

송영규 교수지도

석사학위 청구논문

Ludwig van Beethoven  
Sonata for Piano and Cello in D,  
Op.102-2 제 3악장 Fuga 연구

2009

성신여자대학교 대학원

반주학과

송상아

Ludwig van Beethoven  
Sonata for Piano and Cello in D,  
Op.102-2 제 3악장 Fuga 연구

송영규 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
송상아

# 인 준 서

송상아의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 베토벤 (Ludwig van Beethoven, 1779-1827) 의 푸가(Fuga) 작품 중에서 소나타에 한 악장으로 배치된 Sonata for Piano and cello in D, op.102-2 의 제 3악장 의 Fuga에 관한 연구이고 그에 따른 푸가의 일반적인 구성과 기원, 변천 과정 등을 고찰한 것이다.

푸가는 대위법적 양식의 하나의 기법으로, 베토벤은 그의 작곡 3기에 걸쳐 많은 푸가를 작곡하였는데 특히 후기에는 그 작품의 수가 더욱 많다.

본 악장을 이루는 푸가는 최초로 소나타의 마지막 악장에 푸가를 도입한 것으로 그의 후기의 피아노 소나타와 현악 4중주 등에 나타나는 푸가 양식의 효시를 이루는 작품이다.

이 푸가는 시기적으로는 중기 말에 쓰여진 작품이지만 말기 양식의 대표적 특징이 되는 대위법적 기법이 보여진 것으로 충분히 연구해 볼 가치가 있는 작품이라고 사료된다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
-------------	---

## II. 본론

### 악곡 속에서의 푸가와 그 기법

1. 푸가의 역사 및 변천 과정 .....	3
2. Beethoven Sonata For Piano and Cello in D, op.102-2 3 악장 푸가 분석 조감도 .....	11
3. Beethoven Sonata For Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 푸가 분석 .....	12
4. 베토벤의 푸가 작품 .....	40
III. 결론 .....	45

## 참 고 문 헌

## ABSTRACT

# I 서론

## 1. 연구의 목적

푸가란 주제가 각 성부에 골고루 다뤄지면서 특정의 모방 규칙에 따라 발전하는 대위법에 의한 성악 또는 기악 양식을 말한다.

이 푸가 양식은 음악사에 있어서 중요하게 다루어지는 분야 중에 하나로 많은 작곡가들에 의해 쓰여 지고 발전되어 왔다.

베토벤(L.vBeethoven 1770-1827)은 바흐(J.s Bach 1685-1750)의 영향을 받아 카논풍의 모방과 대위법적 작곡기법을 많이 사용한 작곡가이다. 그의 작곡 시기를 분류하자면 3 시기로 나눌 수 있는데 제 1기에서 제 3기에 이르기까지 푸가 또는 푸가풍의 기법으로 쓰여진 작품은 무수히 많다.

본 논문에서는 그의 푸가 작품 중에서 첼로 소나타 5번의 3악장 푸가토를 집중 분석함과 더불어 작품 속에서의 푸가의 역사와 변천과정, 푸가의 기법, 구성 등의 이론에 대해 고찰하여 보고, 이 곡이 베토벤의 작품 안에서 차지하는 위치와 중요성에 대해서도 알아보고자 한다.

더 나아가서는 조금이나마 푸가에 대한 이론적 지식을 이해하고 습득하여 푸가 작품을 연주하는데 도움을 얻고자 하는 것에 그 목적이 있다.

## 2. 작품의 배경

### Sonata for Piano and Cello in D Major Op.102-2

이 소나타는 베토벤의 5개의 첼로 소나타 중 가장 마지막에 작곡한 곡으로 1815년 8월 초 무렵 빈에서 작곡되었고, 에르되디(Anna-Marie Erdődy 1779-1837) 백작부인에게 헌정되었다. 중기에서 후기로 넘어가는 시기에 해당하는 이 소나타는 전통적인 3악장의 구성으로 되어 있는데 1악장은 소나타 형식이고 2악장은 3부분의 형식으로 5개의 첼로 소나타 중에서 유일하게 느린 악장을 도입하였으며 마지막 3악장에 푸가 악장을 도입하였다.

본 논문에서 다루어질 3악장 (Allegro Fugato)은 베토벤이 말년에 작곡한 엄격한 대위법 악장 중 가장 초기의 것으로 이 악장의 도입으로 인해 베토벤의 소나타 구조에 있어서 이전의 작품과 구별이 되는 새로운 형태의 소나타이다.

## II 본론

### 악곡 속에서의 푸가와 그 기법

#### 1. 푸가의 역사 및 변천과정

푸가는 주제를 각 성부에 골고루 다루면서 모방규칙에 따라 발전하는 모방대위법에 의한 성악 또는 기악 작품을 말한다.<sup>1)</sup>

푸가는 13세기의 모테트(Motet)와 콘덕투스(Conductus)에서 그 기원을 찾을 수 있다.

모테트는 13세기 노트르담 악파에서 발생한 성악곡의 중요한 한 분야로서 대위법에 의한 종교곡으로 각 시대에 따라서 내용에 상당한 차이가 있다. 가사가 새로이 붙여진 상성부를 일컫던 ‘모테투스’란 말에서 유래하였고 박자는 주로 3박자의 계통이다. 13세기의 모테트의 작품 수는 수천 개에 이른다.

콘덕투스는 12, 13세기의 성악곡의 일종으로 라틴어에 의한 비전례적인 운율적 가사를 사용하였고, 2성 또는 3성의 모든 성부가 동일한 리듬에 의해 진행된다.

노트르담 악파에 속하는 페로틴(Pérotin)에 의해 모방적 대위법과 성부 교환법 (2중 대위법)이 나타났다.

성부 교환법이란 두 성부의 악구가 그대로 교대되는 것을 말한다. 즉, 소프라노 성부를 다음에 알토 성부가 노래하고 알토 성부의 선율을 소프라노가 노래하게 된다.

---

1) 공석준, *Discovering Music*, 서울: 세광음악출판사, 2003, p.148

14세기에 카치아(caccia), 샤프스(chace), 론델루스(londellus)와 같은 악곡에서 모방기법이 사용되었다.

카치아는 14세기 이탈리아의 중요한 시와 음악의 한 형식으로 카논으로 된 2개의 성부와 그것을 밑에 받쳐주는 가사가 없는 테너로 되어 있다.

샤프스는 14세기 전반의 프랑스의 시나 음악의 한 형식으로 동음상의 카논으로 쓰여 졌고 3성까지 알려져 있으며 카치아와는 달리 카논을 받쳐주는 성부는 없다.

론델루스는 중세 때 성부교환의 뜻으로 사용되었고 론도에 가까운 구조로 된 라틴어 노래이다. 12세기 때 발생하였고 가장 일반적인 형식은 a A a b A B 이다.

15세기에는 플랑드르 악파의 오케겜 (J.Ockeghem1430-1495), 오브레프(J.Obrecht1450-1505),조스캥(Josquindes Pres1450-1521)에 의해 더욱 확대된 모방적 대위기법이 발전 되었다.

