



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 교수지도
석사학위 청구 논문

베토벤 <피아노 소나타
Op.101, No.28> 제3악장 연구
- 에디션 비교연구 -

2014

성신여자대학교 대학원
음악학과
박 채 린

베토벤 <피아노 소나타
Op.101, No.28> 제3악장 연구
- 에디션 비교연구 -

변 지 연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

박 채 린

인 준 서

박채린의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 채 준 자 인

심사위원 이 영 민 인

심사위원 변 지 연 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤의 <피아노 소나타 Op.101, No.28, A장조> 제3악장의 편집악보에 관한 연구이다. 이를 위하여 우선 1817년에 출판된 슈타이너판(S. A. Steiner)에서부터 1953년에 출판된 헨레판(G. Henle)에 이르기까지 모두 10개의 편집악보들을 출판 연대순으로 정리하고 그 특징을 살펴보았다. 본 연구자는 이 편집악보들 가운데 베토벤의 자필보와 함께 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Waller, 1876-1956)가 편집한 헨레판과 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)이 편집한 사이몬 앤 슈스터판(Simon & Schuster, 이하 슈나벨판)을 기초로 하여 베토벤의 <피아노 소나타 Op.101> 제3악장을 템포, 다이내믹, 그리고 아티큘레이션으로 나누어 비교, 분석하였다.

많은 편집악보들 가운데 이 두 에디션을 선택한 이유는 헨레판이 현재 가장 널리 사용되고 있는 악보로 연주자들에게 원전판으로서의 신뢰를 받고 있기 때문이며, 슈나벨판의 경우는 편집자인 슈나벨이 32개의 베토벤 소나타를 최초로 레코딩하여 피아노 연주자로서 명성을 지니고 있기 때문이다. 또한 슈나벨은 사본, 초판 그리고 이후에 출판된 악보들을 모두 검토하여 각주를 통해 자신의 의견을 밝히고 있기 때문에 곡에 대한 충분한 이해가 수반된 편집악보이다.

두 편집악보에 대한 특징으로 헨레판은 원전판으로서 자필보에서 크게 벗어나지 않으려는 성격을 가지고 있으며, 슈나벨판의 경우에는 악보에 많은 지시 사항을 덧붙여 연주자들에게 음악적 조언을 던지고 새로운 연주 방향을 제시하려한 특징을 가지고 있다. 예를 들어 슈나벨판에는 헨레판에는 없

는 메트로놈 지시가 표기되어 있다. 게다가 박자가 변하거나 분위기가 전환되는 30여 군데에 세부적으로 메트로놈 지시를 첨가하여 연주자들에게 빈번한 템포 변화를 유도하고 있다. 아티큘레이션에 있어서 헨레판은 비교적 베토벤의 자필악보에 충실하게 따랐지만, 슈나벨판은 악절에 긴 슬러 표기를 첨가하여 특정 부분에서 호흡이나 레가토를 유도하였다. 또한 특정 음형과 동기에 비교적 짧은 슬러 표기를 많이 사용하여 분절을 다양하게 하고 음악적 표현을 풍부하게 하고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	
1. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 작곡 당시의 사회적 배경	3
2. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>의 악장구성	10
3. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>의 에디션별 분석	
1) 시대별 에디션 정리	19
2) 에디션 비교에 따른 특징	25
4. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 제3악장	
헨레판과 슈나벨판 악보 비교	34
1) 템포와 빠르기말	35
2) 아티큘레이션	40
III. 결론	57

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표 1 > <피아노 소나타 Op.101, No.28>의 형식구조	12
<표 2> 제1악장의 구성	13
<표 3> 제2악장의 구성	15
<표 4> 제3악장의 구성	17
<표 5> <피아노 소나타 Op.101, No.28> 출판 악보 목록	19
<표 6> <피아노 소나타 Op.101, No.28>에 대한 메트로놈 지시	27
<표 7> <Op.101, No.28> 제3악장 슈나벨의 메트로놈 표기	38
<표 8> <Op.101, No.28> 제3악장의 연주자별 연주 시간 및 빠르기	39

그림 목차

<그림 1> 1815-1848년의 유럽지도	4
<그림 2> 슈타이너사의 베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 초판 악보 표지 ..	20
<그림 3> 슈나벨판 악보의 다국어 각주	29

악보 목차

<악보 1> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 1-4 비교	26
<악보 2> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 33-38 지시어 비교	28
<악보 3> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 68-70 음표 표기 비교	30
<악보 4> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 90-91 연주법에 의한 기보 비교 ..	31
<악보 5> <Op.101, No.28> 제2악장 마디 16-17 장식음 기보 비교	32
<악보 6> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 1, 9-10 비교	43
<악보 7> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 16-20 비교	46
<악보 8> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 22-27 비교	48
<악보 9> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 36-40 비교	49
<악보 10> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 44-48 비교	51
<악보 11> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 52-56 비교	52
<악보 12> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 87-90 비교	54
<악보 13> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 161-168 비교	55

I. 서 론

피아노 악보는 시대에 따라 그리고 편집자들에 의해 변화를 겪어왔다. 편집자들에 따른 악보의 다양한 형태와 서로 다른 해석은 연주자들에게 다양한 악보를 접할 수 있는 기회를 주고 주관적인 해석에 따라 폭넓은 연주를 가능하게 하였다. 하지만 이렇게 변화된 악보 속에서도 곡에 대한 작곡가의 의도와 목적을 정확히 파악하고 재현해 내려는 노력이 반드시 필요하다. 일반적으로 에디션은 작곡가들의 음악적 표현을 다듬고 오류를 수정하기 위한 편집 과정이 첨가 된다. 또한 작곡가가 타인에게 헌정하거나, 유통을 위해 필사본으로 전해지면서 오류가 생기기도 한다. 인쇄술이 크게 발달하지 못한 18세기에는 필사가 보편적 수단이었기 때문에 악보를 임의대로 수정하거나 일부가 누락되는 것을 막을 수 없었다. 이러한 이유로 작곡가의 의도와는 다르게 곡이 왜곡되어 연주되는 것을 막기 위해 충분한 에디션 연구를 필요로 한다.

베토벤의 여러 에디션에 대한 연구는 연주자들이 자신만의 연주 색채를 만들어 나가는데 있어 매우 중요한 항목이라 할 수 있겠다. 그리하여 본 논문에서는 베토벤 <피아노 소나타 Op.101, No.28>의 다양한 에디션 비교를 통해서 곡을 대하는 연주자들이 발전적인 연주를 할 수 있도록 하고자 한다.

이를 위하여 본 논문의 제1장에서 살펴볼 급변한 독일의 모습과 변화된 음악적 상황은 베토벤의 음악과 악보 인쇄의 흐름을 이해하기 위한 바탕이 될 것이다. 그리고 악보의 유통경로와 인쇄 발달에 대해 자세히 살펴봄으로써 악보에 대한 이해를 도울 것이다. 제2장에서는 1816년 작곡된 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>의 악장구성에 따른 특성을 살펴보고자 한다. 제3장에서는 시

대별로 출판된 <Op.101>의 에디션 종류를 살펴보고 차이점을 분석 할 것이다. 그리고 제4장에서는 제3장에서 살펴본 에디션 중 원전판인 헨레판과 해석판인 슈나벨판으로 <피아노 소나타 Op.101> 제3악장을 비교해 보고자 한다.

원전판(Urtext)인 헨레판은 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Waller, 1876-1956)가 편집한 것으로 베토벤의 자필 악보에 가깝다는 평을 받는 반면, 편집판인 슈나벨판은 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)이 연주자의 관점에서 의견을 넣어 편집한 악보이다. 특히 본 논문에서는 베토벤의 자필보와 함께 원전판과 해석판을 템포, 아티큘레이션으로 구분하여 차이점을 살펴보았다. 작품 <Op.101>은 다섯 개의 후기 소나타¹⁾ 중 첫 번째 작품으로 자유로운 환상곡 형식의 낭만적 성향을 엿볼 수 있다. 또한 연주자의 기량이 드러나면서 음악적 깊이를 가늠해 볼 수 있는 곡이다. 따라서 본 연구는 <피아노 소나타 Op.101> 제3악장을 베토벤의 자필보를 참고하여 편집 악보와 비교, 분석을 통해 악보를 올바르게 해석하고 연주의 방향을 찾는 데 도움이 되고자 한다.

1) 후기 소나타는 Op.101, 106, 109, 110, 111이다.

II. 본 론

1. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 작곡 당시의 사회적 배경

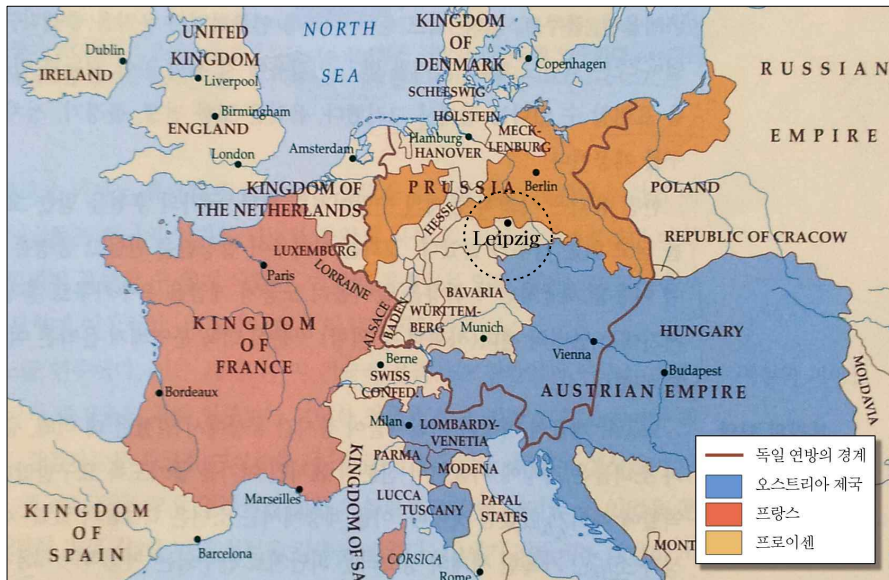
1) 시대적 상황과 인쇄술의 발달

18세기 후반 유럽은 경제적, 사회적으로 급격한 변화가 일어난 시기이다. 기계의 발명과 기술 변화는 산업 및 경제 성장을 부추겼으며, 빨라진 상품화의 속도는 대량생산을 가능하게 했다. 상업과 문화적 발전은 서로 긴밀하게 이루어졌다. 상업을 통해 돈을 벌어들인 사람들은 사회에서 중산층으로 자리 잡았고 이들은 풍요로운 삶을 누리기를 위한 문화적 상품을 요구했다. 문화 소비를 원하는 대중의 급속한 확대는 이들을 충족시킬 만한 문화 공급과 이를 널리 퍼뜨리는 방법에 대한 기획을 불러왔다. 당시 독일에서 주목할 만한 도시는 동서 교역로가 만나는 상업 중심지인 라이프지히(Leipzig)였다. 일년에 3차례나 열리는 대규모 도서 박람회(Leipzig Book Fair)가 많은 상인들을 라이프지히로 이끌었다.²⁾ 당시 사람들에게 라이프지히는 영국인과 네덜란드인 뿐 아니라 폴란드, 러시아, 그리스인들 까지도 한 번에 볼 수 있는 흥미로운 곳이었다.

아래 지도 <그림 1>은 1815-48년의 유럽지도로 독일 작센주 남서부에 위치하고 있는 라이프지히를 볼 수 있다. 라이프지히는 유럽 중심에 위치하고 있어 프랑스나 오스트리아와 같은 주변국들 뿐 아니라 아시아에 이르기까지 동서남북 무역의 중심지 역할을 했음을 추측할 수 있다.

2) Arthur Loesser, 김경임 역, 「피아노와 사회」(대구: 계명대학교출판부, 1998), p.69.

<그림 1> 1815-1848년의 유럽지도³⁾



또한 라이프지히는 당시 문화적 도구로 성장하던 인쇄업의 중심지이기도 했다. 진보의 최첨단에 있던 이 도시는 상업적 측면에서 탁월성을 갖추고 있었다. 빠르게 돌아가는 라이프지히에서 귀족이나 궁정 관리들은 더 이상 큰 의미가 없었다. 시민들은 그들을 풍요롭게 만들어 줄 수 있는 교역과 새로운 사업에 더 몰두하였다. 이에 따라 라이프지히의 시민들은 특권계층에 얽매이지 않고 독립성과 자립성을 키워나갔다. 많은 돈과 상품을 다루고 외국인들과 교역을 함으로써 중간계층 사람들은 자신들의 품위에 대해 많은 생각을 하게 되었다. 상인들과 그 가족은 이전보다 더욱 풍족하고 인간다운 삶을 추구하였다. 이들이 자신의 중요성을 점차 인식해 감에 따라 교육이나

3) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, 민은기의 5명 역, 「그라우트의 서양음악사 (상)」, 제7판, (서울: 이앤비플러스, 2007), p.49.

서적, 음악과 같은 정신과 감정을 중시하는 상품에 대한 갈망이 더해졌다. 귀족들의 후원제도가 주를 이루고 궁정이나 교회에 소속되어 활동하던 이전 음악가와는 다르게 유명 작곡가들은 음악회에서 연주를 하거나 악기 교습, 작품 위촉을 받아 악보를 출판함으로써 생계를 꾸려나가게 되었다. 귀족에서 중산층으로 사회를 주도하는 주된 계층이 점차 변화하면서 음악가의 기능과 위상에도 영향을 주었다. 음악가들은 궁정 오케스트라의 해체 등으로 하여금 기존 사회 질서 안에서의 위치를 상실하게 되었다.⁴⁾

이 시기에 귀족이나 중산층 계급은 가정이나 응접실 등에서 사교를 위해 모여 음악을 즐겼으며 여기서 연주된 실내악이나 독주악기를 위한 음악은 살롱음악에서 중요한 형태로 발전하게 되었다. 사회구조의 변화와 더불어 악보의 유통경로가 되었던 다양한 모임도 인쇄술의 발전에 커다란 기폭제가 되었다. 모임은 귀족과 상위, 중간 계급과의 사교모임으로 다양하게 나타났다. 특히 독서 모임이 그 중 하나로, 정보를 교환하거나 토론을 하던 장소가 점차 즐거움을 추구하는 것으로 성격이 바뀌면서 회원들끼리 음악을 같이 연주하는 등 음악이 모임에 중요한 요소로 자리매김 하였다.⁵⁾ 18세기 음악 출판물 중 가장 많이 팔렸던 장르가 노래와 클라비어 위주의 소편성 기악곡들이었기에 이와 같은 사교 모임에서 회원들끼리 악보를 돌려보거나 직접 필사해 갔을 것으로 추정할 수 있다.⁶⁾

4) 허영한, 김문자, 「새 들으며 배우는 서양음악사 2」 (서울: 심설당, 2010), p.432.

