

청년 브람스에게, 슈만 부부로부터
: 클라라 슈만의 《슈만 주제에 의한 변주곡》, Op. 20과
요하네스 브람스의 《슈만 주제에 의한 변주곡》, Op. 9의
비교 분석을 중심으로

전 옥 길

김 원

최 민 경

1. 들어가며
2. 슈만과 클라라, 그리고 브람스
 - 1) 1845-1850, 드레스덴
 - 2) 1850-1853, 뒤셀도르프
 - 3) 1854-1856, 엔데니히
 - 4) 작곡 동기의 이해
3. ‘슈만 주제’와 두 개의 《슈만 주제에 의한 변주곡》
 - 1) 작품별 개요
 - 2) 조성
 - 3) 주제의 원형도
 - 4) 형식
4. 나가며

개 요

이 논문¹⁾은 19세기 독일 작곡가 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by Robert Schumann), Op. 9에 나타나는 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819-1896)의 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by Robert Schumann), Op. 20의 영향을 분석한 것이다. 이를 위해 두 작품을 둘러싼 인물관계를 중심으로 작곡 동기 등에 영향을 미친 외적 요소와 작품 속에 나타난 내적 요소로 구분하여 두 작품을 비교 분석하였다.

브람스의 초기 변주 작품인 슈만 변주곡에는 변주곡 안에서 주제가 갖는 중요성과 더불어 주제의 베이스 선율이 갖는 중요성에 대한 작곡가의 주장이 잘 나타나 있다. 이 작품과 불과 1년이란 시간적 차이를 두고 먼저 작곡된 클라라 슈만의 슈만 변주곡은 브람스가 사용한 동일한 주제를 인용한 작품으로, 브람스의 Op. 9에 직, 간접적인 영향을 끼친 것으로 여겨진다. 이 두 작품을 이어주는 ‘슈만 주제’는 로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 작품 《갓가지 소품》(Bunte Blätter), Op. 99의 4번째 곡인 〈음악수첩 1번〉(Albumblätter I)이며, 주제의 최상성부에서 슈만의 ‘클라라 주제’인 ‘C#-H(B)-A-G#-F#’ 선율이 나타난다.

본 논문은 우선 클라라와 브람스가 같은 주제를 비슷한 시기에 선택하여 작곡하게 된 동기를 세 작곡가-슈만, 클라라, 브람스-의 인간관계 속에서 이해하고자 하였다. 이를 위해 작품의 시대적 배경을 세 작곡가의 만남을 전후하여 세 시기로 구분하고, 시기별로 편지나 일기, 출판과정 등을 통해 작곡에 대해 어떤 심리적 동기를 가지게 되었는지를 알아보았다(외적 요소). 그리고

1) 본 논문은 필자의 석사학위 청구 논문인 “Johannes Brahms의 「Variations on a Theme by R. Schumann, Op. 9」에 나타나는 Clara Schumann의 「Variations on a Theme by R. Schumann, Op. 20」의 영향” (석사학위 논문, 이화여자대학교, 2016)을 발췌 및 정리한 논문이다.

이러한 외적 요소들이 작품 속에서 어떻게 구체화 되었는지에 대해 두 작품의 조성, 주제의 원형도, 형식의 세 가지 음악적 특성에 근거하여 비교 및 분석하였다(내적 요소).

클라라와 브람스의 작곡 동기는 대상 인물을 위로하려는 유사한 의도를 가지고 동시대의 영향을 받았음에도 불구하고 근본적으로 동기의 대상이 달랐기 때문에 두 작품은 서로 다른 독립적인 작품이 되었음을 알 수 있었다. 이러한 외적 요소의 차이는 내적 요소인 작품 속에서도 나타났는데, 조성이나 주제의 원형도에서 두 작품은 서로 다른 특성을 나타내고 있다. 다만 작품의 형식에서 두 작품 모두 두드러지게 나타나는 캐논의 사용은 클라라의 Op. 20이 먼저 작곡된 점과 이 당시 브람스가 클라라와 슈만의 집에 머무르며 전시대 음악과 대위법을 공부할 수 있었던 시기적 요건이 맞물린 것으로 해석되었다.

본 논문은 브람스의 Op. 9를 분석한 기존 연구들이 그와 밀접한 관련을 맺고 있음에도 불구하고 클라라 슈만의 Op. 20의 작품성 및 작품 내적인 특성은 상대적으로 깊게 연구하지 않았던 점과 달리, 이 두 작품을 동일한 비중을 두고 직접적으로 비교 분석함으로써 두 작품 모두를 이해하고 조명하는데에 필요한 새로운 관점을 제시하고 있다.

주제어: 클라라 슈만, 요하네스 브람스, 로베르트 슈만, 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by Robert Schumann), 《갓가지 소품》(Bunte Blätter), 작곡 동기, 외적 요소, 조성, 주제의 원형도, 형식, 캐논, 내적 요소

1. 들어가며

1820년대와 1830년대에 들어서 크게 유행하게 된 피아노를 위한 변주곡은 주로 주제 선율이 화려하게 장식된 형태의 변주곡들이었다. 당시 파리(Paris)와 빈(Wien), 베를린(Berlin) 등의 대도시에서 열린 많은 공개 연주회에서 작곡가-연주자들은 모두 자신들의 기교적인 면을 효과적으로 드러내기 위해 당시 대중적으로 잘 알려져 있거나 비교적 단순하여 듣기 쉬운 선율 중심의 주제들을 인용하여 변주곡을 작곡하였다. 이런 유행을 가장 잘 보여주는 예가 1837년 파리 연주회를 위해 작곡된 《헥사메론》(Hexaméron)이다.²⁾

다른 한 편에서는 이들과 반대되는 입장의 작곡가-연주자들의 활동도 존재했는데, 대표적인 작곡가로 로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)을 꼽을 수 있다. 그는 앞서 언급한 기교의 변주곡들이 가볍고 대중적인 주제만을 사용하는 데에 찬성하지 않았다. 오히려 슈만은 변주곡의 ‘주제’가 변주곡의 전체 의미와 특징, 구성 등 기타 세부사항을 결정하는 가장 근본적인 요소라고 생각했다. 슈만이 이상적으로 생각한 가장 좋은 변주곡의 형태는 그 변주곡의 주제가 작곡가 개인의 정신적 일면을 가장 잘 보여주는 경우이다.

요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 슈만의 이런 성향에 큰 영향을 받은 작곡가였다. 브람스는 자신의 전체 작품 세계를 구축하는데 있어 변주곡과 변주 기법을 가장 선호하고 많이 사용한 작곡가였다. 브람스는 기존의 슈만의 주장과 더불어 주제의 베이스 선율의 중요성 또한 크

2) 《헥사메론》(Hexaméron)은 벨리니(V. Bellini, 1801-1835)의 오페라 《청교도》(I Puritani)의 행진곡을 주제로 하여 6명의 작곡가-리스트, 탈베르크, 체르니, 피식스, 헤르츠, 쇼팽-가 한 변주곡씩을 맡아 작곡한 피아노를 위한 6개의 변주곡이다. 1837년 파리 연주 당시 한 피아노에서 모두가 돌아가며 자신이 작곡한 변주를 연주했다. Elaine Sisman, “Variation,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 26, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (London: Macmillan, 2001), 309.

게 인식한 작곡가였다. 따라서 브람스의 변주곡은 슈만의 영향을 받아 개인적인 동기가 강한 주제를 가지며, 이 주제가 가공될 때에는 주제의 베이스 선을 역시 가공의 대상으로 사용되는 양상이 특징적이라고 할 수 있다. 본 논문에서 다루게 될 브람스의 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by R. Schumann), Op. 9는 그의 초기 작품에 속하지만 브람스의 이러한 특징이 두드러지게 나타나는 작품이다.

클라라 슈만(Clara Wieck Schumann, 1819-1896)의 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by R. Schumann), Op. 20³⁾은 클라라 역시 남편의 작품을 그 주제로 선택했다는 점에서 슈만이나 브람스와 유사하게 변주곡 주제의 중요성을 대변한다 할 수 있다. 그리고 클라라의 Op. 20은 브람스의 Op. 9와 불과 1년이란 시간적 차이를 두고 먼저 작곡된 작품으로, 브람스의 작곡 동기와 형식에 직간접적인 영향을 끼친 것으로 해석하기에 충분한 개연성을 가진다고 볼 수 있다. 하지만 기존 연구사에서 클라라의 작품과 브람스의 작품을 동시에 놓고 비교한 연구는 1994년 발표된 스미스의 박사학위 논문⁴⁾ 외에 그 선례를 찾아보기가 어렵다.⁵⁾ 그리고 클라라의 Op. 20은 브람스 작품의 작곡 동기 역할을 맡았다는 언급 정도로 소개되는 경우가 대부분이다.

3) 이하 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by R. Schumann)은 모두 ‘슈만 변주곡’으로 표기하고 브람스의 슈만 변주곡은 Op. 9로, 클라라의 슈만 변주곡은 Op. 20으로 구분한다.

4) 스미스(Stephen James Smith)의 “Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9,” Ph.D. Dissertation (University of British Columbia, 1994)을 지칭한다.

5) 이와 달리 슈만과 브람스의 연관성에 관한 연구들이 상대적으로 자주 진행되어 왔다. 이 주제에 대한 최근 국내에서 발표된 논문들로 강지연, “Johannes Brahms의 「슈만 주제에 의한 변주곡, Op. 9」에 관한 연구”(석사학위 논문, 이화여자대학교, 2011)나, 유명화, “Johannes Brahms의 「Variation über ein Thema von Robert Schumann Op.9」에 관한 연구 = Study on the Johannes Brahms' 「Variation über ein Thema von Robert Schumann Op. 9」”(석사학위 논문, 부산대학교, 2016) 등이 있다.

