



### 저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



**저작자표시.** 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



**동일조건변경허락.** 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

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

**저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.**

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

[Disclaimer](#)

# 베토벤 후기 피아노 소나타에 나타나는 푸가 기법 연구

-Piano Sonata Op.110, A $\flat$  Major No.31의 3악장  
중심으로-

## 논문 개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 그의 전 생애에 걸쳐 피아노 소나타를 꾸준하게 작곡하였다. 이러한 이유로 베토벤의 32곡 피아노 소나타들은 그의 작곡 양식의 다양한 변화 모습들을 보여주는데, 베토벤의 피아노 소나타들은 고전주의 소나타 형식을 바탕으로 하면서도 그의 창작 시기에 따라 특정 양식이나 형식들이 도입되고 있음을 볼 수 있다. 그 대표적인 예가 대위법의 사용이다. 베토벤은 그의 후기 피아노 소나타에서 대위법을 사용하고 있는데, 초기 소나타에는 카논 기법이 사용되었고 후기 소나타에는 푸가 기법이 나타난다.

후기 피아노 소나타에 푸가가 사용된 악장은 Op.101의 4악장 발전부이다. 그리고 Op.106의 제 1악장 소나타 형식의 발전부에서도 부분적으로 푸가가 나오며, 변주곡 안에 푸가를 도입한 것은 Op.109의 3악장에서 볼 수 있다. Op.106의 4악장과 Op.110의 3악장에서는 전악장이 푸가로 되어있기도 하다. 이와 같이 베토벤은 그의 피아노 소나타에서 논리적인 짜임새를 강조한 푸가 형식을 풍부한 화성감과 폭넓어진 음역 안에서 새롭게 배치함으로써 보다 창조적인 음향과 다양한 악곡 형식을 만들어 냈다.

본 논문에서는 Op.110의 3악장에 나타난 푸가를 중점적으로 분석하였다. 베토벤 피아노 소나타 Op.110은 1821년에 작곡된 곡으로 마지막 악장인 3악장은 서주로 시작하여 아리오소 I -푸가 I -아리오소 II -푸가 II의 형태인 복합 4부 형식으로 되어 있다. 아리오소 II는 아리오소 I을 변형시켰으며 푸가 II는 푸가 I을 전위한 형태로 진행된다. 이러한 주제적 연관성은 악장 간에서도 찾아 볼 수 있는데, 3악장의 푸가 주제 선율은 제 1악장의 서주부에서 파생된 것이다. Op.110의 3악장에서 푸가 I 주제 선율에 대한 응답은 5도 위로 진정응답으로 나타나며 삼입구는 주요 동기 등을 이용한 모방, 동

형진행에 그치지 않고 주제의 축소, 확대, 전위에 의한 좀 더 확장된 진행을 보여준다. 베토벤은 수직적 화음과 옥타브를 자주 등장시켜 이전의 수평적 선율과는 다르게 사용하여 두터운 짜임새(Texture)를 취했다. 그리고 화성 반주의 지속음을 사용하여 고전시대의 화성양식과 푸가 양식을 결합하였다. 이렇듯 푸가는 그의 후기 소나타에서 하나의 악장으로 비중 있게 사용되는데 베토벤은 푸가를 원형 그대로가 아닌 소나타 형식과 관계를 맺으면서 음악을 만들어 나갔다. 베토벤은 화성적 양식 안에서 푸가와 같은 다성적 양식이 어떻게 융합되는지를 보여주었고, 이것은 베토벤이 푸가를 수용함에 있어서 단순한 모방이 아닌 베토벤 자신만의 감정과 개성을 내포하여 베토벤만의 독창적인 요소로 재창조 하였다는 것을 알 수 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서 론 .....	1
II. 본 론 .....	3
1. 베토벤 후기 피아노 소나타의 특징 .....	3
2. 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 3악장에 나타나는 푸가기법 .....	21
1). 서주부 .....	23
2). 아리오소(Arioso) I .....	27
3). 푸가(Fuga) I .....	29
4). 아리오소(Arioso) II .....	37
5). 푸가(Fuga) II .....	40
6). 코다(Coda) .....	45
III. 결 론 .....	49

## 참고문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

19세기 음악가인 빌로우(Hans Guido von Bülow, 1830-1894)는 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 평균율 클라비어곡집을 근세 서양음악의 '구약성서'에 비유한데 대해 베토벤의 피아노 소나타를 '신약성서'라고 비유 할 만큼 베토벤의 32개의 피아노 소나타는 건반악기 문헌에 있어 아주 중요한 위치를 차지하고 있다.<sup>1)</sup> 베토벤의 전 생애에 걸쳐 작곡된 피아노 소나타는 시대적·사상적 배경에 영향을 받아 형식적면에서 고전주의 음악양식의 과감한 변화를 일으켰고, 내용면에서는 감정과 개성을 내포하여 베토벤만의 독창적인 요소를 구축하였다.

베토벤은 이러한 피아노 소나타를 통해 많은 대위법을 구사하고 있는데, 초기 소나타에는 카논 기법이 사용되고 있고 후기 소나타에는 푸가가 나타난다. 이러한 피아노 소나타에서 보여 지는 푸가는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)이나 알브레히츠 베르거(Albrechts Berger)에 의해 지도를 받았다. 하이든은 팔레스트리나의 대위법을 모델로 삼은 폭스(Johann Joseph Fux, 1660-1741)의 <파르나수스로 오르는 계단: Gradus ad Parnassum>이라는 책을 바탕으로 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 키른베르거(Johann Philipp Kirnberger, 1721-1783)의 대위법을 베토벤에게 지도했고, 베르거는 폭스의 <파르나수스로 오르는 계단>을 기초해서 베토벤에게 대위법을 지도 하였다. 이러한 점에서 베토벤은 팔레스트리나에서 이어온 대위법적 기법을 폭스의 이론을 중심으로 한 그의 스승의 지도를 통해 영향을 받았다고 할 수 있다.<sup>2)</sup>

1) 명곡해설사전 편찬위원회 편집, 「명곡해설사전 제4권」 (동경: 음악지우사, 1993), p. 221. 이인순, 「L.v. Beethoven 후기 피아노 소나타에 관한 연구」, 배재대학 논문집 제 5집, 1984, p. 267에서 재인용.

2) 이근아, 「베토벤 후기 소나타에 나타난 후가적 연구」, 석사학위논문(서울: 경희대학교 대학원, 2000), p. 1.

푸가는 베토벤의 후기 피아노 소나타 안에서 하나의 악장으로 비중 있게 사용되었는데 베토벤은 푸가의 원형 그대로가 아닌 소나타 형식과 관계를 맺으면서 음악을 만들어 나갔다. 베토벤 후기 피아노 소나타 중에서 푸가가 사용된 악장은 Op.101의 4악장 발전부에 푸가를 사용하였고, Op.109와 Op.111에서는 변주곡 안에 푸가를 도입하였다. Op.106의 4악장과 Op.110의 3악장에서는 전악장이 푸가로 되어있다.

본 논문의 제 1장에서는 먼저 베토벤의 후기 소나타의 특징들에 대하여 여덟 가지로 나누어 살펴보았다. 또한 제 2장에서는 후기 소나타에서 푸가를 사용한 Op.110의 3악장을 중점적으로 분석함으로써, 베토벤 후기 소나타의 특징 중의 하나인 푸가가 소나타 악장 안에서 차지하는 위치와 성격에 대해서 알아보려고 한다.

