

임경원 교수지도
석사학위 청구논문

J. Brahms 의 Viola Sonata
Op.120, No.2 에 관한 연구 · 분석

2006

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
김민정

J. Brahms 의 Viola Sonata
Op.120, No.2 에 관한 연구 · 분석

임경원 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교
음악학과 기악전공

김민정

인 준 서

김민정의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ (印)

심사위원 _____ (印)

심사위원 _____ (印)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

브람스는 고전적 전통과 낭만적 표현을 결합시킨 작곡가로서, 당시 일고 있던 표제음악과의 대립 속에서 절대음악의 전통을 고수하였다. 오페라 발레음악을 제외한 거의 모든 분야에 걸쳐 다양한 음악을 작곡하였다. 특히, 실내악 분야에 24곡의 작품을 남겼고, 비올라 소나타는 처음 클라리넷 소나타로 Op.120 제 1번과 제 2번이 만들어 졌으며, 후에 비올라로 다시 편곡되어졌다. 이 클라리넷(비올라) 소나타는 브람스의 마지막 실내악곡이자 소나타에 해당하며, 말년 생애의 경험에서 우러나오는 세련됨을 보인다. 이곡은 총 3악장의 구성으로 되어있다.

1악장은 고전주의 전통기법인 소나타형식을 택하여 제시부에서 발전부, 재현부로 전개되는 동안 주제의 변형, 발전에 큰 변화 없이 전개하여 통일성을 보여줬으며, 2악장은 스케르초를 포함한 복합 3부분 형식으로 주 멜로디를 비올라 파트에서 피아노 파트로 옮겨가 주제 선율자체가 돋보이는 부분이다. 3악장은 변주곡 형식을 악장에 도입하였지만 각각의 변주곡은 큰 변화 없이 리듬적인 부분에서 단순화, 세분화로 변화를 주고 있다.

전체적으로 비올라와 피아노는 주제 제시에 있어 명확하고 이렇게 나타난 주제는 대위법적인 진행의 동형진행과 모방, 음형의 확대, 축소, 변형 등으로 발전하여 고전주의 시대의 통일성을 강조하는 동시에 곡의 입체적 처리와 분산화음의 사용, 반음계적 진행, 불규칙한 프레이즈, 세분화된 리듬, 다양한 전조의 낭만주의 특징도 나타난다. 이곡은 고전주의 정교한 형식에 조성과 화성은 낭만적인 색채를 보여준다.

목 차

논문개요

| | |
|---|----|
| I. 서론 | 1 |
| II. 이론적 배경 | 3 |
| 1. 낭만적 고전주의자로서의 브람스 | 3 |
| 2. 브람스 실내악곡 | 7 |
| III. Sonata for Viola and Piano Op.120, No.2 분석 | 10 |
| 1. 제 1악장 | 12 |
| 2. 제 2악장 | 32 |
| 3. 제 3악장 | 45 |
| IV. 결론 | 56 |

참고 문헌

ABSTRACT

I . 서 론

19세기의 유럽은 프랑스혁명(1789)과 산업혁명으로 시민사회가 형성되고 과학 기술이 발전했다. 자연과학이 발전함에 따라 구체적 경험을 중요시하는 철학경향이 나타났으며 이 과정에서 자본주의와 사회주의 이념이 생겼고, 인간의 이성과 감정을 표현함으로써 창조적인 사고방식이 확대되었다. 이와 같은 변화는 예술에도 새로운 변화를 주었다. 특히 음악에서는 자유로운 형식과 화성, 리듬으로 개성적인 표현을 하기도 하고, 악기의 발전과 함께 새로운 연주 기법들이 개발되었다. 또한 문학과 음악을 결합한 표제음악과 교향시 등이 나타났으며 피아노의 발전으로 예술가곡이 발달하기도 했다. 작품 안에서는 아름다운 서정성뿐 아니라 고통, 악의 같은 내면적인 감정을 표현했다. 그러나 이때에 예술사조는 낡음과 새로움이 공존하는 때로 충돌과 보완으로 발전한다. 그러므로 낭만주의 음악은 18세기 고전주의 음악의 무조건적 거부가 아닌 확장과 변화를 통한 계승으로 보는 것이 적당하다.

