

베토벤 《9번 교향곡》 피날레 악장의 푸가. 그 작법과 의미와 기능*

나 주 리

(동덕여자대학교 부교수)

1. 들어가는 말

푸가는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)에 의해 완성되고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)에 의해 작법 및 개념의 변화를 맞는다. 푸가를 다른 차원의 것, 다른 본질과 기능의 것으로 옮긴 역사적, 양식사적, 장르사적 변혁이었다. 그러나 본래 푸가는 베토벤에게 주저 없이 달려들 만한 것이 아니었을 터이다. 우선 당시의 청중이 푸가를 쉽사리 이해하거나 받아들이지 못했으니 출판사들의 호의를 구하기 어려웠을 테고, 또 푸가는 여전히 ‘공부방’에서나 향유되었던 장르였기 때문이다. 무엇보다 절대적으로 완성되어 있는 바흐의 푸가가 새로운 시도를 피할 틈을 보이지 않았을 것이다. 하지만 베토벤은 마침내 (바흐의) 푸가가 저 깊숙이에 품고 있는 작곡기법, 기능, 의미의 잠재력들을 간파해냈다. 푸가에 내재하는 비길 데 없이 자유롭고 열려 있는 형식의 고유성을 알아챘고, 결국 오랜 탐구와 실험 끝에¹⁾ ‘시적 아

* 이 논문은 2021년도 동덕여자대학교 학술연구비 지원에 의하여 수행된 것임(This study was supported by the Dongduk Women's University grant).

1) 베토벤의 바흐 음악 및 푸가 학습, 해석, 탐구, 수용에 대해서는 다음의 줄고를 참조할 수 있다. 나주리, “후기 베토벤의 대위법적 언어, 그리고 바흐: 베토벤의 후기 현악4중주 op. 130을 중심으로,” 『음악논단』 38 (2017), 39-47; 나주리, “베토벤의 피아노소나타 op. 110의 푸가: 그 예스러운 ‘시적 아이디어’에 대하여,” 『음악논단』 45 (2021), 96-101.

이디어'(poetische Idee)를 불러넣어 푸가의 새로운 생명력을 얻어냈다. 그렇게 후기 작품들의 마지막 푸가들에서 푸가의 수단을 통해 독보적이고 특별한, 정신적이고 사상적인 음악이 구현되었다. 푸가에 결코 관대하지도 녹록치도 않은 환경에서 베토벤이 성취해낸 그 푸가의 재탄생은 대단히 뚜렷한 '현상'이었다.

그 '현상'은 이미 오래 전부터 주지되어 있으니 활발한 연구의 대상이 되어 오고 있는 것도 놀랍지 않다. 연구를 수행하며 음악학자들이 흔히 '시적 아이디어'로써 변모된, 그리고 변질된 푸가의 모습을 좇는 것 역시 당연하다. "푸가를 만드는 것은 예술이 아니다. 수학 기간 동안 나는 수십 곡의 푸가를 썼다"고 훗날 회상하면서 "다만 푸가에서 상상력이 자기의 권리를 주장하려고 한다. 오늘날 이 유서 깊은 형식에 무엇인가 색다른, 진실로 시적인 요소가 들어져야 한다"²⁾고 역설한 베토벤의 말에 적극적으로 기대어 베토벤 스스로 인정한 그의 푸가의 본질, 그것 위에 세워진 독창적 예술 양식을 천착하는 작업은 당연하다는 뜻이다.

음악학자들의 '시적 아이디어' 및 그 독창적 결실 좇기는 주로 베토벤의 후기 피아노소나타나 현악4중주의 푸가들에서 행해진다.³⁾ 거기에서 그것들이 특히 짙고 풍성하기 때문이다. 필자 역시 베토벤의 후기 피아노소나타 op. 110의 마지막 악장에 놓인 '비탄의 노래'(Klagender Gesang)와 푸가에 주목해, 그것을 '비탄의 노래와 위로의 찬가(Hymn)'라는 시적 관점, 시적 맥락으로 해석한 바 있다. 즉 op. 110의 푸가를 시적 아이디어의 흐름, 그러니까 '비탄의 노래 - 위로의 찬가'의 흐름 안에 위치하는 대목으로 읽어낸 글 "베토벤의 피아노소나타 op. 110의 푸가: 그 예스러운 '시적 아이디어'에 대하여"에서 필자는 피날레 도입부의 '비탄의 노래'가 피날레의 푸가에 의해 불려지는 '위로의 찬가'로 승화된다는 점을 드러내고 주장했다. 나아가 바흐의 《반음계

2) Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie* Bd. 5 (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1860), 219.

3) Dominique Ehrenbaum, *Con alcune Licenze. Die Instrumentalfuge im Spätwerk Ludwig van Beethovens* (Bonn: Verlag Beethoven Haus, 2013); Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten* (Kassel: Bärenreiter, 2013); Michael Heinemann, *... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt* (München: text + kritik, 2019) 등.

적 환상곡과 푸가》(*Chromatische Fantasie und Fuge*) BWV 903이 그곳에 스며있는 시적 아이디어의 기반이 된다는 점을 논증했다.⁴⁾

그 밖에도 필자는 논문 “후기 베토벤의 대위법적 언어, 그리고 바흐: 베토벤의 후기 현악4중주 op. 130을 중심으로”에서 세 번째이자 마지막 ‘갈리친 현악4중주’인 op. 130에 견고히 자리 잡고 있는 대위법적 작법을 조명했다. 그 지적인 대위법적 언어, 베토벤과 바흐 음악의 대위법적, 작곡기법적 연관성 고찰을 통해 베토벤이 바흐의 대위법적 이념을 작품 토대의 한 층으로 놓으면서 자신의 어법을 정교하게 구사해 op. 130을 후기 현악4중주들의 대위법적 언어를 대표하는 것으로 이루어내는 과정을 상세히 좇았다.⁵⁾

이 글은 상술한 두 연구의 뒤를 잇는 후속 연구이다. 이제 필자는 베토벤의 시(詩)성 깃든 후기 푸가, 베토벤의 고유성 강한 후기 대위법적 작법을 살피는 시선을 피아노소나타와 현악4중주에서 교향곡으로 옮겨보고자 한다. 교향곡은 베토벤 푸가 연구의 시야에서 다소 벗어나 있기에 이 글이 낯선 시도로 여겨질 수도 있다. 그러나 베토벤의 후기 교향곡 제9번이 그 대단한 피날레 악장에 품고 있는 푸가들은 이제 푸가로 인지되지 못하고 간과되던지 혹은 “선행하는 몇몇 재료들의 결합이자 혼합”⁶⁾으로 선언되며 간단히 작곡기법적으로 관찰되고 마는 정도에서 벗어날 필요가 있다. 그것들이 한편으로는 시대성과 고유성 짙은 ‘베토벤의 푸가’를 나타내고, 다른 한편으로는 쉴러(Friedrich Schiller, 1759-1805)의 송시와 함께 천명되는 이 교향곡의 정신과 맞닿아 있기 때문이다. 이에 이 글은 악장의 독특한 다부분 나열식 구조 안에 위치하는 세 푸가의 작곡기법적 특이점, 기능 및 미학적, 정신적 가치를 천착한다.

그 밖에도 이 글은 1814-1815년 빈 회의 기간 동안에 베토벤의 명성이 절정에 이른 이후, 1815년 베토벤이 마지막으로 피아니스트로서 공개 무대에 선 이후의 시기에 주목한다. 베토벤이 고뇌와 침잠에 젖어 있었을 때, 내면의 엄숙하고 엄중한 음악을 바라보고 있었을 때, 외부적으로는 비터마이어의 기

4) 나주리, “베토벤의 피아노소나타 op. 110의 푸가: 그 예스러운 ‘시적 아이디어’에 대하여,” 101-116.
 5) 나주리, “후기 베토벤의 대위법적 언어, 그리고 바흐: 베토벤의 후기 현악4중주 op. 130을 중심으로,” 47-65.
 6) Heinemann, ... dass die Fuge keine Fuge mehr ist. *Beethovens poetischer Kontrapunkt*, 125.

운이 빈을 휩싸면서 로시니(Gioachino Rossini, 1792-1868)의 오페라가 선풍을 일으키고 있었을 때를 주시한다는 것이다. 당시 베토벤 내면의 움직임과 더불어 로시니 오페라의, 빈 음악문화의 영향을 《9번 교향곡》에서 찾아보고, 그 맥락 안에서 푸가를 읽어보고자 하는 것이다. 물론 이렇게 읽히고 해석되는 푸가는 그 작곡기법적 특이점, 기능, 미학적, 정신적 가치와 연결되고 상통한다.

이 글은, 위에서도 밝힌 바와 같이, 베토벤 후기 창작의 푸가 및 대위법에 대한 후속 연구이다. 따라서 이미 선행 글들에서 상세히 다루어진 전제적 고찰 내용들, 즉 베토벤의 대위법과 푸가 학습, 베토벤이 바흐와 바흐의 음악, 바흐의 대위법과 푸가로 다가선 과정, 베토벤의 바흐 및 푸가 수용관 등은 뒤짚지 않기로 한다.

