

채 상 희 교수지도  
석사학위 청구논문

L. v. Beethoven Piano sonata  
Op. 109의 고찰

2004

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

한 은 영

## 논문개요

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 서양 음악사에서 매우 중요한 위치를 차지하는 독일 태생의 작곡가이다. 고전 시대의 질서와 균형의 기본정신 속에서 베토벤은 그의 천부적인 재능과 독창적인 실험 정신으로 고전주의 전통을 확대시켰으며 이것은 소나타 양식의 완성을 이루게 되었다.

베토벤은 다양한 장르의 음악을 작곡하였으며 그 중에서도 32곡의 피아노 소나타에 나타나는 음악 기법들은 그의 음악 양식의 변천과정을 잘 보여준다.

베토벤의 말기에 속하는 Op. 109는 고전주의에서 낭만주의로 넘어가는 시기에 작곡된 것이며 또한 그의 청각이 상실된 시기에 작곡된 것이다.

이 곡은 일반적인 소나타 빠름-느림-빠름의 형식이 아닌 빠름-빠름-느림의 다른 3악장 구조를 토대로 형식의 변화를 주었다. 제 1악장은 소나타 형식의 구조 안에서 주제에 있어 색다른 변화를 주어 자유스러운 분위기를 나타내고 있으며 제 2악장에서는 전 시대에 사용하던 대위법적인 요소들을 사용하였다. 그리고 제 3악장은 주제와 변주곡 형식으로 베토벤은 처음으로 이 형식을 피아노 소나타의 피날레에 사용하였다.

이처럼 Op. 109에 나타나는 음악 기법들은 피아노 음악에서 중요한 위치를 차지하고 있다. 또한 전 시대의 기법들과 그의 주관적인 음악 세계를 조화롭게 표현하여 고전적이면서 낭만적인 특징들을 보여주고 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤의 생애와 시대적 배경	3
III. 베토벤 피아노 소나타의 일반적인 고찰	7
1. 초기(1796-1802)	8
2. 중기(1802-1816)	14
3. 말기(1816-1827)	18
IV. Piano Sonata Op. 109의 분석	23
1. 제 1악장	24
2. 제 2악장	33
3. 제 3악장	43
V. 결론	56

## 참고문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

18세기 후반 빈을 중심으로 고전 시기의 음악 양식중의 하나인 소나타는 그 당시 피아노의 출현과 함께 인기를 끌면서 발달하였다. 특히, 피아노 소나타는 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 프란츠 요제프 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)에 의해 발전되었으며 베토벤에 이르러 완성되었다.

고전 시기의 음악은 고대의 문화와 예술의 정신을 반영하여 객관적이고 이성을 중시하였으며 감정을 억제하였다. 그리고 형식은 우아함과 균형의 조화를 이루었다. 이 시기의 작곡가들은 그들의 작품 속에 단순한 소재를 가지고 독창적인 선율을 사용하였고 리듬의 대비를 주거나 다이내믹의 효과를 자유로이 표현하였다. 그러나 하나의 완성된 작품은 통일된 모습으로 나타났다.

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전 시기의 작곡가이면서 연주자로 활동하면서 동시대의 작곡가들이 보여주었던 음악 양식이나 기법들을 개인적인 양식으로 변모시켰다. 이러한 음악 양식의 변화는 그 당시로서는 고전 음악에 대한 새로운 혁신이었으며 도전이었다. 그리고 그의 다양한 장르의 작품들 중에서 교향곡과 피아노 소나타는 프란츠 페터 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)를 비롯한 낭만주의 작곡가들에게 큰 영향을 주었는데 그것은 베토벤 양식에서 나타나는 고전적인 요소, 즉 그의 주관적인 내용 속에 포함된 형식과 통일, 그리고 전체적인 균형을 이루어내는 감각과 스케치 노트에서 보여주었던 음악적인 새로운 요소들이 자기 표현의 한 방법이라는 베토벤의 기초 개념이었다.<sup>1)</sup>

---

1) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca, 『서양음악사』, 편집국 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 643.

베토벤은 고전 후기의 작곡가이자 피아니스트로서 출발했지만 그에 관하여 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776-1822)<sup>2)</sup>은 베토벤을 낭만주의자로 규정하고 있으며 베토벤의 작품 속에서 나타나는 고전성과 낭만성의 절묘한 수법은 19세기 후반의 학자들간의 이견을 펼치고 있다. 한 예로 에른스트 뷁켄(Ernst Bücken)의 『음악적 총서(Handbuch der Musikwissenschaft)』와 폴 헨리 랭(Paul Henry Lang)의 『서양 문명의 음악(Music in Western Civilization)』에서는 베토벤을 낭만시대의 작곡가로 분류하고 있다.<sup>3)</sup>

베토벤의 작품 속에 나타나는 특징들은 양식과 시기를 구분하여 제 1기, 제 2기, 제 3기의 세 시기로 나뉜다.<sup>4)</sup>

그 중 베토벤의 말기에 속하는 Op. 109는 고전 시기의 소나타이지만 음악적인 내용이나 형식에 있어서는 일반적인 고전 소나타의 전통을 그대로 따르지 않는다는 점에서 매우 주목할 만하다.

본 논문에서는 베토벤의 Op. 109가 전통적인 소나타 형식과 어떠한 차이를 보이고 있는지, 그리고 이 곡에 나타난 곡의 특징들을 살펴보고자 한다.

이를 위해서 본 논문에서는 우선 베토벤의 생애와 시대적 배경, 베토벤의 32곡의 피아노 소나타에 나타난 일반적인 음악 양식들을 알아보고, 그의 만년에 작곡된 Op. 109의 형식과 구조, 선율, 리듬, 다이내믹, 종지, 화성을 분석하고자 한다. 이러한 과정은 베토벤의 고전적이면서도 낭만적인 특징들이 잘 나타날 수 있을 것이다.

---

2) 호프만은 시인이자 비평가, 작곡가, 극장경영자이며 화가였고, 또한 공직자로 활동하였다. 그는 베토벤의 제 5번 교향곡에 대한 비평을 통해 고전주의의 기악음악을 중심으로 하는 낭만주의적 미학을 처음으로 주장함으로써 많은 사람들로부터 주목을 받았다.

3) 홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세 출판부, 2001), 408.

4) Joseph Kerman, "Beethoven, Ludwig van: The three periode," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), Vol. 3, 95.

## II. 베토벤의 생애와 시대적 배경

베토벤은 서부 독일의 라인강변의 소도시 본(Bonn)에서 태어났다. 그의 아버지 요한은 본 궁정의 테너가수였으며 베토벤을 모차르트와 같은 신동으로 만들기 위해 혹독하게 음악교육을 시켰다. 1778년 베토벤은 쾰른(Köln)에서 첫 연주회를 열었고, 1779년에는 라이프찌히로부터 본에 온 크리스티안 고틀로프 네페(Christian Gottlof Neefe, 1748-1798)<sup>5)</sup>에게 전문적인 작곡 지도를 받게 되었다. 그 결과 베토벤은 1782년에 〈드레슬러(Dressler)의 주제에 의한 변주곡, (WoO 63)〉을 최초로 작곡하였고, 1783년부터 궁정의 하프시코드 주자로 활동하면서 〈3곡의 피아노 소나타(Kurfürsten Sonate)〉를 작곡하여 선제후에게 헌정하였다.

1787년 봄, 베토벤은 모차르트를 만나기 위해 잠시 빈을 방문하였으며 모차르트는 그의 즉흥연주를 듣고 매우 감탄하였다고 한다. 그러나 어머니의 급환으로 다시 본으로 돌아오게 되었고 그 해 7월 어머니는 41세의 나이로 세상을 떠났다. 그 후 베토벤은 브로이닝(Breuning)가문과의 만남으로 고전 문학과 시를 처음으로 접하게 되었다. 그 당시 전성기를 이루었던 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)와 헤겔(Hegel, 1770-1831)의 철학사상과 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)와 실러(Johann Cristoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)의 문학은 베토벤과 낭만주의 작곡가인 슈베르트, 로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)에게도 영향을 주었다.

1789년에는 프랑스 혁명이 일어나 사회, 문화, 예술분야에 큰 변화를 가져왔다.

---

5) 네페는 J. S. Bach의 평균율 악보를 가졌던 오르간 주자로 베토벤에게 견고한 기초 지식을 제공하였으며 또한 베토벤에게 정신적으로 정서적으로 영향을 준 스승이다.

프랑스 혁명은 자유, 평등, 박애 사상을 기본으로 하여 중산계급과 민주주의 사상을 출현시켰다. 오스트리아 황제 요셉 2세(Joseph II)는 전시대까지 귀족의 전유물이었던 예술과 문화를 대중으로 확대시켰으며 음악의 범위는 궁정에서 가정과 지역 사회로 확대되었고 아마추어 음악가들도 많이 생겨났다. 그러나 이러한 음악의 대중화의 바람에도 불구하고 음악가들은 여전히 교회와 궁정의 후원 없이 자립하기 힘든 상황이었으며 베토벤 역시 프랑스 혁명에 공감하면서도 그들을 위해 작곡하였다.

1791년 프랑스 혁명은 공포정치에 이르는 반동 현상이 나타났으며 베토벤은 진보를 위해 싸우다 희생된 사람들의 비극적인 감정, 그리고 그것을 초월하여 변혁을 달성하는 환희와 승리를 그의 음악으로 표현하였다.

1792년 베토벤은 영국 여행에서 돌아온 하이든에게 자작의 칸타타를 선보였으며 그것이 계기가 되어, 본 궁정의 발트스타인(Waldstein)백작의 도움으로 궁정 학비를 받아 그 해 11월 빈으로 유학을 가게 되었다. 그 해 12월 8일, 베토벤의 아버지 요한은 작고했다. 빈에 도착한 베토벤은 하이든에게 대위법을 배웠으나 그의 교수방식에 만족하지 못하고 요한 쉥크(Johann Schenk, 1753-1836)와 요한 게오르크 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)에게 대위법과 푸가를 배우고, 안토니오 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 이탈리아의 성악 작곡을 배웠다.

1794년부터 베토벤은 카를 폰 리히노브스키(Karl von Lichnowsky, 1756-1814) 후작의 저택에서 귀족들과 교제하면서 연주와 작곡에 몰두하여 1795년 3월 29일 그의 나이 25세에 부르크 극장(Brugtheater)에서 처음으로 〈피아노 협주곡 Op. 19〉를 가지고 공개 연주회를 가졌으며 연주가와 작곡가로서의 기반을 구축하였다. 그리고 〈피아노 3중주 Op. 1〉의 3곡도 출판되어 상업 출판도 늘어났다. 빈 생활이 안정되자 베토벤은 본에 있던 조카 카를(Anton Karl)과 동생 요한

(Nicolaus Johann)을 빈으로 데려와 돌보게 되었다.

