

베토벤의 《교향곡 제9번》에 대한 가필을 통해 바라본 연주 경향의 변화*

박병준(개인연구자)

1. 들어가면서

루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《교향곡 9번 Op. 125 d단조》는 1824년 5월 7일 빈에서 초연된 이래,¹⁾ 현재에 이르기까지 꾸준히 연주되어왔다. 200년에 가까운 이 시간동안 오케스트라와 관련된 연주 환경은 많은 변화를 겪었다. 19세기를 거치며, 오케스트라의 전반적인 크기는 커졌으며, 밸브가 달린 호른 및 트럼펫이 본격적으로 등장하는 등 악기들이 변화하면서 오케스트라의 음색도 베토벤 당대의 그것과 달라졌다. 전문적인 콘서트 오케스트라 및 콘서트 홀이 생겨난 것도 주요 변화 중 하나라고 할 수 있다. 20세기에 들어서면서, 녹음 기술이 발전하여 음반에 음악을 기록으로 남겨 놓을 수 있게 되었고, 더 나아가 영상물이 제작되었으며, Youtube와 같은 동영상 플랫폼을 통해 수많은 영상 및 음원이 빠르게 공유되는 시대에 이르렀다. 원전 연주 방식의 본격적인 등장도 빼놓을 수 없는 변화이다. 시간의 흐름에 따른 이러한 연주 환경의 변화 속에, 베토벤의 교향곡 9번은 많은 지휘자들의 해석을 거치며 다양한 방식으로 연주되어 왔다. 작곡가가 기입해 놓은 본래의 악보에 가필(加筆)을 가해 연주하는 방식도 그 중 하나라고 할 수 있다.²⁾ 19세기 후반 작곡가이자 지휘자였던 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)에 의해 본격화

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5B5A07107075)

- 1) David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, rev. ed. (New Haven and London: Yale University Press, 2003), 131.
- 2) 가필의 원어인 retouch(영)/Retusche(독)는 글이나 그림에 붓을 대어 지우거나 보태거나 하여 고친다는 뜻을 가진 단어 가필(加筆), 혹은 고치어 정돈한다는 뜻을 가진 수정(修整)으로 번역될 수 있다. 두 단어 모두 고친다는 의미를 담고 있으나, 수정보다는 가필이 완성된 작품 중 어떤 부분을 추후에 고친다는 의미가 더 잘 전달된다고 여겨진다. 또한, 이미 베토벤의 《교향곡 제9번》에 대한 가필을 연구하였던 음악학자 주대창은

되기 시작한 이 방식은 20세기 중반까지 많은 지휘자들에게 받아들여졌으며, 21세기에도 몇몇 지휘자들에 의해 받아들여지고 있다.

본 연구에서는 베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필이 발생한 시기와 그 원인, 가필의 구체적인 예시와 그 수용, 그리고 그 수용이 시간의 흐름에 따라 어떻게 변화하였는지를 살펴보고자 한다. 이를 위해 여러 저서와 논문 외에도 가필의 흔적이 남아있는 몇몇 지휘자들의 스코어, 그리고 다양한 음반과 영상을 참조하였다.

참조할 수 있는 스코어가 제한적이고, 1923년 베토벤의 《교향곡 제9번》이 처음으로 녹음된 이래,³⁾ 지금까지 발매된 수많은 음반들 중 일부분을 자료로 삼을 수 밖에 없다는 점은 이 작품에 대한 가필 관행의 흐름을 매우 세세한 수준으로는 파악할 수 없다는 한계를 지녔다고 할 수 있다. 그러나, 이러한 한계에도 불구하고, 가필 관행의 수용이 20세기를 지나 현재에 이르기까지 어떻게 변화하여 왔는지에 대한 흐름을 본 연구를 통해 파악하는 데에는 무리가 없으리라 기대한다.

2. 가필에 대한 고찰

음악학자 아이히호른(Andreas Eichhorn, 1958-)에 의하면, 음악에서의 가필의 개념은 다음과 같이 정리될 수 있다. 가필은 작곡가가 최종적으로 작품을 완성한 이후에 작곡가의 허가 없이 이루어지는 것이며, 작품의 구조와 형식을 변형시키는 것이 아닌, 악기법적이고 음향적인 구조를 변화시키는 것이다. 또한, 가필은 악보에 대한 부분적인 개입이다.⁴⁾ 작곡가의 허가 없이 이루어진다는 것은, 가필이 작곡가 자신이 아닌 제3 자에 의해 이루어진다는 것을 뜻하며, 악기법적이고 음향적인 구조를 변화시킨다는 것은 예컨데, 특정 부분에서 원곡과는 다른 악기의 사용, 다른 강약(dynamic)의 도입 등과 같은 방법을 통해, 결국 원곡과는 다른 음향을 지닌 소리를 만들어낸다는 의미로 해석될 수 있다. 이는 자칫, 가필을 하는 이가 작곡가의 의도를 존중하지 않는다는 오해를 불러일으킬 수 있으나, 사실 가필은 이를 행하는 자가 작곡가의 의도를 더 분명히 드러내기 위한 것이다.⁵⁾

수정은 작곡가 자신에 의한 작업으로서, 가필과는 다르다고 보았다. 주대창, 『베토벤 교향곡 제9번』 (서울: 음악세계, 2009), 44. 따라서, 본 연구에서 retouch/Retusche는 가필로 번역된다.

3) Jerome F. Weber, "A Discography of the Choral Symphony," *ARSC Journal* 19/2-3 (1987), 67.

4) Andreas Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie: Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption* (Kassel: Bärenleiter, 1993), 169.

5) 주대창, 『베토벤 교향곡 제9번』, 44.

가필의 역사에서 중요한 인물인 바그너도 이와 같은 이유로 가필을 행하고 제안했던 것이었다. 따라서, 가필을 가해 연주한다는 것은 단지 더 나은 소리를 만들어낸다는 개념에 그치는 것이 아니라, 근본적으로는 악보를 부분적으로 변형시켜서라도 작곡가의 의도를 살려내겠다는 지휘자 및 연주자의 적극적인 해석이 반영된 것이라고 봐야할 것이다. 그리고, 시대마다 음악적 이상에 대한 관점은 다르게 마련이므로, 가필은 이를 행하는 자가 속한 시대의 음악관을 반영한다. 음악학자 주대창의 서술은 이를 잘 드러낸다. “작품에 내재한 음악적 이상을 어떤 것으로 보느냐에 따라 섬세하게 소리를 조절할 부분이 드러나므로 가필은 언급하였다시피 음악을 이해하는 당시의 또는 이후의 미학적 관점을 피해갈 수 없다.”⁶⁾

그렇다면, 악보의 가필은 구체적으로 어느 영역에서 이루어지는가. 아이히호른은 “악보의 가필은 음높이, 음길이, (악기의 변화를 통한) 음색, 강약, 그리고 템포의 영역에서 이루어질 수 있다.”라고 설명한다.⁷⁾ 이 가운데, 바그너에 의해 본격화되어 이후 많은 영향을 끼친 베토벤 교향곡 9번에 대한 가필은 주로 음높이와 음길이, 그리고 음색의 영역에서 이루어진 가필이며, 본 연구도 이를 중점적으로 다룬다.

2.1. 가필의 원인

후술하겠지만, 바그너가 1873년에 쓴 글 『베토벤 교향곡 제9번의 연주를 위해』(*Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*, 1873)를 통해 제시한 베토벤 교향곡 9번에 대한 가필 중 가장 대표적이며 널리 받아들여진 2악장 마디 93-108/330-345에서의 가필은, 현악기 파트에 가려 잘 들리지 않는 목관 악기 파트의 선율을 잘 드러나게 하기 위한 것이다. 이는 현악기와 목관 악기 파트 사이에 밸런스 문제가 있음을 시사하는 것이라 할 수 있다. 그렇다면, 이 밸런스 문제는 베토벤 당대보다는 확대된 오케스트라 편성이 가져온 것일까, 아니면, 작품 자체의 오케스트레이션에 내재되어 있는 문제일까.

베토벤 당대와 19세기 말의 오케스트라 크기의 차이와 이것으로부터 야기될 수 있는 밸런스의 문제를 말러(*Gustav Mahler*, 1860-1911)는 다음과 같이 이야기하고 있다.

“베토벤의 교향곡들은 절대적으로 해석과 보정이 필요하다. 오케스트라의 구성과 크기만으로도 이를 필요

6) 주대창, 위의 책, 45.

7) Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 169.

로 한다는 것을 알 수 있다. 베토벤 당대의 전체 오케스트라는 오늘날의 현악 파트보다 크지 않다. 만약, 다른 악기들이 올바른 비율로 맞춰지지 않는다면, 올바른 결과가 나올 수 없다. 바그너는 이를 정확하게 알고 있었다. 그러나 바로 그 때문에 그는 극심한 공격을 받아야만 했다.⁸⁾

1899/1900 시즌에 나온 말리의 발언으로부터, 베토벤 당대의 오케스트라보다 늘어난 현악기 파트로 인해 발생하는 밸런스 문제를 인식할 수 있다. 사실, 이러한 문제가 베토벤 당대에 없었던 것은 아니었다. 베토벤 당대에도 장소나 작품의 규모에 따라 대규모 오케스트라가 동원된 사례들이 있었는데,⁹⁾ 이 경우 늘어난 현악기 파트로 인한 밸런스 문제를 해결하기 위해서 관악기 파트, 특히 목관 악기 파트의 숫자를 늘리는 관행은 이미 보편화되어 있었다.¹⁰⁾ 합창단까지 참여하는 큰 규모였던 그의 《제9번 교향곡》 초연에서도 목관 악기 파트에 대해서는 편성을 2배로 늘리는 소위 ‘더블링(doubling)’ 관행은 이루어졌던 것으로 보인다.¹¹⁾ 물론, 1824년 초연 당시의 오케스트라 규모는 바그너와 말리가 이 곡을 지휘했던 오케스트라보다는 작은 규모였다.

	베토벤 (1824) ¹²⁾	바그너 (1872) ¹³⁾	말리 (1900) ¹⁴⁾
현악기	46		60
목관악기	18-20		19
금관악기	9		16
타악기	4		5
총	77-79	100	100

〈표 1〉 베토벤이 참여했던 1824년 그의 《교향곡 제9번》의 초연과 바그너와 말리가 각각 1872년, 1900년에 같은 작품을 지휘하였을 때의 오케스트라 크기 비교

8) 말리의 발언 마지막에 있는 바그너에 대한 언급은, 베토벤 교향곡 9번에 대한 바그너의 가필로 인해 바그너가 많은 비판을 받았다는 것을 말했던 것으로 해석된다. Nathalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler: Tagebuchaufzeichnungen* (Leipzig, Wien, Zürich: E. P. Tal a Co. Verlag, 1923), 131.

9) 대표적인 예가 베토벤의 교향곡 8번이 초연되었던 1814년 2월 27일 빈의 대 무도회장(Großer Redoutensaal)에서 열린 음악회인데, 여기서는 현악 파트만 69명이 동원되었다. Shin Augustinus Kojima, “Die Uraufführung der neunten Symphonie Beethovens – einige neue Tatsache,” in *Gesellschaft für Musikforschung: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. Christoph-hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann (Kassel: Bärenleiter, 1984), 395.

10) Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 170.

11) Eichhorn, 위의 책, 170.

12) 현악기 숫자에 정확한 정보가 남아있는 것과는 달리, 관악기 숫자는 학자에 따라 견해의 차이가 존재한다. 이는 ‘더블링된 관악기(doppelte Harmonie)’라는 단어에 대한 해석 차이 때문인데, 이 더블링이 목관 파트에만 해당하는 것인지, 아니면 금관 파트까지 해당하는 것인지 단어 자체로만 보면 모호하다. 코지마(Shin Augustinus Kojima, 1929-1983)는 그의 연구 『베토벤의 교향곡 9번의 초연 – 새로운 몇 가지 사실들』(*Die*

바그너가 1872년 이끌었던 공연에서의 오케스트라 단원 수가 100명이었다는 정보는 존재하지만, 각 파트 당 몇 명의 연주자들이 있었는지는 기록되어 있지 않다. 바그너가 이끌었던 오케스트라와 말리가 이끌었던 오케스트라 규모가 비슷한데, 바그너 또한 말리처럼 트롬본과 콘트라바순을 제외한 모든 관악기를 더블링 했다면, 현악기 파트 규모는 약 60명 정도였을 것이라고 추측이 가능하다. 바그너가 이끌었던 공연에 동원된 합창단은 초연 당시의 90여명 보다 3배 이상 많았던 300명 규모의 대규모 합창단이었으므로,¹⁵⁾ 바그너가 말리처럼 대부분의 관악기 숫자를 더블링했으리라 보는 것이 타당할 것이다.

〈표 1〉에는 불과 3개의 오케스트라 크기만 제시되어 있어서 표본이 적지만, 19세기 후반의 오케스트라가 베토벤 당대보다는 전반적으로 확대된 규모를 지녔음을 고려한다면,¹⁶⁾ 관악기 파트, 특히 목관 악기 파트의 더블링은 당시에 일반적으로 행해지던 관행이었을 것이다.

