



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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](#)

이 준 성 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 피아노 소나타 Op. 111
c minor의 분석 및 연주기법

2015

성신여자대학교 대학원
음악학과
이 은 정

베토벤 피아노 소나타 Op. 111
c minor의 분석 및 연주기법

이 준 성 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2015년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

이 은 정

인 준 서

이은정의 음악학 석사학위 논문으로 인준함

2015년 5월

심사위원장 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 프란츠 요제프 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 함께 빈 고전파를 대표하는 작곡가로서 일생동안 총 32개의 피아노 소나타를 작곡하였다. 그는 고전시대를 대표하는 피아노 소나타라는 장르에서 독창적이고 새로운 아이디어들을 끊임없이 시도하여 전통적인 소나타 형식과 소나타의 악장 구성에 많은 변화를 이끌어내었고, 이러한 변화들은 동시대 및 낭만주의 작곡가들에게 큰 영향을 미쳤다.

본 연구는 베토벤의 마지막 피아노 소나타인 Op. 111 c minor에 대한 분석과 연구를 통해 베토벤의 후기 소나타에서 나타나는 그의 독창적인 작곡 기법을 살펴보고자 한다. 분석할 작품에 대한 이해를 넓히기 위하여 우선 베토벤의 피아노 소나타가 그의 전체 작품 세계에서 차지하는 비중에 대해 먼저 논하겠고, 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1808-1883)와 뱅상 땡디(Vincent d'Indy, 1859-1931)에 의한 베토벤 피아노 소나타 시기별 분류를 사용하여 소나타의 구성과 형식이 어떻게 변화되고 발전되었는지 살펴보고자 한다. 마지막으로 소나타 Op. 111 c minor의 1악장과 2악장을 분석하여 베토벤이 그의 마지막 피아노 소나타에서 추구하려고 했던 요소들에 대해 연구한다.

이 작품은 1821-1822년에 작곡 되었으며 베토벤 소나타에서 드문 2개의 악장만으로 구성되어 있는 곡이다. 1악장은 서주부를 지닌 소나타 형식, 2악장은 주제와 5개의 변주를 가진 변주곡 형식으로, 두 악장은 서로 대조적인 성격을 가지고 있다. 베토벤은 이곡에서 소나타 형식의 자유로운 사용, 주제 동기의 다양한 쓰임, 변주 형식과 대위법의 사용, 감7화음의 비중 있는 사용, 잦은 전조, 음역의 확대 등을 통해 그가 후기 작품에서 나타내었던 많은

변화들을 보여준다.

본 논문은 작품분석과 함께 연주기법을 제시하여 연주자들이 곡 분석과 연주를 연관시키는데 도움을 주고자 하였다.

목 차

I. 서	론	1
1.	연구목적과 의의	1
2.	연구의 범위 및 방법	2
II. 본	론	3
1.	베토벤 피아노 소나타	3
1)	시기적 분류	3
2)	구성 원리 및 형식의 변화	5
(1)	초기	5
(2)	중기	9
(3)	후기	11
2.	피아노 소나타 Op. 111 c minor	14
1)	작품배경	14
2)	분석 및 연주기법	16
(1)	1악장	16
(2)	2악장	49
III. 결	론	74
참고문헌			
Abstract(영문초록)			

표 목 차

<표 1> 베토벤 피아노 소나타 시기 분류표	4
<표 2> 베토벤 초기 피아노 소나타의 악장 수	6
<표 3> 베토벤 초기 피아노 소나타 악장 구성	8
<표 4> 베토벤 중기 피아노 소나타의 악장 수	9
<표 5> 베토벤 중기 피아노 소나타 악장 구성	10
<표 6> 베토벤 후기 피아노 소나타의 악장 수	11
<표 7> 베토벤 후기 피아노 소나타 중 푸가기법이 사용된 작품과 악장	12
<표 8> 베토벤 후기 피아노 소나타 악장 구성	13
<표 9> 베토벤의 작품 중 1820-1823년에 쓰여진 작품들	15
<표 10> 제 1악장 전체 구조	16
<표 11> 제 2악장 전체 구조	49

악 보 목 차

<악보 1> 제 1악장 서주부 마디 1-2	17
<악보 2> 제 1악장 서주부 음렬의 사용	18
<악보 3> 제 1악장 서주부 주제 제시 부분 마디 1-5	19
<악보 4> 제 1악장 서주부 주제 제시 부분 마디 6-11	20
<악보 5> 제 1악장 서주부 경과구 마디 11-19	21
<악보 6> 제 1악장 제시부 제 1주제부 마디 20-22	22
<악보 7> 제 1악장 제시부 마디 23-28	23
<악보 8> 제 1악장 제시부 마디 29-33	24
<악보 9> 제 1악장 제시부 마디 34-35	25
<악보 10> 제 1악장 제시부 경과구 마디 35-47	25
<악보 11> 제 1악장 제시부 경과구 마디 48-49	27
<악보 12> 제 1악장 제시부 제 2주제 마디 50-52	28
<악보 13> 제 1악장 제시부 제 2주제 마디 55-57	29
<악보 14> 제 1악장 제시부 종결구 마디 58-63	30
<악보 15> 제 1악장 제시부 종결구 마디 64-68	31
<악보 16> 제 1악장 제시부 종결구 마디 69-71	32
<악보 17> 제 1악장 발전부 제 1부분 마디 72-75	33

<악보 18> 제 1악장 발전부 제 1부분 마디 76-81	34
<악보 19> 제 1악장 발전부 제 1부분 마디 82-85	35
<악보 20> 제 1악장 발전부 제 2부분 마디 86-91	36
<악보 21> 제시부 마디 21-22와 재현부 마디 92-93의 제 1주제 비교	37
<악보 22> 제 1악장 재현부 제 1주제부 마디 94-95	38
<악보 23> 제 1악장 제시부 마디 32와 재현부 마디 96 비교	38
<악보 24> 제 1악장 재현부 제 1주제부 마디 99-105	39
<악보 25> 제 1악장 제 1주제부 마디 109-113	40
<악보 26> 제 1악장 재현부 제 1주제부 마디 114-115	41
<악보 27> 제 1악장 재현부 제 2주제부 마디 116-118	41
<악보 28> 제 1악장 재현부 제 2주제부 마디 118-123	42
<악보 29> 제 1악장 재현부 제 2주제부 마디 124-131	43
<악보 30> 제 1악장 재현부 제 2주제부 경과구 마디 132-134	44
<악보 31> 제 1악장 재현부 종결구 마디 135-146	45
<악보 32> 제 1악장 재현부 종결구 마디 146-149	46
<악보 33> 제 1악장 Coda 마디 150-158	47
<악보 34> 제 2악장 주제 선율과 제 1악장 서주부의 선율 비교	50
<악보 35> 제 1악장 제 2주제의 선율과 제 2악장 주제 마디 4-5 비교	51
<악보 36> 제 2악장 주제 마디 1-16	51
<악보 37> 제 2악장 제 1변주 마디 16-21	53

<악보 38> 제 2악장 제 2변주 마디 32-37	54
<악보 39> 제 2악장 제 2변주 마디 41-44	54
<악보 40> 제 2악장 제 3변주 마디 48-55	56
<악보 41> 제 2악장 제 3변주 마디 62-63	57
<악보 42> 제 2악장 제 3변주 마디 57-63	58
<악보 43> 제 2악장 제 4변주 마디 64-67	59
<악보 44> 제 2악장 주제 7마디와 제 4변주 마디 70 선율 비교	60
<악보 45> 제 2악장 주제 8마디와 제 4변주 마디 71 선율 비교	60
<악보 46> 제 2악장 제 4변주 마디 72-73	61
<악보 47> 제 2악장 경과구 제 1군 마디 96-103	63
<악보 48> 제 2악장 경과구 제 2군 마디 106-119	64
<악보 49> 제 2악장 경과구 제 3군 마디 120-128	65
<악보 50> 제 2악장 경과구 제 3군 마디 129-130	66
<악보 51> 제 2악장 제 5변주 마디 131-132	67
<악보 52> 제 2악장 제 5변주 마디 135-145	67
<악보 53> 제 2악장 제 5변주 경과구 마디 146-159	69
<악보 54> 제 2악장 Coda 마디 161-163	71
<악보 55> 제 2악장 Coda 마디 169-171	72
<악보 56> 제 2악장 Coda 마디 172-177	73

I. 서 론

1. 연구의 목적과 의의

본 논문은 루드비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 피아노 소나타 Op. 111 c minor에 관한 분석과 연주기법에 대한 논문으로서, 원곡에 충실한 해석을 통한 작곡가의 의도 구현과, 효과적인 연주를 위한 다양한 기법들을 제시하는 데 그 목적이 있다.

베토벤은 하이든, 모차르트와 함께 빈(Wien) 고전파 음악의 거장¹⁾ 중 한 사람으로, 고전음악을 바탕으로 새롭고 독창적인 작품을 만들어 낭만주의 음악에 많은 영향을 준 교량의 역할을 한 작곡가이다.

베토벤이 일생에 걸쳐 작곡한 피아노 소나타는 총 32곡으로, 형식, 구조, 내용 등의 분류 기준에 따라 초기, 중기, 후기로 분류된다. 특히 후기 소나타들은 정통적인 구조와 형식에서 벗어나 그만의 독특하고 개성 있는 자유로운 구조와 형식으로 낭만음악의 작곡가들에게 많은 영향을 주었다. 본 논문에서 다룰 피아노 소나타 제 32번은 그의 마지막 소나타로서, 삶의 고난과 고뇌 그리고 내면에서 우러러 나오는 감정을 그만의 독창적이고 자유로운 작곡기법으로 작곡되었다.

본문에서는 베토벤의 피아노 소나타 전곡의 형식과 악장의 변화를 시기별로 알아보고, 제 32번 소나타의 분석에 있어서는 작품의 배경과 연주기법들을 제시하여 이곡을 연주하려는 연주자들에게 도움을 주고자 한다.

1) 강혜란, “베토벤 피아노 소나타 No. 32, Op. 111 c단조의 연주를 위한 분석,” (건국대학교 대학원 석사학위논문, 2009), 1.

2. 연구의 범위 및 방법

연구의 범위는 베토벤의 피아노 소나타 Op. 111 c minor의 1악장과 2악장이다. 분석하기 이전에 베토벤 피아노 소나타 전곡들을 시기별로 나누어 그의 형식과 악장 구성에 대해 알아보고 본 작품에서는 작품배경과 각 악장에 나오는 주요 특징, 연주기법에 대해 악보를 첨부하여 분석한다. 악보는 헨레출판사(G. Henle Verlag)의 원전판을 사용하고 연주법은 주관적인 의견 위주로 서술하였음을 밝혀 두는 바이다.

II. 본 론

1. 베토벤 피아노 소나타

작곡가이자 피아니스트였던 베토벤은 전 생애에 걸쳐 32곡의 피아노 소나타를 남겼다. 그의 피아노 소나타에는 청년 시기의 첫 작품부터 노년의 마지막 작품까지 그의 인생과 창조적인 발전 과정이 고스란히 담겨져 있다. 그리고 모든 아이디어들을 피아노 소나타에서 먼저 시도²⁾, 실험한 후 다른 장르에서 구체적으로 작곡하였기 때문에 이는 모든 작품의 중요한 근원이 되었다고 할 수 있다.

이러한 피아노 소나타는 독창적이고 풍요로운 정감과 아이디어들을 고도로 세련되고 논리적인 구조적 틀에 담아냄으로써 음악적 내용과 형식간의 탁월한 조화를 구현하여 건반악기 문헌에 지극히 중요한 위치를 차지하고 있다.³⁾

1) 시기별 분류

베토벤 소나타의 분류는 학자들마다 연대기로 나누거나 양식적, 구조적 특징 혹은 음악적 내용으로 나누는 등 다양한 견해를 보이고 있기 때문에 소나타를 시기별로 분류하는 기준이 모두 정확히 일치하지는 않는다.

다음의 <표 1>은 여러 학자들이 시기별로 나눈 분류표이다.

2) 김경임, 「피아노 소나타」(대구: 경북대학교 출판부, 2002), 90.

3) Ibid., 90.

<표 1> 베토벤 피아노 소나타 시기 분류표⁴⁾

학 자 ⁵⁾	전 기	중 기	후 기
W. v. Lenz & V. D'indy	Op. 2-Op. 28 (15곡)	Op. 31-Op. 90 (12곡)	Op. 101-Op. 111 (5곡)
W. Apel	1780년-1790년 (8곡)	1795년-1805년 (22곡)	1808년-1822년 (8곡)
D. J. Grout	Op. 2-Op. 22 (11곡)	Op. 26-Op. 90 (16곡)	Op. 101-Op. 111 (5곡)
H. Westerby	Op. 2-Op. 14 (10곡)	Op. 22-Op. 90 (17곡)	Op. 101-Op. 111 (5곡)
D. Matthews	Op. 2-Op. 22 (11곡)	Op. 26-Op. 57	Op. 90-Op. 111 (6곡)
		Op. 78-Op. 81 (과도기) (15곡)	

<표 1>에서 살펴 본 것과 같이 여러 학자들은 전기와 중기를 나누는데 많은 차이를 보이고 있으나 후기의 작품은 대개 마지막 5곡으로 분류하고 있다.

