



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](#)

음악석사 학위논문

베토벤의
《현악4중주 Op. 18, No. 1》 1악장
판본 연구에 대한 비판적 고찰:
재닛 레비(Janet Levy)를 중심으로

2022년 8월

서울대학교 대학원
음악과 이론·음악학 전공
김 서 희

베토벤의
《현악4중주 Op. 18, No. 1》 1악장
판본 연구에 대한 비판적 고찰:
재닛 레비(Janet Levy)를 중심으로

지도교수 민은기, 서정은

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함
2022년 6월

서울대학교 대학원
음악과 이론·음악학 전공
김서희

김서희의 석사 학위논문을 인준함
2022년 7월

위원장 오희숙

부위원장 강용식

위원 민은기

위원 서정은

국문초록

베토벤은 대다수의 작품을 출판하는 과정에서 세부적인 수정을 거듭했으며, 그 흔적들은 대부분 스케치 등의 단편적인 형태로서 남아있다. 반면 완성본으로서의 형태를 띠는 경우는 매우 이례적으로 현악4중주 Op. 18은 아멘다 버전(Amenda version, 1799)과 출판본(Final version, 1801)이 모두 독립된 완성본의 형태로 남아 있어 완성본과 완성본 사이의 변화를 파악할 수 있다. 이에 두 완성본의 차이에 대한 중립적인 비교를 넘어 우열에 대한 가치 평가가 가능함을 주장하는 학자들까지 등장하기 시작하면서, 현악4중주 Op. 18은 논쟁의 중심에 서게 되었다.

1982년 음악학자 재닛 레비(Janet Muriel Levy, 1938-2004)의 『베토벤의 작곡적 선택: Op. 18, No. 1의 두 버전』(*Beethoven's Compositional Choices: The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*)은 ‘아멘다 버전 = 열등한 작품’이라는 명제를 남겼고 이를 토대로 한 후속 연구들로 이어졌다. 그러나 레비의 저술은 아멘다 버전이 출판본보다 열등하며 아멘다 버전 이후의 출판본이 ‘수정’이 아닌 ‘개선’이라는 관점 위에 이루어진 것으로, 두 버전의 각기 다른 음악적 목표를 고려하지 못한 전제라 할 수 있다.

이에 본 연구는 출판본이 더 우수하다는 고정관념에서 벗어나 두 버전에 대한 새로운 관점에서 두 작품을 동등한 관계로 전제하고 레비의 연구를 비판적으로 고찰함을 목표로 한다. 우선 작품 외적 관점으로는 작곡 당시의 사회문화적 배경에 근거한 작품 수정의 이유를 살펴본다. 사적음악회에서 공공음악회로의 이행이 이

루어지던 시대적 맥락에 따라 작품의 사용 목적이 변화되었을 것으로 보이며, 당시 음악계의 새로운 관례로 자리 잡은 리허설의 진행 및 전문 연주자와의 지속적 교류 등이 아멘다 버전의 수정을 요하게 하는 요인으로 작용하였음을 알 수 있다. 작품의 분석을 통한 내적 관점에서는 아멘다 버전과 출판본의 음악적 차이를 악구 구성 방식, 추가와 삭제, 성부의 수정 등의 측면에서 조망한다. 이러한 비교 분석의 결과, 아멘다 버전에서는 작품의 전면에 유희적이고 기교적인 음악적 요소들이 연주의 효과를 극대화하는 동시에 베토벤의 실험적 태도까지 드러내고 있었다. 이는 다소 절제된 형태의 출판본과 명확한 음악적 성격의 차이를 보여준다. 이를 통해 본 연구는 수정된 작품이 더 우세하다는 선행 연구에서 비롯된 고정관념에서 벗어나 현악4중주 Op. 18 No. 1의 두 버전의 차이가 ‘우열’보다는 ‘다름’에 의거함을 객관적으로 검토하고 아멘다 버전이 주체적이고 독립적인 작품으로 기능할 수 있는 가능성을 제시한다.

주요어 : 베토벤, 현악4중주 Op. 18, 재닛 레비, 판본 비교 연구, 아멘다 버전, 출판본

학 번 : 2017-24425

목 차

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 방법	1
2. 선행 연구	5
II. 레비의 베토벤 《현악4중주 Op. 18, No. 1》	
1악장 연구에 대한 비판적 고찰	12
1. 아멘다 버전과 출판본에 대한 역사적 접근	12
1) 사적음악회에서 공공음악회로의 이행	13
2) 리허설 진행 및 전문 연주자와의 지속적인 교류	19
2. 아멘다 버전과 출판본에 대한 음악 분석적 접근 ...	23
1) 악구 구성 방식의 차이	24
(1) 종지(cadence)	24
(2) 악구의 진행	32
(3) 경과구	39
2) 추가와 삭제	45
3) 성부의 수정	54
4) 아멘다 버전의 실험적 태도	68
III. 결론	90
참고문헌	92
Abstract	98

악 보 목 차

[악보 1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 69-80, 출판본 마디 69-78	26
[악보 2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 84-92, 출판본 마디 76-84	28
[악보 3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 109-122, 출판본 마디 101-114	30
[악보 4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 312-329, 출판본 마디 294-313	32
[악보 5-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 79-94, 출판본 마디 71-86	35
[악보 5-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 79-94, 출판본 마디 71-86	37
[악보 6] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 149-158, 출판본 마디 145-152	39
[악보 7-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 출판본 마디 29-55	41
[악보 7-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 29-55	42
[악보 7-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 29-55	43
[악보 7-4] 《현악4중주 Op.18, No.1》 아멘다 버전 마디 49-55, 모차르트 《피아노 소나타 No. 8, KV. 310》 1악장, 마디 20-23	44
[악보 8-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	

마디 71-86	46
[악보 8-2] 베토벤 《피아노 소나타 No. 21, Op. 53》	
1악장, 마디 74-82	46
[악보 8-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 71-86, 출판본 마디 71-78	48
[악보 9-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 202-220, 출판본 마디 198-210	49
[악보 9-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 211-226, 출판본 마디 206-216	51
[악보 10-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 149-152, 출판본 마디 145-152	52
[악보 10-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 149-157, 출판본 마디 141-151	53
[악보 10-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 157-173	54
[악보 11-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 1-8, 출판본 마디 1-8	56
[악보 11-2] 베토벤 《피아노 소나타 No. 9, Op. 14》	
1악장, 마디 22-30	55
[악보 11-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 1-14, 출판본 마디 1-14	57
[악보 11-4] 베토벤 《피아노 소나타 No. 5, Op. 10》	
1악장, 마디 9-16	57
[악보 11-5] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 1-29	58
[악보 11-6] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	
마디 1-29, 출판본 마디 1-29	59

[악보 12] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 28-37, 출판본 마디 28-37	61
[악보 13-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 41-49, 출판본 마디 41-49	62
[악보 13-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 29-55	63
[악보 14-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 출판본 마디 84-101	64
[악보 14-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 92-109	66
[악보 15] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 211-220	67
[악보 16-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 131-138	68
[악보 16-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 130-138, 출판본 마디 122-130	69
[악보 16-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 130-138, 출판본 마디 122-130	71
[악보 16-4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 312-320	71
[악보 16-5] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 131-138	73
[악보 16-6] 베토벤 《교향곡 No. 3 Op. 55, “영웅”》 1악장, 마디 390-403	73
[악보 17-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 137-142, 출판본 마디 129-134	75
[악보 17-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전	

	마디 137-157, 출판본 마디 129-151	77
[악보 18-1]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-164, 하이든 《현악4중주 Op. 76, No. 5, Hob.Ⅲ: 79》 2악장, 마디 109-115	78
[악보 18-2]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 165-173	79
[악보 18-3]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173, 출판본 마디 151-167	80
[악보 18-4]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173	81
[악보 19-1]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 173-185	82
[악보 19-2]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 173-185	84
[악보 19-3]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173	83
[악보 19-4]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 79-86	84
[악보 19-5]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 84-88, 116-119	85
[악보 20]	《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 304-312	87

I. 서론

1. 연구 목적 및 방법

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 자신의 악보를 끊임없이 수정했으며 그의 스케치나 자필 악보 위 수정의 흔적들은 베토벤의 세밀한 작곡 과정을 보게 해주는 자료가 된다. 한 거장의 최종 완성본이 탄생하기까지의 과정은 여러 음악학자들의 연구 가능성에 불을 지폈다. 여러 차례의 수정 흔적이 남아있는 작품 중에서 가장 많은 학문적 관심을 받은 독특한 작품으로 현악4중주 Op. 18을¹⁾ 들 수 있다. 베토벤은 무슨 이유에서인지 이미 완성한 작품에 또 다른 완성본을 만들어 두 가지 판본을 남겼다.

현악4중주 Op. 18은 1799년에 완성되어 베토벤의 절친한 친구 칼 아

1) 베토벤은 1790년대 후반에 많은 양상블, 실내악 작품들을 내놓은 상태였지만 고전주의시대 장르의 표상이라고 할 수 있는 현악4중주에 대해서만은 일정한 거리를 두고 있었다. 그러나 1798년 가을, 후원자 로브코비츠(Joseph Franz von Lobkowitz, 1772-1816)는 베토벤에게 6개의 현악4중주를 위촉을 하였고, 이를 계기로 베토벤은 오랫동안 버르던 현악4중주를 작곡하게 되었다. 체코의 로브코비츠 기록 보관소에 따르면 영수증에서 확인되었듯이 베토벤은 두 단계로 Op. 18을 작곡하였다. 그는 먼저 No. 3 D Major, No. 1 F Major, No. 2 G Major 순으로 작곡하여 1799년에 완성시켰으며 나머지 No. 5 A Major, No. 4 c minor, No. 6 B-flat Major은 1800년에 완성시켰다. William Kinderman, "Transformational Processes in Beethoven's Op. 18 Quartets," in *The String Quartets of Beethoven*, ed. William Kinderman (Urbana: University of Illinois Press, 2006), 13-14. 그리고 빈의 타르퀴니오 몰로 사(T. Mollo)에 의해 1801년 6월에 No. 1부터 No. 3, 10월에 나머지 No. 4부터 No. 6까지 2권으로 출판되었다. Michael Steinberg, "Notes on the Quartets," in *The Beethoven Quartet Companion*, ed. Robert Winter and Robert Martin (Berkeley: University of California Press, 1994), 149. 현악4중주 Op. 18 가운데 가장 먼저 작곡된 No. 3이 현악4중주 Op. 18, No. 1이었지만 친구이자 바이올리니스트인 이그나츠 슈판치히(Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830)의 권유에 따라 F Major가 No. 1으로 출판되었다. Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets* (London: Oxford University Press, 1975), 30.

멘다(Carl Friedrich Amenda, 1771-1836)에게 헌정되었지만 출판하기 전 1800년 여름에 전 악장에 걸쳐서 수정되었다. 베토벤은 아멘다에게 자신의 현악4중주 악보를 공개하지 말라는 부탁의 편지를 보냈고, 이에 따라 첫 번째 완성본을 출판되지 않은 채 아멘다에 의해 보존되고 있었다. 이로써 현악4중주 Op. 18은 두 가지 판본으로 존재하게 되었다.²⁾

베토벤은 대다수의 작품을 출판하는 과정에서 지속적인 수정을 통해 꾸준한 개선을 거듭했지만, 그 흔적들은 모두 스케치 등의 단편적인 형태로 남아있을 뿐 완성본으로서의 형태를 띠는 경우는 매우 이례적이다. 현악4중주 Op. 18은 아멘다 버전(Amenda version, 1799)과 출판본(Final version, 1801)이 모두 독립된 완성본의 형태로 남아 있어 완성본과 완성본 사이의 변화를 파악할 수 있다. 이에 두 완성본의 차이에 대한 중립적인 비교를 넘어 우열에 대한 가치 평가가 가능함을 주장하는 학자들까지 등장하기 시작하면서, 현악4중주 Op. 18은 논쟁의 중심에 서게 되었다.

이러한 논쟁에 불을 지피는 계기가 된 것은 다름 아닌 베토벤이 아멘다에게 아멘다 버전을 헌정한지 1년 뒤, 곡을 수정해 새로이 출판본을 내면서 직접 쓴 편지였다.

“현악4중주를 새로이 수정하였으니

너에게 헌정한 악보는 아무에게도 공개하지 말아 달라.

나는 이제야 어떻게 현악4중주를 쓰는지 제대로 알게 되었네.

2) 현악4중주 Op. 18, No. 1만 아멘다 버전으로 현존한다. 그러나 음악학자 브란덴부르크(Sieghard Brandenburg, 1938-2015)는 베토벤의 스케치를 통해 현악4중주 Op. 18 No. 2도 아멘다 버전으로 존재했을 가능성을 제기하였다. 그에 따르면, 베토벤의 스케치 Grasnich 2는 아멘다 버전과 일치하며 Autograph 19e는 출판본과 일치하는 모습을 보여주기 때문에 No. 2 역시 초기 버전이 존재했을 것이라고 주장하였다. 뿐만 아니라, No. 3의 스케치 또한 모든 면에서 출판본과 일치하지 않기 때문에 No. 3 또한 초기 버전이 있다고 주장한다. 그러나 No. 3은 스케치의 출처가 명확하지 않아 입증 어렵다. Sieghard Brandenburg, “The First Version of Beethoven’s G Major String Quartet, Op. 18 No. 2,” *Music and Letters* 58/2 (1977), 127-152. 참고

자네가 작품을 받으면 곧 깨닫게 될 것이네.”³⁾

자신이 “이제야 어떻게 현악4중주를 쓰는지 제대로 알게 되었”기에 아멘다 버전을 공개하지 말아 달라는 베토벤의 부탁이 마치 아멘다 버전의 열등함에 대한 자기 고백처럼 인식되면서, 이 작품에 대해 미흡한 작품이라는 선입견이 생기기 시작하였다. 그중 선두주자는 음악학자 재닛 레비(Janet Muriel Levy, 1938-2004)로, 레비의 현악4중주 Op. 18 No. 1, 1악장의 두 가지 판본 비교 분석 연구를 통해 ‘아멘다 버전 = 열등한 작품’이라는 도식이 굳어졌다. 그는 두 완성본의 비교를 통해 베토벤이 무엇을 유지하고 삭제하려 했는지 연구하고 출판본에 도달하기까지의 과정을 면밀히 비교 분석하였으나, 모든 비교는 아멘다 버전이 출판본보다 열등하며 아멘다 버전 이후의 출판본이 ‘수정’이 아닌 ‘개선’이라는 전제 하에 아멘다 버전을 저평가하였다.

레비의 연구에서는 아멘다 버전의 다이내믹, 아티큘레이션, 화성, 악구 구조, 성부작법 등을 “잘못됨(wrong)”⁴⁾, “혼란스러움(confusing)”⁵⁾, “불균형(disproportionate)”⁶⁾, “불분명함(unclear)”⁷⁾, “이상함(awkward)”⁸⁾, “형편없음(poor)”⁹⁾ 등의 단어로 표현하고 출판본을 “분명함(clear)”¹⁰⁾, “목표 지향적(goal-directed)”¹¹⁾, “개선됨(improved)”¹²⁾의 단어로 묘사하

3) “Beethoven an Carl Amenda in Wirben,” Beethoven-Haus Bonn, <https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b0067.phtml> [2022년 5월 21일 접속]; Ludwig van Beethoven and Grace Wallace, *Beethoven's Letters (1790 - 1826): From the Collection of Dr. Ludwig Nohl* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 19-20.

4) Janet M. Levy, *Beethoven's Compositional Choices : the Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982), 26.

5) Levy, 위의 책, 29, 42, 46, 54, 72(confusion), 83.

6) Levy, 위의 책, 83.

7) Levy, 위의 책, 39.

8) Levy, 위의 책, 20, 42.

9) Levy, 위의 책, 54.

10) Levy, 위의 책, 6, 77, 78, 88.

11) Levy, 위의 책, 6, 45, 64, 82, 90.

였다. 이는 레비가 아멘다 버전을 출판본에 비해 음악적 완성도가 현저히 낮은 존재로 간주하였으며, 출판본을 아멘다 버전의 작곡적 결함이 개선된 버전으로 여겼음을 증명한다.

레비의 연구는 아멘다 버전과 출판본 사이의 수정 과정을 세부적으로 보여준다는 점과 수정된 부분이 어떠한 음악적 목적으로 수정되었는지를 상세히 알 수 있게 한다는 점에서 그 의의가 있다. 그러나 수정 과정을 모두 ‘개선’과 ‘문제해결의 과정’으로 이해하여 출판본을 궁극적인 지향점으로, 아멘다 버전을 이를 위한 ‘미완성의 과정’으로만 이해한 레비의 관점이 과연 전적으로 옳은 것인가? 정말로 두 버전에는 질적인 차이가 있을까? 베토벤의 편지의 의미가 과연 작품의 열등함을 뜻하며 작품의 수정 계기가 오로지 아멘다 버전의 열등함 때문일까? 기존의 연구들에서는 두 버전의 완성도 차이를 당연시하며 출판본의 개선점만을 기술하는 것에 그치고 있다. 따라서 작품의 ‘개선’ 보다는 ‘차이’에 주목하여 객관적으로 두 작품을 조망하고 베토벤이 아멘다에게 쓴 편지가 내포하고 있는 의미가 무엇이며 작품 수정의 다른 가능성을 모색할 필요가 있다.

이에 본 연구는 수정된 작품이 더 우수하다는 고정관념에서 벗어나 두 버전에 대한 새로운 관점에서 두 작품을 동등한 관계로 전제하고 레비의 연구를 비판적으로 고찰하고자 한다. 본 연구에서는 작품 외적 관점, 작품 내적 관점을 통하여 현악4중주 Op. 18의 두 버전의 차이가 ‘우열’보다는 ‘다름’에 의거함을 객관적으로 검토하고자 한다. 작품 외적 관점으로는 아멘다 버전과 출판본을 역사적인 관점에서 논하고자 한다. 1800년은 사적음악회(private concert)에서 공공음악회(public concert)로의 이행이 한창이었던 과도기였으며, 이에 아멘다 버전의 완성 이후 새로운 시대적 맥락에 따른 수정이 필요했던 것이 출판본 탄생의 주요 이유였으므로, 이를 전작의 열등함이 아닌 목적의 차이에서 비롯한 수정으로 보아야 할 것이다. 동시에 작품 내적 관점을 통해 아멘다 버전과 출판본의 악곡에 대해 객관적으로 분석할 필요가 있다. 레비의 연구에서

12) Levy, 위의 책, 54.

열등함으로 전제되었던 아멘다 버전의 음악적 요소들을 중립적인 관점에서 재조망하여, 아멘다 버전을 독립적인 하나의 작품으로 논하고자 한다.

2. 선행 연구

아멘다 버전의 존재는 학자들의 다양한 논평과 해석을 불러일으켰다. 2절에서는 앞서 소개한 레비의 연구와 같이 출판본이 아멘다 버전보다 더 우위에 있으며 출판본을 개선된 작품이라고 전제한 선행 연구들을 비판적으로 검토하고, 본고와의 차이점을 제시하고자 한다. 또한 본고의 출발점이 된 위와 같은 관점에 이견을 표한 학자의 논평을 살펴보면서 본고의 관점과 논의 지점을 명확히 하고자 한다. 먼저 레비의 연구부터 살펴보고자 한다.

현악4중주 Op. 18, No. 1의 두 가지 판본 비교 연구의 대표 학자인 레비는 그의 저서 『베토벤의 작곡적 선택: Op. 18, No. 1의 두 버전』 (*Beethoven's Compositional Choices: The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*)에서 아멘다 버전과 출판본을 상세히 비교 분석하였다. 이후 그의 연구를 토대로 많은 학자들이 Op. 18의 다른 악장들을 분석하고 베토벤의 창작 과정에 대해 고찰하였지만 아직까지도 레비는 아멘다 버전과 출판본을 면밀히 비교 분석한 유일한 음악학자이다.

레비는 본격적인 연구에 앞서 베토벤의 편지에 주목하였다. 본 편지의 내용을 토대로, 레비는 두 버전의 작품에 대한 베토벤의 생각이 변화하였음을 주장한다. 아멘다 버전을 처음 완성했을 당시, 베토벤은 그 자체로 흠잡을 데 없이 완전한 작품이라 여겼으나 수정을 거듭하게 되면서 출판본이야말로 비로소 진정으로 완성된 작품으로 생각하게 된 것이다. 아멘다 버전과 출판본이 작품의 큰 형식과 구조 자체에는 수정된 부분이 거의 없다는 지점에서, 레비는 두 개의 버전이 본질적으로는 동일한 작품이라 판단하였다. 그러나 부분적으로 수정된 구간들을 살펴봄으로써

베토벤이 개선하고자 했던 점 및 그의 작곡 전략을 알 수 있을 것이라 가정하였다. 레비는 이를 위해 출판본을 단독으로 분석하는 것만으로는 충분하지 않으며, 아멘다 버전과 출판본을 비교분석하는 과정을 통해 베토벤이 무엇을 달성하고자 하였는가를 파악할 수 있을 것이라 밝혔다.¹³⁾ 따라서 레비는 아멘다 버전에서 출판본까지의 작곡 과정을 면밀히 관찰하면서 베토벤이 작곡할 때 당면했던 문제들을 살펴보고 어떠한 방식으로 해결했는지 보았다. 특히 악구, 다이내믹, 화성, 리듬, 텍스처, 음역대, 관현악법 등 아멘다 버전에서 잘못된 부분들을 지적하고 어떻게 출판본으로 개선되고 수정되었는지를 중점적으로 논의하였다. 레비의 연구는 출판본을 베토벤의 수정 과정이 지향하는 궁극적 목표로, 아멘다 버전보다 우위에 있는 작품으로 전제했다는 점에서 아멘다 버전의 의의와 가치를 중립적으로 이해하기에는 분명한 한계가 존재한다.