클라라의 Op. 20에 대한 연구가 부족했던 이유는 브람스의 Op. 9 안에 기존의 여러 연구를 통해 밝혀진 ‘슈만의 영향’이 왜 나타나는지에 대한 연구가 부족했기 때문이라고 할 수 있다. 브람스가 클라라의 Op. 20을 의식하고 그와 다른 방향으로 작곡하기 위해 슈만의 음악적 특징을 참고했거나, 혹은 브람스가 오히려 클라라에게 슈만에 대한 추억을 되살려주기 위해 슈만의 작곡 기법을 사용했다고 본다면⁶⁾, 클라라의 Op. 20에 대한 연구는 브람스의 Op. 9와 슈만의 연관성 연구와 더불어 꼭 다루어져야 할 부분이다.

브람스의 Op. 9의 주제와 헌정이 모두 슈만 부부와 밀접한 관련이 있다는 관점에서 본 논문은 먼저 Op. 9와 Op. 20 두 작품의 외적 요소라고 할 수 있는 작곡 동기 및 출판 과정 등에 영향을 미친 당시의 슈만과 클라라, 브람스의 관계의 양상을 시기별로 살펴보았다. 세 사람이 처음 만났던 시점인 1853년을 기준으로 그 이전 시기(1845년-1850년)와 이후 시기(1854년-1856년)로 나누어 편지, 일기와 같은 1차 자료를 토대로 이들의 친분이나 교류가 어떻게 이루어졌는지를 조사했다.

다음으로 ‘슈만 주제’와 두 개의 슈만 변주곡의 작품 내적 요소들 간의 영향과 관계성을 살펴보기 위해 ‘슈만 주제’가 갖는 의미를 이 재조명하였고, 이 주제가 두 작품 속에서 어떻게 가공되었고 어떠한 영향을 주고받았는지 이해하기 위해 세 가지의 내적 요소-조성, 주제의 원형도, 화성-에 근거하여 작품을 비교 분석하였다.

2. 슈만과 클라라, 그리고 브람스

1853년은 젊은 나이의 브람스가 당시 독일 음악계의 커다란 축이 되었던

6) 이 부분의 가정에 대해선 본고의 두 작품을 분석하는 부분에서 좀 더 상세히 다루고 있다.

슈만 부부와 만난 해이다. 비록 슈만은 3년 후인 1856년에 세상을 떠나게 되지만 남겨진 클라라와 7명의 자녀들, 그리고 브람스의 관계는 이 시점으로부터 이후 40여 년간 지속된다. 클라라와 브람스의 장기간 관계가 이들 개개인의 음악 활동에 미친 영향은 비교적 많이 연구되어왔고 대중적으로도 잘 알려져 있다. 반면, 슈만과 클라라, 브람스 이 세 명의 관계가 동시에 그들 개인과 작품에 미친 영향에 대한 연구는 이전 주제와 비교했을 때 아직까지 크게 논의된 바가 없다고 볼 수 있다.⁷⁾ 이는 이들 셋이 함께 보낸 시간이 3년이란 다소 짧은 기간이었을 뿐만 아니라, 마지막 2년은 슈만이 두 사람과 떨어져 지냈기 때문이며, 그리고 무엇보다 이 시기에 작곡된 작품들로 대상이 제한되기 때문일 것이다.

이 짧은 기간 동안 작곡된 작품들 중 브람스와 클라라의 슈만 변주곡은 당시 세 사람의 감정을 솔직하게 담아낸 것이자 작곡 시기가 이들 관계의 시작점이었다는 점에서 그 중요성이 높다고 여겨진다. 논문에서는 두 작품을 둘러싼 인물들의 관계를 크게 세 개의 시기로 구분하여 각 시기별 관련된 편지글과 일기 등을 살펴보았다. 이는 각각 1) 브람스를 만나기 전인 슈만 부부의 드레스덴(Dresden)에서의 1845년부터 1850년까지의 시기, 2) 뒤셀도르프(Düsseldorf)로 이사 온 후 브람스를 만나는 1850년부터 1853년까지의 시기, 3) 슈만이 뒤셀도르프를 떠나 엔데니히(Endenich, Bonn) 병원으로 옮겨진 이후까지의 1854년부터 1856년까지의 시기로 나누어 볼 수 있다.⁸⁾

7) 이 주제가 중심이 되지는 않지만, 리틀우드(Julian Littlewood)는 그의 *The Variations of Johannes Brahms* (London: Plumbago Books, 2004)에서 브람스와 슈만 부부 사이의 ‘전반적인 친분 관계’가 브람스 작품에 미친 영향을 고려하고 있다.

8) 이 부분의 1차 자료는 라이히(Nancy Reich)의 *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 리츠만(Berthold Litzmann)의 *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013), 그리고 아빈스(Styra Avins)의 *Johannes Brahms: Life and Letters* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1997)에 수록되어 있는 자료들에서 발췌했다.

1) 1845-1850, 드레스덴

슈만 부부와 브람스의 만남이 이루어지기 직전의 시기로 슈만은 병세가 점점 악화되어가는 시기이지만 클라라의 ‘방패’ 아래 제2의 창작기로 불릴 만큼 창작활동에 열을 올린 시기이다. 반면 클라라는 슈만의 아내로서 역할이 집중되면서 그녀의 음악적 활동이 위축되어가던 시기이다.

당시 드레스덴은 귀족 중심의 전시대적 문화, 특히 바로크 시기의 문화가 라이프치히(Leipzig)보다 상대적으로 많이 남아있었다. 따라서 동시대 낭만주의 독일 음악계를 이끌어 가던 핵심 인물 중 한 사람인 슈만과 온 유럽을 누비며 활발한 연주활동을 보여준 클라라에 대해 이 지역의 대중들은 처음부터 큰 호응을 보이지 않았다. 슈만과 클라라 역시 라이프치히의 게반트하우스(Gewandhaus)가 보여준 새로운 음악 세계에 젖어 있었기 때문에, 이런 보수적 입장을 취하는 지역 사람들에게 적극적으로 다가가지 않았다고 볼 수 있다.

슈만의 악화되는 건강과 드레스덴 음악계의 분위기는 클라라에게도 새로운 영향을 미쳤다. 음악가로서의 역할이 줄어들 대신 클라라는 자신의 가정에서의 역할 비중을 늘리게 되었다. 즉, 이 시기부터 ‘음악가이자 아내, 어머니’라는 클라라의 복합적인 역할 수행이 두드러진다고 할 수 있다. 다음 편지는 친구 에밀리(Emilie List, 1818-1902)에게 클라라가 보낸 1845년 5월 15일 편지의 한 부분으로 클라라의 위의 세 역할이 자세히 기록되어 있는 하루 일과를 확인 할 수 있다.

“... 요즘 나는 두 세 개의 레슨(한 시간씩)과 한 시간의 개인 연습, 일기 쓰는 것, 피아노 편곡 작업(로베르트를 위해), 적어도 한 시간씩 로베르트와 산책하는 것, 아이들을 돌보는 것, 플리머스 [Plymouth, Mass., USA]에서 온 학생과 영어를 공부하는 것 등으로 매일매일 매 순간순간을 보내고 있어요, 아 여러 다른 사람과 만나

는 일을 제외하고도 말이지요!”⁹⁾

이 시기 독일을 벗어난 지역에서는 슈만의 작품의 출판을 놓고 경쟁이 벌어질 정도로 그의 작품에 대한 호평이 계속 이어지고 있었지만, 드레스덴이나 빈(Wien)과 같은 상대적으로 보수적인 성향이 강한 도시의 대중들은 슈만의 지휘 활동이나 그의 음악이 가지고 있었던 다소 새로운 낭만주의 색채에 호응하지 않았다.¹⁰⁾ 이는 결국 이후 슈만 부부가 뒤셀도르프라는 새로운 곳으로 다시금 활동처를 옮기게 되는 데에도 영향을 미쳤다고 볼 수 있다.

2) 1850-1854, 뒤셀도르프

슈만 부부는 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)의 부탁으로 뒤셀도르프 음악 감독직을 맡아 거처를 뒤셀도르프로 옮긴다.¹¹⁾ 여기에는 드레스덴 음악계와 다소 어울리지 못하던 슈만과 클라라가 ‘음악 감독’이라는 새로운 역할을 통해 자신들의 음악활동을 ‘부활’시키려는 의도가 포함되어 있었다고 생각해볼 수 있다.¹²⁾

9) Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 100.에서 재인용. 편지, 일기 등의 자료에 대한 번역은 본 논문의 필자에 의해 이루어졌다.

10) 이러한 이유는 앞에서 언급한 드레스덴의 전시대적 성향과 베버의 독일 오페라 발원지라는 도시의 역사에서 찾을 수 있다. 드레스덴 대중들은 슈만 대신 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)와 같은 극음악 작곡가나 드레스덴 궁정 합창단 등과 계약을 맺고 활동하는 작곡가들을 적극적으로 지지하고 후원했다. Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 102-108.

여기에는 이후 슈만이 귀족들을 위한 ‘계약직 음악가’로서의 활동도 하지 않은 점도 영향을 미쳤을 것이다.

11) 힐러는 슈만 부부와 이전부터 친분이 있었던 작곡가 겸 지휘자였으며 1847년부터 1850년까지 뒤셀도르프 음악 감독을 맡고 있었다.

12) 드레스덴 시기에 연주회 참석을 위해 라이프치히를 잠시 방문한 슈만이 힐러에게 “곧 다시 라이프치히로 돌아올 생각”이라고 언급한 말(Reich, *Clara Schumann*:

뒤셀도르프로 이사 온 슈만 부부는 드레스덴과 달리 처음부터 대중의 큰 환호와 기대를 받았다. 이 시기의 초반에는 슈만 역시 다시 활발한 대외적인 활동을 시작하였고 드레스덴 시기로부터 이어져온 그의 ‘열렬한’ 창작기도 계속 진행되었다. 슈만의 공식 대외적 활동이 된 뒤셀도르프의 음악 감독직은 1년에 8번에서 10번 정도의 정기 연주회에 대한 지휘와 뒤셀도르프의 성당에서 열리는 축제와 미사 같은 4번 정도의 종교적 연주회를 지휘하는 역할을 담당하였다. 슈만의 《교향곡 3번》(Symphony in E flat), Op. 97나 《첼로 협주곡》(Cello Concerto in A minor), Op. 129와 같은 관현악 작품들은 이러한 활동의 영향으로 작곡되었다.

