

석사학위 청구논문

홍 영 주 교수지도

베토벤 「Piano Sonata Op. 90」 연구

2008

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

장 혜 영

베토벤 「Piano Sonata Op. 90」 연구

홍 영 주 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

장 혜 영

인 준 서

장혜영의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

성신여자대학교 대학원

논문 개요

베토벤(L. v. Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 전통의 기반을 둔 소나타 형식을 바탕으로 피아노 소나타의 구조를 변형시키고 더 방대한 규모의 소나타를 독창적으로 만들었다. 베토벤이 교향곡, 실내악곡, 독주곡 등 여러 장르의 작품들을 남기고 있지만 특히 피아노 음악에 있어서 32곡의 피아노 소나타는 그의 생애 창작기에 있어서 꾸준히 작곡했기에 그의 작곡 양식의 변화와 모습들을 그대로 보여주고 있다.

본 논문에서는 베토벤의 피아노 소나타 32곡을 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)의 분류에 따라 시기별로 특징들을 알아보고, 그 중에서 졸업 연주회를 통해 발표한 바 있는 <Op.90, e minor>의 바람직한 연주 해석을 위해 편집악보들을 비교하였는데 원전판을 포함한 네 가지 악보들을 비교 분석하였다. 본 논문에서 인용한 악보들은 한스 폰 빌로우(Hans von Bülow)와 시그먼드 레버트(Sigmund Lebert)가 편집한 셔머(Schirmer)출판사 악보, 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel)이 편집한 쿠르치 (Edizioni Curci)출판사 악보, 베르다 안토니아 월러(Bertha Antonia Wallner)가 편집한 헨레(Henle)출판사 악보, 페터 하우스쉴트(Peter Hauschild)가 편집한 빈(Wiener)출판사 악보들이다. 각 편집 악보에 대한 특징을 보면 셔머(Schirmer)출판사 악보는 원전판과 비교해 볼 때 다이내믹과 페달링등 표현을 위한 기호들에서 편집자의 주관적인 견해가 보이는 악보이고, 쿠르치(Edizioni Curci)출판사 악보는 편집자인 슈나벨이 필사본(manuscript)과 초판(first edition) 그리고 초판 이후 중요한 모든 판들을 검토하여 연주자들이 베토벤의 정신을 올바르게 이해하고 왜곡시키지 않도록 편집하였다. 그리고 원전판인 헨레(Henle)출판사 악보는 원전판이라고 해도 자필본 또는 초판본과 반드시 일치하는 것이 아니기 때문에 이 악보는 베토벤의 자필 원고에 가장 근접한 것이지 자필 원고를 그대로 옮긴 것은 아니다. 마지막으로

빈(Wiener)출판사 악보는 페터 하우셀트에 의해서 2001년에 새롭게 편집된 가장 최근 악보로, 페터 하우셀트는 슈나벨이 1935년 편집 당시 반영하지 못하였던 조판자의 실수로 보이는 네 곳을 추가 편집한 것이 눈에 띄는 악보이다.

이처럼 각 출판사의 악보들은 편집자들마다 서로 다른 특징과 견해를 가지고 편집되었기 때문에 피아니스트들은 어느 특정 악보에 지시되어 있는 표기에만 의존하기 보다는 원전 악보를 비롯한 여러 종류의 악보들을 비교하여 나름대로의 연주 해석을 찾아가는 것이 바람직하겠다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 베토벤 피아노 소나타 특징	3
2. Beethoven Piano Sonata Op.90의 1악장 분석	16
3. Beethoven Piano Sonata Op.90의 1악장 악보(edition)비교	28
(1) 음역	31
(2) 다이내믹	34
(3) 페달링	40
(4) 서로 다른 음표의 기재들	47
III. 결론	56

참고문헌

ABSTRACT

악보 목차

<악보1> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 1-18마디	20
<악보2> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 19-46마디	20
<악보3> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 53-60마디	21
<악보4> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 65-83마디	22
<악보5> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 84-117마디	24
<악보6> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 130-143마디	25
<악보7> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 163-184마디	26
<악보8> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 230-237마디	27
<악보9> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 235-245마디	27
<악보10> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 210-217마디	33
<악보11> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 214마디	34
<악보12> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 1-6마디	35
<악보13> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 16-20마디	36
<악보14> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 47-50마디	39
<악보15> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 24-28마디	43
<악보16> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 53-62마디	44
<악보17> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 130-132마디	46
<악보18> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 163-164마디	49
<악보19> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 제시부의 19-24마 디, 재현부의 163-167마디	50
<악보20> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 127마디	51
<악보21> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 196마디	53
<악보22> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 61마디	54

표 목차

<표1> 제1기 피아노 소나타의 구성과 형식	8
<표2> 제2기 피아노 소나타의 구성과 형식	12
<표3> 제3기 피아노 소나타의 구성과 형식	15
<표4> 제 1악장의 형식	18
<표5> 제 1악장의 제시부 형식 구조	19
<표6> 제 1악장의 전개부 형식 구조	22
<표7> 제 1악장의 재현부 형식 구조	25
<표8> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 악보의 편집자와 편집년도, 그리고 본 논문에서 인용된 악보가 출판된 도시, 출판사, 출판년도	29
<표9> 베토벤이 소유했던 피아노들	32

그림 목차

<그림1> 오늘날 피아노의 음역	31
<그림2> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장의 자필 악보 마디 61-83	55

I. 서론

베토벤이 태어난 18세기 후반의 음악은 감정을 어떤 형식에 구애됨이 없이 자유롭게 예술화하려는 시기였는데, 이러한 복잡한 변화기가 음악상으로는 베토벤의 시대였다. 베토벤의 피아노 소나타는 이미 하이든과 모차르트로부터 잘 발전되어진 고전주의 전통에 기반을 둔 소나타 형식을 이어받아 엄격한 고전과의 울타리 안에서 작곡하였지만 차츰 피아노 소나타의 구조를 변화시켜 피아노 소나타에서 그만의 음악적 양식과 변화과정을 볼 수 있다. 베토벤은 교향곡, 실내악곡, 협주곡 등 여러 장르의 음악 작품을 작곡하였지만, 무엇보다도 32곡의 피아노를 위한 소나타를 24세에서 52세까지 지속적으로 그의 창작기에 걸쳐 꾸준히 작곡하였다. 베토벤의 피아노 소나타 32곡 중에서 <Op.90, e minor>의 1악장은 전형적인 소나타 형식을 취하고 있으나 2악장에서는 거의 슈베르트에 가까운 서정적인 선율로 고전적인 형식 안에서 낭만적인 정신을 추구한 면을 볼 수 있다.

본 논문의 제 1장에서는 베토벤의 창작기에서 근원을 이루고 있는 32곡의 피아노 소나타를 빌헬름 폰 렌츠(Willhelm von Lenz, 1809-1883)의 분류에 따라 시기별로 특징들을 알아봄으로써 작곡가의 개성과 시대 양식을 파악하고, 그의 음악의 변화과정을 이해하고자 한다. 또한 제 2장에서는 <Op.90, e minor>의 1악장을 분석하여 소나타를 분석하여 주제와 주제의 전개수법, 형식적 구조를 파악하여 전체적인 구성 원리를 보고자한다. 마지막으로 제 3장에서는 <Op.90>의 바람직한 연주 해석과 작곡자의 의도에 보다 근접하고자 원전판 악보와 편집 악보를 비교하였는데, 그 당시 사용되었던 피아노의 구조를 바탕으로 음역, 다이내믹, 페달링, 그리고 서로 다르게 기재된 음표들에 대하여 비교 관찰하였으며 이를 위하여 원전판을 포함한 네 가지 악보를 살펴보았다. 본 논문에서 인용한 악보는 한스 본 빌로우

(Hans von Bülow)와 시그먼드 레버트(Sigmund Lebert)가 편집한 셔머(Schirmer)출판사 악보, 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel)이 편집한 쿠르치출판사(Edizioni Curci)악보와 베르다 안토니아 윌러가 편집한 헨레(Henle)출판사 악보, 페터 하우스쉴트(Peter Hauschild)가 편집한 빈(Wiener)출판사 악보들이다.

II. 본 론

1) 베토벤 피아노 소나타 특징

소나타는 16세기경부터 여러 가지 기악곡을 가리키는 말로 널리 사용되기 시작하였는데 17세기 후반에 다 악장 형식의 이른바 바로크 소나타를 의미하게 되었다. 오늘날까지 소나타는 음악에 있어서 여러 악기의 독주곡에 사용되고 있는데 일반적으로 피아노 독주용 내지는 실내 악곡 작품을 특히 소나타라 부른다. 이 소나타 형식은 1720년부터 18세기 중엽에 일반적으로 전고전파라고 불리는 작곡가들에 의해 서서히 구축되어 간 형식으로 1780년대 이후의 하이든(F. J. Haydn, 1732~1809)과 모차르트(W. A. Mozart, 1756~1791)에 의해 확립되었다.

베토벤은 피아노 소나타, 교향곡, 실내악곡, 협주곡 등 여러 장르의 음악 작품을 남기고 있으나, 그 중 피아노 음악은 베토벤 생애의 창작기에 있어서 쉬지 않고 작곡했기에 베토벤의 교향곡, 실내악곡, 협주곡 등의 다른 장르에 비해 큰 비중을 차지하고 있다. 그가 음악가로 대중 앞에 선을 보인 것은 1778년 그의 나이 8세로 쾰른에서 첫 연주를 하였을 때이고, 그 후 3년 뒤에는 네덜란드까지 연주를 하게 되면서 작곡도 시도하게 되었다. 이와 같이 그는 연주가나나 작곡가로써 피아노 음악을 시작으로 음악에 첫발을 내딛고 있다. 또한 그가 비엔나로 나아가 음악가로 이름을 떨치기 시작한 것도 피아니스트로써이며 작곡 활동도 피아노를 중심으로 해서였다. 그는 피아노 음악으로 인해 기악곡들의 형식 취급법, 중기 이후의 실내악이나 교향곡의 기반을 잡았다고 볼 수 있다. 그리고 <Op.81a, 고별>을 작곡한 1810년에서 <Op.90, e minor>를 쓴 1814년까지 4년 동안만 피아노곡을 쓰지 않았을 뿐, 그 밖의 시기는 꾸준히 피아노 음악 창작에 몰두했다. 그의 피아노 소나

타는 모두 24세에서 52세 사이에 쓰여진 것으로 그의 모든 창작기에 걸쳐 지속적으로 작곡되었다. 피아노 소나타를 제외한 다른 장르의 곡에서는 베토벤 생애의 창작기에 있어서 쉬지 않고 작곡한 일을 찾을 수 없기에 베토벤의 피아노 소나타 전 32곡은 특별한 의미를 지니고 있다.

베토벤 피아노 소나타의 구성을 보면 초기에는 4악장 구성이었으나 중기로 가면서 3악장 소나타가 많이 작곡되어 이 시기에는 자신의 창의력을 표현하는데 가장 효과적인 시기였고, 1796년부터는 2악장으로 된 작품이 나오기 시작했다. 소나타의 구성이 4악장일 경우 제 1악장은 알레그로의 빠르기로 상반되는 요소들이 서로 대립적으로 작용하여 제시부-발전부-재현부로 구성되고 전체적인 소나타 형식과 구분하기 위하여 소나타 알레그로 형식이라고 부른다. 제 2악장은 느린 템포를 가지고 내성적이며 서정적이고 제 1악장에서 시작된 관계적인 조로 이루어져 있다. 또한 제 1악장의 딸림조나 버금딸림조의 관계조로 이루어진 2악장은 보통 가요형식(Song Form), 변주곡 형식(Variation), 론도 형식(Rondo)등이 쓰이고 있다. 제 3악장은 온화하고 부드러운 느낌을 주는 트리오를 가진 세도막 형식의 미뉴에트(Minuet)¹⁾를 사용하다가 차츰 빠르고 활기찬 스케르초(Scherzo)²⁾로 사용하였다. 제 4악장은 극적인 마지막 악장으로 제 1악장의 갈등이 확고히 해결되는 으뜸음조로 소나타 형식과 론도 형식을 보여주고 있다.

소나타 구성이 3악장일 경우 만약 느린 악장이 확대되면 이 느린 악장이 전체 구성의 핵심을 차지함으로 제 1악장과 제 3악장 사이의 지속성을 깨뜨리게 되지만, 때로는 이 느린 악장이 아주 짧은 에피소드로 축소되기도 하고 맨 마지막에 위치하여 전체 소나타의 클라이맥스를 이룬다.³⁾

1) 미뉴에트는 프랑스의 형용사 monu(작은)가 어원으로 춤 스텝이 작다는데서 유래되었고, 처음에는 두 도막 또는 세도막 형식의 소곡이었으나 후에 트리오가 낀 겹 세도막 형식의 곡이 많아졌다.

2) 쾌활한 3박자곡이며 중간부에 트리오를 갖는 겹 세도막형식 곡이다.

3) John Gillespie, 『피아노 음악』 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p.220.

또한 소나타의 구성이 2악장일 경우 제 1악장은 주로 소나타 형식으로 되어있고, 제 2악장에서는 론도 형식이나 3부 형식, 또는 변주곡형식을 사용하였다. 이때 두 악장이 서로 같은 조성을 갖기도 하며 <Op.90>과 <Op.111>의 1악장과 2악장에서는 같은 으뜸음이지만 장조와 단조의 대비를 보여주기도 한다.