1796년에는 리히노브스키 후작과 함께 프라하(Prague)에서 연주하였으며 후작과 헤어진 후 드레스덴(Dresden)과 베를린(Berlin)에 머물면서 프리드리히 빌헬름 2세(Friedrich Wilhelm II)의 왕궁에서 자작의 첼로 소나타 2곡을 초연하였다. 그리고 1800년 4월 2일, 베토벤은 부르크 극장(Brugtheater)에서 신작인 제 1교향곡과 6곡의 현악 4중주곡 등을 공연하여 그의 나이 29세에 교향곡 작곡가로 출발하였다. 그러나 1795년에 시작된 청각 장애는 점점 악화되었으며 1802년 절망에 빠진 자신의 삶을 적은 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)의 유서를 남겼다.

다음은 하일리겐슈타트 유서의 내용 중이다.

“예술만이 나를 자제시킨다. 아, 내가 해야 할 모든 일이 이루어지기까지는 죽는 것이 불가능하게 여겨진다... 자연의 모든 방해에도 불구하고 가치있는 예술가와 인간의 대열에 들기 위해 할 수 있는 모든 것을 다 하였다” 6)

유서 이후 내면적 혼란을 극복한 베토벤은 더욱 의욕적인 창작 활동을 펼쳤으며 그 결과 <크로이처 소나타(Kreutzer Sonata, Op. 47, 1803)> 와 <제 3교향곡(Eroica) Op. 55, 1804)> 을 탄생시켰다.

1805년 오페라 <피델리오(Fidelio), Op. 72)> 의 초연은 실패하였으며 1814년에 가서야 인정을 받게 되었다.

1814년 4월 14일 베토벤은 <피아노 3중주 Op. 97)> 을 초연하였으며 컷병의 악화는 더욱 심해져 그의 마지막 연주가 되었다. 그 해 11월 베토벤은 빈 회의에서 비르투오소로서 인정을 받았다.

베토벤은 전 시대의 작곡가들과 달리 귀족들에게 당당하고 독립된 태도를 보

---

6) Ulrich Michels, 『음악은이』, 홍정수·조선우 역 (서울: 음악춘추사, 2000), 401.

여준 최초의 작곡가이면서 귀족들과 일생동안 관계를 유지하며 작곡을 하였다. 그리고 그의 작품들은 빈을 비롯하여 유럽 각지의 출판사가 앞을 다투어 간행하였고 출판사에서 보수와 귀족들의 지원으로 모차르트와는 달리 안정된 생활을 보낼 수 있었다.

베토벤의 작품은 32곡의 피아노 소나타를 비롯하여 교향곡 9곡, 서곡 11곡, 바이올린과 피아노 협주곡 5곡, 현악 4중주곡 16곡, 피아노 3중주곡 9곡과 그 밖의 실내음악, 바이올린 소나타 10곡과 첼로 소나타 5곡, 다수의 피아노 변주곡, 오라토리오 1곡, 오페라 1곡, 미사곡 2곡, 이 밖의 아리아와 가곡과 소규모의 작품들이 있다.<sup>7)</sup> 베토벤의 작품 수는 모차르트나 하이든에 비하여 매우 적지만 그는 매우 신중하게 작곡을 하였으며, 그의 작품은 번호가 붙어 있는 작품 Opus, 번호가 붙지 않은 작품 WoO(Werk Ohne Opus Number의 약자), 그리고 '25권의 전집에 포함되지 않은 작품 Hess' 으로 구분된다.

---

7) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca, 『서양음악사』, 편집국 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 619.

### Ⅲ. 베토벤 피아노 소나타의 일반적인 고찰

베토벤은 많은 기악 작품 중에서도 특히 피아노 소나타에 관하여 매우 특별한 관심과 열정을 보이고 있다. 베토벤의 피아노 소나타는 작품번호가 붙여진 32곡 외에 작품번호가 없는 소나타로 막시밀리안 프리드리히(Maximilian Fredrich)선제후에 증정한 세 개의 선제후 소나타(*Drie Kurfürsten Sonaten*, WoO 47)와 미완성 소나타 1곡(*Eleonore sonata*, WoO 51), 그리고 소나티네 앨범에 수록된 2곡(WoO 50)이 있다.<sup>8)</sup>

베토벤은 처음에 소나타의 전통적인 형태를 따르면서 변주곡, 환상곡, 푸가등을 소나타에 도입하여 새로운 방향을 제시하였고 동일한 동기로써 전곡을 구성하는 유기적 작곡 기법인 순환 형식(Cyclic form)<sup>9)</sup>을 시도하여 낭만파 음악에 깊은 영향을 주는 계기를 주었다.

악장 구성에 있어서 베토벤은 2악장, 3악장, 4악장으로 매우 자유롭게 사용하였다.

베토벤 작품의 분류법은 양식과 연대를 기초로 하여 학자들간의 다소 차이점을 볼 수 있다. 그 예로 1828년에는 쉴로저(Schlosser)에 의해 1837년 페티(Fetis)에 의해 그리고 1852년에는 렌츠(Lenz)에 의해 채택되었다.<sup>10)</sup>

---

8) 백기풍·김미경 외, 『32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』 (서울: 작은우리출판사, 2003), 468-489.

9) 순환 형식이란, 교향곡이나 소나타 형식의 실내악과 같은 다악장의 악곡에 있어서 하나 또는 그 이상의 주제가, 제 1악장뿐만 아니라 다른 악장에도 나타나는 것을 말한다. 그리고 제 1악장과 마지막 악장에 같은 주제를 사용하는 일이 많다. 세광음악출판사 사전편찬위원회 편, 『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1986), 939.

10) Joseph Kerman, "Beethoven, Ludwig van: The three periode," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan

〈베토벤과 그의 세 가지 양식(*Beethoven et ses trois styles*)〉의 저자인 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz)의 분류에 의해 다음과 같이 3기로 나눌 수 있다.<sup>11)</sup>

<표 1> 렌츠에 의한 베토벤 작품의 시기적 분류법

시 기	연 도	구 분	작품 번호
제 1기 (초기:15곡)	1796-1802	모방 혹은 소화의 시기 (period of imitation or assimilation )	Op. 2 - Op. 28
제 2기 (중기:12곡)	1802-1816	구체화의 시기 (period of realization)	Op. 31- Op. 90
제 3기 (말기:5곡)	1816-1827	명상의 시기 (period of contemplation)	Op. 101-Op. 111

## 1. 초기(1796-1802)

베토벤의 초기는 모방의 시기(period of imitation)로 주로 하이든과 모차르트의 고전주의적 형태를 따르고 있다.

베토벤은 1780년대 빈에 머물면서 무찌오 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)<sup>12)</sup>, 하이든, 칼 필립 에마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach,

Publishers, 2001), Vol. 3, 95. 이 책에 의하면 베토벤 작품을 3기로 구분하는 것에 대하여 Lenz와 다른 여러 가지 분류 방법이 있으나 Lenz의 분류법이 일반적으로 잘 알려져 있다고 한다. 따라서, 본 논문에서는 Lenz의 시대 구분을 따라 3기로 구분하였다.

11) John Gillespie, 『피아노 소나타』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1991), 246.

12) 클레멘티는 작곡가이면서 피아노 연주가, 교육자, 출판업자, 피아노 제조업자였다. 그는

1714-1788),<sup>13)</sup> 듀세크(Jan Ladislav Dussek, 1760-1812)<sup>14)</sup>의 음악을 접하며 영향을 받았다.<sup>15)</sup>

베토벤 초기는 15곡의 소나타가 작곡되어졌으며 그 악장 구성과 형식은 다음과 같다.

---

"그라두스 아드 파르나숨(*Gradus ad Parnasum*, 1817)"연습곡에서 근대적인 피아노 연주 기교의 기초를 확립하였으며 화성법 교과서를 남겼다. 그의 피아노 소나타에서는 명확한 형식과 균형, 간결하고 조화된 표현법, 순수하고 엄격한 형식감 등을 엿볼 수 있다. 또한 근대적인 피아노 주법을 창시하여 베토벤에게도 영향을 주었다. 세광음악출판사 사전편찬위원회 편, 『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1992), 1492.

13) C. P. E. 바흐는 J. S. 바흐의 둘째 아들이며, 작품으로는 오라트리오, 가곡, 교향곡, 실내악곡 등이 있으며 그 중에서도 클라비어를 위한 작품들의 수가 가장 많고 중요하다. 그는 기악 작품에 음악적인 대화부분과 레시터티프풍의 악절을 도입하였으며 감정과 다 양식의 대표적인 작곡가이다. 또한 그의 저서 "올바른 건반 악기 연주기법에 관한 시론"은 장식법에 관한 18세기 중기의 가장 중요한 자료 중의 하나이다. Donald Jay Grout & Claude v. Palisca, 『서양음악사』, 편집국 역 (서울: 세광음악출판사, 1992), 552-553.

14) 듀세크는 피아노 연주가이면서 피아노 교사이자 작곡가이다. 그의 피아노 연주에 있어서 정확한 연주 기술과 아울러 노래하는 듯한 레가토 주법은 널리 알려져 있으며, 작곡가로서는 피아노 곡이 압도적으로 많으며 그 가운데에는 15곡의 피아노 협주곡, 28곡의 피아노 소나타가 포함되어 있다. 세광음악출판사 사전편찬위원회 편 『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1992), 291.

15) 홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세 출판부, 2003), 415.

<표 2> 베토벤 초기 15곡의 소나타

작품 번호	제 1악장	제 2악장	제 3악장	제 4악장
Op. 2, No. 1	소나타 형식	소나타 형식	미뉴엣	소나타 형식
Op. 2, No. 2	소나타 형식	론도 형식	스케르초	론도 형식
Op. 2, No. 3	소나타 형식	소나타 형식	스케르초	론도 형식
Op. 7	소나타 형식	겹세도막 형식	겹세도막 형식	론도 형식
Op. 10, No. 1	소나타 형식	소나타 형식	소나타 형식	
Op. 10, No. 2	소나타 형식	스케르초	소나타 형식	
Op. 10, No. 3	소나타 형식	세도막 형식	스케르초	론도 형식
Op. 13	소나타 형식	론도 형식	론도 형식	
Op. 14, No. 1	소나타 형식	스케르초	론도 형식	
Op. 14, No. 2	소나타 형식	변주곡 형식	스케르초	
Op. 22	소나타 형식	소나타 형식	미뉴엣	론도 형식
Op. 26	변주곡 형식	스케르초	세도막 형식	론도 형식
Op. 27, No. 1	세도막 형식	세도막 형식	론도 형식	론도 형식
Op. 27, No. 2	세도막 형식	세도막 형식	소나타 형식	
Op. 28	소나타 형식	겹세도막 형식	스케르초	론도 형식

베토벤은 하이든의 음악 형식 중의 하나인 모티브의 발전기법을 그의 대표적인 작곡 기법으로 사용하였다.<sup>16)</sup> 그리고 초기에 전통적인 소나타 형식의 3악장 형식 대신에 4악장 형식을 사용하기도 하였다. 특히 〈Op. 2, No. 2, Op. 2, No. 3〉의 경우 조곡의 잔재인 미뉴엣 대신 다이내믹한 스케르초의 사용으로 우아하고 세련된 모차르트적인 분위기와 차이를 두었다.<sup>17)</sup> 스케르초는 쾌활하고 해학스

16) Joseph Machlis and Kristine Forney 『음악의 즐거움(상)』, 심금선 역 (서울: 이화여자대학교 출판사, 1982), 298.

