

박 미 애 교수지도  
석사학위 청구논문

L.v. Beethoven의 Piano Sonata  
Op.110의 작품분석과 연주기법 분석

2006

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 은 실

L.v. Beethoven의 piano sonata

Op.110의 작품과 연주기법 분석

박 미 애 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 은 실

# 인준서

최은실의 석사학위논문을 인준함

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

루트비히 반 베토벤(Ludwing van Beethoven, 1789-1827)은 고전주의 음악을 대표하는 음악가로서, 1795년부터 1822년까지 그의 생애 절반에 걸쳐 피아노 소나타 32곡을 작곡하였는데, 이것은 연대별로 베토벤의 작품경향과 기법의 발전과정이 잘 표현되어 있다. 또한 작곡가로서 베토벤의 음악적 양식의 변천을 보여주는 중요한 장르 중의 하나이며 건반 악기 문헌에 있어서 매우 중요한 위치를 차지한다 하겠다. 그 중, 후기에 속하는 피아노 소나타 다섯 곡에서는 음악적 내용과 형식간의 조화를 구현했을 뿐만 아니라 내면적인 아름다움도 표출하고 있다.

베토벤 피아노 소나타 Op.110은 1822년에 완성된 제 3악장 소나타로서, 소나타 형식의 발전부가 축소된 제 1악장, 스케르쑈(Scherzo)성격을 띤 제 2악장, 아리오소(Arioso)와 푸가(Fuga)를 혼합시킨 제 3악장 등, 각 악장마다 제각기 현저한 특징을 가지고 있으며, 유기적 연관성을 지니게 하는 순환 주제 구성법(cyclical continuity)을 사용하였다.

본 논문에서는 베토벤 피아노 소나타 Op.110에 관하여 좀 더 효율적인 피아노 학습을 위하여 악곡분석을 구체적으로 서술하고 효과적인 테크닉에 초점을 맞추어 정확한 연주기법을 해석하는데 목적을 두었다.

시대별로 피아노 연주에 필요한 테크닉과 효율적인 피아노 학습을 위한 다양한 기법이 많은 연주자들에 의해 제시되어 왔는데 이들은 공통적으로 효과적인 피아노 학습을 위해서는 이론적 작품연구와 같은 정신적 학습(Mental Practice)과 연주기법 분석을 통한 신체적 연주(Physical Practice)학습이 잘 결합해야 하는 이유를 설명하였다.

프레무쓰(Freymuth)는 정신적인 학습(Mental Practice)을 "신체적 행위를 정확한 정신적 이미지로 창조하는 과정" 이라고 정의한다. 쉽게 말해, 정신적인 학습(연습)은 실제의 행동을 마음속에서 정확히 이미지화하는 과정이라는 것이다<sup>1)</sup>. 따라서 연주기교의 향상은 순수한 근육동작만으로는 불가능하며 손가락의 민활한 움직임(finger dexterity)을 위하여서는 집중된 정신력의 개발이 중요하다는 것이다. 정신적인 학습(연습)의 구체적인 예로는 문헌 연구, 초견학습 등, 청각개념과 작품의 리듬구성(Rhythmic Structure)을 이해해야 하는 것들이 있다.

피아노에서 소리를 내기 위해서는 손가락, 손, 앞팔, 윗팔, 몸통 등의 여러 신체기관들과 그들을 연결하는 관절이 사용되며, 이들 중 어떤 부분을 어떻게 사용하느냐에 따라 소리의 질이 달라진다. 피아노에서 충실하고 고른 음질을 얻기 위해서는 단단하고 민첩한 손가락이 필요하며, 여러 신체 기관들이 서로 협력하고 조화되어 보완해 주어야 한다. 이러한 효율적인 신체적 연습을 위해서 조르지 산도르(Gyorgy Sandor, 1923 - )는 구체적으로 다섯 가지 테크닉을 제시한다. 중력의 힘을 이용하는 자유낙하(Free Fall) 테크닉, 손가락의 고른 터치를 도와주는 팔목과 팔의 움직임을 이용하는 다섯 손가락 스케일과 아르페지오(Five finger, Scale, Arpeggio) 테크닉, 팔 근육을 회전시키는 로테이션(Rotation) 테크닉, 옥타브와 같은 원리로 연주되는 스타카토(Staccato) 테크닉, 마지막으로 순간적인 몸통과 근육을 사용하는 순간밀기(Thrust) 테크닉이 바로 그것이다.

이와 같이 G. Sandor는 다섯 가지 테크닉을 지극히 상식적인 신체구조와 자연의 원리에 기초를 두고 제시함으로써, 나름대로의 총체적 피아노 연주에 관한 새로운 이해의 지평을 열어준다.

---

1) Freymuth, M. 「Mental practice : some guidelines for musicians」 (New York : American Music Teacher, 1994), 43.

본 논문에서는 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장의 효율적 학습을 위해 위에서 제시한 악곡분석을 통한 정신적인 학습(연습)과 연주기법분석을 통한 신체적 학습 두 가지 측면을 제시함으로써, 연습이나 연주에 실질적인 도움을 주고자 한다.

# 목 차

## 논문 개요

I . 서론 .....	1
II . 본론 .....	4
1. 베토벤 후기 피아노 소나타의 특징 .....	4
2. 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장 작품분석 .....	12
3. G. Sandor가 제시하는 다섯 가지의 피아노 연주 테크닉 .....	25
1) 자연낙하(Free Fall) .....	29
2) 다섯 손가락 스케일과 아르페지오(Five finger, Scale, Arpeggio) .....	33
3) 로테이션(Rotation) .....	40
4) 스타카토(Staccato) .....	44
5) 순간밀기(Thrust) .....	47
4. 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장 연주법 분석 .....	51
III . 결론 .....	65
1. 요약 .....	65
2. 결론 .....	66

## 참 고 문 헌

## ABSTRACT

# I . 서 론

베토벤의 전 생애에 걸쳐 작곡된 피아노 소나타는 시대적 · 사상적 배경에 영향을 받아 형식면에서 고전주의 음악양식의 과감한 변화를 일으켰고, 내용면에서는 감정과 개성을 내포하여 베토벤만의 독창적인 요소를 구축하였다.<sup>2)</sup>

베토벤의 피아노 소나타는 연대별로 초기, 중기, 후기로 나눌 수 있는데 그 중 후기에 속하는 마지막 다섯 곡은 1815년부터 1823년까지 작곡되었다. 이 시기는 베토벤이 최고의 예술을 완성한 시기로 이 작품들은 앞 시기의 소나타보다 훨씬 자유로운 형식을 취하며 각각 독특한 개성을 표출하고 있다. 그 중 1822년에 작곡된 피아노 소나타 Op.110은 베토벤의 후기 작품에서 보여 지는 여러 가지 특징을 포함한 독특한 곡이라 할 수 있겠다.

피아노 연주법은 근래에 와서 새로운 개념으로 연구 · 변화 되어 왔는데, 1709년 이탈리아의 바르톨로메노 크리스토포리(Bartolommeo Cristofori, 1655 - 1731)가 최초의 피아노라 일컫는 포르테피아노(fortePiano)를 개발한 이후, 끊임없는 피아노 악기가 개선 · 발전해 왔다. 18세기에서 19세기 후반까지는 손가락 중심의 테크닉(Finger Technique)이 강조 되어 왔고<sup>3)</sup>, 피아노 악기의 발전으로 19세기 말과 20세기 초부터는 무게조절테크닉(Weight Control Technique)의 보편화로 연주법에 대한 다양한 연구와 기법이 제시되어 왔다<sup>4)</sup>. 즉, 과거에는 손가락 중심의 테

2) 조미경, 「L. v. Beethoven Piano Sonata A<sup>b</sup>장조 Op.110에 관한 분석연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2003. 1.

3) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, (서울 : 음악춘추사, 2005), 70.

4) Boris Berman, 「Notes from the Pianist's Bench」, 김혜선 역, (서울 : 도서출판다리, 2004), 70.

크닉에서만 고집되었던 것이 신체의 모든 움직임이 손가락이 건반을 누르는데 필요한 여러 가지 동작과 밀접한 관계가 있다는 것이 그것이다. 또한, 1940년 이후부터 최근에 이르기까지의 교수법은 정신력(Mental Practice)의 중요성을 강조하기 시작하였고, 그 결과 많은 성과를 거두게 되었다<sup>5)</sup>.

기존 논문들이 베토벤 피아노 소나타 Op.110에 대한 작품분석<sup>6)</sup>, 낭만적 경향<sup>7)</sup>, 표현요소<sup>8)</sup>에 대한 연구 등, 이미 여러 가지 특징을 논한바 있지만, 연주법에 대한 구체적인 연구가 없다. G. Sandor와 많은 연주자들에 의하며 효과적인 피아노 학습을 위해서는 이론적 작품연구와 같은 정신적인 학습과 연주기법 분석을 통한 신체적 연주가 잘 결합해야만 좋은 연주가 나온다고 한다.

이 연구의 목적은 베토벤 피아노 소나타 Op.110에서는 전반적으로 후기 소나타의 특징이 어떻게 표현되고 있는지 여러 가지 문헌들을 통해 간단히 살펴보고, 구체적으로 Op.110의 제 1악장에 있어서 작품에 대한 이론적 이해와 실제 연주

---

5) 송정미, *op.cit.*, 18.

6) 이계진, 「L. v. Beethoven Piano Sonata A<sup>b</sup>장조 Op.110에 관한 분석연구」, 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

이은주, 「L. v. Beethoven 피아노 소나타 Op.110 in A<sup>b</sup>Major 분석연구」, 계명대학교 대학원 석사학위논문, 1999.

양수진, 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.110의 분석연구」, 계명대학교 대학원 석사학위논문, 2003.

박선영, 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.110의 분석연구」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2000.

조미경, 「L. v. Beethoven Piano Sonata A<sup>b</sup>장조 Op.110에 관한 분석연구」, 중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2003.

7) 임수진, 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.110에 나타나는 낭만적 요소 연구」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2002.

8) 이보영, 「Beethoven Piano Sonata의 표현요소에 대한 연구 -Op.110의 템포와 다이내믹을 중심으로-」, 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

기법에 대한 이해의 고찰함을 목적으로 한다.

본 논문에서 활용되어진 연주기법에 관한 이론은 20세기 대표적 음악가 조르지 산도르의 저서 “ON PIANO PLAYING”에 나오는 다섯 가지 주법 -자유낙하 (Free Fall), 다섯 손가락 스케일(scale)과 아르페지오(arpeggio), 로테이션 (Rotation), 스타카토(Staccato), 순간밀기(Thrust) - 을 바탕으로 한다.

연구 방법으로는 여러 가지 문헌 연구를 바탕으로 하여 본론에서는 전반적인 후기 소나타의 특징과 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장의 작품분석을 하겠다. 또, 피아노 연주에 필요한 테크닉에 관하여서는 다른 연주자들도 여러 가지 방법들을 제시하였으나, G. Sandor는 다섯 가지 테크닉을 가장 체계적이면서 실질적인 방법으로 따라하기 쉬운 방법을 제시함으로 이것을 바탕으로 연구를 해나가겠다.

연구의 범위는 베토벤의 피아노 소나타 A<sup>b</sup>장조 Op.110의 제 1악장에만 국한 하겠다.

