정보

개요
곡명: Symphony No. 5 in C minor, Op. 67
작곡가: Ludwig van Beethoven (1770–1827)
장르: 관현악을 위한 4악장 교향곡
조성 ·악장: C단조. Allegro con brio / Andante con moto / Allegro / Allegro – Presto
작곡: 1803년 가을부터 착상의 흔적이 나타나며, 작품으로 식별되는 스케치는 1804년에 시작된다. 본격적인 작곡은 1807년 하반기에 이루어졌고 , 1808년 3월 자필 총보가 완성된 뒤에도 공연과 출판을 위한 수정이 이어졌다.
헌정: Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, Count Andrey Razumovsky
공개 초연: 1808년 12월 22일, Vienna의 Theater an der Wien. Beethoven이 마련한 Große musikalische Akademie 에서 공개되었다 .
기준 범위: 1809년 Breitkopf & Härtel이 출판한 관현악 파트의 네 악장을 중심으로 하되, 자필 총보, Beethoven이 수정한 필사 자료, 1826년 첫 총보, 1817년 메트로놈 지시와 현대 비판판을 함께 다룬다.

IMSLP: Symphony No. 5, Op. 67

Wikipedia: Symphony No. 5 (Beethoven)

Ludwig van Beethoven의 Symphony No. 5 in C minor, Op. 67은 관현악을 위한 네 악장 교향곡이다 . C 단조의 Allegro con brio, A♭장조의 Andante con moto, C단조에서 시작하는 Allegro, 쉼 없이 이어지는 C 장조의 Allegro – Presto 가 차례로 놓인다. 독창이나 합창, 작곡가가 지정한 줄거리는 없다. 첫 악장의 짧은 리듬, 2악장에서 잠시 나타나는 C장조, 3악장과 종악장의 직접 연결, 종악장 안에서 이루어지는 3악장 회상이 네 악장을 하나의 긴 과정으로 묶는다.

이 작품을 알아보는 데 네 음이면 충분하지만 , 작품을 설명하는 데 네 음만으로는 부족하다. 첫머리는 세 개의 짧은 음과 하나의 긴 음을 두 차례 들려주고, 각 구절을 페르마타로 멈춘다. 이어지는 음악은 같은 리듬을 여러 방식으로 다시 움직인다. 길이가 다른 선율과 맞세우고, 강한 전 합주를 한 성부의 속삭임으로 줄이기도 한다. 3악장에서는 소리를 거의 지운 뒤 마지막 악장을 향해 밀어 올리고, 종악장에서는 새 악기를 더해 음역 자체를 넓힌다. 압축과 팽창, 중단과 재출발이 전곡의 문법을 이룬다.

‘운명이 문을 두드린다 ’는 유명한 설명은 Beethoven이 남긴 확실한 말이 아니다. 그의 전기를 쓴 Anton Schindler가 뒤늦게 전한 일화이며, Beethoven-Haus와 현행 비판판의 편집자들은 그 신뢰도를 낮게 본다. ‘ 운명 교향곡 ’이라는 후대 별칭은 작품의 수용사를 보여 주지만 정식 표제나 작곡 프로그램은 아니다. C단조가 C장조로 바뀌는 큰 방향을 고난과 승리로 들을 수는 있다. 다만 그 이야기는 악보가 지정한 줄거리가 아니라 리듬, 조성, 악기와 형식의 변화를 청자가 해석한 결과다.

