



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

박 명 숙 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤의 <피아노와 첼로를 위한
소나타 Op.102, No.1> 연구

- <피아노 소나타 Op.101>과의 비교를 통하여 -

2013

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

전 수 지

베토벤의 <피아노와 첼로를 위한
소나타 Op.102, No.1> 연구

- <피아노 소나타 Op.101>과의 비교를 통하여 -

박 명 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

전 수 지

인 준 서

전수지의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 박명숙 _____ 인

심사위원 _____ 배민수 _____ 인

심사위원 _____ 이승윤 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 양식을 확대시키고 그 틀 안에서 낭만주의 양식을 예시함과 더불어 고전시대 이전 양식을 융합하여 자신만의 음악을 완성한 작곡가이다. 이러한 그의 작품양식은 베토벤의 전기 작가인 렌츠(Wilhelm von Lenz)에 의하여 음악적 특성에 맞게 세 개의 시기로 구분된다.

<Op.102, No.1>은 피아노와 첼로를 위한 소나타의 다섯 곡 중 후기작품의 첫 곡으로 자유로운 구조와 환상곡풍의 성격을 가지고 있다. 또한 <Op.101>은 피아노 소나타의 후기작품에 속하는 다섯 곡 중 첫 곡으로 <Op.102, No.1>과는 다섯 개의 빠르기말로 구성된 전반적인 구조와 순환형식의 특성 등의 공통점을 가지고 있다.

본 논문은 베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.102, No.1>을 중심으로 분석하면서 그의 후기 작품 양식을 정리해 보기 위해 <피아노 소나타 Op.101>와 비교, 분석한다. 그럼으로써 <Op.102, No.1>에 나타난 특징이 같은 시기의 다른 장르의 작품에서는 어떤 방식으로 나타나고 있는지 살펴보고자 한다.

그 결과 <피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.102, No.1>에 강한 유기성을 가진 순환기법과 대위법적 작곡기법이 사용됨을 알 수 있다. 특히 이전 작품에서는 볼 수 없었던, 첼로와 피아노 윗성부, 아랫성부를 각각 독립된 성부로 인식시켜 서로를 삼중으로 모방하는 형태가 나타난다. 또한 <Op.101>과의 비교에서는 악장 구조와 형식, 주제동기 형태, 조성과 화성, 대위법적 기법, 유기성과 순환기법 등에서 유사성이 발견된다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.102, No.1	3
1. 작품 개요	3
2. 작품 분석	4
III. 피아노 소나타 Op.101	43
1. 작품 개요	43
2. 작품 분석	44
IV. <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 비교	89
1. 악장 구조와 형식	89
2. 주제 형태	94
3. 조성과 화성	99
4. 대위법적 기법	99
5. 유기성-순환기법	101
V. 결론	107

참고문헌

ABSTRACT

부록

표 목 차

<표1> <Op.102 No.1> 전체 구성	5
<표2> <Op.102, No.1> 제1악장의 형식 구조	6
<표3> <Op.102, No.1> 제1악장 발전부의 조성 변화	16
<표4> <Op.102, No.1> 제2악장의 형식 구조	21
<표5> <Op.102, No.1> 제2악장 제시부 제1주제부의 구성	27
<표6> <Op.102, No.1> 제2악장 발전부의 조성관계	36
<표7> <Op.101> 전체 구성	44
<표8> <Op.101> 제1악장의 형식 구조	45
<표9> <Op.101> 제1악장 발전부의 조성 변화	51
<표10> <Op.101> 제2악장의 형식 구조	55
<표11> <Op.101> 제2악장 B부분의 조성관계	60
<표12> <Op.101> 제3악장의 형식 구조	65
<표13> <Op.101> 제3악장 발전부의 구조	75
<표14> <Op.101> 제3악장 발전부 내 푸가의 제시부 조성변화	80
<표15> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장과 형식 비교	90
<표16> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 빠르기말 비교	91
<표17> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 박자 비교	92
<표18> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 마디수 비교	92
<표19> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 소나타형식 악장 비교	93
<표20> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 주제 선율 비교	95
<표21> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 주제동기 리듬 비교	97
<표22> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 조성 비교	99
<표23> <Op.102, No.1> 순환주제에서 파생된 음형	102

<표24> <Op.101> 순환주제에서 파생된 음형	103
<표25> <Op.102, No.1> 주제동기간의 유기성	105
<표26> <Op.101> 순환주제 이외의 주제동기간의 유기성	106

악 보 목 차

<악보1> <Op.102, No.1> 제1악장 마디1-5	7
<악보2> <Op.102, No.1> 제1악장 마디6-16	8
<악보3> <Op.102, No.1> 제1악장 마디17-21	9
<악보4> 소종결구 전반부(마디21-24)에 나타나는 단편음형들의 진행	9
<악보5> <Op.102, No.1> 제1악장 마디24-27	10
<악보6> 제1악장 서주부 주제동기와 제시부 제1주제의 선율선 비교	11
<악보7> <Op.102, No.1> 제1악장 마디28-30	12
<악보8> <Op.102, No.1> 제1악장 마디32-35	12
<악보9> <Op.102, No.1> 제1악장 마디40-46	13
<악보10> <Op.102, No.1> 제1악장 마디46-65	14
<악보11> <Op.102, No.1> 제1악장 마디66-76	15
<악보12> <Op.102, No.1> 제1악장 마디76-83	16
<악보13> <Op.102, No.1> 제1악장 마디93-97	17
<악보14> <Op.102, No.1> 제1악장 마디98-106	18
<악보15> <Op.102, No.1> 제1악장 마디107-114	19
<악보16> <Op.102, No.1> 제1악장 마디145-154	20
<악보17> 제1악장 서주부와 제2악장 서주부 서주A의 선율선 비교	22
<악보18> <Op.102, No.1> 제2악장 마디1-2	23
<악보19> <Op.102, No.1> 제2악장 마디2-6	24
<악보20> <Op.102, No.1> 제2악장 마디7-9	25
<악보21> <Op.102, No.1> 제2악장 마디10-16	26
<악보22> <Op.102, No.1> 제2악장 마디17-38	28
<악보23> <Op.102, No.1> 제2악장 마디39-58	30

<악보24>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디59-64	31
<악보25>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디65-74	32
<악보26>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디75-103	34
<악보27>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디104-113	35
<악보28>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디114-111	36
<악보29>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디122-125	37
<악보30>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디140-167	38
<악보31>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디184-216	40
<악보32>	<Op.102, No.1>	제2악장	마디217-249	42
<악보33>	<Op.101>	제1악장	마디1-6	46
<악보34>	<Op.101>	제1악장	마디7-16	47
<악보35>	<Op.101>	제1악장	마디16-25	48
<악보36>	<Op.101>	제1악장	마디25-34	49
<악보37>	<Op.101>	제1악장	마디35-52	50
<악보38>	<Op.101>	제1악장	마디52-57	51
<악보39>	<Op.101>	제1악장	마디58-59	52
<악보40>	<Op.101>	제1악장	마디88-102	54
<악보41>	<Op.101>	제2악장	마디1-8	56
<악보42>	<Op.101>	제2악장	마디8-11	56
<악보43>	<Op.101>	제2악장	마디12-19	57
<악보44>	<Op.101>	제2악장	마디20-27	58
<악보45>	<Op.101>	제2악장	마디28-35	58
<악보46>	<Op.101>	제2악장	마디36-44	59
<악보47>	<Op.101>	제2악장	마디45-54	60
<악보48>	<Op.101>	제2악장	마디55-64	62
<악보49>	<Op.101>	제2악장	마디65-75	62

<악보50>	<Op.101>	제2악장	마디76-83	63
<악보51>	<Op.101>	제2악장	마디84-94	64
<악보52>	<Op.101>	제3악장	마디1-8	66
<악보53>	<Op.101>	제3악장	마디9-18	67
<악보54>	<Op.101>	제3악장	마디19-20	68
<악보55>	<Op.101>	제3악장	마디21-28	69
<악보56>	<Op.101>	제3악장	마디29-32	70
<악보57>	<Op.101>	제3악장	마디32-40	70
<악보58>	<Op.101>	제3악장	마디48-56	71
<악보59>	<Op.101>	제3악장	마디69-82	72
<악보60>	<Op.101>	제3악장	마디81-90	73
<악보61>	<Op.101>	제3악장	마디91-101	73
<악보62>	<Op.101>	제3악장	마디106-109	74
<악보63>	<Op.101>	제3악장	마디114-122	76
<악보64>	<Op.101>	제3악장	마디123-130	76
<악보65>	<Op.101>	제3악장	마디130-137	77
<악보66>	<Op.101>	제3악장	마디137-154	78
<악보67>	<Op.101>	제3악장	마디155-160	79
<악보68>	<Op.101>	제3악장	마디161-172	79
<악보69>	<Op.101>	제3악장	마디172-181	80
<악보70>	<Op.101>	제3악장	마디182-193	81
<악보71>	<Op.101>	제3악장	마디194-208	82
<악보72>	<Op.101>	제3악장	마디208-218	83
<악보73>	<Op.101>	제3악장	마디218-223	83
<악보74>	<Op.101>	제3악장	마디224-231	84
<악보75>	<Op.101>	제3악장	마디239-251	85

<악보76>	<Op.101>	제3악장	마디303-316	86
<악보77>	<Op.101>	제3악장	마디317-332	87
<악보78>	<Op.101>	제3악장	마디347-361	88

I. 서론

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 그의 전 생애를 통해 고전 양식을 확대하고 새로운 해석을 적용한 음악가라고 할 수 있다¹⁾.

오페라, 교향곡, 협주곡, 실내악, 피아노곡, 성악곡 등 다양한 작품을 썼던 그는 각 장르에서 그만의 독자성을 띄는 결과물들을 남겨왔다. 이러한 모습은 그가 첼로라는 악기를 다루는 데에 있어서도 발견할 수 있다. 그는 최초로 피아노와 첼로를 위한 소나타를 만들었으며²⁾ 계속저음 악기에 머물러 있던 첼로를 독주악기의 자리까지 끌어올리기 위해 그의 작품 내에서 첼로의 음역을 확대하였고 기능과 특성을 최대한 활용하였다.

또한 뛰어난 피아니스트로 각광받았던 그는 그의 근간이 되는 피아노 소나타를 다른 장르에 새로운 것을 시도하기 전에 먼저 실험해보는 용도로 작곡하였고, 피아노 악기가 점차 발달함에 따라 발달된 악기의 기능을 사용할 수 있는 새로운 요소들을 누구보다도 먼저 시도하였다. 이후 피아노 소나타에서도 실내악이나 관현악적 기법을 적용하여 피아노의 한계를 뛰어넘으려고 한 점을 미루어 볼 때, 베토벤은 일정 장르가 가지고 있는 한계를 깨기 위해 다양한 방법으로 타 장르의 요소를 활용해 온 것으로 보인다.

이와 유사한 서로 다른 장르 간의 관련성은 1815-1816년경에 작곡된 세계의 상이한 장르의 작품들에서도 엿볼 수 있다. 베토벤의 작품양식이 후기로 접어들고 있는 시기인 1815년에 <피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.102>가 작곡되었고, 이어 1816년에는 가곡 <멀리 있는 연인에게>(An der ferne

1) 『最新名曲解説』 (서울: 삼호출판사, 1986), 35.

2) 첼로가 포함된 이중주 소나타는 루이지 루돌포 보케리니(Luigi Rodolfo Boccherini)가 첼로와 건반악기를 위한 소나타를 작곡한 전례가 있다. 그러나 피아노라는 악기가 직접적으로 언급된 작품은 베토벤에 의해 최초로 작곡되었다.

Geliebte)와 <피아노 소나타 Op.101>가 작곡되었다. <Op.102> 중 No.1과 나머지 두 작품은 모두 순환적인 요소를 가지고 있는데, <멀리 있는 연인에게>는 작품 전체가 하나로 순환되는 형식으로 이루어져 있는 최초의 연가곡으로 알려져 있으며, <Op.102, No.1>과 <Op.101>은 처음에 제시된 주제가 순환기법에 의해 마지막 악장에서 재현되는 형태를 띠고 있다. 이 점에 착안하여 <Op.102, No.1>과 작곡된 시기는 비슷하나 장르가 다른 작품을 비교하여 연구하고자 하였으며, 이를 위해 <Op.101>을 선택하였다. 그 이유는 두 작품 모두 소나타의 형식을 갖추고 있으며 두 작품이 각 장르 내에서 후기작품의 첫 곡이라는 공통점을 가지고 있기 때문이다.

본 논문은 <Op.102, No.1>과 <Op.101>을 비교하여 유사한 부분을 찾아냄으로써 이 곡들에 대한 이해도를 높이고, 이 두 곡들에 나타난 공통적 후기양식을 토대로 <Op.102, No.1>을 보다 다양한 각도에서 해석하고 접근하고자 하는데 목적이 있다. 이를 위해 먼저는 <Op.102, No.1>과 <Op.101>을 상세히 분석하였고, 분석 전에 간략하게 베토벤의 음악적 특징을 시기별로 살펴보아 작품의 배경을 파악하는 데 도움을 주고자 하였다. 이후 앞의 분석을 토대로 두 작품을 악장 구조와 형식, 주제동기 형태, 조성과 화성, 대위법적 기법, 유기성과 순환기법의 다섯 항목에서 비교함으로써 두 곡 간의 유사성을 정리해보았다.

Ⅱ. 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.102, No.1

1. 작품 개요

<피아노와 첼로를 위한 소나타 제4번 C장조 Op.102 No.1>은 No.2와 함께 1815년에 작곡된 것으로 No.2보다 조금 빠른 7월 말경에 완성되었고, 1817년에 출판되었다³⁾.

<Op.102>는 라주모프스키(Andreas Kyrillowitsch Razumovsky) 현악4중주단의 뛰어난 첼리스트인 링케(Joseph Linke)를 위하여 쓰여졌다. 베토벤은 이 4중주단의 단원들과 친하게 지냈으며, 그들의 실력을 높이 평가하였다. 라주모프스키 백작은 1808년에 이 4중주단을 조직하여 유럽의 대표적인 실내악단 중 하나로 키웠으나, 1814년 12월 31일에 라주모프스키의 저택이 불에 타 그들의 활동은 중단되었다. 이후 링케는 에르되디 백작 부인인 마리(Anna Marie Erdödy)에 의해 고용되었고, 그는 마리의 여름 별장에서 베토벤과 함께 지내게 되었다⁴⁾.

베토벤은 이 곡을 당시 그를 물심양면으로 도와주던 마리에게 헌정하였다. 초연은 마리의 별장에서 이루어졌으며, 링케가 첼로를, 마리가 피아노를 맡아 연주하였다⁵⁾.

<Op.102, No.1>의 초고에는 ‘피아노와 첼로를 위한 자유로운 소나타’라고 적혀 있다. 이 곡은 깊이가 있고 깨끗하고 내면적이며, 베토벤의 작품양식이 중기에서 후기로 넘어가는 과정에 작곡된 작품으로 소나타 중 매우 중요한

3) 곡의 완성 시기는 베토벤의 초고에 적혀있다. 『최신 명곡 해설 전집』 (서울: 세광음악출판사, 1983), 360.

4) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리① 베토벤』, 김방현 역 (서울: 음악세계, 1999), 355-356.

5) John N. Burk, *The life and works of Beethoven* (New York: Modern Library, 1946), 394.

위치에 놓인 작품이라고 할 수 있다. 첼로의 기능과 특성을 최대한 활용하였고 피아노는 자유로운 기교와 풍부한 다이내믹(dynamic)을 사용하는 등 첼로와 피아노를 동등하게 다루었다. 더불어 베토벤의 후기작품의 특징 중 하나인 대위법적 전개 기법을 주로 사용하였다. <Op.102, No.1>이 이러한 특성을 가진 것으로 미루어 보아, 베토벤은 이 무렵 후기양식을 처음으로 선보였다고 할 수 있다⁶⁾.

2. 작품 분석

<Op.102, No.1>은 다섯 개의 서로 다른 빠르기말에 의해 총 5부로 이루어져 있으며, 곡의 구조가 자유로워 악장의 형태에 대한 의견이 분분하다. 이 곡은 5부 중 1, 2부가 연이어 연주되고 한 마디의 휴식 뒤 3, 4, 5부가 줄곧 연주된다. 그러므로 필자는 서주부를 가진 소나타 형식의 1,2악장으로 구성된 소나타로 구분하여 분석하였으며, 셔플러(Robert Haven Schauffler)의 『베토벤, 음악에 자유한 사람(Beethoven, The man who freed music)』, 셔먼(Thomas KIELTY Scherman)과 비앙콜리(Louis Biancolli)의 『베토벤 동반자(The Beethoven Companion)』, 버크(John N. Burk)의 『베토벤의 삶과 작품(The life and works of Beethoven)』에서도 필자와 같이 두 악장으로 구분하였다⁷⁾. 이와 다르게 제1부 첫 소절의 음형이 제4부에 다시 재현되는 것을 근거로 단일악장으로 보는 견해도 있으며⁸⁾, 4악장 또는 5악장으로 구분되기도 한다⁹⁾.

6) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리① 베토벤』, 355.

7) Robert Haven Schauffler, *Beethoven, The man who freed music* (New York : Doubleday, 1929), 356.
Thomas KIELTY Scherman and Louis Biancolli, *The Beethoven Companion* (New York: Doubleday, 1972), 963.

John N. Burk, *The life and works of Beethoven*, 394.

8) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리① 베토벤』, 355.

곡의 전체적인 구성은 다음과 같다(표1).

<표1> <Op.102, No.1> 전체 구성

악장	형식	빠르기말	박자	조성
1악장	서주부를 가진 소나타 형식	Andante	6/8	C장조
		Allegro vivace	2/2	a단조
2악장	서주부를 가진 소나타 형식	Adagio	4/4	C장조
		Tempo d'Andante	6/8	
		Allegro vivace	2/4	

1) 제1악장 (Andante - Allegro vivace)

총 154마디의 1악장은 비교적 긴 27마디의 서주부와 소나타 형식을 가진 제시부, 발전부, 재현부, 종결부(Coda)로 구성되어 있다.

제1악장의 형식 구조는 다음과 같다(표2).

9) 4악장으로 구분한 선행논문은 서미선이 1993년에 작성한 경희대학교 석사학위 논문인 “L. v. Beethoven의 후기 Cello Sonata에 대한 연구: Cello Sonata 제4번 op 102 No. 1을 중심으로”이며, 5악장으로 구분한 선행논문은 박은희가 1996년에 작성한 목원대학교 석사학위 논문인 “L.v. Beethoven의 Cello Sonata 제4번 Op. 102, No.1의 형식에 대한 고찰”이다.

<표2> <Op.102, No.1> 제1악장의 형식 구조

형식구조		마디	구성
서주부		1 - 27	C장조
제시부	제1주제부	28 - 39	a단조
	연결구	40 - 45	G장조 - e단조 - a단조
	제2주제부	46 - 65	e단조
	소종결구	66 - 75	e단조
발전부		76 - 97	C장조
재현부	제1주제부	98 - 106	a단조
	연결구	104 - 114	F장조 - d단조
	제2주제부	115 - 134	a단조
	소종결구	135 - 144	a단조
종결부		145 - 154	a단조

(1) 서주부 (Andante, 6/8박자, C장조, 마디1-27)

제1악장은 환상적인 서주로 시작한다. 서주부는 A-B-A' 그리고 소종결구(Codetta)로 구성되어있다.

① 제1부 (A, 마디1-5)

제1부에서는 처음 나오는 첼로의 선율이 서주부의 주제동기를 여리게 애정을 가지고(*teneramente*), 부드럽게 노래하듯이(*dolce cantabile*) 연주하며 뒤이어 피아노가 그것을 받아 주제동기의 음형을 부드럽고 여리게 연주한다. 뒤이어 첼로와 피아노 윗성부가 서로 대화하듯 주제동기 음형의 일부인 a를 모방진행한 후 첼로와 피아노의 아랫성부가 3도 병행하여 함께 연주하며 늘임표로 마무리된다(악보1).

