

이 영 민 교수지도
석사학위 청구논문

L. v. Beethoven의 “15 Variations Op.35” 연구

2005

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

강 은 총

L. v. Beethoven의 “15 Variations Op.35” 연구

이 영 민 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2004년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

강 은 총

인 준 서

강은총의 석사학위논문을 인준함

심사위원_____ (印)

심사위원_____ (印)

심사위원_____ (印)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

변주곡은 어떤 주제를 여러 가지로 변형하는 것으로 그 기초적인 형태는 음악사에 일찍이 도입되었으나 16세기 영국의 버지널리스트들의 건반 음악을 통해 크게 발전하였고, 그 후 바흐(J. S. Bach; 1685~1750)의 <골드베르크 변주곡>을 통해 하나의 정점에 도달하였다. 고전파 작곡가인 클레멘티(M. Clementi; 1752~1832)나 모차르트(W. A. Mozart; 1756~1791), 하이든(J. Haydn; 1732~1809)도 변주곡을 즐겨 작곡하였는데 주제, 화성, 선율은 보존하면서 장식을 통하여 변주하는 장식 변주곡이 대부분이었다.

베토벤(Ludwig van Beethoven; 1770~1827)은 1782년부터 40여 년에 걸쳐 20여 곡의 변주곡을 작곡하였다. 초기의 작품들은 장식 변주곡이지만 1802년의 <6개의 변주곡 Op.34>와 <15개의 변주곡 Op.35>를 기점으로 주제의 선율은 물론, 화성이나 조성 또는 구조에 이르기까지 자유롭게 변화시키고 주제의 요소에 새로운 성격을 부여하는 성격 변주곡을 쓰기 시작하였다. 이러한 성격 변주곡은 그의 그다음 변주곡들과 낭만파 작곡가들에게도 영향을 미쳤다.

본 논문에서는 뱁상 댕디(Vincent d'Indy; 1851~1931)의 주장에 따라 베토벤의 변주곡을 3기로 구분하고 그 중 제2기에 해당하는 작품으로 대표적인 성격 변주곡이라 할 수 있는 <15개의 변주곡 Op.35>를 분석함으로써 베토벤이 이룩한 다양한 변주 기법을 살펴보고자 한다. 또한 베토벤이 사용한 피아노의 성능, 음역, 페달과 그 시대의 템포에 대한 관점 등을 살펴보고 작곡 당시 사용했던 피아노와 양식과의 관계, 그리고 베토벤의 의도를 파악하고자 하였다. 이를 바탕으로 현대의 피아노로 작곡가의 의도를 살리기 위한 효과적인 연주법에 관해 생각해 보았다.

<15개의 변주곡 Op.35>는 주제가 등장하기 전에 <주제의 저음부에 의한 서주>가 옥타브의 유니즌으로 등장하여 이것이 '2성', '3성', '4성'으로 발전되고 주제가 나온 뒤 15개의 변주가 이어지는데 장식 변주, 단조 변주, 느린 변주의 전통적인 기법과 카논의 도입, 전조 변주, 주제 선율은 드러내지 않고 화성만 남겨둔 채 진행하는 변주 등의 성격 변주가 섞여있다. 또한 바소 오스티나토와 15개의 변주 후 주제의 저음부에 의한 푸가의 등장 등은 바로크의 영향을 받았음을 드러낸다.

<15개의 변주곡 Op.35>를 작곡했을 당시 베토벤은 음역이 5옥타브이고 페달은 무릎 레버인 빈 피아노를 사용하였다. 현대에는 피아노의 구조적 영향으로 생략되었다고 추정되어지는 음을 추가하여 연주하는 것이 필요하고 베토벤이 지시한 것보다 더 많은 댐퍼 페달을 사용하는 등 현대의 피아노에 맞게 연주하는 것이 효과가 클 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤 피아노 변주곡 개관	3
III. <15개의 변주곡 Op.35> 분석 및 연주 해석	11
1. 작곡 배경	11
2. 작품 분석	13
1) Introduzione col Basso del Tema	14
2) Tema	17
3) <제1변주>~<제15변주>	17
4) Finale. Alla Fuga	29
3. 연주해석	33
1) 피아노의 음역	33
2) 페달링	36
3) 템포	39
IV. 결론	44

참고문헌

ABSTRACT

악보 목차

<악보1> 베토벤 피아노 변주곡 Op.34	6
<악보2> 베토벤 디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡 Op.120	8
<악보3> <프로메테우스의 창조물> 피날레 주제	11
<악보4> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 1-9마디	14
<악보5> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 18-25마디	15
<악보6> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 34-41마디	15
<악보7> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 50-55마디	16
<악보8> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 주제 제 1-9마디	16
<악보9> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 1변주 제 1-4마디	17
<악보10> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 2변주 제 5-8마디	18
<악보11> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 2변주 제 12마디	18
<악보12> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 3변주 제 1-5마디	19
<악보13> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 4변주	19
<악보14> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 5변주 제 6-16마디	20
<악보15> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 6변주 제 5-14마디	21
<악보16> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 7변주 제 1-10마디	22
<악보17> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 8변주 제 1-8마디	23
<악보18> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 9변주 제 1-11마디	23
<악보19> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 10변주 제 1-8마디.....	25
<악보20> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 11변주 제 1-5마디	25
<악보21> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 12변주 제 1-5마디	26
<악보22> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 13변주 제 1-6마디	26

<악보23> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 14변주 제 1-13마디	27
<악보24> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 14변주 제 21-32마디	28
<악보25> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 15변주 제 13-15마디.....	29
<악보26> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 Finale. Alla Fuga 제 195-205마디	32
<악보27> 빈 피아노의 음역	34
<악보28> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 10-17마디.....	34
<악보29> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 Finale. Alla Fuga	35
<악보30> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 8변주	38
<악보31> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 14변주 제 28마디-제 15변주 제 3마디.....	41
<악보32> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 15변주 제 19-24마디	42

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven; 1770~1827)은 빈 고전파의 한 명으로 빈 고전 음악과 낭만 음악을 연결하는 교량적 역할을 담당하였던 작곡가이다. 그는 교향곡, 실내악, 협주곡, 독주곡, 오페라 등 음악의 거의 모든 장르에 작품을 남겼지만 특히 변주곡은 베토벤이 소년시대부터 장기로 삼았던 음악형식으로 교향곡이나 실내악곡의 악장에서도 가끔 사용한 형식이였다.

1802년 봄부터 여름까지 베토벤은 빈 근교 하일리겐슈타트에서 <교향곡 제2번>을 마무리하면서 <바이올린 소나타 Op.30 Nos.1-3>, <피아노 소나타 Op.31 Nos.1-3>, <피아노 변주곡 Op.34, Op.35>와 같은 작품 창작에 돌입한다. 이 시기의 베토벤은 하일리겐슈타트 유서를 쓸 정도로 컷병이 악화되지만 그의 작품 속에는 새로운 기법을 시도하고 개성을 심화시킴으로써 고통을 승화시킨 것들을 볼 수 있다.

베토벤은 1802년 이후부터는 그 이전보다 피아노 변주곡을 많이 작곡하지는 않지만 자작 주제에 의한 변주곡이 늘어나고 작품 번호가 붙은 작품들이 생겨난다. 또한 다양한 방법으로 변주를 시도하며 그러한 기법은 낭만주의 작곡가들에 계도 영향을 미치게 된다.

<15개의 변주곡 Op.35>¹⁾의 주제는 베토벤의 자작곡으로 1801년에 작곡했던 <프로메테우스의 창조물>이라는 발레곡의 피날레와 <12개의 쿵트르당스 WoO 14>의 제7번에서 사용되었다. 뿐만 아니라 <15개의 변주곡 Op.35>가 작곡된 다

1) 이 곡을 F. E. Kirby는 <Variations (fifteen) with Fugue on a Theme from Prometheus>로, Tomas Sipe는 <Variations Op. 35>으로, M. Hinson은 <Variations and Fugue on a Theme from "Prometheus" Op. 35>으로, W. S. Newmann과 A. Schnabel은 <Eroica Variations Op. 35>이라 하였으나, 여기서는 <15개의 변주곡 Op. 35>라 칭하기로 한다.

음해인 1803년에 작곡된 <에로이카 교향곡>의 마지막 악장은 <15개의 변주곡 Op.35>를 모체로 하여 작곡된 것으로 그의 주제나 진행이 거의 비슷하다.

본 논문에서는 <15개의 변주곡 Op.35>에 나타나는 성격 변주곡으로서의 특징과 프로메테우스 주제와 위의 작품과의 연관성을 살펴보고 이 작품 고유의 독특한 요소들을 찾아봄으로써 베토벤의 변주곡에서 갖는 의의를 살펴보았다.

또한 바람직한 연주 해석을 위하여, 작곡 당시의 피아노의 구조와 해석의 기초적인 개념을 고찰하였으며 주요 문헌을 중심으로 전문가들이 제시한 의견들을 찾아보고 결론에서는 필자의 견해를 제시하였다.