출판 정보와 자료

착상과 집중 작업: 1803년 가을의 스케치에 첫 생각이 나타나고, 1804년부터 교향곡 5번으로
식별되는 작업이 이어졌다. Beethoven은 Fidelio, 세 개의 Razumovsky Quartet, Piano Sonata
No. 23 in F minor, Op. 57 "Appassionata", Symphony No. 4 in B-flat major, Op. 60 등을
작곡하는 동안 이 교향곡을 여러 차례 내려놓았다 . 집중적인 작업은 1807년 하반기에 이루어졌으며 , 1808년 3월 자필 총보가 한 차례 완결 상태에 이르렀다.
후원과 선행 연주: Beethoven은 Count Franz von Oppersdorff에게 작품을 넘길 생각을 했고 그에게 대가도 받았다. 그러나 최종 출판 헌정자는 Lobkowitz와 Razumovsky가 되었다. Lobkowitz는 출판 전 일정 기간의 연주권을 얻은 것으로 보이며, 1808년 6월 초에는 필사 파트가 마련되어 연주와 수정에 쓰일 수 있었다.
공개 초연: 1808년 12월 22일 Theater an der Wien의 긴 음악회에서 Symphony No. 6 in F major, Op. 68 "Pastoral", Piano Concerto No. 4 in G major, Op. 58, Choral Fantasy in C minor, Op. 80, Mass in C major, Op. 86의 일부 등과 함께 공개되었다 . 당시 광고에서는 F장조의 교향곡이 먼저 연주되고 C단조 교향곡이 후반부에 놓였다. 두 작품의 번호는 출판 과정에서 현재의 5번과 6번으로 정리되었다 .
1809년 초판 파트: Leipzig의 Breitkopf & Härtel이 1809년 4월 관현악 파트를 냈다. 판번호는 1329다. 이 인쇄본은 자필 총보만 베낀 자료가 아니라 공연 과정에서 수정된 필사 파트와 Beethoven이 교정한 출판용 자료의 후속 상태를 전한다.
1826년 첫 총보: Breitkopf & Härtel이 판번호 4302로 출판했다. Beethoven은 제작에 직접
관여하지 않았다. 따라서 늦게 나온 총보라는 이유만으로 1809년 파트보다 항상 우선하는 자료로 볼
수는 없다.
현대 비판판: Jonathan Del Mar의 Bärenreiter BA 9005는 1999년에 출판되었다 . Jens Dufner
가 편집한 Beethoven Werke I/3은 2013년에 나왔으며, Henle HN 9813 연구용 총보와 Breitkopf
PB 14615 지휘용 총보 ·파트가 이 신전집 본문을 제공한다.

Beethoven의 자필 총보는 Staatsbibliothek zu Berlin에 남아 있다. 그 뒤에 만들어진 수기 파트 세트에는 공연을 거치며 생긴 수정이 적혀 있다. Joseph Klumpar가 베낀 출판용 총보에도 Beethoven의 손글씨 교정이 있었다. 이 필사 총보는 원래 182쪽이었으나 1943년에 소실되었고 , 1930년대에 찍어 둔 116쪽의 사진만 현전한다. 현대 편집자는 자필 총보, 수기 파트, 1809년 초판 파트, 사진으로 남은 소실 자료와 후대 총보를 서로 대조해야 한다.

1악장의 두 번째 페르마타는 이런 자료 관계가 실제 소리를 바꾸는 사례다. 1808년 초연을 준비하면서 Beethoven은 같은 유형의 다섯 곳에서 두 번째 긴 음에 한 마디를 더 주었다. 출판사는 17개 파트의 인쇄판에 다섯 마디를 각각 보태느라 인쇄판을 모두 85차례 손봐야 했다. 오늘날 악보에 보이는 비대칭은 지휘자가
분위기를 위해 임의로 늘인 관습이 아니라, 공연 과정에서 Beethoven이 마디 수로 분명하게 만든 수정이다.

소요 시간

전곡은 대체로 약 32–36분이지만 1악장 제시부와 3악장 전체 구간의 반복, 페르마타와 빠르기 처리에 따라 더 길어질 수 있다. Breitkopf & Härtel의 신전집 자료는 약 36분, Los Angeles Philharmonic은 약 33분을 제시한다. 아래 시간은 John Eliot Gardiner와 Orchestre Révolutionnaire et Romantique의 녹음 31분 47 초를 분 단위로 반올림한 값이다. 이 녹음은 3악장의 5부 구성을 연주하므로 , 총시간만 보고 모든 악장의 기본 빠르기를 판단해서는 안 된다.

악장	빠르기 ▪조성	근삿값
I	`Allegro con brio`, C단조	약 7분
II	`Andante con moto`, A♭장조	약 8분
III	`Allegro`, C단조 ·C장조	약 7분
IV	`Allegro – Presto`, C장조	약 10분
합계		약 32분

총시간 하나만으로 연주의 기본 빠르기를 재기는 어렵다 . 1악장 제시부 반복을 생략하면 몇 분이 줄고 , 3악장을 3부로 연주하면 5부 구성보다 훨씬 짧아진다 . 첫 두 페르마타를 얼마나 구별하는지 , 3악장에서 4악장으로 이어지는 다리를 얼마나 팽팽하게 유지하는지 , 종악장 끝의 단계적 가속을 어떻게 나누는지도 체감 시간에 영향을 준다 .

편성

구분	편성
목관	`Flute 2`; `Oboe 2`; `Clarinet 2 (in B-flat, C)`; `Bassoon 2`; 4악장 `Piccolo`, `Contrabassoon`
금관	`Horn 2 (in E-flat, C)`; `Trumpet 2 (in C)`; 4악장 `Alto Trombone`, `Tenor Trombone`, `Bass Trombone`
타악기	`Timpani (C, G)`
현악	`Violin I, II`; `Viola`; `Cello`; `Double Bass`

피콜로 , 콘트라바순과 세 트롬본은 4악장에서만 들어온다 . 앞의 세 악장은 플루트 2, 오보에 2, 클라리넷 2, 바순 2, 호른 2, 트럼펫 2, 팀파니와 현악으로 연주한다 . 종악장에 이르러 목관의 가장 높은 음역과 가장 낮은 음역 , 금관의 중간 ·낮은 음역이 한꺼번에 늘어난다 . 연주자 수가 늘어나는 효과에 더하여 , 직전까지 비어 있던 음역과 음색이 동시에 열리므로 마지막 악장은 훨씬 크게 들린다 .