## II. 본 론

### 1. 후기 피아노 소나타의 특징

<표 1><sup>9)</sup>

	1악장	2악장	3악장	4악장
Op.101	Allegro ma non troppo 소나타형식 A Major	Vivace alla Marcia 세도막형식 F Major	Adagio ma non troppo- 1악장의 템포로 소나타형식(서주 있음) a minor	
Op.106	Allegro 소나타형식 B <sup>b</sup> Major	Assai vivace 스케르쪼적인 세도막형식 B <sup>b</sup> Major	Adagio Sostenuto 소나타형식 f <sup>b</sup> minor	Largo-allegro-risoluto 서주-푸가 F Major-B <sup>b</sup> Major
Op.109	Vivace ma non troppo 소나타형식 E Major	Prestissimo 소나타형식 e minor	Andant molto cantabile 변주형식 E Major	
Op.110	Moderato Cantabile molto espressivo 소나타형식 A <sup>b</sup> Major	Molro Allegro 스케르쪼적인 세도막형식 f minor	Adagio ma non troppo 대푸가형식 A <sup>b</sup> minor	
Op.111	Maestoso-Allegro con appassionato 서주-소나타형식 c minor	Adagio molto, semplice e cantabile 변주곡형식 C Major		

베토벤의 작품은 일반적으로 양식과 시기를 기초로 해서 3시기로 분류할 수 있다<sup>10)</sup>. 각 시기를 언제부터 보느냐 하는 것은 사람에 따라 관점이 달라질 수 있

9) 백기풍외 2인, 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」, (서울 : 작은우리, 1993), 394-457.

김방현, “베토벤,” 작곡가별 명곡해설 라이브러리, (서울 : 음악세계, 1999), I, 468-489.

10) 홍세원, 「서양음악의 이해」, (서울 : 연세대학교출판부, 2000), 410.

다. 후기의 시기도 마찬가지겠지만, 1812년부터 그의 동생 카를이 사망한 1815년까지의 3년간은 작품 활동이 전혀 없던 시기이므로 1815년 이후를 후기로 보는 것이 가장 타당하다고 본다<sup>11)</sup>.

내성의 시기로 불리는 이 시기는 경제적인 어려움, 청각의 상실, 건강악화 등으로 피로움과 불안에 시달린 시기였으나<sup>12)</sup> 동시에 강한 의지와 시적인 통찰력, 철학적인 사고, 종교적 믿음을 바탕으로 만년의 작품세계에 반영하였다<sup>13)</sup>.

베토벤 후기 5곡의 소나타에서는 자유로운 형식 안에서 음악적 내용의 다양성으로 표현 영역이 확대되어 나타나며<sup>14)</sup>, 나아가 슈만, 리스트 및 그 밖의 여러 낭만 작곡가들에게 선구적인 역할을 하게 된다.

먼저 후기 피아노 소나타 작품들의 두드러지는 음악적 특징들을 살펴보고, 그것을 토대로 Op.110의 작곡기법에 어떻게 반영되었으며, 이 곡의 바람직한 연주 기법에 대하여 살펴보고자 한다. 많은 문헌과 연구들을 살펴보면 후기 피아노 소나타의 음악적 특징은 다음과 같다.

첫째, 악장의 규모가 2, 3, 4악장들로 다양하게 나타나는데, 3악장 구성의 소나타가 Op.101, Op.109, Op.110로 지배적이고 Op.111는 2악장, Op.106는 4악장 구성이며, 이들 모두 발전기법에 굉장한 관심을 보인다. 여기서 주목할 점은 규모가 큰 Op.106소나타에서 그가 초기에 사용했던 4악장 구성을 다시 활용했다는

---

11) 구본희 외, “베토벤,” 피아노 음악강좌 (서울 : 음악춘추사, 1992), 37.

12) D. J. Grout, 『A History of Western Music』 (New York : W. W. Norton, 1988), 636-637.

13) 김혜영, 『Ludwing van Beethoven(1789-1827)의 피아노 소나타 Op.110 A<sup>b</sup> Major 에 나타난 후 기피아노 소나타의 특징에 관한 연구』, 동덕여자대학교 대학원 석사 학위논문, 2001. 11.

14) Stainely Sadie, 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』, Vol.2. (London Macmillan Publishers Ltd, 1980), 387.

사실인데, 이것은 1803년 Op.31-no.3 이래 한번도 사용되지 않았던 형식이다<sup>15)</sup>. 그리고 초·중기의 소나타보다 악장규모는 다양하나, 외적 구성 면에서는 축소되었다<sup>16)</sup>.

둘째, 즉흥적인 성격의 판타지(Fantasy) 혹은 카덴짜(Cadenza)같은 부분을 포함하기도 한다<sup>17)</sup>. 판타지로 연상되는 거의 즉흥연주적인 스타일의 패시지들이 Op.101 제 3악장과 Op.106 제 4악장 푸가에서 긴 서주부로 우선 두드러진 모습을 보이고, Op.109 제 1악장의 아다지오(Adagio)와 Op.110의 제 3악장 아다지오에서도 보게 된다. 카덴짜같은 부분은 Op.106 제 2악장과 Op.101 제 3악장에서 확인할 수 있다. (악보 1, 2, 3)

<악보 1> Op.106의 제 4악장 서주부분 (마디 1-2)



15) Kirby, F. E. 「건반음악의 역사」, 김혜선 역, (서울 : 도서출판 다리, 1997), 221.

16) 구본희 외, *op.cit.*, 38.

17) D. J. Grout, *op.cit.*, 639.

<악보 2> Op.109의 제 1악장 아다지오 (마디 1-10)

6 Adagio espressivo  
f p cresc. f cresc.

11 p cresc. f cresc. p

<악보 3> Op.106 제 2악장 (마디 112)

112 Prestissimo

Op.101 제 3악장 (마디 19)

19 non presto Nach und nach mehrere Saiten (Poco a poco tutte le corde)  
cresc. p

셋째, 악장의 구분을 흐트러 악곡의 연속성을 가지게 되는데 이로 인해 악장 사이의 끊어짐을 피하여 통일된 다악장을 나타내게 된다. 예를 들어 Op.109에서 하나의 악장 내에서는 도입부와 알레그로를 서로 혼합시킨다거나 심지어 Op.110의 아다지오와 푸가, Op.101의 아다지오 뒤에서 제 1악장의 주제를 상기시키는 부분이 나오는데 이처럼 하나의 완성된 작품에서 악장들을 혼합시키기도 한다<sup>18)</sup>.  
(악보 4)

<악보 4> Op.101의 제 4악장 아다지오 뒤 제1악장 주제 상기시키는 부분  
(마디 21-32)

18) D. J. Grout, 『A History of Western Music』, (New York : W. W. Norton, 1988), 638.

넷째, 변주곡 형식과 푸가 형식을 자주 사용하여 하나의 독립된 악장으로 쓰이게 되었다. 후기 변주곡은 초기와는 달리 주제와 모티브를 세밀하게 변화시켜 주제적 변주곡 형식의 성격을 지닌다. 이는 Op.109의 제 3악장과 Op.111의 제 2악장에 잘 나타나는데, 두곡 모두 주제와 6개의 변주로 이루어져 있다. 이러한 변주기법은 낭만파 시대의 작곡가인 슈만이나 브람스의 피아노 작품에 영향을 끼쳤다<sup>19)</sup>.

또한 베토벤은 J. S. Bach에 대한 존경심에서 비롯된 대위법의 사용이 여러 가지 형태로 작품에 나타난다<sup>20)</sup>. Op.101에서는 마지막 악장의 발전부에 Fuga가 나오고, Op.109에서는 마지막 악장 Variation에 Fuga를 사용하며 Op.110에서도 마지막 악장에 Fuga가 나온다. 또한 Op.106 제 1악장 소나타형식의 발전부에도 부분적으로 Fuga가 사용되며, 제 4악장에서도 서주에 이어 다시 한번 Fuga가 나타난다.

다섯째, 각 악장간의 유기적 연관성을 지니게 하는 순환 주제 구성법(cyclical continuity)을 사용하여 전 악장에 걸친 순화 주제 운용이라는 특징을 지닌다. 예로는 Op.101의 경우 제 1악장의 주제가 끝악장 바로 전에 다시 나타나서 순환형식의 요소로 되살아나며, Op.110의 제 1악장의 서주 주제 선율이 제 3악장 푸가 주제의 주선율이 되고 있어(악보 12) 그의 작품에 논리적인 일관성을 가지게 하였다<sup>21)</sup>.

여섯째, 마지막 소나타 4개 즉, Op.106, Op.109, Op.110, Op.111에 긴 이중·삼중트릴, 넓은 음역, 장식음 등이 적절하게 사용되었다. 트릴은 선율의 음폭이

---

19) 양수진, *op.cit.*, 4.

20) D. J. Grout, *op.cit.*, 639.

21) 김혜영, *op.cit.*, 13.

증대될 때 쓰이는데, 이것은 곡이 절정에 달하도록 고조시키는 역할을 한다. (악보 5, 6, 7)

<악보 5> Op.109의 제 3악장 트릴부분

<악보 6> Op.110 제 3악장 넓은 음역

Op.106 제 1악장 넓은 음역

109

114

119

*f* *p*

*sfz*

*sempre con Ped.*

<악보7> Op.111 제 2악장 (마디 159-163) 트릴부분

159

162

*f* *pp*

그 외에 다른 문헌에 의하면 다른 특징들이 있지만 위의 내용들이 보편적으로 언급되어 있다. 이와 같이 후기 피아노 소나타는 제각기 매우 개성적이며, 자유로운 형식 안에서 음악적 내용의 다양성으로 표현 영역이 확대되어 나타나며<sup>22)</sup>, 독창적인 동시에 거장다운 작품이라 하겠다.

---

22) 박문정, “베토벤의 초기 작품과 그 의의,” 피아노 음악, 180호 (주)음연, 1987, 32.

## 2. 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장 분석

이 작품은 1820년 Op.109를 완성한 다음해인 1821년 <장엄미사>를 작곡하는 중간에 시작되어 그 해 12월에 완성된 곡이라고 밝히고 있다<sup>23)</sup>. 그렇지만, 1822년 초에 마지막 악장을 다시 손질하여 최종적인 형태로 고쳤다고 한다<sup>24)</sup>. 이곡은 베토벤의 연주에 대한 지시에서 이전의 단계를 벗어나 음악적이기보다는 오히려 심리학적인 듯한 형용사를 사용하였고 기교보다도 정신을 중요시하였다<sup>25)</sup>.

여기에는 그의 후기 피아노 소나타 특징의 핵심이 들어있다. 즉, 이 작품은 전체 구조로 보아 발전부가 축소되고 형식은 자유로워졌으며 극적인 레시타티브와 푸가 사용으로 고전주의적 소나타의 구조에서 변형되며 맨 처음 주제로부터 다른 주제들이 파생되어 주제 간의 상호 연관성이 부여 된다<sup>26)</sup>. 전체의 구성은 다음과 같이 '혼합방식'으로 작곡되었다.

---

23) D. J. Grout, *op.cit.*, 258.

24) Paul Bodura Skoda, 「Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석」, 정진우 역, (서울 음악춘추사, 1978), 203.

25) Ibid, 207.

26) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역, (대구 : 계명대학교 출판부, 2002), 233.

<표 2>27)

악장	1악장	2악장	3악장					
형식	sonata from	scherzo 적 인 3부형식	Opening	Arioso	Fuga	Arioso	Fuga	Coda
조성	A <sup>b</sup>	F - D <sup>b</sup>	b <sup>b</sup>	a <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	g	G	A <sup>b</sup>

이 곡은 3악장으로 구성되어 있으며, 정서가 풍부하게 표현되는 제 1악장, 스케르췌적인 성격을 띤 제 2악장, 아리오소와 푸가를 혼합시킨 제 3악장 등, 자유로운 구성으로 이전의 소나타 형식을 자유롭게 변화시켰다. 또, 비화성음의 사용과 반음계적 화성, 정격중지의 회피, 스케르췌 악장의 도입이나 푸가적 기법을 쓴 것 역시 새로운 시도이다.

베토벤의 수첩에 의하면 이 소나타의 모든 악장은 간격을 두지 않고 연속적으로 연주하라고 나와 있는데, 이는 악장간의 유기적인 연결성에 유의하라는 것으로 해석 될 수 있다<sup>28)</sup>.

다양한 연구들을 종합해보면 다음과 같이 분석하고 있다.

