

김 성 혜 교수지도
석사학위 청구논문

L.v. Beethoven Piano Sonata Op.81a 연구

2006

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

홍 은 영

L.v. Beethoven Piano Sonata Op.81a 연구

김 성 혜 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

홍 은 영

인준서

홍은영의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

고전주의 작곡가로 널리 알려진 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 32곡의 피아노 소나타를 통해 하이든과 모차르트가 확립한 고전주의 음악양식을 계승, 발전시켰다. 그의 피아노 소나타는 형식과 조성의 균형미를 강조했던 고전 소나타 형식을 유지하는 동시에 이에 대한 끝없는 탐구와 새로운 시도를 보여준다는 점에서 음악사적으로 매우 중요한 위치를 차지한다.

이 논문에서 다룬 피아노 소나타 Op.81a는 베토벤의 중기 작품에 해당하는 곡으로 1810년에 완성되었고 작곡자 자신이 “고별”이라는 표제를 붙인 소나타로서 제 1악장 소나타 형식, 제 2악장 복합 2부 형식, 제 3악장 소나타 형식으로 이루어져 있다. 이 소나타는 규모와 형식면에서 고전주의 음악양식을 계승하면서 동시에 베토벤의 독창적인 음악어법을 구체화하는 면모를 보임으로 후기 소나타에 나타나는 새로운 시도들과의 연결성도 잘 보여주고 있다.

구체적인 분석에 앞서 우선 베토벤 중기 피아노 소나타에 대한 전반적인 이해를 위해 베토벤의 작품들을 세 시기로 구분한 후, 각 시기별로 피아노 소나타에 나타나는 특징과 베토벤의 작곡 기법의 변화 과정을 살펴보겠다. 또한 이 작품의 작곡 배경에 대해 간략하게 알아본 후 각 악장에서 나타나는 독특한 형식, 구조, 조성을 분석함으로써 베토벤의 중기 피아노 소나타가 갖는 음악사적 의의를 고찰해보도록 하였다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 베토벤 피아노 소나타 개관	3
III. 베토벤 피아노 소나타 Op.81a의 분석	16
1. 작곡 배경	16
2. 형식 구조	18
3. 악곡 분석	20
1) 제 1악장	20
2) 제 2악장	31
3) 제 3악장	35
IV. 결론	45

참고 문헌

ABSTRACT

I. 서론

베토벤은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)에 의해 확립된 18세기 고전주의 음악양식을 계승, 발전시켰다. 빈을 중심으로 한 고전주의의 국제적인 양식을 바탕으로 작곡자 고유의 독창적인 표현과 실험적 어법을 구체화시킨 그는 음악사적으로 고전 음악과 낭만 음악의 교량적 역할을 했다는 평가를 받고 있다.¹⁾

베토벤의 작품은 양식과 연대기를 기초로 대개 세 시기로 나누어진다. 우선 고전주의 어법에 충실했던 초기 '모방의 시기(period of imitation)', 구조적 논리성과 형식미를 바탕으로 작곡가의 개성을 표출한 중기 '구체화 시기(period of realization)', 그리고 대위적 구조와 성악 이념을 사용함으로 종래의 소나타 개념을 확대시키고, 개인의 정서와 감정을 중시한 낭만주의적 요소를 이끌어낸 후기 '반성의 시기(period of contemplation)'로 나누어진다. 특히 이 세 시기에 걸쳐 작곡된 32개의 피아노 소나타는 베토벤의 독창적이고 풍요로운 감정과 아이디어들을 세련되고 독자적인 구조 속에 담아냄으로 음악적 내용과 형식간의 탁월한 조화를 구현해 냈다.

본 논문의 연구 과제인 피아노 소나타 Op.81a는 베토벤의 작곡시기 중 중기에 해당되는 작품으로 3개의 악장으로 이루어져 있다. 형식면에서 제 1악장의 느린 서주부의 주제가 다른 악장에서 다시 등장하는 순환구조를 보여주고 있다는 점과 제 2악장과 제 3악장을 *attaca*로 연결함으로 악장간 경계를 불분명하게 한 점이 특징적이다.

본 논문에서는 베토벤 피아노 소나타 Op.81a에 대한 악곡 분석을 통해 베토벤

1) 홍세원. 『서양음악사』 (서울: 연세대학교 출판부, 2001), pp.408-409.

의 중기 피아노 소나타의 일반적 특징을 고찰할 것이다. 이에 대한 배경 연구로 베토벤 피아노 소나타 전곡을 초기, 중기, 후기 세 시기로 나누어 음악 양식상의 변천과정을 살펴보고 이 곡의 형식, 화성, 구조에서 드러나는 베토벤 중기 피아노 소나타의 특징에 대해 살펴보도록 하겠다.

Ⅱ . 베토벤 피아노 소나타 개관

베토벤은 32개의 피아노 소나타, 9개의 교향곡, 5개의 협주곡, 20개의 피아노 변주곡, 16개의 현악 4중주, 오페라, 미사곡 등 기악곡과 성악곡 전반에 걸쳐 다양한 장르의 음악을 작곡하였다. 특히 생애 전반에 걸쳐 작곡한 피아노 소나타는 하이든, 모차르트 등이 확립한 고전 소나타 형식의 바탕 위에 작곡가 자신의 독특한 음악기법을 접목시킴으로 혁신적인 기법과 음악적 표현을 잘 보여주고 있다.

피아노 음악 문헌 발달사에서 중요한 위치를 차지하고 있는 베토벤 피아노 소나타는 양식과 연대를 기초로 하여 크게 3개의 시기로 나누는 것이 일반적이지만 학자에 따라서 좀 더 세분화시켜서 5개의 시기로 나누는 경우도 있다.

다음의 <표 1>은 베토벤 작품의 시기 구분에 대한 여러 학자들의 견해를 도표로 나타낸 것이다.

<표 1> 베토벤 작품의 시대적 분류²⁾

구 분	초 기	과 도 기	중 기	과 도 기	후 기
Hugo Leientritt	Op.2, No.1 ~ Op.28		Op.31, No.1 ~Op.79		Op.81, No.1 ~Op.111
Wilhelm von Lenz	Op.2, No.1 ~ Op.28		Op.31, No.1 ~Op.90		Op.101 ~Op.111
Walter Riezler	Op.2, No.1 ~ Op.28	Op.31, No.1 ~Op.49, No.2	Op.53 ~Op.90		Op.101 ~Op.111
Donald Jay Grout	Op.2, No.1 ~ Op.28		Op.26 ~Op.57	Op.78 ~Op.90	Op.101 ~Op.111
Denis Matthew	Op.2, No.1 ~ Op.22		Op.26 ~Op.57	Op.78 ~Op.81, No.1	Op.90 ~Op.111
Vincent D'Indy	Op.2, No.1 ~Op.28		Op.31, No.1 ~Op.90		Op.101 ~Op.111

2) 장윤영. "L. v. Beethoven Piano Sonata No.26, Op.81a에 관한 분석연구" (계명대학교 석사학위 논문, 2004), p.9.

위의 <표 1>에서 살펴본 것처럼 베토벤 작품을 시기별로 구분하는데 다양한 견해가 있지만 이 논문에서는 ‘모방, 구체화, 반성’ 세 시기로 베토벤의 생애와 작품을 분류한 뱅상 땡디(Vincent d’Indy, 1851-1931)의 견해를 따라 각 시기별 피아노 소나타의 특징을 살펴보도록 하겠다.³⁾

땡디는 특히 초기의 작품들을 좀 더 세분하여 1782~1792년 사이에 본에서 작곡한 4개의 피아노 소나타와 1793~1802년 사이에 빈에서 작곡한 15개의 피아노 소나타로 구분하기도 한다.⁴⁾ 본과 빈에서 주로 활동했던 베토벤의 초기 작품들은 대략 1796년부터 1802년까지 작곡되었다. 모방의 시기로 불리는 이 시기의 작품은 당시 주류를 이루던 고전주의 음악양식의 특징을 잘 보여주고 있으며 하이든, 모차르트, 클레멘티(Muzio Clementi, 1752~1832), 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philip Emanuel Bach, 1714~1788) 등의 작품에서 많은 영향을 받았다. 특히 모차르트의 명쾌한 선율선과 조성, 하이든의 주제 발전 기법은 이 시기 베토벤의 작품들에서도 공통적으로 사용되고 있다.⁵⁾

다음의 <표 2>는 베토벤 초기 피아노 소나타 목록이다.⁶⁾

3) Grout, Donald. J. 한국교재연구회 역. 『서양음악사』 (서울: 세광음악출판사, 1991), p.752.

4) 본 시절에 쓰인 4개의 소나타는 32곡의 피아노 소나타에 속하지 않는 습작으로 WoO(Werke ohne Opus, 작품 번호가 없는 곡들)로 표시된다.