## II. 본 론

### 1. 베토벤 후기 피아노 소나타의 특징

베토벤 피아노 소나타는 만하임 악파의 영향을 받아서 작곡한 초기의 습작적인 5개의 소나타와 작품번호가 붙은 32개의 소나타가 있다. 이들 베토벤 피아노 소나타 작품들을 표현양식과 시대 순에 따라 구분하는데 학자들 간에 다소 견해 차이를 보이고 있는데, <표 1>에서 보듯이 분류된 작품들이 서로 일치하지는 않지만 후고 라이텐트리트(Hugo Leichtentritt, 1874-1951), 빌헬름 폰 렌즈(Wilhelm von Lenz, 1809-1883), 뱅상 땡디(Vincent D'Indy, 1851-1931)는 세 시기로 나누고 있고 발터 리즐러(Walter Riezler, 1878-1965)는 초기에서 중기로 넘어가는 중간에 과도기를 작품 Op.31, No.1~ Op.49, No.2를 넣기도 하고 D.J. 그라우트(Donald Jay Grout)는 D. 매튜(Denis Matthew)와는 달리 Op.90까지 중기와 말기 사이의 과도기로 보았고, 매튜는 Op.81a까지 과도기로 보고 Op.90은 후기로 넣었다.<sup>3)</sup>

---

3) 필자의 생각은 베토벤 피아노 소나타의 시대적 분류에 따른 여러 학자들의 논의적 쟁점은 본 논문의 중요한 주제가 되지 않으므로 본 논문에서는 구체적인 설명은 생략한다. 빌헬름 폰 렌즈(Wilhelm Von Lenz, 1809-1883)는 1852년 자신의 저서 「베토벤과 그의 세 가지 양식(Beethoven and His Styles)」<sup>1)</sup>에서 베토벤의 작품을 세 시기로 분류했다. 초기는 대략 1796-1802년으로서 이 시기에 베토벤은 다양한 음악적 전통을 소화하면서 대담한 시도들을 통해 새로운 스타일을 만들어 나갔고, 중기는 1802-1816년으로서 고도의 구조적 논리성과 세련된 형식미를 토대로 독창적인 예술세계를 구현해 나갔다. 그리고 후기 1816-1827년으로서 초월적이고 형이상학적 세계를 보여 주는 동시에 낭만주의적 경향을 보여주고 있다. 초기에 속하는 작품으로는 Op.2- Op.28의 15곡, 중기에 속하는 Op.31- Op.90의 12곡, 그리고 후기에 속하는 Op.101- Op.111의 5곡이 있다.<sup>1)</sup> 그의 작품은 일반적으로 32곡 피아노 소나타는 양식과 연대기를 기초로 해서 3기로 나누는 것이 보통인데, 또한 일반적으로 사용되고 있는 땡디(Vincent D'Indy, 1851-1931)는 각각 '모방(Period of Imitation), 구체화(Period of Realization), 명상(Period of Contemplation)' 으로 나누고 있다. Wilhelm Von Lenz, *Beethoven et ses Trois Style*, vol. 2 (Paris: Lavine'e, 1855) p. 23.

<표 1> 여러 학자들에 따른 베토벤 피아노 소나타의 시대적 분류들<sup>4)</sup>

구분	초기	과도기	중기	과도기	후기
Hugo Leitentriff	Op.2, No.1 ~ Op.28		Op.31, No. 1~Op.79		Op.81a~ Op.111
Wilhelm von Lenz	Op.2, No.1 ~Op.28		Op.31, No. 1~Op.90		Op.101~ Op.111
Walter Riezler	Op.2, No.1 ~Op.28	Op.31, No.1~ Op.49, No.2	Op.53~ Op.90		Op.101~ Op.111
Donald Jay Grout	Op.2, No.1 ~Op.22		Op.26~ Op.57	Op.78~ Op.90	Op.101~ Op.111
Denis Mattew	Op.2, No.1 ~Op.22		Op.26~ Op.57	Op.78~ Op.81a	Op.90~ Op.111
Vincent D'Indy	Op.2, No.1 ~Op.28		Op.31, No1 ~Op.90		Op.101~ Op.111

본 논문에서는 댕디의 시기 분류에 따라 베토벤 후기 피아노 소나타의 특징을 살펴보고자 한다. 댕디 분류의 초기 '모방의 시기'(1790-1800)에는 Op.2의 No.1에서 Op.22에 이르는 11곡과 Op.49의 No.1-2의 2곡을 합쳐 13곡의 소나타가 있다. 중기 자아인식의 '구체화의 시기'(1801-1814)는

4) 장윤영, 「L.v. Beethoven Piano Sonata No.26, Op.81a에 관한 분석연구」, 석사학위논문 (대구: 계명대학교, 2004), p. 9.

Op.26에서 Op.90의 14곡을 포함하여 이 시기에는 그가 청각이 상실되어 창작은 영감에 의해서 이루어 졌다는 것을 알 수 있다. 후기 '명상의 시기'(1816-1827)에는 Op.101에서 Op.111의 5곡이 있으며 이 시기의 작품들은 형식보다는 내적인 정신표현에 중점을 두어, 소나타 형식의 새로운 시도로 낭만성을 유도하게 되었다. 베토벤의 후기에 해당하는 작품은 Op.101, Op.106, Op.109, Op.110, Op.111 5곡이 있다. 각각의 후기 피아노 소나타를 작품번호, 조성, 악장 수, 원제, 첫 출판연도, 헌정, 작곡연도에 의해 정리하면 <표 2>와 같다.

<표 2> 베토벤의 후기 피아노 소나타 작품 목록

No	작품번호	조성	악장수	원제	첫 출판	헌정	작곡연도
제28번	Op.101	A	4		Vienna: Striner, 1817	Dorothea Ertmann	1816
제29번	Op.106	B b	4	Hammerklavier	Vienna: Artaria, 1819	Archduke Rudolph	1817- 1818
제30번	Op.109	E	3		Berlin: Schlesinger, 1821	Maximiliane Brentano	1820
제31번	Op.110	A b	3		Paris: Schlesinger, 1822		1821
제32번	Op.111	c/C	2		Paris: Schlesinger, 1822	Erzherzog von Österreich	1821- 1822

<표 3> 베토벤 후기 피아노 소나타의 악장별 형식 구조

작품 번호	조성	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장
Op.101	A	소나타형식	3부형식	서주	소나타형식
Op.106	B b	소나타형식	3부형식	소나타형식	푸가형식
Op.109	E	소나타형식	소나타형식	변주곡형식	
Op.110	A b	소나타형식	3부형식	푸가형식	
Op.111	c	소나타형식	변주곡형식		

베토벤에게서 1815년까지는 대체로 평화롭고 풍요한 시기였다. 그의 음악은 빈에서 많이 연주되었고 고국에서나 외국에서 널리 칭송 받았다. 후원자들의 관대함과 출판업자들의 새 작품에 대한 지속적인 요구 덕분에 1811년 오스트리아의 경제 상태가 파탄 지경에 있음에도 불구하고 그의 재정 상태는 아주 좋았다. 그러나 그의 귀머거리 증세는 더욱 심각해 졌다. 이러한 증세는 그를 다른 사람과 접촉을 꺼리게 만들고, 그는 자신에 은둔하면서, 까다롭고, 성을 잘 내고, 친구들에게조차도 병적인 의심을 품게 되었다. 가족간의 불화와 나쁜 건강, 그리고 근거 없는 가난에 대한 걱정 등도 역시 베토벤을 괴롭혔다. 이러한 모든 어려움 속에서 베토벤이 작곡 할 수 있었던 것은 오직 의지의 절대적인 노력에 의해서였다. 그리하여 후기의 작품들은 '소나타로 된 시'(Sonaten dichtungen)라고 할 만큼 더욱 명상적인 성격을 띠게 된다.<sup>5)</sup> 본 논문에서는 독창적 기법과 형식의 자유로움을 바탕으로

5) J. Grout, 「서양음악사」, 김진균, 나인용, 이성삼 공역 (서울: 세광출판사, 1988), p. 636-637.

한 후기 소나타의 특징들을 여덟 가지로 정리하였다: 자유로운 형식, 악장 안에서의 빈번한 템포와 박자의 변화, 변주곡 형식의 사용, 악곡의 연속성, 즉흥적 성격, 새로운 음색 창조와 음역 확대, 빈번한 화성의 변화, 대위법 사용 등이 있다.

### (1) 자유로운 형식

베토벤의 후기 소나타는 이전보다 형식이 자유로워졌다. <표 3>에서 정리한 베토벤 후기 소나타의 악장별 형식에서 제 2악장에 쓰인 음악 형식들을 살펴보면 Op.101은 Vivace 행진곡풍의 3부형식, Op.106은 Assai vivace의 3부형식, Op.109는 Prestissimo의 소나타형식, Op.110은 Allegro molto의 3부형식, 그리고 Op.111은 Adagio의 변주곡 형식이다. 이와 같이 Op.111을 제외한 후기 소나타의 제 2악장들은 모두 빠른 악장임으로 악장의 배열이 종전의 빠름-느림-빠름의 전통에서 벗어나 있음을 알 수 있다.

악장의 구조도 후기 소나타에서는 2악장 구조에서 4악장 구조까지 다양하게 나타난다. Op.101과 Op.106<Hammerklavier>는 4악장으로 구성, 마지막 소나타인 Op.111은 2악장 구성, 나머지 Op.109, Op.110은 3악장으로 구성되어 있다.