레비의 연구처럼 아멘다 버전과 출판본을 비교한 연구는 아니지만, 출판본이 아멘다 버전보다 더 우위에 있음을 전제한 또 다른 연구로는 디에츠(Dietz), 스미스(Smyth), 킨더만(Kinderman)의 연구가 있다.

디에츠의 연구는 앞서 언급한 레비의 연구보다 선행하는 연구로 현악 4중주 Op. 18 No. 1, 1악장의 출판본을 분석하여 아멘다 버전에서 수정된 다이내믹이 리듬과 박자에 어떠한 영향을 주는지를 중점적으로 논의하였다.¹⁴⁾ 그리고 출판본의 다이내믹과 박자, 리듬 사이의 강한 상호관계에 대해 주목하였다. 그는 수정된 다이내믹이 리듬의 변화를 강조하고, 이어지는 악구를 연결시켜주며, 마디 그룹의 변화를 야기시켜 단순함을 피하게 하는 등 출판본의 개선을 가져다주었다고 밝혔다. 그의 연구는 음악의 표현적 요소인 다이내믹이 곡의 중요한 구조에도 영향을 줄 수 있음을 밝혔다는 것에 큰 의의가 있으나 음악적 맥락에 따라 다이내믹이

13) Levy, *Beethoven's Compositional Choices: the Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, 3-4 참고.

14) Hanns-Bertold Dietz, "Relations Between Rhythm and Dynamics in Works of Beethoven," in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, ed. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, and Günther Massenkeil (Kassel: Bärenreiter, 1971), 47-53.

변화한다는 사실을 간과하고 있는 것으로 보인다. 아멘다 버전의 음악적 맥락을 고려하지 않고 수정된 다이내믹에 따른 효과에 초점을 맞춰 작품이 개선되었다고 하는 점이 이 연구의 아쉬움으로 남는다. 따라서 그의 연구는 출판본이 개선된 작품임을 전제로 연구했다는 점에서 레비의 관점과 일치한다.

스미스의 연구는 “나는 이제야 어떻게 현악4중주를 쓰는지 제대로 알게 되었네”¹⁵⁾의 의미를 파악하고자 현악4중주 Op. 18 No. 1, 3악장을 연구하였다.¹⁶⁾ 그는 3악장의 작곡 과정을 추적하기 위해 작품의 초기 스케치와 아멘다 버전을 살펴보았다. 그 중에서도 스미스는 아멘다 버전과 출판본을 해석하는 데 스케치가 매우 중요한 역할을 한다고 보았다. 그는 3악장의 스케치에서 박자, 구조, 다이내믹, 아티큘레이션 등이 끊임없이 수정되었음을 밝혔고 아멘다 버전을 작곡하기 전에 베토벤이 모티브, 다양한 음역과 악기 배치 등에 관한 실험을 철저히 한 것으로 간주하였다. 또한 스케치에서 실험된 부분들이 아멘다 버전을 수정할 때 동일하게 수정 및 보완된 것으로 보아 베토벤이 작품 내 구조, 성격 및 표현적 요소에 지속적인 관심을 두고 있었음을 볼 수 있다고 하였다. 스미스의 연구는 3악장의 스케치, 아멘다 버전 그리고 출판본을 모두 참고하여 작품의 전체적인 작곡 과정을 일관된 경향으로 파악하여 베토벤이 말한 “현악4중주 쓰는 법”에 대한 해답을 제시했다는 점에서 큰 의의를 갖고 있다. 그러나 그의 연구는 출판본이 개선된 작품임을 기본 전제로 삼을 뿐 아니라 완성된 형태의 작품이 아닌 스케치를 중심으로 이루어진 연구라는 점에서 본고와 차이가 있다.

킨더만은 레비의 후속 연구로 아멘다 버전과 스케치를 통해 현악4중주 Op. 18의 작곡 과정 및 작품 안에서 나타나는 음악적 요소들의 변형 과정(transformational process)에 대해 연구하였다.¹⁷⁾ No. 1, 1악장의 연

15) Beethoven and Wallace, *Beethoven's Letters (1790 - 1826): From the Collection of Dr. Ludwig Nohl*, 19-20.

16) David Smyth, “Beethoven's Revision of the Scherzo of the Quartet, Opus 18, No. 1,” *Beethoven Forum 1* (1992), 147-163.

구에서는 아멘다 버전에서 출판본에 이르기까지 주요 동기가 어떠한 변형 과정을 거쳐 작품의 발전을 이루어냈는지 살펴본다. 이 연구에 따르면 “나는 이제야 어떻게 현악4중주를 쓰는지 제대로 알게 되었네”¹⁸⁾가 뜻하는 바는 주요 동기의 삭제와 발전을 염두에 두고 한 말이라고 해석하였다. 킨더만의 연구는 베토벤의 작곡기법요소인 동기주제작법(Motivisch-thematische Arbeit)의 과정을 아멘다 버전부터 출판본까지 확장시켜 분석했다는 점에서 큰 의의가 있다. 그러나 그의 연구는 베토벤의 편지 문구와 레비의 관점만을 토대로 연구되었으며 출판본 안에서 나타나는 주요 동기의 변형과정을 중점적으로 다루고 있어 본고의 방향성과 논의하고자 하는 대상이 다르다.

한편, 본고와 같이 두 버전을 비교한 연구로는 웨일(Weill)과 락우드(Lockwood)의 연구가 있다. 웨일은 현악4중주 Op. 18 No. 1, 2악장의 수정된 다이내믹, 화성, 리듬에 주목하여 두 버전을 비교하였다.¹⁹⁾ 그는 먼저 베토벤의 세밀하고 치밀한 다이내믹 계획에 대해 언급하였다. 아멘다 버전에서 자주 등장한 *f*를 출판본에서 가장 중요한 부분인 코다(Coda)에서만 사용했다는 점과 다이내믹을 중요한 지점에서 계산적으로 활용한 점 등을 보아 베토벤이 출판본에서 다이내믹을 절제하고 경제적으로 사용하였음을 밝혔다. 또한 출판본의 화성은 아멘다 버전보다 불협화적이고 3음을 생략하여 장조와 단조의 경계를 모호하게 하는 등 화성에 다양한 변화를 시도했으며 리듬은 점 리듬을 사용하는 경향을 보인다고 분석하였다. 더 나아가, 그는 아멘다 버전에서 삭제된 음악적 아이디어가 출판본 내에서 다른 형태로 존재하는 교환의 현상(phenomenon of interchange)²⁰⁾에 대해서도 고찰하였다. 그의 연구는 수정된 다이내믹이

17) Kinderman, “Transformational Processes in Beethoven’s Op. 18 Quartets,” 13 - 30.

18) Beethoven and Wallace, *Beethoven’s Letters (1790 - 1826): From the Collection of Dr. Ludwig Nohl*, 19-20.

19) 웨일은 베토벤의 현악4중주 Op. 18 No. 1, 2악장에서 다이내믹이 가장 많이 수정되었다고 밝혔다. Hanna Weill, “The Two Versions of the Adagio of Beethoven’s String Quartet, Opus 18, No. 1: Revisions in Dynamics, Harmony, and Rhythm,” *The Beethoven Journal* 10 (1995), 60-65.

20) 교환의 현상(Phenomenon of Interchange)은 레비가 1악장의 연구에서 처음으로 제

출판본에 어떠한 효과와 결과를 가져다주었는지를 밝혔다는 점에서 중요한 의의를 갖는다. 그러나 다른 한편으로는 다이내믹에 초점이 맞춰져 있어 수정된 화성과 리듬에 대한 논의가 매우 부족했다는 점이 한계로 지적된다. 웨일의 연구는 아멘다 버전과 출판본을 비교 분석하긴 했으나 2악장에 한정된 연구라는 점과 레비의 관점과 동일하게 출판본을 개선된 버전으로 전제했다는 점에서 본고와는 차이가 있다.

락우드의 연구 또한 줄리어드 현악4중주 단원들과 대화를 통해 아멘다 버전과 출판본을 비교하였다.²¹⁾ 먼저 락우드는 아멘다 버전에서 추가된 부분과 삭제된 부분을 분석하고 수정된 화성진행에 대해서 고찰하였다. 또한 줄리어드 현악4중주 단원들과 두 버전의 여러 음악적인 측면에 대해 다양한 관점으로 논의하였다. 그중에서도 그들은 베토벤이 출판본에서 작곡의 경제성을 지향하고 있음을 밝혔다. 아멘다 버전에서 반복된 음악적 재료들을 삭제하고 불필요하다고 생각한 음악적 아이디어를 압축시켜 설득력 있게 작곡함으로써 베토벤이 출판본에서 음악의 경제성을 추구하였다고 해석하였다. 이뿐만 아니라, 건반악기에 더 적합해보였던 음형들이 출판본에서 간결해지고 단순화되면서 현악기의 연주를 더 용이하게 했으며 연주자로 하여금 일정한 박자로 연주 가능하게 수정되어졌다고 보았다. 락우드의 연구는 이전 연구들과 다르게 아멘다 버전을 연주자의 관점에서 논의하였다는 점에서 상당한 의의가 있으나 표현법, 보잉주법 등 연주법에 대한 논의가 대부분이라는 점에서 본고가 고찰하려는 연구 대상 면에서 차이가 있다. 또한 레비의 관점과 동일하게 출판본을 개선된 버전으로 전제한 후 연구를 진행하였다는 점에서 본고와는 차이가 있다.

시한 개념이며 아멘다 버전에서 나타난 아이디어가 출판본의 다른 곳에서 나타나는 현상을 의미한다. 웨일의 연구에서는 아멘다 버전의 제시부의 마디 39에서 제1바이올린의 중음주법으로 사용된 화음이 출판본의 재현부의 마디 89로 옮겨진 것을 밝혔다. 이를 통해 베토벤이 아멘다 버전에서 사용한 아이디어를 버리지 않고 재사용한 것으로 해석할 수 있다.

21) Lewis Lockwood and The Julliard String Quartet, *Inside Beethoven's Quartets: History, Performance, Interpretation* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 3-91.

이상의 논의를 종합해보면 베토벤의 편지 내용 중 ‘나는 이제야 어떻게 현악4중주를 쓰는지 제대로 알게 되었네’²²⁾의 의미가 다양한 관점에서 논의되었다. 그러나 기존 연구들은 수정된 출판본이 아멘다 버전보다 개선된 작품이라는 전제하에 무엇이 개선되었는가를 중점적으로 파악하고자 하였다. 그 과정에서 아멘다 버전은 아주 부분적으로 논의되었을 뿐만 아니라 출판본의 부차적인 작품으로 인식되어졌다. 특히 본고와 같이 두 버전을 비교 분석한 연구들은 아멘다 버전을 완성된 작품이 아닌 최종 출판본을 위한 하나의 과정에 불과한 작품으로 여겨 본고의 입장과는 차이가 있다. 이상의 연구들은 출판본의 변화 및 발전에 관한 연구로 출판본이 개선된 작품임을 입증하려는 목적으로 아멘다 버전을 하나의 예시로 사용한다는 점이 본고와는 상당한 차이가 있다. 본고는 레비의 관점에서 벗어나 두 작품을 동등한 관계로 전제하며 두 버전의 차이가 우열보다는 다름에 의거한 것으로 보고자 한다.

한편 레비의 저서에 대한 음악학자 배리 쿠퍼(Barry Cooper)의 다음과 같은 비판적 논평은 필자의 견해와 맥락을 같이 한다. 쿠퍼는 “레비의 해석은 너무 단호하고 주관적이다”라고 지적하면서 아멘다 버전이 어떤 면에서는 출판본보다 더 나올 수 있다는 가능성을 배제하고 아멘다 버전을 모든 면에서 출판본보다 열등한 것으로 취급했다고 비판하였다.²³⁾ 레비는 동등한 잣대로 두 작품을 분석하기보다 연구의 초점을 ‘개선된 출판본’이라는 우열 관계에 맞추어, 아멘다 버전에 이루어진 모든 수정 행위를 개선을 위한 수정이었다는 전제하에 편향된 분석을 진행하였다는 것이다.

실제로 레비의 분석에서 ‘입증을 위한 입증’은 곳곳에서 발견되는데, 이러한 허점은 결국 ‘출판본은 개선된 작품’이라는 결론을 먼저 설정한 뒤 그에 대한 증거를 사후적으로 찾는 논리 전개의 흐름에서부터 기인한

22) Beethoven and Wallace, *Beethoven's Letters (1790 - 1826): From the Collection of Dr. Ludwig Nohl*, 19-20.

23) Barry Cooper, “Reviews of Books,” *Music and Letters* 64/3-4 (1983), 263-264.

다. 레비는 글의 서두부터 최종본의 존재 자체를 근거로 이와 아멘다 버전과의 차이를 ‘수정’이 아닌 ‘개선’이라고 전제하며 논의를 개진하기 시작하는 것이다. 즉, 아멘다 버전이 출판본으로 수정되어 어떠한 음악적 효과와 변화가 파생되었는지, 또 이에 따라 ‘수정’이 왜 ‘개선’이었는지의 설득 과정을 배제한 채 처음부터 논제를 당연시한 레비가 제시한 논거는 지나치게 편향되어 있다고 볼 수 있다.

지금까지의 선행 연구를 종합해보면, 이들 연구는 공통적으로 출판본이 아멘다 버전보다 개선된 작품이라는 전제하에 무엇이, 어떻게 개선되었는가를 중점적으로 다룬다. 본 연구는 아멘다 버전에 대한 충분한 연구가 시도되지 않았다는 문제의식으로부터 출발한다. 출판본을 우위에 두고 고찰한 연구는 많이 있으나 두 작품을 선입견 없이 비교하며 아멘다 버전을 새롭게 살펴본 연구는 지극히 적다. 따라서 두 판본을 기존 연구와 다른 새로운 관점에서 비교 분석하고, 지금까지 충분히 연구되지 않았던 아멘다 버전을 심층적으로 고찰해보고자 한다. 또한 레비가 비판한 아멘다 버전의 결점을 아멘다 버전만의 음악적 맥락에서 이해하고 해석하여 고착화된 레비의 분석을 비판적으로 검토하고자 한다. 더 나아가 창작과 수정 당시의 작곡가의 주변적 상황들을 파악하여 수정에 대한 이유와 함께 아멘다 버전의 가치와 의미를 다층적으로 분석하고자 한다. 이를 통해 아멘다 버전과 출판본을 비교 및 해석하는 관점의 폭을 확장시키고자 한다.

Ⅱ. 레비의 베토벤 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 1악장 연구에 대한 비판적 고찰

1. 아멘다 버전과 출판본에 대한 역사적 접근

레비는 베토벤의 편지에 주목하며 현악4중주 Op. 18의 판본 비교 연구는 베토벤의 작곡적 선택에 대한 문제일 뿐 “역사의 영역과는 무관하다”고 주장한다.²⁴⁾ 과연 이 주장은 타당한 것일까? 기존 연구들은 베토벤의 편지 내용을 토대로 아멘다 버전이 수정된 이유를 ‘열등함’에서 찾고, 현악4중주 Op. 18 No. 1 출판본의 작곡 및 발전 과정에만 초점을 두는 경향이 있다. 따라서 두 판본을 비교할 때 두 작품 간 목적이나 맥락의 차이에 대한 사전적인 이해 없이, 악보의 전후(前後)가 어떻게 다르며 무엇이 수정되어 ‘개선’이 이루어졌는지의 결과에 대해서만 집중한다.

그러나 작곡가가 작품을 수정하는 데에는 비단 기존 작곡 방식의 미흡함에 대한 개선의 필요성뿐 아니라 여러 가지 이유가 존재할 수 있다. 작품의 목적의 변화, 작곡 기법의 다양화, 연주 환경의 변화, 악기의 개량 등 다양한 주변적 요인들 역시 동시에 작용할 수 있다는 것이다. 음악학자 조셉 커먼(Joseph Kerman, 1924-2014)에 따르면 베토벤의 내적 생활(inner life), 후원 방식의 변화, 빈의 시대적 상황의 전반적인 변화 등 이러한 역사적인 요소들이 베토벤의 음악적 양식에 영향을 미치는 것으로 확인되었다고 밝혔다.²⁵⁾

24) 레비는 베토벤의 《현악4중주 Op. 18》의 경우 《현악5중주 Op. 104》, 《레오노레 서곡》, 《감람산의 그리스도, Op. 85》와 같이 시대적 배경과 관련하여 수정된 작품과는 다른 관점에서의 접근이 필요한 이유를 베토벤의 편지 문구로 든다. Levy, *Beethoven's Compositional Choices : the Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, 2.

25) Joseph Kerman, “Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal,” in

아멘다 버전 역시, 작품 수정의 근본적인 원인이 열등함 때문이 아니라 다양한 문화적, 사회적, 역사적 배경 속에서 만들어졌을 수 있다는 점에 주목한 재해석이 필요하다. 만약 시대의 맥락에 따라 작품의 목적과 작곡의 이유가 달랐다면, 그에 따른 비교 분석의 해석 과정도 달라져야만 한다. 따라서 본고에서는 아멘다 버전이 작곡될 당시 주변적 상황들을 파악하여, 당시 베토벤의 작품관에 영향을 준 여러 요인들을 함께 연구한다. 특히 사적음악회에서 공공음악회로의 이행이나 연주 공간의 변화 등 여러 주변적 상황의 변화는 분명 두 버전의 차이를 낳게 된 주요 기제의 하나였을 것이다. 이러한 맥락에서 작품의 수정 이유 및 아멘다 버전이 가지는 의의를 새로운 시각에서 고찰하고, 한발 더 나아가 사회·문화적 맥락을 포괄하는 전체론적인 시각에서 해당 작품을 바라보고자 한다. 이를 통해 선행 연구에서 한 번도 고려되지 않은 작품 외적 요소 및 작곡가의 주변적 상황으로 인해 아멘다 버전이 수정되었을 가능성을 중점적으로 논의해보고자 한다.

1) 사적음악회에서 공공음악회로의 이행

사적음악회에서 공공음악회로의 이행은 음악계에 큰 반향을 일으켰다. 본래 사적음악회 용도로 작곡된 아멘다 버전의 수정과 사적음악회에서 공공음악회로의 이행과의 관련성을 살펴보고자 한다. 18세기 후반은 사적음악회와 공공음악회가 공존하던 시기였다. 당시 베토벤이 머물던 빈은 런던이나 파리 등 다른 도시에 비해 공공음악회의 발전이 더딘 곳이었지만 1800년경에는 공공음악회가 점진적으로 확립되어가고 있었다. 이러한 사회적 변화 속에서 베토벤은 현악4중주라는 장르를 어떻게 이해했을까? 귀족이 주관하고 중심이 되는 사적음악회는 대중을 위한 공공음

The Beethoven Quartet Companion, ed. Robert Winter and Robert Martin (Berkeley: University of California Press, 1994), 8.

악회와 그 분위기나 성격, 연주 공간 및 음악 어법에서도 차이가 있다. “예술은 사회적 생산물”²⁶⁾이라고 한 재닛 울프(Janet Wolff)의 말처럼 예술은 사회적 조건에 의해 변화하기 때문에 시대적 상황이 변화하면 음악의 장르와 양식에도 지대한 영향을 미친다. 따라서 사적음악회에서 공공음악회로 이행하는 사회적 상황은 베토벤이 현악4중주 Op. 18의 아멘 다 버전을 작곡하고 수정할 당시의 작품에도 영향을 미쳤을 것이라는 가능성을 제기하고자 한다. 또한 시대적 상황과 환경의 변화는 작품의 차이를 만드는데 결정적인 요인으로 작용했음을 주장하고자 한다.

18세기 빈의 음악문화는 귀족계층이 주도하였다. 음악애호가였던 귀족들은 음악가를 후원하고 개인 악단을 거느리면서 그들만의 독특한 음악문화를 형성하였다. 자연스럽게 18세기 이전까지의 실내악은 본질적으로 사적인 예술이었으며 주로 귀족이나 중상류층의 사적 공간인 살롱(salon)에서 연주되고 논의되었다.²⁷⁾ 리히노프스키 공작이 매주 금요일 아침마다 개인 살롱 음악회를 열어 연주자들과 함께 연주하고 사회적 지위를 인정받은 귀족들을 초대하여 베토벤의 새로운 작품을 초연한 것이 그 단적인 예이다. 특히 빈에서는 18세기 이전까지 공공음악회의 발전이 더뎠는데, 이는 귀족들이 음악을 활발하게 후원하고 참여하면서도 현악4중주를 공개적으로 연주하지 않았기 때문이다.²⁸⁾

18세기 빈의 귀족들은 ‘청중’을 대상으로 연주하지 않고 여흥과 사교를 목적으로 폐쇄적이고 사적인 환경에서 음악을 연주하였다. 커먼은 베토벤의 활동 시기에 따라 청중의 유형이 다르고, 베토벤이 현악4중주 Op. 18을 작곡할 당시의 주요 청중은 ‘아마추어(amateur) 음악가’라고 설명하였다.²⁹⁾ 아마추어 음악가는 귀족 계층으로 전문 음악가를 후원하고

26) Janet Wolff, *The Social Production of Art* (New York: St. Martin's Press, 1981), 1.

27) Kerman, “Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal,” 9.

28) Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 74-75.

29) 여기서 ‘아마추어’란 음악적으로 교육받지 않은 비전문가를 뜻하기보다는 전문가만큼이나 대단한 음악적 능력의 소유자인 음악애호가를 뜻한다. ‘딜레탕트(Diletta

자신이 연주에 직접 참여하는 음악애호가들을 뜻한다. 이처럼 1800년 이전의 빈은 전문 음악가와 아마추어 음악가가 사적인 사회(private society)에서 자유롭게 어울려, 전자는 사회적 지위와 후원을 받았고 후자는 자신이 직접 음악 활동에 동참하면서 음악성을 향상시키고 예술을 수단으로 자신의 정치적 입지를 다졌다.³⁰⁾ 전문 음악가들은 귀족의 음악적 취향을 고려하여 음악을 생산하고 부유한 귀족들은 아마추어 음악가로서 음악을 열렬히 소비한 것이다.