그 대표적인 작곡가가 Johannes Brahms(1833-1897)라고 할 수 있다. 브람스의 작품 활동은 낭만주의 사조의 자유롭고 화려함이 지배적인 가운데 자신의 엄격하고 고전적인 양식을 추구하여 자신만의 개성과 신념을 잃지 않고 균형을 이루면서 명곡을 남겼다. 그는 낭만주의 시대에 독일 고전주의의 음악양식을 고수, 전승시킨 낭만주의 작곡가의 한 사람으로 바로크 시대와 로코코 시대를 거쳐 고전파의 하이든(J. Haydn, 1732-1809), 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791) 그리고 베토벤(L. V. Beethoven, 1770-1827)의 맥을 잇는 보수적인 음악가에 속한다.

브람스는 독일 낭만파 작곡가 중에서 누구도 부정 할 수 없을 정도로 실내악 분야에서 커다란 발자취를 남긴 것으로 유명하다. 이렇듯 작품이 수나 질에 있어서 낭만시대의 다른 작곡들에 비해 뛰어나기 때문에 브람스를 가히 이 시대를 대표하는 실내악 작곡가라 부르는데 손색이 없을 것이다. 19세기에는 피아노와 현악을 위한 실내악이 특히 유행하였는데, 브람스는 19세기 후반에 피아노에 악기 하나를 더 하여 만든 바이올린 소나타 3곡, 첼로 소나타 2곡, 클라리넷(비올라) 소나타 2곡이 있다.

본 논문에서는 이처럼 브람스가 일괄을 이룬 것으로 정평이 난 실내악 중 그의 생애에 걸쳐 축적된 모든 양식을 볼 수 있는 후기의 작품에서 <Viola (Clarinet) Sonata Op.120 No.2, E b Major>을 분석하고자 한다. 구체적으로 작품을 분석하기에 앞서 그의 생애와 작품경향을 요약하여 브람스 곡의 전체적 흐름과 바탕에 내재되어 있는 정서를 이해하고 악장별로 구분하여 곡의 형식, 화성, 선율, 리듬 등을 분석하여 브람스의 고전적이면서도 낭만적인 음악기법을 찾아보려고 한다. 그리고 독주 악기로서 클라리넷 원곡과 비교하여 비올라로서 특징 있게 편곡된 점들과 공통점을 알아보려고 한다.

II . 이론적 배경

1. 낭만적 고전주의자로서의 브람스

브람스는 1833년 5월 7일 함부르크에서 태어났다. 경제적으로 어려운 환경 속에서 극장 관현악단의 콘트라베이스 주자인 그의 아버지 요한 야콥 브람스(Johann Jakob Brahms)에게서 음악의 기초를 시작하였다. 브람스는 사적인 자리에서 처음으로 공개 연주회를 가졌는데 이것이 인연이 되어 마르크스젠(E. Marxsen, 1806-1887)¹⁾에게 개인적인 레슨을 받을 수 있게 된다. 여기서 그는 단순한 피아노 연주 기술뿐만이 아니라, 바하, 모차르트, 베토벤의 음악어법과 다양한 음악이론을 배웠는데, 이 때 고전주의적 형식미학에 심취하게 되었으며 그의 음악적 생애에 초석이 되었다. 작곡은 10살 때부터 시작했으나, 이 어린 시절의 작품들 대부분을 훗날 없애버리고 말았다.

브람스는 20세가 되던 1853년에 헝가리 출신의 바이올린 주자인 레메니(Eduard Remeny, 1830-1898)와 알게 되어 독일 여러 지방으로 함께 연주여행을 떠나게 되는데, 이 여행은 브람스의 일생에 큰 전환을 가져오게 된다. 그것은 연주여행 도중에 만난 요하임(Joseph Joacim, 1831-1907)²⁾의 권유로 슈만과 그의 아내 클라라를 만난 것으로, 이 만남으로 슈만이 브람스의 뛰어난 재능을 인정하는 계기가 만들어져서 음악신보(Neus Zeitschrift fur Musik)³⁾에 "새로운 길

1) E. Marxse(1806-1887):피아노 연주가, 작곡가. 브람스의 선생

2) Joseph Joacim (1831-1907)은 바이올린 주자겸 지휘자로 브람스 작품의 뛰어난 해석자이다.

(Neue Bahnen)"이라는 제목으로 브람스의 소개와 출판에 도움을 주었다. 이 시기부터 브람스는 엄격대위법이라든가 악기법 혹은 변주기법의 연구에 착수하는 등, 자신의 작품 방향 탐구에 노력하고 있었다.

