

하이든의 질풍노도 시기의 건반 소나타에 나타난 독창성

김 태 정

1. 들어가면서
2. 하이든의 질풍노도 시기와 시대적 배경
3. 강렬한 감정 표현을 위주로 한 동시대 음악적 경향
4. 하이든 단조 건반 소나타 분석을 통해 나타난 질풍노도 양식의 독창성
5. 나가면서

개 요

이 논문은 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 질풍노도(Sturm und Drang) 시기의 건반 소나타에 관한 연구이다. 1765년경에 하이든은 그의 작곡 양식을 가벼운 '갈란트' (galant) 양식에서, 대담하고 실험적이며 강렬한 감정을 표현하는 '질풍노도' 양식으로 변화시켰다. '질풍노도' 양식이란 독일의 문학운동에서 시작된 것으로 비제바(Théodore de Wyzéwa, 1863-1917)는 이를 처음 거론한 학자이다. 하이든의 질풍노도 양식으로의 변화가 문학운동에서 영향을 받았는지 혹은 그의 순수한 예술적 변화 욕구에서 비롯되었는지는 정확하지 않으나, 그의 건반소나타에서 양식의 변화는 그 이전의 양식과는 확연한 차이를 보이며 후기의 성숙된 양식으로 자리 잡았다.

하이든의 질풍노도 양식은 약 1768년경 그의 오페라와 교향곡, 현악 4중주, 건반 소나타와 같은 기악음악에도 나타나기 시작했는데, 페더(Georg Feder)의 분류에 의하면 건반 소나타에서 이러한 양식의 변화가 나타난 것은 1765년이라 추정되며, 《1765-1772년 소나타》로 묶여 출판된 7곡과 1771년에 작곡된 L.33(Hob.XVI/20, c단조)이 그 특징을 드러내는 대표작이다. 이 논문에서는 위의 8곡에 드러난 혁신적 특징을 조사하고, 세부적으로는 질풍노도 양식에서 가장 중요한 특징이라 할 수 있는 단조로 작곡된 소나타들 L.19(Hob.XVI/47bis, e단조), L.32(Hob.XVI/44, g단조), L.33(Hob.XVI/20, c단조)을 분석할 것이다. 그리하여 일반적으로 질풍노도 시기의 시작으로 간주되는 1768년 보다 이른 시기의 건반 소나타에서 그 특징이 더 빨리 시작되었다는 것을 보이교자 하며, 질풍노도 소나타가 구체적으로 어떠한 표현력을 지니고 있는지 하이든의 독창적인 작곡 기법 연구를 통해 살펴보고자 한다.

주제어: 하이든, 건반 소나타, 질풍노도(Sturm und Drang), L.19(Hob.XVI/47bis, e단조), L.32(Hob.XVI/44, g단조), L.33(Hob.XVI/20, c단조)

1. 들어가면서

하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)이 이룬 서양음악사에서의 가장 큰 업적 중의 하나는 고전시대 기악음악의 토대를 확립시켰다는 것이다. 그의 대표 기악 장르로는 교향곡, 현악 4중주, 건반 소나타가 있으며, 이들은 그의 내면의 예술적 진화 과정을 가장 확고하게 반영한다고 본다. 그 중에서도 하이든의 건반 소나타는 그의 생애 중 가장 오랜 기간, 즉 1750년경부터 1795까지 작곡되어¹⁾ 그의 작품 양식의 중요 변화를 드러내는 대표 장르이다.

하이든의 질풍노도(Sturm und Drang)의 시기는 일반적으로 1768-1772년 사이의 교향곡, 현악 4중주, 건반 소나타 등의 기악음악에서 발견되는데, 단조의 조성 사용, 대담한 전조, 그리고 강렬한 감정 표현 등이 대표적인 특징으로 손꼽힌다. 이 시기를 그의 질풍노도 시기로 설정하는 것에 대해서는 학자들 간에 다양한 이견이 있어 왔으며, 그 내용은 본문에서 자세하게 다룰 예정이다. 이 논문에서 필자는 “질풍노도 양식의 건반 소나타”라 칭할 수 있는 《1765-1772년 소나타》에 속한 7개 작품과 1771년에 작곡된 <소나타 33번, c단조>의 전체적인 양식의 변화를 찾아보고, 특별히 단조 소나타 3곡을 선택해 집중 분석함으로써, 그의 질풍노도 양식이 건반음악에서 가장 먼저 실험되었다는 것과 동시대의 격렬한 감정적 표현을 주로 한 다른 작품들과의 차별되는 하이든만의 양식의 독창성을 보여주고자 한다. 하이든의 질풍노도 시기가 학자들 간의 논란의 쟁점이 되는 이유는 이 양식을 반영하는 <교향곡 39번, g단조> 한 작품만이 1765년에 작곡되었다고 추정될 뿐, 그의 작품들 중에서 질풍노도 양식의 특징이 거론되는 작품들은 1768년부터

1) 이 기간은 대규모 합창곡을 작곡하기 위한 하이든의 마지막 14년의 건반 소나타 공백기를 제외한 기간으로, 건반 악기를 위한 작품은 그의 창작활동 전반에 걸쳐 끊임없이 작곡되었다.

다량으로 쏟아져 나온 것으로 규정되고 있기 때문이다.

가장 최근에 하이든의 작품 목록을 완성한 페더(Georg Feder, 1927-2006)에 의하면, 《완전한 건반 소나타》(Sämtliche Klavier Sonaten) 안에 《1765-1772년 소나타》가 따로 분류되어 있으나 이를 “질풍노도 시기의 건반 소나타”라 명하지는 않았다. 이에 대해서 필자는 교향곡이나 다른 기악 작품에서 나타난 질풍노도 양식의 특징들이 건반 소나타에 나타나는 연도와 차이를 보이고 있기 때문으로 해석하였다. 이 논문에서는 《1765-1772년 소나타》 안의 7개 작품들과 1771년 작곡된 <소나타 33번, c단조>(Hob.XVI/20)에 나타나는 혁신적인 음악적 특징들을 먼저 살펴보고, 이어서 3곡의 단조 소나타 <19번, e단조>(Hob.XVI/47bis), <32번, g단조>(Hob.XVI/44), <33번, c단조>(Hob.XVI/20)를 분석하여, 하이든의 질풍노도의 시기가 <교향곡 39번, g단조>와 함께 기악장르에서 1765년을 그 시작으로 볼 수 있다는 것을 증명하고자 한다. 이는 페더의 추론을 뒷받침하는 것이기도 하다.

이 논문에서 다룬 질풍노도의 시기의 양식을 대변하는 《1765-1772년 소나타》와 c단조 소나타의 음악적 특징은 그의 후기 작품들에 지속적으로 나타나는 특징들은 아니나 지극히 강렬하고 실험적이며, 형식, 조성 선택에서의 혁신, 이례적인 반음계적 전조, 그리고 갑작스러운 템포와 셈여림의 변화 등이 낭만적인 특징으로도 거론될 수 있으므로 후대에 미친 영향을 고찰해 보는 데 귀중한 기회를 제공한다.

2. 하이든의 질풍노도 시기와 시대적 배경

하이든의 음악 양식의 변화를 시기별로 정확하게 나누는 일은 결코 쉽지 않은데, 이는 악보에 쓰인 자필 서명이나 작곡 연도의 부재로 인하여 정확한 연도를 추정하기 힘들고, 여러 종류의 하이든 카탈로그에서 각기 다른 연도를 표시하고 있기 때문이다. 따라서 학자들 간에 질풍노

도의 시기를 정하는 데에는 많은 이견과 논란이 있어 왔다.²⁾

질풍노도 운동은 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803), 쉴러(Friedrich Schiller, 1759-1805), 렌츠(Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792), 클링거(Friedrich Maximilian von Klinger, 1752-1831)를 중심으로 18세기 후반 독일 바이마르를 중심으로 형성된 문학운동으로, 1773년 괴테의 16세기 독일 기사 이야기 『괴츠 폰 베를리힝겐』(Göz von Berlichingen)이라는 희곡과, 헤르더와 뜻을 같이한 문인들이 질풍노도 운동의 선언문격으로 쓴 논문 『독일 예술과 미술에 관하여』(Von deutscher Art und Kunst)를 시작으로 본격적인 작품이 출판되기 시작했다. 이 문학 운동은 대략 1785년경까지로 길게 유지된 사조는 아니었으나, 괴테의 『젊은 베르테르의 슬픔』(Die Leiden des jungen Werthers, 1774)과 같은 걸작은 합리적 이성이나 실용적인 면과는 거리가 먼, 절대 사랑을 희구하는 순수한 청년이 예리한 지성으로 당시 계급 사회 모순을 경험하고, 이루지 못할 사랑에 절망하여 자살에 이르는 비극을 그렸다. 괴테의 혁신적 사상을 반영하는 이 작품은 당시 유럽의 모든 사회에 엄청난 파장을 일으키며 큰 인기를 끌었다. 이와 같이 문학적 질풍노도 운동은 경험과 이성을 중시하고 합리성을 최우선으로 하여 이를 척도로 모든 것을 판단하던 계몽주의에 반하여 일어났다. 이성과 철학이 더 이상 설명할 수 없는 인간 본래의 내제된 감정과 개인적인 의지를 성취해 내는 것에 초점을 두었으며, 합리성에 억눌려 있던 감정의 영역을 자유로이 표출하는 것을 가능케 한 것이 질풍노도 문학 운동의 기본 개념이다.

2) 처음 하이든의 질풍노도 시기를 주장한 비제바는 1770년대 초반, 가이링거는 전 생애를 10년 단위로 나누었기 때문에 1770년, 라슨은 아이젠슈타트 공으로 이사를 한 1766년, 페더는 자신의 작품 목록에서 1765년으로 그 시기의 시작을 달리 하였다. 웹스터, 토드, 로젠과 같은 대다수의 학자들은 1768-1772년으로 규정한다. 브룩만이 1768-1773년으로 규정하며, 질풍노도 시기가 끝나는 년도는 브룩을 제외하고는 1772년으로 동일하다.

이러한 문학적 경향으로 인해 음악에서는 객관성과 규칙에 얽매이지 않는 작곡가의 감정에 기초를 둔 작법이 나타나게 되는데, C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 감정 과다 양식(Empfindsamer Stil)이나 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 개혁 오페라 작품들이 여기에 속한다고 볼 수 있다.

하이든의 질풍노도 시기에 대한 논의는 1909년에 프랑스의 폴란드계 학자 비제바(Théodore de Wyzéwa, 1863-1917)가 처음 주장하면서 시작되었다.³⁾ 그는 하이든이 동시대의 괴테를 중심으로 한 질풍노도 문학운동의 영향을 받았다는 가정 하에 ‘음악적 질풍노도’란 명칭을 창안해 내었다. 하이든의 1770년대 초반 작품에 이례적으로 단조 작품이 많고 매우 강렬한 감정을 쏟아내는 새로운 양식이 나타난다는 점에서 그 특징을 찾기 시작하였는데, 이러한 주장을 근거로 여러 학자들이 작품을 분석한 결과, 1770년 이전부터 그가 지적한 특징을 가진 작품들이 작곡되었다는 것이 밝혀졌다.

1765년에서 1766년 사이에는 하이든의 생애에서 매우 중요한 일들이 일어났다. 에스테르하치(Esterházy)가(家)의 전임 악장이었던 베르너(Gregor Werner, 1693-1766)가 사망하면서 하이든이 부악장에서 악장으로 승진하게 되고, 이와 때를 같이 하여 1766년 3월에는 에스테르하치가 전체가 궁전의 완공으로 인해 아이젠슈타트(Eisenstadt)로 옮겨가게 되는 큰 변화가 일어나게 된다. 이러한 개인사적인 면에서 본다면 1765년이 질풍노도 시기의 시작으로 설득력을 갖기는 하지만, 다수의 학자들은 논란이 되는 교향곡 <39번, g단조>의 작곡년도인 1765년을 배제한다면 질풍노도 시기의 특징이 나타나는 작품들이 1768년과 1772년 사이에 대부분 집중되어 있다고 설명하였다.⁴⁾ 고전, 낭만음악 학자로서

3) Théodore de Wyzéwa, “A Propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn,” *Revue des deux mondes* 51 (1909), 940-944.