하지만 곧 슈만의 건강이 급격히 나빠지면서, 그의 음악 감독으로서의 역할은 큰 제약을 받게 되었다. 슈만의 지휘 능력에 대한 이의제기나 슈만의 리허설 및 단원들을 관리하는 지도력에 대한 의심이 “떨어지는 출석률”이나 “생기 없는 합창단원들의 목소리”, “템포를 종잡을 수 없는 지휘자의 박자”¹³⁾ 등과 같은 좋지 않은 평가와 시선들로 도시에 퍼지기 시작했다. 결국 뒤셀도르프에서도 대중의 실망감이 음악감독 슈만에 대한 냉담한 반응으로 드러나기 시작했다.

이런 상황 속에서 슈만의 보호자로서 클라라의 역할은 더 심화된 양상을 보이게 된다. 클라라는 “슈만 같은 위대한 작곡가의 능력을 알아보지 못하는 단원들과 이의를 제기하는 그 어떠한 사람들에게는 슈만의 시간이 헛되이 낭비되지 말아야”¹⁴⁾ 한다고 말 할 정도로 남편을 보호했다. 클라라는 슈만의 음악감독 역할을 공개적으로 대리하거나 지원했는데, 합창단이나 관현악단 리허설과 같이 단원들과 대화를 통한 소통이 필요한 자리에서, 거의 말을 하지 못할 정도로 정신 건강이 악화된 슈만을 대신하여 (자신은

The Artistic and the Woman, 102)이다. 드레스덴 음악계에 적응하지 못한 슈만이 이미 일찍이 ‘부활 할 수 있는’ 새로운 장소에 대해 생각하고 있었다고 볼 수 있다.

13) Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 111.

14) Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 113.

피아노 반주자임에도 불구하고) 리허설을 도맡아 진행해 나가기까지 했다.

이런 클라라의 노력에도 불구하고 결국 1853년 9월 7일에 뒤셀도르프 관청 위원회에 의해 슈만의 음악 감독으로서 가졌던 연주 지휘권은 슈만 자신의 곡을 연주할 때에만 유효하고 이 외의 모든 연주에 대한 지휘권과 책임은 당시 부지휘자였던 타우쉬(Julius Tausch, 1827-1895)에게 위임된다.¹⁵⁾ 이 시기 슈만에게 연주 무대 위에서의 지휘는 거의 불가능해졌고, 자주 불면증에 자주 시달렸으며, ‘강신술’(spirit rapping)에 빠질 정도로 심리가 불안정했다. 급기야 슈만의 이런 불안정한 상태는 남편이자 음악 동료로서 클라라에 대한 지원과 지지는 더 이상 불가능해졌으며 점차 클라라를 공격하는 어투를 포함하기 시작했다.¹⁶⁾

이처럼 뒤셀도르프라는 새로운 장소를 찾아왔음에도 불구하고 계속해서 힘든 시기를 보내고 있는 슈만 부부에게 1853년 9월 30일¹⁷⁾에 찾아온 브람스는 이들의 생활과 음악 활동 양면에 새로운 활력을 불어넣는 계기가 되었다. 다음의 기록은 바로 그 만남이 이루어진 날에 대한 마리(Marie Schumann, 1841-1929)의 기록이다.

“어느 날—1853년의—오후에 현관문의 종이 울렸다. … 매우 젊은 청년이 서있었는데 … 긴 금발을 한 미남이었다. … 부모님께서 외출중이라고 답했다. 그는 포기하지 않고 그럼 언제쯤 부모님이 돌아오시는지 다시 물었다. … 다음 날 열한시쯤 그가 다시 찾아왔고 … 청년은 그가 작곡한 음악들을 가지고 왔고 아버지는 그가

15) 사실상 위원회의 결정과 권고가 내려지기 전부터 슈만 개인적으로 부지휘자에게 대리 지휘를 부탁한 적도 종종 있었다. 더욱 단원들이 부지휘자의 지휘를 더 선호하는 분위기가 나타나고 있었다.

16) 닉스(Frederick Niecks, 1845-1924)의 기록이 이런 슈만의 감정의 변화를 잘 보여 준다. 자세한 내용은 Niecks, 1925, p. 270-71, Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 115를 참고한다.

17) 브람스가 슈만 부부와의 만남 이후 요아힘에게 보낸 편지에는 9월 30일로 기록되어 있으나 슈만의 일기에는 사실 10월 1일로 기록되어 있다.

피아노에서 직접 그 곡들을 연주해 주길 원하셨다. … 그가 곡의 앞부분을 연주하자마자 아버지가 갑자기 그를 멈추고는 “잠깐만 기다려주시오, 내 아내를 불러와야겠어.”라고 하셨다. … 부모님 모두가 기쁨으로 매우 흥분한 모습이셨고 … 그 청년의 이름은 요하네스 브람스였다.”¹⁸⁾

1853년 당시 브람스는 20살의 청년 음악가였다. 상대적으로 일찍 음악 활동을 시작한 브람스가 공식적으로 첫 연주 여행을 떠난 해도 바로 1853년이다. 연주 여행 중 괴팅겐(Göttingen)에서 당시 떠오르던 바이올린 연주자인 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)을 만난 브람스는 그의 적극적인 추천으로 슈만이 있는 뒤셀도르프를 방문하여 결국 슈만 부부와 만나게 된다.

슈만은 브람스의 첫 만남에서 바로 그의 재능에 감탄하였고, 결국 약 10년 만에 그 해 10월 28일자 음악 신보(*Neue Zeitschrift für Musik*)에 브람스를 ‘새로운 길(*Neue Bahnen*)’이라 정의내리는 글을 발표한다. 이 글에서 슈만은 브람스를 “마치 아테네가 완전히 성장하고 무장한 채로 제우스의 머리에서 나오는 것”¹⁹⁾에 비교하며 그를 찬양했다. 또한 출판사 브라이트코프 앤 헤르텔(*Breitkopf & Härtel*)에서 브람스의 작품이 출판 될 수 있도록 책임지고 그를 추천했다.

다음 편지글은 슈만이 함부르크(Hamburg)에 있던 브람스의 아버지(Johann Jacob Brahms, 1806-1872)에게 브람스와 만난 직후 보낸 1853년 11월 15일의 편지이다.

“ … 저희 요하네스과 매우 소중한 친분을 맺게 되었습니다. 그의 음악적인 천재성은 저희 부부에게 즐거움으로 가득한 시간을 선

18) Eugénie Schumann, 1931, 357. Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 117.에서 재인용.

19) Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 118.

사했습니다. ... 저의 글이 아버님 마음에도 조금이나마 즐거움이 되길 바라며, 출판된 글을 편지와 함께 보내드립니다. ... 저 또한 이 친구의 행운에 변함없이 관심을 가지고 있다는 점도 잊지 마시 십시오!”²⁰⁾

슈만과 클라라는 이 해 10월 내내 브람스와 만나면서 그의 작품을 듣고 연주하고 끊임없이 교류했다. 실제 이 한 달은 단원들과의 여전한 마찰과 위원회의 결정으로 슈만이 음악 감독직에서 완전히 물러나게 되는 매우 힘든 시기였음에도 불구하고 이들 부부는 브람스의 앞길을 축복해주며 조언과 지원을 아끼지 않았다. 특히 슈만은 브람스에게 ‘라이프치히’로 갈 것을 적극 권장했다. 슈만은 브람스와 이미 친분을 맺은 요아힘을 통해 그의 음악 교류의 장을 넓히는데 도와줄 것을 부탁했는데, 이렇게 슈만과 클라라, 요아힘, 그리고 후의 디트리히(Albert Dietrich, 1829-1908)까지의 ‘연결고리’의 큰 도움으로 브람스는 첫 출발을 당시 독일 음악계의 가장 중심에서 시작할 수 있었다.

3) 1854-1856, 엔데니히

1854년은 슈만과 클라라, 브람스의 관계에서 서로 반대되는 두 가지의 일이 동시에 일어나는데, 슈만과 클라라의 이별과 브람스와 클라라 관계의 시작이 그것이다.

1853년부터 슈만은 음악 감독직에서 완전히 물러나 대부분의 시간을 집에서 보내며 가족과 친구들의 간호를 받았다. 그러던 중 1854년 2월 27일 아침, 슈만은 얼마 전부터 계속 들려오던 ‘어떤 선율’²¹⁾에 대한 변주곡의

20) Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 24

21) 이 선율은 《유령 변주곡》(Geistervariationen), WoO 24의 주제로, E-flat 선율이며 작품은 5개의 변주를 포함한다. 사실 이 작품이 진정한 슈만의 마지막 작품이다. 이 선율은 현재 연구가 진행 중인 《바이올린 협주곡》(Violin Concerto in d),

스케치를 마무리 한 뒤 집을 나와 라인(Rhine) 강에 몸을 던진다. 다행히 어부에 의해 구조되었지만, 결국 자살 사건으로 엔데니히(Endenich) 사설 정신 병원에 수용되고 이로써 8번째 아이를 임신 중인 클라라와 6명의 어린 자녀들²²⁾은 뒤셀도르프에 남겨진다.

슈만이 병원에서 2년 넘게 지낼 동안에도 당시 엔데니히의 병원장이었던 리하르츠(Dr. Franz Richarz, 1812-1887)의 진료 원칙에 따라 가족 면회가 금지되어 있었기 때문에 클라라는 슈만의 소식에 무척 목말라했고, 브람스와 요아힘, 디트리히, 그림(Julius Otto Grimm, 1827-1903) 등에 의해 전해지는 소식에 전적으로 의존하며 그 소식들이 곧 모두 사실인 것이라 믿을 수밖에 없었다.²³⁾

다음 편지글은 클라라가 바시레프스키(Josef Wilhelm von Wasielewsky, 1822-1896)에게 보낸 1854년 3월 10일자 편지로, 다급한 클라라의 모습이 잘 드러나고 있다.