1857년에서 1859까지 브람스는 대체적으로 함부르크에서 생활하였으며, 데트몰트(Detmold)에서 궁정 피아니스트 · 실내악주자 · 궁정합창단 지휘자 등을 지냈다. 이 무렵은 그 이전의 시기에 비해 정신적 안정으로 창작생활 전념하는 한편, 여성합창단 지도를 맡고, 아울러 피아노 연주가로써 활동도 전개하였다. 이때, 피아노 곡 《헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가》를 비롯, 피아노를 포함하는 실내악곡 합창곡 가곡 등이 계획 되었으며, 《독일 진혼곡》이나, 제 1교향곡의 싹도 이 시대에 생겨났다.

슈만 부부를 만난 것이 브람스 인생의 첫 번째 전환점이었다면 빈으로 터전을 옮긴 것이 인생의 두 번째 전환점이었다. 빈에서의 브람스는 음악적 성격이 좀 더 뚜렷해지면서 독자적인 면이 강해지는 시기로 실내악곡의 작곡이 활발히 이루어졌다. 이런 중에 어머니의 죽음이 촉진제가 되어 1868년에는 대작 《독일 진혼곡-Ein Deutsches Requiem》을 완성, 발표하였고, 이것은 굉장한 성공을 거두어 작곡가로서의 명성을 얻게 된다. 그리고 빈을 기반으로 독일, 네덜란드, 헝가리, 폴란드, 스위스 등 유럽 전역을 돌며 연주회를 가졌다.

1872년 가을부터 1875년까지 빈의 악우협회(Gesellschaft der Musikfreunde)의 총무가 되어 그 협회의 관현악단과 합창단의 정기 연주회 결정권을 가지며 이따금 지휘도 맡아 할 때도 있었다. 브람스는 중세기 이래의 명곡을 조사, 연구하여 연주회에 채택하도록 하였으며, 때로는 자기의 작품도 연주하게 하였다. 몹시 바

3) Neus Zeitschrift fur Musik(1834-1844)은 Robert Schumann이 주필로 있었던 음악잡지이다.

뿐 생활로 작곡에 몰두할 수 없는 일이 많았으나 창작에는 도움이 되는 일이었으며, 또한 브람스 자신의 명성도 높아졌다. 이런 상황에서 억제되어 온 창작의 욕은 폭발하였다. 《하이든의 주제에 의한 변주곡 op.56》과 《현악 4중주곡 op.51》 등이 이 시기에 주요 작품이다.

1897년 브레슬라우 대학으로부터 받은 명예철학박사의 칭호에 대한 답례로 작곡한 《대학축전서곡 op.80》, 화가였던 친구 안젤름 프리드리히 포이에르 바흐(Anselm Feuerbach, 1829~1880)의 사망을 계기로 만든 《애도의 노래 Op.82》, 함부르크 시장에게 헌정한 《제전과 기념의 격언 Op.109》 등 완성한 작품 활동을 펼쳤다. 1890년 《현악 5중주곡 제 2번 Op.111》을 고심하며 완성한 뒤로 브람스는 자기의 영감이 쇠퇴하고 창작력이 감퇴된 것을 느꼈다. 그 때문에 이제까지의 일을 정리하고, 대곡은 되도록 쓰지 않도록 하면서 평화롭고 안정된 생활을 즐기고자 생각하게 되었다.

1891년 마이닝겐을 방문하여 그곳 관현악단의 클라리넷 주자 뮐펠트(Richard Muhlfield)⁴⁾가 연주한 모차르트나 베버의 협주곡을 듣고, 뮐펠트의 완벽한 기교와 풍부한 음악성에 매혹되어, 클라리넷이라는 악기를 재인식하게 되었다. 이렇게 해서 영감은 소생되고 우선 《클라리넷 3중주곡 Op.114》와 《클라리넷 5중주곡 Op.115》가 작곡되었다. 친구 슈피터의 사망으로 거듭되는 슬픔이 절정에 이르렀을 무렵 체념의 마음도 더하여 2곡의 《클라리넷 소나타 Op.120》을 작곡했다.

1895년은 브람스에게 있어 영광의 해가 되었다. 라이프치히·마이닝겐에서 브

4) Muhlfield Richard(1856-1907):Salzburg 태생, 브람스 시대의 클라리넷 명인. 처음에는 바이올리니스트였지만, 독학으로 클라리넷을 배워 마이닝겐 궁정 관현악단에서 수석 클라리넷 연주자로 활동했다.