그러나 귀족 중심의 음악 문화는 1800년 이후부터 새로운 국면을 맞이하게 된다. 상업으로 부를 축적한 신흥 부르주아 계급이 급부상하면서 음악은 더 이상 귀족의 전유물이 아니었다. 중산층은 귀족의 음악 문화를 모방하고자 했지만 개인 살롱을 정기적으로 개최하는 것이 재정적으로 불가능하여 사전에 티켓을 구매하고 기부금을 받아 공동으로 재본(財本)을 마련하였고³¹⁾ 이는 공공음악회가 발달하게 되는 결과를 초래하였다. 음악을 향유하는 방식과 공간에 따라 청중의 유형이 달라진 것이다. 공공음악회가 활성화되면서 전문 음악가는 더 이상 후원제도에 묶여있는 음악가가 아닌 프리랜서로서 독립적으로 활동할 수 있었으며³²⁾ 음악회의 수익을 본인이 취할 수 있어 주체적인 존재성을 구축할 수 있었던 것으로 보인다. 음악 감상과 참여가 모두 가능했던 사적음악회는 점차 공공의 영역으로 확장되었으며 사적음악회와 공공음악회가 서로 앞 다투어 경쟁을 벌이기도 하였다.³³⁾ 이에 따라 음악에 대한 인식과 음악적 취향

nte)’라고도 지칭한다. 빈에서는 로브코비츠(바이올리니스트), 라주모프스키 백작 (Andrey Razumovsky, 1752-1836, 바이올리니스트)과 리히노프스키(첼리스트)가 대표적인 아마추어들이었다. Kerman, “Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal,” 8-10.

30) Jones, *Music in Vienna: 1700, 1800, 1900*, 107.

31) Tia DeNora, “Musical Patronage and Social Change in Beethoven’s Vienna,” *American Journal of Sociology* 97/2 (1991), 316.

32) DeNora, 위의 논문, 324 참고.

33) Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn’s Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution* (Steyvesant, New York: Pendragon Press, 1989), 32-33.

에도 변화가 나타났다. 빈의 귀족 후원자들은 중산층을 의식하여 그들과 차별화되기 위해 가벼운 음악보다는 진지한 음악을 추구하였고 이러한 새로운 이데올로기의 출현은 음악이 전문화되고 감상의 영역으로 전환되는 결과를 낳았다.³⁴⁾

특히 현악4중주는 여러 실내악 장르 중에서도 가장 사적인 음악 장르였다. 소수의 연주자로 구성된 작은 규모의 장르 특성상 귀족들이 본인이 직접 연주에 참여하기가 가장 용이했기 때문이다. 이에 현악4중주는 후원자들이 주관하는 사적음악회에서만 다루어지다, 1800년 이후 공공음악회가 번성하면서 그 대중성에 변화를 겪게 된다. 1800년경 빈에서는 슈판치히 콰르텟(Schuppanzigh Quartet)과 같은 전문 음악가들의 활동이 사적인 영역에서 벗어나 준-공공(semi-public)의 영역으로 점차 이동하는 모습을 보인다.³⁵⁾ 그러나 이러한 변화는 35년에 걸쳐 점진적으로 이루어졌기 때문에 결정적으로 현악4중주가 언제 사적인 영역에서 공공의 영역으로 전환되었는지 추적할 수가 없다. 이 시기에는 공공음악회나 악보 출판을 목적으로 사적음악회에서 미리 연주해보는 관습이 있어 그 경계가 더욱더 모호하다.³⁶⁾ 그러나 사회적 상황에 따라 작품의 형태가 변화하기 시작하였다는 사실에는 의심의 여지가 없다. 현악4중주 Op. 18 역시 아멘다 버전 작곡 당시의 주변적 상황과 수정 및 출판본을 발간할 때의 상황에 차이가 있었으며, 각각의 시기의 사회적 상황을 살펴봄으로써 수정의 원인 및 그 대상을 보다 면밀히 살펴볼 수 있을 것이다.

아멘다 버전은 1798년에 후원자 로브코비츠의 위촉으로 그에게 헌정하는 목적과 사적 음악회에서 연주를 하기 위한 용도로 작곡되었다. 반면, 출판본은 아멘다 버전의 작품적 성격 및 존재 목적과 판연한 차이를 갖는다. 현악4중주 Op. 18은 출판을 앞두고 1800년부터 수정되기 시작하였으며, 1800년 4월 2일 빈의 부르크 극장(Burgtheater)에서 개최된 첫

34) DeNora, "Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna," 314-318 참고.

35) November, *Cultivating String Quartets in Beethoven's Vienna*, 42.

36) November, 위의 책, 93.

공공음악회가 작품의 지향점이 전환되는 주요한 기점으로 작용하였다. 본 공공음악회는 베토벤 자신이 기획하고 이익을 얻는 첫 공공음악회로³⁷⁾, 대중들에게 작곡가로서의 재능을 처음으로 공개하는 자리였다. 이를 위해 베토벤은 청중을 자극하기보다는 안전한 연주를 택하며³⁸⁾ 대중 지향적인 작품을 선보였다. 이 때 초연한 작품이 바로 《7중주 Op. 20》과 《교향곡 No. 1 Op. 21》로 두 작품은 베토벤이 스스로 인정할 만큼 상업적으로 크게 성공하였다.³⁹⁾ 이처럼 베토벤은 공공음악회를 통해 작품을 소비하는 청중의 형태가 완전히 변화하였으며, 이에 따라 작품의 지향점 또한 달라져야함을 체득하였을 것이다. 본 공공음악회 직후, 같은 해 여름부터 아멘다 버전을 전면 수정하였고 이듬해인 1801년 이를 출판하였다. 출판하기 전 작품의 수정은 공공음악회의 경험을 토대로 수정되었을 것이며, 변화한 청중과 연주 환경에 대한 염두가 분명 곳곳에 놓여 있을 것으로 보인다.

더 나아가 베토벤은 공공음악회 이후에 사적음악회의 청중과 다른 유형인, 오로지 감상만을 하는 청중의 역할에 대해 다시금 생각하게 되었다고 한다.⁴⁰⁾ 베토벤은 청중을 단순히 음악을 소비하는 사람들이 아닌 음악 문화를 이끌어가는 주체적 존재로 인식했을 것이다. 이러한 변화된 청중은 베토벤에게 현악4중주에 대한 새로운 패러다임을 제시했을지도 모른다. 베토벤은 현악4중주를 단순히 사적인 공간에서 음악을 듣고 즐

37) Theodore Albrecht, "First Name Unknown: Violist Anton Schreiber, the Schuppanzigh Quartet, and Early Performances of Beethoven's String Quartets, Opus 59," *Beethoven Journal* 19/1 (2004), 10.

38) Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life* (New York & London: W.W. Norton & Company, 2005), 148-149. 베토벤 《교향곡 No. 1, Op. 21》은 살아생전에 대중적으로 크게 성공했지만 음악비평가들의 견해는 "베토벤의 초창기 작품 중에서 쉬운 기악 작품 중 하나"라고 언급했으며 베를리오즈 또한 "베토벤은 이 작품에서 찾아볼 수 없다"라고 비평한 바 있다.

39) 베토벤 《7중주 Op. 20》는 상업적으로 크게 성공하였고 이후 베토벤이 《피아노 3중주 Op. 38》로 편곡하였다. Myron Schwager, "Beethoven's Septet: An Arrangement For Military Band," *The Musical Quarterly* 56/4 (1970), 727.

40) Philip Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1992), 591.

기는 디베르티멘토적인⁴¹⁾ 성격의 여흥을 위한 음악이 아닌 자신의 작곡 기법을 시험해볼 수 있는 진지한 또 하나의 독립된 음악장르로 이해했을 것이다.

위를 종합하자면, 시민 계층의 성장으로 인해 현악4중주가 공공의 영역으로 점차 흡수되면서 공공음악회가 발달하였고, 이와 더불어 연주 환경, 주요 청중, 청중의 감상 태도, 연주 주체, 음악 문화의 관습, 후원 제도, 음악가의 지위, 음악적 양식 등 수많은 변화를 야기하였다. 이러한 상황 속에서, 베토벤은 사적 음악회의 용도로 작곡되었던 아멘다 버전을 급변하는 사회에 맞춰 기존의 관점에서 탈피한 새로운 시각으로 접근할 필요가 있었을 것이다. 이에 따라 베토벤은 현악4중주의 본질과 의미를 재해석해야 했고, 사회의 변화에 맞춰서 사용 목적에 따라 작품의 수정은 필수적이었을 것이다. 다시 말해, 사회적 맥락에 따라 각 버전이 목표하고자 한 방향성이 달랐으며 이것이 작품의 차이를 만드는 대표적인 원인이었을 수 있다는 것이다. 물론 아멘다 버전의 작곡 시기와 출판본의 발간 시기가 불과 2년여밖에 차이 나지 않아 각각의 버전이 다른 목적과 용도로 작곡되었다고 확인하기에는 어려움이 있으나, 현악4중주 Op. 18을 작곡 및 수정할 때 어떠한 사회적 환경 속에서 작품이 만들어졌는지는 반드시 주목할 필요가 있다. 이처럼 아멘다 버전과 출판본을 사회적 변화와 관련지어 논의한다면, 작품의 수정 계기가 오로지 아멘다 버전의 열등함이었다는 기존 학자들의 주장은 논거가 부족하다. 베토벤이 아멘다 버전의 작곡 이후에 출판본을 작곡하던 시기는 사적음악회에서 공공음악회로 이행하는 과도기임을 고려했을 때, 사적음악회를 위해 작곡된

41) 디베르티멘토(Divertimento)는 귀족들의 연회와 일부 사교 모임을 위해 작곡된 기악모음곡이다. Hubert Unverricht and Cliff Eisen, "Divertimento," *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007864> [2022년 5월 10일 접속]. 초기의 현악4중주는 디베르티멘토에서 출발했으며 하이든은 자신의 초기 현악4중주에 '디베르티멘티(Divertimenti)'라고 명명하였다. 그리고 1780년대 후반부터 콰르테토(Quartetto)라는 용어를 사용하였다. W. Dean Sutcliffe, *Haydn: String Quartets, Op. 50* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 2.

버전과 공공을 위해 작곡된 버전이 다른 것은 두 작품 사이 목적이 달랐다는 것을 전제로 이해해야지, 아멘다 버전이 출판본보다 열등하기 때문에 작품을 수정했다고 볼 수는 없다.

2) 리허설 진행 및 전문 연주자와의 지속적인 교류

앞서 아멘다 버전의 완성 이후 공공음악회로의 전환이라는 새로운 시대적 맥락이 출판본 탄생의 주요 원인이었으며, 이는 아멘다 버전의 열등함이 아닌 목적의 차이에서 비롯한 수정이라고 보았다. 그렇다면 이러한 사회적 분위기 속에서 베토벤은 어떠한 일련의 과정을 통해 작품 수정의 필요성을 자각했을까? 베토벤이 출판본의 완성에 이르기까지 리허설 진행 및 전문 연주자와의 지속적인 교류가 어떠한 영향을 미쳤는지 알아보려고 한다.

빈 초기 시절 베토벤은 여러 귀족들의 경제적인 지원을 받으며 음악적 성장을 이룰 수 있었다. 특히 베토벤의 후원자였던 로브코비츠와 리히노프스키 공작(Karl Alois Lichnowsky, 1761-1814)은 베토벤이 빈에서 정착하고 음악적 재능을 발휘할 수 있도록 아낌없이 후원하였다. 그들의 전폭적인 지원은 베토벤이 현악4중주 Op. 18을 작곡할 무렵에 그의 작품에 지대한 영향을 끼쳤을 것이라 판단된다.

먼저 빈의 주요 후원자였던 로브코비츠는 1797년부터 음악과 극장에 막대한 투자를 시작하였고 빈의 공공예술을 위한 자금을 지원하였다. 그 무렵에 그는 베토벤 《피아노 3중주 Op. 1》, 《현악 3중주 Op. 9》 등 베토벤의 작품을 개인적인 용도로 구매하는 것을 넘어, 악보의 유통 및 배포를 위해 다량 구매하였다.⁴²⁾ 이는 베토벤의 음악을 사적인 영역에서

42) Tomislav Volek and Jaroslav Macek, "Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's," *The Musical Times* 127 no.1716 (1986), 76, <https://doi.org/10.2307/964559>; Milan Poštoľka and William Meredith, "Lobkowitz family," *Grove Music Online*

공공의 영역으로 확장시키는 데 기여하였다. 뿐만 아니라 로브코비츠는 베토벤이 작품을 초연하기 전 혹은 작곡의 마지막 단계에서 그의 작품을 리허설 할 수 있도록 로브코비츠 궁전(Lobkowitz Palace)의 사용을 허락하였다.⁴³⁾ 리허설은 궁극적으로 ‘연주회를 위한 연습’이라는 목적성에 기반을 둔 행위로서 음악의 문화가 귀족 중심에서 공공의 영역으로 확장되었음을 단적으로 보여주는 예이다.⁴⁴⁾ 이러한 환경의 변화는 베토벤으로 하여금 작품 수정의 필요성을 깨닫게 하였을 것이다. 일례로 베토벤은 작품을 출판하기 전 대규모 콘서트홀에서의 리허설을 통해 작품을 수정하였으며,⁴⁵⁾ 그 후 공공 음악회나 악보 출판 등을 통해 대중들에게 작품을 발표하였다.⁴⁶⁾

이러한 사실을 아멘다 버전에도 적용시켜 볼 수 있다. 베토벤이 콘서트홀에서의 리허설을 통해 기존의 사적인 연주를 위하여 작곡된 아멘다 버전을 수정하고자 하였을 것이다. 실제로 로브코비츠는 1799년에 베토벤을 위해 빈의 로브코비츠 궁전에서 가장 큰 방을 콘서트홀로 개조한 바 있다. 이 방은 일종의 리허설 센터로 사용되었으며⁴⁷⁾ 1799년은 아멘다 버전이 작곡된 해이기도 하다. 베토벤이 이 시기에 작곡하였던 다른 작품들 역시 초연과 출판 이전에 로브코비츠의 궁전에서 리허설을 할 수 있도록 배려받았다는 점을 고려하면, 아멘다 버전의 리허설 역시 궁전의

e, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.00001/omo-9781561592630-e-00000168832> [2022년 3월 30일 접속].

43) Volek and Macek, 위의 논문, 77; “The Lobkowitz Music Collection,” House of Lobkowitz, <https://www.lobkowitz.cz/en/beethoven-room-at-the-lobkowitz-palace> [2022년 3월 9일 접속].

44) Edward Klorman, “The First Professional String Quartet?: ReExamining an Account Attributed to Giuseppe Maria Cambini,” *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 71/4 (2015), 642.

45) 베토벤 《교향곡 No. 3 Op. 55, “영웅”》, 《교향곡 No. 5 Op. 67》, 《교향곡 No. 6 Op. 68, “전원”》도 리허설을 통해 수정된 작품 중 하나이다. Volek and Macek, 위의 논문, 79.

46) Volek and Macek, 위의 논문, 78.

47) 24명의 오케스트라 단원과 약 30명의 청중을 수용할 수 있는 콘서트홀이다. Poštolka and Meredith, “Lobkowitz family,” *Grove Music Online*.

콘서트홀에서 여러 차례 진행되었을 것임을 짐작할 수 있다. 로브코비츠는 현악4중주 Op. 18을 위촉한 후원자로, 1799년에 현악4중주 Op. 18의 초기 버전(아멘다 버전)의 악보를 구매하였다. 이는 아래의 영수증을 통해 확인할 수 있다. 그리고 1801년 작품이 출판되기 전까지 6개월 혹은 12개월 이상동안 해당 작품을 독점적으로 연주할 수 있었던 것으로 나타난다. 로브코비츠는 아멘다 버전의 독점권을 가지고 있었던 기간 동안 로브코비츠 궁전에서 아멘다 버전을 여러 번 연주하였고, 이 과정에서 베토벤은 출판을 위해 새로운 버전이 필요하다는 것을 느끼고 해당 작품을 수정하였을 것이다.

영수증

1799년 10월 7일 빈 은행에 송금된 승인서에 따라 로브코비츠 공작에게 3개의 현악4중주에 대해 아래의 서명인이 200굴덴을 받았음을 확인한다.

*1799년 10월 14일 200굴덴
루트비히 판 베토벤 수령⁴⁸⁾*

리허설뿐만 아니라, 학자들은 현악4중주 Op. 18이 두 버전의 형태로 존재한다는 사실 자체가 당시 현악4중주의 사회적 분위기를 반영한 것이라고 주장한다. 당대 음악계에서는 작업 중에 있는 작품을 ‘시험판(trial version)’으로 규정하여, 대중에게 공개하지 않은 채 후원자 및 동료 음악인들과 함께 시험 연주를 하는 관습이 있었다. 시험 연주에서의 논의를 바탕으로 작품을 수정하거나 재구성하여 완성된 ‘최종본’은 공공음악회 혹은 출판의 용도로 사용되었다.⁴⁹⁾ 이러한 당대의 관습과는 다르게,

48) 로브코비츠는 1800년 10월 18일 나머지 세 곡에(No. 4-6) 대해 200굴덴(gulden)을 지불하였다. Sieghard Brandenburg, “Beethovens Streichquartette op. 18,” in *Beethoven und Böhmen*, ed. Sieghard Brandenburg and Martella Gutiérrez-Denhoff (Bon: Beethoven-Haus, 1988), 275-276. Barry Cooper, “The Lost Slow Movement From Beethoven’s Quartet Op. 18 No. 2,” *Eighteenth Century Music* 9 (2012), 240에서 재인용.

아멘다 버전은 미완의 단계에서 시험 연주 후 수정되는 과정을 거친 것이 아니다. 오히려 아멘다 버전이 완성된 상태에서 시험 연주가 진행되었고, 이후 출판본으로 새로이 수정된 것이다. 이는 당대의 음악 관습 때문에 현악4중주 Op. 18이 두 버전으로 존재했을 가능성도 존재하나, 미완인 작품을 시험 연주를 통해 더 나은 작품으로 수정한 작품과는 확연한 차이가 있다는 것을 입증한다.

현악4중주 Op. 18의 시험 연주 이후 작품의 수정 과정에 있어 많은 영향을 끼친 인물은 당시 해당 작품의 시험 연주에 참여했던 이그나츠 슈판치히(Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830)로, 그는 1799년 로브코비츠 궁에서 아멘다 버전을 초연 및 연주하였다.⁵⁰⁾ 슈판치히는 최초의 전문 4중주 연주단인 슈판치히 콰르텟으로⁵¹⁾ 활동하며 음악 작품을 사적인 영역에서 공공의 영역으로 확장시킨 대표적인 음악가였다.⁵²⁾ 그는 활발한 연주 활동을 통해 작품의 대중화에도 힘썼으며, 작품에 대해 베토벤과 논의한 것으로 알려져 있다. 사적음악회에서 공공음악회로 전환되는 사회적 상황 속에서 베토벤은 아멘다 버전의 시험 연주를 수차례 진행한 슈판치히와 함께 작품에 대한 논의를 했을 것이다. 이를 통해 아멘다 버전의 수정 방향성을 결정했을 것이며 공공음악회 혹은 출판을 위해 새로

49) Kerman, "Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal," 9. 이 시기의 사적인 음악회는 작곡가와 연주자를 위한 워크숍(workshop)의 형태를 띠고 있어 작곡가는 작품을 시험해보고 동료 음악인들과 연주자들과 상의하였다. Nancy November, *Cultivating String Quartets in Beethoven's Vienna* (Woodbridge: Boydell Press, 2017), 43.

50) Jan Caeyers, *Beethoven: A Life*, trans. Brent Annable (Oakland, California: University of California Press, 2020), 268-269.

51) 슈판치히는 베토벤의 음악 인생에서 가장 중요한 현악기 연주자로서, 리히노프스키 공작의 소개로 그들의 인연은 시작되었다. 리히노프스키는 로브코비츠와 마찬가지로 베토벤의 빈 초기 시절의 후원자로 매주 금요일 아침마다 실내악 연주회를 열었는데, 그 연주회에서 베토벤은 바이올리니스트인 슈판치히와 루이스 시나(Louis Sina, 1778-1857), 비올라 연주자인 프란츠 바이스(Franz Weiss, 1778-1830), 첼로 연주자인 니콜라우스 크라프트(Nicolaus Kraft, 1778-1853)를 만났다. David Wyn Jones, *Music in Vienna: 1700, 1800, 1900* (Woodbridge: The Boydell Press, 2016), 112.

52) November, *Cultivating String Quartets in Beethoven's Vienna*, 42.

운 버전이 요구되었을 것이다. 즉, 사회가 변화함에 따라 새로운 목적에 맞는 버전이 필요하였고 그것이 작품 수정에 반영되었을 것이다. 실제로 1804년 슈판치히의 첫 공공음악회에서 아멘다 버전의 수정본인 출판본의 연주가 이루어진 것으로 보아 시험 연주를 통해 공공음악회를 위한 새로운 버전을 만든 것으로 보인다.⁵³⁾ 이처럼 여러 후원자들의 후원 방식과 당대의 사회적 음악 환경이 베토벤의 현악4중주 수정 작업에 주요한 영향을 끼친 요소임을 확인할 수 있다.

