

---

# 막스 레거 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」 op. 81의 변주곡 형식과 변주기법

---

나 주 리

(배재대학교 예술대학 겸임교수)

## 1. 들어가는 말

1904년에 작곡된 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」(Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach) op. 81은 레거(Max Reger, 1873-1916)의 작품들뿐만 아니라, 고전주의 시대 이후의 변주곡 역사에서 특별한 위치를 점한다. 우선 이 변주곡은 초기의 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 영향으로부터 벗어난 레거의 독창적인 피아노음악, 동시에 그의 대규모 피아노음악의 시작을 알린 작품이었고, 레거의 피아노작품에 있어서 “논쟁의 여지없는 최고의 절정”<sup>1</sup>이었다. 작품번호가 부여된 레거의 146개 작품들 가운데 31개가 순수한 피아노작품이며, 51개가 피아노를 포함한 실내음악, 피아노를 반주악기로 취하는 성악작품임을 고려해볼 때, 탁월한 피아니스트기도 했던 레거의 작품창작에 있어 피아노가 적지 않게 중요한 역할을 했다는 것을 알 수 있다. 이때 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」가 작곡된 1904년을 기점으로, 이후 ‘음악적 모더니즘’(Musikalische Moderne)의 대표적인 작곡가인 레거의 작곡양식을 특징짓는 대규모 피아노작품들이 산출되었고, 특이하게도 이들은 대부분 변주곡 형식으로 이루어져 있다.<sup>2</sup>

다른 한편으로 레거 스스로 높이 평가한<sup>3</sup> 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸

---

1 Gerhard Wuensch, “Spielformen in Regers Klaviermusik”, *Mitteilungen des Max-Reger-Institutes* 18(1971), 18.

2 「베토벤의 주제에 의한 변주곡과 푸가」(Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven) op. 86(1904), 「모차르트의 주제에 의한 변주곡과 푸가」(Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart) op. 132a(1914), 「텔레만의 주제에 의한 변주곡과 푸가」(Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann) op. 134(1914) 등.

가」는 지탄과 찬사를 동시에 받은 작품이다. 실제적으로 이 작품의 변주곡은 고전·낭만주의 시대의 변주곡 개념으로는 이해하기 어려우며, 따라서 이 변주곡을 다룬 문헌들은 구조적, 구성적 사실(변주들에서 나타나는 주제나 주제 단편들의 변형)을 설명하는데 국한하고 단순히 음향적, 감정적 특성을 부각시키든지, 아니면 쉥커(Heinrich Schenker, 1868-1935)처럼 작품의 난해함을 직시하면서 주제와 변주들의 관계가 조화롭지 못하다고 비판했다. 이 작품의 변주들에서는 주제나 주제의 단편들이 변화 없이 나타나거나, 주제가 고유의 화성과 박자를 떠나 개별 음들로 분해되는데, 쉥커는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)부터 브람스까지 전례가 없던 이러한 변주기법을 작곡가의 “무능력”<sup>4</sup>으로 치부한 것이다.

본 논문은 이러한 논란의 원인이 된 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」의 변주기법을 분석적 검토를 통해 고찰하고, 동시에 이 변주곡의 작곡기법적, 형식적, 구성적 특징을 밝히는데 목적을 둔다.

## 2. 레거와 바흐

레거가 (후기) 낭만주의시대의 전형적인 작곡가라는 사실, 그리고 그가 1888년 15세의 나이로 바이로이트 바그너음악축제에서 경험하게 되었던 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 음악이 -비록 그가 한때 바그너를 “음악의 사탄”<sup>5</sup>이라고 일컫기도 했지만- 그의 창작에 끊임없이 영향을 미쳤다는 사실에 대해서는 의심의 여지가 없다. 그러나 레거는 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)을 사사하며 수공업적인 작곡방식, 대위법적 작곡기법, 베토벤과 브람스의 음악, 그리고 무엇보다 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 음악에 적극적인 관심을 갖게 되었고, 그의 전 생애에 걸쳐 거의 끊이지 않았던 바흐작품 편곡작업이 대표적으로 보여주듯이 바흐의 음악에 대한 그의 열의는 전혀 식을 줄을 몰랐다. 레거는 오르간과 클라비어 작품뿐 아니라, 칸타타, 협주곡, 실내악 등 거의 모든 장르를 아우르는 바흐의 작품 총 228곡을 편곡했으며<sup>6</sup>, 이 바흐 편곡 작품

3 “내 피아노변주곡은 잘 진행되고 있네. 이 변주곡은 아마 굉장한 작품이 될 걸세”; “8일 전에 L. & K.사에(라우터마흐씨에게 직접) 바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가 op. 81을 넘겼다네!!! 내가 지금까지 작곡한 것 가운데 가장 좋은 작품이지. 정말로 엄청난 작품을 썼다는 생각이 든다네.” Max Reger, *Briefe an Karl Straube*(= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn Bd. 10), hrsg. v. Susanna Popp, Bonn 1986, 61, 63.

4 Heinrich Schenker, “Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier”, Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik* Bd. II, München 1926, 185 참조.

5 Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. v. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, 20.

은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)나 베토벤, 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 브람스 등과 같은 작곡가들 -바흐의 작품 편곡은 19세기에 점차 중요한 음악적 전통으로 자리 잡았다-, 혹은 레거와 같은 세대 작곡가로서 바흐 음악 편곡, 출판에 심혈을 기울였던 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)에게서도 찾아 볼 수 없을 만큼 방대하다. 레거가 작품편곡을 통해 그의 전 생애동안 바흐의 음악을 가까이 했으며, 동시에 이를 지속적으로 새로운 창작의 근간으로 삼았다는 것은 바흐의 음악이 그에게 음악예술의 절대적인 지주였음을 의미한다.

특히 바흐와 베토벤, 브람스의 전통적인 절대음악에서 진정한 음악 발전과 새로운 음악의 가능성을 보았던 레거는<sup>7</sup> 세기의 전환기에 강하게 대두된 새로운 경향, 즉 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)를 대표자로 하는 혁신적이고 극적인, 그리고 표제적인 음악 경향 안에서 거센 비판의 대상이 되었다. 다른 한편으로 브람스의 죽음과 함께 절대음악의 발전은 끝이 났다고 생각하는 '보수주의자들' 사이에서는 당혹감과 체념이 만연했다. 즉, 당시 진보에 대한 격렬한 열정의 이면에는 염세관과 회의가 자리 잡고 있었고, 이러한 위기적 징후는 '데카당스', '파멸', '무기력' 등으로 일컬어졌다. 이러한 양면적이고 위기적인 상황에서 레거는 바흐의 음악을 지주와 도피처로 삼았고 -“... 오후에는 다시 만물의 아버지인 바흐에게로 간다. 이는 오늘날과 같은 유약한 시대에 나에게 언제나 큰 도움이 되는 정신적인 철천육(鐵泉浴)이다!”<sup>8</sup>-, 바흐 음악의 진보적, 전통적 요소들을 당대의 양식, 자신 고유의 음악언어와 결합시켜 새롭게 재탄생시켰다. 레거는 특히 바흐 음악의 주요 형식인 푸가, 파사칼리아, 토카타, 프렐류드, 모음곡 등을 즐겨 사용했는데, 이때 그는 이러한 형식을 취하는 자신의 작품들이 그가 처한 시대의 일반적인 음악경향과 부합되지 않는다는 것을 분명히 인식하고 있었다. 그러나 그는 자신의 격렬한 표현방식을 억제함으로써 작품이 '무형식'으로 와해되는 것을 방지하는데 바흐의 형식들을 이용했고, 나아가

6 Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*(= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg Bd. II), Wiesbaden 1982, 14-25 참조.