II. 베토벤 피아노 변주곡 개관

어떤 주제를 설정하여 그것을 여러 가지로 변형하는 기법을 ‘변주’라 하며 주제와 몇 개의 변주로 된 곡을 ‘변주곡’이라 한다. 이러한 작곡 기법은 14세기 이후 계속 발달하여 고전파에서도 중요한 위치를 차지하여 모차르트(W. A. Mozart; 1756~1791), 하이든(H. J. Haydn; 1732~1809), 베토벤도 즐겨 사용하였다. 변주곡은 변주 기법에 따라 2가지로 나눌 수 있는데 화려한 기교를 목적으로 하는 장식적 변주곡(ornamental variation), 주제의 변화에 기초를 두고 있는 성격 변주곡(characteristic variation)이 그것이다.²⁾

주제의 화성적 기초 아래 선율선을 음형, 패시지 및 아라베스크풍으로 바꾸어 주제를 장식적으로 연주하는 장식적 변주곡은 변주곡이 시작된 이후부터 19세기까지 계속 되었는데 모차르트나 하이든, 클레멘티의 대부분의 변주곡, 그리고 베토벤의 몇 개의 작품이 이에 속한다.

성격 변주곡은 베토벤의 작품에서 시도된 이후로 낭만파의 작곡가들에 의해 발달하게 되었다. 예를 들어 화성적인 주제를 카논 형식으로 바꾼다든가 주제의 모티브를 강조·전개함으로써 전체적 성격을 바꾸는 것, 또는 장조에서 단조로, 단조에서 장조로 옮기는 변화 같은 방식으로 주제 전체의 형식적 테두리를 변화시키지 않고 그 속에서 성격만을 바꾸는 방식으로 베토벤의 다수의 작품들과 브람스의 <헨델 주제에 의한 변주곡 Op.24>를 예로 들 수 있다.

베토벤은 1782년 WoO 63을 작곡한 이후로 모두 20여곡의 피아노 변주곡을 작곡하였는데 베토벤의 음악 양식을 3기로 나눈 뱅상 땡디(Vincent d'Indy; 1851~1931)의 연대 구분³⁾에 의해 이를 분류하면 <표1>과 같다.

2) 세광음악출판사 편집국 편, <음악용어사전> (서울: 세광음악출판사, 1986), 815.

<표1> 베토벤 피아노 변주곡의 시기별 분류⁴⁾

시 기	작품번호	주제, 조성	작품년도(출판년도)
제1기 모방의 시기 (~1802년경)	WoO 63	9 Variations on Dressler's March, c	1782 (1782/3)
	65	24 Variations on Righini's Arietta, D	1790-92 (1791/1802)
	66	13 Variations on Dittersdorf's Arietta, A	1792 (1793)
	64	6 Variations on Swiss Song, F	1790-92 (1798)
	68	12 Variations on Haibel's Minuet, C	1795 (1796)
	69	9 Variations on Paisiello's Aria, A	1795 (1795)
	70	6 Variations on Paisiello's Aria, G	1795 (1796)
	72	8 Variations on Grétry's Romance, C	1795 (1798)
	71	12 Variations on Wranitzky's Dance, A	1796-7 (1797)
	73	10 Variations on Salieri's Opera, B ^b	1799 (1799)
	76	6 Variations on Sussmayr's Opera, F	1799 (1799)
	75	7 Variations on Winter's Quartet, F	1799 (1799)
	77	6 Variations on Original Theme, C	1800 (1800)
제2기 구체화의 시기 (1802~1816)	Op. 34	6 Variations on Original Theme, F	1802 (1803)
	35	15 Variations on Original Theme, E ^b	1802 (1803)
	WoO 78	7 Variations on God save the king, C	1802/3 (1804)
	79	5 Variations on Rule Britannia, D	1803 (1804)
	80	32 Variations on Original Theme, c	1806 (1807)
Op. 76	6 Variations on Original Theme, D	1809 (1810)	
제3기 내성의 시기 (1816~1827)	Op. 120	33 Variations on Diabelli's Waltz, C	1819, 1823 (1823)

20곡 중에서 베토벤이 초기 비인 시대에 작곡한 변주곡은 13곡으로 당시에 유행하던 오페라나 노래를 주제로 작곡하였고 중기(음악 외적인 요소를 증가시켜서 '새로운 길'에 이르기 위해 계속적으로 시도했던 시기)에 작곡한 변주곡은 6곡으로 초기보다 변주곡의 수는 줄었지만 자작 주제에 의한 변주곡이 생겼고 작

3) Walter Willson Cobbett, "Beethoven", *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, (London, 1926) D. J. Grout, <개정 3판 서양음악사>, 하, 한국음악교재연구회 역 (서울: 세광음악출판사, 1991), 752에서 재인용.

4) Scott G. Burnham, "Beethoven, Ludwig van" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. ed. Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers, 2001), vol. 3, 120-121.

품 번호를 붙인 곡들이 생겼다, 그리고 그의 말기에 작곡된 변주곡은 <디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡 Op.120> 한 곡이다.

베토벤은 자신의 변주곡에서 장식적인 변주곡과 성격 변주곡 기법을 모두 사용하였는데 당시에 유행하던 노래나 아리아의 멜로디를 기초로 하여 변주한 장식적인 변주곡은 대개 모차르트의 변주곡과 비슷하다.⁵⁾ 그 반면에 <자작 주제에 의한 6개의 변주곡 Op.34>, <15개의 변주곡 Op.35>, <32개의 변주곡 WoO 80>, <디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡 Op.120> 등은 베토벤이 그 시대에 혁신적인 방법을 연구하여 작곡한 것으로 성격 변주곡의 대표작이다.

특히 <자작 주제에 의한 6개의 변주곡 Op.34>는 베토벤이 출판인에게 보낸 그의 편지에서 그가 과거에 썼던 변주곡들과는 전혀 다른 ‘전부 새로운 방법’으로 쓰였으며, ‘새로운 아이디어’와 ‘전적인 혁신’으로 이루어진 작품이라고 설명하였다.⁶⁾ 그 결과 주제의 기본조성이 F장조인데도 불구하고 첫 번째 변주는 D장조로, 두 번째 변주는 B^b으로, 그리고 G, E^b, c단조로 3도씩 내려오며 차례차례 바뀌다가 다시 F장조로 끝나게 된다는 점에서 이색적이다. 또한 박자와 템포가 각 변주에서 변화되는데 주제는 2/4박자로 Adagio의 곡이고 제1변주는 2/4박자로 풍부하고 수식되어 진행된다. 제2변주는 6/8박자의 Allegro, 제3변주는 4/4박자의 Allegretto, 제4변주는 3/4박자의 Menuetto, 제5변주는 2/4박자의 Marcia, 제6변주는 6/8박자로 Allegretto로 우아하게 진행되다가 긴 코다가 마지막 변주에 연결되고 다시 한 번 주제가 나타나는데, 이 주제는 마지막 변주로서 화려하고 장식적인 변주로 자유스럽게 전개된다. 이렇게 달리 나타나는 박자와 템포, 조바꿈 속에서 주제는 다양한 모습으로 변화되어 주제의 정체성을 도전적으로 시험한다(악보1).

5) F. E. Kirby, <건반음악의 역사>, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2002), 224.

6) 1802년 10월 Breitkopf & Härtel에 보낸 편지; E. Anderson ed. *The Letters of Beethoven*, F. E. Kirby, <건반음악의 역사>, 161에서 재인용.

<악보1> 베토벤 피아노 변주곡 Op.34

a. <주제> 제 1-5마디

Thema
Adagio
Cantabile

p *sf*

b. <제 1변주> 제 1-2마디

Var. I

p

c. <제 2변주> 제 1-3마디

Var. II
Allegro ma non troppo

p *sf*

d. <제 3변주> 제 1-4마디

Var. III
Allegretto

e. <제 4변주> 제 1-4마디

Var. IV
Tempo di Menuetto

f. <제 5변주> 제 1-3마디

Var. V
Marcia. Allegretto

g. <제 6변주> 제 1-4마디



<디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡 Op.120>은 성격 변주곡의 특성을 가장 커다란 규모로 나타낸 작품으로 주제를 이용하고 있지만 주제를 식별할 수 있는 정도의 장식형으로의 반복은 결코 나타나지 않는다. 새로운 동기가 각 변주에 나타나고, 이 동기는 주제의 본질적인 화성에 바탕을 두고 전개되며, 한 화음 한 화음은 반복됨이 없이 마침과 조바꿈이 변주에서 다시 나타나는 식으로 묘하게 반복되어 나타난다. 예를 들어 제 5변주와 제 14변주는 제 1부의 끝에서 G장조 대신에 e단조로 조바꿈하고 있다.) 베토벤은 <디아벨리 변주곡>을 통해서 주제와 동기를 잠재적인 가능성의 극한에까지 의식적으로 전개시켜 나가는데 변주는 각각 주제의 일부에서 파생된 동기를 기초로 하여 구성되고 있으나 새로운 디자인을 만들어내기 위해 리듬이나 템포, 강약 혹은 전후 관계에서도 변화를 주고 있다. 그리하여 <디아벨리 변주곡>은 슈만의 <교향적 연습곡> 그리고 이밖에 19세기에 이 형식으로 작곡된 많은 작품들의 표본이 되었다.⁸⁾

<디아벨리 변주곡>에서 주제의 첫 부분인 전과음형을 다양하게 전개시켜 나간 것을 살펴보면 <악보2>와 같다.