5) Prestelli, Giorgio. *The Age of Mozart and Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p.227.

6) Burnham, Scott G. "Beethoven, Ludwig van," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Stanley Sadie ed. (London: Macmillan Publishes, 2001), vol.3, pp.120-121.

<표 2> 초기 피아노 소나타

No	작품번호	조성	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장
제 1번	Op.2-1	f	소나타형식	3부가요형식	미뉴엣/트리오	소나타형식
제 2번	Op.2-2	A	소나타형식	가요형식	스케르초/트리오	론도형식
제 3번	Op.2-3	C	소나타형식	론도소나타형식	스케르초/트리오	론도형식
제 4번	Op.7	E b	소나타형식	3부가요형식	스케르초/트리오	론도형식
제 5번	Op.10-1	c	소나타형식	2부가요형식	소나타형식	
제 6번	Op.10-2	F	소나타형식	스케르초	소나타형식	
제 7번	Op.10-3	D	소나타형식	소나타형식	미뉴엣(복합3부)	론도소나타형식
제 8번	Op.13	c	소나타형식	론도형식	론도형식	
제 9번	Op.14-1	E	소나타형식	스케르초	론도형식	
제 10번	Op.14-2	G	소나타형식	변주곡형식	스케르초(론도)	
제 11번	Op.22	B b	소나타형식	소나타형식	미뉴엣/트리오	론도소나타형식
제 12번	Op.26	A b	변주곡형식	스케르초	3부형식	론도소나타형식
제 13번	Op.27-1	E b	3부형식	스케르초	서주/론도형식	
제 14번	Op.27-2	c#	3부형식	3부형식	소나타형식	
제 15번	Op.28	D	소나타형식	3부형식	스케르초	론도형식

이 시기 피아노 소나타의 특징으로는 첫째, 모음곡(suite)에서 차용해서 쓰이던 미뉴에트(minuet) 악장을 생동감 있고 강한 리듬적 특성을 갖는 복합 3부 형식의 스케르초(scherzo) 악장으로 대체한 점이다. Op.2-2, Op.2-3에서는 스케르초 악장을 삼입함으로 고전 소나타 형식을 3악장에서 4악장으로 확대시키고 악장 배열을 새롭게 하였다.

둘째, 주제 사이의 대조가 보다 분명해진다. 하이든이나 C. P. E. 바흐의 경우 두 주제간 대비보다 주제간 내적 연관성, 친밀성을 더 중시했고 클레멘티의 경우 두 주제를 대조시키기는 했지만 두 주제의 조성을 대비시키지 않고 동일 조성, 즉

원조로 제시한데 반해 베토벤은 두 주제의 성격, 리듬, 선율의 진행방향, 다이내믹, 조성을 확연하게 대비시킴으로 조성적 관계를 이용한 주제 발전 개념(악보 1)을 발전시켰다.⁷⁾

<악보 1> Op.2-1의 제 1악장(제 1~18마디)



셋째, 발전부를 제시부와 재현부 사이의 연결구 이상의 독립된 부분으로 취급하고 있다. 베토벤 이전에는 발전부를 원조와 관계조 사이를 연결하는 짧은 단락으로 생각하거나 아니면 주제를 제시하고 곧바로 발전시킴으로 발전부의 독립된 기능과 역할이 불분명하였다. 그러나 베토벤은 발전부의 규모를 확대하고 다양한 전조의 가능성을 제시함으로 발전부의 중요성을 부각시켰다. 이러한 특징은 초기 소나타 Op.10-2, Op.14-2, Op.22에 나타난다.

7) Prestelli. 앞의 글, p.228.

넷째, 코다를 중요하게 취급하였다. 모차르트의 대부분의 소나타들은 코다 없이 제시부 끝부분의 코데타로 종결되었던 것에 비해 베토벤의 코다는 제2의 발전부로 여겨질 만큼 길이가 길어지며 새로운 의미를 갖게 되는데 이런 특징은 중기 소나타에서 더욱 구체화된다.

다섯째, 다양한 방식의 다이내믹을 사용하고 있다. 하이든의 작품에서 보이는 바로크식의 계단식 다이내믹 대비와 모차르트가 섬세한 선율과 표현을 위한 크레센도(crescendo), 데크레센도(decrescendo) 같은 점층적 강약 표현 모두를 다양하게 사용하고 있다.

여섯째, 하이든과 모차르트의 영향 뿐 아니라 초기 작품에는 클레멘티에게서 영향을 받은 기교적인 특징들이 나타난다. 대표적으로 1796년에 출판된 Op.2의 3개의 소나타는 하이든에게 헌정되었지만 실제 작품에서 나타나는 아르페지오, 분산된 옥타브, 양손 트릴 같이 기교적인 면들은 클레멘티의 음악적 특징과 더욱 가깝다. Op.7과 Op.22는 알레그레토로 끝맺는데 이 역시 클레멘티의 영향임을 보여준다.⁸⁾

일곱째, 하이든과 모차르트가 현악4중주나 교향곡에서 주로 사용하던 느린 도입부를 제 1악장의 서두에 도입하고 있고 이에 해당하는 작품으로는 Op.13이 있다.

여덟째, 소나타 형식에 쓰이지 않는 판타지아(fantasia)적 특징이 소나타 전체에 영향을 미치게 하였다. 판타지아의 성격은 하이든, 모차르트의 초기 작품에서 쓰임으로 새로운 것은 아니지만 Op.27-1과 Op.27-2는 '판타지아와 비슷한 소나타 (Sonata quasi una Fantasia)'라는 지시어가 붙음으로 판타지아 양식의 페시지가 악장이 진행되는 동안 삽입되거나, 판타지아 악장의 형태로 나타난다.

'구체화 시기'로 불리는 중기는 1802년부터 1816년까지이다. 이 시기는 고전 양

8) Prestelli. 앞의 글, p.229.

식에 대한 끝없는 탐구와 실험으로 모차르트, 하이든의 음악과 차별되는 베토벤만의 특징이 보다 확고해진 시기이다. 특히 고전주의 음악양식에 대한 탐구정신은 방대한 규모의 형식으로 나타나는데 고전 소나타 형식의 틀에 얽매이지 않고 자신의 작곡가적 상상력과 신념이 요구하는 대로 소나타 형식을 자유롭게 다루어 나갔고 후기 소나타의 특성들이 예시되고 있다.

이 논문의 주제인 Op.81a는 베토벤의 작곡 활동의 중기인 1810년에 완성되었다. 이 시기 베토벤은 당시 문화, 정치, 행정의 중심지였던 국제도시 빈에 정착함으로써 보다 다양한 음악 양식과 문화를 접할 수 있게 되었으며 프랑스 대혁명(1789), 나폴레옹의 등극과 같은 세계사적인 변화를 겪게 되었다. 개인적으로는 청력을 상실함으로 죽음을 생각하고 <하일리겐슈타트 유서(Hilgenstadt Testament)>를 쓸 만큼 육체적 고통과 정신적 갈등을 겪었다.⁹⁾ 또한 이 시기 대중적 인지도가 높아진 베토벤은 당시 음악계를 후원하던 중산층과 현대적 개념의 '대중'을 의식하지 않고 비록 자신과 동시대에 존재하지 않더라도 자신의 음악을 진심으로 이해해 줄 '이상적인 청중'을 대상으로 곡을 만들기 시작했다.¹⁰⁾ 이런 이유로 '계몽주의, 공리주의, 범 세계주의, 박애주의'를 이상으로 삼았던 고전주의 음악의 명확하고 단순한 구조와 조성, 쉽고 편한 민요적인 음악 보다는 개인적이고 추상적인 특징이 중기와 후기 작품을 지배하게 된다.¹¹⁾

다음의 <표 3>은 베토벤 중기 피아노 소나타 목록이다.

9) 하일리겐슈타트 유서: 1806년 10월 6일. 베토벤이 요양을 위해 머물렀던 빈 외곽의 하일리겐슈타트에서 두 동생 앞으로 보낸 편지로 컷병의 고통으로 인해 번민하면서 자살을 생각하고 썼던 편지로 그의 예술가적인 의지와 혼이 잘 드러나 있다.

10) Cooper, Barry. *Beethoven and Creative Process* (Oxford: Clarendon Press, 1990), p.21.

11) Prestelli. 앞의 글, pp.167-168.

