



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

변 지 연 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>
제1악장 편집악보 연구
- 슈나벨판을 중심으로 -

2022

성신여자대학교 대학원
음악학과
서 미 리

베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>

제1악장 편집악보 연구

- 슈나벨판을 중심으로 -

변 지 연 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함.

2021년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

서 미 리

인 준 서

서미리의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 11월

심사위원장 김 성 희 (인) 

심 사 위 원 김 향 미 (인) 

심 사 위 원 변 지 연 (인) 

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤의 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 연주 해석에 도움이 되고자 편집악보에 관한 연구에 중점을 두었다. 편집악보들은 편집자의 성향에 따라 곡의 해석에 차이를 보인다. 편집악보들에 기재된 내용은 서로 다를 수는 있지만 연주자들에게 음악적 조언을 제공한다는 점에서 편집악보들은 연주자들이 곡을 해석함에 있어서 중요한 자료가 된다.

베토벤의 <피아노 소나타 Op. 2>는 세 개의 피아노 소나타 작품이 하나의 작품번호로 출판되었다. 이 세 개의 피아노 소나타는 하이든에게 헌정된 작품으로 이 곡을 발표함으로써 베토벤은 당대의 주요 작곡가 대열에 서게 되었다.

본론의 1장에서 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2> 작곡 당시 베토벤과 정치·사회적 상황에 관하여 정리하였다. 2장에서는 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 전체 악장구성을 간단히 소개하고 1악장의 음악적 구성을 보다 면밀하게 살펴보았다. 3장에서는 편집자별로 악보를 분류하여 각각의 특성들을 정리한 후 4장에서는 원전판과의 비교를 통해 슈나벨의 편집악보에 초점을 맞추어 아티클레이션, 페달링, 템포, 다이내믹으로 나누어 연구하였다.

목 차

논 문 개 요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 베토벤 <피아노 소나타 Op.2, No.2> 작곡 당시의 베토벤	3
2. 악장구성	12
3. 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 편집악보들	16
4. 원전판과 슈나벨판의 비교	19
1) 아티클레이션	19
2) 페달링	21
3) 빠르기	31
4) 다이내믹	35
III. 결론	49

참 고 문 헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 악장구성	12
<표 2> 제 1악장 악곡 분석	12
<표 3> 편집자별 에디션 정리	16
<표 4> 고전과 시대의 댐퍼 페달 혹은 무릎 레버의 사용 방식	25
<표 5> 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 1악장을 연주한 연주자들 의 템포 비교	34

악 보 목 차

<악보예 1> 테누토 표기 추가	21
<악보예 2> 스타카토 표기 추가	22
<악보예 3> 슬러 표기 추가와 원전판과는 다른 슬러의 사용	23
<악보예 4> 특정 화성의 강조를 위한 페달링	26
<악보예 5> 화성 페달링과 다이내믹 페달링의 혼용 [㉠]	27
<악보예 6> 화성 페달링과 다이내믹 페달링의 혼용 [㉢]	28
<악보예 7> 텍스처 페달링	29
<악보예 8> 아티큘레이션 페달링	30
<악보예 9> 슈나벨판의 메트로놈 템포 지시	32
<악보예 10> ① 계단식 다이내믹과 점진적 다이내믹	37
<악보 예11> ② 벤 마르카토(ben marcato), 에스프레시보(espressivo)	39
<악보 예12> ③ 길게 이어지는 크레센도(crescendo)	40
<악보 예13> ④ 악센트	41
<악보 예14> ⑤ 도돌이표	42
<악보 예15> ⑥ 수비토 피아노(subito piano)	43
<악보 예16> ⑦ 대비되는 다이내믹 효과	44
<악보 예17> ⑧ 칼란도(calando)	46
<악보 예18> ⑨ 첨가된 ppp	47

I. 서론

베토벤(L. v. Beethoven, 1770-1827)은 32개의 베토벤 피아노 소나타 작품을 1795-1822년까지 27년 동안, 그의 나이 25세부터 52세까지 꾸준히 발표하였다. 그의 32개 피아노 소나타들은 고전주의 시대의 관습과 양식에 따르는 초기작품에서부터 낭만주의 시대의 특징들이 드러나는 후기 작품에 이르기까지의 과정을 보여주기 때문에 건반악기의 문헌에서 중요한 위치를 차지한다. 본 논문에서는 32개의 베토벤 피아노 소나타의 초기작품인 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>에 대해 연구하고자 한다. 베토벤의 <피아노 소나타 Op. 2>는 세 개의 피아노 소나타 작품이 수록되어 하나의 작품번호로 출판되었다. 이 세 개의 피아노 소나타는 하이든에게 헌정된 작품으로 이 곡을 발표함으로써 베토벤은 당대의 주요 작곡가 대열에 서게 되었다.

<피아노 소나타 Op. 2, No. 2>에 대한 선행연구들은 1986년 이후 2014년에 이르기까지 모두 10편이 발표된 것으로 보아 그간 국내 연구자들의 관심이 적지 않은 작품이었다.¹⁾ 이들 10편의 논문 연구내용이 모두 형식 분석에

1) 임은경, <L. v. Beethoven의 piano sonata Op.2, No.2에 관한 분석연구>, 석사학위 논문, 숙명여자대학교 대학원, 1986. 김미영, <L.V.Beethoven Piano Sonata Op .2, No. 2 in A Major에 대한 分析 研究>, 석사학위 논문, 신라대학교 대학원, 1992. 백미옥, <베토벤 피아노 소나타에 대한 연구:작품 2의 2를 중심으로>, 석사학위 논문, 청주대학교 대학원, 2003년. 송자희, <L.v. Beethoven's Piano Sonata A Major Op. 2, No. 2에 대한 분석 연구>, 석사학위 논문, 배재대학교 대학원, 2006년. 안세정, <L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2, No. 2에 대한 연구>, 석사학위 논문, 계명대학교 대학원, 2011년. 김해연, <L. v. Beethoven의 Piano sonata Op. 2, No. 2에 관한 연구>, 석사학위 논문, 한양대학교 대학원, 2011년. 김성혜, <L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 2 A장조에 관한 연구>, 석사학위 논문, 대구가톨릭대학교, 대학원, 2014년. 김미영, <베토벤 피아노 소나타 Op. 2 No. 2에 대한 연구>, 석사학위 논문, 가천대학교 대학원, 2014년. 권윤희, <베토벤 피아노 소나타 Op. 2, No. 2 에 관한 분석 연구>, 석사학위 논문, 국제신학대학교 대학원, 2016년. 나수영, <L. v. Beethoven Piano Sonata in A Major, Op. 2 No. 2에 대한 분석 연구>, 석사학위 논문, 목포대학교 대학원, 2021년.

관한 것들로 한정되어 있었기에 연구의 다양성 면에서 아쉬움이 컸다. 연구자는 본 논문의 중점을 편집악보 연구, 특히 슈나벨의 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>에 대한 편집의도에 중점을 두려 한다.

<피아노 소나타 Op. 2, No. 2>는 13개의 편집악보들이 존재한다. 이 많은 편집악보들 가운데 어떤 악보로 연주할지에 대한 고민이 연주자들에게는 반드시 필요하다. 초판이 출판된 이래 편집악보들은 여러 편집자들에 의해 시대의 변화과정을 거치며 출판되고 재판되기도 하였다. 이러한 편집악보들은 편집자의 성향에 따라 곡의 해석에서 차이를 보이기 때문에 다양한 악보를 접해보는 것은 연주자들에게 꼭 필요한 사항이다. 연주자들이 편집악보의 음악적 해석을 파악함에 있어서 중요한 것은 편집자의 의도를 파악하는 것이다. 편집된 악보가 작곡가의 의도를 충실하게 반영하는 것인지 아니면 편집자 특유의 음악적 해석이 반영된 것인지를 구분하는 능력은 연주자의 음악철학과 연주 스타일에 맞는 악보를 선택함에 있어서 필수적이라 하겠다.

II. 본 론

1. <피아노 소나타 Op. 2, No. 2> 작곡 당시의 베토벤

베토벤의 피아노 소나타 작품 <피아노 소나타 Op. 2>의 원제목은 ‘첼발로 혹은 피아노포르테를 위한 3개의 소나타’이다. Op. 2, No. 1은 1793-1795년 집필되어 1796년 비엔나에서 초판이 이루어졌으며 Op. 2, No. 2와 Op. 2, No. 3은 1794-1795년 집필되어 역시 1796년 비엔나에서 초판이 이루어졌다.²⁾ 베토벤에게 <피아노 소나타 Op. 2>는 작곡가로서의 베토벤에게 중요한 작품이었다. 왜냐하면 이 작품으로 베토벤은 당대의 중요한 작곡가들의 대열에 서게 된 것이다. 이 세 피아노 소나타 작품들은 작품성 그 자체로 높은 평가를 받기도 하였지만, 하이든에게 헌정되면서 대중들에게 더욱 알려지게 되었다.

베토벤의 <피아노 소나타 Op. 2>가 출판되고 2년 후 1798년 브라이트코프 & 헤르텔 출판사에서는 모차르트 전집 중 초기 피아노 독주곡 작품을 모아서 출간하였다. 그리고 그 후 1800년과 1803년 하이든과 클레멘티의 전집에서도 피아노 독주곡 작품들이 포함되어 출간되었다. 당시 피아노 음악의 중심에는 피아노 소나타가 출판계를 지배하고 있었던 것으로 볼 수 있다. 이는 피아노 소나타라는 장르가 18세기 후반과 19세기 초 비엔나를 중심으로 음악계 안에서 ‘고전적인’ 모델의 축을 형성하고 있었던 것으로 해석할 수 있다.³⁾ <피아노 소나타 Op. 2>는 당시의 악기보다 발전된 형태의 피

2) Scott G. Burnham, "Beethoven, Ludwig von: Work," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vols 29, (New York: Grove, 2001), III, 115-133.

3) 발터 베르벡(Walter Werbeck), "피아노 소나타," 『베토벤의 삶과 철학·작품·수용』 스벤 힘케(Sven Himke)편집, 한인숙, 강지영, 오윤록 공역 (서울: 스코어, 2020) 438.

아노에서 연주되는 올림파 기교적 테크닉을 요구하는 작품이었다. 베토벤은 악기의 기능적 미흡함을 극복하기 위해 끊임없이 새로운 음악적 방향을 제시하고 시도하였다.

베토벤이 본에서 비엔나로 이주한 시기가 1792년 11월이다. 당시 유럽의 정세는 프랑스 대혁명 이후 사회적으로 대변혁의 시기였다. 1792년 8월 10일 파리에서 제 2의 혁명이 일어났다. 파리 국민위병과 마르세유나 브르타뉴에서 올라온 연맹 병사를 이끌고 튀일리 궁전을 공격한 사건이었다. 1789년 7월 14일의 바스티유 함락 사건과는 다르게 우발적인 사건이 아니라 조직적인 반란이었고 그들의 적은 국왕이었다. 파리 민중은 애국가 라 마르세예즈(La Marseillaise)를 열창하며 돌진했고 승리하였다. 이 결과로 국왕 일가는 탕플탑에 갇혔고 왕권 정지와 함께 새로운 의회인 국민공회의 소집을 선언하였다. 8월 25일 농민은 완전한 자립을 이루었는데 그들을 새로운 체제로 흡수하기 위한 정책이었다. 당시의 권력 공백은 잦은 폭동사건으로 이어졌고 공포정치와 혁명의 부정적인 측면으로 알려진 9월 학살도 1792년에 일어났던 사건이다.

