creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

dCollection

배 민 수 교수지도

석사학위 청구논문

J. Brahms Clarinet Sonata Op.120의 Piano반주부분 연구

2013

성신여자대학교 대학원

반주학과

강 윤 주

J. Brahms Clarinet Sonata Op.120의 Piano반주부분 연구

배 민 수 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

강 윤 주

인 준 서

강윤주의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 낭만주의와 고전주의의 속성을 성공적으로 결합시켜, 고전주의적 형식에 독일 낭만주의의 색채가 입혀진 훌륭한 혼합을 탄생시켰다. 따라서 그의 음악어법은 낭만파의 다른 작곡가에 비하여 전통미의 질서 감각이 뚜렷이 드러나는 고전파의 근본이념이 자리 잡고 있다.

19세기 중반 유럽의 음악계는 '진보와 보수'의 대립이 도드라지게 나타난다. 바그너와 리스트의 표제음악의 외향적 성향과는 대조되는 브람스의 스타일은 신고전주의라는 또 다른 악파를 만들었다. 바그너와 브람스 모두 독일의 음악 유산을 물려받았지만, 바그너의 음악은 전에 없던 자유분방함을 표출하고 극적 장치들을 많이 삽입하였고, 브람스는 기존의 틀 위에 낭만주의 요소들을 가미하였다. 브람스에게 형식이라는 것은 기계적인 구조라기보다 음악을 지탱하는 원리이자 원칙으로, 그가 전통적인 형식을 중시한 것은 단순히 고전주의 시대를 답습한 것이 아니라 그 위에 더해질 진보적인 음악적 요소들을 더욱 확고하게 하기 위함이었다. 따라서 브람스는 바흐와 베토벤부터 이어져 온 절대주의의 맥을 고스란히 계승하는 작곡가로 그 의미가 크다.

브람스의 생애는 그의 행보에 따라 초기, 중기, 후기, 말기로 나눌 수 있다. 그 중 말기는 그가 창작을 단념한 이래 다시 작곡에 전념한 시기로 브람스와 가깝게 지내던 많은 이들이 세상을 떠나게 되어, 그 작풍은 내면의 고독함과 솔직함이 나타나는 것이 두드러지는 특징이다.

Op.120은 말기의 브람스 작풍이 집대성 된 기악곡의 대표작으로 클라리넷이 갖는 풍부한 음색의 색채감과 피아노 반주부의 조화가 돋보이며 브람스 만년의 깊은 서정성을 바탕으로 한 다양한 음악적 표현이 깃들어 있다.

본 논문은 Brahms 최후의 실내악 곡인 Clarinet Sonata(Op.120)의 피아노 반주부분을 그의 작곡기법을 통해 연구하여, 반주부가 갖는 특징을 통해 그 역할을 알고 작곡가의 의도에 부합하는 연주를 하는 데 도움이 되고자 한다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서론 ····· 1
Ⅱ. 본론 ····· 3
1. Brahms의 생애를 통해 본 그의 음악경향 ····· 3
1) 초기 ····· 5
2) 중기 ····· 6
3) 후기 ····· 7
4) 말기 ····· 8
2. Brahms의 음악사적 위치 ····· 10
3. Brahms의 작곡기법과 실내악의 시기별 음악 경향 ····· 12
1) 브람스의 작곡기법 ····· 12
2) 실내악의 시기별 음악 경향 ····· 19
4. 클라리넷 소나타 Op.120의 Piano반주부분 연구 ····· 36
1) 작곡배경 ····· 36
2) Op.120 No.1 ····· 38
3) Op.120 No.2 ····· 48
Ⅲ. 결론 ····· 91
참고문헌
ABSTRACT

표 목차

<표1> 브람스의 실내악 작품목록 ····· 25
<표2> 브람스의 실내악 작품목록 ····· 26
<표3> 브람스의 실내악 작품목록 ····· 27
<표4> 클라리넷 소나타 Op.120 No.1의 악곡 구조 ····· 30
<표5> 클라리넷 소나타 Op.120 No.2의 악곡 구조 ····· 30
<표6> Op.120 No.1 제 1악장의 구성 ····· 31
<표7> Op.120 No.1 제 2악장의 구성 ····· 39
<표8> Op.120 No.1 제 3악장의 구성 ····· 42
<표9> Op.120 No.1 제 4악장의 구성 ····· 45
<표10> Op.120 No.2 제 1악장의 구성 ····· 49
<표11> Op.120 No.2 제 2악장의 구성 ····· 56
<표12> Op.120 No.2 제 3악장의 구성 ····· 62

악보 목차

<악보1> Op.2 No.2 제 1악장, 마디40-47 ····· 13
<악보2> Op.94 No.4, 마디1-4 ····· 15
<악보2-1> Op.96 No.1, 마디1-4 ····· 15
<악보2-2> Op.78 제 2악장, 마디67-74 ····· 16
<악보3> Op.78 제 1악장, 마디10-13 ····· 17
<악보3-1> Op.78 제 1악장, 마디18-21 ····· 17
<악보4> Op.100 제 1악장, 마디246-256 ····· 18
<악보4-1> Op.108 제 1악장, 마디16-21 ····· 18
<악보5> Op.99 제 2악장, 마디1-8 ····· 19
<악보6> Op.38 제 2악장, 마디76-86 ····· 20
<악보7> Op.108 제 1악장, 마디70-79 ····· 21
<악보8> Op.2 No.2, 마디1-18 ····· 22
<악보9> Op.117 No.1, 마디1-8 ····· 23
<악보10> Op.120 No.1 제 1악장, 마디1-11 ····· 32
<악보11> Op.120 No.1 제 1악장, 마디12-25 ····· 33
<악보12> Op.120 No.1 제 1악장, 마디51-58 ····· 34
<악보13> Op.120 No.1 제 1악장, 마디69-72 ····· 34
<악보14> Op.120 No.1 제 1악장, 마디88-95 ····· 35
<악보15> Op.120 No.1 제 1악장, 마디117-136 ····· 36
<악보16> Op.120 No.1 제 1악장, 마디136-146 ····· 37
<악보17> Op.120 No.1 제 1악장, 마디173-187 ····· 38
<악보18> Op.120 No.1 제 2악장, 마디1-6 ····· 39
<악보18-1> Op.120 No.1 제 2악장, 마디49-52 ····· 40

<악보18-2> Op.120 No.1 제 2악장, 마디61-64 ····· 40
<악보19> Op.120 No.1 제 2악장, 마디26-29 ····· 41
<악보20> Op.120 No.1 제 2악장, 마디40-48 ····· 41
<악보21> Op.120 No.1 제 3악장, 마디1-14 ····· 43
<악보22> Op.120 No.1 제 3악장, 마디15-28 ····· 44
<악보23> Op.120 No.1 제 4악장, 마디1-16 ····· 46
<악보24> Op.120 No.1 제 4악장, 마디57-68 ····· 47
<악보25> Op.120 No.1 제 4악장, 마디172-183 ····· 48
<악보26> Op.120 No.2 제 1악장, 마디1-9 ····· 50
<악보27> Op.120 No.2 제 1악장, 마디10-18 ····· 51
<악보28> Op.120 No.2 제 1악장, 마디19-28 ····· 52
<악보29> Op.120 No.2 제 1악장, 마디39-45 ····· 53
<악보30> Op.120 No.2 제 1악장, 마디76-82 ····· 54
<악보31> Op.120 No.2 제 1악장, 마디87-97 ····· 55
<악보32> Op.120 No.2 제 1악장, 마디103-106 ····· 56
<악보33> Op.120 No.2 제 2악장, 마디1-16 ····· 57
<악보34> Op.120 No.2 제 2악장, 마디25-38 ····· 58
<악보35> Op.120 No.2 제 2악장, 마디39-44 ····· 58
<악보36> Op.120 No.2 제 2악장, 마디66-80 ····· 59
<악보37> Op.120 No.2 제 2악장, 마디109-123 ····· 60
<악보38> Op.120 No.2 제 2악장, 마디130-138 ····· 61
<악보39> Op.120 No.2 제 3악장, 마디1-7 ····· 63
<악보40> Op.120 No.2 제 3악장, 마디14-17 ····· 63
<악보41> Op.120 No.2 제 3악장, 마디30-39 ····· 64
<악보42> Op.120 No.2 제 3악장, 마디42-45 ····· 65
<악보43> Op.120 No.2 제 3악장, 마디57-60 ····· 66

<악보44> Op.120 No.2 제 3악장, 마디70-78 ····· 66
<악보45> Op.120 No.2 제 3악장, 마디115-122 ····· 67
<악보45-1> Op.120 No.2 제 3악장, 마디131-133 ····· 67
<악보46> Op.120 No.2 제 3악장, 마디139-153 ····· 68

Ⅰ. 서론

기악작품을 위한 소나타에서의 피아노 역할은 반주가 아닌 동등한 음악적 역할을 담당하도록 작곡되어 독주악기들의 작은 합주를 의미하는 실내악으로 구분 될 수 있다. 피아노 성부는 테크닉, 다이내믹한 스케일 등 충분한 연구를 통해 독주 악기와 조화를 이루어야 한다.

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 이런 피아노의 역할을 고전주의형식과 낭만성 안에서 잘 융합한 작곡가이다. 그는 낭만주의적 고전주의자이며 19세기 '진보와 보수'라는 대립양상에서 하나의 축으로, 그 작곡기법이 분명하게 드러난다. 1850년 이전까지는 고난의 시기를 겪었지만, 1850년부터 음악가들과의 친교를 맺으면서 그의 음악 생애는 초기, 중기, 후기, 말기로 나눌 수 있다. 초기는 최초의 연주여행을 떠나게 된 시기로 반주여행을 통한 음악가들과의 친교가 활발히 이루어졌으며, 중기는 합창 지휘자로서 활동하면서 많은 합창곡을 남겼다. 후기는 작품 활동의 전성기로 볼 수 있을 만큼 많은 작품을 남겼고, 말기에는 내면의 고독함과 솔직함이 작품에 드러나는 것이 특징이다. 특히 말기에는 브람스와 가깝게 지내던 많은 이들이 먼저 세상을 떠나게 되어, 슬픔에 찬 우수와 그것을 정복하려는 격렬함 등 말년의 완숙미가 작품에 잘 드러난다. 브람스의 생애를 보면, 그의 음악은 항상 감정의 격류를 음악적 형식 안에서 표현하여 전 작품을 통해 고전주의의 원리에 충실했으며, 소나타와 다성 기법에 역점을 두었다.

브람스는 생애 전반에 걸쳐 실내악 각 악기의 기량을 극대화시키고 편성을 다양화하여 낭만주의 실내악을 발전시켜나갔다. 실내악은 그의 작품 중 음악사적으로나 음악 기법적으로 가장 뛰어나다고 할 수 있는 장르이다. 브람스의 실내악은 음악적 경향에 따라 1기, 2기, 3기로 나눌 수 있다.

실내악의 3기에 해당하는 Clarinet Sonata(Op.120)는 생애 말기에 작곡된 대표적인 곡이며, 실내악 작품 24곡 중 마지막 실내악곡인 동시에 최후의

소나타에 해당된다. 이 작품은 앞서 세상을 떠난 친구들을 잃은 슬픔의 정서가 잘 나타나며, 마지막 실내악 작품답게 형식미와 균형미가 돋보이고 오랜 경험에서 나온 곡진행의 세련미가 한층 두드러진다.[1] 또한 균형 잡힌 형식 속에서 클라리넷의 특색을 효과적으로 살리면서 피아노와의 조화 역시 완벽함을 가지고 있는 것이 특징이다.

본 논문은 말기의 완숙미가 두드러지는 Op.120의 피아노 반주부분을 중심으로 연구하여, 반주부가 갖는 특징과 그 역할을 알고 조화를 이루는 연주를 하는 데 그 의의가 있다. 이를 위해 먼저 브람스의 음악생애를 통해 실내악의 시기별 음악 특징을 살펴보고, 그의 화성적, 리듬적 어법에 대한 특징 및 고전주의적 요소와 낭만주의적 요소와의 관계, 피아노 반주부와 클라리넷 성부간의 대위법적 관계 등을 통해 이 곡과 브람스 음악에 대한 이해를 도와 보다 효과적인 연주에 도움이 되고자 한다.

1) 음악지우사, 「브람스」, (서울 : 음악세계, 2003), p.315

Ⅱ. 본론

1. Brahms의 생애를 통해 본 그의 음악적 특징

독일의 '3대 B' (바흐, 베토벤, 브람스)[2]의 한 사람이라고 칭송받는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 1833년 5월 7일 북독일의 항구도시 함부르크에서 태어났다.

당시 부친은 27세였고 모친은 44세였다. 그의 아버지는 24세, 어머니는 한쪽 눈이 장애라는 이유로 혼기를 놓쳐버린 17세 연상의 여인으로 , 1830년 당시로서도 정상적이라고 말할 수 없는 연령차이의 결혼이었다.

유년 시절에서 청년기로 이어지는 때의 브람스는 부모의 이러한 상황을 당연한 일로 받아들였다. 하지만 이 상황은 그에게 남녀 간의 문제의식에 관한 점은 확실히 심어줬다. 왜냐하면 클라라 슈만과의 관계, 많은 연애, 그리고 고독을 선택한 브람스의 일생이 부모님의 불균형적인 연령 차이의 영향에서 비롯된다는 의견이 많기 때문이다. 이것은 그의 음악에서 양면성 즉, 명과 암, 희망과 절망, 엄격함과 온유함 등의 극단적인 두 정서가 교차되는 매력을 낳게 된 원인의 하나로 볼 수 있다.

최초의 기초 교육은 시립극장의 콘트라베이스(Contrabass)연주자였던 아버지로부터 받았으며, 이후 7세부터 본격적으로 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)에게 피아노를 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)에게 작곡법을 배웠다. 3년이 지나 브람스의 천재성을 알게 된 마르크스젠은 자진해서 브람스를 더 가르쳤으며 브람스는 11세 때 연주회에서 연주할 수 있게 되었다. 그리고 15세 무렵에는 바흐나 베토벤의 고전곡에 통달하여 이들 작품으로 연주회를 열 정도로까지 향상되었다.

---

2) 한스 뷜로(G.F.von Bulow 1839-1894, 독일의 지휘자 겸 피아니스트)는 브람스를 베토벤 이후의 최고의 작곡가로 평가, 바하, 베토벤 브람스를 위대한 3B라고 칭함.

코셀은 브람스의 피아노 테크닉과 음악성 향상에 중점을 두고 교육했다. 단순히 화려한 연주보다는 음악의 정신적인 내용이 표현되는 연주를 중시했다. 그는 브람스에게 주로 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750), 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832), 체르니(Carl Czerny, 1797-1857)등의 고전적인 작품을 가르쳤는데 이러한 교육방침은 브람스의 음악스타일과 음악관이 성립되는데 커다란 영향을 주었다.

마르크스젠은 브람스에게 단순한 피아노 연주 기술 뿐 아니라 모차르트, 베토벤 등이 구축한 튼튼한 구조의 음악을 세밀하게 익히게 하였다. 흥미로운 것은 브람스의 두 스승이 근본적으로 다른 교육관을 가지고 있었다는 점이다. 코셀은 브람스가 작곡을 포기해야만 훌륭한 피아니스트가 될 것이라고 말했고, 마르크스젠은 작곡에 대한 브람스의 재능을 높이 평가하여 그에게 정기적인 음악이론과 작곡법을 가르쳐 주며 작곡 공부도 열심히 할 것을 권했다. 결국 브람스는 스승 코셀을 통해서 피아니스트로 성장할 수 있었고, 마르크스젠을 만나 음악역사에 빛나는 위대한 작곡가로 남을 수 있었다.[3)]

그의 초기 피아노 소나타에 베토벤의 영향이 강하게 표출되어 있는 것으로 보아, 그가 베토벤의 사고방식을 얼마나 잘 이해하고 있는지 알 수 있다. 그런 동시에 그는 베토벤의 영향에서 서서히 벗어나고 있었다. 베토벤적인 사고방식에서 탈피하는 과정에서 바흐나 쉬츠(Heinrich Schütz, 1585-1672)쪽으로 방향 전환이 이루어졌다. 베토벤 같은 음악보다는 바흐나 쉬츠의 음악 속에 자신을 표현하려 했다. 이는 프로테스탄트[4)]계의 작곡가였던 그가 쉬츠나 바흐로 이어지는 프로테스탄트 독일 음악의 계보를 이은 셈이다. 즉 가톨릭계 작곡가인 베토벤과는 서로 다른 면이 있었던 것이다. 그러나 넓은 의미로 종교적인 색채가 깃든 브람스, 베토벤, 바흐라는 대작곡가들은 큰 유럽정신의 공통적 기반 위에 있었고, 브람스는 그 지식을 배운 스승들에게 음악과 관련되는 예술

3) 정희선,"피아니스트로 재조명한 브람스"「피아노 음악」(2004. 9), p.103
4) 16세기의 종교개혁이래 로마 카톨릭교회에서 분파(分派)한 각종 기독교회에 귀속한 사람들을 프로테스탄트(신교도)라고 한다.

전반에 대해서도 배웠다.

1850년 이전까지는 브람스의 고난의 시대가 계속되었다. 가정 사정으로 학교를 중퇴하고, 가계를 돕기 위해 술집·식당·사교장 등을 돌면서 피아노 연주를 하였으며 여가가 나면 피아노 개인지도, 합창단의 지휘, 합창곡의 편곡 등으로 동분서주해야만 했다. 한편, 작곡도 조금씩 하기 시작했다. 이처럼 그는 상반된 두 가지 현실 사이에서 성장한 셈이다. 그리고 이것은 음악을 논할 때면 빠질 수 없는 '극단적 양면성'의 매력을 낳게 한 또 하나의 원인이다.

1850년 바이올리니스트 레메니(Eduard Remenyi, 1828-1898)를 알게 되고 나서 브람스의 일생은 큰 변화를 맞기 시작한다. 레메니로 시작해서 요아힘, 슈만 부부, 리스트, 베를리오즈에 이르기까지 당대의 음악가들과 인연을 맺게 됨으로 그의 음악여정은 거침없이 펼쳐지기 시작한다. 젊은 시절에는 주로 바이올리니스트인 요아힘과 성악가 스톡하우젠의 반주자로서 동행하여 연주여행을 했지만, 1870년대에는 브람스의 명성이 떨쳐지면서 주로 지휘자로서 또는 자신의 실내악 작품을 연주하는 피아니스트로서 초청을 받아 연주여행이 이루어졌다.

이에 브람스의 음악이 본격적으로 전개되어진 1850년 이후부터 그의 음악생애를 초기, 중기, 후기, 말기로 나눌 수 있다.

1) 초기 (1853-1861) - 반주여행을 통한 음악가들과의 친교

1850년에 헝가리 출신 바이올리니스트 레메니(Eduard Reményi, 1828-1898)와 알게 되고, 그와 함께 1853년부터 떠난 최초의 연주여행 중 알게 된 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)과 친교를 맺게 되면서 큰 전환점을 맞게 된 시기이다.

1853년 9월에 요아힘의 소개로 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)과 그의 부인 클라라(Clara Schumann, 1809-1896)를 알게 되는데, 이들 부부는 브람스의 음악에 큰 영향을 끼쳤을 뿐만 아니라 브람스의 든든한 후원자가 되었다.

슈만은 브람스의 비범한 재능을 인정하여 1853년 10월 '음악신보(Neue Zeitschrift für Musik)'[5]에 평론 "새로운 길(Neue Bahnen)"의 발표로 브람스를 세상에 소개하고 그 외에 작품의 출판도 적극적으로 도와주었다.

성공의 길을 걷기 시작한 브람스는 그 이듬해 슈만의 자살기도로 인해 곧 뒤셀도르프를 방문하여 비탄에 잠긴 클라라와 아이들을 위로하고 격려하였다. 이것이 인연이 되어 클라라와의 친교는 평생 계속하게 되었다.

브람스가 평생에 가진 공식적 직업은 지휘자와 예술 감독이었다. 1857년, 그는 데드몰트 궁정에서 첫 번째 공식지위를 갖게 되는데, 그곳에서 공주에게 피아노를 가르치며 합창단을 지휘, 궁정연주회에서 피아노 연주자로 실내악을 연주하는 것 등이 임무였다.[6]

1859년에 브람스와 요아힘은 새로운 음악친구인 뛰어난 성악가 스톡하우젠(Julius Stockhausen, 1826-1906)을 만나 우정을 나누었다. 브람스와 그녀는 자주 반주자와 성악가로 무대에 서게 되었는데, 1859년부터 1861년까지 함부르크에서 작은 규모의 여성합창단을 조직하여 그들을 위해 작곡과 반주, 지휘를 했다. 그 해 가을, 함부르크로 돌아가 잠시 동안 합창지휘와 창작에 몰두하다가 1862년 9월에 오스트리아의 빈으로 연주여행을 떠나면서 두 번째의 음악적 전환점을 맞게 되었다.

2) 중기 (1862-1871) - 합창 지휘자로서의 활동, 합창곡의 시대

1862년 가을, 브람스는 피아니스트로서 빈에서 데뷔 음악회를 연다. 빈에서도 브람스는 종종 연주여행을 했고, 요아힘과 스톡하우젠과 함께 독일, 오스트리아, 헝가리, 스위스, 덴마크, 네덜란드 등지로 연주여행을 다녔다.

30세가 된 브람스는 빈으로 완전히 이주한다. 빈에서 그는 '빈 성악아카데

---

5) 음악신보(Neue Zeitschrift für Musik) : 슈만과 그의 친구(J.크노로, L.슝케, 비크 등)들이 함께 발행한 음악잡지로 낭만주의 음악에 새 바람을 일으켰다. 그들의 음악적 견해들은 주로 이 잡지를 통해 세상에 드러나게 되었다.

6) 정희선,"피아니스트로 재조명한 브람스"「피아노 음악」(2004. 9), p.104

미'(Sing Akademie)의 지휘자로 일하기 시작하여 이때부터 1868년까지 5년간 빈과 함부르크를 오가며 창작활동을 하였다. 이 시기에 독일레퀴엠, 알토랩소디, 승리의 노래 등 명작을 남겼다. 1865년 어머니의 죽음으로 괴로워하던 브람스는 슈만이 세상을 떠났을 때의 충격으로 썼던 악보를 가지고 세상을 떠난 사람의 영혼을 위로하기 위한 음악을 쓰기로 결심한다. 그렇게 작곡된 독일레퀴엠(Ein Deutsches Requiem, op.45)을 1868년에 완성하였고, 5악장을 제외한 전곡이 그 자신의 지휘로 초연되어 대성공을 거두었다.

브람스의 레퀴엠은 그 출발점부터 가톨릭과는 다르다. 가톨릭의 레퀴엠이 죽은 자의 영혼을 위로하고 부활의 사상에 기반을 두는 객관적인 것이라면, 독일레퀴엠의 근본사상은 죽음에 의해 남겨진 사람과 슬픔에 빠진 사람들을 위로해 주고자 하는 오히려 주관적인 것이었다. 남겨진 사람들을 주 대상으로 하여 그 생존자들에게 성서의 말을 빌어 위안을 주고자 한 것이 그의 레퀴엠이었다. 슈만의 죽음, 모친의 죽음, 그리고 많은 이웃들의 죽음과 만난 브람스는 독일인으로서 루터의 독일어 성서 속에서 신앙의 원천을 구하고 그 속에서 자신의 언어를 선택했던 것이다. 여기에 그의 종교관과 클라라를 사모하는 '인간 브람스'의 숨김없는 진솔한 모습이 담겨있다.

3) 후기 (1872-1890) -작품 활동의 전성기

1872년부터 3년 동안 '음악동호인협회(Gesellschaft der Musikfreunde)'에서 회장을 맡으면서 그 합창단과 관현악단의 지휘자로 활동하였는데, 1876년부터는 작품 활동에 집중하기 위해 일을 관두게 된다. 그 해에 완성된 <제 1교향곡>에서 작곡가로서의 진면목이 발휘되기 시작한다.

브람스가 빈에서 살았던 1876년부터 1890년경은 그의 작품 활동의 전성기로 독일, 네덜란드, 헝가리, 폴란드 그리고 스위스 등 유럽 전역을 다니며 연주하였다. 또한 연주여행과 더불어 4개의 교향곡과 바이올린 소나타 op.78, 피아노 협주곡 B장조, 현악 5중주 op.88등을 작곡하였다.[7] 말년의 브람스가 지닌 창

조력의 대부분은 관현악 어법이 두드러진다. 교향곡들은 가곡, 실내악, 합창곡 등을 통하여 상당히 인정을 받고 난 후에 쓰여졌다. 이 교향곡들은 베토벤의 형식을 계승한 것으로, 브람스의 대규모 형식에서 보이는 명확한 클라이막스와 긴장의 해결은 베토벤의 다이내믹한 전개원리와 매우 공통적이다.

