

김 성 혜 교수지도

석사학위청구논문

L. V. Beethoven

<피아노 소나타 Op.110>연구

2006

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 은 영

L. V. Beethoven
<피아노 소나타 Op.110>연구

김 성 혜 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 은 영

인 준 서

이은영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

Ludwig van Beethoven(1770-1827)은 고전주의 악곡 형식에 큰 업적을 남기며 혁신적인 작곡기법과 새로운 음악적 아이디어로 19세기 낭만주의 음악을 예시한 작곡가이다. 베토벤 피아노 소나타는 1782년부터 1822년까지 40년에 걸쳐 작곡된 것으로 그의 탁월한 작곡기법과 독창성의 본질을 잘 보여주는 작품으로 이 소나타들은 베토벤의 음악 양식상의 변천과정을 고찰할 수 있는 중요한 자료가 된다.

L. V. Beethoven의 Piano Sonata를 세 시기로 구분 할 때 제3기 작품에 해당하는 <피아노 소나타 Op.110>은 베토벤 말기소나타의 일반적 특징을 거의 함축한다. 또한 소나타 전체를 하나의 연결된 주제의 유기성을 통해 순환형식의 가능성을 보여주면서 가곡선율에 기악적 주체화를 통해 낭만파의 음악적인 내용 변화의 가능성을 함축성 있게 표현하고 있는 작품이다.

<피아노 소나타 Op.110>의 제 1악장은 고전주의의 소나타 알레그로 형식에서 벗어난 자유로운 소나타 형식으로 템포의 제약을 받지 않으며 후기 양식의 특징인 선율을 중심으로 나타나고 있다. 제시부에 나타나는 서주부는 발전부와 재현부에서도 나타나며 제 3악장 푸가의 주선율로 사용함으로써 작품전반에 걸쳐 통일성과 유기적 작곡기법을 보여준다.

제 2악장은 2/4박자의 스케르초 악장으로 초기 소나타에 나오는 3박자의 느린 스케르초가 아닌 2박자의 빠른 스케르초 악장을 택하므로 전통적 소나타 악장배열에 벗어나면서 악장들 간의 뚜렷함과 대조를 보여준다. 또한, 2악장의 선율 주제를 독일 민요를 인용함으로써 당시 유행했던

민요를 구체화시킨 것으로 가곡선율을 기악곡의 주제로 인용한 점은 이후 슈베르트와 같은 낭만주의 작곡가들에게 영향을 주었다.

제 3악장은 느린 서주부를 포함하면서 레치타티브와 아리오소, 대위법적 푸가 형식을 보여줌으로써 고전주의적 소나타의 구조가 변화되어 복합적 구성을 보여주고 있다. 반음계적 전조, 3도 관계에 의한 전조, 이명동음적 전조, 감7화음 사용 등의 대담한 화성진행을 사용함으로써 각 단락의 구분을 모호하게 해 아리오소와 푸가를 혼합하고자 했으며 유기적 선율, 불임줄이나 쉼표에 의한 당김음, 다양한 음향 효과와 템포변화 등을 사용해 낭만주의 음악의 접근을 예시한다.

본 논문에서는 베토벤의 피아노 소나타의 시기별 특징을 알아보고 후기 소나타의 특징을 중심으로 <피아노 소나타 Op.110>을 분석 연구하며 이후에 나타날 낭만주의성향에 대해 알아보았다.

목 차

논문개요

I. 서	론	1
II. 베토벤 소나타의 시기적 분류에 따른 특징		3
1. 초기 - 모방의 시기		
2. 중기 - 구체화 시기		
3. 말기 - 명상의 시기		
III. <피아노 소나타 Op. 110>에 관한 분석 연구		13
1. 제 1 악장 (Moderato Cantabile, molto espressivo, A ^b Major, 3/4)		
2. 제 2 악장 (Molto Allegro, f minor, 2/4)		
3. 제 3 악장 (Adagio ma non troppo, b ^b minor, 4/4)		
IV. 결	론	52

참고문헌

ABSTRACT

ABSTRACT

A Study on Piano Sonata Op.110 by L. v. Beethoven

Lee, Eun Young

Dept. of Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) left a huge heritage in the forms of Classicism and paved the way to Romanticism in the 19th century with his innovative composing techniques and new musical ideas. He wrote sonatas for about 40 years from 1782 to 1822. The sonatas present a good window to his remarkable composing techniques and original music, being valuable data with which to understand the changes to his musical forms at the same time.

When his sonatas are categorized according to periods, his Piano Sonata Op.110 belonged to the latter period containing all the general characteristics of the later sonatas. It has the potential of circulation form as the entire piece is connected in an organic manner under one common theme. As the instruments took the pivotal rule in lead melodies, it also predicted for the musical content changes to Romanticism.

Beethoven's Piano Sonata Op.110 was investigated as follows:

The first movement is free from the classic sonata form of allegro

and has no limitations in tempo. The dominating feature is melodies, which are unique of his later sonatas. The introduction of exposition reappears in the development and recapitulation and is used as the main melodies of fuga in the third movement, thus contributing to the unity throughout the piece and organic composing technique.

The second movement is in scherzo of two-quarters time. As he chose fast scherzo of binary time instead of triple time that was slow, the piece didn't conform to the traditional arrangement of sonata and there were clear difference and distinction among the movements. He also used a German folk song for the theme melodies of the second movement, which was a specific example of the trend of folk song in those days. His adopting song melodies for instrument play exerted influences on Romantic composers like Schubert.

Finally the third movement includes the slow introduction and takes the form of recitativo, arioso, and contrapuntal fuga. The composition is complex with the sonata structure of Classicism altered. He used bold harmony progressions such as chromatic modulation, modulation according to the third chord, modulation based on enharmonics, and use of diminished 7th chord, which worked to make the distinction between the passages blur and to combine arioso and fuga. Here you can also predict the upcoming era of Romanticism with organic melodies, syncopations by a tie and rest, and diverse sound effects and tempo changes.

In the study Beethoven's piano sonatas were reviewed by the

period, and his Piano Sonata Op.110 was analyzed and examined based on the characteristics of his later sonatas, which made a premonition of following Romanticism.

I. 서론

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 하이든(F. J. Haydn, 1732-1809)과 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)에 의해 확립된 고전주의 양식을 자신의 독창적 양식으로 재해석함으로써 고전주의를 발전시켰을 뿐 아니라 낭만주의적 양식을 선보임으로서 음악사에서 고전과 낭만의 교량적 역할을 했다는 평가를 받는다.

고전주의적 특징이 분명한 초기 작품에서 초기 낭만주의라고 일컬어지는 말기작품에 이르기까지 베토벤의 작품은 양식과 연대기를 기초로 대개 3시기로 나누어진다. 우선 고전주의 음악 전통과 유산을 따르며 대담한 시도들을 통해 새로 스타일을 만들어 가는 ‘모방의 시기(Period of Imitation)’으로 불리는 제1기, 그리고 내면적 및 외면적 성숙함에 따라 구조적 논리성과 세련된 형식미를 바탕으로 작곡자의 개성을 표출한 제2기 ‘구체화 시기(Period of Realization)’, 그리고 형식을 중시하던 고전 형식과 절대음악 관습에서 벗어나 자신의 독창적 어법을 구사했던 제3기 ‘명상의 시기(Period of Contemplation)’으로 구분된다. 특히 제3기의 작품들은 종래의 소나타 개념을 확대시키고, 개인의 정서와 감정을 중요시한 낭만적 요소를 이끌어 내어 다음 세대의 작곡가들에게 영향을 주었다.

그의 초기 작품은 다양한 음악적 전통과 유산을 따르며 대담한 시도들을 통해 새로운 스타일을 만들어 가는 모습을 보여주며, 중기 작품에서는 내면적 및 외면적 성숙함에 따라 구조적 논리성과 세련된 형식미를 바탕으로 작곡자의 개성표출을 확대시켰다. 말기 작품에서는 형식을 중

시하던 고전의 틀에서 벗어나 작곡가의 독창적인 창작에 따라 푸가 및 레치타티보, 캐논적 모방, 대위법적인 성부 진행 등의 양식을 사용하였다. 그의 말기 작품들은 종래의 소나타 개념을 확대시켰고, 개인의 정서와 감정을 중요시한 낭만적 요소를 이끌어 내어 다음 세대의 작곡가들에게 영향을 주었다는 의의를 지닌다.

그 중에서도 말기 소나타는 서정적인 선율과 넓은 다이내믹의 사용으로 피아노 음향을 확대시켰고, 반음계적 화성과 성부 진행, 3도 관계의 전조, 판타지(fantasy)풍의 악상, 감7화음 사용 등이 특징적이다. 또한 소나타 형식에서 제1주제가 강력한 이미지를 나타내는데 비해 제2주제가 규모가 작을 뿐 아니라 부수적인 이미지로 쓰임으로 곡 전체에 미치는 영향력이 약화된 것 또한 이 시기 작품의 특징 중 하나이다.

본 논문의 주제인 <피아노 소나타 Op.110>은 자유롭게 구성된 악곡형식으로 즉흥적인 성격이 두드러져 말기 피아노 소나타의 특징을 파악하는데 적합한 악곡이라 할 수 있다.