### (2) 악장안의 빈번한 템포와 박자의 변화

베토벤 후기 소나타는 각 악장의 템포와 박자표가 다양하게 변하다가 결국 다시 원래로 되돌아가는 특징을 지닌다.<sup>6)</sup> Op.109의 제 1악장은 Vivace

---

6) 배진주, 「L.v. 베토벤 피아노 소나타 E장조 Op.109에 관한 연구」, 석사학위논문 (서울: 중앙대학교 대학원, 2004), p. 21.

ma non troppo - Adagio espressivo - Tempo I - Adagio espressivo - Tempo I, 2/4-3/4-2/4-3/4-2/4로 변한다. 이와 같이 템포와 박자는 항상 원래대로 되돌아오는 것을 볼 수 있다. 제 3악장은 변주곡 형식으로 Andante, 3/4박자의 주제가 6개로 순환 변주되다가 마지막 Var.VI에서 Tempo I. del Tema로 주제와 같은 템포로 되돌아가게 된다. 이렇듯 주제에서 6변주에 이르기까지 박자, 빠르기에 변화를 주어 성격변주를 보여주고 있다. 베토벤 피아노 소나타 Op.106<Hammerklavier>의 제 2악장에서는 Vivace-Presto-Prestissimo-Tempo I -Presto-Tempo I, 3/4-2/4-3/4-2/2-3/4로 변한다. 그리고 Op.111의 제 2악장에서도 성격변주로 9/16 - 6/16 - 12/32 - 9/16 박자로 다양한 변화가 있으나 이것 역시 원래 박자, 템포로 되돌아온다.

### (3) 변주곡 형식의 사용

변주곡 형식은 베토벤의 초기, 중기피아노 소나타에서도 등장하지만 베토벤 피아노 소나타에 나타나는 변주곡은 앞선 시기와는 달리 주제와 모티브를 세밀하게 변화시켜 주제와 변주곡을 하나의 독립된 악장으로 발전 시켰다.<sup>7)</sup> 변주곡 악장은 Op.14, No.2의 2악장에서 처음 등장 하였고, Op.26의 1악장에서 주제와 5개의 변주를 볼 수 있고, 소나타 Op.57의 2악장에서도 볼 수 있으나 규모나 내용면에서 변주곡 형식이 비중 있게 사용되는 것은 단연 후기 소나타이다.

후기 소나타에서는 Op.109의 제 3악장과 Op.111의 마지막 악장인 제 2악장에 변주 형식이 나타나는데, 두 곡 모두 주제와 6개의 변주로 이루어져 있다. Op.109 제 3악장의 변주곡은 베토벤이 처음으로 변주곡을 피아노 소나타의 피날레로 사용한 예이다. 베토벤 후기 소나타에서 나타난 변주곡은

7) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교출판부, 2006), p. 251.

주제의 일부에서 파생된 동기를 기초로 하여 리듬, 템포, 다이내믹 등에 변화를 주어 독특하고 개성 있는 성격을 부여하는 '성격 변주곡'(Character Variation)양상을 띤다.

<악보 1> 베토벤 피아노 소나타 Op.109 3악장, 마디 1-10.

**Gesangvoll, mit innigster Empfindung**  
*Andante molto cantabile ed espressivo*

The image shows the first system of the musical score for the third movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 109. The tempo and mood are indicated as 'Gesangvoll, mit innigster Empfindung' and 'Andante molto cantabile ed espressivo'. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass clef. The first staff begins with a 'mezza voce' marking and contains several measures with slurs and accents. The second staff starts with a 'cresc.' marking and includes a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, along with fingerings indicated by numbers 1-5.

#### (4) 악곡의 연속성

베토벤은 악장간의 구분을 모호하게 만들기도 하고 순환 형식을 사용하여 악장 내에서 뿐만 아니라 전 악장에 걸쳐 유기적 관계를 형성하여 악곡의 통일성을 주었다.<sup>8)</sup> 예를 들면 종지의 진행을 약박에서 끝나게 하거나 해결음으로 주3화음이나 5음을 상성부에 둬으로써 완전 정격종지보다는 불완전 정격종지를 사용하여 악곡의 연속성을 꾀하였다. <악보 2>에서 보듯이 Op.109 제1악장 종지에서는 마지막 5음이 상성부에 나타남으로 악장간의

8) 이계진, 「L.v. Beethoven Piano Sonata Op.110에 관한 분석연구」, 석사학위논문 (서울: 성신여자대학교 대학원, 2004), p. 10.

구분을 모호하게 하였다. 또한 악장과 악장 사이를 아타카(attaca)로 연결하여 구분을 모호하게 함으로 악곡의 연속성을 피하기도 하였는데, 이러한 예로써는 Op.101의 제 3악장 종지에서 4악장, Op.106 제 2악장 종지에서 3악장, Op.109 제 1악장의 종지에서 2악장, Op.110의 제 2악장 종지에서 3악장 등에서 볼 수 있다.

베토벤 후기 소나타는 하나의 악장에만 사용하지 않고 다른 악장까지 연장 시켜서 동일한 주제를 사용하여 주제적 연관성을 강조하는 '순환 구조'(cyclic structure)가 나타난다. 여러 악장에 사용된 순환주제는 주제와 동기의 가능성을 최대한 연결시켜 곡 전체에 음악적 지속성을 갖게 하여 그의 작품에 논리적인 일괄성을 가지게 하였다. 예를 들어 Op.101의 제 1악장 주제가 서주부 뒤에 다시 나오고, Op.110에서도 1악장 주제선율과 3악장 주제선율과 유사하여 악장간의 유기성이 보이고, Op.106의 네 악장은 모두 제1악장 시작부분에 나오는 3도 음정관계로 짜여져 있어 악장간의 연관성을 갖는다. 그리고 Op.111에서는 제 1악장의 서주부분에 나오는 3개의 감7 화음이 1악장 전체를 구성하는 통일 요소가 되고 있다.

<악보 2> 베토벤 피아노 소나타 Op.109 제 1악장 종지부분, 마디93-99.

5음이 상성부에 나타남

<악보 3a> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 2악장 종지부분, 마디 144-158.



<악보 3b> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 시작부분, 마디 1-3.



### (5) 즉흥적 성격

이 시기에 베토벤은 곡의 내면적 성격을 직접 독일어로 표시하였다. 그의 악보에 구체적 기보를 나타냄으로써 악곡의 서정적인 면이나 즉흥적인 성격들을 나타냈다. 예를 들면 <악보 4>에서 보듯이 Op.101의 제 1악장에 나와 있는 'Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung' (약간 생동감 있고, 깊은 감정을 가지고)와 Op.109의 제 3악장에서는 'Gesangvoll, mit innigster Empfindung'(노래하듯이 마음으로 감동을 지니고)라고 기보되어 있다.

<악보 4> 베토벤 피아노 소나타 Op.101 제1악장, 마디 1-4.

**Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung**  
*Allegretto, ma non troppo*

The image shows the first four measures of the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 101. The music is in G major and 6/8 time. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The second measure continues the triplet in the right hand and has a half note in the left hand. The third measure has a quarter note in the right hand and a half note in the left hand. The fourth measure has a quarter note in the right hand and a half note in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and a dynamic marking of *(p)*.

판타지로 연상되는 거의 즉흥적인 스타일의 패시지들이 Op.101 제 3악장과 Op.106의 제 4악장 푸가에서 긴 서주부로 두드러진 모습을 보이고, Op.109 제 1악장의 아다지오와 Op.110의 제 3악장의 아다지오에서도 볼 수 있다. 카덴짜같은 부분은 Op.106 제 2악장과 Op.101 제 3악장에서 볼 수 있다.

<악보 5> 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 제 3악장, 마디 4.

The image shows the fourth measure of the third movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 110. The music is in B-flat major and 3/4 time. The first part of the measure is marked *Recitativo* and *più adagio*. The second part is marked *Andante*. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings like *Rec.*, *cresc.*, and *\*.*

<악보 6> 베토벤 피아노 소나타 Op.101 제 3악장, 마디 19-20.

<악보 7> 베토벤 피아노 소나타 Op.106 제 4악장, 마디 1-3.

