 전개되고 있다. 이는 주제부가 미약하나 자유롭게 다루어진 소나타 알레그로 형식이다.

Op.111 1악장은 베토벤 32 소나타의 마지막 곡으로써 서주부를 포함한 알레그로 소나타 형식의 전반악기 소나타이나 매우 관현악적 효과와 기술을 표현한다. 음향적인 효과를 위해 극단적인 다이내믹을 표현하는 것도 후기로 가면서 짙어지는 경향이라고 할 수 있다.

이처럼 베토벤의 마지막 3개의 소나타의 1악장에서 전통적인 고전주의 형식을 이탈한 탈 전형적 현상은 다른 악장에서도 나타난다. 느린 악장은 생략되고 스케르초와 트리오로 대체됐으며 소나타 형식은 기존의 틀에 얽매이지 않는다.⁶⁵⁾ 때문에 더 이상 소나타 형식을 구체화 할 수 없다. 또한 후기에 보이는 가장 큰 특징 중에 Op.106의 마지막 악장인 4악장과 Op.110의 마지막 악장인 3악장이 대위법적인 푸가로 쓰인 것을 볼 수 있다. 이는 바로크 시대의 화성적인 푸가와는 달리 선율적 푸가 형식으로 대위법적인 구성범위를 확대시키고 있으며 이처럼 마지막 악장 전체가 푸가로 작곡된 것은 고전파 피아노 소나타에서 보기 드문 경우로 베토벤이 새로운 후기 기법으로 간주된다. 또한 피아노 소나타 전곡의 마지막 악장인 Op.111 2악장에서 Arietta(작은

65) *International Piano*, 제 23호, 서울: 마스터미디어, 2005, p.112

66) D. J. Grout, *서양음악사2*, 서우석, 전지호 역, 서울: 심설당, 1997, p.359

노래)라 부기하고 실제 템포는 Adagio로 제시되나 이를 2악장에서는 드물게 보이는 16분음표의 움직임을 주로 하는 9/16, 6/26, 12/32파격적인 박자와 리듬형태로 작곡하였다. 이는 베토벤의 창조적이며 진보적인 성향을 보여준다.

III. 결 론

본 논문은 베토벤의 32개 피아노 소나타의 1악장 알레그로 소나타의 발전 과정에 나타난 탈 전형적 유형에 관한 연구이다.

베토벤 피아노 소나타에 관한 본 연구의 이론적 배경은 초기 고전 소나타와 베토벤 소나타의 시기적 구분에 따른 초기, 중기, 후기의 형태에 관한 문헌 연구, 소나타 양식의 정의와 알레그로 소나타의 형식에 대한 문헌적 고찰에 바탕을 두었다.

본 논문의 핵심은, 베토벤 소나타의 발전과정에 관한 문헌적 고찰을 통해 얻어지는 결과와 32개 피아노 소나타의 악보 분석 작업을 통해 드러난 결과들을 바탕으로 1악장 알레그로 소나타의 전형적 양상과 다른(벗어난) 1악장 소나타 유형의 발견이다.

본 연구를 통해 아래와 같이 두 가지 결론을 얻을 수 있었다.

1. 탈 전형적 유형에 관한 결론

일반적으로 피아노 소나타에서 가장 많은 비중을 차지하는 1악장은 알레그로 소나타 형식으로 되어있다. 베토벤 또한 자신의 소나타 중 대부분 곡의 1악장을 알레그로 소나타 형식으로 작곡하였으나, 다른 작곡가들과는 달리 독창적 기법을 도입하고 알레그로 소나타 안에서도 새로운 변화를 시도했음을 알 수 있었다. 그 과정에서 나타난 베토벤 32개 피아노 소나타 1악장 중 알레그로 소나타 형식을 벗어난 아홉 가지 탈 전형적 유형들을 아래와 같이 찾을 수 있었다.

첫째, 변주곡(Variation)으로 대치된 작품 유형

둘째, 환타지(Fantasia)로 대치된 작품 유형

- 셋째, 제1,2주제 외의 주제가 더 나타나는 작품 유형
- 넷째, 독립된 서주부가 나타나는 작품 유형
- 다섯째, 성악적 레치타티보와 기악적 카덴자가 나타나는 작품 유형
- 여섯째, 허위 재현적 표현이 쓰인 작품 유형
- 일곱째, 소나타에 표제음악 성격을 보이는 작품 유형
- 여덟째, 곡의 빠르기를 미뉴에트로 지정한 작품 유형
- 아홉째, 후기 베토벤 피아노 소나타의 소나타 형식에서의 탈피 현상

본 연구를 통해 발견한 총 9가지 작품 유형은 크게 하이든이나 모차르트 등 전 시대 사람들이 사용하였던 방법이 베토벤의 작품에서 발견되어 나타나는 경우와 독주곡에는 쓰이지 않았던 양식이 베토벤에 의해 피아노 소나타에 적용된 경우로 구분지어 볼 수 있었으며, 그 결과 베토벤은 피아노 소나타 초기 작품에는 이미 있었던 고전주의 양식을 사용하였으나, 이후 새로운 시도들을 결합하여 소나타 형식의 탈 전형적 양상을 독창적으로 발전시켜나갔음을 알 수 있었다.

