



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

푸가 수용 관점으로 본 베토벤
《첼로소나타 제 5번》 (Op. 102, No. 2)
분석 연구 - 제 3악장 분석을 중심으로 -

2018

성신여자대학교 대학원
반주학과
최 유 리

푸가 수용 관점으로 본 베토벤
《첼로소나타 제 5번》 (Op. 102, No. 2)
분석 연구 - 제 3악장 분석을 중심으로-

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

최 유 리

인 준 서

최유리의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5 월

심사위원장 이 혜 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 대표적인 고전주의 음악가인 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-18270)의 푸가 수용을 알아보기 위해 바로크 푸가와 베토벤이 푸가를 수용한 작품들을 분석하였다. 푸가를 수용한 것으로 언급되고 있는 베토벤의 작품 《첼로 소나타 제 5번》(Sonata for Cello and Piano Op. 102 No. 2, 1815), 제 3악장을 집중분석 연구하였다.

바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《평균율 클라비어곡집》에 나오는 푸가를 부분적으로 분석하여 바로크 푸가의 기본적인 내용을 알아보았고, 베토벤의 푸가 수용 작품 목록을 작성하여 베토벤이 전 시기에 걸쳐 푸가를 사용했음을 확인하였다.

베토벤의 음악양식 2기에서 3기로 넘어가는 과도기 작품인 《베토벤 첼로 소나타 제 5번》은 악장 구성에 있어서 소나타라는 고전주의 형식을 따라 3악장으로 이루어져있다. 그러나 이 곡의 3악장은 푸가형식 전체를 사용하지 않고 하나의 푸가 주제로 두 개의 푸가토를 이루었고 (마디 1-34: 제 1푸가토, 마디 34-101: 제 2푸가토) 새로운 주제를 사용하여 이중 푸가토를 이루는(마디 143-185: 제 3푸가토) A-A'-B의 형태를 보인다. 좀 더 자세히 보면 푸가 제시부 2개와 미들엔트리, 종결구 사이에 새로운 주제를 가진 이중 푸가로 구성되어진 A-A'-A''-B-A'''와 같은 확장, 변화된 푸가의 모습을 보인다. 이와 같이 베토벤은 J. S. 바흐의 푸가를 그대로 수용하지 않고 변화·발전하여 수용했다는 사실을 알 수 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 푸가와 베토벤 작품에서의 푸가 수용	2
1) 바로크 푸가	2
2) 베토벤 작품에서의 푸가 수용	8
2. 작품분석	20
1) 베토벤 《첼로소나타 제5번》 작곡 배경	20
2) 전체구성	20
3) 제 3악장 분석	26
III. 결론	35

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

표 1) 베토벤, 푸가를 수용한 베토벤의 작품목록.....	8
표 2) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》의 전체구성	21
표 3) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장 구성	27

악보 목차

악보 1) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 14번, 마디 1-7	3
악보 2) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 3번, 마디 1-5	3
악보 3) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 2번, 마디 1-3, 3-5, 9-11	4
악보 4) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 13번, 마디 1-2, 7, 23-24	5
악보 5) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 16번, 마디 28-30	6
악보 6) 역행	6
악보 7) 역행전위	7
악보 8) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 6번, 마디 27-30	7
악보 9) 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 4번, 마디 110-115	8
악보 10) 베토벤, 《현악4중주 제 4번》, 제 2악장, 마디 1-18	11
악보 11) 베토벤, 《현악4중주 제 4번》, 제 2악장, 마디 33-38	12
악보 12) 베토벤, 《현악4중주 제 4번》, 제 2악장, 마디 43-54	12
악보 13) 베토벤, 《현악4중주 제 4번》, 제 2악장, 마디 94-103	13
악보 14) 베토벤, 《현악4중주 제 9번》, 제 4악장, 마디 1-36	14
악보 15) 베토벤, 《현악4중주 제 9번》, 제 4악장, 마디 92-95	15
악보 16) 베토벤, 《현악4중주 제 9번》, 제 4악장, 마디 210-221	16
악보 17) 베토벤, 《현악4중주 제 12번》, 제 1악장, 마디 1-16	17
악보 18) 베토벤, 《현악4중주 제 12번》, 제 1악장, 마디 20-24	17
악보 19) 베토벤, 《현악4중주 제 12번》, 제 1악장, 마디 98-103	18
악보 20) 베토벤, 《현악4중주 제 12번》, 제 1악장, 마디 110-114	18
악보 21) 베토벤, 《현악4중주 제 12번》, 제 1악장, 마디 116-121	19
악보 22) 베토벤, 《첼로 소나타 제 5번》, 제 1악장, 마디 1-8	22
악보 23) 베토벤, 《첼로 소나타 제 5번》, 제 1악장, 마디 29-39	22
악보 24) 베토벤, 《첼로 소나타 제 5번》, 제 1악장, 마디 43-52	23
악보 25) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 2악장, 마디 1-6	24

악보 26) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 2악장, 마디 24-28	25
악보 27) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 2악장, 마디 51-56	26
악보 28) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 1-4	28
악보 29) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 4-16	28
악보 30) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 29-31	29
악보 31) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 34-40	30
악보 32) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 46-52	30
악보 33) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 77-86	31
악보 34) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 100-107	31
악보 35) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 112-123	32
악보 36) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 143-164	33
악보 37) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 185-197	34
악보 38) 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 232-244	34

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-18270)의 《베토벤 첼로 소나타 제 5번》(Op. 102, No. 2, 1815) 제 3악장에는 그의 대표적인 3기 음악어법인 푸가를 사용하였다. 베토벤이 그의 작품에 푸가를 어떻게 수용하였는지에 대해 알아보기 위해 본 작품을 분석 연구한다.

연구 목적에 도달하기 위한 첫 번째 방법으로 푸가의 이해를 위한 바로크 푸가를 개괄적으로 정리한다.

두 번째로 《베토벤 첼로 소나타 제 5번》 제 3악장을 분석하기 전에 베토벤이 1815년 이전에 푸가를 수용하는지에 관한 내용을 목록화하여 베토벤의 창작에 있어서 푸가가 얼마나 중요한 역할을 했는지를 확인한다. 또한, 이 작품들에서의 푸가 수용의 내용을 부분적으로 분석하여 푸가 수용의 변화와 발전의 모습을 확인하고자 한다.

세 번째로 《베토벤 첼로 소나타 제 5번》 분석에 있어서 소나타 형식을 갖춘 제 1악장 분석이 중요하지만, 본 논문에서는 푸가가 주제임으로 푸가 수용의 확인과 분석이 연구 목적이므로 제 1악장, 제 2악장의 분석은 간략하게 정리하는 것으로 마무리한다. 본 논문의 주제인 제 3악장 푸가 분석에 집중하게 될 것이다. 이때에 푸가 분석은 앞의 내용인 바로크 푸가에 대한 개괄과 베토벤의 시기별 푸가 수용의 변화를 바탕으로 하여 이루어질 것이다.

