



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

변 지 연 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>
제1악장 연구

- 슈나벨 편집악보 연구 -

2014

성신여자대학교 대학원
음악학과
채 예 린

베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>

제1악장 연구

- 슈나벨 편집악보 연구 -

변 지 연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

채 예 린

인 준 서

채예린의 석사학위 논문으로 인준함.

2014년 5월

심사위원장 이 영 민 인

심사위원 변 지 연 인

심사위원 김 성 희 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 연주자의 편집 악보선택에 편의를 제공하고자 하는 연구목적에서 출발한 것으로 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)이 편집한 1949년 쿠르치(Curci, 이하 슈나벨판)출판사의 악보를 1998년 한국어로 번역하여 출판된 현대음악출판사의 악보를 중심으로 연구하였다. 우선 슈나벨의 연주법과 교수법을 고찰한 후 슈나벨의 음악적 해석의 특징과 슈나벨 악보의 특징을 살펴보았다. 또한 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 제1악장을 중심으로 슈나벨 편집악보를 1804년 짐로크(Nicolaus Simrock, 1752-1834)가 출판한 베토벤 교정악보와 비교하여 연구하였다.

슈나벨은 그의 편집악보 서문에서 베토벤의 필사본(manuscript)과 초판(first edition) 그리고 초판 이후 중요한 모든 판들을 검토하여 연주자들이 베토벤의 정신을 올바르게 이해하고 왜곡시키지 않도록 편집하였다고 밝히고 있다. 이러한 점을 볼 때 그는 악보에 담긴 음악적 메시지를 충실히 전달하고자 노력했고, 작곡가의 의도를 최대한 존중하여 편집하였음을 알 수 있다. 슈나벨은 레가토 슬러와 악센트 터치에 대한 표기를 첨가하기도 했으며, 작곡가가 반복되는 표기는 생략했다고 짐작되는 부분에는 편집자 자신의 견해에 따라 음악적 지시어와 아티클레이션 표기를 수정하거나 첨가함으로써 베토벤의 원래 의도를 보다 올바르게 전달하고자 노력한 것을 발견할 수 있다.

반면에 슈나벨은 베토벤 당시의 피아노보다 음량이 풍부하고 울림이 부드러운 오늘날 피아노의 음색을 고려하여 편집자 자신의 방식대로 편집한 부분들도 발견할 수 있다. 예를 들어 오늘날 피아노의 폭넓은 음량을 고려한 편집자 자신만의 다이내믹 표기를 첨부하였으며, 보다 부드러워진 울림으로

레가토 연주가 수월해진 오늘날의 피아노를 고려한 긴 슬러를 기보함으로써 프레이징을 보다 긴 호흡으로 끌고 가게 유도하고 있다. 또한 슈나벨의 짧은 슬러의 사용으로 곡의 분위기를 보다 가볍고 생기있게 전환시키는 섬세한 음악적 표현을 이끌어 내고자 하였다. 마지막으로 슈나벨은 베토벤의 교정본에는 없는 메트로놈 표기를 첨가하여 연주자들에게 다양한 빠르기의 변화를 유도함으로써 유연한 음악적 흐름을 조성하기도 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 베토벤 피아노 소나타의 시대분류 구분	3
2. <피아노 소나타 Op.31, No.3> 작곡 당시의 베토벤	8
1) 1800년부터 1802년까지의 베토벤과 그의 작품	10
2) 베토벤이 사용했던 피아노	15
3. 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 형식 분석	20
4. 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 슈나벨 편집악보에 대한 고찰	25
1) 아르투르 슈나벨	25
(1) 슈나벨 연주법과 교수법	25
(2) 슈나벨 음악적 해석의 특징	28
(3) 슈나벨 악보의 특징	32
2) 베토벤 교정악보와 슈나벨 편집 악보 비교 연구	40
(1) 아티큘레이션	44
(2) 다이내믹	57
(3) 서로 다른 음으로 기보된 경우	62
III. 결론	67

참고문헌

ABSTRACT

부록 <한국에서 출판한 베토벤 피아노 소나타 에디션>

악보 목차

<악보 1> 슈만 피아노 협주곡 제 3악장 코다(Coda)	31
<악보 2> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 1-9	32
<악보 3> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 78-88	33
<악보 4> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 96-101	34
<악보 5> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 35-41	35
<악보 6> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 49-56	36
<악보 7> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 236-245	37
<악보 8-A> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 49-53	38
<악보 8-B> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 139-144	38
<악보 9> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 129-133	39
<악보 10> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 246-247 비교	45
<악보 11> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 241-244 비교	46

<악보 12> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 3-6 비교	48
<악보 13> <피아노 소나타 Op.31, No.3>제1악장 22-25 비교	48
<악보 14> <피아노 소나타 Op.31, No.3>제1악장 마디 7-8 비교	49
<악보 15> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 214-218 비교	50
<악보 16> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 7-8 비교	54
<악보 17> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디53-56 비교	54
<악보 18> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 183-186 비교	55
<악보 19> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 171-176 비교	56
<악보 20> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 134-137 비교	59
<악보 21> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 67-72 비교	61
<악보 22> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 89-96 비교	63
<악보 23> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 16-19 비교	65

<악보 24> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 제시부 마디 238-241 비교	66
<악보 25> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 11-15 비교	66

표 목 차

<표 1> 학자들에 의한 베토벤 피아노 소나타 작품 시기 분류	5
<표 2> 베토벤이 1800년에서 1802년경에 작곡한 작품들	10
<표 3> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 형식과 조성구조	21
<표 4> 제1악장의 형식과 구조	22
<표 5> 베토벤 피아노 소나타 32곡의 자필악보 존재 여부	41

그림 목 차

<그림 1> 발터 피아노 비인 액션	17
<그림 2> 발터 피아노 무릎장치	18
<그림 3> 발터 피아노	18
<그림 4> 발터 피아노 음역	19
<그림 5> 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 짐로크 출판사 표지	43

I . 서 론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 하이든과 모차르트에서 받은 고전 형식을 확립시켰으며 화성과 형식에 대한 조화와 탐구를 끊임없이 시도함으로써 낭만주의라는 새로운 음악 사조를 개척하는 데 큰 공헌을 한 작곡가이다. 특히 그의 피아노 소나타 32곡은 일생 동안 꾸준히 작곡되어 그의 작곡 기법의 발전을 일목요연하게 살펴볼 수 있다. 그는 고전 소나타 형식 기법을 체계화하고 확장시키는데 크게 기여하였으며 연주 기법, 다이내믹, 리듬, 페달 등의 음악 기법에 대한 새로운 시도를 통하여 피아노 문헌에서 큰 발전을 거두었다.

일반적으로 베토벤 피아노 소나타는 작곡 경향에 따라 초기, 중기, 말기로 나누며 많게는 5개의 시기까지 구분하기도 한다. 본 논문에서 다룰 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>은 베토벤이 컛병의 악화로 힘든 시기를 보낼 때에 작곡된 곡으로, 당시의 절망감을 베토벤 특유의 유머와 위트를 통해 밝고 활기찬 분위기로 승화시켜 표현한 작품으로 평가받는다. 학자들은 초기의 작품, 또는 중기의 작품이라고 다른 견해를 나타내므로 제1장에서는 이러한 논의를 다루보겠다. 제2장에서는 베토벤의 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 작곡 당시 1800년부터 1802년을 중심으로 베토벤이 만나던 사람들과 후원자와의 관계를 살펴보고 베토벤이 작곡한 작품들과 작곡당시 사용하였던 베토벤의 피아노에 대하여 알아볼 것이다. 제3장에서는 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 제1악장의 형식과 곡의 특징을 살펴볼 것이다.

제4장에서는 베토벤 피아노 소나타를 성실하게 연구한 슈나벨 편집악보에 대하여 고찰할 것이다. 우선 슈나벨의 연주법과 교수법과 음악적 해석의 특징에 대해 살펴볼 것이다. 또한 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)이 편

집자로서 베토벤의 작곡의도를 어떻게 반영하였는지 파악하고자 베토벤이 직접 교정한 악보인 짐로크(Nicolaus Simrock, 1752-1834)출판사의 1804년판 악보와 슈나벨의 편집 악보를 비교하여 아티클레이션, 다이내믹, 서로 다른 음으로 기보된 경우 등의 차이점을 찾아 살펴보겠다. 특히 본 논문은 슈나벨이 작곡자 베토벤의 의도를 보다 충실하게 드러내고자 편집한 부분들과 편집자 자신의 고유한 해석이 반영되어 편집된 부분들을 정리하고, 나아가 본 연구자의 연주해석에 대한 견해도 제시할 것이다.

이러한 연구과정 가운데 본 연구자는 이 논문의 핵심적인 주제를 선정함에 있어 ‘좋은 연주’라는 것이 무엇인지에 의문을 가졌다. 클래식음악에서의 연주란 통상적으로 악보로 기록한 작품을 실제적인 소리로 만드는 제 2의 창작이라고도 할 수 있기 때문이다. 즉 실제적인 음악의 감상은 창작과 청중 사이에 연주라는 매개역할이 없이는 이루어질 수 없는 것이다.

연주자는 작품을 대할 때 일차적으로 그 작품이 작곡가의 어떠한 의도를 담고 있으며 당시에 어떻게 연주되었는가의 문제에 관심을 갖게 된다. 물론 작곡가의 의도와 달리 연주자의 독자적인 음악적 해석을 더한 연주를 추구할 수 있으나 이 또한 작곡가의 의도가 파악된 다음의 선택일 것이다. 이러한 의미에서 작품 연주를 위한 1차 자료인 악보가 갖고 있는 여러가지 다양한 정보들은 연주자에게 매우 의미있다.

오늘날 연주자들이 접하는 대부분의 악보는 작곡자가 아닌 제 2의 편집자가 따로이 존재하는 악보들이므로 연주자가 작곡자와 악보편집자의 의도를 구분하는 것 또한 음악해석에 있어서 중요한 과제라고 할 수 있다. 이러한 생각을 토대로 본 논문의 부록에서는 한국에서 출판되어 현재 유통되는 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 에디션 종류를 정리할 것이다. 본 논문은 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장을 베토벤의 자필악보와 슈나벨의 편집악보의 비교, 분석을 통하여 다양한 연주해석의 가능성을 제시함으로써 연주자 나름의 연주 방향을 찾아가는데 도움이 되고자 한다.

II. 본 론

1. 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 시대분류 구분

베토벤의 32개의 피아노 소나타는 한스 폰 뷔로(Hans Guido Freiherr von Bülow, 1830-1894)가 ‘피아노의 신약성서(The new testament)’¹⁾라고 비유했던 것처럼 피아노 음악문헌에서 매우 중요한 위치를 차지하는 작품이다. 1795년(25세)부터 1822년(47세)까지 27년 동안 작곡된 32곡의 피아노 소나타는 그의 고유 음악 양식과 작곡 기법의 변화를 보여주는 중요한 장르라고 할 수 있다.

베토벤의 피아노 소나타 32곡은 작품의 구조와 쓰인 기법에 따라 여러 시기로 구분 할 수 있는데, 다음 <표 1>에서 거론되는 9명의 학자들은 베토벤의 작품을 표현양식과 시대 순으로 3기부터 5기까지 다양하게 구분한다.

베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 작곡시기를 3기 중에 제 1기로 분류한 학자는 롱이어(Rey M. Longyear, 1930-1995)와 홍세월이다. 홍세월은 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 포함하여 하일리겐슈타트 유서를 작성하기 이전의 작품을 제 1기로 구분 지었고, 롱이어는 조금 더 세분화하여 1801년부터 1802년 사이에 작곡된 작품을 경과적 시기로 나누어 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 제 1기의 경과적인 작품으로 보았다. 다음으로 제 2기로 분류한 학자들은 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1833), 뎡

1) 매일경제. “문화-바흐 평균율 클라비어 전곡집,” 『매일경제』, (1998. 9. 21), <http://newslibrary.naver.com/viewer/index.nhn?articleId=1998092100099128005&edtNo=15&printCount=1&publishDate=1998-09-21&officeId=00009&pageNo=28&printNo=10171&publishType=00010> (2014. 05. 19).

디(Vincent d'Indy, 1851-1931), 아펠(Willi Apel, 1893-1988), 커비(F. E. Kirby), 웨스터비(Herbert Westerby), 김용환이다. 렌츠와 땡디, 커비 그리고 김용환은 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 제 2기의 첫 작품으로 분류하였다. 렌츠는 베토벤의 작품을 연대순에 따라 분류하여 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 제 2기의 성격을 지닌 작품이라 하였다. 땡디는 베토벤의 작품 경향에 따라 구분하였는데 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 초기에서 쓰인 작곡기법을 수용하고 더 나은 작곡기법과 발전적인 시도를 내보임에 따라 모방에서 벗어나 이전과 다른 규모가 큰 소나타를 쓰려 했다는 이유로 구분하였다. 김용환 또한 작품의 탄생연도와 양식적인 특징에 따라 제 2기의 작품이라 나누었는데 이는 초기에서 쓰인 기법과 다른 새로운 음악적 시도를 하여 중기의 특징을 가진 곡으로 분류한 것으로 볼 수 있다.

마지막으로 베토벤의 작품 시기를 보다 세분화하여 5기로 분류한 뉴만(William S. Newmann, 1912-2000)은 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 제 3기의 작품으로 구분 짓고 있다. 뉴만은 이 시기는 작곡 양식에서 폭넓은 독창성을 보이며 베토벤의 창작 활동이 활발했던 시기로서 이전과 다른 소나타를 작곡하려 시도한 이 작품을 초기의 고전적 형식에서 벗어난 자유로운 창작기법을 보여주는 새로운 시기의 작품으로 간주했다.

<표 1> 학자들에 의한 베토벤 피아노 소나타 작품 시기 분류

1827									
1826	3기	3기	3기						5기
1825	(1817-	(1817-	(1816-	3기	3기	3기	3기		(1815-
1824	1827)	1827)	1827)	(1815-	(1815-	(1815-	(1816-		1827)
1823	Op.101	Op.101	Op.101	(1815-	(1815-	(1815-	1827)		Op.101
1822	-	-	-	1827)	1827)	1827)	Op.101	3기	-
1821				Op.101-	Op.101	Op.101	-	(1808-	Op.111
1820	Op.111	Op.111	Op.111	Op.111	-	-	Op.111	1827)	(5곡)
1819	(5곡)	(5곡)	(5곡)	(5곡)	Op.111	Op.111	Op.111	Op.79-	
1818					(5곡)	(5곡)	(5곡)	Op.111	
1817								(8곡)	4기
1816									(1809-
1815									1814)
1814									Op.78-
1813									Op.90
1812	2기	2기	2기	과도기	2기	2기	2기		(4곡)
1811	(1802-	(1802-	(1802-	(1809-14)	(1802-	(1802-	(1802-		3기
1810	1816)	1816)	1815)	2기	1814)	1815)	1815)		(1801-
1809	Op.31-	Op.31-	Op.31-	(1803-	Op.22-	Op.31-	Op.53-		1808)
1808	Op.90	Op.90	Op.90	1814)	Op.90	Op.90	Op.90		Op.26-
1807	(12곡)	(12곡)	(12곡)	Op.53-	(17곡)	(12곡)	(12곡)		Op.57
1806				Op.90					(10곡)
1805				(7곡)				2기	
1804								(1795-	
1803								1808)	
1802				과도기				Op.7-	2기
1801				(1801-02)				Op.78	(1795-
1800								(21곡)	1800)
1799									Op.2-Op
1798									.22,
1797									Op.49
1796									No.1,2
1795	1기	1기	1기	1기	1기	1기	1기		(13곡)
1794	(1782-	(1782-	(1782-	(1782-	(1782-	(1782-	(1782-	1기	
1793	1802)	1802)	1802)	1802)	1802)	1801)	1802)	(1782-	
1792	Op.2-	Op.2-	Op.2-	1802)	Op.2-	Op.2-	Op.2-	1795)	1기
1791	Op.28	Op.28	Op.28	Op.2-	Op.14	Op.28,	Op.49	WoO.4	(1782-
1790	(15곡)	(15곡)	(15곡)	Op.49	(10곡)	Op.49	(20곡)	7-	1794)
1789				(20곡)				WoO.	WoO.47
1788								51,	-
1787								Op.2	WoO.51
1786								(8곡)	(5곡)
1785									
1784									
1783									
1782									
	렌 츠 ²⁾	댕 디 ³⁾	커 비 ⁴⁾	롱이어 ⁵⁾	웨스터비 ⁶⁾	김용환 ⁷⁾	홍세원 ⁸⁾	아 펠 ⁹⁾	뉴 만 ¹⁰⁾

2) 렌츠는 그의 저서 「베토벤과 그의 세 가지 양식(Beethoven et ses trois styles)」(1855)에서 베토벤의 작품을 3기로 구분하는데 연대순에 따라 분류하였다. 1802년까지를 제 1기로 보며 1802년에서 대략 1816년까지를 제 2기로 분류하며 1816년에서 1827년까지를 제 3

기로 정리한다. 렌즈의 분류에 따르면 제 1기에는 15개의 작품이 있으며, 제 2기에는 12곡, 그리고 제 3기에는 5곡으로 구분한다. J. Gillespie, 김경임 역, 「피아노 음악」 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), pp.220-221.