본 논문을 통해 낭만주의 길을 열어준 베토벤 말기 소나타의 특징을 살펴보고 베토벤 피아노 소나타의 시기별 특징을 문헌을 통하여 고찰하겠다. 그리고 <피아노 소나타 Op.110>의 형식, 선율, 화성, 구조를 연구함으로써 말기에 나타나는 새로운 특징과 작품 속에 내포된 말기 소나타의 낭만주의적 요소를 이해해보도록 하겠다.

II. 베토벤 소나타의 시기적 분류에 따른 특징

초기 고전주의적인 작품에서 초기 낭만주의라고 일컬어지는 후기작품에 이르기까지 베토벤의 작품은 양식과 연대기를 기초로 대개 3시기로 나누어진다. 빌헬름 폰 렌즈(Wilhelm Von Lenz)는 『베토벤과 그의 세 가지 양식(Beethoven and His Style)』¹⁾에서 고전주의적인 경향이 나타나는 제1기(1796-1802), 전통을 수용하여 독창적인 작품을 정립한 제2기(1802-1816), 추상적이고 개인적인 방향으로 전환된 제3기(1816-1827)로 베토벤의 작품을 구분했다. 또한 뎡디(Vincent D'Indy, 1815-1931)는 이 세 시기를 각각 ‘모방(Period of Imitation), 구체화(Period of Realization), 명상(Period of Contemplation)’으로 나누고 있다.

1. 초기 - 모방의 시기

베토벤의 초기 피아노 소나타는 주로 1782-1802년 사이에 작곡되었는데 이 시기소나타들은 하이든, 모차르트, 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832), C. P. E. 바하(Carl Philip Emanuel Bach, 1714-1788)의 작품에서 영향을 받은 고전적 소나타 형태의 작품들이 대부분이다. 그러나 기본적인 고전적 형식과 조성적 테두리 안에 있으면서도 작곡자의 독창

1) Lenz, Wilhelm Von. *Beethoven et ses Trois Style*, vol. 2, (Paris: Lavinée, 1855), p.221.

성이 드러나는 새로운 시도들 또한 찾아 볼 수 있다.

다음의 <표 1>은 베토벤의 초기 피아노 소나타 12곡의 작품번호, 작곡 연도, 조성을 정리한 목록이다.²⁾

< 표 1 > 초기 소나타 목록

번 호	작품번호	조 성	작곡연도	악장수
1	2-1	f minor	1795	4
2	2-2	A Major	1795	4
3	2-3	C major	1795	4
4	7	E b Major	1796-1797	4
5	10 -1	c minor	1796-1798	3
6	10 -2	F Major	1796-1798	3
7	10 -3	D Major	1796-1798	4
8	13	c minor	1798-1799	3
9	14 -1	E Major	1798-1799	3
10	14 -2	g minor	1798-1799	3
11	22	E b Major	1799-1800	4
12	26	A b Major	1800-1801	4

베토벤의 초기 피아노 소나타의 특징을 좀 더 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 고전주의의 일반적 3악장 형식에서 4악장의 형식으로 구성된 작품이 많이 작곡되었다. 특히, 4악장 이상인 경우, 세 번째 악장인 미뉴에트(minuet) 악장을 생략하고 변화무쌍한 스케르초(scherzo)로 대체함으로써 계속해서 새로운 소재를 만들어 내면서 동시에 형식적 확대(Op.2,

2) 김경임, 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 1995, p.91.

No.2-3), 악장 배열을 새롭게 하는 시도들을 보여주고 있다.

둘째, 초기 피아노 소나타 곡은 모두 1악장이 소나타 알레그로 형식으로 나타난다. 2악장은 3부분 형식 또는 변주곡 형식 중 하나를 택하였고, 3악장은 보통 미뉴에트와 트리오의 복합 3부 형식으로 되어 있으며, 4악장은 론도나 소나타 형식으로 되어 있거나 두 형식의 혼합된 형식이 나타나기도 한다. 또한 특이하게 하이든이나 모차르트의 교향곡이나 실내악에서만 사용되었던 알레그로 앞에 확대된 느린 도입부를 소나타에 사용하여 그 독특함을 보여주고 있다(Op.13).

셋째, 베토벤의 음악적 특징 중 하나인 대조(contrast)의 개념이 강조되고 있다. 특히 제1주제와 제2주제의 대조를 강조하였다. 하이든 소나타에서는 주제간 대비가 뚜렷하지 않다가 모차르트부터 두 주제의 성격 대비가 나타나는데 베토벤은 모차르트가 보여준 두 주제의 성격 대비를 리듬, 선율의 진행방향, 다이내믹, 멜로디의 대조로 확대시키고 점차 장조와 단조의 대비, 그리고 음역의 대비로까지 확장시킨다.

넷째, 베토벤은 독창적인 방식으로 주제를 발전시켰다. 하이든과 모차르트에 비해 베토벤의 주제는 더 짧은 동기를 가짐으로 더욱더 다양한 발전 가능성을 보여주었는데, 이 동기 발전 기법(motivic development)은 그의 피아노 소나타뿐만 아니라 교향곡의 발전부 <영웅교향곡>에서도 사용되어지는 것을 볼 수 있다.

다섯째, 리듬과 선율, 화성에 있어 새로운 시도를 보여 주었다. 화성과 선율을 리듬영역 안에 집중시켜 많은 작곡가들에 의해 중요시되었던 두마디 프레이즈(two-bar-phrase)는 모차르트보다 더욱 규칙적으로 사용되었으며 이 짧고 명료한 동기를 가지고 길고 확장된 형식을 만들어냈다. 또한 단순한 화성구조의 단조로움을 피하기 위해 연속적인 조 바꿈을 사

용하여 주제가 하나의 구성에 머무르지 않고 대담하게 바뀌어 나가는 모습을 보인다. 또한 <Op.2>의 3개의 소나타는 클레멘티의 기교적인 특성에 영향을 받아 분산된 옥타브, 아르페지오 등을 많이 사용하고 있다.

마지막으로 발전부와 코다를 중요하게 취급하였다. 베토벤 이전 작곡가들은 주제를 제시한 후 바로 발전시키거나 아님 발전부를 원조와 관계조 중심의 유동적인 짧은 구절로 쓰는 것에 지나지 않았는데 베토벤은 발전부의 길이를 늘리고 다양한 전조 가능성을 보여주었다. 이러한 특징은 그의 초기 소나타 <Op.10, No.2>, <Op.14, No.2>, <Op.22>에서 더욱 잘 나타난다. 또한 모차르트의 대부분의 소나타들은 코다 없이 제시부 끝부분의 코데타로 종결되거나 코다가 있다 해도 길이가 짧았던 것에 비해, 베토벤의 코다는 제2의 발전부로 여겨질 만큼 길이가 길어지며 새로운 의미를 갖게 되고 이런 특징은 중기에 베토벤의 독특한 음악언어로 구체화된다.

2. 중기 - 구체화 시기

대략 1802-1816년을 중기로 보는데 이 시기 베토벤은 소나타 구조를 변형시키며 대규모의 소나타를 만들고자 노력하였다. 그리고 그는 더 이상 고전 소나타의 형식적 틀에 얽매이지 않고 자신의 작곡가적 상상력과 신념이 요구하는 대로 소나타 형식을 자유롭게 다루어 나갔다. 이 시기 그의 작품에는 무한한 상상력과 영감, 그리고 고전주의와 상충되는 새로운 요소-낭만주의-들이 많이 사용되었다.

다음의 <표 2>는 베토벤 중기 소나타 목록이다.

< 표 2 > 중기 소나타 목록

번 호	작품번호	조 성	작곡연도	악장수
13	27-1	E Major	1800-1801	3
14	27-2	c [#] minor	1801	3
15	28	D Major	1801	4
16	31-1	G Major	1801-1802	3
17	31-2	d minor	1801-1802	3
18	31-3	E ^b Major	1801-1802	4
19	49-1 ³⁾	g minor	1795-1798	2
20	49-2	G Major	1795-1798	2
21	53	C Major	1803-1804	2
22	54	F Major	1804	2
23	57	F Major	1804-1805	3
24	78	F [#] Major	1809	2
25	79	G Major	1809	3
26	81a	E ^b Major	1809-1810	3
27	90	e minor	1815	2

베토벤의 중기 피아노 소나타의 세부 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 초기의 4악장 구성 형태가 중기에 접어들면서 점차 2악장이나 3악장으로 축소된다.

둘째, 악장과 악장 사이를 휴지 없이 *attaca*로 연결함으로써 악장의 구분을 모호하게 하고 악장들 사이의 유기적 관계성을 강조하는 모습들이

3) 49-1과 49-2는 분류상 중기로 되어 있으나 실제로는 초기에 작곡되어진 작품들이다.

많이 나타난다. <Op.81a>에서는 제1악장의 ‘고별(Le-be-wohl)’ 동기가 제1악장 전체에 걸쳐 변형, 확대되어 계속적으로 나타나며 제2악장에서의 잦은 조성변화와 함께 뚜렷한 종지 없이 제3악장으로 연결된다. 이는 제1악장의 ‘고별’이라는 감정과 제2악장의 ‘부재’와 제3악장 ‘재회’ 사이의 유기적 연관성을 나타내기 위한 방법으로 소나타 전체를 한 개의 작품으로 연결하려는 낭만주의적 특색으로 볼 수 있다.