“... 오늘로 꼭 남편이 병원에서 보내는 6일째인데 나는 아직 아무 것도 몰라요, 내 남편인데! ... 그저 그가 잘 자는지, 하루 종일 무얼 하는지, 그리고 그가 나에게 대해 뭐라도 물은 게 있는지, 오, 이걸 꼭 알아야겠어요! ... 만약 당신이 직접 그를 만나지 못한다면... 사

WoO 1의 2악장 등에도 사용되었다.

- 22) 슈만 부부가 출산한 자녀는 총 8명이었다. 하지만 이 중 4번째 아들인 에밀(Emil Schumann)이 1846년 태어났지만 그 다음해인 1847년에 사망한다. 따라서 막내아들인 펠릭스(Felix Schumann, 1854-1879)은 8번째 아이이면서 동시에 7번째 아이가 된다. 이 외에도 클라라는 2번의 유산 경험이 있다.
- 23) 최근에 이 시기 실제 슈만의 상태가 어땠는지에 대한 연구 및 그 결과들이 점점 밝혀지고 있다. 이는 당시 클라라가 들었던 소식보다 더 심각한 증상을 기록하고 있다. 프랑켄(Franken, Franz Hermann)에 의해 출판된 저서에 일부 증상에 대한 기록이 포함되어 있다. (“Robert Schuman in der Irrenanstalt in Bonn-Endenich: Zum aufgefundenen ärztlichen Verlaufsbericht 1854-1856 von Doktor Franz Richarz.” *Brahms-Studien*, (Tutzing: Hans Schneider, 1997), 11, 107-20.)

람이라도 사서 그에 대해 물어보게 해주세요, 비용은 제가 지불하겠어요.”²⁴⁾

클라라와 슈만은 물리적으로 이별하게 되었지만, 클라라는 그들의 관계를 음악을 통해 이어나가려 했다. 슈만 사건뿐만 아니라 사실 클라라는 당시 아들 펠릭스를 임신해 있었기 때문에 공개 연주를 가지기엔 다소 무리가 있었다. 그럼에도 슈만이 엔테니히로 떠난 이틀 남짓 이후부터 클라라는 곧 바로 레슨을 재개하였고 매일 브람스와 디트리히, 혹은 그림과 같은 젊은 음악가들과 함께 처음엔 주로 남편의 작품을, 그리고 점차 다른 작곡가의 작품들까지를 연주하며 보냈다. 그리고 얼마 안 있어 자신의 공개적인 연주 생활에도 다시 박차를 가한다.

클라라는 1854년 슈만 변주곡과 3개의 로망스의 출판을 끝으로 작품번호를 붙이는 작곡 활동은 정리하고, 이후 가정 경제를 위해 할 수 있는 모든 연주와 모든 레슨에만 전념하게 된다. 1855년부터 네덜란드에서 1월에 8번의 연주, 2월과 3월동안 폴란드의 단지히(Danzig), 베를린, 포메라니아(Pomerania)에서 10번의 연주, 5월 뒤셀도르프 음악 축제에서의 연주를 가졌으며, 같은 해 가을엔 요아힘과의 연주 여행을 시작했다. 클라라는 1856년에도 계속 더 많고 지역적으로 더 넓은 연주활동을 이어갔는데, 빈을 비롯해 부다페스트(Budaest), 프라하(Prague), 영국 등지에서의 연주로, 2개월 반 동안 26차례의 연주회를 가지기도 했다. 클라라에게 음악 활동은 단순한 가정의 경제를 위한 것이 아니라 슈만과의 관계를 계속 이어 나갈 수 있게 하는 유일한 연결고리인 음악에 대한 몰두와 노력으로 이해된다.

반면 브람스에겐 이 시기가 ‘슈만이 없는’ 클라라와의 새로운 관계가 시작되는 시점이었다. 클라라와의 암묵적인 사랑 스캔들이 끊임없이 회자되는 이유도 이 시기 브람스의 역할과 행동에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.

24) Federhofer-Königs, 1974, 69-70. Reich, *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*, 124.에서 재인용.

슈만이 자살을 시도하기 전 집에서 요양하고 있을 무렵, 브람스는 슈만의 추천장을 받아 고향 함부르크와 라이프치히의 음악 세계에 큰 데뷔를 하고 있었다. 떠오르는 신예로, 슈만과 만나기 전 브람스에게 관심도 없던 당시 음악계의 거장들이 브람스에게 마음을 열고 후원하기 시작한 것이다.²⁵⁾

그럼에도 불구하고 다른 동료와 마찬가지로 슈만의 소식을 들은 브람스는 뒤셀도르프로 돌아와 그 이후로 2년 반 동안 클라라와 슈만의 남겨진 가족을 지켜주는 역할을 맡는다. 당시 브람스의 어머니는 “적당히 하고 나가서 자신의 할 일을 찾아 다시 복귀할 것”을 충고 했지만²⁶⁾ 브람스는 끝내 뒤셀도르프에 남아 엔데니히의 슈만을 방문하고 클라라와 그녀의 자녀들을 계속해서 돌보아준다.

이 시기는 브람스가 자신의 음악 세계를 완성하는데 중요한 밑거름을 얻은 시기이기도 한데 슈만의 “문명과 예술의 집”(“cultured and artistic home”)에서 자신의 유년 시절에는 접할 수 없었던 문학적 소양과 옛 시대의 음악적 지식을 마음껏 충족할 수 있었기 때문이다.²⁷⁾ 브람스는 특히 이 시기에 요아힘과 함께 대위법과 바로크와 고전 시대 음악가들의 작품들을 자세히 공부하였다.

뒤셀도르프와 엔데니히 시기는 슈만이 2년 반 남짓의 병원생활을 끝으로 1856년에 46세의 나이로 생을 마감하면서 끝이 난다.²⁸⁾ 슈만의 장례 이후 1856년 8월 14일부터 9월 13일까지 클라라는 자신의 아들 두 명과 잠시 라

25) Styra Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1997), 33-36.

26) Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 37-38.

27) Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 38.

28) 클라라는 끈질기게 의사를 설득한 결과 슈만이 숨을 거두기 불과 이틀 여 전인 1856년 7월 27일에 병원을 직접 방문할 수 있었다. 이틀간 머무르며 남편 곁을 지켰지만, 슈만이 숨을 거둔 그 순간인 7월 29일에는 함께하지는 못하였다. 29일 오후에 요아힘을 만나러 브람스와 함께 기차역으로 나갔다 돌아오는 그 사이에 슈만이 숨을 거뒀기 때문이다.

인 계곡(Rhine Valley)과 스위스로 여행을 떠나는데 이때 브람스와 그의 여동생 엘리제(Elise Brahm, 1831-1892)와 동행한다. 이후 10월에 브람스가 함부르크로 떠나고 클라라도 다시 연주 여행을 떠나면서 두 사람의 ‘관계’는 앞으로 계속 되지만 ‘물리적으로 함께 지내던 시기’는 끝이 난다.

4) 작곡 동기의 이해

앞의 시기적 고찰을 통해 당시의 슈만 부부와 브람스가 처한 상황과 그 속에서 형성된 관계가 작품의 외적 요소인 ‘작곡 동기’가 된 점에서 그 영향을 확인하였다. 클라라와 브람스는 공통적으로 그 당시 힘든 ‘시기’를 보내고 있었던 개인들을 ‘위로하기 위해’ 작품을 구상하고 작곡했다. 클라라는 당시 대외적 지위를 대부분 다 잃고 심신이 매우 불안정한 상태였던 남편 슈만을 위로하기 위해, 마침 그의 생일을 맞아 ‘즐거웠던 지난날들을 기억’하는 하나의 계기로서 슈만 변주곡을 작곡했음을 그녀의 헌정사²⁹⁾에서 밝히고 있다. 그리고 이를 계기로 브람스 역시 당시 남편과 헤어져 힘들어하던 클라라를 위해 슈만 변주곡을 작곡했기 때문에³⁰⁾, 이 둘의 동기는 인과적인 영향관계를 가지면서 동시에 시대적 배경의 영향인 유사한 의도성을 갖는 것으로 해석할 수 있다.

그러나 이 동기들은 ‘근본적’³¹⁾으로 큰 차이점을 가지고 있는데, 이는

29) “나의 사랑하는 남편에게, 1853년 6월 8일, 로베르트와 옛 클라라를 위한 작은 시도.” (Chissell, 1983, 118. Smith, “Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9,” 24.에서 재인용)

30) 브람스 역시 자신의 헌정사에서 이러한 의도를 암시하고 있다. “‘그녀’(클라라)에게 바치는 ‘그’(슈만)의 주제에 의한 작은 변주곡.” (Avin, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 45)

31) 이 표현은 두 작품에 있어서 작곡 동기가 서로 다르기 때문에, 이것이 작품 내에서 주제가 변주되는 양상이나 전체 악곡이 진행되는 데에까지 영향을 미쳐 결국 두 작품이 같은 주제를 가지고 시작했음에도 불구하고 매우 다른 작품들이 되었음을 나타내고자 사용하였다.

동기들이 지향하고 있는 위로의 ‘대상’이 서로 다르다는 점이다. 클라라는 ‘힘들어하는 슈만’을, 브람스는 ‘힘들어하는 슈만을 대상으로 삼은 클라라’를 위로하고자 했으며, 이러한 대상의 차이는 결과적으로 두 작품이 서로 다른 독립적인 작품이 되는데 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

3. ‘슈만 주제’와 두 개의 《슈만 주제에 의한 변주곡》

시기적 고찰을 통해 정리된 클라라와 브람스의 유사한 듯, 서로 다른 두 개의 동기의 차이가 두 작품 속에서 어떻게 구체적으로 표현되고 있는지에 대해 알아본다. 이를 위해 먼저 작품의 주제인 ‘슈만 주제’와 두 작품에 대한 개요를 정리한 후, 각 작품을 분석하기 위한 기준이 되는 내적 요소를 1) 조성, 2) 주제의 원형도³²⁾, 3) 형식으로 구분하여 살펴본다.