7 “50년 후의 음악사에서는 내가 리스트의 적절치 못한 향로에 놓여있던 ‘눈’에 맞서 저항한 유일한 사람이었다는 것이 확실히 밝혀질 것이다! 또한 내가 ‘쓸데없는 말을 하지 않는’ 의식적인 진보주의자로서 시류(時流)를 다시 음악의 버팀목이 되는 바흐와 베토벤, 브람스로 이끈 사람이었다는 것도 밝혀질 것이다.” Fritz Stein, *Max Reger*, Potsdam 1929, 95-96 재인용; “나는 우리가 이제 음악에서 새로운 시대로 들어서야 한다고 생각한다. 서광(曙光)의 조짐은 날로 증가한다. 왜냐하면 그 모든 새로운 것들을 내포하는 리스트와 베를리오즈의 표제음악과 리하르트 슈트라우스, 니코데 등의 음악은 근본적으로 그릇된 것이기 때문이다. 음악은 표제음악에서처럼 제 3자의 중개를 통해 이해되어서는 안 된다. 음악은 그 자체로서 어떤 암시적인 요소 없는 순수한 감정의 표출이어야 한다.” Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, 25.

8 Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, 99.

이 형식들은 진정한 신음악은 과거의 옛 거장들, 특히 바흐의 음악을 토대로 할 때 실현될 수 있다는 그의 믿음을 반영한다. 또한 그의 음악은 시대에 맞지 않는 ‘보수적인’ 음악이라는 비난에 맞서 그는 자신의 음악이 철저하게 바흐의 음악에 토대를 두는 진정한 신음악이며, 바흐는 “‘잘못 이해된 바그너’라는 질병에 걸린 모든 작곡가들과 음악가들뿐 아니라, 여러 종류의 척수결핵 때문에 고통 받고 있는 모든 현시대인들을 위한 아주 강력하고 절대 고갈되지 않는 치료제가 되어야 한다”<sup>9</sup>고 강조했다.

이와 반대로 레거의 새로운 음악언어, 특히 조성의 한계에까지 치달는 그의 혁신적인 화성은 보수적인 음악가들과 음악비평가들의 비난을 면치 못했는데, 그때마다 그는 그의 화성이 인위적이거나 근원이 없는 것이 아닌, 철저히 바흐의 과감한 화성에 의거한다는 사실을 역설했다: “만약 사람들이 내가 광적으로 새로운 것을 좋아한다고, 또 나의 화성이 병적이라고 비난하는 것을 그친다면, 이는 그들이 ‘아프기’ 때문일 것이다. 이때 나는 매일 한 두 시간씩 가슴과 머리를 위해 만물의 아버지인 바흐 안에서 철천육(鐵泉浴)을 한다!”<sup>10</sup> 이렇듯 레거가 자신을 바흐와 동일시했던 것은 바흐를 ‘무기’로 하여 자신의 작곡기법을 방어하고 합리화하고자 했을 뿐만 아니라, 더 나아가 그가 바흐 음악의 절대적인 예술적 가치, 그리고 모든 세상 사람들이 인정하고 신봉하는 바흐 음악의 예술적 가치를 자신이 음악에서 성취해내고 싶어 했다는 것을 보여준다.

레거의 음악에 대한 비난은 1902년에서 1907년까지 계속된 레거의 뮌헨시기에 절정에 이르렀는데, 이때 그는 “나는 너무나도 많은 이들이 혐오하는, 아주 철저하게 혐오하는 눈 안의 가시와도 같은 존재라네! 아, 아마 나를 ‘쥐 죽이듯’ 죽일 수 있다면, 어떤 이들은 타란텔라에 맞춰 신나게 환희의 춤을 출걸세!”<sup>11</sup>라며 괴로운 심정을 토로하기도 했다. 당시 뮌헨에서는 바그너와 리스트, 슈트라우스의 신봉자들인 ‘신독일 악파’(Neudeutsche Schule), 특히 루드비히 투일레(Ludwig Thuille, 1861-1907)와 막스 폰 쉴링스(Max von Schillings, 1868-1933)가 교향시를 유일한 독창적인 음악으로 단정 지으며 자신들의 진보주의적 사고를 거스르는 레거의 전통주의적 음악을 비난했다. 이 같은 비난에 맞서 레거는 “진정한 진보는 오직 ‘과거’ 작곡가들의 작품에 대한 정확하고 애정 어린 지식을 토대로만 이루어질 수 있으며, 무엇보다 진보는 극히 이상적인 상태에 이르러

9 Max Reger, “Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?”, *Die Musik* 17(1905-06), V/1, 74.

10 Max Reger, *Briefe zwischen der Arbeit*. Neue Folge, hrsg. v. Ottmar Schreiber, Bonn 1973, 116.

11 Reger, *Briefe zwischen der Arbeit*, 40.

있기에 우리가 모방하고 열심히 본받아야하는 ‘과거’ 사람들의 기량으로부터만 비롯될 수 있다”<sup>12</sup>, “모든 음악을 「군트람」(Guntram)의 마지막 막처럼 만들고자 하는 것은 잘못된이다! ‘바그너’는 우리가 그의 진보적인 면들과 뛰어난 ‘가치’를 내면적으로 우리의 것으로 만들고, 그런 후에는 가능한 한 그를 멀리함으로써 극복되어야 한다! 우선적으로 바흐가 토대가 되어야 한다! 우리는 바흐 안에서 다시 태어날 때 최고의 자유를 얻게 될 것이다”<sup>13</sup>라고 강조했다.

또한 이 시기에 레거는 언론(신문과 음악전문잡지)의 부정적인 비평, 특히 뮌헨의 비평가 루돌프 루이스(Dr. Rudolf Louis)의 혹평으로 인해 적지 않게 괴로워했는데, 이는 사실 자신의 작품이나 연주에 대한 비판을 전혀 용납하지 못하는 그의 성격 때문이었다.<sup>14</sup> 레거의 연주회들에 대한 루이스의 비평문들을 살펴보면, 그가 레거의 음악을 편견 없이 받아들였으며 레거의 작품들을 예리하게 관찰, 평가했다는 것, 그리고 레거의 뛰어난 재능과 기량, 독창성을 인정했다는 것을 알 수 있다. 뮌헨에서 열린 레거 작품 연주회의 비평문들을 정리한 니만(Helmut Niemann) 역시 “뮌헨의 신문들과 음악잡지들을 광범위하게 조사해 본 결과, 지나치게 편협하거나 보수적인, 혹은 악의가 있는 비평은 없었다”<sup>15</sup>고 밝힌바 있다.

