

임 자 향 교수지도
석사학위 청구논문

L. V. Beethoven Piano Sonata
Op.2-3 1악장 연구

- G. Henle악보와 Breitkopf & Härtel악보의 비교 -

2005

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 미 정

L. V. Beethoven Piano Sonata

Op.2-3 1악장 연구

- G. Henle악보와 Breitkopf & Härtel악보의 비교 -

임 자 향 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 미 정

인 준 서

김미정의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

성신여자대학교 대학원

L · V · Beethoven Piano Sonata Op . 2 - 3 1 악장 연구

김 미 정

논문 개요

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven 1770-1827)은 그의 나이 25세인 1795년부터 52세인 1822년까지 그의 생애 절반을 걸쳐 피아노 소나타 32곡을 작곡하였다. 그러므로 피아노 소나타는 그의 음악 작품 전반의 모든 단계를 거치고 있는 점에서 매우 중요하다.

본 논문에서 베토벤의 피아노 소나타 Op.2-3 제 1악장 in C Major를 중점으로 베토벤의 초기 피아노 소나타의 특징과 그에 따르는 연주 해석을 연구하고자 한다. 이를 위하여 베토벤 피아노 소나타의 특징을 세 시기로 나누어 설명하였고, 피아노 소나타 Op.2-3 작곡 당시에 베토벤이 사용했던 피아노에 대한 자료를 토대로 원전판인 헨레(G.Henle)판과 브라이코프 & 헤르텔(Breitkopf & Härtel)판을 가지고 악보를 비교 연구하였다.

이 두 악보의 비교 연구를 바탕으로 아르투로 베네데티 미켈란젤리(Arturo Benedetti Michelangeli)와 빌헬름 박하우스(Wilhelm Backhaus), 클라우디오 아라우(Claudio Arrau)의 연주를 어떻게 해석할 것인가에 대한 접근을 시도하였다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 이론적 배경	2
1) L. v. Beethoven의 Piano Sonata 시기별 특징	2
(1) 제 1기 (1782-1802)	4
(2) 제 2기 (1802-1815)	6
(3) 제 3기 (1815-1822)	7
2) 베토벤이 사용한 Piano들	8
(1) 비엔나의 초기시대 피아노	9
(2) 에라르(Erard) 피아노	1
(3)브로우드(Broad Wood) 피아노	1
(4) 그라프(Graf) 피아노	2
2. G. Henle판과 Breitkopf & Härtel의 악보 비교	3
1) 프레이즈	13
2) 템포	22
3) 악상기호	25
4) 다이내믹	29
5) 페달	40

3. 악보 비교 연구를 통한 연주자들의 연주 분석	46
1) Arturo Benedetti Michelangeli(1920-1995)	8 4
2) Wilhelm Backhaus(1884-1991)	9 4
3) Claudio Arrau(1903-1991)	0 5
 Ⅲ. 결 론	 52

참 고 문 헌

ABSTRACT

도 표 목 차

[도표1] 베토벤 피아노 32개 소나타	3
[도표2] 베토벤이 사용한 피아노	9
[도표3] 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 음반들	74
[도표4] 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3 제 1악장의 연주시간 비교	84

I. 서론

연주자들이 청중들에게 좋은 연주를 하는 과정에 있어서 작곡자 의도를 바르게 이해하는 것과 이를 바탕으로 한 연주자의 해석력은 항상 중요시 되어 왔다.

그러므로 본 논문에서 작곡자의 의도를 바르게 이해하기 위한 방편으로 우선 베토벤이 당시에 어떠한 피아노를 사용하였는가를 살펴보고, 다음으로 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 제 1악장 in C Major를 연구함에 있어서 헨레(G. Henle Verlag)판과 라몽드(Frederic Lamond 1868-1948)가 20세기 초에 편집하여¹⁾ 출판된 악보인 브라이코프 & 헤르텔(Breitkopf & Härtel)판을 비교 연구하였으며, 세계적으로 인정받는 연주자들의 작품 해석력에 대한 고찰을 위하여 아르투로 베네데띠 미켈란젤리(Arturo Benedetti Michelangeli 1920-1995), 빌헬름 박하우스(Wilhelm Backhaus 1884-1969)와 클라우디오 아라우(Claudio Arrau 1913-1991)의 연주를 어떻게 해석할 것인가에 대한 접근을 시도하였다.

이 논문에서는 이하 원전판이 G. Henle판을 ‘Henle’로 표기하고, 라몽드가 편집한 Breitkopf & Härtel판을 ‘B&H’로 표기한다.

1) Tim Parry, "Lamond, Frederic," 『the New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. 32vols. XV』 (New York ; Macmillan, 2001), 193-4.

II. 본 론

1. 이론적 배경

1) L. v. Beethoven의 Piano Sonata 시기별 특징

베토벤은 그의 작곡 생활 전반에 걸쳐 피아노 음악사에 커다란 발전사를 형성하였는데 그중에서도 피아노 소나타의 큰 업적으로 악장 구성의 변화와 코다 길이의 확장, 푸가 사용 등을 남겼다.

작곡 시기에 있어 3개의 카테고리로 볼 수 있는데, 본 논문에서는 빌헬름 폰 렌즈(Wilhelm von Lenz)²⁾에 의해 채택된 3기 분류법으로 나누어 보겠다. 1782년부터 1802년까지로 「모방 혹은 소화의 시기(period of imitation or assimilation)」, 1802년부터 1816년까지를 「구체화 시기(period of realization)」, 1816년부터 1827년까지를 「명상의 시기(period of contemplation)」으로 볼 수 있다.³⁾

베토벤의 피아노 특징을 연대별로 나누면, 제 1기는 1802년까지로 13세부터 32세였고, 제 2기는 1802년부터 1816년까지로 32세부터 46세이며, 제 3기는 1816년부터 1827년까지로 46세부터 57세인 세 부분으로 나누어진다.[도표1]

2) Wilhelm von Lenz, 「Beethoven et ses trois Style」 (Paris : Lavinee, 1855) 2 vols. in 1.

3) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구 : 계명대학교 출판부 2002), 221.

[도표1] 피아노 32개 소나타 Lenz의 분류

시기	작품번호	조성	곡명	작곡연도	출판연도
제1기	Op.2-1	f	Sonata No.1	1795	1796
	Op.2-2	A	Sonata No.2	1795	1796
	Op.2-3	C	Sonata No.3	1795	1796
	Op.7	E b	Sonata No.4	1796-97	1797
	Op.10-1	c	Sonata No.5	1796-98	1798
	Op.10-2	F	Sonata No.6	1796-98	1798
	Op.10-3	D	Sonata No.7	1796-98	1798
	Op.13	c	Sonata No.8	1798-99	1799
	Op.14-1	E b	Sonata No.9	1798-99	1799
	Op.14-2	G	Sonata No.10	1798-99	1799
	Op.22	B b	Sonata No.11	1799-1800	1802
	Op.26	A b	Sonata No.12	1800-01	1802
	Op.27-1	E b	Sonata No.13	1800-01	1802
	Op.27-1	C [#]	Sonata No.14	1801	1802
	Op.28	D	Sonata No.15	1801	1802
제2기	Op.31-1	G	Sonata No.16	1801-02	1803
	Op.31-2	d	Sonata No.17	1801-02	1803
	Op.31-3	E b	Sonata No.18	1801-02	1804
	Op.49-1	g	Sonata No.19	1795-98	1805
	Op.49-2	G	Sonata No.20	1795-98	1805
	Op.53	C	Sonata No.21	1803-04	1805
	Op.54	F	Sonata No.22	1804	1805
	Op.57	f	Sonata No.23	1804-05	1807
	Op.78	f [#]	Sonata No.24	1809	1810
	Op.79	G	Sonata No.25	1809	1810
	Op.81	E b	Sonata No.26	1809-10	1811
Op.90	e	Sonata No.27	1814	1815	
제3기	Op.101	A	Sonata No.28	1816	1817
	Op.106	B b	Sonata No.29	1817-18	1819
	Op.109	E	Sonata No.30	1820	1821
	Op.110	A b	Sonata No.31	1821	1822
	Op.111	c	Sonata No.32	1821-22	1822

(1) 제 1기

초기 소나타는 베토벤만의 고유의 스타일과 독창성을 발휘하였다. 베토벤 피아노 소나타 제 1기의 특징으로는 첫째, 3악장 형식에서 4악장 구성을 도입하였는데 18세기 소나타에서는 보기 드문 것으로 Op.2의 3곡, Op.7, Op.10-3, Op.22, Op.26, Op.27-1의 8곡이 이 형식을 취하고 있다. 둘째, 대개 1악장은 소나타 알레그로(Allegro) 형식을 취하고, Op.2의 3곡들처럼 미뉴엣(Minuet) 대신 스케르췌(Scherzo)로 대체되어 고전주의 형태를 탈피하였다. 셋째, 구성과 전개에 있어서 새로운 소재를 도입함으로써 제1주제와 제2주제의 대조성을 강조하였고, 주제를 완전한 형태로 되풀이 하는 대신 절반으로 끊어서 후반만을 사용하는 세분(Segmentation)의 기교를 사용하고 있다. 그 예로 Op.2-3의 첫 두 마디는 악장 전체에 걸쳐 발전되어질 양상을 가지고 있다. [악보1]

[악보1] Beethoven Piano Sonata Op.2-3 제 1악장 마디1-4



넷째, 전에 없었던 다이내믹 효과를 사용 하는 것과[악보2], 상행과 하행 [악보3], 도약과 순차, 축소와 확대의 요소를 가지는 반복과 변형의 원리를 사용했다.⁴⁾ 다섯째, 화성적인 면에서 볼 때 단조로움을 피하기 위한 전조사용과 감7화음의 사용이 잦아졌다. 여섯째, Op.13과 같이 제시부 앞에 확대된

4) 박진영, 「베토벤 초기 소나타의 특성에 관한 연구」 (대구 : 계명대학교 대학원, 2003), 4.