<악보1> <Op.102, No.1> 제1악장 마디1-5

The image shows a musical score for the first five measures of the first movement of Op. 102, No. 1. The score is for Violoncello and Klavier. The Violoncello part is marked 'Andante teneramente' and 'p dolce cantabile'. The Klavier part is marked 'Andante' and 'p dolce'. The score shows the main theme (주제동기A) and its variations (음형a) across the two staves. Arrows indicate the flow of the theme between the instruments.

② 제2부 (B, 마디6-16)

제2부의 마디6에서는 첼로와 피아노의 아랫성부가 3도 병진행하여 주제동기를 연주하고 피아노의 윗성부는 주제동기의 대선율을 연주한다. 주제동기를 연주하던 첼로와 피아노의 아랫성부는 마디8에서 직전마디의 피아노 윗성부의 대선율 음형을 모방함으로써 주제동기가 변형, 발전되기 시작하고 마디10에서 음형a로 마무리된다. 마디11-14에서는 3도 병진행되는 주제동기는 피아노의 윗성부에서, 대선율은 첼로에서 연주되며 피아노 아랫성부는 화성의 근음으로 이루어진 베이스라인(Bass line)을 유니즌(Unison)으로 연주하며 다른 성부들 뒷받침한다. 마디15-16에서는 대선율의 단편인 음형b를 피아노 윗성부가 모방하고 이어 첼로와 피아노 윗성부에 의해 4도 아래에서 모방된다. 피아노 윗성부를 통해 모방될 때에는 마지막 음에 트릴(Trill)을 첨가함으로써 분위기를 고조시키고, 이 트릴은 제3부로 이어진다(악보2).

<악보2> <Op.102, No.1> 제1악장 마디6-16

③ 제3부 (A', 마디17-21)

제3부의 마디17-18에서는 주제동기가 1전위된 3화음이 병행진행하는 형태로 재연주된다. 이는 마디1-2의 첼로가 연주하는 주제동기의 원형과 마디5-6에 나타나는 첼로와 피아노 아랫성부의 3도 병진행 음형이 합쳐진 형태이다. 피아노의 소프라노성부는 대선율을 연주하며 알토성부는 직전마디에서 시작된 트릴이 계속된다. 마디19-20의 피아노에는 마디3-4의 주제동기 음형이 재등장하고, 첼로는 트릴을 받아서 연주한다. 이를 자연스럽게 만들기 위해 마디18의 후반부의 피아노 윗성부에는 경과음을 첨가시키고 첼로와 피아노 아랫성부에는 특정 화성 내의 음들을 통해 하행진행하였다. 마디20에서는 제1부의 마디4와 달리 C장조의 으뜸화성으로의 화성변화를 위해 음형이 상행한다. 이어 첼로에는 음형a가 재등장하고, 피아노의 윗성부에는 음형b2가 나타난다. 이 단편음형들은 마디21에서 다른 성부에 의해 모방된다 (악보3).

<악보3> <Op.102, No.1> 제1악장 마디17-21

주제동기A (1전위된 3화음의 병행진행)

④ 소종결구 (마디22-27)

제3부 후반에 나타난 음형a, b2는 마디22의 소종결구 시작부분과 맞물려서 변형, 발전하여 음형1, 2, 3이 된다. 이 음형들은 다른 성부에 의해 선율적으로 모방되며, 모방될수록 각 음형의 리듬이 분할된다. 각각의 성부가 주고받는 단편음형들의 진행은 다음과 같다(악보4).

<악보4> 소종결구 전반부(마디21-24)에 나타나는 단편음형들의 진행

이어 피아노가 딸림7화음을 펼쳐 카덴자(Cadenza)를 연주하고 늘임표가 붙은 화음으로 일단락 짓는다. 그 뒤, 직전의 복잡한 음형과 대조되는 긴 음가의 음형이 피아노의 윗성부와 첼로에 번갈아가며 나타난다. 이 음형은 마디20의 음형b2가 리듬, 선율적으로 전위된 형태이며, 소나타형식 제시부의 제1주제 앞부분을 예시하고 있다. 피아노의 아랫성부는 으뜸화음을 펼쳐서 연주하고 있으며 이것은 제1주제의 도입을 암시하는 연결구적 역할을 한다. 마디26의 후반부부터 첼로는 피치카토로, 피아노는 첼로가 연주하는 베이스의 울림 위에 엮는 듯한 8분음표의 화음으로 연주하여 화성의 여운을 표현한다. 이어 마디27에서 으뜸음을 함께 연주하며 고요히 끝난다(악보5).

<악보5> <Op.102, No.1> 제1악장 마디24-27

The musical score for Op. 102, No. 1, measures 24-27, is presented in two systems. The first system (measures 24-27) is in 3/8 time. Measure 24 begins with a piano part marked *sempre tenuto* and *molto dolce*, featuring a cadenza section labeled "피아노의 카덴자". The piano part includes trills (tr) and a tenuto sign. The cello part is marked *molto dolce* and *ten*. The second system (measures 25-27) continues the piano and cello parts. Measure 25 includes a piano part marked *pizz.* and *Allegro arco*, and a cello part marked *ff* and *Allegro*. Measure 26 includes a piano part marked *pizz.* and *Allegro arco*, and a cello part marked *ff* and *Allegro*. Measure 27 ends with a piano part marked *ff* and *Allegro*. The score includes various musical notations such as trills, tenuto signs, and dynamic markings.

(2) 제시부 (Allegro vivace, 2/2박자, a단조, 마디28-75)

제시부는 서주부의 구성과 나란한조인 a단조이며 총 48마디이다. 이 부분은 제1주제부와 연결구, 제2주제부, 그리고 소종결구로 구성되어있다.

① 제1주제부 (마디28-39)

피아노와 첼로가 대화하듯 애정을 담아 부드럽게 연주하던 서주부와는 대조적으로, 제시부는 피아노와 첼로가 유니즌으로 생기있게 연주된다. 서주부와 제시부는 박자와 조성이 다르며, 여리게만 연주되었던 서주부에서는 찾아볼 수 없었던 *ff*와 *sf*를 제시부의 시작에 등장시키며 음량적으로도 극단적인 대조를 보여준다. 주제동기의 선율선 역시 서주부와 대조를 이룬다. 서주부의 주제동기 선율선이 하행한 뒤 상행하는데 반해, 제시부의 제1주제는 이를 전위시킨 선율선을 가지고 있다¹⁰⁾(악보6).

<악보6> 제1악장 서주부 주제동기와 제시부 제1주제의 선율선 비교

제1악장 서주부 주제동기의 선율선



제1악장 제시부 제1주제의 선율선



제시부의 제1주제는 마디28의 점사분음표와 팔분음표의 붓점리듬이 음가가 축소되어 마디29-30에서 8분음표와 16분음표로 변형된 형태를 보인다. 베토벤은 이와 같이 주제를 구성할 때 동기를 활용하는 기법을 주로 사용하였다¹¹⁾(악보7).

10) Denis Arnold and Nigel Fortune, *The Beethoven Companion*, 234.

11) 고정임, “베토벤 첼로 소나타 제4번 Op.102-1과 제5번 Op.102-2의 비교 연구”, 14.

<악보7> <Op.102, No.1> 제1악장 마디28-30

이어 마디32의 피아노 윗성부 음형을 동형진행(Sequence)하여 분위기를 고조시킨다(악보8). 마디36부터는 제1주제가 재현된다.

<악보8> <Op.102, No.1> 제1악장 마디32-35

② 연결구 (마디40-45)

연결구는 주제적 선율과 관련이 없는 독자적인 선율을 가지고 있다. 두 악기는 이 선율을 주고받으며 화성을 변화시켜 제2주제부의 조성인 e단조로 인도한다. 여기에서도 앞의 첼로음형과 피아노음형을 결합시킨 음형이 마디 44-45의 피아노 윗성부에 나타나거나 음형c1의 음가를 확대시켜 첼로가 모방하는 등 앞부분의 동기를 활용한다. 마디45에는 8분음표를 사용하여 직후 셋잇단음표 음형이 자연스럽게 나오도록 한다(악보9).

<악보9> <Op.102, No.1> 제1악장 마디40-46

③ 제2주제부 (마디46-65)

제2주제는 제1주제와 다른 조성인 e단조이다. 피아노와 첼로가 함께 연주하던 제1주제와 달리 모방기법을 적용하였으며, 주로 4분음표로 이루어진 음형을 사용함으로써 1주제에 비해 다소 이완된 느낌을 준다. 그러나 첼로가 연주하는 셋잇단음표의 오블리가토는 긴장감에 있어 제1주제와 상대적으로 균형을 이룬다¹²⁾.

마디46은 첼로의 오블리가토로 시작하고 피아노의 윗성부는 마디47의 멜로디 음형을 바탕으로 동형진행한다. 이 음형은 연결구에 나오는 음형d의 리듬에 특정화음을 분산시킨 것으로 비화성음이 많은 첼로의 오블리가토에 뚜렷한 화성진행을 나타내는 보조적 역할을 한다.

마디55부터는 첼로의 오블리가토를 피아노의 윗성부가, 피아노 윗성부의 멜로디 음형을 첼로가 연주하며 마디60까지는 이전과 동일하게 재현된다. 그리고 마디61의 피아노 아랫성부에 이명동음이 사용됨으로 인해 독일6화음 (German sixth chord)이 적용된 두 마디가 삽입되지만 전반적으로는 이전과 같은 흐름을 보인다(악보10).

12) Denis Arnold and Nigel Fortune, *The Beethoven Companion*, 234.

<악보10> <Op.102, No.1> 제1악장 마디46-65

첼로의 오블리가토, 피아노 오른손 음형의 동형진행

40 *cresc.* *sf* *sf* *sf* *fp*

음형d1

54 *fp* *non legato* *dimin.* *cresc.*

첼로 ↔ 피아노 오른손 *cresc.*

56 *sf* *sf* *sf*

59 *fp* *fp* *dimin.*

이명동음
Gr.6

63 *dimin.* *dimin.*

④ 소중결구 (마디66-75)

뒤이어 나오는 소중결구는 피아노가 음형c1을 사용함으로써 단호하게 시작되고 그것을 첼로가 모방한다. 마디69부터는 피아노가 으뜸화음을 풀어 연주한다. 첼로에는 음형d1이 등장하며 이는 제2악장 소나타형식 제시부의 주제동기를 예시한다. 마디71의 피아노와 마디72의 첼로에는 음형c2의 리듬이 사용된다. 마디74-75에서는 정격중지가 여리게 반복되고, 마디76에서 e 단조의 3도 관계조인 C장조의 정격중지가 아주 여리게 반복된다(악보11).

<악보11> <Op.102, No.1> 제1악장 마디66-76

The musical score for measures 66-76 of the first movement of Op. 102, No. 1. The piano part (top) starts with a forte (*f*) dynamic and a *risoluto* marking. The cello part (bottom) begins with a piano (*p*) dynamic. Annotations include '음형d1' pointing to a chord in the piano part, '제1주제부 음형c1사용' (First subject motif, form c1 usage) pointing to the piano's rhythmic pattern, '으뜸화음의 지속' (Sustained tonic) pointing to the piano's accompaniment, and 'C장조로 전조' (Modulation to C major) pointing to the key change in measure 76.

(3) 발전부 (마디76-97)

발전부는 다소 짧은 길이인 22마디이며 C장조로 시작한다. 제1주제는 유니즌으로 강하게 재현된다. 마디80부터 제1주제의 뒷부분이 첼로와 피아노 윗성부, 아랫성부에 나타나며 동형진행하여 조성을 변화시켜나간다. *fp*와 피아노 아랫성부의 음형은 제시부의 제2주제부 마디50의 음형e의 음가를 확대한 것이다(악보12).

<악보12> <Op.102, No.1> 제1악장 마디76-83

제1주제 전개

제1주제의 뒷부분음형

발전부의 조성 변화를 표로 나타내면 다음과 같다(표3).

<표3> <Op.102, No.1> 제1악장 발전부의 조성 변화

마디	77	81	83	85	88	90	94
조성	C장조	G장조	g단조	d단조	a단조	Bb장조	d단조
조성관계	딸림조	같은음조	딸림조	딸림조	단2도윗조	장3도윗조	

급격한 조성변화 뒤 마디94부터의 연결구에서는 첼로가 제1주제의 주제동기를 d단조에서 재현하고 그것을 피아노가 받아 a단조로 매끄럽게 전조시킨다. 마디94부터 피아노는 d단조의 딸림화음-으뜸화음을 펼쳐 연주한다. 이는 서주부의 소종결구인 마디25-26, 제시부의 소종결구 마디69-72와 같으며 재현부의 소종결구 마디138-141과 종결부 마디145-151에서도 이와 같이 연주한다. 베토벤은 1악장뿐만 아니라 2악장에도 이런 작곡기법을 사용함으로써 두 악장이 밀접한 관련을 가지게 한다(악보13).

<악보13> <Op.102, No.1> 제1악장 마디93-97

(4) 재현부 (마디98-144)

재현부에서는 제시부의 주제가 다시 재현되며, 조성 역시 a단조로 제시부와 같다.

① 제1주제부 (마디99-107)

재현부의 제1주제부에서는 제시부의 제1주제가 첼로와 피아노의 유니즌으로 진행되던 것과 달리 첼로와 피아노의 아랫성부가 유니즌으로 진행되고 피아노의 윗성부가 그것을 모방하는 형태로 재현된다. 이후 피아노 윗성부의 음형이 제시부의 붓점리듬이 아닌 셋잇단음표리듬으로 변형되어 하행하고, 동형진행한다. 이후 제시부의 제1주제부처럼 제1주제를 반복하는 대신 피아노의 윗성부에서 끝난 동형진행 음형이 첼로에 의해 다시 모방됨으로써 점점 어려워지며 느려지고, F장조로 전조된다(악보14).

<악보14> <Op.102, No.1> 제1악장 마디98-106

98

101

리듬의 변형

104

cresc. mf *dimin. poco ritard.*

cresc. *dimin. poco ritard.*

② 연결구 (마디108-114)

이어지는 연결구는 제시부의 연결구와는 약간 다르게 첼로와 피아노의 윗 성부가 두 마디 단위로 서로를 모방한다. 마디111부터는 d단조로 전조되고, 마디114에서는 이명동음을 통해 이태리6화음(Italian sixth chord)을 사용하여 a단조로 전조한다(악보15).

<악보15> <Op.102, No.1> 제1악장 마디107-114

③ 제2주제부 (마디115-134)

제2주제부는 제시부의 제2주제부와 흡사하며 a단조로 재현된다.

④ 소종결구 (마디135-144)

소종결구 또한 a단조에서 진행되며 제시부의 소종결부와 내용이 같다.

(5) 종결부 (마디145-154)

종결부는 소종결구의 종지를 d단조의 딸림화음 화성에서 강하게 반복하며 시작된다. 첼로는 제1주제동기의 앞부분을 화성에 맞게 동형진행하고 피아노의 윗성부는 제1주제동기의 뒷부분 음형으로 응답한다. 또한 피아노의 아랫성부는 화성들을 펼쳐서 연주하여 뚜렷한 화성진행을 나타내준다. 마디 151에서는 a단조로 조바꿈하며 마디152에서 유니즌으로 피아노 오른손의 하행선율을 연상하고, 정격종지로 강하게 마무리된다(악보16).

<악보16> <Op.102, No.1> 제1악장 마디145-154

제1주제 단편음형

145 제1주제 단편음형

f *p*

f (*sf*) *p* 펼친화음 연주 축소된 음형으로 하행하며 응답

d: V₅⁶

148 *cresc.* *cresc.*

i₄⁶ VI

151 145

a: V₅⁶ i V i

2) 제2악장 (Adagio - Tempo d'Andante - Allegro vivace)

제2악장은 모두 249마디로 이루어져 있으며, 전체적인 조성은 C장조이다. 형식은 서주부를 가진 소나타이며, 템포의 변화에 따라 서주부 내의 아다지오, 안단테, 그리고 소나타형식의 알레그로 비바체로 나눌 수 있다.

이 작품을 분석한 대다수의 논문들은 알레그로 비바체 부분을 론도형식으로 보고 그 구조를 A(a-b-c)-B-A'(a'-b'-c')¹³⁾ 또는 A(C장조)-B-A'(A b-C장조)-B'-A''(E b-C장조)¹⁴⁾로 분석하였다. 론도는 중심 주제부인 르프랭

13) 김희원, "Ludwig van Beethoven Cello Sonata, op.102, No.1에 대한 연구," (이화여자대학교 석사학위 논문, 2001), 21.

14) 김은경, "Ludwig van Beethoven Cello sonata, op. 102, No.1과 M. Reger Suite No. 2, op. 131c에 대한 소고," (이화여자대학교 석사학위 논문, 1995), 16.

(refrain) 사이에 경과적 삽입부인 쿠플레(couplet)를 두고 여러 번 반복되는 순환적 구조이며 적어도 세 번 이상 반복되어야 하고, 르프랭의 조성은 으뜸조를 유지해야 한다¹⁵⁾. 그러나 앞의 분석에 따르면, 첫 번째 분석은 르프랭이 두 번만 반복되었고 두 번째 분석은 르프랭이 반복될 때마다 조성이 바뀌므로 알레그로 비바체는 론도라고 보기 어렵다. 필자는 알레그로 비바체를 소나타 형식으로 분류하였고¹⁶⁾, 그 근거는 곡을 분석하며 설명하였다.

제2악장의 형식 구조는 다음과 같다(표4).

<표4> <Op.102, No.1> 제2악장의 형식 구조

형식구조	구분	마디	조성
서주부	서주A	1-9	C장조
	서주B	10-16	C장조
제시부	제1주제부	17-38	C장조
	연결구	39-58	C장조-a단조-G장조
	제2주제부	59-64	G장조
	소종결구	65-74	G장조
발전부		75-121	E b 장조
재현부	제1주제부	122-139	C장조
	연결구	140-167	C장조-a단조-F장조-C장조
	제2주제부	168-173	C장조
	소종결구	174-183	C장조
종결부		184-249	A b -C장조

15) 윤양석, 『음악 형식론』 (서울: 세광음악출판사, 1986), 103.

16) Denis Arnold and Nigel Fortune, *The Beethoven Companion*, 235에서도 이 부분을 소나타형식으로 분석하고 있으며, 『최신 명곡 해설 전집』, 363에서도 소나타 형식과 가깝다고 보았다.

(1) 서주부

서주부는 5부 구성 중 제3부인 아다지오와 제4부인 안단테가 속해있다. 이 논문에서는 아다지오를 서주A, 안단테를 서주B로 나누어 분석한다.

① 서주A (Adagio, 4/4박자, C장조, 마디1-9)

서주A는 베토벤 후기양식의 특징인 깊고 환상적인 분위기를 자아낸다¹⁷⁾. 서주A를 세부적으로 구분하면 마디1-2, 마디3-6, 마디7-9의 3부분으로 나눌 수 있다. 마디1-2에는 64분음표로 이루어져 순차진행하는 선율a가 피아노 윗성부에 등장하는데, 이 음형의 선율선은 제1악장 서주부 주제동기의 선율선과 같다(악보17).

<악보17> 제1악장 서주부와 제2악장 서주부 서주A의 선율선 비교

제1악장 서주부 주제동기의 선율선



제2악장 서주부 서주A 선율음형a의 선율선



17) 『최신 명곡 해설 전집』, 362.

선율a는 피아노의 아랫성부, 윗성부에 의해 모방되고, 첼로는 마디의 끝부분마다 선율a의 앞부분을 이용해 발전시킨 꾸밈음으로 응답한다(악보18).

<악보18> <Op.102, No.1> 제2악장 마디1-2

첼로의 꾸밈음에 의해 A장조로 시작하는 마디3-6은 서주A의 긴장을 고조시키는 부분이다. A장조-d단조-g단조-c단조-G장조와 같이 5도권으로 조성이 움직이며 피아노 윗성부로부터 시작된 선율b가 첼로와 피아노 아랫성부에 동형진행된다. 마디3에서 첼로의 하행선율로 시작된 32분음표 음형은 피아노 아랫성부가 모방하여 긴장감을 고조시키는 역할을 수행하며, 마디4에서는 피아노의 알토성부가, 마디5의 후반부에서는 소프라노성부가 차례로 모방한다. 마디3의 첼로로 시작된 베이스라인의 순차진행은 마디4에서 피아노의 소프라노성부가 받고 마디5에서는 다시 첼로가 받으며 음량이 점차 커지다가 하행진행과 함께 음량이 작아지고 마디7에서 G장조의 으뜸음으로 일단락된다.