Beethoven 시대의 자연호른과 자연트럼펫은 한 악장 안에서 모든 반음을 고른 음색으로 낼 수 없었다 . 1악장 제시부에서 E♭장조의 둘째 주제 구역을 알리는 호른 신호는 재현부에서 바순으로 바뀐다 . E♭조 자연호른을 연주 도중 곧바로 C조로 바꾸기 어려웠기 때문이다 . 현대 밸브 호른은 그 선율을 손쉽게 낼 수 있지만 , 원래 음을 덧대면 재현부에서 의도적으로 어두워지는 바순의 색을 지울 수 있다 .

두 페르마타가 만든 시작

첫 세 음은 2/4박자의 첫 강박이 아니라 여린박에서 들어온다 . G-G-G 뒤의 E♭이 첫 도착점이고 , F-F-F 뒤의 D가 두 번째 도착점이다 . 두 구절은 모두 3도 아래로 떨어지지만 길이는 같지 않다 . 첫 페르마타가 음악의 문을 갑자기 닫는다면 , 한 마디 늘어난 둘째 페르마타는 그 닫힌 시간을 더 오래 견디게 한다 . 첫머리를 네 번의 동일한 타격으로 연주하면 여린박에서 도착점으로 향하는 방향과 두 멈춤의 차이가 사라진다 .

piano . .

Gerard Schwarz . 2 .

C . .

1 :

1 , , . Beethoven . piano forte , .

E♭ . . , . . .

2악장: A♭장조의 노래와 C장조의 행진

Andante con moto 는 비올라와 첼로가 A♭장조의 주제를 조용히 들려주며 시작한다. 선율은 첫 악장의 짧은 구절보다 훨씬 길고, 점리듬을 품으면서도 매끄럽게 이어진다. 목관이 이를 받아 음색을 밝히고, 작은 장식과 움직이는 저음이 주제를 차례로 바꾼다. 빠르기 표시에 con moto 가 붙은 까닭처럼, 느린 악장이지만 정지한 노래는 아니다.

첫 주제의 종지 뒤에는 C장조의 둘째 생각이 나타난다. 트럼펫과 팀파니가 합류한 전 합주는 갑자기 공적인 행진의 크기를 얻는다. A♭장조의 선율이 실내에서 이어지는 긴 말이라면, C장조 구역은 넓은 공간에 짧게 울리는 선언처럼 들린다. 두 성격은 번갈아 돌아오지만 같은 방식으로 대칭 변주되지는 않는다. 뒤로 갈수록 A♭장조 주제가 더 자주 세분되고, C장조의 행진은 짧게 나타났다 사라진다.

중간에는 A♭단조의 어두운 구역이 열린다. 목관과 현악의 음색이 얇아지고, 익숙한 선율을 받치는 화음이 바뀐다. 이어 첫 주제가 fortissimo 의 전 합주로 확대되면, 처음 비올라와 첼로가 말하던 선율이 같은 음형을 지닌 채 공적인 규모를 얻는다. 장식을 차례로 붙이는 방식보다 사적인 노래와 공적인 행진, 장조와 단조, 작은 합주와 전 합주의 교대가 변주를 이끈다.

C장조는 종악장의 도착점을 미리 들려주지만 아직 오래 지속되지 않는다. 나타날 때마다 A♭장조로 돌아가며, 마지막에는 큰 음량을 거두고 조용히 끝난다. 따라서 2악장은 첫 악장의 격렬함에서 쉬는 공간인 동시에,
전곡이 나중에 감당해야 할 C장조의 크기를 시험하는 장소다.

3악장: 강한 호출이 그림자로 돌아오기까지

악보는 3악장에 Scherzo 라는 제목을 쓰지 않고 Allegro 라고만 적는다. 빠른 3/4박자, 예측하기 어려운 악센트, 대조적인 트리오와 첫 부분의 귀환은 스케르초의 기능을 한다. 원래 표제와 형식상의 기능을 구별하면, 이 악장이 익숙한 무곡 틀을 사용하면서도 춤의 표면을 얼마나 지우는지 더 잘 보인다.