그 중 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)가 1852년 자신의 저서 「베토벤과 그의 3개 스타일 (*Beethoven et ses trois styles*)」에서 사용한 세 시기의 분류법이 현재 가장 널리 쓰이고 있다.⁶⁾ 그리고 뱅상 땡디(Vincent D'Indy, 1859-1931)는 렌츠의 분류방식을 변형하여 초기-모방의 시기, 중기-구체화 시기, 후기-내성의 시기 등 3시기로 분류하였다.⁷⁾

본 논문에서는 가장 보편적으로 통용되는 렌츠와 뱅상 땡디의 분류에 기초하여 초기에서부터 중기, 후기로 변해가는 구성 및 형식의 변화를 살펴보겠다.

4) 최안니, “베토벤 후기 피아노 소나타에 대한 특성연구 -피아노 소나타 제32번 Op.111을 중심으로-,” (청주대학교 대학원 석사학위논문, 2009), 16.

5) 아펠(Willi Apel, 1893-1988), 그라우트(Donald J. Grout, 1902-1987), 웨스터비(Herbert Westerby), 매튜(Denis Matthews, 1919-1988)

6) John. Gillerpie, 「피아노 음악」 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), 246.

7) Donald J. Grout, 「서양음악사(下)」 한국음악교재연구회 역 (서울: 세광음악출판사, 1978), 752.

2) 악장 구성 및 형식의 변화

소나타의 각 악장은 특정한 구성 원리들을 토대로 한다.⁸⁾ 17세기 초반부터 시작된 소나타의 형식과 스타일은 여러 작곡가들의 손을 거친 후 하이든, 모차르트에 이르러 틀을 갖추게 되었다. 베토벤은 이러한 틀 안에서 피아노 소나타의 형식과 구성 원리를 끊임없이 연구하고 시도하여 피아노 소나타를 고전시대 주요 장르로 이끌어내는데 큰 역할을 했다. 다음에서는 시기별로 나눈 베토벤 피아노 소나타의 중요한 뼈대인 형식과 구성원리들 즉, 악장의 수, 악장의 배열방식, 악장의 형식 등이 새 시기에서 어떻게 쓰이고 변화되었는지 살펴보고자 한다.

(1) 초 기 (모방의 시기)

베토벤은 당대 뛰어난 피아니스트 중 한명으로서 초기의 피아노 소나타에서부터 자신의 독창과 개성을 마음껏 발휘하였다. 하이든의 영향으로 첫 3곡 (Op. 2 - 1, 2, 3)은 4악장의 전통적인 구성으로 작곡하여 하이든에게 헌정하는 등 4악장을 더 선호하는 듯 했으나 이후 3악장의 구성이 자신의 창조력을 표현하는데 가장 효과적이라 생각하여⁹⁾ 초기 작품에는 3악장과 4악장이 주를 이루고 있다.

다음은 초기 피아노 소나타의 악장 수를 나타낸 것이다. <표 2>

8) 김경임, 「피아노소나타」, 3.

9) Gillerpie, 「피아노 음악」 김경임 역, 245.

<표 2> 베토벤 초기 피아노 소나타의 악장 수

악 장	작 품
3악장	Op. 10-1, Op. 10-2, Op. 13, Op. 14-1, Op. 14-2, Op. 27-2
4악장	Op. 2-1, Op. 2-2, Op. 2-3, Op. 7, Op. 10-3, Op. 22, Op. 26, Op. 27-1, Op. 28

3악장 또는 4악장의 구성을 갖고 있는 초기 피아노 소나타는 형식면에서 하이든이나 모차르트의 소나타보다 규모가 확대되었다. 베토벤은 미뉴에트 대신 스케르초를 사용하기도 하는데, 이는 이전 궁정에서 쓰던 우아한 미뉴에트가 서민들도 즐길 수 있는 해학적이고 명랑한 분위기의 스케르초로 변화를 주기 위한 시도라 할 수 있다. 초기 피아노 소나타의 빠른 악장은 모두 소나타 알레그로 형식으로 되어 있으며, 느린 악장은 2부나 3부 형식, 마지막 악장은 론도 형식 또는 발전부가 생략된 간단한 형태의 소나타 악장으로 되어 있다. 4악장으로 되어 있는 작품은 미뉴에트나 스케르초 악장이 포함되어 작곡되었다.

1악장은 대부분 소나타 알레그로 형식으로 쓰여 있으나, Op. 13은 도입부의 느린 악장을 1악장에 썼는데, 이 곡은 느리고 극적인 도입부를 활용한 최초의 작품으로 이러한 예로 중기, 후기작품 Op. 78, Op. 81a, Op. 111에서도 볼 수 있다. Op. 26은 1악장이 변주곡 형식이고, Op. 27-1은 소나타 형식이 아닌 3부 형식으로 1악장을 썼으며, Op. 27-2는 1악장이 느린 3부 형식으로 정통적인 형식에서 벗어나고 있다.

2악장은 대부분 느린 악장으로 발전부가 없는 소나타 형식, 3부 형식, 론도 형식 등이 다양하게 쓰이고 있다. 3악장의 구성으로 되어있는 작품의 2악장은 간혹 미뉴에트, 스케르초, 변주곡이 쓰이기도 하였는데 이들 작품을 보면

미뉴에트는 Op. 14-1, 스케르초는 Op. 26과 Op. 27-1에서 볼 수 있다. Op. 14-2는 처음으로 변주곡 형식을 사용한 소나타이다.

4악장 구성 중 3악장이 미뉴에트인 작품은 Op. 2-1, Op. 10-3, Op. 22 이고, 미뉴에트 대신 2악장이나 3악장에 스케르초를 쓴 작품은 Op. 2-2, Op. 2-3, Op. 7, Op. 26, Op. 27-1인데, 이 중 Op. 7의 3악장은 여느 작품처럼 명시해 놓지 않았으나 미뉴에트 혹은 스케르초의 성격을 띠고 있다. 또한 3악장의 구성인 소나타 에서는 미뉴에트와 스케르초를 모두 생략하였다.

4악장은 대부분 소나타 형식, 론도형식, 론도 소나타 형식을 사용하고 있다. Op. 27-1는 특이하게 *attacca* 기법으로 전악장이 하나로 연결되어 단일악장으로 볼 수도 있는 작품이다.

초기 피아노 소나타 중에는 Op. 10-2와 Op. 14-1에서 느린 악장이 없는 것을 볼 수 있는데, 이들은 모두 3악장의 구성이다. Op. 28은 정통적인 구성 원리인 소나타 형식, 3부 형식, 스케르초 형식, 론도 형식으로 되어있는 마지막 작품으로 볼 수 있다.

위의 설명에서 보듯이 베토벤은 그의 초기 피아노 소나타에서 악장의 구성, 형식, 배열에 있어서 다양한 시도와 변화를 주었음을 알 수 있다.

베토벤 초기 피아노 소나타의 악장 구성은 다음과 같다. <표 3 >

<표 3> 베토벤 초기 피아노 소나타 악장 구성

	작품번호	1악장	2악장	3악장	4악장
1	Op. 2-1	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	소나타 형식 (<i>Adagio</i>)	미뉴에트 (<i>Allegretto</i>)	소나타 형식 (<i>Presto</i>)
2	Op. 2-2	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Largo</i>)	스케르초 (<i>Allegretto</i>)	론도 (<i>Grazioso</i>)
3	Op. 2-3	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	론도 (<i>Adagio</i>)	스케르초 (<i>Allegro</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)
4	Op. 7	소나타 형식 (<i>Molto Allegro</i>)	소나타형식 (<i>Largo</i>)	미뉴에트 or 스케르초 (<i>Allegro</i>)	론도 (<i>Allegretto</i>)
5	Op. 10-1	소나타 형식 (<i>Molto Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Molto Adagio</i>)	소나타형식 (<i>Prestissimo</i>)	
6	Op. 10-2	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Allegretto</i>)	소나타형식 (<i>Presto</i>)	
7	Op. 10-3	소나타 형식 (<i>Presto</i>)	3부 형식 (<i>Largo</i>)	미뉴에트 (<i>Allegro</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)
8	Op. 13	소나타 형식 (<i>Grave-Allegro</i>)	론도 (<i>Adagio</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)	
9	Op. 14-1	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	미뉴에트 (<i>Allegretto</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)	
10	Op. 14-2	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	변주 형식 (<i>Andante</i>)	스케르초 (<i>Allegro</i>)	
11	Op. 22	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	소나타 형식 (<i>Adagio</i>)	미뉴에트	론도 (<i>Allegretto</i>)
12	Op. 26	변주곡 (<i>Andante</i>)	스케르초 (<i>Molto Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Andante</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)
13	Op. 27-1 ¹⁰⁾	3부 형식 (<i>Andante</i>)	스케르초 (<i>Molto Allegro</i>)	론도 (<i>Adagio</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)
14	Op. 27-2	3부 형식 (<i>Adagio</i>)	3부 형식 (<i>Allegretto</i>)	소나타형식 (<i>Presto</i>)	
15	Op. 28	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Andante</i>)	스케르초 (<i>Allegro</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)

10) 베토벤 소나타에서 유일하게 *attacca*로 모든 악장이 연결된 곡.

(2) 중 기 (구체화 시기)

베토벤은 중기 피아노 소나타에서 서주, 제시부, 전개부, 재현부, 종결부로 그 형식을 확장시켰다. 형식은 초기보다 더욱 원숙함을 보여 주며 4부 구성¹¹⁾이 많아지고 론도형식이나 변주곡 형식에서 더욱 뛰어남을 보여주고 있다.¹²⁾ 그리고 피아노 소나타에서 서주 없이 시작하거나 짧은 서주로 시작하던 초기와 달리 중기 피아노 소나타에서는 서주의 사용 횟수가 많아졌고 전통적 형식에서 벗어나려는 모습을 보여주고 있다. 초기에는 3, 4악장 형태였던 피아노 소나타들이 중기에는 2악장 또는 3악장 형태로 축소되었고 4악장은 Op. 31-3으로 1곡이다. 다음은 중기 피아노 소나타의 악장의 수를 나타낸 것이다.

<표 4>

<표 4> 베토벤 중기 피아노 소나타의 악장 수

악 장	작 품
2악장	Op. 49-1, 2, Op. 54, Op. 78, Op. 90
3악장	Op. 31-1, 2, Op. 53, Op. 57, Op. 79, Op. 81
4악장	Op. 31-3

중기 소나타의 1악장은 대부분 소나타 형식이나, 이 중 Op. 54는 론도형식, Op. 81a는 서주부를 가진 소나타 형식으로 되어있다.

2악장과 3악장은 3부 형식, 소나타 형식, 미뉴에트, 스케르초, 론도 형식, 변주곡 형식이 골고루 갖춰져 있다. 2악장의 구성으로 된 작품 Op. 49-1, 2, Op. 54에는 느린 악장이 없어지고 미뉴에트나 스케르초 또는 론도가 사용되고 있다. 3악장으로 된 구성 중 Op. 31-2는 3개의 악장이 모두 소나타 형식으로 되어있고 Op. 57은 중기의 소나타 중 규모가 큰 작품으로 2악장은 중기에서 처

11) 제시부, 발전부, 재현부, 종결부로 구성.

12) 권기택, 김성남, 「베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구」(서울: 세광음악출판사, 1981), 216.

음 보여 지는 변주곡 형식으로 진행되며 *attacca*로 2악장과 3악장을 연결하고 있다. 이러한 *attacca*로 연결되는 작품은 Op. 53, Op. 57, Op. 81a이며 특히 Op. 81a는 베토벤이 직접 제목을 붙인 표제음악이다. Op. 31-3은 중기의 유일한 4악장 구성으로 느린 악장 없이 2악장과 3악장에 스케르초와 미뉴에트가 들어가 특이한 배열의 소나타 형식을 보여주고 있다, 이는 베토벤 피아노 소나타 가운데 미뉴에트를 포함하는 마지막 곡이기도 하다.

베토벤 중기 피아노 소나타 악장의 구성은 다음과 같다. <표 5>

<표 5> 베토벤 중기 피아노 소나타 악장 구성

	작품번호	1악장	2악장	3악장	4악장
16	Op. 31-1	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Adagio</i>)	론도 (<i>Allegretto</i>)	
17	Op. 31-2	소나타 형식 (<i>Largo-Allegro</i>)	소나타 형식 (<i>Adagio</i>)	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	
18	Op. 31-3	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	스케르초 (<i>Allegretto</i>)	미뉴에트 (<i>Moderato</i>)	소나타 형식 (<i>Presto</i>)
19	Op. 49-1	소나타 형식 (<i>Andante</i>)	론도 (<i>Allegro</i>)		
20	Op. 49-2	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	미뉴에트		
21	Op. 53	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	론도 (<i>Adagio</i>)	론도 (<i>Allegretto</i>)	
22	Op. 54	론도	3부 형식 (<i>Allegretto</i>)		
23	Op. 57	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	변주곡 (<i>Andante</i>)	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	
24	Op. 78	소나타 형식 (<i>Adagio-Allegro</i>)	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)		
25	Op. 79	소나타 형식 (<i>Presto</i>)	3부 형식 (<i>Andante</i>)	소나타 형식 (<i>Vivace</i>)	
26	Op. 81a	소나타 형식 (<i>Adagio-Allegro</i>)	3부 형식 (<i>Andante</i>)	소나타 형식 (<i>Vivace</i>)	
27	Op. 90	소나타 형식 (<i>Vivace</i>)	론도		

(3) 후 기 (내성의 시기)

베토벤의 청력이 완전히 없어지는 이 시기의 피아노 소나타는 작품의 형식이나 내용이 이전의 작품들 보다 훨씬 자유롭고 명상적이며 예로부터 지켜오던 악장 구성과 배열, 형식에서도 크게 벗어나고 있다. 전개 기법에 있어서 악장의 통일성과 다양성을 동시에 지니는 변주곡, 푸가, 레치타티보 같은 삽입구를 넣는 등 독창적이고 새로운 변화를 보여 주었다.

