



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 영 민 교수지도
석사학위 청구논문

Beethoven 피아노 소나타 제3번 C장조
Op.2, No.3 제1악장 에디션 비교 연구

2011

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
최 선 영

Beethoven 피아노 소나타 제3번 C장조
Op.2, No.3 제1악장 에디션 비교 연구

이 영 민 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 선 영

인 준 서

최선영의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ (印)

심사위원 _____ (印)

심사위원 _____ (印)

성신여자대학교 대학원

논문개요

루트비히 반 베토벤 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 오페라, 교향곡, 협주곡, 실내악, 변주곡, 소나타 등 다양한 장르의 작품들을 남겼는데 특히 생애 전반에 걸쳐 작곡된 피아노 소나타는 베토벤 음악 양식의 변천과정을 대변해 주는 일람표 역할을 하며 피아노의 발달에 따른 다양한 음색과 기교 등을 시도하는 새로운 기법이 주목된다.

본 논문에서 살펴볼 베토벤의 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>(1795)는 베토벤의 대표적인 초기 소나타로써 이후에 작곡된 몇몇 중요한 소나타들의 길잡이가 되었으며 오늘날 많은 학생들과 연주자들이 연주하는 중요한 작품이다. 여기에는 다양한 아티큘레이션과 다이내믹의 대조, 당시 피아노가 허용한 활발한 음역의 사용, 각 성부의 선율로 하모니를 이루는 앙상블적 요소들, 바로크풍인 대위적 서법, 당김음을 포함하여 셋잇단음표와 16분음표가 결합된 복합적인 리듬의 시도 등이 나타난다.

필자는 베토벤의 <피아노 소나타 제3번> 제1악장의 세 가지 에디션을 비교하면서 현대 피아노에서 이상적인 연주 효과를 얻기 위해 적용할 수 있는 방법을 모색하였다.

채택한 악보는 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)가 편집한 원전판(Urtext)을 기준으로, 자신의 주관적인 견해를 뚜렷하고 자세하게 기입한 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)의 에디션과, 슈나벨보다는 원전판과 유사하지만 초기작품에서 찾아보기 힘든 페달 표기를 섬세하게 기입한 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)의 에디션이다.

분석에 앞서 전 악장의 기본적인 구조를 살펴보고 이 곡을 작곡할 당시 베토벤이 사용한 발터(Walter) 피아노의 특징, 음색, 음역 등을 고찰하였

다. 편집자의 견해는 크게 템포, 다이내믹, 페달링으로 나누어 그 예를 악보를 통해 제시하였으며 주요 문헌에 나타나는 베토벤 연주 스타일에 대한 언급과 음악학자들의 의견을 바탕으로 필요한 부분에 적용할 수 있는 아티큘레이션과 음색에 대한 필자의 견해도 함께 첨가하였다.

원전판의 템포는 곡의 서두에서 제시한 것 이외에 다른 지시사항이 없었으며, 다이내믹도 기본적으로 단순한 것들을 사용하였고, 페달은 베토벤이 페달표기를 하지 않았기 때문에 기보되지 않았다. 이와 비교했을 때 슈나벨의 에디션은 템포와 페달링의 선택, 다이내믹 표현의 다양성 측면에서 자유롭고 주관적인 견해를 보인다. 특히 페달 사용에서는 화성의 울림을 중점적으로 나타내고 이로써 얻어질 수 있는 음량의 대조를 효과적으로 표현하였다. 토비의 에디션은 다이내믹의 표현 방법이 원전판과 유사하지만 슈나벨 에디션보다 페달표기를 간략하게 기입하였다.

페달 기보법은 토비의 에디션이 초기 고전과 음악양식에 더욱 적합하다고 판단되며 다이내믹과 템포의 선택은 슈나벨의 에디션을 통해 보다 풍부한 표현 방법을 적용할 수 있으나, 원전판을 통해 드러나는 베토벤의 본래 의도에 크게 벗어나지 않도록 유의하여야 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. <피아노 소나타 No.3 C장조 Op.2, No.3>의 형식	4
III. 베토벤의 초기 피아노: 발터피아노	8
IV. <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3> 제1악장 에디션 비교	
1. 템포	11
2. 다이내믹	26
3. 페달링	43
V. 결론	62

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

19세기로 접어들어 악기의 발달과 함께 연주 스타일의 변화가 다양하게 시도되면서 작곡가의 원래 의도와는 다른 연주자와 편집자의 주관적인 해석들이 악보에 첨가되는 일이 성행했다. 이는 자필악보에 많은 변형을 가했으며 대부분 작곡가의 것과 아무런 구분도 없이 표기되거나 추가로 기보된 것에 대한 언급이 없었다. 따라서 작곡가의 원래 의도에 근접하기를 바라는 흐름은 작곡가가 남긴 악보의 스케치들과 초판에 대한 연구를 거쳐 수많은 오류들을 정정하면서 여러 유형의 원전판 에디션들을 등장시켰다.

수많은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 피아노 소나타 악보들도 이러한 흐름 속에 탄생되었다. 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 베토벤 작품의 정통 연주에서의 문제점에 대한 해결 방안으로 베토벤의 자필 악보, 전기, 악보 스케치 혹은 신뢰할 수 있는 그 주변의 목격자들의 증언을 참조하여 베토벤의 의도를 파악해야 한다고 주장한 학자 중 하나이다. 한 예로 한 작품의 템포에 대해 적절한 판단을 내리려면 비슷한 시기에 베토벤이 직접 메트로놈 템포를 제시한 실내악 작품을 참조할 수 있으며 이러한 증거들이 불충분하다면 다른 작품을 통한 상황에 따라 분석하거나 추정하며 신뢰할 만한 학자들의 추측과 연주자들의 경험에 의존할 수밖에 없다고 언급하였다.¹⁾ 또한 정통적이고 타당한 연주를 실현하기 위해 당시의 악기 구조, 연주 홀의 규모 등에 관한 이해가 요구된다.

1) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven* (New York: W. W. Norton & Co., 1991), 11-13, 17.

필자는 베토벤 피아노 소나타의 연주 시, 작곡가의 원래 의도를 최대한 살리며 현대 피아노에서의 이상적인 해석을 강구하고자 한다. 이를 위하여 1795년에 작곡된 베토벤의 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>의 제1악장을 선택하여 세 가지 에디션에 나타난 연주해석을 비교하였다.

연구에 사용된 에디션은 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)²⁾가 1975-1976년에 편집한 *Henle*, 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)³⁾이 1935년에 편집한 *Curci*, 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)⁴⁾가 1931년에 편집한 *Associated Board*이다. 악보를 통해 템포, 다이내믹, 페달링이 각각 어떤 차이를 나타내는지 제시하고, 편집자마다 세부 내용들을 어떻게 달리 해석하고 있으며 이를 통해 전달하고자 하는 음악적 특징은 무엇인지 살펴보고자 한다. 또한 베토벤의 피아노 연주 스타일에 대해 언급한 학자들의 견해와 베토벤 특유의 방식이 나타나는 다이내믹 기호의 특징을 바탕으로 베토벤의 표현 의도를 파악해 보았으며 이를 통해 제1악장을 현대식으로 해석하였을 때의 효과적인 연주 방법에 대한 지침을 제시해 보고자 한다.

참고로 베토벤 피아노 소나타의 에디션으로 어느 에디션을 우위에 두기보다 원전판을 기초로 다양한 지침서들을 함께 참조하여 해석할 것을 권

2) 독일의 음악학 연구가로서 15, 16, 17세기의 문헌과 바이에른의 음악적 성격을 정의하고 이 시기의 음악과 문헌들에 많은 관심을 갖고 연구하였으며 모차르트, 베토벤 소나타를 편집함. O. W. Neighbour, "Wallner, Bertha Antonia" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), Vol. 27, 44.

3) 오스트리아의 피아니스트이자 작곡가로서 베토벤 연주에 능통하다고 평가되며 베토벤, 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 해석자로 정평이 있음. 정희경, "L.v.Beethoven Piano Sonata Pedaling 연구" (서울: 성신여자대학교 석사학위논문, 1991), 4.에서 재인용.

4) 영국의 피아니스트이자 작곡가, 음악학자로서 J.S.바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 푸가(Fuga)와 베토벤의 피아노 소나타에 대한 주해서가 있음. 정희경, "L.v.Beethoven Piano Sonata Pedaling 연구" (서울: 성신여자대학교 석사학위논문, 1991), 4.에서 재인용.

한다. *Henle*를 제외한 원전판으로 라몬드(Frederic Archibald Lamond, 1868-1948)의 *Breitkopf & Härtel*은 다양한 편집자들의 수정이나 증보의 비교에 좋은 지침서가 될 것이며 셴커(Heinrich Schenker, 1868-1935)의 *Universal*은 깊은 학식을 배경으로 하고 있어 신뢰할 만하다고 평가된다. 또한 카셀라 (Alfredo Casella, 1883-1937)의 *Ricordi*는 자유로운 해석을 하고 있으나, 손가락 번호 지시와 페달 사용이 특기할 만하며 프레이징이 논리적이다.⁵⁾

에디션 비교에 앞서 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3> 전 악장의 형식을 간단히 분석하였으며 이 작품을 작곡할 당시 베토벤이 사용하였던 발터(Walter)피아노의 구조와 특징을 살펴봄으로써 작품의 전체적인 해석과 페달법 및 다이내믹 선택에 대한 이해를 뒷받침하고자 한다.

5) James Friskin, 「피아노 음악 문헌」, 전영혜 역 (서울: 음악춘추사, 2001), 121-122.

Ⅱ. <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>의 형식

베토벤의 초기 작품인 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>은 베토벤이 리히노프스키공(Fürst Karl Lichnowsky, 1756-1814)의 자택에서 열린 연주회에서 자신이 직접 연주하였으며 그 자리에 참석한 하이든에게 헌정한 작품으로 규모가 크며 기교적으로 화려한 곡이다.⁶⁾ 이 곡은 1795년에 작곡된 베토벤의 초기 소나타에 해당하며 모두 4악장으로 구성되었다.

제1악장은 Allegro con brio, C장조이며 4/4박자이고 전형적인 소나타 형식으로 되어있다. 제1주제가 으뜸조(C장조)에서 제시되고 제2주제부가 딸림조의 같은 으뜸음조(g단조)와 딸림조(G장조)에서 아름다운 선율로 주제의 대조를 이룬다. 발전부는 화려한 아르페지오로 다양한 전조를 이루며, 원래의 으뜸조인 C장조로 가기 위해 C장조의 딸림화음으로 전개된 후 재현부에서 주제들이 원래의 으뜸조로 회귀한다. 특이한 점은 코다 부분이 협주곡에서나 볼 수 있는 카덴차의 모습으로 소개되었다는 것인데 비교적 짧지만 소나타에서 볼 수 없던 새롭고 흥미로운 시도이다(표1).

6) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로」(서울 : 서울대학교 출판부, 2002), 51.

<표1> 제 1악장의 구성⁷⁾

	구성	마디 ⁸⁾	조성
제시부	제1주제	1-12	C
	경과구	13-46	C-G-g-a-G
	제2주제부	27-46	g
		47-60	G
	경과구	61-77	G
	코데타	77-90a	G
발전부	제시부 코데타의 발전	90b-96	D-c-f
	분산화음의 하행	97-108	B b -F#-D
	제1주제에 의한 발전	109-128	D-g-c-f-c
		129-138	C
재현부	제1주제 재현	139-155	C
	경과구	155-180	G-c-g-d-c-G
	제2주제 재현	181-194	C
	경과구	195-211	C
	코데타	211-217	C
코다	코다	218-257	A b -C

제2악장은 Adagio, E장조이며 2/4박자이다. 전통적인 소나타형식에서 제2악장의 조성은 제1악장에 대한 5도관계의 조가 많았으나 여기에서는 3도관계의 조가 사용되었다. 크게 2부분 형식이지만 처음에 등장하는 A 부분이 반복되어 나타나는 론도(rondo)의 구조를 따르고 있으며, 서정적

7) 백기풍, 「베에토벤 피아노 소나타 분석 연주 해설」(서울: 조형, 1983), 65-75. <표2>, <표3>, <표4>에 대한 내용도 같은 문헌을 참조하였으며 이후의 각주는 생략한다.

8) 본 논문에서 등장하는 모든 악보의 마디수는 토비의 에디션을 기준으로 표기하였음을 밝힌다.

이며 아름다운 선율이 특징이다(표2).

<표2> 제 2악장의 구성

	구성	마디	조성
A부분	a 부분	1-10	E
	b 부분	11-42	d
B부분	a' 부분	43-54	E
	b' 부분	55-66	C
	코다	67-82	E

제3악장은 Allegro, C장조이며 3/4박자이고 ABA-코다 형식이다. 제3악장에서도 베토벤의 새로운 시도가 엿보이는데 미뉴엣(menuett) 대신 스케르초(scherzo)를 사용하여 활발하고 리드미컬한 분위기를 보여준다는 점이다. 최초로 3악장에 스케르초를 사용한 작품은 <피아노 소나타 2번 A장조 Op.2, No.2>이지만 3번 소나타는 대위적 기법을 사용하여 A부분의 주제가 각각 다른 성부에서 전개되고 있다. 뒤이어 나오는 트리오(trio)는 a단조로 앞에 등장한 스케르초의 익살스러운 느낌과는 대조를 이룬다. 다 카포(da capo)를 통해 다시 스케르초가 등장한 뒤 코다로 연결된다. (표3).

