



## 저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

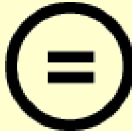
이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



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](#) 

이 주 혜 교수지도  
석사학위 청구논문

브람스  
〈헨델 주제에 의한 변주와 푸가〉  
Op. 24의 분석 및 연주해석

2013

성신여자대학교 대학원  
음악학과  
임 미 경

브람스  
<헨델 주제에 의한 변주와 푸가>  
Op. 24의 분석 및 연주해석

이 주 혜 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2012년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

임 미 경

# 인 준 서

임미경의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 박 미 애 인

심사위원 이 영 민 인

심사위원 이 주 혜 인

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 보수성 속에 새로움을 간직한 독자적 경지를 개척한 작곡가로 '낭만주의적 고전주의자'로 불린다. 그는 웅장함과 화려함 그 자체를 목적으로 삼는 일을 피하였고 음악이 음악 이외의 감정이나 언어, 문학적 요소 등과 연관되지 않는 내적인 일관성을 지니도록 노력하였다. 브람스는 오페라를 제외한 거의 모든 분야에서 훌륭한 작품을 남겼는데, 피아노 음악은 40년에 걸쳐 작곡된 만큼 그에게 중요한 부분이었고, 그 중에서도 변주곡에 관심을 가지고 작품들을 남겼다.

본 논문에서는 변주곡에 대하여 전반적으로 고찰하였다. 또한 이에 대한 배경 연구로서 브람스의 피아노 음악에 대하여 알아보고, 이를 토대로 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24의 분석 및 연주해석을 제시하였다.

변주는 제시된 주제를 조성, 화성, 선율, 리듬 등 다양한 방법으로 변화시키는 것으로 바로크시대에는 베이스의 선율이나 화음을 기초로 하여 변주시키는 특징을 가진다. 고전시대에는 선율적 변주와 화성적 변주, 성격변주 등을 기본 변주형태로 하였다. 낭만시대에도 선율적 변주와 성격변주가 사용되었고 낭만시대의 흐름에 어울리는 기교적 변주, 환상적 변주도 사용되었다. 19세기 후반과 20세기 초에는 성격변주곡의 영향을 받은 자유로운 변주곡이 유행하였고 음렬기법을 사용하기도 하였다.

브람스의 음악은 세 시기로 나누었는데 변주곡을 작곡한 제 2시기는 전통적 형식 안에서 여러 가지 음악의 요소를 확대하거나 결합하여 변화시키고자 하였고 다섯 개의 변주곡을 남겼다. 그 중에서도 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 바흐의 <골드베르크 변주곡> BWV 988, 베토벤의 <디아벨리

변주곡> Op.120과 함께 변주곡의 걸작으로 손꼽힌다.

1861년에 작곡된 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 헨델의 <하프시코드 모음곡 2권>의 제 1곡, 제 2악장으로부터 주제를 가져왔고 주제와 25개의 변주, 그리고 푸가로 구성되었다. 주제의 박자는 4/4박자이고 조성은 B♭ 장조이며, 두 개의 4마디 프레이즈로 이루어진 2부분 형식이다. 25개의 변주는 몇몇을 제외한 모든 변주가 주제의 구성을 따르고 각각 고유의 특징적인 부분을 가짐으로써 성격변주곡을 이룬다. 셋잇단음표와 카논기법, 복합리듬, 반음계진행 등의 다양한 기법을 보인다. 푸가에서는 광범위한 대위기법을 사용하였고 다양한 짜임새와 페달의 풍부한 사용이 특징이다.

<헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 엄격함 속에서도 다양한 변주기법으로 작곡된 작품이다. 이 논문에서는 곡에 나타난 바로크적 요소에 대한 관점을 살펴보고 곡을 분석함으로써 다양한 변주기법에 대하여 알아보았다. 또한 음역과 페달, 화성, 리듬, 아티큘레이션, 셈여림, 나타냄말 등에 대한 연구로 브람스의 의도를 파악하고 연주에 도움을 주는데 목적이 있다.

# 목 차

## 논문개요

I . 서론 .....	1
II . 본론 .....	3
1. 변주곡에 대한 일반적인 고찰 .....	3
2. 브람스의 피아노 음악 .....	8
3. <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24의 분석 및 연주해석 .....	16
1) 작품개요 .....	16
2) 주제와 25개 변주의 분석 및 연주해석 .....	18
3) 푸가의 분석 및 연주해석 .....	86
III . 결론 .....	111

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 악 보 목 차

<악보 1> <헝가리 노래에 의한 변주곡> Op.21, No.2의 주제 .....	12
<악보 2> 헨델의 <하프시코드 모음곡> 2권의 1곡, 2악장 .....	18
<악보 3> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 주제 .....	19
<악보 4> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 1변주 .....	23
<악보 5> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 2변주 .....	25
<악보 6> 바흐 <프랑스 모음곡> BWV 815의 쿠랑트 마디 1-3 .....	27
<악보 7> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 3변주 .....	28
<악보 8> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 4변주 .....	30
<악보 9> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 5변주 .....	33
<악보 10> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 6변주 .....	35
<악보 11> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 7변주 .....	37
<악보 12> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 8변주 마디 1-4 .....	39
<악보 13> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 8변주 마디 5-12 .....	40
<악보 14> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 9변주 .....	42
<악보 15> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 10변주 .....	45
<악보 16> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 11변주 마디 1-4 .....	48

<악보 17> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 11변주 마디 5-8 .....	49
<악보 18> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 12변주 .....	51
<악보 19> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 13변주 마디 1-6 .....	53
<악보 20> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 13변주 마디 7-16 .....	54
<악보 21> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 14변주 .....	56
<악보 22> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 15변주 .....	58
<악보 23> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 16변주 마디 1-4 .....	60
<악보 24> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 16변주 마디 5-8 .....	61
<악보 25> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 17변주 마디 1-8 .....	62
<악보 26> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 17변주 마디 9-12 .....	63
<악보 27> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 18변주 마디 1-2 .....	64
<악보 28> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 18변주 마디 3-8 .....	65
<악보 29> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 19변주 .....	66

<악보 30> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 20변주 .....	70
<악보 31> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 21변주 .....	73
<악보 32> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 22변주 마디 1-4 .....	75
<악보 33> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 22변주 마디 5-8 .....	76
<악보 34> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 23변주 .....	78
<악보 35> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 24변주 마디 1-4 .....	80
<악보 36> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 24변주 마디 5-8 .....	81
<악보 37> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 25변주 마디 1-4 .....	83
<악보 38> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 제 25변주 마디 5-8 .....	84
<악보 39> 푸가의 주제 선율 .....	88
<악보 40> 푸가의 대주제 선율 .....	88
<악보 41> 푸가 제시부 1: 마디 1-8 .....	89
<악보 42> 푸가 경과구: 마디 9-10 .....	90
<악보 43> 푸가 제시부 2: 마디 11-12 .....	91
<악보 44> 푸가 에피소드 1: 마디 13-17 .....	92
<악보 45> 푸가 에피소드 1: 마디 18-24 .....	93

<악보 46> 푸가 제시부 3: 마디 25-28 .....	95
<악보 47> 푸가 경과구: 마디 29-30, 제시부 4: 마디 31-36 .....	96
<악보 48> 푸가 경과구: 마디 37-38, 제시부 5: 마디 39-43 .....	97
<악보 49> 푸가 에피소드 2: 마디 44-48 .....	98
<악보 50> 푸가 제시부 6: 마디 49-52 .....	100
<악보 51> 푸가 제시부 6: 마디 53-58 .....	101
<악보 52> 푸가 에피소드 3: 마디 59-66 .....	102
<악보 53> 푸가 에피소드 3: 마디 66-74 .....	103
<악보 54> 푸가 제시부 7: 마디 75-78, 경과구: 마디 79-81 .....	105
<악보 55> 푸가 V/B♭의 부분: 마디 82-93, 경과구: 마디 94-95 .....	107
<악보 56> 푸가 I/B♭의 부분: 마디 96-109 .....	109

## 표 목 차

<표 1> 브람스의 시기별 피아노 작품 목록 .....	9
<표 2> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 주제의 구성 .....	19
<표 3> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 주제와 25개 변주의 조성과 박자, 구성 .....	22
<표 4> 바르카롤 리듬과 시칠리 리듬 .....	68
<표 5> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 푸가의 형식 .....	87
<표 6> 푸가 A 부분의 구성 및 특징 .....	87
<표 7> 푸가 B 부분의 구성 및 특징 .....	94
<표 8> 푸가 C 부분의 구성 및 특징 .....	99
<표 9> 푸가 D 부분의 구성 및 특징 .....	104
<표 10> 푸가 코다의 구성 및 특징 .....	106

# I. 서론

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 낭만시대의 대표적인 작곡가로 고전의 보수성 속에 낭만시대의 새로움을 간직한 독자적 경지를 개척하였다. 그는 웅장함과 화려함 그 자체를 목적으로 삼는 일을 피하였고 음악이 음악 이외의 감정이나 언어, 문학적 요소 등과 연관되지 않는 내적인 일관성을 지니도록 노력하였다.

브람스는 오페라를 제외한 모든 부분에서 훌륭한 작품을 남겼다. 피아노 작품으로는 소나타와 변주곡, 성격소품, 편곡작품과 듀오작품 등이 있는데, 브람스를 변주곡의 대가라고 할 수 있는 만큼 브람스의 변주곡은 가치가 있고, 그에게 중요한 부분이다.

변주는 제시된 주제를 조성, 화성, 선율, 리듬 등 다양한 방법으로 변화시키는 것으로 바로크시대에는 베이스의 선율이나 화음을 기초로 하여 변주시키는 특징을 갖는다. 고전시대에는 선율적 변주(melodic variation)와 화성적 변주(harmonic variation), 성격변주(character variation) 등을 기본 변주형태로 하였다. 낭만시대에도 선율적 변주와 성격변주가 사용되었고 낭만시대의 흐름에 어울리는 기교적 변주(virtuosic variation), 환상적 변주(fantasia variation)도 사용되었다. 19세기 후반과 20세기 초에는 성격 변주곡의 영향을 받은 자유로운 변주곡(free variation)이 유행하였고 음렬기법을 사용하기도 하였다.

브람스는 변주곡 작곡에 있어서 전통의 형식 안에서 여러 가지 음악의 요소를 확대하거나 결합하여 변화시키는 방법을 채택하였다. 브람스의 피아노 음악은 세 시기로 나눌 수 있는데, 변주곡을 작곡한 시기는 제 2시기로 다섯 개

의 변주곡을 남겼다. 그 중 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 바흐 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 <골드베르크 변주곡> BWV 988, 베토벤 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 <디아벨리 변주곡> Op.120과 함께 훌륭한 변주작품으로 손꼽힌다.

본 논문에서는 브람스의 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24를 연구하고자 한다. 그에 앞서 변주곡에 대하여 일반적으로 고찰하며 브람스의 피아노 음악에 대하여 살펴보고, 이를 바탕으로 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24를 분석하여 브람스 음악의 특징과 변주기법을 알아본다. 더불어 곡에 나타난 바로크적 관점에 대해 알아봄으로써 브람스의 의도를 파악하여 연주 형태를 제시하고 궁극적으로 연주에 도움을 주는데 목적이 있다.

## II. 본 론

### 1. 변주곡에 대한 일반적인 고찰

변주곡(variation)이란 어떤 주제를 바탕으로 하여 리듬이나 선율 등에 변화를 주어 만든 악곡을 말한다. 변주 기법의 원리는 제시된 주제를 조성, 화성, 선율, 리듬 등 다양한 방법으로 변화시키는 것이다.<sup>1)</sup> 'variation'의 어원은 '변한다'라는 뜻을 의미하는 라틴어의 variatio에서 유래되었고, 변주의 기원은 원래의 것에 수식을 가하여 비슷한 형태로 나타내려는 습관에서 기인되었다.<sup>2)</sup>

16세기 초에 스페인의 건반악기와 류트 작곡가들로부터 변주곡이 작곡되었고, 카베손(Antoniode Cabezon, 1500-1566), 영국의 버지널리스트인 버드(William Byrd, 1542-1623), 기번즈(Orlando Gibbons, 1583-1625) 등이 작곡한 건반음악이 성행하면서부터 일반화되었다. 이후 바로크시대 프랑스 클라브생 음악의 발달 및 독일 오르간 음악을 통해 기법적으로 정점에 이르렀다.<sup>3)</sup>

바로크시대의 변주곡은 베이스의 선율이나 화음을 기초로 해서 변주시키는 것이 특징이다. 4마디나 8마디의 기본 주제를 베이스에서 계속해서 반복하는 동안 위의 성부에서 다양한 변화가 전개되는 변주로서, 이러한 변주를 주제와

---

1) 세광음악출판사 편, “변주곡,” 『음악 용어사전』 (서울 : 세광음악출판사, 1986), p.815.

2) 최초의 변주곡은 14세기말 작자 미상의 "파리의 풍차(Die Wolen von Paris)"라는 부제가 붙은 <Theme with variation>이라는 곡으로 알려져 있다. 배은실, “J. Brahms의 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가, Op.24> 분석 연구” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2002), p.3.

3) 권현진, “헨델주제에 의한 변주와 푸가, Op.24 분석연구” (숙명여자대학교 석사학위논문, 1998), p.6.

변주와 같은 성격 변주곡과 구별하여, 정선율(cantus firmus) 변주라고 한다. 작품전체를 통해 반복되는 베이스의 정선율을 근간으로 하여, 다른 음악적 요소들을 자유롭게 변주하기 때문에 붙여진 이름이다. 정선율 변주는 오르간 음악, 특히 코랄 연주에 많이 사용되었다. 또한 기존선율을 사용한 변주곡(paraphrased variation)과 화성적 변주곡(harmonic variation)도 있다. 기존 선율을 사용한 변주곡은 각 성부에서 선율은 항상 유지되지만 장식을 달리하면서 변화하는 것이고, 화성적 변주곡은 일정한 유형의 베이스를 따라 반복되는 화성 구조 안에서 선율이 대위법적으로 변주되는 것이다. 화성적 변주와 같이 일정한 화성적인 선율 유형의 반복은 변주 부분을 형성하면서 전체적으로는 하나의 음악을 구성하는데, 이러한 음악을 파르티타(partita)라고도 한다.<sup>4)</sup>

샤콘느(chaconne)와 파사칼리아(passacaglia)는 베이스 선율 자체를 변주하여 생긴 형식으로 짧은 바소 오스티나토(basso ostinato)가 변주의 토대가 된다. 샤콘느는 본래 라틴 아메리카의 춤곡에서 일정한 기타 코드 패턴을 후렴으로 하여 변주하던 음악에서 나왔기 때문에 주제를 화음적으로 다룬다. 반면 파사칼리아는 후렴처럼 각 절을 반복하던 노래가 베이스의 패턴으로 진화하면서 생겨났기 때문에 선율적인 베이스를 주제로 취급한다는 점에서 초기에는 샤콘느와 차이가 있었다. 그러나 화음진행과 베이스 진행은 결국 음악적으로 같은 결과가 되기 때문에 특별히 구별하는 것에 의미가 없으며 후에는 구분 없이 사용되었다.<sup>5)</sup> 이러한 유형의 변주곡으로 가장 유명한 작품은 바흐의 <골드베르크 변주곡> BWV 988인데 변주곡 장르의 주요 걸작으로 손꼽히기도 한다.<sup>6)</sup>

4) 홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세대학교출판사, 2003), pp.287-288.

5) 홍세원, 『서양음악사』, p.289.

6) 배은실, “헨델 주제에 의한 변주와 푸가, Op.24 분석연구” (숙명여자대학교 석사학위 논문, 2002), p.4.

고전시대의 기본적인 변주형태로는 선율적 변주, 음형적 변주, 캐논 변주곡, 화성적 변주, 선법적 변주, 성격 변주 등이 있다. 형식으로는 주제와 변주 형식이 지배적이었는데, 이는 독립된 작품으로서 뿐만 아니라 교향곡, 소나타, 현악4중주의 한 악장으로 널리 사용되었다. 여기에는 하나의 주제가 있고, 이 주제는 변주라는 작곡 원리에만 종속되어 있어서 간단하고 솔직한 형식이라고 할 수 있다. 주제와 변주는 주제의 핵심을 이해하지 못하면 형식 전체를 제대로 이해할 수 없었다. 그래서 고전시대 작곡가들은 주제를 잘 전달하기 위해, 당시 청중들이 이미 알고 있는 민요나 노래, 오페라의 유명한 아리아들의 단순한 선율을 변주곡의 주제로 선택하는 경우가 많았다.<sup>7)</sup>

주제를 변주시키는 방식에는 단순히 장식하거나 음형패턴을 바꾸는 방식과, 주제의 리듬이나 화성 또는 선율적 특징을 바꿈으로써 주제의 모양을 보다 철저하게 변형시키는 방식이 있다. 대가들은 선율의 장식과 변형에 있어서 특별한 기법들을 개발하여, 하나의 단순한 주제를 다채롭고 흥미진진하게 변주시켜 나갔다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)은 실내악과 오케스트라를 위한 작품들을 위주로 고전주의 양식의 완벽한 균형 속에서 참신한 선율과 통일성 있는 화성, 프레이징 처리에 의한 변주 기법을 확립하였다.<sup>8)</sup> 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 주로 선율적 변주곡을 작곡하였으며, 음악회에서 청중들이 제안한 선율을 가지고 즉흥적으로 변주해서 연주하기도 하였다.<sup>9)</sup>

베토벤은 화성적 변주곡으로 유명한데, 화성적 변주곡은 주제의 화성에 새로운 선율을 만들어 넣은 화성구조를 각 변주에 그대로 적용하는 형태의

7) 민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』 (서울: 음악세계, 2007), pp.319-320.

8) 강소임, “브람스의 헬텔주제에 의한 변주곡과 푸가 작품24에 관한 연구” (관동대학교 석사학위논문, 2006), p.10.

9) 민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, p.321.

변주곡을 지칭한다. 베토벤의 <디아벨리 변주곡> Op.120<sup>10)</sup>은 바흐의 <골드베르크 변주곡> BWV 988과 함께 중요한 변주곡 중 하나이다. 단순한 주제의 변화가 아니라 화성, 리듬, 조성의 변주를 통한 재창조가 시도되었고, 후에 브람스의 <헨델의 주제에 의한 변주곡> Op.24와 같은 19세기 낭만파 작곡가들의 변주곡을 위한 모델이 되었다.<sup>11)</sup>

낭만시대의 변주곡에도 선율 변주가 사용되었고 오스티나토 변주도 빈번히 사용되었다. 곡 전체 구조가 보존되면서 변주되는 성격변주나 낭만시대의 흐름에 어울리는 기교적 변주, 환상적 변주기법도 사용되었다. 낭만주의 작곡가들은 변주를 기존의 소나타나 판타지아 등에 도입하여 활용하였다.<sup>12)</sup>

슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)는 대부분 고전적인 기법에 기초를 두어 직접 작곡한 선율을 주제로 사용하였다. 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 독립된 양식의 변주곡을 작곡하였는데, 그의 작품에는 변주곡의 주제가 곡의 중간이나 끝에서 나오기도 한다. 연습곡과 변주가 결합된 <교향적 연습곡> Op.13은 잦은 부속화음의 사용, 반음계적 진행, 나폴리 6화음의 사용 등으로 낭만시대의 풍부한 화성을 보여주는 형태의 변주곡이다. 낭만시대 최대의 변주곡 작곡가라고 할 수 있는 브람스는 고전적인 형식과 낭만적인 요소를 결합시켰고, 양식과 기교를 음악의 성격에 따라 결정하는 방식으로 걸로 드러나는 꾸밈을 지양하였다. 브람스의 변주곡에 대한 자세한 내용은 '2. 브람스의 피아노 음악'에서 자세히 다루고자 한다.

