



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
석사학위청구논문

베토벤 피아노 소나타
Op.27, No.1, E^b Major의 연구
- 편집 악보 비교 연구 -

2009

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
서현정

베토벤 피아노 소나타
Op.27, No.1, E^b Major의 연구
- 편집 악보 비교 연구 -

변지연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
서현정

인 준 서

서현정의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 루드비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 피아노 소나타 32곡 가운데 비교적 초기라고 볼 수 있는 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major에 관한 연구로 본 연구자는 세 가지 측면에서 이를 살펴보았다. 먼저 이 곡의 작곡 당시에 베토벤이 보유하고 있었던 피아노는 오늘날의 피아노와 그 기능과 구조가 상당히 다르기 때문에 본 논문에서는 베토벤이 당시에 보유하고 있었던 피아노에 관한 사항들을 정리하였다. 특히 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major가 작곡되었던 1801년에 베토벤이 사용한 피아노는 발터와 슈타인의 제품들로 무릎 페달이 있는 비엔나식 피아노이다. 이와 같이 작곡 당시의 피아노 악기 자체에 대한 이해는 장식음이나 아티큘레이션 뿐 만 아니라 페달사용과 터치와 같은 섬세한 음향에 대한 연주해석에 대한 기본적인 아이디어를 오늘날의 피아노 연주자들에게 제공해 줄 수 있다.

본 논문의 제3장에서는 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major에 관한 양식적 특징을 살펴보았다. 학자들에 따라 베토벤의 작품을 2기에서부터 5기까지 다양하게 분류하기도 하지만, 대개의 경우는 3기로 나누어 정리하고 있는데, 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 경우 1기와 2기의 특징을 모두 갖고 있는 것으로 거론되어지고 있다. 이는 ‘환상곡풍으로’라는 부제에서 알 수 있듯이 피아노 소나타라는 고전적인 틀에 환상곡이라는 매우 자유스러운 형식요소를 접목시키고 있음으로 빚어지는 당연한 논이라고 보여 진다.

제4장에서는 연주자들이 신뢰할 만한 편집악보를 통하여 바람직한

연주를 이끌어 낼 수 있음으로 두개의 편집악보를 비교, 정리하였다. 본 논문에서 사용한 편집악보는 토비(Donald Francis Tovey, 1875~1940)의 것과 쉐커(Heinrich Schenker 1868~1935)의 것으로 박자와 빠르기말, 슬러, 스타카토, 페달이라는 4가지 측면에서 정리하였다. 박자의 사용에서 동일한 이분박자(duple meter)라 하더라도 토비는 알라 브라베의 사용으로 음악의 진행감을 좀 더 생기 있게 이끌어 내고 있다. 빠르기말의 경우 눈에 띄는 큰 차이점은 없으나, 제3악장에서 서주부의 주제가 재현될 때 토비가 아다지오 'Adagio'라는 빠르기말 대신에 'Tempo I'을 사용함으로 악장의 연결을 강조한 듯이 보인다. 슬러에 있어서는 토비가 악구를 명확하게 하는 좀 더 긴 슬러를 사용함으로서 프레이징의 이해에 보다 중점을 두었다면, 쉐커는 짧은 슬러로 세세한 음악적 표현에 더욱 치중하였고, 특히 그는 스타카토 대신에 스타카티시모를 사용하여 보다 빠르고 경쾌한 연주를 이끌어 내려한 것으로 해석하였다. 페달에 있어서는 쉐커가 페달표시를 전혀 주지 않은 것에 반하여 토비는 매우 자세하게 페달을 명시하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤이 사용하던 피아노들	3
III. 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E ^b Major특징	
1) 시대분류에 대한 논의	8
2) 피아노 소나타 Op.27, No.1, E ^b Major의 환상곡풍 요소들	13
IV. 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E ^b Major의 편집 악보 비교	
1) 박자와 빠르기말	24
2) 슬러	27
3) 스타카토	36
4) 페달	42
V. 결론	49

참고문헌

부록

ABSTRACT(영문초록)

표 목 차

<표1> 베토벤이 사용하던 피아노들	7
<표2> 6명 학자들의 의한 베토벤 피아노 소나타 작품 시기분류	11
<표3> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E ^b Major의 형식구조	15

악 보 목 차

<악보1> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제1악장(마디1~8)	16
<악보2> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제1악장(마디26~36)	17
<악보3> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제2악장(마디1~16)	18
<악보4> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제2악장(마디85~101)	18
<악보5> 제3악장 주제선율에 내포된 제1악장의 주제선율	19
<악보6> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제3악장 론도(마디1~4)	20
<악보7> a. 제1악장 시작 선율, b. 제3악장 론도 시작 선율	20
<악보8> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제3악장 론도(마디9~16)	20
<악보9> 제1악장과 제3악장 론도의 선율 비교	20
<악보10> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제3악장 서주부(마디24~26)	21
<악보11> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제3악장 론도(마디313~317)	21
<악보12> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제1악장(마디79~86), 제2악장(마디1~10)	22

<악보13> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제2악장(마디134~140), 제3악장 서주부(마디1~4)	22
<악보14> Op.27, No.1, E ^b Major 제1악장 박자 비교	26
<악보15> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장의 빠르기말 비교	27
<악보16> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디71~74)의 비교	29
<악보17> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디59~62)의 비교	30
<악보18> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디1~4)의 비교	31
<악보19> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디1~8)의 비교	32
<악보20> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디1~4)의 비교	33
<악보21> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디9~17)의 비교	34
<악보22> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디41~44)의 비교	35
<악보23> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디39~43)의 비교	36
<악보24> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디4~8)의 비교	38
<악보25> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디37~40)의 비교	39
<악보26> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디10~14)의 비교	40
<악보27> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디25~32)의 비교	40
<악보28> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디15~18)의 비교	41
<악보29> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디5~6)의 비교	42
<악보30> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디158~165)의 비교	42
<악보31> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디127~136)의 비교	44
<악보32> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디248~251)의 비교	45
<악보33> Op.27, No.1, E ^b Major, 제3악장 론도(마디273~285)의 비교	46
<hr/>	
<악보34> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디1~4)의 비교	47
<악보35> Op.27, No.1, E ^b Major, 제1악장(마디9~12)의 비교	48

I. 서론

18세기 초에 등장해 다른 건반악기와 별 차이 없이 발전을 이루지 못했던 피아노포르테는 18세기 중반 이후에 나타나는 산업혁명을 계기로 형태나 구조적인 면에서 큰 발전을 하게 되었다. 그 결과 피아노는 풍부한 음향효과, 다채로운 음악적 효과가 가능해져 당대의 건반악기들 중에서 대표적인 악기로 대두었다. 뛰어난 피아니스트였던 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 피아노 제조업자들로부터 성능이 끊임없이 개선된 피아노에 대해 큰 관심을 보였으며, 그 결과 그의 피아노 소나타 작품들은 지금까지도 피아노 소나타 문헌의 중심에 자리하고 있다.¹⁾ 이러한 의미에서 본 논문의 제1장에서는 베토벤이 사용하던 피아노들을 시기별로 살펴보고, 특히 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 작곡할 당시에 베토벤이 사용하였던 피아노의 특성에 관하여 알아보고자 한다.

베토벤은 피아노 소나타를 그의 생애 전반에 걸쳐 꾸준히 작곡하면서 그의 풍부한 내면세계와 고유한 독창성을 꾸준히 드러내고 있을 뿐 아니라 시기별로 그의 작품성향이 바뀌는 모든 흔적을 그의 피아노 소나타에서도 표현하고 있다. 그 좋은 예 가운데 하나가 본 논문에서 다루고자 하는 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major이다. 이 곡은 ‘환상곡풍으로’라는 부제를 갖고 있는 곡으로 균형과 조화로우면서도 중요시하는 고전적인 형식인 소나타 형식 안에서 즉흥적이고 자유로운 미를 함께 추구한 곡이다. 이러한 이유로 학자에 따라서는 베토벤

1) F. E. Kerby, 「건반 음악의 역사」 김혜선 역 (서울: 다리, 2002), 210.

소나타를 시기별로 분류함에 제1기에 넣기도 하고 제2기에 넣기도 하는데, 이러한 논의를 본 논문의 제2장에서 다루었다.

일반적으로 연주자가 작품을 바르게 이해하기 위해서는 신뢰할 만한 편집악보에 의존하게 된다. 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 연구함에 있어서 이 곡의 경우는 어떠한 편집악보가 신뢰할 만한 것인지. 그리고 작곡자의 자필악보는 존재하는지의 여부가 무엇보다 궁금하였다. 그러나 이 곡에 대한 베토벤의 자필악보는 현존하지 않음을 먼저 밝힌다. 일반적으로 베토벤의 자필 악보는 악보자체에 대한 난해한 해석을 동반하며, 베토벤 자필 악보와 그 이후 악보를 바탕으로 나온 다른 악보들(필사본, 조판에 사용된 필사본, 초판, 개정판 등)과의 사이에서 조금씩 다르게 기재된 사항에 대한 논란들이 있어왔다. 또한 자필악보와 그 외의 악보들을 참고로 악보 상에 편집자의 의견을 여과 없이 반영한 악보들도 많이 사용되어 지고 있다.²⁾ 그러므로 본 연구는 많은 편집악보들 가운데 연주자들이 신뢰할 만한 악보를 가려내는 것은 연주자들에 매우 중요한 기본 과제임을 강조하고 싶었다.

본 논문의 제3장은 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1 E^b Major의 두 편집악보를 4가지의 측면인 박자와 빠르기말, 슬러, 스타카토, 페달로 나누어 비교한다. 이때 참고할 편집 악보들은 토비(Donald Francis Tovey, 1875~1940)의 편집 악보와 쉰커(Heinrich Schenker 1868~1935)의 편집악보를 사용하였다. 이러한 악보 비교를 통한 작품의 이해는 연주자들 나름대로의 독창적인 해석을 동반한 연주를 할 수 있는 기반을 제공하는 것에 그 목적을 두고 있다.

2) William S. Newman, *Beethoven on Beethoven* (New York: Lightning Source, 1991), 39.

II. 베토벤이 사용하던 피아노들

베토벤의 작품은 고전시기의 관습과 장르, 그리고 양식에 기초하고 있지만 그의 작품은 고전시대의 틀에서 탈피해 자신만의 독창적인 음악 어법과 다양한 음악적 양식의 시도로 낭만시기의 작곡가와 작품에 영향을 미쳤다. 시대적인 변화에 더불어 피아노가 구조적 확대 및 성능의 개선을 이루게 되었으며, 이에 베토벤 생애 전반에 걸쳐서 작곡되었던 피아노 소나타 32곡은 피아노의 발달을 잘 반영한 작품이다.