어찌되었든 레거에게 여러모로 ‘투쟁’의 시기였던 뮌헨 시기는 그가 바흐의 음악에 가장 열광했던 시기와 일치한다. 특히 이 시기에 바흐와 그의 음악에 대한 레거의 경탄의 말들이 쏟아져 나왔고, 그 유명한 레거의 말 “나에게 세바스티안 바흐는 모든 음악의 시작과 끝을 의미한다”<sup>16</sup>도 그 중 하나이다. 바흐의 음악에 대한 레거의 각별한 애정은 당시 매우 생산적이었던 바흐 작품 편곡에서도 반영된다. 레거가 각별히 바흐의 음악에 의지했던 바로 이 시기에 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」가 작곡된 것은 결코 우연이 아니었을 것이다.

### 3. 작품의 기원

1904년 4월 16일 <바이어리셔 호프>(Bayerischer Hof)에서 열린 피아니스트 아우구스트 슈미트-린드너(August Schmid-Lindner)의 연주회를 통해 뮌헨에

12 Karl Hasse, *Max Reger*(= Die Musik, Bd. 42-44), hrsg. v. Richard Strauss, Leipzig 1921, 190 재인용.

13 Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, 50 재인용.

14 레거의 아내 엘자 레거(Elsa Reger)는 칼 슈트라우베(Karl Straube, 1873-1950)에게 보내는 1903년 3월 10일자 편지에 남편에 대해 다음과 같이 썼다. “... 그의 성격이 어떤지, 그가 얼마나 민감한 사람인지 모르는 사람들이 많습니다.” Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, 110.

15 Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, 46 재인용.

16 Reger, “Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?”, 74.

처음으로 소개된 레거의 작품들은 루돌프 루이스의 다음과 같은 글이 보여주듯이 청중과 비평가들로부터 큰 호평을 받았다: “막스 레거의 피아노곡들은 불가사의하게 느껴졌다. 그 곡들이 불가사의했던 것이 아니라, 피아니스트들이 이 훌륭하고도 기지가 넘치는 음악을 이제까지 무대에 올리지 않았다는 사실이 불가사의했다.”<sup>17</sup> 레거는 그의 음악에 결코 너그럽지 않은 뮌헨에서 이렇듯 긍정적인 반향을 거둔 것에 대해 크게 기뻐했으며, 이후 대규모의 피아노작품을 쓰기로 결정했다. 마침내 피아노변주곡을 계획하게 된 레거는 슈미트-린드너에게 주제를 부탁했고, 레거가 바흐의 음악에 각별한 애착을 가지고 있다는 사실을 알고 있었던 슈미트-린드너는 바흐의 칸타타 「그리스도의 승천을 위하여」(Auf Christi Himmelfahrt allein) BWV 128에 포함되어 있는 알토와 테너 이중창 ‘그의 전능함을 밝히리’(Sein’ Allmacht zu ergründen)의 오보에 다모레와 콘티누오 전주를 주제로 제안했다. 레거는 이 제안을 받아들여 1904년 여름 슈타른베르크 호수(Starnberger See) 근방의 베르크(Berg)에서 휴가를 보내면서 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」를 단시간에 작곡했고 -이 곡은 8월 12일에 완성되었다-, 이를 감사의 표시로 슈미트-린드너에게 헌정했다. 이 작품은 같은 해 12월 14일 린드너-슈미트에 의해 뮌헨에서 초연되었다.

#### 4. 주제와 14개의 변주 분석

14마디로 이루어져 있는 바흐의 오보에 다모레와 콘티누오 전주는 모방과 공통된 동기로 인해 서로 연관성을 갖는 오보에 다모레와 콘티누오의 두 선율로 구성되어 있다. 이는 약박으로 시작되는 3개의 악구(마디 1-6, 7-10, 11-14)로 나뉘며, 그 중 첫 악구는 원조인 b단조로 시작해 팔립조인 f<sup>#</sup>단조로 끝맺는다. 두 차례의 동형진행을 내포하는 두 번째 악구는 e단조를 거쳐 나란한 장조인 D장조로 전조하며, 역시 동형진행이 두드러지는 마지막 악구는 다시 원조인 b단조로 돌아간다. 주선율인 오보에 다모레 성부는 음의 반복이나 쉼표 없이 원활하게 전개되며, 8분음표에서 16분음표로 빨라지는 리듬을 통해 점차 고조되는 경향을 보인다.

레거는 바흐의 아리아 전주의 두 선율을 거의 변형 없이 변주곡의 주제로 삼았으며, 그 화성구조에도 큰 변화를 가하지 않았다. 그러나 그는 화음적인 진행과 세밀한 다이내믹, 빠르기, 연주 지시, 그리고 프레이징을 통해 바흐의 오보에 다모레 전주에 자신의 고유한 색채를 부여했고, 동시에 이를 그의 낭만주의

17 August Schmid-Lindner, “Das Klavier in Max Regers Kunst”, August Schmid-Lindner, *Ausgewählte Schriften*, Tutzing 1973, 133.

적 음악언어로 재구성했다. 이리하여 변주곡의 주제는 부드럽고 다감한 음향 (*sempre assai legato, la melodia sempre dolce*(quasi Oboe Solo), *sempre espressivo, sempre pedale*), 형식적 구조에 상응하는 다이내믹과 빠르기의 섬세한 변화와 더불어 낭만주의적인 음악적 표현이 강조된 형태를 띤다. 또한 변주곡 주제의 템포 *Andante* ( $\text{♩}=66$ )(quasi *Adagio*)역시 바흐의 전주와 비교해볼 때 현저하게 느리며, 이로 인해 아리아 전주의 생동감 있는 춤곡적 요소는 변주곡의 주제에서 그 모습을 잃게 된다.

[악보 1]

A. BWV 128, 아리아 제4번 '그의 전능함을 밝히리'의 전주

The image displays a musical score for the prelude of the 4th Aria from BWV 128. The score is arranged in four systems, each containing four staves. The instruments are Oboe d'amore (top staff), Alto (second staff), Tenore (third staff), and Continuo Organico (bottom staff). The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the Oboe d'amore and a rhythmic accompaniment in the Continuo Organico. The score includes measure numbers 1, 5, 9, and 13.

## B. 「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」 op. 81의 변주곡 주제

Andante (♩ = 66) (quasi Adagio)  
*sempre assai legato, la melodia sempre dolce (quasi Oboe solo)*

*sempre espressivo*  
*p*  
*sempre con pedale*

*molto*  
*p meno p*

*molto espressivo*  
*poco stringendo*  
*pp*  
*meno pp e crescendo*

*a tempo*  
*un poco ritardando*  
*pp*

이 주제는 전통적인 대규모 변주곡들의 주제와 뚜렷하게 구별된다. 바흐의 변주곡에서 시작해 모차르트, 베토벤, 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 브람스를 거쳐 라흐마니노프(Sergej Rachmaninow, 1873-1943)의 변주곡에 이르기까지 그 주제들은 보통 화성과 리듬, 선율에 있어 명확하고 단순한 구성을 특징으로 하였던 반면, 이 레거의 주제는 다수의 파생음형과 동형진행으로 인해 이미 적지 않게 발전된 선율 형태를 지니며, 나아가 두 선율의 자유로운 모방진행으로 인해 명확한 화성적 토대를 보장받지 못한다. 따라서 앞서 언급된 이 변주곡의 문제점은 고전주의와 낭만주의 시대의 변주곡 전통의 관점으로 보았을 때, 변주곡의 주제로 결코 적절하지 않는 주제의 선택에서 시작된다고 할

수 있다.