16세기는 다성음악의 시대로 기악에 대한 관심이 증대하면서 악기를 위한 독립된 양식과 작곡 형식이 나타났다.<sup>2)</sup>

대표적인 것으로는 리체르카레(ricercare)와 칸초나(canzona)가 있다. 리체르카레는 12-16세기에 성악모테트의 기악 반주부가 독립적으로 발달한 형태이다. 뚜렷한 개성이나 대조성이 없는 연속적인 주제로 이루어졌고, 이 주제는 모방을 통하여 발전되고 종지를 중복시킴으로 다음 주제와 연결된다.

칸초나는 16세기에서 17세기 이탈리아의 기악곡으로 합주용과 독주 기악용으로 작곡 되었고, 초기 이탈리아의 오르간 칸초나는 푸가의 발전으로 이어졌으며 합주 칸초나는 교회 소나타로 발전하였다. 대조적인 몇 개의 부분으로 이루어지고 일반적으로 가볍고 빠른 진행, 활기찬 리듬을 가

---

2) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 개정4판, 편집국 역, 서울:세광음악출판사, 1996, p.284

진다.

교회 모테트에서 유래한 리체르카레 스타일은 일반적으로 엄숙한 성격을 갖는 것이며 세속적인 성격의 칸초나는 상송에서 유래한 것으로 리드믹하고 생기 있는 것이다. 상송은 프랑스어로 된 세속가곡으로 12-13세기 경에 트루바두르와 트루베르두의 음유시인 시대에 단선율의 상송으로 시작하여 14-15세기에 G.드마쇼(G. de machaut 1300-1377)등에 의해 발전 되었다. 15세기 오케겔에 의한 모방 대위법을 도입하였고 16세기에 자유형식을 취했다.

17세기초 이탈리아에서 프레스코발디(G.Frescobaldi 1583-1643)에 의해 오르간을 위한 리체르카레와 칸초나가 확립되었고, 북방에서 판타지아가 나타났다. 판타지아는 16세기 후반과 17세기 초에 리체르카레와 칸초나의 특징이 혼합된 모방적 대위법으로 쓰여진 기악곡을 지칭한다. 네덜란드인 슈벨링크(Sweelink)의 ‘건반 악기를 위한 판타지’는 악곡 전체를 통해 하나의 주제로만 작곡된다는 점에서 더욱 푸가와 가까워 졌고, 오를란도 기번스 (Orlando Gibbons), 존 젠킨스 (John Jenkins), 헨리 퍼셀 (Henry Purcell)등의 작곡가들이 판타지아를 썼다.

17세기 중반 이후 북스테후데 (Buxtehude)의 토카타(toccat)나 프렐루디아(Prelude)는 중요한 오르간 푸가이다.<sup>3)</sup>

17세기 말에 리체르카레는 푸가라는 독립된 형식으로 발전하게 되는데 푸가의 주제는 리체르카레에 비해 선율과 리듬이 명확하고 활발하며 짧은 삼입구를 넣었고 주음, 속음 관계에 의한 조성체계를 가지는 차이점이 있다. 이 시기의 중요한 작곡 경향 중에 하나는 어떠한 호모포니요소가 없는 하나의 선율인 단일주제기법(monothematicism)을 강조했다는 것이다. 하나의 주제가 발전된 단일주제푸가는 바흐(J.S Bach 1685-1750)를 통해서 그 위치를 확립하였다.

3) Green. Douglass M, *Form in Tonal Music*, 박경중역, 서울: 삼호출판사, 1998, p.303

바흐의 푸가작품으로는 평균율 클라비어곡집 (Das wohltemperierte Clavier)이라고 부르는 프렐류드(Prelude)와 푸가(Fuga)의 모음집이 있다. 총 II권으로 24개의 전주곡과 푸가로 구성되어 있고, 각각 12개의 장. 단조로 되어 있다. 주제나 짜임새, 형식, 처리방법이 다양하고 단일 주제에 의한 집중적인 푸가 작법의 모든 가능성을 보여준다. 그 외에 ‘푸가의 기법(Die kunst der Fuga)에 있는 15곡, 50여곡의 오르간을 위한 푸가 등 많은 양의 푸가를 작곡하였다.

바흐와 동시대에 또 다른 작곡가로는 헨델 (G.Händel, 1685-1759)이 있다.작품에는 ‘Saul(1736)’ 의제1막, ‘Judas Maccabaeus(1746)’ 의 2막 ‘Messiah’ 6개의대규모푸가’ 등이 있다.

고전시대에 대표적인 작곡가로는 하이든(J.Haydn1732-1809), 모차르트 (W.A.Mozart,1756-1791),베토벤(L.vBeethoven, 1770-1827)을 들 수 있다. 이 작곡가들에 의해 푸가는 다양한 양식 음악 중 하나의 악장으로 나타나고 바흐의 푸가의 주제적 특징, 대주제, 에피소드, 스트레토 분포 등의 면에서 비슷한 양상을 보이지만 형식이나 조성 분포 등에 있어서 보다 확대되고 주제의 전위, 역행, 확대 등이 자주 사용되는 특징이 있다.

하이든의 대표적인 작품으로는 ‘현악 사중주op.20’ 의 제 2, 5, 6곡의 마지막 악장이 있다.

모차르트의 작품 중에는 ‘K 168 현악 4중주’ 피아노 작품에서는 ‘K 394 환상곡과 푸가 C 장조’ , ‘K 401 푸가 c 단조’ 가 있고 피아노와 바이올린을 위한 푸가 ‘K 383 판타지아와 푸가’ , ‘K 385 c 단조’ 등이 있다.

베토벤은 그의 후기 작품에서 푸가만이 전 악장과 곡의 전반에 걸친 긴장과 갈등을 해소 할 수 있음을 발견하고 변주곡에서와 같이 푸가의 요소를 소나타 양식의 대열에 완전하게 끼워 넣는 것에 관심을 기울였다.<sup>4)</sup>

베토벤의 작품 중에서 완전한 푸가 악장이 있는 작품은 ‘피아노 소나타 op.106’의 제 4악장과 ‘피아노 소나타 op.110’의 제 3악장, ‘현악 4중주 op.131’의 제 4악장과 ‘현악 4중주의 대규모 푸가 op.133’, ‘미사 D장조’에 나오는 글로리아와 크레도의 끝부분의 푸가, ‘9번 교향곡’ 끝 악장의 2중 푸가 등이 있다.<sup>5)</sup> 그 외의 푸가 및 푸가풍의 기법을 사용한 작품은 무수히 많다.

낭만주의 시대의 푸가는 피아노, 오르간의 건반 악기와 관현악을 위한 곡들에서 찾을 수 있는데, 그 특징으로는 보다 확대된 규모와 자유로운 형식, 서정적이고 낭만적인 선율, 대담하고도 다양한 화성분포, 여러 옥타브에 이르는 넓은 음역의 진행 등이 있다.

멘델스존(F.Mendelssohn,1809-1847)의 ‘6개의프렐류드와푸가 op.35 ‘오르간 소나타’, ‘오르간을 위한 프렐류드와 푸가’, ‘성격적 소곡집 op.7’의 제 5곡 등에서 푸가 형식을 사용하였다.

슈만(R.Schumann,1810-1856)의 푸가작품으로는 ‘4개의푸가 op.72’, ‘6개의 바흐이름에 의한 푸가 op.60’, ‘피아노곡의 푸가 op.126’, ‘페달 피아노를 위한 studies op.56’, ‘피아노 4중주곡’의 1악장과 마지막 악장이 있다.