7) H. Leichtentritt, <음악 형식론>, 최동선 역 (서울: 현대음악출판사, 1986), 123.

8) D. J. Grout, <개정 3판 서양음악사>, 하, 774.

<악보2> 페토벤 디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡 Op.120

a. <주제> 제 1마디 전과음형

Thema
Vivace

The musical notation shows the first measure of the main theme in 3/4 time. The treble clef has a piano (p) dynamic marking. The bass clef also has a piano (p) dynamic marking. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line consists of a half note G3 and a quarter note F3.

b. <제 6변주> 제 1-2마디

Var. VI
Allegro ma non troppo e serio

The musical notation for Variation VI shows measures 1 and 2 in 3/4 time. The treble clef has a forte (ff) dynamic marking. The bass clef has a forte (f) dynamic marking. The melody in the treble clef features a trill (tr) on G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

c. <제 9변주> 제 1-3마디

Var. IX
Allegro pesante e risoluto

The musical notation for Variation IX shows measures 1, 2, and 3 in 3/4 time. The treble clef has a forte (f) dynamic marking. The bass clef has a forte (f) dynamic marking. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

d. <제 11변주> 제 1-3마디

Var. XI
Allegretto

e. <제 12변주> 제 1-3마디

Var. XII
Un poco più moto

Ⅲ. <15개의 변주곡 Op.35> 분석 및 연주 해석

1. 작곡 배경

1802년에 베토벤은 <15개의 변주곡 Op.35>를 작곡하기 시작했는데 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf & Härtel)⁹⁾사에게 보낸 1802년 10월 18일자의 편지에 베토벤은 Op.34와 35가 ‘새로운 방법(neuen Manier)으로 작곡되었다’고 적었다.¹⁰⁾ 체르니(Carl Czerny; 1791~1857)에 따르면 그것보다 1년 전쯤인 Op.28가 작곡될 당시 베토벤은 그의 친구 크룸홀츠에게 “내가 지금까지 작곡한 작품에 대해서 단지 겨우 만족할 따름일세. 오늘부터 나는 새로운 길(neuen Weg)을 택할 것이네.”¹¹⁾ 라고 말했다. 이러한 일화를 보면 이 시기에 베토벤은 고전주의 선배들이 세운 모범을 의식적으로 탈피하고자 하였다는 것을 알 수 있다. 또한 베토벤이 브라이트코프 운트 헤르텔 사에 보낸 편지에 1802년에 작곡된 두 개의 변주곡은 그의 이전 작품들과는 명백하게 구별되므로 자신의 위대한 작품들에 붙이는 작품번호를 두 곡에 붙이기를 부탁하였다.¹²⁾

그러나 사실 베토벤에게 있어서 이 시기는 매우 암울한 시기였다. 1802년경 그의 청각은 거의 절망적이었다. 그렇기에 그가 요양하면서 말하기를 ‘나는 지금 죽음을 재촉하고 있다’고 했다.¹³⁾ 비슷한 시기인 1802년 10월 6일에 하일리겐슈

9) 베토벤은 1802~3, 1809~12의 작품들을 Breitkopf & Härtel에서 출판했다.

10) *The Letters of Beethoven*, ed. and trans. Emily Anderson, 3vols. (New York, 1961), no. 62(I:76). Thomas Sipe, <베토벤 에로이카 교향곡>, 김지순 역 (서울: 동문선, 2004) 30에서 재인용.

11) Maynard Solomon, *Beethoven* (New York, 1977), 117. Thomas Sipe, <베토벤 에로이카 교향곡>, 30에서 재인용.

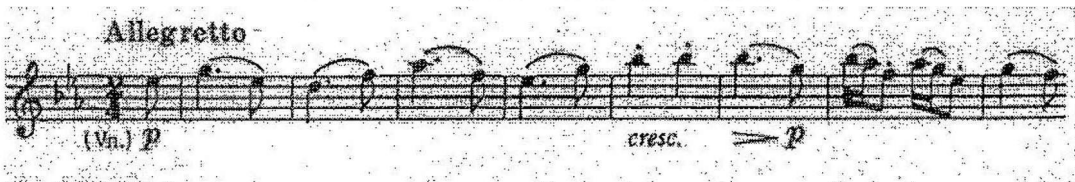
12) LA, letter 67 (c. 18 December 1802) Denis Arnold, *The Beethoven Companion* (New York: W. W. Norton & Com., 1971), 483에서 재인용.

13) Romain Rolland, <제 9교향악 : 베토벤의 생애와 창작세계>, 이휘영·이성삼 역 (서울: 도

타트 유서를 쓴 것을 생각하면 그의 마음의 갈등과 고난을 매우 새로운 작곡기법으로 승화시켰음을 알 수 있다.

베토벤은 <15개의 변주곡 Op.35>에서 사용한 주제를 그 전에 이미 사용한 적이 있는데 그것은 1801년 작곡된 발레곡 <프로메테우스의 창조물>¹⁴⁾의 피날레 주제와 시골풍 무곡인 <12개의 콩트르당스 WoO 14의 제 7번>이다(악보3). 발레는 1801년에 14번 공연되었으며, 다음해에 9번 공연되었다. 그러나 베토벤은 발레의 평판에 전적으로 만족하지 못했고 그 후로 다시는 발레곡을 쓰지 않았다.

<악보3> <프로메테우스의 창조물> 피날레 주제



1802년 봄 베토벤은 피날레의 주요 춤곡에 기초한 꽤 긴 변주곡을 스케치하기 시작했다. 변주곡은 그 이후 1803년에 작곡한 <에로이카 교향곡>의 피날레와 유사하므로 오늘날 종종 <에로이카 변주곡>이라고도 불려지는데 베토벤은 Op.35의 출판을 위한 교정판을 받자마다 브라이트코프 운트 헤르텔사에 편지를 보내 다음 사실을 상기시켰다. “당신들은 이 주제가 우화적 발레…즉 ‘프로메테우스’ 또는 이탈리아어로 ‘프로메테오’에서 유래했음을 언급하지 않았소. 그러나 이 사실은 반드시 악보의 속표지에 명시되어야 합니다. 만약 가능하다면, 즉 이

서출판 거압, 1981), 99.

14) 프로메테우스는 그리스 신화의 한 주인공으로서 하늘로부터 불을 훔쳐 인간에게 주었다고 한다. 베토벤의 <프로메테우스의 창조물>은 프로메테우스가 불이 아닌 음악을 인간에게 주었다는 내용의 발레음악으로 서곡이 특히 유명하며 독립해서 연주될 경우가 많다.

작품이 아직 출간되지 않았다면 내 요구를 따라 주기 바랍니다. 그리고 만약 속표지가 수정되어야 한다면 내가 비용을 지불하더라도 반드시 내 요구를 들어 주기 바랍니다.”¹⁵⁾ 불행히도 브라이트코프 운트 헤르텔사는 발레의 인용을 무시했지만 <15개의 변주곡 Op.35>에 등장한 베이스의 서주와 주제는 발레 <프로메테우스의 창조물>에 나오는 ‘발레에서의 딱딱한 석상의 모습’, ‘발레에서의 주인과 함께 기뻐하는 아이들의 모습’ 등과 직접 연결시킬 수 있다.

많은 비평가들은 하일리겐슈타트의 위기를 극복한 베토벤의 승리 속에서 프로메테우스적 규모의 업적을 본다. 베토벤은 프로메테우스를 제우스의 절대 권력 아래서 고통당하는 거인으로 보는 전형적인 낭만주의적 관점에서 접근하기 보다는 인류에게 고귀한 도덕을 가르친 귀족으로 간주하여 계몽주의적 사고를 보였다. 베토벤은 청각 상실로 고통을 받았으며, 그는 예술을 고통을 극복하고 승리에 이르는 길로 간주했다.

<15개의 변주곡 Op.35>는 모리츠 폰 리히노프스키(Moritz Lichnowsky) 백작에게 헌정되었고 라이프치히의 ‘국민 음악 신문’에서 호평을 받았다. 편집자는 신문의 표지에 베토벤의 초상화를 배치함으로써-인정받은 예술가 지위에 대한 영예의 표시로서-구체적 비평에 관심을 집중시켰다.¹⁶⁾

2. 작품 분석

<15개의 변주곡 Op.35>는 E^b장조, 2/4박자의 곡으로 서주부, 주제, 15개의 변주, 푸가 등으로 이루어져 있으며 서주부와 주제, 15개의 변주의 전체적인 화성

15) *Letters of Beethoven*, no. 79. Thomas Sipe, <베토벤 에로이카 교향곡>, 35에서 재인용.

16) Robin Wallace, *Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions during the Composer's Lifetime* (Cambridge, 1986), 11. Thomas Sipe, <베토벤 에로이카 교향곡>, 36에서 재인용.

과 구조는 크게 바뀌지 않는 가운데 리듬, 선율, 카논 등을 이용하여 다양하게 변주하고 있다.