이 주제의 뒤를 따르는 14개의 변주는 레거의 다른 변주곡들, 예컨대 「텔레만의 주제에 의한 변주곡과 푸가」, op. 134와는 달리 개별 번호를 달고 있지 않으며, 마침줄이 아닌 겹마디줄로 구분된다. 이러한 사실들은 변주들이 서로 밀접하게 연관되어 있으며, 전체적으로 하나의 통일체를 이룬다는 것을 암시해 준다.

첫 번째 변주(마디 15-28)에서는 주제의 위성부와 아래성부가 반복된다. 이때 경미하게 변형되는 아래성부는(마디 21-24, 26) 16분음표 움직임과 모방을 야기시켜 한층 더 원활하고 복합적인 진행을 가능케 한다. 중간성부들에서는 폴리포니적으로 구성된 16분음표 수식음형들이 지배적으로 나타난다. 두 번째 변주(마디 29-42)에서도 레거는 주제의 변형보다 첫 번째 변주의 16분음표 수식음형을 16분 셋잇단음표의 음형으로 교체함으로써 움직임의 가속화를 추구한다 -이 두 변주곡의 템포는 거의 동일하다(변주 1(6/8박자): *L'istesso tempo*(♩=68), 변주 2(18/16박자): ♩=72). 이러한 움직임의 가속화는 외적인 고조현상, 즉 점차 강화되는 중간성부들의 반음계적 진행(마디 30, 34-35), 다양한 모방과 경과음(마디 35-38), 첫 절정(fff)으로 이끄는 위성부와 아래성부의 옥타브진행, 육중한 화음, 극적으로 상승하는 다이내믹(마디 39-42)과 결합된다. 더불어 이 첫 절정은 변주들의 분기점을 나타낸다.

세 번째 변주(*Grave assai*(♩=25), 마디 43-56)에서는 주제의 반복대신, 음악적 표현이 풍부한 -이 변주에서는 매우 세심하고 다감한 다이내믹과 프레이징 구성 외에도 '표현이 풍부하게'(espressivo)의 연주지시가 12차례나 나타난다- 즉흥적 진행이 두드러지며, 이 즉흥적 진행은 레거의 전형적인 작법, 즉 복합적인 화성(마디 47, 49)과 반음계적 선율선(마디 46-47, 55), 갑작스러운 격렬함(마디 49-50)을 동반한다. 여기에서는 주제의 첫 동기와 마지막 동기만 발견되는데, 이들은 예기치 않은 곳에서 변형 없이 '인용'되거나(마디 48, 53), 약간의 음정 변화가 가해진 모습으로 반복된다(마디 43-45, 49, 51, 55-56). 이 변주에서 무엇보다 눈에 띄는 것은 다섯 차례의 템포 변화이다. 이 변주의 템포는 우선 ♩=50(마디 43-46), ♩=44(마디 46-47), ♩=48(마디 48), ♩=54(마디 49-52)의 순서로 서서히 빨라지지만, 다시 ♩=48(마디 53-55)로 느려지다가, 마지막에는 ♩=30(마디 56)으로 급격히 감소된다. 이러한 템포의 변화는 구성의 변화와 일치하고, 나아가 다이내믹의 흐름과도 연관된다. 즉, 각 템포 단락은 고유의 다이내믹 전개를 내포하는데, 느린 부분의 다이내믹은 억제되어 있는 반면, (비교적) 빠른 단락의 다이내믹은 상승하는 경향을 보인다. 이 변주는 자유로운 형식에도 불구하고 주제와 같은 길이인 14마디를 유지한다.

네 번째 변주(Vivace(♩=112-120), 마디 57-70)는 전반적으로 강화된 다이내믹(ff)을 바탕으로 주제 전체를 매우 빠르고 기교적인 음형들로 장식한다. 그러나 이때 주제의 주선율은 우선 32분 셋잇단음표의 움직임 안에 교묘히 숨겨져 있어 직접적으로 감지되지 않고 -주선율의 음들은 선타음의 해결로서 박자의 단위가 되는 6개의 32분 셋잇단음표 중 두 번째 음에 위치한다, 주제의 아래성부 또한 32분 셋잇단음표들 가운데 세 번째 음에 놓임으로서 분명하게 드러나지 않는다(마디 57-62). 그러나 그 이후에는 주제의 주선율이 강세가 있는 위치에서 포르타토로 연주됨으로서 두드러지게 되고, 이러한 형태로 오른손과 왼손에서 번갈아가며 나타난다. 그 외의 성부들은 운음계적, 반음계적 요소가 혼합되어 있는 수식선율이나 6도 진행, 혹은 화음으로 역동적이고 긴장감 있는 형상을 이끌어낸다. 주제 선율은 마디 68에서부터 다시 본래의 위치인 위성부에서 진행된다. 이 변주에서는 수식적인 성부들이 음악적 표현과 움직임을 고조시키는 만큼 주제 선율도 점차 강화되어, 주제의 마지막 악구는 악센트 표시를 동반하는 육중한 화음으로 인해 절정에 이르게 된다.

네 번째 변주의 맹진은 중단됨 없이 -네 번째 변주는 이전의 변주들과는 달리 리타르단도와 페르마타 없이 끝난다- 스케르초풍의 다섯 번째 변주(Vivace(♩=120-126), 마디 71-92)에서 계속된다. 다섯 번째 변주의 주요 구성요소는 스타카토로 연주되는 16분 셋잇단음표와 주제의 시작동기이다. 다이내믹은 전체적으로 보아 이전 변주에 비해 약화되어 있지만, 급격한 다이내믹의 변화(특히 마디 79까지)는 급박한 리듬과 함께 이 변주의 스케르초 성격을 형성하는데 있어 결정적인 역할을 한다.

이 변주는 주제의 단편들, 특히 시작동기의 다양한 변형들로 전개되는데, 우선 첫 마디의 왼손에서 주제 시작동기의 변형(변형 1)이 원조인 b단조로 제시된 후, 이어서 이 변형은 c단조와 c<sup>#</sup>단조로 반복된다(마디 71-73). 이때 오른손 16분 셋잇단음표 화음들의 중간음이 이 변형동기를 동음(한 옥타브 위의 음)으로 중복, 강조해준다. b단조의 딸림조로 이끄는 전조를 거쳐 이번에는 오른손에서 주제 시작동기의 또 다른 변형(변형 2)이 b단조와 d단조로 나타나고, 이들은 각각 한 옥타브 아래에서 모방된다(마디 74-75). 그 뒤를 잇는 전조는 다시금 b단조의 딸림조로 이끈다.