리스트(F.Liszt,1811-1886)는 2가지로 쓰여진 ‘바흐의 이름에 의한 프렐류드와 푸가’가 있다. 이 작품은 ‘바흐의 프렐류드와 푸가’의 전통을 따르고 있지만 리스트 피아노 음악에서 흔히 나오는 요소인 주제적 변주, 레치타티브 같은 패시지와 화려한 화성을 발견할 수 있다.

브람스(J. Brahms,1833-1897)의 피아노를 위한 5곡의 변주곡 중에 ‘헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가 op.24’에서 푸가를 찾을 수 있는데 이

---

4) Sadie Stanley, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Volume II,1980, p.386

5) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 개정 4판, 편집국역, 서울: 세광 출판사. 1996,p.639

곡은 ‘첼발로용 3개의 모음곡의 제 1곡 2악장’에서 주제를 그대로 따온 것이다. 또 다른 작품으로는 3개의 푸가가 들어있는 ‘독일 진혼곡 op.4’이 있다.

후기낭만주의시대 작곡가 생상(C.Gaïnt-Saëns,1835-1921)의 Symphony op.55와 드보르작(A.Dvorak,1841-1904)의 ‘Symphonic Variations op.78’에서 찾을 수 있다.

낭만시대이후의 푸가는 림스키코르사코프 (Rimsky-korsakov,1844-1908)의 작품에서 발견할 수 있는데 그의 작품으로는 ‘바흐의 주제에 의한 프렐류드와 푸가’와 ‘6개의 푸가 op.17’를 발표하여 캐릭터 피스 (Chracter piece)와 조화를 이룬다. 캐릭터 피스란 19세기 음악의 한 분야로 주로 피아노 음악에서 사용한다. 자유로운 형식의 소품으로 명칭을 붙이거나 짧은 표제적인 타이틀을 가지며 단독, 또는 몇 개의 곡을 하나로 묶은 것을 말한다.

안톤루빈스타인(A.Rubinstein,1828-1894)은 ‘프렐류드와푸가op.53’ 맥도웰(E.Macdowell,1861-1908)은 ‘프렐류드와푸가 op.13’을 작곡하였다.

프랑크 (C.Frank1822-1890)의 푸가 작품으로는 ‘프렐류드, 푸가와 변주곡 op.18’이 있는데 그는 합창곡 등의 다성적 음악에 대위법적 기법을 사용하여 푸가로 결합시켰다.

인상주의 초기 작곡가인 루셀 (A.Roussel,1869-1937)은 프렐류드와 푸가 op.46을 작곡하였다.

라벨 (M.Ravel,1875-1937)은쿠프랭의 무덤 (Le Tombeau-de Couprin)의 프렐류드 뒤에 푸가를 넣었다.

19세기의 레거(M. Reger,1873-1916)는 변주곡 형식 안에서의 푸가 작품이 많다. 푸가의 주제로는 고전시대 작곡가인 바흐(J.S Bach), 모차르트(W.A Mozart), 베토벤(L.v Beethoven)의 작품에서 빌려와 사용한 것

이 많다. 관현악곡 ‘힐러 주제에 의한 변주곡과 푸가 op.100’, 모차르트 주제에 의한 푸가 op.132’가 있고 실내악곡으로는 op.117, op.131이 있다. 피아노곡의 수도 상당히 많은데 그 중 몇 곡을 예로 들면, ‘베토벤 주제에 의한 푸가 op.56’, ‘바흐 주제에 의한 변주곡과 푸가 op.81’, ‘텔레만 주제에 의한 변주곡과 푸가 op.134’ 등이 있다. 오르간을 위한 푸가로는 op.46, op.56, op.73, op.127이 있다.

쾨베르크(A.Schönberg 1874-1951)의 ‘변주곡 op.31’에 푸가가 나타나고 그의 제자인 베르크 (A.Berg 1885-1935)는 오페라 ‘보제크(Wozzeck)’의 제 2막, 2악장에서 ‘판타지아와 푸가’를 베베른(A.Webern 1883-1945)은 ‘현악 4중주곡 op.28’의 제1부에 푸가와 소나타 형식을 작곡하였다.

20세기 쇼스타코비치 (P.Shostakovich, 1906-1975)의 ‘24개의 프렐류드와 푸가 op.87’는 길이가 매우 긴 작품이다.

힌데미트(P.Hindemith,1895-1963)의 ‘음의 회롱(Ludus Tonalis)’은 12개의 조로 쓰여진 12개의 푸가로 이루어져 있고, 각 푸가 사이에 간주곡(interlude)을 삽입하여 연결 시켰다. 이 곡은 바로크 시대의 푸가적 대위법 처리의 사용을 현대적 어법으로 변안하여 완전하게 구사한 작품 중의 하나이다. 바흐의 푸가 형식을 빌어서 12음에 의한 현대 대위법으로 작곡하였다.<sup>6)</sup>

그 밖의 20세기 푸가를 작곡한 작곡가와 주요 작품을 나열하면 다음과 같다.

J. N David(1895-1977)- 파사메초와 푸가, 그 외에 여러개의 토카타와 푸가. 오르간을 위한 푸가

H.Reuter(1900-1985)-C#단조의 샤콘느와 푸가 op.43

---

6) Eric Salzman, *Twentieth Century Music*, 조영순역, 대구: 영남대학교 출판부, 1988, p.79

F.Busoni(1866-1924)- 대위법적 환상곡. 바흐의 단편적 주제에 의한 코랄 프렐류드와 푸가, 판타지아와 푸가, 바흐의 음악의 헌정 주제에 의한 카논식 변주와 푸가

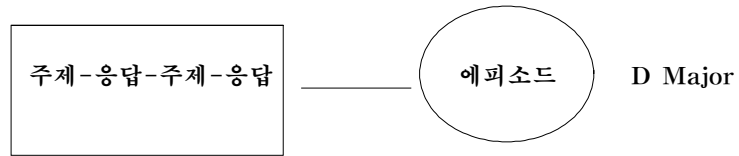
E.Pepping- 오르간을 위한 푸가

J. Weismann-관현악을 위한 푸가, 실내악 편성이나 건반악기를 위한 푸가

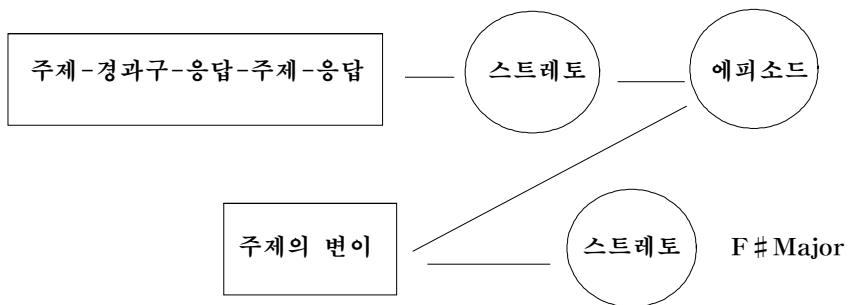
S.Barber(1910-1981)- 피아노 소나타 op.26의 제 4악장

2. Beethoven Violon Cello Sonata op.102-2, 3악장 Fuga 조감도

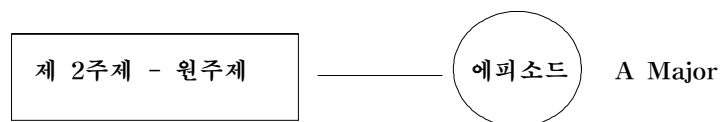
제 1부분 (주제부, 마디 1-101)



제 2부분(전개부, 마디 102-142)



제 3 부분 (제 2주제의 출현, 마디 143-185)



제 4부분 (종결부, 마디 185-244)



### 3. Beethoven Violon Cello Sonata op.102-2, 3악장의 Fuga 분석

푸가는 그 구성과 형식이 다양하여서 어느 하나를 가리켜서 ‘푸가형식’이라고 단정 지을 수 없다.