이후 19세기 후반과 20세기 초에는 성격 변주곡의 영향을 받은 자유로운 변

---

10) 출판업자이자 작곡가인 디아벨리(Anton Diabelli, 1781-1858)의 왈츠를 주제로 한 33개의 변주곡이다.

11) 홍세원, 『서양음악사』, p.419.

12) 구정순, “F. Liszt와 J. Brahms의 피아노 작품에 나타나는 Paganini 주제변형 연구”(관동대학교 석사학위논문, 2010), p.8.

주곡(free variation)이 유행하였는데, 점차 고정되는 재료들이 적어지면서 구조적인 운곡을 알아볼 수 없는 변주곡이 되었다.<sup>13)</sup> 자유로운 변주곡의 대표적인 작곡가로는 쇤베르크(Arnold Schnberg, 1874-1951)와 베베른(Anton von Webern, 1883-1945)이 있는데, 작품으로는 쇤베르크의 <오케스트라를 위한 변주곡> Op.31과 베베른의 <피아노를 위한 변주곡> Op.27이 있다. 두 곡 모두 쇤베르크가 창안한 음렬기법을 기초로 하였다.<sup>14)</sup> 코플랜드(Aaron Copland, 1911-1990)도 자유로운 변주곡을 작곡하였는데 <피아노 변주곡>이 대표적이다. 이 곡은 쇤베르크의 음렬기법과 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 복조성의 영향을 받았고 스트라빈스키의 <8중주>(Octuor)의 주제부분에서 아이디어를 얻어 작곡하였다.<sup>15)</sup> 자유로운 변주와 음렬기법을 사용할 때, 파사칼리아와 같은 형식이 효과적이었다. 따라서 자연스럽게 작곡가들이 과거의 변주형식에 관심을 보이기도 하였다.<sup>16)</sup>

---

13) 강지연, “Johannes Brahms의 슈만주제에 의한 변주곡, Op.9에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 2011), p.10.

14) 이한나, “19세기 피아노 변주곡의 특징연구, 멘델스존 <엄격변주곡>(Variations Serieuses in d-minor op.54)을 중심으로” (대진대학교 문화예술전문대학원 석사학위 논문, 2011), p.20.

15) 이경아, “아론 코플랜드 (Aaron Copland)의 피아노 음악에 관한 분석 연구 : 피아노 변주곡, 소나타, 판타지를 중심으로” (이화여자대학교 석사학위논문, 2010), p.28.

16) 임문의, “변주곡의 세계-변천사(1)-다양하게 끊임없이 이어지는 변주곡.” 『The Piano Music』 . (2004년 7월), p.218.

## 2. 브람스의 피아노음악

브람스는 1853년 『음악신보』(Neue Zeitschrift Fur Musik)<sup>17)</sup>에 소개된 후 대중적인 활동이 시작되었고 보수성 속에 새로움을 간직한 독자적 경지를 개척하였다.<sup>18)</sup> 그는 피아노 음악에서 웅장함과 화려함 그 자체를 목적으로 삼는 일을 피하였고, 음악이 음악 이외의 감정이나 언어, 문학적 요소 등과 연관되지 않는 내적인 일관성을 지니도록 노력하였다. 브람스의 피아노 음악은 3도, 6도, 8도 및 이들 음정이 복합된 패시지들로 인해 복잡하지만 안정된 느낌을 준다. 다수의 피아노 작품이 관현악적 색채를 가지며 당김음(syncopation)<sup>19)</sup>, 복합리듬(polyrhythm)<sup>20)</sup>, 헤미올라(hemiola)수법 및 기타 이와 유사한 리듬 변형 기법 등 다양한 리듬을 구사한다. 대위법적 성격도 가지고 있어서 두 개의 선율을 동시에 사용하기도 하였다.

다른 음악가들과 마찬가지로 피아노는 브람스에게 친숙한 악기였다. 10세에 공개연주를 하고, 15세에 첫 피아노 독주회를 하였으며, 최초로 출판된 작품도 <피아노 소나타 1번 C장조> Op.1이다. 피아노 독주곡들은<sup>21)</sup> 40년에

---

17) 1834년에 슈만이 몇몇 사람들과 창간한 음악잡지이다. 잘 알려지지 않은 많은 음악 작품과 음악가들을 알리는데 힘썼다. 슈만이 '새로운 길(Neue Bahnen)'이라는 제목의 글로 무명이었던 브람스를 독일 음악계를 구할 '메시아'로 소개하였고, 브람스는 독일 음악계에서 주목을 받게 되었다.

18) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19 (서울: 도서출판 음악세계, 2002), p.323.

19) 당김음: 한 마디 안에서 강세의 규칙성이 뒤바뀐 현상을 말한다. 약박과 강박의 위치가 바뀌고, 강박을 연장시키거나 붙임줄로 다음 마디에 연결시킴으로서 이루어진다. 리듬에 대한 기대를 혼돈시킴으로써 정상적인 박자로 되돌아가려는 충동을 불러일으키며 당김음 기법이 사용된 음악은 '앞으로 나아가려는 힘'을 갖는다. 14세기부터 서양의 악보에 나타나기 시작하였다. 민속춤 음악에서 전형적으로 쓰였으며 20세기 작곡가들의 음악이나 재즈에 특징적으로 사용되었다.

20) 복합리듬: 2:3과 3:4 등 서로 다른 리듬이 2성부이상 동시에 사용되는 현상을 말하며 크로스 리듬(cross rhythm)이라고도 한다. 서로 다른 리듬의 대조를 목적으로 하는 수법이다.

걸쳐 작곡되었다.<sup>22)</sup> 이 작품들은 그의 작품양식과 음악적인 변화에 따라 세 시기<sup>23)</sup> 또는 네 시기<sup>24)</sup>로 나눌 수 있는데 본 논문에서는 세 시기로 나누었다. 자세히 살펴보기에 앞서 세 시기에 나타나는 작품들을 표로 정리하여 <표 1>에 제시하였다.

제 1시기는 세 곡의 소나타와 한 곡의 스케르초를 작곡하였고 제 2시기는 변주곡이 피아노 작품의 중심이 되어 다섯 곡의 변주곡을 작곡하였다. 제 3시기는 랩소디, 판타지 등의 성격소품을 작곡하였으며 듀오 작품과 편곡작품도 있다.

<표 1> 브람스의 시기별 피아노 작품 목록<sup>27)</sup>

시기	작품	작곡년도	연주형태
제 1시기 (1851-1853)	<소나타 C장조> Op.1	1852	solo
	<소나타 f# 단조> Op.2	1852	solo
	<소나타 f단조> Op.5	1853	solo
	<스케르초> Op.4	1851	solo
제 2시기 (1854-1863)	<슈만 주제에 의한 변주곡> Op.9	1854	1pf.4hds <sup>25)</sup>
	<자작 주제에 의한 변주곡> Op.21, No.1	1857	solo
	<헝가리 노래에 의한 변주곡> Op.21, No.2	1853	solo
	<헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24	1861	solo
	<파가니니 주제에 의한 변주곡> Op.35	1863	solo

21) Kalmus, Peters은 브람스의 거의 모든 피아노 작품들을 내놓고 있다. G. Henle Verlag도 많은 작품들을 출판하고 있다. 브람스의 작품 전집이 Breitkopf & Härtel에 의해 출판되었다.

22) 김경임, 『피아노음악』 (대구: 계명대학교 출판부, 2007), p.305.

23) 김경임, 『낭만과 피아노 음악』 (대구: 경북대학교 출판부, 2010), pp.383-384.

24) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, pp.323-326.

제 3시기 (1864-1892)	<8개의 피아노 모음곡> Op.76	1878	solo
	<2개의 랩소디> Op.79	1879	solo
	<7개의 판타지> Op.116	1892	solo
	<피아노 모음곡> Op.118	1892	solo
	<피아노 모음곡> Op.119	1892	solo
	<왼손을 위한 바흐의 샤콘느>	1879	solo
	<16 왈츠> Op.39	1865	1pf.4hds
	<헝가리 무곡>	1869	1pf.4hds
	<피아노 협주곡> Op.15	1858	concerto
	<하이든 주제에 의한 변주곡> Op.56b	1873	2pfs.4hads <sup>26)</sup>
	<사랑의 노래> Op.52	1874	4hads+중창
	<새로운 사랑의 노래> Op.65a	1875	1pf.4hds
	<두 대의 피아노를 위한 소나타> Op.34b	1864	2pf.4hds

제 1시기는 세 곡의 소나타를 작곡하여 고전적 전통을 계승하였음을 보여 준다. 세 곡 모두 제시부, 발전부, 재현부 및 코다가 있는 규모가 큰 소나타 형식으로 된 1악장을 가지고, 3악장에 스케르초를 배치하였다. 각각의 2악장에 옛 민요를 사용하고, 다른 악장의 주제적 요소를 리트(Lied, 가곡)로부터 파생시켜 전 악장의 주제적 통일을 이루었다. 세 개의 소나타와 함께 <스케르초>(Scherzo) Op.4도 이 시기에 작곡하였다.

작품의 특징을 살펴보면 <소나타 C장조> Op.1은 4악장으로 구성되어있으며 3악장에는 스케르초를 배치하였다. 1악장에서는 병행 3도 6도 패시지와 대위기법을 사용하였다.<sup>25)</sup> 2악장에서는 단순한 민요선율이 변형되면서 나

25) 1pf.4hds는 1 piano 4 hands를 지칭한다.

26) 2pfs.4hads는 2 piano 4 hands를 지칭한다.

27) 서석주, 『브람스에게 보내는 편지』 (서울: 예술, 2012), pp.150-155.

온다. 3악장의 스케르초는 6/8박자이며 e단조에서 C장조로 조성변화하며 진행된다. 피날레(finale)에서는 1악장의 리듬적 변형이 보인다. <소나타 f# 단조> Op.2도 4악장 구성이고 다양한 리듬을 사용하였다. 2악장은 변주형식으로 작곡되었고 3악장은 스케르초이다. 4악장은 하프를 연상시키는 음색이 특징이다. <소나타 f 단조> Op.5는 브람스의 마지막 피아노 소나타로 <소나타 C장조> Op.1, <소나타 f#단조> Op.2와 달리 피날레에 간주곡(Intermezzo)이 포함되어 다섯 악장으로 확장되었다. 1악장은 포르테의 리듬음형과 서정적인 단락이 대조를 이룬다. 3악장은 스케르초 악장이고 2악장과 4악장은 서정적인 분위기를 가진다. 피날레로 인하여 브람스의 가장 어려운 피아노곡 중 하나로 꼽히고, 오늘날 빈번히 연주되고 있다.<sup>29)</sup> <스케르초> Op.4는 베토벤과 쇼팽의 영향을 받아 스케르초라는 제목에도 불구하고 구성에 있어서는 소나타 형식과 유사하다.

제 2시기에는 다섯 개의 변주곡을 작곡하였는데, 그는 전통의 형식 안에서 여러 가지 음악의 요소를 확대하거나 결합하여 변화시켰다. 베토벤 이후 19세기 작곡가 중 변주곡의 대가라고 할 수 있는 그의 작품들은 아래와 같다.

<슈만 주제에 의한 변주곡> Op.9는 1854년 작곡되고 그 해 출판되었으며 초연은 1879년 12월 12일 빈에서 한스 폰 빌로(Hans Guido Freiherr von Bülow, 1830-1894)의 독주로 이루어졌다. 주제는 슈만의 피아노 모음곡집인 <분테 블래터(Bunte Blätter)> Op.99<sup>30)</sup> 중 'album blatter'의 제1번에서 가져왔다. 주제와 16개의 변주로 이루어졌고 대위기법을 효과적으로 사용하였다.<sup>31)</sup>

28) 김용환, 『19세기 음악-음악세계 서양음악사』 (서울: 음악세계, 2005), p.172.

29) 김경임, 『피아노음악』, p.307.

30) 1838-1849년에 작곡된 열 네 곡의 작품이다. 세 곡의 소품과 다섯 곡의 음악수첩(album blatter), 그 밖의 여섯 곡(전주곡, 스케르초, 빠른 행진곡 등)으로 구성되었다.

<자작 주제에 의한 변주곡> Op.21, No.1은 1857년 작곡되어 1861년 출판되었으며 1865년 10월 21일에 프랑크푸르트 암 마인에서 클라라 슈만의 독주로 이루어졌다.<sup>32)</sup> 주제는 서로 균형을 이루는 두 개의 악절로 이루어지며, 낮은 성부를 가능한 한 유지하면서 윗 성부에 변화를 주었다. 이 곡은 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24와 함께 낮은 성부를 중시 한 점에서 주목된다. 다섯 번째 변주에서는 반진행 카논(a canon in moto contrario)<sup>33)</sup>의 특이한 대위기법이 돋보인다.

<헝가리 노래에 의한 변주곡> Op.21, No.2의 작곡연도는 1853년으로 추정되며 1861년에 출판, 1874년 3월 25일 런던에서 초연되었다. 주제는 8마디로 3/4박자와 4/4박자가 한마디씩 번갈아 나오는 특징이 있다.<sup>34)</sup> (악보 1).

<악보 1> <헝가리 노래에 의한 변주곡> Op.21, No.2의 주제



<헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24는 8마디 주제에 의한 25개의 변주와 푸가로 되어있으며 브람스의 걸작으로 꼽힌다. 이 작품의 변주기법과 특징은 '3. <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24의 분석 및 연주해석'에서 보다 자세히 살펴본다.

31) 신현정, “J.브람스의 『슈만 주제에 의한 변주곡 op.9』에 관한 분석 연구” (경성대학교 석사학위논문, 2005), p.45.

32) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, p.345.

33) 반진행 카논: 전위카논(Inversion), 거울 카논이라고도 불린다. 후행성부가 선행성부의 모든 음정을 반대로 따라가며 주제의 상하를 뒤집은 형태이다. 두 성부가 반진행 할 때 같은 음정 관계를 유지하면서 진행한다.

34) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, pp.349-350.

<과가니니 주제에 의한 변주곡> Op.35는 1863년에 작곡되었고 1866년에 출판되었다. 이 곡은 브람스가 변주형식으로 쓴 마지막 작품으로 2권으로 되어있으며 각 권은 피날레로 마무리 된다. 연주회에서는 종종 1권의 피날레를 생략하여 1, 2권이 연속된 하나의 작품인 것처럼 연주되기도 한다. 브람스의 작품으로는 드물게 화려한 연주기교가 두드러지게 나타나는데, 3도와 6도로 된 패시지, 8도 글리산도, 크고 작게 처리되는 옥타브 도약과 아르페지오, 빠른 스케일, 복잡한 리듬, 긴 트릴 등의 고난도 테크닉을 요구한다. 그러나 그는 이곡에서 화려한 기교와 더불어 음악을 통한 시적 감성의 표현도 소홀히 하지 않았다.<sup>35)</sup>

이러한 브람스의 변주형식은 후에 레거(Max Reger, 1873-1916), 쇤베르크, 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)와 같은 20세기 작곡가들에게 큰 영향을 미쳤다.<sup>36)</sup>

제 3시기의 작품은 주로 성격소품들로 <스케르초> Op.4와 <4개의 발라드> Op.10을 쓴 후 24년이 지난 1878년경에 <8개의 피아노 모음곡>(8 Klavierstücke) Op.76을 쓰면서 시작되었다. 이어서 그 이듬해에 <2개의 랩소디>(2 Rhapsodien) Op.79를 작곡하였다. 이곡은 민속적인 음악을 바탕으로 한 창작곡으로, 다양한 리듬과 감각적인 조성감을 보인다. 1892년부터는 <7개의 판타지>(7 fantasy) Op.116과 <피아노 모음곡> Op.118, <피아노 모음곡> Op.119등 많은 곡을 작곡하였다.<sup>37)</sup>

브람스의 성격소품은 어느 특정 문학작품을 비롯한 음악외적인 요소를 배제하고, 외형적인 화려함을 과시하는 요소를 피하였다. 또한 서정적이며,

35) 김용환, 『19세기 음악-음악세계 서양음악사』, p.173.

36) Rey M. Longyear, *Nineteenth Century Romanticism in Music* (prentice hall, 1969), 김혜선 옮김, 『19세기 낭만주의 음악』 (서울: 도서출판 다리, 2001), p.242.

37) 최유완, “J. BRAHMS 피아노 작품 中 Intermezzo와 Capriccio에 대한 연구” (경희대학교 석사학위논문, 2004), pp.13-14.

간결하면서도 감성적인 분위기를 느낄 수 있다.

성격소품 외에 편곡작품도 있는데, 바흐의 <무반주 바이올린 파르티타 제 2번> BWV 1004를 편곡한 <왼손을 위한 바흐의 샤콘느>가 있다. 이 작품은 오랜 연주 생활로 오른손 근육이 마비되는 병에 걸린 클라라 슈만(Clara Josephine Schumann, 1819-1896)을 위해 쓴 곡으로 알려져 있다.

브람스는 피아노 듀오작품에도 관심을 가져 다수의 작품을 남겼는데 그 중에서 한 대의 피아노 네 손을 위한 <16 왈츠> Op.39와 <헝가리 무곡>은 많은 사랑을 받았다.<sup>38)</sup> <16 왈츠> Op.39는 총 16곡으로 1865년 작곡되었다. 처음 한 대의 피아노 네 손을 위한 곡으로 작곡하였으며 후에 두 대의 피아노를 위한 작품으로 편곡하였다. 이 중 단순하면서 밝고 가벼운 분위기의 15번이 가장 인기가 있었다. <헝가리 무곡>은 피아노 독주곡과 한 대의 피아노 네 손을 위한 곡에 헝가리 집시음악의 선율과 화성, 리듬을 사용하여 작곡하였다.<sup>39)</sup> 네 권의 작품집으로 총 21곡이 있는데, 모두 관현악곡으로 편곡되었고, 이중 1, 3, 10번을 브람스가 직접 편곡하였다.<sup>40)</sup> <헝가리 무곡> 1권(1-5곡)과 2권(6-10곡)의 작품들은 두 대의 피아노를 위한 작품으로 다른 작곡가들에 의해 편곡 되었다.

브람스의 <피아노 협주곡> Op.15는 본래 두 대의 피아노를 위한 소나타로 작곡된 곡으로 1악장은 클라라 슈만과 듀오로 연주하기도 하였다. 이후 교향곡으로 편곡하고자 하였고 결국에는 교향곡 색채가 짙은 피아노 협주곡으로 완성이 되었다.<sup>41)</sup> <하이든 주제에 의한 변주곡>은 작품번호가 둘로 나뉘는데, 애초에 작곡된 곡은 두 대의 피아노를 위한 작품이고 이후 관현악곡으로

38) 김용환, 『19세기 음악-음악세계 서양음악사』, p.174.