27) 조미경, *op.cit.*, 15.

모로이 마코토. 「베토벤의 피아노 소나타」, 제갈삼 역, (서울: 음악춘추사), 1994.

28) Paul Bodura Skoda, *op.cit.*, 207.

## 1) 작품분석

### (1) 제 1악장 분석

<표3> 제 1악장 구조<sup>29)</sup>

구 조		마 디	조 성
제 시 부	제1주제 제시	1 - 4	A <sup>b</sup>
	제1주제 전개	5 - 11	A <sup>b</sup>
	경과구	12 - 19	A <sup>b</sup>
	제2주제	20 - 25	E <sup>b</sup>
	종결구	25 - 28, 1/2	E <sup>b</sup>
	Codetta	28, 1/2 - 39	E <sup>b</sup>
발 전 부		40 - 55	f - D <sup>b</sup> - b <sup>b</sup>
재 현 부	제1주제 재현	56 - 59	A <sup>b</sup>
	제1주제2전개	60 - 69	A <sup>b</sup>
	경과구	70 - 78	E
	제2주제 재현	79 - 83	A <sup>b</sup>
	종결구	84 - 104	A <sup>b</sup>
	Coda	105 - 116	A <sup>b</sup>

총 116마디로 이루어져 있으며 제시부(마디 1-39), 발전부(마디 40-55), 재현부(마디 56-116)구성의 소나타 형식이다. 그러나 일반적으로 제 1악장은 소나타 알레그로(Sonata Allegro)로 빠른 템포로 되어 있으나 이 곡은 모데라토 칸타빌레

29) 박선영, *op.cit.*, 13-14.

백기풍의 2인, *op.cit.*, 327-331.

몰토 에스프레시보(Moderato cantabile molto espressivo)로 보통 빠르기로 시작한다. 형식구조에 있어서도 고전 소나타 형식의 균형에서 벗어나 제시부와 재현부에 비해 발전부가 매우 짧으며 재현부의 코다를 길게 확장하는 등 기존의 소나타 형식을 발전시켰다. 발전부는 제시부와 재현부의 연결악구로서의 위치를 갖는 정도이고 재현부가 발전부의 성격을 띠면서 동시에 주제를 재현하고 있는 것을 볼 수 있다.

① 제시부

㉠ 제 1주제

제 1주제의 처음 4마디는 화성적으로 제시되고 있으며 이 주제가 제시부와 발전부에서 변주곡적 양상으로 전개되어 진다. 이러한 제 1주제의 구성 방식은 제 3악장의 선율 요소로도 활용되어 곡 전체에 통일성을 부여하는 중요한 선율 요소로 볼 수 있다.

<악보 8>에서 보듯이 제시부의 제 1주제 선율 구조는 마디 1-3의 3도 상행(C-D<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>)과 마디 4-5의 3도 하행(E<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>-C)으로 나누어졌으며 이것은 균형을 이루고 있다. (악보 8)

<악보 8> 제 1주제 (마디 1-5)



또한 제 1주제의 3도하행과 4도상행의 구성은 이미 제 3악장 첫 번째 푸가의 주제의 구성이 엇보이며, 푸가의 주제 가운데서도 주제와 응답과의 구성 역시 이와 같다. 그리고 두 번째 푸가의 주제는 첫 번째 푸가주제의 전위형(Inversion)임을 악보에서 확인할 수 있다. (악보 9, 10, 11)

<악보 9> 제 1주제 (마디 1-5)

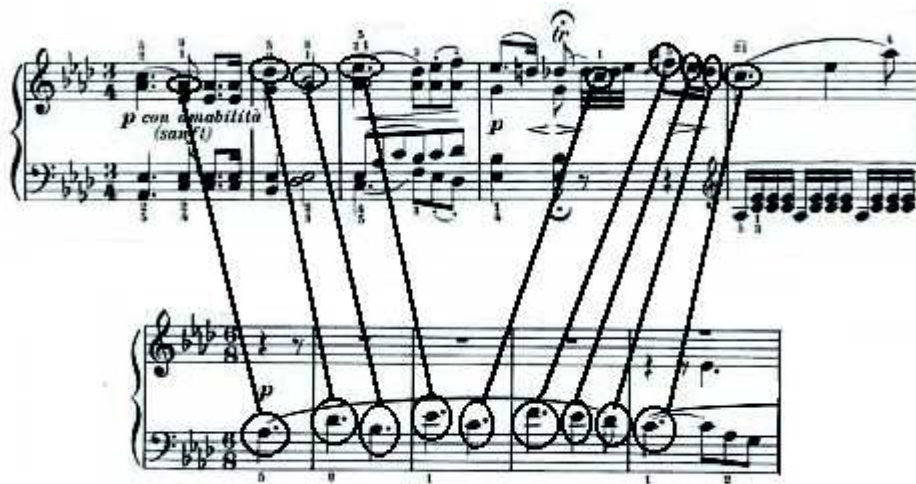


<악보 10> 제 3악장 푸가 I (마디 27-37) 제 1주제와 같은 구성

<악보 11> 제 3악장 푸가 II (마디 137-148) 푸가 I 의 전위형

제 3악장에 나오는 푸가 I 의 주제음형은 제 1악장의 제 1주제 선율에서 파생되어 사용하고 있어 각 악장의 주제들 간에 연관성이 있음을 보여준다. (악보 12)

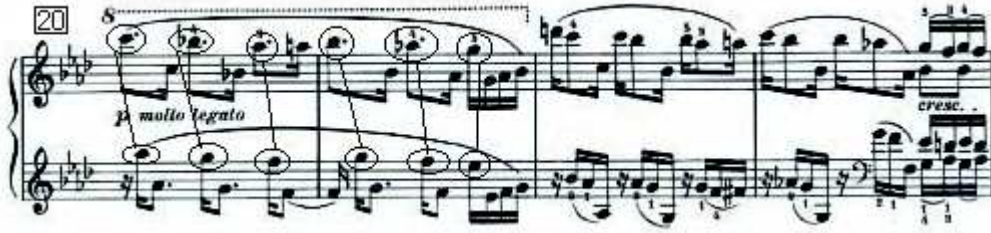
<악보 12> 제 1악장의 제 1주제와 제 3악장 푸가 I 의 주선율



㉠ 제 2주제

제 2주제는 딸림조인 E<sup>b</sup> Major로 시작되며 제 1주제와의 성격이 뚜렷한 대조를 보이지 않는다. 또한, 오른손과 왼손이 3도 병행선율로 제시되고 펼침화음적 음형이므로 주제 제시의 분명한 선을 모호하게 하는 요인이 된다. 이러한 것들은 분명하고 명확한 형식을 중요시하는 고전주의 개념을 벗어나 낭만주의적인 성향을 보이는 요소가 된다. (악보 13)

<악보 13> 제 2주제(마디 20-23)의 3도 병행선율



② 발전부

발전부는 16마디로 비교적 전체 악장에 비해 짧은 편이고, 오른손은 제시부의 제 1주제 중 앞의 2마디만을 소재로 빈번한 전조를 통해 8번 반복되고, 왼손은 마디 44부터 16분음표의 스케일이 sequence로 12번 반복 진행된다. f단조로 시작하여 D<sup>b</sup>(마디 46) - b<sup>b</sup>(마디 50) - A<sup>b</sup>(마디 55)로 3번의 조바꿈을 하면서 재현부의 첫 박에서 I도로 완전종지 한다.

발전부는 독립적인 의미보다 제 1주제의 변주로서, 재현부의 연결악구로서의 의미를 가진다고 볼 수 있다. 이러한 변주 형태는 후기 피아노 소나타의 특성중의 한가지인 변주기법과 관계가 있다. (악보 14)

<악보 14> 제 1주제의 변주 (마디 39-55)와 조성의 변화

The musical score consists of five staves, each representing a variation of the first theme. The key signature changes from f minor to A flat Major. The variations are numbered 1 through 8, with some numbers appearing on multiple staves. The key changes are indicated by text labels: 'f minor' (measures 39-43), 'D flat Major' (measures 46-50), 'b flat minor' (measures 50-53), and 'A flat Major' (measures 53-55). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

③ 재현부

㉠ 제 1주제 재현

재현부는 제시부를 주로 반복하여 사용한다. 여기서 제 1주제 선율은 상성과 하성에 번갈아 나타난다. 이때 상성의 선율에 대해서는 32분음표의 아르페지오 하성 반주부가, 하성의 선율에 대해서는 트레몰로의 상성반주가 보여진다. (악보 15)

<악보 15> 제 1주제의 재현 (마디 56-57, 60-61)

조성은 제시부와 같은 A<sup>b</sup> Major로 시작하여 마디 67에서 E Major로 전조된다.

베토벤은 마디 66이 마지막음인 D<sup>b</sup>을 마디 67에서 이명동음인 C<sup>#</sup>으로 바꾸어 사용함으로써 이명동음적 전조를 하였다. (악보 16)

<악보 16> 이명동음적 전조 (마디 65-67)

㉔ 제 2주제 재현

마디 70에서부터는 재현부의 32분음표의 펼침화음이 재현되면서 마디 76에서는 제 2주제의 요소가 미리 나타나 제 2주제가 나올 것을 암시한다. 악보에서와 보는 바와 같이 조성은 E Major로 진행하여 마디 77에서 반음계적 전조를 하면서 제 2주제에서는 A<sup>b</sup> Major가 된다. (악보 17)

<악보 17> 제 2주제의 재현 (마디 70-79)

㉕ 코다

코다는 경과구에 사용된 32분음표의 아르페지오형과 제 1주제 동기가 사용된 두 부분으로 되어있다. 이 부분은 제 3악장에 나오는 푸가 주제 음이 예시되는데

왼손 내성부에서 오른손으로 연결되어 나타나며 오른손 내성부에도 일부 반복된다. (악보 18)

<악보 18> 제 3악장 푸가 I 주제 미리 제시 (마디 110-116)

제 1악장에서 선율의 진행에 있어 처음 시작음과 마지막 종지음이 상, 하성 각각 C, A<sup>b</sup>으로 같고 제 1주제와 제 2주제 역시 같은 음으로 시작하는 것을 볼 수 있다.

또한 마지막 음이 다음 악장의 시작 음과 같은 것을 보아도 한 악장 내에서 뿐 아니라 악장 사이의 연결성을 강화하여 곡 전체의 통일성을 부여한 작곡가의 의도를 알 수 있다. (악보 19, 20, 21)

<악보 19> 제 1주제와 제 2주제 시작음

Musical score for Example 19. The first theme is marked *p con amabilità (sanft)* and the second theme is marked *p molto legato*. A circled note in the first theme is labeled 'C'.

<악보 20> 제 1악장 시작음과 끝음

Musical score for Example 20. The beginning is marked *p con amabilità (sanft)* and the end is marked *- p*. A circled note in the beginning is labeled 'C, A flat'.

<악보 21> 제 1악장 끝음과 제 2악장 시작음

Musical score for Example 21. The end of the first movement is marked *- p* and the beginning of the second movement is marked *p*. A circled note in the beginning of the second movement is labeled 'C'.

### 3. 다섯가지 테크닉<sup>30)</sup>

"테크닉(technique)"이라는 단어는 그리스 어의 *techné*에서 유래한 것으로 "기술(art)"을 의미한다<sup>31)</sup>. 과거에는 신체적 차원에서만 연구되었던 피아노 테크닉을 정신적 자극과 반응에 대한 연구까지도 하게 되면서 좀 더 효과적인 주법이 계속 생겨나게 되었다<sup>32)</sup>. 대표적인 18세기 피아노 학파로서 테크닉 개발을 위한 여러 가지 연습교본을 출판한 훔멜(Hummel)과 체르니(Czerny)에 의하면<sup>33)</sup>, 손가락의 독립과 힘을 습득하기 위한 기교(Finger dexterity)연습이 전부인 손가락 중심의 테크닉(Finger Technique)이었다. 즉, 손등과 팔은 고정된 자세로 움직이지 않으면서 손가락은 직각으로 구부리고 근육 운동만을 훈련하였다. 클레멘티(Muzio Clementi)와 다른 비엔나 음악인들도 손가락의 독립성만을 주장하여 19세기 후반까지도 이러한 손가락 중심의 테크닉은 계속되었다<sup>34)</sup>. 손가락은 민활하게 움직이고 손은 절대로 움직이지 않아야 하는 것을 지지하는 옛 악파는 피아니스트의 손등에 동전을 올려놓고 이 동전이 떨어지지 않게 손목을 움직이지 않으면서 연습하기를 고집하는 것으로 유명하였다<sup>35)</sup>.