그의 음악이 전성기를 맞이하자 1870년대 중반부터 그를 따르는 음악가들이 나타나게 되었고, 이들은 바그너(Richard Wagner.1813-1883)를 따르는 신독일 악파(Neudeutsche Schule)[8]와 대립하게 된다.

주위 친구들의 잇단 죽음으로 인한 깊은 상처, 체력과 영감의 쇠퇴를 느낀 브람스는 1890년, <현악 5중주곡 G장조, op.111>의 완성 이후 남은여생을 조용히 보내려고 '작곡은 하지 않겠다' 고 유서까지 작성했다.

4) 말기 (1891-1896) - 내면의 고독과 솔직함을 작곡

창작을 단념한 이래 1891년, 브람스는 뛰어난 클라리넷(Clarinet)주자 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)의 연주를 듣고 영감을 얻어 클라리넷을 위한 여러 작품들을 작곡한다. 그로부터 약 3년 동안 만년의 여가에 피아노용 소곡이나 성악곡 등을 썼으며, 클라리넷에 대한 열정으로 1894년 여름에 2곡의 소나타를 썼다. 이 시기에는 브람스와 가깝게 지내던 이들이 많이 세상을 떠나게 되어 슬픔에 찬 우수와 그것을 정복하려는 격렬함, 그리고 말년의 완숙함이 이 2곡에 잘 나타나 있다.

특히 Duo-Sonata의 세계에 클라리넷과 피아노의 결합은 이전과는 다른 새로운 실내음악 형식을 창조해 냈다.

1896년, 그가 평생 짝사랑하였던 슈만의 부인 클라라가 세상을 떠나게 된다. 그 상실감으로 죽음에 대해 진지하게 생각하며 성서내용을 기초로 한 Vier ernste Gesänge (4개의 엄숙한 노래) op.121을 작곡한다. 이후 그는 간암으로

---

7) 음악세계, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19)브람스」, (서울: 음악세계, 2003) p.15

8) 신독일 악파: 1850-1860년대 리스트, 베를리오즈, 바그너에 의해서 쓰인 작품들만을 칭함. 리스트의 '교향시'와 바그너의 '음악극'을 적극적으로 옹호.

쇠약해지기 시작했으며 병이 심해지기 직전에 작곡한 11곡의 코랄 전주곡을 마지막으로 남기고 생을 마감하였다. 그 작품의 마지막 곡 No.11의 제목은 '오 세상이여, 나는 너를 작별해야만 해 (O Welt, ich muss dich lassen)'이다

2. Brahms의 음악사적 위치

19세기에는 고전시대의 한계를 거부하고 인간의 주관적 감정을 표현하고자 하는 낭만주의가 성행하였다. 이 시기의 작곡가들은 고전주의 전통을 고수하면서 절대음악을 주장하는 보수파와 표제음악(Program Music)[9]을 내세우며 음악을 새로운 영역으로 확대하고자 하는 개혁파로 나누어진다.

보수파의 대표적인 작곡가 브람스는 일반적으로 낭만파 작곡가들이 형식 위주의 고전주의를 배척했던 것과는 반대로 고전주의형식과 낭만성을 잘 융합한 작곡가로서, 고전파 형식을 선호했다.[10]

브람스의 생애를 볼 때 그의 음악은 항상 내면의 정열을 이성이라는 테두리 안에 한정시켰다. 즉, 감정의 격류를 음악적 형식 안에 한정시킨 것이다. 전 작품을 통해 고전주의의 원리에 충실했으며, 소재 자체 역시 소나타와 다성기법에 역점을 두었다. 형식면에서는 베토벤을 계승하여 엄격한 형식을 고수했으며, 소나타 형식이 그의 기악곡에서 기본적인 형식이 되었다.[11]

브람스를 이야기할 때 빼놓을 수 없는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)는 평생을 음악극 작곡에 몰두한 작곡가이다. 브람스와 바그너의 숙명적인 대립양상은 그들의 음악 노선을 살펴보면 알 수 있다. 그들이 활동했던 시기는 베토벤과 슈베르트의 사망으로 고전주의가 시들면서, 무대가 독일로 옮겨져 낭만주의의 음악이 싹트기 시작할 무렵이었다. 그 당시의 이슈로 등장한 것이 '베토벤의 뒤를 이을 음악가'였고, 이 때 등장한 음악가들이 베버와 멘델스존, 슈만 등이었으나 이들은 그 뜻을 이루지 못했다. 이러한 독일의 음악계에 나타난 이들이 바로 브람스와 바그너였다. 바그너가 독일 낭만주의 오페라 시대를 열어 베버의 뒤를 이은 독일 국민 오페라를 창출해 낸 '개혁파' 작곡가였다

---

9) 표제음악(Program Music) : 곡의 내용을 암시하는 제목과 대략의 줄거리와 암시 또는 설명되어 있는 문화적, 회화적 극적내용을 지니는 음악을 말하며, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 자신의 교향시(Symphonic Poem)를 설명하기 위해서 처음으로 고안한 말이다.

10) Bernard Jacobsen,「The Music of Johannes Brahms」(London : The Tantivy Press, 1977) p.17

11) Alfred Einstein,「Music in the Romantic Era」(New york : W. Norton& Company, Inc, 1975) p.154

면, 브람스는 앞 세대의 작곡가인 바흐나 베토벤, 슈베르트와 같은 선배 음악인들의 노선을 철저히 뒤따라간 '보수파'였다. 두 사람은 공교롭게도 서로가 주장하는 음악노선마저 달랐던 것이다.

작품 양식에 있어서도 브람스는 악곡을 형식 또는 소재 별로 구분하여 각각 독립된 가운데 완벽성을 기했으나, 바그너는 음악의 모든 장르와 양식을 다만 종합예술의 일부로 보고 있었다. 때문에 바그너가 오페라 작곡가로 이름을 떨친데 비해, 브람스는 한 편의 오페라도 남기지 않았다. 브람스가 작곡가가 되기 위해 태어난 천부적인 '작곡가형'이었다면, 바그너는 다방면에 재능을 보인 '팔방미인'에 가까운 인물이었다. 또한 바그너를 후원했던 인물이 리스트였지만, 브람스는 슈만의 뒷받침을 받고 있었고, 영향을 받은 음악인의 성향에 두 사람이 굳혀 있었던 것도 사실이었다. 하지만 브람스는 바그너의 작품을 좋아했고 그의 오페라 등을 잘 보러 다녔다. 다만 창작기법이 서로 다른 문제를 추구했기 때문에 내면적으로 바그너를 의식했던 것이다.

베를리오즈, 리스트, 바그너의 관현악 기법은 색채가 풍부하고 기교를 부린 진보적 양상을 보인 데 비해 브람스는 전통적인 관현악법에 따랐다. 주제를 각 악기에 편성하여 주제 소재의 대부분을 한 종류의 악기나 악기군에 할당하는 것과는 반대로 '패치워크'의 관현악법을 만들어 낸 것은 분명 브람스만의 독자적인 것이다.

즉, 브람스의 관현악법은 바흐를 계승하여 양식, 어법에 새로운 것을 덧붙이지 않고 현존해 있던 형식에 더 많은 융통성과 풍부함을 더하여 위엄 있고 웅대한 표현을 나타냈다.[12]

---

12) Milton Cross, "Johannes Brahms", 「Encyclopedia of the Great Composer and their Music」, 2nd ed, Vol.2 (Garden City : Doubleday & Company, 1962) p.124

3. Brahms의 작곡기법과 실내악의 시기별 음악 경향

브람스의 음악은 크게 몇 가지로 요약해 볼 수 있다. 그의 음악은 먼저 형식의 고전성을 찾을 수 있다. 독일음악의 전통을 존중하여 슈만과 베토벤을 그의 모델로 삼았기에 견고한 구성감을 보인다. 그러나 형식주의적인 단순한 것이 아닌, 매우 풍부하고 다양한 감정을 내포하고 있다. 둘째로 브람스의 작품은 베이스의 역할이 중요한 위치를 가지고 있다. 굵고 깊은 저음의 울림은 화성과 리듬의 흐름을 안정감 있게 만들어 준다. 마지막으로 리듬의 변형을 통한 흐름의 변화는 브람스 작품에서는 빠질 수 없는 요소이다.

이를 바탕으로 특히 두드러지게 나타나는 그의 작곡기법을 크게 3가지로 첫째는 변주기법, 둘째는 싱코페이션을 기본으로 한 리듬의 변형, 그리고 마지막으로 민요를 적절히 차용함으로서 화성과 선율이 브람스만의 색채를 나타내는 것을 볼 수 있다. 그는 이렇듯 고심 끝에 작품을 남겼다고 할 수 있는데 이는 그가 친구에게 보낸 편지에서 알 수 있다.

"그러나 Fine를 쓰는 것은 이런 의미일세. 가장 작은 부분일지라도 꺼림칙하게 완성하느니 오랫동안 마음속에서 굴려 본다는 것이지..."[13]

이 편지의 내용처럼 그가 고심 끝에 남긴 작품은 전체 구성이 긴장감을 잃지 않고, 창조적 변형을 통해 그만의 새로운 작곡 기법을 탄생하게 되었다. 이러한 작곡기법을 토대로 브람스의 실내악에서의 시기별 음악적 특징을 살펴볼 수 있다.

1) 브람스의 작곡기법

① 발전적 변주

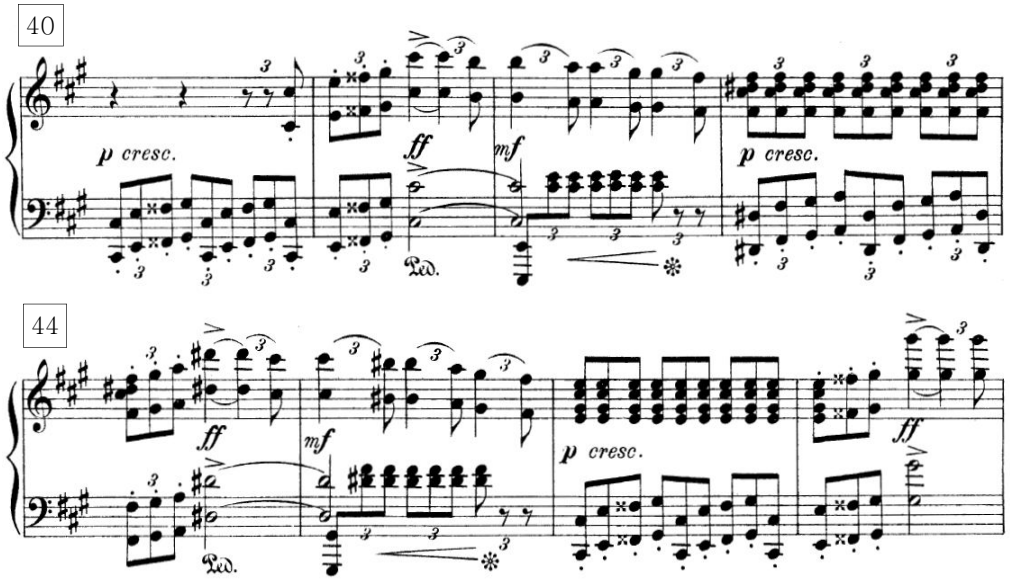
브람스는 기존형식 가운데서 변주곡을 가장 좋아했다. 변주곡이 자신의 음

13) Rey M. longyear, 「Nineteenth-Century Romanticism in Music」, third edtion, (김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001) p.242

악적 사고를 표현하는 데 가장 좋은 수단이라고 느꼈음이 분명하다. 그리고 그의 이런 판단이 옳았다는 결론을 내릴 수 있다. 왜냐하면, 오로지 주제와 변주라는 형식만이 제한된 화성 및 선율의 틀 안에서 작곡가로 하여금 여러 가지 분위기와 정감을 독립된 한 작품 내에서 나타낼 수 있게 해주기 때문이다.

브람스 특유의 작곡기법 중 주목해야 할 것은 작은 규모의 동기(motive)를 선율, 리듬적으로 변형시켜 주제를 지속적으로 발전시켜 나가는 프레이즈(phrase)전개방법이다. 이를 쇤베르크는 Developing Variation(발전적 변주)라고 명명하고 있으며, 이는 고전시대의 기법을 넘어 다양한 구성과 매체에서 변주를 전개한 것으로 작곡기법 상 브람스의 중요한 업적이다.[14] 이러한 그의 변주곡 형식은 주로 소나타에서 잘 나타나 바로크적인 이미테이션 기법을 볼 수 있다. (악보1)

<악보1> Op.2 No.2 제 1악장, 마디40-47



14) Rey M. longyear, 「Nineteenth-Century Romanticism in Music」, third edtion, (김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001) p.243

이와 같이 이미테이션 기법으로 주제를 전개하여 발전시키는 것은 브람스의 중요한 작곡 기법 중 하나이다. 주제의 위치가 바뀌면서 내성은 잔잔한 반주 역할을 하는 것은 슈만의 피아노 작품에서도 자주 볼 수 있는 기법이기도 하다. 쇤베르크는 브람스의 작품을 통해 발전적 변주를 설명하고 있다. 브람스는 동일한 주제를 반복한 바그너와는 달리 변형된 주제를 반복하고 있는데, 쇤베르크는 1946년에 저술한 '음악 평가의 기준'[15]에서 두 작곡가가 주제를 전개하는 과정에 차이가 있음을 지적하고 있다. 바그너의 경우, 주제를 암기하기 위해 다른 조성으로 조옮김된 점을 제외하면 처음 제시된 주제와 큰 변화 없이 동일하게 반복하고 있는데, 특히 바그너의 주된 작곡방법인 '유도동기(litemotif)'는 음악극에서 특정 장면이나 이념과 연관된 주제로 그 대상이 다시 등장되거나 언급될 때마다 동일하게 반복되고 있다.[16]

쇤베르크가 주장한 브람스의 발전적 변주는 첫 번째는 리듬의 변형, 두 번째로 음정관계의 변형, 마지막으로 선행하는 악구를 후행하는 악구로 연결하는 변형이 있다.

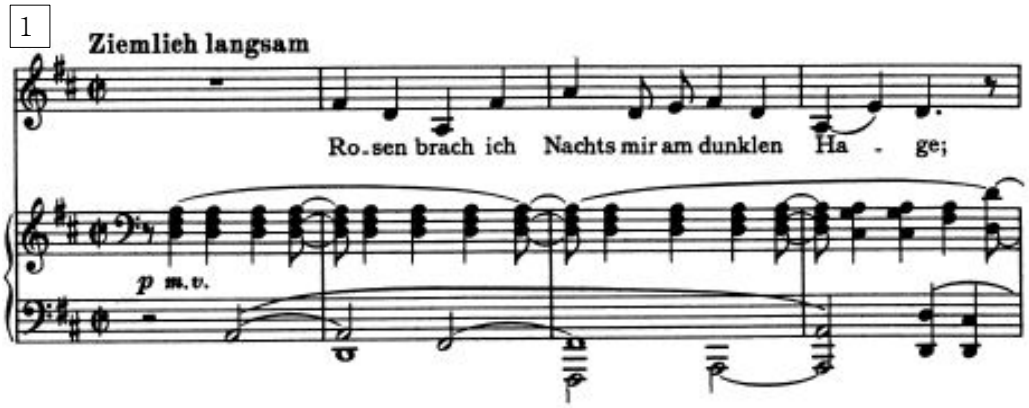
② 리듬

브람스는 주제선율 간에 길이의 비율을 계산하고, 사람들에게 2주제가 효과적으로 들리게끔 하기 위한 시간의 필요까지도 고려하는 작곡가였다.[17] 그의 리듬사용 중 기본은 싱코페이션(syncopation)이다. 이는 자주 사용되면서 수평적으로는 박자를 모호하게 하고, 세로줄을 없애는 효과를 내기도 하며, 동시에 수직적으로 성부간의 독립적인 리듬구조를 대조시키는 등 리듬의 특징을 잘 살리고 있다.[18] (싱코페이션의 예-악보2, 2-1, 2-2)

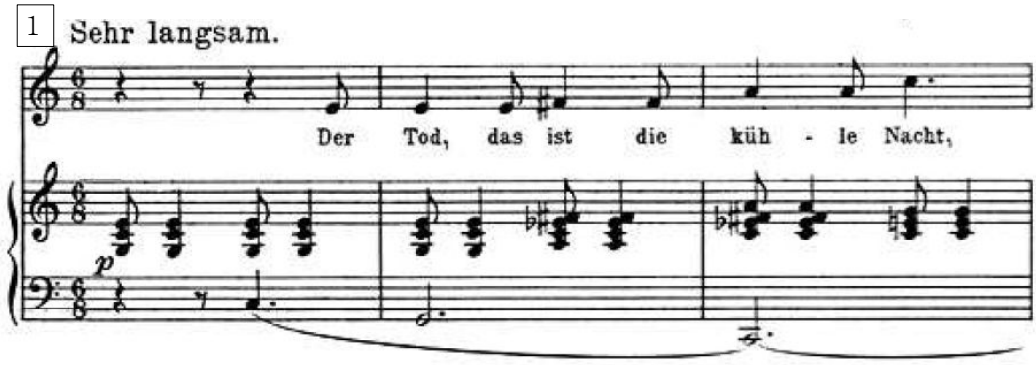
---

15) Frisch Walter, 「Brahms and the Principle of Developing Variation」 p.3
16) Donald Jay Grout, 「서양음악사」 (편집국 역, 세광출판사, 1998) p.738
17) Douglass M Green, 「Form in Tonal Music」, second edition (박경종 역, 서울: 삼호출판사, 1990) p.232
18) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 편저, 「들으면서 배우는 서양음악사 Ⅱ」 (서울: 심설당, 1993) p.370

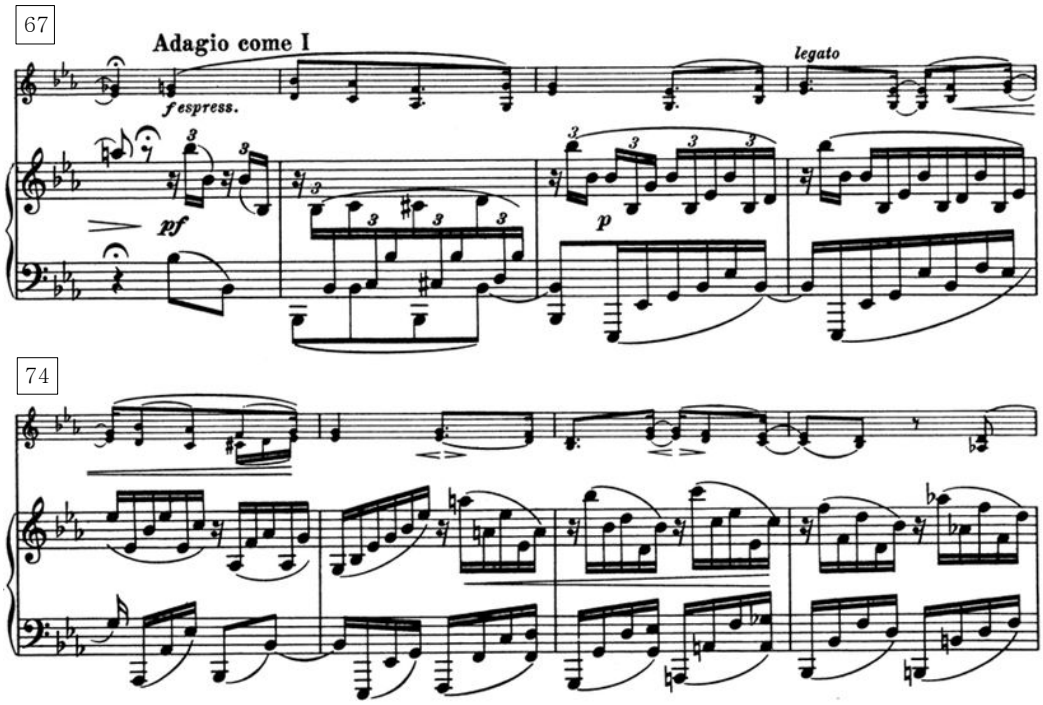
<악보2> Op.94 No.4, 마디 1-4



<악보2-1> Op.96 No.1, 마디 1-4



<악보2-2> Op.78 제 2악장, 마디 67-74



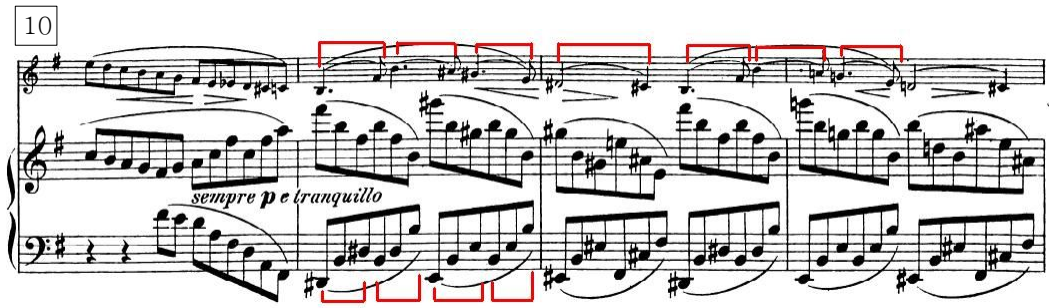
가장 두드러지는 리듬은 헤미올라(hemiola)[19]와 폴리리듬(polyrythm)[20]이다. 헤미올라는 3/4, 6/8 박자의 악장에서 흔히 나타나고 2:3의 폴리리듬은 피아노 음악과 가곡 반주에서 자주 사용되어진다.[21] 특히 바이올린 소나타 1번 1악장에서 많이 사용되며 절정에 이른 브람스의 원숙한 리듬기법을 보여주는데, 6/4박자인 이 곡은 2박의 겹박자가 기본리듬이지만, 12개의 8분음표가 6/4의 2그룹, 3/2의 3그룹, 12/8의 4그룹 등으로 나누어져 동시에 제시되고 있다.[22]

---

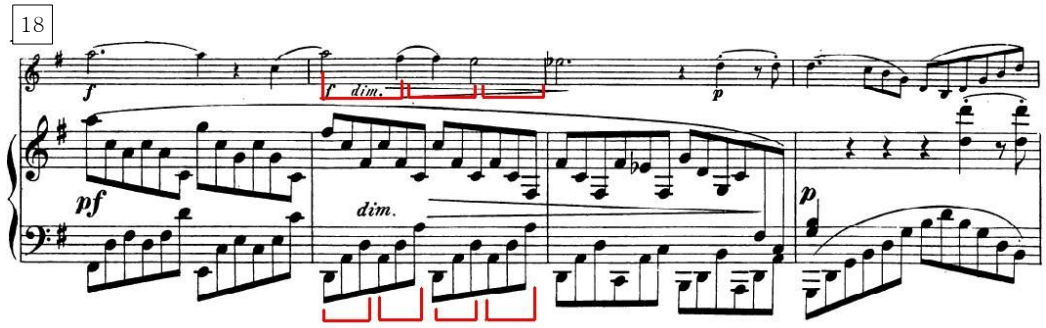
19) 헤미올라(hemiola) : 라틴어로 그리스어인 hemiolis에서 유래하여 '하나 반' 이라는 뜻으로 3박형 음악에서 잠시 나타나는 2박형 부분을 말한다.
20) 폴리리듬(polyrythm) : 둘, 또는 그 이상의 독립적인 리듬이 동시에 사용되어지는 것
21) Rey M. longyear, 「Nineteenth-Century Romanticism in Music」, third edtion, (김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001) p.234
22) Leon Botstein ed., 「The Compleat Brahms」(New York W. W. Norton, 1999) p.94

(헤미올라의 예; 악보3, 3-1)

<악보3> Op.78 제 1악장, 마디 10-13



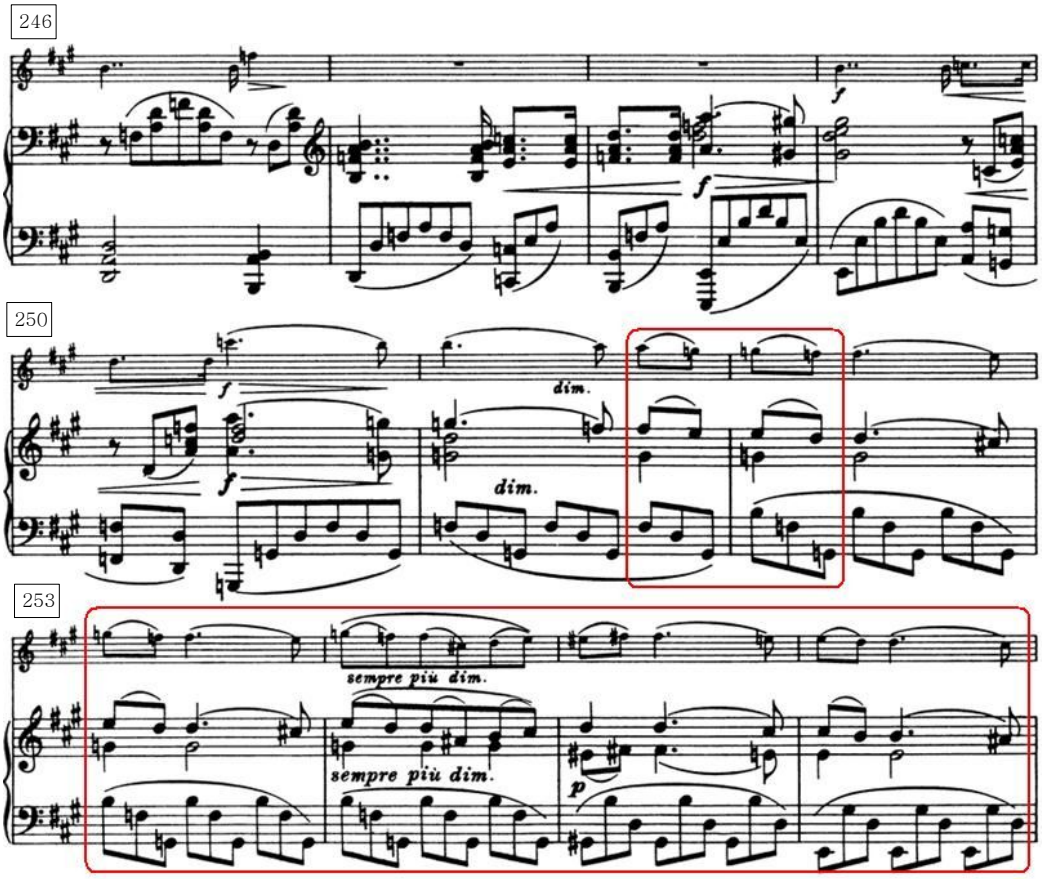
<악보3-1> Op.78 제 1악장, 마디 18-21



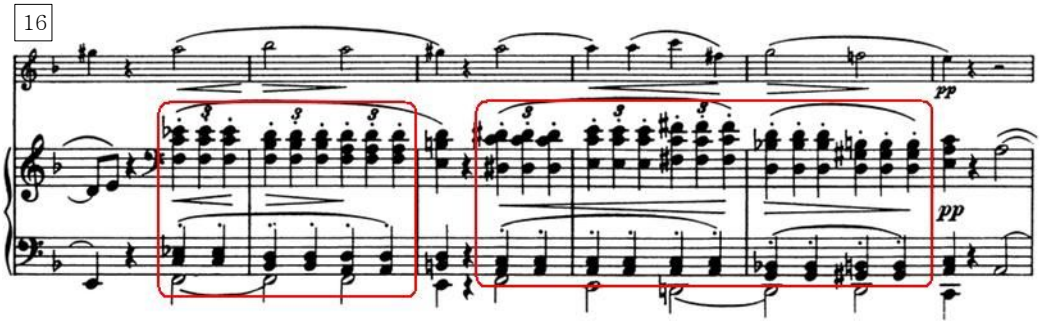
폴리리듬은 둘 또는 그 이상의 독립적인 리듬이 동시에 사용되어 지는 것이다. 이는 서로 다른 리듬의 대조로서 2:3, 3:4 등의 리듬이 대표적이다.

