

이 영 민 교수지도
석사학위 청구논문

L. V .Beethoven의 피아노소나타
Op.106 'Hammerklavier' 연구

2004

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
안 지 선

L. V. Beethoven의 피아노소나타
Op.106 'Hammerklavier' 연구

이 영 민 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2004년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
안 지 선

인 준 서

안지선의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

빈 고전파의 마지막 거장인 루드비히 반 베토벤 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 피아노곡을 비롯하여 가곡, 실내악, 협주곡등 다양한 영역에 걸쳐 많은 작품들을 남겼다. 그의 음악적 양식과 작곡기법은 음악사적으로 매우 중요한 위치를 차지하고 있으며, 그의 작품을 통해 나타난 새로운 시도들은 낭만음악으로의 접근을 한층 더 쉽게 해주었다. 이러한 베토벤의 많은 작품들 중에서 완성된 32곡의 피아노소나타는 그의 작품 양식 발전을 그대로 드러내 보여준다는 점에서 그 가치가 높이 인정되고 있다.

베토벤의 소나타는 그의 양식에 따라 3기로 분류되는 것이 일반적이나, 윌리엄 S. 뉴만은 이러한 일반적인 3기 분류법과는 달리 베토벤 소나타를 5기로 세분화하여 분류하였다. 뉴만은 제 1기를 학습기, 제 2기를 음악의 대가시기, 제 3기를 열정기, 제 4기를 침범기, 제 5기를 승화기로 분류하였다. 이러한 발전과정을 통하여 베토벤은 균형과 절제를 지향한 고전시대의 특징에서 서서히 벗어나서 그 마지막 단계인 제 5기 승화기에 이르러서는 악장 구성을 다양하게 하고, 바로크 양식인 대위법과 변주기법을 사용하였다. 또한 기악적 레시타티보풍의 선율을 도입하고, 기존의 틀을 벗어난 자유로운 형식을 사용하고, 새로운 음향과 음역을 확장하는 등의 다양한 시도가 이루어졌다.

본 논문에서 다루고 있는 「피아노소나타 Op. 106」은 제 5기인 승화기에 작곡되어진 5곡의 소나타 중 한 곡이다. <Hammerklavier>라고 불리는 이 소나타는 1818년 작곡되었고, 소나타 알레그로 형식의 제 1악장, 스케르초로 된 제 2악장, 피아노소나타 중 가장 긴 아다지오 악장인 제 3악장, 그리

고 서주와 푸가로 이루어진 제 4악장으로 구성되었으며 외형적으로나 내용적으로 거대한 피아노 음악이다.

각 악장의 도입부는 3도 음정으로 구성되어 있으며, 곡이 전개되는 과정에서 빈번한 전조가 나타난다. 제 1악장과 제 3악장은 기본적인 소나타 형식 안에서 자유롭게 발전시켜나가는 형태를 가졌으며, 제 4악장은 주제를 유지하면서 자유로운 모방형식으로 푸가를 전개하였다.

베토벤은 동시대 작곡가들에 비해 폭넓은 다이내믹을 사용하였고, 제 5기 소나타에 특징적으로 사용된 긴 트릴과, 난해한 트릴을 사용해 곡을 전개했다. 피아노가 기능적으로 발전함에 따라 페달의 발달도 이루어져, 페달사용을 직접 지시하여 그 자신이 페달을 통한 풍부한 음향에 지대한 관심을 보였음을 알 수 있다.

목 차

논문개요

I. 서론.....	1
II. 베토벤의 피아노소나타 양식변천	
1. 개관	3
2. 제 5기의 양식.....	8
III. ‘Hammerklavier’ 소나타 Op.106 형식과 연주해석	
1. 작품배경.....	15
2. 형식분석	
1) 제 1악장.....	17
2) 제 2악장.....	24
3) 제 3악장.....	26
4) 제 4악장.....	31
3. 연주해석	
1) 템포.....	35
2) 다이내믹.....	36
3) 트릴.....	40
4) 페달링	42
IV. 결 론.....	49
참 고 문 헌.....	51
ABSTRACT.....	53

표 목차

표1.....	4
표2.....	7
표3.....	8
표4.....	17
표5.....	18
표6.....	18
표7.....	21
표8.....	22
표9.....	23
표10.....	24
표11.....	26
표12.....	27
표13.....	28
표14.....	29
표15.....	30
표16.....	31

I. 서론

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 음악의 완성자임과 동시에 낭만음악의 선구자적 역할을 한 작곡가이다. 주요 작품으로는 9개의 교향곡과 11곡의 서곡, 다수의 실내음악과 아리아, 가곡 그리고 여러 소규모 작품들이 있다. 음악적으로 중요한 위치를 차지하고 있는 베토벤의 피아노소나타는 작품번호가 없는 5곡과 작품번호가 있는 Op 번호의 32곡으로 이루어진다.

초기의 베토벤 소나타에서는 고전주의 소나타 형식을 따르고 있으나 후기로 접어들면서 점차적으로 초기의 양식에서 벗어나 새로운 형식과 내용도 도입하였고, 이러한 후기 피아노 소나타에서 나타나는 새로운 양식들은 낭만파 음악의 소나타 발전에 영향을 주었다.

그의 피아노소나타는 일반적으로 양식에 따라 3기로 분류된다. 본 논문에서는 일반적인 3기 분류법을 먼저 고찰한 후, 윌리엄 S. 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)의 견해에 따라, 베토벤의 피아노소나타 작곡양식을 5기로 분류하고, 작품번호가 없는 5곡의 소나타를 포함한 37곡을 각 시기별로 나누어 그 특징을 살펴보기로 한다. 그중 제5기에 해당하는 승화기의 소나타에서는 고전주의 소나타에서는 잘 나타나지 않는 푸가형식, 주제와 변주의 사용, 대담하고 복잡해진 화성 등이 돋보인다.

승화기에 작곡되어진 5곡의 소나타 중 하나인 <Op. 106, Hammerklavier>소나타는, 베토벤 피아노소나타 중 가장 큰 규모이며, 제5기 작품 중 유일하게 4악장 형식을 가진다

이 논문에서는 우선 <Op. 106, Hammerklavier>소나타의 형식을 구체적

으로 살펴보고, 주요 문헌에 나와있는 이 소나타에 대한 보다 학구적인 연주 해석을 고찰하여 첨가함으로써, 이 작품을 이해하고 연주하는데에 보다 직접적인 도움을 주고자 한다.

II. 베토벤의 피아노 소나타 양식변천

1. 개관

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 음악을 완성하고 낭만주의 음악의 문을 열어준, 두 시대의 교량적 역할을 한 작곡가이다. 그는 9개의 교향곡을 비롯하여 16곡의 현악 4중주, 32곡의 피아노소나타, 5곡의 피아노협주곡, 9곡의 피아노 3중주 등 다양한 기악작품을 통하여 음악사의 새로운 지평을 열었다. 특히 피아노의 신약성서라고 불리는 베토벤의 피아노소나타는 그의 창작시기 전체에 걸쳐 작곡되어, 베토벤 개인의 음악양식의 변천은 물론 피아노음악의 발전사를 대변하고 있다.

베토벤의 피아노소나타는 유년시절에 작곡된 작품번호 없는 5곡과 작품번호가 붙은 32곡이 있다.¹⁾ 이들 피아노소나타는 작품양식과 연대에 따라 몇 개의 시기로 분류된다. 다소 학자들 간의 차이가 있지만 일반적으로 3기로 나누며, 뉴만은 5기로 나누어 보다 상세히 다루고 있다.

빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)는 *Beethoven et ses trois styles* <베토벤과 그의 세 가지 양식(1855)> 이라는 책에서 베토벤의 작품을 3기로 나누었다.²⁾ 제 1기는 모방 또는 동화의 시기(Period of Imitation or Assimilation)로 1802년까지이다. 이 시기의 작품들은 고전주의적 형태를 따르고 있는데, 15곡의 피아노소나타가 이시기에 포함된다. 제

1) William S. Newman *Sonata in the Classic Era* (New York : W. W. Norton & Co., 1972), p.509.

2) John Gillespie, <피아노음악>, 김경임 역 (대구 : 계명대학교 출판부, 1997), p.220.

2기는 구체화의 시기(Period of Realization)로 1802년에서 1816년까지이다. 엄격한 고전주의적 소나타 형식의 법칙을 넘어서는 자유로운 전개법이 도입된 12곡의 피아노소나타를 포함시키고 있다.³⁾ 제 3기는 명상의 시기(Period of Contemplation)로 1816년에서 1827년의 시기이며 마지막 소나타 5곡이 작곡되었다. 후에 뱅상댕디(Vincent d'Indy)⁴⁾ 및 다른 학자들에 의해서도 채택된 3분법은 어느 면에서는 전적으로 수긍하기 어려운 점도 있으나 위의 분류법은 오랫동안 통용되어왔다.

여러 학자들이 베토벤의 음악양식을 3기로 나눈 것을 비교해 보면 다음과 같다(표1).

<표1> 학자별 베토벤 음악양식 시기분류

	제1기	제2기	제3기
Willi Apel	3곡(Op.2/1-Op.2/3)	21곡 (Op.7-Op.78)	8곡 (Op.79-Op.111)
Herbert Westerdy	10곡(Op.2/1-Op.14)	17곡 (Op.22-Op.90)	5곡 (Op.101-Op.111)
Vincent d'Indy(1911)	17곡(Op.2/1-Op.14)	10곡 (Op.22-Op.90)	5곡 (Op.101-Op.111)
Wilhelm von Lenz(1855)	11곡(Op.2/1-Op.22)	16곡 (Op.26-Op.90)	5곡 (Op.101-Op.111)

뉴만은 다른 학자들과는 달리 베토벤의 생애를 보다 구체적으로 5기로 나누었다. ⁵⁾뉴만이 학습기(Student period)라고 분류한 제 1기는 1782년에서

3) 그러나 1805년에 출판된 Op.49의 2곡은 실제작곡 연도로 볼 때 제 1기에 속한다는 사실을 감안한다면, 제 1기와 제 2기의 작품 수는 조정되어야한다.

4) Cobbet *Cyclopedic Survey of Chamber Music : Beethoven* (London, 1926) ; D. J. Grout, <서양음악사>,제 3판 (서울 : 세광음악출판사, 1991), p.752에서 재인용

5) William S. Newman *The Sonata in the Classic Era* , p.506.