II. 《9번 교향곡》 창작에 이르기까지. 그 내적이고 외적인 배경

1815년 베토벤은 마지막으로 피아니스트로서 공개 무대에 섰다. 악화된 청각 질환으로 인해 지휘자석에는 서지 못할 때였다. 1812년 7번과 8번 교향곡을 완성하고 마지막 바이올린 소나타, 현악4중주 op. 95까지 마무리한 후 창작의 수도 현저히 줄었다. 얼마 뒤부터 베토벤이 더 이상 곡을 쓸 수 없을 정도로 육체적으로 쇠약해지고 정신적으로 피해를했다는 소문이 돌았다. 실제로 빈 근교 노이슈타트에서 경찰이 베토벤을 부랑아로 여기고 체포한 일도 있었다. 소문이 기정사실로 받아들여졌다.⁷⁾ 그리고 1821년 빈의 『일반음악신문』(*Allgemeine Musikalische Zeitung*)에 “베토벤이 한때 하이든이 그러했던 것처럼 스코틀랜드의 노래 동기로 작업하고 있다. 대작을 쓰기에 베토벤은 완전히 무감각해져 있는 것 같다”⁸⁾라는 기사가 실린다. 하지만 베토벤은, 『일반음악신문』의 기사 내용과는 달리, 당시 꽤 큰 작품들을 쓰고 있었다. 《디아벨

7) Walter Riezler, 『베토벤』(*Beethoven*), 나주리·신인선 공역 (파주: 음악세계, 2007), 69-77.

8) Wolfgang Stähr, “Symphonie in d-moll, op. 125,” in *Die 9 Symphonien Beethovens*, hrsg. Renate Ulm, 6. Auflage (Kassel: Bärenreiter, 2009), 246-247 재인용.

리 변주곡》(33 *Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli*) op. 120, 《hammer클라비어 소나타》(*Hammerklavier*) op. 106을 비롯한 마지막 피아노소나타 op. 109, 110, 111이 그것들이다.

그 밖에도 베토벤은 9번과 10번 교향곡을 한 쌍으로 구상해오던 터였다. 1817년 여름 런던 필하모닉 소사이어티가 베토벤을 런던으로 초청하며 두 편의 교향곡을 의뢰했기 때문이다. 이후 베토벤은 그 교향곡들의 아이디어나 스케치를 노트에 적어 넣기도 했다. 하지만 그가 창작의 부진에 빠지고 창작력의 쇠퇴를 겪고 있다는 인상을 주었던 것은 여러 사적이고 공적인 번민과 고뇌,⁹⁾ 무엇보다 예술적 윤리에 대한 성찰이 깊어진 창작에 기인했을 것이다. “진정한 예술은 완고합니다. 허영적인 형식으로 밀어 넣을 수 없는 것이지요”¹⁰⁾라고 1820년의 한 대화노트에 적힌 그의 글이 이러한 추측을 뒷받침한다. 로흐리츠(Friedrich Rochlitz, 1769-1842)에게는 “얼마 전부터 쉽게 곡이 써지지 않아요. 앉아서 생각하고 또 생각하지요. 길게 생각하지만 악보에 적기가 힘들어요. 큰 작품을 쓰기 시작하는 것이 두렵습니다. 일단 쓰기 시작하면 괜찮지만요”¹¹⁾라고 말하기도 했다.

런던 필하모닉 소사이어티의 초청과 의뢰를 선뜻 수락했지만, 이러한 극심한 고뇌와 성찰의 상황에서 그 약속을 속히 이행하기란 쉽지 않았다. 수락 이후 5년 동안 교향곡 작곡에도 별다른 진전은 없었다. 그 사이 1818년 3월 즈음에 《9번 교향곡》을 가리키는 글귀가 쓰인다. “그 다음 마지막 악장이나 이미 아다지오에 성악 성부들이 등장하는 곳. [...] 혹은 마지막 악장에서 우선 성악 성부들이 하나씩 모두 등장한 후에 그 아다지오가 어떠한 형태로든 반복될 것”이라고 한 스케치 노트에 적혀 있다. 그러나, 다시 말하건대, 1822년 이전에 베토벤은 《9번 교향곡》 작곡에 본격적으로 착수하지 못한다.

1823년 1월 『일반음악신문』은 마침내 “베토벤이 현재 새 교향곡을 작곡하고 있다고 한다”¹²⁾고 전한다. 그것은 《9번 교향곡》이었다. 이렇듯 《9번 교향곡》의 탄생까지는 길고긴 고뇌와 번뇌와 숙고가 있었다. 하지만 그 교향곡

9) Riezler, 『베토벤』, 72-74.

10) Stähr, “Symphonie in d-moll, op. 125,” 248 재인용.

11) Friedrich Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven* Bd. 1 (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913), 287.

12) Stähr, “Symphonie in d-moll, op. 125,” 248 재인용.

은 빠르게 작업되어 1824년 3월에 완성되었다. 초연은 런던이 아니라 빈에서 1824년 5월 7일에 치러졌다. 사실 베토벤은 로시니에 열광하는 빈 사람들에게 실망해 베를린에서 초연하려는 마음을 먹기도 했다. 리히노프스키(Karl Lichnowsky, 1761-1814) 후작의 주도 아래 키제베티(Raphael Georg Kiesewetter, 1773-1850), 디아벨리(Anton Diabelli, 1781-1858), 체르니(Carl Czerny, 1791-1857) 등 서른 명의 빈 음악 전문가 및 애호가, 베토벤의 친구 및 후원자들이 1824년 2월, 베토벤에 대한 깊은 존경심을 표하며 새 작품을 듣게 해 달라고 간곡하게 써 보낸 청원서가¹³⁾ 받아들여져 《9번 교향곡》은 결국 빈 케른트너토어 극장의 무대에 올랐다. 출판은 1826년 8월 말 마인츠의 쇼트 출판사에 의해 이루어졌다.

1814년에 7번과 8번 교향곡을 여러 차례 무대에 올리며 “개가의 절정”¹⁴⁾을 맞본 후 1815년 동생 칼이 세상을 떠나고 조카 칼의 양육권을 두고 제수와 법적 다툼을 하는 등 여러 번민과 사건들로 가득했지만 분명 베토벤의 창작력은 더욱 심오하고 그윽해진 이 시기를 개관하고 주목한 이유는, 이때 빈의 음악계, 빈의 음악 청중을 온통 도취시킨 로시니의 오페라를 향한 베토벤의 탄식과 함께 그 오페라의 영향이 베토벤의 새 교향곡에 미쳤을 것이라는 강한 추측 때문이다. 주지하다시피 당시 빈은 로시니의 오페라에 열광했다. 그 시작은 1816년으로 거슬러 올라간다. 케른트너토어 극장에 이탈리아 오페라단이 입성해 로시니의 《탄크레디》(*Tancredi*)로 빈의 새 음악시대를 연 것이다. 로시니의 오페라는 달콤하고 자극적인 선율, 매력적인 기교로 빈 사람들을 매혹했다. 아울러 빈의 첫 ‘로시니 프리마돈나’인 젠틀레 보르곤디오(Gentile Borgondio)가 아름다운 알토 목소리와 우아한 연기로, 니콜라 타키나르디(Nicola Tacchinardi)가 힘차고 화려한 테너 목소리로 청중들의 흥분과 감동을 돋우었다. 또 1816년에 작곡된 로시니의 가장 성공적인 오페라 《세비야의 이발사》(*Barbiere di Siviglia*)가 로마 초연을 거쳐 1819년 9월 28일 빈에서 공연되기에 이른다. 그 소위 ‘로시니 도취’(Rossini-Taumel)는 1822년 2월 23일 로시니가 급기야 아내와 함께 빈으로 와 《라 체네렌톨라》(*La*

13) Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe* Bd. 5, hrsg. Sieghard Brandenburg (München: Henle, 1997), 274-275.

14) Riezler, 『베토벤』, 71.

Cenerentola), <젤미라>(Zelmira) 등 자신의 오페라들을 직접 감독하고 지휘하게 되면서 절정에 이른다. 한편 당시 궁정 오페라는 이탈리아 출신 기획가 도메니코 바르바야(Domenico Barbaja)에게 맡겨져 있었는데, 그는 최고 이탈리아 오페라 가수들을 빈으로 불러들였다. 그렇게 로시니의 아내 이사벨라 콜브란(Isabella Colbran), 주디타 그리시(Giuditta Grisi), 조세피네 포도르-마인비엘레(Josephine Fodor-Mainvielle), 아델라이데 토시(Adelaide Tosi), 조반니 바티스타 루비니(Giovanni Battista Rubini), 루이지 라블라체(Luigi Lablache), 도메니코 돈첼리(Domenico Donzelli), 안토니오 탐부리니(Antonio Tamburini) 등이 스타로 활동하며 로시니의 오페라를 불렀다.¹⁵⁾ 사실 ‘로시니 도취’는 베토벤 사후에도 계속되어 1829년 파리 초연 후 1830년 6월 25일에 케른트너토어 극장에서 <빌헬름 텔>(Wilhelm Tell)의 공연이 열렸고, 로시니의 작품들은 궁극적으로 이탈리아 오페라가 빈을 주도했던 프랑스 오페라를 몰아내는 데 결정적으로 기여했다.

로시니는 물론 빈에서 베토벤을 만났다. 밀라노에서 베토벤의 현악4중주들을 감명 깊게 들었고 그의 피아노 작품들도 알고 있으며 빈에서 처음으로 교향곡을, <영웅 교향곡>을 들으며 강렬한 인상을 받았으며 “그 위대한 천재를 단 한 번만이라도 만나고 싶다는 생각밖에 없다”¹⁶⁾는 의지로 베토벤을 만났다. 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 전기 작가 주세페 카르파니(Giuseppe Carpani)의 주선으로 성사된 이 만남은 길지 않았다. 베토벤이 이탈리아어에 능하지 않고 청력을 잃은 상태라 원활하거나 길어질 수 없었던 이 만남에서 베토벤은, 로시니의 회고에 따르면, 로시니를 점잖게 맞아주고 “<세비아의 이발사>를 재미있고 흥미롭게 읽었습니다. 이탈리아 오페라하우스가 존재하는 한 그 오페라는 계속 공연될 것이에요. 희극 오페라 외의 다른 음악을 쓰려고 하지 하세요. 다른 장르에서 성공해보시고자 한다면, 그것은 그대의 운명에 폭력을 가하는 행위입니다”¹⁷⁾라며 오페라 부파 작곡가 로시니에

15) Clemens Höslinger, “K. Schöpferisches Mitgestalten – die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben,” in *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, hrsg. Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Wien: Lit Verlag, 2011), 628.