서주A의 3부는 시작부분의 구성이 모두 다르다. 베토벤은 제2부의 시작인 A장조 직전과 제2부의 마무리이자 제3부의 시작인 G장조 직전에 나폴리화음(Neapolitan chord)을 사용하여 조바꿈의 진행을 강화했다¹⁸⁾(악보19).

<악보19> <Op.102, No.1> 제2악장 마디2-6

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 2-3) shows a piano introduction with a *pp* dynamic. The second system (measures 4-5) features a key change from A major to G major, with dynamics ranging from *f* to *p*. The third system (measures 6) continues the G major section with a *f* dynamic and a *dimin.* marking. Chord symbols are provided below the bass staff for each measure.

18) John Baur, 『악곡분석을 통한 음악이론사 II』, 박미경 역 (대구: 계명대학교출판부, 1997), 76.

마디7은 G장조의 선율c를 첼로가 애정을 담아 연주하고, 피아노의 윗성부가 4도위에서 그것을 모방한다. 첼로는 그에 트릴음형으로 응답하고 피아노의 윗성부, 아랫성부가 연이어 트릴음형을 모방한다. 마디9에서 피아노의 아랫성부가 선율c의 뒷부분을 모방하며, 이는 첼로에 의해 모방 및 발전되어 서주B로 연결하는 역할을 한다. 서주A의 제3부인 이 부분은 서주A의 마지막인 동시에 서주B로 연결되는 연결구이다(악보20).

<악보20> <Op.102, No.1> 제2악장 마디7-9

The musical score shows three staves: Cello (bass clef), Piano Right Hand (treble clef), and Piano Left Hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 7 starts with a piano dynamic (p). The Cello part plays a melodic line labeled '선율c'. The Piano RH part imitates this line a fourth higher, labeled '4도위에서 모방'. The Piano LH part also imitates the Cello line. In measure 8, the Cello part has a trill, labeled '트릴음형'. The Piano RH part continues the imitation. In measure 9, the Piano LH part imitates the final part of the Cello line, labeled '선율c의 단편'. The section ends with a double bar line and repeat sign, labeled '모방+발전'.

② 서주B (Adagio, 6/8박자, C장조, 마디10-16)

서주B의 시작인 마디10에는 제1악장 서주부에 등장했던 주제동기의 앞부분이 마디17과 같은 3화음의 1전위형태로 재현된다. 이어 제1악장 마디20의 음형a와 b2가 모방되며 마디13부터는 제1악장 마디23과 같이 보조음이 첨가된 복잡한 음형으로 변형된다. 마디15에서는 첼로가 제1악장 서주부 주제를 연주하고, 피아노와 첼로의 트릴을 통해 소나타의 제시부로 넘어간다. 이와 같이 제1악장 서주부의 요소들을 재현함으로써 두 악장이 구분되기보다 유기적으로 연결되게끔 한다(악보21).

<악보21> <Op.102, No.1> 제2악장 마디10-16

10. Tempo d' Andante
 dolce 1악장 서주부 주제동기 앞부분
 Tempo d' Andante
 음형b2
 cresc. dimin. p

13. cresc. dimin. p

15. p dolce
 1악장 서주부 주제 재현
 p dolce

(2) 제시부 (Allgro vivace, 2/4박자, C장조, 마디17-73)

제시부의 제1주제부는 C장조로 시작하며, 이후 연결구를 통해 딸림조인 G장조로 조성이 전조되어 제2주제부와 소중결구까지 진행한다. 제시부의 마지막인 마디72는 제시부 내의 가장 높은 음인 ‘솔’로 정점을 찍고 마무리된다. 그를 위해 제1주제부가 진행될수록 연주되는 음형이 복잡해지고, 연결구부터 16분음표 음형이 등장하여 각 성부를 번갈아가며 끊임없이 연주된다. 더불어 8분음표 음형을 같이 사용함으로써 자칫 흐름이 지루해지지 않게 하였고, 긴박감을 유지하기 위해 다이내믹을 대조시켰다.

① 제1주제부 (마디17-38)

베토벤은 시작부분에 청자에게 무언가 기대하게 하려는 듯 네 마디의 서주를 먼저 연주한 후 주제를 보여준다. 제1주제부의 전체적인 구성은 다음과 같다(표5).

<표5> <Op.102, No.1> 제2악장 제시부 제1주제부의 구성

서주	주제동기 (피아노-첼로)	주제동기 재현 (첼로-피아노)	주제동기음형의 일부 모방
4마디 (마디17-20)	8마디 (마디21-28)	8마디 (마디29-36)	2마디 (마디37-38)

서주의 첫 네 마디에는 제1주제부의 익살스러운 주제동기가 제시된다. 이 주제동기는 제1악장 마디68의 연결구 음형d1을 재사용하였다. 마디21부터 피아노 윗성부-첼로에 의해 완전한 주제가 제시된다. 이어 마디29부터 첼로-피아노 윗성부에 의해 주제가 확립되며 반중지로 끝나고, 마디37-38에서는 주제 뒷부분음형을 변형하여 모방한 뒤 정격중지로 마무리한다(악보22).

<악보22> <Op.102, No.1> 제2악장 마디17-38

The musical score for Op. 102, No. 1, 2nd movement, measures 17-38, is presented in a piano score format. The tempo is marked *Allegro vivace*. The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 17-21) shows the initial presentation of the theme motif in the piano part, with an annotation '주제동기 제시' (Theme motif presentation) and a box highlighting the motif. The second system (measures 22-26) shows the complete theme presentation in the piano part, with an annotation '완전한 주제 제시' (Complete theme presentation) and a box highlighting the full theme. The third system (measures 27-32) shows the theme imitation in the piano part, with an annotation '주제 모방' (Theme imitation) and a box highlighting the imitated theme. The fourth system (measures 33-38) shows the transformation of the theme's fragment in the piano part, with an annotation '주제의 단편선을 변형' (Transformation of the theme's fragment) and a box highlighting the transformed fragment. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *dolce*, *cresc.*), articulation, and phrasing marks.

② 연결구 (마디39-58)

연결구는 C장조로 시작하여 마디42에서 a단조, 마디45에서 C장조의 딸림조이자 제2주제부의 조성인 G장조로 조바꿈된다¹⁹⁾. 시작부분인 마디39-42의 첼로에 나타난 16분음표 음형의 끝이 변형되어 마디43-46의 피아노 윗성부와 마디47-50의 피아노 아랫성부에 모방된다. 또한 마디39-42의 피아노 윗성부에 나타난 음형은 마디43-46에서는 a단조 내에서 반진행형태로 첼로가 모방하고, 마디47-50에서는 피아노 윗성부가 G장조 내에서 모방한다. 마디51의 피아노 윗성부와 마디55의 첼로에는 앞부분의 16분음표 음형이 살짝 변형된 형태로 제1악장 첼로의 오블리가토와 같은 느낌을 주며 바쁘게 연주된다. 이 때 마디51-54의 첼로와 피아노 아랫성부, 마디55-58의 피아노에는 8분음표 음형이 3도 병진행하며 화성을 분명하게 해준다. 마디52-53, 마디56-57에는 IV화성의 IV-V-I 진행을 위해 일시적으로 조바꿈한 b VII와 V/IV의 대리화음인 vii°_7/IV 를 사용하였다(악보23).

19) 장조 조성의 소나타에서 제2주제의 조성은 딸림조인 경우가 일반적이다. 『클래식음악용어사전』, “소나타 형식.” 이러한 형태는 알레그로 비바체가 소나타 형식이라는 사실을 뒷받침한다.

<악보23> <Op.102, No.1> 제2악장 마디39-58

39 *fp* *fp* *cresc.* *fp*

44 *fp* *cresc.* *fp* *fp*

49 *cresc.* *p* *p*

54 *p*

C: I V I V₆ V₂⁴/IV IV₆ iv₆ V₆ a:V₆ i

V₆⁵ i₆ G: V₃⁴/V V I V₇

I V₇ I V₆ I b VII₆ vii^o₇/IV IV

I₄⁶ V₇ I V₆ I b VII₆ vii^o₇/IV IV I₄⁶ V

③ 제2주제부 (마디59-64)

마디59부터 선율적인 제2주제가 피아노 윗성부에 나타나고 첼로는 그에 응답한다. 마디62에서 피아노 윗성부는 제2주제를 변형하여 한 번 더 연주한다. 이 때 첼로는 대선율을 연상시키는 음형을 연주하고 피아노의 아랫성부는 화음을 풀어서 연주한다. 마디64에서 첼로는 상행선율을 연주한다. 이는 소종결구인 마디65에서 피아노가 상행선율을 모방함으로써 마디66의 피아노 윗성부가 화음을 풀어 연주하는 방식을 이어받는 것과 마디65의 첼로에 8분음표 음형이 자연스럽게 나오는 것을 돕는다. 이와 같이 제2주제부와 소종결구를 유기적으로 연결하여 명확한 구분을 어렵게 한다(악보24).

<악보24> <Op.102, No.1> 제2악장 마디59-64

59
cresc. 제2주제
응답
cresc. 제2주제가 변형되어 재현
cresc. -
p
cresc.
화음을 풀어서 연주

④ 소중결구 (마디65-74)

마디65에서 첼로는 8분음표 음형을 연주하며 네 마디간 반복한다. 마디66에서 피아노 윗성부는 화음을 펼쳐 연주하고, 피아노 아랫성부는 첼로 음형의 선율선을 반진행하여 연주하며 이 음형을 마디69에서 첼로가 모방한다. 마디69의 피아노 윗성부는 앞의 첼로 음형에 비화성음을 첨가한 음형을 연주하며 제시부의 정점을 찍는다. 피아노 아랫성부는 화음을 풀어 연주하여 정점을 향하는 것에 진행감을 더해주며, 이러한 방식은 제1악장의 소중결구들과 종결부에서도 사용되었다(악보25).

<악보25> <Op.102, No.1> 제2악장 마디65-74

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 65 to 68. The second system covers measures 69 to 74. The piano part is in the upper register, and the cello part is in the lower register. Dynamics include *f* and *sf*. A circled measure in the piano's upper part at measure 70 is labeled '제시부의 정점'.

(3) 발전부 (마디75-121)

발전부에서는 제1주제의 동기가 대위법적 모방기법을 통해 발전한다. 정적임과 동시에 역동적이었다가 부드럽고 여유로운 모방으로 이어지는 이러한 모습은 베토벤이 소나타에 푸가를 적용하는 것의 전조이다²⁰⁾.

발전부는 제시부의 소종결구가 마무리되고 한 마디의 적막 뒤 지금까지의 화성과 관계없는 E b 장조에서 시작한다. 피아노는 첼로의 더블스톱 지속음 위에서 제1주제부의 주제동기를 먼저 제시한다. 이는 이제까지는 거의 볼 수 없었던 대담한 작곡기법이며, 이후에 작곡될 <제9교향곡>의 제1악장을 연상하게 한다²¹⁾. 또한 발전부의 주제가 제1주제부의 주제동기를 바탕으로 진행될 것을 예시하는 것이며, 이러한 특성은 제시부의 앞부분과 유사하지만 제시부와 달리 신비한 느낌을 준다.

제시부가 진행될수록 음형이 복잡해졌듯 발전부도 그와 유사한 진행을 보인다. A b 장조로 시작되는 마디87부터 제시부의 제1주제동기를 바탕으로 만들어진 발전부의 주제가 다른 성부에 근접모방(stretto)²²⁾된다. 마디94-95에서는 진정 동형진행(Real Sequence)²³⁾을 사용하였으며, 마디97의 피아노 윗성부에는 마디96의 리듬을 역행하여 변형시킨 음형이 등장한다(악보26).

20) Denis Arnold and Nigel Fortune, *The Beethoven Companion*, 236.

21) 『최신 명곡 해설 전집』, 363.

22) 근접모방(stretto) : 주제를 아주 짧게 중복하여 한 주제의 연주가 끝나기 전에 계속하여 동일한 주제가 다른 성부에서 모방되는 것이다. Richard Stoehr, 『음악형식학』, 대학 음악자적 연구회 역 (서울: 삼호출판사, 1989), 56.

23) 진정 동형진행(Real Sequence) : 최초의 음형이 음정 관계를 그대로 유지하면서 다른 음높이에서 반복되는 것이다. 『한국 브리태니커 온라인』

(http://timeline.britannica.co.kr/bol/topic.asp?article_id=b05d1761a, 13/5/2013), “동형진행.”

<악보26> <Op.102, No.1> 제2악장 마디75-103

75

p *f* *p*

단3도 아래에서 반복

E♭: I C: I

84

f *p*

단3도 아래에서 반복

Ab: I

91

근접모방 기법 사용

pp *ten.* *f* *III* *i*

ii₇ V₇ f: III i

96

non legato *cresc.* *ten.* *cresc.* *ten.* *non legato* *sf*

음형의 변형

V₅⁶ i₄⁶ ii₃⁴ V₅⁶ 16

101

앞 음형들의 단편으로 근접모방 진행

f

g: V₅⁶/iv *sf* IV₆ V₅⁶ 1

마디104부터는 c단조이며 피아노 윗성부에 나온 제1주제동기 음형d1이 축소된 음형d2가 전반적으로 연주된다. 이 부분은 하행하는 음형d2', 순차하행하는 긴 음가의 계류음, 상행하는 음형d2의 세 음형이 나타난다. 이들은 마디108을 기점으로 성부의 위치를 바꾸어 연주한다. 마디112-113에서는 c단조의 정격종지 화성을 보이며, 이때 피아노 윗성부와 아랫성부가 화성 내에서 반진행하여 분위기를 고조시킨다(악보27).

<악보27> <Op.102, No.1> 제2악장 마디104-113

104

음형d1

음형d2'

계류음

음형d2

c: i vii° 음형d2 i₆ V₇ i IV

109

반진행

III N₅ i₇ ii° V₇ i

마디114를 기점으로 연결구가 시작되며, 대체적으로 화음을 풀어 연주한다. 마디116-121의 베이스는 딸림음을 지속음(pedal point)으로 사용하며, 재현부 직전인 마디118-121에 딸림화음만을 사용함으로써 재현부의 도입을 암시한다(악보28).

① 제1주제부 (마디122-139)

재현되는 제1주제부는 주제동기를 제시하던 앞의 네 마디가 생략되고 바로 완전한 주제가 재현된다. 제시부는 피아노가 유니즌으로 멜로디를 연주하고 첼로가 응답했지만 재현부는 피아노의 아랫성부와 윗성부가 반 박자 간격으로 교차하며 시작한다. 이것은 제1악장 재현부의 시작과 비슷하다. 마디124에서 피아노의 아랫성부가 음형을 축소함으로써 마디125에서 피아노의 두 성부가 만나 유니즌으로 마무리되며, 이후의 진행은 제시부와 거의 같다 (악보29).

<악보29> <Op.102, No.1> 제2악장 마디122-125

② 연결구 (마디140-167)

연결구는 전반적으로 제시부의 연결구와 유사하나 다소 확대되었고 조성 변화 역시 약간 달라진다. 연결구의 초반부는 제시부의 연결구와 같이 C장조에서 a단조로 전조되지만 그 후 G장조가 아닌 F장조로 전조되며 C장조로 마무리된다. 마디148의 첼로는 딸림음을 지속음으로 하여 연주하고 이어서 16분음표 음형이 변형된 악구가 피아노의 윗성부에만 등장한다. 이후 마디156에서는 피아노 아랫성부의 16분음표 음형을 한 마디 후 첼로가 모방하고, 피아노 윗성부는 딸림음을 16분음표 지속음으로 연주하는 등 모든 성부에 16분음표 음형을 사용하여 제시부의 연결구보다 더 극적인 전개를 만들어낸다. 마디165에는 변화된 딸림화음(altered dominant)²⁴⁾을 사용함으로써

극적 전개를 이어나가며 보다 강하게 진행하였다²⁵⁾(악보30).

<악보30> <Op.102, No.1> 제2악장 마디140-167

C: I V₇ I a: V i V₇ i V₇/M

V₇/M VI F: V₇ I V I V₇ I V₅⁶

I C: IV V₅⁶ IV₃⁴ V I V₇ I₄⁶ V I₄⁶ V₇ I₄⁶ V₇₋₅

I V₆ I bVII₆ vii₅⁰⁶ IV₆ I₄⁶ V₇ I V₆ I V₆⁶ IV ii₆ I₄⁶ V

24) 보통의 딸림화음은 으뜸화음 근음의 이끔음을 포함하는데, 변화된 딸림화음은 딸림화음의 중화음을 사용함으로써 으뜸화음 근음의 이끔음과 3음의 이끔음을 동시에 가지고 있다. 이 화음은 중화음이지만 딸림화음기능은 그대로 가지고 있다. John Baur, 『악곡분석을 통한 음악이론사 II』, 78.

25) John Baur, 『악곡분석을 통한 음악이론사 II』, 78.

③ 제2주제부 (마디168-173)

제2주제부는 제시부의 제2주제부와 흡사하며 C장조로 재현된다.

④ 소중결구 (마디174-183)

소중결구 또한 C장조에서 진행되며 제시부의 소중결부와 내용이 같다.

(5) 종결부 (마디184-249)

종결부는 발전부의 시작부터 주제제시 부분까지 발전부와 동일하다. 그러나 마디200-203에는 발전부처럼 근접모방을 사용하지 않으며, 마디203은 제1주제부의 주제 중 첼로가 제시하는 음형으로 진행한다. 그리고 마디212까지 앞 음형의 일부분을 취해 동형진행하는데, 이는 발전부에서 사용한 기법이다. 마디213-216에는 제1주제부 주제 후반부가 다시 연주된다. 이 부분의 조성은 발전부를 모방한 마디184-202에서 3도 관계조로 전조되고, 이후 나폴리6화음을 통해 C장조로 돌아온다(악보31).

<악보31> <Op.102, No.1> 제2악장 마디184-216

184

3도 관계조로 전조

Ab: I F: I

193

3도 관계조로 전조

발전부 주제 재현

제1주제부 주제 재현

Db: I ii V₅⁶ I₆

204

앞 음형의 단편 모방

앞 음형의 단편 모방

ii I ii I

211

앞 음형 단편 모방

제1주제부 주제 재현

C: N₆ I₃ V₅⁶ 5

마디217부터는 제1주제부 주제 내의 셋잇단음표 음형을 변형, 발전하여 진행된다. 먼저 첼로에서 셋잇단음표 음형을 상행 전개하고, 이어 피아노가 첼로 선율에 응답하듯 셋잇단음표의 음형을 연주한다. 이와 비슷하게 마디 225-230에 반복되다 마디231에서 음형이 변형되어 첼로와 피아노 윗성부에 의해 상행되고 피아노의 아랫성부는 딸림음을 트레몰로(tremolo)한다. 이어 마디233-234에서는 첼로와 피아노 윗성부가 C장조 음계로 하행, 상행하고 피아노 왼손은 반진행하며, 모든 성부는 16분음표 음형을 연주한다. 이어 마디235-236의 트릴에 의해 분위기가 고조되어 마디237-240에서 첼로와 피아노가 유니즌으로 제시부의 제1주제동기를 연주하고, 이어 주제동기의 선율 선이 전위된 음형이 응답한다. 이는 한 번 더 반복되고, 응답음형이 두 번 연달아 나오며 느려지나 응답음형을 변형시킨 음형이 급작스레 유니즌으로 연주되며 힘차게 끝난다(악보32).