5개의 후기 소나타에서 악장 구성은 다양하게 나타나며 후기 곡으로 갈수록 마지막 악장의 비율이 커지고 있음을 알 수 있다. 3악장의 구성은 3곡, 2악장과 4악장의 구성은 각각 1곡씩이다. 다음은 후기 피아노 소나타의 악장의 수를 나타낸 것이다. <표 6>

<표 6> 베토벤 후기 피아노 소나타의 악장 수

악 장	작 품
2악장	Op. 111
3악장	Op. 101, Op. 109, Op. 110
4악장	Op. 106

여기서 보이는 분명한 변화는 1악장은 모두 소나타 형식이지만, 2악장이 고전 소나타의 전통에서 벗어나 빠르고 활기찬 성격을 가지고 있다는 것이다. (Op. 111 제외) 또한 다른 악장에는 변주곡이나 스케르초 그리고 푸가기법이 사용되었다. 특히 푸가기법이 사용된 소나타는 소나타 알레그로 형식과 푸가가 결합한 형식인 Op. 101의 3악장과 Op. 106의 1악장, 독립적으로 사용된 Op. 106 4악장과 Op. 110에서 볼 수 있다.

다음은 푸가기법을 사용한 작품악장을 나누어 놓은 것이다. <표 7>

<표 7> 베토벤 후기 피아노 소나타 중 푸가기법이 사용된 작품과 악장¹³⁾

작 품	악 장	마디
Op. 101	제 3악장	마디 95부터 부분적 사용
Op. 106	제 1악장	마디 137-151(발전부)사용
Op. 106	제 4악장	악장에 사용
Op. 109	제 3악장	마디 113-123사용
Op. 110	제 3악장	악장에 사용

형식에서 변화된 또 다른 점은 변주 형식을 독립된 악장에 사용한 것으로 Op. 109와 Op. 111에서 볼 수 있는데, 이전 소나타에서 1, 2악장에 사용했던 변주형식(Op. 14-2, Op. 26, Op. 57)과 달리 후기에서는 마지막 악장에 사용하여 그 비중을 높인 것이다. 베토벤이 후기에 사용된 변주의 특징은 주제와 동기들에서부터 잠재성을 끌어내어 초기 모티브적 발전이 계속되다 그것이 극한에 이르고 특히 주제적 변주의 가능성에 새로운 개념을 가져오게 되었다.¹⁴⁾ 이러한 후기에서 보인 변주의 특징은 본 논문에서 다룰 마지막 소나타인 Op. 111에서 잘 보여주는 곡으로 이곡은 2개의 악장만으로도 완벽함을 보여주고 있다.¹⁵⁾ 또한 이러한 베토벤만의 자유로운 구성과 형식은 낭만주의 작곡가들에서 많은 영향을 끼치게 되었다.

베토벤 후기 피아노 소나타의 악장 구성은 다음과 같다. <표 8>

13) 최안나, “베토벤 후기 피아노 소나타에 대한 특성연구 - 피아노 소나타 제32번 Op.111을 중심으로-,” 39.

14) 허영은, “L.v Beethoven Piano Sonata 분석연구, No.32, Op 111 중심으로,” (계명대학교 대학원 석사학위논문, 2002), 10.

15) 김경임, 「피아노소나타」, 174.

<표 8 > 베토벤 후기 피아노 소나타 악장 구성

	작품번호	1악장	2악장	3악장	4악장
28	Op. 101	3부 형식 (<i>Allegretto</i>)	3부 형식 (<i>Vivace</i>)	소나타 형식 (푸가기법사용)	
29	Op. 106	소나타 형식 (<i>Allegro</i>)	스케르초 (<i>Vivace</i>)	소나타 형식 (<i>Adagio</i>)	서주부+푸가 (<i>Adagio</i>)+ (<i>Allegro</i>)
30	Op. 109	론도 소나타 형식 (<i>Vivace</i>)	소나타 형식 (<i>Prestissimo</i>)	6개 변주곡	
31	Op. 110	소나타형식 (<i>Moderato</i>)	스케르초 (<i>Allegro</i>)	<i>Adagio</i> -푸가 (<i>Allegro</i>)	
32	Op. 111	소나타형식 (<i>Maestoso</i>)	변주곡 (<i>Adagio</i>)		

2. 피아노 소나타 Op. 111 c minor

1) 작품배경

베토벤은 완전히 단절된 청각과 그로인해 생긴 대인기피증, 불화 등으로 시골에서 지내던 중 1818년부터는 매년 메들링에 가서 오스트리아의 스위스라 불리는 브릴을 산책하면서 만년의 소나타를 작곡했다¹⁶⁾. 그의 마지막 피아노 소나타 32번도 이곳에서 작곡되었는데 병으로 쓰러질 때까지 혼신의 힘을 다해 작곡한 것으로, 이전 소나타에서부터 실험되고 발전되어 형식과 구성에 있어서 최고 수준의 것이라 할 수 있다¹⁷⁾.

이곡은 전통적인 고전형식에서 벗어난 두 개의 악장으로 구성 되어 있으며, 두 악장은 바두라 스킨다(Paul Badura-Skoda, 1927-)가 평한 “죽음과 정화”¹⁸⁾, 빌헬름 폰 렌츠가 평한 “반항과 복종”¹⁹⁾에서 알 수 있듯이 조성, 성격, 내용이 뚜렷하게 대조되고 있다.

1악장은 엄숙하고 짓눌린 감정이 폭발 하는 분위기로 시작하는 서주부를 가지며 부분적으로 대위법적 기법을 사용한 소나타 형식의 악장이고, 2악장은 그 폭발했던 감정을 내려놓으면서 안식을 찾아가는 분위기로, 변주곡 형식으로 구성되었다. 이 작품은 피아노 음악의 신약전서라 일컫는 베토벤 소나타의 마지막을 장식하는 데 적합한 구성을 지니며 기교나 심원한 내용에 서도 과거의 총결산이란 느낌이 깊다.²⁰⁾

16) 허영은, “L.v Beethoven Piano Sonata 분석연구, No.32, Op 111 중심으로,” 12.

17) 권기택, 김성남, 「베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구」, 291.

18) Paul Badura Skoda, 「베에토벤 피아노 소나타: 연주법과 해석」 정진우 역 (서울: 음악춘추사, 1978), 214.

19) 김정임, 「피아노소나타」, 175.

20) 백기풍·이봉기·김미경, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」 (서울: 작은 우리, 1993), 458.

베토벤은 이곡을 1819년에 스케치하고 1822년에 완성 하였으며 처음에는 브렌타노(Maximiliane Brentano) 부인에게 증정하기로 하였다. 그러나 출판사의 의도에 의해서 루돌프 대공(E. Rudolph, 1788-1831)에게 헌정되었고, 후에 쉰들러(Anton Felix Schindler, 1775-1864)가 베토벤에게 받은 서신에서 이 사실이 밝혀졌다. 이 곡은 1823년 4월 베를린 및 파리의 슈레징거(Schlesinger)사에서 출판되었다.

<표 9>는 32번 소나타와 같은 시기에 쓰여진 베토벤의 다른 작품들로, 특히 그의 마지막 교향곡 9번이 있는 것이 흥미롭다.

<표 9> 베토벤 작품 중 1820-1822년에 작곡된 작품들²¹⁾

작품번호	장르	제목	연도
WoO. ²²⁾ 3	관현악곡	축하 미뉴에트	1822
110	피아노소나타	제 30번, 제 31번	1822
119	피아노소품	11개의 바가텔 8-18번	1821-22
123	성악곡	장엄 미사곡	1819-23
124	축전곡	헌당식 Die Weihe des Hauses	1822
125	교향곡	제 9번 합창	1822-24
127	현악 4중주	현악 4중주곡 제 12번	1822-25
128	독창곡	아리엠타(입맞춤)	1822

21) 허영은, "L.v Beethoven Piano Sonata 분석연구, No.32, Op 111 중심으로," 13.

22) WoO(Werke ohne Opuszahl) : 작품 번호 없는 곡을 표기할 때 사용된다.

2) 분석 및 연주기법

(1) 제 1악장 (*Maestoso-Allegro con brio appassionato*)

제 1악장은 서주부를 지닌 소나타 형식의 악장으로 서주부, 제시부, 발전부, 재현부로 구성 되어있다. 제 1악장 구조는 <표 10>과 같다.

<표 10> 제 1악장의 전체 구조

구 성	내 용	조 성	마 디
서주부 1-19	주제제시	c minor	1-11
	경과구		11-19
제시부 19-71	제1주제부	c minor	19-49
	제2주제부	A ^b Major	50-57
	codetta	A ^b Major	58-71
발전부 72-91	제 1부분	g minor-c minor-f minor	72-85
	제 2부분		86-91
재현부 92-158	제1주제부	c minor	92-115
	제2주제부	C Major	116-134
	종결부	c minor	135-149
	Coda	f minor-c minor-C Major	150-158

① 서주부


본 작품은 1악장을 서주로 시작하는 베토벤 소나타²³⁾ 중 하나로서, 그 중 특히 “비창” 소나타와 서주부의 길이와 분위기가 비슷하다고 할 수 있다. “비창” 소나타와 비교했을 때 유사점은 c minor 의 웅장한 분위기로 시작하는 것이고, 다른 점은 “비창” 소나타는 c minor의 I 도로 안정감 있게 시작하여 점점 긴장을 고조시키는 반면, 이 곡은 감7도 도약과 그 음정의 사용으로 시작하여 긴장감을 극대화한 후 점차 긴장을 풀어 가고 있다는 것이다. 곡의 시작에 등장하는 이 감7화음은 곡 전체 분위기를 이끌어 가게 되는데 극적인 효과를 주려는 베토벤의 의도로 볼 수 있다.

서주부는 시작부터 19마디로 리듬이 중심으로 움직이는 주제제시 부분(마디 1-11)과 선율을 중심으로 진행하는 경과구(마디 11-19)로 나뉜다.

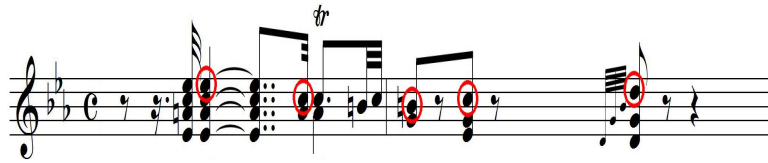
주제제시 부분은 마디 11까지로 빠르기표로 제시한 Maestoso 분위기로 감7도의 겹겹 리듬 도약과 감7화음 사용으로 웅장하고 비장하게 시작 된다 <악보 1>.

<악보 1> 제 1악장 서주부 마디 1-2

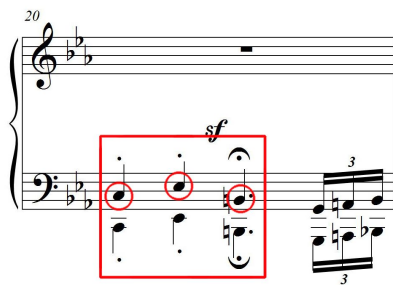
23) 베토벤 피아노 소나타 중 서주부가 있는 소나타는 Op. 13, Op. 31-2, Op. 78, Op. 81a, Op. 111이다.

이 부분의 동기는 2마디로 구성되어 있다. 이 동기는 왼손의 하행도약으로 시작하며 감7화음과 겹침 리듬() 그리고 트릴과 카덴짜풍의 아르페지오 등으로 구성되어 있다<악보 1>. 첫 마디의 오른손 위 성부 E^b-C - B -C -D 의 선율은 제시부의 주제 동기(마디 20, C-E^b-B) 와 제 2주제의 동기(마디 50, E^b-C-A)의 기초가 되며, 그리고 2악장에서도 변형되어 사용되어지는 동기들의 바탕이 시작된다<악보 2>.

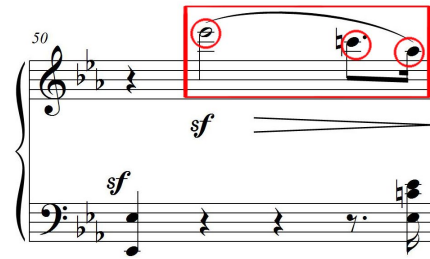
<악보 2> 제 1악장 주제에서 사용된 서주부 음렬



서주부의 음렬



<제시부의 주제 동기>



<제 2주제의 동기>

이 곡은 c minor의 으뜸화음이 아닌 감7화음으로 시작되어 2마디에서 비로소 c minor의 v - i - v 로 조성을 확립하는데, 이 두 마디의 동기는 완전 4도 간격으로 2번 더 동형진행으로 반복된다<악보 3>.