39) 홍세원, 『서양음악사』, p.490.

40) 나머지 곡들은 6명이 몇 곡씩 나누어서 편곡하였고, 5번은 가장 인기를 얻어 오늘날에도 빈번히 연주되고 있다.

41) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, pp.123-134.

편곡이 되었다. 두 곡이 함께 출판되면서 편곡된 관현악곡이 Op.56a가 되고, 앞서 작곡된 두 대의 피아노를 위한 작품이 Op.56b가 되었다.<sup>42)</sup> 성악 4중창과 한 대의 피아노 네 손을 위한 작품 <사랑의 노래> Op.52와 <새로운 사랑의 노래> Op.65도 있다. <사랑의 노래> Op.52는 1870년에 총 18곡으로 작곡되었다. 이후 성악 없이 한 대의 피아노 네 손을 위한 곡 <사랑의 노래> Op.52a로 편곡하였다. <새로운 사랑의 노래> Op.65는 5년 후인 1875년 작곡되었고 총 15곡으로 이루어져 있다. 역시 이후에 성악 없이 한 대의 피아노 네 손을 위한 작품 <새로운 사랑의 노래> Op.65a으로 편곡되었다.<sup>43)</sup> 이러하듯 하나의 곡을 여러 형태로 작곡하였는데 <두 대의 피아노를 위한 소나타> Op.34b는 처음 현악 5중주를 위한 곡이었고 나중에는 피아노 5중주 형태로도 작곡하였다.<sup>44)</sup>

---

42) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, pp.96-104.

43) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, pp.453-460.

44) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, pp.199-209.

### 3. <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24의 분석 및 연주해석

#### 1) 작품개요

브람스의 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24는 1861년 작곡되어 1862년 출판되었고, 초연은 1861년 12월 클라라 슈만에 의해 함부르크에서 이루어졌다. 이곡이 출판될 때 헌정자가 명시되지 않았으나 클라라 슈만을 위한 생일선물로 작곡된 것으로 알려져 있으며, 자필악보 맨 위에는 '사랑하는 친구를 위한 변주곡'이라는 문구가 적혀있다.<sup>45)</sup>

1860년 브람스는 신독일악파<sup>46)</sup>를 비난하는 성명서에 서명하였고<sup>47)</sup>, 서양 음악의 전통을 올바르게 재해석하여 지키고 이어가는 작업을 중요시하였다. 이를 반영하듯 그는 이 곡에서 바로크 선율을 주제로 선택하고, 변주들을 엄격하게 다루고, 푸가에서 광범위한 대위기법을 구사한다.

브람스는 이 곡에 상당한 자부심을 가지고 있었는데 1862년 11월 작곡가 겸 피아니스트로서 빈에 데뷔할 때 이 곡을 레퍼토리로 선택하였다. 이 곡은 저명한 비평가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)으로부터 호평을 받았을 뿐 아니라, 바그너도 “낯은 형식으로라도, 그것을 제대로 다룰 줄 아는 사람의 손에 의한다면 여러 가지가 가능하다.”<sup>48)</sup> 라는 찬사를 보냈을 정도이다.

---

45) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 vol.19, p.352.

46) 신독일악파: 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트, 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883) 등의 작곡가가 핵심인물이며 1850년에 발표된 바그너의 <미래의 예술작품>이라는 논문 제목에서 아이디어를 빌려 스스로 “미래의 음악”이라고 칭하였다. 신독일악파는 음악은 표제를 지녀야 한다는 사상을 바탕으로 교향시를 내세웠다. 브람스는 신독일악파의 과장된 작품이 음악의 기초를 무너뜨린다고 생각하였다. 삼호뮤직 편, 『과플러음악용어사전』 (서울: 삼호뮤직, 2002), p.360.

47) 이성일, 『요하네스 브람스: 그의 생애와 예술』 (서울: 파과계노, 2001), pp.118-119.

47) 민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, pp.319-320.

48) 민은기, 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』, p.352.

<헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24는 바흐의 <골드베르크 변주곡> BWV 988과 베토벤의 <디아벨리 변주곡> Op.120의 영향을 받았으며 두 곡과 함께 변주곡의 걸작으로 꼽힌다. 또 폴크만(Friedrich Robert Volkmann, 1815-1883)의 <헨델 주제에 의한 변주곡> Op.26<sup>49)</sup>과도 밀접한 연관성이 있어 보인다. 폴크만의 Op.26은 1856년 출판되었는데, 브람스는 폴크만의 곡을 알고 있었을 가능성이 크다. 폴크만은 헨델의 <하프시코드 모음곡 1권>의 5번 4악장<sup>50)</sup>의 주제를 사용하였고 브람스는 헨델의 <하프시코드 모음곡 2권>의 1번을 주제로 선택하였다. 그리고 '뮤직박스'(music-box) 스타일의 변주를 두 작곡가 모두 각각 제 8변주와 제 22변주에 사용한 공통점이 있다.<sup>51)</sup>

브람스의 25개의 변주는 각각 리듬과 다이내믹의 다양성으로 분위기의 변화를 시도하고, 고유의 특징적인 부분을 가짐으로써 성격 변주곡을 이루고 있다. 셋잇단음표(제 2변주, 제 9변주, 제 10변주, 제 21변주, 제 23변주), 카논기법(제 6변주, 제 16변주), 복합리듬(제 2변주, 제 9변주, 제 21변주), 반음계진행(제 9변주, 제 20변주), 헝가리광시곡풍(제 13변주), 시칠리 리듬<sup>52)</sup>(제 19변주), 뮤제트풍(musette)<sup>53)</sup>(제 22변주) 등의 다양한 기법을 보인다. 제 25변주 뒤에 나오는 푸가는 'Fuga'라는 이름이 명기되어

49) 두 대의 피아노를 위한 곡과 한 대의 피아노 네 손을 위한 곡이다.

50) '정다운 대장장이(the harmonious blacksmith)'라 불리기도 하는 악장이다. 조성은 E장조이고, 주제와 5개 변주로 되어있다.

51) 김경임, 『낭만과 피아노 음악』, p.423.

52) 시칠리 리듬: 17-19세기경 시칠리아 섬 민속 춤곡인 시칠리아나(siciliana)의 리듬으로 8분의6박자 또는 8분의 12박자의 부점 리듬이다. 펼침화음으로 반주되고 선율은 서정적이며, 성격은 다르지만 목가적인 기악곡이나 성악곡인 파스토랄과 비슷하다. 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713), 바흐 등의 소나타에서 느린 악장으로 쓰였고 오페라나 칸타타 등에서도 연주된다.

53) 뮤제트: 17-18세기 프랑스 궁정에서 유행하던 백파이프의 일종으로 오보에와 비슷한 작은 목관 악기이다. 네 개의 지속음을 낼 수 있는데, 뮤제트풍의 음악은 이 악기를 사용하는 목가적인 3박의 무곡을 말한다.

있어서 나누어진 부분으로 볼 수도 있지만 주제가 사용된 것으로 보아 25개 변주의 연장이라고 할 수 있다. 푸가는 총 다섯 부분으로 나눌 수 있으며 두터운 짜임새와 페달의 풍부한 사용이 곡의 강렬함과 극적 효과를 높일 수 있다.

## 2) 주제와 25개 변주의 분석 및 연주해석

### (1) 주제

헨델의 <하프시코드 모음곡 2권>의 1곡, 2악장으로부터 가져왔다.<sup>54)</sup> 브람스가 주제를 가져온 헨델의 원곡 부분 악보를 <악보 2>에 제시하였다.

<악보 2> 헨델의 <하프시코드 모음곡> 2권의 1곡, 2악장<sup>55)</sup>



54) 헨델은 이 주제를 토대로 5개의 변주를 썼으며, 주제에는 '아리아(Aria)'라고 적었다. 일반적으로 성악작품에서 '아리아'라는 용어를 쓰고 같은 부분을 기악작품에서는 '에어(Air)'라고 하는데 여기에서는 '아리아'를 사용하였다. 헨델의 하프시코드 모음곡 집은 총 2권이며 각 권에는 8개의 모음곡이 들어있다.

55) 출처: Georg Friedrich Händel. Harpsichord Suites Band 2 HWV 434. by Friedrich Chrysander, Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1858. Plate H.W. 2.

브람스의 주제도 박자와 조성이 4/4박자와 Bb 장조로 같고 원곡을 거의 그대로 따랐다.

브람스의 작품을 자세히 살펴보면 전조는 일어나지 않고 근본적으로 으뜸 화음, 딸림화음, 버금딸림화음으로 이루어진다. 두 개의 4마디 프레이즈로 이루어진 2부분 형식(binary form)으로 이는 각각 반복되는데, 이후 변주들에서 이 프레이즈 구조를 엄격히 지키고 반복도 거의 그대로 따른다.

이 두 부분은 선행구(a)와 후속구(b)로 나눌 수 있는데, 선행구는 반중지, 후속구는 정격중지이다. 이러한 중지는 앞으로 나올 변주에서 11변주를 제외한 모든 변주에 등장한다. 주제의 구성을 표로 정리하여 <표 2>에 제시하였다.

<표 2> <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24 주제의 구성

선행구(1-4)	반중지(I-V), 도돌이표로 반복, 연결구를 가짐
후속구(5-8)	정격중지(V-I), 도돌이표로 반복, 연결구를 가짐

브람스의 주제 악보는 <악보 3>과 같다.

<악보 3> 주제

[a] Aria Opus 24

Bb ; I V<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V I V<sub>7</sub> I vii<sub>6</sub> I<sub>6</sub> vii<sub>3/4</sub>

주제에서 주선율은 장식적 보조음과 경과음으로 연결되면서 운음계적으로 순차 진행된다. <악보 3>에서 주선율을 동그라미로 표시하였다. 변주에서의 주선율도 이와 같이 표시한다. 마디 5의 마지막 베이스 음(D)부터 마디 7의 첫 음(B $\flat$ )까지 이어지는 순차적 상행은 각 변주에 빈번히 사용되는 부분이다. 그와 동시에 3도, 6도로 구성된 화음이 연속해서 나타나는데 브람스 변주의 특징적 요소라고 할 수 있다.<sup>56)</sup>

리듬은 첫 마디에 사용된 ♩ ♪♪♪♪ 리듬을 주된 형태로 한다. 반주는 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 기본적 리듬이 멜로디를 받쳐준다. a와 b의 끝 부분에 있는 32분음표의 장식적인 음형은 다음 부분과의 연결구 역할을 하며 이 곡이 연속적 변주곡(continuous variation)임을 나타낸다.

연주할 때에는 선율의 리듬이나 음형이 동기마다 비슷하게 반복되므로 반

56) 김정경, “J. Brahms의 『Variations and Fugue on a theme by Handel, op.24』에 관한 분석” (한양대학교 석사학위논문, 2009), p.12.

주와의 화성적 울림에 귀를 기울이면서 음색에 변화를 주어야 한다. 반주는 대체로 불협화음은 크게, 협화음은 작게 연주하여 불협화음을 강조하도록 한다. 이는 바로크시대의 연주 관행이었는데 화음의 진행을 자연스럽게 해 준다.<sup>57)</sup> 주제의 첫 마디 I-V6-I의 진행에서 V6 화음의 예비와 해결인 I 화음을 보다 작게 연주한다. 바로크시대의 트릴에는 세 가지 종류의 트릴이 있는데<sup>58)</sup> 주제선율의 ♯. 트릴은 V6 화음을 강조해주는 화성적 트릴이다. 하프시코드와 같은 악기로 연주하듯이 논 레가토(non-legato) 주법을 사용하거나 페달을 적절히 사용할 수 있다. 이처럼 바로크적 분위기의 주제를 그 시대의 연주관습에 따르면 효과적일 것이다.

이후에 나오는 25개 변주는 조성과 박자, 구성 면에서 몇몇 변주가 변화를 보이고 있지만 대부분 주제를 따르고 있다. 주제와 25개 변주의 조성과 박자, 구성을 표로 정리하였다. (표 3).

---

57) 민은기 외 6명, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』 (서울: 음악세계, 2006), p.212.

58) 선율적 트릴과 종지적 트릴, 화성적 트릴이 있다. 선율적 트릴은 선율적 리듬적 장식의 역할을 하였고 종지적 트릴과 화성적 트릴은 화성의 변형과 강화의 역할을 하였다.

<표 3> <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24 주제와 25개 변주의 구성과 박자,구성

	조성	박자	구성
주제	Bb 장조	4/4	선행구와 후행구 4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 1변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 2변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 3변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 4변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 5변주	bb 단조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 6변주	bb 단조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 7변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 8변주	Bb 장조	4/4	4+8, 후행구 반복없이 8마디 제시
제 9변주	Bb 장조	4/4	4+8, 후행구 반복없이 8마디 제시
제 10변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 11변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 12변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 13변주	bb 단조	4/4	8+8, 각 부분 반복 없이 8마디씩 제시
제 14변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 15변주	Bb 장조	4/4	4+5, 후행구 5마디구성, 각 부분 반복
제 16변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 17변주	Bb 장조	4/4	8+4, 선행구 반복없이 8마디 제시
제 18변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 19변주	Bb 장조	12/8	8+8, 각 부분 반복 없이 8마디씩 제시
제 20변주	Bb 장조	4/4	8+8, 각 부분 반복 없이 8마디씩 제시
제 21변주	g단조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 22변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 23변주	Bb 장조	12/8	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 24변주	Bb 장조	12/8	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복
제 25변주	Bb 장조	4/4	4+4, 각 부분 도돌이표로 반복

(2) 제 1변주

제 1변주는 연결구에 의해 주제와 연결되며 박자와 조성이 주제와 동일하다. 악박에 악센트가 주어져 당김음 효과를 내고 스타카토와 결합되어 강한 리듬감을 내는 특징이 있다. 주제 선율이 악센트가 붙은 악박에 나오고 이는 짧은 보조음과 함께 규칙적으로 진행된다. 베이스 진행은 주제와 같고 스타카토의 분산화음으로 되어있다.

<악보 4> 제 1변주

Var. I

*poco f*

Bb : I V I IV I V I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub>

I IV I V I



연주할 때에는 악센트를 잘 살려서 리듬감을 주고 베이스 진행 또한 생각해야 할 것이다. 주제 선율에 울림을 주기위해 악센트가 붙은 음에 페달을 밟기도 하는데 이때, 뒤에 나오는 음과 섞이지 않도록 섬세한 주의가 필요하다. 마디 12와 마디 16의 32분음표 패시지들은 주제의 경과구와 동일한 역할을 한다. 악보에 표시된 셈여림을 지켜서 32분음표의 첫 음을 작게 시작하여 상행함에 따라 점점 커지고, 악보에 셈여림 표시가 없지만 하행할 때에는 다시 작아지면서 전체적으로 매끄럽게 연주되도록 한다.

### (3) 제 2변주

박자와 조성이 주제의 틀을 유지하고 있으며, "animato(생기있게)"라는 빠르기말이 제시되었다. 4성부로 이루어졌으며 보조음, 경과음, 반음계적 진행을 보인다. 성부간에 2:3의 복합리듬을 가진 것이 특징적이다. 주선율은 가장 윗 성부에 나타나는데 이때 소프라노는 상행, 베이스 선율은 반진행 또는 유사진행한다.

소프라노 선율이 상행하면서 크레센도 되었다가 가장 높은 음에서 정점을 이루고 하행하면서 데크레센도 되는 것이 악보에 나타나있다. 한 프레임즈에서 가장 높은 음을 절정으로 보고 강조 기법을 사용하였던 바로크시대 연주기법에 따른 셈여림으로 보인다.<sup>59)</sup> 이 곡에서는 브람스가 가장 높은 음을 강조하기 위한 셈여림을 표시해서 자연스럽게 다이내믹 악센트가 되는데, 여기에 아고직 악센트를 추가로 사용하면 보다 효과적인 프레이징의 표현을 얻을 수 있다. 이는 소리의 강약보다는 음의 길이를 조금 연장시켜서 연주하는 방법인데 악보에 그 부분을 네모로 표시하였다.

#### <악보 5> 제 2변주

The image shows a musical score for the second variation, consisting of a piano (p) and bass (Bb) staff. The piano staff is marked 'p animato' and features a treble clef. The bass staff is marked 'legato' and features a bass clef. The key signature is B-flat major. The score includes several annotations: '보조음' (auxiliary notes) pointing to specific notes in the piano staff, '아고직 악센트 사용' (agogic accent use) pointing to a note in the piano staff, and 'p animato' and 'legato' markings. The score is divided into measures, with some measures containing triplets. The piano staff has a 'Var. II' marking at the beginning.

59) 음을 강조하는 방법으로는 음량을 크게 하는 강세인 다이내믹 악센트(dynamic accent)와 음의 지속 시간을 연장시키는 강세인 아고직 악센트(agogic accent), 그리고 장식음을 이용한 강세인 장식 악센트(embellished accent) 등 다양한 방법이 있다. 민은기 외 6명, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』, pp.211-212.

3

바로크적 느낌

6

*cr. sc.*

지속음

4성부를 자세히 살펴보면 소프라노는 레가토의 셋잇단음표  $\overset{j}{\text{♪♪♪}}$ 로 이루어져 있다. 마디 1-4에서는 짧은 프레이즈로 구성되었고, 마디 5-8에서는 전체적으로 상행하여 가장 높은음에 도달한 후 마무리된다. 알토는 주로  $\text{♪}$ 로 이루어졌는데 붙임줄로 당김음 효과를 가진다. 마디 7-8에는  $\text{♪♪♪♪}$ 가 주가 되는 하행이 반음계로 나타난다. 테너도 계류음으로 인한 당김음이 나타나고 리듬은  $\text{♪♪}$ 와  $\overset{j}{\text{♪♪♪}}$ 로 이루어졌다. 베이스는  $\text{♪}$ 와  $\text{♪♪}$ 로 이루어졌으며 마디 7-8에는 으뜸음인 B $\flat$ 이 지속음으로 사용되었다.

주제선율을 포함하고 있는 소프라노를 잘 들리게 하고 다음으로 베이스음을 중요시 하여 연주한다. 네 성부를 유기적으로 연결하면서 각각의 성부를 매끄럽게 연주하기 위해서는 섬세한 주법이 요구되는데 이를 돕기 위해 페달을 사용할 수 있으며 화성이 변할 때 마다 페달을 바꾼다. 마디 5의 트릴은 트릴의 첫 음과 베이스음을 동시에 연주하면 바로크적인 느낌을 살리는

효과를 얻을 수 있다.

바로크시대 연주자들은  $\text{♪♪♪}$ 와  $\text{♪♪}$ 가 동시에 나오는 복합리듬의 교차를 피하고자  $\text{♪♪}$ 를  $\text{♪}^3\text{♪}$ 나  $\text{♪}^3\text{♪}$ 로 바꾸어  $\text{♪♪♪}$ 와 음을 일치 시켰다. 그 예로 바흐의 <프랑스 모음곡(french suite)> BWV 815의 쿠랑트가 있는데, 기보를  $\text{♪}^3\text{♪}$ 로 하고 연주는  $\text{♪}^3\text{♪}$ 로 하였다.<sup>60)</sup> (악보 6).