이 곡의 푸가는 전체를 4부분으로 나눌 수 있는데 그것을 도표로 나타내어 보면 다음과 같다.

#### 3악장 푸가의 전체 구성

구성	마디
제 1부분(주제부)	1-101
제 2부분(전개부)	102-142
제 3부분(제 2주제의 출현)	143-185
제 4부분(종결부)	185-244

#### (1) 제 1부분 (마디1-33)

3성 푸가의 경우 성부의 수에 따라 주제(subject)와 응답(answer)이 한번 씩 돌아가며 나오는데 여기까지를 주제부라고 한다. 성부의 수만큼 주제가 제시되는 것이 보통이지만 때로는 추가되는 경우도 있다.<sup>7)</sup>

4성 푸가도 3성 푸가와 마찬가지로 각 성부의 수만큼 주제가 제시된다.

7) Kent Kennan, *Counterpoint based on Eighteenth Century Practice*, 나인용역, 서울: 세광음악출판사, 1981, p.158

2악장에서 attacca로 연결되는 이곡의 주제부는 주제 제시전에 주제의 일부분을 미리 보여주는 악구가 4마디로 되어있다.

먼저 첼로에 의해 제시되고 피아노가 반복한다. 이 악구는 4마디 후에 나올 푸가의 주제를 암시하고, 악장 전체에 걸쳐 곳곳에 사용된다.<악보1>

<악보1> Sonata for Piano and Cello Sonata in D, op.102-2 3악장 마디1-4



푸가에서 보통 주제의 길이는 악구 또는 악절 단위 길이 (1-8마디)를 벗어나지 않으며 음역의 제한을 받는다. 한 옥타브를 넘지 않는 것이 보통이고 음계적 진행을 취한다.<sup>8)</sup>

대부분의 주제는 으뜸조와 으뜸화음이 시작부분에서 명확하게 확립되고, 첫 음은 으뜸음 또는 딸림음으로 시작한다.

주제는 스트레토(stretto), 전위 (inversion), 확대(augmentation), 축소(diminution)의 기법을 구사한다. 그리고 주제는 강박이나 짧은 쉼표 후에 시작 할 수 있다.<sup>9)</sup> <악보2>

8) 공석준, *Discovering Music*, 서울: 세광음악출판사, 2003, p.149

9) Thomas Benjamin, *Counterpoint in the style of J.S Bach*, 박재성역, 서울: 수문당, 1993, p.222

<악보 2> Bach, Prelude and Fuga e minor, BWV 879 마디1-6

이 곡의 주제는 4마디에서 제시 되는데 첼로에 의해 시작한다. 주제는 6마디로 되어 있고 3가지의 동기 (a,b,c)로 되어있다.<악보3>

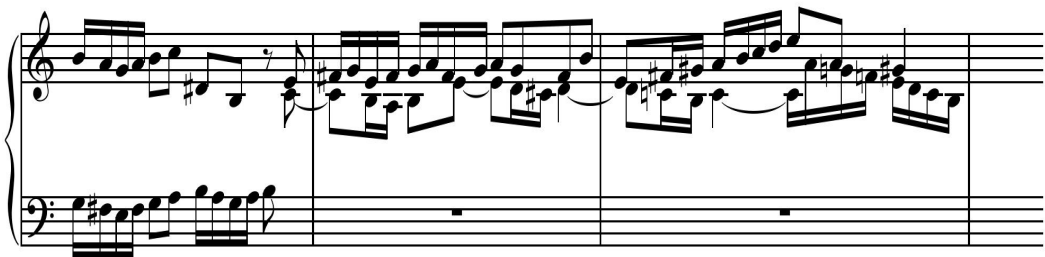
<악보 3> Sonata for Piano and Cello Sonata in D, op.102-2 3악장 마디 4-10

주제가 제시된 다음에 곧이어 다른 성부에서 주제를 모방하는 것을 응답이라고 하는데 응답은 다음의 2가지의 유형으로 나뉜다.

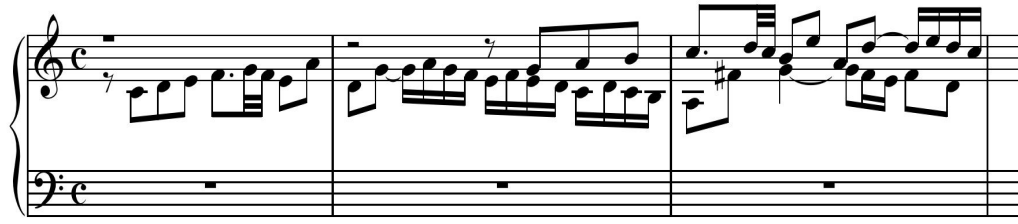
①진정응답(real answer)

주제를 5도위 또는 4도 아래로 주제의 음들을 그대로 옮긴 것이다. 주제의 시작음 혹은 시작부분 주변에 강한 딸림음이 없으면 또한 주제에서 조바꿈이 생기지 않으면 응답은 대개 진정응답으로 된다.<악보4>

<악보 4-1> Bach, Prelude and Fuga a minor, BWV 865 마디1-7



<악보 4-2> Bach, Prelude and Fuga C Major, BWV 846 마디1-4



②조적응답(tonal answer)

주제의 첫음, 혹은 첫음 가까이에 위치한 강한 딸림음이 으뜸음으로 응답하는 것으로 5도 모방이 아닌 4도 모방으로 진행된다. 이것은 으뜸조의 원래 상태를 유지하기 위해 한 두음 정도를 조정하여 4도로 변형 시킨다.

조적응답의 원칙은 주제와 응답이 하나의 조성으로 유지되는 반면 그 조성의 으뜸화음과 딸림화음의 면모를 모두 진술해야 하는 것이다. <악보5>

<악보 5-1> Bach, Prelude and Fuga A Major, BWV 862 마디1-3



<악보 5-2> Beethoven, Eroika Vriation and Fuga, op.35 마디1-8

The musical score consists of two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic in the first measure, followed by a fortissimo (*sf*) dynamic in the third measure.

이 곡의 10마디에서 피아노 중성부의 응답 (Answer)이 이루어 지는데 이는 4도로 모방한 것으로 조적 응답 (Tonal Answer)이다. 주제가 으뜸음 아닌 딸림음으로 시작 하였으므로, 응답은 으뜸음으로 시작 하였다.<악보6>

<악보 6> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디10-16

The musical score consists of two systems of piano and cello music. The first system contains measures 10 through 12, and the second system contains measures 13 through 16. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps. The second system begins with the instruction *sempre piano* and includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking in the third measure.