<표3> 제 3악장의 구성

	구성	마디	조성
스케르초	a-b-a'	1-64	C
트리오	c-d-d'	65-105	a
스케르초	a-b-a'	1-64	C
코다		106-128	C

제4악장은 Allegro assai, C장조이며 6/8박자이다. ABACABA로 구성된 론도형식이지만 조성적 움직임이 소나타 형식을 따르고 있어 이 두 가지 형식이 융합된 소나타-론도형식이라고 할 수 있다. 세 음으로 구성된 화음이 빠르고 활기차게 상행하는 A부분인 제1주제와, 딸림조로 전조되어 A와는 달리 부드럽게 이어지는 선율로 제1주제와 성격적인 대조를 나타내는 제2주제인 B부분이 나타난다. C부분은 앞의 내용들을 잠재우듯 편안하고 깊은 화성과 동시에 날렵하고 유머러스한 당김음 리듬(syncopated rhythm)이 등장하며 이 부분은 소나타의 발전부에 해당한다고 볼 수 있다. 다시 등장하는 A와 으뜸조로 돌아오는 B는 소나타 재현부에서 제2주제가 본래의 조로 회귀하는 현상이며, 이어 나오는 코다에서는 화려한 트릴과 기교를 선보인 후 Tempo I.(Tempo primo)로 극적인 분위기를 가지고 완전 정격종지로 마무리된다(표4).

<표4> 제 4악장의 구성

론도형식	소나타-론도형식		마디	조성
A	제시부	제1주제	1-29	C
B		제2주제	30-68	G
A		코다	69-102	C
C	발전부		103-180	F
A	재현부	제1주제 재현	181-217	C
B		제2주제 재현	218-258	C
A	코다	코다 재현	259-312	C

Ⅲ. 베토벤의 초기 피아노: 발터(Walter)피아노

1792년 베토벤은 유럽의 음악, 문화, 사회적 발달의 중심지인 빈(Wien)으로 그 거처를 옮기게 된다. 1800년에 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)가 베토벤의 집에서 발터피아노를 보았다는 기록과, 베토벤이 첼로 연주자인 쭈메스칼(D'zumeskall)에게 보낸 편지에서 질은 적갈색의 발터피아노를 주문하였던 것으로 보아 초기 빈 시절에 베토벤은 발터피아노를 사용하였음을 알 수 있다.⁹⁾

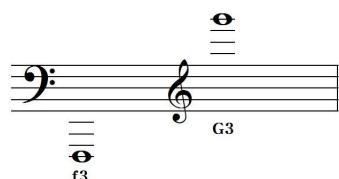
발터피아노는 1785년 빈의 피아노 제작자 안톤 발터 (Anton Walter, 1752-1826)에 의해 제작되었다. 첼제로 된 프레임의 견고한 현의 장력을 갖고 있는 현대 피아노와는 달리 악기의 틀과 프레임 모두 목재로 만들어진 발터피아노는 현대 피아노에 비해 무게와 터치감이 훨씬 가볍고 음량은 매우 작았으나 음색이 분명하고 깨끗하다. 이는 초창기 피아노는 현들이 가늘었고 여러 번 돌려 감지 않았기 때문이다. 또한 해머들은 주로 염소 가죽으로 씌워져 있었는데, 그 재질이 얼마나 딱딱한가 혹은 부드러운가가 각 악기의 음질과 음색을 결정하는 중요한 요인이 되었다. 1796년 「빈과 프라그의 음악예술 연감」(*Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*)에서는 발터피아노의 음색에 대하여 “소리가 풍부하고 중소리를 닮았으며, 터치에 정확하게 반응하며, 강하고 잘 울리는 베이스를 가지고 있다”¹⁰⁾라고 설명한다. 건반의 음역은 f3에서 G3까지의 5옥

9) <http://semeideon.blog.me/88711709>; 백기풍, 「Beethoven Piano 소나타 분석연구 해설」(서울: 조형, 1983), 21.

10) Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Vienna: von Schönfeld, 1796); facs., de. Otto Biba (Munich: Katzbichler, 1796), 88-89; Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), 61에서 재인용.

타브였는데 19세기 초엽까지의 건반악기들이 거의 이 음역을 유지했다 (악보 1). 베토벤은 이 발터피아노를 통해 WoO.51부터 Op.31까지의 소나타를 작곡하였다.¹¹⁾

<악보 1> 초기 베토벤이 사용한 발터피아노 음역¹²⁾



오르간과 하프시코드 그리고 초기 피아노에는 악기의 음색을 바꾸어주기 위한 장치가 부착되어 있었다. 이러한 장치를 스톱(stop)이라고 하는데 초기의 형태는 핸드 스톱(hand stop)이라 하여 오르간에서 레지스트레이션(registration)을 바꾸어 주기 위해 사용하던 방식 그대로 연주자가 직접 손으로 작동시켰다. 하지만 이와 같이 연주 시, 손으로 음색을 바꾸어주는 상태에서는 사용상 제한이 많았기 때문에 이러한 불편을 덜기 위해 무릎 레버(knee lever)로 개선되었다. 이 장치는 건반 아래에 설치되었으며 연주자가 발뒤꿈치를 들어 무릎으로 레버를 올리는 방법으로 작동되었으나 이러한 방식도 연주자들에게 큰 만족을 주지 못하였다. 이후 1783년에는 영국의 존 브로드우드(John Broadwood, 1732-1812)에 의해 보다 효과적이고 편리한 페달(pedal)이 등장하게 되었다.¹³⁾

핸드 스톱, 무릎 레버, 페달 장치는 모두 댐퍼를 올리고 배음을 강화시

11) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 68-69.

12) Denis Arnold, Nigel Fortune. ed., *The Beethoven Reader* (New York: W. W. Norton & Co., 1971), 42.

13) 브로드우드 피아노의 구조에 대한 상세한 내용은 Denis Arnold, Nigel Fortune. ed., *The Beethoven Reader* 50-54를 참조.

켜 풍부한 음색을 만들어 내는데 사용되었고 공명이 강화됨으로써 소리의 지속력 또한 길게 유지될 수 있도록 하여 초기 피아노의 단점을 어느 정도 보완해 주었던 중요한 장치였다.

초기 베토벤이 사용한 발터피아노에도 댐퍼를 올리거나 내리는 장치 및 그 밖의 음색변화 효과를 위한 장치들을 부착되고 있었다. 빈에서 페달 장치를 언제 도입시켰는지 정확한 시기는 알려지지 않았지만 대부분 19세기 초엽에 이르러서는 이 장치를 채택하였고 그 이전에 사용되던 핸드 스톱과 무릎 레버는 작동하는데 불편함이 있었기 때문에 초기 작품의 원전판에는 페달지시가 드물게 나타난다.

IV. <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3> 제1악장 에디션 비교

1. 템포

베토벤시대 이후, 올바르게 정확한 템포를 설정하는 것이 음악가들에게 규정짓기 힘든 과제로 직면하게 되며 그것에 대한 뜨거운 논란과 단정적인 비평이 야기되었다. 1901년 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 베토벤 심포니를 지휘하는 여러 지휘자들 중, 어떤 지휘자들은 빨라지고 어떤 지휘자들은 느려지는 식의 템포에 대한 문제를 지적하였다. 템포에 대한 명확한 판단을 어떻게 설정해야 하느냐의 과제를 위해서, 더 나아가 이에 대한 깊은 연구를 위해서는 템포에 대한 정확한 수치와 유동성에 대한 고려가 필요하다.¹⁴⁾

베토벤 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3> 제1악장에 제시된 베토벤의 템포 “Allegro con brio”는 통상적으로 힘차게, 빨리 연주할 것을 의미한다.¹⁵⁾ 베토벤도 그의 초기 작품에서는 하이든, 모차르트 및 동시대인들처럼 단순한 지시들만을 사용하였다. 이는 템포의 묘사적 용어들인 Allegro, Andante, Adagio, Presto를 의미하는데, 만약 템포에 관한 언급이 전혀 없을 경우에는 작품에 사용된 음표의 길이, 박자표, 성격, 작품 속에 등장하는 기본 템포 용어들에 의해 템포를 결정한다.¹⁶⁾

베토벤이 1826년, 쇼트(Schott)사에 쓴 편지에는 “우리는 구속받지 않는 영감과 자유로운 천재성에 반응해야 하기 때문에 템포를 규정지을 수

14) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 83.

15) Allegro는 이탈리아어의 구어체로 “유쾌한(cheerful)”, “상냥한(good-humored)”, “생기에 넘치는(lively)”을 뜻한다. 이 단어가 음악에 있어 속도의 의미를 지니기 시작한 것은 18세기로 접어들면서인데, 당시 논서 들에 날쌌(geschwind), 팔팔하게(alacriter), 재빠르게(hurtig)로 번역되어 나왔다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 428.

16) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 433.

없으며, ‘일상적인 템포’라는 말은 더 자주 쓰일 수 없다”고 언급하였다.¹⁷⁾ 이는 표준적인 템포가 정확한 수치로 강요될 수 없다는 의미로써, 특별히 “매우 느리게, 느리게, 보통 빠르기로, 빠르게, 매우 빠르게(very slow, slow, moderate, fast and very fast)”이 다섯 가지 템포는 더욱이 규정될 수 없음을 강조하고 있다. 자연스러우면서 더 나은 연주를 위한 템포의 변화를 얻기 위해서는 리듬에 대한 이해가 필요한데, 리듬은 음악적 요인이나 생각 안에서 규칙적이거나 혹은 규칙적이지 않게 되풀이되는 것들을 포함하는 용어이며, 빠르기(tempo)는 이 리듬 위에 존재하는 속도로서 작용한다. 또한 리듬의 가장 기본적인 요인으로 반영되는 박(beat)은 분열된 특정 리듬에 의해 주된 박의 단위로 존재한다.¹⁸⁾ 이러한 내용을 바탕으로 베토벤의 템포를 유추해 보면, 템포는 단순히 메트로놈 수치에만 의존될 수 없는 유동성이 필요하며 그것은 리듬의 움직임에 따른 음악적 흐름에 맞게 나타날 수 있을 것이다.

그렇다면 베토벤 본인은 자신의 작품을 연주할 때 어떠한 템포로 연주하였을까? 이에 대한 단서로 삼을 만한 자료는 1796년의 「빈과 프라그의 음악예술 연감」(*Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*)이 있다. 이 책에서는 베토벤이 “드물게 빠른 템포 및 테크닉적 난제들을 아주 쉽게 처리하는 연주 기량으로 인해 널리 찬사를 받는다.”고 하였으며 또 그의 연주는 “정확성, 감정 표현, 심미안”으로 인해 다른 사람들의 연주보다 탁월했다고 전하고 있다.¹⁹⁾ 물론 당시 베토벤이 사용하던 피아노의 가벼운 액션이 빠른 연주를 큰 어려움 없이 소화해 내는데 도움을 주기

17) Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven* 2 vols. (Leipzig: Insel-Verlag, 1921), 230; William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 84.

18) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 84.

19) Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Vienna: von Schönfeld, 1796); facs., de. Otto Biba (Munich: Katzschler, 1796), 7; Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 61에서 재인용.

도 하였겠지만, 이러한 언급을 바탕으로 하여 이 간행물이 발행되기 바로 1년 전에 완성된 작품 Op.1과 Op.2에서부터 베토벤이 요구하는 템포와 화려한 피아노 연주 솜씨가 이전 세대의 작곡가들에 비해 더 높은 수준이었을 것임을 생각해 볼 수 있다.

또한 쉰들러(Anton Felix Schindler, 1795-1864)는 베토벤이 작품을 연주할 때, 그의 첫 번째 질문은 템포가 어떠한가에 대한 것이었으며, 그 이외에 고려될 만한 것들은 부차적인 요소였던 것으로 보여진다고 하였다.²⁰⁾ 그 밖에 베토벤 음악의 연주에 대한 체르니의 글을 살펴보면 몇 가지 중요한 단서를 찾을 수 있다. 그는 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>에 대해 다음과 같이 적었다. “제1악장은 열정적으로 힘차게 연주되어야 한다. 마디27과 마디48의 선율적 패시지의 연주에는 풍부한 정감이 요구되는데, 랄렌탄도(rallentando)에 의존하기보다는 적절한 터치와 구사에 의해 이를 만들어 내야 한다. 제2악장인 아다지오(Adagio)악장의 서두는 정감을 진하게 넣되, 정확한 박자로 연주되어야 한다. 만약 그렇지 않으면 듣는 사람들은 첩표들에서 선율의 흐름을 놓치게 된다.”²¹⁾ 체르니는 1801년 및 그 이후로 베토벤으로부터 피아노 연주에 관한 가르침을 받았고 또 베토벤이 연주하는 것을 종종 들을 수 있었기 때문에 이는 믿을 만한 언급이라고 평가받는다. <피아노 소나타 제15번 D장조 Op.28>까지의 피아노 소나타들에 대해서도 템포의 일관성을 이야기하며 두드러진 템포 변화가 곡의 형식 및 성격에 대한 이해를 흐리게 할 수 있으므로 템포의 변화는 최소한으로 국한되어야 한다고 언급

20) Anton Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 2 vols. in one, trans. by Constance S. Jolly and annotated by Donald W. MacArdle from the 3d ed. of 1860. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966), 423 fn.; William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 85.

21) Carl Czerny, *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*, 1846. Trans. from German anon. Facs., ed. Paul Badura-Skoda. 26: Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 483에서 재인용.

하였다.²²⁾

베토벤의 편지들, 중요한 작품들에 대한 메트로놈²³⁾ 지시를 담은 출판물, 베토벤과 같은 시대의 신뢰할 만한 사람들에 의해 제시된 지시들, 그리고 당시의 자료들의 유추 작업에 의해 학자들로부터 간접적으로 얻어진 지시들을 살펴보면 베토벤이 메트로놈을 계속 사용했고 지지했음을 알 수 있다.²⁴⁾ 하지만 선들러는 베토벤이 작품에 메트로놈 수치를 남겼음에도 불구하고 문제가 되는 세 가지의 요인을 언급하고 있다. 첫 번째는 베토벤이 사용한 초기 메트로놈이 현대 메트로놈과 완전히 부합한가를 확신할 수 없다는 것이고, 두 번째는 베토벤의 의미와 생각이 진정으로 메트로놈 수치에 의해 정확히 반영되었는가에 대한 것이다. 그리고 세 번째는 어느 누구도 각각의 상황과 환경에 따른 연주마다 이상적인 템포로 연주해 낼 수 없다는 것이다.