[악보 2] 변주 5, 마디 71-75

이 변주의 처음 3마디를 연상시키는 마디 76-80에서는 주제 시작동기의 변형 1이 점차 축소되다가, 결국  $b^b$  단조로 그 본래의 모습을 되찾는다.  $b^b$  단조의 변형 1을 앞뒤로 감싸는 새로운 6도진행 동기 역시 주제 시작동기의 변형을 나타낸다. 두 번째 부분(마디 81-92)에서는 우선 주제의 첫 마디가 두 차례에 걸쳐 변화 없이 등장해 주제 시작동기의 원형을 확인시켜준다. 이 부분은 마디 74-80과 유사한 구성을 보이는 마디 85-90을 지나 서서히 긴장감을 완화시키며(*poco a poco ritardando*, *pp*→*ppp*), 종결을 맞는 마지막 두 마디에서 주제의 시작동기를 다시 한 번 확인시킨 후 끝마친다. 주제 동기의 다양한 변형과 함께 이 변주에서 눈에 띄는 것은 양립될 수 없는 조성들에서의 잦은 동형진행으로 인한 돌발적이고 반음계적인 화성진행이다.

과감한 도약과 화음을 특징으로 하는 여섯 번째 변주(*Allegro moderato*(♩=100-108), 마디 93-115)에서는 32분음표의 수식음형들이 두드러진다. 이 변주의 다이내믹은 포르테(*f*)로 시작하여 곧 포르티시모(*ff*)에 도달하고(마디 97-98), 그 후에는 한동안 안정을 찾다가(*p-f-p-ppp*, 마디 99-109) 결국 다시 고조되어 포르티시시모(*fff*)에서 절정에 이른다(마디 109-115). 여기에서 주제는 때로는 많게, 그리고 때로는 적게 축소, 변형될 뿐만 아니라, 거의 눈에 띄지 않을 정도로 ‘숨겨져’ 있기도 한다. 그 밖에도 처음으로 나타나는 2/4박자와 두드러지는 당김음

으로 인해 주제는 본래의 박자구조를 완전히 상실한다.

주제는 주제 선율의 시작 음들을 암시하는 4마디의 도입구(마디 93-96)가 지난 뒤에야 비로소 왼손에서 힘차고 명료하게(ff, *assai marcato il tema*) 등장하는데(마디 97-98), 이때 주제는 도입구의 주요 음들처럼 악센트로 강조된 16분음표 옥타브로 당김음을 유발시킨다. 이후 주제는 오른손에서 피아노(p)로 여전히 명료하고 큰 변형 없이 속행하는데(마디 99-101), 억제된 음향과 회복된 본래의 강세로 인해 다소 진정된듯해 보이는 이 부분에서는 중간성부들의 반음계적 수식 음형들이 내적 긴장감을 야기한다. 다음의 마디들(마디 102-103)은 도입구의 구성을 따르며, 이때 계속되는 주제는 변주형태가 바뀌는 부분(마디 101-102)에서 몇몇 음들을 잃는다. 마디 104-106에서는 주제가 왼손에서 부드럽고 다감하게(p, *ben marcato ed espressivo la melodia*) 연주되다가, 마디 107-108에서는 다시 한 번 크게 축소된다. 주제의 마지막 악구는 음들의 생략으로 인해 점차 본래의 모습으로부터 멀어지고(마디 109-113), 마침내 격렬한 종결마디(마디 113-115)에서 심하게 변형, 축소된 형태로 끝맺는다.

빠르고 기교적인 변주들(변주 4-6)의 뒤를 잇는 일곱 번째 변주(Adagio ♩ =60-68), 마디 116-127)는 피아노(p, pp, ppp)의 범위를 벗어나지 않는 다이내믹을 유지하고 주제 본래의 느린 템포(♩=66)를 되찾음으로서 변주곡 전체에서 긴장완화의 순간을 나타낸다. 그러나 이 정적인 변주는 자극적인 화성과 주제의 부재로 말미암아 다소 긴장감 있게 시작한다(마디 116-119). 하지만 주제의 형체가 서서히 명료해지면서 두 번째 악구(마디 7-10)의 동형진행은 이명동음적, 반음계적으로 변형된 형태로(마디 120-123) 등장하고, 마지막 악구(마디 11-14)는 거의 변형되지 않은 형태로(마디 124-127) 저음역과 중간음역, 고음역을 차례로 거치며 진행된다. 이때 저음역과 중간음역에서의 주제 선율은 다소 자극적인 화음들에 쌓여 연주되며, 고음역의 주제 선율은 32분 셋잇단음표들의 반주를 동반하며 매우 부드럽게(pp→ppp, *molto espressivo, dolcissimo, una corda, sempre con pedale*) 변주를 끝마친다.

· 고요함을 깨는 격렬한 여덟 번째 변주(Vivace ♩=144-152), 마디 128-145)는 이 변주곡에서는 처음으로 왼조인 b단조를 떠나 C장조를 으뜸조로 취한다. 하지만 이 변주에서는 그 어느 때보다 잦고 과감한 전조가 감행되어, 첫 마디와 마지막 마디, 그리고 다른 몇몇 마디(마디 136, 140)를 제외하고는 C장조가 거의 눈에 띄지 않는다. 포르테(f)와 포르티시모(ff), 심지어 포르티시시모(fff, *sempre con tutta la forza*)에 까지 이르는 동시에 거듭 반복되는 크레센도로 역동성을 배가하는 다이내믹, 16분 셋잇단음표로 맹진하는 두터운 수식 화음들, 6/8박자와 9/8박자의 교대로 인한 혼합박자와 복합적인 리듬구조가 변주를 지배하는

가운데 주제의 흔적은 몇몇 개별 동기들에서만 발견된다. 즉, (못갖춘마디를 포함한) 처음 반 마디의 8분음표로 상행하는 왼손 화음들과 점16분음표로 도약 하행하는 오른손 화음들에서 각각 주제의 처음 반 마디와 주제의 세 번째 마디 8분음표 동기가 어렴풋이 감지되고, 이어지는 부분(마디 128-130)은 주제의 마디 3-6 으로부터 파생된 듯한 음형들로 이루어져 있다. 이 처음 3마디는 마디 131과 132 에서 각각 D장조와 G<sup>b</sup> 장조로, 마디 136과 140에서는 C장조로 변형, 반복된다.

여덟 번째 변주의 폭발적인 종결이 있는 후에 잠시 숨을 돌리고는(sehr kurze Pause) 아홉 번째 변주(Grave e sempre molto espressivo)(♩=68-72), 마디 146-155)가 B장조로 그간 자취를 감추었던 주제를 조용하고 감미롭게(pp, sempre ben marcato, ma dolce la melodia) 다시 한 번 제시해준다. 이 변주는 6/8박자의 8분음표가 16분 셋잇단음표들로 분할된 형태를 띠는 18/16박자로 이루어져 있으며, 16분 셋잇단음표 수식음형들은 여전히 음량이 풍부하고 독립적인 화음으로 진행된다. 변주의 시작을 알리는 주제의 첫 두 마디는 꾸밈음으로 장식된 모습으로 변형 없이 등장하고, 이후 주제의 마디 3-6은 다양한 전조를 거치면서 다소 축소, 변형된다(마디 147-149). 주제의 첫 번째 악구가 딸림조인 F<sup>#</sup> 장조로 종지를 한 뒤에 두 번째 악구는 잦은 리듬 변화와 그에 따른 박자구조의 변환을 동반하며 본래의 선율선을 되찾지만(마디 149-151), 그 뒤를 따라야 할 마지막 악구 대신 변주의 시작 마디들이 반복되어(마디 154-155) 이 아홉 번째 변주는 전체적으로 ABA' 형식을 띄게 된다.

