



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](#)

변 지 연 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 바이올린과 피아노를 위한
소나타 NO.4의 에디션 연구

2018

성신여자대학교 대학원
음악학과
한 가 현

베토벤 바이올린과 피아노를 위한
소나타 NO.4의 에디션 연구

변 지 연 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2017년 12월

성신여자대학교 대학원

음악학과

한 가 현

인 준 서

한가현의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 12월

심사위원장 피 호 영 (인)

심 사 위 원 이 가 영 (인)

심 사 위 원 변 지 연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 에디션에 관한 연구이다. 베토벤의 바이올린 소나타 제4번은 1801년의 원전판을 포함하여 1974년까지 모두 10개의 에디션이 출판되었다. 본 논문에서는 우선 이들 10개의 에디션을 출판년도 순으로 정리하고 편집자에 대해 알아보았다. 이 가운데 특별히 1871년에 독일의 바이올리니스트인 요제프 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)이 편집한 악보와 1968년에 프랑스의 바이올리니스트 지노 프란체스카티(Zino Francescatti, 1902-1991)가 편집한 두 악보를 비교, 연구하였다. 두 악보가 약 100년의 차이를 두고 출판된 만큼 시대적인 연주 해석의 변화를 기대하였다.

두 편집 악보를 비교한 결과 1871년에 출판된 독일의 바이올리니스트 요제프 요하임이 편집한 악보는 요하임이 베토벤과 상당한 친분이 있었던 뵘의 제자이었던 만큼 베토벤 당시의 연주 관습과 연주 해석을 담고 있는 편집 악보이다. 요하임은 포지션의 이동을 자제하고 개방현을 자주 사용하며, 프레이즈에 맞춰 활을 길게 쓰도록 편집하였다. 이는 요하임이 음악을 단순하고 명료하게 연주되도록 편집한 것으로 해석된다. 1968년에 출판된 프랑스 바이올리니스트인 지노 프란체스카티가 편집한 악보는 그가 파가니니 스페셜리스트로서 화려하고 낭만적인 요소가 부각되는 연주를 했던 연주자인 만큼 음악의 역동성을 강조하고 낭만적인 요소가 풍부해지는 것을 염두에 두고 편집되었다. 그는 개방현의 사용을 자제하고 높은 포지션을 쓰도록 하였고, 프레이즈 내에서 잦은 활 바꾸기를 사용하도록 편집하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 바이올린 소나타 제4번 작곡 당시의 베토벤, 1800-1801	3
2. 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 분석	9
1) 소나타 제4번 제1악장의 분석	10
2) 소나타 제4번 제2악장의 분석	14
3) 소나타 제4번 제3악장의 분석	16
3. 베토벤 바이올린 소나타와 편집 악보들	
1) 바이올린 소나타 시기 구분	19
2) 바이올린 소나타 편집 악보	24
4. 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 편집 악보 연구	
1) 왼손 테크닉	36
(1) 음색의 변화를 위한 포지션 이동	38
(2) 연주자의 편의를 위한 포지션 이동	41
2) 오른손 테크닉	
(1) 슬러	44

(2) 슬러 스타카토	48
(3) 테누토	48
Ⅲ. 결론	51

참고문헌

ABSTRACT

악보목차

<악보1> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 29-45	39
<악보2> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 124-137	40
<악보3> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 5-11	42
<악보4> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 175-178	43
<악보5> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 84-96	45
<악보6> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 181-197	46
<악보7> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 210-213	47
<악보8> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 12-20	49
<악보9> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 54-61	50

표목차

<표1> 1800-1801년 베토벤의 작품 목록	4
<표2> 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 형식	10
<표3> 소나타의 일반적 양식과 베토벤의 양식	11
<표4> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제1악장 발전부의 분석	12
<표5> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제1악장의 형식	13
<표6> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제2악장의 형식	15
<표7> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제3악장의 형식	18
<표8> 베토벤 시기 구분	19
<표9> 베토벤 바이올린 소나타 설명	20
<표10> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 에디션 정리	27

그림 목 차

<그림1> 베토벤 바이올린 소나타 제9번 악보	23
<그림2> 몰로사의 바이올린 소나타 제4번	25
<그림3> 브라이트코프 & 헤르텔사의 바이올린 소나타 제4번	26
<그림4> 기본 포지션	37
<그림5> 포지션의 이동	37

I. 서론

고전주의 작곡가 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 1784년 이전의 바이올린 소나타 작품을 보면 당시 유행하던 피아노포르테(이하 피아노)의 인기로 바이올린에 비중을 둔 곡은 거의 찾아볼 수 없다. 피아노의 종속적인 악기로 사용된 바이올린은 피아노가 연주하는 부분 외의 사이를 메워주거나 반주형식으로 사용되었고 ‘바이올린 오블리가토가 붙은 피아노 소나타’라고 표기가 될 만큼 바이올린의 비중이 작았다. 이 후 1784년에 작곡된 모차르트의 바이올린 소나타 K.454 부터 두 악기간의 대등함이 드러나기 시작하였다. 모차르트는 36곡의 바이올린 소나타를 남겼으나 또 다른 고전주의의 대표 작곡가인 프란츠 요제프 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)은 바이올린 소나타를 한 곡도 작곡하지 않았다. 본 논문에서 살펴볼 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 바이올린 소나타는 점차 두 악기간의 동등함이 확대되며 10개의 작품이 완성되었다. 베토벤 바이올린 소나타 제1번(op.12-1), 제2번(op.12-2), 제3번(op.12-3)의 세곡은 모차르트 소나타와 유사한 경향을 나타내고 있으나 1801년에 작곡된 제4번 op.23부터는 새로운 화성, 양식의 시도와 다양성을 보이고 있다.¹⁾

본문의 제1장에서는 바이올린 소나타 제4번 작곡 당시의 베토벤이 음악적으로 어떠한 변화를 보이는지 살펴보고자 한다. 바이올린 소나타 제4번의 작곡 시기인 1801년과 1800년의 작품을 정리하고 간략하게 음악적 특징을 정리하였다. 제2장에서는 베토벤 바이올린 소나타 제4번을 악장별로

1) 바이올린 소나타 제4번의 조성인 a minor는 바로 전작인 피아노 소나타 제4번 a minor op.22와 동일한 조성을 가지고 있는데 이는 모차르트 바이올린 소나타 36곡에서 사용된 적이 없는 조성으로 이러한 새로운 조성에 대한 시도는 점차적으로 전통적 요소에서 벗어나 자신만의 고유한 음악 영역을 구축하기 위한 것으로 보여 진다.

분석하여 새롭게 시도되는 베토벤의 특징을 알고자 한다. 각 악장의 형식, 화성, 구조를 설명하고 소나타 제4번 이전의 바이올린 소나타들과의 차이점을 설명하였다. 제3장에서는 베토벤의 바이올린 소나타 제4번의 편집 악보들을 작곡 시기별로 분류하여 설명하고 출판된 10개의 편집악보와 편집자들을 정리하였다. 그리고 이 가운데 특별히 1871년에 독일의 바이올리니스트인 요제프 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)이 편집한 악보와 1968년에 편집된 프랑스의 바이올리니스트 지노 프란체스카티(Zino Francescatti, 1902-1991)의 두 악보를 비교, 연구하였다. 베토벤의 자필 악보는 소실되었고 1801년에 몰로사에서 출판된 원전판과 거의 흡사하게 편집된 헨레판이 있으나 요하임의 편집과 크게 다르지 않아 제외하였고, 기존에 출판된 악보 중 가장 다르게 편집된 두 악보를 비교하였다. 제4장에서는 요하임과 프란체스카티의 각 악보에서 다르게 편집된 부분들을 비교하였다. 이를 오른손과 왼손 테크닉으로 구분하여 두 개의 편집악보가 음악적으로 어떤 다른 요소들을 가지는지 알아보고자 한다.

II. 본 론

1. 바이올린 소나타 제4번 작곡 당시의 베토벤, 1800-1801

본 연구에서 살펴볼 베토벤의 바이올린 소나타 제4번 op.23은 그가 30세가 되던 1801년에 작곡되었다. 연구자는 베토벤이 바이올린 소나타 제4번을 작곡한 시기에 나타나는 그의 음악적 특징을 살펴보기 위해 1800년과 1801년에 작곡된 작품 목록들을 아래 <표1>과 같이 정리하였다. <표1>에서 볼 수 있듯 1800년은 교향곡을 처음으로 작곡한 해이고, 1801년은 피아노를 위한 소나타를 중점적으로 작곡했음을 알 수 있다.

1800년에 베토벤이 작곡한 곡은 모두 8곡으로, 교향곡 제1번 C장조 op.21과 현악4중주곡 op.18의 6작품, 피아노 소나타 제11번 B♭장조 op.22와 호른 소나타 F장조 op.17이 있다.²⁾ 1800년에 작곡된 베토벤의 첫 교향곡의 특징을 살펴보면 당시의 교향곡들이 대부분 원조로 곡을 시작하는 것과는 다른 시도가 나타난다. 베토벤의 교향곡 제1번은 일반적으로 곡의 시작을 원조로 하는 당시와는 다르게 원조인 C장조가 아닌 F장조의 딸림7화음을 사용해 음악을 시작한다. 이후 G장조로 전조를 시도하고 C장조의 딸림화음으로 곡을 마무리하는 특이한 화성진행을 보인다. 베토벤의 교향곡 제1번은 기존에 보이지 않던 특이한 화성진행 외에도 두드러진 활약이 없던 목관악기를 이전 교향곡들과 다르게 빈번하게 사용하여 음악의 규모를 확대하였다. 또한 제1악장과 제4악장에 느린 도입부를 사

2) 베토벤은 1800년에 교향곡 1번을 작곡하기 시작하여 1812년에 교향곡 제8번 F장조 op.93를 발표하기까지 꾸준히 교향곡을 작곡하였다. 12년이 지난 1824년 5월 7일에 빈의 케른트너토어 극장에서 교향곡 제9번 d단조 op.125의 초연을 지휘하였다. 교향곡 제8번과 제9번 사이에는 10여년의 공백이 있지만 그 기간은 베토벤에게 교향곡 제9번의 초석을 쌓는 시기로 그는 평생에 걸쳐 교향곡을 썼음을 알 수 있다.

용하고 제3악장은 스키르초의 성격을 가진 미뉴에트의 춤곡을 사용하였다. 이와 같이 베토벤의 교향곡 제1번은 그의 9개의 교향곡 중 가장 고전적이지만 이러한 특징들로 살펴볼 때 이미 전통적인 음악을 벗어나고 있음을 알 수 있다.³⁾

<표1> 1800-1801년 베토벤의 작품 목록

1800년	1801년
교향곡 제1번 C장조 op.21	현악5중주곡 c장조 op.29
현악4중주 op.18 제1번 F장조 op.18-1 제2번 G장조 op.18-2 제3번 D장조 op.18-3 제4번 c단조 op.18-4 제5번 A장조 op.18-5 제6번 B♭ 장조 op.18-6	피아노 소나타 제12번 A♭ 장조 op.26 제13번 E♭ 장조 op.27-1 제14번 c#단조 op.27-2 제15번 D장조 op.28
피아노 소나타 제11번 B♭ 장조 op.22	발레음악 《프로메테우스의 창조물》 op.43
호른 소나타 F장조 op.17	바이올린 소나타 제4번 a단조 op.23 제5번 F장조 op.24

3) 홍세원, 「고전파 음악」 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 123,

1800년에 베토벤은 현악4중주 op.18의 여섯 곡을 작곡하였다. 현악4중주 op.18은 기본 동기를 발전시키고 활성화시키는 소나타 형식에 충실하게 작곡되어 하이든과 모차르트의 고전적인 영향을 받았음을 알 수 있다. 그러나 관습적이지 않은 조바꿈⁴⁾, 형식적 구조의 미묘함⁵⁾, 급격한 다이내믹의 변화, 지속적인 클라이막스 등 베토벤의 개성이 뚜렷하게 나타나는 작품이다. 현악4중주 op.18의 여섯 곡 모두 요제프 프란츠 로보코비츠 (Josef Franz Maximilian Lobokowitz, 1772-1816) 후작⁶⁾에게 헌정되었다.

