



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 가 영 교수 지도  
석사학위 청구논문

《발트슈타인》에 등장하는 새로운  
담론: 음악, 악기, 그리고 베토벤의  
삶

2017

성신여자대학교 대학원  
음악학과  
임희라

《발트슈타인》에 등장하는 새로운  
담론: 음악, 악기, 그리고 베토벤의  
삶

이 가 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

임희라

# 인 준 서

임희라의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장 ..... 이 영 민 ..... (인)

심사위원 ..... 이 가 영 ..... (인)

심사위원 ..... 이 혜 진 ..... (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 중기 작품에 속하는 피아노 소나타 Op. 53, no. 21의 1악장에 관한 연구이다. 오늘날 《발트슈타인 소나타》로 불리고 있으며 이는 베토벤이 자신의 후원가였던 발트슈타인 백작(Waldstein Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, 1762-1823)에게 이 작품을 헌정하였기 때문이다. 《발트슈타인 소나타》는 1803-4년 사이에 작곡되었으며 1805년 빈에서 출판되었다. 이 작품의 스케치와 필사본 및 출판사로 보내진 최종 판본은 현재까지 남아 있다.

본 논문의 서론에서는 연구의 주제로 《발트슈타인 소나타》 1악장을 선택하여 연구하고자 하는 이유와 연구 방법에 대하여 기술하였다. 본론은 크게 세 가지 큰 갈래로 나누어 서술하였다. 첫째로 베토벤의 중기 시기의 시대적인 상황과 음악을 연관 지어 설명하였다. 둘째로 국내 및 해외의 연구들에서 나타난 자료를 종합적으로 모은 다음 구조적으로 분류하여 일목요연하게 개괄하였다. 이러한 작업을 통하여 보다 더 명확하게 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장에 나타난 다양한 음악적인 요소들을 상세하고 구체적으로 고찰하여 설명하였다. 세 번째로는 《발트슈타인 소나타》를 작곡하던 시기에 선물 받은 에라드 피아노와 작품 간의 연관성에 대하여 논의하였다.

결론에서는 베토벤의 《발트슈타인 소나타》의 1악장에서 나타나는 다양한 음악 어법들을 실험적으로 사용한 것에 대하여 서술함으로써 베토벤의 다양한 음악적 변화를 논의해보고자 하였다. 또한 에라드 피아노에 관한 현재까지의 논의들을 정리하여 개괄한 뒤 비판적인 태도로 수용하여 새로운 담론을 만들어보고자 노력하였다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 베토벤의 중기 피아노 소나타 .....	9
III. 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장에 나타난 다양한 요소 .....	13
1) 3도 전조 .....	13
2) 토크적 .....	20
3) 카덴차적 .....	24
4) 찬송가적 .....	29
5) 박자 및 마디의 초월성 .....	29
6) 다른 작품들과의 연관성 .....	30
IV. 에라드 피아노 .....	32
V. 결론 .....	48

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목 차

<표 1> RISS에서 검색한 베토벤의 《발트슈타인 소나타》를 주제로 삼은 석사학위 논문 현황 .....	2
<표 2> 1968년부터 2017년까지 발표된 국내의 《발트슈타인 소나타》에 관한 석사학위 논문의 주제별 현황 및 비율 .....	4
<표 3> 베토벤의 피아노 소나타 Op. 53, no. 21의 마디 82-85와 C장조 미사의 마디 76-79 화성 분석 .....	31

## 그 립 목 차

<그림 1> 독일식 피아노의 구조 .....	34
<그림 2> 영국식 피아노의 구조 .....	36
<그림 3> 1767년 베커스의 개량 이후 영국식 피아노의 구조 .....	36

## 악 보 목 차

<악보 1> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 3-4 .....	12
<악보 2> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53 no. 21, 1악장, 마디 97-107 .....	12
<악보 3> 베토벤 피아노 소나타 Op. 31, no. 1, 1악장, 마디 46-54 .....	14
<악보 4> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 14-23 .....	15
<악보 5> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 1-15 .....	17
<악보 6> 베토벤 피아노 소나타 Op. 31, no. 1, 1악장, 마디 1-22 .....	18
<악보 7> 모차르트 후궁으로부터의 유괴 K. 384, 마디, 1-10 .....	22
<악보 8> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 35-38 .....	24
<악보 9> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 66-74 .....	25
<악보 10> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 74-92 .....	27
<악보 11> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21 1악장, 마디 275-292 .....	28
<악보 12> 베토벤 C장조 미사 Op. 86, 키리에, 마디 74-82 .....	31

## I. 서론

한스 폰 뷔로(Hans Guido Freiherr von Bulow, 1830-1894)는 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《평균율 클라비어곡집》(Das wohltemperierte Klavier)과 루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 남긴 32개의 피아노 소나타를 각각 구약성서와 신약성서로 비견하였다.<sup>1)</sup> 《발트슈타인 소나타》는 이러한 베토벤의 피아노 소나타 중 1803년에 작곡된 소나타로 자신의 후원자였던 발트슈타인 백작(Waldstein Ferdinand Ernst Joseph Gabriel, 1762-1823)<sup>2)</sup>에게 소나타를 헌정한 이후 《발트슈타인 소나타》로 불리고 있다. 이 작품은 보통 초기, 중기, 후기의 세 시기로 구분하는 베토벤의 작품들 중에서 영웅적 시기라 지칭되는 중기에 해당한다.

본 논문은 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장이 그 이전의 피아노 소나

---

1) Jeremy Siepmann, 『베토벤, 그 삶과 음악』, 김병화 번역 (서울: 포토넷, 2010), 43.

2) 보헤미아 출신으로 독일의 음악가들을 후원하였다. 발텐베르그(Wartenberg)의 필리버트 발트슈타인 백작(Count Philibert Waldstein)과 리히슈타인(Liechtenstein)의 마리아 안나 테레지아 공주(Maria Anna Theresias)사이의 4남 7녀 중 네 번째 아들이다. 1787년 엘링겐에서 독일기사단으로 활동하였고 1788년 초 본의 막스 프란츠 선제후(Max Franz)의 궁정으로 옮겨간 후 6월부터 명을 받아 수행하였다. 1788년부터 1792년 동안 외교 업무를 수행하였다. 발트슈타인 백작은 브레우닝(Breuning) 공가를 통해 베토벤을 알게 되며 1790년대 초까지 베토벤의 귀중한 후원자가 된다. 베토벤의 어린 시절의 친구인 프란츠 베겔러(Franz Wegeler, 1765-1848)는 발트슈타인을 가리켜 ‘베토벤의 처음이자 모든 점에서 가장 중요한 후원자이며 베토벤의 마에케나스(Maecenas)’라고 하였다. 발트슈타인은 피아노 즉흥연주에 재능이 있었다. 베겔러는 이러한 백작의 재능으로 인하여 베토벤의 즉흥 변주곡 작곡 능력이 발전할 수 있었던 것이라고 보았다. 1792년 경 베토벤은 발트슈타인 주제를 가진 네 손을 위한 피아노 변주곡(Woo. 67)을 작곡하였고, 1791년 베토벤의 <기사의 발레 음악>(Woo. 1)이 발트슈타인에게 귀속되었다. 1795년부터 1807년까지 발트슈타인은 영국 군대에서 육군 원수로 복무하였다. 1809년에 다시 비엔나로 돌아왔지만 이후 베토벤과 계속해서 관계를 이어나가지는 못했다. Elliot Forbes and William Meredith, “Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph Gabriel,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., (2001), [http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29817?q=waldstein&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29817?q=waldstein&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [2016년 10월 25일 접속].

타 작품들과는 분명하게 다른 음악적인 특징을 보여주고 있다는 점을 논의하는 것에 목적이 있다.

이를 위하여 먼저 최근까지의 《발트슈타인 소나타》에 대한 국내외의 담론이 어떻게 형성되어 있는지 살펴볼 것이다. 선행연구를 위하여 참고한 문헌으로는 국내의 경우 석사학위 논문, 학술 논문, 단행본을 참조하였고 국외의 경우 영어권의 학술 논문, 단행본, 뉴그로브의 음악사전 개정판을 참조하였다. 선행된 연구의 저자들이 작품을 바라보는 관점을 요약하여 검토하고 비판적인 태도로 수용하는 것이 본 논문의 주된 선행문헌 연구가 될 것이다.

국내의 《발트슈타인 소나타》에 관한 담론에서 절대적인 양적 우위를 차지하고 있는 것은 석사학위 논문이다. 한국교육학술정보원(KERIS)에서 제공하는 학술연구정보서비스(RISS) 홈페이지에서 베토벤의 《발트슈타인 소나타》의 키워드를 검색하면 2017년 3월 12일 현재 85건의 석사학위 논문들을 확인할 수 있다.

<표 1> RISS에서 검색한 베토벤의 《발트슈타인 소나타》를 주제로 삼은 석사학위 논문 현황

연도	편수	논문제목의 키워드
1968	1	분석 및 연주방법
1974	1	분석
1976	1	형식구조 분석, 연주 고찰
1980	1	분석
1982	1	분석
1984	1	분석
1985	1	연주해석
1987	2	분석
1988	1	분석
1989	1	중반기 작품성향 고찰
1990	4	분석, 중반기 작품성향 고찰
1991	2	분석
1992	2	페달 사용법 고찰, 분석
1993	3	분석

1994	1	분석
1995	3	분석, 분석과 이해
1996	2	분석, 소고
1997	1	《발트슈타인 소나타》 2악장의 론도형식 다른 작품과 비교
1998	2	분석
1999	1	분석
2000	3	분석, 연주해석
2001	4	분석, 연주상의 문제점,
2002	1	분석
2003	3	분석, 연주법
2004	3	분석, 고찰
2005	2	페달기법연구, 피아노의 발달과 연주 해석의 상관관계
2007	3	분석
2008	1	분석
2009	3	분석
2010	2	분석
2011	5	분석, 악보 에디션 비교
2012	6	연주연구, 프로그램 노트, 피아노 발달에 따른 에디션 연구, 피아노 발달과 창작, 해석간의 관계 연구
2013	3	분석, 프로그램 노트
2014	2	프로그램 노트
2015	5	분석, 프로그램 노트
2016	2	베토벤 중기 피아노 소나타 연구, 프로그램 노트
2017	2	프로그램 노트

<표 1>을 살펴보면 국내에서 처음으로 《발트슈타인 소나타》에 대한 석사 논문이 나온 것은 1968년이고 이후 2017년 현재까지도 꾸준히 석사논문의 주제로 연구되어오고 있는 것을 알 수 있다. 가장 많은 주제로 선정된 것은 작품의 형식에 대한 분석연구였다. 그 이외의 석사학위 논문에서 다루어진 《발트슈타인 소나타》에 관한 논의들을 다음과 같이 다섯 가지로 정리해볼 수 있었다.

- 첫째, 《발트슈타인 소나타》 작품이 속해있는 베토벤의 중기 시기 연구
- 둘째, 《발트슈타인 소나타》의 페달 연주 기법 연구
- 셋째, 《발트슈타인 소나타》가 출판된 악보들 간의 비교 연구
- 넷째, 피아노의 발달에 따른 《발트슈타인 소나타》의 연주 방법 연구

다섯째. 피아노의 발달에 따른 《발트슈타인 소나타》 악보들 간의 비교 연구

<표 2> 1968년부터 2017년까지 발표된 국내의 《발트슈타인 소나타》에 관한 석사학위 논문의 주제별 현황 및 비율

《발트슈타인 소나타》 논문의 주제	현황	비율
베토벤의 중기 시기 연구	3	2.4%
《발트슈타인 소나타》의 페달 기법 연구	2	1.6%
《발트슈타인 소나타》의 악보 간 비교 연구	1	0.8%
《발트슈타인 소나타》의 연주 방법 연구	5	4%
피아노의 발달에 따른 《발트슈타인 소나타》 연구	2	1.6%
기타(형식 분석 및 프로그램 노트)	58	46.4%

국내에서 《발트슈타인 소나타》를 논의하고 있는 석사학위 논문들이 형식 분석으로 시작해서 작품의 시기, 연주 방법, 출판된 악보, 악기인 피아노에 관한 논의들로 점점 더 다양해지고 있으며 다른 관점들로 문제점들을 제기하고 있는 것을 살펴볼 수 있었다. 그러나 <표 2>에 의하면 국내의 석사 학위 논문들은 대부분 《발트슈타인 소나타》의 소나타형식 구조 분석에 치우쳐 있는 것 또한 확인할 수 있었다. 국내의 《발트슈타인 소나타》를 주제로 한 학술 논문 중에서 작품의 소나타형식 분석을 주제로 삼은 것을 제외한 논문으로는 2008년 한국서양음악학회의 『서양음악학』에 실린 송무경의 “베토벤

피아노 소나타에 나타난 코다(coda)처리 기법”이 유일했다. 송무경은 베토벤의 서로 다른 피아노 소나타들을 비교하고 분석하며 코다가 음악작품 안에서 갖는 서로 다른 역할에 대한 연구를 시도하였다.<sup>3)</sup>

국외의 《발트슈타인 소나타》에 대한 담론은 국내에 비하여 보다 더 다양한 관점으로 작품을 바라보고 논의하고 있었다. 우선적으로 국내와의 가장 큰 차이점을 꼽는다면 《발트슈타인 소나타》 자체를 베토벤의 다른 작품들과 구별하여 바라보는 관점이 포함되어 있다는 점이다. 찰스 로젠(Charles Rosen, 1927-2012)은 자신의 저서인 『베토벤의 피아노 소나타』(*Beethoven's piano Sonatas: a short companion*)에서 《발트슈타인 소나타》를 가리켜 “베토벤의 어떤 작품과도 다른 소리를 지닌 작품”<sup>4)</sup>이라고 언급하였고, 도널드 프랜시스 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)는 “베토벤은 발트슈타인 소나타로 돌이킬 수 없는 강(Rubicon)을 건넜다”<sup>5)</sup>고 말했다. 이 두 학자의 말에서 나타나는 공통점은 《발트슈타인 소나타》가 지닌 ‘다른’ 면모이다. 이는 국내에서는 아직까지 논의된 적이 없는 부분이다. 두 학자가 언급한 다른 면모란 《발트슈타인 소나타》가 발표되기 이전 베토벤 자신의 작품들과의 비교일 수도 있고, 다른 작곡가의 피아노 소나타와 비교했을 때 나올 수 있는 반응이기도 하다. 그렇다면 과연 어떠한 요소들이 청자에게 베토벤의 《발트슈타인 소나타》를 다른 음악작품과는 다르게 인지할 수 있도록 하는 것인가? 라는 질문이 자연스럽게 뒤따를 것이다. 또한 베토벤이 《발트슈타인 소나타》를 통해 음악적으로 추구하고자 했던 것은 무엇이었는지에 관한 의문도 이어질 것이다.