제 3악장의 분석은 첫 번째로 푸가의 중심에 있는 주제 엔트리 부분에서의 주제와 응답관계를 제 1장에서 설명한 바로크 푸가와 차이점을 집중적으로 비교한다. 두 번째로 베토벤의 푸가 수용에 있어서 바로크 푸가를 어떻게 변화하였는지 알아본다. 세 번째로 푸가의 전체적인 구성에 있어서 제 3악장이 하나의 푸가로 볼 수 있는지 확인한다.

II. 본론

1. 푸가와 베토벤 작품에서의 푸가 수용

1) 바로크 푸가

푸가(Fuga)는 17세기에 대위법적 모방을 활용한 작품을 지칭하는 용어로 사용되기 시작했으며, 하나의 주제를 전개하여 악곡 전체를 이룬다. 푸가는 크게 주제가 모방되는 부분과 그것을 연결하는 에피소드로 나눌 수 있고, 형식에 대해 언급하고 있는 문헌¹⁾에서는 푸가의 구성을 제시부, 에피소드, 미들엔트리, 재현부로 설명하고 있다.

푸가의 제시부(Exposition)는 주제 엔트리(Subject-entry)라고도 하는데, 소나타형식(Sonata Form)의 제시부와는 다르게 형식적인 구분보다 내용적인 조건이 중요하다. 푸가에서 주제는 가장 중요한 역할을 하고 있다. 주제를 제시하는 제시부는 성부의 수에 따른 주제와 응답 그리고 대주제(Counter-Subject)로 구성 된다. 주제의 제시(Dux)가 끝나면 다른 성부에서 주제를 완전 5도 위나 완전 4도 아래로 응답(Comes)한다. 응답은 주제가 끝나자마자 시작되기도 하고 주제의 마지막 음과 거의 동시에 시작되기도 하여 대화형식으로 주고받는다.

응답의 방법에는 진정 응답(Real answer)과 조성 응답(Tonal answer)이 있다. 진정응답은 악보 1과 같이 주제를 완전 5도 위나 완전 4도 아래로 원형 그대로 모방하는 것이고, 조성 응답은 악보 2와 같이 주제의 음정 관계를 그대로 따르지 않고 다른 음정으로 옮겨진 경우를 말한다. 또, 제시부에서의 대주제는 응답 성부에 대한 대위 선율이 주제와 응답이 나타날 때마다 바뀌지

1) 송무경, 안소영, 이내선, 『새롭게 배우는 음악이론』, (서울: 심설당, 2011), 223.

않고 고정적으로 나오는 것을 말한다.

<악보 1> 진정 응답: 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 14번, 마디 1-7



<악보 2> 조성 응답: 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 3번, 마디 1-5



에피소드(Episode)는 주로 주제나 경과구를 연결하는 역할을 하는데 대체로 제시부가 전개된 다음에 나타난다²⁾. 에피소드에서 주제나 응답의 요소를 갖지 않고 가끔 동형진행(Sequences)을 포함한다³⁾. 여러 음악적 요인들에 의해 에피소드가 차지하는 비중은 곡에 따라 다르다. 주제 엔트리에 비중을 많이 둔 경우에 상대적으로 에피소드의 비중이 약화되는 것을 볼 수 있다. 바흐의 《평균율 클라비어곡집 1권》과 《평균율 클라비어곡집 2권》을 보면 에피소드의 비중이 적은 곡은 제 1권의 제 1번, 제 6번, 제 8번, 제 20번 그리고 제 2권의 2번, 제 8번, 제 9번등이 있다⁴⁾.

에피소드가 주제 엔트리보다 비중이 큰 푸가일 경우 두 가지로 세분화 설명

2) 김조은, "바로크, 고전, 낭만시대의 푸가기법에 관한 연구", (동의대학교 대학원, 2016), 10.

3) 박재열, 나인용, 『음악이론과 실습』 (서울: 수문당, 1993), 315.

4) 김경임, "푸가 에피소드의 구조적 특성 연구- J. S. 바흐의 『평균율 클라비어곡집』을 중심으로-, (음악과 민족 제 18호), 150.

할 수 있다. 그 중 하나는 푸가에 있어 에피소드가 주제를 모티브로 한다는 점에서 '통일성을 제공하는 에피소드'이다. 또 다른 하나는 주제 전체의 형태를 갖지 않고 주제 엔트리와 대조를 이루는 새로운 음악적 요소를 사용하며 '다양성을 제공하는 에피소드'이다⁵⁾. 악보 3은 주제를 시작하는 음형 a와 대주제에서의 음형 b(악보 3, a와 b 참조)를 에피소드에서 동형 반복하여 에피소드를 주제 엔트리와 통일성 있게 연결하는 좋은 예이다.

<악보 3> 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 2번

a) 주제 : 마디 1-3



b) 대주제 : 마디 3-5



c) 에피소드 : 마디 9-11



5) 김경임, "푸가 에피소드의 구조적 특성 연구- J. S. 바하의 『평균율 클라비어곡집』을 중심으로-, (음악과 민족 제 18호), 150.

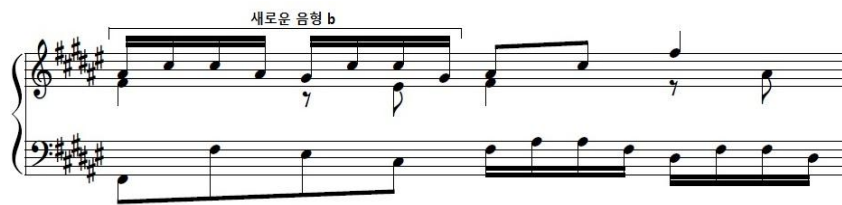
‘다양성을 제공하는 에피소드’의 예는 바흐의 《평균율 제 1권》의 푸가 제 13번으로 설명할 수 있다.

<악보 4> 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 13번

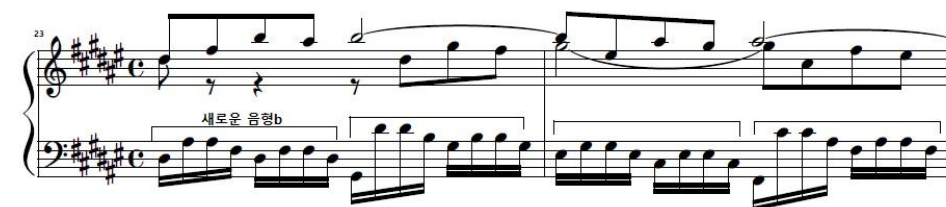
a) 주제음형 a : 마디 1-2



b) 새로운 음형: 마디 7



c) 에피소드 : 마디 23-24



악보 4는 소프라노에 주제 엔트리에서 제시된 주제를 연주하고, 이 때 베이스에서는 마디 7에 등장했던 새로운 음형 b의 변형을 사용하였다. 새로운 음형 b는 에피소드의 여러 마디에 걸쳐 반복되어 나타나 에피소드를 구성하는 음악적 중요성을 보여준다. 주제 엔트리와 에피소드 간의 대비를 주어 곡의 분위기에 생동감을 주고 곡의 구조적 다양성을 보여주고 있다⁶⁾.