4) Barry S. Brook, “Sturm und Drang and the Romantic Period in Music,” *Studies in*

대표적인 로젠(Charles Rosen, 1927-2012)은 1768년에서 1772년 사이를 매우 위대한 작품이 작곡된 특별한 시기로 언급하면서, <교향곡 39번, g단조>, <교향곡 44번 ‘아침’, e단조>(Morning Symphony), <교향곡 45번 ‘고별’, f[#]단조>(Farewell Symphony), <교향곡 49번 ‘열정’, f단조>(Passion Symphony), <교향곡 52번, c단조>와 <건반 소나타 33번, c단조>(Hob.XVI /20),⁵⁾ <현악4중주 Opp. 17 & 20>을 예로 들고 있다.⁶⁾

하이든의 질풍노도 시기의 시작을 알리는 <교향곡 39번, g단조>의 경우 1770년 이전에 작곡된 것이 밝혀졌을 뿐 정확한 작곡년도를 뒷받침할 만한 증거가 없는 실정이다. 하이든 학자이며 고전주의 음악을 깊이 연구한 웹스터(James Webster, 1942-)는 하이든의 질풍노도 시기가 교향곡으로부터 시작되었다고 주장하였다.⁷⁾ 페더는 <교향곡 39번>이 1765년까지는 완성되었을 것이라 주장하기 때문에, 하이든의 질풍노도 시기는 1768년이 아닌 1765년을 시작으로 확장될 수도 있다. 뒤에서 다루게 될 글룩의 새로운 격렬한 감정표현을 중심으로 한 발레음악 《돈 후앙》(Don Juan, 1761)과 개혁 오페라 《오르페오와 유리디체》(Orfeo ed Euridice, 1762)의 영향을 무시할 수 없는 상황에서, 1766년에 하이든의 새로운 양식의 코믹 오페라 《여가수》(La canterina)가 작곡되었다. 페더는 하이든의 질풍노도 시기의 시작을 1765년으로 규정하고, 하이든의 《완전한 건반 소나타》에서 《1765-1772년 소나타》 7개를 따로 분류해 놓았다. 하지만 이 모음곡의 제목을 “질풍노도 양식의

Romanticism 9 (1970), 273, 277. 주석 2번 참조.

- 5) 이후의 건반 소나타는 C. Landon의 번호를 사용하며, 호보켄 번호는 XVI권을 생략하고 H를 사용한다. 알파벳으로 표시된 조성은 대문자는 장조를, 소문자는 단조를 의미한다.
- 6) Charles Rosen, *The Classical Style* (New York and London: Norton, 1997), 146.
- 7) James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 360. 웹스터는 페더와 함께 Grove Dictionary의 하이든 전기와 작품 목록을 작성하였다.

소나타”로 붙이지 않은 것은 이러한 논란을 의식해서인 것으로 보인다.

페더의 《1765-1772년 소나타》를 질풍노도 양식의 시작으로 본다면, 건반 소나타에서는 다른 기악 장르보다 3년이나 먼저 이 양식이 나타난 것이다. 《1765-1772년 소나타》 안에는 <19번, e단조>(H.47bis), <20번, B^b장조>(H.18), <28번, D장조>(H.5a), <29번, E^b장조>(H.45), <30번, D장조>(H.19), <31번, A^b장조>(H.46), <32번, g단조>(H.44)가 포함되어 있으며, [표 1]의 소나타 순서는 페더의 《완전한 건반 소나타》안의 순서를 보여주고 있다.⁸⁾ 이외에 <33번, c단조>(H.20)는 1780년에 출판된 《6개의 소나타》안에 6번으로 들어 있으나 이 작품의 작곡 연도가 1771년으로 밝혀졌기 때문에, 대표적인 하이든의 질풍노도 시기의 특징을 나타내는 소나타로 여겨진다. 그러므로 《1765-1772년 소나타》안의 7개의 소나타와 <33번, c단조>(H.20) 소나타의 양식의 유사성을 찾는 것을 통해 하이든의 질풍노도 시기의 특징들을 찾아 볼 수 있다. 이후에 본 논문에서 이루어질 분석에서는 위의 8곡 중 질풍노도의 가장 첫 번째 특징으로 꼽히는 단조 조성을 가진 3곡 <19번, e단조>, <32번, g단조>, <33번, c단조>를 택하여, 질풍노도 양식 속에 나타난 하이든의 독창성을 살펴보고자 한다. 질풍노도 시기에 작곡된 8곡의 건반 소나타의 작곡 연도와 조성은 다음과 같다.⁹⁾

8) Joseph Haydn / Georg Feder ed., *Samtliche Klaviersonaten Band I* (München: Henle Verlag, 1970), 서문 참조.

9) Georg Feder. “Haydn, Joseph, Work list,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 244.

(표 1) 작곡 연도와 조성

Feder 번호	Landon과 Hoboken 번호	조성 ¹⁰⁾	작곡년도
《1665-1772 소나타》			
1번	L.19(Hob.XVI/47bis) ¹¹⁾	e	약 1765년 작곡 추정
2번	L.29(Hob.XVI/45)	E ^b	1766년 작곡
3번	L.30(Hob.XVI/19)	D	1767년 작곡
4번	L.28(Hob.XVI/5a)	D	1767-70년 작곡 추정 (단편만 현존)
5번	L.31(Hob.XVI/46)	A ^b	1788년까지 완성 1767-70년 작곡 추정
6번	L.20(Hob.XVI/18)	B ^b	1788년까지 완성 1771-73년 작곡 추정
7번	L.32(Hob.XVI/44)	g	1788년까지는 완성 1771-73년 작곡 추정
1780년 《6개 소나타》 6번	L.33(Hob.XVI/20)	c	1771년 작곡

앞에서 살펴 본 바와 같이, 하이든은 1770년을 전후하여 극심한 음악적 양식의 변화를 나타내었다. 이를 두고 많은 학자들이 여러 가지 견해를 내어 놓는데, 그의 질풍노도 양식이 어떻게 시작되었는지에 관해서는 정확히 결론지어진 바 없지만, 크게 그 원인적 배경을 세 가지로 정리할 수 있다.

첫 번째, 비제바는 하이든의 작곡 양식의 갑작스러운 변화는 그의 일생에 일어났을 법한 개인적인 사건에서 말미암은 것으로 추정하였다. 이와 같은 전제는 1770년을 전후한 하이든의 교향곡, 현악4중주, 건반

10) 조성의 소문자는 단조를, 대문자는 장조를 나타낸다.

11) 이 소나타는 F장조 Hob.XVI/47 소나타의 오리지널 버전으로서 랜든은 소나타 번호에서 제외시켰다. 후일 다른 작곡가가 개작한 것으로 알려져 있어서 페더는 Hob. XVI/47bis e단조 소나타를 12a번으로, 랜든이 쓴 F장조를 12b번으로 분류했다.

소나타에서 이전 시기와는 전혀 다른 독특한 양식의 작품들이 작곡되었다는 데에서 출발한다. 고전시대에는 단조로 작곡된 작품이 비율상 장조의 작품보다 훨씬 적었는데, 갑자기 많은 수의 단조 작품이 단시간에 쏟아져 나오고, 그 내용 역시 매우 극적(dramatic)이고 강렬하였으므로, 비제바는 그 원인을 하이든의 개인적인 삶 속에 일어났을 법한 비극적인 사건에서 찾으려 했다.¹²⁾ 하지만 어떤 기록에서도 하이든이 사랑하는 연인이나 가족과 사별하였다든지, 불행한 일을 겪었다는 기록은 발견되지 않았다.

두 번째, 하이든의 음악적 양식의 변화의 배경을 그 시대의 주를 이루었던 시대정신(Zeitgeist)에서 찾는 것이다. 20세기 초에 활동한 대표적 하이든 학자 가이링거(Karl Geiringer, 1899-1989)가 지적하기를,¹³⁾ 루소(Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)의 “자연으로 돌아가자!”(Zurück zur Natur!)는 기치 아래 예술계는 솔직하고 본질적인 감정 표현으로 돌아가자는 방향을 내포하고 있었고, 괴테는 『젊은 베르테르의 슬픔』(1774)을 써서 통제되지 않는 감정을 격렬하게 쏟아내었으며, 모차르트(Wolfgang A. Mozart, 1756-1791)는 그 즈음의 십대 소년으로서는 드물게 단조 교향곡인 <K.183, g 단조>를 작곡하여 감정에 깊이 호소하는 작품을 썼다는 사실을 예로 들었다. 그러므로 가이링거는 하이든의 질풍노도 양식이 이러한 사회적 분위기와 시대정신 같은 외적인 요인에서 영향을 받은 결과라고 주장하였다. 브룩(Barry S. Brook, 1918-1997) 역시 이 시기의 유럽 전체에 만연했던 시대적 흐름을 지적하면서¹⁴⁾ 독일 질풍노도 문학가들 외에 프랑스 문학에서의 독일 질풍노도 문학의 영향, 영국 시인 스마트(Christopher Smart, 1722-1771), 이탈리아의 파

12) Wyzéwa, “A Propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn,” 940-944.

13) Karl Geiringer, *Haydn: A creative life in music*, 3rd ed. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982), 252.

14) Brook, “Sturm und Drang and the Romantic Period in Music,” 275-276.

리니(Giuseppe Parini, 1729-1799) 등의 영향을 예로 들고 있고, 회화 부분에서도 1770년대의 질풍노도 양식의 어둡고 환상적인 소재를 화폭에 그린 화가들로 스위스의 퓨젤리(Henry Fuseli, 1741-1825)와 영국의 모티머(John Hamilton Mortimer, 1741-1779)를 당시 시대정신을 반영한 화가로 손꼽고 있다. 브룩의 주장에 의하면, 하이든이 질풍노도 예술가들의 영향과 문학가들의 작품을 읽고 그의 작품 활동에 영향을 받았다는 사실적인 증거는 없지만, 그가 당시 유럽 전체에 만연한 시대정신에 관해 무관심했을 리 없고 이러한 시류에 영향을 받았음이 분명하다고 주장한다.

마지막으로, 하이든의 음악적 양식의 변화 요인으로 하이든의 순수한 예술적 동기를 주장하는 견해가 있다. 고전음악의 대표적인 학자인 라슨(Jens Peter Larsen, 1902-1988)의 주장이 대표적인데,¹⁵⁾ 하이든의 전임자였던 베르너가 사망했기 때문에 악장으로 승진한 하이든에게 그 당시 유럽의 예술계의 최신 경향을 자신의 작품에 나타내 보일 부담감이 작용했을 것이며, 그 결과 이전의 양식과는 다른 변화를 추구하게 되었다는 주장이다. 실제로 하이든 자신의 표현을 빌리자면, “실험적인, 독창적이 될 수 있는” 새로운 양식을 확립하려 했었다는 기록이 남아 있다.¹⁶⁾ 그러므로 라슨은 하이든의 질풍노도 시기의 시작을 에스테르 하치의 궁전으로 옮겨간 1766년으로 규정하였다.

위에서 살펴본 바와 같이 하이든의 갑작스러운 작곡 양식 변화의 원인적 배경은 정확히 규명되지 않았다. 비제바의 개인사적인 이유를 제외하고, 나머지 시대정신의 영향과 내적인 변화 욕구 설은 매우 설득력

15) Peter Larsen, “Haydn and the Classical Symphony,” *Haydnfest*, ed. Jens Peter Larsen and Howard Serwer (Washington D.C.: The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, 1975), 10.

16) Georg August Griesinger, Gotwals, Vernon trans., *Joseph Haydn: Eighteenth Century Gentleman and Genius* (Madison: University of Wisconsin Press, 1963), 17.

을 가지고 있다. 어떤 이유에서든, 그 이전의 밝고 친밀하며 소규모인 갈란트(galant) 풍의 작품 경향이 급작스럽게 변화하였고, 장르별로 작품 경향의 변화가 나타나는 시기에 다소 차이는 있지만 1770년을 전후로 하이든의 특별한 양식의 음악 작품들이 쏟아져 나온 것은 틀림없는 사실이다.

3. 강렬한 감정 표현을 위주로 한 동시대 음악적 경향

괴테를 중심으로 한 질풍노도 문학 운동이 유럽에서 선풍적인 인기를 끌기 전, 이미 루소는 이성적 합리주의와 실용주의의 한계를 인식하고 “자연으로 돌아가자”는 구호를 외쳤다. 독일 초기 계몽주의는 이성만을 강조하였고, 프랑스의 유물론자인 볼테르(Francois-Marie Arouet Voltaire, 1694-1778)만을 신봉하였는데, 질풍노도 문학 운동은 루소의 외침을 받아들이고 자연과 인간성에 눈을 돌리게 된 것이다.¹⁷⁾ 1750년대 이후 루소의 새로운 사상을 담아 출판된 저서들은 독일에 엄청난 영향력을 행사했다.

이러한 사상적 배경 속에, 예술계는 솔직하고 본질적인 감정 표현으로 돌아가자는 방향을 내포하고 있었고, 학자들은 바로크 양식과는 다른 감정적 강렬함을 표현하는 음악 작품들을 하이든의 질풍노도 시기 이전의 여러 작곡가들의 작품에서 발견하였다. 이 중 가장 대표적 작곡가로 거론되는 사람이 글룩이다.¹⁸⁾ 글룩은 빈 합스부르크 궁정에서 활동한 오페라 작곡가로서 1750년대의 이탈리아 오페라 부파와 오페라 세리아 모두에 대해 그 형식과 내용에 문제를 제기했으며, 이를 개혁하

17) Kollektiv für Literaturgeschichte ed., “Sturm und Drang,” *Erläuterungen zur deutschen Literature* (Berlin: Volk und Wissen, 1988), 26.

18) Guido Adler / W. Oliver Strunk trans., “Haydn and the Viennese Classical School,” *The Musical Quarterly* 18/2 (Oxford University Press, 1932), 200.