<표 3> 중기 피아노 소나타

No	작품번호	조성	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장
제 16번	Op.31-1	G	소나타형식	3부형식	론도소나타형식	
제 17번	Op.31-2	d	소나타형식	소나타형식	소나타형식	
제 18번	Op.31-3	E b	소나타형식	스케르초	복합3부형식	소나타형식
제 19번	Op.49-1	g	소나타형식	론도형식		
제 20번	Op.49-2	G	소나타형식	론도형식		
제 21번	Op.53	C	소나타형식	3부/론도형식		
제 22번	Op.54	F	론도형식	3부형식		
제 23번	Op.57	f	소나타형식	변주곡형식	소나타형식	
제 24번	Op.78	F#	소나타형식	소나타형식		
제 25번	Op.79	G	소나타형식	3부형식	론도형식	
제 26번	Op.81a	E b	소나타형식	복합2부형식	소나타형식	
제 27번	Op.90	e	소나타형식	론도소나타형식		

전반적으로 이 시기의 소나타들은 초기에 비해 형식적 규모가 커지고 다양한 방식으로 고전주의 음악양식을 실험하고 발전시킨 작품들로 평가받는다. 이 시기 베토벤 피아노 소나타의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 초기에 비해 이 시기의 피아노 소나타는 기교적으로 많은 발전을 보여주고 있다. 이는 당시 피아노 개량 작업이 활발해짐으로 피아노의 외부구조와 세부 장치가 발달하였기 때문에 가능했다고 볼 수 있다.¹²⁾ 피아노의 기능적 발달은 보다 풍부한 음향과 다양한 음색, 기교를 구사하는데 많은 도움을 주었고 그 결과 초기 피아노 소나타에서 구사할 수 없었던 고도의 테크닉을 요하는 음향이 중기

12) Rosenblum, Sandra P. 김경임 역. 『고전과 피아노 음악의 연주』 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), pp.68-69.

소나타에서는 자주 등장하고 있다. 특히 피에르 에라드(P. Erard)가 고안한 이중 이탈 장치(double escapement action)로 인해 같은 음을 빠른 속도로 연타할 수 있게 되면서 트릴(trill)이나 (악보 2)¹³⁾ 연속적인 스타카토(staccato)의 사용이 빈번해진다.¹⁴⁾

<악보 2> Op.53의 제 3악장(제 478~494마디)



둘째, 중기 소나타에서는 종래의 소나타에 비해 코다의 규모가 확대되면서 제 1주제와 제 2주제가 등장하기도 하고 주제가 발전되어 나타나기도 한다. 코다 부분이 늘어남으로 제 2발전부와 유사한 기능을 하면서 '제시부-제1발전부-재현부-

13) 이중이탈장치: 1821년 S. Erard에 의해 발명된 장치로서 같은 해 그의 조카 P. Erard가 런던에서 특허를 취득한다. 이 장치로 인해 음의 빠른 반복이 가능해지게 된다.

14) Gillespie, John. 김경임 역. 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p.227.

제2발전부'의 4부 구성을 떠면서 소나타 형식의 구조가 복잡하고 방대해지게 되었다. Op.31-2와 Op.53, Op.57에서 이런 특징이 나타난다.

셋째, 초기의 4악장 구조가 오히려 2악장 혹은 3악장으로 악장의 수가 감소되었다. 이는 개개의 악장이 세분화되고 복잡해지면서 악장을 분리시키기보다 오히려 악장과 악장을 유기적으로 연결시켰기 때문이다. Op.53과 Op.78은 2개의 악장으로 이루어져 있고 Op.78은 3악장 구성이지만 2개의 악장 사이에 완전한 종지감이나 휴지가 없어 마치 2개의 악장으로 이루어진 듯한 느낌을 준다. 위의 곡들의 경우, 악장 간 경계를 모호하게 하기 위한 시도로 악장 사이를 *attaca*로 연결하는 기법을 사용하였다. 이는 하나의 곡으로 이루어져 있지만 소나타 각 악장 간의 상호 연관성과 통일성이 부족하다는 느낌을 없애고 곡 전체를 하나의 유기적 구성물로 완성한 것이다. 불안정한 화음으로 끝맺고 있기는 하지만 Op.57과 Op.81a는 악장 사이를 *attaca*로 처리하고 있다.

넷째, 초기 소나타 중 Op.13과 같이 알레그로 악장 앞에 느린 서주부가 등장하는 작품이 많아진다. Op.31-2, Op.81a의 경우 느린 서주부는 코다처럼 규모가 확대되거나 새로운 주제를 선보이지는 않지만 소나타 알레그로 악장의 3부 구조를 미약하게 하는 역할을 하고 있다. 더구나 서주부에 등장한 동기를 소나타 전체 악장에 걸쳐 공통적으로 사용함으로써 서주부를 제 1악장이 아니라 소나타 전체의 서주로 사용하는 듯한 느낌을 준다.¹⁵⁾

다섯째, 기존의 소나타 악장 구성에서 벗어난 작품들이 많아진다. Op.57의 제 2악장은 종래의 소나타 형식에서 잘 사용하지 않던 변주곡 형식을 사용하고 있다.

여섯째, 다양한 조바꿈, 잦은 불협화음, 비화성음의 사용이 많아진다. 특히 이런 특징이 Op.53에서 자주 등장하는데 이는 형식적 틀이 주는 제약을 벗어나려는 시도와 함께 3화음과 I-V-I의 구조로 설계된 조성음악에 대한 새로운 도전과

15) 김혜정. 『서양음악의 흐름』 (서울: 도솔출판사, 2003), p.217.

실험 정신의 반영으로 볼 수 있다.

일곱째, 이 논문에서 다루는 Op.81a 그리고 교향곡 제 6번 “전원”같이 표제를 이용해 음악외적인 감정이나 사상 등을 연결시키고 형식적 제약을 극복하려는 새로운 시도들이 엿보이고 있다. 작품에 표제를 붙여 음악적 아이디어를 시사한 Op.81a는 루돌프 대공에게 헌정한 곡으로 대공과의 이별의 아픔에 착상하여 각 악장마다 ‘고별(Das Lebewohl)’, ‘부재(Die Abwesenheit)’, ‘재회(Das Wiedersehen)’라는 표제가 붙어 있다. 표제가 붙은 또 다른 작품으로는 각 곡의 음악적 특성을 살려 편집자들이 붙인 Op.27-2 “월광”, Op.53 “발트슈타인”, Op.57 “열정” 등이 있다.

여덟째, 악상 기호들의 빈번한 사용과 뚜렷한 강약 대비 그리고 폭발적인 악센트의 사용으로 음악의 극적인 효과와 개인적 표현을 강화시키고 있다. Op.57에서는 *storzando*, *p*와 *f*의 극적인 대비들을 효과적으로 사용하고 있다(악보 3).

<악보 3> Op.57의 제 1악장(제 65~79마디)



‘반성의 시기’로 불리는 후기는 1816년에서 1827년까지를 말한다. 이 시기 소나타의 규모는 중기에 비해 축소되었는데 전통적인 소나타 형식에 푸가와 캐논 같은 대위적 기법을 사용하는 새로운 시도들이 나타난다.

다음의 <표 4>는 베토벤의 후기 피아노 소나타 5곡을 소개한 것이다.

<표 4> 후기 피아노 소나타

No	작품번호	구성	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장
제 28번	Op.101	A	소나타형식	3부형식	소나타형식	
제 29번	Op.106	B b	소나타형식	스케르초	소나타형식	푸가
제 30번	Op.109	E	소나타형식	소나타형식	변주곡형식	
제 31번	Op.110	A b	소나타형식	스케르초	푸가	
제 32번	Op.111	C	소나타형식	변주곡형식		

첫째, 소나타 형식에 푸가 기법을 도입하고 있다. Op.110의 제 3악장에는 조성적 순환과 치밀한 구성 하에 짧은 동기와 대주제가 등장하고 자유로운 코다 등 대위적 기법이 사용되었다.¹⁶⁾

둘째, 기악 음악의 형이상학적이고 추상적인 음향을 성악적 어법과 융화시킴으로서 ‘기악의 성악화’,¹⁷⁾ 그리고 음악과 타 예술 분야와의 화합을 추구하는 낭만적인 경향이 나타나는데 Op.101의 제 3악장에는 즉흥적 성격적 판타지와 카덴차를 그리고 Op.110의 제 3악장에는 극적 레치타티보(recitative)와 아리오소(arioso)를 사용하고 있다.¹⁸⁾ 즉 성악곡에서 사용되는 레치타티보와 아리오소의 사용으로

16) 제갈삼랑. 『베토벤 피아노 소나타의 작곡학적 연구』 (서울: 삼호출판사, 1994), p.289.

17) Grout. 앞의 글, pp.778-781.

18) 아리오소: 레치타티보 중간이나 끝부분에 나타나는 선율적인 부분.