베토벤은 교향곡, 기악곡, 협주곡 등 수많은 작품을 남겼는데, 앞서 말했듯이 32곡의 피아노 소나타는 그의 전 창작기에 걸쳐 꾸준히 쓰여 졌다. 이것으로 보아 베토벤이 다른 장르보다 피아노 음악에 심혈을 기울였음을 알 수 있다.⁴⁾ 피아노 소나타는 그의 모든 작품 중 가장 중요시되고 독자적인 그의 작품 세계에서 중추적인 위치를 차지한다.

(1) 베토벤 피아노 소나타의 시기별 특징

베토벤은 본에서 12세의 나이로 작곡하여 막시밀리안 프리드리히에게 증정한 3개의 소나타가 있는데 이는 18세기 소나타의 표준으로 여겼던 3악장 형식으로 되어있다. 본에서 12세의 나이로 작곡한 이 3개의 소나타는 E♭ 장조, f단조, d단조 소나타로 빌헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz)의 분류에 포함되어있지는 않지만, 이 3개의 소나타를 <본 소나타>또는 <선제후 소나타>로 불린다. 이 소나타는 1782년부터 1783년에 쓰여 졌으며 베토벤의 고향인 독일 본에서 엠마누엘 바흐(C. P. Emanuel Bach, 1714-1788)와 만하임 악파의 음악을 기초로 배우기 시작한 12세 무렵의 작품으로 베토벤은 생전에 이 작품에 대한 출판을 기피하였다. 내용상으로도 작품번호가 붙어있는 32곡의 소나타에 미치지 못하기 때문에 그가 작곡한 피아노 소나타는 32곡

4) D.J. Grout, *A History of Western Music* (New York : W.W. Norton, 1973), p.625.

으로 정하고 있다. 이 작은 소나타들은 보다 크고 중요한 작품으로 구성되는
발판으로 여겼다.⁵⁾

본 논문은 위에서 말했던 <선제후 소나타>를 제외한 32곡의 피아노 소나
타를 빌 헬름 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz)가 그의 저서 <베토벤과 그의 세
가지 양식(Beethoven and His Three Styles)>에서 베토벤 작품을 연대순
별인 3시기로 나누었다. 렌츠의 견해에 따라 제 1기는 하이든과 모차르트의
영향을 받은 시기로 모방의 시기, 제 2기는 고전주의적 형식이 점차 자유로
운 형식의 윤곽이 다루어지는 구체화의 시기이며, 제 3기는 고전적 형식에
서 벗어나 새로운 창조적 천재성의 시기로 분류하여 그 바탕으로 정리하였
다.

1) 제 1기 피아노 소나타 (1795-1802)

베토벤이 23세 때부터 30세 사이에 작곡된 시기로 1792년 말경에 독일
본을 떠나 빈으로 온 때였다. 이때 하이든을 비롯하여 많은 스승에게 작곡기
초를 배웠으며, 그는 작곡 활동에 들어갔고 피아노 소나타를 쓰기 시작하였
지만 아직 하이든, 모차르트의 영향에서 크게 벗어나지 못하던 시기였다.

<표 1>에서 보듯이 이 시기의 두드러진 점은 고전파의 전통을 따르고 있
지만 3악장의 형식이 모음곡의 한 부분으로 차지해오던 미뉴에트를 무시하
고 스케르초로 옮겨가기 시작한 것이다. 스케르초는 생기 있고 익살스럽게
잘 변하는 특색을 가지고 있는데 이는 초기 작품인 <Op.2, No.2>의 소나타
에서 우선적으로 나타난다. 전통 소나타 형식에서는 제 1악장과 제 2악장의
조성이 관계조로 이루어져야 하는데 <Op.2, No.3>의 소나타에서는 제 1악
장과 제 2악장의 조성이 관계조로 이루어지지 않으며, 제 1악장은 C장조,
제 2악장은 E장조로 구성되어 두 악장이 완전히 다른 느낌을 주고 있다.

5) F. E. Kirby, 『건반 음악의 역사』 김혜선 역 (서울: 다리 도서 출판사, 1997), p.212.

<Op.2, No.3>의 제 3악장에서는 앞의 곡 <Op.2, No.1, 2>의 스케르초와는 달리 곡의 끝부분에 도돌이표의 반복이 없는 것이 특징이다. <Op.10, No.1>, <Op.13>, <Op.14, No.2>, <Op.27, No.2>에서는 미뉴에트와 스케르초가 완전히 생략되어 3악장으로 구성되기도 한다. 또한 초기 4악장 형태의 소나타<Op.2, No.1, 2, 3>이 3악장으로 변화하게 되는데 <Op.13>, <Op.14, No.1>, <Op.27, No.2>가 그 예이다. 이러한 변칙으로 베토벤은 악장의 순서 배열도 바꾸어 가기 시작한다. <Op.26>에서는 느린 장송 행진곡이 제 3악장이 되고, 스케르초는 제 2악장의 위치로 옮겨졌다.⁶⁾ <Op.13, 비창>에서는 처음 알레그로가 시작되기 이전에 느린 서주부가 장식되기도 한다. 그리고 <Op.10, No.2>, <Op.14, No.1>, <Op.26>, <Op.27, No.1>에서는 느린 가요형식의 악장이 생략되고, 2악장에 빠른 성격의 스케르초 형식이 나타나기도 한다. 또한 <Op.26, No.12>에서 제 1악장은 변주곡 형식, 제 2악장은 스케르초 형식, 제 3악장은 장송행진곡으로 가요 형식, 제 4악장은 론도 형식으로 어느 악장에도 소나타 형식을 취하지 않았으며 제 1악장의 변주곡은 어느 변주곡에도 도돌이표를 하지 않아 반복이 없는데 이는 베토벤이 긴장감을 더해 주기 위한 것이다. 이처럼 베토벤이 제 1악장에 변주곡 형식을 넣은 것은 모차르트의 <K.331>과 하이든의 <Hob.42>에서 영향을 받은 것인데 모차르트와 하이든의 변주곡에서는 반복이 있지만 베토벤의 <Op.26> 변주곡에서는 반복이 없는 것이 특징이다. 그리고 <Op.27, No.1>은 3개의 악장으로 구성되어 있는데 이 3개의 악장 사이에 쉼 없이 계속 이어지는 Attacca Subito를 사용하는 새로운 구성 방법을 모색하였다. 이는 <Op.27, No.2, 월광>의 제 1악장에서 제 2악장으로 넘어갈 때에도 사용하고 있다. 마지막으로 <Op.2, No.1, 2, 3>에서는 단조 선법과 조바꿈을 과감하게 사용하고, 반음계와 옥타브, 감 7화음을 보여주고 있다.

6) John Gillespie, 『피아노 음악』 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p.222.

제 1기의 피아노 소나타들은 하이든과 모차르트의 영향을 벗어나지 못하였다고 하지만 그래도 첫 곡 <Op.2, No.1, 2, 3>의 성격을 보았을 때 과감한 형식들을 사용하였기 때문에 베토벤만의 독창적인 전개 방법으로 변화되어 가고 있는 것을 볼 수 있다.

다음 <표 1>는 베토벤 제 1기 피아노 소나타의 형식과 조성, 작곡 년도를 분류한 것이다.

<표 1> 제 1기 피아노 소나타의 구성과 형식

No	작품 번호	조성	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장	작곡 년도	출판 년도
1	2-1	f단조	소나타 형식	3부 가곡 형식	미뉴에트	소나타 형식	1795	1796
2	2-2	A장조	소나타 형식	가곡 형식	스케르초	론도 소나타형식	1795	1796
3	2-3	C장조	소나타 형식	론도 형식	스케르초	론도 소나타형식	1795	1796
4	7	E b 장조	소나타 형식	3부 가곡 형식	스케르초	론도 소나타형식	1796	1797
5	10-1	c단조	소나타 형식	2부 가곡 형식	소나타형식		1796	1798
6	10-2	F장조	소나타 형식	스케르초	소나타형식		1796	1798
7	10-3	D장조	소나타 형식	소나타 형식	미뉴에트	론도 소나타형식	1796	1798
8	13 (비창)	c단조	소나타 형식	론도 형식	론도 소나타형식		1797	1799

9	14-1	E장조	소나타 형식	스케르초	론도 소나타형식		1798	1799
10	14-2	G장조	소나타 형식	변주곡 형식	론도 소나타형식		1798	1799
11	22	B♭ 장조	소나타 형식	소나타 형식	미뉴에트	론도 소나타형식	1800	1802
12	26	A♭ 장조	변주곡 형식	스케르초	3부 형식 (장송행진곡)	론도 형식	1801	1802
13	27-1	E♭ 장조	3부 가곡 형식	스케르초	론도 소나타형식		1801	1802
14	27-2 (월광)	c♯ 단조	가요 3부 형식	3부 형식	소나타형식		1801	1802
15	28 (전원)	D장조	소나타 형식	3부 가곡 형식	스케르초	론도 소나타형식	1801	1802

2) 제 2기 피아노 소나타(1802-1816)

이 시기의 베토벤은 소나타 구조를 변형시키고 더 방대한 규모의 소나타를 만들려고 확고한 신념을 가지고 노력하였다. 그는 더 이상 고전주의적 ‘소나타’형식의 세부 법칙들에 엄매일 필요성을 느끼지 않았다.⁷⁾ 또한, 피아노 악기의 장치 면에서도 많이 발달이 되었고 이를 이용하여 청력 장애의 어려움 속에서도 많은 명작들을 세상에 내놓았다.

<표 2>에서 보듯이 제 2기의 피아노 소나타들은 자유로운 형식과 느린 악장이 완전히 배제되거나 축소되는 경우에 <Op.31, No.1>, <Op.49, No.1>, <Op.49, No.2>가 있고, <Op.31, No.3>에서는 악장들 사이에 동일한 리듬형이 주요주제로 두드러지게 나타나고 있다. 또한 <Op.31, No.3>의 몇

7) Ibid, p.226.

가지 작곡 기교를 보면 제 1악장과 스케르초 악장의 스타카토와 트릴은 당대 피아노 악기의 기계적 발달을 이용하려 했음을 알 수 있다. 이 곡은 느린 악장이 배제되어 전통적인 소나타 구조를 벗어났으며 제 2악장에는 스케르초, 제 3악장에는 미뉴엣으로 한 곡에 스케르초와 미뉴엣의 두 가지 형식을 같이 쓰고 있다. 이 곡의 제 2악장에서 전통적인 소나타 형식은 제 1주제와 제 2주제가 딸림조로 나타나지만, 이 악장에서는 제 1주제와 제 2주제의 관계가 장 6도로 나타나 베토벤의 과격적인 시도를 엿 볼 수 있다. 또한 제 3악장의 미뉴엣은 베토벤이 피아노 소나타에서 마지막으로 미뉴엣을 사용한 것이며, 스케르초와는 분명 대조를 이루고 있다. 또한, <Op.49, No.1, 2>의 작곡연도가 1795년과 1798년 사이인데, <표 2>에서 보듯이 <Op.49, No.1, 2>의 전 작품<Op.31, No.3>은 1802년이고, <Op.49, No.1, 2>의 후 작품<Op.53>은 1804년으로 작곡연도의 차이를 보이고 있다.⁸⁾

이와 같이 기교적인 작품으로는 이 외에도 <Op.53, 발트슈타인>이 있는데 <Op.53>은 에라르 피아노로 작곡된 첫 번째 곡이며 제 2악장은 도입부를 갖는 론도 형식을 취하고 있다. 제 2악장의 론도 부분에서 8마디에 걸쳐 페달 표시를 하고 있는데 이는 으뜸 화성과 딸림 화성을 의도적으로 섞어 독특한 울림을 만들어 내려는 의도이다. 이는 베토벤이 새로운 악기 구조에 대한 발전을 적극적으로 활용한 것임을 볼 수 있다. 또한 이곡은 베토벤의 피아노 소나타 중 모든 악장이 피아니시모로 시작하는 유일한 소나타이기도 하다. 그리고 <Op.57, No.23, 열정>에서 베토벤은 제 1악장 제시부의 끝에 도들이표를 사용하지 않음으로 제시부의 반복이 생략되었으며 악기의 발달

8) <Op.49, No.1, 2>의 전, 후의 작품과 비교할 때 작곡 연도가 다른 것을 볼 수 있는데, 이는 경제적으로 어려웠을 시기에 돈을 벌기 위해서 예전에 작곡했던 곡을 뒤늦게 출판하게 되어서이다. 렌츠의 분류에 따르면 작곡연도로 보아 1기에 해당하나, 출판연도로 보아서 2기에 해당되는 것을 볼 수 있다. 그러나 본인은 <Op. 49, No. 1, 2>를 작곡연도와 작곡된 곡의 형식으로 보아 1기에 해당된다고 본다.

로 아르페지오의 사용이 빈번해졌고, 그로 인해 음역을 넓게 사용하였다. 또한 낭만주의 수법인 이명 동음에 의한 전조를 사용함으로써 낭만적인 분위기를 주며 감 7화음을 사용하여 긴장감을 주고 있다. 그리고 제 3악장에서 제 시부는 반복되지 않으나 재현부 마지막에 발전부의 서두로 돌아가도록 표시되어 발전부와 재현부를 되풀이 하도록 지시되어 있다. 이는 코다의 출현을 지연시킴으로 인해 그 효과가 더욱 강력해지게 하기 위한 수법으로 사용되어 그 동안 사용했던 코다와는 다르게 독립적이고 확장되어 있다.