<악보 6> 바흐 <프랑스 모음곡> BWV 815의 쿠랑트 마디 1-3



만약 이 곡이 바로크시대에 쓰여진 작품이라면 셋잇단음표로 동화된 리듬으로 부점을 변형시켜 연주하겠지만, 19세기 브람스가 작곡한 시대적 배경과 연주 관습을 고려할 때 기보된 것에 충실하게 음을 교차시켜 연주하여야 한다.

60) 민은기 외 6명, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』, pp.221-224.

(4) 제 3변주

제 3변주는 제 2변주 마디 8의 하행에서 자연스럽게 연결되어 시작되며 박자와 조성은 주제에 기초한다. 전타음을 가진 두 음의 이음줄 단위 모티브를 양손에서 주고 받으며 가볍고 발랄한 분위기를 나타낸다. 오른손과 왼손 양 성부가 모방 기법을 통해 반진행 또는 유사진행한다. 강박에 전타음이 사용되고 약박에 주제가 나타나 해결되면서 화성적으로 긴장과 이완의 모습을 보인다.

<악보 7> 제 3변주

Var. III 전타음

*p dolce*


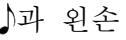


Bb ;

반진행

이태리 6화음

유사진행

1. 2.

리듬은 오른손 리듬  ; 와 왼손 리듬 이 주고받으며 연결되고 전체적으로 의 규칙적인 연속으로 이루어진다. 화성은 비화성음과 변화화음을 사용하였다. 마디 6에서 증6화음을 1전위한 이태리 6화음이 보인다. 음역은 주제보다 넓은데, 왼손의 도약에 주의하여 베이스음을 정확히 연주하도록 한다. 베이스에 울림을 주기 위하여 페달을 사용하기도 한다. 이때 베이스 음 다음에 나오는 오른손 3화음의 스타카토는 페달에 섞이지 않도록 주의한다.

(5) 제 4변주

못갓춘마디로 이루어진 변주로 악보에 'risoluto'라는 용어를 제시하였다. 이는 힘차고 분명하게 연주하라는 뜻으로 16분음표의 옥타브로 이루어진 이 변주는 처음부터 끝까지 웅장한 에너지를 유지하며 연주해야 한다. 5 옥타브의 넓은 음역을 사용하였고(마디 6) 8도 병진행을 하는 등 웅장한 분위기이다.

4분음표 단위의 마지막 16분음표에 스포르찬도와 악센트를 넣어서 못갓춘마디의 리듬감을 강조하여 긴장감을 나타냈다. 못갓춘마디의 F음도 이러한 리듬감을 내기위해 배치한 것으로 추정한다. 마디 5에서는 오른손과 왼손에 같은 음형이 교차되어 진행되고, 마디 6에서는 동형진행하면서 상행하여 마디 7에서 절정에 이른다.

<악보 8> 제 4변주

Var. IV  
*risoluto*

Bb ;

3

8va

sf

sf

동형진행, 상행

bb; i Db; V I ii V/Bb

Bb; V I

조성은 주제와 같은 Bb 장조로 시작하는데 마디 5에서 bb 단조로, 마디 6에서 Db 장조로 전조되었다가 마디 6의 4박에서 급격한 전조를 보이며 Bb 장조로 돌아온다.

연주 할 때에는 약박에 스포르찬도와 악센트를 지키면서도 강박을 느끼면서 연주한다. 같은 맥락에서 마디 5의 왼손 와 마디 7의 왼손 스포르찬도 뒤에 나오는 를 잘 나타내어 연주한다.

마디 8의 중지부에 F-D음은 제 5변주의 시작음인 f-db 음과 유사한 모습을 갖지만 제 4변주에서는 장-장의 *f* 이고 제 5변주 시작은 장-단의 *p* 로 대조를 보인다. 이 유사한 부분의 대조를 통하여 서로 다른 성격인 두 변주곡의 연결성을 부각시키고 있다.

## (6) 제 5변주

주제의 Bb 장조에서 bb 단조로 조성이 바뀌고 *p* 로 시작되는 이 변주는 'espressivo'를 제시하여 단조 분위기와 함께 서정적인 감정 표현을 필요로 하는 곡이다.

오른손은 ♩와 ♪의 짧은 프레이즈로 이루어졌고 왼손은 ♪♪♪의 분산화음이다. 전체적으로 양손이 반진행하고, 앞서 제 4변주와 대조적인 레가토 선율이다. 연주할 때에 아티클레이션<sup>61)</sup>도 스타카토에서 레가토로 변화를 주어야 한다. 이 변주에서도 오른손에 주제 선율을 포함한 약박에서의 악센트가 나온다. 바로 뒤에 나오는 프레이즈 첫 음에 주의해야 하는데 프레이즈의 시작이므로 음을 눌러주지만 악센트 음과 대조를 위해 조심스러운 터치로 연주한다. 또 바로 이어지는 ♪♪ 리듬에는 크레센도 되면서 뒤로 밀리지 않도록 해야 한다.

왼손의 분산화음에서 윗음에 붙임줄이 붙어 당김음 효과가 나타나는데, 양손이 같이 진행하면서 각각의 리듬을 정확하게 나타내야 한다. 마디 3에서 bb 단조와 관계조(parallel key)인 Db 장조로 전조되었다가 마디 4의 2박부터 다시 bb 단조로 돌아온다. 이 때 베이스 음인 bb 을 잘 들리게 연주하고 동시에 3박의 F음으로 해결하여 반증지를 표현한다. 마디 8의 2박에 나오는 V-i 중지도 잘 들리도록 한다. 마디 1-2에 걸쳐 나오는 베이스 b 음은 지속음이며 마디 6에는 나폴리 6화음이 보인다.

---

61) 아티클레이션: 연속되는 선율에 어떤 형과 의미를 부여하는 연주기법이다. 프레이징과 함께 사용되기도 하는데 프레이징보다 더 작은 단위로 구분한다. 표현 주법으로 레가토, 논 레가토, 스타카토, 포르타토(portato) 등이 있다.

<악보 9> 제 5변주

Var. V

*p*

반진행

bb ;

지속음

3

Db ;

bb ; i V

5

*cresc.*

나폴리 6화음



7

*p*

V i

단조와 장조를 오가며 부드럽고 서정적인 분위기의 선율이 다양한 음색을 띤다. 마디 5부터 양손이 반진행하며 크레센도로 고조되고, 마디 7에서 *p*인 마디 1의 선율이 다시 나온다. 이 부분에서는 곡에서 필요로 하는 풍부한 감정표현을 할 수 있도록 한다. 마디 8의 종지부에서는 왼손의 마지막음을 *i*의 근음이 아닌 3음을 사용하여 끝맺음하는 느낌보다는 여운을 남기면서 제 6변주로 이어지도록 하였다.

(7) 제 6변주

제 6변주는 제 5변주와 같이 bb 단조이고, 비슷한 리듬과 음형으로 시작하여 연속된 변주로 볼 수 있다. 리듬은 와 로 이루어졌고, 옥타브의 병행이 순차와 도약 진행하는 선율을 가진다.

대위법적 카논기법을 사용하여 a부분은 오른손을 왼손이 모방하여 뒤따르고, b부분은 왼손을 오른손이 모방하고 있다. 선율의 방향과 음정관계, 리듬이 같은 형태로 모방되는 병행카논이 마디 1-4와 마디 7-8에서 이루어지고, 음정관계는 같지만 거울처럼 반대로 진행하는 반행카논(inverted canon)이 마디 5-6에 나타난다. 전체적으로 왼손과 오른손은 반진행한다.

<악보 10> 제 6변주

병행카논




a Var. VI


*p sempre* *legato*

bb ;

3 1. 2.

반행카논

양손 모두 짧은 프레이즈로 이루어졌는데 상·하행하는 한 프레이즈에서 가장 높은 음을 연주할 때 다이내믹 악센트와 아고기 악센트를 사용할 수 있다. 그리고 전체적인 셈여림이 *p* 이므로 바로 다음에 나오는 음을 주의하여 연주한다. 또 도약하는 음들의 레가토를 생각해야하고, 특히 의 첫 음에 의도하지 않은 강세가 들어가지 않도록 한다.

마디 7-8은 가 양손에 번갈아 나오면서 고조되고, 정격중지 한다. 악곡의 끝을 나타내는 겹세로줄 위에 늘임표가 붙었는데, 중지감을 더욱 준 후 다음 곡과 바로 연결하지 않고 약간의 여유를 둔다.

(8) 제 7변주

제 7변주는 제 6변주와 대조적으로 조성은 Bb 장조로 돌아오고 'con vivacità'의 표기대로 빠르고 쾌활한 분위기를 가진다. 선율이 3성부로 구성되었는데, 알토와 베이스에 주제 선율이 나타나고 소프라노 성부의 F, A, Bb 음이 지속음 역할을 한다. 알토는 순차진행하고 베이스는 도약진행하며, 두 성부가 병진행 또는 반진행 한다. 마디 4와 마디 8에서 소프라노와 베이스의 16분음표가 반진행하며 연결구 역할을 한다.

<악보 11> 제 7변주

Var. VII  
con vivacità

순차진행

도약진행

Bb ;

프렌치 호른 음형

cresc.

f

연결구

5

7

*cresc.*








*f*

절정에 이룸

제 8번주로 연결

리듬은  $\text{♪♪♪}$ 와  $\text{♪♪♪♪}$ ,  $\text{♪♪}$ 로 3성부가 같이 진행되고, 악센트와 스타카토로 리듬감이 강하게 느껴진다. 좁은 음역에서 움직이는 음형은 프렌치 호른의 합주를 연상시켜 관현악적인 음색을 띤다. 마디 7-8에서는 셈여림이 *p*에서 *f*로 고조되면서 음이 도약하고 음역이 넓어진다. 절정부분에 악센트음을 더욱 강조하고 동시에 스타카토가 가볍고 명확하게 들리도록 한다. 마디 1-3의 3박에  $\text{♪♪♪♪}$ 는 특히 무겁지 않아야하고 어느 한 음이라도 두드러지지 않도록 주의한다. 전체적으로 악센트가 붙은  $\text{♪}$ 는 페달을 사용하여 효과를 더욱 높일 수 있는데, 바로 다음에 나오는 음과 섞이지 않도록 한다.

(9) 제 8변주

제 8변주는 제 7변주 마디 8의 16분음표 반진행에서 이어지며  리듬을 계속 사용하여 리듬적으로 연결되어있다. 베이스에 배치된  리듬은 제 8변주의 특징적인 부분으로 곡 전체에 끊임없이 흘러 베이스드럼의 소리를 연상하게 한다. 이는 4박의 느낌을 정확히 느낄 수 있도록 해 주고 곡이 가볍고 활기찬 분위기를 갖도록 한다.  리듬은 Bb 음과 F음으로 나오면서 지속음 역할을 한다. 소프라노와 알토에는  와  리듬이 나오며 동형진행 한다. 주제 선율은 소프라노와 알토에 번갈아 나오며 모방 기법을 사용하였다. 마디 1-2에서는 소프라노에  리듬이 도약으로 나오고 알토에  리듬의 도약과 순차진행이 나온다. 이는 마디 3-4에서 성부가 서로 교차되어 모방된다.

<악보 12> 제 8변주 마디 1-4

동형진행

Var. VIII



Bb ; 지속음

동형진행

조성은 B♭ 장조로 시작하여 마디 5-6에서 b♭ 단조, 마디 7-8에서 B♭ 장조, 마디 9-10에 b♭ 단조로 전조 된 후 마디 11-12에서 B♭ 장조로 돌아온다. 조성의 변화와 함께 셈여림도 바뀌는데 장조인 마디 7-8과 마디 11-12는 작게 시작하지만 결국 *f* 가 되기 때문에 장조에서의 셈여림은 *f* 로 볼 수 있고, 단조의 셈여림은 *p* 라고 할 수 있다. 앞선 제 1변주부터 제 7변주까지는 주제의 8마디를 따르지만 제 8변주는 주제의 마디수를 철저히 따르지 않고 12마디로 이루어졌다. 이러한 잦은 조성과 셈여림의 변화를 통해 다양한 분위기를 느끼게 해준다.

<악보 13> 제 8변주 마디 5-12

5 2

*p*

b♭ ; 지속음

7

*cresc.*

고조 *f*

B♭ ;


**Bb ;**

**Bb ;**

연주 할 때에는 오른손은 두 성부가 각각 노래하며 진행 되도록 하고 마디 5-6의 소프라노와 마디 9-10의 알토성부에 나타나는 프레이즈를 살려 연주하도록 한다. 제 6변주와 마찬가지로 겹세로줄 위에 늘임표가 붙어있는데, 마디 12의 끝부분을 데크레센도 하면서 I의 여운을 남기고 다음 변주와의 시간 간격을 둔다. 브람스의 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 8마디의 주제를 연속적으로 변주한 연속적 변주곡이므로 늘임표가 있는 부분에서 너무 많이 쉬지 않도록 한다.

(10) 제 9변주

제 9변주는 제 8변주와 대조적인 모습을 보이는 변주로 'poco sostenuto'가 표기되어 있어서 느리고 무거운 분위기이다. 'sostenuto'는 음의 길이를 충분히 끈다는 뜻으로 악곡의 주법을 지시하는 빠르기말인데 브람스는 '빠르기를 억누르듯이'라는 뜻으로 사용하였다. 빠르게 흘러가려는 것을 억누르듯 음 하나하나를 눌러 연주하는 것으로 해석 해 볼 수 있다.

4성부로 이루어진 선율이 양손 옥타브로 나오고 주제는 테너에서 나타난다. 오른손과 왼손이 반진행하는 형태로 각각 반음계진행을 보인다. 총 12마디가 2마디씩 한 프레이즈를 이루는데 스포르찬도가 붙은 로 시작하여 끝에는 *p*로 작아진다. 프레이즈들이 동형진행을 보이면서 여섯 번 나오는데 그때마다 조성이 바뀌며 베이스가 I으로 시작된다. 처음에 B $\flat$  장조로 시작하여 D장조, F장조, B $\flat$  장조, F $\sharp$  장조로 전조되고 마지막에 B $\flat$  장조로 돌아온다. 이때 베이스의 I는 지속음 역할을 하고, 이러한 변화로 인해 동형진행 되는 프레이즈가 다양한 변화를 가지게 된다.

<악보 14> 제 9변주



Var. IX  
*poco sostenuto*

*sf sf legato sf sf*

B $\flat$  ; I D; I

4 *p* *sf* *sf* 반진행 *p* *sf*

F; I

7 반음계 진행 *sf* *p* *sf* *sf*

Bb; I 반음계 진행 F#; I

10 복합리듬 *p* *sf* *sf* *p*

Bb; I 지속음

리듬은 왼손에 ♩와 ♩♩가 주로 사용되고 오른손에 ♩와 ♩♩♩가 주로 사용되어 ♩♩와 ♩♩♩의 복합리듬이 나온다. 스포르찬도가 붙은 프레이즈 앞의

♪ 리듬이 특징적이고 넓은 음역을 보여준다. 또 하나의 특징은 왼손에 10도와 옥타브가 동시에 나오는 것인데, 대부분의 연주자들은 베이스를 먼저 울리고 옥타브를 연주한다. 여기에는 재빠른 동작이 필요하고 동시에 반응계를 표현해야하는 부분이다.

제 9변주는 앞선 제 6변주와 제 8변주 끝의 겹세로줄에 늘임표가 붙은 것과 달리 마지막 음에 늘임표가 붙고 ♯이 있다. 제 9변주에서는 마지막 음을 길게 늘려서 지그시 눌러준 후 ♯ 이후 바로 제 10변주가 시작되도록 한다.

### (11) 제 10변주

제 10변주는  $\text{♩}$ 를 기본 리듬으로 사용하여 한 악절에서 단계적으로 높은 음역부터 낮은 음역으로 옮겨가는 것이 특징이다. 'energico'가 표기되어 있어서 처음부터 끝까지 에너지가 넘치게 연주해야 한다. 제 8변주와 제 9변주가 12마디로 확장되었는데 제 10변주에서는 다시 8마디로 주제와 같은 길이가 된다.

두 마디씩 한 프레이즈를 이루며 4옥타브에 걸친  $\text{♩}$ 와 왼손 아르페지오 화음으로 이루어진 기본 음형이 하행하는 기본 악구가 반복된다. 마디 5-6을 제외하고 *f*로 시작해서 *pp*로 끝나는데, 마디 5는 *f*로 시작하여 하행하면서 작아졌다가 다시 상행하는 마디 6은 *f*로 마디 7로 이어지고 절정에 이르렀다가 마디 8에서 마무리 된다. 이러한 특징은 빠르고 에너지 넘치는 분위기를 더욱 살려준다.

#### <악보 15> 제 10변주

4옥타브에 걸쳐 하행

Var. X

*f* *energico*

*p* *pp*

B♭ :

3

*f* *m.f.* *p* *pp*

bb : i V

5

*f* *f* *f* *f*

7


*f* *f* *p*

절정

Bb : V I

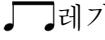


마디 1의 첫 박과 마디 2의 넷째 박, 마디 5의 첫 박 그리고 마디 6과 마디 7 전체에 걸친 장식음 패시지는 슬라이퍼(schleifer)<sup>62)</sup>의 기본형으로 첫 박을 장식한다. 첫 박을 목적음으로 하여 크레센도하면서 연주하고 이때

62) 슬라이퍼: 17-18세기의 기악에서 흔히 쓰인 꾸밈음이다. 두 개 또는 그 이상의 음표를 음계적으로 상행이나 하행시키는 앞꾸밈음이다.

음이 고르게 나타나도록 한다. 마디 1, 3, 5, 8 왼손의 아르페지오도 베이스음을 들려주며 오른손  첫 음과 일치시켜 나온다. 주제선율은 오른손 윗소리에 위치하여, 빠르게 진행되는 동안에도 잘 들릴 수 있도록 한다. 조성은 B♭ 장조로 시작하여 마디 2에 b♭ 단조, 마디 3에서 B♭ 장조가 되었다가 마디 4부터 b♭ 단조, 그리고 마디 8에서 B♭ 장조로 돌아와서 마무리 된다.

(12) 제 11변주

제 10변주 끝부분의 셈여림이 *p* 로 끝나고 그에 이어서 제 11변주도 *p* 로 시작된다. 크레센도가 있는 마디 5-6을 제외하고 전체적인 셈여림이 *p* 이며 'dolce'가 표기되어 부드러운 선율 진행을 보인다. 주제 선율은 3성부로 이루어진 마디 1-4에 소프라노에서 나오며 이후에는 4성부의 전체 성부에서 새로운 선율이 나타난다.

마디 1-4는 소프라노에 레가토와 알토에 가 나오는데 짧은 프레이즈로 이루어졌고 프레이즈에 따라 연주할 때 약박에 나오는 강세를 들으면서 진행한다. 알토는 반음계진행을 보인다. 왼손의 반주는 트레몰로 주법으로, 끊임없이 나오면서 한 박씩 화성이 변하고 잔잔하게 흐르는 느낌을 유지할 수 있도록 한다.