E^b장조로 진행되다가 마지막에서 두 번째 변주인 제 14변주에서 단조로 바뀌는 점, 그리고 처음에는 몇 개의 장식 변주를 사용하는 등 전통적인 기법도 여전히 사용되었다. 그러나 독창적인 요소들도 접하게 된다. 예를 들어, 옛 바로크 시대의 관행인 바소 오스티나토(basso ostinato)나 그라운드(ground)에 의한 변주의 영향을 볼 수 있는데 도입부(introduzione)에 주제의 저음 파트가 먼저 소개되고 이에 의한 3개의 변주가 2성, 3성, 4성으로 나온 다음 주제가 저음과 함께 나타난다.¹⁷⁾ 그리고 그 뒤를 잇는 변주곡들 중 어떤 것은 주제(tema)를 변주하고 어떤 것들은 저음만을 변주하기도 한다. 또한 판타지아 패시지가 있는 Largo가 나오는 마지막 변주 후 주제의 저음에 의한 자유로운 푸가가 나오고 그 뒤 긴 코다가 주제를 재현한다.¹⁸⁾

1) *Introduzione col Basso del Tema* (주제의 저음부에 의한 서주):
Allegretto vivace 2/4박자 E^b 장조 65마디

서주는 오스티나토에 의한 변주로 주제(Tema)의 저음부가 서주부의 주제이다. 서주는 유니즌으로 나타나는 주제 제시 부분, 2성(a due), 3성(a tre), 4성(a quattro)의 네 부분으로 나뉜다. 이러한 형태는 변주곡에서는 매우 드문데, 특히 저음부 선율의 화성적 가능성이 시험되고 있다는 점이 특징이다.

이와 같이 서주를 구성하는 방식은 많은 변주곡 중에서 매우 희귀한 예라고 할 수 있으며, 이러한 저음 주제만의 긴 도입부를 갖는 것은 주제 감각을 뚜렷이 하

17) 이 기법이 <영웅 교향곡>에서도 사용되었지만 발레곡<프로메테우스>는 그렇지 않다.

18) F. E. Kirby, <건반음악의 역사>. 2002.

는 동시에 이 곡에서 저음 주제가 갖는 중요성을 암시하려는 베토벤의 의도라고 볼 수 있다.¹⁹⁾

(1) 서주 주제

16마디의 서주부의 주제 제시 부분은 A(a+b)+B(c+a')의 2부 형식이며, E^b장조의 I도 화음이 ff로 울리면서 시작하는 것은 앞으로 주제가 확장되어 펼쳐질 것이 예견되어 지는 듯 하다. 전체적으로 pp와 ff의 대조가 뚜렷이 나타난다(악보 4).

<악보4> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 1-9마디



(2) A due

<A due>에서는 서주의 주제가 왼손에서 등장하고 처음 주제가 제시될 때와는 달리 p와 f로 강약의 대비가 좁혀진다. 2성으로 사용된 오른손의 선율은 거의 8분음표로 이루어져 있는데 저음 주제의 원형 위에 앞으로 나올 주제 선율을 암시하는 대선율로 이루어진 대위법적인 진행을 사용한다(악보5).

19) 변혜련, "L. v. Beethoven Variation for Piano Op. 35에 관한 분석연구" (한양대학교 석사학위 논문, 1983), 10. 현은영, "베토벤의 <Eroica Variation> Op. 35 분석 연구" (경희대학교 석사학위논문, 2000), 21에서 재인용.

<악보5> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 18-25마디



3) A Tre

<A tre>에서 서주 주제는 <A due>에서보다 한 옥타브 위인 e^b 음을 중심으로 이루어지고 왼손은 위와 아래를 넘나들며 대화풍의 대선율을 제시한다. <A due>에서보다 음역이 확대되었고 거의 8분음표로 이루어진 왼손의 선율에서는 당김음을 사용하여 주제를 암시한다(악보6).

<악보6> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 34-41마디



(4) A quattro

대위법적 진행이었던 앞의 변주와는 달리 <A quattro>는 화성적인 진행이다. 서주 주제는 4성 중 제일 위의 성부에 등장하고 그와 함께 바로 뒤에 등장할 주제 선율도 확연히 드러난다. 성부가 늘어남과 함께 음가도 16분음표로 짧아지고 음역 또한 확대되었다(악보7).

<악보7> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 50-55마디

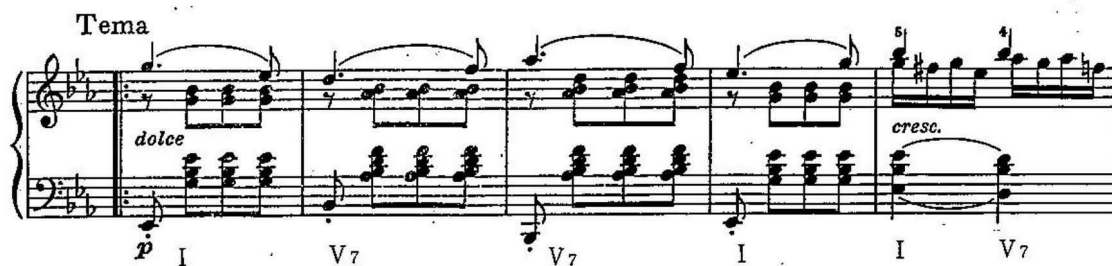


2) Tema

서주에서 계속해서 암시되었던 주제가 드디어 등장한다. 주제는 서주 주제와 같은 2/4박자로 16마디의 진행이 서주 부분과 매우 비슷하다.

주제는 소박하고 간명한 화성 진행, 리듬의 자연스러운 흐름, 가곡적인 선율 진행이 특징이다. 서주부의 저음 주제는 베이스에 깔리면서 화음을 이루는 기본적인 기둥 역할을 한다(악보8).

<악보8> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 주제 제 1-5마디



3) <제 1변주> ~ <제 15변주>

(1) 제 1변주

<제 1변주>는 전통적인 기법으로 쓰인 장식 변주이다. 화성은 주제의 화성을 유지하고 리듬이 변형요소로 사용되는데 제 1-4마디는 16분음표 분산화음이 5도 위에서 동형 진행되고 서주 주제도 베이스에서 확연히 드러난다(악보9).

<악보9> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 1변주 제 1-10마디

동형진행

(2) 제 2변주

<제 1변주>와 마찬가지로 못갓춘마디로 시작하는데 이제까지와는 달리 처음부터 f로 강하게 시작한다. 제 5마디부터는 오른손에 의해 폴리리듬이 만들어진다. 윗성부 셋잇단음표의 빠른 진행 가운데 주제가 숨어있고 서주의 주제는 왼손의 8분음표 선율과 오른손에 섞여 있다(악보10).

<악보10> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 2변주 제 5-8마디

2:3의 폴리리듬

서주부의 Adagio 자리인 12번째 마디에는 V7의 아르페지오가 카덴짜(cadenza)처럼 펼쳐지면서 음역 또한 확대되고 4옥타브에 걸쳐 반음계적으로 진행한 후에 Tempo I으로 마무리 한다(악보11).

<악보11> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 2변주 제 12마디

presto
12
V7의 아르페지오
반음계 진행

(3) 제 3변주

<제 3변주>는 왼손의 8분음표와 오른손의 16분음표 2개가 대화하듯이 주고 받는 리듬 변주로 되어있다. 확연히 드러나던 주제 선율은 화음 속에 숨겨져 있

지만 서주 주제는 베이스에서 화성의 기반을 이루고 있다(악보12).

<악보12> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 3변주 제 1-5마디



(4) 제 4변주

<제 4변주> 역시 장식 변주 기법을 사용하고 있는데 오른손의 화음 속에 주제 선율이 숨겨져 있고 왼손은 E^b장조의 스케일을 이용해 장식하는 역할을 한다. 총 16마디 중 전반부에서는 왼손과 오른손이 연결되어서 서주 주제를 암시하며 후반부 8마디에서는 왼손이 서주 주제를 담당한다(악보13).

<악보13> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 4변주

a. 제 1-4마디



b. 제 13-16마디



(5) 제 5변주

pp로 시작하는 <제 5변주>는 서주 주제 이후 처음으로 대위법적인 특징이 나타나는데 리듬을 변화 요소로 사용하여 당김음이 처음부터 끝까지 계속 사용되어지며 동형진행을 사용한다. 제 6마디까지는 고요한 2성으로 진행되다가 제 6마디 끝의 당김음부터 점차 그 성부를 늘려 4성으로 확대된다. 후반부의 제 9마디부터는 1옥타브 위에서 모방대위법의 카논 형태가 나타나고 각 성부의 당김음을 사용해 약박의 서주 주제음과 sf의 선율 주제의 음을 대조적으로 강조하면서 10도의 병진행을 끝맺는다²⁰⁾(악보14).

<악보14> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 5변주 제 6-10마디



20) 현은영, "베토벤의 <Eroica Variation> Op. 35 분석 연구", 25.

(6) 제 6변주

<제 6변주>는 c단조에서 E^b장조로 전조되는 전조적 변주 기법을 사용하고 있는데 제 9마디부터 오른손은 여전히 주제 선율을 그대로 보존하지만 그 가운데 왼손은 옥타브 아르페지오 반주형으로 다단조의 조성을 확립한다. 즉, 그것의 아티큘레이션은 화성에 의지하지 않는다. 그렇기 때문에 연주자는 왼손에 의해서 흐트러지지 말고 멜로디를 들어야 한다²¹⁾(악보15).