이 곡의 응답은 주제의 종지음과 동시에 시작하여 연결구(주제의 마지막 음과 다음에 등장할 응답 사이를 연결하는 음악적 요소로 거의 감지할 수 없을 정도로 주제의 마지막 부분으로부터 나온다) 없이 연결되고 응답이 진행됨과 함께 첼로는 대주제를 제시한다.

대주제란(Countersubject) 응답이 진행되는 동안 먼저 주제가 등장했던 성부에서 응답과 함께 대응하는 선율이다.

대주제는 주제의 위 또는 아래 어느 쪽에서든지 주제와 좋은 대조를 이루면서도 자체의 개성을 뚜렷이 하여야 하고 뒤에 나올 에피소드에서도 적합한 자료가 될 수 있도록 하는 중요한 부분이다. <악보8>

<악보 8> Beethoven Mass in C Major, op.86-Credo 마디 280-287

et vi tam ven tu ri sa e cu li, a men, et

a men, a men, a men,  
 vi tam ven tu ri sa e cu li, a men,  
 et

마디16의 마지막 박자에서 피아노 상성부에서 다시 주제가 제시되고, 주제에 대한 대선율이 피아노 하성부에 나타난다.

처음 주제와는 달리 마디21의 주제 끝부분에서 변형이 나타나고 마디 20의 첼로 선율에는 동기 a의 역행(retrograde motion)이 나타난다. 역행이란 선율을 거꾸로 재현하는 것으로 선율의 마지막 음부터 시작하여 처음 음으로 끝내는 기법을 말한다.

이어서 마디22부터 피아노 하성부에서 옥타브로 응답을 하는데 여기서도 끝부분에 변형이 나타난다. <악보9>

<악보 9> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 16-24



대부분의 4성푸가의 제시부의 성부의 출현의 조성은 으뜸음-딸림음-으뜸음-딸림음의 순서이다. 그러나 이 곡에서의 주제는 딸림음-으뜸음-딸림음-으뜸음의 순서로 되어있다.

지금까지 이 곡의 주제부에서 4성부에서 주제를 모두 출현시킨 것으로 보아 4성 푸가의 도입부와 유사함을 발견 할 수 있다.

모든 성부에서 주제의 제시가 끝나면 삽입구(Episode)가 등장한다. 삽입구의 역할은 한조에서 다른 조 사이의 경과구 역할을 하고 계속적으로 강조되는 주제에서 벗어나 변화를 주기 위한 것인데 주제의 부분 동기나 대주제의 악상을 토대로 발전하는 경우가 많고 주제부에서의 절차 및 방법에 비해서 다양성을 부과하고 흔히 전조를 취하는 자유악구이다. 길이는 그다지 길지 않고 진행에 있어서 엄격한 작곡기법이 정해져 있지 않다.<sup>10)</sup> <악보10>

10) 공석준, *Discovering Music*, 서울: 세광음악출판사, 2003, p.150

<악보 10> Bach, Prelude and Fuga c minor BWV 847 마디 7-14

이 곡에서도 주제와 응답이 4개의 성부에 걸쳐 모두 재현된 후 마디 29-33 까지 삽입구(episode)가 있다. 이곡의 삽입구에서는 주제의 구성요소인 동기 a의 역행 및 동기 b, 대주제 에서 파생된 요소 등으로 구성되어진다.

<악보11>

<악보 11> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 29-33

마디 34에서 첼로의 주제가 D major의 딸림음으로 시작하고 끝부분에 변형이 일어난다.

41마디부터 46마디까지는 경과구로 볼 수 있는데 D major에서 A major로의 조성변화가 나타나고 피아노 파트 3성부가 독립적으로 움직이며 양손이 넓은 음역을 사용하는 특징이 있다.

또한 이곡 전체의 주된 기법인 동형진행 (sequence)을 찾을 수 있다.

》백병동, 화성학《에서는 동형진행에 대해 다음과 같이 설명하였다.

선율적으로나 화성적으로 동일한 음정 구조로 반복 되는 것을 동형진행이라고 하는데 마디 단위로 동일한 형태가 일정한 간격으로 반복되는 것이다. 이 간격은 2도 일수도 있고 3도 일수도 있지만 4도 이상은 지나친 도약 진행 때문에 적용되지 않는다.

동형진행은 2가지로 나눌 수 있는데 음계음을 거치면서 진행되는 것을 조적동형진행(Tonal sequence)이라고 하고, 음계에 따르지 않고 정확하게 음정이 지켜지는 것을 진정 동형진행(Real sequence)이라고 한다. 조적 동형진행은 장, 단의 변화가 생기지만 인위적인 변화음은 생기지 않는다. 진행에 따라서 완전 4도가 증4도로 바뀔 수도 있고 장 2도가 증 2도로 바뀔 수도 있어서 금지되었던 진행들이 나타나지만 순환되는 진행 속에서의 경과적 조치이므로 아무런 제약을 받지 않는다. 예1)

예1)



진정 동형진행은 음계음을 따르지 않고 마디 단위로 음정이 정확하게 지켜지므로 결과적으로는 마디마다 전조가 된다. 또 이끔음이나 기타의 화성적

성격도 그대로 유지된다. 그리고 마디에 따르는 장. 단의 변화도 일어난다.

11) 예2)

예2)



이 곡의 마디40, 마디43의 첼로, 마디41, 마디43의 피아노 상성부, 마디40, 마디42의 피아노 하성부는 동형진행의 기법이라 할 수 있다. <악보12>

<악보 12> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 40-44



마디46의 피아노 상성부에서 마디34의 주제를 응답하고 마디50-마디51의 피아노 중성부의 8분음표 음형은 마디26-27의 음형과 반대 방향으로 움직이는 것을 발견할 수 있다. <악보13>

11) 백병동, 화성학, 서울: 수문당, 1984, p.319-320

<악보 13-1> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 50-51

<악보 13-2> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 26-27

마디56 피아노 하성부에서 주제가 다시 출현하고, 마디63부터 마디70까지 피아노 상성부에서 동형진행이 나타난다. <악보 14>

<악보 14> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 63-70

The musical score consists of two systems. The first system shows the cello part on a single staff and the piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a melodic line in the right hand with accents and sf markings, and a supporting line in the left hand. The second system continues this texture, with the piano part showing more complex rhythmic patterns and the cello part maintaining its active role.

다음주제는 마디72 피아노 중성부에서 b minor로 시작하고 마디78부터 마디83까지는 스트레토(stretto)이다. 이를 근접모방이라고 하는데 주제를 아주 짧게 중복하여 사용하는 부분으로 주제가 되든 응답이 되든 연주가 끝나기 전에 계속하여 같은 주제가 다른 성부에서 모방하는 것을 말한다.<sup>12)</sup>

때때로 주제 전체가 스트레토로 사용되며 때로는 주제의 첫 부분만이 사용된다. 스트레토는 푸가의 어느 부분에서라도 나타날 수 있다. 그러나 정점에서 흥분과 긴장을 조성하는 수단으로서 특히 유용하다.<sup>13)</sup> <악보15>

12) Richard Stoehr, *Musikalische Formenlehre*, 서울: 삼호출판사, 1989 p.56

13) Green M.Douglass, *Form in Tonal Music*, 박경중역 서울: 삼호출판사, 1998 p.313



<악보 16> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 78-95

The musical score consists of five systems. The first system shows the beginning of the piece with a cello part and a piano grand staff. The piano part has a treble staff and a bass staff. The cello part is in the bass clef. Dynamics include *cresc.* and *sfp*. The second system continues the piano part with *sfp* and *cresc.* markings. The third system features a more complex piano part with *sf* markings. The fourth system shows the piano part with *f* dynamics. The fifth system concludes the piece with *f* dynamics.