여기서 살펴보아야 할 문제는, 바그너 이전에 초연 당시와 비슷한 규모의 오케스트라가 연주했던 공연에서 현악기 파트와 목관 악기 파트 사이의 밸런스 문제가 제기되었는가 하는 것이다. 만일, 제기된 바가 없으면, 이 밸런스 문제는 오케스트라 크기와 변화와 조금 더 밀접한 관련이 있는 것이겠지만, 그렇지 않을 경우, 이는 작품의 오케스트레이션 자체에 내재되어 있는 문제일 가능성이 높아지기 때문이다.

〈표 1〉에서 초연 당시와 말리의 스코어에 기입된 오케스트라 편성을 비교해보면, 목관 악기 파트의 규모는 대동소이하고, 현악기 파트가 14명의 차이를 보이는데, 이 규모의 차이가 밸런스 문제를 심각하게 야기할만한 차이인가 하는 의문이 생길 수 있다. 바그너가 문제 삼았던 2악장 마디 93-108/330-345의 경우를 살펴보면, 초연 이후 오래 지나지 않았던 1830년대 중반에 이미

Uraufführung der neunten Symphonie Beethovens – einige neue Tatsache)에서 금관 파트까지 더블링 되었을 수 있음을 나타냈지만, 본 연구에서는 초연 당시의 오케스트라 규모를 고려하여, 목관 파트만 더블링 했을 것이라는 바인치얼(Stefan Weinzierl, 1967-)의 견해에 따른다. Stefan Weinzierl, *Beethovens Konzerträume: Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen* (Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky, 2002), 129; Kojima, “Die Uraufführung der neunten Symphonie Beethovens – einige neue Tatsache,” 394.

13) Daniel J. Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), 137.

14) 말리가 당시 빈에서 공연했을 때, 사용하였던 그의 스코어를 바탕으로 정식으로 출판된 스코어에 나타난 각 파트 당 숫자를 참조하였다. Ludwig van Beethoven, *Symphony No. 9 in D minor Op. 125 with Gustav Mahler's Retuschen. Study Score*, ed. David Pickett (London: Josef Weinberger, Wien: Universal Edition, 2020), 2.

15) Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century*, 137.

16) Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, 147.

아바넵(François Antonie Habaneck, 1781-1849)과 멘델스존(Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)이 명확하게 드러나지 않는 목관 악기 파트의 선율에 대한 문제제기를 하였는데, 아이히호른에 따르면, 그들이 이끌었던 오케스트라는 초연 당시의 오케스트라의 규모보다 크지 않았다고 한다.¹⁷⁾

이는 2악장의 이 부분에서 불거지는 밸런스 문제가 베토벤 당대보다 확대된 현악기 파트 규모에도 있다는 쉐커의 견해를 정면으로 부정하는 것이라 할 수 있으며,¹⁸⁾ 동시에 이 문제가 작품의 오케스트레이션 자체에 내재되어 있을 수 있음을 시사한다. 또한, 몇몇 다른 부분들, 예를 들면, 너무 강한 팀파니 소리가 문제로 여겨졌던 1악장 재현부 시작 부분(마디 301-)과 4악장 시작 부분에서도 밸런스 문제가 제기되어 왔고, 1860년대에 이 작품이 어느 정도 오케스트레이션에 결합이 있는 작품으로 여겨지기도 했다는 사실도 이를 뒷받침한다.¹⁹⁾

바그너는 베토벤의 오케스트레이션에 문제가 있음을 지적하였는데, 그는 베토벤이 하이든과 모차르트가 사용했던 고전 시대의 오케스트라를 알았고 이를 사용했지만, 하이든과 모차르트의 경우와는 달리, 베토벤의 오케스트레이션에서는 부분적으로 표현의도와 현실화 사이에 갈등이 있다고 보았다.²⁰⁾ 원인으로 바그너가 주목한 부분은 베토벤의 목관 파트 설정이었다.

“하이든과 모차르트는 목관 악기들을 현악기 전체와 같은 강약(dynamic) 효과를 내도록 이용하지 않았지만, 베토벤은 이런 자연스러운 힘의 균형을 종종 고려하지 않았다. 베토벤은 관악기들과 현악기들을 같은 힘을 가진 소리 집단으로 다루었는데, [...] 이는 베토벤 당대의 오케스트라에서는 잘 작동되지 않는 것이다.”²¹⁾

또한, 바그너는 베토벤의 청각 장애가 오케스트라 안에서의 강약(dynamic)의 불균형에도 영향을 끼쳤으리라 주장했다. 이에 대해서, 바그너의 가필 양식을 계승하고 확대시킨 바인가르트너(Felix Weingartner, 1863-1942)와 말러도 동의했다.²²⁾ 베토벤의 후대 작곡가이자 지휘자들의 이러

17) Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 152.

18) 쉐커의 견해에 대하여는 Heinrich Schenker, *Beethovens neunte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur* (Wien: Universal Edition, 1912), 192-193. 참조.

19) Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 94-96.

20) Eichhorn, 위의 책, 170.

21) Richard Wagner, “Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens,” in *Richard Wagner: Dichtungen und Schriften*, hrsg. Dieter Borchmeyer, in Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Band 9: Beethoven, Späte dramaturgische Schriften (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983), 114.

22) Felix Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens* (Leipzig: Breitkopf und

한 입장과는 반대로, 베토벤의 《교향곡 제9번》이 1824년 빈에서 초연된 후 “초기의(early) 평론가들과 비평가들은 종종 베토벤의 청각 장애를 《교향곡 제9번》과 관련하여 토론하곤 했지만, 작곡가의 오케스트레이션은 절대 공격하지 않았다”²³⁾는 점은 시대에 따른 다른 인식을 보여주어 흥미롭다. 다만, 이는 작품의 초연 이후 10여년쯤 지났던 1830년대 중반에 이미 오케스트레이션에 대한 문제가 제기되기 시작했다는 사실과 충돌하는 듯 보인다. 따라서, 이 인용문에 등장하는 ‘초기의 평론가들’이란 표현이 가리키는 시기는, 초연 후 몇 년 동안의 기간, 즉, 1820년대 중후반까지를 의미한다고 보는 것이 타당할 것이다.

베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필을 일으킨 요인을 정리해보면, 19세기를 지나며 그 규모가 점차 커진 오케스트라 편성과 관련이 있긴 하지만, 그것이 결정적인 원인이라 하기에는 무리가 있다. 보다 근본적인 원인은 앞서 언급된 베토벤의 오케스트레이션 자체에 있다고 할 수 있을 것이다. 또한, 오케스트레이션과 직접적인 관계는 적으나, 음정의 급격한 도약으로 인해 부자연스러워 보이는 선율 진행이 많은 지휘자들에 의해 조정되었다는 사실도, 가필의 원인이 오케스트라 규모의 변화보다는 작품 자체에 내재되어 있음을 시사한다.²⁴⁾

한편, 바그너의 가필 중 주목할만한 것은 ‘잘 드러나지 않는 목관 악기 파트의 선율을 금관 악기가 같이 연주하게 하여 명확하게 하는 방식’인데, 이후 이 작품에 대한 고전적인 가필로 자리잡은 이 방식은, 밸브 호른과 밸브 트럼펫의 등장으로 인해 가능하게 되었다.²⁵⁾ 즉, 이것은 바그너식의 가필을 가능하게 한 원인인데, 베토벤 당대의 오케스트라에서는 아직 밸브가 없는 호른과 트럼펫이 쓰였고, 이 악기들은 기본적으로 자연음에 기초한 음을 낸다는 한계로 인해, 목관 악기처럼 선율을 자유롭게 연주하기에는 무리가 있었다. 그러나, 밸브 호른과 밸브 트럼펫은 반음계도 자유롭게 연주할 수가 있었기 때문에, 선율 악기의 역할을 담당하는 데에도 무리가 없었으며, 베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필 관행에 있어서도 중요한 한 축을 담당하게 되었다.

Härtel, 1906), 129; Beethoven, *Symphony No. 9 with Mahler's Retuschen*, Study Score, XVII.

23) Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, 181.

24) 물론, 이는 이 작품에 대한 종합적인 의견이라기 보다는, 가필을 지지하는 측의 의견이라고 봐야할 것이다.

25) 밸브 호른은 1835년 경부터 몇몇 스코어에 표기되기 시작하였으며, 19세기 중반부터 오케스트라 안에서 자연 호른과 본격적으로 경쟁하기 시작하였고, 19세기 마지막 20년 혹은 30년에는 밸브 호른이 오케스트라 안에서 사용되는 것이 일반적인 일이 되었다. 밸브 트럼펫도 같은 시기 비슷한 과정을 거쳤다. Adam Carse, *The History of Orchestration* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD., J. Curwen & Sons, LTD; New York: E. P. Dutton & CO, 1925) 212-213.

2.2. 바그너와 그의 가필

이미 언급이 되었지만, 베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필의 역사에서 바그너는 중요한 의미를 지닌다. 그것은 그가 이 작품의 악보에 가필을 처음으로 시작했기 때문은 아니다. 바그너가 1873년에 쓴 글 『베토벤 교향곡 제9번의 연주를 위해』를 통해, 이후 오랫동안 큰 영향을 끼친 가필 방식을 제안하기 전에도, 베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필, 예를 들어 2악장 마디 93-108/330-345에서 목관악기 파트의 선율을 잘 드러나게 하기 위해, *f*이던 현악기 파트의 강약을 줄이는 방식 등은 이미 행해지고 있었다.²⁶⁾ 바그너의 1873년의 글이 갖는 중요한 의미는, 베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필의 원인과 목적, 그리고 실질적인 방안이 논리적이고 효과적으로 제시되었다는 데에 있다.

바그너는 연주에 있어서 “명료함(Deutlichkeit)”이 확보되는 것이 중요하다고 주장하였는데, 그 명료함이란 그가 스스로 밝힌대로 “선율의 대담한 드러남(Drastisches Heraustreten der Melodie)”이었다.²⁷⁾ 이와 더불어 그에게 “선율을 올바르게 파악하는 것(Richtiges Erfassen der Melodie)”,²⁸⁾ 즉 부자연스러운 선율의 움직임을 자연스럽게 수정하는 것도 중요하게 작용하였다. 이 두 사항, 선율이 명확하게 드러나게 하는 것과 자연스럽게 진행되게 하는 것은 바그너의 가필에 있어서 세워진 원칙이자 목적이었고, 그가 제시한 주요 가필 방안도 이 두 목적으로 나뉘어진다. 바그너는 베토벤 《교향곡 제9번》 중에서 몇몇 부분의 가필만을 제시하였지만, 그의 가필 방식은 이후의 지휘자들에게 큰 영향을 끼쳤다. 바인가르트너의 저서 『베토벤 교향곡의 연주를 위한 제안들』(*Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 1906)에서 제시되고 있는 가필도 바그너의 영향이 짙게 남아 있는 것을 볼 수 있고, 무엇보다 많은 베토벤 《교향곡 제9번》 음반에서도 그의 영향을 확인할 수 있다.

선율이 명확하게 드러나게 하는 원칙이 적용된 가필은 앞서 언급되었던 2악장 마디 93-108/330-345와 4악장의 시작 부분인 마디 1-7/17-25를 들 수 있다. 이 두 곳 모두 목관 악기 파트에서 선율이 등장하는 곳인데, 그 선율이 명확하게 드러나기가 어려운 곳이다.

26) Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 96.

27) Wagner, “Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens,” 113.

28) Wagner, 위의 글, 129.



<악보 1> 2악장, 마디 93-100, 목관 악기 파트(위)와 현악기 파트(아래)²⁹⁾

2악장 마디 93-108/330-345를 보면, 전체 목관 악기 파트가 연주하는 악장의 두 번째 주제 선율은 전체 현악기 파트가 연주하는 리듬 모티브와 함께 연주되도록 되어있다. 두 파트 모두 *ff*로 연주되게 되어 있는데, 앞서 언급한대로 현악기의 음향에 가려, 목관 악기의 선율이 잘 드러나지 않는다는 데에 문제가 있다. 이를 해결하기 위해서, 현악기의 *ff*를 줄이는 방법이 바그너 당대에도 행해지고 있었는데, 바그너는 호른으로 하여금 목관 악기 파트의 선율을 같이 연주하게 함으로써, 현악기가 그들의 강약을 줄이지 않고도 주제 선율이 잘 드러날 수 있게 하는 가필을 제시하였다.

바인가르트너는 바그너가 제안한 이 가필을 채택하고 있다. 마디 93-108은 바그너의 가필을 그대로 채택하고 있고, 음악이 이 구간보다 장 2도 높이 재현되는 마디 330-345에서는 트럼펫도 호른과 마찬가지로 목관 악기 파트의 선율을 같이 연주하게 함으로써 선율을 보다 강화하는 방식을 채택하고 있다.³⁰⁾ 반면, 바그너는 트럼펫의 주제 선율 연주에 있어 ‘트럼펫도 주제 선율을 연주할 수 있다’ 정도의 입장이며, 호른의 참여처럼 반드시 필수적인 요소로 보고 있지는 않다.³¹⁾ 트럼펫도 주제 선율을 연주하는 것에 대해, 마르케비치(Igor Markevitch, 1912-183)는 비판적인 입장을 견지한다. “더블링된 목관 악기 파트에 호른이 더해지면, 주제는 문제없이 잘 드러나는데”,³²⁾ 굳이 원래의 파트를 희생하면서까지 트럼펫이 주제 선율을 연주할 필요가 없다는 것이다. 반면, 말리는

29) 악보 표기는 전체 악보 대신, 바그너가 그의 글 『베토벤 교향곡 9번의 연주를 위해』 117 페이지에서 표기한 방식을 따랐다. 목관 악기 파트 악보는 오보에 파트이며, 플룻, 클라리넷, 그리고 비순 파트의 선율은 표기된 악보와 거의 일치한다. 다른 것은 음높이로, 플룻 파트는 표기된 악보보다 한 옥타브 높고, 클라리넷은 마디 93-96은 같은 음높이지만, 이후 한 옥타브 낮다. 비순은 마디 93-96은 한 옥타브 낮고, 이후로는 두 옥타브 낮다.

30) Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 163-165.

31) Wagner, “Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens,” 120.

32) Igor Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven: Historische, analytische und praktische Studien* (Leipzig: Edition Peters, 1983), 71.

두 부분(마디 93-108/330-345) 모두 트럼펫을 적극적으로 도입하였다.³³⁾ 바인가르트너가 트럼펫을 선율의 윗 성부를 연주하는 호른 성부보다 한 옥타브 낮은 위치에서 연주하게 한 반면, 말러는 호른의 윗 성부와 같은 위치에 트럼펫을 배치하였다. 바인가르트너의 가필에서는 호른이 선율의 중심 악기인 듯한 인상을 주는 데에 반해, 말러의 가필에서는 트럼펫이 가장 중심 악기라는 인상을 준다.

The image shows a musical score for four woodwind parts: Oboes and Clarinets, Horns in D, Horns in B \flat , and Bassoons. Each part has a single staff with a treble clef (except for Bassoons which has a bass clef). The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The notation is consistent across all parts, indicating a homophonic texture.

<악보 2> 2악장, 마디 93-97, 바그너의 가필³⁴⁾

2악장 마디 93-108/330-345에서 가필을 가해 지휘한 지휘자들은 거의 모두 바그너 혹은 바인가르트너의 가필을 채택하고 있다.³⁵⁾ 음악학자 쿡(Nicholas Cook, 1950-)은 “이 가필은 바그너 이후의 대다수의 지휘자들에게 받아들여졌으며, 1960년 정도까지 표준적인 관행(standard practice)으로 남았다”고 하였다.³⁶⁾ 그리고, 이 가필은 이후로도 상당히 많은 음반에서 발견된다. 다만, 바그너와 바인가르트너의 가필은 청각만으로는 구분하기가 쉽지 않은 경우가 많은데, 이는 바인가르트너의 가필에서 트럼펫 음역이 낮은 곳에 위치해 있어서, 트럼펫이 도드라지게 부각되지

33) Beethoven, *Symphony No. 9 with Mahler's Retuschen*, Study Score, 85-86; 105-107.

34) Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, 182.

35) 여기서 바그너의 가필은 트럼펫이 주체 선율을 같이 연주하지 않는 가필을 뜻한다.

36) Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 53.

않고, 호른과 잘 섞여버리기 때문이다. 작품 전체를 말리의 판본을 채택하여 연주하지 않는 이상 말리의 가필은 선택되지 않는데, 이는 도드라지는 트럼펫 소리가 오리지널 판본과의 차이를 지나치게 심하게 부각시키기 때문으로 보인다.

4악장의 시작을 여는 부분도 2악장과 비슷한 문제를 안고 있는 부분이다.

<악보 3> 4악장, 시작 부분, 마디 1-7

현악기가 전혀 등장하지 않는 이 부분에서 목관 악기 파트에 선율이 배치되어 있지만, 금관 악기와 팀파니의 *ff*에 소리가 묻혀버릴 위험이 큰 데다가, 가장 높은 성부에 배치되어 있는 제1 플룻 파트는 마디 5에서 6 중반까지 갑자기 선율을 이끌지 않는 형태를 보인다. 바그너는 선율이 명확하게 드러나지 않는 문제 외에도 트럼펫 파트에 문제가 있음을 지적했는데, 그에 따르면 이 부분에서는 박자감이 느껴지지 않아야 공포스럽고 혼란스러운 이 부분의 성격이 드러나지만, 트럼펫 파트가 이를 방해한다는 것이었다.³⁷⁾ 이 두 가지 문제점을 해결하기 위해 바그너는 마디 5까지 트럼펫으로 하여금 목관 악기 파트의 선율을 연주하는 가필을 가한다.

37) Wagner, “Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens,” 121.



<악보 4> 4악장 시작 부분, 토스카니니(Arturo Toscanini, 1867-1957)가 사용한 제 1 트럼펫 파트 악보, 바그너식의 가필이 들어있다. Courtesy of the New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives³⁸⁾

바인가르트너는 그도 언급하였듯이 바그너의 가필에서 출발하지만, 바그너의 가필에서의 문제점을 지적하며 자신만의 가필을 더하는데, 그가 지적한 바그너의 가필에서의 문제점은, 마디 5-6에서 호른과 트럼펫 파트가 베토벤의 악보대로 한 음(D)만을 계속해서 연주했을 때, 선율 진행이 드러나기 어렵다는 것이었다. 이에, 바인가르트너는 트럼펫을 마디 7까지 선율을 따라가게 하는 가필을 하였다. 또한, 바그너가 트럼펫 파트에만 가필을 가한 것에 비해 바인가르트너의 가필은 호른과 플룻, 그리고 클라리넷 파트에도 이루어졌다.³⁹⁾

4악장 마디 1-7의 광파르는 곧 마디 17-25에서 유사하게 반복되는데, <악보 4>에서 볼 수 있듯이, 바그너는 이 부분에서는 앞의 광파르와는 다르게 트럼펫을 끝까지 목관 악기에 배정된 선율을 연주하도록 조정하였으며, 바인가르트너는 바그너가 가했던 트럼펫 파트에서의 가필은 그대로 받아들인 채, 호른과 오보에, 그리고 클라리넷 파트에도 가필하는 방식을 택했다.⁴⁰⁾ 한편, 말리는 트럼펫을 4대나 편성하였는데, 트럼펫 파트만 보면 말리는 첫 광파르 마디 5-6에서는 같은 음을 반복하고, 두 번째 광파르에서는 끝까지 목관 악기 파트의 선율을 연주하는 바그너의 방식을 택했다. 다만, 그는 호른 파트를 통해 목관 파트의 선율을 계속해서 강화하고 있는 방식을 택했다.⁴¹⁾

선율을 올바르게 파악하는 원칙, 즉 부자연스러운 선율의 움직임을 자연스럽게 바꾸는 원칙이 적용된 가필로는 1악장 마디 138-143/407-412와 2악장 마디 273-283을 들 수 있다.

38) <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/34c75ff8-265a-426e-b0ca-7c4e41ae28e6-0.1/fullview#page/8/mode/2up> [2021년 4월 24일 접속].

39) Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 179-181.

40) Weingartner, 위의 책, 182.

41) Beethoven, *Symphony No. 9 with Mahler's Retuschen, Study Score*, 199-201.



<악보 5> 1악장, 마디 138-143, 제1 플룻(위)과 제1 오보에(아래) 파트

리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 베토벤 《교향곡 제9번》을 피아노로 편곡한 판본을 참고했던 바그너는,⁴²⁾ 선율의 중심은 오보에 파트에 있다고 보았으며, 따라서 마디 143에서 플룻이 급작스러운 도약을 하는 것이 선율의 진행을 올바르게 파악하는 것에 방해가 되니, 이 마디에서 플룻이 도약을 하지 않고 오보에 파트와 동일하게 하강해야 함을 주장했다. 이에 더하여, 마디 139의 오보에 파트에도 가필을 가해서 오보에 파트에 선율의 중심이 계속해서 존재하게 하였다.⁴³⁾



<악보 6> 1악장, 마디 138-143, 바그너의 가필에 따른 제1 플룻(위)과 제1 오보에(아래) 파트

마디 138-143에 해당하는 부분이 재현부인 마디 407-412에서 등장할 때에도 선율의 중심은 오보에 파트에 있다는 원칙이 적용되며, 제시부인 마디 138-143과 같은 유형의 가필이 가해졌다. 바인가르트너와 말리는 바그너의 가필을 받아들였는데, 바인가르트너가 바그너의 가필을 그대로 받아들인 반면,⁴⁴⁾ 말리는 제2 플룻 파트를 제1 오보에 파트의 마디 138-143 대부분을 같이 연주하게 하여 선율을 보다 확고하게 하는 등의 변화를 주었다.⁴⁵⁾

2악장 마디 273-283에서 바그너가 행한 가필은 제1-2 바이올린과 비올라, 그리고 제1 플룻 파트에 해당하는 것이다.

42) Wagner, “Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens,” 125.

43) Wagner, 위의 글, 126-128.

44) Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 136-137; 152.

45) Beethoven, *Symphony No. 9 with Mahler's Retuschen, Study Score*, 21-22.



<악보 7> 2악장, 마디 273-277, 제 1 플룻(위), 제 2 플룻(중간), 그리고 제1 바이올린(아래) 파트⁴⁶⁾

여기에서의 문제는 제1 플룻 파트는 마디 276에서, 제1 바이올린 파트는 마디 277에서 나타나는 장 7도 도약으로 인해 선율의 진행이 부자연스럽게 이루어진다는 점이다. (이는 제1 플룻 파트는 마디 280에서, 제1 바이올린은 마디 281에서 다시 나타난다.) 선율의 진행이 부자연스럽다는 것은 언뜻 개인적인 느낌이라고 여겨질 수도 있으나, 제2 플룻과 오보에, 그리고 클라리넷 파트에서 선율의 진행이 어떻게 이루어지고 있는지를 보면, 제1-2 바이올린과 비올라, 그리고 제1 플룻 파트에서의 진행이 문제의 소지가 있음을 인식할 수 있다.

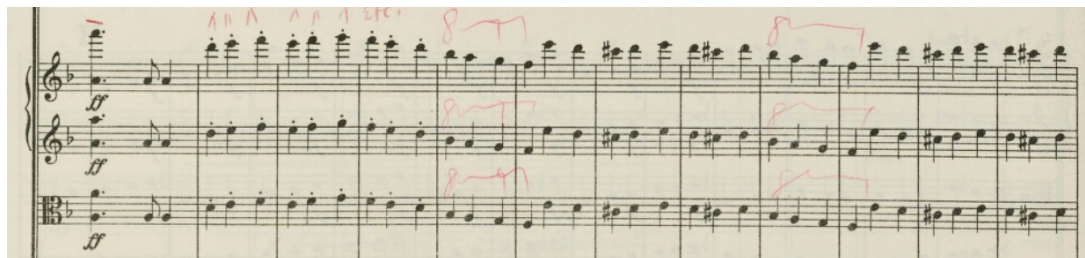
선율 진행에 있어 부자연스러운 도약은 바그너도 언급하였듯이, 베토벤이 오케스트라 작품에서 플룻과 바이올린에 a3를 넘어가는 음은 사용하지 않았기 때문이다.⁴⁷⁾ 바그너는 장 7도 도약을 없애고 제2 플룻 파트에서 보여지는 하강 진행이 이루어지도록 하기 위하여, 플룻 파트의 마디 276, 280의 첫 음과 바이올린과 비올라 파트의 마디 276, 280의 모든 음, 그리고 마디 277, 281의 첫 음을 한 옥타브 위로 올리는 가필을 가했다.⁴⁸⁾ 바인가르트너와 말러 역시 이 가필을 변경 없이 그대로 받아들였다.⁴⁹⁾

46) 제2 바이올린과 비올라 파트의 음 진행도 제1 바이올린과 같은 모습으로 움직인다.

47) Wagner, "Zum Vortrag der neuen Symphonie," 122-123.

48) Wagner, 위의 글, 123.

49) Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 162-163; Beethoven, *Symphony No. 9 with Mahler's Retuschen, Study Score*, 100-101.



<악보 8> 2악장, 마디 272-283, 가필이 이루어진 제1-2 바이올린과 비올라 파트, 번스타인의 스코어, 한 옥타브를 올리라는 표시를 볼 수 있다. (8va에서 va가 생략된 형태로 나타난다.)

Courtesy of the New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives⁵⁰⁾

바그너의 가필들이 이후 큰 영향을 미쳤다는 것은, 곧 그의 방식이 오늘날과 같은 악기를 사용하는, 규모가 큰 오케스트라의 베토벤 《교향곡 제9번》 연주에 매우 효과적으로 작동한다는 것을 뜻한다. 베토벤의 표현의도가 베토벤 당대의 오케스트라에서 효과적으로 이루어지기 힘들다고 보았던 바그너는, 그 표현의도를 보다 더 효과적으로 현실화시키기 위한 수단으로 가필을 이용하였고, 그 결과, 베토벤의 표현의도는 부분적으로 후기 낭만주의적인 색채를 지닌 모습으로 현실화되었다. 당대의 연주 양식을 존중하는 것이 익숙한 오늘날의 관점으로는, 이것이 비판받아 마땅한 것으로만 여겨질 수도 있다. 그러나, 바그너의 가필에 대한 개인적 선호도의 차이와는 관계없이, 바그너가 제시한 가필이 19세기 후반에 이 작품을 어떻게 해석하고 연주하였는지에 대한 중요한 단서를 제공해준다는 사실은 변함이 없으리라 본다. 따라서, 바그너의 가필은 연주 역사의 관점에서 볼 때, 여전히 중요하다.