1792년 9월 21일 입헌 군주제가 없는 새로운 의회 국민공회가 개최하였다. 페티옹을 의장으로 한 이 의회는 22일 공화정을 수립하였고 800년 이상 이어져 온 프랑스 왕국은 이날 막을 내렸다. 12월 3일 로베스피에르(Maximilien-Francois-Marie-Isadore de Robespierre, 1758-1794)는 조국과 왕은 함께 갈 수 없다고 말하며 의원들을 압박하였다. 로베스피에르는 “조국이 살아남기 위해 루이는 죽어야 한다”고 주장했으며 조국과 왕 중 하나를 고르라고 의원들에게 강요하였다. 국민공회는 국왕의 재판문제에 휩쓸려 버렸는데 루이가 유죄인지, 국민투표를 해야 하는지, 형량은 얼마인지가 쟁점이었다. 1793년 1월 투표에서 투표의원 전원 유죄 판결을 하여 국민투표가 부결되었다. 루이 16세의 사형이 확정되었고 1월 21일 그는 단두대에서

처형되었다. 루이 16세의 처형은 육체의 죽음을 뜻하는 동시에 수백 년 동안 이어진 국왕 정치의 말살을 의미했고 이것은 정치문화의 혁신을 가져오며 문화혁명의 시작되는 사건이었다.⁴⁾

베토벤은 프랑스혁명과 그 후 유럽전쟁의 영향으로 인한 새로운 개혁의 시대를 살았다. 이런 정치적 사회적 상황처럼 예술에도 새로운 바람이 불었고 독일어권의 작곡가들에 의해 기악음악을 매개체로 혁명적인 과도기의 변화가 음악에도 자유롭게 반영되고 추구되며 피아노 소나타 장르에도 영향을 주었다. 당시 4개의 악장으로 구성된 피아노 소나타는 새로운 것이었다. 모차르트는 4악장 구성의 소나타를 작곡한 적이 없고 하이든도 초기의 곡들을 제외하고는 마찬가지이다. 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)와 두세크(Jan Ladislav Dussek, 1760-1812)의 작품에서도 아주 드물게 찾아볼 수 있는 정도이다.⁵⁾

베토벤은 교향곡이나 현악 4중주와 같은 대규모 악기 구성의 장르를 지향했고 이런 장르들과 같은 수준과 가치를 지니는 피아노 소나타를 보여주기 위해 4악장 구성의 대규모 소나타를 시도한 것이다. 그리고 여기에 자유로움을 추구하여 <피아노 소나타 Op. 2>의 3악장은 미뉴엣에서 스케르초로 변화가 있다. 이것은 4악장 구성만큼 새로운 것이다. 베토벤 초기 피아노 소나타에서 느린 악장은 아다지오나 라르고 등을 사용하였고 극단적으로 치우치기도 한다. 이런 템포의 변화 역시 새로운 시도 중 하나이다. 현악 4중주와 교향곡 그리고 베토벤 피아노 소나타의 초기작품들의 4악장 구성은 피아노협주곡에서 특히 중요한 위치를 차지한다. 이런 4악장 형식은 느린 템포의 중간악장과 마지막 악장의 론도 형식을 포함하는 구성으로 피아노 소나타에서도 적용되는 사항이다.

4) 에드먼드 버크(Edmund Burk), 이태동 번역, 『프랑스혁명 성찰』 (서울: 동서문화사, 2019), 375-376, 390-395.

5) 발터 베르벡(walter werbeck), 한인숙, 강지영, 오윤록 번역, 앞의 책, 444.

1790년 베토벤은 피아노 연주자로 명성을 얻고 있었다. 이 시기에 하이든은 비엔나에서 런던으로 가던 중 본에서 얼마간 머물렀다. 2년 뒤, 하이든이 런던에서 비엔나로 돌아오던 중 다시 한번 본을 방문하게 되었는데 본의 궁정 오케스트라가 준비한 그를 위한 음악회에 참석하기 위해서였다. 이 두 번째 하이든의 본 방문에서 베토벤은 그를 처음 만났다. 하이든은 베토벤을 자신의 제자로 받아들였고 그와 함께 본을 떠나 비엔나에 갈 것을 제안하였다.⁶⁾ 베토벤은 당시 본에서 교류하던 15명의 친구들이 있었는데 그들은 베토벤이 하이든과 본을 떠나기 전, 그에게 이별의 시와 문구, 간단한 곡을 써주었다. 이들 가운데 페르디난트 발트슈타인 백작(Galf Ferdinand von waldstein)도 있었는데 베토벤과는 브로이닝 부인의 집에서 우정을 쌓아왔다. 발트슈타인 백작은 베토벤의 후견인으로 그의 교육비용을 전담한다는 약속과 함께 다음과 같은 당부의 말을 전했다.

당신은 오랫동안 좌절되었던 목표를 이루기 위해 비엔나로 간다는 사실을 잊지 마세요. 위대한 작곡가 모차르트는 죽었고 아마도 모차르트의 수호신은 이 천재의 안타까운 죽음을 슬퍼하고 있을 겁니다. 당신은 하이든에게서 위대한 모차르트의 영혼을 이어 받아야 합니다.⁷⁾

발트슈타인 백작은 1789년 젊은 나이로 세상을 떠난 모차르트의 죽음에 대해 오랫동안 안타까워했고 그렇기 때문에 베토벤에게 특별한 관심을 갖게 되었던 것으로 생각해 볼 수 있다. 1792년 베토벤은 많은 사람들의 기대 속에 본을 떠났다. 베토벤은 이때 반드시 비엔나의 교회 악장으로 임명되어 돌아오리라고 다짐하였는데 그는 남은 생애를 비엔나에서 보내게 된다. 프

6) 당시 베토벤은 요제프 2세를 위한 칸타타 악보를 하이든에게 보여주었는데 하이든은 베토벤의 음악적 재능을 단번에 알아보았다. 앤 펄로트 베커(Anne Pimlott Baker), 이종길 번역, 『베토벤 평전』 (서울: 길산, 2002), 30.

7) 위의 책, 31.

랑스 군대가 라인란트⁸⁾를 점령하면서 1794년 선제후국이 해체되었기 때문이다. 11월 10일경 베토벤은 비엔나에 도착했고 12월경 그가 초라한 다락방에 거처를 마련할 무렵, 아버지가 사망하였다.⁹⁾ 이 시기에 '9월 학살'에서 3000명 정도의 왕당파가 죽임을 당했고 프랑스 공화국이 수립되었으며 레오폴트 2세의 죽음 이후 프란츠 2세가 신성로마제국의 황제가 되었다.

1793년에는 프랑스의 루이 16세와 마리안투아네트 황후가 단두대에서 처형되는 사건이 있었다. 당시 베토벤은 <피아노협주곡 2번>을 수정하고 있었는데 <피아노와 오케스트라를 위한 론도 Bb장조 WoO 6>을 마지막 악장에 수정하여 편입한 것으로 보인다. 피아노 소나타 Op. 2, No. 1도 이 당시 작곡하고 있었다. 이 해 7월 베토벤의 작품 <피아노와 바이올린을 위한 12개의 모차르트 오페라 '피가로의 결혼' 중 '춤추기를 원하신다면' 주제 변주곡 WoO. 40>이 출판되었다. 이 시기의 베토벤은 작곡가로서 보다는 피아니스트로 더 유명했다. 피아니스트 요제프 겐리넥(Joseph Gelinek, 1758-1825)은 베토벤을 이렇게 평가하였다. “베토벤은 사람이 아니라 악마다. 그는 모든 사람을 죽음으로 몰아가듯 연주한다. 어떻게 그런 연주를 그처럼 서슴없이 할 수 있는 것일까!”¹⁰⁾ 1803년 요제프 멜러(Josef willibrord Mahler, 1745-1816)는 다음과 같은 글을 남기기도 했다. “베토벤이 연주할 때 그의 손가락은 마치 정지한 채로 건반을 미끄러져 나가는 것처럼 보이고 손끝이 건반에 닿지 않는 듯 그 구부리는 순간조차 느껴지지 않는다.”¹¹⁾ 베토벤의 제자 칼 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)는 베토벤이 연주할 때 그의 손 모

8) 라인란트: 라인강 중류의 좌안에 전개된 옛 프로이센령 라인 주. 나폴레옹 점령 후 라인 서안은 프랑스령이 되었고 오스트리아와 프로이센을 견제하기 위해 중소 제후국이 동맹을 맺은 라인연방이 결성된다.

9) 베토벤은 아버지를 잃었지만, 그에게서는 슬픔의 흔적을 찾아볼 수 없었는데 그의 일기에 서조차도 아버지의 죽음에 대한 어떤 언급도 없다. 앤 펴로트 베커(Anne Pimlott Baker), 이종길 번역, 앞의 책, 35.

10) 앤 펴로트 베커(Anne Pimlott Baker), 이종길 번역, 『베토벤 평전』 (서울: 길산, 2002), 41.

11) 위의 책, 41.

양이 엄숙하고 고결하다고 표현했다. 베토벤의 이런 연주 스타일은 클라비코드 주법을 가르쳐주었던 본에서의 스승 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게 배운 것이었다. 베토벤은 자신의 학생들에게도 이런 주법을 강조하여 가르쳤다.¹²⁾

1794년 1월 19일 하이든은 마지막 영국 여행을 떠났는데 베토벤은 1년 전인 1793년부터 이미 징슈필 작곡가인 요한 쉥크(Johann Schenk, 1753-1836)에게 수업을 받고 있었다. 그리고 이 시기 알브레히츠 베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)에게서도 일주일에 3회 대위법 수업을 받으며 몇 개의 푸가들을 작곡하였다. 8월경 <피아노 연탄을 위한 8개의 발트슈타인 주제 변주곡>을 출판하였고 동시에 <피아노 소나타 Op. 2>의 초안이 작업 중이었다. 그리고 <피아노 협주곡 2번>은 새로 수정되었다.¹³⁾ 이 당시 베토벤은 괴테, 실러와 알게 되며 그들과의 우정이 시작되었다.

베토벤은 하이든에게 1793년까지 수업을 받았다. 당시 하이든은 후학양성에 그다지 관심이 없었고 사교모임에 지나치게 집중하며 베토벤의 공부에는 무관심했던 것으로 보인다. 베토벤은 이런 하이든의 가르침에 만족하지 못했다.¹⁴⁾ 얼마 후 베토벤은 비엔나에서의 초기작품들로 작품집을 하나 엮었는데 하이든은 ‘하이든의 제자 베토벤’이라는 문구를 삽입해주시기를 원했으나 베토벤은 이 제안을 거절하였다. 이는 당시 베토벤이 하이든에 대한 존경보다 원망이 더 많았다는 것을 보여주는 사건이다. 그러나 하이든과 베토벤의 개인적인 관계가 어떠했든 그들은 음악적인 부분에서만은 예술적 동지로서의 관계를 유지하고 있었다. 하이든이 영국에서 돌아온 직후 1795년 베토

12) 위의 책, 41-42.

13) 새로운 느린 악장과 마지막 악장이 수정된 것으로 추측된다. 『베토벤의 삶과 철학·작품·수용』 스벤 힘케(Sven Himke), (서울: 스코어, 2020), 30.

14) 베토벤은 폭스의 <파르나수스에 이르는 계단 1725> 교본으로 대위법을 공부했는데 진도 조차 나갈 수 없는 상황이었다. 앤 핼로트 베커(Anne Pimlott Baker), 이종길 번역, 『베토벤 평전』(서울: 길산, 2002), 36-37.

벤은 리히노브스키(Furst karl Alois von Lichnowsky)의 저택에서 <피아노 소나타 Op. 2>를 초연하였고 스승으로서의 하이든에게 이 작품을 헌정하였다. 리히노브스키는 베토벤의 후원자로 베토벤은 2년간 그의 저택에서 머물렀던 적이 있다. 베토벤은 리히노브스키의 전속 현악 4중주단과 금요일 오전 실내악 연주를 함께하기도 했다. 그리고 베토벤의 작품 중 <피아노 소나타 Op. 13 '비창'>이 이곳에서 초연되며 리히노브스키에게 헌정되었다. 다음 해 하이든과 베토벤은 함께 연주회에 등장하여 하이든은 지휘를, 베토벤은 피아노를 연주하기도 한다. 베토벤이 <피아노 협주곡 Op. 19>를 연주할 당시에도 하이든과의 이런 관계는 지속되었다. 그러나 베토벤은 사적인 자리에서는 하이든에 대한 독설을 일삼았는데 역설적 이게도 하이든이 죽고 난 후에는 그를 높이 평가하여 다음과 같은 글을 그의 일기에 기록하였다. “내 방에는 헨델과 바흐, 글루크, 모차르트, 하이든의 초상화가 걸려 있다. 이들은 내가 고난을 이겨 낼 수 있도록 용기를 북돋아 준다.”¹⁵⁾ 이는 1815년 베토벤의 일기에 기록된 글이다.

1795년 3월 베토벤은 비엔나의 부르크테아터 극장에서 첫 공공연주를 가졌는데 이 연주회에서 그는 <피아노 협주곡 2번>을 연주하였다. 이 연주는 베토벤이 피아니스트로서, 작곡가로서, 대중 앞에서의 첫 음악회였다. 이때 연주했던 <피아노 협주곡 2번>의 론도 부분은 음악회 이틀 전에 완성된 것이었다. 연주에 사용되었던 피아노가 반음 내림 피아노였는데 베토벤은 즉흥적으로 올림다장조로 바꾸어 연주하였고 청중들은 이런 그의 순간적인 재치에 감탄하였다. 이 작품은 연대기적으로는 베토벤의 첫 번째 협주곡이다. 베토벤이 하이든에게 헌정한 그의 작품 <피아노 소나타 Op. 2>를 카를 알로이스 폰 리히노프스키 후작의 음악회에서 연주한 것은 9월경의 일이다. 11월 레도우텐잘의 소연회장의 연례 가면무도회 때 베토벤은 관현악 작곡가로 데

15) 앤 펄로트 베커(Anne Pimlott Baker), 이종길 번역, 위의 책, 40.