는 새로운 유형의 오페라를 작곡하여 18세기 오페라 개혁(Operatic Reformation)을 이끈 인물이다. 글룩의 작품 중 《돈 후앙》은 발레에 붙인 음악이며 1761년에 빈에서 초연되었고, 이를 이어 다음 해인 1762년에는 오페라 개혁의 대표작으로 손꼽히는 《오르페오와 유리디체》가 역시 빈에서 초연되었는데, 이 두 작품 모두에서 위에서 언급한 하이든의 질풍노도 양식에 나타난 일반적인 특징들을 찾아 볼 수 있다. 오페라 작곡가 글룩과 하이든의 연관성은 그들의 오페라에서 시작되었는데, 질풍노도 양식의 오페라에 관한 논문을 쓴 콜크(Joel Kolk)에 따르면,¹⁹⁾ 하이든이 에스테르하치가에 악장으로 들어가 처음 작곡한 오페라와 질풍노도 양식의 초기 교향곡 사이에 많은 공통점이 존재하며, 이 작품들에서 질풍노도 양식의 일반적 특징들이 나타난다고 주장하였다. 이런 상황을 종합한다면, 하이든은 에스테르하치가의 악장으로서의 출발을 새로운 양식의 변화와 함께 야심을 가지고 시작하였음을 짐작해 볼 수 있다. 그 당시 하이든은 빈에서 가장 뛰어난 오페라 작곡가 글룩의 혁신적인 작곡 방식에 영향을 받았을 것이라는 가정은 매우 가능성이 높은 주장이라 할 수 있으며, 오페라의 새로운 양식을 건반 소나타에 처음 적용했을 것이라 추측도 매우 가능성이 높아 보인다. 하이든의 질풍노도 양식의 초기 오페라인 《여가수》는 1766년에 작곡되었다. 이는 페더의 《1765-1772년 소나타》 안의 처음 다섯 작품 작곡 시기와 거의 일치하는데, 오페라의 영향이 기악 작품 중 건반 음악에 가장 먼저 적용되었을 것이라는 가정이 첫 건반 소나타 <19번, e단조>에서 매우 설득력 있게 나타난다.

대표적인 고전음악 학자 허츠(Daniel Hertz, 1928-)는 글룩의 발레 음악 《돈 후앙》이 하이든의 질풍노도 양식의 직접적인 모델이라고

19) Joel Kolk, "Sturm und Drang and Haydn's Opera," *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C.* (New York and London: Norton, 1981), 443.

주장하고 있다.²⁰⁾ 그는 이 작품 속에서 갑작스러운 셈여림의 변화가 잘 나타나는 곡을 예로 들었는데, <6번>, <25번>에서는 포르테와 피아노의 악상 기호가 거의 한 박 간격으로 극심하게 변하는 부분을 예로 들었고, <24번>에서는 청중을 놀라게 하는 갑작스런 셈여림이 나타나며, 피날레인 <31번, ‘복수의 여신의 춤’>에 나타나는 음악 양식은 기악음악에서 1760년대의 극적인 감정표현이 가장 잘 된 예로 간주하여, 후대의 많은 작곡가들에게 지대한 영향을 미쳤다고 주장하였다.

하이든의 작품 연대기를 작성한 랜든(Howard Chandler Robbins Landon, 1926-) 또한 글록의 <복수의 여신의 춤>이 《돈 후앙》 중에서도, 하이든의 오페라와 기악 음악 양식의 변화를 가져온 가장 중요한 작품이라는 것에 동의하였다.²¹⁾ 이 작품에서는 d단조와 a단조를 중심으로 계속 단조성이 유지되며, 첫 주제가 여러 번 반복되는 불규칙 론도 형식을 취하고 있다. 복수의 여신이 분노를 폭발시키는 장면에서는 셈여림도 피아노에서 포르티시모까지 급격하게 커지며, 바이올린 파트의 불길한 트레몰로 주법과 작품 중간 중간에 나타나는 새로운 조성으로의 갑작스런 전조의 특징들은 하이든의 질풍노도 양식과 많은 점에서 공통점을 갖고 있다. 하이든의 질풍노도 양식의 특징을 열거하자면 많은 요소들이 있겠지만, 그 중에서도 대표적인 특징으로 단조의 조성, 갑작스러운 셈여림과 템포의 변화, 대위법의 사용, 당김음, 불규칙 악센트의 출현, 몰아가는 리듬, 도약적인 모티브, 화성적 긴장감, 불협화음의 강조, 예기치 않은 먼 거리로의 전조 등을 들 수 있다.²²⁾

당시 작곡가들 중 하이든에게 큰 영향을 준 작곡가로는 C. P. E. 바흐

20) Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740-1780* (New York and London: Norton, 1995), 187-188.

21) Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works Vol. 2, Haydn at Esterháza 1766-1790* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1978), 280.

22) Brook, “Sturm und Drang and the Romantic Period in Music,” 278.

를 꼽을 수 있다. 하이든은 “누구든지 나를 잘 아는 사람이라면, 내가 C. P. E. 바흐를 이해하고 그의 작품을 부지런히 공부한 것과, 그에게 큰 영향을 받았다는 것을 알 수 있을 것이다”라고 기록하고 있다.²³⁾ 다수의 현대 학자들도 C. P. E. 바흐의 건반 소나타가 하이든의 질풍노도 양식에 큰 영향을 미친 데 동의하는데, 현재 듀크 대학교 교수이자 멘델스존 연구로 유명한 음악학자 토드(R. Larry Todd)의 경우는 하이든의 질풍노도 양식의 작품과 C. P. E. 바흐의 작품에서 나타나는 단조의 사용, 대담한 전조, 급격한 셈여림의 변화, 페르마타와 쉼표를 사용한 템포의 갑작스런 변화 면에서 유사점을 지적하였다.²⁴⁾

단조의 조성은 하이든의 질풍노도 양식을 구별하는 데 가장 먼저 거론되기 시작한 요소 중 하나이다. C. P. E. 바흐는 1742년 《프러시아 건반 소나타 곡집》 이후에 비율상 많은 단조 소나타를 작곡하기 시작하였다. 1766년 이전까지 C. P. E. 바흐는 약 1/3 정도의 건반 소나타를 단조로 작곡하였으며, 장조 소나타인 경우 가운데 느린 악장을 단조로 배치하였다. 또한 그의 논문 『올바른 건반 악기 연주법에 관한 시론』(Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753)에 삽입된 《프로베쉬티케(실례) 소나타》(Probestücke Sonaten, Wq. 63)의 여섯 개의 소나타에서, 아홉 개에 달하는 악장을 단조로 작곡하였다.²⁵⁾ 또 다른 특징적 요소로는 급격한 셈여림의 변화를 찾아 볼 수 있는데, 사실 이는 C. P. E. 바흐의 감정과다 양식의 작품에 나타나는 전형적인 특징이다. 이와 같이 C. P. E. 바흐의 건반 소나타는 하이든의 질풍노도 양식의 거의 모든 기악 작품에 영향을 주었으며, 같은 장르인 건반 소나타의 경우에는 직접적이고도 더욱 큰 영향을 끼쳤음은 당연한 결과일 것이다.

23) Griesinger, *Joseph Haydn: Eighteenth Century Gentleman and Genius*, 12.

24) R. Larry Todd, “Joseph Haydn and the Sturm und Drang: A Reevaluation,” *The Music Review* 41 (1980), 189-193.

25) a, c, d, g, e 단조와 그 당시로는 흔히 사용되지 않던 f, b, f[#], b^b 단조도 나타난다.

4. 하이든 단조 건반 소나타 분석을 통해 나타난 질풍노도 양식의 독창성

(1) 악장 간 조성 관계

하이든이 질풍노도 양식을 작곡한 시대의 건반 소나타들은 초기의 바겐자일(Georg Christoph Wagenseil, 1715 - 1777) 풍의 가벼운 이탈리아 갈란트 양식에서 벗어났다. 디베르티멘토(Divertimento)나 파르티타(Partita)란 제목이 더 이상 소나타 구성으로 나타나지 않으며, 항상 2악장이나 마지막 악장에 포함되던 미뉴에트(Minuet) 악장도 나타나지 않는다. 질풍노도 시기의 첫 소나타인 <19번, e단조>의 마지막 악장은 “Tempo di Menuet”(미뉴에트의 템포로) 라는 지시어만 있을 뿐, “Finale”라는 제목과 함께 초기 소나타 형식인 2부 형식으로 작곡되었다. 빠른 악장과 느린 악장 간의 템포와 분위기의 대조를 더욱 분명히 하였으며, 규모도 이전과 비교해 매우 확대되어 교본으로서가 아닌 연주회용 악곡으로 작곡되었음을 알 수 있다. 이 시기의 소나타들이 C. P. E. 바흐의 영향을 받은 것에는 틀림없으나, 정확히 바흐의 감정과다 양식이라 칭할 수 없으며, 당시 어떠한 범주에도 포함시킬 수 없는 독특한 양식을 보여준다. 이 작품들에서 하이든은 매우 개인적인 감성을 표현하고 있고, 비르투오조적인 화려함은 없으나²⁶⁾ 섬세한 감정 표현을 요구하여 아마추어 연주자에게는 어려운 연주 기교를 요구한다. 특히 유동적인 템포의 변화와 다성적인 느린 2악장의 흐름을 섬세하게 표현하려면, 이후에 나타나는 하이든의 발랄하고 역동적인 양식에 비교해서 레가토와 템포 루바토를 적절히 적용하는 색다른 연주해석이 필요하다.

질풍노도 시대의 건반 소나타 전체를 살펴볼 때, 빠른 악장과 느린 악장의 조성 관계는 전통적으로 하이든이 많이 사용하였던 딸림조나

26) <33번, c단조>(H.20)는 예외로서, 마지막 악장은 매우 화려한 건반 기교를 과시한다.

같은 으뜸음 장·단조 조성을 쓰기도 하지만, 건반 소나타에서는 비교적 잘 쓰지 않는 버금딸림조나²⁷⁾ 흥미로운 장3도 관계조도 출현한다. 단조의 사용이 눈에 띄는데, 그 당시에는 잘 사용하지 않던 단조가 질풍노도 시기의 8개의 소나타 중 3개에 중심 조성으로 사용되고 있다. <31번, A^b장조>(H.46) 소나타에서 버금딸림조인 D^b장조 같이 플랫이 많이 들어간 이례적 조성을 2악장에 사용한 것, <33번, c단조>(H.20) 소나타에서 각 악장의 관계가 장3도 관계(c단조-A^b장조-c단조)로 구성된 것이 당시 경향으로 볼 때 매우 혁신적이다. 다음은 단편만 남은 <28번, D장조>(H.5a)를 제외한 소나타의 각 악장 간의 조성과 템포의 구성 관계를 표로 나타낸 것이다.

[표 2] 질풍노도 시기 하이든 건반 소나타의 각 악장 간 관계

소나타 번호	1악장의 조성, 빠르기	2악장의 조성, 빠르기	3악장의 조성, 빠르기
L.19(Hob.XVI/47bis)	e단조 Adagio	E장조 Allegro	E장조 Finale, Tempo di Minuet
L.20(Hob.XVI/18)	B ^b 장조 Allegro moderato	B ^b 장조 Moderato	
L.29(Hob.XVI/45)	E ^b 장조 Moderato	A ^b 장조 Andante	E ^b 장조 Finale, Allegro di molto
L.30(Hob.XVI/19)	D장조 Moderato	A장조 Andante	D장조 Allegro assai
L.31(Hob.XVI/46)	A ^b 장조 Allegro Moderato	D ^b 장조 Adagio	A ^b 장조 Presto
L.32(Hob.XVI/44)	g단조 Moderato	g단조-G장조 중지 Allegretto	
L.33(Hob.XVI/20)	c단조 (Allegro) Moderato	A ^b 장조 Andante con moto	c단조 Finale, Allegro

27) 하이든의 건반 소나타 전체에서 빠른 악장과 느린 악장의 조성 관계 중 버금딸림조는 호보켄 52개 전체 건반 소나타 중 7개이다.