16) Gaia Servadio, *Rossini* (London: Constable, 2003), 100.

17) Richard Osborne, *Rossini* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 76.

감탄해주었다. 하지만 다른 한편으로 베토벤의 당시 대화노트들에는 아리아와 노래 선율을 만들어내는 로시니의 능력은 높이 사지만 그의 음악은 저속하고 일시적인 유행일 뿐이며, 경박하고 관능적인 시대정신에나 어울린다고 평가한 글들이 적혀 있다.¹⁸⁾ 베토벤은 또 로시니의 그 엄청난 인기가 독일 음악에 대한 관심을 앗아갈 것이라고 염려했다. 그러나 음악사학자이고 베토벤의 절친한 친구이며 1816년에는 ‘음악애호가 협회’(Gesellschaft für Musikfreunde)의 연주회에서 베토벤의 두 번째 교향곡을 지휘한 키제베터가 『서구 유럽의 음악 혹은 오늘날 우리 음악의 역사』(*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*)에서 자신의 시대(1800-1832)를 단호히 “베토벤과 로시니의 시대”¹⁹⁾로 규정했다면, 로시니의 오페라는 당대에 절대적이고 영향력 강한 음악 현상이었던 것이 분명하다. 창작자로서 베토벤은 로시니의 오페라를 폄하하면서도 온전히 외면할 수 없었을 것이라는 추측이 불가능하지 않은 이유다.

III. <<9번 교향곡>>의 피날레 악장과 그 푸가들

1. 선행 악장들

제2바이올린과 첼로, 호른의 3도 없는 5도 음향과 함께 마치 떠도는 듯한 ‘무형’의 것을 번져내는, 아무 것도 말하지 않아서 모든 것을 가능케 하는 그러한 시작이 특징적인 첫 악장(Allegro ma non troppo, un poco maestoso)은 그 ‘비전통적인’ 도입부(마디1-16)를 지나 곧 간결하면서도 강렬한 첫 주제에 도달한다. 빈 5도의 ‘무’로부터 격정성과 영웅성을 함께 품고 있는 주제의 ‘유’가 창조되는 순간이다. 이제 형체가 뚜렷한 그 첫 주제는 d단조의 조성과

18) Alexander Weelock Thayer, Hermann Deiters, Hugo Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben* Bd. 5 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1908), 224.

19) Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christentumes bis auf unsere Zeit* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1834), 107.

참여한 점리듬, 광대한 음역, 트럼펫과 팀파니의 울림으로써 격정성과 영웅성을 품어내는데, 한스 마이어(Hans Meyer)는 이러한 악장의 시작, 《9번 교향곡》의 시작을 “인간을 만들어내기 위한 프로메테우스의 노력”²⁰⁾이라 해석한 바 있다. 그러나 첫 악장은 특이하게도 관악기들의 장송행진곡적 리듬이 두드러지는 마디들(마디513-530)을 끝에 놓는다. 두 번째 악장에 위치해 일견(《5번 교향곡》에서 단호하고 결정적으로 성취된 바 있는) 피날레와의 관계성이 느껴진 듯 보이는 스케르초(Molto vivace)는 그러나 트리오에 이르러 D장조의 조성, 좁은 음역 안에서 순차진행으로 그려내는 아치형의 선율선으로 피날레의 ‘환희의 선율’을 예시해준다.²¹⁾

〈악보 1〉 베토벤, 《9번 교향곡》, 2악장, 마디416-423

멜랑콜리적인 그리움 혹은 동경의 순간으로 다가오는 세 번째 느린 악장(Adagio molto e cantabile)은 앞뒤의 악장들과 구별되는 자기 세계에 젖어들어 있다. 베토벤이 이 악장을 가리키는 한 스케치에 적어 넣은 “그래, 그래, 나를 평화와 신성의 세계로 이끌도록”²²⁾이라는 글귀가 그 자기 세계와 부합한다.

2. 피날레 악장의 대부분 구조와 첫 푸가

세 악장을 거쳐 마침내 도달되는 마지막 피날레 악장은 1785년에 지어지고 1786년에 출판된, 이후 1803년에 수정되어 1809년 작가 사후에 출판된 실러

20) Stähr, “Symphonie in d-moll, op. 125,” 250 재인용.

21) 제한된 지면으로 인해 아래의 분석 내용을 충분한 악보예로 확인시킬 수 없음을 미리 밝혀둔다.

22) Stähr, “Symphonie in d-moll, op. 125,” 252 재인용.

의 『환희의 송시』(*An die Freude*)의 절들을 발췌해 재구성한 가사를 취한다. 베토벤의 재구성 작업은 수정본이자 최종본을 기반으로 하였으며, 성악성부가 처음으로 등장하며 노래 부르는 구절 “오 친구들이여! 이런 곡조들이 아닌 좀 더 안락하고 기쁨에 찬 노래를 부르자”(O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere)는 베토벤이 직접 지어 넣은 것이다.

《9번 교향곡》 피날레 악장의 특이하고 흥미로운 점은 우선 어디에서도 다시 찾아보기 어려운 대부분의 사슬식, 나열식 구조이다. 즉 이 악장은 서로 다른 박자와 템포, 짜임과 성격을 지니는 여러 개별 부분 혹은 단락이 나열되어 있는 구조를 보인다. 그 구조는 프레스토(Presto, ♩=66, 마디1-29)로 시작해 알레그로 마 논 트로포(Allegro ma non troppo, ♩=88, 마디30-37), 알레그로 아싸이(Allegro assai, ♩=80, 마디92-207), 프레스토(Presto, 마디208-236), 알레그로 아싸이(Allegro assai, 마디237-330), 알레그로 아싸이 비바체(Allegro assai vivace, ♩=84)/알라 마르치아(Alla Marcia, 마디331-594), 안단테 마에스토조(Andante maestoso, ♩=72, 마디595-626), 아다지오 마 논 트로포, 마 디보토(Adagio ma non troppo, ma divoto, ♩=60, 마디627-654), 알레그로 에네르지코, 셴프레 벤 마르카토(Allegro energico, sempre ben marcato, ♩=84, 마디655-762), 알레그로 마 논 탄토(Allegro ma non tanto, ♩=120, 마디763-850), 프레스티시모(Prestissimo, ♩=132, 마디851-916)를 차례로 거쳐 결국 마에스토조(Maestoso, ♩=60, 마디916-940)로 마친다. 이렇듯 열두 부분이나 단락을 거치며 이 악장은 그 사이에 또 자주 템포 및 성격을 바꾸곤 한다.

위에서 짚어나간 대부분 구조에서 푸가가 등장하는 곳은 세 번째 알레그로 아싸이, 여섯 번째 알라 마르치아, 그리고 아홉 번째 알레그로 에네르지코, 셴프레 벤 마르카토 부분이다. 첫 푸가 앞에는 거친 불협화음으로 강렬하게 피날레를 시작하는 (현악기 없는) 관악기들의 합성, “오 친구들이여! 이런 곡조들이 아닌”(O Freunde, nicht diese Töne)이라고 첫 바리톤 솔로가 ‘경고하는’ 선율을 선취하는 첼로와 베이스의 레치타티보(마디1-29)가 선다. 그 뒤를 잇는 것은 선행하는 세 악장의 주제들을 차례로 회상하는, 그것들을 구분하고 중단하며 첼로와 베이스로 노래하는, 결국 첫 바리톤 솔로의 마지막 악구 “더

기쁨에 찬 노래를”(und freudenvollere)을 미리 가져온 선율로 마무리되는 여러 에피소드들(마디30-91)이다.

그렇다면 악장의 세 번째 푸가 단락(마디92-207)은 처음으로 온전한 형태의 음악적 구상을 ‘제대로’ 소개하고 펼치는 지점으로서의 의미를 띤다. 우선 첼로와 베이스에서 은밀하고 고요하게 24마디의 ‘환희의 주제’가 온전한 형태로 등장한다(마디92-115, <악보 2> 참조). 이 순간에 대해 아돌프 베른하르트 막스(Adolf Bernhard Marx, 1795-1866)는 “둔중한 베이스들에서 노래가 어둡고 내밀하게, 친근하고 고요하게 흐른다. 마치 한동안 잊고 있던 젊은 날의 추억들처럼”²³⁾이라고 적었다. 단순하고 대중적이며 친근한 형상과 인상의 ‘환희의 주제’는 곧 비올라와 첼로 성부로 그대로 옮겨간다(마디116-139). 주제의 세 번째 등장은 바이올린 성부가 맡는다(마디140-163). 그렇게 ‘환희의 주제’는 저 낮고 무거운 저음 성부에서 서서히 상승하며 모든 현악기 성부를 거치고, 결국 오케스트라 투티로 장엄하고 웅장하게 울린다(마디164-187).

