

임 자 향 교수지도
석사학위 청구논문

L. v. Beethoven의 Piano Sonata
Op.31, No.2, d minor의 분석 연구

2007

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 신 숙

L. v. Beethoven의 Piano Sonata
Op.31, No.2, d minor의 분석 연구

임 자 향 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 신 숙

인 준 서

이신숙의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

성신여자대학교 대학원

논문 개요

소나타는 고전주의의 대표적인 기악곡 형식 중 하나이다. 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 초기 고전주의의 바탕위에서 작품 활동을 하였으며 그의 후기에는 낭만주의의 흐름을 이끌어낸 작곡가였다. 그러므로 베토벤은 고전과 낭만의 교량적인 역할을 하며 서양음악사에서 중요한 위치를 갖게 되었다. 특히 베토벤은 그의 나이 25세인 1795년부터 52세인 1822년까지 그의 생애 전반에 걸쳐 피아노 소나타 32곡을 작곡 하였는데, 베토벤 피아노 소나타 32곡은 베토벤이 고전주의 양식에서 낭만주의 양식으로 전환하는 음악적 특성들을 잘 드러내주고 있다.

베토벤은 초기에 피아노 소나타를 고전주의의 바탕위에 그의 개성을 부합시켜 작곡하였는데, 특히 고전주의 작곡가인 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 간결하고 조화된 표현법 등의 음악언어를 그의 소나타에 사용하였다. 중기의 피아노 소나타는 자신의 상상력이 요구하는 대로 극히 자유롭게 소나타 형식의 기본 윤곽을 다루며 베토벤 소나타 형식을 확립시켰다. 이 시기는 내면적으로 성숙을 이룬 시기로 사회적으로는 그 위치를 인정받는 시기이기도 한다. 말기에 와서 베토벤은 특정 선율 모티브나 리듬 패턴을 사용하여 피아노 소나타를 전체 악장들 간에 연계성을 부여하고자 했으며, 변주곡의 사용으로 곡의 통일성과 다양성을 함께 추구하기도 했다. 푸가기법을 도입하고, 극적인 레시타티브를 삽입함으로 구성력에 치우치기 보다는 몽상적이고 즉흥적인 요소를 부각시키기도 했다.

본 논문에서는 베토벤 피아노 소나타 중기에 해당하는 작품 중 하나인 <피아노 소나타 Op.31, No.2>를 분석하였다. 이 곡은 전 악장을 소나타 형식으로 작곡하였다. 본 연구자는 제1악장을 리만의 주장과 다르게 서주가 없

는 소나타로 보고 있는데. 여섯 마디로 이루어진 제1주제는 라르고-알레그로-아다지오의 세 번에 걸친 빠르기 변화를 보인다. 제1주제는 재현부에 가서 두 개의 레시타티브를 삽입하여 제시부와 다소 다르게 진행하는데, 베토벤 말기 피아노 소나타의 특징이기도 한 레시타티브 악구를 그의 중기 작품인 <피아노 소나타 Op.31, No.2>에서도 찾아 볼 수 있었다. 제2악장은 발전부가 생략된 악장으로 제1, 3악장과 다르게 장조의 조성을 갖고 있으며 주제에 있어서나 재현부의 변주에 있어서, 그리고 곡의 마무리에 있어서 심한 선율도약을 그 특징으로 한다. 제3악장은 16분음표가 음악의 시작부터 끝까지 줄곧 빠른 패시지로 흐르는 무궁동 음악으로 발전부적 요소가 들어있는 코다를 갖는 확장된 소나타 형식을 취하고 있다. 베토벤의 중기 피아노 소나타 가운데서도 일명 “폭풍”이라 일컫는 <피아노 소나타 Op.31 No.2>의 형식 분석을 통하여 베토벤의 음악세계, 특히 고전과 낭만을 잇는 그의 전환기적인 음악 특성을 이해하고, 이를 연주함에 있어 도움이 되고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	4
1. 베토벤 소나타의 시기별 작품과 그 특징	5
1) 초기 소나타	5
2) 중기 소나타	9
3) 말기 소나타	11
2. 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.2> 작품 분석	14
1) 제 1악장	14
2) 제 2악장	27
3) 제 3악장	36
III. 결론	48
부록 : 셰익스피어 「폭풍」의 줄거리	50

참 고 문 헌

ABSRTACT

표 목 차

표1. 초기 피아노 소나타의 분류	8
표2. 중기피아노 소나타의 분류	10
표3. 말기 피아노 소나타의 분류	13
표4. 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.2> 의 형식 구조	14
표5. 제1악장의 구조	15
표6. 제 1악장의 제시부	15
표7. 제 1악장의 발전부	15
표8. 제 1장의 재현부	16
표9. 제 2악장의 구조	27
표10. 제 2악장의 제시부	28
표11. 제 2악장의 재현부	28
표12. 제 3악장의 구조	36
표13. 제 3악장의 제시부	36
표14. 제 3악장의 발전부	36
표15. 제 3악장의 재현부	37
표16. 코다	37

악 보 목 차

악보1. 클레멘티 <피아노 소나타 Op.40, No.3>(마디 1-17)	6
악보2. 베토벤 <피아노 소나타 Op.110>(마디201-213)	12
악보3. 제1악장 제시부 제1주제(마디1-6)	16
악보4. 제 1악장 재현부 시작(마디143-158)	19
악보5. 제1악장 제시부의 아르페지오 선율	20
악보6. 제1악장 제시부 경과부의 시작(마디21-24)	20
악보7. 제 1악장 발전부에서의 경과구선율의 사용	21
악보8. 제1악장 제시부의 알레그로의 오른손 선율	22
악보9. 제1악장 제시부 제2주제(마디41-51)	22
악보10. 제 1악장 발전부의 제2주제(마디121-124)	22
악보11. 제1악장 제시부 (마디55-62)	25
악보12. 제1악장 제시부 (마디63-68)	25
악보13. 마디69-74까지 오른손 순차하행: F-E-D-C-A-G#.	25
악보14. 제1악장 제시부(마디75-78)	26
악보15. 제2악장 제시부의 제1주제(마디1-8)	29
악보16. 제2악장 제시부(마디9-17)	30
악보17. 제2악장 재현부 제1주제(마디43-50)	30
악보18. 제2악장 제시부 (마디17-19)	31
악보19. 제2악장 제시부(마디23-25)	31
악보20. 제2악장 제시부의 코데타(마디38-42)	32

악보21. 제2악장 제시부 제1주제의 동기 a(마디2-3)	33
악보22. 제2악장 제시부 제2주제(마디31-34)	33
악보23. 제2악장 재현부의 종결구(마디89-90)	34
악보24. 제2악장 재현부의 마지막부분(마디99-103)	34
악보25. 제3악장 제시부의 제1주제(마디1-8)	38
악보26. 제3악장 제시부(마디9-17)	39
악보27. 제3악장 제시부의 마디1-23까지의 선율 및 화성진행	39
악보28. 제3악장 발전부(마디150-158)	40
악보29. 제3악장 재현부(마디231-235)	40
악보30. 제3악장 재현부(마디350-357)	41
악보31-a. 제3악장 제시부(마디91-94)	42
악보31-b. 제3악장 발전부(마디199-214)	42
악보31-c. 제3악장 재현부(마디319-322)	42
악보32. 제3악장, 제시부의 제2주제(마디43-54)	43
악보33. 제3악장 발전부(마디129-140)	44
악보34. 제3악장 발전부(마디99-102)	45
악보35. 제3악장 발전부(마디177-182)	45
악보36. 제3악장 발전부의 마무리(마디380-399)	46

참 고 문 헌

단행본 및 논문

- 금수현. 『표준음악사전 용어편』. 서울: 월간음악출판부, 1980.
- 김문자외 편저, 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 1993.
- 김진균. 『서양음악사』. 서울 : 태림출판사, 1984.
- 김홍인. 『화성 I』. 서울: 세광음악출판사, 1990.
- _____. 『화성 II』. 서울: 세광음악출판사, 1989.
- 박세원. 『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1994.
- 백기풍, 『베토벤 피아노 분석연주의 해결』. 서울: 조형, 1983.
- 백기풍, 이봉기, 김미경 공저. 『베토벤소나타32전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은우리, 1993.
- 안일용. 『악식론』. 서울: 문성사, 1977.
- 이성삼. 『서양음악사』. 서울: 정음사, 1959.
- 이승아. 『Ludwig van Beethoven Piano Sonata Op.31, No.2 d 단조 작품분석』. 성신여자대학교 석사학위논문, 1995.
- 윤양석. 『음악형식론』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 음악의 유산. 『베토벤과 슈베르트』. 서울 : 중앙일보사, 1986.
- 주태은. 『Piano Sonata에 나타난 고전적 낭만주의와 낭만적 고전주의에 관한 연구』. 연세대학교 석사학위논문, 1990.
- 홍정수 · 오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 1999.

외국 서적 및 번역본

- Apel, Willi. *Haverd Dictionary of Music*. 2nd ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

- _____. 『피아노 음악사』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- Skoda, P. Badura. 정진우 역. 『Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석』. 서울: 음악춘추사, 1978.
- Beethoven, L. v. tr. and ed. *Theodore Albrecht*. Letter to Beethoven. 3 vols Nebraska: University of Nebraska Press, 1996.
- Gerald Abrahm, *The new Oxford History Music*, Vol. VIII . London: Oxford University Press, 1982.
- Gillespie, John. 김경임 역. 『피아노 음악(Five Centuries of Keyboard Music)』. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.
- Grout, Donald Jay. and Claude Palisca. 세광음악출판사 편집부 역, 『서양음악사』. 개정 4판. 서울: 세광 음악출판사, 1994.
- Lem, Charlse. and Mary Lem. 정현기 역. 『셰익스피어의 이야기들』. 서울: 고려원, 1984.
- Miller, H. M. 대한음악연구회 역. 『음악사』. 서울: 세광음악출판사, 1973.
- Newman, Willam. *The Sonata in the Classic Era*. 3rd ed. New York: Norton, 1972.
- Rosen, Charlse. 강순희 역. 『다양한 소나타 형식』. 서울: 수문당, 1985.
- Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan Publishers, 2001
- Thayer, A. W. Thayer's *Life of Beethoven*. revised and ed. by Elliot Forbes, Princeton: Princeton University Press, 1967.

악보

Lamond, Frederic ed. Beethoven Klaviersonaten 4. 서울: 음악춘추
사,2003

ABSTRACT

An analytical Study on Piano Sonata Op.31, No.2 d minor,
by Ludwig van Beethoven

Shin-Shuk Lee
Department of Music
Instrument Music Major
Graduate School of
SungShin Women's University

Beethoven who started his work based on Classicism, and led the birth of romanticism, which made him an important figure in western musical history. In particular, through the period between 1795 when he was 25 and 1822 when he was 52, he composed 32 sonatas for piano, showing a musical characteristics of his time when classicism gave its place to the following romanticism.

In his early pieces of piano sonata, Beethoven show the matured classical sonata form and even he tried to mix his unique personality with basic elements of classicism. It is not too hard to find another classical composer's musical language like Clementi which is not only simple but dynamic. In his mid-days, he freely followed with the basic structure of sonata with his wild imagination and established his signature style of sonata. This was the period when his personality was more matured and his social position was finally stabilized. In later he tried to give connection

among each movement by using certain musical motives or rhythmic patterns, or to realize consistency and diversity at the same time by using variations. Also by applying fugue and inserting dramatic recitatives, he emphasized dreamy and improvisatorial elements than structures.

This study is to analyze one of pieces from his mid period, Piano Sonata Op.31, No.2. The whole piece is composed following sonata form. Unlike Riemann's opinion, this study views the first movement as a sonata without introduction. Its first theme is consisted of 6 measures, containing three different tempos. This first theme also has two recitatives inserted in recapitulation unlike exposition, which is the signature characteristic of his later work, even though this is from his mid period. The second movement omits development part, and unlike the first and third movement, is in major key. It also has wide skip of melody in its theme, and its variation part of recapitulation and the ending part. In the third movement 16th notes constantly passes through rapidly from the beginning to the end. Third movement follows the expanded sonata form which has the developmental section in coda also. Through structural analysis of Op.31 No.2 so-called "Tempest" this study attempts to widen our understanding of Beethoven's music, especially its transitional characteristics crossing over Romanticism from Classicism.

I. 서론

길레스피(John Gillespie)는 “18세기의 음악은 의식적 및 사교적 행사-예배, 왕실 유희, 또는 단순한 공공 오락-를 보조” 하는 역할이 주를 이루었다 “고 설명하면서¹⁾ 이때의 음악은 청중들을 즐겁게 해 주어야 했고 그러기 위해서 너무 진지하거나 어려워서는 호응을 받지 못했다고 지적했다. 이렇듯 고전주의 음악을 설명하는 데에는 단순성, 자연스러움, 보편성을 강조하는 사람들의 생각이 소개된다. 그러나 ‘고전’ 개념은 단순한 양식 개념이 아니라, 가치 개념이기도 했다. 즉 고전’은 ‘모범적 예술, 균형적 형식’을 갖춘 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 음악에 대한 호프만(Ernst theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)이후 낭만시대 사람들의 외경스러운 반응으로 ‘고전’이라는 용어가 사용되었음을 지적하고 싶다.²⁾

베토벤은 하이든, 모차르트와 더불어 고전시대를 대표하는 작곡가에 속하기도 하지만 현실과의 밀착성보다는 예술가의 ‘주관’과 ‘감정’이 더 부각된 낭만주의 작곡가에 속하기도 한다.³⁾ 이러한 점에서 베토벤은 고전과 낭만의 교량적 역할을 했던 중요한 작곡가라 할 수 있다. 특히 베토벤은 기존의 하이든과 모차르트, 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 소

1) John Gillespie, 김경임 역, 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), 244.

2) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999), 157.