1794년의 시기이다. 크리스티안 고틀로프 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748~1798)에게서 사사 받고 본에서 오르가니스트로 활동하던 시기부터, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)와 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809) 을 방문했던 빈에서의 시기를 말한다. <Kurfürsten Sonata (선제후소나타), WoO 47>은 1782년 작곡되었고, 1783년에 출판되었다. Eb장조, f 단조, D 단조 3곡으로 이루어졌고, 모두 3악장구성이다. <제 2번 f단조>에 사용된 주제는 <Op.13>소나타에서 나타난다. <WoO 51>은 <Eloneore Sonata>로 2악장 구성이다.

음악의 대가시기(Virtuoso Period)인 제 2기는 1795년에서 1800년 사이를 말한다. 베토벤이 피아니스트로서의 명성을 얻었던 시기로, 이 시기의 작품들은 대부분 작품번호 (Opus Number)를 가진다. 이 시기에는 모차르트나 하이든의 영향을 보이며, 가볍고 경쾌한 스타일의 미뉴엣이 스케르초로 서서히 대체된다. <Grand Sonate Patheique, Op.13>은 베토벤이 직접 비창 소나타라는 부제를 붙였다. 이 소나타의 1악장에서는 느린 서주부가 나오는데 이러한 형태는 낭만주의 작품에서 많이 나타난다.

제 3기는 1800년에서 1809년 까지이다. 열정기(Appassionata Period)로 양식과 형식에 있어서 넓은 폭을 보여주는 시기이다. 3기의 10개의 소나타에서는 다양한 변화들이 나타난다. <Op.26, Ab 소나타>와 “quasi una Fantasia ”라 표시된 <Op.27, No.1,2>의 소나타는 소나타 형식을 벗어나며, 악장배열에 있어서도 대담한 시도를 보인다.⁶⁾ <Op.31, No.2, ‘Tempest 소나타’ >는 도입부에 느린 악구를 가진다. 원래의 조성은 도입부 이후에 나타나고 이 도입부의 느린 악구는 전개부와 재현부 사이사이에서 반복된

6) Op.26의 제 1악장은 변주곡형식, 제 2악장은 스케르초형식, 제 3악장은 3부형식의 장송행진곡이, Op.27의 1, 2 는 제 1악장에 느린 악장이 나타난다.

다. 이 시기의 소나타에서는 각 악장을 끝맺지 않고 attacca기법을 사용해 악장을 연결하기도 한다. 제시부보다는 발전부와 코다가 길어지며 4악장 구성에서 점차적으로 3악장 구성을 갖게 된다.

침범기(Invasion Period)라고 분류된 제 4기는 1809년에서 1814년의 시기이다. 이 시기에 작곡된 <Op.81a, 고향> 은 제 1악장이 고향(Das Lebewohl), 제 2악장이 부재(Abwesenheit), 3악장이 재회(Das widersehen)라는 각기 다른 부제를 가지고 있다. 각 악장에 부제를 넣은 소나타는 이 곡뿐이다.

뉴만이 승화기 (Sublimation Period)라고 분류한 제 5기는 1816년에서 1822년에 해당하며 <Op. 101>에서 <Op. 111>의 마지막 소나타 5곡이 작곡되었다. 마지막 시기에는 변주기법이나 바로크 음악양식인 대위기법이 많이 사용되었다.

뉴만의 분류를 상세히 살펴보면 <표2>와 같다⁷⁾

7) William S. Newman, *Sonata in the Classic Era*, p.509.

<표2> 베토벤의 피아노소나타

	작품번호	조성	작곡연대	출판	헌정
I	47(Kurfürsten)	Eb	1782-83	Speyer, 1783	Max Friedrich
		f	"	"	"
		D	"	"	"
	50	F	1788-90	(Berlin, 1909)	
	51(Eleonore)	C	1791-92	(Frankfurt,1830)	E.von Breuning
II	2/1	f	1795	Wien,1796	Joseph Haydn
	2/2	A	"	"	"
	2/3	C	"	"	"
	49/1	g	1795-98	Wien,1805	
	49/2	G	"	"	
	7	Eb	1796-97	Wien,1797	A.L.B. von Keglevics
	10/1	c	1796-98	Wien,1798	A.M. von Browne
	10/2	F	"	"	"
	10/3	D	"	"	"
	13(Pathetique)	c	1798-99	Wien,1799	Carl Lichnowsky
	14/1	E	1798-99	"	Josefine von Braun
	14/2	G	"	"	"
	22	Bb	1799-1800	Wien,1802	Johann von Browne
III	26	Ab	1800-01	Wien,1802	Carl Lichnowsky
	27/1	Eb	1800-01	Wien,1802	J.S. von Liechtenstein
	27/2(Moonlight)	c#	1801	Wien,1802	Giulietta Guicardi
	28(Pastrale)	D	1801	Wien,1802	Joseph von Wonenfels
	31/1	G	1801-02	Zurich,1803	A.M von Browne
	31/2 (Tempest)	d	1801-02	"	"
	31/3	Eb	1801-02	Zurich,1804	"
	53(Waldstein)	C	1803-04	Wien,1805	Ferdinand von Waldstein
	54	F	1804	Wien,1806	
	57(Appassionata)	f	1804-05	Wien,1807	Franz von Brunsvik
IV	78(Therese)	F#	1809	London,1810	Therese von Brunsvik
	79(Cuckoo)	G	1809	London,1810	
	81a(Lebewohl)	Eb	1809-10	London,1811	Archduke Rudolph
	90	c/E	1814	Wien,1815	Moritz Lichnowsky
V	101	A	1816	Wien,1817	Dorothea Ertmann
	106(Hammerklavier)	Bb	1817-18	Wien.1819	Archduke Rudolph
	109	E	1820	Berlin,1821	Max'e Brentano
	110	Ab	ca.1821	Paris,1822	
	111	c/C	1821-22	Paris,1823	Archduke Rudolph

2. 제 5기 양식의 특징

뉴만에 의해 제 5기로 분류된 승화기(1816-1827)는 베토벤이 청력을 완전히 상실하고 자신의 내면 세계와 고투를 벌이던 시기였다. 작품들은 명상적인 성격을 띠게 되고 음악어법은 더욱 더 집중되고 추상화되었다. 이 시기에는 <교향곡 제 9번, '합창'>, <디아벨리변주곡>, 피아노소나타 5곡 등 대표적인 작품들이 완성되었다. 음악세계가 점차 내면화됨에 따라, 곡의 형식이나 작곡어법에서도 많은 자유로움과 혁신을 보여주었다. 형식의 균형과 비례 등 고전주의적 기본원칙을 고수하면서도, 독창적인 형식을 도입하고, 폭넓은 다이내믹, 풍부한 화성, 낭만적 선율의 사용으로 낭만주의 음악의 표현을 위한 기틀을 만들어주었다.

이 시기 피아노소나타의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째로, 악장수의 다양한 변화이다. 후기로 갈수록 악장구성이 다양해졌다. 말기 5개의 소나타중 <Op. 106>은 4악장구성 , <Op. 111>은 2악장구성, 나머지 3개 소나타는 3악장구성이다(표3).

<표3> 제 5기 피아노소나타의 악장구성

	1악장	2악장	3악장	4악장
Op.101	소나타형식	세도막형식	(서주가있는) 소나타형식	
Op.106	소나타형식	스케르초	소나타형식	서주-푸가
Op.109	론도형식	소나타형식	변주곡형식	
Op.110	소나타형식	스케르초적인 세도막형식	대푸가형식	
Op.111	서주-소나타형식	변주곡형식		

둘째로, 바로크 음악양식적인 대위법과 변주기법의 사용이 더욱 두드러진다는 점이다. 푸가는 <Op. 106>의 제 4악장, <Op. 110>의 제 3악장과 같이 독립된 악장으로 쓰여지기도 했고, <Op. 101>소나타의 제 3악장과 <Op. 106>소나타의 제 1악장에서와 같이 한 악장의 발전부로 나타나기도 한다. 가장 대표적이고 웅장한 푸가의 예는 <Op. 106>소나타의 제 4악장이다. 여기에는 <약간 자유로운 3성 푸가, Fuga a tre voci con alcune licenze>라고 표기되어있으며, 베토벤의 대위법의 정수를 드러낸다(악보1).

<악보1> Op. 106의 제 4악장 제 11 ~ 20마디



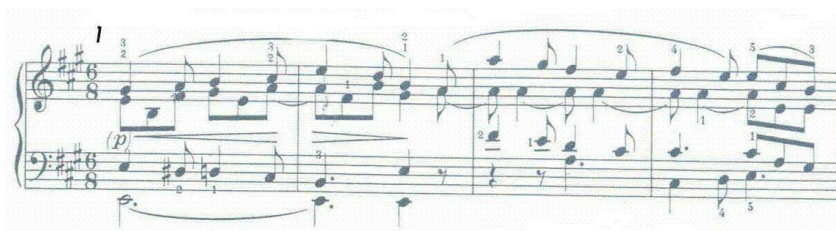
<Op. 109> 소나타의 마지막 악장은 6개의 변주로 되어있다. 베토벤은 여기서 처음으로 변주곡을 피아노소나타의 피날레로 사용하였다. 주제는 단순하며, 통상적인 짧은 2부형식으로 되어있다. <Op. 111>의 제 2악장도 6개의 변주로 되어있다. <Op. 109>의 변주와 마찬가지로 단순한 주제를 가지며, 2부형식으로 되어있다. 32분음표를 많이 사용하고, 피아노음역을 최대한으로 사용하였다. 특히 베토벤은 전통적인 변주곡을 성격변주곡으로 발전

시켰으며, 또한 변주곡에 푸가를 도입하여 사용함으로써 요하네스 브람스 (Johannes Brahms ,1833~1897)를 비롯한 19세기 낭만파 작곡가들에게 영향을 주었다는 점에서 중요하다.

셋째로, 기악적 레시타티보풍의 선율이 도입되었다. 초·중기의 소나타에서 사용된 동기적 주제가 후기로 가면서 선율적 주제로 바뀌어, 낭만주의의 서정성을 나타내었고, <Op. 101>의 제 1악장, <Op. 109>의 제 1악장, <Op. 110>의 제 1악장, <Op. 111>의 제 2악장 주제에서 이러한 특징을 찾아볼 수 있다.