2.3. 바그너 이후의 가필

베토벤 《교향곡 제9번》에 대한 가필의 역사에서 바그너 이후로 중요한 인물을 꼽으라면, 바그너의 가필을 다루며 계속 언급이 되었던 바인가르트너와 말러를 들 수 있을 것이다. 바그너가 가필에서 중요하게 여겼던 원칙들을 계승 및 적용하였다는 점에서 그러하다. 즉, 바인가르트너와 말러의 가필은 근본적으로 바그너의 가필이라는 토대에서 출발한다고 볼 수 있다. 바인가르트너의 가필은 1906년에 출판된 그의 저서 『베토벤 교향곡의 연주를 위한 제안들』을 통해, 말러의 가필은

50) <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6cd85b1e-aad9-405a-bf0d-7a51383036ef-0.1/fullview#page/97/mode/1up> [2021년4월24일접수].

그가 지휘할 때 사용하였던 스코어를 통해 확인할 수 있다.

1) 바인가르트너의 가필

바인가르트너는 바그너의 글을 그의 저서에서 자주 인용하게 될 것이라고 저서의 서문에서 이미 적었는데,⁵¹⁾ 이는 그에게 미친 바그너의 영향력이 지대함을 시사한다. 물론, 바인가르트너는 앞서도 다루었듯이, 바그너의 가필을 무조건적으로 따르지 않았고, 경우에 따라 자신의 해석을 더한 가필을 제시하였다. 바인가르트너가 제시한 주요 가필들 중 대부분은 본 연구에서 이미 다루었던 바그너가 제시했던 가필이다. 이를 제외하고, 바그너의 영향이 짙은 가필의 예를 든다면, 1악장 마디 416부터 418 첫 번째 박자까지 제1-2 바이올린 파트를 한 옥타브 위로 올리는 것을 들 수 있다.⁵²⁾ 이는 마디 418의 두 번째 박자에서 급작스러운 도약을 피하는 동시에, 마디 416부터 선율이 자연스럽게 하강하는 움직임은 보인다는 점에서 바그너의 가필과 매우 닮아있다. 즉, 바그너의 가필 원칙은 바인가르트너의 가필에서도 충실히 지켜지고 있는 것이라고 볼 수 있다.

명료함의 확보라는 측면에서 보면, 바그너의 원칙을 따르고 있지만, 바그너에 의한 것이 아닌 바인가르트너의 가필 중 폭넓게 받아들여진 가필은 1악장 마디 301부터 등장하는 동 악장의 재현부 시작 부분을 들 수 있다. 이 부분은 전체 악기가 계속해서 *f*로 연주하게 되어 있는데, 팀파니의 강력한 음향에 현악기 파트에 주어진 주제 모티브가 잘 드러나지 않는 위험이 존재하는 곳이다. 바인가르트너는 계속해서 *f*로 연주하게 하지 않고, 크레센도와 데크레센도를 적극적으로 활용하여, 모티브가 잘 드러나게 하는 가필을 제시하였다. 다만, 유사한 가필이 말리의 스코어에도 존재하는데, 본 연구에 쓰인 말리의 스코어가 1900년 빈에서의 공연 당시 사용하던 스코어를 중심으로 편집되어 출판된 것임을 감안하면, 이러한 방식의 가필을 바인가르트너가 처음으로 고안해 낸 것은 아닌 것으로 추측된다. 다만, 바인가르트너의 가필은 전반적으로 말리의 그것과 유사하며, 이 가필을 통해 얻어지게 되는 소리의 효과 또한 큰 차이가 없을 것으로 예상할 수 있지만, 세부적인 지시는 조금 차이가 있다.

2) 말리의 가필

바인가르트너의 가필이 바그너의 원칙을 충실히 이행하며, 그의 가필을 계승하는 것이라면, 바인가르트너가 그의 저서를 작성하기 전에 이미 이루어졌던 말리의 가필은 이를 매우 확대시킨 것

51) Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, IV.

52) Weingartner, 위의 책, 153.

이라 할 수 있다. 말리의 이 작품에 대한 가필은 매우 광범위하며, 아예 그의 판본이 따로 존재한다. 본 연구에서는 말리 판본에 나타난 가필을 세세하게 다루기보다는, 이 판본의 전반적인 특징에 대해 다룬다.

말리는 베토벤의 《교향곡 제9번》을 총 10번 지휘하였는데, 1886년의 첫 공연을 제외하고는 악보의 많은 부분에 가필을 가해 지휘하였다. 이 중 말리가 두 번째로 이 작품을 지휘했던 1895년의 함부르크 공연과 1900년의 빈 공연의 가필이 잘 알려져 있다. 바그너와 바인가르트너의 가필과 말리의 가필 사이의 차이는 우선, 악기 편성에 존재한다. 바그너와 바인가르트너는 원래 베토벤이 편성했던 악기들 외의 다른 악기를 사용하지 않았던 반면, 말리는 베토벤이 이 작품에 편성하지 않았던, 튜바와 E-flat 클라리넷을 사용하였으며,⁵³⁾ 원래는 2악장과 4악장에만 편성된 트롬본을 1악장 일부분에 등장시키기도 하였다. 또한, 1900년의 빈 공연보다 급진적이라는 평가를 받고 있는 1895년의 함부르크 공연에서는 4악장 *Alla marcia*의 시작부터 테너 솔로가 끝나는 부분에 해당하는 마디 331-430에서 무대 뒤에 위치한 스테이지 오케스트라를 사용하는 시도를 하기도 했다.⁵⁴⁾ 관악기의 벨을 들어 올리라는 지시, 호른에서의 약음기 및 폐쇄음 사용, 그리고, *pp* 부분에서 현악기 연주자 수를 점차 줄여가라는 지시 등 바그너와 바인가르트너 뿐 아니라 현대의 베토벤 《교향곡 제9번》 연주에서도 찾아보기 어려운 지시들이 포함된 것도 말리의 판본에서 발견되는 특징이라고 할 수 있다. 그러나, 동시에 말리의 가필에서 바그너의 영향을 찾는 것은 어려운 일이 아니다. 바그너의 주요 가필 방식이었던, 목관 악기의 선율이 잘 드러나지 않을 때, 금관 악기가 그 선율을 같이 연주하게 함으로써, 선율이 분명하게 드러나도록 하는 것이나, 선율 진행 중의 갑작스러운 도약을 수정하는 것은 말리의 가필에서도 기본적으로 적용되고 있는 것이기 때문이다.

포스트-바그너의 미학이 반영되었다는 평가를 받는 말리의 판본은,⁵⁵⁾ 오늘날 널리 연주되지 않는데, 그의 판본에 기록되어 있는 가필 중 일부는 이 판본을 채택하지 않았던 연주들에서도 발견된다. 대표적인 예는, 1악장 마디 501에서부터 502의 첫 번째 박자까지 제1 바이올린 파트의 선율을 한 옥타브를 올리는 가필, 그리고 같은 악장 마디 538에서 더블 베이스를 제외한 전체 현악기 파트가 계속해서 32분 음표를 연주하며 다음 마디로 넘어가는 대신, 중간에 쉼표를 삽입하여 관악기와 타악기 리듬에 맞춰 1악장의 1주제를 더 명확하게 드러내는 가필을 들 수 있다. 첫 번째 가

53) E-flat 클라리넷은 1895년 함부르크 공연에서 사용되었고, 1900년 빈 공연부터는 사용되지 않았다. Beethoven, *Symphony No. 9 with Mahler's Retuschen, Study Score*, XI.

54) Bruno Walter, *Thema und Variationen: Erinnerungen und Gedanken* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988), 117. Beethoven, 위의 책, IX-X에서 재인용.

55) Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony*, 184.

필은 바그너의 영향을 질게 느낄 수 있는 반면, 두 번째 가필은 바그너와 바인가르트너의 가필에서 는 발견되지 않는 것이다.⁵⁶⁾

2.4. 비판 및 논의

바그너가 행했던 악보에 대한 적극적인 가필 방식은 19세기 말에서 20세기 중반에 이르기까지 많은 지휘자들에게 받아들여졌지만, 이에 대한 비판 또한 당대에 이미 존재하였다. 원곡을 훼손한다는 비판도 그 중 하나였다. 구노(Charles Gounod, 1818-1893)가 바그너의 가필을 비판하며 했던 “라파엘로나 레오나르도 다 빈치의 작품을 다시 칠하거나 수정하지 않는다”는 말은 원곡에 가해지는 가필에 대한 강한 거부감을 나타낸다.⁵⁷⁾ 그러나, 구노의 이 말은 미술과 음악이라는 장르의 차이를 고려한다면, 효과적인 비판인지 의문이다. 특정한 시간대에 창조된 미술 작품은 시간이 흐름에 따라 그것을 받아들이는 사람들의 해석은 변화하지만, 눈에 보이는 작품 자체는, 그것이 손상을 입지 않는 이상, 시간의 흘러도 기본적으로는 같은 모습으로 유지된다. 음악에서도 눈에 보이는 악보는 시간의 흐름에도 같은 모습으로 유지된다. 그러나, 음악이라는 장르의 특성상, 악보는 누군가에게 해석되어 소리로 울려야 진정한 의미를 갖게 된다. 이 과정에서 같은 악보가 해석의 차이에 따라 서로 다른 울림으로 창조되게 된다. 이는 그 작품을 작곡한 작곡가가 통제할 수 없는 것이다. 음악학자 주대창의 표현대로 “작곡가가 작품을 완결하면 그것은 더 이상 그의 의도 안에 갖혀 있지 않게 된다.”⁵⁸⁾ 시간의 흐름에 따라 환경도 변화하기에, 특정한 작품을 해석하는 음악가가 그 작품이 생성된 시기와 멀리 떨어진 시기의 인물이라면, 그 음악가의 해석을 통해 울리는 소리는 작곡가가 원래 상상하고 의도했을 소리와는 다를 가능성이 높아진다. 만약, 말러가 1900년 빈에서의 공연에서 베토벤의 악보에 가필을 전혀 하지 않은 채 지휘했어도, 그 소리는 베토벤이 의도했던 소리와는 전혀 다른 양상을 보였을 것이 확실하다. 말러가 베토벤이 아니라는 점 외에도, 시간이 흐르며 오케스트라 규모도 변했고, 오케스트라 안의 악기들도 그 시간 동안 많은 변화를 겪었기 때문이다.

그러나, 이러한 장르적 특성을 고려한다고 하더라도, 바그너로부터 비롯된 가필 방식이 베토벤 당대의 양식과는 관계가 없는 방식이라는 사실은 비판받을 소지가 충분하다. 물론 바그너

56) 그러나, 이 가필들이 말러가 처음으로 도입한 것이었는지는 알 수 없다.

57) Jacques-Gabriel Prod'homme, *Les symphonies de Beethoven* (Paris: C. Delagrave, 1906), 466. Cook, *Beethoven: Symphony No. 9*, 56에서 재인용.

58) 주대창, “음악사 서술에 나타난 베토벤 상의 고찰: 수용 관점을 중심으로,” 『음악이론포럼』 26-2 (2019), 119.

식의 가필은 베토벤 당대의 오케스트라에서는 없었던 벨브 호른과 벨브 트럼펫이 있었기에 가능하였으므로, 이 가필은 태생적으로 베토벤 당대의 양식과 거리를 두게 되는 것은 사실이다. 그러나, 벨브 호른과 벨브 트럼펫으로 베토벤이 기입한 악보대로 연주하여서 베토벤 당대의 호른 및 트럼펫과는 다른 음색을 보이게 되는 것과, 이 악기들을 이용하여 악보에 가필을 가하여 연주하는 것은 다른 문제이다. 바그너의 2악장 마디 93-108/330-345에서의 가필을 두고, 쿡은 “베토벤의 진짜 의도는 바그너의 버전을 통해 제시되었다”라고 평가했는데,⁵⁹⁾ 호른의 도움으로 목관 악기의 선율이 현악기에 가려지지 않고 명확하게 드러난다는 점에서는 이해가 가는 평가이지만, 호른의 소리가 목관 악기의 소리에 비해 더 두드러지는 경향이 있는 이 가필을 베토벤이 만약 들을 수 있었다라면, 이를 수긍하였을지는 의문이다.

금관 악기의 도움을 통해 목관 악기의 잘 드러나지 않는 선율을 명확하게 하는 가필에는 자칫 소리를 단조롭게 만들 위험이 존재한다. 트럼펫을 사용하여 목관 악기의 선율을 명확하게 하는 4악장의 시작 부분이 그 예가 될 수 있다. 이 경우 트럼펫의 강한 소리가 전면에서 나면서, 목관 악기와 호른 소리를 상당 부분 덮어버리는 현상이 발생하기 쉽다. 그렇게 되면, 강력하고 뚜렷한 소리는 확보되지만, 그만큼 소리의 다채로움은 사라져 버리게 되는 결과가 도출될 위험이 존재한다. 이 가필 방식에는 아이히호른이 지적한대로 고전주의 예술의 이상향인 다양성에 역행하는 면이 존재하는 것이다.⁶⁰⁾

웬커는 선율이 명확하게 드러나야 한다는 바그너의 주장을 두고, 선율이 중요한 요소임에는 동감했지만, 바그너가 선율과 그것의 명확한 드러남에 대해서는 극음악에서의 관점을 갖고 있으며, 이는 절대음악, 특히 교향악과는 거리가 있는 것이라고 지적하였다. 웬커는 극음악에 익숙한 바그너가 이해하는 명확함이라는 개념이 “마치 천명의 사람들에게 다 들리기를 원하는 것”이라고 주장하였다.⁶¹⁾ 즉, 선율이 누구나 즉시 이해할 수 있을 정도로 명징해야 한다는 것인데, 웬커는 베토벤의 《교향곡 제8번》 1악장 중 마디 5-8에서 클라리넷에 배치된 선율이 각각 마디 6과 마디 8에서 등장하는 오보에와 플룻에 의해 방해받지 않은 채 듣는 사람들에게 잘 전달되는 것을 예로 들어, 베토벤이 선율을 듣는 사람에게 각인시키는 방식에 대하여 설명하면서, 바그너는 이를 이해하지 못한다고 비판하였다. 그래서, 1악장 마디 138-143/407-412에서 선율은 베토벤의 방식대로 보자면, 이미 충분히 명확한데, 바그너가 베토벤의 관현악법의 본질을 제대로 이해하지 못해서 ‘이상한’ 가필을 가했다고 주장하였다.⁶²⁾

59) Cook, *Beethoven: Symphony No. 9*, 53.

60) Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 172.

61) Schenker, *Beethovens neunte Sinfonie*, 46.

이러한 비판에도 불구하고, 바그너의 가필은 널리 받아들여졌고, 이는 〈3. 가필의 수용과 그 흐름〉에서 확인할 수 있듯이, 적어도 20세기 중반까지 그로부터 비롯된 가필을 가해 연주하는 관행은 이 작품의 연주에 있어 지배적인 경향으로 남게 되었다. 여기에는 바그너의 뛰어난 통찰력과 더불어,⁶³⁾ 그를 따르던 음악가들이 그의 사후에 유럽과 미국의 주요 오케스트라를 이끄는 자리에 오르게 된 것도 작용한 것으로 보인다.⁶⁴⁾

3. 가필의 수용과 그 흐름

위에서 소개된 가필들이 이 작품의 연주에 있어서 어느 정도로 수용되어 왔는지 파악하기 위한 가장 좋은 방법으로는 지휘자들이 사용했던 스코어와 그들이 남긴 음반과 영상들을 연구하는 것이다. 그러나, 존재하는 모든 스코어와 음반 및 영상을 다 연구하는 것은 물리적으로 불가능한 일임에 틀림없다. 스코어는 지휘자들이 기입한 가필을 눈으로 직접 확인할 수 있다는 커다란 장점이 있지만, 오프라인과 온라인을 통해 볼 수 있는 스코어의 수는 음반보다 훨씬 제한적인 것이 사실이다. 따라서, 본 연구에서는 이 작품의 전곡이 처음으로 녹음된 1923년부터 현재에 이르는 여러 음반과 영상을 중심으로 가필의 수용 흐름을 파악하고자 한다.⁶⁵⁾

뉴욕 필하모닉 디지털 아카이브(New York Philharmonic Digital Archives)를 통해 온라인으로 볼 수 있는 토스카니니, 라인스도르프(Erich Leinsdorf, 1912-1993), 그리고 번스타인(Leonard Bernstein, 1918-1990)의 스코어 및 파트 악보를 살펴보면, 음반을 듣기만 해서는 쉽게 알

62) Schenker, 위의 책, 73.

63) 1악장 마디 138-143/407-412와 2악장 마디 93-108/330-345에서의 가필은 바그너가 베토벤 교향곡 9번을 마지막으로 지휘했던 1872년 이후에 생각해낸 것이다. 그럼에도, 이 가필들이 널리 받아들여진 것은 바그너의 통찰력이 뛰어났음을 시사한다. Eichhorn, *Beethovens neunte Symphonie*, 96-97.

64) Chris Walton, “Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie und die ›Wagner’sche Dirigiertradition,“ in *Rund um Beethoven: Interpretationsforschung heute*, hrsg. Thoams Gartmann und Daniel Allenbach (Schliengen: Argus 2019), 222. https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.14/HKB14_12_Walton_218-237.pdf [2021년 3월 31일 접속].

65) 바로크 혹은 고전주의 시대 당대의 악기로 연주되는, 이른바 원전 연주 관행으로 녹음된 음반은 본 연구에서 다루지 않는다. 다만, 현대 악기에 원전 악기가 결합하는 형태로 이루어진 음반은 본 연구에 포함시켰다. 본 연구에 포함된 음반/영상에서 이에 해당하는 것으로는 아르농쿠르(Nikolaus Harnoncourt, 1929-2016)와 오로즈코-에스트라다(Andrés Orozco-Estrad, 1977-)의 경우가 있다. 아르농쿠르는 현대 악기에 벨브 없는 트럼펫이, 오로즈코-에스트라다는 현대 악기에 벨브 없는 호른과 트럼펫이 결합된 연주 형태를 보이고 있다.

아차릴 수 없는 가필들이 상당한 규모로 존재한다는 것을 알 수 있다. 그러나, 본 연구의 목적은 지휘자들이 행했던 모든 가필들을 세세하게 파악하는 것이 아니라, 바그너로부터 비롯되어 지휘자들에게 많은 영향을 끼쳤던 주요 가필들의 수용 변화를 파악하는 데에 있으므로, 본 연구에서 이미 언급된 가필들을 중심으로 그 수용의 흐름을 살펴보고자 한다.

가필의 수용이 시간의 흐름에 따라 어떻게 변화되었는지 살펴보기 위해 조사된 가필들은 다음과 같다. 1. 1악장 마디138-143/407-412에서의 오보에와 플룻 파트의 음 수정 여부. 2. 1악장 마디 416부터 418의 첫 번째 박자까지 바이올린 파트를 한 옥타브 올리는지의 여부. 3. 1악장 마디 501부터 502의 첫 번째 음까지 제1 바이올린 파트를 한 옥타브 올리는지의 여부. 4. 1악장 마디 538에서 현악기에 쉼표를 넣어 관악기 및 타악기 리듬과 맞추는지의 여부. 5. 2악장 마디 93-108/330-345에서 목관 악기 파트의 멜로디를 호른 혹은 호른과 트럼펫이 같이 연주하는지의 여부. 6. 2악장 마디 273-283 중 제1-2 바이올린 및 비올라 파트의 일부 음을 한 옥타브 위로 올리는지의 여부.⁶⁶⁾ 7. 4악장 마디 1-7/17-25에서 트럼펫이 목관 악기 파트의 선율을 같이 연주하는지의 여부.

사실, 언급된 7부분 외에도 주목할만한 가필이 이루어진 연주들이 존재한다. 7 부분에서의 가필 여부를 조사하여 통계를 내는 방식은, 본 연구에서 목표로 하는 시간의 흐름에 따른 가필 수용의 변화를 알아내기에는 좋지만, 동시에 흥미로운 다른 가필에 대한 접근이 제한되는 단점이 생길 수 있다. 따라서, 본 장에서는 7부분의 가필 유무에 대한 정보와 함께, 일부 음반에서 들을 수 있는 주목할만한 다른 가필도 언급함으로써, 이 작품에 행해진 가필의 다양함을 파악하고자 한다.

3.1. 전기 녹음 시대 이전의 음반에서 나타난 가필

베토벤의 《교향곡 제9번》 전체가 처음으로 녹음된 때는 1923년이다. 이 해에 두 개의 음반이 녹음되었는데, 지휘자는 각각 자이들러-빈클러(Bruno Seidler-Winkler, 1880-1960)와 코츠(Albert Coates, 1882-1953)이다. 마이크를 이용한 전기 녹음 방식은 1925년부터 도입되었는데, 이 두 음반은 그 시대가 열리기 전, 이른바 ‘소리나팔’을 이용하여 녹음된 음반이다. 두 음반 모두 열악한 음

66) 일부 음들을 한 옥타브 위로 올리는 가필은, 바이올린 파트와 유사한 음 진행을 갖고 있는 제 1 플룻 파트에도 해당되는 것이지만, 플룻 소리는 바이올린 소리에 묻혀버리는 일이 많기 때문에, 악보를 직접 보지 않는 이상, 플룻 파트만 따로 조사하기는 쉽지 않다. 두 파트는 유사한 음 진행을 갖고 있는데, 바이올린 파트에서 4개 음을 옥타브 위로 올리는 가필을 적용할 때, 한 음만 올리면 바이올린 파트와 완전히 같은 진행을 보이게 되는 플룻 파트를 조정하지 않을 이유는 없을 것이라 생각된다. 본 연구에서는 가장 잘 들리는 제1 바이올린 파트에 대한 가필을 통해, 이 부분에서 가필이 이루어졌는지 아닌지를 파악한다.

질을 지녔지만, 역사적인 가치를 지닌 음반이라고 할 수 있다.

		1악장				2악장		4악장
		138-143/ 407-412	416-418	501-502	538	93-108/ 330-345	273-283	1-7/ 17-25
지휘자	녹음연도							
자이들러-빈클러	1923	O/R ⁶⁷⁾	R	R	R	R	R	R(Wag.) ⁶⁸⁾
코츠	1923	O ⁶⁹⁾	R	R	R	R	R	R(Wag.)

〈표 2〉 전기 녹음 시대 이전의 음반에서 나타난 가필

초기의 두 음반 모두에서 주요 가필이 거의 이루어졌음을 볼 수 있는데, 가필 관행을 본격적으로 만든 바그너와 그의 뒤를 이은 말러와 바인가르트너 모두 베토벤 당대보다 확대된 규모의 오케스트라에 익숙하였던 인물들이고, 또 그들의 가필이 큰 규모의 오케스트라를 전제하고 있음을 생각한다면,⁷⁰⁾ 이는 매우 흥미로운 지점이다. 자이들러-빈클러와 코츠 모두 녹음 상황 상 작은 규모의 오케스트라를 지휘할 수 밖에 없었기 때문이다. 당시 관현악곡을 녹음할 때에는 오케스트라 최대 규모가 40-50명 정도였는데,⁷¹⁾ 실제 코츠가 녹음했을 때의 편성을 보면, 오케스트라의 최대 규모는 39명에 불과했으며, 그 중 현악 파트는 고작 16명이었다. 여기에 4명의 성악 독창자들과 8명으로 이루어진 합창단이 가세하여서, 가장 많이 인원이 참여했던 세션에서의 총 인원은 51명이었다.⁷²⁾ 자이들러-빈클러가 이끌었던 녹음에서도 참여 인원의 규모는 분명 대동소이했을 것이다. 이렇게 작은 규모의 오케스트라가 동원된 녹음에서도 큰 규모의 오케스트라가 동원된 연주나 녹음에서 행해지던 주요 가필이 가해졌다는 것은, 당시에 바그너로부터 비롯된 가필 관행이 매우 일반적이었음을 보여주는 것이라 할 수 있다. 코츠의 녹음에서의 오케스트라 편성을 보면, 독특한 점이 하나 있는데, 바로 튜바가 한 대 등장한다는 것과 첼로는 2대가 편성되어 있는 반면, 더블 베이스는 4대가 편성되어 있다는 점이다. 이는 당시 녹음 상황 상 불리했던 저음 악기 파트를 보강하는

67) O(Original)는 베토벤이 원래 기입한대로 연주한 것을 뜻한다. R(Retouching)은 가필이 이루어졌음을 뜻한다.

68) R(Wag.)은 바그너 방식의 가필이, R(Wein.)은 바인가르트너 방식의 가필이 이루어졌음을 뜻한다. 이는 마디 1-7에서의 구분에 해당하는 것으로, 마디 17-25에서 이루어진 트럼펫 파트에 대한 가필은 바그너와 바인가르트너가 동일하다.

69) 별도의 표기가 없으면, 두 부분 모두 같은 방식으로 연주되었음을 뜻한다.

70) 바인가르트너는 그의 저서에서 베토벤의 9번 교향곡에 대한 그의 제안들이 큰 편성의 현악기 파트와 더블링된 목관 악기 파트를 전제로 하였음을 밝혔다. Weingarter, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 130.

71) Herbert Haffner, “His Master’s Voice”: *Die Geschichte der Schallplatte* (Berlin: Parthas Verlag, 2011), 홍은정 번역 『음반의 역사: 실린더 레코드에서 디지털 음원까지』 (서울: 경당, 2016), 80.

72) Christopher Dymant, “Albert Coates discography” *Recorded Sound, the Journal of the British Institute of Recorded Sound* 57/58 (1975), 400.

차원에서 이해할 수 있을 것이다. 전체 현악기 파트가 피치카토로 연주해야 할 때, 첼로 및 더블 베이스는 이를 따르지 않고 활로 그어서 연주하는 지점이 계속해서 발견되는 것도, 튜바의 등장처럼 특수한 녹음 환경과 관계된 것으로 이해될 수 있다.

3.2. 1925-1949년의 음반에서 나타난 가필

전기 녹음 방식이 상용화되어 대규모로 편성된 오케스트라의 녹음이 가능해진 1925년부터 1949년까지 녹음된 음반에서 나타난 가필은 다음과 같다.