또한 기교적인 작품과는 전혀 다르게 서정성을 담고 있는 소박한 작품도 있는데 서정적인 작품으로는 <Op.78>이 있다. 이곡은 2개의 짧은 악장에 내적인 아름다움과 순진성을 지니며, 이와 마찬가지로 축소된 구조의 ‘쉬운 소나타’라 불리는 <Op.79>는 3개의 작은 악장으로 간략하게 이루어져 있어 소박하고 서정적인 음악성으로 묘사되었다. 그리고 <Op.31, No.2, 폭풍>, <Op.53, 발트슈타인>, <Op.57, 열정>, <Op.78, 테레제의 소나타>, <Op.79, 소나티네>, <Op.81a, 고별>의 작품에서 보듯이 제2기부터는 부제가 붙여진 것을 볼 수 있고, <Op.81a, 고별>에서부터는 빠르기말이 독일어로 병행되기 시작하였다. 제 2기의 마지막 소나타 <Op.90>은 두 개의 악장으로 구성되며 이 두 악장은 모두 선율성이 강한 것이 특징이고 이는 낭만과 음악의 근원이 되기도 한다. 이 곡은 같은 으뜸조이지만 장조와 단조의 대비로 정반대의 성격을 지니고 있어, 후기 <Op.111>의 선구적인 역할을 하고 있다.

이 시기의 소나타는 베토벤의 주관적인 표현으로 이미 고전 음악의 범위를 넘어서고 있지만 고전 형식을 완전히 무시하지는 않았고, 악기의 발달로 인해 피아노 소나타의 형식이 변화하면서 이전에는 보지 못했던 복잡한 조직과 광대한 규모를 지닌 작품들이 나오기 시작하였으며 형식에 있어서는 대단히 자유롭다.

다음 <표 2>는 베토벤 제 2기 피아노 소나타의 형식과 조성, 작곡 년도를 분류한 것이다.

<표 2> 제 2기 피아노 소나타의 조성과 형식

No	작품 번호	조성	제 1악장	제 2악장	제 3악장	제 4악장	작곡년 도	출판년 도
16	31-1	G장조	소나타 형식	3부 형식	론도 소나타 형식		1802	1803- 1804
17	31-2 (폭풍)	d단조	소나타 형식	2부 소나타 형식	소나타 형식		1802	1803- 1804
18	31-3	E♭ 장조	소나타 형식	스케르초	미뉴에트	소나타 형식	1802	1803- 1804
19	49-1	g단조	소나타 형식	론도 형식			1796	1805
20	49-2	G장조	소나타 형식	론도 형식			1796	1805
21	53 (발트 슈타인)	C장조	소나타 형식	도입부+ 론도 형식			1804	1805
22	54	F장조	론도 형식	3부 형식			1805	1806
23	57 (열정)	f단조	소나타 형식	변주곡 형식	소나타 형식		1809	1807
24	78 (테레제의 소나타)	F# 장조	소나타 형식	론도 소나타 형식			1809	1810
25	79 (소나티네)	G장조	소나타 형식	3부 가곡 형식	론도 형식		1809	1810
26	81 (고별)	E♭ 장조	소나타 형식	2부 가곡 형식	소나타 형식		1810	1811

27	90	e단조	소나타 형식	론도 소나타 형식			1814	1815
----	----	-----	-----------	--------------	--	--	------	------

3) 제 3기 피아노 소나타(1816-1827)

이 시기는 베토벤이 1816년부터 사망하기까지를 말하는데, 이 사이에 <Op.101>에서 <Op.111>까지 5곡의 피아노 소나타가 작곡 되었다. 1826년에는 경제적인 어려움으로 자살기도를 하는 등 말년을 암울하게 보냈고 이 무렵에 귀가 멀어져 연주 활동도 뜸했을 뿐 아니라 생활고로 인해 병까지 겹친 어려운 시기였다. 그러나 베토벤은 이런 어려운 시기를 잘 극복하여 온갖 풍상을 이겨 낼 수 있었으며 그 어느 때보다 비극적인 성격이 차츰 희박해졌다.

<표 3>에서 보듯이 이 시기의 작품에서는 어느 작품이나 모두 뛰어나며 2악장에서 4악장까지의 다양한 형식으로 구성되어 있다. 이 중에서 4악장 구성을 갖춘 <Op.106>은 대규모 소나타이며, 피아노 소나타의 마지막 곡인 <Op.111>은 2악장의 구성을 갖추고 있고 그 외의 나머지 세 곡은 모두 3악장 구성으로 되어있다. 우선 <Op.101, No.28>을 살펴보면, <Op.101>의 제 1악장은 명확한 중지를 피하여 제시부, 발전부, 재현부의 구분을 모호하게 하여 전통적인 표준 형식에서 벗어나 축소된 소나타 형식을 갖추고 있는데 이곡은 베토벤의 소나타 중 가장 짧은 1악장이다. 그리고 낭만주의 작곡가들이 주로 사용한 9도 화성을 사함으로 낭만적 경향을 볼 수 있고, 제 3악장의 소나타 형식 안의 발전부에서 엄격한 푸가는 아니지만 2개의 주제 푸가가 나와 대위법적인 모습을 보이고 있는데 이는 베토벤이 소나타의 변형된 모습을 시도하는 것이다. 이 시기에 새로운 에피소드가 각 악장의 중간에 나오기도 하는데 이는 아주 새로운 표현 방식을 낳게 되고 이 에피소드

에는 베토벤이 종종 푸가나 레치타티보를 쓰기도 한다.⁹⁾ 베토벤이 악장에 푸가를 넣은 적이 없었는데 <Op.106>의 4악장에 푸가 악장을 처음으로 넣어 작곡한 것이 특징이고, 제 1악장의 발전부에서는 푸가보다 작은 규모인 푸가토(Fugato)¹⁰⁾가 3성부로 나온다. <Op.109>는 제 1악장에서 제 1주제와 제 2주제 사이의 경과구가 생략되어 소나타의 형식에서 벗어나 자유로움을 보여주고 있다. 또한 제 1악장의 마지막 마디는 불완전 정격종지로 마치게 되는데, 그 아래 페달 표시와 페르마타는 다음 악장으로 연결되는 Attacca의 역할처럼 이어서 연주하게 된다. 이는 제 1악장과 제 2악장의 속도에 변화를 주면서 악장간의 구분선이 모호하게 되는 역할을 한다. 마지막 악장인 제 3악장은 변주곡 형식인데 베토벤이 피날레 악장으로 변주곡을 사용한 것은 베토벤의 전 작품 중에서 이 소나타가 최초이다. 그리고 <Op.110>의 제 1악장은 짧고 느린 서주적 느낌의 주제를 포함한 소나타 형식이지만 형식 구조에 있어 제시부(29마디)와 재현부(60마디)에 비해 발전부(15마디)가 매우 짧아 발전부를 연결 악구 정도로 쓰이지만, 이에 비해 재현부는 큰 규모로 구성 되어 있다. 이는 균형 있게 전개되는 소나타 형식에서의 탈피를 의미하는 것으로 후기 소나타의 특징이다. 그리고 제 3악장의 느린 아다지오와 푸가를 대비시키는 독창적 형식의 복합 형식은 낭만파 작곡가들에게 많은 영향을 끼쳤다. 베토벤의 32개 피아노 소나타 중 마지막 작품 <Op.111>은 두 악장으로 조성이 같은 으뜸음이지만 장조와 단조의 대비로 서로 다른 성격을 가지고 있는데 그 대조적인 성격의 원형은 <Op.90>의 소나타에서 볼 수 있다. 작품<Op.111>은 대위법적인 수법을 사용하

9) John Gillespie, 『피아노 음악』 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p.231.

10) 푸가토(Fugato)는 보통 푸가는 3개 이상의 부분으로 만들어지고 있는데, 푸가토는 푸가 최초의 부분 하나만으로 만들어 지고 있다. 따라서 4성부에 의해 만들어져 있는 것이라면 주제-응답-주제-응답하는 식으로 4개의 성부가 차례로 교차되는 부분까지이다. 이것만으로는 당연히 독립된 한 개의 악곡을 구성할 수 없으므로 푸가토는 대개 다른 형식의 악곡(예컨대 소나타형식) 도중에 삽입되거나 주제 전개의 한 방법으로 사용되기도 한다.

며 폭풍우와 같은 격렬함과 긴장감이 있는 작품이다.

후기 소나타 중에는 몇 곡이 연주하기가 매우 어려운데, 이는 때때로 피아노 한계를 초월하는 듯한 그의 독창적인 스타일의 결과인 것이다.¹¹⁾ 각각 매우 개성적이고 독창적인 동시에 완전한 거장다운 작품들이다.

다음 <표 3>은 베토벤 제3기 피아노 소나타의 형식과 조성, 작곡 년도를 분류한 것이다.

<표 3> 제 3기 피아노 소나타의 조성과 형식

No	작품 번호	조성	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장	작곡년 도	출판년 도
28	101	A장조	소나타 형식	3부 형식	소나타 형식		1816	1817
29	106	B \flat 장조	소나타 형식	스케르초	소나타 형식	푸가	1819	1819
30	109	E장조	소나타 형식	소나타 형식	변주곡 형식		1820	1821
31	110	A \flat 장조	소나타 형식	스케르초	푸가		1821	1822
32	111	c단조	소나타 형식	변주곡 형식			1822	1823

11) Ibid, p.231.

2. Beethoven Piano Sonata Op. 90의 분석

1) Op. 90, e minor의 작곡 배경

1813년 라이프찌히 빅토리아에서 프랑스군이 참패를 당하여 유럽은 커다란 전환기의 시대를 맞게 되었다. 베토벤은 그 전 해인 1812년에 제7교향곡, 제8교향곡 등 충실한 대작을 씀으로 인해 그에게도 역시 큰 변화가 일어났으며 그는 이미 대 예술가로서 받아들여져 있었다.

<Op.90>을 작곡 했을 당시 1814년 베토벤의 귀는 이미 청각을 상실했고 사회적으로는 나폴레옹 전쟁의 여파로 불안하였기 때문에 베토벤 자신의 마음도 안정되지 않은 시기라고 할 수 있다. 사회적으로 급격한 변화가 일어난 시기인 1813년부터 1815년에 걸쳐서 베토벤은 어려움 속에서도 절망적인 고독감에서 벗어나 여전히 작곡을 게을리 하지 않았다.

베토벤의 <Op.90>은 1810년에 작곡 되어진 <Op.81a, 고별>을 뒤이은 피아노 소나타로 4년의 긴 공백 기간을 두고 1814년에 작곡되어졌다. 베토벤은 초고위에 자기의 글씨로 “소나타 베토벤 작곡, 1814년 8월 16일”이라 적혀 있어 작곡년도를 확인 할 수 있고, 그의 스케치북에서도 같은 해 2월경 착수한 것으로 보아 작곡년도가 1814년임을 증명할 수 있다.

<Op.90>은 전체가 2개의 악장으로 이루어져 있으며 모두 빠른 템포를 가진다. 중기의 마지막 소나타이지만 이미 중기적 양식과는 다른 깊은 울림이 있으며, 머나먼 동경을 노래하는 듯한 선율을 들을 수 있다. 이 소나타에서 악상의 지시는 독일어만으로 되어 있는데 그 지시는 음악에 대한 베토벤의 국민운동의 애착이라 보아야 한다. <Op.90>의 헌정은 모리츠 리히노프스키백작(Moritz Lichnowsky)에게 증정되었고, 이 모리츠 리히노프스키라는 사람은 <Op.13, 비창>이나 <Op.26>의 A b 장조를 헌정 받은 카를 리히노

프스키의 동생으로 베토벤과는 음악상 친구였다. 모리츠 리히노프스키 백작은 당시 오페라 가수로서 재능이 넘치는 슈툼머(Stummer)와 결혼을 앞두고 있었는데 그 당시 귀족과 일반 시민의 결혼은 대체로 허용되지 않았을 때였기 때문에 백작은 자신의 이성에 따라야 할지 말아야 할지 마음에 갈등을 많이 느끼고 있었을 시기였다. 이 곡을 베토벤이 모리츠 리히노프스키 백작에게 증정할 때 백작은 이 소나타가 두 악장 밖에 없는데 특별한 이유라도 있는가라는 질문을 했는데 베토벤은 그에게 “이것은 당신 구애를 음악으로 나타낸 것이며 제 1악장은 『이성과 감정의 싸움』, 제 2악장은 『연인과의 대화』라고 생각해도 좋다”라고 대답하였다는 것이다. 따라서 이 곡에는 애정의 표현 같은 것이 느껴지며 극단적이고 격한 표현은 없고 잔잔한 감동과 친근한 맛을 느끼게 한다.¹²⁾

<Op.90>은 으뜸조가 같은 단조와 장조로 구성되며 2개의 악장 중 제1악장은 e단조 소나타 형식이며, 제2악장은 E장조 론도 소나타 형식으로 장·단조의 대비를 보여주는 데 이는 베토벤 후기 소나타 2악장인 <Op.111>의 선구적 역할을 하고 있다.

2) 제 1악장 분석

베토벤은 1810년에 작곡된 <Op.81a, 고별> 이후 나타냄 말을 이탈리아어에서 독일어로 바꾸어 지시하고 있는데, <Op.90>에서도 역시 그는 독일어의 나타냄 말을 사용하였다. <Op.90>의 1악장 시작에 *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* 라는 독일어 나타냄 말을 볼 수 있는데 이는 ‘활발히 그리고 끝까지 감정과 표정을 가지고’ 라는 뜻이

12) 김미경, 백기풍, 이봉기, 『베토벤 소나타 32전곡 분석과 연주법』 (서울: 작은 우리, 1993), p.383-385.

다.13) 제 1악장은 다음 <표 4>에서 보듯이 e단조이며 4분의 3박자의 전형적인 소나타 형식이다. 템포의 변화는 없으며, 조성은 e minor의 예측 가능한 범위 내에서 벗어나지 않고, 제시부 81마디, 전개부 61마디, 재현부 101마디, 코다 15마디로 어느 한 부분도 확대되지 않은 구성이다.