3) “실제의 음악과 낭만주의를 처음으로 연결시킨 E.T.A.호프만은 그 모델을 하이든, 모차르트, 베토벤으로 삼았고, 이들의 음악 중에서 특히 기악을 ‘낭만적’ 예술로 보았다. 그가 사용하는 ‘낭만적’이라는 개념은 예술의 질적 개념이었다. 즉 ‘낭만적’이면 예술이고, 그렇지 못하면 비예술이라는 의미로 사용된 것이었다. 호프만은 모든 예술 중 음악이, 그 가운데도 특히 기악음악이 ‘가장 낭만적’이라고 주장했는데, 이런 생각이 이어져서 음악자체를 절대화시키는 의미를 담은 <음악의 형이상학>이 나타났다.” 앞의글, 158.

나타 형식의 기초 위에서 자신만의 개성과 감정을 32곡의 피아노 소나타에 담아 표현함으로써 낭만주의를 예고하고 있다. 베토벤은 본을 떠나 비엔나에서 활동하면서 그의 작품세계가 고전적 형식의 틀을 넘어 보다 자유로워졌는데, 1802년 초에 작곡된 베토벤의 <피아노 소나타 Op.31의 No.2>는 그 좋은 예이다.

일명 “폭풍(tempest)”이라고도 불리는 <베토벤 피아노 소나타 Op.31, No.2>는 베토벤의 제자이자 좋은 친구이기도 했던 쉰들러(A. Schindler, 1785-1864)가 베토벤에게 이 소나타는 어떻게 연주해야 하는가를 가르쳐 달라고 물었을 때 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)의 「폭풍(Tempest)」을 읽어보라고 한데서 유래되었다. 베토벤의 조언대로 <피아노 소나타 Op.31의 No.2>의 이해를 위해서 셰익스피어 “폭풍”을 읽어보아야 할 것이다. 셰익스피어의 “폭풍”은 프로스페로라는 밀라노의 공작을 그 주인공으로 하고 있으며, 그가 겪는 예사롭지 않은 인생의 굴곡과 격정을 이겨내면서 갖게 되는 인간정신의 승화를 담고 있다.⁴⁾

이 희곡이 담고 있는 비극, 반역, 배신, 운명, 사랑, 용서, 강인함, 극복 등의 정서를 베토벤은 <피아노 소나타 Op.31의 No.2>에서 표출하려 했던 것이라 추측할 수 있다.

본 피아노 소나타는 베토벤이 하일리겐슈타트 유서를 썼던 같은 해인 1802년 봄에 작곡되어졌는데, 이로 미루어 보아서 베토벤 자신이 작곡가로서 감당해야 했던 청각상실에 대한 운명적인 비애를 감수하고 이겨내려고 노력했던 시기였다.⁵⁾ 본 논문은 이러한 배경을 지닌 베토벤 <피아노 소나

4) 본 논문의 부록을 참조.

5) 하일리겐슈타트의 유서는 1802년 10월 6일에 쓰여졌으며, 베토벤 <피아노 소나타 Op.31>의 세 곡은 1802년 봄에 작곡되어져서 그 해 6월에는 이미 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel)출판사와 이미 거래를 시도하고 있었다. 브라이트코프 운트 헤르텔 출판사에 보낸 1802년 6월 1일자 편지에 의하면 베토벤은 당시로부터 6주전에 출판사측에 피아노 소나타 Op.31에 관하여 설명하였는데, 출판사측의 대답이 없었음을 언급하면서 Op.31의 세 곡을 위해서 130듀캇을 요구하고 있다. Ludwig van

타 Op.31의 No.2>의 이해를 위해 제1장에서 우선 베토벤 소나타의 시기별 작품과 그 특징을 살펴본 후, 제2장에서 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.2>를 분석하였다. 이는 특히 베토벤의 중기 피아노 소나타의 음악적 특성에 대한 자료를 제공한다.

Beethoven, tr. and ed. Theodore Albrecht, *Letter to Beethoven*, vols.3 (Nebraska: University of Nebraska Press, 1996), 72.

II. 본 론

1. 베토벤 피아노 소나타의 시기별 작품과 그 특징

베토벤은 그의 나이 25세인 1795년부터 52세인 1822년까지 생애 전반에 걸쳐 피아노 소나타 32곡을 작곡했다. 이러한 베토벤의 피아노 소나타 32곡은 교향곡의 축소판이라 불리울 만큼 규모와 내용면에 있어서도 베토벤 음악을 이해하는데 중요한 위치를 차지한다.⁶⁾ 그의 창작 발전의 모든 단계를 다 거치고 있는 피아노 소나타는 그 구분점에 있어 명백하지 않지만 작곡 시기에 따라 초기(1770-1802), 중기(1802-1816), 말기(1816-1822)로 나누었다.⁷⁾

고전주의 시대 비엔나 피아노는 그 음색이 오늘날의 피아노에 비하여 매우 가벼웠으나 페달과 개량된 액션(action), 그리고 뉘앙스 표현의 세밀한 가능성은 고전주의 양식이 발달하는데 중요한 요소들로 작용하였다.⁸⁾ 베토벤 역시 초기에는 이러한 비엔나 피아노의 특징을 살려 작곡하였을 뿐 아니라, 피아노가 발달해 감에 따라(때로는 베토벤의 요구를 피아노 제작자들이 들어주면서 피아노의 급속한 발달에 그 자신이 공헌하기도 하였다.) 그의 피아노 소나타에 이를 적극적으로 반영하였는데, 예를 들자면 다른 고전주의 작곡가들에 비해 다성적인 화음 사용을 선호하였고 페달 사용에 있어

6) Paul Badura Skoda, 정진우 역, 『Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석』 (서울: 음악춘추사, 1978), 127.

7) 베토벤 생애 3기분류는 그라우트(Donald J. Grout: d. 1987)가 제시한 땡디(Vincent d'Indy, 1851-1931)의 분류를 따랐다. D. J. Grout and C. Palisca, 『서양음악사(A History of Western Music)』 개정4판 (서울: 세광음악출판사, 1994), 621.

8) John Gillespie, 김경임 역, 『피아노 음악』, 225.

senza sordini(without mute, 페달 사용), con sordini(with mute, 페달 없이)에 이르기 까지 다양한 페달에 대한 지시를 하고 있다. 자신의 연주에서도 당시로서는 너무 대담하다고 느낄 만한 여러 가지 주법을 개발하고 있다.⁹⁾

1) 초기 피아노 소나타의 특징(1770-1802)

초기는 베토벤 생애의 본 시절과 초기 비엔나 시절에 속하는 작품들로 모방 혹은 동화의 시기(period of imitation or assimilation)로 주로 전통적인 고전양식을 답습한 시기이다. 이 시기에 해당하는 베토벤의 피아노 소나타들은 Op.2-Op.22로 13곡이다. 베토벤은 클레멘티의 간결하면서도 화려하고 과식적인 면과 의례적이지 않은 새로운 효과를 좋아했으므로 초기 작품에 이러한 클레멘티의 음악 언어를 더러 사용했다.¹⁰⁾ 아래 <악보1>은 클레멘티 <피아노 소나타 Op. 40, No. 3>의 시작 부분이다. 본 연구자는 클레멘티가 선호했던 간결한 선율을 나타내고자 악보에 이를 표시하였다.

9) 백기풍, 이봉기, 김미경 공저, 『베토벤 소나타 32전곡 분석과 연주법』 (서울: 작은 우리, 1993), 68.

10) John Gillespie, 『피아노 음악』, 246.

<악보1> 클레멘티 <피아노 소나타 Op.40, No.3>(마디 1-17)



클레멘티는 위의 <악보1>에 예시되어 있는 그의 <피아노 소나타 Op. 40, No.3>과 <피아노 소나타 Op. 34, No. 2>와 같은 작품에서 전체 악장에서 사용되는 음악재료를 느린 서주부에 지극히 필요한 요소들만을 응축하여 사용하고 있다. 또한 클레멘티는 관습적이지 않은 조바꿈과 대담한 화성, 텍스처, 분위기 등의 갑작스러운 변화 등으로 고전주의의 형식에 낭만주의적인 내용을 담고 있다. 예컨대, 클레멘티 <피아노 소나타 Op.34, No.2>의 'Largo e sostenuto' 서주는 그로테스크한 푸가로 시작한다. 주제는 장7도 아래에서 응답되고 주제의 하행 완전5도는 감5도가 되고 다음 도입에서는 장6도가 된다.¹¹⁾ 그리고 위의 <악보1>의 시작 부분에서 보듯이 클레멘티가 매우 큰 음량이 갑자기 매우 작아지는 급작스런 대비를 사용하였음을 볼 수 있다. 이러한 간결한 선율구조는 베토벤의 초기 <피아노 소나타 Op. 2, No. 1>과 <피아노 소나타 Op. 7>, <피아노 소나타 Op. 10, No. 1> 등에서 흔하게 찾아볼 수 있다.

11) Donald J. Grout and C. Palisca, 『A History of Western Music(서양음악사)』, 623.

베토벤 초기 소나타들의 특징은 여섯 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 대부분의 초기 소나타들(Op.2 - Op.22)은 하이든, 모차르트, 클레멘티의 고전 주의적인 형태의 기초 위에 작곡 된 시기로 1악장의 대부분이 소나타 알레 그로 형식으로 되어 있다¹²⁾. 둘째, 피아노 소나타 Op.2, No.2 이후 스키르쨌 악장을 미뉴엣 대신 사용하기 시작했다. Op.10-1, Op.13, Op.14-2에 서는 조곡의 마지막 잔재인 미뉴엣을 없애고 또한 스키르쨌도 빼는 등 3악 장 구성을 보인다. 그리고 때로는 미뉴엣과 스키르쨌가 모두 빠지기도 하는 데 그 예로는 Op.10, No.2 과 No.2, Op.14, No.2, Op.13, Op.27, No.2가 있다. ¹³⁾ 셋째, 베토벤은 많은 경우 악장들을 다시 배열하기도 했다. 예를 들자면, 피아노 소나타 Op. 26에서 장송행진곡을 3악장으로, 스키르쨌를 2 악장으로, 주제와 변주가 통상적인 Allegro를 대신하였으며, Op.27, No.1 에서는 Allegro가 제2악장 역할을 한다. 또한 Op.13<비창>에서는 제1악장 이 Allegro molto 앞에 확대된 느린 서주부(introduction)를 갖는다. Op.27, No.2의 제1악장은 서정적인 Adagio sostenuto로 작곡하였다. 넷 째, 단조 소나타를 작곡함으로써 기존의 장조 지향적인 소나타를 탈피하는 등 다양한 조성으로의 작곡을 시도 하였다. 다섯째, 주제가 곡 전체에 다양 하게 표현하고 한 개의 주제를 여러 가지로 표현하고자 했다. 여섯째, 풍부한 화성적반주가 선율과 조화를 이루어 뒷받침한다.¹⁴⁾

다음 <표1>은 초기 피아노 소나타들을 조성과 악장 수 그리고 작곡년 도로 구분한 표이다. 베토벤은 표1에서 보듯이 초기 피아노 소나타 13곡

12) Gerald Abrahm, *The new Oxford History Music*, VIII Vol. (London: Oxford University Press, 1982), 339-342

13) John Gillespie, 김경임 역, 『 피아노 음악(Five Centuries of Keyboard Music)』 (대구: 계명 대학교 출판부, 1982), 246.

14) 백기풍, 『베토벤 피아노 분석연주의 해결』 (서울: 조형, 1983), 42.

에서 다양한 조성을 사용하고 있다: C장조 1곡, c 단조 2곡, D장조 1곡, Eb장조 1곡, E장조 1곡, f단조 1곡, F장조 1곡, G장조 2곡, g단조 1곡, A장조 1곡, Bb장조 1곡. 초기 피아노 소나타 13곡 중에서 단조는 네 곡, 그리고 장조는 아홉 곡들로 구성되어 장조 선호의 경향을 읽어낼 수 있다.

다음 <표1>은 베토벤 초기 피아노 소나타의 조성, 악장 수, 그리고 작곡 년도를 정리한 표이다.

<표1> 초기 피아노 소나타의 분류

구 분(Op)	조 성	악 장(수)	작 곡 년 도
2 - 1	f m	4	1 7 9 5
2 - 2	A M	4	1 7 9 5
2 - 3	C M	4	1 7 9 5
7	E♭ M	4	1 7 9 6
49 - 1	g m	2	1 7 9 6
49 - 2	G M	2	1 7 9 6
10 - 1	c m	3	1 7 9 6
10 - 2	F M	3	1 7 9 6
10 - 3	D M	3	1 7 9 6
13(비창)	c m	3	1 7 9 7
14 - 1	E M	3	1 7 9 8
14 - 2	G M	3	1 7 9 8
22	B♭ M	4	1 8 0 0

2) 중기 피아노 소나타의 특징(1802-1816)

베토벤의 중기 피아노 소나타는 Op.26부터 Op.90까지의 14곡으로 피아노 소나타 형식이 완전히 확립된 구체화의 시기(period of realization)이다. 이시기 그는 소나타의 구조를 변형시키고, 더 큰 규모의 소나타를 만들고자 노력했다. 그는 고전주의 소나타의 세부적인 법칙들 보다 자신의 상상력이 요구하는 데로 극히 자유롭게 소나타 형식의 기본 윤곽을 다루었다. 그리고 확대되어 가는 자기영감의 지평에 상충되지 않는 범위 내에서 소나타 형식 요소만 사용하였다. 이 시기 그는 내면적 성숙을 이룰 뿐만 아니라 사회적으로도 그 위치를 인정받게 되는 시기이다.