<악보 3> 제 1악장 서주부 주제 제시 부분 마디 1-5

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 1 to 5. It is marked 'Maestoso' and 'c minor'. A red bracket labeled '동기' (metric) spans measures 1 to 5. A blue oval highlights the first measure, with a red arrow pointing to the annotation '도약' (leap) and '감7도' (tritone). Other annotations include 'E^b', 'C', 'B', 'C', and 'D' above the staff, and '감7화음' (tritone chord) below. Dynamics include *sf*, *f*, *p*, and *f*. The second system covers measures 6 to 10. A red bracket labeled '완전 4도 위' (perfect fourth up) spans measures 6 to 10. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, *f*, *f*, *sf*, and *sf*. A red arrow points from the first system to the second system, indicating a pitch shift. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

마디 6부터는 선율이 도약 없이 순차진행을 하여 동적이었던 앞부분과 대조적인 정적인 분위기를 만들어 낸다. 이와는 반대로 겹겹 리듬을 계속 사용하여 앞부분과의 연관성을 유지하고 있다. 이 선율은 상성부는 하행하고 하성부는 상행하는 반 진행으로 다섯 마디에 걸쳐 진행되며, 특히 하성부는 반음계로 상행하여 정적인 가운데 긴장감을 잃지 않는 효과를 보여준다. 다이내믹에 있어서도 시작부분의 *f* 와 *sf* 와는 대조적으로, *p* 와 *pp* 등의 여린 음에서 도약 없는 화성변화로 진행한다. 마디 10에서 *cresc.* 가 있어 *f* 로 경과구에 도달한다<악보 4>

<악보 4> 제 1악장 서주부 주제 제시 부분 마디 6-11

마디 11의 4번째 박에서 시작하는 경과구는 서주부와 제시부를 연결해주는 역할을 한다. 도약 없이 순차진행이 지배적인 경과구에서는 새로운 선율이 나오는데, 마디 11의 4번째 박자부터 상성부에 테트라코드²⁴⁾로 구성된 순차음인 G - A - B -C가 나타난다. 이는 경과구에서 2번 반복 사용되는데 제시부의 제 1주제에서 동기로 사용될 것을 암시하고 있다. 이 부분에서 소프라노와 베이스 선율은 반진행하고 네 번째 박에서는 제 1부분의 주요 리듬(♩ ♩)이 다음 마디로 연결시킨다. g음을 지속음으로 하는 마디 12는 약박에 나타난 *sf*가 특징으로 악상은 *p*이지만 이것으로 인해 긴장감이 계속 지속되도록 하고 있다.

이러한 동기는 옥타브 아래에서 한 번 더 반복하며 조용히 마무리 하는 듯 하다 마디 16에서 g음의 지속음을 가진 저음부의 트릴이 *pp*로 시작되

24) 테트라 코드 (tetrachord) : 테트라 코드는 온음, 온음, 반음으로 이루어진 4음 음계를 말한다.

어 *f*까지 *cresc.* 되면서 열정적으로 제시부로 연결된다<악보 5>.

서주부에서 연주 시 유의해야할 점은 32분 음표와 겹침 음표와의 간격 그리고 감7도 도약과 감7화음을 잘 느끼도록 긴장감 있게 시작해야 하고, 첫 음은 천둥이 내리치는 듯 팔의 무게와 긴 호흡으로 긴장감 있게 연주 한다.

<악보 5> 제 1악장 서주부 경과구 마디 11-19

11 *c minor* 테트라 코드

cresc. *f* *sf* *p* *sfp sfp sfp* *sfp sfp* *p*

서주부
주제제시 부분의
주요리듬

14 *pp* 지속음

17 Allegro con brio ed appassionato

cresc. 동기a 암사

② 제시부

제시부는 <표 10> 에 나와 있는 것과 같이 제 1주제부, 제 2주제부, 코데타로 구성되어 있다. 제 1주제부는 마디 19-50까지로 c minor의 뚜렷한 조성을 보이고 있다.

제 1주제는 악보에 표시된 대로 3개의 동기로 나눌 수 있는데, 3개의 동기는 각각 이 곡 전체에 다양하게 변형되며 사용되어 곡에 통일성을 부여하고 있다. 동기 a는 테트라코드로 구성된 G - A - B -C의 셋잇단음표 순차음과 4분 음표로 도약하는 C - E^b -B 로, 동기 b는 A^b 음에서 시작하는 8분 음표 하행의 5개음으로, 동기 c는 E^b 음부터 5개의 16분 음표로 된 돈 꾸밈음 형태의 부분이며 여기서 동기 a와 동기 b는 감7도로 연결되어 있다<악보 6>

<악보 6> 제 1악장 제시부 제 1주제부 마디 20-22

마디 22까지 이 주제를 제시 한 후 마디 23부터 동기 b와 동기 c만 반복한다. 마디 23에서 동기 b와 동기 c가 반복할 때 템포는 점점 느려지다 바로 *a tempo*로 돌아온다. 마디 24 마지막 박에서 부터 동기 c가 변형 반복

되고, 이 선율은 긴장감 있게 점점 상승하며 음역을 높인 후 다시 *decresc.* 로 하강하여 이 조의 으뜸음에 이른다<악보 7>.

<악보 7> 제 1악장 제시부 마디 23-28

The musical score consists of three systems of piano and treble clefs. The first system (measures 23-24) features a piano part with a *mezzo p* dynamic and annotations for '동기 b', '동기 c', and '변형'. The second system (measures 25-26) shows a piano part with a *sf* dynamic. The third system (measures 27-28) features a piano part with a *sf* dynamic and a treble clef part with a *sf* dynamic.

마디 29부터는 다시 주제가 확보되는데, 맨 위 성부는 주제 동기들이 번갈아 나오고, 내성부는 화음으로 진행하고 있다. 이후 마디 31에서 동기 b와 동기 c가 반복, 마디 32에서는 위 성부에 동기b가 확장되어 하행하고 아래 성부에 동기 a의 순차음이 변형되어 사용되는데, 위 아래 성부가 반 진행으로 상행하고 있다<악보 8>.

<악보 8> 제 1악장 제시부 마디 29-33

마디 34-35는 급격히 진행되었던 주제 동기와는 달리 *ritenuto*, *espressivo* 등으로 정적인 분위기를 보여준다. 35마디에서 i로 종지하지만 바로 경과구로 연결되어 정적인 분위기는 오래가지 못한다<악보 9>.

<악보 9> 제 1악장 제시부 마디 34-35

감7 화음

마디 35의 세 번째 박자부터 마디 49까지는 제 1주제의 경과구 부분으로, 마디 35부터 제 1주제의 동기 a와 동기 c, 그리고 대선율로 이루어진 새로운 선율이 나타나는데, 마디 39에서부터 완전4도로 조바꿈되고, 마디 43의 3번째 박부터 완전 4도로 조바꿈되어 대위법적으로 주고받는다. 이 부분은 대위법 기법과 잦은 전조를 사용했던 베토벤의 후기 소나타의 특징을 잘 보여주는 부분이다<악보 10>.

<악보 10> 제 1악장 제시부 경과구 마디 35-47

38

f
E[♭] Major
동기 a *sf* 동기 c 변형

41

f
A[♭] Major
동기 a

44

동기 c 변형
sf
대선율

47

마디 48-49는 제 2주제로 가는 짧은 경과구로 마디 49의 셋째 박자에 자연스런 전조를 위해 쓰이는 감7화음이 사용되었고 위 성부는 넓은 도약을 하며 제 2주제의 조성인 A^b을 준비 한다<악보 11>.

이 부분은 오른손 왼손이 교차하며 넓은 도약을 쓴 만큼 왼손 반주의 고른 진행과 페달의 풍부한 화성 그리고 오른손 선율을 *ff*로 한음씩 무게를 실어 떨구듯 깊은 음색으로 연주하는 것이 필요하다.

<악보 11> 제 1악장 제시부 경과구 마디 48-49

제 2 주제부의 조성은 A^bMajor로 시작하며 8마디로 비교적 짧은 길이로 되어있는데, 전통적으로 사용되던 관계조가 아닌 원조인 c minor 관계를 갖는다. 이것은 5도 관계조로의 변화보다 3도 관계조로의 진행이 더 원조와 극적인 대비를 이루는데 더욱 효과적이기 때문이라고 생각된다. 베토벤 중기 이후 소나타에서는 3도 관계의 조성이 많이 사용되었고 이는 19세기 낭만주의 소나타에 자주 나타나고 있다.²⁵⁾ 베토벤의 중기 이후 피아노 소나타 중에서 제 1주제와 제 2주제가 3도 관계의 조성을 가지는 작품은 No. 16, Op.

25) 최안나, “베토벤 후기 피아노 소나타에 대한 특성연구 - 피아노 소나타 제32번 Op.111을 중심으로 -”, 68.

마디 55의 4번째 박부터 마디 57까지는 제 2주제의 안정된 분위기와는 다르게 단3도 도약으로 빠르고 힘차게 하행한 후 종결구로 향한다<악보 13>.

<악보 13> 제 1악장 제시부 제 2주제 마디 55-57

The image shows a musical score for measures 55-57. The score is written for piano with a forte (ff) dynamic. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 55 starts with a treble clef staff containing a chord of G4, B-flat4, and D5, followed by a quarter rest. The bass clef staff has a chord of G2, B-flat2, and D3. In measure 56, the treble clef staff has a descending eighth-note melody starting on G4, with a tritone interval between G4 and B-flat4 circled in red and labeled '단3도'. The bass clef staff has a descending eighth-note melody starting on G2. In measure 57, the treble clef staff has a descending eighth-note melody starting on F4, with a tritone interval between F4 and A-flat4 circled in red and labeled '단3도'. The bass clef staff has a descending eighth-note melody starting on F2. The score ends with a double bar line.

제시부의 종결부인 codetta는 마디 57-71까지로, codetta의 앞부분은 상성부에서 16분 음표의 규칙적인 분산화음이 하행 진행하고, 하성부에서는 순차음이 빠진 동기 a가 동형진행으로 반복하면서 하나의 선율을 만들고 있다. 이러한 하성부의 선율은 마디 61의 3번째 박자부터 마디 64까지에서 상성부의 멜로디로 진행된다<악보 14>.

<악보 14> 제 1악장 제시부 종결구 마디 58-63

The musical score consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 58-60) features a treble staff with a rapid sixteenth-note pattern and a bass staff with a steady quarter-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *sf*. A red bracket labeled '분산화음' (Dissonance) spans the first measure. Red brackets labeled '동기 a' (Syncopation a) are placed under the bass staff in measures 58 and 59. The second system (measures 61-63) continues the treble staff's pattern and introduces a more active bass line. Red brackets labeled '동기 a' are placed under the treble staff in measures 61 and 62. A red bracket labeled '동기 c 모방' (Syncopation c imitation) is placed under the bass staff in measure 61. Dynamic markings include *sf*.

마디 64에서는 서주부에서 사용된 트릴음형의 종결동기가 3번 반복 하행하게 되는데 이후 마디 67에서는 양손에서 병진행으로 긴장감을 높이며 상행하면서 제시부를 마무리한다<악보 15>.

<악보 15> 제 1악장 제시부 종결구 마디 64-68

마디 69-71은 베이스가 A^b-G-F^\sharp 으로 반음계로 진행 하며 발전부인 g minor로 연결하고 있다. 다이내믹에 있어서는 마디 69의 *fff*와 마디 70의 *p*가 대조를 보여주는데, 그 사이의 2분 쉼표와 4분 쉼표가 긴장감을 잘 표현하고 있다<악보16>.

제시부 연주 시 제 1주제는 음표의 길이, *sforzando*, *staccato*로 주제가 분명히 드러나도록 연주하고, 마디 35부터는 대위법적 전개와 균형을 이루며 연주하는 것이 중요하다. 특히 마디 39와 마디 43에서 전조되는 동기 a를 강조해 주고 양손을 고르게 진행시킨다.

제 2 주제는 리듬적이었던 제 1주제와 달리 선율적이므로 선율에 무거운 느낌을 주면서 주제의 선율이 잘 드러나도록 하고 잦은 템포의 변화를 잘 이끌어 가며 연주한다. 마디 67의 16분 음표 반음계 폐시지 연주는 *sf*마다 페달로 음량을 얻으면서 고르고 정확한 빠르기로 연주한다. 마디 69-71에 나오는 *ff*와 *p*의 대조는 극적으로 표현해주고 쉼표부분의 긴장감을 잃지 않도록 한다.

<악보 16> 제 1악장 제시부 종결구 마디 69-71

The image shows a musical score for measures 69-71. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 69 starts with a forte (*ff*) dynamic. A red line labeled '대조' (contrast) connects the *ff* in measure 69 to a piano (*p*) dynamic in measure 70. The bass line in measure 69 has a blue circle around the A^b note, and in measure 70 around the G note. A blue bracket labeled '반음계' (chromatic scale) spans from the A^b in measure 69 to the F[#] in measure 71. The treble clef has a '2' above it, indicating a second ending. The bass clef has a '3' below it, indicating a triplet. The key signature has one sharp (F#).

이상에서 주제 동기의 순환적인 사용, 대위법 구조 사용, 트릴을 사용한 종결동기와 넓은 음역의 큰 도약, 1주제에 비해 2주제의 간소화, 제 1주제와 제 2주제의 조성 관계 등이 베토벤 후기 소나타의 특징으로 나타난다고 볼 수 있다.