2. 32개 베토벤 소나타 1악장 알레그로 소나타의 음악전반에 관한 결론

베토벤은 전 생애에 걸쳐 작곡한 피아노 소나타를 통해 기존의 소나타 형식을 완성함과 동시에 이를 발전시켜 새로운 양식을 보여주었다. 그는 소나타의 구조적 틀 속에서 벗어나 점진적으로 변화를 모색하였고, 자유로운 기법을 사용하여 형식의 각 부분이 가진 중요성을 유연하게 표현하였다. 또한 피아노 소나타 속에 내재된 다양한 요소의 확대를 통해 피아노의 표현력을 확장시켜 교향악적 효과를 시도하였다. 이러한 변화의 결정체라 할 수 있는 후기에는 주제의 독창적인 전개, 푸가의 사용, 대담한 화성, 원격 전조등 전통적인 고전주의의 형식에서 탈피하기에 이른다.

참고문헌

1. 국내서적 및 번역서

김경임. 1993. 피아노 소나타, 대구: 경북대학교출판부

김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한. 2006. 들으며 배우는 서양음악사 본문1, 서울: 심설당

김문자, 권송택, 박미경, 신인선, 이석원, 주대창, 허영한. 2009. 새 들으며 배우는 서양음악사 본문2, 서울: 심설당

김미경, 백기풍, 이봉기. 2000. 베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법, 서울: 작은우리

김미옥, 오희숙, 홍정수. 2006. 두길 서양음악사2 고전에서 20세기까지, 경기: 나남출판사

김용환. 2002. 서양음악사 100장면(2)계몽주의 음악에서 현대음악까지, 서울: 가람기획

김진우. 1995. 새 음악이론, 서울: 아름음악출판사

민은기, 신혜승. 1996. 서양음악의 이해, 서울: 음악세계

- 백병동. 1995. 대학음악이론, 서울: 현대음악출판사
- 이동남, 조효임, 주대창. 1998. 새로운 음악통론, 서울: 학문사
- 이철구. 2003. 고전음악 들여다 보기, 경상대학교 출판부
- 조선우, 홍정수. 1991. 음악은이2, 서울: 세광음악출판사
- 홍세원. 2000. 서양음악사, 서울: 세광음악출판사
- 모로이 사브로. 1986. 베토벤 피아노 소나타, 권기태, 김성남 역, 서울: 세광음악출판사
- 모로이 마코도. 1987. 피아니스트를 위한 해설 베토벤 피아노 소나타, 제갈삼 역, 서울: 음악춘추사
- 메이너드 솔로몬. 2006. 루드비히 반 베토벤, 김병화 역, 경기: 한길아트
- Apel, Willi. 1995. 피아노 음악사, 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광음악출판사
- Bernett, Roy. 1989. 음악형식론, 하재은 역, 서울: 아트소스
- Charles, Rosen. 1995. 다양한 소나타 형식, 강순희 역, 서울: 수문당
- Gillespie, John. 1996. 피아노 음악, 김경임 역, 대구: 계명대학교출판부
- Green, Douglass M. 1990. *From in Tonal Music, second edition*, 박경종 역, 서울: 삼호출판사
- Grout, D. J. 1997. 서양음악사2, 서우석, 전지호 역, 서울: 심설당
- Kate, Adele T. 1982. *Challenge to Musical Tradition A new concept of tonality*, 김은혜, 서우석 역, 서울: 수문당
- Kirby, F. E. 1997. 건반음악의 역사, 김혜선 역, 서울: 도서출판다리
- Leichtentritt, Hugo. 1975. 음악의 역사와 사상, 김진균 역, 서울: 형설출판사
- Lehman, F. G. 1975. 음악형식과 분석, 서울: 수문당
- Pauly, G. Reinhard. 2000. *Music in the classic period reinhard*, 김혜선 역, 서울: 도서출판다라

Stoehr, Richard. 1991. 음악형식학, 대학음악저작연구회 역, 서울: 삼호출판사

2. 외국서적

Newman, W. S. 1972. *The Sonata in the Classic Era*, New York: W. W. Norton & Company. INC

3. 잡지류

International Piano, 통권 23호: 2005 p. 124

4. 사전류

심성태. 1997. 음악용어사전, 서울: 현대음악출판사

Sadie, Stanley ed. 1980. "Fantasie" *The New Grove Dictionary of Music & Musician*, (Vol. 6), London: Macmilan Publisher Ltd

Willi Apel ed. 1970. "Fantasie" *Harvard Dictionary of Music*, 2nd, London Heinemann Educational.

ABSTRACT

A Study of The Atypical Patterns of Allegro Sonata Form in
L.v.Beethoven's 32 Piano Sonatas.

Moon, Chae Bin
Department of accompanying
Graduate School
Shungshin Women's University

This thesis is concerned with atypical patterns along the development procedure of allegro sonata form, covered 32 piano sonata's 1st movement written by Ludwig van Beethoven, who is the bridge between Classical and Romantic music.

Sonata was very important piece which is the representative form of instrumental music over Beethoven's whole life. And it is both the history of development of piano music and able to see Beethoven's compositional pattern briefly.

The subject of the thesis is to find atypical pieces of allegro sonata form and patternize them through analyzing 32 piano sonata's 1st movement which was composed allegro sonata basis.

Introduction of the thesis presents subject and methods. Commentary on the history and form of the sonata is followed in the main subject. And it also presents the background of classical allegro sonata in the abstract.

In addition, it considers forms and development phases of Beethoven's 32 piano sonatas chronically and forms of Haydn's and Mozart's sonata, the pre-Beethoven era, than research on the effect that Beethoven had been received from them and new development, patterns of change.