왼손의 리듬은 8도의 도약진행의 머키 베이스(Murky bass)²²⁾와 8도의 카논으로 이루어져 있으며 9마디부터는 c단조로 확정되다가 E^b장조로 전조된다. <제 6변주>는 앞의 다른 변주와는 달리 후반부가 16마디로 늘어났지만 도들이표를 대신하여 반복된 것으로 실제 연주할 때는 같은 구조이다.

<악보15> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 6변주 제 5-14마디

21) Konrad, Wolff. *Schnabel Interpretation of Piano Music* (London: Faber Music, 1972), 30.

22) 18세기에 애용된 건반악기의 저음부 음형으로 저음이 옥타브의 연속 진행을 되풀이하는 일종의 분산화음 반주형으로, 특히 18세기 후반의 클라비어를 위한 작품에서 많이 보인다.

(7) 제 7변주

<제 7변주>는 Canone all'ottava (8도 카논)이라는 지시어로 시작되는데 오른손의 선율을 왼손이 8도 간격으로 계속해서 이어가고 있다. 화성의 구조는 주제와 동일하지만 주제 선율이 완전하게 드러나지는 않는다. 지극히 대위법적인 진행이었던 8마디와는 대조적으로 제 9마디부터 제 12마디는 ff의 화음이 8분음표 간격으로 일정하게 올리고 제 12마디 후반부터 제 16마디는 다시 8도 병행 카논으로 끝을 맺는다(악보16).

<악보16> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 7변주 제 1-10마디

The image shows a musical score for 'Var. VII Canone all'ottava' from Beethoven's Op. 35. It consists of two systems of music. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 10. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats. The title 'Var. VII Canone all'ottava' is written above the first staff. The first system includes dynamic markings of *f* and *sf*, and a circled '8도' indicating an octave interval. The second system includes first and second endings, with dynamic markings of *sf* and *ff*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

(8) 제 8변주

<제 8변주>는 오른손의 분산화음의 반주 속에 주제가 숨겨져 있어 언뜻 보면 주제와 전혀 상관없는 노래로 들리기도 한다. 왼손은 아래 성부와 위 성부를 넘나들며 서정적인 선율이 제시되는데 화성 또한 2마디에 5도 화음 대신 감 7화음을 사용하여 변화를 주고 있다. 또한 페달 포인트를 이용해 서주 주제를 암시하고 있다(악보17).

<악보17> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제8변주 제 1-8마디

Var. VIII

(9) 제 9변주

<제 9변주>는 처음부터 끝까지 sempre forte로 일관하며 왼손의 앞꾸밈음으로 서주 주제를 들려주지만 sf의 E^b 장조의 5음인 B^b음이 페달 포인트로 작용하여 극적인 분위기를 연출한다(악보18).

<악보18> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 9변주 제 1-6마디

Var. IX

(10) 제10변주

<제 10변주>는 호케투스(Hoketus)²³⁾ 기법이 사용된 변주로 왼손은 3옥타브를

거치며 B^b음을 페달 포인트로 만들고 그 사이 사이 오른손이 16분음표로 주제를 나타내는데 원형 그대로 노래하지는 않는다(악보19).

<악보19> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 10변주 제 1-8마디



(11) 제 11변주

<제 11변주>는 저음 주제가 변주된 것으로 동일한 리듬형을 가진 C-B^b-A-B^b의 음이 위의 성부에서 반복되는 가운데 8분음표를 중심으로 저음 주제가 나타나고 왼손이 8분음표의 규칙적인 리듬과 함께 화성의 골격을 이룬다. <제 9변주>, <제 10변주>와 마찬가지로 B^b음이 페달포인트로 사용되고, 규칙적으로 나타나던 16분음표의 셋잇단음표가 후반부 네 마디에서는 꾸밈음으로 바뀌어 긴장감을 주는 가운데 주제를 더 강하게 드러낸다(악보20).

23) 중세의 폴리포니 음악 특유의 기법으로서 하나의 선율을 몇 개의 음표 단위로 2개의 성부로 나누어서 서로 엇갈리게 연주하는 것으로 1성부가 연주할 때 다른 성부는 쉬어 '딸꾹질' 비슷한 효과를 나타낸다.

<악보20> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 11변주 제 1-5마디



(12) 제 12변주

<제 12변주>는 오른손과 왼손의 p와 f가 대조, 선율의 반진행으로 긴장감과 함께 익살스러운 느낌을 주는 성격변주이다. 주제 선율이 확실히 드러나지는 않지만 화성의 진행 속에 그 흔적이 남아 있고 후반부의 8마디에서 왼손의 선율 가운데 서주 주제를 확실히 들려주며 하나의 변주를 마무리한다(악보21).

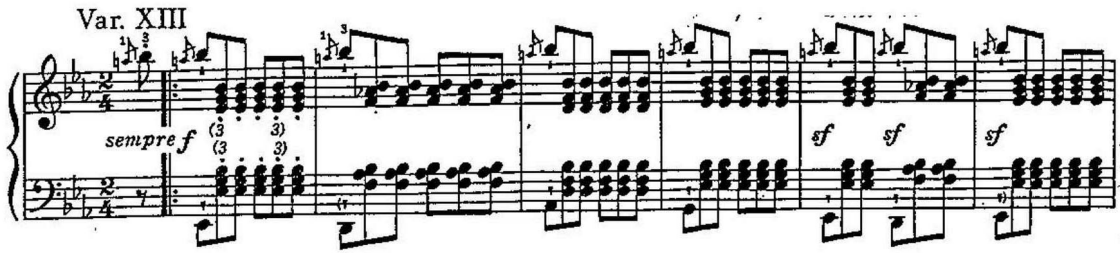
<악보21> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 12변주 제 1-5마디



(13) 제 13변주

<제 13변주>는 서주 주제에 대한 변주로 B^b음이 최상성부에서 페달 포인트로 사용되어 불협화음을 만들기도 한다. f와 ff, sf가 계속되고 무거운 코드 진행으로 극적인 분위기를 만들어낸다(악보22).

<악보22> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 13변주 제 1-6마디



(14) 제 14변주

<제14변주>는 E^b장조의 같은 으뜸음조인 e^b 단조로 조바꿈되었고 도들이표가 없는 대신 (a+a)(b+b) 구성의 32마디로 늘었다. 왼손에서 새로운 선율이 흐르는 가운데 서주 주제가 상성부에 등장하다가 9마디부터는 왼손에 서주 주제가 나온다(악보23).

<악보23> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 14변주 제 1-13마디



후반부의 16마디는 서주 주제와 함께 주제를 근거로 한 대위법적인 진행을 하며 음역이 확대되고 Largo의 <제 15변주>를 준비하기 위해 Adagio의 선율이 나오면서 마무리된다(악보24)

<악보24> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 14변주 제 21-32마디



(15) 제 15변주

<제 15변주>는 E^b 장조, 8분의 6박자, 40마디 구성으로 (a+b)(a+b)(c+a)(c+a)+coda의 형식이고 coda를 제외하고 화성이나 구조는 주제(Tema)와 같지만 박자의 변화, 길이, 속도에 변화를 준 성격변주이다. 음의 순차적인 상행이나 하행, 꾸밈음과 트릴의 사용은 주제가 되풀이되면서 더 확대되어지고 낭만적인 성격이 드러난다(악보25).

Coda는 주제의 8마디 선율을 짧은 음가의 붓점으로 리듬 변주한 것인데 그렇게 두 번을 반복한 후에 C 장조의 딸림화음(반중지)을 분산화음으로 계속해서 들

려주며 다음의 푸가로 가기 위한 연결구 역할을 한다.

<악보25> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 15번주 제 13-16마디

4) Finale. Alla Fuga: 2/4박자 E \flat 장조 205마디

피날레는 Allegro con brio와 Andante con brio의 두 부분으로 구분된다. 그 중 Allegro con brio는 서주부의 첫 4음과 <4성>의 제 2마디에 나타나는 하행의 16분 음표 등으로 구성되는 주제를 가지고 있는 3성 푸가이다. Allegro con brio는 두 부분으로 나눌 수 있는데, 제시부(Exposition), 에피소드 I (Episode I), 미들엔트리

I (Middle Entry I), 에피소드 II, 미들엔트리 II가 첫 번째 부분, 에피소드 III, 미들엔트리 III, 에피소드 IV, 재현부인 미들엔트리 IV(Recapitulation), 코다(Coda) 두 번째 부분이다.²⁴⁾

각 부분은 중복되기도 하나 완전정격종지를 보이는데 이것을 도표화하면 <표 2>와 같다.

<표2> Allegro con brio의 구조

부분	I					II				
구조	제시부	에피소드 I	미들엔트리 I	에피소드 II	미들엔트리 II	에피소드 III	미들엔트리 III	에피소드 IV	재현부 미들엔트리 IV	코다
구성	E ^b M	→	cm	A ^b M ↓ fm ↓ E ^b M	E ^b M	E ^b M ↓ fm	fm ↓ gm ↓ cm	cm ↓ G ^b M ↓ A ^b M ↓ E ^b M ↓ A ^b M ↓ B ^b M ↓ E ^b M	E ^b M	→
마디	1-15	14-27	27-37	36-41	42-46	45-51	51-61	62-89	90-104	104-132
종지	완전정격종지					완전정격종지				V로 진행

피날레의 둘째 부분인 Andante con moto는 2/4박자, E^b장조로 처음의 주제가

24) 현은영, “베토벤의 <Eroica Variation> Op. 35 분석 연구”, 34.