1) 작품별 개요

두 개의 슈만 변주곡에 동일하게 사용된 ‘슈만 주제’는 슈만의 《갓가지 소품》(Bunte Blätter), Op. 99의 4번째 곡 〈음악수첩 I〉(Albumblätter I)이다. 클라라와 브람스의 슈만 변주곡이 세 명의 관계를 보여주는 좋은 표본이라면, 이 주제는 그 자체로 슈만과 클라라의 관계를 두드러지게 보여주는 훌륭한 표본이라고 할 수 있다.

슈만의 Op. 99는 1830년대 중반에서 40년대 후반까지 작곡한 소품들을 모아 1852년 출판한 모음곡집으로, 영국의 피아니스트이자 슈만의 예전

32) 각 변주들이 주제의 원형을 얼마나 포함하고 있는지에 대한 분석을 위해 본 논문에서 사용하는 표현으로 ‘주제의 원형’을 먼저 각 성부별 선율, 박자 및 ‘주제 동기 리듬’, 화성 진행의 3가지 요소로 축약하였고, 이 요소들이 각 작품의 개별 변주에서 어떻게 나타나고 있는지 비교한다. 또한 3가지 요소 중 ‘주제 동기 리듬’이란 표현은 본 논문에서 각 변주의 기본 리듬형을 지칭하기 위해 사용하였다.

제자이기도 한 마리 포츠(Mary Potts, 1827-1858)에게 헌정되었다. 총 14곡으로 이루어져있는데 작곡연도는 개별곡마다 다르며, 〈음악수첩 I〉은 1841년에 작곡되었다.

〈음악수첩 I〉(악보 1)은 수직적인 화음 구조가 돋보이는 곡으로 4개의 성부를 갖는 코랄풍의 짜임새를 갖는다. 주제의 최상성부에 나타나는 선율은 ‘C#-H(B)-A-G#-F#’로, 이는 슈만의 ‘클라라 주제’이다. 주제의 최하성부인 베이스에 나타나는 선율은 클라라의 《다양한 로망스》(Romance variée), Op. 3을 인용한 슈만의 《클라라 비크의 주제에 의한 즉흥곡》(Impromptus über ein thema von Clara Wieck), Op. 5의 시작 부분의 베이스에서 가져온 선율이다. 즉 〈음악수첩 I〉은 이 두 개의 성부에 나타나는 선율들 자체로도 이미 특정 인물과 깊이 연관되어 있는 개인적인 주제를 포함하는 악곡이라는 데에서 앞서 언급한 ‘표본’이 될 수 있는 것이다.

‘클라라 주제’란 1834년과 1841년 사이에 자주 사용된 슈만의 선율의 특정 형상이 클라라에 대한 암시적인 상징성을 가진다고 밝혀진 슈만의 음악적 특징이다. 1920년대에 보드키(Erwin Bodky, 1896-1958)에 의해 ‘C-B-A-G(#)-A’라는 특정 선율 패턴이 ‘클라라 주제’라 정리되었고, 1945년 이후 학자들은 슈만의 ‘5음-하행 선율’은 각 5음 간 반음 관계의 여부와 상관없이 클라라의 주제로 발전할 수 있는 가능성이 존재한다고 보았다.³³⁾

33) Eric Sams, “The Tonal Analogue in Schumann’s Music,” *Proceedings of the Royal Musical Association* 96 (1969-70), 113, Smith, “Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann’s Opus 20 and Johannes Brahms’ Opus 9,” 6. 에서 재인용.

〔악보 1〕 슈만의 알파벳-선율 도식 및 ‘클라라 주제’

A B C D E F G H
I J K L M N O P
Q R S T U V W X

→ C L A R A

〔악보 2〕 슈만, 〈음악수첩 I〉

ALBUMBLÄTTER.
I.

Ziemlich langsam. Componirt 1844.

클라라의 Op. 20은 슈만의 생일 선물을 위해 1853년 5월에서 6월 사이에 작곡 되어 슈만에게 헌정되었다. 출판은 슈만이 이미 병원에 입원 중이었던 1854년 가을에 이루어진다. 브라이트코프 앤 헤르텔사와 출판 의논이 오고갈 무렵 브람스가 뒤셀도르프를 방문해 이 작품을 만난다. 이후 브람스는 같은 주제에 대한 변주곡 작곡 작업에 착수하게 된다.

클라라가 ‘슈만 주제’를 선택한 동기는 몇 가지로 추측해볼 수 있다. 우선 앞에서 살펴본 바와 같이, 드레스덴과 뒤셀도르프 시기를 거치면서 클라라는 오랫동안 작곡활동을 활발히 하지 못했다. 그럼에도 클라라가 오랜

만에 작곡을 결심하게 된 것에는 브람스의 영향이 크다고 할 수 있다. 이는 브람스라는 ‘인물’보다도 슈만 부부가 브람스와 ‘만나면서’ 자신들의 이전 삶의 모습에 대한 추억을 회상할 ‘계기’가 마련됐기 때문이다.³⁴⁾ 이와 더불어 슈만이 1841년 이후 잘 사용하지 않았던 ‘클라라 주제’가 사용된 ‘슈만 주제’를 선택함으로써 클라라의 이 같은 개인적인 의미가 작품 안에 더욱 확고히 부여되었다고 할 수 있다.³⁵⁾

〔표 1〕 클라라의 Op. 20의 구성

순서	조성	박자	빠르기말	형식	마디수
Theme	f# minor	2/4	Ziemlich langsam	ABA´	24
Var. 1	f# minor	2/4	X	ABA´	24
Var. 2	f# minor	2/4	X	ABA´	27
Var. 3	F# Major	2/4	X	ABA´	24
Var. 4	f# minor	2/4	X	ABA´	24
Var. 5	f# minor	2/4	Poco animato	ABA´ [+ BA´]°	24
Var. 6	A Major	2/4	X	ABA´	24
Var. 7	f# minor - F# Major	2/4	X	A[+ A]°BA´A´ + Var. 3´ + Coda	66

° [+ 부분]은 도돌이표를 표시한 것.

34) Smith, “Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann’s Opus 20 and Johannes Brahms’ Opus 9,” 26.

35) 이러한 개인적인 의미 부여가 결정적으로 나타나는 부분은 Op. 20의 제 7번주, 마디 202부터 205까지이다. 이 부분은 마지막 번주인 제 7번주에 제 3번주를 재삽입 시킨 부분으로 제 3번주의 알토 성부에서 자신의 Op. 3의 모티브를 사용했다. 이 부분의 작곡 과정은 브람스의 역할이 컸다고 할 수 있다. 브람스가 1854년 이 작품의 출판 논의 기간 중 자신의 작곡을 위해 검토하고 있을 무렵 이 부분에 대하여 클라라의 Op. 3의 모티브를 삽입할 수 있는 가능성을 클라라에게 알려주었기 때문이다.

브람스의 Op. 9는 그가 1854년에 작곡하고 같은 해 9월에 출판한 작품으로, 클라라에게 헌정되었다. 이 작품은 총 16개의 변주로 이루어진 피아노 독주를 위한 변주곡으로 작곡 당시의 6월에 마무리된 초기 형태에는 14곡 구성이었지만 이후 8월 12일, ‘성 클라라(St. Clara)의 날’에 제 10번 변주와 11번 변주가 추가되었다.

브람스는 당시 슈만의 정신 병원 입원과 막내아들 펠릭스의 출산으로 심신이 지쳐있던 클라라에게 바치는 위로의 선물로 이 작품을 구상했다. 브람스는 작품의 출판이 결정되고 동시에 클라라와 슈만에게 악보를 보낸다. 다음은 각각 브람스의 작품에 대한 클라라와 슈만의 답변을 담은 편지글들이다. 클라라의 편지는 1854년 6월 18일을, 슈만의 편지는 1854년 12월 15일을 기록하고 있다.

“... 당신의 헌정사³⁶⁾를 읽었을 때, 저는 아무것도 말 할 수 없었습니다. ... 제 진실한 감사를 받아주세요. ... ‘진정한 브람스, 엄격한, 하지만 동시에 익살스러운.’ 제가 알고 있는 당신의 모습이 그대로 담겨있군요. ... 저의 사랑하는 로베르트는 오늘 비교적 괜찮다고 하더군요. ... 제 사랑하는 마음에 비해 제게 들려오는 소식이란 터무니없이 적어요, ... 이 사랑스러운 아기를 보면서, 모두에게서 떨어져 혼자 괴로워하고 있는 ... 아버지를 생각할 때, 그리고 이 아기는 그 아버지의 존재조차 모른다는 그 사실에, 제 마음은 슬픔과 고통에 찢어질 것 같습니다. ...”³⁷⁾

“... 나는 계속 자네의 변주곡을 공부하고 있소. ... 나는 아직 곡을 완벽하게 연습하지 못했소, 특히 [변주곡] 2번, 4번은 아직 원래 템포대로는 어렵고, 5번도. 그러나 8번과(느린 변주도[7번으로 추측]) 9번, 악보 14쪽에 있는 변주들인데, 클라라가 옛적에 나에게 써준 무언가를 떠올리게 하오. 어디서 따온 거지? 노래?—그리고 12번 변주—오, 자네의 연주를 들을 수만 있다면! ... 클라라가 자네의

36) “그녀’에게 바치는 ‘그’의 주제에 의한 작은 변주곡.” (Styra Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 45)

37) Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 45.