넷째로, 기존의 틀을 벗어난 자유로운 형식을 들 수 있는데, 제시부, 발전부, 재현부등 형식적 구분선이 명확하지 않고, 전체적으로 연속성을 지니게 하였다. <Op. 101>은 제 1악장 주제가 제 3악장의 서주부에 나타나서 낭만시대의 순환기법을 예고하기도 한다. 또한 제 3악장에서는 하나의 악장 안에서 도입부와 Allegro를 혼합시켜, 자유롭고 환상적인 새로운 양식을 개발하였다.(악보 2, 3).

<악보2> Op.101의 제 1악장 도입부



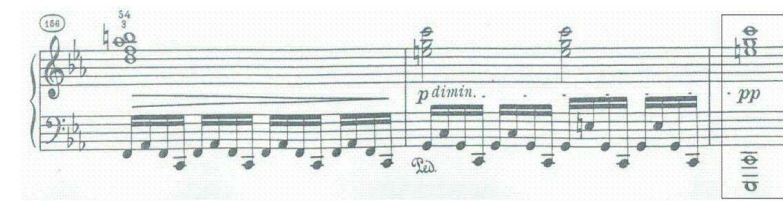
<악보3> Op.101의 제3악장 도입부



<Op. 110>에서는 발전부가 크게 확대되었고, 극적 레시타티브와 푸가를 도입하여, 고전주의적 소나타의 구조가 변형되었다. 개시주제에서 다른 주제들이 파생되기도 하고, 제 3악장에서는 Adagio와 푸가가 교대로 등장하는 복합형식을 보여주기도 한다.

<Op. 111>은 제 1악장의 짧은 서주부 뒤에 다양한 전조를 통해서, 제 1악장을 지배하는 C 단조로 이어지며, 제 1악장의 마지막 C 장조의 조성으로 제 2악장이 진행된다(악보 4,5).

<악보4> Op.111의 제 1악장 끝부분



c minor: iv

C Major : I

<악보5> Op.111의 제 2악장 시작부분



C M : I

마지막으로, 이 시기에는 새로운 음향과 폭넓은 음역의 시도를 볼 수 있는데, <Op. 109>의 제 1악장의 재현부에서는 4옥타브 이상의 넓은 음역차를 보여준다(악보 6). 화려한 표현과 새로운 음향을 위한 긴 트릴은 <Op. 111>의 제 2악장과 <Op. 106>의 제 4악장에서 찾아볼 수 있다(악보7, 8). 또한 <Op. 110>의 제 1악장에서는 양손이 극도로 높은 음역과 낮은 음역으로 나타남으로써 긴장감을 갖게 한다(악보9).

<악보6> Op.109의 제 1악장 재현부



<악보7> Op.106의 제 4악장 끝부분

The image shows two systems of musical notation for the end of the 4th movement of Op. 106. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and ornaments (trills and mordents). Dynamics include *ff* and *f*. The second system continues the notation, featuring more complex chords and ornaments, with dynamics *ff* and *mf*. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line.

<악보8> Op.111의 제 2악장 제 164 ~ 167마디

The image shows two systems of musical notation for measures 164-167 of the 2nd movement of Op. 111. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth notes in both the treble and bass clefs. The first system includes measure numbers 164 and 165. The second system includes measure numbers 166 and 167. The piece ends with a final chord in measure 167.

<악보9> Op.110의 제 1악장 제 24 ~ 28마디



이와 같이 베토벤의 제 5기 피아노소나타는 형식면에서 기존의 소나타 형식을 벗어난 새로운 구축원리를 추구하고 새로운 음향과 다양한기법의 시도로 19세기 낭만음악에 나타난 자유로운 음악적 경향의 토대가 되었음을 알 수 있다.

III. 'Hammerklavier' 소나타 Op. 106 형식과 연주해석

1. 작품배경

1818년에 완성된 <Piano Sonata Op. 106>은 'Hammerklavier Sonata'라고 불리며, 루돌프 대공(Archduke Rudolph, 1788~1831)에게 헌정되었다. 'Hammerklavier'라는 이름은 <Op. 106>외에도 <Op. 101>소나타에도 붙여졌지만, 현재는 이 작품만이 'Hammerklavier'로 통한다.⁸⁾ 베토벤은 그 당시 더 흔히 쓰이던 'Pianoforte'라는 이탈리아어 용어 대신 순수한 독일어인 'Hammerklavier'를 사용했다.⁹⁾

이 곡이 작곡된 시기는 베토벤이 이미 청각을 잃은 시기였으므로, 연주자로서 실제 연주회에서 발표를 고려했다기보다는 피아노라는 악기를 통하여 이념을 이상화시키고 현실을 초월한 이상을 표현하려고 의도했을 것으로 추정된다.

베토벤은 1818년 런던의 피아노 제조업자 존 브로드우드(John Broadwood, 1732-1812)¹⁰⁾에게서 우수한 성능의 피아노 한 대를 선물받았다.¹¹⁾ 이 당시 영국 피아노는 성능 뿐 아니라, 음량이나 음질에서도 뛰어나,

8) 백기풍, <베토벤 32곡의 피아노소나타 전곡 분석과 연주법>(서울 : 작은 우리, 2000), p.409.

9) John Gillespie, <피아노음악>, p.232.

10) 스코틀랜드 출신의 가구제작자이며 피아노제작자. 1783년 최초로 지속음 pedal을 선보였고, 현의 일부 분에 형질 조각을 댄으로써, 소리를 약하게 만드는 soft pedal을 첨가했다. 1788년 베이스 현을 위한 브리지를 따로 만들어 장력을 얻었고, 건반도 고음부와 저음부를 확장하여 6옥타브의 완벽한 피아노가 되었다. 1818년경 이 피아노는 6옥타브로 소리가 고르고 베이스 쪽의 음역이 확장되어 있었다. 액션은 이전보다 훨씬 무겁고 연주하기 어려웠으나, 보다 큰 음량을 산출할 수 있었다.

11) 베토벤이 활동하던 시기에는 피아노가 급속히 발달했다. 베토벤의 초기 피아노는 음량이 작은 비엔나식 피아노로서, 음색이 정확하며 빠른 템포의 연주를 가능하게 했고, 음량의 감소도 정확했다. 또 다른 피아노는 영국식 아노이다. 이는 비엔나식보다 깊은 음색을 갖고 있었고, 대조되는 음색효과를 충분히 낼 수 있었다. 뉴만은 베토벤이 사용한 피아노를 W. S. Newman에 따라 5기로 분류해서 보면, 제 1, 2기에는 모차르트와 하이든이 사용했던 독일식 피아노를 사용했고, 1803년 파리의 에라르 피아노

‘열정 소나타’이후 잠잠하던 베토벤에게 창작 동기를 불러일으켰다고 한다. 그러나 브로드우드가 피아노를 발송한 것은 1817년 말엽으로, 이 피아노가 베토벤에게 도착한 것은 1818년 여름이었고 <Op. 106>의 제 1,2 악장이 이미 봄에 완성된 것으로 볼 때, 새 피아노에 자극되어 작품을 썼다는 설을 온전히 인정하기는 어렵다.¹²⁾

이 소나타는 5기 소나타 중 유일하게 4악장 형식을 취하며, 내용의 완성도나 형식의 다양성, 규모의 방대함에 있어서 초기 소나타와는 큰 차이를 보이고 있다. ¹³⁾

를 기증받아, 에라르 피아노로 제 3, 4기를 보냈다. 15년간을 사용한 이 피아노로 <Op. 101>까지의 작품이 완성되었다. 5기에는 브로드우드를 사용했다. 이들 피아노의 사용은 베토벤의 작품에 있어 피아노가 차지하는 비중이 얼마나 큰 것인지를 알 수 있다. 그가 사용한 피아노에 따라 그 작품경향들도 달라지는 것을 볼 수 있다.

12) 백기풍, 베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법, p.411.

13) 특이할만한 사실은 베토벤이 이 거대한 소나타를 부분적으로 생략한 상태로 출판하는 것을 허용했다는 사실이다. 이 작품이 출판될때 베토벤은 다음 세가지 형태중 어떤 것을 사용해도 좋다고 허락했다.

가. 처음 두 악장만으로 이루어진 형태

나. 4악장에서 Largo를 빼 Allegro risoluto만으로 이루어진 형태

다. 처음 세 악장만으로 이루어진 형태

(단 스케르초와 아다지오의 순서를 바꾸어서)

위의 목록이 베토벤이 허용한 형태인데, 이것이 이 소나타의 길이에 따른 상업적인 고려인지는 명확하게 밝힐수는 없지만, 미학적으로 완결된 전통적인 고전파 시대의 소나타 형식에 대해서 어떤식으로 베토벤이 유연성을 가졌는지 보여주는 대목이다.

-M.Solomon, <베토벤 ‘윤리적미, 또는 승화의 에로스’>, 윤소영역 (서울: 도서출판 공감, 1997), p.124.

2. 형식 분석

피아노소나타 <Op.106> Hammerklavier 소나타는 제 1악장 Allegro, 제 2악장 Scherzo, 제 3악장 Adagio sostenuto, 제 4악장 Largo-Allegro risoluto로 이루어져 있으며, 각 악장의 조성은 B \flat 장조, B \flat 장조, F \sharp 단조, B \flat 장조의 순으로 되어, 제 3악장만 다른 조성을 취했다가 다시 원조로 돌아오는 형태를 보인다.(표4).

<표4>피아노소나타 Op.106의 악장별 개관

악장	형식	빠르기	조성	박자	총마디 수
1	소나타 알레그로형식	Allegro	B \flat	2/2	405
2	스케르초 (3부분형식)	Assai vivace	B \flat	3/4	175
3	소나타 알레그로형식	Adagio sostenuto	f \sharp	6/8	187
4	푸가	Largo-Allegro	B \flat	4/4	400

1) 제 1악장(B \flat 장조, Allegro, 2/2박자) 분석

제 1악장은 소나타 알레그로 형식으로 그 구조는 <표5>와 같다.

<표5> 제 1악장의 구조

제 시 부	제 1 - 123마디
발 전 부	제 124 - 226마디
재 현 부	제 227 - 331마디
C o d a	제 331 - 405마디

(1)제시부(제 1 ~ 123마디)

제시부의 구조는 <표 6>과 같다.