<33번, c단조>(H.20) 소나타의 경우 c단조의 1악장과 A^b장조의 2악장을 배치시켜 놓았는데, 이는 이전 소나타에서 딸림조나, 단조 소나타의 경우 관계장조 혹은 같은음 장조를 사용하던 관습과 큰 차이를 보인다. 이러한 예는 C. P. E. 바흐의 《프러시아 소나타》 이후의 건반 소나타에 나타난 3도 관계 전조나 반응계적인 전조의 영향을 받은 것으로 보인다. 하이든이 C. P. E. 바흐의 소나타를 얼마나 알고 있었는지는 정확히 밝혀진 바 없지만, 하이든과 C. P. E. 바흐 사이의 연관성에 관한 논문을 쓴 음악학자 브라운(A. Peter Brown, 1943-2003)의 주장에 의하면 이 시기 하이든은 C. P. E. 바흐의 『올바른 건반 악기 연주법에 관한 시론』 2권만 소장하고 있었다고 주장한다.²⁸⁾ 기록에 의하면 1760년대 중반까지는 하이든이 이 책을 사서 소장하고 있었다는 것은 확실하다.²⁹⁾

C. P. E. 바흐는 그의 『올바른 건반 악기 연주법에 관한 시론』에 들어 있는 《프로베슈티케 소나타》에서 3도 관계 악장 구조를 선보였는데, <1번>의 악장 간 조성은 C장조 - e단조 - G장조, <2번>은 d단조-B^b장조-g단조, <4번>은 b단조-D장조-f[#]단조, <6번>은 f단조-A^b장조-c단조로 구성되었다.³⁰⁾ C. P. E. 바흐가 단순히 3도 관계를 쌓는 방식으로 악장을 배치한 데 비해, 하이든은 <33번, c단조>(H.20) 소나타에서 c단조-A^b장조-c단조의 악장 배치를 함으로써, 3도 관계로 구축되는 견고

28) A. Peter Brown, "Joseph Haydn and C. P. E. Bach: The Question of Influence," *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference Washington D. C.* (New York and London: Norton, 1981), 162.

29) Albert Choristoph Dies / Vernon Gotwals trans., *Joseph Haydn: Eighteenth Century Gentleman and Genius* (Madison: University of Wisconsin Press, 1963), 95. Dies의 주장을 고려하면, C. P. E. 바흐의 『올바른 건반 악기 연주법에 관한 시론』을 두 권 다 소장하였을 수도 있고, 위 주석의 Brown에 의하면 2권만 소장하였을 수도 있다.

30) 김선자, "C. P. E. Bach의 Probestücke Sonata(Wq.63)에 대한 연구," 『한국음악학회 논문집 음악연구』 23/1 (2001), 9.

한 조성 체계의 틀을 느낄 수 있다. 초기 소나타의 관습적인 조성 관계에서 벗어나 새로운 조성 체계를 사용한 시도는 질풍노도 소나타라는 명칭에 걸맞게 풍부하고 참신한 표현력을 보여줌으로써, 후대 베토벤의 3도 관계의 조성 구축에 큰 영향을 준 것을 보여준다.

(2) <소나타 19번, e단조>(H.47bis)

하이든 최초의 단조 건반 소나타로서, 관습적인 3악장 구조로 작곡되었으나, 느림-빠름-느림의 독특한 구조를 보여주고 있고, 악장 간의 조성은 바로크 시대에서도 흔했던, 같은 음을 주조로 하는 단·장조(e-E)로 이루어졌다. 하지만 조성 관계를 자세히 들여다보면, 소나타의 악장을 e단조로 시작한 것이 당시 관습으로는 매우 이례적이다. 1악장은 초기 2부 소나타 형식으로 아주 단순하게 처리한 후, 악장의 끝을 반중지인 B장조 딸림화음, 페르마타 처리하여, 아타카(attacca)로 E장조의 알레그로 2악장으로 넘어간다. 물론 느린 악장으로 시작하여서 빠른 끝맺음을 하는 것은 바로크 시대의 오래된 관습 속에서도 찾아볼 수 있지만, 소나타 구조 속에서 2악장을 중심 악장으로 생각한 것은 새로운 발상이며, 3악장 역시 E장조의 조성으로 끝맺음을 함으로써, 소나타 형식에서 1악장에 비중을 두지 않는 실험적 첫 시도를 하였다. 하이든에게는 1악장을 단조로 시작하는 이 첫 소나타에서 1악장의 비중을 줄이면서, 서주와 비슷한 역할을 하게끔 하여, 첫 단조 소나타가 가지는 단조의 비중을 줄였다. 피날레는 “Tempo di Menuet”라는 지시어를 가지고는 있으나 도돌이표가 있는 2부 형식이다.

① 1악장

Adagio, 6/8박자, e단조, 순환 2부 형식으로, 매우 감정적으로 호소력이 강한 악장이다. 비록 셈여림 기호는 당시 하프시코드라는 악기의 제

한성 때문에 표시되어 있지는 않지만, 첫 두 마디의 우수에 찬 서정적 주제는 3마디의 유니슨의 포르테로 연주될 듯한 대조적인 악구로 이어진다. 이 유니슨의 왼손의 음역은 확대되어 낮은음자리표로 옮겨지며 선율선의 하행하는 F[#]-C라는 증4도 음정이 옥타브 유니슨으로 노래되고, 낮은음자리의 E음까지 하행하여 마침표를 찍듯 4마디에서 비극적으로 끝난다. 그 뒤로 다시 한 번 서정적인 주제가 애원을 하는 듯 높은 음역에서 노래되고, 8마디에서는 페르마타가 쓰이면서 반중지로 체념한 느낌을 전달하고 있다. 페르마타의 사용은 하이든이 질풍노도 시기의 건반 소나타에 당시 오페라의 극적인 요소들을 도입한 것으로 보인다. 한 악장 중에 템포의 급격한 변화를 쓴 것은 새로운 양식의 도입을 나타내는 것으로, 당시 글룩의 개혁 오페라 《오르페오와 유리디체》 3막, 유리디체의 아리아 <이 얼마나 잔인한 순간인가>(Che fiero momento)의 표현적인 부분과 비교해 볼 수 있다. 이 아리아에서는, 역시 그 시대 장조를 주로 하던 시류에서 흔치 않던 c단조를 주조로 사용했으며, 오르페오가 자신을 알아보지 못함을 절규하는 유리디체의 비통함을 나타내고 있다. 이와 같은 극한 감정을 표현하기 위한 작곡 기법으로서, 단조의 사용, 도약적인 선율, 렌토에서 알레그로로의 갑작스런 템포 변화, 페르마타를 사용하였다. 라슨에 의하면, 하이든이 질풍노도 양식을 작곡할 당시 오페라 작곡가로서 명성을 얻고 있었으며, 글룩과 함께 욘멜리(Niccolò Jommelli, 1714-1774)와 트라에타(Tommaso Traetta, 1727-1779)와 같은 오페라 개혁가들의 작품의 영향을 받았고, 이러한 영향으로 하이든 자신의 코믹 오페라 《여가수》, 《약제사》(Lo speziale, 1768), 《어부의 딸들》(Le pescatrici, 1769)에 새로운 양식의 작곡 기법이 나타나며, 자신의 기악 음악에 이러한 양식을 적용시켰다고 주장하였다(악보1).³¹⁾

31) Jens Peter Larsen, "Some Observations on the Development and Characteristics of Viennese Classical Instrumental Music," *Handel, Haydn and the Viennese Classical*

19번 소나타의 1악장 9마디에서는 III(G장조)으로 전조되어 마르카토 표시가 붙은 단호한 G장조 3화음의 코드가 2주제 격으로서 등장하고, 이는 계속 고조되어 희망차게 도돌이표가 있는 1부를 G장조로 끝낸다. 9-13마디의 부분은 2부에서 1주제가 재현되는 부분에서 다시 언급되지 않고 생략되었다.

20마디에서 시작하는 2부는 G장조(III)로 첫 주제를 시작하는데, 발전부와 같이 다양한 전조를 거친다. vii^0_7/V (B장조) 같은 감7화음(22마디)을 이용하여 V로 감정적 고조를 표현하며, Ger_6/i (28마디) 같은 화성을 사용하여 V로 해결되는 반응계적 진행을 보여준다. 이는 다채로운 분위기의 전환을 느끼게 해 주며, 다음 29마디에 메아리처럼 평범한 $V-vii^0_7/V-V$ 의 진행을 대조시켜 다시 어렵게 만든다. 이 V는 30마디에서 1주제의 재현을 e단조를 준비하는 반중지이다. 첫 주제의 재현은 주제의 3마디만 등장할 뿐, 33마디부터 G^{\sharp} 대신 갑자기 G^{\sharp} 이 출현하면서 vii^0_7/iv (a단조) 감7화음 나타나고, 결국 34마디에 a단조(iv)가 출현한다. 이는 해결을 못하고 1주제가 넘어간 상태로, 제1부 4마디에서 중지부를 찍듯 저음역의 주음으로 끝나던 단호함과 대조적이다. 이 a단조는 e단조(38마디)와 교대로 나타나면서, 마치 결정을 못하고 망설이는 느낌(i와 iv의 교대)을 주다가 결국 46마디 다시 Ger_6/i 화음을 거쳐 47마디에서 V인 B장조로 반중지한다. 마지막 B장조 화음을 페르마타로 처리하여, 도돌이표 없이 1악장을 2악장으로 씬 없이(attacca) 연결하는 이례적인 구성을 보여준다. 감정적이고 센티멘탈한 분위기의 1악장은 이전에는 볼 수 없었던 풍부한 표현력과 소나타 형식의 변형을 보여주고 있다.

(악보 1) 하이든의 오페라 《여기수》, <10번, 도와주는 이는 아무도 없고>
(Non v'è chi mi aiuta), 26-32마디

② 2악장

Allegro, 2/4박자, E장조, 도돌이표를 포함한 2부 소나타 형식으로 구성되어 있다. 1악장의 비극적인 분위기와 좋은 대조를 보이고 있는 밝고 명랑한 음조의 악장이다. 1악장보다 확장된 형태의 소나타 형식으로 느림-빠름-느림의 악장 간 배열이 당시 기악 소나타 형식에서의 일탈을 의미한다. 소나타 형식은 특별한 변화를 보이지 않지만, 형식 속에 다양한 실험적 전조와 기조의 변화가 숨어 있다. 18마디, 2주제가 시작되는 위치에서 조성은 딸림조(B장조)로 옮겨가지만, 1주제를 시작하는 같은 음형으로 시작하여, 단일 주제에 의한 초기 소나타와 같은 인상을 주고 있다.³²⁾ 하지만 이러한 단조로움을 보상하듯, 종결구로 이끄는 28-31마

32) 질풍노도 시기의 하이든의 건반 소나타에는 아직 베토벤의 소나타에서처럼 1주제와 2주제의 뚜렷한 대조는 나타나지 않는다. 2주제의 시작은 1주제와 같이 시작하지만 곧 한 마디를 지나 변형된다.

디는 Ger₆/V(B장조), 31마디는 V₇/V, 33마디에서는 V에 이른다. V는 35마디에서 I(E장조)의 1, 3음(E, G[#])만을 이용하여 G[#]으로 불완전 해결이 된 다음, 36마디에서는 C[#]음을 첨가하여, 갑자기 포르테(subito *f*)로 연주해야 할 것 같은, c[#]단조의 단호한 6화음(ii₆/V)으로 종결구를 시작하고 있다.

[악보 2] 소나타 <19번, e단조>(H.47bis) 2악장, 31-40마디

발랄한 분위기의 하이든의 전형적인 초기 소나타 분위기로 시작하지만, 종결구로 가기 전 이례적인 전조를 사용하고 하행하면서, 얇아지는 짜임새(31-36마디)를 통하여 스러져가는 듯한 풍부한 표현력을 보여준다. 악상 기호는 없지만 마치 1악장에서 페르마타를 사용했듯 35마디에서는 점점 작아져서 사라지는 듯하다가, 36마디의 6도 단조 화음인 c[#] 화성이 단호히 다잡아 39마디에서 V로 힘차게 끝맺는다고 해석된다. 36마디의 종결구 부분 (ii₆/V)은, 소나타 형식 안에서 일관성 있게, 재현부에서는 f[#] 단조(ii₆)로 재현된다. 종결부의 뒷부분은 39-44마디의 동형 진행을 이용해 계속 강강하는 악구를 44-48마디에서 한 번 더 선보이고 제시부를 도돌이표와 함께 소나타 형식에 맞게 V(B장조)로 끝맺는다.

발전부는 관습적인 V(B장조)의 조성으로 1주제를 시작한다. 하지만 곧 58마디에서 D^b이 나타나면서 b단조(v)로 매우 격동적인 분위기를

만들어가기 시작한다. 이는 67마디에서 왼손에 F^X(double sharp)을 쓰면서 68마디에서는 G[#]장조(V/vi)로 종지하고 69마디에서 c[#]단조(vi)로 넘어간다. 이렇게 쌓아 올린 격동적인 감정 상태는 77마디부터 시작된 오른손의 반음계적 하행으로 이루어진 재연결구(retransition)를 통해 진정되면서, 85마디 I(E장조)인 재현부로 이어진다.

재현부 또한 일상적이지 않다. 첫 시작은 I의 1주제로 시작하지만 5마디 뒤, 바로 90마디부터 e단조의 1주제가 시작되면서 일탈을 보여준다. 다시 I로 돌아가는 98마디까지 제시부에는 없는 e단조 부분이 삽입된 것으로, 1악장의 우울한 감정 상태를 환기시키는 듯 단조의 서정성이 잘 나타나고 있다. 같은 1주제를 사용했으나 감정의 기복 상태가 매우 심하여, 작곡가의 감정적 표현성을 위주로 함으로써, 형식에서의 벗어남을 청자에게 설득시키고 있다.