람스의 작품에 의한 연주회가 있었고 오스트리아 황제로부터 '예술과 과학에 대한 훈장'을 받았던 것이다. 1896년 브람스는 클라라의 죽음의 예감과 자기의 불안감을 감추지 못해, 성서를 기초로 《4개의 엄숙한 노래-Vier ernste Gesänge Op.121》을 썼다. 그 후 브람스의 건강도 악화되어 간암으로 투병하기 시작하였다. 병이 심해지기 직전인 봄에 11개의 오르간을 위한 《코랄 전주곡》을 작곡하였는데, 이 가운데 "오 세상이여, 나는 너를 작별해야만 해(O, Welt, ich muss dich lassen)"라는 작품이 그가 작곡한 최후의 작품이 되었다. 클라라가 죽은 해로부터 1년이 되는 1897년 4월 3일 아침, 어느 병문안 온 사람에게 "당신은 친절한 사람이오"라는 말을 마지막으로 조용히 숨을 거두었다. 그의 장례식은 성대하게 치러졌으며 유해는 빈 중앙묘지의 존경하는 악성들이 잠든 근처에 안장되었다.

함부르크에서 출생한 브람스는 낭만주의 시대의 작곡가이지만, 그 시대 표제음악의 큰 흐름 속에서도 절대음악의 특성을 고수하였고, 다양한 낭만주의 음악기법들을 사용하면서도 고전주의적 형식의 구도를 지향하여 자신만의 독특한 음악세계를 창조한 낭만주의적 고전주의자라고 불리고 있다.

브람스가 활약했던 19세기 후반의 독일에서는 정치적, 사회적 개혁과 더불어 예술에서도 개혁적인 성향이 나타나게 되었는데 예를 들어 신독일악파라 불리는 바그너와 리스트가 혁신적인 독일의 경향을 대표한다면, 브람스는 보수적인 경향의 대표자로 바그너와 베를리오즈의 극적인 표제적 수법이 아닌 고전적 초기 낭만파 수법에 접근하였다. 브람스와 같은 보수적 경향의 작곡가들은 낭만파의 시적인 환상을 제거하고, 낭만파 음악에 의하여 발달한 기교를 활용함과 동시에 고전파의 순 음악적인 형식을 사용하였다.

브람스의 작품에는 극음악과 교향시는 없으며, 기악곡과 성악곡이 많이 작곡되었다. 기악곡에서 있어서 실내악곡이 압도적으로 많으며 브람스의 대부분의 곡들이 그렇듯이 그의 실내악곡들도 낭만주의적이라기보다는 고전적인 것들이다. 특히 교향곡 분야에서는 브람스를 19세기 최후의 고전적인 작곡가라고 일컬어진다. 낭만주의 시대에 교향곡이라는 형식은 그 자체가 충분히 고전적인 것으로, 베를리오즈와 리스트가 교향시로, 바그너가 악극을 통해 관현악의 새로운 영역을 찾고 있던 때에 브람스는 고전주의 시대의 전통적인 교향곡 형식을 그대로 고수하였다. 브람스는 형식과 내용간의 면밀히 계산된 균형이라는 고전주의 이상에 충실했으며, 음악적 재료의 처리에 있어서도 모든 요소들이 일관성 있고 통일된 음악적 구조 안에서 밀접한 관계를 지니게 하였다.⁵⁾

브람스는 낭만시대의 거장인 쇼팽이나 리스트의 서정적이고 화려한 기법보다는 슈만과 베토벤처럼 깊이 있는 내용을 추구하였다. 그는 절대음악과 음악의 내적 충실의 추구에 중점을 두었으며, 풍부한 화성, 대위법적 기법등의 다양한 기법들을 구사하면서 브람스 음악에서만 느낄 수 있는 장중함과 심오함을 이끌어내고 있다.⁶⁾

2. 브람스의 실내악

낭만시대의 실내악 양식은 “낭만적 혁신주의” 작곡가들의 사상과 달랐지만

5) Ward, William R.(김경임역), 『음악 양식 연구』 (서울: 수문당,1982),p.185.

6) 홍세원, 『서양음악사』 (서울: 현대음악출판사,1951), p.429.