5) 레제찌르켈(Lesezirkel), 레제비브리오테(Lesebibliothek), 레제카비네(Lesekabinett), 레제클럽(Leseklub)등 다양한 명칭으로 불렸던 독서 모임이 있었다. Kyunghee Lee, "Songs in the *Musenalmanache and Taschenbuecher* in German-Speaking Areas (1770-1814)," pp.137-139 : 이경희, "18세기 서양음악의 출판과 유포," 「서양음악학」, 제14권, (2007) p.52에서 재인용.

6) 이경희, 「음악 청중의 사회사」 (서울: 한양대학교출판부, 2006), p.153.

18세기 독일은 여러 가지 계기로 인해 인쇄업이 크게 성장한다.⁷⁾ 이전에는 교회나 궁정을 위하여 악보를 인쇄하였지만 이와 같이 격식이 필요한 경우를 제외하고는 거의 대부분 필사로 이루어져왔다. 그러나 1750년 경 쾰름에 이르러 악보를 출판하기 이전에 사전예약을 실시하는 방식을 시도하게 된다. 이후 이러한 악보 출판 관련 고객이 크게 증가하자 1760년대 초 브라이트코프는 예약이 아닌, 다량의 악보를 먼저 인쇄하여 판매하는 등 오늘날과 비슷한 형태의 음악출판 사업을 시작하게 된다.

상당기간 동안 출판업의 중심 도시 역할을 해왔던 라이프치히는 출판업자인 임마누엘 브라이트코프(Immanuel Breitkopf)에 의해 한 단계 더 도약할 수 있는 기회를 얻게 된 것이다. 그는 이전에 인쇄에 사용한 후 재활용이 불가능했던 동판 기법과는 달리 훨씬 명확하게 인쇄되고 다시 활용 할 수 있는 인쇄 기법을 1755년 완성하였다. 브라이트코프는 각 음표를 머리, 기둥, 꼬리, 오선과 같이 세분화하여 이것을 조합하여 붙여 어떠한 음악적 형태로도 나타낼 수 있도록 하는 모자이크 방식을 이용하였다. 이러한 기법의 고안은 한 보표에 음표들이 깨끗하게 인쇄가 가능하도록 했다. 이것은 이전에 비해 수익성 또한 훨씬 컸다. 이 때문에 브라이트코프의 새로운 인쇄 기법은 더 많은 출판업계가 활발히 활동할 수 있게 되는 초석이 되었다.⁸⁾

7) 독일에서 인쇄업이 성장하게 된 계기로는 17세기 말엽 종교에서 등장한 '경건파'에서 찾아볼 수 있다. 이들은 사라진 정통주의에 대항하며 교회의 각종 성사나 규례가 아닌 성경을 절대적으로 따랐다. 라틴어가 아닌 모국어인 독일어를 주로 사용하였던 이들은 곧 독일 문학의 성장과 이에 따른 인쇄업의 발전에 까지 여파를 물고 왔다. 18세기 중엽에 이르러서는 독일 서적이 라틴어 서적에 비해 인쇄량이 크게 급증하였다. Arthur Loesser, 「피아노와 사회」, p.70.

8) K.Hortschansky, "Pränumerations-Subskriptionslisten in Notendruckten deutscher Musiker." *Acta Musicologica* 40(1968), p.156 : 이경희, "18세기 서양음악의 출판과 유포," p.42에서 재인용.

2) <피아노 소나타 Op.101> 작곡 당시의 상황

베토벤 역시 당시의 사회적 변화에 맞추어 귀족 모임에서 피아노 연주를 하거나 공공 연주회에 출연 하였으며⁹⁾ 귀족의 자녀들에게 피아노 레슨을 하며 그들과 어울렸다. 발트슈타인 백작, 라추모프스키 백작, 루돌프 공작은 그의 경제적 후원자이자 친구였다. 그는 귀족들과 대등한 인간관계를 유지하며 자기방식대로 교류하였다. 자신을 후원하는 귀족들을 존경과 고마움의 대상으로 표현했던 다른 음악가들과는 다르게 베토벤에게 있어서 능력과 천재성을 가진 예술가는 오히려 왕이나 영주보다 뛰어난 사회 최상 집단에 속하는 사람이었다. 그는 귀족으로부터 재정적으로 지원을 받거나 사회가 베푸는 혜택을 마치 예술가인 자신이 당연히 받아야 할 의무처럼 받았다.¹⁰⁾

베토벤의 이러한 생각은 평소 그와 교류했던 귀족들을 대하는 태도에서도 드러나고 있다. 한 예로 1809년에 루돌프 대공이 킨스키 공작, 로프코비츠 공작과 함께 궁정의 악장 자리를 위해 카셀(Kassel)로 떠나려는 베토벤에게 4천 플로린이라는 높은 연금을 주고 빈(Wien)에 머물게 하려고 한 적이 있다. 그러나 이러한 좋은 제안을 받은 그는 오히려 여러 가지 조건을 걸고 그것이 받아들여지지 않는다면 연금을 받지 않겠다고 귀족들과 거래를 하였다.¹¹⁾ 베토벤이 내건 조건이란 그의 명예와 부수입을 위해 자유로이 순회 연주를 할 수 있도록 하는 것이며, 그가 노후나 질병으로 음악 활동을 계속

9) 입장권을 구입하면 신분의 고하를 막론하고 출입이 허용되었으며 관현악, 협주곡, 실내악, 오페라 아리아와 리트와 같은 다양각색의 장르의 음악이 혼합된 프로그램이 주를 이루었던 연주회. 김용환, 「서양 음악사 19세기 음악」 (서울: 음악세계, 2005), pp.24-25.

10) 홍세원, 「서양음악사」 (서울: 연세대출판부, 2003), p.406.

11) Jeremy Siepmann, 김병화 역, 「베토벤, 그 삶과 음악」 (서울: 포토넷, 2010), pp.104-105.

할 수 없게 되더라도 연금을 계속 지급하는 것이었다. 이와 함께 황제의 음악교사로서의 명예와 그에 따른 봉급도 바랐다. 그러나 이러한 조건에도 후원자들은 베토벤을 관대하게 받아들였다. 하지만 그는 그들에게 고마움을 표하지도 않았다. 가장 충실한 후원자 중의 한 사람인 리히노프스키 후작에게는 편지를 써 보낸 적도 있는데 그 편지에 “당신은 출생이라는 행운에 의해서 영주로 존재하는 것이요. 나는 혼자서 내 존재를 만들었소. 앞으로도 수천 명에 이르는 영주들이 있을 것이요. 그러나 베토벤은 오로지 하나뿐일 것이요”라는 내용을 담아 도움을 준 그를 오히려 무안하게 하였다.¹²⁾ 이러한 일화들은 베토벤의 독특한 성격을 그대로 보여주고 있으며 평소 그가 어떠한 태도로 귀족들과 교류했는가를 알 수 있다.

베토벤의 활발했던 작품 창작활동은 1813년 이후로 접어들면서 사그라들기 시작한다. 그 즈음 그의 후견인 중 루돌프 대공을 제외한 로프코비츠 공작과 킨스키 공작으로부터 받던 후원도 끊겨 금전적 어려움에 빠져들고 악화된 청력으로 1814년 4월 11일 빈에서 <피아노 3중주 제7번 B♭장조 Op.97>의 연주를 끝으로 피아니스트로서의 활동을 중단하기에 이른다.¹³⁾ 하지만 이러한 상황에서도 그의 작곡 활동은 계속되었다.

베토벤 <피아노 소나타 Op.101>은 1815년 여름에 작곡을 시작하여 1816년에 걸쳐 완성한 작품으로 그의 창작시기 중 후기에 해당하는 피아노 소나타의 첫번째 작품이다.¹⁴⁾ 이 곡은 출판 당시 ‘함머 클라비어를 위하여(für das Hammer Klavier)’라는 제목으로 출판되었다. 그러나 지금은 이 제목이

12) Reinhard G. Pauly, 김혜선 역, 「고전시대의 음악」 (서울: 다리, 2000), p.301.

13) 이동환, 「올댓 클래식」 (서울: 두리미디어, 2008), pp.427-428.

14) John N. Burk, *The Life and Works of Beethoven* (New York: The modern library, 1943), p.441.

베토벤 <피아노 소나타 Op.101, No.28>을 가리키지 않고, 1819년에 작곡한 작품인 베토벤 <피아노 소나타 Op.106, No.29>의 타이틀로 사용되고 있다. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>은 1815년에 작곡을 시작했지만 그 해 베토벤은 가곡집 <멀리 있는 여인에게(An die ferne Geliebte) Op.98>¹⁵⁾과 <첼로 소나타 Op.102, No.1, No.2>에 더욱 전념했다.¹⁶⁾ <피아노 소나타 Op.101>의 작곡을 시작하고 몇 달 뒤인 1815년 11월 15일에 그는 동생 카스파르 카를(Kaspar Anton Karl)을 잃는 아픔을 겪는다. 베토벤은 조카 카를의 단독 후견권을 얻기 위해 동생의 아내인 요한나(Johanna)와 힘든 싸움을 해야 했다. 더불어 심해진 컷병과 만성복통으로 그의 정신은 피폐해진 상태였다. <피아노 소나타 Op.101>의 작곡은 베토벤에게 있어 금전적, 정신적, 육체적 고통으로 매우 어려운 시기에 이루어졌음을 알 수 있다.

베토벤 <피아노 소나타 Op.101>은 1817년 2월 빈의 슈타이너 출판사(Steiner & Co.)에서 출판되었으며, 1817년 1월 23일 <비엔나 신문(Wiener Zeitung)>에는 “다음달 발매”라는 예고가 실리기도 했다. 이 곡은 당시 비엔나에서 가장 유명한 피아니스트이자 베토벤의 제자로서 오랫동안 우정을 이어갔던 도르테아 에르트만 남작부인(Dorothea von Ertmann, 1781-1849)에게 헌정되었다.¹⁷⁾

15) 브렌타노(Antoine Brentano)라는 여인을 흠모하여 이룰 수 없는 사랑을 그린 연가곡. 홍세원, 「서양음악사」, p.412.

16) Denis Arnold, Nigel Fortune, *The Beethoven Companion* (London: Farber & Farber, 1980), p.234.

17) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계」 (서울: 서울대학교출판부, 2002), p.223.

2. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>의 악장구성

베토벤 <피아노 소나타 Op.101>은 3개의 악장으로 이루어져 있다. 하지만 이와 같은 악장 구분에는 다른 견해 또한 존재한다. 서양 음악사 및 피아노 문헌과 같은 서적에서는 이를 3악장 구성으로 이야기하는 반면,¹⁸⁾ 베토벤 전기집이나 <피아노 음악>과 같은 피아노 잡지, 혹은 음반에서는 대부분 4악장으로 나누고 있어 혼동이 생긴다.¹⁹⁾

본 연구자가 조사한 결과 일관성 없는 악장구분에 대한 명시는 음악대학별 역대 입시곡에서도 찾아볼 수 있었다. 2001년부터 2013년까지 음대 입시곡으로 작품 <Op.101>이 총 6번 출제되었으며, 그 중 두 번은 4악장, 또 다른 두 번은 3악장, 나머지 두 번은 종악장으로 악장을 구분했음을 확인하였다.²⁰⁾ 음악 전문 잡지에서도 이와 같은 3, 4악장 구분에 대한 혼용을 쉽게 찾아볼 수 있다. 예를 들어 <음악저널> 피아노 지상레슨 김수영 설명 중 "때로는 이 부분을 나누어 3, 4악장으로 구별하기도 한다."라는 문장이 등장하고 있으며²¹⁾ 또 다른 전문지인 <피아노 음악>에 걸쳐 3악장 또는 3, 4악장으로 섞어서 이야기하는 모습을 보이고 있다.²²⁾ 제레미 시프먼의 <베토벤, 그 삶과 음악>에서는 Op.101의 A장조 소나타는 확실하게 '느린-빠른-느린-빠른악장'이 교대로 나오는 패턴의 4악장 형식에 전념한 작품이라고

18) 김경임, 「피아노 소나타」 (대구: 경북대학교 출판부, 2002), p.231.

19) Jeremy Siepman, 「베토벤, 그 삶과 음악」, p.49.

20) 2001년 경희대, 2004년 중앙대는 4악장이라고 표시한바 있으며, 2008년 한양대 2009년 경희대는 3악장으로 출제되었다. 또한 2010년 숙명여대, 2013년 이화여대에서는 종악장이라 표기하며 악장구분의 모호성을 보여주고 있다.

21) 김수영, "피아노 지상레슨," 「음악저널」 2007.09, p.138.

22) 구미정, "베토벤 피아노 소나타 제 28번 op.101 3.4악장," 「피아노 음악」 2011.10, pp.108-128.

설명하고 있다. 또한 독일의 베토벤 전문 웹사이트인 베토벤 하우스에서는 곡 해설을 네 부분으로 구성하고 있다.²³⁾ 시판된 음반들 역시, 알프레드 브렌델(Alfred Brendel, b.1931)과 빌헬름 박하우스(Wilhelm Backhaus, 1884-1969)등은 3악장으로 구성하여 트랙을 나눈 반면, 아르투르 슈나벨, 클라우디오 아라우(Claudio Arrau, 1903-1991) 등을 비롯한 많은 음반에서는 4부분으로 트랙을 나누고 있다.²⁴⁾ 위와 같이 <Op.101>의 악장 구분에 있어 3악장과 4악장의 혼용이 지속적으로 나타나고 있음을 볼 수 있다.

이렇게 음악 전문가들조차 혼용한다면 음악을 시작하는 학생을 비롯한 비 전문가들에게 이러한 혼란은 너무나 당연한 것이다. 그러므로 문헌을 바탕으로 한 체계적인 정리를 통해 악장 구분의 통일성을 갖추어야 할 필요성이 있다.