19세기에서는 피아노 악기의 제작발전과 대규모 청중을 위한 공연장의 설립으로 피아노 음량의 증가가 수반되었으며 이에 따른 연주 기법의 변화도 요구되

---

30) Gyorgy Sandor, 「On Piano Playing」, 김귀현 · 김영숙 공역, (서울 : 음악춘추사, 2004).

31) Boris Berman, *op.cit.*, 28.

32) 송정이, *op.cit.*, 69.

33) Ibid, 16.

34) Ibid, 70.

35) Boris Berman, *op.cit.*, 29.

었다. 또한 19세기의 후반에는 악기를 다루는 기교의 변화와 작곡양식의 변화로 인하여 피아노 지도에 대해 여러 진보적인 개념이 표면화 되었다<sup>36)</sup>.

19세기 하반기에 걸쳐 탁월한 교사였던 데프(Ludwing Deppe)의 교수법과 더불어 근대 피아노 교수법의 시대는 시작되었다<sup>37)</sup>. 그는 효율적인 피아노 연주는 팔과 손가락 기교의 결합 즉, 팔, 손목 그리고 손가락이 자연스럽게 협력함으로써 이루어 질 수 있다고 주장하여 최초의 피아노 교사로서 인정을 받는다<sup>38)</sup>.

이에 더 나아가 19세기 말과 20세기 초부터는 근대 테크닉의 표본인 무게조절테크닉(Weight Control Technique)이 보편화되기 시작하여, 여러 연주자들은 모든 동작은 자연스러운 근육의 조절로써 이루어져야 한다고 하였다<sup>39)</sup>. 그러나 결과적으로 신체 과학적 이론은 너무 팔 동작에 치중되어 두뇌의 역할을 소홀히 하게 되었다. 따라서 1940년 이후부터 최근에 이르기까지의 교수법은 정신력의 중요성을 강조하기 시작하였고, 그 결과 많은 성과를 거두게 되었다<sup>40)</sup>.

독일의 레이몬드(Emil Du Bois Reymond)는 연주기교의 향상은 순수한 근육 동작만으로는 불가능하며, 뚜렷한 목적의식과 그에 따른 적절한 방법에 의해서 강구되어야 한다고 강조하였고<sup>41)</sup>, 그레고리 코간(Gregori Kokan) 역시 연주에 있어서의 정신력 향상을 강조하면서 다음과 같이 정리하고 있다.

---

36) George Kochevitsky, 『The Art of Piano Playing : A Scientific Approach』 (Evanston : Summy - Birchard Co., 1967), 3.

Max M. Camp, 『피아노 연주법 (Developing Piano Performance : A Teaching Philosophy)』, 안미자 역, (서울 : 이화여자대학교 출판부, 1995), 10에서 재인용.

37) Ibid, 30.

38) Ibid, 31.

39) Boris Berman, *op.cit.*, 70.

40) 송정이, *op.cit.*, 18.

41) Ibid, 18.

첫째, 어떤 곡을 연주할 때는 그 작품의 소리를 들을 줄 아는 능력을 배양  
하고,  
둘째, 연주자가 느끼는 개념을 충분히 표현하기 위해서는 강한 의지가 필요  
하며,  
셋째, 대중을 위한 연주는 물론 혼자만의 연습 때도 절대적으로 정신집중 할  
수 있어야한다<sup>42)</sup>.

또한, Barry & Hallam은 정신적 연습의 중요성을 다음과 같이 말하고 있다.

- 체계적으로 연습하는 것으로 접근하라. 계획성 없이 대충 훈련하지 말라.  
조직적이고 목표지향적일 때 훨씬 효과적이다.
- 특히 새로운 것을 배울 때 신체적인 연습과 정신적인 학습 두 가지 모두 관  
여하라.
- 시간을 투자하여 완벽하게 연구하고 분석하라.
- 폭넓은 시간에 걸쳐 여러 개의 짧은 부분으로 나누어 규칙적으로 연습하는  
계획을 세워라. 동기부여의 중요성을 인지해라. 학생들은 레파토리와 목표를  
그들 스스로 선택할 수 있을 때, 그들의 동기가 증가하는 경향이 있다<sup>43)</sup>

피아노 연주에 필요한 테크닉에 관하여 이와 같이 시대별로 다양한 기법이  
제시되어 왔으며 현대에 있어서도 피아노 기법에 관한 다양한 연구와 기법이 제  
시되고 있다. 1905년 현재 피아노악파의 시작이라고 할 수 있는 루돌프 브라이트  
하우프트의 ‘자연스러운 피아노 테크닉(Die Grundlage der naturliche

---

42) George Kochevitsky, *op.cit.*, 3, 송정이, *op.cit.*, 19에서 재인용.

43) Barry & Hallam, "Practice" in Parncutt & Mcpherson, *The Science of psychology and music performance*(New York : Oxford Univ., 2002), 160-161.

Klaviertechnik)'을 필두로 여러 피아노 거장들이 피아노 연주능력을 가장 효율적으로 개발할 수 있는 방법들을 개인적인 관심으로 많이 제시하였다<sup>44)</sup>. 예를 들어 G. Sandor를 비롯하여 보리스 베르만(Boris Berman)의 '피아니스트 벤치의 메모(Notes from the Pianist's Bench)', 하인리히 노이하우스(Heinrich Neuhaus)의 '피아노 연주 예술(The Art Piano Playing)', 맥스 엠 캠프(Max M. Camp)의 '가르치는 철학이라는 발전하는 피아노 연주(Developing Piano Performance : A Teaching Philosophy)', 송정이의 '피아노 연주와 교수법', 박영수의 '피아노 주법과 교수법(The Minute Research of Piano Playing and Pedagogy)' 등이 있다.

보리스 베르만은 연주의 구체적인 실현을 위해서 작곡가의 메시지를 판독하고 여러 가지의 터치와 테크닉의 중요성을 강조한다. 하인리히 노이하우스는 테크닉의 일반적인 이론과 이러한 피아노 테크닉의 요소들을 악보를 통해 설명하고, 송정이는 피아노 교수법의 목적, 역사적 고찰과 시대별로 피아노 음악의 해석과 연주를 나누어 설명하고 있다. 마지막으로 박영수는 피아노 학습의 도입부터 피아노의 기법, 운지법, 그리고 각국의 피아노 교육과 교본까지 구체적으로 제시하고 있다. 그 중, G. Sandor는 그의 저서에서 훌륭한 연주를 하는데 필수적인 신체적 기술을 발달시키기 위한 아주 논리적이고, 체계적이면서도 따라하기 쉬운 방법을 제시한다. 그는 어떠한 복잡한 동작이라도 그 동작의 핵심은 손가락, 손, 손목, 팔이라는 점과 이러한 신체 부분들을 정확하게 설명하며, 이들을 악곡해석과 연주에 적용시킬 수 있도록 해준다.

그것은 다섯 가지의 테크닉으로, 말 그대로 팔 전체의 중력의 힘을 이용하여 깊고 풍부한 소리를 얻는 자유낙하 테크닉, 손가락의 고른 터치를 도와주는 팔목과 팔의 움직임을 이용하는 다섯 손가락 스케일과 아르페지오 테크닉, 지그재그

---

44) Boris Berman, *op.cit.*, p.역자의 말.

로 움직이는 음형을 연주할 때 팔을 축으로 하여 팔 근육을 회전시키는 로테이션 테크닉, 건반위에 손을 올려놓은 채로 몸통과 팔의 강한 근육을 재빨리 수축하는 힘을 이용하는 순간밀기 테크닉이 바로 그것이다.

본 연구에서는 지금까지의 여러 문헌들을 참고로 G. Sandor가 그의 저서 'On Piano Playing' 에 서술한 5가지 테크닉을 중심으로 신체적 기술을 발달시키기 위한 방법은 물론 연주에 적용하는 방법을 제시하고자 한다. 이러한 방법들은 앞에서 언급한 정신적인 학습과 병행할 때 좋은 연주가 될 것이다. G. Sandor는 자연낙하, 스케일과 아르페지오, 로테이션, 스타카토, 순간밀기 등 다섯 가지 기본 테크닉 패턴에 관하여 설명하고 나서 적절한 연습곡들을 예로 들어가면서 어떻게 신체를 움직여야 하는지를 보여준다. 다음은 G. Sandor가 제시한 5가지 테크닉을 요약정리하고 그것들이 어떻게 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장 연주에 반영되는지를 간략하게 설명해 보기로 하겠다.

### 1) 자연낙하(Free Fall)

G. Sandor는 자연낙하의 조건으로 피아노 테크닉과 연관된 두 가지 에너지원으로 중력과 우리의 근육체계를 제시하는데, 이러한 에너지를 이용하는 자연낙하 테크닉에는 세 가지 단계가 있다. 첫 번째 단계는 위팔을 살짝 윗방향으로 움직이며, 곧이어 앞팔을 윗방향으로 조금 움직이고 이로 인해서 손과 손가락들이 들리워 지는데 이는 연쇄적으로 일어나야한다.

두 번째 단계에서는 팔, 손, 손가락이 모두 동시에 떨어지는 동작인데 이땐 중력에 의해 자연스럽게 발생하는 가속도를 더 빠르게 혹은 느리게 하는 능동적인 행동을 취해선 안 된다. 왜냐하면 떨어지는 이 짧은 순간이 바로 우리가 설

수 있는 시간이기 때문이다.

다음 세 번째 단계는 건반에 도착하는 동작과 되튀어오르는 동작이다. 이때 각각의 관절이 조금씩 순간적으로 고정되는데 이 순간에 관절 고정 상태는 말 그대로 순간적이어야지 절대로 순간을 넘어서 길어지면 건반을 손끝으로 계속 누르고 있는 느낌이 들어서 안 된다. 이때 건반에 도착할 때 팔목은 쿠션역할을 하는데 상대적으로 낮추어야 자연스럽게 충격 흡수 역할을 할 수 있게 된다. 그리고 되튀어오를때 순간 어깨 근육이 위팔을 들어올리기 시작함으로써 손끝에 남아 있을지도 모르는 지속적인 누름동작으로부터 해방시켜 주게 된다. 이런 연쇄적인 동작들을 잘 수행한다면 아주 수월하게 팔 전체를 신축성 있게 들어올릴 수 있게 되어서 다음 자유낙하를 시도할 준비를 완료할 수 있게 될 것이다. (그림 1)

<그림 1>45) 자연낙하 동작

팔을 떨어뜨리기 위한 준비 동작



견반에 도착하는 모습 : 팔목이 가장 낮은 상태로 도착하게 되나, 윗그림에서 보듯이 곧바로 되튀어오른다.