6) 김경임, "푸가 에피소드의 구조적 특성 연구 - J. S. 바흐의 『평균율 클라비어곡집』을 중심으로-", 『음악과 민족 제 18호』 (1999), 143-144.

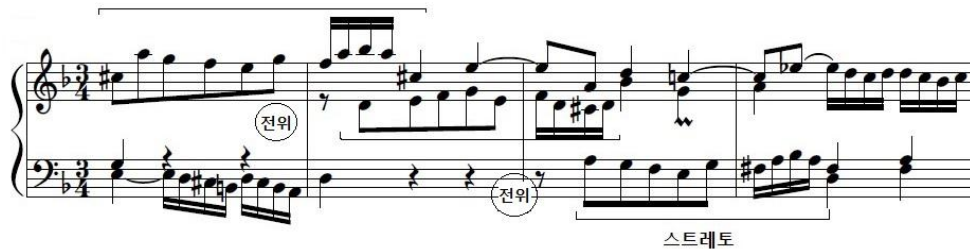
역행전위는 악보 7과 같이 역순으로 진행하면서 상행은 하행으로 하행은 상행으로 바꾼 방법을 말한다.

<악보 7> 역행전위



미들엔트리에는 끝나는 부분에 근접모방이 나타나는 경우가 많다. 여기서 중요한 기법인 근접모방 즉, 스트레토(Stretto)는 위에서 주제 전위의 예로 설명한 《평균율 제 1권》 제 6번 푸가에서 찾아볼 수 있다. 악보 8과 같이 주제가 완전히 끝나기 전에 다른 성부에서 주제 모방이 시작되어 주제들이 밀접하게 연달아 모방되는 것을 말한다.

<악보 8> 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 6번, 마디 27-30



푸가의 재현부(Recapitulation)는 주제가 원조로 되돌아가는 조성 복귀를 의미하는 것으로 소나타 형식의 재현부와는 달리 제시부를 그대로 재현하는 것은 아니다. 또 모든 푸가가 재현부를 갖추는 것은 아니며 축소되는 경우도 있다. 미들엔트리에서 사용했던 스트레토가 나올 수도 있고, 지속음(Pedal point)은 아래의 악보 9와 같이 주로 딸림음에서 으뜸음으로 이동하는 마지막

부분에서 사용되며 종지를 강화시켜준다.⁷⁾

<악보 9> 지속음: 바흐, 《평균율 제 1권》, 푸가 제 4번, 마디 110-115



2) 베토벤 작품에서의 푸가 수용

베토벤은 18세기 고전주의를 대표하는 작곡가이자 낭만주의의 문을 연 작곡가⁸⁾이지만 베토벤의 작품에는 17세기의 음악적 유산, 즉 푸가의 수용이 자리 잡고 있다. 푸가 수용을 보인 베토벤 작품을 제시한 아래의 표 1을 보면, 1798년을 시작으로 하여 1826년까지의 창작연도가 포함 되어져 있다. 이것은 베토벤의 전 창작시기에 있어 푸가라는 양식이 중요했다는 것을 증명해준다.

<표 1> 푸가를 수용한 베토벤의 작품목록⁹⁾

작품명	푸가 사용한 악장	작곡년도
피아노 작품		
피아노소나타 제 6번 F장조 Op. 10 No. 2	3악장	1798

7) 하종태, 『악곡분석을 통한 음악 형식의 이해』 (서울: 동서음악출판사, 2008), 12.

8) 박세원, 『최신 명곡 해설- 음악 감상의 길잡이』 (서울: 세광음악출판사, 1992), 122.

9) 표 1의 내용은 아래의 문헌들에서 언급한 베토벤 작품에 대한 설명을 바탕으로 정리했다.

차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌-실내악 2』 (서울: 심철당, 2003).

송상아, "Ludwig van Beethoven Sonata for Piano and Cello in D, Op.102-2 제 3악장 Fuga 연구." (성신여자대학교 대학원, 2009), 40-44.

피아노소나타 제 28번 A장조 Op. 101	3악장	1816
피아노소나타 제 29번 B ^b 장조 Op. 106	4악장	1818
피아노소나타 제 31번 A ^b 장조 Op. 110	3악장	1821
에로이카 주제에 의한 변주곡과 푸가 Op. 35	.	1802
피아노협주곡 제 3번 C장조 Op. 37	3악장	1803
실내악		
피아노트리오 '대공' Op. 97	2악장	1810
현악4중주 제 4번 c단조 Op. 18 No. 4	2악장	1799
현악4중주 제 9번 C장조 Op. 59 No. 3	4악장	1806
현악4중주 제 11번 f단조 Op. 95	2악장	1810/11
현악4중주를 위한 대 푸가 Op. 133	.	1825
현악4중주 제 12번 c [#] 단조 Op. 131	1악장	1826
기악곡		
첼로소나타 제 5번 D장조 Op. 102 No. 2	3악장	1815
교향곡		
교향곡 제 3번 E ^b 장조 Op. 55	2악장	1805
교향곡 제 9번 d단조 Op. 125	2악장, 4악장	1824
웰링턴의 승리(전쟁교향곡) Op. 91	제 2부	1810
미사곡		
미사 C장조 Op. 86	Gloria, Credo, Sanctus,	1807
장엄미사 D장조 Op. 123	Gloria, Credo, Agnus Dei	1820
서곡		
헌당식 Op. 124 (Overture - Die weihe des Hauses)	.	1822

베토벤은 소년 시절부터 작곡을 시작했고, 본에서 크리스찬 고틀리프 네페 (Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게 가르침을 받으면서 네페가 이상으로 삼고 있었던 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1759)와 바흐의 아들 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 작품들을 많이 접하게 된다. 이에 영향을 받아 소년 시절부터 대위법과 푸가에 관심을 가졌던 베토벤은 빈으로 거처를 옮긴 1792년부터 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)에게 작곡을 배우게 된다. 하지만 하이든의 가르침에 만족하지 못한 베토벤은 알브레히츠 베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)와 쉥크(Johann Baptist Schenk, 1753 - 1836)에게 대위법과 푸가를 배웠다¹⁰⁾.