이제 오케스트라 투티 이전의 성부 진행을 가까이 들여다보면, 다소 도전적인 시각으로 새로운 시도의 푸가라 여겨질 수 있는 전개가 읽힌다. 여기에서도 도전적인 시선이 필요한 이유는 이 ‘환희의 주제’의 기악 제시부가 푸가로 이해되기에 몇몇 어려운 점이 있기 때문이다. 먼저 너무 길어서 전통적인 선례를 찾을 수 없는 주제, 대위법적 수법들이 닿을 여지가 없이 온전히 완성되어 있는 비유동적인 주제의 형태가 그것이다. 특히 주제 전반부의 동형진행식 구조, 두 번째 악구의 반복 등은 푸가를 이끌어갈 수 있는 주제의 형태를 방해하는 요인이다. 또한 주제의 첫 제시 후 옥타브로 응답하니, 5도 응답 없는 모방적 전개를 꽤히 푸가로 인정하기란 쉽지 않다.

23) Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen* 2. Theil, 2. Auflage (Berlin: Otto Janke, 1863), 286.

〈악보 2〉 베토벤, 《9번 교향곡》, 4악장, 마디92-115

Allegro assai ($\text{♩} = 80$)

Vc. DB. *p* *cresc.*

Vc. DB. *p* *cresc.* *p*

그러나 또한 간과하기 힘든 것은 베토벤이 여기에서 뚜렷하게 대위법적 대 선율을 자아내고 있다는 점이다. 특히 바순이 독자적인 대선율로서 폴리포니의 짜임에 중요하게 기여한다. 더욱이 구성 재료로 ‘환희의 주제’의 특징적인 처음 두 마디, 즉 순차상행 및 순차하행 동기, 네 번째 마디의 점리듬 동기를 취해 다채롭게 변형 및 ‘발전’시키니 소위 전통적인 바흐 푸가의 대선율과 다르지 않다. 아울러 바순 선율의 독립성은, 역시 전통을 거스르지 않으며, 5도의 좁은 음역에서 순차진행을 주로 꺾이는 ‘환희의 주제’에 커다란 음역에서 커다란 도약을 감행하는 선율을 대립시키고 선율적 반진행을 취하는 동시에 주제의 4분음표 및 2분음표의 평이한 리듬적 움직임에 당김음이나 8분음표의 빠른 리듬으로 맞서는 시도들을 통해 담보된다. 다른 성부의 것들과 구별되는 슬러 구성을 통해 독자적인 음군들을 형성하는 모습도 눈길을 끈다. 흥미로운 것은 그 과정에서 간혹, 특히 마지막 마디들에 이르러 앞서 인상 깊게 행해졌던 첼로와 베이스의 빠른 하행 레치타티보를 회상하기도 한다는 점이다. 바순의 대선율이 ‘통사론적’으로나 ‘의미론적’으로나 ‘환희의 주제’와 의존적 관계를 맺지 않고 있다는 뜻이다. 뿐만 아니라 앞서 동기적, 음향적으로 무게감 강한 레치타티보를 담당했던 베이스 역시 독자적인 선율을 자아나간다. 구성 재료는 바순 성부의 그것과 유사하되, 더욱 거침없는 지속적 상하행 및 도약을 시도한다. 반진행, 순차에 대한 도약의 대립, 정박자적 리듬에 맞서는 당김음, 느린 움직임에 대항하는 빠른 움직임으로 바순의 선율과도 ‘겨룬다’.

〈악보 3〉 베토벤, 《9번 교향곡》, 4악장, 마디116-139

The musical score consists of two systems of four staves each. The instruments are Bassoon (Bn.), Violin (Va.), Viola (Vc.), and Double Bass (DB.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *sempre p*. The first system shows the initial entries of the four voices. The second system shows the continuation of the fugue with various dynamics and articulations.

플리포니의 조직은 ‘환희의 주제’가 ‘응답’ 후 바이올린 성부에 등장할 때 (마디140-163)에도 유지된다. 제1바이올린에서 단독으로 등장하는 ‘환희의 주제’ 위에서 바순이 이제는 주제의 매 악구를 유니슨으로 마무리해주며 돕는다. 이때 ‘환희의 주제’에 맞서는 것은 현악기들이다. 제2바이올린, 비올라와 첼로 쌍, 그리고 베이스가 주제에 대립하는데, 제2바이올린이 가장 (리듬적, 선율적으로) 활발하고 자유로우며 현저하게 제1바이올린의 주제에 맞선다. 주목을 끄는 것은 주제의 동기적 흔적이 이전의 대선율들에서보다 흐려지고, 비올라와 첼로 쌍이 주제의 옥타브 응답에 베이스가 대응했던 대선율을 거의 그대로 가져와 대주제의 존재를 알린다는 점이다.

<악보 4> 베토벤, 《9번 교향곡》, 4악장, 마디140-163

Bn.

Vn. *p dolce*

Va.

Vc.

DB.

Bn.

Vn. *cresc.* *p*

Va. *cresc.* *p*

Vc. *cresc.* *p*

DB. *cresc.* *p*

Bn.

Vn. *cresc.*

Va. *cresc.*

Vc. *cresc.*

DB. *cresc.*

대위법의 텍스처는 ‘환희의 주제’를 D장조로 웅장하게 외치는 오케스트라 투티와 함께 사라진다. 오케스트라 투티 이전의 춤춤한 폴리포니 조직을 다시금 되돌아보면, 주제가 (현악기) 성부들에서 차례로 등장한다는 점, 그리고 대주제가 쓰인다는 점이 푸가에 가깝다. 5도 응답의 부제가 거슬리지만, 바흐의 푸가에서도 건반악기 외의 악기들을 위한 푸가, 특히 바이올린 푸가들에서 5도 응답은 필수적이지 않으니,²⁴⁾ 5도 응답을 푸가 성립의 결정적인 조건으로 간주할 이유는 없다. 옥타브 응답은 유난히 긴 주제, D장조의 주제 성격 각인 의도 등으로 인해 피치 못할 장치였고, 푸가의 또 다른 규범에 속하는 응답 후의 에피소드를 생략한 것 역시 옥타브 응답으로 인한 당연한 결과였다. ‘환희의 주제’의 출현 순서 역시 바흐의 푸가에서 흔히 마주치는 것이다. 예를 들어서 후고 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)이 “대위법적 기법의 경이적인 성과”²⁵⁾라고 칭한 <평균율 클라비어곡집 1권>(Das Wohltemperierte Klavier I)의 ‘d#단조 푸가’처럼 장엄하고 엄숙한 성격의 푸가 주제 및 푸가의 경우 바흐는 아래성부에서 중간성부를 거쳐 위성부로 주제를 서서히 올리며 그 성격을 극치에 이르게 하곤 했다.²⁶⁾ 베토벤은 여기에 더해 오케스트라의 모든 악기들, 심지어 트럼펫과 팀파니까지 동원해 호모포니의 ‘한목소리’로 ‘환희의 주제’를 더할 나위 없이 웅장하게 울리게 하고는 푸가를 마무리한다.

바흐의 전통에서 다소 벗어나 새로이, 새 시대의 언어로 해석하고 시도한 푸가의 제시부로 여겨지기에 무리가 없는 이 ‘환희의 주제’의 푸가 제시부는 그러나 교향곡 전체의 흐름 가운데에서 일종의 에피소드로 비쳐지기도 한다. 오케스트라의 호모포니적 투티 이후에 주제의 등장이 계속되지 않기 때문이다. 또 처음으로 다른 음위치에서 주제 마지막 마디의 긴 동형진행(마디 188-200)이 절정에 이른 후에 주제의 재현, 혹은 폴리포니의 재현으로 이어지지 못하고 완전히 다른 전개로 전환되기 때문이다. 하지만 ‘환희의 주제’의 푸가적 제시가 예상롭지 않은 인상을 자아내고, 무엇보다 ‘환희의 주제’가 (새

24) 나주리, “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여,” 『서양음악학』 20/1 (2017), 22, 25.

25) Hugo Riemann, *Handbuch der Fugen-Komposition* Bd. I (Berlin: M. Hesse, 1906), 60.

26) 나주리, “헌데미트의 「음의 유희」와 바하의 「평균율 클라비어곡집」,” 『음악과 민족』 28 (2004), 223.

로워진) 푸가의 양식적, 구조적 틀 안에서 마치 태양이 서서히 떠올라 마침내 찬란히 빛을 발하는 듯한 강렬한 장엄함을 불러일으키기에, 그러니까 그 부분이 형식적, 주제적, 음향적, 표현적으로 중대한 의미를 띠기에, 이것을 에피소드로 간주하는 것은 타당하지 않다.

‘환희의 주제’의 푸가적 제시부를 한 켠 더 들어가 살펴보자면, 베토벤은 코랄적인 종교성을 띠는 ‘환희의 주제’를 (단순한 구성의) 푸가 틀에 담아냄으로써, 그리고 그 주제에 승화의 순간들을 덧입힘으로써 주제의 종교성, 초월성을 돋운다. 여기에서 마지막으로 짚고 넘어가야 할 점은 “이런 곡조들이 아닌 좀 더 안락하고 기쁨에 찬 노래를 부르자”는 독창자의 요구에 앞서 어찌면 베토벤의 의도와 상관없이 고전주의 휴머니즘의 표상이 된 ‘환희의 선율’ 제시부가 먼저 등장한다는 점이다.

‘환희의 주제’의 제시가 지나고 피날레 악장을 열었던 마디들이 마치 음향 폭포처럼 d단조로 다시 등장한다(마디208-115). 이어서 바리톤이 “이런 곡조들이 아닌 좀 더 안락하고 기쁨에 찬 노래를 부르자”고 요구한다. 지금까지 무질서하고 변화무쌍한 구조, 구성, 화성들이 유발해온 산만한 음향 및 효과를 중단하라는 요구로 들리기도 한다. 그렇다면, 엄격한 규칙들로 질서를 부여하고 대위법적 성부전개로 정화의 순간을 그 사이에서 형성하는 푸가는 단편적이고 열린 부분들과 대조를 이루는 구간으로도 이해될 수 있다.