팔목이 되튀어오른 모습



중력은 그 자체의 법칙에 따라 저절로 움직이는 것이며, 가속도가 붙기 위해서는 충분한 시간과 거리를 확보해야 하는데, 따라서 자연낙하 테크닉은 보통 정도 템포 유형을 연주할 때 쓰여 질 수 있다. - 쇼팽 연습곡 Op.10의 1이나 쇼팽 소나타 Op. 58중 4악장이 자연낙하 테크닉을 이용하기 이상적인 부분들 - 그러

---

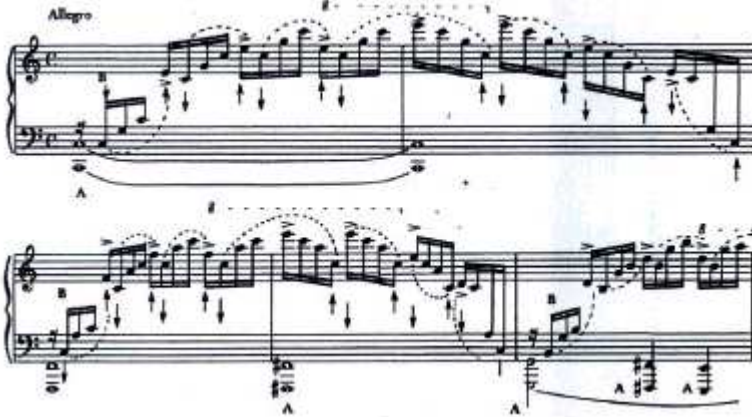
45) Gyorgy Sandor, *op.cit.*, 38-39.

나 손이 작은 사람의 경우 손 포지션 자체가 떨어질 때 자연스런 가속도로 변형시킬 우려가 있기 때문에, 순간 밀기 동작을 사용하는 것이 바람직하다.

다음은 자연낙하 테크닉을 필요로 하는 예들이다. 자연낙하가 필요한 부분은 A로 표시하고, 다섯 손가락, 스케일과 아르페지오는 B로 표기한다. 화살표는 손목의 높고 낮음을 말한다. (악보 22, 23)

<악보 22>46)

쇼팽 연습곡 Op.10의 1번



<악보 23>

쇼팽 소나타 d minor Op.58 4악장



46) Ibid, 51-52.

자연낙하 테크닉으로 피아노가 가능한 가장 큰 음향을 만들어 낼 수 있는 데에는 의심의 여지가 없다. 중력의 법칙이 거의 모든 일을 하는 셈이기 때문에 연주자의 키나 몸무게, 힘 등은 아무 관계가 없다. 단지 우리가 해야 할 일은 중력이 가장 잘 이용될 수 있는 위치에 팔을 제대로 올려놓은 후 그냥 자연스럽게 떨어지도록 내버려두는 것이며, 너무 지나치게 많은 힘을 쓰지 않도록 노력해야 한다.

## 2) 다섯 손가락, 스케일과 아르페지오(Five finger, Scale, Arpeggio)

자연낙하 테크닉에서 손가락의 역할은 그저 되튀어오르는 역할뿐 미미했다. 손가락의 역할은 피아노를 치는 데 있어서 절대적으로 중요한데, 이들은 몸 전체 근육 체계와 협동해서 사용되어야 하고, 몸 전체 근육 체계의 도움도 필요하며, 또 중력의 원칙과도 협동하여 사용해야 한다.

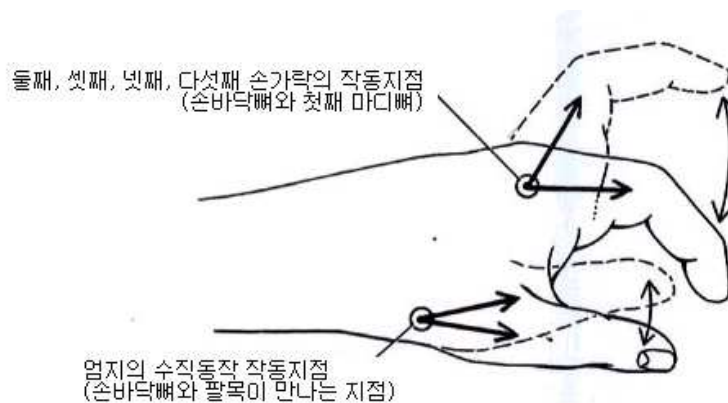
G. Sandor는 본문에서 말하기를 가장 중요한 것은, 손가락들이 따로 떨어져 있는 신체의 한 부분이 아니라 이들을 움직여 주는 앞팔에 있는 근육과 힘줄의 연장이며 연결이라는 점이다. 또한 진정한 의미의 손가락 독립을 위한 훈련은 존재하지 않는다는 점이다. 진정한 의미의 독립이란 손가락과 앞팔, 위팔 근육들 간에 서로 돕는 관계(interdependence)를 습관화하는 연습을 통해서만 가능한 것이지 손을(혹은 팔목) 고정시킨 상태에서 손가락만 무리하게 내렸다 올렸다 하는 부자연스러운 동작이 가져다주는 것은 절대 아니라고 한다.

그 이유로는 손가락들은 모두 크기가 다르고 모양이 다르며, 구조 자체가 다르기 때문이다. 따라서 우리는 스케일과 아르페지오를 고르게 연주하려고 할 때 팔목이 고정되어 있는 한 절대로 똑같은 소리를 낼 수는 없다는 것을 안다. 이처

럼 똑같이 고정된 손 모양 대신, 손가락들은 팔목, 앞팔, 위팔이 지속적으로 조금씩 움직여서 조절해 주어야 한다는 것이다.

다섯 손가락 중 엄지손가락은 다른 네 손가락들과는 해부학적 구조로 봐서 많이 다르다. 다른 손가락들은 마디가 세 개씩인데 엄지는 마디가 두 개뿐이다. 또한, 엄지는 가장 강하고 민첩하다. 엄지에 연결되어 있는 손바닥뼈는 다른 네 손가락의 손바닥뼈들과 인대로 연결되어 있지 않아서 자유롭다. 다른 네 손가락의 수직으로 오르내리는 움직임은 첫째 마디와 손바닥뼈가 맞닿는 부분에서 시작되는데, 엄지는 손바닥뼈와 팔목 뼈가 맞닿는 부분에서 직접 시작된다. (그림 2)

<그림 2> 손가락들의 작동 지점<sup>47)</sup>



이러한 구조적 차이 때문에 엄지가 수직으로 움직일 때에는 팔목의 위치를 달리해 주어야 한다. 즉, 팔목을 상당히 낮추어 주어야 한다.

G. Sandor의 저서 'On Piano Playing'에 의하면 각 손가락들을 도와서 잘 움직이게 하기 위해서는 팔과 팔목을 조절해야 하는 없어서는 안 될 두 가지 조절

47) Ibid, 54.

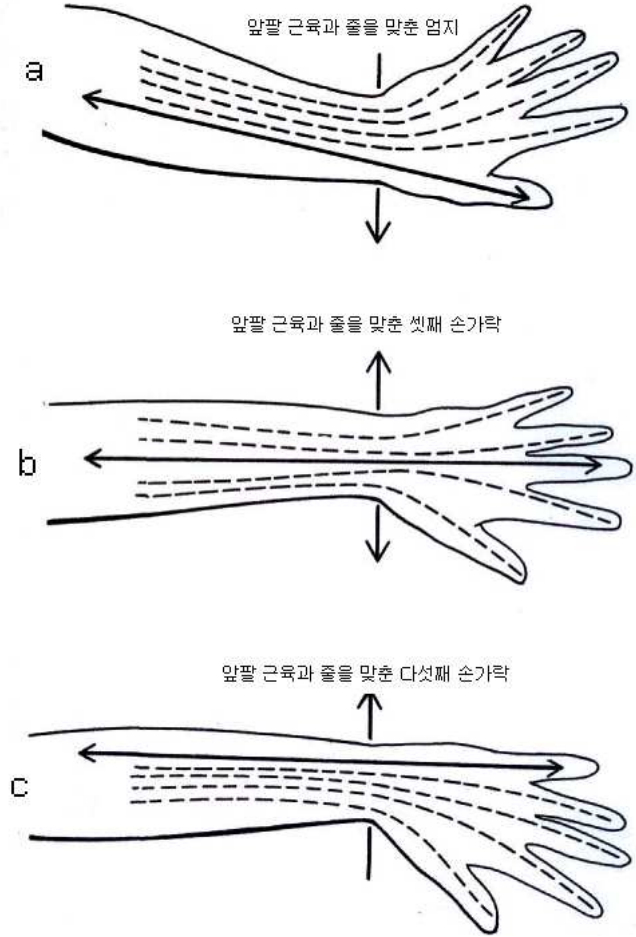
동작을 제시한다. 첫째로, 수직적인 측면과 둘째로, 수평적인 측면이다. 손가락들을 각 손가락과 연결된 앞팔의 근육들(신근과 굴근<sup>48)</sup>)과 줄을 맞추어 주어야 하는데, 이르기 위해서는 각 손가락을 위해 팔목과 앞팔을 옆(수평적)으로 조금씩 움직여 주어야 한다. 손가락과 이 손가락에 연결된 앞팔 근육과의 줄맞추는 동작을 조절동작이라고 부른다. 즉, 다섯 손가락은 다섯 개의 서로 다른 특징을 지닌 손과 팔의 포지션을 필요로 하고, 이 조절동작은 수평적인 조절동작과 수직적인 조절동작과 합하여 손가락들이 최상의 위치에서 무리할 필요 없이 기능할 수 있게 한다. (그림 3)

---

48) 신근: 피아노를 치기위해 건반에 손을 얹어 놓았을 때를 기준으로 앞팔의 손등쪽에 위치하는 근육

굴근: 앞팔 아래쪽(손바닥 쪽)에 위치하는 근육

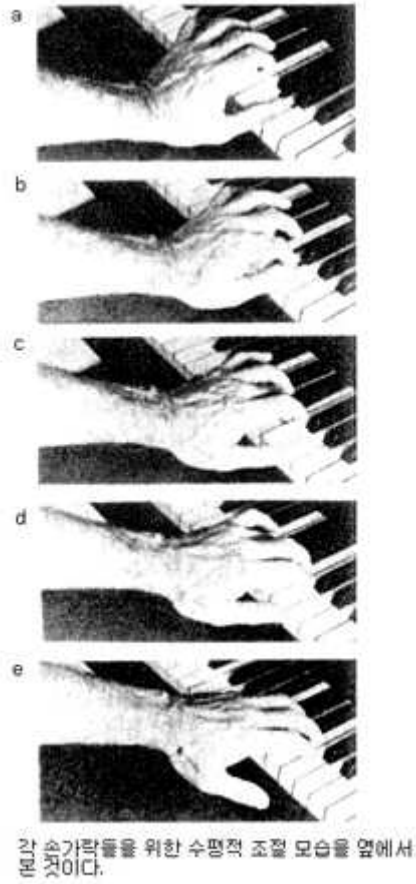
<그림 3>49) 앞팔과 수평적으로 줄을 맞춘  
 (a) 엄지, (b) 셋째 손가락, (c) 다섯째 손가락,



이때 수직적이고 수평적인 조절 동작은 두 가지 다 모두 필수적이다. 손가락 들은 항상 각자에게 적합한 높이에 팔목 위치와 줄을 잘 맞추어야 하는데, 엄지 일 때 가장 낮고 셋째, 넷째, 다섯째로 진행하면서 조금씩 올라가서 다섯째 손가락 연주 시 가장 높이 올라간다. (그림 4)

49) Ibid, 54.

<그림 4>50) 수평적 조절



만일 수평적, 수직적 조절 동작이 잘 이루어지면 손가락들은 최상의 조건 하에 움직이게 된다. 이러한 동작은 손목과 팔의 수평적, 수직적 움직임은 손가락 만으로는 얻기 힘든 레가토 효과를 쉽게 얻을 수 있게 한다. 하지만 이러한 지침

---

50) Ibid, 57.

은 음 묶음이 연주 될 때 약간의 수정이 필요하다. 음 묶음을 연주할 때는 프레임이 시작할 때 어떤 손가락을 사용하든지 상관없이 팔목위치가 가장 낮고, 프레임이 끝날 때 가장 높다. 그러나 만일 그 음들이 스타카토, 테누토, 혹은 포르타토라고 표기되어 있으면 각각에 해당하는 터치를 이용해야 한다. (악보 24)

<악보 24>51)

미음줄이 없는 다섯 손가락 음형



미음줄이 표기된 다섯 손가락 음형



이러한 손목과 팔의 수평적, 수직적 움직임은 손가락만으로는 얻기 힘든 레가토 효과를 쉽게 얻을 수 있게 한다.