<악보32> <Op.102, No.1> 제2악장 마디217-249

217 *f* *p cresc.* *f* *p cresc.* *f* *f*

226 *p cresc.* *cresc.* *f* *f*

232 *p* *p* *tr* *tr*

237 유니즌 *p* *p* *tr* *tr*

243 *f* *a tempo* 유니즌 *a tempo* *f* 모방선율 변형

ri - - - tar - - - dan - - - do

주제동기 알토에서 모방

주제동기 베이스에서 모방

응답

반진행

유니즌

모방

변형

Ⅲ. 피아노 소나타 Op.101

1. 작품 개요

<피아노 소나타 제28번 A장조 Op.101>은 베토벤의 32개의 피아노 소나타 내 후기작품에 속하는 5개의 소나타 중 첫 곡으로 1815년에 작곡되기 시작하여 1816년에 완성되었고, 1817년에 출판되었다²⁶⁾.

<Op.101>은 에르트만 남작부인인 도로테아(Dorothea von Erdmann)에게 헌정되었다. 그녀는 베토벤의 여러 피아노 작품들이 세상에 알려지는 데에 도움을 준 피아니스트였다. 베토벤은 그녀를 도로테아 체칠리아(Dorothea Cäcilia, 음악의 수호신)라고 불렀으며²⁷⁾, 이 곡은 그녀의 연주스타일을 고려하여 썼다고 한다.

이 곡을 작곡할 당시 베토벤은 음악용어를 독일어로 표현하는 데에 깊은 관심을 가지고 있었다²⁸⁾. 그리하여 이 곡의 나타냄 말 역시 독일어로 적혀있다.

이 작품은 환상적인 요소가 두드러지며, 순환주제가 마지막악장에 다시 나타남으로써 환상적인 성격이 순환 형식의 요소로 되살아난다. 이 작품은 <Op.27 No.1>이나 <No.2> 《월광》과 같은 공통점을 갖고 있다고 평가되기도 한다. <Op.27>은 환상적인 성격이 매우 강하며 특히 <Op.27 No.1>은 <Op.101>이 그러하듯 제2악장 서주부의 주제가 제3악장 후반부에 다시 나타나기 때문이다²⁹⁾. 그러나 <Op.101>은 곡에 담겨있는 정서나 화성, 작곡기법이

26) 백기풍, 김미경, 이봉기 편저, 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 全曲 분석과 연주법』 (서울: 작은우리, 1993), 397.

27) Arthur Loesser, 『피아노와 사회』, 김경임 역 (대구: 계명대학교출판부, 1998), 188.

28) 백기풍, 김미경, 이봉기, 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 全曲 분석과 연주법』, 395-396.

29) F.E.Kirby, 『건반음악의 역사』, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2005), 223-224.

<Op.27>에 비해 원숙해졌으며 세밀하게 표현되어 있다.

<Op.101>은 피아노 소나타의 틀을 벗어난 듯하며, 자유로운 성격을 가지고 있다.

2. 작품 분석

이 곡은 모두 3악장으로 이루어져 있다. 이 곡의 전체적인 구성은 다음과 같다(표7).

<표7> <Op.101> 전체 구성

악장	형식	빠르기말	박자	조성
1악장	소나타 형식	Allegretto ma non troppo	6/8	A장조
2악장	겹세도막 형식	Vivace alla Marcia	4/4	F장조
3악장	서주가 있는 소나타 형식	Adagio, ma non troppo, con affetto	2/4	a단조
		Tempo del primo pezzo, tutto il Cembalo, ma piano	6/8	A장조
		Allegro	2/4	A장조

1) 제1악장 (Allegretto ma non troppo, 6/8박자, A장조)

서주풍이며 짧은 악장인 1악장의 주제는 한편의 시를 보는 듯한 아름다움을 가지고 있다. 여리게 시작되는 4성부의 움직임은 현악4중주를 연상하게 한다. 이것은 베토벤이 더 이상 피아노소나타라는 장르나 피아노의 기능에 한하여 작곡하지 않고 관현악이나 실내악 등에 사용하는 기교를 가져온다는 것을 나타내며, 베토벤의 후기 작품들이 가지고 있는 특성이다³⁰⁾.

이 악장은 독일어로 ‘조금 생기있게, 마음에서 우러나는 감정을 가지고’(Etwas lebhaft und mit der innigsten Emphindung)라는 나타냄말이 지시되어 있다. 이와 같이 ‘내적인 감정’을 요구하는 것 역시 베토벤 후기 양식의 특징 중 하나이다³¹⁾.

이 곡은 전반적으로 구조가 명확하지 않으며 조성감이 불안정한 등 낭만파적인 성향이 짙다³²⁾. 특히 소나타악장답지 않게 제1주제와 제2주제 사이의 명확한 대비를 느끼기 어렵고 그로 인해 꿈꾸는 듯한 부드러운 정서가 느껴진다.

제1악장의 형식 구조는 다음과 같다(표8).

<표8> <Op.101> 제1악장의 형식 구조

형식구조		마디	조성
제시부	제1주제부	1 - 6	A장조
	연결구	7 - 16	E장조
	제2주제부	16 - 25	E장조
	소종결구	25 - 34	E장조
발전부		35 - 57	E장조
재현부	제1주제부	58 - 59	A장조
	연결구	59 - 68	A장조
	제2주제부	68 - 77	A장조
	소종결구	77 - 87	A장조
종결부		88 - 102	A장조

30) 백기풍, 김미경, 이봉기, 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 全曲 분석과 연주법』, 395, 398.

31) 諸井三郎, 『베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구』, 권기택, 김성남 역 (서울: 세광음악출판사, 1986), 292.

32) 모로이 마코도, 『피아니스트를 위한 해설 베토벤 피아노 소나타』, 제갈삼 역 (서울: 음악춘추사, 1994), 337.

(1) 제시부 (마디1-34)

제시부는 총 34마디로 구성되어 있으며 제1주제부와 연결구, 제2주제부 그리고 소종결구로 구성되어있다.

① 제1주제부 (마디1-6)

제1주제부에서 나타나는 제1주제는 아름다운 선율과 부풀어 오르는 듯한 화성을 가지고 있다. 제1주제는 마디1-2의 순차적으로 상행하는 음형과 마디3-4의 순차적으로 하행하는 음형으로 이루어져 있는데, 이 때 마디1의 첫 화성을 딸림화음으로 시작하고 딸림화음으로 마무리 지어 조성을 모호하게 한다. 마디5-6에서는 마디1-2의 상행하는 음형이 반복되고, 여기에 딸림화음-버금가온화음의 허위중지를 사용하여 중지감을 약하게 함과 동시에 E장조로 자연스럽게 전조시킨다(악보33).

<악보33> <Op.101> 제1악장 마디1-6

제1주제

poco ritard.

A: V - 7 주제동기 IV₄⁶ I₆ - ₄⁶ V V - 7 vii₇^o/vi

② 연결구 (마디7-16)

연결구는 E장조로 전조된 상태에서 진행되며, 제1주제를 확립하는 마디 7-11과 제2주제를 예시하는 마디12-16으로 나뉜다. 여기에서도 제1주제부와 같이 버금가온화음으로 마무리하여 조성의 모호함과 곡 안에서의 연속성을 보여준다(악보34).

<악보34> <Op.101> 제1악장 마디7-16

1주제 확립 (마디7-11)
a tempo
cresc. *mf* *dimin.*

E: vii^o₆ I V₆ I IV₆ I₆ III₇ IV V₇/V V₇ IV₆ vii^o₇ V₃

2주제 예시 (마디12-16)
cresc. *dim.*

V₅⁶ I V₃⁴ I₆ IV₇ V₅⁶/V V₅⁶/V V₅⁶ I V- 7 vi

③ 제2주제부 (마디16-25)

연결구의 마지막 화성인 버금가온화음에 연결되는 제2주제부의 시작화성은 딸림화음의 부감7화음(Secondary diminished 7th chord)으로 이는 연결구와 제2주제부의 구분이 애매하게 만든다. 또한 악구가 마디에 딱 맞아떨어지지 않고 한 마디의 앞, 뒷부분을 공유함으로써 연결구와 제2주제부가 구조적으로도 명확하게 구분되지 않게 하고 있다.

마디16에 나타나는 제2주제는 E장조로, 특정 선율이 나타나지 않으며 분산된 화음을 사용했다. 이것은 베토벤이 자신의 독창적인 기법을 적용하여 다양한 시도를 한 것들 중 하나라고 볼 수 있으며³³⁾, 조금이나마 제1주제와 대조를 이루는 요소이다. 또한 단선적 선율음형과 화성적 선율음형의 대비와 결합이 대위법적 기법을 통해 잘 나타나있다. 종지는 딸림화음- 으뜸화음의 정격종지를 사용하여 앞부분과 명확하게 구분된다. 그러나 리듬적으로는 앞부분과 명확하게 구분되기 어려운데, 제2주제가 제1주제의 리듬형으로 이루어졌기 때문이다(악보35).

33) 우아영, “베토벤 「피아노 소나타 제28번, Op. 101」에 관한 연구,” (울산대학교 석사학위 논문, 2012), 15.

<악보35> <Op.101> 마디16-25

16. 제2주제

cresc. p

21. cresc. p cresc. sf p espressivo

sf V₇ I

④ 소종결구 (마디25-34)

소종결구는 제시부에서 처음으로 정격종지가 나타나는 제2주제부와 맞물리어 시작된다. ‘감정이 풍부하게, 그리고 단순하게’(espressivo e semplice)라는 지시어와 잘 어울리는 소종결구는 마디25-28에서 종결구의 주제가 등장하며 정격종지화음을 반복하고 있다. 마디29-34에서는 종지를 연장시키고 있으며, 당김음(Syncopation)을 사용하여 곡에 생기를 더해 주었다. 이 부분은 E장조의 으뜸음을 베이스 성부의 지속음으로 사용하여 불안정했던 조성감을 안정적으로 만들어 주며, 발전부의 조성이 E장조로 시작함을 암시한다 (악보36).

<악보36> <Op.101> 제1악장 마디25-34

25 소종결구 주제 *espressivo e semplice* 종결의 연장 (마디29-34)
 E: I - 0 - 6 V₃⁴ I - 6 - 6 V₃⁴ 지속음 사용

30 당김음 리듬 사용 *pp*

(2) 발전부 (마디35-57)

발전부는 모두 23마디로 제시부, 재현부에 비해 규모가 작다. 이 부분은 제1주제의 동기가 반복되어 나오며 자유롭고 환상적으로 전개된다. 제시부의 소종결구 후반부에 쓰인 당김음 음형을 이 부분에도 계속 사용함으로써 제시부와 발전부의 구분을 모호하게 하며, 이 음형은 지속음으로 사용되어 마디35-47에 걸쳐 나타난다.

초반부인 마디35-40에서는 제1주제부의 동기가 테너 성부에 등장하고 이것은 세 마디 단위로 두 번 반복된다. 마디41-49에서는 제1주제부의 동기가 소프라노 성부에 나오고 다이내믹이 점점 세지기 시작한다. 마디43부터는 제1주제부의 동기 중 뒷부분 음형을 사용하여 동형진행하고, *f*와 *p*를 사용해 다이내믹을 대조시켜 변화를 주었다. 마디47에서는 동형진행해온 음형의 이음줄을 풀어서 진행하기 시작하며 마디48-49에서 *sf*를 사용하여 점차 고조시켜 마디50에 클라이막스를 이끌었다. 클라이막스인 마디50-51은 새로이 이음줄로 묶인 ♩ 음형으로 상성부가 하행하며, 하성부는 상성부에 대해 반진행한다(악보37).

<악보37> <Op.101> 제1악장 마디35-52

35 Ten.: 제1주제부 동기 당김음 음형 계속 사용
Bass: 지속음
E: I₄⁶ I V₇/ii f#: I

41 Sop.: 제1주제부 동기
cresc. Alto: C#당김음 지속음
Bass: 당김음 + 순차하행
p f p cresc.
D: V₃⁴ I

46 V₆/vi b: V i sf V₆ E#: iv₆ sf V₇ sf

50 f 반진행
p molto espressivo
vii^o I ii^o i₆ ii^o₆ vii^o₇/V V V₅⁶ i

마디52-57은 재현부로의 연결구이며 바로 앞에 나타난 J J 음형을 기반으로 하여 제2주제부에서 나타난 대위법적 기법을 사용하고 있다. 이 부분은 ‘매우 감정이 풍부하게’(molto espressivo)라는 지시어와 함께 낭만파적인 화성을 보인다³⁴⁾. 마디55-56에서는 제1주제의 동기가 a단조로 나타나 뒤 이어 나올 재현부의 시작을 애매하게 하여 끊이지 않고 즉 이어나가는 흐름을 유지시키고 있다. 더불어 마디57의 부가된 마디 역시 발전부와 재현부의

34) 모로이 마코도, 『피아니스트를 위한 해설 베토벤 피아노 소나타』, 374.

명확한 구분을 어렵게 한다. 마디56-57의 베이스성부에서는 제1주제의 알토 성부가 연주했던 선율이 연장되어 나타난다(악보38).

<악보38> <Op.101> 제1악장 마디52-57

발전부의 조성 변화는 단2도윗조-단3도아랫조로 총 두 번에 걸쳐 전조하고, 두 번의 전조 사이에서는 나란한조로 전조된다. 마디52에서는 늘임표와 함께 c#단조의 딸림화음으로 반중지한 뒤 순차진행하며 a단조로 전조되고 재현부에서 나란한조인 A장조로 자연스럽게 전조되어 재현부의 시작을 구분하기 어렵게 만든다.

발전부의 조성변화를 보기 쉽게 표로 나타내면 다음과 같다(표9).

<표9> <Op.101> 제1악장 발전부의 조성 변화

마디	35	41	44	47	49	55
조성	E장조	f#단조	D장조	b단조	c#단조	a단조
조성관계	단2도 윗조	단3도 아랫조	나란한조	단2도 윗조	단3도 아랫조	

(3) 재현부 (마디58-92)

재현부는 제시부와 구조적인 차이는 없으나, 제시부의 모든 부분이 원조인 A장조에서 재현된다. 그리고 제1주제부가 길이가 축소되어 재현되며 소종결구가 약간 확장되어 나타난다.

① 제1주제부 (마디58-59)

제1주제부는 제시부의 마디1-2에 등장한 상행선율만 재현된다. 발전부에서 제1주제를 중심으로 발전시켜 곡을 진행한 상태에서 재현부의 제1주제부가 연이어 나오기 때문에 재현으로 인해 곡이 단조로워짐을 피하기 위한 의도로 보인다. 재현부에서는 제시부에서 연주된 것보다 한 옥타브(Octave) 위에서 재현된다. 제1주제부의 테너성부에서 하행하는 반음계적 선율은 연결구를 기점으로 상행하며 재현부의 마디66에까지 나타난다. 이 선율은 조성을 모호하게 만듦으로써 끊이지 않고 죽 이어나가는 흐름을 만들어준다 (악보39).

<악보39> <Op.101> 제1악장 마디58-59

② 연결구 (마디59-68)

연결구는 제1주제부의 재현에 뒤이어 나오며, A장조에서 재현되는 점 이외에는 제시부와 비슷하다.

③ 제2주제부 (마디69-77)

제2주제부 역시 A장조에서 재현된다. 제시부의 제2주제부와 거의 같으나 제2주제부의 후반부인 마디76에서 소프라노성부가 상행하는 정도를 완화시켜 너무 고음으로 올라가지 않게끔 하였고, 딸림화음- 으뜸화음 중지 때의

저음부를 재현부에 비해 한 옥타브 내려서 연주하였다. 이는 제시부의 내용이 재현부에서 제2주제부까지는 완전4도위에서 재현되었던 것과는 달리 소종결구는 완전5도아래에서 재현되게끔 한다.

④ 소종결구 (마디77-87)

재현부의 소종결구도 제시부의 소종결구와 흡사하며 A장조에서 진행된다. 그러나 제시부의 소종결구가 E장조의 으뜸화음으로 끝나던 것과는 달리 재현부의 소종결구에서는 마디85-87이 연장된다. 이 때 마디85에서는 A장조의 으뜸9화음을 경과화음으로 삼아 순차하행하며 A장조의 이끔7화음까지 도달하고, 마디86-87에서는 이끔7화음의 반복에 따라 점점 세지며 *ff*의 다이내믹으로 마무리된다.

(4) 종결부 (마디88-102)

종결부는 제2주제의 요소로 구성되어 있다. 이는 발전부가 제1주제의 동기를 중심으로 구성되어 있는 것의 대한 명확한 대응관계라고 볼 수 있다.

종결부는 마디88-91, 마디92-97, 마디98-102의 총 3군으로 나눌 수 있다. 제2군은 제1군의 요소가 확대된 형태로 나타나고, 제3군은 점점 느려지며 제2주제가 명확하게 재현된다. 종지에서는 A장조의 으뜸음을 지속음으로 하고 테너성부에서 딸림음-으뜸음으로 가는 방식을 사용하여 정격종지 효과를 낸다. 이것은 이후 슈만의 작품에서도 찾아볼 수 있다³⁵⁾. 마지막 음에는 늘임표를 사용하여 듣는 사람으로 하여금 긴장을 이완하다 예상치 못하게 다음 악장이 나오게끔 하였다(악보40).

35) 임지원, "Ludwig van Beethoven의 피아노 소나타 No.28, Op.101에 관한 분석연구," (계명대학교 석사학위논문, 2003), 14.

<악보40> <Op.101> 제1악장 마디88-102

2) 제2악장 (Vivace alla Marcia, 4/4박자, F장조)

제2악장은 제1악장의 조성인 A장조와 3도 관계조인 F장조이다. 다 카포 (Da capo)에 의한 겹세도막 형식이며, 마르시아(Marcia)의 반복 때문에 악장 전체의 마디 수가 제1악장보다 많다. 나타냄말은 독일어와 이탈리아어 모두 같은 뜻으로, ‘활발하게 행진하듯이(Lebhaft, Marschmäsig / Vivace alla Marcia)’이다.

제2악장은 환상 소나타풍인 제1악장의 다음 악장에 걸맞게 ‘행진곡의 환상’이라고도 표현할 만한 신비적인 부분을 포함하고 있다. 이런 분위기는 주로 제2부의 중간부분인 마디30-33에서 지속되는 댐퍼 페달(Damper pedal)의 효과에 의해 나타난다. 또한 제1악장과 같이 반음계적 선율을 보이며, 조성이 자주 변하고 지속음과 증감음정이 많이 나타난다. 제1부의 B부분에서는 단편동기의 모방이 나타나며 트리오(Trio)에서는 2성부로 이루어진 카논(Canon)기법이 쓰이는 등 대위법적 기법이 많이 사용된다.

이 악장을 전반적으로 지배하고 있는 붓점리듬은 주제에 장중한 느낌을

표현하고 이 악장 안에 영웅적인 품격을 품게 한다³⁶⁾. 이 리듬은 제1부에서는 쉼표가 포함된 8분음표 기준의 붓점리듬으로, 제2부에서는 4분음표 기준의 붓점리듬으로 나타난다.

제2악장의 형식 구조는 다음과 같다(표10).

<표10> <Op.101> 제2악장의 형식 구조

형식구조		마디	구성
제1부 (Marcia)	A부분	1 - 11	F장조
	B부분	12 - 35	D장조
	A'부분	36 - 54	F장조
제2부 (Trio)	1부분	55 - 64	B b 장조
	2부분	65 - 75	F장조 - g단조
	3부분	76 - 83	B b 장조
	4부분	84 - 94	F장조
제3부		1 - 54마디를 반복 없이 재현	

(1) 제1부 (마디1-54)

제1부는 총 54마디로 구성되어 있으며, 처음부터 등장하는 쉼표가 포함된 붓점리듬을 주제동기로 하여 이 리듬의 발전함으로써 주제가 만들어진다. 이런 작곡기법은 지금까지 작곡되었던 소나타에서도 볼 수 있지만, 제1부와 같이 겨우 두 음으로 구성된 주제동기가 주제와 함께 계속적으로 전개되는 예는 흔치 않다. 이런 이유로 이 곡은 주목할 만한 가치가 있다³⁷⁾. 작은 모티브와 행진곡풍의 결합은 베토벤 음악의 두드러진 특징이다³⁸⁾.

36) 백기풍, 김미경, 이봉기, 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 全曲 분석과 연주법』, 400.

37) 諸井三郎, 『베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구』, 296.

38) 홍정수 외, 『두길 서양음악사 2』 (과주: 나남출판, 2006), 98.

