박 미 애 교수지도

석사학위 청구논문

W. A. Mozart Fantasie in c minor K.475의 분석 연구

2006

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

유 혜 정

W. A. Mozart Fantasie in c minor K.475의 분석 연구

박 미 애 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

유 혜 정

인 준 서

유혜정의 석사학위논문으로 인준함

심사위원_____㊞

심사위원_____㊞

심사위원_____㊞

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart 1756~1791)는 고전주의의 대표적인 작곡가로서, 당시 바로크양식, 갈랑양식 및 감정과다양식이 공존하는 음악적인 특성을 적극 수용하여 여러 장르에 걸쳐 많은 작품을 남겼다. 특히 환상곡은 대부분의 걸작이 작곡된 1780년대 비엔나 시기에 작곡된 것으로서 모차르트의 음악적 특성이 잘 반영되어 있다. 그래서, 본인은 환상곡의 보다 깊이 있는 연주를 목적으로 'Fantasia in c minor K.475' 를 연구, 분석하였으며, 이를 바탕으로 형식에 구애 받지 않고 자유로움을 표현한 작곡가의 의도가 충분히 반영될 수 있도록 연주 기법의 이론적인 근거를 마련하고자 하였다.

본론은 크게 세 부분으로 구성되는데, 첫 번째로 모차르트의 생애와 그의 작품에 영향을 끼친 음악적, 시대적 배경을 조사하였고, 두 번째로 환상곡의 정의와 16세기부터 20세기까지의 변천과정을 살펴봄으로써 현재의 즉흥적인 이미지와는 달리 모방대위법적 양식을 따랐지만 조성에 있어서는 매우 자유로우며 제약을 받지 않는다는 공통점을 찾아내었다. 세 번째로 모차르트 4개 환상곡의 형식과 구성, 음악적 특징을 비교, 분석한 후 'Fantasia in c minor K.475'을 부분별로 연구 분석 및 연주 기법상의 문제를 조사 하였다. 그 결과, 그의 4개 환상곡들은 감 7화음을 적절히 사용하여 환상적인 분위기를 자아내고, 지속적인 반음계 진행과 아르페지오 음형을 사용하여 즉흥적 요소를 가지며, 감정과다 양식의 영향으로 강약의 대조가 사용된다는 공통점을 가지고 있다.

1782년에 작곡된 세곡의 환상곡과는 달리 3년 뒤인 1785년에 작곡된 모차르트 환상곡 K. 475는 C단조 소나타와 함께 비엔나 시기의 피아노 작품 중 최고의 걸작으로 꼽힌다. 이 곡은 후반부에서 주제를 다

시 반복하여 나타내고 있어 소나타 성격도 지니고 있는데, 이는 여러 개의 대조적인 에피소드들의 사용과 종결구에서 제시부의 아다지오를 재현함으로써 작품 전체의 통일성을 도모하기 위함이다. 반면 소나타에서 표출할 수 없었던 짧은 패시지를 사용하여 모차르트의 즉흥성을 드러내었다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서 론 ----------1

Ⅱ. 본 론 ----------3

1. 모차르트의 생애와 작품 배경 ----------3

2. 환상곡의 정의와 역사적 변천 ----------10
   1) 환상곡의 정의와 분류
   2) 환상곡의 역사적 변천

3. 모차르트의 환상곡 ----------23
   1) 모차르트의 환상곡 분석
   2) 모차르트의 환상곡「Fantasia in c minor K.475」의 작품분석

Ⅲ. 결 론 ----------46

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 환상곡의 유형 ----------12

<표 2> 모차르트의 4개 환상곡 ----------24

<표 3> Fantasia in c minor K.475의 구성 ---27

Ⅰ. 서 론

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart 1756~1791)는 비엔나 고전파의 대표적인 작곡가로 고전주의의 생성부터 발전·완성에 이르기까지 크게 기여하며 여러 장르에 걸쳐 많은 작품을 남겼다. 모차르트가 활동하였던 시기는 사회적으로 계몽주의 철학과 인본주의 사상이 대두되었고, 음악적으로는 바로크 양식(Baroque Style)과 갈랑 양식(Galant Style), 감정과다 양식(Empfindsamer Stil)이 공존하였던 다변의 시기였다. 이러한 상황 속에서 모차르트는 당시의 '범 세계주의', '인본주의', '대중화 지향'의 시대 상황을 적극 수용하게 되었고, 그의 음악은 바로크 음악의 형식과 로코코 음악의 내용을 바탕으로 갈랑 양식과 감정과다 양식 및 질풍노도의 특징을 반영하게 된다.

본론의 제 1장에서는 모차르트의 짧은 생애를 초, 중, 후기로 나눈 후 그의 작품의 배경이 된 음악적, 시대적 상황을 살펴보고, 제 2장에서는 환상곡의 정의 및 16세기부터 20세기까지의 특징을 살펴보았다. 그리고 제 3장에서는 로버트 타이흐뮐러 (Robert Teichmuller)가 편집한 악보를 토대로 하여 본 논문에서 연구하고자 하는 'Fantasia in c minor K.475' 을 연주기법 중심으로 심층 분석하였다. 이 곡은 대부분의 걸작이 작곡된 비엔나 시기인 1780년대, 즉 1785년에 작곡되었으며, 선율의 아름다움을 중시하는 이태리 음악과 짜임새를 중시하는 독일 음악을 잘 융합시켜 바흐의 '반음계적 환상곡', 베토벤의 '환상곡'과 함께 환상곡 분야에서 가장 독창적인 작품으로 알려져 있고, 특히 구축성에서 뛰어난 곡이다.

이 곡은 전체 다섯 부분으로 되어 있는데 c단조의 으뜸화음으로 시작하여 아다지오 4/4박자 테마로 전곡의 비창한 기분을 충분히 표현하고 있고, 이어서 알레그로 및 안단티노 3/4박자, 마지막으로 c단조의 음계 패시지에 의해 곡을 마친다.

본 논문은 모차르트의 작품 가운데 'Fantasia in c minor K.475'을 그의 음악적 특성과 고전주의의 시대적 특성을 중심으로 연구, 분석하여 작곡가와 악곡에 대한 이해를 높이고 연주에 도움을 주고자 하는데 목적이 있다.

Ⅱ. 본 론

1. 모차르트의 생애와 작품 경향

1) 생 애

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart 1756. 1. 27. Salzburg ~ 1791. 12. 5. Vienna)는 1756년 Austria Salzburg에서 부친 Leopold 모차르트(Johann Georg Leopold Mozart. 1719 ~ 1787)와 그의 아내 Maria(Anna Maria. 1720 ~ 1778)의 일곱 자녀 중 막내아들로 태어났다. 바이올리니스트 아버지 레오폴드 모차르트의 7명의 자녀 중 '나네를'이라는 애칭으로 불린 모차르트의 누이 안나 마리아와 모차르트 둘만이 살아남아 있었다.[1] 레오폴드 모차르트는 일찍부터 두 자녀의 음악교육에 남다른 열정을 쏟았는데 그러면서 아들 볼프강 아마데우스 모차르트의 천재성을 발견하였다. 모차르트는 4세 때 소품을 연주한 이후부터 8세 때는 교향곡을 작곡하였으며, 15세 이후에는 거의 모든 장르의 곡을 작곡할 수 있었다.

모차르트의 천재성을 알리기 위한 레오폴드 부자의 연주 여행은 일찍부터 시작되었고, 어린 모차르트는 1762년 뮌헨 여행을 시작으로 이후 약 10년 동안 여행을 계속하면서 성장하게 된다. 많은 여

1) Stanly Sadie, "Wolfgang A. Mozart," ed. Sadie Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), p. 681.

행은 모차르트에 있어 여러 나라의 다양한 양식과 많은 음악가들을 직접 접촉할 수 있는 귀중한 실천적 교육의 자리가 되었을 뿐만 아니라 간접적으로는 새로운 자극을 거부감 없이 수용하도록 하여 그의 음악에 결정적인 영향을 미치게 된다.

모차르트의 생애는 그의 활동 지역에 따라 연주여행을 다니던 초기와 주로 짤스부르크에 머물던 중기 그리고 주로 비엔나에서 머물던 후기로 나눌 수 있다.[2] 이와 같이 세 시기의 구분을 바탕으로 하여 그의 생애 자체라 할 수 있는 여행을 위주로 중요한 사항을 언급하면서 살펴보겠다.

① 초기(1762 ~ 1774)

1762년을 시작으로 1774년까지는 주로 연주여행을 한 시기이다. 1762년의 뮌헨 여행은 모차르트 최초의 여행으로 어린 신동의 천재성을 알리기 위한 목적으로 이루어졌다. 그의 연주는 성공을 거두었고, 이 여행을 시작으로 연주 겸 교육의 여행은 전 독일과 전 유럽으로 이어지게 된다. 1763년부터 1767년까지의 파리-런던 여행은 작품에 많은 영향을 끼치게 되는데, 이는 3년 이상을 주로 파리와 런던에서 체류하면서 오랜 기간 보고 느낀 것들이 자연스럽게 그의 작품에 흡수되었기 때문이다. 파리에서 쇼버트[3](Johann Schobert 1720~1767)의 영향을 받아 '클라비어 소나타에 바이올린이 임의의

---

2) 김여옥, "모차르트 D Major Variation. K.573에 관한 해석적 연구," (한양대학교, 1994), pp.4~6.

3) 쇼버트는 쳄발로 주자이며 남독일에 개성 있는 작곡가. 파리를 중심으로 활약했고 작품은 빈과 만하임 악파의 흐름을 띠고 있다. 쇼버트의 영향은 모차르트의 클라비어 협주곡 K.39에서 잘 나타난다.

반주를 붙이는 형태'로 당시 유행하던 소나타를 작곡하였다. 또한 런던에서는 J. C. Bach(Johann Christian Bach. 1735~1782)의 영향을 받아 그의 경쾌하고 매혹적인 갈랑양식의 기악양식을 수용하게 된다[4]. 그리고 유동성과 가창성을 특징으로 하는 이태리적 양식을 접하게 되는데 이것은 모차르트의 작품 중 주로 심포니와 오페라[5]를 통해 근본적이고 지속적으로 흡수된다. 1767년 빈 여행에서는 빈 전고전파의 영향을 받은 교향곡을 썼고, 본격적으로 최초의 오페라 창작에 나서는 등 작곡가로서 한층 더 성장하게 된다. 1769년 오페라의 본고장인 이탈리아 여행에서는 오페라로 대성공을 거두었고 최초로 현악 4중주곡을 작곡하였다는 점에서 성악과 기악분야 모두에서 큰 성과가 있었다고 하겠다.

② 중기(1774 ~ 1781)

1774년부터 1781년까지 모차르트는 1777년에서 1779년까지의 만하임-파리 여행과 1780년 뮌헨 여행을 제외하고는 주로 짤스부르크에서 지내게 된다. 1776년 짤스부르크 대주교 궁정 음악가로 임명되었으나 자유분방하게 성장한 모차르트에게 너무 편협하였고 음악적 기회 또한 부족하여 취업 1년만에 다시 여행을 시작하게 되는데, 1777년부터 1779년의 만하임-파리 여행 동안에는 가수인 알로이지아 베버에게 실연 당하고 어머니를 잃는 등 슬픈 인생체험을 함으로써 인간으로서 한층 더 성장하게 된다. 음악적으로는 만하임

4) J. C. Bach의 직접적인 영향은 최초의 두 교향곡 K.16과 K.19에서 잘 나타난다.
5) 이태리적 양식은 <피가로의 결혼> K.492와 <돈 지오반니> K.527에서 잘 나타난다.

악파의 양식이나 파리 특유의 우아한 스타일을 흡수하게 되어 음악적 표현의 폭이 넓어진다. 이때에 그는 뮌헨 소나타(K.279~K.284), 만하임 소나타(K.309, K.311), 파리 소나타(K.310, K.330~K.333) 등으로 불리워지는 많은 피아노 소나타들을 작곡하였다. 1779년에 다시 짤스부르크로 돌아 왔으며 다시 궁정 오르가니스트로서 2년 동안 많은 교회 음악을 작곡하면서 지냈다.

③ 후기(1781 ~ 1791)

1781년 궁정 오르가니스트의 직책을 버리고 비엔나에 정착하게 되는데, 머물면서도 1783년에는 짤스부르크, 1787년 프라하, 1789년 베를린, 1790년 프랑크푸르트 그리고 1791년 프라하 등으로 여행을 계속한다.