뒤편이었다. 이 가면무도회는 예술가 협회 후원금을 모금하기 위한 것이었고 하이든도 1792년이 되어서야 초청받았을 정도로 권위 있는 자리이다. 여기서 베토벤은 그의 작품 미뉴에트 12곡과 독일춤곡 12곡을 지휘한다. 그리고 이 시기에 베토벤은 빈에서 활동하던 본 출신의 소프라노 막달레나 빌만에게 청혼하였지만 거절당하였다. 이 시기에 실러의 <인간의 미적 교육에 대한 편지>와 <소박한 시와 감상적인 시에 대해>와 괴테의 <빌헬름 마이스터의 수업시대> 작품들이 출판되었다.¹⁶⁾

1796년 베토벤은 2월부터 7월까지 리히노브스키와 함께 프라하, 드레스덴, 라이프치히, 베를린으로 연주 여행을 떠났다. 3월 1일 음악회가 있었던 프라하에서 지내는 동안 베토벤은 클라리 백작부인을 위해 아리아 <아! 거짓 맹세한 불한당아 Op. 65>와 만돌린을 위한 작품 WoO. 43-44를 작곡 하였다. 그리고 4월 29일 드레스덴에서 작센 선제후 앞에서 연주하였고 라이프치히와 베를린 여행에서는 프로이센 황제 프리드리히 빌헬름 2세의 첼로교사인 장 피에르 뒤포르를 위해 <첼로 소나타 Op. 5>를 작곡하였다. 베토벤이 연주 여행 중이던 이 해 3월, <피아노 소나타 Op. 2>가 출판되었다.¹⁷⁾ 11월 프레스부르크¹⁸⁾와 페스트¹⁹⁾에서 연주하였고 1798년 다시 프라하로 돌아오는 등, 베토벤은 자신의 생애에서 가장 바쁜 시기를 보내고 있었다.

베토벤은 1800년대 이르러 연주자로도 작곡가로도 안락한 생활을 할 수 있었다. 1794년 이후 쾰른 선제후로부터의 보수는 없었지만 베토벤은 귀족들의 후원을 받았고 1795년부터는 동생들의 부양문제에서도 자유로웠다. 그

16) 1810년 베토벤이 테레제 말파티에게 “괴테의 빌헬름 마이스터의 수업시대와 아우구스트의 빌헬름 슐레겔이 번역한 윌리엄 셰익스피어를 읽었는지” 묻는다. 『베토벤의 삶과 철학·작품·수용』 스벤 힘케(Sven Himke), (서울: 스코어, 2020), 30.

17) 이 당시 쟁크의 <마을 이발사>와 페터 폰 빈터의 <중단된 봉헌제>가 비엔나에서 초연되었다. 그리고 나폴레옹의 이탈리아 원정이 시작되었다. 또한 영국으로부터 천연두 예방접종이 도입되던 시기이다. 스벤 힘케(Sven Himke), 위의 책, 31.

18) 현재의 브라티슬라바(Bratislava)

19) 현재의 부다페스트(Budapest)

리고 작품집 출간하고 연주회를 열고 음악 교습을 하며 부수입도 생겼다. 리히노브스키는 베토벤의 급료를 연간 600플린으로 책정하여 지급하며 지속적으로 베토벤을 후원하였다. 베토벤은 경제적으로는 안정적이었으나 그는 거처를 자주 옮겨 다니며 정해진 곳에서 오래 머물지 못했다. 그의 친구인 베겔러의 말에 의하면, 막달레나 빌만에게 청혼까지 하였지만 결혼으로 이어지지 못했던 것처럼 그는 늘 짝사랑에 빠져있었다고 한다. 베토벤은 평생 한 여자와의 관계를 지속적으로 유지하지 못 했던 것이다. 그렇지만 베토벤의 삶에서 안정적이라고 볼 수 있는 시기는 이때 잠시뿐일 것이다. 이후로 점차 베토벤의 청력에 문제가 생기기 시작한다.

본 논문에서 다루고자 하는 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 작곡시기와 출판에 관한 사항들을 요약하자면, 이 작품은 베토벤이 24세이던 1794년 8월경 <피아노 연탄을 위한 8개의 발트슈타인 주제 변주곡>이 출판되던 때에 초안이 이루어졌다. 일 년 후인 1795년 9월경 베토벤은 카를 알로이스 폰 리히노프스키 후작의 음악회에서 이 작품을 초연하였고 청중 가운데 있던 그의 스승 하이든에게 이 곡을 헌정하였다. 다음 해인 1796년 3월 리히노브스키와 연주 여행 중이던 시기에 <피아노 소나타 Op. 2> 작품이 출판되었다.

2. 악장구성

<표1> 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 악장구성

악장	조성	박자	빠르기
제1악장	A	2/4	Allegro vivace
제2악장	D	3/4	Largo appassionato
제3악장	A	3/4	Allegretto
제4악장	A	4/4	Grazioso

<표2> 제 1악장 악곡 분석

구분		마디(마디수)	조성
제시부 (Exposition)	제1주제	1-31(31)	A
	경과구	32-58(27)	A
	제2주제	58-82(25)	e-G-B b -e
	경과구	83-91(9)	E
	코데타	92-121(30)	E
발전부 (Development)	1부분	122-161(40)	C-A b -f-C
	2부분	161-203(43)	F-d-a
	3부분	203-224(22)	a
재현부 (Recapitulation)	제1주제	225-251(27)	A
	경과구	252-277(26)	A
	제2주제	278-302(25)	a-C-E b -a
	경과구	303-311(9)	A
	코데타	312-337(26)	A

제 1주제는 4개의 동기(a,b,c,d)가 차례대로 나타나는데 확대와 축소에 의해 변형되고 발전한다. 동기a(마디1-2)는 스타카토 2음 음형과 레가토로 순차진행하는 5음 음형으로 이루어진다. 동기b는 마디 4부터 시작되며 유니즌으로 하행하는 V7화음으로 나타난다.²⁰⁾ 동기c(마디 8-10)와 동기d(마디 11-12)는 상행하고 하행하는 선을 동기로 곡선을 이루듯 진행되는데 마디 8-20까지 나타난다. 동기a, b로 이루어진 활동적인 분위기의 첫 번째 악구와는 대조적으로 동기c, d로 이루어진 이 두 번째 악구는 슬러의 사용으로 차분한 느낌을 주며 정리된다. 첫 번째 악구는 8마디로 구성되고(마디1-8) 두 번째 악구는 12마디로 구성되어(마디8-20) 길이가 다른 불규칙한 구조를 보이는데 이것은 하이든의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다.²¹⁾ 마디 8부터는 스트레토²²⁾ 기법이 사용되어 모방이 나타나고 마디 20에서 반종지 한다. 마디 21-31은 제시부의 1주제가 변형되어 나타난다. 동기a는 다이내믹 지시가 *p*에서 *f*로 바뀌었고 동기c와 d부분은 갑작스러운 *sf*의 사용되었으며 오른손 선율이 왼손 성부에서 나타나며 한 옥타브 위로 확장된다. 오른손 성부에서도 한 옥타브 위로 상행진행하는 흐름이 나타난 후 마디 32에서 정격종지 한다. 경과구(마디32-58)은 상행하는 16분음표의 셋잇단 음형과 하행하는 8분음표 음형이 반진행(Contrary motion)과 병진행(Parallel motion)으로 나타난다. 이 부분은 연결 부분이지만 동기 c, d가 변형과 코데타의 요소가 나타나는 중요한 부분이다. 마디 42부터 왼손의 B지속음과 오른손의 긴 선율이 나타난 후 랄렌탄도(Rallentando)로 진행되며 제 2주제의 시작을 준비하고 있다.

20) 베토벤의 초기 소나타에서 제1주제의 시작은 상행의 흐름으로 나타나는 것이 일반적이거나 Op. 2 No. 2의 1악장은 하행하는 모습이 나타나며 기존의 소나타와의 차이를 보이고 있다.

21) 하이든 피아노 소나타 Hob.XVI No.52 1-8마디를 보면 첫 번째 부분(마디 1-5)과 두 번째 부분(마디 6-8)이 길이가 다른 불규칙한 구조로 이루어져 있다.

22) 스트레토(Stretto)는 ‘좁은, 긴박한’이란 뜻으로, 주제(또는 응답)가 완결하기 전에 그 응답(또는 주제)을 도입하는 수법이다. 주로 푸가 등의 종결부에서 긴장을 고조시키기 위하여 사용된다.

제 2주제(마디58-82)는 1주제의 딸림조나 관계단조가 아니라 e단조로 시작한다. 이런 전통적이지 않은 조성의 사용은 제 2주제를 제시하는 베토벤의 새로운 시도로 볼 수 있다. 그리고 *Espressivo*의 지시로 서정적인 분위기로 진행되는데 1주제의 경쾌한 분위기와는 대조를 이룬다. 마디 58부터 반음계적 진행과 동형진행이 동시에 나타나는데 4마디 단위로 세 번 반복된다. e단조로 시작하여 G장조로 전조된 후 Bb장조로 나타난 후 다시 e단조로 진행된다. 이 부분에서 조성의 간격은 3-4-4도로 옮겨가는데 이런 진행은 발전부와 재현부에서도 나타나는 유기적인 요소이다. 이렇게 주제가 여러 조성에서 전조되며 나타나는 특징은 베토벤의 초기 소나타의 새로운 시도로 볼 수 있다.²³⁾ 마디 76-83은 동기a가 감7도 화음의 사용으로 변형되어 긴장감을 주면서 반복된다. 이어지는 경과구(마디83-91)는 연속적으로 하행하고 상해하는 흐름의 셋잇단음표 음형이 나타나는데 이 음형은 베토벤의 초기 소나타에 나타나는 새로운 기법 중 하나로 코데타에서도 사용되었다. 코데타(마디 92-121)는 E장조로 나타나며 제1주제의 경과구와 같은 패시지로 진행된다. 마디 114에서 종결되는 듯하다가 한 옥타브 위에서 메아리 같은 느낌²⁴⁾을 주며 반복되는데 이 때 알토 성부의 G♭음은 발전부의 C조성을 위한 준비로 볼 수 있다.

발전부(마디 122-224)는 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫 번째 부분(마디 122-161)은 제시부의 제 1주제와 제 2주제의 동기들이 발전되어 나타난다. 발전부의 시작부분은 제시부의 마디 1-8부분이 C장조로 재현된다. 마디 131부터는 왼손 성부에서 1주제의 동기 a, b를 교차하며 연속적으로 진행한다. 오른손 성부에서는 제 2주제에 나타나는 16분음표 트레몰로 음형이 나타난

23) 모차르트 피아노 소나타 K. 333 제 1악장 39-42 마디를 보면 주제 전개에서 동형진행을 사용하고 있지만 1주제의 조성과 밀접한 관계로(딸림조, F장조) 나타나고 있다는 것이 베토벤과의 차이점이다.

24) 베토벤은 발전부에 진입하기 전 메아리 효과를 주는 기법을 자주 사용하였다. 피아노 소나타 Op. 53, Op. 90, Op.106에서 이와 같은 작곡기법을 확인할 수 있다

다. A b 장조로 시작하여 F장조를 지나 마디 150에서 f단조로 전조되어 3도 하행한 후 마디 157에서 C장조로 종지 하는데 이런 진행은 제시부의 제 2주제에 나타났던 3-4-4도 간격의 조성 진행과 유사하다. 두 번째 부분(마디 161-203)은 제1주제의 동기c, d의 모방으로 진행된다. 마디 181부터는 상행하는 아르페지오 음형이 3성부의 대위법으로 나타나고 10도를 넘는 앞꾸밈음이 사용되었다. 마디 190부터는 알토와 베이스 성부의 3도 병진행이 나타난다. 이 부분에서 다이내믹의 변화가 *f*에서 *p*로 대비된다. 세 번째 부분(203-224)은 동형진행하는 8분음표 4음 음형으로 진행되며 왼손에서는 E지속음이 사용되었다. 이 부분은 재현부를 시작하기 위한 준비로 볼 수 있다.

재현부(마디225-337)는 A장조로 시작되며 제시부와 차이점은 다이내믹의 *p*에서 *f*로의 변화이다. 재현부는 제시부와 비교했을 때 마디 244부터 차이가 나타나는데 주제가 확대된 부분이 생략되었고 동기 리듬이 반복된다. 재현부의 2주제는 제시부에 나타난 반음계적 진행과 3-4-4도 관계인 a-C-E b-a 조성을 볼 수 있다. 제시부의 제 2주제는 e단조로, 원조와 거리가 멀었던 반면 재현부의 제 2주제는 a단조로 나타나며 원조인 A와 가까워지고 있다. 마디 304부터 A장조로 8마디 세잇단음표에 의한 경과구가 진행된 후 코데타가 나타난다. Op. 2, No. 2의 제 1악장은 코다가 아닌 코데타로 마무리된다. 재현부의 코데타(마디312-337)는 제 1주제의 경과구 패시지로 제시부의 코데타 부분과 같은 흐름으로 진행되며 전체적인 구조에서 음악적 균형을 이루고 있다. 마지막 부분은 *pp*로 조용하게 마무리된다.