제 1악장의 제 1주제와 제2주제는 조성, 분위기, 다이내믹에서는 대조적인 반면 선율, 주제, 리듬은 유사하여 곡의 통일성을 느낄 수 있다. 또한 제 2주제보다는 제 1주제의 동기가 곡의 중심이 되고 있다.

③ 발전부

이 곡의 발전부는 마디 91까지로 이중대위법으로 전개하는 제 1부분(마디 72-85)과 화성적으로 전개하는 제 2부분(마디 86-91)으로 나뉜다.

제 1부분은 도입부와 대위법구조의 부분으로 나뉘는데, 도입부는 4마디로 주제 동기 a가 옥타브의 유니즌으로 여리게 3번 동형 진행 하고 있다<악보 17>.

<악보 17> 제 1악장 발전부 제 1부분 마디 72-75

The image shows a musical score for measures 72-75. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 72 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in both staves. A blue bracket above the treble staff spans measures 72-75, labeled '도입부' (Introduction). Red brackets above the treble staff identify specific motifs: '동기 a' (Motif a) in measure 72, 'a' in measure 73, and 'a의 변형' (Variation of a) in measure 74. The dynamic marking changes to *sempre p* starting in measure 73. A blue bracket below the bass staff indicates the key signature 'g minor'.

악보에 표시된 대로 마디 76부터 제시부의 제 1주제와 주제 동기의 확대 및 변형이 대위법적으로 전개 되며, 마디 76은 g minor, 마디 78은 c minor, 마디 80은 f minor로 완전4도의 관계를 갖는 잦은 전조를 볼 수 있다<악보 18>.

<악보 18> 제 1악장 발전부 제 1부분 마디 76-81

76 대위법 구조

동기 a 확대

동기 a

동기 b

완전 4도

78

동기 a

동기 b

동기 c

동기 a

동기 b

c minor

완전 4도

f minor

마디 82-85는 대위법 전개의 마무리 부분으로 82마디 첫째 박에 주제 동기 c가 나오며 아래 성부는 반음 하행으로, 위 성부는 상행으로 마디 85까지 *cresc.* 로 이어진다<악보 19>.

이 부분은 연주자들이 어려워하는 대위법 연주부분으로 다양하게 변형되어 사용된 주제와 동기들을 여리고 선명하게 드러내야 한다. 특히 마디 80-81은 한손으로 두 성부의 주제를 나타내야 하므로 더욱 세심한 연주가 필요하다, 페달은 리듬과 소리가 뭉치거나 흐트러지지 않도록 간결하게 사용한다.

<악보 19> 제 1악장 발전부 제 1부분 마디 82-85

제 2부분은 마디 86-91까지로 제1부분의 대위법 전개와는 달리 화성적인 진행을 하는 부분으로 힘차게 재현부를 준비한다.

마디 86 부터 상성부는 제 1주제의 동기 a음형이 *sf* 의 감7화음과 함께 *f*로 진행된다. 여기서 쓰인 감7화음은 구심점 없이 자유로운 전조를 위해 사용된 것으로 이 화음은 잦은 전조와 함께 반복하며 상행하고 있다.

하성부는 g음의 지속음을 베이스로 하여 16분 쉼표의 긴장감과 분산된 아르페지오의 반주로 재현부의 c minor로 이끌어 간다.

이 부분은 발전부에서 최고조의 다이내믹을 형성함으로 감7화음의 진행을 더욱 강조하고 무게중심을 화음 전체로 떨어뜨린 강한 터치와 full pedal로 화음의 울림과 깊은 소리로 연주하는 것이 중요하다<악보 20>.

<악보 20> 제 1악장 발전부 제 2부분 마디 86-91

g minor로 시작하는 이 곡의 발전부는 베토벤의 다른 소나타에 비해 짧게 축소되어 있으며 제시부의 제 1주제를 대위법적으로 순환시키고 제 2부분에서는 서주부의 주요화성인 감7화음을 사용하면서 통일성을 이루고 있다. 선율은 제시부의 주제 동기 a가 확대 변형되고 제시부의 제 1주제와 대선율로 전개되며 대위법적 구조에서 잦은 전조를 보인다.

화성과 다이내믹은 제 1부분은 *p* 로, 제 2부분은 *f* 의 격정적이고 웅장함 그리고 감7화음의 *sf* 로 변화와 긴장감을 보여주고 있다.

④ 재현부

재현부는 마디 92-158까지로 제 1주제부, 제 2주제부, 종결부, 코다 로 구성되어 있다. 재현부와 제시부의 구성상의 차이점은 제시부의 제 1주제부는 16마디지만 재현부는 8마디로 축소 된 반면 제시부의 제 2주제부는 8마디지만 재현부는 19마디로 더 확대 되어 있는 것을 볼 수 있으며, 템포, 리듬, 다이내믹, 선율은 제시부와 비슷하게 재현되고 있다.

서주부가 생략된 제 1주제부의 주제 재현은 마디 92-93로 제시부의 주제와는 달리 유니즌이 아닌 양손의 옥타브로 강하고 격렬하게 재현되어 웅장함과 풍부함을 더 해 주고 있다<악보 21>.

<악보 21> 제시부 마디 21-22와 재현부 마디 92-93의 제 1주제 비교

The image shows a comparison of the first subject in two different sections of a musical work. The top part, labeled '제시부' (Exposition), shows measures 21-22. The first subject is marked with *sf* and *mezzo p*, and includes dynamics like *poco ritenente* and *a tempo cresc.*. The bottom part, labeled '재현부' (Recapitulation), shows measures 92-93. The first subject is marked with *ff* and *sf*. Red boxes highlight the first subject in both sections, with labels '제 1주제' and '동기 a', '동기 b', '동기 c' indicating specific motifs. The recapitulation version is more rhythmic and powerful.

c minor;
c minor;

마디 94-99는 주제 확보로 마디 94-95는 음형 b와 c가 반복된다<악보 22>.

<악보 22> 제 1악장 재현부 제 1주제부 마디 94-95

마디 96에서는 동기 b가 확대 변형되는데 제시부 마디 31-32는 펼친 화음으로 진행되었으나 재현부에서는 16분 음표와 16분 쉼표가 규칙적이고 긴장감 있게 교대로 진행한다<악보 23>.

<악보 23> 제 1악장 제시부 마디 32 와 재현부 마디 96 비교

<제시부 마디 32>

<재현부 마디 96>

이 부분의 경과구는 마디 99 하성부의 마지막 셋잇단음표를 시작으로 마디 100-115 까지이며 제시부에서와 같이 동기 a와 c 그리고 대선율을 대위법적으로 전개하고 있다. 마디 100은 f minor로 동기 a가 하성부에 나타나고 마디 101 하성부에선 동기c가 전개되며 상성부에선 대선율로 선율을 진행 한다<악보 24>. 이 선율은 완전 4도로 전조되어 2번 더 전개되고 있다.

<악보 24> 제 1악장 재현부 제 1주제부 마디 99-105

마디 109-113까지는 동기 c의 16분음표가 반복되어 나타난다. 여기서는 각 마디에 부속화음(Secondary dominant)²⁷⁾의 동형진행을 통해 경과구를

27) 부속화음 (Secondary dominant chords ; 딸림화음에 대한 딸림화음, 즉 5도에 대한 2도의 장3화음. 실례로는 딸림조의 딸림 3화음과 딸림 7화음을 말한다. -박세원, 「음악용어사전」 (서울: 세광음악출판사, 1994).

구성하고 있다<악보 25>.

<악보 25> 제 1악장 제 1주제부 마디 109-113

109

111

Vii₇/N.6 *Vii₇/iii* *IV* *Vii₇/IV*

i *V₉/V* *V₇/V*

부속화음

마디 114-115는 상성부의 큰 도약과 하성부의 E^b - E - F - F[#]의 반음계진행으로 제 2주제 C Major의 딸림음 G음을 향한 연결구 역할을 하고 있다 <악보 26>.

<악보 26> 제 1악장 재현부 제 1주제부 마디 114-115

마디 116-118은 재현부의 제 2주제부로, 서주부의 시작동기 E^b-C - B 가 E - C - B 로 C Major로 전조되어 나타나면서 동기의 순환적인 사용을 보여 준다<악보 27>.

<악보 27> 제 1악장 재현부 제 2주제부 마디 116-118

마디 118 - 123까지는 제시부와는 다른 템포변화를 갖는 부분으로 마디 119부터 *ritardando* 로 느려진 템포에서 원래템포로 돌아온 후, 제 2주제 마지막 부분을 다시 한 번 반복하여 *f minor*로 자연스럽게 전조시킨다<악보 28>.

<악보 28> 제 1악장 재현부 제 2주제부 마디 118-123

The musical score for measures 118-123 is presented in two systems. The first system (measures 118-123) shows a piano introduction in G minor. The tempo is marked 'meno allegro'. There are fingerings of 12 and 9 indicated. A 'ritar' (ritardando) section is marked with a dashed line, followed by 'dan' (ritardando). The second system (measures 120-123) shows a tempo change to 'Adagio' and then 'Tempo I'. The score includes dynamic markings like 'cresc-' and 'do'.

마디 124부터는 *f minor*로 전조되어 제 2주제 선율이 하성부에서 진행되는데 템포는 한 번 더 자유롭게 전개한 후 마디 128에 이르러 본래의 템포로 돌아간다. 리듬도 서주부의 리듬을 모방하고 있고, 마디 128부터 아래성부는 반음계로上行하며 템포와 다이내믹과 더불어 긴장의 고조를 느끼게 하고 있다<악보 29>.

<악보 29> 제 1악장 재현부 제 2주제부 마디 124-131

124

p 제 2주제 *meno allegro*

f minor

127

ritar *dan... do* *cresc.* *poi poi sempre piu allegro*

서주부 리듬

반음계 상행 →

130

8va

마디 132-134는 종결부로 넘어가는 제 2주제의 경과구로서, 단3도의 분산 화음으로 구성된 동형 진행을 사용하여 탄력 있고 극적인 형태로 종결구로 향한다<악보 30>.

<악보 30> 제 1악장 재현부 제 2주제부 경과구 마디 132-134

The image shows a musical score for measures 132-134. It features a treble and bass clef. The key signature has two flats. The score includes dynamic markings such as *ff* and *p cresc.*. There are tempo markings like "Tempo I". Handwritten annotations in blue include circles around notes and arrows pointing to intervals, with the text "단 3도" (minor third) and "(8va)" indicating an octave shift.

마디 135-149은 c minor의 종결구 이다. 마디 135-140까지는 상성부와 하성부가 번갈아 가며 동기 a의 음형을 대위법적으로 진행하다가 제시부의 종결구와 같이 트릴음형의 종결동기가 옥타브 간격으로 2번 반복 된다. 그리고 마디 143-145까지 16분 음표의 음형으로 상승하여 마디 146의 C음에 도달한다<악보 31>.

<악보 31> 제 1악장 재현부 종결구 마디 135-146

135 *ff sf sf sf sf*

정3도 위4도
동기a 동기a 동형 진행 동기a 동형 진행 동기a 동형 진행

재현부 종결구 동기a 동기a 동형 진행 동기a 동형 진행

138 *sf sf sf sf sf*

141 *sf > >* 종결동기 *tr 8va tr*

144 *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *8va*

마디 146-149는 종결부의 경과구로 위 성부는 감7화음과 *sf*로 주제의 동기 a의 첫 두음을 확실히 드러내 주며 아래성부는 베이스 C음의 지속음과 함께 4번 동형진행으로 반복한다. 이 부분은 서주부의 장엄하고 위엄 있는 긴장감이 회상되는 부분이기도 하다<악보 32>.

이 부분은 연주 시에 마디 146-147의 감7화음 코드와 위 성부 주제를 확연히 드러내도록 깊고 울림 있는 소리를 짧은 페달과 함께 만들어주고, *ff sf, staccato* 의 4분 음표와 4분 쉼표의 긴장감이 잘 드러나도록 해야 한다. 마디 148-149까지는 *diminuendo* 로 마무리 되고 있음을 암시하듯 이전 마디보다 긴 페달을 사용하여 작고 부드럽게 표현해야 한다.

<악보 32> 제 1악장 재현부 종결구 마디 146-149

Coda는 제 1악장을 마무리 하는 부분으로 마디 150에서 시작한다. 조성의 변화를 보면 f minor로 시작하며 마디 155에 이르러 c minor로, 마디 157에서 C Major로 마무리 된다. 위 성부의 선율은 3개의 프레이즈로 반복되어 있고 아래 성부는 동기 c를 반복 사용하고 있다. 마디 150-152의 첫 프레이즈의 선율은 처음 2도에서 4도로, 마디 155-156에선 감7도로 확장된다. 마디 157에서 피카르디 3도(picardy 3rd)에 해당하는 E^b음의 사용을 통해 C Major로 전조되어 조용하고 밝은 분위기로 1악장을 마친다. 이

피카르디 3도는 2악장의 조성이 C Major임을 암시해 주기도 한다<악보 33>. 이 부분은 아래성부의 16분 음표들은 긴장했던 모든 힘을 릴렉스 시키면서 단단하고 고른 터치로 부드럽게 진행하며 연주해야 한다. 또한 아래 성부의 진행에 위 성부의 화음 그리고 화음 위의 멜로디가 잘 들리도록 프레이즈 3개의 변화를 잘 표현해야 한다.