1781년 처음으로 아버지로부터 벗어나 자유로운 음악가로서 새 생활을 시작하였으나 경제적으로는 매우 궁핍한 생활을 하게 된다. 이 시기의 작품에는 하이든(Joseph Haydn 1732~1809)과 J. S. Bach(Johann Sebastian Bach 1685~1750)의 음악이 중요한 영향을 미치게 된다. 바흐, 헨델의 바로크 음악이나 베를린 악파 등 구라파의 대유법적 양식이 두드러지게 나타나고 특히 클라비어를 위한 푸가가 많다. 1784년에는 자유, 평등, 박애를 취지로 하는 단체인 프리메이슨 비밀 결사에 가입하였고 이 단체의 정신은 창작활동에 큰 영향을 미치게 된다[6]. 또한 하이든과의 개인적인 교류도 이 무렵부터 시작되었다[7]. 1791년 프라하 여행을 다녀온 후부터 기존

6) 프리메이슨 장송음악 (Maurerische Trauermusik) K.477에서 보여진다.
7) 6곡의 <Haydn Quartet>을 하이든에게 헌정하였다.

의 병세가 악화되었고, 35세의 나이로 짧은 생을 마감하였다.

모차르트의 생애를 살펴본 결과, 짤스부르크의 음악적 환경과 아버지 레오폴드의 교육적 배려, 거기에 여행으로 얻어지는 음악적 성과의 세 가지 요소가 모차르트의 음악적 성과에 결정적인 요인이 되었다고 보아진다.

2) 작품배경

① 음악적 배경

모차르트의 음악은 전고전주의와 초기 고전주의의 배경을 동시에 가지는데, 여기서 전고전주의는 로코코 양식(Rococo Style)과 갈랑 양식(Galant Style) 그리고 감정과다 양식(Empfindsamer Stil)을 포함한다.

후기 바로크의 화려하고 장대한 다성음악이 절정에 이르렀던 18세기 초반에 이태리와 프랑스를 중심으로 바로크 음악에 반발하며 귀에 즐거운 음악을 선호하는 경향이 나타난다. 이를 스틸 갈랑(Stil Galant)이나 로코코 양식이라고 부른다. 그러나 곧이어 18세기 중반경부터는 북부 독일을 중심으로 다시 로코코 양식의 가벼움에 반발하는 표현양식(ExpressiveStyle) 또는 감정과다양식(Empfindsamer Stil)이라 불리는 양식이 나타나게 된다. 이러한 18세기에 발생한 새로운 양식들은 고전주의 양식의 바탕이 되거나 직접적인 근원이 되었기 때문에 통틀어 전고전주의 양식(Preclassical Style)이라고 부르기도 하는 것이다.

로코코 음악은 18세기의 화려한 궁정생활을 반영시킨 것으로 당

시 프랑스 예술의 일반적인 특징으로 알려진 명쾌함과 질서를 표현하고, 단순한 형식감을 특징으로 삼았지만 대체로 깊이는 없다. 반면에 세속적, 사교적인 성격이 두드러져 있다. 이 특징은 일반적으로 후기 바로크 작곡가들의 작품들에서 처음 나타난다. 이후로는 갈랑 양식(Galant Style)에 표현력을 지닌 감정의 요소가 더해져서 감정과다 양식이 되었다.

감정과다 양식은 갈랑 양식이 너무 유희적이고 장식적으로 흘러 음악의 질을 저하시킨다고 생각되어 이에 반대하여 일어났다. 이 양식은 작품의 한 악장에서 미묘한 뉘앙스와 정서의 다양한 표현이 강조되는 것이 특징이다. 이런 다양성을 얻기 위해서 악절은 간단하게 짜여 졌으며 역동적이고 리드믹컬하다. 넓은 의미에서 로코코 음악에 포함시킬 수도 있다. 초기 고전주의 시대는 <이성의 시대>라고 불리 우며 자연과학, 기술, 사회, 철학 등을 통하여 인간환경조건의 향상을 위한 새로운 관심이 일어났던 시기이다. 전통사회가 붕괴되고 인간능력에 대한 확신이 증가 되었으며, 음악도 궁중과 교회를 위한 것에서 점차 대중화 되었다. 18세기의 예술적 경향 즉, 고전적인 단순성을 선호하는 경향과 함께 음악도 고대 예술의 정신인 명료함, 우아함과 평온함을 반영하였다. 또한 작곡가들은 새로운 표현양식으로 상당한 자유를 누리며 다이나믹한 효과를 사용하고 리듬의 대비와 독창적인 선율을 발전시킴과 동시에 단순하고 잘 조화된 작품을 만들고자 하였다. 선율은 짧은 악구로 구성되어 규칙적인 길이를 가지며, 리듬은 다양하고 분명한 박자를 가지는 것이 특징이다. 또한 장단조 체계 안에서 긴밀한 관계 조로나 먼 조로의 전조가 자유롭게 사용되었다. 화성적 구조(Homophonic Texture)가 전형적이나 때에 따라 화성적 구조 안에서의 다성부적 기법도 사용되었다.

주요 형식으로는 소나타, 론도, 주제와 변주곡이 많이 쓰였으며 그 외 많은 다악장 작품이 주로 쓰여 졌다.

② 시대적 배경

루이 14세의 강한 중앙집권제는 결국에는 시민들의 반발을 일으키게 되고 계몽주의 철학의 대두와 자유분방함 그리고 진보적인 의식을 낳게 한다. 인간은 모두 평등하다는 사상이 널리 퍼지면서 인간이해의 시각이 달라지고 이때부터 사상사에는 현실적이고 사회적인 이슈가 포함되어 진다. 커다란 흐름은 범 세계주의, 인본주의 그리고 교육과 예능의 대중화 추세로 나타나는데 이러한 특징은 음악에도 그대로 반영되었다. 김춘미의 글에 의하면 모차르트의 시대적 배경을 다음과 같이 요약하고 있다[8].

첫째, 범 세계주의란 인간은 모두 평등하며 그러므로 인류도 모두 평등하다는 사상이다. 음악에서는 이러한 범 세계주의가 누구나 즐겨하는 음악을 만들어 인류애를 실현하고자 하는 형태로 나타났다. 어릴 때부터 많은 여행을 했던 모차르트는 여러 나라의 민요를 수집하여 음악적 재료로 사용하였는데 각 나라의 민요는 단순하고 기억하기 쉬우며 소박하고 명쾌하여 범 세계주의적 특징을 잘 반영했다.

둘째, 인본주의는 인간이 중심이 된다는 사상으로 인간의 인성과 비슷한 소리를 지향하는 음악의 형태로 나타났다. 즉 음악이 자연스러운 인간의 상태처럼 되는 것이 바람직하다고 생각하였으므로 멜

8) 김춘미, “범세계적이면서도 대중적인 모차르트 음악의 미,” <피아노음악> (1991년 1월호), pp.121~123.

로디 선은 부드러운 노래처럼 이어지고 음악은 치우침 없이 자연스럽다. 또한 프레이즈는 인간의 호흡을 감안하여 짧게 나타나며 인간 감정의 변화는 다이나믹의 변화와 관련되어 진다. 그리고 주제는 대칭적으로 대비를 이루어 안정감을 준다.

셋째, 인간이 모든 사고의 중심이 되며 모두가 평등하다는 사상으로 예능에서도 대중화가 이루어지게 되었다. 음악의 전체적 분위기는 너무 무겁지 않고 우아하며 하모니는 단순하고 누구나 흥미를 가질 수 있도록 해학적인 위트도 포함된다. 또한 종지 부분을 정확하게 해서 쉬우면서도 명확한 구조를 가지므로 대중들이 직접 손쉽게 연주할 수 있다. 모차르트의 “마적”, 쉴러의 “환희의 송가” 그리고 베토벤의 “교향곡 9번”들은 18세기 인본주의 운동의 소산들이다.

2. 환상곡의 정의와 역사적 변천

1) 환상곡의 정의와 분류

환상곡(Fantasie)은 16세기 오르간 작품에서 유래된 것으로 일정한 형식에 의하지 않은 자유로운 구조에 의해 작곡된 기악 작품을 의미한다[9]. 환상곡은 그리스어 ‘판타지아(Phantasia)'에서 유래한 말로 상상(imagination), 상상의 산물(Product of imagination), 순간적 충동(caprice)이라는 의미를 지닌다. 그리스어 ‘판타지아

9) Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*. 2th ed. (London : Heinemann Educational Books, 1969), p.307

(Phantasia)'는 원래 15세기까지 유럽 언어권에서 일반적으로 통용되는 말이었다. 그러다가 15세기 후반으로 접어들면서 이 단어는 특별히 음악적인 의미를 가지고 사용되기 시작하였다[10]. 환상곡은 일반적으로 박자, 템포, 형식 등에 있어서 자유롭게 전개되는 것이 특징이며, 특히 즉흥적으로 연주되는 작품을 지칭하는 용어로 많이 사용하였다. 그러나 환상곡에는 자유롭고 즉흥적인 특성 이외에도 이와 대조되는 푸가 기법이나 소나타 형식과 같은 엄격한 기법과 형식이 도입 되었다.

아펠은 환상곡을 작곡된 연대와 곡을 구성하는 방식에 따라 5개의 임의적 그룹으로 분류하였다[11]. 이를 도표화 시켜서 <표1>에 제시하였다.

10) 허남영. "환상곡의 역사," <피아노 음악> (서울 : 음연, 1998), p.84.
11) op.cit., Willi Apel, 307-308.

<표 1> 환상곡의 유형

유형		대표적 작품
1	즉흥적 성격의 작품	바하의 「반음계적 환상곡과 푸가」 (Chromatic Fantasy and Fugue in d minor, BWV.903) 모차르트「환상곡」(Fantasie in d minor K.397)
2	낭만파 시대의 성격적 소곡으로 몽상적인 분위기를 지닌 곡	쇼팽의「환상곡」(Fantasie Op.49) 슈만의「환상곡」(Phantasiestüke Op.12) 브람스의「환상곡」(Fantasien Op.116)
3	형식이 자유로운 소나타 혹은 특별한 성격의 소나타	슈만의「환상곡」(Fantasy Op.17) 슈베르트의「방랑자 환상곡」 (Wanderer Fantasy Op.15)
4	오페라에 나오는 몇가지 선율 단편들이 자유롭게 즉흥적으로 나타난 곡	리스트의 Réminiscences de "*Don Juan*"(1841)
5	16세기~17세기 기악곡의 명칭	류트(lute) 뿐 아니라 건반악기나 기악합주를 위해서 작곡됨[12]

<표 1>에서 볼 수 있듯이 환상곡은 다음과 같이 그 유형을 나눌 수 있다.

첫째, 환상곡은 즉흥성이 두드러진 곡들로 여러 대가들의 즉흥연주 그 자체를 말하며 바흐(Jahann Sebastian Bach 1685~1750)의 「반음계적 환상곡과 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue) BWV

12) Marco d'Aquila, Luis Milan, Francesco da Milano, Miguel de Fuenllana 등의 류트(lute)와 비우엘라(vihuela) 환상곡들이 이러한 예이다.

903」(1703), 모차르트의「Fantasia in d minor K.397」(1782), 베토벤의「Fantasie in g minor op.77」등으로 분류할 수 있다. 여기서 바흐의 「반음계적 환상곡과 푸가」는 즉흥 연주적인 환상곡의 뛰어난 대표적인 곡으로 잦은 전조, 분산화음(arpeggio), 형식면에서 토카타적인 부분의 구조를 이루지만 그 안에서 엄격한 대위법적 형식이 있다. 또한 모차르트의「Fantasie in d minor K.397」은 다양한 악곡의 변화, 자유로운 화성법 등이 독창적인 곡이다.

둘째, 낭만주의 시대의 성격소품(character piece)으로 여기서 환상곡이라는 의미는 몽상적인 분위기나 다른 공상적인 생각을 표현하기 위한 여러 제목들 중 하나이며, 그 예로 브람스(Johannes Brahms 1833~1897)의 「환상곡(Fantasie) Op.116」과 슈만의「환상곡(Fantasiestücke) Op.12」등의 작품이 있다.

셋째, 소나타 형식으로 보다 자유롭고 특별한 성격의 소나타를 말하며, 예를 들어 베토벤의「소나타 Op.27(Sonata No.1)」은 “환상곡풍으로”(Sdnata quasi una fantasia)라는 이름이 붙여져 있으며 기존 소나타 형식이나 스타일에서 다방면으로 벗어나 있다. 또한 슈베르트의 「방랑인 환상곡 Op.15(Wanderer Fantasiein C Major Op.15)」(1882)은 “방랑인(Der Wanderer)이 모든 악장에서 주제로 사용되고 있는 순
환형식(cyclic form)[13]이 쓰였으며, 슈만의「환상곡 Op.17」은 세 개의 악장이 독립적으로 쓰인 소나타 형식의 낭만적 변형이다.