B장조의 나란한조인 g<sup>#</sup> 단조로 이루어져 있는 열 번째 변주(Poco vivace)(♩=168-176), 마디 156-178) 역시 ABA' 형식(A: 마디 156-162, B: 마디 163-169, A': 마디 170-178)을 취한다. A와 A' 부분은 넓은 음역에서 자유롭게 움직이는 8분음표의 긴 옥타브베이스 주선율과 기본박자에 부합하지 않는 16분음표의 짧은 음형을 결합시키며, B 부분은 주제의 단편(마디 8)을 동반하는 16분음표의 하행음형들로 시작하여 곧 오른손에서 나타나는 반음계적 옥타브 진행과 함께 포르티시모(ff)의 절정을 맞는다. 이 유희적인 변주에서는 B부분을 시작하는 마디(마디 164-165)에서만 주제의 단편이 발견될 뿐, 그 밖에는 주제의 모습을 전혀 찾아볼 수 없다.

앞선 변주들과 같이 ABA'의 3부분 형식(A: 마디 179-185, B: 마디 186-192, A': 마디 193-201)을 나타내는 c<sup>#</sup> 단조의 열한 번째 변주(Allegro agitato)(♩=138-144), 마디 179-201)에서 레거는 16분 셋잇단음표로 이루어진 옥타브와 3도 화음의 혼합선율을 주요 구성요소로 삼는다. 또한 빈번한 전조와 포르테(f)에서 포르티시시모(fff)로 고조되는 다이내믹은 이 변주의 아지타토성격 형성에 큰 역할을 한다. 아지타토성격은 특히 복합리듬과 혼합박자에서 뚜렷하게 드러나는데, 이 변주는 2/4박자로 표시되어 있긴 하지만, 이 박자에 부합되지 않는 음들

의 연결과 한 마디에서 6차례 나타나는 강세로 인해 사실상 2/4박자의 느낌을 주지 않는다. 주제와의 관계성은 앞선 변주에 이어 이 변주에서도 거의 나타나지 않는다. 다만 첫 마디가 4도( $g^{\#}-a^{\#}-b^{\#}-c^{\#}$ ) 상행하였다가 3도( $a'-g^{\#}-f^{\#}$ ) 하행하는 동기로 시작함으로써 주제의 첫 마디를, 마디 186과 189의 3도 진행( $d'''-c^{\#}-b, e''-f^{\#}-g^{\#}$ )이 주제의 마디 3-4를, 마지막으로  $a^{\#}$ 에서  $e''$ 까지 상행하는 마디 187-189의 옥타브선율이 주제 마디 3의 16분음표들을 연상시키며, 그 외의 진행은 단지 상·하행을 반복하는 주제의 선율선과 그 모양을 같이할 뿐이다.

B장조의 열두 번째 변주(Andante sostenuto(♩=46-48), 마디 202-216)는 변주곡의 마지막 '휴식처'이다. 2개의 부분(I: 마디 202-208, II: 마디 209-216)으로 나뉘는 이 정관(靜觀)적인 변주는 조용히 울리는 화음이나 부드럽고 동선이 큰 아르페지오를 동반하면서 종종 주제의 단편을 상기시키는 옥타브 선율을 특징으로 한다. 즉, 시작 마디들(마디 202-204)의 옥타브 선율은 거듭되는 4도 도약 동기와 3도 하행( $b'-a^{\#}-a'-g^{\#}$ ),  $e'$ 와  $d^{\#}$ 음으로 주제의 처음 두 마디를 명시해주며, 다음 두 마디(마디 205-206)의 옥타브 선율은 주제 마디 7-8의 강도 높은 형태, 리듬 변형을 나타낸다. 마디 209-211에서는 처음 마디들이 셋잇단음표로 움직이는 새로운 중간성부로 인해 다소 활기를 띄며 변형, 반복된다. 이 변주는 주제 마지막 악구의 동형진행을 '인용'하고(마디 211-213), 이 악구의 종결부분을 반음계적으로 변화한(마디 213-214) 후에, 다시금 시작마디를 회상하며 끝맺는다.

격렬한 움직임과 음향을 갖는 b단조의 열세 번째 변주(Vivace(♩=132-135), 마디 217-240)는 맹렬히 돌진하는 템포, 기교적인 음형들, 끊이지 않는 32분음표 진행, 피아노(p, pp)와 포르테(f, ff, fff)의 영역을 넘나들며 갑작스럽게 변하는 다이내믹에 의해 주도된다. 주제는 개별적인 음들과 음정들에서만 경미하게 감지되어 -마디 217-220의 주요 음들인  $d'''-c^{\#}-b''-a^{\#}-f^{\#}-e''-d''$ 가 주제의 처음 두 마디를, 마디 221-228의 하행 3도 음정들과 (한 마디와 반 마디 간격의) 상행 2도 진행이 주제의 마디 3-4를, 마디 229-235의 반복되는 상행 3도, 하행 3도 진행이 주제의 마지막 동형진행(마디 11-12)을 암시한다. 이전 변주에서보다 그 영향력이 더욱 감소된다. 이 변주는 포르티시시모(fff, sempre con tutta la forza)와 “두드리듯이, 그리고 끝까지 계속 빨라지면서”(martellato e sempre stringendo al fine)의 지시, 극도로 육중한 화음에 쌓여 나타나는 시작선율(마디 217-220), 변화무쌍한 화음들(마디 236-240)로 걱정적인 종결을 맞는다.

주제의 온전한 모습은 드디어 마지막 변주(Con moto(♩=96-104), 마디 241-254)에서 강한 옥타브베이스의 형태로 다시 등장한다. 닥틸루스 리듬과 그 어느 때보다 집중적인 화음적 진행으로 역동성을 배가하는 첫 부분(마디 241-246)에서는 주제의 첫 악구가 전개되고, 첫 부분과 대비를 이루며 조용하게

내적 역동성을 유지하는 중간부분(마디 247-250)에서는 주제의 두 번째 악구가 좀더 높은 음역으로 자리를 옮겨 화음의 형태로 나타난다. 이때 중간부분 오른손의 16분음표 스타카토로 끝나는 64분 다섯잇단음표 음형은 우아하고 매혹적인 음향효과를 가져온다. 다이내믹(f e sempre crescendo→fff)과 화음의 음량, 구성에 있어서 극도의 고조 현상을 보이는 마지막 부분(마디 251-254)은 주제의 마지막 악구를 첫 부분의 32분음표 음형들과 결합시키며 변주를, 동시에 변주곡 전체를 매우 극적으로 끝맺는다.

[악보 3] 변주 14, 마디 251-254

*sempre assai*                      *e sempre quasi vivacissimo*

251  
cresc.