<표 4> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」의 제 1악장의 형식

	형식 구분	마디	조성
제시부(1-81)	제 1주제부 경과구 제 2주제부 종결부	1-24 25-54 55-66 67-81	e minor e minor-b minor b minor b minor
전개부(82-143)	제 1전개군 제 2전개군	82-109 110-143	E b Major-G Major C Major-e minor
재현부 (144-245)	제 1주제부 경과구 제 2주제부 종결부	144-166 167-197 198-210 211-245	e minor c minor-e minor e minor e minor
코다	-	230-245	e minor

13) Schirmer출판사에는 독일어 나타냄 말밑에 영어로 “With animation, and with feeling and expression throughout” 로 번역되어 있고, Edizioni출판사에서는 이탈리아어로 “Con vivacità ma sempre con sentimento ed espressione”로 번역되어 있다.

① 제시부(마디1-8)

<표 5> 제 1악장의 제시부 형식 구조

구 분	내 용		조 성	마 디
제시부 (1-81)	제 1주제부	제 1악절	e minor	1-8
		제 2악절	G Major	9-16
		제 3악절 경과구	e minor e minor-b minor	17-24 25-54
	제 2주제부	제 1악절	b minor	55-61
		제 2악절	b minor	61-67
	종결부	주제 제시	b minor	67-70
		주제 반복	b minor	71-74
		Codetta	b minor	75-81

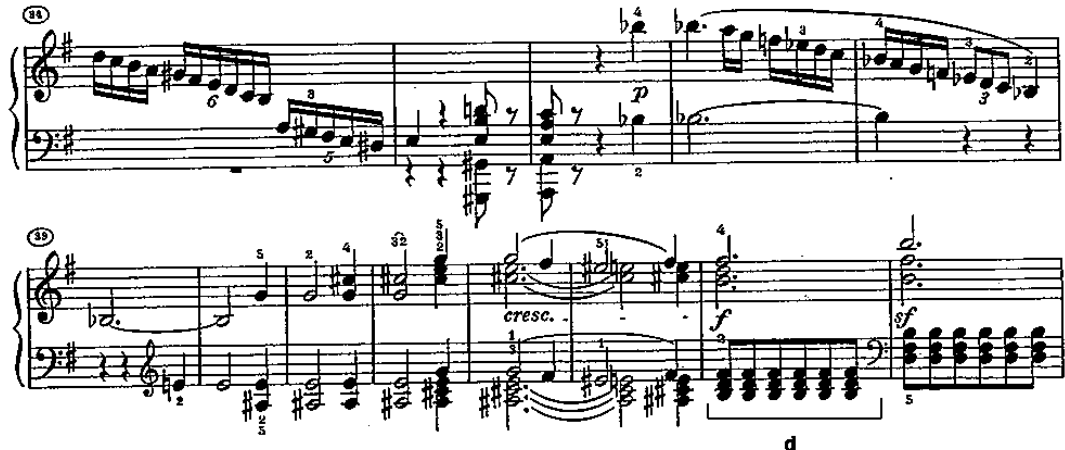
제 1주제부(마디 1-54)

제 1주제부는 제 1악절(8마디), 제 2악절(8마디), 제 3악절(8마디)의 세도막 형식으로 구성되어 있다. 제 1악절은 동기 a가 중심으로 4마디씩 두 개의 악구가 비슷하게 이루어지며, 이 동기 a가 반복되어 8마디의 악절을 이뤄 음역을 넓혀 가면서 반복되는데 <악보 1>에서 보듯이 동기 a가 $f-p-f-p$ 의 다이내믹으로 여린 부분은 마치 메아리의 효과를 갖는 듯하다. 제 2악절은 동기 b의 중심으로 전개되며 e단조의 딸림화음으로 잠시 정지된 후, 제 3악절이 시작된다. 제 3악절에는 제 1악절 동기a의 변형이 중심이 되어 재현적 성격이 나와 제시부의 동기 a에 대한 확보 기능을 내재시키고 있다. 이렇게 세 악절로 구성된 제 1주제의 특징은 선율성이 있는데, 이것은 제 1주제만이 아니고 전곡을 통하여 나타나고 있다.

<악보 1> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 1-18.

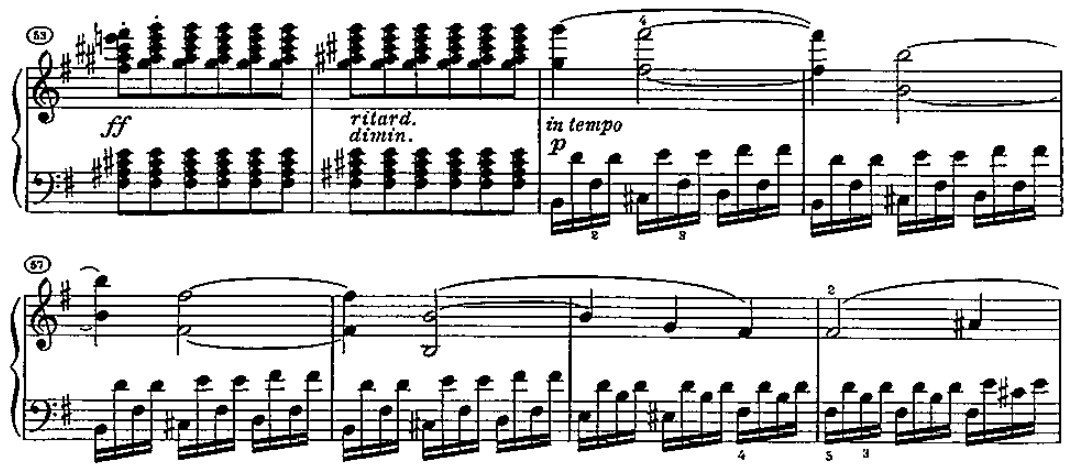
경과구가 주제요소를 활용하므로 주제군의 확대에 의한 경과구로 볼 수 있다. 경과구 1군은 주제요소 c를 옥타브 진행한 후 오른손은 빠르게 하강하는 음계를 동형 진행하고 Bb 장조의 음계를 거쳐 bb = A#음을 이명 동음으로 한 감 7화음을 통한 전조를 통해 b단조인 제 2군으로 도입된다. 제 2군 역시 새로운 음형 d의 격렬한 화음의 연타 위에 동형 진행을 보이며 제 2주제로 도입된다.

<악보 2> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 19-46.



제 1주제가 3부분 형식인데 반해 제 2주제는 6마디의 짧은 악구로 대조를 이룬다. 왼손은 확대된 음정 구조에 의한 알베르티 베이스¹⁴⁾가 반복되며 오른손은 감정을 아주 자제하는 듯한 멜로디를 보인 후 왼손의 반주부 화음이 종지를 향하면서 오른손 멜로디도 스스로 긴장을 풀고 있다. 제 2주제 확보는 2주제를 변주하며 마침으로 들어간다.

<악보 3> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 53-60.



14) Alberti bass는 이탈리아 작곡가 알베르티가 창시했다고 전하는 클라비어용 분산화음 형식인데 왼손에만 국한된 것은 아니다.

제시부의 종결구는 마디 67에서 마디 81로 제 2주제에서 연결된 종결구로 e단조의 V인 b단조가 되어 으뜸조로 종결한다. 제시부 끝의 도돌이표는 없으며, 베토벤은 중기 이후 제시부의 반복을 하지 않는 소나타를 자주 쓰고 있다.

<악보 4> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 65-83.



② 전개부(마디 82-143)

<표 6> 제 1악장의 전개부 형식 구조

구분	내용		조성	마디
전개부 (82-143)	전개1군	제1구분:제1주제의 제 1악절 전개	E b Major	82-92
		제2구분	E b -G Major	93-100
		제3구분:반음계적 전개	G Major	101-109
	전개2군	제1구분:제1주제의 제2악절 전개	C-F Major	110-117
	제2구분	a-e minor	118-132	
	제3구분:종결적 전개	e minor	133-143	

전개 1군(마디 82-92)

제시부의 종지음인 b음을 전개부의 시작음으로 하여 제 1주제 제 1악절 e단조의 선율이 전개된다. 여기서 베토벤은 “결합에 의한 전개법”¹⁵⁾을 보여주고 있다. 오른손 선율은 a의 소재이고, 중간부는 경과구 왼손반주 d의 소재이며 왼손 음형은 제 1주제 왼손 c의 소재이다.

제 1구분 마디 82부터는 제 1주제 선율이 윗성부에 나온 후 제 2구분 마디 93부터 7마디에 걸쳐 1주제 선율의 한 부분만을 발전시키고, 제 3구분 마디 101에서는 전개 2군으로 가기 위한 경과구로 들어간다. 경과구는 반음계적인 전개이다. 제 1군의 조성은 e로 시작해서 a-E b -e b -G-C로 급격한 전조를 보인다.

전개 2군(마디 110-143)

제 2군 역시 결합에 의한 전개를 보여주고 있는데 마디 110부터 첫 4마디는 제 1주제 2악절 b의 변화 형태의 전개로 진행하고, 마디 113의 오른손 16분음표는 제 2주제에 대한 반주형의 변화 형태로 경과구 제 2군을 끌고 간다. 마디 120부터 오른손의 패시지는 계속되는 가운데 왼손에서 음정을 축소시키다가 마디 124부터 6도 음정으로 일관하는 동형 진행을 보이면서 곡을 정리하며 재현부로 복귀하는 연결구로 향하고 있다.

15) 결합에 의한 전개법이란 제시부에 있어서 거리를 두고 배치된 소재가 동시에 결합되어 다른 구조의 주제적 요소로 전개되는 기법을 말한다.

<악보 5> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 84-117.

84 a

89

90 c

95

96

101

102 cresc. -

107 b

114 (cresc.)

제 2주제 반주형

제 3구분은 132마디부터 복귀적 연결구조로 a음형을 모방적으로 전개하고 있는데 마디 130부터 점차적인 크레센도로 상승하여 *ff*에 이르러 마디 132의 G음을 표현하면서 리듬이 2배로 확대되었다가 다시 2배로 축소하는 교묘한 수법으로 제 1주제를 이끌어 내면서 재현부로 도입된다.

<악보 6> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 130-143.



③ 재현부(마디 144-248)

<표 7> 제 1악장의 재현부 형식 구조

구분	내용		조성	마디
재현부 (144-245)	제1주제부	제1악절	e minor	144-150
		제2악절	e minor	151-159
		제3악절	e minor	160-166
		경과구	c - e minor	167-197
	제2주제부	제1악절	e minor	198-203
		제2악절	e minor	204-210
	종결부	주제 재현	e minor	211-223
		주제 확보	e minor	224-229
		악장 종지부	b minor	230-245
마침 제 1군		b minor	230-237	
	마침 제 2군	e minor	238-245	

재현부는 마디 143의 셋째 박부터이며 제시부의 첫 주제가 나타난다. 재현부의 제 1주제부인 경과구까지는 그대로 재현 되고, 경과구인 마디 167의 셋째박부터는 제시부의 경과구보다 3도 아래로 이동되어 제시부의 모양을 갖추고 있다. 마디 171의 하행 음계는 제시부의 경과구와 같은 모양을 보이며 마디 181부터는 온음 위로 옮겨져 제시부에서 b단조였던 제 2주제가 으뜸조인 e단조로 재현하기위하여 준비하고 있다.

<악보 7> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 163-184.

제 2주제는 마디 198부터 시작되어 마디 214에서 끝나고, 종결구인 Coda는 마디 230부터인데 제시부의 제 1주제의 음형이 나타나 237까지 이어진다.

<악보 8> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 230-237.

마디 237부터는 제시부의 제 1주제 3악절이 그대로 재현되나 마디 241에서 왼손이 옥타브로 나타나 좀 더 강한 종지를 나타내고, 마디 244에서는 *pp*로 조용히 종결하듯 딸림 7화음으로 진행되었다가 마지막 마디에서는 e단조의 으뜸화음으로 마친다. 재현부에서는 제시부에 비해 약간의 변화는 있지만 제시부를 상당히 정확하게 재현하고 있다.

<악보 9> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 235-245.

3. Beethoven Piano Sonata Op.90 의 악보(edition) 비교

Beethoven Piano Sonata <Op.90, e minor>의 바람직한 연주 해석을 모색하기 위한 방법으로 악보 비교는 연주자들에게 좀 더 다양한 연주 해석을 위한 자료를 제공한다. 본 논문에서는 원전판과 편집되어진 악보의 총 네 종류 악보를 비교하여 제시하였으며, 각 악보마다 가지고 있는 연주 해석의 차이점들을 살펴보았다. 사용한 악보는 한스 폰 빌로우(Hans von Bülow, 1830-1894)와 시그먼드 레버트(Sigmund Lebert, 1821-1884)가 편집한 미국의 셔머(Schirmer)출판사 악보, 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)이 편집한 이탈리아의 쿠르치(Edizioni Curci)출판사 악보, 베르다 안토니아 워너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)가 편집한 원전판인 독일의 헨레(Henle)출판사 악보, 페터 하우스쉴트(Peter Hauschild, 1954-2003)가 편집한 오스트리아의 빈(Wiener)출판사 악보들이다. 악보 비교에 앞서 <표 8>에서 보면 편집된 년도가 적게는 20년, 많게는 120년의 이상의 간격을 두고 출판된 것을 볼 수 있다. <표 8>은 각 출판사의 편집자와 편집년도, 그리고 본 논문에서 인용된 악보가 출판된 도시, 출판사, 출판년도에 대해 정리한 것이다.