2. 아멘다 버전과 출판본에 대한 음악 분석적 접근

레비는 그의 저서 『베토벤의 작곡적 선택: Op. 18, No. 1의 두 버전』에서 아멘다 버전과 출판본을 비교 분석하였다. 본 저서에서 레비는 아멘다 버전에서 수정된 부분들을 모두 ‘문제점’으로 판단하였고 베토벤이 어떠한 작곡적 선택을 통해 최종 출판본에 도달하였는지 연구하였다. 그의 연구에서는 아멘다 버전의 ‘열등함’이 작품 수정의 원인임을 전제하고 있기 때문에 두 버전이 추구하고자 한 음악적 목표에 차이가 있음에도 불구하고 출판본의 관점에서 아멘다 버전을 분석한다. 따라서 본 장에서는 레비의 판본 연구를 비판적으로 고찰하고 그가 제기하였던 아멘다 버전의 결점을 아멘다 버전의 시각에서 새로이 이해해보고자 한다. 더 나아가 각각의 버전을 객관적으로 분석하여 아멘다 버전과 출판본이 서로 다른 음악적 목표를 가지고 있으며, 구성 방식 역시 차이가 있음을

53) 1804-05년 겨울에 슈판치히 콰르텟은(4개의 시리즈로) 처음으로 공공음악회에서 현악4중주를 연주하였다. 이때 모차르트, 하이든, 베토벤, 에베를(Anton Eberl, 1765-1807), 롬베르크(Bernhard Romberg, 1767-1841) 등의 작품을 연주하였다. 베토벤의 작품은 《관악 6중주 Op. 71》, 《현악4중주 Op. 18》이 연주되었다. Albrecht, “First Name Unknown: Violist Anton Schreiber, the Schuppanzigh Quartet, and Early Performances of Beethoven’s String Quartets, Opus 59,” 10-11.

입증하고자 한다.⁵⁴⁾ 그리하여 아멘다 버전이 출판본의 하위 객체가 아닌 주체적 작품으로 기능할 수 있는 가능성을 제시하고자 한다.

1) 악구 구성 방식의 차이

아멘다 버전과 출판본은 전체적인 구성은 비슷하나, 악구를 구성하는 방식에는 차이를 보인다. 그 중에서도 가장 큰 차이를 보이는 구간을 세 가지로 나누어, 두 버전에서 각 구간의 구성이 어떻게 이루어져 있는가를 살펴보고자 한다. 이는 각각 종지, 악구의 진행, 경과구로 나누어 볼 수 있으며 각 악구는 도달하고자 하는 음악적 목표가 다르기도, 혹은 강조를 위한 방법의 차이가 존재하기도 한다. 아멘다 버전과 출판본의 음악적 맥락을 독립적으로 나누어 분석 및 비교하여, 두 버전의 악구 구성 방식에 어떠한 차이가 존재하는가를 살펴보겠다.

(1) 종지(cadence)

종지는 하나의 악구를 매듭짓는 가장 중요한 구간이다. 따라서 종지를 어떻게 구성하느냐에 따라 각 종지의 방향성이 달라질 수 있다. 아멘다 버전과 출판본에서는 동일한 악구의 종지를 각기 다른 방식으로 구성하고 있음을 살펴볼 수 있다. 예컨대, 각각의 버전이 강조하고 싶은 종지가 다른 경우, 종지에 도달하는 방식에 차이가 있는 경우, 종지의 목표가 서로 다른 경우 등을 꼽을 수 있다. 각 버전의 종지가 구성되는 방식을 순서대로 살펴보고자 한다.

54) 악보 예시의 A는 아멘다 버전, F는 출판본의 악보임을 밝힌다. 본 연구에서 출판본을 Published version이라고 하지 않는 이유는 대다수의 선행연구에서 현악4중주 Op. 18이 Final version으로 통용되기 때문이다.

첫 번째로, 제시부의 제2주제 영역의 종지이다. 레비는 출판본과 아멘다 버전의 마디 72의 종지를 분석하였다. 그에 따르면 출판본의 마디 71에서 제1, 2바이올린의 리듬이 가속도를 지니고 있어 마디 72의 종지감을 강화한다고 주장하였다. 반면, 아멘다 버전은 이전 악구의 마무리를 마디 72의 두 번째 박자인 약박에 배치함으로써 종지의 구조적 명확성을 떨어뜨린다고 주장하였다.⁵⁵⁾ 그러나 이는 출판본의 맥락에서 중요한 종지를 마디 72로 보았을 때 아멘다 버전의 종지감이 약화되어 보이는 것일 뿐, 아멘다 버전의 음악적 맥락에서는 마디 72가 중요한 종지가 아니었음을 밝히고자 한다.

베토벤은 출판본에서 마디 72의 종지를 강조했다면, 아멘다 버전에서는 마디 80의 종지를 더 중요하게 여긴 것으로 보인다. 그 단서는 베토벤이 확실한 종지를 성립시키기 위해 사용하였던 요소들을 통해 확인할 수 있다. 먼저 출판본을 보면, 출판본의 마디 71에서 첼로를 제외한 모든 성부를 *cresc.*로 진행하며 *rinf.*를 통해 마디 72에 나올 종지를 강화시키고 있다. 덧붙여, 마디 72 이전에 첼로 성부를 일시적으로 비웠다가 마디 72의 종지에서 다시 등장시켜 종지를 강조하고 텍스처에 변화를 주어 앞으로 나올 악구의 시작을 명확히 보여준다. 이러한 진행 방식은 아멘다 버전에서 동일하게 등장하나, 이는 아멘다 버전의 마디 72가 아닌 마디 80에서의 종지를 위하여 확장된 형태로 등장한다. 즉, 마디 80의 확실한 종지를 성립시키기 위해 출판본의 마디 71에서 사용하였던 음악적 요소들을 아멘다 버전에서는 마디 72 이후 8마디에 걸쳐 풀어내고 있는 것이다. 아멘다 버전의 마디 74-75에서 등장하는 *cresc.*와 마디 79의 *sf* 그리고 마디 78-79에 나타나는 첼로 성부의 부재 등이 모두 이에 해당한다 (악보 1).

아멘다 버전에서 마디 72보다 마디 80이 최종 종지로 여겨져야 할 근거는 이뿐만이 아니다. [악보 1]에서 볼 수 있듯이, 마디 72 이전부터 지

55) Levy, *Beethoven's Compositional Choices : the Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, 23.

속되어 오던 *p*의 다이내믹이 계속해서 유지되어오고 있으며 첼로 성부에서 역시 8분음표의 박동을 지속시키고 있어 이전 악구와의 분리가 이루어지지 않는다. 또한 아멘다 버전의 마디 72-79의 c단조의 구간은 마디 72 이전의 C장조 구간과 마디 80 이후 다시 등장하는 C장조 구간을 이어주는 삽입 악구로 볼 수 있다. 결국 이는 종지구를 확장하여 마디 72에서 등장하는 종지의 시작구를 마디 80까지 끌고 갈 수 있게 해주는 수식적 악구인 것이다. 마디 72-79의 수식 악구를 지나 마디 80에 이르러서야 완전한 으뜸화음으로 종지를 하는 형태를 통해, 아멘다 버전의 맥락에서는 마디 72보다 마디 80이 구조적으로 더 확실한 종지로 해석해야함을 주장할 수 있다.

[악보 1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 69-80,
출판본 마디 69-78

종지를 강조하기 위한 방법이 달라지는 경우 또한 존재한다. 제시부 제2주제에 대해, 레비는 아멘다 버전의 마디 86-88에 등장하는 약박의 *s*가 마디 92의 종지로 향하는 목표지향성을 방해한다고 주장하였다.⁵⁶⁾

그러나 아멘다 버전과 출판본은 각기 다른 방식으로 종지를 강조하고 있기 때문에 두 버전의 종지를 독립적으로 살펴보겠다.

먼저 [악보 2]에서 출판본의 마디 78-84를 보자. 출판본은 아멘다 버전의 마디 86-88에서 등장하는 약박의 *sf*를 삭제하여 제1바이올린만 선율을 진행시켜 순간적으로 주의를 집중시킨다. 이후 마디 80에서 약박으로 시작된 유니즌(unison)은 *cresc.*와 함께 마디 82의 *f*까지 추진력을 갖게 되고 또다시 유니즌 스케일을 통해 마디 84의 종지를 강조한다.

한편 아멘다 버전의 마디 86-92는 출판본과 다른 방식을 취하며 종지를 강조한다. 아멘다 버전의 마디 86-88에서 나타나는 수직적 화음의 *sf*는 약박에 등장하여 종지 전에 리듬적 불안정성을 형성하게 된다. 그러나 동시에 제2바이올린이 A⁴-D⁵-A⁵으로 음역이 점진적으로 확대되어 긴장감을 고조시키고 종지로 향하는 추진력을 발생시킨다.⁵⁷⁾ 그럼에도 불구하고 생기는 약박의 리듬적 불안정성은 종지 전에 아주 효과적으로 사용된다. 연속적으로 등장하는 약박의 *sf*는 마디 90의 딸림화음 악구에서 강박으로 등장하는 *sf*와 매우 대비된다. 강박의 *sf*는 상대적으로 매우 안정적으로 들리며 마디 90의 유니즌과 함께 마디 92의 안정적인 종지를 이끌어낸다.

이로써 아멘다 버전은 종지 이전에 약박 강조를 통해 리듬불안정성을 형성한 후 딸림화음 구간인 마디 90을 강조하여 안정적인 종지로 도달한다. 반면, 출판본은 약박으로 시작하는 유니즌과 *cresc.*를 통해 종지를 강조하고 있다. 이처럼 두 버전은 동일한 악구의 종지에 대하여 제각기의 방식으로 종지를 강조하고 있음을 알 수 있다.

56) Levy, 위의 책, 28-29.

57) 비올라 성부 또한 음폭 및 음역대가 확대되어 종지로 향하는 추진력을 발생시킨다.

[악보 2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 84-92,
출판본 마디 76-84

이어서 종지에 도달하는 방식의 차이를 보이는 부분은 제시부의 종결구에서도 찾아볼 수 있다. 아멘다 버전의 마디 109부터 종결구의 마지막 최종 종지까지(A: 마디 122, F: 114) 각각의 버전은 어떠한 방식을 통해 종지를 강조하였는지 살펴보고자 한다.

레비는 아멘다 버전의 마디 109-116에서 모든 성부가 두 마디 단위로 단절되는 진행에 대해 비판적으로 보았다. 예컨대 첼로의 턴 모티브(turn motive)⁵⁸⁾, *sf* 강박에서 도약하는 비올라, 제2바이올린의 화음은 두 마디 단위로 바뀌기 때문에 종결구 내의 단절감을 형성한다고 하였다. 반면, 출판본의 마디 101-108에서는 첼로의 턴 모티브가 변주되어 네 마디 단위로 묶이며, 두 마디 단위로 바뀌는 비올라의 도약 음형과 *sf*가 삭제되어 종결구를 부드럽게 표현하였다고 주장하였다.⁵⁹⁾

58) 레비는 베토벤의 《현악4중주 Op. 18》 No. 1에서 여섯 개의 음으로 이루어진 주제 동기를 턴 모티브(turn motive)라고 지칭하였다. 본고에서도 이 용어를 특별히 번역하지 않고 원어의 발음 그대로 표기하고자 한다.

59) Levy, 위의 책, 34-38.

아멘다 버전에 대한 레비의 주장은 설득력 있으나, 각 버전이 종결구에서 어떠한 목표를 갖고 종지를 이루어냈는지에 대해서 재고해보아야 한다. 먼저 [악보 3]에서 출판본을 보면 아멘다 버전에서 두 마디 단위로 규칙적으로 나타난 *sf*를 삭제하여 마디 101부터 제시부의 최종 종지(마디 114)까지를 하나의 음악적 흐름으로 진행하였다. 따라서 출판본에서는 종결구를 한 호흡으로 이어지게끔 진행하는 것에 목표를 두고, 마디 111-112에 유니즌과 *cresc.*로 마지막 최종 종지를 강조한 것으로 해석된다.

반면 아멘다 버전의 종결구는 주제 동기인 턴 모티브를 각인시키는 것에 주안점을 둔 것으로 보인다. 아멘다 버전의 마디 109-115에서 첼로 성부는 턴 모티브가 반복될 때마다 *sf*로 강조되어 주제 동기가 종결구 내에서 명확하게 강조된다. 첼로의 개방현을 이용한 C음의 페달 포인트(pedal point)는 주제 동기가 더더욱 강조되는 요소 중 하나이다. 따라서 아멘다 버전의 종결구는 규칙적으로 등장하는 *sf*를 통해 주제 동기를 종지까지 지속적으로 상기시키는 것에 목표를 두고, 마디 117-119의 약박의 *sf*와⁶⁰⁾ 유니즌의 추진력을 이용하여 마지막 종지를 강조한 것으로 해석된다(악보 3).

결론적으로, 출판본의 종결구는 마디 114의 종지를 향해 한 호흡으로 진행하는 것에 주력하였으며 아멘다 버전의 종결구는 턴 모티브의 반복을 통해 제시부를 끝맺는 것에 목표를 두고 약박의 *sf*와 유니즌을 사용하여 종지를 강조한다. 이와 같이 동일한 종지구라 할지라도 어떠한 음악적 맥락을 우선시하는가에 따라 악구의 구성이 달라지고, 사용하는 음악적 요소의 강조점이 변화하고 있음을 확인할 수 있다.

60) 아멘다 버전의 마디 117-119에서 제2바이올린의 최상성부 C⁵-E⁵-G⁵는 더욱더 강한 추진력을 발생시킨다.

'악박'의 *sf*로 주제 모티브 각인

제2주제 종지

두 마디 단위로 변화하는 음형과 다이내믹을 삭제하여 최종 종지까지 하나의 흐름으로 진행

'악박'의 *sf*로 종지로 향하는 추진력 악박으로 시작한 유니즌을 통해 제시부의 최종 종지로 도달

8분음표 중단으로 주의 환기 후 *ff*

sf 및 화음 삭제

*cresc.*와 유니즌을 통해 제시부의 최종 종지로 도달

[악보 3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 109-122,
출판본 마디 101-114

위와 비슷한 유형의 종지는 재현부의 코다에서도 찾아볼 수 있다. 출판본의 코다는 마디 310-313의 종지구를 향해 한 호흡으로 진행하고자 하였으며 아멘다 버전의 코다는 턴 모티브의 반복을 통해 악곡의 일관성을 유지하려는 특징을 지닌다. 각 버전의 코다가 어떠한 방식으로 종지

를 이루어냈는지 구체적으로 살펴보고자 한다.

먼저 [악보 4]에서 아멘다 버전을 살펴보자. 아멘다 버전의 코다는 마디 292-319, 320-329로 크게 두 개의 구간으로 나누어진다. 첫 번째 구간의 마디 292-319에서는 마디 316까지 턴 모티브가 끊임없이 반복되며 마디 317의 수직적 화음 구간이 등장하기 직전까지 마디 312-316에서 제1바이올린과 첼로가 턴 모티브를 주고받는다. 이후 마디 317-319에서 수직적 화음 진행과 함께 연속되는 쉼표가 등장하면서 마디 320을 기점으로 악구가 명확하게 분리된다. 악구가 분리된 마디 320부터는 으뜸화음이 연장되고, 두 마디 단위로 첼로 성부에서 턴 모티브가 반복된다. 이는 청자의 주의를 환기시키고 마디 320부터 I도의 연장을 통해 마디 329에서 안정적인고 명확한 종지를 확립한 것으로 해석된다. 마디 326-329의 종지구에서도 턴 모티브를 활용하여 안정적인 종지로 악곡을 마무리한다.

반면 [악보 4]와 같이 출판본의 코다에서는 아멘다 버전과 다르게 턴 모티브의 강조보다는 악구 간의 연결을 통해 마디 326-329의 종지구까지 한 호흡으로 진행한 것으로 보인다. 출판본의 마디 294-299에서는 아멘다 버전에서 성부 간에 주고받던 턴 모티브를 최상성부에만 남겨두고, 그 공백을 점2분음표의 sf 를 통해 대체하고 있다. 이는 자칫 지나쳐 보일 수 있었던 턴 모티브의 영역을 제한하는 동시에, 마디 300에서부터 다시 시작되는 턴 모티브로의 연결이 원활할 수 있게 한다. 이처럼 출판본에서는 아멘다 버전과 다르게 악구의 분리 없이 코다 전체가 하나의 흐름으로 전개된 이후 마디 310부터 약박의 sf 의 다이내믹을 가진 유니즌 악구로 재치있게 악곡이 마무리된다.

제1바이올린과 첼로의 턴 모티브 대화

심표와 수직적 화음 진행 구간

악구 분리 후 1도의 연장과 턴 모티브의 반복으로 마디 329까지 안정적으로 중지

sf를 통해 2분음표 강조

턴 모티브로 악구의 분리없이 연속성 추구

아멘다 버전의 코다 목표: 주제적 소의 반복과 대화를 통해 중지

출판본의 코다 목표: 마지막 f 구간을 향해 목표지향적으로 움직이며 중지

악박의 sf로 구간 강조

[악보 4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 재현부 코다: 아멘다 버전
 마디 312-329, 출판본 마디 294-313

(2) 악구의 진행

레비는 출판본에서 중요하게 부각되는 악구가 아멘다 버전에서 강조되지 않았을 때 비판적으로 바라보았다. 그러나 레비가 언급한 특정한

악구(버금딸림화음 악구, 안정기 악구)에 도달하는 방법에 있어 출판본과 아멘다 버전은 각기 다른 방식을 취한 것으로 보인다. 두 가지 예시를 통해 각각의 버전이 어떠한 전개 방식으로 목표한 악구에 도달하였는지 살펴보자.

첫 번째로, 제시부의 제2주제 영역에서 나타나는 버금딸림화음⁶¹⁾이 등장하는 형태를 분석하고자 한다. 레비는 출판본의 마디 72-77에 대해 아래와 같이 분석하였다. 레비는 출판본의 마디 72-77의 악구에서 첼로와 제1바이올린이 턴 모티브를 서로 동일한 형태로 주고받으며 반복하다가 마디 76-77에서 제1바이올린의 갑작스러운 도약을 통해 마디 78의 버금딸림화음 악구를 예비 및 강조할 수 있었다고 주장하였다. 반면, 이에 해당하는 아멘다 버전의 마디 80-85의 악구에서 첼로와 제1바이올린은 서로 다른 음형으로 대화가 이루어지다가 갑작스럽게 버금딸림화음 악구가 나타나 악구 간의 구분이 불명확하다고 해석하였다.⁶²⁾ 요약하자면, 출판본에서 동일한 턴 모티브의 대화 후에 등장하는 새로운 패턴(마디 77)은 마디 78부터 시작하는 버금딸림화음 악구를 명확하게 구분 짓는 역할을 할 수 있는 데에 반해, 아멘다 버전은 서로 다른 음형 간의 대화로 진행하였기 때문에 마디 86-89의 버금딸림화음 악구가 돋보이지 않는다는 것이 그의 주장이다.

그러나 해당 구간에 대하여 아멘다 버전과 출판본이 추구하고자 하는 진행의 흐름 방향이 달랐음을 지적하고자 한다. 레비는 버금딸림화음이 본 악구의 최종 목표점인 것으로 보았으나, 보다 거시적 관점에서 이를 바라본다면 버금딸림화음이 아닌 딸림화음이야말로 본 악구의 최종 지향점임을 알 수 있다. 이에 필자는 아멘다 버전이 구간별 강조에 초점을 두기보다는 딸림화음 악구(마디 90-91)로 도달하는 것을 최종 목표로 두고, 딸림화음 악구의 등장 전까지 악구를 한 호흡으로 전개시키는데 주력하여 긴장감을 끝까지 유지 및 고조시키는 방법을 취함을 주장한다.

61) 실제 화성은 ii_6 이나 화성 기능의 측면에서 버금딸림화음으로 지칭하고자 한다.

62) Levy, 위의 책, 26-28.

반면, 출판본은 변화되는 각 악구를 강조하는데 주력하고 있다. 따라서 두 버전은 각각 목표하고자하는 악구에 따라 음형의 사용과 다이내믹의 표기를 달리하였다. 이에 대한 세부적 사항을 아래의 [악보 5-1]과 [악보 5-2]를 통해 살펴보도록 한다.

아멘다 버전의 마디 80부터 비올라 성부에서 등장하는 16분음표의 리듬은 마디 90의 딸림화음이 나오기 직전까지 지속된다.⁶³⁾ 이는 딸림화음 악구를 목표로 긴장감을 쌓아올린 것으로 보인다. 반면, 출판본에서는 악구가 변화하는 구간에 8분음표 음형(마디 72-77), 16분음표 음형(마디 78-80), 유니즌 음형(마디 80-81)을 등장시켜 각 악구를 강조시키며 딸림화음 악구(마디 82)로의 도달을 이뤄내고 있음을 볼 수 있다.⁶⁴⁾

63) 아멘다 버전의 마디 85부터는 제1바이올린이 16분음표 리듬을 마디 89까지 지속시킨다.

64) 출판본에서는 마디 72부터 시작되는 내성부의(제2바이올린과 비올라 성부) 8분음표 음형이 마디 77에서 중단된 후, 제1바이올린에서 16분음표 음형이 등장한다. 또한 마디 80의 후반부의 전체 성부에서 유니즌이 약박으로 등장하여 딸림화음 악구로의 도달을 이뤄내고 있음을 볼 수 있다.

[악보 5-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 79-94,
출판본 마디 71-86

각각의 버전은 다이내믹의 표기 방식도 달리하였다(악보 5-2). 출판본의 마디 72에서 내성에 등장하는 8분음표 음형에는 *p*의 다이내믹이 표기되어있다. 이후 마디 76-77에서는 *cresc.*와 *f*의 다이내믹으로 새로운 악구(마디78-81)을 준비시킨다. 마디 78은 이전 악구와는 새로운 악구의 시작으로, *fp*의 다이내믹이 명시되어 앞의 악구와 구분됨을 보여준다. 이

후 마디 79의 제1바이올린에서 시작된 *cresc.*는 마디 81의 전 성부에 걸쳐 확장된다. 세 마디에 걸쳐 등장한 *cresc.*는 마디 82의 *f*를 동반한 딸림화음으로의 이동을 암시하는 역할을 한다.