베토벤의 작품은 보통 3기로 나누는데, 그라우트의 책에서는 1기를 1770년에서 1802년, 2기를 1803년에서 1814년 그리고 3기를 1815년에서 1827년으로 나눈다¹¹⁾. 베토벤이 푸가를 수용한 작품의 목록(표 1, 참조)을 보면, 전 시기에 걸쳐 푸가를 수용을 했음을 확인 할 수 있고, 특히 현악4중주에 담긴 푸가의 수용을 위에서 제시한 시기 구분에 적용해 보면 1기부터 3기까지 지속되었음을 확인 할 수 있다. 본 논문에서는 현악4중주를 중심으로 베토벤의 푸가 수용의 내용을 좀 더 자세하게 확인하고자 한다. 먼저, 1기(1770-1802)에 속하는 1799년에 작곡된 《현악4중주 제 4번》의 제 2악장은 스케르초 악장이다. 악보 10과 같이 스케르초를 시작하는 시작 부분은 주제를 완전 4도 아래로 응답하여 푸가의 모습을 완벽하게 보여준다. 제 2바이올린이 연주한 마디 1-9의 주제를 비올라가 진정응답으로 마디 6-9까지 받아주고 있고, 제 1바이올린이 마디 10-13의 주제를 다시 연주한다. 마디 13에서 첼로도 주제와 같은 선율로 연주하다가 마디 14의 마지막 음에 B^b이 등장하여 주제와 다른 선율로 연주하게 된다. 이것으로 보아 주제엔트리 부분에서 3성 푸가를 완벽한 모습을 보

10) 김방현, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, (음악세계, 2016), 15.

11) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkhold, *A history of western music*. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역, 『그라우트의 서양 음악사 하』, (서울: 이앤비플러스, 2013), 27.

이고, 첼로 파트는 화성적 기둥 역할과 경과적 역할을 하고 있다(악보 10, 참조).

<악보 10> 베토벤 《현악4중주 제 4번》 제 2악장, 마디 1-18

푸가와 비교 했을 때 주제엔트리를 지나 전개부 위치에 해당되는 마디 33-38에서는 푸가 주제를 이루는 주요 동기들이 다양한 대위적 관계로 운용되는 예를 볼 수 있다. 이 악장을 시작한 푸가 주제는 주제 동기a와 주제 동기b로 이루어져있는데, 첼로 파트에서 동기a가 연주되고 이어 비올라, 제 2바이올린이 이 동기를 스트레토로 연주한다(악보 11, 참조).

마디 33-38에서 주제 동기의 스트레토 구성과 유사한 내용은 마디 43이후에서도 찾을 수 있다. 마디 43에서는 주제 동기b가 나타나는데, 악보 12와 같이 제 1바이올린에서 먼저 연주하고, 제 2바이올린, 6마디 후에 비올라에서 연주되는 것을 볼 수 있다.

<악보 11> 베토벤 《현악4중주 제 4번》 제 2악장, 마디 33-38

<악보 12> 베토벤 《현악4중주 제 4번》 제 2악장, 마디 43-54

마디 33-38의 스트레토에 비해 마디 44의 스트레토가 느슨한 구조로 변화를 주었고 또, 화성적인 진행을 위해 푸가의 주제, 동기의 응답 관계를 5도 또는 4도의 관계를 벗어나 3도나 6도로 자유롭게 변화를 주기도 했다(악보 13, 참

조). 주제 동기의 단편으로 구성된 또 하나의 푸가 주제인 마디 94-103은 첼로에서 B^b으로 시작하여 제 1바이올린이 그대로 받아주고, 비올라가 3도 아래로 받아주고 있다. 화성적 주제 동기를 사용한 모방과 스트레토를 통해 대위적인 짜임새를 확인 할 수 있다.

<악보 13> 베토벤 《현악4중주 제 4번》 제 2악장, 마디 94-103

베토벤은 2기에 해당하는 1806년에 작곡한 《현악4중주 제 9번》의 마지막 악장인 제 4악장은 소나타악장 형식에 푸가를 넣어 극적인 효과를 얻고자 했다. J. S. 바흐의 푸가 도입은 보통 4성 푸가인 경우 주제 - 응답 - 주제 - 응답의 순서이지만, 베토벤의 《현악4중주 제 9번》의 제 4악장 제시부에서의 제 1주제부를 푸가의 주제 엔트리를 사용하여 그 4성부 구조는 주제 - 응답 - 주제 - 주제의 순서를 보인다(악보 14, 참조). 또, J. S. 바흐의 푸가의 주제는

처음과 끝이 명확하지만, 베토벤의 《현악4중주 제 9번》에서는 주제의 끝이 명확하지 않다. 제 4악장의 제 1주제, 즉 푸가 주제는 주제 동기a의 세 번 반복으로 구성된다. 주제 동기a는 명확하게 3번 반복하고 마디 4 이하에서는 동기a가 명확하게 등장하지 않는다. 제 2바이올린에서 응답이 나오기 전까지의 마디들(마디 5-8) 경과적인 8분음표 음형을 연주할 뿐이다.

<악보 14> 주제와 응답 : 베토벤 《현악4중주 제 9번》 제 4악장, 마디 1-36

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 1-8) features the Viola (Vla) playing the main theme (주제), with the first motif (주제 동기a) clearly marked. The second system (measures 9-15) shows the Violin 2 (Vn2) playing the response (전정응답). The third system (measures 16-22) continues the response in the Viola and the main theme in the Violoncello (Vcl). The fourth system (measures 23-29) shows the main theme in the Violoncello and the response in the Violin 2. The fifth system (measures 30-36) shows the main theme in the Violin 1 (Vn1) and the response in the Violoncello.

발전부에서는 J. S. 바흐의 푸가에서처럼 제시부의 푸가 주제의 핵심 동기a를 이용한 모방진행 그리고 동형진행으로 악곡을 이끌고 있다.

<악보 15> 베토벤 《현악4중주 제 9번》 제 4악장, 마디 92-95



대주제는 보통 주제 응답에 동반되어 나오지만 이 곡의 경우, 제시부에서는 대주제가 보이지는 않는다. 《현악4중주 제 9번》 제 4악장의 재현부의 제1주제부는 제시부에서와 같이 주제-응답-주제-주제 순서 그대로 진행되는 푸가의 주제 엔트리를 갖고 있다. 주제 엔트리의 응답관계 구성은 제시부와 동일하나, 재현부에서는 2분음표로 된 새로운 주제가 등장하고 이 새 주제는 푸가 주제와 같이 응답관계를 보인다(악보 16, 참조)¹²⁾. 예를 들면, 악보 16의 마디 210 비올라 파트에서 주제가 제시되고, 마디 220 제 2바이올린 파트에서 5도 위로 주제에 응답하고 있다. 또, 새로운 주제는 마디 210 제 1바이올린 파트에서 연주하고 마디 220 첼로 파트에서 5도권으로 진정응답하고 있다. 재현부에서 새로운 주제와 원주제가 응답관계를 보이는 2중 푸가의 모습을 볼 수 있다.

12) 하지양, "Beethoven의 Fugue에 관한 연구 -현악 4중주 op.133 B♭ 장조 <Grosse Fuge>를 중심으로-, (이화여자대학교 대학원, 1992), 17-31.