셋째, 종래의 악장 구성을 벗어난 작품들이 많아진다. 예를 들어 <Op.26>의 제1악장 그리고 <Op.57>의 제2악장에는 각각 소나타 형식과 가곡 형식 대신 변주곡을 형식을 사용하였고 <Op.27, No.1>에서는 판타지(fantasy) 양식을 사용하였다. 심지어 <Op.27, No.1, ‘환상곡 풍(Quasi Fantasia)’>은 4악장으로 이루어져있는데 곡에서는 아예 소나타 형식의 악장이 등장하지 않고 다른 형식들이 독특하고 자유로운 방식으로 연결되어 있다.

넷째, 이전의 소나타 구조에서 짧게 등장하던 코다를 확대 발전시킴으로써 마치 제2발전부와 같은 느낌을 만들어주고 있다. 소나타 알레그로 형식의 3부분(제시부-발전부-재현부)이 ‘제시부-제1발전부-제2발전부-재현부’의 4부 형태로 확대된 작품들이 많아지는데 작품으로는 <Op.53>, <Op.57>이 있다. <Op.53>의 제1악장에서 제1주제가 4번이나 반복되며, 제2악장은 마지막 악장의 서주 역할을 하고 있으며, 제3악장에서는 긴 테마와 긴 에피소드 그리고 길고 독립된 코다가 등장한다. 또한 <Op.57>의 제1악장은 긴 제시부와 긴 발전부, 큰 코다 등으로 인해 소나타의 구조가 더욱 복잡하고 거대해짐을 보여준다.

다섯째, 낭만주의적 표현이 확연해지는데 특히 감정 표현을 위해 전통적 조성관계보다는 낭만적 조성과 악상의 변화를 다채롭게 시도하였다.

특히 <Op.53>의 제1악장의 조성체계는 고전 소나타 형식과 조성어법에 서는 파격적인 것으로 낭만주의의 특징인 3도 관계의 조성을 강조해주고 있으며 제시부의 제2주제는 딸림조 G장조가 아닌 E장조로 나타난다. 또한 <Op.57>에서는 피아노의 개량에 따라 넓은 음역의 사용과 *sforzando* 를 이용한 강박의 이동, *p*와 *f*의 극적인 대비 등이 그 예이다.

3. 말기 - 명상의 시기

‘명상의 시기’로 분류된 베토벤의 후기는 본 논문에서 다루게 될 <Op.110>이 작곡된 시기로 말년에 베토벤은 5개의 소나타를 작곡하였다. 그의 말년의 작품들은 형식적 틀에서 벗어나 자신의 내면세계와 음악관을 드러내고자 한 것으로 낭만주의적 성격이 강하게 드러난다.

다음의 <표 3>은 베토벤 말기 소나타 목록이다.

< 표 3 > 말기 소나타 목록

번호	작품번호	조성	작곡연도	악장수
28	101	A Major	1816	3
29	106	B ^b Major	1817-1818	4
30	109	E Major	1820	3
31	110	A ^b Major	1821	3
32	111	c minor	1821-1822	2

말기 피아노 소나타의 음악적 특징은 다음과 같다.

첫째, 이 시기 피아노 소나타들의 제1악장은 모두 소나타 형식 구조를 갖고 있다. <Op.111>을 제외하고는 대부분 제2악장이 빠른 악장으로 구성되어지며 형식에 있어서도 느리고 서정적인 가곡 형식이 아니라 행진곡풍의 스케르초를 사용하고 있다. 악장 구조에서도 2악장에서 4악장까지 다양하게 쓰이는 것을 볼 수 있다.

둘째, 소나타 형식에 포함되지 않던 변주곡이 독립된 악장을 이룬다. 주제의 원형을 지켜서 선율이나 리듬에 간단한 장식적인 변주를 하는 고전시대의 ‘음형 변주’와 달리 베토벤의 변주곡은 낭만시대 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이 즐겨 사용한 ‘성격 변주(character variation)’의 성격을 띤다는 점에서 후기의 낭만적인 경향이 잘 드러난다.⁴⁾

셋째, 후기 소나타에서 두드러지는 특징 중 하나는 푸가 기법을 즐겨 사용하였다는 점이다. 음색의 변화를 위한 끊임없는 조성의 순환, 자세하고 정밀한 구성, 짧은 동기와 대주제의 처리, 자유로운 코다 등 바흐(J. S. Bach)의 푸가와 대등한 위치를 차지하고 있는 대위법 사용으로 인해 화성 개념이 복잡해지는 것을 엿볼 수 있는데 이는 소나타 이외의 후기 작품에서도 자주 발견된다.⁵⁾

넷째, <Op.101>의 제3악장, <Op.110>의 제3악장, <Op.106>의 제3악장에 즉흥적 성격의 판타지(fantasy)나 카덴차(cadenza), 그리고 성악곡에서 사용되는 레치타티보(recitativo)나 아리오소(arioso)를 사용함으로 기

4) 성격 변주는 변주시킬 때마다 곡의 분위기나 성격, 감성을 바꾸는 것이기 때문에 마디 수도 같아질 필요 없고, 조나 리듬 또는 박자도 달라질 수 있으며 차례로 나타나는 변주는 하나하나가 독립된 성격을 갖는다. 그러므로 주제가 가곡적인 것도 변주에서는 왈츠나 행진곡 또는 스케르초, 녹턴 등으로 바뀔 수 있다.

5) 양문정, “L. V. Beethoven Piano Sonata Op.109의 연구”, 경희대학교, 석사학위논문, 2004, p.18.

악 음악 중심의 고전주의와는 달리 성악과 기악의 조화를 중시했던 낭만주의적 특성을 보여준다.

다섯째, 자신의 악보에 구체적 지시어를 직접 표시함으로 악곡의 서정적인 면이나 즉흥적인 성격들을 강화시키기도 하였다. (<Op.101>의 제1악장, 제3악장, <Op.110>의 3악장)

여섯째, 후기 소나타들은 많은 부분에서 새로운 음향이 효과적으로 사용되고 음역이 확대되었다. 베토벤은 <Op.106>의 제3,4악장부터 브로드우드(Broadwood) 피아노를 사용했는데 브로드우드의 넓은 음역과 큰 음향을 살려 베토벤은 두 손 사이의 공간을 멀어지게 함으로 훨씬 더 넓은 음역을 사용하였고 두 손 사이의 음 간격이 멀어짐으로서 새로운 음향을 창조할 수 있게 되었다.⁶⁾ <Op.110>의 제1악장에 보면 이런 특징이 잘 드러난다. 새로운 음향적 시도 중 하나는 장식음(ornament)과 긴 트릴의 사용인데 장식음은 선율의 화려함을 더해 주었고 긴 트릴은 멜로디와의 음폭의 차이가 많을 경우 곡의 절정을 고조시키기 위한 역할로 사용되었다 (<Op.106>의 제1악장, <Op.119>의 제3악장>). 또한 긴 이중, 삼중 트릴을 사용함으로써 풍부한 음색을 구사하기도 하였다. 페달 사용에 있어서도 베토벤이 직접 *una corda* (약음 페달), *tre corda*(3개 현 페달 해제), *tutte le corde*(전 현 페달 해제) 사용을 표시하여 다른 부분과 음색이 다르도록 표현하는 등 다양한 방법을 시도하였다.

일곱째, 곡들의 통일감을 주기 위해 악곡 구성에 있어서 악장간의 명확한 구분을 피하였다. 음악적 문장 안에서 각 소절과 소절, 각 주제사이의 구분이 명확하지 않고 종지의 진행을 악박에서 끝나게 하거나 낮은 성부에서의 진행이 계속 진행되어가는 형태, 해결음이 아닌 3음과 5음을 상

6) 백기풍·이봉기·김미경. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은우리, 2000, p.35.

성부에 오게 함으로써 종지적 효과를 나타내는 등의 차별화된 방법을 사용하여 각 악장이 분리되지 않고 음악적으로 연속성을 갖게 하였다 (<Op.109>의 제 1악장). 또한 <Op.101>의 제1악장에서는 제시부의 종지부를 모호하게 만들거나 여운 같은 느낌을 만들어서 제시부와 발전부의 명확한 구분을 느낄 수 없게 하기도 하였다. 그리고 악장과 악장 사이에 간격을 두지 않고 *attaca*로 연결하여 악장 간 경계를 모호하게 만들기도 하였다.⁷⁾

여덟째, 하나의 악장에서만 사용하지 않고 다른 악장까지 연장시켜서 동일한 주제를 사용함으로 악장 사이의 유기성을 강조하는 ‘순환구조 (cyclic structure)’를 보여준다. 여러 악장에 사용된 순환 주제는 주제와 동기의 가능성을 최대한 연결시켜 곡 전체에 음악적 지속성을 갖게 하여 그의 작품에 논리적인 일관성을 가지게 하였다(<Op.101>, <Op.110>).

아홉째, 그 외 화성적인 특징으로는 대담한 조바꿈과 감7화음 사용, 피카르디 3도, 빈번한 당김음의 사용과 반음계적 화성 등을 예로 들 수 있다.

이처럼 후기 소나타에는 성격 변주, 순환 구조, 악곡의 유기성, 형식적 파격, 조성적 실험, 대위적 기법과 같이 낭만주의를 대표하는 여러 특징들이 베토벤 특유의 음악 어법으로 확립되어 잘 나타난다.