- 3) 렌즈의 영향을 받은 댕디 또한 베토벤의 작품 경향에 따라 다른 세 개의 시기로 구분하고 있다. 제 1기는 모방의 시기(period of Imitation)로서 1786-1802년까지의 시기를 말하며 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 고전주의적 형식을 받은 시기이다. 제 2기는 구체화의 시기(period of Externalization)로서 1802-1816년까지의 시기를 말하며 베토벤의 전성기에 해당하는 시기로서 독창적인 개성 있는 음악어법이 나타난다. 제 3기는 반성의 시기(period of Reflection)로서 1816-1827년까지의 시기를 말하며 베토벤이 경제적인 어려움, 청각의 상실로 인한 건강의 악화 등 괴로움에 시달린 시기였으나 그의 음악에서는 기존의 틀에서 벗어나 보다 주관적이고 자유로운 형식의 낭만시대를 암시하고 있다. Joseph Kerman, "Beethoven, Ludwig van: The period," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie. (London: Macmillan, 2001), Vol.3, p.95; Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, 7th ed. (New York: W. W. Norton, 2006), pp.519-537.
- 4) 커비는 다른 견해를 보여주며 시기를 나누는데 제 1기 작품을 1802년까지로 본에서 출판한 E♭장조, f장조, D장조의 3개의 작품들과 빈에서 출판한 Op.2부터 Op.28까지의 15개의 작품을 포함한다. 제 2기의 작품은 1802년부터 1815년까지 12개의 작품을 포함한 Op.31부터 Op.90까지를 말하며, 제 3기는 1815년부터 1827년까지로 Op.101부터 Op.111까지의 5개의 소나타를 포함한다. F. E. Kirby, 김혜선 역, 「건반음악의 역사」 (서울: 다리, 1997), p.210.
- 5) 롱이어는 베토벤의 시기를 3기로 구분하지만 제 1기와 2기 사이와 제 2기와 3기 사이에 쓰인 작품들을 경과적인 작품들로 취급하여 나눈다. 제 1기는 하이든에게서 유래 받은 형식적 음악 실험이 소나타에 나타나는 이 시기를 1782년부터 1802년까지로 정의하는데 1801년에서 1802년 사이에 쓰인 소나타 Op.26부터 Op.31작품을 과도기로 나누어 제 1기를 Op.2부터 Op.49를 포함한 Op.31까지의 18곡의 소나타를 말한다. 제 2기는 대략 1803년부터 1814년까지이며 1809년부터 1814년 사이에 쓰인 Op.78부터 Op.90작품을 제 2기의 과도기로 나누어 제 2기를 소나타 Op.53부터 Op.90까지 포함한 7곡의 피아노 소나타를 말한다. 제 3기는 1815년에서 1827년까지로 Op.101부터 Op.111까지의 5곡의 소나타로 구분한다. Rey M. Longyear, 김혜선 역, 「19세기 낭만주의 음악」 (서울: 다리, 2001), pp.45-51.
- 6) 웨스터비는 제 1기 작품을 1782년에서 1802년까지로 보며 소나타 Op.2 No.1부터 Op.14까지 10곡으로 구분하고 있다. 제 2기의 시기는 1802년부터 1814년경까지로 작품으로는 Op.22부터 Op.90까지 17곡을 말하며, 제 3기는 1815년부터 1827년까지로 마지막 Op.101부터 Op.111까지의 5개의 소나타를 포함한다. H. Westerby. *History of Piano Forte Music* (New York: Da Capo press, 1971), pp.82-83.
- 7) 김용환은 작품의 탄생연도와 양식적인 특징에 따라 시기를 구분하는데, 제 1기를 1782년부터 1801년으로 보고 Op.2부터 Op.28까지의 15개의 소나타와 Op.49 No.1과 No.2 작품을 포함하여 총 17곡으로 제 1기 소나타를 보고 있다. 제 2기는 1802년부터 1815년까지 Op.31부터 Op.90까지 10곡의 소나타로 구성되며, 제 3기는 1815년부터 1827년까지로 Op.101부터 Op.111까지의 5개의 소나타를 포함한다. 김용환, 「서양음악사 19세기 음악」 (서울: 음악세계, 2005), p.151.
- 8) 홍세원도 3기로 분류하였는데 제 1기는 본과 빈에서 활동한 1782년부터 1802년까지의 시기로, 1782년과 1792년 사이에 본에서 작곡한 4개의 피아노 소나타와 1793년에서 1802년 사이에 빈에서 작곡한 Op.2부터 Op.49까지의 20개의 피아노 소나타로 구성한다. 제 2기는 하일리겐슈타트 유서 이후 빈에 정착한 1802년부터 1815년의 시기로 Op.53부터 Op.90까

위의 표에 의하면 본 연구자가 다루고자 하는 <피아노 소나타 Op.31, No.3>은 시대순과 작곡 양식에 따라 제 1기로 분류하기도 하지만 위에서 정리한 대부분의 학자들은 제 2기로 구분하였다. 더욱이 롱이어는 제 2기로 가기 위한 경과적 시기로 구분하였는데, 이는 베토벤이 제 1기에서 쓰인 작곡 기법들을 수용하고 작품에 대한 새로운 표현 수단을 모색하여 나타냈음을 보여주기 때문인 것으로 보인다. 따라서 본 연구자는 이러한 롱이어의 견해에 따라 <피아노 소나타 Op.31, No.3>이 제 1기와 제 2기의 특징을 가진 경과적인 작품이라 하겠다.

지의 7개의 소나타를 포함한다. 마지막 시기는 청각을 완전히 상실하고 영감에 의한 창작 활동을 한 시기로 1816년부터 1827년까지로 마지막 Op.101부터 Op.111까지의 5개의 소나타를 말한다. 홍세원, 「고전과 음악」 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), pp.271-273.

- 9) 아펠은 베토벤의 작품의 시기 구분을 앞서 언급한 다른 학자들과 조금 다른 견해를 보이며 3기로 구분하고 있다. 1782년부터 1795년경까지 작곡된 8개의 작품을 제 1기로 보는데 여기에는 작품번호가 없는 5개의 소나타를 포함 시킨다. 제 2기는 Op.7의 작품부터 Op.57로 분류하는데 1795년부터 1808년 사이에 작곡된 20개의 소나타로 나누고 있으며, 제 3기는 1808년부터 1827년까지의 Op.78부터 Op.111작품 9개 소나타로 구분한다. Willi Apel, 한국음악교재연구회 역, 「피아노 음악사」 (서울: 세광음악출판사, 1995), p.188.
- 10) 뉴만은 베토벤의 삶과 작품연대를 새로운 연구에 대한 고찰로 다른 학자들 보다 세분화 하여 5기로 나누고 있다. 제 1기를 학습의 시기(Student period)로 1792년부터 1794년으로, 본에서 작곡한 작품번호 없는 5곡의 소나타들을 포함한다. 제 2기는 비르투오소 시기(Virtuoso period)로서 1795년에서 1800년까지를 말하며, Op.49 No.1, No.2를 포함하여 소나타 13곡으로 구성된다. 제 3기는 열정의 시기(Appassionata period)를 말한다. 1801년에서 1808년까지로 10곡의 소나타가 포함되며, 이 시기에는 문학 사조인 질풍노도(Sturm und Drang)운동의 영향이 그의 작품에 드러난다. 제 4기 침략의 시기(Invasion period)는 1809년에서 1814년까지의 시기를 말하며, Op.78에서 Op.90까지 4곡의 소나타를 포함시킨다. 제 5기 승화의 시기(Sublimation period)는 1815년부터 1827년으로서 이 시기에 해당하는 소나타들은 Op.101에서 Op.111까지 5곡이다. William S. Newmann, *Sonata in the Classic Era*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton, 1983), p.506.

2. <피아노 소나타 Op.31, No.3> 작곡 당시의 베토벤

1794년 처음으로 이상 징후를 느낀 청각 장애는 베토벤으로 하여금 커다란 비극을 안겨주었다. 베토벤은 귀 경화증을 앓고 있었다. 귓속에서 해면상(海綿狀)뼈가 자라는 병이었다.¹¹⁾ 지금이라면 수술을 할 수 있고, 보청기로 청각을 도울 수 있겠지만 그 시대에는 치료할 방법이 없었다. 당시 의사들은 베토벤의 귀가 멀게 된 것은 본 시절부터 앓아온 내장의 병 때문이라고 생각했다.¹²⁾ 청력이 심하게 나빠지자 베토벤은 악기와 성악의 고음을 더는 듣지 못하게 되었다. 연극을 볼 때는 무대에 바짝 붙어서 내용을 이해하려고 절망감에 빠져 사교계를 피하기 시작하였다. 그러나 이러한 상황 속에서도 베토벤은 불굴의 의지를 가지고 활발한 연주와 작곡 활동을 계속했다.

베토벤의 생애는 여러 가지 면에서 불행하였다. 그러나 그는 자신이 처한 또는 많은 인간이 처한 문제를 직접 대면하여 해결하며 많은 후원자의 보호를 받았다.

당시 베토벤의 중요한 후원자 가운데는 리히노프스키(Carl von Lichnowsky, 1785-1814)공작이 있었다. 베토벤과 리히노프스키 공작과의 후원 관계는 1794년부터 시작되어 12년간 지속되었다. 베토벤을 자기 아들처럼 아끼던 리히노프스키 공작은 베토벤에게 거처와 하인을 제공하였으며 1800년에는 4개의 악기를 제공했다. 또한 그 해부터 베토벤이 작곡에만 전념할 수 있도록 해마다 600플로린¹³⁾을 후원해주어 경제적인 안정을 취하도록 하였다. 그러한 리히노프스키 공작에게 베토벤은 자기를 동등한 친구로 대하여 달라

11) 해면상뼈란 잔 구멍이 송송 배게 뚫리어 해면처럼 된 모양을 말한다. “해면상,” http://search.naver.com/search.naver?sm=tab_hy_top&where=nexearch&ie=utf8&query=%ED%95%B4%EB%A9%B4%EC%83%81, (2014. 05. 19).

12) 중앙일보사, “베토벤과 슈베르트” 「음악의 유산」(서울: 중앙일보사, 1986), p.39.

13) 플로린(Florin)은 1252년 이탈리아 피렌체 지방의 금화에서 시작되었다. 플로린은 서유럽 최초의 주조된 금화로서 유럽 전체로 퍼져 나갔다. 이후 플로린은 화폐를 뜻하는 말로 명사화 되었다. “플로린,” 위키백과사전, <http://wikipedia.org>, (2014. 05. 19).

고 요구하였다. 귀족사회에서 활동하는 것도 좋지만, 무엇보다 먼저 그들이 당신을 존경하게 하여야 한다고 말했다.¹⁴⁾ 한 연회에서는 베토벤이 귀족의 자리에 앉을 것을 고집하면서 리히노프스키 후작에게 “세상에는 수천 명의 왕자가 있고 또 앞으로도 있을 것이지만 베토벤은 오직 하나 뿐”¹⁵⁾이라고 했다고 한다.

리히노프스키 공작을 통하여 많은 음악가와의 교류를 가졌으며 귀족 집안의 자식들에게 피아노를 가르치기도 했다. 그의 음악은 당시 비인 귀족들 사이에서 큰 인기를 모았으며 그들은 진심으로 베토벤을 존경했고 친구로 맞아들였다. 베토벤은 특정한 귀족의 궁정에 소속되지 않았고 음악을 애호하는 빈의 귀족들은 후한 레슨비를 낸다거나 선물을 주는 등의 방법으로 그를 도왔다.

14) Joseph Machlis, Kristine Forney. 신금선 역, 「음악의 즐거움 (제6판) 상권」 (서울: 이화여대 출판부, 1997), p.295.

15) 민은기, 「서양음악사: 피타고라스부터 재즈까지」 (서울: 음악세계, 2013), p.292.

1) 1800년부터 1802년까지의 베토벤과 그의 작품

베토벤은 1800년 4월 2일 연주회를 시작으로 비인에서 첫 번째 대중공연을 하였다. 이는 매우 성공적이었으며, 이 날 연주한 <교향곡 제 1번>의 초연은 독일 전역에 유명해졌다. 같은 달 베토벤은 스티치(Johann Wenzel Stich, 1746-1803)가 주최한 음악회에 참여하고 함께 부다페스트로 가서 한 차례 더 연주하였다.

<표 2> 베토벤이 1800년에서 1802년경에 작곡한 작품

작곡년도	작 품	현 정
1800년	교향곡 1번 Op.21	
	6개의 현악4중주 Op.18	로프코비츠 후작
	피아노 소나타 Op.22	게오르그 폰 브로우네 백작
	프로메테우스 창조물 Op.43	
1801년	바이올린 소나타 Op.23	
	바이올린 소나타 Op.24 '봄'	모리스 폰 프리스 백작
	현악 5중주 Op.29	리스 공
	피아노 소나타 Op.26	
	두 개의 피아노 소나타 Op.27	리히텐슈타인 후작 부인 요제피나(Op.27, No.1) 줄리에타 귀차르디(Op.27, No.2 '월광')
1802년	피아노 소나타 Op.28 '전원'	요제프 폰 존넨펠츠
	3개의 바이올린 소나타 Op.30	알렉산도르 1세
	영웅주제에 의한 피아노 변주곡 Op.35	
	피아노를 위한 6개 변주곡 Op.34	오데스칼키 후작부인
	바이올린과 관현악을 위한 로망스 Op.40	
	교향곡 2번 Op.36	
3개의 피아노 소나타 Op.31		

그 해 가을 친구인 크롬폴츠(Wenzel Krumpholz, 1750-1817)는 베토벤에게 네포무크(Johann Nepomuk)를 소개해주는데 그는 베토벤의 열렬한 옹호자로 죽을 때까지 친구관계를 유지하였다. 작곡자 호프마이스터(Franz

Anton Hoffmeister, 1754-1812),¹⁶⁾ 오르간 연주자 쿠흐넬(Amvrosius Kühnel)과의 친분관계도 형성하였다. 특히 중요했던 대인관계는 쾨르스터(Emanuel Alois Förster)와의 관계였다. 베토벤은 알브레히츠베르거(Johann Georg Albechtsberger, 1736-1809)¹⁷⁾ 이후에는 쾨르스터가 비엔나의 작곡선생으로는 가장 뛰어나다고 생각했다.¹⁸⁾ 쾨르스터는 베토벤보다 22살이 많았으나 이들의 우정은 상당히 진지했고, 쾨르스터는 베토벤을 존경하여 베토벤을 “위대한 작곡가”라고 불렀다. 그와 함께 4중주 작곡법을 연구하였는데 여기에는 알브레히츠베르거와 살리에리도 함께 참여하였다.

1800년에는 피아노 교본으로 유명한 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)가 베토벤의 제자로 입문하였다. 그는 베토벤의 피아노 작품의 초연을 많이 하였다. 이 시기에는 베토벤의 작품 활동이 아주 왕성하여 여러 분야의 많은 곡들이 작곡되었다.¹⁹⁾ <교향곡 제 1번, Op.21>, <클라리넷, 프렌치 호른, 바순, 바이올린, 비올라, 첼로와 콘트라베이스를 위한 7중주곡 E♭ 장조, Op.20>, <현악 4중주 6곡, Op.18>, <피아노 소나타 제 11번, Op.22>를 작곡하였으며, <피아노 협주곡 제 3번, Op.37>을 작곡하기 시작했다. 베토벤은 발레 음악에도 관심을 갖게 되어 <프로메테우스의 창조물, Op.43>²⁰⁾을

16) 호프마이스터는 독일 작곡가이며 음악 출판가이지만 비인에서 활동하였기 때문에 오스트리아 작곡가로 간주하고 있다. 1785년 비인에서 악보출판사를 설립하였다. 처음에는 주로 자신의 작품을 출판했지만 나중에는 하이든, 모차르트, 베토벤, 클레멘티, 알브레히츠베르거의 작품도 출판했다. 이들 작곡가들은 호프마이스터의 친구이기도 했다. 정준극, “오스트리아 작곡가, 프란츠 안톤 호프마이스터,” <http://blog.daum.net/johnkchung/> (2014. 05. 19).

17) 오스트리아의 음악이론의 대가로서 요한 폭스, 카를 그라운 등에 대해 연구하였고 이론가 가운데서도 음악지식이 깊은 사람으로 평가 받고 있다. 장크트스테판의 합창지휘자로서 활동하면서 베토벤, 요제프 L. 아이블러 등의 유명 음악가를 제자로 두었다. “요한 알브레히츠베르거,” 「두산백과」, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1203634&cid=40942&categoryId=34384> (2014. 05. 19).

18) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계」 (서울: 서울대학교 출판부, 2002), p.68.

19) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」 (서울: 서울대학교 출판부, 2007), p.22.

20) “베토벤은 「프로메테우스 창조물」을 위해 서곡과 전 16곡으로 된 무용 음악을 작곡했다. 전곡의 악보는 피아노 편곡으로만 출판되었고, 오케스트라 악보는 서곡만 남아있다. 지금은 서곡만 따로 떼어 연주하는 경우가 대부분이며 2막으로 기획된 발레의 내용도 정확하게 기록으로 남아있지 않아 초연 당기의 안내문으로 대강 짐작할 수 있을 뿐이다.” 류현정, “인간을 진보시킨 불도둑 : 그리스 신화의 프로메테우스와 베토벤의 「프로메테우스의 창조물, Op.4

작곡하는데 이는 무용수이자 안무가인 살바토레 비가노의 의뢰로 작곡하였다. 1801년 3월 빈 궁정 극장에서 초연하였으며 성공적인 반응을 얻어 그 해에만 16회 이상 무대에 올랐으나 그 이후로는 자주 공연되지 않았다.

1800년대에 들어서면서 베토벤은 단순한 피아니스트, 즉흥연주가의 경계를 뛰어넘어 작곡가로서 많은 사람의 눈길을 끌기 시작했다. 베토벤은 1801년 1월 15일 출판업자인 호프마이스터에게 보내는 편지에서 “나는 작품마다 여섯 혹은 일곱의 출판사를 가졌고 원한다면 더 많은 출판사와 관계할 수도 있을 것이다. 이제는 흥정할 필요 없이 내가 요구액을 말하면 그들은 그대로 지급한다.”²¹⁾고 말할 정도로 작곡자 자신의 작품에 대한 값을 정하고 있다. 예를 들면 7중주곡은 20더커츠²²⁾, 협주곡은 10더커츠 등이었다. 음악 역사상 자신의 작품에 작곡가 스스로 값을 정하고 이를 사업화시키는 것은 베토벤이 처음이었다.

1801년에 베토벤은 <바이올린 소나타, Op.23>과 <바이올린 소나타 Op.24, ‘봄’>²³⁾, <현악 5중주, Op.29>을 완성하였고, 피아노 소나타 4곡을 작곡하였는데 이는 <피아노 소나타, Op.26>, <피아노 소나타, Op.27-1>, <피아노 소나타, Op.27-2>, <피아노 소나타, Op.28 ‘전원’>을 말한다. 또한 브룬스비크 가족과 교류가 시작되어 베토벤의 교양과 인격의 발달에 상당한 영향을 미쳤고, 리이스(Ferdinand Ries, 1784-1838)가 베토벤의 제자로 들어온다. 리이스의 아버지는 베토벤의 어렸을 때의 음악교사였다.²⁴⁾

그러나 베토벤을 괴롭히는 컷병은 점차 그에게 불안과 슬픔으로 다가왔고

3), ” 「월간 문화공간」 (2012,10월호), http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=1526&contents_id=14684 (2014. 05. 19).