\* Per la misura si conta nel Largo sempre quattro semicrome, cioè è

## (6) 새로운 음색 창조와 음역 확대

후기에는 피아노의 구조 장치가 발달하였는데 베토벤은 이를 이용하여 소나타의 분위기를 한층 고조시켰다. 이것은 베토벤이 후기 소나타를 작곡할 무렵 브로드우드(Broadwood) 피아노를 사용하였는데, 이것은 이전에 사용하였던 에라르(Erard)피아노는 FF-c<sup>4</sup>의 5옥타브 5도로 68건 보다 음역이 넓어져서 CC-c<sup>4</sup>의 73건반으로 모두 6 옥타브를 가지고 있어서 훨씬 큰 소리를 낼 수 있다는 것에서 기인하겠다.<sup>9)</sup>

넓어진 음역에 긴 트릴(Op.109의 3악장 제 6변주, Op.106의 4악장)과 장식음(Op.101과 Op.106의 4악장, Op.109의 3악장, Op.111의 1악장)을 사용함으로써 음색을 풍부하게 하고 곡의 화려함을 한층 고조 시켰다. 그리고 베토벤은 후기 피아노 소나타에서 페달을 풍부하게 사용하거나 우나 코르다(Una Corda) 사용을 직접 표시하였다. 예를 들어 Op.101의 제 3악장 서주부분, Op.106의 제 3악장(18회에 걸쳐 페달 사용이 지시되어 있다.), 제 4악장 마디 240-268, Op.109의 제 2악장 마디 83-104, Op.110의 제 2악장 마디 92-95와 제 3악장 서주부분을 들 수 있다.

<악보 8> 베토벤 피아노 소나타 Op.106 제 4악장 pp와 ff의 대비, 마디 11-15.

The musical score shows measures 11 to 15 of the 4th movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 106. The tempo is marked 'Allegro risoluto' with a metronome marking of 144. The key signature has one flat (B-flat). The score is written for piano and includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the beginning, *cresc.* (crescendo) leading to *f* (forte), *ff* (fortissimo) in the middle, and *sf* (sforzando) and *p* (piano) towards the end. There are also trill markings and fingerings indicated.

9) 이계진, 「L.v. Beethoven Piano Sonata Op.110에 관한 분석연구」, 석사학위논문 (서울: 성신여자대학교 대학원, 2004), p. 10.

<악보 9> 베토벤 피아노 소나타 Op.106 제 4악장 긴 트릴, 마디 373-384.

<악보 10> 베토벤 피아노 소나타 Op.109 제 3악장 메자 보체(mezza voce), 마디 1-10.

**Gesangvoll, mit innigster Empfindung**  
*Andante molto cantabile ed espressivo*

<악보 10> 계속.

<악보 11> 베토벤 피아노 소나타 Op.106 제 1악장 음역확대, 마디 262-266.

<악보 12> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 우나 코르다, 마디 1-3.

## (7) 빈번한 화성의 변화

베토벤 후기 피아노 소나타에는 낭만시대로 향하는 모습을 볼 수 있다. 고전적인 모형 안에서 베토벤만의 소재와 낭만성으로 변화하려는 시도를 통하여 독창적인 작품을 만들었다.

화성적인 특징으로는 잦은 전조, 피카르디 3도(Picardy third)<sup>10)</sup>의 사용(Op.110의 제 2악장과 Op.111의 제 1악장의 종지), 반음계의 사용, 이명동음적 전조, 감7화음의 연속적인 전조(Op.109의 제 1악장 마디 41, Op.111의 제 1악장 서주부), 빈번한 지속음의 사용을 들 수 있다.

쇼팽(Fryderyk Chopin: 1810-1849)에 의해 더욱 발전한 반음계적 화성 진행의 출발점은 베토벤 피아노 소나타 후기에서 이루어졌다.<sup>11)</sup> 반음계적 화성 진행의 예로는 Op.110 제 1악장과 Op.111 제 1, 2악장에서 찾아 볼 수 있다. Op.111의 제 1악장 끝부분에서는 이 악장의 조성인 c단조의 곡을 피카르디 3도를 사용하여 C장조로 곡을 마치고 있다. <악보 18>에서 보듯이 이명동음적 전조와 반음계적 전조를 사용하였음을 볼 수 있다.

<악보 13> 베토벤 피아노 소나타 Op.111 제 1악장 피카르디 3도, 마디 150-158.

10) 피카르디 3도(Picardy third)란, 본래 단 3도의 으뜸화음을 갖는 도리아(Dorian), 프리지아(Phrygian), 에올리안(Aeolian) 및 단조의 마침에 장 3화음이 사용된 경우의 장3도를 말한다.

11) 하구인, 「베토벤의 후기 피아노 소나타에 대한 연구」, 석사학위논문 (서울: 경희대학교 대학원, 2005), p. 21.

<악보 13> 계속.

Musical score for Example 13, measures 153-156. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 153 starts with a circled measure number 153. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 154 continues the melodic line with a triplet. Measure 155 features a 5/4 triplet in the right hand. Measure 156 ends with a circled measure number 156, a *p dimin.* marking, and a *pp* dynamic. The left hand has a *ped.* marking under the final measure.

<악보 14> 베토벤 피아노 소나타 Op.111 제 1악장 반음계적 화성진행, 마디 66-68.

Musical score for Example 14, measures 66-68. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 66 starts with a circled measure number 66 and a *tr* marking. The right hand has a melodic line with a trill and a half note. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 67 features a *sf* dynamic and a melodic line with a trill. Measure 68 continues the melodic line with a trill. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with fingerings 3 2 1, 3 1 3 2, 3 1 3, and 3 1.

## (8) 대위법 사용

베토벤은 그의 초기 피아노 소나타에서도 대위법의 사용을 사용하고 있다<sup>12)</sup>. 그러나 그의 초기 피아노 소나타 Op.10의 No.2(1795~1798년 작곡), Op.27의 No.1(1800~1801년 작곡)에서는 대위법적 양식을 기초로 한 모방적 악구가 보여 지는 것에 머물렀다. 그러나 후기 소나타에서는 Op.101(1816년 작곡) 마지막 악장의 경우 발전부에 푸가가 나오고, Op.106의 제 1악장 소나타 형식의 발전부에도 부분적으로 푸가가 사용되고 있다. 이렇듯 푸가가 악장의 부분으로 사용되는 것을 넘어 Op.106(1817~1818년 작곡)과 Op.110(1821~1822년 작곡)의 마지막 악장에 푸가로 피날레를 구성하는 대규모의 푸가악장이 나타나기도 한다. 이러한 자유로운 성격의 푸가 악장의 등장과 변주곡에서의 푸가 사용은 이후 낭만주의 작곡가들, 특히 브람스와 슈만에게 영향을 끼쳤다.

<악보 15> 베토벤 피아노 소나타 Op.106 제 1악장, 마디 139-143.



<악보 16> 베토벤 피아노 소나타 Op.109 3악장 제5변주, 마디 113-118.

Var. V  
Allegro, ma non troppo

12) D. J. Grout, 「서양음악사」, 김진균, 나인용, 이성삼 공역 (서울: 세광출판사, 1988), p. 639.

이와 같이 베토벤은 그의 피아노 소나타에서 논리적인 짜임새를 강조한 푸가 형식을 풍부한 화성감과 폭넓은 음역 안에서 새롭게 배치함으로 보다 창조적인 음향과 다양한 악곡 형식을 만들어냈다.

앞서 예시한 <악보 15>은 Op.106의 제 1악장 소나타 형식의 발전부에서 부분적으로 푸가가 사용된 예이다. <악보 16>는 Op.109의 3악장, 즉 마지막 악장 제 5변주에 푸가가 사용된 예이다.

## 2. 베토벤 피아노 소나타 작품 110 A b 장조 제 31번 3악장

1821년 베토벤은 피아노 소나타 Op.110 한 개의 작품만을 완성 하였는데, 원고에는 1821년 12월 25일 이라는 날짜가 적혀 있다. 이 곡은 그 이듬해 8월 파리와 베를린의 슐레징거(Schlesinger), 빈의 슈타이너(F. Steiner), 런던의 부지(Boosey) 출판사에서 출판되었고 자필 악보는 베를린 국립 도서관에 보존되어 있다.<sup>13)</sup> 이 작품과 대략 시간적으로 그 작곡시기가 일치하는 베토벤의 다른 작품은 1823년에 완성된 D 장조 장엄미사(missa solemis)가 있는데, 베토벤은 그의 피아노 소나타 Op.110의 3악장 푸가 주제(a b - d b - b b - e b - c - f)를 그의 장엄미사 가운데 글로리아 푸가 주제로도 사용하고 있다.<sup>14)</sup> 베토벤 피아노 소나타 Op.110이 지니고 있는 전체적인 인상을 살펴보면 깊은 비관과 우수에 서려 있으면서 서정성을 지니고 있으며 베토벤이 지니고 있는 특유의 뚝고 나아가려는 힘이 곳곳에서 배어나오고 있음을 알 수 있다.