<표 8> Beethoven Piano Sonata Op.90의 악보들과 이에 따른 편집자와
 편집 년도, 도시, 출판사, 출판 년도

편 집 자	편집 년도	인용된 악보의 출 판 사	출판 도시	출판 년도
한스 본 빌로우(Hans von Bülow, 1830-1894) 시그먼드 레버트(Sigmund Lebert, 1821-1884)	1881	셔머 (Schimer)	뉴욕	1894
아르투르 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)	1935	쿠르치 (Curci)	밀라노	1949
베르다 안토니아 워너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)	1952- 1953	헨레 (Henle)	뮌헨	1980
페터 하우스쉴트(Peter Hauschild, 1954-2003)	2001	빈 (Wiener)	빈	2001

또한 각 출판사 악보에 대한 이해를 돕고자 악보에 대한 특징을 살펴보면
 한스본 빌로우와 시그먼드 레버트가 1881년에 셔머(Schimer)출판사에서 편
 집한 악보는 원전판과 비교해 볼 때 다이내믹과 페달링 등 표현을 위한 기
 호들에서 편집자의 주관적인 견해가 보이고, 아르투르 슈나벨이 1935년에
 쿠르치(Curci)출판사에서 편집한 악보는 이 악보의 편집자가 사본(manuscri
 pt)과 초판(first edition) 그리고 이 후에 초판 된 판들 가운데 중요한 모든
 판을 검토하여 연주자들이 베토벤의 정신을 올바르게 이해하고 왜곡시키지 않
 도록 편집하였다. 그리고 베르다 안토니아 월러가 1952년에서 1953년에 사
 이에 헨레(Henle)출판사를 통해 편집한 악보를 보면 원전판(Urtext)은 하나
 또는 둘 이상의 출전에서 추리된 작품의 본문, 즉 악보 그 자체를 말하는데,
 자원전판은 자필본 또는 초판본과 반드시 일치하는 것이 아니기 때문에 이
 는 베토벤의 자필 원고에 가장 근접한 것이지 자필 원고를 그대로 옮긴 것
 은 아니다. 마지막으로 페터 하우스쉴트가 2001년에 빈(Wiener)출판사를 통

해 편집한 악보를 보면 이 악보는 베토벤의 자필 악보가 직접 초판 악보의 조판용 원고로 사용이 되었지만, 이 악보에서는 베토벤이 나중에 실수를 제거하거나 변경한 것을 반영하지 못한 네 부분에 대한 새로운 부분의 검토 결과를 편집한 것이라고 편집자는 말한다.

본 논문에서는 이 악보들을 가지고 음역, 다이내믹, 페달링 그리고 서로 다르게 기재된 음표들에 대해 비교 분석하였다.

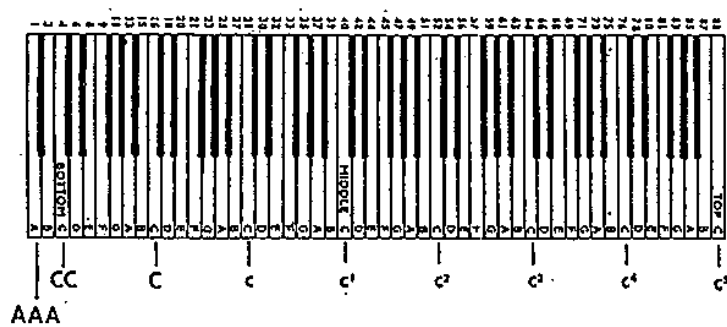
(1) 음역

피아노들은 시간이 흐름에 따라 건반의 음역이 점차 증가하고 있으며, 이러한 점진적인 확장은 각기 다른 나라들에서 다양한 시기에 음악적 내용과 작곡가들의 요구에 따라 이루어지기도 하였다. 이것은 때때로 베토벤의 요구에 의해서 일어나기도 하였으며, 이러한 변화는 베토벤의 작품들과 베토벤이 사용했던 악기를 통해 볼 수 있다.

1790년경까지 피아노는 통상적으로 F_1 에서 f^3 까지 5옥타브의 음역을 가지고 있었다. 그러나 베토벤의 요구에 의해서 피아노 제작자들은 반 옥타브씩 건반의 수를 점차적으로 증가시키게 되었다. 당시 고전시대 작곡가들은 그 전시대인 바로크 때와는 달리 새로운 음악적 내용과 형식을 모색하면서 건반악기인 피아노로 작곡가들이 추구하고자 하는 음악적인 내용과 형식적 요구에 피아노 제작자들은 호응하게 되었고, 이 제작자들은 이러한 새로운 음악적 가능성에 적합할 만한 성능을 갖출 수 있도록 협력할 준비가 되어 있었다. 이는 피아노가 새로운 음악이 요구하고자 하는 다양한 감정과 표현을 가능하게 해주는 길을 열어주었다.

본 논문에서는 최저음에서 최고음의 높이를 이해하는데 도움이 되고자 <그림 1>을 참고하여 표시하기로 한다.

<그림 1> 오늘날 피아노의 음역



베토벤은 평생 다섯 대 정도 피아노를 사용한 것으로 추정할 수 있으며 이 다섯 대의 피아노는 시대 순으로 점차 그 음역이 증가하고 있음을 다음 <표 9>와 같이 볼 수 있다.

<표 9> 베토벤이 소유했던 피아노들

베토벤이 소장한 시기	제 작 자	음 역
1790년경	발 터(Walter) 슈 타 인(Stein)	FF-f ³ , 5옥타브(61건)
1803	에 라 르(Erard)	FF-c ⁴ , 5옥타브 5도(68건)
1818	브 로 드 우 드 (Broadwood)	CC-c ⁴ , 6옥타브(73건)
1825	그 라 프(Graf)	CC-f ⁴ , 6옥타브 4도(78건)

<표 9>에서 보듯이 피아노들의 점차적인 음역의 확대로 베토벤의 작품 음역에도 변화를 주었다. 베토벤은 1803년 에라르 피아노를 입수하기 전까지는 음역이 동일한 발터와 슈타인 피아노 두 대를 사용하였고, 1803년에는 에라르로부터 기증받은 에라르 피아노로 음역이 5도정도 늘어난 5옥타브 5도의 68개 건반을 가진 피아노를 사용하였다.

베토벤의 피아노 소나타 <Op.90>은 1814년에 작곡되어진 곡으로 에라르 피아노로 작곡했음을 볼 수 있다. 본 연구자는 음역면에서 기보법 차이를 보이는 마디 214를 비교해 보고자 하는데 그에 앞서 <악보 16>를 보듯이 마디210-213과 마디214-217을 볼 때 똑같은 음형이 한 옥타브 아래에서 동형진행을 하고 있다. 이를 똑같은 음역에서 반복해서 연주하는 것보다 한 옥타브 아래에서 더 풍부한 음향으로 반복하여 표현하는 것이 베토벤이 요구

하고자 했던 것 이였으나, 그 당시 피아노의 구조를 보았을 때 음역이 부족했기에 이렇게 표기할 수밖에 없었던 것으로 본다. 16) 또한 <악보 17>에서 보듯이 마디 214를 원전판인 윌러의 편집악보와 하우셀트의 편집악보, 슈나벨의 편집악보, 빌로우와 레버트의 편집악보를 비교하여 제시하였는데 <Op. 90>에서 사용된 음역은 FF#에서 c⁴인데 본인이 사용한 윌러 편집악보와 하우셀트 편집악보에서는 FF음보다 낮은음인 EE음을 괄호로 표기하였고, 빌로우와 레버트의 편집악보에서는 다른 음표보다 작게 표기하였으며, 슈나벨 편집악보에서는 옥타브가 아닌 단음으로 E음만 표기하였다.17)

<악보 10> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제1악장 마디 210-217.

a. 윌러 편집악보



16) 그리고 본인은 <Op.90>에서 베토벤이 추구하고자 하는 음은 EE음이었지만, 그 당시 피아노 구조상 낮은음을 만들 수 없었기 때문에, EE음대신 E음만 단음으로 연주하는 것은 바람직하지 않다고 본다.

17) 그러나 슈나벨 편집악보에서는 악보 밑에 “베이스의 옥타브 e음이 덧붙여지면 안 된다”라고 표기되어있다. Beethoven, *L. v. Beethoven 32 Sonate per pianoforte 3 vols* (Milano: Edizioni Curci, 1949)III, p.74.

<악보 11> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 214.

a. 윌러 편집악보



b. 하우셴트 편집악보



c. 빌로우-레버트 편집악보



d. 슈나벨 편집악보



(2) 다이내믹

18세기 중엽 이전의 작곡가들은 그 당시 건반 악기의 악기 구조상 사이즈와 음량이 작았기에 다이내믹의 표현이 제한될 수밖에 없어 다이내믹의 표현을 거의 하지 않았으나, 18세기 중엽 이후부터는 감정 표현의 잠재력을 가진 피아노 즉, 건반 악기의 발달과 인기를 더해감에 따라 다이내믹의 표현과 그 폭이 넓어지고 작곡가들은 그들이 음악에 필요로 하는 것들을 좀 더 명료하게 표시하게 됨으로 다이내믹의 표기법이 구체화되기 시작하였다.¹⁸⁾

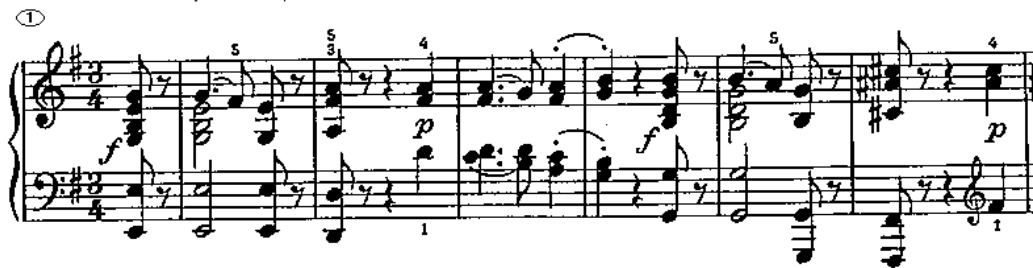
18) Sandra P. Rosenblum, 『고전과 피아노 음악의 연주』 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), p.47.

그러나 이 표기법은 작곡가마다 통일되지 못하였고, 후기에는 피아노의 구조와 음량에 따라 또는 편집자들에 의해서 조금씩 차이를 보이고 있다.

베토벤이 사용했던 에라르 피아노는 모차르트 음악 및 대부분의 하이든 음악이 작곡된 악기들에 비해 사이즈와 음량이 컸으며, 에라르 피아노의 액션은 보다 미세하고 보다 빠른 음영의 변화, 극단의 피아니시모, 갑자기 사라지는 고음, 촘촘히 짜여진 성부 구성에서 주 성부와 종속 성부들의 유연한 분리적 대조들의 표현을 가능하게 해주었다.¹⁹⁾ 그러나 오늘날의 현대 피아노와 비교해 볼 때 베이스 음역을 보면 피아노포르테에서는 현대 피아노에 비해 무게가 훨씬 덜 나가고 또 터치도 훨씬 가벼웠기 때문에 톤은 선명하고 밝은 울림으로 결코 탁해지는 일이 없는데, 현대 피아노로 똑같이 재현한다는 것은 불가능한 일이지만 당대의 악기 음색이나 음량을 추구하여 현대 피아노로 연주한다면 저 음역에서 만들어지는 울림의 소리는 너무 세지 않도록 연주 하는 것이 바람직하겠다.

<악보 12> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디1-6.

a. 윌러 편집악보



베토벤의 다이내믹 지시들은 하이든, 모차르트, 클레멘티의 경우와 비교할 때 그 수가 더 많을 뿐 아니라 보다 다양하고, 보다 극단적이고 때로는 날카

19) Ibid, p.99.

롭게 대조적이다. 또한 길이가 점점 확장되는 크레센도와 데크레센도, 그리고 크레센도에 이어 곧바로 수비토 피아노(subito *p*)를 내놓는 수법이 두드러진다. 베토벤 피아노 소나타 <Op.90>은 *pp*에서 *ff*까지의 썸여림을 사용하였다.

<악보 13>에서는 크레센도와 데크레센도의 표기법을 출판사 별로 비교해보았는데 윌러의 편집악보와 하우셀트의 편집악보에서 마디 16-18까지는 크레센도, 마디19-20까지는 데크레센도가 표기되어 있고, 빌로우와 레버트 편집 악보와 슈나벨의 편집악보에서 마디16-19까지는 크레센도, 마디20에는 데크레센도가 표기되어있다. 작곡가들이 다이내믹 표기를 하지 않았을 당시에 연주방법으로 주로 노래 부르는 형식을 건반악기에 적용하여 올라가는 음에는 크게, 내려가는 음에는 여리게 연주하였는데 윌러 편집악보와 하우셀트 편집악보의 마디19를 보면 오른손 멜로디가 F#-G- A- G음으로 A까지 상행하는 것으로 보아 오른손의 멜로디에 중점을 두었고, 빌로우와 레버트 편집악보와 슈나벨 편집악보에서 마디 16의 첫 부분을 보면 빌로우와 레버트 편집 악보는 *mf*로 슈나벨 편집악보는 *pp*로 시작하여 크레센도를 하고 있다. 이 두 악보에서는 오른손의 멜로디보다 왼손 베이스 음G- A- A#- B- C가 상행하는 것에 중점을 두어 표기한 것이다.

<악보 13> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 16-20.

a. 윌러 편집악보



b. 하우셀트 편집악보

Musical score for 'b. 하우셀트 편집악보'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked 'in tempo'. The piece includes a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system has a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The second system has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The piece ends with a fermata over the final note.

c. 빌로우-레버트 편집악보

Musical score for 'c. 빌로우-레버트 편집악보'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked 'in tempo'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The piece includes a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system has a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The second system has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The piece ends with a fermata over the final note.

d. 슈나벨 편집악보

Musical score for 'd. 슈나벨 편집악보'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked 'in tempo'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The piece includes a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system has a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The second system has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The piece ends with a fermata over the final note.