<악보 16> 제 11변주 마디 1-4

Var. XI



*p dolce*

Bb ; 트레몰로 주법



3

d ;

마디 4에서 연결구로 이어지는 마디 5-8은 오른손과 왼손의 리듬이 바뀐다. 왼손에서 ♩의 짧은 프레이즈와 ♩반진행이 보이고 오른손에서 소프라노에 ♩의 짧은 프레이즈와 알토에 ♩♩♩♩가 나온다. 이때 소프라노와 테너 성부의 ♩♩를 노래하면서 알토와 베이스 진행이 돕도록 하여 4성부가 유기적으로 진행 되도록 한다.

마디 1-4의 오른손과 마디 5-6의 양손은 약박에 강세가 나오는데, 이는 이음줄에 의해 프레이즈가 독특하게 나누어지는 것으로 제 11변주의 특징적인 부분이다. 마디 1-4에서는 강세의 변화뿐만 아니라 아티클레이션에도 변화를 준다. 일반적으로 4/4박자의 곡에서 두 마디를 한 프레이즈로 하여 ♩단위로 생각하였을 때 8박+8박=16박의 형태로 나타나는데, 이 곡에서는 마디 1-2가 6박+4박+6박=16박으로 나타나고 마디 3-4가 6박+4박+4박+2박=16박의 형태로 나타난다. 마디 5-6에는 오른손을 왼손이 모방하여 한 박 뒤를 따르면서 프레이즈가 엇갈려 나온다. 마디 1-4와 마디 5-6의 이음줄을 기보대로 연주하는데, 강세를 들으면서 진행하고 프레이즈의 뒷부분이 뒤이어 나오는 프레이즈의 앞부분을 방해하지 않도록 주의한다.

<악보 17> 제 11변주 마디 5-8

7

*p dolce*

1.

2.

IV I

변격종지

연결구

조성은 B $\flat$  장조로 시작하여 마디 3에서 d단조로 전조되었다가 마디 5에서 다시 B $\flat$  장조로 돌아온다. 반음계적 진행에 의한 감7화음과 딸림7화음이 보이고, 마디 8의 종지에서는 예외적으로 IV-I의 변격종지가 사용되었다.

### (13) 제 12변주

제 11변주 마디 8의 연결구에 의해 바로 이어지는 제 12변주는 사랑스럽고 부드럽게 연주하라는 뜻인 'soave'가 표기되어있다. *pp* 와 함께 곡 전체가 조용한 분위기를 가진다. 리듬은 오른손의 강박에 ♩가 나오는 탄식기법 (sigh figure)을 사용하여 뒤이어 나오는 ♩ 단-장 리듬형(iambic)이 앞으로 나아가려는 뉘앙스를 갖게 한다. 선율은 짧은 프레이즈로 되어있지만 마디 6-7을 제외한 부분들은 단-장 리듬형과 구분하여 선율이 이어질 수 있도록 한다. 마디 6-7은 ♩단위로 이음줄이 각각 붙어서 진행되는데 이음줄을 지켜서 연주하고 상행함에 따라 고조된다. 마디 7에서 *p* 의 셈여림으로 시작한 후 반복되는 G음과 C음을 점차 강조하여 크레센도 한 뒤 곡이 끝남에 따라 데크레센도 하며 마무리 된다. 왼손 리듬은 전체적으로 ♩ ♩ ♩ ; ♩리듬이 규칙적으로 나오고 2박과 3박의 ♩는 화성적으로 긴장과 해결의 모습이다. 마디 4에서는 ♩♩가 반진행으로 나타나기도 한다.

#### <악보 18> 제 12변주

Var. XII 탄식 기법, 단-장 리듬형

Bb ; *pp*                      긴장 해결

짧은 아티클레이션

bb ;      나폴리 6화음

Bb ;      V      I

조성은 Bb 장조로 시작하여 마디 5에서 bb 단조로 전조된 후 다시 마디 7에서 Bb 장조로 돌아온다. 마디 6에서는 나폴리 6화음의 모습도 보인다.

전체적으로 좁은 음역에서 왼손의 리듬이 규칙성을 가지면서 곡의 중심이 되고 오른손이 단-장 리듬형과 자유로운 진행을 보인다. pp 안에서 이러한 진행이 자연스럽게 이루어질 수 있도록 섬세한 표현이 필요하다.

(14) 제 13변주

'Largamente, ma non più'<sup>63)</sup>가 표기된 제 13변주곡은 오른손의 병행 6도 선율과 왼손의 아르페지오가 전체적으로 *f*의 무게감 있는 진행을 보이는 곡으로 제 12변주에 비해 분위기 변화를 보인다.

앞선 변주들이 8마디 또는 12마디에 도돌이표가 있는 반면 제 13변주는 도돌이표 없이 16마디가 제시되어있다. 4마디가 한 프레이즈로 구성되어있고 a, a', b, b'로 되어있다. 각 부분들은 연결구에 의해 이어지며 a'와 b'는 각각 a와 b의 한 옥타브 위에서 연주된다.

조성은 bb 단조로 시작하여 bb 단조로 끝나는데 부분적으로 마디 3-4와 마디 7-8, 마디 10-11, 마디 14-15에서 Db 장조로 전조된다.

리듬은 오른손에서 ♩와 ♩♩를 사용하였고 ♩를 셋잇단음표와 32분음표의 5연음리듬의 형태로 나타내어 자유로운 진행을 보인다. 왼손은 ♩ 리듬이 규칙적으로 반복되고 아르페지오의 화성이 계속해서 변화하는데 2박과 3박의 화성이 긴장과 해결의 모습을 가진다.

<악보 19> 제 13변주 마디 1-6

Var. XIII  
Largamente, ma non più

*f* *express.*

셋잇단음표  
5연음리듬

bb ;                      긴장    해결                      Db ;

63) Largamente, ma non più: 여유 있게 연주하되 지나치지 않게.



11

번갈아 나오는 레가토와 스타카토 연결구  $f$

$bb ;$

14

$Db ;$

$bb ;$  V i

(15) 제 14변주

제 14변주는 제 13변주와 같이 오른손에 주제선율이 나오고 6도 병행으로 진행된다. 음역은 제 13변주보다 높고 빠른 템포의 활기찬 분위기이다.

오른손에서 ♩와 ♪♪, ♪♪♪♪이 주된 리듬으로 나오는데 마디 1, 3, 5, 7의 첫 박에 ♩는 트릴로 인해 강조되고 스포르찬도 또는 *f*가 지시되어있다. 또 오른손 리듬에서 특징인 부분은 약박의 악센트와 스포르찬도인데 마디 1-2와 마디 3-4에 걸쳐 이음줄로 연결된 ♩ ♩에 악센트가 있고 당김음 역할을 한다. 마디 2의 4박에 악센트와 악센트 기호는 없지만 크레센도 지시가 된 마디 5의 4박 ♩♪, 마디 7의 4박과 마디 8의 2박에 스포르찬도는 이 곡에 다양한 리듬감을 준다. 왼손은 전체적으로 ♪♪♪♪의 옥타브 분산화음을 이룬다.

<악보 21> 제 14변주

Var. XIV 강조 당김음, 약박에 악센트 사용

Bb ;

3 하행

d ; Bb ;

연속되는 트릴

V I

조성은 Bb 장조로 마디 3에서 d단조로 전조되었다가 마디 5에서 다시 Bb 장조로 돌아온다.

두 마디씩 한 프레이즈로 볼 수 있는데 각 프레이즈의 시작이 스포르찬도와 *f*의 트릴로 시작하여 점점 하행하는 모습이고, 마디 5-6은 마디 6의 한 음씩 상행하며 연속되는 트릴로 고조되며 마디 7-8에서 하행으로 마무리된다.

곡의 첫 마디에 제시된 'sciolto'는 연주를 느슨하고 자유롭게 하라는 뜻이다. 기교적으로 어려움이 있는 이 곡에서 느슨하고 자유로운 연주를 위해서는 오른손에 병행 6도가 순차 진행하다가 중간에 등장하는 를 아고직 악센트를 사용하여 더욱 강조하며 여유를 갖도록 한다. 왼손의 큰 도약은 연주에 어려움을 주지만 곡에 활기를 주며 넓은 음역을 사용하여 풍부한 음향효과를 낸다. 주제선율이 들리도록 오른손보다 작게 연주한다.

'sciolto'는 아티클레이션 지시어로서는 논 레가토의 뜻을 가진다. 양손 를 논 레가토로 가볍고 빠른 움직임으로 연주한다.

(16) 제 15변주

제 14변주 마디 8에 마지막 두 음 F와 B $\flat$ 이 제 15변주 못갓춘마디의 F와 마디 1에 첫 음 B $\flat$ 으로 연결되고 템포와 조성, 리듬을 공통적으로 가지고 있어서 제 15변주는 제 14변주에서 바로 연결되어 시작한다.

전체적으로 *f*의 빠른 템포이며 조성은 B $\flat$ 장조로 마디 5에서 잠시 b $\flat$  단조로 갔다가 마디 8에서 다시 B $\flat$ 장조로 돌아온다.

제 15변주는 a부분이 4마디, b부분이 5마디로 총 9마디가 제시되어 도들이표로 반복된다. 이는 25개 변주 중에서 유일하게 보이는 모습이다.

<악보 22> 제 15변주








The musical score for Variation 15 is presented in two systems, labeled 'a' and 'b'.  
 System 'a' starts with a treble clef and a bass clef. The key signature is B $\flat$  major. The tempo is marked 'f' (forte). The first measure is labeled 'Var. XV'. The score includes a section marked '옥타브' (octave) and two sections marked '병진행' (parallel motion).  
 System 'b' continues the piece, starting with a treble clef and a bass clef. The key signature changes to b $\flat$  minor. The tempo remains 'f'. The score includes a section marked '대화하듯 번갈아 나오는 리듬' (rhythm alternating like a conversation) and two sections marked '3도' (tritone) and '6도' (sexta).  
 The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



리듬은  $\text{♪♪}$ 와  $\text{♪♪♪♪}$ 가 대화하듯이 번갈아가며 진행되고 리듬형이 양손에서 동시에 나온다. 주제 선율은 소프라노에서 나오는데, 돈 꾸밈음(turn)을 풀어쓴 형태로 2도 위 아래로 순차진행 하고 아랫성부가 3도, 5도, 6도, 옥타브를 사용하여 병진행하며 주제를 풍부하게 해준다.  $\text{♪♪}$ 의 옥타브는 4 옥타브의 음역을 가지고 병진행 또는 반진행 한다. 그리고  $\text{♪♪}$ 옥타브는 마디 5-7에 걸쳐 반진행을 보이는데 이는  $\text{♪♪♪♪}$ 와 번갈아 나오지만 반진행의 상행이 곡의 절정에 이르도록 하는 역할을 하기 때문에 하나의 프레이즈로 생각하고 연주한다.

넓은 음역에서 또렷한 울림을 갖는  $\text{♪♪}$ 옥타브와 좁은 음역에서 가볍고 활발한 모습을 보이는  $\text{♪♪♪♪}$ 를 서로 다르게 표현해 주면 효과적으로 연주할 수 있는데, 이를 위하여 이음줄과 레가토, 스타카토 아티클레이션을 빠르게 전환하도록 한다. 마지막 마디 겹세로줄 위에 늘임표가 있는데 제 16번주와 약간의 시간적 여유를 갖도록 한다.

(17) 제 16변주

제 16변주는 제 15변주의 와 의 같은 윤곽을 사용하여 연장되는 느낌을 준다. 제 15변주가 두꺼운 화성적 선율을 갖는 반면 제 16변주는 단선율의 대위법적 진행을 보이는데, 오른손과 왼손의 2성부는 왼손이 먼저 제시되고 한 박자 뒤에 오른손이 모방하는 카논형식으로 나타난다. 제 15변주의 는 강한 *f*가 이음줄로 연결되어 나왔는데 제 16변주에서는 *p*의 스타카토로 나와 있다. 곡의 도입부에 *p ma marcato*가 표기되어 있는데 마르카토는 음 하나하나를 강조하여 푹푹하게 나타내라는 뜻이다. 셈여림이 *p*이지만 음을 분명하게 하여 리듬감을 강조할 수 있도록 하였다. 모방이 한 박자 간격이기 때문에 가 사이에 나오는데 작지만 명료한 스타카토로 연주해야 한다. 그리고 는 넓은 음역에서 이루어지기 때문에 주의가 필요하고 는 독립적으로 레가토 선율선을 이루도록 한다.

<악보 23> 제 16변주 마디 1-4

Var. XVI

*p ma marc.* 모방

B♭ :


3

*p*

1

F :

조성은 Bb 장조로 시작하여 마디 3에서 F장조로 전조되었다가 마디 5에서 다시 Bb 장조로 돌아온다. 마디 5에서는 Gb 음과 Db 음을 사용하여 단조의 느낌을 주고 있다.

페달은 양 성부의 단선율이 대위법적 진행을 하기 때문에 많이 사용하지 않지만 의 두 번째 음인 베이스를 올려주기 위해 짧게 사용할 수 있다.

마디 8의 종지는 F음으로 V의 반종지로 끝나지만 제 17번주의 첫 음 Bb인 I와 연결되어 정격종지를 이룬다. 제 17번주로의 연속적 진행임을 알 수 있다.

<악보 24> 제 16번주 마디 5-8



단조의 느낌

V  
제 17번주로의  
연속적 진행

(18) 제 17변주

제 17변주는 지금까지보다 활발하게 연주하라는 뜻의 'più mosso'가 표기되어 제 16변주에서 이어지지만 템포를 조금 더 당겨서 활발한 느낌을 가진다. 조성은 B♭ 장조이고 a부분은 반복 없이 8마디가 제시되고 b부분은 4마디로 반복된다.

리듬은 기보법에 의해 당김음 효과를 가지는 특징이 있다. 보통 4/4박자에서 ♪가 드러나도록 ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪로 하고 쉼표가 있을 경우에는 ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪로 기보하지만 제 17변주에서는 ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪로 기보하여 강세가 바뀌도록 하였다. 오른손에 ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪리듬과 왼손의 ♪♪ ♪♪ ♪♪리듬이 동시에 나오며 반복되는데 왼손이 정박에 나오지만 오른손에 의해 강세가 바뀌는 것처럼 보인다.

오른손 분산화음이 스타카토로 하행하고, 왼손은 첫 음인 ♪가 스타카토로 베이스를 울려주고 ♪의 레가토 후 ♪스타카토가 마지막에 나온다. 왼손 첫 음과 마지막음의 ♪♪가 오른손의 하행되는 스타카토 음과 연결되어 ♪가 곡 전체에 흐른다. 왼손의 ♪레가토는 상행 또는 하행을 하여 오른손과 반진행 또는 유사진행 한다. 한마디씩 같은 음형이 반복되어 동형진행을 보이고 오른손 스타카토와 왼손의 레가토가 대조를 이루는 점도 특징적이다.

<악보 25> 제 17변주 마디 1-8

Var. XVII  
più mosso

곡 전체에 흐르는 리듬

p


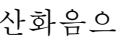
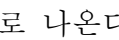
B♭ ; 베이스

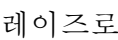
셈여림은 전체가 *p* 로 이루어져있고 왼손의 짧은 이음줄에는 크레센도와 테크레센도가 표기되어있는데 프레이징과 셈여림을 악보대로 지키도록 한다. 마디 9, 10, 11의 첫 음인 베이스가 F, Ab, Bb 으로 상행하며 고조되고 마디 11-12에서 절정에 이른 뒤 양손 하행하며 마무리된다.

마지막 마디의 세로줄에 늘임표가 붙어있어서 제 18번주와 여유를 둔다.

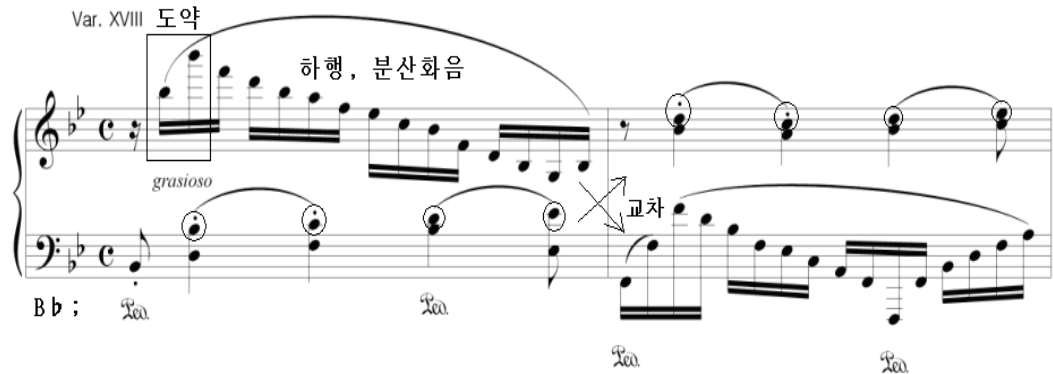
<악보 26> 제 17번주 마디 9-12

(19) 제 18변주

'grazioso'가 표기된 제 18변주는 레가토 선율이 곡 전체에 흐르는 우아한 곡이다. 오른손에  리듬이 옥타브 도약한 후 넓은 음역에 걸쳐 행하는 분산화음으로 나타나고 왼손은  리듬의 화음선율이 이음줄로 당김음 효과를 내며 나타난다. 오른손과 왼손의 리듬형은 한마디 단위로 교차되어 나타나고 처음 제시된 왼손 리듬이 오른손으로 교차될 때에는  리듬으로 나온다.

주제선율은 화음선율이 순차진행 함에 따라 나타나는데 리듬의 교차에 따라 테너성부와 소프라노 성부에서 번갈아 나오며 이어진다. 화음선율의 이음줄은 스타카토와 레가토의 아티클레이션을 각각 표기에 따라 연주하고 한마디마다 교차되어 나오지만 두 마디를 한 프레이즈로 생각하여 연결한다.  분산화음도 두 마디를 한 프레이즈로 하여 레가토가 이어질 수 있도록 한다.

<악보 27> 제 18변주 마디 1-2



페달은 한 마디에 두 번 사용하도록 악보에 표기되었는데 마디 1-4까지는 표기대로 연주하고 전조가 이루어지는 마디 5부터 화성변화가 이루어지기

때문에 화성이 바뀔 때마다 페달을 바꾸어서 사용하도록 한다. 이때 화음선  
 율과 분산화음 선율 모두 진행이 끊이지 않도록 주의한다.

조성은 B♭ 장조로 시작하여 마디 5에서 b♭ 단조, 마디 6에서 D♭ 장조로  
 전조된 뒤 마디 7에서 B♭ 장조로 돌아온다. 제 17번주와 같이 마지막 마디  
 의 겹세로줄에 늘임표가 붙어 제 18번주와의 시간적 간격을 두도록 한다.

<악보 28> 제 18번주 마디 3-8

8<sup>va</sup>-----7

3

ped

ped

ped

ped

b b ;

6

8<sup>va</sup>-----7

ped

ped

ped

ped

D b ;

B b ;

ped

ped

12

8



4 전 다음 a'

*p*

Bb ; d ;

8 전 다음 b

F ;

11 b'

Bb ; 동형진행 F ; V I  
긴장 해결

14

Bb ;

이 곡에는 바르카롤 리듬과 부점을 이용한 시칠리 리듬이 동시에 등장하는데, 이는 곡 전체에 걸쳐 화성변화하면서 나타난다. 바르카롤 리듬과 시칠리 리듬은 <표 4>와 같다.