(악보4, 4-1)

<악보4> Op.100 제 1악장, 마디 246-256



<악보4-1> Op. 108 제 1악장, 마디 16-21

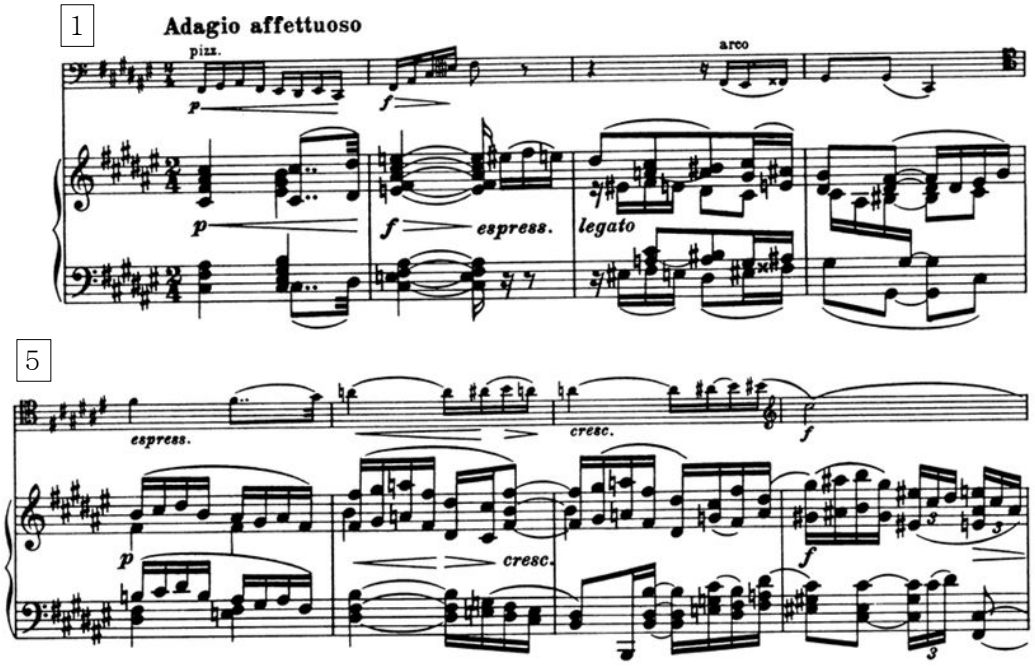


③ 화성

브람스의 음악은 조성감을 모호하게 하는 반음계적 화성진행과 선율의 옥타브(octave)중복, 화성 내에서의 3도, 6도 음정의 중복 등으로 화성에 충실한 것이 특징이다.[23] 그의 화성은 불규칙적인 길이의 특색이 있다. 또한 지속음(Pedal Point)을 이용하여 불협화적인 요소를 첨가시키는 화성의 특색을 보이고 있다. 장조에서는 C장조와 E♭장조를 주로 사용했고, 단조에서는 g단조와 d단조를 주로 사용했다.[24]

첼로 소나타 2번의 2악장에는 브람스의 느린악장에서 자주 볼 수 있는 두터운 화성과 잦은 전조를 일으키는 반음계의 진행이 나타나 있다. (악보5)

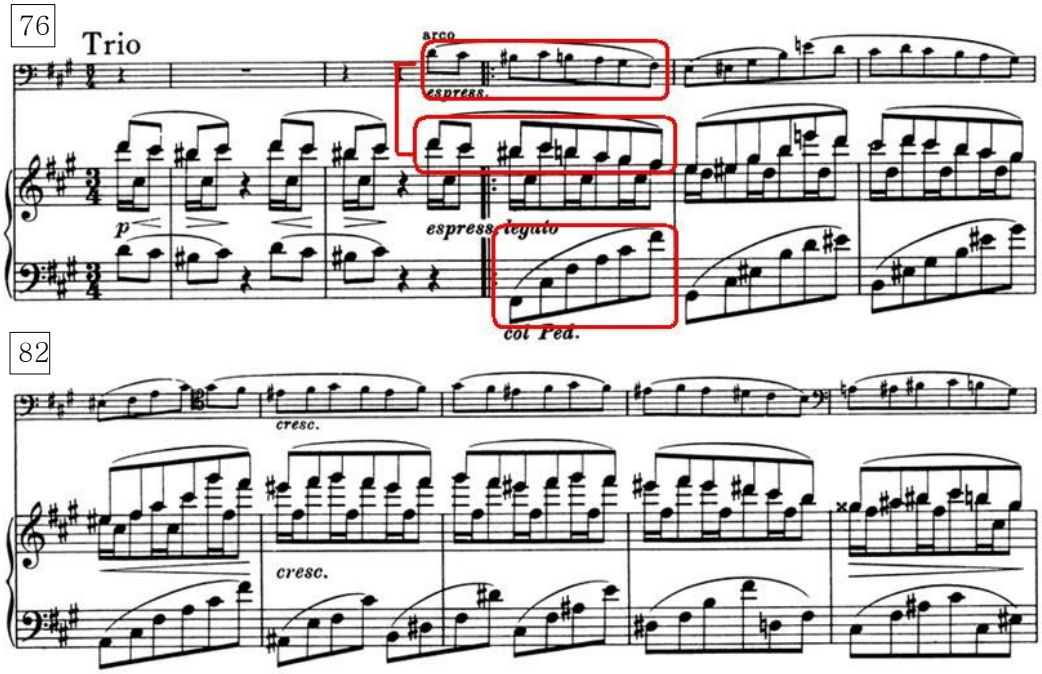
<악보5> Op.99 제 2악장, 마디 1-8



23) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca,「 A History fo Western Music」개정 4판, (편집국 역, 서울: 세광음악출판사, 1996) p.686
24) Georg, Anschütz,「음악미학입문」, (양일용 역.) p.62

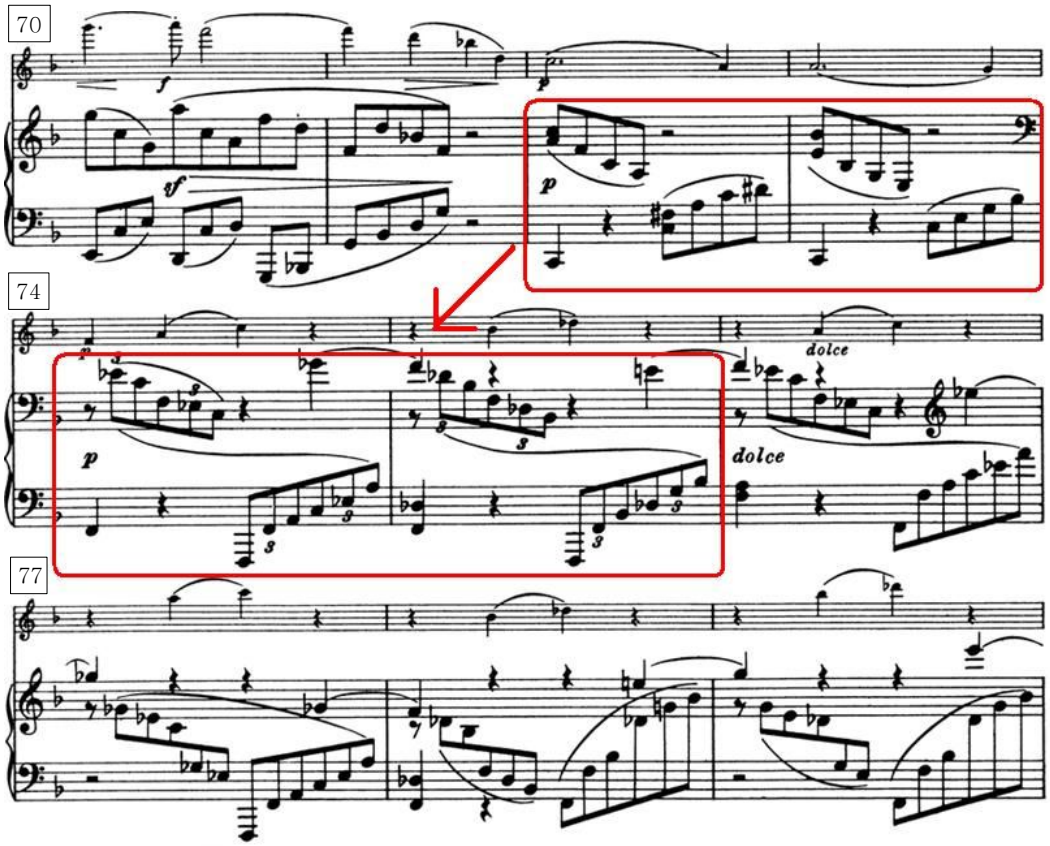
브람스는 화성의 효과적인 표현을 위해 분산화음을 다양한 형태로 사용하였다. 첼로 소나타 1번의 2악장에서 피아노의 왼손 분산화음 위에 첼로와 피아노의 오른손 옥타브 중복으로 서정적인 선율을 받쳐준다. (악보6)

<악보6> Op.38 제 2악장, 마디 76-86



바이올린 소나타 3번의 1악장에서는 전반적으로 분산화음이 나타나며, 74마디부터는 8분음표에서 셋잇단음표로 더욱 분할되어, 화려한 화성진행을 볼 수 있다. (악보7)

<악보7> Op.108 제 1악장, 마디 70-79



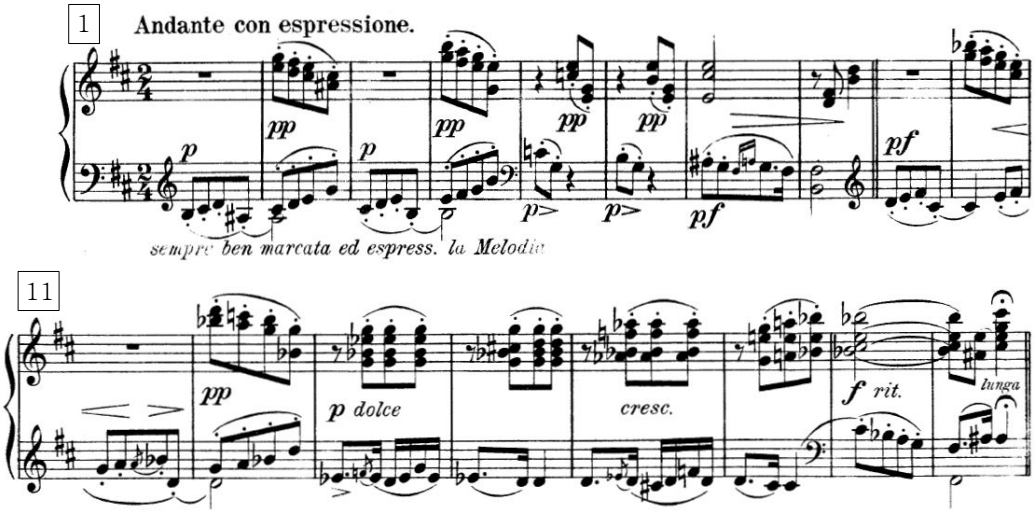
④ 선율

브람스 음악의 선율은 단순하고 소박하며 서정적이다. 그 특유의 서정성은 독일 민요 및 소품의 연구에서 비롯된다. 그의 독일 리트를 살펴보면 독일 민요를 바탕으로 하여 작곡된 곡이 63곡이며, 민요풍 선율에 관심이 많았기 때문에 선율은 소박하고 단순함이 특징이다. 이러한 선율의 특징은 그의 가곡에서 많이 표현되고 이것은 바이올린 소나타에 차용되기도 하였다.

독일 민요에 대한 관심은 일생을 통해 자료를 모으고 연구할 만큼 큰 것으로 그의 작품을 통해 많이 인용되고 있는데, 클라라 슈만에게 헌정된 피아노 소나타 2번 소나타의 2악장은 이런 민요적 영향이 나타나는 작품이다. 2악장의

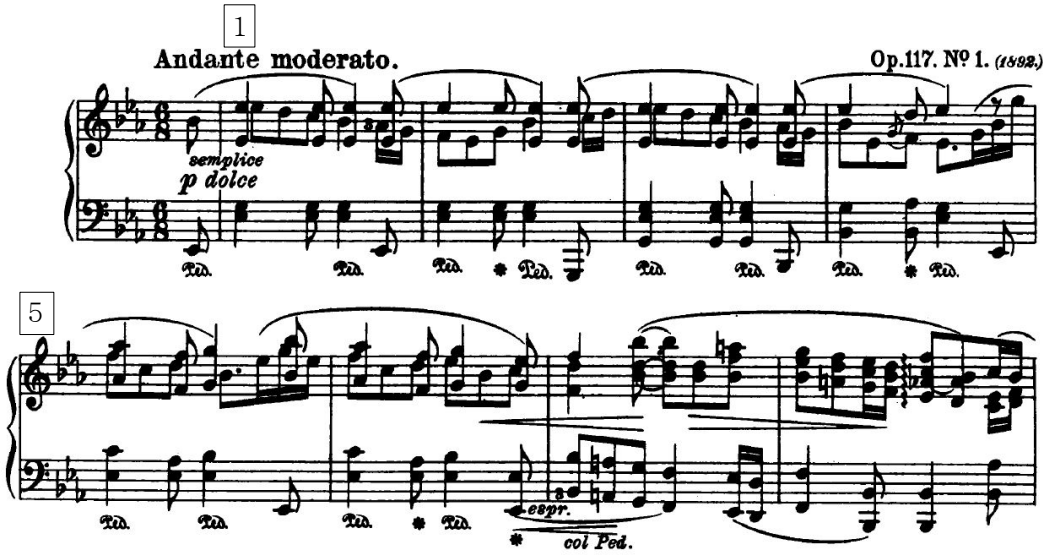
테마 자체가 그대로 민요를 그대로 옮기고 있고 그것을 바탕으로 변화하면서 2악장을 엮어가고 있다. (악보8)

<악보8> Op.2 No.2 제 2악장, 마디 1-18



Op.117의 3곡을 자신의 '고뇌의 자장가'라고 불렀는데 이 호칭은 다른 부분에서도 사용했지만 특히 이 첫 곡 E♭장조 인터메초와 가장 관련이 있는 듯하다. 이것은 곡 첫머리에 인용된 스코틀랜드의 자장가를 보면 더욱 알 수 있다.(악보9)

<악보9> Op.117 No.1 , 마디 1-8



앞에서 살펴 본 바와 같이, 브람스는 기법이나 형식면에서 바흐와 베토벤의 고전적인 전통을 존중하고 지켜 나가지만, 밀집된 변주적 기법, 리듬과 모티브, 화성의 확대, 그리고 가곡적 성격을 지닌 선율 등 화성, 리듬 등에 있어서는 낭만적이고 혁신적인 요소를 가지고 있다. 이러한 브람스 음악의 일반적인 특징을 기반으로 실내악의 시기별 음악경향을 살펴보겠다.

2) 실내악의 시기별 음악경향

음악사로 볼 때 브람스는 피아니스트에서 출발하여 작곡가와 지휘자의 길을 걸었다. 그는 작곡가로서의 창의적이고 독창적인 방법으로 피아노를 연주했으며, 위대한 실력이나 천재성은 항상 보이지 않았는데 피아노 연습이 불규칙하게 되면서 그 상황은 더욱 악화되었다. 따라서 그는 20대 이후에는 독주보다는 실내악 그룹에서 주로 연주했다.

실내악 양식은 19세기의 낭만주의 작곡가들에게는 맞지 않았다. 그것은 독주 피아노곡이나 리트가 갖는 개인적 표현의 결핍이 원인이기도 했지만, 관현악 음악의 다채로운 색채와 웅장한 음향을 나타내지 못한 것이 원인이기도 하다.

이에 반해 브람스는 실내악 작곡가 중의 거장이며, 교향곡 분야에서와 마찬가지로 이 분야에 있어서도 베토벤의 진정한 계승자이다.[25]

브람스는 슈베르트, 슈만, 멘델스존과 함께 각 악기의 기량을 극대화시키고 편성을 다양화하여 낭만주의 실내악을 발전시켜나갔다. 그는 생애 전반에 걸쳐 실내악 작품에 열성을 보이며 그 창작에 큰 비중을 두어 총 24곡의 작품을 남겼다. 실내악곡의 대부분은 그의 친구들을 위해 작곡되었으며, 대위법적 기교와 다악장 구조가 많은 소나타 형식이 주로 이루어졌다.

다양한 악기 편성의 실내악곡을 많이 작곡하였는데, 실내악의 전형인 현악 4중주는 3곡이다. 피아노 2중주와 3중주, 4중주, 5중주, 현악 6중주 등으로 피아노가 포함된 실내악곡은 16곡에 달하는 뛰어난 업적을 보였다. 관악기가 포함된 실내악곡은 호른 3중주, 클라리넷 3중주, 클라리넷 5중주, 클라리넷 소나타가 있다. 이 중 클라리넷 5중주를 제외하고는 클라리넷과 혼을 비올라, 첼로 등의 현악기로 바꾸어 사용하는 것을 허용하였다.

피아노를 포함한 실내악곡의 창작 비중이 큰 것으로 보아 그의 실내악 작품에서 피아노는 중요한 위치를 차지한다는 것을 알 수 있다. 그 가운데 피아노 3중주 제 1번은 만년에 다시 대폭적으로 개정했는데, 여기서 브람스 자신에 대한 엄격한 면모를 발견할 수 있다. 그리고 특히 세 곡의 피아노 4중주는 세 곡 모두 성격을 달리하지만, 구상은 같은 시기에 이루어졌으므로 구성이나 형식면에서 유사점을 많이 갖고 있다. 피아노를 복잡하게 다루면서도 현악기와의 균형을 깨지 않고 잘 융합하였다. 슈베르트와 슈만의 작품과 함께 불후의 명곡으로 꼽히는 피아노 4중주는 세심한 구성에 청년기의 정열과 담담한 정서를 엿볼 수 있다. 브람스의 실내악은 그 음악적 경향에 따라 다음과 같이 1, 2, 3기로 나눌 수 있다.

---

25) Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. 1996.「 A History of Western Music」, (개정4판. 편집국역. 서울: 세광음악출판사) p.687

-1기(1853-1862년)-

브람스는 슈만을 만나기 전인 1853년 이전의 작품을 없애버렸기 때문에 그 이후의 작품이 중요하게 다루어진다. 이 시기는 브람스가 1857년부터 1859년까지 데드몰트 궁정에서 근무했던 시기로 데드몰트 시기로 일컫는다. 고전파의 양식과 작곡기법을 시작으로 슈만의 낭만성이 더해진 시기로, 1기의 작품은 다음과 같다.(표1)

<표1> 브람스의 실내악 작품 목록[26)]

시기	Op.	작품명	조성	악기편성	작곡년도	출판년도
1기	8	Piano Trio No.1	B	Pf, Vn, Vc	1853-42, 1889	1854, 1891
	18	String sextet No.1	B♭	2Vn, 2Vla, 2Vc	1850-60	1862
	25	Piano Quartet No.1	g	Pf, Vn, Vla, Vc	1861	1863
	26	Piano Quartet No.2	A	Pf, Vn, Vla, Vc	1861-2	1863

이 중 피아노 3중주 Op.8은 슈만의 영향을 받은 것을 보여주는 작품으로, 실내악곡으로는 처음 출판되었으며, 1891년 새롭게 수정되어 재 출판되었다.

현악 6중주 Op.18은 2대의 바이올린, 비올라, 첼로를 위한 곡으로 이 편성은 브람스가 최초로 작곡하였다. 낭만적인 서정성을 추구하였으며 슈베르트적인 확장된 주제를 구사하였기 때문에, 곡의 길이가 일반적으로 길다. 앞으로 실내악의 나아갈 방향을 탐색하는 실험적인 성격을 띄고 있으며, 일부 작품은 베토벤적인 동기 구성과 슈베르트적인 서정적 주제 간에 생기는 갈등을 보여주기도 한다. 따라서 낭만의 유연성과 고전성이 잘 융합되어져 있으며, 마지막 악장은 하이든 풍의 론도형식으로 작곡된 것이 특징이다.

---

26) Stenly Sadie (ed) 「The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.3」 (London : Macmillan Publishers Ltd, 1990), p.174

-2기(1862-1875년)-

1862에서 1875년은 실내악곡 작품의 작곡이 가장 활발하게 이루어졌다. 많은 실내악곡 뿐만 아니라, 피아노곡 "헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가 (Variationen und Fuge uber ein Thema von Händel)" Op.24와 합창곡 " 독일 진혼곡 (Ein Deutsches Requiem)" Op.45가 작곡되기도 하였다. 브람스의 음악적 성격과 색채가 더욱 분명해지고 강해진 시기로, 브람스 특유의 어법이 구축되어 이질적인 요소들이 잘 어우러져 전체음악의 구성이 자리 잡히기 시작한다. 또한 소나타 형식, 변주곡, 춤곡, 푸가 등 브람스가 애용했던 형식들은 이제 적절히 브람스 식으로 변형되고, 여러 악장을 하나의 큰 전체로 묶으려는 시도가 돋보이기도 한다. 2기의 작품은 다음과 같다.(표2)

<표2> 브람스의 실내악 작품 목록

시기	Op.	작품명	조성	악기편성	작곡년도	출판년도
2기	34	Piano Quintet	f	Pf, 2Vn, Vla, Vc	1861-4	1865
	36	String sextet No.2	G	2Vn, 2Vla, 2Vc	1864-5	1866
	38	Cello sonata No.1	e	Vc, Pf	1862-5	1866
	40	Horn Trio	E♭	Vn, Hn/Vla, Pf	1865	1868
	51	String Quartet No.1,2	c,a	2Vn, Vla, Vc	1865-73	1873
	60	Piano Quartet No.3	c	Pf, Vn, Vla, Vc	1855-75	1875

특히 피아노 5중주 f단조 Op.34는 그의 유일한 피아노 5중주로 하이든, 베토벤, 슈베르트의 영향이 나타나면서, 그만의 색채를 잘 나타낸 작품이다.