이 작품은 매우 드물게 그 누구에게도 헌정되지 않았다. 베토벤이 쉰틀러(Schindler)에게 보낸 1822년 2월18일자 편지에 의하면, Op.110과 Op.111 두 곡은 브렌타노(Brentano) 부인인 안토니에(Antoine)에게 헌정될 예정이었다. 또한 일설에 의하면 당시 런던에 머물던 베토벤이 자신을 뒷바라지해 준 제자 리스(Rhys)에게 소나타 한곡을 선사하려던 중, 리스가 자기 작품에 스승의 작곡 방법을 그대로 모방해 베토벤의 기분을 상하게 했다고 한다.<sup>15)</sup>

Op.110은 모두 3악장으로 구성되어 있다. 모데라토 칸타빌레, molto espressivo)로 시작하는 제 1악장은 소나타 알레그로 형식이고, 2악장은 2박자계열의 스케르초 성격의 복합 3부

13) Eric Blom, *Beethoven's Pianoforte Sonata Discussed*. (New York: Da Capo Press, 1968), p. 229.

14) Walter Riezler, 「베토벤」, 나주라·신인선 역 (서울: 음악세계, 2007), p. 335.

15) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡라이브러리 ①베토벤」 김방현 역 (서울: 음악세계, 1999), p. 485.

형식이며, 제 3악장은 아리오소와 푸가가 혼합된 4부 형식을 취하고 있다. <표 6>에서 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 음악적 구성을 정리하였다.

<표 6> 베토벤 피아노 소나타 Op.110의 구성

악장	템포	박자	조성	형식
1악장	Moderato	3/4	A b	소나타 형식
2악장	Molto Allegro	2/4	f	복합3부 형식
3악장	Adagio ma non troppo Allegro, ma non troppo L'istesso tempo di Arioso L'istesso tempo della Fuga	4/4-6/8- 12/16-6/8	b b -A b -g-G	복합4부 형식

3악장은 베토벤 후기의 독특한 복합적 구성의 한 전형으로 다성부 양식 (Polyphonic Style)의 푸가와 함께 호모포닉 양식(Homophonic Style)의 곡이 같이 사용되어진 독창적인 형식을 취하고 있는데 베토벤의 이러한 복합 형식(Complex Form)은 낭만과 작곡가들에게 많은 영향을 끼쳤다. 베토벤 피아노 소나타 작품 110 A b 장조 제 31번 3악장은 자유롭고 즉흥적인 레치타티보에서 아리오소를 걸쳐 엄격한 푸가로 이어지는 구성을 취하고 있다. 이러한 복합적인 구성은 바로크의 음악 전통에서 가져온 푸가 양식을 고전주의의 대표적 음악 양식이라 할 수 있는 소나타 형식에 사용함으로써 후기 베토벤 피아노 새로운 의미를 부여한 것으로 볼 수 있다.<sup>16)</sup> 3악장 전

16) W. S. Newman, *The Sonata in the classic Era*, 3rd ed. (New York : W.W. Norton & Company, Inc., 1983), p. 534.

체적인 구조를 마디, 조성, 템포 순으로 정리 하여 <표 7>에서 제시 하였다.

<표 7> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장의 구조

구조	마디	조성	Tempo
서주, Recitativo	1-7	b b	Adagio ma non troppo
Arioso I	7-26	a b	Arioso dolente
Fugue I	27-114	A b	Allegro ma non troppo
Arioso II	115-136	g	Arioso dolente
Fugue II	137-200	G-A b	L'istesso tempo della Fuga
Coda	200-213	A b	Allegro ma non troppo

위의 <표 7>에서 보는 바와 같이 3악장은 크게 서주부, 아리오소 I, 푸가 I, 아리오소 II, 푸가 II, 코다 여섯 부분으로 나누어 정리하였다.

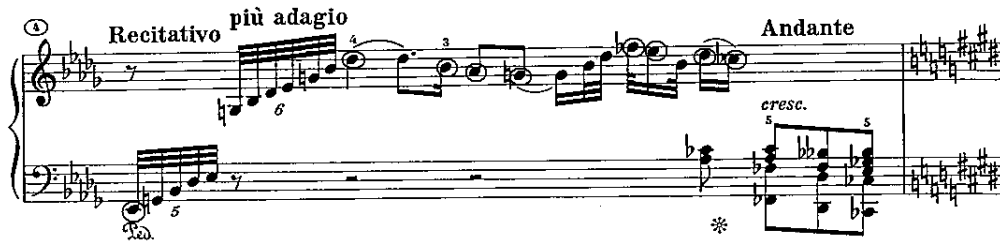
### (1) 서주부 (마디 1-7)

마디 1-7까지의 서주부는 화음의 형태로 나오는 도입부(마디 1-3)와 장식적이고 단선율로 된 레치타티보(마디 4-6)로 다시 나뉜다.

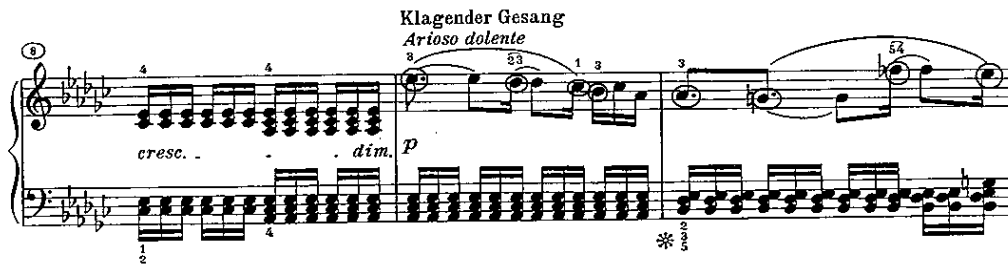
마디 1-3의 도입부는 우나 코르다(Una corda: 약음기 페달 사용)로 시작되며 b b 단조의 화성적인 형태로 시작된다. <악보 19>에서 보듯이 도입부는 양손에 7, 8도의 넓은 도약이 나오며 한 마디마다 b b -C b -a b 로 전조한다.

아래의 <악보 17a>와 <악보 17b>는 마디 4부터 시작되는 레시타티보 선율이 마디 9에서부터 나타나는 '탄식의 노래(Klagender Gesang)' 첫머리와  
의 선율적 연관성을 지니고 있음을 보여준다.

<악보 17a> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제3악장, 마디 4.



<악보 17b> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 , 마디 8-10.



마디 4의 레시타티보는 ab 단조로 즉흥적으로 리듬이 자유롭고 카덴짜적인 스타일이 나타나는데 베토벤의 후기 작품에 자주 나타나는 요소이다. 마디 4에서 마지막 화음인 cb-eb-gb-bb은 다음 마디의 b-d#-f#-a로 이명 동음으로 전조되어 ab 단조의 III7이 E장조의 V7로 된다. 마디 5에



<악보 18> 계속.

4 **Recitativo più adagio** **Andante**

6 5

Rec. \*

5 **Adagio** **ritar. dando** **cantabile**

bebung

tutte le corde *dimin.* una corda

sempre tenuto

3 5

EM: V7 (이명동음적 전조)

6 **Meno adagio** **Adagio ten.** **Adagio ma non troppo**

*cresc.* *dim. smorzando* *p* **tutte le corde**

E; VII 7/d a b; VII 7/V 아리오소 왼손 부분 암시

4 4 4

12 16 16

Rec.

8 **Klagender Gesang** **Artoso dolente** **순차 하행** **도약**

*cresc.* *dim.* *p*

4 4 4

1 2 4

3 5 3 1 3 3 5 4

1 2 3 4 5 4 3 2 1

5 4

Rec.

(2) Arioso I (마디 7-26)

아리오소 I 은 a b 단조, 12/16박자의 느린 빠르기이며 2부분(A, B)으로 나뉜다. A 부분(마디 7-16)은 앞서 예시된 <악보 18>의 끝부분인 마디 9 부터 Klagender Gesang(비탄의 노래)라는 나타냄 말로 시작되는데, 아리오소의 시작선율은 <악보 18>의 마디 9에서 보듯이 계류음이 해결되면서 순차 진한다. e b 음에서 시작하여 g b 음까지 순차 하행한 후 f b 으로 7도 도약하는데, 이러한 순차진행과 갑작스런 도약이 아리오소 시작 선율의 특징이다.

앞서 언급하였듯이, 아리오소 I 은 A부분(7-16)과 B부분(마디16-27)으로 나누어 볼 수 있는데, 베토벤은 동일한 선율로 A부분과 B부분을 시작한다. 다만 A부분과 B부분의 시작을 비교하여 보면, B부분을 베토벤은 A부분보다 한 옥타브 위의 음역에서 시작하고 있으며, 오른손 내성에 a음이 반복된다. 오른손 베이스(마디 21-23)에서는 오른손 윗성부의 선율을 A부분(마디 10-12)을 발전, 전개 시켰고 왼손 외성부는 반음계적으로 하행되는 형태가 나타난다. 마디 25에 가서는 점8분음표를 사용하여 다음에 나올 푸가 주제의 리듬(↓ ↓ ↓)을 암시하고 있다.