3. 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 편집악보들

<표3> 편집자별 에디션 정리

	도시: 출판사	출판년도	편집자	프레이즈	다이내믹	페달	핑거링
1	Vienna: Artaria	1796	First edition	O	O	X	O
2	Vienna: Artaria	알수없음	알수없음	O	O	X	O
3	London: Monzani & Hill	1815	알수없음	O	O	X	X
4	Leipzig: Breitkopf und Härtel	1862	알수없음	O	O	X	O
5	Leipzig: C.F. Peters	1910	Louis Köhler (1820-1886) Adolf Ruthardt (1849-1934)	O	O	X	O
6	V i e n n a : Universal Edition	1918-21	Heinrich Schenker (1868-1935)	O	O	X	O
7	Berlin: Ullstein Reissue -	1918	Frederic Lamond (1868-1948)	O	O	O	O
	Leipzig: Breitkopf und Härtel	1923	Frederic Lamond (1868-1948)	O	O	O	O
8	Milan: Edizione Ricordi	1919	Alfredo Casella (1883-1947)	O	O	O	O
9	Leipzig: C.F. Peters	1920	Max Pauer (1866-1945) Carl Adolf Martienssen (1881-1955)	O	O	X	O
10	Milan: Curci	1944	Artur Schnabel (1882-1951)	O	O	O	O
11	Munich-Duisburg : G. Henle Verlag	1971	Hans Schmidt-Görg (b. 1930) Joseph Schmidt-Görg (1897-1981)	O	O	X	O
12	Munich: G. Henle Verlag	1976	Bertha Antonia Wallner (1876-1976), fingering by Conrad Hansen	O	O	X	O
13	Munich: G. Henle Verlag	알수없음.	Bertha Antonia Wallner (1876-1976)	O	O	X	X

<표3>은 국제음악 악보도서관 사이트의 자료를 바탕으로 정리한 것이다. Beethoven Piano Sonata Op. 2, No. 2과 관련된 편집 악보의 수는 모두 14개이다. 연구자가 <표1>에서 14개가 아닌 13개의 번호로 정리한 이유는 라이프치히의 Breitkopf und Härtel에서 1923년에 출판된 악보를 베를린의 울쉬타인 출판사에서 재출판하였으므로 <표3>의 7번에서 이를 하나의 번호로 묶어 분류하였기 때문이다. 또한 <표3>의 12번과 13번은 동일한 편집자와 출판사임에도 따로 분류한 것은 핑거링 표기가 있고 없고의 차이 때문이다.

<표3>에서 보는 바와 같이 연구자가 정리한 편집 악보들은 비엔나3, 라이프치히4, 베를린1, 밀라노2, 뮌헨3, 런던1로 거의 대부분의 편집 악보가 독일어권에서 출판되었음을 알 수 있다. <표3>에서의 분류는 출판도시, 출판년도, 편집자, 프레이즈, 다이내믹, 페달, 핑거링 순으로 분류하였다. 대부분의 편집악보에서 프레이즈, 다이내믹, 핑거링은 거의 대부분 기보가 되어있으나 페달의 경우에는 많은 편집 악보들이 표시가 없고 다만 세 악보만이 페달 기보가 되어있음을 알 수 있다: 베를린의 울쉬타인판(1918), 밀라노의 리코르디판(1919), 밀라노의 쿠르치판(1944).

불행히도 Beethoven Piano Sonata Op. 2, No. 2의 경우에 베토벤의 자필 악보가 남아 있지 않다. 초판은 1796년 비엔나의 아르타리아(Artaria)에서 출판되었다. 국제음악 악보도서관 사이트에서 출판년도와 편집자를 알 수 없는 동일 출판사의 악보가 존재한다.²⁵⁾ 두 악보는 모두 프레이즈, 다이내믹, 핑거링, 페달, 핑거링에서 동일하지만 <표3>의 2번 악보가 1번 악보에 비하여 보표나 음표들이 시각적으로 비교적 보기 편한 간격으로 편집되어 있다. 1815년 출판된 런던의 몬짜니 앤 힐(Monzani & Hill)에디션은 편집자를 알 수 없으며 페달과 핑거링 표시가 없다. 1862년 출판된 라이프치히의

25) plate 614와 614.2로 따로 기재되어 있다.

브라이코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel)에디션은 편집자를 알 수 없었고 페달이 표시되어 있지 않았다. 1910년 출판된 라이프치히의 페터스(C.F. Peters)에디션은 편집자가 쾰러(Köhler)와 아돌프 루타르트(Adolf Ruthardt) 두 사람으로 공동 등록되어 있고 페달표시가 없다. 1918-21년 출판된 비엔나의 유니버살 에디션(Universal Edition)은 하인리히 쉐커(Heinrich Schenker)가 편집하였고 역시 페달 표시가 없다. 1918년 출판된 베를린의 울쉬타인(Ullstein)에디션은 프레데릭 리몽트(Frederic Lamond)가 편집하였고 프레이즈, 다이내믹, 핑거링, 페달 모두 표시되어 있다. 1923년 출판된 라이프치히의 브라이코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel)에디션 역시 편집자가 프레데릭 리몽트(Frederic Lamond)이고 프레이즈, 다이내믹, 핑거링, 페달이 모두 표시되어 있다. 1919년 밀라노의 에디찌오네 리코르디(Edizione Ricordi)에디션은 알프레도 카셀라(Alfredo Casella)가 편집하였고 역시 프레이즈, 다이내믹, 페달, 핑거링 모두 표시되었다. 1944년 출판된 밀라노의 쿠르치(Curci)에디션은 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel)이 편집하였고 프레이즈, 다이내믹, 페달, 핑거링 모두 표시되어 있다. 1971년 출판된 뮌헨(Munich-Duisburg)의 헨레(G. Henle Verlag)에디션은 페달표시가 없고 한스 슈미트 괴르흐(Hans Schmidt-Görg)와 요제프 슈미트 괴르흐(Joseph Schmidt-Görg)가 공동 편집하였는데 이들은 아버지와 아들 사이이다.

헨레(G. Henle Verlag)에디션은 1976년에 출판된 것과 출판년도를 알 수 없는 두가지 에디션이 있다. 이 두 악보는 모두 발너(Bertha Antonia Wallner)가 편집한 악보인데 1976년에 출판된 것은 한센(Conrad Hansen)이 핑거링 작업을 하였다.

4. 원전판과 슈나벨판의 비교

1) 아티큘레이션

아티큘레이션(articulation)이란 음악적 아이디어의 윤곽을 드러내 주는 작업이다. 음들을 묶거나 분리하고 강세를 주는 등의 방법으로 표현된다. 아티큘레이션 기호들은 프레이즈를 구성하고 그 길이를 분명하게 드러내 주는 중요한 요소 중 하나이다. 아티큘레이션을 통해 음악은 구체적인 형태와 의미를 지니게 된다고 할 수 있다. 고전주의 시대 음악의 아티큘레이션은 바로크와 초기 고전주의 시대부터 점차 발전되어 왔으며 고전주의 음악에서 더욱 정교해지기 시작했다. 레가토의 사용이 증가하고 슬러, 스타카토, 포르타토 등의 아티큘레이션 기호들이 악보에 빈번하게 표시되었다. 아티큘레이션 기호들은 터치에 대비를 통해 우아함, 화려함, 미묘함, 놀람 등의 다양한 효과를 만들어낸다.

1790년까지의 통상적인 연주방식은 논 레가토였고 기호로 나타내지는 않았다. 템포에 따른 터치를 살펴보면 빠른 곡에서는 스타카토와 논 레가토가 많이 사용되었고 느린 곡에서는 짧은 슬러를 사용한 레가토가 많았다. 리듬에 관한 터치에서는 16분음표-8분음표-4분음표의 음가를 가진 곡에서 중간 음가인 8분음표가 스타카토일 확률이 높았고 가장 짧은 음가인 16분음표는 레가토나 약간 분리된 레가토로 연주되는 경우가 많았다. 선율에서의 터치는 도약이 큰 음정은 논 레가토인 경우가 보편적이었는데 느린 템포의 곡에서는 간혹 레가토가 사용되기도 하였다. 순차진행과 3도 도약진행은 레가토를 사용하는 것이 일반적이었으나 순차진행에서 템포나 성격에 따라 논 레가토가 사용되기도 하였다. 순차진행 이후에 나오는 음정은 통상적으로 레가토일 가능성이 없다. 아티큘레이션의 터치방식은 반복되는 모티브에서 작

곡가의 다른 지시가 없을 경우 동일한 방식을 사용하였다. 텍스처의 터치에서는 대조적인 모티브들은 아티큘레이션도 대비되는 방식으로 구사되었다. 악센트의 터치는 바로 앞의 음을 짧게 하거나 분리시키는 방식이 사용되었고 주로 마디의 첫 박, 당김음, 슬러의 첫 음에 악센트를 주어 강조되었다.

슈나벨이 사용한 아티큘레이션을 이해하기 위해 18세기 아티큘레이션의 연주 관례를 우선 살펴보았다. <베토벤 피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 1악장에서 슈나벨은 원전판에 사용되지 않은 테누토, 스타카토, 슬러와 같은 아티큘레이션 기호들을 첨가하여 편집하였다. 연구자는 슈나벨이 위에서 살펴본 18세기의 연주관습을 어떠한 방식으로 그의 편집 악보에 반영하고 있는지 들여다보고자 한다.

① 테누토

<악보 예1> 테누토 표기 추가: 마디2, 마디4

A. 헨레판 마디 1-8.

B. 슈나벨판 마디 1-8.

<악보 예1> 의 A와 B에서 연구자는 특정 음형에 박스표시를 하였는데, 테누토 기호가 표기된 음은 <악보 예1> 의 B에서만 찾아볼 수 있다. 슈나벨 판의 마디 1-2와 마디 3-4에서는 원전판에 없는 테누토 기호가 사용되었다. 슈나벨은 괄호 안에 작게 테누토를 표시하여 연주자들에게 편집 악보의 테누토 지시가 본인이 첨부한 것이라는 것을 간접적으로 보여주고 있다. 이 음형은 짧게 달리는 16분음표와 4분음표가 하나의 슬러로 묶인 것을 그 특징으로 하고 있다. 슬러의 마지막 음이 4분음표이기는 하지만 리듬적으로 약하고 터치가 가벼워야 하므로 슈나벨은 연주자가 4분음표의 음길이를 충분히 올려주지 않을 수 있음을 고려하여 테누토를 써넣어 줌으로 연주자가 4분음표의 길이만큼 충분히 누르고 음을 올려야 함을 조언한 것으로 해석할 수 있다.

② 스타카토

<악보예 2> 스타카토 표기 추가: 마디19-20.

A. 헨레판 마디18-20.



B. 슈나벨판 마디 15-20.



<악보예 2>의 B에 예시된 슈나벨 판 마디 19-20에 지시된 스타카토는 원전판에서는 사용되지 않은 기호이다. 이때 사용된 스타카토 지시는 기본적인 스타카토 연주 테크닉에 대한 초보적 지침이 아닌 ‘표현성’을 강조하는 접근방식과 연관성이 있는 것으로 보여진다. 이는 스타카토와 같은 아티클레이션의 고려가 다이내믹과도 연관된 경우라 할 수 있다. 매우 여리게(*pp*) 연주되는 음형을 스타카토로 가볍게 처리하여 뒤이어 강하게(*f*) 나타나는 다음 음형을 더욱 대비시켜주는 효과가 있기 때문이다.

위의 <악보예 2>에서 슈나벨이 사용한 스타카토는 도약이 큰 다음 음형의 연주를 위해 피아니스트가 손의 위치를 재빨리 바꾸어야 하므로 스타카토를 사용하여 가볍고도 빠르게 손을 들어 올려 도약하는 센 음량의 스타카토 음정을 정확하게 타건하기 위함이다.

③ 슬러

<악보예 3> 슬러 표기 추가와 원전판과는 다른 슬러의 사용

A. 헨레판 마디 1-25.

B. 슈나벨판 마디 1-21.

<악보예 3>의 슈나벨판 B에서 박스 표시한 마디 8-9와 마디 12-18은 원전판에서 사용되지 않은 슬러 기호가 표기되어 있다. 마디 8-9의 슬러는 레가토의 의미로 이해할 수 있다. 고전주의 시대 음악에서 슬러는 프레이즈를

구성하고 그 길이를 명확하게 하는 것에 목적을 두기 보다는 레가토 터치를 위해 사용되었다.²⁶⁾ 슈나벨은 위의 악보예의 마디 8-9에서 레가토 터치를 위한 슬러를 사용하여 왼손의 분산화음 음형과 같은 주법을 오른손에서도 제시한 것으로 이해 할 수 있다.