이 시기의 베토벤 피아노 소나타들에 나타난 음악적 특징들을 살펴보면, 첫째 스타일의 새로운 세부적 특성을 구현하고자 노력했는데 악장구성에 있어서 주제를 뚜렷하게 나타내고 악장들 사이에 주제나 리듬 패턴을 유사하게 했다. 즉, 동일한 리듬형이 다른 악장들의 주요 주제들에도 사용되거나 각 주제에 내재하는 고유의 성격을 깨뜨리지는 않고 있다. 둘째, 형식에 있어 대단히 자유로 왔다. 예를 들자면 악장 수에 있어서도 다양해지고 있는데, 14개의 소나타 중 7곡은 3악장(Op.27, No.1, No.2, Op.31, No.1, No.2, Op.57, Op.79, Op.81a), 4곡은 2악장 (Op.5, Op.54, Op.78, Op.90), 3곡은 4악장(Op.26, Op.28, Op.31, No.3,)이다. 이처럼 중기 작품에는 2악장의 작품이 많이 나타난다. 베토벤의 초기 작품들에서도 (예를 들자면 Op.49-1,2) 두 악장으로 이루어진 소나타들이 출현하지만 중기 작품들에서 나타나는 두 악장으로 이루어진 소나타들은 초기 작품들에 비해 확대된 다양한 형식이 사용되며 그 규모도 확대되어진 것들이다. 셋째, Op.31, No.1는 서두 악장 Allegro vivace는 예상했던 라장조 대신 나장조

를 되어있다. 또한 No.2의 제1악장은 더욱 과격적인데 짧은 주제사이에 템포가 세 번에 걸쳐 바뀌고 있다. 또한 재현부에서는 베토벤 말기 소나타의 특징이며 낭만주의의 특징인 레시타티브가 출현하고 있다. 넷째, Op.53에서는 두 개의 악장으로 론도 악장 앞에 Adagio molto의 짧은 Introduzione가 있는데 이는 비록 도입부에 불과하나 전통적 소나타 구조에서 느린 악장이 차지하는 위치에 있다. 다섯째, Op.81a는 단일 주제를 주축으로 전개되며, 이 중심 주제로부터 다른 모든 주제가 파생되어 곡 전체가 마치 하나의 곡인 듯 보여 진다. 다음 <표2>는 베토벤 중기 피아노 소나타의 조성, 악장수, 그리고 작곡년도를 정리한 표이다.

<표2> 중기 피아노 소나타의 분류표

구 분(Op)	조 성	악 장(수)	작 곡 년 도
26	A b M	4	1 8 0 1
27 - 1	E b M	3	1 8 0 1
27-2(월광)	C# M	3	1 8 0 1
28	D M	4	1 8 0 1
31 - 1	G M	3	1 8 0 2
31-2(템페스트)	d m	3	1 8 0 2
31-3	e b m	4	1 8 0 2
53(발트슈타인)	C M	2	1 8 0 4
54	F M	2	1 8 0 4
57(열정)	f m	3	1 8 0 5
78	F# M	2	1 8 0 9
79	G M	3	1 8 0 9
81a(고별)	E b M	3	1 8 1 0

90	e m	2	1 8 1 4
----	-----	---	---------

3) 말기 피아노 소나타의 특징(1816-1822)

베토벤의 말기 피아노 소나타는 Op.101~Op.111에 속한 다섯 곡으로 이들은 베토벤의 말기, 이른바 명상의 시기(period of contemplation)에 작곡된 것들이다.¹⁵⁾ 이 시기에 베토벤은 전체 악장들을 악장마다 분리시키기 보다는 악장간의 연계성을 동일한 모티브의 사용이나 특정한 리듬패턴의 사용과 같은 중심된 음악적 요소를 취하여 하나의 곡으로 이끌어 나간다는 특징을 지니고 있으며, 형식적구성력에 치중하기보다는 몽상적이고 즉흥적인 요소들을 부각시키고 있다.

베토벤 말기 피아노 소나타의 특징들을 살펴보자면, 첫째, 3악장이 주를 이루지만 다양한 악장을 사용하였다. 2악장 1곡(Op.111), 3악장 3곡(Op.101, Op.109, Op.110), 4악장 1곡(Op.109)으로 되어 있다. 둘째, 이 시기 모든 작품에는 전개 과정에서 음악적 성격이 다른 과도기적인 악구로 푸가(fuga)나 극적인 레시타티브(dramatic recitative)가 사용되기도 하는데 푸가가 사용된 예로는 Op.106의 4악장을 들 수 있으며, 레시타티브의 예로는 Op.110의 3악장을 들 수 있다. 셋째, 악장 전체에 푸가(Fuga)나 변주곡을 사용하기도 했는데 푸가의 예로는 Op.101, Op.106의 마지막 악장을 들 수 있고, 변주곡의 예로는 Op.110, Op.111의 마지막 악장을 들 수 있다. 넷째, 대위법이 점점 자주 사용되고, 복잡해 졌다. 다섯째, 말기의 소나타 몇 곡은 연주하기가 매우 어려운데 이는 피아노의 한계성을 초월하는 듯한 그의 독창적 스타일의 결과이다. 여섯째, 화성 개념이 점차 대담해 진다.

15) John Gillespie, 『피아노 음악』, 246.

일곱째, 주제의 상호 연관성은 아주 교묘하게 구현된다. 여덟째, 현격하게 넓은 음역 사용을 볼 수 있는데 <악보2>에 예시된 Op.110의 끝부분에서 나타나는 오른손이 건반의 상단 가까운 한음이나 두음을 연주하고 왼손은 5옥타브 이상이나 떨어진 저음으로 베이스를 울리게 하는 광대한 음역에서 볼 수 있다.

<악보2> 베토벤 피아노 소나타 Op.110(마디201-213)

1. 베토벤의 자필 페달 표시.

다음 <표3>은 베토벤 말기 피아노 소나타의 조성, 악장 수, 그리고 작곡 년도를 정리한 표이다.

<표3> 말기 소나타의 분류표

구 분(Op)	조 성	악장(수)	작 곡 년 도
101	A M	3	1 8 6 1
106(합머클라비어)	B \flat M	4	1 8 1 9
109	E M	3	1 8 2 0
110	A \flat M	3	1 8 2 1
111	C M	2	1 8 2 2

베토벤의 피아노 소나타를 3기로 나누어 그 특징을 요약하자면, 초기에는 모방의 시기(period of Imitation)라 일컫는다. 고전적 형태를 기초로 하여 그 위에 자신만의 독특한 개성을 첨가하여 점차적으로 고전소나타 형식에서 벗어나려 했다. 중기는 구체화의 시기(period of realization)로 이 시기에 그는 고전적 소나타의 구조에서 탈피하고자 노력했으며, 또한 피아노 악기 구조의 기계적 발달을 적극적으로 이용했다. 그에 따라 소나타는 기교적으로 화려해졌고, 뿐만 아니라 중기 작품에서 사용되었던 레시타티브와 판타지아적인 요소들이 빈번하게 사용되어짐으로써 낭만주의를 예고하게 된다. 후기 명상의 시기(period of contemplation)는 형식과 내용을 한껏 자유롭게 하고 피아노의 한계성을 초월한 듯 한 기술적인 도전들을 연주자들에게 요구했으며 반면 전형적인 대위법적 기법의 사용은 베토벤 후기음악의 특징이다.

2. Beethoven Piano Sonata Op.31, No.2 작품 분석

먼저 베토벤 피아노 소나타 전악장의 형식 구조를 다음 <표4>에 제시한다.

<표4>베토벤 피아노 소나타 Op.31, No.2의 구조

악 장	제1악장	제2악장	제3악장
형 식	sonata	sonata	sonata
조 성	d	B b	d
박 자	2/2	3/4	3/8
빠 르 기	largo-Allegro	Adagio	Allegretto
전체마디수	228마디	103마디	399마디

1) 제 1악장

제1악장은 d 단조로 2/2박자인 소나타 형식이다. 일반적으로 마디 1-20까지를 서주로 보는 의견들이 주를 이루고 있으나 본 연구자는 베토벤 피아노 소나타 Op. 31, No.2의 1악장을 서주가 없는 소나타형식으로 보아 다음 표5와 같은 형식구조를 제시한다.¹⁶⁾ 소나타형식을 제시부, 발전부, 그리고 재현부로 나누어 보다 더 세부적인 형식구분을 <표6>, <표7>, 그리고 <표8>을 통하여 정리하였다. 아래 표에서 보듯이 제1악장의 박자는 2/2로 변함이 없다. 마디 수는 제시부가 92마디, 발전부가 49마디, 재현부가 85마

16) 이승아는 그의 석사학위논문, “Ludwig van Beethoven Piano Sonata Op.31, No.2 d단조 작품분석”에서 이 곡을 서주를 갖는 소나타형식으로 보고 있다. 이승아, 『Ludwig Van Beethoven Piano Sonata Op.31, No.2 d단조 작품분석』 성신여자대학교 석사학위논문. 10.

디로 발전부가 제시부나 재현부에 비하여 짧은 편이다. 조성은 제1주제가 d 단조, 제2주제가 a단조로 5도 관계에 있으며, 발전부에서 f#단조까지 멀리 갔다가 다시 d단조로 돌아와서 마무리 하고 있다.

<표5> 제1악장의 소나타 형식 구조

	제시부	발전부	재현부
마 디	1-92	93-142	143-228
조 성	d-a	f#-A	d

<표6> 제1악장의 제시부의 구조 (제1마디-제92마디)

구 조	제1주제부		경과구	제2주제	경과구	종결구
	제1주제	주제확보				
조 성	d	d	d-a	a	a	d
박 자	2/2					
마 디 (수)	1-6	7-20	21-40	41-54	55-74	75-92

<표7> 제1악장의 발전부의 구조 (제93마디-제 142마디)

구 조	제1주제요소의 출현	경과구 선율동기의 출현	제2주제요소의 출현	경과구 선율동기의 변형
조 성	D, F#	f#-A	A	A-d
박 자	2/2			
마 디	93-98	99-120	121-132	133-142

<표8> 제1악장의 재현부 (제143마디-제228마디)

구 조	제1주제부		경과구	제2주제	경과구	종지
	제1주제	제1주제 확보				
조 성	d	A b	f#-g-d	d	d	d
박 자	2/2					
마 디	143-152	153-158	159-177	177-185	185-199	199-228
전체마디	143-228					

(1) 제1주제의 특성과 그 사용

<악보3> 제1악장 제시부, 제1주제(1-6마디)

dm: V6 V

위의 <악보3>은 제1악장의 1주제부분이다. 제1주제의 특성은 우선, 여섯 마디 동안 빠르기에 있어서 Largo-Allegro-Adagio로 세 번의 변화를 보이는 것이다. d단조 V도 화음이 첫째자리바꿈 형태의 아르페지오로 부드럽게 등장한다.¹⁷⁾ 제1주제의 알레그로부분에서 오른손 상성부는 악보3에서

표시한 바와 같이 8분음표로 이루어진 악구가 반복·확대 되며 마디6에 이르러 반중지를 이룬다.¹⁸⁾ 마디7-20마디는 앞선 여섯 마디로 이루어진 제1주제 선율이 보다 견고하게 확보되는 부분으로 앞서 사용한 제1주제의 빠르기 말과 같은 Largo-Allegro의 형태를 취하면서 진행된다. 이러한 라르고의 아르페지오 선율은 발전부를 시작하는 중요한 재료가 되기도 하는데 발전부의 아르페지오는 조성에 있어 D코드로 시작하고 부속7화음을 거쳐 F#장3화음의 제 2전위화음인 C#-F#-A#까지 이르게 된다. 제1주제의 시작음형인 아르페지오는 발전부의 시작 부분에서 볼 수 있는데 발전부의 시작은 다음 악보4에서 보듯이 라르고가 폭풍이 몰아치기 전의 미풍처럼 아르페지오 형태로 여섯 마디를 통해 동형진행 형태로 3회 반복된다. 세 번 반복되는 아르페지오 선율은 반복될 때마다 “테마의 초기구조를 변경한 것이 아니라, 단지 조명만을 바꾼 것”이다.¹⁹⁾ 발전부의 시작 처음에 나타난 아르페지오 선율은 D장조코드로 이는 a단조에서 쉽게 도달하기 위한 것이다. 부속화음을 걸쳐서 가기는 했지만 F#코드는 a단조에서 멀리 떨어진 코드로 고전적인 d단조 소나타에서는 상상하기 어려운 진행이다.

리만(Hugo Riemann, 1849-1919)은 제1주제를 위의 <악보3>에 예시된 마디1-마디6으로 보지 않고 이를 서주로 보고 있으며, 마디21-37의 부분을 제1주제로 보고 있는데, 이와 같은 리만의 견해에 대해서 몇몇 다른 이론가들은 몇 가지 문제제기를 제시하였다. 첫째, 리만이 제1주제로 보는 마디21-37까지의 선율이 재현부에서 전혀 등장하지 않고 있으며, 둘째로 오히려 리만이 서주로 해석하는 마디1-20에서 나타난 선율이나 동기들이

17) 베토벤 피아노 소나타 Op.31, No.2는 제 2악장서도 아르페지오 음형으로 시작하고 있다.

18) 제1주제의 알레그로부분은 8분음표 두음씩 묶은 아티쿨레이션을 살려 이를 몰아치듯 연주하는데, 이 부분은 제2주제의 멜로디에서 다시금 그 모습을 찾아 볼 수 있다.

21) 이승아, 『Ludwig van Beethoven Piano Sonata Op.31, No.2 d단조 작품분석』, 19.

전개부에서는 선율재료로 사용하고 있다는 것이다.²⁰⁾ 사실상 마디1-6을 제1주제로 보는 것에 전혀 무리가 없는 것은 아니다. 왜냐하면 재현부에서 기대되는 제1주제선율은 마디1-6의 선율을 그대로 담고 있지 아니하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 본 연구자는 베토벤 피아노 소나타 Op. 31, No.2의 1악장을 리만의 의견에 따르지 않고 서주가 없는 소나타형식으로 보고자 한다. 이를 보다 구체적으로 설명하고자 제시부만을 따로 떼어 설명하고 있는 위의 <표6>은 제시하면서 두 주제부의 특성과 이들 두 주제부들이 1악장에서 어떻게 유기적인 관계를 취하면서 곡의 전체적 형식구성을 취하는지 살펴본 것이다.