넷째, 자유롭고 즉흥적 표현의 오페라 아리아의 연결구, 삽입구로

13) 순환형식(cyclic form) : 하나의 주제가 악장 안에서의 연관성과는 별도로 모든 악장에서 같은 역할을 담당함으로 인해 악장 자체가 주제처럼 취급되어 순환하는 느낌을 갖도록 하는 형식.

예를 들어 리스트의 「Remimiscences de "*Don Juan*"」(1841) 등이 이에 포함된다.

다섯째, 16세기와 17세기 리체르카레(ricercare)[14], 전주곡(prelude)과 같은 기악곡에 사용된 용어로 류트(lute), 건반악기 또는 기악 앙상블(instrumental ensemble)을 위해 작곡되었으며 엄격한 대위법의 악곡이었다.

이상과 같이 환상곡을 대략 5개의 그룹으로 분류할 수 있는데 실제로 환상곡이라는 말은 때때로 변칙을 의미하기는 하지만, 결코 무질서를 의미하는 것이 아니다. 낭만주의 시대에는 고전주의의 엄격한 형식의 구속에서 벗어나기 위해 환상곡에 열중했다. 그러나 점차 그 용어에는 보다 자유롭게 사용되었고, 규정 외의 요소를 몇 개 포함한 소나타도 포함해서 그 용어가 사용되었다. 당시의 대작곡가들은 모두 대개의 경우, 피아노를 위하여 환상곡을 작곡했다[15]. 환상곡은 일정한 형식에 구애받지 않고 자유롭게 작곡된 곡을 일컫는 말이나, 음악 장르에 있어서 기원 이래 '환상곡(Fantasia)'만큼 내용, 형식면에서 많은 변화가 있었던 것은 없다고 할 만큼 시대에 따라 작곡가에 따라 다양한 모습을 보였다. 이 처럼 환상곡은 다양한 유형의 곡을 의미할 수 있어서 개념적으로 정의를 내리기가 힘들다는 것을 알 수 있다. 다음 내용에 있는 환상곡의 역사적인 변천과정을 살펴보면서 환상곡의 개념에 대해서 더 자세히 살펴보자.

---

14) 리체르카레(ricercare) : 이탈리아어 '탐구하다'라는 뜻의 동사 ricercare가 어원으로 16, 17세기의 여러 가지 형태의 기악곡 명칭.
15) 김원구, 서우석, <라루스세계음악사전>, 수문당, p.1855.

2) 환상곡의 역사적 변천

환상곡은 최초의 기원에서부터 여러 시대와 작곡가들을 거치면서 소멸, 발전 하는데 그것들은 각 시대마다의 특징에 따라 변화되고, 또한 같은 시대라도 작곡가에 따라 개성저인 악곡으로 나타난다. 각 시대별 환상곡의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

① 16세기와 17세기의 환상곡

16세기와 17세기의 환상곡은 기악곡의 일반적인 명칭으로써 후세의 자유로운 환상적인 요소는 전혀 지니고 있지 않았으며 류트 뿐만 아니라 건반 악기나 기악 합주를 위해서 작곡 되었다. 세기별로 보자면 16세기 환상곡은 근본적으로 가사의 도움 없이 음악적 영감을 표현한다는 데 큰 의의를 두었으며 대위법적 모방양식이 주로 쓰였다. 16세기 스페인의 음악이론가이자, 오르가니스트, 또한 작곡가이기도 했던 토마스 산타마리아(Tomás de Santa Maria, c.1570)는 *Arte de tañer fantasía* (환상곡 연주, 1565)이라는 건반악기 연주법에 관한 책을 통하여 대위법적 양식에서 즉흥연주를 하느 방법을 설명하였고[16], 이탈리아에서는 환상곡이 대위법 발달의 기초에 기여하기도 했다. 이처럼 모방 형식이 주류를 이루는 점에서는 리체르카레, 칸쪼나와 유사하지만 악곡 구조의 진행이 자유로운 점에서는 프렐류드나 토카타와 같다고 할 수 있다. 이 시기의 환상곡은 대체로 다성부 구조로 되어 있고 전체적으로 단순한 리듬

16) www. hoasm.org

을 사용하였으며 2부분 형식이 주를 이루고 있다. 이러한 환상곡은 16세기말로 가면서 점차로 대위법적 양식에서 벗어나는 경향을 띠며 주제가 다양해지고 자유로워졌다.

17세기는 16세기와 마찬가지로 리체르카레, 팬시, 카프리치오, 소나타, 신포니아, 칸쪼나와 같은 명칭들과 혼용하여 쓰였으며 이러한 곡들 가운데는 푸가처럼 주제를 계속해서 모방 대위법으로 발전시키는 경향이 있었다. 또한 규모가 커지고 복잡한 형식구조를 가지고 있었으며 즉흥적 성격이 강조되기도 했다. 즉흥적 요소는 건반악기를 위한 곡들이 중요하게 취급된 북스테후데의 작품에서 자주 나타나는데 그의 건반악기에 있어서 형식의 다양함과 내면적 정서는 바흐의 「Fantasy and Fugue in G Minor. BWV 542」에 영향을 주었다. 전체적으로 악곡의 형식이 박자나 속도, 분위기 등에 의해 많은 부분으로 나뉘었으며 16세기에 비해 눈에 띌만한 발전을 보이지 않는다.

② 18세기 환상곡

18세기 환상곡은 종전의 앙상블 위주의 작곡에서 벗어나 주로 건반악기를 위해 작곡되었으며, 특히 독일에서 중요한 형식으로 남게 되었다. 대표적인 작곡가는 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750), C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714~1788), 모차르트(Wolggang Amadeus Mazart, 1756~1791) 등이며, 그들의 작품은 자유로운 리듬과 템포, 마디의 생략, 대담한 화성과 전조 등 17세기 중에 형성된 환상곡의 주요 특징을 수용하면서 기악곡에서의 연주 기교를 강조 하였다[17].

J. S. 바흐는 주로 클라비코드 또는 하프시코드를 위해 다수의 환상곡을 작곡하였다. 이 환상곡은 어떤 것도 체계화된 푸가는 아니지만 거의 모든 곡이 대위법적 진행과정을 사용하고 있다. J. S. 바흐의 「Chromatic Fantasia and Fugue in d minor, BWV 903」(1720~1723)은 건반악기 곡으로써 상·하로 빠르게 움직이는 토카다와 화성적으로 자유롭고 리듬적으로 엄격하게 전개되어가는 코랄(Choral), 이와는 반대로 자유로운 리듬과 뚜렷한 반음계적 변화를 지닌 레시타티브와 코다(Coda)로 이루어졌다[18]. 이 환상곡은 구조의 변화가 자주 일어나며 조성에 있어서도 바로크 시대 음악의 조성과는 달리 자유로운 전조가 눈에 띈다. 또한, 넓은 음역 사이를 자유롭게 움직이는 음계 경과구와 아르페지오 유형의 변화가 많이 나타나며, 그 외에 즉흥적인 부분과 안정된 선율(melody)부분이 교대로 나타나고 있다.

C. P. E. 바흐의 환상곡은 주로 클라비코드를 위한 작품들로서 1753~1770년에 작곡된 16곡과 1783~1789년에 작곡된 7곡이 있는데 특히 후기에 작곡된 7곡이 중요하다. 그의 환상곡은 대담한 화음과 선율, 갑작스런 정지와 빠른 경과구 등으로 진행되었고 이들은 점차로 절제된 중간 부분을 갖는 3부 형식, 론도의 양식 등으로 규칙적으로 전개되어 갔다. 이는 18세기 후반 고전시대에 접어들면서 하이든(Haydn, 1732~1809), 모차르트, 베토벤에 의해 계속적으로 발전하였다. 하이든은 유일한 환상곡 작품인「판타지 다단조」에서

17) Eugene Helm, "Fantasia : 18th century," The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. Stanly Sadie 20 vols (London: Macmillan, 1980), vi, 388.

18) Hugo Leichtentritt, <음악 형식론>, 최동선 역 (서울 : 현대음악 출판사, 1986), p.454.

1악장의 단순한 스타카토와 아다지오(adagio)의 레가토 스케일(legato scale), 피날레 부분의 미뉴엣풍 점음표 리듬 등에서 자유로운 리듬형식을 보이려고 노력했지만, J. S. Bach 나 C. P. E. 바흐의 환상곡에 비하면 즉흥적인 악상이 형식의 틀 속에 갇힌 듯한 느낌을 준다.

모차르트의 환상곡은 다양한 형식의 작품들로 구성된다. 피아노 환상곡은「Fantasia and Fugue in C Major, K.394」(1772), 「Fantasia in C Major, K.395」(1778), 「Fantasia in d minor, K.397」(1782), 「Fantasia in c minor, K.475」(1785)와 미완성 환상곡 「Fantasia c minor, K.396」(1782)[19]가 있으며, 그 밖에 오르간을 위한 환상곡에는 「Fantasia in g minor, K.522」(1787), 「Fantasia in f minor, K.608」(1791)가 있다. 이 곡들의 공통된 특징은 감7화음의 사용, 아르페지오의 음형과 반음계적 진행, 강약의 대조가 뚜렷하고, 이들 모두가 일정한 형식을 따르지 않고 구성된 작품으로 모차르트의 뛰어난 즉흥성을 엿볼 수 있는 곡이다. 모차르트 환상곡의 스타일은 하나의 주제에서 다른 주제로의 빠른 도약, 감정표현의 민첩한 변화, 화성의 자유로운 취급과 조바꿈에 그 특징이 있다. K.394는 판타지와 엄격한 푸가라는 상반된 부분을 연결한 작품이고, K.397은 C. P. E. 바흐의 스타일에 좀 더 가깝게 마디의 구분이 없고 절제되지 않은 부분을 포함하고 있다. 특히, 그의 환상곡 중 가장 뛰어난 K.475는 불협화음적 반음계의 사용과 여러개의 대조적인 에피소드들을 사용하여 종결구에 제시부의 아다지오를 다양한 모습으로 재현시키면서 작품 전체의 형식을 통일시키

19) 모차르트의 「환상곡 C단조 K.396」은 원래 바이올린과 클라비어를 위해 작곡된 곡으로 후에 시타틀러에 의해 완성되었다.

고 있다. 이렇듯 소나타에서 표출할 수 없었던 광범위한 음역, 레시타티브를 옮겨 놓은 듯한 짧은 패시지들의 사용은 모차르트의 즉흥성을 충분히 확인시켜 주고 있다.

베토벤의 환상곡은 고전과 낭만의 요소를 혼합하여 보수적인 면과 진보적인 면을 모두 보인다. 브른스비크(Franz Brunsvik)백작을 위해 작곡된 「Fantasie in B Major, Op.77」(1809)은 피아노를 위한 곡으로서 단악장 구성이며 이 곡은 C. P. E. 바흐의 감정과다 양식을 모방하여 템포와 구조의 변화를 갖지만 C. P. E. 바흐의 자유로운 형태의 환상곡과는 달리 전체적으로 소나타 악장의 구조를 따르는 것이 특징이다. 한편, 베토벤의 소나타 Op.27의 No.1과 No2에는「환상곡풍의 소나타(Sonata quasi una Fantasia)」라는 부제가 붙었는데, 이들 소나타에 판타지라는 부제가 붙은 이유는 두 곡 모두 제 1악장에 소나타 형식 대신 가곡 풍의 느린 템포로 시작하였고, 일반적인 소나타와는 달리 제 3악장에 비중을 두고 규모가 큰 형태의 구성으로 작곡되었기 때문이다. 또한, 전곡에 걸쳐 악장 사이에 종결을 알려주는 겹세로줄이 없이 아타카(attacca)[20]로 연결된 점에서 「환상곡풍의 소나타」라는 부제가 붙어 있다[21].

③ 19세기 환상곡

베토벤 이후로 19세기 환상곡은 그 규모가 광범위하게 발전 되었으며, 다악장의 대규모 작품은 19세기의 중요한 형식으로 등장하였

---

20) “아타카”란 "붙이다“라는 뜻으로 특히 속도를 바꿀 때나 한 악장의 끝에 다른 악장이 바로 이어질 때 지정되는 말이다.

21) 백기풍, <베토벤 32 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법> (서울 : 작은우리, 1993), p.225.