<표 4> 바르카롤 리듬과 시칠리 리듬

바르카롤 리듬	
시칠리 리듬	

바르카롤 리듬이 세 성부에 나오고 나머지 한 성부에 시칠리 리듬이 나오는데, 마디 1-4의 알토, 마디 5-8의 소프라노, 마디 9-12의 알토, 마디 13-16의 소프라노에 각각 시칠리 리듬이 나타난다. 시칠리 리듬이 나타나는 성부가 변화함에 따라 혼동이 생기는 경우가 있는데, 마디 9-10에서 알토성부가 음정으로 이루어진 소프라노의 사이에 위치하게 되어 트릴이 붙은 음이 혼동되는 경우이다. 트릴이 붙은 시칠리 리듬을 정확히 파악하여 연주하도록 한다.

시칠리 리듬에 나타나는 트릴은 모든 마디에서 1박과 3박에 나오는데 바로크의 연주법에 따라 트릴의 시작음과 다른 성부의 음을 맞추어 연주할 수 있다. 또 화성에 의해 2박과 3박이 긴장과 해결의 모습을 보이는데 이는 약박에 강세가 들어가는 바로크의 춤곡을 연상하게 한다. 따라서 2박과 4박에 강세를 두고 1박과 3박은 가볍게 연주하도록 한다.

조성은 B $\flat$  장조로 시작하여 마디 3에서 d단조, 마디 5에서 B $\flat$  장조, 마디 7에서 d단조, 마디 9에서 F장조, 마디 11에서 B $\flat$  장조, 마디 13에서 F장조로 두 마디 단위로 전조되다가 마디 15에서 B $\flat$  장조로 돌아온다.

셈여림은 전체적으로 *p* 로 표기되어있지만 같은 리듬형이 조성과 음역,

성부간 리듬의 변화 등을 보이며 동형진행 하기 때문에 연주자의 해석에 따라 셈여림을 달리 하여 곡을 풍부하게 표현할 수 있다. 네 마디의 프레이즈로 이루어진 마디 1-4와 마디 5-8은 약간 상행하는 느낌과 d단조로의 전조를 표현하기 위해 크레센도하고, F장조의 먼 조로 전조되고 낮은 음역에서 나오는 마디 9와 마디 13은 약간의 *f* 로 연주한다. 그리고 주제의 조성과 선율이 높은 음역에서 나오는 마디 11과 마디 15는 다시 *p* 의 셈여림으로 연주한다.

(21) 제 20변주

12/8박자인 제 19변주의 마지막 마디가 ♯가 부족한 모습인데, 제 20변주의 첫 음으로 ♯가 사용되었다. 제 20변주는 다시 4/4박자로 돌아오고 도돌이표 없이 16마디가 제시되었다. 제 20변주의 특징은 양손 레가토의 반음계 진행으로 오른손은 6화음과 6/4화음의 병행이 보이며, 왼손은 옥타브로 이루어져있다.

주제 선율은 소프라노에 부분적으로 나오고 조성은 B♭ 장조인데, 반음계 진행에 의한 비화성음 사용으로 다양한 조성감을 가진다.

프레이즈는 4마디씩 나누어 a, a', b, b'의 형식으로 볼 수 있고 a'와 b'는 각각 a와 b에서 오른손만 한 옥타브 위에 나온다.

<악보 30> 제 20변주

8 강세 **b** 강세 강세

11 강세 **b** 강세 강세

14






리듬은 오른손이 ♩으로 이루어졌고 왼손은 ♩로 이루어졌으며 왼손에서 두 후반부에는 ♩리듬이 나온다. 이렇듯 양손을 통해 시종일관 ♩가 제시되는데 이음줄로 불규칙하게 연결된다. 이 곡에서 전체적으로 나타나는 특징이지만 마디 1-8의 이음줄을 살펴보면 9+4+8+4+7+9+5+7+4+7로 구성되어 있음을 알 수 있다. 왼손의 옥타브는 마디 9와 마디 13의 도약을 제외한 모든 부분에서 반음계 진행하고 오른손과 병행 또는 반진행 한다. 특히 마디 10-11과





마디 14-15의 상·하행하는 반음계진행을 잘 들으면서 연주하도록 한다. 이러한 이음줄의 구성과 반음계 진행으로 단순하고 지루할 수 있었던 요인이 상쇄되는 결과를 가져온다. 마디 11에 표기된 'espressivo'에 따라 더욱 풍부한 표현을 하도록 한다.

주제선율을 포함하고 있는 오른손의 최상성부는 가장 잘 나타내 주어야 하는 부분이다. 적절한 손가락번호를 택하고, 오른손의 최상성부를 제외한 아랫 성부를 일찍 떼어서 이동하여 최상성부가 레가토진행 할 수 있도록 한다.

양손의 느린 레가토가 반진행하면서 어두운 분위기가 형성되는데, 한 옥타브 간격으로 반복되는 a-a'와 b-b'를 연주할 때 음색에 변화를 주어 더욱 효과를 낼 수 있다. 낮은 성부의 a와 b는 안개가 끼어있는 듯 가라앉고 무거운 터치로 연주하고, 한 옥타브 위에 나오는 a'와 b'는 안개가 약간 걷힌 듯 왼손 도약의 움직임과 함께 비교적 명료한 소리를 내도록 한다.

(22) 제 21변주

제 21변주는 주제의 B $\flat$  장조의 관계단조인 g단조로 쓰여진 변주로 'dolce'가 표기된 우아한 곡이다. 리듬은 오른손의 와 리듬, 왼손의 리듬이 동시에 진행하여 양손에 와 가 3:4 복합리듬으로 나타난다. 각각의 리듬이 자연스럽게 부드럽게 흐르도록 하고, 한 박자마다 변화하는 화성을 느끼면서 전체적인 선율을 생각하여 연주하도록 한다.

주제선율은 오른손의 짧은앞꾸밈음에 나타나고 양손이 레가토의 분산화음으로 진행된다. 곡 전체에 걸쳐 나타나는 오른손의 짧은앞꾸밈음은 가볍고 민첩하게 의 첫 음으로 도달한다. 마디 2에 트릴은 화성이 긴장감을 주면서 장식음을 통한 악센트의 역할을 하고 다음 마디에서 해결된다. 마디 8의 4박에 오른손 트릴은 시종일관 로 나오던 왼손의 리듬이 로 바뀌는 동시에 나온다. 이 트릴은 왼손의  첫 음과 일치시키면, 보다 바로크적 효과를 얻을 수 있다.

<악보 31> 제 21변주

Var. XXI



*p dolce*

g; c;

프레이즈는 두 마디씩 나눌 수 있는데, 마디 1-2와 마디 3-4는 오른손이 상·하행하며 움직이고, 'espressivo'가 표기된 마디 5-6은 오른손에  $\text{♪}$ 와  $\text{♪♪♪}$ 가 번갈아 나오며 상행하여 점차 고조된다. 마디 7에서 급격히  $p$ 가 되고 하행하여 마무리 된다.

조성은 마디 3에서 c단조로, 마디 4의 마지막 박에서 g단조로, 마디 6에서 Bb 장조로 전조되었다가 마디 8에서 g단조로 돌아온다. 이러한 잦은 조성변화로 다양한 분위기를 가진다. 마디 8에는 나폴리 6화음도 사용되었다.

마지막 부분에 셋여림이 테크레센도로 되어있고, 왼손의  $\text{♪♪♪}$ 가  $\text{♪♪♪♪}$ 보다 긴 음가를 가지고 있어서 자연스럽게 느려지는 효과를 얻어 곡이 마무리 되도록 한다. 끝 세로줄에는 늘임표가 있어서 제 22번주와 간격을 둔다.

(23) 제 22변주

제 22변주는 뮤제트풍의 백파이프 음색과 지속음을 가지는 특징적인 변주로 뮤직박스에서 흘러나오는 노래를 연상하게 하기도 한다. 작품개요에서 설명한 바와 같이 폴크만의 <헨델 주제에 의한 변주곡> Op.26의 제 8변주도 뮤직박스 스타일의 변주로 작곡되었다. 폴크만의 곡이 브람스의 곡보다 앞서 출판되어 브람스가 폴크만의 곡을 알고 있었을 가능성이 크고, 이러한 공통점을 통해 폴크만의 영향을 받았음을 추측할 수 있다.

조성은 Bb 장조이고 I와 V인 Bb 과 F음을 각각 베이스와 알토성부에 지속음으로 사용하였다.

<악보 32> 제 22변주 마디 1-4

Var. XXII

악센트

지속음

지속음

3

리듬은 소프라노에서 ♩와 ♪, ♪를 사용하여 다른 성부에 비해 자유로운 움직임의 보인다. 연주할 때에 ♪의 첫 음은 두드러지지 않도록 주의한다. 알토는 ♪의 지속음이 일정하게 나오다가 마디 2, 4, 5, 6, 8에서 약박에 악센트가 붙은 32분음표 패시지가 나온다. 악센트가 붙은 32분음표 패시지는 마디 2에서 소프라노 프레이즈의 마지막 음과 동시에 나타나는데 소프라노음은 작게, 악센트의 32분음표 패시지는 또렷하게 연주하도록 한다. 마디 5-6에서는 약박에 오른손 ♩와 왼손 32분음표 패시지가 악센트로 나와서 당김음 효과를 얻고, ♪와 연속적으로 번갈아 나오면서 상행하여 곡의 절정에 이른다. 테너는 ♪로 된 3도와 4도의 트레몰로가 곡 전체에 흐른다. 베이스는 3도와 4도 음정의 ♪가 시종일관 나타난다. 가볍고 자유로운 움직임의 소프라노를 알토와 테너, 베이스가 고정되어 나타나며 받쳐주고 있어서 오케스트라와 같은 안정감을 준다.

<악보 33> 제 22변주 마디 5-8

The musical score consists of two staves. The upper staff is the soprano line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is marked with a '5' at the beginning of the first measure. The piano accompaniment features a tremolo in the 3rd and 4th degrees, labeled '3도와 4도의 트레몰로'. The soprano line has several measures with accents (>) and dynamic markings. Two specific areas are circled: the first circle is labeled '당김음' (pulling sound) and the second circle is labeled '절정' (climax). The second circle also has a '8<sup>ma</sup>' marking above it.

The image shows a musical score for piano, measures 7 through 12. The music is written in a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a complex texture with rapid sixteenth-note passages, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dashed line above the staff indicates a pedaling instruction '(8th)'. The piece concludes with a fermata and a final chord marked with a '7'.

페달은 마디 1에 한 번 표기되어있는데 브람스 당시의 피아노는 현대의 피아노보다 울림이 적었다는 점을 감안하면 브람스가 원하는 대로 연주가 가능하였을 것이다. 그러나 현대의 피아노로 연주할 때에는 적절한 울림을 가지면서도 음이 섞이는 것을 피하기 위해 얇은 페달을 사용하고, 화성이 바뀔 때 마다 바꿔주도록 한다. 마디 8의 끝에는 ♯가 있는데 페달과 더불어 쉼표를 정확히 지켜서 깨끗하게 마무리 한다.

(24) 제 23변주

제 23변주부터 제 25변주까지는 푸가의 극적인 등장을 준비하기 위해 긴장감을 고조시킨다. 제 23변주는 12/8박자가 다시 나오고 'vivace e staccato'가 표기된 스타카토의 빠른 곡이다. 주제 선율은 뚜렷하게 나타나지 않는다.

리듬은 오른손에서  $\text{♪♪♪♪♪}$  리듬이 나오는데  $\text{♪♪}$ 은 특징적인 부분으로, 화음으로 되어있고 크레센도에 의해 다이내믹 악센트가 되어 긴장감을 준다. 왼손은  $\text{♪♪♪}$  리듬이 사용되었고 마디 1-4는 단선율의 분산 화음으로 나오다가 마디 5-8에서 옥타브로 나온다. 오른손의  $\text{♪♪♪♪♪}$  리듬을 왼손이 모방하여 엇갈려 나오다가 마디 2, 4, 8에서  $\text{♪♪♪}$  리듬이 동시에 반진행하며 나오고 악센트가 표기되어있다. 이 또한 곡에 긴장감을 준다.

<악보 34> 제 23변주

Var. XXIII

*p vivace e stacc.*

반진행

지속음

*p < f* *p < f*

연속적인 등장

6

*p* < *f*      *p* < *f*      *p* < *f*      *p* < *f*      *f*      *f*

*cresc.*

마디 1-4는 왼손의 박에 B $\flat$ 이 지속음 역할을 하고 마디 5부터는 옥타브가 반음계로 상승한다. 반음계 진행에 의해 다양한 화성을 느낄 수 있고 *p* < *f*가 연속적으로 나오면서 곡이 절정에 이른다.

마디 1-2와 마디 3-4는 두 마디의 프레이즈로 상·하행하는 구조이고, 마디 5-8은 네 마디의 프레이즈로 급격한 셈여림의 변화를 갖는데, 그에 따라 음역의 변화도 뒤 따른다. 낮은 음역에서 좁은 움직임 보이다가 마디 5부터 높은 음역으로 이동하면서 도약과 함께 넓은 움직임을 보이고 있다.

연주 할 때에는 스타카토의 가벼운 음과 악센트의 또렷한 음을 구별하여 연주하도록 한다.

제 23번주는 클라이맥스인 푸가를 향하여 진행되는 첫 번째 곡으로 급격한 다이내믹과 두터워지는 짜임새가 특징이다.

(25) 제 24변주

제 23변주 마디 8의 양손 하행에 이어서 바로 시작되는 제 24변주는 제 23변주와 12/8박자로 같고, 선율, 화성, 음역, 프레이즈, 다이내믹 등 많은 유사한 모습을 가진다. 제 24변주도 오른손 리듬을 왼손이 모방하여 나오다가 양손이 동시에 나오며 반진행한다. 또 마디 1-4에서 왼손의 B $\flat$ 이 지속음 역할을 하고 있는데, B $\flat$ 은 제 23변주에서 단음으로 나왔지만 제 24변주에서는 화음으로 나타난다. 오른손의 화음 또한 제 23변주와 같은 위치에서 같은 다이내믹으로 나오지만 화음이 더욱 두터워진다.

<악보 35> 제 24변주 마디 1-4








Var. XXIV

모방

7연음리듬

지속음

리듬과 아티큘레이션은 차이를 보인다. 제 23변주의 스타카토 리듬이 분산화음으로 나오는데 비해 제 24변주에서는 레가토의 리듬으

로 분할되고 순차진행하는 선율이 나온다. 순차진행하면서 비화성음이 사용되었고, 분할된 리듬으로 인해 제 23변주와 같은 템포지만 더 빠르게 느낄 수 있다. 마디 4에서는 16분음표의 7연음도 보인다. 마디 1, 3, 6, 7의 리듬은 2박의 와 이음줄로 연결되어 있어서 *p*로 시작하여 크레센도되어 화음으로 도달한다. 화음을 꾸며주는 슬라이퍼로 볼 수 있고 고르게 연주하도록 한다. 마디 5에는 와 화음의 이음줄 이후에 나오는 화음에 *f*가 표기되어있다. 약박에 다이내믹 악센트를 가진 부분으로 표기대로 연주하여 당김음 효과를 가지도록 한다. 마디 2, 4, 8은 제 23변주와 달리 짧은 이음줄이 표기되어 있다. 이음줄은 마디 2, 4의 악센트와 마디 8의 다이내믹과 함께 표기대로 연주한다.

<악보 36> 제 24변주 마디 5-8

약박에 다이내믹 악센트, 당김음 효과 도달음

제 24변주는 제 23변주에 이어서 클라이맥스인 푸가로 더욱 다가섰다. 제 23변주와 유사한 부분이 있지만 리듬의 확대와 이음줄로 인한 당김음 효과, 두터운 짜임새를 가지며 더욱 발전되어, 긴장감과 고조되는 느낌을 준다.

(26) 제 25변주

푸가를 향하여 고조되는 긴장이 제 25변주에서 그 절정을 이룬다. *ff*의 양손 옥타브가 스타카토로 나타나고 오른손의 부점 리듬과 왼손의  $\frac{7}{8}$  리듬이 교차되어 곡 전체에  $\frac{7}{8}$  리듬 형태가 진행된다.

조성은 B $\flat$  장조이고 전조가 이루어지지 않으며 I와 V의 사용이 빈번하다. a와 b는 각각 반중지, 정격중지를 이룬다. 주제 선율은 오른손 화음에 나타나고, 베이스의 옥타브는 주제 화성과 동일한 진행으로 2박과 3박이 긴장과 해결의 모습을 보인다.

<악보 37> 제 25변주 마디 1-4

Var. XXV [a] 곡 전체를 이루는 리듬형

*ff* 다이내믹 악센트

연결구

B $\flat$  ;

IV $_6$  I

긴장 해결

원손 도약

I V 반중지

연결구

프레이즈는 두 마디씩 나눌 수 있고 마디 2와 마디 4의 마지막 부분에 32분음표의 연결구가 프레이즈를 연결해준다. 마디 1에 *ff* 가 한번 제시되어 전체적으로 *ff* 의 셈여림을 갖지만 곡이 상·하행 함에 따라 변화를 줄 수 있다. 마디 5는 하행하면서 데크레센도하고 마디 6부터 넓은 도약으로 상행 함에 따라 크레센도한다. 마디 5의 4박부터 마디 7의 3박까지 베이스음이 D-E $\flat$ -F-G-A-B $\flat$ -C-D로 순차적으로 상행하여 한 옥타브 위까지 올라간다. 제 23변주와 제 24변주의 반음계 상행보다 큰 움직임 가진다. 이러한 도약과 왼손의 순차상행, 다이내믹의 변화로 마디 7에서 절정에 이르고 변주의 마지막 부분인 만큼 마지막까지 *ff* 의 셈여림을 유지한다.

<악보 38> 제 25변주 마디 5-8

스타카토로 진행되는 중간에 마디 6을 제외한 모든 마디에서 3박에 스타카토가 아닌 ♩의 긴 음이 나오는데 약박에 다이내믹 악센트 효과를 갖는 부분으로 강조를 위해 페달을 사용할 수 있다. 마디 6부터는 곡이 절정에 이름에 따라 한 박자마다 페달을 사용하여 더욱 고조되는 효과를 준다. 마디 8의 3박과 4박은 모두 I로 두 박을 한 페달로 올려주어 풍부한 울림을 줄 수 있다.

곡 전체를 통한 넓은 도약은 특히 왼손에서 두드러지는데, *ff*의 양손 4옥타브진행과 넓은 음역, 스타카토와 레가토의 아티큘레이션 등과 더불어 연주에는 어려움이 있지만 마지막 변주로서 장대한 분위기로 마무리 할 수 있도록 해준다.

### 3) 푸가의 분석 및 연주해석

푸가는 4성부로 엮어지며, 조성의 사용과 전체 구성은 바흐의 푸가처럼 엄격하지 않다. 주제는 헨델 주제의 서두 두 마디로부터 이끌어냈고, 4성부를 통해 제시된 이후로는 자유롭게 전개된다. 주제의 기본 동기가 반복해서 등장하며, 전위(inversion), 확장(augmentation), 스트레토(stretto)<sup>64)</sup> 등 다양한 대위기법이 사용된다. 3도, 6도, 8도의 겹음 패시지들, 분산화음 아르페지오들, 화성적 짜임새 가운데서 정교한 폴리포니가 자연스럽게 엮어진다. 박자는 4/4박자이고 조성은 주제와 같은 B♭ 장조이다.