본 연구자는 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>의 악장 구분은 3악장으로 보았다. 그 이유는 첫째, 베토벤이 작곡 당시 3악장으로 출판하였다. 둘째, 서주부가 A단조이고, 제시부가 A장조로 조성이 바뀔에도 불구하고 28마디로 구성 되어있어 악장으로 독립시키기에는 다소 짧은 경향이 있기 때문이다. 그러므로 전체적인 곡의 균형면에서 3악장 구성으로 분석하는 것이 바람직하다.

23) 베토벤 하우스 본, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15248&template=werkseite_digitales_archiv_en&_eid=1510&_ug=Pieces%20for%20two%20hands&_werkid=102&_mid=Works%20by%20Ludwig%20van%20Beethoven&suchparameter=&_seite=1 (2013.11.23)

24) 고클래식, <http://www.goclassic.co.kr/records/list.html?keyfield=fid&key=316> (2013.11.23)

<표 1> <피아노 소나타 Op.101>의 형식구조²⁵⁾

악장	형식	조성
1악장	소나타 형식	A장조
2악장	세도막 형식	F장조
3악장	서주를 지닌 소나타 형식	A장조

제1악장은 앞선 <표 1>에서 정리하였듯이 전형적인 소나타 형식을 취하고 있으며 102마디의 비교적 짧은 길이로 서정적 선율을 강조하고 있다. 제2악장은 세도막 형식으로 대위법적 서법이 눈에 띄며 2성의 카논이 있는 트리오 부분을 가진 다카포(Da Capo)에 의한 3부 형식이다. 제3악장은 느린 서주를 지닌 소나타 형식으로 제1악장에 등장한 주제가 재현되어 나타나는 순환적 구성을 볼 수 있다. 특히 제3악장은 소나타 형식 안에서 푸가의 기법을 사용한 새로운 악곡 구성의 형태를 보여준다.

1) 제1악장

제1악장은 102마디로 32개의 베토벤 피아노 소나타 1악장들 가운데 가장 짧은 곡이다. 조성은 A장조, 빠르기는 Allegro ma non troppo, 박자는 6/8 박자, 형식은 소나타 형식이다. 제1악장의 형식과 구성 및 조성을 <표 2>에서 도표로 나타내면 다음과 같다.

25) 기본적인 분석은 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」(서울: 작은 우리, 1993), pp.398-408.을 참고하였으며 필자의 의견을 추가하였다. <표2>, <표3>, <표4>에 대한 내용도 같은 문헌을 참고하였으며 이후의 각주는 생략한다.

<표 2> 제1악장의 구성

부분	구성	마디	조성
제시부(34마디)	제1주제	1-6마디	A장조
	경과구	7-16마디	A-E장조
	제2주제	16-25마디	E장조
	소종결구	26-34마디	E장조
전개부(23마디)		35-57마디	E-f#-D-b-C#-c#-B-E-a
재현부(35마디)	제1주제	58-59마디	A장조
	경과구	60-68마디	A장조
	제2주제	69-77마디	A장조
	소종결구	78-92마디	A장조
Coda(10마디)	종결구	92-102마디	A장조

제1악장은 서정적인 선율과 포근한 화성을 가진 제1주제로 조용하게 시작된다. 제1주제는 VI도 화음으로 끝이 나며 6마디로 이루어져 있다. 명확하지 않은 중지로 인해 선율이 계속되는 듯한 인상을 주며 모호한 제1주제의 마무리는 페르마타로 인해 알 수 있다. 경과부는 제1주제의 모티브를 사용하여 전개되며 제2주제로 이어진다. 이는 10마디로 구성되었으며 E장조이다. 8마디로 이루어진 제시부의 소종결구는 V도 화음인 E음이 연속적으로 당김음 리듬으로 나타나며 제시부 끝에 통상적으로 나타나는 도돌이표 없이 전개부로 이어진다.

전개부는 28마디로 짧게 이루어져 있다. 전개부는 제시부에 나타난 제1주

제의 모티브를 가지고 다양한 조성으로 전조시켜 발전 하였다가(E-f#-D-b-C#-c#-B-E-a) 제1주제 가운데 겨우 두 마디만을 노래하면서 재현부로 들어간다. 두 마디의 제1주제는 제시부보다 한 옥타브 위에서 재현되며 경과부를 거쳐 제2주제에서는 원조인 A장조로 나타난다. 뒤이어 나오는 소종결구는 당김음이 여덟 마디에 걸쳐 나타나며 원조인 A장조에서 머무른다. 코다(Coda)는 제2주제의 모티브와 종결구의 당김음을 소재로 하고 있으며 크레센도 후에 마지막 한 마디는 갑작스런 *p*로 조용히 마무리 된다.

이러한 제1악장의 특징을 두 가지로 정리하면 첫째, 제시부에서 제1주제와 제2주제의 마침이 명확하게 되지 않는 점이며 둘째, 재현부에서는 제1주제가 두 마디 정도로 부분적으로만 출현 한다는 것이다.

2) 제2악장

제2악장은 트리오 부분에서 2성의 카논이 나타나며 다카포(Da Capo)에 의한 3부 형식이다. 특히 대위법적 서법이 눈에 띄는 악장이고 조성은 F장조, 빠르기는 Vivace alla Marcia, 박자는 4/4박자, 형식은 3부 형식으로 되어있다. Vivace alla Marcia는 ‘활발하게 행진곡풍으로’ 연주하라는 의미를 가지고 있다. 하지만 전형적인 행진곡의 모습은 아니다. 제2악장의 형식과 조성은 다음과 같다.

<표 3> 제2악장의 구성

부분	구성	마디	조성
제1부 Marcia(54마디)	A	1-11마디	F장조
	B	12-40마디	D-d-C-a-d-g-F-D ^b
	A'	40-54마디	F장조
제2부 Trio(40마디)	제1부분	55-64마디	B ^b 장조
	제2부분	65-75마디	F장조-g단조
	제3부분	76-83마디	B ^b 장조
	제4부분	84-94마디	F장조
제3부 Marcia(54마디)	A	1-11마디	F장조
	B	12-40마디	D-d-C-a-d-g-F-D ^b
	A'	40-54마디	F장조

제1부는 작은 세도막 형식으로 A-B-A'의 3부 형식으로 구성되어 있다. A는 여덟 마디의 주제가 도돌이표로 반복되고, 세 마디에 걸친 종결구를 지나 12마디부터 B부분으로 연결된다. B부분은 매우 빈번한 조성변화를 보이고 있는데, 동일한 리듬의 형태가 양성부에 여러 형태로 모방적인 모습을 보이며 진행되고 있다. 또한 극명하게 나타나는 다이내믹의 대조적인 모습도 찾아볼 수 있다. A'인 40마디부터는 원래의 조인 F조로 돌아오고 2박자 간격으로 4성부가 푸가형태를 가지고 진행하며 모방의 형태를 취하며 마무리하고 있다.

제2부는 B \flat 장조로 이루어지며 네 개의 부분으로 구분 지을 수 있다. 제1 부분은 상성부가 선행이 된 카논으로 조용히 시작되며 열 마디에 걸친 짧은 카논이 이어진다. 제2부분은 앞선 부분과 마찬가지로 2성의 카논이며, 여기서는 하성부에서 시작 하고 있다. 제3부분은 주제가 트릴을 동반하고 재현되며, 다시 B \flat 장조에서 2성부 카논으로 이루어진다. 제4부분은 트리오 부분의 첫머리에 나오는 소재가 연속적으로 나오다가 제1부에서 등장한 주제부의 리듬이 크레센도 되면서 다카포 되어 제1부분인 Marcia부분을 반복 없이 연주한다.

이러한 제2악장의 특징은 첫째, 이곡의 조성은 제1악장의 관계조가 아닌 3도 아래조인 F장조에서 시작하고 있다. 이것은 이전의 소나타에서 관계조를 사용한 것과는 다른 이례적인 시도이다. 둘째, 베토벤 소나타 제2악장에서의 형식이 Minuet나 scherzo가 아니라 Marcia-Trio-Marcia의 3부 형식이고, 트리오부분에 대위법적인 2성의 카논기법을 사용한 점이라 할 수 있다.

3) 제3악장

제3악장은 느린 서주를 지닌 소나타 형식으로 이루어져 있는데, 제3악장에서는 제1악장의 주제가 재현되어 순환적으로 나타나며 소나타 형식 안에서의 푸가양식 사용으로 새로운 악곡 구성 형태를 보여준다. 제3악장 서주부의 조성은 A단조, 박자는 2/4박자, 빠르기는 Adagio ma non troppo con alla affeto, 제3악장 제시부의 조성은 A장조, 박자는 6/8박자, 빠르기는 Allegro, 형식은 소나타 알레그로 형식이다. 제3악장 구성은 다음과 같다.

<표 4> 제3악장의 구성

부분	구성	마디	조성
서주(28마디)		1-28마디	a단조
제시부(85마디)	도입부	29-32마디	A장조
	제1주제	33-64마디	A장조
	경과구	65-80마디	A-E장조
	제2주제	81-90마디	E장조
	종결구	91-113마디	E장조
전개부(118마디)		114-231마디	A-C-F-d-a-F-d-C-a-A
재현부(71마디)	제1주제	232-251마디	A장조
	경과구	252-268마디	A장조
	제2주제	270-279마디	A장조
	소종결구	280-302	A장조
Coda(59마디)	종결구	303-361	A장조

28마디로 구성된 서주부는 시작에 나오는 음형이 전체의 기본적 소재가 되고 있으며 20마디 가량 서주가 전개되고 서주의 끝은 카덴차가 나타난다. 신비롭고 감미로운 음향을 위해 서주부 전반에 걸쳐 *sul una corda*(소프트 페달 위에서)라는 지시어와 함께 소프트 페달을 지시하고 있다. 이로 인해 조용하고 정적인 분위기를 자아내고 있다. 20마디에서 *una corda*로 연주한 것을 조금씩 *tre corda*로 바꾸어 나가다가 제1악장, 제1주제의 재현에서 완전히 왼쪽 페달을 놓는다. 이후 조성은 A장조, 템포는 6/8박자로 바뀌어서 앞서 등장했던 제1악장의 제1주제가 여덟 마디에 걸쳐 나타난다. 제시부의 도입부인 마디 29에서 오른손에 트릴이 연주되는 동안 템포는 *Allegro*로 바

뀌고, 박자도 2/4박자가 되어 힘찬 음형이 왼손에서 시작된다. 서주부를 잇는 부분은 소나타형식으로, 제1주제는 오른손에서 제시한 리듬을 왼손이 그대로 반복하고 이어서 좌우의 손이 바뀌어 조바꿈의 형식으로 되풀이된다. 이후 곡을 확장하면서 4성으로 발전된다. 경과부를 거쳐 제1주제와는 대조적인 분위기의 제2주제가 p로 부드럽게 등장하며 작은 종결구를 거쳐 제시부가 끝나고 도돌이표로 인해 반복된다.

전개부는 종결구에서 보여줬던 모티브를 아홉 마디에 걸쳐 전개시키고 일단락 한 뒤 C장조로 제1주제에 의한 푸가 주제가 베이스, 테너, 알토, 소프라노 순으로 나타나면서 많은 조성변화와 함께 4성의 푸가가 118마디에 걸쳐 나타난다. 이후 전개부는 6옥타브에 걸친 아르페지오의 연주로 마무리하고 재현부로 돌입한다. 재현부에서는 제1주제가 19마디로 다소 짧으며 제2주제는 A장조로 명료하게 재현한다. 코다는 소종결구의 음형을 소재로 해서 아주 여리게 시작하고, 곧 제1주제의 모티브를 도입하여 대위법적으로 전개시키며 왼손의 트릴 위에 주제의 변형된 동기가 나타나다가 아주 여리게 점점 느려진 후, 뒤에 갑작스런 ff로 급격한 변화를 이끌며 마무리하고 있다. 이러한 제3악장의 특징으로는 첫째, 앞에 느린 서주부가 있다. 둘째, 제1악장에 제시되었던 제1주제가 여덟 마디에 걸쳐 반복된 후 짧은 도입부가 나온다. 이것으로 전악장의 순환 처리를 볼 수 있다. 그리고 셋째, 전개부에 사용된 푸가 형식으로 새로운 형태의 음악적 시도를 보여주고 있다.

3. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101>의 에디션별 분석

1) 시대별 에디션 정리

<표 5> <피아노 소나타 Op.101> 출판 악보 목록²⁸⁾

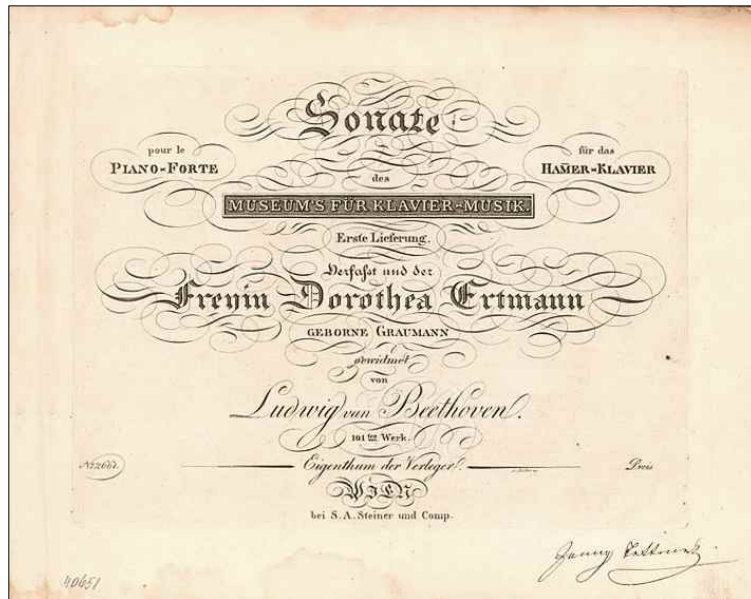
	도시: 출판사	년도	편집자	비고
1	Vienna: S.A.Steiner	1817	알 수 없음	베토벤 교정 First edition
2	Vienna: Tobias Haslinger	1828	Carl Czerny	
3	Leipzig: Breitkopf & Härtel	1878	Carl Reinecke	
4	Stuttgart: J. G. Cotta	1891	Hans von Bülow	
5	Vienna: Universal Edition	1921	Heinrich Schenker	Reprint: Dover Publications / 1975
6	Berlin: Ullstein	ca.1918	Frederic Lamond	Reissue: Breitkopf & Härtel /1923 Reprint: Musytschna Ukraina / 1969
7	Milan: G. Ricordi	1920	Alfredo Casella	
8	Leipzig: C.F. Peters	ca.1920	Max Pauer	
9	Leipzig: C.F. Peters	1927	Carl Adolf Martienssen	Peters revision, new engraving
10	New York: Simon & Schuster ²⁶⁾	1935	Artur Schnabel	
11	München: G. Henle ²⁷⁾	ca.1952 -1953	Bertha Antonia Wallner	

26) Ludwig van Beethoven, *Complete Piano Sonatas, Vol. 2*, ed. by Artur Schnabel, (New York: Simon & Schuster, 1935), pp.665-690. 뒤에 인용하는 악보의 출처는 동일하여 이후 각주는 생략한다.

27) Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethoven Klaviersonaten Band II*, ed. by B.A. Wallner, (München: G. Henle, 1980), pp. 211-226. 뒤에 인용하는 악보의 출처는 동일하여 이후 각주는 생략한다.

<표 5>는 <피아노 소나타 Op.101>을 출판한 출판사와 시기 그리고 편집자를 구분하여 정리해 놓은 것이다. 가장 먼저 출판된 악보는 1817년에 오스트리아 빈의 슈타이너(S. A. Steiner)사의 악보로 베토벤의 교정 하에 출판되었다. 이 악보는 슈타이너사에서 초판 되어 자필보에 비해 독보가 쉽게 인쇄되었다. <그림 2>는 슈타이너사의 베토벤 <소나타 Op.101>의 초판 악보로서 화려한 글씨체로 장식한 표지가 인상적이며 도르테아 에르트만 남작 부인에게 헌정한다는 문구와 ‘Für das Hammer-Klavier’라는 단어가 눈에 띈다.

<그림 2> 슈타이너사의 베토벤 <소나타 Op.101> 초판 악보 표지²⁹⁾



28) 국제 음악 악보 도서관, [http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.28,_Op.101_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.28,_Op.101_(Beethoven,_Ludwig_van)), (2013.11.24) <표5>는 국제 음악 악보 도서관의 악보를 참고하여 직접 정리하였으며, 뒤에 인용하는 악보의 출처는 동일하여 이후 각주는 생략한다.

29) 국제 음악 악보 도서관, <http://imslp.org/wiki/File:PMLP01485-Op.101.pdf> (2013.11.24)

이 초판 악보는 슈타이너사에서 판권을 가지고 출판한 것이다. 이러한 배경에는 베토벤과 그의 동생인 카스파어 카를 사이의 금전적 문제가 있었다. 1813년 4월 15일 동생 카스파어 카를은 아내 요한나를 보증인으로 하여 베토벤에게서 1,500플로린을 빌렸다. 하지만 그는 돈을 갚지 못했고 베토벤은 보증인이었던 요한나를 상대로 지불 소송을 걸었다. 베토벤은 이들에게 출판업자인 지크문트 안톤 슈타이너에게 돈을 꾸어서 갚으라고 요구 했으며 대신 베토벤은 요한나가 9개월 이내에 슈타이너에게 돈을 갚지 못할 경우 자신의 소나타 세곡의 판권³⁰⁾을 그에게 주기로 약속했다. 결국 돈을 갚지 못한 요한나로 인해 곡의 판권은 슈타이너에게 넘어가게 되었다.

슈타이너사는 1826년 동업자로 활동하던 토비아스 하슬링거(Tobias Haslinger, 1787-1842)가 단독 소유주가 되면서 회사명이 ‘토비아스 하슬링거’로 바뀌었다. 이로 인해 1828년에 베토벤의 악보는 <표 5>의 두 번째에 열거한 바와 같이 토비아스 하슬링거사에서 출판하게 된다. 토비아스 하슬링거에서 출판된 악보는 초판과 비교할 때 연주상의 지시나 기보법 등 크게 달라진 것은 없으나 각 악장별 메트로놈 템포를 지시하고 있다. 이 악보의 편집은 카를 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)가 했을 것으로 추측하고 있다.³¹⁾

30) 메이너드 솔로몬은 소나타 Op.90, Op.101 두 곡만 언급하였으며 다른 한곡은 알 수 없다. Solomon Maynard, 김병화 역, 「루트비히 판 베토벤 2」 (서울: 한길아트, 2006), pp.209-210.

31) 토비아스 하슬링거사에서 ‘베토벤 작품전집’의 기획을 하며 ‘멘첼의 메트로놈에 대한 템포 지시 및 연주 뉘앙스’에 관한 작업을 카를 체르니(Carl Czerny), 이그나츠 슈판지흐(Ignaz Schuppanzigh), 카를 홀츠(Karl Holz)에 의해 이루어지고 있음을 독자에게 알렸다. 인쇄악보 어디에도 편집자의 이름을 찾을 수는 없지만 이것으로 이 에디션의 편집을 맡았을 거라 추측한다. Sandra P. Rosenblum, 김경임 역, 「고전과 피아노 음악의 연주」 (대구: 계명대학교출판부, 2002), pp.441-442.

<표 5>의 세 번째 악보는 1878년에 독일 라이프지히의 브라이트코프(Breitkopf & Hartel)사에서 출판된 악보로 독일의 피아노 연주자이자 지휘자 그리고 작곡가로서 폭넓은 활약을 한 카를 라이네케(Carl Reinecke, 1824-1910)에 의해 편집되었다. 브라이트코프사는 독일의 음악출판사로 1719년 베른하르트 C. 브라이트코프(Bernhard C. Breitkopf, 1696-1777)가 설립하였고 그의 아들 요한 고트로프(Johann Gottlob, 1719-1794)가 이끌어가던 때에 인쇄 기술이 크게 개선되었다. 브라이트코프사는 현재까지 텔레만, L. 모차르트의 작품을 비롯하여 많은 음악 작품을 출판하고 있다.

<표 5>의 네 번째 악보는 1819년에 슈투트가르트의 J. G. Cotta사에서 출판된 악보로 한스 폰 뷔로(Hans von Bülow, 1830-1894)와 레버르트(S. Lebert, 1822-1884)가 편집하였다. 당시 편집을 담당했던 두 사람 중 한명인 한스 폰 뷔로는 베를린 필 하모니의 초기 지휘자이자 피아니스트로서 명망을 떨쳤다. 그는 다른 음악가들과도 중요한 관계를 유지했었는데 클라라 슈만의 아버지인 비크에게 피아노를 배우고 리스트의 딸 코지마와 결혼했으며 훌륭한 문하생을 많이 배출하였다. 이 판을 함께 교정한 레버르트는 피아노 교사로서 독일에서 주로 활동했으며 많은 악보 교정을 했다.

<표 5>의 다섯 번째 악보인 유니버설 에디션사는 오스트리아 음악 출판사로 1901년 빈(Wien)에서 설립되었다. 1901년 이후에는 다른 출판사들과 연합하여 빈 원전판(Urtext)을 출판하는데 힘을 쏟았다. 유니버설 에디션사는 1921년 하인리히 쉐커(H. Schenker, 1867-1935)가 편집한 베토벤의 악보를 출판하였다. 편집을 맡았던 하인리히 쉐커는 오스트리아의 음악이론가로서 많은 이론서를 남기고 각종 악보의 교정을 했다. 그가 편집한 베토벤의

악보는 1975년 뉴욕의 도버(Dover)출판사에서 재인쇄 되었다.

<표 5>의 여섯 번째 악보를 보면, 1918년 경 베를린의 울스타인(Ullstein)사에서 한스 폰 뷔로와 리스트 문하생이었던 명 피아니스트 F. 레이문트(Frederic Lamond, 1868-1948)가 편집을 맡았다. 이 악보는 1923년 라이프지히의 브라이트코프사에서 재발간 되었고, 1969년 우크라이나의 무지츠나 우크라이나(Musytschna Ukraina)사에서 재인쇄하였다. 울스타인사의 악보는 썸여림말이 이탈리아어로만 표기되어 있으며, 초판에 없는 프레이즈, 다이나믹, 페달 표시 등이 첨가되어 있다. 제1악장의 경우 한 페이지 안에 많은 마디의 수가 들어 있어 악보가 복잡해 보이는 것이 단점이다.

<표 5>의 일곱 번째 악보는 1920년 이탈리아 밀라노의 리코르디(G. Ricordi)사에서 출판되었다. 리코르디사는 밀라노에 있는 출판사로 이탈리아 작곡가 카셀라(A. Casella, 1883-1947)가 교정하였으며 상세한 설명이 각주로 첨부 되어있다. 이 악보는 거의 모든 음에 독특한 모양의 페달 표시가 있으며 썸여림, 아티쿨레이션, 페달표시, 핑거링, 장식음의 주법 등 지시 사항들이 악보에 표기되어 있다. 특히 페달 표시와 썸여림말이 어떤 악보 보다 자세히 나타나 있다. 꾸밈음의 경우 예시를 보여주거나 다른 해설판의 악보를 첨부, 비교하여 연주방법을 제시하고 있다.

<표 5>의 여덟 번째와 아홉 번째 악보는 라이프지히의 페터스사(C. F. Peters)에서 1920년대에 막스 파우어(Max Pauer, 1866-1945)의 편집으로 출판하였으나 1927년에 카를 아도로프 마르티엔센(Carl Adolf Martienssen, 1881-1955)의 편집으로 재출판하였다. 카를 아도로프 마르티엔센은 하이든, 모차르트, 베토벤 등의 피아노 소나타 교정자로 알려져 있다. 그는 독일의

피아니스트이자 교육자로 K. 크린트볼트나 W. 베르거 등에게 사사하고 라이프치히 음악원의 교수를 거쳐 동 베를린 음악대학에서 교편을 잡았다. 또한 다량의 저서를 남기며 피아노 교육에 영향을 끼쳤다.

<표 5>의 열 번째는 1935년에 뉴욕의 사이몬 앤 슈스터사에서 슈나벨이 편집한 악보이다. 오스트리아의 피아니스트이자 작곡가인 아르투르 슈나벨은 최초로 베토벤 전곡 연주를 했으며, 그가 녹음한 베토벤의 32개의 소나타와 5개의 협주곡은 슈나벨의 연주 스타일을 알 수 있는 귀중한 자료가 되고 있다.

<표 5>의 열한 번째 악보는 뮌헨의 헨레사에서 출판되었으며 1952년부터 1953년에 걸쳐 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1956)가 편집하였다. 헨레 출판사는 1948년 귄터 헨레가 뮌헨에 설립한 출판사로 원판에 충실한 바하, 베토벤의 건반 작품들을 원전판 형태로 출판하였다. 발너는 독일 음악학자로서 베토벤 피아노 소나타와 모차르트 피아노 작품을 편집한 바 있다.

베토벤 하우스 본 사이트를 참고하면, 이 외에도 다양한 악보들이 출판되었음을 알 수 있다. 예를 들어 도날드 토비(Donald Francis Tovey, 1875-1940)가 편집한 왕실음악학교관(The associate of Royal school of Music)과 두랑판(Durand & Fis)이 그렇다.

2) 에디션 비교에 따른 특징

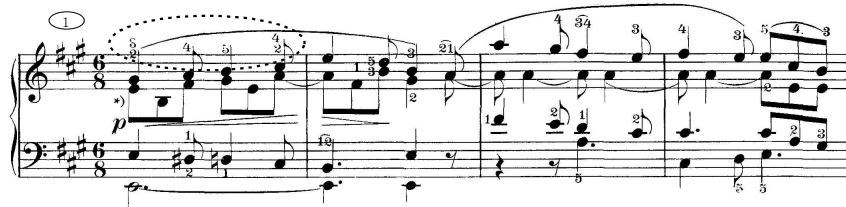
앞에서 살펴본 바와 같이 에디션은 시대에 따라 그리고 편집자들에 따라 다양한 변화를 보여 왔다. 이를 크게 두 가지로 분류하면 작곡자의 의도에 충실하여 편집자의 특징이 드러나지 않는 악보와 편집자의 의견 혹은 정보가 첨가되어 연주에 영향을 주고 있는 악보로 나눌 수 있다.

(1) 편집자의 의도를 배제한 악보들

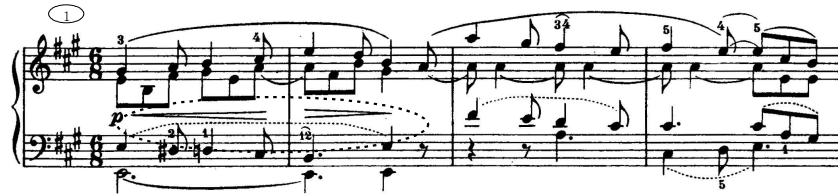
앞서 <표 5>에서 제시한 악보 중 자필보와 크게 다르지 않은 에디션은 슈타이너사의 악보와 토비아스 하슬링거, 브라이트코프, 페터스, 헨레 그리고 유니버설 에디션이다. 이들 악보는 서로 큰 차이는 없지만 유니버설 에디션과 페터스판은 자필보에서 볼 수 없는 슬러와 손가락 번호가 기입되어 있다. 유니버설 에디션의 경우 손가락 번호가 각 음들마다 자세히 표기되어 있으며 페터스판은 편집자가 덧붙인 프레이즈를 점선으로 표기하여 작곡가가 의도한 것과 구별해 놓았다(악보 1). 이는 작곡가의 의도를 왜곡하지 않기 위해 신중히 하고 있다는 것을 알 수 있다.

<악보 1> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 1-4 비교

유니버설 에디션



페티스 1927년 출판본



















(2) 메트로놈 표시의 유무와 지시어가 많은 악보들

베토벤의 자필보에는 메트로놈 템포의 지시가 없다. 반면 초판인 토비아스 하슬링거를 비롯하여 코타, 리코르디, 슈나벨판에서는 메트로놈 템포 지시를 쉽게 찾을 수 있다. 각 출판사별 메트로놈의 지시는 아래 <표 6>과 같이 구분할 수 있다. 이 에디션들 중 토비아스 하슬링거, 코타, 리코르디판은 각 악장마다 메트로놈 지시가 있는 반면, 슈나벨판은 메트로놈 템포를 곡의 흐름상 변화가 나타나는 부분마다 달리 표기해 놓았다.³²⁾

32) 본 논문 <표 7>에 표기. p.38.