3) 송무경은 주제의 재현과 발전을 내재한 《발트슈타인 소나타》 1악장의 코다는 발전부 만큼 주요한 형식단위로 작품 안에서 기능하고 있으며, 작품의 구조적인 불협화를 해결해주는 전략적인 요충지로 보았다. 송무경. “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다 처리 기법,” 『서양음악학』 11/1 (2008), 11-45.

4) Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* (New Haven: Yale University Press, 2012), 181.

5) Michael Spitzer, “The Significance of Recapitulation in the “Waldstein” Sonata,” *Beethoven Forum* 5 (1996), 226.

1977년 발표된 베리 쿠퍼(Berry Cooper)의 논문 “베토벤 발트슈타인 소나타 1악장의 진화”(The Evolution of the First Movement of Beethoven’s Waldstein Sonata)<sup>6)</sup>는 베토벤의 필사본을 분석하며 그의 작곡 과정을 추적해나간다. 그의 연구에서 주목해야 할 점은 베토벤이 작곡하는 동안 다양한 기법들을 실험하여 그가 추구하고자 했던 음향을 구현하였다는 점이다. 베리는 또한 《발트슈타인 소나타》를 작곡하던 해에 베토벤이 선물 받은 에라드(Erard) 피아노는 작품에 영향을 미치지 않았다고 주장하였다. 그러나 베토벤의 《발트슈타인 소나타》를 언급할 때면 거의 대부분의 선행연구 자료에서 빠지지 않고 등장하는 악기인 에라드 피아노는 국내에서 선행된 문헌들 대부분에서 작품에 직접적인 영향을 끼친 악기로 논의되고 있으며, 2002년 발표된 티만 스코브로넥(Tilman Skowronek)의 논문 “베토벤의 에라드 피아노: 그의 작품에 끼친 영향과 비엔나의 피아노 구조”(Beethoven’s Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building) 역시 《발트슈타인 소나타》가 에라드 피아노를 위해 작곡된 첫 번째 작품이라고 주장하였다.

이외의 《발트슈타인 소나타》를 주제로 삼거나 언급한 학술 논문들로 1885-6년 발표된 셰드록(J. S. Shedlock)의 “베토벤의 매너리즘”(The Mannerisms of Beethoven), 1919년 발표된 올란도 맨스필드(Orlando A. Mansfield)의 “음악적 모순”(Musical Discrepancies), 1992년에 발표된 바바라 베리(Barbara R. Barry)의 “베토벤 중기의 음고 해석과 주기적인 과정”(Pitch Interpretation and Cyclical Procedures in Middle-Period Beethoven), 1993년 발표된 마이클 투사(Michael C. Tusa)의 “베토벤의 초기 음악에서 나타나는 주기적인 통합”(Some Factors for Cyclic Integration in Beethoven’s Early Music), 1996년에 발표된 마이클 슈피처(Michael

---

6) Cooper, Barry. “The Evolution of the First Movement of Beethoven’s ‘Waldstein’ Sonata,” *Music & Letters* 58/2 (1977), 170-191.

Spitzer)의 "발트슈타인 소나타 재현부의 중요성"(The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata), 2000년에 발표된 로저 카미엔 (Roger Kamien)의 "프레이즈, 악절, 테마"(Phrase, period, theme)와 같은 해 발표된 브리짓 로데스(Brigit Rodes)의 "종교적 장르 탐구: 베토벤의 종교적인 노래, 오라토리오, 미사"(Probing the sacred genres: Beethoven's religious songs, oratorio and masses), 2002년에 발표된 데이비드 코리바 (David Korevaar)의 "이국적인 유사함: 모차르트 소나타 K. 331과 베토벤의 발트슈타인 소나타 Op. 53에 나타난 터기적 요소"(Exoticism Assimilated: "Turkish" Elements in Mozart's Sonata K. 331 and Beethoven's Sonata "Waldstein", Op. 53), 2007년에 발표된 베리의 "베토벤과 겹세로줄"(Beethoven and the Double Bar)이 있다.

각각의 논문에 대한 검토는 본론에서 다룰 것이다. 본론은 세 가지 갈래로 구성되어 있다. 첫 번째 본론에서는 베토벤 중기 작품의 일반적인 경향을 선행 연구의 관점을 빌려 요약적으로 서술할 것이다. 다음의 두 번째 본론에서는 선행 연구들에서 제기한 문제에 대하여 학자들의 연구를 중심에 놓으면서 이들의 견해를 종합적으로 규합해볼 것이다. 그들이 논의하였던 양식의 음악적 특징들이 《발트슈타인 소나타》에 어떻게 나타나고 있는지 서술할 것이다. 마지막 세 번째 본론에서는 베토벤이 《발트슈타인 소나타》를 작곡하는 시기와 맞물려 선물 받은 에라드 피아노에 대하여 어떠한 구조를 가진 피아노였으며, 베토벤이 실제로 에라드 피아노를 위한 작품으로 《발트슈타인 소나타》를 창작했는지 진위 여부를 논해보고자 한다.

위와 같은 작업을 통하여 본 연구는 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장에서 나타나는 다양한 요소들을 분석하고 그것에 대한 해석학적인 담론을 제시해 보고자 한다. 이를 통하여 《발트슈타인 소나타》가 지닌 베토벤의 음악적 연속성을 이해하고 앞으로는 이전과는 다른 관점으로 《발트슈타인 소

나타》가 논의될 방향에 대해서 길을 제시해 보고자 한다.

## II. 베토벤의 중기 피아노 소나타

1770년에 태어난 베토벤의 삶과 음악은 시대적인 변화를 고스란히 담고 있다.<sup>7)</sup> 1789년 7월 14일에 일어난 프랑스혁명으로 인하여 프랑스는 공화국을 선언하고 루이 16세(Louis XVI, 1754-1793)를 처형하였으며 시민들은 인권과 시민으로서의 권리를 선언하였다. 이후 1815년 나폴레옹(Napoleon Bonaparte, 1769-1821)이 벨기에의 워털루 전투에서 패하며 몰락에 이르렀지만 이로 인하여 유럽 사회의 정치 및 경제는 변화하였다. 프랑스혁명에서 비롯된 자유와 평등, 박애의 개념이 프랑스 사회의 전 계층으로 퍼져나갔고 더 나아가 나폴레옹의 프랑스 군대가 그 이념을 전 유럽에 전파하였다. 베토벤은 바로 이러한 역사적으로 유리한 순간에 등장하였다.<sup>8)</sup> 더 이상 군주와 신하의 종속된 관계로만 존재할 수 있는 것이 아니라 계급과 특권이 폐지될 수 있는 가능성을 가진 시대에서 살고 있었던 것이다.

일반적으로 베토벤의 작품은 초기(1770-1802), 중기(1803-1814), 후기(1815-1827)의 세 시기로 구분한다.<sup>9)</sup> 그의 삶에서 중요한 전환점을 꼽아본다면 바로 중기에 속하는 1802년에 하일리겐슈타트 유서를 작성한 일이다. 청력에 문제가 생긴 것을 알게 된 이후의 베토벤이 추구한 작품은 분명히 그 이전과는 다른 방향으로 변화했을 것이다.

중기의 베토벤 피아노 소나타는 양식과 형식면에서 폭넓은 영역을 보여주며 새로운 탐색을 시도한다. 베토벤과 같은 시대를 살았던 피아니스트이자 작곡

7) *A History of Western Music Seventh Edition*, 『그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)』, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 27.

8) *A History of Western Music Fourth Edition*, 『서양음악사』, 세광음악출판사 편집부 번역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 618.

9) 시기를 구분함에 있어 학자들 간의 차이가 있다. 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)과 모로이 사부로(諸井三郎, 1903-1977)는 베토벤의 피아노 소나타를 다섯 시기로 구분하였다. 베토벤 소나타의 시기구분에 관하여 더 자세한 내용을 알고 싶다면 송영지, “L. V. Beethoven 중기 피아노 소나타의 특징에 관한 연구,” (안동대학교 석사학위논문, 2015), 7-10을 참고하라.

가었던 바츨라프 얀 토마세크(Václav Jan Tomášek , 1774-1850)는 다음과 같이 베토벤을 평했다.

하나의 동기에서 다른 동기로의 대담하면서도 잦은 이동에 의해 악상이 점차적으로 발전되는 유기적인 연결감이 끊어지게 된다. 이러한 약점은 그의 가장 위대한 작품들을 자주 약화시키고 있는데 그것은 너무 많은 착상을 담고 있기 때문이다. 그[베토벤]의 작곡의 주된 목표는 유일성과 독창성인 듯 보인다.<sup>10)</sup>

토마세크의 비평에 의하면 베토벤의 음악은 당시의 음악가들에게 혼란을 안겨주었음을 짐작할 수 있다. 한때 베토벤의 스승이었던 프란츠 요제프 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 역시 베토벤의 혁신에 전적으로 동감하지는 않았다.<sup>11)</sup>

베토벤이 본(Bonn)에 있었을 때 그의 후원자였던 쾰른의 선제후 막시밀리안 프란츠(Maximilian Franz, 1756-1801)는 1791년 남독일의 메르겐트하임에서 튜턴 기사단 회의를 주최하였다. 이때 선제후를 따라간 선제후의 음악가들 중의 하나였던 카를 루트비히 옹커(Carl Ludwig Junker, 1748-1797)는 베토벤의 피아노 연주를 듣고 다음과 같이 비평하였다. “그[베토벤]가 피아노를 다루는 방식은 보통의 연주자들과 전혀 달라 그의 탁월한 연주는 그 스스로 발견한 길을 통해 얻어진 것 같다는 인상을 준다.”<sup>12)</sup>

토마세크의 비평은 비판적인 논조이지만 비평의 말미에서 베토벤에게 나타나는 면모들을 혁신적인 것으로 바라보았다. 이렇듯 유일성과 독창성 및 당시에는 혁신적이었던 베토벤의 작곡방식은 매우 신중하였고 이를 가장 단편적으

---

10) *A History of Western Music Fourth Edition*, 『서양음악사』, 세광음악출판사 편집부 번역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 628.

11) 위의 책, 628.

12) *A History of Western Music Seventh Edition*, 『그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)』, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 29.

로 보여주는 것은 교향곡을 각각 100곡, 60곡 이상을 작곡한 하이든과 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 달리 단지 9개의 교향곡을 남긴 점이다. 베토벤은 늘 수첩을 가지고 다니며 자신의 음악적 아이디어를 기록하였다. 후원자들로부터 받은 강력한 재정적인 지원 덕분에 그는 작곡가로서 자신이 원하는 음악을 마감 기한을 정해놓지 않고 쓸 수 있었다. 이러한 상황은 작곡가로서는 전례가 없는 일이었다.<sup>13)</sup> 베토벤에게는 작품에 대해 충분히 생각할 수 있는 여유가 있었다.

베토벤의 중기시기를 바라보는 또 다른 관점의 하나는 음악을 드라마로서 바라보는 방법이다. 청각 장애를 겪었음에도 자신이 추구하는 예술을 구현하기 위하여 투쟁하였던 베토벤의 음악은 그의 이전 음악들처럼 양식화되고 객관화되는 감정을 청자에게 불러일으키기보다 베토벤 자신의 경험과 느낌을 전달하는 인상을 주었다. 이러한 해석을 1802년 이후 베토벤의 음악을 바라보는 다양한 관점 중의 하나로 볼 수 있다고 생각한다.

베토벤의 전형적인 작곡 방식은 재료를 경제적으로 다루면서 주제의 독창적인 변형을 통하여 다양성을 확보하는 것이다.<sup>14)</sup> 이를 잘 보여주는 좋은 예시 중의 하나는 《발트슈타인 소나타》 1악장의 발전부 부분이다.