느린 서주부 도입이 생겼고, 발전부와 코다가 더욱 길어진다. 특히 코다는 제2의 발전부라고 불릴 만큼 길이가 길어지고 새로운 의미를 갖게 되는데, 이는 Op.10-2, Op.14-2, Op.22에서도 잘 나타난다. 마지막으로 카덴짜 (Cadenza)가 종지부에 쓰여 지는데 이는 협주곡과 소나타 Op.2-3의 제 1 악장처럼 카덴짜의 역할이 큰 위치를 차지하였다. 이는 베토벤이 카덴짜의 길이를 확장시켰기 때문이다. [악보4]

[악보2] Beethoven Piano Sonata Op.7 제 2악장 마디37-40



[악보3] Beethoven Piano Sonata Op.27-1 제 1악장 마디1-2



[악보4] Beethoven Piano Sonata Op.2-3 제 1악장 마디232



(2) 제 2기

제 2기는 베토벤의 개성이 더욱 두드러진 시기로 다음과 같은 특징을 들 수 있다. 첫째는 4악장 구성이 줄어들 것을 볼 수 있다. 4악장은 Op.31-3 뿐 이고, 주로 3악장이나 2악장의 구조로 되어 있다. 둘째는 3악장 구성의 소나 타들은 각기 표제를 달고 있는데, 「폭풍(Tempest)」, 「발트슈타인(Waldstei n)」, 「열정(Appassionata)」, 「고별(Das Lebewohl)」와 같이 표제를 사용함으 로써 일련의 두드러진 특성이나 감정 등이 잘 계획되어 있다고 하겠다. 셋째 는 악장과 악장 사이에 끝을 맺지 않는, 하나의 악장 끝에 다른 악장이 곧바로 이어지는 아타카(attacca)로 악장을 연결시키고 있다. [악보5]

[악보5] Beethoven Piano Sonata Op.53 제 2악장 도입부 끝부분

- Rondo 처음 부분



(3) 제 3기

제 3기는 5개의 소나타들로 악장 형식의 구성에서 다양함으로 3악장 구성은 Op.101 A장조, Op.109 E장조, Op.110 A^b이고, 2악장 구성은 Op.111 c 단조이며 4악장 구성은 Op.106 B^b장조로 악장 구성의 다양성을 보여 주고 있다. 제 3기의 공통된 특징으로는 더욱 심화된 주제의 대비와 대담한 화성과 긴트릴을 자주 사용함을 볼 수 있다. 또한, 대위법을 본격적으로 구사하여 푸가(Fuga)내지는 푸가화된 양식과 변주형식을 선보인 소나타곡들이 있는데 베토벤은 이 두 가지 양식을 독창적인 방법으로 구사하였다. 푸가(Fuga)형식은 Op.101 A장조, Op.106 B^b장조와 Op.110 A^b장조에서 볼 수 있고, [악보6] 변주 형식은 Op.109에서 6개의 변주로, Op.111에서는 4개의 변주와 화려한 코다로 등장하여 그 예를 볼 수 있다. [악보6]

[악보6] Beethoven Piano Sonata Op.110 No.31 제 3악장 마디27-32



2) 베토벤이 사용한 Piano들

악기 발달에 있어서 현악기와 관악기에서는 최근 200년간 큰 변화가 없었지만, 피아노는 경우가 다르다.⁵⁾ 특히 베토벤 시대의 피아노와 현재의 피아노와는 크게 다르기 때문에 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 악보 비교 연구하기에 앞서 베토벤이 사용한 피아노의 음역이나 성능을 다뤄보겠다.

베토벤이 일생동안 사용했던 피아노는 5대 이상으로 알려져 있는데, 피아노의 음역은 시대 순에 따라 증가 하였고, 베토벤은 피아노의 건반을 최대한 이용하여 작곡하였다. 베토벤이 사용했던 피아노들은 다음 [도표2]와 같다.

5) 백기풍외 2인, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」 (서울 : 작은우리, 1993), 19.

[도표2] 베토벤이 사용한 피아노⁶⁾ (1770-1827)

사용연도	사용한 피아노	사용시 작곡된 곡	건반수
	Bonn시대의 피아노	3개의 선제후 소나타→ 두개의 쉬운 소나타	
1791-1802 (21세-32세)	비엔나 시대의 발터(Walter)피아노	엘레오노레(Eleonore)소나타 36번 C major 미완성→ Op.31 No.18 소나타	${}_1F \sim f^3$ (61건)
1803-1817 (33세-47세)	에라르(Erard) 피아노	Op.49 No.18소나타→ Op.101 No.28	${}_1F \sim C^4$ (68건)
1818-1822 (48세-52세)	브로우드 (Broad Wood) 피아노	피아노 소나타 Op.106, Op.109, Op.110, Op.111	${}_1C \sim C^4$ (73건)
1822년 이후	그라프(Graf) 피아노	작곡된 소나타 곡이 없음	${}_1C \sim f^4$ (78건)

본 시대의 피아노는 선제후 소나타에서 두 개의 쉬운 소나타까지 작곡 되었다. 사용한 피아노가 어떤 것인지 분명치 않지만 플레겔(flügel)⁷⁾형으로 1773년에 독일 아우구스 부르크에서 요한 안드레아 스타인(Johann Andreas Stein)에 의해 제작 되었고, 그랜드 피아노로 발트슈타인(Ferdinand von Waldstein: 1762-1823) 백작이 선사하였다고 전해져 있다.

(1) 비엔나의 초기시대 피아노

베토벤 작곡 당시 초기 피아노는 비엔나 피아노로 현과 조율편만을 제외

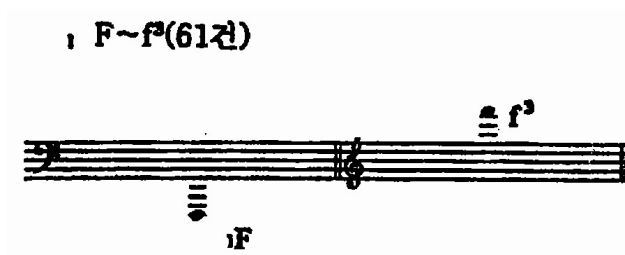
6) 전세림, 「L.v. Beethoven Piano Sonata Op.53 'Waldstein'에 관한 분석연구」 (서울 : 중앙대학교 예술 대학원 ,2004), 14.

7) 플레겔(Flugel)이란 새나래 같이 생긴 그랜드 피아노모양에서 그 이름이 생겨났다.

하고는 모두 나무였고, 그 음역은 콘트라 F에서 f"이 통상적 음역이다. 모두 61개의 건반으로 흰 건반 36개와 검은 건반 25개로 되어있는데,⁸⁾ 음역은 ${}_1F \sim f^3$ 이다. 「Piano concerto No.3」, 「비창(Pathétique)」, 「크로이처(Kreuzer)」 등의 곡들이 이러한 범위 안에서 이루어진 작품들이다.

이것 외에 비엔나 초기시대 사용한 피아노를 알아본다는 것은 매우 중요하지만 자세한 것은 알 수가 없다. 그러나 체르니(Karl Czerny)가 10세 때인 1800년 베토벤을 처음 방문했을 때 그의 방에는 발터(Walter)가 만든 피아노가 있었다고 기록되어 있고, 쭈메스칼(D' zumeskall)에게 보낸 편지에서는 발터에게 피아노를 주문한 사실이 밝혀져 그는 발터제 피아노를 애용한 것이 분명하다. 또한 에라르 피아노를 입수하기 전에 WoO51⁹⁾ 엘레오노레(Eleonore)소나타부터 Op.31 No.18 소나타까지 작곡 되어진 것으로 알려져 있다.¹⁰⁾ [악보7]

[악보7] 발터(Walter)제 피아노 음역 (비엔나)



8) Losser. Arthur, 「피아노와 사회」 김경임 역 (대구 : 계명대학교 출판부, 1998),178.

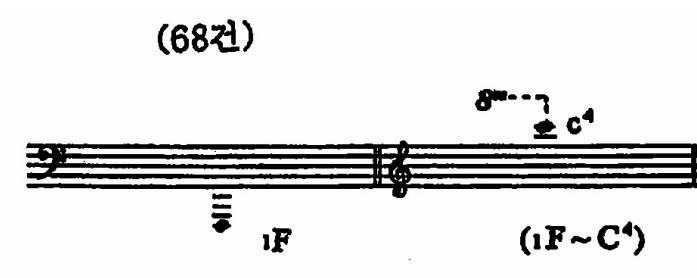
9) WoO는 Werk ohne Opus Number의 약어로 '작품번호 없는 작품'이라는 뜻이다.

10) 백기풍외 2인, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」 (서울 : 작은우리, 2003), 21.