피아노포르테는 1709년경, 피아노 제작자인 바르톨로메오 크리스토포리(Bartolomeo Cristofori, 1655~1731)에 의해 제작되었고, 18세기 초 건반악기로 널리 사용된 하프시코드와는 달리 해머로 현을 때리는 구조로 에스케이프먼트(escapement)장치로 인하여 다이내믹의 표현과 정교한 타건의 조절이 가능해졌다. 하지만 18세기 후반까지도 피아노포르테와 하프시코드는 별다른 구별 없이 사용되었다. 베토벤이 피아노 소나타 Op.2~Op.27을 피아노포르테를 위한 작품으로 명시되어 있는 것도 이와 같은 이유이다.³⁾ 이에 베토벤이 일생동안 보유하고 있던 피아노의 음역과 피아노 소나타의 특징들을 연결시켜 살펴보는 것도 중요한 작업으로 특히 베토벤이 피아노 소나타 Op.27 No.1을 작곡되었던 1801년경에 보유한 피아노의 특성에 대해서 간단하게 알아보하고자 한다.

베토벤 피아노 작품에서 특이한 사항으로 그의 음악적 시기를 3기로 구분함에 있어, 그가 사용한 피아노에 따라 연도가 비슷하게 구분되어짐을 알 수 있다. 베토벤의 초기 제1기(1782~1802)는 모차르트와 하이든이 사용했던 독일식 피아노를 사용하였던 시기였고 제2기(1803~1812)는

3) William, S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (New York: W.W. Norton 1983), 510.

에라르 피아노를 기증받은 해이다. 제3기(1813~)이후로 1818년 브로드우드피아노를 선물받았으며, 1826년에는 그라프(Graf) 피아노를 기증받아 사용한 시기이다. 이 시기는 피아노의 발달로 베토벤의 피아노 모든 작품의 연주가 가능하였다.

1기에는 베토벤이 두 대의 피아노를 보유하고 있었다. 그중의 하나는 슈타인(Johann Andreas Stein 1728~1792)의 피아노로 오르간과 쳄발로의 제작자이던 슈타인은 기존의 피아노를 발전시켜 해머와 건반이 분리되어 사용되도록 고안한 것이었다.⁴⁾ 슈타인 피아노가 가지고 있는 구조상의 특징은 첫째, 해머의 크기가 완두콩 정도로 매우 작았으며, 그만큼 건반의 하강폭도 얇았다. 또한 건반의 무게도 오늘날의 건반보다 80%정도 가벼워 아주 적은 힘을 가지고도 건반을 누를 수 있었다. 그 결과 톤은 분명하고 깨끗했는데, 비록 음량은 작았지만 투명했으며 또 빨리 사라졌다.⁵⁾ 둘째는, 해머가 불필요하게 다시 튀어 올라서 귀에 거슬리는 소리를 만들어내는 현상인 “블로킹(blocking)”을 막기 위해 패드를 댄 ‘체크 피스’를 첨가했다. 마지막으로 1789년 이후에 제작된 그의 피아노는 댄퍼를 들어올리기 위해 이전에 무릎 스톱대신 ‘발 페달(Foot Pedal)’을 첨가시켰다.

다른 하나의 피아노는 발터가 제작한 피아노로 이 피아노의 특징은 건반에서 손을 뗀 후에도 여운이 남아있어, 저음에서의 풍부한 음량을 들을 수 있다는 것이 특징이다. 이 점을 잘 이용하여 작곡한 작품이 Op.27 No.2인 <월광> 소나타 1악장이다. 오른손의 분산화음은 음의 지속성이 약하게 나타나지만 작고 단단한 해머와 현에 의한 풍부한

4) 지승영, 「피아노의 구조 발달과 베토벤 작품과의 상호관계」 석사학위논문 (광주: 전남대학교 대학원, 2003), 25.

5) Sandra P. Rosenblum, 『고전과 피아노 음악의 연주』 김경임 역 (대구: 계명대학교출판부, 2002), 68.

배음효과를 보여주는 왼손의 지속적인 옥타브의 울림은 발터피아노의 안정감과 균형감을 느끼게 해주는 장점을 갖고 있다.⁶⁾

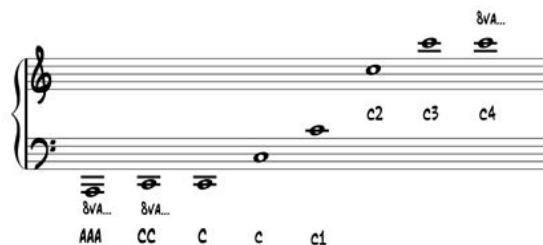
초기의 악기들은 목재 케이스 안에 장착된 프레임도 모두 목재로 제작되어 튼튼하지 못한 관계로 1790년대 이전에는 통상적으로 5옥타브의 건반을 사용하였다. 5옥타브는 FF에서 f^3 로, 포르테피아노의 건반은 19세기 초까지 거의 예외 없이 이 음역을 그대로 사용한다. 베토벤 피아노 소나타 Op27, No1의 음역 또한 5옥타브 사이에서 이루어진다.⁷⁾ 1800년 체르니(Carl Czerny, 1791~1857)가 베토벤의 집에서 본 발터 포르테피아노는 고음역 쪽으로 몇 개의 음이 더 있었으리라 추정되는데, 그 이유는 베토벤 협주곡 제3번 Op.37중 1800년 4월 바로 직전에 작업했던 부분들에서 g^3 음을 볼 수 있기 때문이다.⁸⁾

제2기에는 프랑스의 에라르 피아노를 1803년에 기증받고 이후 Op.53인 <발트슈타인 소나타>가 작곡되었는데, 다장조의 으뜸화음의 연타를 찾아볼 수 있으며, 제3악장에서는 이전의 하프시코드에서는 볼 수 없었던 8~10마디에 달하는 긴 페달의 사용과 연속적인 트릴을 사용함으로써 성능이 향상된 피아노의 역량을 보여준다.

제3기는 1818년에 접한 브로드 피아노로 6옥타브의 음역인 CC에서

6) 오인환, 『피아노발달과 그에 따른 연주관습의 변화』 석사학위 논문 (서울: 연세대학교 대학원, 2003), 32.

7) 피아노 음역



8) Sandra P. Rosenblum, op. cit., 69.

c⁴까지 구성되어 있으며, 1826년에 기증받은 그라프 피아노는 CC에서 f⁴의 음역을 갖고 있어 피아노는 더 견고해지고 커져서 결과적으로 더 풍부한 소리를 만들어 낼 수 있었다.

이 같이 베토벤의 생전 피아노가 지속적인 발전을 이루어 나간 사실을 살펴보면, 베토벤이 구사했던 작품들도 이와 같은 피아노 악기의 변화와 더불어 발전되어진 것을 알 수 있다. 다시 말해 음악적 시기가 초기에서 후기로 넘어갈수록 표현적인 요소들이 작품 안에서 극대화되었으며 베토벤이 소장한 피아노도 베토벤의 후기작품으로 갈수록 음향적으로 풍부해지고 음역이 확대되는 모습을 볼 수 있었다. 베토벤이 사용하던 피아노들에 대한 특성을 <표1>에서 정리하였다. 베토벤이 소유했던 피아노들은 시기별로 악기들의 제작자와 제작한 나라가 모두 다르며, 제작사에 따라 풍부한 음향과 음색을 조정하기 위하여 각 나라마다 채택한 장치들도 모두 다른 것을 확인할 수 있다.

<표1> 베토벤이 사용하던 피아노들⁹⁾

베토벤이 입수한 시기	제작된 나라 및 제작자	음역	채택한 장치
약 1790년	독일 발터(Walter) 슈타일(Stein)	5옥타브의 61건	무릎 스톱 (knee stop)
1803년	프랑스 에라르(Erard)	5옥타브 5도의 68건	최초의 발 페달채택, 류트스톱, 댐퍼스톱, 셀레스트 스톱 우나 코르다

1818년	영국 브로드우드 (Broadwood)	6옥타브 73건	영국식 분할형 댐퍼 및 우나코르다
1825년	오스트리아 그라프(Graf)	6옥타브 4도의 78건	댐퍼페달, 모더레이터 우나코르다

9) Sandra P. Rosenblum, Ibid., 67~92.

Ⅲ. 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 특징

1) 시대분류에 대한 논의

소나타는 “순사한 예술적 감상내지는 오락을 목적으로 둔 기악을 위한 독주곡 또는 실내악곡이며, 몇 개의 대조적인 악장으로 이루어지지만 그들 악장은 절대음악 속에서도 비교적 대규모적인 구성을 바탕으로 두고 있다.”¹⁰⁾ 고전과 소나타는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791), 베토벤에 의해 음악사상 가장 획기적인 발달을 이루어 소나타형식이 확고하게 체계화되었다.

베토벤의 피아노 소나타를 시기별로 단계를 나누는 것은 그의 작품 특성을 이해함에 있어서 도움이 되기도 한다. 시기별 분류는 학자들에 따라 다소 견해 차이를 보이기도 하는데, 보통 2기에서 5기까지로 나누어 다양하게 분류하지만 양식과 창작 활동 시기를 기초로 3기로 분류하는 것이 일반적이다. 다음<표2>에 거론되는 6명의 학자들은 베토벤의 작품시기를 모두 3기로 구분하였지만, 작품시기를 구분 짓는 시기와 시대별로 포함되는 작품들이 약간의 차이를 보이고 있다.

윌리 아펠(Willi, Apell)은 베토벤 작품의 시기별 분류에 대하여 다른 학자들과 조금 더 다른 견해를 보인다.¹¹⁾ 제1기는 Op.2 No.1, No.2 No.3으로 3곡, 제2기는 Op.7~Op.78로 21곡, 제3기는 Op.79~Op.111까지 8곡을 포함한다.

10) William, S. Newman, op. cit., 7.

11) W. Apell : *Master of the Keyboard*, 국민음악회역, (서울: 피아노 음악사, 1976), 246.

하버트 웨스터비(Herbert Westerby)는 초기의 작품으로 Op.2 No.1부터 Op.14까지 10곡을 제1기로, 중기의 작품으로는 Op.22부터 Op.90까지 17곡을 제2기로 본다. 말기의 작품으로는 Op. 101부터 Op.111까지 5곡을 제3기로 나누어 분류한다.¹²⁾

렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809~1883)는 《베토벤과 그의 세 가지 양식(Beethoven et ses trois styles)》(1852)이라는 책에서 베토벤의 작품을 3기로 나누어 구분하고 있다. 이렇게 시기를 나누는 경계선이 불확실하지만, 그의 일생을 통해 젊은 청년 시기, 성숙된 시기, 노년의 시기로 각각 다른 면의 베토벤을 만날 수 있고, 형식 또한 다르게 발전해감을 볼 수 있다. 초기는 1802년까지 15개의 작품이 있다. 중기는 1802년부터 1816년까지를 말하는데 12곡이 포함되며, 마지막 말기는 1816년에서 1827년까지로 마지막 5개의 소나타가 포함된다.¹³⁾

커비(F. E. Kirby)는 또 다른 세 시기로 나누는데, 초기 작품을 1802년까지로 본에서 출판한 E^b장조, f단조, D장조의 3개의 작품들과 빈에서 출판한 Op.2부터 Op.28까지의 15개의 작품을 포함한다. 중기의 작품은 1802년부터 1815년까지 Op.31부터 Op.90까지의 12개의 작품을 포함하고 말기는 1815년부터 1822년까지로 Op.101부터 Op.111까지의 5개의 소나타를 포함한다.¹⁴⁾

김용환은 작품의 탄생연도와 양식적 특징에 따라 초기를 1793년부터 1801년으로 보고 Op.2부터 Op.28까지의 15개의 소나타와 Op.49의 2개의 소나타를 포함하여 17개의 소나타를 초기 소나타로 보고 있다. Op.49 No.1, 2는 중기에 해당하는 작품 번호를 가지지만 1795~98년 사이에

12) H. Westerby : *History of Piano Forte Music*, (New York: Da capo press 1971), 82-83.