1800년에 작곡된 피아노 소나타 제11번 B♭장조 op.22는 베토벤이 출판사에 보낸 서한이 1800년 12월 15일이라고 기록되어 있어 1800년에 작곡된 것으로 보지만 출판은 1802년에 되었다. 자필 악보는 소실되었고 1802년 라이프치히의 호프마이스터와 큐넬사(Hohmeister U. Kunihnel)에서 출판되었으며 표지에 피아노포르테를 위한 그랜드 소나타(Grand Sonata pur le Pianoforte) 라고 쓰여 있다.⁷⁾ 이와 같이 피아노 소나타 제11번은 베토벤 스스로에 의해 ‘그랜드 소나타’ 라고 명명되었고, 그의 피아노 소나타의 초기에 속하는 작품에 중지부를 찍게 된다. 피아노 소나

-
- 4) 소나타 형식의 조바꿈은 같은 으뜸음조, 나란한조와 같이 관습적인 조성의 변화가 빈번했으나 op.18-3의 제3악장은 D장조로 시작해 f# 단조로 이어지고 다시 G장조의 조바꿈을 한 후 D장조로 돌아온다. op.18-4의 제1악장은 c단조이지만 바이올린이 1주제를 g 단조로 시작하고 이 후 첼로가 F장조로 2주제를 노래하며 일반적이지 않은 조바꿈이 사용된다.
- 5) op.18-3의 제2악장에서는 제시부 뒤에 오는 발전부를 생략하고 재현부에서 제1주제를 재현한 후에 주제를 발전시킨다. 또한 op.18-4에서는 제2악장에 템포가 느린 스케르초를 두고 3악장에 미뉴에트를 배치하였다. op.18-5는 제2악장에 미뉴에트를, 제3악장에 느린 변주곡을 사용하였고, op.18-6에서는 제1악장에서 붙던 서주부를 제4악장에 44마디를 배치하여 새로운 구조를 시도하였다.
- 6) 로프코비츠 후작은 체코의 귀족으로 빈에 온 베토벤의 핵심 후원자 중 한명이다. 1793년부터 사적인 음악회를 주최하며 1794년에는 실내악단을 만들었고 베토벤의 음악의 초연을 주최하기도 하였다. 베토벤은 현악4중주 op.18의 여섯 곡 외에 교향곡 제3, 5, 6번과 피아노, 바이올린, 첼로를 위한 삼중 협주곡 op.56, 현악4중주 op.74 등을 후작에게 헌정하였다.
- 7) 백기풍, 이봉기, 김미경, 「베토벤 소나타 32전곡 분석과 연주법」(서울: 작은우리, 2007), 197-198.

타 제11번은 요한 게오르그 반 브라운 백작(Johann Georg von Browne-Camus, 1767-1827)에게 헌정되었다.

베토벤의 유일한 호른 소나타 F장조 op.17은 당시 큰 역할을 하지 못하던 호른을 독주 소나타에 사용하면서 독주 악기로서의 가능성을 열어주었다. 이 곡은 18세기 후반을 대표하는 호른 주자로 평가되는 지오반니 폰트(Giovanni Punto, 1746-1803)⁸⁾ 를 위해 1800년에 작곡하였다. 이 곡의 초연은 1800년 4월 18일 폰트와 베토벤에 의해 이루어졌는데 그때까지 완성되지 않은 피아노 부분을 베토벤이 즉흥적으로 연주하였다고 알려져 있다. 현대의 호른은 키가 달려있어 필요한 음정을 만들어 내는 기능이 있지만 당시의 내추럴 호른은 배음으로 낼 수 있는 음이 한정되어 필요한 음정들을 손을 사용하여 인위적으로 만들곤 했다. 소나타 F장조에 사용되는 음정들은 손을 사용하는 기술을 많이 필요로 하여 호른 주자의 뛰어난 테크닉을 요구하였다.

1801년에 베토벤이 작곡한 곡들로는 현악5중주곡 C장조 op.29와 피아노 소나타 제12번 op.26, 제13번 op.27-1, 제14번 op.27-2, 제15번 op.28의 4곡과, 발레음악 《프로메테우스의 창조물》, 그리고 본 연구에서 살펴볼 바이올린 소나타 제4번 a단조 op.23과 제5번 F장조 op.24가 있다. 1801년에 완성한 현악5중주 C장조 op.29는 마지막 악장에 느린 악구와 빠른 악구가 교대로 나타나며 미뉴에트 악장이 등장하여 트리오가 사용된다. 베토벤은 이에 형식을 확대하고 화성을 자유롭게 사용하며 규모를 확대하여 현악 5중주를 완성하였다. 현악4중주에 비올라가 한 대 추가되어 ‘비올라5중주’ 라고 불리는 이 곡은 후원자였던 모리스 폰 프리스(Moritz von Fries, 1777-1826) 백작에게 헌정되었다.

8) 1746년 9월 28일 체코의 제프시체에서 태어나 1803년 2월 16일에 세상을 떠난 호른 주자로 본명은 얀 바실라프 슈티히(Jan Václav Stich)지만 작곡가로서는 조반니 폰트라라는 이름으로 활동하였다. 폰트는 베토벤의 호른 소나타 외에 모차르트의 협주 교향곡도 헌정받았다.

1801년에 작곡된 피아노곡은 총 4개로, 소나타 제12번 op.26, 제13번 op.27-1, 제14번 op.27-2, 제15번 op.28 이 있다. 이 시기에 작곡된 피아노 소나타에서도 베토벤의 특징들이 드러나기 시작하는데 제12번 op.26에서는 특이하게 1악장에 변주곡을 사용하고 2악장에는 느린 악장이 아닌 스케르초와 새로운 중간 악장을 넣고 장송곡을 포함시킨 새로운 음악 형식을 만들어낸다.⁹⁾ 제13번 op.27-1에서도 역시 1악장에 소나타 형식을 쓰지 않고 악장 배열 순서를 달리하여 베토벤만의 음악적 형식을 나타냈다. 또한 베토벤 피아노 소나타 이전에 나타나지 않던 새로운 전조의 사용과 자주 나타나는 옥타브의 사용 등은 베토벤 피아노 소나타에서 나타나는 가장 큰 특징으로 볼 수 있다.¹⁰⁾ 피아노 소나타 제14번 op.27-2는 루드비히 뢰슈타브(Ludwig Rellstab, 1779-1860)가 이 곡의 제1악장을 스위스의 루체른 호수의 달빛에 흔들리는 작은 배와 같다고 비유한 것에서 <월광>이라 부르기도 하는데 베토벤의 새로운 소나타를 개척한 작품으로 당대에서도 인기가 많았다. 이 소나타는 베토벤이 새로운 길을 개척한 작품 중 하나로 보는데 제2악장 아다지오 뒤에 미뉴에트의 짧은 알레그레토와 프레스토가 계속되어 3악장 전체가 끊어지지 않고 연결되어 연주된다.¹¹⁾ 원보에 ‘소나타 op.27의 2번, 환상곡풍으로 줄리에타 귀차르디에게’ 라고 기재되어 있으며 op.27-1과 함께 비엔나의 카피(Cappi)사에서 출판되었다.

베토벤의 피아노 소나타 제15번 op.28은 op.27-1이나 op.27-2에서 보여주는 극적인 격렬함과는 대조적으로 밝고 목가적인 표현이 나타난다. 이 소나타는 <전원>으로 불려지는데 함부르크의 출판업자 아우구스트 그란쯔(August Granz, 1789-1870)가 명명한데서 유래되었고 요셉 반 존넬펠스(Josrph von Sonnenfels)에게 헌정되었다.¹²⁾

9) 백기풍, 이봉기, 김미경, 앞의 책, 212.

10) 박정미, 「《베토벤 피아노 소나타 작품 27-1, 13번》의 연주법에 관한 고찰」 석사학위논문 (동아대학교 대학원, 2004), 6.

11) 백기풍, 이봉기, 김미경, 앞의 책, 236-237.

베토벤은 1801년에 프로메테우스¹³⁾를 소재로 한 발레음악¹⁴⁾ 《프로메테우스의 창조물》을 완성했다. 《프로메테우스의 창조물》 op.43은 베토벤의 정신 자세를 이해할 수 있는 중요한 작품이다. 베토벤이 늘 마음으로 생각하던 것은 ‘인간의 존재’였으며 인간의 고통을 자신의 음악을 통해 해결하고자 하였는데 인간에 대한 진지한 자세로 신의 음성을 전달하려고 노력한 중요한 작품이다.¹⁵⁾ 《프로메테우스의 창조물》은 서곡으로 유명한데 서곡의 도입부는 으뜸화음이 아닌 딸림7화음으로 시작한다. 이는 베토벤 교향곡 제1번의 도입부 화성과 동일하게 구성되었고 서곡의 느린 서주 부분의 풍성한 현악의 하모니와 분위기는 교향곡 제2번으로 이어지도록 한다. 또한 당시의 독일 관현악에서는 자주 사용되지 않는 바셋 호른¹⁶⁾과 하프 등의 악기를 사용하여 편성을 확대시켰다. 《프로메테우스의 창조물》은 서곡을 포함하여 모두 17곡으로 구성되어있는데 16번째 곡에 사용된 시골풍 춤곡의 주제는 베토벤의 피아노 변주곡 op.35와 교향곡 제3번 ‘영웅’의 4악장에 사용되었다.¹⁷⁾

12) 백기풍, 이봉기, 김미경, 앞의 책, 249.

13) 프로메테우스는 고대 그리스 신화에서 올림푸스의 신들보다 한세대 앞서는 타탄족에 속하는 신으로, 제우스와의 권력 다툼이 인간의 운명과 간접적으로 얽힘으로서 인류 문명사에서 신화적 해석을 하는데 종종 언급된다. 베토벤의 《프로메테우스의 창조물》 op.43 외에도 가브리엘 포레(Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924)가 800명 출연의 대규모 3막 오페라의 소재로 사용하기도 했다.

14) 베토벤의 발레곡은 두 곡으로 《프로메테우스의 창조물》 외에 본 궁정의 가장 무도회에서 공연된 8개의 소품곡을 연결한 《기사발레》가 있으나 완전한 발레음악은 《프로메테우스의 창조물》 op.43이 유일하다고 보는 경향이 있다.

15) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 올림에 대하여」 제7판 (서울: 서울대학교출판문화원, 2015), 22-23.

16) 바셋 호른은 1770년 바이에른 파사우의 A.마이어호퍼와 M.마이어호퍼가 발명한 것으로 추정된다. 바셋 호른이란 이름은 뿔피리와 같이 곡선모양의 낮은 베이스 음을 낸다고 해서 붙여진 것이다. 관은 E♭알토 클라리넷보다 좁으며 베이스 성부의 낮은 F음까지의 저음역을 낸다. 1850년경부터 거의 사용이 되지 않았으나 근대에 와서 리하르트 슈트라우스(Richard Georg Strauss, 1864-1949)가 1909년 자신의 오페라 <엘렉트라>를 초연할 때 다시 이 악기를 사용하였다.

17) 최은규, 「경기필하모닉 오케스트라」

<http://m.blog.naver.com/gpo1000/220753192815> (2017.12.20.)

2. 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 분석

베토벤의 바이올린 소나타 제4번 op.23은 기존 바이올린 소나타들과 구성면에서 차별되는 자신만의 음악을 만들려는 그의 의도가 확고히 보이는 작품이다. <표2>에서 보듯이 이 곡은 모두 세 악장으로 이루어졌다. 구성면에서 가장 두드러진 특징은 제2악장에서 소나타 형식을 사용하고 있다는 것이다.¹⁸⁾

소나타 제4번 제1악장은 이전의 소나타들과 동일한 소나타 형식을 사용하였으나 조성은 자주 사용되지 않던 a단조를 사용하였고, 빠르기 역시 1악장에서 자주 쓰이던 알레그로(Allegro)가 아닌 프레스토(Presto)가 사용되었다. 박자 또한 2/4박자, 4/4박자 등의 2박자 계통이 아닌 6/8박자를 사용함으로 새로운 시도를 하려는 베토벤만의 특색이 잘 드러난다 할 수 있다. 제2악장의 형식 또한 제1악장과 마찬가지로 소나타 형식이 사용되었는데 당시의 소나타 제2악장에서 일반적으로 사용되지 않던 형식이다. 제2악장 조성은 제1악장 a단조의 같은 으뜸음조인 A장조로 이루어지고, 빠르기는 안단테 스케르초, 알레그레토(Andante scherzoso, piu Allegretto)를 사용하였으며 2/4박자를 사용한다. 제3악장에서는 이전보다 큰 규모의 종결구와 코다를 가진 론도형식을 사용하였다. 제3악장의 조성은 원조인 a단조로 돌아오며 빠르기는 알레그로 몰토(Allegro molto), 박자는 2/2박으로 이루어진다. 소나타 제4번의 3개 악장을 아래의 <표2>와 같이 정리하였다.

18) 베토벤의 바이올린 소나타 제1번 op.12-1, 제2번 op.12-2, 제3번인 op.12-3은 모두 고전적인 형식을 따라 1악장에서 소나타 형식을 취한다. 그러나 베토벤은 본 연구의 바이올린 소나타 제4번의 제1악장과 제2악장에서 모두 소나타 형식을 사용하였다.