“좀 더 안락하고 기쁨에 찬 노래”를 촉구하는 바리톤 독창의 레치타티보(마디216-236)가 지나고 알레그로 아싸이(마디237-330)에 들어선다. 여기에서 네 마디의 도입부(마디237-240)에 이어 다시금 ‘환희의 주제’가 제시된다(마디241-264). 악기의 범주에서 인간 목소리의 범주로 ‘환희의 주제’가 옮겨가는 순간이다. 주제는 또다시 맨 아래의 (독창)성부 바리톤에 의해 불리고, 처음으로 실러의 시 “환희여, 아름다운 신들의 불꽃이여, 천상낙원의 딸들이여, 우리는 열정에 취해 그대의 천국 성전으로 들어서네. 현실이 가혹하게 갈라놓은 자들을 신비로운 그대의 힘으로 다시 묶네. 모든 인간들은 형제가 될 것이네, 온화한 그대의 날개가 머무르는 곳에서”(Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium, Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum. Deine Zauber binden wieder Was die Mode streng geteilt. Alle Menschen werden Brüder Wo dein sanfter Flügel weilt)

를 달고 올린다. 이때 현악기들과 목관악기들이 동반되지만, 그 성부들은 대선율을 자아내기보다는 화성의 카펫을 놓아주거나 헤테로포니적 움직임을 수행하는 데 충실하니 더 이상 폴리포니의 텍스처는 조직되지 않는다. 바리톤 독창에 의해 불러지기 시작한 ‘환희의 주제’는 마지막 악구에서 돌연히 합세하는 알토와 테너, 바리톤 합창으로 끝맺는다.

알토, 테너, 바리톤 독창으로 출발해 곧 소프라노 독창이 보태어지고, 온전한 4성부의 합창으로 마치는, 이번에는 ‘벗에게 벗이 되는 위대한 결실을 쟁취한 자여, 사랑스러운 아내를 얻은 자여, 다 함께 모여 환호하자. 그래, 이 땅 위에 자기 것이라고 할 수 있는 영혼을 단 하나라도 지닌 자여. 그것들을 해내지 못한 자들은 눈물을 흘리면서 이 무리에서 조용히 떠나라’(Wem der große Wurf gelungen, Eines Freundes Freund zu sein. Wer ein holdes Weib errungen, Mische seinen Jubel ein. Ja, wer auch nur eine Seele Sein nennt auf dem Erdenrund. Und wer’s nie gekonnt, der stehle Weinend sich aus diesem Bund)의 실러의 송시를 노래하는 ‘환희의 주제’는 인류를 상징하는 합창을 통해 마침내 ‘만민’으로서 ‘만민’에게 호소한다. 아울러 오케스트라 투티가 등장하는 이전 ‘환희의 주제’의 마지막 악구(마디257-264)에서부터 주제 외 성부들, 특히 목관악기들, 결국 모든 악기들에서 수식적 진행이 두드러지고, 목관과 금관, 심지어 현악기들의 편성 변화도 활발하며, 중국에는 전체 악기가 투입되어, 점차 두텁고 육중해지는 환희의 노래가 증가하는 역동성으로 감싸진다.

그러고는 새로운 작법, 새로운 전개외의 마디들이 펼쳐진다. ‘환희의 주제’가 수식되는 것이다(마디297-320). 아울러 ‘환희의 주제’ 선율을 수식하는 독창 및 합창 성부, ‘환희의 주제’ 수식을 거들거나 더하는 오케스트라 성부가 빠른 속도로 늘어난다. 그리고 마침내 광대한 음역, 강력한 다이내믹, 빈 곳 없는 투티에서 후반의 행들(Küsse gab sie uns und Reben, Einen Freund, geprüft im Tod. Wollust ward dem Wurm gegeben und der Cherub steht vor Gott)이 반복된다. 이것이 강도 높은 움직임 및 음향으로써 알레그로 아싸이 단락을 또 한 번의 절정으로 이끈다. 그 뒤를 따르는 “그리고 케루브 천사가 신 앞에 섰다”(und der Cherub steht vor Gott)의 환호와 외침은 더욱더 강렬하고 격렬해서 그 이상의 것을 상상하기 어렵게 한다. 그런데 마

지막 “신”(Gott)에 놓인 페르마타의 화음은 기대했던 D장조가 아니라 F장조로 올림으로써 벌써 다음 단락을 준비한다. ‘환희의 주제’의 기악적 푸가 제시부에 이은 ‘환희의 주제’의 성악적 변주 전개부로 볼 수 있는 이 단락은 마디 331에서 갑작스러운 전환을 맞는다.

3. 두 번째 푸가와 이후의 단락들

행진곡 풍(Alla Marcia) ‘군대 음악’이 마치 새로운 장면처럼 펼쳐진다(마디 331-594). B♭장조로 전개되는 ‘환희의 주제’의 두 번째 변주로 읽힐 수 있는 이 부분은 피날레 악장에 배어 있는 여러 형식 구상들의 결합 및 상호작용 원리의 뚜렷한 방증이기도 하다. 이 독특한 ‘군대 음악’은 ‘환희의 주제’의 변주위에 가사 “태양들이 기쁘게 찬란한 하늘의 궤도를 날듯이. 형제들이여 그대들의 길을 기쁘게 달리라, 영웅이 승리로 달리듯이”(Froh, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt’gen Plan. Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen)를 엮는다. 그 가사는 테너 솔로로 시작해 테너가 둘로 나뉘는 남성합창으로 확대된다.

다음의 긴 셴프레 포르테 단락(마디 432-525)은 이중푸가로 이루어져 있는 이 악장 기악부의 절정이다. 음악적 표현의 측면에서는 엄숙함에서 극적 고조로 향하고, 구조의 측면에서는 엄격성을 견지하다가 점차 격정으로 기우는 음악적 표현과 함께 서서히 느슨해진다. 이후 결국 화려하고 강렬한 ‘환희의 송가’에 자리를 내어준다.

우선 주목해야할 점은 베토벤이 기악부의 절정을 푸가로 구성한다는 점이다. 이는 베토벤이 op. 106, 110 등 후기 작품들에서 통상적으로 푸가를 쓰고 이용한 방식과 상통하는 것이다. 다른 한편으로 여기에서 푸가는 그 자유로운 본성으로써 어느 장르나 양식보다 강렬함, 웅장함에 효과적으로 이를 수 있는 수단이니, 뒤이어 찬란한 ‘환희의 송가’를 준비한다.

이제 행진곡 풍 ‘군대 음악’의 중간부분에 위치하는 푸가의 짜임을 가까이 들여다보면, 이 이중푸가는 먼저 회고이자 전진의 단락으로 파악된다. 즉 선행하는 주제적 재료들의 축소형을 쓴다는 점에서 이는 회고이다. 베토벤은 B♭장조의 흐름을 타면서 ‘환희의 주제’로부터 유래하는 주제에 2악장의 주제선율(마디 9-12, 바이올린)을 연상케 하는 연속 8분음표의 주제를 대립시킨다.

매우 특징적이고 예리하며 팡파레적인 행진곡 풍의 첫 주제는 제2바이올린에서 클라리넷의 도움을 받으며 제시되고, 동시에 연속8분음표로 활기차게 오르내리는 두 번째 주제는 첼로/베이스와 바순에서 울린다(마디432-434). 이후 1주제는 첼로/베이스로 옮겨가고 2주제는 제1바이올린으로 이동한다(마디435-440). 1주제가 5도 응답으로 등장하는 동시에 두 마디 확장되는 순간이다. 이때 클라리넷과 바순, 호른은 2주제를 연주하는 듯하나, 그것을 흉내 내는 것일 뿐 정확히는 반복하지 않는다.

〈악보 5〉 베토벤, 《9번 교향곡》, 4악장, 마디431-440

이후 1주제는 G장조를 취하며 오보에와 비올라로, 2주제는 제2바이올린으로 움직인다(마디441-444). 네 마디 동안 지속되는 두 주제 마지막 마디들의 속행 뒤에 c단조로 조성비가 바뀌고, 이제 1주제는 제1바이올린, 플루트, 오보에, 2주제는 제2바이올린, 비올라, 첼로에 놓여 다른 성부들 없이 각자 두터운 음향으로 대립한다(마디449-452). 푸가의 짜임은 서서히 느슨해진다. 마지막으로 1주제가 제1바이올린에서 등장하고, 2주제는 더 이상 본래의 형태를 지켜내지 못한 채 바순과 첼로/베이스에서 흔적만 알린다(마디454-458). 두 주제의 자극적인 동기 조각들이 악기 성부들을 옮겨 다니면서 모방하고 동형 진행하며 긴 무질서적 드라마를 펼쳐내는 전개가 그 뒤를 잇는다(마디

459-525). 그 무질서적 드라마에는 주제들이 마지막으로 제 모습으로 출현하는 마디449에서 시작되는 긴 전조의 사슬도 동참한다. 전조의 사슬은 마디454에서 E♭장조에 이르고, 마디456에서 벌써 f단조로 넘어간다. 주제 후반부의 촘촘한 동형진행 및 모방이 꺾해지는 마디458-462에서는 D♭장조가 울리며, 2주제 첫 마디의 전위형과 원형 조합 동기의 동형진행이 시작되는 마디462에서는 b♭ 단조로써 전환점이 형성된다. 한동안(마디475-490) 사라졌던 1주제의 첫 예리한 팡파레 풍 동기가 다시 서서히 그 존재를 알리며 지배적인 위치를 점하기 시작하는 마디490에 이르러 b단조로 접어든다.