7) 양문정, 앞의 글, p.19.

Ⅲ. 베토벤 <피아노 소나타 Op.110> 분석 연구

1822년에 작곡된 <피아노 소나타 Op.110>은 전통적인 소나타 형식에서 벗어난 표현이 풍부한 작품 중 하나로 베토벤의 내적인 표현으로 일관된 서정성을 나타내고 있다. 후기 양식의 특징 중 하나인 푸가와 변주곡 형식, 그리고 레치타티브 등을 사용함으로써 독특한 기법과 구조, 또한 거기에 따른 표현 의도를 잘 보여주고 있으며 3악장은 성격이 다른 몇 개의 주제들을 서로 접목함으로써 전체적으로 매우 다양한 양식을 갖는 작품이라 할 수 있다.

1. 제 1 악장 (Moderato Cantabile, molto espressivo, A^b Major, 3/4)

제 1악장은 후기 양식의 특징 중 하나인 선율 중심의 악장이다. 대개 고전 소나타의 제 1악장이 소나타 알레그로(Sonata Allegro) 형식으로 나타나는 것에 반해 이 곡은 보통 빠르기로서 짧고 느린 서주부를 포함하는 소나타 형식으로 매우 자유롭고 독창적인 모습을 보이고 있다. 또 두 주제의 성격이 뚜렷한 대조를 보여주지 않는다. 형식구조에 있어서도 제시부와 재현부가 발전부에 비해 훨씬 길어짐으로서 발전부가 제시부와 재현부의 연결 악구 정도로 여겨진다. 상대적으로 축소된 발전부로 인해 제시, 발전, 재현 세 부분으로 나뉘어져 균형적으로 전개되던 소나타 형식에서는 많이 벗어나고 있다.

다음의 <표 4>는 제 1악장의 형식과 구조를 도표로 나타낸 것이다.

< 표 4 > 제 1악장 형식구조

형 식	구 조	마 디	조 성	총 마 디 수
제 시 부	도입부	1-4	A ^b	39
	제1주제부	5-11	A ^b	
	경과구	12-19	A ^b	
	제2주제부	20-27	E ^b	
	Codetta	28-39	A ^b	
발 전 부		40-55	f - D ^b - b ^b	16
재 현 부	도입부	56-62	A ^b	61
	제1주제부	63-69	D ^b	
	경과구	70-78	E	
	제2주제부	79-86	A ^b	
	Codetta	87-104	A ^b	
	Coda	105-116	A ^b	

(1) 제시부 (1-39마디)

① 도입부 (1-4마디)

화성적으로 제시되는 도입부의 처음 4마디는 제시부, 발전부, 재현부에서 다양한 모습으로 변주곡적 양상으로 나타나는데 이 주제는 후에 제3악장에 푸가 주제의 기본요소로서 매우 중요한 역할을 하게 된다(악보 1).

(악보 1) 제1악장 도입부와 제3악장 푸가 주제(1-4마디)

31. Moderato cantabile, molto espressivo.

Fuga.
Allegro, ma non troppo.

② 제 1주제부 (5-11마디)

제 1주제부의 특징은 고전 소나타에서 보여주는 남성적이고 화성적인 주제와 달리 여성적이고 선율적이라는 점이다. 양손의 리듬분할을 다르게 보여주는 제 1주제부는 6/8박자 리듬으로 연주되는 오른손과, 3박자의 왼손 성부가 동시에 나와 마치 복 박자처럼 시작된다. 이 주제부는 3, 4도의 도약진행과 동음반복, 순차 진행의 순서로 나타나며 반주는 16분 음표 단위로 된 수직적 화성으로 밀도가 높여져 11마디까지 계속 나타난다(악보 2).

(악보 2) 1-11마디

31. Moderato cantabile, molto espressivo.

p con amabilità

A^b 제1악장의 주요동기

V₇ (반중지)

cresc.

I₂ IV₆ I₆ ii₆ I₆ V₇

도입부(1-4마디)와 제 1주제부(5-11마디)의 구성에서 도입부가 정적인 것에 반해 A^b 장조로 시작되는 제 1주제부는 I - V - I - IV - I 의 단순한 정격중지로 나타난다. 16분 음표가 왼손 성부의 한마디 단위로 나타나 지속음처럼 반복되어 강박 음을 구성하는데 이러한 형태는 순차·도약의 반복선율을 이루어 동적인 요소를 보여주고 있다.

③ 경과구 (12-19마디)

경과구는 I - V 중심의 화음진행 안에서 4개의 유사한 선율 진행이 나타나는데 32분 음표에 의한 빠른 아르페지오 음형은 강한 즉흥성을 느끼게 해준다. 17마디부터 A^b 장조의 딸림조인 E^b 장조로 전조되어지면서 18마디와 19마디에서는 왼손의 베이스음이 D - D^b - C - C^b - B^b - A^b -

G 순으로, 오른손은 G - A^b - A[♯] - B^b - B[♯] 순으로 반음계적 반진행이 나타나며 특히 19마디에서는 특징적으로 이탈리아 증6화음이 나타난다 (악보 3).

(악보 3) 12-19마디

The musical score consists of four systems of piano and right-hand parts. The first system is marked *p leggiermente* and includes chords $A^b I$ and V_4^6 . The second system includes I_6 and V_6 . The third system includes I and $V_{\frac{3}{2}}/V (E^b)$ with a *cresc.* marking. The fourth system includes V and $V_7 (A^b) A^b; I \quad I_{t6}$. A section labeled '반음계적 상행진행' (Chromatic Ascending Progression) begins at measure 8 in the right hand.

④ 제 2주제부 (20-27마디)

갑작스런 *p* 표시와 *molto legato*로 시작되는 제 2주제는 제 1주제의 완전 5도 위인 E^b 장조로 시작되어지는데 으뜸화음이 아닌 딸림화음으로

나타남으로 강한 즉흥성을 느끼게 해 주는 반면 제 2주제가 분명히 드러나지 않는다. 이는 분명하고 명확한 형식을 중요시하는 고전주의적 개념에서 벗어난 베토벤 후기 피아노 소나타의 특징을 보여줌과 동시에 낭만음악의 특성을 보이고 있다. 또한 상성과 하성의 3도 병진행은 서로 다른 리듬 형태를 나타내면서 응답하는 듯 한 대위적 형태를 취하고 있으며 22-23마디는 20-21마디의 제 2주제 동기로 변형되어 반복되어진다. 코데타로 가는 경과부에서의 오른손은 꾸밈음 형태로 상행하고 있으며 왼손은 트릴에 의해 하행하면서 양손의 음역이 넓어지고 있다(악보 4).

(악보 4) 20-27마디

The image shows a musical score for measures 20-27. The top system is labeled '주제' (Theme) and '주제변주' (Theme Variation). The first system is marked 'p molto legato 3도병행' (p molto legato 3rd parallel motion) and 'cresc.'. The second system is marked '동형진행' (homophonic progression) and '반진행' (counter-motion). The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., f), articulation (legato), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are also annotations for parallel and counter-motion with arrows.

⑤ 코데타 (28-39마디)

코데타는 앞의 제 2주제의 오른손 성부의 꾸밈음이 강조된 B^b 음에서부터 급격히 하강한 G음에서 시작한다. E^b 장조의 으뜸화음을 지속적으로 나타내면서도 또한 비화성음에 의한 선율이 나타나며 오른손 성부는 순

차적으로 상행하면서 왼손 성부는 근음과 3음은 머물고 베이스음만 하행하는 반진행이 나타나는데 이때 전타음이 나타나면서 반복진행 되어진다. 코테타의 마지막 부분에서는 으뜸음인 E^b음을 강조하면서 끝을 맺고(38마디) 바로 이어서 D^b음으로 하행 병진행함으로 E^b장3화음을 부속 화음으로 만들어 f단조 시작되는 발전부로의 전조를 자연스럽게 만들어 주고 있다(악보 5).

(악보 5) 32-39마디

The musical score for measures 32-39 consists of three systems. The first system (measures 32-35) features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *dim.*, and *p*. The second system (measures 36-39) continues the melodic and harmonic development, ending with a *dimin.* marking and a chord labeled E^b; I. The third system (measures 40-41) shows a *cresc.* marking and a chord labeled V₆ (f; iv₆).

(2) 발전부 (40-55마디)

발전부는 다른 소나타에 비해 축소된 편으로 16마디로 구성되어 있다.

이 곡에서의 발전부는 독립된 의미의 발전부 보다는 삽입적 성격을 띠는데 제 1주제를 변주시킴으로 재현부의 연결 악구적 성격을 띤다. 이러한 변주 형태는 후기 피아노 소나타의 특징 중 하나인 변주기법으로 볼 수 있다. 여기서는 도입부의 주제가 다른 조성으로 변주되어 나타나는데 제 1주제의 동기 2마디 ♯ ♮ ♯ ♮ | ♯ ♯ 의 주된 리듬이 계속 반복되고 왼손은 제1주제의 왼손에 제시된 리듬과 같은 형태로 나타난다. 조성은 f단조로 시작하여 D^b장조(47-49마디)에서 b^b단조(50-54마디)로 3번 조바꿈한다(악보 6).

