

이 인 식 교수지도  
석사학위 청구논문

L. v. Beethoven Piano Sonata  
Op. 110에 관한 분석 연구

2004

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 계 진

## 논문개요

Ludwig van Beethoven (1770-1827)은 빈 고전악파 음악을 계승한 사람으로, 고전주의 음악을 발전시키고 완성하였다. 또한 기존형식에 상상력과 융통성을 부여하여 실험적이면서도 완성도가 높은 작곡 양식을 끊임없이 만들어내어 그의 원숙기에는 낭만주의 음악의 길을 제시해주었다.

전 생애에 걸쳐 꾸준히 작곡된 그의 피아노 소나타는 고전주의에서부터 초기 낭만주의에 이르기까지 베토벤의 음악양식의 변천을 보여주는 중요한 작품들이다. 특히 낭만주의적인 서정성은 그의 후기 소나타에 갈수록 잘 나타나는데, 과감하게 변화된 악장구성, 복잡한 대위법, 즉흥적인 악구 등은 후기소나타의 일반적인 특징인 동시에 초기 낭만주의를 예견하는 것이라 하겠다.

본 논문에서는 낭만주의 길을 열어준 후기 소나타의 특징을 중심으로 베토벤 피아노 소나타의 시기별 특징을 문헌을 통하여 파악하고, Op.110 소나타 분석을 통해 후기 소나타의 낭만성을 이해하고자 하였다.

Op.110의 분석 결과를 요약하면 다음과 같다.

제 1악장은 소나타 형식이나 서정적인 선율을 중심으로 제시부-발전부-재현부 사이의 뚜렷한 구분 없이 진행된다는 점에서 일반적인 고전 소나타와 차이를 보인다. 또 도입부에서 3악장에 나오는 푸가의 주제를 보임으로 베토벤의 유기적인 작곡 기법을 알 수 있게 한다.

제 2악장은 보통 느린 악장이 사용되는 대신 2/4박자의 빠르고 경쾌한 Scherzo를 사용했고, 독일 민요에서 선율의 주제를 인용해서 슈베르트와 같은 낭만주의 작곡가들에게 영향을 주었다.

제 3악장은 내면적인 감정표현이 극대화 된 악장으로 자유로운 작곡기법을 사용하여 낭만주의적 성격이 가장 잘 나타난 악장이다. 대위법적인 푸가를 사용하였고 푸가의 주제는 1악장의 서주의 주제에서 파생된 것으로 각 악장의 주제들 간에 연관성이 있음을 보여준다. 이 외에도 빈번한 당김음의 사용, 다양한 템포의 변화 Recitativo와 Arioso 같은 성악양식의 도입, Arioso에 <비탄의 노래>라 표기한 것과 같은 구체적이고 정확한 표현 등이 특징이다.

이와 같이 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 자유로운 형식과 주관적이고 내면적인 감정표현은 후기 소나타에 나타난 낭만성을 보여주는 것이다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서 론 .....	1
II. 베토벤 소나타의 시기적 분류에 따른 특징 .....	2
III. 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 분석 .....	12
IV. 결 론 .....	53

## 참 고 문 헌

## ABSTRACT

# I. 서론

Ludwig van Beethoven (1770-1827)은 빈 악파의 고전주의를 계승·발전시키고 낭만주의 음악을 제시한 작곡가이다.

그는 관현악곡, 실내악곡, 독주곡, 가곡, 미사곡 등 많은 작품을 남겼는데, 특히 피아노 소나타는 창조적 독창성의 탁월한 본보기로서 그의 작곡기법의 발전과정을 요약적으로 명료하게 보여주는데 베토벤은 자신의 가장 진보적인 새로운 아이디어들을 먼저 피아노 소나타 작곡에서 시도한 뒤 다른 장르를 통해 이들을 새로이 구체화해 나갔다.<sup>1)</sup>

베토벤의 피아노 소나타는 고전주의부터 초기 낭만주의에 이르는 다양한 음악 양식의 변천을 보여주는 작품들로, 후기로 가면서 고전주의에서 찾아볼 수 없는 Fuga형식, 극적인 Recitativo와 Arioso, 자유로운 악장구성, 주제와 변주 등이 나타난다.

본 논문에서는 낭만주의를 예고하는 후기 소나타의 특징을 중심으로 베토벤 소나타의 시기별 특징을 문헌을 통하여 파악하고, Op.110 소나타의 분석을 통해 이 곡에 나타난 후기 피아노 소나타의 특성과 독창적인 악곡 구성 방식을 이해하고 이 작품이 가지는 낭만적인 성향에 대해 알아보려고 한다.

---

1) 김경임, 「피아노 소나타」 (대구: 경북대학교 출판부, 1995) p.90.

## II. 베토벤 소나타의 시기적 분류에 따른 특징

1795년부터 1822년에 걸쳐 피아노 소나타를 작곡한 베토벤은 고전주의 소나타 양식을 계승하고 발전시켰으며, 실험적인 작곡 기법 또한 끊임없이 사용하여 후기로 갈수록 고전주의의 절대적 양식에서 벗어나 좀더 주관적인 감정을 그의 음악에 표현하기 위해 노력하였다.

베토벤 소나타의 시기별 분류에 앞서 각 악장의 일반적인 특징을 나열하면 다음과 같다.

제 1악장은 소나타 알레그로(Sonata-allegro form)형식으로 이루어져서 제시부-발전부-재현부의 3부분으로 구성된다. 여기에 전통적인 느린 도입부와 마지막 종결부가 포함되어 나타날 수 있는데 흔히 베토벤은 이 종결부를 확대시켜 주요 부분으로 만들었다. 제시부에는 흔히 힘있고 남성적인 1주제와 서정적이고 여성적인 2주제의 대조적인 두 주제가 나타난다. 두 가지의 주제설정에 있어 성격의 차이점이 베토벤 소나타 후기에 와서는 대조를 이루지 않거나 두 가지의 주제 성격이 뒤바뀐 경우가 나타나기도 한다.

제 2악장은 느린 가곡 형식으로 되어 있는게 일반적이다. 4악장의 구성에서 스케르쵸 악장과 순서를 뒤바뀌어 마지막 악장 앞에 느린 가곡형식을 배치하기도 하였다. 2악장 느린 가곡형식은 하이든 모차르트의 작품에서는 주로 Adagio(느리게) 템포로 나오나 베토벤에 초기의 곡들에서는 좀 더 느려져 Largo(아주 느리게)와 같은 템포 그 성격을 더욱 강조하였다.

제 3악장은 전통적으로 미뉴엣으로 되어 있었다. 그러나 베토벤은 경쾌하고 해학적인 스케르쵸로 자주 대치하였으며 앞에서 언급함과 같이 스케르쵸 악장과 느린 가곡 형식의 순서를 뒤바뀌 쓰기도 하였다.

마지막 악장은 보통 론도 형식 혹은 소나타 알레그로 형식을 사용하게 된다. 그러나 베토벤은 이 이외의 다른 형식들을 자주 사용하는데 특히 후기의 작품에서 푸가 악장이나 변주곡의 형식을 자주 사용하였다. 베토벤은 피아노 소나타 32곡을 작곡하였는데 위의 내용을 토대로 작곡하였고, 이 원칙에 새로운 실험, 변형, 발전을 함으로 후기로 갈수록 예외적인 실례를 보여주고 있다.

베토벤의 작품은 양식과 연대기를 기초로 해서 3기로 나누는 것이 보통인데 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz)는 고전주의적인 영향이 나타나는 제1기(모방의 시기, 1796-1802)와 전통을 수용하여 독창적 작품이 정립된 제2기(구체화시기, 1802-1816), 그리고 추상적이고 개인적인 방향으로 전환된 제3기(명상의 시기, 1816-1827)의 세 시기로 구분하였다.<sup>2)</sup>

---

2) J. Fillepsie, 「피아노 음악」, 김경임 역 (계명대학교 출판부, 1997) p.221.

## 1. 제 1기 <모방의 시기, 1796-1802>

<표 1-1> 제1기

번호	작품 번호	조 성	작곡 연도	출판 연도	악장수
1	2-1	f minor	1795	1796	4
2	2-2	A Major	1795	1796	4
3	2-3	C Major	1795	1796	4
4	7	E <sup>b</sup> Major	1796-1797	1797	4
5	10-1	c minor	1796-1798	1798	3
6	10-2	F Major	1796-1798	1798	3
7	10-3	D Major	1796-1798	1798	4
8	13	c minor	1798-1799	1799	3
9	14-1	E Major	1798-1799	1799	3
10	14-2	g Major	1798-1799	1799	3
11	22	E <sup>b</sup> Major	1799-1800	1802	4
12	26	A <sup>b</sup> Major	1800-1801	1802	4

제 1기에 속하는 피아노 소나타의 작품은 하이든, 모차르트, 바하의 영향을 받아 고전적 소나타의 면모를 유지하며 발전시켰다. 빈에서 출판된 최초의 피아노 소나타 3곡은 하이든에게 헌정되었으며, 이 곡들은 하이든의 작곡기법들을 모방하여 만들어졌다.