러운 성격을 가진 악장으로 템포는 미뉴엣보다 훨씬 빠른 Allegro이며 이 악장은 베토벤의 말기까지 이어져 낭만주의에 와서는 하나의 독립된 악곡으로 발전되었다. 그러나 베토벤은 어떤 경우에는 미뉴엣과 스케르초를 모두 생략하여 3악장의 소나타를 채택하기도 하였다.

제 1주제와 제 2주제의 대립은 초기 작품에서 뚜렷이 나타나는 특징으로 이것은 모차르트의 영향을 받은 것이라 할 수 있다. 그 예로 <Op. 2-1, No. 1> 에서 제 1주제의 상행하는 스타카토는 제 2주제의 하행하는 레가토 진행과의 대조를 이룬다(악보 1).

<악보 1> <Op. 2, No. 1> 의 제 1주제, 마디 1-4



<악보 2> <Op. 2, No. 1> 의 제 2주제, 마디 20-23



17) John Gillespie, 『피아노 소나타』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1991), 247.

베토벤은 이와 같이 모차르트의 소나타 알레그로 형식에서 나타나는 두 개의 대조적인 주제와 발전부를 확장시키기도 하였다. 또한 베토벤은 모차르트에 비하여 악장의 대조를 훨씬 두드러지게 하였으며 느린 악장의 빠르기도 훨씬 느려지고 있다. 그리고 첫 악장에서 나타나는 발전 기법은 그의 특성을 잘 나타내주고 있다.

베토벤은 피아노 테크닉에 있어서 클레멘티와 듀세크의 영향을 받아 그 당시 알베르티 베이스의 반주 위에 서정적 선율로 된 2성부 구조에서 발전된 형태를 보여주었다. 그 예로 클레멘티의 작품 속에 즐겨 사용했던 분산 옥타브와 오른손의 화성적이면서 선율적인 진행, 그리고 3도 진행과 6도 진행의 작곡 기법들이 그의 작품에 자주 나타났다. 그리고 동시에 클레멘티와 듀세크가 선호한 기법으로 한 악장 내에서의 장조와 단조의 병행이동 또한 베토벤의 소나타에서도 나타났다.

다음은 베토벤이 종래의 작곡법을 무시한 것으로 〈Op. 13, 비창 (*Pathétique*)〉을 들 수 있다. “*Pathétique*”은 베토벤이 청각 장애를 처음으로 경험할 때 작곡한 곡이며 첫 부분의 저음으로 구성된 화음의 시작은 종전의 희극적 분위기였던 소나타 형식을 비극적 분위기로 변화시키는 계기를 제공하였다. 이것은 베토벤이 형식의 자유로움을 보여준 것으로 볼 수 있으며 3악장 구조의 주제적 통일성의 요소를 사용한 순환 구조를 보이고 있다. 이 곡에서는 베토벤의 독특한 다이내믹의 대조가 극적으로 표현되는 데 이것은 *sf*와 *p*에서 보여주고 있으며 *cresc.*에서 *p*의 표현은 훨씬 더 표현적이다(악보 3).



통적인 Allegro대신에 주제와 변주곡 형식을 두었으며 〈Op. 27, No. 2〉의 제 1악장에는 서정적인 Adagio Sostenuto를 도입하여 소나타 형식의 새로운 가능성을 제시하였다. 그러나 베토벤은 〈Op. 27, No. 1〉에서와 같이 소나타 형식이 없는 악곡으로 혁신적인 시도도 보여주고 있다.

## 2. 중기(1802-1816)

이 시기는 구체화의 시기(period of realization)로, 베토벤은 소나타의 구조를 변형시키고 더 방대한 규모의 소나타를 만들고자 노력했다. 그리하여 보다 자유로운 창작 기법으로 하이든과 모차르트의 영향에서 벗어나려는 경향이 더욱 강해졌으며 낭만주의의 문을 연 시기라 할 수 있다.

중기에는 뚜렷한 강약의 대비와 폭발적인 악센트, 그리고 악장의 규모가 확대되어 좀 더 19세기와 관련된 음악적인 특징들이 많이 나타났다. 베토벤은 제 1악장, 특히 코다의 규모를 더욱 확장시켰고 초기와 같이 발전부는 확대되어 소나타 형식의 중심부 역할을 하였다.<sup>18)</sup>

느린 악장은 베토벤 특유의 정감에서 구상되어 찬미가와 같은 성격을 얻게 되었고 스케르초는 힘찬 울동으로 표현되었다. 그리고 그의 마지막 악장은 첫 악장과 필적하는 크기와 범위로 확대되어졌다.

이 시기는 12곡의 소나타가 작곡되어졌으며 그 악장 구성과 형식은 다음과 같다<표 3>.

---

18) Joseph Machlis and Kristine Forney, 『음악의 즐거움(상)』, 심금선 역 (서울: 이화여자대학교 출판사, 1982), 299.

<표 3> 베토벤 중기 12곡의 소나타

작품번호	제 1악장	제 2악장	제 3악장	제 4악장
Op. 31, No. 1	소나타 형식	세도막 형식	소나타 형식	
Op. 31, No. 2	소나타 형식	소나타 형식	소나타 형식	
Op. 31, No. 3	소나타 형식	스케르초	미뉴엣	소나타 형식
Op. 49, No. 1	소나타 형식	론도 형식		
Op. 49, No. 2	소나타 형식	론도 형식		
Op. 53	소나타 형식	세도막 형식		
Op. 54	론도 형식	세도막 형식		
Op. 57	소나타 형식	변주곡 형식	소나타 형식	
Op. 78	소나타 형식	소나타 형식		
Op. 79	소나타 형식	세도막 형식	론도 형식	
Op. 81a	소나타 형식	소나타 형식	소나타 형식	
Op. 90	소나타 형식	론도 형식		

이 시기의 소나타의 악장 구성은 초기 4악장 중심에서 대부분 3악장과 2악장의 형태로 나타난다.

3악장 형식의 느린 악장은 축소되거나 삭제되기도 하였는데 이것은 〈Op. 53, 발트시타인 (*Waldstein*)〉에서 보여준다. 이 곡은 Allegro와 Rondo의 2악장 구성으로 제 2악장 Rondo 앞에 표기된 Adagio molto의 도입 부분은 느린 악장의 위치에 있다고 볼 수 있다.<sup>19)</sup>

베토벤은 주제나 리듬 패턴의 유사성 구현에 열중하여 전 악장의 통일성을 추구하기도 하였다. 그 예로 〈Op. 31, No. 3〉의 도입부분에 나타나는 동일한 리듬형은 주요 주제들로 나타나 작품 전체에서 반복되며 통합된다(악보 5).

19) John Gillespie, 『피아노 음악』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1991), 255.

<악보 5> 〈Op. 31, No. 3〉의 제 1악장, 마디 1-7

**Allegro**

당시에는 피아노 악기의 구조 장치가 크게 발달하였는데 베토벤은 이를 잘 활용하였으며 그 예로 〈Op. 31, No. 3〉의 제 2악장에서는 스타카토를 사용하여 피아니스틱한 효과를 잘 보여주고 있다(악보 6).

<악보 6> 〈Op. 31, No. 3〉의 제 2악장, 마디 1-5

베토벤은 〈Op. 57, 열정(Appassionata, 1804)〉에서 전 악장을 모두 소나타 형식을 사용하였으며 제 2악장과 제 3악장 사이에 쉼표 없이 곧바로 연결하여 악곡의 통일성을 유지하기도 하였다. 이 소나타의 제 1악장에서의 예상치 못한 불협화음과 폭발적인 악센트, 위압적인 크레센도, 짙은 코드들은 거의 교향악적인 음향을 보여주고 있다.

그리고 중기 이후 〈Op. 57, 열정〉과 같이 제시부의 반복은 생략되기도 하였다.

베토벤은 유일하게 음악 외적 아이디어(extremusical idea)를 시사하기도 하였다.<sup>20)</sup> 〈Op. 81a〉는 베토벤의 후원자인 루돌프 대공(Erzherzog Rudolph, Johann Joseph Reiner, 1788-1831)이 귀환한 데서 영감을 얻어 작곡된 것으로 각 악장은 고별, 부재, 재회라는 표제를 붙여 분위기를 보여주고 있으며 3악장으로 구성되어졌다(악보 7).

<악보 7> 〈Op. 81a〉의 제 1악장, 마디 1-5



이 시기의 〈템페스트〉, 〈발트슈타인〉, 〈열정〉, 그리고 〈고별〉이라는 곡들은 표제를 달고 있는데 음악 자체에 표제를 느끼게 하는 내용의 소재가 내재하고 있다. 베토벤 자신이 표제를 단 곡은 젊은 시절의 비탄과 애수, 우울을 표현한 초기의 〈비창〉과 중기의 〈고별〉뿐이다. 표제음악은 한정된 영역을 벗어난 낭만성을 소나타에 넣어 19세기 슈베르트의 소나타로 그 전통이 이어지게 되었다.

20) John Gillespie, 『피아노 음악』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1991), 257.

### 3. 말기(1816-1827)

말기는 명상의 시기(period of contemplation)로 베토벤의 음악은 더욱더 사색적이고 내성적인 성격을 띤다.

말기에 와서도 중기의 특색은 아직 여운을 남기고 있으며 격렬한 의지와 열정은 그대로 남아 있었다. 또한 베토벤의 개인적인 어려움들은 예술로 승화되어 그의 작품 속에서 기품 있고 심오한 내면 세계를 나타내었고 전 시기에 비하여 더욱 순화되고 정화된 모습으로 자유스럽게 작곡되어졌다. 그리하여 그의 음악 어법은 더욱 더 집중되고 더욱 추상화되었다.<sup>21)</sup>

베토벤은 1818년 3월경 영국의 유명한 피아노 회사에서 만든 브로드우드 피아노(Broad Wood piano)를 증정 받았으며 그의 마지막 3개의 피아노 소나타 〈Op. 109〉, 〈Op. 110〉, 〈Op. 111〉은 이 피아노로 작곡되어졌다. 브로드우드 피아노는 베토벤 시절의 인기를 누렸던 비엔나 피아노 보다 그 소리가 고르고 또 베이스의 음역이 확장되어 있었다. 터치는 훨씬 무겁고 연주하기 어려웠지만 큰 음량을 낼 수 있어서 베토벤 자신의 아이디어들과 거의 부합되는 피아노였다.<sup>22)</sup>

베토벤 말기에 작곡된 5개의 소나타의 악장 구성과 형식은 다음과 같다.