《발트슈타인 소나타》 1악장의 도입부 부분인 <악보 1> 마디 3의 오른손에서 나오는 연속된 2개의 16분음표의 리듬은 마디 4에서 전타음으로 바뀌어 나오고 하강하는 4개의 16분음표로 확장되어 나타난다.<sup>15)</sup> 이 두 개의 재료는 <악보 2>의 《발트슈타인 소나타》 1악장의 발전부에서 두드러지게 나타난다.

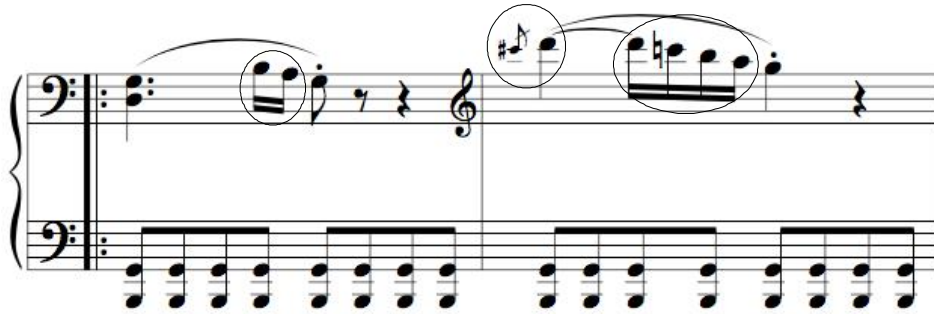
---

13) *A History of Western Music Seventh Edition*, 『그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)』, 민은기, 오지희, 이희경, 진정임, 정경영, 차지원 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 31.

14) 위의 책, 33.

15) Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* (New Haven: Yale University Press, 2012), 183.

<악보 1> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 3-4



<악보 2> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 96-107



예기치 못한 청력의 악화에도 불구하고 작곡을 계속 이어나가겠다는 삶에 대한 베토벤의 투쟁은 바로 음악 안에서 주제의 재료가 거대함에 저항하고 투쟁하여 승리하는 것과 같은 인상을 준다.

### Ⅲ. 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장에 나타난 다양한 요소

여기에서는 《발트슈타인 소나타》 1악장에 관하여 연구한 문헌들을 각각의 논의에 따라 분류하여 소개하고자 한다. 첫 번째는 3도 전조에 관한 논의이다.

#### 1) 3도 전조

다음은 1996년 발표된 마이클(Michael Spitzer)의 논문에서 발췌한 《발트슈타인 소나타》 1악장에서 나타나는 3도 전조에 관한 부분이다.

F 장조인[피아노 소나타] Op. 10, no. 2는 균형 잡힌 3도 관계에 대한 베토벤의 초창기 관심을 보여준다. (중략) 3도와 6도의 상호 보완적인 구조로 이루어진 진행은 ‘발트슈타인’과 유사하다. 그러나 Op. 10, no. 2에서 나타나는 3도 관계는 소나타의 가장 중요한 부분인 제시부와 제2주제의 재현 부분에서 본질적인 것이 아니다. 5도권으로 움직이는 것을 대신하기 위한 의미이거나 또는 그의 성향일지라도 베토벤에게는 충분하지 못했다. G장조인 Op. 31, no. 1은 이러한 결정적인 단계를 가지며 이 작품의 조성 구조를 이루는 G-B-G-E-G는 ‘발트슈타인’을 위한 표준형이 된다.<sup>16)</sup>

베토벤의 피아노 소나타 Op. 10, no. 2는 1796-8년 사이에 작곡되었고, 피아노 소나타 Op. 31, no. 1은 1802년 작곡되었다. 마이클은 1803-4년 사이에 작곡된 《발트슈타인 소나타》에서 나타나는 3도 전조 관계의 표준형을 과

---

16) Michael Spitzer, "The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata," *Beethoven Forum* 5 (1996), 109.

거에 작곡한 피아노 소나타 Op. 31, no. 1을 출발점으로 삼으며 그 이전에도 이미 베토벤이 3도 관계에 흥미가 있었음을 피아노 소나타 Op. 10, no. 2를 예시로 들어 진술한다.

Op. 31, no. 1의 마디 46-54와 Op. 53, no. 21의 마디 14-23은 유사하지만 전자[Op. 31, no. 1]는 두 마디 안에서 조성이 변한다. ‘발트슈타인’은 더 많은 공간[을 할애하여] 화음을 주었고, 특히 공통화음인 6도가 있으며 그러므로 3도 관계가 단지[Op. 31, no. 1처럼]기정 사실화(fait accompli)되는 것이 아니라 ‘설명되는 것’이 된다.<sup>17)</sup>

<악보 3> 베토벤 피아노 소나타 Op. 31, no. 1, 1악장, 마디 46-54

17) 위의 글, 110.

<악보 4> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 14-23

The image shows the first system of musical notation for Example 4. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 14-16, the second system shows measures 17-19, and the third system shows measures 20-23. The music is in a 3/4 time signature. The first system starts with a piano (pp) dynamic. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system starts with a piano (p) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

<악보 3>의 마디 46-54와 <악보 4>의 마디 14-23은 둘 다 3도 관계조로 전조하는 진행이다.<sup>18)</sup> 그러나 <악보 3>의 마디 52-54에서는 전조가 G장조에서 B장조의 V(F#)로 두 마디 안에서 이루어지고 있다. 이에 반하여 <악보 4>의 《발트슈타인 소나타》 1악장은 마디 14에서 마디 23의 첫 박까지 C 장조에서 E 장조의 V(B)로 가기 위하여 마디 20의 C 장조의 vi(a)를 공통화음으로 삼아 진행하기 때문에 3도 관계조로 전조되는 것을 보다 논리적으로 설명할 수 있게 되었다.

마이클은 《발트슈타인 소나타》 1악장의 전조 과정을 Op. 31, no. 1과 비교하며 동시에 지속성에 관하여 언급한다. 이러한 지속성은 《발트슈타인 소

18) 위의 글, 110.

나타》 1악장의 도입부분에서 순차적으로 하행하는 베이스를 통해서 나타난다.

Op. 53안에는 지속성을 촉진시키는 장치들로 가득하다. (중략) 이러한 지속성은 논리적인 주제의 발전뿐만이 아니라 주기적으로 강화되어 나타나는 힘에 의해서 지속된다. (중략) 3도 관계조로 [전조하여] 도착했을 때 Op. 53이 Op. 31, no.1 보다 [전조하는 과정동안의] [음]재료의 선택에 의해서 뚜렷하게 느껴진다.<sup>19)</sup>

<악보 5>의 마디 1에서 9까지 베이스는 순차적으로 C-B-Bb-A-Ab-G까지 반음계적으로 4도 하행진행하고 있다. 마디 1에서 9까지는 다시 마디 1-4까지, 마디 5-8까지로 나누어 음형이 온음 아래(마디 1의 베이스 C, 마디9의 베이스 B)에서 동형적으로 진행되는 것을 살펴볼 수 있다. 또한 이와 같은 모습은 피아노 소나타 Op. 31, no. 1에서 유사하게 나타난다. <악보 6>의 마디 1-11과 마디 11-20의 관계 역시 온음 아래에서 음형이 동형적으로 움직이는 것을 볼 수 있다. 그러나 두 작품 간에는 분명한 차이점이 있다.

---

19) 위의 글, 110.

<악보 5> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 1-13

**Allegro con brio.**

*pp*

*pp*

*cresc.* *f* *sf* *decresc.*

*p*

<악보 6> 베토벤 피아노 소나타 Op. 31, no. 1, 1악장, 마디 1-22

Allegro vivace.

피아노 소나타 Op. 31, no. 1은 온음 아래의 동형진행 구간으로 도달하기 위해 12마디 동안 음악이 진행되어야 했지만 《발트슈타인 소나타》 1악장에서는 단지 5마디밖에 걸리지 않았다는 것이다. 로젠은 이와 같은 예시를 들며 ‘베토벤이 쓴 그 이전의 어떠한 소나타에서도 발트슈타인의 1악장처럼

강력하고 끊임없이 몰아붙이지 않는다'고 평하였다.<sup>20)</sup>

또한 <악보 5>의 마디 5에서는 소프라노와 베이스의 음을 온음(마디 1의 소프라노 E가 마디 5에서 D로, 마디 1의 베이스 C가 마디 5의 베이스 Bb으로) 내렸지만 <악보 4>의 마디 18에서는 소프라노를 반음(마디 14의 소프라노 E에서 마디 18의 소프라노 F로) 올리고 베이스의 음을 온음 올렸다. 마디 14의 베이스 C는 마디 18에서 D로, 화음은 마디 18에서 C장조의 ii(d)가 마디 20에서 C의 vi(a)로 진행하며 마디 23의 베이스인 B음으로 해결된다. 이에 따라 쉽고 자연스럽게 베이스가 아래로 내려갈 수 있도록 도와준다.<sup>21)</sup>

마이클의 '주기적으로 강화되어 나타나는 힘'과 로젠의 '강력하고 끊임없이 몰아붙이는' 이 두 가지 표현은 모두 주제가 동형 진행적으로 반복되는 부분을 통해서 지속성이 확보된 결과로 나타난 효과이다. 《발트슈타인 소나타》 1악장의 마디 1-4와 마디 5-8의 동형적 반복 이후 마디 14부터 시작되는 주제의 반복 안에는 설명할 수 있는 논리적인 3도 전조 관계가 함께 포함되어 있다.

따라서 주기적으로 강화되어 나타나는 힘은 단순히 주제로부터 나오는 것이 아니라 16분음표형으로 바뀌어 반복되는 주제 안에서 진행되는 전조 관계로부터 나오는 것으로 보인다. 왜냐하면 로젠의 '베토벤이 쓴 그 이전의 어떠한 소나타에서도'라는 전제 조건을 충족시키기 위해서는 《발트슈타인 소나타》만의 독특한 성질이 어떠한 것인지 파악할 수 있어야 하기 때문이다. 이와 같은 전제 조건은 베토벤 피아노 소나타의 3도 전조 관계를 추적한 마이클에 의하면 《발트슈타인 소나타》 이전의 소나타들은 미처 가지지 못했던 부분이다. 따라서 확장되어 나타난 주제의 반복(16분음표형으로의 변화) 및 그 안에서 나타나는 논리적인 전조 과정 안에서 힘이 생겨난 것으

---

20) 위의 글, 110.

21) 위의 글, 181.

로 보인다.

## 2) 토픽적(topic)

마이클과 로젠이 주장하는 ‘지속적인’, ‘강력한’ 느낌을 만들어내는 《발트슈타인 소나타》 1악장의 시작 부분에 대한 흥미로운 또 다른 관점은 데이비드(David)가 주장한 터키적(turkish)인 토픽(topic)의 사용이다.<sup>22)</sup> 그는 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장의 마디1-13까지를 1782년 초연된 모차르트의 오페라 《후궁으로부터의 유괴》(*Die Entführung aus dem Serail*)의 1막의 연속된 3개의 노래들 중 다섯 번째인 터키 병사들의 코러스 ‘오스만 제국의 군대를 위한 합창’(Chor der Janitscharen), 여섯 번째인 콘스탄체의 아리아 ‘아, 나는 사랑을 했었네’(Ach ich liebte), 일곱 번째인 삼중창 ‘행진, 행진, 행진’(Marsch, marsch, marsch)의 조성인 C장조-Bb장조-c단조와 연관 지어 이를 설명하였다<sup>23)</sup>.

데이비드는 청자들이 모차르트의 오페라 안의 3개의 연속된 코러스, 아리아, 삼중창과 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장을 번갈아 듣는다면<sup>24)</sup> 두 작품 간의 유사한 조성 관계로 인하여 모차르트의 오페라 작품을 들은 청자는 베토벤의 《발트슈타인 소나타》를 떠올릴 것이며 그 반대 역시 가능하다<sup>25)</sup>

22) 토픽 이론에 관한 것은 1980년 출간된 레너드 래트너(Leonard Ratner)의 책 『고전음악: 표현, 형식 그리고 양식』(*Classical Music: Expression, Form and Style*)을 참고하라. 국내의 토픽에 관한 연구 문헌으로는 이지연, “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판,” 『이화음악논집』 13/1 (2009), 37-65와 권송택, “서양 고전주의 음악의 관용적 표현 양식,” 『음악과 문화』 13 (2005), 89-124를 참고하라.

23) David Korevaar, “Exoticism Assimilated: “Turkish” Elements in Mozart’s Sonata, K. 331 and Beethoven’s “Waldstein” Sonata, Op. 53,” *Journal of Musicological Research* 20 (2002), 218.

24) <악보 5>의 마디 1-4를 터키 병사들의 코러스와, 마디 5-7은 콘스탄체의 아리아와, 마디 12-13은 삼중창과 비교하라.

25) David Korevaar, “Exoticism Assimilated: “Turkish” Elements in Mozart’s Sonata, K.