마디 12-18에서 슈나벨이 사용한 슬러는 원전판의 슬러와는 그 해석이 다르다. 슈나벨판의 마디 11에서 왼손의 상행진행하는 선율(E, F#, G#, A)은 마디 13의 오른손에서 6도 병진행으로 확대되어 모방 된다. 슈나벨은 이 부분(마디 13)에서 마디 11과 동일하게 슬러를 한번 끊어 사용하여 마디 11의 왼손선율의 느낌을 마디 13의 오른손 선율이 동일하게 재현하도록 원전판과는 다르게 슬러를 편집하고 있다. 이는 슈나벨이 마디 13의 6도 병진행선율(E, F#, G#, A)을 부각 시키고자 한 것으로 이해된다. 이러한 슈나벨의 슬러 사용은 왼손과 오른손이 교차되며 서로 의사소통 하는 듯한 느낌을 준다.

26) 레가토 터치는 18세기 말과 19세기 초엽에 점차 많이 사용되었는데 로젠블룸에 의하면 베토벤은 18세기 말인 1790년경부터 일찍부터 레가토 터치에 관심을 가지고 있었다. “1790년경 작곡된 것으로 추정되는 베토벤의 가곡 ‘비탄’ WoO. 113의 반주부에 적힌 지시 [슬러]이다. 시종일관 음들은 부드러워야 하며 가능한 연결되고 슬러로 처리되어야 한다.” Sandra P. Rosenblum, 『고전과 피아노 음악의 연주』, 김경임 역, (대구광역시: 계명대학교 출판부, 2002), 218.

2) 페달링

<표4> 고전과 시대의 댐퍼 페달 혹은 무릎 레버의 사용방식²⁷⁾

음악적 요인	페달링
화성	1. 작곡가가 다르게 지시한 경우를 제외하고는, 또는 조용한 맥락에서 1개 베이스 음이 화성 변화(주로 기본 3화음들로 이루어진) 가운데 계속 유지되는 경우를 제외하고(1800년경 이후), 각 화성마다 페달을 바꿔주었다. 2. 빠른 화성 리듬에서는 페달을 보다 빈번히 바꾸어 주어야 했다.
리듬	1. 페달 사용은 느린 화성 리듬 및 천천히 흐르는 선율을 가진 느린 곡에서 가장 적절하다고 간주되었다. 이는 긴 선율과 베이스 음들에서 소리의 소멸을 줄여주며, 그리하여 울림과 레가토 효과를 증진시켰다. 2. 페달에 의해 중요한 음들을 부각시킬 수 있었다.
텍스처	1. 페달은 주로 호모포니적 텍스처에서 사용되었는데, 종종 상이한 음역의 소리들을 혼합시키되 그 특징적 선명함을 잃지 않았다. 2. 페달은 베이스 음들을 지속시키고, 코드의 울림을 강화하고, 분산화음 반주 성부를 받쳐주는 기능을 할 수 있었다.
아티클 레이션	1. 거의 모든 레가토는 손가락으로 만들어졌다. 손가락으로 레가토가 불가능하거나 또는 논 레가토 코드들 사이의 틈새를 줄이는 데 도움이 될 경우, 간혹 페달을 사용하기도 했다. 2. 페달은 프레이즈와 함께 호흡했으며, 그리하여 작곡가의 지시가 따로 없는 한, 빈번한 짧은 슬러 및 1개 논 레가토 음에 의한 세부적 아티클레이션을 흐려서는 안 되었다. 쉼표들은 페달 지시가 그 전체에 걸쳐 계속되지 않을 경우에는 정확히 지켜졌다. 3. 스타카토와 논 레가토 패시지의 경우, 페달을 간간히 살짝살짝 밟아 줌으로써 악센트가 주어지거나 중요한 음들의 소리를 풍요롭게 만들되 텍스처의 선명성을 손상시키지는 않았다.
다이 나믹	1. 페달은 forte 및 악센트의 효과를 고조시켰는데 반면 어떤 사람들은 조용한 패시지에 더 잘 어울린다고 생각했다. 2. 페달은 forte와 piano 간의 대비를 부각시켰다(forte는 페달을 사용하여, 그리고 piano는 페달 없이).
선율	1. 페달은 길거나 중요한 음들의 공명을 증대시켰다. 2. 코드음들로 이루어진 선율선율 마치 코드뿐인 것처럼 소리내거나, 또는 아르페지오의 선율적 성격을 흐리게 해서는 안된다.
음역	1. 페달을 사용하지 않으면 빈약하게 소리날 고음역의 음이나 패시지에서 이를 사용할 수 있었다. 2. 고음역은 가벼운 소리로 인해 저음역에 비해 보다 많은 페달이 가능했는데, 특히 순차진행의 선율적 패시지, 트릴 및 기타 장식음들에 있어 그러했다.

27) Sandra P. Rosenblum, 『고전과 피아노 음악의 연주』, 김경임 역, (대구광역시: 계명대학교출판부, 2002) 173.

슈나벨은 원전판에서 사용되지 않은 페달 기호를 첨가하여 악보를 편집하였다. 연구자는 슈나벨의 페달 지시에 대해 이해하기 위해 <표2>에서 고전주의 시대 음악의 페달 사용 방식에 관해 정리하였다. 이를 바탕으로 슈나벨판에 지시된 페달표시들을 찾아보고 그 음악적 의도와 의미를 연구하고자 한다.

<악보예 4> 특정 화성의 강조를 위한 페달링: 슈나벨판 마디 56-60.



<악보 예4>의 마디58에서 다이내믹이 *pp*임에도 불구하고 슈나벨이 뎀퍼 페달 기호를 기입한 이유는 중요한 음들을 부각시키기 위한 것으로 해석할 수 있다. 제 1주제가 A장조로 진행되기 때문에 제 2주제의 조성은 E장조로 시작되는 것이 일반적이거나 베토벤은 마디 58에서 전통적인 형식에서 벗어나 e단조를 사용하였다. 초기 소나타에서 베토벤의 이러한 대담한 전조 사용은 새로움을 시도하고자 하는 베토벤의 독창성을 나타내고 이를 강조하기 위해 슈나벨은 페달을 사용한 것으로 여겨진다.

<악보예 5> 화성 페달링과 다이내믹 페달링의 혼용①

① 슈나벨판 마디84-93.

② 슈나벨판 마디 308-317.

<악보예 5>의 A에서 슈나벨이 사용한 페달은 먼저 <표2>의 ‘화성에 따른 페달의 사용방식’을 적용하여 이해 할 수 있는데 슈나벨은 각 화성마다 페달을 바꾸어 표시하였다. <악보예 5>는 전체적으로 *ff*의 큰 음량으로 진행되는데 이 다이내믹 효과를 고조시키기 위해 페달을 사용한 것으로 해석할 수 있으며 <표2>의 ‘다이내믹에 따른 페달 방식’에서 확인할 수 있다.

<악보예 5>의 B에서 마디 308-317의 페달 지시는 <악보예 5>의 A과 거의 동일하지만 자세히 보면 펼친화음의 부분이 아닌 *sf*표기가 되어있는 밀집화성의 부분을 비교하자면 <악보예 5>의 A에는 페달표기가 있고 <악보예 5>의 B에는 페달표기가 없다. 슈나벨이 동일한 악절이 반복될 때 약간

의 변화를 두고자 했을 것으로 추측되기는 하지만 그 이유는 명확하지 아니하다. <악보예 5>의 B에서 마디 316-317에 사용된 페달은 레가토를 위한 것이 아니라 마디 316의 첫음인 악센트 기호가 사용된 A화성을 강조하려는 목적으로 사용된 것으로 여겨진다.

<악보예 6> 화성 페달링과 다이내믹 페달링의 혼용⑥

슈나벨판 마디 135-174.

The musical score for Schumann's 'Schubert's Album' (Op. 109), measures 135-174, is presented in seven systems. Each system consists of a piano (left) and right-hand (right) staff. The score is in G major and 3/4 time. The music features a mix of harmonic and dynamic pedaling. Key annotations include 'meno ff', 'pizzicato', 'p subito', and 'pp'. Measure numbers VI, I, and (6) are also present. The score shows a progression from a moderate tempo to a more expressive and dynamic section, ending with a very soft passage.

<악보예 6>에서는 마디 135에서 제 1주제가 C장조로 시작된 후 마디 144에서 Ab장조로 조바꿈하고 마디 162에서 *fm*를 거치며 3도씩 하행하며 전조하고 있다. 그 후 C장조로 종지하는데 이것은 F장조로 가기 위한 진행이다. 슈나벨은 전조가 진행되면서 바뀌는 화성마다 페달을 바꾸어주고 있는데 <악보예 6>에서의 슈나벨의 페달 사용은 <표2>의 ‘화성에 따른 페달방식’을 적용하여 이해 할 수 있다. 또한 이 패시지는 전체적으로 큰 음량으로 진행되고 있으므로 *ff*효과를 고조시키기 위한 것으로 볼 수 있기에 <표2>의 ‘다이내믹에 따른 페달방식’을 적용하여 이해 할 수 있다.

<악보예 7> 텍스처 페달링: 슈나벨판 마디 224-231.



<악보예 7>에서 마디 225-228은 재현부로 진행하기 위한 준비로 볼 수 있는데 점점 느리게 진행되면서 박스표시한 마디 228의 E화성에 도달한다. 마디 228에서 슈나벨이 사용하고 있는 페달링은 마디 229에서 재현부의 A장조 시작을 준비하는 E장조 화성(V)을 강조시키기 위해 페달을 사용한 것으로 해석 할 수 있다. 이러한 맥락에서 볼 때, <악보예 7>의 마디 228에서 슈나벨이 사용한 페달링은 <표2>의 ‘텍스처에 따른 페달 사용방식’에서 코드 울림을 강화한다는 설명을 참고하여 이해 할 수 있다.

<악보 예 8> 아티클레이션 페달링: 슈나벨판 마디282-290.



<악보 예 8>의 마디 282에서 사용된 페달지시는 a minor로 전조된 화성의 색채감에 대한 변화를 강조하고 부각시키기 위한 것으로 해석 할 수 있으며 <악보 예 4>에서도 확인하였다.

마디282에서 페달이 사용된 후 곧 바로 중지하는 것은 고전주의 음악의 특징에 따라 레가토를 연주하기 위한 슈나벨의 지시로 이해할 수 있다. 연구자는 <표2>의 ‘아티클레이션에 따른 페달 사용 방식’에서 고전주의 시대 음악에서 레가토는 손가락으로 만들어내는 것이었다는 설명을 참고하였다.

마디 290의 페달 지시는 Eb화성을 강조한 후 오른손 선율이 노래하는 부분에서 마디 282에서와 같은 이유로 페달을 중지하였다.

3) 빠르기

곡의 빠르기는 다이내믹과 터치, 아티큘레이션, 페달링 등의 실제 연주의 해석에 영향을 주는 요소로 곡의 빠르기가 어떻게 설정되는지에 따라 음악적 해석은 달라질 수 있다. 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart, 1756-1791)는 “시간[빠르기]은 선율을 만들며, 따라서 시간[빠르기]은 음악의 영혼이다. 이는 음악에 생기를 불어넣을 뿐 아니라, 이를 구성하는 모든 부분들이 올바른 위치에 놓이게 해준다.”라며 음악을 연주함에 있어서 빠르기의 중요성을 강조하였다. 줄처(Johann George Sulzer, 1720-1779)의 <순수 예술의 보편적 이론>과 튀르크(Daniel Gottlob Turk, 1750-1813)의 <건반악기 교본>에서는 박자표나 음가, 그리고 서두의 메트로놈 지시가 템포의 설정에 있어서 어떤 연관성을 갖는지 설명해준다.²⁸⁾ 메트로놈의 사용이 보편화되지 않았던 시절에는 곡의 빠르기는 오롯이 연주자의 몫이었다. 짧은 음가들에 비해 긴음가들은 보다 무겁고 느린 템포를 의미한다. 4/4, 3/4, 2/4의 곡들에 비해 2/4, 2/3, 2/2의 곡들이 더 무겁고 느릴 가능성이 크다. 마찬가지로 4/8, 3/8, 2/8의 곡들에 비해 4/4, 3/4, 2/4의 곡들이 무겁고 느리게 움직일 가능성이 크다. 따라서 곡의 시작에 빠르기 지시가 없을 경우 연주자들은 경험을 통해 얻은 감각으로 음가의 길이를 고려하여 적절한 빠르기를 선택하고 적당하게 무겁고 가벼운 연주를 했다. 적절한 빠르기란 곡의 세부적 사항들이 모두 표현되고 프레이즈들의 움직임에 연관성을 드러내주며 전체의 곡을 하나의 시각으로 볼 수 있는 자연스러운 템포이다.