거의 재현되며 이 곡의 코다 역할을 한다. 끝부분인 coda(제 133마디-제 205마디)를 제외하고는 모두 8마디를 단위로 선율이 노래된다. 이 부분의 구조를 정리하면 <표3>과 같다.

<표3> Andante con moto의 구조와 화성

악절	A	A	B	B	A'	A'	B'	B'	coda
형식	a+b	a+b	c+a'	c+a'	a+b	a+b	c+a'	c+a'	a의 변주
조성 / 박자	E ^b 장조 / 2/4박자								→
화성	a: I-V 7-I b: I-V -I V7 -I-V	a: I-V 7-I b: I-V -I V7 -I-V	c: V7 a': I- ii-I -V- I	c: V7 a': I- ii-I -V- I	a: I-V 7-I b: I-V -I V7 -I-V	a: I-V 7-I b: I-V -I V7 -I-V	c: V7 a': I- ii-I -V- I	c: V7 a': I- ii-I -V- I	I-V의 반복
마디	133~ 140	141~ 148	149~ 156	157~ 164	165~ 172	173~ 180	181~ 188	189~ 196	196~ 205

처음의 8마디는 주제(전반부 8마디)의 원형을 그대로 노래하고 한 번 더 반복한 후 주제의 후반부 8마디를 이용하여 진행하는데 이것 또한 장식 변주하여 반복한다. 제 165마디부터 제 196마디까지는 왼손에서 주제가 등장하여 앞의 제 133마디부터 제 164마디와 같은 방식으로 반복되어 진행된다. 제 196마디는 coda로서 주제 중 a부분을 리듬축소하고 아래 성부에서 펼친 화음으로 진행하는데 이것이 계속 반복되면서 음형 또한 더욱 세분화되어 정격 종지로 끝나게 된다(악보26).

<악보26> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 Finale. Alla Fuga 제 195~205마디

The image displays three systems of musical notation for the final section of Beethoven's 15 Variations, Op. 35, 'Alla Fuga'. The score is written for piano and consists of a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins at measure 195 and includes fingering numbers (5, 2, 3, 1) and a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 198 and features a *cresc.* marking. The third system begins at measure 202 and includes the instruction *f sempre più forte* and a *ff* dynamic marking. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

3. 연주 해석

1) 피아노의 음역

베토벤은 그의 평생에 5대 이상의 피아노를 사용한 것으로 알려져 있다. 베토벤이 사용한 피아노의 음역이나 성능이 그의 작품에 반영이 되었으므로 <15개의 변주곡 Op.35>가 쓰였을 당시의 피아노를 알아보고 그 피아노가 작품에 미친 영향과, 현재의 피아노에서의 재현과 해석에 관해 연구하는 것이 필수이다.

베토벤의 초기 본 시대에는 어떤 피아노를 사용했는지 분명히 전해지지는 않지만 발트시타인(Waldstein)백작이 플뤼겔(Flügel: 새 날개 같이 생긴 그랜드 피아노)형 피아노를 선사했다고 한다.²⁵⁾ 그 후 1803년경까지는 빈 피아노인 발터(Walter)제 피아노를 사용하였는데 이것은 거의 모두 나무로 만들어 졌고, 현과 조율핀만이 금속이었다.²⁶⁾ 그리고 이 피아노의 음역은 콘트라 F에서 f^{'''}의 5옥타브였고(악보27), 모두 61개의 건반이 있었다. 페달장치는 오르간의 스톱프 장치와 같이 무릎으로 작동해야 하는 무릎 레버(knee lever)였다.²⁷⁾ 1803년부터는 프랑스 파리의 에라르(Erard) 피아노를 기증받아 15년간 애용하였는데 이것은 무릎 레버 대신 페달을 가진 첫 번째 피아노이며 음역은 콘트라 F에서 c^{'''}으로 발터제보다 7건이 더 많다. 그 후 1818년에는 브로드우드(Broadwood) 피아노를 기증받아 사용했는데 이 피아노는 콘트라 C에서 c^{'''}의 6옥타브의 음역을 가지고 있었다. 그의 말년에는 청각장애를 위해 보청기를 연결한 그라프(Graf) 피아노를 사용하였다.

25) 백기풍·이봉기·김미경 편저, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」 (서울: 작은우리, 1993), 36.

26) A. Loesser, <인간 그리고 피아노 상>, 김경임 역 (서울: 동서음악출판사, 1992), 178.

27) 백기풍·이봉기·김미경 편저, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」, 36.

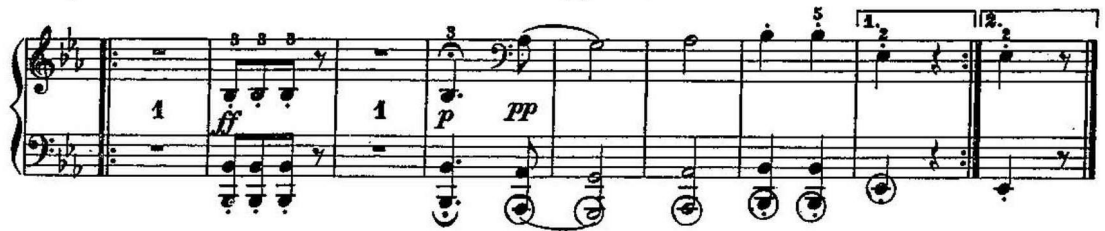
<악보27> 빈 피아노의 음역



<피아노 변주곡 Op.35>는 1802년에 작곡된 작품으로 이 곡을 작곡했을 당시 베토벤은 빈 피아노인 발터제를 사용하고 있었다. 발터제 피아노를 사용한 영향은 <피아노 변주곡 Op.35>의 서주 부분에 나타나는데 제 10마디부터 제 17마디는 주제 저음에 의한 서주가 3성으로 병진행되다가 마지막 제 17마디에서 콘트라 E^b음이 생략되어 있다. 이것은 그 당시 피아노의 음역이 콘트라 F까지밖에 되지 않았던 영향으로 추정된다. 국내에 출판되어 있는 <세광판>이나 <태림판>은 콘트라 E^b음을 추가하지 않았지만, <헨레판(Henle)>에서는 괄호 안에 콘트라 E^b음이 추가되어 있다. 필자 또한 서주 부분의 옥타브 음이 생략된 것을 피아노의 영향으로 이해하고 콘트라 E^b음을 같이 연주하는 것이 필요하다고 생각한다(악보28).

<악보28> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 서주부 제 10~17마디

a. 태림판 제 10-17마디



b. 헨레판 제 10-17마디

또한 피날레의 푸가에서의 68마디도 왼손이 옥타브로 진행을 하다가 콘트라 E^b 음이 생략되어 있는데 이 부분 또한 서주부분과 마찬가지로의 이유로 콘트라 E^b 음을 같이 연주하는 것이 효과가 크다고 생각한다(악보29).

<악보29> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 Finale. Alla Fuga

a. 태림판 제 61-74마디

b. 헨레판 제 58-73마디

2) 페달링

베토벤의 제자인 체르니는 베토벤이 댐퍼를 조절하는 무릎 레버를 사용하는 동안에 댐퍼를 올리라(현에서 그것을 제거하라)는 지시어로 "senza sordino"라는 용어를 사용했고 댐퍼를 내리라는 지시어로 "con sordino"라는 용어를 사용했다고 한다.²⁸⁾ 베토벤이 실제로 발로 쓰는 페달을 요구하기 시작했을 때(1802~1803) 그는 그 당시 훔멜(J.N.Hummel; 1778~1837), 체르니 등에 의해 사용되던 표준적인 표시 대신에 일찍이 두섹(J.L.Dusseck; 1760~1812)과 클레멘티에 의해 사용되었던 'Ped.'와 'O'라는 표시에 적응하게 되었다. 그것은 Op.31,2의 시작, 피아노와 바이

28) William S. Newmann, *Beethoven on Beethoven* (New York: W. W. Norton & Com., 1998), 67.

올린을 위한 <크로이처 소나타 Op.47>에서, 그리고 <15개의 변주곡 Op.35>의 한 스케치에서 찾아볼 수 있는데 이것들 모두는 에라르(Érard) 피아노가 도착하기 전이었다.²⁹⁾

그런데 문제는 베토벤이 그대로 페달을 사용해야 하는가이다. <15개의 변주곡 Op.35>의 원전판을 보면 페달이 지시된 곳은 그리 많지 않다. 그러나 그렇다고 해서 지시되어 있는 곳에만 페달을 밟아서 안 된다. 왜냐하면 베토벤 자신도 연주할 때 재래의 페달 사용에서 벗어나 훨씬 더 많은 페달을 사용했기 때문이다.