보수주의 경향을 지녔던 “낭만적 고전주의” 작곡가들의 사상에 잘 어울렸다. “낭만적 고전주의”의 대표적인 브람스는 19세기 실내악 작곡가 중의 거장으로 그의 창작의 커다란 비중을 실내악에 두고 있다. 그의 실내악곡의 가장 큰 특징은 당시 피아노라는 악기의 발전과 깊은 관련이 깊다. 낭만시대에 와서 획기적으로 발전한 피아노 구조는 풍부한 음향, 보다 넓은 음역, 다양한 음색은 가능하게 하였다.7) 이전의 베토벤이 현악4중주를 발전시켰다면 브람스는 피아노 3중주, 피아노 5중주 혹은 피아노와 독주악기를 위한 소나타 등 실내악에 있어서 피아노의 역할을 확대시켰다. 소나타의 곡으로는 바이올린 3곡, 첼로 2곡, 클라리넷 2곡이 작곡되었는데, 첼로 소나타Op.38 No.1을 제외한 다른 곡들은 모두 후기 작품이다. 바이올린 소나타 Op.78 No.1과 Op.100 No.2는 브람스의 가장 서정적인 선율을 포함하고 있으며 Op.108 No.3은 보다 규모가 큰 작품이다.1894년에 작곡된 클라리넷 소나타는 Op.120 NO.1,2는 여러 후기의 작품들과 함께 가장 원숙한 것들로, 마지막 실내악인 동시에 마지막 소나타에 해당된다. 브람스는 그의 전 생애에 걸쳐 여러 가지 편성으로 총 24곡의 실내악을 작곡했다. <표 1>

7) H.M Miller 『음악사 (A History of Western Music)』 (서울: 삼호출판사,1996) p.474.

<표1> 브람스 실내악 작품목록⁸⁾

| 작품번호 | 작품명 | 조성 | 작곡년도 |
|------|--------------------|--------------|---------|
| 8 | 피아노 3중주곡 No.1 | B Major | 1853-4 |
| 18 | 현악 6중주 No.1 | B b Major | 1858-60 |
| 25 | 피아노 4중주 No.1 | g minor | 1861 |
| 26 | 피아노 4중주 No.1 | A Major | 1861-2 |
| 34 | 피아노 5중주 | f minor | 1861-4 |
| 36 | 현악 6중주 No.2 | G Major | 1862-5 |
| 38 | 첼로 소나타 No.1 | e minor | 1864-5 |
| 40 | 혼 3중주 | E b Major | 1865 |
| 51 | 2개의 현악 4중주 | c, a b minor | 1865-73 |
| 60 | 피아노 4중주 No.3 | c minor | 1855-75 |
| 67 | 현악 4중주 No.3 | B b Major | 1876 |
| 78 | 바이올린 소나타 No.1 | G Major | 1878-9 |
| 87 | 피아노 3중주 No.2 | C Major | 1880-92 |
| 88 | 현악 5중주 No.1 | F Major | 1882 |
| 99 | 첼로 소나타 No.2 | F Major | 1886 |
| 100 | 바이올린 소나타 No.2 | A Major | 1886 |
| 101 | 피아노 3중주 No.3 | c minor | 1886 |
| 108 | 바이올린 소나타 No.3 | d minor | 1886-8 |
| 111 | 현악 5중주 No.2 | G Major | 1890 |
| 114 | 클라리넷 3중주 | a minor | 1891 |
| 115 | 클라리넷 5중주 | b minor | 1891 |
| 120 | 클라리넷(비올라) 소나타 No.1 | f minor | 1894 |
| 120 | 클라리넷(비올라) 소나타 No.2 | E b Major | 1894 |

8) Heiz, Becker, "Brahms, Johannes," The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. Stanley Sadie, 20vols., London: Macmillan, 1980, III, 155-190,p.174.

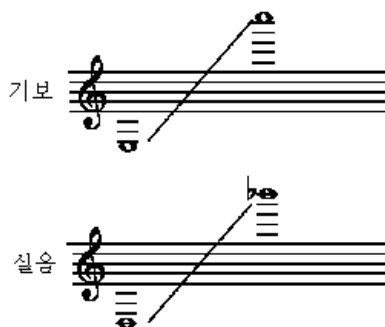
Ⅲ . Sonata for Viola and Piano Op.120, No.2 분석

오케스트라에서 각각의 악기들은 나름대로의 역할이 존재한다. 그 중 알토 역할을 하는 악기 가운데 대표적인 것이 비올라와 클라리넷으로 볼 수 있다. 비올라는 가온음 C 아래 옥타브의 C음에서부터, B♭ 클라리넷의 경우 가온음 C 아래 옥타브의 D음에서부터 음역이 시작되어, 유사성을 찾을 수가 있다. 비올라와 클라리넷의 음역은 다음 <악보 1>과 같다. 음색 또한 높은 음역에서 다른 악기들에 비해 굵은 색채를 지니고 있다는 공통점도 있다. 이러한 유사성과 목관악기 중 강약의 표현이 비교적 자유로운 클라리넷과 현악기이기 때문에 어느 음역에서도 강약의 변화를 폭넓게 사용할 수 있는 비올라의 특성이 맞아 떨어져 독주부에서 비올라의 교체가 가능하게 된다.