독자적인 브람스의 면모로 그는 특정인과 관계된 음형을 사용하기도 하였다. 현악 6중주 Op.36 No.2에서는 브람스의 연인이었던 지볼트 (Agathe von Siebold)의 이름에서 T자 대신 D를 넣은 A, G, A, D, H, E 음을 사용하였다. 그리고 요하임을 위하여 작곡되고 요아힘 4중주단에 의해 초연된 Op.51의 No.2에서는 요하임의 좌우명인 Frei aber Einsam (자유롭게 그러나 고독하게)의 첫 글자인 F, A, E음을 주제로 사용하였다.

-3기(1876-1896년)-

브람스의 음악적 완성을 이루어진 시기로 그의 생애에서 가장 많은 여행을 한 때이기도 하다. 더욱 심화된 대위법의 사용과 자유로운 리듬의 사용이 특징이다. 그만의 탁월한 리듬 감각으로 교차리듬과 붙임줄, 당김음의 빈번한 사용 등의 다양한 리듬형태로 세로줄 즉, 마디를 모호하게 하여 긴 프레이징의 음악적 효과를 나타내었다. 또한 동일 소재에 의한 각 악장의 유기적인 통일과 형식 구조의 간결함이 보이며, 완벽한 전개 기법을 사용하였다. 3기의 작품은 다음과 같다. (표3)

<표3> 브람스의 실내악 작품 목록

시기	Op.	작품명	조성	악기편성	작곡년도	출판년도
3기	67	String Quartet No.3	B♭	2Vn, Vla, Vc	1876	1876
	78	Violin Sonata No.1	G	Vn, Pf	1878-9	1880
	87	Piano Trio No.2	C	Pf, Vn, Vc	1880-2	1883
	88	String Quintet No.1	F	2Vn, 2Vla, Vc	1882	1883
	99	Cello Sonata No.2	F	Vc, Pf	1886	1887
	100	Violin Sonata No.2	A	Vc, Pf	1886	1887
	101	Piano Trio No.3	c	Pf, Vn, Vc	1886	1887
	108	Violin Sonata No.3	d	Vn, Pf	1886-8	1889
	111	String Quintet No.2	G	2Vn, 2Vla, Vc	1890	1891
	114	Clarinet Trio	a	Cla, Vc, Pf	1891	1892
	115	Clarinet Quintet	b	Cla, 2Vn, Vla, Vc	1891	1892
	120	Clarinet Sonata No.1,2	f, E♭	Cla, Pf	1894	1895

1891년, 클라리넷 주자 뮐펠트를 만나 클라리넷 5중주 b단조 Op.115를 작곡하였는데, 이 곡에서 클라리넷이라는 악기의 특성을 충분히 살리면서 브람스 자신의 음악적 독창성, 다양성, 헝가리적 색채 등 만년의 색채를 충분히 나타내었다.

4. Op.120의 Piano 반주부분 연구

1) 작곡배경

브람스는 57세 되는 해인 1890년에 현악 5중주 사장조 Op.111을 작곡한 후에 "이제 모두 이루었다. 나는 더 이상 작품을 쓰지 않겠다" 고 말했듯이 자신의 창작력에 한계가 온 것을 깨닫고 두 번 다시 대작에 손대지 않으려 했다. 그러나 1년이 채 못 되어 클라리넷 연주가인 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)의 감동적인 연주와 클라리넷에 대한 새로운 인식이 그에게 동기를 부여했다.[27] 이에 브람스는 클라리넷의 아름다운 음색에 눈뜨게 되고, 다른 음향의 성격을 가진 현악기보다도 클라리넷이 훨씬 피아노의 편성에 적합하다고 생각하여 클라리넷을 위한 여러 작품들을 작곡한다.

이 무렵의 클라리넷은 구조와 음역, 그리고 음색이 고전파시대의 것과는 상당히 바뀌었다. 음역은 아주 효과가 풍부한 넓은 음역을 가지며 게다가 음색은 음역에 의해 여러 가지로 다르고 또 다른 관악기와 비교하여 강약의 차이를 붙이기 쉬웠다. 이러한 클라리넷의 이점은 브람스의 클라리넷 곡에서도 물론 남김없이 사용되고 있다.[28] 클라리넷 3중주 가단조 Op.114와 클라리넷 5중주 바단조 Op.115를 시작으로 1894년 여름에는 뮐펠트를 위한 클라리넷 소나타 Op.120을 작곡하였다. Op.120은 No.1과 No.2 의 두 곡이며, No.2는 브람스 생애 마지막의 실내악 작품이다. 클라리넷은 전작인 3중주곡, 5중주곡에서 보다 효과적인 다양한 방법으로 활용이 되고, 낮은 음에서 높은 음에 이르는 모든 음역에 걸쳐서 활약하는데, 이 형식은 명쾌하고 균형이 잡혀 있으며, 생애를 걸쳐 체득한 모든 형식상의 실험과 체험에서 이끌어낸 세련성을 보이고 있다.[29]

Op.120이 작곡될 당시인 1892년부터 1894년에 이르는 3년간은 브람스와 가까

27) 음악세계, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19)브람스」, (서울: 음악세계,2003) p,19
28) 음악세계, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19)브람스」, (서울: 음악세계,2003) p,210
29) 음악지우사, 「브람스」, (서울 : 음악세계, 2003), p.315

이 지내던 사람들이 앞서 세상을 떠났기 때문에 그러한 슬픔이 이 두 곡에 잘 나타나고 있다. 그리고 이 곡은 Brahms의 음악을 Clarinet과 Piano라는 소규모 실내악의 편성 안에서 함축적으로 표현하고 있는 곡이다.

No.1 소나타는 전통적으로 f단조가 연상하는 특성, 즉 열정적이고 웅변적인 표현력과 형식적인 모험 등을 추구한 것으로 보인다. 모두 4악장으로 이루어져 있는 이 곡의 성격은 약간 음울하지만 매력적이고 전원적인 명랑함을 갖고 있다. 반면에 No.2 소나타는 서정적 표현을 직설적으로 이끌어 낸 것으로 어떤 의미에서는 고전적이라고 볼 수 있는 작품으로, E♭장조로 시작되고 격렬한 스케르초풍의 중간 악장을 거쳐 마지막 악장을 변주형식으로 마무리 짓고 있다. 이후 브람스 자신이 직접 비올라와 피아노를 위한 소나타로 편곡하였으며, 바이올린과 피아노를 위한 작품으로 편곡된 것도 남겨져 있다. 초연은 브람스와 뮐펠트의 연주로 No.2가 먼저 1895년 1월 8일에 , 1월 11일에 No.1이 빈의 음악예술협회의 연주회에서 초연되었다.

2곡의 클라리넷 소나타 Op.120 No.1, 2 (f minor, E♭ Major)는 Clarinet Trio와 Quintet이 A조 클라리넷으로 연주하는 것과 달리 B♭조 클라리넷으로 연주하게 되어있다. 1번은 비교적 슬프고 애수를 띤 분위기를 가진 반면, 2번은 부드럽고 달콤한 분위기로 마지막 악장이 변주곡 형식으로 끝나는 것이 특징이다. 각각 4악장과 3악장으로 이루어져 있으며, 전체적인 악곡 구조는 다음과 같다. (표4, 5)

<표 4> 클라리넷 소나타 Op.120 No.1의 악곡 구조

	1악장	2악장	3악장	4악장
조성	f minor	A♭ Major	A♭ Major	F Major
박자	3/4	2/4	3/4	2/2
빠르기	Allegro appassionato	Andante un poco Adagio	Allegro grazioso	Vivace
형식	Sonata 형식	3부 형식 (A-B-A′)	3부 형식 (A-B-A′)	Rondo

<표 5> 클라리넷 소나타 Op.120 No.2의 악곡 구조

	1악장	2악장	3악장
조성	E♭ Major	e♭ minor	E♭ Major
박자	4/4	3/4	6/8
빠르기	Allegro amabile	Allegro appassionato	Andante con moto
형식	Sonata 형식	복합 3부 형식	변주곡 형식

2) Op.120, No.1

① 제 1악장 (Allegro appassionato)

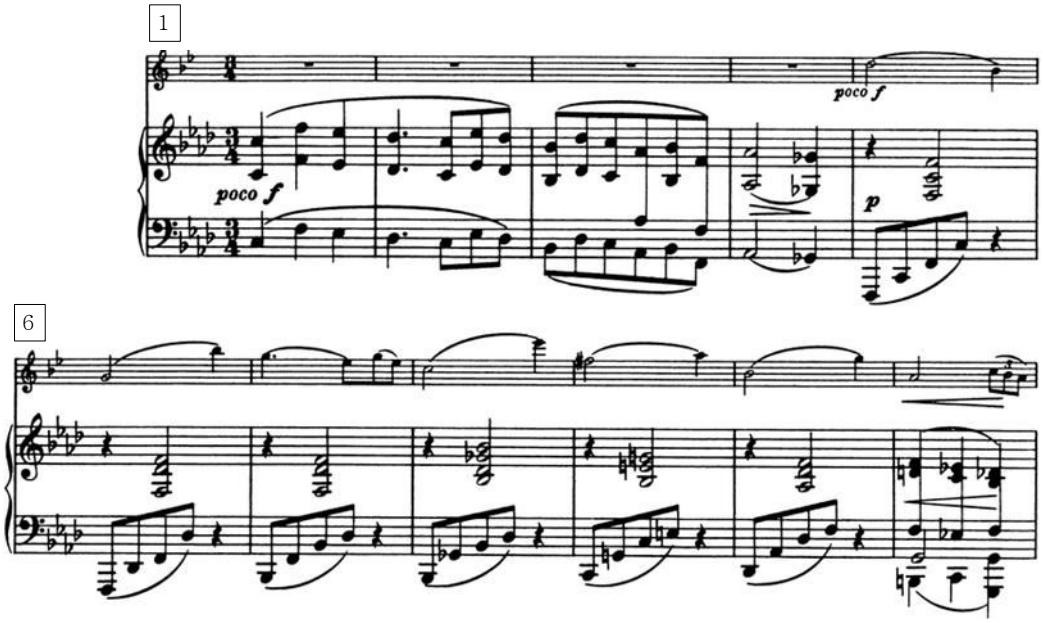
제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부의 세 부분으로 구성되는 소나타형식으로 다음과 같다. (표6)

<표6> Op.120 No.1 제 1악장의 구성

형식구조		마디	조성
제시부 (1-89)	제1주제부 제2주제부 codetta	1-52 53-76 77-89	f-D♭ c c
발전부 (90-137)	제1부분 제2부분	90-115 116-137	A♭-E-c# c#-f#-f
재현부 (138-236)	제1주제부 제2주제부 codetta coda	138-167 168-191 192-213 214-236	f f f f

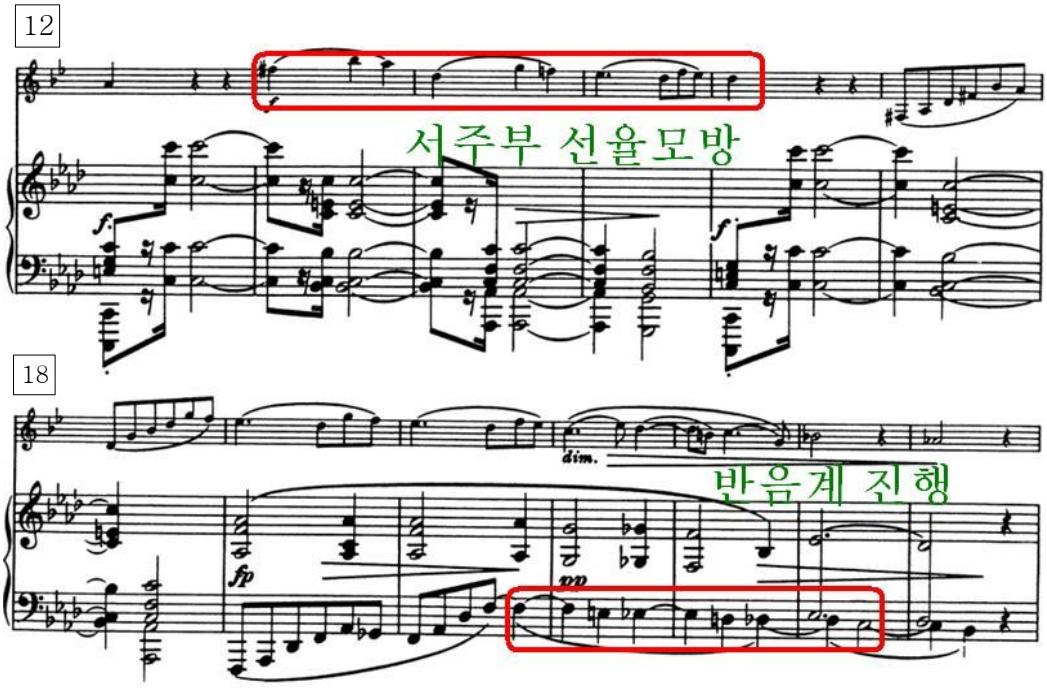
제시부는 피아노의 선율로 시작되는 4마디의 서주를 갖는다. 이 서주부는 곡의 분위기를 암시하는 역할을 하며 곡이 진행되면서 지속적으로 반복, 변형되어 제시된다. 4마디의 서주부에 이어 나오는 클라리넷의 주제선율은 비교적 높은 음역으로 넓은 도약이 특징이다. (악보10)

<악보10> Op.120 No.1 제 1악장, 마디1-11



서주부의 동기는 14마디의 클라리넷 선율에 모방되어 제시되며, 22마디의 피아노 반주부분에는 단 3도의 반음계적인 병진행이 나타난다. (악보11)

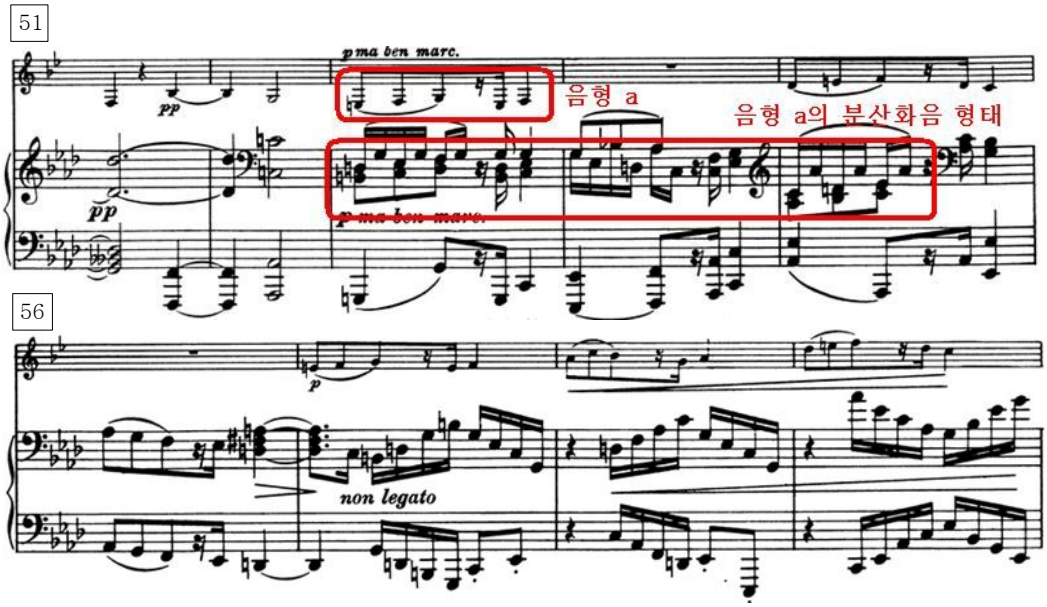
<악보11> Op.120 No.1 제 1악장 12-25마디



소나타의 제 1주제와 제 2주제는 선율, 화성, 리듬 등의 음악적 요소의 변화로 대조적인 성격을 지닌다. 제 1주제의 선율은 악구(phrase)형태로 된 서정적인 분위기의 선율적인 요소를 가진 반면, 제 2주제는 리듬적 요소를 가진 짧은 음형의 동기로 선율과 리듬의 대조를 이룬다. 제 2주제는 음형 a의 리듬이 반복되어 사용되고, 피아노는 분산화음(arpeggio)의 음형의 반주형태로 제시된다. 음형 a는 클라리넷과 피아노가 서로 주고받는 응답형태로 나타난다.

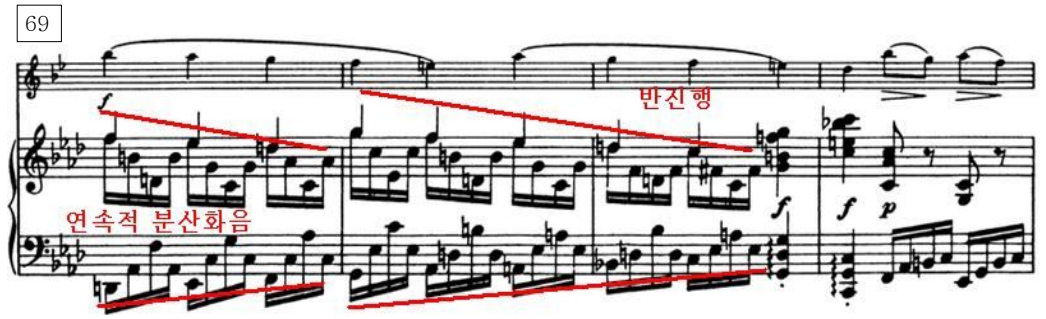
(악보12)

<악보12> Op.120 No.1 제 1악장, 마디 51-58



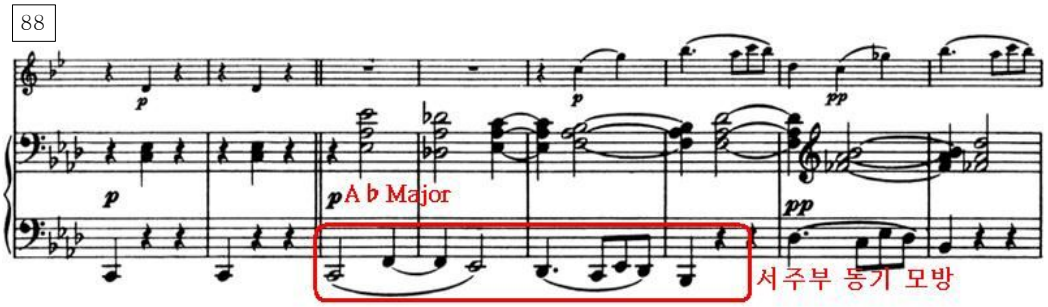
<악보13>은 제 2주제와 발전부를 잇는 경과적인 부분이다. 양손의 반진행으로 분산화음이 연속되는 형태로, 브람스는 짧은 음길이의 리듬을 반복하는 연결구에 선율적인 요소들과 주제적인 성격을 부여하였다.

<악보13> Op.120 No.1 제 1악장, 마디 69-72



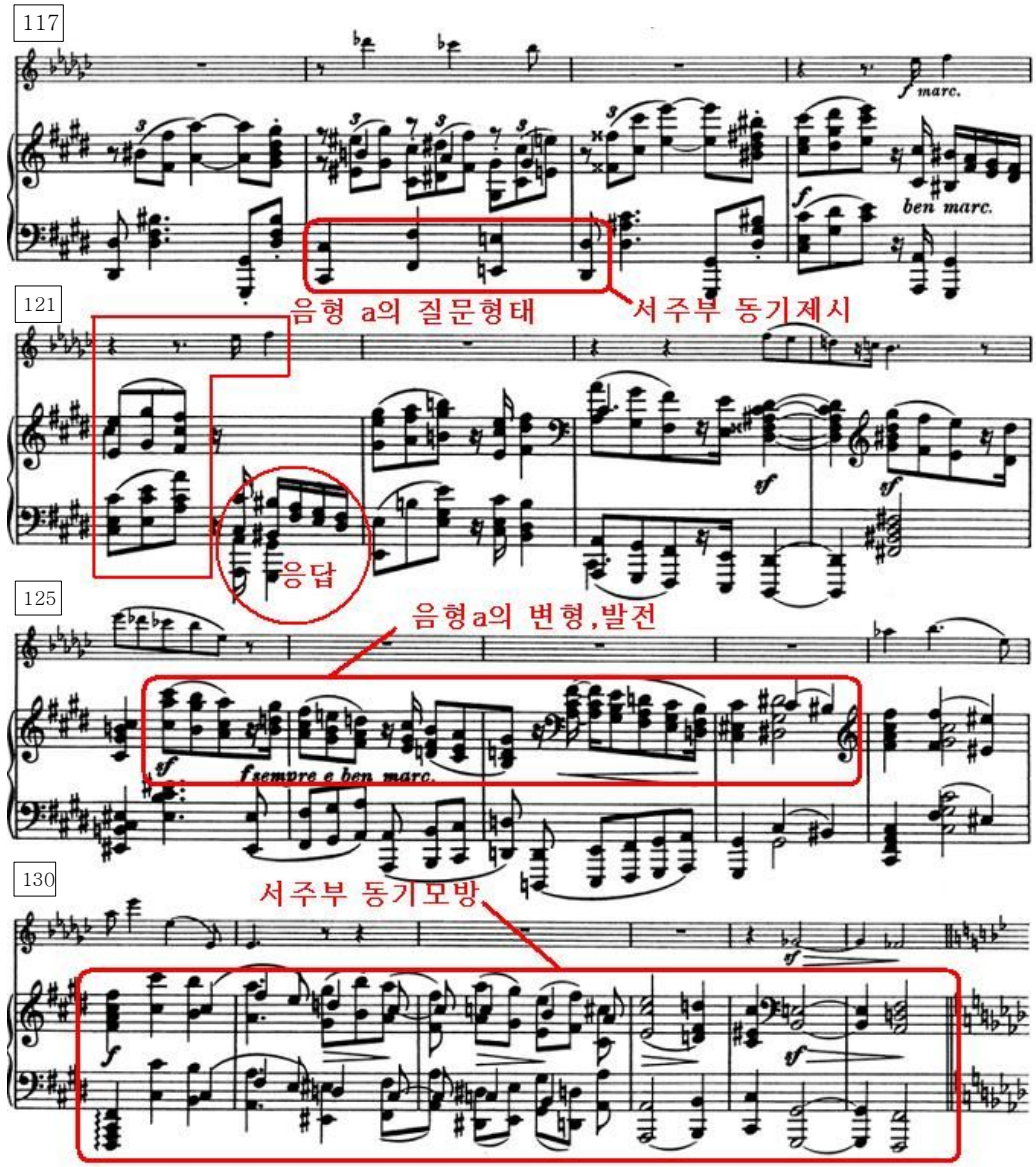
90마디는 원조인 f minor의 나란한조인 A♭Major의 조성으로 시작하여, 피아노 왼손에서는 서주부의 동기가 모방, 변형되어 선율적으로 제시된다.
(악보14)

<악보14> Op.120 No.1 제 1악장, 마디 88-95



117마디에서는 저음부의 도약에 이어 왼손에서 서주의 동기가 제시되고, 이와 상반되게 오른손에서는 싱코페이션의 사용과 함께 셋잇단음표의 리듬으로 대조를 이룬다. 클라리넷과 피아노가 음형 a를 서로 나누어 연주하며, 주고 받는 형태의 짧은 질문과 응답에 이어 피아노가 주체적으로 이끌어나간다.
(악보15)