(2) 제 2부분 (마디 101-142)

마디101 셋째박의 첼로 성부에서 주제의 역행형 (retrograde)이 제시되고, 피아노 중성부가 함께 병행3도로 진행한다. <악보17>

<악보 17> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 101-107

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with dynamics *p*, *pp*, *sf*, and *sf*. The second system shows the piano part with dynamics *pp* and *sempre pianissimo*. The cello part has dynamics *pp* and *sf*.

마디112부터 마디120 까지 주제 동기 a가 원형과 역행형으로 스트레토를 이루고 동형진행을 하다가 마디122부터 동기 a, b 가 동시에 나타난다. <악보 18>

<악보 18> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 121-129

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 121 to 125, and the second system covers measures 126 to 129. The upper staff is for the Cello and the lower staff is for the Piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The piano part features a highly rhythmic and technically demanding line with frequent sixteenth-note patterns. The cello part provides a more melodic and harmonic accompaniment. Dynamics are marked with *sf* (sforzando) at various points.

131마디부터 136마디까지 피아노 하성부에서 제 3회의 동형진행을 하고 137마디에 이르러 F # major의 조성으로 바뀌면서 제 2부분을 마치게 된다.

<악보19>

<악보 19> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 131-142

The musical score consists of three systems. The first system shows the cello line with a melodic line of eighth notes and the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamics include *sf* for the cello and *ff* for the piano. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, with dynamics *ff*, *sf*, and *f*. The third system features a decrescendo in the piano part, with dynamics *f dim.*, *p*, and *pp*. The cello line has a long note with a fermata.

(3) 제 3 부분 (마디 143-185)

제 2주제라고 볼 수 있는 새로운 주제(Gegen Subjekt)가 나타나는 부분이다. 마디143에서 새로운 주제가 출현한다. <악보20>

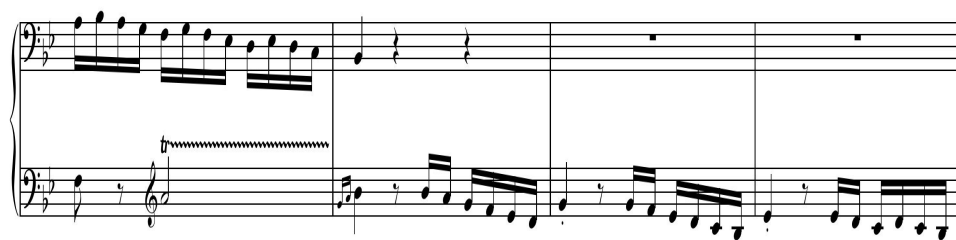
<악보 20> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 143-146

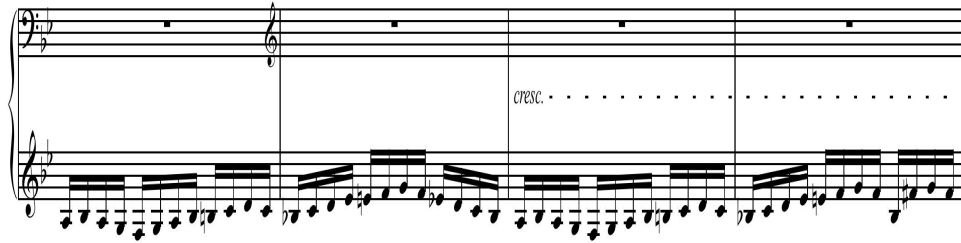


베토벤의 또 다른 작품에서도 새로운 주제를 발견할 수 있다. <악보21>

<악보21-1> Beethoven Piano Sonata in Bb Major, op.106 4악장 마디 11-18

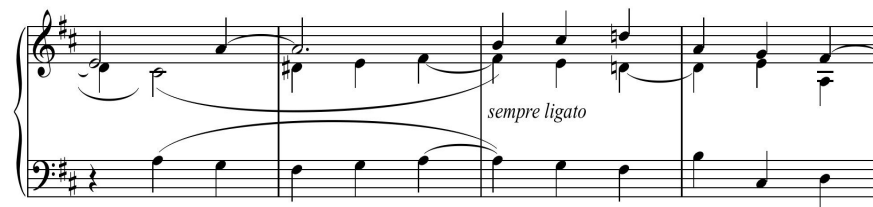
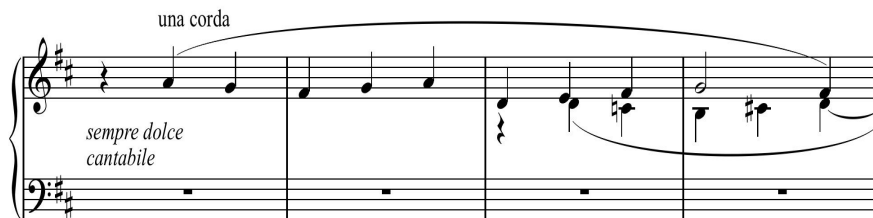
(제 1주제)





<악보 21-2> Beethoven Piano Sonata in Bb Major, op.106 4악장 마디 50-57

(제 2 주제)



첼로성부에서 4마디로 주제를 제시하고, 마디147에서 피아노 상성부에서 주제를 받는다. 이어서 마디154의 첼로 성부에서 새로운 주제가 변형되어 나타나고 그와 동시에 피아노 중성부에서 원주제가 다시 나타난다. 이 원주제

를 마디159의 첼로 성부에서 5도위로 응답한다. 원주제와 동시에 새로운 주제도 변형되어 함께 진행된다. <악보 22>

<악보22> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 154-163

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 154-158. The piano part (top) has a melodic line with a slur over measures 154-155. The cello part (bottom) has a rhythmic line with a slur over measures 154-155. Dynamics include *sfp* in measures 156 and 157. The second system shows measures 159-163. The piano part (top) has a melodic line with a slur over measures 159-160. The cello part (bottom) has a rhythmic line with a slur over measures 159-160. Dynamics include *sfp* in measures 161 and 162.

마디 168부터 에피소드(Episode)에 해당하고 원주제의 변형된 형태로의 제시와 함께 새로운 주제는 피아노 하성부에서 마지막으로 출현한다.

에피소드부분에서는 주제의 동기 a, b, c 가 모두 사용되었는데, 그 중에서 동기 c 와 그 단편이 많이 나타난다. <악보 23>

<악보23> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 168-181

First system of musical notation (measures 168-171). The score is in D major and 3/4 time. It features a cello line (top staff) and a piano line (bottom two staves). The piano line has a dynamic marking of *f* in the first measure and *ff* in the second measure. The cello line has a dynamic marking of *f* in the second measure. The piano line has dynamic markings of *sf* in the third and fourth measures.