1주제의 팡파레 풍 첫 동기를 우선 클라리넷과 바순이(마디493-501), 그리고 목관악기들이 모두(마디505-510), 곧 극렬하게 전체 오케스트라 악기들이 '외치는'(마디517-525) 푸가의 인상적인 종결 단락에서 시선을 끄는 것은 현악기들의 갈래적, 혹은 폴리포니적 성부 진행이다. 목관악기들 사이에서 현악기로서 처음으로 1주제의 팡파레 동기를 '던진'(마디503-504) 제1바이올린이 서서히 반음계로 상행하는 선율선을 구축하고, 거기에 첼로/베이스가 2주제의 8분 셋잇단음표 동기로 하행하며 대선율을 빚어나가는 것이다(마디513-517). 그리고는 D장조의 3음인 f# 유니슨으로 오케스트라의 모든 악기들이 만난다(마디517).

이렇게 《9번 교향곡》 마지막 악장의 두 번째 푸가를 상세히 분석적으로 살핀 결과, 이 이중푸가는 제시부 없는 전개부, 즉 두 주제가 여러 조성 및 성부를 거치며 다채롭게 결합되는 푸가의 전개부로 읽히고 해석된다. 그리고 그 푸가의 전개부는 머지않아 푸가의 전통적인 구조들을 벗어버리고 주제들의 자극적인 단편들로, 조성 변화의 연속으로 긴 무질서와 격렬의 드라마를 연출해 나간다. 그러면서 모든 악기들이 같은 말을, 같은 단어를 외치는 마지막 순간까지 폴리포니의 조직을 포기하지 않는다. 이 기악의 절정은 무질서과 격렬의 절정이며, 그 무질서와 격렬은 폭풍 전 고요의 마디들(마디525-542)을 지나 해소된다. 호모포니로 적극적으로 돕는 오케스트라와 함께 합창이 다시 “환희여, 아름다운 신들의 불꽃이여, 천상낙원의 딸들이여, 우리는 열정에 취해 그대의 천국 성전으로 들어서네. 현실이 가혹하게 갈라놓은 자들을 신비로운 그대의 힘으로 다시 묶네. 모든 인간들은 형제가 될 것이네, 온화한 그대의 날개가 머무르는 곳에서”를 찬란하고 압도적으로 부르는 ‘4성부 코랄’에 의해서다.

이후 두 느린 인터메초 안단테 마에스토소(Andante Maestoso, 마디 595-625)와 아다지오 마 논 트로포(Adagio ma non troppo, 마디 627-654)에 이어 다시 이중푸가가 출현한다. ‘환희의 노래’의 “그대의 신비로운 힘”(Deine Zauber) 음형(g-g-a-f#)을 전위 변형한 동기(g-g-f#-d)로 전개되는 안단테 마에스토소 합창의 레치타티보는 종교적이고 신비주의적인 분위기, 마치 성스러운 코랄 합창과도 같은 분위기를 질게 풍긴다. 특히 트럼본과 첼로/베이스만 동반하는 테너 및 베이스 레치타티보(마디611-617)가 코랄에서 자주 사용되는 조성인 F장조로 이동해 더욱 코랄적인 인상을 자아낸다. 그리고 “만민들아, 서로 포옹하라. 온 세상의 이 입맞춤을. 형제들아, 총총한 저 별들 위에 사랑하는 아버지가 거하실테니”(Seid umschlungen, Millionen. Diesen Kuß der ganzen Welt. Brüder, über’m Sternenzelt Muß ein lieber Vater wohnen)의 가사가 그 코랄적인 인상을 복돋는다.

실러의 시구 “만민들이여, 엎드리겠는가? 세상이여, 창조자를 느끼는가? 총총한 별들 위에서 그를 찾으라. 별들 위에 그가 거하실테니”(Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such’ ihn über’m Sternenzelt. Über Sternen muß er wohnen)가 주어져 있는 아다지오 마 논 트로포, 마 디보토에서는 극적 최저점이 도달된다. 이 악장에서 처음으로 (g)단조로 시작하는 단락일뿐더러, 시작 동기가 단7도로 급격히 하강해 가장 낮은 e’음으로 ‘무너지고 만다’. 그리고는 서서히 재건한다. 경건한 엎드림에서 그 높은 별들 위에 거하시는 창조자를 갈망하기까지 말이다. 지극히도 화음적인 오케스트라의 진행 가운데에서 그 심연의 음은 서서히 상승하여 최고음(g’’)에 이르고, 그 최고음은 12마디나 지속된다.

4. 세 번째 푸가와 코다

몹시도 신비롭고 가녀린 아다지오를 거칠게 부수어내며 시작하는 알레그로 에 네르지코, 섹스프레 벤 마르카토(Allegro energico, sempre ben marcato)는 이중푸가이다. 백 마디 이상(마디655-762) 지속되는 이 긴 이중푸가는 선행하는 행진곡 풍 ‘군대 음악’ 단락의 주제를 연상시키는 ‘환희의 주제’ 변형과 앞선 안단테 마에스토소 단락의 주제를 결합한다. 그리고 그 주제들의 결합으

로 극도의 도취적 경지를 이끌어낸다. 작곡기법적으로는 이전 음악재료들의 조합이자 엮음이다. 우선 6/4박자가 선행하는 4/4박자와 3/2박자의 '접합'으로 읽히고, 푸가의 주체가 되는 '환희는 주제'는 이제 푸가에 적합하도록 송시의 첫 행(8마디)으로 축약되어 "환희여, 아름다운 신들의 불꽃이여, 천상낙원의 딸들이여"를 부른다. 2주제 역시 변형을 감수할 수밖에 없는데, '환희의 주제'에 어울리기 위해 "만민"으로 오르는 9도 상행 도약을 순차상행으로 대체해 강렬함을 포기하며 동형진행의 구조를 더욱 뚜렷이 한다. "만민들아, 서로 포옹하라. 온 세상의 이 입맞춤을"으로 1주제에 맞서며, 또 한결같은 점2분음표 움직임으로 '환희의 주제'의 트로케우스 리듬에 대립한다. 여기에 대선율로 끊임없는 8분음표의 굴곡 선율이 더해진다. 다만, 이것은 대체적으로 '환희의 주제'의 선율적 윤곽을 따른다는 점에서 온전한 대선율로 간주되기 어렵다.

〈악보 6〉 베토벤, 《9번 교향곡》, 4악장, 마디655-662

Allegro energico, sempre ben marcato (♩ = 84)

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets in A

2 Trumpets in D

Alto Tenor Trombones

Bass Trombone

Sopranos

Alto

Tenors

Basses

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello Double Bass

Freu - de - schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um, - wir be - tre - ten feu - er - trun - ken Himmlische, dein Hei - lig - tum!

Seid - um - schlu - gen Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt! Seid

Allegro energico, sempre ben marcato (♩ = 84)

이 이중푸가에서 시선을 끄는 점은 여러 성악성부군, 혹은 악기성부군에 특정한 유형의 움직임 엄격하게 배분되어 있어 <<장엄미사>>(Missa solennis)의 '크레도'(Credo) 푸가와 비견되며, 폭스(Johann Joseph Fux, 1660-1741)의 종 분류적 대위법도 연상시킨다는 것이다. 부언하자면, 베토벤은 빈에서 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)에게 폭스의 『파르나수스로 오르는 계단』(Gradus ad Parnassum)을 꼼꼼히 배운 바 있다.²⁷⁾ 대위법적 작법의 측면에서 그러나 이 이중푸가는 <<장엄미사>>의 '크레도' 푸가처럼 마지막까지 엄격성을 견지하지 않는다.

두 주제는 우선 푸가의 '규칙'에 따라 단독 원조 제시(마디655-662, 소프라노[1주제]/알토[2주제]), 딸림조 응답(마디663-670, 베이스[1주제]/테너[2주제]), 원조로의 회귀(마디671-678, 테너[1주제]/베이스[2주제]), 다시 딸림조 응답(마디679-686, 알토[1주제]/소프라노[2주제])의 제시부적 전개를 행한다. 이때 두 주제는 역시 푸가의 '규칙'에 의거해 네 성부에서 한 번씩 출현하며, 다른 오케스트라 악기들의 지원을 받는다. 주제 외 성악성부들은 대선율을 피하기보다 두 주제를 돕고 강화해준다. 다만 바로크적 대위법이 완전히 포기되는 것은 아닌데, 예컨대 제시부의 마지막 주제구에서 테너가 당김음의 리듬 및 잦은 도약, 반진행으로 선율적 독자성을 높인다. 제시부가 마무리되고 주제의 조각들만 남아 변형, '발전'하며 에피소드(마디687-692)를 엮어나가니 전통적인 푸가의 구조적 틀이 여전히 지켜지는 것으로 보인다.

푸가의 제1전개부는 무리 없이 두 주제를 D장조로 결합한다(마디693-700, 소프라노[1주제]/알토[2주제]). 하지만 이후 베토벤은 주제의 전개보다 주제 동기들의 스트레토, 모방, 동형진행에 집중한다(마디700-710). 그리고 곧 그 동기들을 리듬적 특징만 유지하고 선율적 정체성은 포기한 채 동기주제작법으로 처리해나간다(마디711-719). 대위법적 밀도와 동기주제작법의 강도를 높이며 최고의 음, 최강의 다이내믹으로 다시금 정점을 이루어내는 순간, 다시 두 주제가 온전한 형태로 등장하고 후반부에 들어서 역동적인 변형을 펼쳐내

27) Gustav Nottebohm, *Beethoven's Studien. Erster Band. Beethovens Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Nach den Original-Manuscripten dargestellt* (Leipzig, Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1873), 45-204; 나주리, "베토벤의 피아노소나타 op. 110의 푸가: 그 예스러운 '시적 아이디어'에 대하여," 97-98.