이 작품의 1악장의 템포 Allegro vivace에서 알레그로라는 템포는 이탈리아어로 ‘유쾌한’ ‘상냥한’ ‘생기 넘치는’을 의미한다. 알레그로라는 단어가 곡의 속도를 뜻하기 시작한 것은 18세기로 접어들면서 부터이다. 당시의 논

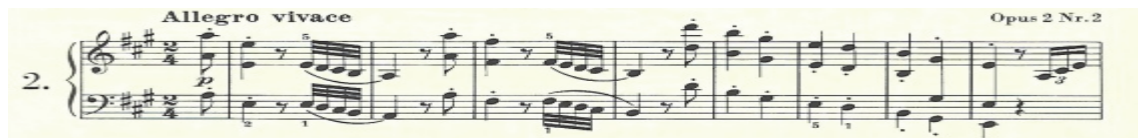
28) Sandra P. Rosenblum, 『고전과 피아노 음악의 연주』, 김경임 역, (대구광역시: 계명대학교출판부, 2002) 411-412.

서들에서 ‘날써’ ‘팔팔하게’ ‘재빠르게’로 번역되었다. 원전판인 헨레판을 비롯한 대부분의 악보들에서는 메트로놈의 표시가 없다. <표1>의 13개의 편집악보 중 오직 슈나벨판에서만 메트로놈 표시를 확인 할 수 있다. 슈나벨의 메트로놈 표시는 곡의 특징을 암시해 주는 것일 수도 있고 너무 빠르거나 너무 느리게 연주하지 말라는 템포에 대한 조언이나 경고의 의미로 이해될 수도 있다.

일반적으로 Allegro vivace의 템포에서 알레그로는 메트로놈 126-144, 비바체는 152-168의 빠르기로 연주된다. 이 작품의 1악장에 슈나벨이 명시한 메트로놈 $\text{♩} = 152$ 의 템포는 비바체에 속하는 빠르기이다. 비바체에 속하는 $\text{♩} = 152$ 의 템포를 설정한 슈나벨의 해석은 화려함과 스피드로 유명했던 베토벤의 음악적 성격을 반영한 것으로 짐작할 수 있다.

<악보예 9> 슈나벨판의 메트로놈 템포 지시

<헨레판> 마디1-8.



<슈나벨판> 마디1-8.



연구자는 <표3>에서 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>를 연주한 여러 연주자들의 연주시간을 정리하였다. 슈나벨(Schnabel), 폴리니(Pollini), 코바체비치(Kovacevich), 구드(Goode), 임현정은 모두 약간 빠르게 느껴지는 6분대에 연주를 마쳤다. 아라우(Arrau), 쇼콜로프(Sokolov)는 다른 연주자에 비해 템포가 약간 느린데 가장 느렸던 연주자는 11분 13초의 쇼콜로프(Sokolov)이다. 나머지 4명의 연주는 가장 보편적인 템포로 7분대에 연주를 하였다. 가장 빠른 템포로 연주한 연주자인 임현정은 본인의 글을 통해서 템포를 일그러뜨리는 것은 그 곡의 의미를 일그러뜨리는 것과 같으며 베토벤이 그 템포로 작곡하였다면 그렇게 연주하는 것이 가능하고 속도를 극복해내는 것은 연주자의 몫이라고 주장하면서 베토벤이 의도했던 빠르기보다 일반 연주자들이 느리게 연주하는 경향이 있다고 지적하고 있다.²⁹⁾

29) 베토벤은 메트로놈을 최초로 이용한 사람들 가운데 한명으로 그의 작품 <대 푸가>는 거의 연주가 불가능 할 정도로 매우 빠른 속도로 연주된다. 임현정(H. J. LIM), 양영란 역, 『침묵의 소리』 (서울: 청미래, 2016) 212.

<표5> 베토벤 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>의 1악장을 연주한 연주자들의 템포비교

연주자	연주시간	참고 동영상의 인터넷 주소
Artur Schnabel	06:30	https://www.youtube.com/watch?v=fvumB5uotp8
Maurizio Pollini	06:38	https://www.youtube.com/watch?v=dv36MeM-FAk
Claudio Arrau	10:43	https://www.youtube.com/watch?v=h-PRnQebG0c
Grigory Sokolov	11:13	https://www.youtube.com/watch?v=N-w0ZklfMRw
Alfred Brendel	07:09	https://www.youtube.com/watch?v=Y2F4G5WGF3o
Daniel Barenboim	07:56	https://www.youtube.com/watch?v=jpm5GEBKG7A
Mikhail Pletnev	07:45	https://www.youtube.com/watch?v=FjkWqFpTVEk
Stephen Kovacevich	06:47	https://www.youtube.com/watch?v=x6s5AOfTEjg
Vladimir Ashkenazy	06:55	https://www.youtube.com/watch?v=GAweY3hS2el
Richard Goode	06:50	https://www.youtube.com/watch?v=vApLxmg50M
Emil Gilels	07:05	https://www.youtube.com/watch?v=7u0-ju5Wv5A
임현정	06:13	https://www.youtube.com/watch?v=O1I8JYvQ3Pg

4) 다이내믹

고전주의 시대의 포르테피아노와 현대의 피아노포르테는 음량의 차이가 있다. 이것은 고전주의 음악의 해석에서 중요한 것이다. 현대의 피아노는 고전시대의 포르테피아노보다 약 한 단계 정도씩 다이내믹이 크게 만들어진다. 고전주의 시대의 음악을 현대피아노에서 연주 할 때는 악보에 기보되어 있는 다이내믹을 그대로 연주 할 수도 있지만 한 단계씩 절제하여 연주하는 방법도 있다.³⁰⁾

포르테피아노와 현대피아노는 베이스 음역에서도 차이를 보인다. 포르테피아노는 베이스에서도 그 울림이 선명하고 밝기 때문에 현대피아노의 연주에서는 저음역의 멍멍한 소리의 울림에 주의가 필요하다. 고전주의 시대가 전개되는 동안 악기의 음량 변화는 그 중요성이 점차 더해갔고 포르테피아노의 개량에도 영향을 주었으며 다이내믹을 나타내는 지시어들도 많아졌다. 1803년 가을, 베토벤은 에라르 피아노를 사용하기 시작했다. 이 시기부터 베토벤의 음악은 하이든이나 모차르트의 음악에 비해 음량이 커졌다. 본 논문에서 다루고 있는 베토벤의 초기 피아노 소나타 Op. 2, No. 2를 포함한 Op. 2의 세 곡의 피아노 소나타 작품은 1793-1795년 작곡되었으므로 하이든과 모차르트가 사용한 비엔나식 피아노를 사용하여 작곡되었다.

베토벤의 음악에서 다이내믹은 극단적이고 대조적인 것이 특징인데 'Beethoven piano'로 불리는 'Subito piano'를 그 예로 들 수 있다. 그리고 베토벤은 같은 시대의 작곡가들 보다 *ppp*,³¹⁾ *piu crescendo, crescendo*

30) 로버트 다닝턴(Robert Donington)은 '역사적 정격성'과 '본질적 정격성'을 구별하였다. 역사적 정격성은 고전주의 시대 건반악기 음악의 모든 정보들을 활용하고 적용하는 것인데 당시 작곡가가 사용했던 포르테피아노가 필요하다. 본질적 정격성은 작곡당시의 피아노를 필요하지 않으며 곡에 내재된 성격을 표현하는 미학적인 연주를 목적으로 한다. Sandra P. Rosenblum, 김경임 역, 『고전과 피아노 음악의 연주』, (대구: 계명대학교출판부, 2002), 99-100.

31) *ppp*를 베토벤이 포르테피아노에 처음으로 사용한 것은 피아노 소나타 op. 53 제 3악장의 마디400에서 이다. Sandra P. Rosenblum, 김경임 역, 위의 책, 104.

poco a poco, leggiermente, teneramente, ben marcato 지시를 더 빈번하게 사용하였다. 이런 다이내믹 지시들을 통해 베토벤은 섬세한 음량의 변화에 관심을 가졌고 당시의 빈의 포르테피아노의 기능을 증대시키고 싶어했다는 것을 알 수 있다. 베토벤의 32개의 피아노 소나타 작품 전체에서 음량의 비율을 보면 큰 음량보다 작은 음량의 다이내믹 지시가 더 많고 *pp*가 빈번하게 사용되었다. 베토벤을 큰 음량을 주로 사용한 작곡가로 생각할 수 있지만 그는 작은 음량의 영역도 확장시킨 작곡가라고 할 수 있다.

이 논문에서는 슈나벨판의 다이내믹 지시들과 그의 해석에 대해 고찰해보고자 한다. 피아노 소나타 Op. 2, No. 2와 같이 ‘피아노포르테’를 위하여 작곡된 베토벤의 작품에서는 자필악보, 혹은 원전악보에 표기되지 않은 다이내믹까지도 연주자가 구체화해주어야 한다. 이러한 의미에서 슈나벨은 그의 편집악보에서 생략된 다이내믹을 채워넣어 편집하는 경향을 띄고 있다. 이러한 의미에서 슈나벨판은 피아노 연주자들에게 부드러운 경고와 섬세한 조언을 제공하고 고전주의 피아노 작품 해석에 대한 이해에 도움을 주고자 하는 편집자 배려가 느껴지는 에디션이다.

① 계단식 다이내믹과 점진적 다이내믹.

<악보예 10> 슈나벨판 마디1-33.

연구자는 <악보예 10> 슈나벨판의 마디 1-33의 예시에서 *p*와 *f*와 같이 음량의 변화가 한 단계씩 즉시 일어나는 계단식 다이내믹과 크레센도 (*crescendo*)와 디크레센도(*decrescendo*)를 사용하여 음량의 변화를 만들어 내는 점진적 다이내믹에 관하여 논하고자 한다.

연구자는 마디 1에서의 *p*와 마디 20에서의 *f*에 동그라미표기를 해놓았다. 마디 1-19까지는 전체적 다이내믹이 여리다. 마디 20에서 이 곡의 시작 음

형과 동일한 음형이 나타남과 동시에 다이내믹은 갑자기 *f*로 바뀌었다. 소나타 알레그로 형식의 악장에서 *piano*와 *forte*를 사용한 이러한 다이내믹의 대비는 고전주의 시대 음악의 특징 중 하나이다. 동그라미 표시한 곡의 시작부분 *p*와 마디 20의 *f*는 베토벤이 직접 기보한 것으로 보인다. 왜냐하면 원전판인 헨레판과 슈나벨판이 동일하기 때문이다. 이것은 계단식 다이내믹으로 곡의 분위기와 단락을 분명하게 표현해주기 위함이다.

박스표시한 마디 11-16에서는 헨레판에는 없는 다이내믹 지시들이 표시되어 있다. 이 부분에서는 점진적 다이내믹의 변화가 나타나는데, 전체적으로 *p*가 지속되는 동안에도 작은 *crescendo*와 *decrescendo*에 의해 섬세한 음량의 변화가 표현된다.³²⁾

32) 이러한 예는아래 악보와 같이 슈나벨판의 마디 61-68에서도 볼 수 있다. 이 부분에 사용된 *p*, *mp*, *mf*, <(crescendo), > (*decrescendo*)의 다이내믹 지시들은 헨레판에서는 사용되지 않았다. 슈나벨은 악보에 표기되지 않았지만 필요하다고 여겨지는 적절한 곳에 *crescendo*와 *decrescendo*를 사용하였는데 전제적으로 작은 음량의 *p* 다이내믹이 지속되는 동안 섬세한 음량의 변화를 표현하였다.



② 벤 마르카토(*ben marcato*), 에스프레시보(*espressivo*)

<악보예 11> 슈나벨판 마디 34-60

<악보예 11>은 슈나벨판의 마디 34-60이다. 이는 다양한 다이내믹 지시의 표기들에 관한 것이다. 마디 34에서는 *ben marcato*가 지시되어 있는데 이것은 원전판에는 표시되어 있지 않다. *ben marcato*는 베토벤이 같은 시대의 작곡가들보다 더 자주 사용했던 다이내믹 지시들 중 하나이다. 이러한 의미에서 슈나벨은 오른손의 레가토 선율과의 대비를 부각시키기 위해 왼손의 스타카토에 이 지시를 사용한 것으로 생각된다. 마디 50-53에서는 *diminuendo*가 사용되어 점점 음량이 감소하며 *pp*에 이른다. 이 부분 역시 원전판에는 사용되지 않은 섬세한 다이내믹 표시이다. 마디 58에는 *espressivo*가 지시되어 있는데 이것은 헨레판에서도 동일하게 사용되었다. 고전주의 시대 다이내믹 지시들 중 *dolce*와 *espressivo*는 *p*대신 사용되기도

하였는데 작은 음량의 다이내믹에서 감정을 풍부하게 담아 표현하라는 의미이다. 베토벤이 의도하는 *espressivo*는 그 패시지의 톤을 조금 더 중요하게 생각하라는 의미이다. 베토벤에게 *espressivo*는 *dolce*와 반대말이었던 것으로 해석된다. 즉 *doce*가 좀 더 밝은 뉘앙스를 지니고 있다면 *espressivo*는 약간 심각한 느낌을 표현하는 지시어라 할 수 있겠다.³³⁾

③ 길게 이어지는 크레센도(*crescendo*)

<악보예 12> 슈나벨판 마디69-83.