③ 3악장

Finale, 3/4박자, E장조, 도돌이표를 포함한 2부 소나타 형식으로 이루어졌으며, 초기의 바겐자일 풍 미뉴에트 악장에서 벗어났음을 알린다. 하지만 “Tempo di Menuet”라는 지시어를 붙여 초기 소나타에서의 형식 변형이 너무 급진적이지 않도록 하는 세심함을 엿볼 수 있다. 미뉴에트 풍이라고는 하지만 매우 서정적이며 느린 악장에 해당하는 기조를 가지고 있다. 2주제(11마디)는 2악장에서와 같이, V(B장조)에서 1주제와 유사한 모양으로 시작하지만 1마디 뒤에는 변형된다. 형식과 조성, 전조 면에서는 별다른 혁신성이 보이지 않으나, 악구의 반복을 통해 전달하려는 감수성의 내용이 독특하다. 제시부의 기조는 매우 내성적이고 수줍은 듯 소극적이다. 그래서인지, 1주제도 3-4마디를 5-6마디에 메아리처럼 한 번 더 반복해 놓았다. 2주제 부분도 16-17마디를 반복해서 18-19마디에 한 번 더 언급하고는 종지 해결을 완전히 짓지 못하고 22마디 종결구로 넘어가며, 종결구 역시 23-24마디를 25-26에 한 번 더

언급하고는 겨우 제시부를 V(B장조)로 종결한다.

짧은 10마디의 발전부를 거쳐 40마디부터 재현부가 시작되는데, 첫 1주제에서 반복되던 부분인 5마디만을 떼어서 무려 4마디(45-48마디)로 확장되어 언급된 다음, 제시부의 1주제의 소극적인 부점 동기(8마디)를, 저음 옥타브의 왼손 반주를 붙여 웅장한 모양(50-51마디)으로 확장시켜 놓았다. 소나타 재현부를 변형한 것인데, 이는 형식을 따르기 보다는 무엇인가 말하고 싶었으나 처음에 소극적이어서 못 했던 이야기를 재현부에 강하게 토로하고 있는 인상을 준다. 3악장은 결코 미뉴에트가 아니며, 바겐자일 풍의 형식적인 소나타 악장으로서의 기능에서 완전히 벗어났고, 형식의 규칙을 벗어나 하이든이 자신의 감정을 청자에게 이야기처럼 전달하려고 하는 질풍노도 양식의 독창적 예로 여겨진다.

(3) 〈소나타 32번, g단조〉(H.44)

두 악장 구성이며, 모두 g단조로 작곡된 질풍노도 양식의 특징을 잘 나타내는 소나타이다. 느린 악장으로 시작해 조금 빠른 템포의 2악장으로 끝맺으며, 아직은 피아노라는 악기를 염두에 두지 않아 셈여림 표시는 없으나 많은 쉼표와 아티큘레이션(articulation) 표시, 2주제에서의 32분음표, 64분음표의 사용, 풍부한 장식음 등으로 인해 격동적인 기조를 표현하고 있음을 알 수 있다. 마지막 악장은 형식에서 혁신성을 보여주는데, 미뉴에트 트리오 형식에 소나타의 발전부를 삽입하여 두 형식을 결합 하려는 시도로 보여주고, 놀랍게도 마지막 코다에서 조표를 G장조로 바꾸어 정격중지를 한다. 19번 소나타와 마찬가지로, 소나타 전체를 단조 중심으로 진행하는 것이 이 시기의 하이든에게는 부담스러웠을 것이고, 아직은 모차르트에서 확립되는 단조 소나타가 확립될 수 있는 전 단계임을 보여주고 있으나, 이러한 실험적 시도가 후대의 고전

단조 소나타의 확립에 영향을 준 것은 분명해 보인다.

① 1악장

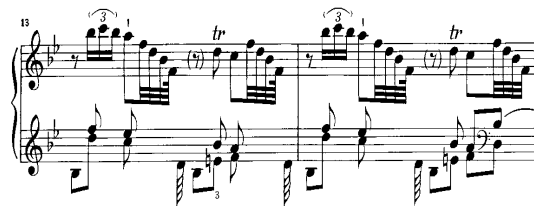
Moderato, 4/4박자, g단조, 도들이표를 포함한 2부 소나타 형식이다. 19번에 비해 규모면에서 많이 확장되었다. 우울한 g단조의 1주제로 시작하는데, 이 1주제의 첫 마디에는 벌써 C[#]이라는 V₇/V의 변화음이 들어 있고, 이는 바로 다음 박에 F[#]과 D음이 출현해 V도인 D장조가 포함되어 있다. 1주제 자체가 우울하고 불안한 느낌을 주면서 시작한다.

(악보 3) 소나타 <32번, g단조>(H.44) 1악장

a. 1주제, 1-2마디



b. 2주제, 13-14마디



B^b 장조인 2주제로 들어가기 전 9마디에서는, D음에 준비 없이 b이 붙어 iii(b^b 단조)이 나타난다. 이는 V₇(F₇)/iii화음을 거쳐 10마디에서 잠시 iii를 확립한 뒤, 셋째 박에 N(G^b 장조)/V/iii로 연결된다. 이 G^b 베이

스음은 반음계적으로 하강해 12마디에서 V(F장조)/iii로 해결됨으로써 2주제의 조성인 B^b 장조의 V도 종지를 마련한다. 여기에 쓰인 G^b 장조는 이례적이며 놀랄만한 전조로서, 주음에서 보면 반음 아래의 장조이고 2주제의 입장에서 보면 장3도 아래의 조이다. 이 조성은 예기치 않은 이완된 기분을 느끼게 하며, 어두운 g단조의 분위기를 자연스럽게 명랑한 2주제로 연결해 주는 역할을 한다.

12마디부터 나타나는 2주제는 전통적인 B^b 장조이나, 32분음표와 64분음표까지 등장한 가볍고 리드미컬한 성격을 지녀 명확한 대조를 보여준다. 제시부의 종결구 역시 B^b 장조로서 특별한 점은 없으나 발전부부터는 매우 복잡한 전조를 통해 격정적인 감정의 기복을 나타낸다. 발전부로 넘어가는 30마디의 경우, 마지막 박 음에서 B^b이 나올 자리에 B[♮]로의 반음계적 전조로 인해 V/iv(c단조)의 3음을 확보하고, 발전부는 전통적이라 할 수 없는 iv(c단조)로 1주제를 시작한다. 제시부 안에서 주제 간의 극심한 대조, 반음계적 전조, 종결구에서의 엇박으로 출현하는 반복음(24-27마디) 등을 통해 불안한 심리 상태를 표현하였는데, 그 결과 형식을 벗어난 발전부의 조성으로 연결된다.

발전부의 동기 재료는 1주제와 2주제의 사용으로, 혁신적 작곡기법의 사용이 나타나지는 않으나, 화성은 매우 반음계적인 복잡한 진행을 보여주고 있다. 31마디의 첫 시작은 iv(c단조), 이어지는 33마디는 vii⁰₇(f[#] 감7화음)를 지나 g단조가 잠시 34마디에 나타나고, 1주제가 변형된 동기를 지나 35마디 셋째 박에서 vii⁰₇(e감7화음)/vii^b(f단조)를 거쳐 36-37마디에서는 불안한 vii^b를 확립하고 있다. 이 f단조는 결코 안정되지 않고 2박 단위로 계속 하행하여 왼손의 베이스는 F-E^b-D-C-B^b-B[♮]-C-A^b을 거쳐 42마디 마지막 박에서 결국 G음으로 종지되는데, 쉽 없이 이어 나올 iv(c단조)의 2주제를 준비하기 위한 V도 반종지이다. 45마디에서는 카덴차적인 스케일 악구를 지나, 결국 마지막 B^b음에서 g단조로 마르카토의 격한 끝맺음을 하면서 페르마타가 사용되어 복잡하게

엷히고 고조된 분위기에 마침표를 찍는다. 이는 오페라에 쓰일 법한 디클라메이션(declamation)을 표현한 것처럼 보인다.

(악보 4) 소나타 <32번, g단조>(H.44) 1악장, 44-45마디



콜크 역시 이러한 라슨의 주장을 뒷받침하여 하이든의 질풍노도 양식의 기악 음악이, 이에 앞서 작곡된 하이든 자신의 오페라 작품과 깊은 관련성이 있다는 주장을 한 바 있다.³³⁾

오페라적인 페르마타 사용으로 인한, 극적인 템포의 변화는 질풍노도 양식 건반 소나타 여러 곳에서 찾아 볼 수 있는데, <31번, A^b장조>(H.46) 소나타의 느린 악장에서 나타나는 페르마타에서 오페라에서와 같이 즉흥 연주가 첨가되었다.³⁴⁾ 즉흥 연주의 삽입은 <30번, D장조>(H.19) 소나타의 2악장에서도 종지 부분, 112마디의 페르마타 부분에 마찬가지로 적용된다. 느린 악장 외에 1악장에서도 카덴차 삽입의 예는 다음 분석의 <33번, c단조>(H.20) 소나타에서 다루게 될 것이다.

32번 소나타로 돌아와서, 페르마타 뒤의 45-51마디에 이르는 재연결구는 매우 기복이 심한 감정적 악구이다. 45마디에서는 1주제가 시작되지만 위사 재현부처럼 III(B^b장조)에서 모양만 1주제일 뿐 48마디까지 E^b-F-G음을 중심으로 동형진행 상승하고, 이는 대위법적 짜임새로 동형진행과 함께 모방 기법을 사용하고 있다. 49마디부터는 오른손에서 1주제의 16분 셋잇단음표의 앞부분만을 따서 4도씩 급박하게 상승하여

33) Kolk, "Sturm und Drang and Haydn's Opera," 445.

34) Haydn, *Samtliche Klaviersonaten Band I*, 서문 참조.

49마디 마지막 박에서 E^b 장조의 6화음으로 E^b 최고음에 이르고, 동시에 왼손은 F-E^b-D-C-B^b-A^b-G로 반진행 하강하여 오른손 최고음 E^b에 이르는 부분에서 가장 넓은 음역으로 확대된다. 50-51마디에 거쳐 급속히 에너지가 빠지면서 51마디 마지막 박에서 제시부보다 옥타브 아래에서 1주제가 i(g단조)로 재현된다.

재현부에서도 종결구로 진행하기 전, 카덴차와 같은 악구가 페르마타 없이 ‘sempre più adagio’(계속 더욱 느리게)란 지시어와 함께 67-70마디에 걸쳐 나타난다. 하지만 70마디의 세 박자 길이의 vii⁰₇(f[#] 감7화음)은 67마디부터 연장된 것으로, 결국 페르마타의 역할을 하고 있다. 같은 마디에서 종결구가 시작할 때는 ‘본래의 템포로’(a tempo)라는 지시어가 다시 붙어 있다.

[악보 5] 소나타 <32번, g단조>(H.44) 1악장, 67-72마디

The image shows a musical score for Haydn's Sonata No. 32, G minor, first movement, measures 67-72. The score is in G minor and 3/4 time. It shows a piano part with a trill in measure 70 and a fermata in measure 71. The tempo marking 'sempre più adagio' is present in measure 67, and 'a tempo' is present in measure 71.

2주제와 종결구 모두 재현될 때는 g단조로 재현되어 제시부의 B장조의 2주제 성격이 어둡게 바뀌어 있다.

② 2악장

Allegretto, 3/4박자로, 1악장과 같은 g단조를 사용함으로써 전통적 규

칙에서의 일탈을 보여주며, 형식 또한 미뉴에트라라고는 쓰여 있지 않지만 미뉴에트 트리오 형식을 혁신적으로 변형시키고 있다. 고전시대의 형식을 확립하는 것을 넘어서, 하이든 자신만의 독창적 아이디어로 변형시키는 시도 중 하나인데, 질풍노도 시기의 건반 소나타의 대부분의 악장이 초기 2부 소나타 형식³⁵⁾으로 이루어져 있는 데 반하여, <30번, D장조>(Hob.19) 소나타의 마지막 악장(3악장)과 <32번, g단조>(H.44)의 마지막 악장(2악장)만은 예외이다. <30번, D장조>(Hob.19) 소나타에서는 론도 형식의 변형되었고(표 3), <32번, g단조>(H.44) 소나타에서는 소나타 형식과 미뉴에트 트리오 형식을 결합하려 하였다(표4). 하이든의 변형 시도는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 소나타 론도 형식처럼 확립되지는 않았지만 초기 시도로서 매우 중요한 이정표가 될 것이다. 변형된 구조를 표로 보면 다음과 같다.

[표 3]은 고전시대 5부 론도 형식을 세분화하여서 변형시킨 것으로, C 섹션에서의 조성의 흐름을 보면, 작은 순환 2부 형식이 속에 삽입되어 있다. 큰 구조 속에 또 다른 구조를 삽입해서 구성하는 복합적인 형식은 이후 하이든이 마지막 악장에서 즐겨 쓴 형식이다.³⁶⁾

35) 바로크 시대 춤곡 악장이나 초기 소나타에서 나타나던 순환 2부 형식(Rounded Binary Form)이 기본이 되어 확장됨.

36) Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature* (New York: Schirmer Books, 1996), 103.