<표 6> <피아노 소나타 Op.101>에 대한 메트로놈 지시

구 분			편집자(출판사)			
악 장	빠르기	박 자	Carl Czerny (Tobias Haslinger)	Hans von Bulow (J.G.Cotta)	Alfredo Casella (G.Ricord)	Artur Schnabel (Simon& Schuster)
1	Allegro ma non troppo	6/8	 = 80	 = 69-76	 = 69-76	 = 63
2	Vivace alla Marcia	C	 = 72	 = 80	 = 80	 = 152
3	Adagio, ma non troppo, con affetto	2/4	 = 58	 = 58	 = 54	 = 46
	Allegro	2/4	 = 120	 = 120	 = 132	 = 120

또한, 아래 <악보 2>에 제시된 코타, 울스타인, 리코르디판에서는 편집자들이 첨부한 페달, 셈여림, 연주 지시어 등을 많이 볼 수 있다. 코타판의 경우 왼손 선율에 cresc.과 decresc.의 악상 기호가 첨가 되었고 자세한 셈여림 기호들이 눈에 띈다. 울스타인판은 페달 사용에 대해 지시어를 음표 밑에 기입하였고 리코르디판 역시 페달을 자세하게 설명하고 있지만 기보가 다르다. 리코르디판은 페달 사용 시점까지 알 수 있는 독특한 페달 표시를 하고 있다. 또한 *dolcissimo*(아주 부드럽게), *vagamente*(막연히, 모호하게)라고 지시하며 음악적 표현을 돕고 있다.

<악보 2> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 33-38 지시어 비교

코타관

울스타인판

리코르디판

(3) 다국어 해석이 있는 악보들

일부 에디션은 자필보와 다르거나 설명이 필요한 부분에서 악보의 아랫단에 각주를 달아 놓았다. 이때 사용되는 언어는 영어, 독일어, 이탈리아어, 스페인어, 프랑스어로 출판사의 지역에 영향을 받고 있음을 추측할 수 있다. <표 5>에서 나열한 에디션 중 코타와 리코르디 그리고 슈나벨판은 거의 모

든 페이지에 다국어 설명이 들어간 각주가 있다. 편집자들은 각주를 통해 자신이 활동했던 분야에 따른 음악적 시점을 악보에 첨가하고자 하였다. 리코르디는 작곡가로서, 슈나벨은 피아니스트로서의 의견을 조금 더 강조하였다. 하지만 이러한 많은 지시어와 해석은 연주에 도움이 되기는 하나 악보를 읽는데 있어 불편함을 주기도 한다.

<그림 3> 슈나벨판 악보의 다국어 각주

a) Manche Ausgabe hat auch hier schon, entsprechend der Stelle drei Takte später:
statt: *Wie der Herausgeber meint, ist die Verschiedenheit richtig, es sind also das erste Mal melodische Achtel.*

b) Siehe Seite 4 c
c) Fermate etwa 9 Achtel lang ohne Luft-pause weiter
d) Viele Ausgaben haben im Bass von $\text{c}^{\#}$ (1^{ste} 4tel) zu $\text{c}^{\#}$ (3^{ten} Achtel) Hallebötgen; sie sind wahrscheinlich falsch.

a) Certaines éditions ont déjà ici, comme au passage correspondant que nous rencontrons trois temps après *L'éditeur est d'avis que la différence est juste, il s'agit donc la première fois de croches de mélodie.*

b) Voir à la page 4 c
c) Point d'orgue d'une valeur d'environ 9 croches; continuer sans faire de repos.
d) Beaucoup d'éditions mettent, de la basse de $\text{d}^{\#}$ 1^{er} temps au mi (3^{e}), des liaisons qui sont probablement fausses.

a) Many editions, corresponding to the passage 3 bars later, already have here: *instead of:* *The Editor thinks the dissimilarity right; for the first time, therefore, there are melodious quavers.*

b) See pag 4 c
c) Pause about 9 quavers long; continue without breathing pause.
d) On $\text{c}^{\#}$ (1st crotchet) to $\text{c}^{\#}$ (3rd quaver) in the bass, many editions place ties; they are probably wrong.

(4) 베토벤 자필보 음표에 침삭이 있는 악보들

작곡가의 자필보가 없는 경우, 혹은 필체를 알아보기 힘든 경우에는 에디션에 따라 음에 오류가 생기기도 한다. 다음에 제시된 <악보 3>의 제1악장 마디 70에서도 이러한 경우를 찾아볼 수 있다. 토비아스 하슬링거를 비롯하여 유니버설 에디션, 리코르디, 헨레 등은 자필보와 같이 대부분의 에디션에

서는 I_4^6 화음으로 기보하고 있다. 그러나 코타사의 에디션에서는 E음이 빠진 I_6 을 사용 하고 있다. 하지만 왼손에서 제 5음인 E음을 채워주어 화성의 변화는 없다. 브라이트코프사의 악보는 근음이 생략된 I_4^6 화음을 쓰고 있는데 이러한 표기는 화성적으로 적절하지 않다.

<악보 3> <Op.101, No.28> 제1악장 마디 68-70 음표 표기 비교
토비아스 하슬링거판



코타판



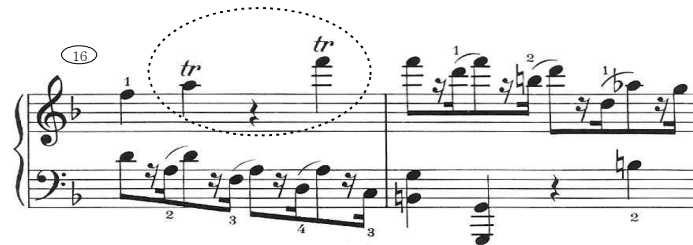
브라이트코프판



(6) 베토벤 자필보에 장식음이 첨가된 경우

트릴을 표기할 때 편집자들은 악보에 새로운 장식음을 첨가하기도 하였다. 2악장 16마디를 제시한 아래 <악보 5>를 보면 자필보와 같은 헨레판은 트릴에 어떠한 꾸밈도 없다. 하지만 코타판은 악세트를 가진 앞꾸밈음 트릴과 함께 접미사가³³⁾ 붙어 있으며 다음의 두 번째 트릴에는 전타음으로 연결되도록 적어 놓았다. 또한 울스타인판은 트릴과 함께 접미사가 붙어있으며 그 다음 나타나는 두 번째 트릴에는 앞꾸밈음을 사용하여 연결해주고 있다. 리코르디판의 악보에는 트릴 연주법에 대한 예시와 함께 접미사가 첨부되어 있다. 그리고 페터스판은 트릴 다음에 나오는 음에 괄호표시를 하여 필사본과 다른 편집자의 의도가 있었음을 밝히고 있다.

<악보 5> <Op.101, No.28> 제2악장 마디 16-17 장식음 기보 비교
헨레판



33) “접미사를 가진 트릴(trill with suffix): 때로는 작곡가가 원음 다음에 밑으로부터 두 개의 짧은 음표를 덧붙여 표시해놓은 것이 있다. 이렇게 첨부된 음을 접미사(Suffix)라고 한다.” 안미자, 「피아노 어떻게 배울까?」 (서울: 이화여대출판부, 2007), p.208. 이 책에서 접미사라 표현하여 본 논문은 이를 따르고 있다.

코타판

Musical score for the Kotan edition, measures 16-17. The score is in G major and 3/4 time. Measure 16 features a circled melodic phrase in the right hand with a trill and a grace note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 17 continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand.

울스타인판

Musical score for the Ulstein edition, measures 16-17. The score is in G major and 3/4 time. Measure 16 features a circled melodic phrase in the right hand with a trill and a grace note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 3, 3, 5, 1, 3. Measure 17 continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand with fingerings 2, 2, 1, 4, 3.

리코르디판

Musical score for the Ricordi edition, measures 16-17. The score is in G major and 3/4 time. Measure 16 features a circled melodic phrase in the right hand with a trill and a grace note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 3, 3, 5, 1, 4. Measure 17 continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand with fingerings 3, 5, 3, 5, 1, 4, 3.

페터스판

Musical score for the Peters edition, measures 16-17. The score is in G major and 3/4 time. Measure 16 features a circled melodic phrase in the right hand with a trill and a grace note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 3, 4, 2, 5, 3. Measure 17 continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand with fingerings 4, 1, 3, 4.

4. 베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 제3악장 헨레판과 슈나벨판 악보 비교

베토벤 소나타는 초판 당시부터 지금까지 수많은 편집자들에 의해 출판되었다. 그 중 베토벤 <소나타 Op.101> 중 제3악장을 원전판인 헨레와 해석판인 슈나벨의 악보로 비교하고자 한다. 악보는 1953년에 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Wallner, 1976-1956)가 독일의 헨레(G. Henle)출판사에서 출판한 헨레판과 1935년 뉴욕의 사이몬 앤 슈스터(Simon & Schuster)사에서 아르투르 슈나벨(Arthur Schnabel, 1882-1951)이 편집한 슈나벨판 악보를 사용하였다.

일반적으로 에디션은 원전판(Urtext)과 해석판(Interpretative) 두 종류로 나눌 수 있다. 원전판은 작곡가의 자필본을 기본으로 한 에디션을 말한다. 그러나 작곡가의 자필본이 없는 경우에는 원전판의 기본 자료가 되는 필사본 혹은 초판본, 개정본에 따라 논란의 여지가 있다. 해석판은 편집자의 견해가 첨가된 에디션으로 악보에 대한 해석이나 연주자를 위한 조언 등이 기재되어 있다. 이 때 아티큘레이션, 페달링, 다이내믹 등 자세한 연주방법이 포함된다. 헨레판은 원전판으로서 베토벤이 작곡 당시 의도했던 바를 연주자들에게 정확하게 전달하고자 하며, 피아니스트로서 연주자적 입장에서 편집한 슈나벨판은 현대적 시각에서 재편집 되었다고 볼 수 있다. 그러므로 본 논문은 편집자에 따른 악보를 구체적으로 비교, 분석하여 연주자들이 자신만의 음악을 만들 수 있도록 한다.

1) 템포와 빠르기말

현재 우리가 사용하고 있는 템포의 의미는 고전시대에 이르러서 정리된 것으로 바로크 시대에는 지금과는 다른 의미를 지니고 있었다. 바로크 시대에도 종종 알레그로(Allegro)나 라르고(Largo)같은 이탈리아어의 용어들을 사용했다. 그러나 이러한 이탈리아어 용어들은 지금의 우리가 알고 있는 빠르기를 뜻하는 ‘템포’라기 보다는 곡의 성격이나 분위기를 의미했으며, 알레그로는 ‘활기찬’ 또는 ‘즐거운’이라는 의미로 사용되었다. 라르고 역시 ‘매우 느리게’보다는 ‘넓게’라는 의미로 이해할 수 있다.

템포는 고전시대에 지침서를 썼던 저자들에 의해 빠름, 보통, 느림으로 크게 나뉘었으며, 이것은 또 다시 3-6개로 세분화되었다. 그 중 다섯개로 세분화된 템포를 보면 ‘Largo 느린’, ‘Adagio 보통 정도로 느린’, ‘Andante 편안하고 규칙적인 걸음걸이’ 즉 빠른 템포와 느린 템포의 중간을 의미하며 ‘Allegro 빠른’, ‘Presto 아주 빠른’으로 분류가 된 것을 알 수 있다. 18세기 당시 ‘느리게’를 의미하는 Largo와 Adagio 중 어느 것이 더욱 느린 속도를 나타내는가에 대한 의견 차이가 있었다. 모차르트, 후멜, 체르니와 같은 독일, 프랑스, 이탈리아 사람들은 Largo-Adagio 순을 따른 것으로 보인다. 반면 Adagio를 Largo보다 느리다고 여긴 사람들은 17세기의 이탈리아 관례를 따른 사람들로서 퍼셀과 같은 영국음악가들과 엠마누엘 바흐를 포함한 소수의 독일 음악가들이었다. 또 다른 템포인 Allegro는 ‘유쾌한’, ‘상냥한’, ‘생기에 넘치는’을 뜻한다. 다만 18세기 당시 출판서적에서는 이 단어 geschwind (날쌌), alacriter(팔팔하게), hurtig(재빠르게)로 번역되었다.³⁴⁾

바로크나 고전과 음악에서 자유롭게 사용되었던 템포의 선택이 고전과 음악에서는 작곡가에 의해 면밀하고 세밀하게 표시되었다. 베토벤 초기 작품을 보면 Allegro, Adagio와 같은 몇 가지의 단순한 지시들만 사용했으나 이들만으로는 그의 의도를 풍부하고 정확하게 전달 할 수 없었다. 그의 후기 작품을 보면 보조 지시어가 거의 빠지지 않고 등장할 정도로 점차 세밀하게 수식어를 첨가하는 일이 늘어났다.

베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 제3악장의 템포는 느린부분(마디 1-28)과 빠른부분(마디29-362)으로 나뉘어 있다. 느린부분은 Adagio, ma non troppo, con affeto와 함께 Langsam und sehnsuchtvoll(느리게 그리고 열망하듯이)이 지시 되어있고, 빠른부분의 템포는 Allegro und Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit(빠르게 그러나 너무 빠르지 않게, 또한 결연하게)의 지시가 있다. 이와 같이 베토벤은 Adagio, Allegro 즉, 느리고 빠른 뜻을 가진 지시어와 함께 ma non troppo, con affetto. ‘그러나 너무 지나치지 않게’, ‘느낌을 가지고’와 같은 세부적인 묘사를 돕는 보조 지시어를 사용하여 템포에 대한 베토벤의 의사를 더했음을 알 수 있다. 통상 이탈리아어로 기보되던 템포 용어에 베토벤은 자국어인 독일어를 사용함으로써 좀 더 세심하게 템포에 관한 베토벤의 생각을 연주자에게 전달하고자한 의도를 파악할 수 있다.

작품 <Op.101>에서 베토벤은 비록 메트로놈 표시를 기재하지 않았지만³⁴⁾ 베토벤은 이미 템포에 대한 중요성을 충분히 인식하고 있었으며 이것이 때

34) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.428.

35) 베토벤이 남긴 메트로놈 표시는 피아노 독주곡의 경우 ‘피아노 소나타 제 29번 B^b장조 Op.106 합머 클라비어(Hammerklavier)’가 유일하다.

때로 무시되는 것에 대해 안타까워했다. 이런 그에게 새로운 발명품인 메트로놈은 작곡가가 원하는 음악을 표현하는데 있어 매우 가치 있는 것이었다. 앞서 에디션별로 비교한 것과 같이 곡의 머리에 메트로놈 표시가 있는 악보도 있고 없는 악보도 있었다. 헨레판와 슈나벨판의 악보를 보면 헨레판은 메트로놈 지시를 표기하고 있지 않으며 슈나벨판은 템포의 변화가 있는 모든 부분마다 메트로놈 표시를 하고 있다.