13) 박은희, 「초기 작품에 대하여」, 『피아노 음악강좌: 베토벤 편』, (서울: 음악춘추사 1992), 20-21.

14) F. E. Kirby, 『건반음악의 역사 A Short History of Keyboard Music』 김혜선 역 (서울: 다리, 1997), 210-211.

작곡되어 초기의 성향을 담고 있다. 중기는 1802년부터 1814년까지 Op.31부터 Op.90으로 10개의 소나타로 구성되어 있으며 말기는 1816년부터 1822년까지로 Op.101부터 Op.111까지의 5개의 소나타를 포함한다.¹⁵⁾

홍세원도 3기로 분류하였는데, 제1기는 본과 빈에서 활동한 1782년부터 1802년 동안의 초기 창작시기로 1782~92년 사이에 본에서 작곡한 4개의 피아노 소나타와 1793~1802년 사이에 빈에서 작곡한 Op.2부터 Op.49까지의 20개의 피아노 소나타를 포함한다. 제2기는 하일리겐슈타트 유서이후 빈에 정착한 1803년부터 1815년 동안의 중기 창작 시기로 Op.53부터 Op.90까지의 7개의 피아노 소나타를 포함하며, 제3기는 청각을 완전히 상실하고 영감에 의한 창작 활동을 한 시기로 1816년부터 1827년까지로 구분하여 마지막 5개의 소나타를 포함한다.¹⁶⁾ 이상의 시기분류를 서식으로 나타내면 <표2>와 같다.

<표2> 8명 학자들의 의한 베토벤 피아노 소나타 작품 시기분류

	아펠	웨스터비	렌츠	커비	김용환	홍세원
	1782 ~1795	1782 ~1802	1782 ~1802	1782 ~1802	1782 ~1801	1782 ~1802
제1기	Op.2 No.1 No.2 No.3 (3곡)	Op.2 ~ Op.14 (10곡)	Op.2 ~ Op.28 (15곡)	Op.2 ~ Op.28 (15곡)	Op.2 ~ Op.28, Op.49 No.1,2 (17곡)	Op.2 ~ Op.49 (20곡)

15) 김용환, 『서양음악사 19세기 음악』 (서울: 음악세계 2005), 151.

16) 홍세원, 『고전과 음악』 (서울: 연세대학교 출판부), 271~273.

제2기	1795 ~1809	1802 ~1814	1802 ~1816	1802 ~1815	1802 ~1814	1802 ~1815
	Op.7 ~ Op.78 (21곡)	Op.22 ~ Op.90 (17곡)	Op.31 ~Op.90 (12곡)	Op.31 ~Op.90 (12곡)	Op.31 ~Op.90 (12곡)	Op.53 ~Op.90 (12곡)
제3기	1810 ~1827	1815 ~1827	1817 ~1827	1816 ~1822	1815 ~1822	1816 ~1827
	Op.79 ~ Op.111 (8곡)	Op.101 ~Op.111 (5곡)	Op.101 ~Op.111 (5곡)	Op.101 ~Op.111 (5곡)	Op.101 ~Op.111 (5곡)	Op.101 ~Op.111 (5곡)

이상에서는 소나타의 정의에서부터 베토벤의 소나타 작품을 시기별로 나눠보았다. 위<표2>에서도 알 수 있듯이 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 렌츠, 커비, 김용환, 홍세원은 제1기로 분류하였고 아펠, 웨스터비는 제2기로 분류하였다. 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 제1기로 분류한 경우는 베토벤의 하일리겐슈타트 유서 이전의 곡을 초기로 본 것과 함께 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major가 고전적 피아노 소나타의 특징인 4악장 구성을 취하고 있다는 이유로 읽혀진다. 반대로 제2기로 분류한 학자들은 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 ‘환상곡 풍으로’라는 부제에서도 알 수 있듯이 느린 박자로 시작하는 1악장과 아타카(attacca)의 사용으로 제3악장과 제4악장의 악장간의 구분이 명확하지 않다는 이유에서 이다. 또한 카덴차의 사용으로 고전적인 형식의 틀에서부터 벗어나서 베토벤

고유의 음악적 세계를 구체적으로 확립해간 작품으로 넣기 때문이다.

이렇듯 시기적으로나 형식적으로 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major
는 베토벤의 초기와 중기 작품의 특징을 모두 갖고 있는 작품임을 알 수
있다.

2) 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 환상곡풍 요소들

베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major에서 보여지는 환상곡풍의 요소들을 살펴보면, 네 가지로 요약할 수 있는데, 첫째는 기존의 고전주의 소나타의 형식구조에서의 탈피, 둘째는 주제의 변주적 성격이 사용, 셋째는 카덴차의 사용, 넷째는 아타카의 사용으로 정리할 수 있겠다.

우선 Op.27, No.1, E^b Major는 첫째, 기존의 고전주의 소나타의 형식구조를 탈피하여 보다 자유롭고 창조적인 형태로 곡을 진행시키고 있다. 이러한 Op.27, No.1, E^b Major의 전체 형식구조를 다음 <표3>을 통하여 보다 구체적으로 정리하였다. 제1악장은 소나타의 전형적인 빠르기인 알레그로가 아니라 안단테의 느린 박자로 겹세도막형식이다: 두 개의 주제를 갖는 안단테 빠르기의 제1부, 두 개의 주제를 갖는 알레그로 빠르기의 제2부, 제1부가 재현되어 나타나는 안단테 빠르기의 제3부. 이처럼 제1악장 모두가 안단테의 느린 박자가 아니라 마디37부터 마디62까지는 알레그로의 빠른 박자로 곡의 분위기를 전환시키다가 다시 안단테로 제1악장을 마무리하는 것을 볼 수 있다.¹⁷⁾ 제2악장은 겹세도막형식으로 빠르게 진행되는 스케르초형식과 흡사하다. 제3악장은 서주부를 지닌 론도형식으로 서주부와 론도형식이 각기 다른 조성을 갖으며 빠르기와 박자도 다르다. 이처럼 전체 악곡의 빠르기 면에서나 형식적인 측면에서 Op.27, No.1, E^b Major는 기존의 고전주의 소나타 형식구조를 탈피하고 있음을 알 수 있다.

17) 한 악장 내에서 서로 다른 빠르기를 사용하여 곡의 분위기를 전환시키는 요소도 환상곡풍의 요소로 볼 수 있다.

<표3> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 형식구조¹⁸⁾

악장	제1악장	제2악장	제3악장
형식	겹세도막 형식	겹세도막형식	서주부를 지닌 론도형식
조성	E ^b 장조	C단조	A ^b 장조, E ^b 장조
박자	2/2	3/4	3/4, 2/4
빠르기	Andante	Allegro molto e vivace	Adagio con espression, Allegro vivace
마디수	86	140	26, 285

피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major에 나타난 환상곡풍의 요소들 가운데 들쭉는 주제의 변주적 성격이 피아노소나타에 도입되었다는 것이다. 우선 제1악장의 주제적 성격을 언급하자면, 오른손의 화음으로 여리게 시작하는 서정적인 선율이 16분음표의 왼손과 대화를 주고받는 모양으로 내면적 깊이와 서정성을 이끌어내는 연주자의 음악성을 필요로 한다. 다음 <악보1>에서 8마디 주제는 전반부4마디, 후반부 4마디로 구성되었다. 주제의 전반부 4마디를 우선 보자면, 오른손의 시작은 E^b 장조의 I 도 화음이 하행하는 모양의 모티브1이 그 다음 마디에서는 상행하는 모양의 모티브1-a로 이어지며, 왼손은 16분음표의 스케일로 상행하는 모티브2가 그 다음 마디에는 16분음표로 하행하는 모티브2-a로 나타난다. 주제의 후반부 4마디는 오른손과 왼손이 모두 상행하는

18) 본 논문에서는 김방현의 『작곡가별 명곡해설 라이브러리① 베토벤』의 의견에 따라 Op.27, No.1, E^b Major를 3악장으로 보았다. 그러나 백기풍·이봉기·김미경의 『베토벤 32곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』의 견해는 4악장으로 명시하고 있다.

선율로 이루어져 있다. 주제의 후반부의 오른손을 보자면 마디7의 A^b음까지 한 옥타브를 계속하여 상행하는 선율구조를 갖는데, 이러한 상행하는 선율은 매우 여리게 시작하여 (*pp*)점점 커지다가(*crescendo*) 마디7에서 마디8로 넘어가면서 클라이막스로 주제가 마무리된다.¹⁹⁾ 왼손의 경우는 전반부 4마디와 비교하여 볼 때, 상행하는 선율을 취한다는 것 외에도 16분음표 음형을 레가토가 아닌 스타카토로 처리하고 있다.

<악보1> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제1악장(마디1~8)

다음 <악보2>는 베토벤이 <악보1>의 주제를 계속적으로 변주하는 모습을 예시하고 있다. 마디25부터 마디32까지는 <악보1>의 주제를 8분음표로 리듬을 분할하여 변주하고 있다. 또한 <악보2>에서 동그라미로 표시한 마디29와마디33을 비교하여 보면, 마디33에서는

19) Darke Kenneth, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 118.

마디29에서 보이는 8분음표의 리듬을 16분음표로 분할함과 동시에 트릴형태로 변주하여 사용하는 것을 볼 수 있다.

<악보2> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제1악장(마디26~36)

다음 <악보3>은 제2악장의 마디1~16로 주제가 병행진행 및 반진행의 펼친 화음으로 전개되는 것을 보여준다. 제2악장은 제1악장 E^b 장조와 나란한조인 C단도로 된 겹세도막 형식으로 3/4박자로, 선율적인 요소가 적은 스케르초 악장이다. 일반적으로 스케르초란 3박자의 해학곡을 말하며 보통 제3악장에 쓰이는데, 베토벤은 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major 에서는 제2악장에 쓰고 있다. 2악장은 아래 <악보3>에서 예시된 바와 같이 펼친화음이 계속되는데, 처음 12마디는 레가토로 그리고 이어지는 3마디는 스타카토로 연주하는 연주주법상의 대립이 특징이며, 이러한 펼친화음을 사용한 주제를 베토벤은 <악보4>에서 예시한 것과 같이 8분음표를 이용하여 주제적 변주를 이룬다.

<악보3> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제2악장(마디1~16)

Allegro molto e vivace

The first system of the musical score for the second movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 27, No. 1. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The tempo is 'Allegro molto e vivace'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation like '3' and '4'.

<악보4> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제2악장(마디85~101)

The second system of the musical score for the second movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 27, No. 1. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The tempo is 'Allegro molto e vivace'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamics like 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation like 'sempre legato' and 'sempre staccato'.