<표6>제시부의 구조

	마디	조성
제 1주제	제 1 ~ 8마디	B b
제 1주제확보	제 9 ~ 16마디	B b
경과구 a부분 b부분 c부분	제 17 ~ 62마디 (제 17 ~34마디) (제 35~ 46마디) (제 47~ 62마디)	B b B b -G
제 2주제	제 63 ~ 66마디	G
제 2주제확보	제 67 ~ 74마디	G
경과구 d부분 e부분	제 75 ~ 99마디 (제 75 ~ 91마디) (제 92 ~ 99마디)	G
codetta f부분 g부분	제 100~125마디 (제 100~111마디) (제 112~125마디)	G

제 1주제(제 1-17마디) 는 3도 음정 관계로 이루어져 있는 것이 특징이다. 주제의 3도 음정 관계는 전체 악장의 통일성을 이룬다. 제 1주제를 두

부분으로 나누어 전반 네마디 ㉠와 후반 네마디 ㉡로 살펴보면, 두 부분은 성격적으로 대조를 이룬다. ㉠는 ff로 짝 찬 코드로 나타나고, ㉡는 첫 부분이 끝난 휴지부 이후로, p로 선율적이며 부드럽게 나타난다. "Hammerklavier"라고 작곡자 자신이 명명하였듯이 피아노라는 악기의 특성인 셈과 여림의 극단적 대비가 두드러진다(악보 10).

<악보10> 제 1악장 제시부의 제 1주제

㉠



㉡

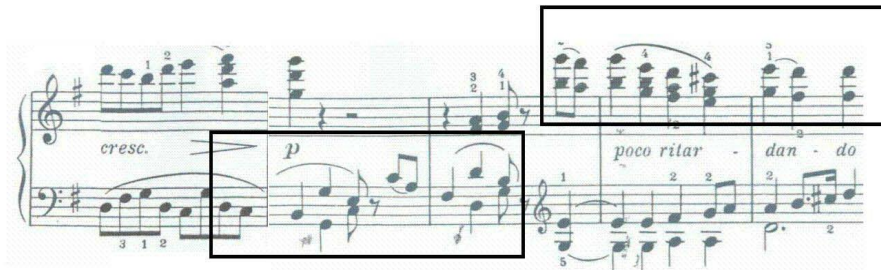
경과구는 3개의 부분으로 나누어진다. a부분(제 17~34마디)은 1주제의 리듬이 두 마디씩 짝을 이루어 동형진행으로 나타나고, b부분(제 35~46마디)은 제 1주제의 동기로 시작되어, 점차 G 장조로 바뀐다. 전조를 통해 나타나는 C부분(제 47~62마디)도 제 1주제의 소재로 이루어진다(악보 11).

<악보 11> 제 1악장 경과구의 b부분



제 2주제는 G장조로 나타나며, 4마디의 작은 악절로 나타나며, 제 1주제의 소재에 의해 만들어진다(악보12).

<악보12> 제 1악장의 제 2주제



제 2주제의 경과구는 2부분으로 나눌 수 있는데, codetta로 이어지는 경과구의 두 번째 부분은 제 1주제의 성격을 가진다. 제 100마디부터 시작되는 codetta도 2개의 부분으로 되어있으며, 제 1주제의 성격을 갖지 않는 f부분과, 1주제의 요소를 갖는 g 부분으로 나누어진다(악보13).

<악보13> 제 1악장 제 2주제 경과구의 g부분



(2) 발전부(제 124 ~ 제 226마디)

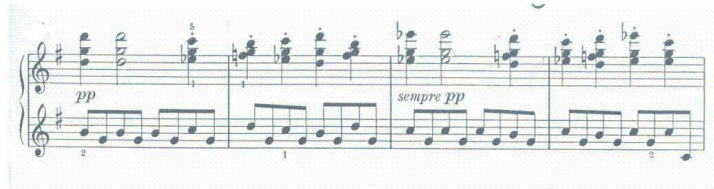
4부분으로 나누어지는 발전부의 구조는 <표 7>과 같다.

<표7> 발전부의 구조

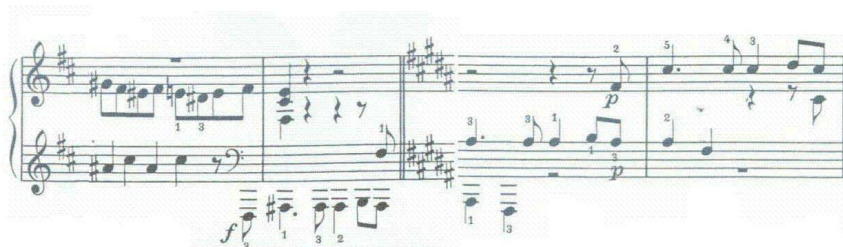
부분	마디	조성
A	제 124 ~ 176마디	G->E ^b
B	제 177 ~ 200마디	E ^b
C	제 201 ~ 212마디	B
D	제 213 ~ 226마디	B

발전부의 처음 부분은 제시부 codetta의 g부분에 쓰인 제 1주제의 리듬을 pp로 나타낸다(악보14). G 장조에서 점차 E^b 장조로 전조된다. 제 138마디 부터는 푸가적 양식으로 되어있다. 성부간에 주제와 응답의 단순한 교체로 이루어지는 푸가토가 나타나고, 제 213마디부터는 A부분의 푸가 주제로 시작하여 점차 전조하여 재현부에 이른다(악보 15).

<악보14> 제 1악장 발전부 제 124 ~ 127마디



<악보15> 제 1악장 발전부의 제 213마디 ~ 216마디



(3) 재현부 (제 226 ~ 제 331마디)

재현부의 구조는 <표 8>과 같다.

<표8> 재현부의 구조

부분	마디	조성
제1주제 재현	제 226 ~ 234마디	B b
제1주제 확보	제 235 ~ 248마디	G b
경과구	제 249 ~ 294마디	G b -> B
a	제 249 ~ 266마디	
b	제 267 ~ 278마디	
c	제 279 ~ 294마디	
제2주제 재현	제 295 ~ 298마디	B b
제2주제 확보	제 299 ~ 306마디	B b
경과구	제 307 ~ 331마디	B b
d	제 307 ~ 323마디	
e	제 324 ~ 331마디	

(4) Coda (제 332 ~ 제 405마디)

Coda의 구조는 <표 9>와 같다.

<표 9> Coda의 구조

부분	마디	조성
f	제 332 ~ 344마디	B b
g	제 344 ~ 372마디	B b
h	제 373 ~ 405마디	B b

Coda에서는 제 1주제에 사용된 소재들이 나타난다. 코다의 마지막 부분은 점차로 diminuendo 되며, pp에서 ppp까지 나오다 갑자기 ff로 곡이 끝난다(악보16). 구조가 큰 소나타로서는 비교적 짧은 코다이나 그 기교는 놀랄 정도의 효과를 나타낸다.

<악보16> 제 1악장 coda의 제399 ~ 405마디



2) 제 2악장 (B♭ 장조, Assai vivace, 3/4박자)분석

스케르초로 된 제 2악장은 세도막형식으로 그 구조는 <표 10>과 같다.

<표10> 제 2악장의 구조

A	제 1마디 - 46마디
B	제 47마디 - 112마디
A'	제113마디 - 175마디

베토벤은 제 2기에는 <Op.2-2, A 장조>, <Op.2-3, C 장조>,<Op.14-2, G 장조>에서, 제 3기에서는 <Op.26, A♭ 장조> <Op.31-3,A♭ 장조>에서 스케르초를 썼고, 그 이후로는 그리 강조하지 않았지만, 이 소나타에서 다시 스케르초가 등장한다.

(1) A 부분(제 1마디 ~ 제 46마디)

Hammerklavier의 스케르초는 주요 3도로 이루어진 비교적 간단한 양식을 보인다. 3도 음정관계로 이루어진 리듬패턴이 사용되고있다. 그러나 제 1악장에 쓰인 3도 음정관계가 제 2악장의 주요 동기로 사용됨으로써, 곡의 통일성을 이룬다(악보 17).

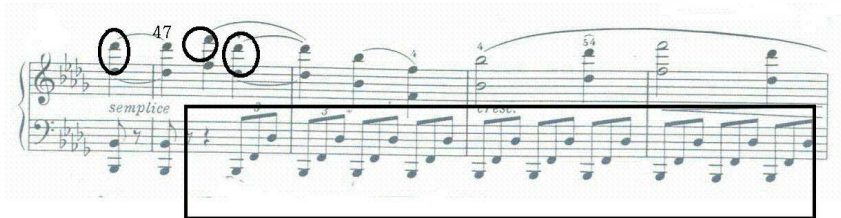
<악보17> 제 2악장의 제 1주제



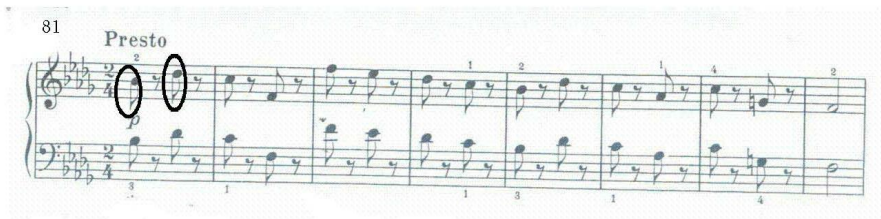
(2) B 부분 (제 47마디 ~ 제 112마디)

B는 제 47마디에서 80마디까지(B1)와 , 제 81마디부터 112마디까지(B2)의 두 부분으로 나눌수있다. B♭ 단조에서의 B1부분은 왼손의 빠른 셋잇단 음표로 동적인 힘을 보여준다(악보 18). B2부분에서는 2/4박자로 바뀌고, 빠르기도 Presto로 바뀐다. 이 부분에서도 3도 음정이 주축이 된다(악보 19). Presto 안에서의 위로 돌진하는 prestissimo는 결국 첫 번째 형태로 돌아가는 다리 역할을 해준다(악보 20).