21) Lady Wallace, *Beethoven's Letters 1790-1826* Vol.1&2 (London: The Echo Library, 2005), p.29.

22) 더커츠란 12-16세기사이 유럽 대륙에서 사용하던 화폐 단위를 말한다.

23) ‘봄’이라는 부제는 베토벤이 지은 제목이 아니라 후세 사람들이 붙인 것이다. 이 곡은 바이올린 소나타 처음으로 스케르초 악장이 추가되어 4개의 악장을 가진 확대된 구성의 소나타이다. 서정적이고 부드러운 선율적 특징과 자유로운 전조로 낭만적 성격을 가지고 있다. 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2003), p.319.

24) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, p.23.

1801년 6월 29일에 베토벤의 친구이자 의사인 베겔러(Franz Gerhardt Wegeler, 1769-1848)에게 편지를 보내어 고백하게 된다.²⁵⁾ 그 편지에는 의사를 베링(Dr. Vering)에서 슈미트(Dr. Schmidt)로 바꾸는 문제, 전체적으로 이명이 줄어들고 위장상태도 좋아졌다는 내용, 한 소녀를 사랑하고 그 소녀도 자리를 사랑하기 때문에 결혼을 하고 싶다는 내용, 지난 2년 동안 축복받은 순간이 몇 번 있었다는 내용, 예술에 대한 애착과 자신의 운명을 극복하겠다는 다짐 등이 담겨 있다.²⁶⁾

이듬해인 1802년에는 <바이올린과 피아노를 위한 소나타, Op.30> 3곡을 완성하였으며, <영웅 주제에 의한 피아노 변주곡, Op.35>, <피아노를 위한 6개의 변주곡, Op.34>, <바이올린과 관현악을 위한 로망스, Op.40>과 <3개의 피아노 소나타, Op.31>, <교향곡 제 2번, Op.36>²⁷⁾이 탄생했다.

1802년 4월에는 슈미트 의사의 권유로 비엔나에서 조금 떨어진 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)로 요양을 떠남으로써 베토벤의 제 2의 전성기로 향하는 전환점이 된다.²⁸⁾ 그가 사용했던 방은 크고 쾌적하였는데 밖은 넓은 들판과 다뉴브 강이 보이고, 마르히펠트(Marchfeld)를 가로질러 멀리 지평선 끝이 카르파티안(Carpathian) 산맥까지 끝없는 정경이 펼쳐져 있었다. 근처에는 목욕탕이 있었고 반대 방향으로 가면 계곡이 있었다. 맑은 공기,

25) 베겔러는 본과 빈에서 의학을 배워 이름을 떨친 사람으로서 베토벤의 고향 친구이자 최초의 베토벤 전기를 쓴 사람이다. “베겔러,” 「위키백과사전」, <http://en.wikipedia.org/> (2014. 05. 19).

26) 이 소녀의 이름이 언급되지는 않았지만 줄리에타 귀차르디였을 것으로 추정된다. 줄리아는 피아니스트로서 뛰어난 음악적인 재능과 기술을 가졌는데, 베토벤은 그녀에게 청혼을 하였고 줄리아와 그녀의 어머니는 청혼을 받아들였으나 아버지는 반대하였다. 아마 베토벤이 사회적 지위도, 안정된 직업이 없어 미래가 불확실하다고 생각하였던 아버지의 생각 때문이었을 것이다. 줄리아는 결국 1803년 11월 3일 갈렌베르크(Wenzel Robert Gallenberg) 백작과 결혼하여 이탈리아로 떠나감으로써 이 관계는 끝나게 되었다. 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, p.25.

27) 이 교향곡은 정확히 언제 작곡되었는지는 알려져 있지 않지만 1802년 10월에는 완성이 되었던 것으로 여겨진다. 1800년 베토벤의 스케치북에는 <제 2번 교향곡> 1악장의 서주와 주요부의 메모가 적혀있는 것으로 보아 이를 토대로 교향곡의 스케치는 이어갔고 1802년 여름과 초가을에 작곡에 돌입하여 완성된 것으로 보인다. 김방현 역, 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡라이브러리-1(베토벤 편)」(서울: 음악세계, 1999), p.34.

28) 김승일, 「간추린 서양음악사」(서울: 태림출판사, 1990), p.149.

태양, 푸른 들판, 상쾌한 산책길, 목욕, 그리고 쉽게 찾을 수 있는 의사 등 휴양에 적절한 여러 가지 조건이 모두 갖춰져 있었다.

그러나 한편 그곳에서의 은둔은 그에게 고독감을 안겨주었고 그를 더욱 내면적인 사색에 잠기도록 하였다. 그를 온통 사로잡고 있던 생각은 ‘회복을 거의 기대할 수도 없는 컷병에 시달리면서 끝내 살려고 버둥거릴 것인가 아니면 영원한 안식을 간구할 것인가’하는 정신적인 갈등이었고 이것이 바로 하일리겐슈타트의 유서(Heiligenstadt Testament)에 잘 나타나 있다.

이 유서는 베토벤의 사후 그의 비서 쉰들러(Anton Schindler, 1795-1864)에 의해 발견되었는데, 이 날짜는 1802년 10월 6일자로 되어있다. 베토벤은 4일 후 10월 10일 다시 짙막한 유서를 한 장 다시 썼다. 이 두 유서에서 자신의 왜 자살을 포기하는지 기록되지 않지만, 내용은 절망에 빠져 자살을 기도했음을 깊이 표현하고 있는데, 이 사건은 베토벤의 정신적, 인격적인 발달에 막대한 영향을 끼쳤음을 나타내고 있다.²⁹⁾

그러나 베토벤은 가혹한 운명을 통해 자신은 다른 사람들에게 주어진 것보다 훨씬 큰 능력을 부여받았음을 인지하고, 인류를 향상시키기 위해 이러한 능력을 실천에 옮겨 작곡을 해야 하는 것이 그의 임무이며, 포기할 수 없음을 스스로에게 다짐한 계기가 되었다.³⁰⁾ 유서 작성 이후 비인으로 돌아와서 다시 작품 활동을 하는데 베토벤 자신이 다시 태어나는 전환점을 가지게 되었다.

29) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계」, p.72.

30) 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계」, p.73.

2) 베토벤이 사용했던 피아노

1790년대부터 베토벤이 사용했던 피아노는 슈타인(Johann Andreas Stein, 1728-1792)과 발터(Anton Walter, 1752-1826) 피아노이지만 슈타인 피아노는 본에서 활동할 당시에 주로 사용하였고 베토벤이 1792년 11월 10일 그의 나이 22세 때 비엔나로 넘어온 초기 시대에는 발터 피아노를 사용하였다.³¹⁾ 1800년 베토벤의 집을 방문한 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)는 발터 피아노를 보고 “그 당시 최고의 악기이다.”³²⁾ 라고 말한 기록이 있었으며, 1802년 11월 베토벤이 첼리스트인 즈메스칼(Nikolaus Zmeskal, 1759-1833)에게 보낸 편지에는 짙은 적갈색의 발터 피아노를 주문한 내용이 있다. 또한 베토벤은 이 피아노에 만족하지 않고 발터 피아노 제작소에 30더 커츠를 지불할 것이니 마호가니와 우나 코르다 장치를 구비해야 한다고 강요하기도 했다. 당시 베토벤은 이 발터 피아노로 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 작품까지 사용하고 이듬해 1803년에 에라르(Sebastien Erard, 1752-1831) 피아노를 기증받았다.

발터 피아노는 왕실의 파이프 오르간과 악기 제작자인 안톤 발터에 의해 제작되었다. 현재 베토벤이 사용한 발터 피아노는 남아 있지 않으나 모차르트가 사용하였던 발터 피아노가 같은 것이므로 현재 잘츠부르크의 모차르테움(Mozarteum)에 남아있다.³³⁾

발터 피아노는 목재 케이스 안에 장착된 프레임 자체가 모두 목재로 제작되어 현재의 금속 프레임에 비해 튼튼하지 못한 관계로 건반에 연결된 현의

31) 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」 (서울: 작은우리, 1993), p.36.

32) Tilman Skowronek. *Beethoven and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp. 166-176 : 이승윤, 「베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 9번 A장조 Op.47 '크로이처' 연구」 (성신여자대학교 박사학위논문, 2011), p.7에서 재인용.

33) 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 「음악과 민족」 제26호 (2003. 10): p.379.

장력을 견디지 못하였다. 발터 피아노의 음량은 하프시코드와 근대 피아노의 중간 정도 음량이었다.³⁴⁾ 깨끗한 종소리 같은 음, 힘이 있고 풍부한 베이스, 매우 맑은 디스칸트의 음향적 특색을 지니고 있었다.³⁵⁾ 경쾌한 소리를 내고 음향적으로 둥글고 가볍고 밝은 소리의 특징을 가졌다.³⁶⁾ 뿐만 아니라 이 피아노의 저음부, 중간성부 그리고 상성부는 마치 상이한 레지스터처럼 작용을 해가면서도 저음부부터 최상성부까지 그 맑음의 연속성이 전혀 중단되지 않았다.³⁷⁾ 또한 이러한 비인식 액션은 해머가 건반 끝이 직접 연결이 되어있어 건반의 터치가 아주 가볍고 연주자의 터치에 따라 민감하게 반응하게 된다. 현대의 피아노에 비해 건반의 너비가 좁고 하강 폭이 얇았으며 액션은 훨씬 가벼웠다.³⁸⁾ 건반을 누르는 깊이에 현의 때리는 지점이 다르기 때문에 미묘한 음색을 만들 수 있었다.

34) Robert Palmieri, Palmieri, Margaret W. *Encyclopedia of the Piano* (New York: Garland Publishing, 1996), pp.433-434.

35) L. Hoffmann-Erbrecht, 「Das Klavierkonzert: in: Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade」 herausgegeben von W. Art, E. Lichtenhahn und H. Oesch, Bern und München 1073, S. 763 ff. : 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” p.379에서 재인용.

36) 동영상: W.A. Mozart piano sonata K.332 in F Major, 3rd mov, piano: Ludwing Semerjian, same as Mozart bought in 1784 and contrary to Mozart's piano in the Geburtshaus in Salzburg, without "modernizing" changes, <http://youtu.be/dFSLqAhZvxY> (2014. 5.19).

37) R. Steglich, Studien an Mozarts Hammerflügel, in: Neues Mozart-Jahrbuch, 1.Jahrgang 1941, S.203. 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” p.380에서 재인용.

38) 초기 비인 피아노의 경우 건반의 하강폭은 약 3mm였고, 타건에 대략 10-15g이 필요했던 반면, 현대의 피아노는 건반의 하강폭이 약 9mm이며, 타건에 대략 55g이 필요하다고 한다. 이와 같은 악기는 모차르트가 연주했던 악기이자, 클레멘티가 1790년대까지, 하이든이 런던 방문 이전까지, 그리고 베토벤이 1803년 이전까지 연주한 악기이다. Sandra P. Rosenblum. 김경임 역, 「고전과 피아노 음악의 연주」 (대전: 계명대학교 출판부, 2002), p.68.



<그림 1> 발터 피아노 비인식 액션³⁹⁾

위의 <그림 1>을 보면 FF-a¹은 2겹의 현으로 이뤄져있고 나머지는 3겹의 현을 가지고 있음을 보여준다. 다음 <그림 2>에서 보듯이 발터피아노에는 2개의 무릎 레버가 장착되어 있다. 왼쪽 레버는 현대의 피아노와 같은 댐퍼(damper) 페달로 댐퍼를 모두 들어 올려 모든 현이 함께 공명하도록 하며 오른쪽 레버는 모데레이터(moderator)로서 이 레버를 들어 올리면 얇은 천이 해머 사이로 삽입되어 부드러우며 어두운 음색을 만들어 낸다.

39) 1985년경 안톤 발터가 제작한 악기의 복제품으로서 건반악기 제작자 Keith Hill이 제작하였다. “안톤 발터 포르테피아노 (ca.1785/replica),” 「포르테피아노토피아」, <http://period-piano.net/120015177547> (2014. 05. 19).



<그림 2> 발터 피아노 무릎 장치⁴⁰⁾



<그림 3> 발터 피아노⁴¹⁾

40) “안톤 발터 포르테피아노 (ca. 1785/replica),” 「포르테피아노토피아」, (2014. 05. 19).

41) 악기의 건반 색깔은 현대 피아노와 반대로 되어 있다. 1 F-g³ 약 5옥타브 2음으로 이루어져 있다. “안톤 발터 포르테피아노 (ca. 1785/replica),” 「포르테피아노토피아」, (2014. 05. 19).



〈그림 4〉 발터 피아노의 음역⁴²⁾

베토벤은 1802년에 작곡한 Op.31의 3개의 소나타까지 모두 발터 피아노로 작곡하였고, 몇 곡의 소나타를 제외하고 콘트라F(1 F)에서 3점 위 f(f³)의 범위 내에서 음이 움직이고 있어 발터 피아노 음역은 F-f³에 이르는 5옥타브의 피아노이다.⁴³⁾ 발터 피아노로 작곡한 마지막 소나타인 <피아노 소나타 Op.31, No.3>은 제 1악장에서 발터 피아노의 건반 음역을 가장 낮은 음을 나타내는 음인 1 F를 마디 45에서 잘 사용하였으며, 가장 높은 음을 나타내는 f³는 마디 43에서 썼다. 활발하고 폭넓게 나타냄으로써 발터 피아노의 음역의 특징을 살려주고 있다.

42) 모차르트가 사용하였던 발터 피아노는 잘츠부르크 모차르트 하우스에 소장되어 있는 것으로 당시 음역은 1 F-f³로서 61건을 가졌다. 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」, p.37.

43) 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」, pp. 37-38.

3. 베토벤 <Piano Sonata Op.31, No.3>

제1악장 형식 분석

베토벤 피아노 소나타 Op.31 No.3은 1802년에 작곡되었으며, 1804년 스위스 취리히에서 출판되었다. 베토벤이 체르니에게 “나는 초기 작품에 만족하지 않는다. 앞으로 다른 길을 시도할 것이다.”라고 언급한 후 작곡하게 된 작품이 Op.31의 세 작품이라고 할 수 있다.⁴⁴⁾ 그런 의미에서 베토벤은 진취적인 소나타 작품을 만들고자 했음을 보여줄 수 있다.

이 곡의 제1악장은 소나타 알레그로 형식, 제2악장은 스케르초, 제3악장은 미뉴에트, 제4악장은 소나타 알레그로 형식을 취하고 있다. 이 곡은 중기에 쓰인 곡들 중 유일하게 4악장으로 구성되어있으며 느린 악장이 없는 것이 특징이다. 빠름 - 느림 - 빠름의 전형적인 3악장 구조 대신에 2악장의 느린 아다지오 형식이 아닌 스케르초 형식을 등장시키는데, 스케르초와 미뉴에트를 하나 선택하여 사용하던 수법에서 벗어나 두 형식을 제2,3악장에 등장시킴으로써 베토벤이 소나타의 규모를 보다 확대 시키고자 했음을 보여준다. 또한 이후 피아노 소나타에서 미뉴에트 악장이 등장하지 않는다는 점에서 베토벤 피아노 소나타 가운데 독립된 미뉴에트 악장을 포함하는 마지막 소나타라고 할 수 있다.

이 곡을 작곡하기 전 베토벤은 컷병의 악화로 인하여 절망감에 빠져 있는 시기를 보내고 있었지만 베토벤은 이 곡에서 유머 감각을 보다 폭넓게 표출하였고 베토벤의 음악어법을 특징적으로 잘 보여주고 있다. 또한 당시 피아노 악기의 구조 장치가 발달함에 따라 효과적인 연주를 위해 작품 내에서의 테크닉을 발전시켰다. 한 예로 제1악장과 제2악장에 사용한 스타카토와 트

44) Paul Nettle, *Beethoven Handbook* (Westport: Connecticut Greenwood Press, 1975), p.174.

릴은 당대 피아노 악기의 기계적 발달을 이용하여 중기의 테크닉적인 발전을 예고한다.

다음 아래 <표 3>은 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 형식과 구조를 나타낸 것이다.

<표 3> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 형식과 조성 구조

	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장
형식	Sonata Allegro	Scherzo	Menuetto	Sonata Allegro
조성	E b	A b	E b	E b
박자	3/4	2/4	3/4	6/8
빠르기	Allegro	Allegro Vivace	Moderato e grazioso	Presto con Fuoco
마디 수	253	171	62	333

<표 3>과 같이 제1악장은 전형적인 소나타 형식을 취하고 있으며 제2악장은 스케르초로 되어 있으나 스케르초 성격을 지닌 소나타 형식이며 2/4박자라는 형태를 가지고 있다. 단조의 곡과는 대조적으로 곡 전체가 명량하고 밝은 발랄한 기분으로 초기의 명량성과는 비교가 안 된다. 제3악장은 미뉴에트이며 베토벤은 이 곡을 마지막으로 소나타에 미뉴에트 악장을 더 이상 쓰지 않았다. 제4악장은 소나타 형식으로 이탈리아 나폴리아 지방의 빠르고 움직임이 강한 춤곡인 타란텔라(tarantella)의 리듬을 바탕으로 말을 타고 달리는 것을 표현하는 듯한 빠르고 긴장감을 준다.

제1악장은 전형적인 소나타 알레그로 형식으로 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 구성되어 있다. 조성은 E b 장조이며 3/4박자를 취하고 있으며 빠르

기는 Allegro이다. 제1악장의 형식 구조를 도표화하면<표 4>와 같다.