(3) 에라르(Erard) 피아노

에라르(Erard) 피아노는 오늘날까지 남아있는 3대의 피아노 중에서 첫 번째의 것으로 1803년 프랑스 파리에서 보내온 에라르 제품이다. $1F \sim C^4$ 의 음역으로 68개의 건반이 있는데, 이 피아노는 15년간 애용한 피아노로 1805년에 「피아노 소나타 Op.57 열정 Appassionata(1804-5)」와 「피아노 소나타 Op.53 발트슈타인 Waldstein (1805)」 등의 소나타들이 에라르 피아노에 의해 작곡된 것이다. 「피아노 소나타 Op.53 발트슈타인 Waldstein (1805)」에서 돋보이는 점은 새로운 피아노의 역량을 적극적으로 활용하여 마디9에서는 5 옥타브까지 확대되어 있다는 것이다.

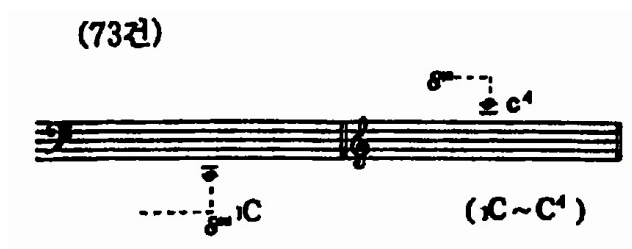
[악보8] 에라르제 피아노의 음역 (프랑스)



(4) 브로우드(Broad Wood) 피아노

브로우드(Broad Wood) 피아노는 명성이 뛰어난 베토벤에게 경의를 표하는 뜻에서 브로우드가 재료를 엄선하고 심혈을 기울여 만든 그랜드 피아노를 편지까지 넣어 선사한 피아노로 1818년에 베토벤에게 증정하였다. $1C \sim C^4$ 의 73건으로 울림이 더욱 풍부해지고 건반이 다소 무겁다고 전해진다.

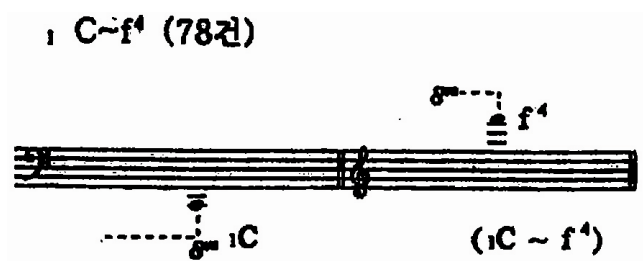
[악보9] 브로우드제 피아노의 음역 (영국)



(5) 그라프(Graf) 피아노

그라프(Graf) 피아노는 $1C \sim f^4$ 의 음역으로 78개의 건반을 이루고 있다. 피아노 제조업자 그라프(Conrad Graf)가 만년에 들리지 않는 베토벤이 사용에 편리하도록 특별한 설계로 제작된 것이다. 페달은 3개로 가는 금속선을 매달아 오늘날과 같이 아래서 올려 음이 진동을 잡아당기는 방법으로 조정하게 되어 있다.¹¹⁾ 이 피아노에 의해 작곡되어진 곡으로는 「피아노 소나타 Op.81 고별 Das Lebewahl(1809-10)」, 「피아노 소나타 Op.90 e minor(1814)」와 「피아노 소나타 Op.101 A Major(1816)」 등이 있다.

[악보10] 그라프제 피아노의 음역



11) 백기풍외 2인, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」 (서울 : 작은우리, 2003), 26.

2. Beethoven Piano Sonata Op.2-3의 제 1악장 비교

악보를 편집함에 있어 가장 중요시 되어야 할 점은 연주자들이 악보를 대할 때 악보가 너무 조밀하게 편집되어 있다거나 음표의 크기가 너무 작아서 악보를 읽기에 불편하지 않아야 한다. 또한 작곡자가 직접 적어 넣지 않았던 프레이즈를 편집자의 의도에 의해서 추가할 경우에는 음악적 논리를 충분히 고려하여 표기하는 것이 매우 중요하다.

본 논문은 Henle판과 라몬드가 편집한 B&H판의 두 악보를 바탕으로 「Beethoven Piano Sonata Op.2 -3 제 1악장 in C Major」에 나타난 여러 유형의 프레이즈, 템포, 악상기호, 다이내믹, 페달기호로 검토해 보고자 한다.

1) 프레이즈

B&H판의 프레이즈 수와 Henle판 악보의 프레이즈를 비교하였을 때 B&H의 프레이즈 수가 약간 더 많은데, 피아노 소나타 Op.2-3을 작곡할 당시 사용했던 발터제 피아노(Walter 1791-1802)는 작은 해머로 치는 하강폭이 얇았고, 오늘날과 같이 풍부한 음향을 가진 페달 기능이 미약했기 때문에 당시의 피아노 음향을 그대로 반영한 결과로 보여 진다.

우선 두 악보에서 나타난 프레이즈의 차이점을 정리하여 보면 첫째, Henle판에서 프레이즈 표기가 되어 있지 않은 곳에 B&H가 프레이즈를 추가한 경우와 둘째, 같은 부분에 두 악보 모두 프레이즈가 표기 되어 있지만 B&H이 다르게 수정하여 표기된 경우이다.

본 논문에서는 먼저 Henle판에서 프레이즈 표기가 되어 있지 않은 곳에 B&H판이 추가한 경우를 다시 네 가지 특징들로 분류하여 제시하였다.

그 첫 번째 특징은 B&H판에서 왼손 베이스 파트에 짧은 프레이즈를 붙인 예이다. [악보11-2]의 B&H판은 마디5-8에서 각 마디마다 왼손 베이스 성부에 프레이즈 표기가 되어져 있다. 이는 최상 성부 못지않게 베이스 선율의 유연한 흐름을 B&H판이 강조한 것으로 보여지며, 편집자 라몬드가 연주자의 입장에서 볼 때 무심히 지나칠 수 있는 왼손 베이스 부분에 프레이즈를 표기함으로써 레가토의 부드러운 선율을 잘 표현할 수 있도록 하였다.

[악보11-1] G. Henle Verlag 마디1-13



[악보11-2] Breitkopf & Härtel 마디1-12



두 번째 특징은 B&H판에서 최상성부에 16분음표의 아르페지오 음들을 묶어 프레이즈를 표기한 것이다. 이는 [악보12-2]에서 보는 바와 같이 Henle 판에서 전혀 표기 되어 있지 않은 프레이즈를 B&H판이 마디13, 마디14, 마디17, 마디18에서 표기 하였다. 이는 [악보12-2]에 나타난 크레센도 (*crescendo*)의 다이내믹 효과를 도와주기 위한 것으로 볼 수 있다.

[악보12-1] G. Henle Verlag 마디8-19

The image shows a musical score for measures 8 through 19. It consists of three systems of staves. The first system (measures 8-12) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *ff*. The second system (measures 13-15) continues the piece with similar dynamics. The third system (measures 16-19) shows a continuation of the piece, with measure 18 marked with a dynamic marking. The score includes various articulation marks such as slurs and accents, and measure numbers 8, 13, 16, and 18 are clearly indicated.

[악보12-2] Breitkopf & Härtel 마디13-19

세 번째 특징은 B&H판에서 16분음표의 스케일(Scale)의 음들을 3박자 이상의 길이로 묶어 라몬드가 프레이즈를 표기한 것이다. [악보13-1]에서 보여 지듯이 Henle판은 16분 음표 스케일에서 프레이즈 표기를 볼 수 없지만, [악보13-2]의 B&H판에서는 마디39-40의 첫 음인 A음까지, 마디41-42의 첫 음인 G음까지, 마디43-44의 첫 음인 D음까지, 마디44로 16분 음표 음들의 스케일을 하나로 묶어 표기 하였다. 이는 자칫 건조하게 들릴 수 있는 부분을 하나로 표기함으로써 레가토의 느낌을 살렸다. 이와 같은 부분은 마디169부터 마디178까지 같은 방법으로 표기되어 진다.

[악보13-1] G. Henle Verlag 마디38-45

Musical score for G. Henle Verlag, measures 38-45. The score is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *p*. Measure numbers 38, 41, and 45 are indicated. Fingerings are shown with numbers 1-5. There are also some slurs and accents.

[악보13-2] Breitkopf & Härtel 마디39-46

Musical score for Breitkopf & Härtel, measures 39-46. The score is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, and *p subito*. Measure numbers 39, 41, 43, and 46 are indicated. Fingerings are shown with numbers 1-5. There are also some slurs and accents. The instruction *tre corde* is present in the first measure.

네 번째 특징은 B&H판에서 반복되는 음형을 묶어 표기한 것이다. [악보 14-2]에서 볼 수 있듯이 B&H판은 마디67-68까지 스포르잔도(*sf*)의 표시가 있는 부분마다 두 박자씩 묶어 프레이즈를 표기 하였는데, 이는 반복되는 패시지를 정리하여 표현하고, V도 화음인 G코드를 강조하고 있다.

[악보14-1] G. Henle Verlag 마디64-70

[악보14-2] Breitkopf & Härtel 마디65-71

이와 같이 Henle판에서 프레이즈 표기가 되어 있지 않은 곳에 B&H판이 추가한 경우를 네 가지 특징들로 분류하여 살펴보았다.