다음 <악보5>는 제3악장 주제가 제1악장 마디9~10의 선율에서부터 왔음을 가시화한 것이다. 동그라미로 표시한 음들이 음가적으로 약간 확장되어 있으나 동일음에 머물다가 순차로 진행하는 선율선을 어렵지 않게 들을 수 있다. 이는 한 악장 내에서 뿐만 아니라 악장간의 주제 사용에서도 사용된다.

<악보5> 제3악장 주제선율에 내포된 제1악장의 주제선율

1악장 마디9~10



3악장 마디1~4



베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 제3악장 론도의 주제부는 <악보6>에 예시된 것처럼 마디1~4까지 모두 24마디로 보는데, 제1악장에서부터 온 주제악구 4마디(마디1~4)와 제2악장에서부터 온 주제악구 4마디(마디35~38)선율이 변형되고 반복되면서 제3악장 론도의 주제부를 이룬다. <악보6>에서 제3악장 론도 주제의 상성부의 특징적인 3도 하행을 <악보7>에서 제1악장의 첫마디에 나오는 모티브1의 3도 하행과 비교하여 다시금 보여주었다. 또한 <악보8>은 제3악장 론도의 오른손의 옥타브 병진행과 왼손의 16분음표 분산화음 사용으로 양손간의 6도 병진행을 찾아볼 수 있고, 마디9부터 마디24까지는 제2악장에서 보여지던 펼친화음의 모티브를 이용한 곡의 진행을 볼 수 있다. 이러한 선율적 진행은 <악보9>에서 예시되듯이 제1악장의 모티브와 비교할 수 있는데, 이는 제1악장과 제2악장에서 나온 모티브 성격이 제3악장 론도의 주제에서 나타나는 것으로 각 악장간의 연관성을 보여주는 것이다.

<악보6> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, 제3악장 론도(마디1~4)

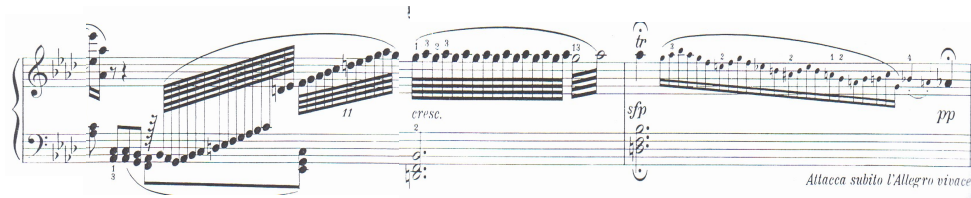
<악보7> a. 제1악장 시작 선율 b. 제3악장 론도 시작 선율

<악보8> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No. 1, 제3악장 론도(마디9~16)

<악보9> 제1악장과 제3악장 론도의 선율 비교

피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major에 나타난 세 번째 환상곡풍의 요소는 카덴차의 사용이다. 카덴차는 악장의 끝이 나기 전이나 악장과 악장 사이에 삽입되어 나타나는 것으로 즉흥적이고 기교적 부분으로, Op.27, No.1, E^b Major에서는 카덴차가 두 부분 나타난다. 다음 예시된 <악보10>은 제3악장 서주부에서 론도형식으로 넘어가는 부분으로 서주부 마지막 부분에 삽입되어 있는 카덴차이다. 마지막 마디26에서 페르마타로 잠시 여유를 가진 뒤 론도형식으로 바로 연결되어 연주된다.

<악보10> Beethoven, Piano Sonata Op.27, No.1, 제3악장 서주부(마디24~26)



다음 예시된 <악보11>은 제3악장 론도형식 마지막에 있는 카덴차로 프레스토로 연결되는 부분이다. 제3악장 론도형식 마디313부터 서주부를 재현하다가 서주부의 마지막 부분과 마찬가지로 카덴차를 이용하여 프레스토로 씬 없이 연결된다.

<악보11> Beethoven, Piano Sonata Op.27, No.1, 제3악장 론도(마디313~317)



피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 환상곡풍 네 번째 요소로는 아타카의 사용으로 아타카는 일상적으로 여러 가지의 의미를 갖고 있다. 일반적으로 '붙이다', '부가하다'와 같은 개념을 갖고 있지만, 음악에서는 '접합', '진행', '연결'의 뜻이며 다양하게 강조되어 쓰인다. 또한 아타카 수비토(Attacca subito)라는 지시는 '즉각적인 진행' 또는 '새로운 진행'을 의미한다. 아타카는 원칙적으로 분명하게 독립적이고 명확하게 구분된 악장이나 악곡이 접목될 때 사용되는데, 아타카 지시는 악장의 종결에서 쓰이는 늘임표(∩)를 음악적 진행상의 지체 또는 음악적인 과정의 정지로 받아들여야 한다.

베토벤의 Op.27, No.1, E^b Major는 3개의 악장 모두가 아타카로 서로 연결되어 연주된다. 다음 <악보12>는 제1악장 마지막 부분과 제2악장 첫째 부분을 나타내는 것으로 제1악장 마지막 마디에 늘임표(∩)사용과 함께 아타카 수비토(Attacca subito l'Adagio)를 발견할 수 있다. 또한 <악보13>은 제2악장과 제3악장 사이에 아타카 수비토가 명시되어 있음을 보여준다. 마디134의 E^b 장조가 마디136에서 C장조로 전조되어 마감되면서 제3악장의 A^b 장조로 시작한다. 이는 빠르기와 조성이 다른 두 악장일지라도 아타카 수비토로 곡을 연결시키고 통일성을 갖게 만든다.²⁰⁾

20) 마찬가지로 제3악장 서주부에서 제3악장 론도형식으로 넘어가는 부분과 제3악장 론도형식에서 서주부를 재현하다가 프레스코로 넘어가는 부분도 아타카 수비토가 나타난다.

<악보12> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1,
제1악장(마디79~86), 제2악장(마디1~10)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the first movement, starting at measure 79. It features a piano (pp) dynamic and a decrescendo (decresc.) marking. The tempo is 'Allegro molto e vivace'. The bottom staff is for the second movement, starting at measure 1. It is marked with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'Attacca subito l'Allegro'.

<악보13> 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1,
제2악장(마디134~140), 제3악장 서주부(마디1~4)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the second movement, starting at measure 134. It features a fortissimo (sf) dynamic and the instruction 'Attacca subito l'Adagio'. The bottom staff is for the third movement, starting at measure 1. It is marked with a piano (p) dynamic, includes crescendo (cresc.) and fortissimo piano (fp) markings, and has a tempo of 'Adagio con espressione'.

이상에서 살펴본 것같이 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major
는 고전적 소나타 형식을 갖고 있으면서 ‘환상곡풍’의 요소를 가져
고전주의 소나타의 정형화된 틀에서 벗어나려는 시도가 엿보이는
곡이다.

IV. 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 편집 악보 비교

본 논문은 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 토비와 쉐커의 편집악보를 서로 비교하고자 한다. 이에 참고한 악보는 도널드 프란시스 토비(Donald Francis Tovey, 1875~1940)가 음악학자의 입장에서 편집한 어소시에이티드 보어드판(Associated Board Edition), 그리고 하인 쉐커(Heinrich Schenker, 1868~1935)가 음악이론가 입장에서 편집한 악보를 사용하였다. 이들 악보를 중심으로 박자와 빠르기말, 슬러, 스타카토, 페달을 중심으로 비교하였으며, 이를 통해 베토벤의 의도와 편집자들의 의도를 알아가는데 도움이 될 것으로 본다.

토비는 그만의 연주적 해석과 분석을 통해서 악보를 편집한 반면에 쉐커는 작곡가의 의도를 최대한 반영하고자 노력하여 두 악보간의 차이를 보이고 있다.

토비는 음악학자이며 작곡가 겸 피아니스트로 19살 무렵까지 소피 와이셔(Sophie Weisse)에게 피아노를 배웠으며, 월터 파라트(Walter Parratt)에게서 대위법을 배웠고, 제임스 히그스(James Higgs)에게서 작곡을 배워 음악학자로의 자질을 갖추게 되었다. 1914년에 에든버러의 대학의 교수로 재직하였으며 1925년에는 미국에서 피아니스트로서 데뷔하여 연주여행을 하였다.¹⁾ 토비는 작곡가로서 재능이 있었고 피아니스트로도 명성을 누렸으며 지휘자, 비평가, 편집자, 음악 학자로서 많은 활동을 하였다. 그러나 편집자로서의 그의 음악분석에 관하여 많은 사람들의 지지를 받았으나, 토비만의 해석에 있어서는 독창성이 결여된 것이라는 평도 있다.²⁾

1) 세광 음악 출판사 편집국 편, 「음악 대사전」 (서울: 세광출판사, 1996), 1482.

2) 류중희, 「L. v. Beethoven Piano Sonata의 Schanbel, Arrau, Tovey edition의 비교 연구: 9개의

웬커도 음악이론가로서 활동한 인물로 작곡가적인 분석을 많이 한 인물로 정평이 있으며³⁾ 특히 베토벤 소나타 연구에 있어서 작곡가의 의도를 그대로 반영하고자 노력한 학자로 인정받는 학자이다.⁴⁾ 그럼에도 불구하고 아쉽게도 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1은 현존하는 원본악보가 없는 관계로⁵⁾ 어디까지가 웬커의 편집인지가 명확하지는 않다.

1) 박자와 빠르기말

베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 제1악장에서 두 편집자는 각기 다른 박자기호를 사용하였다. 다음에 나오는 <악보14>에서 비교할 수 있듯이 토비의 악보는 알라 브레베의 기호를 사용하고 있고, 웬커의 악보는 알라 브레베가 아닌 4/4박자의 표시를 하고 있다. 이는 안단테(Andante)와 같이 느리게 연주할 때는 사실 알라 브레베의 박자와 4/4박자표시의 차이는 그리 크다고 할 수 없겠으나, 연주상에서의 4/4박으로 연주할 때보다 알라 브레베, 즉 2/2박자로 연주하면 좀 더 생기 있고 앞으로의 진행감을 더 느낄 수 있다.

또한 토비는 연주자가 자칫 안단테의 박자를 중시한 가운데 너무 느리게 연주할 가능성을 감안하여 지나치게 느리게 연주하지 말라는 뜻으로 알라 브레베를 사용한 것으로 이해된다.⁶⁾

Sonata를 중심으로」 석사 학위 논문 (서울: 연세대학교 대학원, 1993), 9.

3) 신동진, 「웬커식 분석이론의 관점에서 본 18세기 “뒤바뀐 재현부”를 갖는 소나타 형식의 구조적 특징」 석사 학위 논문 (서울: 연세대학교 대학원 2006), 13.

4) William S. Newmann, *Beethoven on Beethoven*, op. cit., 39.

5) 부록1을 참고.

6) D. F. Tovey, 「Beethoven Sonatas for Pianoforte」 정진우 역 (서울: 음악춘추사, 1978), 223.