이 장에서 다른 테크닉은 B로 표기한다. 스타카토동작이 필요한 곳은 D로 표기하고 화살표는 손목의 높고 낮음을 표기한다. (악보 25, 26)

51) Ibid, 120-121.

<악보 25>52)

베토벤 소나타 Op.14 -2 3악장

Allegro assai

p

B

sf

B

D

D

cresc.

D

<악보 26>

쇼팽 전주곡집 Op.28 23번

p

말뭉치는 바깥쪽으로

52) Ibid,76, 80.

### 3) 로테이션(Rotation)

로테이션이란 기본적으로 위팔과 앞팔에 붙어있는 근육들에 의해서 작동하는 앞팔의 움직임이다. 일반적으로 스케일 동작은 여러 음들이 같은 방향으로(건반의 위쪽이나 아래쪽) 움직일 때 사용되는 것에 반해, 로테이션은 음들이 위아래로 번갈아가며 지그재그 형태로 움직일 때 사용한다. (악보 27)

<악보 27><sup>53)</sup>

로테이션 음형



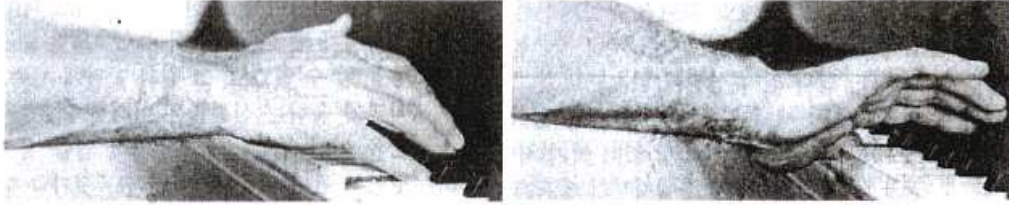
이런 형태나 이 비슷한 형태의 음형은 로테이션 동작의 사용이 테크닉적인 해결책임을 보여준다.

로테이션 테크닉에는 두 가지가 있다. 손바닥이 밑을 향하도록 안쪽으로 돌리는 동작(Pronation)과 손바닥이 위로 향하도록 바깥쪽으로 돌리는 동작(Supination)이다. 즉, 프로네이션(Pronation)은 엄지를 몸 쪽으로 향하게 하는 회전 동작이고, 수피네이션(Supination)은 다섯째 손가락이 몸 쪽을 향하는 회전 동작을 말한다. (그림 5)

---

53) Ibid, 82.

<그림 5>54) 수피네이션 동작과 프로네이션 동작



다섯째 손가락을 향하여 회전하는 수피네이션 동작      엄지쪽을 향하여 회전하는 프로네이션 동작

축을 가진 로테이션 동작을 하는 동안 위팔과 팔목의 역할은 수동적이며, 앞팔과 손가락들만 능동적으로 움직인다. 위팔은 앞팔이 회전 동작을 잘 수행하도록 하고, 또 그 결과를 손가락으로 전달할 수 있게 위치만 잡아주는 역할을 한다. 팔목은 이 동작 과정에 전혀 관여하지 않으며 팔목은 그저 연결시키는 관절로서만의 역할을 수동적으로 수행할 뿐이다.

축을 가운데 두고 양쪽으로 회전하는 앞팔의 동작은 이 동작으로 인해 손가락에 스피드와 힘을 더해 주기 위함인데. 이때 손가락들은 항상 능동적으로 움직여야 한다. 또한, 손가락의 역할을 회전하는 앞팔이 절대로 대신할 수 없다. 예를 들면, 둘째와 다섯째 손가락이 둘째손가락 쪽으로 회전할 때 다섯째 손가락은 능동적으로 들려 있어야 하고, 다섯째 손가락 쪽으로 회전할 때는 둘째손가락이 들려져 있어야 한다.

C는 로테이션 표기이며 D는 스타카토 표기이다. (악보 28, 29, 30)

---

54) Ibid, 84.

<악보 28>55)

바하 평균율 2권 중 15번 전주곡

Allegro vivace  
C  
p  
C + D  
C + D  
C  
f

<악보 29>

베토벤 피아노 협주곡 4번 Op.58 3악장

C  
sf  
sf  
sf  
p

55) Ibid, 92, 94, 95.

<악보 30>

슈만 카니발 Op.6 중 "Paganini"

로테이션 동작과 팔목의 위-아래로의 움직임을 동시에 사용할것

#### 4) 스타카토(Staccato)

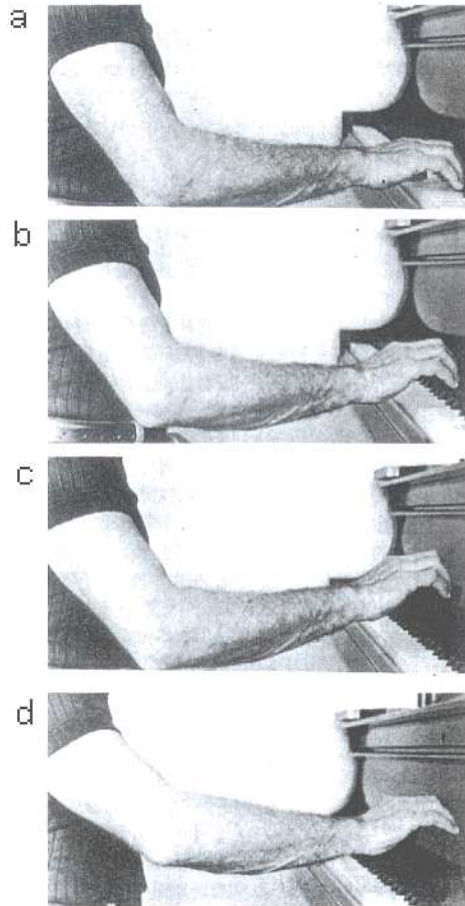
스타카토 동작의 기법은 던지는 동작이다. 이 던짐 동작을 하기 위해서는 단음, 코드, 옥타브를 막론하고 팔 전체와 손 그리고 손가락을 모두 움직여야 한다. 스케일이나 아르페지오 테크닉 그리고 로테이션 테크닉은 거의 모든 근육 운동이 앞팔에서 이루어지며, 위팔의 수동적, 능동적 동작들이 이를 돕는다. 그러나 스타카토 동작에서는 위팔을 포함한 팔 전체가 항상 능동적으로 움직여야 하며, 손가락과 손, 팔목, 앞팔과 더불어 위팔도 계속 작동시켜야 한다. 이것이 이 테크닉에 핵심적인 힘을 더해 준다.

손만을 사용하기보다는 이보다 상당히 길고 큰 도구를 사용하고, 오르내리는 동작을 두 신체(손가락, 손) 부분이 나누어 하기보다는 네 부분(손가락, 손, 앞팔, 윗팔)이 나누어 하고, 약한 앞팔 근육만 사용하기보다는 어깨와 가슴의 튼튼한 근육을 사용한다면 에너지 효율 면에서나, 지구력 측면에서나 음질 측면에서 월등히 더 나은 결과를 얻을 수 있다고 이 책은 말하고 있다.

스타카토 동작이 자연낙하와 다른 점은 스타카토에서는 어깨와 가슴 근육의 도움을 받아 능동적으로 던져야 한다는 점이다. 또한 던지는 동작 자체는 아주 작으나 능동적이어야 한다. 여기서도 아래로 움직이는 동작에는 중력이 작용하기는 하나 주 에너지원은 근육이다.

아래 <그림 6>은 스타카토 동작에서 쓰이는 위팔, 앞팔, 손, 손가락이 어떻게 어느 만큼씩 동시에 움직여서 손가락 끝이 선반에 수직으로 내려올 수 있는가를 보여준다. 보다시피 손가락과 손 쪽에 움직임이 많고, 앞팔과 특히 위팔은 아주 조금 움직이는 걸 알 수 있다.

<그림 6><sup>56)</sup> 스타카토 동작



스타카토 동작: 연쇄적이고 점진적인 들어올리기 동작  
a. 손가락, b. 손, c. 앞팔, d. 위팔

이 던짐 동작은 위팔에서 시작되며, 내려가는 동작이나 올라오는 동작 모두 네 부분이 동시에 작동된다. 양쪽 방향의 동작 속도가 똑같지만 건반위에 머무는 시간(건반 밑바닥까지 내려가든 말든)은 가능한 짧아야 한다. 몇 십 분의 일초

---

56) Ibid, 99.

정도이면 충분하다. 손가락이 건반에 닿는 순간 우리는 전체 도구들을(손가락, 손, 팔) 다시 들어올려 다음 던짐 동작을 위해 본래 포지션으로 돌아간다.

팔 전체를 동시에 들어올려야 한다는 점이 아주 중요하다. 자연낙하 테크닉에서는 팔을 들어올릴 때 연쇄적으로 들어올렸으나, 여기서는 전체를 한꺼번에 동시에 들어올린다. 이 동작이 바로 핵심이다.

<악보 31, 32>에 나오는 옥타브 음형들은 두 가지 대조되는 옥타브 연주 유형의 대비를 보여 준다. 리스트의 여섯 번째 랩소디는 던지는 스타카토 동작을 필요로 하고, 쇼팽의 연습곡은 위치를 변형시켜가는 레가토 옥타브 동작을 요구한다. 명심할 것은 이들이 팔목 동작이 아니라는 점이다. 몸통의 도움을 받아 팔 전체가 항상 참여해야 한다.

스타카토는 D로 표기한다. (악보 31, 32)

<악보 31>57)

리스트 헝가리안 랩소디 6번

57) Ibid, 104.

<악보 32>

쇼팽 연습곡 Op.25의 10

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Etude Op. 25 No. 10. The first system is marked 'Lento' and 'p' (piano). It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a series of eighth notes with a slur, and the left hand plays a simple accompaniment. Fingerings are indicated above the notes. The second system continues the piece, with the right hand playing a more complex eighth-note pattern. The third system includes the instruction 'sempre legato' and 'f' (forte), indicating a change in dynamics and articulation. The notation includes various fingerings and slurs throughout.

5) 순간밀기(Thrust)

지금 논의하고자 하는 테크닉, 순간 밀기는 중력의 힘도 아니고 무게도 아닌 순전히 능동적인 근육 운동에 의해서 이루어지는 것이다. 손, 팔, 손가락을 들어 올려서 중력의 힘에 맡기는 대신, 손가락들을 건반에 직접 올려놓고 몸통과 팔의 가장 튼튼한 근육들(가슴, 배, 등 삼두박근, 앞팔 굴근 근육)의 급작스럽고 순간적인 수축을 이용해서 건반을 아래로 순간적으로 미는 동작을 말한다. 이 동작은

손가락 끝의 최대한의 속도를 전달하게 되는데, 이 순간 밀기 테크닉에서는 앞서 설명한 테크닉들과는 달리 손가락이 항상 건반에 닿아 있어야 한다. 순간적 근육 수축이 일어나기 전, 일어나는 동안 그리고 일어난 후 항상 손가락들이 건반에 닿아 있다. 아무리 큰 포르티시모라 할지라도 근육 수축은 순간적이어야 하고 가능한 짧아야 한다. 또한 미는 방향은 수직적이지 경사가 지거나 위쪽 방향이 아니다

수축의 급작스러움의 정도는 원하는 대로 조절할 수 있으며, 항상 포르테를 염두에 두고 생각할 필요는 없다. 순간 밀기 테크닉으로 메조 포르테나 피아노 소리도 만들어낼 수 있으며, 다이내믹의 정도는 내리밀 때의 갑작스러움의 정도에 달렸다.