<표2> 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 형식

악장	빠르기	조성	박자	형식
1	Presto	a단조	6/8	소나타 형식
2	Andante scherzoso, piu Allegretto	A장조	2/4	소나타 형식
3	Allegro molto	a단조	2/2	론도 형식

1) 소나타 제4번 제1악장 분석

베토벤 바이올린 소나타 제4번 op.23의 제1악장은 당시에 작곡된 바이올린 소나타들의 일반적인 구조와는 다르다. 바이올린과 피아노로 주제 선율을 한번 씩 번갈아 제시하는 기존의 진행방식과는 달리 베토벤의 제1주제는 피아노가 노래하는 선율 뒤에 바이올린의 선율이 추가되어 주제 선율이 완성되는 확장된 구조를 갖는다. 제1주제의 12마디 속에는 세 개의 동기가 나타나는데 이 동기들은 제1악장 발전부에서 확장되고 변형되어 나타난다. 제1주제 이후 연결구부터는 두 마디씩 조성의 변화를 주어 지속적인 긴장감을 부여하며 제2주제로 넘어간다. 제2주제는 장조와 단조의 지속적인 변화와 잦은 셈여림의 변화로 음악이 불안정하게 진행된다. 베토벤은 약박인 마지막 박자에 *f* (포르테)를 배치함으로 그의 음악적 특징인 다이내믹의 대조와 긴장감, 움직임의 나타내었다. 일반적인 소나타 형식에

서는 제시부 1주제가 장조일 경우에는 제2주제를 원래 조의 딸림조를 사용하고, 재현부 제2주제는 제1주제와 같은 조를 사용한다. 반면, 제1주제가 단조일 경우는 제시부 제2주제를 나란한조로, 재현부 제2주제는 같은 으뜸음조의 장조를 사용하는 것이 일반적이었다. 그러나 베토벤은 이 곡에서 제시부 제2주제를 원조 a단조의 나란조가 아닌 딸림조인 e단조를 사용하였고, 재현부 2주제는 a단조의 같은 으뜸음조인 A장조가 아닌 나란한조인 C장조를 사용하여 당시의 일반적인 형식을 파괴하고 있음을 알 수 있다. <표3>

<표3> 소나타의 일반적 양식과 베토벤의 양식

제1주제가 a 단조일 경우	일반적 소나타 알레그로 형식	베토벤 바이올린 소나타 제4번
제시부 2주제	a - 나란한조 C	a - 딸림조 e
재현부 2주제	a - 같은 으뜸음조 A	a - 나란한조 C

제1악장의 발전부는 3개의 부분으로 나눌 수 있는데 제1발전부는 11마디, 제2발전부는 36마디, 제3발전부는 14마디로 나타난다. 3개의 발전부 모두 1악장 제시부에 나타난 동기를 변형, 발전시키는데 제2발전부는 동기의 사용과 조성의 변화를 다양하게 발전시키면서 <표4>과 같이 길게 나타난다.

<표4> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제1악장 발전부의 분석

발전부	동기의 사용	구성
제1발전부 (11마디)	a	a - d
제2발전부 (36마디)	a	F
	a - c	F - a - d
	a - c - a	d - a
제3발전부 (14마디)	e - a - c	a

제1악장의 재현부는 제시부가 그대로 재현되지만 연결구의 역할이 축소되고, 제시부의 마지막 부분에 코다가 연결되어 곡이 마무리된다. 제1악장의 코다에서는 원조로 되돌아가는 역할을 연결구가 맡아주는데 피아노와 바이올린이 번갈아가며 주요 선율과 제1주제의 리듬형태를 반복적으로 사용한다. 코다에서는 이 곡의 특징인 약박 *sf* (스포르잔도)의 특징을 살려 긴장감을 그대로 조성하다 다음 마디 강박에서 *f* 를 사용하여 약박 *sf* 를 통해 나타난 긴장감을 해결한다. 그리고 점차적으로 *p* 에서 *pp* 로 진행하여 음악이 여리게 끝나는데 세밀한 다이내믹의 변화로 제2악장을 시작할 준비를 한다. 제1악장 마지막 화성은 a단조로 2악장 A장조의 같은 으뜸음조로 연결된다.

<표5> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제1악장의 형식

구분	단락	마디	구성
제시부	제1주제	1 - 12	a
	연결구	13 - 29	C - e - G - e
	제2주제	30 - 45	e - D - a - e
	코데타	46 - 71	e
발전부	제1 발전부	72 - 83	d
	제2 발전부	84 - 120	F - E - a - d - a
	제3 발전부	121 - 135	a
	연결구	136 - 163	a - d - B \flat - d - a
재현부	제1주제	164 - 175	a - C
	연결구	176 - 181	C
	제2주제	182 - 197	C - a
	코데타	198 - 223	a - d
	코다	223 - 252	d - a

2) 소나타 제4번 제2악장의 분석

제2악장은 제1악장과 동일한 소나타 형식으로 제시부, 발전부, 재현부를 갖는데 제1악장과는 달리 제시부와 재현부에서 제1주제와 제2주제가 연결구 없이 진행이 되고, 같은 구조로 상반되는 긴 두 종결구가 있는 것이 특징이다. 조성은 a단조의 같은 으뜸음조인 A장조로 시작하며 소나타의 제2악장에서 보기 드문 ‘조금 느린 듯한 스케르초 느낌으로, 약간 활기를 가지고 (Andante scherzoso, piu Allegretto)’의 빠르기를 가진 과하지 않게 생동감 있는 2/4박자 노래이다.

제2악장 제시부의 제1주제는 피아노가 먼저 선율을 제시하고 바이올린에서 반복하는 구조를 갖는다. 제1주제의 특징은 주제선율과 제1악장에서 제시된 동기들이 연주된 후 피아노가 병진행하거나 상·하행, 옥타브 위에서 반복하며 발전한다. 제2주제는 피아노가 먼저 주제를 제시한 후 바이올린이 받아서 나오는 푸가 형식으로 진행된다. 화성의 진행은 푸가 형식에 따라 원조인 A장조와 딸림조인 E장조가 번갈아가며 나타난다. 제2주제는 제1주제에서 사용된 8분 음표 외에 다양한 붓점 리듬과 16분 음표로 주제를 구성하여 제1주제의 정적인 주제와 상반되게 동적으로 움직인다. 종결구에서는 피아노가 아르페지오를 레가토로 연주하다 스타카토로 변형시켜 연주하는데 바이올린은 E장조의 으뜸화음과 딸림화음을 교대로 연주하며 점점 작아져 피아니시모로 마무리한다.

제2악장의 발전부는 제1악장에서 나타난 발전부의 구조와 같이 세부분으로 나누어진다. 발전부는 제시부의 87마디, 재현부의 83마디보다 짧은 35마디를 가진다. 발전부는 모두 7마디로 이루어진 세 개의 짧은 프레이즈가 중심을 이루어 역동적으로 전개된다. 바이올린 파트와 피아노의 상·하성부 세 파트가 끊임없이 전조하다 원조로 마무리되며 연결구가 등장한

다.

제2악장의 재현부의 제1주제는 A장조로 제시부와 동일하게 재현되지만 바이올린이 으뜸음과 딸림음을 반복하며 그대로 마무리한다. 제2주제는 제시되는 바이올린 선율에 이어 피아노가 전조하여 선율을 받아 노래하며 제2악장의 원조인 A장조로 돌아온다. 이어지는 종결구는 제시부와 동일하게 재현이 되며 원조로 제2악장이 마무리된다.

<표6> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제2악장의 형식

구분	단락	마디	조성
제시부	제1주제	1 - 32	A
	제2주제	33 - 51	A - E
	종결구	52 - 87	E
발전부	제1 발전부	88 - 95	f#
	제2 발전부	96 - 103	G - a
	제3 발전부	104 - 111	b - a - d - a
	연결구	112 - 123	a
재현부	제1주제	124 - 155	A
	제2주제	156 - 171	A - D - A
	종결구	172 - 207	A

장한다. 89마디의 방대한 코랄은 F장조로 전조되어 등장하는데 코랄 선율이 세 성부를 넘나들며 반복 진행된다. 또한 마디마디 화성 변화를 통해 다양한 변화를 주고, 긴 호흡에 걸쳐 선율이 변주된다.²⁰⁾ 에피소드 D는 제1악장과 비슷하게 약박 악센트가 자주 등장하는데 베토벤은 이와 같이 고전음악에서 자주 사용하지 않던 조성과 약박에 악센트를 사용함으로 음악에 불안정한 느낌과 긴장감을 조성하고자 하였다. 제3악장 에피소드 D 부분을 지나 코다를 향해가는 종결구에서는 a단조에서 끊임없는 전조를 거쳐(G - C - A - d - a - E) 원조로 마무리된다.

제3악장 론도의 마지막 에피소드 A가 연주되면 종결구를 거쳐 긴 코다가 등장한다. 종결구는 피아노가 8분음표로 빠르게 펼침화음을 연주하고 그 위에서 바이올린은 약박에 화음을 넣어 다이내믹한 효과를 내며 음악이 진행된다. 피아노 성부와 바이올린 성부가 서로 교차되어 화성진행이 되며 확장되다가 e단조의 감7화음으로 음악이 마무리된다.

제3악장 코다에서는 베토벤 바이올린 제4번 제3악장 전체에서 변화가 없었던 리프라인 A가 처음으로 변화하며 등장한다. 피아노의 오른손은 음정을 지속시켜 옥타브로 강하게 연주하고 바이올린이 대선율과 병진행한다. 이 때 바이올린과 피아노가 강박에 *sf* 를 연주하며 선율을 강조하는 것이 소나타 제4번 전체에서 나타나는 약박 *sf* 와는 차별되어 연주되는 부분이다. 코다의 마지막 부분은 이 곡의 원조인 a단조로 돌아오고 으뜸음 a로 곡을 마무리하는데 *p* 로 시작한 후 데크레센도를 사용해 *pp* 로 여운을 남기고 곡이 끝난다.

20) 서원정, 「L. v. Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor op.23에 대한 분석연구」, 석사학위논문 (이화여자대학교 대학원, 2013) 50-51.

<표7> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 제3악장의 형식

구분	마디	구성
A - 연결구	1 - 24	a - C
B	25 - 53	b - e - a
A	54 - 73	a
C	74 - 93	A - a
A	94 - 113	a
D	114 - 203	F
A	204 - 223	a
종결구	223 - 248	a - C - d - a - e
코다	249 - 332	e - a - d - a - A - B b - a

3. 베토벤 바이올린 소나타와 편집 악보들

1) 바이올린 소나타 시기 구분

베토벤은 바이올린 소나타를 10곡 작곡하였다. 본 연구에서 살펴볼 바이올린과 피아노를 위한 소나타 제4번 a단조 op.23은 베토벤이 30세가 되던 1801년에 작곡되었다. 바이올린 소나타 제4번은 3기로 구분한 시기 구분으로 보면 제1기에 해당한다. 베토벤의 음악 시기를 구분하는 것은 학자마다 다른 의견을 보이는데 요한 알로이 슐로저(Johann Aloys Schlosser, 1790-?)가 베토벤의 시기 구분을 3기로 제안하였다.<표8> 에른스트 뷁켄(Ernst Bucken, 1884-1949)의 「음악학의 총서(Handbuch der musikwissenschaft)」와 폴 헨리 랑(Paul HenBury Lang, 1901-1991)의 「서양 문명의 음악(Music in Western Civilization)」에서는 베토벤을 낭만시대 작곡가로 분류하고 있다. 베토벤은 독창적인 창작 기법과 주관적인 자기표현으로 고전 음악의 종합체일 뿐 아니라 낭만 음악의 시초를 닮은 작곡가로 보는 것이 마땅하다.²¹⁾

<표8> 베토벤 시기 구분

제 1 기	본, 빈 활동시기	1782 - 1802
제 2 기	영웅적 시기	1803 - 1815
제 3 기	독창적 양식기	1816 - 1827

21) 홍세원, 앞의 책, 270.

<표9> 베토벤 바이올린 소나타 설명

시기구분 ²²⁾	곡 명	작곡 연도	출판 연도	헌 정
1기: 악기간의 동등한 사용을 목표로 하는 시기	제1번 D장조 op.12-1	1797 -98	1799	안토니오 살리에리 ²³⁾ (Antonio Salieri, 1750-1825)
	제2번 A장조 op.12-2			
	제3번 E \flat 장조 op.12-3			
2기: 실험기	제4번 a단조 op.23	1801	1801	모리스 폰 프리스 ²⁴⁾ (Moritz von Fries, 1777-1826)
	제5번 F장조 op.24			
3기: 성부 간의 대등함이 완성되는 시기.	제6번 A장조 op.30-1	1801 -02	1803	러시아 황제 알렉산드로 1세 ²⁵⁾ (А л е к с а н д р I, 1777-1825)
	제7번 e단조 op.30-2			
	제8번 G장조 op.30-3			
	제9번 A장조 op.47	1802 -03	1805	루돌프 크로이처 ²⁶⁾ (Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)
4기: 휴식기 ²⁷⁾	제10번 G장조 op.96	1812	1816	루돌프 대공 ²⁸⁾ (Archduke Rudolf, 1788-1831)

22) 베토벤 바이올린 소나타의 개별 시기 구분은 기존 문헌에서는 찾을 수 없었다. 이는 본 연구자의 소견임을 밝힌다.