<악보14> Op.27, No.1, E^b Major 제1악장 박자 비교

<토비의 악보>

<웬커의 악보>

빠르기말의 경우, 토비와 웬커가 각기 다른 빠르기를 기보했다고는 보여지지 않는다. 예를 들어 <악보15>에서 연구자가 동그라미로 표시한 빠르기말을 보자면, 웬커의 경우는 ‘Adagio con espressione’라는 동일한 빠르기말을 그대로 적은 반면에, 토비는 ‘Tempo I’이라는 지시어로 같은 빠르기라는 것을 표시해 주고 있다. 얼핏 보면 이는 두 편집자가 동일한 빠르기말을 사용한 것으로 받아들여지는데, 사실상 이는 토비가 제3악장 서주부와 제3악장 론도형식의 연계성을 고려한 것으로 이해된다. 즉 이는 제3악장 론도형식에서 제3악장 서주부의 주제가 재현되는 과정으로 제3악장 서주부와 제3악장 론도형식의 연계성을 염두해 두고 있는 것으로 보인다. 이것은 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major가 서주부를 가진 3악장인지, 4악장인지의 논의가 일어나는 하는 부분이기도 하다.

<악보15> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장의 빠르기말 비교

<토비의 악보>

제3악장 서주부

Adagio con espressione.

[Ped. legato]

제3악장 론도형식

Tempo I.

[legato Ped.]

<웬커의 악보>

제3악장 서주부

Adagio con espressione.

제4악장 론도형식

256 Adagio.

[legato Ped.]

2) 슬러(slur)

피아노의 발달로 다양한 음악적 구사력이 가능해졌으며, 이에 따라 작곡가들도 슬러에 의한 음악적 표현력이 다양해졌다. 이에 레가토 주법도 가능해져 슬러의 중요성도 높아지게 되었다. 슬러로 묶이거나 나뉜 음들은 레가토 주법으로 연주하는 것을 의미하여 슬러 안의 첫 음과 마지막 음을 연주하는 방식에 따라 노래의 표현방법이 달라지게 된다.

슬러의 연주방식에 대해서 엠마누엘 바흐(C. P. E. Bach)는 그의 지침서에서 “슬러가 시작되는 음에는 아주 부드럽게(거의 감지할 수 없을 정도로) 액센트가 주어진다.”라고 언급하였다.⁷⁾ 또한 토비는 베토벤 피아노 소나타 악보의 서문에서 슬러와 프레이징에 대해서 “편집 악보의 같은 음표들에 두 개의 슬러가 있다면 통상적으로 짧은 슬러가 베토벤이 기보한 것이며, 베토벤은 절대 두 개의 슬러가 겹쳐지도록 하지 않았으며, 많은 경우에 베토벤은 자신의 프레이즈가 수정되지 않길 원했다. 그리고 부가적인 짧은 슬러들은 베토벤이 터치에 대한 문제로 첨가한 것이며, 베토벤은 스타카토 표시에 테누토 라인을 더한 아래 점을 찍은 테누토(a dot under a dash)에 대한 표시는 알지 못했으며, 이것들은 나중에 편집에 의한 것들이다” 라고 말했다. 그리고 토비는 일반적으로 겹쳐있는 두 개의 슬러 중 더 긴 슬러는 레가토 선율선을 위해 자신이 첨가한 것이라고 설명했다.⁸⁾

위의 내용을 기본으로 두 편집자가 사용한 슬러의 차이를 살펴보면

7) Sandra P. Rosenblum, 『고전과 피아노 음악의 연주』 op. cit., 227.

8) Beethoven, *Beethoven Sonatas for Pianoforte Band III*, ed. Donald Francis Tovey, 정진우 역 (서울: 음악춘추사, 1978), 4.

우선 슬러의 종류에는 프레이즈를 고려한 슬러와 레가토주법을 고려한 슬러로 나누어 볼 수 있겠다.

본 논문에서는 위에서 언급한 프레이즈와 레가토 주법을 고려한 슬러의 차이에 대하여 먼저 논할 것이다. 이외에도 섬세한 표현을 위한 슬러와 운지법과 관련된 슬러의 차이, 다이내믹스에 관련된 연주주법에 따른 슬러의 경우가 있어서 이에 대한 것 또한 추가로 논하였다.

① 프레이즈와 레가토 주법을 고려한 슬러의 차이

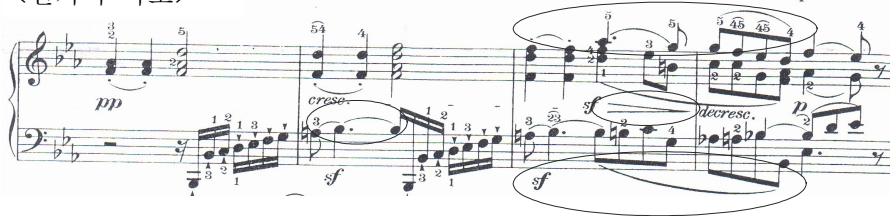
슬러를 표시하는 방법에는 프레이즈를 기준으로 노래를 어떻게 하느냐에 따라 다르게 표시된다. 다음에 예시된 <악보16>의 마디67~74부분은 제1악장 주제부인 마디1~8을 재현하는 부분으로 마디1~8과 차이점이 있다면 오른손과 왼손이 서로 바뀌어서 나타나고 있음을 알 수 있다. 또한 마디73~74에 나타나는 오른손의 슬러의 차이는 프레이즈를 길고 짧게 보는 차이에서 생겼다. 쉐커의 악보 마디73에서 *sf*를 사용한 후에 “>”를 표시함으로써 마디74에 나오는 디크레센도(*decresc.*)에 이르기까지 오른손 선율의 하행 선율이 자연스럽게 연주되도록 표시하고 있다.

<악보16> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디71~74)의 비교

<도비의 악보>

The image shows a musical score for Op. 27, No. 1, E^b Major, first movement (measures 71-74). The score is written for piano and features two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various dynamics and slurs. In the right hand, there is a slur over measures 73-74, and a dynamic marking of *pp* at the beginning. In the left hand, there is a slur over measures 73-74, and dynamic markings of *cresc.*, *sf*, *decresc.*, and *p*. The score is presented in a comparison format, likely showing different slurring techniques.

<첸커의 악보>



다음에 예시된 <악보17>를 보자면, 토비는 마디58에서부터 마디62까지 즉, 박자표가 바뀌기 전까지를 한 호흡으로 보고 마무리 지었다. 그러나 마디62의 점이분음표를 *sf*로 강조하고자 바로 앞 G음을 스타카토로 표시하여 피아노 연주자가 충분히 팔을 자연낙하할 수 있도록 만들어 주었다. 첸커는 마디60까지 나오는 동형진행을 한 프레이즈로 보고, 양손이 순차로 상행하는 선율을 다시 한 프레이즈로, 마지막 페르마타가 있는 마디62의 독립된 음을 정점으로 나타냈다.

<악보17> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디59~62)의 비교

<토비의 악보>



<첸커의 악보>



<악보18>은 Op.27, No.1, E^b Major의 제3악장 마디1~9부분으로 제3악장은 서정적인 느낌을 갖는 부분으로서 제2악장의 스케르초부분과 대조적인 표현을 갖고 있다. 선율적인 프레이즈가 돋보이는 제3악장은 두 편집자의 슬러의 길이와 사용도 다양하게 나타난다. 우선 마디1~2를 보면 토비는 마디1의 첫 음부터 마디2의 F음까지 하나의 슬러로 연결하여 노래를 진행시키는 반면에 쉐커는 아무런 표시 없이 진행시켜 마디2에서 F-G-A^b에 이르는 선율에서 슬러를 표시하고 있다. 또한 마디3에서 나오는 16분음표들의 선율을 하나로 연결시킨 후 마디4의 처음부터 중간까지를 다시 슬러로 나눈 반면에 토비는 마디2에서 나오는 F-G-A^b의 선율부터 마디4의 중간부분까지 전체적인 슬러로 노래의 연결성을 부여하고 있다. 이렇듯 토비가 쉐커에 비해 프레이징에 대한 이해를 연주자에게 더 제공하려 했음을 읽을 수 있다.

<악보18> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장(마디1~4)의 비교

<토비의 악보>

<쉐커의 악보>

② 섬세한 표현을 위한 슬러

다음에 나오는 <악보19> 마디3~4의 왼손을 비교해보면 토비의 악보에서는 왼손선을 전체를 이어주는 슬러와 함께 레지어로 표시가 있고, 쉐커의 악보에서는 레지어로 표시가 없으며 슬러 또한 보다 짧게 사용하였다. 이는 쉐커의 표시가 곡의 분위기를 좀 더 가볍고 동적인 느낌으로 표현하기 위한 것이다.

<악보19> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디1~8)의 비교

<토비의 악보>

<쉐커의 악보>

다음에 예시되는 <악보20>은 Op.27, No.1, E^b Major의 제3악장의 론도 마디1~4를 비교한 것으로 토비는 마디2의 중간부분에서 나오는 왼손의 16분음표부터 슬러로 연결하여 선율이 진행되다가 마디3에서 시작되는

오른손의 16분음표의 선율이 중간에 합류하도록 하였다. 이는 토비가 E^b-D-E^b-E[♯]-F로 이어지는 반음의 움직임이 유연하게 마디3으로 이어지도록 연주자를 위해 배려한 것으로 보인다. 이에 반하여, 켈커는 마디3에서 시작되는 오른손의 16분음표와 함께 왼손의 슬러도 같이 시작하게 하여 양손이 같은 호흡으로 시작할 수 있게 했다. 이는 토비편집에 비하여 3도 병행 상행하는 선율을 보다 강조하고 있다. 이러한 방식은 그 다음에 다시 오른손의 멜로디가 옥타브로 재현되는 마디5~8에서도 확인할 수 있으며, 제3악장의 주제가 재현되는 마디82~89와, 마디167~174에서도 확인할 수 있다.

<악보20> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디1~4)의 비교

<토비의 악보>

<켈커의 악보>

③ 운지법과 관련된 슬러의 차이

다음 예시된 <악보21>의 마디14에서 마디15로 연결되는 왼손의 상행선율이 토비는 하나의 슬러로 연결시킨 반면에 쉐커는 E에서 A음까지를 하나로, B^b를 따로 떼어 표시했다. 이는 손가락번호 사용의 차이에도 견해를 보이는 것으로 토비는 5-4-3-2-1-3의 순서로 사용하고 쉐커는 5-4-3-2-1-4→5의 순서로 사용하여 나타낸다. 특히 쉐커는 오른손의 *sf*의 손가락번호와 왼손 B^b 음의 번호를 동일시하여 사용하였다. 이로써 토비는 자연스러운 운지법에 중점을 두었다면 쉐커는 오른손과 함께 4,5번 손가락을 사용함으로써 *sf*를 강조하여 연주하도록 하였다.