<악보 1> 비올라 음역



B♭ 클라리넷 음역



브람스는 만년에 뮐펠트와 함께 모짜르트와 베버의 클라리넷 협주곡을 연습하면서 클라리넷의 악기 특성을 파악하였으며, 음색의 아름다움과 다양한 표현력에 매료되어 그의 주특기인 피아노의 편성에 있어 적합하다고 보았다. 이렇게 해서 브람스는 1891년에 작곡한 클라리넷 3중주와 5중주의 창작 경험을 살려, 1894년에 클라리넷(비올라)과 피아노를 위한 소나타를 만들었다.

브람스의 클라리넷을 위한 4곡은 모짜르트와 베버의 업적을 계승한 것으로서 악기의 발전은 물론 음악에서의 클라리넷의 위치를 끌어 올렸다. 특히 2개의 클라리넷 소나타는 브람스에 있어서 최후의 실내악 작품으로서 클라리넷 연주기법이 다양하게 활용되고 있으며, 브람스의 전 생애에 모든 형식 체험이 함축된 세련미를 보이고 있다. 그의 비올라와 피아노를 위한 소나타는 원래 클라리넷과 피아노를 위한 소나타(Op.120)를 자신의 기호와 곡의 성격에 따라 비올라로 편곡하였는데, 비올라로 편곡된 이 곡은 원래의 클라리넷 소나타 못지않게 자주 연주되고 있다.⁹⁾ 또한 브람스는 클라리넷과 피아노를 위한 소나타(Op.120)를 비올라로 편곡하는 것에 머물지 않고 대중성을 고려하여 바이올린과 피아노 소나타로도 편곡하였으며, 이는 바이올린니스트 요하임에(Joachim Joseph, 1831-1907) 의하여 연주되기도 했다.

브람스의 클라리넷(비올라)과 피아노를 위한 소나타(Op.120)의 경우, 클라리넷 연주자들은 이 곡이 클라리넷의 특성을 잘 나타내고 있기 때문에 즐겨 연주하고, 비올라 주자들은 풍성하고 유연한 음색 때문에 이 곡을 선호하기도 한다. 이처럼 이 곡은 당시에는 독주악기로서 연주가 두드러지지 않았던 비올라가 좀 더 중요한 위치의 악기로 자리매김하는 계기를 만들어 준 곡이다.

9) 세광출판사 편집국, 『최신명곡해설전집 13 - 실내악 III』 (서울; 세광출판사, 1983), p.314.

이 곡은 3악장으로 이루어져 있으며 각 악장의 조성, 박자, 빠르기, 형식 및 총 마디 수는 다음과 같다. <표 2>

<표 2> 각 악장의 전체구조

| | 제 1악장 | 제 2악장 | 제 3악장 |
|---------------------|----------------------------|---|-------------------------------|
| 조 성 | E b Major | e b minor | E b Major |
| 박 자 | 4/4 | 3/4 | 6/8 |
| 빠르기 | Allegro amabile | Allegro appassionato | Andante con moto (Allegro) |
| 형 식 | Sonata 형식 (Sonata Form) | 복합 3부분 형식 (Compound ternary Form) | 변주곡 형식(Variation Form) |
| 총마디수 | 173마디 | 223마디 | 153마디 |
| 연주시간 ¹⁰⁾ | 7:20 | 4:46 | 6:26 |

1. 제 1악장

고전시대의 기본적인 소나타 형식으로 되어있다.

제 1악장의 형식을 분석, 요약하면 다음과 같다.<표 3>

10) 비올라 연주자: Kim Kashkashian, 피아노: Robert Levin.

<표 3> 1악장의 형식 구조

| 구조 | 구분 | 마디(mm.) | 총마디수 | 조성 |
|-------------------------|------------|---------|------|-----------|
| 제시부 (Exposition) | 제 1주제 | 1-8 | 51 | E b |
| | 경과구 | 9-21 | | B b |
| | 제 2주제 | 22-25 | | |
| | 경과구 | 26-39 | | |
| | codetta | 40-51 | | |
| 발전부 (Development) | 제 1주제 발전 | 52-64 | 51 | B b → E b |
| | 제 2주제 발전 | 65-72 | | g |
| | 제 1주제 발전 | 73-98 | | 빈번한 전조 |
| | 경과구 | 99-102 | | |
| 재현부 (Recapitulation) | 제 1주제 재현 | 103-110 | 71 | E b |
| | 경과구 | 111-119 | | E b → A b |
| | 제 2주제 재현 | 120-137 | | C b → E b |
| | 경과구 | 138-143 | | E b |
| | codetta 재현 | 144-148 | | |
| | 발전부 재현 | 149-161 | | |
| | Coda | 162-173 | | |

1) 제시부

제시부는 크게 두 개의 주제부와 그를 연결짓는 연결구(경과부)로 구성되어 있다. 제1주제와 제 2주제의 조성은 팔림음조의 관계(E \flat - B \flat)로 나타나고 있다.