<악보 16> 베토벤, 《현악4중주 제 9번》 제 4악장, 마디 210-221

210

새로운 주제

주제

216

응답

새로운 주제의 응답 (진정응답)

베토벤의 3기에 해당하는 1826년에 작곡된 《현악4중주 제 12번》은 소나타 악장 형식으로 1악장에 4성 푸가가 등장한다. 이 곡은 주제 엔트리에서 푸가 주제를 제 1바이올린(주제)- 제 2바이올린(응답)- 비올라(주제)- 첼로(응답)의 순서로 J. S. Bach의 푸가와 같은 엄격한 대위법적 작곡 기법으로 구성된다. 《현악4중주 제 9번》과는 달리 《현악4중주 제 12번》은 주제의 처음과 끝이 명확했다(악보 17, 참조).

<악보 17> 베토벤, 《현악4중주 제 12번》 제 1악장, 마디 1-16

미들엔트리로 가는 경과구로 주제로부터 발전할 수 있는 음형들로 악곡을 전개하고 동형진행, 모방 등으로 대위적 구성을 이룬다.

<악보 18> 베토벤, 《현악4중주 제 12번》 제 1악장, 마디 20-24

마디 98은 미들엔트리 부분으로 단일 주제를 발전시켜주고 있다. 제 1바이올

린의 주제가 첼로 에서 리듬이 2배로 확대되고 스트레토로 진행됨을 확인 할 수 있다.

<악보 19> 베토벤, 《현악4중주 제 12번》 제 1악장, 마디 98-103

마디 110-114는 종결 부분으로 첼로와 제 1바이올린에서 푸가 주제의 전반부만을 하나의 음형을 바탕으로 악기들 간의 근접모방을 통해 푸가적 짜임새를 담아냈다.

<악보 20> 베토벤, 《현악4중주 제 12번》 제 1악장, 마디 110-114

마디 116-121에서는 첼로에서 지속음을 사용하여 종지를 강화시켜주고 있다.

<악보 21> 베토벤, 《현악4중주 제 12번》 Op.131, 마디 116-121

The image shows a musical score for measures 116-121 of Beethoven's String Quartet Op. 131, No. 12. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A bracket under the Cello staff from measure 116 to 121 is labeled '지속음' (Sustained sound).

앞에서 1기의 《현악4중주 제 4번》과 2기의 《현악4중주 제 9번》은 푸가가 큰 형식 안의 어떤 부분에만 사용되었지만, 3기의 《현악4중주 제 12번》은 한 악장 전체에 푸가를 사용하고 있다. 이러한 내용은 베토벤 현악 4중주 창작에 있어서 푸가의 수용이 점차 변화되고 발전되었음을 알 수 있다. 1기, 2기와는 다르게 3기에서는 대위법적인 푸가를 다시 사용함으로 조성적인 음악으로부터 벗어나 자유로워지고 있다. 이는 3기의 베토벤의 작품이 점점 낭만적인 성격을 띠게 되는 것을 볼 수 있다.

2. 작품분석

1) 베토벤 《첼로소나타 제 5번》 작곡 배경

《첼로소나타 제 5번》은 베토벤의 5개 첼로 소나타¹³⁾ 중 마지막 소나타로 1815년 라주모프스키 현악 4중주단의 첼리스트인 요제프 링케(Joseph Linke, 1783-1837)를 위해 작곡되었다. 후에 에르되디 (Anna-Marie Erdödy, 1779-1837) 백작부인에게 헌정되었다¹⁴⁾.

베토벤이 1792년에 본을 떠나 빈으로 갔을 때, 빈의 귀족들에게 대단한 사랑을 받았다. 그러나 이 곡을 작곡했을 당시 귓병이 점차 악화된 데다가 화를 잘 내는 습성이 겹쳐 베토벤은 점점 음악인들과 관계가 악화되었고 귀족 후원자들에게 더 이상 고용되지 않았다¹⁵⁾. 그러나 라주모프스키 현악 4중주단의 단원들과 에르되디 백작부인은 베토벤의 음악을 이해해주고, 경제적으로 도움을 준다¹⁶⁾. 자신의 후원자였던 링케 그리고 에르되디 부인에게 감사하는 의미로 베토벤은 Op. 102에 속한 두 곡의 첼로 소나타를 작곡하였다¹⁷⁾.

2) 전체구성

베토벤 《첼로소나타 제 5번》은 전통적 소나타 형식인 3악장으로 구성되어 있다. 제 1악장은 전형적인 소나타악장 형식, 제 2악장은 3부 형식 그리고 제 3악장은 푸가토로 되어있다. 제 3악장이 푸가토로 작곡되었다는 사실은 베토벤의 제 3기¹⁸⁾에 속한 작품들 속에 담긴 음악적 표현 수단인 푸가 사용과 동

13) Op. 5(제 1번, 제 2번), Op 69(제 3번), Op.102(제 4번, 제 5번).

14) 김방현, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, (서울: 음악세계, 2016), 354.

15) 이재희, "고전주의 음악의 경제적 기반", (경성대학교 상경대학, 2002), 8.

16) 김방현, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, (서울: 음악세계, 2016), 354.

17) 김방현, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, (서울: 음악세계, 2016), 354-355.

일하다.

<표 2> 베토벤 『첼로소나타 제 5번』의 전체구성

악장	형식	조성	박자	템포
1	소나타악장 형식	D장조	4/4	Allegro con brio
2	3부 형식	d단조	2/4	Adagio con molto sentimento d'affetto
3	푸가토	D장조	3/4	Allegro Fugato

《첼로 소나타 제 1번》 그리고 《첼로 소나타 제 2번》의 제 1악장에 느린 서주가 있었던 것과는 달리 《첼로 소나타 제 5번》 제 1악장은 느린 서주가 없는 소나타 악장 형식이다. 제 1주제는 D장조로 시작되며 마디 1-13의 길이를 갖는다. 마디 4의 첫 박까지 피아노의 독주로 주제가 연주되고 첼로가 이어서 제 1주제를 연주한다. 첼로가 주제를 연주하는 동안 피아노는 화성적 반주 역할을 해준다(악보 22, 참조).

18) 『그라우트의 서양 음악사 하』를 기준으로 3기는 1815년부터 1827년이고, 이 시기의 베토벤의 음악적 특징으로는 변주기법 사용, 연속성에 대한 강조, 모방 대위법인 푸가의 사용을 들 수 있다. Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkhold, *A history of western music*. 민은기 외 5인 역, 『그라우트의 서양 음악사 하』, (서울: 이앤비플러스, 2013), 27.