선들러가 지적한 바와 같이 베토벤이 지시한 메트로놈 기호의 해석에서 과거의 템포를 지금도 그대로 적용할 수 있는가 하는 의문이 제기될 수 있다. 베토벤은 생전에 서로 다른 크기의 두 가지 메트로놈을 가지고 있었지만, 두 가지 메트로놈 모두 분을 초 단위로 세분했으며 템포가 동일했다.²⁵⁾ 따라서 <표5>에 제시되고 있는 이 곡의 메트로놈 수치는 현재

22) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 483.

23) M.M.(Mälzelsches Metronom)-1816년 멜첼(Johan Nepomak Mälzel, 1772-1838)에 의해 발전된 것으로 특정한 템포를 규정하고, 작품을 연주하는 동안 그 템포를 유지하기 위해 사용된다. 메트로놈 숫자는 기준이 되는 박(보통 4분음표)이 1분에 나오는 숫자를 지칭한다. 처음에는 50-160까지의 눈금이 매겨져 있었으나 1821년 멜첼은 40-208까지의 눈금으로 세분화 하였으며 현재에도 이것이 표준 규격으로 남아있다. 오희숙, 「음악 속의 철학」 (서울: 도서출판 심설당, 2009), 35.

24) 1813년 10월 13일자 「빈의 조국 신문(Wiener Vaterländische Blätter)」와 1817년 2월 6일자 「빈의 일반 음악 신문(Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung)」에는 베토벤의 이름이 “앞으로 자신들의 작품에서 멜첼(Johann Nepomuk Mälzel)”의 메트로놈 수치에 따라 표시를 하겠노라고 다짐한” 다른 유명 대가들(celebrated masters)의 이름과 함께 나왔다. Nottebohm Gustav, *Beethoveniana*, 2 Vols. (Leipzig: Rieter-Biedermann, 1872, 1877), I, 126; Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 434에서 재인용.

25) Anton Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, trans. Constance Jolly, ed. Donald W MacArdle (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966), 425; Sandra P.

의 메트로놈의 템포들과 동일하다.

베토벤이 남긴 메트로놈 표시는 자신의 음악이 연주자들에 의해 자기의 의도대로 올바르게 연주되기 원하는 그의 집요함이 반영된 결과이다. 그러나 유감스럽게도 베토벤은 피아노 독주곡의 경우, <피아노 소나타 제 29번 B♭ 장조 Op.106 합머클라비어(Hammerklavier)>²⁶⁾에만 유일하게 메트로놈 지시를 남겼다. 그러나 연주자들은 이 곡에 대한 베토벤의 템포 지시가 전 악장에 걸쳐서 불합리하게 빠르며 테크닉적인 문제에 부딪힐 수밖에 없었기 때문에 이의를 제기하였다. 베토벤이 템포를 우연히 기입했다거나 또는 실용적인 연주를 무시하고 지시했다고 말하기는 어렵다. 그는 더 정확한 템포를 위해 메트로놈에 충분히 의존했으나 많은 증거들이 베토벤의 의도와는 반대의 개념으로 존재하고 있다. 이것이 베토벤에 의한 메트로놈 지시가 되어있더라도 템포의 설정이 어려운 이유이며, 어느 연주자도 매순간 모든 상황에 적합한 템포로 연주하거나 절대적인 빠르기를 제시할 수 없는 것이다.²⁷⁾

로젠블룸(Sandra P. Rosenblum)은 베토벤의 피아노 음악에 대해 체르니가 제공하는 메트로놈 지시들, 그리고 이그나츠 모셀레스(Ignaz Moscheles, 1794-1870)가 베토벤 소나타에 대해 제공하는 메트로놈 지시들을 고려하는 것이 바람직하다고 언급한다. 특히 체르니의 견해들이 전반적으로 타당성을 지니고 있으며 많은 연주자들에게 큰 지침이 되고 있음을 강조하고 있다²⁸⁾(표5).

Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 435에서 재인용.

26) 슈나벨은 이 작품을 연주할 때, 베토벤의 메트로놈 표시를 각 마디마다는 아니더라도 전체적으로는 철저히 지켰다. 만약에 메트로놈 표시가 없었다면 사람들은 베토벤이 제1악장과 마지막 악장에서 그렇게 빠른 템포를 요구했다는 사실을 알 수 없었을 것이라고 언급한다. Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, 91.

27) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 87-88.

28) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 442, 472.

<표5> 베토벤 피아노 소나타에 대한 메트로놈 지시들²⁹⁾

Op.2, No.3		박자	기준악	Haslinger		Czerny		Moscheles	
				First State	Second State	Proper Performance	Simrock	Cramer	Hallberger
악장	빠르기말								
1	Allegro con brio	C	♩	.	.	80	80	76	76
2	Adagio	2/4	♩	.	.	50	56	56	56
3	Scherzo, Allegro	3/4	♩.	.	.	80	76	88	88
4	Allegro assai	6/8	♩.	.	.	116	116	116	116

템포는 페달링과 다이내믹, 리듬, 장식음 등 모든 세부적인 요소들에 실제적인 영향을 주며 연주 효과와도 직접적인 연관성을 갖는다. 어떤 곡이나 악장의 템포를 설정하기 위해서는 음악의 분위기 및 내적 의미, 프레임즈들의 움직임과 그 연관성 그리고 박자, 음가, 서두의 템포 지시 및 수많은 구조적 요인들이 고려되어야 한다.³⁰⁾

슈나벨은 메트로놈 표시에 대해 한 부분의 시작을 알릴 수도 있고, 흐름의 더 깊은 전개를 의미할 수도 있으며 때로는 곡의 특징을 암시해 주는

29) 체르니는 베토벤 피아노 소나타의 메트로놈 지시를 모두 세 개의 에디션에서 제시하였다. 체르니의 것으로 알려진 두 개의 세트는 1846년에 출간된 그의 「베토벤 피아노 음악의 올바른 연주에 대하여(Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke)」, 그리고 1856년에서 1868년 사이 짐록(Simrock)에 의해 출간되고 체르니가 편집한 소나타곡집에 각기 들어 있다. 체르니의 또 다른 세트는 하슬링거(Haslinger) 전집판에 있다. 이 에디션에는 초기의 세 개 <선제후(Kurfürsten)소나타>가 포함된 반면, Op.2, Op.7, Op.106 곡들은 하슬링거가 출판 허락을 받아낼 수 없었기 때문에 포함되어 있지 않다. Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 443.

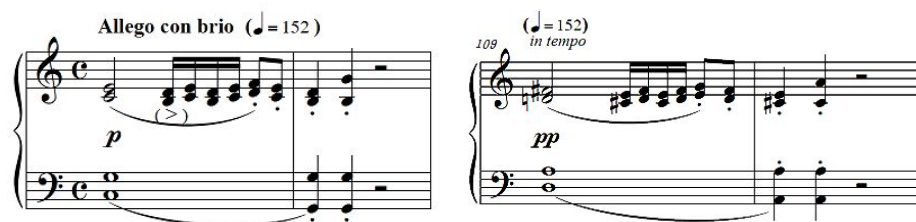
30) Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 419.

것일 수도 있고, 경고의 의미를 가질 수도 있다고 하였다. 여기서 경고의 의미란 작곡가가 간혹 이해할 수 없는 템포의 빠르기를 제시한 경우, 이는 연주자들에게 ‘너무 느리게 혹은 너무 빠르게 연주해서는 안 된다’라는 식의 의미를 내포하고 있음을 뜻한다.³¹⁾

토비가 편집한 에디션과 헨레판에는 서두의 ‘Allegro con brio’를 제외하고 별도의 템포 지시 사항이 없다. 따라서 템포에 관한 논의는 슈나벨 에디션에 국한된다.

슈나벨은 자신이 편집한 에디션에서 곡의 첫머리인 마디1에 Allegro con brio 와 함께 “♩=152” 라는 메트로놈 표기를 했는데, 이는 모셀레스가 크라머(Cramer)에서 제시한 메트로놈 수치와 같으며 체르니가 편집한 두 개의 에디션에서보다는 조금 느리다는 것을 알 수 있다. 마디1-2에 나타나는 주제부분은 발전부에서 하행하는 분산화음이 전개된 후에 D장조로 또 한번 나타나는데 여기에서도 템포는 *in tempo*와 함께 “♩=152”로 마디1과 동일하게 표기되었다(악보 2).

<악보 2> 슈나벨 에디션 마디 1-2, 마디109-110



재현부에서 제시부의 주제가 재현될 때와 카덴짜가 끝나고 재현되는 제시부의 주제에서도 같은 템포로 연주할 것을 지시하고 있으나 모두 메트로놈 템포 표기가 아닌 “Tempo I.”로 나타내고 있다(악보 3). 슈나벨은 제시

31) Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, 91.

부에서 등장한 것들이 재현부에서 다시 반복될 때에 조성의 변화가 있는 경우에는 앞에서 지시한 것과 같은 메트로놈 표기를 사용하였고, 조성의 변화가 없이 동일한 음이 사용되었을 때에는 처음의 빠르기로 연주하라는 뜻의 “Tempo I.”를 사용하고 있다.

<악보 3> 슈나벨 에디션 마디139-140, 마디233-234



또한 슈나벨은 분위기가 바뀌거나 리듬의 형태가 달라지는 몇몇의 부분에서 정확한 메트로놈 수치를 기입하여 템포의 변화를 지시하는데 “♩=152”, “♩=160”, “♩=168”의 세 가지 템포로 나타낸다.

곡의 처음은 <악보 2>과 같이 “♩=152”로 시작하였으나 제1주제 부분의 경과구에서 “♩=160”를 기입하였고 덧붙여 알레그라멘테(allegramente)를 지시한다. 리듬의 형태도 8분음표에서 16분음표로 바뀌었으며 새로운 소재가 두 마디 단위로 하행한다. 이것은 제1주제가 재현될 때도 같은 방법으로 등장한다(악보 4).

<악보 4> 슈나벨 에디션 마디39, 마디174

슈나벨은 마디39와 마디174에서 템포를 이전보다 빠르게 진행시킨 후, 다시 원래의 템포로 돌아가라거나 처음의 템포를 유지하라는 별다른 지시를 하지 않았다. 즉, 뒤이어 나오는 제2주제의 서정적이고 차분한 선율을 여전히 “♩=160”의 템포의 느낌대로 유지하되, 원전판에도 기입되어 있는 dolce(dolce)와 슈나벨이 추가로 기입한 칸타빌레(cantabile)를 반영하여 오른손과 왼손에서 주고받는 8분음표의 선율이 한 프레이징으로 부드럽게 연주되어야 할 것이다. 무엇보다 중요한 점은 이전 템포의 흐름을 유지하면서 자연스럽게 제2주제로 연결하는 것이다(악보 5).

<악보 5> 슈나벨 에디션 마디47, 마디181

제2주제의 경과구인 마디69부터는 그 전 템포인 “♩=160” 보다 속도를 높여 “♩=168”을 지시하고 있다. 이 부분은 왼손 옥타브가 레가토를 유

지하며 순차적으로 하행하고 그 위에 오른손의 스타카토 선율이 대조를 이루며 제시부의 끝으로 향하고 있는데 그 흐름이 마치 위에서부터 한 호흡으로 쏟아져 내려오는 듯하여 이와 같이 템포의 변화를 지시했을 것이다(악보 6).

<악보 6> 슈나벨 에디션 마디69-72



마디73은 <악보 6>와 마찬가지로 계속되는 제2주제의 경과구이다. 이 부분에서는 앞서 해왔던 방법대로 메트로놈 표기를 통해 템포의 변화를 지시하는 대신 빠르기말을 기입하였다. 마디73에 지시한 *affrettare*는 “서두르다” 혹은 “속도를 올리다”라는 뜻으로 해석되며 흔히 *affrett.*로 줄여서 사용하기도 한다. 슈나벨은 여기에서 *non affrett.*를 기입하여 서두르지 않도록 지시하고 있다.

마디73-75에 나타나는 왼손의 G, D#, E음에 *sf*를 기입하고 그 음들을 중심으로 페달을 사용하여 울림을 강조한 것은 반음씩 상승하는 화성의 움직임임을 강조한 것이다. 이를 위하여 왼손에 이어 흐르는 오른손의 선율이 성급히 지나가는 것이 아니라 각각의 음들이 모두 화성의 구성 음들로서 명확하게 들리기 원하며 또한 셋잇단음표와 16분음표 리듬이 뒤섞여 자칫하면 뒤에 나오는 16분음표들이 빨라질 수도 있기 때문에 이점을 우려하여 특별히 템포의 변화가 일어나지 않도록 지시했을 것이다(악보 7).

<악보 7> 슈나벨 에디션 마디73-75

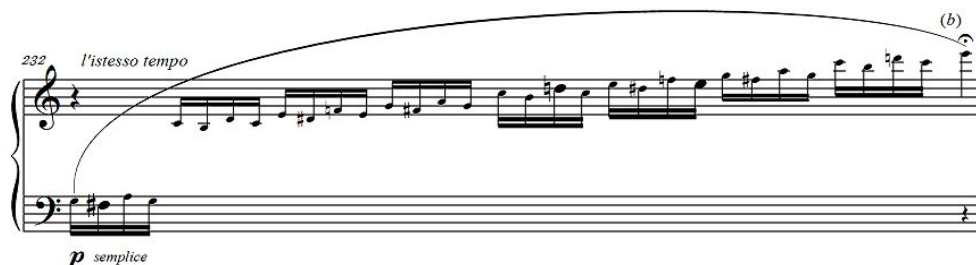
마디76은 제시부의 코데타로 들어가기 전에 경과구를 마무리하는 부분으로 뒤이어 나오는 마디77에서 C장조의 딸림조인 G장조로 끝맺고 있다. 슈나벨은 이 부분에서 앞서 나온 템포 “♩=168”보다 느린 “♩=160”를 지시하고 있는데 이는 총 7마디(마디69-75) 동안에 빠르게 당겨진 속도를 다시 본래의 빠르기로 되돌리려는 기능으로 보이며 이것은 곡이 처음 시작할 때의 템포보다는 빠른 템포로 제시부를 끝맺는 것이다(악보 8).