---

21) 편집부 편, 『피아노 음악강좌 <베토벤 편>』 (서울: 음악춘추사, 1992), 37.

22) Arthur Loesser, 『피아노와 사회』, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1998), 189.

<표 4> 베토벤 말기 5곡의 소나타

작품번호	제 1악장	제 2악장	제 3악장	제 4악장
Op. 101	소나타 형식	세도막 형식	소나타 형식	
Op. 106	소나타 형식	세도막 형식	소나타 형식	푸가 형식
Op. 109	소나타 형식	소나타 형식	변주곡 형식	
Op. 110	소나타 형식	세도막 형식	푸가 형식	
Op. 111	소나타 형식	변주곡 형식		

말기에 속하는 5개의 소나타 악장은 2악장, 3악장, 그리고 4악장으로 자유롭게 구성되었다.

제 1악장들은 모두 소나타 형식이며, 〈Op. 106〉을 제외한 〈Op. 101〉, 〈Op. 109〉, 〈Op. 110〉에서 매우 서정적인 분위기가 강조되었다. 그리고 전통적인 소나타 악장에서의 느리고 서정적인 제 2악장은 〈Op. 111〉을 제외하고 모두 빠른 악장으로 되어 있다(Op. 101의 Vivace, Op. 106의 Assai Vivace, Op. 109의 Prestissimo, Op. 110의 Allegro Molto).

베토벤 초기에 사용된 동기 발전기법은 말기의 모든 소나타에 사용하였으며 이것은 제 1악장의 각 주제와 동기들을 의식적으로 발전시켜 나갔다.

그리고 베토벤은 의도적으로 구획선을 불분명하게 하여 곡의 연속성을 이루었다. 이것은 악절 안에서 종지의 진행을 약박에서 끝내거나, 낮은 성부의 진행을 지연시켜 으뜸화음의 3도와 5도 음을 상성부에 둠으로써 종지의 효과를 감춤으로써, 혹은 하나의 악장 안에서 서주와 알레그로를 서로 혼합하기도 한다(Op. 106의 제 4악장). 그리고 하나의 완성된 작품에서는 악장들을 혼합시키기도 하였다(Op. 101의 Adagio후에 1악장의 주제가 회상되는 경우, Op. 110의 Adagio와 Fugue).<sup>23)</sup>

23) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca, 『서양음악사』, 편집국 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 638.

요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 음악의 영향은 베토벤의 말기에 더욱 그 중요성이 증가되어 대위법의 사용이 자주 복잡하게 나타났다. 이것은 단순한 카논 풍의 모방과 일반적인 대위법 성부의 진행에서 잘 나타났다으며 특히 푸가 기법을 여러 가지 방법으로 나타내었다.<sup>24)</sup> 그 예로 〈Op. 106〉, 〈Op. 110〉의 피날레에서 독립된 악장으로 나타나거나 〈Op. 101〉의 피날레와 〈Op. 106〉의 제 1악장 발전부에서 나타나기도 하며 〈Op. 109〉의 피날레의 주제와 변주 악장으로 나타나기도 한다.

베토벤은 말기에 와서 변주곡 형식을 많이 사용하였으며 변화를 주었다. 베토벤은 이미 초기와 중기의 피아노 소나타에 변주곡 형식을 사용하였는데 초기의 〈Op. 14-2〉에서는 중간 악장에 변주곡 형식을 택하다가 〈Op. 26〉에서는 제 1악장에 변주곡 형식을 두었으며 말기에 와서는 마지막 악장에 변주 형식을 두어 마치 독립된 악장으로 발전시켰다. 그의 초기 소나타 〈Op. 14-2〉의 변주곡을 보면 박자와 조성, 템포는 그대로 유지되는 고전적인 수법으로 음형과 리듬만 변화되었고 〈Op. 26〉을 제외한 변주곡들의 마지막 코다에서는 주제 선율이 다시 나타난다. 하지만 말기에 와서 주제의 선율은 물론 화성과 조성, 구조가 자유롭게 변화되어 초기의 변주곡 형식과는 다르게 주제와 동기를 변화시킨 주제적 변주곡 형태가 사용되었다.

베토벤은 때때로 심사숙고하는 것처럼 오랫동안 정지하는 패시지를 보여주어 즉흥적인 분위기를 구사하기도 하였으며 이러한 즉흥적인 패시지는 기악적인 레치타티보로 연결되기도 하였다<sup>25)</sup>(악보 8).

24) F. E. Kirby, 『건반음악의 역사』, 김혜선 역 (서울: 다라 출판사, 2002), 222.

25) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca, 『서양음악사』, 편집국 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 638.

<악보 8> 〈Op. 106〉의 제 4악장, 마디 1-3

Largo  $\text{♩} = 76$   
*p dolce*  
 Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*  
 Un poco più vivace  
 Red. \* Red. \* Red. \*

또한 베토벤은 말기 소나타에서 각 악장 안에서 템포와 박자의 변화를 주어 자유로운 분위기를 표현하였으며 그러나 템포와 박자는 항상 원래대로 되돌아온다(Op. 109의 제 1악장, 3악장, Op. 111의 제 2악장)(악보 9).

<악보 9> 〈Op. 111〉의 제 2악장  
 마디 1-6

Arietta  
 Adagio molto semplice e cantabile  
*p*  
 Red. \* Red. \* Red. \*

마디 32-33

Musical score for measures 32-33. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the left hand part. The tempo is marked 'L'istesso tempo'. The left hand part has a 'dolce' marking. The piano part has a 'mano sinistra' marking.

마디 48-49

Musical score for measures 48-49. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the left hand part. The tempo is marked 'L'istesso tempo'.

마디 48-49

Musical score for measures 48-49. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the left hand part. The tempo is marked 'L'istesso tempo'. The left hand part has a 'dolce' marking. The piano part has a 'mano sinistra' marking.

마디 48-49

Musical score for measures 48-49. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the left hand part. The tempo is marked 'L'istesso tempo'.

마지막으로 베토벤은 새로운 음향의 창조를 위하여 트릴과 장식음을 자주 사용하였다. 긴 트릴은 선율과 음폭이 많이 차이날 경우에 쓰이는 데 이것은 오케스트라적인 풍부한 음색을 구사하였으며 곡이 절정에 달하도록 분위기를 고조시키는 역할을 한다. 트릴은 <Op. 101>의 제 2악장과 제 3악장, <Op. 106>의 제 1악장과 제 4악장, <Op. 109>의 피날레, <Op. 110>의 제 1악장, <Op. 111>의 피날레에서 나타나며 장식음은 <Op. 101>의 제 1악장, <Op. 109>의 제 3악장의 제 1변주, <Op. 110>의 제 1악장에 나타나고 있다(악보 10).

<악보 10> <Op. 106>의 제 4악장, 마디 369-372

Musical score for measures 369-372 of Op. 106. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the left hand part. The piano part has 'ff' and 'sf' markings. The left hand part has a 'ff' marking.

## IV. Piano Sonata Op. 109의 분석

베토벤의 Piano sonata Op. 109의 자필 악보는 워싱턴 국회 도서관에 보존되어 있으며 1821년 비엔나의 요제프 체르니(Joseph Czerny)사와 베를린의 슐레징거(Schlesinger)사에서 동시에 출판되었고 연주 시간은 약 17분 가량 소요된다. 이 작품의 규모는 중기에 비하여 다소 축소되었지만 내용면에서는 매우 선율적이고 서정적이며 곡 전반에 나타나는 바로크의 대위법과 고전의 폴리포니는 서로 융화되어 베토벤의 작품 속에서 자연스럽게 전개되어 나간다.

이 소나타의 악장 구성과 형식은 전통적인 소나타 형식에 따라 3악장으로 구성되어졌으며 그 형식과 구조는 매우 자유롭게 진행되어 베토벤의 독자적인 기법과 변형 속에서 창작되어진 베토벤 말기의 특징이 잘 나타나는 곡으로 낭만주의 음악의 선구자적인 모습을 보여 주고 있다.

각 악장과 형식은 다음과 같이 정리하여 보았다(표 5).

**<표 5> 악장 구성과 형식**

악장 구성	형식	템포	조성	박자
제 1악장	소나타 형식	Vivace, ma non troppo	E Major	2/4
제 2악장	소나타 형식	Prestissimo	e minor	6/8
제 3악장	변주곡 형식	Andante Molto Cantabile	E Major	3/4

## 1. 제 1악장

제 1악장은 2/4박자의 Vivace, ma non troppo와 3/4박자의 Adagio espressivo가 교대로 나타나면서 박자와 템포의 대조를 보여주는 매우 자유스러운 환상적인 소나타 형식의 악장으로 전체적인 구조는 <표 6>과 같다.

<표 6> 제 1악장의 소나타 형식 구조

소나타 형식	구조 (마디)	조성	박자	템포
제시부 (1-15마디)	제 1주제(1-8)	E Major	2/4	Vivace
	제 2주제(9-15)	c # minor	3/4	Adagio
발전부 (15-48마디)	제 1부분(15-21)	B Major	2/4	Vivace
	제 2부분(21-36)	g # minor		
	제 3부분(36-48)	B Major		
재현부 (48-65마디)	제 1주제(48-57)	E Major	2/4	Vivace
	제 2주제(58-65)	f # minor	3/4	Adagio
코다 (65-99마디)	제 1부분(66-75)	E Major	2/4	Vivace
	제 2부분(76-86)			
	제 3부분(87-99)			

### (1) 제시부(마디 1-15)

제시부는 제 1주제와 제 2주제로 구성되며 그 사이에 나타나는 경과구를 생략하여 소나타 형식에서 벗어난 자유로움을 보여주고 있다. 그리고 제시부의 길이는 또한 총 15마디로 매우 짧게 구성되어졌으며 곡에 나타난 서정적인 분위기는 매우 자유로운 형식을 나타내고 있다.

제 1주제는 마디 1-8까지이며, 2/4박자의 Vivace, ma non troppo이면서 E Major의 I의 화성으로 시작된다. 여기서 제 1주제는 마디 1-4와 마디 4-8의 2개의 프레이즈로 나눌 수 있다.

마디 1-2에 나타난 리듬형은 베토벤이 이 곡에서 주된 작곡 요소로 사용하여 제 1악장에 전반적으로 발전되어 나타나며 이것을 동기 a라 하겠다. 또 상성부의 리듬 중 앞의 G<sup>#</sup>음과 하성부의 E음의 음정 관계는 3도 관계를 이루고 있으며 이러한 음정 관계는 제 2악장과 제 3악장의 주제에서도 나타나고 있다. 마디 1에서 시작된 상성부와 하성부는 *p*로 시작하여 마디 4의 전반까지 한 옥타브 안에서 동형 진행을 하고 있으며 상성부와 하성부의 선율 진행은 순차적으로 하행 진행을 하고 있다.

마디 4-8은 *Crescendo*되면서 마디 1-4와 같이 한 옥타브 안에서 움직이고 있다.