23) 안토니오 살리에리는 1750년 이탈리아 태생의 음악가로 1766년 빈 궁정에 초청된 이

베토벤의 바이올린 소나타 제1번 D장조 op.12-1, 제2번 A장조 op.12-2, 제3번 E♭장조 op.12-3 의 작곡 시기는 1797-1798년으로 베토벤 일대기의 시기구분과 상관없이 베토벤 소나타의 초기 작품에 속한다고 볼 수 있다.²⁹⁾ 세 곡 모두 피아노에 비중을 더 두고 작곡되었고, 모두 안토니오 살리에리에게 헌정되었다. 1801년에 작곡한 제4번 a단조 op.23과 제5번 F장조 op.24는 당시의 양식이나 구성에 새로운 형식과 조성 등을 더해 자신만의 특징을 보이기 시작한다. 그는 소나타 1악장에 반드시 사용되던 소나타 형식을 버리고 1악장에서 프레스토로 곡을 시작한다. 음악학자 아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969)는 제4번 소나

후 궁정작곡가로 임명되어 1825년 사망 직전까지 지위에 머물렀다. 빈에서 작곡가로 오페라, 실내악, 종교 음악에서 명성을 쌓았다.

- 24) 모리스 폰 프리스 백작은 1799년경부터 매주 월요일에 정기적으로 사적 연주회를 주최하였다. 1800년 마리아 테레지아 공주와 결혼하였고 하이든의 ‘천지창조’가 그의 빈 궁정에서 1800년에 7중주로 편곡되어 연주되었다. 알려진 수집가이며 예술 후원자였던 그는 베토벤의 중요한 후원자 중 하나였다.
- 25) 알렉산드르 1세는 1777년 러시아 상트페테르부르크 출생으로 1825년 타간로크에서 생을 마감하였다. 알렉산드르 황제는 1793년 독일의 마리아 공주(Marie Luise August von Baden, 1779-1826)와 결혼하였다. 이 후 1802년 알렉산드르 황제와 마리아 공주가 방문한 빈의 대관식에서 베토벤은 새로 작곡한 op.30의 세 곡을 알렉산드르 1세에게 헌정하였다. 알렉산드르 1세는 1812년 나폴레옹과의 전투를 지휘하여 승리를 이룩하였다. peter-sheppard-skaerved, 「peter-sheppard-skaerved」, <http://www.peter-sheppard-skaerved.com/2009/12/beethoven-sonata-op-30> (2017.12.20.)
- 26) 바이올리니스트 루돌프 크로이처는 프랑스 바이올리니스트로 교사 겸 지휘자로 활동하였고 또한 작곡가로서 활동하며 14개의 프랑스 오페라를 작곡하였다. 베토벤에게 바이올린 소나타 제9번을 헌정 받았으나 연주를 할 기회는 없었다고 전해진다.
- 27) 소나타 제10번은 제9번을 작곡한 뒤 10년 후에 쓰여 졌는데 이전 소나타들의 발전과 다르게 고전적이고 대위법적이라는 평을 받고 있어 베토벤 소나타의 휴식기로 나누어 보았다.
- 28) 루돌프 대공은 오스트리아 황제 레오폴드 2세의 막내아들로 베토벤의 후원자 겸 제자였다. 루돌프 대공은 피아노 연주를 즐겼으며 작곡도 하며 베토벤과의 친분을 쌓았다. 베토벤에게 후원을 멈추지 않았으며 오스트리아 돈의 가치가 떨어졌을 때 본인의 부담금을 늘려 지불하기도 하였다. 이에 베토벤은 감사의 의미로 루돌프 대공에게 가장 많은 작품을 헌정하였는데 바이올린 소나타 제10번외에 피아노 3중주, 피아노 협주곡과 피아노 소나타, 장엄미사와 대푸가 등 총 9곡을 헌정하였다.
- 29) 모차르트 바이올린 소나타는 ‘바이올린 반주가 붙은 피아노 소나타’의 개념으로 작곡되었는데 베토벤의 바이올린 소나타 op.12- 1, 2, 3번은 모차르트 바이올린 소나타와 큰 차이 없이 피아노에 비중을 더 두고 작곡되었다.

타를 베토벤의 바이올린 소나타 제9번 op.47 ‘크로이처’로 가기 위한 예비 습작과 같은 곡이라 칭했다. 그는 “베토벤 바이올린 소나타 4번의 제3악장은 소름끼칠 정도로 느슨하고, 현저하게 눈에 띄는, 변주 없이 자주 반복되는 주요 주제를 가진 론도로, 짜임새가 매우 심오하며 베토벤의 웅대한 형식 감정을 보여주는 예”라고 설명한다.³⁰⁾ 소나타 제5번은 바이올린 소나타로서는 처음으로 4악장 구성으로 작곡되었고 ‘봄’이라는 부제가 붙을 정도의 밝은 느낌을 준다. 이전 소나타에서는 자주 볼 수 없던 a단조와 빈번한 화성의 변화로 꺾병의 악화로 인한 비통함을 표현한 제4번과 상반된 감정을 지닌다. 베토벤 바이올린 소나타 제4번과 제5번은 op.23-1, 2로 함께 작곡되었으나 출판될 때는 작품번호가 나누어져 출판되었다. 제4번과 제5번 바이올린 소나타는 빈의 몰로(Mollo)사에서 출판되었고 두 곡 모두 모리츠 폰 프리스 백작에게 헌정되었다.

바이올린 소나타 제6번 (op.30-1), 제7번 (op.30-2), 제8번 (op.30-3)은 바이올린 파트가 조금 더 피아노와 대등한 위치로 쓰여 졌고, 이전 소나타에서보다 더 경쾌함과 긴장감이 자주 생성되며 베토벤 소나타의 정점에 와있다는 평가를 받는다. 바이올린 소나타 제6번 op.30-1은 A장조로 화려하고 비교적 간소한 작품이지만 제7번인 op.30-2는 c단조로 쓰여진 어둡고 격렬한 작품이다. 제8번 op.30-3은 G장조로 연주되며 앞의 두 곡과 다른 분위기를 갖도록 하였다. 세 곡 모두 러시아 황제 알렉산드르 1세에게 헌정하였다.

op.47인 제9번은 베토벤 바이올린 소나타에서 가장 뛰어난 작품으로 꼽히는데, 세자르 프랑크(César Franck, 1822-1890)의 바이올린 소나타와 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1792-1868)의 바이올린 소나타와 함께 바이올린 소나타의 걸작으로 불려진다. 베토벤은 이 곡을 출판할 때 표

30) Theodor W. Adorno, 문병호 김방현 역, 「베토벤, 음악의 철학 - 단편들과 텍스트, Beethoven, Philosophie der Musik.」 제2판 (서울: 세창출판사, 2015), 131-132.

지에 ‘거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 바이올린 오블리가토의 피아노 소나타(Sonata per il Pianoforte ed un Violino obbligato, scritta in uno concertante, quasi come d’ un Concerto)’ 라고 적었다. 이를 통해 바이올린과 피아노 두 개의 악기가 동등하게 음악을 주고받는 형태로 작곡하려는 그의 의도가 드러난다. 이 곡의 제3악장은 바이올린 소나타 op.30-1의 제 6번 소나타의 마지막 악장으로 작곡되었으나 곡 전체의 균형과 분위기를 위해 op.47 제9번 바이올린 소나타 제3악장에 쓰이게 되었다.³¹⁾ 바이올린 소나타 제9번은 영국의 바이올리니스트인 조지 브리지타워(George Bridgetower, 1779-1860)를 통해 초연이 이루어졌는데 작품이 출판되어질 때에는 프랑스 바이올리니스트인 루돌프 크로이처(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)에게 헌정되어 소나타의 제목이 《크로이처》가 되었다.

<그림1> 베토벤 바이올린 소나타 제9번 악보



31) 이승윤, 「베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구」, 박사학위논문 (성신여자대학교, 2011), 25.

베토벤은 소나타 제9번을 작곡한 후 10년 뒤인 1812년에 op.98 인 소나타 제10번을 작곡하였다. 제10번은 이전에 작곡된 소나타들과는 다르게 전통적인 소나타 형식이 철저하게 지켜졌는데 베토벤의 현악4중주의 마지막 곡인 op.135가 가장 작은 규모의 간결한 구조로 돌아간 것처럼 형식과 구성이 전통을 따르고 있다.³²⁾ 또한 이전의 9개의 소나타들과는 다르게 자유롭고 전원적이며 평화로운 느낌으로 작곡되었다. 제10번 소나타는 루돌프 대공에게 헌정되었는데 피아노를 연주하는 대공과 프랑스 바이올리니스트 피에르 로데(Pierre Rode, 1774-1830)³³⁾ 의 연주를 위해 작곡하였다.

2) 바이올린 소나타 편집 악보

베토벤이 바이올린 소나타 제4번과 제5번을 작곡한 1801년, 브라이트코프 & 헤르텔사(Breitkopf und Härtel)는 베토벤의 작품들을 출판하기 위해 그와 협상을 시작하였다. 당시의 브라이트코프 & 헤르텔사는 음악신문(Allgemeine Musikalische Zeitung, 이하 AMZ)³⁴⁾을 발행하였는데 베토벤은 당시 자신의 높은 위치와 작품에 대한 관심을 논평자들로 하여금 너그러운 논평을 쓰도록 권유하는 기회로 사용했다.³⁵⁾ 그러나 1801년

32) 금우람, 「베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구 - 급격한 다이내믹 변화를 중심으로」, 석사학위논문 (한양대학교, 2011), 12.

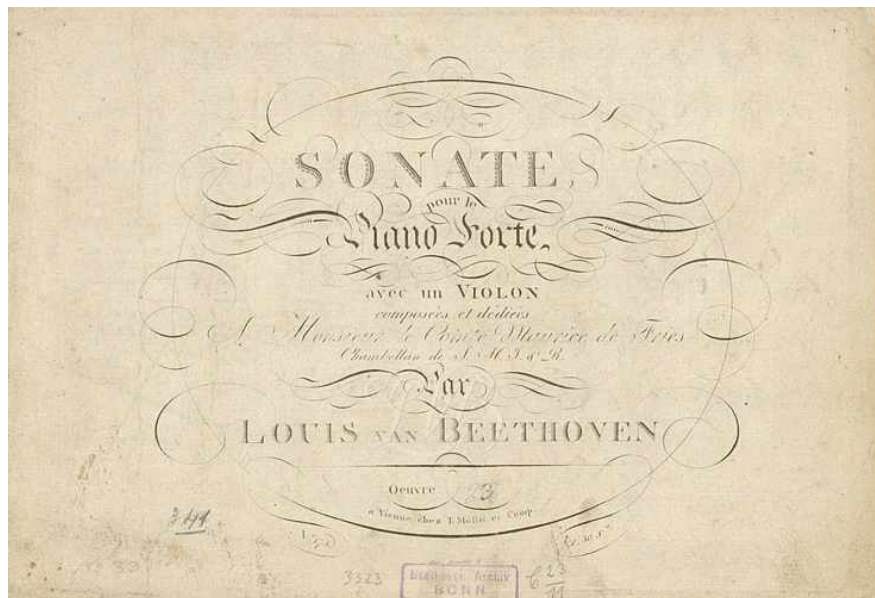
33) 로데는 프랑스의 바이올리니스트이자 작곡가로 <바이올린을 위한 24개의 무반주 카프리스>, <바이올린을 위한 12개의 연습곡> 등을 출판하였고 13곡의 바이올린 협주곡을 작곡하였다. 이탈리아 바이올리니스트 바티스타 비오티의 제자로 피에르 베요(Pierre Baillot, 1771-1842)와 루돌프 크로이처와 함께 프랑스-벨기에 악파의 시발점을 이루고 있다.

34) AMZ은 19세기에 출판된 독일 음악 신문으로, 발행인은 라이프치히의 브라이트코프 & 헤르텔사였으므로 베토벤은 자신이 능력 있는 작곡가임을 피력하며 자신의 새로운 시도에 의한 음악에 대한 부정적 논평을 새로운 접근으로 쓰기를 원했다.