그리고 고전과 시대 작곡가들은 한 개의 음이나 코드를 강조하여 두드러지게 하는 수법으로 악센트를 사용하였는데, 악센트 기호로는 주로 *sf*, *fz*, *fp*, >의 기호가 있었다. 그 중에서 *sf*를 베토벤이 가장 빈번히 사용한 악센트 기호이다. 이 시대의 다이내믹을 현대 피아노의 강력한 울림으로 최대한 사용하는 것은 적절하지 못하며 그 울림의 소리가 너무 세지 않도록 연주하는 것이 바람직하겠다. <악보 14>에서 제시한 마디 47-50을 보면 윌러 편집 악보와 하우스לט 편집악보에는 다이내믹의 표기가 되어 있지 않지만, 슈나벨 편집악보에는 마디 47에 *f*의 기호가 마디 50에서는 크레센도의 표기가 있다. 빌로우와 레버트 편집악보에서는 제시부의 경과구인 마디 47-50부분이 재현부의 경과구 마디 190-193으로 화성적인 구성이 더 풍부하고 두텁게 나오고 있다. 이 두 부분을 화성적으로 볼 때 마디 47의 두 번째 약박화음과 그 다음 마디인 마디 48의 강박 화음이 같고, 마디 48의 두 번째 약박화음과 마디 49의 강박화음이 같은 구성임을 알 수 있다. 이는 뒷마디의 강박이 앞마디의 약박으로 화음이 종속되어 끌어들여오면서 둘째 박에 강세가 주어지는 당김음으로 긴장감이 고조되어 그 긴장감이 늦춰지지 않는 것을 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 화음상으로 볼 때 어떤 다른 다이내믹의 표시가 특별히 없어도 강세가 주어지게 되는데 빌로우와 레버트 편집악보에서는 제시부 경과구인 마디 47-50의 첫째, 둘째 박에 *fz*표시와 높은음자리표에 스타카토가 있으며 낮은음자리표의 첫 박에만 악센트 표시가 있다. 그리고 재현부의 경과구인 마디 190-193은 제시부의 경과구보다 화성적으로 풍부하기 때문에 제시부의 경과구 보다 좀 더 강조하라는 뜻으로 양손에 *fz*에서 *sf*로 바뀌어 표기되고 스타카토가 있으며 강박과 두 번째 박에만 악센트 표시가 있는 것을 볼 수 있다. 또 마디 193에서는 악센트 기호가 없는데 이것은 194마디의 *pp*를 준비하기 위하여 음향을 줄인 것으로 볼 수 있다. 이러한 다이내믹의 자세한 표시는 연주자로 하여금 세밀하고 정확한 음량의 크기를 계산

하여 연주 할 수 있도록 도움을 주고 있다.

<악보 14> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 47-50.

a. 윌러 편집 악보, 하우쉴트 편집 악보

Musical score for measures 47-50 of Beethoven Piano Sonata Op.90. The score is in G major and 4/4 time. It shows a piano accompaniment with chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The right hand has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of chords.

c. 슈나벨 편집 악보

Musical score for measures 47-50 of Beethoven Piano Sonata Op.90, showing a different editing style. It includes dynamic markings such as 'sempre f' and 'f'. The notation is similar to the previous version but with different phrasing and dynamics.

d-1. 빌로우-레버트 편집악보 제시부의 경과구 마디 47-50

Musical score for measures 47-50 of Beethoven Piano Sonata Op.90, showing a third editing style. It includes dynamic markings such as 'fz'. The notation is similar to the previous versions but with different phrasing and dynamics.

d-2. 빌로우-레버트 편집악보 재현부의 경과구 마디 190-194

Musical score for measures 190-194 of Beethoven Piano Sonata Op.90, showing a fourth editing style. It includes dynamic markings such as 'pp'. The notation is similar to the previous versions but with different phrasing and dynamics.

(3) 페달링

윌리엄 뉴만은 “베토벤이 페달 사용의 필요성을 최초로 주장한 대표적인 작곡가이며 그는[베토벤은] 연주자가 상상하는 것 보다 훨씬 더 많은 페달을 실제로 사용하였던 것이 분명하다.”고 주장한다.²⁰⁾ 이러한 뉴만의 주장은 베토벤이 사용했던 당시 피아노들이 거의 대부분 페달 기능을 갖고 있었다는 사실을 뒷받침 해준다. 특히 <Op.90>의 작곡 당시 베토벤은 에라르(Erard)피아노를 사용했는데, 당시의 에라르 피아노는 고음역과 저음역이 분리된 페달 기능으로 적절하게 반만 누르게 되면 가온 다(Middle C)를 중심으로 해서 고 음역의 댐퍼들은 따로 올릴 수 있었으나 저 음역만의 댐퍼들은 따로 올릴 수가 없었다. 그리고 두 페달의 양쪽 부분을 반만 누르게 되면 댐퍼의 전체를 피아노 현으로부터 들어 올릴 수가 있었는데, 이를 오늘날의 피아노와 비교하자면 페달의 사용이 상당히 불편했을 것으로 추측할 수 있겠다.²¹⁾

뉴만은 베토벤 자신이 기록한 페달 표시는 피아노 독주 음악은 물론 피아노를 포함한 모든 실내악이나 관현악곡에서도 찾아 볼 수 있는데 이러한 페달 표시는 댐퍼 페달이나 액션 이동 페달(*una corda*)의 적용을 지시하고 있지만 그러나 대부분의 경우 이 페달들을 언제 떼라고는 명시하고 있지 않다고 말한다. 이는 분명히 실수에 의한 경우도 있지만 한 악장의 끝이나 한 작품의 끝에서 소리가 자연스럽게 사라지도록 하기 위한 의도에서 비롯된

20) 18c초기의 댐퍼 페달은 핸드스톱을 통해서 손으로 사용하여 저음과 고음의 울림을 따로 만들었으나 연주 도중에 손을 떼야 하는 불편으로 중지 되었고, 1765년에는 무릎 조정 페달이 개발되어 무릎으로 페달을 사용하였다. 또한 1777년부터는 발판으로 분리된 페달을 갖게 되었지만 이때에도 저음과 고음의 댐퍼 그룹을 따로 조정해야 했기에 불편함이 있었다. 그 후 1830년부터 오늘날의 피아노 페달처럼 하나로 된 댐퍼 페달 장치를 갖게 되었고 1726년에는 왼쪽 페달(*soft pedal* 또는 *una corda pedal*), 1862년에는 소스테누토 페달(*sostenuto pedal*)이 만들어졌다. William S. Newman, 『페달링의 원리』 노병남 역, (서울: 음악 춘추사, 1991), p.165-168.

21) Ibid, p.8.

경우가 많은 것으로 보이며 때로는 페달을 때라는 표시가 음표가 아닌 쉼표 밑에 붙어 있는 것을 볼 수 있는데 이는 우연이라기보다 의도적인 것으로 보기 쉽다고 말하고 있다. 베토벤의 페달 표시는 피아노로 연주되는 모든 종류의 음악에서 거의 찾아 볼 수 있다. 이 중 98%가 댐퍼 페달을 지시하며 대략 2%(거의 대부분의 독주 피아노 소나타에서)만이 ‘우나 코르다’ 페달을 지시한다. 베토벤이 악보상에 페달 표시를 시작한 것은 1795년에서부터(그의 초기 피아노 협주곡들 작품19와 15의 자필 원고에서 발견됨)이며 그 후 1826년인 그가 사망하기 직전까지 지속적으로 페달 사용을 지시하였다. 그러나 뉴만은 베토벤이 페달 사용을 지시하기 시작한 시기부터이더라도 피아노가 개입된 작품에 모두 철저하게 페달 표시를 하지 않았으며 그는 특별한 효과를 내기 원하는 곳에만 국한하여 페달 표시를 했던 것 같다고 말한다. 그 예로 베토벤의 작품 발트 슈타인의 피날레 악장과 같은 특정한 악장에서는 무더기로 페달 표시를 했지만 그 반면에 피아노 소나타 작품 110의 제 1 악장에서는 페달 표시를 전부 생략한 것을 보아 알 수 있다고 말하고 있다.²²⁾ 사실상 쿠르치 출판사의 편집자인 아르투르 슈나벨은 베토벤 악보 서문에 “페달표시는 거의 모두가 편집자에 의한 것이지, 원판, 특히 초기 작품에는 표식이 거의 없다”라고 밝히고 있다.²³⁾ 그럼에도 불구하고 원전판 악보에는 페달 표시가 전혀 없으므로 실제 베토벤이 당시에 페달링을 많이 사용 하였는가 아닌가의 여부는 불분명한 사실이다.

본 논문에서는 원전판인 윌러 편집악보와 하우셀트 편집악보, 빌로우와 레버트 편집악보와 슈나벨 편집악보를 비교해 보았는데 원전판인 윌러 편집악보와 하우셀트 편집악보에서는 페달 표시를 찾을 수 없으나, 빌로우와 레버트 편집악보와 슈나벨 편집악보에서는 약간의 페달 표시를 볼 수 있다.²⁴⁾

22) Ibid, p.165-168.

23) Beethoven, *L. v. Beethoven 32 Sonate per pianoforte 3 vols* (Milano: Edizioni Curci, 1949)III, p.3.

여기서 본인은 원전판에 페달 표시가 되어 있지 않더라도 <Op.90>의 연주에 있어서 적절한 페달링은 필요하다고 생각한다. 베토벤의 <Op.90>의 악보를 비교해본 결과 슈나벨이 편집한 악보가 페달 표시를 가장 많이 한 것을 볼 수 있었다. 슈나벨은 베토벤 피아노 음악의 연주에서 18세기 성행되었던, ‘강박을 강하게, 약박을 약하게’ 연주하는 형식을 탈피하여 곡에 있어서 강조되어야 할 음은 선율의 진행과 성격에 의해 결정되어야 한다고 주장한다. 또한 강박을 무조건 크게 치는 경우와 또는 여린 박자(up-beat)에서 시작되는 프레이징의 첫 음에 악센트를 줌으로 인해 선율을 불합리하게 끊기게 되는 경우는 연주자가 곡의 해석 능력에 있어서 결핍을 드러내게 되는 것이라고 말하고 있다. 그 외에도 슈나벨은 싱커페이션으로 된 음의 연주에 있어서 크게 악센트만을 주는 것 보다는 현악기의 비브라토(vibrato)처럼 음을 밀면서 누르는 주법을 권하고 있다.²⁴⁾ 슈나벨이 싱커페이션으로 된 음의 연주에 있어서 악센트를 주는 것 보다 현악기의 비브라토처럼 음을 밀면서 누르는 주법을 권하였다고 했는데, 이러한 이유들에 따라 <악보 15>에서 보듯이 슈나벨 편집악보는 마디 24의 셋째 박인 약박과 마디 25의 첫째 박인 강박에 동일한 음이 연이어 나오는데 이때 싱커페이션 리듬이 나타난다. 이 부분을 연주할 때 마디에 뒤따르는 강박에 강세가 가해지게 되는데 슈나벨은 이를 방지하기 위하여 의도적으로 셋째박인 약박에 테뉴토와 함께 페달을 누르도록 지시하고 있다. 빌로우와 레버트의 편집악보에는 페달 표시를 하지는 않았지만 마디의 강박에 이음줄과 함께 셋째박에 스타카토를 표시하여 첫째박인 강박에 강세를 표현하고 있다. 이러한 맥락에서 빌로우, 레버트와 슈나벨은 서로 반대되는 견해를 보이고 있다. 그리고 원전판인 월러

24) 슈나벨 편집악보의 편집자는 악보 서문에 “페달 표시는 거의 모두가 편집자에 의한 것이지, 원판, 특히 초기 작품에는 표식이 거의 없다”라고 밝히고 있다. Beethoven, L. v. *Beethoven 32 Sonate per pianoforte 3 vols* (Milano: Edizioni Curci, 1949)III, p.3.

25) 송정이, 『피아노 연주와 교수법』 (서울: 음악 춘추사, 1999), p.35.

편집악보와 하우셴트 편집악보에서는 페달과 슬러, 스타카토의 아티큘레이션 기호를 전혀 볼 수 없다.

<악보 15> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 24-28.

a. 슈나벨 편집악보

b. 빌로우-레버트 편집악보

c. 윌러 편집악보, 하우셴트 편집악보

그리고 이와 같이 싱커페이션의 예를 또 볼 수가 있는데 <악보 16>에서 처럼 마디 55에서 왼손은 알베르티 베이스가 분산화음으로 나오고 오른손은

붙임줄에 의한 싱커페이션이 나오는데, 앞서 언급했듯이 싱커페이션 음이 시작될 때 페달을 동시에 누르게 되면 강세가 가해지기 때문에 슈나벨 편집악보의 편집자는 마디 첫 박에 페달을 표시하여 강세가 가해지지 않도록 지시하고 있다. 그리고 이어지는 마디 61에서는 senza pedal(페달 없이) 표시를 하고 있다. 빌로우와 레버트의 편집악보에서는 페달 표시는 없지만 오른손의 멜로디를 5마디의 프레이즈로 연결하고 있고 왼손의 분산화음에서는 각 마디마다 크레센도와 데크레센도의 다이내믹을 표시하고 있는데 이 편집자들은 당시의 초판악보에 페달 표시가 없었음을 미루어 보아 페달을 사용하지 않고도 페달링의 효과를 주고자 표시한 것이다. 반면 윌러 편집악보와 하우셀트 편집 악보에서는 긴 프레이즈, 다이내믹의 표시를 볼 수 없다.