전체가 109마디로 되어있고 형식은 크게 다섯 부분으로 나눌 수 있다. 다섯 부분 모두 같은 주제를 사용하였지만 편의상 알파벳으로 구분하여 표기하였다. 각 부분은 주제가 온전한 모습을 갖추어 성부별로 등장하는 제시부, 주제가 온전하게 등장하지 않는 에피소드<sup>65)</sup>와 경과구로 나뉜다. 에피소드는 A와 B, C 세 부분에서 다음 부분으로 연결하는 역할을 하며 나오는데, 각각 에피소드 1과 에피소드 2, 에피소드 3으로 표기한다. 푸가의 형식은 <표 5>와 같다.

---

64) 스트레토: 푸가 등에서, 한 주제가 끝나기 전에 다른 성부를 겹쳐 나타내어 긴박감을 자아내는 기법으로 클라이맥스에서 많이 쓴다.

65) 에피소드: 주제나 대주제를 계속해서 사용하는 단조로움을 없애고 기분전환 하는 삽입부 또는 간주곡으로 각 부분을 연결하는 역할을 한다. 주제의 일부를 사용하기도 하지만 주제가 전체 모습을 갖추어 나타나지 않는다.

<표 5> 푸가의 형식

A (24마디)	제시부 1(1-8), 경과구(9-10), 제시부 2(11-12), 에피소드 1(13-24)
B (24마디)	제시부 3(25-28), 경과구(29-30), 제시부 4(31-36), 경과구(37-38), 제시부 5(39-43), 에피소드 2(44-48)
C (26마디)	제시부 6(49-58), 에피소드 3(59-74)
D (7마디)	제시부 7(75-78), 경과구(79-81)
코다 (28마디)	V/Bb의 부분(82-93), 경과구(94-95), I/Bb의 부분(96-109)

(1) A (마디 1-24)

<표 6> A 부분의 구성 및 특징

제시부 1(1-8)	주제, 응답, 대주제, 두 마디마다 두터워지는 짜임새, 병행 3도
경과구(9-10)	테너에 음형 b와 나머지성부에 음형 d가 상행, Bb의 지속음
제시부 2(11-12)	병행 6도의 주제, 변형된 대주제
에피소드 1 (13-24)	음형 b의 병행 6도, 음형 c의 병행 3도, 화성의 변화, Bb과 F, Eb음으로 된 지속음, 대화하는 듯 한 양손 의 진행

주제(theme)와 같은 Bb 장조로 된 4성부의 푸가가 알토의 한 성부에서 주  
제(subject)를 *f*로 제시하며 시작된다. 주제선율은 마디 1의 음형 a와 마  
디 2의 레가토 선율 음형 b로 구성되어 있다. 음형 구분은 편의상 알파벳으  
로 표기하였다. 주제 선율은 <악보 39>와 같다.

<악보 39> 푸가의 주제 선율



마디 3-4에서는 소프라노에 응답(answer)이 완전 5도 위에서 나오고 동시에 알토에서 대주제(counter subject)가 나온다. 대주제는 음계적 레가토의 음형 c와 스타카토의 음형 d로 구성되어있다. 대주제 선율은 <악보 40>과 같다.

<악보 40> 푸가의 대주제 선율



음형 a, b, c, d는 모두 앞에 ♪가 있는 탄식기법이 사용되었다. 연주 할 때에 ♪를 잘 느끼고 뒤에 음들이 앞서나오려는 뉘앙스를 주면서도 리듬감을 잃지 않도록 주의한다. 음형 a는 쉼표에 이어 나오는 16분음표가 ♪를 목적음으로 하여 향해가는 느낌을 주고, 음형 b는 16분 쉼표 이후 이음줄로 연결된 선율의 첫 음이 의도하지 않은 강세를 갖지 않도록 섬세한 터치로 연주한다. 음형 d는 악보에 스타카토 표기가 있는 부분도 있고 표기가 없는 부분도 있는데, 이는 같은 음형이지만 다양한 음색과 음향을 위한 것으로 보인다. 그러므로 표기대로 연주하도록 하고, 스타카토 표기가 없는 부분은 음형 a, b, c의 레가토와는 대조될 수 있도록 논 레가토로 연주한다.

마디 5-6에서는 Bb의 완전 5도 위인 F로 된 응답에 이어 다시 Bb으로 된 주제가 베이스에 나온다. 마디 1-2의 주제보다 한 옥타브 아래에서 이루

어지고 알토에서는 음형 c, d가 나오고 소프라노는 음형 d로만 구성되어 나온다.

마디 7-8은 F장조로 전조되고 주제가 테너성부에서 나타나는데, F장조의 완전 5도 위에서 응답으로 나온다. 오른손은 대주제가 역행되어 병행 3도로 진행된다. 베이스는 마디 7에 새로운 리듬이 나오고 마디 8에서 음형 d가 약간 변형되어 나온다.

주제를 제시하는 부분인 마디 1-8은 마디 1-2에 한 성부가 나오고 마디 3-4에 두 성부, 마디 5-6에 세 성부, 마디 7-8에 네 성부가 나오며 점점 짜임새가 두터워짐을 알 수 있다. *f*로 진행하다가 마디 8에서 테크레센도하여 *p*가 되고 다음으로 이어진다. (악보 41).

<악보 41> 제시부 1: 마디 1-8

The musical score for 'Fuga' (악보 41) consists of two systems of music. The first system covers measures 1 through 8. It begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The score is divided into sections: 'Fuga' (measures 1-2), 'a' (measures 3-4), 'b' (measures 5-6), and '응답' (measures 7-8). The second system covers measures 1 through 8, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (테크레센도) in measure 8. The bass line has a new rhythm in measure 7 and a variation of motif 'd' in measure 8. The right hand features a descending parallel 3rd in measure 8.

F;

마디 9-10은 테너에 음형 b가 나오고 소프라노와 알토, 베이스에서 음형 d가 동시에 진행된다. 악보에 표기된 크레센도와 함께 상행하여 마디 11부터 다시 나타나는 주제로 이어질 수 있도록 하는 경과구이다. 마디 10의 3박과 4박에 베이스 음 Bb은  $\text{♩}$ 의 악센트로 나와서 마디 11의 베이스 첫 음과 함께 지속음 역할을 하고, 이는 마디 11에서 Bb 장조로 다시 돌아가는 과정으로 볼 수 있다. (악보 42).

<악보 42> 경과구: 마디 9-10

마디 11부터 Bb 장조로 돌아오고 마디 11-12는 주제가 오른손에서 병행 6도 진행하며 더욱 강조되어 나타난다. 주제는 마디 1-2에서보다 두 옥타브 위에서 나오고, 왼손에는 대주제가 변형되어 나타난다. (악보 43).

<악보 43> 제시부 2: 마디 11-12

주제, 병행 6도 진행

마디 13-24는 에피소드 1로 세부분으로 볼 수 있는데 마디 13-17과 마디 18-19, 마디 20-24로 나눈다. 마디 13-14는 첫 박의 ♩가 앞마디와 이음줄로 연결되어, 주제와 대주제가 ♯로 인한 탄식기법을 사용한 것과 같은 효과를 가진다.

마디 13-17에서 주선율은 알토에 나오고 테너가 6도 아래에서 알토와 병행하여 주선율을 연주한다. 외성은 Bb 음과 F음, Eb 음이 ♩와 스타카토의 ♩로 나오며 지속음 역할을 한다. 이때 상대적으로 ♩보다 긴 음가의 ♩가 약박에 나오면서 당김음 역할을 한다. 또한 마디마다 화성이 변화하여 다양한 분위기를 갖는데, 화성변화를 들으면서 연주하고, 특히 단조가 되는 마디 15와 다시 장조로 돌아오는 마디 16의 변화를 더욱 생각하도록 한다. 마디 13-19는 'leggiero'가 표기되어있고 *p*의 썸여림을 가진 부분으로 외성의 스타카토 ♩는 가볍게 연주하고 내성은 선율선을 따라 레가토로 연주한다. (악보 44).

<악보 44> 에피소드 1: 마디 13-17

에피소드 1

13

*p* 6도 *leggiero*

외성

내성

15

지속음, 당김음

마디 18-19는 음형 b가 오른손에서 나타나는데, 마디 13-17마디의 알토와 테너성부가 오른손으로 연결된 것으로 6도 병진행 한다. 왼손에는 음형 d가 스타카토로 나온다.

마디 20-24는 병행 3도 진행이 두드러지는 부분이다. 오른손의 역행된 음형 c가 병행 3도로 나오고 왼손의 음형 a와 교대로 나오며 조성변화를 보인다. 마디 23부터 크레센도하여 고조되고 마디 24 오른손에 병행 6도와 왼손에 음형 d가 나온다. 왼손의  $\text{♩}$  위치에 오른손의  $\text{♪}$ 가 오는데,  $\text{♪}$ 는 이음줄로 된 음형 c에서 16분음표가 도달하는 음으로 잘 들리도록 한다. 마디 20부터 마디 24까지 *p* 로 시작하여 크레센도 되며 점차 상행함에 따라  $\text{♪}$ 음을 표현해 준다. 동시에 왼손 음형 a의  $\text{♪}$ 를 표현하여 양손이 대화하듯 진행 되도록 한다. (악보 45).

<악보 45> 에피소드1: 마디 18-24

b, 병행 6도 진행

18

*p*

20 병행 3도

*p*

23

*cresc.*

(2) B (마디 25-48)

<표 7> B 부분의 구성 및 특징

제시부 3(25-28)	전위된 주제, 변형된 주제, 변형된 대주제, 응답
경과구(29-30)	소프라노에 변형된 음형 a 반복, 'dolce'의 우아한 느낌
제시부 4(31-36)	주제, 전위된 주제, 왼손의 분산화음, 지속음
경과구(37-38)	전위된 음형 a, 리듬이 확대된 음형 a, 분산화음
제시부 5(39-43)	전위된 주제, 변형된 음형 a, 옥타브 진행, 병행 3도
에피소드 2 (44-48)	양손에 엇갈려 나오는 음형 a, 스트레토, 트레몰로, 'leggiero'의 가벼운 느낌, 지속음

b $\flat$  단조로 전조되어 시작되는 B부분은 주제가 변형되거나 전위되어 나타나고 대주제도 변형된 형태로 나온다. 마디 25-26은 변형된 주제가 베이스에 위치하고 소프라노와 알토는 마디 25에서 각각 변형된 음형 c와 변형된 음형 d로 나오다가 마디 26에서 두 성부 모두 변형된 음형 d로 나온다. 마디 27-28은 마디 27에서 F장조로 전조되며 b $\flat$ 의 5도 위인 F로 된 응답이 소프라노에서 나온다. 동시에 알토와 베이스에는 변형된 대주제가 나온다. 마디 25-28 전체를 표기된 대로 *f*로 연주하고, 주제를 가장 잘 나타내면서 동시에 진행되는 대주제도 선율선과 리듬을 지키도록 한다. (악보 46).

<악보 46> 제시부 3: 마디 25-28

25

*f*

bb :

변형된 주제

응답

27

*f*

*f*

F :

마디 29-30은 경과구로, 소프라노에 변형된 음형 a가 반복되면서 순차 하행하고 테너도  $\text{♩}$ 의 레가토로 순차 하행한다. 마디 29 첫 박에 *fp* 와 테크레센도가 나오고 마디 30에 'dolce'가 표기되어있어서 썸머림이 *p* 로 바뀌고 우아한 느낌의 레가토가 진행되도록 하였다.

마디 31은  $D\flat$  장조로 전조되고 마디 31-32의 베이스에서 주제가 나온다. 마디 29-30의 소프라노 진행이 마디 31까지 이어져오며 하행한다. 마디 33-36은 소프라노에 전위된 주제가 나오고, 왼손은 분산화음으로 나오는데 박자마다 화성이 변화하며 다양한 조성감을 준다. 왼손 분산화음의 첫 음들이 선율선을 이루고 알토의  $D\flat$  음은 지속음 역할을 한다. 마디 31-36은 전체가 *p* 로 되어있고 레가토의 순차진행과 베이스 분산화음이 선율선을 이루면서 진행하여 부드럽고 우아한 분위기를 가진다. (악보 47).

<악보 47> 경과구: 마디 29-30, 제시부 4: 마디 31-36

경과구

29

*fp*

*dolce*

*p*

Db : 주제

32

*p*

페달 톤

34

마디 37-38은 경과구로 소프라노에 전위된 음형 a가 반복되고 알토의 2, 3, 4박에 음형 a가 ♩로 리듬이 확대되어 나온다. 베이스는 앞부분에 이어 분산화음이 화성변화하며 나온다. 마디 38 뒷부분에 크레센도가 나오지만 마디 37부터 전체 성부가 상행하고 있으므로 마디 37부터 점진적으로 고조시켜서 마디 39에 *f*로 도달할 수 있도록 한다.

마디 39-40은 오른손에 전위된 주제가 옥타브로 나오고 왼손은 음형 a가 옥타브로 반복된다. 마디 41은 오른손과 왼손이 변형된 음형 a로 엇갈려나

오고 마디 42-43은 왼손에 전위된 주제가 나오는데 마디 43은 병행 3도로 진행된다. 오른손은 변형된 음형 a가 옥타브로 나온다. 마디 39-43은 *f* 로 주제나 대선율이 주로 옥타브로 진행되고 있다. (악보 48).

<악보 48> 경과구: 마디 37-38, 제시부 5: 마디 39-43

경과구

고조

주제

f

주제

변형된 a

f

변형된 a

병행 3도

주제

마디 44-48은 에피소드 2로 음형 a가 마디 44에서 양손에 엇갈려 나오고, 마디 45-46은 짧은 주기로 리듬이 겹쳐지는 스트레토로 진행된다. 마디 44-45에 걸쳐 왼손의 8옥타브가 상행하면서 데크레센도되어 *p*가 되고 'leggiero'가 표기되어 있어 마디 46에서 *p*로 가볍게 시작되는데, 짧은 주기로 겹쳐지는 리듬과 크레센도 셈여림으로 인해 고조되고 있다. *f*의 마디 47-48은 트레몰로의 리듬의 트레몰로가 나타나며 더욱 고조되는데, 네 성부에서 Bb 음의 지속음이 나온다. 마디 48과 마디 49 첫 음의 스포르찬도는 오른손과 왼손의 이음줄이 다르게 표기되어 표기된 대로 다르게 연주하도록 한다. (악보 49).

<악보 49> 에피소드 2: 마디 44-48

에피소드 2

양손의 a

짧은 아티클레이션

밀집된 리듬

고조 (cresc.)

트레몰로, Bb의 지속음

### (3) C (마디 49-74)

<표 8> C 부분의 구성 및 특징

제시부 6(49-58)	확대된 리듬의 주제, 음형 a와 변형된 음형 c, 'm.g.' 표기, 엇박으로 나오는 양손, 변형된 대주제, 병행 3도
에피소드 3 (59-74)	엇박으로 나오는 양손, 한음씩 상행진행, 약간 높아진 음역, 'dolce'의 표기에 따른 섬세한 표현, 같은 음형 반복

마디 49에서 B $\flat$  장조로 조성이 돌아온다. 마디 49-52는 왼손에서  $\text{♪}$ 가  $\text{♪}$ 로 확대된 리듬의 주제가 옥타브로 나오는데, 음형 a부분이 스타카토로 되어있어 강조되고 있다. 오른손에는 음형 a와 변형된 음형 c가 나온다.

마디 49-50에는 3박에 페달기호가 표기되었는데 3박부터 하행하는 선율까지만 올려주어 다음에 나오는 부분과 섞이지 않도록 한다. 마디 50에 'm.g.'는 프랑스어로 main gauche의 약자이고 왼손이라는 뜻이다. 3박의 왼손을 페달로 올려주고 알토성부의 하행하는 선율을 왼손이 연주한다. 표기는 마디 50에 되어있지만 마디 49도 이와 같다.

마디 51-52는 오른손에  $\text{♩}$ 에 의해 양손이 엇박으로 나온다. 두 마디에서 같은 음형이 반복되고 각각 *p*로 시작하여 크레센도 되는데 마디 53의 *f*로 가는 과정이므로 마디 51보다 마디 52를 좀 더 고조시킨다. (악보 50).

<악보 50> 제시부 6: 마디 49-52

49

*sf f*

B♭ ;

주제

51

*p cresc. sf p cresc.*

고조

마디 53-58은 F장조로 전조되고 테너에서 B♭의 5도 위인 F로 주제가 나오고 오른손은 변형된 대주제가 나온다. 베이스는 ♩ 리듬과 음형 d가 나오는데 음형 d는 V-I인 C-F음으로 이루어져 있다. 마디 55-58은 소프라노에서 리듬이 확대된 주제가 나오는데, B♭의 5도 위인 F에서 나오고 음형 a가 스타카토로 이루어진 마디 49와 같이 스타카토의 음형 a를 갖고 있어서 응답으로 볼 수 있다. 알토에서는 음형 a와 변형된 음형 c가 나온다. 왼손은 변형된 대주제가 나온다. 마디 57-58은 앞부분의 *f*에서 *p*로 급격한 셈여림의 변화를 보이고, 왼손이 병행 3도로 진행된다. (악보 51).

<악보 51> 제시부 6: 마디 53-58

리듬이 확대된 주제

마디 59-74는 에피소드 3으로, 마디 59-65는  $\frac{3}{4}$ 를 사용하여 양손이 엇박으로 나오고 마디 66-74는 음형 a가 양손에 엇갈려 나온다. 마디 59에서 D $\flat$  장조로 전조되고 오른손의 선율선이 마디 59-61에 걸쳐 F-G $\flat$ -A $\flat$ 으로 한음씩 상행한다. 마디 62에서 양손이 교차하여 진행되고 마디 63에서는 G $\flat$  장조로 전조된다. 마디 58-65는 C-D $\flat$ -E $\flat$ -F-G $\flat$ -A $\flat$ -B $\flat$ 로 한음씩 상행하는

데 왼손에서 진행되다가 마디 62에서 양손이 교차되며 오른손으로 진행이 옮겨간다. (악보 52).

<악보 52> 에피소드 3: 마디 59-66

The musical score for Episode 3, measures 59-66, is presented in three systems. Each system contains two staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major. The first system (measures 59-60) shows a transition from D-flat major to B-flat major. The second system (measures 61-62) features a 'p' dynamic marking and a 'cresc.' marking. The third system (measures 63-66) includes '8va' markings and a 'p dolce' marking. The score ends with a B-flat major key signature.

마디 67부터 왼손은 3도 오른손은 단선율로 음형 a가 반복되면서 새로운 리듬형태가 되고, 반복되지만 조금씩 음형의 변화를 주고 있어서 연주할 때에 집중이 필요하다. 또 마디 67부터는 리듬형태의 변화도 있지만 앞서보다 비교적 높은 음역에 위치하면서 전체적으로 음량이 작아지는 효과를 가

저온다. 마디 66에 표기된 *p* 와 'dolce'에 따라 섬세한 표현을 할 수 있도록 한다. 이후 마디 72부터 왼손의 리듬이 변화하면서 진행되고 크레센도로 고조된다. 마디 59와 마디 63에 크레센도와 데크레센도가 표기되어있는데 같은 음형이 반복될 때 마다 섬여림을 지켜주도록 한다. (악보 53).