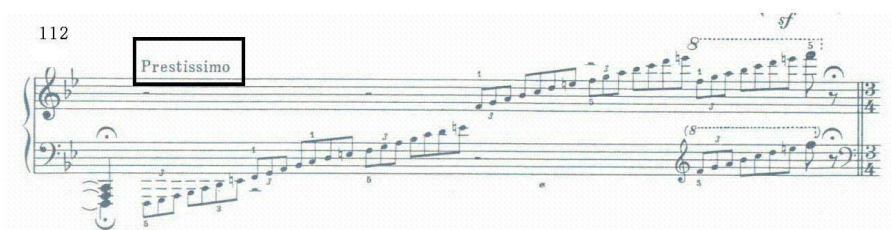
<악보18> 제 2악장 제 47 ~ 50마디



<악보19> 제 2악장 제 81 ~ 88마디



<악보20> 제 2악장 제 112마디



(3) A' 부분 (제 113마디 ~ 제 175마디)

A'는 A부분과 같다. 여기에서는 B음과 Bb 음이 대조를 이루는 부분이 나타난다. B 단조안에서 Bb 이 이명동음인 A#으로 나온다. B와 Bb의 음으로 진행되다 다시 템포가 처음으로 돌아와 극적으로 연주된 앞부분과는 달리 주제를 연주해주며 조용히 끝난다(악보22).

<악보21> 제 2악장 제 159 ~ 164마디



3)제 3악장 (f# 단조, Adagio Sostenuto, 6/8박자) 분석

제 3악장은 소나타 알레그로 형식으로 베토벤의 피아노소나타 중 가장 긴 아다지오 악장이다. 그 구조는 <표11>과 같다.

<표11> 제 3악장의 구조

제시부	제 1마디 - 68마디
발전부	제 69마디 - 87마디
재현부	제 88마디 - 145마디
Coda	제146마디 - 187마디

제 3악장의 기본조성은 f# 단조로, 고전시대에 깊은 비애를 표현하는데 사용한 조성이며, <Hammerklavier>소나타의 기본조성인 Bb장조와는 먼 관계이다. 14)

14) 백기풍, <베토벤 피아노소나타 32전곡 분석과 연주법>, p.419.

(1) 제시부 (제 1 ~ 제 68마디)

제시부의 구조는<표 12>와 같다.

<표12> 제시부의 구조

구 분	마 디	조 성
서주	제 1마디	f#
제 1주제	제 2마디 ~ 9마디	f#
제 1주제 확보	제 10마디 ~ 26마디	f#
경과구	제 27마디 ~ 44마디	f#
제 2주제	제 45마디 ~ 49마디	D
제 2주제 확보	제 49마디 ~ 60마디	D
경과구	제 61마디 ~ 68마디	D

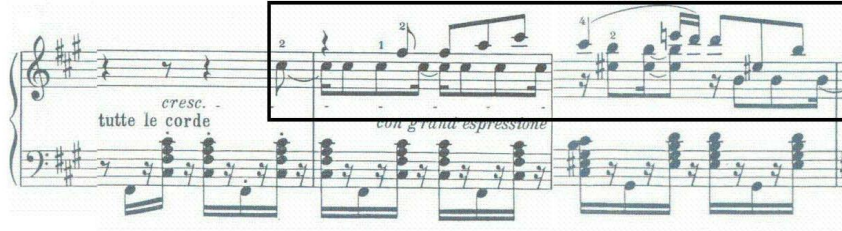
한 마디의 서주를 가진 후, 서정적인 제 1주제가 소개된다. 서주에서도 , 제 1, 2악장에서 쓰였던 3도 음정이 강조된다.(악보 22).

<악보 22> 제 3악장 제 1 ~ 11마디



제 27마디부터의 경과구의 시작부분은 내성부의 싱코페이션 리듬이 특징적이다(악보 23).

<악보23> 제 3악장 제 27 ~ 29마디



(2) 발전부 (제 73 ~ 제 87마디)

발전부의 구조는 <표13>과 같다.

<표 13> 발전부의 구조

구 분	마 디	조 성
발전부	제 69 ~ 87마디	D->C#->E ^b

제 3악장의 발전부는 악장 전체의 길이에 비해 매우 짧은 편이다.¹⁵⁾ 발전부는 D장조, C#장조, E^b장조로 전조된다.

15) 베토벤 제 5기 피아노 소나타중 소나타 형식의 몇몇곡은 이 곡처럼 축소된 발전부를 갖고 있다.Op. 101의 제 1악장, Op. 109의 제 2악장, Op. 111의 제 1악장이 이러한 예이다.

(3) 재현부 (제 88 ~ 제 145마디)

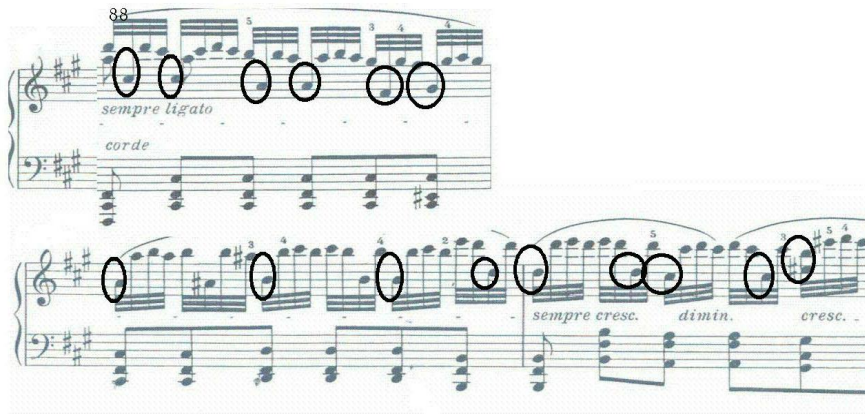
재현부의 구조는 <표 14>와 같다.

<표 14> 재현부의 구조

구 분	마 디	조 성
제 1주제	제 88 ~ 96마디	f # 단조
제 1주제 확보	제 97 ~ 112마디	f #
경과구	제 113 ~ 128마디	D장조
제 2주제	제 129 ~ 133마디	F# 장조
제 2주제 확보	제 134 ~ 145마디	F #

재현부에서는 제 1주제가 32분음표 리듬형으로 변형되어 나타나며, 제 2주제는 F # 장조로 나타난다 (악보24).

<악보 24> 제 3악장 재현부의 제 1주제



(4) Coda (제 146 ~ 제 187마디)

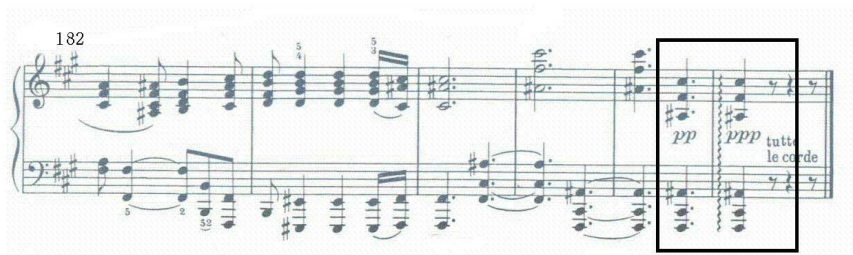
Coda의 구조는 <표 15>와 같다.

<표 15> coda의 구조

구분	마디	조성
Coda	제 146 ~ 187마디	F#단조

Coda는 발전부와 제 2주제의 소재로 진행되다가 제 165마디에서, f# 단조의 제 1주제가 나타나고, 마지막에는 같은 으뜸음조인 F#장조의 I도 화음을 올려주며 조용히 끝난다(악보 25)¹⁶⁾.

<악보25> 제 3악장 coda 제 182 ~ 287마디



fm : I

FM:I

16) 단조에서 장조로 끝나는 제 5기 소나타의 다른 곡으로는 Op. 101의 제 3악장(a minor->A major), Op. 110의 제 2악장(a minor ->A major), Op. 111의 제 1악장(c minor->C major)이 있다.

4) 제 4악장 (Bb 장조, Largo, 4/4박자)

제 4악장은 서주와 푸가로 이루어졌고, 그 구조는 <표 16>과 같다.

<표 16> 제 4악장의 구조

구 분	마 디	조 성
서주	제 1 - 10마디	F
제1부	제 11 - 51마디	F
제2부	제 52 - 84마디	D ^b
제3부	제 85 - 96마디	G ^b
	제 96 - 130마디	E ^b
제4부	제 130 - 152마디	A ^b
	제 153 - 195마디	D
제5부	제 196 - 249마디	G
제6부	제 250 - 278마디	D
제7부	제 279 - 294마디	B ^b
	제 294 - 333마디	
제8부	제 333 - 366마디	B ^b
	제 367 - 400마디	

(1) 서주

자유로운 수법으로 쓰인 서주는 F장조로 시작되지만 장·단 조의 조성이 뚜렷하지 않다.(악보 26). 화음을 이용해 서서히 음역과 다이내믹을 넓히면서, Prestissimo 에서의 ff의 연타로 이어졌다가 다시 서서히 템포가 느려지면서 pp로 끝맺으며 푸가로 이어진다(악보 27).

<악보26> 제 4악장 제 1 ~ 3마디

1
Largo $\text{♩} = 76$
p dolce
* *ped* * *ped* * *ped* *

2
Un poco più vivace
* *ped* * *ped* * *ped* *

<악보 27> 제 4악장 제 10마디

10
a tempo
cresc. - *acce - le*
Prestissimo *ri - tar - dan - do*
ran - do *ff* *dim.* *pp*
* *ped* (*) *ped*

(2) 푸가

푸가는 제 11마디에서 Allegro risoluto로 템포가 바뀌며 B \flat 장조로 시작된다. 베토벤은 본격적으로 푸가가 시작되는 제 16마디에 Fuga a tre voci, con alcune licenze(다소 자유스러운 3성푸가)라고 표시하였다. 주제

는 트릴로 시작되며, 푸가의 진행역시 3도 음정으로 이루어진다(악보28). 제 1악장에서부터 쓰인 3도 음정관계는 이 작품에 순환적으로 나타나며, 통일을 이룬다.