그러나 실제로 음악을 듣는다 해도 데이비드의 주장처럼 두 작품이 서로 상호적으로 작용하여 청자에게 그와 같은 생각을 떠올리게 하는 것이 가능하지 않다고 생각한다. 두 가지 작품을 비교하면 청자가 각 음악의 조성의 변화를 감지할 수 있는 시간차가 확연하게 다르다.

베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장의 마디 1-13까지 연주되는 시간은 모차르트의 오페라의 연속된 코러스, 아리아, 삼중창이 연주되는 속도에 비하면 터무니없이 짧다. 그것보다는 오히려 같은 장르의, 같은 악기를 사용하는, 이전에 작곡된 베토벤의 작품인 피아노 소나타 Op. 31, no. 1에서 나타난 ‘같은 악구를 온음 아래에서 반복하는 것’을 떠올리는 것이 청자에게는 더 익숙할 것이다. 물론 모차르트의 오페라 안에서 연속해서 진행되는 코러스와 아리아, 삼중창의 조성이 베토벤에게 어떠한 영향을 끼쳤는지에 대하여 완전히 무시하거나 배제하는 것은 아니다.

그러나 그것보다는 오히려 온음 아래로 음형이 동형적으로 진행되는 것에도달하는 마디의 수가 축소된 점이 베토벤의 작곡 기법 변화라는 관점에서 더 능숙해지고 정교하게 변화한 것으로 바라보는 것이 좀 더 타당하다고 생각된다.

---

331 and Beethoven's "Waldstein" Sonata, Op. 53," *Journal of Musicological Research* 20 (2002), 218.

<악보 7> 모차르트 《후궁으로부터의 유괴》 K. 384, 마디 5-9

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Osm. *p*

Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort, sonst soll die Ba---sto

Violoncello e Basso. *p*

<악보 5>의 마디 12-13은 아르페지오로 하행하는 부분이다. 데이비드는 이 부분을 모차르트의 오페라 《후궁으로부터의 유괴》의 1막 7장 삼중창의 <악보 7>의 마디 5-8에 나타나는 C, Eb, G, C, Eb, G의 역행을 흉내 낸 것이며 이것이 발트슈타인에 나타난 터키적인 토틱 요소라고 하였다.<sup>26)</sup>

<악보 4>의 마디 14부터는 《발트슈타인 소나타》 1악장을 분석할 때 구조적으로 제1주제의 확보 또는 제1주제의 변주로 분석되는 구간이다. 데이비드는 기존의 8분음표에서 더 짧게 쪼개어 변화시킨 마디 14의 음형을 또한 터키적인 토틱의 요소로 보았다.<sup>27)</sup> 로젠은 이 부분을 오케스트라의 현악파트가 시작 부분을 한 옥타브 위에서 트레몰로로 모방하는 것이라고 언급하였다.<sup>28)</sup>

26) 위의 글, 218.

27) 위의 글, 218.

28) Charles Rosen, *Beethoven's piano Sonatas: a short companion* (New Haven: Yale University Press, 2012), 180.

두 학자 모두 공통적으로 피아노가 아닌 현악기와 외부적인 요소인 터키적인 토박이를 빌려와 이 부분을 설명하고 있다. 그렇다면 베토벤은 처음부터 정말로 이와 같은 피아노 외적인 기법을 사용하고자 하였을까?

베토벤의 《발트슈타인 소나타》 필사본 스케치에 나타난 작곡 과정을 연구한 베리(Barry Cooper)는 자신의 논문 결론 부분에서 《발트슈타인 소나타》 1악장의 마디 1과 마디 14는 대조적인 것처럼 보이지만 본질적으로는 하나였다고 기술한다.<sup>29)</sup> 베토벤은 원래 《발트슈타인 소나타》 1악장의 첫 번째 마디를 마디 14처럼 16분음표로 스케치하였지만 스케치의 중반 즈음에 이르러 이 부분을 16분음표에서 8분음표로 바꾸었다는 것이다.<sup>30)</sup> 베리는 마디 1의 음역대가 낮기 때문에 마디 14처럼 상대적으로 빠른 16분음표의 음형으로 연주할 경우 청자에게 음향이 명료하게 전달되지 않을 것을 우려한 베토벤이 8분음표로 수정한 것으로 보인다고 추측하였다.<sup>31)</sup> 이를 통해 알 수 있는 점은 베토벤이 자신의 작품에서 음향에 상당한 주의를 기울이고 있었다는 것이다.

데이비드는 또한 <악보 4>의 마디 18에서 d 단조로의 짧은 이동과 마디 19의 오른손 끝부분에 있는 F-G#의 증2도 진행이 베토벤이 시도한 또 다른 이국적인 요소라고 언급하였다.<sup>32)</sup>

---

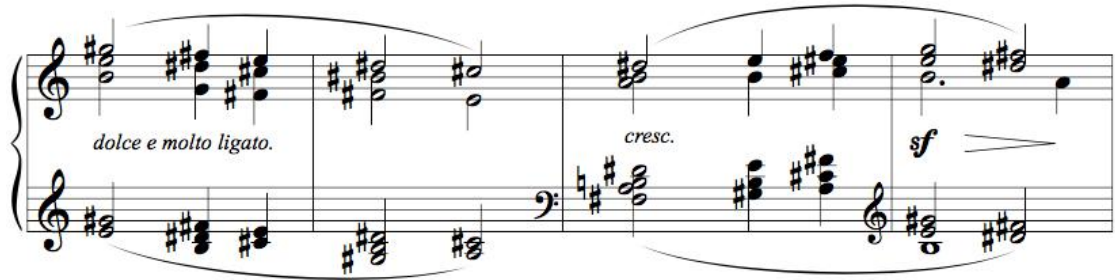
29) Barry Cooper, "The Evolution of the First Movement of Beethoven's 'Waldstein' Sonata," *Music & Letters* 58/2 (1977), 190.

30) 위의 글, 190.

31) 위의 글, 190.

32) David Korevaar, "Exoticism Assimilated: 'Turkish' Elements in Mozart's Sonata, K. 331 and Beethoven's 'Waldstein' Sonata, Op. 53," *Journal of Musicological Research* 20 (2002), 219.

<악보 8> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 35-38



이후 터키적인 토픽 요소가 제2주제에서 다시 등장한다. <악보 8>의 마디 35-38에서 나타난 제2주제의 리듬인 ‘길고(2분음표), 짧고(4분음표), 짧고, 길고, 길고’는 두 마디 단위로 반복되고 있으며 이러한 리듬은 터키적인 행진 리듬의 기본형인 ‘길고, 길고, 짧고, 짧고, 길고’의 역행리듬이다.<sup>33)</sup>

### 3) 카덴차적

<악보 9>의 마디 72-73의 왼손 트릴은 종지에서는 흔치 않은 고음역의 트릴이다.<sup>34)</sup> 베토벤의 협주곡에서 트릴은 카덴차의 장인성을 과시하는 주요 수단으로 활용된다.<sup>35)</sup>

또한 <악보 9>의 마디 66이 E 장조 I 화음의 두 번째 전위형인  $\frac{6}{4}$  화음으로 시작되는 점은 협주곡에서 I 화음의  $\frac{6}{4}$  화음이 카덴차의 준비화음으로 C. P. E. 바흐(Carl Philip Emmanuel Bach, 1714-1788)와 모차르트에 의하여 ‘고전적 모델’로서 정립된 것<sup>36)</sup>과 비교하여 고찰해볼 때 마디 72-73 부

33) 제2주제의 이러한 특징은 코믹적(comic)인 것으로 마디 42에 이르러 subito piano를 강조하며 해결된다. 위의 책, 220.

34) Roger Kamien, “Phrase, period, theme,” in *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 77.

35) 오른손이 최상성부에서 트릴을 진행하는 동안 왼손은 급한 연속음이나 모티브를 연주하는 식이다. 김용환, “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810),” 『음악논단』 24 (2010), 127.

분을 카덴차적으로 볼 수 있다고 생각한다.

<악보 9> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 66-74

<악보 10>의 마디 74부터 마디 89까지는 구조적으로 제시부의 소종결구인 코데타(codetta) 부분이다. C. P. E. 바흐는 I-IV-I<sub>4</sub><sup>6</sup> (카덴차의 준비화성)-V(혹은 V7)-I의 진행에서 V 화성은 I<sub>4</sub><sup>6</sup> 화성의 계류음 역할이며 화성적인 진행을 지연시키는 효과를 낳기에 이러한 카덴차를 ‘지연 카덴차’(Aufhaltungskadenz)라고 명명하였다.<sup>37)</sup> 악장의 코다 직전에 삽입된 카덴

36) 위의 글, 117-118.

37) 위의 글, 118.

차는 악곡의 종결을 ‘지연시키는’ 효과를 가지며 이를 통해 협주자는 자신의 예술적 기량을 선보일 수 있게 된다.<sup>38)</sup> 뿐만 아니라 카덴차는 청중들에게 심리적으로 특이한 효과를 야기하며 이것은 종결화음 전에 있는 계류음의 불협음과 유사하다.<sup>39)</sup>

베토벤은 아마도 이러한 제시부의 종결을 지연시키는 효과와 더불어 화려한 기교적인 패시지를 보여주려고 하였고, 청중들에게도 심리적인 효과를 야기하고자 했던 것으로 보인다.

---

38) 위의 글, 125.

39) 위의 글, 125.

<악보 10> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 74-85

<악보 11>의 마디 278-283은 제시부의 제1주제인 마디 1-4의 모티프로 시작한 코다가 협주곡 양식에서 최고의 기교인 웅장한 클라이맥스를 불러일으키는 6/4형의 화음코드로 진행한 것을 보여준다.<sup>40)</sup>

베토벤이 스케치한 코다 부분에는 실제로 ‘cadenza’ 표시가 되어 있으며, 이 부분의 스케치는 《발트슈타인 소나타》 1악장의 마디 259-294로 살아남았다.<sup>41)</sup> 특히 마디 278은 카덴차가 시작하는 고전 시기의 전형적인 협주곡

40) 위의 글, 185.

41) Barry Cooper, “The Evolution of the First Movement of Beethoven's 'Waldstein' Sonata,” *Music & Letters* 58/2 (1977), 175.

의 방식인 5음의  $\frac{6}{4}$  형 화음으로 되어있다.<sup>42)</sup> 그러므로 코다에서 협주곡의 카덴차적인 면모가 나타났다고 볼 수 있다.

<악보 11> 베토벤 피아노 소나타 Op. 53, no. 21, 1악장, 마디 278-294

42) 위의 글, 176.

#### 4) 찬송가적(hymn)

1795년 요한 야콥 하인제(Johann Jakob Wilhelm Heinse, 1746-1803)는 《발트슈타인 소나타》 1악장에 나타난 3도 전조관계를 “C의 세 번째 특별한 3도 전조(E장조)는 천국의 장조와 같다”고 말했다.<sup>43)</sup>

에릭 맥키(Eric Mckee)는 《발트슈타인 소나타》 1악장에서 제2주제인 <악보 8>의 마디 35-38이 시작되기 전의 음악은 중력이 존재하지 않고 높은 공간에 있는 “천국같은” 공간이 나올 수 있는 문맥을 만들 수 있도록 기능하였다고 주장한다. 또한 느린 템포는 찬송가의 성악적인 느낌을 더욱 강하게 할 뿐만이 아니라 듣는 이로 하여금 코드 진행을 더 분명하게 들을 수 있다고 이야기한다.

#### 5) 박자 및 마디의 초월성

발트슈타인의 제2주제에서는 이러한 이국적인 어법의 사용(터키적인 토폭), 다른 장르(협주곡)의 면모를 비롯하여 베토벤이 시도한 또 다른 어법을 발견할 수 있다. 그것은 바로 제2주제 안에서 박자와 마디를 기존의 개념으로부터 초월하고 있다는 사실을 베토벤이 보여주고 있다는 점이다.<sup>44)</sup>

보통 각각의 4마디의 프레이즈로 묶인 악구(period)는 2마디로 구성되는 단위인 종속 악구(subphrases)로 나누어진다.<sup>45)</sup> 이에 따라 마디 35-41/2까지

---

43) Eric Mckee, “The Topic of the Sacred Hymn in Beethoven’s Instrumental Music,” *College Music Symposium* 47 (2007), 41.

44) 베토벤의 음악에서 박자의 강약은 작품의 구조를 파악하는데 중요한 도움을 준다. William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way* (New York: Norton, 1991), 151.

45) Roger Kamien, “Phrase, period, theme,” in *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 65.

마디 35-6, 37-8, 39-40, 41-42/1로 나누어 볼 수 있다. 그리고 이 마디들을 상대적으로 강한 박자를 지닌 마디와 약한 박자를 지닌 마디로 다시 나누어 볼 수 있다. 마디 35, 37, 39, 41은 마디 36, 38, 40, 42보다 박이 강하다.<sup>46)</sup> 두 개의 마디가 서로 강하고 약한 박자를 지니며 거대한 한 마디처럼 통용되어 사용되는 형식을 마디를 초월한(hypermeasures)것이라고 지칭한다.<sup>47)</sup> 이와 같은 박자와 마디를 초월한 개념이 베토벤에게 인식되어 있었던 상태였다는 것을 제2주제를 통하여 알 수 있다.<sup>48)</sup>

## 6) 다른 작품들과의 연관성

<악보 10>의 마디 82-85는 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장과 그의 다른 작품들과의 연관성을 살펴볼 수 있는 부분이다. <악보 12>의 마디 76-79는 C장조 미사 Op. 86의 e단조에서 C장조로 전조되는 과정<sup>49)</sup>이다. 두 부분을 각각 비교하여 음악을 들으면 매우 유사하게 들린다. <표 3>은 청각적으로 유사한 두 부분의 화성을 분석한 것이다.