단락의 구분이 모호해지고 선율에 즉흥적인 성격을 강화시키고 있다.¹⁹⁾

셋째, 하나의 악장에서만 사용하지 않고 다른 악장까지 연장시켜서 동일한 주제를 사용하고 있다. 여러 악장에 사용된 순환 주제는 주제와 동기의 가능성을 최대한 연결시켜 곡 전체에 음악적 지속성을 갖게 하여 그의 작품에 논리적인 일관성을 가지게 하였다. Op.101과 Op.110은 악장 사이의 유기성과 주제적 연관성을 강조하는 '순환구조(cyclic structure)'가 나타나는 작품들이다.

넷째, 소나타 악장에 포함되지 않던 변주곡 양식이 독립된 악장을 구성하게 된다. 변주곡 양식에 있어서도 주제에 대한 음형, 리듬, 박자, 조성적 변형을 추구했던 고전시대의 음형 변주를 벗어나 주제와 동일한 정서와 느낌을 표현하는 "성격 변주(characteristic variation)"의 모습을 보여주고 있다. 대표적으로 Op.109의 제 3악장과 Op.111의 제 2악장이 이러한 예에 해당한다.

다섯째, 새로운 음향과 다이내믹 표현, 넓은 음역이 효과적으로 사용되고 있다. 1818년에 브로드우드(Broadwood)피아노를 기증 받아 사용하면서부터 이 피아노의 6옥타브 음역(C에서 c''')을 이용해 낮은 음역의 풍부한 울림과 보다 넓은 음역, 큰 음향 표현을 활용하기 시작하였다. Op.110의 제 1악장에는 두 손 사이의 간격이 벌어짐으로 새로운 음향과 다양한 옥타브, 음역 사용의 예들이 많이 보인다.²⁰⁾ Op.106과 Op.109에서는 두 손 사이의 음 간격을 벌린 상태에서 긴 트릴이나 장식음을 사용함으로 곡의 분위기를 고조시키는 효과를 이끌어내었고 Op.110과 Op.111에서도 이런 특징들이 나타난다(악보 4). 그 외에도 또한 독특한 터치와 약음 페달, 운지법을 통해 새로운 표현 가능성을 실험하였다.

19) Newman, Williams S. *The Sonata in the Classic Era*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton, 1983), p.534.

20) 백기풍·이봉기·김미경. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』(서울: 작은우리, 1993), p.35.

<악보 4> Op.106의 제 1악장(제 107~119마디)

여섯째, 반음계적 전조, 3도 관계에 의한 전조, 이명동음적 전조, 감7화음의 사용 등의 대담한 화성진행과 다양한 방식의 전조가 Op.110에서 사용된다.

이처럼 후기 피아노 소나타에는 주제와 동기에 대한 변주의 가능성, 음악 흐름의 연속성을 강조한 순환 주제 사용, 푸가 악장의 도입, 전통적 악장에 벗어난 과감한 변형, 대담한 전조, 새로운 음향 창조와 즉흥성, 극적 레치타티보 등 개인적 표현과 형식적 자유로움을 중시하는 낭만주의적 성향이 고전주의 음악양식 속에 나타난다.

Ⅲ. 베토벤 피아노 소나타 Op.81a 분석

1. 작곡 배경

베토벤의 피아노 소나타 Op.81a은 베토벤의 제자이며 가장 유력한 후원자인 루돌프 대공(Archduke Rudolph, 1788~1831)과 1809년의 오스트리아와 프랑스 전쟁과 깊은 관계가 있다.

베토벤이 Op.81a를 헌정했던 루돌프 대공은 오스트리아 황제인 레오폴트 2세의 막내아들이면서 동시에 신성로마제국의 마지막 황제였던 프란츠 1세(제위기간 1804~1835)의 동생이었다. 1804년부터 베토벤과 교분을 나누기 시작한 그는 베토벤에게 피아노와 작곡을 배웠다. 그러던 중 1809년 4월 9일 오스트리아와 프랑스가 전쟁을 선포하면서 나폴레옹 군이 오스트리아를 침범하여 5월 12일에는 빈까지 밀려 들어왔다. 이로 인해 오스트리아 왕실 가족은 빈에서 오펜까지 도주하였고 루돌프 대공 역시 이 때 빈을 떠나게 되었고 이 때 루돌프 대공과 이별하게 된 슬픔과 아픔을 소재로 작곡된 곡이 바로 피아노 소나타 Op.81a이다. 루돌프 대공과 베토벤의 각별한 우정은 이 곡 이외에 Op.58, Op.73, Op.97, Op.106, Op.111, 장엄미사, Op.133 등 많은 곡들을 루돌프 대공에게 헌정함으로써 잘 알려져 있다.²¹⁾

베토벤은 이 소나타 제 1악장에 “고별(Das Lebewhol)”이라고 쓴 후 다시 “1809년 5월 4일 빈에서, 존경하는 루돌프 대공의 떠날 즈음하여”라는 말을 덧붙였는데 초고를 보면 “Das Lebewhol”이라는 글자는 선으로 지워지고 “Der

21) Gillespie. 앞의 글, p.150.

Abschied(이별)”이라고 적혀 있어서 이 표제를 선택하는데 적지 않게 고민했음을 엿볼 수 있다.²²⁾

1810년 전쟁이 끝난 이듬해 1월 30일에는 대공이 빈에 돌아왔고 전쟁 동안의 상황과 대공에 대한 그리움은 제 2악장의 “부재(Abwesenheit)”라는 표제로 잘 드러나 있다. 이 악장도 스케치에 따르면 처음에는 “도착(Ankunft)”이라는 제목이 붙어 있었다. 그리고 제 3악장에 “재회(Das Wiedersehen)”라는 표제를 붙임으로 대공과의 조우를 기념하였고 초고에는 “존경하는 루돌프 대공 전하의 귀환, 1810년 1월 30일”이라는 말이 붙어 있었다. 1810년 7월에 브라이트코프 & 헤르텔(Breitkopf und Hartel)사에서 초판이 나왔다.

1811년 브라이트코프 & 헤르텔 출판사는 베토벤이 붙인 표제에 “les adieux”, “l’absence”, “le retour”라는 프랑스어를 덧붙였는데 이에 대해 베토벤은 매우 화를 내며 표제의 의미가 다르다며 항의 편지를 보냈다. 이는 전승국인 프랑스에 아부하려는 출판사측의 계산된 행동이었기 때문에 프랑스에 대해 비우호적이었던 베토벤이 반발했던 것이었다. 그래서 제 2악장과 제 3악장에서는 이탈리아로 된 나타냄말 이외에는 일부러 독일어만 고집한 흔적도 그 때문인 것이다. 또한, 작품 번호가 81의 a로 되어 있는 것은 당시 베토벤의 작품 전부를 출판하고 있던 브라이트코프가 작품 번호의 차례를 지키기 위해서 그렇게 된 것인데, 본의 짐록(Simrock)출판사에서 1810년 발간한 기악 6중주곡 E♭ 장조와 구별하기 위해 이것을 81의 b로 하고 이 피아노 소나타를 81의 a로 한 것이다.

22) Newman, William S. *Sonata in the Classic Era*. (New York: W. W. Norton, 1972), p.524.

2. 형식 구조

베토벤의 피아노 소나타 Op.81a는 3악장으로 이루어져있다. 제 1악장은 느린 서주부와 코다를 갖는 소나타 알레그로 형식이며 제 2악장은 복합 2부 형식으로 이루어져있으며 마지막 제 3악장은 서주부와 코다를 갖는 소나타 형식으로 이루어져있다. 다음의 <표 5~7>은 피아노 소나타 Op. 81a의 형식과 구조를 악장별로 정리한 것이다.