<악보 22> 베토벤, 《첼로 소나타 제 5번》 제 1악장, 마디 1-13

제 2주제는 마디 29-42로 제 1주제 D장조의 딸림조인 A장조로 시작된다. 마디 29에서 첼로가 먼저 2주제를 제시한 후 피아노 오른손에서 캐논 방식으로 이를 모방하여 연주한다(악보 23, 참조). 마디 35에서 셋잇단음표를 사용한 변형된 형태로 피아노가 제시하면 다시 첼로가 받는다.

<악보 23> 베토벤, 《첼로 소나타 제 5번》 제 1악장, 마디 29-39

코데타인 마디 43부터 세 마디 단위로 피아노와 첼로가 서로 역할을 교환하면서 진행하다가 마디 50에서 두 악기가 만나 유니즌으로 제시부를 마무리한다.

<악보 24> 베토벤, 《첼로 소나타 제 5번》 제 1악장, 마디 43-52

재현부에서는 제시부의 제 1주제와 제 2주제 모두 D장조로 재현하여 일반적인 소나타악장 형식의 두 주제 간의 조성 관계를 나타내고 있다.

제 1악장의 제 1주제가 호모포니적 짜임새를 갖추고 있는 반면, 제 2주제는 폴리포니적 짜임새를 가지고 있다.

제 2악장은 일반적인 3부 형식으로 제 1악장과 같은 으뜸음조로 구성 되어 있다. 베토벤 3기 작품이 지닌 종교적인 내면성을 표출하고 있다. 캐논, 지속음, 대위선율을 사용한 대위법적 기법과 피아노 음역의 확대를 통한 낭만적인 특성도 나타난다. 제 2악장의 A 부분(마디 1-6)은 코랄풍으로 두 악기가 서로 어우러져 하나의 호모포니적 움직임을 만든다(악보 25, 참조).

<악보 25> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 2악장, 마디 1-6



제 2악장의 B 부분에 해당하는 마디 24부터는 D장조로 전조되어 피아노 오른손에서 주제를 연주하고 피아노 왼손과 첼로 선율이 3도 병행으로 연주하고 있다. A 부분의 주제가 코랄풍으로 연주된 반면, B 부분에서 피아노 왼손의 32분음표 트레몰로 음형은 피아노의 오른손과 첼로의 선율을 서정적이고 흐르는 느낌을 주고 있다(악보 26, 참조).

B부분에서 사용된 음형은 3가지로 음형 a, b 그리고 c가 있다. 마디 30에서 음형 c는 피아노에서 제시한 후 첼로가 모방하고 있다. 이 때 모방은 음이 추가되거나 제거 되는 형태로 변형되어 모방한다.

<악보 26> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 2악장, 마디 24-28

마디 51부터는 A를 반복하는 A'부분으로 A부분의 첫 주제였던 코랄풍 주제를 피아노가 연주하면 첼로는 악보 26에 나온 음형 b에서 파생된 붓점 리듬 음형을 진행한다. 피아노의 주제선율이 쉬 때 첼로의 선율이 리듬적으로 상호 보충해 주는 역할을 하는 수직 장식적 모습을 보인다(악보 27, 참조).

<악보 27> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 2악장, 마디 51-56

제 2악장과 제 3악장을 잇는 연결구 부분은 마디 67-85로 제 3악장의 D장조의 반중지로 마무리되며 아타카로 이어진다.

3) 제 3악장 분석

《첼로소나타 제 5번》의 제 3악장은 이 곡보다 먼저 작곡되었던 첼로소나타 네 곡에서는 볼 수 없던 푸가 수용을 담고 있다. 제 3악장은 크게 5개 부분으로 나눌 수 있다(표 3, 참조). 5개 부분의 구분은 논문의 1장에서 언급한 푸가의 제시부, 발전부, 재현부와 비교되는 것이 아니라, 푸가의 제시부 부분에 해당되는 음악적 전개가 여러 방법으로 변화하며 세 번 등장하고 그 사이에 푸가의 미들엔트리, 즉 발전부 부분으로 구성된 푸가의 변형이다.

<표 3> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장 구성

구성	마디	특징
제 1푸가토	1-34	4성 푸가토 ¹⁹⁾ (A)
제 2푸가토	34-101	전조된 4성 푸가토 (A')
미들엔트리	101-142	주제-응답을 갖지 않는 푸가토 (A'')
제 3푸가토	143-185	새로운 주제의 2중 푸가토 (B)
종결구	186-244	주제 원형, 전위형의 스트레토 (A''')

이 악장에서 세 번 등장하는 푸가의 제시부, 즉 제 1푸가토부터 제 3푸가토 뿐 아니라, 미들엔트리도 마디 4-10에 제시된 푸가 주제를 중심에 두고 있다. 이 푸가 주제를 바탕으로 한 주제 엔트리가 마디 34 즉, 제 2푸가토에서는 전조되어 나타나고, 마디 101-142까지는 마디 4-10에 제시된 푸가 주제에 대한 미들엔트리 부분이다. 비록 푸가 제시부가 두 번 등장했지만 여기까지는 단일 주제 푸가의 모습을 갖고 있다. 그러나 마디 143의 제 3푸가토는 지금까지 운용된 푸가 주제 뿐 아니라 새로운 푸가 주제가 제시되어 제 1푸가토와 제 2푸가토 주제와 함께 2중 푸가의 내용을 보인다.

제 3악장의 **제 1푸가토**는 처음부터 푸가의 주제로 시작하지 않고 네 마디의 도입부로 시작하는데, 도입부에 사용된 동기는 사실상 푸가 주제의 시작 부분과 일치한다²⁰⁾(악보 28, 참조).

19) 푸가토(Fugato) : 푸가토는 푸가보다 좀 더 자유로운 형식으로 된 대위법적 형식 구조로 된 곡을 말하는 것으로 주제-응답-주제-응답으로 교체되는 부분까지의 주제 엔트리만을 말한다.

20) 유효욱, "Ludwig van Beethoven Cello Sonata No.5 Op,102, No,2에 대한 분석 연구", (계명대학교 대학원, 2001), 37.

<악보 28> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 1-4

도입부 이후 마디 4의 마지막 4분음표부터 등장하는 푸가 주제는 세 개의 주요음형(a, b 그리고 c)으로 이루어져 있다. 이 음형들은 대주제와 함께 제 3악장 전체를 구성하는 주된 요소가 된다. 음형 a는 순차 상행진행, 음형 b는 당김음 리듬, 음형 c는 순차하행과 도약의 결합으로 이루어져있다. 푸가 주제는 마디 4-10에 걸쳐 첼로에 의해 제시되고, 이를 피아노 왼손 파트와 조성 응답하며 A장조로 전조한다.

<악보 29> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 4-16

이어서 마디 16부터 피아노의 오른손 성부와 왼손 성부가 차례로 주제-응답의 관계로 등장하여 4성 푸가의 주제 엔트리를 형성한다.

마디 29부터 제 1푸가토와 제 2푸가토를 잇는 에피소드가 등장한다. 에피소드는 주제 음형a의 전위형과 음형b로 구성되어 있으며, A장조에서 D장조로 가는 전조의 역할을 한다.