<표 4> 제1악장의 형식구조

제 시 부 (1-88마디)							
구분	제1주제 제시	제1주제 확보	연결구	제2주제 제시	경과구	제2주제 확보	종결구
구성	E b	E b	E b - e b -f-B b	B b	B b	E b	E b
마디	1-9	10-28	29-45	46-53	53-56	57-64	64-88

발 전 부 (89-136마디)			
구분	제1군	제2군	제3군
구성	E b -C	C-F-E b	E b
마디	89-108	109-128	128-136

재 현 부 (137-253마디)							
구분	제1주제 재현	제1주제 확보	연결구	제2주제 재현	제2주제 확보	경과구	Coda
구성	E b	E b	E b	E b	E b	E b -A b	E b
마디	137-145	146-164	165-169	169-182	183-199	199-219	219-253

대부분 고전주의 소나타에서는 으뜸화음을 제시하며 주제 선율을 만드는 것이 일반적이지만 이 곡의 주제는 처음부터 ii⁷ 화음의 첫째자리바꿈화음으로 시작한다. 제1주제는 마디 1에서 마디 8로 점음표와 쉼표를 이용하여 시작을 알린다. 마디 6에서는 E b의 I가 등장하는데 마치 서두의 화성적인 모호함을 보완하기라도 하려는 듯 이 코드를 sf와 페르마타로 강조하는데 이는 베토벤의 과감한 화성 사용을 시도한 것으로 알 수 있다. 마디 8에서 으뜸

뜸화음에 도달함으로써 E♭ 조성을 확립한다. 이러한 제1동기는 자연의 영감을 얻은 고전적인 ‘메추라기 울음소리 동기’ (Wachtelschlag-Motive)라고 부른다.⁴⁵⁾ 마디 10으로부터 한 옥타브 위에서 다시 시작되는데 휴지부, 리타르단도, 페르마타로 인해 어딘지 주저하는 듯한 음악적 흐름과 마디 1의 점음표와 쉼표, 그리고 5도 하행하는 음형은 악장 전반에 걸쳐 일종의 ‘모토’ 역할을 한다.

마디 28에서부터 다시 왼손의 병진행으로 등장하여 제1주제를 연결해주는 연결구 역할을 하는데 레가토와 스타카토의 대조는 곡의 진행방향과 리듬의 긴장감, 조성을 살려주는데 도움을 주고 있다. 마디43부터 마디 44에서는 제 2주제로 가기 위한 끝맺음으로써 당시 피아노의 충분한 음역 사용으로 B♭ 장조의 딸림화음의 F음을 5옥타브 하행하는 경과구를 이루는데, 이로 인하여 자연스레 B♭ 장조로 바뀌고 있다. 제2주제는 딸림조인 B♭ 장조로, 제1주제와 대조하여 서정적인 선율과 함께 반주부의 알베르티 베이스 (Alberti bass)를 일괄적으로 사용함으로써 곡의 분위기를 더욱 맑고 경쾌하게 만들어 주고 있다.

제2주제의 확보에서는 주제의 변형과 확장으로 나타나고 있다. 이때 프레이즈 첫 음들(B♭, E♭)을 테누토 시키면서 여유 있게 듣고 윗부분을 데크레센도 해주면서 자연스럽게 연결해주어야 한다. 제시부의 마지막 코다부분 마디 83-88은 왼손과 오른손의 반음계적 진행을 통해 종지로 향하고 마디 85의 B♭ 장조의 V화음이 E♭의 I화음을 연상시키며 제시부를 마무리한다.

발전부는 제시부의 반복으로 인해 비교적 짧게 나타나고 있다. 이는 3부분으로 나뉘질 수 있는데 제시부의 제1주제를 재현한 제1부분(마디 89-108), 제1주제의 경과구와 코데타 음형들이 발전된 제2부분(마디 109-128), 재현부로 가기위한 연결구인 제3부분(마디 128-136)으로 나눌 수 있다.

45) Paul Badura Skoda. 정진우 역, 「Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석」 (서울: 음악춘추사, 1979), p.132.

제1부분은 마디 89부터이며 제1주제의 음형들을 발전시켰다. 화성진행은 증6화음(German 6th chord)를 통해 c 단조로 전조되어 제시되며 마디 96까지 발전시킨다. 마디 96-99는 물음형의 솔직함과 위장됨이 없는 유모어의 흐름을 보여주며 탁월한 처리를 나타내는데 이것은 놀라울 정도의 격함과 탁 트인 맛의 익살을 갖추고 있다. 마디 99에서 보이는 리듬 패턴을 바꾸어 강약이 이동된 박자의 경우 긴박함을 지닌 격렬함과 잘못 디더 비틀거리는 듯한 희극적인 면을 동시에 표현하고 있다.

제2부분은 마디 109부터 시작되며 제시부 마디 20에서 오른손에 사용된 음형이 2마디 단위씩 왼손에서 나타나며 발전하다가 마디 116에서 F장조로 전조된다. 제3부분은 발전부에서 재현부로 이어주는 연결구의 역할을 함으로써 규모가 작고 아르페지오(arpeggio) 음형을 이용하여 부드럽게 연결하고 있다.

재현부에서는 제시부와 비슷한 성격을 보이고 있는데, 특히 제시부에서 ii도의 첫째자리바꿈으로 제시되었던 제1주제의 첫 부분이 재현부에서는 ii도의 6화음으로 재현되는 것을 볼 수 있다. 제2주제는 고전 소나타의 특징을 살려 E \flat 장조로 재현되어지고 코다로 이어지는 경과구 부분을 확대시켜 더욱 자유스럽고 밝고 경쾌한 분위기를 만들고 있다.

마디 220부터 시작되는 코다는 제1주제의 모티브가 많이 쓰였는데, 제1주제의 8마디를 코다에서는 16마디로 확장시켜 사용하였고, 감화음의 사용으로 처음 분위기로 다시 진행되다가 제2주제의 명량함으로 찾아감으로서 그의 위트를 엿볼 수 있다. 특히 마디 222-233에서 사용되는 반음계적 진행은 낭만적 작곡 양식을 보이며, 외성의 상, 하가 단 3도 간격의 구성으로 진행되었고 원조인 E \flat 으로 전조되어진다. 마디 246부터는 8분음표가 일정하게 전개되며 E \flat 장조의 정격 종지 V - I로 경쾌하게 마무리된다.

4. 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>

제1악장 슈나벨 편집 악보에 대한 고찰

1) 아르투르 슈나벨

(1) 슈나벨의 연주법과 교수법

아르투르 슈나벨은 폴란드의 오스트리아 국경지대의 리프닉에서 태어났다. 오스트리아 국적의 유대인이었던 그의 부모는 아들이 태어나고 몇 년 후 자식들의 교육을 위해 시골로 떠나 도시로 이주했다. 아르투르가 여섯 살이 되었을 때 큰 누나가 피아노를 배우기 시작했는데, 그는 전혀 배운 적이 없는 피아노를 누나보다 더 빨리 습득하는 등 재능을 발휘해 누나의 피아노 선생으로부터 피아노를 배우기 시작했다. 일곱 살 때는 빈으로 가서 한스 슈미트(Schmidt) 교수를 만났고 그의 제자가 되었다. 여기서 그는 슈미트 선생 외에 에시포바(Essipova), 레세티츠키(Theodor Leschetizky, 1830-1915)에게 피아노를 배웠다. 당시 슈나벨의 연주를 접한 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 ‘장래가 무서워질 소년이다!’라고 감탄했다.

당시 19세기 후반과 20세기 초의 피아노계는 리스트와 레세티츠키의 양대 산맥으로 구분되었다.⁴⁶⁾ 슈나벨은 이러한 레세티츠키와 리스트로 이어지는 낭만주의 피아니스트 계보를 이어 받은 연주자라고 할 수 있다. 그러나 그는 레세티츠키의 문하생 중에 낭만주의 전통과 거리가 먼 유일한 피아니스트였다.

46) 레세티츠키 제자의 대부분은 낭만파 피아니스트들로서 베토벤 이후의 작품만 주로 연주했고, 모차르트나 슈베르트는 거의 연주하지 않았다. 바흐는 연주하더라도 보통 리스트 등 낭만주의 피아니스트들이 편곡한 곡만을 연주했다. 전해수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노교수법 비교연구,” 「한국음악학회논문집 음악연구」 13 (1996): p.229.

낭만주의 피아니스트들의 과장된 해석과 연주자의 기교를 과시하는 경향에서 탈피함으로써 새로운 피아노 연주의 경지를 개척했다.⁴⁷⁾ 그는 악보에 담긴 음악적 메시지를 충실히 전달하는 것과, 악보를 통해 전달된 작곡가의 의도를 최대한 존중하는 것이 연주자의 임무라고 생각했다. 이런 의미에서 슈나벨은 20세기 피아노 연주의 특징인 객관성에 가까운 면모를 보여준 피아니스트라고 할 수 있다.

슈나벨의 원래 관심분야는 실내악이었다. 그는 바이올리니스트 칼 플레쉬(Carl Flesch, 1873-1944), 첼리스트 그레고르 피아티고르스키(Gregor Piatigorsky, 1903-1976), 장 제라르디와 피아노 트리오를 결성하여 유럽 순회공연을 갖으며 왕성한 활동을 하였는데, 그 당시 자신이 현악 4중주를 작곡하였다.⁴⁸⁾ 슈나벨은 한스 폰 뷔로 이후로는 처음으로 32개의 소나타를 모두 콘서트에서 연주하였으며, 1927년에 베토벤의 사후 100주년을 기하여 7회에 걸쳐 일요음악회를 통해 유일하게 32개의 소나타 전곡을 연주함으로써 베토벤의 음악적 언어를 해석하는 그의 예술을 후대에 귀중한 자료로 남겼다.⁴⁹⁾ 그 후 슈베르트 서거 100주기를 기념하여 슈베르트 피아노 작품을 연주하였고, 1930년에 다시 미국에서 연주를 가졌다. 슈나벨은 1931년부터 1935년까지 베토벤 피아노 소나타 32곡을 사상 최초로 녹음하였는데,⁵⁰⁾ 1935년 다시 미국에 돌아왔을 때에는 대성공을 이루며 베토벤 소나타 전곡의 녹음과 더불어 승

47) 슈나벨은 스승 레세티츠키의 교수법에 대해 이렇게 말했다. “그 교수법은 학생의 천부적인 잠재력을 발굴하여 살아 움직이게 하는 것이다. 학생의 상상력과 미적 감각, 그리고 각자의 책임감에 호소하는 것이다. 그것은 성공에 도달하는 청사진이나 지름길이 아니다. 학생에게 요령을 가르치는 것이 아니라 도전할 것을 요구했다. 그가 성취하는 것은 진실된 자기표현이며, 그가 진실이라고 느끼는 것으로부터의 어떤 방해나 이탈도 두려워하지 않는 것이었다. Harold Schönberg, *The Great Pianists* (New York: Simon & Schuster, 1963), p.162.

48) William Glock and Stephen Plaistow. “Schnabel, Artur,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), Vol.16, pp.681-682.

49) Artur Schnabel. 백낙호 역, 「32 Sonate per Pianoforte 2」 (서울: 현대음악출판사, 1998), p.3.

50) 그가 당시 녹음한 레코딩은 현재 SP판으로 남아있다. 그는 베토벤 소나타와 피아노 협주곡 전곡, 디아벨리 변주곡 전곡을 역사상 최초로 녹음한 피아니스트로 기록되고 있다.

배의 대상으로 간주되었다.⁵¹⁾ 그가 처음으로 레코딩을 시작한 것은 50세가 되었을 쯤 이었다. 따라서 그의 녹음은 젊은 시절의 완벽하고도 열정적인 연주를 기대하기는 힘들다.

슈나벨은 절대로 무대에서 앙코르를 연주하는 일이 없었으며 거의 미소를 짓지 않을 정도로 진지했다. 연주가 진행되는 동안은 객석엔 마치 ‘대성당의 침묵’같은 고요가 지배했다. 군중들은 그의 연주를 듣고는 오히려 자신이 정화된 느낌을 받았으며 그를 단순히 비범한 피아니스트가 아니라 위대한 음악가임에 틀림없다고 하였다.⁵²⁾ 슈나벨은 작은 키에 땅달막한 몸집, 커다란 머리를 가진 사람이었다.⁵³⁾ 항상 시가를 피우고 손가락은 뭉툭했다. 슈나벨은 건반을 누를 때 손을 높이 쳐들지도 않고 고개를 좌우로 흔들어도 보이지도 않았으며, 연주회장의 지붕 위에 있는 ‘거룩한 신’을 응시하려고 하지도 않았다. 20세기 최고의 베토벤 해석자로 불리 우는 그의 베토벤 연주는 작곡가의 의도를 정확하게 전달해 내는데 성공하고 있으며, 논리정연하다.

슈나벨은 재능이나 테크닉이 좀 떨어지는 학생에게도 수준 낮은 레슨을 하지 않는다는 좌우명을 갖고 있었다. 그의 좌우명으로 삼는 말은 “스승이 문을 열어 주면 문을 통과하는 것은 학생이다.”⁵⁴⁾ 그는 레슨 도중 학생으로 하여금 창조적인 연주를 할 수 있도록 이끌었으며, 설득력 있는 것이라면 작품에 대한 새로운 연주법과 해석을 기꺼이 받아들여도록 했다.

슈나벨의 제자로는 이태리 출신의 지휘자 겸 피아니스트로 사타 세칠리아 음악원과 잘츠부르크 모차르테움에서 마스터 클래스를 개최하고 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)

51) 이덕희, 「불멸의 명연주가들」 (서울: 가람기획, 2005), p.129.

52) 이덕희, 「불멸의 명연주가들」, p.125.

53) 슈나벨의 제자로서 레온 플라이셔는 스승에 대해 이렇게 말했다. “그는 내게 아버지같은 이미지로 남아 있다. 그는 반짝이는 두 눈을 가지고 있었고, 언제나 환한 미소를 띠고 있었으며, 유머와 위트, 기쁨으로 가득했다.” 전해수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 연구,” p.233.

54) Artur Schnabel, *My Life and Music* (London: Dover Publications, 1962), p.130.

의 작품을 편집한 카를로 제키(Carlo Zecchi), 불가리아 태생의 알렉시스 바이센버그(Alexis Weissenberg), 뉴욕에서 6년간 슈나벨을 사사하고 1982년 슈나벨 탄생 100주년 기념으로 빈 고전파에 관한 마스터 클래스를 개최한 델리아 칼라파이(Delia Calapai), 영국 왕립음악원 교수를 역임한 클리포드 커즌(Clifford Curzon), 슈나벨로부터 자신의 유일한 정신적인 계승자라는 평가를 받은 여류 피아니스트— 릴리 클라우스(Lili Kraus) 1965년부터 자르브뤼겐 음대 교수로 있는 아드리안 에쉬bacher(Adrian Aeschbacher), 1961년 이후 클리블랜드 음악원 원장을 지낸 빅터 바빈(Victor Babin)과 그의 아내 비타 브론스키 바빈(Vitya Vronsky Babin) 등이 있다.⁵⁵⁾

(2) 슈나벨 음악적 해석의 특징

슈나벨에게 있어서 정확한 연주는 두 가지 단계로 나눌 수 있다. 올바른 음악 해석을 위한 기본적인 것으로는 음표 자체, 장식음, 음표의 길이, 레가토와 스타카토, 정확한 다이내믹, 정확한 속도, 정확한 프레이징 등이다. 두 번째로 중요한 것은 첫 번째 사항들을 위한 연주 기법(테크닉)의 문제들로서 예를 들면 운지법, 양손의 배치 등을 통해 정확한 연주를 의도하였다.

그는 피아니스트가 되기 위한 훈련의 한 과정으로 작곡을 필수적으로 배워야 한다고 생각했으며 자신도 뛰어난 작곡가였다.⁵⁶⁾ 구조적으로 중요한 화성의 진행을 파악하기 위해서 슈나벨은 제자들에게 화성리듬을 마치 통주저음(Bass Continuo)⁵⁷⁾ 반주를 하듯이 단순한 화음으로 환원시켜 연주해 보는 방

55) 전해수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 연구,” p.232.

56) 19세 때 3곡의 교향곡, 5곡의 현악 4중주, 한국의 피아노 협주곡, 관현악을 위한 랩소디 등을 작곡하였다. 이들 작품은 대부분 추상적이며 무조음악이어 이해하기 어려운 경우가 많았다. 전해수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 연구,” p.233.

57) 바로크 시대(1600~1750) 유럽에서 성행된, 특수한 연주 습관을 수반하는 저음 파트를 말한다. 삼호뮤직 편저, “통주저음,” 「파플러음악용어사전, 클래식음악용어사전」(서울: 삼호뮤직, 2002), <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=522311&cid=662&categoryId=662> (2014. 05. 19).

법을 종종 사용하고는 했다. 19세기에는 악보에 ‘피아노’라고 적혀 있어도 연주자가 ‘포르테’를 원하면 포르테로 연주하고는 했는데, 슈나벨은 이러한 경향을 악보에 충실하는 것으로 바꾸어 놓았다. 그것은 메마른 충실함이 아니라, 생동감 있고 감동적인 재창조 작업을 말하는 것이다.⁵⁸⁾

슈나벨은 마디에 대하여 언급하였는데 마디는 하나의 관습에 불과하며, 음악은 이 마디를 넘어서 진행된다는 것이라고 하였다. 그는 가령 쇼팽의 발라드 제 4번은 6/8박자가 아니라 9/8박자라고 말했다.⁵⁹⁾

또한 슈나벨은 항상 제자들에게 작곡자가 표시해 놓은 강약표시 뒤에 숨어있는 미묘한 뉘앙스를 찾아내어 잘 살리도록 강조했다. 이것은 제자들이 어느 한두 가지 강약 표시에만 매달려 그보다 더 중요한 큰 흐름을 왜곡시키는 것을 방지하기 위해서였다.⁶⁰⁾ 특히 슈나벨이 싫어했던 것은 음높이가 올라갈 때 크레센도를 붙이고 내려갈 때 디미누엔도가 주어지는 18-19세기의 방식이었다. 예를 들어 음높이가 올라갈 때 당연히 그것이 명확하게 들려야 하지만 잘 들릴 수 있는 악구임에도 불구하고 크레센도가 붙어서 음높이의 상승을 강조하는 결과를 낳는 것은 오히려 그 악구의 선율을 흐트러지게 만들기 때문이다. 또 크레센도와 디미누엔도를 동시에 사용해 전체적인 흐름이 애매해지는 것도 싫어했다. 하지만 빠른 템포의 곡에서 격렬한 분위기에서는 박과 박 사이에 크레센도를 집중시키는 것이 그 크레센도의 독특한 묘미를 살리는 방법이라고 그는 설명한다.

슈나벨은 운지법을 특별히 따로 가르치지 않았다.⁶¹⁾ 그는 스스로 운지법을

58) Dorothy Payne Penn, “An Interview with Vitya Vronsky Babin,” *Clavier* (1978), p.13-15.

59) 전혜수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 비교연구,” p.237.

60) Konrad Wolff, 전혜수 역, 「슈나벨의 피아노 음악」 (서울: 음악춘추사, 2002), p.41.