(악보 6) 40-55마디

40-55 measures of piano music. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a complex rhythmic pattern in the bass line with many triplets and sixteenth notes. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include 'cresc.' and 'p'. Chord symbols like 'f; i₆', 'V₇', 'Db; ii₇', 'v', and 'Ab; V₇' are present. Measure numbers 24 and 34 are marked above the treble staff.

(3) 재현부 (56 - 116 마디)

원조인 A^b 장조로 시작되는 재현부는 61마디로 이루어져 있는데 제시

부, 발전부보다 길고 확대되어 나타난다.

① 도입부 (56-62마디)

재현부에서는 보통 도입부가 잘 나오지 않으나 여기에서는 제시부의 도입부 음형이 변주되어 양손에서 나타나는데 제시부와는 달리 왼손부분에서 아르페지오로 등장한다. 60마디부터 주제선율이 왼손에서 나타나고 오른손은 A^b의 옥타브로 32분 음표 음형들이 트레몰로(tremolo) 효과를 나타내고 있다(악보 7).

(악보 7) 56- 62마디

주제선율 →

A b; I (아르페지오 반주) V

cresc.

② 제 1주제부 (63-69마디)

A^b장조의 으뜸화음이 아닌 버금딸림조인 D^b장조로 시작하는데 이것은 제 1주제부의 재현에 대하여 자유로운 전조를 함으로 서정적이며 자유롭고 환상적인 성격을 나타내는 것으로 볼 수 있다.⁸⁾ 제 1주제부는 67마디부터 E장조로 전조되는데 66마디의 D^b음을 67마디의 C[#]음으로 바꿔 주는 이명동음(enharmonic)을 사용하여 전조되며 제시부와 같은 음형으로 나타난다(악보 8).

(악보 8) 63-69마디

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 63-65) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. A 'dolce' marking is present. The second system (measures 66-68) includes a 'cresc.' marking and a circled 'C' with an arrow pointing to a note, indicating an enharmonic change. The third system (measures 69-71) features a 'dimin.' marking and a 'pp' marking. Chord symbols below the staff are D^b; V₂, I₆, and E;.

8) 조미경, “L. V. Beethoven Piano Sonata A^b장조 Op.110에 관한 분석 연구”, 중앙대학교, 석사학위논문, 2004, p. 26.

③ 경과구 (70-78마디)

E장조로 시작되는 경과구는 제시부의 경과구에서 사용했던 32분음표의 빠른 분산화음 형태를 사용하고 있다. 76마디에서는 제 2주제의 요소가 미리 나와 제 2주제를 예고하고 77-78마디에서는 반음계적인 전조를 사용하여 A^b 장조로 바뀌며 제2주제가 나타난다(악보 9).

(악보 9) 70-79마디

The musical score consists of four systems. The first system shows the beginning of the passage with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, while the violin part has a more melodic line. The second system includes the annotation 'cresc.' and shows the piano part becoming more active. The third system is divided into two parts: the first part is marked '제2주제 암시' (제2주제 암시) and 'p molto legato', and the second part is marked '제2주제 확립' (제2주제 확립) and 'a tempo'. The piano part in the second part of the third system is marked 'cresc. ritenuto p espr.'. The fourth system shows the continuation of the piano part. Below the third system, the chord progression is indicated as: E;IV I ii I IV 반음계적 전조 Ab;V IV I ii.

④ 제 2주제부(79-86마디)

A^b 장조로 81-82마디만 다르게 변주되어 나타나며 제시부의 코데타와 동일한 형태로 시작하는 코다로 연결된다.

⑤ 코데타(87-104마디)

제시부의 코데타와 동일하게 진행되며 100마디부터는 제시부의 도입부에서 나왔던 순차 하행 음형과 붙임줄에 의한 당김음이 코다로 이어진다(악보 10).

(악보 10) 100-105마디

The image shows a musical score for measures 100-105. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 100-104) features a treble staff with a melodic line marked with a forte 'f' dynamic and a crescendo 'cresc.' leading to a decrescendo 'dim.'. The bass staff provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 105-105) begins with a piano 'p' dynamic and a decrescendo 'dim.', followed by a very soft 'pp' dynamic. The treble staff continues the melodic line with grace notes and slurs, while the bass staff features a more active accompaniment with slurs and a 'p leggiermente' marking. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

⑥ 코다(105-116마디)

코다는 제 1 주제의 경과구에 사용된 32분음표의 빠른 아르페지오 형이 나타나는 부분(105-110마디)과 제시부의 도입부가 회상되는 부분(111-116마디)으로 나타난다. 이 부분은 선율적 대위법 형태가 나타나면서 112마디부터 왼손 성부에서 3악장의 푸가 주제음이 제시되어 나타나면서 전체적으로 악곡의 통일성을 갖도록 하였다(악보 11).

(악보 11) 코다에 나타난 푸가 주제음(110-116마디)

서주의 주제동기

2. 제 2 악장 (Molto Allegro, f minor, 2/4)

제 2악장은 A-B-A'의 트리오가 있는 겹 세도막 형식의 스케르초 악장으로 제 1악장의 관계조인 f단조로 시작된다. 스케르초는 보통 3박자를 사용해서 리듬을 강조하는데 여기서는 2박자를 사용하지만 당김음과 이음줄 등을 이용해 리듬이 강조된 스케르초의 성격을 잘 살려주고 있다. 베토벤의 초기 작품에는 제 2악장에 느린 악장을 사용하였으나 이 소나타에서는 빠른 악장을 사용함으로 형식적으로 자유로워진 후기 소나타의 특징을 또 다시 잘 보여준다.

다음의 <표 5>는 제 2악장의 형식과 구조를 도표로 나타낸 것이다.

< 표 5 > 제 2 악장 형식 구조

형 식	구 조	마 디	조 성	총 마 디 수
A(Scherzo)	a	1-8	f	40
	b	9-16	A ^b	
	c	17-32	A ^b	
	코데타	33-40	f	
B(Trio)	d	41-56	D ^b	55
	e	56-72	G ^b	
	경과구	72-75	e ^b	
	d'	75-95	D ^b	
A'(Scherzo)	a	96-112	f	63
	b	113-119	A ^b	
	c	120-135	A ^b	
	코데타	136-143	f	
	코다	144-158	f-F	

(1) 제 1 부 (A-Scherzo, 1-40마디)

① a부분 (1-8마디)

4분 음표 단위의 화음 음형으로 시작되는 제시부분은 양손의 리듬이 동일한 수직화음적인 코랄(choral) 형태로 나타난다. 제 2악장에서 사용된 스키에르초의 주제는 오스트리아의 Silesia 민요와 당시 유행했던 독일민요 “Ich bin Lüderlich(나는 허풍쟁이)”에서 따온 것으로 이는 형식적으로도 중요한 의미를 지닌다.⁹⁾ 이러한 주제 방식은 후에 낭만파의 슈베르트가

9) Skoda, P. B. 정진우 역. 『베토벤 피아노 소나타 연주법과 해석』. 서울: 음악춘추사, 1978. p, 207.

즐거 사용하였다(악보 12).

(악보 12)

<주제선율>

Molto Allegro.

p *sf*

<독일민요의 주제선율>

<주제선율>

p

<오스트리아 Silesia민요의 주제선율>

Ich bin lu - der - lich, du bist lu - der - lich

1-8마디의 a부분은 f단조(1-4마디)와 C장조(5-8마디)의 두 부분으로 나누어지는데 이 두 부분은 *p*와 *f*로 악상 역시 뚜렷하게 대조되며 선율 진

행에서도 순차적 반진행과 도약적 반진행으로 대조적이며 종지에서도 반
 종지와 정격종지로 대조된다. 또한 레가토로 연결되는 전반부와 스타카
 토로 나타내는 후반부의 대조는 매우 리듬감이 있으며 강한 긴장을 표현
 한다(악보 13).

(악보 13) 1-8마디

순차적 반진행 (f단조)

Molto Allegro.

도약적 반진행 (C장조)

p *f* *f*

f; i V₃ i₆ V C; I

(반중지) (정격중지)

② b부분 (9-16마디)

b부분은 화음으로 된 오른손 성부의 음계적 상행과 옥타브로 된 왼손성
 부의 반음계적 상행이 병진행 형태로 나타난다. 이 부분은 양손에 붙임
 줄에 의한 당김음 사용이 동시에 나타나는데 특히 오른손보다 왼손 중심
 으로 쓰이며 *s*를 함께 사용함으로 당김음 성격을 더욱 강조하였다(악보
 14).

(악보 14) 9-16마디

병진행

③ c부분 (17-32마디)

b부분과는 대조적으로 *p*로 시작되는 c부분은 조성의 변화에 따라 A^b 장조로 나오는 부분과 f단조로 나오는 두 개의 부분으로 나뉜다. J J | J J 리듬이 반복되어 3도씩 상행되어 나타나며 둘째 악절도 첫째 악절과 마찬가지로 3도 아래에서 반복된다. 또한 왼손 반주는 옥타브의 화음이 교대로 나타남과 동시에 왼손 강박에 4분 쉼표를 사용함으로써 당김음을 강조, 리듬적 특성을 잘 살려 주고 있다(악보 15).