다. 이 시기의 중요한 작곡가로는 슈베르트, 슈만, 쇼팽, 브람스 등이 있다. 이들은 작품의 형식보다는 곡의 내용에 치중하였는데, 이런 특징은 작곡가의 개성 표출과 자유로운 사상 전개를 중요시하는데 일조 하였다. 이처럼 환상곡은 낭만주의 사조에 힘입어 19세기 내내 음악적으로 풍부한 내용과 다양한 성격을 보여주며 그 어느 시기보다 더 중요한 음악적 양식으로 발전하였다. 이 시기 환상곡은 소나타 형식과 융합된 부분이 상당히 많은데 슈베르트의 “방랑자 환상곡 op.15", 슈만의 ”환상곡 op.17", 그리고 쇼팽의 “환상곡 op.49"는 고전시대의 소나타와 같은 치밀한 논리적 구조를 가졌다. 19세기에 피아노가 가장 대중적인 악기로 자리 잡게 되자 낭만주의 작곡가들은 피아노를 그들의 이상을 가장 잘 표현해 줄 수 있는 악기로 여겨, 피아노곡들을 훨씬 자유롭고 느슨한 구조로 쓰고 그로 인해 그 규모가 커질 수밖에 없었다. 규모가 큰 환상곡은 낭만주의 시대에 전성기를 이루었는데 고전시대의 즉흥적인 성격을 띠면서 엄격한 구조의 소나타 형식으로 되어 있는 환상곡을 떠나 작곡가들의 독특한 상상력을 여러 곡의 소품을 함께 묶은 성격적인 곡이나 고전적인 소나타 형식을 낭만적인 자유로운 형태와 결합시킨 독특한 형태의 환상곡으로 표현하였다.

슈베르트의 환상곡은 낭만 환상곡의 기초가 되는 작품들로서 4곡의 환상곡 「Fantasie in C Major, "Wanderer fantasie"」, 「Fantasie in C Major, "Grazer Fantasia"」, 「Fantasie in f minor」, 「Fantasie for Violin and Piano」는 모두 소나타 형식이다. 특히 1816년에 작곡된 3곡의「Fantasie for Violin and Piano」는 베토벤의 순환기법으로 작곡된「Piano Sonata 제28번 A Major. Op.101」(1816), 「Piano and Cello sonata 제4번 C

Major. Op.102. No.1」(1815)와도 시대적 유대 관계를 맺는다.

슈만은 변주적 요소를 가미시킨 3악장 소나타 구조의 피아노 환상곡「Fantasia in C Major. Op.17」(1836~1838)와 피아노 독주를 위한 환상 소곡집「Pantasiestücke. Op.12」[22](1837)을 작곡하였고, 바이올린 독주를 위한 환상곡「Fantasia in C Major. Op.131」(1853)도 중요하다.

쇼팽의 환상곡은 단 한곡으로써 1841년에 작곡되었으며 곡의 형태는 자유로운 소나타 형식으로 볼 수 있다. 전설적, 환상적 분위기의 주제를 다루며 기존 법칙의 구속을 받지 않는 발라드와 유사한 분위기를 갖고 있는데 박자 구성에 있어서는 발라드와 대비되는 4박자 중심의 대규모곡이다. 이「Fantasie in F Minor. Op.49」(1841)는 반음계적 선율처리와 다양한 리듬, 자유로운 전조 등의 특성을 나타내고 있으며, 화려한 기교가 낭만적인 환상곡의 특성을 반영해 준다.

브람스의 후기 피아노 작품「7개의 환상곡(Fantasien). Op.116」(1892)은 3개의 카프리치오와 4개의 인테르메조(Intermezzo)의 연합곡으로 구성되며 화성과 리듬의 변화로 자유로운 분위기를 연출한다. 특히 「Capriccio in D Minor. Op.116. No.1」은 지속적인 당김음을 위한 확실한 리듬의 제어력이 요구되는 작품이다. 이외에도 후기 낭만주의인 리스트는 기존의 오페라 주제를 피아노곡으로 편곡하여 환상곡이라는 이름을 붙였는데 이 경우 편곡된 곡은 매우 기교적인 경우가 많다.

---

22) 슈만의 「Pantasiestücke. op.12」는 다음과 같은 내용을 가지고 있다. 1.저녁때 2.비상 3.왜? 4.변덕 5.밤 6.우화 7.얽힌 꿈 8.노래의 종말.

④ 20세기 환상곡

근대 인상파 음악의 대가인 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862~1918)나, 라벨(Joseph Maurice Ravel, 1875~1937)의 작품에서는 환상곡 이라는 제목을 전혀 찾아 볼 수가 없고, 19세기 말엽의 작곡가 중 프랑크(Cesar Auguste Jean Iuillaume Hubert Franck, 1822~1890)와 브르크너(Josep Anton Bruckner, 1824~1896)는 환상곡를 남겼다. 프랑크의 작품으로는「피아노를 위한 환상곡, Op.15」가 있고, 브르크너 작품으로는「피아노 환상곡 E♭ major」가 있다. 20세기에 와서는 여러 가지 현대적 기법을 사용한 환상곡이 나타났는데 그 예로는 신랄함과 감각적 음색, 화려한 구성의 리듬 패턴이 서로 교대되어 대조적인 부분들로 구성된 크플랜드(Aaron Copland, 1900~1990)의「피아노 환상곡」가 있으며, 하나의 악장으로 되어 있고 행진곡과 유사한 음형을 지닌 브리튼(Edward Benjamin Britten, 1913~1976)의「오보에나 현악기를 위한 환상곡 4중주」가 있다.

이렇게 환상곡은 여러시대를 거쳐 오면서 그 시대의 특이함을 다양하게 나타내어 왔으며 작곡가들은 그들의 개성을 담은 특징적인 스타일로 발전 시켰다. 환상곡이 시대마다 다른 형태를 가지고 있다. 그러나 조성에 있어서는 매우 자유로우며 제약을 받지 않는다는 점에서는 공통성을 지니고 있다고 할 수 있다.

3. W. A. 모차르트의 환상곡

1) 모차르트의 환상곡 분석

모차르트의 4개 환상곡은 그가 경제적으로 어려웠던 비엔나시기에 작곡되었다. 당시는 어느 시기보다도 건반악기에 있어서 즉흥연주가 유행하고 있었는데, 이 즉흥연주는 감7화음이 건반의 위아래를 휩쓸며 나타나거나, 반음계적인 진행의 스케일과 아르페지오를 사용하여 기교적으로 상당히 어렵게 들리는 반면 화려한 효과를 낸다. 이러한 즉흥연주가 기보화 된 것 같은 모차르트 4개의 환상곡은 그 음악적 특징에 있어서 여러 공통점을 찾을 수 있다. 즉, 이 4개의 환상곡은 감7화음을 적절히 사용하여 환상적인 분위기를 자아내며, 지속적인 반음계 진행과 아르페지오 음형을 사용하여 즉흥적 요소를 다분히 가지고 감성과다양식의 영향으로 강약의 대조가 심하다. 각 환상곡은 다양한 형식으로 구성되어 있는데 이 4개의 환상곡을 조성, 작곡연도, 작곡지, 형식을 <표 2>에서와 같이 정리할 수 있다.

<표 2> 모차르트의 4개 환상곡

K	곡명	조성	작곡연도	작곡지	형식
394	Praludium UndFugue	C 장조	1782	Vienna	평균율의 구성
396	Fantasia	c 단조	1782	Vienna	Sonata 형식
397	Fantasia	d 단조	1782	Vienna	3부분 자유형식
475	Fantasia	c 단조	1785	Vienna	5부분 자유형식

위의 표에서와 같이 3개의 환상곡은 같은 해인 1782년에 작곡되었는데, 먼저 환상곡 K.394는 도입부에 이어 다섯 개의 부분으로 조합되는 형식으로 씌어져 있으며, 특히 다양한 음형의 잦은 교체 그리고 이를 동반하는 급격한 조바꿈 등을 통하여 환상곡의 특성을 잘 보여 주고 있다. 그리고 바로크 시대에 많이 쓰였던 'Prelude und fugue'의 성격을 도입해서 쓴 것으로, 전주곡적인 역할을 하는 'Fantasia'와 3성의 'Fugue'로 구성되어 있고 인상적인 3성 푸가로 끝맺는다.

K.396은 미완성으로 남겨진 작품으로서, 처음부터 27마디만이 모차르트의 작곡이며 나머지부분은 오스트리아의 작곡가 스타들러(Abbe Maximilian Stadler, 1748~1833) 가 보충한 것으로 알려져 있다[23]. 전체 구조는 소나타적 구성을 따르고 있고 다양하고 자유

23) F. E. Kirby, *Music for Piano : A short History*, 김혜선 역. <피아노 음악사>. 서울: 다리 출판사, 2003.

로운 즉흥적 음악요소들이 기존형식의 확고한 틀 안에 정리되고 있다. 즉, 제 1주제, 제 2주제의 설정 및 활용 등 기존 소나타 형식과 다양한 환상곡적 요소들을 결합시킴으로써 앞서 언급된 K.394에서 보다 더욱 강화된 음악자료들의 결속을 보여주고 있고, 아르페지오, 긴 음계, 분산화음, 장식음, 양송교체 등을 망라하는 다양한 음형 및 리듬들을 조합, 즉흥적이고 환상곡적인 특성을 구현하고 있다.

K.397은 형식과 음악적 내용이 조화롭게 결합된 작품으로써, 특히 주목할 만한 것은 이 작은 규모의 환상곡에서 발견되는 모차르트 특유의 언어적인 극음악(劇音樂)적 요소이다. 주제 선율들에 채택된 다감양식과 갈랑양식의 의도적인 대비를 비롯하여 K.397에 포함된 다양한 음악언어들은 그 극적인 구성을 대변하고 있다.

4곡의 환상곡 중 마지막에 작곡된 K.475는 1784년에 작곡된 피아노 소나타 K.457의 전주곡(Introduction)으로 연주되도록 출판된 곡이다. 즉흥적이고 자유로운 면모들이 전혀 다른 다섯 부분으로 이루어진 형식으로 구성되어 있는데, 맨 끝에 첫 번째 아이디어가 다시 나타나는 소나타 악장의 성격을 띄고 있기도 하다. 이는 고전주의 방식을 미리 예견하고 강조하고 있는 것으로 평가되고 있다. 다음에서 모차르트의 환상곡「Fantasia in C minor K.475」의 세부적인 작품 분석을 살펴보겠다.

2) 모차르트의 환상곡「Fantasia in c minor K.475」의 작품 분석

모차르트의 「환상곡 C단조, K.475」은 1785년인 비엔나시기에 작곡되었으며 앞에서 언급한대로 1784년에 먼저 작곡된 피아노 소나타 K.457의 전주곡으로 연주하도록 함께 출판되었다. 원래 이 두 작품은 각각의 독립된 작품으로 고안되었으나 1785년에 초판인 알타리아 판에서 「포르테피아노를 위한 환타지아와 소나타, 작품11」로 두 곡이 함께 출판되어 가장 큰 피아노 독주곡이 만들어졌다. 이처럼 서주에 해당하는 작품이 후에 작곡된 것은 「환상곡(전주곡)과 푸가」 K.394 나 「현악을 위한 아다지오와 푸가」K.546의 경우에서도 찾아볼 수 있다. 소나타 K.457의 서주로 연주되도록 한 「환상곡 C단조, K.475」는 C. P. E. 바흐에 의하여 강조되어 왔던 다양하면서도 감정의 변화를 선호하는 다감양식이 계속되었고 환타지아와 관련된 즉흥적이고 자유로운 면모들이 전부 이 곡에 나타난 것을 알 수 있다. 또한 로코코의 우아한 성격인 갈랑 스타일의 특성을 그대로 지니고 있으면서도 정교하게 장식되어있고 갑작스럽게 단조로 바뀌는 침울한 감정표현을 읽을 수 있다. 「환상곡 C단조, K.475」는 C단조 소나타와 함께 비엔나 시기의 피아노 작품 중 최고의 걸작으로 꼽히며 베토벤과 슈베르트를 예견케 한다.

모차르트 자신에 의하여 붙여진 두 작품의 타이틀은 「Fantaisie et sonate pour le fortepiano composées pour madame Trérèse de Trattner par le Maitre de chapelle W. A. 모차르트, oeuvre I」이다[24]. 모차르트의 제자였던 테레제 폰

트라트너 (Thérese von Trattner)에게 바쳐진 이 「환상곡 C단조, K.475」는 빠르기 표시의 변화를 기준으로 하여 크게 다섯 부분으로 나누어 볼 수 있는데, 그 구조는 <표 3>과 같다.

<표 3> Fantasia in c minor K.475의 구성

구분	제 1부분		제 2부분	제 3부분	제 4부분	제 5부분
마디수	1~26	27~41	42~83	84~122	123~149	150~175
조성	c단조	D장조	a단조	B♭장조	g단조	c단조
빠르기	Adagio		Allegro	Andantino	Più Allegro	Tempo I.