슈나벨은 메트로놈 표시에 대해 “한부분의 시작을 알릴 수도 있고, 흐름의 더 깊은 전개를 의미할 수도 있다. 때로는 곡의 특징을 암시해 주는 것일 수도 있고, 경고의 의미를 가질 수도 있다”고 하였다.³⁶⁾ 슈나벨이 메트로놈 표시에 대해 가졌던 생각은 반드시 정확하게 지켜야 하는 수치가 아닌, 올바른 곡을 위해 연주자가 인식해야할 속도 정도로 여겼다고 보인다. 다음 표는 슈나벨 에디션에 표기된 메트로놈 표시를 정리한 것이다.

36) Konrad Wolff, 전혜수 역, 「슈나벨의 피아노 음악」 (서울: 음악춘추사, 2002), p.91.

<표 7> <Op.101, No.28> 제3악장 슈나벨의 메트로놈 표기

슈나벨의 메트로놈					
	마디	M.M		마디	M.M
느린 부분	1-19	♩ =46	빠른 부분	220-223	♩ =126
	20	♩ =69		224-228	♩ =132
	21-28	♩. =63		229-239	♩ =126
빠른 부분	29-32	♩ =120		240-243	♩ =112
	33-55	♩ =126		244-265	♩ =126
	56-64	♩ =138		266-269	♩ =144
	65-76	♩ =126		270-298	♩ =138
	77-80	♩ =144		299-314	♩ =126
	81-86	♩ =138		315-316	♩ =120
	87-109	♩ =132		317-321	♩ =116
	110-113	♩ =126		321-323	♩ =112
	114-121	♩ =120		324-329	♩ =126
	122-172	♩ =120		330-338	♩ =120
	173-193	♩ =126		338-358	♩ =132
	194-219	♩ =132		359-361	♩ =126

슈나벨은 위 표와 같이 박자가 바뀌거나 곡의 흐름상 분위기가 달라지는 부분마다 세세하게 메트로놈을 지시하여 정확한 박자를 요구하고 있다. 이는 연주자가 해석함에 있어 모범적 답안을 주고는 있지만 자칫 기계적인 연주가 될 수 있는 위험이 있다.

슈나벨은 제3악장의 서주부분의 템포를 M.M. ♩ =40으로 표기하고 있지만 메트로놈 표시가 있었던 다른 에디션들과 비교할 때³⁷⁾ 비교적 느린 것을 알

37) <표 5> 베토벤 피아노 소나타에 대한 메트로놈 지시 참고.

수 있다. 또한 슈나벨은 자신의 연주 음반³⁸⁾에서는 표에 지시한 것과 같은 템포로 연주하지 않았다. 서주부는 대략 8분음표를 32로, 제시된 템포보다 더 느리게 연주하고 있었으며 제시된 박자 이외에도 마디마다 템포 루바토(Tempo rubato)가 이루어지는 부분도 있기 때문에 어느 정도 연주자의 자유에 맡기고 있음을 알 수 있었다.

아래 제시된 표를 보면 같은 곡을 연주했음에도 불구하고 연주자들에 따라 레코딩 시간이 다름을 알 수 있다. <표 8>을 통해 그들이 어떠한 템포를 선택했는지를 예상해 볼 수 있다. 모든 연주자들이 슈나벨이 제시한 메트로놈의 수치대로 획일화된 연주를 하는 것은 아니었다.

<표 8> <Op.101, No.28> 제3악장의 연주자별 연주 시간 및 빠르기³⁹⁾

녹음연도	연주자	느린부분		빠른부분	
		시간	빠르기	시간	빠르기
1934	Artur Schnabel	3'16"	♩ =32	6'43"	♩ =132
1939	Walter Giseking	2'23"	♩ =39	5'18"(6'34")	♩ =132
1952	Wilhelm Backhaus	2'17"	♩ =38	7'08"	♩ =120
1956	Claudio Arrau	3'24"	♩ =30	7'29"	♩ =126
1962	Alfred Brendel	3'20"	♩ =46	7'28"	♩ =116
1963	Vladimir Horowitz	3'04"	♩ =36	7'17"	♩ =118
1967	Emil Gilels	3'27"	♩ =38	7'32"	♩ =126
2007	백건우	3'00"	♩ =34	7'42"	♩ =126

38) Artur Schnabel. *Ludwig van Beethoven's Piano Sonata*, recorded in 1932-1935, ADD LC 12281.

39) 고 클래식, <http://www.goclassic.co.kr/records/list.html?keyfield=fid&key=316> (2013.11.23.): 백건우, *Ludwig van Beethoven 32 Piano Sonatas*, recorded in 2005-2007, DD 7121.

본 연구자는 <Op.101> 제3악장의 연주 빠르기를 연주자 별로 측정한 결과 위의 <표 7>과 같은 결과를 얻었다. 느린 부분을 보면 1952년 녹음한 빌헬름 박하우스가 ♩=38로 하여 2분 17초로 가장 빠르며, ♩=39의 템포로 연주한 발터 기제킹 또한 2분 23초로 3분이 넘는 다른 연주자들에 비해 빠르게 연주하고 있음을 볼 수 있다. 발터 기제킹은 느린 부분 뿐 아니라 빠른 부분도 ♩=132로 연주하여 전체적으로 빠른 속도를 보이고 있다. 그의 5분 18초의 연주는 제시부 도돌이표를 하지 않았을 때의 시간으로 도돌이표를 했을 경우 예상시간은 6분 34초이다. 1943년 녹음한 아르투르 슈나벨의 음반도 6분 43초로 비교적 빠른 모습이다.

이와 같이 연주 속도는 시대에 따라 혹은 연주자에 따라 다르다. 또한 연주자의 기량, 연주 분위기, 홀의 크기와 음향, 혹은 피아노 터치와 음질 등 다양한 조건들은 템포의 설정에 영향을 줄 수 있다. 위에 표시한 연주자들의 템포 역시 대략적인 수치일 뿐, 절대적인 수치는 아니다. 그러므로 작곡가가 제시한 템포 안에서 연주자 재량껏 음악적 특성들을 토대로 템포 결정을 한 다음, 연주 상황에 적합하게 세부적으로 연주 속도를 정하는 것이 옳다고 생각한다.

2) 아티큘레이션

초기 고전시대 작곡가들의 자필보에는 연주방향에 지침이 될 만한 지시거의 없었다: 아티큘레이션, 슬러, 페달, 메트로놈 표시 등. 따라서 이들의 작품에서 아티큘레이션의 기능은 그 당시 초기 고전과 음악에서의 연주법과 연

관성을 지닌다. 이는 자신들이 작곡가이자, 즉흥연구에 뛰어난 피아니스트였으므로 연주자들을 위한 구체적인 지시사항을 첨부하지 않는 것이 당시의 경향이였다. 따라서 일반적으로 당연히 그렇게 연주 되는 것이라고 여겼던 것은 표시를 하지 않았으며 음악적 상식에 의해 기보했다.⁴⁰⁾

프레이징과 아티큘레이션에 대한 세심한 표기들 즉, 슬러 표기는 19세기 말에 이르러서야 연주 해석적 측면에서 그 중요성이 인식되었다.⁴¹⁾ 그 당시 작곡가들은 연주법에 대한 지시 사항을 표기하기 시작하였고 이러한 지시 사항들은 점차 다양하고 정교하게 구사되었다. 아티큘레이션은 음악을 연주하는데 매우 중요한 해석법으로 연주자들마다 그 방법에는 차이가 있다. 연주자들마다 곡에 대한 해석에 차이가 있기는 하지만 그 보다 앞서 악보의 선택이 연주에 많은 영향을 준다. 특히 악보를 편집한 편집자에 따라 악보는 각각의 음악적 특성을 지니게 된다.

본 연구자가 베토벤 <피아노 소나타 Op.101> 연구를 위해 선택한 두 악보, 헨레와 슈나벨판에서도 아티큘레이션 사용에 따른 차이를 쉽게 찾아볼 수 있다. 두 편집악보의 특성을 비교하여 보면 첫째, 헨레판은 자필 악보를 기본으로 하여 작곡자의 의도를 충실히 살리고자 한 반면, 슈나벨판은 헨레판보다

40) Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.227.

41) ‘프레이즈’는 악구의 뜻을 가지고 있으며, 선율선의 자연적인 구획을 말한다. 그리고 ‘프레이징’은 선율을 프레이즈로 나누는 것을 의미한다. 프레이징을 하는 것은 호흡하는 것과도 같으며 음악에 있어 생명을 불어넣는 작업이다. ‘아티큘레이션’은 프레이징 보다 세분화된 작업이다. 연주할 때 각 음들을 음악적으로 서로 연결 하거나 분리하는 방식을 말한다. 아티큘레이션은 음악적 표현을 위해 작곡자가 쓰는 가장 중요한 도구 중 하나로 레가토, 논 레가토, 스타카토, 테누토, 슬러 등과 같은 주법을 의미한다. 일신사전편찬위원회, 「음악용어사전」 (서울: 일신서적출판사, 1999), p.658.: Howard Ferguson, 현재희 역, 「건반음악의 해석」 (서울: 음악춘추사, 1998), p.78: Heasook Rhee. *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide For the Collaborative Pianist*, (New York: Carl Fischer, 2012), p.153.

연주 지시어를 빈번히 사용하는 경향이 있다. 둘째, 헨레판은 첨부된 슬러가 있기는 하나 그 수가 많지 않은 것에 비하여 슈나벨판은 첨부된 슬러의 수가 많은 편이다. 예를 들어 슈나벨판은 화성적 성격에 따라 슬러를 기입하였으며 긴 슬러의 첨부로 레가토 연주를 끌어내고 있다. 또한 슈나벨판은 헨레판에 비해 연주지시어가 자주 사용될 뿐만 아니라 악보의 모든 페이지마다 각주를 첨부하여 편집자 본인의 의도를 세심하게 설명하고 있다.

아래 <악보 6-1>을 보면 마디 1에서 내성부의 슬러 표기가 자필보를 비롯하여 두 에디션에서 서로 다르게 나타나고 있음을 볼 수 있다. 먼저 자필보를 보면 왼손에는 슬러가 있지만 오른손에는 없다. 슈나벨판은 오른손에 B, D, C음을 함께 슬러로 묶고 있고, 최상성부를 제외한 모든 성부에 슬러 표기가 되어 있으며 양손의 슬러가 동일하게 움직이고 있다. 이 때 슈나벨판은 오른손의 두 번째 박까지 슬러 표기를 함으로써 C음은 내성부인 알토음의 마무리 역할을 하게 되며 E음은 상성부 소프라노음의 시작이 된다. 이로 인해 두 번째 박이 자연스럽게 약박으로 처리되고 테누토(ten.) 표기를 덧붙여서 음을 충분히 눌러 깊이 있는 소리가 나도록 하고 있다. 반면, 헨레판은 오른손 내성부의 첫 시작음인 B, D음을 슬러로 연결하였고 양손이 서로 다른 아티큘레이션을 취하고 있다. 마디 1에서는 테누토 표기가 없으나 앞서 슬러로 묶인 두 음으로 인해 뒤에 나오는 두 번째 박을 다시 누르게 된다. 이렇게 하여 테누토 효과가 자연스럽게 연출된다. 이처럼 슈나벨판과 헨레판의 슬러 표기는 다르나 동일한 연주 효과를 기대 할 수 있다.

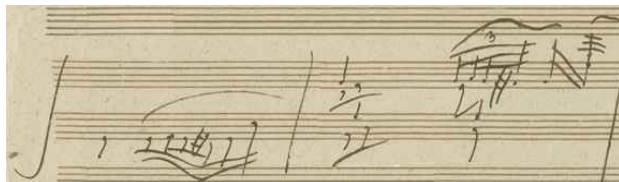
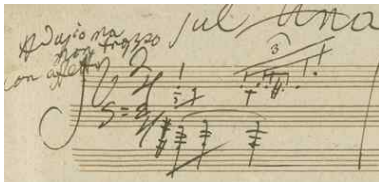
<악보 6> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 1, 9-10 비교

<악보 6-1>

<악보 6-2>

베토벤 자필보⁴²⁾ 마디 1

베토벤 자필보 마디 9-10



<악보 6-1>

<악보 6-2>

헨레판 마디 1

헨레판 마디 9-10

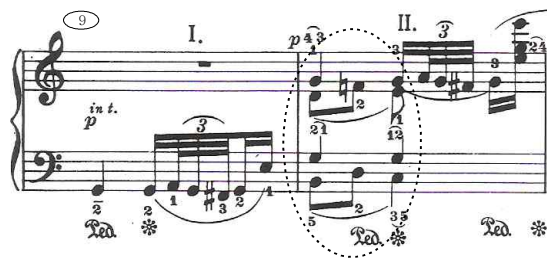
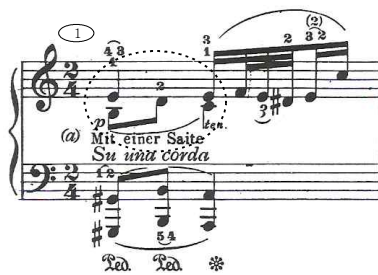


<악보 6-1>

<악보 6-2>

슈나벨판 마디 1

슈나벨판 마디 9-10



42) 베토벤 하우스 본, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digitales_archiv_en&dokid=wm145&seite=1-15 (2013.11.16) 뒤에 인용하는 베토벤 자필보의 출처는 동일하여 이후 각주는 생략한다.

첫 마디에 등장한 상성부 음형은 마디 9부터 마디 15까지 왼손과 오른손에서 교차적으로 연이어 나타난다. 위의 <악보 6-2>는 자필보와 헨레판 그리고 슈나벨판의 마디 9-10을 비교한 것이다. 자필보를 제외한 두 악보의 마디 10에 나타나는 왼손 슬러를 주시하여 보면 약간의 차이를 발견할 수 있다. 슈나벨판의 경우는 첫 마디와 같은 모양의 슬러지만 헨레판의 경우는 첫 마디와 달리 베이스음들을 모두 연결시키지 않고 첫 박과 두 번째 박을 나누어 놓았다. 그 결과 헨레판의 경우는 최상성부의 두 번째 박부터 시작하는 모티브 음형이 조금 더 두드러진다. <악보 6-2>에서 예시된 베토벤의 자필 악보 마디 10의 왼손에는 어떠한 슬러 표시도 없다. 이는 헨레판이 슈나벨판에 비해 자필보에 보다 충실했다는 사실을 뒷받침하고 있다.