252

253  
*fff*

254  
*poco a poco ritardando*  
*sempre fff al fine*                      *fff*

## 5. 변주곡의 구조와 구성원칙

「바흐의 주제에 의한 변주곡과 푸가」의 14개 변주들에서는 바흐의 주제나 그 단편들이 거의 변형됨 없이 '인용'되거나, 주제적·동기적 파생 음형이나 선율을 위한 재료로 사용된다. 이 새로운 변주기법은 진보적이고 대담한 화성, 지극히 다양한 음악적 표현과 결합되는데, 변주곡의 이러한 특성을 간과하지 못했던 쉐커는 “레거는 한 주제의 변주를 개별적인 동기들을 바탕으로 하는 환상곡과 혼동했다”<sup>18</sup>고 비판했다. 그러나 자유롭고 구조성이 결여되어 있는 듯한 이 14개의 변주들은 전체적으로 매우 치밀하고 엄격한 구조와 구성원칙을 근간으로 한다. 앞서 언급된 바와 같이, 각각의 변주는 개별 번호나 마침줄이 아닌, 겹마디줄로 구분되어 있으며, 이는 변주들이 밀접한 연관성 안에서 하나의 통일체를 이룬다는 것을 예시해준다. 하나의 통일체로서의 작품 구조는 우선 주제 제시와 처음 두 변주에서 템포의 큰 변화 없이 리듬의 가속화를 비롯한 그 외의 여러 외적 고조현상을 통해 역동적인 변주곡의 움직임이 서서히 본격화되는 모습, 그 뒤를 따르는 광범위한 음악적 형상과 표현, 그리고 강렬하고 웅장한 종결에서 확인된다.

변주들의 조성 역시 특정한 흐름을 감지케 하는데, 변주곡의 전반부를 이루는 변주 1에서 변주 7까지는 반음계적이고 자극적인 화성진행이 두드러지기는 하지만(특히 변주 3과 변주 5) 변주곡의 원조인 b단조가 유지되는 반면, 변주곡의 후반부에서는 B장조(변주 9, 변주 12), C장조(변주 8), g<sup>#</sup>단조(변주 10), c<sup>#</sup>단조(변주 11)의 조성 뿐 아니라, 반음계적인 전조(변주 8-11)로 인해 변화가 심하고 기본적인 조성적 틀을 크게 벗어나는 조성진행이 부각된다. 물론 마지막의 두 변주에서 원조인 b단조가 회복되기는 하지만, 변주곡 전체의 조성과 화성전개는 비교적 안정적인 전반부가 지난 후 점차 고조되어 결국 절정에 이르게 되는 형상을 나타낸다.

이와 유사한 경향은 변주곡의 템포 변화에서도 관찰된다. 레거는 메트로놈표시로 정확히 명시되어 있는 각 변주와 푸가의 템포에 대해 “나는 메트로놈표시들을 엄격하게 준수되어야 하는 것으로 받아들이지 말라고 당부하고 싶다. (빠르고) 역동적인 변주들과 느린 템포로 진행될 푸가의 메트로놈표시들은 올바른 연주가 보장될 수 있는 한도 내에서 허용되는 가장 빠른 템포로 간주되어야 할 것이다”라는 각주를 달아 설명했지만, 세심하고 구체적으로 표시되어 있는 메트로놈숫자들은 레거가 악곡의 움직임에 있어 특별하게 의도한 바가 있음을 감지케 한다. 따라서 메트로놈표시에 의거해 변주들의 템포를 살펴보면, 변주곡

18 Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik* Bd. II, 190.

전반부의 템포는 ♩=68(변주 1) - ♩=72(변주 2) - ♩=25(변주 3) - ♩=112-120(변주 4) - ♩=120-126(변주 5) - ♩=100-108(변주 6) - ♩=60-68(변주 7)의 순서로 중간 정도의 템포에서 시작해 상승했다가 다시 하강하는 호선(弧線)을 이루지만 -이 호선에서 벗어나 있는 변주 3은 5차례에 거친 템포변화(♩=50 - ♩=44 - ♩=48 - ♩=54 - ♩=48 - ♩=30)를 통해 큰 호선 안의 작은 호선을 나타낸다. 후반부의 템포는 ♩=144-152(변주 8) - ♩=68-72(변주 9) - ♩=168-176(변주 10) - ♩=138-144(변주 11) - ♩=46-48(변주 12) - ♩=132-135(변주 13) - ♩=96-104(변주 14)의 순서로 매우 빠른 템포와 느린 템포를 넘나드는 불규칙적인 파동의 형태를 보인다.

변주곡의 또 다른 주요 구성요소인 다이내믹은 주로 피아니시시모(ppp)와 포르티시시모(fff)사이의 여섯 기본단계, 즉 피아니시시모(ppp), 피아니시모(pp), 피아노(p), 포르테(f), 포르티시모(ff), 포르티시시모(fff)로 이루어져 있으며, 메초피아노(mp)나 메초포르테(mf)와 같은 중간단계들은 몇몇 부분들에서만 발견될 뿐이다. 또한 다이내믹은 전체적으로 잦은 변화에 노출되어 있고, 이때 다이내믹의 변화는 때로는 강하게 대비되는 다이내믹의 단계들을 오가면서 격렬하고 급격하게, 때로는 완만하고 순차적으로, 그러나 거의 일관되게 크레센도나 데크레센도를 매개체로 하며 전개되거나, 혹은 특정한 다이내믹이 유지되는 부분에서도 크레센도와 데크레센도로 유동적인 움직임이 강조되어 변주곡 전체에서는 굽이치는 에너지의 흐름이 느껴진다. 다이내믹이 변화는 대부분 화성과 템포의 전개와 상응하며, 느린 변주들(변주 1, 2, 3, 7, 9, 12)은 완만하고 순차적인 다이내믹의 변화를, 빠른 변주들(변주 4, 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14)은 격렬하고 급격한 다이내믹의 변화를 내포한다.

지금까지의 분석내용은 변주곡의 구조가 점진적인 형식의 해체와 음악적 표현의 강화를 통한 역동적인 음악의 고조현상을 목표로 하는 작품구상을 근간으로 한다는 결론으로 이끈다. 여기에서 형식의 해체란 곧 주제의 해체를 의미한다. 즉, 이 변주곡에서는 주제가 완전히 잊혀지지 않도록 간혹 모습을 드러내면서, 마지막 변주에서 종결의 의미로 그 온전한 형태를 나타낼 때까지 단편적인 선율이나 동기, 개별 음들로 서서히 분해된다. 처음 두 변주에서 주제는 변주곡의 주제로서는 다분히 복잡한 선율형태를 각인시키기 위해 변형 없이 등장하지만, 세 번째 변주에서는 처음과 마지막 동기만 남긴 채 자취를 감춘다. 네 번째 변주는 주제 소실의 충격을 완화하려는 듯 다시 주제를 명료하게 제시해 주지만, 그 뒤를 따르는 세 변주는 많게, 혹은 적게 주제의 선율이나 동기의 윤곽을 나타낼 뿐이다. 변주곡의 원조를 처음으로 벗어나는 여덟 번째 변주에 들어서는 주제의 동기들이 암시되는데 그치고, 아홉 번째 변주에서 다시 한번 주제가 상

기된 후에, 다음의 변주들, 특히 변주 10, 11, 13에서는 주제의 동기들조차 본래의 형태를 상실할 정도로 개별 음들로 해체된다. 점진적인 주제의 해체, 다시 말해 점진적인 형식의 해체를 통한 음악적 고조현상은 매우 경제적이고 통제력 있게 진행된다.