<악보 33> 제 1악장 Coda 마디 150-158

재현부의 구성은 제시부와 같지만 마디수가 다르게 되어 있는데 재현부의 제 1주제는 제시부의 제 1주제보다 짧고 재현부의 제 2주제는 제시부의 제 2주제보다 더 길게 구성되어 있다. 이 부분에서도 잣은 조성, 템포의 변화, 넓은 음역, 큰 도약, 대조되는 다이내믹, 통일적인 선율 등 제시부에서 볼 수 있었던 베토벤 후기소나타 특징의 여러 요소들을 지니고 있다. 특히 곡의 마지막에 전조를 위해 쓰인 피카르디 3도의 작곡기법은 베토벤 소나타에 선 드물게 사용된 기법으로 꼽을 수 있다.

(2) 2악장 (*Arietta*, *Adagio molto simplic e cantabile*)

제 2악장은 주제와 5개의 변주, 경과구, 코다로 구성된다. 이 구조를 3부분으로 나누어 보았는데, 그 구조는 <표 11>와 같다.

<표 11> 제 2악장 전체 구조

구 분 ²⁸⁾		마 디	형식 조성	박 자	
제1부	주제	1-16 (16)	A+B C-a-C	9/16	
	제 1변주	16-32 (16)	A+B C-a-C	9/16	
	제 2변주	32-48 (16)	A+B C-a-C	6/16	
	제 3변주	48-64 (16)	A+B C-a-C	12/32	
제2부	제 4변주	64-96 (32)	A(a+a')+B(b+b')	9/16	
	경과구	제 1군	96-105 (9)	-	9/16
		제 2군	106-119 (14)		9/16
		제 3군	120-130 (11)		9/16
제3부	제 5변주	130-161 (32)	A+B C-a-C	9/16	
	코 다	162-177 (16)	A C		

① 제 1부

i. 주제 (마디 1-16)

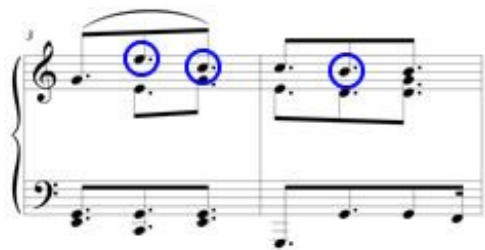
2악장은 단순하고 선율적인 아리에타(*Arietta*)²⁹⁾와 그것의 변주곡으로, 16마디로 이루어진 주제는 4성부의 코랄 형태로 소프라노 주제에 주제 선율이 있고 나머지 성부가 단순하게 화성을 받쳐주고 있다.

28) 함은영, “베토벤의 피아노 소나타 No. 32, Op. 111에 관한 연구,” 41

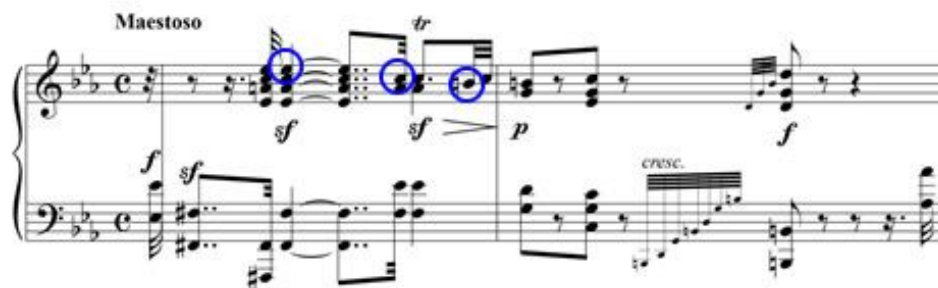
29) 아리에타(*Arietta*) : 규모가 작은 아리아

이 부분은 2부 형식(A+B)으로 구성되어 있으며 9/16의 흔하지 않은 박자를 사용하고 있다. A부분은 C Major, B부분은 a minor로 진행하다 마디 13에서 다시 C Major로 돌아온다. 리듬은 리듬음형 a(♪ ♩)와 리듬음형 b(♪ ♩♪)가 셋잇단음표의 느낌을 주며, 전체에 반복하여 쓰여 지고 있다. 마디 3-4의 E - C - B 는 제 1악장 서주부의 E^b - C - B - C - D의 변형이고 <악보 34>, 마디 4-5의 B - C - E - G 는 1악장 재현부 제 2주제의 G - E - C - B의 역행<악보 35>임을 알 수 있다. 이것은 2개의 악장이 성격은 대조적이지만 통일성을 유지하려는 베토벤의 의도로 볼 수 있다<악보 36>.

<악보 34> 제 2악장 주제 선율과 제 1악장 서주부의 선율 비교

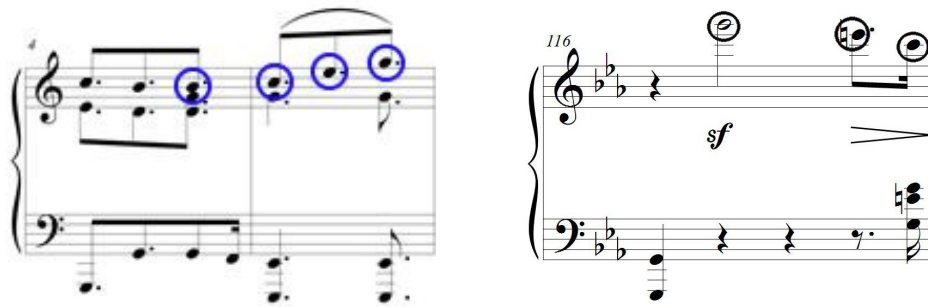


<제 2악장 주제 선율>



<제 1악장 서주부 선율>

<악보 35> 제 1악장 제 2주제의 선율과 제 2악장 주제 마디 4-5 비교



<제 2악장 주제 마디 4-5>

<제 1악장 제 2주제 선율>

이 부분 연주 시 단순하면서도 정적으로 화성과 선율이 어우러지도록 하고 9박으로 세기보단 느린 3박으로 연주하는 것이 곡의 분위기에 어울린다고 생각된다. 음과 음사이의 긴장을 유지하면서 16분 음표를 정확히 느끼면서 연습하는 것도 중요하다.

<악보 36> 제 2악장 주제 마디 1-16

형식 A

Adagio molto semplice e cantabile

리듬음형 a

p

(E^b-C-B-D)
서주부의
음형 모방

1악장의
제 2주제

C Major

리듬음형 b

8 1. 2. B
a minor C Major
cresc.

15 1. 2. sf > p sf > p dolce
V I

ii. 제 1변주 (마디 16-32)

제 1변주는 형식과 마디 수, 박자와 조성, 선율이 주제를 충실히 따르고 있고 리듬의 변화만 볼 수 있다. 리듬을 보면 주제 선율은 주제의 리듬 형인 ♩ ♩로 노래하고, 하성부는 16분 음표로 진행되는데 그들을 붙임줄로 연결하여 당김음이 생기도록 하고 있다. 이 당김음은 주제에서 보여준 리듬에 변화를 주어 움직임이 느껴지도록 하고 있다<악보 37>.

위 성부는 소리를 고르게 유지하면서 당김음에 의한 리듬을 표현하는 것이 이 부분 연주에 있어서 어려운 점이라 할 수 있다.

<악보 37> 제 2악장 제 1변주 마디 16-21

<1변주>

iii. 제 2변주 (마디 32-48)

제 2변주는 A+B의 2부 형식이다. 박자는 주제와 제 1변주의 9/16에서 6/16으로 바뀌었다. 템포는 *L'istesso tempo*로, 8분 음표를 1박 기준으로 3박으로 하여 점 8분 음표와 16분 음표로 진행했던 제 1주제와 달리, 제 2주제는 8분 음표를 1박 기준으로 하여 점 16분 음표와 32분 음표로 진행하여 더욱 동적으로 움직이므로 2배로 빨라진 듯 느껴지나 사실상은 주제와 같은 템포로 연주해야 한다.

조성은 주제와 같은 C Major - a minor - C Major 로 구성되었으나 마디 33에서 d minor로 전조된 후 마디 37에서 다시 C Major로 돌아오고 있다. 선율은 드러나지만 1변주보다 명확하지는 않다. 전체적으로 음형이 더 복잡하고 비화성음을 많이 사용함으로 리듬과 선율은 더욱 동적이고 섬세하다. 제 2변주도 마찬가지로 서주부의 음렬 E^b - C - B - C - D 가 마디 33 위 성부에서 E - C - B - C - D로 쓰이고 있는데 이 또한 제 1악장과 제

2악장의 연관성을 보여주고 있다. 마디 34에서는 아래 성부가 반음계 진행을 보여주고 있고 위 성부와 아래 성부가 대위법적으로 주고받고 있다. 이때 두 성부는 자연스럽게 연결되도록 연주해야 한다<악보 38>.

<악보 38> 제 2악장 제 2변주 마디 32-37

제 1주제 서주부 음형

The musical score shows measures 32 through 37. In measure 32, the bass staff has a circled note and is marked 'dolce 음형 a' and 'cm;'. The treble staff has a circled note and is marked '제 1주제 서주부 음형'. A blue box connects these notes to a circled note in measure 33. In measure 34, the bass staff has a circled note and is marked '반음계'. In measure 35, the bass staff has a circled note and is marked 'sempre legato'. In measure 36, the bass staff has a circled note and is marked 'cresc.'. In measure 37, the bass staff has a circled note and is marked 'p'.

마디 44는 당김음의 사용으로 인해 리듬이 복잡하고 주제는 불분명해지나 그로 인해 분위기는 경쾌해지고 있다<악보 39>.

<악보 39> 제 2악장 제 2변주 마디 41-44

The musical score shows measures 41 through 44. In measure 41, the bass staff has a circled note and is marked 'p'. In measure 42, the bass staff has a circled note. In measure 43, the bass staff has a circled note. In measure 44, the bass staff has a circled note.

iv. 제 3 변주 (마디 48-64)

제 3변주는 A+B의 2부 형식으로 구성되어 있고 박자는 12/32 의 혼하지 않은 박자이며 템포는 앞 변주들과 마찬가지로 *L'istesso tempo*로 주제부의 템포와 같다. 조성도 C Major - a minor - C Major 로 주제를 충실히 따르고 있다.

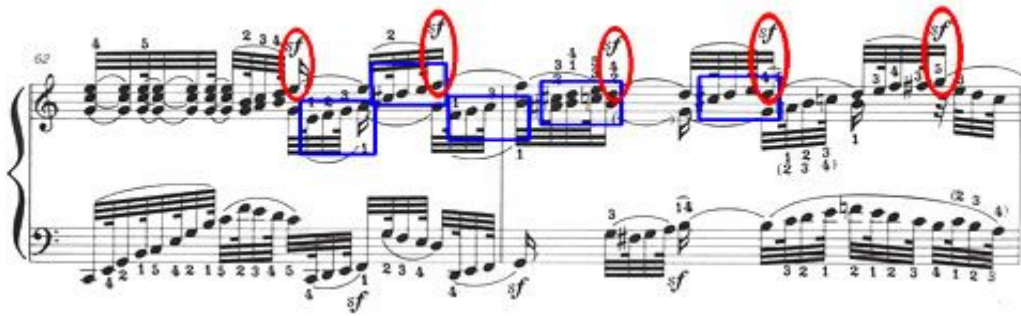
리듬은 앞의 변주보다 더 세분화 되어 빠르게 진행되고 있고 화성은 아르페지오 음형으로 음역을 넓혀 위 아래 성부가 주고받으며 반 진행 하고 있다. 또한 한 성부가 아르페지오로 반 진행 될 때 다른 성부는 당김음을 사용하여 지속음을 쓰고 있는 것을 볼 수 있다. 이때 아르페지오 안에서 강하고 유연한 울림 있는 소리가 필요하며 그 소리가 경직되지 않도록 연주하는 게 필요하다

화성의 사용에서 제2변주의 비화성을 사용보다 제3 변주에서 더욱 빈번히 쓰고 있고 특히 마디 51에선 감7화음과 증3화음의 사용으로 복잡한 화성변화를 보여주고 있다. 또한 리듬의 세분화로 주제 선율은 명확하게 나타나고 있지 않으나, 당김음의 사용과 *sf*의 사용 그리고 점 리듬으로 절도 있고 강하면서 긴장이 고조된 분위기를 이끌어 가고 있다. 이 때문에 템포가 빠르게 변화된 듯 보이지만 음가가 세분화 된 것으로 사실상 주제와 변함이 없다.

이 변주에서 보여 지는 두드러진 특징은 마디 53-55까지 주제의 선율이 벗어난 가운데 강박이 아닌 약박에 *sf*를 사용하여 주제 선율을 불투명하게 하고 있다는 것이다. 마디 55에는 1악장에서 보여준 반음계진행이 베이스에서 나타나고 있다<악보 40>.

그러나 오히려 마디 62-63에서는 *sf*가 주제 선율을 확실하게 나타내 주고 있다. 제 3변주에서 *sf*의 사용은 당김음과 마찬가지로 선율과 리듬에서도 중요한 위치에 있음을 알 수 있다<악보 41>.