그러나 이 시기의 모든 작품들이 전통적 소나타를 모방한 것은 아니다.<sup>3)</sup> 작곡가로서의 경륜이 깊어질수록 악곡을 구성하는 모든 것에 대해 새로운 시도를 하려는 노력을 찾아 볼 수 있는데 그 내용을 정리하면 다음과 같다.

첫째 하이든과 모차르트의 3악장 소나타 구성에 미뉴엣 악장을 도입하여 4악장으로 구성된 작품이 많이 작곡되었다. 베토벤은 특히 미뉴엣 악장에 스케르쪼

3) Willi Apel. "Societies, musical", Harvard Dictionary of Music.(London : Heinemann Educational Ltd., 1970) p.781.

를 대신하였다. 스케르쪼는 가볍고 해학적 성격의 곡을 말하며 보통의 3박자 계통의 박자를 갖는 게 보통이다. 그러나 베토벤 소나타에서는 스케르쪼 악장에 2박자 계통의 곡도 볼 수 있고, 특별한 명기가 없이 스케르쪼 성격을 띄고 있는 곡들도 있다.

둘째, 전통적 악장 형식의 변화를 들 수 있다. 예를 들어 Op.10, No.2와 Op.14, No.1은 3악장으로 되어 있으나, 전통적 3악장 구성의 빠르기인 빠르고 - 느리고 - 빠르게가 아닌 곡 전체가 다 빠른 템포의 3악장으로 되어 있다. 또한 Op. 14-2은 중간 악장에 변주 형식을 도입하고 있기도 하다. 이러한 악장 형식의 변화는 중기, 후기로 갈수록 더욱 두드러진다.

셋째, 1악장의 소나타 알레그로 형식의 전개수법이 베토벤만의 독특한 특징을 나타나고 있다. 예를 들어 1악장 알레그로 앞에 느린 도입부를 사용하였다. 이 수법은 하이든이나 모차르트의 교향곡이나 실내악곡에서 사용될 뿐 그들의 피아노 소나타에는 사용되지 않았다. 베토벤의 피아노 소나타는 이전의 작곡가의 피아노 소나타에 비해 길이가 길다는 특징을 가지고 있다. 또 느린 서주부와 확장된 종결부 또 독특한 발전기법들로 인하여 그의 자신의 주관에 의하여 나타내고자 하는 감정을 자신의 음악에 쏟아놓기 위함이며 이는 낭만주의로 가는 과도기에 베토벤의 음악세계가 잘 나타난 것이라 할 수 있다. 특히, 그의 Op.13, C minor 피아노 소나타의 느린 서주부는 발전부와 재현부의 앞에 각각 다시 짧게 삽입되어 소나타 알레그로 형식의 틀을 흐트러 놓게 되는 역할을 하게 된다.

넷째, 베토벤은 그만의 독특한 주제의 발전 기법을 만들었다. 즉 그의 주제의 성격은 하이든이나 모차르트의 그것에 비해 좀더 짧은 동기들로 이루어져 있어 그 동기 발전 가능성을 높이고 있다. 이러한 그의 특징인 동기 발전 기법 (motivic development)은 그의 소나타뿐만 아니라 그의 교향곡(Symphony)에서도 잘 나타나 그만의 독특한 음악 어법을 구사하고 있다.

마지막으로 발전부의 확장과 코다의 중요성이 커졌다. 모차르트의 대부분의 소나타들은 코다 없이 제시부 끝에 놓여 졌던 코데타로 종결되거나 코다가 있다 해도 대부분 그 길이가 짧다. 그러나 베토벤에서 코다는 제2의 발전부로 여겨질 만큼 길이가 길어질 뿐 아니라 새로운 의미를 갖게 된다.

## 2. 제 2기<구체화 시기 1802-1816>

<표 1-2>제2기

번호	작품 번호	조 성	작곡 연도	출판 연도	악장수
13	27-1	E Major	1800-1801	1802	3
14	27-2	c <sup>#</sup> minor	1801	1802	3
15	28	D Major	1801	1802	4
16	31-1	G Major	1801-1802	1803	3
17	31-2	d minor	1801-1802	1803	3
18	31-3	E <sup>b</sup> Major	1801-1802	1804	4
19	49-1	g minor	1795-1798	1805	2
20	49-2	G Major	1795-1798	1805	2
21	53	C Major	1803-1804	1805	2
22	54	F Major	1804	1805	2
23	57	F Major	1804-1805	1807	3
24	78	F <sup>#</sup> Major	1809	1810	2
25	79	G Major	1809	1810	3
26	81a	E <sup>b</sup> Major	1809-1810	1811	3
27	90	e minor	1815	1815	2

베토벤의 제2기는 1796년부터 앓아온 귓병으로 청력이 차츰 약해져 갔고 대상이 확실히 밝혀지지 않은 불멸의 연인과의 연애와 실연, 불안정한 생활 상태로 괴로움을 받던 시기였다. 정신적 번뇌에서 완전히 벗어나지 못했지만 다른 어떤 시기보다 창작 활동이 왕성해서 뛰어난 작품이 많이 작곡된 시기이며 더 이상 고전주의의 형식에 억제 받지 않고, 완전한 자유를 가지고 자신의 음악 구조가 형성되어간 시기라 할 수 있다. 베토벤은 이 시기에 소나타 형식을 완전히 확립

시킨 작곡가로서 성숙한 작품의 양식을 보여주며 낭만주의적 정신과 사상을 담은 독특한 개성적인 작품을 작곡하였다. 이러한 제2기 피아노 소나타의 특징을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 악장의 수가 2악장으로 축소되거나 3악장 구성으로 되어 있기도 하며, 1악장의 형식이 다양해져 소나타 형식이 아닌 변주곡 형식, 가곡 형식, 미뉴엣으로 작곡하기도 하는 등 새로운 시도를 하였다.

Op.27, No.1은 'Sonata Quasi una Fantasia'라는 지시어에서도 암시하듯이 각 악장의 형식들의 독특하고 자유스런 방법으로 연결되어 있다. 1악장은 소나타 알레그로형식 대신 자유로운 느리고 - 빠르고 - 느린 3부 형식으로 되어있고 2악장은 스케르쾨의 빠른 악장 그리고 마지막 악장은 느린 서주부를 갖는 소나타 형식으로 각 악장은 모두 아타카(attaca)로 쉼없이 연결되어 있어 악장의 구분선을 모호하게 하였다. 이러한 경향은 후기 소나타에서 더 두드러진 특징들로 나타나 있다. 또한 Op.53은 두 개의 악장 구조를 가지고 있는데 둘째 악장인 론도(Rondo)앞에 아다지오 몰토(Adagio molto)의 짧은 서주 부분을 가지고 있는 독특한 형식을 보이고 있다.

둘째, 낭만주의의 음악의 선구자적인 면모를 볼 수 있다. 정형화된 형식적인 곡이 아닌 감정 표현을 위해 전통적 조성이 아닌 낭만적 조성과 악상의 변화를 시도하였다. 예를 들면 Op.78, No.2는 흔히 고전주의 소나타에서 쓰이지 않은 올림 바장조라는 조성을 사용하며 악상에 있어서도 급격한 다이내믹의 변화, 드라마틱한 크레센도의 사용, 잦은 악상기호 등 좀더 구체적으로 표현 되어 있다. 또 초기소나타에서도 찾아 볼 수 있는 표제적 제목을 포함한 곡이 등장함으로써 낭만주의의 음악과 관계가 있다. Op.81a "고별 소나타"는 각 악장마다 표제가 붙어있는 예로써 제1악장에는 고별(Das Lebewohl), 2악장에 부재(Die Abwesenheit), 제3악장에는 재회(Das Wiedersehen)라는 표제가 붙어있다. 그러나

이러한 표제는 묘사적인 의도는 발견되지 않으므로 19세기 의미의 표제음악이라고는 말할 수 없지만, 낭만주의로 한 걸음 다가가는 출발점이 된다.

셋째, 베토벤은 중기 이후의 작품에 있어 다악장의 소나타를 하나로 연결하려는 의도를 가진 작품이 보이고 있다. 이러한 특징은 후기 소나타에서 더욱 두드러지며 이러한 점이 낭만 음악과 연결하는 출발점이 된다. 이러한 시도는 다양한 방법으로 이루어지는데 앞에서 언급한 Op.27, No.1에서와 같이 전 악장을 아타카(attaca)로 연결하거나, 또 같은 작품의 마지막 악장에 느린 도입 부분이 마지막 Coda앞에 다시 삽입됨으로써 곡의 통일성을 추구하였다.