35) Tia DeNora, 김원명 역, 「베토벤 천재 만들기, 1792-1803년 빈의 음악정치,

당시에 작곡된 피아노 삼중주 op.11이나 바이올린 소나타 제1번 op.12-1은 AMZ 논평가들에 의해 복잡하고 난해하며, 혼란스러운 음악이라고 평가되었다. 베토벤은 그 평가에 대한 불만으로 브라이트코프 & 헤르텔사와의 계약을 미루고 먼저 빈의 몰로사와 라이프치히의 호프마이스터사(Hoffmeister)와 악보 계약을 하였다. 그리하여 <그림2>에 예시되어 있는 바와 같이 1801년에 소나타 제4번의 초판은 몰로사에서 출판되었고, 60여년이 지난 후에야 브라이트코프 & 헤르텔사에서 베토벤 바이올린 소나타 제4번이 출판되었다.³⁶⁾ <그림3>

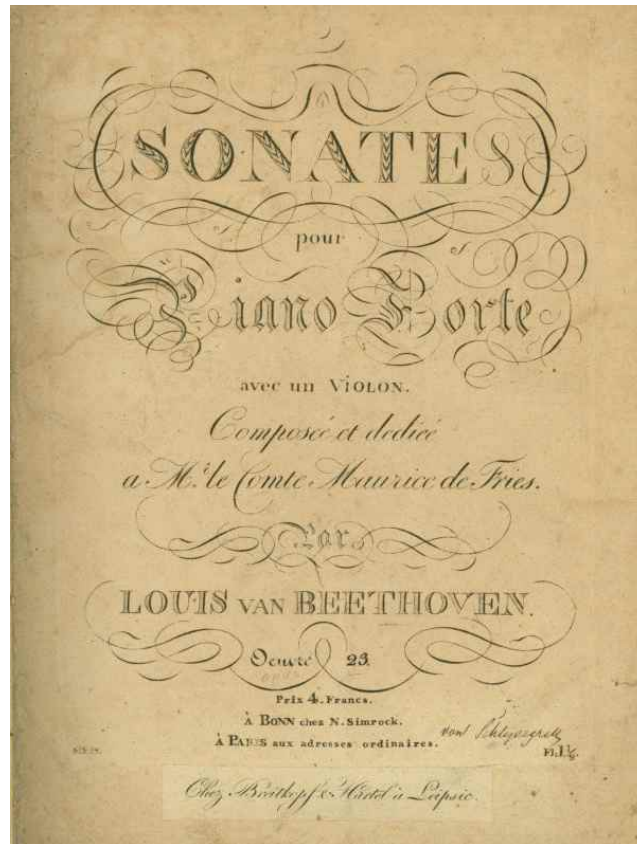
<그림2> 몰로사의 바이올린 소나타 제4번



(*Beethoven and the Construcyion of Genius, Musical Politics in Vienna, 1792-1803*)」(부산: 경성대학교 출판부, 2009), 260.

36) 원본은 소실되어 초판인 몰로사의 악보가 원전판에 해당되고, 이 후 헨레사에서 몰로사의 악보를 참고하여 편집 악보를 출판하였다.

<그림3> 브라이트코프 & 헤르텔사의 바이올린 소나타 제4번



<표10> 베토벤 바이올린 소나타 제4번 에디션 정리 37)

	출판사	편집자	출판년도	비 고
1	Vienna: Mollo		1801	
2	Leipzig: Breitkopf und Härtel	알 수 없음	1863	
3	Paris: Heugel	Jean Delphin Alard	1867	
4	L e i p z i g : C.F.Peters	Joseph Joachim 38)	1871	
5	Hamburg: Anton J. Benjamin	Arthur Seybold	1919	
6	U.S.A: G.Schirmer	Adolph Brodsky	1935	
7	NewYork: International	Zino Francescatti	1968	
8	NewYork: International	David Oistrakh	1974	
9	München: Henle Verlag	Sieghard Brandenburg	1974	violin: Max R o s t a l 39)
10	NewYork: International	Fritz Kreisler	알 수 없음 40)	

37) 「International Music Score Library Project」, 「Sheetmusicplus」
http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.4,_Op.23_Beethoven,_Ludwig_van.(2017.12.20.)과
<http://www.sheetmusicplus.com/search?Ntt=beethoven+violin+sonata+4>,(2017.12.20)의
 내용을 토대로 본 연구자가 정리한 것이다.

38) 본 연구자가 본문에서 참고한 인터네셔널사의 요하임의 편집 악보는 1871년에 출판된
 피터스사의 편집 악보를 재출판한 것이다.

39) 헨레사의 편집자는 지겐 브란덴부르크이나, 그는 연구학자로서 피아노 파트와 바이올
 린 파트를 각 악기의 전문 연주자에게 의뢰했다. 바이올린 파트의 편집을 맡은 바이올
 리니스트 막스 로스탈(Max Rostal, 1905-1991)은 비엔나와 오슬로에서 바이올린 연주
 자로 일하였고, 베를린 음악대학에서 근무한 이후 영국과 스위스로 건너가 음악 학교의
 교수로 재직하였다.

1867년 파리의 호이겔사(Heugel)에서는 편집자인 장 델핀 알라(Jean-Delphin Alard, 1815-1888)의 편집으로 <표10>의 3번 에디션이 등장한다. 1867년 05월 08일 프랑스의 바욘(Bayonne) 지방에서 태어난 그는 10세가 되던 1825년에 지오반니 바티스타 비오티(Giovanni Battista Viotti, 1755-1824)의 바이올린 협주곡 제12번을 그의 고향에서 연주하며 데뷔한다. 1827년 파리 콘서바토리(Conservatoire national supérieur d'art dramatique)에서 프랑수와 안토닌 하베네크(François Antoine Habeneck, 1781-1849)의 학생으로 바이올린 연주상을 수상했으며 1831년부터 연주자로서 큰 명성을 얻기 시작했다. 알라는 당시 최고의 바이올리니스트인 니콜로 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)의 찬사를 받았고 1843년에는 파리 콘서바토리의 교수인 피에르 베요의 뒤를 이어 1875년까지 제자들을 지도하며 인생을 보냈다. 그는 화려한 스타일의 협주곡과 오페라, 환상곡을 작곡했으며 바이올린을 위한 녹턴, 듀엣, 에튀드 뿐 아니라 파리 콘서바토리에서 채택한 바이올린 교본 (Ecole du violon)을 출판하였다.⁴¹⁾

1871년에 출판한 악보인 피터스사(C.F.Peters)의 편집자인 요제프 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)은 헝가리의 키트제(Kittsee, 현재 오스트리아의 부르흐겐란트 지역)에서 태어나고 1907년 08월 15일 베를린에서 생을 마감하였다. 그는 1831년 06월 28일에 비엔나에 거주한 저명한 양모 도매업자의 딸인 파니 피그도어 요하임(Fanny Figdor Joachim, 1791-1867)과 줄리어스 프리드리히 요하임(Julius Friedrich Joachim, 1791-1865)의 일곱 번째 자녀로 태어났다. 요제프 요하임은 8세에 페스트

40) 인터내셔널판에서 출판된 요제프 요하임과 프란츠 크라이슬러가 편곡한 악보에 출판년도가 기재되지 않아 두 에디션의 출판년도를 인터내셔널사에 직접 문의하여 보았으나 답변을 얻지 못하였다.

<https://internationalmusicco.com>, info@internationalmusicco.com.

41) 「Bach-Cantatas」 <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Alard-Jean-Delphin.htm> (2017.12.20)

42)에서 최초의 공개 연주회를 열었으며, 10세 때 음악 수업을 위해 빈으로 가서 요제프 뵘(Joseph Bohm, 1795-1876)과 스테니스로우 세르바친스키(Stanisław Serwaczyński, 1781-1859)에게 바이올린을 사사했다. 또한 1843년부터는 라이프치히에서 종합적인 음악교육을 받으면서 모리츠 하우스프트만(Moritz Hauptmann, 1792-1868), 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847), 페르디난드 데이비드(Ferdinand David, 1810-1873)와 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)등에게 사사하였으며 성년기에 요하네스 브람스의 친한 친구이자 협력자가 되었다. 요제프 요아힘의 베토벤을 설명하려면 그의 스승 뵘에 대해 살펴볼 필요가 있다. 어린 시절 그에게 결정적인 영향을 준 요제프 뵘은 그의 스승으로 헝가리 출신의 바이올리니스트이자 교육자이다. 뵘은 연주자로서 베토벤의 교향곡 제9번의 연주에 참여하며 베토벤과 함께 활동하였다. 뵘은 왕궁 오페라단(Imperial Hofopernorchester)⁴³⁾의 멤버로 1821년부터 1868년까지 활동하면서 베토벤뿐 아니라 프란츠 피터 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828년)의 실내악 음악에도 관심을 보여 1828년 03월 26일 슈베르트의 트리오 op.100을 초연했다. 또한 이그나츠 슈판찌히(Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830)⁴⁴⁾가 만든 슈판찌히 4중주(Schuppanzigh Quartet)에서 2바이올린을 맡은 칼 홀츠(Karl Holz, 1798-1858)와 비올라를 맡은 프란츠 웨이스(Franz Weiss, 1778-1830),

42) 도나우 강 서편의 부다(Buda)와 오부더(Óbuda), 동편의 페스트(Pest)가 1873년에 합쳐져 부다페스트가 되었다. 요하임의 공개 연주회가 열린 1839년에는 동편의 페스트 지역이다.

43) 「Wiener-Staatsoper」

<https://www.wiener-staatsoper.at/en/staatsoper/the-opera-house/history/> (2017.09.17.) Imperial Hofopernorchester은 현재의 비엔나 국립 오페라단이다. 1920년에 합스부르크 군주국이 최초의 오스트리아 공화국으로 대체됨에 따라 비엔나 국립 오페라 (Vienna State Opera)로 이름이 바뀌었다. 뵘은 1943부터 1845년까지, 1954년부터 56년까지 감독을 맡았다.

44) 이그나츠 슈판찌히가 1798년 3월 29일에 베토벤과 함께 반주가 있는 소나타를 연주하였다는 기록이 있는데 기록 시기상 베토벤 바이올린 소나타 op.12 로 추정된다.

첼로를 맡은 요제프 린케(Josef Linke, 1783-1837)와 함께 베토벤의 감독 하에 그의 현악 4중주곡을 연주했다. 베토벤 생존 당시 그의 현악 4중주 연주에서 독보적인 명성을 남긴 뵘의 영향으로 요아힘은 베토벤의 음악을 가까이 접할 수 있었으며, 베토벤을 비롯하여 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 무반주 소나타, 루이스 슈포아(Louis Spohr, 1784-1859), 멘델스존 등을 통해 독일 음악을 많이 접하고 연구하게 되었다.

요하임은 1847년부터 1849년까지 라이프치히 음악원 교수로, 1849년부터 1853년까지는 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) 밑에서 바이마르공정악단 악장을 맡았으며, 1853년부터 1866년에는 하노버 궁정악단 지휘자 겸 독주자로 활동했다. 1868년 요하임은 아내와 함께 베를린으로 이주하였는데 이 후 1869년 베를린에 신설된 왕립예술아카데미⁴⁵⁾의 초대교장으로 취임하여 만년까지 직위를 유지하였다. 또한 요하임 4중주단을 창단하여 연주 활동을 하였고 지휘자로도 활약하였다.⁴⁶⁾ 요하임의 음색은 동시대 사람들에 의한 기록이나 남겨진 그의 녹음이 증명하듯 결코 크지 않았으나 굉장히 깨끗하고 선명했다. 당시 비르투오소적인 연주가 인기를 끌 당시에도 요하임은 고전적인 연주에 집중하였다고 전해진다. 그는 고전시대 음악에 깊은 관심을 가지며 옛 음악을 즐겨 연주했으며 연주가의 주관보다는 작곡가의 의도를 중요시하였다.⁴⁷⁾

1919년에 편집된 <표10>의 다섯 번째 편집 악보는 함부르그에서 출판된 벤자민사의 아서 세이볼드(Arthur M. Seybold, 1885-1974)이다. 그는 미국 인디애나 주의 워릭 카운티에서 태어나 많은 바이올린 곡과 학습 교

45) 당시는 실습고등음악학교(Hochschule für ausübende Tonkunst)라 불리었고 이후 1872년부터 베를린 예술 대학 (Universitaet der Kuenste Berlin)으로 불려졌다.

46) 「Josephjoachim」 <https://josephjoachim.com/> (2017.12.20)

47) 김수정, 「19세기 바이올린 악파의 형성을 통해 살펴본 Joseph Joachim의 음악세계 고찰」 석사학위논문 (숙명여자대학교 대학원, 2004), 68-69,

재를 출판하였고 교육자로서 학생들을 가르쳤다. 또한 세이볼드는 헨델 바이올린 소나타, 베토벤의 바이올린 소나타 10곡 외에 많은 곡들의 편집자를 맡아 연구자로서 폭 넓은 활동을 하였다.

1935년에 출판된 <표10>의 여섯 번째 편집 악보는 미국에서 출판되었는데 1851년 러시아의 타란로그에서 태어나고 1929년 영국의 맨체스터에서 삶을 마감한 아돌프 브로드스키(Adolph Brodsky, 1851-1929)가 편집을 맡았다. 찰스 할레(Charles Halle, 1858-1895)경의 초청으로 맨체스터로 이주하여 할레 오케스트라⁴⁸⁾를 이끌었으며 후에 로얄 맨체스터 컬리지 오브 뮤직(Royal Manchester College of Music)의 교장이자 바이올린 강사로 활동하였다, 그는 요하네스 브람스, 표트르 일리치 차이코프스키(Peter Ilyitch Tchaikovsky, 1840-1893)와 우정을 나누었고, 에드워드 엘가(Edward Elgar, 1857-1934)와 함께 연주하기 위해 4인조를 구성할 만큼 뛰어난 바이올리니스트였다. 또한 브로드스키는 레오폴드 아우어(Leopold Auer, 1845-1830)에게 헌정된 차이코프스키의 바이올린 협주곡이 “불가능한 연주” 라는 평가를 들었음에도 불구하고 그 곡을 완벽하게 연주해내어 극찬을 이끌어 내었다.