<표 5> 제 1악장 “Das Lebewohl(고별)”

소나타 형식, Adagio-Allegro, E b 장조, 2/4-2/2			
구 분	마 디	조 성	
서 주 부	제 1 ~ 16마디	E b	
제 시 부	제 1주제	제 17 ~ 29마디	E b
	경과구	제 29 ~ 49마디	E b - B b
	제 2주제	제 50 ~ 57마디	B b
	코데타	제 58 ~ 69마디	E b
발 전 부	제 1부분	제 70 ~ 90마디	c-b b -G-B b -E b
	제 2부분	제 91 ~ 109마디	A b - c
재 현 부	제 1주제	제 110 ~ 122마디	E b
	경과구	제 122 ~ 141마디	
	제 2주제	제 142 ~ 149마디	
	코데타	제 150 ~ 161마디	
코 다	제 1부분	제 162 ~ 180마디	E b
	제 2부분	제 181 ~ 222마디	
	제 3부분	제 223 ~ 255마디	

<표 6> 제 2악장 “Die Abwesenheit(부재)”

ABAB형식(복합2부형식), Andante espressivo, c 단조, 2/4박자			
구 분	마 디	조 성	
제1부분	A(제 1주제)	제 1 ~ 14마디	c
	B(제 2주제)	제 15 ~ 20마디	G
제2부분	A'(제 1주제)	제 21 ~ 30마디	f
	B'(제 2주제)	제 31 ~ 36마디	F
	제 1주제로 제 3악장과 연결	제 37 ~ 42마디	c - E b

<표 7> 제 3악장 “Das Wiedersehen(재회)”

소나타 형식, Vivacissimamente, E b 장조, 6/8박자			
구 분	마 디	조 성	
서 주 부	제 1 ~ 10마디	E b	
제 시 부	제 1주제	제 11 ~ 28마디	E b
	경과구	제 29 ~ 52마디	E b
	제 2주제	제 53 ~ 68마디	B b
	코데타	제 69 ~ 81마디	B b
발 전 부	제 1부분	제 82 ~ 93마디	e
	제 2부분	제 94 ~ 103마디	B
	제 3부분	제 104 ~ 109마디	G - A b
재 현 부	제 1주제	제 110 ~ 121마디	E b
	경과구	제 122 ~ 145마디	
	제 2주제	제 146 ~ 161마디	
	코데타	제 162 ~ 176마디	
코 다	제 177 ~ 196마디	E b	

3. 악곡 분석

1) 제 1악장 “Das Lebewohl(고별)”

제 1악장은 2/4 박자의 Adagio의 서주부를 갖는 2/2박자의 Allegro의 소나타 형식이다.

(1) 서주부(제 1~16마디)

Adagio로 시작되는 이 부분은 제 1악장 전반에 걸쳐 등장하는 Motive a로 시작된다. 표제 동기로서 중요한 의미를 갖는 Motive a는 변주, 자리바꿈, 확대 또는 축소되어 계속 등장한다. Motive a는 G-F-Eb의 세 음은 고별을 상징하는 하행 순차 진행형으로 베토벤 자신이 “Le-be-whol(안녕)”이라는 가사를 붙이기도 하였다.²³⁾ 이 세 음으로 구성된 Motive a는 또 다른 Motive b와 함께 이 곡 전체에서 중요한 선율 흐름을 보여주고 있다. 특히 이 곡에서의 서주부는 소나타 전반의 중요한 선율진행과 동기를 제시하고 있다. 이는 제시부의 제 1주제(악보 7)와 제 2주제(악보 10)에서 잘 나타나고 있다. 또한 서주부의 동기는 더 나아가 제 1악장 전체를 지배하는 음형으로서 중요한 역할을 한다. 특히 이 Motive a와 b는 제 2악장의 제 1주제와 제 3악장의 제 1주제, 제 2주제에서도 연속적으로 나타난다. 제 7~11마디는 부감7화음의 화성변화를 통해 처음 Motive를 반복하였다 (악보 5).

23) 백기풍, 김미경, 이봉기. 앞의 글, pp.372-373.

<악보 5> 제 1악장의 서주부(제 1~11마디)

제 12~16마디는 제 1주제로 가기 위한 경과구이다. 제 12~15마디의 상성부는 Motive a를 모방하면서 상행 진행하고 하성부는 하행 진행하는 반진행 형태를 띤다. 이 부분에서 Motive a의 리듬이 확대와 전위로 나타나 선율이 반진행하면서 반복과 강조를 하고 있으며 서주부와 제 1주제를 연결하고 있다(악보 6).

<악보 6> 제 1악장의 서주부(제 12~16마디)

(2) 제시부(제 17~69마디)

Allegro로 시작되는 제시부는 2/2박자이다. 이 부분은 베토벤 중기 작품의 특징이 되었던 구조적 동기보다 선율적 동기를 강조하고 있으며, 제 1주제의 첫 음이 E♭ 장조의 IV로 시작되는 점에서 이 부분은 중기 소나타의 특징과 함께 후기 소나타의 특징 역시 잘 보여주고 있다.

옥타브로 진행되는 제 1주제는 서주부의 고별동기인 Motive a가 테누토를 통해 확대된 형태로 상성부 선율에 등장하며, Motive b는 변형되어 제 17마디의 완전 4도 진행으로 나타난다. 제 17~19마디에서 오른손과 왼손은 병진행하고, 제 19~20마디에서는 반진행하고 있으며 하성부에는 Motive a가 다시 등장하고 있다. 제 21마디에서 으뜸화음을 사용함으로 조성적 안정을 되찾는데, 이것은 제 1주제의 첫 음 A♭음을 원조에 대한 I이 아닌 IV으로 시작되고 있어 서주부의 연결을 자연스럽게 만들고 있다(악보 7).

<악보 7> 제 1악장 제시부의 제 1주제(제 17~27마디)

The musical score for measures 17-27 of the first movement is presented in two systems. The first system (measures 17-20) features a right-hand melody with a tenuto line and a left-hand accompaniment. Dynamics include *f*, *len.*, and *cresc.*. Performance instructions include '변경됨' (change) and '반진행' (retrograde). The second system (measures 21-27) continues the right-hand melody and left-hand accompaniment. Dynamics include *sf*, *cresc.*, and *sfz*. Performance instructions include 'I 조성적 안정' (I tonal stability). The score includes fingering numbers and articulation marks.

제 29~34마디는 경과구로서 제 1주제를 반진행하여 주제 선율의 마무리를 위한 부분이다. 제 35~49는 제 2주제 선율의 도입 역할을 하고 있다. 제 2주제는 제 1주제의 딸림조인 B \flat 장조로서 제 35~36마디의 E \flat -F-G \flat 은 Motive a의 전위 형태를 보여 준다(악보 8).

<악보 8> 제 1악장 제시부의 경과구(제 28~39마디)

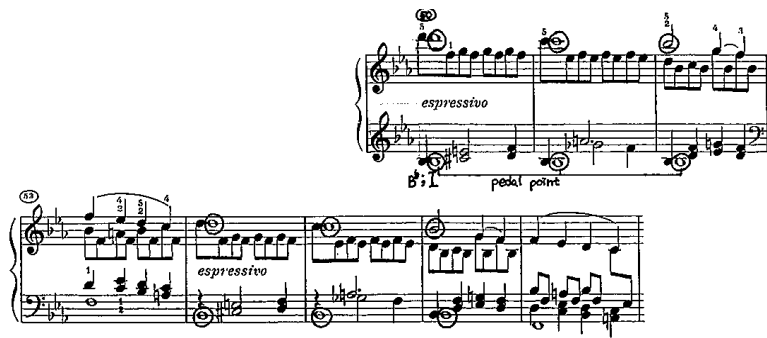
제 46~49마디에서는 Motive a를 오른손 상성부에서 당김음이 나온다. 여기서 상성부에 G-F-E \flat 음형이 나타나고 옥타브가 발전하여 제 50마디의 제 2주제 까지 이어 진다(악보 9).

<악보 9> 제 1악장(제 46~49마디)



제 50마디에서 시작되는 제 2주제는 제 1주제의 딸림조인 B \flat 장조로 제시된다. 이 부분의 최하성의 B \flat 음은 pedal point²⁴⁾ 역할을 하여 B \flat 장조의 조성을 확립시켜주며 제 50~52마디에 걸쳐 나타나는 D-C-B \flat 음형은 고별동기를 나타낸다 (악보 10).

<악보 10> 제 1악장 제 2주제(제 50~57마디)



24) 페달포인트: 하성부의 지속음. 화음과는 관계없이 임의의 성부에서 길게 울리거나 반복되는 음.

제 58~69의 종결구(codetta)는 오른손과 왼손이 서로 대화하듯이 대위법적으로 전개된다. 여기에서도 Motive a가 동일 화음의 캐논(canon)²⁵적 구조로 상성부와 하성부에 번갈아 가면서 나타난다(악보 11).

<악보 11> 제 1악장 codetta(제 59~69마디)

(3) 발전부(제 70~109마디)

E \flat 장조로 시작되었던 제시부와는 달리 발전부는 같은 조표의 c단조로 시작되며 c단조-b \flat 단조-g단조-E \flat 장조 등 빈번한 조바꿈이 특징적이다. 제 73마디 상성부에서는 온음표로 고별동기가 반복되고 있다. 새로운 주제가 제시되지 않고 제 1주제의 리듬을 발전시키고 있다. 고별동기가 지배되고 있어 제시부와 발전부의 구분이 뚜렷하지 않다. 이러한 특징은 베토벤 중기, 후기 작품의 특징 중 하나이다(악보 12).

25) 캐논: 대위법의 일종으로 각 성부에서 이루어지는 선율의 모방이 매우 엄격한 것이 특징이다. 주제의 제 성부가 선율을 시작하고 다른 성부에서 일정한 시간 간격을 두고 응답하는 형식으로 진행되는데 아주 정확하게 모방이 이루어진다.