<악보 8> 슈나벨 에디션 마디76-80

재현부에서는 앞서 설명한대로 제시부에서 제시한 템포를 모두 동일하게 지시하고 있다. 하지만 카덴차가 나타나는 부분에서 슈나벨은 특별히 ‘*istesso tempo*’를 기입하였다. 이것은 앞과 같은 속도로 연주하라는 뜻으로, 특별한 지시가 없을 경우 카덴차의 특성상 자연스럽게 빨라질 것을 우려하여 너무 빠르게 연주해서는 안 된다는 경고의 의미로서 사용된

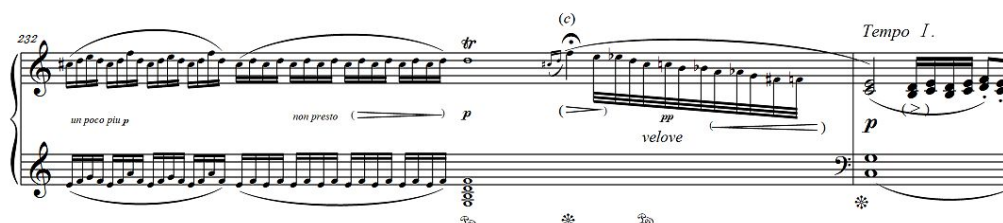
듯하다(악보 9).

<악보 9> 슈나벨 에디션 마디232의 초반부



그러나 카덴짜의 마지막 부분인 오른손의 반음계 하행 선율에서는 벨로체 (veloce)를 기입하였다. 벨로체는 어떤 악구를 앞뒤의 악구보다 빠르게 연주하라는 뜻으로, 바로 뒤에 나오는 ‘Tempo I.’ 보다는 빠르게 연주되어야 한다(악보 10).

<악보 10> 슈나벨 에디션 마디232의 후반부와 마디233



마디237은 마지막으로 메트로놈 기호가 나타나는 곳으로 그 앞의 템포인 ‘Tempo I.’ 즉, “♩=152”보다 빠른 “♩=168”을 표기하였다. 또한 마디 243에서는 비바체(vivace)를 사용하여 빠르고 생기 있게 곡이 마무리될 것을 지시하였다(악보 11).

필자의 견해로 이 템포는 곡이 마무리되는 음악적 분위기와 강한 힘과

추진력을 갖고 있는 다이내믹을 바탕으로 제시되었다. 곡이 시작할 때의 템포와는 비교적 차이가 있지만 처음 제시된 템포를 시종일관 유지하는 것보다 슈나벨이 지시한 템포의 방법으로 연주하는 것이 더욱 효과적인 연주방법이 될 것이다.

<악보 11> 슈나벨 에디션 마디237-238, 마디243-244

The image shows two musical excerpts from a piano score. The first excerpt, measures 237-238, is marked 'I.' with a tempo of quarter note = 168. The dynamics are 'mp ma energ.' and there are accents (>) over the notes. The second excerpt, measures 243-244, is marked 'vivace' and 'VIII.'. The dynamics are 'ff subito' and there are accents (>) over the notes.

이 곡의 템포에 대한 견해는 <표5>에서와 같이 체르니와 모셀레스가 거의 비슷했으며 각 악장에 기입되어 있는 빠르기말도 모두 같았다. 다만 슈나벨은 자신의 견해에 따라 필요한 부분에서는 메트로놈 기호나 다양한 빠르기말을 제시하여 박자에 약간의 변화를 주고 있는데, 앞서 언급한 베토벤의 템포에 대한 체르니의 견해와 같이 템포의 변화는 최소한으로 국한되어야 한다는 점에서 슈나벨의 에디션은 중요하게 취급될 만하다.

그러나 베토벤의 음악에서 보여주는 주제는 보통 작고 동적인 성격을

가진 모티브로 구성되어 곡 전체에 지속적으로 등장하는데 이 중심 주제는 확대 혹은 축소되거나 변주와 반복을 반복하며 음악적인 진행을 이끌어간다. 또한 화성적인 측면에서도 반복을 통해 동일한 화성에 머무르기 보다는 화성의 기능적 관계 속에서 변화하며 진행감을 이끌어 가기 때문에 극적이고 발전적인 특성을 보인다. 즉 전체적으로 베토벤의 음악은 계속적으로 앞으로 나아가는 시간의 역동성을 가지고 있다.³²⁾ 따라서 베토벤이 추구하는 음악의 흐름을 효과적으로 표현하기 위해서는 적당한 템포의 역동성이 필요하며 슈나벨의 메트로놈 수치는 이를 표현하고자 하는 의도로 보인다.

모셀레스는 메트로놈 지시에 대해, 연주자와 지휘자를 위한 길잡이에 불과하며 그 목적은 어떤 악장의 전반적 시간의 길이를 규정하는 것, 특히 첫 시작에서 나타내주는 것이라고 언급하였다.³³⁾ 또한 막스 루돌프(Max Rudolf, 1902-1995)는 이런 입장의 해석에 근거하여 베토벤의 메트로놈 지시들이 가지고 있는 목적에 대해 이야기하고 있는데 그것은 음악의 성격에 대한 정보를 제공하고, 또 연주자로 하여금 작곡가의 의도에서 너무 멀리 벗어나지 못하게 하는 것이라고 하였다.³⁴⁾

곡을 연주하기에 앞서 템포 선택에 대한 지침을 얻고자 하는 피아니스트라면 다양한 에디션을 참고해야 한다. 하나의 메트로놈 수치를 곡 전체에 적용시켜 절대적인 박자로 연주하는 것은 바람직하지 못한 일이다. 따라서 슈나벨이 제시한 메트로놈 수치는 결코 음악의 빠르기를 정확하게 지시하려는 의도 보다, 음악의 분위기와 흐름을 잡고 그 성격을 유지시켜

32) 오희숙, 「음악 속의 철학」, 35-36.

33) Anton Schindler, *The Life of Beethoven*, trans and ed. Moscheles, 2 Vols. (London: Colburn, 1841), II, 111, footnote: Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 439에서 재인용.

34) Max Rudolf, *The Grammar of Conducting*, 2d ed. (New York: Schirmer books, 1980), 329.: Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 439에서 재인용.

주는 기능으로 다루고 있음을 참조하여 세밀하게 제시된 메트로놈 수치
때문에 음악의 흐름을 방해 받지 않아야한다.

2. 다이내믹

셈여림의 변화는 감정의 표현에서 필수적인 요소이다. 16세기 중반에 소리의 크기에 관심을 기울이게 되면서 바로크 시대의 이론가들은 감정 이론과 관련된 수사학적 음형에 셈여림을 연결시켰다. 그러나 다이내믹 용어 사용이 일반적이지 않았기 때문에 ‘피아노(piano)’와 ‘포르테(forte)’라는 두 가지의 기본적인 셈여림 지시는 우세하게 나타나는 반면 ‘크레센도(crescendo, cresc.)’와 ‘디미누엔도(diminuendo, dim.)’는 거의 발견되지 않는다. 18세기에 들어서면서 피아노와 포르테 등을 비롯하여 이탈리아어로 된 다이내믹 용어들이 유럽전역에서 사용되었다. 약어들은 그 범위가 *ppp*에서부터 *fff*까지 폭넓게 확대되어 다양한 셈여림을 표시할 수 있었으며, 중반부터는 신중하게 계획되어 작품에서 기보되는 일이 많아지지만 연주자들은 음악의 표현적 효과를 위해 직관적 판단으로 셈여림을 해석하는 관습이 성행하였다.³⁵⁾

베토벤 음악의 다이내믹에 관한 자료들을 살펴보면, 그는 청년 시절에 수사학³⁶⁾적 스타일의 요소를 도입한 연주들을 들었을 것으로 추정되며 1790년대에 수사학적·음악적 개념들을 다룬 저서들을 다루었고 이에 대해 몇 차례 언급했다는 증거가 있다. 또한 셴들러에 의하면 베토벤은 그리스와 로마인의 책을 읽었고 소장하고 있었으며, 이들 중 일부는 웅변술과

35) 민은기 외, 「21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석」(과주: 도서출판 음악세계, 2006), 202-204.

36) 수사학을 단순히 정의한다면 “감정표현을 담은 대화의 기술(art of expressive discourse)”이라고 할 수 있는데, 그 기원은 고대 그리스와 로마 시대의 웅변술의 묘사로 거슬러 올라간다. 1416년 퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus, 35-100)의 「웅변술의 원리(Institutio oratorio)」가 재발견되었는데, 16세기에 “수사학과 음악 사이의 합일 현상이 고조되고 있었음”을 말해주는 중요한 단서가 되었다. 수사학은 시간적 형식(temporal form)의 개념 및 적절한 묘사 어휘들을 제공했으며, 또 그 주된 목적은 듣는 이의 “정감(affection)”을 불러일으킨다는 것으로 인해 바로크 음악가들과 이론가들의 관심을 끌었다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 38.

관련된 것이었다고 추측할 수 있다.³⁷⁾

이처럼 베토벤은 음악적 수사학에 접했을 뿐 아니라 초기 고전파의 특징적 음형과 감정에 대한 표현방식을 융합시킨 하이든과 모차르트의 방대한 음악적 업적들도 전승했다. 그리하여 베토벤의 소나타는 곧바로 Op.2에서부터 보편성을 지닌 음악 어휘를 사용하여 음악적 아이디어들과 표현 스타일들을 풍요롭게 구사할 수 있게 되었다. 이는 템포, 다이내믹 그리고 페달링에 관한 지시들을 필요로 하게 되었으며 그 필요 또한 점차 정교해지고 증가되었다.

베토벤은 연주자들이 멋대로 해석해서 연주하는 것은 자기의 음악을 불합리하게 만드는 것이라고 생각하여 자신의 음악이 연주자들에 의해 마음대로 첨가되거나 삭제되는 것을 용납하지 못하였고 본인이 표기한 음대로 연주되기를 기대했다. 또한 베토벤 자신도 좀처럼 음이나 장식음을 첨가하지 않았다.³⁸⁾ 베토벤이 1825년 카를 홀츠(Karl Holz)에게 보낸 편지³⁹⁾를 보면, 그가 다른 작곡가들보다 악보의 표기에 대해 더욱 신중했고 자신의 다이내믹과 아티큘레이션이 그대로 필사되도록 당부하고 있음을 알 수 있다.

그러나 고전파 시대가 전개되고 연주자마다의 독창적이고 다양한 감정 표현이 시도되면서 초기 고전파 건반악기 음악에 드물게 나타나는 다이내믹 지시들이 보다 풍요롭게 표현되고 있다. 이러한 다이내믹 지시들은 작곡가의 손에 의해 악보에 표기되지 않았더라도 후에 이론가들의 견해를 토대로 하여 작곡가의 의도를 유추하고 편집자들에 의해 적용된 것이다.

37) Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 44-45.

38) Harold C. Schonberg, 「위대한 피아니스트」, 윤미재 역 (과주: 나남출판, 2003), 48.

39) Emily Anderson, trans. and ed., *The Letters of Beethoven*, 3 Vols. (London: Macmillan, 1961), 1241-1242. Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 48.에서 재인용.

고전과 시대의 작곡가들은 주제의 성격 및 곡의 구조 설정을 *f*와 *p*에 의존하는 일이 잦았다. 이는 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>의 제1악장의 1주제가 *p*에서 등장하고 마디13으로부터 제시되는 *ff*와 대조를 이루며 음형 및 성격의 변화를 두드러지게 보여주는 것과 연관성이 있다. 참고로 베토벤 피아노 소나타 Op.2로부터 Op.57 사이의 모든 악장들 가운데서 <제5번 c단조 Op.10, No.1>의 제1악장만 *f*로 시작한다. 이것은 베토벤이 가지고 있던 여린 소리에 대한 관심을 보여주는 예라고 할 수 있다.

이 시작 부분에서 주목할 만한 점은 스포르찬도(*sf*)의 쓰임이다. 이것은 베토벤 음악에 있어 빈번하게 사용되는 악센트 표시로서 이 기호가 쓰인 상황과 흐름에 따라 적절하게 해석된다. 악센트와 비교해 보았을 때, *sf*는 보다 오래 지속되는 긴 음가의 음들 위에 놓이며 보다 강한 악센트로 사용된다.⁴⁰⁾ 헨레판에서는 마디6에서 두 번째 음에 *sf*가 쓰였으나 슈나벨은 기입하지 않았고 토비는 [*sf*]로 기입하였다(악보 12). 앞의 마디에서 *p*가 쓰인 것으로 보아 *f*의 흐름 속에서 쓰인 *sf*와는 상대적으로 작게 표현되겠지만, 마디5에서 등장한 C화음이 마디6에서는 두 번째 박인 약박에 강하게 등장시켜 당김음을 보다 효과적으로 표현하기 위한 방법으로 보인다. 이를 위해서 소리 자체를 강하게 내는 것보다 테누토처럼 음의 길이를 충분히 울려주며 확실한 리듬을 묘사하여야 할 것이다.

40) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 139.