이러한 점진적인 형식 해체는 화성, 템포, 다이내믹, 리듬, 박자에 의해 결정되는 음악적 표현의 고조현상과 부합한다. 즉, 주제의 해체가 두드러지는 변주들(변주 3, 5, 8, 10, 11, 13)에서는 화성과 템포, 다이내믹, 리듬, 박자가 유동적, 역동적으로 전개된다. 이는 곧 주제의 취급방법과 음악적 표현이 서로 상응한다는 것, 그리고 이 두 요소가 상승의 원칙을 기반으로 하는 변주곡의 전체구조를 결정짓는 요인으로 작용한다는 것을 의미한다. 변주곡에서 시작, 발전된 상승원칙은 그 뒤를 따르는 푸가에서 완성된다.

레거의 op. 81을 끝맺는 푸가(2중푸가)는 강렬한 음악적 표현에 있어 능가할 수 없는 종결을 목표로 하는 대규모 유기적 발전의 결과물이고, 동시에 거대한 변주곡의 절정을 이루는 피날레이다. 또한 이 종결푸가는 레거가 “누군가가 푸가 ‘형식’은 구시대적인 것이라고 말한다면, 이는 오해이며 거짓이다. 푸가에는 ‘형식’이 없다! ‘형식을 감지하는’ 이는 그 형식에 ‘시달리게 된다’. 따라서 그는 푸가에 능할 수 없다. 그는 이러한 말을 함으로서 자신의 창작력이 모자라고, 또 자신의 예술적 의도를 자각하지 못하고 있다는 것을 입증하게 된다. 그는 그러한 자신의 무력감을 ‘푸가 형식은 구시대적이다’라는 말을 통해 표현한 것이다.”<sup>19</sup>라고 말한 것처럼 그가 바로크시대의 형식인 푸가에 매우 독창적으로 접근했다는 것, 더 나아가 푸가가 그에게 자유로운 ‘형식’이었다는 것을 대표적으로 보여주는 푸가작품이다.<sup>20</sup>

## 6. 나가는 말

레거의 바흐 변주곡은 종종 환상곡에 견주어졌고, 심지어 환상곡으로 불리기도 했다. 이는 분명 고전·낭만주의 시대의 전통적인 변주곡 개념으로는 이해될 수 없는 이 변주곡의 주제취급방법과 외관상의 구성력 결핍을 설명해보려는 시도였을 것이다. 그러나 주제의 선택, 엄격하게 상승의 원칙에 입각하는 형식과 음악적 표현의 전개, 하나의 통일체가 추구되는 가운데 펼쳐지는 극히 다양한 구조적, 음악적 형상에 있어서 이 작품은 고전·낭만주의 시대의 변주곡과는 다

19 Hans Kühner, *Neues Max Reger-Brevier*, Basel 1948, 42.

20 이 종결푸가에 대해서는 즐고, “레거의 피아노푸가와 바하의 푸가양식”, *음악과 민* 24(2003), 339-350쪽을 참조하시오.

른 평가기준을 요한다. 레거의 바흐 변주곡은 이렇듯 변주곡의 역사에 한 획을 긋는 작품일 뿐만 아니라, 더 나아가 피아노의 새로운 음향 가능성, 극도로 다양한 연주기법들의 배합, 음악적 표현의 새로운 영역을 개척한 작품이기도 하다. 즉, 이 작품에서는 오르간 페달의 효과를 갖는 베이스 진행과 강력하고 거대한 음량에서 나타나는 오르간적인 음향, 매우 부드럽고 표현적인 피아노의 음색, 피아노의 특성을 최대한 활용한 기교적인 연주기법들, 수평적인 성부진행, 무아경에 빠진 듯한 악기와의 대화가 합(合)을 이루며, 이리하여 이 작품은 레거 음악의 종합체이자 “논쟁의 여지없는 최고 절정”으로서의 가치를 지닌다.

검색어: 레거, op. 81, 변주곡, 변주기법, 바흐 변주곡

Reger, op. 81, Variations, Variation Techniques, Bach Variations

## 참고문헌

- Hasse, Karl. *Max Reger*(= Die Musik Bd. 42-44), hrsg. v. Richard Strauss, Leipzig 1921.
- Kühner, Hans. *Neues Max Reger-Brevier*, Basel 1948.
- Lorenzen, Johannes. *Max Reger als Bearbeiter Bachs*(= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn-Bad Godesberg Bd. II), Wiesbaden 1982.
- Reger, Max. *Briefe an Karl Straube*(= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung Bonn Bd. 10), hrsg. v. Susanna Popp, Bonn 1986.
- \_\_\_\_\_. *Briefe zwischen der Arbeit*. Neue Folge, hrsg. v. Ottmar Schreiber, Bonn 1973.
- \_\_\_\_\_. *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. v. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928.
- \_\_\_\_\_. "Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?", *Die Musik* 17 (1905-06), V/I, 74.
- Schenker, Heinrich. "Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier", Schenker, Heinrich. *Das Meisterwerk in der Musik* Bd. II, München 1926.
- Schmid-Lindner, August. *Ausgewählte Schriften*, Tutzing 1973.
- Stein, Fritz. *Max Reger*, Potsdam 1929.
- Wuensch, Gerhard. "Spielformen in Regers Klaviermusik", *Mitteilungen des Max-Reger-Institutes* 18 (1971), hrsg. v. Ottmar Schreiber, 18.

German Abstract:

Variationsform und -technik in Max Regers

「Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach」 op. 81

Julie Ra

Die 「Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach」 op. 81, die die Reihe der großen Klavierwerke Max Regers eröffnet, fanden sowohl Zustimmung als auch heftige Ablehnung. In der Tat sind die Verständnisschwierigkeiten, die das Werk, insbesondere die Variationen bieten, sehr groß. In den Variationen erscheinen das Bach-Thema und die Bachschen Themenmotive einerseits "zitatartig". Andererseits dienen sie als musikalisches Material für thematisch-motivische Ableitungen. Dieses freie, neue kompositorische Variationsverfahren verbindet sich mit einer Fülle an moderner Harmonik und erzeugt eine Kette vielfältigster musikalischer Erscheinungen und Ausdrucksformen.

Die frei und konstruktionslos erscheinenden Variationen sind jedoch in ihrem Gesamtaufbau streng gestaltet. Der Gesamtaufbau der Variationen wird von einem Konzept bestimmt, das auf Steigerung des formalen Geschehens und des Ausdrucks hin angelegt ist. Formal sind die einzelnen Variationen so disponiert, daß das Thema sich zunehmend auflöst. Und die formale Steigerung durch wachsende Auflösung des Themas vollzieht sich unter genauer kompositorischer Kontrolle sowie nach einem ökonomischen Prinzip.

Die Steigerung des formalen Geschehens entspricht der des Ausdrucks, die durch Harmonik, Tempo, Dynamik, Rhythmik und Metrik bestimmt wird: Die Variationen mit den thematisch-motivischen Ableitungen sind generell harmonisch, agogisch, dynamisch und rhythmisch mobil. Die Behandlung des thematischen Materials korrespondiert mit dem Ausdruckscharakter. Beide, thematische Arbeit und Ausdruckscharakter, bilden die konstituierenden Elemente eines nach dem Steigerungsprinzip konzipierten Gesamtplans der Variationen. Die Bach-Variationen von Reger sind also eine streng gebaute Komposition, deren Konstruktionslogik nicht den traditionellen Normen entspricht.