체르니에 따르면

홈멜편에 선 사람들은 베토벤이 피아노를 잘못 다룬다고 반박하였다. 그들은 베토벤의 연주는 순수함과 명료함이 결여되었으며 페달 사용을 통하여 혼란스러운 소음만을 야기시켰으며 그의 작품들은 병적이고 부자연스럽고 선율이 없으며 게다가 균형이 결여되었다고 신랄하게 비평하였다.³⁰⁾

베토벤은 자기 작품에 표시된 것보다 훨씬 더 많은 페달을 사용했고 그러한 혁신적인 태도에 보수적인 홈멜 사람들의 반대를 받았다고 하는데 체르니는 댐퍼 페달을 기꺼이 수용하고 권장하는 태도를 보였다.³¹⁾

29) Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Indiana: Indiana University Press, 1988), 118.

30) Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, edited and annotated by Walter Kolneder (Strasbourg: P. H. Heitz, 1968), 19. J. Banowetz, <페달링의 원리>, 노영해 역 (서울: 음악춘추사, 1991), 170에서 재인용.

31) Carl Czerny, *Theoretical and Practical Piano Forte School...*, Op. 500, 3vols. (not including the supplementary vol. IV, which takes up Beethoven), translated from the original German by J. A. Hamilton (London: R. Cocks, [1839?-1842?]), vol. III, pp. 57-58. J. Banowetz, <페달링의 원리>, 170에서 재인용.

특히, 베토벤은 <제 8변주>의 처음 4마디의 화성이 I-vii7-I로 변하고 있지만 페달은 하나로 밟도록 지시하고 있다(악보30). 이것이 베토벤이 의도적으로 '화성적 흐려짐(harmonic blur)'을 원했던 것이라면 그대로 연주해야 할 것이다. 뉴만(W.Newman)은 역사적이고 음악적인 상황의 고려를 통하여 베토벤은 적당하게 흐려진 음향을 일부러 개발하였으며 적어도 베토벤 시대의 피아노 위에서의 그가 원하는 음향을 얻을 수 있었을 것이라고 결론지었다.³²⁾

그러나 베토벤이 흐려진 음향을 원했다 하더라도 베토벤 시대의 피아노와 현대의 피아노는 차이가 있음을 기억해야 한다. 액션이 가벼웠고 소리울림도 빈약했던 빈 피아노에서 <제 8변주>의 처음 4마디를 하나의 페달로 연주하는 것과 현대의 풍성한 울림을 가지고 있는 피아노에서 그렇게 연주하는 것과는 판이하게 다르다.

그러므로 연주자는 베토벤이 원했던 흐려진 음향을 내고자 할 때에도 현대 피아노의 울림을 고려하여 적당히 페달을 바꾸어 주어야 할 것이다. 현대의 출판사들은 이러한 부분을 해결하기 위해서 vii7의 화음이 나오는 부분에서 페달을 바꿀 것을 권하기도 하는데, 필자는 흐려진 음향을 내면서도 피아니시모가 흐트러지지 않고 지저분하게 느껴지지 않게 하기 위해서 vii7가 끝난 뒤 I로 화음이 진행 될 때 페달을 바꾸는 것을 권한다.

<악보30> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 8변주

a. 헨레판 제 1-4마디

32) J. Banowetz, <페달링의 원리>, 187.

수를 기재하고 이를 표준화시키는 데 성공하였다.

<표3> 나타냄말에 따른 템포

나타냄말	템포
Presto, Allegro assai	J = 160
Vivace, Allegro, Allegro moderato	J = 120
Allegretto	J = 80
Adagio Cantabile	♩ = 80
Adagio assai	♩ = 40

베토벤은 메트로놈의 발명을 환영하였고 그의 긴요함을 인정하였는데 왜냐하면 말로 하는 템포 지시가 해석자들을 지원해 주기에는 너무 막연하고 불확실하다고 생각했기 때문이다. 그리고 <피아노 소나타 Op.106 '해머 클라비어'>와 <교향곡 제 9번>에 메트로놈에 의한 템포를 표시 하였다.

그러나 그의 저서 “북 혹은 남(Nord oder Süd)”에서 그의 악보 중 하나에 “멜첼에 의거한 100이다. 그러나 이것은 첫마디에만 적용될 수 있다. 왜냐하면 감정 또한 그 나름대로의 템포가 있기 때문에 이 숫자가 느낌까지도 모두 표현할 수는 없다”³³⁾라는 글을 남겼는데 이것을 통해 템포에 대한 그의 생각을 알 수 있다.

1801년부터 1804년까지 베토벤에게 배웠던 리스(Ferdinand Ries; 1784~1839)는 베토벤이 연주하는 것을 듣고 다음과 같이 적었다.

일반적으로 베토벤은 자신의 곡을 매우 변덕스럽게 치긴 했지만 박자는 정확하게 지켜서 쳤고 이따금-매우 드물게-속도를 조금씩 점점 빠르게 잡았다. 한편으로는 크레

33) F. Dorian, <음악 연주사>, 안미자 역 (서울: 세광음악출판사, 1986), 179.

센도의 구절에서는 리타르단도를 하곤 했는데 (오늘날에도 일부에서는 그렇게 연주하고 있다.) 이것은 굉장히 아름답고 충격적인 효과를 낼 수 있었다. 어떤 때는 특별한 악절에서 오묘하면서도 모방할 수 없는 감정으로 연주하곤 했다. 그는 좀처럼 악보에 기재되지 않은 음이나 장식음은 첨가하여 연주하지 않았다.³⁴⁾

그러나 <15개의 변주곡 Op.35>이 작곡되었을 무렵인 1802년에는 메트로놈이 발명되지 않았기 때문에 베토벤이 지시한 확실한 템포가 없다. 그렇기 때문에 우리의 지침은 유명한 연주자들의 해석일 수밖에 없다. 현재 발매되어 있는 음반들 중 권위 있는 연주자들의 템포를 살펴보면 <표4>와 같은데 글렌 굴드를 제외한 다른 연주자들의 총 연주시간³⁵⁾은 총 23분 내외로 어느 정도 비슷한 것을 알 수 있다.

<표4> 연주자에 따른 템포 변화³⁶⁾

연주자 \ 부분	Introduzione/Tema Allegretto vivace	Var. 15 Largo	Finale. Allegro con brio	Andante con moto
Olli Mustonen	J = 90 / 112	♩ = 60	J = 120	J = 86
Glenn Gould	J = 70-80	♩ = 60	J = 112	J = 63
Wilhelm Kempff	J = 110	♩ = 65	J = 122	J = 60
Alfred Brendel	J = 102-110	♩ = 53	J = 122	J = 70

체르니는 이 밖에 지시되지 않은 부분에 적용할 수 있는 리타르단도(ritardando)와 랄렌탄도(rallentando)는 다음과 같은 경우에 사용 할 수 있다고 말했다.

34) H. C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 윤미재 역 (서울: 나남출판, 2003), 114-115.

35) 여기에 기록한 연주자들은 베토벤이 악보에 지시한대로 반복기호를 지켜 연주하는데 이와 같이, 반복기호를 다 지켜서 연주하는 것이 음악의 균형감을 위해 필요하다고 생각한다.

36) 이 템포는 필자가 직접 연주자들의 CD를 듣고 측정한 것이다.

1. 주제가 되돌아 올 때
2. 선율에서 프레이즈가 분리될 때
3. 긴 음표가 강한 악센트를 받을 때
4. 박자가 바뀌는 경과구일 때
5. 휴지부 다음에
6. 빠르고 생기 있는 악절의 디미누엔도에서
7. 장식음이 '엄격한 템포(a tempo giusto)'를 연주할 수 없을 때
8. 표시가 잘 된 크레센도가 중요한 악절을 소개하거나 혹은 종결지을 때
9. 작곡자나 연주자가 그의 환상대로 자유로운 연주를 하는 악절에서
10. 작곡자가 '감동적으로(espressivo)'의 표시를 했을 때
11. 종지부(cadence)나 트릴의 마지막에서³⁷⁾

이러한 예는 <제 14변주>의 마지막 부분에서(악보31)와 <제 15변주>의 20마디(악보32)에서 찾아볼 수 있다.³⁸⁾

37) F. Dorian, <음악 연주사>, 186-187.

38) <제 14변주>의 제 31, 32마디의 자연스러운 흐름을 위해서 올리 머스터넨 (Olli Mustonen) 과 글렌 굴드(Glenn Gould)는 29마디부터 점차 느려지며 늘임표를 오래동안 유지하고 빌헬름 켐프(Wilhelm Kempff)와 알프레드 브렌델(Alfred Brendel)는 31마디의 음표 사이 사이에 간격을 넓게 두어 그 뒤에 나오는 adagio를 준비한다.

<악보31> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 14변주 제 28마디-제 15변주 제 3마디

28 *p* *cresc.* *p* *adagio*

Var. XV
Maggiore. Largo

p cresc. *f* *tr* *cresc.*

<악보32> 베토벤 15개의 변주곡 Op.35 제 15변주 제 19-24마디

19 *fp* *cresc.* *ff* *decrec.* *p* *tr* *cresc.*
20 *ten.* *ten.* *f* *f* *p cresc.* *p*

21 *p* *cresc.* *f* *f* *p cresc.* *p*

IV. 결 론

베토벤의 20여곡의 피아노 변주곡을 작곡하였는데, 1802년 이전에 작곡한 13곡의 변주곡은 그 시대에 성행했던 장식 변주 기법이 사용된 곡이지만 그 이후에 작곡된 7곡의 피아노 변주곡들은 성격 변주의 기법이 도입되어 새로운 방법이 끊임없이 시도되었던 흔적이 드러난다.