위에서 살펴본 바와 같이 각 부분이 조성과 빠르기로 분명한 대조를 이루고 있어 즉흥적 효과를 기대했음을 볼 수 있다.

① 제 1부분 (Adagio)

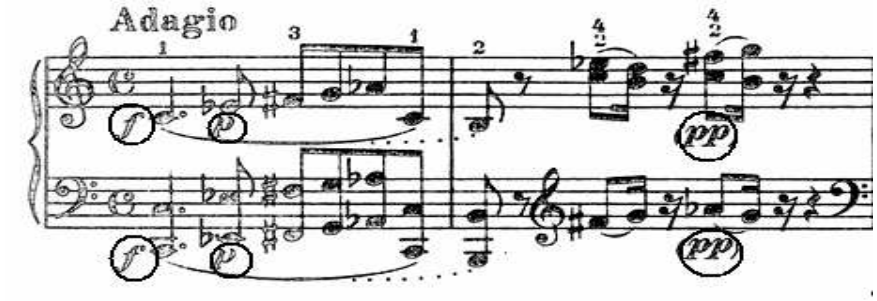
제 1부분은 c 단조인 1~26마디와 D 장조인 27~35마디로 나누어 진다. 이 곡은 시작하는 부분이 아르페지오로써, 화려하게 시작하는 나머지 세 곡의 환상곡과는 달리 악보 1에서 보듯이 유니슨(unison)의 두마디 동기를 가지고 시작된다. 곡이 시작하는 첫 마디는 주제적 동기로 c minor의 무겁고 어두운 분위기의 단 3도 선율진행을 그 특징으로 한다. 이러한 주제적 동기는 제 1 마디의

24) John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 2nd ed. (New York: Dover, 1972), p.174.

c minor, 제 3 마디의 b♭minor, 제 5 마디의 a♭minor 로 장2도씩 하행을 하면서 동형진행을 하고 있다. 첫 마디의 시작인 c음은 페달을 사용하여 포르테의 음가를 충분히 울리면서 크게 시작한다.

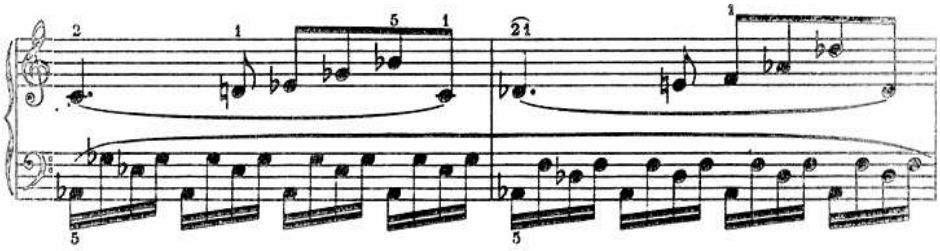
연주상 주의점은 유니슨으로 울리는 세 성부는 자칫 저음부의 옥타브 음이 지나치게 크게 연주될 수 있음으로 상성부의 오른손에 의도적으로 주의를 기울여서 상성부 소리가 묻히지 않게 주의한다. 첫 음 뒤에 곧바로 이어 나오는 여린내기(p)의 선율은 강한내기(f)의 첫 음과 대조를 이루면서 연주자로 하여금 긴장감을 요하고 있다. 둘째 마디에서 뒤이어 나오는 (pp)의 감7화음 울림, 즉 최상성부의 E♭과 왼손의 F♯음은 앞의 동기에 대한 응답인 듯 한 느낌으로 연주한다. 이 부분은 강약의 심한 대조를 볼 수 있는데 이것은 감 7화음과 함께 *Empfindsamer Stil* 의 영향으로 해석할 수 있다.

악보1 : K.475 제 1부분의 주제선율(motive), 마디1-2

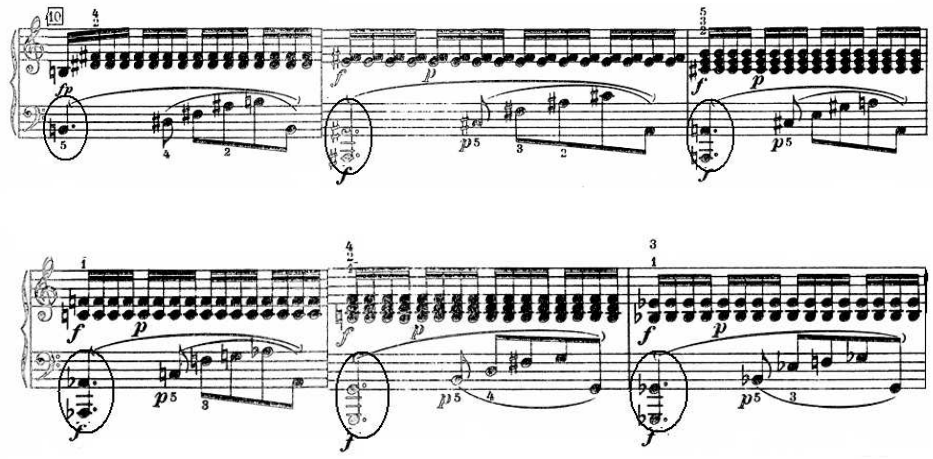


악보2-(a)에서 보듯이 마디 6에서 하성부인 16분음표로 이루어진 반주부의 펼친 화음은 곡의 움직임이 진행하고 있다는 것을 볼 수 있다. 제 6 마디의 상성부는 마디1에서 보였던 주제음형이 다시 나타난다. 이러한 주제음형은 악보2-(b)에서 보듯이 하성부로 옮겨져 반음계로 하행진행을 계속하면서 마디15까지 이어진다. 마디10에서 마디15의 첫 음은 강한내기(f)의 깊은 터치로 반음씩 내려간다: B♮-A♯-A♮-A♭-G-G♭.

악보2-(a) : 제 1부분의 주제선율 마디6-7

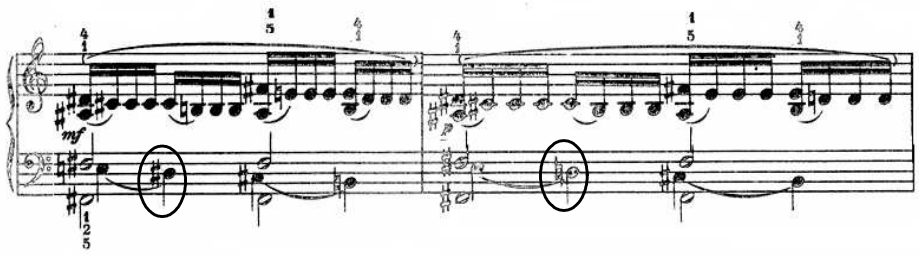


(b) : 마디10-15의 화음진행



이와 같은 반음계흐름을 통한 음색의 변화는 악보3에서 보듯이 마디16, 17에서도 이어진다. 이는 마디17에서 D♮음으로의 변화를 통해 변화함으로 하성부의 내성 진행을 보다 뚜렷하게 표현하며 연주한다. 또한 단조로의 음색변화를 더욱 부각시키기 위하여 악보에는 기보되어있지 않지만 마디17에는 una corda를 사용할 것을 권한다.

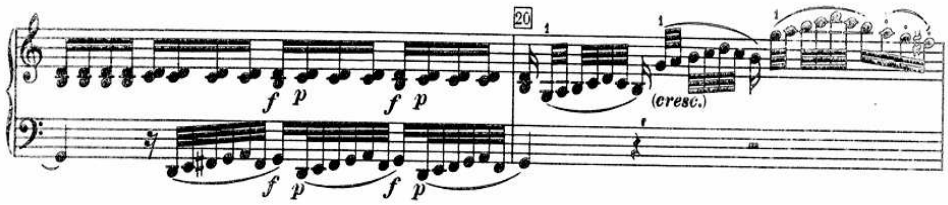
악보3 : 마디16-17의 전조되는 부분



B Major b minor

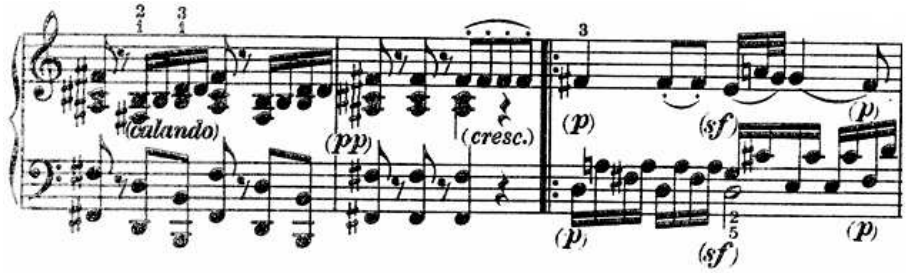
마디18-마디25는 첫 주제선율과 두 번째 주제선율로 가는 연결구(경과구)이다. 마디18부터는 여린내기(*pp*)의 조용한 가운데 32분음표의 짧은 음형이 조용히 나타나기 시작하고 악보4에서 보듯이 마디20에서는 그것은 마치 오케스트라에서 관악기들이 3옥타브에 걸쳐 저음에서 고음으로 화려하게 크레센도 되면서 상승하는 선율을 연상시킨다.

악보4 : 마디19-20



악보5에서 보듯 F♯화음과 D화음의 공통음인 F♯음을 계속 반복하여 다음에 나올 제 1부분의 두 번째 부분(D장조)으로 연결한다. 마디24에 나오는 '점점 느리게, 그리고 점점 여리게'란 뜻의 지시어 calando로 설명되듯이 페달은 una corda를 사용하여 어떤 음에도 악센트 없이 어두운 느낌의 여린내기(*pp*)로 연주할 것을 권한다. 그리고 마디25의 마지막 3개의 F♯의 단음은 제 1부분의 첫 번째 부분 끝에서 두 번째 부분 처음으로 이어서 들어가는 의미를 나타내기 위하여 약간의 밝은 기분으로 크레센도하여 자연스럽게 둘째부분과 연결시킨다.

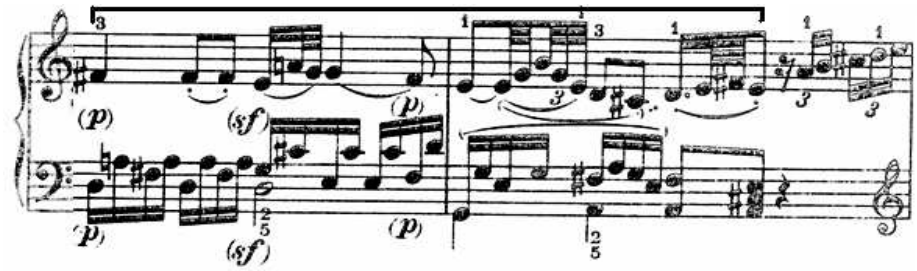
악보5: 제 1부분의 첫 번째 부분과 두 번째 부분의 연결부분, 마디 24-26



제 1부분의 두 번째 부분은 화성의 진행이 복잡하고 변화가 많았던 첫 번째 부분과는 달리 D장조의 기본화음의 범주 안에서 서정적인 선율로 이루어진다. 이 선율은 부드럽게 이어서 긴 프레이즈로 섬세한 소리의 변화를 효과적으로 표현하고 하성부의 반주부는 고르게 여린내기(pp)로 레가토 되게 연주한다. 이와같이 전체

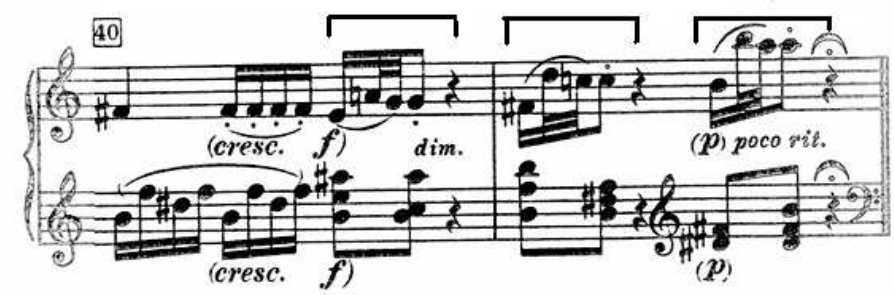
적으로 부드럽고 우아하게 표현해야하는 부분에 지시되어있는 sf는 너무 강하게 연주하기보다는 마치 테누토의 느낌으로 연주한다. 악보6에서 ⌜¬⌝ 표시되어있는 두 번째 주제선율에서 나타나는 32분음표나 64분음표의 음형은 너무 빠르지 않고 부드럽게 치며 짧은 음형 뒤에 나오는 4분음표나 8분음표들에는 악센트가 붙지 않도록 각별히 주의하여 연주한다. 왜냐하면 32분음표나 64분음표와 같이 빠른 음형을 연주할 때 심리적으로 긴장감을 갖게 되어 무의식적으로 빠른 음형 뒤에 나오는 음들까지 그 영향을 받아 힘이 들어가는 것이 당연한 것이므로 악보6에서와 같이 서정적으로 연주해야 하는 부분에는 이에 대한 각별한 주의가 필요하다.