[표 3] 소나타 <28번, D장조>(H.19) 3악장의 구조

마디	1	8	16	24	45	52
큰 구조	A		B		A	
섹션	: a :	: b :	: c :	: d :	: a :	: b :
조성	D	D	d	F	D	d
재료	a	a 재료	c	c 재료	a 변주1	b 변주1

마디	60	68	85	92	101	109
큰 구조	C		A		코다(A)	
섹션	: e :	: f :	: a :	: b :	: a :	: b :
조성	A	E-A	D	D	D	D
재료	e	e 재료	a 변주2	b 변주2	a 변주3	b 변주3

[표 4] 소나타 <32번, g단조>(H.44) 2악장의 구조

마디	1	7 18
큰 구조	미뉴에트	
섹션	: a :	: b a :
조성	g	B ^b -g
재료	a	b도 a 재료

마디	25	34 41	52-55
큰 구조	트리오		
섹션	c	d	재연결구
조성	G	e시작-전조-D	d-E ^b -vii ⁰ /g
재료	a 발전, 16분음표 새 재료 등장	a 반음계 진행	a 재료

마디	56	68 80	92
큰 구조	미뉴에트의 변주		코다
섹션	a	b a	c
조성	g	B ^b -g	G - G중지
재료	a 변주	b 변주	c섹션의 재료

[표 4]에서 살펴보면, <32번, g단조>(H.44) 소나타에서는 트리오의 반복이 삭제되었고, 미뉴에트가 재현될 때에도 다카포(da capo)로 표기되지 않고 조성만 g단조로 바꾸어 변주와 함께 기보되었다. 미뉴에트의 재현이 끝나고 놀랍게도 G장조로 조표를 바꾸어 트리오 첫 부분에 나왔던 미뉴에트의 발전적 재료를 이용해 곡을 끝맺고 있다. 필자는 위의 구조를 변형된 론도로 보지 않고 미뉴에트 트리오 형식의 변형으로 보았는데, 3/4박자이며, 첫 1-18마디까지 미뉴에트에 해당하는 두 부분을 나타낸 반복 표시 때문이다. 이러한 세분화된 많은 수의 섹션을 포함하는 형식에서, 한 가지의 단일 주제를 가지고 변형시켜 구성하였다는 점은 한 가지 주제를 변환시키는 놀라운 아이디어의 다양성을 보여주고 있으며, 이러한 재료의 효율성이 후대의 베토벤의 발전 기법에 큰 영향을 준 것은 분명하다. 약 70년 후, 낭만시대 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이 ‘고차원적 형식’(higher Form)³⁷⁾이라 칭하면서 낭만 성격 소품적인 작은 섹션을 큰 구조 안에 활용하려 했던 시도를 보면, 하이든의 이러한 형식 실험이 얼마나 혁신적이었는지 짐작해 보고도 남음이 있다. 슈만은 실제로 자신의 피아노 소나타 속에 이러한 작은 섹션의 반복을 이용해 보려 하였다. 슈만의 피아노 소나타 Opp.11, 14, 22, 세계 모두의 마지막 악장에 이러한 세분화된 섹션을 전통구조 속에 활용해 보려는 시도가 나타난다.³⁸⁾

37) John Daverio, “Schumann, Robert,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 764, 766.

하이든의 미뉴에트 트리오 형식의 변형은, 베토벤 피아노 소나타의 스케르초 트리오 악장에서 다카포를 쓰지 않고 스케르초 부분을 변주해서 기보한다거나 사용한 주제 재료를 이용한 코다를 덧붙이는 것 같은 변형의 모델이 되었다는 것을 분명하게 나타낸다. 하이든도 베토벤 못지않게 그의 건반 소나타를 가지고 많은 실험을 하였음을 알 수 있는데, 소나타 안에서의 형식 실험들이 베토벤을 거쳐 낭만주의까지 이어진다는 데 이견이 없을 것이다.

주제 면에서는 흥미로운 동기의 사용을 들 수 있는데, 첫 마디에 나오는 G-F#음으로의 이음줄을 붙인 동기이다(악보 6-a). 이는 성악곡에서 ‘한숨 동기’(sigh motive)라 부를 만한 것으로, 매우 감정적인 표현을 나타낸다. 이 동기는 매우 중요하여서 미뉴에트의 b부분의 B^b장조에서는 C-B^b, D-C등의 장2도 간격으로 나타나고, 트리오의 G장조 부분에서는 하행 장7도(B-C)로 감정 표현의 폭을 넓히고 있다(악보 6-b).

[악보 6] 소나타 <32번, g단조>(H.44) 2악장

a. 1-2마디 단2도 동기

The image shows the first two measures of the minuet in G minor, marked 'Allegretto'. The bass line contains a descending second interval motive (G-F#) which is highlighted with a box and labeled '단2도하행 동기' (Descending second interval motive). The melody in the treble clef features a descending line with various ornaments and fingerings.

b. 24-25마디, 트리오 부분 동기 변형

The image shows measures 24 and 25 of the minuet, which are part of the Trio section in G major. The bass line contains a descending seventh interval motive (B-C) which is highlighted with a box and labeled '장7도하행' (Descending seventh interval). The melody in the treble clef continues with a descending line and includes a fermata over measure 25.

38) Gordon, *A History of Keyboard Literature*, 269-270.

또한 1주제 첫 G-F[#]의 반음 하행 관계는 미뉴에트 부분 b-a로 넘어가는 연결구(15-18마디)에서 왼손의 B-C(16마디), C[#]-D(18마디) 베이스의 반음계적 상행으로 전위되어, 반음계적 전조와 함께 감정의 고조를 나타내며, 미뉴에트 재현을 연결하는 재연결구부분(41-47마디)에서 세음으로 늘어나 오른손에서는 상행하는 모습으로, 왼손에서는 반음계 하행하는 모습으로 바뀌어 나타나기도 한다.

마지막 코다도 매우 흥미로운데, 102-106마디에서는 유려한 카덴차 풍의 아르페지오를 사용하고, 107마디에서는 쉼표 위에 페르마타를 사용하여 숨이 잠시 멎은 듯한 인상을 준다. 그 후 아쉬운 미련을 남기는 듯이 G장조로 2마디의 짧은 악구가 덧붙여져 끝맺음을 한다. 전체 악장을 살펴본 바와 같이 악장의 구성부터, 전조, 형식, 동기의 사용 등 모든 음악적 면에서 하이든의 독창적인 작곡 기법이 엿보인다. 또한 하이든 으로서는 매우 이례적인センチ멘털한 분위기를 연출하는 소나타로서 질풍노도 소나타라는 명칭을 붙이는 데 부족한 점이 없는 작품이다.

(4) <소나타 33번, c단조>(H.20)

3악장으로 이루어진 질풍노도 시기의 대표적 건반 소나타로 여겨지는 이 소나타는 빠름-느림-빠름의 악장 구조, 1주제와 2주제의 명확한 대조, 확장된 규모 면에서 고전 소나타의 형태를 완전히 갖추었으며, 고전 소나타라는 형식 안에서 앞서 언급한 질풍노도의 특성인 단조 조성, 반음계적 전조, 악장 간의 장3도 조성 관계(c단조-A^b장조-c단조), 카덴차 풍의 템포의 유동성, 급작스러운 쉼여림 표시, 대위법의 사용 등 모든 특성이 잘 나타나는 작품이다.

① 1악장

(Allegro) Moderato, 4/4박자, c단조의 전형적인 소나타 알레그로 형식

으로 이루어진 악장이다. 1악장은 전조의 면에서 매우 특징적인데, 역시 C. P. E 바흐의 건반 소나타의 영향을 발견할 수 있다. 이례적인 전조는 특히 C. P. E 바흐가 프리데릭 대왕의 첼발로 주자로 활동했던 베를린 시기(1738년-1768년)에 작곡된, 감정이 풍부하고 열정적인 새로운 양식의 걸작들, 6개의 《6개의 프러시아 소나타》(6 Prussian Sonata Wq. 48 Nos.1-6, 1742), 《6개의 뷔템베르크 소나타》(6 Württemberg Sonata, Wq.49 Nos. 1-6, 1744), 《프로베쉬티케(실레) 소나타》(Probestücke Sonata Nos. 1-6, 1753), 《6개의 변화된 재현부를 가진 소나타》(6 Kurze und leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen, Wq. 50 Nos. 1-6, 1760)에서 그 예를 많이 찾아볼 수 있다. 《프러시아 소나타》<4번, c단조> 2악장(E^b)에서는 D^b장조(VII b), b^b단조(v), e^b단조(i) 같은, 당시로는 플랫폼이 많은 희귀한 조성이 등장하고, 《뷔템베르크 소나타》에서는 수많은 이례적인 전조들이 등장하는데, <6번, b단조> 소나타 2악장(B장조)의 경우, 5도인 F[#]장조(V)와 함께 f[#]단조(v), c[#]단조(ii), g[#]단조(vi) 같은 조성으로의 전조가 특징적이다. <5번, E^b장조> 소나타 2악장(e^b단조)에서는 푸가 형식을 쓰고 있는데, 주제의 등장에 C^b장조(VI), 에피소드에서는 더욱 과감하게 d^b단조(vii b), G^b장조(III)와 같은 조성을 사용하였다. 이러한 예에서 찾아 볼 수 있는 것은 이 당시로서는 흔치 않은, 조표가 많이 붙은 조성과 함께, 반음계적 화성을 자유로이 사용하고 있다는 점이다.

하이든 역시 질풍노도 시기의 건반 소나타에서 대담하고 반음계적인 화성 진행들을 선보이는데, C. P. E 바흐의 영향도 있을 것이나, 이를 모방하였다기보다는 하이든 자신의 방식으로 화성법의 확장을 이루어 냈을 것으로 사려 된다. 로젠은 C. P. E 바흐의 거친 감정적 표현이 하이든의 고전적 소나타의 형식미로 인해 길들여졌다는 표현을 쓰고 있다.³⁹⁾ 이 소나타에서 나타나는 새로운 화성 진행은 하이든의 후기 런던 소나타에서 나타나는 것과 같은 세련된 화성 진행은 아니라 할지라도,

이전에 볼 수 없었던 혁신적인 방법을 보여주고 있으며 이러한 실험적 시도가 이후 하이든 자신의 건반 소나타는 물론이고, 후대 건반 소나타의 화성 진행을 다채롭게 만드는 것에 좋은 본보기가 되었다.

이 소나타는 1780년 출판된 《6개의 소나타 곡집》 안의 마지막 소나타이지만 이론의 여지없이 작곡연도는 1771년으로 밝혀졌다. 이 모음곡집 안에는 우리가 지금도 즐겨 연주하고 듣는, 하이든의 전형적인 발랄하고 힘이 넘치는 <48번, C장조>(H.35)와 <50번, D장조>(H.37) 소나타가 들어 있어 더욱 대조적으로 느껴진다. <33번, c단조>(H.20) 소나타의 화성 진행은, 아마도 화성의 혁신적 사용으로 인해 후대 베토벤이나 낭만주의까지도 연결되는 특별한 화성진행의 예로 가장 많이 거론되는 소나타 중 하나일 것이다. 1주제와 2주제의 관계는 c단조와 관계조 E^b장조로, 주제의 성격에 있어서는 대조성이 뚜렷하지만 조성 관계에서는 특별해 보이지 않는다. 하지만 1주제 시작 후 8마디에서 D^b을 사용함으로써 나폴리 6화음을 구축하는 대담성을 보인다. 다음 표는 1악장에서 사용된 다양한 화성 진행을 보여준다(표 5-a와 표 5-b).

[표 5-a] 하이든 건반 소나타 <33번, c단조>(H.20) 1악장 제시부의 전조 과정

마디	1	8	9	10	12	13
조성	c	D ^b	E ^b ₇ /A ^b	A ^b	F ₇ /B ^b	B ^b
화음기호	i	II ^b ₆ (N ₆)	V ₇ /VI	VI	V ₇ /VII ^b	VII ^b
구분	1주제			연결구		

마디	15	26	32
조성	B ^b /E ^b	E ^b ₆	E ^b
화음기호	V ₇ /III	III ₆	III
구분		2주제	종결부

39) Rosen, *The Classical Style*, 112.