1968년에 출판된 <표10>의 일곱 번째 인터네셔널사의 편집 악보⁴⁹⁾는 1902년 08월 프랑스 마르세유에서 태어난 지노 프란체스카티(Zino Francescatti, 1902-1991)에 의해 출판되었다. 그는 교사이자 마르세유 클래식 콘서트의 솔로 바이올린을 맡고 있던 그의 어머니에게 음악을 배웠다. 집중적이고 엄격한 가르침 덕분에 프란체스카티는 마르세유에서 10세

48) 할레 오케스트라는 1858년에 창단되어 2017년 현재까지 활동하고 있는 영국의 오케스트라이다. 맨체스터를 거점으로 활동 중이며 영국에서는 ‘더 할레’로 부르고 있으며 현재 2017년의 지휘자는 마크 엘더(Mark Elder, b.1947)이다.

49) 미국 출판사인 인터네셔널사에서는 베토벤의 바이올린 소나타가 네 개의 편집 악보로 출판되었다. 지노 프란체스카티가 편집한 1968년 판, 데이비드 오이스트라흐(David Oistrakh, 1901-1974)가 편집한 1974년 판, 출판 년도를 알기 어려운 프란츠 크라이슬러와 요제프 요아힘 판이 있다.

가 되던 해 베토벤 바이올린 협주곡을 연주하면서 음악가로서의 길을 가게 된다. 그는 이후 자신의 유명한 레퍼토리가 된 파가니니 바이올린 협주곡 제1번을 1925년 파리에서, 1938년 미국 순회 콘서트에서 연주하여 크게 성공을 거두었다. 프란체스카티의 연주에 대하여 폴란드의 바이올리니스트 헨릭 셰링(Henryk Szeryng, 1918-1988)은 "프란체스카티의 연주는 동시대인들이 모방하려고 하는 밝고 독특한 음색과 함께하는 놀라운 기술"이라 설명했다. 프란체스카티는 1939년 12월 유럽으로 돌아가지만 1940년 독일군의 유럽 점령으로 그 해 12월에 뉴욕으로 돌아와 다시 미국 연주 활동을 이어 갔다. 파가니니 작품에 능했던 그는 '파가니니 스페셜리스트'로 불렸으며 유연한 프레이즈 처리의 특징과 그만의 특징적인 감미로운 비브라토의 음색으로 "프란체스카티톤"이라는 음악적 별명이 붙기도 하였다. 프란체스카티는 어떤 난곡도 유연하게 연주하였고 스케일은 크지 않지만, 투명하고 깔끔한 음질을 지니고 있다는 평을 받았다. 1975년, 그는 그의 동료이자 친구인 바이올리니스트 아이작 스텐(Isaac Stern, 1920-2001), 이고르 오이스트라흐(Igor Oistrakh, 1908-1974), 이작 펄만(Itzhak Perlman, b.1945), 핀커스 주커만(Pinchas Zukerman, b.1948) 앞에서 피에르 블레즈 (Pierre Boulez, 1925-2016)가 지휘한 오케스트라와 함께 뉴욕에서 마지막 콘서트를 열고 1976년에 은퇴한다. 많은 젊은 연주자들의 성장과 예술 문화 환경의 변화에도 힘썼던 지노 프란체스카티는 1991년 09월 16일에 세상을 떠났다.⁵⁰⁾

1974년에 출판된 <표10>의 여덟 번째 편집 악보는 역시 미국의 인터네셔널사에서 출판되었다. 편집자인 데이비드 오이스트라흐는 1901년 09월 30일 러시아의 오데사에서 태어나 소련 바이올린 스쿨 창립자 중 한명인 피터 솔로몬비치 스토르야스키(Pyotr Solomonovich Stolyarsky,

50) 「Zino-Francescatti」 <http://www.zino-francescatti.fr/en/articles/biographyility> (2017.12.20)

1871-1944)와 함께 어린 시절에 바이올린을 공부하고 6세에 바이올린으로 데뷔했다. 그 후 1927년 알렉산드르 글라주노프(Glazunov, Aleksandr Konstantinovich, 1865-1936)의 바이올린 협주곡을 작곡가의 요청으로 연주했으며 1928년 모스크바로 건너가 1934년에 모스크바 음악원의 교수로 재직하였다. 그는 1953년 파리과 런던에서 바이올리니스트로 성공을 거두었고, 1955년 미국의 주요 오케스트라와의 협연으로 열렬한 찬사를 받으며 미국에서도 인정받는 연주자가 되었다.⁵¹⁾ 오이스트라흐는 그의 뛰어난 연주 실력 뿐 아니라 다른 시대 작곡가들의 작품과 동시대 작곡가들의 작품에도 충실하여 음악가로써의 본분에 충실하였다.⁵²⁾

1974년에 출판된 아홉 번째 편집 악보는 독일 음악학자 지겐 브란덴부르크(Sieghard Brandenburg, 1938-2015)가 편집하여 헨레사(Henle Verlag)에서 출판되었다. 그는 바트 프랑켄에서 1938년 01월 21일 출생하여 2015년 12월 18일 플렌스부르크에서 사망하였다. 브란덴부르크는 프라이부르크 국립 음대에서 음악학, 수학, 오보에를 공부했다. 그는 1968년부터 베토벤 아카이브⁵³⁾의 연구원으로 일했고, 1984년부터는 베토벤 아카이브의 감독을 맡아 은퇴하는 2003년까지 근무했다. 그의 가장 중요한 프로젝트 중 하나는 1996년부터 1998년까지 7권으로 출간된 베토벤의 서신 발간이었다.⁵⁴⁾ 브란덴부르크는 베토벤 바이올린 소나타 뿐만 아니라 베토벤의 첼로와 피아노를 위한 소나타, 피아노 연주곡 등의 많은 곡들의 편집자로 참여했다. 베토벤 바이올린 소나타의 헨레 에디션 서문에 의하면 헨레판은 몰로사의 원판을 기초로 편집하였으며 이 텍스트를 구상함에 있

51) 「Thirteen」 <http://www.thirteen.org/publicarts/violin/oistrakh.html> (2017.12.20)

52) 「Oistrakh」 http://www.oistrakh.ru/en/david_oistrakh/biography/ (2017.12.20.)

53) 베토벤 아카이브는 1927년 3월26일 베토벤 서거 100주년 기념으로 베토벤 하우스의 일부로 설립되었다. 베토벤 아카이브의 목적은 주로 베토벤의 삶, 작품, 문화적 환경에 대한 정보를 문서화하는데 있으며, 이러한 목적을 달성하기 위해 베토벤이 작곡한 모든 원본 악보와 음악 원고를 연구할 목적으로 도서관을 설립했다. 지겐 브란덴부르크는 베토벤 아카이브의 5대 감독이다.

54) 「Wikipedia」 https://de.wikipedia.org/wiki/Sieghard_Brandenburg (2017.12.20)

어 보표 상의 노트의 원래 형식을 최대한 유지하기 위해 주의를 기울였다고 하였다. 멜로디 라인과 음악적 관계를 명확하게 하기 위해 베토벤이 2개의 보표에 노트를 배분하는 방법을 거의 예외 없이 유지했다고 밝히고 있다. 또한 자필본의 분실로 인해 몰로사의 악보가 베토벤 스스로 인쇄물을 감독한 것으로 추측되어 출처로써 가치가 있다고 기록하였다.⁵⁵⁾

출판 년도를 알 수 없는 <표10>의 열한 번째 편집 악보인 인터네셔널판의 편집자 프란츠 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962)는 6살 때부터 바이올린을 연주하며 7세에 빈 콘서바토리(Vienna conservatory)에 입학하여 요제프 헬레스부르거(Joseph Hellmesberger, 1855-1907)에게 바이올린을 배웠다. 그는 10세에 빈 콘서바토리를 졸업하고 파리 콘서바토리에 입학하여 요제프 램버트 마사르트(Joseph Lambert Massart, 1811-1892)에게 바이올린을 배우고, 클레멘티 필리베르트 레오 델리브(Clément Philibert Léo Delibes, 1836-1891)에게 작곡을 배웠다. 크라이슬러는 12세가 되던 1887년에 40명의 경쟁자를 제치고 파리 콘서바토리를 수석으로 졸업한 후 1888년 뉴욕의 스타인웨이홀에서 데뷔 연주회를 가졌다. 또한 1910년에 에드워드 엘가의 바이올린 협주곡을 초연했다.⁵⁶⁾ 크라이슬러는 1차 세계 대전 당시 오스트리아 군대에서 일시적으로 부상당한 후 퇴역하여 미국에서 남은 세월을 보내며 연주활동과 작곡에 전념하며 바이올린을 위해 여러 곡을 작곡했으며, 그가 쓴 베토벤의 바이올린 협주곡의 카덴차가 오늘날 많은 연주자들을 통해 연주되고 있다. 처음에는 오스트리아 시민권을 포기하고 프랑스 시민권을 취득하였으나 그 후 프랑스 시민권을 포기하고 다시 미국 시민권을 취득하여 미국에 정착한 후 1962년 뉴욕에서 생을 마감했다.⁵⁷⁾

55) Sieghard Brandenburg, "Preface", Beethoven Violin Sonata No.4, op.23, (G. Henle Verlag)

56) 「imdb」 <http://www.imdb.com/name/nm0470687/> (2017.12.20)

57) 「8notes」 <https://www.8notes.com/biographies/kreisler.asp> (2017.12.20)

<표10>에서 정리한 열권의 편집 악보 이 외에 국내 출판사인 한국 음악사⁵⁸⁾에서 요제프 요하임과 프란츠 크라이슬러 두 권의 베토벤 바이올린 소나타를 출판하였다. 모두 인터네셔널사의 판권을 구입하여 사용하여 출판한 것이므로 본 연구에 포함하지 않았다. 또한 재출판된 출판사들의 편집 악보는 모두 제외하였다.

58) 본 연구자는 출판사 한국 음악사에 전화하여 두 권의 바이올린 소나타 출판 년도를 문의하였다. 그러나 출판사 측에서 출판 년도를 정확히 알 수 없다는 답변을 받았다.

4. 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 편집악보 연구

본문에서는 독일의 바이올리니스트인 요제프 요하임의 편집 악보와 프랑스의 바이올리니스트인 프란체스카티의 편집 악보를 비교하였다. 이들은 독일과 프랑스의 지역적인 차이뿐 아니라 요하임은 1831년 출생으로 1902년에 출생한 프란체스카티와 100여년의 차이가 있으므로 시대적인 연주 해석의 변화와 두 바이올리니스트의 서로 다른 해석의 차이를 기대할 수 있을 것으로 보고 선택하였다.

바이올린을 연주하기 위해서는 각기 다른 양손의 사용이 필요하다. 왼손의 사용은 본문에서 살펴 볼 포지션의 다양한 사용 뿐 아니라 하모닉스, 왼손 피치카토, 더블 스탱 등의 많은 테크닉이 있으나 베토벤의 바이올린 소나타 제4번에서는 사용되지 않았으므로 따로 설명하지 않았다. 활을 사용하는 오른손 보잉 테크닉은 베토벤이 소나타 제4번에서 사용한 슬러와 스탱카토, 슬러 스탱카토와 테누토 외에도 다양한 주법이 존재한다. 본 연구에서는 두 개의 편집 악보를 왼손과 오른손 테크닉으로 나누어 살펴보고자 한다.

1) 왼손 테크닉

바이올린에서 왼손을 사용하는 테크닉 중 베토벤 바이올린 소나타 제4번 1악장에서 나타나는 중요한 테크닉은 포지션의 여러 가지 사용이다. 포지션은 현악기의 운지법에 관한 말로, 지판 상에서 엄지를 제외한 왼손가락을 사용하는 위치를 뜻한다. 1포지션이란 <그림4>와 같이 1번 손가락인 검지 손가락으로 개방현의 가장 아래의 자리를 짚는 것을 말한다.⁵⁹⁾ 포지

59) 「음악용어사전」(서울: 세광음악출판사, 1986), 594.

션의 이동은 2포지션부터 <그림5>와 같이 7포지션까지 이동이 가능한데 손의 모양을 유지하며 손을 이동시켜 연주한다. 포지션의 이동은 악기의 음색을 달리 하거나 유지하기 위해 사용하고, 연주자의 연주법이나 손가락 사용의 편의를 위해 사용하기도 한다.

<그림4> 기본 포지션



<그림5> 포지션의 이동



(1) 음색의 변화를 위한 포지션 이동

개방현이 포함된 1포지션의 사용은 음색이 거칠게 들릴 수 있으나 줄이 가진 그대로의 소리를 표현할 수 있고 음악을 명료하고 깔끔하게 하는 효과를 낸다. 반면 높은 포지션의 사용은 더 굵고 풍부한 음색을 표현하여 전체적인 음악이 낭만적이고 풍부하게 들리는 효과를 가진다.⁶⁰⁾ <악보1>의 프란체스카티와 같이 특정한 하나의 줄에서의 사용 지시는 다른 줄의 이동에서 발생할 수 있는 미묘한 음색의 변화를 즐기고 그 줄만의 음색을 끌어내기 위함이다.