Second system of musical notation (measures 172-175). The piano line has a dynamic marking of *sf* in the fourth measure. The cello line has a dynamic marking of *sf* in the fourth measure.

Third system of musical notation (measures 176-180). The piano line has a dynamic marking of *p* in the fifth measure. The cello line has a dynamic marking of *p* in the fifth measure.

Fourth system of musical notation (measures 181-182). Both the piano and cello lines have a dynamic marking of *cresc.* (crescendo).

(4) 제 4부분 (마디186-244)

푸가에서 종결부(Schluß gruppe)는 으뜸화성으로 복귀하면서 주제가 나타나는데 정격중지를 강조하여 코다(coda)를 가질 수 있다.

구성은 자유롭고 특히 대위법적 기교가 나타나는 근접 스트레토(stretto), 지속음(pedal point), 에피소드(episode), 극적인 늘임표 등이 사용된다. 지속음은 으뜸음이나 딸림음이 지속되는 것으로 그 음 위의 다양한 화성적 긴장감을 고조시키는데 사용한다.

지속음은 푸가의 어느 부분에서라도 사용할 수 있으나 조성을 안정시키고 확장된 효과를 가져다주면서 곡의 마지막 부분에서 사용되는 경우가 가장 흔하다. 으뜸 지속음이 4마디 정도 지속되면 코다의 효과가 생기게 된다.

<악보24>

<악보 24> Bach, Prelude and Fuga C Major 마디 23-27

이 곡의 종결부는 *ff* 로 강한 A (dominant) 트릴을 피아노 왼손에서 지속하는데 이는 지속음 (pedal point)을 사용한 것이다. 이 딸림음으로 시작되어 자주 나타나는 지속음들은 마디214의 으뜸음(tonic)을 강조하기 위한 것임을 알 수 있다.

이 곡의 종결부에서 주제는 완전한 형태가 아닌 주제의 앞부분 (주제의 동기 a, b)을 제시하는데, 첼로에서 먼저 제시하고 피아노 상성부, 피아노 중성부, 피아노 하성부의 순서로 그 도입간격이 점차 좁혀져서 스트레토를 이룬다.<악보25>

<악보25> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 185-194

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano part with a cello line above it. The piano part has a trill in the left hand (pedal point) and a melodic line in the right hand. Dynamics include *ff*, *sf*, and *sf*. The second system shows the piano part with a cello line above it. The piano part has a trill in the left hand (pedal point) and a melodic line in the right hand. Dynamics include *sf*, *sf*, and *sf*.

마디199에서 왼손 트릴 (지속음)이 으뜸음으로 바뀌면서 종결부적 성격을 더해간다. 마디203부터 첼로와 피아노의 하성부에서 3중 지속음이 나타나고 마디217에서는 첼로와 피아노 상성부에서 각각 동형진행이 나타난다.

마디232의 셋째 박에서 첼로와 피아노 하성부가 unison 으로 원주제의 일부분을 제시한 뒤 마디235부터 주제 구성요소 b 의 변형된 형태로 첼로와 피아노 하성부의 unison, 피아노 상성부와 중성부의 unison을 이루어 2박자와 같은 리듬 ( J J )을 계속 반복진행 하여 마지막 4마디에 ff, 스타카토로 확대되어 악장이 종결된다. <악보26>

<악보 26> Sonata for Piano and Cello in D, op.102-2 3악장 마디 232-244

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 232-244. The piano part (treble and bass staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The cello part (bass staff) has a melodic line with some trills and slurs. Dynamics include *ff*, *sf*, and *sempre ff*. The second system shows measures 235-244. The piano part continues with the same rhythmic pattern. The cello part has a melodic line with some trills and slurs.

A musical score for piano and bass. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five measures. The bass line (top staff) starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then rests for the remainder of the measure. The piano part (middle and bottom staves) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then rests. The left hand starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then rests. The score ends with a double bar line.

#### 4. 베토벤의 푸가 작품

##### 〈피아노 작품〉

##### 제 6번 Sonata in F Major, op.10-2

1악장 : 소나타 형식

2악장 : 스케르초

\* 3악장 : 소나타 형식 - 푸가풍 (경쾌하고 빠른 성격)

##### 제 28번 Sonata in A Major, op.101

1악장 : 소나타 형식

2악장 : 3부 형식

\* 3악장 : 95마디 - 4성 푸가 (빠른 성격)

##### 제 29번 Sonata in B $\flat$ Major, op.106

1악장 : 소나타 형식

2악장 : 3부 형식, 스케르초

3악장 : 소나타 형식

\* 4악장 : 46마디 - 3성 푸가 (빠른 성격)

##### 제 31번 Sonata in A $\flat$ Major, op.110

1악장 : 소나타 형식

2악장 : 스케르초적인 성격, 3부 형식

\* 3악장 : 3성 푸가 (빠른 성격)

에로이카 주제에 의한 변주곡과 푸가 Eb Major op.35

(15 Variation and a Fuga om an 'Eroika' Thema in Eb Major  
op.35)- 3성 푸가 빠른 성격

피아노 협주곡 3번 op.37

(Piano Concerto no.3 C Major op.37)- 3악장

피아노 트리오 '대공' op.97 (Piano Trio in B $\flat$  Major op.97 'Archduke'  
op.97

1악장 : 제 2주제 - 대위법적 성격

\* 2악장: 스케르초 - 푸가토

3악장 : 변주 형식

4악장 : 론도 형식

#### 〈현악 4중주〉

“라주모브스키” (7. 8. 9번)

제 7번 F Major, op.59-1

1악장 : 소나타 형식

2악장 : (소나타 형식), 스케르초

3악장 : 소나타 형식

\* 4악장 : 소나타 형식 - 4성 푸가 (빠른 성격)

제 8번 e minor, op.59-2

1악장 : 소나타 형식

2악장 : 소나타 형식

\* 3악장 : 스케르초 - 4성 푸가

\* 4악장 : 론도 소나타 형식, 전개부에 푸가토

제 9번 C Major, op.59-3

1악장 : 서주가 있는 소나타 형식

2악장 : 소나타 형식

3악장 : 미뉴에트

\* 4악장 : 소나타 형식 - 4성 푸가

제 11번 f minor, op.95

1악장 : 소나타 형식

\* 2악장 : 소나타 형식 - 4성 푸가

제 14번 c# minor, op.131

\* 1악장: 푸가 형식 - 4성 푸가

대푸가(Gross Fuga) B $\flat$  Major op.133

-4성의 푸가로 단일주제, 다양한 변주형태로 구성되어졌다.