### 3. 제 3기<명상의 시기, 1816-1827>

<표 1-3> 제 3기

번호	작품 번호	조 성	작곡 연도	출판 연도	악장수
28	101	A Major	1816	1817	3
29	106	B <sup>b</sup> Major	1817-1818	1819	4
30	109	E Major	1820	1821	3
31	110	A <sup>b</sup> Major	1821	1822	3
32	111	A Major	1821-1822	1822	2

이 시기의 베토벤은 청력의 상실과 건강악화, 경제적 궁핍, 조카와의 불화, 사회적 고립, 갈등 등의 고난과 역경의 시간을 보내며 동시에 강한 의지와 시적인 통찰력, 철학적인 사고, 종교적 믿음을 바탕으로 만년의 작품세계에 반영하였다. 후기 피아노 소나타 작품들에는 몇 가지 경향이 두드러지게 나타나는데 이들의 음악적 특징은 다음과 같다.

첫째, 악장의 규모가 2, 3, 4악장들로 다양하게 나타내고 있으며 그의 초·중기의 소나타보다 더욱 형식이 다양하고, 자유스럽게 쓰여져 있다.

둘째, 변주곡 형식과 푸가 형식을 빈번히 사용하여 하나의 독립된 악장으로 쓰이게 되었다. 변주곡 형식을 사용한 곡에서는 후기 변주곡에 있어서 종래의 변주와는 다른 모습을 보여 주는데, 리듬, 빠르기, 악상에 변화를 주어 베토벤의 성격이 드러나는 성격 변주<sup>4)</sup> 발전시킨다.

또한 그는 푸가 형식을 후기 작품에서 자주 사용하였는데 그는 한 악장에 푸가 악장을 작곡하였을 뿐 아니라 소나타 알레그로 형식으로 된 악장의 주요한 부분에서도 대위법적 수법을 사용하여 작곡되었는데 이는 소나타 이외의 후기작품에서도 자주 발견되어진다.

셋째, 후기 피아노 소나타는 많은 예에서 즉흥적인 성격의 Fantasy 혹은 Cadenza같은 부분을 찾을 수 있으며 이는 즉흥성을 띤 Recitativo를 포함하기도 하여 자유로운 성격을 보여줘 낭만주의 면모를 보이고 있다.

넷째, 후기 소나타들은 많은 부분에서 음역이 확장되고 음폭도 훨씬 넓어진 것을 볼 수 있었다. 이것은 베토벤이 후기 소나타를 작곡할 무렵 브로드 우드(Broad Wood)피아노를 사용하였는데 이것은 이전에 사용했던 에라드(Erard) 피아노 보다 음역이 넓어져 C1에서 C4까지의 73건반으로 모두 6옥타브를 가지고 있고, 훨씬 큰 소리를 낼 수 있는 특징을 가진 것에 기인하겠다. 또한 후기 소나타의 많은 예에서 오케스트라적 효과와 새로운 음향의 시도를 찾을 수 있는데, Op.109, Op.110, Op.111의 마지막 3개의 피아노 소나타에 긴 이중·삼중 트릴,

---

4) 음형 변주에서는 주제의 원형을 지켜서 장식적인 변주를 하였지만, 성격 변주는 변주시킬 때마다 기분이나 성격을 바꾸는 것이다. 따라서, 마디 수도 같아질 필요 없고, 조나리듬 또는 박자도 달라질 수 있으며 차례로 나타나는 변주는 하나 하나가 독립된 성격을 갖는다. 그러므로 주제가 가곡적인 것도 변주에서는 왈츠나 행진곡 또는 스케르쵸, 녹턴 등으로 바뀔 수 있다.

장식음, 넓은 음역 등이 적절하게 사용되었다.

다섯째, 고의적으로 프레이즈 구분을 모호하게 함으로서 악장의 구분을 흐트러 놓아 악곡의 연속성을 가지게 된다. 예를 들어 악절 안에서 종지 진행을 약박에 끝나도록 만들거나, Op.109의 제1악장과 제2악장 사이에서 해결음이 아닌 3음 4음을 상성부에 뒹으로 종지의 효과를 감추게 하는 부분이 나타나 악장의 구분을 모호하게 하였다.

여섯째, 이 시기는 주제와 동기의 잠재적인 가능성을 최대한 발굴하여 지속성을 갖게 하였고 각 악장간의 유기적 연관성을 지니게 하는 순환 주제 구성법을 사용하였는데, 그런 예로는 Op.110의 제1악장의 서주 주제 선율이 3악장 푸가 주제의 주선율이 되고 있으며, Op.106의 합머클라비어에서는 주제 선율의 동기를 각 악장마다 사용하여 그의 작품에 논리적인 일관성을 가지게 하였다.

일곱째, 대담한 조바꿈과 감 7화음, 피카드리3도, 반음계적 화성 진행의 사용에 의 화성적 변화와 당김음을 빈번히 사용한 리듬적 변화를 볼 수 있는데, Op.110의 3악장의 레치타티브 부분이 그 예가 된다.

그 외에 자유로운 형식 안에서 음악적 내용의 다양성으로 표현 영역이 확대되어 초기 낭만주의 성향이 나타나며, 서정적 선율선이 강조되는 특징을 지닌다.

### Ⅲ. 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 분석

1822년에 작곡된 Op.110은 베토벤의 후기 작품들에서 보여지는 여러 가지 특징을 포함한 작품으로 베토벤의 깊은 색채와 내적인 표현으로 일관된 서정성을 나타내고 있다.

이 소나타는 각각 뚜렷한 개성을 갖은 세 개의 악장으로 구성되어 있으나 곡 전체가 주제와 리듬, 조성 등에 의해 유기적으로 결합되어 있다.

#### 1. 제 1악장

1악장은 짧고 느린 서주부를 포함한 소나타 형식이지만 그 적용은 매우 자유롭고 독창적인 특징을 보이고 있다. 일반적으로 소나타 알레그로 1악장은 빠른 템포로 되어 있으나 이 곡은 Moderato cantabile, molto espressivo로 서정성이 강조되고 보통 빠르기로 시작한다. 또 두 주제의 성격이 뚜렷한 대조를 보이지 않는다. 형식구조에 있어 제시부와 재현부에 비해 발전부가 매우 짧아 연결악구 정도로 쓰였으며, 이에 비해 재현부는 큰 규모로 구성되어 있다. 이는 세 부분으로 균형있게 전개되는 소나타형식에서의 탈피를 의미하는 것으로 후기 피아노 소나타의 특징으로 볼 수 있다.

<표 2-1> 제 1악장 구조

구 조		마 디	조 성
제시부	도입부	1-4	A <sup>b</sup>
	제 1주제부	5-11	A <sup>b</sup>
	경과구	12-19	A <sup>b</sup>
	제 2주제부	20-27	E <sup>b</sup>
	codetta	28-39	A <sup>b</sup>
발전부		40-55	f-D <sup>b</sup> -b <sup>b</sup>
재현부	도입부	56-62	A <sup>b</sup>
	제 1주제부	63-69	D <sup>b</sup>
	경과구	70-78	E
	제 2주제부	79-90	A <sup>b</sup>
	codetta	87-104	A <sup>b</sup>
	종결구	105-116	A <sup>b</sup>

(1) 제시부 (1-39마디)

도입부의 처음 4마디는 화성적으로 제시되고 있으며 이 주제가 제시부와 발전부, 재현부에서 다양한 변주곡적 양상으로 전개되어지고 제3악장 푸가 주제의 기본요소로서 중요한 역할을 하고 있다.

도입부(1-4마디)

수직화음적인 짜임새로 시작되는 1-2마디에서는 외성부의 반진행과 내성의 동음 반복(e<sup>b</sup>, a<sup>b</sup>)이 나타나며 점차 리듬이 세분화되고 자유로운 표현으로 진행되는 경향이 나타난다. 선율형은 3도, 4도 도약 음정으로 이루어진 선율, 순차 상행, 반음계적 하행을 나타내며 앞의 선율선의 음가를 축소시킨 순차적 상·하행

의 자유로운 선율로 구성되어 있다. 특히 3악장에 나오는 푸가 주제음이 도입부에 미리 예시되어 나오는 것은 주목할 만하다(악보1).

<악보1> 제 1악장의 도입부와 3악장의 푸가 주제



제 1주제부(5-11마디)

양손의 리듬 분할이 다르게 보여지는 제 1주제는 6/8박자 리듬으로 연주되는 오른손과 3박자의 왼손 성부가 동시에 나와 마치 복 박자처럼 쓰여져 시작된다. 이 주제는 3도,4도 의 도약진행과 동음 반복, 순차 진행의 순서로 나타나며 반주는 16분음표 단위로 된 수직적 화성으로 밀도가 높여져 11마디까지 계속 나타난다(악보2).