46) 위의 글, 65.

47) 위의 글, 65.

48) 이러한 상태를 증명하듯 베토벤의 다른 작품의 악보에도 실질적으로 표기되어 나타나있다. 베토벤은 자신의 작품에 'ritmo di due/tre/quattro battuto'(2, 3, 4 마디를 하나의 마디로 간주하고 연주하라)라고 기입해놓기도 하였고, 그의 교향곡 9번의 마디 177-283 아래에 '1 2 3 1 2 3 ritmo di tre battuto'라고 표기해놓았다. 위의 글, 313.

49) 그러나 이와 같은 3도관계의 전조가 당시에는 무척 낯설었던 음향임이었던 것은 분명해 보인다. E. T. A. 호프만은 베토벤의 Mass in C Op. 53 86의 전조 부분에 이렇게 비평하였다. "매우 이상한 전조", "논평가는 이러한 전조를 모방하는 것을 추천하지 않는다." Brigit Lodes, "Probing the Sacred Genres: Beethoven's Religious Songs, Oratorio, and Masses," in *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 333.



로데스는 전조가 놀라울 정도로 같은 방식으로 진행된다고 하였지만 화성을 분석해보면 같은 방식이라기보다는 유사한 음향으로 전조가 진행되고 있다고 말하는 것이 더 타당해 보인다.

#### IV. 에라드 피아노

나폴레옹의 시대가 막을 내리며 유럽의 정치적 질서가 변화하는 동안 동시에 새로운 경제 질서가 생겨나기 시작했다. 베토벤은 이 순간에도 변화의 한 가운데에 있었다. 산업혁명으로 말미암은 새로운 기술의 혁신은 사회에 만연하게 퍼져있었던 경제의 구조를 변화시켰다. 악기 역시 기술적으로 발전하게 되었고, 이 과정에서 악기 제작자들이 급격하게 성장하였다.

가장 큰 변화는 압도적인 생산량의 변화였다. 모든 부품을 수작업으로 만들어야 했던 1770년대에는 유럽에 있는 가장 큰 피아노 공장에서조차도 1년에 20대 정도밖에 만들어내지 못했다. 이후 1800년경 런던의 브로드우드 앤 선스사는 대량의 전문 노동력을 투입하여 매년 400대의 피아노를 생산하였다.<sup>50)</sup>

본 연구를 시작하기에 앞서 《발트슈타인 소나타》에 관한 국내외의 선행연구 문헌들을 살피는 중 과반이 넘는 연구들이 공통적으로 언급하는 부분이 있었다. 그것은 바로 베토벤이 과연 어떠한 피아노를 기준으로 《발트슈타인 소나타》를 작곡하였는지, 당시 소장하고 있던 피아노가 작품에 얼마나 직접적으로 영향을 끼친 것인지에 관한 것이었다. 이러한 《발트슈타인 소나타》의 음역대 및 창작 배경과 관련되어 늘 함께 언급되는 악기는 에라드(Erard) 피아노이다.

1803년 8월 6일, 베토벤은 자신의 높아진 명성으로 인하여 파리의 피아노

---

50) *A History of Western Music Seventh Edition*, 『그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)』, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 52.

제작가 에라드(Sebastien Erard, 1752-1831)<sup>51)</sup>에게 피아노(un piano forme clavecin)를 선물 받는다.<sup>52)</sup> 악기를 만든 이는 교회의 가구 제작가인 루이 앙투안 에라드(Louis-Antoine Erard, 1685-1758)의 넷째 아들로 프랑스의 동북부 스트라스부르(Strasbourg)에서 태어난 세바스티앙 에라드였다. 파리에선 1768년경 정착한 것으로 추정되며 에라드의 초기 후원자는 빌레로이 공작부인(Duchesse de Villeroy, 1731-1816)이다. 공작부인은 부르봉 가에 있는 자신의 저택을 에라드의 작업장 부지로 제공하였다. 에라드는 1777년 공작부인을 위한 다섯 옥타브의 피아노를 줘페(Juhamnes Zumpe, 1726-1790)의 스퀘어 피아노를 본떠서 만들었다. 줘페의 스퀘어 피아노란 18세기 후반에 유행한 직사각형 모양의 피아노를 말한다.

피아노는 크게 두 가지 원리로 타현의 방식을 나눌 수 있다. 첫 번째는 독일식(비엔나) 액션이며 두 번째는 영국식 액션이다. 전자의 독일식 액션은 ‘튀어 오르는 방식’인 프렐메카닉(Prellmechanik)이라 불리며 해머가 건반 뒤쪽에 붙어 있다. 건반을 누르면 해머의 뒤끝 부분이 선반에서 튕겨져 나와 타현하는 방식이다. 이에 반하여 후자인 영국식 액션은 ‘밀어 올리는 방식’인 슈토스메카닉(Stossmechanik)이라 불리며 해머와 건반이 연결되어 있지 않고 선반에 붙어있다. 건반을 누르면 해머가 현을 친 후 곧바로 떨어져 나온다.

좀 더 구체적으로 설명하자면 독일식 피아노의 타현 기술은 1773년 요한 안드레아스 슈타인(Johann Andres Streicher, 1761-1833)이 고안한 것이다. 오르간 제작가였던 슈타인은 18세기 전반부터 알려진 프렐메카닉을 발전시켜 “독일 메카닉(Deutsche Mechanik)”이라고 명명하였다.<sup>53)</sup> 이전의 튀어 오르는 방식으로 만들어진 피아노는 해머가 먼 거리를 거쳐 현을 타격했기 때문에 섬세

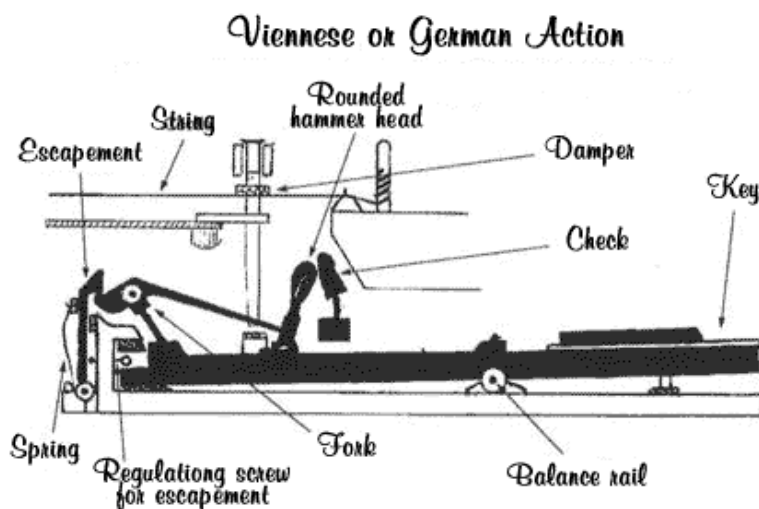
51) 뉴그로브 사전은 에라드의 업적으로 “그가 만들었던 하프의 기계장치 및 구조와 유사한 양상으로 피아노의 기능을 향상시킨 점이다.”라고 기술하고 있다.

52) Barry Cooper, “The Evolution of the First Movement of Beethoven's 'Waldstein' Sonata,” *Music & Letters* 58/2 (1977), 184.

53) 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과 민족』 26 (2003), 367.

한 손가락의 자극에 민감하게 반응할 수 없었다. 또한 해머가 다시 튀어 오르며 위아래로 요동치는 블로킹(blocking) 현상을 대비할 수 없었기 때문에 슈타인은 차단조각(check piece)을 액션에 첨가하여 타현 후 해머가 다시 튀어 오르는 현상을 방지하고자 하였다. 그 결과 슈타인 액션은 섬세한 터치가 가능하게 되었다.

<그림 1> 독일식 피아노의 구조<sup>54)</sup>



다음은 모차르트가 만하임에 가던 중 아우크스부르크(Augsburg)에서 슈타인이 기능을 향상시킨 피아노를 접한 감동을 잘츠부르크에 있는 아버지에게 전하며 쓴 편지의 일부분이다.

저는 슈타인의 피아노를 보기 전에는 슈페트의 피아노를 가장 좋아했었습니다. 그러나 이제는 슈타인 피아노에 우선권을 주고자 합니다. 왜냐하면 이 피아노들은 레겐스부르크의 악기들[슈페트의 피아노]보다 소리를 훨씬 잘 줄일 수 있기 때문입니다. 제가 건반을 강하게 치고 건반을 계

54) [http://www.lvbeethoven.com/VotreLVB/English\\_Trudelines.html](http://www.lvbeethoven.com/VotreLVB/English_Trudelines.html) [2017년 5월 24일 접속].

속 누르고 있다가 손가락을 들어 올리면, 피아노의 소리가 한 순간에 사라져버립니다. 저는 제가 원하는 대로 건반을 누를 수 있는데, 언제나 소리가 고릅니다.<sup>55)</sup>

이러한 슈타인의 피아노 제작기술은 사위인 요한 안드레아스 슈트라이셔와 그의 딸인 난넷 슈트라이셔(Nannette Streicher, 1769-1833)에 의하여 계승된다. 독일식 피아노는 가벼운 터치와 건반의 깊이가 얇은 것이 특징으로 소리가 밝고 투명하다.

영국식 피아노는 바르톨로메오 크리스토포리(Bartolomeo Christofori, 1655-1731)가 개발하고 독일의 고트프리트 질버만(Gottfried Silbermann, 1683-1753)에게 전수되어 ‘슈토스메카닉’ 방식으로 발전하고 있었다. 질버만의 제자들은 독일의 ‘7년전쟁’<sup>56)</sup>을 피해 영국으로 피신하여 영국의 피아노 제작 발달에 도움을 주게 되었다. 질버만의 제자인 춤페가 고안한 모델이 영국식 피아노의 기원이다. 춤페가 사용한 타현 방식은 해머를 쳐서 올리는데 사용되는 레버인 잭을 건반에 단단하게 고정하고, 건반을 누르면 잭이 언더 해머를 치고, 언더 해머는 다시 진짜 해머를 현으로 타격하는 것이다.<sup>57)</sup>

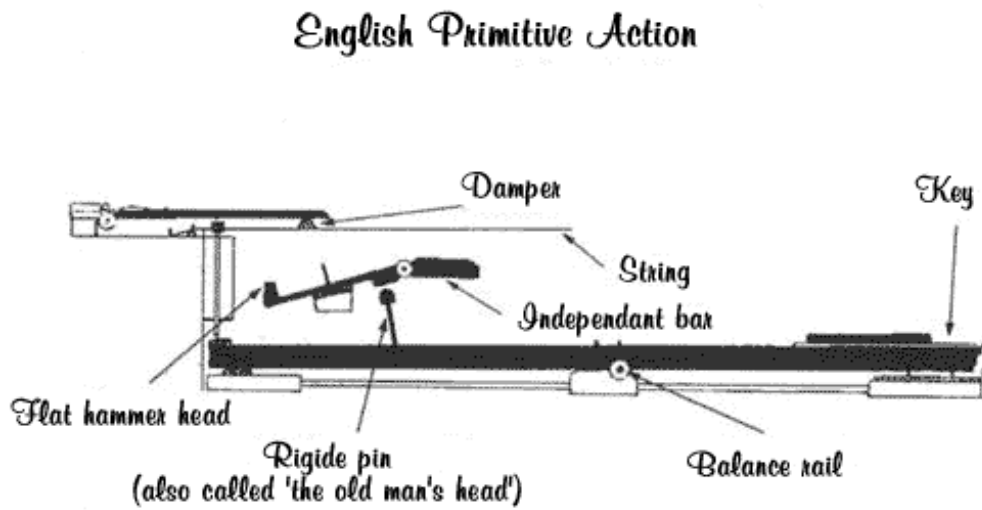
---

55) Arthur Loesser, Men, Women, and Pianos : a Social History, 『인간 그리고 피아노. 피아노의 사회사』 김경임 번역 (대구: 계명대학교 출판부, 1989), 126-127.

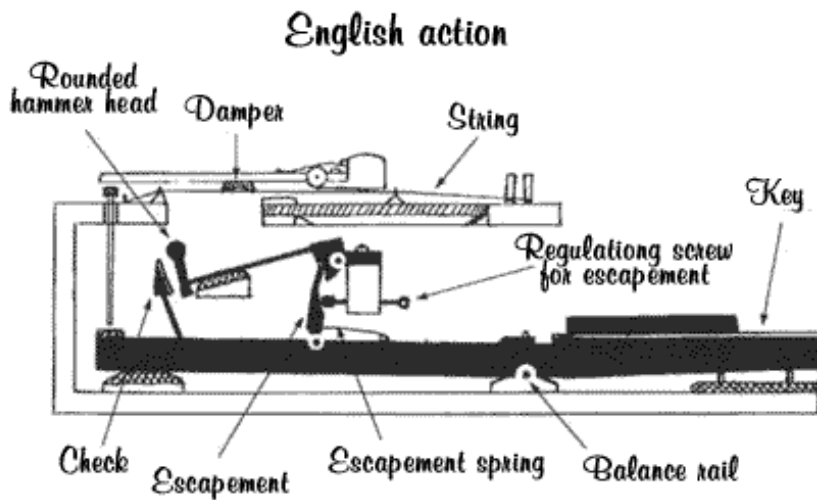
56) 1756년부터 1763년까지 합스부르크 공국의 여제인 마리아 테레지아(Maria Theresia, 1717-1780)가 프로이센에게 잃은 쉘레지엔 땅을 회복하기 위하여 일으킨 전쟁이다.