첼로와 더블베이스가 pianissimo 로 C에서 G까지 올라가고, 높은 현악이 멀리서 답한다. 저음의 첫 질문은 두 번 시도한 뒤에야 방향을 잡는다. 이어 호른이 짧고 짧고 짧고 긴 리듬을 강하게 부른다. 첫 악장과 리듬은
닮았지만 시작 박과 선율의 윤곽은 다르다. 과거의 동기를 그대로 복사한 것이 아니라, 이미 들은 리듬이 다른 몸과 억양을 얻은 셈이다.

C장조의 트리오에서는 첼로와 더블베이스가 빠른 푸가토를 시작한다. 비올라와 바이올린이 차례로
진입하면서 낮은 곳에서 출발한 선율이 위로 번진다. 무거운 저현의 합주로 뭉개기보다 각 성부의 시작과
추격을 구별해야 이 대목의 거친 유머가 살아난다. 2악장에서 잠시 전 합주로 나타났던 C장조가 여기서는 움직이는 대위법의 조성이 된다.

첫 부분이 돌아올 때 Beethoven은 앞의 강한 소리를 그대로 반복하지 않는다. 활로 켜던 현악은 피치카토로 바뀌고, 호른의 호출은 목관이 조용히 나눈다. 리듬은 남지만 소리의 질량이 빠져나간다 . 팀파니가 C를 거의 그림자처럼 되풀이하면서 음악은 끝나지 않은 채 4악장을 기다린다. 전곡에서 가장 강한 도착은 가장 작은 음향을 오래 유지한 뒤에 준비된다.

3부인가 5부인가

3악장의 길이는 연주자가 어느 자료 단계를 택하느냐에 따라 크게 달라진다. 자필 총보와 초기 자료에는 첫 부분과 트리오를 한 번 더 되풀이하는 5부 구성의 흔적이 있다. 이를 도식으로 쓰면 `A-B-A-B-A′`다. 반면 Beethoven이 관여한 1809년 초판 파트는 전체 반복을 줄인 `A-B-A′`의 3부 상태를 전한다.

선택	들리는 결과
5부 구성	강한 호른 호출과 C장조 푸가토가 두 차례 나타난다. 마지막의 조용한 `A′`는 이미 두 번 경험한 재료가 멀어지는 장면으로 들린다.
3부 구성	한 번의 강한 첫 부분과 한 번의 푸가토 뒤 곧바로 변형된 귀환이 온다. 4악장으로 향하는 압축과 방향성이 강해진다.

자필 총보를 '진짜 의도', 초판을 '오류'라고 갈라놓기는 어렵다. 5부는 초기 공연 상태를, 3부는 Beethoven이 출판 과정에서 승인한 후기 상태를 전한다. 현대 비판판과 지휘자는 어느 시점의 작품을 들려줄지 결정해야 한다. 반복 여부를 밝히지 않은 채 총시간만 비교하면, 3악장이 긴 까닭을 템포 차이로 잘못 이해할 수 있다.

C 한 음에서 열린 C장조

3악장 마지막에는 독립된 종지가 없다. 피치카토 현악과 목관의 희미한 호출 아래에서 팀파니가 C를 붙들고, 바이올린은 가느다란 선을 조금씩 위로 올린다. E♭이 E♮으로 바뀌는 반음은 C단조를 C장조로 돌리는 결정적인 차이다. 그러나 Beethoven은 이 변화를 한 번의 화음으로 알리지 않는다. 셈여림을 키우고 악기를 차례로 더하면서, 반음의 변화를 관현악 전체의 변화로 확대한다.

마지막 악장의 첫 C장조 화음은 쉼 없이 터진다. 피콜로, 콘트라바순과 세 트롬본이 처음 합류해 위·아래 가운데 음역을 동시에 채운다. 바로 앞의 얇은 피치카토와 한 음의 팀파니를 기억할 때 이 전 합주의 크기가 온전히 느껴진다. 연결부를 일찍 크게 만들면 새 악기의 등장이 평평해지고, 반대로 박을 정지시키면 3악장의 긴장이 종악장을 밀어 낸다는 감각이 사라진다.

이 장면을 '어둠에서 빛으로' 또는 '고난에서 승리로'라 부를 수 있다. 실제 악보가 확실히 보여 주는 것은 C단조에서 C장조로의 반음 변화, 음량의 축적, 악기의 추가와 악장 사이의 무중단 연결이다. 서사는 이 구체적인 변화에서 생겨야 하며, 변화를 대신하는 표어가 되어서는 안 된다.