제1주제가 재현부에 출현할 때, 제1주제 선율은 제시부에서와 같이 동일하게 나타는 것이 아니라 레시타티브적인 선율을 삽입하여 재현부에 나타난다. 이러한 삽입 레시타티브부분 때문에 베토벤 피아노 소나타 Op.31, No.2는 ‘레시타티브 소나타(Recitativo Sonata)’라는 별명을 가지고 있기도 하다. 아래 <악보4>는 재현부에 출현한 제1주제 선율이다. 마디144부터 마디148까지 레시타티브가 삽입되어 있으며, 또한 마디155부터 마디158까지 두 번째 레시타티브가 삽입되어 있다. 첫 번째 레시타티브 보다 두 번째에 출현하는 레시타티브가 보다 좀 더 드라마틱하고 극적인 느낌을 준다. 음역 면에서 첫 레시타티브는 최대 6도(G-E)의 선율도약을 보이고, 두 번째 레시타티브는 옥타브(Db) 하행 도약함으로 좀 더 표정을 넣고 있다. 두 번째 레시타티브 부분은 d단조에서 f단조로 진행되어 가며 f단조의 3도 음정인 Ab음의 사용으로 인하여 매우 불안정한 음정상태로 곡을 마무리 짓는다. 하지만 이 Ab음정은 제159마디 경과구의 첫 음의 이명동음으로 극적으로 불안정한 기운을 사그라지게 하는 등 드라마틱한 변화를 예고한다. 이러한 레시타티브의 사용은 낭만주의 경향의 음악을 예고하는 중요한 요소

20) 백기풍, 이봉기, 김미경 공저, 『베토벤 소나타 32전곡 분석과 연주법』, 280.

중 하나이기도 하다.

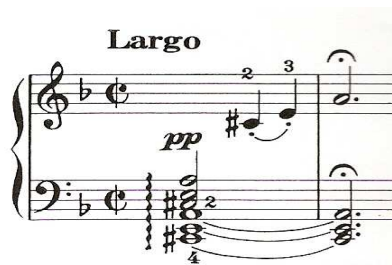
<악보4> 제 1악장, 재현부의 시작부분(마디143-158)

(2) 경과구 선율과 그 사용

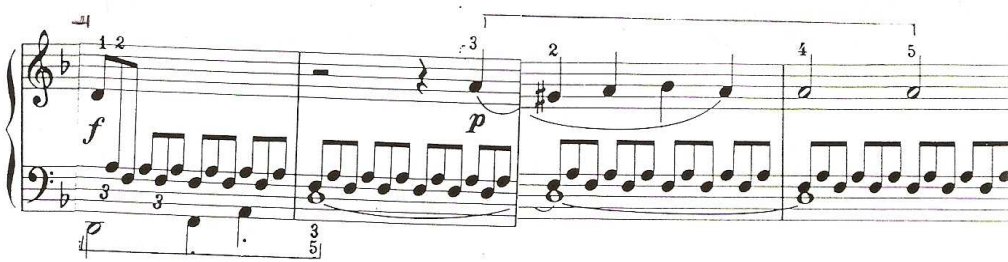
경과구는 마디21-마디37이다. 경과구의 주요선율은 으뜸화음의 아르페지오 선율을 상승시키면서 반주부에 계속되는 셋잇단음표를 사용하였다. 아르페지오는 본 소나타에서 특징적으로 많이 사용되는 음형인데, 마디 1의 제1주제의 시작부분에서 a-c#'-e'-a'를 아르페지오 형태로 나타나고 마디 7의 주제 확보부분에서도 c'-e'-g'-c''를 아르페지오형태로 나타난다. 발전부 마디99-마디118에서도 경과구 마디21-마디37마디와 유사한 아르페지오형태로 나타나는데, 제시부의 경과구 마디21-마디37을 보다 세밀하게

설명하자면, <악보6>에 표시되어 있듯이 마디21-마디22의 d단조의 주 3 화음으로 힘차게 도약하는 외손 성부의 '질문'에 대해 그에 '응답' 하는 듯 한 동기가 오른손 성부 마디22-마디24에서 정적인 움직임으로 나타난다. 질문에 해당하는 분산화음형이다. 동기는 일곱 번 나타나고 그 첫 음들을 모아 순서대로 모아 놓으면 D-E-F-G#-A-B-c로 점점 상승한다. 이러한 분산화음형은 부분은 제시부 제1주제의 라르고부분에서 그 소재를 갖고 왔다. <악보5>와 <악보6>을 통해서 이를 함께 보여주고 있다.

<악보5> 제1악장, 제시부의 아르페지오 선율

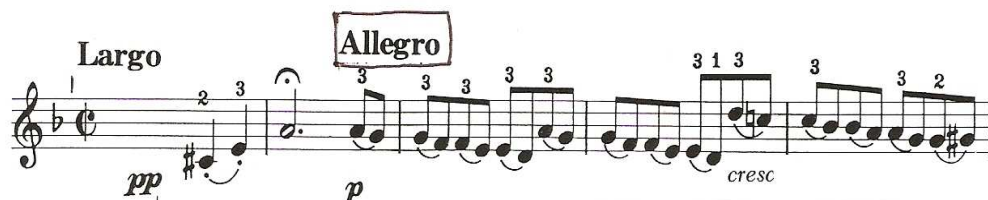


<악보6>제1악장, 제시부 경과부의 시작부분(마디21-24)



베토벤은 기본적으로 악구를 반복하는 가운데, 조금씩 변형, 발전시키면서 전개부를 끌어간다. 예를 들어, 제시부의 제2주제도 그러하였지만, 다음 <악보10>에서 예시되어 있는 마디121-마디132에서도 모습을 찾을 수 있다. 이는 마디 121에서부터 마디124에 이르는 네 마디의 악구가 세 번 반복하고 그 가운데 약간의 음형 변화가 있다. 제2주제는 마디41-마디54이다. 제1주제의 알레그로부분은 제2주제의 선율에서 다시금 그 모습을 찾아볼 수 있다. 위에서도 언급 했듯이 제2주제는 마디41-마디54에 걸쳐 4마디 단위로 3개의 악구가 형성되어 나타난다. 이 3개의 악구는 각 시작 음이 b"-c"-f"로 점점 상승하는 모양을 띤다. 그러나 <악보5>에서 예시되어 있듯이 제2주제를 이루고 있는 첫 번째와 두 번째 악구는 동일한 4마디 단위의 동형진행을 취하는 것에 반하여 세 번째 악구는 앞선 두 악구들보다 선율형이 부분적으로 확장되어 있다. 또한 이러한 형태는 <악보9> 에서도 나타나는데 마디121-마디132는 제1악장의 제2주제와 유사한 진행을 하고 있다. 이 부분은 발전부의 제2주제 요소의 출현으로 본다.

<악보8> 제1악장 제시부의 알레그로의 오른손 선율



<악보9> 제1악장, 제시부 제2주제부 (마디41-51)

<악보10> 제 1악장, 발전부의 제2주제 (마디121-124)

(4) 그 밖의 특징들

마디55-마디62는 경과구의 시작부분으로 경과구의 주요선율은 아래 <악보9>에 표시한 것과 같은 무겁고 어두운 분위기의 선율동기 A-B \flat -A-G \sharp -A의 움직임이 세 번 반복되는데, 이때마다 한 옥타브씩 상승한다. 첫 번째와 두 번째는 왼손과 유니슨을 이루면서 동형진행 되고, 세 번째 악구는 왼손과 사진행하면서 선율을 변형되고 어느 정도 확장된다. 이러한 경과구의 진행은 a단조 안에서 이루어지는데 아래 <악보6>에 표시한 것처럼 N6를 사용하고 있어 중지적인 성격을 갖는 것이 특징이다. 또한 선율 동기 A-B \flat -A-G \sharp -A의 움직임은 <악보11>에 예시 했듯이 마디63-마디68에서도 왼손 저성부에 세 번에 걸쳐 그대로 반복하고 있다. 이때 왼손 성부에서 반복되는 선율동기는 동일한 음고에서 머물고 있는 반면에, 오른손에서는 경과구 선율동기가 반복될 때마다 그 음역을 넓혀가면서 상승하는데, 이 상승 기운은 여리게 시작하여 *ff*까지 이른다. 이러한 세 번에 걸친 경과구 선율동기의 반복 직후인 마디69에서 부터는 갑자기 *p*로 수그러지며 왼손이 8분음표로 상승하며 달리고 오른손은 약박이 강세를 받는 싱크페이션적인 선율이 하강하며 나타나는데 마디69-마디74까지의 이러한 오른손 선율을 한 옥타브 안에 모았을 때 F-E-D-C-A-G \sharp 로 순차하행하고 있을 수 있다. 이는 <악보12>에 예시되어 있다.

<악보11> 제1악장, 제시부 (마디 55-62)

<악보12> 제1악장, 제시부 (마디63-68)

<악보13> 마디69-74까지 오른손 순차하행: F-E-D-C-A-G#.

마디75부터의 종결부는 a단조의 i - V - i - V로 반중지의 형태를 갖고 있으며, 다음 <악보14>에서 보는 바와 같이 다섯 번에 걸쳐 오른손과 왼손

이 2분음표로 이루어진 두 마디의 선율을 서로 번갈아가면서 주고받는다. 종결부는 조성에서 a단조의 성격을 띠며 발전부로의 연결을 이루고 있다.

<악보14> 제1악장, 제시부(마디75-78)

The musical score consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The time signature is 4/4. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand begins with a melodic line starting on measure 75, featuring slurs and fingerings (4, 4, 5, 4). The left hand provides harmonic support with chords and a bass line, including fingerings (1, 3, 1, 2, 3, 1, 2). The key signature changes to A minor (one flat) in the final measure. The score includes a 'Am:' label and chord symbols like i_6 and V .

2) 제2악장

제2악장은 B b 장조로 3/4박자인 발전부가 생략된 소나타 형식으로 보아 다음 <표9>와 같은 형식 구조를 제시한다. 또한 소나타 형식을 제시부와 재현부로 나누어 보다 더 세부적인 형식 구분을 <표10>과 <표11>을 통하여 정리 하였다. 아래 표에서 보듯이 제2악장의 박자는 3/4로 변함이 없다. 마디수는 제시부가 42마디, 재현부가 61마디로 제시부가 재현부 보다 짧다. 제1악장이 어둡고 극적이며 긴박한 느낌이라면 제2악장 B b 장조는 제1악장과 대조되는 평화롭고 밝은 정서가 전체에 흐르고 있는데 이것은 ‘태풍이 지난 후의 맑은 하늘’ 을 연상시킨다.

<표9> 제2악장의 소나타 형식 구조

구 조	제시부	재현부
조 성	B b -F-B b	B b
박 자	3/4	
마 디	1-42	43-103
전체마디	1-143(103마디)	

<표 10> 제2악장의 제시부의 구조 (제1마디-제42마디)

구 조	제1주제부		경과구	제2주제	종결구
	제1주제	제1주제의 확보			
조 성	B b	B b	B b	F	B b
박 자	3/4				
마 디	1-8	9-17	18-30	31-38	39-42

<표 11> 제2악장의 재현부의 구조 (제 43마디-제103마디)

구 조	제1주제재현및확보	경과구	제2주제확보	경과구	종결구
조 성	B b				
박 자	3/4				
마 디	43-59	59-72	73-80	80-88	89-103

(1) 제2악장 제1주제의 특성과 그 사용

제2악장은 8마디로 이루어진 제1주제로 시작한다. 제2악장을 여는 B b 화음의 아르페지오음형은 제1악장 시작(마디1)에 사용된 아르페지오 음형을 떠올리게 한다. 제2악장의 제1주제선율의 특징은 다음 악보 에서 보듯이 질문과 대답을 주고받는 선율이 양손 모두 두 옥타브이상을 도약하면서 이루어진다. 특히 제2악장의 시작 네 마디를 보자면, 이러한 두 옥타브 이상의 도약이 네 마디동안 두 번이나 이루어진다. 제1주제에서는 마디 2-8에 악보 에서 표시 하였듯이 보면 2-2-3마디로 동기가 비슷한 모양대로 묶을 수 있다. 마디 8에서는 동기 a가 내성부에서도 출현함으로 마디9-마디17에서는 주

제의 스트레토를 이루게 된다. 이러한 제1주제는 재현부에서 변주하는 형태로 나타나는데, 이때 마디51-마디59의 오른손에서는 제시부의 마디9-마디17이 그대로 재현되며 왼손 저성부에서는 32분음표의 음형들이 넓은 음역을 가지고 아르페지오의 형태로 화려하게 변주되어 나타난다. 이는 제2악장에서는 베토벤적 성격으로 제1주제를 다루고 있음을 알 수 있다.

<악보15> 제2악장, 제시부의 제1주제(마디1-8)

The image shows a handwritten musical score for the first theme of the second movement, measures 1-8. The score is in 3/4 time, marked 'Adagio'. The right hand features a melodic line with circled notes and fingerings, with annotations '동기 a' and '동기 b' above. The left hand provides a bass accompaniment with 32nd note arpeggios. Dynamics include 'p' and 'sf'. A trill is marked 'tr' above measure 8. The score is divided into two systems.

<악보16> 제2악장, 제시부 (9-16)

<악보17> 제2악장, 재현부 제1주제부 (마디43-50)

(2) 경과구 선율의 특성과 그 사용

마디17-마디30은 왼손 저성부에서 32분 음표의 셋잇단음표를 사용해 북 소리의 연타와도 같은 음형들을 연상케 한다. 이러한 음형은 제1악장의 경과구(마디21-마디40)의 셋잇단음표와도 그 연관성을 맺어 볼 수 있다. 왼손의 셋잇단음표(마디18-마디22)는 <악보19>에서 예시 하였듯이 마디 23 부터는 오른손과 교차하면서 저성부만이 아닌 저음과 고음에 번갈아 가며 나타난다. 이때 오른손이 담당하는 경과구 선율은 <악보19>에서 표시 하였듯이 세 개의 악구들이 순차적으로 동형진행 한다. 이는 C장조를 거쳐 F장조로 전조되는데 마디27에서 이르러서는 3마디에 걸쳐 C장조가 출현하며 마디31에서 제2주제가 나오면서 F장조로 전조된다.

<악보18> 제2악장, 제시부 (마디17-19)

<악보19> 제2악장, 제시부 (마디23-25)

마디38-마디42는 경과구 선율을 사용하고 있지만 32분음표 셋잇단음표를 사용하여 제시부를 마감하는 코데타 역할을 하면서 동시에, 재현부로 연결시키고 있다. 마디39에서 감7화음을 사용하여 긴장감을 잃지 않고 있으나 저성부 왼손의 셋잇단음표가 지속적인 f음을 고집함으로 이는 마치 지속음의 효과를 이루고 있다.