① A부분 (마디1-11)

A부분은 주제를 제시하는 마디1-8과 소종결구인 마디9-11로 구성되어 있으며 주제는 쉼표를 포함한 붓점리듬으로 구성되어 있다. 주선올로는 화음 안에서 도약하는 음형과 대체로 순차적인 움직임 보이는 음형이 섞여있는 고음부 선율, 그리고 음역을 넘나들며 반음계를 연주하는 저음부의 선율로 구성되어 있다. 네 마디간 상행하고 다시 네 마디간 하행하는 선율선을 가지고 있으며, 하행하는 선율선은 순차하행한다(악보41).

<악보41> <Op.101> 제2악장 마디1-8

Lebhaft. Marschmäßig
Vivace alla Marcia 화음 내 도약음형과 2도하행 음형이 번갈아가며 진행

순차하행

주제동기 리듬

반음계진행

마디9-11의 소종결구는 주제의 마지막 부분을 바탕으로 저음부와 고음부에서 대화하듯 서로를 모방하는 모방기법이 사용되었다(악보42).

<악보42> <Op.101> 제2악장 마디8-11

② B부분 (마디12-35)

B부분은 A장조로 시작하며, 이후 잦은 전조와 함께 A부분의 주제요소들을 변형, 축소하여 발전해나가는 부분이다.

마디12-18은 A부분의 주제 중 마디1-2의 F-A-D-D-C를 모방하여 전개한다. 마디15부터 화음내의 음들로 하행하는 음형은 마디4-5의 3도를 풀어 순차적으로 하행하는 음형을 변형하였다. 화성은 대체적으로 딸림화음- 으뜸화음을 사용하며 이를 통해 전조한다(악보43).

<악보43> <Op.101> 제2악장 마디12-19

마디19에서 소프라노성부와 테너성부의 두 음형은 대화하듯 번갈아가며 나오고, 마디21부터 성부를 바꾸어 주고받는다. 그와 동시에 마디19부터 상성부와 하성부에 반음계적 선율이 시작되는데, 이것은 주로 단2도 간격, 혹은 장2도 간격으로 하행하여 진행하며 마디30의 D \flat 장조로 이끄는 역할을 한다. 이 진행으로 인해 마디19-29에는 여러 종류의 비화성음이 나타나고, 일반적인 상황에서는 허용되기 힘든 화성들도 나타난다. 마디27에서는 나폴리6화음을 사용하였다(악보44).

<악보44> <Op.101> 제2악장 마디20-27

반음계진행(상성부-하성부)

성부가 늘어남

성부 바뀌어서 주고받을

응답

cresc.

V₆ I₂⁴ d: i₆ i V₅⁶ i g: vii₂^{o4}

i₄⁶ - 6 ii₇ f: i₆ V₇/V vii₇^o VI i₄⁶ N₆ vii₃^{o4}

마디28-29에서는 마디26-27의 저음부 음형이 단축되어 알토성부와 테너성부에 등장한다. 마디30부터 A부분 주제 중 앞부분이 재등장하고 마디30-33에는 긴 댐퍼 페달이 사용된다. 마디33부터는 4옥타브 이상의 음역 확대가 나타나 풍성한 음색이 만들어진다. 이것은 낭만적 성향을 띠는 부분이다(악보45).

<악보45> <Op.101> 제2악장 마디28-35

음형이 단축됨

dim.

p sempre legato

V₃⁴⁻⁵ V₃⁴⁻⁵ I₇^{Db}: ii₄⁶ V₃⁴ I_{6⁴ I vi₇ ii vii₆^o}

iii I vi₆ V/iii vi₆ V/iii vi₆

pp

③ A'부분 (마디36-54)

A'부분은 A부분의 구성과 같은 F장조이며, 재현부적 성향을 띄고 있는 부분이다. 카논기법, 리듬의 세분화를 볼 수 있으며 제1부의 마지막이자 제2악장의 마지막인 종결구를 가지고 있다.

마디36-39는 마디4-5의 소프라노 성부를 재현하며 시작한다. 저음성부에서는 C음을 지속적으로 연주하여 지속음의 효과를 만듦과 동시에 F장조의 딸림화성을 강조하고, 이후 F장조로 전조됨을 암시한다. 마디40-42에서는 재현했던 음형의 앞부분을 사용하여 아랫성부를 기점으로 카논이 진행된다. 아랫성부에서는 카논으로 진행된 음형을 가지고 순차적으로 하행하여 진행하며, 윗성부에서는 음형을 살짝 변형하여 순차하행함으로써 마디44에서 F장조의 으뜸화음으로 이끌어간다(악보46).

<악보46> <Op.101> 제2악장 마디36-44

마디44-49는 단순한 상행선율을 보이며 윗성부 음형에 아랫성부가 응답함으로써 진행된다. 마디47-49는 리듬이 세분화되어 나타난다. 마디50-54는 제1부의 종결구라고 볼 수 있으며, F장조 딸림화음의 부속7화음(Secondary

dominant 7th chord)을 사용하여 잠시 조성이 변한 듯한 느낌을 주지만 결국 마디10의 음형으로 제1부를 마무리한다(악보47).

<악보47> <Op.101> 제2악장 마디45-54

음형의 세분화

cresc. 응답

fp

마디10 재현

il Fine

Chord symbols: vii° , I, $V-4_2$, V_5^6/V , V, I_4^6 , vii^{o4} , vii° , $I-6_4$, I_4^6 , vii°_7 , V_7 , I, I_4^6 , vii°_7 , V_7 , I

B부분의 조성은 매우 잦은 변화를 보인다. B부분의 조성관계를 보기 쉽게 표로 정리하면 다음과 같다(표11).

<표11> <Op.101> 제2악장 B부분의 조성관계

마디	12	14	17	19	20	23	25	30	36
조성	A장조	d단조	C장조	a단조	d단조	g단조	f단조	Db장조	F장조
조성 관계	버금 팔립조	장2도 아랫조	나란한 조	버금팔 립조	버금팔 립조	장2도 아랫조	장3도 아랫조	장3도 윗조	

(2) 제2부 (마디55-94)

제2부는 제1부인 F장조의 버금딸림조인 Bb 장조로 시작하며 총 네 부분으로 나뉘어 있다. 제2부의 앞부분에는 부드럽게(dolce) 연주하라는 지시어가 있는데, 부드럽고 평온한 분위기 이외에도 미묘한 긴장감이 느껴진다. 대체로 2성부의 카논이 쓰이며 1마디 혹은 2마디 간격을 두고 카논 응답이 나온다. 이러한 대위법적 요소들은 베토벤이 대위기법에 대해 더욱더 깊은 관심을 가지게 되었다는 것을 보여준다. 주제에 2도와 3도 음정을 주로 사용함으로써 제1악장과 유기적인 관계를 가지고 있다.

① 1부분 (마디55-64)

1부분은 서주라고 볼 수 있는 마디55-59와 카논인 마디60-64로 구성되어 있다. 마디55-59에서는 윗성부와 아랫성부가 3도 관계로 연주되며 세 가지의 리듬동기를 제시하며, 이들은 제2부의 전체에 사용되어 전개된다. 마디59에서는 성부 교환(Stimmtausch)³⁹⁾이 일어나며, 마디60-64에서는 윗성부가 앞서 나오는 첫 카논이 진행된다. 윗성부와 아랫성부는 8도 간격을 두고 진행되며, 감5도와 감7도, 증4도 등이 쓰인다. 이런 대담한 화성은 낭만주의의 성격을 가진다(악보48).

39) 성부 교환(Stimmtausch) : 대위법적인 곡에서 두 성부의 악곡이 그대로 교체되는 것을 말한다. 즉 소프라노 선율은 이후에 알토성부에서 노래하고, 알토 선율은 이후 소프라노성부에서 노래하는 것이다. 『클래식음악용어사전』, “성부 교환.”

<악보48> <Op.101> 제2악장 마디55-64

② 2부분 (마디65-75)

2부분의 조성은 F장조-g단조이고 아랫성부가 앞서 나오는 카논이 진행된다. 마디65-69에서는 1부분 마디58-59의 아랫성부에서 나타난 음형을 바탕으로 마디 당 3도씩 하행하며 카논을 전개해나가고 있다. 마디70부터는 새로운 음형으로 카논이 전개된다. 우선 마디70의 아랫성부에서 마디55의 ♩, ♪ 리듬동기가 약간 변형되어 반음계 상행하며 동형진행하고, 마디72부터는 이전 ♩, ♪ 리듬의 음정이 전위된 형태로 3도씩 하행한다(악보49).

<악보49> <Op.101> 제2악장 마디65-75

③ 3부분 (마디76-83)

3부분은 1부분이 재현되는 부분이며, 조성 역시 1부분의 조성인 F장조이다. 1부분의 마디57-59의 윗성부와 아랫성부는 마디76-78의 아랫성부에서 재현되며 마디57-59의 중간성부 지속음인 F음은 마디76-78의 윗성부에서 트릴과 함께 나타난다. 이 긴 트릴은 세 마디에 걸쳐 사용되며, 베토벤 후기 소나타의 특징 중 하나이다. 마디79-83은 마디60-64의 카논이 성부를 바꾸어 아랫성부에서 앞서 나오며 5도 아래에서 원형 그대로 재현된다(악보50).

<악보50> <Op.101> 제2악장 마디76-83

④ 4부분 (마디84-94)

4부분은 제2부의 종지적 역할을 함과 동시에 제3부로 연결구적 성격을 가지는 부분이다. 마디84-90은 서주의 성향을 띤 1부분의 마디55-56 음형을 바탕으로 전개되며, 제1부의 조성인 F장조로 이끌어나가기 위해 마디88-89에서는 차용화음을, 마디90에서는 독일6화음을 사용하였다. 마디91-94는 제1부의 A부분인 마디36-39와 거의 같으며 제1부의 반복인 제3부로 이동을 자연스럽게 하는 연결구의 역할을 한다(악보51).

<악보51> <Op.101> 제2악장 마디84-94

84 *pp* 마디55 음형 *sempre pp*

F: IV vii°_6 V_7

87 딸림음을 지속음으로 사용 *poco cresc.*

bVI Gr.6 V

92 *più cresc.* *f*

Marcia da capo al fine senza ripetizione

(3) 제3부

이 곡은 다 카포에 의한 겹세도막 형식이므로 그에 맞게 제1부인 마르시아를 도들이표의 반복 없이 재현하고 마친다.

3) 제3악장 (Adagio - Tempo del primo pezzo - Allegro)

제3악장은 마지막 악장으로 느린 서주부가 포함된 소나타형식의 악장이며 발전부에는 푸가가 사용되었고, 큰 규모의 종결부를 가지고 있다. 이런 복합적인 구조는 베토벤으로서는 처음 시도하는 것이다⁴⁰⁾. 이 곡의 서주부에서는 우나 코다(una corda)를 사용하여 음색의 변화를 꾀하였고 이는 낭만적인 경향을 띠고 있다⁴¹⁾. 그 뒤 제1악장의 제1주제가 재현됨으로써 전 악장이 순환됨을 보인다. 이것은 낭만주의의 특징 중 하나인 순환 기법⁴²⁾이 적

40) John Gillespie, 『피아노음악』, 김경임 역 (대구: 계명대학교출판부, 1984), 259.

41) Chales Rosen, *The Classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. (New York: Norton, 1983), 402.

용된 것이다. 3악장 내의 소나타 형식은 기본적으로 베토벤 중기의 양식을 따르고 있으나, 발전부에 푸가를 적용함으로써 베토벤 후기 양식의 특징을 명확히 가지고 있다⁴³⁾.

서주A를 하나의 악장으로 구분하여 곡 전체를 4악장으로 구분 짓는 경우도 있으나, 여기에서는 3악장으로 구분하여 분석하였다. 제3악장의 형식 구조는 다음과 같다(표12).

<표12> <Op.101> 제3악장의 형식 구조

형식구조	구분	마디	구성
서주부	서주A	1 - 20	a단조
	서주B	21 - 28	A장조
제시부	도입부	29 - 32	A장조
	제1주제부	33 - 64	A장조
	연결구	65 - 80	A장조
	제2주제부	81 - 90	E장조
	소종결구	91 - 113	E장조
발전부 (푸가)		114 - 231	a단조
재현부	제1주제부	232 - 251	A장조
	연결구	252 - 269	D장조
	제2주제부	270 - 279	A장조
	소종결구	280 - 302	A장조
종결부		303 - 361	A장조

42) 교향곡이나 소나타 형식의 실내악과 같은 여러 악장의 악곡에서 하나 또는 그 이상의 주제가 제 1악장 뿐 아니라 다른 악장에서도 나타나는 것을 말한다. 『클래식음악용어사전』, “순환형식.”

43) 諸井三郎, 『베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구』, 299.

(1) 서주부 (마디1-28)

서주부는 총 28마디이며, 적막한 느낌을 가진 20마디의 서주A와 제1악장의 제1주제가 재현되는 서주B로 구성되어있다.

① 서주A (Adagio, ma non troppo, con affetto, 2/4박자, a단조, 마디1-20)

이 악장은 ‘느리고 그리움이 가득 찬(Langsam und Sehnsuchtsvoll)’이라는 지시어가 적혀 있으며 이탈리아어와 독일어로 ‘하나의 현으로 연주하라 (Una corda, Eine Saite)’고 명시하였다. 이는 여린음 페달을 밟아 음색을 변화시켜서 앞의 지시어를 효과적으로 표현하라는 의미이다. 서주부의 조성은 제1악장의 조성파 같은 으뜸음조 관계인 a단조이며, 마디1-8과 마디9-20의 두 부분으로 나눌 수 있다.

제1부인 마디1-8은 주제를 제시하는 부분이다. 마디1-4에서는 세 개의 주선율이 제시된다. 이는 장식음 뒤 6도 상행하는 선율음형a와 3도 상행 후 2도 하행하는 선율음형b, 그리고 순차진행하는 선율음형c이다. 마디5에서는 C장조로 전조되며, 마디5-8에는 선율음형c가 주로 사용되었다(악보52).

<악보52> <Op.101> 제3악장 마디1-8

Langsam und sehnsuchtsvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto

V⁴/₃ i - ⁶/₄ V C iii

제2부는 대단히 섬세한 음형을 가지고 있다. 이는 베토벤 후기 양식의 특징이다⁴⁴⁾. 마디9는 선율음형 a, b가 아랫성부에서 C장조의 음으로 재현되며 윗성부에서 모방된다. 마디11-13은 선율음형 a가 아랫성부와 윗성부를 번갈아가며 연주된다. 마디14-16은 윗성부에서 선율음형 a가 약간 변형된 형태로 마디마다 반음계하행하며 동형진행하고 아랫성부는 a단조의 전조를 위해 감7화음을 펼쳐 연주한다. 마디11-17에는 꾸밈음과 베이스 성부가 반음계하행한다. 이것은 제1악장의 테너 성부에 나타나는 반음계 하행음형이 재현된 것이다. 마디17-18은 a단조의 딸림화음-으뜸화음 화성이 반복되어 진행되며 베이스성부에는 딸림음이 지속음으로 사용된다(악보53).

<악보53> <Op.101> 제3악장 마디9-18

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 9-11) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Annotations include '선율음형 a+b' pointing to the first measure, '선율음형 a' pointing to the second measure, and '반음계하행선율' pointing to the bass line. The second system (measures 12-14) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Annotations include '선율음형 a 변형' pointing to the treble staff in measure 13, and chord symbols: C: iii, vii°7/vii, vii°4/iii, *vii°7/vi, and vii°4/ii. The third system (measures 15-18) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Annotations include chord symbols: *vii°7/V, vii°4/3, a.*V7, i6/4, V7, and i6/4. A circled note in measure 17 is labeled '지속음' (pedal point).

44) 諸井三郎, 『베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구』, 300.

마디19-20에서는 딸림화음의 부감7화음-딸림화음으로 마무리되며 자연스럽게 A장조로 전조되게끔 한다. 마디20에는 A장조의 딸림화음에 기반된 카덴차가 나온다. 여기에는 ‘차차 현의 수를 늘려가라(Nach und nach mehrere Saiten)’는 지시어가 있는데 이는 베토벤 후기 소나타의 즉흥적인 부분을 나타내는 것으로 느린 악장에서 찾아볼 수 있다(악보54).

<악보54> <Op.101> 제3악장 마디19-20

② 서주B (Tempo del primo pezzo, tutto il Cembalo, ma piano, 6/8박자, A장조, 마디21-28)

서주B는 제1악장의 제1주제가 재현되는 부분이며 그에 맞게 ‘제1악장의 속도로(Tempo del primo pezzo, Zeitmaß des ersten Stückes)’라는 지시어가 이탈리아어와 독일어로 함께 표기되어 있다. 마디21-24에서는 제1주제의 주제동기가 그대로 재현되고, 마디25부터 마디24의 음형으로 동형진행하여 제시부로 들어가는 흐름을 만들어 낸다. 서주B는 제1주제의 주제동기에 늘임표와 쉼표, 반음계 상행하는 트릴을 첨가하여 주제동기의 재현을 더욱 극적으로 표현했다(악보55).

<악보55> <Op.101> 제3악장 마디21-28

Zeitmaß des ersten Stückes
Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano 제1악장 제1주제 주제동기재현

(2) 제시부 (Allegro, 2/4박자, A장조, 마디1-34)

제시부는 ‘빠르게, 그러나 너무 심하지는 않게 단호함을 가지고 (Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.)’라는 독일어 지시어와 함께 알레그로(Allegro)의 빠르기로 시작한다. 짧은 세 마디의 도입부 뒤 제1주제부에서 제1주제가 제시되며, 이후 연결구와 제2주제부, 소종결구가 차례차례 등장한다.

① 도입부 (마디29-32)

도입부는 세 마디로 이루어져 있다. 윗성부에는 딸림음을 지속음으로 한 긴 트릴이 나타난다. 아랫성부에 등장하는 딸림7화음의 ♮♭리듬은 뒤이어나오는 제1주제부의 제1주제 첫 리듬을 암시하며 제1주제부가 자연스럽게 제시되도록 돕는다(악보56).

<악보56> <Op.101> 제3악장 마디29-32

Geschwinde, doch nicht zu sehr, und
mit Entschlossenheit

Allegro 긴 트릴

② 제1주제부 (마디33-64)

마디33-40에는 제1주제가 제시된다. 제1주제는 주로 세 개의 음형으로 이루어져있으며 이 음형들은 이후 발전부 푸가의 주제를 이루는 음형으로 활용된다. 초반에는 윗성부에서 동기A가 제시되며 아랫성부에서 그것을 모방하는 모습을 보여준다. 주제의 마지막에는 늘임표를 붙임으로써 제1주제를 제시하는 부분과 확립하는 부분을 확연하게 구분 지었다(악보57).

<악보57> <Op.101> 제3악장 마디32-40

마디41부터 아랫성부에서 제1주제의 멜로디를 다시 연주하며 주제를 확립한다. 마디49-56은 제1주제부 내의 연결구이며, 동기B는 소프라노 성부에 먼저 등장하고 뒤이어 테너 성부에서 모방된다(악보58).

<악보58> <Op.101> 제3악장 마디48-56

마디57에서는 제1주제의 멜로디를 아랫성부에서 한 번 더 연주함으로써 주제를 재확립하고, 정격종지로 마무리한다.

③ 연결구 (마디65-80)

연결구는 제1주제부의 음형c를 동형진행하며 진행한다. 음형c의 앞부분인 음형c1과 뒷부분인 음형c2가 전위된 음형c2'을 바탕으로 내성인 테너성부와 알토성부가 주고받으며 전개되며, 마디72를 기점으로 형태가 변형된다. 베이스성부는 마디70부터 순차상행하며, 소프라노 성부는 도약음정을 통해 E-G#-B로 상행한다. 마디77-78의 소프라노 성부는 마디33의 윗성부 리듬에 음형c2' 선율이 결합된 음형에 제2주제부 조성인 E장조의 딸림화음을 적용시켰다. 마디80은 sf가 적용된 E장조의 딸림7화음으로 마무리하였는데, 이것은 단선율로 여리게 시작하는 제2주제와 대조를 이룬다(악보59).