악보6 : 두 번째 부분의 주제선율, 마디 26-27



제 1부분이 끝나는 마디40-41은 악보7에서 ⌐¬ 로 표시된 같은 음형을 3번 반복하고 끝부분에 나오는 페르마타로 잠깐 쉬면서 제 2부분으로 이어간다. 악보 7에 예시된 제 1부분의 종지(마디40-41)는 두 마디이지만 여리게 시작하여 크레센도 된 포르테에 이어 다시 여려지면서 느려지는 표현을 요구하는 변화가 많은 부분이다.

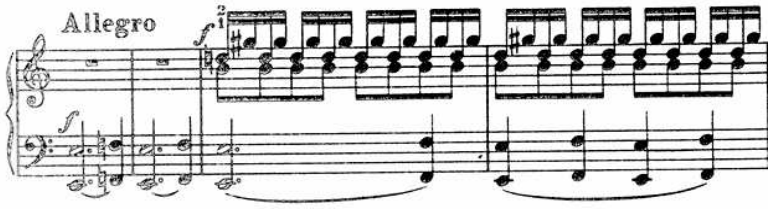
악보7 : 제 1부분의 마지막 부분인 마디 40-41



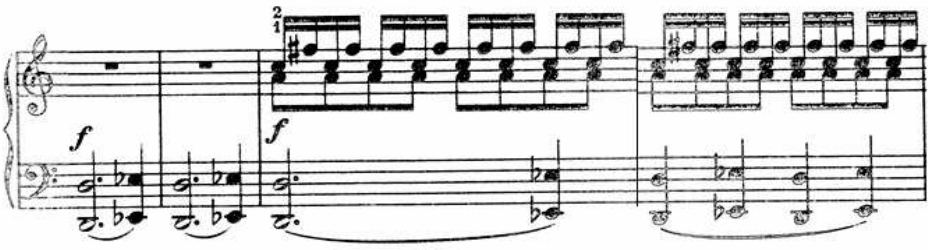
② 제 2부분 (Allegro)

제 2부분은 긴장감 있게 시작하여 색채감을 살린 선율구사 후에 매우 화려한 카덴차로 나아간다. 악보8(a)에서와 같이 제 2부분의 시작은 5음(e)과 6음(f)을 옥타브로 하성부에서 예리하고 힘차게 두 마디 먼저 제시한 후, 상성부의 16분음표 분산화음으로 시작해 트레몰로 음형으로 빠르게 연주함으로 제 1부분인 앞의 분위기와는 전혀 다르게 이끌어간다. 이 때 처음 하성부에서 제시된 E와 F음은 리듬의 반복, 축소 등으로 변형되어 나타난다. 이 부분은 악보8(b)에서 보듯 곧 바로 마디51에서 (마디42와 같은 음형으로) 전조되어 사용된다.

악보8-(a) : K.475의 제 2부분의 도입부, 마디 42-45

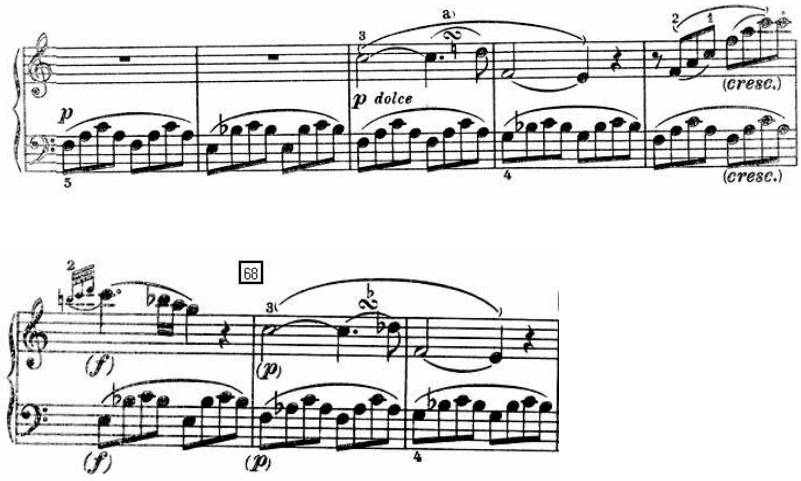


(b) 마디 51-54



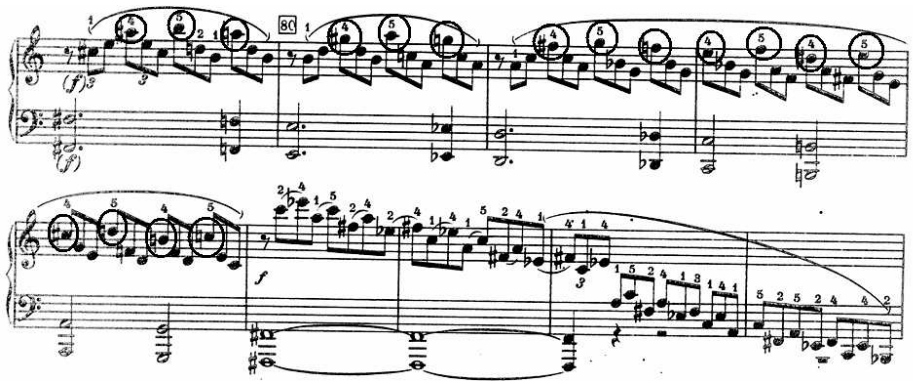
악보9에서 보듯이 마디 62부터 F장조의 I도와 V도 화음이 먼저 하성부의 반주로 제시되며 트릴(Trill)과 턴(Turn)이 많이 사용되는 서정적인 선율이 상성부에 나타난다. 이때 하성부의 각 마디의 첫 음인 F-E-F-G-F음을 의식하여 드러내게 연주한다. F장조의 선율은 마디 68에서 f단조로 다시 반복되는데, f단조 I도 화음의 3화음에 약간의 테누토를 하여 단조의 변화를 드러내주며 una corda를 사용하여 앞의 장조 부분 보다는 조금은 어두운 음색으로 바꾸어 친다.

악보9 : K.475의 제 2부분의 주선율, 마디62-69



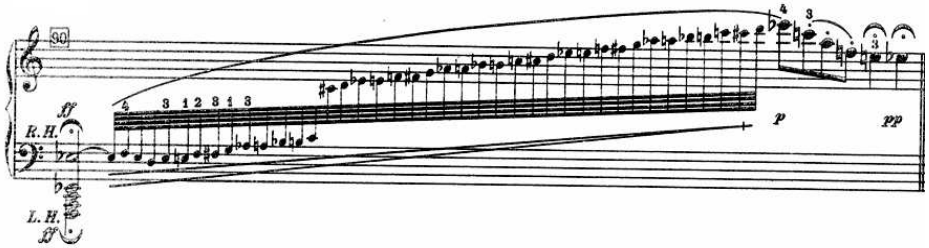
악보 10에서 보는바와 같이 마디 79부터는 하성부의 베이스성부가 반음계로 하행 진행하는데(F$^{\#}$-F$^{\natural}$-E-E$^{\flat}$...) 이러한 반음계진행은 제 1 부분에서도 자주 나타났던 것으로 환상곡의 특징을 잘 반영하고 곡 전체의 통일을 의도하고 있음을 알 수 있다. 그리고 상성부는 3연음부와 8분음표 리듬이 포르테로 강하고 빠르게 마디79부터 마디87까지 9마디동안 반복되며 카덴짜를 동반해 극적인 효과를 기대하게 된다. 이때 상성부의 주된 선율은 악보10에서 표시한 단2도상행-장2도하행으로 이루어지는 선율패턴, 예를 들어 (A$^{\#}$-B-A$^{\natural}$)와 단2도상행, 즉 마디82부터인 E-F, D$^{\#}$-E 을 특징으로 하는 선율을 의식하고 명확하게 친다.

악보10 : 제 2부분의 반음계진행, 마디79-87



악보 11의 마디90은 카덴짜 부분으로 B♭장조의 V의 7화음이 화려한 상행으로 진행되며 제 3부분으로 연결된다. 이때 페달은 거의 사용하지 않는데 카덴짜의 시작부분인 F화음에서와 카덴짜의 끝부분인 8 분음표에서 사용하고 마지막 최고 고음E♭부터는 페달을 한 음 한음 따로 사용하며 페르마타가 맨 끝의 두음 즉, E♮과 E♭에 모두 있으나 특히 가장 끝 음인 E♭에서 더욱 여유를 둔다. 이 부분이 이 곡 전체를 통해 나타나는 환상곡의 특징 중 하나인 반음계스타일의 화려함이 가장 잘 드러나는 부분이라고 볼 수 있다.

악보11 : K. 475 제 2부분의 마지막, 마디 90



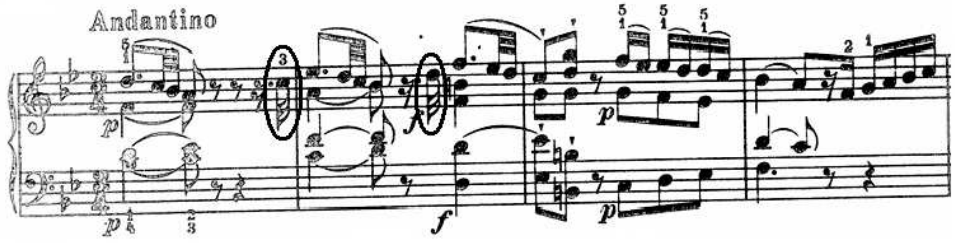
③ 제 3부분 (Andantino)

제 3부분은 B♭장조, 3/4박자로 여유 있고 우아한 성격을 추구하며, 제 2부분의 마지막 마디인 마디 90에서 미리 예비 되었던 B♭장조로, 리듬형, 이 주 소재가 된 4마디로 이루어진 동기가 제시된다. 이때에 마디91에서 제시된 리듬형은 마디92의 제 3박에서 다시 출현할 때 다이나믹을 달리하고 리듬형이 반복될 때

마다 그 사이에 끼어있는 쉼표의 길이도 각각 달리함으로 곡에 생기를 주고 있다.

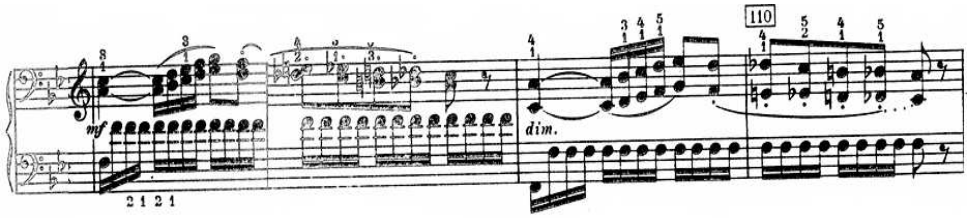
악보12에서 보이듯 미리 나오는 마디91의 마지막음인 32분음표(c)와 마디92에 세 번째 박 바로 직전의 32분음표를 너무 짧거나 소리가 두드러지지 않게 이어지는 음형들과 연결되는 소리로 자연스럽게 연주한다. 그렇지 않으면 자칫 마디92의 첫 박과 셋째 박에 강세가 들어가면서 어색해지기가 쉽다. 이때는 마치 현악 4중주에서 제 1 바이올린 주자가 유려한 선율로 앙상블을 이끌어 나아가는 듯이 연주한다. 이 선율은 리듬이 축소되어 나타나기도 하고, 또한 한 옥타브 아래에서 반복되어 나타나기도 한다.