		1악장				2악장		4악장
		138-143/ 407-412	416-418	501-502	538	93-108/ 330-345	273-283	1-7/ 17-25
지휘자	녹음연도							
코츠	1926	O	O	R	O	R	R	R(Wein.)
바인가르트너	1926	R	R	R	O	R	R	R(Wein.)
프리트	1929	R	R	R	R	R	R	R(Wag.)
바인가르트너	1935	R	R	R	O	R	R	R(Wein.)
푸르트벵글러	1937	O	O	O	R	R	R	R(Wein.)
투스카니니	1937	R	O	R	R	R	R	R(Wag.)
멩겔베르크	1940	R ⁷³⁾	O	R	R	R	R	R(Wein.)
카라얀	1947	O	O	O	O	O	O	O
투스카니니	1948	R	R	R	R	R	R	R(Wag.)

〈표 3〉 1925-1949년에 녹음된 음반에서 나타난 가필

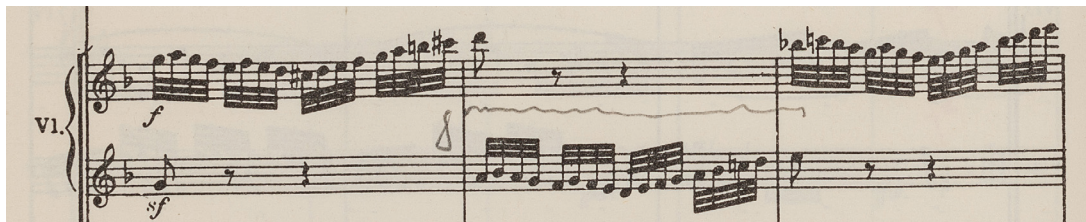
2악장과 4악장에서의 가필은 계속해서 폭넓게 받아들여진 가운데, 위 표에서 주목되는 지휘자는 제시된 7부분에서 어떠한 가필도 받아들이지 않은 카라얀(Herbert von Karajan, 1908-1989)이다. 1947년의 음반은 이 작품에 대한 그의 첫 정식 음반인데, 본 연구에 쓰인 그의 다른 음반들, 즉, 1955년, 1977년 그리고 1983년에 녹음된 음반들에서도 그가 기본적으로 가필 관행을 따르지 않는 것은 변함이 없다. 다만, 2악장 마디 273-283에서 바이올린 파트의 몇 음을 한 옥타브 위로 올리는 가필은 1947년 음반을 제외하고 채택하고 있으며, 본 연구에 사용되지는 않았지만, 1977년 송년음악회 실황 영상을 보면, 부분적으로 2대의 팀파니를 이용하는 모습도 볼 수 있다.⁷⁴⁾ 1940년

73) 멩겔베르크는 이 부분에 그가 직접 가필하였고, 이 가필은 바그너의 그것과 다르다. Eichhorn, *Beethoven's neunte Symphonie*, 134-135.

74) <https://www.youtube.com/watch?v=0XJWV3tfsys> [2021년 4월 20일 접속].

대의 카라얀이 베토벤 교향곡 연주에서의 가필 관행에 대하여 어떤 생각을 갖고 있었는지는 알려져 있지 않다. 젊은 시절 그를 열광하게 했던 지휘자가 가필에 매우 적극적이었던 토스카니니라는 점을 고려하면,⁷⁵⁾ 젊은 시절부터 이 작품에 대한 가필을 거의 받아들이지 않은 카라얀의 접근은 더욱 흥미롭게 다가온다.⁷⁶⁾

카라얀과는 다른 의미로 주목할만한 지휘자는 토스카니니와 멩겔베르크(Willem Mengelberg, 1871-1951)이다. 가필에 적극적이었던 이들은 위 표에서 제시된 가필 외에도 눈에 띄는 몇 가지 가필을 더 도입하였는데, 대표적인 예 중 하나가 1악장 마디 132-137/401-406에 가해진 가필을 들 수 있다. 이 부분에서는 제1 바이올린 파트와 제2 바이올린 파트가 32분 음표로 이루어진 빠른 패시지를 한 마디씩 주고 받으며 진행된다. 제2 바이올린 파트의 음역은 마디 133을 제외하고는 제1 바이올린 파트의 음역보다 한 옥타브 가량 낮게 머물러 있는데, 토스카니니와 멩겔베르크는 제2 바이올린 파트의 음역을 한 옥타브 위로 올림으로써, 제1 바이올린 파트와 같은 음역대에서 패시지를 주고 받게 하고 있다. 이와 같은 가필은 1960년 후반에 녹음된 스토크프스키(Leopold Stokowski, 1882-1977)와 라인스도르프의 음반에서도 발견된다. (다만, 라인스도르프는 마디 401-406에서만 이 가필을 도입하였다.)



<악보 9> 1악장, 마디 401-403, 제1-2 바이올린 파트, 라인스도르프의 스코어,
마디 401에서 제2 바이올린 파트를 한 옥타브 올리는 가필을 볼 수 있다.

(8va에서 va가 생략된 형태로 나타난다.)

Courtesy of the New York Philharmonic Leon Levy Digital Archives⁷⁷⁾

75) Peter Uehling, *Karajan: Eine Biographie* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2006), 김희상 번역 『불꽃의 지휘자 카라얀』 (서울: 21세기북스, 2009), 45.

76) 이와 관련하여 카라얀의 젊은 시절 지휘에 대한 비평가 오스본(Richard Osborne, 1943-)의 의미있는 언급이 있는데, 그가 카라얀과의 대담에서, 카라얀이 1930년대와 40년대에 지휘하였던 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 <<단조 미사>>가 “대단히 경쾌한 리듬과 가녀린 텍스처 때문에 거의 혁명적인 연주로 받아들여졌다”고 말한 것이다. Richard Osborne, *Conversations with Karajan* (New York: Harper & Row, 1989), 박기호·김남희 번역 『카라얀과의 대화』 (서울: 음악세계, 2010), 81. 물론, 이것은 가필의 여부와는 관계가 적은 것이지만, 적어도 젊은 카라얀이 당대의 일반적인 연주 경향과는 다른 모습을 보였음은 확인할 수 있다.

또한, 선율이 명확하게 드러나기 어려운 부분에서 토스카니니와 멩겔베르크가 행한 가필도 음반을 통해 들을 수 있는데, 멩겔베르크가 4악장 마디 189의 4번째 박자부터 마디 198까지의 목관 악기 파트 선율을 바이올린을 같이 연주하게 하여 강화하거나,⁷⁸⁾ 토스카니니가 4악장 마지막 부분에 목관 악기 파트의 상승하는 음 진행을 호른을 통해 보강하는 것 등이다.

이 시기의 음반들을 살펴보면, 당시 새로운 세대의 지휘자로 등장했던 카라얀이 보여준 가필 관행에 대한 구별되는 접근이 눈에 띄지만, 19세기 말 혹은 20세기 초부터 활약했던 다른 지휘자들에게는 가필 관행이 매우 폭넓게 받아들여지고 있음을 알 수 있다.

3.3. 1950-1969년의 음반에서 나타난 가필

1950년부터 1969년 사이에 녹음된 음반에서 나타나는 가필은 다음과 같다.

		1악장				2악장		4악장
		138-143/ 407-412	416-418	501-502	538	93-108/ 330-345	273-283	1-7/ 17-25
지휘자	녹음연도							
아벤토르트	1951	R	R	R	R	R	R	R(Wein.)
푸르트벵글러	1951	O	O	O	R	R	R	R(Wein.)
토스카니니	1952	R	R	R	R	R	R	R(Wag.)
E. 클라이버	1952	R ⁷⁹⁾ /O	O	O	O	O	R	R(Wag.)
세르헨	1953	R	O	O	O	O	O	O
카라얀	1955	O	O	O	O	O	R	O
클렘페러	1957	O	O	O	O	O	O	O
첼리비다케	1958	R ⁸⁰⁾	O	R	R	R	R	O
앙세르메	1959	R	R	O	R	R	R	R(Wein.)
마르케비치	1961	R ⁸¹⁾	R	R	R	R	R	R(Wein.)
라이너	1961	O	O	R	R	O	O	O
셀	1961	O	R	O	O	R	R	R(Wein.)
라이보비츠	1961	R/O	R	R	O	R	R	R(Wein.)

77) <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/2e3a51d8-c64c-482e-84e5-6fd58649c3-0.1/fullview#page/82/mode/1up> [2021년 4월 24일 접속].

78) 이 부분에서 선율이 명확하게 드러나기 어렵다는 것은 바인가르트너도 지적한 바 있는데, 바인가르트너는 악보를 변경하는 대신, 더블링된 목관 악기 파트에서 3대가 윗 성부를 연주하는 방식의 해결책을 제시하였다. Weingarter, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, 186.

79) 에리히 클라이버(Erich Kleiber, 1890-1956)가 마디 138-143/407-412 중 마디 137-138에서의 플룻 파트에만 가필을 했는데, 이 두 마디에서 플룻 파트로 하여금 오보에 파트의 선율을 한 옥타브 높게 연주하게 하고 있다.

몽퇴	1962	R/O	○	○	○	○	○	○
번스타인	1964	R	○	R	○	R ⁸²⁾	R	○
스토코프스키	1967	R	R	R	R	R	R	R ⁸³⁾
라인스도르프	1969	R	R	R	R	R	R	R

〈표 4〉 1950-1969년의 음반에서 나타난 가필

카리얀이나, 세르헨(Hermann Scherchen, 1891-1966), 클렘페러(Otto Klemperer, 1885-1973), 그리고 몽퇴(Pierre Monteux, 1875-1964)처럼 되도록 베토벤의 원래 악보대로 연주하는 지휘자들이 눈에 띄지만, 전반적으로는 이 시기에도 가필 관행이 널리 받아들여지는 것을 알 수 있다. 그러나, 이전까지 압도적이었던 2악장과 4악장에서의 가필을 채택한 음반의 비율이 50-60년대를 거치며 조금씩 줄고 있는 것도 확인할 수 있다.

위 표에서 유일하게 아무 가필도 받아들이지 않은 지휘자는 클렘페러인데, 그와 마찬가지로 말러와 가까운 사이였던 멩겔베르크가 가필에 가장 적극적이었던 지휘자 중 한 명이었음을 고려한다면, 가필 관행에 대한 클렘페러의 접근은 흥미롭다. 그는 베토벤 교향곡 9번에 대한 말러의 가필이 담긴 악보를 직접 보기도 했지만, 이에 대해 부정적인 입장을 피력했는데,⁸⁴⁾ 그가 1957년에 녹음한 음반에서도 알 수 있듯이, 그는 말러의 가필 뿐 아니라, 바그너로부터 비롯된 가필 자체를 선호하지 않은 것으로 보인다.

1960년대 초반에 베토벤의 교향곡 전곡을 녹음할 때, 작곡가의 메트로놈 기호를 최대한 존중하여 화제를 모았던 라이보비츠(René Leibowitz, 1913-1972)가 가필을 적극적으로 채택하여 지휘한 것도 주목할만한 사항이라고 할 수 있다. 템포에 있어서는 작곡가의 지시를 최대한 존중하는데, 동시에 베토벤이 기입한 악보에 가필을 가하는, 이중적으로 비취질 수 있는 상황이 발생했기 때문이다. 이는 당대 지휘자들보다는 베토벤의 템포에 더 접근했으면서도, 가필에는 매우 적극적으로

80) 첼리비다케(Sergiu Celibidache, 1912-1996)는 마디 143의 플룻 파트에는 가필을 가하지 않았다.

81) 마르케비치는 마디 139의 오보에 파트에는 가필을 가하지 않았다.

82) 대단히 이례적인 상황이 번스타인(Leonard Bernstein, 1918-1990)의 이 음반에서 발생하고 있다. 번스타인은 스케르초 형식의 2악장에서 트리오 전에 나오는 마디 93-108/330-345에서는 호른과 트럼펫을 이용하여 목관 악기 파트의 선율을 강화하고 있으나, 트리오 부분이 끝나고 다시 이 부분이 나올 때에는 베토벤의 원래 악보대로, 즉 가필 없이 연주하도록 하고 있다. 트리오 이후에 다시 이 부분이 나올 때, 강약이 조금 변하는 경우는 있지만, 이렇게 가필이 가해졌다가 없어지는 경우는 적어도 본 연구를 위해 분석된 음반에서는 존재하지 않는다.

83) 바그너 혹은 바인가르트너 방식의 가필이 아닌, 스토코프스키 자신만의 가필로 추정된다.

84) *Gespräche mit Klemperer*, Peter Heyworth (Hg.), Jochen Voigt (Übersetzer) (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974), 49-50.

있던 토스카니니에서도 관찰되는 점이다. 그러나, 라이보비츠와 토스카니니의 접근 방식이 이중적이라고 여기는 것은, 원전 악기로 연주되는 베토벤 교향곡 연주가 익숙해진 오늘날의 관점일 수 있다. 1980년대 후반 노링턴과 호그우드 등에 의해 베토벤 교향곡 전곡이 처음으로 원전 악기로 이루어진 오케스트라로 연주되어 음반화되었을 때, ‘베토벤의 악보대로 연주하는 것’에 해당하는 중요한 사항 중 하나가 작곡가의 메트로놈 템포를 충실히 따르는 것이었다.⁸⁵⁾ 이 전제가 익숙한 오늘날의 관점에서는 라이보비츠와 토스카니니의 경우가 이중적이라 여겨질 수 있지만, 그들이 음반을 녹음하였을 때가 베토벤 교향곡 연주에서 원전 연주가 등장하기 훨씬 전임을 고려하면, 당시의 관점은 오늘날과는 달랐을 것이라는 추측이 가능하다.