순간 밀기 동작은 보통 빠르기 음형이나 연속되는 느린 코드 음형에 적합하다. 순간적인 수축 그리고 그 후에 완벽한 근육 이완 동작이 필요한 이 테크닉은 빠르게 연속적으로 던지는 동작보다는 시간이 더 많이 걸린다. 그러나 소리는 아주 힘 있고 무리함이 없다. 이 테크닉은 자연낙하 테크닉으로 연주하기에 위험 부담이 있는 손을 넓게 벌리고 쳐야 하는 부분이나 코드 연주에 이상적이다.

우선 이 동작을 위한 올바른 자세를 취해야 한다. 그리고 순간 밀기 동작이 일어나는 동안 몸은 움직이지 말아야 한다. 손가락들은 건반 위에 올려놓고 팔은 약간 굽힌다. 순간 밀기 동작 중에는 어깨와 몸통이 팔의 능동적 역할을 도와준다. 순간 밀기 테크닉으로 건반을 밀어내릴 때 어깨와 몸통은 움직이지 않는다.  
(그림 7)

<그림 7>58)

흰건반에서의 순간 밀기 자세



검은 건반에서의 순간 밀기 자세



자연낙하와 순간밀기에서, 전자는 주로 중력의 힘을 이용하는 것이고, 후자는 근육의 힘만을 이용하는 동작임에도 불구하고 서로 대체 될 수 있다. 두 동작 모두 크고 육중한 음향을 만들어 내는데 사용된다. 순간밀기는 넓은 코드 연주에 더 적절하고, 자연낙하는 느리거나 보통템포 음형일 때 사용하면 좋을 것이다.

순간밀기 테크닉은 E로 표기한다. (악보 33, 34)

---

58) Ibid, 113.

<악보 33>59)

리스트 순례연보 중 단테 소나타

Musical score for Liszt's Dante Sonata, measures 59-62. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The right hand plays a series of chords, with some marked 'E' and 'F'. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff.

<악보 34>

차이코프스키 피아노 협주곡 1번 중 1악장

Musical score for Tchaikovsky's Piano Concerto No. 1, first movement, measures 59-62. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (E-flat major). The right hand plays a series of chords, with some marked 'E' and 'delta'. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff.

59) Ibid, 115, 118.

#### 4. 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장 연주법 분석

지금까지 G. Sandor가 제시한 피아노 테크닉을 다섯 가지의 기본동작 패턴을 요약 정리해 보았다. 이 다섯 가지 테크닉을 적용하여 소나타 Op.110의 제 1악장을 연주할 때 어떻게 쓰여 지는지 알아보도록 하겠다.

여기서는 지금까지 논의한 기본동작의 패턴들, 터치방식을 악보에 명기해 놓았다. 그러나 악곡 해석이나 다이내믹, 빠르기의 변화, 프레이징, 소리를 내는 방법 등은 주관적일 수 있기 때문에 이러한 테크닉적인 해석은 개인마다 차이가 있을 수 있다. 이 연구자는 다음과 같은 해석은 G. Sandor의 다섯 가지 연주기법에 의거하여 타당할 수 있는 해석이라 생각된다. 물론 이 분석에 다른 해석을 가진 연구자도 당연히 있을 수 있으며, 동의하지 않을 수도 있으나, 가능한 객관적으로 해석하려고 노력하였다. 중요한 것은 이 많은 동작들의 대부분이 복합적이기 때문에 항상 손가락, 손목, 앞팔, 윗팔, 몸통까지 상호 협력이 잘 이루어져야 가능하며, 더 나아가 근육의 강도까지 고려해야 한다는 것이다.

이 곡은 다섯 가지 테크닉을 모두 사용하나 그 중에 주로 사용하는 테크닉은 레가토연주 테크닉과(B) 로테이션 테크닉(C), 그리고 순간밀기 테크닉(E)이다.

다섯 가지 기본동작 패턴과 손목의 높고 낮음은 아래와 같이 표기하기로 한다.

<표4>

자연낙하	A
다섯 손가락, 스케일과 아르페지오	B
로테이션	C
스타카토	D
순간밀기	E
낮은 손목	↑
높은 손목	↓

처음 네 마디는 제 1주제로 양손모두 손목을 낮게 하며 레가토(B)로 시작된다. 마디 1의 셋째 박과 둘째 마디에서는 —(슬러)의 표시는 없지만 낮은 손목에서 높은 손목을 이용한다. 이것은 마디 3까지 이어지고 마디 4에서는 자연낙하(A)로 시작되는 tr. 다음에도 마찬가지로 높고 낮은 손목을 이용하여 제 1주제를 마무리 한다.

제 1주제의 재현이 되는 마디 5부터 마디 11까지 오른손은 레가토(B)로 높은 손목과 낮은 손목의 연속이다. 이때 왼손은 스타카토(D)와 순간밀기(E)를 복합적으로 사용하는데 주의할 점은 소리가 고르게 나와야 한다는 것이다. (악보 35)

<악보 35>

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 1, shows a complex texture with slurs and dynamic markings. The second system, starting at measure 6, shows a transition with 'B' and 'D+E' markings. The third system, starting at measure 9, continues with 'B' and 'D+E' markings and includes a 'D' marking above the right hand.

마디 12부터 오른손은 레가토(B)와 로테이션(C)테크닉이 복합적으로 사용되는 데 이것은 마디 19까지 계속되고, 왼손은 순간밀기(E)로 이어나간다. 이때, 왼손이 자연낙하(A)테크닉이 가능하다고 생각될 수도 있으나 *p*로 연주되는 부분이라 손끝의 예민함을 좀 더 느껴야 하고, 손을 넓게 벌려서 쳐야하는 코드들이기 때문에 손 포지션 자체가 떨어질 때 가속도로 인해 변형시킬 우려가 있다. 때문에 순간밀기(E)테크닉이 훨씬 효율적이라 생각된다.(악보 36)

<악보 36>

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment, numbered 12, 14, 16, and 18. Each system consists of a treble and bass staff. The first three systems (12, 14, 16) feature a treble staff with a complex, rhythmic melody and a bass staff with a simpler accompaniment. The fourth system (18) shows a more intricate bass line. Above the treble staff, there are arrows indicating fingerings or articulation. Below the bass staff, there are 'E' markings with arrows, likely indicating pedal points or bass line movement. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.'.

이어서는 제 2주제는 레가토(B)와 로테이션(C)이 동시에 사용된다. 마디24까지 로테이션 동작은 계속되는데 이음줄로 나누어진 음 묶음에 따라 이 테크닉을 사용한다.

마디 24의 첫째박과 둘째 박에서는 자연낙하(A)와 순간밀기(E)테크닉 두 가지 다 해석할 수 있다. 하지만 음가가 길고 윗성부 소리를 좀더 두드러지게 하기 위해 테누토가 들어간 순간밀기 테크닉이 접합하리라 생각된다.

마디 25에서 오른손은 자연낙하(A), 왼손은 순간밀기(E)테크닉을 사용하여 진행하다가 마디 28에서는 왼손은 스타카토(D)와 순간밀기(E)의 복합적 테크닉을 사용하며, 오른손은 음 묶음에 따라 높은 손목과 낮은 손목을 번갈아 사용한다. 이때 주의 깊게 볼 것은 마디 29의 첫째 박은 원래 높은 손목을 사용해야 하나 지시어 *sf*로 인해 순간밀기가 적합하다고 생각된다. 이것은 마디 30의 첫 박과 마디 31의 첫 박에도 동일하게 적용된다. (악보 37)

<악보 37>

The image displays three systems of musical notation for piano, labeled with measure numbers 20, 24, and 29. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 20-23) features a melodic line in the treble with slurs and a bass line with chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and dynamics include *mf* and *ff*. The second system (measures 24-28) shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the treble and chords in the bass. Dynamics range from *mf* to *ff*. The third system (measures 29-31) continues with similar textures, including slurs and dynamic markings like *f*. Arrows and vertical lines indicate specific fingering and articulation points throughout the score.

마디 34에서 마디 35까지는 4성부가 나오는데 여기서는 각성부마다 적용되는 손목의 높낮이를 주의해야 한다. 마디 35 셋째 박부터 오른손은 레가토와 로테이션 테크닉이 같이 사용되며 왼손은 순간밀기 테크닉이 사용된다. 앞서서도 언급했듯이 *p*로 진행되는 부분이고 손을 넓게 벌려 쳐야 하는 코드이기 때문에 자연 낙하 테크닉 보다는 순간밀기 테크닉이 적합하리라 본다. (악보 38)

<악보 38>

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 32, features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns. It includes performance markings such as 'cresc.', 'dim.', 'p', and 'dolce'. Chord markings 'B' and 'E D' are present. The second system, starting at measure 35, continues the piece with similar rhythmic complexity. It includes chord markings 'B+C' and 'B', and a marking 'E E' with an arrow. Both systems use various fingerings and articulation marks like slurs and accents.

마디 40부터 오른손에 제 1주제의 모티브가 나오는데 이때 마디 1에 나오는 그것과 비교해서 볼 필요가 있겠다. 곡의 해석에 있어서 똑같은 모티브이지만 마디 1은 4성부의 코랄형식의 주제가 나오며 마디 40에서는 호모포닉(단성부)선율 이므로 선율진행을 달리 해석할 필요가 있겠다. 그래서 마디 1의 셋째 박은 높은 손목과 낮은 손목을 사용하고 마디 40에서는 순간밀기와 스타카토 테크닉이 더 알맞다고 본다.

마디 44부터 마디 55까지 왼손은 똑같은 음형으로 반복되는데 약간 던지듯이 스타카토로 첫 음을 치고 난 후 레가토 동작을 사용하며, 마디 55의 오른손 둘째 박 트릴은 자연낙하테크닉을 사용하며 마무리한다. (악보 39)

<악보 39>

39 B B E D E E E D

43 D+E E B E D E

46 D B D B D B D B

50 D B D B D B

53 E D E A

cresc. p

제 2주제가 시작되는 마디 56부터는 제시부의 테크닉과 거의 동일하게 적용되고 마지막 코다부분의 마디 111부터는 마디 34와 마찬가지로 4성부가 나타나는데 여기서도 각성부마다 적용되는 테크닉이 틀리다. (악보 40)

<악보 40>

Musical score for Exercise 40, measures 56-65. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).  
Measure 56: Treble clef has a half note E. Bass clef has a complex rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes. Chords E, D, E, E are indicated above the treble staff.  
Measure 58: Treble clef has a half note B. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords B+C, D, B, A are indicated above the treble staff.  
Measure 60: Treble clef has a half note C. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords B, E, D, E, E are indicated below the bass staff.  
Measure 62: Treble clef has a half note B. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords E, B, D+E are indicated below the bass staff.  
Measure 65: Treble clef has a half note B. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords D, E, E, D are indicated above the treble staff.  
Dynamics include *p*, *cresc.*, and *dimin.*. Fingerings and articulation marks (up/down arrows) are present throughout.

68 B ↓ ↑ D B ↓ ↑ *pp*  
 D+E →

70 C+B → E E →

72 C+B → E E →

74 C+B → E E → E →

76 *p* B+C B *cresc.* B+C ↓ ↑ D ↓

80

B+C B+C B+C E E

84

E A D A D+E

88

E D E D D E D

91

B B D D E D B

94

D B B+C E E

97  $B+C \longrightarrow$   $B+C \longrightarrow$   
*cresc.* *dim.*  
 E E E  $\longrightarrow$  E  $\longrightarrow$

101  $\uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  E C+B  $\uparrow \downarrow \uparrow \downarrow$   
*p leggiermente*  
 E E

106 C+B  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$   
 E  $\longrightarrow$

108 C+B  $\longrightarrow \downarrow \uparrow$  *cresc.*  
 E  $\longrightarrow$

110 C+B  $\longrightarrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  B  $\uparrow$   
 E  $\longrightarrow$  B E B E D

A musical score for piano, consisting of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble staff marked with a fermata and a dynamic marking of *p*. The bass staff starts with a bass clef and a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some annotations: a letter 'A' above the first measure of the treble staff, and letters 'B' and 'E' below the bass staff. The piece concludes with a double bar line.