반면, 아멘다 버전에서의 다이내믹은 해당 악구 내(마디 80-90)에서 점진적으로 변화하며 긴장감을 서서히 고조시킨다(*p - cresc. - f - ff*). 즉, 아멘다 버전은 점진적인 다이내믹의 변화를 통해 딸림화음 악구 이전까지 한 호흡으로 전개시키고자 한다. 서서히 고조되어 가는 다이내믹과 함께 진행의 추진력을 얻기 위한 방법으로 약박에서의 *sf* 사용 역시 주목할 만 하다. 아멘다 버전의 마디 86에서 시작되는 *sf*의 약박 강조는 마디 88까지 지속되어 3/4 박자의 강박을 뒤로 미룸으로써 안정적인 강약구조를 탈피하게 된다. 뿐만 아니라, 제2바이올린, 비올라 성부에 등장하는 버금딸림화음의 음역대가 점차 상승하면서 딸림화음 악구까지 긴장감이 극대화된다.

위에서 확인할 수 있듯이, 레비가 제시한 해당 악구에서 음악적 최종 지향점이 버금딸림화음이 아닌 딸림화음 구간으로 보아야 하는 여러 이유를 찾아볼 수 있었다. 두 버전 모두 딸림화음 구간이 악구의 지향점임을 전제로 한다면, 아멘다 버전은 음형의 변화 없이 점진적 다이내믹의 고조를 통해 하나의 호흡으로 달려간다. 이에 반해 출판본은 여러 음형을 강조하는 형태를 통해 악구를 구분 짓는다. 따라서 이는 아멘다 버전에서 악구가 강조되지 않은 것이 아니라, 음악적 지향점으로 향해가는 방식의 차이임을 확인할 수 있다.

71 72 73 74 75 76 77 78

79 80 81 82 83 84 85 86

79 80 81 82 83 84 85 86

87 89 90 91 92 93 94

다이내믹의 점진적인 변화

음역대 상승

안정적인 강약구조 탈피

다이내믹으로 긴장감을 극대화

[악보 5-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 79-94,
출판본 마디 71-86

이와 비슷하게 발전부에서도 각 버전마다 특정 악구에 도달하는 방식을 다르게 설정한 경우를 찾아볼 수 있다. 발전부는 크게 푸가토(A: 마디 137-156, F: 129-150), 안정기(A: 마디 157-172, F: 151-166), 재경과구(A: 마디 173-184, F: 167-178)로 나뉘어진다. 복잡한 성부의 텍스처를 가진 푸가토가 끝난 직후에 각각의 버전은 각기 다른 방법으로 “안정기”

(plateau)⁶⁵⁾ 악구에 도달한다. 각 버전이 안정기 악구를 어떠한 방식으로 강조시키는지 알아보고자 한다.

먼저 레비는 출판본 마디 145-150에서 마디 선을 가로지르는 화성 배치와 약박에 규칙적으로 배열된 *sf*가 마디 151의 안정기와의 대조를 극대화시킨다고 주장하였다. 반면 아멘다 버전의 마디 153-156에서 복잡한 리듬 구조 및 텍스처와 잦은 *sf*의 사용으로 인해 마디 157의 안정기가 돋보이지 않다고 주장하였다.⁶⁶⁾ 출판본에 대한 레비의 주장은 설득력 있으나, 아멘다 버전에 대한 레비의 분석은 재고해보아야 할 부분이다.

[악보 6]에서 출판본의 마디 145-150을 살펴보면, 화성 진행은 마디 선을 가로질러 불안정성을 형성하고 있으며, 리듬 또한 약박에 *sf*를 배치함으로써 역시 불안정성을 고조한다. 이후 마디 151의 안정기에서 강박에 *f*가 놓이고 Bb 화음이 기본위치로 등장하면서 이전에 지속되었던 불안정성이 해소된다. 반면, 아멘다 버전의 마디 153-156에서는 레비가 언급한 대로 복잡한 텍스처를 이루고 있음을 볼 수 있다. 마디 153-154에서는 제1바이올린과 비올라, 제2바이올린과 첼로가 서로 짝을 지어 짧은 음가를 주고받는다. 동시에 각 성부에서 교대로 등장하는 *sf*는 리듬의 불안정성을 고조시킨다. 이후 마디 157의 안정기에 들어서며 이전 악구와는 대조적인 단순한 음형과 *p*의 다이내믹이 등장한다. 심지어 비올라와 첼로 성부가 갑작스럽게 사라지며 텍스처 역시 상당히 단순해진다. 이전 악구까지의 불안정성이 한 순간 해소되고 안정기 악구가 강조되는 효과를 얻을 수 있는 것이다.

결론적으로 두 버전 모두 안정기를 강조하려는 목표는 동일하되, 그 방법에 차이가 있음을 확인할 수 있었다. 아멘다 버전은 복잡한 텍스처와 단순한 텍스처와의 대비를, 출판본은 의도적으로 강약 구조의 대비를 통해 안정기에 도달하며 강조 또한 이루어낸다.

65) 레비는 복잡한 대위적인 텍스처를 지닌 푸가토 후에 등장하는 잔잔한 분위기의 악구를 “안정기”(plateau)라고 지칭하였다. Levy, 위의 책, 62.

66) Levy, 위의 책, 60-61.

The image displays two versions of the musical score for the 'Amen' section of Op. 18, No. 1. The top version, labeled 'F', covers measures 145 to 152. The bottom version, labeled 'A', covers measures 149 to 158. Annotations include:

- A blue bracket above the 'F' version from measure 145 to 152, labeled '강박 *f* 및 *tr* 화음 기본위치 불안정성 해소' (Elimination of instability of basic position of forced *f* and *tr* chords).
- A red bracket below the 'A' version from measure 153 to 158, labeled '복잡한 텍스처 및 *sf*는 불안정성 형성' (Complex texture and *sf* forming instability).
- Vertical dashed lines at measure 152 and 158 mark the end of the sections, labeled '[안정기]' (Stable period).
- Dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, and *tr* are present throughout the score.

[악보 6] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 149-158, 출판본 마디 145-152

(3) 경과구

제시부의 경과구에서 아멘다 버전과 출판본은 제2주제를 향해 각기 다른 방식으로 향한다. 경과구 내에서 각각의 버전이 강조하고자 한 음악적 목표는 무엇이고, 어떠한 방식으로 그 목표에 도달하였는지 살펴보고자 한다.

먼저, 레비는 출판본에서 제시부의 경과구의 끝에 나타나는 유니즌(마디 54)을 주목하였다. 출판본에서 마디 49-54의 점진적인 다이내믹(*p*, *cresc.*, *ff*)과 마디 54의 유니즌은 마디 55에서 제2주제가 시작하는 것을 암시한다고 한다. 또한 마디 54의 유니즌은 상행하는 음계로 이루어져있어 모든 성부가 G장3화음이 아닌 단일음 G로 도착할 수 있었고 마디 55의 제2주제의 제1바이올린과 부드럽게 이어질 수 있었다고 한다. 반면, 유니

준이 없는 아멘다 버전의 마디 49-54는 제2주제로 향하는 추진력을 생성하지 않으며 제2주제의 시작(마디 55)이 마디 49-54의 변격 진행으로 단절되었다고 해석하였다.⁶⁷⁾

레비의 해석이 타당한 부분도 있으나, 두 버전의 경과구(마디 29-54)는 각각 강조하고자 하는 음악적 목표와 그 목표점을 향해 진행하는 방식이 서로 달랐음을 주장하고자 한다. 아멘다 버전은 다이내믹의 변화를 통해 마디 49-54의 딸림화음 구간 자체를 강조하고, 출판본에서는 텍스처의 변화를 통해 마디 55의 제2주제의 시작을 강조한 것으로 해석된다. 먼저 출판본의 경우를 살펴보자.

출판본의 경과구는 [악보 7-1]과 같이 크게 세 구간으로 나누어진다. 먼저 제2바이올린과 비올라 성부에서 8분음표 박동이 지속되는 마디 29-40, A b 조로 잠시 머무는 구간인 마디 41-48, 제2주제의 도입을 위한 딸림화음 구간인 마디 49-54로 볼 수 있다. 베토벤은 각 구간이 시작될 때 마다 새로운 구간의 등장을 암시하는 음악적 장치들을 배치하였다. 예컨대, 마디 40에서 두 번째 구간(마디 41-48)이 시작되기 전에 8분음표의 박동을 중단하였고, 마디 47-48에서 세 번째 구간(마디 49-54)이 시작되기 전에 리듬 유니즌을 사용하였다. 또한 마디 54에서 상행 음계의 유니즌을 등장시켜 제2주제의 시작을 암시하였다. 이처럼 출판본에서는 각 구간의 전환을 텍스처의 변화로 강조하여 입체적인 진행을 보여주고 있다. 그러나 긴 구조의 경과구를 시종일관 *p*로 지속하기 때문에 이러한 변화가 청취자에게 명확하게 전달되지 않는다. 따라서 경과구 내의 단조로운 다이내믹은 결과적으로 경과구를 하나의 흐름으로 진행하게 하고, 딸림화음 구간 직전과 시작에 다이내믹⁶⁸⁾의 변화를 주어 딸림화음 구간의 시작을 명확히 하였다. *p*로 시작된 딸림화음 구간은 *cresc.*를 거쳐 점진적으로 *ff*까지 도달하였고, 유니즌의 추진력을 바탕으로 제2주제

67) Levy, 위의 책, 15-17.

68) 출판본에서 딸림화음 구간 직전에 마디 46부터 *cresc.*, *sf* *ff*로 다이내믹의 변화를 주었다. 이후 마디 49의 딸림화음 구간의 시작에 다시 *p*로 시작하여 *cresc.* 후 *ff*로 점진적으로 G음을 향해 도달한다.

의 시작을 향해 목표 지향적으로 움직일 수 있었다.

29 30 31 32 33 34 35 36 37

8분음표 박동 지속 구간

F

▶ 각 구간의 순간을 텍스처의 변화로 강조

38 39 40 41 43 44 45 46 47 48

A♭조 구간

8분음표 중단

리듬 유니즌

F

▶ 출판본의 경과구는 제2주제의 시작을 향해 목표지향적으로 움직임

49 50 51 52 53 54 55

달림화음 구간

상행 음계 유니즌

F

[악보 7-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 출판본 마디 29-55

한편, 아멘다 버전 또한 [악보 7-2]에서 볼 수 있듯이 경과구가 세 구간으로 나누어지고 새로운 구간의 등장을 암시하는 음악적 장치들이 존재한다. 출판본에서는 새로운 구간의 등장을 텍스처의 변화로 암시했다면 아멘다 버전에서는 다이내믹을 통해 새로운 구간의 등장을 예비 및 강조하고 있다. 예컨대, 경과구의 시작(마디 29)부터 마디 40까지, 마디 41의 A♭조에서 마디 49까지를 *p*, *cresc.*, *sf* 의 다이내믹으로 딸림화음(마디 49)에 도달하였다. 이와 같이 아멘다 버전의 경과구는 다이내믹을 통해 경과구 내 전조 과정을 보여주며 딸림화음에 도달한다. 뿐만 아니

라, 아래에서 확인해볼 수 있듯이 음형의 지속 및 중단을 통해서도 딸림 화음 구간의 시작을 강조한다.

▶ 각 구간의 순간을 다이내믹의 변화(p-cresc.-sf-f)로 강조

Ab조 구간

딸림화음 구간

[악보 7-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 29-55

아멘다 버전은 출판본과 다르게 [악보 7-3]과 같이 마디 29에서 지속 되어 오던 8분음표 박동을 마디 48에서 중단시켰고, 이는 마디 49의 딸림화음 구간을 집중시키는 효과를 주었다. 이후 마디 49-54의 딸림화음 구간에서는 첼로 성부가 딸림화음과 으뜸화음(69) 반복하면서 다이내믹 ($f \rightarrow sf$)과 함께 구간 자체를 두드러지게 강조시킨다. 더 나아가, 마디 55의 종지에 있어서도 아멘다 버전은 G장3화음으로 종지를 명확히 맺고 있어,

69) 아멘다 버전의 마디 49-54에서 제2주제의 조성에 대한 핵심이 되는 화음인 딸림화음과 으뜸화음을 반복하면서 제2주제를 예비한다.

제2주제를 향해 목표지향적인 움직임보다는 딸림화음 구간 자체를 강조하고자 한 것으로 보인다.⁷⁰⁾

[악보 7-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 29-55

덧붙여, 앞에서 언급했듯이 경과구의 끝에서 레비는 아멘다 버전의 마디 49, 51, 53, 54의 각 마지막 박절에 등장하는 변격 진행(V-ib³-V)에 대하여 폐쇄적이고 분명하지 않은 진행이라고 분석한 바 있다.⁷¹⁾ 그러나 제2주제의 조성이 C장조임을 보았을 때, 변격 진행에서의 I 도의 변성화음은 제2주제의 조성을 확실히 암시하는 효과를 준다. 비슷한 예시로는 모차르트 《피아노 소나타 No. 8, KV. 310》이 있다.

70) 레비가 주장한 경과구와 제2주제 사이의 단절은 베토벤의 의도로 볼 수 있다.

71) Levy, 위의 책, 16.

변격 진행 폐쇄적?

V-Ib³-V V-Ib³-V V-Ib³-V V-Ib³-V

Mozart Piano Sonata No.8, KV.310

[악보 7-4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 49-55,
모차르트 《피아노 소나타 No. 8, KV. 310》 1악장, 마디 20-23

결론적으로, 레비의 해석대로 출판본의 경과구는 제2주제를 향해 목표 지향적으로 진행하고 아멘다 버전의 경과구는 제2주제의 시작과 단절되고 있음을 볼 수 있다. 그러나 이는 베토벤이 각 버전에서 강조하고자 하는 목표가 달랐기 때문이다. 출판본의 경과구는 텍스처의 변화를 통해 마디 55의 제2주제의 시작을 강조하는 반면, 아멘다 버전의 경과구는 다이내믹의 변화를 통해 마디 49-54의 딸림화음 구간에 *f*와 *ff*로 변격 진행으로 딸림화음 구간 자체를 강조한 것으로 보인다. 이처럼 두 버전은 동일한 경과구에 대하여 제각기의 방식으로 제2주제를 도달하고 있음을 볼 수 있다.

2) 추가와 삭제

아멘다 버전과 출판본의 비교 연구를 수행함에 있어서 악곡의 변경된 부분을 유심히 살펴보는 것이 매우 중요하다. 그 중에서도 작품의 특정 악구 혹은 마디가 추가되거나 완전히 삭제된 부분은 베토벤의 작품 계획과 직결되기 때문에 악곡 수정의 의도가 무엇이었는지에 대한 논의가 필요할 것으로 보인다. 각각의 버전의 음악적 문맥에 따라 마디 및 특정 악구가 추가된 이유와 삭제된 이유를 논의해보고자 한다. 먼저, 삭제된 부분부터 살펴보자.

제2주제의 주제 제시 이후 아멘다 버전의 마디 72-80의 c단조 악구는 출판본에서 삭제된다. 레비는 아멘다 버전의 마디 72-80의 c단조 악구에 대해 “두 개의 중지(마디 72, 80)로 갇혀있는 악구”라고 표현하며 텍스처, 리듬적 대조로 이후 나올 마디 80-86의 악구와 단절을 유발한다고 비판하였다.⁷²⁾ 그러나 [악보 8-1]과 같이 c단조 구간은 C장조로 등장하는 제2주제의 구성에 대해 장단조혼용으로 등장하는 악구이다. 이처럼 베토벤의 작품에서 장단조혼용은 빈번히 쓰이는 전개방식으로, 이는 한조에 머물러있기보다 다른조를 도입시킴으로써 화성적 색채감을 주어 지루함을 탈피시키고 생동감을 부여하는 기능을 지닌다. 예컨대, 베토벤 《피아노 소나타 No. 21, Op. 53》(악보 8-2)에서도 볼 수 있듯이, E장조로 제시된 제2주제가 종결부에서 e단조의 악구를 도입시킴으로써 조성적 입체감이 부여되었다.

72) Levy, 위의 책, 26.

출판본에서 삭제된 c단조 삼입 악구(장단조혼용)

c장조 악구

A

c장조 악구

A

[악보 8-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 71-86

제2주제: E장조

fp e단조 악구

fp

cresc.

[악보 8-2] 베토벤 《피아노 소나타 No. 21, Op. 53》 1악장, 마디 74-82

이와 같이 아멘다 버전의 마디 72-80까지의 c단조로 제시된 악구는 한 조로 머물러있기보다 음악에 생동감과 변화를 주기 위해 삽입한 하나의 음악적 장치로 해석할 수 있다. 그럼에도 불구하고 아멘다 버전에서 c단조의 악구가 삭제된 이유를 아래와 같이 두 가지로 추측해보고자 한다.

1. 제2주제의 주제 제시가 끝난 직후 종결구로 향하는 구간에 있는 c단조의 악구는 정체되는 느낌을 줄 수 있다. 따라서 종결구로 향하는 가속도를 저하시키기 때문에 삭제된 것으로 보인다.

2. 킨더만에 의하면 베토벤은 출판본에서 턴 모티브의 과도한 반복을 회피하였다고 한다.⁷³⁾ 이러한 사실을 비추어보았을 때, c단조 악구에서 제1,2바이올린의 과도한 턴 모티브의 반복을 피하고 싶었을 것으로 추정된다(악보 8-3). 뿐만 아니라, 마디 72-80의 c단조 악구는 이후 마디 79-86에서 C장조로 다시 한 번 변주되며 C장조 악구에서도 턴 모티브가 반복되고 있음을 볼 수 있다. 이와 같은 이유로 베토벤은 악곡에서 지나친 반복에 의한 지루함을 탈피하고자 하였을 것이다.

따라서 아멘다 버전의 마디 72-80의 c단조 악구는 종결구로 향하는 구간에서 조성적 색채감을 주지만 종결구로 향하는 가속도를 저하시키고, 턴 모티브의 지나친 반복으로 인해 출판본에서는 삭제된 것으로 보인다. [악보 8-3]에서 볼 수 있듯 출판본의 마디 72-77은 아멘다 버전의 음악적 요소들이 혼용 및 압축되어 종결구로 향하는 가속도를 높이고 있다. 본 구간에서 사용된 아멘다 버전의 음악적 요소들은 각각 마디 72-79의 비올라와 첼로 성부의 텍스처, 제1바이올린의 턴 모티브, 그리고 마디 79-85의 첼로 성부의 턴 모티브를 들 수 있다.

73) 베토벤은 아멘다 버전에서 130번 반복되는 턴 모티브를 출판본에서 109번으로 조정하였다. William Kinderman, "Transformational Processes in Beethoven's Op. 18 Quartets," 14.

종결구로 향하는 가속도 및 턴 모티브의 지나친 반복으로 인해 c단조 삼입악구 삭제

[악보 8-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 71-86,
출판본 마디 71-78

아멘다 버전에서 반복되고 변주된 부분들은 위와 같이 출판본에서 대부분 삭제된다. 이와 비슷한 예시는 재현부에서도 찾아볼 수 있다. 아멘다 버전의 재현부의 마디 211-215는 삭제되었다. 마디 211-215는 이전 악구인 202-210에 대한 변주된 악구로 제시부와⁷⁴⁾ 비슷한 맥락으로 삭제된 것으로 보인다. 또한 변주 악구 속 지나친 턴 모티브의 반복은 악곡 내 지루함을 줄 수 있기 때문에 삭제된 것으로도 해석된다(악보 9-1).

74) 아멘다 버전의 마디 73-79의 c단조 구간의 삭제

A

F

마디 202-210에 대한 변주된 악구

A

턴 모티브의 반복

“삭제”

F

[악보 9-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 202-220, 출판본 마디 198-210

하지만 마디 211-215가 단순히 앞의 악구를 그대로 반복만 한 것은 아니다. 마디 202-210의 제1바이올린과 비올라 성부에서 연주된 턴 모티

브가 변주 악구인 마디 211-215에서는 첼로 성부까지 확대되어 풍부한 음향 층을 만들었다. 다이내믹의 변화는 없지만 첼로 성부의 움직임으로 자연스럽게 음향의 폭을 넓혔으며 마디 216-218의 극적인 *sf*를 준비하기 위해 변주 악구가 삽입된 것으로 보인다. 그럼에도 불구하고, 마디 211-215의 변주된 악구가 삭제된 이유를 아래와 같이 세 가지로 추측해 볼 수 있다.

1. 위에서 언급한 바와 같이, 이전 악구를 변주한 악구이기 때문에 삭제된 것으로 보인다. 또한 변주 악구 속 지나친 턴 모티브의 반복은 악곡 내 지루함을 야기할 뿐만 아니라, 변주 악구 직후에 등장하는 경과구에서도 같은 음악적 요소(악구, 턴 모티브)를 반복하여 제2주제로 향하는 가속도를 저하시킨다.

2. [악보 9-2]를 보면, 아멘다 버전의 마디 211-215의 변주 악구 속 *cresc.*와 제1바이올린의 옥타브 도약은(마디 215) 마디 216부터 단숨에 마디 220까지 이끄는 추진력을 준다. 이로 인해 *f*와 *ff*로 지속되는 딸림화음 악구(마디 220-225)가 너무 부각된다. 또한 딸림화음 악구에서 제1바이올린의 높은 C음이 지속적으로 반복되어 제2주제의 시작이⁷⁵⁾ 강조되지 않는다. 따라서 출판본에서는 변주 구간을 삭제하고 마디 210에서 옥타브를 내린 후 딸림화음 악구를 시작한 것으로 보인다.

3. 출판본의 경과구는 제2주제의 시작을 향해 경과적인 성격을 띤다. 따라서 변주 악구의 삭제를 통해 경과구 내 전조 과정에 집중하고 제2주제로 이동한 것으로 확인된다.