61) 제자인 비타 브론스키 바빈이 말했다. “슈나벨 선생께서는 서술적인 비교 방법을 즐겨 사용했다. 그는 매우 지적인 분이셨다. 그가 화제 거리로 삼지 않는 분야는 하나도 없었다. 예술이면 예술, 정치, 철학, 시 할 것 없이 박학다식한 분이셨다. 그의 연주는 한마디로 모던한 감각을 소유하고 있다. 고전파를 연주하더라도 19세기의 전형적인 연주가 아니었다.” 이덕희, 「불멸의 명연주자들」 p.135.

개발했고 여기서 개성을 추구했다. 슈나벨 자신도 운지법에 대해 배운 바가 없었기 때문이다. 슈나벨에게 있어서 피아노라는 악기는 음악을 표현하는 하나의 매체에 불과했다. 그의 평소 지론은 이러했다. “음악은 손가락과는 아무런 상관이 없다. 테크닉은 음악을 위해 있는 것이다.”⁶²⁾ 따라서 연주자가 원하는 음악적 목표를 성취하기 위해 필요한 것이라면 모두가 테크닉의 일부가 된다. 가령 특별한 동작, 운지법, 손과 손가락의 위치 등등 피아니스트가 금기시해야 하는 손가락모양이나 운지법은 따로 없다는 것이다.⁶³⁾

슈나벨은 악곡의 분석함에 있어 반복기호 사이의 간격이 좁을수록 그 반복기호를 무시해서는 안 되며 넓을수록 반복을 생략해도 된다고 하였다. 또한 슈나벨은 음악의 흐름이 작은 단위로 짧게 끊어지지 않고 긴 흐름으로 느껴질 수 있도록 동형진행을 활용했다. 만약 동일한 선율형태가 음높이만 달리해서 4번 계속해서 반복된다면, 이것을 다시 2개씩 묶어서 큰 흐름으로 만들어 보는 것이다. 슈나벨은 이와 같은 방법을 통하여 긴 흐름을 하나의 통일된 흐름으로 실제 길이보다 짧게 느껴지도록 했고 더 나아가 곡의 긴장감을 더해 곡의 해석에 도움이 되고자 한 것이다.

다음은 슈나벨이 즐겨 사용했던 예로 슈만의 피아노 협주곡 a단조 3악장 코다 부분이다. 악보를 보면 같은 4마디짜리 선율형태가 4번 반복되는데, 강한 *sf* 화음으로 시작하고 있다. 이 4개의 *sf* 화음 중 두 번째와 네 번째 화음을 첫 번째와 세 번째의 화음의 해결로 들리게 연주하면, 즉 보다 두 번째와 네 번째의 화음을 작게 연주한다면 훨씬 짜임새 있게 들리게 된다.⁶⁴⁾

62) 전혜수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 비교연구,” p.239.

63) Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, p.192.

64) 전혜수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 비교연구,” p.240.

<악보 1> 슈만 피아노 협주곡 제 3악장 코다(Coda)부분⁶⁵⁾

슈나벨은 템포와 루바토(rubato)에 있어서 특히 템포에 대하여 중요하게 생각하였다. 그는 정확하게 템포를 결정해서 그대로 연주하는 것이 연주가의 기본 임무라고 생각하지는 않았다. 오히려 연주 때마다 연주자의 기분에 따라 신축성 있게 템포를 결정하는 것이 바람직하다고 보았다. 따라서 그는 메트로놈의 정확한 템포에 맞추려고 노력하는 지휘자를 불편해 하였다. 그러나 슈나벨은 일단 선택된 템포는 곡의 처음부터 끝까지 그대로 지속되어야 한다는 점을 강조했다. 특히 같은 악장 안에서 속해진 다른 템포와의 관계는 분명히 해야 한다. 예를 들면 멘델스존의 협주곡 g단조 제 3악장의 서주 ‘Presto’는 제 3악장의 ‘Molto Allegro e vivace’보다는 훨씬 빠르게 연주해야 한다는 것이다. 또한 이것은 고전주의 소나타와 협주곡의 첫 악장과 마지막 악장에서는

65) 전혜수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 비교연구,” p.240.

정확히 적용되어야 하겠다.⁶⁶⁾

(3) 슈나벨 악보의 특징

슈나벨 편집 악보에서 특징적으로 나타나는 사항들을 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장에서 찾아보면 다음과 같다.⁶⁷⁾

① 슈나벨은 주로 불규칙한 악구에 로마숫자를 적어 넣었다. 아래 <악보 2>에서와 같이 악구의 시작은 I. 그리고 그 악구가 끝나는 여섯 번째 마디 6에 VI. 을 적어 넣었다. 마디 7부터 마디 10은 3마디로 이루어지는 악구를 표시하기 위하여 마디 7-9 위에 I, II, III의 로마숫자를 적어 넣었다. 슈나벨이 이토록 악구를 성실하게 표기해준 것은 그가 얼마나 악구의 흐름을 중요시 여겼는지를 보여주는 예일 것이다. 이러한 로마숫자를 사용한 악구 표기는 슈나벨 편집악보의 주요한 특징이다.

<악보 2> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 1-9



66) 전혜수, “아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노 교수법 비교연구,” p.242.

67) 본 장에서 정리한 슈나벨 악보 특징 여덟 가지는 슈나벨이 편집한 베토벤 피아노 소나타의 서문을 바탕으로 정리한 것이다; 로마숫자 표기, 쉼표(.)표기, 운지법과 페달의 사용, 쉼여림 기호에 대한 특징, 연주 지시어, 슬러 표기, 메트로놈 지시, 그리고 각주 첨가에 대한 사항. 이를 위한 음악예들은 모두 본 논문의 주제인 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 제1악장에서 발췌하였다.

② 슈나벨은 쉼표(.)를 적어 넣음으로 매우 짧은 쉼(breathing pause)을 유도했다. 본 연구자는 <악보 3> 마디 82와 86에 작은 동그라미로 쉼표를 표시하였다. 이렇게 계속되는 8분음표에 쉼표를 사용한 것은 갑작스런 다이내믹의 변화($f \rightarrow p$)를 보다 자연스럽게 유도를 주기 위한 편집자의 배려로 여겨진다.

<악보 3> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 78-88

③ 슈나벨은 보다 빈번하게 연주 지시어를 적어 넣었다. 다음 <악보 4>의 마디 96에서 작은 동그라미 표시된 글자들을 눈여겨보면 우선 ten.를 양손에 기입하였고, 그 다음에 나타나는 4분음표들에 테누토를 (-)로 표기하기도 했다. 특히 마디 96-97에 적힌 작은 네모 표시는 *veemente, marcatisissimo*

고, 마디 100, 마디 101마디에는 *non troppo stacc, dolce tranq.* 라고 적어 놓았다. 이러한 표기들은 ‘음 하나하나 격렬하고 열정적이게 강조하여,’ ‘너무 지나치지 않은 스타카토로,’ ‘부드럽고 조용하게’란 연주를 말한 것으로 슈나벨은 이러한 섬세한 표기를 곡에 전반에 걸쳐 음악적 성격에 알맞게 사용하였다.

<악보 4> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 96-101

④ 셈여림을 나타내는 표시와 괄호 안에 있거나 작은 글자로 된 것은 모두 슈나벨이 표기한 것이다. <악보 5> 마디 40에 [*f*]를 표기하였고 *p*와 괄호 안에 디미누엔도(*diminuendo*)를 표기하였다. 슈나벨은 이 부분에 대하여 각주를 첨가하여 다음과 같이 설명한다.

“편집자의 견해로서 [*f*]는 잘못 되었고 오른손의 4분음표들을 *p*로 연주하며 왼손의 두 번째 박부터 *f*로 연주하는데 이를 *f*로 낮은 음을 강조하거나 아니면 이후의 3개의 음과 같이 *sf*로 낮은음을 강조하며 연주한다. 이 4번의 *f*는 예고 없이 나타내며 이 부분을 압도하여 특징짓도록 한다.”⁶⁸⁾

[*f*]는 잘못된 것으로 아마 슈나벨이 참고하였던 악보 중에 *f*가 기입되어 있던 악보가 있었을 것이라 추정된다. 그러나 본 논문에서 비교하고자 하는 베토벤 교정본에는 이러한 *f*를 찾을 수 없었다. 슈나벨은 이렇게 자신의 음악적 견해를 나타내고자 할 때는 괄호 안에 해석을 표기하거나 각주를 첨가하여 나타내었다.

<악보 5> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 35-41

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 31, No. 3, measures 35-41. The score is written for piano and includes various dynamics and articulations. Measure 40 is circled, and a bracket indicates a dynamic change from *p* to *sf*. The score includes markings such as "tranq. p dolce", "p", "sf", and "marcato".

68) Artur Schnabel. 백낙호 역, 「32 Sonate per Pianoforte 2」, p.157.

⑤ 슈나벨은 슬러를 많이 표기하였는데 다음 <악보 6> 마디 49-52를 보면 약 3마디에 걸쳐 긴 슬러가 그려져 있고 그 안에 각 마디마다 작은 슬러가 표기되어있다. 마디 53에는 *leggiero e dolce*, 마디 54에는 *non brillante, semplice cantando*, 그리고 마디 55에는 *non affrett*가 표기되었다. 이는 ‘가볍고 부드럽게,’ ‘너무 지나치지 않게 단순히 노래하듯이’ 그리고 ‘점차 급하게’를 뜻하는 것으로 이 지시어들과 함께 긴 슬러를 표기하였다. 긴 슬러는 레가토 선율을 이끌어 내기 위한 것이고, 작은 슬러는 화성적인 성격에 따라 기입한 것으로 보이는데 이러한 긴 슬러 표기는 슈나벨 편집 악보의 특징이다.

<악보 6> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 49-56

The image shows a page of musical notation for the first movement of Chopin's Piano Sonata Op. 31, No. 3. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 49-52) features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. Measure 49 is marked with 'pp' and measure 53 with 'p leggiero e dolce'. The second system (measures 53-54) is marked with 'non brillante, semplice cantando' and 'non affrett.' The third system (measures 55-56) is marked with 'poco'. The score includes various fingering numbers and articulation marks like slurs and accents.

⑥ 슈나벨은 섬세하고 정확한 메트로놈 지시를 하고 있다. 다음 <악보 7>의 마디 237, 마디 243, 마디 244에서 정확히 변화를 요구할 것을 알 수 있다. 그러나 사실상 이러한 기계적인 메트로놈 표기는 연주상 불가능한 것으로 슈나벨 또한 가능한 것으로 여기지 않았을 것이다. 그럼에도 불구하고 그가 이렇게 세세하게 메트로놈 숫자를 지시한 것은 일률적인 빠르기를 항상 유지한다면, 기계적이고 무미건조한 음악을 만들게 될 것이기 때문에 음악의 흐름선에서 슈나벨의 의도를 파악하여 연주하는 것이 좋을 것이라 판단하여 표기하여 준 것으로 보인다.

<악보 7> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 236-245

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 31, No. 3. It covers measures 236 to 245. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs. Measure 236 is marked with a tempo of quarter note = 126. Measure 243 is also marked with quarter note = 126 and includes the instruction 'dolce subito'. Measure 244 is marked with quarter note = 152 and includes 'ritard. più p'. The score contains various fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as 'p', 'pp', 'cresc.', and 'mf'. There are also pedal markings and some specific performance instructions like 'ten.' and 'ritard.'.

⑦ 슈나벨은 그의 서문에서 본인이 따로 운지법을 배운 적이 없다고 밝혔으며 악보에 운지법과 적절한 페달 사용법을 상세히 기록하였다. 다음 <악

보 8-A>의 마디 52에서는 왼손 운지법을 4121-5131-5241과 4121-5242-5231로 제시한 것을 볼 수 있다. 첫 번째로 표기된 운지법은 대개 보통 쓰이는 편안한 손가락 번호이고, 괄호 안에 기입된 두 번째 운지법은 슈나벨이 새롭게 해석한 다른 운지법으로 단순히 기교상의 편리함을 추구하는 손가락 번호가 아닌 이 패시지의 음악적 표현을 확보하기 위하여 해석한 것으로 보인다. <악보 8-B>의 마디 139-142에서는 적합한 페달을 적어 놓았다.

<악보 8-A> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 49-53

<악보 8-B> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 139-144

⑧ 슈나벨은 악보의 거의 모든 페이지마다 각주를 첨부하여 편집자의 의도를 설명하는데 이는 슈나벨이 베토벤의 자필악보와 다르거나 설명이 필요할 경우 또는 편집자 자신만의 새로운 해석일 경우에 설명을 추가하여 나타낸다. 다음 <악보 9>는 마디 131 (a)에 대한 각주로서 슈나벨이 베토벤의 자필악보 또는 초판 이후의 악보를 비교하여 당시 *p* 표기가 잘못된 경우를 설명하고 있다.

<악보 9> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 129-133

a) 어떤 판에는 두번째 8분음표에 *p*가 있는데, 이는 분명히 잘못된 것이다.

2) 베토벤 교정본과 슈나벨 편집 악보 비교 연구

베토벤 피아노 소나타 Op.31, No.3>의 편집 악보를 연구함에 있어서 먼저 베토벤의 자필악보가 존재하는지의 여부가 궁금하여 살펴보았다. 다음 <표 6>은 베토벤 <피아노 소나타 32곡>의 자필악보 존재 여부를 도표화한 것이다. <표 6>에 의하면 자필악보가 존재하는 악보는 총 12곡으로서 본 연구자가 연구할 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 자필악보는 존재하지 않는다.

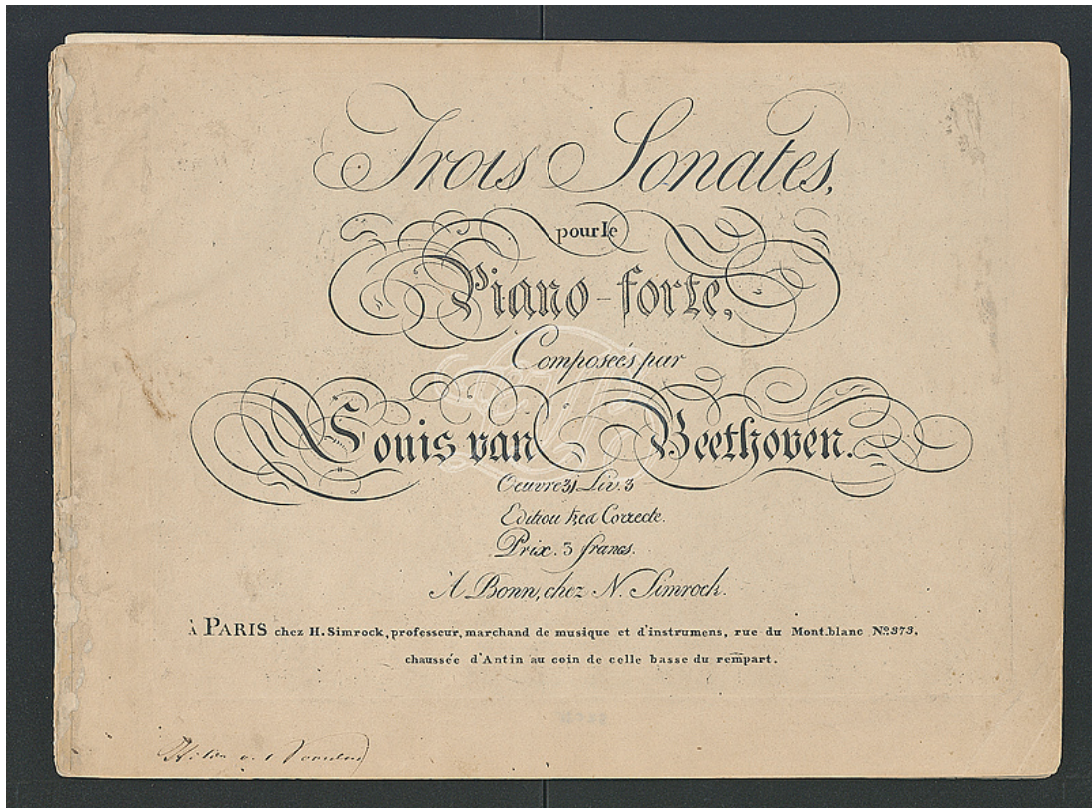
<피아노 소나타 Op.31 No.3>은 1804년 네겔리(Hans Georg Naegeli)가 처음으로 출판하였고 당시 초간본을 받아본 베토벤이 많은 오류를 발견하고 그의 친한 친구이자 본의 출판업자인 니콜라우스 짐로크(Nicolaus Simrock, 1752-1834)의 출판사에 요청하여 베토벤의 교정 하에 다시금 출판하였다. 그러므로 이 악보는 베토벤의 의도에 알맞게 수정된 것이다.

<표 5> 베토벤 <피아노 소나타 32곡>의 자필악보 존재여부⁶⁹⁾

작품번호	작곡연도	자필악보	필사본	인쇄본
Op.2-1	1795	X	X	Wien: Artaria
Op.2-2	1795	X	X	Wien: Artaria
Op.2-3	1796-97	X	X	Wien: Artaria
Op.7	1796-97	X	X	Wien: Artaria
Op.10-1	1796-98	X	X	Wien: Eder
Op.10-2	1796-98	X	X	Wien: Eder
Op.10-3	1796-98	X	X	Wien: Eder
Op.13	1798-99	X	X	Wien, Eder, Hoffmeister
Op.14-1	1798-99	X	X	Wien: Mollo
Op.14-2	1798-99	X	X	Wien: Mollo
Op.22	1799-1800	X	X	Wien: Hoffmeister, Kühnel
Op.26	1800-1801	X	O	Wien: Cappi
Op.27-1	1800-1801	X	X	Wien: Cappi
Op.27-2	1801	O	O	Wien: Cappi und Czerny
Op.28	1801-02	O	X	Wien: Bureau
Op.31-1	1802	X	X	Zurich: Naegeli, Bonn: Simrock
Op.31-2	1802	X	X	Zurich, Naegeli, Bonn: Simrock
Op.31-3	1802	X	X	Zurich: Naegeli, Bonn: Simrock
Op.49-1	1798	X	X	Wien: Bureau
Op.49-2	1796	X	X	Wien: Bureau
Op.53	1803-04	O	O	Wien: Bureau

69) "Digital Archives," 「Beethoven-Haus Bonn」, www.beethoven-haus-bonn.de (2014. 05. 19)

Op.54	1804	X	X	Wien: Bureau
Op.57	1804-05	X	O	Wien: Bureau
Op.78	1809	O	O	Wien: Artaria, Leizig: Breitkopf&Härtel
Op.79	1809	O	X	Leizig: Breitkopf&Härtel
Op.81a	1809-10	O	X	Leizig: Breitkopf&Härtel
Op.90	1814	O	X	Leizig: Breitkopf&Härtel
Op.101	1819-16	O	X	Leizig: Steiner
Op.106	1817-18	O	X	Wien: Artaria
Op.109	1820	O	O	Berlin: Schlesinger
Op.110	1820-22	O	O	Berlin: Schlesinger
Op.111	1821-22	O	O	Paris: Schlesinger



<그림 6> 짐로크 출판사의 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 악보 표지⁷⁰⁾

<그림 6>은 1804년 본의 짐로크사의 베토벤 <피아노 소나타 Op.31 No.3>의 악보 표지이다. 화려한 필기체로 장식된 표지가 인상적이며 ‘피아노포르테를 위한 세 개의 소나타, 루트비히 판 베토벤 작곡’ (Trois Sonates pour le Piano-forte, Composer par Louis van Beethoven)이 라는 문구가 적혀져 있다. 작은 글씨가 쓰인 끝줄에는 ‘본의 출판업자 니콜라우스 짐로크’ 라는 뜻으로 ‘A Bonn choz N. Simrock’ 가 표기되어 있다.