(악보 15) 17-31마디

동형진행

강박의 엑센트가 바뀐 부분

④ 코데타 (33-40마디)

코데타에서는 *ritardando*와 그 후에 이어지는 *a tempo*, *ff*로 극적인 변화를 잘 나타내주는데 2마디 동안 양손의 전 성부를 쉼표로 표현해 극도의 긴장감을 유발한다(악보 16).

(악보 16) 33-40마디



(2) 제 2 부 (B-Trio, 41 - 95 마디)

트리오 역할을 하는 이 부분은 스케르초의 f단조에서 D^b장조로 전조되어 못갓춘마디로, d-e-경과구-d'부분으로 구분되며 왼손의 상승하는 당김 리듬과 오른손의 지그재그로 하행하는 8분 음표의 선율들로 양손의 넓은 음역에서 시작된다. 오른손 두 옥타브 아래 이동과 왼손의 다섯 옥타브 위의 음역이동으로 나타나는 이 부분은 서로 좁혀지며 선율흐름이 성부를 교체하면서 8마디의 단위로 반복되어 나타난다. 또한 왼손 성부는 4분 쉼표 때문에 약박이 강조되어진다. 이처럼 B부분은 크게 본다면 양손이 일관된 리듬을 지닌 하나의 선율을 나타낸 것이며 이것은 트리오 부분 전체에서 통일성을 이루게 된다(악보 17).

(악보 17) 41-57마디

코다의 성격을 갖는 92-95마디에서는 주요 음형을 옥타브 변화와 늘임표를 통해 표현함으로써 트리오의 여운을 남기고 있다(악보 18).

(악보 18) 92-95마디

(3) 제3부 (A'-Scherzo, 96 - 158 마디)

코다가 나오기 전까지의 부분은 A부분과 동일하게 반복되어지는데 다른 점은 처음의 4마디가 *ritardando*가 되었다가 뒤의 4마디가 *a tempo*로 나타나는 것이다(악보 19).

(악보 19) 96-111마디

① 코다 (144-158마디)

I, IV, V의 주요 3화음이 중심을 이루어 중지감을 강화시키는 코다 부분에서는 한 마디의 휴지부를 두어 화음 진행을 하나의 독립된 기능으로써 강조하는 역할을 갖도록 하고 있다. 또한 이 곡의 원조인 f단조 화음을 피카르디 3도(Picardy third)¹⁰⁾로 해결하여 자연스럽게 제 3악장과 연결 시켜줌과 동시에 b^b 단조로 시작되는 제 3악장 도입부의 딸림조 역할을 하게 된다(악보 20).

(악보 20) 144-158마디

10) 피카르디 3도: 중세기 이후 단조에서 중지 화음인 I도의 3음을 반음 올려서 장 3화음으로 중지화음을 사용하는 것.

3. 제 3 악장 (Adagio ma non troppo, b^b minor, 4/4)

제 3악장은 베토벤의 후기 작품에서 나타나는 낭만주의적 성격이 가장 잘 표출된 부분이다.¹¹⁾ 고전 소나타 형식에서 찾기 힘든 후기의 독특한 복합적 구성 형태로 아다지오의 긴 서주부를 가진 푸가 형식으로 느린 아다지오와 푸가부분이 대비되는 매우 독창적인 형식이다. 이처럼 대위법적인 푸가를 소나타에 도입한 것은 슈베르트 같은 낭만파 작곡가들에게 많은 영향을 미쳤다. 형식면에서는 오히려 바로크 시대 바흐의 토카타(toccatà) 같은 배열방식이 나타나는데, 자유롭고 즉흥적인 레치타티보로부터 아리오소를 걸쳐 엄격한 푸가로 이어지는 구성은 과거의 전통에 새로운 의미를 부여한 것으로 볼 수 있다.¹²⁾

다음의 <표 6>은 제 3악장의 형식과 구조를 도표로 나타낸 것이다.

11) 이정민, “L. V. Beethoven Piano sonata Op.110에 관한 분석 연구”, 계명대학교, 석사학위논문, 2002, p.21.

12) W. S, Newman. *The Sonata in the classic Era*, 3rd ed. New York : W. W. Norton, 1983, p.534.

< 표 6 > 제 3 악장의 형식구조

형 식	구 조	마 디	조 성	박 자	나 타 념 말
서주부		1-7	$b^b - c^b - a^b - F^b$	4/4	Adagio ma non troppo
A(Arioso I)	연결부	7-8	$F^b - (E) - a^b$	12/16	Arioso doiente
	A	9-16	$a^b - c^b$	12/16	
	B	17-26	$A^b - E^b - A^b$		
B(Fuga I)	제시부	27-44	$A^b - E^b - A^b$	6/8	Allegretto ma non troppo
	발전부	45-91	$E^b - A^b - f^b - A^b - c - A^b - D^b$		
	재현부	91-114	A^b		
A'(Arioso II)	연결부	114-115	g	12/16	Arioso doiente
	A	116-123	$g - E^b$		
	B	124-136	$E^b - c - g$		
B'(Fuga II)	제시부	137-152	$G - D - E$	6/8	Listesso tempo della Fuga
	발전부	153-174	$G - c - f - g - A^b - E^b - b^b - A^b$		
	재현부	174-200	A^b		
Coda		200-213	A^b		

(1) 서주부 (1 - 7 마디)

una corda(약음기 페달 사용)로 시작되는 서주부는 장엄한 관현악 서곡을 연상시키는 Adagio ma non troppo의 도입부(1-3마디)와 장식적이면서 마디 없는 즉흥적인 선율로 낭만적 성격을 보이는 레치타티보(4-6마디)의 2부분으로 나뉜다.

b^b 단조로 시작되는 도입부는 화성적 형태로 나타나며 한 마디마다 전조하여 (b^b 단조- C^b 장조- a^b 단조) 2마디에서는 C^b 장조로 반음계적인 전

조를 한다(악보 21).

(악보 21) 1-3마디

Adagio, ma non troppo.

una corda 반음진행

b b 반음계적 전조 C b a b

4마디부터 시작되는 단선율의 레치타티보는 “탄식의 노래(Klagender Gesang)” 첫머리를 암시하는 선율로 시작된다. 이 부분은 마디 구분이 없는 즉흥적인 선율로 정해진 틀에서 벗어나 자유로움을 표현하고 있으면서 나폴리 6도의 사용, 자유로우며 다양한 리듬, 음형, 악상 기호와 갑작스런 템포 변화, 빈번한 전조, 한마디 안에서 바뀌는 조성 등으로 마디가 바뀔 때 마다 다른 곡으로 바뀌는 듯한 느낌을 준다. 또한 4마디의 마지막 코드의 $c-e^b-g^b-b^b$ 이 5마디의 $b-d^\#-f^\#-a$ 로 바뀌면서 이명동음 전조 되어 나타난다(악보 22).

(악보 22) 4-8마디

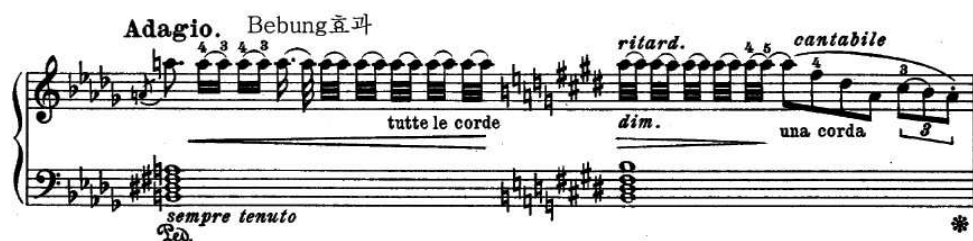
The musical score consists of four systems of piano and vocal staves. The first system is marked 'Recit.' and 'Più Adagio', with a 'cresc.' instruction and a circled fingering diagram. The second system is marked 'Adagio' and includes 'tutte le corde', 'ritard.', 'cantabile', and 'dim.' instructions. The third system is marked 'Meno Adagio' and 'Adagio', with 'cresc.', 'dim. smorz.', and 'p tutte le corde' instructions. The fourth system is marked 'Adagio, ma non troppo' and includes 'cresc.' and 'dim.' instructions. The Korean text 'E; V7 이명동음적 전조' is located below the second system, and '주제선율 유도' is below the third system.

제 5마디에서는 연속 18회의 붙임줄로 연결되어 있으면서 28번이나 반복되는 a음이 나오는데 이것은 두 음 가운데 4번 손가락으로 친 첫 번째 음을 누른 건반이 올라오기 전에 3번 손가락으로 다시 쳐서 두 번째 음이 약하게 울리게 하는 베bung(Bebung)¹³⁾의 효과를 노린 것으로 이러한

13) 당시 사용되고 있던 악기들 중에서 클라비코드(clavichord)만이 연주자의 터치

특수한 운지법은 베토벤 자신이 직접 연주했던 운지법을 표기한 것이다. 이것은 바이올린이나 성악의 트레몰로 효과를 표현한 것으로 리듬 분할과 연속적 붙임줄로 약간 빨라지는 듯한 리듬 효과를 만들어냄으로 연주자 자신의 자유로움도 표현할 수 있도록 했다.¹⁴⁾ 이 레치타티보는 성악의 벨칸토(Bel canto) 창법¹⁵⁾에서 채택한 기법으로 페달을 밟은 채 미세한 뉘앙스를 붙여서 동음반복에 의한 크레센도까지 나타내고 있으며¹⁶⁾ 이러한 독특한 음향은 선율의 자유로움을 느끼게 해준다(악보 23).