<악보2> 1-11마디

Moderato cantabile molto espressivo

*p con amabilità (sanft)*

제 악장의 주요동기

V<sub>7</sub> (반음치)

I

V<sub>3</sub><sup>4</sup>

V<sub>2</sub><sup>4</sup>

I<sub>6</sub>

cresc. .

I<sub>4</sub>

IV<sub>6</sub>

I<sub>4</sub>

ii<sub>6</sub>

I<sub>4</sub>

V<sub>7</sub>

처음에 나오는 두 개의 동기(5-6마디, 7-8마디)에서 리듬형은 동일하나 선율의 진행방향은 역행되고 화음 진행에 있어서도 I-V, V-I로 나타나고 11마디에 이르러 양손 성부간의 리듬적 균형을 이루면서 정격종지로 끝맺는다. 왼손에 지속음처럼 반복되어 나오는 강박 음의 구성 형태는 한마디 단위로 순차와 도약의 반복으로 이루어진 선율로 나타나며 순차적으로 하행되는 음계구성(10마디)은 도입부의 음형과 유사하다.

경과구(12-19마디)

경과부는 I-V 중심의 화음진행 안에서 4개의 유사한 선율 진행이 나타나는 부분으로 두 마디 단위로 오른손 첫 음이 3도씩 상행한다. (13마디 : G, 15마디 : B<sup>b</sup>, 17마디 : d) 17마디부터는 E, 장조로 전조되고 18마디, 19마디에서는 왼손의 베이스음에서 D-D<sup>b</sup>-C-C<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-G 순으로, 오른손에서는 G-A<sup>b</sup>-A<sup>♯</sup>-B<sup>b</sup>-B<sup>♯</sup> 순으로 반음계적 반진행이 보여진다.(악보3).

<악보3> 12-19마디

The image shows a musical score for measures 12 through 19. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 12-13) is marked *p leggiermente*. The second system (measures 14-15) is marked *f*. The third system (measures 16-19) is marked *cresc.*. Chord annotations include  $A^b : I$ ,  $V_4^6$ ,  $I_6$ ,  $V_6$ ,  $I$ , and  $V_3^4/V (E^b)$ . The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

<악보 3 계속>

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins with a circled '10' and contains a complex melodic line with many notes. The second staff begins with a circled '8' and contains a simpler melodic line. Below the staves, there are harmonic markings:  $E^b:V$ ,  $I_7$ , and  $A^b:I$ . Arrows indicate the flow of the music across the staves.

제 2주제부(20-27마디)

20마디부터는 제 2주제가 제 1주제보다 완전 5도 위인  $E^b$  장조로 시작되는데 제 1주제가 단선율적이었던 것에 반해 제 2주제는 2성부의 대위법적 도약진행으로 연주된다. 또한 상행이 병행 10도(3도)의 음정으로  $E^b$  장조의 I 화음이 아닌 IV도 화음으로 시작하는데 이는 분명하고 명확한 형식을 중요시하는 고전주의 개념에서 벗어나 후기 피아노 소나타의 성향을 보이는 요소가 된다. 또 22-23마디에서는 20-21마디의 제 2주제 동기가 비화성적인 앞꾸밈음의 사용으로 변형되어 반복된다.

코데타로 가는 경과부는 오른손의 쉼표에 의한 당김음과 왼손의 트릴이 엇박자로 반진행하는 부분으로 양손의 음역이 33도로 벌어지며(28마디) 처음으로  $f$ 가 등장한다. (악보4).

<악보4> 20-27마디

코데타(28-39마디)

코데타는 화음 형태로 동형 진행하는 세 마디로 시작되는데 2분음표 단위로 된 E<sup>b</sup>장조의 으뜸음이 오른손 내성부에 지속적으로 나타난다. 또 비화성음들에 의한 선율이 주를 이루며, 38마디에서 으뜸음인 E<sup>b</sup>음을 강조하면서 끝을 맺고 바로 D<sup>b</sup>으로 하행 병진행하면서 발전부로 단순하면서도 자연스럽게 연결된다(악보5).

<악보5> 32-39마디

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

*cresc.*

*dim.*

*p*

*dolce*

*dimin.*

*cresc.*

*V<sub>6</sub> (f: iV<sub>6</sub>)*

2) 발전부(40-55마디)

발전부는 E<sup>b</sup> 장조로 으뜸음(e<sup>b</sup>)에서 순차적으로 하행된 후(d<sup>b</sup>-c) f단조로 전조된다. 제시부와 재현부의 길이에 비해 짧게 축소되어 삼입부적인 성격을 지니는 발전부는 16마디로 구성되어 있다. 발전부는 도입부에 나온 음형이 다른 조성체계 안에서 동형 진행으로 두 번 반복되며 왼손은 제 1주제의 왼손에 제시된 리듬과 동일하게 나온다. 조성은 f단조로 시작하여 D<sup>b</sup> 장조(46마디)-b<sup>b</sup> 단조(50마

디)-A<sup>b</sup>장조(54마디)로 조바꿈을 세 번하면서 재현부의 첫 박에서 I도로 완전중지 하는데 이같이 짧은 시간에 있어서의 빈번한 전조는 후기 작품이 갖는 특징으로 화성의 색채감을 다양하게 보여준다(악보 6).

<악보 6> 39-56마디

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 39-43) begins with a piano (p) dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 44-48) includes a forte (f) dynamic. The third system (measures 49-53) features a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 54-56) includes a piano (p) dynamic. The key signature changes from B-flat major to A-flat major. Chord symbols are provided for several measures: E<sup>b</sup>: V<sub>6</sub>/f, iV<sub>6</sub>, i<sub>4</sub> (measures 44-45); D<sup>b</sup>: ii<sub>7</sub>, V<sub>7</sub> (measures 50-51); and b<sup>b</sup>: i<sub>6</sub>, V (measures 55-56). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

<악보 6 계속>



3) 재현부(56-116마디)

코다를 가진 재현부는 원조인 A<sup>b</sup>장조로 시작되며 전체 116마디 중 61마디로 구성되어 제시부, 발전부에 비해 길게 확대되어 나온다.

도입부(56-62마디)

보통은 도입부는 다시 재현되지 않으나 양손에 걸쳐 제시부의 도입부에 나온 음형이 변주되어 나타나는데 경과부에 쓰인 아르페지오 음형이 왼손에 나오고 오른손은 도입부에 나온 음형이 3화음으로 수직적 밀도가 높여져 나타난다. 그 뒤를 이어 왼손에서 도입부의 음형이 3도 상행되어 나타나고 오른손은 8도 음정을 단선율 형태로 연속적으로 반복시켜 트레몰로 효과를 나타낸다(악보7).

<악보 7> 56-64마디

The image shows a musical score for measures 56-64. It consists of four systems of music. The first system (measures 56-57) is for piano, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. Above the staff, there is a handwritten note '주제선율 →'. The second system (measures 58-59) is for violin, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic pattern. Above the staff, there is a handwritten note 'A<sup>b</sup>: I (아르페지오 반주)'. The third system (measures 60-61) is for piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic pattern. Above the staff, there is a handwritten note 'cresc.'. The fourth system (measures 62-63) is for piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic pattern. Above the staff, there is a handwritten note 'p'. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

제 1주제부(63-69마디)

원칙으로는 A<sup>b</sup>장조의 으뜸화음으로 재현되어야 하나 전통적인 소나타를 벗어나 A<sup>b</sup>장조의 버금딸림화음인 D<sup>b</sup>장조로 시작하는 제 1주제부는 67마디에서 E장

조로 전조되는데 베토벤은 66마디의 마지막 음인 D<sup>b</sup>을 67마디에서 이명동음인 C<sup>#</sup>으로 바꾸어 사용함으로써 이명동음적 전조를 하였다(악보8).

<악보8> 65-67 마디

경과구(70-78마디)

제시부의 경과구에서 나왔던 32분 음표의 펼친 화음이 그대로 재현되지만 76마디에서는 제 2주제의 요소가 미리 나와 제 2주제를 암시하며 77마디, 78마디에서는 반음계적 전조를 하여 제 1주제의 원조인 A<sup>b</sup>장조로 조바꿈된다(악보9).

<악보9> 76-79 마디

제 2주제부(79-86 마디)

제 2주제부는 81마디, 82마디만 제시부의 제 2주제부와 다르게 변주되어 있으며 나머지 부분은 제시부의 제 2주제부가 E<sup>b</sup>장조에서 A<sup>b</sup>장조로(제 1주제의 조성) 전조되어 동일하게 재현되고 있다.