70) “Digital Archives,” 「Beethoven-Haus Bonn」 (2014. 05. 19).

(1) 아티클레이션

① 스타카토⁷¹⁾

(가) 슈나벨이 스타카토를 첨가한 경우

다음 <악보 10>의 마디 246-247은 재현부의 코다부분으로 슈나벨이 오른손에 스타카토를 첨가한 경우를 보여준다. 마디 246-247에서는 16분음표와 8분음표의 스타카토 음형이 일정한 리듬으로 전개되고 있다. <악보 10-A>의 베토벤 교정악보에는 오른손 8분음표에 아무런 표기가 없으나 슈나벨의 편집악보<악보 10-B>에는 스타카토가 표기되어 있다. 슈나벨은 오른손 8분음표를 왼손의 스타카토와 같은 음형으로 간주하여 스타카토를 표기한 것으로 보인다. 반면에 베토벤은 오른손 음형이 왼손 스타카토 음형과 같은 유형인 것을 당연하게 생각하여 오른손의 스타카토 표기를 생략한 것으로 보인다. 또한 슈나벨은 왼손 8분음표 스타카토 음형에 *distintamente*(똑똑히, 명확하게)를 첨가하며 음형을 가볍고 또렷하게 나타내줄 것을 표기했다.

다음 <악보 11>은 슈나벨이 스타카토를 첨가한 다른 예이다. 마디 243을 보면 슈나벨 편집악보에는 왼손에 스타카토가 있으며 베토벤 교정악보에는 왼손에 스타카토가 없다. 슈나벨은 왼손과 오른손 동시에 스타카토를 해줄 것을 요구하였다. 이는 양손에 스타카토를 함으로써 더욱 짧고 가벼운 연주를 하여 생기 있는 분위기를 유도한 것이라 볼 수 있다. 그러나 베토벤은 의도적으로

71) 스타카토란 음의 길이가 쓰여진 음가대로 완전히 지속되지 않고 음과 음 사이가 끊어짐에 의해 분리되는 연주를 말한다. 스타카토 표식은 18세기 초까지 주로 줄긋기(| strock)와 쉐기모양(▼ wedge)을 사용하였고, 현대와 같은 점(• dot)은 18세기 후반부터 보편화되었다. 일반적으로 스타카토는 음을 강조하거나 날카로움을 더하기 위해 사용되는데, 건반을 누르는 것이 아니라 위에서 던지듯이 친다. 이러한 스타카토 주법은 긴장감과 묘한 뉘앙스를 창출하여 피아노의 작품에서 개성을 돋보이게 하는 수법이라 할 수 있다. 먼저 스타카토에 대한 고전적인 연주방법으로는 원래 음가의 1/2정도의 소리를 내는데 있다. 송정이, 「피아노 연주와 교수법」(서울: 음악춘추사, 1990), p.35.

오른손에는 스타카토를 넣고 왼손에는 넣지 않은 것으로 보인다. 이렇게 함으로써 베토벤은 재치, 유쾌함, 장난스러움을 유발하여 보다 생기 있는 연주를 유도한다.

<악보 10> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 246-247 비교
A. 베토벤 교정악보 (김로크판)



B. 슈나벨 편집악보



<악보 11> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 241-244 비교

A. 베토벤 교정악보 (김로크판)



B. 슈나벨 편집악보



(나) 슈나벨이 메조스타카토⁷²⁾를 첨가한 경우

<악보 12>의 마디 3에서 베토벤은 오른손에만 메조 스타카토를 기입하였으나, 슈나벨은 왼손도 동일한 메조 스타카토를 첨가하여 양손이 같은 주법으로 되도록 하였다. 슈나벨은 점차 느려지면서(*ritardando*)와 점점 크게(*crescendo*)를 표현함에 있어 왼손 또한 오른손을 따라서 한음 한음 떼어 연주하는 것이 효과적이기 때문에 왼손에도 메조스타카토를 넣어준 것으로 보인다. 베토벤은 이러한 메조스타카토에 대한 표기를 당연시하여 생략하였던 것으로 보이며 슈나벨은 연주자들을 배려하여 기입하였을 것으로 보인다. 그러나 양손 모두 메조스타카토로 연주한다 하더라도 베토벤 교정악보와 같이 오른손에만 메조스타카토가 기보된 악보로 연주하게 되면 오른손의 선율에 더욱 집중하여 연주를 이끌어 갈 수 있겠다.

다음 <악보 13>의 마디 22-25를 보면 베토벤 교정악보에서는 양손에 아무런 표기를 하지 않았으나 슈나벨의 편집악보에서는 왼손에 추가적으로 메조 스타카토를 첨가한 경우이다. 이 경우는 주요선율이 왼손에 있기 때문에 미루어 짐작하건데 슈나벨은 <악보 12>의 변형된 음형을 왼손에서 나타내주기 때문에 같은 메조 스타카토를 넣어 음형을 두드러지게 표현하기 위한 것으로 보인다.

72) 메조스타카토는 전체적으로 묶여 있지만 개별적으로 떨어져 있는 음들을 연주하는 방법으로 음표 원래 길이의 3/4정도의 소리를 낸다. 메조스타카토는 빠른 패시지에서는 잘 쓰이지 않으며 대개 소리를 하나하나 충분히 느낄 때 사용된다. 이는 손과 손목에 힘을 빼고 팔뚝을 들어 연주함으로써 소리를 만들어 낼 수 있는데 베토벤은 대개 이러한 메조스타카토가 붙은 음표들은 특별한 표현력과 주의력을 가지고 소리를 만들어낼 것을 요구하였다. 그러나 사실 스타카토에 대한 연주법은 곡의 스타일에 따라 음악적인 상황들로 하여금 결정되기 때문에 정확한 음가는 연주해 봄으로써 연주자는 그 스타일을 판단하는 것이 바람직하다. 전혜수, 「피아노 연주기법의 실제」, p.72.

<악보 12> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 3-6 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



<악보 13> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 22-25 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



<악보 14-A>의 마디 7에서 베토벤은 오른손 상성부의 두 개의 슬러를 제외하고 양손에 아무런 표기를 안 해준 반면에 슈나벨은 오른손의 내성부와 왼손에 추가적으로 메조 스타카토를 기입하였다. <악보 14>를 보면 마디 7의 오른손의 내성부(D-D-D)와 마디 8의 윗음(E♭)은 <악보 12> 마디 3-4의 오른손 윗성부(F-F-F-G♭)에 나타나는 반음계적인 음형의 변형이라 할 수 있다. 보통 이러한 부분을 연주할 때에는 오른손의 윗 성부를 주요 선율로 나타나게 연주하며 내성부들을 가볍게 연주하지만 반대로 윗성부를 장식적인 음형이라 생각하고 내성부를 더욱 중점 두어 연주해보면 내성의 또 다른 선율을 찾아낼 수 있다. 슈나벨은 오른손의 내성부에 메조스타카토를 표기함으로써 연주자에게 음악을 주요 선율과 함께 이끌어 가 줄 것을 고려하도록 하였다.

<악보 14> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 7-8 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



<악보 15>의 마디 214-218은 앞의 경우와 조금 다른 경우인데, 베토벤의 교정악보에서는 아무런 표기가 없지만 슈나벨의 편집악보에서는 오른손의 내성부와 왼손의 아래 성부에 메조스타카토를 표기하였다. 이러한 슈나벨의 추가적인 표기는 연주상의 별 차이가 없다.

<악보 15> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 214-218 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보

214

② 슬러

고전과 음악에서 아티클레이션에 대한 중요성이 대두되면서 슬러가 다양하고 정교하게 구사되었다. 이에 레가토 주법이 가능해져 슬러에 대한 중요성이 커졌다. 슬러는 첫 음과 마지막 음이 연주되는 방식에 의해 노래의 표현의 방향이 제시된다. 슬러에 대한 연주방식에 대하여 튀르크는 그의 지침

서에서 “슬러가 시작되는 음에는 아주 부드럽게(거의 감지할 수 없을 정도로) 액센트가 주어진다.”라고 언급하였다.⁷³⁾ 이러한 고전과 음악에 있어 슬러는 프레이즈 구획의 설정보다는 레가토 터치를 의미하는데 주된 목적을 가진다. 음을 짧게 떼어주는(articulation slur) 슬러는 보통 2음 또는 3음 위에 쓰이며, 첫 음은 강조하여 깊이 치고 끝 음은 여리게 끊어주어 명료한 강-약의 음악적 흐름을 형성한다.⁷⁴⁾ 이러한 슬러는 말하는 듯한 혹은 서로 의사소통하는 듯한 느낌을 부각시킨다.

위의 내용을 기본으로 하여 두 에디션의 슬러의 표기가 다른 경우를 정리한 것으로 세 가지 유형으로 나누어 볼 수 있겠다. 첫 번째로는 베토벤의 악보에는 슬러의 표기가 없지만 슈나벨의 악보에는 슬러가 첨가되어 있는 경우이다. 두 번째로는 베토벤 교정악보와 슈나벨 편집 악보에서 서로 다른 슬러 표기를 한 경우이다. 마지막으로 베토벤의 교정악보에는 슬러 표기가 있는 부분에서 슈나벨이 슬러를 없애고 다르게 첨가하여 표기한 경우로 나눌 수 있다.

(가) 슈나벨의 악보에 슬러를 첨가한 경우

슈나벨이 슬러표기를 첨가한 두 가지의 경우를 찾을 수 있었다. 먼저 첫 번째로써 베토벤의 교정악보의 마디 7을 보면 세 번째 박 오른손 상성부의 슬러 표기가 곡 전체에 걸쳐 다르게 쓰였음을 알 수 있다. 제시부에서는 이와 같은 음형이 두 번 등장하게 되는데, 처음 등장하는 곳에서는 슬러 표기가 없고 두 번째 등장에서 슬러 표기 되어 있다. 다음으로는 재현부에 두 번 등장하는데 두 곳에서 모두 슬러 표기가 쓰였다. 그리고 코다에서 한 번

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

74) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」, p.34.

등장하는데 슬러 표기가 되어 있지 않은 것을 찾아볼 수 있었다. 이러한 작은 슬러 차이를 가지고 본 연구자가 슬러 표기를 하였을 경우와 하지 않았을 경우에 따라 연주하여 본 결과 호흡의 길이에 대한 변화를 발견할 수 있었다. 화성적으로 보면 마디 8의 첫 음이 으뜸화음(E^b, G, E^b)이 되어 프레이즈가 마무리 되는 동시에 프레이즈가 시작되는 것을 볼 수 있다. 베토벤 교정악보인 <악보 16-A>대로 연주하여 보면 앞의 두 슬러까지 프레이즈를 이끌어 갈 수 있으나 세 번째 박에 슬러가 없음으로서 호흡이 짧아져 세 번째 박에서 프레이즈가 다시 시작하게 된다. 그러나 마디 7 끝을 부드럽게 연결해주어 음악의 흐름을 이어가게 하는 결과를 유추할 수 있었다. 슈나벨 편집악보인 <악보 16-B>대로 연주해본 결과 오른손의 각 박마다 묶인 슬러를 다시 누르게 하여 리듬형을 살려주게 되는데 그 결과 마디 8의 첫 음을 조금 여유있는 호흡을 주어 시작하여 프레이즈를 시작하게 하는 연주 효과를 기대할 수 있었다.

본 연구자가 유추해 보면 슈나벨은 당시 베토벤이 표기를 빠뜨리지 않았을까 하는 추정으로 인하여 표기를 한 것으로 보인다. 슈나벨은 이러한 추정을 하며 음악적인 흐름을 고려하여 내성부의 화음군의 움직임과 오른손의 장식적인 음형들을 살려주기 위하여 슬러 표기를 한 것으로 결론 낼 수 있겠다. 그러나 이는 베토벤이 음악적인 흐름의 변화를 주기 위하여 일부러 슬러 표기를 다르게 사용한 것일 수도 있다.

베토벤의 교정악보에 없는 부분에 슈나벨이 첨가한 두 번째 경우는 마디 53-56 <악보 17>에서 찾아볼 수 있다. 마디 53-56은 경과구로서 오른손의 5잇단음표와 12개의 32분음표가 잇달아 등장하여 불규칙적인 리듬진행을 나타내고 있다. 베토벤은 마디 54-56에서 나타나는 16분음표와 셋잇단음표를 한 박씩 분절시켜 표기하고 슬러의 표기가 없다. 그러나 슈나벨은 마디 54-55에서 나타나는 16분음표 음형들을 분절시키지 않고 하나로 묶

어 박절감을 느끼지 않고 카덴차와 같은 자유로운 연주를 하도록 하고 있다. 더욱이 마디 53-56의 네 마디를 긴 슬러로 연결하여 프레이즈를 표현하고자 하였다.

이러한 슈나벨의 슬러는 프레이즈와 레가토 슬러를 유도한 것으로 보인다. 또한 슈나벨은 마디 53에는 *p*와 *leggiero e dolce*를, 마디 54에서는 *non brillante, semplice cantando*, 마디 55에는 *non affrett*를 첨가하여 보다 섬세한 음악적 효과를 나타내도록 지시한 것은 앞에서 살펴본 바와 같다. 이에 대하여 슈나벨은 다음과 같이 언급했다.

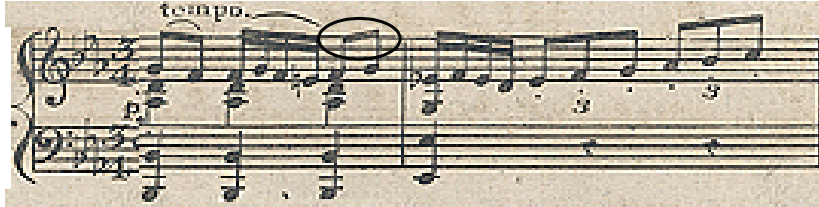
“너무도 빠른 템포의 단 하나의 박자에서 12개의 음표를 연주하기는 불가능하기에 그 악절이 바르게 연결되려면 필수적으로 속도가 늦추어지게 된다. 꼭 박자를 지키고 싶은 피아니스트는 마디를 넘어서 21개의 음표-마디 53의 음표들-를 분산시켜야 할 것이다. 만약 베토벤이 그러길 원했다면 그 자신이 스스로 분산시켰을 것이다. 그는 세 번째 박자에서 12개의 32분음표를 연주하기를 원했고 이것은 곧 그가 늦추어 연주하기를 원했다는 뜻이다. 다시 말해 베토벤은 연주자에게 특별히 화려한 부분을 만들게 한 것이다.”⁷⁵⁾

따라서 이 부분은 엄격한 박자 안에서 보다 단순한 *accellando*(점점 빠르게)로 표현함이 적절하겠다.

75) Artur Schnabel. 「Beethoven Sonatas Vol.VIII. No.18, in E♭, Op.31-3」(England: The Gramophone Co., 1934), Band I. www.gramophone.co.uk. : 김금희, 「L.v. Beethoven의 Piano Sonata Op.31, No.3의 연주에 관한 고찰」(부산대학교 석사학위논문, 1999), p.11에서 재인용.

<악보 16> <Piano Sonata Op.31, No.3> 1악장 마디 7-8 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



<악보 17> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 53-56 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



(나) 슈나벨 편집악보에서 슬러를 다르게 표기한 경우

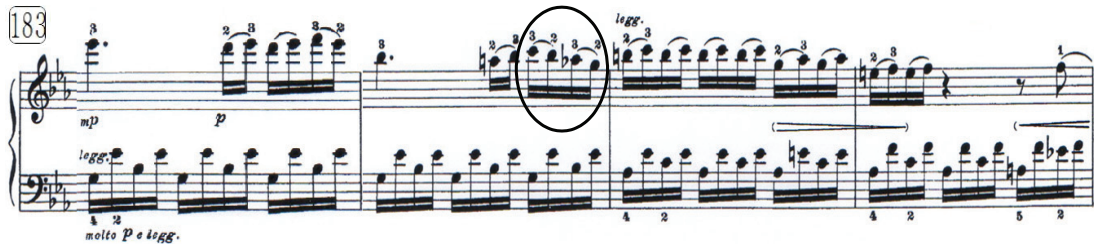
다음 <악보 18>의 마디 184를 보면 베토벤과 슈나벨의 악보에서 서로 다른 슬러 표기를 나타낸다. 마디 183-186을 보면 오른손 성부에서 16분음표 음들을 두 개씩 분절하여 2도 간격으로 상행, 하행하며 장식적인 음형을 나타내주고 있다. 베토벤 편집악보에는 마디 184에서 오른손의 세 번째 박에 등장하는 하행하는 4개의 16분음표를 하나의 슬러로 연결해주어 흐름을 유도하고 있다. 그러나 슈나벨 편집악보에는 이를 두 음씩 분절하여 앞선 16분음표 음형을 계속적으로 이어가고 있다.