<악보 41> 제 2악장 제 3변주 마디 62-63



마디 57-58의 다이내믹을 보면 한마디에 *f*와 *p*가 서로 주고받고 있는데 이후에는 전체가 *f*와 *sf* 그리고 당김음으로 힘차고 강한 분위기로 이끌어 가고 있다<악보 42>. 마디 60-63에서는 화성적, 선율적인 진행이 리듬이 변주된 동형 진행으로 대위적으로 주고받으며 *sf*와 당김음과 더불어 격정적으로 진행하는데 이 부분은 다이내믹과 리듬 화성 선율 등이 3개의 변주 중 가장 절정에 이르고 있음을 느낄 수 있다<악보 42>.

3변주는 1변주나 2변주보다 *f*로 힘차게 연주되어야 하며 깊은 울림의 부드러운 음색으로 정확하고 분명한 리듬으로 연주하여야 한다. 리듬에 있어서도 음가가 복잡하여 어려울 수 있으나 3등분 하여 연습하고 붙임줄과 당김음 *sf* 등으로 인한 리듬과 화성의 변화를 잘 나타내도록 연주해야 한다

<악보 42> 제 2악장 제 3번주 마디 57-63

B (a minor)

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B minor (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Blue boxes highlight specific chords in measures 57, 60, and 62. Red circles highlight specific notes in measures 60 and 62. The score is heavily annotated with slurs, ties, and accidentals.

② 제 2부

i. 제 4변주 (마디 64-96)

제 4변주는 두 가지 성격이 복합적으로 나타나는 2중 변주곡이다. 구성은 A(a+a') + B(b+b')의 32마디로 다른 변주에 비해 길이가 길게 구성되고 박자는 다시 9/16이다. 이 변주에 사용된 두 음형은 복합적이거나 성격은 서로 다르며 제 3변주와는 대조적으로 *pp*로 차분하고 조용하게 진행된다.

A의 a부분(마디 65-71)은 위 성부가 낮은 음역에서 16분 음표를 붙임줄로 연결한 당김음을 이용하여 화성적인 주제 선율을 더욱 뚜렷하게 들리도록 하고 있다. 아래 성부는 32분 음표가 셋잇단음표로 C음을 지속음으로 하는 반주형태로 트레몰로처럼 들리게 하고 있다<악보 43>.

<악보 43> 제 2악장 제 4변주 마디 64-67

4변주 A : a₁(C Major)

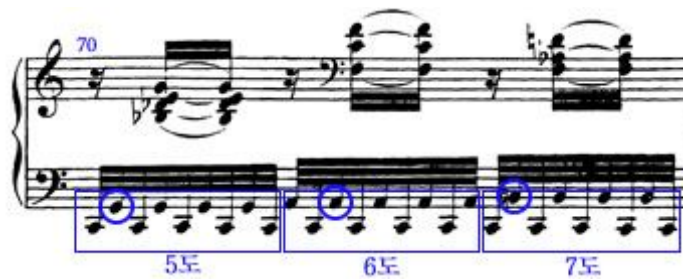
The musical score for measures 64-67 is presented in two systems. The first system covers measures 64-66, and the second system covers measure 67. The time signature is 9/16. The key signature is C Major. The treble clef part consists of chords with red circles highlighting specific notes. The bass clef part consists of a continuous tremolo pattern of C notes.

마디 70-71의 하성부는 C음의 지속음을 중심으로 5도 - 6도 - 7도 - 9도 - 8도 - 7도 음정으로 움직이고 있다. 여기서 제 70마디의 아래 성부 G - A - B는 주제에서 7마디의 왼손 G - A - B를<악보 44>, 제 71마디의 아래 성부 D - C - B는 주제 8마디 B - C - D를 역진행으로 변주하고 있다 <악보 45>.

<악보 44> 제 2악장 주제 7마디와 제 4변주 마디 70 선율 비교



<주제 7마디>

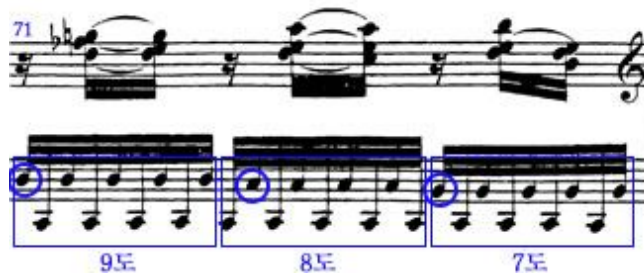


<제 4변주 마디 70>

<악보 45> 제 2악장 주제 8마디와 제 4변주 마디 71 선율 비교



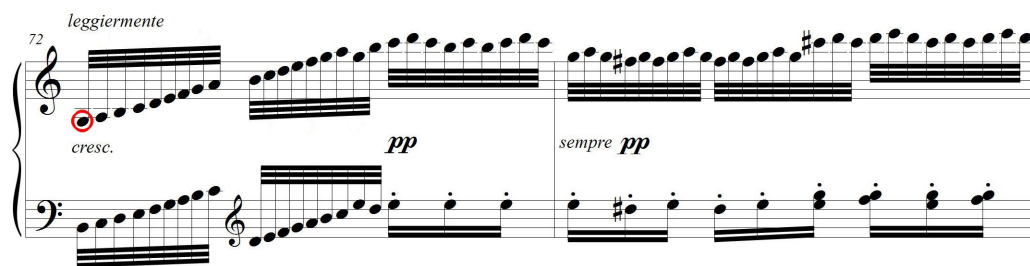
<주제 8마디>



<제 4변주 마디 71>

A의 a' 부분(마디 72-80)은 a 부분과는 반대로 가볍고 밝은 느낌이며 위 성부가 셋잇단음표의 연속으로 높은 음역에서 선율을 변주한다. 아래 성부는 16분 음표 스타카토로 진행을 하고 있다. 이 부분에서는 주제가 나타나지 않는다<악보 46>.

<악보 46> 제 2악장 제 4변주 마디 72-73



A 부분은 전체적으로 조용하고 평온한 분위기로 진행되고 있다. 그러나 a 부분은 주제선율이 뚜렷한데 비해 a'는 주제선율을 상실한 채 진행되고 있고, A의 a는 형은 낮은 음역에서, A의 a'는 높은 음역에서 발전시키는 등 음색의 차이를 보이려하고 있다. 그러므로 제 4변주는 성격과 음역의 대조가 뚜렷한 이중 변주라 할 수 있다. 이와 같은 기법이 B(b+b')에서 반복되어 지고 있다.

이 부분 연주 시 트레몰로 주법의 반주부분을 작고 고르게 유지 시키는 것이 중요하다. 첫 번째 음형의 주제 선율도 화음을 모두 누르면서 쉼표와 화성을 정확하게 듣고 표현하여 노래해야 한다.

ii. 경과구 (마디 96-130)

경과구는 다른 경과구보다 규모가 크게 구성 되어 있으며, 3개의 군으로 나뉘져 있다. 규모가 커서 자칫하면 독립된 변주부분으로 생각할 수 있는데 주제부분을 변화시킨 것이 아니라 다음변주 진행을 위해 그에 맞춰 선율을 작곡하였으므로 이것은 제 4변주의 경과구로 보는 것이 좋다.³⁰⁾

3개의 구성으로 1군은 마디 96-105, 2군은 마디 106-119, 3군은 마디 120-130으로 구분되어 있다.

제 1군에서 마디 96-99는 4변주의 마무리 부분이다. 계속 C Major로 화성진행이 되고 있고 아래 성부에서 C - G - G의 주제 선율을 조심스럽게 나타내고 있다. 이후 마디 100으로부터 비로소 아래성부의 펼침 화음으로 반주부가 나오며 리듬도 ♩ ♩ ♩의 주제 리듬으로 재현되고 있다. 마디 102에서 주제부분 마디 14-15의 선율이 조심스럽게 나오다 마디 103부터 아르페지오의 넓은 음역을 페달사용과 *cresc.* 로 풍부한 음향효과를 내고 있다 <악보 47>.

이 부분은 왼손에서 나오는 주제선율 C - G -G를 들려주도록 연주하는 것이 중요하다. 100마디부터는 왼손 음역이 넓어 도약이 많지만 힘 조절로 베이스의 변화에 무게 중심을 두어 베이스의 움직임을 더 느낄 수 있게 해야 한다.

30) 함은영, “베토벤의 피아노 소나타 No. 32, Op. 111에 관한연구,” 47.

<악보 47> 제 2악장 경과구 제 1군 마디 96-103

경과구 1군

The musical score consists of four systems of piano and treble clef staves. The first system (measures 96-97) features a piano accompaniment with a treble clef staff. A blue box highlights three notes in the piano part, labeled '주제선율' (Main Melody). A blue arrow points from this box to a similar box in the second system (measures 98-99), which also highlights three notes in the piano part. The third system (measures 100-101) shows a piano accompaniment with a treble clef staff. A blue box highlights two notes in the piano part, labeled '주제리듬, 선율' (Main Rhythm, Melody). The fourth system (measures 102-103) shows a piano accompaniment with a treble clef staff. A blue box highlights two notes in the piano part. The score includes various annotations: 'cresc.' (crescendo) in measures 100 and 102; 'sf' (sforzando) in measures 101 and 103; and Roman numerals 'C; I', 'vi', 'I', 'I 6/4', and 'V' at the bottom.

제 2군은 위 성부에서는 지속적인 트릴을 진행하고 있고 아래 성부에서는 주제의 첫 부분 C - G - G의 음형을 나타낸 후 발전하고 있다. 리듬에 있어서도 주제에서 사용한 리듬 ♩ ♩ 와 ♩ ♩ ♩ 을 사용하고 있다.

조성은 C Major로 시작해서 마디 110에서는 E^b Major, 마디 116에선 c minor로 전조되고 있다.

이 변주의 특징은 트릴이다. 마디 112에서 지속음인 B^b 음 위에 F, D, A^b 음이 3중으로 트릴로 진행하고 마디 114에서 위 성부만 트릴로 *cresc.* 와 함께 반음계적 진행을 보여준다. 마디 118에서 트릴 없이 주제선율의 일부를 넓은 음역으로 노래하면서 3군으로 이어주고 있다<악보 48>. 이 부분의 트릴은 코다의 트릴을 암시 하고 있음을 알 수 있다. 이 부분은 트릴이 원활하게 이어지도록 해야 하고 멜로디와 악상의 변화 그리고 화성의 변화를 잘 표현하면서 연주해야 한다.

<악보 48> 제 2악장 경과구 제 2군 마디 106-119

The image shows a musical score for measures 106-119. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 106-112) features a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff has a red box around the first two measures (106-107) and another red box around measures 110-111, with the label '주제리듬' (Theme Rhythm) in red above them. The bass staff has a red box around measures 106-107. Dynamics include *f*, *p*, *dim.*, and *pp*. The second system (measures 113-119) features a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff has blue circles around notes in measures 113-114 and red circles around notes in measures 115-116, with the label '주제선율' (Theme Melody) in red above them. The bass staff has blue circles around notes in measures 117-118, with the label '반음계' (Chromatic) in blue below them. Dynamics include *p cresc.*, *sf*, *p cresc.*, and *dim.*. The word 'espressivo' is written in the bass staff of measure 117. Measure numbers 106, 113, and 119 are indicated at the beginning of their respective staves.

제 3군은 제 5번주를 위한 준비 부분으로 알토성부 규칙적인 셋잇단음표의 화성반주로 진행하고, 상성부와 베이스는 대화를 나누듯 서로 모방적으로 진행한다. 조성에서도 c minor로 진행되다 E^b-C-A^b-G-f-E^b-C-b^b-A^b으로 이 번주에서 가장 짝은 진조를 보여 준다<악보 49>.

<악보 49> 제 2악장 경과구 제 3군 마디 120-128

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 120-123) features an *espressivo* marking and dynamics of *p*, *dim.*, and *pp*. Annotations include '모방전개' (imitation development) and 'A^b Major'. The second system (measures 124-126) includes the marking *sempre pp* and annotations 'G' and 'fm'. The third system (measures 127-128) includes the marking *cresc.* and annotations 'E^b M' and triplets.

제 3군은 마디 129-130에서 위 성부는 16분 음표 진행으로, 아래 성부는 32분 음표의 셋잇단음표로 반주하며 C조의 딸림화음으로 마친다. 이는 제 5변주의 조성인 C Major와 5변주에서 사용될 리듬을 암시해 주는 준비 부분이기도 하다<악보 50>.

<악보 50> 제 2악장 경과구 제 3군 마디 129-130

③ 제 3부

i. 제 5변주 (마디 130-146)

제 5변주는 도들이표 없는 A+B의 2부 형식을 취하며, 조성은 C Major - a minor - C Major 로 되어있다. 소프라노 성부는 주제의 선율, 리듬, 화성을 그대로 재현하고 있고 나머지 성부는 화성에 충실한 호모포니 형태로 반주를 하고 있다 <악보 51>.

<악보 51> 제 2악장 제 5변주 마디 131-132

131

호모포니적 진행

다이나믹은 전반적으로 강한 분위기에서 진행되는데 3군의 마지막 부분의 *cresc.* 를 이어받아 크게 시작하고 5변주 끝날 때까지 *cresc.* 로 *f* 와 *sf* 까지 끝었다 *decresc.* 로 다시 *p* 까지 내려놓기를 여러 번 반복하고 있다. *sf* 후 바로 *p* 로 이끄는 대조적인 부분은 마디 136-137, 마디 142<악보 52>, 마디 146-148, 마디 151-154 이다<악보 53>.