<악보21> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디9~17)의 비교

<토비의 악보>

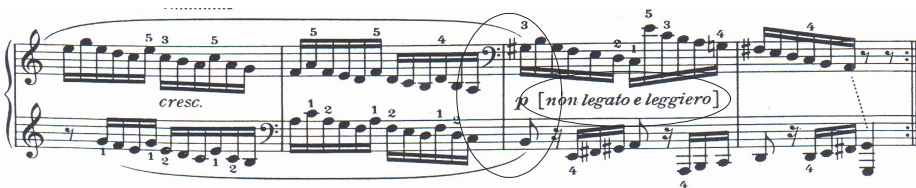
<쉐커의 악보>

④ 다이내믹스에 관련한 연주주법에 따른 슬러

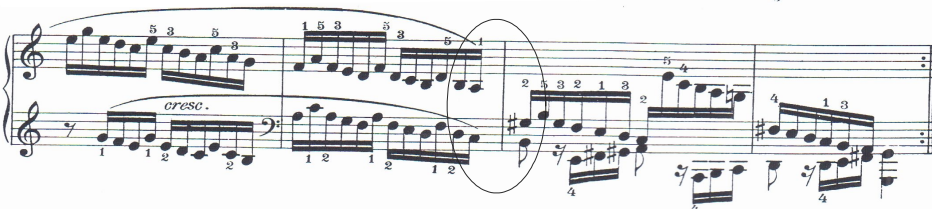
슬러의 차이에서 다이내믹스에 관련된 슬러의 차이는 곡을 화성적으로 어떻게 해석하느냐에 따라 서로 다르게 나타난다. 다음에 예시되는 악보들이 그 예에 해당되는 것으로 우선 <악보22>를 보면, Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장 마디42~43의 슬러 길이가 다르게 표시되어 있는 것을 발견할 수 있다. 토비는 마디40의 마지막 박자의 G-F로 시작하는 오른손 멜로디부터 마디43의 첫 음까지를 연결하여 다음에 나오는 선율들을 연장선상으로 살펴보았다면, 쉐커는 마디42의 마지막 음에서 슬러를 마감함으로 마디43에서 오는 새로운 화성적인 표현을 준비하도록 하였다. 이와 동일한 표현이 마디50에서도 나타난다. 토비의 악보 마디43에서 나오는 'non legato leggiero'는 마디40의 G음부터 이음줄로 부드럽게 연결되어 하행하던 멜로디의 변화를 주어 연결성을 없애고 대신 가볍게 *p*로 연주하도록 하였다.

<악보22> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디41~44)의 비교

<토비의 악보>



<쉐커의 악보>



다음에 예시되는 <악보23>에서 살펴보듯이 토비는 마디35의 마지막 박자부터 시작하는 오른손 16분음표 선율들을 왼손의 음이 바뀔 때마다 슬러를 다시표시해주는 방법을 사용하여 화성적인 변화마다 슬러를 다르게 사용하고 있다. 마디35의 왼손 음의 시작은 F로 마디40에서 한차례 숨을 고른 뒤 마디43에서 왼손 음이 F-F[#]으로 변화하기 전에 슬러를 새롭게 해주고 또 마디45에서 왼손 음이 F[#]-G로 변화하기 전에 슬러를 바꾸었으며 마디47에서 왼손 음이 G-A^b으로 변화하기 전에 다시 새롭게 해주었다. 반면 쉼커는 마디47에서 왼손이 G-A^b로 변화하는 음만을 슬러표시하고 있다.

<악보23> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디39~43)의 비교

<토비의 악보>

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 39-43) shows the right hand with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and eighth notes, and the left hand with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*. The second system (measures 40-43) continues the right hand's pattern, with dynamics *pp*, *cresc.*, and *p*. The score includes various fingerings (e.g., 1, 5, 4, 3, 4, 5) and slurs to indicate phrasing and articulation.

<웬커의 악보>



3) 스타카토

토비와 웬커의 악보에서는 스타카토와 스타카티시모가 사용되었는데, 스타카토는 원음의 1/2만을 소리내도록 연주하는 것이라면, 스타카티시모는 원음의 1/4만을 소리내도록 연주하는 것으로 스타카티시모가 스타카토보다 짧은 소리를 내도록 표시한 것이다. 스타카토의 종류로는 메조 스타카토(*mezzo staccato*), 스타카토(*staccato*), 스타카티시모(*staccatissimo*)가 있다. 메조 스타카토는 포르타토(*portato*)라고 부르기도 하며, 스타카토와 레가토의 중간정도로 논 레가토(*non legato*)식으로 연주하는 것이며, 스타카티시모를 마르텔라토(*martellato*)라고 부르기도 한다.¹⁾

1) 황영심, 「베토벤 피아노 소나타의 아티클레이션에 관한 연구-베토벤 피아노 소나타 Op.10-3, No.7을 중심으로-」 석사 학위논문 (부산: 동아대학교 대학원, 1992), 4.

본 논문에서는 토비의 스타카토 사용과, 쉐커의 스타카토시모 사용을 비교하고, 토비는 스타카토사용을 한 반면에, 쉐커는 스타카토 표기를 사용하지 않은 예와, 반대로 토비는 스타카토사용을 하지 않았으나 쉐커는 스타카토를 표기하여 사용한 예로 구분하여 비교하였다.

①스타카토나 스타카티시모의 사용

다음에 예시된 <악보24>은 Op.27, No.1, E^b Major의 제1악장 마디4~8 부분으로 토비의 악보에서는 왼손의 16분음표 상행선율이 스타카토로 자연스럽게 올라오는 반면에 쉐커는 스타카티시모를 사용하여 좀 더 왼손의 선율을 가볍고 경쾌한 느낌을 가지도록 했다. 또한 이보다 앞서 16쪽의 <악보1>에서 확인할 수 있듯이 곡의 시작부분에서 왼손의 상행선율의 끝 음 A^b의 경우에도 토비는 스타카토를 사용했고, 쉐커는 스타카티시모로 다르게 표현되어 있음을 알 수 있다.

<악보24> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디4~8)의 비교

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled '<토비의 악보>' (Tchaikovsky's score) and the bottom staff is '<쉐커의 악보>' (Shcherbakov's score). Both are in E-flat major and 3/4 time. The top staff shows measures 4-8 with staccato markings and dynamics like *pp*, *cresc.*, and *decresc. p*. The bottom staff shows the same measures with staccatissimo markings and dynamics like *pp* and *sf*. Circles highlight the differences in the left-hand ascending sixteenth-note lines.

다음에 예시되는 <악보25>의 마디38과 40을 살펴보면 오른손의 선율의 표시를 토비는 스타카토로, 쉐커는 스타카티시모로 명시하고 있다. 여기서는 오른손의 선율이 *f*로 상행하는 가운데 *p*로 다시 하행하는 선율을 만들고 있다. 이 때 토비는 스타카토로 가볍게 내려오지만, 쉐커는 *p*를 좀 더 부각시키고자 더 가볍고 짧게 표현하고 있다.

<악보25> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디37~40)의 비교

<토비의 악보>
Allegro.

<쉐커의 악보>
Allegro.

다음에 예시된 <악보26>은 제3악장 론도부분의 일부분으로 마디9~24까지 동일한 형식으로 반복되는 부분이다. 이 또한 토비와 쉐커의 차이가 스타카토와 스타카티시모의 차이로 분명하게 나타난다. 이는 쉐커가 좀 더 짧고 경쾌한 멜로디를 구사하기 위함을 판단된다. 이러한 부분은 마디90부터와 마디175의 주제부가 재현될 때마다 동일하게 나타난다.

<악보26> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디10~14)의 비교

<토비의 악보>

<웬커의 악보>

② 스타카토 표기가 있는 예와 스타카토 표기가 없는 예

2-1. 토비는 스타카토 사용, 웬커는 스타카토 표기 생략

다음에 예시된 <악보27>는 토비는 스타카토를 사용하였으나, 웬커는 사용하지 않은 예로 동그라미 표시한 부분을 살펴보면 토비는 하행하는 8분음표 선율의 첫 음을 스타카토 표시를 사용하였으나, 웬커는 아무런 표시를 하지 않음으로 스타카토도 스타카티시모도 아닌 레가토로 표시해 음의 길이에 변화를 주고 있다.

<악보27> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디25~32)의 비교

<토비의 악보>

<웬커의 악보>

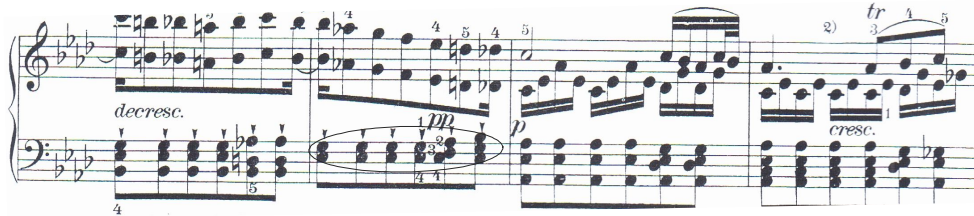
2-2. 토비는 스타카토 생략, 웬커는 스타카티시모 사용

다음에 예시된 <악보28>에서는 토비는 스타카토의 표시 없이 사용한 부분이라면, 웬커는 스타카티시모를 사용하여 나타낸 부분이다. 마디16에서는 토비는 'legato'로 왼손의 음을 정의하고 있다면 웬커는 마디13부터 진행되어 오던 스타카티시모를 변함없이 구사하여 음악을 진행시키고 있다.

<악보28> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디15~18)의 비교

<토비의 악보>

<웬커의 악보>



<악보29>에 예시된 마디6을 서로 비교하면 동그라미를 표시한 부분에서 차이점을 찾을 수 있다. 토비는 마디5에서부터 시작된 슬러의 끝음 G에서 A^b-트릴A^b로 상행 진행되는 선율의 A^b음을 자연스럽게 연결되는 음으로 표시하고 있다.

<악보29> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디5~6)의 비교



다음에 예시되는 <악보30>에서 토비는 마디158에서 오른손의 F음을 레가토로 표시한 후 마디160에서도 마찬가지로 레가토로 표시, 마디164~165도 역시 레가토로 표시한 부분을 웬커는 스타카티시모로 표시하여 토비보다는 오른손의 진행상의 느낌을 더 경쾌하고 간결하게 만들었다.

<악보30> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디158~165)의 비교

<토비의 악보>

<웬커의 악보>

4) 페달

페달사용에 있어서 토비는 악보에 페달사용을 직접 표시하였으나 웬커는 페달표시를 전혀 하지 않았음을 악보 전체를 살펴보면 알 수 있다. 그러므로 본 논문은 토비의 페달사용에 관하여 정리하였다. 우선, 페달사용에 있어 화성의 변화에 따라 변하는 페달과, 레가토기법으로 댐퍼 페달의 사용을 효과적으로 표시한 부분으로 구분하였다.

① 화성변화에 따른 페달

아당(Louis Adam, 1758~1848)은 댐퍼페달의 사용법에 대해 “그 선율이 아주 느리고 화성이 전혀 바뀌지 않는 협화음 코드들에만 페달이 사용되어야 하며, 만약 그 다음에 이와 어울리지 않는 코드가 나오거나

화성이 바뀔 경우에는 앞 코드의 울림을 차단하고 그 다음 코드에서 페달을 다시 밟아야 하는데, 새로운 화성의 코드가 시작되기 전에 페달을 올리도록 항상 주의해야한다”¹⁾고 언급하고 있다. 이러한 아당의 견해는 페달링사용에 있어서의 가장 기본적인 사항이다. 다음에 예시된 <악보31>의 토비 악보를 살펴보면 마디129에서부터 페달표시가 있음을 알 수 있다. 이는 왼손의 화음변화에 따라 페달이 바뀌는 것을 기본으로 하고 있으며 마디131에서는 오른손의 스타카티시모에 영향으로 페달은 오른손의 길이에 맞게 유지하고 있다. 마디132에서도 점4분음표의 오른손 음길이에 따라 페달을 유지하고 있음을 알 수 있다. 마디135에서는 8분음표가 슬러로 묶인 부분만을 짧게 페달을 사용함으로 스타카티시모와 슬러를 구분하는데 확연한 소리의 차이를 구사하고 있다.