이번에는 같은 곳에 두 악보 모두 프레이즈 표기가 되어 있지만 B&H판이 수정하여 나타난 경우로 두 가지의 특징을 볼 수 있다. 첫 번째 특징은 프레이즈의 시작은 동일하지만 끝나는 위치가 다른 점이다. 마디27부터는 시작조의 딸림음단조인 g단조로 제2주제가 시작되는데, [악보15-1]에서 보여지듯이 Henle판은 마디30에서 양손 모두 한 마디 전체가 프레이즈로 표기되어있는 반면, B&H판은 [악보15-2]에서 볼 수 있듯이, 오른손은 마디30-31의 첫 음인 D에 이르기까지 프레이즈를 연결 시켰다. 이러한 프레이즈는 바이올린 주법과 연관시켜 생각해 볼 수도 있다. 마디30-31의 최상성부를 바이올린으로 연주한다고 가정하면, 마디30의 8분음표 하행선율은 마디31의 첫 음 D까지 같은 줄로 연주하고 마디31의 두 번째 음인 C음에서 줄을 바꾸어 연주하게 된다. 물론 피아노의 모든 프레이즈 표기를 현악기 주법과 연관시켜 해석하기에는 무리가 따를 수 있으나, 간혹 최상성부의 주선율은 바이올린 주법과 연관시키거나 베이스 성부를 첼로 주법과 연관시켜 프레이즈를 구사하면 보다 자연스러운 음악적 해석에 접근할 수 있다. 이와 같은 예는 마디 36-37, 마디39-40, 마디163-164, 마디170-171에서도 볼 수 있다.

[악보15-1] G. Henle Verlag 마디27-41

Musical score for G. Henle Verlag, measures 27-41. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 27-30) begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers (1-5) and slurs. The second system (measures 31-35) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 36-41) features a forte (*f*) dynamic and includes a fermata over a chord in measure 40. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

[악보15-2] Breitkopf & Härtel 마디27-42

Musical score for Breitkopf & Härtel, measures 27-42. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 27-32) starts with a tempo marking of quarter note = 132 and a piano (*p*) dynamic. It includes fingering numbers and slurs. The second system (measures 33-36) includes the instruction *una corda* in measure 33. The third system (measures 37-42) includes the instruction *tre corde* in measure 39 and a forte (*f*) dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

두 번째 특징으로는 같은 부분에서의 프레이즈 표기가 다르게 나누어진 점을 볼 수 있다. 먼저[악보16-1]의 Henle판은 마디45부터 마디50까지 각각 한 마디의 단위로 표기되어 있으며, 마디51부터 마디55의 첫 음에 이르기까지 네 마디가 넘는 길이의 긴 프레이즈로 다이내믹 효과와 함께 표기되어 있다. 또한 마디55의 아랫 성부 8분 음표들, 마디56의 윗 성부 8분음표들에서 프레이즈 표기가 나타나는데, 이러한 동일한 동형진행이 마디57의 아랫 성부에서 마디58의 윗 성부에서 계속 반복되고 있다. 악보는 다음과 같다.

[악보16-1] G. Henle Verlag 마디45-60



한편 B&H판은 [악보16-2]에서 볼 수 있듯이, 프레이즈의 표기가 Henle판과 비슷해 보이지만 연주를 해보면 음악의 흐름에 있어 큰 차이를 볼 수 있

다. 마디45부터 마디57까지 D장조 조성으로 본다면, 마디48의 오른손 선율이 마디49의 첫 음인 F#에서 끝난다. 이러한 형태를 ㉠로 본다면, ㉠같은 부분이 마디50의 오른손과 마디56의 왼손에서도 볼 수 있다. 이는 화성의 흐름을 볼 때 마디48의 IV에서 마디49의 III로, 마디50의 I에서 마디51의 IV로 진행되는 자연스러운 화성적인 흐름의 연결성을 더욱 강조하여 연주 될 때에 그 음악적 해석이 크게 달라지게 된다.

[악보16-2] Breitkopf & Härtel 마디45-60

2) 템포

베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 제 1악장에 있어서 Henle판은 메트로놈(Metronome) 표시를 사용한 템포에 대한 정확한 지시가 없다. Henle판에서 템포에 관한 지시는 오로지 곡이 시작되는 부분에 알레그로 콘 브리오(Allegro con brio)의 지시만 되어 있을 뿐이었다. 그 이유는 이 곡의 작곡 시기는 1795년이었으나, 1812년에 와서야 네덜란드의 빈켈(D. N Winkel 1780-1826)이 메트로놈을 발명하였고, 1816년에 맬첼(Johann N.Máezel 1772-1838)이 파리에 공장을 설립하여 메트로놈을 보편화 시켰기 때문이다. 라몬드는 20세기 초에 베토벤 피아노 소나타를 편집하였으므로 B&H판에서 나타나 있는 메트로놈의 템포에 지정은 전적으로 라몬드의 의견인 것이다.

베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 제 1악장은 4/4박자이며 빠르기는 알레그로 콘 브리오(Allegro con brio)로 「빠르고 활기차게」란 연주의 지시가 표기되어 있다. [악보19]에서 보여 지듯이 B&H판에서 지시된 첫 메트로놈 표기는 곡의 시작 부분에서 $\text{♩} = 132$ 로 이었다가 마디13부터는 $\text{♩} = 152$ 의 더 빠른 속도로 빠르기를 바꾸어 지시하고 있다. $\text{♩} = 132$ 와 $\text{♩} = 152$ 가는 Allegro 범위($\text{♩} = 120-160$)에 속하나 급작스런 템포 변화를 연주자의 입장에서 어떻게 해석 하느냐의 문제가 남는다. 라몬드는 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 제 1악장에서 $\text{♩} = 132$ 와 $\text{♩} = 152$ 를 번갈아 사용하였는데, 템포가 $\text{♩} = 132$ 에서 $\text{♩} = 152$ 를 바뀌는 부분에서는 항상 16분음표의 연속적인 음형이 나타난다. 그러므로 라몬드가 제시한 템포의 변화는 16분음표의 연속적인 테크닉을 더 화려하게 표현하기 위한 것으로 볼 수 있다. 마디13과 같이 템

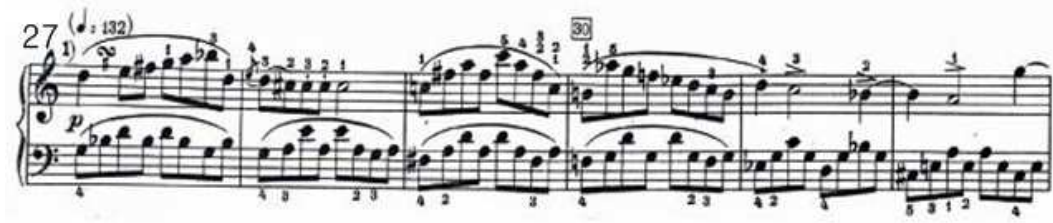
포가 $\downarrow = 132$ 에서 $\downarrow = 152$ 로 변화는 부분은 마디61, 마디169과 마디195에서도 찾아 볼 수 있다.

[악보17] Breitkopf & Härtel 마디1-16



[악보17]의 마디13에서 $\downarrow = 152$ 로 전환 되었던 빠르기가 [악보18]의 마디27부터는 다시 $\downarrow = 132$ 로 재전환 함을 볼 수 있다. 이는 제 2주제의 시작과 함께 서정적인 노래 선율로 여유 있게 표현 되어야 하기 때문에 다시금 템포를 $\downarrow = 132$ 로 전환을 한 것이다. [악보18]

[악보18] Breitkopf & Härtel 마디27-32

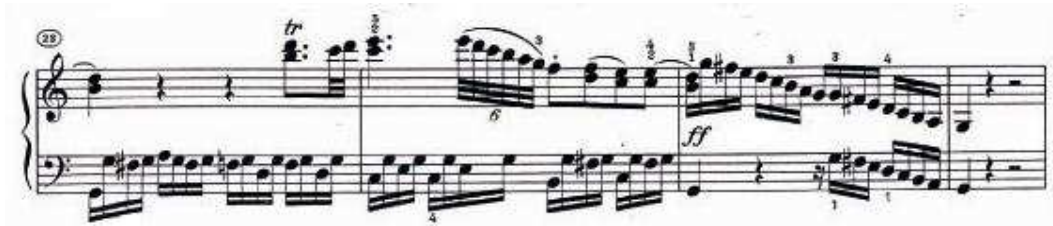


3) 악상기호

악상기호란 음악을 연주함에 있어서 음악적 표현에 관한 모든 지시를 일컫는다. Henle판에 비하여 라몬드가 편집한 B&H판이 악상기호가 보다 구체적으로 표기되어 있다.

B&H판은 아무런 표기가 되어 있지 않은 Henle판과는 달리 [악보19-2]에서 보여 지듯이 마디25에서는 *non legato*를 표시하였다. 이는 16분음표의 연속으로 이루어진 하행하는 선율에서 *ff*의 연주 효과를 돕고 있다.

[악보19-1] G. Henle Verlag 마디23-26



[악보19-2] Breitkopf & Härtel 마디23-26



[악보20-1]의 Henle판에서 볼 수 없었던 *subito*가 [악보20-2]의 B&H 판에서는 마디45에 표시하였다. 이것은 [악보20-1]과 [악보20-2]에서 마디47에서 공통적으로 나오는 「부드럽게」의 의미를 가진 dolce(*dolce*)의 표기로 인하여 부드럽게 연주함을 보다 쉽게 표현하기 위해 마디45에 표기한 것으로 볼 수 있다. 또한 이 표기는 마디160과 마디179에서도 나타난다.