며 푸가를 끝마친다. 이제 대위법적 전개는 사라지고 완전히 다른 차원의 단락(마디730-762)으로 접어든다. 수비토 피아노와 단조로 완전히 다른 세계를 여는 이 단락은 “만민들이여, 앞드리겠는가? 세상이여, 창조자를 느끼는가? 총총한 별들 위에서 그를 찾으라. 형제들아, 총총한 저 별들 위에 사랑하는 아버지가 거하실 테니”를 신비롭게 속삭이듯, 혹은 감탄사를 내뿜듯 말한다. 그리고 푸가의 두 주제에서는 마침내 리듬만 남아, 2주제의 리듬으로 “저 별들 위”의 고음이 이어지고, 그것을 1주제의 리듬 선율이 반주한다. 이는 마치 초감성적이고 초월적인 경지를 천명하는 듯하다. 그렇다면 푸가는 여기에서 다시금 ‘별들 위에 거하는 창조자’의 신적 존재 및 신비적, 종교적 영역의 것을 끌어내는 역할로 쓰인 것으로 보인다.

이중푸가가 지나고 거대한 악장에 걸맞은 거대한 코다가 올린다. ‘환희의 주제’의 축소형이 코다를 열고(마디763-767), 네 독창성부가 카논 혹은 모방 기법으로 고요하지만 내적으로 역동하는 출발을 알린다(마디767-794). 이에 합창이 합세하여 곧 “모든 인간들은 형제가 될 것이네”를 힘껏 외친다(마디 806-809). 이후 다시 한 번 웅장한 고조의 순간을 도모하기 위해 베토벤은 “온화한 그대의 날개가 머무르는 곳에서”의 가사와 함께 템포(Poco adagio)와 다이내믹(*p*)을 줄였다가(마디810-813) 다시 본래 템포로 돌아가, “현실이 가혹하게 갈라놓은 자들을 신비로운 그대의 힘으로 다시 묶네”의 호모포니로 서서히 음향을 달군다(마디814-831). 하지만 ‘장면’은 다시 돌연히 바뀌어 포코 아다지오(Poco adagio)의 삽입부(마디832-842)에서 네 독창성부가 기교적 멜리스마의 고요한 ‘아리아’를 부른다. 그러고는 휴머니즘, 박애, 인류애에 대한 메시지와 요구가 무아경적으로, 승고의 차원으로까지 미치며 힘껏 외쳐지고(마디851-920), 악기들로만 가능한 극도의 장엄, 웅장, 화려, 격렬로 피날레는 끝맺는다(마디920-935). 여기에서 베토벤은 템포, 다이내믹, 성악 및 악기 편성 등 모든 음악적 요소들이 최대치에 이르는 완전체를 이루어낸다.

IV. 나가는 말: 《9번 교향곡》 피날레 악장의 푸가. 그 외적, 내적 함의들

위에서 (세 푸가를 중심에 놓고 짚어 나가본) 베토벤 《9번 교향곡》 피날레의

다부분 구조는 선례나 유례를 찾아보기 어려운 독특한 것이다. 따라서 이것을 소나타 악장 혹은 소나타 사이클의 분석이나 설명을 위해 지금까지 통상적으로 사용해온 개념들로 파악하기란 사실상 불가능하다. 오히려 커다란 규모로 구상된 극적 연출로 이해하는 것이 더 수월할 정도로 ‘장면’의 변화가 무쌍하며, 말하려는 바가 뚜렷한 가사와 겹친 내러티브의 성격도 짙다. 또 지극히도 단순한 (환희의) 선율의 사용, 여러 차례에 걸친 점차적인 음악적 고조 및 그 다채로운 절정 등이 극적 단계들로 이해되는 데 무리가 없다. 이러한 맥락 안에서 푸가는 일견 긴 극적 연출의 악장을 다채롭게 구성하려는 의도에 따른 장치로 비쳐진다. 그러나 한발 더 가까이 들어가 보면, 그 대위법적인 푸가 부분들은 서로 다른 박절을 취하면서도 동일한 주제적 재료를 제시하고 변형, 변주해나감으로써 강력한 응집력을 확보해낸다. 그리고 이러한 응집력은 실러의 송시가 끊임없이 호소하는 ‘인류의 통합, 단결’과 맞닿아 있는 것으로 들리기도 한다. 또한 베토벤이 푸가로 악장의 첫 온전한 ‘정식’ 단락을 구성하고, 푸가로 환희의 선율을 처음으로 제시하며, 기악부의 절정을 푸가로 만들어내고, 긴 푸가로 악장의 마지막을 끌어낸다면, 악장 전반에서 접하는 푸가의 중요성은 매우 묵직하다. 상대적으로 길고 큰 공간을 차지하며 늘 격렬 및 도취의 절정으로 치닫는 푸가들의 음악은 그 중요성을 배가한다.

형식적, 작곡기법적, 음악적, 의미론적으로 굵직한 한 축을 담당하는 푸가들이 들여져 있는 《9번 교향곡》 피날레 악장의 다부분 구조, 소나타보다는 극적 연출로 이해하는 것이 용이한 유례없이 독특한 다부분 구조가 쓰이게 된 배경이나 이유를 이제 적극적으로 추측해봐야 한다면, 당시 베토벤이 처했던 빈의 ‘새 시대적’ 상황을 간과하기 어렵다. 이전까지 늘 교향곡으로 얻어낼 수 있었던 청중들의 지대한 관심과 대중적 성공이 1810년대 중반에 로시니가 등장하면서 오페라로 기울었다. 빈은 ‘로시니 도취’로 빠져들었다. 베토벤은 예술적 윤리에 대해 극심히 성찰하고 내면의 진지하고 엄중한 음악을 바라보면서도, 로시니의 음악은 일시적인 유행으로 경박한 시대정신이나 어울린다고 폄하했음에도, 그것에 반응할 수밖에 없었을 것이다. 빈 음악 전문가 및 애호가, 베토벤의 친구와 후원자들의 청²⁸⁾에 따라 새 대작을 발표해 음악계의 패

28) 본 논문의 200쪽 참조.

권을 어느 정도 되찾는다 하더라도 로시니가 오페라로 빈 청중의 마음을 온통 사로잡은 현실을 극복할 수는 없었을 것이다. 더구나 베토벤은 오페라로 로시니와 경쟁할 수 없었다. 그는 오페라적 사고에 그리 능하지 못했을 뿐더러, 당시 마땅한 독일어 오페라 대본의 부재로 인해 독일 오페라가 경쟁력을 갖출 수 있는 상황도 아니었다. 또 1823년 10월 25일 호기롭게 빈의 케른트너토어 극장에서 초연되었으나 성공을 맛보지 못한 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 《오이리안테》(*Euryanthe*)의 사례에서도 볼 수 있듯이, 이탈리아 오페라의 언어에 대적할 만한 독일 오페라의 언어가 구축되어 있지 않은 상황이었다. 대중을 향한 음악이 요청되고 있는 때에, 대중을 향해 인류의 통합과 단결을 호소하고자 하는 때에 베토벤은 빈의 전통적인 장르이자 자신의 장르인 교향곡을 재구성하고 확대해야할 필요를 느꼈을 것이다. 그리고 그 재구성과 확대의 ‘한’ 방식으로 로시니 오페라의 요소 및 순간, 효과들을 수용하고 편입하는 것을 택했을 것이다. 하지만 당연하게도 베토벤은 그 로시니의 것들을 단순하게 모방하지 않았다. 그것들을 독일의 음악예술과 결합하는 작업을 통해 금방 극복하고 넘어섰다.

베토벤이 교향곡의 구상에 로시니의 음악극적, 오페라적 ‘전략들’을 이용했다는 추정 아래, 로시니의 자취는 우선 상당히 의도적인 환희의 선율의 단순성과 (노래 부르기 쉬운) 가창성에서 감지된다. 그 긴 주제가 동기 및 단편들로 쪼개어져 수차례 반복되는, 그러면서 당시 청중들이 열광한 음악적 격렬에 거듭 이르는 현상에서도 로시니의 감각이 묻어난다. 주제적 재료를 발전시키면서 그것의 가능성 및 잠재력을 드러내고 펼쳐내는, 악장의 흐름 가운데에서 얻어지는 서사로부터 결과물을 이루어내려는 음악적 태도는 압도적 강렬함을 목표로 하는 극적 연출과 양립하기 어렵기에 베토벤은 이 악장에서 소나타식의 동기주제작법을 다소 자제한다. 무엇보다 악장의 독특한 대부분 구조, 즉 나열식 사슬 구조가 로시니가 썼을 법한 오페라의 피날레로 읽힌다. 강렬하고 인상적인 시작부에 이어 (더블베이스의) 레치타티보 아코파냐토가 등장하고, 아리오조적인 첫 주제의 제시부, 잠시 안정을 찾은 후 (바리톤 솔로의) 낭송적 레치타티보로 흐르는 단락, 주제 선율 및 그 변주의 웅장하고 역동적인 합창 중심부, (특히 로시니의 오페라에서 흔히 등장하는) 카발레타를 거쳐 마침내 화려하고 격렬한 종결로 끝마치는 전개가 그러하다. 물론 주제를 다루는 작곡