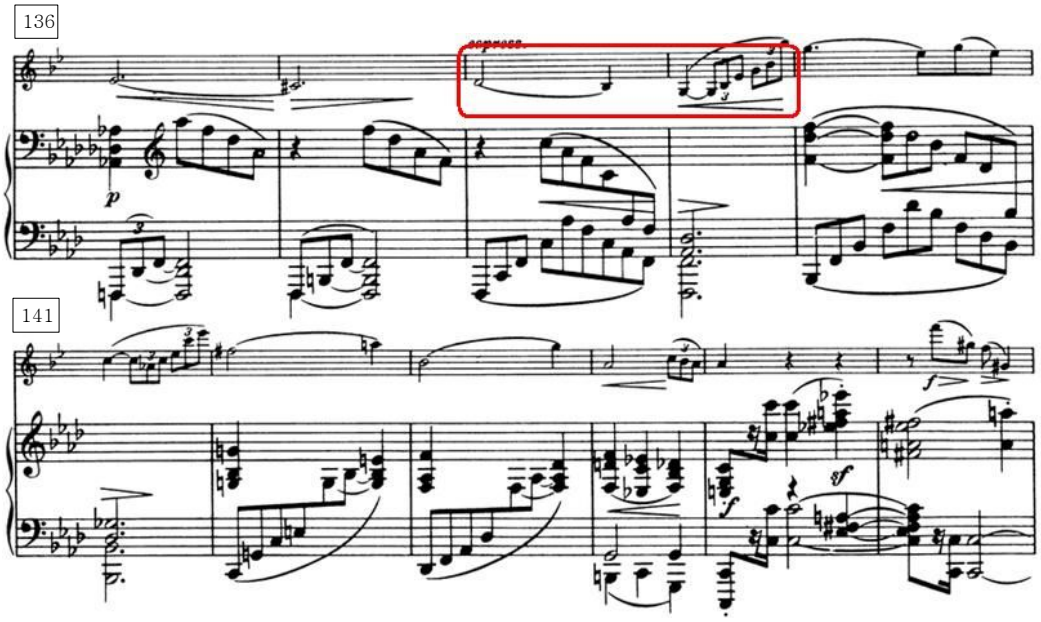
<악보15> Op.120 No.1 제 1악장, 마디 117-136



제시부에서의 서주부분은 옥타브로 병행하는 단선율인것에 비해, 재현부에서는 분산화음 형태로 화성적으로 더욱 풍부한 음향효과가 나타난다. 클라리넷의 주제선율은 제시부보다 한 옥타브 아래로 연주하게 되어있어, 깊고 폭 넓

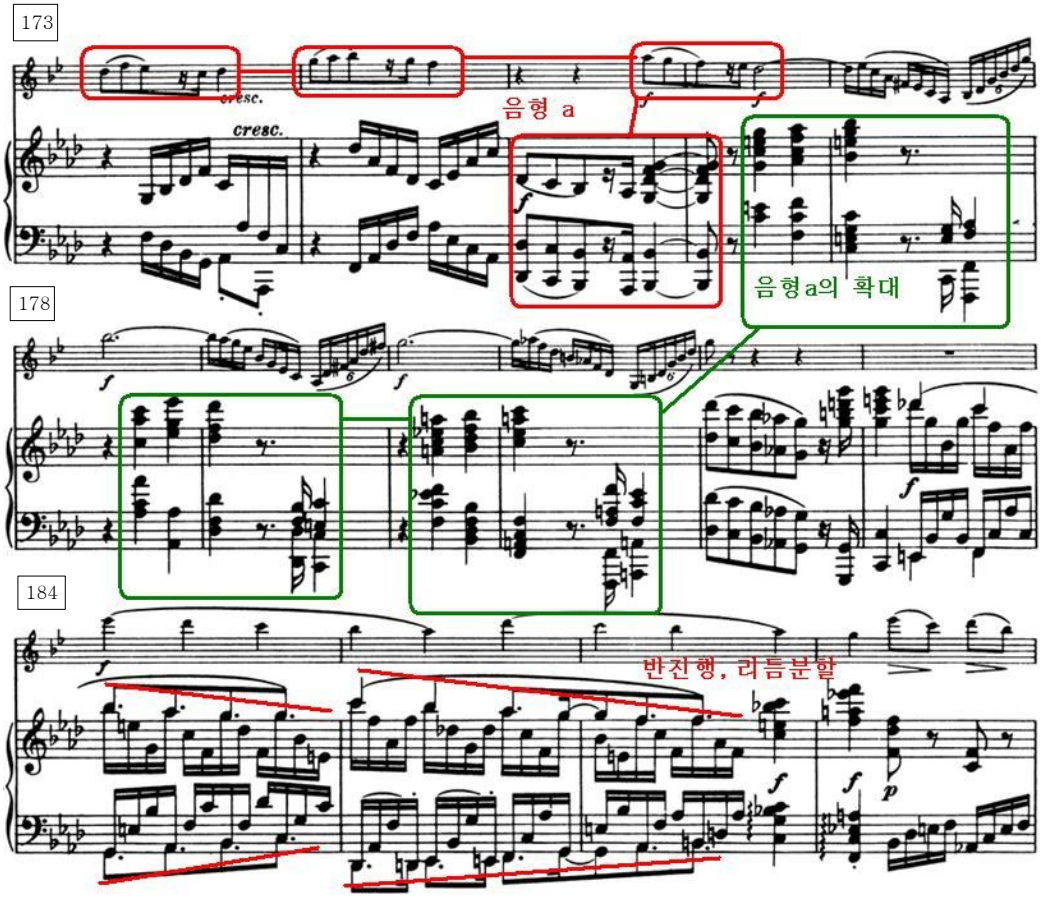
은 음색으로 표현되며, 셋잇단음표의 연속으로 리듬의 변주를 보인다.
(악보16)

<악보16> Op.120 No.1 제 1악장 마디 136-146



재현부의 175-181마디에서는 리듬을 확대하여 악구를 발전시킨 것이 특징이다. 또한 제 2주제부의 악구는 상성부와 베이스의 반진행과 더불어 리듬이 더 분할되며 발전하는 것을 알 수 있다. 이것은 곡 전체에 통일성을 부여하는 변주곡 성격의 요소이다. (악보17)

<악보17> Op.120 No.1 제 1악장 마디 173-187



② 제 2악장 (Andante un poco Adagio)

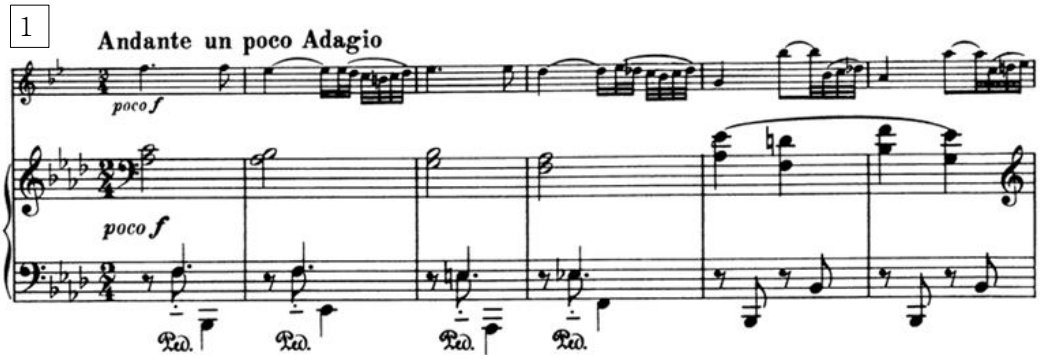
제 2악장은 A-B-A'의 3부분 형식으로 제 1악장과 나란한조인 A♭ Major로 다음과 같은 구성이다. (표7)

<표7> Op.120 No.1 제 2악장의 구성

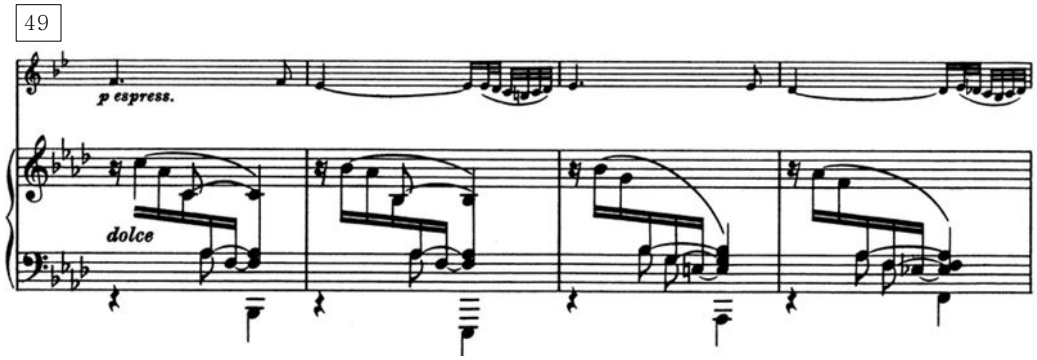
형식구조	마디	조성
A	1-22	A♭
B	23-48	D♭-E
A'	49-81	A♭

저음부의 피아노 반주에 주선율은 클라리넷에서 제시된다. 주선율이 클라리넷에서 여러 번 제시되는 동안 피아노 반주부는 변형되어 선율을 수식해주고 받쳐주며 느린악장에서의 긴 음표사이를 채워 곡을 더 풍성하게 한다. (악보 18, 18-1, 18-2)

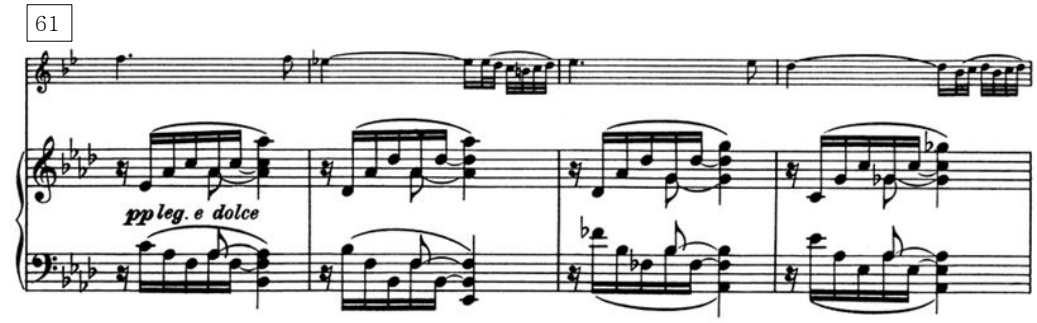
<악보18> Op.120 No.1 제 2악장 마디 1-6



<악보18-1> Op.120 No.1 제 2악장 마디 49-52

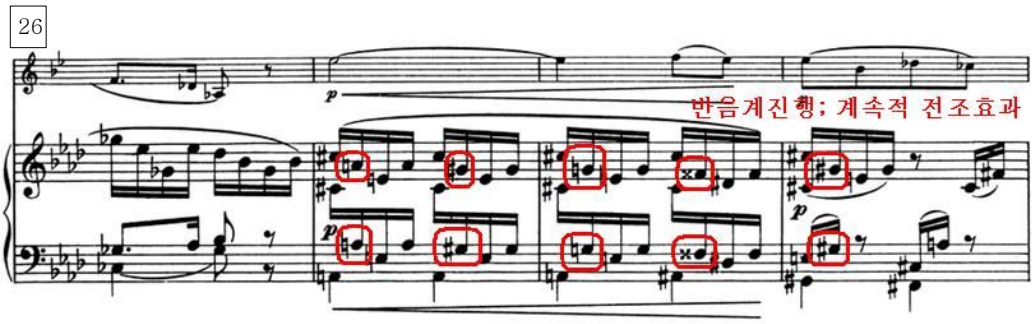


<악보18-2> Op.120 No.1 제 2악장 마디 61-64



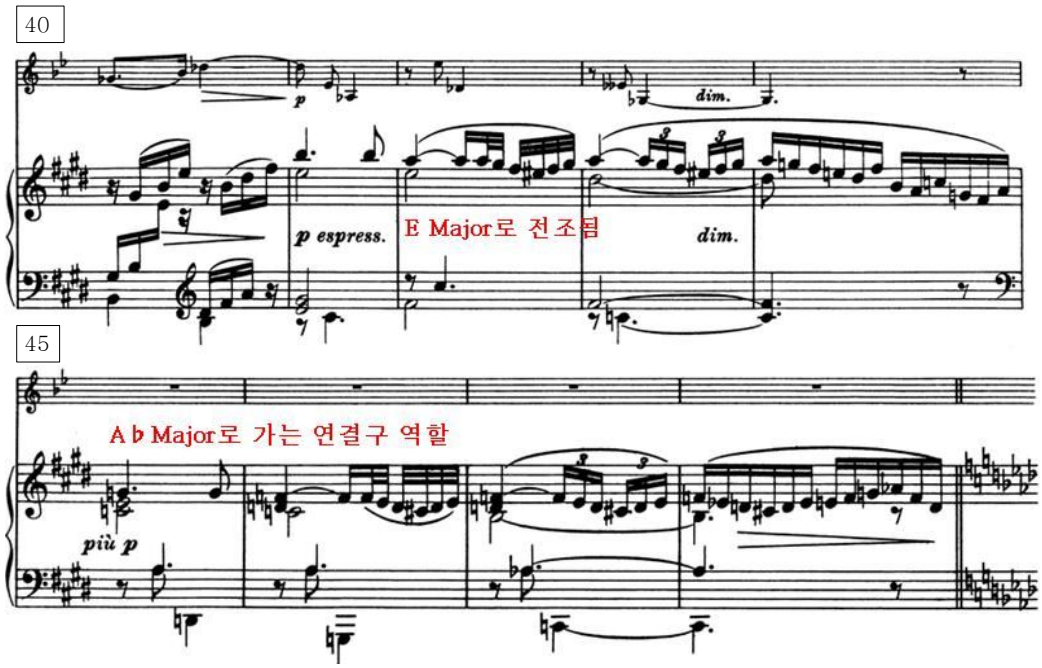
27마디의 반주 부분의 진행을 중심으로 2마디 단위로 반음계적인 전조가 계속된다. 관계조로의 온음계적 전조가 아닌 이명동음 전조를 사용하여, 이명동음 화음의 모호한 음색이 잘 드러나 있다. (악보19)

<악보19> Op.120 No.1 제 2악장 마디 26-29



피아노가 주선율을 맡아서 나올 때는 E Major로 전조되어 풍부한 색채감을 보여주며, 이어서 간주부분은 독립적으로 연주하여 원조인 A♭ Major로 돌아가는 연결구 역할을 한다. (악보20)

<악보20> Op.120 No.1 제 2악장 마디 40-48



③ 제 3악장 (Allegretto grazioso)

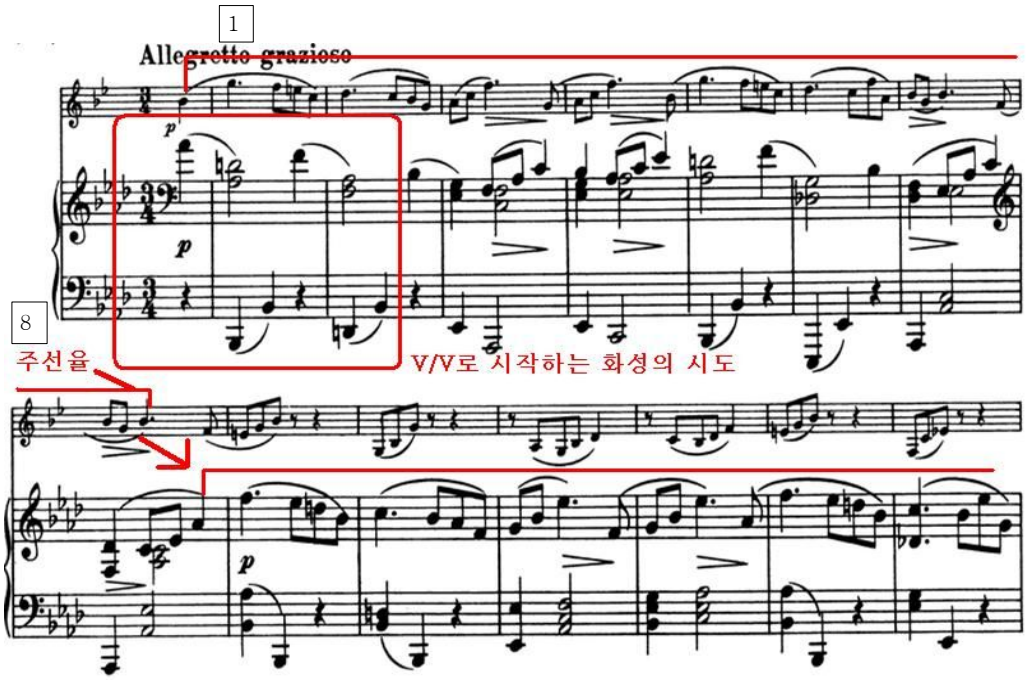
제 3악장은 Rapsody풍의 Intermezzo로 경쾌하면서도 우아하게 연주되어야 한다. 곡 전체의 구성은 다음과 같다. (표8)

<표8> Op.120, No.1 제 3악장의 구성

형식구조	마디	조성
A	1-46	A♭
B	47-90	f
A'	90-136	A♭

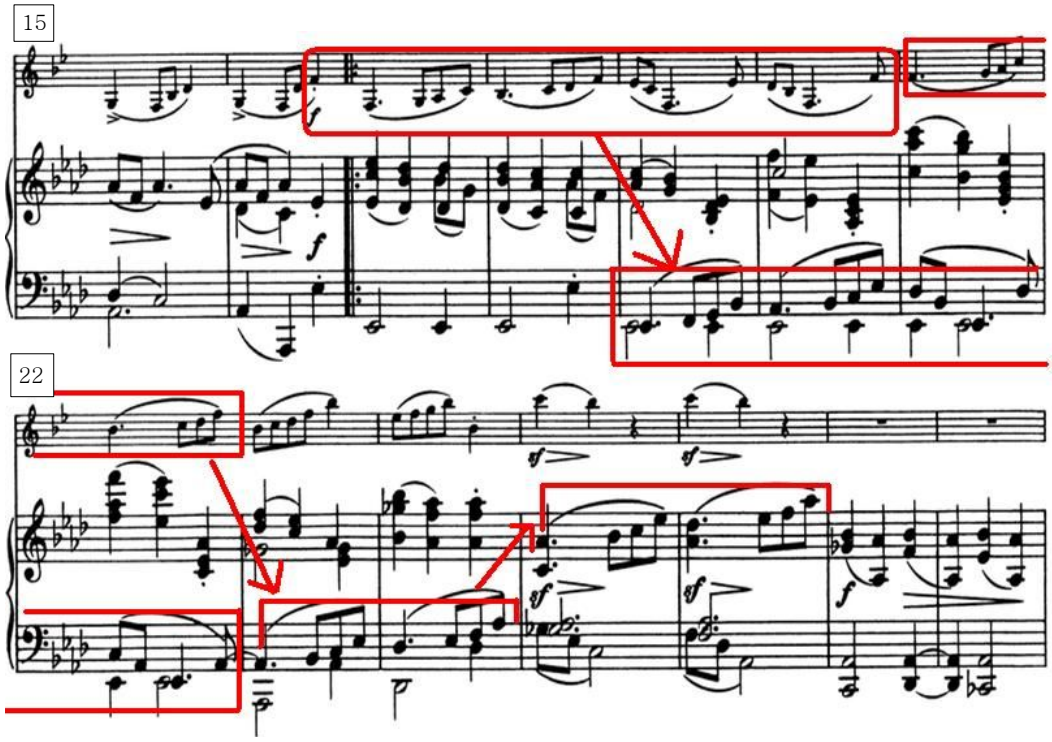
도입부의 부속 7화음의 사용은 조성의 모호함을 주는 어법으로 낭만주의 음악의 색채를 돋보이게 하며, 주선율이 클라리넷에 나오고 피아노는 3박자를 살려 화성적 보조를 한다. 곧이어 8마디 마지막 박자부터 피아노의 오른손에서 주선율이 이어진다. 클라리넷과 피아노가 8마디씩 차례로 서로 주선율을 주고받는데, 어느 한 악기에 치우치지 않고 동등한 비중을 두었다고 볼 수 있다. (악보21)

<악보21> Op.120 No.1 제 3악장 마디 1-14



주선율 제시에 이어 클라리넷의 4마디 선율이 피아노의 왼손으로 모방되어 겹쳐서 뒤따라 나온다. 그리고 2마디의 클라리넷 선율은 피아노의 왼손에서 오른손으로 2마디씩 이어지는 클라리넷과 피아노의 대화가 돋보인다. (악보22)

<악보22> Op.120 No.1 제 3악장 마디 15-28



④ 제 4악장(Vivace)

제 4악장은 곡 전체에서 흐르는 무겁고 차분한 분위기에서 벗어나 경쾌하고 생동감있는 주제로 시작된다. 제 1악장과 같은으뜸음조인 F Major로 그 구성은 다음과 같다.(표9)

<표9> Op.120 No.1 제 4악장의 구성

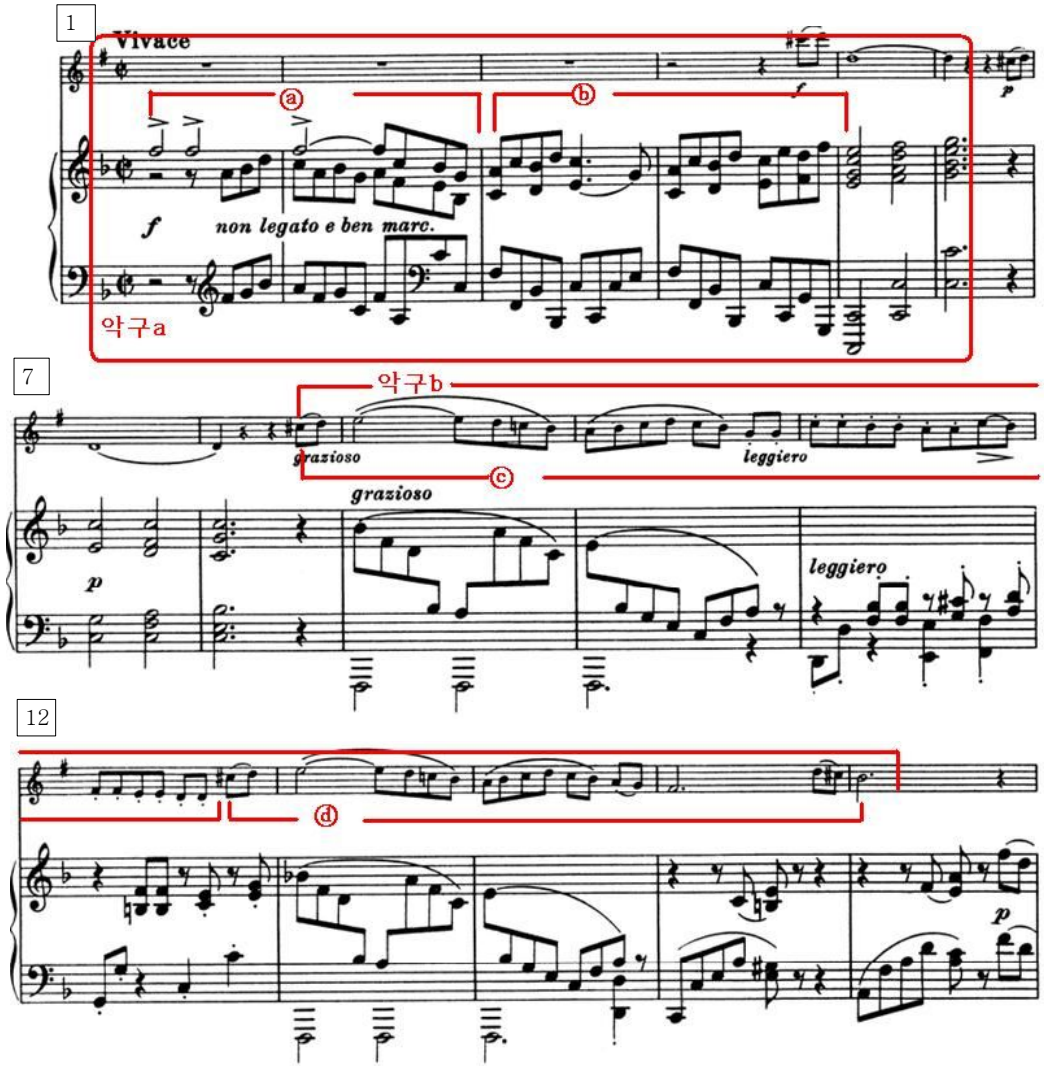
형식구조	마디	조성
A	1-41	F
B	42-61	C
A'	62-118	F
C	119-141	d
B'	142-173	F
A"	174-210	F
Coda	211-220	F

A부분을 주제로 하는 론도형식으로 고전주의의 론도형식은 대개 C부분이 중심을 이루는 부분의 역할을 하며, 악곡의 길이가 다소 긴데 비하여, 이 곡은 길이가 짧은 것이 특징이다. 그러나 <표12>에서 보듯이 B부분은 딸림조인 C Major로, C부분은 나란한조인 d minor로 전조하여, 조성적인 면에서 고전주의 조성을 확립하는 틀을 고수하고 있음을 알 수 있다.