서주 없이 바로 E \flat 장조의 제 1주제가 8마디에 걸쳐 제시된다. 제 1주제에 사용된 가장 특징적인 리듬은 점4분음표와 점 8분음표(♩ ♪)로 이루어진 리듬으로, 1악장에서 주제 리듬으로 많이 쓰이고 있다. 피아노에서는 주로 8분음표 구성의 분산 화음(Arpeggio)형태로 반주형을 이루며 나타나고 있으며, 피아노의 베이스는 으뜸음 E \flat 에서 D까지 순차적으로 상행하는 선을 그리고 있는데, 이와 함께 비올라 선율도 상승하고 있어 곡의 앞으로의 전개를 보여주는 듯하다. <악보 2>

<악보 2> mm.1-8

Allegro amabile

제1주제선율

분산화음형태

Viola

Piano

<악보 2> 계속

9-10마디는 연결구 역할을 한다. 제 11-15마디까지는 앞 제시부(1-5마디)에서와 같은 방식으로 피아노의 베이스가 E \flat → B \flat 까지 순차적으로 상행진행하며 비올라 선율과 피아노의 오른손은 2마디 단위의 동형진행으로 곡의 통일성을 이끌어 나가는 것을 볼 수 있다. 다음 악보3에서 동형진행을 표시하였다.

<악보 3>

<악보 3> mm.9-15

<악보 3> 계속

Musical score for Example 3, measures 17-21. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. The violin part (top staff) has measures 17-21 with melodic lines, some circled. The piano accompaniment (bottom two staves) features triplets in measures 17-20 and chords in measure 21.

제 18마디의 비올라 선율은 제 1주제 선율을 변형한 형태로 제 1주제(♩ ♪ ♩♩)의 첫마디의 리듬형을 따르고 있다. 마디 19-20에서 연속적인 부속 7화음의 사용을 볼 수 있는데, 이는 제1주제의 딸림조인 B♭ 장조, 즉 제2주제로 가기 위한 움직임이다. <악보 4>

<악보 4> mm.18-21

제 1주제 변형

Musical score for Example 4, measures 18-21. The score is in G minor. The violin part (top staff) is labeled '제 1주제 변형' and shows a variation of the first theme with triplets and a fermata. The piano accompaniment (bottom two staves) features triplets and chords.

제 2주제는 E♭ 장조의 딸림조(Dominant key)인 B♭ 장조로 이조되어 나타난다. 이는 고전 소나타에서 제 1주제가 장조일 때는 딸림조로, 제1주제가 단조일 때는 나란한조(Parallel key)로 이조하는 정형화된 방식을 따르고 있음을 알 수 있다. 소나타 형식에 있어서 제 1주제와 2주제는 대부분 대조적이다. 제 1주제가 강하고 남성적이라면 제 2주제는 부드럽고 여성적인 경우가 많다. 이처럼 제 2주제는 일반적으로 제 1주제와 성격이나 느낌이 대조되는 것을 따라, 제 1주제에 비해 정적이다.

마디 120에서 비올라가 제 2주제를 시작하면, 이 비올라 선율(비올라의 첫음 F)를 피아노 왼손파트에서 5도 관계(피아노 왼손 첫음 B♭)로 한 박자 후에 그대로 모방하면서 진행한다. 이에 반해 피아노의 오른손 파트는 반진행하는 모양을 취한다. ‘모방(Imitation)’이란 어느 한 성부에서 주제나 동기를 제시하면 다른 성부에서 그것을 반복하는 것이다. 이와 같이 모든 성부가 하나의 악상을 계속해서 반복하는 것은 음악적으로 통일성을 이끌어내는 가장 효과적인 방법이며, 모방기법은 또한 대위법적 사고방식의 본질이다.¹¹⁾

마디 22에서 “Sotto Voce”는 “소리를 낮추어”라는 뜻으로 클라리넷으로 연주할 경우에는 그저 조용하게 연주하는 방법밖에는 가지고 있지 않지만 비올라의 경우 활을 그을 때 지판 쪽으로 가깝게 활을 그으면(sul tasto)¹²⁾ 작으면서도 선목소리 같은 현악기 특유의 소리를 낼 수 있다. 이러한 현악기의 연주 기법은 제 2주제의 느낌과 잘 맞는 부분이라고 할 수 있다. <악보 5>

11) Machlis Joseph,(심금선 역), 『음악의 즐거움』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1982, p 460-461.