<악보 19> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 아리오소, 마디 6-26.

<악보 19> 계속.

9 *Klagender Gesang* *Aritoso dolente* 순차 하행 도약

*cresc.* *dim.* *p*

ab; i  $\ast \frac{3}{4} V_7$

11

*p* *p cresc.*

i  $5 \frac{1}{A^b}$  IV i V<sub>7</sub> C<sup>b</sup>M; vi V

13 B

*decresc.*

I<sub>4</sub><sup>6</sup> I ii<sub>7</sub> vii<sub>5</sub><sup>6</sup> I<sub>6</sub> IV IV<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I<sub>5</sub><sup>6</sup>

17

내성부 *a* 음 반복 *cresc.*

ii/V<sub>5</sub><sup>6</sup> ii a<sup>b</sup>m; iv i<sub>4</sub><sup>6</sup> iv<sub>6</sub> i<sub>4</sub><sup>6</sup> ii<sub>6</sub> vii<sup>o</sup>/V

<악보 19> 계속.

### (3) Fuga I (마디 27-114)

푸가 I 은 Allegro ma non troppo, 6/8박자이며, 아리오소를 a b 단조의 i 화음으로 마무리하고 푸가 I 제 1악장의 원조인 A b 장조로 시작한다. 푸가 I 은 3성 푸가로 주제의 전개 방식에 따라 A부분(마디 27-66), B부분(마디 66-87), C부분(마디 87-114)으로 나눌 수 있다.

#### i) 푸가 I 의 A부분 (마디 27-66)

마디 27로부터 시작되는 A부분은 <악보 20>에서 예시한 제 1악장과 같은 A b 장조로 시작된다. 주제 선율은 으뜸음 A b 음이 베이스에서 나오며 마디 30까지 4마디에 걸쳐 4도 상행과 3도 하행이 반복적으로 나타난다. 이 선율은 제1악장의 서주에서 전개되어진 주제 선율과 관계가 있는데 이는 전체 악곡에 통일성을 부여한 것이라 할 수 있다.

<악보 20> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 푸가 I(마디 27-32)의 주제와 제1악장 주제(마디 1-4)와의 연관성.

제 3악장 푸가 I의 주제 (마디 27-32)



제 1악장 주제 (마디 1-4)



푸가 I의 주제 선율은 <악보 21>에서 표시하였듯이 두 음형(a, b)으로 구성되어있다. 이 주제에 대한 응답은 마디 30의 내성에서 5도 위의 진정응답(Real Answer)<sup>18)</sup>으로 받고 있다. 여기서 주목할 점은 푸가의 주제가 제1악장 도입부의 주선율에서 파생되어 사용되어 졌다.

18) 진정응답(Real Answer)이란 Fuga의 주제는 으뜸음을 시작으로 하는 것이 가장 많다. 이와 같은 주제는 그대로 완전5도 높게 또는 완전 4도 낮게 조옮김된 모양을 취하며, 주제의 으뜸음과 딸림음이 그대로 딸림조로서의 관계를 바르게 유지하고 있다. 이와 같이 주제가 그대로 모방되는 경우를 말한다.

<악보 21> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 Fuga I - A부분의 주제와 응답, 마디 27-37.

<악보 22>에서 보듯이 마디 36의 소프라노에서 다시 주제선율이 나온다. 3성부에서 주제와 응답이 모두 나온 후에 주제의 두 번째 음형(b)을 사용한 경과구가 마디 40부터 마디 45까지 나온다. 마디 45의 하성부에 다시 주제 선율이 등장하는데 옥타브로 중복하였고 내성에 ♩ 리듬이 나타난다. 마디 53부터는 내성에 주제가 나타나며 상성부와 하성부에서 3도와 6도의 음정 관계를 유지한다. 마디 62부터 소프라노에서 응답이 나타난다.

<악보 22> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 푸가 a부분, 마디 33-62.

33

주제

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

주제

The image shows a musical score for the first system of the fugue section, measures 33-62. It consists of four systems of music. The first system (measures 33-38) features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A dynamic marking of *p* is present. The second system (measures 39-44) continues the melody with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The third system (measures 45-50) shows the melody with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. A dynamic marking of *cresc.* is present. The fourth system (measures 51-62) shows the melody with a half note E6, followed by quarter notes F6, G6, and A6. A dynamic marking of *dimin.* is present. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The word '주제' (Theme) is written above the first system and below the fourth system.

<악보 22> 계속.

ii) 푸가 I의 B부분 (마디 66-87)

다음 <악보 23>에서 보듯이 마디 66-72까지는 첫 음을 길게 늘인 음가를 가진 형태로(♩ | ♩ ♩ | ♩) 푸가의 주제선을 가운데 두번째 음형(b동기)이 3번 반복하여 나온다. E♭-E-F-F♯-G로 베이스 진행하여 c단조의 조성을 만들어 준다. 마디 73에서는 베이스에서 옥타브로 주제선율이 진행된다. 마디 80에서는 b♭ 단조로 조바꿈 되었다가 마디 83에서 다시 A♭ 장조로 조바꿈되어 B부분이 마무리된다. 마디 81-87에서는 주제 음형이 아닌 새로운 소재를 사용하여 전개되는데, 마디 81-87의 하성부를 보면 마디 끝 음에서 다음 마디 첫 음이 붙임줄로 연결되어 싱크페이션(Syncopation) 리듬을 만들어 낸다.

<악보 23> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 푸가 B부분, 마디 63-87.

63 응답

5 1 3 4 1 2 3 4 5  
2 1 3 1 4  
cresc.  
A<sup>b</sup>; B<sup>b</sup> B<sup>♯</sup>

66

3 5 1 4 3 2 1 3 4  
1 3 2 1 3 2 2  
f p  
F F<sup>♯</sup> G

72

5 4 2 3 7 7  
1 3 2 2 1 3  
ff  
cm ; 주제

78

3 5 2 3 5 2 3  
1 2 3 3 1 1  
p  
A<sup>b</sup>; 3 1 1

iii) 푸가 I 의 C부분 (마디 87-114)

C부분은 <악보 24>에서 보듯이 마디 87 내성부 둘째 박부터 시작 하며 원조인 A b 의 버금딸림음조인 D b 장조로 시작된다. 마디 87부터 마디 91 첫 박까지 제시되어지는 상성부의 D b 장조의 응답이 끝나면, 마디 91부터 마디95 첫 박까지 완전 5도위로 상행 도약하여 상성부에 주제가 나타난다. 여기서 주의 깊게 볼 것은 스트레토의 진행이다. 사실상 스트레토라고하기에는 각성부에서의 주제 선율이 분명하지는 않다. 즉, 마디 91의 상성부 주제에 뒤이어 마디93의 하성부 두 번째 박에 연이어 주제선율이 나타나는 듯 하다가 마디95부터 마디101까지 에피소드가 뒤따르기 때문이다. 마디 98 하성부에서는 E b 음의 페달 포인트(Pedal Point)로 마디 100까지 진행 된다. 마디 101 중간 박자부터 하성부에 옥타브로 강하게 응답이 나타난다.

<악보 24> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 푸가, 마디 83-110.



<악보 25>에서 보듯이 마디 111에서는 A $\flat$  장조의 딸림 7화음이 펼침 화음으로 나타나는데 이 화음은 마디 113과 마디 114의 중요한 연결화음이 된다. 즉, 마디 113의 D $\flat$  음은 마디 114에서 D $\sharp$ 으로 바뀌면서 마디 116에서는 g 단조로 전조 하는데 D $\flat$  음은 이명동음으로 C $\sharp$ 의 기능을 가지면서 g 단조가 되어서 자연스럽게 전조가 되도록 한다. 이 기법은 후기 소나타의 자유로운 전조의 예를 보여준다.

<악보 25> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 푸가, 마디 111-115.