위와 같은 이유로 아멘다 버전에서 변주된 악구(마디 211-215)를 과감히 삭제한 것으로 해석된다.

75) 아멘다 버전에서 마디 226의 제2주제의 시작 C음이 부각되지 않는다.

211 212 213 214 215 216 217 218 219 220

A

cresc.와 옥타브 도약으로 인해 마디 220까지 추진력

206 207 208 209 210

F

높은 c음 반복, f와 ff로 딸림화음 악구 구간 강조됨/ 제2주제 시작이 강조되지 않음 제2주제

220 221 222 223 224 225 226

A

옥타브 아래로 내려 진행

210 211 212 213 214 215 216

F 제2주제 시작 강조

[악보 9-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 211-226,
출판본 마디 206-216

아멘다 버전에서 악구, 마디, 성부가 수정되어 삭제된 경우는 많지만 추가가 된 경우는 매우 드물게 찾아볼 수 있다. 베토벤은 [악보 10-1]과 같이 출판본의 발전부에서 두 마디(마디 149-150)를 추가하였다. 추가된 두 마디(F: 마디 149-159)는 급작스럽게 악곡의 분위기가 바뀌어야 하는 푸가토(F: 마디 129-148)와 안정기 사이(F: 마디 151-166)에 추가되었다.

레비는 푸가토의 끝에 두 마디가 추가되어 마디 151의 안정기 악구로의 추진력을 생성할 수 있다고 하였다. 특히 아멘다 버전의 마디 153-156에서 나타나는 불규칙한 리듬과 *sf*를 수정함으로써 안정기로 향하는 추진력을 얻을 수 있다고 주장하였다. 또한 추가된 두 마디는 스트레토 기법을 사용하기 때문에 아멘다 버전보다 리듬적 긴장감이 더 고조된 상태로 안정기를 만나 그 시작이 돋보일 수 있다고 해석하였다.⁷⁶⁾ 반면 아멘다 버전에서는 푸가토의 마디 156과 안정기의 마디 157의 제1바이올린 리듬이 서로 상충하여 안정기를 향한 추진력을 떨어뜨리는 동시에 안정기의 즉각적인 고요함의 효과를 방해한다고 비판하였다.⁷⁷⁾ 그러나 이는 아멘다 버전의 음악적 맥락을 간과한 채 출판본의 시각에서 아멘다 버전을 비판한 것으로 보인다.

[악보 10-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 149-158, 출판본 마디 145-152

76) Levy, *Beethoven's Compositional Choices : the Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, 60-61.

77) Levy, 위의 책, 61.

출판본은 푸가토의 끝에 두 마디를 추가하여 안정기 악구의 시작에 추진력을 제공한 반면, 아멘다 버전은 푸가토의 끝에서 안정기로의 추진력을 추구한 것 보다 푸가토의 끝과 안정기의 시작에 대비를 의도한 것으로 추측된다. 먼저 출판본의 마디 145-150의 *sf*는 악박에 배치되어 안정기로 향하는 추진력을 주었으며 강박의 *fp*가 안정기의 첫 박에 있어 안정기의 시작이 명확할 수 있었다. 한편, 이에 해당하는 아멘다 버전의 마디 153-156의 불규칙한 *sf*는 음향적으로 복잡성을 띠어 하나의 음악적 효과로 들리며, 성부 간에 서로 얽혀있는 텍스처는 푸가토의 끝을 한층 복잡하게 만드는 역할을 한다. 이후 뒤이어 나오는 마디 157의 안정기는 성부가 2성부로 축소되고 *p*로 등장하여 푸가토의 복잡한 텍스처 및 다이내믹의 완전한 대비를 이루고 있다. 또한 푸가토의 끝과 안정기의 제1바이올린이 서로 다른 리듬형을 취하고 있기 때문에 안정기의 시작이 더 명확하게 드러난다(악보 10-2). 아멘다 버전은 출판본과 다르게 푸가토의 끝부분을 단절시키고 안정기 악구를 시작하여 오히려 청자로 하여금 주의를 환기시키고 있다.

sf 분산시켜 다이내믹의 음향 확대 효과

추가된 마디

sf 악박 배치로 인해 안정기로 향하는 추진력

[악보 10-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 149-157, 출판본 마디 141-151

더 나아가, [악보 10-3]과 같이 안정기는 점차 성부를 늘리며 재경과구를 향해 나아가는 악구이기 때문에 푸가토의 끝과 안정기의 시작 사이에 단절을 주어 재경과구를 향한 추진력을 비축한 것으로 해석된다.

따라서, 출판본은 푸가토의 끝에 두 마디(마디 149-150)를 추가하여 약박의 *s*를 사용하여 안정기로 향하는 추진력을 추구했으며, 아멘다 버전은 푸가토와 안정기 사이의 대비를 의도하여 안정기의 시작을 돋보이게 한 것으로 확인된다.

The image displays a musical score for two sections: '[안정기]' (Calm) and '[재경과구]' (Re-orientation). The first system, '[안정기]', spans measures 157 to 164. The second system, '[재경과구]', spans measures 165 to 173. The score includes piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings, and a dynamic change to forte (*f*) at measure 173. The text '성부의 수를 늘리며 재경과구를 향해 나아가감' is written above the second system.

[악보 10-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173

3) 성부의 수정

아멘다 버전에서 출판본으로 수정되면서 성부가 미묘하게 변화된 경우를 종종 찾아볼 수 있다. 이는 음역대의 변화나 화성의 추가 등을 포함한다. 수정된 성부를 토대로 레비가 아멘다 버전에 대해 비판한 부분

을 중점적으로 논의해보고 베토벤이 아멘다 버전에서 의도하고자 했던 바는 무엇이었으며 어떠한 방식으로 악곡을 진행시켰는가를 살펴보고자 한다. 각각의 버전의 음악적 맥락에 따라 수정되기 전과 후의 성부를 비교 분석해보자.

먼저, [악보 11-1]과 같이 제시부에서 아멘다 버전의 마디 5는 수정되었다. 레비는 이 한마디의 작은 변화가 악곡의 시작에 명료함을 가져다 주었다고 하였다. 레비에 따르면 출판본의 마디 5는 IV₆화음으로 화음이 없는 아멘다 버전의 모호함과 비교된다고 비판하였다.⁷⁸⁾ 그러나 아멘다 버전을 보다 넓은 시각에서 이해한다면 이는 베토벤의 의도였음을 보여 준다.⁷⁹⁾

78) Levy, 위의 책, 6.

79) 게다가 제1바이올린을 제외한 나머지 성부의 화음이 없어도 제1바이올린의 선율에서 IV도가 내재되어 있음을 알 수 있다. 이는 [악보 11-2]의 《베토벤 피아노 소나타 No. 9, Op. 14》와 같이 베토벤이 화성을 함축하고 있는 선율을 자주 사용하였던 것에 기인한다. 이처럼 아멘다 버전의 마디 5의 성부의 부재로 화성이 모호하다고 보는 것은 적절치 않다.



[악보 11-2] 베토벤 《피아노 소나타 No. 9, Op. 14》 1악장, 마디 22-30

Allegro con brio

A

F

[악보 11-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 1-8,
출판본 마디 1-8

아멘다 버전에서는 악구의 대비를 의도한 것으로 보인다. 베토벤은 아멘다 버전의 마디 1-4와 마디 9-12의 턴 모티브를 모두 유니즌으로 일치시킨 후 마디 5와 13에서 한 옥타브 위에 등장하는 동일 모티브들을 모두 다 제1바이올린의 솔로로 제시되도록 하였으며 뒤이어 바로 수직적 화음을 배치하였다. 이처럼 아멘다 버전의 마디 5에서 나타나는 화성의 부재는 출판본에 비해서 명료함이 약화되긴 하지만 악구의 대비 면에서는(유니즌 악구와 수직적 화성 악구) 구조적인 명료함을 보여주고 있다(악보 11-3). 즉, [악보 11-5]와 같이 아멘다 버전은 악구의 대비를 통해 마디 1-29에서 동일한 주제 동기 음형인 턴 모티브에 대해 통일성을 맞

추고 있다. 이처럼 유니즌 악구와 수직적 화음 악구의 대비를 알려주는 신호 역할을 하기 위해 주제 동기 음형을 솔로로 제시하였고 후에 수직적 화음을 수반하는 악구의 시작을 모두 솔로로 제시하여 제1주제 영역의 마디 29까지 구조적으로 통일성을 의도한 것으로 해석된다.⁸⁰⁾

[악보 11-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 1-14,
출판본 마디 1-14

80) 비슷한 예시로 베토벤 《피아노 소나타 No. 5, Op. 10》에서도 동일한 악구에 대해서 통일성을 지켜 전개시키는 모습을 볼 수 있다.

[악보 11-4] 베토벤 《피아노 소나타 No. 5, Op. 10》 1악장, 마디 9-16

[악보 11-5] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 1-29

이밖에도 레비는 출판본의 마디 5에 대해 다음과 같이 해석하였다. 레비는 베토벤이 마디 5에 IV_6 을 추가하여 [악보 11-6]와 같이 마디 5와 13을 기능적으로 구분 지었다고 해석하였다. 마디 5로 시작하는 악구는 반중지를 강화하기 위한 수직적 화성의 악구, 마디 13으로 시작하는 악구는 동형진행을 예비하는 동형진행 악구로 보았다.⁸¹⁾ 그러나 아멘다 버전 또한 마디 5와 13이 동일하게 솔로 악기로 제시되었음에도 불구하고 기능적으로 구분되어 진다. 마디 9-12의 유니즌 악구는 ρ 와 함께 첼로 성부에서 출판본보다 한 옥타브 아래로 제시되어 마디 13의 제1바이올린과 상당한 음역대 차이와 다이내믹의 대비를 보여준다. 이는 동형진행을 예비해주는 기능을 한다고 볼 수 있다.

따라서 아멘다 버전은 제1주제 영역에서 턴 모티브를 모두 솔로로 제시하여 주제 동기를 확실히 각인시키고 악구의 대비를 통해 제시부의 첫 시작에 구조적 명확성을 높인 것으로 해석된다.

81) Levy, 위의 책, 6.

Allegro con brio

솔로: 대비를 알려주는 역할

유니즌 ← 수직적 화성악구 →

다이내믹 대비

음역대 대비

동형진행 예비

Allegro con brio

레비: 기능적으로 구분

유니즌

IV6: 반중지 강화

솔로: 동형진행 예비

→ 턴모티브 솔로: 주제 동기 각인

[악보 11-6] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 1-29,
출판본 마디 1-29

다음으로는 수정된 제시부의 경과구를 살펴보고자 한다. 레비는 아멘다 버전의 마디 29-36에서 제2바이올린과 비올라 성부인 내성이 두 마디 단위로 변화하고 있어 악구의 그룹핑(grouping)이 2+2+2로 단절된다고 하였다. 이와 같이 단절된 내성의 그룹핑은 강박으로 시작해야하는 마디 30의 첼로 성부를 동화시켜 첼로의 턴 모티브의 C음이 약박으로 시작하게끔 한다고 비판하였다.⁸²⁾ 그러나 첼로의 턴 모티브가 본래의 고

유한 악센트 패턴으로 들을 수 있다는 그의 주장은 반박할 여지가 있다. 그 단서는 출판본에서 내성(제2바이올린, 비올라)의 수정으로 인한 그룹핑의 약화에도 불구하고 제1바이올린의 선율로 인해 자동적으로 첼로의 마디 31, 33, 35의 C음이 강조될 수밖에 없기 때문이다(악보 12). 특히 첼로의 C음은 개방현이기 때문에 악센트가 더 가해진다. C음이 강조될 수밖에 없는 또 다른 이유 중 하나는 화성이다. 아멘다 버전과 출판본은 모두 화성적 리듬이 두 마디 단위로 바뀌고 있어 출판본에서 턴 모티브의 시작이 강박에 해당되어도 화성이 변하는 마디 시작에는 자연발생적으로 악센트가 생기기 때문에 결과적으로 턴 모티브가 끝나는 마디의 시작이 강박으로 들릴 수 있다. 이처럼 레비가 약박으로 분석한 첼로 성부의 C음(마디 31, 33, 35)은 화성적 리듬에 의해 강박으로 해석될 수 있다. 아멘다 버전의 마디 29, 31, 33, 35가 강박으로 들리는 근거는 이뿐만이 아니다. 아멘다 버전의 마디 29에서 나타나는 악구의 겹침(elision)은⁸²⁾ 해당 마디가 다음 나올 악구의 시작으로 해석되며, 마디 30은 악구의 구조 상 약박에 위치한다. 따라서 마디 30이 악구의 시작으로 분석되기 위해서는 작곡가가 임의로 표기한 다이내믹 혹은 특별한 장치가 있어야 할 것이다. 그러나 마디 30에서는 악구의 시작이라고 판단할 수 있는 그 어떠한 표기도 찾아볼 수 없다.

82) 출판본에서 내성 수정을 통해 유동적인 진행으로 보완하였다고 해석하였다. Levy, 위의 책, 8-9.

83) 아멘다 버전의 마디 29에서 제1바이올린과 첼로 성부는 이전 악구에 대한 마무리이며, 제2바이올린과 비올라 성부는 새로 등장할 악구의 시작이다.

악구의 결합(elision)

A

F

내성의 수정에도 불구하고 출판본의 마디 31, 33, 35가 강박으로 들림

첼로의 개방현 + 두 마디 단위로 바뀌는 화성 = 자연발생적 악센트

[악보 12] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 28-37,
출판본 마디 28-37

레비는 아멘다 버전의 경과구 내에서 마디 41-49의 악구 구조에 대해서도 문제점을 제기하였다. 아멘다 버전의 마디 41은 이전 악구의 종지이자 새로운 시작이나, 마디 42부터 시작되는 제1바이올린의 선율 때문에 마디 41이 악구의 시작으로 인식되지 않는다는 점을 문제로 보았다. 한편 [악보 13-1]과 같이 출판본의 마디 41-42의 제1바이올린은 붙임줄로 연결되어있어 마디 41-49의 악구 구조가 두 마디 단위로 명확하게 구분될 수 있다고 한다.⁸⁴⁾ 위 주장에 동의하지만 아멘다 버전의 맥락에서 살펴보면, 마디 41의 비올라의 턴 모티브를 제1바이올린에서 그대로 주고받으려는 작곡가의 의도가 드러난다. 게다가 비올라의 턴 모티브의 음역대는 첼로 성부와 가깝게 배치되어 있기 때문에 청각적으로 크게 인지되지 않는다. 결과적으로 아멘다 버전의 마디 41과 42는 각각의 분리된 악구로 인식되기보다는 하나의 악구로 들린다.

84) Levy, 위의 책, 11-14.

A

F

첼로 성부와 가깝게 배치

[악보 13-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 41-49,
출판본 마디 41-49

이밖에도 각각의 버전의 경과구에서 더 살펴볼 점은 출판본에서 나타나는 제1바이올린의 전타음이다. 출판본의 마디 31-37, 41-46은 강박에 전타음을 사용하여 악구의 구조를 명확히 하였다. 한편, 아멘다 버전의 방식은 출판본과 차이가 있다. [악보 13-2]에서 볼 수 있듯 아멘다 버전의 마디 31-37까지는 출판본과 동일하게 전타음을 사용하였고, 마디 41-46은 출판본과 다르게 전타음을 사용하지 않았다. 따라서 아멘다 버전의 악구 구조는 전타음의 유무로 구분되어진다. 더 나아가, 전타음을 사용하지 않은 마디 41-46의 악구에서는 전타음을 대신하여 제1바이올린의 마디 41(C), 43(D b), 45(E b), 47(F)이 마디 50의 G음까지 도달하면서 진행감을 두드러지게 보여주고 있다.

이처럼 아멘다 버전과 출판본은 각기 다른 방식대로 경과구를 진행하고 있음을 볼 수 있다.

전타음 사용

전타음 사용 x

[악보 13-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 29-55

이어서 제시부의 종결구에서 일어난 작은 성부의 수정에 대해 살펴보고자 한다. 레비는 출판본의 종결구에서 마디 84의 수정된 음역대를 주목하였다. 출판본의 마디 84는 음역대가 수정되어 마디 84-100이 선적인 연속성(linear continuity)을 가지며 마디 101의⁸⁵⁾ 종지로 향해갈 수 있었다고 보았다. 수정된 음역대는 마디 88의 공백으로 인한 침묵에도 불구하고 마디 89와 동일한 음역대로 제시되기 때문에 선적인 연속성이 존재할 수 있었다고 언급하였다. 반면 이에 해당하는 아멘다 버전의 마디 92는 동일한 음역대의 C음으로 악구가 시작되기 때문에 마디 96의 공백 이후에 등장하는 악구와의 선적인 연속성이 손상되었다고 해석하였다.⁸⁶⁾

85) 레비는 해당 마디를 가장 중요한 종지라고 언급하였다. Levy, 위의 책, 32.

레비의 분석대로 출판본의 마디 84의 음역대는 수정되어 마디 101까지 선적인 연속성이 생겼지만, 이는 악보 그대로의 사실을 분석했을 뿐 베토벤의 의도는 이와 다른 것으로 추측된다. 베토벤의 의도와 악곡의 맥락을 파악하여 각 버전의 동일 구간을 면밀히 살펴보자.

먼저, 출판본에서 마디 84-87의 악구는 마디 92-95에서 반복하여 등장하는데, 이때 저음역대에서 고음역대로 이동하면서 음역대의 연속성이 생긴다. 즉, [악보 14-1]에서 볼 수 있듯 출판본의 음역대는 마디 95의 F⁶음까지 이어진다. 그러나 음역대만 연속적일 뿐 마디 84-100의 텍스처, 다이내믹, 수평적 선율과 수직적 화음의 대비가 확실히 드러난다. 텍스처는 첼로 성부의 유무에 따라 마디 84-87, 89-92, 92-95, 97-100으로 나누어져 네 개의 악구로 들린다. 뿐만 아니라, 출판본의 마디 84-95까지는 수평적인 선율로 지속되다가 낮은 음역대에서 첼로 성부의 도입과 함께 연속된 화음의 수직적 울림으로 대담한 텍스처의 대비를 이루고 있다. 다이내믹 또한 점진적으로 변화를 주는 방법 대신 *fp*로 음량의 대비를 뚜렷하게 보여주고 있다.

[악보 14-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 출판본 마디 84-101

86) Levy, 위의 책, 32-33.

한편 아멘다 버전은 출판본과 악구의 진행 방식에 있어서의 차이를 보인다(악보 14-2). 아멘다 버전의 마디 92를 살펴보기 이전에 이전 악구까지 확장하여 살펴보고자 한다. 아멘다 버전은 마디 80-92를 *cresc.*, *f*, *ff*와 악박의 *sf*(마디 86-88)를 사용하여 악곡의 긴장감을 최고조로 이끌어 마디 92에서 종지하였다. 따라서 종지 이후에 등장하는 아멘다 버전의 마디 92-108의 새로운 악구는 베토벤이 이전 악구의 긴장감을 해소시키는 악구로써 기능한 것으로 보인다. 이처럼 마디 92의 종지는 마디 109의 종지까지 I 도를 연장하며 잔잔하게 향해간다. 이를 위해 다이내믹의 대비를 사용하는 대신 *decresc.*와 *cresc.*를 번갈아 사용하여 앞으로 나아가기보다는 사라지는 듯한 음향 효과를 자아내고, 마디 96과 104의 총휴지부(G.P.)를⁸⁷⁾ 사용하여 악곡에 정체된 흐름을 유발시키며 긴장감을 완화시키고 있다. 뿐만 아니라, 아멘다 버전은 텍스처의 두께로 연속성을 주고 있다. 이후 마디 105-108의 수직적 화음과 화성으로 청자의 주의를 환기시키며 종결구의 마디 109에서 종지를 맺는다.

더 나아가, 아멘다 버전과 출판본의 구조적인 측면을 살펴보면, 출판본은 마디 72부터 마디 84를 향해 목표 지향적으로 진행되었기 때문에 마디 84에서 종지를 확립시키고자 악구의 반복을 통해 구조의 통일성을 이룬 것으로 보인다. 반면 베토벤은 아멘다 버전에서 악곡 내 악구를 변주하거나 반복하는 경향이 있는데, 마디 92-100, 100-103은 마디 92의 종지 후 I 도를 연장하기 위해 악구를 반복시킨 것으로도 보이며 마디 100에서 반복할 때 첼로 성부를 추가하여 변화를 준 것으로 추측된다.

종합하자면, 출판본은 음역대의 연속성은 있지만 그 외의 텍스처, 다이내믹, 수평적 선율과 수직적 화음에서의 대비 때문에 연속성이 두드러지지 않는다. 반면 아멘다 버전은 레비의 해석대로 음역대의 연속성은 없지만 *decresc.*와 *cresc.* 때문에 연속성의 단절이 청각적으로 인식되지

87) General Pause: 게네랄파우제

216-219에 등장하는 제2바이올린의 리듬 변형은 제시부에서 등장한 턴모티브의 리듬적 요소를 변형하여 사용한 것으로 새로운 요소를 등장시켰다고 보기에는 어려움이 있다. 뿐만 아니라, 이전 악구에서 지속되어 오던 8분음표의 박동을 그대로 유지한 채 리듬 변형을 주고 있기 때문에 갑작스러운 느낌을 주기보다는 오히려 이전 악구와의 리듬적 통일성을 유지하면서도 새로운 악구의 등장(아멘다 버전의 마디 220-226)을 암시하고 있는 것으로 해석될 수 있다.