<악보59> <Op.101> 제3악장 마디69-82

④ 제2주제부 (마디81-90)

제2주제부의 조성은 제1주제부 조성의 딸림조인 E장조이며, 제1주제부와는 대조적인 성격을 가지고 있다. 제2주제의 동기는 제2악장의 제1부 리듬인 8분음표 붓점리듬으로 이루어져 있고 제1주제 중 음형c2와 선율이 같다. 시작부분에 4분음표를 사용하여 앞과 구분지은 상태에서 제2주제동기가 제시된다. 이어 다른 성부에서 동기가 재현될수록 성부가 점점 늘어나는 형태를 보인다(악보60).

<악보60> <Op.101> 제3악장 마디81-90

81 *p dolce* → 성부가 점점 늘어남 →

87 *pp* *f* *p*

Ped. *

⑤ 소중결구 (마디91-113)

소중결구는 제1주제부의 동기A를 토대로 진행되며, 아랫성부에서는 E음을 지속음으로 하는 반주형태가 나타난다. 마디98부터는 제1주제부의 음형 c1이 동형진행하며 상행하고, 다른 성부에서는 당김음과 붓점 리듬이 합해진 음형이 특정음을 지속음으로 하여 두 마디 단위로 번갈아가며 연주한다 (악보61).

<악보61> <Op.101> 제3악장 마디91-101

91 동기A *cresc.*

E음 지속음 (마디91-97)

98 *p cresc.* E음 지속음 (마디98-99) *f* B음 지속음 (마디100-101)

음형 c1

마디106-113은 종지에 부가된 부분이다. 마디106-107에는 제1주제부 음형 a의 리듬이 나오고 마디108에는 이후 발전부의 푸가에서 중요한 요소가 되는 새로운 동기C가 나타난다(악보62).

<악보62> <Op.101> 제3악장 마디106-109

(3) 발전부 (마디114-231)

발전부는 일반적인 소나타의 발전부와는 달리 푸가의 작곡기법이 적용되어 있다. 이 곡에서의 푸가는 일반적인 푸가라기보다 독립된 소나타형식에 푸가의 요소를 결합하는 새로운 시도를 한 것으로 보인다. 그 예로 일반적인 푸가의 끝악절 직전에 있는 중앙악절이나 삽입부가 이 곡에서는 제시부의 주제제시 뒤에 위치하고 있다. 푸가의 주제로는 제1주제의 동기A를 사용하였고 푸가로의 도입구, 푸가의 제시부, 발전부, 종결부, 그리고 재현부로 넘어가는 연결구로 구분된다. 발전부의 구조는 다음과 같다(표13).

<표13> <Op.101> 제3악장 발전부의 구조

구분		마디	구성	
도입구		114 - 122	E장조	
푸가	제시부	주제 제시	123 - 152	a단조
		삽입구A	153 - 154	F장조
		중양악절A	155 - 160	F장조
		삽입구B	161 - 172	F장조
		중양악절B	173 - 179	C장조
		삽입구C	180 - 181	C장조
	자유부	A부분	182 - 193	C장조
		B부분	194 - 208	D장조
	재현부	끝악절	209 - 217	a단조
		삽입구D	218 - 223	a단조
연결구		224 - 231	a단조 - E장조	

① 도입구 (마디114-122)

9마디로 이루어진 도입구는 경과적인 성격을 가지고 있다. 윗성부의 순차 상행하는 선율에는 제1악장의 제1주제 선율이 들어있으며, 아랫성부에는 제시부의 소종결구에 나온 음형d가 등장한다. 마디121은 끝이어서 푸가의 주제조성으로 변화시키고 이어 나오는 음형a는 푸가의 주제음형을 암시한다 (악보63).

<악보63> <Op.101> 제3악장 마디114-122

② 푸가의 제시부 (마디123-181)

푸가의 제시부는 주제가 네 성부에서 제시-응답의 형태로 2번 제시되며, 일반적인 푸가의 제시부와는 달리 중앙악절이 포함되어 있다.

마디123에는 푸가의 주제(Subject)가 베이스 성부에서 먼저 제시되며, 푸가의 주제는 다음과 같다(악보64).

<악보64> <Op.101> 제3악장 마디123-130

베이스 성부에서 제시된 주제는 원주제의 3도 위에서 마디131의 테너성부에 의해 응답(Answer)된다. 보편적으로 푸가의 응답은 팔림조에서 이루어지므로 이 응답은 푸가의 기법을 엄격하게 적용한 것은 아니다. 이 때 베이스 성부는 대주제(Counter subject)를 연주한다. 이 응답을 통해 C장조였던 조성은 d단조로 전조된다(악보65).

<악보65> <Op.101> 제3악장 마디130-137

이어 원주제보다 4도 높은 d단조의 조성에서 알토성부가 주제를 연주하고, 베이스성부와 테너성부는 대주제를 3도간격으로 병진행한다. 그리고 응답이 나오기 직전에 조성이 딸림조인 a단조로 바뀐다. 마디146에서 소프라노 성부는 5도위에서 응답하며, 테너성부와 알토성부는 대주제를 6도간격으로 병진행한다. 마디153-154에는 중앙악절(Middle entry)A로 가기 위한 삽입구(Episode)A가 등장한다(악보66).

<악보66> <Op.101> 제3악장 마디137-154

이러 마디155에서 중양악절A가 시작되며 주제는 아랫 성부에서, 대주제는 소프라노 성부에서 진행된다. 여기에 등장하는 주제는 마디157에서 3도 하행이 아닌 4도 하행하였고 뒷부분이 약간 축소되는 등의 모습을 보인다. 그러나 주제를 이루는 음형들이 그대로 사용되었고 원주제에서 크게 변하지 않았으므로 변형된 푸가주제로 볼 수 있다⁴⁵⁾. 이 주제는 F장조로 자연스럽게 전조된다(악보67).

45) 김은정, “Beethoven 후기 피아노 소나타의 푸가 악장 분석 연구,” (국민대학교 석사학위 논문, 2009), 21.

<악보67> <Op.101> 제3악장 마디155-160

155 대주제

158 주제

4도하행

ff sf N_6 sf sf

F: IV₆ V₇ IV V₂⁴ I₆ V₃⁴ III - $\frac{4}{2}$ vi

마디161-172는 삼입구B이다. 마디161-168에는 음형d+f가 동형진행되며 마디169-172에서는 음형a+b가 동형진행되는데, 음형a+b의 동형진행은 뒤이어 나오는 중앙악절B의 주제를 예고하는 듯하다. 이 삼입구는 중앙악절B로의 연결을 도와주고 중앙악절B의 조성인 C장조로 전조시켜준다(악보68).

<악보68> <Op.101> 제3악장 마디161-172

161 음형d 음형f

167 음형a 음형b

sf $dim.$

vii^o₆₅ C V/ii ii₆ III₇ V₃⁴/ii II₇ V₃⁴

마디173부터 시작하는 중앙악절B는 소프라노 성부가 주제를, 내성부가 대주제를 연주한다. 마디177부터 내성부가 소프라노 성부와 함께 3도 아래에서 주제를 연주하므로 대주제는 성부를 이동하여 베이스 성부에서 연주된다. 마디180-181은 삼입구C로, 3성부였던 주제를 4성부로 확장시키며 푸가의 자유부로 이끌어주는 역할을 한다(악보69).

<악보69> <Op.101> 제3악장 마디172-181

푸가의 제시부는 여러 부분으로 이루어져 전개되며 조성이 자주 변한다. 제시부의 조성변화를 표로 정리하면 다음과 같다(표14).

<표14> <Op.101> 제3악장 발전부 내 푸가의 제시부 조성변화

마디	123	131	138	145	153	155	161	173
부분	베이스 주제제시	테너 응답	알토 주제제시	소프라노 응답	삼입구A	중앙악절 A	삼입구B	중앙악절 B
조성	a단조	C장조	F장조	d단조	a단조	C장조	F장조	C장조

③ 푸가의 자유부 (마디182-208)

자유부는 하나의 확장된 에피소드(Developmental episode)로 볼 수 있으며, 경과구적인 역할을 한다. 이 부분은 마디182-193의 A부분과 마디194-208의 B부분으로 나뉘어져 있다.

A부분의 시작부분인 마디182-185의 윗성부는 음형a가 축소되어 합쳐진 음형a+b를 통해 전개되며, 아랫성부에는 바로크 시대의 푸가 작곡기법 중 하나인 워킹 베이스(Walking bass)가 나타난다. 이어 마디186-189의 아랫성부는 음형b가 약간 변형되어 음형a+b'로 모방되고 윗성부는 워킹 베이스의 음형이 6도로 모방된다. 마디189부터 윗성부에서 순차하행하는 전타음이 시작되며, 아랫성부에는 음형a의 전위형태인 음형a'와 음형c1이 결합된 음형a'+c1이 나타난다(악보70).

<악보70> <Op.101> 제3악장 마디182-193

B부분은 음형c1과 음형c2, 그리고 이들의 전위형태인 음형c1'과 음형c2'로 이루어져 있다. 마디202-204에는 음형b가 등장하며 마디205부터 당김음 리듬을 볼 수 있는데, 이 리듬은 제1주제부인 마디37의 아랫성부에 나타나는 리듬형과 같다(악보71).

<악보71> <Op.101> 제3악장 마디194-208

194

음형c1

음형c2'

음형c1'

198

음형c2

203

당김음 리듬

음형c1

④ 푸가의 재현부 (마디209-223)

재현부는 총 15마디이며, 주제가 재현되는 부분과 삼입구D로 구분된다. 재현부에서는 종결구 없이 곧바로 소나타 형식의 연결구로 넘어간다. 이것은 이 푸가가 소나타의 원래 구성과 다른 구성을 가지고 소나타형식의 발전부 안에서 전개되기 때문으로 보인다.

마디209-217에는 근접모방을 사용하여 주제를 재현하였다. 마디211-214는 소프라노성부와 테너성부가, 마디215-217에서는 소프라노와 알토성부, 테너성부와 베이스성부가 6도간격으로 병진행하며 베이스 성부는 마디211-214에서 E음을 지속음으로 하여 연주한다. 이 부분은 마디210의 알토성부에 등장하는 음형a가 2도 하행하였으며, 주제의 중간부분과 뒷부분이 근접하여 나타나고 마디217의 음형d가 축소되는 등 원주제가 다소 변형된 형태로 재현되며, 대주제가 연주되지 않는다(악보72).

<악보72> <Op.101> 제3악장 마디208-218

209 주제 앞부분 음형a+b
음형a 2도하행
p
지속음 (마디210-215)

214 cresc. 주제 중간부분 음형d+e
음형d 축소
주제 뒷부분 음형d+f1
sf

이후 삽입구D에서는 음형d가 축소된 형태인 음형d1, 더 축소된 형태인 음형d2와 음형f이 결합된 음형d2+f가 사용되었으며 a단조의 으뜸화음으로 마무리된다(악보73).

<악보73> <Op.101> 제3악장 마디218-223

218 음형d1
sf (sf)

221 음형d2 음형f
음형d2+f
sf sf- sf- sf ff
vii°₇/V i₆₄ V i₆₄
Contra E

⑤ 연결구 (마디224-231)

연결구는 이 소나타형식의 원조성인 A장조로 전조되는 과정으로 이를 위해 푸가 조성과 소나타형식 조성의 공통화음을 사용하였다. 마디224-227에는 음형c1과 음형d2, 지속음이 사용되었으며 마디228부터 A장조의 딸림화음을 펼쳐서 전개함으로써 재현부가 뒤이어 나옴을 암시한다(악보74).

<악보74> <Op.101> 제3악장 마디224-231

(4) 재현부 (마디232-302)

재현부에서는 제시부의 내용이 원래 조성인 A장조 내에서 전개되는데, 그 내용이 다소 변형되어 있다.

① 제1주제부 (마디232-251)

재현부의 제1주제부에는 제시부의 제1주제부가 다소 변형된 형태로 재현된다. 마디232-239까지는 제1주제인 마디33-40이 그대로 재현되나 제시부의 마디41-56이 생략된다. 이어 제시부의 마디57-60이 재현부의 마디240-243에 재현되지만 이 부분 역시 베이스 성부에 주제선율이 재현되는 것 이외에는

다소 변형된 형태이다. 소프라노 성부는 베이스 성부에 반진행하며, 알토 성부는 소프라노 성부를 근접 모방하고 테너성부는 딸림음을 지속음으로 사용한다. 이후 제시부의 마디61-64가 확대되어 재현부의 마디244-251에 재현되고, 확대된 부분에는 새로운 성부가 추가되어 제시부의 연결구와 다른 조성인 D장조로 인도한다(악보75).

<악보75> <Op.101> 제3악장 마디239-251

외성부간 반진행(마디240-243)
 240 근접모방
 p dolce poco espressivo E음 지속음
 245 성부추가
 248 cresc. D장조로 인도

② 연결구 (마디252-269)

연결구는 제시부와는 달리 D장조에서 시작되고 중간부분이 약간 확대되어 진행되나 전체적인 형태는 같다. 마디261에서 A장조로 전조되며, 마지막은 A장조의 딸림화음으로 마무리된다.

③ 제2주제부 (마디270-279)

재현부의 제2주제부는 제시부의 제2주제부가 A장조에서 똑같이 재현된다.

④ 소종결구 (마디280-302)

소종결구 역시 제시부의 소종결구가 A장조에서 똑같이 재현된다.

(5) 종결부 (마디303-361)

종결부는 다소 큰 규모를 가지고 있으며, 총 세 부분으로 나뉘어진다. 종결부에는 대체적으로 발전부가 가지고 있는 요소들을 사용하였다.

첫 번째 부분은 마디303-316의 14마디이며, 발전부의 도입구와 같은 구조를 가지나 약간 변형되어 있다. 발전부와는 달리 베이스 성부가 없고 소종결구의 동기A가 사용되었으며 마디121-122가 변형, 확대되었다. 화성은 A장조의 딸림화음과 으뜸화음을 번갈아가며 사용하다가 조성변화를 위해 F음에 제자리표가 붙은 상태로 마무리된다. 발전부의 도입구가 그러하듯 이 부분 역시 경과적인 성격을 가진다(악보76).

<악보76> <Op.101> 제3악장 마디303-316

The musical score for measures 303-316 of Op. 101, 3rd movement, is presented in two systems. The first system (measures 303-316) shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes annotations: 'pp...음형d' (measures 303-304), 'p dolce' (measure 305), 'sempre p 동기A' (measures 306-316). The second system (measures 310-316) shows a continuation of the piano introduction. It includes annotations: '축소변형' (measures 310-311), '음형a 두 번 반복' (measures 312-313), and '화성 변화' (measures 314-316). The dynamics range from 'pp' to 'ff' and 'p'.

두 번째 부분인 마디317-346에는 발전부 푸가의 음형과 제1제시부의 음형이 융합되어 나타난다. 마디317-324은 푸가 주제의 앞부분인 음형a+b가 모방된다. 마디325-329은 재현부에서 생략되었던 마디49-53이 전개되며 마디330-331은 발전부 내 푸가의 삼입구B 마디153-154의 리듬과 같다. 마디332-338에서는 마디325-331이 한 번 더 반복되며 이 때 발전부의 음형인 음형e가 확대, 축소하여 첨가되어있다(악보77).

<악보77> <Op.101> 제3악장 마디317-332

마디339-346은 음형c가 전개되며, 그 음형이 다소 변형되기도 한다. 마디340, 342에는 음형a가 전위된 음형a'가 5도하행한 형태로 등장하고 마디334-336은 음형a'만으로 진행된다.

세 번째 부분은 마디347-361이다. 윗성부는 마디347-351에서 음형a가 축소되어 결합된 음형a+b를 통해 전개되고, 마디352-355에서는 앞의 음형에서 경과음이 첨가된 형태로 변형되어 반복된다. 아랫성부는 A음의 지속음이 트릴의 형태로 마디358까지 나타난다. 마디359-361은 으뜸화음으로 상행하며 끝난다(악보78).

<악보78> <Op.101> 제3악장 마디347-361

347 *p* 트릴형태의 지속음 *dimin.* 축소된 음형a+b 음형a'

352 *pp* 경과음 *pp* *ritar*

357 *Tempo I* *ff* 으뜸화음 상행
dan - - - do

IV. <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 비교

<Op.102, No.1>과 <Op.101>은 앞서 언급하였듯이 표면적으로는 전혀 다른 악장과 형식을 가지고 있는 것으로 보인다. 그러나 자세히 비교해 보면 두 작품 사이에 비슷한 부분들을 꽤 찾을 수 있는데, 이 둘이 비슷한 시기에 작곡된 것과 무관하지 않는 것으로 여겨진다.

필자는 <Op.101>의 제2악장이 다 카포에 의해 1부분을 다시 연주한다는 전제를 두고 본 작품을 비교하였다. 그리고 두 작품을 비교할 때 곡의 구조에 맞춰 다섯 부분으로 나누어 비교하기도 하였으며, 다섯 부분으로 나누어 표로 정리하여 비교할 때에는 편의상 각 악장의 빠르기말을 적는 대신 각 부분의 숫자만 적어서 비교하기도 하였음을 밝혀둔다. 그 이유는 두 작품 사이의 전반적인 구조는 비슷하지만 악장구조가 달라 단순하게 표기하기에는 어려움이 따르기 때문이다.

1. 악장 구조와 형식

여기에서는 두 작품의 전반적인 구조를 총 다섯 부분에서 비교하였다. 우선 가장 큰 틀인 악장의 수와 각 악장의 형식을 비교하였고, 이어 악장별 빠르기말, 박자, 마디수를 비교하였다. 그리고 두 작품 내 소나타형식 악장의 마디수를 비교하였다.

1) 악장 수와 악장의 형식 비교

<Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장과 형식에 대한 비교를 표로 정리하면 다음과 같다(표15).

<표15> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장과 형식 비교

	Op.102, No.1	Op.101
악장	단일악장적인 2악장 구조	3악장 구조
형식	서주부가 있는 소나타 형식 서주부가 있는 소나타 형식	소나타 형식 결세도막 형식 서주부가 있는 소나타 형식

각 작품의 악장은 <Op.102, No.1>이 두 악장, <Op.101>이 세 악장으로 구성되어 악장의 개수가 다르다. 형식은 <Op.102, No.1>이 두 악장 모두 서주를 가진 소나타 형식인 반면 <Op.101>은 보다 다양한 형식을 갖추고 있다. 그러나 두 작품 모두 서주를 가진 소나타 형식을 가지고 있는 점과 각 작품이 두 개의 소나타 형식의 악장을 가지고 있는 점은 같다.

2) 악장별 빠르기말 비교

악장별 빠르기말은 편의상 각 부분의 빠르기에 맞게 5부분으로 나누어 정리하였으며, 이는 다음과 같다(표16).

<표16> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 빠르기말 비교

Op.102, No.1	빠르기	Op.101
1악장 서주: Andante	보통	1악장: Allegretto, ma non troppo
1악장 소나타형식: Allegro vivace	빠름	2악장: Vivace alla Marcia
2악장 서주A: Adagio	느림	3악장 서주A: Adagio, ma non troppo, con affetto
2악장 서주B: Tempo d'Andante	보통 (처음과 같음)	3악장 서주B: Tempo del primo pezzo
2악장 소나타형식: Allegro vivace	빠름	3악장 소나타형식: Allegro

Op.102-1의 경우 빠르기말에 대조를 주어 전체 구조에 균형감을 주기 위해 전통적인 소나타가 갖추고 있는 느린 악장 대신 각 악장에 느린 서주부를 삽입하였다. <Op.101>는 제1악장과 제2악장 간에 빠르기의 차이가 크지는 않지만 <Op.101>의 1악장 마지막 부분에서 4½마디에 걸쳐 속도를 점점 느려지게 하였고 마지막 음에 늘임표를 붙임으로써 다음악장과 빠르기의 대조가 충분히 일어나게 하였다. 그리고 제3악장에는 느린 악장을 대신하여 느린 서주부를 사용하였다⁴⁶⁾. 그러므로 이 또한 빠르기의 대조를 주어 전체 구조에 균형감을 주었다고 볼 수 있다.