**L'istesso tempo di Arioso**

A $\flat$ ; V $_7$       D $\flat$  →      \*      D $\sharp$

(C $\sharp$  이명동음)

#### (4) Arioso II (마디 114-135)

12/16박자의 L'istesso tempo di Arioso로 시작되는 아리오소 II는 두 마디의 연결부를 거쳐 Ermattet, klagend(지쳐서 한탄하면서)로 시작된다. A $\flat$  장조의 V $_7$ 에서 g minor의 i로 반음계적 전조되면서 아리오소 I보다 더욱 큰 슬픔을 나타내고 있다. 왼손 반주 음형은 아리오소 I의 반주음형을 재현시키고 있고, 오른손 선율은 아리오소 I에서의 Klagender Gesang 선율을 따르고 있는 듯하나 16분 쉼표와 32분 쉼표의 사용으로 긴장감이 더욱 고조된 성격을 띤다.

<악보 26> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제3악장 아리오소Ⅱ, 마디 111-133.

L'istesso tempo di Arioso

111

*p* *cresc. - dim.*

*Ped.*

Ermattet, klagend  
Perdendo le forze, dolente

*p* *dim.* *cresc.*

g : i \* 아리오소 I과 같은 음형

V7

119

*dim. p* *poco cresc.*

V<sup>4</sup> i iii i<sup>4</sup>

122

*pp* *poco cresc.*

<악보 26> 계속.

마디 132부터는 g단조의 주화음의 3음(B $\flat$ )을 반음 높은 G장조로 조바꿈 되면서 뒤에 나오는 푸가II의 조성인 G장조의 연결을 자연스럽게 해준다. 아리오소II는 전반적으로 많은 쉼표에 의해서 멜로디가 분절되는 듯한 느낌으로 활기를 띠고 있는 것이 특징이다. 특히 마디 133부터 마디134까지 사용된 강박에서의 쉼표 사용은 으뜸화음을 짧게 약박에 사용함으로써 오히려 무거운 느낌의 싱크레이션 효과를 거두기도 한다. 이러한 으뜸화음의 진행은 점점 크레센도 되면서 아리오소II의 마지막을 더욱 깊이 있게 표현함으로써 강한 이미지를 갖게 한다.

<악보 27> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제3악장 아리오소Ⅱ, 마디 131-136.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the right hand, starting at measure 131 with a circled number. It features a melodic line with triplets and a 'cresc.' marking. The bottom staff is the left hand, starting at measure 134 with a circled number. It features a rhythmic accompaniment with a 'dimin.' marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. A 'G:1' marking is present below the first staff. An arrow points to the right below the second staff.

(5) FugaⅡ (마디 137-173)

L'istesso tempo della Fuga, 6/8박자, G장조로 시작된다. poi a poi di nuovo vivente(점차 원기를 회복하면서)라고 되어있다. 악보 첫머리에 L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuga 로서 푸가가 전위되었다는 지시어가 붙어 있다. 푸가Ⅱ는 A부분(마디 137-152)과, B부분(마디 153-173)으로 나눌 수 있다.

i) 푸가Ⅱ의 A부분 (마디 137-152)

P. Badura-Scoda는 베토벤의 유기적인 주제 관계에 대해서 "혼합 방식의 양식"이라 표현했다. 그 대표적인 예로 제 1악장의 주제에서 파생된 요

소로 3악장의 푸가 I의 주제가 푸가 II의 주제를 전위(Inversion)했다는 점이다.<sup>19)</sup> A부분의 주제는 푸가 I을 변형, 발전시킨 부분으로 푸가 I과 연관성을 지니는데, 그것은 주제의 선율형태에서 볼 수 있다. 푸가 I의 주제선율이 전위한 형태의 푸가 II의 주제선율을 비교하면 다음과 같다.

<악보 28> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제3악장 제4부분, 푸가 I 과 푸가 II 주제의 연관성.

푸가 I의 주제 (마디 27-32)



푸가 II의 주제 (마디 137-142)



19) Badura Scoda, Paul. 「베토벤 피아노 소나타 연주법과 해석」, 정진우 역 (서울: 음악춘추사, 1979), p. .



부에서는 상성부와는 반대로 리듬과 음형이 축소(Diminuation)되어 진행된다. 마디 160에서는 하성부에 옥타브로 확대된 주제가 응답을 하게 되는데 상성부에서는 앞부분과 마찬가지로 축소된 주제의 음형들을 사용해 전개하고 있다.

<악보 30> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제3악장 푸가II-A부분, 마디 149-169.

<악보 30> 계속.

마디 168부터는 메노 알레그로(Meno Allegro)의 빠르기로 시작된다. 16분 음표와 32분 음표로 짧게 변형된 주제가 성부를 움직이며 모방되어 스트레토(Stretto)<sup>20</sup>로 나타나며 마디 170부터는 전위된 주제가 나타난다.

<악보 31> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제3악장 푸가II- B부분, 마디 165-175.

20) Stretto: '좁은', '긴박한'이라는 뜻의 이탈리아어. 주로 Fuga 등의 종결부에서 긴장을 고조시키기 위해 사용되는 수법으로 그 부분을 '추박부' 라고도 한다. 주제(또는 응답)가 완결되기 전에 그 응답(또는 주제)을 도입하는 것.

<악보 31> 계속.

전위된 주제

170

*p*

*m. d.*

*nach und nach*

*cresc.*

*poi a poi*

173

*piu moto.*

*tempo primo*

*m. d.*

*f*

*sf*

*wieder geschwinder*

#### (6) 코다 (Coda, 마디 174-213)

마디 174부터 마디 213까지의 코다는 A $\flat$  장조이며 이 작품의 종결구이다. 마디 174에서 마디 178까지는 전위되지 않은 푸가 I의 주제가 하성부에 옥타브 형태로 나타나고, 마디 178부터 마디 182까지는 중성부에서 주제를 제시하고 있다. 마디 184에서 베토벤은 예기치 않게 대위법을 포기하게 되고, 진행되는 반주에서 주제가 화음으로 충분히 노래 될 수 있도록 허용한다.<sup>21)</sup> 상성부에 화음을 동반한 주제가 노래되어진다. 마디 188에서 마디 199까지는 경과구이다. 마디 188에서 마디 195까지 주제의 음형은 불임줄로 인해 길어져 첫 박이 계류되어 4번 나타난다. 마디 200의 둘째 박부터 상성부에 주제가 나올 때 왼손의 A $\flat$  음이 페달 포인트(Pedal Poin

21) Eric Blom. *Beethoven's Pianoforte Sonata Discussed*. (New York: Da Capo Press, 1968), p. 235-236.

t)22)되어 계속되는 가운데 주제는 상승하고, 마디 209에서 최고조에 도달하면서 Ab 장조 으뜸화음의 분산 화음으로 화려하게 전개되면서 마무리 한다.

<악보 32> 베토벤 피아노 소나타 Op.110 제 3악장 Coda, 마디 173-213.

22) 윗성부의 화성이 자유롭게 움직이는 동안 가장 낮은 성부에서 지속되는 음을 말한다.  
Willi Apel. "Pedal Point," The Harvard Dictionary of Music, 2nd ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1969), p. 617.

<악보 32> 계속.

주제를 화성 양식으로 진행시킴

<악보 32> 계속.

### Ⅲ. 결 론

푸가는 2성 또는 그 이상의 성부로 된 성악이나 기악을 위한 다성적 악곡을 뜻한다. 푸가는 15, 16세기에 들어와 'Fuga'라는 이름으로 대위법적인 모방을 의미했다가 17세기에 들어와 바흐에 의해 구체적인 형태를 갖추게 되었다. 이러한 푸가는 모차르트, 베토벤, 멘델스존, 브람스, 레거, 힌데미트 등 여러 작곡자들에게 영향을 미치게 되었다.

본 논문은 이렇게 음악사에 있어서 지금까지 중요시되어지고 작곡되어지는 양식인 푸가가 베토벤 피아노 소나타 안에서 얼마나 많은 부분을 차지하는지 알아보았다. 베토벤 피아노 후기 소나타에 사용된 푸가는 고전적인 순수한 푸가 형태가 아니라 어떠한 다른 형식과의 복합으로 되어 피날레의 독립된 악장, 느린 서주부, 소나타 형식의 발전부, 변주 악장 등에 사용되었다. 베토벤 피아노 32개의 소나타 중 후기작품 중에 Op.101의 4악장 발전부에 푸가를 사용하였고, Op.109와 Op.111에서는 변주곡 안에 푸가를 도입하였다. Op.106의 4악장과 Op.110의 3악장에서는 전악장이 푸가로 되어있다. 이렇듯 마지막 악장에 푸가를 사용했는데 이중에 Op.110의 3악장을 살펴보면, Op.110의 3악장은 형식상 소나타 형식의 틀을 가지고 있으면서 그 안에서는 푸가를 취했다.