4악장: 도착한 조성이 기억을 시험할 때

종악장은 행진 같은 첫 주제로 시작하는 C장조 소나타 형식이다. 상승하는 3화음, 긴 트롬본 화음, 높은 피콜로와 깊은 콘트라바순이 이전 세 악장보다 넓은 공간을 만든다. 세 트롬본은 다른 악기의 빠른 리듬을 계속 중복하기보다 길게 노래하는 화음과 굵은 진입으로 중심을 세운다. 새로운 음색은 군악의 힘과 합창 같은 울림을 함께 불러올 수 있지만, 특정한 전쟁이나 종교 의식을 묘사한다고 악보에 적힌 것은 아니다.

제시부에는 서로 다른 여러 주제가 빠르게 이어진다. 그중 일부는 짧고 짧고 짧고 긴 리듬을 지니지만, 상승 3화음과 넓은 선율은 첫 악장의 네 음으로 환원되지 않는다. 종악장의 힘은 과거 재료가 전부 같은 모습으로 돌아오는 데 있지 않다. 과거의 리듬을 기억하면서도 C장조에 맞는 새로운 선율과 관현악의 크기를 충분히 마련하는 데 있다.

발전부가 끝나갈 무렵 전 합주의 밝은 소리가 갑자기 걷힌다. C단조와 함께 3악장의 조용한 호른 신호, 피치카토와 팀파니의 다리가 돌아온다. 이전 악장을 짧게 암시하는 수준을 넘어, 상당한 분량의 재료를 실제로 불러오는 회상이다. 막 도착한 C장조가 과거를 지워 버린 것이 아니라, 그 기억을 다시 지나가야 한다는 사실이 드러난다.

재현부에서 C장조 전 합주가 되돌아오면 첫 도착보다 더 확고하게 들린다. 같은 조성을 두 번째 듣기 때문만은 아니다. 중간에 C단조의 기억이 침입했고, 이를 거친 뒤에도 모든 주제가 C장조 안에서 다시 설 수 있기 때문이다. 전곡의 방향은 단조가 장조로 한 번 바뀌는 직선보다, 도착한 뒤 과거를 불러와 조성을 재확인하는 곡선에 가깝다.

긴 코다는 C장조를 떠나지 않고 빠르기를 단계적으로 높인다. 소실된 Klumpar 필사 총보의 사진은 Sempre più allegro 와 più stretto 가 서로 다른 지시였음을 보여 주지만, 초판은 둘을 한곳에 합쳐 놓았다.
신전집은 이 자료를 바탕으로 가속의 단계를 구별한다. 마지막의 수많은 C장조 화음도 한 번의 승리 선언을 무의미하게 반복하는 것이 아니다. 첫 악장 코다가 C단조를 오래 붙들었던 시간에 맞서, 이제 C장조가 더 이상 물러나지 않는다는 사실을 길이로 확인한다.

네 음보다 넓은 통일성

첫 리듬은 1악장 둘째 주제의 저음과 3악장 호른 호출, 종악장의 여러 짧은 주제에서 알아볼 수 있다. 그러나 2 악장의 긴 A♭장조 선율, 3악장 트리오의 푸가토, 종악장 첫 주제의 상승 3화음은 각기 독자적인 재료다. 모든 음을 첫 동기의 변형이라고 주장하면 작품이 만들어 놓은 대비를 없애게 된다.

전곡을 더 단단히 묶는 요소는 조성과 기억이다. 1악장은 C단조 안에서 E♭장조와 C장조의 가능성을 비추지만
긴 코다에서 단조로 돌아간다. 2악장의 C장조 전 합주는 나타났다 사라지고, 3악장 trio는 C장조를 움직이는 대위법으로 경험한다. 마지막 연결부에서 E♭이 E♮으로 바뀌어야 비로소 C장조가 전 악장을 차지한다. 그
뒤에도 3악장 회상이 한 번 더 C단조를 불러내므로 , 결말의 장조는 처음부터 보장된 목적지가 아니다.

악기 배치에도 과거의 소리가 남는다. 첫 악장 재현부의 바순은 제시부 호른 신호를 다른 색으로 되받는다. 3 악장 귀환의 목관과 피치카토는 앞의 강한 호른과 현악에서 윤곽만 남긴다. 종악장에서는 세 악장 동안
침묵했던 악기들이 들어와 전혀 새로운 규모를 만든다. 전곡이 하나로 들리는 까닭은 모든 재료가 같아서가 아니다. 같은 재료가 악기와 조성에 따라 달라지고, 새 재료도 앞에서 들은 음악의 의미를 바꾼다.