[악보 15] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 211-220

더 나아가, 레비는 제시부의 음악적 구조를 재현부에서도 제시부의 순서와 동일하게 배치되어야 한다고 주장하였다. 따라서 아멘다 버전의 마디 202-220은 제시부의 악구를 단편적으로 무질서하게 배치하여 비논리적이라고 지적하였다.⁸⁹⁾ 그러나 이는 터무니없는 주장이다. 재현부의 전개 순서 및 방식을 제시부와 완벽히 동일하게 배치해야 논리적인 진행인 것인가?⁹⁰⁾ 제시부의 주제 파편들을 자유롭게 배치하고 변형을 주는 방식은 많은 작곡가와 베토벤의 후기 작품에서 볼 수 있다. 제시부와 순서를 동일하게 배치하게 됨으로써 주는 안정감과 통일성은 보장할 수 있지만 악곡 내 단조로움은 피할 수가 없다. 아멘다 버전의 자유로운 전개

89) Levy, 위의 책, 82-84.

90) 아멘다 버전에서 주제 요소의 원형 및 일부를 사용하여 다른 요소와 결합시키기 때문에 제시부와 통일성은 여전히 유지되고 있음을 볼 수 있다.

방식은 오히려 악곡 내 지루함을 탈피하며 아멘다 버전의 실험적인 면모를 보여주고 있다.

4) 아멘다 버전의 실험적 태도

사적음악회에서 연주된 아멘다 버전은 출판본에서 찾아볼 수 없는 몇 가지 음악적 특징을 지니고 있다. 그것은 아멘다 버전에서 보이는 실험적 태도로, 악곡의 갑작스러운 휴지부, 출판본과 달리 복잡한 텍스처, 연결보다는 단절되는 듯한 패시지의 진행, 복잡한 리듬적 층위(layers), 연주 효과를 극대화하는 음정의 급격한 도약 등이 다소 절제된 형태의 출판본과 명확한 성격 차이를 보여준다. 본 항에서는 아멘다 버전에서 발견되는 이러한 특징들을 구체적으로 나누어 살펴보고자 한다.

발전부는 본 작품에서 가장 많은 음악적 실험이 드러나는 구간이며, 동시에 가장 많은 수정이 이루어진 부분이기도 하다. 짧은 발전부에서 등장하는 푸가토는 그의 실험적 태도가 여실히 드러나는 구간으로, 푸가토 구간 직전에 나타나는 아멘다 버전의 마디 133, 136의 총휴지부를 가장 먼저 논의하고자 한다.

총휴지부(G.P.)

The musical score shows measures 131 through 138. Measures 133 and 136 are marked with red boxes and labeled as '총휴지부(G.P.)'. Measure 137 is labeled as '[푸가토]'. The score includes dynamics such as *p* and *f*. The bass line starts with a *p* dynamic and ends with a *f* dynamic.

[악보 16-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 131-138

아멘다 버전의 마디 133, 136에 위치한 총휴지부는 출판본에서 마디 125, 128의 에코(echo) 음형으로 대체되었다(악보 16-2). 출판본의 에코 음형은 악구의 구조를 명확하게 구분 짓는 매우 중요한 역할을 한다고 주장하였다.⁹¹⁾ 반면, 아멘다 버전의 마디 133과 136의 총휴지부는 그 역할이 명확하지 않다고 지적하였으며 총휴지부 때문에 푸가토의 시작(마디 137)이 불명확해졌다고 비판하였다.⁹²⁾

The image displays two musical staves, A and F, for measures 130-138 of Op. 18, No. 1. Staff A (Amendante) shows measures 130-138 with dynamics *p*, *f*, and *pp*. Red shaded boxes labeled 'G.P.' (Grand Pause) are placed over measures 133 and 136. Staff F (Fugato) shows measures 122-130 with dynamics *pp*, *f*, and *pp*. Blue shaded boxes labeled 'pp echo' are placed over measures 125 and 128. Both staves are in 3/4 time and feature a treble and bass clef.

[악보 16-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 130-138,
출판본 마디 122-130

그러나 아멘다 버전의 푸가토 직전에 등장하는 총휴지부는 효과적으로 사용되며 매우 현대적이면서도 실험적이다(악보 16-3). 출판본은 세 마디 단위(마디 123-125, 126-128)로 악구를 이루고 있으며, 제1바이올린

91) 출판본의 에코 음형은 2+1(마디 123-125, 126-128)로 세 마디 패턴을 만들어내고 마디 128은 앞의 패턴으로 보았을 때 패턴의 끝을 암시하여 푸가토의 시작이 매우 명확해졌다고 해석하였다. Levy, 위의 책, 42, 44.

92) Levy, 위의 책, 42, 44, 46-47.

의 에코가 세 마디의 구조임을 명확하게 알려주는 반면, 아멘다 버전의 총휴지부는 악구의 구조가 불명확하여 청중과 연주자에게 해석의 여지를 남겨준다. 또한 악곡의 흐름을 갑작스럽게 중단시켜 긴장감을 극대화시키고 다음 나올 악구에 대한 기대감을 높이는 역할을 한다. 즉, 마디 133과 136의 총휴지부는 이전 마디의 여운을 남김과 동시에 단락 사이에 의도적으로 단절감을 형성해 순간적인 긴장감을 자아내며 뒤이어 나올 악구를 준비시킨다. 단락 사이에 의도적으로 단절감을 형성하고 긴장감을 이끌어내 푸가토의 시작(마디 137)을 예비한다고 볼 수 있다. 이처럼 베토벤은 푸가토가 등장하기 전 마디 133, 136에서 악구의 모호함을 주기 위해 총휴지부를 의도적으로 사용한 것으로 해석된다. 더 나아가, 푸가토의 시작을 아멘다 버전에서는 으뜸음으로, 출판본에서는 B♭음으로 하고 있음을 볼 수 있다. 이는 B♭음으로 시작하는 출판본에 비해 상대적으로 으뜸화음으로 시작하는 아멘다 버전이 확실한 푸가토의 시작을 알려준다. 이러한 푸가토의 명확한 시작을 위해 베토벤은 총휴지부를 사용하여 악구의 모호함을 의도적으로 만든 것으로 보인다. 역설적으로, 아멘다 버전의 마디 131-136에서 나타나는 악구의 모호함이 마디 137의 명확한 악구를 만났을 때 푸가토의 시작을 더 돋보이게 하는 역할을 수행하는 것이다.

[악보 16-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 130-138,
출판본 마디 122-130

이와 유사한 효과는 아멘다 버전의 재현부에서도 찾아볼 수 있다(악보 16-4). 재현부의 코다 마디 317-319에서 등장하는 갑작스러운 4분음표는 악곡의 흐름을 깨뜨리고 청자로 하여금 궁금증을 불러일으키게 한다. 이는 발전부의 총휴지부와 동일한 효과를 위한 것으로, 푸가토 직전에 등장하는 총휴지부의 축소판이라 볼 수 있을 것이다.

[악보 16-4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 312-320

총휴지부와 더불어 마디 131-136의 구간은⁹³⁾ 아멘다 버전 내 아주 중요한 역할을 하고 있으며 베토벤의 실험적 태도를 볼 수 있는 구간이다. [악보 16-5]에서 볼 수 있듯 아멘다 버전의 마디 131-136의 구간은 앞으로 등장할 마디 137-156의 푸가토를 예비해주는 역할을 한다. 먼저, 아멘다 버전의 마디 134-135의 비올라 성부는 앞서 등장한 마디 131-132의 제1바이올린의 푸가적 응답선율이다. 푸가적 응답 선율은 마디 135에서 딸림화음으로 일시적인 중단을 이루고, 마디 136의 침묵을 사용하여 으뜸음으로 가려는 지향성을 더욱 증대시킨다. 이로써 마디 137의 푸가토의 주제 도입을 매끄럽게 하고 있음을 볼 수 있다. 이뿐만 아니라, 마디 134-135의 비올라와 제2바이올린의 주제 제시와 응답의 방식 또한 앞으로 나올 마디 137부터의 푸가토를 예비시키는 역할을 한다. 마디 134-135에서 주제 첫머리를 이용하여 V도 위에서 푸가적 응답을 형성하였고, 이는 푸가토의 시작처럼 들리지만 갑작스러운 휴지부로 인하여 악곡의 흐름이 중단되어 이후에 나올 푸가토 시작의 효과를 극대화했다고 볼 수 있다. 이러한 방식은 [악보 16-6]의 베토벤 《교향곡 No. 3 Op. 55, “영웅”》 1악장에서도 볼 수 있다. 재현부의 동기를 예비하기 위해 재현부의 시작 전 호른 솔로가 미리 주제 동기를 제시하고 있음을 확인할 수 있다. 이러한 예시를 보았을 때, 베토벤이 이후에 등장하는 악구를 미리 예비하려는 의도가 있다고 볼 수 있다. 비록 아멘다 버전의 푸가적 응답 텍스처는 출판본에서 삭제되었지만 이것은 명백한 시도이자 개성적인 부분이라고 볼 수 있다.

93) 레비는 아멘다 버전의 마디 135에서 마디 134에 대해 제2바이올린이 V도 위에서 응답하여 마디 134가 푸가토의 시작처럼 들릴 수 있다고 하였다. 이 때문에 마디 137의 푸가토의 시작이 혼란스럽다며 비판하였다. Levy, 위의 책, 46.

[악보 16-5] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 131-138

[악보 16-6] 베토벤 《교향곡 No. 3 Op. 55, “영웅”》 1악장, 마디 390-403

푸가토에서도 베토벤의 실험적인 면모를 살펴볼 수 있다. 아멘다 버전의 마디 137-140과 이에 해당하는 출판본의 마디 129-132는 화성적 리듬에 차이가 있다. 아멘다 버전에서의 화성적 리듬은 한 박자로 진행되어 있으며, 출판본에서의 화성적 리듬은 2박-1박으로 설정되어 있다. 즉, 아멘다 버전에서 화성의 변화가 출판본보다 더 빈번하게 일어나며 동적인 진행을 하고 있음을 볼 수 있다. 뿐만 아니라, 아멘다 버전의 마디 139-140의 반음계적 경과화음은 매우 동적이고 색채적인 효과를 준다. 따라서 아멘다 버전은 화성적 변화와 반음계적 진행을 이용하여 푸가토의 시작에 긴장감을 주고 있으며 출판본과는 다른 음색적인 효과를 자아낸다. 한편, 출판본은 푸가토의 시작에 마디 131의 제2바이올린을 스트레토(stretto)로 도입시킨다. 주제 동기를 스트레토로 도입시켜 리듬적 긴장감을 주는 출판본의 전개가 매우 정교한 작업임이 분명하나, 아멘다 버전에서의 과감한 반음계적 화성진행은 낭만주의 어법을 예감케 한다.

A

137 138 139 140 141 142

f sf sf sf sf sf

f 화성적 변화와 반음계적 진행: 푸가토 시작에 긴장감

B

129 130 131 132 133 134

f sf sf sf sf sf

f Stretto

[악보 17-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 137-142, 출판본 마디 129-134

푸가토에서 화성뿐 아니라, 다이내믹과 텍스처 또한 출판본과 비교하였을 때 매우 실험적이며 복잡한 형태를 띤다. 아멘다 버전과 출판본의 푸가토는 여섯 마디 단위로 악구를 이룬다.⁹⁴⁾ 먼저 [악보 17-2]와 같이 출판본은 스트레토와 각 악구의 꼬리 음형(마디 133-134, 139-140)에 약박의 *sf*를 사용하여 푸가토 전체에 불안정성을 형성하였다. 아멘다 버전

94) 아멘다 버전의 악구는 마디 137-142, 143-148, 149-154, 155-156으로 나뉘며 출판본의 악구는 마디 129-134, 135-140, 141-146, 147-150으로 나뉜다. 각각의 버전은 마지막 악구를 제외하고 모두 여섯 마디로 악구가 나누어진다.

또한 각 악구의 꼬리 음형(마디 141-142, 147-148)에 *sf*를 사용하지만 출판본과 달리 성부 간의 *sf*의 위치가 달라 청각적으로 매우 도드라지며 불규칙하게 들린다. 특히 푸가토의 절정인 아멘다 버전의 마디 153-156은 *sf*가 분산되어 등장하기 때문에 그 긴장감이 최대로 지속되며 앞으로 나올 안정기 악구와 다이내믹의 대비를 이룬다. 동시에 네 개의 성부는 다양한 리듬형이 혼합한 형태로 진행하면서 복잡한 텍스처를 형성한다. 예컨대, 아멘다 버전의 마디 153-154에서 제1바이올린과 비올라, 제2바이올린과 첼로가 짝을 지어 복잡한 텍스처를 이루고 있음을 확인할 수 있다. 이처럼 아멘다 버전의 푸가토는 불규칙한 다이내믹의 대담한 사용과 함께 성부가 독립적이면서도 복잡한 텍스처로 이루어져있어 이후 등장할 안정기 악구와 분명한 대비를 이루며 연결보다는 단절되는 듯한 패시지의 진행을 보여준다.

[악보 17-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 137-157,
출판본 마디 129-151

이어서 푸가토 이후 아멘다 버전의 마디 157-172의 안정기 악구와 마디 173-185의 재경과구에서 나타나는 아멘다 버전의 실험적 태도를 살펴보고자 한다. 먼저 레비는 푸가토 이후에 나타나는 안정기 악구에 대해서 매우 비판적으로 보았다. 안정기 악구의 “평평하지 않은(flattened out)” 반주 음형은 복잡한 푸가토 이후에 나타나는 악구의 즉각적인 안정을 가져다주지 못한다고 보았다.⁹⁵⁾ 메이슨(Daniel Gregory Mason,

1873-1953) 또한 아멘다 버전의 안정기를 두고 다음과 같이 말하였다. “들썩이는 음형은 마치 청과리가 조용하고 나른한 여름 오후를 망치는 듯한 느낌이다.”⁹⁶⁾ 메이슨이 말한 “들썩이는 음형(restless figure)”은 레비 또한 비판한 “피아니스틱”⁹⁷⁾ 음형을 말한다. [악보 18-2]과 같이 안정기 악구를 지배하는 이 음형은 현악4중주와는 어울리지 않는 어법이라고 한다. 그럼에도 불구하고, 안정기 악구 내에서 나타나는 피아니스틱한 음형과 텍스처의 진행은 매우 특징적이라고 볼 수 있다.

95) Levy, 위의 책, 66-67, 96.

96) In the earlier version, however, this restless figure, just right as now placed, enters a dozen measures earlier (in the violin in measure 155) like a blue-bottle fly spoiling the quiet of a lazy summer afternoon! Daniel Gregory Mason, *The Quartets of Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1947), 23.

97) Levy, 위의 책, 96. 레비는 [악보 18-4]의 8분음표 음형에 대해서도 피아니스틱하다고 비판하였다. 그러나 이러한 음형은 현악 작품에서 흔히 발견되며, 하이든의 현악4중주 작품에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

[Haydn String Quartet Op.75, No.5, Hob.III: 79, 2악장]

[악보 18-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-164, 하이든
《현악4중주 Op. 76, No. 5, Hob.III: 79》 2악장, 마디 109-115



[악보 18-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 165-173

먼저 [악보 18-3]의 출판본부터 살펴보자. 출판본의 안정기(마디 151-166)는 제1, 2바이올린에만 주선율을 담당하고 나머지 성부에서는 반주를 담당하게 하여 성부의 역할을 분리시켜 정돈된 텍스처를 보이고 있다. 또한 반주 음형이 동음으로 지속되기 때문에 잔잔한 분위기를 자아낸다. 반면, [악보 18-3]과 같이 아멘다 버전은 *p*와 두 개의 성부로 안정기를(마디 157) 시작하여 복잡한 텍스처를 지닌 푸가토와의 대비가 즉각적으로 나타난다. 이후 아멘다 버전의 안정기는 텍스처와 음역대가 점점 증가 및 확대되면서 긴장감이 고조된다. 아멘다 버전의 안정기(마디 157-172)에서 성부의 수가 네 마디 단위로 점진적으로 늘어남과 동시에 주 멜로디를 모든 성부가 순차적으로 연주하게 된다. 또한 [악보 18-4]에서 볼 수 있듯 새로운 역할을 가진 성부(분산화음으로 등장하는 동음 음형)가 추가됨으로써 리듬적 층위가 다층적으로 얹혀 복잡한 성부짜임을 이루게 된다. 분산화음의 동음음형의 복잡한 텍스처는 호케투스(hoquetus)와 같은 효과를 내고 있으며 제1, 2바이올린이 서로 리듬적으로 긴박하게 맞물리는 스트레토 효과를 내고 있다는 점에서 대단히 현대적인 시도라고 볼 수 있다. 특히 아멘다 버전의 마디 169-172는 각각의 성부가 음형, 리듬, 선율 등 독립적으로 전개되는 듯하지만 성부끼리 서로 얹혀 텍스처가 매우 복잡하다. 동시에 첼로와 제1바이올린이 서로 다

른 음역대를 연주하여 음향적으로도 입체감을 주며 이는 연주의 극적인 효과를 이루어낸다.

주선율: 모든 성부가 순차적으로 연주

제1,2바이올린, 주선율 담당
나머지성부: 반주

[악보 18-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173, 출판본 마디 151-167

분산화음으로 등장하는 동음음형

호케투스(hoquetus)와 같은 효과

stretto 제1바이올린&첼로의 음역대: 음향적 입체감

[악보 18-4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173

위에서 언급했듯이, 아멘다 버전의 안정기에서 성부의 점진적인 증가와 연속적으로 나타나는 분산화음의 도약은 재경과구 전까지 긴장감을 이룬다. 안정기 이후에 나타나는 재경과구 또한 구간 별로 계속 변화하는 양상을 보이며 아주 독특한 특징을 지닌다. 재경과구 내에서 베토벤이 어떠한 음악적 실험을 진행하였는가를 각 악구별로 살펴보고자 한다 (악보 19-1).

먼저 첫 번째 악구(마디173-176)는 16분음표의 패시지를 가진 제1바이올린과 분산화음으로 상승하는 동음음형의 텍스처를 가진 나머지 성부로 이루어져 있다. 제1바이올린을 제외한 나머지 세 성부가 시간차를 두고 리듬이 중첩되어 호케투스와 같은 효과를 자아내며 색다른 음향을 만들어낸다. 두 번째 악구(마디 177-180)에서는 *p*의 출판본과 달리 *f*의 다이내믹으로 악구를 시작하여 제1, 2 바이올린의 점2분음표 음형이 *sf*로 등장한다. 이때 비올라와 첼로 성부에서는 16분음표의 헤미올라(hemiola)의 리듬 패턴이 등장하여 박절적으로 혼란을 주고 있다.⁹⁸⁾ 출판본에서

98) 베토벤은 본래 이 부분에서 리듬적 불안정성을 추구하여 재현부에서의 안정된

삭제된 헤미올라는 일시적으로 변박의 효과를 주며 제1,2바이올린의 규칙적인 박자와 리듬적으로 부딪히게 되면서 극적인 효과를 자아낸다. 마지막 악구(마디 181-184)는 두 번째 구간과 전체적으로 유사한 텍스처를 지니며, 비올라와 첼로 성부의 음형이 음계로 등장하여 다이내믹과 함께 극적인 긴장감을 최고조로 치닫게 한다. 이는 현악4중주의 통상적인 어법을 놓고 봤을 때 굉장히 특징적인 부분이라고 볼 수 있다. 그 당시의 관현악법에서 배음 구조상 음계를 저음역에만 스트레토로 쌓아 진행시키는 경우가 거의 없었기 때문에 당시로써는 굉장히 파격적인 시도였을 것이라 추측된다.99)

[재경과구]

제1,2바이올린의 규칙적인 박자 vs 헤미올라: 극적인 효과

A

호케투스'와 같은 효과

헤미올라(hemiola): 변박의 효과

[재현부]

A

저음역의 음계 스트레토 진행 & 다이내믹: 극적인 긴장감 최고조

[악보 19-1] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 173-185

이밖에도 재경과구 내의 여러 악구들에서 공통적으로 등장하는 특징적인 음형으로는 16분음표의 하강 스케일과 대비되는 급작스러운 도약을

조적, 박절적 상태의 효과를 극대화하고자 한 것으로 해석될 수 있다.
99) 저음역에서의 스트레토는 자칫 지저분하게 들릴 수 있다. 아마도 연주의 어려움으로 수정되었을 가능성이 높다.

뽑을 수 있다. 이러한 도약 음형은 만하임 로켓(Mannheim Rocket)의 형태를 띠고 있으며, 악곡 내 다이내믹과 함께 극적인 효과를 고조시킨다(악보 19-2). 또한 짧은 시간 내에 넓은 음역대를 자유롭게 넘나드는 기교가 매우 특징적이다. 이는 재경과구 뿐 아니라 아멘다 버전에서 두드러지게 나타난다.¹⁰⁰⁾ 예컨대, 아멘다 버전의 제시부의 마디 81, 83, 85는 위에서 언급된 마디 161-176과 같이 아르페지오(arpeggio)의 형태로 넓은 음역대와 옥타브를 넘나들며 화려한 음향 효과를 준다(악보 19-4).

100) 아멘다 버전의 발전부 안정기(마디 157-172)에서도 찾아볼 수 있다.

The image shows a musical score for the 'Amen da' version of 'Hänkel's Four Pieces Op. 18, No. 1'. The score is in G major, 3/4 time. It features a Mannheim Rocket figure in measures 161-164 and 168-172. The Mannheim Rocket figure is highlighted with a purple box and labeled '만하임 로켓 음형'. Red arrows indicate the upward and downward leaps of the figure. Dynamics include piano (p) and forte (f).