<악보 53> 에피소드 3: 마디 66-74

양손의 a

리듬의 변화

#### (4) D (마디 75-81)

<표 9> D 부분의 구성 및 특징

제시부 7(75-78)	모든 성부에서 주제 제시, 전위된 주제, 병행 6도, 병행 3도
경과구(79-81)	변형된 음형 a, F음의 지속음

마디 75-78은 네 성부 모두 동시에 주제를 제시한다. 오른손은 병행 6도로 되어있고 왼손은 전위된 주제를 병행 3도로 진행한다. 왼손의 전위된 주제로 인해 오른손과 왼손이 거울에 비친 모습과 같다. C 부분의 에피소드 3 뒷부분에서 고조되어 마디 75부터 *f*의 셈여림을 가지고 마디 77은 첫 박에 스포르찬도도 사용되었다. 병행 6도와 병행 3도로 두터운 선율의 느낌을 주고, *f*의 셈여림과 네 성부에서의 주제 제시는 주제를 강조해 주는 효과를 가져온다.

마디 79-81은 다음 부분과의 연결을 위한 경과구이다. 마디 80-81은 변형된 음형 a가 이음줄로 연결되어 한 박씩 나온다. 오른손은 점차 상행하며 마디 82 첫 음인 옥타브의 F로 향하고, 왼손은 테너가 상·하행하고 베이스가 F의 지속음 역할을 하며 진행된다. *f*가 표기된 마디 75부터 *ff*가 표기된 마디 82까지 점차 고조되는 느낌을 주는데, 이음줄에 의해 리듬이 분할되는 느낌의 마디 80-81은 박자마다 페달을 사용하여 더욱 고조되는 효과를 얻을 수 있다. 화성변화와 선율선의 진행방향을 생각하면서 연주하도록 한다. (악보 54).

<악보 54> 제시부 7: 마디 75-78, 경과구: 마디 79-81

병행 6도

병행 3도

경과구

상행

지속음

(5) 코다 (마디 82-109)

<표 10> 코다의 구성 및 특징

V/B $\flat$ 의 부분 (82-93)	F음이 옥타브로 나오며 지속음 역할, 음형 a와 변형된 음형 c
경과구(94-95)	양손의 병행 3도 진행
I/B $\flat$ 의 부분 (96-109)	음형 d의 옥타브진행, 왼손에 음형 a가 반복되며 B $\flat$ 강조

코다는 B $\flat$  장조의 V인 F음이 강조된 마디 82-95와 B $\flat$  장조의 I인 B $\flat$  음이 강조된 마디 96-109 두 부분으로 나눌 수 있다. 이 두 부분은 V-I의 거대한 종지를 이룬다고 할 수 있다.

마디 82-95를 먼저 살펴보면 마디 82는 D부분이 끝남과 동시에 코다가 시작되는 마디이고 마디 94-95를 제외한 마디 82-93은 주제가 여러 성부에서 겹쳐 나오는 스트레토로 볼 수 있는데, 이 부분은 B $\flat$ 으로의 귀환을 극적으로 만들기 위한 장치로 악센트의 옥타브로 나오는 F음을 지속음으로 사용하며 강조하였다. F음의 강조와 E $\flat$ 의 사용으로 F장조의 느낌을 살려서 코다의 거대한 종지감을 줄 수 있도록 하였다.

마디 83-86의 알토는 음형 a가 반복되고 왼손은 변형된 음형 c가 병행 3도의 스케일로 진행된다. 마디 87-93은 양손이 교차되어 F의 옥타브가 베이스에 오고 테너에 음형 a가 반복되며, 오른손에 변형된 음형 c가 스케일로 진행된다. 마디 91-93의 오른손 스케일은 옥타브로 나와서 더욱 두터운 짜임새를 보이고 고조시키는 역할을 한다. 마디 94-95는 경과구 역할을 하는데, 마디 94는 양손이 병행 3도로 반진행하고 마디 95에서 한 단락의 마무리를 짓는다. 동시에  $\text{♩}$ 의 옥타브가 뒷부분에 나올  $\text{♩}$ 리듬 진행을 암시한다. (악보 55).

<악보 55> V/B $\flat$ 의 부분: 마디 82-93, 경과구: 마디 94-95

코다

지속음

82

*ff*

a

B $\flat$  : *col. pel.*

85


병행 3도 진행

87

교차

지속음

89

마디 96은 두터운 화음과 옥타브의 진행이 나타나는데, 왼손에서 음형 a가 반복되며 B $\flat$ 을 강조하고 오른손에서 ♯의 두터운 화음이 하행한다. 마디 102에서 양손이 교차된다. 마디 103의 4박과 마디 104의 1박에 왼손은 화성적으로 긴장과 해결의 모습이고 마디 107까지 이어진다. 마디 106-107에서 오른손에 리듬이 끊임없이 나오고 왼손의 음형 d가 옥타브의 스타카토로 나오며 절정에 이른다. 진정한 종지는 마디 107에서 F와 B $\flat$ 이 반복되며 V의 느낌을 주고 마디 108-109에서 I이 두터운 화음으로 나오며 마무리한다.

마디 83에 표기된 'col pedal'은 페달을 사용하여 연주하라는 뜻인데, 페달 지시가 따로 되어있지 않으므로 연주자의 해석에 따라 사용할 수 있다. 스케일이 계속 진행되고 박자마다 화성이 변화하기 때문에 박자마다 페달을 사용한다. 마디 108-109는 쉼표를 살려서 페달을 나누어 사용하거나 한 페달을 사용하여 큰 울림을 주는 방법이 있다.

3도와 6도 병행, 옥타브진행으로 인한 두터운 짜임새, 넓은 음역, *ff*의 썸여림, 악센트 사용 등이 오케스트라적 울림을 주고 푸가의 다양한 기법과 더불어 클라이맥스를 이루어 장대한 끝을 맺는다. (악보 56).

<악보 56> I / B $\flat$ 의 부분: 마디 96-109

8va

96

B $\flat$  ;

a

옥타브

하행

100

교차

103

V $_7$  I

긴장 해결

106

8<sup>va</sup>

V I V I V I V I I<sup>6</sup><sub>4</sub> I

V의 느낌

### Ⅲ. 결 론

브람스의 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 바로크적 요소와 고전 시대의 성격변주가 사용되고 그와 함께 브람스만의 어법과 뛰어난 변주 기법이 어우러진 훌륭한 변주작품으로 가치가 있다.

본 논문에서는 <헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24를 연구하기 위하여 변주곡에 대한 일반적인 고찰과 변주곡을 중심으로 한 브람스의 피아노음악에 대하여 알아보았다. 시대별로 다양한 변주기법이 나타나는데, 브람스는 변주곡 작곡에 있어서 전통의 형식 안에서 여러 가지 음악의 요소를 확대하거나 결합하여 변화시키는 방법을 채택하였다.

<헨델 주제에 의한 변주와 푸가> Op.24는 주제와 25개의 변주, 푸가로 구성되었다. 주제의 박자는 4/4박자이고 조성은 Bb장조이며, 두 개의 4마디 프레이즈로 이루어진 2부분 형식이다. 25개의 변주는 몇몇을 제외한 모든 변주가 주제의 구성을 따르고 각각 고유의 특징적인 부분을 가짐으로써 성격변주곡을 이룬다.

형식면에서 살펴본 결과 각 부분이 도돌이표로 인해 반복되는 2부분 형식(4마디+4마디)인 주제가 제 13변주와 제 19변주, 제 10변주에서는 도돌이표를 사용하지 않고 16마디가 모두 제시되기도 하고, 제 15변주에서는 4마디+5마디의 구성을 갖기도 하는 등 변화를 보인다. 이러하듯 마디 수의 변화는 있지만 8마디의 주제가 연속적으로 변주되는 점은 이 곡이 연속적 변주임을 나타낸다.

조성은 bb 단조인 제 5변주와 제 6변주, 제 13변주 그리고 g단조인 제 21변주를 제외한 나머지 변주들이 주제의 조성인 Bb장조를 따르고 있다. 변

주 안에서 전조가 자유롭게 이루어지고 각 변주들이 다양한 방법으로 분위기와 성격을 다채롭게 나타내고 있는데, 그럼에도 대부분의 조성이 주제의 조성을 따름으로써 전체적인 통일을 이루도록 한다. 박자는 제 19변주와 제 23변주, 제 24변주가 12/8박자를 사용한 것을 제외하고는 모두 주제의 4/4박자를 따른다.

화성은 주요 3화음을 주로 사용하였고, 선율의 반음계진행으로 인한 부속 화음, 비화성음 등이 나타난다. 이태리 6화음과 나폴리 6화음이 사용되기도 하였고, 경과음과 보조음을 사용한 순차진행이 나타난다. 그리고 3도와 6도, 8도 병진행이 특징적이다. 이러한 화성의 사용을 통하여 다양한 색채를 나타내고 있다.

리듬은 변주마다 다양하게 나타나는데, 제 7변주와 제 8변주는 같은 리듬을 사용하여 연속된 변주를 나타내기도 하였다. 쉼표와 이음줄을 사용하여 당김음 효과를 가지고 2:3과 3:4의 복합리듬, 약박에서의 악센트 사용이 특징이다. 제 19변주에는 시칠리 리듬과 바르카롤 리듬이 사용되어 곡의 성격을 부여하는 역할을 하였다. 독특한 이음줄 사용도 두드러지는데 특히 제 20변주에서 반복되는 ♩ 리듬을 이음줄로 불규칙하게 연결하여 단순하고 지루할 수 있는 요인을 상쇄시키는 결과를 가져왔다. 제 13변주는 아르페지오와 5연음 리듬을 사용하여 집시풍 분위기를 나타내기도 한다.

브람스는 "낭만주의적 고전주의자"라고 불리운 만큼 이 곡에서도 이전 시대의 요소들이 보이는데, 헨델 주제의 사용과 푸가에서의 대위기법 사용, 카논 기법, 트릴, 꾸밈음 등의 바로크적 요소를 발견할 수 있다. 카논 기법은 제 6변주에서 엄격하게 사용하였고 제 16변주에서는 자유롭게 사용하였다. 제 3변주와 제 11변주, 제 24변주에서는 모방기법의 사용이 보인다. 트릴은 주제와 제 2변주, 제 14변주, 제 19변주, 제 21변주에 나타나고, 꾸밈

음은 제 10변주에 사용되었다.

푸가는 헨델 주제의 서두 두 마디로부터 주제를 이끌어왔고 같은 Bb 장조의 조성을 갖는다. 4성부로 엮어지며 주제가 전위, 확장, 스트레토 등의 대위법으로 사용으로 자유롭게 전개된다. 다섯 부분으로 나누어 살펴보았는데 각 부분은 제시부와 에피소드, 경과구로 구성되었다. 다섯 번째 부분인 코다는 마지막 부분에서 종지가 이루어지지만 코다를 크게 V의 F음이 두드러지는 V/Bb의 부분과 I의 Bb음이 두드러지는 I/Bb의 부분으로 나누어 거대한 정격종지를 나타냄을 알 수 있다. 푸가의 다섯 부분 모두 다양한 대위법으로 전개되고 점차 풍부한 페달의 사용과 두터운 짜임새, 폭넓은 음역이 두드러진다. 이러한 점으로 인하여 오케스트라적 음향을 얻을 수 있고 곡이 절정에 이르러 장대한 끝을 맺을 수 있도록 하였다.

제 6변주와, 제 8변주, 제 9변주, 제 15변주, 제 17변주, 제 18변주, 제 21변주는 곡의 마지막 음 또는 끝세로줄에 늘임표가 표기되어있다. 여기서는 연주할 때에 다음 변주로 가기 전에 시간적 여유를 두도록 한다. 다만 이 곡은 같은 주제를 사용한 연속적인 변주이므로 너무 많이 쉬지 않도록 주의한다.

곡 전체를 앞서 분석한 결과와 더불어 다양한 아티큘레이션과 셈여림, 적절한 페달의 사용, 악보에 나타난 나타냄말 등으로 인해 브람스가 나타내고자 하는 의도를 파악할 수 있었다.

## 참 고 문 헌

### <단행본 및 정기간행물>

김경임. 『피아노음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 2007.

\_\_\_\_\_. 『낭만과 피아노 음악』. 대구: 경북대학교 출판부, 2010.

김용환. 『19세기 음악-음악세계 서양음악사』. 서울: 음악세계, 2005.

김홍인. 『김홍인 화성』. 서울: 현대음악출판사, 2004.

민은기. 『서양음악사-피타고라스부터 재즈까지』. 서울: 음악세계, 2007.

민은기, 심은섭, 오지희, 이경희, 이보경, 이서현, 이재용. 『21세기 음악가들을 위한 바로크음악의 역사적 해석』. 서울: 음악세계, 2006.

서석주. 『브람스에게 보내는 편지』. 서울: 예술, 2012.

음악 지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스 vol.19』. 서울: 도서출판 음악세계, 2002.

이성일. 『요하네스 브람스: 그의 생애와 예술』. 서울: 파파게노, 2001.

임문의. “변주곡의 세계-변천사(1)-다양하게 끊임없이 이어지는 변주곡.”  
『The Piano Music』. (2004년 7월), p.218.

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교출판사, 2003.

Longyear, Rey M. *Nineteenth Century Romanticism in Music*. prentice hall,  
1969. 김혜선, 『19세기 낭만주의 음악』. 서울: 도서출판 다리, 2001.

#### <학위논문>

강소임. “브람스의 헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가 작품24에 관한 연구.”  
관동대학교 석사학위논문, 2006.

강지연. “Johannes Brahms의 슈만주제에 의한 변주곡, Op.9에 관한 연구.”  
이화여자대학교 석사학위논문, 2011.

구정순. “F. Liszt와 J. Brahms의 피아노 작품에 나타나는 Paganini 주제변형  
연구.” 관동대학교 석사학위논문, 2010.

권현진. “헨델주제에 의한 변주와 푸가, Op.24 분석연구.” 숙명여자대학교  
석사학위논문, 1998.

김윤경. “Johannes Brahms의 Handel 주제에 의한 변주곡과 푸가, Op.24를 중심으로 한 5개의 피아노 독주 변주곡에 관한 연구 분석.” 서울대학교 석사학위논문, 2003.

김지은. “Johannes Brahms 의 『R. Schumann주제에 의한 변주곡 Op. 9』에 대한 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2008.

김정경. “J. Brahms의 『Variations and Fugue on a theme by Handel, op.24』에 관한 분석.” 한양대학교 석사학위논문, 2009.

배은실. “헨델 주제에 의한 변주와 푸가, Op.24 분석연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2002.

신현정. “J.브람스의 『슈만 주제에 의한 변주곡 op.9』에 관한 분석 연구.” 경성대학교 석사학위논문, 2005.

이경아. “아론 코플랜드 (Aaron Copland)의 피아노 음악에 관한 분석 연구 : 피아노 변주곡, 소나타, 판타지를 중심으로.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2010.

이경은. “슈만의 <숲의 정경> Op.82 분석 및 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2012.

이한나. “19세기 피아노 변주곡의 특징 연구, 멘델스존<엄격 변주곡> (Variations Serieuses in d-minor op.54)을 중심으로.” 대진대학교 문화예술전문대학원 석사학위논문, 2011.

전소현. “Johannes Brahms의 헨델주제에 의한 변주곡과 푸가 op.24에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2003.

최유완. “J. BRAHMS 피아노 작품 中 Intermezzo와 Capriccio에 대한 연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2004.

허성희. “Brahms의 Handel 주제에 의한 변주곡과 후가 Op.24에 대한 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1984.

## <사전>

『음악 용어사전』. 서울: 세광음악출판사, 1986.

『문화예술 100과사전』. 서울: 슝비소리, 2007.

『파플러음악용어사전』. 서울: 삼호뮤직, 2002.

## <악보>

Bach, Johann Sebastian. 『프랑스 모음곡』. 서울: 세광음악출판사, 1999.

Brahms, Johannes. Handel Variations Op.24. Edited by sonja Gerlach,  
Fingering by Hans-Martin Theopold, München: G. Henle Verlag, 1978.

Händel, Georg Friedrich. Harpsichord Suites Band 2 HWV 434. by Friedrich  
Chrysander, Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1858. Plate  
H.W.2.

<http://imslp.org/> [2012년 11월 11일 접속].

Volkman, Friedrich Robert. Variationen über ein Thema von Händel, Op.26.  
by Károly Thern, Pest: Gustav Heckenast, 1870. Plate G.H. 30.

<http://imslp.org/> [2012년 10월 10일 접속].

## <인터넷 자료>

[http://www.pianopedia.com/w\\_331\\_schumann.aspx](http://www.pianopedia.com/w_331_schumann.aspx) [2012년 10월 10일 접속].

# ABSTRACT

## A Study on J. Brahms's *Variations and Fuga on a Theme by Handel, Op.24*

Im, Mi Gyeong

Major in Instrumental Music

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Johannes Brahms(1833-1897), one of the representative composers in the Romantic era, is called a "romantic classicist" as he struck out a path of his own that contained novelty in conservativity. He avoided taking splendor and brilliance as his goals and tried to keep internal consistency in his music.

Brahms composed in all musical genres except opera. Piano music was important to him since he had been composed for 40 years for the genre of which he was particularly interested in variations.

This thesis examines variations in general, reviews Brahms' piano music focusing on his piano variations, and analyzes "*Variations and Fuga on a Theme by Handel, Op.24*" regarding performance.

Variations give changes to musical elements such as keys, harmonies, tunes, rhythm of a given theme. According to the period, variation techniques developed differently: ground bass variation in the Baroque era; melodic variation, harmonic variation, and character variation in the Classic era; virtuosic variation, fantasia variation as well as melodic and character variation in the Romantic era; free variation influenced by character variation and serialism in the 19th and 20th century.

Brahms' music is divided into three periods. He left 5 variations in the second period, and made efforts to extend, combine and change various elements of music within the traditional forms. Among those, *Variations and Fuga on a Theme by Handel, Op. 24* is enlisted as one of the three great variations along with Bach's *Goldberg Variations BWV 988*, and Beethoven's *Diabelli Variations Op. 120*.

*Variations and Fuga on a Theme by Handel, Op. 24*, composed in 1861, took the theme from the second movement of *suite No. 2* in Klavierstücke book 2 by Händel. It consists of the theme, 25 variations, and fuga. The theme, 4/4 in B♭ Major, is in a rounded binary form and each section consists of two 4-bar phrases. Most of the 25 variations have the same structure as the theme, and are character variations as they respectively have their own character such as triplet, canon, polyrhythm, and chromaticism. Extensive use of counterpoint is found in the fuga, and a complex texture and a

rich use of pedals comprise its characteristics.

It is worth to research *Variations and Fuga on a Theme by Handel, Op. 24* with its diverse techniques of variations within rigidity. The purposes of the thesis are investigating and suggesting preferable approaches to performing the piece by analyzing the piece.