<악보20> 제2악장, 제시부의 코데타(마디38-42)

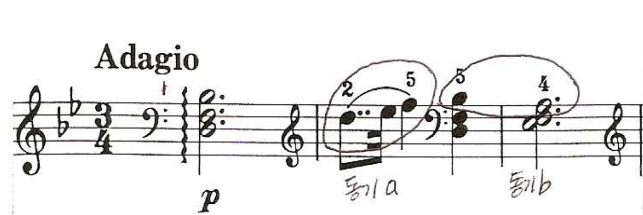
The musical score shows measures 36 to 42. The right hand (treble clef) has a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3, 2, 3, 4, 5 in measure 36; 1, 2, 3, 4, 5 in measure 37; 1, 2, 3, 4, 5 in measure 38; 1, 2, 3, 4, 5 in measure 39; 1, 2, 3, 4, 5 in measure 40; 1, 2, 3, 4, 5 in measure 41; 1, 2, 3, 4, 5 in measure 42). The left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *p*, *pp*, and *sf*. Chord markings include Vii_7^o in measures 38, 39, 40, and 41. There are also markings for 5_2 and 3 in the left hand.

(3) 제2악장의 제2주제의 특성과 그 사용

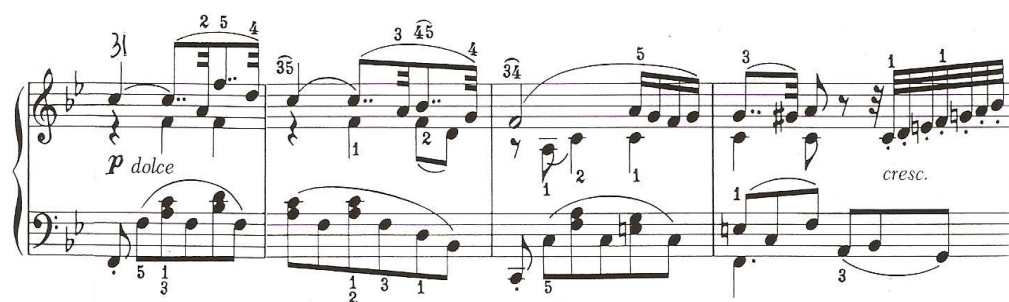
F장조의 제2주제는 제1주제의 동기 a에서 출현한 겹점음표를 사용하고 있는데 제1주제의 선율과 비교하여 매우 서정적이다. 제2주제의 서정적인 멜로디는 안정된 8분음표 반주가 동반 된다. 두개의 악구로 이루어져 있는 제2주제의 마무리는 마디37에서 마디38로 넘어가면서 V→I의 정격종지로 마무리 된다. 제2주제는 제시부에서 제1주제의 딸림조인 F장조로 진행

되다 재현부에서는 전형적인 소나타 형식을 따라 제1주제와 같은 B♭ 장조로 진행된다.

<악보21> 제2악장 제시부 제1주제의 동기 a(마디2-3)



<악보22> 제2악장 제시부, 제2주제(마디31-34)

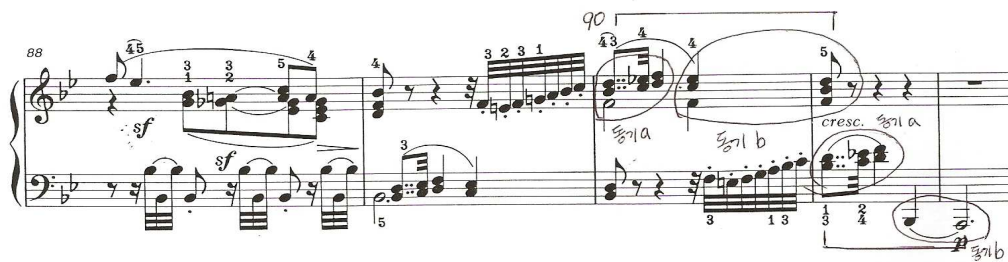


(4) 제2악장 종결부의 특성과 그 사용

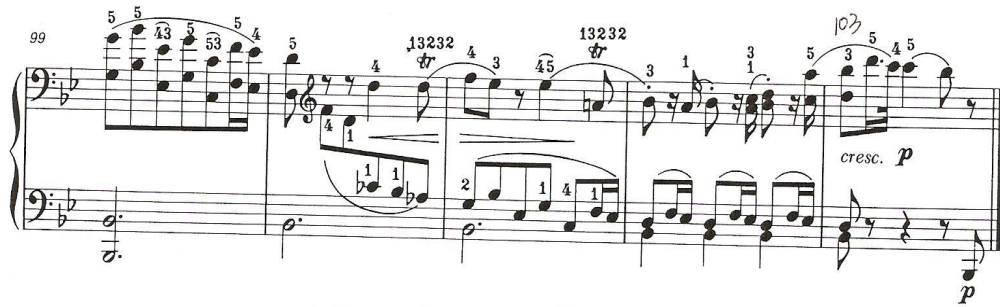
마디89-마디103은 제2악장의 종결부로 제시부 제1주제에서 사용하였던 동기 a와 동기 b의 리듬과 선율이 다시 한 번 출현하는데 옥타브 위아래에 걸쳐 번갈아 가며 나타난다.<악보23> 아래 <악보24>에서 예시 하였듯이

마디103에 가서는 고음과 저음과의 현격한 음역차이를 보이는데 이 악장 끝에서 4옥타브 간격까지 벌어진다. 제시부 제1주제에 나타난 두 옥타브 이상의 도약이라던 지, 재현부 마디51에서 보았듯이 왼손이 넓은 음역을 가지고 화려한 아르페지오로 전개 된다든지. 이러한 선율의 도약과 넓은 음역의 사용은 이곡의 하나의 특징이기도 하다.

<악보23>제2악장 재현부의 종결구(마디 89-90)



<악보24>제2악장 재현부의 마지막(마디99-103)



3) 제3악장

제3악장은 매우 절제된 음형으로, 즉 음형법(音形法, figurenlehre)을 사용하여 악장 전체를 진행한다. 제3악장은 제1주제를 주축으로 16분 음표가 시종 일관 빠른 패시지로 잠시도 쉬지 않고 전개되는데 이러한 무궁동의 음악은 이 곡에서 열풍을 일으키듯 더할 나위 없이 아름답게 흐른다. 제3악장과 같이 빠른 악절이 쉬지 않고 계속 이어지는 운동성이 강조되는 음악은 제2기 양식의 큰 특징의 하나로 피아노 소나타에 있어 그 특징에의 첫발을 내딛는 것은 바로 이 3악장에서이다. d 단조로 3/8박자인 3악장은 발전부적인 성격을 지닌 코다가 있는 확대된 소나타 형식이다. 또한 빈번하게 출현하는 제1주제로 인하여 론도적인 성향이 가미된 소나타형식으로 본 연구자는 다음 표12와 같은 형식구조를 제시한다. 3악장의 보다 더 세부적인 형식 구분은 <표13>, <표14>, <표15> 그리고 <표16>을 통하여 정리하였다.

아래의 <표12>에서 보는 바와 같이 제3악장의 박자는 악장 내내 3/8박자로 변함이 없고 마디 수는 제시부가 94마디, 발전부가 119마디, 재현부가 107마디 그리고 코다가 76마디를 이루고 있다. 제시부에서는 d 단조의 제1주제와 a 단조의 제2주제가 나타나는데, 여기서 3악장의 제1주제와 제2주제는 리듬면에 있어서는 계속적인 16분음표를 공통적으로 사용함으로 ‘무궁동’ 흐름을 일관하고 있다.

<표12> 제 3악장의 형식 구조

구 조	제시부	발전부	재현부	코다
조 성	d-a	g-d	d	d
박 자	3/8			
마 디	1-94	95-214	215-322	323-399
전체마디수	1-399(399마디)			

<표13> 제3악장 제시부의 구조(제1마디-제94마디)

구 조	제1주제부		경과구	제2주제부		경과구	연결구
	제1주제	주제 확보		제2주제	주제 확보		
조 성	d		d-c	a		a	a
박 자	3/8						
마 디	1-15	15-35	35-42	43-51	51-78	79-90	91-94

<표14> 제3악장 발전부의 구조(제95마디-제214마디)

구 조	도 입	제1주제 요소의 출현	연쇄적인 모티브	연결구
조 성	g-d-c-A b	b b -d	d	d
박 자	3/8			
마 디	95-150	150-173	173-198	199-214

<표15> 제3약장 재현부의 구조(마디215-322)

구 조	제1주제부		경과구	제2주제부		경과구	연결구
	제1주제	제1주제 확보		제2주제	제2주제 확보		
조 성	d	d	f-c-g-d	d	d	d	d
박 자	3/8						
마 디	215-229	230-242	243-271	272-281	281-307	307-318	319-322

<표16> 제3약장 코다의 구조(제323마디-제399마디)

구 조	도 입	제1주제 요소의 출현	종 결 구
조 성	d		
박 자	3/8		
마 디	323-350	350-385	386-399

(1) 제3악장 제시부 제1주제의 특성과 그 사용

<악보25> 제3악장 제시부의 제1주제(마디1-마디8)

제1, 2악장의 제1주제에 비해 제3악장의 제1주제는 15마디로 좀 긴 듯한 인상을 준다. 위의 <악보25>는 제3악장 제시부 제1주제의 시작 부분이다. 제1주제는 d단조로 d단조의 딸림음인 a음을 시작으로 그 긴 여정에 돌입하는데 못 갖춘마디와 딸림음의 시작은 불안정한 듯 하나 아름답고 환상적인 분위기를 자아낸다. 하지만 여기에서는 폭풍을 연상시키는 듯한 격정도 표현되고 있다. 마디1-마디8은 제1주제의 첫 번째 악구로 <악보25>에서 동그라미로 표시한 음들에 주의를 기울이면 주된 선율선이 들리는데, 이 선율선은 D-E-F로 상행하는 움직임에 내포한다. 이 때 왼손 아르페지오는 <악보25>에서 역시 동그라미로 표시하고 있듯이 딸림음(A)를 지속적으로 유지하고 있다. 제1주제의 두 번째 악구와 세 번째 악구는 Bb-G-E-F-D-C-D와 같은 선율선을 반복하여 진행하는데 다음 <악보

26>에 동그라미로 표시 하였다. 16분음표의 계속되어지는 진행으로 이루어진 3악장에서는 무엇보다도 화성감이 주요시 된다. 이러한 제1주제 선율의 음형은 아래 <악보28>에서 예시 하였듯이 발전부의 마디150-마디158에서도 찾아 볼 수 있는데 여기서는 Bb 단조로 나타난다. 재현부에서의 제1주제는 d단조로 제시부와 같은 음형으로 진행 하지만 마디 31에서는 N6를 제시부의 마디10보다 좀 더 강조적인 느낌을 주어 일시적으로 곡의 분위기가 바뀌는 듯하다.

<악보26> 제3악장, 제시부 (마디9-17)

<악보27> 제3악장, 제시부의 마디1-23까지의 선율 및 화성진행

<악보28> 제3악장, 발전부(마디150-158)

<악보29> 제3악장, 재현부(마디231-235)

코다가 시작되는 마디 350에 가서는 <악보30>에 예시되었듯이 갑자기 *ff*가 나타나며 제시부의 제1주제가 극도의 긴장상태로 재현되는데, 이러한 제1주제 위에 딸림음 A가 *sf*로 연이어 일곱 번이나 강조되면서 코다의 절정을 이룬다.

<악보30> 제3악장, 재현부(마디350-357)

(2) 연결구의 특성과 그 사용

제3악장은 연결구 사용에 있어 세 개의 연결구가 모두 비슷한 형태를 취하는데 아래 <악보31>은 이 세 번의 연결구를 비교한 것으로 이들 연결구의 공통점을 살펴보면 시작은 7화음을 사용하고 그 후에는 오른손이 단선율로 가볍게 진행하는 것을 볼 수 있다. <악보31-a>는 제시부와 발전부의 연결구이고, <악보31-b>는 발전부와 재현부의 연결구이다. 그리고 <악보31-c>는 재현부와 코다의 연결구이다.

<악보31-a> 제3악장, 제시부(마디91-94)

<악보31-b> 제3악장, 발전부(마디199-214)

<악보31-c> 제3악장, 재현부(마디319-322)

(3) 제3악장 제2주제의 특성과 그 사용

제3악장 제시부의 제2주제는 마디43-마디51이다. 여덟 마디의 악구로 구성된 제2주제는 제시부 제1주제의 딸림조인 a단조의 제1전위 형태로 시작하고 있다. 오른손 상성부는 <악보32>에서 보듯이 f-e로 이루어진 짧은 음형이 여섯 번이나 연이어 반복되는데 이러한 진행은 3/8박자인 곡에서 2박자의 느낌을 주는 헤미올라의 리듬을 나타낸다. 두 번째 악구인 마디51부터는 제시부의 제2주제인 마디43-마디51의 변주형태로, 마디43-마디51은 장식음을 주제선율에 사용한데 비해 마디51-마디67은 옥타브를 이용한 트레몰로 형태를 취하여 리듬을 세분화 시키고 그로인해 분위기를 한층 고조시킨다.