그러나 화성은 마디 5의 상성부에 A<sup>#</sup>이 나타나 마디 6의 B음으로 해결되어 B Major로 전조되었고 마디 8에서는 B Major의 반종지(V)로 제 1주제를 마친다 (악보 11).

<악보 11> 제 1악장의 제시부 제 1주제, 마디 1-8

제 2주제는 마디 9-15까지이며 경과구가 생략된 채 곧바로 3/4박자의 Adagio espressivo가 나타나면서 조성은 c# minor로 진행한다.

마디 9의 *f*로 시작되는 감 7화음은 제 1주제의 *p*로 조용히 시작된 분산 화음과 대조를 보여주고 있다. *f*의 시작은 한 마디 안에서 곧 *p*로 바뀌면서 *Cresc.*되다가 잦은 악상의 변화를 주었고 리듬과 선율은 매우 자유롭게 진행되면서 다이내믹하게 표현되고 있다. 마디 10에서는 마디 9를 2도 하행하여 동형 진행하며 마디 11에서 반중지(V)한다.

마디 9-11의 레시타티브적인 분위기를 풍기는 자유로운 패시지와 마디 12부터 넓은 음역 안에서 움직이는 아르페지오는 카덴차와 같은 역할을 보이고 있다. 이것은 베토벤의 말기 양식에 해당되는 것이다(악보 12).

<악보 12> 제 1악장의 제시부 제 2주제, 마디 9-13

**Adagio espressivo**

c# m : VII<sup>o</sup><sub>3</sub>

BM : I<sub>6</sub>      V      VII<sup>o</sup><sub>3</sub>

(2) 발전부(마디 15-48)

발전부는 2/4박자의 Vivace, ma non troppo로 B Major로 시작되며 제시부의 제 1주제와 박자, 템포, 리듬이 동일하다. 발전부는 마디 15의 하성부에서 시작되며 제 1주제에 사용된 동기 a가 발전부의 주요 소재로 사용되고 있다.

발전부는 마디 15-48까지이며 다음과 같이 3부분으로 나눌 수 있다. 제 1부분은 마디 15-21, 제 2부분은 마디 21-36, 제 3부분은 마디 36-48이다.

발전부 제 1부분의 마디 15-17은 B Major로 시작되어 마디 1-4에 나타난 3도 음정 관계를 보이며 하성부에서 변형된 동기 a(마디 1-2)가 동형 진행으로 나타나고 있다. 마디 17에서 조성은 c# minor로 전조되었으며 하성부에서 동기 a가 발전되어 새로운 동기 b와 동기 c가 생겼다. 이때 하성부는 하행 진행하고 상성부는 상행 진행하는 contrast진행을 보여 두 성부간의 음역이 넓어지고 있다(악보 13).

<악보 13> 제 1악장의 발전부, 마디 15-21

Tempo I  
dolce  
BM : 16  
c# m : V  
동기 b  
동기 c  
발전부 제 2부분  
cresc.

발전부 제 2부분의 마디 21-25는 g# minor로 전조되어 상성부에 동기 b와 동기 c가 나타난다. 마디 25-35의 상성부에서는 동기 b가 전위(inversion)되었으며 이것은 두 마디 간격으로 3도 상행으로 동형진행(sequence)을 한다(악보 14).

<악보 14> 제 1악장의 발전부, 마디 21-35

The image shows a musical score for measures 21-35. It consists of three systems of piano and bass staves. The key signature is G# minor. The score includes the following annotations: 'sempre legato' at the beginning of measure 21, 'cresc.' in measures 21, 25, and 29, and '동기 b inversion' written below the piano staff in measures 21, 25, and 29. The piano part features a sequence of chords in the upper register, while the bass part provides a rhythmic accompaniment. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (sfp).

발전부 3부분의 마디 42-48에서 동기 c의 변형이 3번 반복되며 이때 상성부에 B음이 전위되어 오르간 포인트(organ point)로 나타난다. 마디 25에서 시작된 *p*는 *Cresce.*되면서 *sfp*되어 마디 48에서 최고조를 이루고 E Major의 V로 마치며 재현부가 시작된다. 발전부에서는 이러한 다이내믹을 통하여 음량의 극대화를 가져왔으며 이것은 베토벤의 낭만적인 특징이 잘 나타난 것이라 할 수 있다(악보 15).

<악보 15> 제 1악장의 발전부, 마디 42-48

(3) 재현부(48-65마디)

재현부는 제시부의 음악을 반복하는 부분으로 재현부의 제 1주제는 제시부의 제 1주제와 조성, 리듬, 선율이 동일하다.

제 1주제는 마디 48-57까지이며 *f*로 제시부의 제 1주제가 상성부에서 두 옥타브 높게 시작되며, 하성부는 옥타브로 하행 순차 진행을 하고 있어 저음역으로 더욱 확장시키고 있다.

마디 52-54의 테너 성부에서는 마디 4-6의 상성부가 한 옥타브 낮게 나타난다. 그리고 마디 54에서는 E Major의 IV로 시작되면서 마디 57에서 E Major의 V로 반중지하여 제 1주제를 마친다(악보 16).

<악보 16> 제 1악장의 재현부 제 1주제, 마디 48-57

제 2주제는 마디 58-65까지이며, 3/4박자의 Adagio espressivo이면서 f# minor로 시작된다. 이것은 소나타 형식에서의 으뜸조 c# minor가 나오는 대신 버금딸림음 f# minor로 재현된다. 실음은 제시부 보다 4도 상행하여 움직이고 있다. 그러나 마디 61에서 C Major로 전조되며 다시 마디 62후반부에서 E Major로 전조된다(악보 17).

<악보 17> 제 1악장의 재현부 제 2주제, 마디 58-62

(4) 코다(마디 66-99)

코다는 제 1주제를 변형시키고 발전시키는 부분으로 Tempo I의 지시로 제 1주제와 똑같은 리듬과 구조로 되어 있다. 코다는 총 34마디로 이것은 제시부, 발전부, 재현부보다 길다. 코다는 3부분으로 나눌 수 있다. 제 1부분은 마디 66-75, 제 2부분은 마디 76-86, 제 3부분은 마디 87-100이다.

코다 제 1부분의 마디 66은 E Major로 시작되어 상성부에 변형된 동기 a가 마디 68까지 나타나며 마디 68의 후반부 테너 성부에 변형된 동기 a와 베이스 성부에 동기 b가 마디 70까지 나타나고 있다. 마디 70-72에서는 동기 b가 알토 성부에 나타나며 마디 72-74에서는 베이스 성부에 동기 b가 나타난다(악보 18).

<악보 18> 제 1악장의 코다 제 1부분, 마디 66-75

마디 76-86은 코다의 제 2부분이며 상성부와 하성부가 싱코페이션(syncopation) 되어 나타난다. 여기서 마디 79-82의 A음은 오르간 포인트로 나타난다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장의 코다 제 2부분, 마디 76-86

마디 87-100은 코다의 제 3부분으로, 마디 87에서 베이스의 E음은 오르간 포인트로 나타나며 마디 88의 감 7화음은 으뜸조 E Major의 I로 해결된다. 그리고 마디 90-91은 마디 92-93에서 반복되고, 마디 94-95는 마디 96-97에서 한 옥타브 상행으로 반복되다가 마디 99에서 E Major의 I로 불완전 정격 종지를 하여 이 악장을 조용히 마친다. 마디 99의 코드 아래의 Pedal표시와 마디 100의 Fermata는 다음 악장으로 연결되어 아타카(attacca)로 계속 연주하게 된다. 이것은 제 1악장과 제 2악장의 속도의 변화를 주면서 악장간의 구분선을 모호하게 하는 역할을 하고 있다(악보 20).

<악보 20> 제 1악장의 코다 제 3부분, 마디 87-100

## 2. 제 2악장

제 2악장은 제 1악장의 으뜸음조인 e minor, 6/8박자, Prestissimo의 소나타 형식이며 전통적인 소나타 형식의 3악장 구조 빠름-느림-빠름의 느린 악장 대신 스키르초풍의 빠른 악장을 대치시켜 기존의 형식에서 벗어난 악장으로 구성되어졌다. 전반적으로 나타나는 곡의 성격은 스키르초풍의 밝고 활발한 분위기를 나타내며 제 1악장의 서정적인 분위기와 매우 대조를 이루고 있다. 베토벤은 제 1악장과 같이 제 2악장에서도 주요 리듬형을 소재로 발전시키고 있으며 대위법적인 요소로 곡을 구성하고 있다. 제 2악장의 전체적인 구조는 <표 7>과 같다.

<표 7> 제 2악장 소나타 형식의 구조

소나타 형식	구조(마디)	조성	박자
제시부 (1-65)	제 1주제 (1-24)	e minor	6/8
	경과구 (25-32)		
	제 2주제(33-56)	b minor	
	코데타 (57-65)		
발전부 (66-104)	제 1부분(66-96)	b minor	6/8
	제 2부분(97-104)		
재현부 (105-167)	제 1주제(105-119)	e minor	
	경과구(120-131)	e minor	
	제 2주제(132-157)		
	종결구(158-167)		
코다 (168-177)	코다(168-177)	e minor	

(1) 제시부(마디 1-65)

제시부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 코데타 순으로 구성되었다.

제 1주제는 마디 1-24까지이며 2개의 부분으로 나뉘어 진다. 제 1부분은 마디 1-8, 제 2부분은 마디 9-24이다. 제 1주제는 제 1부분을 a, 제 2부분을 b, b'로 구성하여 a+b+b'의 2부 형식으로 볼 수 있다. 그리고 마디 1-4의 상성부와 하성부에 나타나는 리듬형을 동기 a, 동기 b, 동기 c, 동기 d로 나눌 수 있다.

마디 1-4는 e minor의 i의 화성으로 시작되며 상성부는 상행 진행하고 하성

부는 하행 진행으로 반진행 하면서 마디 4에서 반중지(V)를 하고 있다. 마디 5에서는 e minor의 iv로 시작되어 마디 8에서 i로 완전 정격 종지를 한다. 하성부에 나타나는 동기 c와 동기 d는 주제 선율에 대한 대위법으로 볼 수 있다(악보 21).

<악보 21> 제 2악장의 제시부 제 1주제, 마디 1-8

— — — — —  
<악보 21> 제 2악장의 제시부 제 1주제, 마디 1-8

**Prestissimo**

마디 9-16의 상성부에서 주제가 변형된 동기 a의 리듬형이 나타나고 있으며, 선율의 진행 또한 차이를 보이고 있다. 베이스에 나타난 B음은 오르간 포인트로 마디 24까지 계속 나타나고 있다. 마디 17-24는 마디 9-16을 반복하고 있으며, 마디 24에서 e minor의 i로 완전 정격 종지를 한다(악보 22).

<악보 22> 제 2악장의 제시부 제 1주제, 마디 9-16



경과구는 마디 25-32까지이며, 마디 25-28에서는 동기 b의 리듬형을 소재로 상성부와 하성부가 옥타브 음정의 unison 형태로 나타난다. 마디 31에서는 b minor의 i로 전조되어 마디 33에서 제 2주제가 시작된다(악보 23).