발라드에 대한 얘기도 했소. 우리가 떨어져 있는 동안 어떤 곡들이 쓰였고 출판되었소? 스케르초는 아니지? ... 자네의 새 곡들을 볼 수만 있다면 얼마나 기쁜 일이겠는가. 조만간 또 편지 해주오, 친애하는 요하네스, ... 자네는 지금 아마도 뒤셀도르프에 있겠지, ... 정말이지, 참 좋은 날들이었소. ... 안녕히, 나의 충실한 친구여. 나에게 대해 계속 얘기하시오, 그리고 나에게 계속 편지도 하시오.”³⁸⁾

〔표 2〕 브람스의 Op. 9의 구성

순서	조성	박자	빠르기말	형식	마디수
Theme	f# minor	2/4	Ziemlich langsam	ABA'	24
Var. 1	f# minor	2/4	X	ABA'	24
Var. 2	f# minor	9/8	Poco più moto	ABA' + ABA'	12
Var. 3	f# minor	2/4	Tempo di tema	ABA'	24
Var. 4	f# minor	2/4	Poco più moto	ABA'	24
Var. 5	f# minor	2/4	Allegro capriccioso	ABA' + Coda	43
Var. 6	f# minor	6/8	Allegro	ABA' + Coda	26
Var. 7	f# minor	C	Andante	ABA'	11
Var. 8	f# minor	2/4	Andante (non troppo lento)	ABA'	26
Var. 9	b minor	2/4	Schnell	A + ABA' + Coda	21
Var. 10	D Major	2/4	Poco Adagio	AA'BA''	33
Var. 11	G Major	4/16	Un poco più animato	ABAB'	27
Var. 12	f# minor	2/4	Allegretto, poco scherzando	ABA' + Coda	22
Var. 13	f# minor	2/4	Non troppo Presto	[A +] ^o ABA'	20
Var. 14	f# minor	3/8	Andante	ABA'	34
Var. 15	Gb Major	6/4	Poco Adagio	ABA'	26
Var. 16	F# Major	6/4	Adagio	ABA'	24

^o [+ 부분]은 도돌이표를 표시한 것.

38) Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 77.

2) 조성

‘슈만 주제’의 조성은 올림 바단조(\sharp minor)이다. ABA' 형식이 사용된 주제의 A 부분의 종지에서 가장조(A Major)로 전조되어 B 부분에서 잠시 올림 다단조(\sharp minor)가 나타나기도 하지만 전체적으로 큰 변화 없이 원조가 유지된다.³⁹⁾ 이러한 주제의 원조성에 대해 클라라는 자신의 7개의 개별 변주에서 ‘최대한’ 으뜸음이 올림 바(\sharp)음을 벗어나지 않도록 노력하였으며, 이는 Op. 20의 제 6변주의 가장조(A Major, 올림 바단조의 관계조)를 제외한 모든 나머지 변주의 으뜸음에서 확인 할 수 있다. 클라라는 베이스 성부를 중심으로 반음계의 사용과 리듬의 세분화 등을 통해 기존 화성보다 훨씬 확장된 화성 관계를 사용함으로 조성의 다양성을 보완하고 있다. 즉, 원조 안에서 나폴리 6화음(N6), 독일 6화음(Gr. 6), 차용화음(borr.) 등의 사용과 이 외에도 변화화음의 해결 없는 연속적 사용 등으로 원조를 변주시킨 것이 클라라의 Op. 20에 나타나는 조성의 특징이라고 볼 수 있다.

브람스는 클라라와 비교했을 때 다소 자유로운 전조를 시도한다. Op. 9의 제 9변주에서는 나단조(b minor)가 사용되었는데, 이는 원조의 버금 딸림조이다. 그리고 이어지는 제 10변주에서는 원조에서 6도 위의 조성인 버금 가온음조의 라장조(D Major)를 사용하였는데, 특히 이 변주는 Op. 9의 첫 장조 조성이 사용된 변주임에도 불구하고 클라라의 첫 장조 조성이 올림 바장조(\sharp Major)였던 점과 비교해서 다소 거리가 먼 조성으로 전조된 점을 눈여겨 볼 수 있다. 이 밖에도 브람스의 제 11변주는 사장조(G Major)의 조표를 사용하면서 중심 화성은 딸림화음에 머물러 전체 조성을 흐리고, 마지막 변주인 제 16변주에선 같은 으뜸음조인 올림 바장조(\sharp Major)로 끝나기 위해 그 전 변주인 제 15변주에서 이명동음조인 내림 사장조(G b Major)가 사용되기도 하였다.

조성에 대해 두 작품의 차이점과 공통점을 종합해 보면 클라라는 소프라

39) 원조인 올림 바단조가 변화되지 않도록 화성을 분석하는 입장은 리틀우드의 *The Variations of Johannes Brahms* (London: Plumbago Books, 2004)를 참고.

노 주제 선율을 지키기 위해 베이스를 통한 부분 전조 및 반음계적 화성 진행을 자유롭게 변주하여 조성의 다양성을 보완한 반면, 브람스는 선율 변주에 대해 상대적으로 자유로웠기 때문에 더 다양한 조성의 시도를 할 수 있었던 것으로 보인다. 반음계적 화성 진행은 클라라와 브람스 작품에 공통으로 등장하는 특징으로, 이는 ‘슈만 주제’ 자체가 갖는 비화성음의 영향으로 해석할 수 있다.

3) 주제의 원형도

클라라와 브람스 작품의 주제의 원형도를 비교하기 위해 본 논문이 분석 및 사용한 내용은 다음과 같다.

[악보 3] 슈만, Op. 99, No. 4의 주제 원형 요소 중 화성 진행

ALBUMBLÄTTER.
I.

마디 1-4 *Ziemlich langsam.* Componirt 1841.

f#: i V VI₇ iv i V₇ i i V VI₇ iv V₇/V V₇ I

마디 9-10

c#: VI nt i_{4/6} VI nt i₆ VI nt - i₆ ii^o_{5/6} V₇ i

A: vii^o₇/ii ii V_{3/4}/V V I f#: i V VI₇ iv i V₇ i

〔표 3〕 슈만, Op. 99, No. 4의 화성 진행 외 주제 원형 요소

	마디 1-4		마디 9-10
성부별 주제 선율	S	C C C B A G (A) A F	C B# C E(→G→GFED#) C
	A	F E# F F F E# F	E E E E
	T	A G A A C B A	C B# C C C
	B	F C D B C C F	A G A G
박자 및 주제 동기 리듬	2/4		
	주제 동기 리듬		
화성 진행의 간략화	A (mm. 1-8)	f#: i V i - i III(=I/A)	
	B (mm. 9-16)	c#(=III/A or V/f#): VI i	
	A' (mm. 17-24)	A(III/f#): V I(=III/f#) - f#: i V i	

‘슈만 주제’의 코랄풍의 짜임새를 형성하고 있는 4개의 성부 선율들의 사용 및 변주, 박자표와 리듬형 분할의 양상, 그리고 화성 진행의 3가지 요소 중 먼저 성부 선율들의 사용을 살펴보면, 클라라는 ‘자신의 이름이 담긴’ 선율-C#-H(B)-A-G#-F#-을 모든 변주에서 가장 잘 들릴 수 있게 배치하였다. 이 선율은 주제의 A 부분의 시작 선율로써 최상성부에 등장하는 선율로 주제의 코랄 짜임새를 형성하는 4개의 성부선율 중 가장 ‘주인공’ 격인 선율이라고 할 수 있다. 클라라의 7개 변주는 모두 이 선율의 원형 혹은 윤곽선(코랄 짜임새가 아닌 다른 짜임새의 변주일 경우 선율선이 다른 성부 속에 흩어져 등장하기도 한다)을 매우 잘 유지하고 있으며, 다른 세 성부(알토, 테너, 베이스)의 선율들의 사용에 비해 월등히 등장빈도가 많음을 통해 클라라의 입장을 다시 한 번 확인 할 수 있다. 클라라가 가장 사용하지 않은 선율은 베이스 성부의 선율이다.

브람스는 제 4변주를 시작으로 주제의 거의 모든 성부의 선율들을 분산 시키거나 축약하였다. 따라서 ‘클라라 주제’를 포함한 주제의 선율들은 그

윤곽이나 리듬, 화성 진행과 같은 다른 원형 요소와 결합하여 나타나기 때문에 Op. 9는 클라라의 Op. 20이 곡 전체에서 주제 선율의 온전함을 유지하는 것과 차이를 보인다. 또한 브람스는 클라라와 달리 소프라노 성부의 선율도 적극적으로 변형시켰으며 더 나아가 주제의 베이스 성부 선율까지 적극적으로 사용했다.⁴⁰⁾ 베이스 성부 선율을 사용한 경우는 제 10번주와 16번주로, 특히 이 변주들이 갖는 의미는 베이스 성부 선율로 소프라노 성부 선율을 대체해 새로운 주제 선율인 것처럼 사용했다는 데에 있다.

클라라가 여러 요소를 통한 주제의 원형을 ‘유지’하려고 한 점은 그녀의 리듬 및 박자 사용에서도 나타난다. 클라라는 Op. 20의 7개 변주 모두에서 주제의 박자표와 같은 2/4 박자표를 사용했다. 리듬 변주에 있어서는, 이미 ‘슈만 주제’ 자체적으로 내부에 리듬 동기의 축약된 변형 리듬을 포함하고 있기 때문에, 클라라 역시 리듬의 축약 및 세분화를 지속적으로 나타내었다. 클라라의 세분화된 리듬은 주로 베이스 성부와 같은 반주의 역할을 담당할 수 있는 성부에서 확인할 수 있고, 이는 주제에서 축약형 리듬이 대부분 소프라노 성부를 제외한 다른 성부에서 나타나는 것과 유사하다.