<악보 12> 헨레 에디션⁴¹⁾, 슈나벨 에디션, 토비 에디션 마디6



고전과 음악의 악센트는 조용하고 차분한 분위기 가운데서 강하면서도 두드러지는 소리를 만들어 내거나 격렬한 효과를 주기도 하며, 또 감정 표현을 담아 부드럽게 강조하는 성격을 띄기도 한다. 악센트가 반드시 큰 소리일 필요는 없으며, 그 해석은 전후 다이내믹과 분위기 그리고 각 작곡가의 스타일에 따라 달라진다.⁴²⁾

베토벤의 악센트들은 일반적인 곡의 구조와 분위기, 표현하고자 하는 목표, 그리고 음악의 기술적인 스타일을 표현하는데 도움이 되며 이는 상대적으로 명확하게 표시되어 있다.⁴³⁾ 또한 베토벤의 음악에서 악센트 기호는 거의 피아노 혹은 피아니시모 패시지들에 나오며 또 당김음에 자주 사용된다. 악센트들은 구조적 윤곽을 드러내는 데 있어서 뿐 아니라, 표현성의 측면에서도 중요한 역할을 하며 때로는 베토벤 특유의 에너지와 격정적인 표현을 만들어낸다.⁴⁴⁾

마디31에 쓰인 오른손 선율의 악센트는 모두 약박인 2, 4박에 지시되었

41) Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten - Band I*, ed. by B.A. Wallner, fingering by Conrad Hansen, (München: G. Henle, 1980), 45-54. 이후에 인용하는 악보의 출처도 동일하므로 이후 각주를 생략한다.

42) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 137., Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, 92.

43) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 146-147.

44) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 139, 148.

으며, 이는 당김음의 효과를 위해 사용되었다고 할 수 있다. 슈나벨은 이 당김음을 더욱 강조하기 위해 강박이며 첫 음인 D음에 스타카토를 추가로 기입하였으나(악보 13), 토비는 D음에서부터 악센트를 기입하여 하행하는 오른손의 멜로디 4개의 음을 모두 강조하고 있다. 선율은 두드러질 수 있으나 아티클레이션의 효과는 베토벤이 의도한대로 표현되지 못할 것 같다. 하지만 반복되는 마디37에서는 첫 음인 A음에 악센트를 기보하지 않아 처음의 제시된 마디31의 방법과는 다르게 나타나고 있다(악보 14).

<악보 13> 헨레 에디션, 슈나벨 에디션 마디31-32

(헨레)

(슈나벨)

<악보 14> 토비 에디션 마디31-32, 마디37-38

마디40과 42에서는 *sf*가 괄호안에 넣어졌는데 헨레 에디션 에서는 이에 대해 “의심을 야기할 수 있는 부분은 괄호에 넣었다”⁴⁵⁾고 분명하게 밝히

고 있다. 학자들의 견해에 따라 곡의 앞뒤 정황을 살펴보았을 때 *f*속에 *sf*를 예상하여 기입한 것일 수도 있겠지만, 가장 정확하고 비중 있는 근거는 바로 재현부일 것이다. 재현부 173마디부터는 *sf*가 확실하게 기입되어 있기 때문에 같은 부분인 제시부에서도 등장하였을 것이라는 예상이 가능하다(악보 15).

<악보 15> 헨레 에디션 마디39-44 , 마디173-178(재현부)

(제시부)

Musical score for the exposition (제시부) of the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 10, Op. 10, No. 1. It shows measures 39-44. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *sf*.

(재현부)

Musical score for the recapitulation (재현부) of the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 10, Op. 10, No. 1. It shows measures 173-178. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *sf*.

45) Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten - Band I*, ed. by B.A. Wallner, fingering by Conrad Hansen (München: G. Henle, 1980), Preface. page iv-v.

<악보 16> 계속

(토비)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 39-41) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *f*. The second system (measures 42-45) continues the piece, with dynamics including *sf*, *f*, and *p*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

베토벤은 부드럽고 섬세한 감정이 필요한 부분에서 어느 정도 여린 다이내믹을 암시하는 지시들을 사용하기도 했다. 그 예로 돌체, 에스프레시보(*espressivo*), 잔프트(*sanft*), 멧자 보체(*mezza voce*), 테네라멘테(*teneramente*) 등이 있는데 이 중에서도 돌체와 에스프레시보는 작은 다이내믹 가운데 특별히 풍부한 감정표현을 담아 낼 경우 *p* 대신 사용되기도 한다.⁴⁷⁾ 하지만 울프가 말하는 슈나벨의 견해는 조금 다르다. 베토벤이 의도한 에스프레시보는 주변의 다른 패시지보다 그 부분을 더 중요하게 생각하라는 의미였으며, 베토벤의 에스프레시보는 돌체의 반대말이라는 것이다. 실제로 베토벤은 두 표시를 동시에 쓰는 일이 거의 없었다.⁴⁸⁾

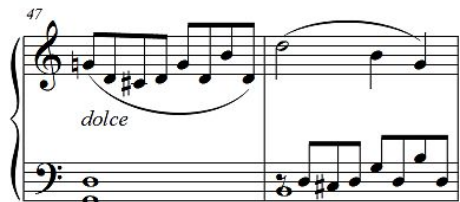
소나타의 제1주제가 남성적이고 생기 넘치는 느낌이라면, 제2주제는 여성적이고 부드러운 분위기를 가지고 있다. 이 부분은 세 가지 에디션 모두 동일한 다이내믹을 지시하고 있으며 슈나벨은 특별히 칸타빌레를 기입하여 선율을 더욱 풍부하게 노래하도록 지시한다(악보 17).

47) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 104-105.

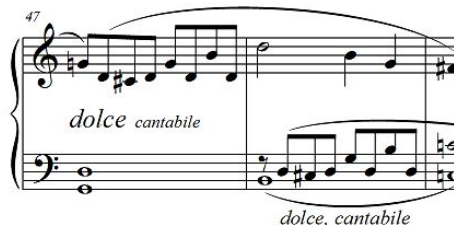
48) Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, 85.

<악보 17> 헨레 에디션, 슈나벨 에디션, 토비 에디션 마디47

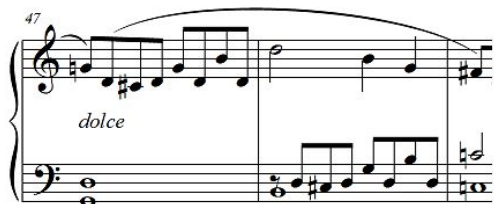
(헨레)



(슈나벨)



(토비)



헨레판의 마디61-77에서 등장한 *f*는 슈나벨 에디션에서 모두 *sf*로, *ff*는 *sff*로 기입되어 있다. 로젠블룸에 의하면 베토벤의 작품에서 스트로크 (stroke, ')와 *f*를 악센트의 의미로 사용한 예는 덜 빈번한데 *f*는 간혹 *f*가 진행되고 있는 부분에서 *sf*를 대신하기도 한다.⁴⁹⁾ 슈나벨 에디션 마디61에서 *sempre f*가 등장하는 가운데 두 마디를 단위로 첫 박인 강박에 *sf*가 등장하고 있다(악보 18). 전체적으로 에너지를 가지고 화려하게 전개되는 부분이므로 여기서 슈나벨이 부여한 *sf*의 의미는 강박의 효과적인 강조와 깊은 울림을 주며 추진력 있는 프레이징을 만들어가는 역할이라고 할 수 있다.

49) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 139.

<악보 18> 슈나벨 에디션 마디61-68

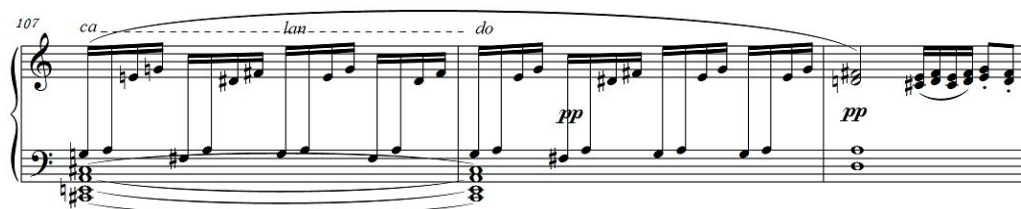
헨레와 슈나벨의 에디션에서는 마디89의 다이내믹이 *ff*로 지시되어 있으나 토비의 에디션에서는 *f*로 기입되어 있다. 이는 그 전에 등장하는 제시부 코데타의 빠른 분산화음 흐름이 *ff*로 진행되어 오다가 C장조의 관계조인 G장조로 마무리되며 제시부가 발전부로 넘어가는 중요한 순간에 그 음량이 *f*로 약화되고 있는 것이다(악보 19). 필자의 견해로, 마디89는 헨레와 슈나벨의 에디션처럼 *ff*로 마무리 되는 것이 소나타의 제시부가 열린화성으로 끝맺고 있음을 자연스럽게 강조할 수 있는 방법으로 고려된다.

<악보 19> 토비 에디션 마디88-90

베토벤의 칼란도(calando)는 디미누엔도(diminuendo)의 의미와 리타르단도의 의미로 동시에 해석되는 경우가 많다. 하지만 칼란도가 템포의 움직임과 관련된 의미를 가지고 있다는 견해는 논란의 대상이 된다. 그 이유는 이 곡을 작곡할 당시(1794-1795)에 작곡된 실내악 작품이나 다른 소나타 작품들을 살펴보면 템포의 이완을 의미하는 용어와 혹은 다른 요인들로 하여금 템포의 이완이 적절히 만들어질 수 있는 곳에 칼란도가 함께 나오기 때문이다. 따라서 이 용어가 베토벤에게 템포와 관련된 의미를 함축하고 있었다고 절대적으로 단정 짓기는 힘들어 보인다. 그 밖에도 *pp*다음에 칼란도가 등장할 때도 있는데 이런 경우에는 “가능한 한 여리게”의 의미이다.⁵⁰⁾

따라서 마디107에서 마디108, 109로 넘어갈 때는 템포를 엄격하게 지키되, 제1주제의 모습이 생기 있게 재현될 수 있을 만큼만 확장하는 것으로 충분한 것이다(악보 20).

<악보 20> 헨레 에디션 마디107-109

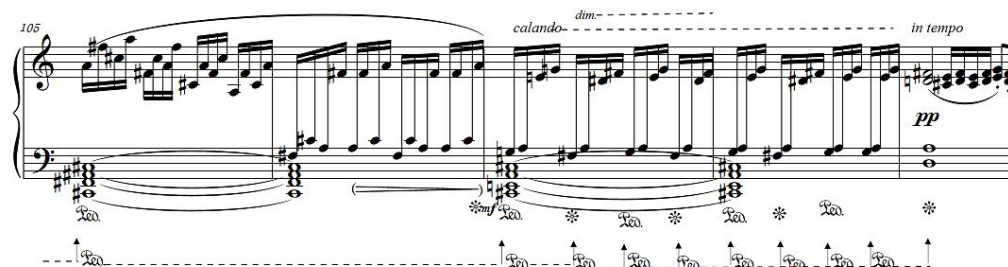


그러나 슈나벨은 자신이 편집한 에디션에서 베토벤이 지시한 칼란도에 *dim.*를 함께 기입하였다. 이는 슈나벨이 이 부분에서 칼란도가 가지는

50) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 130-132.

의미를 템포의 이완으로 보았기 때문에 별도의 *dim.*를 추가 기입한 것으로 보이며 이를 확정짓듯 마디109에 *in tempo*가 제시되었다(악보 21).

<악보 21> 슈나벨 에디션 마디105-109



이와 같이 칼란도 다음에 등장하는 아 템포(a tempo)는 칼란도의 의미에 대해 혼란을 불러일으킬 수 있는데, 초판악보를 비롯하여 그 밖에 1850년대 무렵의 여러 에디션에서는 찾아볼 수 없다. 만약 슈나벨의 *in tempo*가 칼란도를 의식하여 기입된 것이라면 이는 편집상의 잘못된 첨가로서 베토벤의 의도를 왜곡시킨 견해일 것이다.

이 작품에서 볼 수 있는 칼란도는 다이내믹만을 언급하는 용어로 사용되었음을 분명히 해주고 있지만 대부분의 경우에는 음악적 틀 안에서 앞뒤 상황과 여러 요소들을 심사숙고하여 결정을 내려야 하는 경우들이 많다.

베토벤의 다이내믹은 하이든, 모차르트, 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 다이내믹과 비교할 때 그 종류가 다양하고 분위기의 빠른 변화를 주도하며, 보다 극단적이고 대조적이다. *p*다음에 바로 *f*가 등장한 다거나 혹은 그 반대의 경우가 있고, 크레센도에 이어 곧바로 수비토 피

아노(subito piano)를 내놓는 기법(“베토벤 피아노”라 불리기도 함)이 있다.⁵¹⁾

또 한 가지 특징적인 다이내믹은 *fp*(fortepiano)이다. 이것은 1개의 음이나 화음 위에서 *f*에 이어 곧바로 *p*로 전환시켜 센소리가 즉각 여린소리로 바뀌도록 의도한 것이다(악보 22, 23). 날카롭게 음을 발생시켜 최소한으로 음을 지속시킨 후, 급격한 소멸이 이 다이내믹을 구사할 수 있는데, 악기의 특성상 소리 울림의 지속력이 탁월한 현대 피아노에서는 이를 구사하기가 쉽지 않다. 하이든은 이 다이내믹에 대하여 “맨 처음 포르테 어택은 가능한 짧아야 하며, 그리하여 포르테가 거의 즉시 사라지는 느낌을 주어야 한다”고 언급했다.⁵²⁾

<악보 22> 헨레 에디션 마디129

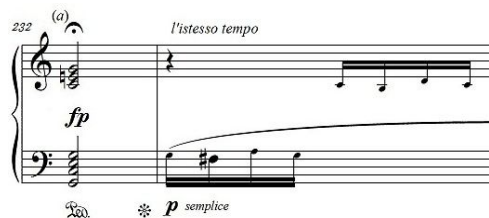


<악보 23> 헨레 에디션, 슈나벨 에디션 마디232

(헨레)



(슈나벨)



51) Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 103, 201

52) Karl Geiringer, Joseph Haydn (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1932), plate facing, 114; Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 137에서 재인용.