악보12 : 제 3부분 주선율, 마디91-94

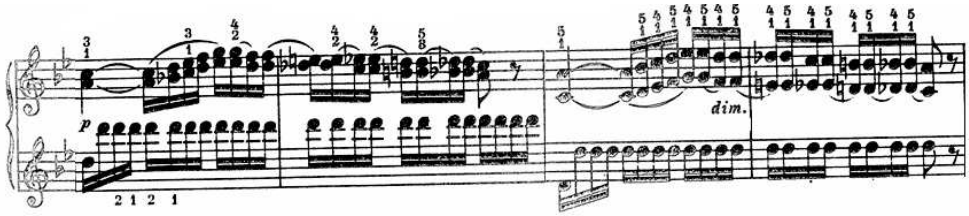


악보 13을 보면 마디 107부터는 하성부의 16분음표 연타위에 상성부에서 3도와 6도 병행진행을 하고, 이와 동일한 선율이 마디 115부터 다시 반복될 때에는 16분음표로 축소되어 나타난다. 마디 107부터 마디 110까지의 하성부는 조금 세게 시작하여 점점 여려지는데, 이것이 다시 반복되는 마디 115부터 마디 118까지는 여리게 시작하여 점점 더 작아지도록 연주하여 서로 다른 분위기를 나타낸다. 여기서 하성부의 연타음들은 상성부의 멜로디를 묻히거나 방해되지 않도록 하며, 작고 깨끗한 소리로 연주한다.

악보 13-(a) : 리듬의 축소, 마디 107-110

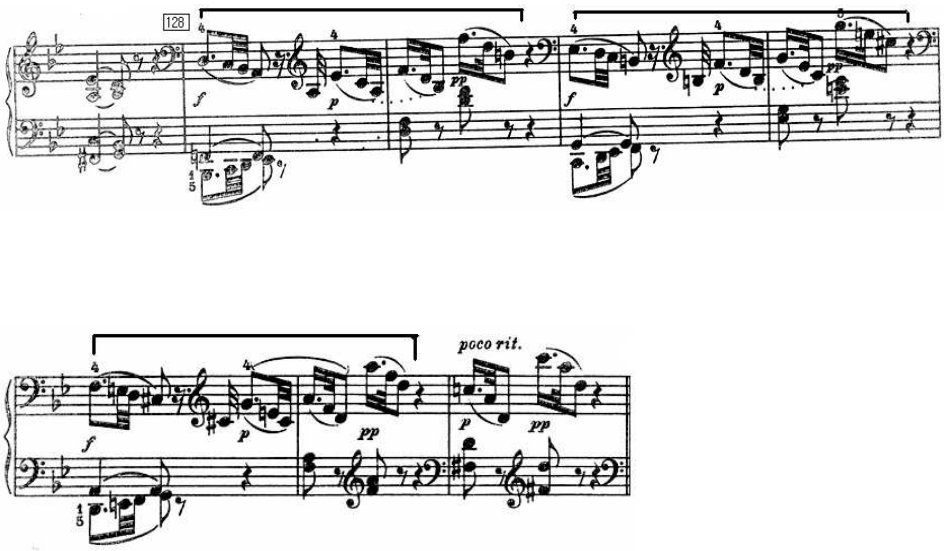


(b) : 마디 115-118



제 3 부분의 마지막 부분인 마디 123부터는 제 3 부분의 처음 동기가 두 마디마다 똑같은 프레이즈로 세 번 계속되는데, 이것은 악보 14에서 보듯 하나의 묶음으로 들리도록 연주하며 점차 아주 여린내기(pp)로 하여 작아지게 하고, 안정적으로 사이를 약간 길게 두면서 여음의 효과를 준다. 또한 종지가 V_7로 마침으로 제 4 부분으로 자연스럽게 넘어가도록 도와준다.

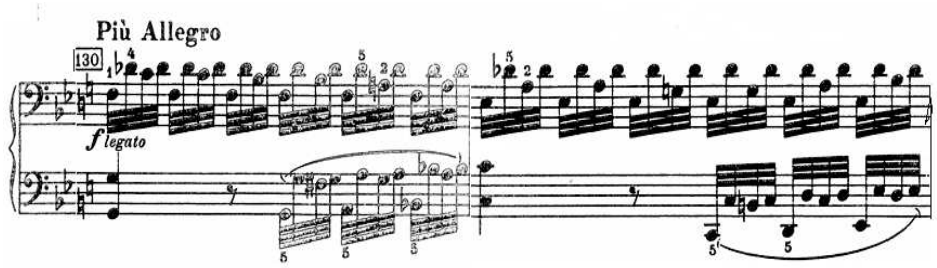
악보14 : K.475 마디 122-129



④ 제 4 부분 (Piu Allegro)

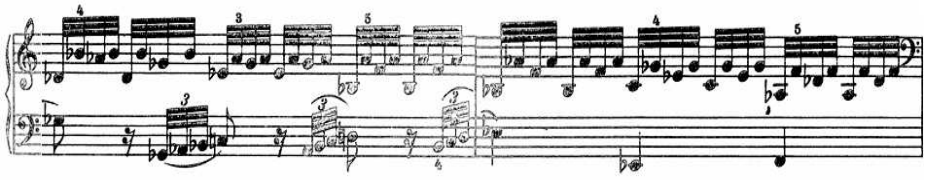
제 4 부분은 아래 악보 15와 같이 32분음표로 빠르게 시작하여 16분음표로, 8분음표로 리듬의 형태가 바뀌면서 안정감 있게 마무리된다. 처음은 g단조로 32분음표의 분산 화음이 상성부에서 조성이 계속 변화 하면서 나타나고 하성부에서는 처음의 리듬 형태가 6마디에 걸쳐 동형 진행된다. 이 부분은 연습곡처럼이 아닌 계속 변화하는 화성의 움직임을 느끼며 양손 모두 정확한 소리를 내어 긴장감 있으면서 대담하게 연주한다. 특히 베이스 성부는 G- A- B♭- C 로 순차적으로 상행하는 움직임을 취하고 있다.

악보15 : K.475 제 4 부분. 마디 130-131



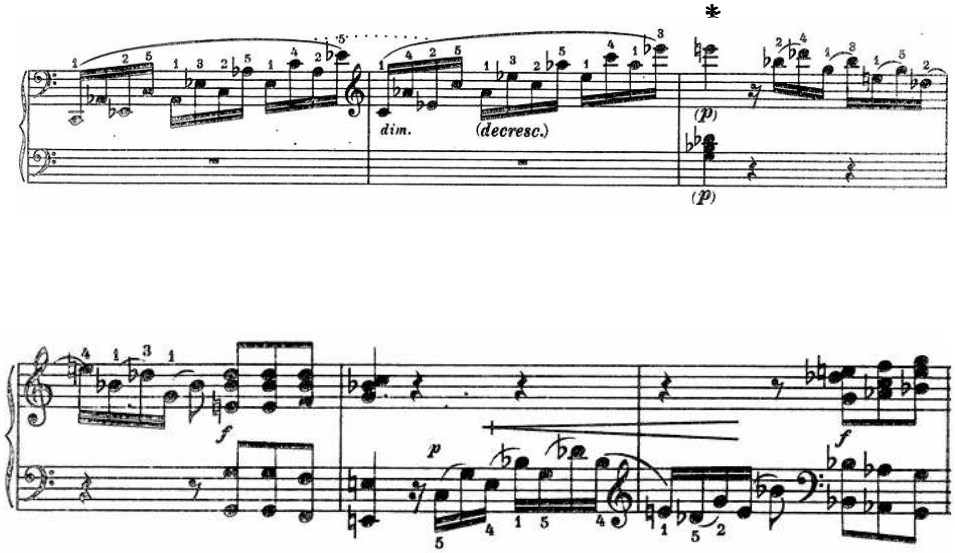
악보 16의 마디 139부터는 양손 모두 32분음표로 빠르게 진행하는 가운데 하성부의 리듬이 4분음표로 확대되는데 4분음표의 베이스 흐름과 상성부와의 조화를 느끼며 연주한다.

악보16 : K.475의 마디 138-139



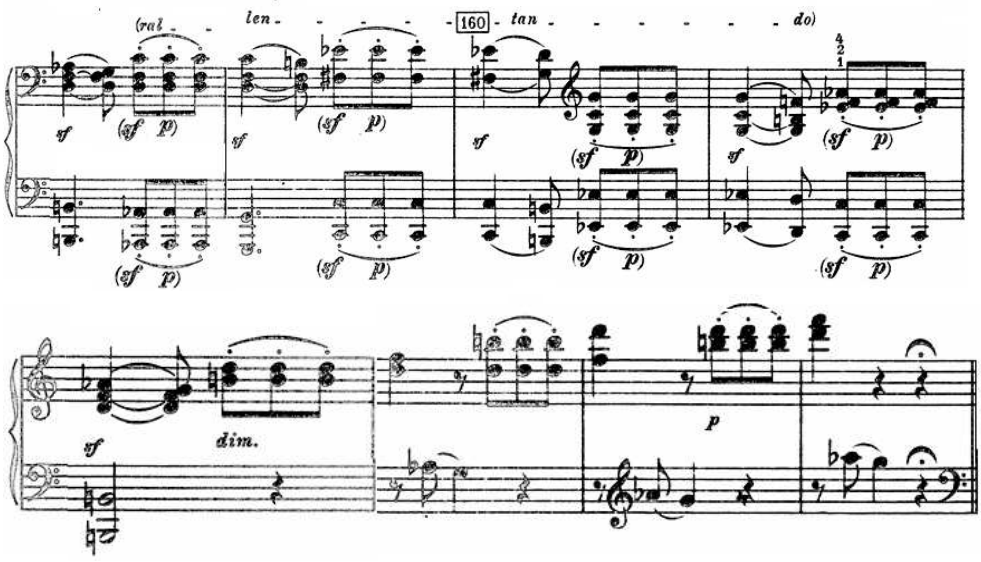
악보 17의 마디 143부터는 이전까지의 빠르고 긴장되는 듯한 느낌의 32분음표가 A♭장조에서 16분음표로 늘어나면서 안정감을 찾지만, 곧바로 어두운 느낌의 감 7화음이 계속 나타나고, 상행진행과 하행진행이 번갈아 가며 반복된다. 이때는 템포가 흐트러지지 않도록 주의하여 연주한다.

악보17 : K.475의 마디 144-149



악보 18의 마디 158부터는 제 4 부분의 끝인 페르마타까지 rall.로 진행되며 그 사이 sf가 4회 나오는데 이것은 음을 세게 하라기보다는 길고 확실하게 치는 의미에서 테누토로 깊게 연주한다. 끝부분의 세 마디정도는 음량을 줄여 소리가 사라지는 듯한 효과를 더욱 강조하기 위하여 una corda를 사용하여 느리고 여유있게 마무리 한다.

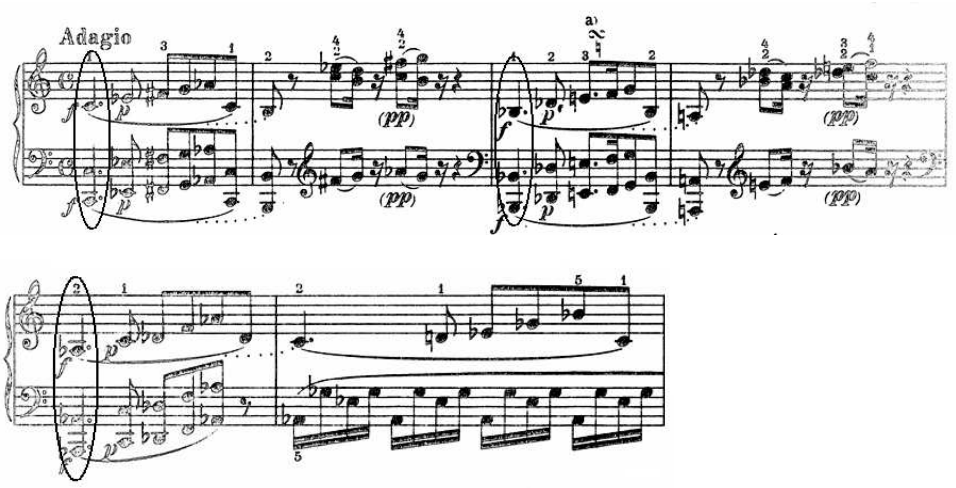
악보18 : K.475의 마지막 부분 마디 158-165



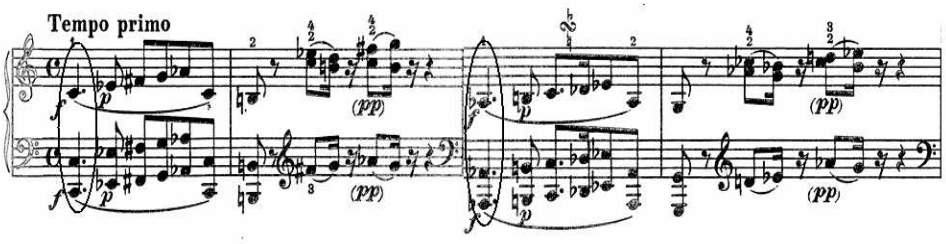
⑤ 제 5 부분 (Tempo Ⅰ)

제 5부분은 제 1부분의 주제를 다시 사용하여 마치 소나타형식에서 볼 수 있는 재현부의 성격을 띠고 있으나 제 1부분의 주제와 화성진행은 다르게 사용함으로 환상곡의 자유로운 형식미를 잃지 않고 있다.