<악보1>의 마디30부터 마디45까지는 요하임이 포지션의 이동 없이 1포지션만 사용해 3개의 줄을 이동하며 연주하도록 한다. 이와 같은 연주 방식은 음색이 명료하고 깔끔하게 들리는 효과를 줄 수 있으나 줄을 이동하는 소리가 나며 음악이 끊어질 수 있으므로 연주자의 예민한 활용이 요구된다. 반면 프란체스카티는 마디30에서 2포지션으로 프레이즈를 시작한 후 3포지션으로 이동하여 연주한다. 이 후 마디31에서 다시 5포지션으로 이동하여 마디35까지 연주하고 다시 3포지션으로 내려오는데 이러한 포지션의 사용은 8마디를 같은 줄에서 연주하도록 하여 동일한 음색으로 연주하도록 한다. 이와 같이 프란체스카티는 마디30부터 마디35까지를 1, 3, 5의 홀수 위치를 사용해 포지션을 이동한다. 근래에 들어서는 홀수의 위치 이동과 짝수의 위치 이동을 동등하게 사용하고 있으나 과거에는 짝수 위치의 이동은 운지법이 까다로워 잘 사용하지 않았다.⁶¹⁾ 프란체스카티와 같이 선율이 서로 가까이 있고 한 줄에서 연주될 때는 소리의 동질성이 얻어지므로 일관된 음색으로 노래하도록 연주된다.⁶²⁾ 동일한 줄에서의 사

60) 음색의 변화를 위한 포지션의 이동은 마디12-20, 마디82-91, 마디136-143, 마디154-162, 마디181-92, 마디233-239에서 동일하게 사용되었다.

61) 유문문, 「바이올린 연주 기법」 석사학위논문 (원광대학교 대학원, 2015), 27,

62) Leopold Mozart, 최윤애 박초연 역, 「바이올린 연주법. *Grundliche Violinschule*」

용을 요구할 시 <악보1>의 프란체스카티와 같이 로마자로 줄을 표기하여 연주자에게 지시한다.

<악보1> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 29-45

요하임

Musical score for the 'Johann' section, measures 28-45. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various articulations and dynamics. Measure 28 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 35 also begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 42 includes a crescendo (*cresc.*) marking. A fermata is placed over measure 44.

프란체스카티

Musical score for the 'Francesca' section, measures 28-45. The notation is identical to the 'Johann' section but includes specific performance instructions. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated above several notes. A Roman numeral 'III' is placed below the staff in measure 29. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

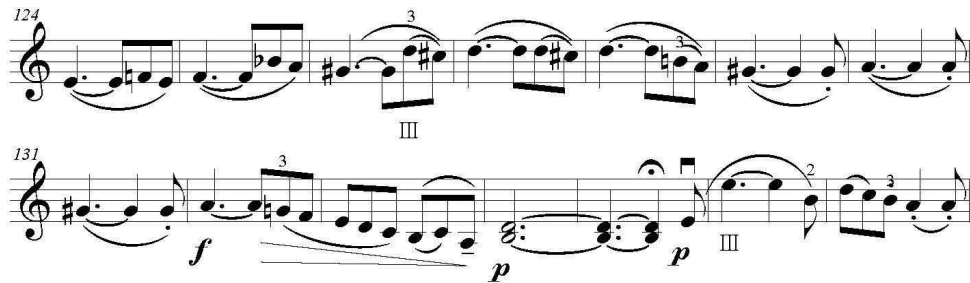
(서울: 예솔, 2010), 191-192.

<악보2>의 마디124는 요하임과 프란체스카티 모두 1포지션으로 시작한다. 요하임은 마디125에서 3포지션으로 이동했다 다시 1포지션으로 내려와 낮은 포지션에서 명확한 음색으로 연주하도록 지시한다. 반면 프란체스카티는 1포지션에서 시작한 음악을 두 마디가 지난 마디126에서 5포지션으로 이동하기를 권한다. 이 후 마디128에서는 3포지션으로 내려오는데 이러한 프란체스카티의 포지션 사용은 줄을 옮기지 않고 ‘레’ 줄에서만 연주를 하도록 하여 음색을 풍부하게 하는데 목적이 있다. 이와 같이 요하임과 프란체스카티는 포지션을 완전히 다르게 쓰도록 하여 음악의 전체적인 음색이 다르게 표현되도록 함을 알 수 있다.

<악보2> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 124-137

요하임

프란체스카티



(2) 연주자의 편의를 위한 포지션 이동

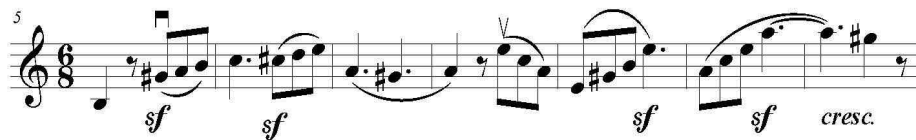
<악보3>의 마디7의 a음은 요하임이 포지션의 이동 없이 1포지션에서 연주하여 4번 손가락을 사용하고 있다. 반면 프란체스카티의 편집악보는 마디6에서 포지션을 이동하여 마디7의 a음을 3번 손가락으로 연주한다. 6-7마디는 포지션의 이동이 없어도 연주하기에 무리가 없지만 프란체스카티는 a단조에서 중요한 a음을 강조하기 위해 포지션을 이동한 것으로 보인다.⁶³⁾ 이러한 포지션의 이동은 음색의 변화가 크게 달라지지는 않지만 약한 4번 손가락 대신 2번이나 3번 손가락을 사용하여 음악적으로 풍부한 음색을 낼 목적을 가진다. 이는 힘이 약한 4번 손가락 대신 3번 손가락으로 바꾸어 연주함으로써 비브라토의 질을 좋게 할 수 있다. 또한 <악보3>의 마디5에 있는 *sf*는 요하임과 프란체스카티 모두 내리는 활로 표기하고 세 마디 후 마디8에서는 두 편집자 모두 올리는 활로 연주를 지시한다. 바이올린 연주에 있어서 내리는 활은 올리는 활보다 무게를 더 많이 받으며

63) 특정한 음의 강조를 위한 포지션의 이동은 마디65-68, 마디168-170, 마디244-245에서 동일하게 사용되었다.

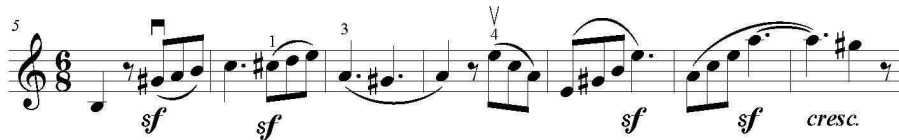
로 *sf* 를 연주하기에 용이하다. 많은 연주자들이 내리는 활과 올리는 활의 동일한 사용을 위해 노력하지만 강한 악센트를 표현할 때는 특별한 지시가 없는 한 주로 내리는 활을 사용하고 악박에서는 올리는 활을 사용한다.

<악보3> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 5-11

요하임



프란체스카티



<악보4>의 마디173부터 마디181은 높은 포지션의 사용으로 포지션이 다르게 사용되었으나 음색이나 특별한 음정의 강조가 아닌 연주자의 편의를 위해 다르게 표기되었다. 요하임은 마디173을 1포지션으로 시작하여 한마디씩 도약하는데 3포지션과 6포지션을 사용한다. 음정이 하강하는 마디177에서는 3포지션, 1포지션을 사용하여 내려와 프레이즈를 마무리한다. 프란체스카티는 마디173에서 2포지션, 마디174에서 3포지션을 사용해 상행하는데 마디175에서는 요하임과 동일하게 6포지션을 사용한다. 이 후 마디177은 요하임과 다르게 4포지션과 1포지션을 사용하여 내려오기를

권하고 있다. 마디173에서 프란체스카티와 같이 2포지션을 사용 후 3포지션으로 이동하여 1번 손가락의 이동 폭을 좁히면 음정은 다소 불안할 수 있으나 빠르게 포지션을 이동할 수 있는 이점이 있다.⁶⁴⁾ 또한 요하임의 악보와 같이 마디176부터 두 마디를 한 활 슬러를 사용할 경우에는 하나의 호흡으로 연주할 수 있으나 *sf* 에서 이어진 *f* 의 유지가 어려운 점이 있고, 프란체스카티와 같이 슬러를 나누어 사용할 경우는 *f* 의 유지가 용이하다.

<악보4> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 173-181

요하임

프란체스카티

64) 연주자의 편의를 위한 포지션의 동일한 사용은 마디40-45, 마디166-167, 마디 216-220에서 볼 수 있다.

2) 오른손 테크닉

현악기에서 활쓰기의 사용은 부드럽게 음을 연결하는 이음줄과 붙임줄의 역할도 하지만 내리고 올리는 활을 적절히 사용하여 음악을 미묘한 차이를 주며 다르게 표현할 수 있게 한다. 활쓰기는 특정한 감정을 일으킬 수 있는 합리적 사용이 가능한 수단이 되며, 악구들을 변화시킬 수 있으므로 어떤 활쓰기를 사용하느냐에 따라 곡의 흐름을 다르게 해석할 수 있다.⁶⁵⁾

(1) 슬러

<악보5>는 요하임과 프란체스카티가 마디의 단위를 다르게 사용하여 활을 쓰기를 요구한다. 요하임은 마디84부터 마디91까지의 흐름을 모두 2마디씩 슬러로 표현해 일관된 분위기를 요구하고 있다. 같은 흐름으로 연주를 이어가다 이 후 마디92에 나타나는 크레센도와 마디93의 *sf*의 표현을 이끌어 내도록 활을 바꾸도록 한다. 프란체스카티는 마디84부터 마디87까지는 요하임과 동일한 2마디의 슬러를 제시하고 마디88부터는 요하임보다 잦은 활 바꾸기를 지시하여 불규칙한 슬러를 사용한다. 이는 일정한 활쓰기보다 시각적으로나 청각적으로 역동적인 느낌을 주고 음악에 생동감을 느끼게 한다. 이후 마디92-93의 크레센도와 *sf*는 동일한 활쓰기가 제시된다.

65) Leopold Mozart, 최윤애 박초연 역, 앞의 책, 167.

<악보5> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 84-96

요하임

프란체스카티

<악보6>은 프레이즈를 긴 호흡으로 표현하는 것과 짧은 호흡으로 표현하는 것으로 다르게 제시한다. 요하임은 마디181부터 마디197까지의 긴 프레이즈를 2-3마디씩 슬러로 표현하도록 하였고, 프란체스카티는 1-2마디씩 슬러를 나누어 사용하도록 하였다. 요하임의 긴 슬러의 사용은 프레이즈 전체를 하나의 선율로 들리게 하는 효과가 있으며 *p* 로 연주하기에 효과적이다. 프란체스카티의 짧은 슬러는 활을 자주 바꾸어 줌으로 리듬의

음형을 살려 생동감을 주는 효과가 있으나 소리가 커질 수 있으므로 *p* 를 연주하기 위해 활사용에 유의하여야 한다.⁶⁶⁾

<악보6> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 181-197

요하임

프란체스카티

66) 긴 프레이즈에서의 동일한 슬러의 사용은 마디30-45, 마디144-151, 마디175-179에서 볼 수 있다.

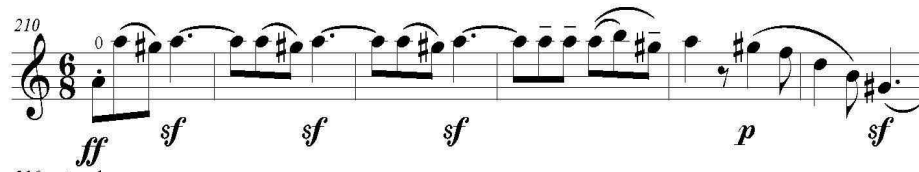
짧은 프레이즈에서의 슬러는 <악보7>과 같이 사용되는데 요하임은 마디 210에서 마디212의 빠른 흐름을 해치지 않도록 한 활 슬러를 사용해 *ff* 를 진행한다. 각 마디에 등장하는 *sf* 를 한활로 표현하도록 하여 내리는 활과 올리는 활을 동일하게 사용하도록 한다. 올리는 활로 *sf* 를 연주하는 경우 힘이 약해질 수 있어 활 쓰기에 주의하여야 하며 한 활의 사용으로 *ff* 를 유지하기 어려울 수 있으므로 활 조절에 유의하여야 한다. 프란체스카티는 그 안에서 활을 나누어 *sf* 를 내리는 활로 사용하여 더욱 강하게 연주할 수 있도록 하였다.⁶⁷⁾

<악보7> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 210-213

요하임



프란체스카티



67) 짧은 프레이즈 내에서의 동일한 사용은 마디 58-61에서 사용되었다.