<악보예 12>은 슈나벨판 마디 69-83이다. 이는 점진적인 크레센도의 사용에 관한 것이다. 박스표시한 마디 70-76의 일곱 마디에 걸친 *crescendo*에 이어지는 *f*의 지시는 헨레판에는 없는 다이내믹 표시이다. *crescendo*와 *decrescendo* 단어는 <(crescendo)나 >(decrescendo)기호보다 다이내믹 효과가 길게 적용되는 경우에 사용된다. 이전의 작곡가들과는 다르게 베토벤의 *crescendo*는 거대한 음량의 증가를 의미한다.

33) Konrad Wolff, 전혜수 역, 『슈나벨의 피아노 음악』, (서울: 음악춘추사, 2002) 85.

④ 악센트

<악보 예 13> 슈나벨판 마디 89-97.



<악보 예 13>는 슈나벨판 마디 89-97이다. 이는 악센트의 사용과 그 해석에 관한 것이다. 마디 92에 악센트(>)는 헨레판에서 사용되지 않은 다이내믹 지시이다. 이 악센트는 프레이즈의 마지막 해결음인 동시에 다음 프레이즈의 시작음이 되는 E음을 강조하였다. 1828년 훔멜은 “강조의 기호(>)는 *p*와 *f* 패시지 모두에서 사용된다. 이는 그 기호가 나오는 음을 나머지 음들보다 약간 두드러지게 만든다.”고 하였다.³⁴⁾ 슈나벨 역시 (>)표기를 사용한 이유는 E음에 지나치게 강세를 주거나 강하게 악센트를 주는 것이 아닌 다른 음들에 비해 약간 두드러지는 정도의 표현으로 부드러운 악센트를 사용하라는 의미로 해석할 수 있다. *sf*는 베토벤의 음악에서 대표적인 악센트 표시이고 거의 모든 다이내믹 맥락에서 나오는 반면에 악센트 기호(>)는 주로 여리게 연주하는 부분에서 나타나며 당김음에 자주 사용되기도 한다.

34) Sandra P. Rosenblum, 김경임 역, 『고전과 피아노 음악의 연주』 (대구: 계명대학교출판부, 2002), 147-148.

⑤ 도들이표

<악보예 14> 슈나벨판 마디 111-134.

<악보예 14>에서 마디 112의 *pp* 다이내믹이 반복 후 마디 122에서 *piu pp* 표기 되었는데 *piu*는 헨레판에서는 사용되지 않은 지시이다. 슈나벨은 이 지시를 첨가하여 반복 전과 후를 구분하고자 한 것으로 생각된다. 즉 마디 126의 *f*로 연주되는 C장조 부분을 강조하고 부각시키는 목적으로 사용한 것으로 여겨진다. 고전주의 시대에는 도들이표를 사용하여 특정 구간을 반복 연주한 후에는 일반적으로 다이내믹의 강도나 구조의 변화가 따르는 경향이 있다. 위의 <악보예 14>에서도 도들이표 반복 후 이 곡의 처음 시작인 마디 1의 A장조 *p*부분이 조성도 바뀌고 다이내믹도 바뀌어 C장조의 *f*로 등장하는 변화를 확인 할 수 있다.

⑥ 수비토 피아노(*subito piano*)

<악보예 15> 슈나벨판 마디 160-165.



<악보예 15>는 슈나벨판 마디 160-165이다. 이는 베토벤의 음악에서 극단적이고 대조적인 성격을 나타내는 *subito piano*에 관한 것이다. 마디 163의 *subito*지시는 헨레판에서는 사용되지 않았다. 슈나벨은 'Beethoven piano'라고 불리는 *subito piano*를 표시하여 곧바로 음량을 줄일 것을 조언하고 있다. *p*에 *subito*지시를 표기하여 곡의 해석을 명확히 하였고 연주자들이 갑작스러운 다이내믹의 변화를 준비할 수 있도록 도움을 주고자 한 의도로 보여진다.

(마디 185의 *f*), 두 번째(마디 93의 *p*), 세 번째(마디 196의 *f*), 네 번째(마디 198의 *p*), 다섯 번째(마디 201의 *f*), 여섯 번째(마디 203의 *p*) 표기는 이들의 음량 대비를 부각시키기 위함이다. 자필보가 확보되지 않은 상태에서 이러한 다이내믹의 연속교차는 베토벤의 것인지 편집자의 것인지 명확하지는 않다. 왜냐하면 원전판(헨레판)에서도 <악보예 16>와 같은 다이내믹 지시가 동일하게 사용되어 있으나 *p*의 경우 괄호안에 넣어 표기되어 있기 때문이다. 원전판인 헨레판에서 이와같이 괄호를 사용한 것은 작곡가인 베토벤의 표기 아닌 것을 뜻한다. 연구자는 슈나벨판과 원전판을 비교 연구하는 가운데 만약 베토벤이 *f*기호만을 표기 하고 *p*표기를 따로이 하지 않았다면 그 이유가 무엇일까 추리해 보았다. 이는 <악보예 16>의 경우 베토벤이 단조 화성의 등장을 강조하기 위해서 *f* 표기를 사용한 것이라 여겨진다. 다이내믹 표기를 고려하지않고 <악보예 16>를 연주하다면, 특히 첫번째 동그라미 표기 되어있는 마디 185부터 연주해보면 화성적으로 단조와 장조가 번갈아 등장한다. 베토벤은 장조의 밝고 가벼운 듯한 소리이후에 다시금 등장하는 단조부분만을 강조하며 *f* 기호를 적었다고 보아야 할 것이다. 이렇듯 베토벤은 화성의 변화와 맞물려 다이내믹 기호들을 섬세하고 사용하여 곡의 미묘한 성격을 강화시켰다. 헨레판의 편집자인 베르타 안토니아 발너(Bertha Antonia Wallner, 1876-1976)와 슈나벨 모두 *p*의 다이내믹 지시를 사용하여 편집하였다.

⑧ 칼란도(*calando*)

<악보예 17> 슈나벨판 마디224-231.



<악보예 17>은 슈나벨판 마디 224-231이다. 이는 *calando*의 해석에 관한 예이다. *calando*의 지시는 원전판에서도 사용되었다. 피아노 소나타 Op. 2, No. 2와 Op. 2, No. 3이 작곡되던 당시에는 *calando*가 전적으로 다이내믹 지시만으로 사용되었다. 그러나 베토벤의 *calando*는 음량뿐만 아니라 빠르기와 연관이해 해석되는 경우가 많다. 그의 음악을 연대순으로 살펴보면 베토벤이 이 용어를 사용했던 8년 정도의 시간동안 그 의미가 달라졌다는 것을 짐작해 볼 수 있는데 템포의 이완 효과가 필요한 부분에서 *calando*가 빈번하게 사용되었기 때문이다.³⁵⁾ 슈나벨 역시 <악보예 17>에서 *calando*를 다이내믹 지시와 더불어 템포와 관련된 지시로 해석한 것으로 생각되는데 그 이유로는 마디 229의 쉼표에 페르마타가 사용되었고 곧이어 *in tempo* 지시가 표시되어 있기 때문이다. *in tempo* 지시는 원전판에서는 사용되지 않았다.

35) Sandra P. Rosenblum, 김경임 역, 고전과 피아노 음악의 연주, (대구: 계명대학교출판부, 2002) 130-131.

⑨ 첨가된 *ppp*

<악보예 18> 슈나벨판 마디 246-252.



<악보예 18>는 슈나벨판 마디 246-252이다. 마디 249에 동그라미 표시 안에 있는 *pp*는 헨레판에서와 동일하다. 그러나 슈나벨은 *pp*의 표시 아래에 보다 작은 글씨로 *ppp*를 첨가 하였다. *ppp*는 베토벤이 고전주의 시대의 다른 작곡가들보다 더 빈번하게 사용한 다이내믹 지시 중 하나이고 그의 피아노 소나타 작품 op. 53의 제 3악장 마디 400에서 처음 사용되었다. 슈나벨은 *ppp*다이내믹을 사용하여 마디 246의 *pp*와의 음량의 변화를 만들어내고자 한 것으로 생각된다. 베토벤은 큰 음량 뿐만 아니라 작은 음량의 영역도 확장시킨 작곡가라고 할 수 있다. *legato*지시는 특별히 왼손을 연결시켜 연주하라는 의미로 읽힌다. 베이스의 D음은 2박자 동안 유지되고 있는데 이 때 테너의 D와 E음은 한 옥타브 위에서 엄지로 연주되어야 한다. 베이스의 D음이 지속되는 동안 테너의 E음을 레가토로 연결하는 것은 작은 손을 가진 연주자의 경우 특히 더 어려울 수 있다. 음이 끊어지게 연주되면 리듬도 부정확하게 들리고 E음에 악센트가 생기면서 작은음량의 균형이 불안정해진다. 이런 경우에는 5번 손가락으로 타건되는 D음을 그 박자 만큼 지속시키는 것을 포기하고 엄지로 연주되는 D와 E음의 연결에 더 집중하는 것이 중요할 수 있다. 옥타브 음을 잡는데 무리가 없는 경우에도 엄지만으로 두음을 연결하는 것은 쉽지 않다. 엄지손가락을 건반에 최대한 건반에 붙여 한 힘으로 연결되어야 하고 2번째 손가락으로 연주되는 A음과의 사이에서 섬

세한 균형감이 필요한데 무게의 중심은 2번째 손가락이 아닌 엄지에 두어야 한다.

Ⅲ. 결 론

본 논문은 베토벤의 초기작품인 <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>에 관한 연구이다. <피아노 소나타 Op. 2, No. 2>은 1794-1795년 집필되어 1796년 비엔나에서 초판되었다. 1794년 8월경 <피아노연탄을 위한 8개의 발트슈타인 주제 변주곡>이 출판되던 때에 초안이 작업되었다. 1795년 9월경 베토벤은 카를 알로이스 폰 리히노프스키 후작의 음악회에서 이 작품을 초연하였고 청중 가운데 있던 그의 스승 하이든에게 헌정하였다. 1796년 리히노프스키와 연주여행 중이던 이 해 3월에 <피아노 소나타 Op. 2> 작품이 출판되었다.

본론의 제 1장에서는 계몽주의의 영향을 받았던 사회적 배경과 이 작품이 작곡되던 당시의 베토벤에 대해 다루었다. 18세기 유럽은 계몽주의의 영향으로 귀족계급의 권위에 저항하는 움직임이 시민계급에 나타나기 시작하였다. 칸트와 루소 등의 철학자들로 인해 계몽주의적 사상이 점차 확산되었고 프랑스혁명과 미국의 독립선언에까지 그 영향을 미쳤다. 이 시기의 음악은 더 이상 교회나 궁전에만 속해있지 않았고 지역사회로 퍼지며 사람들에게 생활화 되어갔다. 작곡가들 역시 계몽주의 사상의 영향으로 인해 지배계급을 위한 음악을 만들기보다는 시민계층을 위한 음악을 만들었으며, 자신의 내면에 집중하기 시작했다. 바꾸어 말하면 18세기의 음악은 지난 시기인 바로크시대의 화려하고 과장된 느낌과는 다르게 소박함과 조화로움을 추구하였다. 베토벤의 초기 피아노 작품인 <피아노 소나타 Op. 2>는 이러한 시대적 배경에서 탄생하였다.

프랑스혁명 당시 정치, 사회적 변화들은 음악에도 영향을 주었다. 혁명적인 과도기의 변화들은 음악에서도 반영되고 추구 되었는데 예를 들어 소나

타 양식에서도 새로운 요소들이 등장하였다. 이러한 의미에서 제 2장에서는 베토벤의 <피아노 소나타 Op. 2>악장구성에 대해 분석해 보았다. 4악장이라는 악장구성 변화이외에도 느린 악장에서 아다지오나 라르고의 템포의 변화와 피아노 소나타 Op. 2의 3악장이 미뉴엣이 아닌 스케르초로의 변화는 베토벤의 새로운 시도였다.

제3장에서는 편집자 별로 에디션을 분류하여 정리하였다. 13개의 에디션을 찾아볼 수 있었고 편집자들의 성향에 따라 차이를 보이는 것을 알 수 있다. 본 연구를 위해 연구자는 먼저 편집악보들을 찾아보았고 도시, 출판사, 출판년도, 편집자별로 에디션들을 정리하였다. 13개로 정리된 편집본들에서 편집자의 성향에 따라 프레이즈, 다이내믹, 페달, 핑거링에서 차이점을 정리하였다.