(악보 23) 5마디



(2) Arioso I (7 - 26마디)

16분음표로 된 셋잇단 음형의 연결구(7-8마디)로 시작되는 Arioso I 은 a^b 단조로 가곡 2부분 형식(A, B)이다.

에 따라 직접적인 다이내믹의 변화를-크레센도, 데크레센도 및 악센트를 포함한-만들어낼 수 있었다. 클라비코드에서는 건반을 누르면 작은 금속 조각이 현을 쳐서 소리가 나게 되는데, 탄젠트(tangent)라 불리는 이 금속 조각은 건반에서 손가락을 뗄 때까지 계속 현에 닿아 있기 때문에, 연주자는 건반을 누르는 힘을 늘였다 줄였다 함으로써 감정을 넣은 비브라토(affettuoso vibrato), 즉 베bung(Bebung)의 효과를 얻어낼 수 있었다.

14) Skoda, P. B. 정진우 역. 앞의 글, pp. 208-209.

15) Bel canto 창법: ‘아름다운 가창법’이라는 뜻. 대체로 18세기에서 19세기 초 이탈리아의 화려하고 아름다운 목소리에 의한 창법을 가리킨다.

16) 백기풍·이봉기·김미경. 앞의 글, p. 452.

A부분(9-16마디)은 16분 음표 화음 위에서 아리아풍의 선율이 슬프고 무거운 느낌으로 노래되어진다. 이 부분은 $\text{♩} \text{♩}$ 의 일관된 리듬 반주와 붙임줄에 의한 당김음으로 이루어진 선율로 이루어져있다(악보 24).

(악보 24) 9-13마디

The image shows a musical score for measures 9-13. The title is "Arioso dolente." and the dynamics are marked "p". The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has three flats. The tempo is marked "Arioso dolente." and the dynamics are "p". The score includes fingering numbers and a "p cresc." marking in the later measures.

B부분은(17-26마디) 계속 되는 셋잇단 음형의 반주 위에 앞부분에서는 나오지 않았던 오른손 내성부의 선율들이 나타나면서 단순반복(18-19마디) 아니면 움직임 주어 음향적 풍부함(21-22마디)을 더해주시기도 한다.

24마디부터는 16분 음표를 확대시킨 점8분 음표가 양손 유니즌(unison)으로 나오면서 다음에 나올 푸가의 리듬을 예고해 주며 26마디의 마지막 음인 A^b음을 푸가 I의 시작음과 같게 하여 곡의 연속성을 강화시켜준다(악보 25).

(악보 25) 17-26마디

The musical score consists of three systems. The first system shows a piano part with a complex rhythmic pattern of chords and a guitar part with a melodic line. The second system continues the piano accompaniment and guitar melody. The third system includes dynamic markings such as *dim* and *pp*, and a bracketed section labeled '푸가의 리듬 예시' (Example of Fuga rhythm) with a star symbol.

(3) Fuga I (27-114마디)

Fuga I 은 Allegro ma non troppo, A^b Major, 6/8박자로 못갓춘마디로 위에서 말했듯이 아리오소 I 의 마지막음인 a^b음으로 시작된다. Fuga I 은 주요 제시부에서 테너, 알토, 소프라노 순으로 주제가 도입되는 3성 푸가 형태로 제시부(27-45마디), 발전부(45-91마디), 재현부(91-114마디)로 구성된다.¹⁷⁾

① 제시부 (27-44마디)

27마디부터 시작하는 하성부의 주제선율은 4도 상행과 3도 하행으로 이루어지는 선율과 순차적 하행 선율로 나누어지는데 이 푸가의 주제는 1악장 도입부 선율을 이용하여 만들어진 것으로¹⁸⁾ 이는 이 악곡에 통일성을 보여주는 것이라 할 수 있다. 여기에 대한 응답은 31마디의 중간성부에서 5도 위의 '진정응답(Real answer)'¹⁹⁾으로 나타난다. 또한 베이스에는 응답에 대한 대위선율이 대주제(counter subject)가 3도 아래의 8분음표로 자유롭게 사용되고 제 36마디에선 옥타브로 상성부에 주제가 다시 원조로 쓰이면서 전통적 푸가형식을 보여준다(악보 26).

17) 이정민, 앞의 글, p. 24.

18) 모로이 마코도, 제갈삼 역. 『베토벤 피아노 소나타』. 서울: 음악춘추사, 1987, p. 327.

19) 진정응답: 푸가의 주제가 완전5도 높게 조옮김된 모양을 취하는데 이 경우 주제 선율, 리듬 등이 완전5도인 딸림음조에서 그래도 모방된다.

(악보 27) 45-57마디

81-87마디에서는 주제의 음형이 아닌 새로운 음형을 사용하고 있고 하성부의 마디 끝에서 다음 마디 강박으로의 연결음은 매우 특징 있는 리듬을 만들어 낸다(악보 28).

(악보 28) 81-87마디

③ 재현부 (91-114마디)

91마디부터 다시 시작되는 주제는 93마디에서 약간 변형된 형태로 하성부에서 스트레토(Stretto)로 주제가 나온다(악보 29).

(악보 29) 91-98마디

98마디부터 나오는 하성부의 E^b 음 페달 포인트(pedal point)는 100마디까지 이어지다가 101마디에서부터 다시 하성부의 강한 옥타브 주제 진행으로 전개가 되고 105마디부터는 주제를 변화, 발전시킴과 동시에 하성부에 축소된 주제 선율이 나타나면서 종지로 향해간다.

110마디의 오른손 트릴 이후, A^b 장조 딸림화음의 펼침 화음을 g단조 I₆화음의 아리오소로 연결시키는 기법은 후기 소나타에서 베토벤이 사용한 자유로운 전조와 악장과 악장사이, 또는 부분과 부분 등의 구분선을 고의적으로 모호하게 하여 연속성을 갖게 하는 *attacca* 기법의 좋은 예이다.²⁰⁾ 이처럼 불명확한 종지를 사용함으로써 음악적 연속성을 확립하여 악곡 전체에 통일성을 갖게 하는 기법은 형식적 제약에서 벗어나 표

20) Grout, Donald Jay. 서우석·문호근 공역. 『서양 음악사(하)』. 서울: 수문당, 1986, p.638.

현의 자유를 추구하는 낭만주의 작곡가들에 의해 더욱 더 다양하게 사용된다(악보 30).

(악보 30) 98-115마디

The musical score consists of three systems of piano music. The first system shows a 'Pedal Point' section with a 'cresc.' marking. The second system includes a 'trm' marking and dynamics 'f' and 'ff dimin.'. The third system features a 'cresc.' and 'dim.' marking, and concludes with the tempo instruction 'L'istesso tempo di Arioso.' There are also Korean annotations: '주제선율의 이동' and '주제선율의 확대 변경'.

(4) Arioso II (114 - 136마디)

L'istesso tempo di Arioso로 시작되는 12/16박자의 Arioso II는 Arioso I의 레치타티보와 서주를 생략하고 Arioso I의 변주 형태로 두 마디의 연결부를 걸쳐 "Ermattet Klagend(지쳐서 한탄하며)"의 g단조로 이어진

다. 왼손 반주의 음형은 Arioso I 과 같은 형태로 나타나지만 소프라노 성부에서는 많은 쉼표를 사용해 리듬을 세분화시키고 있는데 ↓ 리듬이 연속되는 당김음(■ | ■♪) 리듬으로 바뀌어지게 된다. 또한 장식적 요소를 첨가하면서 더욱 화려한 선율과 함께 곡의 긴장감을 더해준다(악보 31).

(악보 31) 114-125마디

L'istesso tempo di Arioso.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'L'istesso tempo di Arioso.' and includes dynamics *cresc.* and *dim.*. The second system is marked *dolente* and *p*, with dynamics *dim.* and *cresc.*. The third system includes *pp* and *poco cresc.*. The fourth system includes *p*, *cresc.*, and *dimin.*. The score is heavily ornamented with triplets and slurs, and includes various fingering and articulation marks.

131마디부터 크레센도 되면서 Arioso II의 마지막을 강하게 표현하다가 아르페지오로 조용히 이어지면서 다음에 이리질 푸가를 유도한다(악보 32).

(악보 32) 131-136마디

(5) Fuga II (137 - 200마디)

G장조로 전조되어 나오는 푸가 II는 푸가 I을 변형, 발전시킨 형태로 앞부분과 마찬가지로 제시부, 발전부, 재현부로 나뉜다. 베토벤이 대위기법을 독창적으로 구사해 곡의 정감과 내용을 효과적으로 표현하려고 했던 시도들이 이 부분에서 잘 드러난다.²¹⁾

① 제시부 (137-152마디)

중간 성부에서 G장조로 푸가 II의 주제가 시작되고 이어서 상성부에서 5도 위의 D장조로 응답하면서 푸가 I의 주제를 반진행형으로 바꾸면서

21) 김경임, 앞의 글, p.173.

다시 G장조가 된다(악보 33).