<악보 30> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 29-31



제 2푸가토는 제 1푸가토의 주제를 동일하게 갖고 있다. 이 부분은 푸가의 주제를 한 악기 또는 한 성부가 연주할 때 나머지 성부들이 화성적으로 받쳐 주며 4성부로 시작한다. 마디 4-10의 제 푸가토 주제는 제 2푸가토 부분에서 첼로부터 제시된 후 4성 푸가로서의 진행은 응답-주제-응답으로 된다. 푸가 주제는 첼로(34마디)에서 제시하고(악보 31) 피아노 소프라노 성부(46마디)에서 4도 위 조성응답하고 있다(악보 32, 참조). 피아노 베이스 성부(56마디)에서 다시 주제가 연주되고 피아노 테너 성부(72마디)가 5도위로 조성응답하고 있다. 주제와 함께 대주제의 모습을 볼 수 있는 것으로 보아 완벽한 푸가의 모습을 볼 수 있다. 마디 34에서 첼로가 주제를 제시할 때 반주가 화성적으로 이루어져 색채감을 더해준다. 이는 푸가 주제의 내용을 발전부처럼 보이게 하는 역할이다. 제 2푸가토의 조성은 D장조(34마디)- A장조(46마디)- e단조(56마디)- b단조(72마디)로 다양한 전조를 이루고 있다.

<악보 31> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 34-40

<악보 32> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 46-52

마디 77-88는 미들엔트리 나오기 전 짧은 에피소드이다. 이 부분도 푸가의 주제가 바탕이고, 길이가 짧게 축소되어 등장하며 대주제의 동기 또한 스트레토로 등장하는 것을 볼 수 있다(악보 33, 참조).

<악보 33> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 77-86

미들엔트리에 해당되는 부분의 시작을 첼로와 피아노 베이스 성부가 푸가 주제를 전위형으로 연주한다. 이 푸가 주제 전위 형을 두 성부가 10도 병행진행으로 나타나고 있다.

<악보 34> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 100-107

마디 112이후에서는 주제 음형a와 b의 혼합 형태가 역행형과 원형으로 발전하여 계속 스트레토, 동형진행으로 나타난다. 미들엔트리에서는 처음에 한 성부

에서만 주제가 전위된 형태로 제시되고, 그 외에는 전체가 스트레토 풍으로 연속적인 동형진행만을 이루고 있다.

<악보 35> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 112-123

제 3푸가토는 이중 푸가토의 자유로운 형태로 마디 4-10의 원주제와 새로운 주제에 의해 전개된다. 새로운 주제는 점 2분음표 4개의 음으로 구성된 ♭. ♭. ♭. ♭. 이다. 첼로(143마디)에서 주제를 제시하고 피아노 소프라노(147마디)와 첼로(154마디)와 피아노 소프라노(159마디)의 순서로 조성 응답하는 주제-응답-응답-응답의 관계를 보인다. 원주제는 새로운 주제의 첼로(마디 154)와 함께 등장하면서 2중 푸가의 모습을 보인다. 원주제는 주제에 진정응답하여 159마디에 나타나고 주제-응답-주제의 관계를 보인다(악보 36, 참조).

<악보 36> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 143-164

피아노 베이스 성부의 지속적인 트릴(trill)을 시작으로 하는 **종결구**는 딸림음인 A로 지속음을 사용하여 으뜸음을 강조하고 있다. 종결구에서는 마디 185에서 주제가 등장하고 이어서 주제 음형a와 b로만으로 이루어진 축소된 주제가 스트레토로 등장하여 긴장감을 고조시키고 있다(악보 37, 참조).

<악보 37> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 185-197

종결구의 마지막 부분인 마디 232-234에서 첼로와 피아노 베이스 성부에서 주제의 음형이 유니즌으로 제시되고, 리듬(♩♩)을 반복 진행하고 오른손이 옥타브 병행을 사용함으로써 긴장감이 고조되어 끝을 맺는다.

<악보 38> 베토벤, 《첼로소나타 제 5번》 제 3악장, 마디 232-244

Ⅲ. 결론

본 논문에서는 베토벤의 푸가 수용에 대해 알아보기 위해 J. S. 바흐 《평균율 클라비어곡집》의 푸가를 부분적으로 분석하여 바로크 푸가의 구성에 대한 내용을 개략했다. 베토벤 《첼로 소나타 제 5번》 작품 분석 또한 푸가를 수용한 3악장에 집중했다.

작품을 분석하기 위해서 선행했던 연구의 첫 번째 단계를 통해 바로크 푸가의 기본적인 내용을 알게 되었다.

두 번째 단계를 통해 베토벤의 푸가 수용에서 베토벤의 전 창작시기에 걸쳐 푸가 수용이 이루어졌다는 사실을 알게 되었다. 베토벤이 푸가를 수용한 작품의 창작 시기는 1798년을 시작으로 하여 1826년까지로 그의 푸가의 수용은 지속적이고 변화, 발전된 형태로 나타남을 확인할 수 있었다. 베토벤의 푸가를 사용한 작품 중에 1기, 2기 그리고 3기가 모두 속해있는 《현악4중주》를 통해서 베토벤의 푸가수용을 알아보았다.

베토벤의 1기에 해당되는 《현악4중주 제 4번》 제 2악장은 한 악장 전체를 푸가로 사용한 것이 아니라 Scherzo 악장 안에서 부분적으로 푸가를 사용하였다. 이 곡의 주제엔트리에서 주제와 응답관계는 주제-응답-주제-응답의 순서의 완전 4도의 관계로 이루어져있지만 마지막 응답에서 주제와 다른 선율로 연주하며 화성적인 역할만을 하고 있었다. 마디 94에서는 주제 동기의 단편으로 구성된 푸가가 등장하는데 주제와 응답의 관계가 5도권이 아닌 3도와 6도의 관계임을 확인했다.

2기에 해당되는 《현악4중주 제 9번》 제 4악장에서는 주제-응답의 순서에 변화를 주어 주제-응답-주제-주제의 순서를 보이고, 주제-응답 관계는 완전 5도를 이루고 있다. 이 곡에서는 재현부에서 새로운 주제와 원주제가 응답 관계를 보이는 이중 푸가의 모습을 볼 수 있다.

3기에 해당되는 《현악4중주 제 12번》 제 1악장은 소나타 악장형식에 푸가를 전체적으로 사용하였으며, 주제와 응답관계가 주제-응답-주제-응답의 순서를 보이고 5도권의 모습을 보아 3기에서는 전형적인 푸가의 모습을 보여주고 있다. 또, 푸가의 수용이 1기에는 부분적으로 이루어졌지만 3기에서는 전체적으로 이루어졌다는 사실을 보아 푸가의 수용이 점차 발전되었다는 것을 알 수 있다.