다음 <악보 7>의 마디 16을 보면 슈나벨판은 자필보와 같이 오른손 슬러를 표기하고 있지만, 왼손은 자필보에 없는 슬러를 추가적으로 한 마디에 걸쳐 표기하여 왼손의 레가토 진행을 유도하고 있다. 헨레판은 마디 16의 오른손의 슬러 표기를 보다 짧은 세 개의 슬러로 나누었다. 이는 장식적인 음형을 잘게 쪼갬으로써 잦은 분절을 유도하는 것으로 볼 수 있다.

마디 19에서 자필보의 경우는 첫 박의 화음과 연결된 타이 다음에 어떠한 슬러 표기도 찾아볼 수 없다. 그러나 헨레판과 슈나벨판 모두 타이 다음에 오른손 상성부에 슬러 표기를 첨부하여 상성부 선율의 흐름을 강조하고 있다. 여기서 나타난 슬러 표기에 약간의 차이점을 발견할 수 있는데 헨레판은 타이 다음 음부터 새롭게 슬러가 시작되고 있지만, 슈나벨판은 타이가 끝나는 두 번째 박에서 슬러 표기가 시작되어 있다. 본 연구자가 이러한 작은 차이점에 주목한 이유는 헨레판은 자필보와 달리 타이 다음에 나오는 화음에 A음을 첨

가하고 있기 때문이다. 이로 인해 헨레판의 경우 A음을 다시 한 번 눌러주어 가득 찬 느낌의 화성으로 깊은 울림이 있는 소리를 만들어 내면서 다시 새로운 호흡으로 시작하도록 유도하고 있다.⁴³⁾

마디 20에서 헨레판은 첫 화음의 페르마타 이후 G#음을 타이로 연결 하는 자필보의 표기를 따르고 있다. 그러나 슈나벨판은 이러한 타이 표기가 없다. 이는 화음의 여운이 끝날 즈음에 G#음을 다시금 연주하여 화성적인 성격을 더욱 풍부하게 드러내려는 의도로 읽혀진다.⁴⁴⁾ 또 다른 차이점으로는 페르마타가 끝난 뒤에 서주부 카덴짜가 시작되는 부분에서 나타난다. 슈나벨판은 페르마타와 서주부 시작음 사이에 타이가 없고 헨레판은 이곳에 타이가 있다. 슈나벨판은 페르마타 이후 카덴짜를 새로운 호흡으로 시작하기 위해서 다섯잇단음표를 새롭게 하나의 슬러로 묶어주었다. 이로써 카덴짜의 첫 음부터 선명하게 들리도록 하였다. 또한 임의적으로 셋잇단음표로 묶어 형식에 맞는 연주를 유도하고 있다. 헨레판은 타이로 연결된 첫 음을 생략하여 다섯잇단음표에서 벗어난 박으로 자유로운 카덴짜를 연출하고 있다. G#음이 반복되는 것에 대한 견해는 연주자들마다 다를 수 있다. 해석이라는 것은 옳고 그름의 문제는 아니다. 본 연구자는 헨레판과 같이 낮은음에서부터 시작하여 폐세지를 연결하는 것이 더 자연스럽다고 생각한다. 낮은음부터 화음의 진행이 상행하며 크레센도 하여 연결하는 것이 편안함과 극적인 효과를 동시에 줄 수 있다.

43) 헨레판의 경우 자필보와는 달리 타이 다음에 나오는 화음에 A음을 첨가하고 있으며, 슈나벨판의 경우는 자필보와 동일하게 타이 다음에 나오는 화음에 A음을 첨가시키지 않고 있다.

44) 마디 20에서 슈나벨판은 자필보에는 없는 악상지시어를 적어 넣었다. 예를 들면, 페르마타가 끝나고 시작되는 장식적인 서주부 카덴짜를 매우 여러게(pp) 시작하여 크레센도가 상승하는 음형으로 인해 미리 커지거나 빨라지지 않도록 논 크레센도(non cresc.), 논 아첼란도(non accel.)와 같이 연주지시를 세세하게 하고 있다.

<악보 7> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 16-20 비교

베토벤 자필보



헨레판

슈나벨판

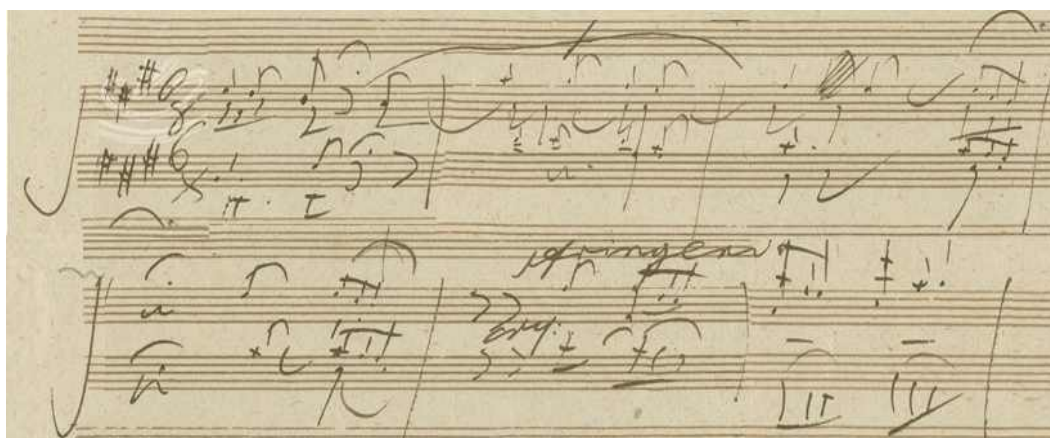
다음 <악보 8>은 마디 22-27이다. <악보 8>에서 마디 23, 24 상성부에 동그라미 표시를 하였다. 이를 살펴보면 헨레판과 슈나벨판의 상성부의 프레이징 끝처리가 다르다. 슈나벨판은 마디 23에서 슬러를 마무리하고 마디 24에서 새롭게 슬러를 시작하였다. 헨레판은 마디 22의 8분음표에서 시작한 슬러가 마디 24의 첫 음인 4분음표까지 연결되어 있다. 다음 마디 25의 페르마타를 기준으로 그 앞, 뒤 음형과 비교하여 보면 마디 24, 25, 26에서 동일한 슬러를 사용하고 있으며 이러한 음형의 연속적 등장은 마디 24에서 미리 예고하듯 보여주고 있다.

자필보와 헨레판은 프레이징 처리는 같으나 타이의 사용 유무가 다르다. 먼저 자필보를 보면 1번 음형(상성부에 나타난 e음과 e음)에는 붙임줄이 있으나 뒤의 2, 3번 음형에는 생략되어 있다. 헨레판에서는 상성부에 나타났던 붙임줄

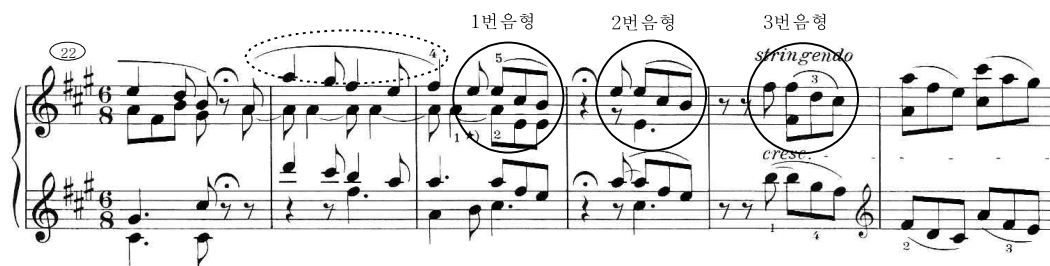
이 세 곳 모두 보이지 않는다. 오히려 슈나벨판은 자필보에 없는 2, 3번 음형까지 붙임줄을 표기하였다. 이것으로 볼 때, 세 악보가 모두 다르다고 할 수 있으나 베토벤의 자필보는 1번 음형 이후 연속적으로 등장하는 붙임줄 표기가 생략되었을 가능성이 있다.

<악보 8> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 22-27 비교

베토벤 자필보



헨레판



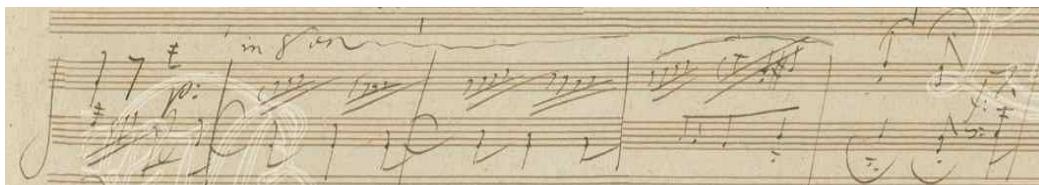
슈나벨판



다음 <악보 9>는 마디 36-40의 비교이다. 그 중 마디 37-38에서 슈나벨판은 헨레판에 없는 오른손 슬러 표기가 두 마디에 걸쳐 나타나고 있다. 또한 슈나벨판은 왼손에도 슬러 표기를 첨가하고 있는데 I, IV, V, I 도의 마침꼴 화음으로 진행되는 왼손을 화성적 성격에 따라 아티큘레이션을 기입 하였고, 당김음 리듬을 효과적으로 표현하고자 하였다. 그리고 마디 39에 나오는 8분 음표들은 스타카토 표시를 해주어 앞의 당김음과는 상반된 느낌으로 가볍게 연주 하고 있다.

<악보 9> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 36-40 비교

베토벤 자필보



헨레판

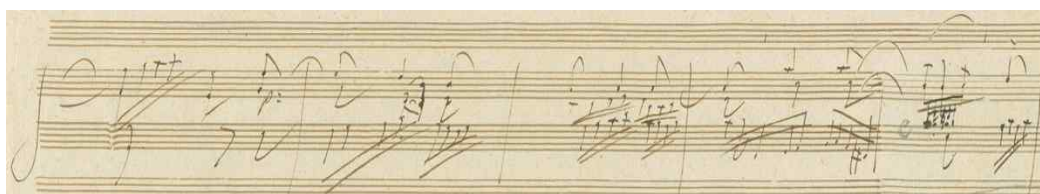
슈나벨판

다음 <악보 10>은 마디 44-48을 보여주고 있다. 여기에서는 마디 36-40을 나타낸 <악보 9>에서 보았던 오른손의 16분음표 음형이 왼손에서 연주되고 있다. 슈나벨판은 마디 44에서 부터 마디 48에 걸쳐 긴 프레이즈가 사용된 반면, 헨레판은 아무런 표시가 없다. 이러한 프레이즈 표시는 음들을 하나로 묶어 연주자들이 악보를 쉽게 읽을 수 있도록 돕고 있다. 앞서 <악보 9>에 예시되었던 마디 36과 다음 <악보 10>에 예시된 마디 44는 유사한 음형임에도 슈나벨판에서는 첫 음의 스타카토 표시와 프레이즈의 시작이 다른 것을 볼 수 있다. 주제부의 모티브의 음형이 스타카토로 시작하기 때문에 반복되는 유사한 음형 또한 스타카토를 지녀야 한다고 생각하기 쉽다. 이러한 이유로 마디

36과 마디 44의 8분음표에서 역시 스타카토를 예상할 수 있다. 하지만 마디 44에서는 선율이 도약 없이 시작 되므로 자연스러운 레가토를 위하여 이러한 프레이즈를 사용했다고 여겨진다.

<악보 10> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 44-48 비교

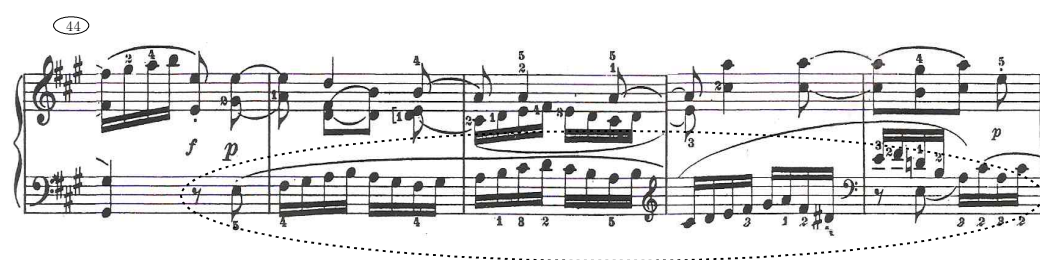
베토벤 자필보



헨레판



슈나벨판



다음 <악보 11>의 마디 53에서 자필보와 헨레판은 두 번째 박인 G#과 마디 다음에 나오는 G#음을 타이로 연결하고 있다. 슈나벨판에는 타이 표기가 없기 때문에 G#음을 두 번 연주하고 있다. 두 에디션은 프레이즈의 시작점과 끝이 다른 모습이다. 헨레판에서는 cresc.를 제외하고는 특별한 지시어가 없다. 슈나벨판은 마디의 첫 박 앞에서 호흡 한 후 흘러가고 있으나, 헨레판은 프레이징 처리를 한 그 다음 박부터 자연스러운 강조가 이루어진다. 슈나벨판은 p로 작게 시작 후 cresc.로 진행하여 주제부의 전개가 이루어지는 부분을 강조하기 위해 f가 등장한다. 이 때 음악적 긴장감을 주기 위해 stringendo(점점 빠르게)표기를 하여 템포 변화를 유도하고 있으며 그에 맞는 템포를 제시하여 표기하고 있다. 본 연구자는 편집자인 슈나벨이 제시한 연주 지시어에 따라 진행되는 변화보다 연주 흐름에 따라 극적인 효과가 더해지는 헨레판이 더욱 설득력 있는 연주 해석이라고 생각된다. 연주자는 편집악보에 따른 이러한 특징을 고려하여 연주에 반영할 수 있다.