3) 악장별 박자 비교

악장별 박자 비교 역시 5부분으로 나누어 비교하였으며, 편의상 각 부분을 숫자로 표기하였다. 이는 다음과 같다(표17).

46) F.E.Kirby, 『건반음악의 역사』, 224

<표17> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 박자 비교

	1	2	3	4	5
Op.102-1	6/8박자	2/2박자	4/4박자	6/8박자	2/4박자
Op.101		4/4박자	2/4박자		

박자는 대체적으로 비슷하며, 2,3부분의 박자가 다름을 발견할 수 있다. 2부분은 속도감이 있는 비바체 부분이며, 3부분은 작품 내에서 제일 느린 아다지오 부분이다.

4) 악장별 마디수 비교

작품 간의 악장별 마디수 또한 5부분으로 비교하였다(표18).

<표18> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 마디수 비교

	1	2	3	4	5
Op.102-1	27마디	127마디	9마디	7마디	233마디
Op.101	102마디	148마디	20마디	8마디	333마디

두 작품 모두 마지막 악장 소나타형식 부분의 마디수가 압도적으로 많다. 이것은 보통 앞 악장의 소나타형식 규모가 컸던 소나타의 오래된 형식을 탈피하기 위해 여러 악장들과 형식을 뒤바꾸어 놓은 것의 일환이라고 볼 수 있다⁴⁷⁾. 각 부분의 마디수에 순위를 매긴다면 두 작품 모두 동일한 순위를 가지게 되겠지만, 규모의 정도를 비교했을 때 <Op.102, No.1>의 1부분과 2부분은 <Op.101>에 비해 마디수가 상당히 차이난다. 이것은 1부분이 서주이기 때문으로 보인다.

47) F.E.Kirby, 『건반음악의 역사』, 224

5) 소나타형식 악장의 마디수 비교

앞에서 비교하였듯 두 작품은 각각 두 개의 소나타형식 악장을 가지고 있다. 이 항목은 각 작품 내의 소나타형식을 가진 악장의 제시부, 발전부, 재현부, 종결부의 마디수를 비교하여 표로 정리하였다. 두 작품 모두 소나타형식을 가진 악장을 첫 악장과 마지막 악장에 가지고 있으므로, 첫 악장은 첫 악장끼리, 마지막 악장은 마지막 악장끼리 비교하였다. 이는 다음과 같다 (표19).

<표19> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 소나타형식 악장 비교

Op.102, No.1		Op.101
Allegro vivace		Allegretto
마디28-75 (48마디)	제시부	마디1-34 (34마디)
마디76-97 (23마디)	발전부	마디35-57 (23마디)
마디87-144 (58마디)	재현부	마디58-87 (30마디)
마디145-154 (10마디)	종결부	마디88-102 (15마디)
127마디	합계	102마디
Allegro vivace		Allegro
마디17-74 (58마디)	제시부	마디29-113 (85마디)
마디75-121 (47마디)	발전부	마디114-231 (118마디)
마디122-183 (62마디)	재현부	마디232-302 (71마디)
마디184-249 (66마디)	종결부	마디303-361 (59마디)
233마디	합계	333마디

각 작품의 첫 악장에 등장한 소나타 형식을 비교해보면 두 소나타 모두 발전부가 축소된 형태를 가지고 있다. 게다가 1악장에 나온 소나타형식임에도 불구하고 작은 규모를 가지고 있는데, 특히 <Op.101>의 1악장은 같은 곡의 3악장의 규모와 비교하면 매우 짧다고 볼 수 있다.

각 작품의 마지막 악장에서의 소나타 형식을 비교해보면 <Op.102, No.1>은 발전부가 짧으나 <Op.101>은 발전부가 압도적으로 길다. 이는 <Op.101>의 발전부에 푸가가 적용되었기 때문이라고 보인다. 두 개의 소나타 모두 종결부의 규모가 크며, <Op.102, No.1>의 2악장이 가지고 있는 종결부는 같은 소나타악장의 다른 부분들과 비교하여 제일 긴 길이이며, 소나타형식의 종결부로서는 매우 큰 규모를 가지고 있다.

다섯 개의 항목에서 두 작품을 비교한 결과, 악장의 수나 형식의 다양함에 차이를 보이고 마지막 소나타형식 악장에서 <Op.101>는 발전부의 규모가 매우 크며 <Op.102, No.1>은 종결부의 규모가 큰 차이가 있다. 그러나 두 작품의 악장별 박자는 비슷하고, 두 작품 모두 각 악장간의 빠르기 대조가 어느 정도 이루어졌다. 그리고 각 작품에 서주가 있는 소나타 형식이 들어가 있으며 두 개의 소나타 형식을 가진 점이 같다. 더불어 각 작품의 첫 소나타형식 악장은 모두 발전부가 축소된 형태를 가지고 있으며, 첫 소나타형식 악장보다 마지막 소나타형식 악장의 규모가 큰 점은 동일하다. 또한 다섯 부분으로 나누어 계산한 마디수의 순위가 두 작품 모두 4부분<3부분<1부분<2부분<5부분으로 동일하다.

2. 주제 형태



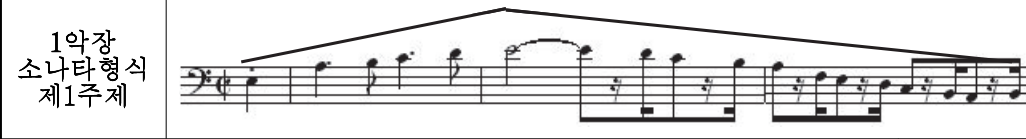


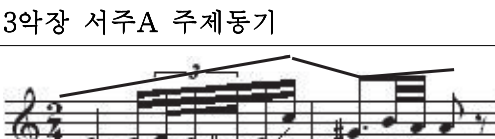
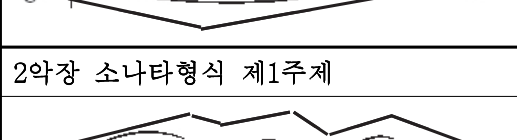
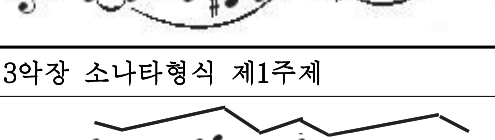
이 항목에서는 각 작품의 주제 형태를 선율적인 면과 리듬적인 면에서 비교하였다. 앞에서는 작품을 다섯 부분으로 나누어 비교하였으나, 여기에서는

4부분이 1부분의 재현이므로 주제가 중복되기 때문에 4부분을 생략하여 네 부분으로 나누어 비교하였다.

1) 선율적인 면에서 비교

이 부분은 주제를 선율적인 면에서 비교하였으며, 특히 선율선에 중점을 두어 비교하였다. 주제를 비교하기 쉽게 표로 나타내면 다음과 같다(표20).

<표20> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 주제 선율 비교

Op.102, No.1		Op.101	
1악장 서주부 주제동기		1악장 제1주제동기	
			
1악장 소나타형식 제1주제			
		2악장 제1부 주제	
2악장 서주A 주제동기		3악장 서주A 주제동기	
			
2악장 소나타형식 제1주제		3악장 소나타형식 제1주제	
			

우선 각 곡의 1부분을 살펴보면 <Op.102, No.1>은 하행한 뒤 상행하는 선율선을, <Op.101>에서는 상행한 뒤 하행하는 선율선을 가지고 있으며 두 작품의 주제동기는 모두 순차진행하고 있다. 2부분에서 <Op.102, No.1>은 순차진행하며 상행 후 하행하는 선율선을 가지고 있지만 <Op.101>은 도약진행과 순차진행이 섞여있고 점점 상행하는 선율선을 가지고 있다. 3부분에서는 두 작품이 다른 선율선을 갖고 있지만 두 작품 모두 비화성음과 꾸밈음이 많은 선율을 가지고 있다. 4부분은 두 곡의 주제가 마디로 끊어서 살펴보면 상행하고 있지만 전체적인 흐름으로 봤을 때 순차적으로 하행하고 있다.

이와 같이 두 곡의 중요주제를 선율적인 면에서 비교했을 때, 1부분, 4부분의 선율선은 어느 정도 비슷하고, 2부분은 전혀 다른 선율을 가지고 있으며 3부분은 비화성음과 꾸밈음이 많은 선율을 가지고 있다.

2) 리듬적인 면에서 비교

바로 앞에서 각 작품의 주제동기들에 대해 비교적 상세히 다뤘으므로, 이 부분은 주제동기의 리듬을 표로 만들어서 간단하게 비교하겠다. 이 부분 역시 네 부분으로 나누었으며, 이는 다음과 같다(표21).

<표21> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 주제동기 리듬 비교

Op.102-1		Op.101
제1악장 서주부 주제	1	제1악장 1주제
①		①
②		②
제1악장 서주부 대선율		제1악장 2주제
①		①
		②
제1악장 제시부 1주제	2	제2악장 제1부
①		
②		제2악장 제2부
제1악장 제시부 2주제		①
		②
		③
제2악장 서주A 윗성부	3	제3악장 서주A 윗성부
제2악장 서주A 아랫성부		제3악장 서주A 아랫성부
제3악장 제시부 1주제	4	제3악장 제시부 1주제
①		①
②		②
제3악장 제시부 2주제		제3악장 제시부 2주제

각 곡의 첫 번째 부분은 6/8박자라는 공통점을 가지고 있음에도 불구하고 각 곡의 주제동기를 이루는 리듬의 구성요소에서 차이를 보인다. <Op.102, No.1>의 음형은 16분음표를 포함하고 있지만 <Op.101>에는 16분음표를 찾아볼 수 없다. 이것은 <Op.102, No.1>의 빠르기말이 다소 느긋한 안단테인 반면 <Op.101>은 안단테에 비해 다소 빠른 알레그레토인 영향도 있지만,

처음부터 끝까지 꿈꾸는 듯한 정서로 마음에서 우러나는 감정을 세심하게 표현하기에는 16분음표를 사용하기 힘들다는 이유가 더 크다고 본다.

두 번째 부분은 비바체의 성격을 가지는 부분으로 두 곡 모두 16분섭표를 포함한 붓점이라는 공통점을 지니고 있다. 보통 주제동기에서 이러한 리듬을 사용하는 곡은 흔하지 않다. 제2주제에서는 두 곡 모두 J.♩리듬을 공통적으로 사용하고 있다.

세 번째 부분은 마지막 소나타형식 악장의 서주 부분으로, 각 부분들 중 제일 느린 속도를 가지고 있는 부분답게 윗성부의 리듬형이 다소 복잡한 반면 멜로디를 받쳐주는 아랫성부의 리듬은 단순하다.

네 번째 부분의 제1주제 리듬형은 세부적으로는 다르지만 앞의 네 마디가 두 개의 긴 음가 사이에 짧은 음가들이 들어있는 리듬으로 구성되어 있고 뒤의 네 마디는 음형이 보다 복잡해지는 형태를 보인다는 큰 틀로 봤을 때에는 유사하다. 각 곡의 제2주제동기는 각 곡의 제1주제에서 나오지 않았던 리듬을 사용하고 있다.

위에서 살펴보았듯이 두 작품의 첫 번째 부분은 빠르기말의 차이로 인해 주제동기 리듬의 구성요소가 다르며, 두 번째 부분은 비바체의 성격을 표현하기 위해 16분섭표를 포함한 붓점리듬을 동일하게 사용하고 있다. 세 번째 부분 역시 느린 서주에서의 장식적인 선율을 표현하기 위해 멜로디 선율에 복잡한 음형을 가지며, 네 번째 부분에서는 핵심적인 주제동기가 두 개의 긴 음가 사이에 짧은 음가들이 들어있는 리듬을 지니고 있는 공통점을 가지고 있다.

지금까지 두 작품의 중요주제를 선율과 리듬 면에서 비교해본 결과, 1부분은 리듬은 다르나 순차진행을 통해 위 혹은 아래에 포인트를 찍고 다시 돌아오는 선율선은 같았으며, 2부분은 선율선은 다르나 붓점 리듬이 주로 사용된 것은 같았다. 3부분은 꾸밈음과 비화성음이 많이 사용됨으로 인해 음형이 복잡해진 것을 확인하였고, 4부분은 두 개의 긴 음가 사이에 짧은 음가들이 들어있는 리듬을 가진 주제동기를 토대로 순차적으로 하행하는 것을 발견했다.

3. 조성과 화성

이 항목에서도 각 작품을 다섯 부분으로 나누어 비교하였으며, 우선 조성을 비교하여 표로 정리하였다(표22).

<표22> <Op.102, No.1>과 <Op.101>의 악장별 조성 비교

조성	1	2	3	4	5
Op.102-1	C장조	a단조	C장조		
Op.101	A장조	F장조	a단조	A장조	

두 작품의 조성을 비교해보면 <Op.102, No.1>은 2부분에서 대체적으로 C장조이며 2부분에서 잠시 C장조의 나란한조로 전조되었다가 돌아온다. <Op.101>은 이와 다르게 A장조에서 3도 아랫조인 F장조로, 그 뒤 3도 윗조인 a단조로 전조되고 이후 같은 으뜸음조인 A조로 다시 돌아오는 것을 볼 수 있다. 두 작품 모두 첫 악장의 조성과 마지막 악장의 조성이 같다는 점은 공통점이다. 그러나 <Op.102, No.1>은 조성이 변할 때도 조표가 변하지 않아 조성적으로 통일감을 느낄 수 있고 <Op.101>은 다양한 조성변화를 통해 각 부분마다 다양한 색깔을 느낄 수 있는 점은 다르다.

두 작품에 사용된 화성은 이 작품들이 낭만적인 성향을 띠게끔 한다. 두 작품에 잦은 비화성음, 반음계적 전조, 3도 관계조의 전조, 증6화음을 이명동음으로 한 전조, 차용화음, 연속 감7화음, 9화음 등이 사용되었고 이는 이 작품들이 베토벤 후기의 반열에 들어가 있음을 보여준다고 할 수 있다.

4. 대위법적 기법

두 작품은 주제를 전개해나가는 데 있어 대위법적 기법을 사용하였다.

<Op.102, No.1>의 경우 비교적 단순하게 흘러가는 첫 서주에서부터 대위법적 작곡기법이 등장한다. 제일 처음에는 서주의 주제동기가 재현되고, 두 번째로 연주될 때는 서주의 단편음형으로 대선율을 만들어내었고 이어 세 번째, 네 번째로 연주될 때마다 새로운 성부를 하나씩 추가하여 다성적인 느낌을 부여하였다. 제1악장 제시부의 제1주제에서는 리듬의 축소가 일어나며 축소된 주제리듬은 제1악장 소나타형식을 갖춘 부분에 전반적으로 나타난다. 여기에서는 대체적으로 유니즌 혹은 첼로와 피아노가 서로를 모방해나감으로써 전개되는데, 제시부의 제2주제부에서는 첼로와 피아노 윗성부가 성부교환이라고 할 수 있을 정도로 거의 흡사하게 주제를 모방한다. 제2악장 서주A에서는 주제 선율이 5도간격으로 2중 또는 3중모방된다. 또한 서주B에서는 서주 주제동기의 음형을 세분화하였고 서주에 속해있는 음형은 끊임없이 모방되는 다성적인 경향을 볼 수 있으며 마지막 두 마디에서만 단성적인 모습을 보인다. 이후 발전부에서는 스트레토 기법이 사용되며 곡에 긴장감을 준다. 그 이외에도 곡 전반적으로 음형의 확대와 축소, 제시된 동기의 단편음형 혹은 단편음형을 변형한 음형으로 진행해나가며 성부간의 모방이 끊임없이 일어난다.

<Op.101>의 경우 첫 악장에서는 제1주제의 4개의 성부에 각각의 캐릭터를 부여하여 각 성부와 다른 악장들 간의 연결고리를 만들어 놓음으로써 다성적인 요소를 부여한다. 제2악장의 제1부에서는 윗성부와 아랫성부가 서로를 모방해나가며 전개하고, 제2부에서는 성부교환과 카논기법을 사용한다. 제3악장에서는 서주부 역시 모방기법을 사용하고, 제시부에서는 멜로디에 대해 다른 성부가 멜로디의 음형을 사용하여 응답하는 기법을 사용하여 전개하였으며, 발전부에는 대위법의 꽃이라 할 수 있는 푸가를 결합시켰다.

위와 같이 두 작품은 다성적이며, 성부간의 모방이 매우 잦다. 또한 동기의 단편음형을 변형시켜 발전해나가며, 마지막 소나타 형식 악장의 발전부에서는 스트레토 기법을 사용하여 대위법적 클라이막스를 보여준다.

5. 유기성-순환형식

두 작품은 각 작품 안에서 다양한 유기성을 가지고 있으며 순환형식의 조건을 충족한다. 이 두 특성은 본질적인 면에서 비슷하다고 생각되어 하나의 항목으로 묶어서 비교하였으며, 각 내용을 작은 항목으로 구분지어 살펴보았다.

1) 순환형식⁴⁸⁾

<Op.102, No.1>과 <Op.101>은 공통적으로 제1악장의 첫 주제가 마지막 악장의 소나타형식 직전에서 재현된다. 두 곡 모두 원형 그대로의 조성에서 재현되나, <Op.102, No.1>에서는 주제에 약간의 꾸밈음이 붙어 재현되는 것에 반해 <Op.101>에서는 원형 그대로 모방된다(악보1, 21, 33, 55 참조).

또한 두 작품 모두 제1악장의 첫 주제를 순환주제로 하여 그 음형이 전 악장에 사용되는 것을 볼 수 있다. 그 중 <Op.102, No.1>의 순환주제에서 파생된 음형들은 다음과 같다(표23).







48) 순환형식(Cyclic Form)은 하나 이상의 주제가 첫 악장뿐만 아니라 다른 악장에도 나타나는 것을 뜻한다. 이 때 악장 사이에서 형태가 바뀌어 사용되는 주제를 순환주제(Cyclic Theme)라고 한다. Stanley Sadie, "Cyclic Form," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 5: 112. 『표준음악사전』 (서울: 세광음악출판사, 1992), 513. 임소현, "낭만주의 피아노 작품에 나타나는 순환형식의 진화과정에 관한 연구: L. v. Beethoven, F. Schubert, F. Liszt, C. Franck의 작품을 중심으로," (명지대학교 석사학위 논문, 2008), 4에서 재인용.

<표23> <Op.102, No.1> 순환주제에서 파생된 음형

제1악장 서주부 주제동기: 순환주제 (선율선 표시).		
		
제1악장 소나타형식 제1주제동기: 순환주제의 선율선 전위.		
		
제1악장 소나타형식 제시부의 연결구, 소종결구의 연결음형, 제2악장 소나타형식 주제동기: 순환주제 앞부분 선율(C-B-A-G)음형 혹은 전위음형.		
		
제2악장 서주A 주제동기: 순환주제와 선율선의 뼈대(4도하행 후 순차상행)가 같음.		
		

<Op.101>의 순환주제에서 파생된 음형들은 다음과 같다(표24).

<표24> <Op.101> 순환주제에서 파생된 음형

제1악장 제1주제 동기: 소프라노 선율, 알토 선율, 테너 선율.	
	
제1악장 제2주제 동기: 제1악장 제1주제의 알토 선율(E-F#-G#-A-F#-B-G#)와 같음.	
	
제2악장 제1부 주제, 제3악장 서주A 제2부 베이스 성부(악보53 참조): 제1악장 제1주제의 테너 선율(반음계 하행)와 같음	
	
제2악장 제1부 A'부분, 제3악장 발전부의 도입구: 순환주제 소프라노 순차선율(G#-A-B-C#)이 사용됨(49).	
	
제3악장 제1부 제1주제 동기: 제1악장 제1주제 소프라노 선율(G#-A-B-C#-E)을 역행함.	
	
제3악장 발전부 주제: 순환주제 소프라노 선율(E-D-B-A-A-G#-F#-E)이 사용됨(50).	
	

이와 같이 두 작품 모두 순환주제가 제1악장 이외의 악장에 원래의 형태로 재현되며 주제에서 파생된 요소가 다른 악장에 연관되어 순환형식의 조건을 충족시킨다.