‘운명 ’보다 먼저 쓰인 Hoffmann의 평론
Anton Schindler의 ‘운명 ’ 이야기는 Beethoven 사후의 전기에서 널리 퍼졌다. 반면 E. T. A. Hoffmann은 작품이 나온 지 얼마 지나지 않은 1810년에 Allgemeine musikalische Zeitung에서 교향곡 5번을 자세히 논했다. 그는 공포, 비애와 끝없는 동경이라는 낭만주의적 언어를 썼지만, 그 인상을 막연한 감상으로 남겨
두지 않았다. 첫 주제의 짧은 리듬, 둘째 주제와의 관계, 목관과 현악의 배분, 대위법과 악장 사이의 연결을
하나씩 짚었다.

Hoffmann의 글은 이 교향곡을 낭만주의 기악음악의 중심에 놓는 데 큰 영향을 주었다. 동시에 작품에 ‘운명 ’ 이라는 단일 표어가 없어도 초기 청자가 구조와 정서의 결합을 인식했음을 보여 준다. 그의 ‘무한한 세계 ’ 역시 Beethoven의 프로그램은 아니다. 동시대 비평은 짧은 재료의 반복이 더 큰 형식을 세운다는 사실을 일찍부터 포착했다.

후대의 ‘운명’ 해석은 이 오랜 수용사에 속한다. 이를 완전히 금지하면 작품이 어떻게 대중문화의 상징이 되었는지 설명할 수 없고, 작곡가의 말로 받아들이면 자료를 왜곡한다. 가장 정확한 위치는 정식 제목 바깥이다. 운명은 악보에 적힌 대상이 아니라, 멈춤과 재출발, C단조와 C장조의 관계를 여러 세대가 이해해 온 하나의 비유다.

소실된 자료와 현대 비판판

자료·판본	전하는 내용과 한계
1808년 자필 총보	Beethoven의 작곡 과정을 가장 직접적으로 전하지만 이후 공연·출판 수정 전부를 모은 최종본은 아니다.
수기 파트 세트	실제 연주 준비와 Beethoven의 수정 흔적을 전한다. 파트마다 수정 상태가 다를 수 있다.
Klumpar의 출판용 필사 총보	Beethoven이 교정한 중요한 출판 자료다. 원본은 1943년에 소실되었고 일부 사진만 남았다.
1809년 Breitkopf & Härtel 초판 파트	작곡가가 승인한 후기 공연·출판 상태를 전한다. 3악장은 3부 구성으로 정리되어 있다.
1826년 첫 총보	최초의 인쇄 총보지만 Beethoven이 직접 제작·교정하지 않았다.
Del Mar, Bärenreiter BA 9005	1999년의 독립 비판판으로 복잡한 자료 관계를 새로 대조했다.
Dufner, *Beethoven Werke* I/3	2013년 신전집 본문이다. Henle HN 9813과 Breitkopf PB 14615가 연구·공연용 형태로 제공한다.

‘원전판’이라는 말은 자필 총보를 그대로 인쇄했다는 뜻이 아니다. 서로 다른 시점의 자료가 충돌할 때 편집자가 어떤 변화가 Beethoven의 후기 수정인지 판단하고, 본문과 비평보고서에 근거를 제시했다는 뜻에 가깝다. 3악장 반복, 종악장 가속 지시, 아티큘레이션과 셈여림의 세부는 판본마다 판단이나 대체 독법이 달라질 수 있다.

연주자가 판본을 고른다는 것은 학술적인 각주 하나를 고르는 일이 아니다. 3악장이 몇 분 길어지는지, 마지막 가속이 몇 단계로 들리는지, 첫 악장의 페르마타가 어떤 마디 구조를 갖는지가 달라진다. 청자도 ‘같은 교향곡 5번인데 왜 이 녹음은 3악장이 길고 종악장이 늦게 오는가’라는 질문에서 판본의 존재를 들을 수 있다.

1817년의 빠르기와 큰 박

Beethoven은 이 작품을 작곡할 때 메트로놈 수치를 적지 않았다. 그는 Mälzel의 기계가 보급된 뒤 교향곡 1–8번의 수치를 정리했고, 1817년 12월 17일 *Allgemeine musikalische Zeitung*에 발표했다. 작곡과 초연보다 아홉 해 뒤에 붙은 지시지만, 작곡가가 실제 연주 속도를 숫자로 밝힌 중요한 자료다.

위치	**Beethoven**의 메트로놈 지시
I `Allegro con brio`	2분음표 =108
II `Andante con moto`	8분음표 =92
II `Più moto`	8분음표 =116

위치	**Beethoven**의 메트로놈 지시
III `Allegro`	점 2분음표 =96
IV `Allegro`	2분음표 =84
IV, 3악장 회상 `Tempo I`	점 2분음표 =96
IV `Presto`	온음표 =112

1악장 2분음표 =108은 매우 빠른 큰 박을 요구한다. Benjamin Zander는 이 수치에 가까워질수록 장중한 기념비보다 앞으로 쏠리는 성격이 강해진다고 설명한다. 중요한 것은 숫자만 맞추는 일이 아니다. 한 마디를 큰 박으로 느끼면서도 여린박의 세 음, 긴 도착음과 페르마타의 차이를 분명히 해야 한다. 빠르게 연주하면서 모든 음을 짧고 거칠게 자르면 리듬은 선명해져도 둘째 주제의 긴 선율과 오보에 독주의 호흡을 잃는다.