[악보 19-3] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 157-173

[재경과구]

만하임 로켓(Mannheim Rocket)

14[재현부]

넓은 음역대를 자유롭게 넘나드는 기교

[악보 19-2] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 173-185

arpeggio

[악보 19-4] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 79-86

아멘다 버전의 제시부의 마디 86-88, 117-119에서는 화음 또한 만하임 로켓의 사용이 두드러지는데(악보 19-5), 음폭이 빠르게 확대되며 음역대가 점점 넓어져 종지로 향하는 극적인 효과가 더 부각된다. 즉, 제2 바이올린과 비올라의 수직적 화음의 음역 확대는 음향의 증폭 효과를 내는 동시에 종지를 향하는 추진력을 고조시킨다. 이러한 넓은 음역대의 도약과 변화무쌍한 텍스처를 연주하기 위해서는 분명 연주자들의 기량이

상당량 요구되었을 것이다. 이러한 가정은 락우드와 줄리어드 현악4중주 단원들의 대화를 통해 뒷받침된다. “아멘다 버전의 제시부의 마디 117-119와 재경과구의 마디 177-184는 *ff*의 다이내믹 안에서 빠른 패시지와 *sf*가 연속적으로 등장해 오케스트라를 연상케하는 극적인 긴장감을 형성한다”며 아멘다 버전의 이러한 극적인 전개에 대해 연주의 기술적 어려움이 뒤따랐을 것이라 추측하였다.¹⁰¹⁾ 또한 현악기 보다는 피아노로 연주하기 더 용이한 것으로 판단하였으며 연주에 어려움이 있는 부분들은 출판본에서 일정한 박자로 연주 가능하게끔 수정되어졌다고 보았다.

[제시부] 마디 86-88

[제시부] 마디 117-119

만하임 로켓

[악보 19-5] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 84-88,
116-119

101) Lockwood and The Julliard String Quartet, *Inside Beethoven's Quartets: History, Performance, Interpretation*, 53-54.

음정의 잦은 도약, 변덕스러운 다이내믹과 빠른 패시지들뿐만 아니라 복잡하게 얽혀있는 아멘다 버전의 텍스처는 연주를 어렵게 하는 또 다른 요인 중 하나이다. 베토벤은 아멘다 버전에서 각각의 성부를 독립적으로 진행시키는 동시에 성부 간의 교환을 통해 복잡한 짜임새를 만들어낸다. 그중 베토벤의 실험적인 태도가 보이는 마디 306-311에 대해 살펴보고자 한다. 먼저, [악보 20]의 마디 306-311에서 제1바이올린과 제2바이올린 사이에 턴 모티브의 대화가 이루어지고 있으며 제2바이올린과 제1바이올린이 번갈아가며 하강하는 3화음의 펼침 화음의 대화를 하고 있다. 즉, 두 마디씩 성부가 교차되는 대화의 진행을 이루고 있으며 성부가 서로 복잡하게 얽혀있다. 덧붙여 제1, 2바이올린의 대화 사이에서 비올라 성부는 하나의 독립된 성부로 등장하여 16분음표의 짧은 음가를 지속적으로 반복한다. 한편 첼로 성부는 V도, I도의 46화음의 화음 구성음들을 두 마디 단위의 펼침 화음으로 제1바이올린과 반진행을 이루며 등장하고 있다. 이로써 밀도 높은 텍스처는 마디 312부터 새로운 악구의 시작을 향해가는 긴장도를 높이게 된다.¹⁰²⁾

102) 반면 출판본의 마디 288-293을 살펴보면, 제2바이올린과 비올라 사이에서 턴 모티브의 대화가 나타나고 있지만 제2바이올린의 턴 모티브에 대한 응답선율이 제1바이올린의 분산화음 선율로 이동하는 것처럼 들리게 된다. 또한 출판본에 등장하는 턴 모티브들의 음역대는 중간 음역대를 사용하는 것으로 보인다. 이러한 음역대를 사용하게 되면 청각적으로 아멘다 버전에 비해 두드러지게 들리지 않는다. 출판본의 제1바이올린에 등장하는 마디 289, 291, 293의 4분음표 분산화음 멜로디의 선적 연속성이 마디 294에 도달하도록 하는 것이 베토벤의 의도였음을 짐작할 수 있다. 이와 같은 이유로 아멘다 버전의 복잡한 성부의 텍스처 및 외성에 있는 턴 모티브의 배치는 앞으로 등장할 마디 312-316의 턴 모티브들의 연속된 반복 때문에 삭제된 것으로 보인다.

성부 교차

제1바이올린과 반진행

[악보 20] 《현악4중주 Op. 18, No. 1》 아멘다 버전 마디 304-312

베토벤은 음악적 요소들의 긴밀한 대화를 통해 독립적인 성격의 성부를 유기적으로 결합하여 촘촘한 텍스처를 만들었다. 베토벤은 아멘다 버전에서 새로운 악구가 시작되기 전 고의적으로 텍스처를 복잡하게 만들어 끝이어나갈 악구를 강조하곤 한다. 이와 같은 복잡한 텍스처는 아주 숙련된 연주자들조차 연주하기 매우 까다로웠을 것이며 주선율을 연주하는 악기가 수시로 바뀌기 때문에 네 명의 연주자들이 상당히 오랜 기간 호흡을 맞추어야 했을 것이다. 그럼에도 불구하고 이러한 복잡한 텍스처는 청자로 하여금 긴장도를 형성하는 주요한 실험적 구간으로, 베토벤이 아멘다 버전에서 기대하였던 극적인 연주 효과를 연출하는 요인으로 작용한다.

아멘다 버전에서 고도의 연주 기술을 요하는 폭넓은 도약 음형, 복잡한 텍스처의 구성, 극적인 다이내믹, 변화무쌍한 리듬 등의 음악적 요소들은 베토벤의 실험적인 면모를 가감 없이 보여준다. 헤미올라, 충휴지부, 만하임 로켓 음형, 불규칙한 리듬의 중첩, 호케투스 기법의 사용은 네 개의 성부가 독자성을 가지며 다채로운 소리를 만들어낸다. 또한 폭넓은 음역대의 사용과 극적인 다이내믹의 대비는 오케스트라와 같은 음향적 효과를 자아내어 화려하면서도 장중한 연주 효과를 가져 온다. 이러한 베토벤의 실험적인 음향 효과에 대해 커먼은 “아멘다 버전에서의 음악적 강도가 매 순간 더 극적으로 나타나며, 출판본에서는 음악적 긴

장의 강도가 상대적으로 낮아진 채 진행한다”고 언급하였다.¹⁰³⁾

그렇다면 왜 아멘다 버전에서는 출판본에 비해 고도의 연주 기술을 요하는 음악적 요소들이 두드러지게 나타나는가? 1790년대 초반의 현악 4중주는 아마추어의 연주 기술, 취향 및 요구에 중점을 두고 있다.¹⁰⁴⁾ 음악애호가이자 부유한 후원자들은 사적음악회에서 자신의 연주 기량을 발휘하기 위해 네 개의 성부가 모두 동등하게 기술적이면서 기교적인 진행을 하도록 요구하였다고 한다.¹⁰⁵⁾ 텍스처의 빈번한 변형과 악기 간의 복잡한 대화들은 후원자들 간의 역동적인 상호작용이 고스란히 현악4중주의 음악에서 나타나는 것으로 볼 수 있다.¹⁰⁶⁾ 즉, 아멘다 버전에서 각 성부의 기교적인 면들이 부각되고 악기 간의 짜임새가 도드라지는 특징은 베토벤이 자신의 작곡 스킬을 보여주면서도 연주자의 기량이 돋보일 수 있도록 배치한 것이다. 이처럼 전문 연주자와 아마추어가 혼재된 기존의 사적음악회에서는 네 명의 연주자들이 저마다의 개성을 가지고 성부끼리 기교적으로 대화하는 것에 주안점을 두었다. 그러나 이후 현악4중주가 공공의 영역으로 확장되면서 작품의 연주는 전문연주자로, 이를 향유하는 주체는 청중으로 분리되며 각 성부의 기교적 문제보다는 성부 간의 합이 우선시되게 되었다.¹⁰⁷⁾ 자신의 예술적 기량을 보여주고 연주자들과 함께 즐기기 위한 연주가 아닌 청중 및 대중을 겨냥한 연주로 변화하게 된 것이다. 따라서 1800년대에는 청중을 사로잡는 완성도 높은 연주를 이끌어내기 위해 공공음악회 전에 리허설을 진행하고 음악을 이해하는 시간을 가져야 했다. 또한 연주자들은 각자의 기교적인 면과 개성에 만

103) Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, 32.

104) Roger Hickman, “Leopold Kozeluch and the Viennese ‘Quatuor Concertant,’” *College Music Symposium* 26 (1986), 43.

105) Edward Klorman, *Mozart’s Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*, 77. 때때로 연주의 어려움이 있는 경우에는 슈판치히와 같은 전문 연주자를 고용하여 연주를 대신하도록 하였다. Christina Bashford, “The String Quartet and Society.” in *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 6.

106) Klorman, 위의 책, 32.

107) Klorman, 위의 책, 77-78.

축하기보다는 연주자들 간의 합을 중요시하였으며, 장시간의 리허설을 통해 음악적 결속력을 강화하고 연주의 표현이 통일 및 일치되도록 하였다.¹⁰⁸⁾

당시 사회적 상황을 통해 알 수 있듯이 기존에 사적음악회의 용도로 작곡된 아멘다 버전은 네 명의 연주자들의 비르투오소적인 기교를 부각시킬 수 있는 장치를 작품의 전면배치하였다. 반면 출판본은 네 개의 성부가 독자적으로 진행하기보다는 성부 간의 통일성을 중요시하기에 장식적인 요소들을 모두 삭제하는 방향으로 수정된 것으로 해석할 수 있다. 결국 아멘다 버전에 녹여낸 아이디어를 압축하여 보다 경제적으로 수정한 것이 출판본인 것이며, 연주의 어려움에도 불구하고 베토벤의 실험적인 음악적 시도가 돋보이는 것이 아멘다 버전이라 할 수 있다.

108) Klorman, 위의 책, 85.

IV. 결론

본 연구는 아멘다 버전보다 출판본이 더 우수하다는 고정관념에서 벗어나 새로운 관점에서 두 버전을 동등한 관계로 전제하고, 레비의 연구를 비판적으로 고찰하였다. 레비의 저서 『베토벤의 작곡적 선택: Op. 18, No. 1의 두 버전』에서 지적한 아멘다 버전의 ‘열등함’은 출판본과 서로 다른 음악적 목표에서 기인한 것일 뿐, 그 자체로 열등하다 말할 수 없다.

이는 첫째로 작품 외적 관점을 통해 설명 가능하다. 사적음악회에서 공공음악회로의 이행이 한창이었던 과도기에 작곡된 아멘다 버전은 새로운 시대적 맥락에 따라 현악4중주의 본질과 의미를 재해석해야 할 필요가 있었다. 사회의 변화에 맞춰서 사용 목적에 따라 작품의 수정은 필수적이었을 것이며, 출판본과 목표하고자 한 방향성이 달랐기에 이것이 작품의 차이를 만드는 대표적인 원인이었을 수 있다. 나아가 당시 음악계의 관례로 여겨졌던 리허설 진행 및 전문 연주자와의 지속적인 교류 등은 아멘다 버전의 수정을 요하는 또 하나의 요인이었을 것이다. 시험 연주를 통해 공공음악회를 위한 새로운 버전을 만들어내야 하는 것과 같이 당대의 사회적 음악 환경이 베토벤의 현악4중주 수정 작업에 주요한 영향을 끼친 요소로 작용하였다.

둘째로는 작품의 분석을 통한 내적 관점이다. 아멘다 버전과 출판본에서 나타나는 악구 구성 방식의 차이를 조망하여, 각 버전의 음악적 구성을 여러 항목으로 분류 및 비교하였다. 이는 각각 악구 구성 방식의 차이, 추가와 삭제, 성부의 수정 등으로 나누어볼 수 있으며, 출판본과 아멘다 버전의 진행 방식에 있어서의 맥락 차이에 기인한다. 이러한 차이점은 아멘다 버전의 실험적 태도로 볼 수 있으며, 결국 아멘다 버전의 전면에 드러나 있는 유희적이고 기교적인 음악적 요소들이 아멘다 버전

의 연주 효과를 극대화하고 있음을 알 수 있었다. 다채롭고 복잡하게 얽혀있는 성부 간의 텍스처, 갑작스러운 휴지부, 순간적으로 등장하는 화려한 패시지, 자유로운 리듬형 등은 다소 절제된 형태의 출판본과 명확한 성격 차이를 보여주며, 결국 연주의 어려움에도 불구하고 베토벤의 실험적인 음악적 시도가 돋보이는 것이 아멘다 버전이라 할 수 있다.

이에 본 연구는 수정된 작품이 더 우수하다는 기존의 고정관념 및 선행 연구에서 벗어나 현악4중주 Op. 18의 두 버전에 대한 새로운 관점에서 두 작품을 동등한 관계로 전제하였다는 것에 의의가 있다. 아멘다 버전과 출판본은 동일한 목적 하에 가장 완벽한 최종 작품을 만들기 위한 과정 위의 초본과 최종본이 아니라, 각자 다른 목적을 위해 작곡된 각자의 최종본인 것이다. 즉, 베토벤은 아멘다 버전을 출판본으로 ‘개선’한 것이 아니라, 다른 목적을 위해 ‘수정’한 것이 된다. 이를 베토벤의 자필 편지와 이어보면, 베토벤이 알게 된 “현악4중주를 제대로 쓰는 법”은 사회·문화적 맥락에 따라 현악4중주의 장르를 어떻게 이해하고 접근해야 하는지 알게 된 것이라 볼 수 있는 것이다. 이를 작품 외적 관점, 작품 내적 관점을 통하여 현악4중주 Op. 18의 두 버전의 차이가 ‘우열’이 아닌 ‘다름’에 기저하고 있음을 논하고, 이를 통해 아멘다 버전이 출판본의 하위 객체가 아닌 주체적이고 독립적인 작품으로 기능할 수 있는 가능성을 제시한다.

참 고 문 헌

1) 단행본

Bashford, Christina. "The String Quartet and Society." In *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Edited by Robin Stowell: 3-18. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Beethoven, Ludwig van and Wallace, Grace. *Beethoven's Letters (1790 - 1826): From the Collection of Dr. Ludwig Nohl*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Caeyers, Jan. *Beethoven: A Life*. Translated by Brent Annable. Oakland, California: University of California Press, 2020.

Downs, Philip. *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1992.

Forbes, Elliot. *Thayer's Life of Beethoven, Part I*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Kerman, Joseph. "Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal." In *The Beethoven Quartet Companion*. Edited by Robert Winter and Robert Martin: 7-28. Berkeley: University of California Press, 1994.

_____. *The Beethoven Quartets*. London: Oxford

- University Press, 1975.
- Kinderman, William. "Transformational Processes in Beethoven's Op. 18 Quartets." In *The String Quartets of Beethoven*. Edited by William Kinderman, 13–30. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- Klorman, Edward. *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Levy, Janet M. *Beethoven's Compositional Choices : the Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement, in Studies in the Criticism and Theory of Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York & London: W.W. Norton & Company, 2005.
- Lockwood, Lewis and The Julliard String Quartet. *Inside Beethoven's Quartets: History, Performance, Interpretation*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Mason, Daniel Gregory. *The Quartets of Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1947.
- Morrow, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Steyvesant, New York: Pen dragon Press, 1989.
- November, Nancy. *Cultivating String Quartets in Beethoven's Vienna*. Woodbridge: Boydell Press, 2017.

Steinberg, Michael. "Notes on the Quartets." In *The Beethoven Quartet Companion*. Edited by Robert Winter and Robert Martin: 143-274. Berkeley: University of California Press, 1994.

Sutcliffe, W. Dean. *Haydn: String Quartets, Op. 50*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Volek, Tomislav and Jaroslav Macek. "Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's." *The Musical Times* 127 no.1716 (1986): 75-80. <https://doi.org/10.2307/964559>.

Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press, 1981.

Wyn Jones, David. *Music in Vienna: 1700, 1800, 1900*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

2) 학술지 논문

Albrecht, Theodore. "First Name Unknown: Violist Anton Schreiber, the Schuppanzigh Quartet, and Early Performances of Beethoven's String Quartets, Opus 59." *Beethoven Journal* 19/1 (2004): 10-18.

Brandenburg, Sieghard. "The First Version of Beethoven's G Major String Quartet, Op. 18 No. 2." *Music and Letters* 58/2 (1994): 127-152.

Cooper, Barry. "Beethoven's Revisions to 'Für Elise.'" *The Musical Times* 125 (1984): 561-563.

- _____. "Reviews of Books." *Music and Letters* 64/3-4 (1983): 262-264.
- _____. "The Lost Slow Movement From Beethoven's Quartet Op. 18 No. 2." *Eighteenth Century Music* 9 (2012): 237-251.
- DeNora, Tia. "Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna." *American Journal of Sociology* 97/2 (1991): 310-346.
- Dietz, Hanns-Bertold. "Relations Between Rhythm and Dynamics in Works of Beethoven." In *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Edited by Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, and Günther Massenkeil: 47-53. Kassel: Bärenreiter, 1971.
- Gingerich, John. "Ignaz Schuppanzigh and Beethoven's Late Quartets." *The Musical Quarterly* 93/3-4 (2010): 450-513.
- Hickman, Roger. "Leopold Kozeluch and the Viennese 'Quatuor Concertant.'" *College Music Symposium* 26 (1986): 42-52.
- Klorman, Edward. "The First Professional String Quartet?: ReExamining an Account Attributed to Giuseppe Maria Cambini." *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association* 71/4 (2015): 629-643.
- Pearson, Robert. "Harmony of Hearts: Marital Love in Beethoven's Leonore of 1806." *19th-Century Music* 38/2 (2014): 145-168.
- Schwager, Myron. "Beethoven's Septet: An Arrangement For Military

Band.” *The Musical Quarterly* 56/4 (1970): 727-741.

Smyth, David. “Beethoven’s Revision of the Scherzo of the Quartet, Opus 18, No. 1.” *Beethoven Forum* 1 (1992): 147-163.

Weill, Hanna. “The Two Versions of the Adagio of Beethoven’s String Quartet, Opus 18, No. 1: Revisions in Dynamics, Harmony, and Rhythm.” *The Beethoven Journal* 10 (1995): 60-65.

3) 사전

Poštoľka, Milan and William Meredith. “Lobkowitz family.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.00001/omo-9781561592630-e-00000168832>. 2022년 3월 30일 접속.

Unverricht, Hubert, and Cliff Eisen. “Divertimento.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000007864>. 2022년 5월 10일 접속.

4) 악보

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Werke, Abteilung VI, Band 3 Streichquartette I* (pp. 1-26, 124-50). Munich: G. Henle Verlag, 1962.

_____. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 1: Symphonien, Nr. 3*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.[1862]. Plate

B. 3.

_____. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16:
Sonaten für das Pianoforte, Nr. 128 (pp. 79-90). Leipzig: Breitkopf
und Härtel, n.d.[1862]. Plate B. 128.

_____. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16:
Sonaten für das Pianoforte, Nr. 132 (pp. 137-48). Leipzig: Breitkopf
und Härtel, n.d.[1862]. Plate B. 132.

_____. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16:
Sonaten für das Pianoforte, Nr. 144 (pp. 125-52). Leipzig: Breitkopf
und Härtel, n.d.[1862]. Plate B. 144.

Haydn, Franz Joseph. 11 Late String Quartets, Opp. 74, 76, 77.
Leipzig: Ernst Eulenburg, No. 57, n.d.(ca.1930-35).

Mozart, Wolfgang Amadeus. Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und
phantasien für das pianoforte, No. 8 (pp. 2-15). Leipzig: Breitkopf
und Härtel, 1878. Plate W.A.M. 310.

5) 인터넷 자료

“Beethoven an Carl Amenda in Wirben.” Beethoven-Haus Bonn. <http://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b0067.phtml>. 2022년 5월 21일
접속.

“The Lobkowitz Music Collection.” House of Lobkowitz. <https://www.lobkowitz.cz/en/beethoven-room-at-the-lobkowitz-palace>. 2022년 3월
9일 접속.

Abstract

A Critical Review of Research
on the Two Versions of
Beethoven's String Quartet Op.
18, No. 1: Focusing on Janet
Levy

Seohee KIM

Music Theory·Musicology, Dept. of Music

The Graduate School

Seoul National University

Beethoven made detailed revisions to most of his works before publication, and such traces were left in the form of sketches. The only composition with two versions existing separately is the string quartet Op. 18. The Amenda version(1799) and Final version(1801), which are full versions independent of each other, reveal the changes made in between. With scholars beginning to claim that it is possible to determine the order of superiority, going beyond neutral

comparison, Op. 18 has become a hot topic of discussion.

In 1982, the musicologist Janet Muriel Levy(1938–2004) published *Beethoven's Compositional Choices: The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, which put forth the idea that the Amenda version is an inferior work and led to several follow-up studies. However, Levy's claim was made on the basis that the Final version is an "improvement," not a "revision" of the Amenda version. The author did not take into account how the two versions may have had different musical goals.

This study presumes that the two versions are of equal standing, breaking free from the stereotype that the Final version is superior, and aims to conduct a critical review of Levy's research. First, the possible reasons for the revision are examined in consideration of the socio-cultural setting. The purpose of the composition is expected to have changed with the transition from private to public concerts at that time, and the new practice of rehearsals and continuous exchange with professional musicians may have contributed to the revision of the Amenda version. The two versions are also analyzed to investigate musical differences in terms of phrase organization, addition and removal, and revision of parts. The analysis reveals that the playful, sophisticated musical elements used throughout the Amenda version not only maximize the effects of performance, but also reflect Beethoven's experimental attitude. This is clearly different from the somewhat suppressed form of the Final version. This study objectively assesses the differences between the two versions of Op. 18 No. 1, focusing on their differences rather than order of superiority to break free from the stereotype that the revised version is superior, and suggests that the Amenda version can function as an independent work in itself.

keywords : Beethoven, String Quartet Op. 18, Janet Levy, A
Comparative Study of Two Different Versions, Amenda version,
Final version

Student Number : 2017-24425