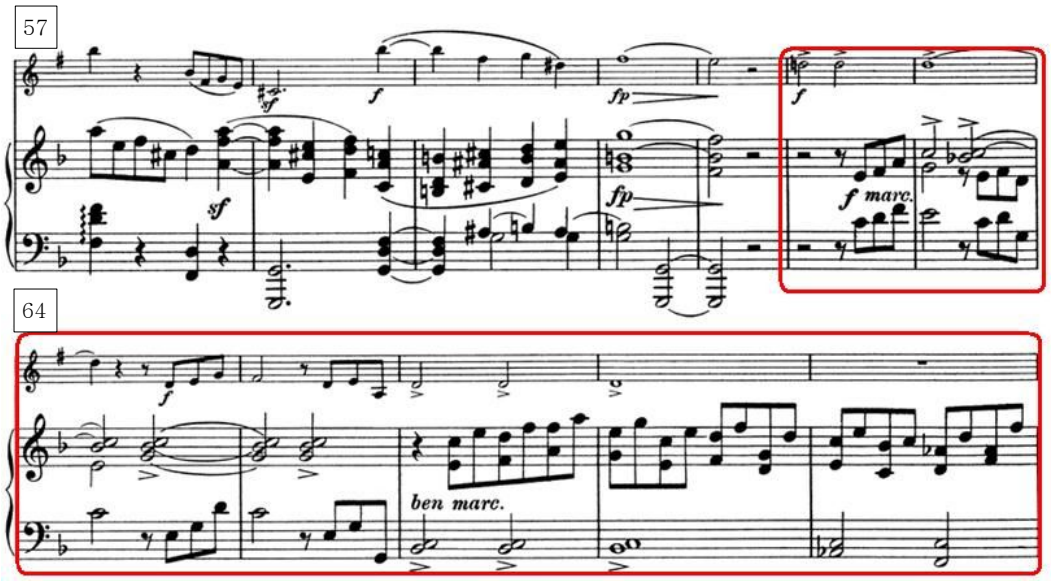
제 4악장의 주제는 a(ⓐ+ⓑ)와 b(ⓒ+ⓓ)의 두 악절의 결합으로 구성되어 있다. 악구 a부분에서 보이는 ⓐ, ⓑ의 리듬형은 연결구에서 변형되어 자주 사용된다.[30] 악구 b에서의 grazioso를 표현하기 위해서 피아노 반주부는 분산화음의 레가토로 연주하도록 지시되어 있으며, leggiero의 표현을 위해서 클라리넷의 텅킹주법을 도와주는 스타카토로 처리하였다.(악보23, 24)

30) 최혜윤, 「브람스 클라라넷 소나타 제 1번 작품번호 120의 피아노 부분을 중심으로」 (상명대학교 석사학위논문, 2005), p.67

<악보23> Op.120 No.1 제 4악장 마디 1-16



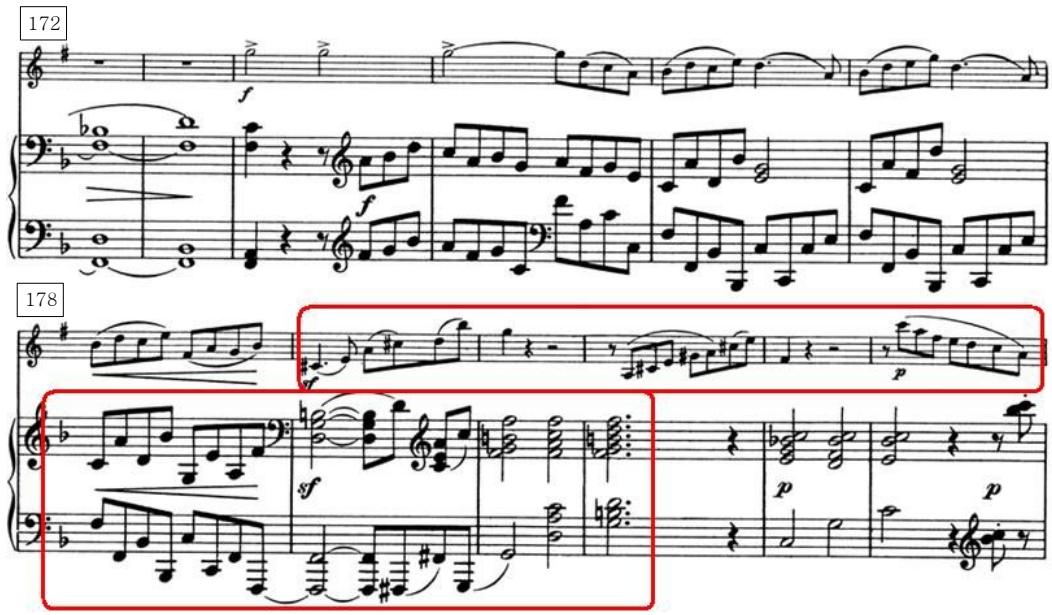
<악보24> Op.120 No.1 제 4악장 마디 57-68 (ⓐ+ⓑ의 변형리듬사용)



종결부의 Coda에서도 주제 A부분 악구 a의 ⓐ의 변형된 형태가 두드러지게 나타난다. 여기에서 간과할 수 없는 것은 브람스가 고전주의의 틀을 깨고자 했던 여러 가지의 시도 가운데에서도 여전히 고전주의와 낭만주의를 자유롭게 넘나들며 그의 악상을 악보에 옮겨 놓기까지 형식을 탈피하려 했으나, 한번 제시한 주제의 요소들을 가급적 변형시키지 않고 의도적인 구성으로 곡 전체에 흐르는 통일감을 부여하였다.

(악보25)

<악보25> Op.120 No.1 제 4악장 마디 172-183



3) Op.120, No.2

브람스의 발전적 변주의 특징이 잘 드러난 작품으로, 이 곡의 화성 구조는 전통적 형식의 틀을 유지하고 있지만, 이와는 다르게 주제적인 측면은 발전적 변주를 통해 불규칙한 악구구조를 나타내고 있다.

① 제 1악장(Allegro amabile)

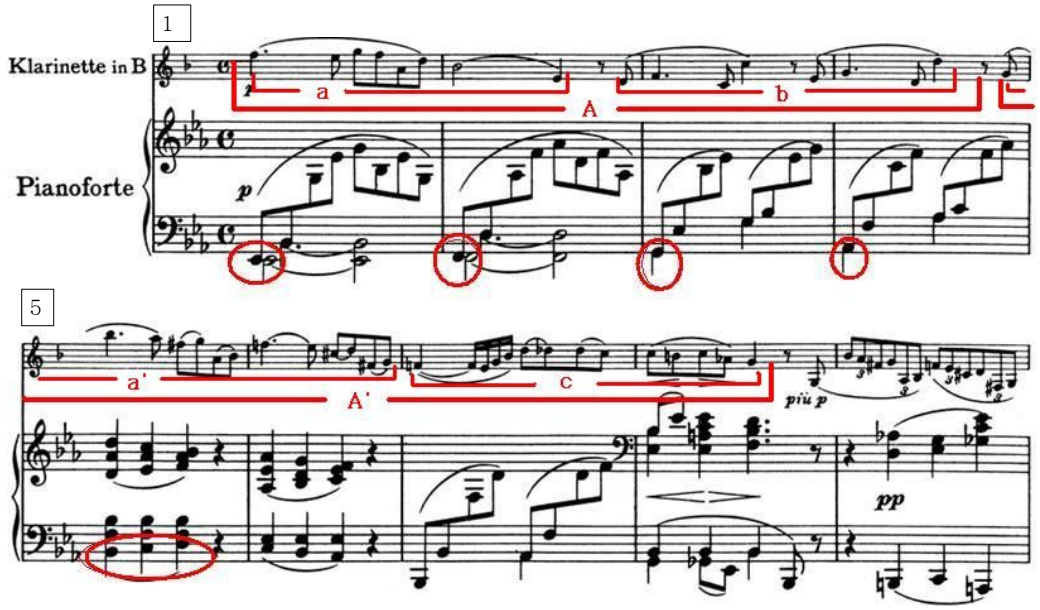
<표10>에서 보듯이 제 1악장의 전체 조성구조는 전통적인 소나타의 형식 안에서 그대로 유지되고 있다. 제 1주제부와 제 2주제부의 딸림조 관계, 발전부의 연속적인 전조, 두 주제가 딸림조 관계가 아닌 같은 조성으로 다시 전개되는 재현부는 전통적인 소나타의 가장 큰 특징이라고 할 수 있다. 브람스는 이러한 명확한 전통적 소나타 형식의 조성구조를 바탕으로 발전적 변주를 통해 곡을 전개시킨다.

<표10> Op.120 No.2 제 1악장의 구성

형식구조		마디	조성
제시부	제1주제부	1-14	E♭
	경과구	15-21	E♭
	제2주제부	22-34	B♭
	경과구	35-39	B♭
	Codetta	40-51	B♭
발전부	제1부분	52-72	B♭-E♭-g
	제2부분	73-102	G-c-b-B♭-b-E♭
재현부	제1주제부	103-110	E♭
	경과구	111-119	E♭-A♭
	제2주제부	120-132	C♭-E♭
	경과구	133-137	E♭
	Codetta	138-149	E♭
	제1주제부	150-161	E♭
	Coda	162-173	E♭

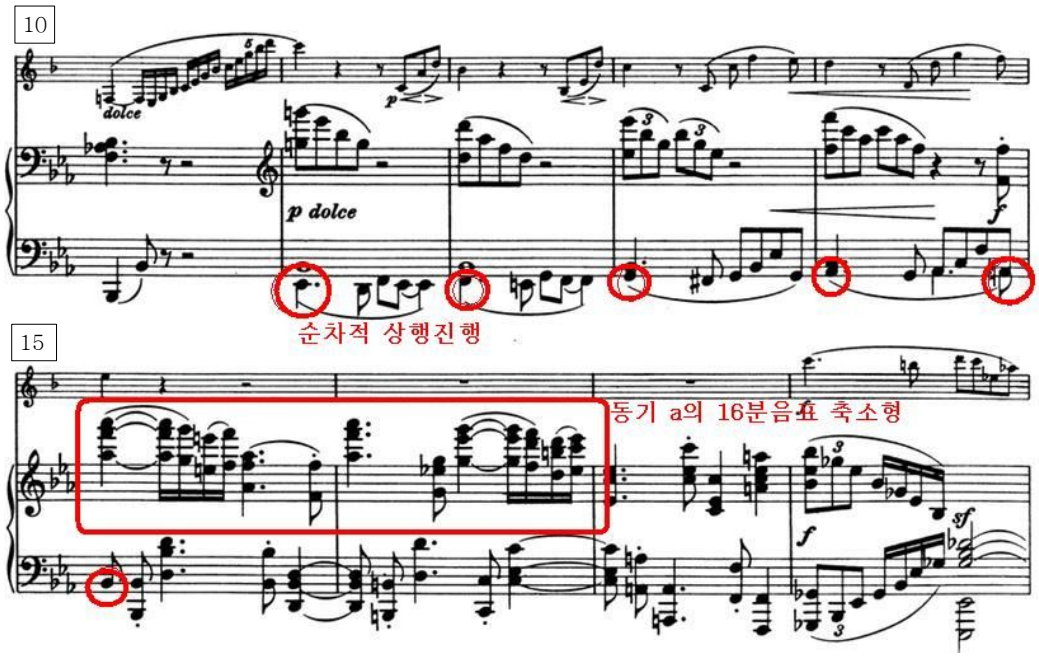
클라리넷이 제 1주제를 제시하는 동안 피아노는 왼손 베이스의 E♭→ F → G → A♭→ B♭→ C → D음으로 순차 상행 진행 안에서 분산화음 반주형태를 보인다. 이런 왼손 베이스의 진행은 11마디에도 나타나는데 제 1주제의 동기를 갖고 진행한다. (악보26, 27)

<악보26> Op.120 No.2 제 1악장 마디1-9



<악보27>에서 11마디의 피아노 반주부 왼손에서 동기 a를 이용하여 순차적으로 상행 진행하고, 15마디의 오른손에는 동기 a가 16분음표로 축소되어 또 다른 새로운 동기를 이끌어 낸다. 즉 제 1주제로 시작된 경과구에서 브람스는 발전적 변주기법을 통해 또 다른 동기를 제시한다. 이것으로 새로운 특징의 주제 도입은 화성적인 진행과 더불어 패시지를 제 2주제부까지 연속적으로 연결하여 전개한다.(악보27)

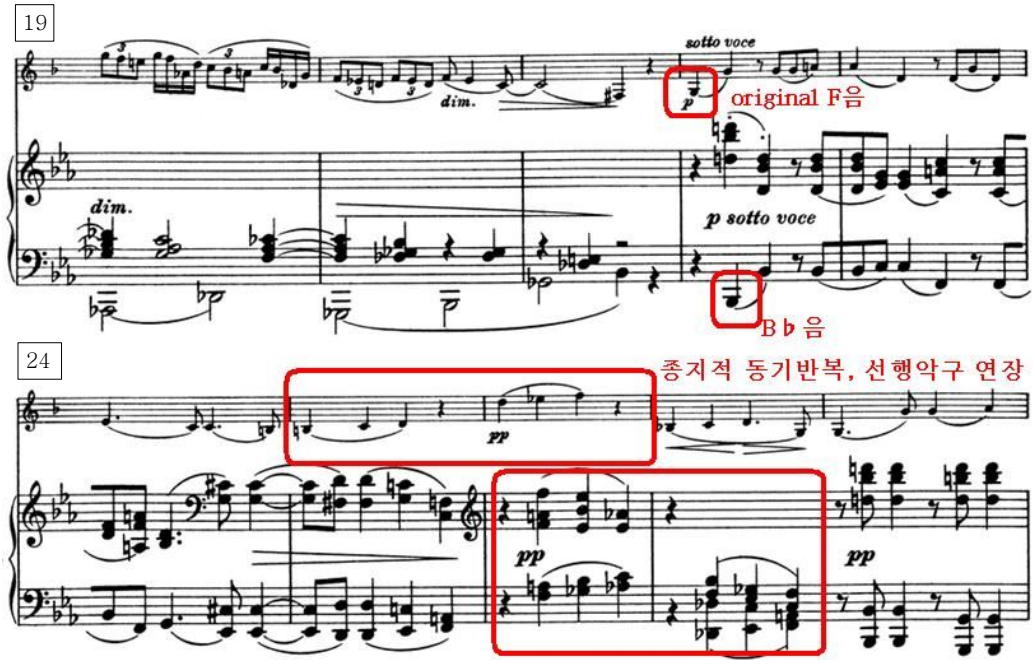
<악보27> Op.120 No.2 제 1악장 마디 10-18



제 2주제는 피아노의 왼손이 클라리넷 선율을 한 박자 뒤에 5도 음정관계의 캐논 형식으로 모방되는데, 이 기법은 캐논 형식 중 쓰기 어려운 형식으로, 보통은 4도관계로 모방이 되나 5도 관계로 모방함으로써 Brahms의 뛰어난 음악 기법을 나타내 준다.[31] 26-27마디는 종지적 동기를 반복하여 선행악구가 연장되는 부분으로 종지적 주제도 변형 없이 반복되어 나타난다. (악보28)

31) Daniel Gregory Mason, 「The Chamber Music of Brahms」,(New York : The Macmillan Company, 1933)p.259

<악보28> Op.120 No.2 제 1악장 마디 19-28

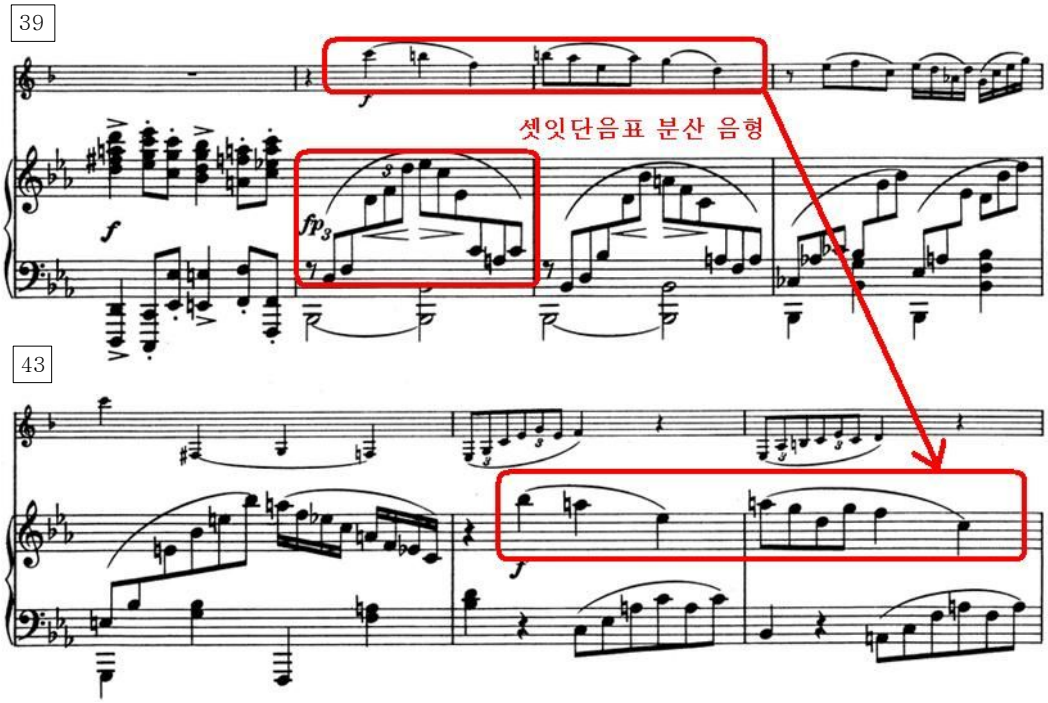


Codetta의 시작인 40마디의 피아노 반주부는 셋잇단음표 분산화음 음형이 제 1주제의 분산화음 음형 보다 리듬이 세분화되면서 더욱 생동감이 느껴진다. 클라리넷 성부는 제 1주제의 동기 a를 변형한 선율을 연주하는데, 이 선율은 44-45마디에서 피아노 반주부의 오른손으로 옮겨가고 클라리넷과 피아노의 왼손이 서로 모방하며 주고받는다.

고전 소나타의 Codetta는 한 부분을 마치는 종결구적인 성격을 가지는 것과는 달리, 이 곡의 제 1악장에서는 발전부를 준비하고 연결시키는 역할을 한다.[32](악보29)

32) 김은영, 「브람스 클라리넷 소나타 Op.120 E♭장조의 분석연구」(경원대학교 석사학위논문, 2009) p.16

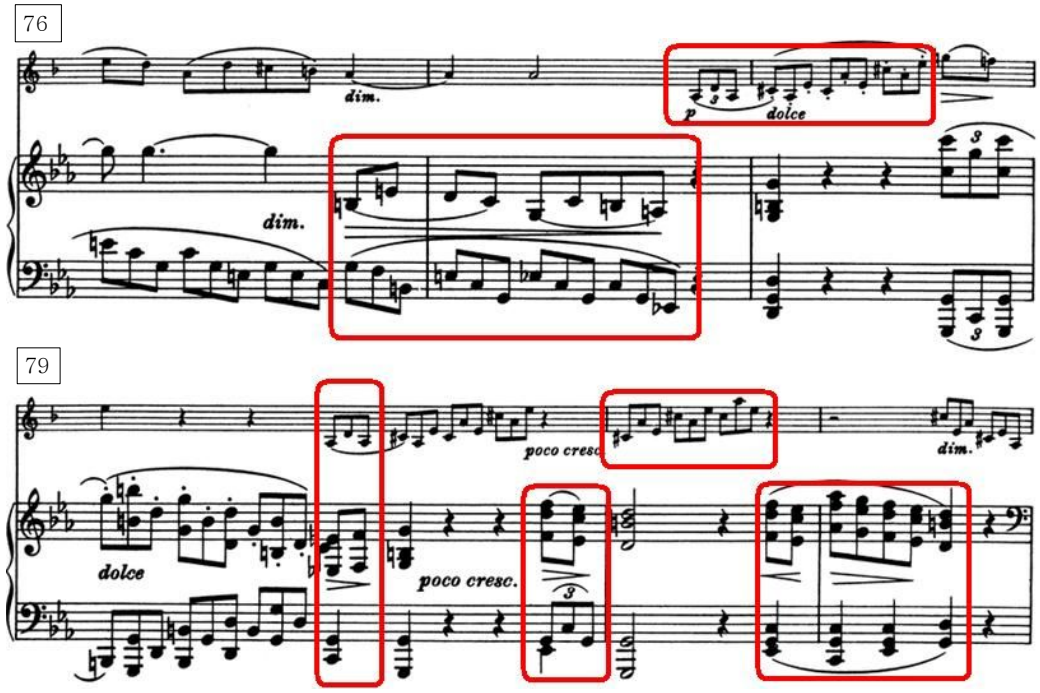
<악보29> Op.120 No.2 제 1악장 마디 39-45



77-88마디까지는 피아노와 클라리넷 성부가 셋잇단음표의 상행, 하행하는 선율을 주고받으며 발전하는데, 이 부분은 클라리넷의 3도 이상의 도약 음정들이 피아노의 대화적 기법을 통해 음악을 안정되게 만든다. 또한 이 부분에서 셋잇단음표와 8분음표의 교차리듬[33]이 나오는데 이것은 브람스가 자주 사용했던 작곡기법 중 하나로 클라리넷과 피아노의 앙상블이 두드러진다. (악보30)

33) 교차리듬 (Cross rhythm): 성부 사이의 리듬형을 교대, 교체하는 것을 뜻함.