<악보 12> 제 1악장 발전부(제 70~87마디)

제 91~ 93마디는 발전부(제 70~90마디)와 같이 제 1주제를 모방한 음형이 등장하고 제 94마디부터는 재현부로 가기 위한 경과구가 시작된다. 제 97마디부터 E b 장조에서 c단조로 전조된다. 제 110마디에서는 A b 의 장3화음을 공통화음으로 하여 다시 c단조에서 E b 장조로 되돌아오고 재현부로 이어진다(악보 13).

<악보 13> 제 1악장 발전부(제 95~113마디)

(4) 재현부(제 110~161마디)

재현부는 제시부의 제 1주제를 제 123마디까지 반복한다. 다만 제시부와 다른 점은 제 2주제의 구성이 Bb 장조가 아니라 원조인 Eb 장조를 취하고 있다는 점이다. 제 138~142마디는 제시부와 달리 당김음이 반복되면서 옥타브 위로 높아진다. 이어서 고전 시대 소나타 작곡의 공통적 기법으로 제시부에서 전개부로 갈 때와 같은 5도상의 전조가 나타나며 재현부는 코다로 이어진다.

(5) 코다(제 162~255마디)

이 작품에서는 일반적인 소나타 구조와는 달리 발전부보다도 긴 코다가 나오

는데 그 길이가 장대하다. 제 162~196마디는 제 1주제의 형태이며 서주부의 중요한 Motive a인 G-F-E \flat 의 음형이 30회 가까이 사용되고 있다. 제 162~166마디의 리듬과 음형에서 제 1주제의 ♩ ♩ ♩와 비슷한 모습이 보인다(악보 14). 제 162마디에서 f 단조가 등장하고 제 175마디에서 e \flat 단조로 전조 된다(악보 15).

<악보 14> 제 1악장 코다(제 162~164마디)



<악보 15> 제 1악장 코다(제 175~178마디)



제 181~196마디는 고별동기가 변형되어 canon 기법으로 전개된다(악보 16).

<악보 16> 제 1악장 코다(제 181~196마디)

Musical score for Example 16, measures 181-196. The score is in G major, 4/4 time. Measure 181 is marked 'p' and 'Motive A'. Measure 193 is marked 'cresc.' and 'f'. The bass line has fingerings 5 3, 1 1, and 2 2.

제 177~204마디는 상성부와 하성부에 Motive a가 번갈아 나타나는데 대위적 기법을 이용하여 Motive a를 확장시키고 있다. 제 197~200마디에서는 상성부의 확대된 리듬의 Motive a에 대해 하성부의 8분음표 대위 선율이 나타난다(악보 17).

<악보 17> 제 1악장 코다(제 197~208마디)

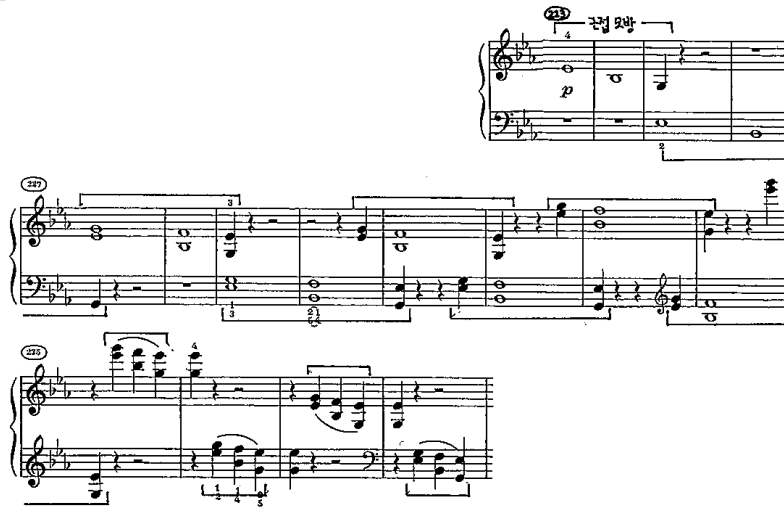
Musical score for Example 17, measures 197-208. The score is in G major, 4/4 time. Measure 197 is marked 'dolce' and 'Motive A'. Measure 199 is marked 'E♭; I'. The bass line has fingerings 1 4, 1 3, 2 4, and 3 4.

<악보 17> 계속



제 223~228마디는 코다의 마지막 phrase로 리듬에 변화를 주어 근접 모방 (stretto)²⁶을 한다. 변화되는 리듬 형태는 ○○♪, ♪○○, ♪♪♪로 나타난다 (악보 18).

<악보 18> 제 1악장 코다(제 223~228마디)



26) 스트레토: 종결 푸가(fuga)따위에서 어떤 성부의 주제 가락이 끝나기 전에 다른 성부를 겹쳐 나타내어 긴박감을 자아내는 방식.

마지막 부분의 종지 형태는 V에서 I으로 끝맺으며 마지막 화음에서 최상성과 최하성이 Eb음으로 끝나는 완전 정격종지 형태이다. 코다의 마지막 부분에서는 전조가 일어나지 않고는 단일 조성으로 전체 중심 조성인 Eb장조를 강조하여 조성적 안정성을 추구하고 있다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장 코다(제 242~255마디)

2) 제 2악장 “Die Abwesenheit(부재)”

“Die Abwesenheit(부재)”라는 표제를 가진 제 2악장은 ABA'B'의 복합 2부 형식이다. 빠르기는 Andante espressivo이며 독일어로 “천천히, 그리고 표정을 가지고(In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck)”라고 표기되어 있다. 제 2악장의 제 1주제는 어두운 분위기를 자아내고, 제 2주제는 밝은 분위기를 나타내어 두 주제가 대조를 이룬다. 이 악장은 42마디의 짧은 악장으로 제 3악장과 대조를 나타내기 위해 제 1악장과 제 3악장 사이의 간주부 혹은 제 3악장의 서주적인 성격을 보여주고 있다.²⁷⁾

27) 백기풍, 김미경, 이봉기. 앞의 글, pp.376-377.

(1) 제 1부분(제 1~20마디)

제 1부분의 제 1주제는 g단조의 감7화음으로 시작되어 어두운 분위기를 나타내고 있다. 제 1마디의 상성부의 F#음과 A음은 하성부의 A음과 F#음으로 메아리 (echo) 작용을 하고 있다. 제 1~6마디 사이에서는 명확한 조성이 제시되지 않고 제 7마디에 와서야 c단조의 으뜸화음이 사용되면서 조성적 안정감을 확보한다. 제 1주제의 동기는 단3도와 완전 5도의 선율적 진행과 제 3~4마디와 제 7~8마디에 나타나는 두 번의 중지 형태인 화성적 진행을 볼 수 있다. 이것들은 제 1악장의 서주부에 나타난 부분 동기를 연상케 하고, 제 2악장의 주요 동기로 나타난다(악보 20).

<악보 20> 제 2악장의 제 1주제(제 1~9마디)

Abwesenheit (L' Absence)
 Andante espressivo
 In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck
 제 1악장 Motive B21 2차

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1 through 6, and the second system shows measures 7 through 9. The piano part features a descending line of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols like $\text{g}^{\flat} \text{VII}^{\flat 7}$, $\text{C}^{\flat} \text{VII}^{\flat 7}$, and $\text{VII}^{\flat 7}$ are present. A *cresc.* marking is visible in the second system.

제 15~20마디에서 제 2주제는 G장조로 전조되고, 제 15마디의 상성부 D음과 A음은 하성부의 A음과 D음의 수직 echo로 대비가 된다. 제 19~20마디는 *sf*로 시작해서 점점 작아져 제 2부분에 이른다. 제 19마디의 B \flat -A-G음은 하성부의 B

b -A-G음과 echo작용을 한다(악보 21).

<악보 21> 제 2악장의 제 2주제(제 15~20마디)

(2) 제 2부분(제 21~42마디)

제 2부분은 제 1주제가 c단조가 아닌 버금 딸림조인 f단조의 조성으로 나타나고 그 외에 음형과 리듬을 제 1주제를 그대로 따르고 있다(악보 22).

<악보 22> 제 2악장(제 21~24마디)

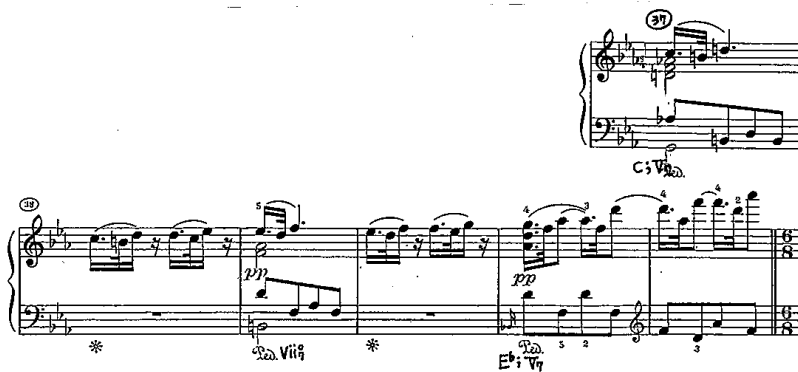
<악보 22> 계속



제 2부분의 제 2주제는 F장조로 전조되어 제 1부분의 제 2주제 음형과 리듬을 그대로 따르거나 상성부에는 옥타브로 나타나고 있다.