2악장 8분음표 =92는 표면의 작은 음가가 계속 움직이게 한다. 주제를 무거운 느린 행진으로만 만들면 `con moto`가 사라지고, 숫자에만 매달려 밀면 점리듬과 긴 선율의 무게가 가벼워진다. 3악장의 점 2분음표 =96도 한 마디를 하나의 큰 박으로 느끼게 하지만, 트리오의 푸가토에서는 각 성부의 진입이 들릴 여백이 필요하다.

John Eliot Gardiner는 Beethoven의 숫자를 출발점으로 삼되 공연장의 크기와 잔향, 악단의 규모, 악기의 발음에 맞춰 조정해야 한다고 말한다. 이 태도는 수치를 존중하는 일과 기계적으로 고정하는 일을 구별한다. 같은 2분음표 =108이라도 거트현과 짧은 활, 현대 현악의 지속음, 작은 홀과 긴 잔향의 홀에서는 음과 음 사이가 다르게 채워진다.

악기가 바꾸는 발음과 균형

Gardiner와 Orchestre Révolutionnaire et Romantique는 자연호른, Boehm식 개량 이전의 플루트, 거트현과 역사적 활, 가죽막 팀파니와 단단한 채를 사용한다. 자연호른의 열린음과 막은음은 색과 음정이 고르지 않고, 단단한 채로 친 팀파니는 길게 부푸는 저음보다 또렷한 자음을 낸다. 현악의 음도 시작과 끝이 분명해져 빠른 큰 박 안에서 성부 교대가 잘 드러난다.

이 음향은 1악장 재현부의 바순, 3악장의 호른 호출과 피치카토 귀환, 종악장의 새 트롬본을 서로 다른 색으로 분리한다. 절대 음량이 현대 대편성보다 작더라도, 앞의 세 악장과 종악장의 상대적인 차이는 크게 느껴질 수 있다. 시대악기는 옛 음색을 들려주는 한편, 작곡 당시 악기의 고르지 않은 발음과 제약이 형식에 어떤 대비를 만들었는지도 드러낸다.

현대 악기 연주도 같은 정보를 살릴 수 있다. 밸브 호른이 낼 수 있는 음을 모두 보강하지 않고 바순의 재현을 존중하며, 현악의 긴 지속음을 짧은 리듬과 구별하고, 팀파니가 3·4악장 연결에서 C의 박을 잃지 않게 하면 된다. 반대로 시대악기를 쓴다고 빠른 속도와 작은 인원만으로 해석이 완성되는 것은 아니다. 판본, 반복, 페르마타, 프레이즈와 홀의 울림을 함께 결정해야 악기가 구조를 말한다.

네 녹음에서 달라지는 교향곡 5번

연주	역사적 위치	비교해 들을 선택

Arthur Nikisch / Berliner Philharmoniker, 1913	음향식 녹음 시대에 남은 초기 전곡 관현악 녹음의 이정표다 .	제한된 매체 안의 빠른 비례 , 유연한 박과 포르타멘토 , 오늘날과 다른 성부 균형을 듣는다 .
Wilhelm Furtwängler / Vienna Philharmonic, 1954	Vienna Musikverein에서 남긴 Furtwängler 후기의 대표 기록이다 .	악장 안에서 속도를 넓히고 좁히며 정점을 오래 준비하는 전후 독일계 전통을 듣는다 .
Carlos Kleiber / Vienna Philharmonic, 1974	Deutsche Grammophon의 대표적인 교향곡 5번 녹음으로 오랫동안 비교 기준이 되었다 .	빠른 흐름과 날카로운 리듬 , 연결된 현악 선율 , 3·4악장 사이의 끊기지 않는 추진력을 듣는다 .
John Eliot Gardiner / Orchestre Révolutionnaire et Romantique, 1994	시대악기 , 1817년 빠르기와 3악장 5부 구성을 함께 시험한 약 31분 47초의 녹음이다 .	자연호른과 가죽막 팀파니의 발음 , 성부의 분리 , 길어진 3악장과 빠른 큰 박의 관계를 듣는다 .