<악보31> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디127~136)의 비교

<토비의 악보>

1) Sandra P. Rosenblum, op. cit., 169.

<쾨커의 악보>

다음에 예시된 <악보32>에서 볼 수 있듯이 마디248에서부터는 왼손의 A^b부터 시작하여 B^b까지 하행하는 선율을 패턴을 중심으로 토비는 페달을 사용한 것을 알 수 있다. 마디248의 첫 박부터 시작한 페달은 마지막 박자인 8분음표에서 페달을 떼어주고 마디250까지 계속 유사한 패턴을 가지고 있다.

<악보32> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디248~251)의 비교

<토비의 악보>

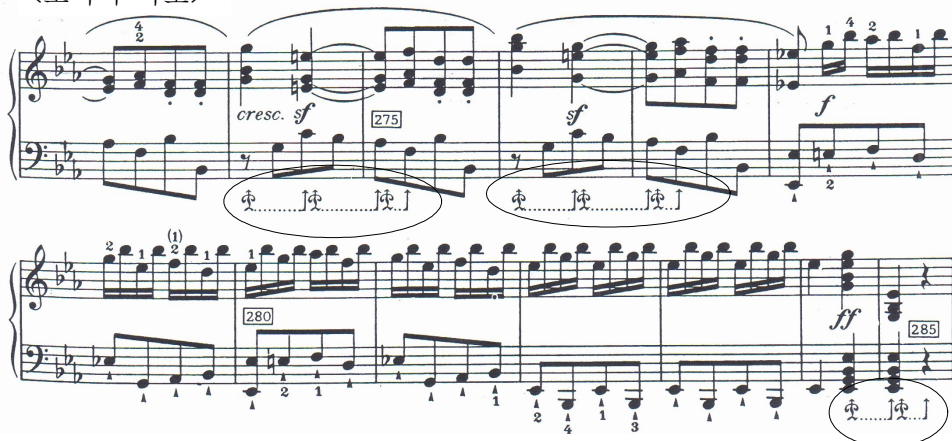
<셴커의 악보>



다음에 예시된 <악보33>는 Op.27, No.1, E^b Major의 제3악장 마지막 부분으로 토비의 악보 마디274와 마디276에서 볼 수 있듯이 오른손의 선율 4분음표마다 페달이 사용되고 있으며 마디275와 마디277에서 볼 수 있듯이 스타카토로 처리된 8분음표를 제외한 8분음표를 페달로 연결하여 프레이즈를 연속적으로 연주하고 있다. 마디284에서는 마지막으로 마무리하는 4분음표의 두 화음들을 *ff*로 처리하면서 한 박자씩 페달을 사용하여 곡을 마무리를 짓고 있다. 하지만 셴커는 페달을 사용하지 않고 곡을 마친다.

<악보33> Op.27, No.1, E^b Major, 제3악장 론도(마디273~285)의 비교

<토비의 악보>



오른손의 4분음표에 따라 페달이 붙어 있어, 오른손의 멜로디와 깊은 관련이 있음을 알 수 있다. 이는 4분음표가 스타카토 슬러로 묶여 있어 깨끗한 소리를 위해서 살짝 재빠르게 페달을 바꿔 사용해 주는 것이 중요하다.

<악보34> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디1~4)의 비교

<토비의 악보>

<췌커의 악보>

다음에 예시된 <악보35>의 토비의 편집악보 마디9를 살펴보면 페달표시가 첫 음에서 시작해서 ‘...’으로 묶여 있는 것을 볼 수 있다. 이는 페달을 살짝살짝 바꿔주라는 표시로, 오른손 멜로디를 보면 마지막 박자에 나오는 8분음표에 맞춰 페달표시가 있음을 알 수 있는데, 마지막 박자까지 페달을 유지하는 것이 옳다고 판단된다. 이때 소리는 최대한 깔끔하게 유지하는 것이 중요하며 마디10의 8분음표마다 페달이 바뀌는

부분 또한 너무 음들이 끊어지지 않도록 연결하여 연주하는 것이 중요하다. 페달은 오른손의 멜로디에 영향을 받는 것을 알 수 있으며 마디10의 4분음표가 나오는 부분은 그 만큼 페달도 유지하고 다시 8분음표가 나오는 부분에서 페달을 바꿔주는 것이 중요하다. 그리고 이러한 페달사용은 마디11의 'simile'에서 짐작할 수 있듯이 마디14까지 계속된다. 이러한 페달사용이 쉐커의 편집악보에서는 찾아 볼 수 없다.

<악보35> Op.27, No.1, E^b Major, 제1악장(마디9~12)의 비교

<토비의 악보>

<쉐커의 악보>

V . 결 론

베토벤 생애 전반에 걸쳐 작곡된 피아노 소나타 32곡에서 볼 수 있는 다이내믹, 레가토기법인 슬러와 페달등과 같은 요소들은 피아노포르테의 음역 확대, 타현장치 및 페달의 개량 등으로 다양한 표현이 가능해졌음을 알려준다. 특히 18세기 후반부터 100년 동안 유럽에서 일어난 산업혁명은 피아노포르테의 구조 및 성능을 개선하는데 획기적인 영향을 미쳤다. 이후로도 피아노포르테의 발달은 계속적으로 이어졌으며, 그 결과 지금의 피아노는 페달, 프레임 등 거의 모든 면에서 19세기 초와 비교하여 볼 때 그 모습을 달리하며 발전하게 되었다.

이러한 의미에서 본 논문 제1장에서는 베토벤이 사용하던 피아노들을 알아보았다. 베토벤이 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 작곡할 당시에 사용하던 피아노는 1790년대에 독일의 발터와 슈타인의 피아노로 5옥타브의 61타건을 갖고 있어 지금의 피아노보다 음역이 좁았으며, 목재 케이스 안에 장착된 프레임까지도 모두 목재로 만들어질 만큼 오늘날의 피아노에 비하면 견고하지 못하였다. 그러나 이 피아노들은 가볍고 깔끔한 터치감을 갖고 있었으며, 특히 발터가 제작한 피아노는 터치를 뺀 후에도 여운이 남아있어서 저음의 풍부한 음량을 들을 수 있었던 것이 특징이다.

베토벤은 미학적으로나 양식적인 면에서 음악역사상 돋보이는 한 사람으로 고전시대의 음악적 조류를 형식의 자유로운 시도, 풍부한 감정적인 표현 등으로 변화시켜 이후 낭만시대로의 이행을 가능하게 하였다. 이러한 점에서 본 논문의 제2장에서는 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major의 특징을 두 가지로 살펴보았다. 우선 시대분류에

따른 논의를 살펴보았는데, 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major는 시기분류에 의해 초기에도 해당하기도 하며, 중기에도 해당하는 특성을 가지고 있어, 학자마다 다른 견해를 보인다. 렌츠, 커비, 김용환, 홍세원은 하일리겐슈타트 유서(1802년)이전의 곡들을 베토벤의 초기곡들로 분류하면서 Op.27, No.1, E^b Major를 초기의 곡으로 보고있으며, 아펠, 웨스터비는 작곡연대와 형식적인 면을 이유로 Op.27, No.1, E^b Major를 중기작품으로 분류하였다. 두 번째는 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major가 ‘환상곡풍으로’라는 부제를 가지고 있는 점에서, 소나타형식에 접목되어 있는 환상곡풍의 요소들을 살펴보았다. Op.27, No.1, E^b Major는 제1악장이 안단테의 느린 박자로 시작하고 있으며, 중간에 삽입된 알레그로 빠르기의 부분의 삽입으로 한 악장 내에서 서로 다른 빠르기를 사용하여 곡의 분위기를 전환시키는 요소도 환상곡풍의 요소로 볼 수 있다. 또한 각 악장이 독립적으로 노래하기보다는 아타카로 서로 연결되어 있어 주제의 연결성이 돋보인다. 또한 카덴차의 삽입으로 소나타의 정형화된 형식에서 벗어나 자유로움을 표현하고자 했음을 알 수 있었다.

본 논문의 제3장에서는 베토벤 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^b Major를 각기 다른 입장에서 편집한 토비의 악보와 쉐커의 악보를 택하여 박자와 빠르기말, 슬러, 스타카토, 페달과 같은 네 가지 사항들을 중심으로 비교하였다. 첫째로 박자와 빠르기말에서 토비는 제1악장 안단테의 박자를 알라 브레베를 사용하여 표시하였으나, 쉐커는 4/4박자의 표시를 사용하였다. 동일한 이분박자라 하더라도 토비의 알라 브레베의 사용이 쉐커의 4/4박자 사용보다 곡에 좀 더 생기를 가져다 준다고 본다. 또한 토비는 연주자가 자칫 안단테의 박자를 중시한 가운데 너무 느리게 연주할 가능성을 감안하여 지나치게 느리게 연주하지 말라는 뜻으로 알라 브레베

를 사용하였다고 해석할 수도 있다. 빠르기말에서는 제3악장의 서주부와 제3악장의 론도형식의 연계성을 찾아 볼 수 있는데, 제3악장 론도에서 나오는 주제의 재현에 있어서 빠르기말인 아다지오 대신에 토비는 'Tempo I'으로 명시하였으며, 쉐커는 제3악장의 빠르기말인 아다지오로 명시하였음을 알 수 있었다. Op.27, No.1, E^bMajor를 학자들에 따라 3악장으로 볼 것인지 4악장으로 볼 것인지 구분하는 견해도 영향을 주는 부분이다.

둘째로 슬러는 프레이즈를 기준으로 달라지는 슬러와 화성적인 변화를 기준으로 달라지는 슬러로 나누어 고찰하였다. 토비는 슬러 사용에 있어 프레이즈를 길게 보고 긴 슬러를 사용한 반면에, 쉐커는 토비보다는 슬러를 빈번하게 사용하지 않고 그 길이도 짧게 사용하였음을 알 수 있었다. 이는 베토벤이 통상적으로 짧은 슬러만을 사용하였다는 사실을 바탕으로 보자면 쉐커가 베토벤의 자필보를 무엇보다도 존중하고 있다고 볼 수 있다.

세 번째로 스타카토에서 쉐커는 스타카토보다 더 짧은 스타카티시모를 사용하여 곡의 멜로디를 더 가볍게 만들고자 하는 의도를 읽을 수 있었다.

네 번째로 비교해 본 페달에 있어서는 토비는 페달표시를 자세하게 명시하여 연주 상 지저분해지기 쉬운 효과를 방지한 반면에, 쉐커는 페달표시를 전혀 하지 않음으로 역시 베토벤의 자필악보를 최대한 반영하였음을 알 수 있었다.

본 논문에서는 연주자의 입장에서 하나의 악곡을 바르게 이해하고 해석하기 위해서는 다각적인 연구가 이루어져야 하며, 종합적인 시각을 갖고 접근해야 할 필요가 있기 때문에, 베토벤의 피아노 소나타 Op.27, No.1, E^bMajor에 대한 연구를 당대의 악기구조, 악곡양식의 특성, 그리고

신뢰할 만한 편집악보들에 대한 연구라는 세 가지 측면으로 조명하여 보았다.