악보19-(a) : K.475의 제 1부분의 마디 1-5



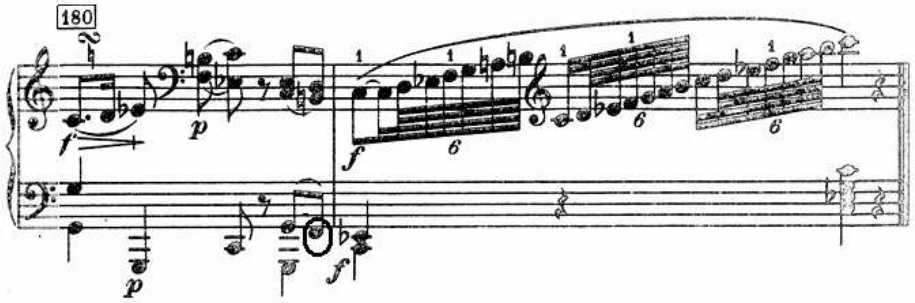
(b) : 제 5부분의 마디 166-169



악보19-(a)는 제 1부분의 주제선율이고 악보19-(b)는 제 5부분의 주제선율이다. 이들 주제선율의 처음 두 마디 진행은 동일하지만, 제 1부분의 주제선율이 제 5부분에서는 동형 진행되면서 변형되었음을 알 수 있다. 악보 19에서 동그라미로 표시한 음표는 주제선율의 동형진행이 이루어지는 첫 음들로 제 1부분은 C-B^b-A^b이고, 제 5부분은 C-A^b이다.

마지막 170마디부터는 악보에는 코다라고 명시되어 있지는 않지만 마지막 부분을 화려하게 몰아치며 끝나는 코다의 기능을 하고 있다. 또한 180마디의 하성부의 마지막음은 V_7의 F로써 V-I의 진행으로 이끄는 자연스러운 완전종지를 보여주고 있다.

악보20 : K.475의 마디 180-181



I V I

Ⅲ. 결 론

짤스부르크의 좋은 음악적 환경, 아버지 레오폴드의 열성적인 교육적 배려, 그리고 여행을 통해 얻을 수 있었던 음악적 결실은 모차르트의 음악적 성과에 결정적인 요인이 되었다. 모차르트가 살았던 시대는 음악적으로 로코코 양식과 갈랑 양식, 감정과다 양식의 여러 가지 양식이 공존하면서 초기 고전주의로의 움직임이 나타났고, 사회적으로는 범 세계주의와 인본주의 사상이 새롭게 대두되어 대중화 추세가 나타나는 현상을 보였다. 이러한 혼란하고 과도기적인 배경들은 모차르트의 음악에 영향을 주었고 그의 작품 안에 반영되어 정리, 발전 되었다.

또한 시대별 환상곡의 특성을 고찰하여 이 용어가 모방적 형태를 칭하는 것에서부터 오페라의 대중적 선율을 바탕으로 한 것, 형식에 구속되지 않은 자유로운 악곡에 이르기까지 다양한 의미로 사용되어 왔음을 살펴보았으며, 아울러 모차르트의 4개 환상곡의 특징들을 분석해 보았는데, 모차르트의 환상곡는 18세기의 기악음악 양식을 잘 융합하였고, 형식에 구애되지 않은 자유로운 형태로 자신의 상상력에 따라 작곡되었음을 알 수 있었다.

본 논문에서 살펴 본 모차르트의 Fantasia in c minor, K.475는 모차르트의 비엔나 시기의 곡으로 즉흥기법-아르페지오 음형, 카덴차, 감 7화음, 강약의 대조, 스케일 음형을 사용하여 곡 전체에 일관된 짜임새를 주어 각 부분의 연관성을 도모했으며, 조성과 빠르기를 통해 5 부분으로 분명히 구분된다. 제 1 부분은 처음 제시된 감 화음의 펼쳐진 형태의 동기가 계속해서 나타나는 첫 번째

부분과, D장조로 서정적인 네 마디 선율을 가진 두 번째 부분으로 나눠진다. 제 2 부분은 하성부의 옥타브, 상성부의 16분음표 리듬으로 강하게 시작되는 도입부를 지나, F장조로 주선율이 나타나고 그 선율의 변형으로부터 카덴차를 이끌어 내어 절정을 이룬다. 제 3 부분은 네 마디 동기의 서정적인 선율이 계속 반복해서 나타난다. 제 4 부분은 연속적인 32분음표 리듬이 상성부에 나타나고, 하성부는 리듬의 변화를 주면서 동형 진행한 후, 양성부에서 동시에 리듬의 확대가 일어난다. 제 5 부분은 제 1부분의 첫 번째 부분의 주제선율의 재현으로 동일한 조성으로 제시되고 스케일 음형으로 강하게 종지된다. 이처럼 K.475는 여러 개의 대조적인 에피소드들을 사용하였고 종결구에 제시부의 아다지오를 재현시키면서 작품전체의 형식을 통일시키고 있다. 또한 소나타에서 표출할 수 없었던 광범위한 음역과 레시타티브를 옮긴 듯한 짧은 패시지들의 사용은 모차르트의 즉흥성을 충분히 확인시켜 주고 있다. 본인은 당시 모차르트 시대의 피아노의 특징으로 보아 K.475에 대한 연주기법 등이 f, p만 간단히 명시되어 있을 것으로 보이나, 본인이 참고한 악보의 편집자인 로버트 타이흐뮐러(Robert Teichmuller)가 악상 기호를 추가로 사용한 것으로 사료된다. 그럼으로써 즉흥곡에 있어서 많은 표현의 풍부함을 주게 되었고, 본인도 부가적으로 una corda, damper pedal을 사용하여 오늘날의 피아노의 장점을 충분히 사용할 수 있게 연구하였으며, 보다 효과적으로 다이나믹한 연주를 하게 되었다. 그러나 표현을 풍부하게 하되 모차르트 시대 당시의 비엔나의 피아노가 지녔던 음향을 고려하여 약간의 절제된 연주를 필요로 한다.

작곡가의 의도를 올바로 해석, 연주해야하는 연주자들에게 있어

모차르트의 음악을 연주함에 앞서 이론적 지식은 절대적으로 필요하다. 먼저 모차르트의 이론적인 지식을 바탕으로 알맞은 해석을 연구하고 그에 따른 연주 기법상의 문제점을 해결해 나간다면 좀 더 모차르트적인 연주를 하는데 많은 도움이 될 것이다.

참 고 문 헌

<원서 및 번역본>

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York : Dover, 1972.

Grout, Donald J. *A History of Western Music*. New York : W. W. Norton, 1988.

Holmes, Edward. *The Life of Mozart*, London: The Folio society, 1991.

Hutchings, Arthur. "The Keybord Music" *The Mozart Companion*. New York: W.W.Norton, 1969.

Jansen, Johannes. *Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: Taschen, 1999.

Kirby, F. E. *Music for Piano : A short History*, 김혜선 역. <피아노 음악사>. 서울: 다리 출판사, 2003.

Landon, H. C. Robbins. "Performance Practic," *The Mozart Compendium*. London: Thames and Hudson, 1990.

Leichtentritt, Hugo. 최동선 역. <음악 형식론>. 서울 : 현대음악 출판사, 1986.

Marshall, Robert. *Mozart Speaks-views on Music, Musicians, and the world*. New York: Schirmer Books, 1991.

Pauly, Reinhard G. *Music in the Classic Period* , 김혜선 역. <고전시대의 음악>. 서울: 다리 출판사, 2000.

Sadie, Stanly. "Wolfgang Amadeus Mozart," *The New Grove Dictoinary of Music and Musicians*. ed. Stanly Sadie, 20vols, London: Macmillan, 1980, XII, 681-752.

Solomon, Maynard. *Mozart*. Newyork: HarperPerennial. 1996

Thayer, Alexander Wheelock. *Salieri - rival of Mzart*. ed. Theodore Albrecht, Kanasa City: Philharmonia, 1989.

Tyson, Alan. *Mozart Studies of the Autograph Scores*. London: Harvard University press. 1987.

<국내 서적>

김원구, 서우석. <라루스세계 음악사전>. 서울: 수문당, 1998.

김춘미. “범세계적이면서 대중적인 모차르트 음악의 미,” <피아노 음악>. 1월호, 1991.

노정희, 이재선, 김재경, 정신자 공편저. <서양음악의 이해>. 서울: 건국대학교 출판부, 1999.

배선화. <W. A. Mozart Piano Sonata K.331에 관한 연구> 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교, 1999.

백기풍. <베토벤 32 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법>. 서울 : 작은우리, 1993.

백신아. <L. v. Beethoven의 「Piano Sonata, Op.27, No.1」에 관한 연구> 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교, 2002.

유경화. <F. Schubert의 「Wonderer Fantasie, Op.15」에 나타난 음악적 특성 연구> 석사학위논문, 대구: 계명대학교, 1988.

음악지우사 편 : 김방현 옮김.<작곡가별 명곡해설 라이브러리 모차르트Ⅱ>. 서울 : 음악세계, 2001.

이병미. <낭만파 피아노 「Fantasia」의 특성과 악곡해석에 관한 연구> 석사학위논문, 서울: 가톨릭대학교 , 1991.

이세미. <W. A. Mozart의 피아노곡 「Fantasia」에 관한 연구> 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교, 2000.

이지희. <쇼팽의 「환상곡(Fantasie), Op.49」에 관한 연구> 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교, 2003.

이혜영. <M. Ravel의 Le Tombeau de Couperin과 W. A. Mozart의 Fantasia K.475에 관한 연구> 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교, 1991.

정정아. <낭만주의 시대 판타지에 대한 고찰-Wonderer Fantasie, Op.15를 중심으로> 석사학위논문, 서울: 성신여자대학교, 1995.

조선우 외 공저.<교양인을 위한 음악의 이해>. 서울: 세종출판사, 1996.

최승현. “모차르트(W. A. Mozart)의 건반악기 환타지아(Keyboard Fantasia)에 관한 소고,” <연세음악연구> 3권, 1994.

홍정수, 오희숙. <음악미학>. 서울: 서울대학교 서양음악연구소, 1999.

김여옥. <모차르트 D Major Variation K. 573에 관한 해석적 연구>. 서울: 한양대학교 석사학위 논문, 1994.

<사전>

Apel, Willi. "Fantasia," *Harvard Dictionary of Music*. 4th ed, London: Heinemann Educational Books, 2003.

<악보>

Mozart, Wolfgang Amadeaus. *Fantasie Nr. 4.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986.

ABSTRACT

An Analytical Study on Mozart's Fantasie in c minor K.475

Yoo, Hye-Jung
Major in Instrumental Music
Music Graduate School
Sungshin Women's University

W. A. Mozart is one of the representative composer of classicism and he left a lot of works in several genre accommodating the then musical characteristics that Baroque Style, Galant Style and *Empfindsamer Stil* coexist. Specially, Fantasia that musical characteristic of Mozart was reflected well is composed at Vienna time of the 1780s that most masterpieces are composed. So, "Fantasia in c minor K.475" is investigated in this thesis for more significant performance of fantasia. On basis of this study, I wished to ready theoretical basis of performance technique so that Mozart's intention who express freedom without regard to formality is reflected enough.

This thesis is consisted of three parts greatly and first of all investigated Mozart's life and musical, period background influencing in his works. Secondly, examining definition and

change of fantasia from 16th century to 20th century, I had found a common that fantasia followed imitation counterpoint style unlike the present improvised image, but was very free in tonality and didn't receive restriction. Thirdly, comparing form, composition and musical characteristics of Mozart's 4 fantasias, I studied problems of performance technique by part. As result of comparison, his 4 fantasias draw out improvised elements by using chord of the diminished seventh ,continuous chromatic scale progress, and arpeggio figure, and have a common that contrast of strength and weakness is used by influence of *Empfindsamer Stil.*

Specially, Mozart fantasia K.475 that is composed in 1785 is counted to the best masterpiece among piano works of Vienna time with c minor sonata. This work has characteristic of sonata because is repeating subject again in the latter part. That is to seek the unity throughout of work by using several contrasted episode and reappearing adagio of exposition in closing section. On the other hand, this work showed Mozart's impromptu by using short passage that could not express in sonata.