*fp*와 비슷한 *ffp*도 2개의 절대적 다이내믹 기능을 하는데 *ff*악센트에 이어 *p*로 곧바로 소리를 감소시켜 지속한다. *fp*와 *ffp*가 절대적인 악센트라면, *sf*는 상대적 악센트로서의 기능을 한다.⁵³⁾ 앞서 설명하였듯이 악기의 특성상 *fp*와 *ffp*다이내믹을 구사하기에는 피아노보다 현악기와 관악기에 더 적합하다고 할 수 있다. 건반악기 연주자가 이 다이내믹을 연주할 때 다른 악기로 연주했을 때의 소리를 상상하며 연주한다면 더욱 효과적이고 풍요로운 음악을 묘사할 수 있을 것이다. 베토벤 연주에 능통하다고 평가되는 슈나벨은 이 다이내믹을 효과적으로 표현하기 위해 페달을 이용하고 있음을 알 수 있다. 악기의 구조상 해머가 현을 울리게 되면 시간이 지나면서 자연스럽게 작아지는 효과를 제외하고는 음량을 감소시킬 수 없다. 따라서 슈나벨은 *ff*에서 시작된 페달을 *p*가 등장할 때 바꾸어 주어 음량의 차이를 대조시킴으로써 *ffp*의 악상을 표현하고 있다.

베토벤이 이 곡에서 *ffp*를 지시한 곳은 마디218이다. 마치 오케스트라의 투티(*tutti*)를 연상하게 하는 부분에서 적절하게 사용되고 있으며 곧바로 그 음량을 *p*로 감소시키므로 긴장감과 궁금증을 불러일으키는 부분이다. 하지만 슈나벨은 베토벤과 달리 *A b* 화음에는 *ff*를 기입하고 뒤 이어 나오는 *C*음은 *p*로 등장하도록 다이내믹의 위치를 정확하게 배치하였는데 이와 같은 방법은 *ffp*가 피아노에서 연주될 때의 적합한 다이내믹으로 재해석하여 기입한 것으로 볼 수 있다(악보 24).

53) Sandra P. Rosenblum, 「고전파 피아노 음악의 연주」, 140.

<악보 24> 헨레 에디션, 슈나벨 에디션 마디218

(헨레)



(슈나벨)



린포르찬도(rinforzando, rinf., rinforz., rinf., rf.)는 모두 두 가지의 해석이 있다. 2개에서 4개의 음에 걸쳐 진행시키는 크레센도의 의미이거나 또는, 어떤 음이나 화음 위에 놓여 특정 음을 강조시키거나 무게를 실어주라는 의미이다.⁵⁴⁾ 이러한 *rinf.*의 두 가지 의미는 19세기 전반에 걸쳐 공존했으며 대부분의 경우 연주자들은 *rinf.*가 놓여진 상황과 앞뒤 맥락으로부터 해석에 관한 결정을 내려야 한다.⁵⁵⁾

헨레의 마디194에 등장하는 *rinf.*가 왼손의 C화음을 강조하라는 것인지, 아니면 그 이전의 흐름인 돌체를 이어받아 점차 음량을 확대하라는 것인지 그 정확한 의미를 유추하기가 쉽지 않다. 가장 비중 있고 신뢰할 만한 것은 이 부분의 제시부(마디59-60)를 보면 이 두 마디에 걸쳐 크레센도를 지시하고 있다는 것이다. 마디195에 등장하는 *f*가 비록 괄호 안에 기입되어 있지만, 제시부와 마찬가지로 의미로 두 마디에 걸쳐 크레센도를 의도하고 있는 것으로 보인다(악보 25).

54) 리만(Hugo Riemann)의 「음악 사전(*Musik Lexikon*)」(1882년)은 다음과 같이 정의한다. “rinforzando(보다 강해지는, becoming stronger)는 강한 크레센도의 지시이며, rinforzato(rf. 강화시켜진, strengthened)는 forte assai, 즉 힘찬 포르테와 거의 동일하다.” Hugo Riemann, *Music-Lexikon*, 1st ed. (Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882), 772; Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 143에서 재인용.

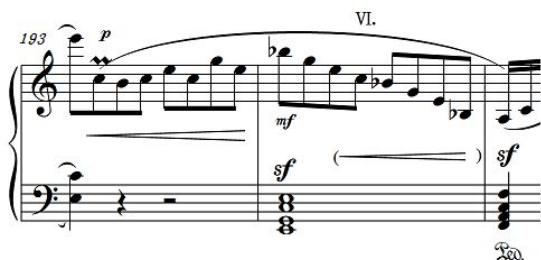
55) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 141-143.

<악보 25> 헨레 에디션 마디59-60, 마디193-194



그러나 슈나벨의 의견은 조금 다르게 나타나고 있는데, 그는 마디194에서 *rinf.*를 삭제하고 왼손 C화음에 *sf*를 기입하여 앞서 설명한 *rinf.*의 두 번째 의미로 해석하고 있다. 하지만 슈나벨도 괄호 안에 크레센도를 넣어 두 가지의 의미를 모두 적용하고 있는 것으로 보인다(악보 26).

<악보 26> 슈나벨 에디션 마디193-194



베토벤의 다이내믹은 후기로 갈수록 더욱 구체적이고 복잡해진다. 또한 같은 다이내믹 기호라도 작곡가마다 표현의 방법이 다르고 편집자마다 그에 대한 견해와 해석이 다르다. 하지만 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3>과 같은 초기의 작품들은 기본적으로 단편적인 감정 표현들을 많이 포함하는데, 추상적인 해석만으로는 작곡가의 의도가 완전히 밝혀 질 수 없는 문제들이 슈나벨을 통하여 다소 주관적인 면이 있으나 자세하게 제시됨으로써 많은 연주자들에게 탐구의 방향을 제시해 주었다.

원베르크는 슈나벨의 베토벤 연주는 아무와도 비교할 수 없으며, 강렬한 지성과 귀족적이고 순수성을 지닌 프레이징을 갖추고 있다고 극찬한다. 그의 기교적인 문제는 아무런 의미가 없는 것이며, 오로지 그의 창조적인 업적의 위대함을 높이 평가 하고 있다.⁵⁶⁾

필자의 견해로 세 가지 종류의 에디션이 제시하는 다이내믹 표기를 비교해 보았을 때, 헨레판과 토비가 편집한 에디션은 거의 비슷하다고 할 수 있지만 슈나벨은 작곡가의 원래 의도를 때로는 지나치게 섬세하게 해석하고 있으며 절대적인 악상의 세기보다는 흐름 속에서 자연스럽게 흘러나올 수 있는 상대적인 다이내믹을 구사하고 있었다. 즉, 토비는 원전판의 지시를 거의 대부분 따르고 있는 반면, 슈나벨은 원전판을 바탕으로 하여 피아니스트로서 제안할 수 있는 다양한 음악적인 아이디어들을 제공하고 있다.

56) Harold C. Schonberg, 「위대한 피아니스트」, 570.

3. 페달링

베토벤은 1795년에 작곡한 <피아노 콘체르토 제2번 B♭장조 Op.19>에서 처음으로 페달을 표기하였다. 3년 후 1798년에 작곡한 <피아노 콘체르토 제1번 C장조 Op.15>의 자필 원고에서도 페달 표기가 발견되는데 이후 1826년까지 지속적으로 페달 지시가 나타난다.

베토벤이 자필 악보에 제시한 페달은 당시의 악기를 기반으로 표기된 것으로서 오늘날의 피아노에서 그대로 적용할 때 들리는 음향 효과는 자연스럽지 못하거나 오히려 방해 요소로까지 작용될 수 있다. 그러므로 빠르고 섬세한 페달 액션이 가능한 현대 피아노에서는 새로운 해석이 필요하다. 즉, 베토벤의 원전 페달은 음의 지속력이 짧고 소리의 울림이 약한 전시대의 피아노를 대상으로 적용된 것이므로 이러한 성능의 변화에 따른 문제점들을 필히 검토해야 한다.

바노베츠(Joseph Banowetz, 1936-)는 베토벤이 사용한 댐퍼 페달의 기능을 ①베이스음을 지속시키기 위한 기능, ②레가토 효과를 증대시키기 위한 기능, ③부분들 간에 혹은 악장 간을 음악적으로 연결시키기 위한 기능, ④집합적이고 복합적인 음향을 창출하기 위한 기능, ⑤강약의 대조를 나타내기 위한 기능, ⑥화성적 충돌을 통하여 음향을 혼합시키기 위한 기능, ⑦주제의 구조를 부각시키기 위한 기능으로 구별하며 이 중 가장 분명한 사용 방법은 베이스음을 지속시켜 화성적으로 뒷받침 해주는 기능이라고 강조한다.⁵⁷⁾

그러나 베토벤은 피아노가 사용된 작품 모두에 철저하고 자세하게 페달 표시를 하지는 않았다. 아마도 베토벤은 특별한 음향적 효과를 내기 원하

57) Joseph Banowetz, *The Pianist's Guide to Pedaling* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 142, 148-149

는 부분에만 국한하여 페달 표시를 했던 것 같다. 앞서 베토벤의 초기 피아노에 대해 설명하였듯이 <피아노 소나타 제3번>에서도 베토벤의 페달 표시 기호는 찾아 볼 수 없는데 이는 악기 구조상의 이유 때문으로 추정된다.

따라서 필자는 슈나벨이 편집한 에디션인 *Curci*와 토비가 편집한 에디션인 *Associated Board*의 페달 표기를 바탕으로 그 차이점과 얻어지는 효과를 살펴보고자 한다. 두 에디션 모두 1900년대 초반에 편집된 것으로서 현대 피아노에서 적용될 수 있는 페달이 표기되어 있으나 발터피아노에서는 그 효과를 기대할 수 없다.

두 에디션의 페달을 비교, 분석해 보기에 앞서 바노베츠가 그의 저서 「페달링의 원리」를 통해 슈나벨과 토비의 페달지시를 평가한 내용을 살펴보면 흥미롭다. 즉, 슈나벨의 베토벤 음반이나 그가 편집한 베토벤 피아노 소나타를 보면 알 수 있듯이 슈나벨은 베토벤의 페달 표시를 항상 충실하게 적용했고, 어떠한 연주 효과가 나건 간에 적어도 그는 원전판이 지시하는 대로 했다는 분명한 음악적 양심을 가질 수 있는 입장이다. 반면 토비는 슈나벨과는 다른 견해를 가지고 베토벤의 원래 음악적 의도를 존중하면서도 베토벤의 페달 표시를 변형시켰다.⁵⁸⁾

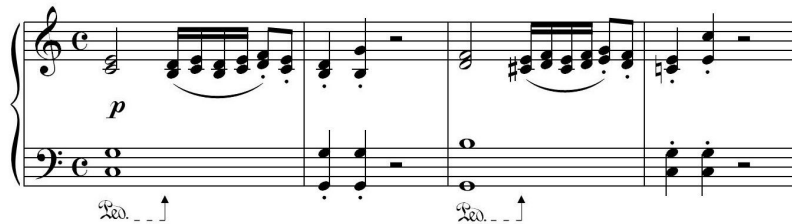
예를 들면, 슈나벨은 곡의 시작 첫 마디에 페달을 전혀 지시하지 않았으나 토비는 첫 번째 마디와 세 번째 마디의 처음 두 박자 길이만큼 페달을 지시하였다(악보 27).

그러나 이 부분은 페달을 사용하지 않고 핑거링만으로도 레가토를 실현시킬 수 있다. 따라서 필자는 토비가 제시한 페달을 사용하지 않아도 페달이 주는 기능이 레가토가 아닌 코드와 화성적 울림의 기능으로서 사용하기를 권하며, 그러기 위해서는 첫 음인 2분음표의 3도음정이 3번째 박

58) Joseph Banowetz, 「페달링의 원리」, 197-198.

에 나오는 16분음표의 3도음정으로 넘어갈 때 반드시 핑거링으로 레가토가 이루어져야 보다 효과적이라고 생각한다.

<악보 27> 토비 에디션⁵⁹⁾ 마디1-4



토비도 슈나벨과 같이 <악보 27>과 동일한 부분인 발전부(마디109-112), 재현부(마디139-142), 코다(마디233-236)에서는 페달을 기입하지 않았다. 별다른 주석이 없기 때문에 혼동의 여지가 있으나, 곡 전체에 나타난 페달 지시의 특징을 보면 동형진행이거나 같은 부분의 반복에서는 페달 기입을 생략하고 있음을 알 수 있다. 따라서 발전부(마디109-112), 재현부(마디139-142), 코다(마디233-236)에서도 <악보 27>과 같은 방법으로 페달을 적용하여야 한다.

제시부의 경과구 중 마디13-20은 a(마디13-16)와 이를 변형, 반복한 a'(마디17-20)로 구분할 수 있다. 토비는 a와 a'중 a에서만 페달을 사용하였는데 4/4박자의 약박을 제외한 박(1, 3박)에만 간소화하여 페달을 지시했다. 이렇게 함으로써 페달이 사용되지 않는 부분에서는 반복되는 왼손의 연속음들이 자연스럽게 끊어지게 된다(악보 28).

59) Ludwig van Beethoven, *Beethoven Sonatas for Pianoforte - Band I*, vol.2 ed. D. F. Tovey (서울: 음악춘추사, 1978), 47-56. 이후에 인용하는 악보의 출처도 동일하므로 이후 각주를 생략한다.

<악보 28> 토비 에디션 마디13-20

The image shows a musical score for measures 13-20. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 13 with a forte (ff) dynamic. The second system starts at measure 17. There are crescendo markings (cresc.) with arrows pointing upwards in the bass staff of the first system. The score ends at measure 20 with a sforzando (sf) dynamic marking in the bass staff.

반면 슈나벨은 상행하는 아르페지오 전체(7박)를 한 페달로 연결할 것을 지시하였으며 이는 a'에서도 같은 형태로 나타난다. 슈나벨은 토비보다 왼손 C화음의 중요성과 울림을 더욱 강조한 듯 보이나, 특별히 약박에 나타나는 왼손 연속음들에 스타카토를 기입하여 토비와 슈나벨 모두 마디13-14와 마디17-18의 약박(2, 4박)에서 왼손의 짧고 간결한 터치를 의도했다는 것을 알 수 있다(악보 29).