<악보 23> 제 2악장의 경과구, 마디 24-32



제 2주제는 마디 33-42까지이며, 마디 9-16의 선율이 약간 변형되어 나타나며 마디 33-34의 상성부에서는 동기 a가 전위되어 나타나고 있다. 이때 베이스의 F#음은 오르간 포인트로 나타난다. 마디 43-48에서 베이스는 두 마디 간격으로 온음계적으로 동형진행을 하고 있으며, 윗성부에서는 싱코페이션 리듬이 나타난

다. 마디 51-56에서는 동기 b에서 파생된 새로운 동기 e가 상성부에서 3번 나타난다(악보 24).

<악보 24> 제 2악장의 제 2주체, 마디 43-56

코데타는 마디 57-65까지이며 b minor의 i로 시작된다. 마디 57-60의 상성부는 상행 진행을 하고 이때 하성부는 하행 진행으로 반진행 되다가, 마디 61-64는 마디 57-60의 상성부와 하성부가 교체되어 전위 대위법(Invertible Counterpoint) 형태로 나타나고 있다. 마디 66에서는 발전부와 오버랩되면서 완전 정격 종지를 한다(악보 25).

<악보 25> 제 2악장의 제시부의 코데타, 마디 57-66

(2) 발전부(마디 66-104)

발전부는 b minor의 i로 시작되며 2부분으로 나눌 수 있다.

제 1부분은 마디 66-96이며, 제 2부분은 마디 97-104이다. 마디 66-69의 엘토성부에서 변형된 동기 a가 나타나며, 하성부에서는 동기 c와 동기 d가 나타난다. 마디 70-82는 상성부에 동기 c와 동기 d가 나타나며 이때 베이스의 B음은 오르간 포인트로 계속 움직이다가 마디 79에서 2도 상행하여 C음의 오르간 포인트로 된다(악보 26).

<악보 26> 제 2악장의 발전부, 마디 70-80

Musical score for measures 70-80. The score is written for piano and bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line, while the right hand has more complex rhythmic patterns with slurs and ties.

마디 83-86에서 베이스와 상성부에 동기 c와 동기 d가 변형되어 나타나는 데 이것은 마디 87부터 서로 혼합되어 나타나기도 한다. 그리고 마디 89-96에서 동기 c와 동기 d가 다시 나타나며 전위되거나 혼합되어 나타나기도 하며 소프라노 성부와 하성부의 선율은 반진행을 한다. 마디 97-100은 마디 93-96에 대해 전위되었다. 그리고 마디 101-102는 마디 99-100에 대해 전위 대위법 형태로 이루어졌다(악보 27).

<악보 27> 제 2악장의 발전부, 마디 83-104

Musical score for measures 83-104. The score is written for piano and bass. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line, while the right hand has more complex rhythmic patterns with slurs and ties. The score includes the instruction 'sul una corda' and 'sempre più p'.

<악보 27 계속>



(3) 재현부(마디 105-167)

재현부는 제시부를 그대로 재현하고 있으나 그 중에서도 다소 차이를 보이고 있다. 재현부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 종결구로 구성되어 있다.

제 1주제는 마디 105-119까지이며, 마디 105-111은 제시부의 마디 1-8이 그대로 나타나며 e minor의 i로 시작된다.

마디 112-118의 하성부에 마디 105-111의 윗성부가 전위 대위법으로 나타나며 e minor에서 거짓 종지로써 경과구와 오버랩되어 나타난다(악보 28).

<악보 28> 제 2악장의 재현부 제 1주제, 마디 105-115



경과구는 마디 120-131이며, 마디 120부터 동기 b가 나타난다. 마디 126-131에서도 동기 b와 동기 c가 나타나며 소프라노 성부에서는 동형 진행이 이루어지고 있다(악보 29).

<악보 29> 제 2악장 재현부의 경과구, 마디 120-124



제 2주제는 마디 132-157로 2개의 부분으로 나눌 수 있다. 제 1부분은 마디 132-143이며, 제 2부분은 마디 144-157이다. 제 1부분의 마디 132-143에서는 e minor의 V로 시작되고, 제시부의 제 2주제를 재현하며 마디 138-139가 첨가되어 제시부와 약간의 차이를 보여주고 있다.

제 2부분의 제 144-149마디는 b minor의 V로 시작되며 제시부에서 나타났던 상코페이션 된 음들이 나온다.

마디 158-167은 종결구로 e minor의 V로 시작된다. 마디 158의 상성부와 하성부는 전위 대위법으로 되어 반진행 한다. 마디 166-167에서는 e minor의 i로 완전 정격 종지를 한다(악보 30).

<악보 30> 제 2악장 재현부의 종결구, 마디 158-167

Musical score for measures 158-167. The score is written for piano and treble clef. It features a variety of musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as 'cresc.' and 'diminu.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final chord in measure 167.

(4) 코다(마디 168-177)

코다는 마디 168-177로 매우 짧다. 마디 170-177에서 상성부와 하성부는 반진행 한다.

마디 170-177은 다이내믹한 스케르초 풍의 성격이 나타나며 *p*는 *f*로 점점 확대되어 클라이막스를 이룬다. 그리고 스타카토로 힘차게 e minor의 i로 완전 정격 종지로서 제 2악장을 마친다(악보 31).

<악보 31> 제 2악장의 코다, 마디 168-171

Musical score for measures 168-171, the coda of the second movement. The score is written for piano and treble clef. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a crescendo leading to a fortissimo (*f*) staccato ending. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final chord in measure 171.

### 3. 제 3악장

제 3악장은 E Major의 주제와 6개의 변주로 구성된 변주곡 형식이다. 마지막 악장은 이 소나타에서 가장 중심이 되는 악장으로, 이와 같이 피날레에 변주곡 형식을 사용하여, 그 곡 전체를 통해 가장 중심이 되게 한 것은 베토벤의 전 작품 중에서 이 소나타가 최초의 것이며, 그 후에는 〈Op. 111〉의 피날레에 변주곡 악장이 작곡되었다. 6개의 변주들은 리듬, 박자, 템포의 변화를 주면서 각기 다른 개성들을 보여주고 있다. 그 전체적인 구성은 <표 8>과 같다.

<표 8> 제 3악장의 변주곡 형식

변주곡 형식	박자	템포	변화 요소
주제	3/4	Andante	
제 1변주	3/4	Andante	리듬 변주
제 2변주	3/4	Andante	리듬 변주
제 3변주	2/4	Allegro vivace	박자, 템포
제 4변주	9/8	Un poco meno andante	박자, 리듬
제 5변주	2/2	Allegro, ma non troppo	박자, 템포
제 6변주	3/4, 9/8	Tempo I del tema	박자, 리듬

#### (1) 주제(마디 1-16)

Andante molto cantabile ed espressivo, E Major, 3/4박자

주제는 3/4박자의 Andante molto cantabile ed espressivo의 느린 템포로 시작된다. 주제에 나타난 *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*(노래하는 마음으로 감

동을 가지고)의 독일어 지시는 베토벤 자신이 지시한 것으로 지시어에서 나타나  
 듯이 내면적인 정감으로 된 서정적 선율로써 주제 선율은 동일한 리듬을 사용하  
 여 곡 전체의 통일을 주고 있다. 주제의 형식은 A(a+a')+B(b+b')로 된 두도막 형  
 식(binary form)이다.

<악보 32> 제 3악장 주제, 마디 1-10

**Gesangvoll, mit innigster Empfindung**  
*Andante molto cantabile ed espressivo*

EM : I

G6 V

마디 1-2에 나타난 소프라노 성부에는 G<sup>#</sup>, E, F<sup>#</sup>, D<sup>#</sup>, B의 음들로 나타나고 있  
 다. 그 구성음들은 제 1악장 제 1주제의 구성음들에서 따온 것으로 3도 음정으로  
 되어 있으며 하성부는 주제 선율에 대한 음표 대 음표의 대위법으로 상행 진행  
 으로 나타난다.

주제에 사용된 리듬형은 소프라노 성부의 ♩. ♩과 하성부의 ♩. ♩. ♩의 리듬  
 형이 주로 나타나며 윗성부의 리듬형 ♩. ♩. ♩은 중세 무곡의 사라방드  
 (sarabande)의 성격을 띄고 있다. 마디 9-16은 마디 1-8과 같은 리듬형을 가지고  
 선율이 새롭게 진행된다. 주제는 E Major I의 화성으로 시작되며, 마디 8에서

중 6도가 나타나면서 E Major의 V로 반종지 한다. 마디 9-16은 E Major의 V로 시작되며, 마디 14에 딸림 9화음이 *sf*로 나타나면서 클라이막스를 이루고 주제의 시작과 같이 *mezza voce*로 주제를 조용히 마치고 있다. 이때 화성은 E Major의 I로 불완전 정격 종지를 한다(악보 32).

(2) 제 1변주곡(마디 17-32): *molto espressivo*, E Major, 3/4박자

제 1변주곡은 박자와 템포는 그대로 유지되면서 리듬의 변화를 주어 약간의 선율적인 변화를 주고 있다.

<악보 33> 제 3악장 제 1변주곡, 마디 17-25

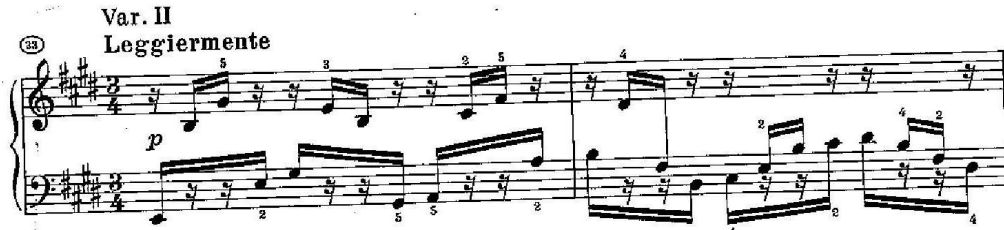
The image shows a musical score for the first variation of the third movement, measures 17-25. The score is in E major, 3/4 time, and marked 'Molto espressivo'. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'cresc.' and 'sf'.

주제는 중간 음역에서 움직이고 있는 데 비하여 제 1변주는 상성부에서 주제 선율이 한 옥타브 위에서 변형되어 나타나고 있으며 하성부는 왈츠풍의 반주로 나타난다. 그리고 옥타브나 6도를 뛰는 장식음은 선율에 화려함과 아름다움을 표현해주고 있으며 다이내믹의 큰 변화는 없다(악보 33).

(3) 제 2변주곡(마디 33-64): *Leggiermente*, E Major, 3/4박자

제 2변주는 16분 음표를 기본으로 하는 *Leggiermente*(경쾌하게)와 왼손 코드 위에서 *Teneramente*(우아하게)의 부분으로 이루어진다.