[악보20-1] G. Henle Verlag 마디42-50



[악보20-2] Breitkopf & Härtel 마디43-51



Henle판에서 표기 되어 있지 않은 *espr*이 [악보21-2]에서 보는 바와 같이 B&H판에서는 「표정있는」, 즉 *espressivo*의 약자로 마디55에 표시 되어 있다. 마디55의 베이스 선율에서 라몬드는 첫 음인 G에서부터 프레이즈를 시작하지 않고 두 번째 음인 D에서부터 프레이즈를 사용하였다. 이러한 프레이즈의 사용은 본 논문 19쪽에서 프레이즈의 사용을 바이올린 주법과 연관시켜 이해한 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 즉, 마디55의 첫 음 G에서 다음음 D로 갈 때 줄을 바꾸어 연주하는 첼로를 연상해보라. 그리고 두 번째 음부터 이어지는 8분음표들은 첼로의 같은 선에서 연주 되는 것이 자연스럽다. 이러한 마디55에서 라몬드가 사용한 프레이즈 또한 현악기의 주법과 연관지어 이해하면 더욱 자연스러운 음악을 만들어 내는데 도움이 된다. 이토록 현악기를 연상하며 피아노를 연주한다면 보다 「표정있는」 *espressivo*의 악상기호를 더 잘 살려서 연주하는 것에 도움이 되고 이러한 예는 마디189에서도 나타난다.

[악보21-1] G. Henle Verlag 마디51-55



[악보21-2] Breitkopf & Härtel 마디52-56



[악보22-1]의 Henle판은 마디 147에서 아무런 악상 기호가 없는데 반하여, [악보22-2]의 B&H판은 마디147에 오른손 윗 성부 지점에서 *espr.*이 표기되어 있다. 이는 오른손의 윗 성부가 엇박으로 나오는 싱크페이션의 느낌을 나타내기 위한 표기로 볼 수 있다.

[악보22-1] G. Henle Verlag 마디147-151



[악보22-2] Breitkopf & Härtel 마디147-152



마지막으로 [악보23-2]의 B&H판은 마디218에서 *quieto* 표시를 볼 수 있는데, 이는 「조용한, 평온한」이란 의미로 마디218의 첫 화음이 *ff*에 이어 바로 *p*로 표현해야 하는 음악적 표현을 도와주고 있다.

[악보23-1] G. Henle Verlag 마디212-220



[악보23-2] Breitkopf & Härtel 마디213-223

The image shows a musical score for measures 213 to 223. The score is written for piano and includes various dynamic markings such as *f*, *ppp*, *ff*, *ffp*, and *quiesco*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score is divided into two systems, with measures 213-218 in the first system and measures 219-223 in the second system. The first system ends with a *quiesco* marking, and the second system begins with a *pp* marking.

4) 다이내믹

베토벤이 피아노 소나타에 나타난 다이내믹의 표현은 하이든이나 모짜르트의 다이내믹 표현과는 개념부터가 다르다. 베토벤이 나타낸 다이내믹의 표현은 Op.2부터 *ff*가 나타나는 반면에 하이든의 62개 소나타 중에서는 단 세 개의 소나타에서만 *ff*가 나타난다. 이것은 베토벤의 음악적 특징이라 할 수 있는 부분을 잘 나타내고 있다.

다이내믹에 있어서도 B&H판이 상세히 표기되어져 있는데, 본장에서 다뤄질 내용은 주로 Henle판에 없던 다이내믹 기호를 B&H판에서 표기 되어진 것으로 다뤄보겠다.

마디13부터 마디19마디까지 두 악보를 비교하여 볼 때 [악보24-1]의 Henle판은 마디13에 *f*만을 지시하였는데, [악보24-2]의 B&H판은 이것을 마디13부터 마디19까지 마디마다 강약의 흐름을 매우 구체적으로 지시를 하

였다. [악보24-2]를 보면 마디13의 첫 박인 지점에 *mf*로 시작하여 마디13의 중간부터는 *cresc* 표기를 더하였다. 점점 커짐으로 인해서 마디15에서는 *ff*에 이르고, 하행하는 음들의 마디16에서는 디미누엔도(*diminuendo*)가 시작된다. 마디13과 같은 형식에서 나타났던 것과 동일한 음형이 마디18에서 앞서와 동일하게 처리하고 있다.

[악보24-1] G. Henle Verlag 마디8-19

The image shows a musical score for measures 8 through 19. The score is written in treble and bass clefs. Measure 13 is marked with '13' and 'ff'. Measure 16 is marked with '16'. Measure 17 is marked with '17'. The score shows a progression of dynamics and articulation.

[악보24-2] Breitkopf & Härtel 마디13-19

[악보25-1]에서 볼 수 있듯이 Henle판은 다이내믹에 대한 표기가 보이지 않는 반면 [악보25-2]의 B&H판은 마디21과 마디23의 왼손 16분 음표 음들에서 $\langle \rangle$ 의 표기가 있는데, 이는 마디155와 마디157에서도 나타난다. B&H판에서 마디21과 마디23의 왼손 반주 부분에 $\langle \rangle$ 가 표기된 것은 왼손 반주의 노래를 보다 풍부하게 표현하기 위한 다이내믹 표기이다.

[악보25-1] G. Henle Verlag 마디20-26

[악보25-2] Breitkopf & Härtel 마디20-23





마디39부터 마디45까지 두 악보를 비교하여 볼 때 [악보26-1]에서 보듯이 Henle판은 마디39에서만 *f*를 표기한 반면, [악보26-2]의 B&H판은 마디41과 마디43에서도 곳곳에 자세히 표기를 해주었다. 이는 마디44까지 *f*임을 강조하며 B&H판에서 마디41과 마디43에서 *f*를 표기한 부분은 하행하는 음형이고, 반복되는 음형으로 *decresc*의 가능성이 크기 때문에, 마디39부터 마디44까지 힘을 가지고 *f*로 연주하도록 하려는 편집자의 의도를 읽을 수 있다.

[악보26-1] G. Henle Verlag 마디38-45

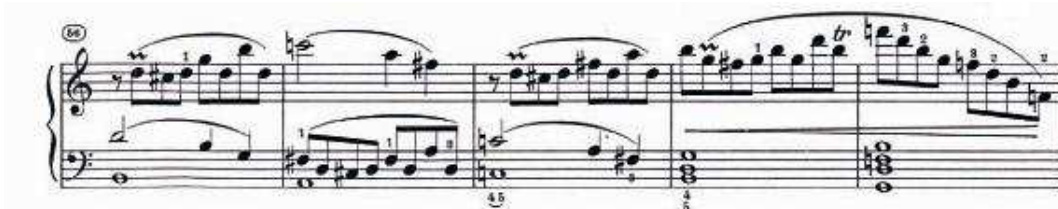


[악보26-2] Breitkopf & Härtel 마디39-46




[악보27-1]에서 보여 지듯이 Henle판은 마디59-60에  으로 다이내믹 효과를 내었고, [악보27-2]의 B&H판은  의 표기로 두 악보의 차이점을 볼 수 있는데, Henle판에서는 왼손의 화음의 변화로 다이내믹 효과를, B&H판은 오른손의 멜로디 선율을 따라 다이내믹을 표기한 것으로 보여진다.

[악보27-1] G. Henle Verlag 마디56-60



[악보27-2] Breitkopf & Härtel 마디57-61



Henle판은 [악보28-1]에서 보는 바와 같이 오로지 *f*로 마디61, 마디63, 마디65만 표기하였다. 그러나 B&H판은 [악보28-2]에서 볼 수 있듯이 마디 61부터 마디67까지 상세히 나눠서 표기 하였는데, 마디61에서 Henle판이 지시한 *f*를 B&H판이 *f* 옆에다 *poco*를 덧붙였고, 이것은 마디63과 65에도 어김없이 나타난다. 또한 마디61 중간부터 마디62까지  표기가 마디63의 중간부터 마디64까지 똑같이 반복하여 표기 되어있는데, 이는 16분음표들로 자칫 빠른 템포로 서둘러서 연주하기 쉬운 계속되는 16분음표 음형을 보다 풍부하게 노래하기 위한 다이내믹 표기이다.

B&H판은 [악보28-2]에서 마디65는 *poco f*, 마디66은 *cresc*와 마디67에서는 *ff*로 음량의 변화를 세세히 구체적으로 표기하였다.



마디61마디부터 마디67까지 지시한 표기 방법과 같은 부분은 마디195부터 마디201까지이다.

[악보28-1] G. Henle Verlag 마디61-70

Musical score for [악보28-1] G. Henle Verlag, measures 61-70. The score is in treble and bass clefs, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include forte (f) and sf. Measure numbers 61, 64, and 67 are indicated at the start of their respective systems.

[악보28-2] Breitkopf & Härtel 마디61-67

Musical score for [악보28-2] Breitkopf & Härtel, measures 61-67. The score is in treble and bass clefs, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include poco f, sf, and cresc. Measure numbers 61, 64, 65, and 67 are indicated at the start of their respective systems.