베토벤 피아노 소나타 Op.110은 1821년에 작곡된 곡으로 3악장으로 이루어져 있으며 마지막 악장인 3악장은 서주로 시작하여 아리오소 I -푸가 I -아리오소 II -푸가 II의 형태인 복합 4부 형식으로 되어 있다. 3악장에서의 이러한 연관성은 악장 간에서도 찾아 볼 수 있는데, 3악장의 푸가 주제 선율은 제 1악장의 서주부에서 파생된 것으로 이는 악장간의 통일성을 주었다. 아리오소 II는 아리오소 I을 변형시켰으며 푸가 II는 푸가 I을 전위한 형

태로 진행되었다. Op.110의 3악장에서 푸가 I의 주제선율에 대한 응답은 5도 위로 진정응답으로 나타나며 삼입구는 주요 동기 등을 이용한 모방, 동형진행에 그치지 않고 주제의 축소, 확대, 전위에 의한 좀 더 확장된 진행을 보여준다. 베토벤은 수직적 화음과 옥타브를 자주 등장시켜 이전의 수평적 선율과는 다르게 사용하여 두터운 짜임새(Texture)를 취했다. 그리고 화성반주의 지속음을 사용하여 고전시대의 화성양식과 푸가 양식을 결합하였다. 이렇듯 푸가는 그의 후기 소나타에서 하나의 악장으로 비중 있게 사용되는데 베토벤은 푸가를 원형 그대로가 아닌 소나타 형식과 관계를 맺으면서 음악을 만들어 나갔다. 이것은 베토벤이 푸가를 수용함에 있어서 단순한 모방이 아닌 소나타 형식과 관계를 맺으면서 음악을 만들어 나갔다. 베토벤은 화성적 양식 안에서 푸가와 같은 다성적 양식이 어떻게 융합되는지 보여주었고, 이것은 베토벤이 푸가를 수용함에 있어서 단순한 모방이 아닌 베토벤 자신만의 감정과 개성을 내포하여 베토벤만의 독창적인 요소로 재창조 하였다는 것을 알 수 있다.

## 참 고 문 헌

### <단행본 및 논문>

- 구본희 외. 「베토벤- 피아노 음악 강좌」. 서울: 음악춘추사, 1992.
- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김미경·백기풍·이봉기. 「베토벤 32곡의 피아노 소나타 분석과 연주법」. 서울: 작은우리, 1993.
- 박영수. 「피아노 주법과 교수법」. 서울: 세광음악 출판사, 1988.
- 박세원. 「서양 음악사」. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- 박은희. 「베토벤 피아노 소나타」. 서울: 음악춘추사, 1982.
- 박선영. 「L. v. Beethoven Piano Sonata A b 장조 Op.110의 분석연구」. 석사 학위 논문, 서울: 경희대학교 대학원, 2000.
- 백기풍. 「베토벤 피아노 소나타 분석 연주해석」. 서울: 조형 출판사, 1993.
- 송정미. 「피아노 연주와 교수법」. 서울: 음악춘추사, 2005.
- 송영택. 「세계의 대작곡가 루트비히 반 베토벤」. 서울: 창원사, 1985.
- 선우난영. 「L.v. Beethoven의 Piano Sonata A b Major Op.110에 대한 분석적 연구」. 「대한신학교 연구 논문집」 제 6집. 1886.
- 이순열 저. 「베토벤의 평전과 작품」. 서울: 현음사, 1984.
- 이계진. 「L. v. Beethoven Piano Sonata A b 장조 Op.110에 관한 분석연구」. 석사 학위 논문, 서울: 성신여자대학교 대학원, 2004.
- 이보영. 「L. v. Beethoven Piano Sonata 의 표현요소에 대한 연구- Op.110의 템포와 다이내믹 중심으로-」. 석사 학위 논문, 서울: 성신여자대학교 대학원, 2001.
- 임수진. 「L. v. Beethoven Piano Sonata A b 장조 Op.110에 나타나는 낭만적 요소 연구」. 석사 학위 논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 2002.
- 조수철. 「베토벤의 삶과 음악세계」. 서울: 서울 대학교 출판부, 2002.

## <번역서>

- Bodura Skoda, Paul. 「베토벤 피아노 소나타 연주법과 해석」. 정진우 역, 서울: 음악춘추사, 1987.
- Berman, Boris. 「피아노 연주법」. 김혜선 역, 서울: 도서출판다리, 2004.
- Rolland, Romain. 「베토벤의 생애」. 이휘영 역, 서울: 문예출판사, 1998.
- Rosenblum, Sandra P. 「고전과 피아노 음악의 연주」. 김경임 역, 대구: 계명 대학교 출판부, 2002.
- Sandor, Gyorgy. 「On Piano Playing」. 김귀현·김영숙 공역, 서울: 음악 춘추사, 2004.
- Neuhaus, Heinrich. 「피아노 연주기법」. 조윤용 역, 서울: 삼호출판사, 1992.
- Kirby, F. E. 「건반 음악의 역사」. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 1997.
- 모로이 사부로. 「베토벤 피아노 소나타 작곡학적 연구」. 권기택, 김성남 공역, 서울: 세광 출판사, 1986.
- 모로이 마코도. 「피아니스트를 위한 해설 베토벤 피아노 소나타」. 제갈삼 역, 서울: 음악 춘추사, 1994.
- Max M. Camp. 「피아노 연주법」. 안미자 역, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1995.
- Michels Ulrich. 「음악은 이」. 홍정수·조선우 역, 서울: 세광음악 출판사, 1994.

## <외국서적>

- Apel, Willi. *Master of the Keyboard*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Blom, Eric. *Beethoven Pianoforte Sonata Discussed*. New York: Da Capo Press, 1968.
- Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Kinderman, William. *Beethoven*. New York: Oxford University press, 1995.
- Kerman, Joseph. "Beethoven, Ludwig van." *The New Grove Diction of Music and Musicians*, 2nd ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, 20 vols., p. 384-414.
- Schlesinger, Adolf Martin. *Letter to Beethoven and Other Correspondence*. 3vols., Nebraska: University of Nebraska Press, 1996.
- Tovey, Donald F. *Beethoven 32 Pianoforte Sonata Commentaries and Notes*. London: Royal Schools of Music Press, 1931.
- Wilhelm von Lenz. *Beethoven et ses trois Style*. Paris: Laviée, 1855.

## <악보>

- Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Piano Sonata in A $\flat$  Major Op.110*. Munchen: G. Henle Verlag, 1980.

# ABSTRACT

## Study on the Fugal technique in Beethoven's Piano Sonata -Beethoven's piano sonata Op.110, 3rd movement-

Choi, Sun-Hee

Department of music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) constantly composed piano sonatas throughout his lifetime. Although his thirty-two piano sonatas are based on classical sonata form, various changes in style and form appear according to the changes or event which made the turning point in his life. Beethoven tried to composed some piano sonatas with counterpoint. It is a good example how creative he was and how serious he studied on his music; Beethoven used canonical technique in his early works, and fugal technique in his late works.

Here are several examples of Beethoven's late sonatas using fugue especially. In Op.101, fugue is used in the development section of the fourth movement. Fugue is found in several parts of the development section of the first movement of Op.106, and combined with variation form in the third movement of Op.109. The entire fourth movement of Op.106 and the third movement of Op.110 are also constructed with fugue. Thus, in his piano

sonatas, Beethoven builds creative sound and various musical forms by placing fugue form, which emphasizes logical texture, into rich harmony and wider range.

This thesis is an analytical study concentrating on fugue in the third movement of Beethoven's piano sonata Op.110 which is composed in 1821. Third movement begins with an introduction and continues in a multiple four-part form of Arioso I - Fugue I - Arioso II - Fugue II. The thematic melody of Arioso II is a variation of that of Arioso I, and the theme of Fugue II is an inversion of that of Fugue I. Such thematic relationships are also found between movements; the fugue theme of this movement is derived from the introduction of the first movement. In Fugue I, the theme is followed by a real answer in fifth. Episodes not only imitate or move in sequential patterns using the theme, but expands the progress by reduction, extension, and inversion of the theme. Beethoven contradicts horizontal melody lines with vertical chords and octaves, thus creating thick texture. Furthermore, he uses pedal tone in the chordal accompaniment to combine the harmonic and fugal style of the classical period.

In Beethoven's late sonatas, fugue is used as an independent movement, and Beethoven uses the fugue not in its original form but in relation with sonata form. Beethoven shows how a polyphonic style like fugue merge into homophonic style like sonata form, and this fact proves that in adopting fugue, he did not use, the form of fugue as mere imitation, but recreated it as his own musical language implying his creative personal character and his emotion toward Romanticism.