<악보 18> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 183-186 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



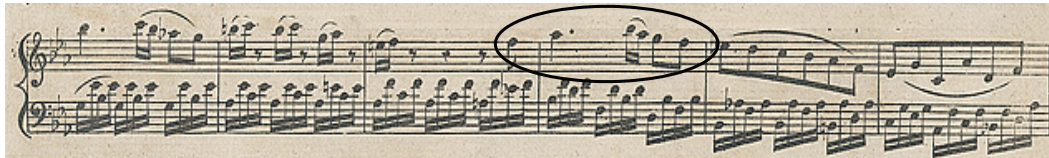
B. 슈나벨 편집악보



(다) 베토벤의 편집악보에 기보된 슬러를 없애고 슈나벨이 새롭게 첨가한 경우

다음 마디 171-176을 나타내는 <악보 19>는 베토벤의 교정악보와 슈나벨의 악보에서 표기가 다르며 이를 슈나벨이 새롭게 첨가 한 경우이다. 마디 174를 보면 베토벤 교정악보에는 두 번째 박의 16분음표가 슬러로 묶여져 있고 아무런 표기가 없으며, 다음 마디부터는 레가토 진행을 이끌어가는 슬러가 표기 되어 있다. 이러한 표기는 베토벤이 마디 175부터 진행되는 8분음표 음형이 하행하여 진행하기 때문에 보다 앞의 장식적인 음형을 강조하여 주기 위하여 변화를 준 것으로 해석 할 수 있다. 그러나 슈나벨은 더욱 큰 호흡의 음악적 진행을 위하여 베토벤의 악보에 기입되어 있던 슬러를 없애고 프레이즈를 연장하여 긴 슬러를 그려준 것으로 보인다.

<악보 19> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 171-176 비교
A. 베토벤 교정악보 (김로크판)



B. 슈나벨 편집악보

(2) 다이내믹

다이내믹의 표현법은 여러 가지 단계의 음량을 사용하여 변화를 주게 되므로 다채로운 명암과 음의 빛깔이 구성되게 된다. 18세기 이전의 하프시코드에서는 악기의 구조상 사이즈와 음량이 작았기 때문에 이러한 표현이 제한될 수밖에 없었다. 그리하여 18세기 중엽 이전까지 작곡가들은 악보에 강약법 표시를 사용하지 않았으며, 모든 음악의 표현방법은 연주자들의 재량이었다. 대부분 올라가는 음에는 크게, 내려가는 음에는 여리게, 또 긴장된 부분의 불협화음은 액센트가 붙은 것처럼 크게 연주하였다.⁷⁶⁾ 18세기 중엽 이후부터는 악기가 점차 개량, 발달해감에 따라 다이내믹의 표현이 폭 넓어졌으며 작곡가들은 음악에 필요한 표현법을 명료하게 제시하게 됨으로서 다이내믹에 대한 표기법이 구체화되기 시작했다.

베토벤의 다이내믹에 따른 지시법들은 하이든, 모차르트, 클레멘티의 경우와 비교할 때 그 수가 더 많을 뿐만 아니라 다양하고 보다 미묘하고, 보다 극단적이고, 또 때로는 보다 날카롭게 대조적이다.⁷⁷⁾ 베토벤은 과감하게 *ff*와 *pp*를 사용하였고 길이가 점점 확장되는 *crescendo*와 *decrescendo*, 그리고 *crescendo*에 이어 곧바로 *subito piano*를 내놓는 수법이 두드러지게 나타난다.⁷⁸⁾

대개 고전과 시대 작곡가들은 한 개의 음이나 코드를 강조하여 두드러지게 하는 수법으로 액센트를 사용하였는데, 액센트 기호로는 주로 *sf*, *fz*, *fp*, >의 기호가 있었다. 그 중에서 베토벤은 *sf*를 가장 빈번히 사용하였다.

이러한 액센트를 나타내는 표시들은 구조에 따른 액센트를 의미하는 것일 수도 있고, 아티큘레이션을 강조하는 것일 수도 있다. 또한 특정한 리듬을 강

76) 전혜수, 「피아노 연주기법의 실제」, p.75.

77) 고전시대의 하이든과 모차르트는 *ff*, *pp*, *sf* 등을 피한 *p*와 *f*만을 주로 사용하였다. Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.46.

78) 이는 “Beethoven piano”라 불리기도 함. : Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, p.47.

조하기 위해 액센트가 사용될 때도 있는데, 슈나벨은 이러한 액센트를 ‘강도 있는 액센트(accents of intensity)’라고 했다. 마치 바늘로 찌르는 것처럼 액센트를 짧고 약하게 주고는 갑자기 사라지는 그런 느낌이라는 뜻이었다.⁷⁹⁾ 그러나 고전 음악에서 대부분의 액센트는 현악기의 비브라토와 비슷한 효과를 의도하는 것이므로 지나치게 집착할 필요는 없겠다. 따라서 스포르찬도가 쓰인 곳에서 연주자는 먼저 그 표시가 화음 전체를 뜻하는지 아니면 일부에만 적용되는지의 여부를 봐야 할 것이다.⁸⁰⁾

다음 제시되는 <악보 20>의 마디 134-137은 재현부로 가기 위한 연결구의 마지막 부분으로서, 작은 규모의 아르페지오(arpeggio) 음형과 오른손과 왼손의 변박자(cross rhythm)의 긴장이 더해지며 자연스럽게 마디 137에서 제시부의 첫 화음이 등장하며 재현부로 들어가고 있다.⁸¹⁾ 마디 137을 보면 베토벤 교정악보<악보 20-A>에는 *p*로 적어져있고, 슈나벨 편집악보<악보 20-B>에는 *f*가 기입되어 있다.

먼저 베토벤 교정악보를 보면 마디 135에서 *cresc.*를 표기하였고 마디 137에서 *p*를 표기하고 있다. 당시 베토벤이 사용하던 발터 피아노의 특성상 단단하지 못한 목재 프레임을 주로 사용하였고 현들은 가는 철사로 만들어져 있었기 때문에 현의 긴장이 약했다. 그리하여 마디 135부터 *cresc.*하는 음향의 풍부한 효과를 나타내는 것에 한계가 있었을 것으로 추정된다. 또한 마디 137에서는 다이내믹을 *p*로 표기하고 앞마디인 마디 134에서 이어진 오른손 C-F-A^b 음과 왼손의 A^b-C-F음들이 붙임줄로 연결되어 있기 때문에 마디 135의 첫 음-오른손 윗음 C와 왼손의 윗음 A^b-을 보다 긴장감을 유발하여 선율이 두드러지게 표현하려 했음을 알 수 있겠다. 또한 베토벤은 마디 135에서 *cresc.*

79) Konrad Wolff, 「슈나벨의 피아노 음악」, pp.92-93.

80) 전해수, 「피아노 연주기법의 실제」, p.77.

81) 제시부의 처음 화성은 ii⁶로, 재현부에서의 화음은 ii의 3화음의 첫째자리바꿈(ii⁶)으로 제시된다. 이러한 제시부와 재현부의 화성의 차이로 재현부에서 보다 울림이 풍부해지고 화음의 따뜻한 음색의 효과를 보인다.

를 표기하여 갑작스런 다이내믹 *p* 를 나타냄으로써 *subito p*의 효과를 유발하는데 이는 곡의 긴장감을 더욱 증폭시키기며 ii⁶화음을 강조해 주기 위한 것으로 해석할 수 있겠다.

반면 슈나벨 편집악보는 베토벤과 대조적으로 마디 137에서 *f*를 표기했다. 슈나벨의 의도를 파악해보면 마디 135부터 *cresc.*하며 마디 137에서는 다이내믹 *f*와 가까운 음향이 울리고 있기 때문에, 슈나벨은 마디 137에서 나타난 *f*를 현대 피아노에서 베토벤의 의도대로 *p*로 표현하는 것은 사실상 어렵다고 파악한 것으로 보인다. 그리하여 슈나벨은 *cresc.*하며 음량의 폭을 넓게 하여 마디 137의 오른손 윗음의 C를 자연스럽게 *f*로 유도하고 그에 대한 긴장감을 폭발시킴으로서 선율의 흐름을 돕고자 한 것으로 해석할 수 있다.

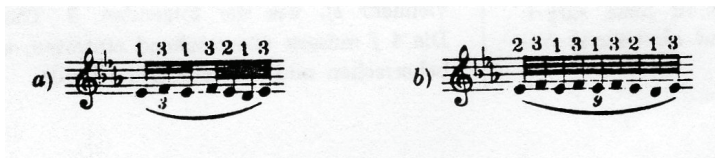
<악보 20> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 134-137 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)

B. 슈나벨 편집악보

다음 <악보 21>의 마디 67-72는 오른손 선율이 E \flat -D-C-B \flat -A \flat -G-F-E \flat (E \flat 장조음계)로 하행하며 점차 *cresc.* 되는 부분이다. 베토벤 교정악보에서는 마디 70-71에 세 번의 *sf*가 같은 형태로 반복된다. 슈나벨의 편집악보는 마디 68-71까지 긴 슬러를 표기하고 슬러 위에 *legato*를 표기하였다. 또한 마디 70-71에서는 두 번의 *sf*를 표기한 뒤 마디 71의 마지막화음에 *f*로 표기하였다. 슈나벨의 이러한 표기를 유추해보면 마디 68부터 시작되는 *cresc.*로 자연스럽게 음향이 증폭되어 *f*가 유발되기 때문에 마디 71에서 마지막에 *f*를 표기한 것으로 보이고, 마디 72에 등장하는 *p*는 베토벤이 자주 사용하는 *subito p* 효과를 이끌어내기 위하여 편집한 것으로 보인다.⁸²⁾

82) 또한 슈나벨은 마디 67에서부터 다섯 마디 동안 7번이나 나타나는 트릴표기에 각주를 달아 트릴 연주법을 달리 제시하고 있다. 아래 (a)의 트릴주법은 슈나벨이 마디 67에서 각주로 제시한 것이고 아래 (b)의 트릴주법은 마디 71에서 슈나벨이 각주로 제시한 트릴주법이다. (a)보다 (b)의 트릴을 보다 길게 적어놓은 이유는 프레이즈의 마지막 처리에 있어서 자연스런 루바토가 기대된다고 해석하였기 때문으로 보인다.



<악보 21> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 67-72 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



(3) 서로 다른 음으로 기보된 경우

당시 베토벤의 시대에는 인쇄업이 발달하기 시작한 시기로서, 베토벤의 자필악보를 옮기는 동안에 출판업자의 실수로 인하여 악보의 인쇄가 달라지는 경우가 많아졌다. 그리하여 현대에서 쓰이는 편집자의 해석이 들어간 악보는 자필악보와 초판, 초판 이후의 비교를 통하여 출판하게 된다.

본 연구자는 첫 번째로는 베토벤의 교정악보와 슈나벨 편집악보의 에디션이 각각 다른 음을 표기한 두 가지의 경우와 두 번째는 베토벤이 교정하여 출판한 짐로크사의 악보에서 표기가 흐릿한 부분을 슈나벨의 악보에서 다르게 표기한 경우를 살펴보았다.

① 서로 다른 음을 표기한 경우

다음 제시되는 <악보 22>의 마디 89-96은 베토벤의 교정악보와 슈나벨 편집 악보에서 서로 각각 다른 음을 표기한 첫 번째 경우이다. 마디 91을 보면 베토벤 교정악보<악보 22-A>는 베토벤이 직접 교정하여 출판하였기에 네겔리의 편집 악보⁸³⁾와 다르게 C음이 없어지고 밑음 A b 이 기보되어 옥타브 A b 을 표기하였다. 슈나벨 편집악보<악보 22-B>는 짐로크의 악보

83) 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>의 초판본은 네겔리에 의해서 제작되었는데 당시 악보를 받아본 베토벤이 표기오류가 많은 것을 보고 같은 해에 짐로크 출판사를 통하여 악보를 다시 출판하였다. 네겔리에 의해 제작된 초판본은 아래 악보 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 마디 89-96에 예시된 바와 같이 왼손의 가장 낮은 음들이 검은 줄로 그려진 채로 출판되었다. 이와 같이 당시의 네겔리 초판본은 베토벤의 의도가 정확하게 전달된 것이 아닌 것으로 볼 수 있다.

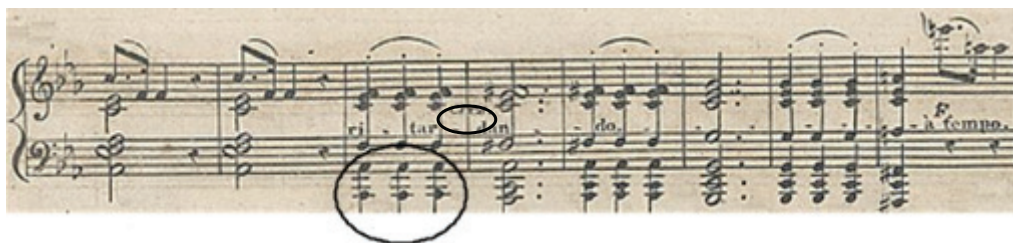


악보출처: “Digital Archives,” 「Beethoven-Haus Bonn」 (2014. 05. 19).

에 기보된 옥타브 A b 음에 추가적으로 C음을 기입하여 화성적인 울림을 보다 가득 채워주고 있다. 본 연구자가 세 가지의 편집 악보를 가지고 연주해보니 크게 왼손의 화성적인 성격이 변하지는 않지만 이 부분의 다이내믹이 *p*에서 마디 92에서부터 점차 *cresc.* 되고 있는 곳이기 때문에 베토벤 교정악보에 쓰인 옥타브 A b 이 *p*에 어울리는 가벼운 베이스를 유도할 수 있기에 보다 적합하다고 할 수 있겠다.

<악보 22> <Piano Sonata Op.31, No.3> 1악장 마디 89-96 비교

A. 베토벤 교정악보



B. 슈나벨 편집악보



다음 <악보 23>은 베토벤의 교정악보와 슈나벨의 편집 악보에서 서로 다른 음을 표기한 두 번째 경우이다. 베토벤 교정악보 <악보 23-A>의 마디 18-19를 보면 앞짧은꾸밈음이 표기가 되어 있다. 마디 18에는 F-E b, 마디 19에는 D-E b 으로 꾸밈음을 표기하였다. 슈나벨 편집악보 <악보 23-B>에서는 마디 18에는 D-E b, 마디 19는 D-E b 음의 상행하는 꾸밈음을 기보

하였다. 베토벤은 이러한 기보를 실수가 아닌 의도적으로 다른 장식음을 사용한 것이라 추측된다.

이러한 기보음의 차이를 가지고 연주해본 결과 본 연구자는 베토벤의 교정 악보에 기보된 하행하는 F-E \flat 음이 훨씬 생동감이 있고 활기찬 꾸밈음의 효과를 보았다. 이는 마디 18과 19에서 두 번의 꾸밈음을 마치 대화 하듯한 느낌을 주는데 F-E \flat 음이 하행하며 질문하는 듯한 물음표를 제시한다면 마디 19의 D-E \flat 음이 상행하면서 대답하는 느낌표를 표현하게 하였다. 그리하여 조금 더 생기 있고 발랄한 연주를 이끌어 낼 수 있었다. 슈나벨의 악보에서는 이와 같은 질문과 대답을 표현한다면 조금 다른 효과를 얻을 수 있는데 이는 마디 18의 D-E \flat 음과 마디 19의 한 옥타브 아래의 D-E \flat 음이 한 번 더 진행하게 됨으로서 단순한 한 옥타브 아래로 반복하여 음형 반복을 통하여 장식음을 나타내 준 것으로 결론 낼 수 있겠다.

<악보 23> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 16-19 비교

A. 베토벤 교정악보 (김로크판)



B. 슈나벨 편집악보



② 베토벤의 교정악보에서 표기가 흐릿한 부분에 대한 슈나벨의 편집한 경우

다음 <악보 24>의 마디 238-241은 베토벤의 교정악보에서 흐릿한 표기가 기입되어 있는 부분을 슈나벨의 악보와 비교한 경우이다. 베토벤 교정악보는 Ab 음에 대하여 제자리표(♮)가 흐릿하게 표기된 것을 볼 수 있다. 이는 흐리게 인쇄된 것을 보아 추후에 추가적으로 기입하여 인쇄한 것으로 보인다. 더욱이 이 부분은 재현부로 제시부가 재현되는 코다로서 <악보 25> 제시부의 마디 11부터 15의 왼손과 비교해보면 마디 13에서 옥타브 A♮가 표기되어 있는 것을 볼 수 있다. 이러한 점을 보아 편집자의 실수로 ♮표기를 빠뜨린 것을 베토벤이 교정하여 수정한 것이겠다. 슈나벨 편집악보에도

A♭음이 아닌 A♯가 표기가 되어 있는 것으로 볼 때 이러한 표기 오류를 슈나벨이 적합하게 수정하여 올바른 음악을 전달해주고자 한 편집자의 의도가 보인다.

<악보 24> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 마디 238-241 비교
A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



B. 슈나벨 편집악보



<악보 25> <피아노 소나타 Op.31, No.3> 제1악장 제시부 마디 11-15 비교

A. 베토벤 교정악보 (짐로크판)



Ⅲ. 결 론

베토벤의 32개의 피아노 소나타는 피아노 음악의 발전에 커다란 영향을 끼쳤으며 그의 음악적 발전을 연구하는데 중요한 자료가 되고 있다. 본 연구자가 살펴본 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3>은 1802년에 완성하여 1804년 취리히에서 출판된 작품으로 자신이 고칠 수 없는 청각의 장애를 받아들이면서 내면의 고통과 아픔을 베토벤의 특유의 재치와 위트로 승화시켜 활기차고 밝은 생명력을 불어넣은 작품이다.

베토벤의 음악적 특색이 강하게 나타나기 시작한 <피아노 소나타 Op.31, No.3>을 학자들은 제 1기 또는 제 2기에 속하는 작품으로 구분하지만 통이 어는 제 2기로 가기 위한 경과적 시기의 작품으로 분류하였다. 이는 베토벤이 제 1기에서 쓰인 작곡 기법들을 수용하고 작품에 대한 새로운 표현 수단을 모색하여 나타냈음을 구분한 것으로 보인다. 본 연구자는 이러한 <피아노 소나타 Op.31, No.3>가 제 1기와 제 2기의 특징을 가진 과도기적 작품이라고 판단한 통이어의 견해에 동의한다.