[표 5-b) 하이든 건반 소나타 <33번, c단조>(H.20) 1악장 발전부 전조 과정

마디	38	43	47	50	53
조성	E ^b	A ^b	b ^b	D ^b	e ^b
화음기호	III	VI	vii ^b	II ^b 6(N6)	iii
구분	발전부 시작, 1주제 재료		종결구 재료	종결구 재료	종결구 재료

마디	56	57	58	59	62
조성	a ^b	G ^b	f감화음	E ^b	g단조
화음기호	vi	V ^b 4 6	vii ⁰ 4 6/v ^b	III ⁴ 6	i ⁴ 6
구분	종결구 재료		베이스C ^b	베이스B ^b	절정부

이러한 전조는, 이 시기의 하이든 소나타들 중에서도 매우 이례적인 예로서, 같은 질풍노도 시기의 건반 소나타 중에서도 매우 드문 전조에 해당된다. 이 같은 전조과정은 먼 거리 조성으로의 대담한 화성진행이며, 감정의 풍부한 표현력을 가지고 있음을 보여준다. 이후 1773-1778년의 건반 소나타에서의 혁신적인 반음계적 화성의 출발점이 되었다고 볼 수 있으며⁴⁰⁾ 더 나아가 이러한 실험적 형태는 후대의 낭만 화성에서도 쓰일 법한 이례적인 예를 보여주고 있다.

c단조의 1주제가 어두운 분위기를 띠고 첫 마디에 출현한 후, 한 악구가 8마디에서 c단조로 맺음을 한다. 9마디는 V₇(E^b 7)/VI이 출현함으로 장3도 아래의 조의 V₇(E^b 7)/VI로, f의 악상을 가지고 대조적인 강렬한 코드를 등장시킨다. 이는 바로 10마디에서 p 악상을 써서 갑작스런 셈여림의 변화를 가져오고, 13-14마디에서는, 호기심을 자아내는 8분음표

40) Marcel W. Pusey, "Haydn's Instrumental Music and the Fallacy of Sturm und Drang: Issues of Style in the Symphonies, String Quartets, and Keyboard sonatas c.1766-72," Ph.D. Dissertation (Duke University, 2005), 130.

단위의 *f-p-f-p-f-p*의 셈여림을 선보인다(악보 7).

[악보 7] 소나타 <33번, c단조>(H.20) 1 악장, 12-15마디



33번 소나타를 제외한, 질풍노도 시기의 다른 건반 소나타에는 셈여림 표시가 나타나지 않는다. 이는 하이든이 하프시코드를 염두에 두고 작곡했기 때문으로 추정되며, 33번 소나타에 나타나는 셈여림 표시는 하프시코드로 연주할 수 없는 것으로서, 당시 셈여림을 연주할 수 있었던 포르테피아노의 연주 양식을 실험한 것으로 보인다.⁴¹⁾ 하프시코드라는 악기의 제한성 때문에 셈여림이 건반 소나타에는 매우 제한적으로 나타나지만, 이 시기 하이든의 교향곡과 현악 4중주에서는 급격한 셈여림의 변화는 질풍노도 양식의 중요한 특징으로 손꼽힌다.⁴²⁾ 하이든은 이 소나타에 “Clavi Cembalo”라고 악기를 지정했지만, 이는 하프시코드를 뜻하는 것이 아니며, 특정한 건반 악기를 지정하지 않은 매우 관습적인 표현이라고 해석된다.⁴³⁾ 페더의 하이든의 작품 목록에도 “하프시코드/포르테피아노”로서 두 악기의 사용을 모두 표시하고 있다.⁴⁴⁾

이와 같은 박자 단위의 급격한 셈여림의 변화는, 앞서 언급한 글룩의

41) László Somfai / Charlotte Greenspan trans., *The Keyboard sonatas of Joseph Haydn* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 131.

42) Todd, “Joseph Haydn and the Sturm und Drang: A Revaluation,” 174, 183; H. C. Landon, *Symphonies of Joseph Haydn* (London: Universal Edition and Rockliff, 1961), 317-318.

43) Somfai, 위의 책, 25.

44) Feder, “Haydn, Joseph, Work list,” 244.

《돈 후앙》의 <24번>과 감정과다 양식으로 쓰인 C. P. E 바흐의 《프로베쉬티케 소나타》의 <6번, Wq. 63> 3악장의 12-13마디에서도 유사한 부분을 찾아 볼 수 있다.

[악보 8] C. P. E. 바흐 《프로베쉬티케 소나타》 <6번, Wq.63> 3악장,
10-13마디



[악보 7]에 나타난 하이든의 급격한 셈여림의 변화는 C. P. E. 바흐의 예를 모방하였다기보다는 이를 재해석하여 자신만의 표현법으로 순화시킨 것이며, 마치 무엇을 강조하여 말하는 레치타티보를 연상시킨다. 이와 같은 셈여림의 급격한 변화를 자세히 표시한 것은, 하이든 초기의 가볍고 소규모인 갈란트 양식의 하프시코드 건반 소나타에서 새로운 양식으로의 전환을 의미하지만, 2악장에는 셈여림 표시가 나타나지 않고, 1771년 당시 하이든이 포르테피아노를 소장하고 있었다는 증거는 불충분하므로, 하프시코드보다 표현력이 뛰어난 포르테피아노를 위한 연주 방식을 실험적으로 시도한 것으로 간주된다.

갑작스러운 템포 변화의 예로는 1악장 24마디에서, 1주제와 2주제를 있는 연결구에 아다지오로 템포의 변화를 주고 페르마타로 끝맺는 짧은 카덴차 구절을 들 수 있다. “Tempo primo”(원래 템포로)부터 시작되는 26마디의 2주제는 격렬한 부점을 가진 E^b 장조(III)로 나타나 우울하고 느릿느릿한 1주제와 극심한 대조를 보이고 있다.

(악보 9) 소나타 <33번, c단조>(H.20) 1악장, 23-29마디

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 23-29) is marked 'adagio' and 'p'. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The second system (measures 26-29) is marked '(Tempo primo)' and 'f'. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

2주제 시작: E^b(III b)

발전부는 2주제의 조성인 E^b장조를 그대로 유지하여 시작한 후, 46마디에서 페르마타를 사용하여 V⁷/vii^b (b^b 단조)로 반증지한다. 그 후 47마디부터 나타나는 불안정한 화성인 b^b 단조(vii^b)의 악구는 제시부의 종결구 재료를 크게 확장하여 1악장 전체의 절정을 쌓아가고 있다. 62마디 절정으로 향해 가는 전조 과정도 60-61마디 베이스음이 B^b-A[♯]-B^b-B[♯]-C-C[♯]의 반음계적 상승을 통하여 62마디 g단조의 46화음인 베이스음 D에 도달한다. 이러한 반음계적 전조 자체가 고조되는 감정적인 격렬함을 나타내고 있고, 종결구의 재료인 16분 셋잇단음표가 격동적인 반주 음형을 가지고 있어, 휘몰아가는 분위기를 창출하는 데 부족함이 없다. 62마디의 ff, g단조 46화음의 유니슨 아르페지오를 정점으로, 그 뒤는 에너지가 점차 줄어들며 67마디에서는 p 악상으로 변한다. 이 기조는 갑자기 68마디에서 f의 강렬한 코드가 다시 등장하고 재현부로 들어가는데, 이 강렬한 부분은 제시부의 9마디에 우울한 1주제 뒤에 갑자기 f로 등장했던 부분과 동일한 재료이다. 재현부는 전통적인 형식을 따르고 있으며 부점으로 대조적인 성격을 지녔던 E^b의 2주제는 c단조로 모드가 전환되어 재현된다. 1악장의 끝부분에서 연장된 2마디(99-100마디)에서, 왼손의 가장 낮은 음역대의 불길한 C음 옥타브 반복

음 위에, 오른손에서는 마르카토 표시가 있는 E^b-B^b-C 라는 감4도 하행 선율을 강조하며 비극적인 종결을 보여준다.

② 2악장

Andante con moto, 3/4박자, A^b장조, 도돌이표가 포함된 짧은 2부 소나타 형식의 느린 악장이다. 앞서 하이든의 질풍노도 양식의 일반적인 특징을 언급하면서 잣은 대위법의 사용을 예로 들었다. 이 시기의 하이든의 기악 작품, 특히 현악 4중주에서 대위법적 작곡 기법은 중요한 특징으로 나타나고 있는데, 이에 대해 브룩, 라슨, 랜든, 가이링거 등 거의 모든 학자들이 동의하고 있는 바이다.⁴⁵⁾ 하지만 이 시기의 건반 소나타의 경우는 조금 다르다. 현악 4중주에서 보이는 것 같은 엄격한 대위법을 사용하는 대신, 자유롭고 간헐적인 대위법적 짜임새가 등장한다. 이 시기의 건반 소나타의 경우, 빠른 악장에 부분적으로, 또한 느린 악장은 악장 전체가 다성적 구조로 작곡된 경우가 많다.

<20번, B^b장조>(H.18), <31번, A^b장조>(H.46), <33번, c단조>(H.20) 소나타의 2악장은 부분적이 아닌, 전체 악장을 자유로운 2성 혹은 3성 대위법을 사용해 작곡하였다. <31번, A^b장조>(H.46) 소나타 2악장은 우아하고, D^b장조라는 특이한 조성의 느린 악장으로서, 질풍노도 시기의 소나타 2악장 중 대위법적 짜임새, 우아한 분위기, 이례적인 긴 선율, 풍부한 장식음의 사용, 잣은 템포의 변화, 오페라적인 카덴차의 즉흥연주 삽입⁴⁶⁾ 등의 특징들로 인해 이 시기의 좋은 예로 손꼽히고 있다.

하지만 33번 소나타 2악장의 경우, 위의 특징이 잘 나타나지만, 페르마타나 카덴차, 즉흥연주가 삽입되는 부분은 없다. 이 악장은 이례적인 긴 선율과 독립적으로 움직이는 반주 성부로 구성이 되어 있으며, 주로 2성의 대위법을 쓰고 있으나, 간헐적으로 3성의 구조도 찾아 볼 수 있

45) Landon, *Haydn: Chronicle and Works Vol. 2, Haydn at Esterháza 1766-1790*, 280.

46) Haydn, *Samtliche Klaviersonaten Band I*, 서문 참조.

다. 짧은 2부 소나타 형식임에도 불구하고, 우아한 1주제와 전통적인 V(E^b 장조) 관계인, 장식음과 당김음으로 이루어진 활발한 성격의 2주제(14마디)가 나타난다. 제시부는 단 25마디로 이루어져 있으며 풍부한 장식음과 대위법적 짜임새, 당김음의 성격을 가진 악구들로 가득한데, 조성적으로는 혁신적인 전조를 보여주지는 않는다. 하지만 1악장의 어둡고 역동적인 색조의 분위기는 아름답고 우아한 선적인 움직임으로 이루어진 2악장과 극심한 대조를 보이고 있다. 역시 축소된 25마디의 발전부를 지나 47마디부터 I(A^b 장조)로 1주제가 재현되는데, 이는 1주제의 첫 부분이 재현되는 것이 아니고, 제시부에서 V로 전조되어 9마디에 두 번째 언급되는 1주제의 모양을 당김음 형태로 변주하여 재현하고 있다. 2주제 역시 전통적으로 I로 돌아와 완전히 재현되며 끝에는 다시 도돌이표를 사용하여 순환 2부 형식임을 나타낸다.

③ 3악장

Allegro, 소나타 알레그로 형식, 3/4박자, c단조의 역동적인 피날레이다. 1주제는 16분음표 4음을 하행하는 동기⁴⁷⁾ 다음에, 연이어 4분음표 두 개가 상행 도약하는 숨 가쁜 형태를 취하고 있다. 이 동기와 연이은 부점 하행 동기는, 불안하고 쫓기는 느낌을 주기에 충분하다.

(악보 10) 소나타 <33번, c단조>(H.20) 3악장, 1-5마디

(Finale)
Allegro

47) 첫 마디의 오른손 꾸밈음은 16분음표로 연주되어 실제로는 4개의 16분음표 하행으로 들린다.

16분음표의 연속 진행으로 빠르게 흘러가는(running passage) 악구로 이루어진 2주제는 관계조인 E^b장조(III)로 한결 편안한 분위기로 등장하는데(24마디), 하이든 특유의 화려한 비르투오조적(virtuosic) 건반 기법을 보여주고 있다. 발전부는 1주제를 E^b장조로 전조하여 시작한다. 이는 56마디부터 1주제의 재료로 잠시 자유스런 모방 기법을 통해 동형 진행으로 반음계적으로 하행한다(56-64마디). 65마디부터 g단조의 i-V(D장조)를 번갈아가며 2주제의 재료로 상승하여 다시 분위기를 한껏 고조시킨 후, 74-78마디의 간단한 재연결구를 거쳐 78마디 마지막 박부터 재현부가 f로 시작된다.

재현부 첫 부분의 1주제에 붙은 셈여림 f 표시는 첫 시작 부분에는 없던 것으로 감정적으로 고조된 분위기를 나타내고 있으며, 앞으로의 역동성을 예고한다. 재현부는 전통적인 재현부에서 벗어나 질풍노도 시기의 격정적 감정을 표현하는 데 부족함이 없는 이례적인 확장 기법이 쓰이고 있다. 2주제가 시작되는 93마디부터는, 제시부에서 E^b장조로 밝고 화려한 분위기를 연출하던 2주제가 원조인 c단조로 재현되면서 감정적 정점을 향해 매우 확장된 형태로 긴장을 쌓아가기 시작한다. 제시부 2주제의 후반부의 형태(악보 11-a)는 재현부에서 97마디부터 역행 형태(악보 11-b)로 나타나며 이 역행 형태가 동형진행으로 전조와 함께 분위기를 고조시키면서 절정을 향해 나아간다.