### Ⅲ. 결 론

#### 1. 요약

베토벤의 피아노 소나타는 초·중기를 거쳐 후기로 갈수록 형식면에서 전통적인 소나타 형식에서 변화되어 자유로운 소나타 형식을 취하게 된다. 본 논문에서 연구한 Op.110의 경우에도 발전부의 규모는 베토벤 소나타 작품 중 가장 길이가 짧고, 제시부 - 발전부 - 재현부 사이의 구분이 뚜렷하지 않아 전반적으로 윤곽이 흐려져 있다는 점에서 휴지부나 종지악구, 또는 겹세로줄로 구분을 분명하게 하는 일반적인 고전 소나타형식과 차이를 보인다.

전반기 작품과 비교하여 볼 때 보통 제 3악장에 미뉴엣이나 스케르쪼가 사용되는 대신 Op.110에서는 제 2악장에 스케르쪼가 나타나며, 박자도 3박자가 아닌 2박자로 되어 있다. 제 3악장에서는 한 악장 전체가 아리오소와 푸가가 번갈아 나타나는 매우 독창적인 악장이며, 전체의 구성이 이와 같이 '혼합방식'으로 구성되어 있다.

선율면에서 제 1악장은 모티브 전개 보다는 서정적인 선율위주이며 발전부와 재현부는 제시부의 변주곡적 진행을 보인다. 또한 제 3악장에서는 대위법적 선율이 사용되는데 특히 푸가의 주제는 제 1악장 제 1주제에서 파생된 주제를 사용하고 있어 각 악장간의 유기적 연관성을 지니게 하는 순환 주제 구성법(cyclical continuity)을 사용하였다.

베토벤 피아노 소나타 Op.110에서는 G. Sandor가 제시하는 다섯 가지 테크닉을 사용하는데 있어서 복합적으로 사용하는 경우가 많았다. 주로 제 2주제와 같

이 로테이션(C) 테크닉이 쓰이는 곳에서는 레가토(B)테크닉이 같이 사용되면서 손목의 낮고 높음을 이용하여 주제 선율의 소리연결에 도움을 주기도 한다. 또한, 이 곡은 전체적으로 다섯 가지 테크닉이 모두 쓰이긴 하나, 레가토(B), 로테이션(C), 순간밀기(E) 테크닉이 주로 쓰였다. 하지만 연주자의 개인적인 해석의 차이에 따라서 이 같은 테크닉의 사용은 다를 수도 있다.

## 2. 결론

피아노라는 악기가 존재하기 시작하면서 효율적인 피아노 학습을 하기위한 방법들이 연구되어왔다. 과거 300년 동안 악기의 발전과 대중적인 보급으로 인해 학자들은 지속적으로 악기의 가능성에 대해 탐구했으며, 근래에는 효율적인 피아노 학습방법을 지향하는 연구가 더욱 활발하여 졌다. 맹목적으로 받아들였던 19세기 교수법이 차츰 사라져 감에 따라 음악을 신체와 결부시켜 실현화하는 데에 지성과 귀가 지극히 중요한 역할을 한다는 새로운 관념이 성립되면서 정신력의 중요성을 강조하게 되고, 좀더 효과적인 주법이 계속 생겨나게 되었다. 하지만, 이러한 정신적인 학습은 올바른 신체적인 연습과 같이 병행될 수 있을 때 효율적인 피아노 연주가 된다는 것을 알 수 있었다. 그러기 위해서는 먼저 연주자 자신이 각 작품의 내용을 충분히 이해해야 하며, 테크닉 연습에 있어서는 신체적 연습, 즉 어깨에서부터 팔과 손목에 이르기까지 자연스러운 근육의 조절에 의하여 움직이는 훈련을 해야 한다는 것이다. 또한 정신적인 학습을 통한 음악적 이해를 이와 잘 조화시켜서 작품의 성격과 특성을 살리는 게 효율적인 교수법이 될 수 있다고 본다.

지금까지 본 논문은 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 1악장의 이론적인 고찰과 G. Sandor가 제시하는 테크닉이 어떻게 쓰여 지는지를 알아보았다. 그가 제시한 다섯 가지 테크닉은 다른 연주가들이 제시하는 방법들보다 아주 논리적이고, 체계적이면서도 따라하기 쉬운 방법들을 제시함으로써 실제적인 연주에 어떻게 이해되고 적용되어야 하는가에 주안점을 두게 되었다. 또한 다섯 가지 테크닉을 최대한 효율적으로 사용함으로써, 보다 좋은 소리를 얻을 수 있다는 것이다. 물론 나름대로 최대한 타당성 있게 연구 하였으나 보는 이에 따라서는 부족한 점이 많을 수도 있을 것이다. 단지 효율적인 피아노 연주를 위해서 이러한 신체적인 연습과 정신적인 학습을 본인에 맞게 연습방법을 찾아야 한다는 것이다.

## 참 고 문 헌

### 〈국내도서〉

- 구본희 외. “베토벤,” 피아노 음악강좌. 서울: 음악춘추사, 1992, I.
- 김경임. 「피아노소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 김방현. “베토벤,” 작곡가별 명곡해설 라이브러리, 서울: 음악세계, 1999, I.
- 박문정. “베토벤의 초기 작품과 그 의의,” 피아노 음악. 180호 (주)음연, 1987.
- 박영수. 「피아노 주법과 교수법」. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- 백기풍. 「Beethoven Piano Sonata 분석 연주해석」. 서울: 조형출판사, 1993.
- 백기풍외 2인. 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」. 서울: 작은 우리, 2003.
- 세광음악출판사 사전 출판위원회. 「표준 음악사전」. 서울: 세광음악출판사, 1993.
- 송정이. 「피아노 연주와 교수법」. 서울: 음악춘추사, 2005.
- 조수철. 「베토벤의 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교 출판부, 2002.
- 홍세원. 「서양음악의 이해」. 서울: 연세대학교출판부, 2000.

### 〈번역서〉

- 모로이 마코도. 「베토벤의 피아노소나타」. 제갈삼 역, 서울: 음악춘추사, 1994.
- Boris Berman. 「Notes from the Pianist's Bench」. 김혜선 역, 서울 : 도서출판다

리, 2004.

D. J. Grout. 「A History of Western Music」 New York: W. W. Norton, 1980.

Gyorgy Sandor. 「On Piano Playing」. 김귀현 · 김영숙 공역, 서울: 음악춘추사, 2004.

Heinrich Neuhaus. 「피아노 연주기법」. 조윤용 역, 서울: 삼호출판사, 1992.

J. Gillespie. 「피아노 음악」. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 2002.

James W. Basrien. 「성공적인 피아노 교수법」. 송지혜 역, 서울: 음악춘추사, 2000.

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

Max M. Camp. 「피아노 연주법 (Developing Piano Performance : A Teaching Philosophy)」. 안미자 역, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1995.

Paul Bodura Skoda. 「Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석」. 정진우 역, 서울: 음악춘추사. 1978.

#### 〈외국서적〉

Barry & Hallam. "Practice" in Parncutt & Mcpherson, (Eds). The Science of psychology and music performance New York: Oxford Univ., 2002.

Ferymuth, M. 「Mental practice : some guidelines for musicians」. New York: American Music Teacher, 1994.

George Kochevitsky. 「The Art of Piano Playing : A Scientific Approach」.

Evanston : Summy - Birchard Co., 1967.

Stainely Sadie. 「The New Grove Dictionary of Music and Musicis」 . Vol.2.

London: Macmillan Publishers Ltd, 1980.

**<석사학위논문>**

- 조미경. 「L. v. Beethoven Piano Sonata A<sup>b</sup>장조 Op.110에 관한 분석연구」 .  
중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2003.
- 이계진. 「L. v. Beethoven Piano Sonata A<sup>b</sup>장조 Op.110에 관한 분석연구」 .  
성신여자대학교대학원 석사학위논문, 2004.
- 이은주. 「L. v. Beethoven 피아노 소나타 Op.110 in A<sup>b</sup>Major 분석연구」 .  
계명대학교 대학원 석사학위논문, 1999.
- 양수진. 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.110의 분석연구」 . 계명대학교  
대학원 석사학위논문, 2003.
- 박선영. 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.110의 분석연구」 .경희대학교  
대학원 석사학위논문, 2000.
- 임수진. 「L. v. Beethoven Piano Sonata Op.110에 나타나는 낭만적 요소연  
구」 . 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2002.
- 이보영. 「Beethoven Piano Sonata의 표현요소에 대한 연구 -Op.110의 템포와  
다이나믹을 중심으로-」 . 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- 김혜영. 「Ludwing van Beethoven(1789-1827)의 피아노 소나타 Op.110 A<sup>b</sup>  
Major에 나타난 후기피아노 소나타의 특징에 관한 연구」 . 동덕여자  
대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

〈정기간행물〉

박문정. “베토벤의 초기 작품과 그 의의,” 피아노 음악, 180호 (주)음연,  
1987, 32.

〈악보〉

Beethoven Ludwig van. 「Beethoven Piano Sonata」. München: G.  
Henle Verlag, 1952/1980.

# ABSTRACT

## A Study on Works and Performing Technique of Beethoven's Piano Sonata Op.110.

Choi, Eun Sil  
Department of Music  
Instrumental Music Major  
Graduate School  
Sung-shin Women's University

Ludwing van Beethoven(1789-1827) is a representative musician of classism who composed 32 sonata throught his life from 1795 to 1822, which well demonstrated the development of his style and technique chronologically. It is also an important genre that demonstrates the transition of Beethoven's musical style, taking a significant position for reference on keyed instruments. Among them, the five sonata in the late not only embodied the harmony between the musical contents and format, but also expressed the internal beauty.

Beethoven piano Sonata Op. 110 is a completed 3-movement, in which each movement contains unique characteristics such as first movement with reduced development section, second movement with Scherzo style, and third movement mixing Arioso and Fuga. Also, he used cyclical continuity for organic correlation.

In this thesis, the main purpose is to describe analysis of compositions

for a more efficient piano study and to focus on a more efficient technique for an accurate performance.

For each time, various techniques have been proposed by many performers for performing technique and a more efficient piano study, and what is in common is that all of them explained, for a more efficient piano study, why mental practice such as theoretical study of works and physical practice through analysis of performing technique had to be combined.

Freytmuth(1994) defines mental practice as "the process of creating an accurate mental image of a physical action." Easily speaking, mental practice is a process of forming an actual motion into an accurate image in mind. Therefore, improvement of performing technique is impossible with mere motions of finger muscle, and development of focused mental power is important for finger dexterity. Examples of mental practice are literature study and sight leaning, and listening concept and rhythmic structure should be understood.

Making sound from piano requires hands, arms, upper arms, body and joints connecting them, and the quality of sound becomes different depending on how those parts are used. To gain good and uniform quality of sound, hard and dexterous fingers are required, and various parts of body must cooperate and complement each other in harmony. G. Sandor presents five techniques for this efficient physical practice. The examples are "Free Fall" technique using the gravitation force, "Five finger, Scale, Arpeggio" technique using the motion of wrist for uniform touch of fingers, "Rotation" Technique

rotating arm muscle, "Staccato" technique that is in the same principle of octave, and "Thrust" technique using body and muscle momentarily.

As seen above, G. Sandor presents five techniques from a commonsense standpoint of body structure and based on the principle of nature, opening up a general understanding piano performance.

This thesis will be an actual help for practice and performance by providing mental practice through analysis of musical pieces and physical practice through performing technique analysis stated above for an efficient study of Beethoven piano Sonata Op.110 the first movement.