브람스는 리듬형의 분할이나 다양성을 생각하기 이전에 개별 변주의 박자에 대해 먼저 신경 쓴 것처럼 보인다. 브람스의 Op. 9는 제 2번주부터 2/4에서 9/8로 박자가 바뀌었고, 이를 포함해 총 16개의 변주 중 거의 절반에 가까운 7개의 변주에서 박자표가 바뀌었다. 클라라의 리듬에 대한 특징이 주제와 같은 박자 안에서의 리듬의 다양성을 피한 것이라면, 브람스의 특징은 비교적 과감하게 박자 자체를 바꿔 선율의 강박과 약박의 관계, 기본 박자 등을 모두 변형시킨 점이라고 할 수 있다. 이 외에 특징적인 박자표 사용을 제 7번주에서 확인할 수 있는데, 이 변주는 4/4 박자로 시작

40) 소프라노 성부 선율이 변형되어 나타나는 변주는 제 3, 4, 7, 11, 12, 13, 14와 16번주이다. 브람스의 성부 선율 사용에 대해서는 Elaine Sisman의 “Brahms and the Variation Canon,” *19th-Century Music* V. 14 N. 2 (1990), 148.의 ‘Figure 1’을 참고한다.

하지만 끝에서 4마디 전에 3/4로 아예 박자가 한 번 바뀐 다음 마지막 마디에서 다시 4/4로 돌아와 끝이 난다.

클라라와 브람스 작품 모두 화성 진행에선 앞의 두 원형 요소보다 훨씬 자유로운 변주 양상을 보인다. 먼저 클라라는 반음계 진행을 두드러지게 사용함으로써, 화음적 진행이 두드러졌던 주제와 다르게 선율적 진행에 더 초점을 맞추었다고 볼 수 있다. Op. 20의 제 3변주의 처음 8마디 최하위 성부에선 ‘F#-Fx-G#-A#-B-C#-Cx-D#-E#-F#-Fx-G#-A#-B-A#’의 선율 진행이 나타나는데, 이런 반음계적 진행의 사용은 결국 기존 화성 진행에 세컨더리 도미넌트(secondary dominant)와 같은 변화 화음의 추가를 의미한다. 또한 종지가 지연되거나 코다(Coda)와 같은 아예 새로운 부분 추가되면서 마디수가 늘어난 제 2변주의 B 부분이나 7변주의 끝 등을 통해서도 화성 진행이 변주되었음을 알 수 있다.

브람스도 마디를 추가하거나 축소함으로써 주제의 기존 화성 진행에 변화를 주었다. Op. 9의 제 2, 7, 9, 11, 12와 13변주들은 모두 프레이즈가 축소되어 마디수가 감소했고, 이는 이 변주들의 화성 진행 역시 압축되었음을 의미한다. 반면 제 5, 6, 10, 14, 15변주들의 증가한 마디수는 추가된 화성 진행을 의미하는데 제 5와 6변주는 코다의 삽입으로 마디수와 화성 진행이 추가된 경우이다. 화성 진행의 변주에서 나타나는 브람스의 또 다른 독특한 특징은 이명동음 전조가 나타난다는 점이다. Op. 9의 제 3과 7변주는 마디수의 변화와 관계없이 기존 화성 진행이 이명동음을 통해 변주되었음을 보여준다.⁴¹⁾

41) 앞서 설명된 특징들 중 특히 브람스의 Op. 9와 관련된 부분은 그의 다른 작품에서도 찾아볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 본 논문은 Op. 9와 같은 비교적 초기의 작품에서부터 그러한 특징들이 매우 두드러지게 나타나고 있다는 점에서 브람스의 개별적인 특징들과 더불어 이 작품이 브람스의 전체 작품들 가운데서 갖는 의미가 더 확장될 수 있다는 점을 제시하고자 하였다.

4) 형식

클라라는 Op. 20의 7개 변주 모두에서 주제의 형식과 같은 ABA' 형식을 사용하였다. 유일하게 마디수가 변화한 변주는 제 2변주와 7변주로, 제 2변주는 B 부분에서 A' 부분으로 넘어가기 전에 3마디가 추가 확장 되었고, 제 7변주는 마지막 변주로서 'A + ABA' A'' + Var. 3' + 코다(Coda)'라는 가장 복잡한 형식을 갖는다.

이와 더불어 제 6변주 역시 Op. 20에서 가장 두드러지는 형식을 가지는 특징적인 변주로 꼽을 수 있는데, 그 이유는 제 6변주에서 이후 브람스에게도 큰 영향을 미치는 캐논 형식(canon)이 사용되었기 때문이다. 제 6변주의 캐논은 앞서도 살펴본 주제의 최상성부 '클라라 주제' 선율을 테너 성부가 한 마디 뒤에서 5도 아래 음정 간격으로 모방하며, 마지막 마디에서 테너 성부가 종지를 위해 살짝 변주되기 때문에 엄격한 캐논이 아닌 마디수에 변함이 없는 캐논의 성격을 가진다.

(악보 4) 클라라, Op. 20의 제 6변주에 나타난 캐논

The image shows a musical score for Op. 20, Var. 6. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Op. 20, Var. 6, 마디 1-8' and shows the beginning of the canon. The second system is labeled '마디 21-24' and shows the end of the canon, marked 'Coda'. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

시스만에 의하면, 브람스는 “자신의 어느 변주곡보다도 Op. 9에서 주제의 형식에서 가장 벗어난 형식을 사용”했다.⁴²⁾ 이는 주제와 유사한 3부분 형식을 사용한 변주가 대부분인 것처럼 보이지만, 앞서 제시한 <표 2>의 ‘마디수’에서도 알 수 있듯이, 각 부분들이 클라라와 비교했을 때 더 자유





42) Sisman, “Brahms,” 146.

롭게 변주되었음을 의미한다. 또한 아예 주제의 형식이 사용되지 않은 제 10과 11변주에서는 2부분 형식이 나타난다. 코다 역시 브람스는 작품의 중간 지점이라고 할 수 있는 제 9변주부터 등장하고 있다.

클라라와 매우 연관이 깊은 캐논 형식의 사용은 Op. 9의 제 8, 10, 14와 15변주에서 나타난다. 제 8변주는 소프라노 성부 선율을 그대로 테너 성부에서 2 마디의 간격을 두고 모방하는 매우 ‘엄격한’ 캐논이라고 할 수 있다. 따라서 이러한 이유로 테너의 선율의 모방이 마무리되기 위해 제 8변주의 마디수는 2마디 늘어난 26마디가 된다. 이는 클라라의 Op. 20, 제 3변주가 마디 24에서 종지를 위해 테너 성부 선율을 변주한 것과 비교했을 때 좀 더 명확해 진다.

제 10변주의 캐논 형식은 2부분 형식과 결합되어 나타나는데, 특히 이 변주는 Op. 9의 처음 2부분 형식이 사용 된 변주이기도 하다. 제 10변주의 독특함은 부분 마다 다른 캐논이 나타나는 점이다.(<표 4>) 제 14변주는 3부분 형식이 유지되기는 하나 A와 A' 부분은 12마디, B 부분은 10마디로 이루어져 비대칭적 악절이 나타난다. 제 15변주의 캐논은 한 마디 간격을 두고 베이스 성부가 소프라노 선율을 6도 아래 음정에서 모방하는 형식이 사용되었는데, 역시 기존의 3부분 형식을 따르며 악절도 거의 대칭적이다. 제 8변주처럼 베이스 성부의 모방이 완료되기 위해 마디수가 늘어났는데, 거기에 제 16변주와 곧바로 이어지기 위해 아타카(attaca) 역할을 하는 한 마디가 더 추가되어 총 26마디로 이루어져있다.

[표 4] 브람스, Op. 9의 제 10번주에 나타나는 캐논 형식

A(마디 1-8): 반행(inversion)	A' (마디 9-16): 대선율 모방
	
B(마디 17-24): 반행	A'' (마디 18-33): 대선율('클라라, Op. 3 선율') 모방
	

두 작품의 형식과 관련해 공통적으로 나타나며 동시에 매우 특징적이라고 할 수 있는 캐논 형식의 사용은 클라라와 브람스의 동기적 차이뿐만 아니라 클라라의 작품이 브람스 작품에 직접적인 영향을 미쳤다는 점도 확인할 수 있는 부분이다. 클라라의 작품이 브람스의 작품보다 1년 앞서 작곡되었다는 점과 더불어 앞서 살펴본 당시의 브람스는 클라라를 보필하기 위해 ‘그들 부부의 집에 머무르며’ 대위법과 같은 고전 작곡 기법을 공부할 수 있었기 때문이다.

이 밖에도 두 작품에서 공통으로 나타나는 ‘인용’에 의한 변주 양상 역시 작곡 동기에 영향을 받아 나타났음을 확인할 수 있는 동시에, 인용된 선율들이 위에서 언급한 ‘캐논 형식’과 맞물려 나타난다는 점에서 클라라의 작품이 브람스의 작품에 미친 영향까지도 함께 생각할 수 있다. 특히 클라라가 자신의 작품을 통해 슈만과 ‘만날 수 있도록’⁴³⁾ 의도적으로 슈만의 선율이나 작품 중 일부분을 발췌하여 삽입한 브람스의 제 9번주나 10번주를

43) ‘브람스와의 만남은 자신이 마치 슈만과 다시 음악 이야기를 나누는 것과 같은 기분이 들게 한다’ (Litzmann, 1913, 2, 75, 79. Smith, “Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann’s Opus 20 and Johannes Brahms’ Opus 9,” 32.에서 재인용)는 클라라의 고백에서 추측해 볼 수 있다.

미루어 볼 때, 다시 한 번 이 두 작곡가의 작곡 동기는 비슷하면서도 매우 다른 동기였다는 점을 확인 할 수 있다.

4. 나가며

클라라의 Op. 20과 브람스의 Op. 9는 각각 1853년과 1854년에 작곡된 작품들이다. 이 시기는 슈만 부부와 브람스가 처음 만나 그들의 관계가 시작되는 시점이다. 본 논문은 이들의 관계와 시대적 배경이 두 작품의 작곡 동기를 포함하는 외적 요소에 미친 영향을 알아보기 위해 1845년부터 1856년까지의 기간을 세 시기로 구분하여 당시 상황과 슈만과 클라라, 브람스의 관계를 파악하였다. 다음으로는 두 작품이 작품 내에서 어떠한 관계를 가지며 영향을 주고받았는지 알아보기 위해 조성, 주제의 원형도, 형식이란 3가지의 내적 요소로 구분하여 작품을 비교 분석하였다.