57) 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과 민족』 26 (2003), 369.

<그림 2> 영국식 피아노의 구조<sup>58)</sup>



<그림 3> 1767년 베커스의 개량 이후 영국식 피아노의 구조<sup>59)</sup>



58) [http://www.lvbeethoven.com/VotreLVB/English\\_Trudelines.html](http://www.lvbeethoven.com/VotreLVB/English_Trudelines.html) [2017년 5월 24일 접속].

59) [http://www.lvbeethoven.com/VotreLVB/English\\_Trudelines.html](http://www.lvbeethoven.com/VotreLVB/English_Trudelines.html) [2017년 5월 24일 접속].

이후 1767년, 네덜란드의 피아노 제작가인 아메리커스 베커스(Americus Backers, ?-1778)는 잭을 건반에 직접 장치하고, 타격 후 잭이 이탈될 수 있도록 해머의 맨 아래 작은 틈에 맞물리도록 하였다. 그리고 차단 조각을 통하여 다시 튀어 오르려 요동치는 해머의 블로킹 현상을 방지하고자 특수한 나사로 이탈지점을 조절하였다.<sup>60)</sup> 이를 통해 빠른 음의 반복이 가능해졌으며 해머의 블로킹 현상 방지로 이전보다 현에 강한 타격을 전달할 수 있게 되었다.

독일과 영국에서 이루어진 피아노의 발달은 19세기에 들어서며 프랑스의 에라드로 인해 새로운 국면을 맞이한다. 마리 앙투와네트(Marie Antoinette, 1755-1793)를 위한 피아노를 제작하기도 했던 에라드는 궁정과 긴밀한 관계에 있었기 때문에 혁명의 분위기가 고조되자 1786년 프랑스를 떠나 영국으로 향한다. 1792년 런던에 피아노 제작 공장을 세운 에라드는 1794년 해머를 이동시켜 1현 혹은 2현을 타격하는 장치를 개발하여 특허권을 획득한다.<sup>61)</sup> 이후 1800년 11월, 3현을 타격할 수 있는 ‘에라드 피아노’를 완성하여 1801년 하이든에게 선물하였고, 1803년 거의 동일한 모델을 베토벤에게 선물하였다. 4개의 페달과 영국식 기술을 토대로 만든 피아노였다.

베토벤은 이후 1825년까지 에라드에게 선물 받은 피아노를 가지고 있다가 이후 그라프(Graf) 피아노를 놓기 위해 방을 정리하며 특별한 호의 없이 그의 남동생인 니콜라우스 요한 판 베토벤(Nikolaus Johann van Beethoven, 1776-1848)에게 에라드 피아노를 주었다.<sup>62)</sup> 단지 새로운 피아노를 위해 선물 받은 피아노를 처분한 이유는 베토벤이 가장 피아노로서 적합하다고 생각한 것은 비엔나에서 만들어진 것, 즉 독일식 액션을 사용하는 피아노였기 때문이었다.<sup>63)</sup>

---

61) 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과 민족』 26 (2003), 372.

62) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way* (New York: Norton, 1991), 51.

63) 위의 책, 51.

베토벤이 보낸 편지들을 통해 그가 선호했던 피아노가 무엇인지는 어렵지 않게 짐작해볼 수 있다. 1796년에 피아노 제작가인 안드레아스 슈트라이셔에게 보낸 베토벤의 편지는 다음과 같았다. “당신의 포르테피아노는 정말 훌륭한 악기이군.”<sup>64)</sup> 1810년에 슈트라이셔에게 보낸 편지에서 베토벤은 다시 한번 더 슈트라이셔의 피아노에 대하여 언급한다. “나의 좌우명은 좋은 악기로 연주하거나 그렇지 않다면 아예 연주하지 않는 것이라네.”<sup>65)</sup> 이후 1823년 베토벤은 체르니에게 다음과 같이 편지를 보냈다. “나는 오직 슈트라이셔의 악기만 좋아한다네.”<sup>66)</sup>

그렇다면 베토벤 시대의 다른 음악가들은 독일식 피아노와 영국식 피아노를 어떠한 관점으로 바라보고 있었는지 의문이 든다. 이와 같은 궁금증을 해결해 줄 수 있는 기록으로 요한 네포묵 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)의 저서가 남아있다. 1828년 발표한 훔멜의 『첫 번째 초보 수업부터 완벽한 경지의 피아노 연주를 위한 상세한 이론적·실제적 지침』(Ausfühlich theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel vom ersten Elementarunterrichte an bis zu vollkommensten Ausbildung)에는 독일식 피아노와 영국식 피아노가 지니는 장단점을 다음과 같이 비교하고 있다.

피아노포르테는 두 가지 종류의 기술을 바탕으로 하고 있다. 그 하나는 가볍게 다룰 수 있는 독일식이다. 다른 하나는 영국식인데 이것은 약간 덜 가볍게 다룰 수 있다. 그 밖의 것들은 이 두 가지 종류의 것을 혼합한 것이거나 또는 부분적으로 변형시킨 것들이다.

각 피아니스트들이 이 둘 중의 한 가지를 선호하고 있다는 것은 부인할 수 없다. 독일식은 아주 섬세한 손으로도 가볍게 다루어진다. 이 피아노는 연주자로 하여금 모든 뉘앙스의 연주를 가능하게 하고 있다. 이 피아

64) 위의 책, 51.

65) 위의 책, 51.

66) Ronald Jackson, *Performance Practice: A dictionary-Guide for Musicians* (Hoboken : Taylor and Francis, 2013), 38.

노의 음은 뚜렷하게 울리며, 둥글고 플루트 음과 같은 소리를 낸다. 이 피아노의 음은 특히 큰 연주회장에서 오케스트라 반주의 소리와 구별이 잘되고 많이 노력을 기울인다면 그 숙련됨이 어렵지 않게 이루어질 수 있다. (중략) 이 악기들은 수명도 길고 영국식 피아노의 거의 절반 가격이다.

사람들은 영국식 기술에 대하여 긴 수명과 소리의 풍부함 때문에 물론 정당한 평가를 내려야 한다. 하지만 이 악기들은 완성도에 있어서 독일식에는 도달하지 못하고 있다. 건반의 터치가 상당히 무겁게 느껴지고 그 만큼 더 깊이 눌러야 하는 것이다. 때문에 음이 반복되어 연주될 때 해머의 이탈이 그만큼 빠르게 이루어질 수 없다. 이러한 피아노에 아직 익숙하지 않은 연주자라 할지라도 건반을 깊이 누르거나 세게 누르거나 할 때 그다지 방해받지는 않는다. 하지만 그는 [빠른] 템포를 유지할 수 없으며 빠른 악장이나 경과구를 보통의 가벼운 터치로 연주할 수 없다. 그리고 힘있게 연주해야 하는 곳이나 패시지 역시 독일식 악기에서 처럼 손가락 힘으로만 연주해야 한다. 팔의 힘으로 해서 안된다는 말이다. 왜냐하면 건반을 강하게 치더라도 강한 소리가 나지 않기 때문이다. 그리고 이 영국식 시스템은 독일식만큼이나 많은 음의 명암에 적절하지 않다. 이 악기에서 우선 느낄 수 있는 것은 뭔가 고집스럽다는 점이다. 왜냐하면 우리가 피상적으로 다뤄야 하는 곳에서도 - 특히 경과구의 포르테에서- 건반을 바닥끝까지 눌러야 하기 때문이다. 그러므로 매우 힘이 들고 기교의 완벽성에 이종으로 부담이 된다. 반면, 이 악기에서 노래를 부를 때는 [악기가 지니고 있는] 소리의 풍만함으로 인하여 독특한 매력의 조화가 잘 되는 협음을 만들어 낸다. 그리고 나는 그동안 이 악기가 방에서는 강하게 울리고 큰 연주회장에서는 소리의 질이 변하는 것을 경험하였다. 그리고 복잡한 오케스트라의 반주가 동반될 때는 이 악기의 소리가 우리의 빈 악기만큼 뚫고 나오지 못하고 있다. 그리고 때때로는 너무 두터운 소리가 나기도 한다.<sup>67)</sup>

67) K. Hahn, Schumanns Klavierstil und die Klaviere seiner Zeit, in: Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages, hrsg. von Joachim Moser und Eberhard Rebling im Auftrag des Deutschen Schumann-Komitees, Leipzig 1956, 121: 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과 민족』 26 (2003), 370-371에서 재인용.

베토벤은 즉각적이고 다루기 쉬운 터치를 가진 독일식 액션의 피아노를 선호하였다.<sup>68)</sup> 1810년 슈트라이셔에게 보낸 편지에서 베토벤은 “프랑스 피아노는 확실히 쓸모가 없다.”고 말하였다.<sup>69)</sup> 또한 베토벤은 그의 에라드 피아노에 관하여 영국식 액션이라 교정할 수 없을 정도로 불편하다고 불평하였다.<sup>70)</sup> 이러한 상황으로 미루어볼 때 과연 에라드 피아노가 베토벤의 《발트슈타인 소나타》의 창작에 영향을 끼쳤는지에 대해서 의구심이 든다.

1990년 출간된 시릴(Cyril)의 “피아노의 역사”(The Piano: a history)는 《발트슈타인 소나타》가 피아노 음역대의 성공적인 확장을 보여준다고 기술하고 있다.<sup>71)</sup> 그러나 발전부에서 나타난 음역대의 확장에 대하여 베리는 그 이유를 에라드 피아노에서 찾지 않는다. 베리는 음역대가 확장된 근거를 《발트슈타인 소나타》 1악장이 그 이전의 베토벤이 작곡한 피아노 소나타들보다 상당히 길이가 긴 부분과 연관성이 있다고 주장하였다. 베리는 《발트슈타인 소나타》의 스케치를 살펴보면 베토벤이 대부분 비주제적인 부분으로 구성된 발전부 부분에서 작곡의 어려움을 겪었다는 것이다.<sup>72)</sup> 그러나 베토벤은 발전부를 채우기 위하여 제시부의 주제에 사용된 재료들을 느리게 펼쳐내어 경제적으로 사용하였고, 끈질긴 리듬으로 몰아붙여 발전부 내내 숨 돌릴 적절한 틈 하나 허락하지 않으며 훌륭한 작품을 만들어내었다는 것이다.<sup>73)</sup> 이러한 까닭으로 인하여 발전부는 확장되었고<sup>74)</sup>, 늘어난 발전부의 길이로 인하여 사용하는 건반의 범위가 확대된 것은 필연적일 수밖에 없었다고 베리는 주장하였다.<sup>75)</sup>

68) Ronald Jackson, *Performance Practice: A dictionary-Guide for Musicians* (Hoboken : Taylor and Francis, 2013), 38.

69) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way* (New York: Norton, 1991), 55.

70) 위의 책, 55.

71) Cyril Ehrlich, *The Piano: a history* (New York: oxford University Press, 1990), 24.

72) Barry Cooper, “The Evolution of the First Movement of Beethoven's 'Waldstein' Sonata,” *Music & Letters* 58/2 (1977), 190.

73) 위의 글, 190.

74) 발전부의 확장이 발트슈타인 전체 악장의 최종적인 크기를 결정한 것처럼 보인다고 베리는 추측하였다. 위의 글, 190.

여러 정황상 《발트슈타인 소나타》는 1803년 11월 2일과 1804년 1월 4일 사이에 스케치 된 것으로 추측된다.<sup>76)</sup> 같은 해 8월에 피아노를 선물 받았으므로 무려 4달이 지난 다음이다. 베토벤은 에라드 피아노의 가장 높은 음인 C4를 《발트슈타인 소나타》에 가지고 와서 사용할 수 있었던 상황이었다. 여기에서 기억해야 할 점은 베토벤은 자신이 소유한 악기의 음역대를 기준으로 음악을 쓰지 않았다는 것이다.<sup>77)</sup> 《발트슈타인 소나타》의 최고음은 A3이며 1804-1805에 작곡되어 1807년에 출판된 《열정 소나타》에서 베토벤은 최고음으로 C4를 사용한다. 에라드 피아노가 도착한 이후에 작곡된 것으로 보이는 《발트슈타인 소나타》의 스케치에서 높은 음이 사용되지 않은 것이다. 따라서 베리는 에라드 피아노와 《발트슈타인 소나타》가 직접적으로 연관되어 있다고 보기 어렵다고 결론 내린다.<sup>78)</sup>

이에 반하여 톨만(Tilman)은 《발트슈타인 소나타》는 에라드 피아노를 위해 작곡된 첫 번째 작품이라고 자신의 논문에서 주장하였다.<sup>79)</sup> 게오르그 아우구스트 그리징어(Gerog August Griesinger, 1769-1845)의 증언에 의하면 1803년 12월의 베토벤은 에라드 피아노에 관하여 처음에는 긍정적으로 보았다는 것이다.<sup>80)</sup> 또한 이 시점은 《발트슈타인 소나타》의 작곡기간으로 추정되는 1803년 11월-1804년 1월 사이에서 3주도 채 지나지 않은 기간이었다는 것이다.