코데타(87-104마디)

제시부의 코데타와 동일하게 진행되며, 100-104마디는 코다로 이어지는 종결구로 순차적으로 하행하는 음형과 붙임줄에 의한 당김음이 나타나는 부분이다.<악보10>

<악보10> 101-104마디

The image shows a musical score for measures 101-104. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is A-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the staves, chord symbols are provided: A<sup>b</sup>: vii° I<sub>6</sub>, vii°, vi, and T. The dynamics are marked as *p*, *dim.*, *pp*, and *P leggiermente*.

코다(105-116마디)

코다는 경과부의 32분음표로 된 펼친 화음이 나타나는 부분(105-110마디)과 제시부의 도입부가 회상되는 부분(111-116마디)의 12마디로 구성된다. 이 부분은 3악장에 나오는 푸가 주제음이 예시되는데 왼손 내성부에서 오른손으로 연결되어 나타나며(111-113마디) 끝이어 오른손 내성부(114-116마디)에도 일부 반복된다. <악보11>

<악보11> 코다에 나타난 푸가의 주제음(111-116마디)

사주의 주제 동기

I IV V<sub>7</sub> I

## 2. 제 2악장

2악장은 1악장의 관계 단조인 f단조로 시작되는 Scherzo 악장이다. Allegro molto의 스케르쪼가 보통 2/3박자인 것에 비해 2/4박자이고 A-B-A'의 3부분으로 구성되어 있다. A와 B의 조성은 f단조와 D<sup>b</sup>장조로 3도관계 조성으로 A부분은 화성 위주의 코드 진행이 주로 이루어져 코랄 느낌을 주고, B부분은 대조적으로 선율 진행을 하고 있다.

<표2-2> 제 2악장의 구조

구 조		마 디	조 성
A(Scherzo)	a	1-8	f
	b	9-16	A <sup>b</sup>
	c	17-32	A <sup>b</sup>
	codetta	33-40	f
B(Trio)	d	41-56	D <sup>b</sup>
	e	56-72	G <sup>b</sup>
	경과구	72-75	e <sup>b</sup>
	d'	75-95	D <sup>b</sup>
A'(Scherzo)	a	96-112	f
	b	113-119	A <sup>b</sup>
	c	120-135	A <sup>b</sup>
	codetta	136-143	f
	coda	144-158	f-F

(1) A-Scherzo(1-40마디)

4분음표 단위의 화음 음형으로 시작되는 A부분은 양손의 리듬이 동일한 코랄의 형태로 나타나며 음표의 진행에 의하여 오른손과 왼손이 반진행되는 a, 양손의 음계적 상행이 나타나는 b, 4도 하행선율로 나타나는 c, 종결부인 코데타의 3부분으로 구성된다.

a부분(1-8마디)

동기와 동기 사이에 대조적 음형과 악상의 급격한 대조로 p와 f의 셈여림이 끝부분에 sf 까지도 표현된다. 1-4마디의 f단조 구절이 p로 나온 후 5-8마디의 C장조 구절이 f로 응답하듯이 악상에서 p와 f로 뚜렷한 대조를 이루고 선율 진행에서도 순차적인 반진행과 도약적인 반진행으로 대립되며 종지에서도 반종지(V)와 정격종지(I)로 대조된다. 또한 레가토로 연결된 전반부와 스타카토의 후반부가 대조를 이루고 있어 매우 리드믹하다. <악보 12>

<악보 12> 1-8마디

Allegro molto

← 대조 →


f: i (반종지) C: I V V<sub>6</sub> V<sub>4</sub> V/V V (정격종지) V-I

제 2악장의 중요한 형식적 의미는 스케르쪼 주제를 당시 유행하던 독일민요( Ich bin Lüderlich:나는 허풍쟁이 )에서 인용하고 있는 점인데<sup>5)</sup> 이러한 주제 방식은 낭만파의 슈베르트가 즐겨 사용하였으며 낭만주의 가곡선율에 의한 기악 작곡법의 선례적인 의미를 지닌다. <악보 13>


<악보 13> 2악장의 주제선율과 독일민요의 주제선율

주제선율

**Allegro molto**



독일민요의 주제선율



5) Paul B. Scoda, 「베토벤 피아노 소나타」, 정진우 역 (서울 : 음악춘추사, 1978) p.207.

<악보 13 계속>

주제선율



독일민요의 주제선율



b부분(9-16마디)

a부분이 하행적 선율을 가지고 있었던 것에 반해 b부분은 화음으로 된 오른손 성부의 음계적으로 상행하는 선율과 옥타브로 된 왼손성부의 반음계적 상행이 병진행되는 선율형태가 나타난다. 약박인 둘째박자에 sf 와 당김리듬을 사용하고 있는데 이것은 후기 소나타의 특징이라고 볼 수 있다. <악보 14>

<악보 14> 9-20마디



c부분(17-32마디)

b부분과는 대조적인 p로 시작하는 c부분은 I-V $\frac{4}{3}$ 로 화음진행을 하며 조성의 변화에 따라 A $\flat$ 장조로 나오는 첫째 악절과 f단조로 나오는 둘째 악절의 두 개 악절로 구분된다. 각 동기 선율이 3도씩 상행되어 동형 진행되고 둘째 악절도 첫째 악절의 3도 아래에서 동일하게 반복된다. 왼손 반주는 옥타브의 화음이 교대되어 나타나며 17-20마디는 I도화음이 약박에, V $_7$ 화음이 강박에 나타나서 강박의 위치가 바뀌어 나타난다. <악보 14>

코데타(33-40마디)

코데타는 a tempo와 ff로의 진행, sf와 당김음의 사용(40마디), 마디전체에 대한 쉼표사용으로 긴장감을 유도한 후 트리오 부분으로 넘어간다. <악보 15>

<악보 15> 31-40마디

The image shows a musical score for measures 31-40. It consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part features chords and arpeggiated figures. The vocal line has lyrics: "ritar - dan - do". Dynamics include *ritar*, *dan do*, *ff*, *a tempo*, and *sf*. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'. A circled '2' is present in the piano part. The score ends with a fermata over the final notes.

(코데타와 B부분의 연결)

(2) B-Trio(41-95마디)

트리오 역할을 하는 B부분은 D $\flat$ 장조의 못갓춘 마디로 시작되며 조성의 변화에 따라 d, e, 경과부 d'의 3부분으로 구성되며 양손이 일관된 리듬을 지닌 하나의 선율로 나타난다. 이 부분은 양손이 넓은 음역에서 시작되어 오른손 두 옥타

브 아래로 이동하고 왼손은 다섯 옥타브 위까지 음역 이동되어 점차 음역이 좁혀져 양손 음역이 교차되는 형태가 나타난다. 오른손은 8분음표 단위로 된 3도, 4도 도약음과 2도 순차음이 주요구성음으로 나타나 두마디 단위로 동일한 음형이 레가토로 연결되어 나오며 왼손은 4분음표 단위로 3도 6도 10도의 상행되는 도약음이 강박을 쉼표로 표현 액센트 위치가 바뀌는 것 또한 특징적이다. <악보 16>

<악보 16> 41-48마디

(두마디 단위로 반복되는 음형)

d부분(41-56마디)

두 개의 악절로 구분되는 d부분은 두 개의 악절이 서로 유사한 선율로 나타난다. 첫째, 둘째 악절의 첫째, 둘째 동기는 동일하게 나오지만 둘째 악절의 셋째, 넷째 동기에서  $d^b$  장조의 7음(c)을 b 시켜  $G^b$  장조로 전조되어 선율이 변형되었다. <악보 17>

<악보 17> 41-57마디

e부분(56-72마디)

e부분도 d부분과 동일하게 진행된다. e부분은  $d^b$  음이 되면서  $e^b$  단조로 전조되어 셋째, 넷째 동기의 선율이 변형되어 나타난다. <악보 18>

<악보 18> 58-74마디

<악보 18 계속>



경과구(72-75마디)

D<sup>b</sup> 장조로 전위되어 나오는 경과부는 지금까지 B부분이 단선율로만 진행되었던 것에 반해 수직적 밀도가 높은 3화음이 약박에 sf와 함께 나타나는 부분이다.

d'부분(75-95마디)

d' 부분의 첫째 악절은 d부분과 동일하게 선율이 진행되지만 둘째 악절에서는 동일한 선율이 한 옥타브 아래로 음역이 이동되어 나온다. 코다의 성격을 갖는 부분(92-95마디)은 d부분의 첫마디(41마디)에서 사용한 오른손 선율이 음역이 이동되어 양손에 걸쳐 반복되어 나타난다. <악보 19>