<악보 28> 제 4악장 제 11 ~ 20마디



(3도음정으로 하행)

제 2부에서는 주제가 두 번 나타나며, 다른 부분은 간주적 성격을 갖는다. 제 3부는 3개의 단락으로 나눌 수 있고, 여기에서는 다양한 대위기법이 사용된다. 주제는 한번도 나타나지 않고, 전체가 독립된 간주형태이다. 제 4부에서는 제 180마디부터 상·하행 스케일이 성부사이에서 이어지며 오르내리는 형태의 경과구적 진행이 이루어진다. 제 5부의 제 243마디부터는 도약진행과 트릴이 강조되며, 극적 휴지부를 갖는다. 제 6부는 푸가토 양식으로 작곡되었고, 새로운 주제가 나타난다. 이 주제는 다른 성부에서 자유로운 양식으로 모방되고 전개된다. 제 7부는 최상성부에서 제 6부에서의 푸가 주제가, 가운데 성부에서는 제 1부에서의 주제가 동시에 이중푸가 형태로 나타난다(악보29). 제 8부는 푸가악장의 코다 역할을 한다. 제 369마디부터 사용된 긴 트릴은 베토벤 제 5기 스타일의 한 특징이다(악보 30).

<악보29> 제 4악장 제 250 ~ 257마디

Musical score for measures 250-257. The score is in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is marked "sempre dolce cantabile". The instruction "una corda" is written above the treble staff. The score includes fingerings (1, 3, 4, 5, 3, 5, 4, 3) and articulation marks. The bass staff has a "sempre legato" marking and fingerings (1, 2, 3, 1).

<악보30> 제 4악장 제 369 ~ 372마디

Musical score for measures 369-372. The score is in treble and bass clefs. The key signature has two flats (Bb, Eb). The tempo/mood is marked "sempre dolce cantabile". The score includes dynamic markings (ff, sf) and articulation marks. The bass staff has a "sempre legato" marking and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1).

3. 연주해석

베토벤은 하이든, 모차르트, 클레멘티 등의 동시대 작곡가들에 비해, 많고 다양한 다이내믹과 지시어를 작품안에 표기했다.

작곡된 시대적 상황과 작곡가의 의도에 보다 부합하는 이상적인 연주를 위해 <Hammerklavier>소나타와 관련된 중요한 자료들을 구체적으로 고찰해보았다.

1)템포

1812년 메트로놈의 발명으로 베토벤은 그의 음악의 템포에 관한 정보를 정확히 제공했다.¹⁷⁾ <Hammerklavier>소나타는 피아노 독주곡중 베토벤이 유일하게 메트로놈 지시를 남긴 곡으로, 제 1악장은 ♩=138, 제 2악장은 ♩=80, 제 3악장은 ♩=92, 제 4악장은 ♩=76 으로 표시하였다.¹⁸⁾

베토벤의 제자인 체르니(Karl Czerny, 1791~1857) 는 제 1악장의 가장 큰 어려움은 작곡가에 의해 제시된 “몹시 빠르고 불같은 템포”(♩=138) 라고 언급했다. 또한 제 2악장은 “가능한한 빠르게”, 제 4악장은 “매우 생동감있고 강하게 ” 연주되어야 한다고 말했다. 또한 체르니는 “1악장의 이해는.... 적당한 템포로 정확하게 공부한 후에, 자주 연습해야 얻어진다 ”고 덧붙였다¹⁹⁾.

그러나 현대의 연주가들은 독자적인 템포로 연주한다. 아르트리 슈나벨

17) Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*. (Indiana : Indiana University Press, 1988), p.213.

18) 베토벤은 <Missa Solemnis>와 런던에서의 연주를 위한 <교향곡 제 9번, 합창>과 몇 곡의 다양한 작품에도 메트로놈 빠르기를 표시했다.- Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*, p. 326.

19) Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*, p.328.

(Artur Schnabel, 1882-1951)은 제 1악장의 템포를 ♩=126에서 ♩=138 정도로 레코딩했고, 파울 바두라 스코다(Paul Badura-Skoda, 1927~)는 ♩=116을 택해서, 프리드리히 굴다(Friedrich Gulda, 1930-2000)는 ♩=126을 택해서 현대악기로 성공적인 연주를 했다. 또한 포르테피아니스트를 포함한 여러 1급 연주자들은 느린 ♩=96의 템포로 레코딩했다.²⁰⁾

2) 다이내믹

고전음악의 원숙기인 베토벤에 이르러 다이내믹의 변화가 점차 중요성을 더해갔고, 점차 다양해졌다. 베토벤이 동시대 작곡가들보다 빈번히 사용한 다이내믹 지시에는 *ppp*, *piu*, *cresc.*, *poco a poco cresc.* 등의 표시가 있다. 베토벤의 다이내믹 연주는 악보에 나온 지시 그대로 현대악기로 연주하는 것과 다이내믹을 한 단계씩 낮추어 연주하는 두 가지 방법이 있다. 왜냐하면 오늘날의 피아노에서는 베토벤 시대의 포르테피아노²¹⁾에서 보다 조금 더 큰 음량이 창출된다고 볼 수 있기 때문이다. 그러나 악보에 나온 다이내믹을 그대로 따르는 방식은 작곡가가 의도한 성격을 표현함과 동시에 현대악기의 풍부한 울림을 이용할 수 있는 것이다.²²⁾

베토벤의 다이내믹은 때로 성악적 효과를 의도하기도 하는데, 이는 피아노 연주로는 어렵다. 베토벤은 종종 짧은 머리핀 형태의 표시로 3개 혹은 4개의 음에 굴곡을 주기도 했다.²³⁾ 제 3악장의 제 134마디에서 이러한 예를

20) Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*, p.328.

21) 오늘날의 일부 음악가들은 포르테 피아노라는 명칭을 견고한 철제프레임과 철제해머가 널리 사용되던 그 이전시기(고전시대 및 19세기 중반)에 제작된 나무로 만든 가벼운 제품에 사용한다. -Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano music*, p.31.

22) Sandra P. Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano music*, p.55.

23) Sandra P. Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano music*, p.59.

찾아볼 수 있다²⁴⁾(악보31). 3음안에서 제시된 *cresc*와 *decresc.*는 잠깐동안의 변화를 주어야 하므로, 비브라토가 이루어지지 않는 피아노로는 연주가 난해하지만, 제 3악장의 서정적인 제 2주제 선율을 보다 더 서정적으로 만들어주는 효과를 준다.

<악보31> 제 3악장의 제 134마디



제 3악장의 제 36~38마디는 점차적으로 음이 상승되면서 자연스러운 *cresc.*를 유발하는데, 베토벤은 이 부분에 *poco a poco cresc.*를 지시해 두었다(악보 32). 25)

<악보 32> 제 3악장의 제 36~ 38마디



이와는 반대의 다이내믹을 갖는 다른 경우로, 확대된 음역으로 도약하는

24) 피아노소나타 <Op. 7 >의 제 2악장 제 11~제 12마디에서도 이러한 예를 찾아볼 수 있다.

25) William S. Newman , *Beethoven on Beethoven* (New York : W. W. Norton & com. ,1998), p.36.

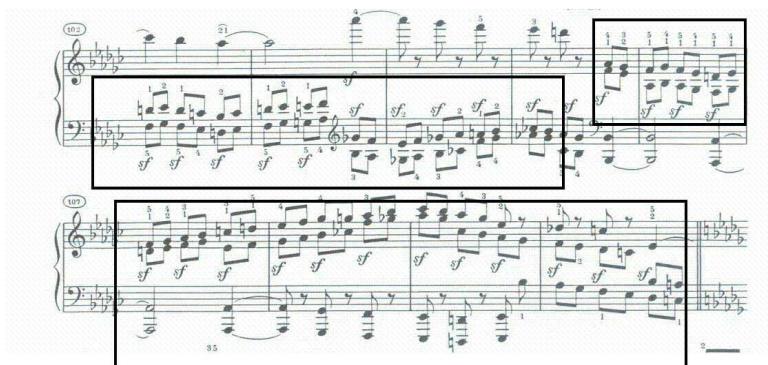
부분에 ritardando 와 pianissimo 로 표기하였다.²⁶⁾ 폭넓은 도약 후 사라지듯하다 갑작스럽게 원래의 빠르기로 f 의 제 1악장 주제를 보여주는 부분이다(악보 33). 제 1주제가 다시 나오기 전에 ◡ 가 있는 것처럼 연주해 주어야 한다.

<악보33> 제 1악장의 제 32~ 36마디



제 4악장의 제 102~110마디까지 9마디에 걸쳐서, 매 박자에 sf가 첨가되었다. 매 박자마다 윤곽을 그리며 표기된 sf는, 빠르게 진행되는 8분음표 리듬을 강조해주면서 템포를 늦춰주는 효과를 병행한다²⁷⁾(악보34).

<악보34> 제 4악장 제 102 ~ 110마디

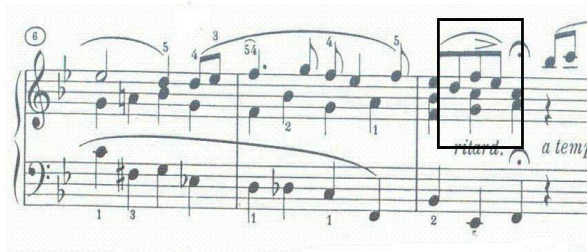


26) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, p 253

27) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, p 153

제 1악장의 제 8마디 2번째 박의 액센트는 비화성음인 appoggiatura이다 (악보35). 이를 연주할 때는 C.P.E. Bach(1714~1788)가 <올바른 건반악기 주법에 관한 논서 (Versuch über die wahre Art das klavier zu spielen)>에서 주장한 ‘... 일반적으로 협화음은 작게 연주되고 불협화음은 크게 연주된다.’²⁸⁾는 의견을 따라서 이를 크게 연주하는 것이 바람직하다.

<악보35> 제 1악장의 제 8마디



슈나벨은 선율이 아니더라도 주제리듬이 분명하게 나타나게 연주하도록 지시했는데²⁹⁾ 이는 제 2악장 스케르초에 적용해 볼 수 있다(악보 36). 베토벤이 동기를 불분명하게 인용한 부분으로 이 부분의 의미는 <악보 37>와 같이 찾아볼 수 있으며 <악보 38>와 같이 연주되어야 주제리듬이 잘 나타난다.