부 록

베토벤의 피아노 소나타들의 자료³⁾

<부록1> 31개의 독주 피아노 소나타들

번호	작곡연도	원본악보	현존하는 스케치	현존하는 자필악보	모사본
Op.2/1	1795	Vienna, Artaria, 1796	Yes	No	No
Op.2/2	1795	Vienna, Artaria, 1796	NO	No	NO
Op.2/3	1796 -97	Vienna, Artaria, 1796	NO	No	NO
Op.7	1796 -97	Vienna, Artaria, 1797	Yes	No	NO
Op.10/1	1796 -98	Vienna, Eder, 1798	Yes	No	No
Op.10/2	1796 -98	Vienna, Eder, 1798	No	No	NO
Op.10/3	1796 -98	Vienna, Eder, 1798	Yes	No	No
Op.13	1798 -99	Vienna, Hoffmeister, 1799	Yes	No	No
Op.14/1	1798 -99	Vienna, Mollo, 1799	Yes	No	No
Op.14/2	1798 -99	Vienna, Mollo, 1799	No	No	No

3) William S. Newmann, *Beethoven on Beethoven* (U.S.A: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1988), "Woo" 번호의 작품들은 도표에 기재하지 않았다.

Op.22	1799 -1800	Vienna, Hoffmeister, 1800	Yes	No	No
Op.26	1800 -1801	Vienna, Cappi, 1802	Yes	No	1894
Op.27/1	1800 -1801	Vienna, Cappi, 1802	Yes	No	No
Op.27/2	1801	Vienna, Cappi, 1802	Yes	Yes	1971
Op.28	1801	Vienna, Bureau, 1802	Yes	Yes	No
Op.31/1	1801 -02	Zurich, Naegeli, 1803	Yes	No	No
Op.31/2	1801 -02	Zurich, Naegeli, 1803	Yes	No	No
Op.31/3	1801 -02	Zurich, Naegeli, 1804	Yes	No	No
Op.49/1	1798	Vienna, Bureau, 1805	Yes	No	No
Op.49/2	1796	Vienna, Bureau, 1805	Yes	No	No
Op.53	1803 -04	Vienna, Bureau, 1805	Yes	Yes	1954
Op.54	1804	Vienna, Bureau, 1806	Yes	No	No
Op.57	1804 -05	Vienna, Bureau, 1807	Yes	Yes	1972
Op.78	1809	Leizig: B&H. 1810	No	Yes	1923
Op.79	1809	Leizig: B&H. 1810	Yes	Yes	No

Op.81a	1809 -10	Leipzig: B&H. 1810	Yes	i Only	No
Op.90	1814	Vienna, Steiner, 1815	Yes	Yes	No
Op.101	1813 -16	Vienna, Steiner, 1815	Yes	Yes	No
Op.106	1817 -18	Vienna, Artaria, 1819	Yes	?	No
Op.109	1820	Berlin, Schlesinger, 1821	Yes	Yes	1965
Op.110	1820 -22	Paris, Schlesinger, 1822	Yes	Yes	1967
Op.111	1821 -22	Paris, Schlesinger, 1823	Yes	Yes	1952

참 고 문 헌

<단행본 및 논문>

- 권기택·김성남. 『베토벤 소나타집 전집』 서울: 예원각, 1984.
- 김경임. 『피아노 소나타』 개정1쇄, 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- _____. 『음악양식연구』 서울: 수문당, 1998.
- _____. 「베토벤 피아노 소나타에 있어 sforzando의 구조적 및 표현적 기능」, 『음악연구』 35, 2005.
- 김미경·백기풍·이봉기 『베토벤 32곡 피아노 소나타 전곡분석법과 연주법』 서울: 작은우리, 1993.
- 김용한. 『서양음악사 19세기 음악』 서울: 음악세계, 2005.
- 김진균. 『서양음악사』 서울: 태림출판사, 1984.
- 류종희. 『L.v.Beethoven piano Sonata의 Schnabel, Arrau, Tovey editon의 비교 연구: 9개의 Sonata를 중심으로』 연세대학교 대학원 석사논문, 1993.
- 박세원. 『서양 음악사』 서울: 세광음악출판사, 1996.
- 박성혜. 「Ludwig van Beethoven의 기악곡에 나타난 Attacca의 성립」. 『논문집』 25, 1984.
- 박은정. 『Fantasian에 관한 연구』 전남대학교 석사학위 논문, 1999.
- 박은희. 『초기 작품에 대하여』 (피아노 음악강좌 : 베토벤 편). 서울: 음악춘추사, 1992.
- 선우현. “베토벤의 피아노 소나타에서 핑거링의 음악적 중요성에 대한

- 고찰” 『논문집』 수원: 강남대학교 출판부, 2001.
- 신동진. 「췌커식 분석이론의 관점에서 본 18세기 “뒤바뀐 재현부”를 갖는 소나타 형식의 구조적 특징」 연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2006.
- 송무경. 「베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할」, 『낭만음악』 58, 2003.
- 오륜록. 「베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미」, 『음악연구』, 25. 2001.
- 오인환. 『피아노 발달과 그에 따른 연주관습의 변화』 연세대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2000.
- 오희숙 · 홍정수. 『음악미학』 서울: 음악세계, 1999.
- 윤양석. 『음악형식론』 서울: 세광음악출판사, 1993.
- 이경희. 「18세기 후반 독일의 감정과다주의」, 『음악이론 연구』 4권, 1999.
- 이보영. 『C. P. E. Bach의 Clavier Sonata에 나타난 Empfindsamer Stile에 관한 고찰』 동덕여대 대학원 석사학위 논문, 1994.
- 임혜정. 『피아노 문헌 개요』 서울: 수문당, 1991.
- 장영숙. 『Beethoven 피아노 소나타에 대한 고찰』 청주대학교 대학교 석사학위 논문, 1983.
- 지승영. 『피아노의 구조 발달과 베토벤 작품과의 상호관계』 전남대학교 대학원 석사학위 논문, 2003.
- 홍세원. 『고전과 음악』 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- _____. 『서양음악사』 서울: 현대음악출판사, 1999.
- 홍정수 · 조선우 편. 『음악은이』 서울: 음악춘추사, 2000.
- 황영심. 「베토벤 피아노 소나타의 아티클레이션에 관한 연구-베토벤 피아노 소나타 Op.10-3, No.7을 중심으로-」 동아대학교 대학원 석사학

위 논문, 1992.

<번역서>

Apell, Willi. 『피아노 음악사』 한국음악교재연구회역, 서울: 세광음악출판사, 1986.

_____ : *Master of the Keyboard*, 국민음악회역, 서울: 피아노 음악사, 1976, 246.

Bach, C. P. E. 『올바른 피아노 연주법』 박영수 역, 서울: 한신음악 출판사, 1995.

Dart, Thurston. 『음악해석론』 서인정 역, 서울: 청하, 1983.

Kirby, F. E. 『건반 음악의 역사 A Short History of Keyboard Music』 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 1997.

Leichtentritt, H. 『음악사조사』 한명희 역, 서울: 범조사, 1981.

Loon, H. W. van 『예술의 역사』 이철범 역, 서울: 동서문화사, 1979.

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

BanoWetz, Joseph. 『페달링의 원리』 노영해 역, 서울: 음악춘추사, 2004.

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

Pauly, Reinhard G. 『18세기 음악사』 조용순 역, 경북: 영남대학교 출판부, 1988.

Skoda, Badura. 『Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석』 정진우 역, 서울: 음악출판사, 1990.

Solomon, Maynard. 『루드비히 판 베토벤』 김경화 역, 한길아트, 2006.

- Sullivan, J. W. N. 『베토벤 : 그의 정신적 발달』 서인정 역, 서울: 흥성
서, 1983.
- Tovey, D. F. 『Beethoven Sonatas for Pianoforte』 정진우 역, 서울: 음
악춘추사, 1978.

<외국서적>

- Apell, Willi. *Masters of Keyboard*. Cambridge: Harvard University
Press, 1965.
- Newman, S. William. *Beethoven on Beethoven*. New York: Lightning
Source 1991.
- _____. *The Sonata in the Classic Era*. New York:
W.W. Norton. 1983
- _____. *The Sonata in the Baroque Era*. New York:
Norton, 1986.
- Randel, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*.
Harvard University Press, 1986.
- Westerby, H. *History of Piano Forte Music*. New York: Da Capo,
1971.
- Darke, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*.
Bloomington: Indiana University Press, 2000.

<악보>

Beethoven, Ludwig v. *Beethoven Klaviersonaten Band I.* ed. by

Bertha Antonia Waller, München: G. Henle Verlag, 1980.

_____ . *Beethoven Sonatas for Pianoforte Band II.* ed.

by Donald Francis Tovey, 정진우 역, 서울: 음악춘추사, 1978.

_____ . *Beethoven Klaversonat Band I.* ed. by Carl

Schachter, New York: Dover, 1975.

Abstract

A Study on the Piano Sonata Op.27, No.1 in E^b Major by Ludwig van Beethoven

SEO, Hyun Jung

Major in Instrumental music

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Woman's University

This thesis is an analytical study on the *Piano Sonata, Op.27, No.1*, E^b Major, an early work of the thirty two piano sonatas by Ludwig van Beethoven(1770~1827). The work has been studied in three aspects. First of all, because the piano Beethoven used when composing this piece has function and structure quite different from the modern piano, the piano he used is explained. In 1801, the year his *Piano Sonata Op.27, No.1* was composed, Beethoven used Walter and Stein's Viennese piano with knee pedals. The information about the piano Beethoven used when composing this piece can give to modern pianists basic ideas of how to interpret ornaments, articulation, pedaling, and touch.

The third chapter of this thesis examines the stylistic

character of the *Piano Sonata, Op.27, No.1, E^b Major*. Although the periodization of Beethoven's works varies from two to five periods according to various scholars, the usual is to divide them into three periods. The *Piano Sonata, Op.27, No.1 E^b Major* is thought to embrace both first and second periods' characters. This is natural because, as shown in the work's subtitle "quasi una fantasia," this work combines the free form of fantasia with the classical framework of a piano sonata.

In order to bring out desirable performance through a credible score, the fourth chapter compares two scores, each edited by Donald Francis Tovey(1875~1940) and Heinrich Schenker(1868~1935). The scores had been analyzed according to meter and tempo, slurs, staccatos, and pedaling. Although both scores are in duple meter, Tovey placed 'alla breve' in the score to express a sense of lively progression. There were no remarkable differences in terms of Tempo. However, when the theme from the introduction section is repeated in the third movement, Tovey used 'Tempo I' instead of 'Adagio' to emphasize the connection between the movements. While Tovey used longer slurs, which shows that he lays emphasis on the understanding of phrasing, Schenker used shorter slurs to concentrate on subtle musical expression. Moreover, Schenker used staccatissimos, instead of staccatos, to enhance fast and cheerful performance. In case of the pedaling, unlike Schenker who did not indicate any instructions about the pedaling, Tovey clearly states the instructions to prevent performers from committing usual errors.