베토벤이 <피아노 소나타 Op.31, No.3>를 작곡하던 시기에는 출판업자들이 경쟁적으로 베토벤의 음악을 얻고자 했으며 이로 인해 베토벤은 경제적으로 안정적이었다. 무엇보다도 리히노프스키 공작의 경제적 후원아래 작곡에 전념할 수 있었다. 그러나 컷병의 악화로 인하여 작곡가로서의 삶에 절망을 느꼈고 사교계 활동을 피하였으나⁸⁴⁾ 베토벤은 작곡활동을 계속함으로써 자신의 운명을 극복하겠다는 굳은 신념의 의지를 나타내었다.

베토벤은 <교향곡 제 2번>을 마지막으로 1802년까지 발터 피아노로 작

84) Otecsiae, Phillip A. 박은영 역, 「베토벤 불굴의 힘」 (서울: 시공사, 2012), p.39.

곡하였다. 발터 피아노는 5옥타브에 이르는 61건 음역을 가졌으며 가볍고 경쾌하며 둥글고 풍부한 소리를 낼 수 있었으며 터치를 뎀 후에도 여운이 남아 풍부한 저음의 음향을 들을 수 있는 피아노였다.⁸⁵⁾ 발터 피아노로 작곡된 마지막 소나타 작품인 <피아노 소나타 Op.31, No.3>은 4악장으로 구성된 곡으로 발터 피아노의 음역을 폭넓게 나타내었고 연속적인 스타카토와 지속적인 트릴을 자주 사용하여 피아노의 특징을 잘 반영하였다.

슈나벨은 뛰어난 피아니스트였으며 베토벤 음악에 대하여 본질적으로 연구하고자 하였다. 그는 악보에 충실하고자 했으며 악보에 나타나는 작곡가의 의도를 최대한 존중은 연주자의 의무라고 하였다. 슈나벨은 베토벤의 초판, 사본 등을 통하여 베토벤의 의도를 찾고자 했다. 뿐만 아니라 그는 자유롭게 자신만의 경험과 통찰을 살린 음악적 해석을 바탕으로 편집하기도 했다.

본 연구자는 슈나벨이 편집한 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 악보와 베토벤의 교정 하에 출판한 짐로크사의 악보를 슈나벨의 편집악보와 비교 분석하였다. 또한 베토벤의 교정악보와 슈나벨의 편집악보에 대하여 본 연구자가 연주법에 대한 견해도 제시하였다.

슈나벨은 그가 편집한 악보의 서문에 당시 베토벤의 초기 작품에는 레가토 슬러와 악센트 그리고 터치에 관련하여 작곡가가 너무나 혼란스럽고 부주의하였기 때문에 편집자인 슈나벨이 이러한 부분을 본인의 취향에 따라 판단을 내려 생략하거나 늘이고, 또 바꾸어 해석함으로써 수정을 하였다고 밝히고 있다.⁸⁶⁾ 슈나벨은 당시 베토벤이 표기를 빠뜨렸을 것을 생각하여 추가적으로 슬러를 첨가하기도 하였으며, 또한 베토벤만의 뉘앙스를 연주자들이 간과할 수 있을 것으로 여겨 섬세한 지시어와 아티클레이션을 표기하였다. 슈나벨은 긴 슬러를 자주 사용하여 긴 호흡의 프레이즈를 요구하고 있

85) 김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” p.380.

86) Artur Schnabel. 백낙호 역, 「32 Sonate per Pianoforte 2」, p.4.

는데, 이는 현대의 피아노의 폭넓은 음량을 고려한 해석임을 알 수 있다. 또한 슈나벨이 편집한 악보에는 다국어 해석의 각주가 매우 성실하게 첨가되어 있다.

좋은 연주란 작곡가의 의도와 편집자의 해석을 명확하게 이해하여 연주자가 자신의 개성과 음악관에 맞춰 악보를 선정하여 효과적이고 성공적인 연주 해석을 하는 것이라 볼 수 있는데, 이러한 편집악보 연구가 그 바탕이 된다고 믿는다.

참고 문헌

< 국내서적 및 학위논문 >

- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김금희. 「L.v. Beethoven의 Piano Sonata Op.31, No.3의 연주에 관한 고찰」. 부산대학교 석사학위논문, 1999.
- 김용환. 「서양음악사: 19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- _____. “피아노 제작기술의 발달과 그 영향.” 「음악과 민족」 제 26호 (2003. 10): pp.365-390.
- 민은기. 「서양음악사: 피타고라스부터 재즈까지」. 서울: 음악세계, 2013.
- 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 소나타 Piano 전곡 분석과 연주법」. 서울: 작은 우리, 1975.
- 송정이. 「피아노 연주와 교수법」. 서울: 음악춘추사, 1999.
- 이덕희. 「불멸의 명연주가들」. 서울: 가람기획, 2005.
- 이승윤. 「베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 9번 ‘크로이처’> 연구」. 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.
- 중앙일보사. 「음악의 유산 (Heritage of Music)」. 서울: 중앙일보사, 1986.
- 전혜수. "아르투르 슈나벨과 요제프 호프만의 피아노교수법 비교연구." 「한국음악학회논문집 음악연구」 13 (1996): pp.229-258.

_____. 「피아노 연주기법의 실제」. 서울: 음악춘추사, 2010.

조수철. 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」. 서울: 서울대학교 출판부, 2007.

_____. 「베토벤의 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교 출판부, 2002.

홍세원. 「고전과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.

< 외국서적 및 번역서 >

Apel, Willi. 한국음악교재연구회 역, 「피아노 음악사」. 서울: 세광음악출판사, 1995.

Arnold, Dennis. *The Beethoven Reader*. New York: W. W. Norton, 1971.

Camp, Max W. 안미자 역, 「피아노 연주법 (*Developing Piano performance : A Teaching Philosophy*)」. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1994.

Forney, Kristine and Machlis, Joseph. 신금선 역, 「음악의 즐거움 (제 6판) 상권」. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1997.

Gillespie, John. 김경임 역, 「피아노 음악」. 대구: 계명대학교 출판부, 2003.

_____. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1965.

Glock, William and Stephen Plaistow, "*Schnabel, Artur*," *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie, Vol.16, London: Macmillan, 2001.

Grout, Donald Jay., Claude Victor Palisca and James Peter Burkholder, *A History of Western Music*. 7th ed. New York: W. W. Norton, 2006.

Kerman, Joseph. "Beethoven, Ludwig van: The period," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.

김방현 역. 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-1(베토벤 편)」. 서울: 음악세계, 1999.

Kirby, Frank Eugene. 김혜선 역, 「건반음악의 역사 (*A Short History of Keyboard Music*)」. 서울: 도서출판 다리, 2002.

Longyear, Rey M. 김혜선 역, 「19세기 낭만주의 음악 (*Nineteenth-century Romanticism in music*)」. 서울: 다리, 2001.

Makodo, Moroi. 제갈삼 역, 「피아니스트를 위한 해설 베토벤 소나타」. 서울: 음악춘추사, 1987.

Nettle, Paul. *Beethoven Handbook*. Westport: Greenwood Press, 1975.

Newmann, William S. *Sonata in the Classic Era*, 3rd ed. New York: W. W. Norton, 1983.

Otecsiae, Phillip A. 박은영 역, 「베토벤 불굴의 힘」. 서울: 시공사, 2012.

Palmieri, Robert and Margaret W. Palmieri. *Encyclopedia of the Piano*. New York: Garland Publishing, 1996.

- Rosenblum, Sandra P. 김경임 역, 「고전과 피아노 음악의 연주 (*Performance Practices in Classic Piano Music*)」. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Schnabel, Artur. *My Life and Music*. London: Dover Publications, 1962.
- Schönberg, Hanold. 윤미재 역, 「위대한 피아니스트(*The Great Pianists*)」. New York: Simon & Schuster, 1963.
- Skoda, Paul Badura. 정진우 역, 「Beethoven Piano Sonata 연주법과 해석」. 서울: 음악춘추사, 1990.
- Skowronek, Tilman. "The Keyboard Instruments of the Young Beethoven," *Beethoven and His World*. ed. Scott Burnham and Michael P. Steinberg, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Stadlaender, Chris. 홍명희 역, 「베토벤과 그의 여인들 (*Ewig unbehaust und verliebt*)」. 서울: 생각의 나무, 2002.
- Tovey, Donald Francis. 정진우 역, 「베토벤 피아노 소나타 주해서」. 서울: 음악춘추사, 1993.
- Wallace, Lady. *Beethoven's Letters 1790-1826*. Vol.1&2. London: The Echo, Library, 2005.
- Westerby, H. *Beethoven and His Piano Works*. London: The New Temple Press, 1987.
- _____. *History of Piano Forte Music*. New York: Da Capo press, 1971.
- Wolf, Konrad. 전혜수 역, 「슈나벨의 피아노음악 (*Schnabel's Interpretation of Piano Music*)」. 서울: 음악춘추사, 2002.

< 악보 >

Beethoven, Ludwig van. *Trois sonate pour le pianoforte*. ed. Nicolaus Simrock. Bonn: Simrock, 1803.

_____. *32 Sonate per pianoforte. Vol. 2*. ed. Artur Schnabel. Milano: Curci, 1981.

_____. *Sonaten. Vol. 4*. 신민자 편집. 서울: 세광음악출판사, 1999.

_____. *Piano Sonata. Vol. 2*. ed. Peter Hauschild. 서울: 음악세계, 1999.

_____. *Klavier Werke. Vol. 2*. ed. Motonari Iguchi. 서울: 태림출판사, 1997.

_____. *Piano Sonata Vol. 3*. ed. Frederic Lamond, 서울: 음악춘추사, 1998.

_____. *32 Sonate per Pianoforte. Vol. 2*. ed. Artur Schnabel. 백낙호 역. 서울: 현대음악출판사, 1998.

_____. *Klaviersonaten Piano Sonata. Vol. 4*. ed. Max Pauer, Carl Adolf Martienssen and Alfred Höhn. 서울: 일송미디어 음악연구소, 2003.

< 동영상 & 인터넷 사이트 >

L.v. Beethoven piano sonata Op.31 No.3, piano: Artur Schnabel, recording: 1930s, <http://youtu.be/E4XOche5fx0> (2014. 05. 19).

W. A. Mozart piano sonata K.332 in F Major, 3rd mov, piano: Ludwing Semerjian, Anton Walter c.1789, same as Mozart bought in 1784 and contrary to Mozart's piano in the Geburtshaus in Salzburg, without "modernizing" changes, <http://youtu.be/dFSLqAhZvxY> (2014. 05. 19).

W. A. Mozart piano sonata K.457 in c minor, 1st mov, piano: Ludwig Semerjian, pianoforte original Anton Walter, Vienna, c. 1789, same as Mozart bought in 1784 and contrary to Mozart's piano in the Geburtshaus in Salzburg, without "modernizing" changes, <http://youtu.be/eqqWaOYJFs0> (2014. 05. 19).

W. A. Mozart piano sonata K.310 in a minor 3rd mov, piano: Ludwig Semerjian, pianoforte Anton Walter, c.1790 (ribbing of sound board renewed, moderator replaced), <http://youtu.be/PJs0qZbgsII> (2014. 05. 19).

Beethoven-Haus Bonn, "Digital Archives" Searching the Digital Archive: Music manuscripts, sketches and printed music (By Beethoven and other composers), www.beethoven-haus-bonn.de (2014. 05. 19).

「포르테피아노토피아」, “안톤발터포르테피아노(ca.1785/replica),” <http://period-piano.net/120015177547> (2014. 05. 19).

류현정. “인간을 진보시킨 불 도둑 : 그리스 신화의 프로메테우스와 베토벤의 「프로메테우스의 창조물, Op.43」.” 「월간 문화공간」, 2012년 10월호. http://navercast.naver.com/magazinecontents.nhn?rid=1526&contents_id=1 (2014. 05. 19).

부 록

<한국에서 출판한 베토벤 피아노 소나타 에디션>

베토벤 소나타는 현재 우리나라 내에서도 많은 악보들이 출판되어 있다. 악보들은 오늘날 연주자들에게 보다 많은 정보를 제공해줄 수 있다는 긍정적인 면을 갖고 있으나 편집자들의 주관적인 해석으로 인하여 연주자들에게 어떠한 편집악보가 더욱 바람직한 것인지에 대해 혼란을 가져오기도 한다. 따라서 에디션의 비교 연구는 작곡가의 의도를 올바르게 파악하게 하고 이상적인 연주를 위한 매우 중요한 과제이다. 우선 본 연구자는 현재 우리나라에서 출판한 베토벤 소나타를 출판사의 발행연도와 편집자로 구분하여 아래 표에서 정리하였다.

<표> 베토벤 <피아노 소나타 Op.31, No.3> 출판 악보 목록

출판사	발행연도	편집자	비고
세광음악출판사	1999	신민자	
태림출판사	1997	Motonari Iguchi	Shunjusha
음악춘추사	1998	Frederic Lamond	Beritkopf & Härtel
현대음악출판사	1998	Artur Schnabel (번역: 백낙호)	Curci
음악세계	2001	Peter Hauschild	Wiener Urtext
일송미디어	2003	Max Pauer, Carl Adolf Martienssen, Alfred Höhn	Peters, Schott

위의 표를 보면 세광음악출판사에서 1999년에 출판한 악보로 태림출판사와 같이 우리나라에서 대중적인 악보로 꼽히고 있다. 피아니스트 신민자가

주범해설을 맡은 것으로, 피아노 소나타 32곡의 편집을 맡았다. 줄리어드 음대와 대학원을 졸업하고 활발한 연주활동을 펼치고 있으며 현재 송실대 콘서바토리 피아노과 전임교수로 후학들을 지도하고 있다.

태림출판사는 현재 우리나라의 음악 교육 시장에서 크게 차지하고 있는 출판사 중 하나로서 입시생과 전공생뿐만 아니라 비전공생도 가장 먼저 손쉽게 구하여 보게 되는 대중적인 악보이다. 이 악보는 태림 출판사에서 판권을 가지고 출판한 것으로서 일본의 도쿄에 위치한 춘추사(Shunjusha) 출판사에서 발행되어진 것이다. 일본의 피아니스트이자 교육자인 모토나리 이구치(Motonari Iguchi, 1908-1983)에 의하여 편집, 교정된 악보이다.

음악춘추사에서 1998년에 출판한 악보로서, 독일의 음악출판사인 브라이트코프사에서 발행한 악보의 판권을 가지고 출판한 것이다. 브라이트코프사는 1719년 베른하르트 C. 브라이트코프(Bernhard C. Breitkopf, 1696-1777)가 설립하였고 그의 아들 요한 고트로프(Johann Gottlob, 1719-1794)가 이끌어 나갔다. 이 악보는 리스트 문하생이었던 피아니스트 F. 레이문트(Frederic Lamond, 1868-1948)가 편집을 맡았다.

쿠르치(Curci) 출판사에서 출판된 슈나벨의 편집 악보는 현대음악출판사에서 독점 계약한 악보로서, 1998년 피아니스트 백낙호(1929-2008)가 한국어로 번역하였다. 백낙호는 서울대 음대와 줄리어드 음대를 졸업하고 1963년부터 30여년 간 서울대 음대 교수로 후학을 양성하였다. 쿠르치 출판사 악보는 1935년에 편집되어 1949년에 발행된 것으로 슈나벨이 사본(manuscript)과 초판(first edition) 그리고 이후에 출판된 모든 판을 검토하여 베토벤의 정신을 이해하고 왜곡시키지 않는 편집을 하도록 노력하였다.⁸⁷⁾

오스트리아 빈(Wiener) 출판사에서 발행된 악보로 페터 하우쉴트(Peter

87) Artur Schnabel. 백낙호 역, 「32 Sonate per pianoforte 2」, p.3.

Hauschild, 1954-2003)에 의하여 2001년에 편집된 악보를 현재 음악세계 출판사에서 독점 계약을 하여 출판하고 있다. 초판 악보의 조판용 원고로 베토벤의 자필 악보가 직접 사용 되었지만, 하우스쉴트는 슈나벨이 1935년 편집 당시 반영하지 못하였던 조판자의 실수로 보이는 네 곳에 대한 새로운 부분의 검토 결과를 편집하였다.

일송 미디어는 쇼트(Schott) 원전판과 페터스(C. F. Peters) 출판사의 악보를 독점계약으로 2003년 한국에서 재발행 하였다. 쇼츠사의 맥스 파우어(Max Pauer, 1866-1945)와 카를 아돌프 마르틴센(Carl Adolf Martienssen, 1881-1955), 알프레드 호윈(Alfred Höhn)이 편집을 맡았다.

이와 같이 현재 많은 국내출판사들이 베토벤 피아노 소나타 에디션들을 출판하고 있지만 대부분 이미 해외에서 출판된 에디션들을 재발행한 것들이다. 에디션마다 편집자의 의도에 따른 해석이 다르기 때문에 연주자들은 악보 선정에 있어 작곡자나 편집자의 의도가 정확하게 반영되어있는 편집 악보를 선정할 필요가 있다.

ABSTRACT

A Study on the *Piano Sonata Op.31, No.3*
by Ludwig van Beethoven

Ye Rin, Chae
Major in Instrumental music
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Woman's University

This research has been carried out to provide an detail information about the score edited by Schnabel. In doing so, this research has focused on the scores translated to Korean in 1998 and published by Hyundai music publisher which has been already published by Curci in 1949 that has been originally edited by Schnabel (1882-1951). Schnabel has played all of Beethoven's thirty two piano Sonatas at concert for the firs time and has recorded these pieces for the time to memorate 100th anniversary of Beethoven since he has passed away in 1927.

Schnabel, in the introduction of his edition, has mentioned that this work has been carried out to help appropriate understanding of musicians and prevent distortion of interpretation by review on

manuscript of Beethoven, the first edition and all of the critical editions made after the first edition. Regarding this point, Schnabel has attempted to deliver musical message of the score enough under respect for the composer. Schnabel has added the marks for legato slur and accent touch. Further, he has modified musical instruction and articulation for the parts which seem to be excluded for repetition according to his opinion to deliver the intention of Beethoven to musicians more appropriately.

In contrast, Schnabel has edited the score taking into account the sound of modern piano of which sound and acoustic have become more rich and smooth. For instance, he has added dynamic indications for more detail expression and his own slur for the smooth acoustic of modern piano to induce longer breath of phrasing. Further, the use of shorter slur has been for delicate musical expression which turns the mood of music into lighter and con brio. Finally, Schnabel has added metronome indication, which even has not been in Beethoven's revised edition, to lead various types of tempo for musicians for flexible flow of music.