<악보 29> 슈나벨 에디션60) 마디13-20

토비는 마디21에서 하행하는 아르페지오가 끝나는 부분을 정확히 4분음표의 3/4길이만큼의 페달로 마무리짓는다. 이는 마디21에서 새로운 부분이 왼손의 빠른 패세지로부터 자연스럽게 시작되도록 도와주기도 하지만, 같은 방식으로 표기된 마디23의 페달은 자칫하면 한 프레이징으로 갈 수 있는 오른손의 선율이 한번 마무리되는 느낌을 줄 수 있으므로 피하는 것이 좋을 듯하다. 그러나 페달이 사용되지 않을 경우 건조하게 들릴 수 있으므로 이를 피하기 위해 페달을 사용하되 오른손에 나오는 첫 음이 자연스럽게 작아지면서 마무리된다면 더욱 효과적일 것이다(악보 30).

60) Ludwig van Beethoven, *Beethoven 32 Sonate per Pianoforte*, ed. A. Schnabel (서울: 현대음악출판사, Milano: Edizioni Curci, 1997), 59-71. 이후에 인용하는 악보의 출처도 동일하므로 이후 각주를 생략한다.

<악보 30> 토비 에디션 마디21-26

토비와 달리 슈나벨은 마디21-26 중 마디25의 첫 박과 마디26의 첫 박에서만 페달을 지시하였다. 이는 갑자기 등장하는 *ff*의 효과를 극대화시키는 기능을 한다(악보 31).

<악보 31> 슈나벨 에디션 마디25-26

제2주제부에서 G장조로 나타나는 두 번째 부분은 크게 a(47-54마디)와 b(55-60마디)로 나누어 살펴 볼 수 있다. 먼저 마디51-52에서 슈나벨은 페달지시를 하지 않았다. 반면 토비는 비화성음(마디51 C#, 마디52 F#)

이 등장하는 부분을 제외한 V도 분산화음에 페달로 울림을 주고 있다. 이는 오른손 선율이 상승하면서 크레센도 되는 부분을 음향적으로 보다 풍부하게 살려주기 위한 것으로 보인다.

a부분에서 오른손과 왼손 선율의 대위적 모방이 b에서는 왼손과 오른손으로 바뀌어 재현되는데 이때 b는 a보다 더욱 고조되며 마디56, 58의 오른손 첫 박인 8분음표 뒤에 트릴을 사용함으로써 역동적인 효과를 주고 있다. 토비는 이에 맞게 페달을 사용하여 왼손의 선율과 오른손 트릴의 풍부한 음향적 효과를 주어 단순한 반복을 피하고 있다. 또한 토비와 슈나벨 모두 마디60의 V₇화음에서 페달을 사용하고 있는데 이는 바노베츠가 제시한 베토벤 댐퍼 페달의 기능 중 화성의 울림을 통해 부분들을 상호 연결시켜주는 기능으로서 사용된 것이다(악보 32).

<악보 32> 토비 에디션 마디47-60

The image shows a musical score for measures 47-60. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 47 and ends at measure 53. The second system starts at measure 54 and ends at measure 60. The piano part is marked 'dolce'. Pedal markings are indicated by 'Ped' with a dashed line and an upward arrow. A trill (tr) is marked above the piano staff in measure 58.

마디61부터는 제2주제의 경과구로 16분음표의 빠른 패시지가 2마디에 걸쳐上行과 하행을 반복하며 총 3번 등장하고 있다.

슈나벨은 상행하고 하행하는 동안 한 페달을 사용하여 풍부한 음향적 효과를 주었으며 동시에 왼손의 C화음, f \sharp_4 화음, G $_6$ 화음 즉 베이스의 화성을 연결하고 있다(악보 33).

<악보 33> 슈나벨 에디션 마디61-68

The image shows a musical score for measures 61-68. The top system (measures 61-64) features a right-hand melody with a 'sempre f' dynamic and a left-hand accompaniment with 'sf' dynamics. Pedal marks are present at measures 61, 63, 65, and 67. The bottom system (measures 65-68) continues the right-hand melody and left-hand accompaniment, with 'sf' dynamics in the right hand and 'f' dynamics in the left hand. Pedal marks are present at measures 65 and 67.

반면 토비는 마디61-68 전체에 걸쳐 각 마디의 1, 3박에만 한 박자씩 페달을 주고 있다. 이는 과하지 않으면서 적당한 울림을 주고 강약의 대조를 효과적으로 나타 낼 수는 있겠으나 리듬이 분명하게 나누어지게 되어 자칫하면 한 프레이징으로 흘러갈 수 없게 된다. 음악적 흐름의 측면에서 본다면 토비의 방법은 매우 까다로울 수 있으며 한 호흡으로 가기 위한 연주자의 뛰어난 재량이 따르는 방식이라고 할 수 있다(악보 34).

<악보 34> 토비 에디션 마디61-68

The image shows a musical score for measures 61-68. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 61-64) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. Dynamics include *f* and *sf*. Pedal markings are indicated by upward arrows with a wavy line below them. The second system (measures 65-68) continues the melodic and bass lines, with dynamics *f* and *sf*. Pedal markings are also present.

마디73-75에 제시된 페달은 왼손의 베이스 음(G-D#-E)으로 부터 오른손 선율이 흐르는 동안 한 마디 안에서 각각 한 페달로 지속된다. 오른손의 상행 선율은 베이스 음으로 부터 파생된 화음의 구성음들로서 이를 하나의 페달로 연결하여 화성의 풍부함을 주고, 마치 깊은 곳에서부터 음악을 끌어 올리는 듯한 효과를 준다(악보 35).

필자의 견해로는 베토벤이 기입한 왼손의 쉼표를 살려서 베이스 음이 오른손 상행 음으로 연결되는 사이, 즉 2박에서 3박으로 넘어갈 때 한 박자 길이만큼만 페달을 사용 하는 것도 좋은 방법이라고 생각된다. 베토벤은 이 부분에서 특별하게 음향적 효과를 기대하며 페달을 지시하지 않았으나 일반적으로 자기 악보에 표기한 것보다 훨씬 더 많은 페달을 사용하였고, 의도적으로 적당히 흐려진 음향을 개발하였으며 또 그렇게 연주하였기 때문이다.⁶¹⁾

61) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 179, 182.

<악보 35> 슈나벨 에디션 마디73-77

마디77은 코데타의 서두로서 양손의 화려한 트릴이 반복적으로 나타나는 부분이다. 토비가 사용한 페달은 간결하고 리드미컬한 트릴 다음 대조적으로 등장하는 2분음표와 4분음표의 편안한 연결을 효과적으로 만들어 주며, *pp*에서 V_7 화음이 I 화음으로 해결될 때 나타나는 화성의 음색을 강조하기 위한 기능을 갖고 있다. 마디84의 페달은 *f*로 등장하는 V_7/G 화음의 풍부한 음향적 효과를 위해 사용되었다(악보 36).

<악보 36> 토비 에디션 마디77-84

반면, 같은 부분에서 슈나벨은 토비와 달리 *p*와 *pp*가 등장할 때(마디 77-80)는 페달을 사용하지 않고 *f*이후의 트릴(마디 82-83)에서는 명쾌한 리듬을 강조하듯 강박에만 페달을 사용하고 있다(악보 37).

필자의 견해로는 <악보 36>에서 토비의 페달법과 같이 속7화음을 강조하면서 2분음표와 4분음표의 선율을 부드럽게 연결하고, 마디 84의 $V_{7/G}$ 화음을 풍부하게 올려주는 방법과 동시에 마디 82-83에서는 <악보 37>에서 보여지는 슈나벨의 페달 방법을 사용할 것을 권한다. 이와 같이 두 에디션의 페달 표기를 모두 적용하여 화성의 변화와 리듬을 강조하고 추진력있는 흐름을 만들어 가는 것이 좋을 듯하다.

<악보 37> 슈나벨 에디션 마디 77-84

토비는 제시부가 마무리되는 부분에서 뒤에 나오는 *f*의 4분음표를 정확하게 지켜 한 박의 길이만큼만 페달을 사용하고 있다. 이와 같이 스타카토는 아니지만 이어지는 쉼표를 분명하게 연주할 때는 짧은 페달이 효과적이다(악보 38).

<악보 38> 토비 에디션 마디88-90



발전부인 마디97-108은 오른손의 분산화음이 하행, 상행을 반복하며 2마디를 기준으로 화성이 바뀌는 부분이다. 슈나벨과 토비 모두 화성의 울림을 강조하여 각 화성마다 페달을 바꾸어주고 있으나 페달이 제거되는 위치에서 두 에디션의 차이가 나타난다.

토비는 <악보 39>에서와 같이 페달을 밟고 떼는 위치를 매우 섬세하게 표시하고 있다. 왼손 화음을 연주하고 나서 페달로 그 화음의 소리를 잡고 두 마디를 한 페달로 연결하여 화성을 풍부하게 울려 준 후, 다음 화음을 연주하는 동시에 페달을 떼고 다시 처음처럼 새로운 화음의 소리를 잡는 방법이다. 이러한 레가토 페달링은 페달 테크닉 중 가장 자주 쓰이는 방법으로서 두 음이나 두 화음을 부드럽고 깨끗한 레가토로 연결할 때 쓰이는 방법이다.⁶²⁾

슈나벨은 토비의 레가토 페달링과 달리 마지막 음과 동시에 페달이 제거되도록 표시하였다. 이는 왼손에서 등장하는 낮은 음역의 두꺼운 화음이 레가토 페달링으로 연결될 때 자칫하면 화성의 잔향이 다음 화음으로 넘어가 서로 충돌을 일으키게 될 우려가 있으므로 확실하게 소리를 분리시킨 것이라고 할 수 있다.

62) Joseph Banowetz, 「페달링의 원리」, 23.

이 부분에서 볼 수 있는 또 한 가지 큰 차이점은 마디107-108에 나타
 나는데 토비는 앞서 설명한 바대로 화성별로 레가토 페달링을 이용해 전
 체를 부드럽게 연결하는 방법을 택한데 반해 슈나벨은 페달이 사용되는
 부분과 제거되는 부분을 확실하게 구분하여 박자나 리듬상의 맥박을 강
 조하고 있다(악보 39).

이 부분에서 보다 효과적인 페달링을 선택하는 것은 페달을 다루는 기
 술에 따라 다를 것이다. 화성의 울림을 강조하되 깔끔하면서도 정돈된 음
 향을 들려줄 수 있어야 한다.

<악보 39> 슈나벨 에디션과 토비 에디션의 페달 마디97-109

The image displays a musical score for measures 97-109, comparing the Schnabel edition (top) and the Tobe edition (middle and bottom). The score is written for piano and bass staves. Measure 97 starts with a forte (ff) dynamic. The Schnabel edition uses a continuous pedal throughout the first system. The Tobe edition uses a more selective pedal approach, with arrows and asterisks indicating where the pedal is engaged or disengaged. Measure 101 shows a similar comparison. Measure 105 includes performance instructions: 'calando' (ritardando), 'dim.' (diminuendo), and 'in tempo'. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is used in measure 105. The bottom system of the Tobe edition shows a more complex pedal pattern with multiple arrows and asterisks.

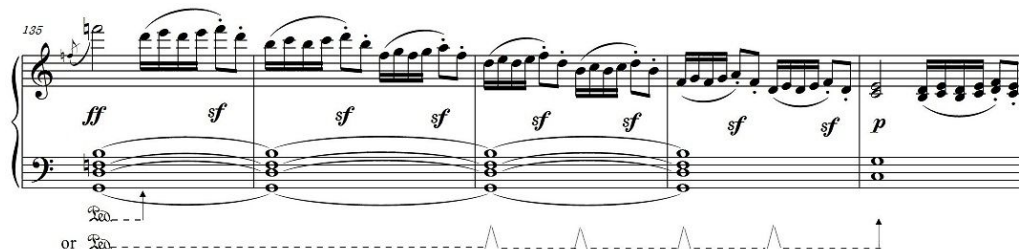
마디 113이후는 재현부로 가기 위한 연결 부분으로 제1주제에서 나왔던 요소가 변형되어 나타나며 원조인 C를 찾아 간다.

토비는 이 부분에서 마디113의 D장조 화음에만 페달을 주어 왼손의 쉽표를 지켜주고, 3박에서 등장하는 16분음표의 C음이 등장함과 동시에 페달을 제거시켜 철저하게 화음을 구분지어 화성적으로 깔끔한 페달링을 사용하고 있다.

반면 슈나벨은 마디113, 117, 121의 첫 박에서부터 세 번째 박까지 한 페달로 연결하여 화성이 섞이는 것을 의도하고 있으며, 마디115부터는 왼손의 선율을 강조함과 동시에 약박에서 페달을 제거함으로써 썬크페이션(syncopation) 리듬을 부각시켜 표현한다. 특히 이 부분은 썬크페이션 리듬뿐만 아니라 대위적 모방을 통한 진행을 동시에 표현해야 하므로 각 성부에 나타나는 *sf*의 효과와 그에 따른 페달의 기능이 매우 중요하다. 이를 위해 마디115, 119, 123의 페달은 왼손 첫 박에 등장하는 것보다 두 번째 박에 등장하는 것이 리듬 표현에 더 확실하게 적용될 수 있다 (악보 40).

아니라 자칫하면 화성의 울림이 혼탁해질 수 있으므로 현대 피아노로 연주할 때는 그 효과를 고려해야 한다.

<악보 41> 토비 에디션 마디135-139



체르니에 의하면 베토벤은 한 화성 안에서 만들어지는 울림을 자주 사용하였는데 이는 그의 초기 소나타에서부터 엿볼 수 있으며 특히, 이 작품의 마디218-223(A b 화성)에서 그 예를 볼 수 있다.⁶³⁾ 이러한 예는 베토벤이 페달 기호를 명시하기 이전부터 이미 페달을 충분히 활용하기 시작했을 것이라는 점을 시사하고 있다(악보 42).