[악보 11] 소나타 <33번, c단조>(H.20) 3악장

a. 27-28마디, 2주제의 후반부



b. 97-98마디, 역행형



107마디부터는 각 마디의 첫 박이 D음부터 시작하여 108마디는 4도 상승한 G, 109마디는 5도 하행한 C, 110마디는 다시 4도 상승한 F와 같은 식으로 $D \setminus G \setminus C \setminus F \setminus B^b \setminus E^b \setminus A^b \setminus D \setminus G$ 로 115마디까지 5도권 진행을 통해 진행된다. 베이스의 5도권 진행은 조성음악에서 매우 감정적으로 풍성하고 격정적인 느낌을 전달하는 화성 진행이다. 이 부분의 베이스 둘째, 셋째 박은 오른손을 넘어 고음부로 도약하는 교차 기법을 선보이는데, 2-3 옥타브가 넘는 극심한 왼손 도약을 보여주고 있다. 기교적으로도 화려할 뿐 아니라 왼손의 교차된 고음에서 감5도와 완전5도를 하행하는 동기를 섞어 놓아 마치 낭만 시대의 넓은 음역대를 넘나드는 감정적 절정부를 듣는 듯하다.

[악보 12] 소나타 <33번, c단조>(H.20) 3악장, 105-112

The image shows a musical score for measures 105-112. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef showing a 5-degree progression in the bass line. A label '베이스의 5도권 진행과 도약' (5-degree progression and leap in the bass) points to the bass line. The key signature has three flats (F, C, G).

재현부의 확장된 화려한 절정부는 V의 G음이 낮은음자리표의 저음에서 마침표를 찍듯 119마디에서 끝나고, 120마디는 두 박자의 쉼표가

페르마타와 함께 긴장된 침묵을 조성한다. 그러나 예상과 달리 코다는 p 의 악상을 가진 1주제의 평범한 등장으로 시작된다. 코다는 이례적으로 길고(120-152마디) 조성도 반음계적으로 복잡할 뿐 아니라 1, 2주제와 종결부의 재료가 다 등장하여 마치 베토벤의 발전적 코다를 보는 듯하다. 이러한 기법이 베토벤의 소나타 형식 확장에 아이디어를 주었음은 당연한 결과일 것이다.

5. 나가면서

이제까지 하이든의 새로운 음악적 양식의 시대를 연 질풍노도 양식의 건반 소나타 중 3개의 단조 소나타 분석을 통하여 동 시대의 글룩이나 C. P. E. 바흐의 감정적 양식과 비교하면서 하이든만의 질풍노도 양식의 독창성을 살펴보았다. 1765년에서 1772년 사이의 하이든의 작품은 매우 강렬하며 표현력이 풍부한 새로운 양식으로 전환하였다. 초기의 밝고 가벼운 갈란트 양식에서, 과감하고 실험적이며 강렬한 표현력을 선보이는 양식으로 급변하는 양상을 보여준다. 이러한 작곡 양식의 변화를 주목하고 비제바는 당시 문학 운동과 결부시켜 질풍노도 양식이란 용어를 처음으로 창안하였다. 이 양식이 문학 운동의 영향을 받았는지, 하이든의 내적인 예술적, 창작적 욕구에서 비롯되었는지, 앞선 시기의 작곡 양식과는 매우 큰 차이점을 나타내며, 하이든의 음악 세계에 깊이를 더하면서, 그의 음악 양식을 한 단계 진화시킨 계기가 된 것은 부인할 수 없는 사실이다.

하이든의 질풍노도 양식의 시작은 1765년경부터 오페라와 건반 음악에서 먼저 나타났는데, 교향곡, 현악4중주와 같은 다른 기악 음악 장르에서는 1768년부터 급격한 양식의 변화를 보인다. 당시 시대정신과 글룩의 개혁 오페라 영향, C. P. E 바흐의 감정 과다 양식과 같은 복합적

요인이 에스테르하치가(家)가 아이젠슈타트 궁정으로 옮긴 뒤 새로운 양식의 오페라를 작곡하기로 결심한 하이든에게 영향을 미쳤으며, 이를 계기로 새로운 양식의 기악음악을 쓰기로 결심한 시도가 <39번 교향곡, g 단조>와 본문에서 다룬 건반 소나타부터 나타났다고 추정해 볼 수 있다. 글룩의 오페라와 C. P. E. 바흐의 감정과다 양식이 하이든의 질풍노도 양식에 큰 영향을 주었지만, 하이든은 이것을 소화하여 자신만의 독창적 아이디어로 격정적인 감정 표현을 쏟아 내었다. 본 논문에서는, 하이든의 질풍노도 양식을 첫 번째로 단조의 사용에서 찾았다는 점에 주목하여, 8곡의 질풍노도 시기의 건반 소나타 중, 단조 소나타 3개, <19번, e단조>(H.47bis), <32번, g단조>(H.44), <33번, c단조>(H.20)를 택하여 악장 간의 관계, 실험적 전조, 형식의 변형, 갑작스러운 셈여림과 템포의 변화, 오페라의 영향, 대위법적 짜임새의 사용이란 면에서 그 특징을 집중 분석하여 하이든의 질풍노도양식의 독창성을 증명하였다.

하이든의 건반 소나타에 나타나는 질풍노도 양식은 앞선 시기의 갈란트 양식과는 대조적인 새로운 양식으로의 진화 단계를 보여 주었고, 동시대의 C. P. E. 바흐의 감정과다 양식과 당시 글룩의 빈 최신 오페라 양식의 영향과 비교해 볼 때, 하이든은 앞선 요소들을 받아들여 자신만의 음악적 언어와 독창적인 아이디어로 강렬한 감정표현을 재창조해 내고 있다. 한 걸음 더 나아가 위에서 살펴본 특징들이 자신만의 과감한 표현법을 통해, 베토벤을 거쳐 낭만주의까지 이어지는 특징들을 내포하고 있음을 보여준다. 그러므로 질풍노도 양식은 후기 성숙된 양식으로 변화하는 데 필수적인 단계였음을 보여 주었고, 그의 긴 창작 활동기간 중 단기간의 특별한 시기에 쓰인 양식이지만, 이 논문을 통해 그 중요성이 재조명되고, 더욱 심도 있는 하이든 작품 연구에 도움이 되었으면 한다.

참고문헌

- 길레스피, 존 / 김경임 옮김. 『피아노 음악』. 제2개정수정판, 계명대학출판부, 2007.
- 김선자. “C. P. E. Bach 의 Probestücke Sonata (Wq.63)에 관한 연구.” 『음악연구』 23/1 (2001), 41-69.
- 신혜승. “오페라 작곡가로서의 하이든 재조명.” 『음.악.학』 17 (2009), 177-210.
- 컬비, F. E. / 김혜선 옮김. 『피아노 음악사: 20세기 말까지』. 도서출판 다리, 2007.
- Adler, Guido / W. Oliver Strunk trans. “Haydn and the Viennese Classical School.” *The Musical Quarterly* 18/2 (1932), 191-207.
- Bach, Carl Philipp Emanuel / William J. Mitchell trans. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*. New York: Norton, 1948.
- Brook, Barry S. “Sturm und Drang and the Romantic Period in Music.” *Studies in Romanticism* 9 (1970), 269-284.
- Brown, A. Peter. “Joseph Haydn and C. P. E. Bach: The Question of Influence.” *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference Washington D. C.*, ed. Jens Peter Larsen, Howard Serwer, and James Webster. New York and London: Norton, 1981. 158-164.
- Daverio, John. “Schumann, Robert.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, ed. Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 760-792.
- Dies, Albert Christoph / Vernon Gotwals trans. *Joseph Haydn: Eighteenth Century Gentleman and Genius*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963.

- Feder, Georg. "Haydn, Joseph, Work list." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, ed. Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 204-263.
- Geiringer, Karl. *Haydn: A creative life in music*, 3rd ed. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Griesinger, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810. Vernon Gotwals trans. *Joseph Haydn: Eighteenth Century Gentleman and Genius*. Madison: University of Wisconsin Press, 1963.
- Heartz, Daniel. *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740-1780*. New York and London: Norton, 1995.
- Kolk, Joel. "Sturm und Drang and Haydn's Opera." *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C., 1975*, ed. Jens Peter Larsen, Howard Serwer and James Webster. New York and London: Norton, 1981, 440-445.
- Kollektiv für Literaturgeschichte ed. "Sturm und Drang." *Erläuterungen zur deutschen Literature*. Berlin: Volk und Wissen, 1988.
- Landon, Howard Chandler Robbins. *The Symphony of Joseph Haydn*. London: Universal Edition and Rockliff, 1961.
- _____. *Haydn: Chronicle and Works Vol. 2, Haydn at Esterháza 1766-1790*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.
- Larsen, Jens Peter. "Haydn and the Classical Symphony." *Haydnfest*, ed. Jens Peter Larsen and Howard Serwer. Washington D. C., The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, 1975, 8-11.
- _____. "Some Observations on the Development and Characteristics of Viennese Classical Instrumental Music." *Handel, Haydn and the Viennese Classical Style, Studies in Musicology Vol. 100*, ed. George J. Buelow, Ulrich Krämer trans.

- Ann Arbor: UMI Research Press, 1988, 227-249.
- Pusey, Marcel W. "Haydn's Instrumental Music and the Fallacy of Sturm und Drang: Issues of Style in the Symphonies, String Quartets, and Keyboard Sonatas c.1766-72." Ph.D. Dissertation, Duke University, 2005.
- Rosen, Charles. *The Classical Style*, expanded ed. New York and London: Norton, 1997.
- Somfai, László / Charlotte Greenspan trans. *The Keyboard sonatas of Joseph Haydn*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Todd, R. Larry. "Joseph Haydn and the Sturm und Drang: A Reevaluation." *The Music Review* 41 (1980), 172-196.
- Webster, James. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. "Haydn, Joseph." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, ed. Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 171-204.
- Wyzéwa, Théodore de. "A Propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn." *Revue des deux mondes* 51 (1909), 935-946.

약보

- Haydn, Joseph. *Haydn Sämtliche Klaviersonaten Band I, II*, ed. Georg Feder. München: G. Henle Verlag, 1970.
- _____. *La Canterina*, ed. Dénes Bartha. München: G. Henle Verlag, 1961.
- Gluck, Christoph Willibald. *Don Juan*, In *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, ed. Guido Adler, XXX. Jahrgang, 2 Teil. Vienna: Universal, 1923.
- _____. *Orfeo ed Euridice*, arr. Heinz Moehn. Kassel:

Bärenreiter, 1962.

Wotquenne, Alfred. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*. Leipzig: Breitkoph & Härtel, 1905.

Abstract

**Innovations of Haydn's Keyboard Sonatas during
Sturm und Drang Period**

Tae Jung Kim

Joseph Haydn rapidly changed his musical style from a light Galant style in his early period to a bold, experimental, and intense one from about 1768. Théodore de Wyzéwa, who first paid attention to the change in Haydn's style, named it "Sturm und Drang" after the German literary movement in the 18th century. Though it is not clear whether Haydn's Sturm und Drang style stemmed from the literary movement or from his own inner artistic motivation, this stylistic change had great differences from Haydn's earlier style, and it also served as a base for Haydn's mature classical style.

Haydn's works in Sturm und Drang style began to pour out from about 1768 in his instrumental music such as his symphonies, string quartets, and keyboard sonatas. According to Haydn's complete work list by Georg Feder, composition of his Sturm und Drang style keyboard sonatas date from 1765, 3 years earlier than those of other instrumental genres. Therefore, the keyboard sonata could be the first instrumental genre in Haydn's Sturm und Drang style. *Seven Sonatas in 1765-1772* set and L.33(Hob. XVI /20, c minor) sonata which was composed in 1771 represent the characteristics of this style.

In general, characteristics of Haydn's Sturm und Drang musical style are the use of minor key, unexpected and remote key modulations, abrupt change of tempo and dynamics, and contrapuntal texture. These characteristics were conceived to express the intense and dramatic emotions

of the composer.

This thesis first researches new key relationships between sonata movements in the above eight sonatas, and then analyzes three minor sonatas which are L.19(Hob. XVI/47bis, e minor), L.32(Hob. XVI/44, g minor), and L.33(Hob. XVI/20, c minor). The inclusion of minor key sonatas is due to the fact that the use of minor key is the first characteristic that signified a change in style.

Thoroughly analyzing the sonatas in detail, this thesis claims that Haydn's Sturm und Drang style is unique and innovative, and that its great expressiveness was different from those of contemporaries such as C. W. Gluck and C. P. E. Bach, who also focused on expressing emotions of a composer.

Although Haydn's Sturm und Drang style was short-lived and not continued, it surely contributed to the establishment of his mature classic sonatas. Furthermore, it is believed that these unique compositional elements affected later composers such as Mozart and Beethoven, and even those of the Romantic period.

Keywords: Haydn, Keyboard sonatas, Sturm und Drang, L.19(Hob.XVI/47bis, e minor), L.32(Hob. XVI /44, g minor), L.33(Hob. XVI /20, c minor)

투고일	심사일	게재 확정일
2013년 10월 25일	2013년 11월4일~23일	2013년 12월 1일