〈교향곡-Symphony〉

3번 E ♭ Major, op.55

1악장 : 소나타 형식

2악장 : 전개부에 푸가

\* 3악장 : 스케르초

\* 4악장 : 전개부, 자유로운 변주곡 형식

9번 d minor, op.125

1악장: 소나타 형식

2악장: 스케르초 4성푸가

3악장: 성격이 다른 두가지 주제의 변주적 병렬 형태

\* 4악장: 2중푸가

전쟁교향곡

"Wellingtons sieg oder die Schlacht bei Vittoria"

fur Orchester op.91

-제 2부(승리 교향곡) 코다에서 푸가토

〈미사곡-Mass〉

C장조 미사 op.86

- 1곡 (Kyrie) : 3부형식
- \* 2곡 (Gloria) : 4성푸가
- \* 3곡 (Credo) : 4성 푸가토- 제 3부: 4성 푸가
- \* 4곡(Cantus) : 푸가토

D장조 “장엄 미사“ op.123

- \* 1장 (Kyrie ): 3부 형식 중간부 - 푸가
- 2장 (Gloria) : 4개의 부분으로 이루어짐 - 1부: 4성 푸가
- 3장 (Credo) - 4부 : 4성 푸가
- 4장 (Santus) : 4성 푸가
- 5장 (Agnus Dei) - 2부 : 2중푸가

오라토리오(Oratorio)

- 감람산 상의 그리스도 (Christus am "ölberge") op.85
- 제 2곡 : 천사의 합창 - 푸가풍

〈서곡-Overture〉

헌당식 ( Die Weihe des Hauses) op.124

- 2중 푸가

### Ⅲ 결론

제 3 악장 Allegro Fugato는 일반적인 푸가의 형식에 따라 구성되어진 4성 푸가토로 전체의 구조를 4개의 부분으로 나눌 수 있다.

제 1부분은 주제부로, 4개의 성부에 걸쳐 주제가 모두 제시 되었고, 이 주제는 동기 3개로 이루어졌는데 악곡 전체에 걸쳐 다양한 기법으로 쓰여졌다.

제 2부분은 주제가 변이되는 곳으로 주제의 역행과, 다양한 조성변화가 나타난다.

제 3부분은 제 2 주제가 나타나는 부분이며, 이 새로운 주제가 제시된 후 얼마 되지 않아 원주제가 출현하여 함께 진행되다가 더 이상 새로운 주제는 나타나지 않는다.

제 4부분은 종결부이고 으뜸화성으로 돌아가면서 주제가 제시되는 부분이다. 트릴을 사용하는 지속음이 나타나는데 딸림음으로 시작한 지속음은 여러 가지 변화를 거쳐서 결국 으뜸음에 이르게 되어 종결부적 성격을 강조하게 된다.

이 푸가 악장은 전반적으로 에피소드, 스트레토, 주제의 확대, 반음계적 진행 등의 기법도 쓰였는데 가장 특징적인 기법이라 볼 수 있는 것은 동형진행이다.

베토벤의 작곡시기의 2기에서 3기까지 그의 푸가 작품은 골고루 분포되어 있는데 후기로 갈수록 더 많이 분포되어 있음을 알 수 있다.

피아노 소나타의 경우 초기 작품에서 악장내의 발전부 등에서 푸가를 사용하였고 소나타 외의 다른 작품에서는 곡의 전체에 걸쳐 푸가를 사용한 작품은 그리 많지 않다.

그러나 후기 작품 속에는 푸가를 소나타의 한 악장으로 넣는 등, 소나타 양식에 푸가를 결합시킨 것을 알 수 있고 이같이 완전한 푸가 악장만으로 된 악곡들을 발견할 수 있다.

이로써 베토벤이 말년의 대표적 작곡양식인 대위법적 기법을 사용하였다는 것을 알 수 있다.

이 작품은 베토벤 소나타에 있어서 소나타 양식에 푸가 악장을 따로 배치함으로 새로운 구성의 소나타임을 발견할 수 있고, 시기적으로는 중기에 속하지만 제 3악장 푸가에서 보여 지는 구성은 말기 양식의 대위법적 기법을 그대로 보여 준다. 결국 이 작품은 그의 후기 양식으로 가는 발판이 된 의미 있고 중요한 작품이라 할 수 있다.



## 참 고 문 헌

### 1. 단행본

- 조수철, 2002. **베토벤의 삶과 음악세계**, 서울: 서울대학교 출판부.
- 박홍규, 2003. **베토벤 평전, 갈등의 삶, 초월의 예술**, 서울: 가산 출판사.
- 공석준, 2003. *Discovering Music*, 서울: 세광음악출판사.
- 음악지우사 편, 2003. **작곡가별 명곡 해설 라이브러리-베토벤**, 서울: 도서출판 음악세계.
- 백병동, 1984. **화성학**, 서울: 수문당.
- 백병동, 1993. **개정 대학음악이론**, 서울: 현대음악출판사.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙, 1998. **두길 서양 음악사 2**, 경기: 나남출판.
- 서우석, 1984. **대위법**, 서울: 수문당.
- 김애자, 2002. **시대별 작곡가 및 연주관습 총정리**, 서울: 상지원.

### 2. 번역서

- Benjamin, Thomas. 1993. *Counterpoint in the style of J.S Bach*, 박재성역. 서울: 수문당.
- Kennan, Kent. 1981. *Counterpoint based on Eighteenth Century Practice*, 나인용역. 서울: 세광음악출판사.
- Piston, Walter. 1977. *Harmony*, 최동선역. 서울: 태림출판사.
- Graut, Donald Jay and Claude V. Palisca. 1996. *A History of Werstern Music*, 개정4판. 편집국역. 서울 : 세광출판사.
- Douglass, Green M. 1998. *Form in Tonal Music*, 박경중역. 서울: 삼호출판

사.

Charls, Rosen.1995. *Sonata Forms*, 강순희역. 서울: 수문당.

Stoehr, Richard.1989. *Musikalische Formenlehre*, 서울: 삼호출판사.

Riezler,Walter.2007. *Beethoven*, 나주리, 신인선 역. 서울: 음악세계.

## 국외 단행본

Kimderman,William. 1995. *Beethoven*, New york:Oxford University Press.

Gerald,Abraham. 1982. *The Age of Beethoven*, London; New York: Oxford University Press.

## 논문

하지양, 베토벤의 푸가에 관한 연구, 석사학위논문, 이화여자 대학교 대학원, 1992

이윤정, 푸가의 시대적 변천에 관한 연구, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원, 1987

권성은, 푸가 형식의 시대적 변천 고찰, 석사학위논문, 경북대학교 대학원, 1983

지은주, Beethoven Cello Sonata 5번 op.102-2에 대한 연구와 분석, 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 1987

이주현, 베토벤 첼로 소나타 연구와 op.102-2, D 장조에 대한 작품분석, 석사학위논문, 경원대학교 대학원, 2004

# **ABSTRACT**

## **A Study on the Fugue in the Third Movement of Beethoven's Sonata for Piano and Cello in D, Op.102-2**

**Song, Sang Ah**

**Department of Accompanying**

**Graduate School of Music**

**Sungshin Women's University**

**This thesis did research on Fuga which was arranged as the third movement of Sonata for Piano and Cello in D, Op 102-2 by Ludwig van Beethoven[1779-1827]and examined its subsequent general formation, origin, and transitional process, etc.**

**Fuga is a technique using contrapuntal mode and Beethoven composed a lot of Fugas over the three periods of his composition, especially much more Fugas in his later period.**

The Fuga constituting this movement was introduced in the last movement of Sonata for the first time, so it is the first work of Fuga mode as shown in his later Piano Sonata and String Quartet.

This Fuga was written during Beethoven's late middle period, but it is really worth doing study on this in that the Fuga showed a contrapuntal technique which is a representative characteristic of his later mode.