<악보 19> 92-95마디



(3) A'-Scherzo(96-158마디)

코다가 나오기 전까지의 a,b,c,코데타 부분은 A부분과 똑같은 선율과 조성이 반복되는데 차이점은 처음 4마디가 ritard 되고 뒤의 4마디가 a tempo로 나타나는 것이다. <악보20>

<악보 20> 102-111마디



코다(144-158마디)

코다는 I, IV, V의 주요 3화음을 7개의 코드로 종지를 강조하는 화음진행이 쉼표들에 의해 분리되어 있어 긴장감이 더해지는데 마지막에 피카르디 3도를 사용해서 자연스럽게 제 3악장을 연결시켜 주고 있는 것이 특징으로 긴장감을 해소하고 있다. <악보 21>

<악보 21> 144-158마디



### 3. 제 3악장

Op.110의 3악장은 베토벤 후기의 독특한 복합적 구성의 한 전형으로 느린 아다지오와 푸가를 대비시키는 독창적 형식을 취하고 있는데 이러한 복합형식 (Complex Form)은 낭만파 작곡가들에게 많은 영향을 끼쳤다. 또한 형식면에서는 오히려 바로크 시대 바하의 토카타와 같은 배열방식이 나타나는데 자유롭고 즉흥적인 레시타티보로부터 아리오소를 걸쳐 엄격한 푸가로 이어지는 구성<sup>6)</sup>은 과거의 전통에 새로운 의미를 부여한 것으로 볼 수 있다.

<표 2-3> 제 3악장 구조

구 조		마 디	조 성
서주부		1-7	b <sup>b</sup>
A	Arioso I	7-26	a b
B	Fuga I	26 - 114	A <sup>b</sup>
A'	Arioso II	114-136	g
B'	Fuga II	136 - 173	G
Coda		174 - 213	A <sup>b</sup>

#### (1) 서주부(1-7마디)

Una Corda(약음기 페달 사용)로 시작되는 서주부는 화음의 형태로 나오는 도입부(1-3마디)와 장식적이고 단선율로 된 레시타티브(4-6마디)의 2부분으로 구성

6) W. S. Newman. The Sonata in the classic Era, 3rd ed. (New York : W.W.Norton & Company, Inc., 1983), p.534.

되어있다.

b<sup>b</sup> 단조로 시작되는 도입부는 한마디 단위로 전조된다.(b<sup>b</sup> minor-C<sup>b</sup> major-a<sup>b</sup> minor) 또한 장, 단화음의 확대된 소리, N<sub>6</sub> 사용 등의 변칙적인 화성진행, 9화음 사용 등 다양한 화성진행이 나타난다. 단선율로 된 레시타티브(4-6마디)는 탄식의 노래(Klagender Gesang) 첫머리를 암시하는 선율로 시작된다. <악보 22>

<악보22> 레치타티보의 선율과 Arioso의 주제 선율

The image shows a musical score for a piano piece. The first system is titled 'Recitativo più adagio' and 'Andante'. It features a recitative-like melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system is titled 'Klagender Gesang Arioso dolente' and includes dynamics like 'cresc.', 'dim.', and 'p'. The music is in a minor key with a 4/4 time signature.

또 제 4마디의 마지막 코드인 c<sup>b</sup>-e<sup>b</sup>-b<sup>b</sup>은 다음 마디의 b-d<sup>#</sup>-f<sup>#</sup>-a로 이명동음화음으로 전조되어 a<sup>b</sup> 단조의 III<sub>7</sub>이 E장조의 V<sub>7</sub>이 된다. 이 부분은 다양한 리듬, 음형, 악상 기호와 템포 변화의 갑작스런 지시, 빈번한 전조, 한마디 안에서 바뀌는 조표, 마디 중간에 나오는 박자 기호 등 각 마디가 마치 다른 곡을 대하듯 예기치 못한 상황과 자유로운 표현으로 진행되는 후기 피아노 소나타의 특징이 나

타난다. 제 5마디에서 28번이나 a음이 반복되는 부분은 베토벤 자신이 직접 손가락 번호를 지정하여 클라비코드의 비브라토 효과를 내는 베bung(Bebung-‘진동’이란 뜻의 독일어)효과를 요구하는 것으로 바이올린의 비브라토나 성악의 트레몰로 효과를 말하는 것이다.7) 5마디의 끝 부분에 나타난 선율(c<sup>#</sup> b a g<sup>#</sup>)은 a<sup>b</sup>단조로 전조된 부분(6마디)의 음 (c<sup>b</sup> b<sup>b</sup> a<sup>b</sup> g)과 같으나 리듬은 변형되어 나타난다. <악보23>

<악보23> 1-10마디

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Adagio ma non troppo' and 'una corda'. It begins in G-flat major (one flat) and changes to A-flat minor in measure 5. The second system is marked 'Recitativo più adagio' and 'Andante' with a 'cresc.' marking. It starts with a circled '2' and ends with a circled '5'. A circled '5' is also present at the end of the first system. A circled 'C' and 'L' are at the bottom right.

7) 이 특별한 운지법은 베bung으로 해석할 수도 있으나, 성악에서의 메짜 디 보체의 표현으로도 볼 수 있다. 또한 17-18세기 성악의 연주관습의 하나인 반복되는 음의 효과를 요구한 것으로 해석할 수 있다.(Garcia, p. 138). Schenker는 이를 단순히 심리적인 변화를 나타냈다고도 해석한다.(Music Forum. vol. IV, p.247)

<악보 23 계속>

Adagio (Bebung, 嘔吐) *ritar. dando cantabile*  
*tutte le corde* *dimin.* *una corda*  
*sempre lenuto*

E: Vn (이방동음지 전조)  
Meno adagio *cresc.* *dim. smorzando* *Adagio* *Adagio ma non troppo*  
*p tutte le corde*  
I VII

Klagender Gesang  
Arioso dolente  
*cresc.* *dim.* *p*  
ab:i

(2) Arioso I (7-26마디)

16분음표로 된 셋 잇단 음형의 연결구는(7-8마디) 단음으로 시작하여 양손에 3 화음 형태로 점차 수직적 밀도가 높아지는 부분이다.

뒤이어 나오는 Arioso I은 a b minor의 가요 2부분 형식(A,B)으로 Klagender Gesang(비탄의 노래)라는 나타냄 말로 시작되며 동음이 붙임줄로 연결되어 비화성음인 계류음에서 해결음으로 소리가 이어지게 나타난다.

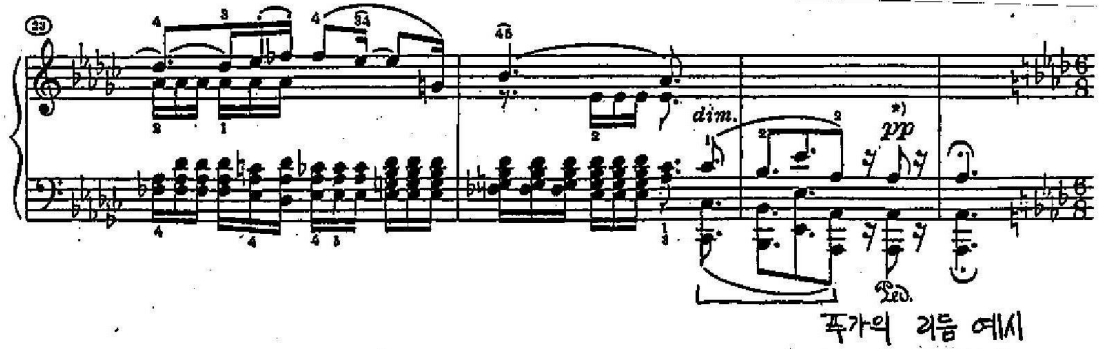
A부분(9-16)은 양 외성부가 서로 반진행 되고  $c^b$  장조로 전조되는 13-15마디에서는 오른손 선율이 계속 상행하여  $a^b$ 까지 올라가 고조된 후 16마디에서  $c^b$ 음으로 된다.

B부분(17-26)은 왼손 반주가 한 옥타브 위로 음역 이동되어 양손의 음역이 좁혀져 시작되며(16-17) 왼손 반주는 A부분과 동일하게 순차적으로 진행되고 오른손 선율은 도약되어 나타난다. 왼손 반주는 다시 한 옥타브 아래로 음역이 이동되며(18마디) 오른손 내성에 반복되는 음( $a^b$ )이 16분음표의 셋잇단 음형으로 나와 수직적 밀도가 높여진 부분이다. 오른손 외성부 선율(18-20)은 A부분(9-10마디)의 선율 움직임과 유사하며 A부분에 비해 오른손의 수직적 밀도가 더해져 A부분에 없었던 오른손 내성의 선율이 나타난다. 오른손 내성의 선율 움직임이 나타나며(21-23마디) 오른손 외성부의 선율은 A부분(10-12마디)을 발전, 전개시켰고, 왼손의 외성부는 반음계적으로 하행되는 형태가 나온다. 마지막으로 점8분음표를 사용하여(25마디) 다음에 나올 푸가의 리듬을 암시하고 있다.<악보24>

<악보24> 17-26마디

The image shows a musical score for measures 17-26, consisting of two systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 17 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 26. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'. There are also some handwritten annotations and markings on the score.