<악보 52> 제 2악장 제 5변주 마디 135-145

136

호모포니적 진행 →

137

Musical score for measures 137-138. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. A long slur covers the first two measures. In measure 137, the first note of the treble staff is circled in blue, and a blue circle containing the letter 'p' is placed below the first note of the bass staff. In measure 138, the first note of the treble staff is circled in blue, and a blue circle containing the letter 'p' is placed below the first note of the bass staff.

139

Musical score for measures 139-140. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The word *cresc.* is written in the bass staff at the beginning of measure 139. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

141

Musical score for measures 141-142. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. In measure 141, the first note of the bass staff is circled in blue. In measure 142, the first note of the bass staff is circled in blue, and a blue circle containing the letter 'p' is placed below it.

143

Musical score for measures 143-144. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The word *cresc.* is written in the bass staff at the beginning of measure 143. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

145

Musical score for measures 145-146. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

마디 146부터는 5번주의 경과구로 볼 수 있다. 이 부분부터는 소프라노 성부가 주제의 첫 리듬인 ♩ ♩ / ♩을 3도 관계의 동형 진행으로 변형되어 진행하는데 음역은 확대되어 있다. 그리고 아래성부의 호모포니 형태는 그대로 진행하다, 마디 159에서 *sf*가 3번 반복 된 후, 강한 트릴에서 바로 *pp*의 트릴로 연결된다. 이는 다음에 나올 코다부분이 트릴과 *p*로 진행될 것을 암시하는 경과구 역할을 하고 있음을 알 수 있다<악보 53>.

<악보 53> 제 2악장 제 5번주 경과구 마디 146-159

The image displays a musical score for measures 146, 147, and 149. The score is written for voice and piano. Measure 146 is labeled '주제 첫리듬' (Main Theme First Rhythm) and shows a vocal line with a blue box highlighting the first two notes. The piano accompaniment features dynamic markings *sf*, *p*, and *sf* circled in blue. Measure 147 continues the vocal line with a blue box highlighting the first two notes, and the piano accompaniment includes dynamic markings *p*, *sf*, *p*, *sf*, and *p* circled in blue, along with a *cresc.* marking. Measure 149 shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs.

연주 시 주제 선율이 가장 잘 드러나는 제 5변주는 계속되는 아르페지오 음형이 힘에 의해 지치거나 거친 소리가 나지 않도록 해야 한다. 위 성부 중 내성부의 화성도 주제선율과 왼손의 반주에 방해 되지 않도록 하며 급격하게 변화하는 셈여림을 잘 표현해 주어야 한다.

ii. Coda (마디 162-177)

Coda는 A형식으로 진행되며 트릴이 길게 사용되었는데 이런 트릴의 긴 반주로 음향 효과를 나타내는 것은 곡의 마무리와 절정임을 전달하고자 할 때 쓰이는 작곡법으로 이전에서는 쓰이지 않던 베토벤의 후기 소나타의 특징으로 주목된다.

소프라노 성부는 C Major의 팔림음 G음을 트릴로 반주하고 알토 성부는 주제 선율을 조용히 노래한다. 왼손은 계속적인 트레몰로로 위 성부의 트릴과 주제에 맞춰 3도, 5도, 8도, 간격으로 화성적인 반주 역할을 하고 있다. 또한 두 성부가 모두 높은 음역에서 움직이므로 악보 상에서는 복잡해 보이지만 조용하고 맑은 소리를 요구하고 있다<악보 54>.

<악보 54> 제 2악장 Coda 마디 161-163

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The soprano part has a long trill on G4, and the alto part has a melodic line. The piano accompaniment features a tremolo in the left hand and chords in the right hand. Dynamics range from *sf* to *pp*. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment.

마디 169-171까지 선율과 화성을 보면 마디 169의 마지막 박자에서 첫 주제 선율의 음형인 D - G -G가 알토 성부에서 메아리처럼 들리게 하고 약간 변형된 C[#]-D - G -G가 소프라노와 알토 성부에서 메아리처럼 반복된다. 그에 맞춰 왼손은 여전히 C음을 지속음으로 3도와 4도의 화성에 맞춘 트레몰로를 연주하고 있다<악보 55>.

<악보 55> 제 2악장 Coda 마디 169-171

마디 172-177은 마지막 종결구 역할을 한다. 트릴이 끝나고 위 성부와 아래 성부가 3도 병행으로 *pp*로 시작하여 하강하면서 *cresc.* 되어 마디 175에서는 *f*로 위 성부와 아래 성부가 주제의 첫 음형을 주고받은 후 바로 *p*로, 다시 *pp*로 조용히 정격종지 하며 2악장을 마친다<악보 56>.

Coda 부분의 트릴 연주 시 주제와 트릴의 간격이 멀어 자칫하면 트릴로 주

제를 놓칠 수 있으므로 트릴보다 주제를 표현하는데 더 집중하도록 해야 한다.

<악보 56> 제 2악장 Coda 마디 172-177

The image shows a musical score for the Coda section of the 2nd movement, measures 172-177. The score is in piano and features a trill in measure 172. Measures 174-177 show a crescendo, a trill, and a final chord marked 'CM'. The score is annotated with blue circles and boxes highlighting specific musical elements.

Annotations in the score include:

- A blue circle around the *pp* dynamic marking in measure 172.
- A blue box around the *cresc.* marking in measure 174.
- A blue circle around the trill in measure 174.
- A blue box around the trill in measure 175, with an arrow pointing to it and the label "주제의 리듬" (Rhythm of the theme).
- A blue circle around the *pp* dynamic marking in measure 177.
- The label "CM 정격종지" (CM Final) below the final chord in measure 177.

Ⅲ. 결 론

지금까지 베토벤의 피아노 소나타 32개의 시기별 특징과 특히 그의 마지막 피아노 소나타 제 32번을 분석한 결과 다음과 같은 결과를 얻게 되었다.

베토벤은 이전 소나타 양식을 바탕으로 그의 소나타를 작곡하였는데, 악장 수, 구성, 배열, 형식 등을 다양하게 발전시킴으로써 이후 낭만주의 음악으로 가는 길을 열어주었다고 할 수 있다. 악장의 구성과 형식을 3시기로 나누어 본 결과, 초기 소나타에서는 하이든 모차르트의 영향을 받아 고전 스타일을 따르면서 그 안에서 악장의 수와 배열 및 형식들의 다양한 변화를 시도하였음을 알 수 있었다. 중기 소나타에서는 초기보다 확대된 규모로 고전의 정통적인 형식에서 벗어나 악장의 특이한 배열, 다양한 악장구성 등 자유로운 형식을 사용했고 *attacca*로 곡의 악장과 악장을 연결함으로 통일성을 부여하는 기법을 쓰는 등 다양한 그만의 작곡기법을 보이고 있다. 후기 소나타에서는 중기에서 보여 준 독창적인 작곡기법을 토대로 큰 변화를 주는데 고전에서 보여준 소나타 형식에서 벗어나 악장의 혁신적인 구성과 성악곡에 쓰이는 레치타티보 그리고 대위법 및 변주곡 형식을 자유로이 사용하여 새로운 형식과 내용 등 그동안 볼 수 없었던 새로운 기법들을 보여 주고 있다.

특히 본 논문에서 분석한 32번은 그의 마지막 피아노 소나타로서 건강악화로 인해 고통스런 자신과 맞서 싸우며 쓴 내면적인 곡으로 후기 소나타에 드러나는 자유로운 형식과 내용이 고스란히 나타나고 있다. 2개의 악장은 그 성격과 내용은 다르지만 1악장 주제 동기를 2악장에 쓰는 등의 기법으로 통일성을 보이고 있다. 1악장은 폭풍우와도 같은 내면의 강한 투쟁의 느낌이라면 2악장에서는 투쟁 후 모든 것을 초월한 평안과 안식을 찾아가는 모습이 그려지고 있다. 여기서 주목할 점은 2악장이 변주곡 형식으로 다른 3,

4악장의 구성이 필요 없을 만큼 충분하다는 것이다.

이 곡의 1악장은 서주부를 지닌 소나타 형식의 악장으로 제 1주제와 제 2주제로 구성되어 제 1주제의 동기가 곡 전체에 주를 이루고 있고 이 동기들은 2악장에도 모방하여 사용되고 있다. 리듬에서도 제 1주제의 리듬이 곡 전체에 다양하게 축소 확대되어 나타나고 제 2주제는 서주부의 리듬을 모방하여 그 리듬이 확대된 형태로 나타나는데, 이러한 주제의 동기와 리듬의 순환적인 사용은 이 곡 전체가 유기적 통일성을 이루고 있음을 알 수 있다. 또한 감7도와 감7화음의 시작으로 극적인 긴장감을 느끼게 하고 감7화음의 잦은 사용으로 곡의 불안정한 분위기를 만들어 내고 있다. c minor로 시작하는 1악장은 잦은 조성의 변화를 보여주며 마지막에 picardy 3도의 사용으로 C Major로 끝나는데, 이는 2악장의 조성을 예비하는 역할을 하기도 한다.

2악장은 주제와 5개의 변주, 경과구와 코다를 지닌 C Major의 변주곡 형식으로 각 변주마다 A+B의 형식으로 되어있고 조성과 화성도 주제를 충실히 따르고 있다. 그리고 4변주에 이중 변주를 써서 저음역과 고음역의 확연한 음색의 대조를 보여 주었고 4변주와 5변주 사이에 있는 긴 경과구로 인해 베토벤이 자유로운 형식을 썼음을 알 수 있었다. 또한 리듬의 변화로 인해 템포의 분위기가 달라지도록 음표를 세분화 시켰으며 그 세분화된 리듬과 점 리듬 그리고 당김음의 사용은 곡 분위기를 더욱 울동적이게 하고 있다.

베토벤의 후기 소나타는 그의 내면의 심리가 깊이 반영된 곡이기 때문에 그 곡을 베토벤의 의도로 연주하기가 쉽지가 않다. 그러므로 이곡을 연주하기 전에 충분히 곡을 이해하고 연습하는 것이 필요하다고 할 수 있다. 본 논문은 악절별로 연주기법을 추가로 제시하였는데, 이러한 연구의 결과가 이 곡을 이해하여 연주하고자 하는 이들에게 보다 실질적인 도움을 줄 것으로 기대한다.

참고 문헌

<단행본>

- 권기택, 김성남. 「베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구」. 서울: 세광음악출판사, 1989.
- 김경임. 「피아노소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 백기풍·이봉기·김미경. 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」. 서울: 작은 우리, 1993.
- Badura-Skoda, Paul. 「베에토벤 피아노 소나타: 연주법과 해석」. 정진우 역. 서울: 음악춘추사, 1978.
- Grout, Donald J. 「서양음악사(下)」. 한국음악세교재연구회 역. 서울: 세광음악출판사, 1978.
- Gillespie, John. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.
- Kirby, F. E. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2002.
- Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Heaven and London: Yale University Press, 2002.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practice in Classical Piano Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

<학위논문>

- 강혜란. “베토벤 피아노 소나타 No.32, Op.111 c단조의 연주를 위한 분석.” 건국대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2009.

- 김주영. “L. v. Beethoven Piano Sonata 분석연구, No.32 in C minor, Op. 111의 분석연구.” 연세대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2000.
- 박은희. “L. v. Beethoven 피아노 소나타 No. 32, Op. 111에 관한 분석 연구.” 상명대학교 대학원 석사학위 청구논문, 1998.
- 이상숙. “L. v. Beethoven 피아노 소나타 No. 32, Op. 111에 관한 분석 연구.” 국민대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2006.
- 최안니. “베토벤 후기 피아노 소나타에 대한 특성연구 -피아노 소나타 제 32번 Op.111을 중심으로-.” 청주대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2009.
- 한정아. “L. v. Beethoven Piano Sonata, Op. 111에 관한 연구.” 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문, 1994.
- 함은영. “베토벤의 피아노 소나타 No. 32, Op. 111에 관한 연구.” 이화여자대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2005.
- 허영은. “L. v. Beethoven Piano Sonata 분석연구, No.32, Op. 111 중심으로.” 계명대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2002.

<사전>

박세원. 「음악용어사전」. 서울: 세광음악출판사, 1994.

<악보>

L. v. Beethoven, Klaviersonate Opus 111. Urtext G. Henle Verlag
Munchen, 1980

ABSTRACT

A Study on Ludwig van Beethoven's Piano Sonata Op.111 in c minor

Eun Jung Lee
Department of Music
Graduate School Music
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven is one of the most distinguished composers of the Viennese Classicism who wrote 32 piano sonatas in his lifetime. Through the continuous experiments of creative ideas to his sonatas, the representative genre in classical period, he finally drew various changes in the traditional sonata-allegro form and the formation of individual movements in the sonata, and these changes influenced other contemporary and romantic composers as well.

This study explores Beethoven's last piano sonata in Op. 111 c minor to help pianists for better understanding in the performance of the piece. This paper examines the importance of Beethoven's piano sonata in his entire composition, and the changer of characteristics in his three musical periods based on the classifications by Wilhelm von Lenz. The analysis of this piece will also prove Beethoven's musical intent.

This piece was composed in 1821-1822, and consists of only two movements which were rare in his piano sonatas. The first movement is in sonata-allegro form with slow introduction, and the second movement has an arietta theme and five variations. Beethoven showed many uses in this piece such as an unconstraint use of sonata-allegro form, various use of motives.