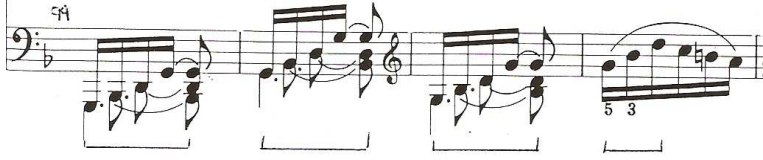
<악보32> 제3악장, 제시부의 제2주제(마디 43-54)

(4) 발전부의 특성과 그 사용

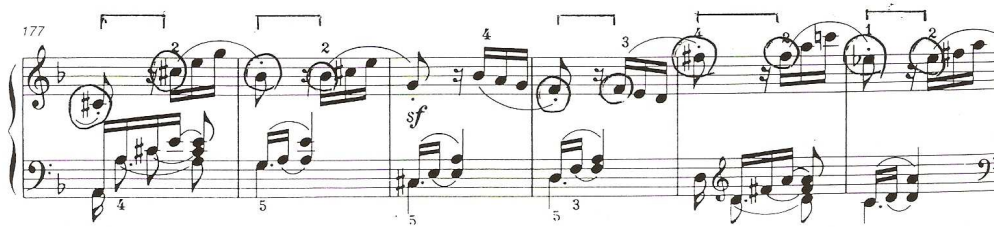
제3악장에 있어 발전부는 119마디에 걸쳐 진행되는데 제시부나 재현부보다 그 길이가 길다. 제1주제의 음형들을 시종일관 그대로 사용하지만 그 전개방식을 조금씩 달리하며 발전시킨다. <악보33>에서와 같이 표시하였듯이 마디130-마디134의 왼손 진행을 보자면 16분음표의 음형의 시작음들이 B \flat -b \flat -d \flat -b' \flat 으로 상행하며 마디134-마디138의 오른손을 예서는 16분 음표 음형의 시작음들이 f''-d''-b'-g'로 하행하고 있다. <악보34>는 왼손에서 아르페지오를 사용하여 네 마디동안 네 옥타브를 상행하여 화려하게 진행된다. 또한 <악보35>에서 표시한 음형을 살펴보면 선행하는 음형의 끝 음을 받아 뒤 따르는 음형이 시작하는 특징을 갖고 있다.

<악보33> 제3악장 발전부(마디129-140)

<악보34> 제3악장 발전부(마디99-102)



<악보35> 제3악장 발전부(마디177-182)



(5) 코다의 특성과 그 사용

발전부적인 요소가 가미된 코다는 마디323부터 시작한다. 코다는 총 76 마디로 발전부에서 나왔던 음형들이 주를 이루며 나타나고 제시부의 제1주제의 음형들도 확장되어 나타난다. 마디350에서 가서는 앞에서 살펴보았듯이 <악보30> 갑자기 출현한 *ff*나 단선율 A음 위의 *sf*는 코다의 절정을 이루며, 마디382의 <악보36> 두 마디에 걸친 하행하는 반음계적인 선율은 그 흐름을 진정시키고 이러한 분위기는 마디385부터 12마디를 통해 여리게 지속하게 된다. 마디398에 가서야 비로소 V→I의 종지적인 화성을 띄며 I의 아르페지오로 조용히 마무리 된다.<악보38>

<악보38> 제3악장 발전부의 마무리(마디380-399)

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 380, 386, and 393 are indicated at the start of their respective systems. The first system (measures 380-385) begins with a *ff* dynamic and includes complex fingering patterns such as triplets and sixteenth-note runs. The second system (measures 386-392) features a *p* dynamic and continues with intricate fingering. The third system (measures 393-399) starts with a *cresc.* marking, followed by a *p* dynamic, and ends with a final cadence in measure 399. A small 'i' is written to the left of the third system.

Ⅲ. 결 론

베토벤은 고전파를 대표하는 작곡가로서 1795년부터 1822년까지 피아노 소나타를 32곡 작곡하였다. 본 논문은 베토벤의 중기 피아노 소나타 가운데 대표적 작품이라 할 만한 <피아노 소나타 Op.31, No.2>에 대한 연구이다. 1802년 베토벤은 거의 청각을 상실하고 복통과 설사로 자살까지 시도했던 고통스러웠던 시기로 이때에 그는 피아노 소나타 Op.31의 세 작품을 작곡하였다. 그 중 「폭풍」이라는 표제를 가진 <피아노 소나타 Op.31, No.2>는 베토벤의 특징들을 잘 나타내주는 곡 중 하나이다.

베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.2> 제1악장의 제1주제는 여섯 마디로 이루어져 있고 이 주제는 라르고-알레그로-아다지오로 세 번에 걸쳐 빠르기의 변화를 갖는다. 그 중 라르고의 아르페지오음형은 경과구 선율에 중요한 모티브를 제공하고 있으며, 알레그로는 제2주제를 이루는 중요한 요소가 된다. 리만은 제1악장의 마디1-마디20을 서주로 보고, 마디21-마디37을 제1주제로 보았는데 본 연구자는 리만의 의견을 따르지 않고 제시부 마디1-마디20을 제1주제부로, 마디21-마디37을 경과구로 보았다. 그 이유는 리만이 주장했던 제1주제(마디21-마디37)는 d단조가 확립되는 재현부에서 그 모습을 찾아 볼 수가 없기 때문이다. 제2악장은 발전부가 생략된 소나타 형식으로 제시부의 제1주제가 재현부에서 변주되면서 나타난다. 제3악장은 악장 전체를 통해 16분음표가 빠른 패시지로 시중일관 몰아치듯 흐른다. 절약된 소재의 사용으로 단순 한듯 하지만 곡 전체의 화려함과 아름다움은 더할 나위 없으며 론도적인 요소가 있어 제1주제의 선율이 빈번하게 출현하는 것 또한 특징이다. 또한 코다는 발전부적인 요소가 있어 제2의 발전부와도 같은 느낌을 준다.

이상과 같이 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.2>는 템포에 변화가 빈번하고 음정의 도약이 심하며 넓은 음역을 사용하였다. 악장구성에 있어서도 주제를 뚜렷하게 나타내었으며 악장들 사이에 주제나 리듬 패턴을 유사하게 했다. 또한 베토벤 말기 소나타의 특징이자 낭만주의의 특징이기도 한 레시타티브가 이미 출현하고 있다. 이러한 특성을 갖는 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.2>는 중기 작품으로 고전주의 양식을 바탕으로 두고 새로운 형식 등을 시도함으로써 낭만주의를 예고하는 중요한 역할을 한다.

부 록

셰익스피어의 「폭풍」 21)

때 : 1611년경

출처 : 셰익스피어는 1610년에 출판된, 버뮤다에서 난파당한 죠지 소머즈 경의 이야기로부터 힌트를 얻었노라고 했지만 특별한 근거가 있는 것은 아니다.

바다 한가운데 있는 어느 한 섬에 프로스페로라는 이름을 가진 한 노인이 아름답기 그지없는 그의 딸 미란다와 단둘이 살고 있었다. 그녀는 너무 어렸을 때 이 섬에 왔기 때문에 아버지 외의 다른 사람의 얼굴이라곤 본 기억이 없었다.

그들은 바위틈에 난 동굴이나 혹은 오두막집에서 살았다. 그들의 거처는 여러 개의 방으로 나뉘어 있었다. 그 중의 하나는 프로스페로가 서재라고 부르는 방으로서 거기엔 주로 당시 배운 사람들이 꽤 좋아했던 학과의 하나인 마술에 관한 책들이 가득 쟁여져 있었다. 그는 이런 술법에 관한 지식이 그에게 정말 유익하다는 것을 알게 되었다. 우연한 기회에 이 섬에 던져진 프로스페로는 그가 도착하기 전에 이미 죽어 없어진 시코렉스라 불리는 마녀가 그녀의 심술궂은 명령을 이행하지 않았다고 해서 마음씨 고운 많은 요정들을 큰 나무들의 몸통 속에 감금해 놓은 것을 이 술법의 덕으로 풀 수 있었던 것이다. 압전한 요정들은 프로스페로의 뜻을 잘 따르는 부하가 되었다. 에어리엘은 이들 가운데 우두머리였다. 옛날의 적이었던 시코렉스의 아들인 까닭으로 원한의 빛이 있는 캘리반이라 불리는 못생긴 괴물을 골탕 먹이는 것을 아주 재미있어하는 일을 빼곤, 이 생기발랄한 꼬마 요정 에어리엘은 천성적으로 악의가 없었다. 이 캘리반을 프로스페로는 숲속에서 찾아냈는데 그것은 꼬리 없는 원숭이만큼도 사람을 닮지 않은 이상한 꼴불견이었다. 그는 캘리반을 그의 오두막으로 데리고 와서 함께 살면서 그에게 말을 가르쳤다. 프로스페로는 무척 친절했으나 어머니 시코렉스로부터 나쁜 심성을 물려받은 캘리반은 어떤 착한 일, 유익한 일도 배우려고 하지를 않았다. 그래서 종처럼 나무를 해오게 하거

21) 이 글은 셰익스피어의 희곡 「폭풍」을 Charlse Lem과 Mary Lem이 공동으로 각색한 것이다. Charlse Lem and Mary Lem, 정현기 역, 「셰익스피어의 이야기들」 (서울: 고려원, 1984), 42-55.

나 가장 힘든 일을 하는데 부러먹는 수밖에 없었다. 에어리엘은 그에게 강제로 이런 봉사들을 하게 했다. 캘리반이 게으름을 피우거나 일을 소홀히 할 때마다 에어리엘은(그는 프로스페로 외에는 아무의 눈에도 띄지 않는다) 짓궂게 꼬집었고 때로는 그를 진창 속에 처박곤 했으며, 또한 꼬리 없는 원숭이 같은 모양을 하고 그에게 짓어 대기도 했다. 때로는 재빨리 모습을 바꾸어 고슴도치가 되어 캘리반이 가는 길 위에 누워 있곤 했는데 캘리반은 고슴도치의 뾰족한 가시에 맨발을 찔릴까봐 무척 겁을 내었다. 그와 같은 여러 가지 성가신 속임수로, 에어리엘은 프로스페로가 시킨 일을 캘리반이 게을리 할 적마다 수시로 그를 괴롭혔다.

프로스페로는 그의 뜻에 절대 복종하는 이 힘센 요정들을 부리고 있었기 때문에 요정들에게 명령해서 바람을 일으키거나 거센 파도를 일으키는 일 같은 것도 해낼 수 있었다. 그의 명령에 의해서 요정들은 난폭한 폭풍을 일으켰다. 바다 한복판에는 집어삼킬 듯이 무시무시하고 난폭한 파도와 싸우면서 우왕좌왕하는, 그들과 같은 사람들로 가득 찬 아주 크고 훌륭한 배 한 척이 있었는데 프로스페로는 딸에게 그것을 보여 주고 있었다. 「오, 아버님!」 그녀가 말했다. 「만일 아버님의 술법으로 저 무서운 폭풍을 일으키셨다면, 저들의 슬픔과 고통에 자비를 베푸세요. 보세요! 배가 곧 산산조각이 날 거예요. 불쌍한 사람들! 그들은 모두 죽고 말 거예요. 만일 내게 힘이 있었다면 저 훌륭한 배가 부서져서 귀중한 생명들을 바다에 빠뜨리기보다는 차라리 바닷물을 바닥까지 말려 버렸을 거예요.」 「너무 열려하지 말아라, 미란다야.」 프로스페로가 말했다. 「아무런 해로운 일도 일어나지 않았다. 내가 이미 명령해 뒀기 때문에 저 배에 있는 어떤 사람도 상처를 입지는 않아. 내가 이렇게 한 것은 바로 너를 위해서란다. 사랑하는 딸아! 너는 그저 내가 네 아비라는 것과 이 초라한 동굴 속에 살고 있다는 것 외엔 네가 누군지도 어디로부터 왔는지도 모르지? 너는 이 아비에 관해서 아무것도 아는 것이 없지? 이 오두막집으로 있기 전에 한때를 너는 기억할 수 있겠느냐? 아마 할 수 없을 거다. 그때 너는 세 살도 채 못 되었었으니까.」 「확실히 기억할 수 있어요, 아버님.」 미란다가 대답했다. 「뭐라구?」 프로스페로는 물었다. 「다른 집. 다른 사람들이 생각난 단 말이냐? 아가야. 기억할 수 있는 걸 내게 말해보렴!」 미란다는 말했다. 「제겐 그것이 꿈의 회상처럼 느껴져요. 하지만 한때는 저는 저를 보살피는 너댓 명의 부

인들 속에 둘러싸여 있었던 적이 있죠?» 프로스페로는 대답했다. 「그래, 그보다 더 많았지. 그런데 어떻게 그런 기억이 네 마음속에 남아 있었지? 네가 여기를 어떻게 오게 되었는지도 기억이 나느냐? 「아니요, 아버님.」 미란다는 말했다. 「더 이상은 떠오르는 게 없어요.」 「미란다야, 12년 전에 말이다.」 프로스페로가 말을 이었다. 「나는 밀라노의 영주였단다. 그리고 너는 내 뒤를 이을 하나뿐이 공주였지. 내게는 안토니오라고 부르는 동생이 있었는데 나는 그가 하는 일은 무엇이든 믿고 있었단다. 나 자신을 은거하면서 학문을 연구하기를 좋아한 까닭에, 정치에 관한 일들은 보통 내 고약한 아우, 그러니까 네 숙부에게 맡기곤 하지 않았겠니. 결국은 그 못된 짓이 다 증명됐지만 말이다. 세상 모든 일에 대해 시들하게 생각하고 있던 나는 책들 속에 묻혀서 내 마음이 시키는 더 좋은 일을 하는 데 온 시간을 바치고 있었단다. 권력을 손에 쥐게 된 안토니오는 그 자신이 정말 영주나 된 것처럼 생각하기 시작했던 거란다. 내가 나의 일속에만 묻혀 있었던 게 결국 그에게 기회를 주게 된 것인데, 그것이 그만 그의 나쁜 마음속에 내 영주 자리를 빼앗겠다는 교만한 야심의 눈을 뜨게 했더구나. 그리하여 그는 나의 적이었던 강력한 군주인 나폴리 왕의 힘을 빌어서 목적을 실현하게 된 거란다.」

「그때 그들은 왜 우리를 죽이지 않았을까요?» 미란다가 물었다. 「애야.」 아버지가 말했다. 「나의 백성들이 나를 진정으로 따르고 사랑했기 때문에 그들은 감히 그렇게 할 수가 없었단다. 안토니오는 우리를 배에 태운 채 바다 한복판으로 몇 마일 나가서 도르래며 돛이며 돛대조차 없는 조각배에다 강제로 바꿔 태우고는 돌아가고 말았단다. 거기다 우리를 떼어 놓으면 그는 우리가 죽을 것으로 생각했겠지. 그러나 나의 충직한 신하인 곤잘로는 나를 사랑했단다. 그는 보트에다 남 몰래 물이며 음식, 거기다가 내가 영주 자리보다 더 중히 여겼던 몇 가지 책들까지 미리 실어놓았더구나.」

「오, 아버님!」 미란다가 말했다. 「그때 저는 얼마나 아버님을 귀찮게 했을까요!」 「아니다, 사랑하는 아가야.」 프로스페로는 말했다. 「너야말로 나를 살도록 해준 귀여운 천사였단다. 너의 천진난만한 웃음은 나로 하여금 불행과 맞서 싸울 수 있도록 새로운 용기를 주었지. 우리의 양식이 다 떨어질 때쯤 해서 우리는 이 황량한 섬에 닿게 되었고 그때 이래로 나의 유일한 기쁨은 너를 훌륭하게 가르치는 것이었단다. 미란다야, 너의 교육은 큰 성과가 있었

지.]」

「하느님 고맙습니다. 그리고 사랑하는 아버님。」 미란다가 말했다. 「이제 제게 기도하게 해주세요, 네? 폭풍을 일으키게 된 이유는 뭔가요?」 「곧 알게 될 거다.」 아버지는 대답했다. 「이 폭풍을 이용해서 나는 나폴리 왕과 흉악한 내 동생을 이 섬의 해안으로 끌어 오려고 한단다.」

말을 마치고 나서 프로스페로는 그의 마술 지팡이로 딸을 가볍게 건드렸다. 그러자 그녀는 곧 잠 속으로 빠져들었다. 바로 그때 요정 에어리엘이 폭풍과 배에 탔던 사람들을 어떻게 처리했는지에 대해 말하려고 그의 앞에 나타났기 때문이다. 물론 미란다에게는 요정들이 보이지 않았지만 프로스페로는 그가 허공을 향해서(그녀에게겐 적어도 그렇게 보일 것이다) 말하는 것을 들을 기회를 주지 않았다.