<악보 11> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 52-56 비교

베토벤 자필보



헨레판

슈나벨판

다음 <악보 12>에서 슈나벨판의 마디 87에서는 pp와 함께 연주 지시어인 *tranguillo*(조용하게)를 첨가하여 온화하게 연주할 것을 강조하고 있다. 마디 89에서 자필보와 헨레판은 같은 슬러를 표기하고 있지만 슈나벨판에서는 다르게 나타난다. 헨레판은 두음 슬러를 사용하여 마디 89의 두 번째 박을 강조하고 슈나벨판은 세음을 슬러로 묶어 두 번째 박을 약하게 하는 효과가 있다.

<악보 12> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 87-90 비교

베토벤 자필보



헨레판

A printed musical score for measures 87-90 of Op. 101, No. 28 by Beethoven, Henle edition. The score is in G major (two sharps) and 4/4 time. It features a piano (pp) section in measures 87-88 and a forte (f) section in measures 89-90. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings and articulation marks are clearly indicated. A circled measure number '87' is at the top left. A star symbol is placed below the bass line in measure 89.

슈나벨판

A printed musical score for measures 87-90 of Op. 101, No. 28 by Beethoven, Schnabel edition. The score is in G major (two sharps) and 4/4 time. It features a piano (p) section in measure 87, a pianissimo (pp) section in measure 88 with the instruction 'tranquillo', and a forte (f) section in measure 89 with the instruction 'in t.'. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings and articulation marks are clearly indicated. A circled measure number '87' is at the top left. A star symbol is placed below the bass line in measure 89. The tempo marking '♩ = 132' is present at the beginning of measure 87.

다음 <악보 13>의 마디 161-168 부분은 푸가부분으로 4성에서 주제의 음형이 제시되고 있다. 자필보와 헨레판에는 아무런 표시가 없지만 슈나벨판은 악센트, 스타카토 표시가 아래 제시된 마디 161부터 168에 걸쳐 각 마디마다 지속적으로 나타나고 있다. 이것은 4성부의 푸가에 나오는 성부 구별을 위한 것

이라 생각된다. 이 부분을 연주하는데 있어서 슈나벨판의 표현들을 참고하여 연주하는 것이 곡의 흐름에 도움이 된다.

<악보 13> <Op.101, No.28> 제3악장 마디 161-168 비교

베토벤 자필보



헨레판

161

5 4 3 2 1 1

2 1 5 4 3 2 1 1

sf

165

2 5 5 4 5 3 4

2 1 1 1 1 1 1 1

dim.

슈나벨판

헨레판과 슈나벨판의 악보를 비교해본 결과, 헨레판은 충실하게 베토벤의 자필악보를 기본으로 한 반면, 슈나벨판은 음의 모티브나 긴 폐세지에 슬러 표시를 첨가하고 세밀한 표현을 더하여 연주자들이 악보를 해석하고 표현하는데 도움을 주었다. 이처럼 같은 곡일지라도 슬러의 사용에 따라 아티큘레이션의 분절이 다양해지고 이것으로 음악적 표현이 풍부해 지는 것이다. 따라서 아티큘레이션은 사용에 따라 곡을 더욱 다채롭게 만들뿐 아니라 편집자의 의도와 방향을 읽어내는데 중요한 요소가 된다. 그러므로 아티큘레이션을 통한 이러한 편집악보의 비교 연구는 필요하다.

Ⅲ 결론

베토벤의 <피아노 소나타 Op.101>은 1815년 여름에 작곡을 시작하여 1816년에 걸쳐 완성된 후기 소나타 중 첫 작품으로, 베토벤에게 있어 금전적, 정신적, 육체적 고통으로 매우 어려운 시기에 이루어졌다. 이 곡은 당시 비엔나에서 가장 유명한 피아니스트이자 베토벤의 제자로서 오랫동안 우정을 이어갔던 도르테아 에르트만 남작부인에게 헌정되었다.

후기 창작 시기에 작곡된 <피아노 소나타 Op.101>은 초기 소나타에서는 볼 수 없는 형식을 지니고 있다.⁴⁵⁾ 서정적 분위기가 느껴지는 환상적 소나타로 3개의 악장으로 구성되어 있다. 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 다카포(Da Capo)에 의한 3부 형식 그리고 제3악장은 서주를 지닌 소나타 형식으로 이루어져 있다. 제1악장은 종래의 소나타 형식과는 다르게 명확한 구분 없이 서정적 선율을 강조하고 있다. 제2악장은 대위법적 서법이 눈에 띄며 특히 2성의 카논이 있는 트리오 부분을 가지는 것이 특징이다. 제3악장은 느린 서주를 지니며 제1악장의 주제 재현으로 순환적 처리가 나타나며 소나타 형식 안에서의 푸가의 사용 등으로 새로운 악곡 구성의 형태를 보여주는 등 베토벤 후기 소나타 양식의 특징이 잘 드러나 있다.

본 논문의 제3장에서는 베토벤의 <Op.101>의 대한 에디션을 출판 순서대

45) 베토벤의 작품은 작곡 시기와 양식에 따라 3기로 분류한다. 제 1기는 초기창작 시기로 1782년부터 1802년까지를 의미하며 이 시기에 베토벤은 본과 빈에서 활동하였다. 제 2기는 중기 창작 시기로 하일리겐슈타트 유서 이후 빈에 정착하여 활동한 1802년부터 1815년 까지를 말한다. 제 3기는 후기 창작 시기로 청각을 완전히 상실하고 영감에 의한 창작 활동을 한 1816년부터 1827까지이다. 홍세원, 「서양음악사」, pp.410-412.

로 정리하고 그 특징을 살펴보았다. 시대와 장소를 넘나드는 다양한 에디션들이 존재하고 있으며 특히 슈나벨, 코타, 리코르디사의 악보에는 에디터들의 의견이 반영되어 독특한 음악적 색채를 더하고 있음을 확인하였다. 자필보를 기준으로 하여 악보들의 특징을 구분하여 분류해보면 먼저, 편집자의 의도를 배제한 악보와 그렇지 않은 악보를 찾을 수 있다. 그리고 자필보와 메트로놈 표시의 유무가 다르거나 지시어가 첨가된 악보들로 구분할 수 있으며 자필보와 다르거나 설명이 필요한 부분에 있어서 악보의 아랫단에 다국어로 각주를 달아 놓은 악보들도 있다. 또한 베토벤 자필보에 장식음을 첨가하여 넣거나 음표에 첨삭을 한 악보로 분류할 수 있다.

에디션을 구분하여 살펴 본 결과 에디션마다 편집자들에 따라 연주 해석이 달라질 수 있고 연주에 영향을 줄 수 있는 차이를 보였다. 본 연구자는 원전판인 헨레와 해석판인 슈나벨의 에디션을 비교하였다. 그 결과로 템포와 다이내믹 그리고 아티큘레이션의 차이점에 대한 이해를 끌어내었다. 또한 베토벤은 자필보에 템포에 대한 세부적 묘사를 돕는 지시어를 사용해 연주자들에게 자신의 작곡 의도를 구체적으로 전달하고자 하였다. 이와 같이 이미 베토벤의 구체적 지시가 초판부터 있었음에도 슈나벨은 베토벤의 지시어에 바탕이 되는 메트로놈 수치를 악보에 기입하였다. 다른 몇몇 에디션에서도 메트로놈 수치 기록은 발견할 수 있지만 슈나벨은 박자 변화나 분위기 전환부에 보다 세부적으로 여러 차례 기입하여 편집자의 해석을 정확하게 전달하려고 노력했다.

슈나벨은 자필보에 바탕을 두고 있지만 그보다 자유롭게 자신만의 음악적 생각을 자세하게 악보에 기입하여 연주자들에게 도움이 되고자 하였다. 이

러한 슈나벨의 생각에 대해 옳고 그름을 판가름 하는 것이 그다지 중요한 문제는 아니다. 다만 그러한 편집자의 의견을 참고하여 연주에 반영할 수 있어야 한다. 연주자들은 비교적 그들이 접하는 악보를 본능적으로 신뢰하며 기보되어 있는 그대로를 따라 연주하려는 경향이 있다. 이 때문에 에디션의 선택은 매우 중요하다. 연주자들은 작곡가의 의도와 편집자의 의견을 올바르게 습득하고 차이점을 파악하여 다양한 연주 해석의 폭을 넓히는 것이 바람직하겠다.

참 고 문 헌

<국내 단행본 및 논문>

- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 김미경. 백기풍. 이봉기. 「베토벤 32곡 피아노 소나타 전곡분석법과 연주법」. 서울: 작은 우리, 1993.
- 김성남. 백낙호. 「피아노 교수법」. 서울: 현대음악출판사, 1999.
- 김용환. 「서양음악사 19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- 안미자. 「피아노 어떻게 배울까?」. 서울: 이화여대출판부, 2007.
- 오희숙. 홍정수. 「음악미학」. 서울: 음악세계, 1999.
- 윤양석. 「음악형식론」. 서울: 세광음악출판사, 1993.
- 이경희. 「음악청중의 사회사 (궁정 극장 살롱 공공 음악회)」. 서울: 한양대학교출판부, 2006.
- _____. “18세기 서양음악의 출판과 유포,” 「서양음악학」 제14권, (2007): pp.42-52.
- 이동활. 「올댓 클래식」. 서울: 두리미디어, 2008.
- 이전영. 「창조적 피아노 접근법」. 서울: 예성출판사, 2000.
- 일신사전편찬위원회. 「음악용어사전」. 서울: 일신서적출판사, 1999.
- 임혜정. 「피아노 문헌 개요」. 서울: 수문당, 1991.
- 조수철. 「베토벤의 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교출판부, 2002.
- 허영한. 김문자. 「새 들으며 배우는 서양음악사 2」. 서울: 심설당, 2010.
- 홍세원. 「고전과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.

_____. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2003.

홍정수. 김미옥. 오희숙. 「서양음악사」. 서울: 나남출판사, 1998.

<월간지>

구미정. “베토벤 피아노 소나타 제 28번 op.101 3.4악장,” 「피아노 음악」.

2011년 11월. pp.108-128.

김수영. “피아노 지상레슨,” 「음악저널」. 2007년 9월. p.138.

<번역서 및 해외 문헌>

Loesser, Arthur. 김경임 역, 「피아노와 사회 (*Men, Women and Pianos: A Social History*)」 대구: 계명대학교출판부, 1998.

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

Grout, Donald J., Claude V. Palisca and J. Peter Burk holder. 민은기 외 역,
「그라우트의 서양음악사 (*A History of Western Music*)」. 제 7판,
서울: 이앤비플러스, 2007.

Denis, Arnold., Nigel, Fortune. *The Beethoven Companion*. London: Farber & Farber, 1980.

Rhee, Heasook. *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide For the Collaborative Pianist*. New York: Carl Fischer, 2012.

Keller, Hermann. 정희갑 역, 「프레이징과 아티큘레이션」. 서울:음악춘추사,
1995.

Howard, Ferguson. 현재희 역, 「건반음악의 해석」. 서울: 음악춘추사, 1998.

Siepmann, Jeremy. 김병화 역, 「베토벤, 그 삶과 음악 (*Beethoven His Life*

and Music)」. 서울: 포토넷, 2010.

John, N. Burk. *The Life and Works of Beethoven*. New York: The modern library, 1943.

Kirby, F. E. 김혜선 역, 「건반 음악의 역사 (*A Short History of Keyboard Music*)」. 서울: 도서출판 다리, 1997.

Cyr, Mary. 양승일 역, 「바로크 음악 연주하기 (*Performing Baroque Music*)」. 서울: 상지원, 2007.

Solomon, Maynard. 김병화 역, 「루트비히 판 베토벤 (*Beethoven*)」. 과주: 한길아트, 2006.

Michels, Ulrich. 조선우 역, 「음악은이 (*dtv-Atlas zur musik.*)」. 홍정수. 조선우 역. 서울: 음악춘추사, 2002.

Pauly, Reinhard G. 「고전시대의 음악 (*Music in the Classic Period*)」. 김혜선 역. 서울: 다리, 2000.

Rosenblum, Sandra P. 「고전과 피아노 음악의 연주 (*Performance practices in Classic Piano Music.*)」. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.

Skoda, Badura. 정진우 역, 「Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석」. 서울: 음악춘추사, 1990.

Wolff, Konrad. 전혜수 역, 「슈나벨의 피아노 음악 (*Schnabel's Interpretation of Piano Music*)」. 서울: 음악춘추사, 2002.

<악보>

Beethoven, Ludwig van. *Beethoevn Klaviersonaten Band II*. ed. Bert Antonia Wallner. Munchen: G. Henle Verlag, 1953.

_____, *Complete Piano Sonatas, Vol. 2*. ed. Artur

Schnabel. New York: Simon and Schuster, 1935.

<음반>

Schnabel, Artur. *Ludwig van Beethoven's Piano Sonata*. recorded in 1932-1935. ADD LC 12281.

백건우. *Ludwig van Beethoven 32 Piano Sonatas*. recorded in 2005-2007.
DD 7121.

<인터넷 사이트>

베토벤 하우스 본. www.beethoven-haus-bonn.de (2013. 11. 23.)

IMSLP Petrucci Music Library(국제 음악 악보 도서관). <http://imslp.org>
(2013. 11. 24.)

고 클래식. www.goclassic.co.kr (2013. 11. 23.)

ABSTRACT

A Study on the <Piano Sonata Op.101, No.28>

by Ludwig van Beethoven

Chae Rin, Park

Major in Instrumental music

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Woman's University

This is a thesis about a research on the edited scores of <Piano Sonata Op.101, No.28>, 3rd Movement, by Beethoven.

Chapter 2 is the study of 10 editions from year 1817 to 1953. Chapter 3 is the study of Beethoven's 3rd movement by two different editions; Henle edition by Bertha Antonia Wallner (1876-1956) and Simon & Schuster edition by Arthur Schnabel (1882-1951).

Out of so many different editions, I choose Henle and Schnabel, simply because Henle's edition often regarded as the widely used edition, and Schnabel, the internationally well-known pianist, best-known for the first recording of 32 Beethoven's Piano Sonatas, also with his special edition of footnote descriptions.

Henle's edition is not deviating too much from the original edition. On the other hand, Schnabel applied additional indications and instructions, and suggested new directions of performances for the musicians. For example, metronome number has been marked on Schnabel's edition, which does not exist on Henle's edition. Especially, there are changes on tempo according to the mood in 30 different times.

Same thing happen in the aspect of articulation, Henle's edition remain unchanged and follow exactly according to Beethoven's autograph music manuscript. Compare to Schnabel's edition, the editor suggested some additional long slur marks in passages for legatos and phrase breathing, tenuto effects, and short slur marks for special idioms.