2) 유기성⁵¹⁾

여기에서는 순환형식 이외의 부분에 나타나는 연속성과 통일성, 연관성을 유기성을 이루는 부분으로 보고, 작품 내에 나타나는 이러한 특성을 찾아서 정리하였다.

49) 임소현, “낭만주의 피아노 작품에 나타나는 순환형식의 진화과정에 관한 연구: L. v. Beethoven, F. Schubert, F. Liszt, C. Franck의 작품을 중심으로,” 18.

50) 신은정, “L. v. Beethoven Piano Sonata Op.101에 관한 분석 연구,” (계명대학교 석사학위 논문, 2003), 37.

51) ‘유기성을 가지고 있다’는 의미는 악장과 악장, 주제와 주제 사이에 연관성을 가지고 있다는 것이다. f 또한 연속성에 대해 강조하는 것은 베토벤 후기양식의 특징 중 하나이다. 연속성의 확보는 보통 악장 안에서 악구들의 구분을 의도적으로 모호하게 하거나 악박에 종지를 적용함으로써 이루어진다. 또한 악장들 사이의 연속성을 강조하기도 하며 때로는 악장들 사이에 휴식 없이 계속 연주하게끔 지시한다. Donald J. Grout and others, 『그라우트의 서양음악사 제7판(하)』, 민은기 외 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 42.

우선 <Op.102, No.1>에서는 네 번의 빠르기말 변화에도 불구하고 중간의 한 마디를 쉬는 것 이외에는 쉼 없이 바로 진행되는 연속성을 가지고 있다. 또한 전체적으로 조표가 바뀌지 않는 조성을 사용하여 각 악장 내에 조성적으로 통일성을 가지도록 하였다. 더불어 악장 내 각 부분의 중심이 되는 주제동기들은 대체적으로 조성의 으뜸음과 딸림음을 뼈대로 하여 순차적인 선율을 가지고 있으며, 이로 인해 주제의 조성을 더욱 명확하게 해준다. 이 세 가지가 함께하여 <Op.102, No.1>이 가지고 있는 유기성에 중첩 효과를 낸다.

<Op.102, No.1>의 각 주제동기에 으뜸음과 딸림음이 적용된 것을 쉽게 확인할 수 있도록 주제동기를 모아 표로 정리하였다(표25).

<표25> <Op.102, No.1> 주제동기간의 유기성

제1악장 서주부 주제동기	
제1악장 소나타형식 제1주제동기	
제2악장 서주A 주제동기	2악장 소나타형식 제1주제동기

<Op.101>에서는 제1악장의 화성과 구조를 모호하게 하여 연속성을 확보하였다. 그리고 2악장에서는 제1부의 주제를 제1부의 중간부분과 제2부의 마지막 부분에 반복함으로써 악장 내에 통일성을 부여하였다(악보41, 46, 51 참조). 또한 다른 악장간에 순환주제 이외의 주제에 있어서도 연관성을 보이는데, 이는 다음과 같다(표26).

<표26> <Op.101> 순환주제 이외의 주제동기간의 유기성

제1악장 제2주제 - 제3악장 서주부 주제동기: 도약 간격(6도-4도-2도)이 같음.	
	
제2악장 제1부 주제 - 제3악장 제시부 제2주제동기: 리듬, 순차선을 같음.	
	
제3악장 제시부 제1주제 - 발전부 주제: 거의 비슷함.	
	

이를 정리하면 <Op.102, No.1>은 곡을 거의 쉽 없이 연주하게 하여 연속성을 가졌고 <Op.101>은 제1악장의 구조와 화성을 모호하게 하여 연속성을 확보하였고, <Op.102, No.1>에서는 조성의 통일성을 가지며 <Op.102, No.1>은 주제동기를 이루는 뼈대가 되는 음이 같은 데에서 오는 유기성을, <Op.101>은 순환주제 이외의 주제 사이에서 각각 공통된 점을 가지는 유기성을 발견할 수 있다.

V. 결 론

본 논문은 베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.102, No.1>을 분석하고 <피아노 소나타 Op.101>을 분석하여 두 작품을 비교함으로써 <Op.102, No.1>이 베토벤 작품양식의 어떠한 특징을 가지고 있는지 알아보고 그 특징이 다른 장르의 작품인 <Op.101>에 어떤 방식으로 나타났는지 살펴보았다.

<Op.102, No.1>은 악장을 구분하는 데 있어 다양한 의견이 제시될 정도로 자유로운 구조를 가지고 있으며 첼로소나타에서는 처음으로 순환기법을 사용하였고 악장간의 유기성을 부여하였다. 이전보다도 대위법적 작곡기법이 많이 사용되었으며, 특히 곡 전반에 첼로와 피아노 윗성부, 아랫성부를 각각 동등하게 취급하여 특정 음형이 3중으로 각 성부에 모방되는 일이 많다. 이는 이전의 피아노와 첼로를 위한 소나타 <Op.69>가 피아노와 첼로를 악기 차원에서 동등하게 봄으로써 서로를 모방한다 하더라도 2중 모방에 지나지 않는 것과는 다른 모습이다.

<Op.101>은 제1악장에 실내악에 사용하는 기교를 적용하여 현악4중주를 연상시킴으로써 제1악장이 피아노 소나타의 테두리를 벗어난 듯한 느낌을 주었다. 제2악장에는 마르치아라는 새로운 요소를 넣었으며, 두음으로 이루어진 붓점 리듬을 리듬동기로 하여 제1부의 주제를 이루고 곡을 전개시켰다. 이 곡에는 느린 악장을 대신하여 제3악장에 느린 서주를 첨가하였다. 또한 제2악장 제1부의 모방기법, 제2부의 카논기법을 적용시킨 데 이어 제3악장의 소나타형식 발전부에 푸가를 결합시켰다.

이 두 곡은 악장의 수나 형식의 다양함에서 차이를 보이나 전반적인 구조가 다섯 부분으로 되어있는 공통점을 보인다. 또한 악장별 박자와 악장간의

빠르기 대조가 어느 정도 이루어진 부분이 비슷하다. 그리고 두 작품이 두 개의 소나타 형식을 가지고 있는데, 두 작품 모두 첫 소나타형식 악장은 발전부가 축소된 형태를 가지고 있으며, 첫 악장보다 마지막 악장의 규모가 크다. 또한 소나타의 전체적인 규모의 흐름이 유사하다.

두 곡 내 5부분 구조에 속해있는 중요주제를 비교했을 때 <Op.102, No.1>의 1악장 서주의 주제동기와 <Op.101>의 제1악장의 제1주제동기는 리듬은 다르나 선율선은 비슷하며, <Op.102, No.1>의 제시부 제1주제와 <Op.101>의 제2악장 제1부 주제는 선율선은 다르나 붓점 리듬이 주로 사용된 것은 같았다. 두 작품의 마지막 악장 서주부 주제동기는 꾸밈음과 비화성음이 많이 사용됨으로 인해 주제의 음형이 복잡했으며, 제시부 제1주제는 두 개의 긴 음가 사이에 짧은 음가들이 들어있는 리듬을 가진 주제동기를 토대로 순차적으로 하행하는 모습을 보였다.

조성변화에 있어서는 <Op.102, No.1>은 조성이 변할 때도 조표가 변하지 않아 조성적으로 통일감을 느낄 수 있고 <Op.101>은 다양한 조성변화를 통해 각 부분마다 다양한 색깔을 느낄 수 있으며 두 작품 모두 첫 악장의 조성과 마지막 악장의 조성이 같다. 두 작품에 사용된 화성은 이 작품들이 낭만적인 성향을 띄게끔 한다. 두 작품에 잦은 비화성음, 반음계적 전조, 3도 관계조의 전조, 증6화음을 이명동음으로 한 전조, 차용화음, 연속 감7화음, 9화음 등이 사용되었고 이는 이 작품들이 베토벤 후기의 반열에 들어가 있음을 보여준다고 할 수 있다.

두 작품은 다성적이며, 성부간의 모방이 매우 잦다. 또한 동기의 단편음형을 변형시켜 발전해나가며, 마지막 소나타 형식 악장의 발전부에서는 스트레토 기법을 사용하여 대위기법의 클라이막스를 보여준다.

<Op.102, No.1>은 곡을 거의 쉽 없이 연주하게 하여 연속성을 가졌고 <Op.101>은 제1악장의 구조와 화성을 모호하게 하여 연속성을 확보하였다. 또한 <Op.102, No.1>에서는 조성의 통일성을 가지며 두 곡 모두 주제동기

들 사이에 유기성을 가지고 있다. 또한 두 작품 모두 제1악장의 첫 주제를 순환주제로 하여 그 주제가 다른 악장에서 재현되고 주제에서 파생된 음형들이 전 악장에 사용되어 순환형식의 조건을 충족시켰다.

이와 같이 두 곡을 비교한 결과 두 곡이 다른 장르임에도 불구하고 유사한 부분이 상당히 많음을 알 수 있다. 이는 베토벤의 작품 중 서로 다른 장르에 속해있는 곡들이 연관성을 가지고 있음을 나타내는 하나의 예라고 할 수 있다. 본 논문을 계기로 <Op.102, No.1>을 피아노와 첼로를 위한 소나타의 한 작품으로써만 연구하는 것을 넘어, 장르의 구분 없이 관련된 다양한 곡들과의 비교 연구를 통하여 보다 폭 넓은 각도에서 곡을 해석하고 접근하는 지속적인 시도가 이루어졌으면 한다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 백기풍, 김미경, 이봉기 편저. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 全曲 분석과 연주법』. 서울: 작은우리, 1993.
- 윤양석. 『음악 형식론』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 이순열. 『베에트벤 · 評傳과 作品』. 서울: 현음사, 1984.
- 허영한, 김문자, 박미경, 권송택, 주대창. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』. 서울: 심설당, 2009.
- 허영한, 이석원. 『고전음악의 이해』. 서울: 심설당, 1994.
- Baur, John. 『악곡분석을 통한 음악이론사 II』. 박미경 역. 대구: 계명대학교출판부, 1997.
- Gillespie, John. 『피아노음악』. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부, 1982.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 『그라우트의 서양음악사 제7판(하)』. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Kennan, Kent. 『대위법』. 나인용 역. 서울: 세광음악출판사, 1981.
- Kirby, F.E. 『건반음악의 역사』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2005.
- Lehmer, Isabel. 『건반화성』. 박미애, 강순미 역. 서울: 수문당, 1985.
- Loesser, Arthur. 『피아노와 사회』. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부, 1998.
- Stoehr, Richard. 『음악형식학』. 대학 음악자적 연구회 역. 서울: 삼호출판사, 1989.

마코도, 모로이. 『피아니스트를 위한 해설 베토벤 피아노 소나타』. 제갈삼 역. 서울: 음악춘추사, 1994.

諸井三郎. 『베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구』. 권기택, 김성남 역. 서울: 세광음악출판사, 1986.

Arnold, Denis and Nigel Fortune. *The Beethoven Companion*. London: Faber and Faber, 1973.

Burk, John N. *The life and works of Beethoven*. New York: Modern Library, 1946.

Rosen, Chales. *The Classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1983.

Schauffler, Robert Haven. *Beethoven, The man who freed music*. New York : Doubleday, 1929.

Scherman, Thomas Kielty and Louis Biancolli, *The Beethoven Companion*. New York: Doubleday, 1972.

2. 논문 및 학술지

고정임. “베토벤 첼로 소나타 제4번 Op.102-1과 제5번 Op.102-2의 비교 연구.” 동아대학교 석사학위논문, 2013.

권순호. “L. v. Beethoven Piano Sonata의 주제연구: 순환형식 Sonata를 중심으로.” 『이화음악논집』 6 (1998): 5-39.

김은경. “Ludwig van Beethoven Cello sonata, op. 102, No.1과 M. Reger Suite No. 2, op. 131c에 대한 소고.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1995.

- 김은정. “베토벤 첼로 소나타 초기 작품 5-2와 후기 작품 102-2의 비교분석.” 동아대학교 석사학위논문, 1998.
- 김은정. “Beethoven 후기 피아노 소나타의 푸가 악장 분석 연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2009.
- 김홍인. “고전·낭만주의 음악의 모방기법에 관한 연구: 독주피아노곡을 중심으로.” 『韓國文化研究院 論叢』 10 (1988): 255-285.
- 김희원. “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, op.102, No.1에 대한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 문맹권. “Ludwig von Beethoven Cello Sonata Op. 102, No.1에 대한 분석 연구.” 전남대학교 석사학위논문, 2000.
- 박성혜. “Ludwig van Beethoven의 기악곡에 나타난 Attacca의 성립.” 『論文集』 3 (1984): 407-432.
- 박은정. “L.v.Beethoven Piano Sonata Op.101의 구성상의 특징에 관한 고찰.” 부산대학교 석사학위논문, 2002.
- 박은희. “L.v. Beethoven의 Cello Sonata 제4번 Op. 102, No.1의 형식에 대한 고찰.” 목원대학교 석사학위논문, 1996.
- 서미선. “L. v. Beethoven의 후기 Cello Sonata에 대한 연구: Cello Sonata 제4번 op 102 No. 1을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 1993
- 신은정. “L. v. Beethoven Piano Sonata Op.101에 관한 분석 연구.” 계명대학교 석사학위논문, 2003.
- 우아영. “베토벤 「피아노 소나타 제28번, Op. 101」에 관한 연구.” 울산대학교 석사학위논문, 2012.
- 이근아. “베토벤 후기 소나타에 나타난 푸가적 연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2000.
- 이정명. “베토벤 후기 피아노 소나타의 푸가 연구: Op.101,Op.106,Op.110의 마지막 악장을 중심으로.” 상명대학교 석사학위논문, 2011.

임소현. “낭만주의 피아노 작품에 나타나는 순환형식의 진화과정에 관한 연구: L. v. Beethoven, F. Schubert, F. Liszt, C. Franck의 작품을 중심으로.” 명지대학교 석사학위논문, 2008.

임지원. “Ludwig van Beethoven의 피아노 소나타 No.28, Op.101에 관한 분석연구.” 계명대학교 석사학위논문, 2003.

3. 사전류

음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리① 베토벤』. 김방현 역. 서울: 음악세계, 1999.

『클래식음악용어사전』. 서울: 삼호출판사, 2001.

『最新名曲解説』. 서울: 삼호출판사, 1986.

『최신 명곡 해설 전집』. 서울: 세광음악출판사, 1983.

4. 정기 간행물

문국진, 김순배, 정희선, 손버그, 임문희, 최현숙, 국지연, 박성수. “피아니스트로 재조명한 베토벤.” 『THE PIANO』. 서울: 음연, 06 (2004): 92-121.

5. 전자 문헌

『한국 브리태니커 온라인』. <http://britannica.co.kr>. 2013년 5월 13일 접속.

ABSTRACT

**Study on Beethoven's *Sonata for Piano and Cello Op.102, No.1*
- By Comparison with *Piano Sonata Op.101* -**

Jeon, Su Ji

Department of Accompaniment

Graduate School

Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven (1770-1827) is a composer who completed his own music by expanding the classical form, illustrating Romanticism and fusing pre-classical form within. Beethoven's works is divided into three periods by biographer Wilhelm von Lenz in accordance with Beethoven's musical characteristics.

<Op.102, No.1> is the first song of Beethoven's later works of one of his five Sonatas for cello and piano, with a free structure and fantasia-like features. In addition, <Op.101> is the first song of the five songs of Beethoven's later works of piano Sonata and is in common with the overall structure of five tempos and cyclic form of <Op.102, No.1>.

This paper will focus on analyzing Beethoven's <Sonata for Piano and Cello, Op.102, No.1>, moreover compare and analyze <Piano Sonata Op.101> to study the forms of Beethoven's later works.

Therefore, this paper will look into how the characteristics shown in <Op.102, No.1> appear in works of other genres of the same period.

As a result, a strongly correlated cyclic form and contrapuntal composing technique is used in <Sonata for Piano and Cello Op.102, No.1>. In particular, the cello, top piano part and bottom piano part are recognized as independent parts, imitating each other in three ways which hasn't been shown in the earlier pieces. Furthermore, in comparison with <Op.101>, similarities are found in the structure and format of the movement, form of the theme motif, tonality and chord, contrapuntal techniques, correlation and cyclic form and etc.

부 록

베토벤의 ‘5개의 피아노와 첼로를 위한 소나타’와 ‘32개의 피아노 소나타’
연도별 목록⁵²⁾

시기	작품명	작곡 연도(출판 연도)
초기 (-1801)	피아노 소나타 제1번 f단조, Op.2 No.1	1793-1795(1796)
	피아노 소나타 제2번 A장조, Op.2 No.2	1794-1795(1796)
	피아노 소나타 제3번 C장조, Op.2 No.3	1794-1795(1796)
	피아노 소나타 제20번 G장조, Op.49 No.2	1795-1796(1805)
	피아노와 첼로를 위한 소나타 제1번 F장조, Op.5 No.1	1796(1797)
	피아노와 첼로를 위한 소나타 제2번 g단조, Op.5 No.2	1796(1797)
	피아노 소나타 제4번 E b 장조, Op.7	1796-1797(1797)
	피아노 소나타 제5번 c단조, Op.10 No.1	?1795-1797(1798)
	피아노 소나타 제6번 F장조, Op.10 No.2	1796-1797(1798)
	피아노 소나타 제19번 g단조, Op.49 No.1	?1797(1805)
	피아노 소나타 제7번 D장조, Op.10 No.3	1796-1798(1798)
	피아노 소나타 제8번 c단조, Op.13 ‘비창’	?1797-1798(1799)
	피아노 소나타 제9번 E장조, Op.14 No.1	1798(1799)
	피아노 소나타 제10번 G장조, Op.14 No.2	?1799(1799)
	피아노 소나타 제11번 B b 장조, Op.22	1800(1802)
	피아노 소나타 제12번 A b 장조, Op.26	1800-1801(1802)
	피아노 소나타 제13번 E b 장조, Op.27 No.1	1800-1801(1802)
	피아노 소나타 제14번 c#단조, Op.27 No.2	1801(1802)
피아노 소나타 제15번 D장조, Op.28	1801(1802)	

52) 박유미, 『피아노 문헌』 (서울: 음악춘추사, 2010), 144-145에서 피아노 소나타의 작곡 연도를, F.E.Kirby, 『건반음악의 역사』, 211에서 출판 연도를 참고하였고, 이순열, 『베에토벤·評傳과 作品』 (서울: 현음사, 1984), 282-283에서 피아노와 첼로를 위한 소나타의 작곡 연도를, 김은정, “베토벤 첼로 소나타 초기 작품 5-2와 후기 작품 102-2의 비교분석,” (동아대학교 석사학위논문, 1998), 5-7에서 출판 연도를 참고하였다. 연도 앞의 물음표는 해당 연도로 추측된다는 의미이다.

중기 (1802- 1814)	피아노 소나타 제16번 G장조, Op.31 No.1	1802(1803)
	피아노 소나타 제17번 d단조, Op.31 No.2	1802(1803)
	피아노 소나타 제18번 E b 장조, Op.31 No.3	1802(1804)
	피아노 소나타 제21번 C장조, Op.53	1803-1804(1805)
	피아노 소나타 제22번 F장조, Op.54	1804(1806)
	피아노 소나타 제23번 f단조, Op.57	1804-1805(1807)
	피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A장조, Op.69	1807-1808(1809)
	피아노 소나타 제24번 F#장조, Op.78	1809(1810)
	피아노 소나타 제25번 G장조, Op.79	1809(1810)
	피아노 소나타 제26번 E b 장조, Op.81a	1809-1810(1811)
후기 (1815- 1822)	피아노와 첼로를 위한 소나타 제4번 C장조, Op.102 No.1	1815(1817)
	피아노와 첼로를 위한 소나타 제5번 D장조, Op.102 No.2	1815(1817)
	피아노 소나타 제28번 A장조, Op.101	1816(1817)
	피아노 소나타 제29번 B b 장조, Op.106	1817-1818(1819)
	피아노 소나타 제30번 E장조, Op.109	1820(1821)
	피아노 소나타 제31번 A b 장조, Op.110	1821-1822(1822)
	피아노 소나타 제32번 c단조, Op.111	1821-1822(?1823)