마르케비치와 스토크프스키, 그리고 라인스도르프는 <표 4>에서 언급된 지휘자들 중에서도 가필에 가장 적극적이었다고 할 수 있으며, 특히 라인스도르프의 음반에서는 1악장 마디 236-244에서 제1 바이올린 파트를 한 옥타브 위로 올린다거나, 2악장 마디 330-345에서는 장조 선율이 단조로 바뀌는 마디 338-341에서 트럼펫을 한 옥타브 위로 올리는, 다른 음반에서는 찾아볼 수 없는 독특한 가필이 포함되어 있다.

3.4. 1970-1999년의 음반에서 나타난 가필

1970년부터 1999년까지 녹음된 음반에서 나타난 가필은 다음과 같다.

		1악장				2악장		4악장
		138-143/ 407-412	416-418	501-502	538	93-108/ 330-345	273-283	1-7/ 17-25
지휘자	녹음연도							
솔티	1972	○	R	R	○	○	R	○
카라얀	1977	○	○	○	○	○	R	○
번스타인	1979	R ⁸⁶⁾ /○	○	○	○	R	R	○
뵘	1980	R/○	R	R	R	R	R	R(Wein,)
텐슈테트	1982	○	○	R	R	R	R	R(Wein,)
카라얀	1983	○	○	○	○	○	R	○

85) 노링턴(Roger Norrington, 1934-)의 베토벤 교향곡 전집에 들어있는 부클릿에서 노링턴은 메트로놈 템포를 지키는 것을 강조하고 있다. 음반정보: Ludwig van Beethoven, *9 Symphonies*, Roger Norrington, The London Classical Players, EMI CDS 7 49852 2.

86) 번스타인은 마디 139의 오보에 파트에만 가필을 가하였다. 이는 1989년 녹음에서도 동일하다.

87) 마주어(Kurt Masur, 1927-2015)는 트럼펫을 바그너의 가필에 따라 연주하게 하였는데, 마디 5-6에서 호른이

도호나니	1985	○	○	○	○	○	○	R(Wein.)
솔티	1986	○	○	○	○	○	○	○
아바도	1986	○	○	○	○	R	○	○
첼리비다케	1989	R	○	○	R	R	R	○
번스타인	1989	R/O	○	R	○	R	R	○
마주어	1990	○	○	○	○	R	○	R(Wag.) ⁸⁷⁾
아르농쿠르	1991	○	○	○	○	○	○	○
길렌	1994	○	○	○	○	○	○	○
진먼	1997	○	○	○	○	○	○	○

〈표 5〉 1970-1999년의 음반에서 나타난 가필

이 시기에서는 작품에 대한 주요 가필의 수용에서 변화가 확실히 일어나고 있음을 확인할 수 있다. 2악장에서 보여지는 두 개의 가필 관행은 여전히 상당한 비율로 이루어지고 있음을 확인할 수 있지만, 4악장과 1악장에서의 가필, 특히 1악장 마디 138-143/407-412에서의 가필은 현격하게 줄어들었음을 확인할 수 있다. 〈표 5〉에서 가장 적극적으로 가필을 활용한 지휘자가 가장 윗 세대인 뵘(Karl Böhm, 1894-1981)이라는 점, 그리고 위 표에서 가장 나이가 어린 지휘자인 진먼(David Zinman, 1936-)이 아무런 가필 없이 지휘하였다는 점은 세대의 변화에 따른 가필 수용의 변화를 단적으로 보여주는 듯하여 흥미롭다. 아무 가필도 채택하지 않은 지휘자를 찾는 것도 이 시기에서는 어렵지 않다.

〈표 5〉에서 두 번씩 등장하는 지휘자들은 카라얀, 번스타인, 그리고 솔티(Georg Solti, 1912-1997)인데, 카라얀과 번스타인의 경우 그들의 두 녹음에서 가필 여부가 별다른 차이를 보이지 않는 것에 비해, 솔티의 두 음반에서 나타나는 변화는 주목할 만 하다. 솔티는 1972년의 녹음에서 몇 가지 가필을 가했는데, 이 가필들은 모두 선율의 진행을 더 자연스러운 방향으로 고치는 것이었다. 그리고, 1986년의 녹음에서는 이 가필들도 가하지 않는 방향으로 접근하였다. 솔티는 두 음반에서 모두 시카고 심포니 오케스트라(Chicago Symphony Orchestra)를 지휘하였는데, 그와 동시대의 지휘자들이 그러하였듯이, 상당히 큰 규모의 오케스트라를 이끌었던 것은 확실해 보인다.⁸⁸⁾ 가필 관행에 익숙한 세대의 지휘자가 계속해서 큰 규모의 오케스트라를 이끌면서도, 시간의 흐름 속에 가필 관행에서 벗어나는 모습은 눈여겨볼만 한 것이라 하겠다.

목관 악기 파트에 있는 선율 진행을 연주하게 하였다.

88) 물론 이는 청각으로만 판단해야 하는 것이어서 불확실성이 내포되어 있지만, 적어도 청각상으로 두 음반 사이의 오케스트라 규모에 결정적인 차이는 느껴지지 않는다.

3.5. 2000년 이후의 음반에서 나타난 가필

		1악장				2악장		4악장
		138-143/ 407-412	416-418	501-502	538	93-108/ 330-345	273-283	1-7/ 17-25
지휘자	녹음연도							
아바도	2000	○	○	○	○	○	○	○
래틀	2002	○	○	○	R	○	○	○
안손스	2006	R ⁸⁹⁾ /○	○	○	R	R	R	○
벨저-프스트	2007	○	○	○	○	○	○	○
샤이	2008	○	○	○	○	○	R	○
틸레만	2010	○	○	○	○	R	○	○
안손스	2012	R/O	○	○	R	R	R	R(Wag./R ⁹⁰⁾
바렌보임	2012	○	○	○	R	R	R	R(Wein.)
무티	2014	○	○	○	○	○	○	○
오로즈코-에스 트라다	2016	○	○	○	○	○	○	○
두다멜	2017	○	○	○	○	○	○	○
넬손스	2018	○	○	○	○	○	○	○

〈표 6〉 2000년 이후의 음반에서 나타난 가필

2000년 이후로는 1970년대부터 이어져 내려온 흐름, 즉 가필을 가해 연주하는 관행이 점차 사라져가는 흐름이 계속해서 이어져오고 있음을 확인할 수 있다. 20세기 중반과는 달리, 가필을 가해 연주하는 관행은 더이상 지배적인 관행이 아님을 〈표 6〉을 통해 알 수 있다. 베토벤의 교향곡 연주에 있어서, 1980년대 후반부터 본격화된, 악보를 충실하게 재현하고자 하는 원전 연주 방식의 영향이 현대 악기로 이루어진 오케스트라의 연주에도 많은 영향을 끼친다는 것을 확인하게 되는 부분이기도 하다. 오랫동안 베토벤의 《교향곡 제9번》의 연주에서는 큰 규모의 오케스트라가 참여하는 것이 당연하게 여겨졌지만, 2000년 이후로는 현대 악기로 이루어진 오케스트라의 연주에서도 규모를 축소하는 경우가 있으며, 일반적인 오케스트라보다는 규모가 작은 체임버 오케스트라(Chamber Orchestra)가 이 작품을 연주하는 것을 이제는 손쉽게 발견할 수 있다는 점도 원전 연주 방식의 영향을 나타낸다고 할 수 있다.

89) 안손스(Mariss Jansons, 1943-2019)는 마디 139의 오보에 파트에만 가필을 가하였다. 이는 2012년 녹음에서도 동일하다.

90) 안손스는 마디 1-7에서는 바그너의 가필을 따르지만, 마디 17-25에서는 트럼펫이 마디 22까지는 베토벤의 원래 악보대로 연주하게 한 후, 마디 23-24에서 음을 몇 개 추가하여 하강하는 음 진행을 연주하도록 하고 있다.

〈표 6〉에서 보여지는 〈표 5〉와의 가장 뚜렷한 차이는, 일부 음들을 한 옥타브 위로 올려서 선율 진행에서의 갑작스러운 큰 도약을 피하는 가필이 눈에 띄게 사라졌다는 점을 들 수 있다. 2악장 마디 273-283에서도 이와 같은 변화를 알 수 있지만, 무엇보다 1악장 마디 416-418과 마디 501-502에서 바이올린 파트의 일부 음들을 옥타브 위로 올리는 가필이 〈표 5〉에서 하나도 보이지 않는다는 점은 주목할만 하다. 표에서 제시된 가필을 모두 택한 지휘자는 이 시기에서는 찾아볼 수 없으며, 비록 표본이 적긴 하지만, 가장 젊은 세대의 지휘자들인 오로츠코-에스트라다, 넬손스(Andris Nelsons, 1978-), 그리고, 두다멜(Gustavo Dudamel, 1981-) 모두 가필 없이 지휘하였다는 점도 흥미로운 지점이라고 할 수 있다.

바그너로부터 비롯된 가필의 수용과 그 흐름을 간단히 정리한다면, 베토벤의 《교향곡 제9번》의 연주에 있어 이 가필들을 수용하여 연주하는 관행은 20세기 초중반까지 지배적인 것이었으며, 1960년대 말까지도 널리 받아들여지던 일반적인 관행이었음을 알 수 있다. 1970년대부터는 그 수용이 점차 약화되는 것이 관찰되며, 특히 베토벤 교향곡에서의 원전 연주가 등장하기 시작한 1980년대 후반 이후로 수용이 더욱 약화되는 것을 볼 수 있다. 여전히 몇몇 가필들은 받아들여지지만, 본 연구에서 관찰된 가장 젊은 지휘자들의 성향을 볼 때, 베토벤의 《교향곡 제9번》이 별다른 가필 없이 연주되는 경향은 앞으로도 지속되리라고 예측할 수 있을 것이다.

4. 나가면서

베토벤의 《교향곡 제9번》의 연주 역사에서 바그너로부터 비롯된 가필을 받아들여 연주하는 관행은, 본 연구에서 살펴본 바와 같이 현재는 많이 사라진 상태이지만, 상당히 오랜 기간 동안 지배적인 것이었다. 이 가필들이 적용된 소리는 베토벤이 그의 《교향곡 제9번》을 작곡하면서 의도하고 상상했을 소리와는 거리가 있는 것임에 분명하다. 이 가필들이 베토벤의 방식대로, 혹은 베토벤 당대의 양식에 맞춰 제시된 것이 아니기 때문이다. 이 가필들은 분명 바그너와 말리, 그리고 바인가르트너가 활약했던 19세기 후반에서 20세기 초반에 이르는 시대의 연주 양식을 반영한 것이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에, 이를 적극적으로 수용했던 흐름이 있어왔던 동시에 이를 비판적으로 바라보는 시각도 존재했던 것이 사실이다.

시대가 변함에 따라, 연주 환경도 계속해서 변화한다. 그 과정에서 한 작품을 바라보는 시각도 계속해서 변화한다. 연주 역사의 관점에서 볼 때, 베토벤의 《교향곡 제9번》에 대한 바그

너의, 또 그의 뒤를 이었던 음악가들의 가필이 주는 의미는, 후기 낭만주의 시대에 베토벤 당대와 는 많이 변화된 연주 환경 속에서, 이 작품을 어떻게 바라보고 연주해 왔는지 알게 해 주는 하나의 단서를 준다는 것에 있다. 그래서, 비록 지금은 이 관행이 널리 받아들여지지 않는다고 할지라도, 역사적인 관점에서 이 관행이 갖는 중요성은 그 가치를 잃지 않을 것이다. 이 관행이 짧은 기간 안에 사라져 버린 것이 아니라, 반세기가 넘게 이 작품의 해석에 있어 많은 영향력을 끼쳤다는 사실을 고려하면 더욱 그렇다.

연주 경향은 템포, 아티큘레이션, 양상블의 크기 및 배치, 악보에 대한 가필, 조율 음의 높이 등 많은 요소가 포함되어 있는 광범위한 개념이다. 베토벤의 《교향곡 제9번》에 대한 가필을 통해 바라본 연주 경향의 변화는 이 작품의 전체 연주 경향의 변화 중 극히 일부분에 지나지 않을 것이다. 그러나, 이러한 연구들이 쌓여 해당 작품의 연주 경향의 변화를 더 종합적으로 바라볼 수 있을 것이고, 또한, 동시에 이 작품에 대한 이해의 깊이를 더 확장시켜주리라 믿는다. 20세기 이전과는 달리, 20세기부터는 녹음 기술의 발달로 어떤 작품을 연주한 기록이 문서나 구전이 아닌, 보고 들을 수 있는 매체를 통해 남겨지고 있다. 연주 경향 연구를 위한 좋은 조건이 마련된 가운데, 이에 대한 활발한 연구가 앞으로 더욱 활발하게 이루어지기를 바라마지 않으며, 본 연구가 이에 미력하게나마 도움이 되기를 기대한다.