<악보36> 제 2악장 제 113마디



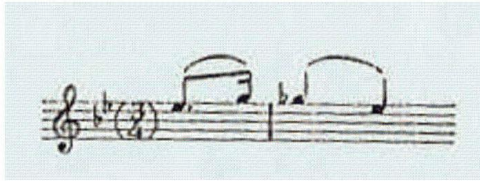
28) 이명순, “Beethoven의 Hammer-klavier sonata에 대한 고찰, ”(한양대학교 석사학위논문, 1984)

29) Conrad Wolf, <슈나벨의 피아노음악>, 전혜수 역 (서울: 음악춘추사,2002). p.140.

<악보37> 제 113마디의 의미

<악보38> 제 113마디 효과적인 연주법

113

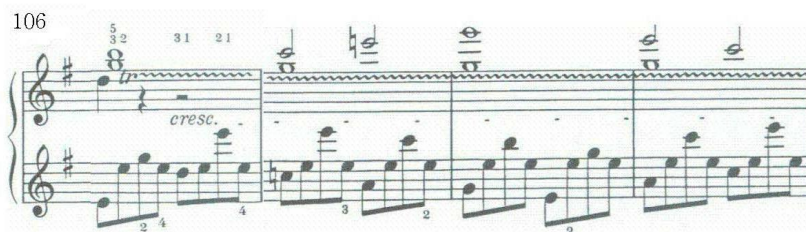


3) 트릴

앞에서 살펴본 바와 같이, 베토벤 제 5기에는 긴 트릴의 사용이 하나의 특징으로 나타난다. 이 시기의 소나타에는 내성부 또는 외성부에서 몇마디에 걸쳐 사용되는 것을 흔히 볼 수 있다. 앞서 제 2장에서 제시된 <악보 31>은 베토벤의 긴 트릴을 보여주는 예이다.

제 1악장의 제 106 ~ 110마디에서는 내성부에서 트릴이 사용되는데, 여기서는 상성부의 선율이 잘 나타나게 하기 위해서 트릴이 너무 크지 않게 연주되어야 한다(악보 39).

<악보 39> 제 1악장 제 106~ 109마디



제 4악장의 제 16마디에 나타난 트릴은 주제적 요소를 가진다. 이러한 이유로, 이꿈음으로부터 으뜸음까지의 중요한 반응이 정확하게 유지되기 위해

4) 페달링

페달은 피아노를 연주할 때 음의 강약을 조절해 줄 뿐 아니라, 손만으로 나타낼 수 없는 음의 혼합 및 음색의 변화에 결정적인 영향을 미치는 보조 수단이다.

베토벤 시대에는 피아노가 급속히 발달했으며 꾸준히 개량되었고, 그에 따라 페달의 개량도 이루어졌다. 최초의 피아노는 댐퍼조절을 핸드스톱을 통해 손으로 하였다. 그러나 이는 연주자들이 일시적으로 손을 건반에서 떼어야 했기 때문에 곧 중지되었다. 1765년 독일에서 만든 피아노에는 무릎으로 조정하는 니 레버가 소개되었고, 1777년 아담 베이어(Adam Beyer)에 의해서 분리된 발판으로 된 페달이 등장했다. 발로 조정하는 페달 작동원리는 여러 피아노 제작자에 의해 소개되었고, 그 중 브로드우드사는 댐퍼를 분리³²⁾해서 조정하는 개념을 그대로 계승했다.³³⁾

이러한 페달의 개선은 베토벤의 음색과 음향에 영향을 주었고, 그를 뒷받침해주듯이 베토벤의 악보를 보면 페달링에 관한 자세한 지시가 거의 모든 작품에 걸쳐서 나타나고 있다. 그의 악보에서 볼 수 있는 많은 페달 기호들은 베토벤이 페달에 대한 지대한 관심과 필요성을 가지고 있었다는 것을 보여준다.

베토벤의 대부분 작품은 모차르트에 비해서 다이내믹과 템포의 폭이 넓다. 더 빠르고 느린 것, ff에서 pp까지의 확대된 강약의 대조 외에도 음역도 많이 확대되어 음향이 더욱 풍부해졌다. 이러한 극적 표현력이나 대조적인 음향효과 등을 나타내기 위해서, 음악 색채감 더해주는 페달의 효과적인 사용에까지 이르게 되었다.

32) 가온‘다’를 중심으로 오른쪽 부분은 높은 음역, 왼쪽 부분은 낮은 음역의 댐퍼그룹을 각각 따로 조정할 수 있게 해주었다. 그래서 저음부의 댐퍼만을, 혹은 고음부의 댐퍼만을 각각 올릴 수 있고, 또는 두 페달의 양쪽 부분을 동시에 눌러 음색과 전세트를 현으로부터 들어올릴 수 있었다.

33) Joseph Vanobetz, <페달링의 원리>, 노영해역 (서울 : 음악춘추사), p.8.

1790년에서 1792년 사이에 나온 베토벤의 스케치에 “무릎을 써서(mit dem knie)’라는 페달 표시가 기보되어 있는데, 이것이 페달 지시가 기보된 최초의 악보이다. 베토벤이 악보상에 본격적으로 페달표시를 하기 시작한 것은 1795년부터이고, 그 후 말기인 1926년까지 지속적으로 페달 사용을 지시하였다.³⁴⁾ 베토벤은 그 당시 다른 연주자들보다 훨씬 더 많이 페달을 사용하고 길게 밟았으며, 악보 위에 표기된 것보다 더 자주 또 여러 곳에서 페달 사용을 하였던 것으로 짐작된다. <Op. 106 Hammerklavier>에 베토벤이 직접 표시한 페달의 수는 90개이다.³⁵⁾

제 1악장의 처음에 나오는 페달링은 베이스음을 지속시켜서 화성적인 뒷받침을 하기 위한 것이다. 쉼표가 있음에도 불구하고 못갓춘 마디로 시작하는 첫 베이스음에 페달 표시를 제 4마디까지 지속시켜서 베이스음의 연장을 통해, 하나의 화음으로 통일할 수 있게 하였다(악보 42).

(악보 42) 제 1악장의 1 ~ 4마디



그러나 현대의 피아노로 이 부분을 전체 테마에 걸쳐 밟을 수는 없다. 크로이처(Leonid Kreutzer, 1884-1953)에 의하면 최초의 동기가 끝남과 동시에 페라고 지시하고 있다. 그것은 ‘스타카토’를 구하고 전체의 쉼표를 정확하게 살리기 위한 것이다. ³⁶⁾

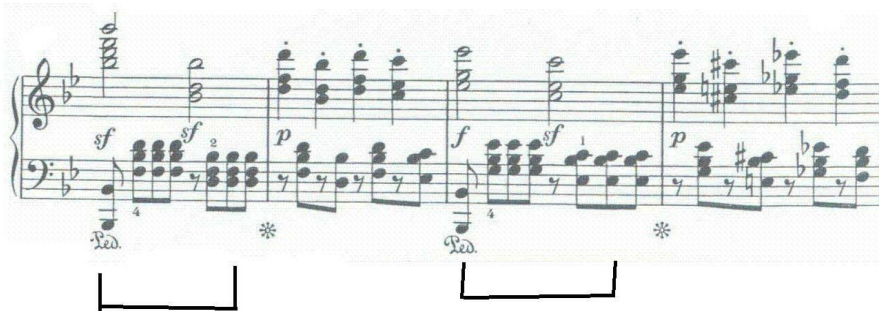
34) Joseph Vanobetz <페달링의 원리>, 노영혜역 (서울 : 음악춘추사, 1996), p.168.

35) adura-Skoda, *Über den richtigen Vortag*, p.22; 노영혜, <페달링의 원리> (서울 ; 음악춘추사,1996),p.170.에서 재인용

제 1악장의 제 17마디와 제 18마디는 sf와 p 의 대비가 크게 나타난다. 강한 터치와 약한 터치의 대비작용을 돕고, 베이스의 울림을 뒷받침 하기 위해 이곳에 페달이 사용되었는데, 제 18마디에서는 스타카토를 살리기 위해, 페달의 사용이 없다. 페달을 떼라는 표시보다 먼저, 마지막 4분음표에서 페달을 떼면 그 다음에 계속되는 스타카토를 뚜렷하게 들리게 할 수 있다³⁷⁾(악보43).

<악보43> 제 1악장의 17 ~ 20마디

페달:



제 1악장의 제 401마디에서 제 405 마디에 사용된 페달은 강약의 대조를 위한 페달로, 베토벤의 전형적인 특징이다. 여기서의 댐퍼페달은 집합적 음향효과와 연관되어 강약의 변화시 대비되어 사용되고 있음을 찾아볼 수 있다. 왼손 8분음표의 반주부분과 오른손의 화음으로 pp에서 점차 cresc. 해서 ff로 종결짓는 부분에 페달을 사용해서 강약의 변화 뿐 아니라 종결로의 고조감을 화려하게 장식하는 효과를 내고 있다³⁸⁾(악보 44).

36) Leonid Kreutzer, <예술로서의 피아노 연주> 정진우 역(서울 :음악춘추사, 1979) ; 이정미 <Beethoven piano sonata에서 사용된 페달 기법에 관한 연구> (서울: 숙명여자대학교, 1990)에서 재인용

37) Joseph Banowetz <페달링의 원리> .노영해 역 . p.87.

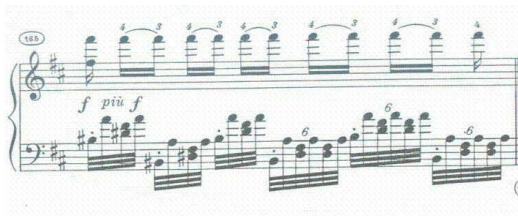
38) 이정미 <Beethoven piano sonata에서 사용된 페달 기법에 관한 연구> (숙명여자대학교 석사학위논문)

<악보44 > 제 1악장의 402 ~ 405마디



제 3악장의 제 165마디는 고음에서는 반복이, 저음부에서는 분산화음이 쓰여있고 옥타브를 넘나드는 베이스음에 스타카토가 표시되어있다(악보 45). 화성적으로 흐려지는 것을 막기위해 또렷한 스타카토를 사용해주고 있으며, 오른손과 충분히 다르게 기록된 왼손을 잘 나타내기 위해서는 스타카토에 페달을 사용해주는 것이 좋다³⁹⁾. 여기서의 페달은 음량을 늘려주며 분산화음을 연결시켜주는 역할을 한다. 이와 비슷한 예로 <Op.110>의 제 3악장의 제 5마디에 쓰인 페달도 독특한 고음부의 톤이 반복되는동안 저음의 화음이 울려 퍼지게 하는 기능을 보여준다(악보 46). 그 당시 피아노의 페달이 고음에서 저음보다 약하게 작용했기 때문에 사용된 것이고, 이것은 현대의 피아노에서도 한 페달로의 사용이 가능하다.