(악보 33) 137-143마디

L'istesso tempo della Fuga.
*Poi a poi di nuovo vivente.
 sempre una corda
 L'inversione della Fuga.*

푸가 I의 주제 Inversion

G:

② 발전부 (153-174마디)

g단조로 시작하는 발전부는 상성부에서 주제의 첫 번째 음형과 두 번째 음형이 2배로 확대되어 ♩. ♩.로 나타나며 중성부와 하성부에는 주제의 음형이 1/3(♩. → ♩)로 축소되면서 스트레토를 이룬다(악보 34).

(악보 34) 152-160마디

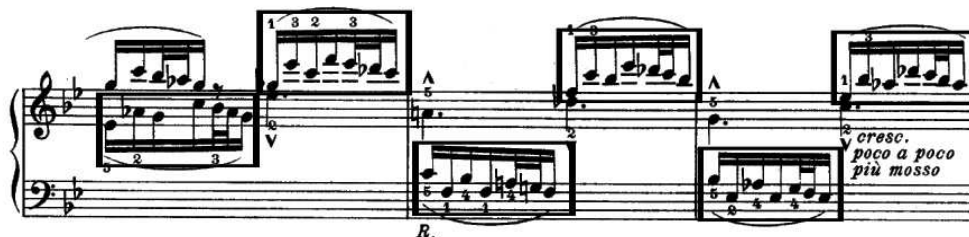
음가의 확대

cresc.

원주제음가의 1/3로 축소 제시

160마디의 하성부에 옥타브로 확대된 주제가 응답을 하고 상성부는 축소된 주제 음형으로 전개된다. 또한 170마디부터는 등장하는 주제는 원 주제 음가의 1/6로 축소되고 교차하면서 상성부와 중성부에 스트레토를 이루고 있다(악보 35).

(악보 35) 170-173마디



③ 재현부 (174-200마디)

A^b 장조의 재현부는 푸가 I의 주제가 하성부에서 옥타브로 나타나고 (174-178 마디), 응답은 중성부에서 높은 음자리로 이동하여 딸림조 E^b 장조로 나온다(178-181마디). 184마디부터는 오른손의 화음 구성에 의한 주제가 노래되어지면서 왼손에서는 제1악장 경과구(12-19마디)에서 나오는 16분음표의 펼친 화음을 계속된 반주로 사용하며 화려함을 더해준다 (악보 36).

(악보 36) 174-188마디

Ab ;

응답

화음구성에 의한 주제

(6) Coda(200-214마디)

200마디부터 시작되는 이 코다 부분은 왼손 하성부의 A^b 음에 의한 페

달 포인트로 지속되는데 이는 A^b 장조를 확립시켜주며 209마디부터는 제 1악장을 연상케 하는 A^b 장조의 I 화음이 아르페지오 형태로 사용되어 화려한 분위기로 전개되다 끝을 맺는다(악보 37).

(악보 37) 197-214마디

The musical score consists of four systems of piano and forte parts. The first system (measures 197-200) features a trill in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 201-204) includes a 'Pedal Point' section with a circled bass note and a trill in the right hand. The third system (measures 205-208) continues the trill and rhythmic patterns. The fourth system (measures 209-214) features a trill in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, ending with a circled bass note and a trill in the right hand. The score is marked with dynamics such as *sf* and *ff*, and includes fingering numbers and articulation marks like asterisks.

IV. 결 론

베토벤은 고전주의 음악의 완성자인 동시에 낭만주의의 개척자로서 음악사적으로 독특한 위치를 차지하고 있다. 특히 그의 피아노 소나타 32곡은 초기, 중기, 말기로 나누어지는 음악적 변화 과정을 잘 나타내준다. 초기 소나타에서는 하이든, 모차르트의 작품과 유사한 전형적인 고전형식을 준수하지만 중기를 거쳐 말기로 갈수록 낭만주의적 서정성과 형식적 자유로움을 중시함으로써 베토벤 특유의 음악어법이 잘 드러난다.

본 논문에서는 베토벤 피아노 소나타의 시기별 특징을 알아 본 뒤 말기 피아노 소나타에 속하는 <Op.110>을 통해 말기 소나타에 드러난 베토벤의 낭만적 성향을 자세히 연구하고자 하였다. 그의 말기 소나타에서 드러나고 있는 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 레치타티보의 사용은 서정적 자유로움과 개인적 표현을 중시하는 낭만음악을 미리 예고하고 있다.

베토벤 말기의 음악어법과 형식적 과격, 표현성이 나타나는 <Op.110>을 악장별로 요약하면 다음과 같다.

제 1악장은 전형적인 소나타 알레그로 형식에서 벗어난 자유로운 소나타 형식으로 템포의 제약을 받지 않으며 조성 중심이 아니라 후기 양식의 특징인 선율 중심으로 곡이 진행된다. 서주부는 동기 중심의 전개보다는 서정성과 선율성을 강조하면서 제 1악장의 발전부와 재현부는 변주 형태를 보이고 있다. 서주부에 나오는 도입부는 제 3악장 푸가의 주선율

로 사용됨으로써 작품 전반에 걸쳐 통일성과 유기적 작곡기법을 보여준다. 제시부와 재현부의 규모가 확대된데 반해 상대적으로 발전부를 축소시킴으로 발전부가 제시부와 재현부의 연결 악구라는 인상을 준다. 또한 축소된 발전부로 인해 고전 소나타에서의 명확한 3부 구조가 미비해지지만 다음 악장과의 연관성에 관심을 갖는 특징들이 많이 등장한다.

제 2악장은 2/4박자의 스케르초 악장으로 초기에 사용했던 3박자 대신 2박자의 빠른 템포를 사용함으로 전통적 소나타 악장배열에서 벗어나고 있고 악장들 간의 뚜렷한 차이와 대조를 잘 보여준다. 제 2악장의 선율 주제는 독일 민요를 인용함으로써 슈베르트와 같은 낭만주의 작곡가들에게 영향을 주게 되었다. 동기와 동기 사이의 대조적 음형과 다이내믹 대비가 특징적이며 당김음과 이음줄을 사용하여 리듬 윤곽을 흐리게 하여 즉흥성을 느끼게 하고 있다. 특히, 두 마디의 휴지부로 곡의 긴장감을 높여주고, 한 마디의 휴지부를 이용해 화음 진행을 하나의 독립된 기능으로 강조하기도 하였다.

제 3악장은 느린 서주부를 포함하고 레치타티보와 아리오소, 대위법적 푸가 형식을 보여주는데 고전 소나타 구조가 변화되어 복합적 구성을 보여주고 있다. 반음계적 전조, 3도 관계에 의한 전조, 이명동음적 전조, 감 7화음 사용 등의 대담한 화성진행을 사용함으로 각 단락의 구분을 모호하게 해 아리오소와 푸가를 혼합시켰고 유기적 선율, 붙임줄이나 쉼표에 의한 당김음을 사용하여 낭만주의의 표현성과 개성적인 면을 나타내었다. 또한 독특한 터치와 약음 페달, 베bung 효과를 통해 새로운 음향과 표현 기법을 사용하였다.

이상에서 살펴 본 것처럼 베토벤 <피아노 소나타 Op.110>은 말기 피아노 소나타로서의 특징이 가장 잘 나타나는 작품이라고 할 수 있다. 베토

벤은 고전주의의 형식미과 균형미를 자신의 독창적 어법으로 재해석함으로써 결국 낭만주의적 표현과 성악과 기악을 융합하는 시적인 서정성을 이끌어내었다.

참고 문헌

- Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Gillespie, John. 김경임 역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.
- Grout, Donald. J. 서우석·문호근 공역. 『서양 음악사(하)』. 서울: 수문당, 1986.
- 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.
- Newman, W. S. *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.
- Rosenblum Sandra P. 김경임 역. 『고전과 피아노 음악의 연주』. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmilan Publishers, 2001.
- Skoda, P. B. 정진우 역. 『베토벤 피아노 소나타 연주법과 해석』. 서울: 음악춘추사, 1978.
- 구분회. 『피아노 음악 강좌』. 서울: 음악춘추사, 1992
- 권기택, 김성남. 『베토벤 피아노 소나타 전집』. 서울: 예원각, 1987
- 김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김혜정. 『서양 음악의 흐름』. 서울: 도솔출판사, 2003.
- 모로이 마코도. 제갈삼 역. 『베토벤 피아노 소나타』. 서울: 음악춘추사, 1987.

- 백기풍·김미경·이봉기 공저. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은 우리, 1993.
- 음악용어사전. 서울: 세광음악출판사, 1993
- 임해정. 『피아노 문헌 개요』. 서울: 수문당, 1991
- 제갈삼. 『베토벤 피아노 소나타의 작곡학적 연구』. 서울: 삼호출판사, 1994.
- 홍세원. 『서양 음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

논문

- 양문정, “L. V. Beethoven Piano sonata Op.109의 연구”, 경희대학교, 석사학위논문, 2004.
- 이계진, “L. V. Beethoven Piano sonata Op.110에 관한 분석 연구”, 성신여자대학교, 석사학위논문, 2004.
- 이정민, “L. V. Beethoven Piano sonata Op.110에 관한 분석 연구”, 계명대학교, 석사학위논문, 2002.
- 임수진, “L. V. Beethoven 피아노 소나타 Op.110에 나타나는 낭만적 요소 연구”, 숙명여자대학교, 석사학위논문, 2002.
- 조미경, “L. V. Beethoven Piano Sonata A b 장조 Op.110에 관한 분석 연구”, 중앙대학교, 석사학위논문, 2004.