제4장에서는 원전판과 슈나벨판을 아티클레이션, 페달링, 빠르기, 다이내믹으로 나누어 비교하였다. 슈나벨판은 원전판에 없는 지시사항들이 악보에 첨가되어 연주자들에게 더 정확하고 친절하게 곡에 대한 정보를 전달하여 도움을 주고자 한 것으로 여겨진다. 편집자들이 자신의 편집악보를 통해 전달하고자 하는 음악적 메시지들에 대한 연구는 작곡가의 음악적 성향과 작곡 의도, 즉, 작곡 당시에 그 곡이 어떻게 연주되었을지 재현해 볼 수 있는 중요한 정보를 제공한다는 점에서 의의가 있다.

슈나벨은 원전판에서는 사용되지 않은 아티클레이션들, 예를 들면 테누토, 스타카토, 슬러 등을 사용하여 그 의도를 보다 정확하게 전달하고자 하였다. 고전주의 시대의 테누토는 그 음을 길이만큼 충분히 지속시키라는 지시일 뿐 아니라 무거움이나 가벼움에 관한 연주에서의 터치와도 관련되어 있다. ‘무거움’이나 ‘가벼움’의 표현은 강약 보다는 음의 지속과 분리의 의미로 해석된다. 예를 들어 가벼운 연주에서는 주어진 음의 길이보다 일찍 건반에서 손가락을 들어 올리는 터치를 사용한다. 슈나벨이 테누토를 표시한 것은 이

러한 의미에서 무게감을 가지고 음을 견고하며 강조하듯 처리하라는 조언으로 이해할 수 있었다. 이것은 테누토 음과 테누토 앞의 레가토의 가벼운 음들과 대조되며 구분되어 진다. 슈나벨은 원전판에 사용되지 않은 스타카토 기호를 사용하였는데, 이 스타카토는 연주 테크닉에 대한 초보적인 지침이 아닌 '표현성'을 의미하는 것으로 해석하였다. 뒤를 이어 등장하는 부분과 대비되는 표현을 위해서 주어진 음의 길이보다 일찍 연주음을 떼라는 의미로 이해할 수 있었다. 슬러는 음들을 묶거나 분리시키는 기능을 하며 모티브나 단락의 경계를 의미한다. 고전주의 시대의 음악에서는 프레이즈의 세부 그룹들을 구분하고 이것들을 분리시켜 드러내는 작업이 중요한 것이었다. 슈나벨은 원전판에 사용되지 않은 슬러를 부분적으로 적절하게 사용하여 명료함과 미묘함을 표현하였다. 원전판에서의 긴 슬러를 슈나벨은 짧은 슬러로 나누어 사용하기도 하였는데 짧은 슬러는 음악적 흐름에 강-약을 형성하여 대화를 주고 받는 듯한 느낌을 준다. 고전주의 시대 작곡가들이 짧은 슬러를 사용하여 선율과 리듬에 다양한 효과들을 표현하였던 것을 염두에 둔 편집이다.

슈나벨은 원전판에 없는 페달 지시를 사용하였다. 고전주의 시대의 음악에서는 화성, 리듬, 텍스처, 아티큘레이션, 다이내믹, 선율, 음역에 따라 다양한 의도로 페달을 사용하였다. 화성 페달링은 각 화성마다 페달을 바꾸어 주는 것으로 빠른 화성 리듬에서는 보다 빈번히 페달을 바꾸어 주었다. 리듬 페달링은 울림과 레가토 효과를 증진시키고 페달의 사용을 통해 중요한 음들을 부각 시켰다. 텍스처 페달링은 베이스 음들을 지속시키고 코드와 울림을 강화하며 분산화음 반주 성부를 받쳐주는 기능을 하였다. 아티큘레이션 페달링은 손가락만으로 레가토 표현이 불가능한 경우에 사용되었다. 논레가토의 코드들 사이의 틈새를 줄이기 위해서도 간혹 사용하였다. 페달 지시가 전체에 걸쳐 계속되지 않을 경우 쉼표들은 정확히 지켜졌다. 중요한

음들의 소리를 풍요롭게 만들되 선명성을 손상 시키지는 않았다. 다이내믹 페달링은 f 에는 페달을 사용하고 p 에는 페달을 사용하지 않음으로써 그 대비를 부각시켰다. 선율 페달링은 길거나 중요한 음들의 울림을 돕는 역할을 한다. 음역 페달링은 음역대가 올라 갈수록 소리가 빈약할 수 있으므로 페달을 사용함으로써 소리를 증대시켰다. 이와 같은 고전주의 음악에서의 페달 사용방식을 바탕으로 하여 슈나벨은 적절하게 페달 기호를 사용한 것을 알 수 있었다.

템포는 다이내믹과 터치, 아티클레이션, 페달링 등의 실제 연주의 해석에 영향을 주는 요소이다. 슈나벨은 원전판에서 사용되지 않은 메트로놈 템포를 지시하였다. 슈나벨이 표시한 메트로놈 $\text{♩} = 152$ 의 템포는 알레그로의 범위보다 약간 빠른 편으로 비바체에 속한다. 베토벤의 연주는 화려함과 스피드로 유명했기 때문에 슈나벨이 이를 반영한 템포를 선택한 것으로 이해할 수 있었다.

베토벤의 음악에서 다이내믹은 극단적이고 대조적인 것이 특징인데 ‘Beethoven piano’라고 불리는 ‘Subito piano’가 대표적이다. 베토벤은 큰 음량을 주로 사용한 작곡가로 생각할 수 있지만 그는 작은 음량의 영역도 확장 시킨 작곡가라는 것을 알 수 있었다. 고전주의 음악에서는 악보에 표기되지 않은 다이내믹도 구체화 되어야 하기 때문에 슈나벨은 악보에 표기되지 않은 생략된 다이내믹을 첨가하여 편집한 것을 확인 할 수 있었다. 슈나벨은 다이내믹 기호들이 고전주의 시대에서 갖는 의미와 베토벤이 그 지시를 해석하고 사용한 방식들을 고려하여 세부적인 사항들을 표시하였다.

슈나벨은 이와같이 베토벤 당시의 연주관습에 바탕을 두고 음악적 아이디어를 자세하게 악보에 기입하였다. 슈나벨판의 많은 음악적 지시 사항들은 베토벤 당시의 연주관습을 반영하려는 음악적 해석에 도움을 줄 수 있지만 이미 정해진 답안지와 같이 그대로 따르게 된다면 연주자들 스스로 음악을

이해하고 해석하는 과정에서 방해가 될 수도 있다. 그러므로 연구자는 피아노연주자들이 처음 곡을 접할 때부터 슈나벨판만을 사용하여 연습하기 보다는 원전판을 먼저 사용하여 곡에 대한 해석의 범위를 넓혀 놓은 후에 슈나벨판을 참고하는 것이 더 좋은 방법이라 여긴다. 슈나벨과 같이 세계적으로 권위있는 피아니스트가 편집하였다 하더라도 연주자는 악보에 담긴 세세한 음악적 지시어가 아닌 음악 그 자체를 보고 듣고 느끼고 생각 할 수 있는 시간이 필요하기 때문이다.

참 고 문 헌

<국내 문헌>

- 김미영. <L.V.Beethoven Piano Sonata Op .2, No. 2 in A Major에 대한 分 析 研究>, 석사학위 논문, 신라대학교 대학원, 1992.
- 김미영. <베토벤 피아노 소나타 Op. 2 No. 2에 대한 연구>, 석사학위 논문, 가천대학교 대학원, 2014년.
- 김성혜. <L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 2 A장조에 관한 연구>, 석사학위 논문, 대구가톨릭대학교, 대학원, 2014년.
- 김혜연. <L. v. Beethoven의 Piano sonata Op. 2, No. 2에 관한 연구>, 석사학위 논문, 한양대학교 대학원, 2011년
- 권윤희. <베토벤 피아노 소나타 Op. 2, No. 2 에 관한 분석 연구>, 석사학위 논문, 국제신학대학교 대학원, 2016년.
- 나수영. <L. v. Beethoven Piano Sonata in A Major, Op. 2 No. 2에 대한 분석 연구>, 석사학위 논문, 목포대학교 대학원, 2021년.
- 백미옥. <베토벤 피아노 소나타에 대한 연구:작품 2의 2를 중심으로>, 석사학위 논문, 청주대학교 대학원, 2003년.
- 송자희. <L.v. Beethoven's Piano Sonata A Major Op. 2, No. 2에 대한 분석 연구>, 석사학위 논문, 배재대학교 대학원, 2006년.
- 안세정. <L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2, No. 2에 대한 연구>, 석사학위 논문, 계명대학교 대학원, 2011년.
- 임은경. <L. v. Beethoven의 piano sonata Op.2, No.2에 관한 분석연구>, 석사학위 논문, 숙명여자대학교 대학원, 1986.

박유미, 『피아노 문헌』 서울: 음악 춘추사, 2010.

백기풍 외, 『베토벤 32 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법』 서울: 작은우
리, 1993.

<번역서 및 외국문헌>

Baker, Anne Pimlott. 이종길 번역, 『베토벤 평전』 서울: 길산, 2002.

Burk, Edmund. 이태동 번역, 『프랑스혁명 성찰』 서울: 동서문화사, 2019.

Hobsbawm, Eric. 정도영 차명수 번역, 『혁명의 시대』 파주: 한길사, 1976.

Himke, Sven. 한독음악회역, 『베토벤의 삶과 철학·작품·수용』 서울: 스코
어, 2020.

Burnham, Scott G. "Beethoven, Ludwig von: Work," *The New Grove
Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vols 29,
(New York: Grove, 2001), III, 115-133.

H. J. LIM, 양영란 번역, 『침묵의 소리 (LE SON DU SILENCE)』 서울:
청미래, 2016.

Rosenblum, Sandra P. 김경임 역, 『고전파 피아노 음악의 연주
(Performance practices in Classic Piano Music)』 대구: 계명대학교
출판부, 2002.

Wolf, Konrad. 전혜수 역, 『슈나벨의 피아노 음악 (Schnabel's Interpretation
of Piano Music)』 서울: 음악춘추사, 2002.

<악보>

Ludwig von Beethoven. ed. Artur Schnabel, Milan: Curci, 1944.

_____ . ed. Bertha Antonia Wallner, Munich: G. Henle Verlag, 1976.

<인터넷 사이트>

국제음악악보도서관,

[http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2,_Op.2_\(Bethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2,_Op.2_(Bethoven,_Ludwig_van)),
(2021. 12. 15)

Schnabel: Beethoven Sonata Op.2 No.2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=fvumB5uotp8> (2021. 12. 15)

Pollini: Beethoven Piano Sonata Op.2 No.2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=dv36MeM-FAk> (2021. 12. 15)

Arrau: Beethoven - Piano Sonata Op.2 No.2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=h-PRnQebG0c> (2021. 12. 15)

Sokolov: Beethoven Sonata Op.2 No.2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=N-w0ZklfMRw> (2021. 12. 15)

Brendel: Beethoven Piano Sonata Op.2 No.2 (1/2)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y2F4G5WGF3o> (2021. 12. 15)

Barenboim: Beethoven - Sonata Op. 2 No. 2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=jpm5GEBKG7A> (2021. 12. 15)

Pletnev; Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=FjkWqFpTVEk> (2021. 12. 15)

Kovacevich; Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=x6s5AOFtEjg> (2021. 12. 15)

Ashkenazy; Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=GAweY3hS2eI> (2021. 12. 15)

Goode; Beethoven Sonata Op. 2, No. 2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=vApbLxmg50M> (2021. 12. 15)

Gilels; Beethoven Piano Sonatas Op.2 No.2, 3 and WoO47

<https://www.youtube.com/watch?v=7u0-ju5Wv5A> (2021. 12. 15)

임현정; Beethoven Piano Sonata No. 2 in A

<https://www.youtube.com/watch?v=O1I8JYvQ3Pg> (2021. 12. 15)

ABSTRACT

An Edition Study of the Beethoven's Piano Sonata Op. 2, No. 2, 1st Movement

- focused on the Schnabel's edition -

Miri Seo

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin University

The purpose of this paper is to present a method to enhance the understanding of the editorial scores meant for pianist. According to the editors, many different notated signs could be found including slur, dynamic marks, pedal, even the notes themselves. Pianist should study the editorial scores because scores are important data for the performers to use in interpreting the music and provide advice while the music is played.

This paper is a study on the editorial score of <Piano Sonata Op. 2, No. 2> an early work of 32 Beethoven piano sonata. Beethoven's Piano Sonata Op. 2 contains three piano sonata works and was published as a single work number. These three piano sonatas were dedicated to Haydn

and made Beethoven composer one of the greatest composers of the time. Chapter 1 aims to help understand Beethoven's political and social situation at that the time when his piano sonata Op. 2, No. 2 was made. Chapter 2 presents the overall composition of Beethoven's piano sonata Op. 2, No. 2 and examines the first movement more closely. In Chapter 3 are enumerated all editorial scores of Beethoven's piano sonata Op. 2, No. 2 and organized the characteristics. Chapter 4, focuses on Schnabel's edition through comparison with the urtext classified into articulation, pedaling, tempo, and dynamic.