<악보 16> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 53-62.

a. 슈나벨 편집악보

b. 빌로우- 레버트 편집악보

molto rit. . . . a tempo.
dim. . . . p a) simile
poco stentando. . . . a tempo.
mf mf mf poco stentando. . . .

This musical score is for the piece 'Bilow-Leverett'. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a *molto rit.* (very slow) tempo and a *dim.* (diminuendo) dynamic. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo then returns to *a tempo.* (normal speed). The second system continues with a *poco stentando.* (slightly slowing down) tempo and a *p* (piano) dynamic. The right hand has a melodic line with some triplets, and the left hand maintains the eighth-note pattern. The tempo returns to *a tempo.* The third system starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *poco stentando.* tempo. The right hand has a melodic line with some triplets, and the left hand continues the eighth-note pattern. The tempo returns to *a tempo.*

c. 윌러 편집악보, 하우셴트 편집악보

ff ritard. dimn. in tempo p

This musical score is for the pieces 'Willer' and 'Hauwshent'. It consists of three systems of music, each with a grand staff. The first system begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *ritard. dimn.* (ritardando, diminuendo) tempo. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo then returns to *in tempo* (normal speed) with a *p* (piano) dynamic. The second system continues with a *p* dynamic and a *ritard. dimn.* tempo. The right hand has a melodic line with some triplets, and the left hand maintains the eighth-note pattern. The tempo returns to *in tempo.* The third system starts with a *p* dynamic and a *ritard. dimn.* tempo. The right hand has a melodic line with some triplets, and the left hand continues the eighth-note pattern. The tempo returns to *in tempo.*

또한 고음역에서 페달을 사용하지 않으면 저 음역에 비해 소리가 가벼울 때 페달을 사용하는데 <악보 17>에서 보듯이 모두 고 음역이고 *f*에서 *ff*의 다이내믹을 가지고 있다. 이 경우 슈나벨 편집악보에서 슈나벨은 마디 130의 마디 전체에 페달 표시를 하고, 다음 마디에서는 *appassionato*(격렬하게)라는 악상기호와 함께 한 박씩 페달 표시와 악센트를 표시하여 *f*에서 *ff*로 가는 다이내믹의 효과를 충분히 주고 있다. 빌로우와 레버트 편집악보에서는 마디 130에서 132까지 풀 페달을 사용하고 있으며 왼손에는 한박씩 악센트를 표시하여 다이내믹을 더 풍부하게 만들어 주고 있다. 여기서도 윌러 편집악보와 하우셀트 편집악보에서는 페달 표시를 볼 수 없고 다이내믹의 표기만을 하고 있다.

<악보 17> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 130-132.

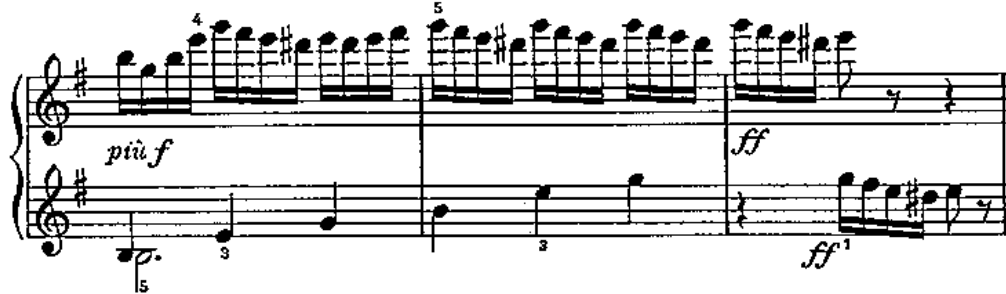
a. 슈나벨 편집악보

The image shows the musical score for measures 130-132 of Beethoven's Piano Sonata Op.90, first movement, in the Schubert edition. The tempo is marked as quarter note = 176. The score consists of two staves. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand has a simpler accompaniment. Dynamic markings include *più forte*, *appassionato*, and *ff feroce*. There are also various fingerings and accents indicated.

b. 빌로우-레버트 편집악보

The image shows the musical score for measures 130-132 of Beethoven's Piano Sonata Op.90, first movement, in the Willer edition. The tempo is marked as quarter note = 168. The score consists of two staves. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand has a simpler accompaniment. Dynamic markings include *più forte* and *ff*. There are also various fingerings and accents indicated.

c. 윌러 편집악보, 하우셴트 편집악보



4) 서로 다른 음표의 기재들

<Op.90>을 네 종류의 악보로 비교해본 결과 달리 표기된 부분들을 발견할 수 있었다. <Op.90>의 제 1악장에서는 모두 네 부분이 조금씩 달리 표기되어 있는데 이 네 부분 중 윌러 편집악보에서는 한 부분이 달랐고, 나머지 세 부분은 하우셴트 편집악보에서 볼 수 있었다.

달리 표기된 첫 번째 경우는 하우셴트 편집악보를 다른 편집자의 악보와 비교해 볼 때 <악보 18>에서 보듯이 하우셴트 편집악보에서는 강박에 GG#-E-B의 화음으로 GG#이 강박에 나오지만,²⁶⁾ 윌러 편집악보와 슈나벨 편집악보, 빌로우와 레버트 편집악보에서는 강박에 GG-E-B의 화음 출현한 후 약박인 셋째박에 GG#음이 단음으로 나오고 있다. 그리고 빌로우와 레버트 편집악보에서는 강박 화음에 아르페지오 표시가 되어 있어 강박의 화음을 보다 부드럽게 연주 할 것을 요구하고 있다. 하우셴트 편집악보의 편

26) 하우셴트 편집악보 밑에 “자필 악보에 따름, 초기 인쇄에는 다음과 같이 되어있음”이라고 쓰여 있고, 윌러 편집악보와 동일한 마디를 제시해 주고 있다. Beethoven, *L. v. Beethoven Piano Sonata 3 vols* (Wien: Wiener Urtext Edition, 2001)III, p.62.



집자가 윌러 편집악보와 달리 <악보 24>에서 예시된 바와 같이 기존의 악보와는 다르게 마디 164를 편집한 이유에 대하여 하우스לט 편집악보의 서문에서 밝히고 있다. 그는 베토벤이 <Op.90>의 제 1악장에서 제시부의 시작 부분과 재현부의 시작 부분을 똑같이 연주할 것을 자필 악보에 기재하면서 마디 164의 위 성부를 간략하게 스케치만하고 아래 성부는 Come Sopra(코메 소프라: 위와 같이, 앞과 같이)라고 표시 한 것을 특별히 지적하였다. 페터 하우스לט는 주장하기를 베토벤 자필 악보를 인쇄본으로 만드는 과정에서 조판자가 재현부의 시작 부분을 제시부의 시작 부분과 똑같이 하라는 Come Sopra의 표시에만 충실하여 제시부와 동일하게 기재하였으나, 조판자가 베토벤 자필 악보의 아래쪽에 마디 164에 대한 또 다른 하나의 형태를 적어 넣은 것을 보지 못하였으며 이는 조판자의 실수이고 교정단계에서도 이러한 조판자의 실수가 발견되지 않은 것으로 보인다고 지적하였다.²⁷⁾ 그러나 본 연구자는 마디 164에 관한 이러한 두 가지 연주 가운데 어느 하나가 잘못되었다는 견해보다는 베토벤이 마디 164에 관한 두 가지의 연주 형태를 연주자의 선택에 맡긴 것으로 보고 있다.

27) 빈 악보의 편집자인 페터 하우스לט가 악보서문에 집필한 부분의 번역을 그대로 옮기면, “작품 90의 첫 악장에서 베토벤은 악장의 시작 부분과 똑같은 재현부를 축약해 놓았다. 그는 위쪽 성부의 간략한 스케치에 만족하여 그 아래에 코메 소프라라는 표시를 해 놓았다. 이것을 보고 조판자는 전체 악절을 제 1마디 이후에 따랐다. 하지만 그 과정에서 그는 베토벤이 제 164마디 아래쪽 보표에 하나의 다른 연주 형태를 넣은 것을 보지 못하였다. 반복되는 부분에는 별 다른 주의가 기울여지지 않은 탓이겠지만 이 실수가 교정 단계에서 발견되지 않은 것처럼 보인다. 자필 악보를 통해 베토벤이 의도했던 수정을 되살려 볼 수 있다”라고 쓰여 있다. Ibid, p.5.

<악보 18> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 163-164.

a. 하우셀트 편집악보



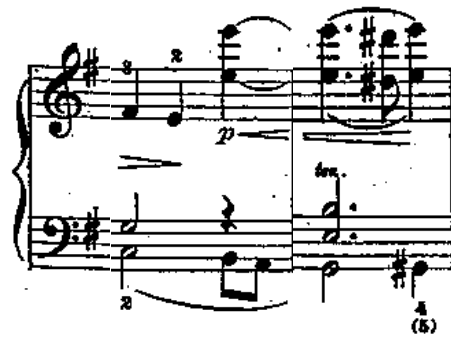
b. 윌러 편집악보



c. 빌로우-레버트 편집악보



d. 슈나벨 편집악보



다음 <악보 19>는 앞서 기술한 마디 164의 음형이 하우셀트 편집악보에서 제시부와 재현부에 쓰여 있는 부분이다. 재현부에서 마디 164의 음형은 빌로우와 레버트 편집악보, 윌러 편집악보, 슈나벨 편집악보는 같으나 하우셀트 편집악보에서는 다르게 표기 되었지만 제시부에서 나타나는 마디 21의 음형은 네 악보 모두 동일하다. 여기서 마디 164에 나타나는 음형을 한 마디의 음형만을 비교하기 보다는 음악적인 흐름 안에서 이해되어야 한다. 이러한 맥락에서 제시부의 마디 21을 보면 강박 화성이 e단조임을 볼 수 있고, 재현부의 마디 164를 보면 강박 화성이 E장조임을 볼 수 있다. 제시부에서는 마디 21의 강박 화성이 <Op.90>의 구성과 같은 e단조로 되어 있어

편안한 느낌을 주고 있지만, 재현부에서는 마디 164의 강박 화성이 E장조이기 때문에 긴장감을 느낄 수 있다. 이는 제시부와 동일하게 연주하는 것 보다 약간의 긴장감을 갖게 하는 편집자의 의도가 보인다.

<악보 19> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장

a. 하우셴트 편집악보 제시부의 마디 19-24.



b. 하우셴트 편집악보 재현부의 마디 163-167.

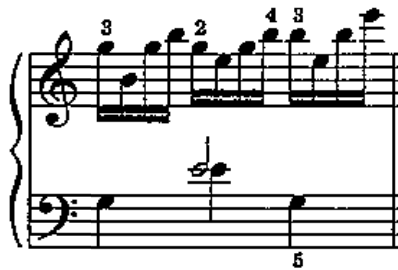


두 번째의 경우는 <악보 19>에서 보듯이 마디 127의 경우 오른손의 16분음표 음형이 똑같이 세 번 나오는데 하우셴트 편집악보에서는 여섯 번째 음표가 e"음으로 되어 있는 반면 윌러 편집악보, 슈나벨 편집악보, 빌로우와 레버트 편집악보에서는 여섯 번째 음표가 b'로 표기되어 동일함을 볼 수 있다. 여기서 하우셴트 편집악보의 편집자는 베토벤의 자필 악보에서 마디 127의 경우 초판악보에는 위쪽 보표의 여섯 번째 음표가 b'로 되어 있는 반

면 자필 악보에는 e"로 되어 있다고 지적한다. 베토벤이 같은 마디의 둘째 음표를 e"에서 b'로 수정해 놓은 것으로 보아 만약 필요했다고 생각했다면 여섯 번째 음표도 e"에서 b'로 수정했으리라고 짐작해 볼 수 있다. 그러나 베토벤은 자필 악보에서 여섯 번째 음표를 수정하지 않았고, 다른 초판 악보에서도 여섯 번째 음표가 수정되지 않았으므로 자필 악보의 독보가 맞는 것으로 생각하지 않을 수 없다. 그리고 다른 부분들에서도 자필 악보는 초판 악보가 후기에 편집자들에 의해서 조정될 수도 있는 일이 발생 될 수 있기 때문에 자필 악보가 정확하다는 것을 확인해 주고 있다고 말한다.²⁸⁾

<악보 20> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 127.

a. 하우셴트 편집악보



b. 윌러 편집악보



c. 슈나벨 편집악보



d. 빌로우-레버트 편집악보



28) 하우셴트 편집악보의 편집자가 악보서문에 집필한 부분의 번역을 그대로 옮기면, “제 127 마디의 경우 초판 악보에는 위쪽 보표의 여섯째 음표가 b'로 되어 있는 반면 자필 악보에는 e"로 되어 있다. 베토벤이 같은 마디의 둘째 음표를 수정해 놓은 것으로 미루어 만약 필요하다고 생각했다면 여섯째 음표도 수정했으리라고 짐작해 볼 수 있다. 그러나 그 수정을 하지 않았고 다른 초판 악보에서도 수정이 되지 않았으므로 자필 악보의 독보가 맞는 것으로 생각하지 않을 수 없다. 다른 부분들에서 자필 악보는 초판 악보의 악보가 후기의 조정이나 단 순화하는 달리 정확하다는 것을 확인해 주고 있다”라고 쓰여 있다. Ibid, p.5.