1913년 Nikisch 녹음은 '인류 최초의 모든 관현악 녹음'이라고 단정하기보다 , 완전한 대규모 관현악 작품을 음향식 방식으로 남긴 가장 이른 이정표 가운데 하나로 이해하는 편이 정확하다 . 당시 녹음 시간과 수음 방식은 악단 배치와 반복 선택에 영향을 주었다 . 오래된 음질에서 저음과 내성부가 약하게 들린다는 사실을 실제 연주 균형과 곧바로 같게 보아서는 안 된다 .

Furtwängler와 Kleiber는 모두 현대 관현악을 사용하지만 시간의 조직 방식이 다르다 . Furtwängler는 구역 안의 속도를 유연하게 바꾸고 큰 정점에 무게를 모은다 . Kleiber는 빠른 흐름을 유지하면서 리듬의 모서리와 Vienna 현악의 선율을 동시에 살린다 . 평균 속도만 비교하면 한쪽은 느리고 다른 쪽은 빠르다는 결론에 머물지만 , 실제 차이는 어디에서 박을 당기고 놓으며 어느 성부를 앞으로 보내는지에 있다 .

Gardiner의 3악장이 길다는 사실은 느린 템포를 뜻하지 않는다 . 그는 빠른 큰 박으로 연주하면서 5부 구성을 택한다 . 따라서 총시간과 순간 속도는 서로 다른 정보다 . 네 녹음을 비교할 때는 첫 두 페르마타 , 1악장 제시부 반복 , 재현부의 바순 , 3악장 3부 ·5부 , 연결부 팀파니와 종악장 마지막 가속을 차례로 확인하는 편이 유용하다 .

멈춤에서 지속으로

교향곡 5번의 출발점은 네 음보다 두 번의 멈춤에 가깝다 . 첫 악장은 짧은 재료를 계속 움직이면서도 C단조 밖의 해답을 지속하지 못한다 . 2악장은 긴 선율을 되찾고 C장조의 큰 합주를 시험하지만 그 조성에 머물지 않는다 . 3악장은 강한 호출을 작은 목관과 피치카토의 그림자로 바꾸고 , 끝내 종지하지 않은 채 다음 악장을 연다 . 종악장은 새 악기와 C장조를 얻은 뒤에도 3악장의 기억을 다시 불러온다 .

마지막 C장조가 설득력을 얻는 까닭은 단조를 한 번 몰아냈기 때문이 아니다 . 이미 지나온 리듬과 음색 , 조용한 다리를 다시 경험한 뒤에도 장조가 유지되기 때문이다 . 반복되는 종결 화음은 이 지속을 시간으로 증명한다 . '운명에 대한 승리'라는 말은 이 과정을 한 문장으로 줄일 수 있지만 , 작품의 실제 가치는 줄어든 문장보다 그 문장에 이르기까지 들려준 차이에 있다 .

그래서 이 교향곡의 유명세는 첫 네 음에서 시작하지만 거기에서 끝나지 않는다 . Beethoven은 가장 작은 리듬을 관현악 전체로 팽창시키고 , 가장 큰 합주를 한 음의 팀파니까지 줄이며 , 과거 악장을 현재 속으로 불러들였다 . 작품이 두 세기 동안 서로 다른 속도와 악기 , 판본을 견딘 까닭은 하나의 상징이 고정되어 있어서가 아니다 . 짧은 재료가 기억되고 달라지는 과정을 매 연주가 다시 결정하게 만들기 때문이다 .

주요 자료

- Beethoven-Haus Bonn, Symphony no. 5 (C minor) op. 67
- G. Henle Verlag, Jens Dufner □□ HN 9813 □□
- Beethoven-Haus Bonn, *Moving and Eventful History* □□ □□
- Breitkopf & Härtel, Jens Dufner □□ PB 14615
- Bärenreiter, Jonathan Del Mar □□ BA 9005
- Eastman School of Music, Beethoven Symphony Basics: Symphony No. 5
- Los Angeles Philharmonic, Symphony No. 5 in C minor, Op. 67
- Cambridge University Press, E. T. A. Hoffmann□ 1810□ □□ □□
- Gerard Schwarz, Beethoven □□□ 5□ □□ □□
- Benjamin Zander, Beethoven□ □□□□ □□□ □□ □□
- Early Music America, John Eliot Gardiner □□□
- Deutsche Grammophon, Gardiner□ Beethoven □□□ 5·6□ □□
- Science Museum Group Journal, 1913□ Nikisch □□□ □□□ □□□ □□
- Warner Classics, Furtwängler·Vienna Philharmonic 1954□ □□□ 5□
- Deutsche Grammophon, Carlos Kleiber·Vienna Philharmonic □□□ 5·7□

Revision #1
Created 2026-10-04 10:04:14 UTC by □□□
Updated 2026-10-04 10:04:14 UTC by □□□