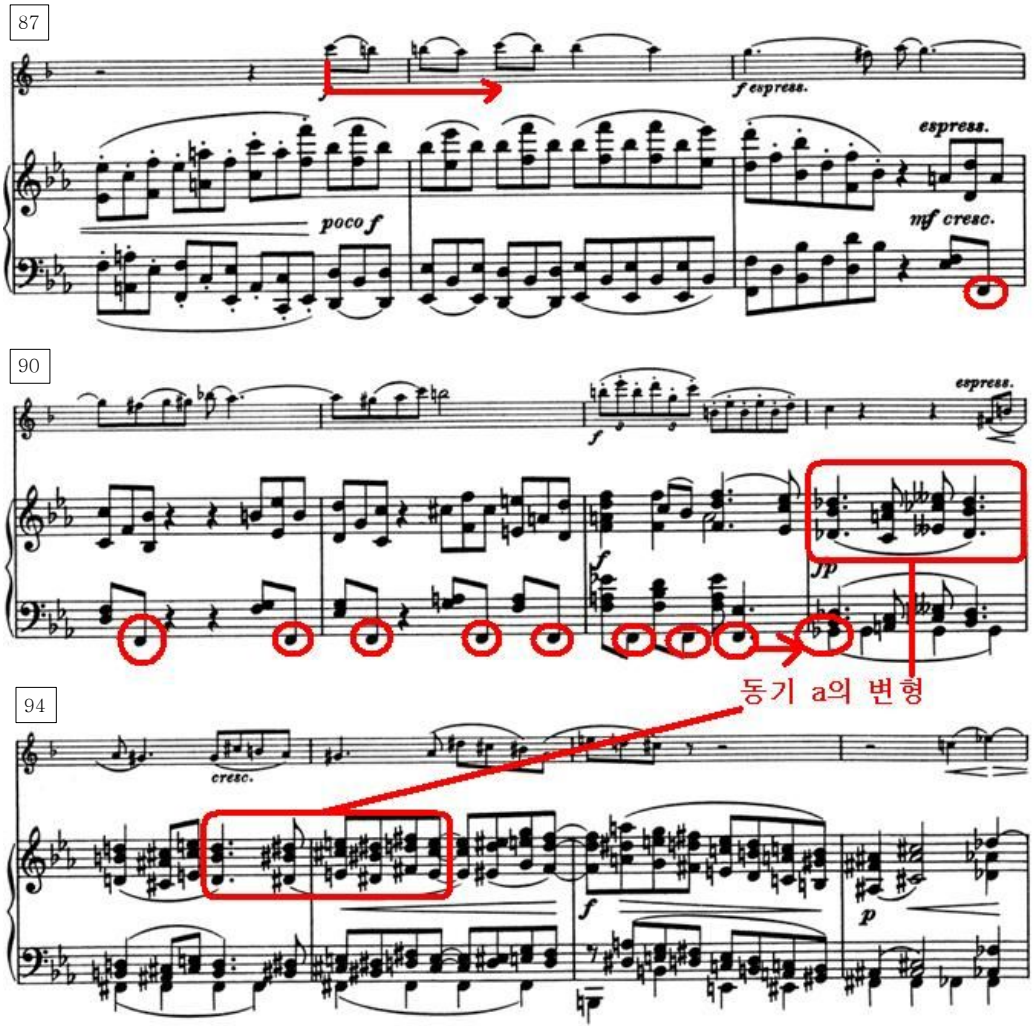
<악보30> Op.120 No.2 제 1악장 마디 76-82



89마디에서 클라리넷은 동기 a를 변형, 발전시키고 피아노 반주부는 베이스에서 B♭Major의 딸림음인 F음이 지속적으로 사용되어 다음 마디의 G♭음으로 진행되는 긴장감을 고조시킨다. 93마디의 피아노 반주부에서 동기 a, b의 변형이 나타나는데, 짜임새와 리듬이 확대외어 유니즌으로 힘있게 반음계 진행을 하여 96마디까지 절정을 이른다. 34)이 부분은 피아노 반주부의 텍스처가 두터워 클라리넷과의 앙상블에 유념해야하는 부분이다. (악보31)

34) 김은영, 「브람스 클라리넷 소나타 Op.120 E♭장조의 분석연구」(경원대학교 석사학위논문, 2009) p.22

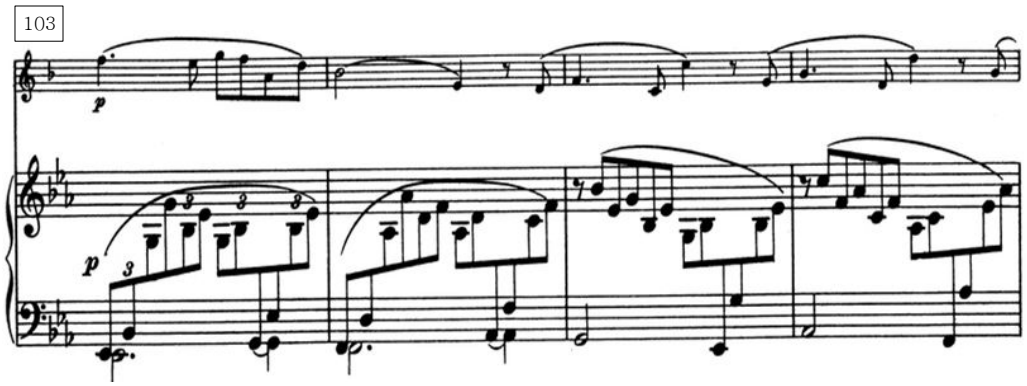
<악보31> Op.120 No.2 제 1악장 마디 87-97



브람스는 발전부에서 새로운 음형들을 나열하기 보다는 간단명료한 요소들을 반복하고 변형시키는 발전적 변주기법으로 통일성을 나타낸다. 또한 빈번한 전조, 다양한 화성과 리듬의 변화로 그의 음악적 특징이 잘 드러난다.

103마디부터 E♭ 장조로 제 1주제가 재현된다. 클라리넷의 주선율은 고전주의의 단순한 반복처럼 그대로 재현되지만 피아노 반주부에서는 주로 셋잇단음표의 사용으로 변화를 주어 발전부를 이끈다. 이는 같은 형식 안에서 선율을 더욱 부각시키며, 긴장감을 주는 낭만주의적 표현이다. (악보32)

<악보32> Op.120 No.2 제 1악장 마디 103-106



② 제 2악장(Allegro appassionato)

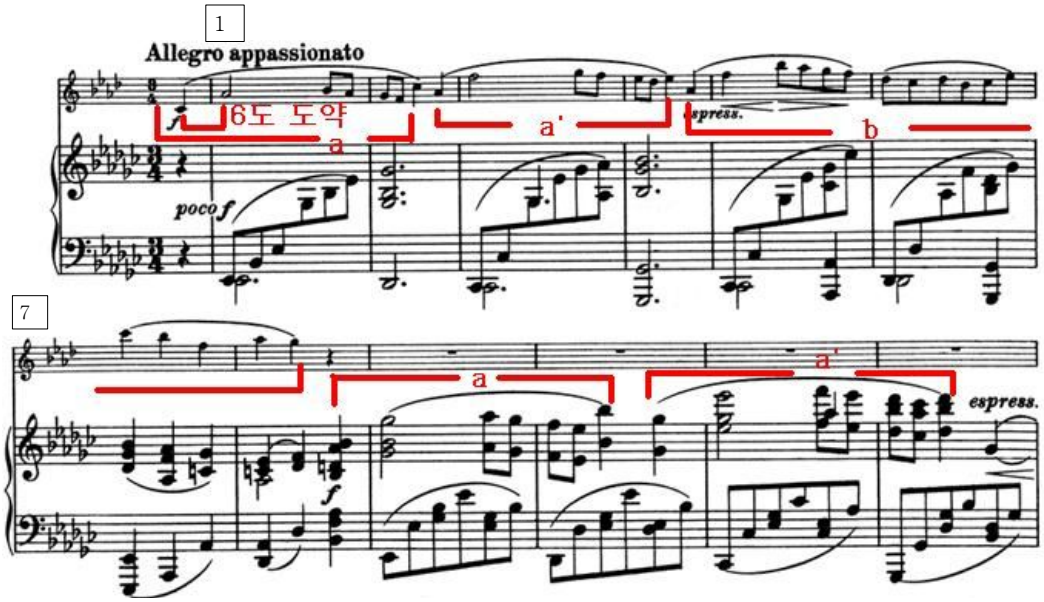
제 2악장은 트리오를 포함한 스케르초의 복합 3부형식으로, 형식구조는 <표 11>와 같다.

<표11> Op.120 No.2 제 2악장의 구성

형식구조		마디	조성
A	a	1-16	e♭
	b	17-36	D♭-e♭
	a'	37-80	e♭
B	c	81-108	B
	d	109-120	c#
	c'	121-138	B
A'	a	139-156	e♭
	b	157-176	D♭-e♭
	a'	177-223	e♭

제 1악장의 우아하고 사랑스러운 분위기와는 달리 영웅적인 대담함과 색다른 활동성을 나타내는 악장으로, 주요 동기는 6도 도약과 이것의 연속되는 순차진행이다. 클라리넷이 먼저 주제를 제시하고 피아노의 오른손이 같은 선율을 옥타브 중복으로 응답하는데 이는 제 1주제를 더욱 강조한다고 할 수 있으며, 먼저 제시된 클라리넷 성부의 선율보다 음역이 높고 화성의 짜임새가 두터우며 왼손은 아르페지오로 바뀌어 활동적이다. (악보33)

<악보33> Op.120 No.2 제 2악장 마디 1-16

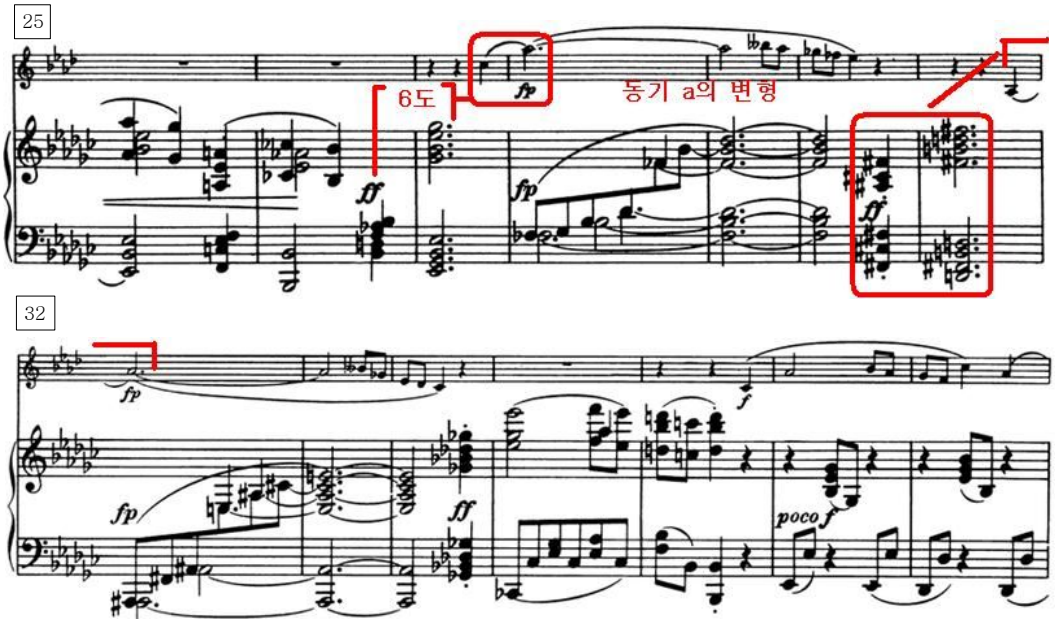


이 곡의 특징인 주제의 변형 확대는 27-34마디에서 찾아 볼 수 있다. 이 부분은 주제선율의 모티브를 변형시켜 3마디 단위로 반복한다.[35] 26마디 셋째 박부터 피아노 반주부의 포르티시모 화음과 연이어 나오는 클라리넷의 3마디 선율간의 대화가 두드러진다. 여기서 피아노의 6도 도약을 클라리넷이 받아서 나오는 부분이 특징적이며, 클라리넷이 5박을 끌고 있는 동안 피아노 반주부

35) 김소정, 「브람스 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 E♭장조분석연구」(경원대학교 석사학위논문, 2009) p.27

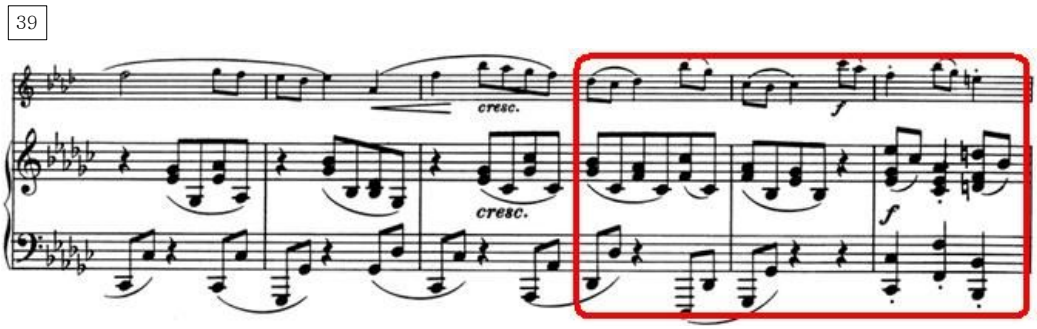
에서는 아르페지오로 화성을 채운다. (악보34)

<악보34> Op.120 No.2 제 2악장 마디 25-38



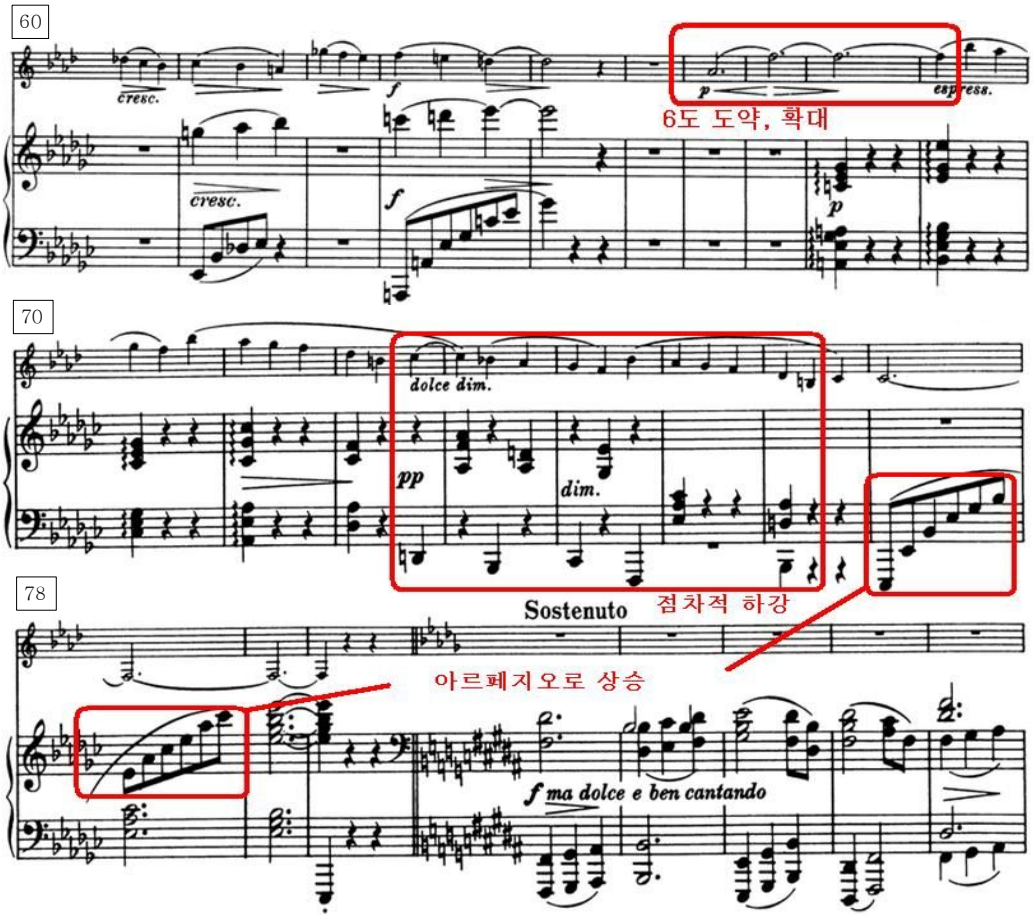
42-44마디의 클라리넷과 피아노 반주부의 아티큘레이션은 3박자의 구조를 2박자로 느끼게 하여 생동감 있는 효과를 준다. (악보35)

<악보35> Op.120 No.2 제 2악장 마디 39-44



제 1부분의 마지막 부분은 다시 6도 도약 동기를 확대 음형으로 제시한다. 클라리넷이 제 1주제선율의 동기 a를 확대하여 도약 한 후 선율이 점점 하강하는 반면, 피아노 반주부는 77-78마디에서 아르페지오로 상행하면서 긴 프레이즈를 마무리한다. 이 부분은 상승과 하강의 조화를 사용함으로써, 브람스의 곡진행과 통일감을 한층 돋보이게 하는 부분이다.[36] 81마디부터 시작하는 14마디의 간주에서는 피아노가 주제선율을 B Major로 제시하면서 제 2부분을 시작한다. (악보36)

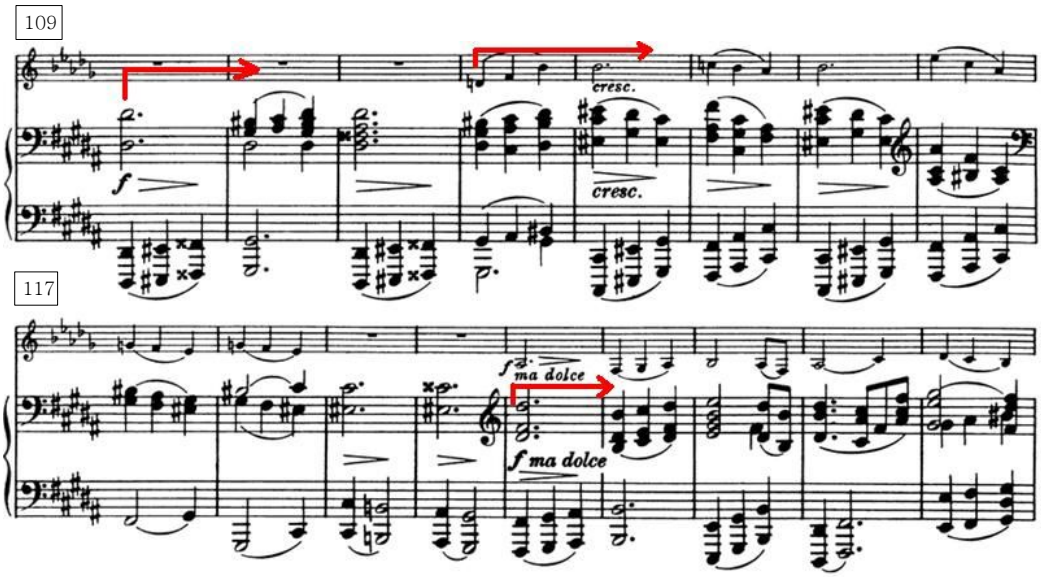
<악보36> Op.120 No.2 제 2악장 마디66-80



36) Daniel Gregory Mason, 「The Chamber Music of Brahms」(London: The Macmillan Company, 1933) p.263

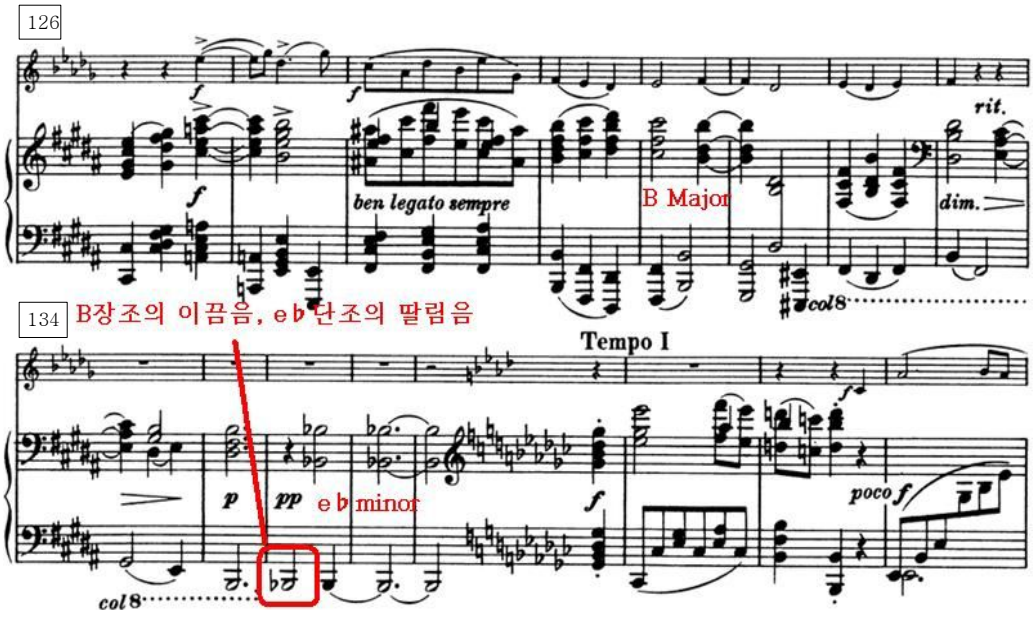
109마디에서 c부분의 주제선율을 이용하여 피아노 반주부에서 먼저 선율을 시작하면 112마디에서 클라리넷이 받아서 나오는데, 피아노 반주부는 *f* 의 다이나믹과 두터운 텍스처로 클라리넷의 음량을 고려하여 음량 조절에 신경을 써야하는 부분이다. (악보37)

<악보37> Op.120 No.2 제 2악장 마디 109-123



137마디에서 나타나는 지속음 B♭음은 e♭minor의 딸림음인 동시에 B Major의 이끔음으로 이명동음을 이용하여 전조를 하고 있다. 이러한 전조는 고전주의의 관계조에서 벗어난 전형적인 낭만주의적 전조 양식으로 볼 수 있다. (악보38)

<악보38> Op.120 No.2 제 2악장 마디 130-138



③ 제 3악장(Andante con moto)

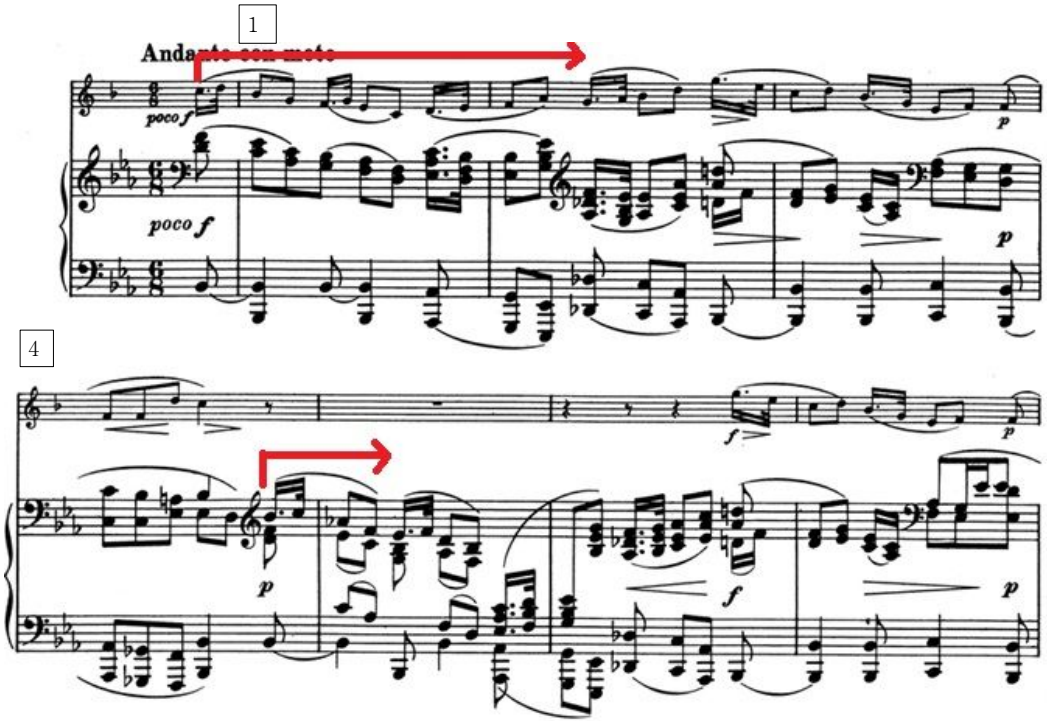
제 3악장은 변주곡 형식의 악장으로 브람스가 작곡한 마지막 변주곡이기도하다. 이 악장의 형식구조는 <표12>와 같다.