세 시기에 대한 고찰을 통해, 브람스의 작품의 가장 직접적인 동기로서 클라라와 그녀의 작품의 영향을 확인 하였다. 이는 클라라가 남편 슈만의 생일 선물을 위해 Op. 20을 작곡한 것처럼, 브람스 역시 1854년 그녀의 가정사로 힘들어하던 클라라를 위로하는 선물로 Op. 9를 작곡한 점에서 알 수 있었다. 두 작품의 주제 선율이 공통으로 슈만의 《갓가지 소품》, Op. 99 중 〈음악수첩 I〉이 사용된 점에서도 작품에 대한 이들이 당시 겪고 있던 외부 환경과 개인관계의 영향을 확인 할 수 있었다. 그리고 여기에 두 동기는 시기적 배경에 영향을 받은 의도는 유사하지만 그 대상이 서로 다르기 때문에 근본적으로 서로 다른 독립적인 동기들로 구분할 수 있음을 확인하였다.

두 작품의 음악적 특성 비교 분석에서, 두 작품의 조성을 비교분석한 결과, 클라라는 거의 모든 변주에서 ‘슈만 주제’의 원조인 올림바단조와의 관계를 유지하려고 노력했다. 반면 브람스는 비교적 자유롭게 전조를 사용

하였는데, 그의 작품에는 이명동음 전조와 같은 다양한 시도가 나타났다. 이러한 차이를 본 논문은 클라라와 브람스의 서로 비슷하면서도 근본적으로 달랐던 두 개의 작곡 동기의 영향을 받은 것으로 해석하였다. 주제 자체의 특징에 영향을 받은 반음계적 화성 진행 및 선율의 사용은 브람스와 클라라의 작품에서 공통으로 나타났다.

주제의 원형도에서 클라라의 작품은 비교적 소프라노 성부 선율이 모두 유지되는 반면 브람스는 작품에서 주제의 모든 선율을 변주한 점을 알 수 있었다. 이것 역시 각 작품의 작곡 동기의 영향과도 관련이 있는 것으로, 먼저 클라라는 슈만을 위해 작품을 작곡하였기 때문에 자신의 이름이 담긴 ‘클라라 주제’를 모든 변주에서 잘 들릴 수 있게 변주하였다. 반면 클라라를 위한 작품을 작곡한 브람스는 주제의 모든 부분을 비교적 더 자유롭게 변주하였음을 알 수 있었다.

형식에 있어서 가장 두드러지는 점은 두 작품에서 공통으로 나타나는 캐논 형식의 사용이었다. 클라라는 제 6변주에서 소프라노 선율을 테너가 5도 아래에서 모방하는 캐논을 사용하였다. 브람스의 캐논 형식은 Op. 9의 제 8, 10, 14와 15변주에서 나타난다. 이러한 특징들은 클라라의 Op. 20이 먼저 작곡된 점과 이 당시 브람스가 클라라와 슈만의 집에 머무르며 전시대 음악과 대위법을 공부할 수 있었던 시기적 요건과 맞물려 브람스의 캐논 형식 사용에 영향을 준 것으로 해석되었다.

이번 연구는 기존 연구들과 달리 클라라의 Op. 20을 브람스의 Op. 9의 주변이 아닌 상호 동등한 비중을 두고 비교 분석하였다. 따라서 Op. 20이 갖는 Op. 9에 대한 내외적인 영향과 그 중요성이 본고를 통해 새롭게 조명되었고, 이것은 클라라의 Op. 20이 하나의 독립적인 작품으로서 고찰될 수 있는 계기를 마련하였다. 클라라의 작품은 앞으로도 더 자세하고 깊은 이해를 위한 연구가 진행되어야 하며, 이는 브람스 작품을 이해하는 데에도 더 많은 도움이 될 것이다.

끝으로, 이번 연구는 작품을 이해하기 위해선 그 작품이 작곡된 당시의

작곡가의 상황과 인간관계에 대한 이해의 중요성을 다시 한 번 인식하고, 실제 작품을 연주하는 연주가로서 작품에 대한 이해도를 높이기 위해 작품 내적인 분석과 더불어 작품 외적 환경 연구의 필요성을 인식하였다.

참고문헌

- 강지연. “Johannes Brahms의 「슈만 주제에 의한 변주곡, Op. 9」에 관한 연구.” 석사학위논문, 이화여자대학교, 2011.
- 김용환. “브람스 피아노음악의 시적 요소는 음악적 프로그램인가?.” 『서양 음악학』 18-1 (2014), 11-56.
- 박제성. “슈만, 바이올린 협주곡” 네이버 캐스트 2010년 6월 10일 발행, http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=66&contents_id=2896, 검색일: 2015.11.02.
- 음악지우사. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 14: 슈만』. 음악세계 옮김. 도서출판 음악세계, 2002.
- _____. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 19: 브람스』. 음악세계 옮김. 도서출판 음악세계, 2003.
- Avins, Styra. *Johannes Brahms: Life and Letters*. Josef Eisinger and S. Avins. Trans. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- Bozarth, George. and W. Frisch. “Johannes Brahms.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. 2nd ed. Stanley Sadie. Ed. London: Macmillan, 2001.
- Brahms, Johannes. and C. Schumann. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*. 2 Vols. Litzmann, Berthold. Ed. New York: Vienna House, 1973.
- Brahms, Johannes. *Variations on a Theme of Robert Schumann, Op. 9*. Eusebius Mandyczewski. Ed. Wiesbaden, Germany: Breitkopf and Härtel, 1983.
- Daverio, John. “Robert Schumann.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 22. 2nd ed. Stanley Sadie. Ed. London: Macmillan, 2001.
- Floros, Constantin. *Johannes Brahms, “Free but Alone”: A Life for a Poetic Music*. (Johannes Brahms, „frei aber einsam“). Ernest Berhnhart-Kabisch. Trans. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

- Littlewood, Julian. *The Variations of Johannes Brahms*. London: Plumbago Books and Arts, 2004.
- Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters*. 4th ed. Grace E. Hadow. Trans. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013.
- Neighbour, Oliver. "Brahms and Schumann: Two Opus Nines and beyond." *19th-Century Music* V. 7 N. 3 (1984), 266-270.
- Reich, Nancy B. *Clara Schumann: The Artistic and the Woman*. Rev. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- _____. "Clara Schumann." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 22. 2nd ed. Stanley Sadie. Ed. London: Macmillan, 2001.
- Schumann, Robert. "Bunte Blätter, Op. 99." *Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen*. Clara Schumann. Ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.
- Pellegrino, Gina. "Robert Schumann and the Gesangverein: The Dresden Years (1844-1850)." Ph.D. diss., Washington University, St. Louis, 2011.
- Schumann, Clara. "Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20." *Piano Music: Selected and with an Introduction by Nancy B. Reich*. Mineola, NY: Dover Publications, 2000.
- Sisman, Elaine. "Brahms and the Variation Canon." *19th-Century Music* V. 14 N. 2 (1990), 132-153.
- _____. "Variation." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 26. 2nd ed. Stanley Sadie. Ed. London: Macmillan, 2001.
- Smith, Stephen James. "Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9." Ph.D. diss., University of British Columbia, 1994.
- Swinkin, Jeffrey. "Variation as Thematic Actualisation: The Case of Brahms's

Op. 9.” *Music Analysis* 31/i (2012), 37-89.

Tusa, Michael C. “Weber.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
Vol. 27. 2nd ed. Stanley Sadie. Ed., London: Macmillan, 2001.

Abstract

To Young Brahms, from the Schumanns
: A Study of the Influence of Clara Schumann's "Variations on a Theme by
R. Schumann, Op. 20" on Johannes Brahms' "Variations on a Theme by
R. Schumann, Op. 9"

Chun, Ok-gil

Kim, Won

Choi, Min-kyung

The purpose of this study is to analyze the influence of "Variations on a Theme by R. Schumann, Op. 20" by Clara Schumann(1819-1896) on "Variations on a Theme by R. Schumann, Op. 9" by Johannes Brahms(1833-1897) by examining 'external factors' (such as compositional motivations) of the composers relevant to personal relationships through certain periods of time and analyzing 'internal features' of the works.

In order to examine the influence from the external factors, the timeline divided into three periods were used: 1) Dresden period from 1845 to 1850, 2) Düsseldorf period from 1850 to 1854, 3) Düsseldorf and Eindhoven period from 1854 to 1856. Within these periods, the primary sources such as person's diaries, letters, composition notes were collected and presented to support the relationships among Schumann, Clara and Brahms. To analyze the influence from the internal features of the works, the study used three categories: 1) keys, 2) originality of the subject, 3) formal structure.

In conclusion, it was found that both Clara and Brahms had same compositional motivation of 'consolation' for individual objects who were under the influence of the three periods used by this study; however, the 'objects' of each motivation differed and this was regarded as the

fundamental fact resulting two ‘different individual’ sets of variations as Op. 20 and Op. 9. The influence of different external factors was found in four internal features as well. Especially, the explicit use of ‘canon’ in both Op. 20 and Op. 9 was understood as personal influence of Clara's preceding use in her own work on Brahms along with the fact that Brahms was able to study counterpoint and antecedent music during the period.

The placement of Clara's Op. 20 on the same level with Brahms' Op. 9 in this study implied the reconsideration of Op. 20 as an independent music work. Moreover, the necessity of further investigation on Op. 20 was suggested to improve the understanding of both Op. 20 and Op. 9.

Keywords: Clara Schumann, Johannes Brahms, Robert Schumann, “Variations on a Theme by R. Schumann, Op. 20”, “Variations on a Theme by R. Schumann, Op. 9”, external factors, compositional motivation, internal features, keys, originality of the subject, formal structure, canon

투고일	심사일	게재 확정일
2016년 4월 15일	2016년 5월 24일 - 6월 15일	2016년 6월 17일