마디83부터 마디90까지 볼 때, Henle판은 [악보29-1]에서보는 바와 같이 마디85에서만 *ff*만 지시되어 있는데, B&H판은 [악보29-2]에서 마디85의 중간부터 표시 되어진  으로 음형이 점점 상승하는 느낌의 효과를 주었고, B&H판은 마디88에서도  을 볼 수 있다. 이는 끝까지 힘 있게 의식적으로 연주하지 않으면 하행하는 음형이 줄어들 수 있으므로 B&H에서 세심한 표기를 한 것으로 볼 수 있다. 이렇게 같은 이유를 두고 표기 되어진 부분이 마디252부터 마디255까지로 나타난다.

[악보29-1] G. Henle Verlag 마디83-90



[악보29-2] Breitkopf & Härtel 마디83-90




Henle판에서는 [악보30-1]에서 볼 수 있듯이 마디97에서 왼손에 있는 음표로 된 화음마다 *f*로 표기 하였다. 이는 마디99, 마디101, 마디103, 마디105에서 볼 수 있다. 하지만 B&H판은 *f*의 표기를 없애고 [악보30-2]에서 보는 바와 같이 *sf*로 마디97, 마디 99, 마디101, 마디103, 마디105의 왼손 화음에 표기 하였다. 이는 마디97부터 106까지 왼손 화음에 지속적인 음량의 효과를 위해 B&H판에서 Henle판에 표기 되어진 *f*를 없애고, *sf*를 바꾼 것으로 해석된다.

[악보30-1] G. Henle Verlag 96-107

[악보30-2] Breitkopf & Härtel 마디96-106



카덴짜의 마디232에서 Henle판은 [악보31-1]에서 볼 수 있듯이 다이내믹에 관한 표기가 없는데 반하여 B&H판은 [악보31-2]에서 보여 지듯이 다이내믹 기호를 아주 자세히 표기 하였다. B&H판은 E음의 페르마타(∩) 뒤에 바로 나올 16분음표 위치에 *p*로 표기하고 연이은 16분음표들 네 박자를 한 프레이즈로  을 표기하여, 온음표 D음에서는 *ff* 표기를 덧붙였다. 그리고 온음표 뒤에 나올 ∩음 위치에는 *dim*의 표기를 하였는데, 이는 B&H판의 편집자 라몬드가 세세하게 다이내믹을 표기하여 지속적인 화음의 연속을 나타내고 있다.

[악보31-1] G. Henle Verlag 마디232-234

Musical score for G. Henle Verlag, measures 232-234. The score is written for piano and features a complex, fast-paced melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes dynamic markings such as *fp* and *p*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

[악보31-2] Breitkopf & Härtel 마디232

Musical score for Breitkopf & Härtel, measure 232. The score is written for piano and features a complex, fast-paced melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes dynamic markings such as *p* and *ff*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

5) 페달

오늘날의 피아노와 Op.2-3을 작곡할 당시의 피아노를 비교해 보면 오늘날의 피아노는 댐퍼 페달(*dampers pedal*)¹²⁾과 우나 코다(*una corda*)¹³⁾ 기능의 발전으로 보다 풍부한 음색을 지녔다.

Henle판은 페달 기호가 전혀 표기 되어 있지 않다. 사실상 베토벤이 피아노 소나타 Op.2-3의 작곡 당시 사용했던 피아노는 페달이 오늘날과 같이 오른발 끝으로 작동할 수 있는 위치가 아니라 무릎으로 작동해야 하는 불편이 있기 때문에 페달 사용이 빈번하지 않았다.¹⁴⁾ Henle판에서 페달 기호에 대한 표기가 전혀 되어 있지 않으므로, 본 논문은 B&H판 악보에서 첨가된 댐퍼 페달과 *u.c* 사용의 연주 효과를 중심으로 살펴보고자 한다.

[악보32]에서 보듯이 B&H판은 마디13-14, 마디17-18에 댐퍼 페달 표기가 나타난다. 페달 표기는 I 도 화음을 두 마디에 걸쳐 지속시킴에 있어서 상행 아르페지오를 기반으로 음량을 크게 하고 울리게 하기 위한 것이다.[악보32]

12) 댐퍼(*dampers*) : 피아노 쳄발로에서, 현의 진동을 그치게 하는 장치를 말한다. 이것의 작용에 의해 키를 놓는 순간 음이 멈춰진다. 피아노의 댐퍼는 나무조각에 펠트가 붙는 것으로서, 현 위에 있으며, 오른쪽 페달로 조작된다.

13) 우나코다(*una corda*) : 1현이란 뜻으로 피아노 연주에 있어서 왼쪽 약음 페달을 밟으라는 지시.

14) Losser.Arthur, 「피아노와 사회」 김경임 역 (대구 : 계명대학교 출판부, 1998), 178.

[악보32] Breitkopf & Härtel 마디13-19

Henle판에서는 댐퍼 페달뿐만 아니라 우나 코다(*u.c*) 또한 사용하지 않았다. 그러나 [악보33]에서 볼 수 있듯이, B&H판은 마디33에서 *u.c*의 표기로 이것은 마디27부터 제2주제로 시작되어지는데, 서정적인 음악 표현을 나타내는 범위 안에서도 음악을 조금 다르게 표현 하려는 편집자의 의도를 볼 수 있다. 예를 들어 마디27에서는 *p*로, 마디33에서는 더 작은 소리를 표현하기 위한 것으로 *u.c*의 사용을 볼 수 있는 것이다 . 그리고 *u.c*의 표기 뒤에는 마디39의 *tre corda*가 뒤따라 표기 되어 있는데, 이는 *u.c*의 효과를 중지 시키는 것을 뜻한다.

[악보33] Breitkopf & Härtel 마디27-42

[악보33] 계속

B&H판은 마디61부터 마디66까지는 화성의 진행에 따른 페달 표기를 사용하였다. 아래 [악보34]에서 보듯이 마디61-62는 IV도, 마디63-64는 vii도, 마디65-66은 I도의 화성 진행을 보여줌으로써 페달 사용은 이러한 화성 진행과 같이 간다. 베토벤이 피아노 소나타 Op.2-3을 작곡할 당시 피아노의 울림이 약했기 때문에 울림을 선호한 B&H판의 편집자 라몬드는 B&H판에서 이와 같은 페달 기호를 볼 수 있다.

[악보34] Breitkopf & Härtel 마디57-71

[악보34] 계속

Musical score for [악보34] showing measures 65 to 70. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand. Dynamics include ppp, cresc., ff, and sf. A '70' rehearsal mark is present above measure 70.

[악보35]에서 보듯이 B&H판의 편집자 라몬드는 마디97부터 마디106까지 왼손의 지속 화음과 오른손의 16분음표들로 이루어진 빠른 악구를 진행하는 부분에 있어 페달링의 효과를 적극 활용하여, 화음의 전환과 함께 두 마디씩 페달를 표기하였다.

[악보35] Breitkopf & Härtel 마디96-106

Musical score for [악보35] showing measures 96 to 106. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand. Dynamics include ff and sf. A '100' rehearsal mark is present above measure 100.

*p*의 작은 소리를 내는 연주 효과와 함께 음량을 축소시키는 기능으로 B&H판은 [악보36]에서 보는 바와 같이 마디232에서 *u.c*의 사용한 예를 볼 수 있다. 마디228부터 마디232까지 붙임줄로 연결 지어 나타나는 화음으로 인해 음향이 자연스레 두터워 지는데, 이때에 페달 사용을 주의하여보면 왼손의 최상성부 음이 출현되는 두 번째 박자에서 페달 사용을 볼 수 있다. 다시 말해서 마디228, 마디229, 마디230, 마디231에서 왼손의 최상성부 음들이 D, E, F, F[#]들이 나타날 때 댐퍼 페달의 사용을 볼 수 있는 것이다. 이는 마디232의 G화음을 향하여 진행되는 선율선과 베이스를 강조하기 위한 페달링이다.

[악보36] Breitkopf & Härtel 마디228-232

The image shows a musical score for measures 228-232. It consists of three systems of staves. The first system (measures 228-230) is in bass clef and features a 'trio c. grec.' marking. The second system (measures 230-231) is in treble clef and includes a *p* (piano) dynamic marking. The third system (measures 231-232) is in treble clef and includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking and a 'dim. u.c.' (diminuendo *u.c.*) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

B&H판은 [악보37]에서 보여 지듯이 스포르잔도(*sf*)를 페달로 더 강조한 부분이 있는데, 마디241에 *sf*가 나올 때 마다 페달을 갈아가며 사용하도록 표기 하였다. 이는 화음의 음향이 지저분하게 섞이어 들리지 않도록 하면서도 *sf*의 효과를 살리기 위한 것으로 생각된다.

[악보37] Breitkopf & Härtel 마디240-248



B&H판은 *ff*의 큰 소리와 깊은 화음의 공명을 위한 페달 사용도 있는데, [악보38]에서 보여 지듯이 마디249부터 마디251까지 두 박자마다 페달을 표기하였다.