《베토벤 첼로 소나타 제 5번》은 1815년에 작곡된 곡으로 전통적 소나타 형식인 3악장으로 구성되어 있다. 제 1악장의 제 1주제와 제 2주제는 일반적인 소나타 악장 형식의 조성 관계를 보이고 있으며, 음악적 짜임새에 있어서는 대위법적인 기법이 나타난다. 제 1주제는 피아노 독주에 이어서 첼로가 연주하는 방식으로 짜여졌고, 호모포니적 특징을 보이며 제 2주제는 캐논방식으로 쓰인 폴리포니적 특징을 보인다. 제 2악장은 일반적인 3부 형식으로 A 부분의 주제가 코랄풍으로 연주된 반면, B 부분은 반주부분을 32분음표의 트레몰로 음형으로 연주하면서 흐르는 듯한 서정적인 느낌을 주고 있다.

《첼로 소나타 제 5번》 제 3악장은 소나타 형식에서의 피날레 악장으로의 형식을 담고 있지 않다. 론도 형식이나 론도 소나타 형식이 아닌 푸가토로 되어있다. 베토벤 5개의 첼로소나타에서 대위적 짜임새는 존재했지만, 푸가를 적극 수용한 작품은 이 작품이 처음이다. 제 3악장은 푸가형식 전체를 사용하지 않고 하나의 푸가 주제로 두 개의 푸가토를 이루었고 (마디 1-34: 제 1푸가토, 마디 34-101: 제 2푸가토) 새로운 주제를 사용하여 이중 푸가토를 이루는(마디 143-185: 제 3푸가토) A-A'-B의 형태를 보인다. 더 자세하게 나누어 보면 제 1푸가토, 제 2푸가토, 미들엔트리, 제 3푸가토, 종결구의 5부분으로 나뉜다. 첫 번째 확장된 푸가토는 제 1푸가토와 제 2푸가토로 같은 주제 엔트리를 사용했으나 그 짜임새는 다르다. 제 1푸가토의 주제와 응답 구조는 주제-응답-주제-응답으로 5도권을 이루고 있고, 제 2푸가토도 주제-응답-주

제-응답의 순서이지만 조성의 잦은 변화가 특징이다. 두 번째 확장된 푸가토는 미들엔트리 다음에 나오는 제 3푸가토로 2중 푸가의 모습을 보인다. 여기에 새로운 주제가 등장하는데, 기존의 푸가가 단일 주제만을 갖고 있는 형식에서 벗어나 확장되었음을 확인 할 수 있다. 마지막 종결구에서는 주제와 주제 음형 a와 b로만 이루어져있는 축소된 주제를 스트레토로 등장시켰다.

《현악 사중주》 3곡의 간략한 분석과 《첼로 소나타 제 5번》의 제 3악장 푸가 분석을 통해 베토벤은 푸가를 화성, 조성적 음악으로 변형시켰고 단일 주제를 가진 푸가를 두 개의 주제를 소나타 형식에 사용하여 푸가의 수용을 확장, 발전했음을 알 수 있다.

참고문헌

1. 국내 서적

- 김방현. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리1 베토벤』. 음악세계, 2016.
- 박세원. 『최신 명곡 해설- 음악 감상의 길잡이』. 서울: 세광음악출판사, 1992.
- 박재열, 나인용. 『음악이론과 실습』. 서울: 수문당, 1993.
- 송무경, 안소영, 이내선. 『새롭게 배우는 음악이론』. 심설당, 2011.
- 전지호, 허영한, 이석원. 『들으며 배우는 음악분석 1』. 심설당, 2001.
- 조수철. 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울대학교 출판부, 2008.
- 조수철. 『베토벤의 삶과 음악세계』. 서울대학교 출판부, 2002.
- 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌-실내악 2』. 서울: 심설당, 2003.
- 하종태. 『악곡분석을 통한 음악형식의 이해』. 동서음악출판사, 2008.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양 음악사2』. 나남, 2016.

2. 번역서

- Solomon Maynard. 『루트비히 판 베토벤 1』. 김병화 역. 한길아트, 2006.
- Grout. Donald J, Palisca Claude V, Peter Burkhold, J. *A history of western music*. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 『그라우트의 서양음악사 하』. 서울: 이앤비플러스, 2013.

3. 국내 학술지 논문

김경임. “바흐의 푸가 작품의 구조적 다양성 <평균율 클라비어 곡집>을 중심으로.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 17 (1998): 81-130.

- “푸가 에피소드의 구조적 특성 연구 - J. S. 바하의 『평균율 클라비어곡집』을 중심으로-.” 『음악과 민족』 18 (1999): 129-152.

이재희. “고전주의 음악의 경제적 기반.” 『산업 혁신 연구』 18 (2002): 51-77.

4. 학위 논문

김조은. “바로크, 고전, 낭만시대의 푸가기법에 관한 연구.” 동의대학교 대학원, 2016.

송상아. “Ludwig van Beethoven Sonata for Piano and Cello in D, Op. 102-2 제 3악장 Fuga 연구.” 성신여자대학교 대학원, 2009.

신상인. “L. v. Beethoven cello sonata Op. 102 No. 2에 관한 작품분석.” 계명대학교 대학원, 2004.

유호욱. “Ludwig van Beethoven Cello Sonata Op. 102 No. 2에 대한 분석 연구.” 계명대학교 대학원, 2001.

이근아. “베토벤 후기 소나타에 나타난 푸가적 연구.” 경희대학교 대학원, 2000.

최선미. “L. v. Beethoven cello sonatas for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할 관계.” 한세대학교 대학원, 2010.

최은진. “L. v. Beethoven Cello Sonata in D Major Op. 102, No. 2에 관한 연구.” 이화여자대학교 대학원, 2015.

ABSTRACT

A Study on Beethoven's 《Sonata for Cello and Piano》 (Op.102 No.2) on the Acceptance point of Fugue.

YURI CHOI

Major in Collaborative Piano, Master of Music
Graduate School of Sungshin University

This paper analyzed the works of Beethoven (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) in which Fugue and Beethoven adopted the Fugue in the 17th century. Beethoven's work, entitled 《Sonata for Cello and Piano Op. 102 No. 2, 1815》 was cited in the analysis.

Bach (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) partially analyzed the Fugue in the mean clavier collection to learn the basic content of the 17th century Fugue.

The transitional work of Beethoven's second and third styles, the Beethoven cello sonata No. 5, consists of three movements, following the classical form of sonata in the composition of the movement. However, the third movement is to form two Fugatos on the theme of a Fugue without using the entire form of fugue (1-34 : Fugato 1, 34-101 : Fugato 2). A closer look at the expansion of a Fugue consisting of two Fugue parts, middle entry, and a double Fugue with a new theme between the ends. As such, Beethoven did not accept J. S. Bach's Fugue, but rather changed, developed, and accepted it.