「자, 나의 용감한 정령아.」 프로스페로가 에어리엘에게 말했다. 「어떻게 너의 일을 실행했는가?」 에어리엘은 폭풍으로 인해 공포에 떨던 뱃사람들의 모습을 생생하게 들려주었다. 왕의 아들인 퍼디넨드가 제일 먼저 바다에 뛰어 들고 왕은 사랑하는 아들이 물살에 휩쓸려 잠겨 들어 버렸음을 직접 보았다고 생각하고 있는 경위를 자세하게 들려주었다. 「하지만 그는 안전합니다.」 에어리엘이 말했다. 「섬 한 귀퉁이에 두 팔로 무릎을 끼고 앉아 그가 익사했다고 믿고 있는 부왕을 잃은 것을 슬퍼하고 있습니다. 왕자의 옷들이 바닷물에 흠뻑 젖어 좀 애송이처럼 보이긴 하지만, 머리카락 한 올도 다친 데는 없습니다.」 「아주 잘했다, 에어리엘.」 프로스페로가 말했다. 「그를 이리로 데리고 오너라. 그 젊은 왕자를 내 딸이 봐야 한다. 왕과 내 아우는 어디 있느냐?」

「그들은 그대로 내버려 뒀습니다.」 에어리엘이 대답했다. 「그들은 왕자가 물에 빠져 죽은 것을 보았다고 믿고 있어서 다시 찾아 낼 희망이란 전혀 없다고 생각하면서도 여전히 퍼디넨드 왕자를 찾고 있는 중입니다. 뱃사람들도 저마다 자기 혼자만 천신만고로 살아남은 줄로 생각하고 있지만 사실은 한 사람도 물에 빠져 죽은 사람은 없습니다. 게다가 그들 눈에는 안 띄지만 배도 포구에다 안전하게 대어 놓았지요.」

「에어리엘아!」 프로스페로가 말했다. 「너는 충실하게 임무를 수행했구나. 하지만 아직도 할 일이 남아 있다.」 「더 할 일이라뇨?」 에어리엘이 말했다. 「제가 다시 일깨워 드릴까요, 주인님? 저를 자유롭게 풀어 놓아 주신다고 분

명히 약속하셨습니다. 저는 맹세코 기억합니다. 저는 주인님께 봉사를 해드렸고 거기다 거짓말을 한 적도 실수를 저지른 적도 없습니다. 일을 보아 드리며 불평이나 군소리 한 마디 한 적도 물론 없읍죠.」 「뭣이 어떻고 어떻다고!」 프로스페로가 말했다. 「너는 내가 어떤 고통으로부터 너를 풀어 주었는지를 벌써 잊은 모양이구나. 너는 증오로 등이 꼬부라져 버린 마녀 시코렉스의 주문으로 나무둥치 속에 갇힌 채 몇 년을 보내야 했던 고통을 잊었느냐? 그녀는 어디서 태어났었지? 말해 보렴, 말해 보라니까.」 「알지예에서입니다, 주인님.」 에어리엘이 말했다. 「오, 그래?」 프로스페로가 말했다. 「네가 어떻게 하고 있었는지를 내가 하나하나 이야기 해줘야겠구나. 마녀 시코렉스는 그녀가 아주 끔찍한 마법을 쓰고 있다는 소문이 사람들의 귀에 들어가 알지예로부터 추방을 당하게 된 거란다. 뱀사람들이 마녀를 여기에 떨어뜨린 거야. 그런데 너는 그녀의 사악한 명령들을 수행하기에는 너무 마음이 약한 요정이었기 때문에, 그녀가 너를 나무속에다 가두어 버린 것이다. 그때 내가 너의 울부짖는 소리를 들었던 것이지. 그 고통이 기억나느냐? 내가 그곳으로부터 너를 풀어 준 것이.」 「용서해 주십시오. 존경하는 주인님.」 배은망덕을 부끄러워하면서 에어리엘이 말했다. 「저는 주인님의 어떤 명령에든지 복종하겠습니다.」 「아무렴.」 프로스페로가 말했다. 「그러면, 내가 곧 너를 자유롭게 해주겠다.」 그리고 나서 그는 그가 해야 할 일에 대해 명령을 내렸다. 에어리엘은 날아갔다. 우선 두고 온 퍼디넨드 왕자에게로 가서 아직도 우울한 모습으로 풀밭에 앉아 있는 그를 찾아내었다.

「오, 젊은 신사 양반.」 에어리엘은 그를 보자 말했다. 「이제 곧 자리를 옮겨드리지요. 당신은 미란다 아가씨에게 당신의 아름다운 모습을 보여 드리도록 초대된 것입니다. 자, 오시지요, 나를 따라오세요.」 그리고 에어리엘은 노래를 부르기 시작했다.

그대의 아버지는 다섯 길 바닷물 속에 누워 있다네.
 그의 뼈는 산호로 변하고,
 그의 눈들은 진주가 되었네.
 시들어 사라진 것은 아무것도 없지만
 고통은 바다로 변하여 신기하고도 풍부한 무엇이 된다네.

바다의 님프들은 시시로 조종을 올린다.

들어라!

이제 나는 저 소리들을 듣노라, - 덩 동 덩.

잃었던 아버지에 대한 이 이상한 소식은 이때까지 녀 없이 얼빠져 있던 왕자를 곧바로 일어나게 했다. 그는 에어리엘의 목소리에 홀린 채 따라가다가 드디어 한 커다란 나무 그늘 아래 프로스페로와 미란다가 앉아 있는 곳까지 따라오게 되었다. 이제까지 미란다는 그의 아버지 외의 남자라곤 본 적이 없었다.

「미란다야,」 프로스페로가 말했다. 「저쪽에 네가 보고 있는 것이 무엇인지 내게 말해 보렴.」 「오, 아버님.」 이상하게 놀란 모습으로 미란다는 말했다. 「저건 틀림없이 요정이군요. 하나님! 정말 훌륭한 모습이네요! 정말이에요. 저건 아름다운 생명이예요. 요정이 아닌가요?」 「아니다, 애야.」 그녀의 아버지가 말했다. 「저것은 음식을 먹기도 하고 잠도 자며 우리가 지닌 것과 똑같은 감각을 가지고 있단다. 네가 보고 있는 이 젊은이는 배 안에 타고 있던 사람이란다. 슬픔 때문에 모습이 좀 변해 있긴 하지만 아마도 넌 그를 멧쟁이라고 부르게 될 거다. 그는 그의 동행들을 잃어서 지금 그들을 찾아 헤매고 있는 중이란다.」

모든 남자들이란 모두 그의 아버지와 같이 근엄하고 늙은 얼굴에다 잿빛 수염을 가지고 있는 것으로만 생각하고 있던 미란다는 이 아름다운 젊은 왕자의 모습을 보고는 뿔 듯이 기뻐했다. 한편 좀 전에 그가 들었던 이상한 음성으로 하여금 이 황량한 장소에서는 놀랄 일 외에는 아무것도 기대할 것이 없다고 생각하고 있던 퍼디넨드 왕자는 아름다운 아가씨를 보고는 그가 지금 마술의 섬에 와 있으며 그리고 미란다는 이곳의 여신이라고 생각했다. 그는 그녀에게 자신의 생각이 옳으냐고 물었다. 그녀는 머뭇거리면서 자기는 여신이 아닌 그저 한 여자라고 대답했다. 그리고 그녀는 그에게 자초지종을 자세히 이야기하려고 했다. 그때 프로스페로가 그녀의 말을 가로막았다. 그는 그들이 서로 감탄하고 있는 것을 보고는 매우 기뻐했다. 그는 그들이 우리가 흔히 말하듯 첫눈에 사랑에 빠진 것을 뚜렷하게 알 수 있었기 때문이다. 그러나 퍼디넨드의 지조를 시험해 보기 위해서 그는 그들의 방식대로 어떤 곤란을 주기로 결심했다. 그래서 우선 그는 왕자에게 근엄한 모습으로 제안했다. 그에게 말하기를

그는 자기가 주인이었던 이 섬을 빼앗기 위하여 이 섬에 온 스파이가 아니냐고 소리 질렀다. 「나를 따라오라.」 그는 말했다. 「나는 네가 꿈쩍 못하도록 너의 목과 발을 묶겠다. 바닷물과 조개, 풀뿌리와 도토리 껍질들을 너의 음식으로 주겠다.」

「아니오.」 퍼디넨드가 말했다. 「누가 더 센지 판가름이 날 때까지는 그러한 대립에 대해서 나는 싸우겠소.」 그러면서 그는 칼을 뽑았다. 그러나 프로스페로가 그의 마술 지팡이를 휘둘러서 왕자가 서있던 자리에다 그를 묶어 놓았다. 왕자는 더 이상 움직일 수 없었다.

미란다는 그의 아버지에게 매달려서 말했다. 「어째서 아버님은 것처럼 거치신가요? 자비를 베푸세요. 네? 제가 보증인이 되겠어요. 이 사람은 제가 만난 두 번째 사람이예요. 그는 진실한 사람 같아요.」 「조용히 해라.」 아버지가 말했다. 「뭐라구? 한 마디만 더 하면 너를 쫓아내겠다. 아가! 사기꾼을 위해서 변호를 하겠다니! 너는 이제껏 사람이라고는 단지 그와 껄리반 밖에 보지 못했기 때문에 저렇게 멋있는 사내는 다시없는 것으로 생각하고 있는 것이다. 이 바보 아가씨야. 내가 말해 주마. 그가 껄리반보다 나은 것만큼 그보다 훨씬 훌륭한 사람을 내가 소개해 주마.」 그가 이렇게 말하는 것은 마음을 떠보기 위한 것이었다.

그러자 그녀는 대답했다. 「제 감정은 지금 가장 솔직한걸요. 저는 더 좋은 사람을 만나고 싶지 않아요.」

「이리 오라, 젊은이.」 프로스페로가 왕자에게 말했다. 「너는 내 말을 따르지 않을 수 없다.」

「정말 힘이 없습니다.」 퍼디넨드가 대답했다. 그는 마술에 의해서 그가 저항할 수 있는 모든 힘을 빼앗겨 버린 것을 깨닫지 못한 채 너무나 이상하게도 프로스페로를 저절로 따라가고 있는 자신을 발견하고 놀라워했다. 그는 프로스페로를 따라 동굴로 가면서 그가 볼 수 있는 한 끝까지 미란다 쪽을 뒤돌아보면서 말했다.

「내 영혼은 마치 꿈속에 있는 것처럼 모두 묶여 버렸구나. 하지만 이 감옥에서 하루에 단 한 번씩만이라도 이 아름다운 아가씨를 볼 수만 있다면 지금 느끼는 이런 무력감이며 이 사람의 협박도 별 것이 아닐 것 같구나.」

프로스페로는 퍼디넨드를 그리 오래 가두어 두지는 않았다. 그는 곧 그의

죄수를 불러내서는 그에게 힘든 일을 시켰다. 그리고는 그것을 딸이 알도록 배려한 뒤 서재로 가는 척하면서 은밀하게 그들 둘을 지켜보고 있었다.

프로스페로는 퍼디넌드에게 숲으로부터 무거운 통나무를 갖다 쌓으라고 명령했다. 왕의 아들들이란 이런 육체적인 노동을 그리 해본 적이 없기 때문에 미란다는 곧 자신의 사랑하는 사람이 피곤에 지쳐서 거의 죽어 가고 있다는 것을 알았다. 「어머나 어찌지?」 그녀가 말했다. 「그처럼 힘들게 일하지 마세요. 아버님은 서재에 계시니 세 시간 동안은 별 일 없어요. 제발 좀 쉬도록 하세요.」 「오, 사랑스러운 아가씨.」 퍼디넌드가 말했다. 「그렇게 할 수는 없답니다. 나는 쉬기 전에 이일을 다 끝내야 돼요.」 「만약 당신이 앓아 쓰다면,」 미란다가 말했다. 「그동안 제가 당신이 나르던 통나무를 나르겠어요.」 그러나 퍼디넌드는 이 말을 따르려 하지 않았다. 사실 미란다가 일을 돕기는커녕 오히려 방해가 되기 시작했다. 그들이 긴 이야기를 시작했기 때문에 통나무 나르는 일은 더욱 늦어지고 있었으니 말이다.

이 일을 단지 그의 사랑을 시험하기 위해 퍼디넌드에게 시켰던 프로스페로는 실은 딸이 생각한 것처럼 책들 속에 묻혀 있었던 게 아니라 보이지 않게 그들 옆에 서서 그들의 주고받는 이야기를 엿듣고 있었다.