그 중 <15개의 변주곡 Op.35>는 베토벤이 출판사에 보낸 그의 편지에서 ‘새로운 길’로 들어섰다고 밝힌 것에서도 알 수 있듯이 몇 가지 특이할 만한 기법들이 보인다. 처음에 ‘주제의 저음부에 의한 서주’부분이 옥타브로 등장하며 저음부가 2성, 3성, 4성까지 확대되고, 그 후에 주제가 나오는 것은 변주곡에 있어서 매우 드문 방식이다. 또한 각 변주에서 주제 선율의 변주와 함께 주제의 저음부가 바소 오스티나토에 의해 변주되고, <제 6변주>와 같이 c단조에서 E^b장조로 전조하는 전조적 변주, 그리고 주제와 서주 부분이 거의 드러나지 않고 화성만 유지하면서 진행하여 곡의 성격을 완전히 달리하는 기법, 리듬 변주 등 다양한 변주 기법들이 나타나고 있다. 또한 15개의 변주 후에 주제의 저음부를 주제로 하는 자유로운 푸가 피날레가 있고 그의 마지막 부분은 다시 주제가 확대되어 절정에 다다른다.

그 외에도 1802년에 사용했던 피아노의 영향이 작품 구조에 미친 영향을 찾아볼 수 있는데 첫째, 이 시기에 베토벤이 사용했다고 추정되는 빈 피아노인 발터제 피아노는 콘트라 F에서 f^{'''}의 5 옥타브의 음역을 가지고 있었기 때문에 옥타브로 진행되다가 그러지 못하는 것을 발견할 수 있다. 또한 페달 장치가 현대의 피아노와 같은 발 페달이 아니라 무릎 레버였기 때문에 페달 사용이 그만큼 자유롭지 않았고 베토벤이 지시한 페달 표시도 그다지 많지 않다.

그러나 그 시대에 베토벤이 연주했던 기록을 살펴보면 베토벤은 화성적인 호

려짐을 원하기도 했고 베토벤 자신도 악보에 지시된 것보다 더 자주 페달을 사용했다는 것을 알 수 있다.

필자는 현대의 피아노로 연주할 때 이러한 차이를 극복하기 위해 피아노의 구조적 영향으로 생략되어졌다고 추정되어지는 음을 추가해서 연주하고, 댐퍼 페달을 지시된 것 보다 많이 사용하면서 화성적인 흐려짐을 나타내는 것이 바람직하다고 생각한다. 또한 템포에 있어서도 베토벤에 의한 명확한 지시는 없지만 유명한 연주자들의 해석을 기준삼아 주제와 변주 부분을 $\text{♩} = 110$ 전후로 잡고 연주하는 것이 큰 무리가 없을 것이다.

참고문헌

<국내도서>

- 백기풍. 『베에토벤 피아노 소나타 분석 연주 해설』. 서울: 조형, 1983.
- 백기풍, 김미경, 이봉기. 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은우리, 1993.
- 세광음악출판사 사전편찬위원회편. 『음악용어사전』. 서울: 세광음악출판사, 1995.
- 음악춘추사 편집부편. 『피아노 음악강좌 베토벤 편』. 서울: 음악춘추사, 1992.
- 이순열. 『베토벤 평전과 작품』. 서울: 현음사, 1984.

<번역서>

- Banowetz, Joseph. 『페달링의 원리』. 노영해 역. 서울: 음악춘추사, 1991.
- Dorian, Frederick. 『음악 연주사』. 안미자 역. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- Grout, D. J. 『서양음악사:개정3판』. 세광음악출판사 편집부. 서울: 세광음악출판사, 1991.
- Kirby, F. E. 『피아노 음악사 20세기 말까지』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- _____. 『건반음악의 역사』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2002.
- Leichtentritt, Hugo. 『음악형식론』. 최동선 역. 서울: 현대음악출판사, 1998.
- Loesser, Arthur. 『인간 그리고 피아노』. 김경임 역. 서울: 동서음악출판사, 1992.
- Michels, Ulrich. 『음악은이』. 홍정수 · 조선우 역. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Pauly, Reinhard G. 『고전시대의 음악』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2000.
- Rolland, Romain. 『제 9교향악: 베토벤의 생애와 창작세계』. 이휘영 · 이성삼 역. 서울: 도서출판 거암, 1981.

- Schonberg, Harold C. 『위대한 피아니스트』. 윤미재 역. 서울: 나남출판, 2003.
- Sipe, Thomas. 『베토벤 에로이카 교향곡』. 김지순 역. 서울: 동문선, 2003.
- Sullivan, J. W. V. 『베토벤 그의 정신적 발달』. 서인정 역. 서울: 홍성사, 1982.
- Wechsberg, Joseph. 『해설음악사』. 홍세원 역. 서울: 연세대학교 출판부, 1997.

<외국서적>

- Arnold, Denis and Nigel Fortune, ed. *The Beethoven Companion*, New York: Norton & Co, 1971.
- Hinson, Maurice *Guide to the Pianist's Repertoire*, Indiana: Indiana University press, 1994.
- Konrad, Wolff *Schnabel Interpretation of Piano Music*, London: Faber Music, 1972
- Newmann, William S. *Beethoven on Beethoven*, New York: W. W. Norton & Com. 1998.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practice in Classic Piano Music*, Indiana: Indiana University press, 1988.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Thayer. A. W. *Thayer's life of Beethoven*. Revised and Edited by Elliot Forbes. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967.

<석사학위논문>

- 이문정, “L. v. Beethoven 15 Variations Op.35에 대한 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 1997.

현은영, “베토벤의 Eroica Variation Op.35 분석 연구.” 경희대학교 석사학위논문
2000.

<악보 및 음반>

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Variation Urtext*. Munchen: G. Henle Verlag
1972.

_____. *Beethoven Piano Variation*. 서울: 음악춘추사, 1998.

_____. *Beethoven Piano Variation*. 서울: 태림출판사, 1982.

_____. *Beethoven Piano Variation*. 서울: 세광음악출판사, 1998.

Beethoven, Ludwig van. *Piano Variations*. Olli Mustonen. piano. Universal, 1992.

_____. *Variations in F Major Op.34*. Glenn Gould. piano.

Cbc Records, 1952~1955

_____. *Variations for Piano*. Wilhelm Kempff. piano. Sungeum, 1983.

_____. *Eroica Variationen Op.35*. Alfred Brendel. piano. Philips, 1984.

ABSTRACT

A Study on *Beethoven's 15 Variations for piano Op.35*

Kang, Eun-chong

Major in Instrumental Music

Department of Music

The Graduate school of

Sungshin Women's University

The theme and variations is a form founded on repetition and an outgrowth of a fundamental musical and rhetorical principle, in which a discrete theme is repeated several or many times with various modifications. The basic form of the variation was adopted early on in music history and significantly developed by 16th Century virginalists. Later, J. S. Bach (1685-1750)'s towering achievement in variation form, "The Goldberg Variations BWV 988 (1741)", presented the highest stage of it. Classical composers such as M. Clementi (1752~1832), W. A. Mozart (1756~1791) and J. Haydn (1732~1809) composed variations as well, however, their works were mostly ornamental variation, a form of variation technique in which a motive or a larger melodic unit is embellished with neighbor notes, passing notes, suspensions, etc.

Ludwig van Beethoven (1770~1827) composed near 20 variations from 1782 to 1882. His early variations, mainly based on songs and popular operatic melodies, took the form

of ornamental variation. In 1802, starting with <6 Variations Op.34> and <15 Variations Op.35>, he began to write characteristic variations, which took the various changes of motif, melody as well as key and texture and gave a single mood or defined idea to each individual variation. These characteristic variations influenced his later variations and the works of following romantic composers.

In this thesis, dividing Beethoven's variations into three periods (according to Vincent d'Indy(1851~1931), the present author wants to discuss <15 Variations Op.35> which was written in 1802. In addition, through the observations of the 18th-century piano structure in regard to frame, range, pedal, etc, I would like to find out Beethoven's intentions in this piece. Finally, I have suggested reasonable performance practice in 21st-century based on those consideration .

Cast in the unusual form of an introduction, theme, fifteen variations and a fugue, the '15 Variations' cycle is based on a sixteen-bar binary theme from the finale of the ballet *Prometheus* (1800/1), a tune Beethoven used also for a *Contradanse* (WoO14 No 7) of the same period, and, most celebratedly, for the finale of the later *Eroica Symphony* (1803). Following this introduction, Beethoven showed the various variation techniques such as an extraordinary composite of passacaglia, chaconne, variation, fugue, canon, dance, aria, fantasy, a towering edifice of pianistic bravura, of orchestral allusion, and of vocal suggestions. Due to the piano that he used for this piece, which had 5 octaves and knee lever, it is recommended in these days to add some notes which the composer perhaps deleted, and use more damper pedal.