제 37~42마디에서는 제 1주제를 회상하며 c단조에서 E \flat 장조로 전조한다. 이 부분은 제 2악장과 제 3악장을 연결하는 부분으로 *attaca*로 연결된다. 제 39마디에서 감7화음을 이용한 반음계적 전조로 c단조와 E \flat 장조로 전조되지만 E \flat 장조의 으뜸화음의 등장 없이 바로 제3악장의 B \flat 장3화음으로 이어진다. 이 부분은 전반적으로 제 2악장의 종결구라는 느낌보다는 제 3악장으로 들어가기 위한 서주부의 느낌이 강하다(악보 23).

<악보 23> 제 2악장(제 37~42마디)



3) 제 3악장 “Das Wiedersehen(재회)”

“Das Wiedersehen(재회)”의 표제가 붙여진 제 3악장은 E♭ 장조, 6/8박자의 소나타 형식으로 이루어져있다. “*Im lebhaftesten Zeitmasse*”라는 독일어가 적혀 있는데 이것은 “매우 생기있는 속도의 빠르기”란 뜻이다.

제 2악장과 휴지 없이 바로 연결된 제 3악장은 자유로운 전개와 경쾌한 리듬 사용으로 제목처럼 재회의 기쁨을 잘 나타내고 있다.

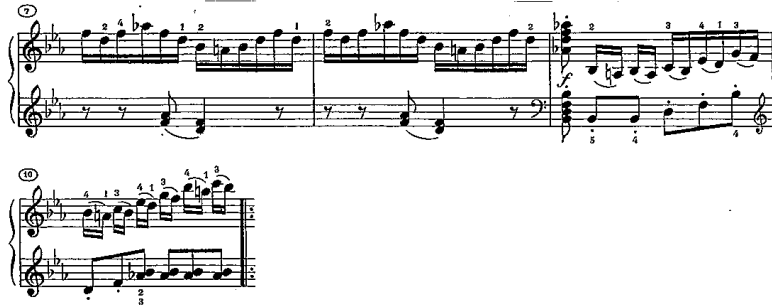
(1) 서주부(제 1~10마디)

E♭ 장조의 V7으로 시작하는 서주 부분은 연속적인 16분음표로 펼침화음(arppeggio)를 사용한 리듬의 동형 진행으로 점점 상행하여 상승 기분을 주면서 재회의 기쁨을 고조시키고 있다. 서주부의 제 9~10마디에서는 서주부의 첫 마디 E♭ 장조의 V7의 화성이 한 옥타브 아래로 내려와 사용되고 있으며, 제시부의 첫 마디 상성의 첫 음인 B♭ 장조로 가기 위해 단2도와 장2도를 번갈아 사용하면서 순차진행하고 있다(악보 24).

<악보 24> 제 3악장의 서주부(제 1~10마디)

Das Wiedersehen (Le Retour)
Vivacissimamente
Im lebhaftesten Zeitmasse

<악보 24> 계속



(2) 제시부(제 11~81마디)

제 11~16마디는 제 1주제로 하성부는 선율적인 상성부에 반해 간결한 화성 진행을 보여주고 있다. 이와 같은 제 1주제의 표현은 베토벤의 중기에서 후기로 넘어가는 과도기적 특징을 보여주고 있다. 제 17~22마디는 양손의 역할이 바뀌어서 주제가 제시되며 상성부는 주제를 장식하고 있다. 제 23마디부터는 제 1주제가 *f*로 다시 반복되는데 상성부는 옥타브 분산형으로 하성부의 주선율을 장식해 준다(악보 25).

<악보 25> 제 3악장의 제 1주제(제 11~18마디)

경과구인 제 29~36마디의 최하성부 Eb 음은 pedal point로 4성부의 화음 위에서 상성부 Eb 장조의 펼친 화음을 잘 들릴 수 있게 페달을 길게 사용한다(악보 26).

<악보 26> 제 3악장의 경과구(제 29~36마디)

<악보 26> 계속



제 37~44마디는 앞에서 제 1주제가 legato로 제시된 것과는 대조적으로 staccato를 사용하고 있다. 제 45~52마디는 제 37~44마디의 staccato 소재를 꾸밈음을 덧붙여 높은 음역에서 나타내고 있다. Gb 장조와 F장조의 3화음의 연타 위에 상성부는 제 37~44마디의 음을 기본으로 하여 선율과 화음으로 조화를 이루어 움직이는 장식이고 짧은 음형으로 변주하였다(악보 27).

<악보 27> 제 3악장의 경과구(제 37~48마디)



제 2주제는 Bb 장조의 으뜸화음과 딸림화음으로 이루어져 있다. 제 53~56마디에서는 내성에서 f-g음의 2도 연타가 16분음표로 잔잔히 움직이는 가운데 상성부

에서는 선율적인 주제가 등장한다. 상성부의 D-B \flat -A-E \flat 음은 하성부의 윗선율과 함께 두 성부가 대화하듯이 나타난다. 오른손 내성부의 16분음표 트릴 반주는 제 1악장 제 2주제(제 50~57마디)에서 나온 것이며, 왼손 하성부는 B \flat 화음의 근음을 지속음 형식으로 배치한다(악보 28).

<악보 28> 제 3악장의 제 2주제(제 53~59마디)

제 61~64마디는 제 52마디에 나온 주제를 옥타브 위에서 재현하고 있으며, 제 65~68마디는 제 57마디에 나온 선율이 성부가 교차되어 나타난다. 제 69~72마디에서 옥타브의 당김음은 긴장감을 느끼게 하며 최하성부의 근음들을 뚜렷하게 나타낸다. 제 77마디는 B \flat 장조 음계의 움직임으로 제시부를 종지한다(악보 29).

<악보 29> 제 3악장의 코데타(제 69~81마디)

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 69-70) features a treble clef with a circled measure 69 and a bass clef with a circled measure 70. The second system (measures 71-72) continues the melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The third system (measures 73-74) shows a dynamic shift to *ff* and includes a first ending bracket. The fourth system (measures 75-76) features a dynamic shift to *p* and a first ending bracket. The fifth system (measures 77-78) concludes the piece with a final chord and a key signature change to $e^b: \frac{7}{4}$.

69
cresc.
B^b: VII^b/ii ii

71
72
ff
73
74
1.
4
(p)
75
76
77
78
e^b: $\frac{7}{4}$

(3) 발전부(제 82~109마디)

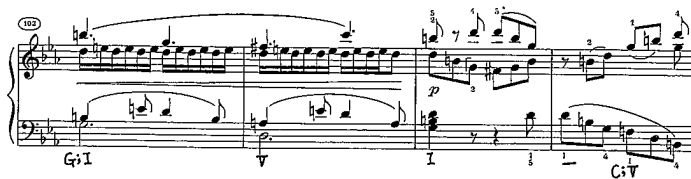
제 1악장과 같이 제 3악장의 발전부 역시 비교적 짧은 편인데 이 발전부는 다시 3부분으로 나누어진다. 제 1부분은 제 82~93마디까지이고 제 1주제의 동기를 소재로 한다(악보 30).

<악보 30> 제 3악장의 발전부 제 1부분(제 81~86마디)



제 2부분은 제시부의 제 2주제를 모방하고 제 3부분은 제시부의 제 1주제 동기 음형을 모방함으로 3성부 형태로 마치 canon 기법처럼 전개한다. 제 108마디부터 두 마디에서는 제 1주제를 보여주어 재현부를 유도하고, 조성은 G장조-C장조-A b 장조로 전조된다(악보 31).

<악보 31> 제 3악장의 발전부(제 102~109마디)



<악보 31> 계속

(4) 재현부(제 110~176마디)

재현부는 제 1주제의 옥타브 증음으로 16분음표의 세분화된 왼손 반주에 의해 재현된다(악보 32).

<악보 32> 제 3악장의 재현부(제 110~119마디)

제 146마디에서부터 왼손의 옥타브 주제를 수반한 부분이 생략되며, 제 146마디에서 B \flat 장조이던 제 2주제가 으뜸조인 E \flat 장조로 바뀌어 끝까지 재현된다(악보 33).