<악보 34> 제 3악장 제 2변주곡, 마디 33-34



*Leggiermente*부분의 16분 음표 스타카토는 주제에서 나왔던 레가토와 리듬의 대조를 보여주며 제 2변주는 중간 음역에서 시작하여 차츰 높은 음역으로 진행한다. 마디 33-40에서는 상성부와 하성부에 주제의 선율이 숨어 있다(악보 34). 마디 41의 *Teneramente*의 부분으로 시작되는 8분 음표는 상행하는 동형 진행을 하며 마디 45에서는 16분 음표가 엇박으로 나온다. 마디 41-44의 B음은 오르간 포인트이며 마디 45-47에서도 계속 나타난다(악보 35).

<악보 35> 제 3악장 제 2변주곡, 마디 41-46

(4) 제 3변주곡(마디 65-96) : Allegro vivace, E Major, 2/4박자

제 3변주곡은 주제의 템포와 박자의 변화를 보이고 있다.

<악보 36> 제 3악장 제 3변주곡, 마디 65-72

<악보 36 계속>



제 3변주는 주제의 *p*와 대조적인 *f*로 시작되어 다이내믹의 대조를 보이며 J. S. 바흐의 2성 인벤션과 같은 구조로 나타나고 있다. 음역은 주제보다 1옥타브 높아졌으며 다이내믹의 표현에 있어서도 *f*, *sf*또는 *p*와 *f*의 대조를 보여준다. 그리고 상성부와 하성부의 리듬 또한 주제의 레가토 선율과 매우 대조를 이루고 있다. 마디 65-68의 하성부에서는 주제 선율이 나타나며, 상성부에서는 주제의 베이스 선율이 나타난다. 마디 65-68은 마디 69-72의 상성부와 하성부에서 전위되어 나타나며, 마디 73-76은 마디 77-80에서, 마디 81-84는 마디 89-92에서, 마디 85-88은 마디 93-96에서 전위되어 나타나고 있다(악보 36).

(5) 제 4변주곡(마디 97-112) : Un poco meno andante, E Major, 8/9박자

제 4변주곡은 박자가 변하며 *Etwas langsamer als das Thema*(주제보다 약간 느리게)의 지시어와 같이 템포도 약간 바뀐다.

형식은 주제와 같이 도돌이표가 있는 두도막 형식으로 볼 수 있다.

제 4변주는 *p*로 시작되며 16분 음표의 리듬은 자유스러운 카논(canon)으로 진행된다. 이 변주는 여러 성부가 자유스럽게 모방해서 진행되는 다성음악(Polyphony style)의 형태로 나타난다. 마디 97-98의 16분 음표 리듬은 상성부와 하성부에서 번갈아 나타난다(악보 37).



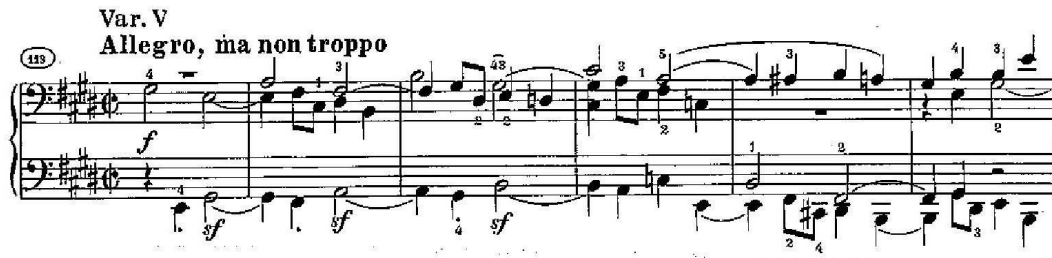
마디 106에 시작된 *pp*는 *cresc.*되면서 약박에서 *sf*가 나오고 *f*와 *sf*는 점점 *ff*로 클라이막스를 이루고 곧이어 *dim.*하여 곡을 끝맺고 있다. 그리고 full pedal의 사용과 함께 더욱 음량이 커지고 있다. 마디 107의 약박의 *sf*의 표현은 베토벤의 새로운 음향의 시도라 할 수 있으며 이것은 베토벤의 독창적인 수법중의 하나이다.

(6) 제 5변주곡(마디 113-152) : Allegro ma non troppo, E Major, 2/2박자

제 5변주곡은 다시 템포와 박자가 변하면서 가장 바로크적인 요소를 보여주고 있다. 베토벤이 변주곡에 푸가를 포함시킨 것은 대위법적인 기법에 깊은 관심을 가지고 있었던 것으로 생각된다.

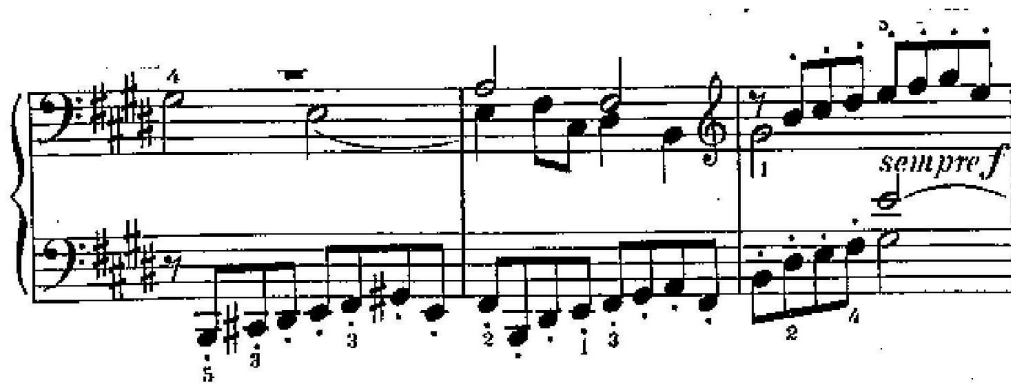
마디 113-114의 엘토 성부에서 시작된 ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭를 주제로 하여 마디 114-115에서는 단 2도 상행 모방 진행 형태로 나타나고 있으며 마디 115-116의 엘토 성부에서 주제 선율이 장 2도 상행 진행하며 마디 116-118의 소프라노 성부에서는 주제 선율이 약간 변형되어 나타난다. 마디 117-118의 테너 성부에서 주제는 다시 나타나 스트레토(stretto)형태를 보이고 있다. 각 성부에서 주제 및 응답의 형태는 리듬이 약간씩 변형되기도 하고 선율의 움직임도 변형되는 등 변화가 일어나는 것을 볼 수 있다(악보 39).

<악보 39> 제 3악장 제 5변주곡, 마디 113-118



마디 121-122의 엘토 성부에서 다시 주제가 완벽하게 나타나며 베이스 성부의 8분 음표의 리듬형태는 주제 선율을 화성적, 리듬적으로 뒷받침해 주고 있다. 마디 121에서 베이스 성부의 8분 음표는 마디 123의 소프라노 성부에서 모방 진행의 형태로 나타난다. 마디 121의 엘토 성부에서 주제의 2분 음표의 리듬 형태는 마디 122의 소프라노 성부에서 모방 진행을 하고 있다. 여기서 주제의 각 2분 음표들은 3도 하행하다가 마디 124부터 베이스 성부의 각 2분 음표들은 3도 상행으로 동형 진행을 한다. 그리고 마디 124의 소프라노 성부에 나타난 8분 음표 그룹은 A음부터 시작하여 마디 128의 E음까지 순차 상행 진행을 하고 있다(악보 40).

<악보 40> 마디 121-127



마디 129의 베이스 성부에서 나타나는 주제는 마디 121의 주제의 선율과 다르지만 리듬 형태는 같게 나타난다. 마디 129-136의 화성진행은 마디 137-144와 같은 화성으로 진행한다. 그리고 마디 137-144는 마디 145-152에서 한번 더 반복되며 곡을 마친다(악보 41).

<악보 41> 마디 129-144



7) 제 6변주곡(마디 153-187) : Tempo I del tema, cantabile,  
3/4박자

제 6변주곡은 주제의 템포와 박자가 원래대로 되돌아오며 소프라노와 테너 성부에 위치한 딸림음들은 pedal point로써 자주 나타나면서 트릴로 이어졌다. 트릴은 아르페지오와 함께 나타나기도 하고 스케일과 함께 나타나면서 피아노의 넓은 음역에 걸쳐 펼쳐지면서 독특한 음향을 창출해 낸다.

긴 트릴은 선율과 음폭이 많이 차이날 경우에 쓰이는데 이것은 오케스트라적인 풍부한 음색을 구사하였으며 곡이 절정에 달하도록 분위기를 고조시키는 역할을 한다.

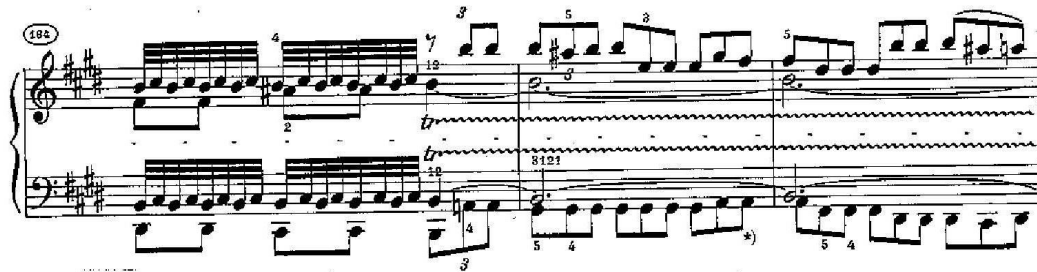
마디 153-154의 엘토 성부에서 주선율이 나오며 마디 155부터 박자가 세분화되어 마디 157에서 9/8박자로 바뀌며 다시 마디 160 후반부에서 3/4박자로 돌아온다(악보 42).

<악보 42> 제 3악장 제 6변주곡, 마디 153-157  
Var. VI

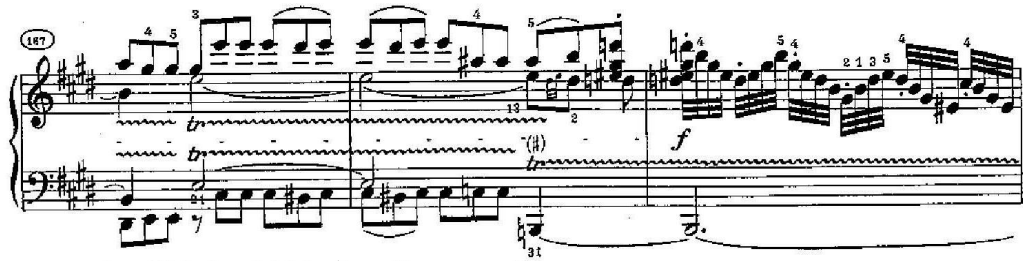


이러한 박자의 세분화는 마침내 마디 164후반부터 내성부에 이중 트릴이 나타나며, 마디 168후반부에서 트릴이 베이스 성부로 옮겨져 점차로 *cresc.*되어 오던 것이 마디 169에서 *f*로써 클라이막스를 이룬다(악보 43).