[악보38] Breitkopf & Härtel 마디249-253



3. 악보 비교 연구를 통한 연주자들의 연구 분석

일반적으로 연주 해석에 대한 논의는 ‘객관적 연주’와 ‘주관적 연주’로 나눌 수 있다. ‘객관적 연주’는 연주자의 주관보다는 작품과 연관된 객관적 사실에 기초하여 악보, 작품의 탄생시기, 당시 연주된 악기, 연주관행 작곡가의 기록 등을 중요시 하는 연주방법으로써 가능한 한 작품 탄생 시대의 연주 이상을 현대에 그대로 재현하려는 ‘정격연주’의 대표적 유형이다. 이에 비해 ‘주관적 연주’는 연주가의 주관적 음악관, 또는 연주되는 시기 등을 중점적으로 보는 연주이다.¹⁵⁾ 또한 다누저(Hermann Danuser, b. 1946)는 악보를 어떻게 이해할 것인가의 문제에 따라 ‘작품에 충실한 연주’와 ‘악보에 충실한 연주’를 나누어 설명하기도 했다.¹⁶⁾ 토스카니(A. Toscanini, 1867-1957)와 같이 문서화된 악보에 가능한 한 엄격하게 따르고, 그것을 음향적으로 정확하게 실현하려고 노력하는 것을 ‘악보에 충실한 연주’로 보고, 푸르트벵글러(Wilhelm Furtwängler:1889-1954)와 같이 ‘음악의 본질은 악보의 이면에 숨겨져 있으며, 해석은 작품 이면의 표현적이고 인간중심적인 면을 끌어내야하는 것’이라 주장하면서, 악보로 기록되어 있지 못한 작품의 예술성을 밝히고 보여주려는 ‘작품에 충실한 연주’로 볼 수 있다.¹⁷⁾

본 논문에서는 베토벤 피아노 소나타의 연주로 유명한 세 연주자들인 미켈란젤리(Arturo Benedetti Michelangeli), 박하우스(Wilhelm Backhaus)와 아라우(Claudio Arrau) 등의 연주를 음반을 통하여 비교 연구하려 하는데, 사실상 이 세 연주자가 어떠한 악보를 사용했는지 알 수 없는 상황에서 그들이

15) 홍정수·오희숙, 「음악미학」 (서울 : 음악세계, 1999), 83.

16) 노혜영외 21인, “다누저의 20세기 연주해석론 고찰,” 「음악학 논문집」 (서울 : 성신여자대학교 음악대학 작곡이론, 2005), 59

17) 홍정수·오희숙, 아도르노, 달하우스, 크나이프, 다누저, (서울 : 심설당 2002), 352.

어느 정도나 개인적인 연주해석을 담아 연주하였는가를 논한다는 것은 많은 무리가 따르는 일임을 먼저 밝힌다. 그러나 각 연주자들이 어떠한 악보를 사용하였는지는 알 수 없다 하더라도 앞서 살펴본 G. Henle판과 Breitkopf & Härtel판인 두 악보 차이점의 이해를 바탕으로 각 연주자들 연주해석의 성향을 어느 정도는 가늠해 볼 수 있는 여지는 있다.

먼저, 본 논문에서 사용한 음반에 관하여 기술하겠다. 아래의 [도표3]은 세 사람의 음반에 관한 Label, 녹음방식, 녹음연도를 나누어 설명하고 있다. 녹음이 되어진 연도는 3명의 연주자들이 약 20년 정도씩 차이 나고 있고, 이러한 녹음 기간의 차이로 인하여 녹음방식도 달리고 있음을 알 수 있다 (빌헬름 박하우스 녹음 방식은 찾아볼 수 없었으나 녹음된 상태의 음질로 보서는 DDD일 것으로 추정한다).

[도표3] 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3의 음반들

연주자	lable	녹음방식	녹음연도
Arutro Benedetti Michelangeli (1920-1995)	EMI CLASSICS	ADD-MONO	1943 Italiana 23세 때 녹음
Wilhelm Backhaus (1984-1969)	LONDON		1964 80세 때 녹음
Claudio Arrau (1913-1991)	PHILIPS	DDD PG 925	1986 83세 때 녹음

연주자에게 가장 큰 고민거리라 하면 바로 제시부의 반복 문제일 것이다. 베토벤 소나타 1악장에서 반복 표시가 있는 제시부의 경우, 소나타 형식의 구조상(structure) 반복을 어김없이 지켜야 하는 것은 불문율로 되어있다. 반복을 꼭 지켜야 한다지만 그 이론도 그 시대가 낳은 하나의 유행일 따름

이라고 말하는 학자도 있다.¹⁸⁾ 본 논문에서 다른 세 명의 연주자들 가운데 제시부를 반복한 연주자는 아라우만으로, [도표4]에서 보는 바와 같이 미켈란젤리, 박하우스의 두 연주자와 아라우의 연주시간은 아라우의 제시부 반복으로 크게 차이가 나는 것을 볼 수 있다.

[도표4] 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3 제 1악장의 연주시간 비교

연주자	제 1악장
Arutro Benedetti Michelangeli	7'4"
Wilhelm Backhaus	7'15"
Claudio Arrau	11'48"

1) Arturo Benedetti Michelangeli

미켈란젤리는 EMI에서 1943년 음반 녹음 당시 23세의 나이로 연주하였다. 전체적으로 날카로울 만큼의 정확한 리듬감과 연이은 16분음표로 이어지는 스케일은 깨끗하고 선명한 연주라 생각된다. 미켈란젤리의 프레이즈 해석에 있어서는 B&H판의 표기와 흡사한 연주로 느낄 수 있는데, 그 예로 마디45-60까지 앞의 본 논문¹⁹⁾의 표기된 것과 흡사한 연주이다. 이는 미켈란젤리의 녹음연도가 1943년이라는 것 외에는 미켈란젤리의 연주가 어떠한 악보로 연주되어진 해석인지는 알 수 없으나, 분명한 점은 프레이즈가 B&H판에서 표기 되어진 것과 비슷하게 연주되었다는 점이다. 이것은 연주가이면서 작곡가였던 라몬드와 연주가인 미켈란젤리의 해석이 같은 맥락으로 되어 있음을 볼 수 있다. 템포는 전반적으로 $\downarrow = 132$ 의 속도의 일괄적인 연주를

18) 윤미재외 10인, 「음악연구」(서울 : 한국 음악학회, 2005), 17.

19) 본 논문 p.22에서 재인용.

들려주었고, 페달은 세 연주자와 달리 마디40-44까지 페달 사용을 들을 수 있었는데, 이는 두 악보에서 보여진 왼손 부분의 슬러(sluer)를 강조하기 위한 미켈란젤리의 해석으로 볼 수 있었다.

[악보39] 마디39-44



2) Wilhelm Backhaus

박하우스는 런던에서 1964년 음반 녹음 당시 80세의 나이로 연주하였다. 일반인들에게 독일의 전통적인 베토벤 연주자로 알려졌기에 정석같이 연주되어 있을 거라는 예상과는 달리 혁신적인 느낌과 어느 악보에서 볼 수 없는 박하우스만의 즉흥성이 돋보인다. 그 예로 템포의 변화를 당당히 표현하여 마디1-4, 마디5-12의 두 부분으로 나누어 빠르기를 다르게 연주한 것과 엑센트를 부각시킨 것을 볼 수 있다. 또한 Touch면에서 특이한 점을 찾을 수 있었는데, 마디2의 스타카토를 동반한 두 개의 4분음표를 연주할 경우, 미켈란젤리와 아라우는 두 음을 동일하게 제 박자의 길이만큼 연주한 반면, 박하우스는 두 번째의 4분음표가 원래 박자대로 나오는 것이 아닌 약간은 머뭇거리는 듯하게 표현하여 두 연주자들과 차별화된 연주를 구사하고

있음을 알 수 있다. 또한 연이은 16분음표 음들이 나오는 마디13부터는 흥분되고 격한 빠른 템포의 연주를 부각시킴으로써 날카로운 느낌을 주기까지 한다.

페달 사용은 박하우스만의 해석으로 세 연주자들 중에서 가장 많이 사용하였다. 예를 들어, 마디1-12까지의 경우, 두 악보에서도 볼 수 없는 페달 사용을 들려주고 있다.

[악보40] G. Henle Verlag 마디1-13

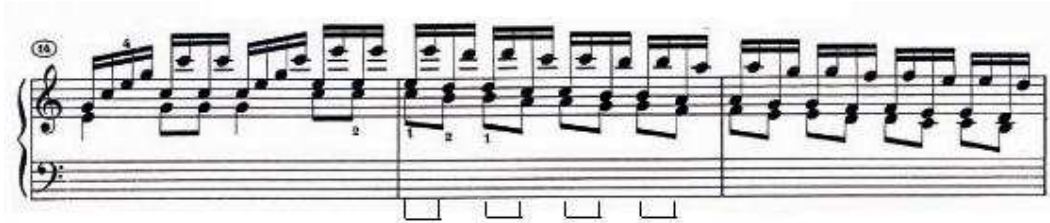


3) Claudio Arrau

아라우는 PHILIPS에서 1986년 음반 녹음 당시 83세의 나이로 연주하였다. 이 음반에서는 전체적으로 안정되고 차분한 느낌을 전해주었다. 첫 마디부터 정확한 리듬감을 요구하는 부분에 논 레가토(*non legato*)로 표현함으로써 흔들리지 않은 리듬감으로 곡을 이끌어 나갔고, 마치 논레가토와 관련이 있는 듯 아라우의 프레이즈 해석은 B&H판과는 상반되어 약간 건조한 듯하면서도 깔끔한 연주로 선보여 진다. 세 연주자들 중에서 아라우의 특징이

돋보이는 부분은, 마디15의 페달 사용이다. 앞의 두 연주자와는 달리 마디 15에서 왼손의 8분음표 음들을 한 박자로 페달 사용하였다.