기법을 비롯해 구조적, 구성적 짜임은, 위에서 분석적으로 살펴본 바와 같이, 로시니의 그것들에 비교할 수 없을 정도로 밀집적이고 복잡적이다. 동기주제 작법이 비교적 자제되고 있다고는 하나, 베토벤에게 대작을 생산해내는 데 필수적인 그 작곡기법도 여전히 활발히 쓰인다. 나아가 베토벤은 교향곡 전체를 하나의 유기적 통일체로 엮어낸다. 선행하는 악장들의 구성 재료들이 피날레에서 거둬 모아지는 것은 물론이고, 첫 악장의 “인간을 만들어내기 위한 프로메테우스의 노력”으로 출발하여 (그렇게 생겨난) 인류 통합의 호소인 환희의 선율을 예시하는 두 번째 악장, “정화와 신성의 세계로 이끄는” 세 번째 악장을 지나 마지막 피날레에 이르러 만민의 형제애와 단결에 대한 열망, 인류의 창조자를 향한 신비적, 종교적 갈망이 절정에 달하는 것이다. 베토벤의 여러 중요한 창작적 의도들 중 또 하나는 당시 청중들이 선호하는 구조적이고 구성적인 흐름을 기반으로 하여 자신의 작법과 수법들을 펼치는 데에 있었을 것이다. 그리고 그것은 단순히 유행을 따르고자 한 바에서 비롯되었다기보다 《9번 교향곡》이 인류, 만민에게 호소하는 인류, 만민의 통합과 단결과 형제애의 메시지 공포를 위함이었을 것이다. 결론적으로 베토벤은 당대의 수단들로서 초시대적이고도 보편적인 이상을 표현하고 전달하고자 했으며, 이때 그 당대의 수단들은 피상적으로 용인되거나 수용되기보다 (교향곡적) 장르 및 (작곡기법적) 수공업에 대한 치열한 성찰로써 새로운 차원으로 들어섰다. 그리고 여기에 푸가의 쓰임이 매우 마땅했을 것이다.

《9번 교향곡》 마지막 악장에서 푸가를 쓰는 베토벤의 손길은 새롭기도 도전적이기도, 시대적이기도 전통적이기도 하다. 전례 없이 길고 온전히 완성된 형태의 주제를 사용하기도 전통적인 푸가 주제의 길이로 돌아오기도 하고, 5도 응답을 피하기도 지키기도 하며, 대주제를 쓰기도 거부하기도 하고, 에피소드를 조직하기도 생략하기도 하며, 엄격한 대선율을 고수하기도 (투티의) 호모포니를 선호하기도 한다. 아울러 주제의 출현순서를 그 숨은 의도마저 파악해 바흐의 것을 따르거나 심지어 폭스의 르네상스 팔레스트리나 대위법 이론을 강하게 연상시키기도 하지만, 음악의 걱정적 표출을 돕고 이끌어내면서 푸가 고유의 질서 및 규칙을 느슨케 하거나 형클이는 수법, 금세 주제의 조각들, 흔적들만 남기고는 그것들을 발전, 변형하며 무질서와 격렬의 드라마를 펼치는 수법, 웅장한 오케스트라의 호모포니 투티로 푸가를 마무리하는 수법 등은 시

대의 언어와 문법과 표현양식을 반영한 베토벤의 것이다. 이는 다른 한편으로 전통을 통해 뿌리내려진 푸가의 자유로운 본성을 도전적으로 재해석한 것이다. 궁극적으로는 무질서, 격렬, 웅장함 속에서 화려하고 강렬한 환희의 송가가 피어나고 찬란하고 압도적인 코랄의 합창이 울려 퍼지며, 종교적 차원의 것을 잉태, 탄생케 하기 위한 것이었다. 또 이것들에 앞서 있는 진지하고 엄격한 대위법적, 푸가적 마디들은 이미 다소간의 종교성, 초월성을 띠는 주제의 성격을 돋우기도, 악장의 열린 부분들과 대조를 이루는 정화의 순간을 자아내기도 한다. 이로써 《9번 교향곡》 피날레의 푸가는 초시대적이고 보편적인 이상, 초월적이고 종교적인 차원의 것을 품고 전하며 천명하는, 아울러 승화된 극적 연출을 구현하는 기능으로 푸가의 새 역사 한 권을 이루어냈다.

한글검색어: 베토벤, 9번 교향곡, 푸가, 이중푸가, 실러, 환희의 송가

영문검색어: Beethoven, Symphony No. 9, Fugue, Double Fugue, Schiller, Ode to Joy

참고문헌

- 나주리. “헌데미트의 「음의 유희」와 바하의 「평균율 클라비어곡집」.” 『음악과 민족』 28 (2004): 201-227.
- _____. “후기 베토벤의 대위법적 언어, 그리고 바흐: 베토벤의 후기 현악4중주 op. 130을 중심으로.” 『음악논단』 38 (2017): 35-72.
- _____. “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여.” 『서양음악학』 20/1 (2017): 11-36.
- _____. “베토벤의 피아노소나타 op. 110의 푸가: 그 예스러운 ‘시적 아이디어’에 대하여.” 『음악논단』 45 (2021): 93-121.
- Beethoven, Ludwig van. *Briefwechsel Gesamtausgabe* Bd. 5. Herausgegeben von Sieghard Brandenburg. München: Henle, 1997.
- Heinemann, Michael. ... *dass die Fuge keine Fuge mehr ist. Beethovens poetischer Kontrapunkt*. München: text + kritik, 2019.
- Höslinger, Clemens. “K. Schöpferisches Mitgestalten – die Bedeutung der Interpreten im Wiener Musikleben.” In *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer, 599-672. Wien: Lit Verlag, 2011.
- Kerst, Friedrich. *Die Erinnerungen an Beethoven* Bd. 1. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913.
- Kiesewetter, Raphael Georg. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christentumes bis auf unsere Zeit*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1834.
- Lenz, Wilhelm von. *Beethoven. Eine Kunst-Studie* Bd. 5. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1860.
- Marx, Adolf Bernhard. *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen* 2. Theil. 2. Auflage. Berlin: Otto Janke, 1863.
- Nottebohm, Gustav. *Beethoven's Studien. Erster Band. Beethovens*

- Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Nach den Original-Manuscripten dargestellt.* Leipzig, Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1873.
- Osborne, Richard. *Rossini*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Riemann, Hugo. *Handbuch der Fugen-Komposition* Bd. I. Berlin: M. Hesse, 1906.
- Riezler, Walter. 『베토벤』(*Beethoven*). 나주리·신인선 공역. 파주: 음악세계, 2007.
- Servadio, Gaia. *Rossini*. London: Constable, 2003.
- Stähr, Wolfgang. “Symphonie in d-moll, op. 125.” In *Die 9 Symphonien Beethovens*. Herausgegeben von Renate Ulm, 246-263. 6. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- Thayer, Alexander Weelock, Hermann Deiters, Hugo Riemann. *Ludwig van Beethovens Leben* Bd. 5. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1908.

국문초록

베토벤 《9번 교향곡》 피날레 악장의 푸가. 그 작법과 의미와 기능

나 주 리

본 논문은 베토벤 《9번 교향곡》 피날레 악장의 독특한 대부분 구조 안에 위치하는 세 푸가의 작곡기법적 특이점과 기능, 그리고 미학적, 정신적 가치를 천착한다. 세 푸가는 음악재료적, 구조적으로 응집력을 지니며, 그것들의 형식적, 음향적, 음악적 중요성도 무겁고 뚜렷하다. 푸가들을 품고 있는 대부분 구조는 당시 빈 청중들이 열광한 로시니의 오페라적 연출 및 전략들을 수용한 결과로 읽힐 수 있는데, 그렇게 베토벤은 대중적인 구조적, 구성적 흐름을 기반으로 하여 자신의 작법과 수법들을 펼쳐냈다. 그것은 유행을 따르고자 한 바에서 비롯되었다기보다 《9번 교향곡》이 만인에게 호소하는 만민의 통합과 단결의 메시지 공포를 위함이었을 것이다. 푸가를 쓰는 베토벤의 손길은 새롭기도 도전적이기도, 시대적이기도 전통적이기도 하다. 《9번 교향곡》 피날레의 푸가는 초시대적이고 보편적인 이상, 초월적이고 종교적인 차원의 것을 품고 전하며 천명하는, 아울러 승화된 극적 연출을 구현하는 기능으로 푸가의 새 역사 한 편을 이루어냈다.

Abstract

Fugue in the Finale of Beethoven's *Symphony No. 9*. Its Compositional Techniques, Meaning, and Function

Ra, Julie

This study examined the aspects and functions of the three fugues in terms of compositional techniques and their aesthetic and spiritual values placed in the unique multi-part structure of the finale of Beethoven's *Symphony No. 9*. The three fugues have cohesiveness as musical materials, and their formal, acoustic, and musical significance is also high. The multi-part structure containing the fugues can be understood as a result of embracing the direction and strategies of Rossini's opera that the Viennese audience was enthusiastic about at the time. Beethoven demonstrated his compositional techniques and skills using the popular structural and compositional trends. He must have intended to announce the message of integration and unity of all people that *Symphony No. 9* wished to give. Beethoven, who wrote the fugues, is new, challenging, and traditional. The fugue in the finale of the *Symphony No. 9* wrote a new chapter in the history of the fugue by embracing, and announcing the universal ideals, something of transcendental and religious dimensions, and by realizing sublimated dramatic direction.

[논문투고일: 2022. 02. 25]

[논문심사일: 2022. 03. 18]

[게재확정일: 2022. 03. 28]