세 번째의 경우는 건반의 음역이 부족한 것이 아닌데 악보 기보상의 차이가 보이는 곳이 있다. 이에 마디 196을 예를 들 수 있겠는데, <악보 27>에서 보듯이 하우스לט 편집악보에서는 b^{'''}음이 생략된 b^{''}의 단음만 들어가 있는 반면 윌러 편집악보와 슈나벨 편집악보에서는 오른손 첫 번째 음이 b^{''}와 b^{'''}가 옥타브로 표기되어 있다.²⁹⁾ 그리고 빌로우와 레버트 편집악보에서는 b^{''}와 b^{'''}음이 옥타브로 표기되어 있고 그 옥타브 사이에 d^{''}#과 f^{''}의 두음이 작게 표기 되어 있다. 하우스לט 편집악보의 편집자는 자필 악보와 초판 악보 모두 제 1악장 마디196의 첫 음 오른손 부분에 옥타브가 아닌 단음 b^{''}만 기재되어 있다고 말한다. 다른 악보들과 달리 마디 196의 첫 음을 단음으로 처리한 이유에 대하여서 하우스לט 편집악보의 서문에 밝히고 있는데, 1826년 하슬링거판까지만 하더라도 b^{'''}음을 덧붙이지 않았으나 그 후에 편집자들이 마디 196에서 b^{''}음을 뒤따르는 c^{''}음들이 모두 옥타브인 것과 관련지어 b^{'''}음을 추가하여 옥타브 처리를 하였는데, 페터 하우스לט는 자필 악보와 초판 악보에 b^{''}의 단음만 기재되어 있는 것에 더욱 충실하고자 한 것이다.³⁰⁾

29) 슈나벨 편집악보의 악보 맨 밑에 “원판에는 첫 번째 8분음표에 낮은 b^{''}음만 있다” 라고 쓰여 있다. Beethoven, *L. v. Beethoven 32 Sonate per pianoforte 3 vols* (Milano: Edizioni Curci, 1949)III, p.73.

30) 하우스לט 편집악보의 편집자가 악보서문에 집필한 부분의 번역을 그대로 옮기면, “자필 악보와 초판 악보 모두 제 1악장 제 196마디 앞의 오른손 부분에 b^{''}만 들어가 있다. 1826년 하슬링거판까지만 하더라도 뒤따르는 옥타브 코드들과 유추하여 여기에 위쪽 옥타브 b^{'''}를 덧붙이지 않았다. 이 추가는 자필 악보와 초판 악보가 일치하지 않는 것으로 미루어 신빙성이 있는 것으로 볼 수 없다”라고 쓰여 있다. Beethoven, *L. v. Beethoven Piano Sonatas 3 vols* (Wien: Wiener Urtext Edition, 2001)III, p.5.

<악보 21> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 196.

a. 하우셀트 편집악보



b. 윌러 편집악보



c. 슈나벨 편집악보



d. 빌로우-레버트 편집악보



네 번째의 경우 <악보 22>에서 보듯이 마디 61의 높은음자리표 첫 음이 윌러 편집악보에서는 b'음으로 표기 되어 있지만, 슈나벨 편집악보, 빌로우와 레버트 편집악보, 하우셀트 편집악보에서는 모두 8분쉼표로 표기 되어있다.³¹⁾ 하우셀트 편집악보의 편집자는 마디 61의 경우 베토벤은 첫 부분의 음표 b'를 나중에 8분쉼표로 바꾸었고 이 변경은 나중에 초판 악보에 포함되어 있으나 조판과 수정 사이에 만들어진 루돌프대공의 사본만이 원래의 독보 b'로 되어있다고 말한다. 그러나 자필 악보에 대한 베토벤의 뚜렷한 개정, 그리고 초판 악보의 조판에 대해 더욱 분명히 알아차릴 수 있는 교정등

31) 윌러 편집악보의 악보 맨 밑에 “루돌프 대공의 사본에는 b'로 되어 있지만, 자필 악보에서는 지운 자국으로 인하여 불분명하다”라고 쓰여 있다. Beethoven, *Beethoven Piano Sonata in e minor Op. 90* (Munich: G. Henle Verlag, 1980), p.3.

으로 미루어 8분쉼표가 작곡자의 최종 결정임은 틀림없는 일이라고 말하고 있다.³²⁾ 그리고 <그림 2>의 자필 악보를 보면 지워진 자국 옆에 8분쉼표를 볼 수 있다.

<악보 22> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장 마디 61.

a. 윌러 편집악보



b. 빌로우-레버트 편집악보



c. 슈나벨 편집악보



d. 하우셴트 편집악보



32) 하우셴트 편집악보의 편집자가 악보서문에 집필한 부분의 번역을 그대로 옮기면, “제 61마디의 경우 베토벤은 마디 첫 부분의 음표 b'를 나중에 8분쉼표로 바꾸었다. 이 변경은 나중에 초판 악보에 포함 되었다. 조판과 수정 사이에 만들어진 루돌프 대공의 사본만이 원래의 독보 b'로 되어 있다. 그러나 자필 악보에 대한 베토벤의 뚜렷한 개정. 그리고 초판 악보의 조판에 대해 더욱 분명히 알아 차릴 수 있는 교정 등으로 미루어 8분쉼표가 작곡자의 최종 결정임은 틀림없는 일이다”라고 쓰여 있다. Beethoven, L. v. *Beethoven Piano Sonatas 3 vols* (Wien: Wiener Urtext Edition, 2001), III, p.5.

<그림 2> 「Beethoven Piano Sonata Op.90」 제 1악장의 자필 악보 마디 61-83. 33)



33) 하우셴트 편집악보에 자필 악보와 함께 “첫 줄의 시작 부분(제 61마디)에 원래 8분음표 b' 가 8분쉼표로 교정 되어 있음(본의 베토벤 하우스 제공)”이라고 적혀있다. Ibid, p.57.

Ⅲ. 결 론

베토벤은 32곡의 피아노 소나타를 24세에서 52세에 걸쳐 그의 생애 창작기 동안 꾸준히 작곡하였으며 이 기간 동안 작곡된 피아노 소나타에서 그의 음악적 양식과 변화 과정을 볼 수 있다. <Op.90, e minor>은 1810년에 <Op.81a, 고별>을 1812년에는 제 7교향곡과 제 8교향곡의 대작을 쓰고 난 후에 작곡되어 선율성이 강조된 곡이다. 선율성이 강조되는 것은 후기 소나타의 특징이며 이것은 낭만과 음악의 근원이 되기도 한다. <Op.90>의 형식은 고전적인 엄격성을 지니고 있으나 고정된 피아노 소나타 형식으로부터 어느 정도 탈피하고 있다.

본 논문에서는 베토벤의 32곡 피아노 소나타에 대한 특징을 렌츠의 분류에 따라 시기별로 알아보았고, <Op.90>의 바람직한 연주 해석을 위해 원전 판을 포함한 네 가지 다른 악보들을 음역, 다이내믹, 페달링 그리고 서로 다르게 기재된 음표들에 대해서 비교 분석하여 보았다. 이는 무조건 특정 악보에 지시되어 있는 표기에 의존하기 보다는 원전 악보를 비롯한 여러 종류들을 비교 대조하여 나름대로의 연주 해석을 찾아가는 연주자의 자세가 바람직하다고 보기 때문이다. <Op.90>의 1악장을 네 가지 악보로 비교한 결과 음역면에서는 <Op.90>을 작곡할 당시 피아노의 음역 부족으로 인해 표기하지 못했던 부분을 그 당시의 상황에 맞게 옥타브가 아닌 단음으로만 표기한 경우와 옥타브로 표기한 경우가 있었지만 음역 부족으로 인해 표기하지 못한 음표는 다른 음표에 비해 작게 표기되거나 괄호를 사용하여 표기하였다. 다이내믹의 표시에 있어서 악보의 편집자들이 조금씩 다르게 표기를 하기도 하였다. 이는 편집자가 어느 성부의 선율 진행방향에 더 중점을 두는지에 따라 다이내믹의 정점 위치가 다르게 표기되었다. 또한 페달링면에서 뉴만은 베토벤이 연주자가 상상하는 것 보다 훨씬 더 많은 페달을 실제로 사

용하였던 것이 분명하다고 주장한 것을 볼 수 있었는데 원전판에서는 페달 표시가 전혀 없지만 다른 편집 악보에서는 페달 표시를 볼 수 있었다. 고음역에서 큰 음량을 표현하거나 곡의 흐름에 있어서 싱커페이션으로 인한 강세를 방지하기 위하여서는 원전판 기보를 고집하여 페달을 피하는 것보다는 적절한 페달링을 사용하는 것이 바람직하다고 본다.

참 고 문 헌

<단행본 및 논문>

- 권기택 · 김성남. 『베토벤 소나타집 전집』. 서울: 예원각, 1984.
- 김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김미경· 백기풍· 이봉기. 『베토벤 32곡 피아노 소나타 전곡분석법과 연주 법』. 서울: 작은우리, 1993.
- 김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 ①』. 서울: 음악지우사, 1999.
- 도서출판 음악세계. 『피아노 명곡 연주 해석』. 서울: 음악세계, 2003.
- 박세원. 『서양 음악사』. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- 박은희. 『베토벤의 피아노 소나타』. 서울: 음악춘추사, 1982.
- 세광 음악 출판사 사전편찬위원회. 『음악 인명 사전』. 서울: 세광음악출판사, 1987.
- 손혜란. 『슈베르트 Wanderer Fantasy Op. 15 연구』. 석사 학위 논문, 서울: 성신 여자 대학교, 2007.
- 송정미. 『피아노 연주와 교수법』. 서울: 음악춘추사, 2006.
- 신미경. 『L.V.Beethoven Piano Sonata Op. 90 연주 분석』. 석사 학위 논문, 서울: 건국대학교 대학원, 2002.
- 양은정. 『Ludwig van Beethoven Piano Sonata Op. 90의 분석연구』. 석사 학위 논문, 서울: 동덕여자대학교 대학원, 2004.
- 이경숙. 『베토벤의 중기 피아노 소나타의 특성 연구』. 석사 학위 논문, 대구: 계명대학교 대학원, 1986.
- 이성삼. 『서양 음악사』. 서울: 정음사, 1981.

임혜정. 『피아노 문헌 개요』. 서울: 수문당, 1991.

지승영. 『피아노의 구조 발달과 베토벤 작품과의 상호 관계』. 석사 학위
논문, 광주: 전남대학교 대학원, 2003.

<번역서>

Badura-Skorda, Paul. 『베토벤 피아노 소나타 연주법과 해설』. 정진우 역,
서울: 음악춘추사, 1978.

Gillespie, John. 『피아노 음악』. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부,
1997.

Kirby, F. E. 『건반 음악의 역사』. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 1997.

모로이마코도. 『베토벤 피아노 소나타』. 제갈삼 역, 서울: 음악춘추사,
1994.

Miller, H. M. 『서양 음악사』. 편집국 역, 서울: 음악춘추사, 1997.

Newman, William S. 『페달링의 원리』. 노병남 역, 서울: 음악춘추사,
1991.

Rosenblum, Sandra P. 『고전과 피아노 음악의 연주』. 김경임 역, 대구:
계명 대학교 출판부, 2002.

Wolf, Conard. 『슈나벨의 피아노 음악』. 전혜수 역, 서울: 음악춘추사,
2002.

<외국서적>

Kinderman, William. *Beethoven*. New York: Oxford University press,
1995.

Schnabel, Artur. *Ludwig van Beethoven 32 Sonatafor the pianoforte*,

- 2 vols. New York: Simon and Schuster, 1935.
- Tovey, Donald F. *Beethoven 32 Pianoforte Sonata Commentaries and Notes*. London: Royal Schools of Music Press, 1931.
- Wilhelm von Lenz. *Beethoven et ses trois Style*. Paris: Laviée, 1855.

<악보>

- Beethoven, Ludwig van. *L. v. Beethoven 32 Sonate per pianoforte 3vols.*
Milano: Edizioni Curci, 1949 III.
- Beethoven, Ludwig van. *L. v. Beethoven Piano Sonatas 3 vols.*
Wien: Wiener Urtext Edition, 2001 III.
- Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Sonata in e minor Op.90.*
Munchen: G. Henle Verlag, 1980.
- Beethoven, Ludwig van. *L. v. Beethoven Sonatas for the Piano 2 vols.*
New York: G. Schirmer, 1894 II.

ABSTRACT

A Study on L. v. Beethoven's *Piano Sonata Op. 90*

Jang, Hye-Young
Major in Instrumental Music
Department of Music
The Graduate school of
Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) extended and varied the structure of piano sonata based on classical tradition. Although Beethoven has composed lots of musical genres such as symphony, chamber music, and so on, his 32 piano sonatas shows up his various compositional ways in his works than any other genres because Beethoven had been continuously composing piano sonatas across his entire life.

First of all, I examine the characteristics of Beethoven's 32 piano sonatas which were classified by Willhelm von Lenz(1809 - 1883). And for desirablr interpretation of performance, I have compared four differently edited scores including the Urtext; a score edited by Hands von Bülow and Sigmund Lebert, a score edited by Artur Schnabel, a

score edited by B. A. Wallner, and score edited by Peter Hauschild. Taking a closer look at each of editions, Bülow edition shows the editor's subjective opinion by using dynamic and pedalling marks for abundant expressions. Schnabel edition reviewed all the manuscript including first edition of the score, and the other important editions so that this edition is helpful to understand Beethoven's spirit properly and reduced distorted viewpoint of it. Wallner edition it is the most close to Beethoven's manuscript. Lastly, Peter Hauschild edition reflects four more parts which Schnabel did not make correction in 1935 for Beethoven's modification to the first score such as removing mistakes or changing some notes.

This four different editions have different characteristics and opinions according to the editor's view. Comparing different types of scores including Urtext, it is helpful to find out pianist's own interpretation for the playing the music.