<악보 24 계속>



(3) Fuga I (26-114마디)

Fuga I은 Allegro ma non troppo, 6/8박자이며, Arioso의 마지막 음인  $a^b$  음을 공통음으로 하여 제 1악장의 원조인  $A^b$  장조로 시작한다. Fuga I은 3성 푸가로서 주제의 전개 방식에 따라 A부분(27-66마디) B부분(66-87마디) C부분(87-114마디)으로 나눌 수 있다.

A부분(26-65마디)

제 27마디부터 시작하는  $a^b$  부분의 주제 선율은 제 30마디까지 4마디 동안 4도 상행과 3도 하행선율의 반복으로 나타나며 첫 번째 음형은 26-27마디까지이고, 두 번째 음형은 28-29마디까지 나눌 수 있다. 특히 이 부분은 1악장 서주에서 전개되어진 주제 선율과 관계가 있는데 이는 이 악곡에 통일성을 부여한 것이라 할 수 있다.

여기에 대한 응답은 제 30마디의 중간 성부에서 5도 위에서 시작되는데 이와 같이 주제가 그대로 모방되는 경우를 진정응답(Real Answer)이라고 말한다. <악보 25>

<악보 25> 26-37마디

Fuga  
Allegro ma non troppo

권정음답

*p* *sempre p*

A: a h E:

응답에 대한 대위는 연속되는 8분음표의 리듬으로 이 푸가의 기본을 이루고 있으며 자유롭게 사용된다. 30-34마디에 걸쳐 다시 주제 선율이 나타나고 주제의 두 번째 음형을 사용한 경과구(42-45마디)를 거쳐서 하성부에 다시 주제 선율이 등장하는데 선율을 옥타브로 중복하였고 중성부에 ♪ 리듬의 대선율이 나타난다.

제 53마디부터는 중성부에 주제가 나타나며 대선율로 나타나는 상성부와 하성부는 서로 병행구조를 이룬다. <악보 26>

<악보 26> 38-57마디

B부분 (66-87마디)

제 66-71마디까지는 첫 음을 길게 연장시킨 형태로 ( ♭ | ♭ ♭ | ♭ ) 두 번째 음형이 3번 반복하여 나오는데 나머지 성부에서는 대위선율이 계속 진행된다. 마디 73에서 79까지는 주제의 첫째 음형 즉 4도 상승했다가 3도로 하행하는 음형을 최저 성부에서 사용한다.

제 81-87마디에서는 주제 음형이 아닌 새로운 소재를 사용하여 전개되는데 하성부의 마디 끝에서 다음 마디 강박으로의 연결음은 매우 특징 있는 리듬을 만들어 낸다. <악보 27>

<악보 27> 63-87마디

<악보 27 계속>



C부분(87-114마디)

제 87마디 둘째 박부터 시작하는 C부분은 원조의 버금따림조인 D<sup>b</sup>장조로 시작된다. 제 87마디부터 90마디 첫 박까지 제시되어지는 상성부의 D<sup>b</sup>장조 주제가 끝나면, 둘째 박부터 완전 5도위로 상행 도약하여 제 94마디 첫 박까지 주제에 대한 응답이 전개된다. 경과구인 제 98마디의 하성부에서는 E<sup>b</sup>음의 Pedal Point으로 제 100마디까지 진행된다. <악보28>

<악보 28> 88-114마디



<악보 28 계속>

Handwritten annotations in the score include:  
 - Above measure 105: A<sup>b</sup>  
 - Between measures 105 and 109: 주제 선율의 이음  
 - Between measures 109 and 111: 주제 선율의 확대변형  
 - Below measure 111: A<sup>b</sup>: V<sub>7</sub>

제 101마디부터는 주제가 하성부에서 옥타브 진행으로 강하게 표현되며, 전개된다. 제 105마디의 둘째 박부터는 주제를 변화, 발전시키면서 하성부의 축소된 주제 선율과 함께 종지로 나아간다.

111마디에서 A<sup>b</sup>장조의 V<sub>7</sub>화음의 펼친 상태로 진행된다가, 바로 g단조의 I<sub>6</sub>화음으로 연결시킨 기법은 후기 소나타의 자유로운 전조의 예를 보여준다. <악보 28>

(4) Arioso II (114-136마디)

12/16박자의 L'istesso tempo di Arioso로 시작되는 Arioso II는 Arioso I에 나온 레치타티브는 생략되고 두 마디의 연결부를 거쳐 Ermattet Klagend(탄식의 노래)로 시작된다. A<sup>b</sup>장조의 V<sub>7</sub>에서 g단조의 I로 반음계적 전조되면서 Arioso I보다 더욱 큰 슬픔을 나타내는 표현으로 노래되고 있다. 왼손 반주의 음형은 Arioso I을 재현시키고 있는 반면, Soprano 성부에서는 많은 쉼표를 사용하고 있다. <악보29>

<악보 29> 115-127마디

The image shows a musical score for measures 115-127. At the top right, it is marked "L'istesso tempo di Arioso" with dynamics "cresc. - dim.". The main section is titled "Ermattet, klagend" with the subtitle "Per aendo le furze, dolente". The score consists of vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many rests in the vocal line. Dynamics include *p*, *dim.*, *cresc.*, and *poco cresc.*. There are also performance markings like "G:" and "V<sub>7</sub>". At the bottom, there are Roman numerals: *i*<sub>4</sub>, *V*, *i*, and *iii*<sub>4</sub>.

<악보 29 계속>

제 131마디 부터는 G장조 코드로 크레센도 되면서 Arioso II의 마지막을 강하게 표현하고 있고 단조의 무겁고 암울한 분위기를 장조의 아르페지오로 표현하면서 Fuga II로 들어간다. <악보 30>

<악보 30> 131-136마디

(5) Fuga II (136-173마디)

L'istesso tempo della Fuga, 6-8박자, G장조로 시작하는 Fuga II는 Fuga I을 변형, 발전시킨 부분으로 주제의 선율과 펼친 화음의 화성적 구조를 지니면서 자유롭게 구성되고 있다. Fuga II는 A부분(136-167마디)과, B부분(168-173마디)으로 나눌 수 있다.

A부분 (136-167마디)

A부분의 주제는 Fuga I을 변형, 발전시킨 부분으로 Inversion된 주제가 G장조로 나온다. 중성부에서 주제가 시작되며 응답은 상성부에서 따림조로 정격 응답된다. <악보 31>

<악보 31> 136-142마디

L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente  
 Nach und nach wieder auflebend  
 sempre una corda

폭아 I의 주제 Inversion

L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuga

Gi

음답

제 153마디에서는 조성이 g단조로, 상성부에서 주제의 첫 번째 음형과 두 번째 음형이 2배로 확대되어 나타나며, 중성부와 하성부는 상성부와는 반대로 리듬과 음정이 축소되어 진행된다. 제 160마디에서는 하성부에 옥타브로 확대된 주제가 응답을 하게 되는데 상성부와 중성부에서는 앞부분과 마찬가지로 축소된 주제의

음형들을 사용해 전개하고 있다. 조성은  $cm-fm-gm-A^bM$  순으로 이루어진다. <악보 32>

<악보 32> 149-164마디

B부분 (168-173마디)

Meno Allegro라고 시작되는 제 167마디부터는 축소된 모티브가 다성음악적으로 전개된다. 푸가 주제의 전개는 16분음표로 축소된 음형으로 Stretto되어 나타나며 171마디부터는 하성부에 자유로운 반진행형으로 나타난다. <악보 33>

<악보 33> 165-175마디

(6) Coda (174-213마디)

제 174마디부터 제 213 마디까지의 코다는 이 작품의 종결구로서 Fuga I의 주제가 하성부에서 나타나고 (174-177마디), 제 179마디부터 제 183마디까지는 높은 음자리로 이동해서 중성부에서 단음으로 주제를 제시하고 있으며, 184마디부터는 상성부에 화음을 동반한 원형 주제가 노래되어 진다. 이 부분에서 연속되는 32분 음표 리듬은 제 1악장 경과구(12-19마디)의 오른손 펼친화음 선율에서 온 것이다. 제 188마디에서 196마디까지 주제의 음형이 붙임줄로 인해 길어져 첫 박이 계류

되어 4번 나타난다. <악보 34>

<악보 34> 182-196마디

제 200마디의 둘째 박부터 제 208마디까지 왼손의 3성부에서 A<sup>b</sup>의 Pedal Point가 계속되는 가운데 주제는 상승되고, 제 209마디부터 제 2악장을 연상시키는 A<sup>b</sup>장조 I의 펼친 화음 악구가 화려하게 전개되면서 종결구를 마감한다. <악

보 35>

<악보 35> 197-213마디

Musical score for piano, measures 197-213. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Measure numbers 197, 201, 205, and 209 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A 'pedal point' is marked in measure 201, and a 'pizz.' (pizzicato) marking is present in measure 209. A circled 'A<sup>b</sup>' is written below the bass staff in measure 213, with an arrow pointing to the right. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## IV. 결 론

본 논문에서는 후기 소나타의 특징을 중심으로 베토벤 소나타의 시기별 특징을 파악한 뒤 후기 소나타의 낭만적 특성이 잘 반영된 소나타 Op.110을 분석하였다.