이러한 상황을 고려해볼 때, 돌이켜보면 다소 갑작스러운 심경의 변화는 [1803년 12월에 호감을 보인 뒤인] 1804년에 촉발된 것이므로 이 소나타 [발트슈타인]는 새로운 에라드 피아노에 의해 분명하고 직접적으로 영감

75) 위의 글, 190.

76) 위의 글, 85.

77) 위의 글, 185.

78) 위의 글, 190.

79) Tilman Skowronek, "Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building," *Early Music* 30/4 (2002), 530.

80) 위의 글, 524.

을 받았고, 아마도 에라드 피아노의 독특한 유형의 특징을 긍정적이고 직접적으로 그려낸 극히 드문 소수의 작품들 중 하나일 것이다.<sup>81)</sup>

틸만은 오늘날의 많은 피아노 연주자들이 에라드 피아노가 《발트슈타인 소나타》의 작곡과정에 영향을 주었다고 확신하고 있다며 피아니스트 바트 판 오르트(Bart van oort, 1959~)의 글을 인용하였다.

베토벤은 결코 그의 악기로는 다룰 수 없는 테크닉이나 만들어낼 수 없는 소리를 요구하지 않는다. 가죽으로 덮힌 해머의 분명한 타격으로 가능한 음색의 급속한 쇠퇴와 빠른 감쇠는 1800년경의 피아노 연주에서 중요했던 점으로 베토벤에게 악기의 저음역에서 거의 모토(motor) 리듬으로만 도입부를 구성할 수 있게 해주었다.<sup>82)</sup>

그러나 틸만은 구체적으로 음악을 예시로 들어 설명하기 보다는 정황상의 근거들을 이유로 《발트슈타인 소나타》와 에라드 피아노와의 연관성을 설명해나간다. 그렇기 때문에 지금까지 수집한 정황상의 증거들을 토대로 종합해보면 에라드 피아노와 발트슈타인 소나타는 시기적으로 맞물릴 뿐, 음역의 확장에 영향을 끼친 것 같진 않아 보인다. 그러나 낮은 음역 부분에서 베토벤이 표기한 섬세한 다이내믹으로 미루어볼 때 에라드 피아노의 영향을 받았다고 볼 수 있을 측면도 있다.

여기까지의 연구로 본 논문은 ‘에라드 피아노’와 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 사이에 상관성이 없는 것임을 증명하고자 했다. 그러나 선행연구에서 연구된 다양한 음악으로 실험적인 요소 이외에도 《발트슈타인 소나타》에 대한 음악적인 설명이 부족하다고 느껴지는 부분들(특히 저음역 부근에서 코드로 시작하는 도입부 부분)에 대하여 의문이 들었다. 음악적으로만 분석하고

---

81) 위의 글, 531.

82) 위의 글, 531.

설명하고자 하였기에 간과하였던 베토벤 개인의 생애 및 그의 청각 문제가 그의 창작에도 분명한 영향을 끼쳤을 것이라는 사실을 연구 도중에 깨닫게 된 것이다. 이후 관련 자료를 찾아 다시 연구를 진행하게 되었다. 그 결과 다음과 같은 세 가지의 새로운 가설들을 세울 수 있었다.

첫 번째 가설은 ‘에라드 피아노는 《발트슈타인 소나타》의 음역대 확장이 아닌 음량 확장에 영향을 미쳤을 확률이 크다.’이다. 두 번째 가설은 ‘《발트슈타인 소나타》를 창작하는데 가장 근본적인 영향을 끼친 것은 에라드 피아노가 아닌 베토벤의 청력 상태’이다. 지금까지 연구를 진행하며 제외하고 있었던 베토벤의 편지에서 몇 가지 흥미로운 사실을 발견했기 때문에 위와 같은 새로운 가설을 도출해낼 수 있었다.

1796년, 《발트슈타인 소나타》을 작곡하기 7년 전 슈트라이셔에게 보낸 편지에서 베토벤은 음량이 큰 악기를 만들어달라고 부탁한다.<sup>83)</sup> 그러나 베토벤이 자신의 청력 상실에 대하여 처음으로 언급한 것은 1801년 6월 29일 외과의사이며 자신의 친구인 프란츠 베겔러(Franz Gerhard Wegeler, 1765-1848)에게 보낸 편지로 다음과 같다.

지난 삼년 간 나의 청력은 점점 나빠지고 있다네. [...] 나는 이 괴이한 난청에 대하여 자네에게 꼭 이야기해야한다고 생각하네. 나는 오케스트라의 연주를 듣기 위해서 아주 가까이 다가가야만 하고, 거리가 생기면 악기의 높은 음과 가수의 목소리를 들을 수가 없다네. [...] 가끔은 부드럽게 이야기하는 사람들의 말을 알아듣기가 힘이 든다네. 소리는 들을 수 있지만 단어는 듣지 못한다네. 그렇다고 (말을 알아듣지 못하는 나에게) 누군가 소리를 지른다면 나는 그것을 참을 수 없을 것 같다네.<sup>84)</sup>

83) Jan Swafford, *Beethoven: Anguish and Triumph* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2014), 194.

84) 체르니는 1812년 이후 사람들이 베토벤과 대화하기 위해서는 소리를 질러야만 했다고 전한다. 1818년부터 베토벤은 대화를 기록하는 공책을 통해서 사람들과 소통했다. Edoardo Saccenti, “Beethoven’s deafness and his three styles,” *British Medical Journal* 343/7837 (2011), 1298.

베토벤의 비극적인 청력 상실은 내이(內耳)의 질병인 청신경염(neuritis acoustica)으로 인한 결과였다.<sup>85)</sup> 청신경염은 청각 기관의 외부나 신경 부위에 생기는 염증으로 귀울림과 난청이 주된 증상으로 낮은 소리보다 높은 소리를 더 듣지 못하는 것이 특징이다. 이러한 청신경염을 발생시킨 것은 아마도 이전에 그가 심하게 겪었던 장티푸스 때문인 것으로 추정된다.<sup>86)</sup> 이와 같은 귀의 질병은 점차적으로 명백한 청각상실로 진행되었다.

일반적으로 세 시기로 구분할 수 있는 베토벤의 작곡 시기는 그의 청각 상실 진행 단계와도 일치하지만 둘 사이에 인과 관계가 있다고 보기에는 어렵다.<sup>87)</sup> 1960년대 코슨(Cawthorne)이 베토벤, 스위프트(Swift), 고야(Goya)의 예술에 나타난 청각상실의 영향에 대하여 논의하였지만 단지 심리학적인 수준에 대해서만 다루었고, 해리슨(Harison)은 “청각상실이 잠재적인 음악 창작에 영향을 끼쳤다는 어떠한 세부사항이라도 그것을 알기란 불가능하다.”라고 결론 내렸다.<sup>88)</sup>

베토벤의 청각 상실이 높은 음을 듣지 못하는 것부터 시작되었다는 것을 바탕으로, 리스톤(Lisston)과 연구진은 청각 상실의 단계와 베토벤의 높은 음역대 사용이 서로 인과적인 관계를 맺고 있는지 조사하였다. 이들은 베토벤이 남긴 9개의 교향곡이 녹음된 cd의 멱스펙트럼(power spectrum)<sup>89)</sup>을 분석하였고, 2500 헤르츠(Hz)와 5000 헤르츠 사이에 집중했다. 그 결과 베토벤은 여전히 배음을 들을 수 있는 상태였을지도 모르며 이는 그가 연주를 통해서 들을 수 있었을 뿐만이 아니라 그의 정신 안에 배음이 (굳이 실제 연주를 통하여 들을 필요 없이) 내재되어 있는(음을 기억하고 있는) 상태였다는 것을 밝혀냈

85) Waldemar Schweisheimer, “Beethoven’s Physicians,” *The Musical Quarterly*, 31/3, (1945), 289.

86) 위의 글, 289.

87) Saccenti, “Beethoven’s deafness and his three styles,” *British Medical Journal* 343/7837 (2011), 1298.

88) 위의 글, 1298.

89) 불규칙하게 분포하는 물질의 에너지 준위 구조를 반영한 것을 가리킨다.

다.

에도아르도(Edoardo)와 연구진은 베토벤의 현악 4중주 1악장 제시부의 제1 바이올린 부분에서 나타나는 G6(1568Hz) 이상의 음의 개수를 조사하였다. 현악 4중주 작품을 분석의 표본으로 삼은 까닭은 일반적으로 초기, 중기, 후기로 작품을 구분지을 수 있기 때문이며 베토벤의 세 가지 시기별 양식을 가장 잘 보여주기 때문이라고 연구진은 밝혔다. 분석한 작품 및 그 기간은 베토벤의 귓병이 발병하기 시작한 초기에 해당하는 1798-1800년의 Op. 53 18, 중기의 1805-06년의 op, 59, 1810-11년의 Op. 53 74, 95, 완전히 청각을 상실한 후기에 해당하는 1824-26년의 Op. 53 127, 130, 131, 132, 135이다.

연구진이 G6음을 기준으로 설정한 이유는 베토벤의 실내 음악에서 일반적으로 사용되는 바이올린의 높은 음 기준을 정하기에 타당한 한계점으로 보였기 때문이다. 에도아르도와 연구진은 4중주에 해당하는 악기들 각각의 높은 음을 기록하여 표준화하였다. 이 작업을 통하여 전체 음들 중에서 높은 음의 사용 확률과 베토벤의 음악에서 높은 음이 얼마만큼의 부분을 작품 전체에서 차지하고 있는지 밝혀낼 수 있었다. 그 결과 연구진은 베토벤의 청각 상실 과정과 그의 음악에서 높은 음이 사용되는 사이에 연관성이 있다는 것을 찾아낼 수 있었다.

예를 들면 1798-1801년 시기에 베토벤의 현악 4중주 1악장 제시부에서 바이올린이 G6 이상 사용되는 경우는 8%였다. 그러나 이후 1800-05년 시기에는 관악기를 듣는데 어려움을 느끼고 높은 음의 사용이 4-6%로 감소하였다. 1810-26년 사이에 작곡된 Op. 53 74, 95에서는 높은 음의 사용이 0-2%로 눈에 띄게 감소하였고 1825년 청각을 완전히 상실한 뒤 작곡한 후기 현악 4중주인 Op. 53 127-135에서 높은 음은 2-4%로 사용하였다.

에도아르도의 연구 결과는 베토벤이 청각 능력 상실이 진행됨에 따라 청음시 어려움을 느낀 고음보다 상대적으로 베토벤의 귀에 잘 들렸던 저음과 중음

을 고음보다 더 많은 부분 사용했다는 것을 보여준다. 이는 《발트슈타인 소나타》 1악장의 저음 도입부를 논리적으로 설명해줄 수 있는 가능성을 열어주는 귀중한 근거라고 생각한다. 또한 틸만이 주장한 부분 역시 베토벤의 꺾음을 생각하면 충분히 납득할만한 주장이 된다. 에라드 피아노는 영국식 액션이라 그동안 베토벤이 사용해왔던 독일식 액션으로 만들어진 피아노보다는 음량이 컸을 것이다. 베토벤이 악기를 받고 나서 얼마 지나지 않은 기간동안 자신의 예전 피아노들보다는 큰 음량을 가진 에라드 피아노에 대해서 호의적이었을 거라고는 슈트라이셔에게 보낸 편지를 생각해보면 어렵지 않게 추측해볼 수 있다. 그 이후의 에라드 피아노에 관한 악평은 베토벤의 점차적인 청력의 악화와 연관성이 강해보인다.

세 번째 가설은 ‘《발트슈타인 소나타》는 베토벤의 창작이 바뀌는 기준선상에 있는 작품이다. 그러므로 창작 과정에 직접적으로 영향을 끼친 것은 아니지만 그럼에도 불구하고 에라드 피아노는 《발트슈타인 소나타》와 함께 언급되어야만 한다.’이다.

에라드 피아노는 베토벤이 발트슈타인 소나타를 작곡했을 무렵 선물 받았던 초기에 잠깐이나마 명백하게 선호한다고 남긴 기록이 있는 악기이다. 이는 곧 베토벤의 청력상태를 에라드 피아노를 지표로 삼아 바라볼 수 있음을 의미한다. 에라드 피아노는 베토벤이 그동안 사용해왔던 슈트라이셔의 악기보다 음량이 증가한 악기였다. 독일식 액션을 선호하였던 베토벤의 취향이 바뀌게 된 근본적인 이유가 바로 그의 청력상태 때문이며, 이를 보여주는 물리적인 증거가 바로 에라드 피아노이기 때문이다. 따라서 에라드 피아노는 당시 악화된 베토벤의 청력 상태를 가장 명확하게 보여주는 음악적인 요소 중의 하나로 볼 수 있다.