(2) 슬러 스타카토

<악보8>의 마디13과 마디17은 요하임이 스타카토를 사용하고 프란체스카티는 슬러 스타카토를 사용하였다. 하강하는 마디13과 마디17의 슬러 스타카토는 앞으로 진행되는 방향성을 가지게 된다. 베토벤은 마디13부터 마디20까지 두 마디씩 *f* 와 *p* 를 번갈아 가며 상반되게 연주하도록 하는데 *f* 에서 음정이 하강한다. 프란체스카티는 하강하는 *f* 를 슬러 스타카토를 사용해 음악이 빨라지는 느낌을 주며 긴장감을 부여한다. 명확하게 들리는 자연스러운 스타카토가 아닌 슬러 스타카토는 연주자가 주의하지 않으면 음이 몰리거나 급하게 연주 될 수 있으므로 세심한 주의가 필요하다.⁶⁸⁾

(3) 테누토

테누토는 음표가 나타내는 길이를 충분히 유지하여 연주하도록 지시하여 프레이즈에 따라 음이 강조되거나 곡의 흐름을 유연하게 한다. 테누토 표기가 된 음표는 테누토가 표기되지 않은 음표들 보다 활의 사용량을 더 늘려 사용하는데 악보에 제시된 박자보다 음의 길이가 확대된다. <악보8>의 요하임은 마디13부터 마디21까지를 동일하게 스타카토를 사용하여 *f* 와 *p* 를 표현하도록 하였다. 반면 프란체스카티는 마디21을 테누토로 연주하도록 한다. 이는 마디13부터 스타카토로 동일하게 이어지는 음악의 흐름을 테누토를 사용해 바꾸어 마디22의 *sf* 가 더욱 강조되도록 하였다.

68) 슬러 스타카토의 동일한 사용의 예시는 마디72-76, 마디242-245에서 확인할 수 있다.

<악보8> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 12-20

요하임

프란체스카티

<악보9>의 마디54는 *p* 로 시작되어 네 마디동안 급격한 크레센도 후 58마디에서 *ff* 로 연주된다. 프란체스카티가 마디57과 마디61에서 사용한 테누토는 크레센도를 더 극적으로 만들기 위해 요하임의 스타카토와 다르게 사용되었다. 요하임은 스타카토를 사용해 음악을 흔들림 없이 간결하게 진행하였고 프란체스카티는 짧은 박자지만 활을 바꾸어 테누토를 사용하여 *ff* 가 더 극적으로 느껴지도록 하여 음악이 더 풍부해지도록 하였다.⁶⁹⁾

<악보9> 바이올린 소나타 제4번 제1악장, 마디 54-61

요하임

프란체스카티

69) 테누토 사용의 동일한 예시는 마디21, 마디49-53마디, 마디133, 마디209-213에서 볼 수 있다.

Ⅲ. 결 론

본 논문에서는 베토벤이 바이올린 소나타 제4번 op.23의 에디션을 비교, 연구하였다. 제1장에서는 바이올린 소나타 제4번 작곡 당시의 베토벤에 대해 살펴보았다. 1800년-1801년에 작곡된 작품 목록을 정리하여 그가 작곡한 여러 장르의 작품들을 살펴보고 그에게서 드러나기 시작하는 새로운 시도에 대해 알아보았다. 일반적이지 않은 조바꿈의 사용, 새로운 악장의 사용과 소나타 형식의 파괴 등의 새로운 시도들이 나타남을 알 수 있었다.

제2장에서는 베토벤의 바이올린 소나타를 악장별로 분석하였다. 제1악장은 소나타 형식으로 소나타에서 잘 사용하지 않던 프레스토와 6/8박자를 사용하고, 이전의 바이올린 소나타에서 사용되지 않던 a단조로 작곡되었다. 제2악장은 스케르초의 요소를 가진 느린 소나타 형식으로 2/4박자이며, 제1악장 a단조의 같은 으뜸음조인 A장조로 이루어져있다. 제3악장은 긴 코다를 가진 론도 형식으로, 2/2박자를 가지며 원조인 a단조로 이루어지는데 론도 형식 속 각각의 에피소드에서 다른 조성과 소재가 나타나는 특징을 가짐을 알 수 있다.

제3장에서는 베토벤 바이올린 소나타를 작곡 시기별로 분류하여 설명하고 기존에 출판된 10개의 편집악보와 편집자들을 살펴보았다. 베토벤 바이올린 소나타는 모두 10곡으로 본 연구자는 이를 네 개의 시기로 나누어 설명하였다. 악기간의 동등한 사용을 목표로 하는 1기, 소나타 형식을 탈피하며 새로운 실험을 하는 2기, 성부간의 대등함이 완성되는 시기인 3기와 휴식기인 4기로 나누어 보았다. 또한 베토벤 바이올린 소나타 가운데 본 논문의 주제인 바이올린 소나타 제4번 op.23의 주요한 편집악보들과 편집자들의 생애와 음악 활동에 대하여 정리하였다.

제4장에서는 베토벤 바이올린 소나타 제4번 op.23의 주요한 편집 악보들 가운데 요제프 요하임과 지노 프란체스카티의 편집 악보를 선택하여 이들 편집 악보에 나타난 음악적 특성을 살펴보았다. 특히 오른손과 왼손 테크닉을 구분하고 편집자에 따라 음악의 해석이 어떻게 달라지는지 비교하였다. 독일의 바이올리니스트인 요하임은 스승인 뵘으로 인해 베토벤과 누구보다 밀접하게 관계할 수 있었고 그의 편집 악보 역시 베토벤의 원전판과 크게 다르게 해석되지 않았다. 요하임은 풍부하고 낭만적으로 들릴 수 있는 여러 가지 주법을 배제하기 위해 여러 가지 포지션의 사용이나 잦은 활 쓰기의 사용을 자제하였다. 또한 개방현을 사용하는 포지션을 선택하여 음악이 단순하고 명료하게 들리도록 하였다. 그러나 프랑스의 바이올리니스트인 프란체스카티는 프레이즈에 근거한 다양한 슬러를 제시하고 음악의 흐름을 다양하게 하기 위해 테누토나 슬러 스타카토 등의 여러 가지 주법을 사용하도록 한다. 따라서 두 편집 악보는 같은 베토벤의 소나타이지만 편집자의 의도에 따라 명확하고 깔끔하게 연주되거나, 조금 더 낭만적이고 선율적으로 연주되도록 다른 해석을 보임을 알 수 있다.

연주자가 설득력 있는 연주를 하기 위해서는 편집된 악보의 특징을 이해하는 연주자의 능력이 요구된다. 이를 위해 음악의 해석을 읽어내는 것이 중요하다. 이러한 편집 악보에 대한 연구가 우리 사회의 음악적 역량을 강화시키고 연주자들의 연주 해석의 폭을 넓히는 것에 본 연구가 이바지하기를 바란다.

참 고 문 헌

<단행본 및 학위논문>

금우람. 「베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구 - 급격한 다이내믹 변화를 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문, 2011.

김수정. 「19세기 바이올린 악파의 형성을 통해 살펴본 Joseph Joachim의 음악세계 고찰」, 숙명여자대학교 석사학위논문, 2004.

김용환. 「서양음악사5 -19세기 음악」, 과주: 음악세계, 2007.

박정미. 「베토벤 피아노 소나타 작품 27-1, 13번의 연주법에 관한 고찰」, 동아대학교 석사학위논문, 2004.

백기풍, 이봉기, 김미경 . 「베토벤 소나타 32 전곡 분석과 연주 법」, 서울: 작은우리, 2007.

서원정. 「L.V.Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor op.23 에 대한 분석연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.

유문문. 「바이올린 연주 기법」, 원광대학교 석사학위논문, 2015.

이승윤. 「베토벤의 < 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A 장조 Op.47 ‘크로이처’ > 연구」, 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.

조수철. 「베토벤, 그 거룩한 올림에 대하여」, 제7판 서울: 서울대학교 출판문화원, 2015.

최세리. 「베토벤의 《바이올린 소나타 No.4 A단조, Op.23》에 대한 분석 연구: 제1악장을 중심으로」, 성신여자대학교 석사학위 논문, 2017.

홍세원. 「고전과 음악」, 서울: 연세대학교 출판부, 2005.

<번역본>

Grout, Donald J, Claude V. Palisca and J. Peter Burk Holder. 민은기 외 역, 「그라우트의 서양음악사 (A History of Western Music)」 제8판, 서울: 이앤비플러스, 2007.

Leopold Mozart. 최운애, 박초연 역, 「바이올린 연주법. Grundliche violinschule」, 서울: 예술, 2010.

Tia DeNora. 김원명 역. 「베토벤 천재 만들기, 1792-1803년 빈의 음악정치, (Beethoven and the Construcyion of Genius, Musical Politics in Vienna, 1792-1803)」, 부산: 경성대학교 출판부, 2009.

Theodor W. Adorno. 문병호, 김방현 역, 「베토벤, 음악의 철학- 단편들과 텍스트, Beethoven, Philosophie der Musik」, 제2판, 서울: 세창출판사, 2015.

<사전>

세광음악출판사 사전편찬위원회, 「음악용어사전」, 서울: 세광음악출판사, 1986

<악보>

L.v.Beethoven. Sonata for Violin and Piano No.4, op.23.
Ed: Sieghard Brandenburg, (Munche: G. Henle Verlag)

————— . Sonata for Violin and Piano No.4, op.23. Ed:
Joseph Joachim, (New York: International Music Company)

————— . Sonata for Violin and Piano No.4, op.23. Ed:
Zino Francescatti, (New York: International Music Company)

<사이트>

최은규, “베토벤 프로메테우스” 「경기필하모닉 오케스트라」
<http://m.blog.naver.com/gpo1000/220753192815>
(2017.12.20)

Aryeh Oron, “Alard-Jean-Delphin” 「Bach-cantatas」
<http://www.bach-cantatas.com/Lib/Alard-Jean-Delphin.htm>
(2017.12.20)

“fritz kreisler” 「Imdb」
<http://www.imdb.com/name/nm0470687/> (2017.12.20)

「International Music Company」
<https://internationalmusicco.com> (2017.12.20)

“Beethoven violin sonata no.4, op.23” 「International Music
Score Library Project」
http://imslp.org/wiki/violin_sonata_no.4,_op.23

_(Beethoven,_Ludwian (2017.12.20)

「Josephjoachim」 <https://josephjoachim.com/> (2017.12.20)

「Oistrakh」 <http://www.oistrakh.ru/en/davidoistrakh/biography> (2017.12.20)

Peter Sheppard Skaerved, “Alexander-beethoven-violin”

「Peter-sheppard-skaerved」 <http://www.peter-sheppard-skaerved.com/2009/12/beethoven-sonata-op-30> (2017.12.20)

“Beethoven violin sonata no.4, op.23” 「Sheetmusicplus」
<http://www.sheetmusicplus.com/search?Ntt=beethoven+violin+sonata+4> (2017.12.20)

“oistrakh” 「Thirteen」
<http://www.thirteen.org/publicarts/violin/oistrakh.html>
(2017.12.20)

「Wiener-sttatsoper」 <https://www.wiener-staatsoper.at/en/staatsoper/the-opera-house/history/>(2017.12.20)

“Sieghard_Brandenburg” 「Wikipedia」
https://de.wikipedia.org/wiki/Sieghard_Brandenburg
(2017.12.20)

「Zinofrancescatti」 <http://www.zino-francescatti.fr/en/articles/biographyility> (2017.12.20)

“fritz kreisler” 「8notes」
<https://www.8notes.com/biographies/kreisler.asp> (2017.12.20)

ABSTRACT

A study on Editions of Beethoven Violin Sonata No.4, op.23.

Han, Kahyun
Instrumental Music Major
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women' s University

Beethoven Violin Sonata No.4 was published all ten editions until 1974 from Urtext on 1801. In this paper, all editions are classified by published year order and discussed regarding editors of them, respectively.

Particularly, I chose two editions to compare and analyze : Joseph Joachim and Zino Francescatti. Joseph Joachim (1831-1907) was a violinist in Germany and Zino Francescatti (1902-1991) was a French violinist. The reason that selected two editions is to exam the different interpretation according to period and musical style between these editions, Germany and French violinists.

As a result of comparing the two editions, it is presumed that the edition by Joseph Joachim, published in 1871, was well

reflected the intention of composer, Beethoven. Because Joachim was a pupil of Bohm who had strong friendship with Beethoven. Joachim used mo limitedly, moving the position, frequently used an open string, and preferred to use the full bowing for phrases. My interpretation is that Joachim was edited to make music simple and clear. The edition by Zino Francescatti, published in 1968, was to emphasize the dynamics of music and to enrich the romantic elements, as he was Paganini specialist. For instance, he refrain from using an open string with high position, and he used frequent bowing change a phrase instead of full bowing.