검색어

루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven), 교향곡 9번(Symphony No. 9), 리하르트 바그너(Richard Wagner), 구스타프 말러(Gustav Mahler), 펠릭스 바인가르트너(Felix Weingartner), 가필(Retouching), 연주 경향(Performance practice), 해석(Interpretation), 오케스트라(Orchestra), 지휘자(Conductor)

참고문헌

- 주대창. 『베토벤 교향곡 제9번』. 서울: 음악세계, 2009.
- _____. “음악사 서술에 나타난 베토벤 상의 고찰: 수용 관점을 중심으로.” 『음악이론포럼』 26-2 (2019): 119-144.
- Bauer-Lechner, Nathalie. *Erinnerungen an Gustav Mahler: Tagebuchaufzeichnungen*. Leipzig, Wien, Zürich: E. P. Tal a Co. Verlag, 1923.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9 in D minor Op. 125 with Gustav Mahler's Retuschen, Study Score*. Edited by David Pickett. London: Josef Weinberger; Wien: Universal Edition, 2020.
- Carse, Adam. *The History of Orchestration*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD., J. Curwen & Sons, LTD; New York: E. P. Dutton & CO, 1925.
- Cook, Nicholas. *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Dymont, Christopher. “Albert Coates discography.” *Recorded Sound, the Journal of the British Institute of Recorded Sound* 57/58 (1975): 386-405.
- Eichhorn, Andreas. *Beethovens neunte Symphonie: Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*. Kassel: Bärenleiter, 1993.
- Gespräche mit Klemperer*. Herausgegeben von Peter Heyworth, übersetzt von Jochen Voigt. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1974.
- Haffner, Herbert. “His Master’s Voice”: *Die Geschichte der Schallplatte*. Berlin: Parthas Verlag, 2011. 홍은정 번역. 『음반의 역사: 실린더 레코드에서 디지털 음원까지』. 서울: 경당, 2016.
- Kojima, Shin Augustinus. “Die Uraufführung der neunten Symphonie Beethovens – einige neue Tatsache.” In *Gesellschaft für Musikforschung: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Herausgegeben von Christoph-hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, 390-398. Kassel: Bärenleiter, 1984.
- Koury, Daniel J. *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions, and Seating*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Levy, David Benjamin. *Beethoven: the Ninth Symphony. revised edition*. New Haven and

- London: Yale University Press, 2003.
- Markevitch, Igor. *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven: Historische, analytische und praktische Studien*. Leipzig: Edition Peters, 1983.
- Osborne, Richard. *Conversations with Karajan*. New York: Harper & Row, 1989. 박기호 · 김남희 번역 『카라얀과의 대화』. 서울: 음악세계, 2010.
- Schenker, Heinrich. *Beethovens neunte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Wien: Universal Edition, 1912.
- Uehling, Peter. *Karajan: Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2006. 김희상 번역. 『불꽃의 지휘자 카라얀』. 서울: 21세기북스, 2009.
- Wagner, Richard. “Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens.” In *Richard Wagner: Dichtungen und Schriften*. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer, 110-138. In Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Band 9: Beethoven, Späte dramaturgische Schriften. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.
- Weber, Jerome F. “A Discography of the Choral Symphony.” *ARSC Journal* 19/2-3 (1987): 64-88.
- Weingartner, Felix. *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1906.
- Weinzierl, Stefan. *Beethovens Konzerträume: Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen*. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky, 2002.

인터넷 자료

- Walton, Chris. “Von innen und von außen, Beethovens Neunte Sinfonie und die ›Wagner’sche‹ Dirigiertradition.” In *Rund um Beethoven: Interpretationsforschung heute*. Herausgegeben von Thoams Gartmann und Daniel Allenbach, 218-237. Schliengen: Argus 2019. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Band 14). https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.14/HKB14_12_

Walton_218-237.pdf. 2021년 3월 31일 접속.

<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/34c75ff8-265a-426e-b0ca-7c4e41ae28e6-0.1/fullview#page/8/mode/2up>. 2021년 4월 24일 접속.

<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/6cd85b1e-aad9-405a-bf0d-7a51383036ef-0.1/fullview#page/97/mode/1up>. 2021년 4월 24일 접속.

<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/2e3a51d8-c64c-482e-84e5-6fdcf58649c3-0.1/fullview#page/82/mode/1up>. 2021년 4월 24일 접속.

음반목록⁹¹⁾

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Abbado, Claudio. Wiener Philharmoniker. DG 419-598-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Abbado, Claudio. Berliner Philharmoniker. DG 469 005-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Abendroth, Hermann. Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig. Berlin Classics 0183502BC.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Ansermet, Ernest. L'Orchestre de La Suisse Romande. PWK 1150.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Bernstein, Leonard. New York Philharmonic. Sony Classical SMK 46518.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Bernstein, Leonard. Wiener Philharmoniker. DG 410 859-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Bernstein, Leonard. Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks and members of the following orchestras: Staatskapelle Dresden, Orchestra of Kirov-Theater in Leningrad, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Orchestre de Paris. DG 00289 480 2411.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Böhm, Karl. Wiener Philharmoniker. DG 445 503-2.

91) 한 지휘자의 음반이 2개 이상 있는 경우, 먼저 녹음된 음반을 위에 적었으며, 성악 독창자 및 합창단 이름은 생략하였다.

- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Celibidache, Sergiu. Orchestra Sinfonia e Coro di Torino della RAI. Archipel ARPCD 0412.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Celibidache, Sergiu. Münchner Philharmoniker. EMI 7243 5 56842 2 6.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Chailly, Ricardo. Gewandhausorchester Leipzig. Decca 278 2276.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Coates, Albert. Symphony Orchestra. Historic Recordings HRC00094.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Coates, Albert. Symphony Orchestra. Historic Recordings HRC00047.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Dohnányi, Christoph von. Cleveland Orchestra. Telarc CD-80120.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Fried, Oscar. Berlin State Opera Orchestra. Naxos 8.110929.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Furtwängler, Wilhelm. Berliner Philharmoniker. ARPCD 0441.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Furtwängler, Wilhelm. Bayreuth Festival Orchestra. Naxos 8.111060.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Gielen, Michael. SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden. Klassik Auslese 5 44070 2.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Harmoncourt, Nikolaus. Chamber Orchestra of Europe. Teldec Classics 0927 49768-2.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Jansons, Mariss. Koninklijk Concertgebouworkest. RCO Live 08008.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Jansons, Mariss. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. BR Klassik 900119-06.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Karajan, Herbert von. Wiener Philharmoniker. EMI Club Edition 60312 6.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Karajan, Herbert von. Philharmonia Orchestra. EMI

CDM 7 63315 2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Karajan, Herbert von, Berliner Philharmoniker.
DG 415 832-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Karajan, Herbert von, Berliner Philharmoniker.
DG 415 072-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Kleiber, Erich, Wiener Philharmoniker, ARPCD
0077.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Klemperer, Otto, Philharmonia Orchestra, EMI
7243 5 66797 2 6.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Leibowitz, René, Royal Philharmonic Orchestra,
Chesky Records CD66A.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Leinsdorf, Erich, Boston Symphony Orchestra,
Sony Music (Red Seal) 886916822 (5).

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Markevitch, Igor, Orchestre Lamoureux Paris,
Tower Records Vintage Collection PROC-1171.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Mengelberg, Willem, Concertgebouw Orchestra
Amsterdam, Classica D'oro CDO 1022.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Monteux, Pierre, London Symphony Orchestra,
Westminster 471 2162.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Norrington, Roger, The London Classical Players,
EMI CDS 7 49852 2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Rattle, Simon, Wiener Philharmoniker, EMI 0946
3 75817 8.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Reiner, Fritz, Chicago Symphony Orchestra, BMG
Classics 09026-61795-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Scherchen, Hermann, Wiener Staatsopernorchester,
Andrcd 9078.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Seidler-Winkler, Bruno, New Symphony Orchestra,
KSHKO-29.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Solti, Georg. Chicago Symphony Orchestra. Decca 430 438-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Solti, Georg. Chicago Symphony Orchestra. Decca 417 800-2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Szell, George. Cleveland Orchestra. Sony Bmg Esprit 82876882652.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Tennstedt, Klaus. Minnesota Orchestra. ME1045.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Toscanini, Arturo. BBC Symphony Orchestra. Music & Arts Programs of America, Inc. CD-1444(1).

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Toscanini, Arturo. NBC Symphony Orchestra. BMG 74321 55837 2.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Weingartner, Felix. London Symphony Orchestra. Trax Claasique TRXCD 125.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Weingartner, Felix. Wiener Philharmoniker. Naxos 8.110863.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Welser-Möst, Franz. Cleveland Orchestra. DG 00289 477 7132.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Zinman, David. Tonhalle Orchester Zürich. Arte Nova 74321 65411 2.

영상목록

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Barenboim, Daniel. West-Eastern Divan Orchestra. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=sJQ32q2k8Uo>. 2020년 12월 20일 접속.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Dudamel, Gustavo. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. <https://www.youtube.com/watch?v=WciJ8rbQ03w>. 2020년 11월 30일 접속.

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Karajan, Herbert von. Berliner Philharmoniker. <https://www.youtube.com/watch?v=0XJWV3tIsys>. 2021년 4월 20일 접속.

- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Masur, Kurt. Gewandhausorchester Leipzig.
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=sdwlcNKAN9c>. 2020년 11월 30일 접속.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Muti, Riccardo. Chicago Symphony Orchestra.
<https://www.youtube.com/watch?v=rOjHhS5MtvA>. 2020년 12월 4일 접속.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Nelsons, Andris. Wiener Philharmoniker.
https://www.youtube.com/watch?v=0C_R3j19t38. 2021년 3월 4일 접속.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Orozco-Estrada, Andrés. hr-Sinfonieorchester.
<https://www.youtube.com/watch?v=gT91esZK90I>. 2021년 3월 19일 접속.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Stokowski, Leopold. London Symphony Orchestra.
<https://www.youtube.com/watch?v=84WVyA7Fxm0>. 2021년 3월 19일 접속.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Thielemann, Christian. Wiener Philharmoniker.
<https://www.youtube.com/watch?v=pXdL01ccTck> 2020년 12월 4일 접속.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 9*. Toscanini, Arturo. NBC Symphony Orchestra.
<https://www.youtube.com/watch?v=Duk133dK6eQ> 2020년 12월 5일 접속.

Changes in Performing Practice of Beethoven's Ninth Symphony in Relation to Retouching of the Score

Byung-Jun Park

Ludwig van Beethoven's (1770-1827) Ninth Symphony has been performed in various ways since its premiere in 1824. One of them is to perform this symphony with some retouchings to the original score of the composer, Beethoven. The purpose of this research is to find out the time and cause of the retouching practice about Beethoven's Ninth Symphony, the specific examples of the retouching and its acceptance, and how the acceptance changed with the passage of time. For this purpose, in addition to several books and articles, scores of some conductors with traces of retouching, and various recordings that have been made since 1923, have been studied. The core point of the retouching practice that originated from Richard Wagner is to make the melody clear in the performance and to make it progress naturally. For this purpose, a method of supplementing the woodwind part with brass instruments, when the melody of the woodwind part was not sufficiently revealed, and a method of changing the progression of the melody were used, which had a great influence on later conductors including Weingartner and Mahler. And, Wagner's influence can be confirmed through many recordings. As a result of the record study, it can be seen that Wagner's retouching practice was widely accepted by many conductors until the 1960s, and after that its acceptance gradually declined. Although its acceptance has declined markedly now, the retouching practice still holds its importance from the point of view of performance history, in that it provides insight into how Beethoven's Ninth Symphony was interpreted and performed during the Late Romantic era.

베토벤의 《교향곡 제9번》에 대한 가필을 통해 바라본 연주 경향의 변화

박병준

루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《교향곡 제9번》은 1824년의 초연 이후, 현재에 이르기까지 다양한 방식으로 연주되어 왔다. 베토벤이 기입한 악보에 일부 가필을 가해 연주하는 방식도 그 중 하나이다. 본 연구에서는 베토벤 교향곡 9번에 대한 가필이 발생한 시기와 그 원인, 가필의 구체적인 예시와 그 수용, 그리고 수용이 시간의 흐름에 따라 어떻게 변화하였는지를 살펴보고자 하였다. 이를 위해 여러 저서와 논문 외에도 가필의 흔적이 남아 있는 몇몇 지휘자들의 스코어, 그리고 1923년부터 만들어지기 시작한 다양한 음반이 연구되었다. 리하르트 바그너로부터 비롯된 가필 관행의 핵심은 연주에서 선율이 명확하게 드러나게 하는 것과 자연스럽게 진행되게 하는 것이라 할 수 있다. 이를 위해, 목관 악기 파트의 선율이 충분히 드러나지 않을 때, 이를 금관 악기를 통해 보완하는 방법과 선율의 진행을 변경하는 방법이 사용되었고, 이는 바인가르트너와 말러를 비롯한 후대의 지휘자들에게 큰 영향을 주었다. 그리고, 이러한 바그너의 영향은 많은 음반들을 통해 확인이 가능하다. 음반 연구 결과, 바그너 방식의 가필은 1960년대까지 많은 지휘자들에게 폭넓게 받아들여졌으며, 그 이후 그 수용은 서서히 줄어들었음을 알 수 있다. 현재는 그 수용이 현저하게 줄어들었지만, 이 가필 관행은 후기 낭만주의 시대에 베토벤의 교향곡 9번을 어떻게 해석하고 연주해 왔는지에 대해 알게 해준다는 측면에서, 연주 역사의 관점으로 볼 때 그 중요성을 여전히 잃지 않고 있다.

논문투고일자: 2021년 5월 1일

심사일자: 2021년 5월 21일

게재확정일자: 2021년 5월 29일