이후 베토벤은 1803년 8월에 선물 받은 에라드 피아노를 1825년에 이르러 말 그대로 ‘처분’한다. 뉴만(Newman)은 베토벤이 그의 남동생 요한에게 피아

노를 별다른 호의 없이 주었다고 평했지만 이 상황을 다르게 바라본다면 베토벤은 무려 22년간 에라드 피아노를 보관했다. 그리고 에라드 피아노를 처분한 1825년은 베토벤의 청각이 완전히 상실된 시기로, 그는 자신이 작곡한 9번 교향곡조차 들을 수 없었다. 새로 후원받은 피아노의 소리 역시 그가 들을 수 없었다는 것을 이야기하고자 하는 것이다. 그렇기에 베토벤을 22년간 필요 없는 물건을 성실하게 보관한 작곡가로 기억하기보다는 ‘에라드 피아노가 베토벤에게 있어서 중요한 의미였을 지도 모른다’는 결론을 지금이라도 제기하는 것이 유의미해 보인다.

또한 에도아르도와 그의 연구진에 의하면 베토벤의 청력 상실에 따른 고음의 사용은 6-8%에서 4-6%, 0-2%로 일정하게 감소하다가 그가 청각을 완전히 상실한 1825년 이후 2-4%로 이전과는 다른 양상으로 증가한다. 이것은 리스톤 연구진의 연구 결과를 뒷받침해주는 또다른 결과로 볼 수 있다고 생각한다. 베토벤에게 청력은 1825년 이후 그에게 이전과는 달리 더 이상 영향을 미치지 않았고, 그의 삶을 가득 채우고 있었던 음에 대한 기억이 베토벤의 정신 안에 남아 청력의 유무와 상관없이 작품 활동을 계속할 수 있었던 것으로 보인다. 그렇기 때문에 그는 청각이 완전히 상실된 1825년, 청력의 유무와 관계되어 있었던 에라드 피아노를 타인에게 전해준 것으로 추정된다. 그러므로 ‘에라드 피아노는 《발트슈타인 소나타》와 함께 언급해야만 하는 악기이다.’라고 본 연구는 결론을 내리고자 한다.

## V. 결론

《발트슈타인 소나타》 1악장의 제1주제는 낮은 음역대에서 코드로 연주되며 마치 피아노의 타악기적인 기법처럼 사용되어 주제처럼 들리지 않는다. 또한 일반적인 고전주의 소나타 형식에서 사용되는 5도권 대신 사용된 3도권으로의 전조는 주제의 반복과 확장 및 변형을 야기한다. 발전부에서는 협주곡에서 찾아볼 수 있는 기교적인 요소인 카덴차적인 트릴의 사용이 나타나고 있으며, 찬송가적이며 박자와 마디의 초월성을 보여주는 제2주제는 《발트슈타인 소나타》 1악장을 베토벤의 다른 작품들과 구별하여 바라볼 수 있게 하는 충분한 근거로 보인다.

베토벤의 《발트슈타인 소나타》는 그가 유서를 쓰고 난 뒤 1년 후에 작곡한 음악이다. 다수의 학자들은 《발트슈타인 소나타》가 베토벤의 이전 소나타들과 다르다고 평하였다. 당시에는 낮은 3도 관계조로의 전조, 이국적인 느낌을 주는 터키적인 토틱 어법의 사용, 확장된 음역대, 피아노 소나타가 아닌 협주곡의 구성 요소인 카덴차의 사용, 찬송가적인 제2주제의 사용, 리듬과 마디에 대한 초월적인 개념을 인식하고 있음을 드러내는 제2주제의 구성이 바로 그러하였다. 수많은 형식 분석의 선행 연구들과 그 밖의 음악적인 분석을 토대로 진행하였던 선행 연구들로부터 베토벤의 실험 정신을 엿볼 수 있었다.

그러나 《발트슈타인 소나타》 1악장의 유일성과 독창성을 근본적으로 명확하게 설명하고 있다고 볼 수 없었다. 선행연구들은 훌륭한 길잡이 역할을 해주었지만 규정된 틀 안에서의 분석으로는 베토벤의 《발트슈타인 소나타》 1악장만의 독창성을 완벽하게 설명할 수 없었다. 또한 조각내어 분석하다보니 《발트슈타인 소나타》 1악장 전체를 조망하기보다는 제1주제 부분, 경과구 부분과 같이 토막 내어 분석할 수밖에 없었다.

《발트슈타인 소나타》 1악장의 도입부분을 설명해내기 위하여 악보 바깥의 음악적인 부분 이외에 언급되는 부분을 살펴보았다. 거의 대부분의 선행연구에서 공통적으로 언급하고 있는 것이 있었다. 그것은 바로 에라드 피아노였다. 학자들의 의견은 작품에 영향을 끼쳤다고와 끼치지 않았다고 양분되어 있었다. 처음 접했던 베리의 논문은 에라드 피아노가 작품과 전혀 상관성이 없다는 것을 주장하였고 근거 또한 타당하였다. 선행연구에 피아노 부분을 더하여 범위를 넓히자 다양한 생각과 가설들이 새로 떠오르기 시작했다. 그리고 피아노에 관한 베토벤의 생각이 담긴 서신에까지 연구가 다다르게 되자 지금까지 음악적인 분석으로만 《발트슈타인 소나타》의 독창성을 해결하고자 베토벤의 개인적인 모든 것을 배제했던 연구 과정을 바꾸어보기로 하였다. 베토벤의 서신에 담긴 내용은 피아노에 관한 그의 선호도로 유서로 이어지게 되었고, 마침내 연구의 방향이 유서를 쓰게 된 근원인 그의 청력 상태로 관심이 넘어가게 되었다.

이에 따라 《발트슈타인 소나타》의 도입부가 그의 청력 상태 때문이었다면 응당 그랬을 수밖에 없었을 것이라는 가설이 새로이 생겨났고, 에라드 피아노에 관해서도 그의 청력 상태가 그동안의 선행연구들에서 제기되어 온 작품에 끼친 영향 부분에서 크나큰 영향력을 쥐고 있었을 것이라는 가설을 세울 수 있게 되었다. 고음을 듣는데 어려움을 겪었다는 베토벤 개인의 음악외적인 정보를 통해 조금이나마 명쾌한 근거를 주장할 수 있게 되었다.

따라서 본 연구를 통하여 《발트슈타인 소나타》 1악장을 베토벤의 작품들 가운데에서 악화된 청력 상태 속에서도 실험적인 요소를 진행해 온 연속성을 지닌 작품으로 볼 수 있게 되었고, 그의 작곡 기법의 변화도 함께 살펴볼 수 있었다. 또한 그렇기 때문에 《발트슈타인 소나타》 1악장이 베토벤의 이전 작품들과 어떤 측면에서 다르다는 평을 받고 있는지 본 연구가 제시한 가설과 근거를 바탕으로 구체적으로 알 수 있게 되었다.

한편으로는 이러한 베토벤의 면모에서 왜 그가 이러한 실험을 피아노 소나타의 장르 안에서 시도하였는지, 다른 장르의 작품 안에서도 이와 같은 양상들이 나타나고 있는지 궁금하게 한다. 이는 후속연구에서 다루어져야 할 문제들이다.

## 참고문헌

### 1. 국내 서적 및 논문

김용환. “피아노 제작기술의 발달과 그 영향.” 『음악과 민족』 26 (2003): 365-392.

\_\_\_\_\_. “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810.” 『음악논단』 24 (2010): 115-141.

송무경. “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다 처리 기법.” 『서양음악학』 11/1 (2008): 11-45.

송영지. “L. V. Beethoven 중기 피아노 소나타의 특징에 관한 연구”  
안동대학교 석사학위논문, 2015.

Grout, Donald J., Palisca, Claude V. *A History of Western Music Fourth Edition*. New York, 1988. 세광음악출판사 편집부  
번역. 『서양음악사』, 서울: 세광음악출판사, 1996.

Grout, Donald J., Palisca and J. Peter, Burkholder.  
*A History of Western Music Seventh Edition*. New York, 2006.  
민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역.  
『그라우트의 서양 음악사 (상)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Grout, Donald J., Claude V. Palisca and J. Peter, Burkholder.  
*A History of Western Music Seventh Edition*. New York, 2006.  
민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역.  
『그라우트의 서양 음악사 (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Loesser, Arthur. *Men, Women, and Pianos : a Social History*. New York,  
1954. 김경임 번역. 『인간 그리고 피아노. 피아노의 사회사』  
대구: 계명대학교 출판부, 1989.

Siepmann, Jeremy. 『베토벤, 그 삶과 음악』, 김병화 번역.  
서울: 포토넷, 2010.

## 2. 국외 서적 및 논문

Ehrlich, Cyril. *The Piano: a History*. New York: Oxford University  
Press, 1990.

Cooper, Barry. "The Evolution of the First Movement of Beethoven's  
'Waldstein' Sonata." *Music & Letters* 58/2 (1977): 170-191

Jackson, Ronald. *Performance Practice: A Dictionary-Guide  
for Musicians*. Hoboken : Taylor and Francis, 2013.

Kamien, Roger. "Phrase, Period, Theme." In *The Cambridge Companion  
to Beethoven*, ed. Glenn Stanley, 64-83. Cambridge: Cambridge

University Press, 2000.

- Korevaar, David. "Exoticism Assimilated: "Turkish" Elements in Mozart's Sonata, K. 331 and Beethoven's "Waldstein" Sonata, Op. 53." *Journal of Musicological Research* 20 (2002): 197–232.
- Mckee, Eric. "The Topic of the Sacred Hymn in Beethoven's Instrumental Music." *College Music Symposium* 47 (2007): 23–52.
- Newman, William S.. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. New York: Norton, 1991.
- Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Saccenti, Edoardo. "Beethoven's Deafness and His Three Styles," *British Medical Journal* 343/7837 (2011): 1298–1300
- Skowronek, Tilman. "Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building," *Early Music* 30/4 (2002): 522–538
- Spitzer, Michael. "The Significance of Recapitulation in the "Waldstein" Sonata." *Beethoven Forum* 5 (1996): 103–117.

Schweisheimer, Waldemar . “Beethoven’s Physicians,” *The Musical Quarterly*, 31/3, (1945): 289-298

Swafford, Jan. *Beethoven: Anguish and Triumph*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.

Lodes, Brigit, "Probing the sacred genres: Beethoven's religious songs, oratorio, and masses." In *The Cambridge Companion to Beethoven*, ed. Glenn Stanley, 218-236. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

### 3. 사이트

Forbes Elliot and Meredith William: “Waldstein, Ferdinand Ernst Joseph Gabriel.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, second edition. 2001.  
[http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29817?q=waldstein&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29817?q=waldstein&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [2016년 10월 25일 접속]

Griffiths, Ann. “Erard.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, second edition. 2001.  
[http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42471?q=erard&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42471?q=erard&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [2017년 5월 25일 접속]

Webster James: "Sonata form." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, second edition. 2001.

[http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197?q=sonata+form&search=quick&pos=1&\\_start=1#S26197.1](http://libproxy.sungshin.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197?q=sonata+form&search=quick&pos=1&_start=1#S26197.1) [2016년 3월 5일 접속].

#### 4. 악보

Beethoven, Ludwig van. *Für Pianoforte und orchester, Nr. 68*.  
In *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 9. Leipzig:  
Breitkoph und Härtel, 1862.

\_\_\_\_\_. *Für Pianoforte und orchester, Nr. 69*.  
In *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 9. Leipzig:  
Breitkoph und Härtel, 1862.

\_\_\_\_\_. *Mass in C*. Edited by Carl Reinecke.  
Leipzig: Breitkoph und Härtel, 1884.

\_\_\_\_\_. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 139*.  
In *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 16. Leipzig:  
Breitkoph und Härtel, 1862.

\_\_\_\_\_. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 144*.

In *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 16. Leipzig:  
Breitkoph und Härtel, 1862.

..... *Symphonien, Nr. 2*. In *Ludwig van Beethovens  
Werke*, Serie 1. Leipzig: Breitkoph und Härtel, 1862.

Mozarts, Wolfgang Amadeus. *opern, Bd. 7, No. 15*. Edited by Julius  
Rietz, Paul Waldersee, Victor Wilder. In *Wolfgang Amadeus  
Mozart Werke*, Serie 5. Leipzig: Breitkoph und Härtel, 1882.

# ABSTRACT

## A New Discussion on 'Waldstein' Sonata: music, instrument, and Beethoven's life

Heela Lim

Department of Music

Composition Major

Graduate School of Sungshin University

The Purpose of this study is to analyze Beethoven's *Piano Sonata* Op. 53, 'Waldstein' using aspect of various compositional elements and his instrument.

Beethoven did experiment many of elements such as modulating to third, modulating in the theme, borrowing from the other genre's elements such as a Cadenza was also used in this sonata.

As the result of this study, first of all the Erard piano may have a direct relationship of Beethoven's 'Waldstein' sonata. A wide length of register derived from his concentrated compositional skill of development section not instrumental part. secondly, his 'Waldstein' sonata has been shown permanency in his masterpieces.