후기소나타의 일반적인 특징을 살펴보면 형식면에서 변주곡 형식의 사용, 푸가 악장의 도입, 전통에서 벗어난 악곡의 구성 등으로 형식이 자유로워졌고 즉흥적인 요소가 나타나며 선율이 강조되고 반음계의 사용, 대담한 전조, 대위법적인 선의 논리에 의한 배치로 새로운 음향 효과를 창조했는데, 이러한 점들은 주관적이며 서정적인 자유로움을 표현하는 낭만음악을 예고하고 있다.

이러한 후기 소나타의 특징이 잘 드러난 소나타 Op.110을 분석한 내용을 요약하면 다음과 같다.

제 1악장은 3/4박자 A<sup>b</sup>Major의 작품으로, 흔히 제 1악장이 Allegro 템포로 시작하나 이 작품은 1악장에 Moderato로 템포의 제약을 받지 않았고, 교향곡이나 실내악곡에서 사용된 서주부를 사용해 이 서주부의 선율이 발전부, 재현부에 주요 동기로 사용되고 있으며 3악장의 푸가 선율의 주선율로 다시 사용되어 작품 전반에 통일성을 보여준다. 또한 전통적인 소나타 형식에서 변화된 자유로운 형식을 취하고 있다. 즉 제 1주제에 비해 제 2주제는 그 의미가 축소되어, 주제간의 대조성이 강조된 전통적 소나타와는 달리 그 성격이 뚜렷하게 드러나지 않는다. 발전부가 재현부에 비해 매우 짧으며 제 1 주제의 음형만 사용했을 뿐 제 2 주제에 대한 발전은 생략되어 있다. 재현부에서는 제시부와 발전부에 나타난 요소들을 종합하였는데, 도입부의 리듬이 다시 변형되어 재현되고 제 1주제가 A<sup>b</sup> Major의 버금딸림조인 D<sup>b</sup> Major로 나타내어 형식 구분이 뚜렷하지 않은 연속성

과, 또 종지부에서 불완전 정격 종지로 종지감을 피하여 다음 악장과의 연관성을 보인다.

제 2악장은 2/4박자 f minor로 베토벤 초기 소나타의 2악장에서 나타나는 느린 악장이 아닌 세도막 형식의 경쾌한 스케르쵸 악장이다. A부분은 화성적 진행이 주를 이루어 코랄의 느낌을 주고, B부분은 대조적으로 선율적 진행을 한다. 동기와 동기 사이의 대조적인 음형과 악상의 급격한 대조가 나타나고 1악장에서도 볼 수 있었던 당김음을 사용하였다. 종지부에 b<sup>b</sup> minor의 딸림화음인 피카르디 3도를 사용함으로써 3악장을 준비하여, 다시 다음 악장과의 연관성을 보여준다. 또 독일 민요 선율을 인용해서 주제 선율을 만든 것은 슈베르트와 같은 낭만주의 작곡가들에게 영향을 준 것이다.

제 3악장은 4/4박자 b<sup>b</sup> minor로 느린 Adagio ma non troppo로 시작하여 Recitative의 자유스럽고 표현적인 부분을 거쳐 선율적인 Arioso로 연결된다. Arioso부분은 Fuga와 복합적으로 연결되어 Arioso - Fuga - Arioso - Fuga의 연결을 보여주고 있다. 이 악장은 낭만주의적인 성격이 가장 잘 드러난 작품으로, 박자의 분할을 세분화하여 12/16박자, 마디없는 카덴짜와 자유로운 레치타티브, 반음계적 전조와 감 7화음을 사용하여 레치타티브와 아리오소를 연결하는 대담한 화성진행, 유기적인 선율, 불임줄이나 쉼표에 의한 당김음 등을 사용하여 낭만주의적인 성격을 나타낸다. 또 연주에 대한 지시에 있어서도 단순한 음악적 표현의 범위를 넘어서 심리적인 표현으로 자신의 내면을 구체적으로 나타내고 있다.

이상을 종합해 볼 때 베토벤 피아노 소나타 Op.110은 고전 소나타의 바탕 안에서 형식과 표현 기법에서 자유로움을 추구하여 주관적이고 감정적인 낭만주의의 성격을 나타낸다.

다시 말해서 고전주의와 낭만주의를 이어주는 과도기적 작품이라 하겠다.

## 참 고 문 헌

- Gillespie, John. Five Centuries of Keyboard Music. 김경임 역. 대구 : 계명대학교 출판부, 1982.
- Grout, Donald. 『서양음악사』. 제3판. 서우석·문호근 공역. 서울 : 수문당, 1978.
- Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., London : Heinemann Educational Books, 1970.
- Badura-Skorda, Paul. 『베토벤 피아노소나타 연주법과 해설』. 정지우 역. 서울 : 음악춘추사, 1978.
- Einsteinn, Alfred. A Short History of Music. 서우석·문호근 공역. 서울 : 세광음악출판사, 1982.
- 백기풍, 김미경, 이봉기. 『Beethoven 32곡 피아노소나타 전곡분석법과 연주법』, 서울 : 작은 우리, 1993
- Newmann, William S. The Sonata in the Classic Era. New York : Norton & Co, 1972
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길의 서양 음악사』, 서울 : 나남출판, 1997
- Ulrich, Michels. 『음악은이』, 홍정수, 조선우 편역, 서울: 음악춘추사, 2002
- 권영미, “L. v. Beethoven의 Piano Sonata Op.110 A b major의 분석 연구”, 석사학위논문, 경희대학교 대학원, 1992.
- 최경애, “L. v. Beethoven의 Piano Sonata Op.110 A b major의 분석 연구”, 석사학위논문, 계명대학교 대학원, 2002.

# ABSTRACT

An Analytical Study on Piano Sonata Op.110

by L. v. Beethoven

**Lee, Kae Jin**

**Dept. of Music**

**Graduate School of**

**Sungshin's Women's University**

Ludwig van Beethoven (1770-1827), as a successor of the classical style of the late eighteenth century, developed and perfected the classical style. He experimented new ideas and adapted new aesthetic to his music. These experimental and novel factors led to the Romantic period.

He composed various genres, and the piano sonatas are considered as the significant role in appreciating his music. Because he composed the piano sonatas throughout his life, the piano sonatas represent his different stylistic periods. The piano sonatas are divided into three stylistic periods: the early period, up to 1802; the middle period, 1802-1815; and the late period, 1815-1827.

In this thesis, the late period, especially through the analysis of Op.110 (1821-22), will be focused on. Because his late sonatas are the most introspective ones, it will propose a way to comprehend his new aesthetic toward the new period. In the late sonatas, he employed different organization of movements, lots of contrapuntal devices, and improvisatory

phrases, etc.

Op.110 exemplifies the characteristic of the late sonatas. In sonata Op.110, all the movements are intimately connected with each other by the first theme.

The first movement (Moderato) is free sonata form. There is no obvious distinction between exposition, development, and recapitulation.

The second movement, Allegro molto, Beethoven used a Silesian folk melody. Schubert and other Romantic composers were influenced by this use of folk music. The movement is concluded by the use of Picardian chord which leads to Adagio.

The third movement moves to a three voice Fugue (A-flat major). The subject of the Fugue derives from the first theme of the first movement. In addition, various tempo changes and the use of the operatic elements , Arioso and Recitative, express Beethoven' s introspective aspect, as labeled <Ermattet Klagend(lamentation)>.

Such as, Beethoven tried to pursue the most profound intuition in the late period through employing new ideas and his deafness seems to affect these qualities to some extent.

L. v. Beethoven Piano Sonata

Op. 110에 관한 분석 연구

성신여자대학교 대학원

음악학과

이 계 진

지도교수: 이인식