<표12> Op.120 No.2 제 3악장의 구성

형식구조	마디	조성
주제	1-14	E♭(B♭-g-E♭-A♭)
제1변주	15-28	E♭
제2변주	29-42	E♭
제3변주	43-56	E♭
제4변주	57-70	E♭
제5변주	71-97	e♭
Coda	98-152	E♭

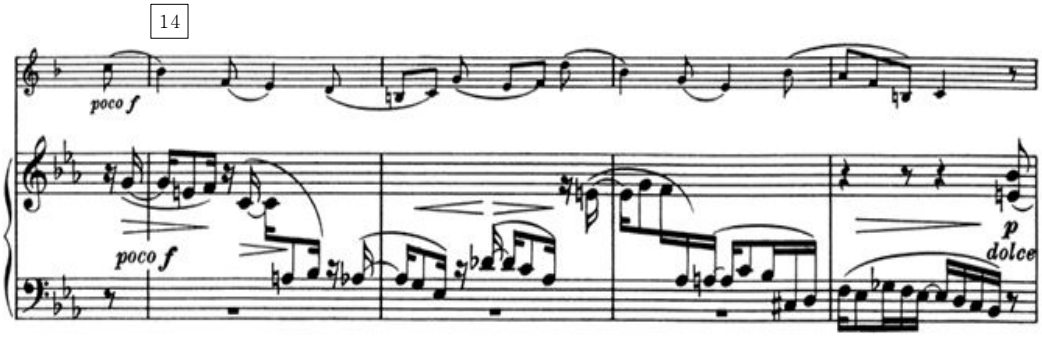
주제와 5개의 변주, 자유로운 Coda로 이루어진 변주곡 형식으로 처음 4마디는 클라리넷이 선율을 제시하고 이어서 피아노의 오른손에서 반복한다. 리듬적으로나 화성적으로 복잡하지 않고 절제되어있는 이 곡의 특징은 다른 브람스 변주곡의 특징이기도 한 간결미를 잘 나타내 주고 있다. (악보39)

<악보39> Op.120 No.2 제 3악장 마디1-7



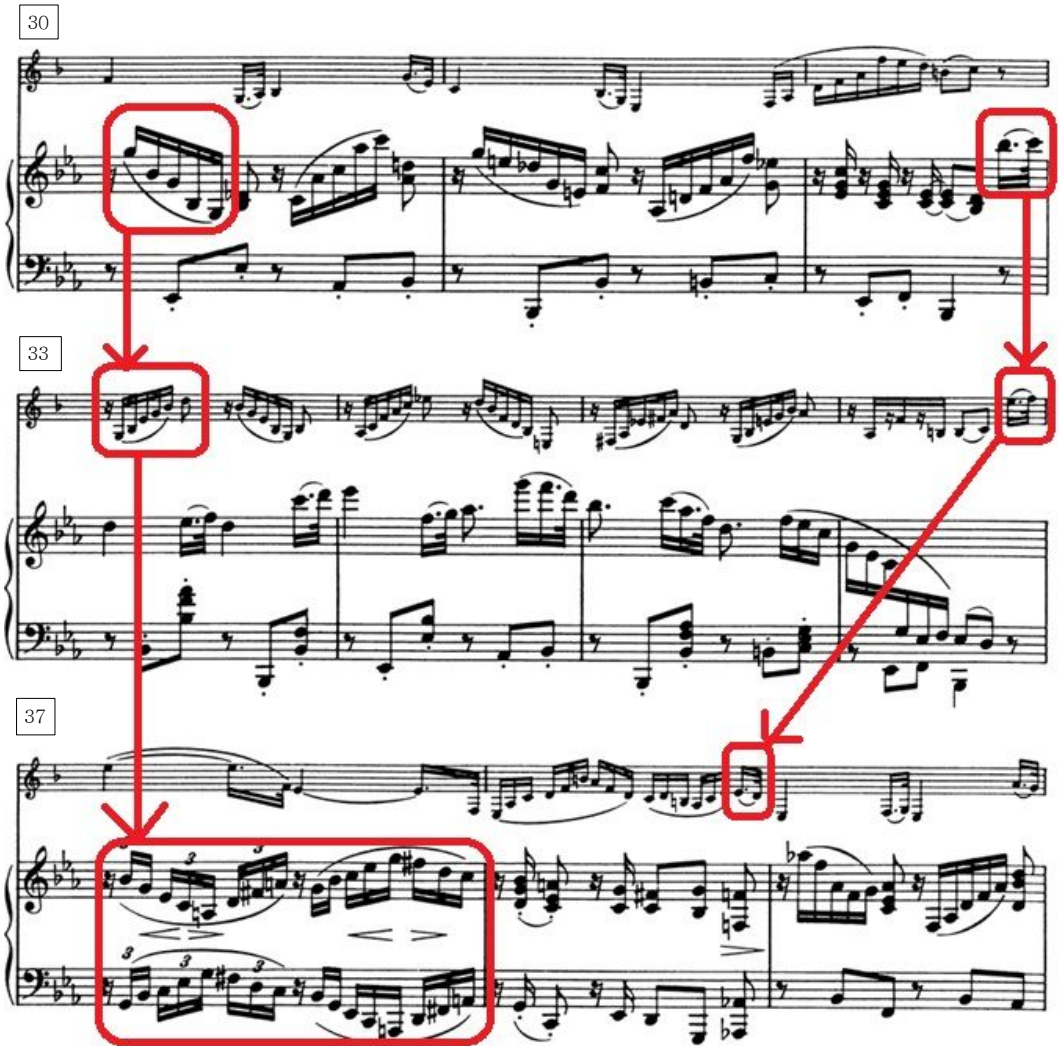
제 1변주는 선율 변주로 피아노와 클라리넷은 2성 대위법적인 짜임새를 보이며, 피아노 반주부에서는 브람스가 6/8박자에서 자주 보여주던 싱코페이션의 음형을 16분음표와 이음줄을 이용하여 나타내었다. 클라리넷의 선율은 주제의 주요 음으로 단순하고 차분하게 진행한다. (악보40)

<악보40> Op.120 No.2 제 3악장 마디14-17



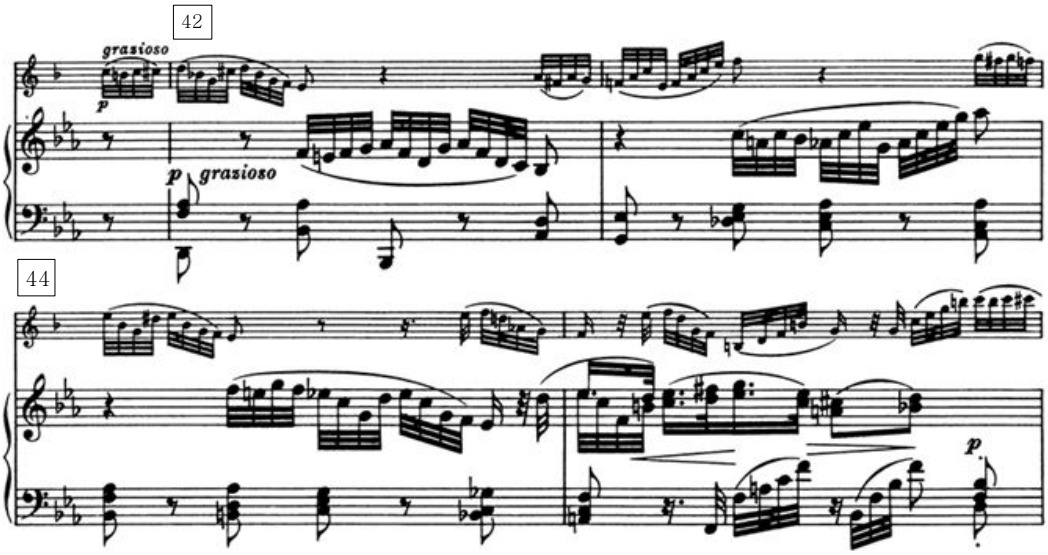
제 1변주는 주제를 단순화시킨 변주였지만, 제 2변주는 리듬적인 변화와 음역의 확대, 음정의 도약을 통한 성격변주(Character Variation)이다. 세밀한 음형으로 주제를 분할하였는데, 클라리넷은 주제 안에서의 도약으로 선율을 구성하고 있으며, 이를 피아노는 16분음표와 셋잇단음표의 아르페지오 반주로 뒷받쳐 주고 있다. 이렇게 넓은 음역으로 성부를 바꿔가면서 나타나는 다양한 음색의 표현은 낭만주의 음악의 특징 중 하나이다. (악보41)

<악보41> Op.120 No.2 제 3악장 마디30-39



제 3변주에서는 앞의 제 2변주에서의 셋잇단음표가 32분음표로 더 활발한 움직임으로 변주된다. 한 박자 단위의 프레이즈로 클라리넷과 피아노가 응답형식으로 바로크 시대의 모방 기법을 따르고 있다. (악보42)

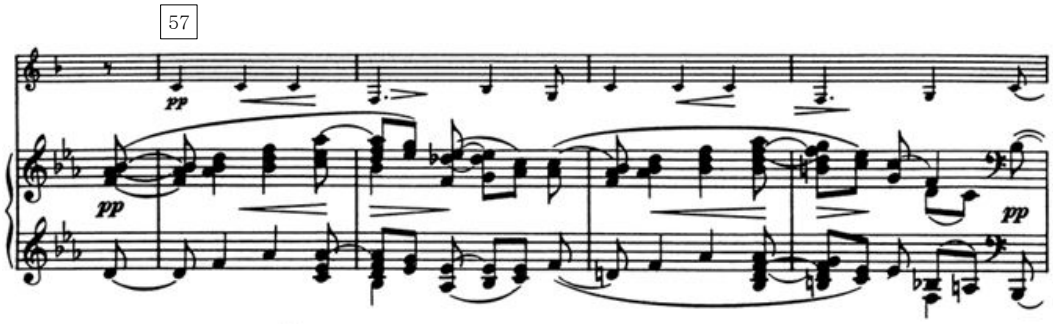
<악보42> Op.120 No.2 제 3악장 마디42-45



제 4변주는 제 3변주까지 점점 세밀하게 변형된 음들이 다시 안정되고, 피아노의 풍부한 화성 다음으로 클라리넷은 주제를 변형하여 나온다.[37] 이 변주의 특징은 제 1변주의 단순함을 더 광범위하게 표현하고 있는데, 즉 주제의 화성적 기초를 유지하면서 제 1변주의 싱코페이션 리듬을 사용하고 있다. 결과적으로 이 변주는 연주자에게 주제를 유추하게끔 하는 역할을 하고 있다고 볼 수 있다.[38] (악보43)

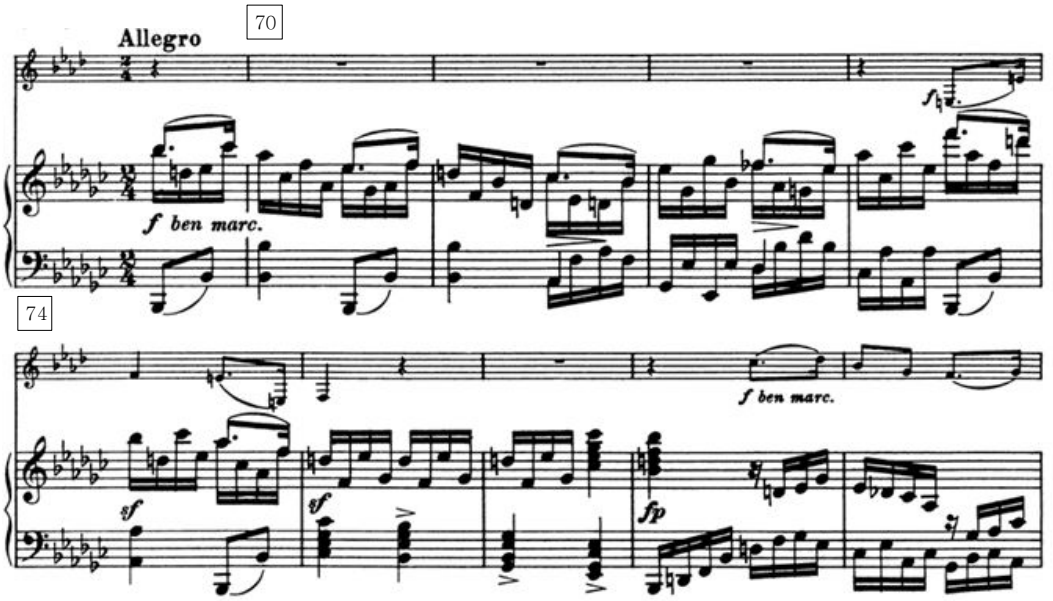
37) 임형주, 「J.Brahms의 Sonata for Clarinet and Piano」(연세대학교 석사학위논문, 2004) p.25
38) Daniel Gregory Mason, 「The Chamber Music of Brahms」, (London : The Macmillan Company, 1933) p.265

<악보43> Op.120 No.2 제 3악장 마디57-60



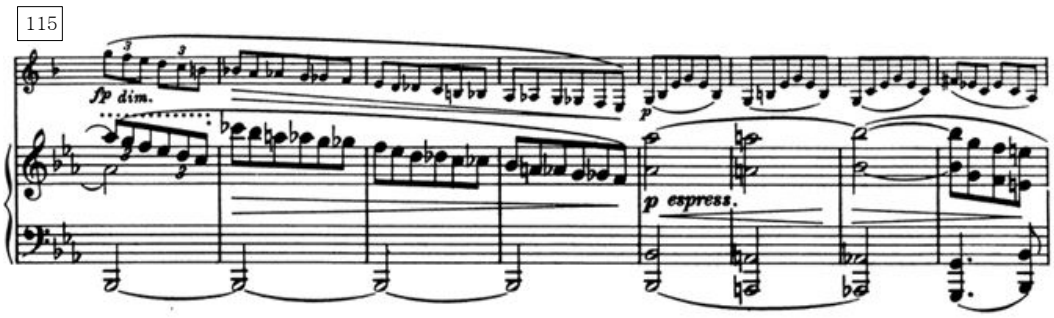
제 5변주는 피아노의 오른손이 2성부로 나뉘어져서 윗성부가 주제선율을 제시하면서 ben marc. 와 forte로 힘있게 몰아쳐서 이끌어 간다. (악보44)

<악보44> Op.120 No.2 제 3악장 마디70-78

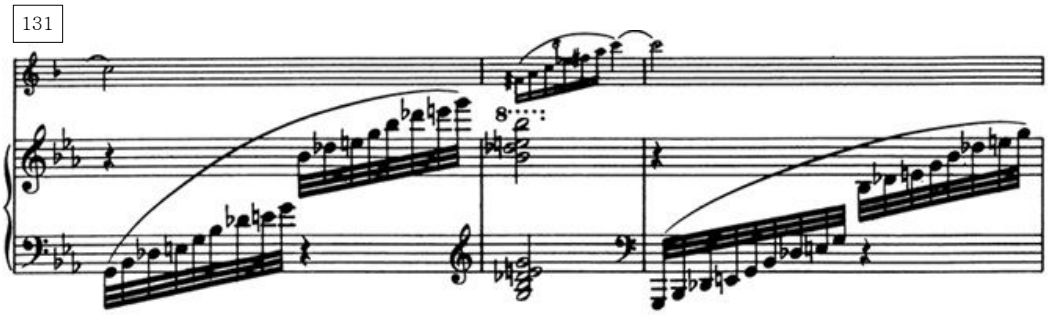


다시 원조인 E♭ Major로 Coda가 나타난다. 리듬의 자유로운 사용이 두드러지는데 9잇단음표, 8잇단음표, 6잇단음표 등 리듬의 분할이 활발히 이루어진다. (악보45, 45-1)

<악보45> Op.120 No.2 제 3악장 마디 115-122

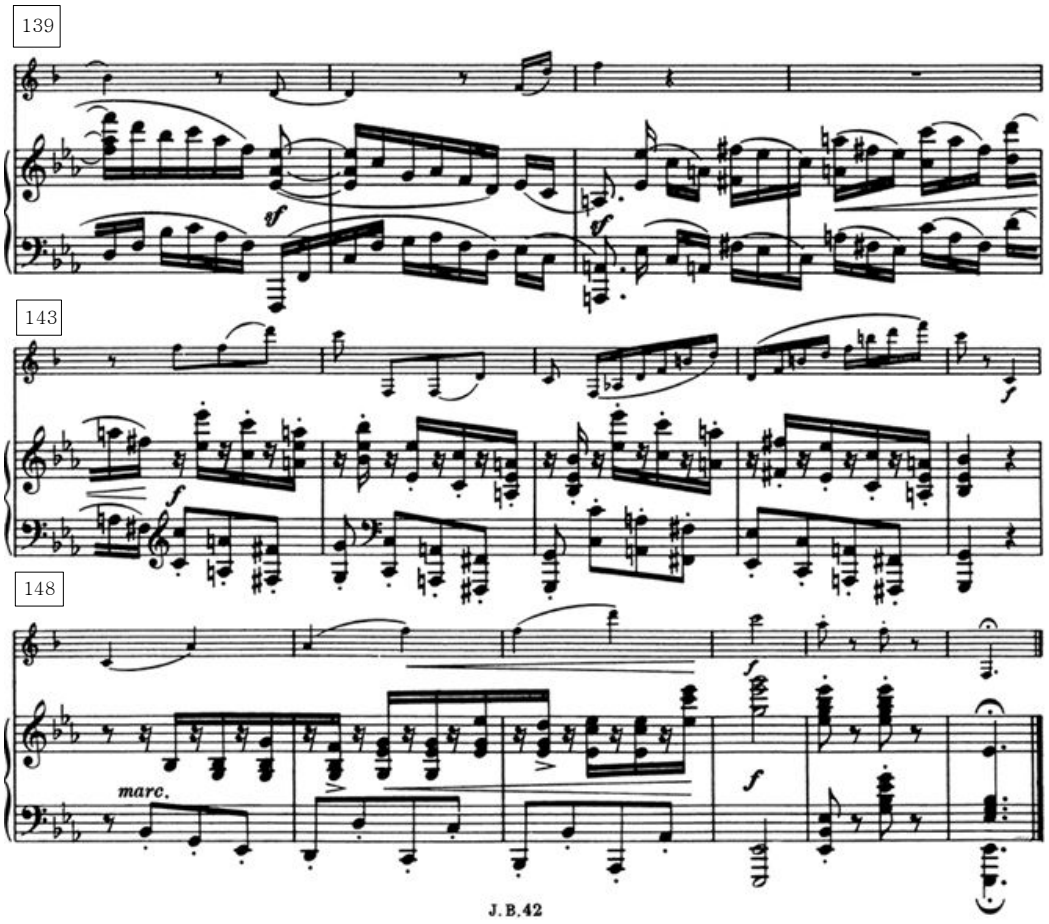


<악보45-1> Op.120 No.2 제 3악장 마디131-133



종지를 향해가는 마지막 부분에서 피아노 성부에서 옥타브의 반음계적 상행, 하행, 폭넓은 음역의 사용은 강하고 인상적인 종결을 독보적으로 이끌어가고 있다고 할 수 있다. (악보46)

<악보46> Op.120 No.2 제 3악장 마디139-153



Ⅲ. 결론

브람스는 균형과 절도라는 고전주의자적 원리의 부활을 고수하면서 명백히 낭만주의적 색채로 가득한 음악을 창출하였다. 19세기는 많은 작곡가들이 실내악에 큰 관심을 두지 않았음에도 불구하고 브람스는 전 생애를 통해 실내악의 발전에 심혈을 기울이며, 낭만시대의 실내악을 재조명 할 수 있는 중요한 곡들을 남기고 있다.

본 논문은 브람스의 마지막 실내악 곡인 Op.120의 반주부분을 그의 작곡기법을 통해 연구하여, 반주부가 갖는 역할을 알고 작곡가의 의도에 부합하는 연주에 도움을 주는데 그 목적이 있다.

브람스의 음악은 크게 몇 가지로 요약된다. 먼저 형식의 고전성으로 독일 음악의 전통을 존중하여 견고한 구성감이 보이며, 다음으로 베이스에 중요한 역할을 두어 화성과 리듬의 흐름에 안정감을 주었다. 마지막으로 리듬의 잦은 변형이 두드러진다. 이러한 브람스의 음악적 특징은 생애 전반에 걸쳐 나타나며 특히 말기 작품은 내면의 표현이 두드러진다.

생애 말기에 작곡된 클라리넷 소나타 Op.120은 브람스의 음악을 소규모 실내악 편성 안에서 함축적으로 표현하고 있는 곡으로 형식의 균형미와 표현의 절제미, 그리고 뛰어난 변주곡 형식이 돋보이며, 깊은 서정성을 바탕으로 우수에 찬 선율 속에서 피아노와 클라리넷의 앙상블이 아름답게 표현되어있다.

Op.120은 고전주의적 형식과 낭만주의적 표현방법을 결합시킨 브람스의 음악적 특징이 잘 드러난 곡으로, 반주부분을 중심으로 연구한 결과는 다음과 같다. 첫째, 형식은 고전주의의 특징인 제시부, 발전부, 재현부의 소나타 형식을 사용하였고, 특히 No.2의 3악장에서는 그가 가장 선호하였던 변주곡 형식을 사용하였다. 둘째, 악기간의 모방 기법, 3도,6도에 의한 선율선의 중복 사용, 그리고 당김음과 교차리듬 등을 사용하였다. 클라리넷과 피아노는 빈틈없이 채워진 앙상블을 통해 음향을 풍부하고 격렬하게 표현하여 브람스

만의 독특한 음색을 자아낸다. 셋째, 고전적 형식을 사용하면서 동기를 발전시키고 확대시켜 곡 전체에 걸쳐 계속적으로 나타나는 '발전적 변주' 기법을 사용하여 짜임새에 통일감을 주었다. 각 악장의 주제는 화성과 리듬이 단순한 선율로 반복되거나, 클라리넷과 피아노 두 악기간의 응답을 통하여 주제선율을 전개하였다. 주제선율은 조성의 음계가 한층 단순해지며 전체적으로 압축된 구성을 이루어, 각 주제간의 관계는 매우 밀착되어 있으며, 주제를 구성하고 있는 모티브의 활용은 곡의 해석에 있어서 가장 중요한 점이라 할 수 있다.

따라서, 연주시에는 제시되는 주제의 성격과 각 주제 사이의 긴밀도에 관한 명확한 이해가 연주에 앞서 선행되어야 할 부분이다. 브람스의 말기작품들이 대부분 그렇듯이 클라리넷과 피아노가 모티브를 주고받으며 곡을 구성하고 있으므로 대화풍의 기법이 사용된 부분에 관한 면밀한 분석이 필요하다. 그리고 대위법의 모방기법을 사용하여 클라리넷과 피아노가 대등한 위치에 있으므로, 피아노가 반주만의 역할보다는 듀오소나타의 성격으로 조화를 이룰 수 있도록 클라리넷과 피아노의 앙상블을 잘 표현해야 할 것이다.

피아노 반주자들은 피아노 반주가 독립적인 연주로 악기와 동등한 입장에서 앙상블을 이룬다는 것을 숙지하여, 작곡가의 음악적 특징을 이해하고 악곡에서 나타내고자 하는 음악적 의도를 올바르게 표현하여야 한다. 이를 위해서 반드시 곡의 정확한 해석과 충분한 연구가 전제되어야 한다.

참고문헌

1. 단행본

김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 편저,「들으면서 배우는 서양음악사 Ⅱ」(서울: 심설당, 1993)

음악세계,「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19)브람스」, (서울: 음악세계, 2003)

음악지우사, 「브람스」, (서울 : 음악세계, 2003)

Alfred Einstein,「Music in the Romantic Era」(New york : W. Norton& Company, Inc, 1975)

Bernard Jacobsen,「The Music of Johannes Brahms」(London : The Tantivy Press, 1977)

Daniel Gregory Mason, 「The Chamber Music of Brahms」,(New York : The Macmillan Company, 1933)

Donald Jay Grout, Claude V. Palisca,「 A History fo Western Music」개정 4판, (편집국 역, 서울: 세광음악출판사, 1996)

Douglass M Green, 「Form in Tonal Music」, second edition (박경종 역,

서울: 삼호출판사, 1990)

Frisch Walter, 「Brahms and the Principle of Developing Variation」

Georg, Anschütz,「음악미학입문」, (양일용 역.)

Leon Botstein ed., 「The Compleat Brahms」(New York W. W. Norton, 1999)

Rey M. longyear, 「Nineteenth-Century Romanticism in Music」, third edtion, (김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001)

Stenly Sadie (ed) 「The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.3」 (London : Macmillan Publishers Ltd, 1990)

2. 논문 및 학술지

김소정, 「브람스 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 E♭장조분석연구」(경원대학교 석사학위논문, 2004)

김은영, 「브람스 클라리넷 소나타 Op.120 E♭장조의 분석연구」(경원대학교 석사학위논문, 2009)

임형주, 「J.Brahms의 Sonata for Clarinet and Piano」(연세대학교 석사학위논문, 2004)

3. 정기 간행물

정희선, "피아니스트로 재조명한 브람스"「피아노 음악」(2004. 9)

4. 악보

www.imslp.org/ (Edition Simrock)

ABSTRACT

A Study on the Piano Accompaniment of J. Brahms' Clarinet Sonata Op.120

Kang, Yun Joo
Department of Collaborative Piano
Graduate School
Sungshin Women's University

Johannes Brahms (1833-1897) successfully combined the elements of Romanticism and Classicism, and created an extraordinary mix of Classicism form tinted with the hues of German Romanticism. Therefore, compared to other Romantic composers, Brahms' musical language lies in the classical fundamental ideology with a sense of traditional beauty clearly revealed in order.

In mid 19th century music scene, there was a strong opposition between the 'progressive and conservative'. Brahms style which was contrasting to Wagner and Liszt's extroverted tendencies of program music created a new musical school of Neo-classicism. Both Wagner and Brahms accepted the legacy of German music however, Wagner's music expressed free spirit that did not exist before and included many dramatic elements while Brahms added Romantic elements on top of the existing framework. For Brahms, format was not a mechanical structure but principles that

underpin music; the reason he emphasized traditional structure was not just to repeat the period of Classicism but rather to form a strong base to add progressive musical elements. Thus, Brahms is meaningful in that he is a composer who succeeded well of Bach and Beethoven's absolutism.

Brahms's life can be divided into early, middle, and late periods according to his path. Especially in Brahms' late period when he decided to dedicate in composing after he dissuaded creating music, many close people of Brahms' passed away and his works saliently features inner solitude and openness.

Op.120 is the culmination of late Brahms' masterpiece of instrumental music with the harmony of the rich tones of the clarinet and the piano accompaniment, and a wide range of musical expression based on Brahms' deep lyrical music in his later years.

This paper will study the piano accompaniment of Brahms' last chamber song, Clarinet Sonata (Op.120) through his composing techniques, understand the features of the accompaniment to know its role, and be helpful in playing accordingly with the composer's intent.