[악보41] 마디14-16



아라우의 페달링은 세 연주자들 중에서 가장 적게 사용함으로써 깔끔하면서도 건조할 수 있는 느낌을 실어 주었다. 또한 템포와 다이내믹, 프레이즈, 엑센트등이 가장 착실하게 처리되어 편안한 연주를 들려주었다.

Ⅲ. 결 론

베토벤 피아노 소나타 Op.2-3은 그의 나이 25세 때인 1795년에 작곡하였고, 그해 작곡된 세 개 피아노 소나타 가운데 한 곡으로 본 논문에서는 피아노 소나타 Op.2-3 제 1악장 in C major를 중심으로 연구하였다.

베토벤 피아노 소나타의 시기별 특징과 베토벤이 사용했던 피아노들을 연관시켜 살펴본 후, 베토벤 피아노 소나타 Op.2-3 제 1악장 in C Major의 프레이즈, 템포, 악상기호, 다이내믹, 페달 사용으로 원전판인 헨레(G. Henle)판과 브라이코프 & 헤르텔(Breitkopf & Härtel)판의 악보를 비교 연구하였다. 여러 가지 면에서 다른 두 악보를 비교함으로써 베토벤 초기 피아노 소나타에 대한 보다 폭넓은 해석의 가능성을 접할 수 있었다. 예를 들면, 프레이즈에서는 헨레판에서 볼 수 없었던 프레이즈 표기를 브라이코프 & 헤르텔판에서 추가한 경우가 다수 있었고, 헨레판과 브라이코프 & 헤르텔판인 두 악보 모두 동일한 부분에 프레이즈 표기가 있었지만 그 표기가 다르므로써 음악적인 해석의 차이점을 낳는 경우도 있었다.

다이내믹과 악상기호 부분에 있어서는 헨레판과 비교하여 볼 때 브라이코프 & 헤르텔판이 헨레판에 비하여 보다 자세한 표기로 연주자의 입장에서는 음악적인 표현을 보다 쉽게 이해 할 수 있도록 돕고 있다.

페달의 표기는 브라이코프 & 헤르텔판에서만 볼 수 있었는데, 지속적인 음을 진행시켜야 할 때와 화성 진행에 나타나는 부분에 댐퍼 페달을 사용하는 것으로 그 표기를 나타내었고, *pp*로 음량을 축소 시켜야 하는 부분에 *una corda*(*una corda*)의 표기를 볼 수 있었다.

이렇게 다른 두 악보의 비교 연구를 바탕으로 아르투로 베네데띠 미켈란

젤리(Arturo Benedetti Michelangeli), 빌헬름 박하우스(Wilhelm Backhaus)와 클라우디오 아라우(Claudio Arrau)의 세 연주자 음반에서 연주 양식을 살펴보았다. 미켈란젤리는 전체적으로 날카로울 만큼의 정확한 리듬감과 강인하고 완벽한 테크닉으로 그의 연주 양식을 표현하였다.

박하우스는 템포의 변화가 크게 느껴짐에도 불구하고 그 음악적 흐름이 매우 자연스러웠고, 다른 연주자들과는 달리 엑센트를 부각시킴으로써 그의 즉흥성을 살펴 볼 수 있었다. 또한 페달 사용에 있어서 박하우스만의 해석으로 세 연주자들 가운데 가장 많은 페달 사용을 볼 수 있었다.

아라우는 정확한 리듬감과 투명한 Touch를 부각시켰고, 페달 사용을 절제함으로써 매우 깔끔한 연주를 들려주었다. 안정된 템포와 착실하게 표현되어 있는 악상기호를 통해 불필요한 왜곡과 과장을 배제하면서 원본에 충실한 연주로 베토벤 피아노 소나타의 특징을 잘 표현하였다.

참 고 문 헌

〈국내도서〉

- 김경임. 「피아노소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 김중석외 10인. 「음악연구」. 서울: 한국 음악학회, 2005.
- 김형주. 「음악감상법」. 서울: 세광음악출판사, 1994.
- 박소영외 21인. 「음악학 논문집」. 서울: 성신여자대학교 음악대학 작곡이론, 2005.
- 백기풍. 「Beethoven Piano Sonata 분석 연주해설」. 서울:조형출판사, 1983.
- 백기풍외 2인. 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」. 서울: 작은우리, 2003.
- 세광음악출판사 사전 출판위원회. 「표준 음악사전」. 서울: 세광음악출판사, 1993.
- 윤미재외 10인 「음악연구」. 서울: 한국 음악학회, 2005.
- 임혜정. 「피아노 문헌 개요」. 서울: 수문당, 1981.
- 조수철. 「베토벤의 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교 출판부, 2002.
- 홍세원. 「서양음악의 이해」. 서울: 연세대학교출판부, 2000.
- 홍정수·오희숙. 「음악미학」. 서울: 음악세계, 1999.

〈번역서〉

- 모로이 마코토. 「베토벤의 피아노소나타」 제갈삼 역. 서울: 음악춘추사, 1994.
- 콘라드 울프. 「Schnabel's Interpretation of Piano Music」 전해수 역. 서울: 음악춘추사, 2002.

Badura skoda, Paul. 「Beethoven piano sonata 연주법과 해석」 정진우 역.
서울: 음악춘추사,1978.

Gillespie, John. 「피아노 음악」 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1997.

Harold C. Schonberg. 「위대한 피아니스트」 윤미재 역. 서울: 나남출판사, 2003.

Kirby, F. E. 「건반음악의 역사」 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리,1997.

Lossler, Arthur. 「피아노와 사회」 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판
부,1998.

Rolland, Romain. 「베토벤의 생애」 이휘영 역. 서울: 문예출판사,1998.

〈외국서적〉

Newman, William. S. Beethoven on Beethoven Playing His Piano Music His
Way. New York: W.W, Norton & Com, 1991.

Mrion M. Scott. Beethoven. London: J. M. DENT & Sones Ltd, 1977.

Tim Parry. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol
II New York; Macmillan, 2001

William Kinderman. BEETHOVEN. Oxford University press, 1955.

〈석사학위논문〉

김소연. 「L. v. Beethoven의 피아노 소나타 Op.7에 관한 연구」,이화여자
대학교 대학원 석사학위논문,1998.

서연아. 「L. v. Beethoven의 Piano Sonata Op.27 No.1의 연구」, 연세대학
교 대학원 석사학위논문,2001

- 박진영. 「베토벤 초기 피아노 소나타의 특성에 관한 연구- Op.2. No.3을 중심으로」 계명대학교 대학원 석사학위논문,2003.
- 이보영. 「Beethoven Piano Sonata의 표현 요서에 대한 연구-Op.110의 템포와 다이내믹을 중심으로」,성신여자대학교 대학원 석사학위논문,2001.
- 전세림. 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.53 'Waldstein'에 관한 분석연구」, 중앙대학교 예술 대학원 석사학위논문,2004.
- 정준숙. 「베토벤 초기 피아노 소나타의 소나타 형식 고찰」, 카톨릭 대학교 대학원 석사학위논문,2000.
- 황은전. 「Beethoven Piano Sonata의 Edition비교: Waldstein Sonata를 중심으로」,서울대학교 대학원 석사학위논문,1987.

〈악보〉

- Beethoven Ludwig van. 「Beethoven Piano Sonata Urtext」 München: G. Henle Verlag, 1952/1980
- Beethoven Ludwig van. 「Beethoven Piano Sonata Klaviersonaten 1」 Frederic Lamond. München: Breitkopf & Härtel, 1986.

〈녹음자료〉

- Beethoven, Ludwig van. Piano Sonatas Klaviersonaten Op.13
<Pathetique>&Op.2 No.3, Claudio Arrau. Philips 420 153-2.
- Beethoven, Ludwig van. Beethoven Piano Sonatas *3 No.1/No.2/No.3,
Backhaus, F30L-20130(417-203-2)
- Beethoven, Ludwig van. BACH-BUSONI. SCARLATTI. BEETHOVEN.
BRAHMS. GRIEG. ALBENIZ. GRANADOS, Arturo Benedetti
Michelangeli. EMI CDH 7 64490 2.

ABSTRACT

An Analytical Study on the Piano Sonata Op.2-3 1 movement of Beethoven with Comparison of G. Henle and Breitkopf & Härtel

Kim, Mi Jung
Department of Music
Instrumental Music Major
Graduate School
Sung-shin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770–1827) composed 32 pieces of Piano Sonata through the last half of his life, which was from 1795 when he was 25 years old to 1822 when he was 52 years old. Therefore the significance can be found from the fact that those Piano Sonatas reflected every phase of the whole musical works during the last half of his life.

The thesis conducted researches in characteristics of Beethoven's early period of piano sonatas and their musical interpretations focusing on Piano Sonata Op.2–3, 1 movement in C Major. For the above purpose, characteristics of Beethoven's Piano Sonatas are explained by classifying three periods. Furthermore, it is studied by comparing the editions of G. Henle and Breitkopf & Härtel which were used as original pieces when Beethoven composed Piano Sonata Op.2–3. Based on the comparison study of those two editions approached the method of interpretations about the performance of Arturo Benedetti Michelangeli, Wilhelm Backhaus, and Claudio Arrau.