<악보 33> 제 3악장의 재현부(제 146~157마디)

(5) 코다(제 177~196마디)

코다의 시작은 제 1주제의 8분음표 선율을 사용하여 16분음표로 세분화되어 장식적인 요소와 변주가 덧붙여지며 악곡의 종결을 준비한다. 제 191마디에서는 이 곡의 주요 조성인 E \flat 장조의 으뜸화음과 딸림화음으로만 이루어진 화려한 옥타브로 종지를 장식한다. 제 1악장의 코다는 아쉬움의 표현이지만, 제 3악장의

코다는 기쁨의 표현이다(악보 34).

<악보 34> 제 3악장의 코다(제 176~196마디)

The musical score for the Coda of the 3rd movement (measures 176-196) is presented in four systems. The key signature is E-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Poco Andante" at the beginning and "Tempo I" later in the piece. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings like *espressivo*, *pp poco rit.*, and *f*. The piece concludes with a final chord in the first position (I).

IV. 결 론

베토벤은 전 생애에 걸쳐서 독주 소나타, 실내악곡, 협주곡, 교향곡, 오페라 등 다양한 장르의 음악을 작곡하였다. 특히 그의 피아노 소나타 32곡은 하이든과 모차르트에 의해 다져진 소나타 형식을 토대로 고전 형식의 다양한 가능성과 새로운 표현을 모색한 작품으로 평가 받는다.

베토벤의 32곡 피아노 소나타는 작품의 특성에 따라 세 시기로 분류된다. 초기 피아노 소나타는 하이든과 모차르트가 확립한 전통 소나타 형식을 고수하는 3악장과 4악장의 작품이 많다. 또한 이 시기에 베토벤은 미뉴에트 악장에 스케르초를 사용함으로써 형식적 규모를 확장하고 악장별 특성을 두드러지게 하였고 리듬, 선율, 화성에 있어서는 클레멘티의 영향으로 옥타브, 아르페지오를 많이 사용하였다. 중기 피아노 소나타는 4악장에서 2악장이나 3악장으로 축소되는 경향을 보였고, 소나타 알레그로 형식의 경우 코다를 확대시킴으로서 전체적으로 4부 구성을 띠는 작품이 늘어난다. 그리고 다이내믹한 악상기호와 불협화음을 사용하였다. 또 하나 이 시기의 특징으로는 음악외적 아이디어와 형식을 결부시킨 표제적 작품들이 등장하고 있다는 점이다. 후기에는 낭만 음악적 요소가 많아 전통적인 소나타 형식과 함께 푸가와 캐논적 수법을 사용한 대위적 구조의 작품이 많으며 변주곡 형식을 포함한 작품도 출현하였다.

특히 피아노 소나타 Op.81a, “고별”은 중기 피아노 소나타의 하나로 지인 루돌프 대공과의 헤어짐이라는 음악외적 아이디어가 사용된 이 작품은 제 1악장에 등장한 ‘고별 동기’가 전 악장에 걸쳐 반복적으로 나타나는 ‘순환 구조(cyclic structure)’를 보여줌으로 악장 간의 유기적 통일성을 잘 보여주고 있는 작품이

다. 제 1악장은 서주부를 갖는 소나타 알레그로 형식으로 '고별 동기 (Le-be-wohl)'가 발전하여 1악장 전체에 사용되며, 코다가 확대되어 독립됨으로 전체적으로 4부 구조를 이루고 있다. 제 2악장은 복합 2부 형식으로 악곡이 짧은 데다 종지의 형태를 갖추지 않고 제 3악장으로 바로 이어짐으로 인해 제 2악장이 제 3악장의 도입부 역할을 하는 것과 같은 인상을 주고 있다. 제 3악장은 제 1악장과 같이 소나타 형식이다. 서주부의 빠른 아르페지오는 제 2악장과 제 3악장 제시부의 제 1주제를 연결시켜 준다.

피아노 소나타 Op.81a에는 고전주의 음악양식을 준수하면서 동시에 베토벤의 독창적인 음악 어법들이 많이 나타나는 베토벤 중기의 특징을 잘 보여준다. 첫째, 제 1악장 서주부에서 제시된 주제 동기가 전 악장에 걸쳐 반복적으로 사용됨으로 3개의 악장이 선율, 화성, 리듬 그리고 구조적으로 밀접하게 관련됨을 잘 보여주고 있다. 이 기법은 베토벤 중기 소나타에 사용되어 낭만 시대 소나타, 교향곡, 예술 가곡, 성격적 소품 등에서 주요 기법으로 사용된 순환 구조로 발전된다. 둘째, 각 악장 사이를 분리시키지 않고 제 2악장과 제 3악장을 *attaca*로 연결시킴으로 종래의 소나타 형식에 비해 악장 사이의 경계가 불분명하고 동시에 악곡 전체의 유기적 관계성이 분명히 드러난다.

이와 같이 피아노 소나타 Op.81a에는 베토벤의 중기 소나타의 특징이 잘 나타나고 있다. 베토벤은 고전주의의 형식미, 균형미, 절제미를 자신의 독창적 어법으로 재해석함으로써 중기를 넘어 후기에는 낭만주의적 표현과 성악과 기악을 융합하는 새로운 기법과 자유로운 형식 개념을 이끌어내었다.

참 고 문 헌

- Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Newman, W. S. *Sonata in the Classical Era*, New York :W. W. Norton & Co., 1972.
- _____. *The Sonata since Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1983.
- Pestelli, Giorgio. *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1972.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmilan Publishers, 2001.
- Wallace, Robin. *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- 김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김방현. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리, 베토벤』. 서울: 음악세계, 2002.
- 김혜정. 『서양 음악의 흐름』. 서울: 도솔출판사, 2003.
- 노병남. 『피아노 음악 강좌-베토벤 편』. 서울: 음악춘추사, 1992.
- 백기풍, 김미경, 이봉기 공저. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은 우리, 1993.

제갈삼랑. 『베토벤 피아노 소나타의 작곡학적 연구』. 서울: 삼호출판사, 1994.

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

번역서적

Gillespie, John. 김경임 역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.

Grout, Donald. J. 한국음악교재연구회 역. 『서양음악사』. 서울: 세광음악출판사, 1991.

Katz, Adele T. 서우석 · 김은혜 공역. 『음악분석 연구』. 서울: 수문당, 1982.

Kirby, F. E. 김혜선 역. 『건반음악의 역사』. 서울: 도서출판 다리, 1997.

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

Miller, H. M. 『서양 음악사』. 서울: 음악춘추사, 1997.

Rosenblum Sandra P. 김경임 역. 『고전파 피아노 음악의 연주』. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.

Skoda, P. 정진우 역. 『베토벤의 피아노 소나타 연주법과 해석』. 서울: 음악춘추사, 1978.

논문

신원희. “베토벤 피아노 소나타 Op.81a ‘Das Lebewohl’의 분석 연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2004.

장운영. “L. v. Beethoven Piano Sonata No.26, Op.81a에 관한 분석연구.” 계명대학교 석사학위논문, 2004.

정승은. “Ludwig van Beethoven의 Piano Sonata No.26 in E b Major, Op.81a ‘고별’에 관한 분석 고찰.” 중앙대학교 석사학위논문, 1997.

악보

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Sonatas Urtext*. Munchen: G. Henle Verlag, 1980.

_____. *Beethoven Piano Sonatas Urtext*. Wiesbaden : Breitkope & Hartel, 1997.

ABSTRACT

A Study on L. v. Beethoven's Piano Sonata Op. 81a

Hong, Eun-young
Major in Instrumental Music
Department of Music
Graduate School
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven (1770~1827) widely known as a classicist composer established and developed classical music style through piano music; in particular, 32 piano sonatas he composed over his entire lifetime are recognized as important works that cannot be excluded from literature concerning piano. His piano sonatas take a very important position in the musical history in that with them, he not only maintained the framework of a classical sonata form emphasizing the balance between form and constitution but also dismantled the classical style and developed romantic expression through continuous exploration and experiments.

This study aims at closely observing characteristics of Beethoven's piano music ranging from classicism and romanticism by analyzing his piano sonata Op.81a entitled Farewell. This piece at the middle stage of his composition was completed in 1810. As the only sonata entitled by the composer himself, it consists of the first movement in sonata form, the second movement in mixed two-part form, and the third movement in sonata form. This sonata

was composed through various attempts in terms of size and form, embodying his musical expression and showing good association with more unconventional attempts in his later sonatas all at once.

Before close analysis, Beethoven's composition career is chronologically divided into three parts to consider properties for each part and changes in composition that appear in his principal works in order to provide a general understanding of piano sonatas at the middle stage of his composition. And after brief investigation of composition background of this piece, unique forms, structure, and constitution in each movement were analyzed to consider significance of his piano sonatas in musical history.