퍼디넌드가 그녀의 이름을 묻자 그녀는 그런 것에 대답하는 일은 아버님의 엄격한 당부를 거스르는 일이라고 말하면서도 자기 이름을 대었다. 프로스페로는 난생처음인 딸의 이 거역에 대해서 단지 웃을 뿐이었다. 그는 마술로써 딸로 하여금 것처럼 갑작스런 사랑에 빠지도록 했기 때문에 자신의 명령을 거역할 정도로 그녀가 사랑에 빠진 것에 대하여 나무라지 않았다. 그는 지금까지 보아 온 모든 여성들 가운데서 그녀를 가장 사랑한다고 고백하는 퍼디넌드의 긴 이야기를 아주 즐겁게 듣고 있었다.

이 세상의 모든 여자들 가운데서 그녀가 가장 아름답다는 왕자의 찬사에 그녀가 대답했다. 「저는 어떤 다른 사람들의 얼굴도 떠올릴 수가 없어요. 그리고 사랑하는 아버님과 저의 훌륭한 친구이신 당신 말고는 저는 이제까지 어떤 남자도 본 적이 없답니다. 다른 사람들의 얼굴이 어떤 모습일지 저는 통 알

수가 없어요. 하지만 저를 믿어 주세요. 네! 당신 이외의 이 세상 어떤 다른 친구도 저는 원치 않을 거예요. 당신 이외에 제가 좋아할 수 있는 어떤 모습도 상상으로 그려 낼 수가 없어요. 제가 너무 맘 놓고 당신에게 말한 것 같아 두렵군요. 그리고 보니 아버님의 가르침을 제가 잊었나 봐요. 이 말에 프로스페로는 미소를 짓고, 그리고는 <이제 확실하게 내가 바라던 대로 일이 돼 가는구나, 내 딸이 이젠 나폴리 왕국의 왕비가 되는구나>하고 말하려는 듯이 머리를 끄덕거렸다. 그 때 퍼디넌드는, 이제까지와는 아주 다른 아름답고 긴 말로써 (왜냐하면 젊은 왕자들이란 궁정용어로 말하기 때문에) 청순한 미란다에게, 그는 나폴리 왕국을 물려받을 왕자이고 그녀는 그의 왕비가 될 것이라고 이야기했다. 「아아, 제발,」 그녀가 말했다. 「이렇게 기쁜 데도 울다니, 저는 바보인가 봐요. 저의 꾸밈없는 성스런 순결로 대답하겠어요. 당신이 저와 결혼해 주신다면 기꺼이 저는 당신의 아내가 되겠어요.」 퍼디넌드가 감사의 말을 하려고 하자 프로스페로가 그들 앞에 모습을 드러내면서 말을 막았다. 「겁내지 마라, 내 아이들아!」 그가 말했다. 「나는 이미 다 들었단다. 네가 말한 모든 것에 대해 나는 승낙한다. 퍼디넌드, 내가 너에게 심한 일을 하게 한 그 보상으로 내 딸을 너에게 주마. 모든 고통들은 단지 네 사랑을 시험하기 위한 시련들이었을 뿐이다. 그런데 너는 그 시험을 훌륭하게 견뎌 내었다. 너는 네 진정한 사랑의 값진 대가를 얻게 된 것이다. 내 딸을 네 아내로 삼도록 하라. 그리고 그녀를 칭찬하기에는 이 세상의 어떤 말로도 부족하다는 나의 사랑을 웃지는 말아다오.」 그리고 나서 그는 지금 그를 필요로 하는 어떤 할 일이 있다고 말하면서 자신이 되돌아올 때까지 함께 앉아서 이야기 나누라고 말했다. 미란다는 전혀 거역할 뜻이 없는 것 같았다.

프로스페로는 그들을 그대로 놔둔 채 요정 에어리엘을 불렀다. 마침 그는 그가 이때까지 프로스페로의 동생과 나폴리 왕에게 했던 일들에 대하여 자세하게 이야기하려고 안달이 나 있던 참이어서 부르자마자 재빨리 나타났다. 에

에어리엘은 그가 그들에게 보여주고 들려준 괴상한 일들로 해서 그들이 이제는 무서움으로 거의 얼이 빠져 있다고 말했다. 그들이 길을 찾아 헤매느라 지쳐서 기진 맥진한데다, 먹을 게 없어 굶주려 있었을 때 그는 갑자기 그들 앞에 다 먹음직스런 진수성찬을 차려 놓았다. 그리고 나서 그들이 그것을 먹으려고 할 바로 그때 그는, 날개를 달고 어떤 음식이든 탐욕스럽게 먹어 치우는 하피(폴리·히랍 신화에 나오는 괴물로서 얼굴과 몸통은 여자이고 새의 날개와 발톱을 가진 탐욕스런 괴물임)의 모습으로 그들 앞에 나타났다. 진수성찬은 순식간에 없어져 버렸다. 그런데다가 그들을 더욱 놀라게 한 것은 이 하피 모양의 괴물이 그들에게 프로스페로를 그의 영지로부터 내쫓았으며 또한 그와 그의 어린 딸을 바다에 빠져 죽도록 내버렸음을 말하여 일깨웠던 점이다. 그들이 시달림을 받으며 겪는 이 고통들은 모두 그 때문이라고 그는 말해 줬다는 것이다.

나폴리의 왕과 함께 잘못을 저질렀던 동생 안토니오는 그들이 프로스페로에게 했던 일들이 올바르지 못한 일이었다고 후회하고 있었다. 에어리엘은 그의 주인에게 그들의 참회가 진정이었다고 말했다. 그리고 그가 비록 요정이긴 하지만 그들을 동정하지 않을 수 없었노라고 말했다.

「에어리엘아, 그렇다면 그들을 이리로 데려오너라.」 프로스페로가 말했다. 「만약 일개 요정에 지나지 않는 네가 그들의 슬픔을 느꼈다면 그들과 같은 하나의 인간인 내가 어찌 그들을 불쌍히 여기지 않겠느냐? 그들을 데려오너라. 빨리, 귀여운 에어리엘아!」

에어리엘은 곧 왕과 안토니오 그리고 그를 따르고 있었던 그들의 시종들 가운데서 곤잘로 노인을 데리고 되돌아왔다. 에어리엘은 그의 주인이 있는 곳까지 그들을 데리고 오기 위해서 공중에서 열광적인 음악을 연주했다. 그들은 이 이상한 음악 소리를 따라왔던 것이다.

곤잘로는 그의 사악한 동생이 그를 쫓아냈을 때 프로스페로를 위해서 남 몰래 것처럼 친절하게도 미리 책들과 음식을 준비해 주었던 바로 그 사람이었다. 지금 그는 프로스페로가 바다 한복판의 텅개도 없는 보트 안에서 죽었으리라고 생각하고 있었다.

비탄과 공포로 인해서 감각이 희미해졌기 때문에 그들은 프로스페로를 알아보지도 못했다. 프로스페로는 맨 먼저 생명의 은인인 선량한 옛 신하 곤잘로

에게 자기가 누구인지를 밝혔다. 그제서야 그의 동생과 왕은 그가 바로 그들이 해쳤던 프로스페로라는 것을 알았다. 안토니오는 눈물을 흘리면서 슬픔과 진정한 회한이 담긴 슬픈 말들로써 용서를 빌었다. 그리고 나폴리의 왕도 형을 제거하려는 안토니오를 도와주었던 일에 대해서 진실로 양심의 가책을 느낀다고 말했다. 프로스페로는 그들을 용서했다. 그리고 그들이 그의 옛 영토와 지위를 되돌려 주겠다고 약속하는 자리에서 그는 나폴리의 왕을 향해서 말했다. 「저에게도 또한 폐하께 드릴 선물이 있습니다.」 그러면서 한쪽 문을 열고 그의 아들 퍼디넌드가 미란다와 같이 장기를 두고 있는 모습을 보여 주었다. 생각지도 못했던 이 만남이 그 아버지와 아들에게 준 기쁨을 능가할 것은 아무것도 없었을 것이다. 그들은 서로가 폭풍 속에서 익사한 것으로 생각하고 있었던 것이다.

「오오, 놀라와라!」 미란다가 말했다. 「어쩌면 이처럼 고상한 분들이 계셨을까요! 이런 분들이 사는 곳은 틀림없이 놀라운 세계이겠지요.」 나폴리의 왕은 젊은 미란다의 아름다움과 우아한 기품을 보고 그의 아들이 그랬던 것만큼이나 크게 놀라와했다. 「이 아가씨는 누구인고?」 그가 말했다. 「그녀야말로 우리를 떼어 놓았다가 이렇게 다시 만나게 한 여신 같구나. 「아닙니다. 아버님.」 퍼디넌드는 그가 처음 미란다를 보았을 때 느꼈던 것과 똑같은 착각속으로 빠져드는 아버지를 보고 웃으면서 대답했다. 「그녀는 사람입니다. 그러나 영원하신 하나님의 뜻으로 그녀는 저의 아내가 되었습니다. 아버님께 여쭙 볼 수가 없었을 때였으므로 허락도 없이 저는 그녀를 택했습니다. 아버님, 그땐 아버님께서 살아 계시리라고는 생각지도 못했습니다. 그녀는 밀라노의 영주이신 프로스페로님의 따님이십니다. 영주님의 명성에 대하여는 여러 번 들은 적이 있었지만 이제까지 뵈 적은 없었습니다. 그분으로부터 저는 새로운 생명을 받았고, 그분께서, 이 사랑스런 아가씨를 제게 아내로 허락해 주심으로써 저에게 그분은 제 2의 아버님이 되셨습니다.」 「그렇다면 나도 또한 그녀의 아버지가 되는구나.」 왕이 말했다. 「그러나 오오! 자식들에게 사죄를 구해야 한다는 일이 얼마나 기이한 일로 보일꼬?」 「그 일은 이제 그만 말씀하십시오.」 프로스페로가 말했다. 「이제 저들이 이처럼 행복한 결말을 본 이상 우리들의 괴로웠던 과거지사는 다시 생각하지도 마십시오.」

프로스페로는 동생을 껴안으면서 다시 한 번 아우의 죄를 용서한다고 말했다

다. 그리고 나서 그는, 그가 밀라노의 빈약한 영지로부터 쫓겨남을 허락하신 것은 현명한 지배자이신 신의 뜻이었으며, 또한 그의 딸로 하여금 나폴리 왕좌를 계승하게 되도록 허락하셨다고 말했다. 왜냐하면 왕자가 미란다를 사랑하게 되는 일이 일어난 것은 바로 이 황폐한 섬에서 그들이 만났기 때문이라는 것이었다. 프로스페로의 말은 그의 아우를 용서한다는 뜻이었는데, 안토니오는 부끄러움과 회한으로 가득 차서 우느라고 말을 제대로 할 수 없을 지경이었다. 선량한 곤잘로 노인도 이 기쁨 가득 찬 화해를 보고 울면서 두 젊은이들에게 신의 가호가 있기를 빌었다.

프로스페로는 그들의 배가 항구에 안전하게 놓여 있으며 갑판위에는 선원들도 모두 무사하게 살아 있다고 말했다. 그리고 그와 그의 딸도 다음 날 아침 그들과 함께 귀향하겠다고 말했다. 「그 동안,」 그가 말했다. 「나의 초라한 동굴에 장만한 음식을 드시도록 하십시오. 그리고 여러분의 저녁나절을 위한 여흥으로서 저는 제가 이 황량한 섬에 처음 닿았을 때로부터 제가 살면서 겪은 이야기들을 자세히 들려드리도록 하겠습니다.」 그리고 나서 그는 무엇이든 먹을 만한 음식을 장만한 다음 동굴을 정돈하도록 켈리반을 불러내었다. 그러자 거기 있던 사람들은 프로스페로가 말한 것처럼 그의 유일한 시종인 기이하고 추악한 이 괴물의 무례한 출현에 자빠질 듯이 놀랐다.

프로스페로는 섬을 떠나기 전에 에어리엘을 풀어 주어 활달한 이 꼬마 요정을 대단히 기쁘게 해주었다. 주인에게 아주 성실한 시종이긴 했지만 그도 언제나 달콤한 꽃들과 향긋한 열매와 초록빛 나무들 사이에서 들새처럼 다닐 수 있기를 열망해 왔던 것이다.

「나의 재미있는 에어리엘아!」 프로스페로가 꼬마 요정에게 말했다. 「이제 너를 잃게 되어 서운하다만 너는 자유를 갖게 될 것이다.」 「고맙습니다. 존경하는 주인님.」 에어리엘이 말했다. 「하지만 주인님의 충실했던 이 요정에게 작별을 명하시기 전에 저로 하여금 주인님이 타고 귀향하실 배를 안내하며 순풍으로 밀고 가도록 내버려 뒀 주십시오. 그리고 나서, 주인님 제가 자유롭게 될 때 저는 얼마나 기쁠까요!」 여기서 에어리엘은 다음과 같은 아름다운 노래를 불렀다.

별이 꿀을 마시는 곳에 나 또한

꿀을 빨고
깨꽃 방울 속에 누워
부엉이가 울 때쯤 나는 잠들려네.
박쥐의 등을 타고
즐거이 여름을 좇아 날아다니리.
가지에 매달린 떨기꽃 아래
즐겁게, 즐겁게
이제사 나는 살아가려네.

프로스페로는 마법에 곤한 책들과 마술 지팡이를 땅 속 깊이 묻어 버렸다. 이제 더 이상 마법을 쓰지 않겠다고 결심했기 때문이다. 적들을 이기고 또한 동생과 나폴리 왕과는 화해를 했기 때문에 이제는 그 자신의 행복을 마무리 짓는 일과 고국 땅을 다시 찾아가서 잃었던 영지를 찾고 그 딸과 퍼디넨드 왕자의 혼례에 입회하는 일 외엔 별다른 일이 없었다. 왕은 그들이 나폴리로 돌아가는 즉시 그들의 혼례식을 대단히 화려하게 경축하겠다고 말했다. 그들은 요정 에어리엘의 호위를 받으며 유쾌한 항해 끝에 순식간에 그곳에 도착했다.