따라서 필자는 마디218-232에서는 토비의 것처럼 A b의 화성을 한 페달로 연결하여야 한다고 생각한다. 다만 현대 피아노에서 연주하였을 때, 낮은 음역에서부터 비롯된 배음들이 서로 혼합되어 혼탁하게 들릴 수 있으므로 화성이 마무리되기 전, 1박 내지 2박 정도에서 페달을 바꾸어 주는 방법이 좋을 것이다.

63) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, 240-241.

<악보 42> 토비 에디션 마디218-232

슈나벨의 에디션에서 찾아 볼 수 있는 독특한 점은 헨레판과 토비의 에디션과 달리 마디232에서 I 화음만 따로 떼어 마디로 구분하였다는 것이다. 슈나벨은 페르마타를 통해 음의 길이를 길게 유지한 후, 그 마디 안에서 페달을 제거하고 새롭게 마디233에서 카덴차를 시작한다(악보 43).

반면 토비는 슈나벨과 같은 위치에서 페달을 유지하다가 카덴차의 시작 음인 G음에서 페달을 제거할 것을 지시한다. 슈나벨의 이러한 페달링은 오케스트라(마디232)에서 카덴차로 도입되기 전, 중간적으로 일단락 짓는 부분과 후속 부분인 독주악기의 기교적인 등장(마디233)부분을 구분하여 진행하는 것이라면, 토비의 방법은 오케스트라와 독주악기가 카덴차로 들어가기 전에 도입되는 화성인 I_4^6 으로부터 나오는 불안정성을 이용하여 그대로 진행시키려는 의도로 유추해 볼 수 있다.⁶⁴⁾

<악보 43> 슈나벨 에디션 마디232-233

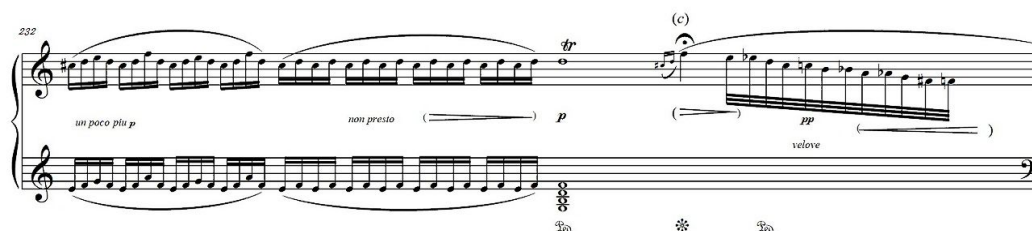


그러나 슈나벨의 악보에서 카덴차가 마무리되고 코다로 들어가기 전 반음계 하행 시 페달을 밟도록 제시하는 방법(악보 44)은 음색이 명료하지 못하고 다소 혼탁하게 들릴 수 있으므로 사용하지 않는 것이 좋을 듯 싶으나, 만약 건조함을 피하기 위해 페달을 사용하고자 할 경우 비브라토 페달법⁶⁵⁾을 권한다.

64) 세광음악출판사편집부, 「음악용어사전」(서울 : 세광음악출판사, 1986), 102

65) 비브라토 페달법 : 플러터 페달법이라고도 한다. 페달을 가볍게 재빨리 움직여서 쓰는 페달법으로 댐퍼들이 피아노 현을 가볍게 솔질함으로써 현에서 완전한 공명이 일어나지 않도록 하는 방법이다. 그러므로 페달을 완전히 올리거나 내리거나 해서는 안된다. Joseph Banowetz, 「페달링의 원리, 93.

<악보 44> 슈나벨 에디션 마디232



베토벤이 지시한 페달 표기를 변형시켜 연주하는 문제는 연주자들에게 논란의 대상으로 남아 있다. 피아니스트이자 이론가이며 교육자인 콘라드 울프(Konrad Wolff, 1907-1989)에 따르면, 작곡가의 의도에 따라 전통적인 해석이 분분한 경우라면 연주자는 그러한 전통적인 해석에 거슬러 볼 수 있는 용기도 가져볼 만하다.⁶⁶⁾ 앞서 살펴본 두 에디션 중 슈나벨의 에디션은 종종 과감한 시도를 보여주고 있다. 그러나 이 소나타에 대한 두 종류의 에디션의 페달 표기는 공통적으로 절제되어 있으며, 그것은 초기 베토벤의 음악적 흐름과 악기 구조상의 이해가 반영된 결과라고 볼 수 있다.

마찬가지로 연주자가 바람직한 페달링을 구사하기 위해서는 작곡 당시 사용된 피아노의 구조와 특징에 대해 알고 있어야 하며, 사용되는 피아노가 가지고 있는 음색의 특성과 연주회 장소의 규모, 울림의 정도에 따라 올바르게 판단 될 수 있을 것이다. 본인의 귀로 객관적인 판단을 할 수 있는 충분한 훈련이 되어있다면 페달사용에 관한 문제는 연주자 본인이 직접 귀로 듣고 판단하는 것이 바람직하다.

66) Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, 전혜수 역 (서울: 음악춘추사, 2002), 84.

V. 결 론

필자는 베토벤의 초기 작품인 <피아노 소나타 제3번 C장조 Op.2, No.3> 제1악장을 통해 베토벤 초기 소나타의 바람직한 연주해석을 모색하였다. 이를 위해 작곡 당시 베토벤이 사용하였던 발터피아노에 대하여 조사함으로써 베토벤이 본래 의도한 음악은 무엇이며 어떠한 연주가 구현되길 원하였는지 추정해보고 당시의 상황과 접목시켜 연구하였다. 또한 헨레판과 슈나벨판, 토비판 악보를 비교하여 각각의 에디션에 나타나는 차이점과 편집자마다 중점을 두고 의도하는 내용은 무엇이며, 또 어떠한 표현 방법이 현대 피아노에서의 연주 시 효과적이며 타당한 연주가 될 수 있는가에 대하여 연구하였다.

템포는 세 악보 모두 “Allegro con brio”를 지시하고 있으나 슈나벨판 곡의 분위기나 음형이 변할 때 “♩=152”, “♩=160”, “♩=168”의 세 가지 메트로놈 수치를 기보하여 곡 전체를 통해 유연한 템포 변화를 유도한다. 다이내믹의 기보법에서 헨레판은 베토벤이 당시 사용하던 기본적인 다이내믹을 기입하였으며 괄호 안에 있는 다이내믹은 편집자의 의견이 반영된 것임을 분명하게 밝히고 있다. 토비의 다이내믹은 헨레판과 거의 같았으며 마찬가지로 본인의 주관적인 견해에 있어서는 괄호로 표기하였는데 그 수가 슈나벨의 에디션보다는 현저하게 적었다. 페달 기보법은 베토벤이 페달에 대한 지시를 주지 않았기 때문에 헨레판에는 전혀 기보되어 있지 않았고, 슈나벨은 풍부한 음색, 특히 *ff*에서 나타나는 화성적 울림의 효과를 부각시켰으며, 토비는 주로 왼손 화음이 등장할 때 그 음표의 길이만큼만 간결하게 울림을 주고 있다.

슈나벨의 에디션은 템포의 설정을 비롯하여 페달링과 다이내믹 그리고

아티큘레이션 등이 자유롭고 개성이 강하다. 이러한 경향은 슈나벨의 연주에 대한 알프레드 브렌델(Alfred Brendel, 1931-)의 평가에서 알 수 있듯이 독창적이고 독특하면서 대담한 표출을 보여준다.⁶⁷⁾ 그 표현방법이 일반적이지 않기 때문에 연주자들로 하여금 색다르고 다양한 음악적 시도가 이루어지게 하며 그 의도를 해석하고 탐구하도록 하는데, 이러한 점이 슈나벨 에디션이 주는 가장 큰 장점이라 할 수 있다.

이전 시대의 건반음악 연주를 현대 피아노로 구현하기 위해서는 앞서 언급한 템포, 다이내믹, 페달링 이외에도 세부적인 요인들이 연주자의 판단에 맡겨지는데 그것이 한쪽 견해로만 치중되지 않도록 해야 하며, 음악 표현의 방법에서 관례적인 규칙들을 따를 때에도 그에 맞는 적절한 기준과 판단이 분명하게 결정되어야 한다.

세 가지의 악보를 비교 분석한 결과 템포 및 다이내믹의 적절한 선택을 위해서는 슈나벨의 에디션을 탐구해 보는 것이 좋을 듯하나, 초기 고전과 음악 양식에 크게 벗어나지 않는 연주를 하기 위해 이 악보는 음악적인 사고를 넓히기 위한 하나의 자료로 삼는 것이 좋을 것이다. 페달을 위해서는 토비가 편집한 에디션을 선택하는 것이 좋을 듯하다. 필자의 판단에 이는 소리의 울림이 지나치게 많지 않고 적당한 길이의 페달을 사용하여 베토벤 초기 소나타의 음악적 배경과 그 특징을 잘 묘사하였으며 발터 피아노의 구조와 음색을 고려한 선택이라고 평가되기 때문이다.

67) Alfred Brendel에 의한 서문, 「슈나벨의 피아노 음악」, Konrad Wolff, 전해수 역 3-4.

참 고 문 헌

- 강은총. “L.v. Beethoven의 15 Variation Op.35 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 2005.
- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김소형. “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2, No. 3에 관한 연구 분석”. 세종대학교 석사 학위 논문, 2009.
- 김송. “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 110의 악보 비교연구 :pedaling, fingering을 중심으로”. 안동대학교 석사 학위 논문, 2008.
- 김연 편. 「음악이론과 분석」. 서울: 심설당, 2005.
- 민은기 외. 「21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석」. 파주: 도서출판 음악세계, 2006.
- 박미현. “Program annotation :J. S. Bach French suite No.6 BWV 817, L. V. Beethoven piano sonata No.3 Op.2, F. Schubert wanderer-fantasia Op.15, S. Prokofieff piano sonata No.3 Op.28”. 연세대학교 석사학위 논문, 2004.
- 백기풍. 「베에토벤 피아노 소나타 분석 연주 해설」. 서울: 조형, 1983.
- 백기풍, 이봉기, 김미경. 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」. 서울: 작은우리, 1988.
- 세광음악출판사 편집국 편. 「음악용어사전」. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 오희숙. 「음악 속의 철학」. 서울: 도서출판 심설당, 2009.

- 이소열. “Beethoven 피아노 소나타 Op.110, A b 장조에 대한 고찰”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 1999.
- 정희경. “L.v. Beethoven Piano Sonata Pedaling 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 1991.
- 조수철. 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」. 서울: 서울대학교 출판부, 2002.
- _____. 「베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로」. 서울: 서울대학교출판부, 2002.
- 조혜숙. “Mozart Piano 음악의 연주해석에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 1998.
- Arnold, Denis., Fortune, Nigel, ed. *The Beethoven Reader*. New York: W. W. Norton & Co., 1971.
- Banowetz, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Beethoven, Ludwig van. *Beethoven 32 Sonate per Pianoforte*. Edited by A. Schnabel. 서울: 현대음악출판사, Milano: Edizioni Curci, 1997, 59-71.
- _____. *Beethoven Sonatas for Pianoforte*. Band I vol.2 Edited by D. F. Tovey. 서울: 음악춘추사, 1978, 47-56.
- _____. *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten*. Band I. Edited by B.A. Wallner, Fingering by Conrad Hansen, München: G.Henle, 1980, 45-54.
- Brendel, Alfred. 서문, Wolff, Konrad. 「슈나벨의 피아노 음악」. 전혜수 역. 서울: 음악춘추사, 2002.

- Friskin, James. 「피아노 음악 문헌」. 전영혜 역. 서울: 음악춘추사, 2001.
- Kirby, F. E. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2002.
- Loesser, Arthur. 「피아노와 사회」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1998.
- Michels, Ulrich. 「음악은이」. 홍정수·조선우 역. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Newman, William S. *Beethoven on Beethoven*. New York: W. W. Norton & Co., 1991
- _____. *The Sonata in the Classic Era*. New York: W. W. Norton & Co., 1972
- Rosenblum, Sandra P. 「고전파 피아노 음악의 연주」. 김경임 역. 대구: 계명대 학교 출판부, 2002.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Schonberg, Harold C. 「위대한 피아니스트」. 윤미재 역. 파주: 나남출판, 2003.
- Wolff, Konrad. 「슈나벨의 피아노 음악」. 전해수 역. 서울: 음악춘추사, 2002.

<http://semeideon.blog.me/88711709> (2011. 03. 05)

<http://www.wikipedia.org> (2011. 03. 22)

ABSTRACT

An Interpretation of the First Movement of Beethoven's *Piano Sonata Op.2, No.3 in C Major: Reflections on Editions*

Choi, Sun Young
Major in Instrumental Music
Department of Music
The Graduate school of
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827)'s early piano music contained comparatively few dynamic and music tempo marks, sometimes none at all. although such details were not normally provided in manuscripts by a composer, musicians within the composer's circle usually were able to understand the composer's intention through their knowledge of the composer's musical style and their experience hearing the composer's performances. However, for musicians not within a composer's circle, such limited details in their manuscripts resulted in and necessitated edited interpretations of the music. Thus, the performer-editors in the 19th and 20th centuries created copier of music that were likely inaccurate because they were probably unaware of the original performance customs appropriate to the music.

The desire to more accurately interpret the music of earlier periods has gradually led to the elimination of performer–editors’ notes and to wider acceptance of the idea that a reliable text is a prerequisite for appropriate performance. For this reason, many performers today have the daunting challenge of trying to interpret a composer’s original musical intentions and emotions. Therefore, performers need to analyze a broad variety of similar music scores to try to understand the original music written by the composers.

This thesis is focused on an interpretation of the first movement of *Beethoven’s Piano Sonata Op.2, No.3 in C Major*(1795). Selected editions for this study are *Henle* by Bertha Antonia Wallner (1876–1956), *Curci* by Artur Schnabel (1882–1951) and *Associated Board* by Donald Francis Tovey (1875–1940). The present author also analyzed the formal structure of *Piano Sonata Op.2, No.3 in C Major* and examined the Walter piano that Beethoven used in his early period.