<악보45> 제 3악장의 제 165마디

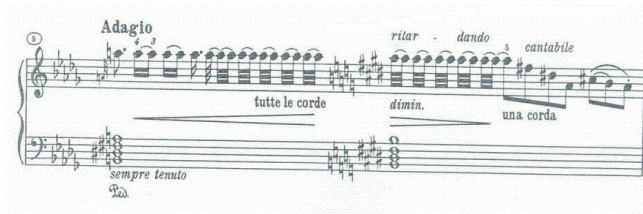


페달: p x p x p x p x p x p x

문, 1990)

39) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, p.249.

<악보46> Op.110의 제 3악장 제 5마디



베토벤에 의해 사용된 또 하나의 페달은 우나 코르다 (Una corda) 페달로, 이 용어는 페달을 떼라는 표시인 tre corde, una corde, tutte le corde, poco a poco tre corde, poco a poco tutte le corde 등의 용어와 함께 사용된다. 제 3악장의 제 57마디에서 제 69마디를 살펴 보면 우나 코르다 페달 사용과 떼라는 표시(tutte le corde)가 정확하게 나타나있다. 저음은 tutte le corde, 고음과 중저음에서는 una corda를 사용한다. 베토벤은 이 부분에서, 이 페달의 사용으로 피아노가 아닌 다른 악기를 사용한 포출된 듯한 대조적인 음색을 표현하고 있다(악보 47).

<악보 47> 제 3악장의 57 ~ 69마디

The image shows a musical score for three systems of music, measures 57 through 69. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and dynamic markings such as *una corda*, *cresc.*, *tutte le corde*, *dimin.*, *pp*, *p*, and *dim.*. There are also performance instructions like *una corda* and *tutte le corde* interspersed throughout the score. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

제 88마디 - 89마디는 ‘poco a poco due ed allora tutte le corde’ 라는 표현을 통해 처음에는 1현이다가 서서히 액션이 전환하여 3현으로 이동하도록 지시하고 있다. 17세기 말과 19세기 초의 피아노에서는 페달의 길이에 따라 액션이 점차적으로 움직여 3개, 2개 또는 1개의 현을 임의대로 타현하는 것이 가능했던 장치가 부착되어 있었다고 한다. 그러나 오늘날의 피아노에서는 2현과 3현 사이의 구분은 가능하나 1현과 2현 사이의 구분은 가능하지 않다.⁴⁰⁾ 이러한 구조적 차이 때문에, 이 미묘한 페달효과는 나타내기 어렵다(악보48).

40) Joseph Banowetz, <페달링의 원리> , p.12.

<악보 48> 제 3악장 87-88마디

The image shows a musical score for measures 87 and 88. The score is written for piano and includes the following markings and annotations:

- Measure 87: *espressivo*, *pp*, *cresc.*
- Measure 88: *sempre legato*
- A box highlights the instruction: *poco a poco due ed allora tre cord.*
- A circled asterisk (*) is located below the bass line in measure 88.

IV. 결 론

본 논문에서 살펴본 피아노소나타 <Op. 106, 'Hammerklavier'>는 뉴만의 분류에 따라 제 5기인 승화기에 작곡되어진 소나타로 그 형식 및 내용에 있어 제 5기가 가지고 있는 음악적 특성을 잘 보여주고 있다.

제 1악장은 고전형식인 소나타 알레그로 형식으로 쓰여졌고, <Hammerklavier>라는 이름처럼 셈과 여림의 극단적 대비가 나타나고, 성격적으로 대조되는 제 1주제를 갖고 있으며 3도 음정관계가 강조된 것이 특징이다. 또한 제 1주제를 구성하는 요소들이 제 2주제, 경과구, 발전부에서도 나타나는 것을 찾아볼 수 있다.

제 2악장은 스케르초 악장으로 <Op. 31-3> 소나타 이후에 쓰이지 않았던 스케르초 악장이 다시 등장한 것을 큰 특징으로 볼 수 있다. 또한 제 1악장에 쓰였던 3도 음정관계가 제 2악장에서도 사용됨으로써 제 1,2악장간의 연관성을 갖게한다. 이 3도 음정관계는 제 3, 4악장에서도 찾아볼 수 있으며 이는 낭만주의 음악의 순환기법으로 이어진다.

소나타 알레그로 형식으로 작곡된 제 3악장은 베토벤의 소나타 중 가장 긴 아다지오악장으로 짧은 발전부를 갖고 있지만 빈번한 전조를 갖는 등 그 내용은 매우 충실하다. 또한 종지는 기본 조성인 f# 단조가 아니라 같은 으뜸음조인 F# 장조의 I화음으로 끝나는 특징을 갖는다.

제 4악장은 푸가 악장으로 바하의 푸가와는 달리 느린 서주부로 시작해서 독특하고 자유로운 방식으로 주제를 전개시킨다. 베토벤 후기 소나타의 특징중 하나인 트릴과 잦은 전조 안에서 주제가 전개되는 것이 특징적이다.

<Op. 106, 'Hammerklavier'>에서는 위와 같은 특성 이외에도 베토벤이 직접 지시한 메트로놈 기호가 사용되어져, 그 템포에 대해서도 정확성을 가

지고 있으며, 동시대 작곡가들에 비해 폭넓게 사용된 다이내믹과 제 5기의 특징인 트릴의 사용을 찾아볼 수 있다. 또한 베토벤에 의하여 표시된 페달 기법을 통해 베토벤이 페달에 지대한 관심을 갖고 있었음을 알 수 있다.

이와같이 베토벤의 제 5기 소나타를 통해 나타난 대위법적 기법의 사용, 새로운 음향, 한층 더 확대된 자유로운 표현은 낭만음악으로의 길을 여는 데 큰 기틀을 마련하였다.

참고문헌

<국내도서>

김경임. 『피아노소나타』 대구: 경북대학교 출판부, 2002.

백기풍, 김미경, 이봉기. 『베토벤 32곡의 피아노소나타 전곡 분석과 연주법』
서울: 작은우리, 2000.

음악대사전 편찬위원회편. 『음악대사전』 서울: 세광음악출판사, 1984.

<번역서>

Gillespie, John. 『피아노 음악』 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부,
1997 .

Grout, D. J. 『서양음악사:개정3판』 세광음악출판사 편집부. 서울: 세광음악출판사, 1991.

Lindo, Algernon H. 『피아노 페달의 예술』 장혜원 역. 서울: 음악춘추사,
1986.

Loessor, Arther. 『피아노와 사회』 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부,
1998.

Pauly, Reinhard G. 『고전시대의 음악』 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리,
2000.

Salmon, M. 『베토벤 ‘윤리적 미, 또는 승화의 예로’』 윤소영 역. 서울 :
도서출판 공감, 1997.

Vanobetz, Joseph. 『페달링의 원리』 노영해 역. 서울: 음악춘추사, 1996.

Wolf, Conard. 『슈나벨의 피아노 음악』 전해수 역. 서울: 음악춘추사,
2002.

<외국서적>

Arnold, Denis *The Beethoven Reader*, New York : W.W. Norton&Com, 1971

Newman, William S. *Sonata in the Classic Era*, New York : W.W. Norton&Com, 1972.

_____. *Beethoven on Beethoven*, New York : W. W. Norton&Com. 1998.

Rosenblum, Sandra P. *Performance Practice in Classic Piano Music*, Indiana : Indiana University press, 1988.

<석사학위논문>

고민정, “L.Van Beethoven 피아노 작품에 나타나는 페달기법 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 1998.

손지원, “L.V.Beethoven 피아노소나타의 페달기법에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2001.

이명순, “Beethoven의 ‘Hammerklavier sonata’(Op.106-I)에 대한 고찰 -Dynamic을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 1984.

이수진, “Beethven Piano Sonata 에 나타나는 Fuga 기법에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 1996.

<악보>

Beethoven, Ludwig. van. 『Beethoven Piano Sonata Urtext』
Munchen:G.Henle Verlag ,1998

ABSTRACT

A Study on *Beethoven's Piano Sonata Op.106* *"Hammerklavier"*

Ahn, Ji-sun

Major in Instrumental Music

Department of Music

The Graduate school

SungshinWomen's University

Ludwig van Beethoven(1770~1827), the last maestro of Viennese school left numerous music throughout all over the genres such as piano music, lied, chamber music, concerto etc. His musical styles and languages are significantly important in music history and his new attempts helped out the approach from classical period to Romantic period. Beethoven composed thirty-two piano sonatas between the year of 1792 and 1822. It was the time when the Classic period was changing to the Romantic period. His piano sonatas show the changes of musical style in form, structure, and

his life.

Generally, Beethoven's sonatas are divided by three periods, but W. S. Newman took different way. He subdivided three periods to five periods; The first period-"student", the second period-"virtuoso". The third period-"appassionata", the fourth period-"invasion", the fifth period-"sublimation".

Through these five periods, Beethoven tried to escape gradually from balance and moderation of classical period. In Beethoven's last period, he was almost totally deaf and more isolated than before; consequently, he achieved fulfillment in his compositions, and experimented non-standard musical form, structure, and tonal plan such as Baroque contrapuntal texture and variations, recitative-like melody etc.

New dimension of sound were provided and the range of key was extended. In addition to He diversified the number of movements.

The great sonata op. 106 in B-flat major ("Hammerklavier") was composed in 1818 during the fifth period. The first movement is in sonata allegro form. The second movement is scherzo and the longest adagio in his piano sonata is the third movement, which is in sonata allegro form too. The last movement has prelude and fugue. He developed and treated fugue very freely.

The introduction in each movement has third relationship (the lower

third- broad arch to the subdominant), and modulations often happen throughout the piece.

Beethoven used much wider range of dynamic compare to other contemporary composers, and developed long and difficult trill, which was typically shown the pieces in the fifth period.

According to the development of piano, the pedal was improved too. Beethoven often wrote the instruction of the use of pedal, and it assumed that he had great interests in the pedaling.