<악보 43> 제 3악장 제 6변주곡, 마디 164-169

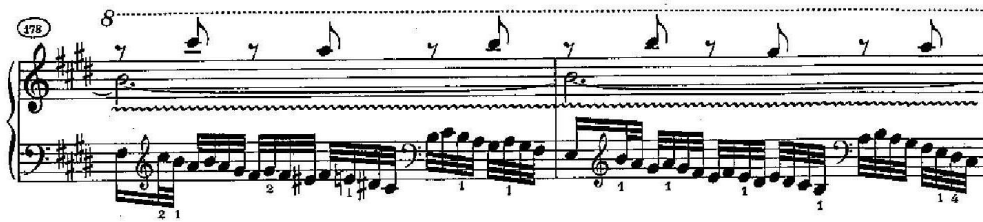
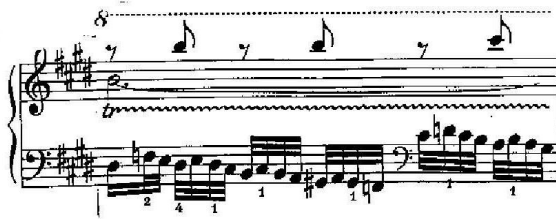


<악보 43 계속>



마디 177-187에서는 싱크로이제이션된 8분 음표의 주제 선율이 B음의 트릴 위에서 나타난다(악보 44).

<악보 44> 제 3악장 제 6변주, 마디 177-179



마디 184-187은 첨가된 마디로, 마디 183을 옥타브 하행시키면서 반복하는 데, 이때 E음의 오르간 포인트 위에서 B음의 트릴을 변형시키면서, 다음의 코다로 연결된다.

(4) 코다(마디 188-203) : Cantabile, E Major, 3/4박자

<악보 45> 제 3악장 코다, 마디 188 -203

코다는 주제가 반복되지 않고 그대로 재현되며, 이러한 방법은 J. S. 바흐의 <골드베르크 변주곡>에서 그 전례를 찾아볼 수 있으며, 이것은 마치 과거를 회상하는 듯한 분위기를 나타내고 있다. 화성은 불완전 정격 종지로 마치게 된다. 제 6변주에 나타난 음가의 세분화는 베토벤의 <Op. 111>의 변주 기법으로도 나타나며 이 곡에서도 변주의 마지막에 주제 선율이 되돌아온다.

## V. 결 론

지금까지 살펴본 바와 같이 베토벤은 하이든과 모차르트에 의해 계승되어온 소나타 양식을 그의 피아노 소나타에서 모든 음악 기법들을 사용하여 고전음악의 완성을 이루었으며 더 나아가 낭만주의 음악의 전반에 걸쳐 그의 영향은 계속되었다.

본 논문에서는 베토벤의 딸기 소나타 가운데 Op. 109를 연구하기 위해 베토벤의 생애와 시대적 배경과 베토벤 피아노 소나타들을 살펴보았으며, 본 연구를 통해서 Op. 109가 갖는 특징들을 고찰하였다. 이 곡의 특징은 다음과 같이 정리할 수 있다.

Op. 109의 전체적인 형식은 빠름-빠름-느림의 3악장으로 전통적인 소나타 형식에서 벗어난 악장 구조를 보이면서 서정적인 선율과 오르간적인 요소들 그리고 오케스트라적인 분위기를 매우 효과적으로 표현하였다. 이러한 음악 요소들은 전 시대의 음악 기법에 관심을 보인 베토벤의 독창적인 기법으로 융화되어 나타났다. 그리고 베토벤은 모든 악장에 동기를 세심하게 다루어 발전시켜 전 악장의 통일성을 주기도 하였다.

제 1악장은 소나타 형식으로 경과구와 제시부의 반복을 생략하여 소나타 형식의 변화를 주었고 자유로운 리듬과 템포의 변화가 나타났으며 특히 감 7화음을 사용하여 조성의 변화와 색채적인 변화를 주었다. 그리고 딸림화음의 마침은 종지적 효과를 감추는 동시에 곡의 연속성을 주는 역할을 하였다.

제 2악장은 제 1악장에서 아타카로 연결된 소나타 형식으로 제 1악장과 같이 제시부의 반복이 생략되었다. 대위법적인 요소는 제 2악장 전체에 반복되어 나타나며 각 주제간의 대조는 보이지 않으며 오르간 포인트를 자주 사용하여 베이스

를 오르간적인 요소로 보았다.

제 3악장은 주제와 변주곡 형식으로 예전의 템포의 변화가 없이 음가의 움직임만으로 템포의 변화를 주었던 것과 다르게 각 변주마다 리듬, 박자, 템포의 변화를 주었다. 또한 베토벤은 주제에 *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*(노래하는 마음으로 감동을 가지고)의 지시어를 사용하여 그의 의도를 분명히 나타내고 있으며 각 변주에는 전 시대의 기법들이 충분히 나타나고 있다. 주제는 두도막 형식이며 처음 소프라노 성부에 나타난 리듬형  $\downarrow \downarrow \uparrow$ 은 중세 무곡의 사라방드의 성격을 가지고 있으며, 제 1변주에 나타난 옥타브와 6도를 뛰는 장식음은 선율의 화려함과 아름다움을 표현하였다. 제 2변주는 스타카토로 시작되어 제 2변주와 대조를 이루었고 베이스에는 오르간 포인트를 사용하였다. 제 3변주에서는  $p$ 와  $f$ 의 다이내믹의 대조를 보이며 대위법적인 진행으로 곡을 이끌고 있다. 제 4변주에서는 자유롭게 펼쳐지는 카논진행으로 호모포니와 폴리포니 형태를 보여주었고 제 5변주에서는 푸가의 양식을 사용하여 가장 바로크적인 요소를 사용하였다. 마지막 제 6변주에서는 페달 포인트의 형태가 분할되면서 트릴로 나타났으며 베토벤은 피아노 음악에서 긴 트릴을 사용하여 색다른 음향의 효과를 주었으며 또한 그 울림안에서 넓은 아르페지오의 진행은 오케스트라적인 효과를 주었다.

이와 같이 베토벤의 피아노 소나타 Op. 109는 음악적인 구성과 해석의 표현에 있어서 새로운 방향을 제시하여 다가올 낭만 시대의 음악 기법을 예견하는 예술성 있는 작품이다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- Ferguson, H. 『건반음악의 해석』. 현재희 역. 서울: 음악춘추사, 1998.
- Gillespie, John. 『피아노 음악』. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1991.
- Grout, Donald Jay & Claude v. Palisca. 『서양음악사』. 편집국 역. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Kennan, Kent. 『대위법 <18세기 양식>』. 나인용 역. 서울: 세광출판사, 1992.
- Kirby, F. E. 『건반음악의 역사』. 김혜선 역. 서울: 다라 출판사, 2002.
- Loesser, Arthur. 『피아노와 사회』. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1998.
- Machlis, Joseph with Kristine Forney. 『음악의 즐거움(상)』. 심금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판사, 1982.
- Schonberg, Harold C. 『위대한 피아니스트』. 윤미재 역. 서울: 나남 출판사, 2003.
- 김문자 외. 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 2003.
- 백기풍, 김미경, 이봉기. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은우리 출판사, 2003.
- 송진범. 『구조와 역사로 본 음악』. 서울: 작은우리 출판사, 1997.
- 편집부 편. 『피아노 음악강좌 <베토벤 편>』. 서울: 음악춘추사, 1992.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

### 논문

- 김민정. “함머클라비어 Op. 106을 중심으로 한 베토벤의 후기 피아노 소나타 연구.” 서울대학교 석사학위 논문, 1999.
- 김승연. “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 변주곡 형식의 악장들에 대한 연구

분석.” 서울대학교 석사학위 논문, 1999.

김지영. “Beethoven Piano Sonata Op. 109, 110, 111의 분석과 그에 따른 공통적 특징에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위 논문, 1997.

임미혜. “L. v. Beethoven의 후기 피아노 소나타에 관한 연구 Op. 109 in E major를 중심으로.” 경희대학교 석사학위 논문, 1982.

## 사전류

Kerman, Joseph. “Beethoven, Ludwig van: The periode,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.

Michels, Ulrich. 『음악은이』. 홍정수·조선우 편역. 서울: 음악춘추사, 2000.

세광음악출판사 사전편찬위원회 편. 『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1992.

세광음악출판사 사전편찬위원회 편. 『세광음악인명사전』. 서울: 세광음악출판사, 1987.

## 악보

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

## 음반

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten*. Emil Gilels. Piano. Deutsche Grammophon GmbH . 453 221-2, 1986.

\_\_\_\_\_. *Klaviersonaten*. Rudolf Serkin. Piano. Deutsche Grammophon GmbH . 429 498-2, 1989.

\_\_\_\_\_. *Klaviersonaten*. Wilhelm Kempff. Piano. Deutsche Grammophon GmbH . 453 010-2, 1996.

# ABSTRACT

A study on L. v. Beethoven's Piano sonata Op. 109

**Han, Eun-young**  
**Dept. of Music**  
**Graduate School of**  
**Sungshin Women's University**

Ludwig van Beethoven(1770-1827)'s works bridged the classical and romantic periods. His early works were heavily influenced by Mozart and Haydn. Gradually his music became more intense and romantic.

His works can be divided into three periods, namely into his first, classical period up to about 1802, in which influences of his predecessors Mozart and Haydn can be found side-by-side with the emergence of his own style, his second, so-called heroic period from approximately 1802 to 1816, and his last, rather transcendent and spiritual period from 1816 to 1827.

He composed 32 piano sonatas which make full use of the developing form of piano, with its wider range and possibilities of dynamic contrast. Among of them, Op. 109 was composed in 1820, Op. 110 in Op. 111 in 1821-2. Each is a uniquely individual creation in which the sonata concept is completely transformed.

In this study, I will especially focus on the analysis of piano sonata Op. 109, which belongs to Beethoven's last period, because, of all his works, it is

the most original in form, in respect both to its first movement and to the total aggregate.

The first movement is another sonata form in an unbroken lyrical sweep, like the first movement of Op. 101, but much more complex and shadowy in quality. It consists of two themes which are very different in the tempo and the rhythm.

The second movement, an explosive *Prestissimo*, combines the functions of a more lucid sonata-form statement and a scherzo. And especially this movement mainly used polyphonic writings. It is a remarkable characteristic in the late Beethoven's works, because polyphonic writings, including inversed and inverted melodies, become more frequent and complex in the late Beethoven's late works and showed well in this movement.

The third movement consists of one theme and six variations, and Beethoven used this form in the finale of piano sonata at first. The theme seems transformed or probed to its fundamentals, rather than merely varied. All this suggests a changing concept of musical unity, now seen as an evolution from within contrasting forces rather than as a conciliation of them.

Piano sonata Op. 109 is very important in the history of piano music. Because it shows us both Classical and Romantic features, by expressing harmonically both of the musical techniques of the previous era and his subjective view.