12) sulla tasto는 “지판 위를”뜻하는 것으로 현악기 주법이다. 비슷한 말로는 flautando는 있는데 “플루트처럼”의 뜻으로, 현악기에 있어서 활을 지판 가까운데서 켜면 플루트 비슷한 부드러운 음색이 나는데 이것을 플라우탄도 주법이라한다.

<악보5> mm.22-25

마디 28부터는 제 2주제를 변형시킨 변주 형태로 주제를 확립하고 있는데, 피아노의 베이스 리듬은 단순화 되는데 반해 비올라의 선율은 더욱 화려해지고 있다. 또한 마디 29부터 베이스에서 지속적으로 나타나는 B \flat 장조의 딸림음(F)은 옥타브의 증음으로 처리하여 음향을 보다 부드럽게 만들어 나아가면서 으뜸음의 방향을 뚜렷하게 제시하고 있다. <악보 6>

<악보 6> mm.28-32

마디28부터의 여린내기의 다이내믹이 10마디정도 지속되다가 마디37부터는 크레센도하며 비올라와 피아노가 같이 상행하면서, 새로운 코데타(Codetta)의 주제 선율을 제시하여 주고 있다. 악보 7에서 보듯이 40마디에서는 코데타의 주제 선율에 제1주제의 변형된 형태의 피아노반주와 나온다. 반주형은 곡의 으뜸음(B \flat)으로 된 지속음 위에 분산화음의 반주형태를 이룬다. 분산화음은 제 1주제의 8분음표음형에서 셋잇단음표음형으로 바뀌었다. 코데타의 주제선율은 마디 40에서 비올라가 먼저 나오고 다시 피아노 오른손에서 제시되면서 코데타의 주제선율이 확립되고 있다. 46마디부터 50마디까지는 발전부로의 도입을 예고하고 준비하는 연결구적 성격이 나타난다. 또한 브람스 특유의 화려한 화성(증6, 감7화음)과 조성을 다양하게 사용하면서 중지로 향한다. 제 48-50마디는 비올라의 선율 E \flat → G → B \flat 로 진행되어 발전부의 으뜸음 (B \flat)의 방향성을 보여주고 있다.

<악보 7>

<악보 7> mm.36 -50

The image shows a musical score for measures 36 to 50. It consists of two staves: the top staff is for the Violin and the bottom staff is for the Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Violin part starts with a triplet of eighth notes in measure 36, followed by a melodic line with various ornaments and dynamics. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are two circled 'cresc.' markings, one in the Violin part around measure 38 and one in the Piano part around measure 40. The score ends with a fermata in measure 50.

<악보 7> 계속

코데타 주제선율

40 *f*

40 *fp*

43 *f*

46 *fp dim*

46 *fp dim*

E_b → G → B_b

동행진행

2) 발전부

발전부는 조성 역시 고전형식의 일반적인 형태에 따라 E♭ 장조의 딸람조인 B♭ 장조로 시작된다. 비올라 선율은 제1주제를 당김음(syncopation) 리듬과 하행하는 선율의 셋잇단음표로 사용하여 변형, 발전시키고 있다. 마디56-57의 피아노의 상성부 선율은 제시부의 제1주제와 같고 피아노의 왼손 또한 반진행의 사용으로 이곡의 주제 요소의 통일감을 잃지 않고 있다.

발전부는 제시부의 단편적인 아이디어를 조합하고 모방 발전시켜 팽창과 긴장을 이루어내는 부분이다. 또 제시부의 조성으로부터 먼 조성으로의 전조를 사용해 대조적인 조성적 색채들을 활발하게 사용하는 부분이기도 하다. 그러나 브람스는 발전부에서 나타나는 주제의 발전이 다른 낭만주의 작곡가들의 작품과 비교하여 변화가 심하지 않음을 알 수 있다. 이것은 계속해서 주제의 요소를 반복, 발전시킴으로 곡 전체의 통일감을 주는 브람스 음악의 특징을 볼 수 있다. <악보 8>

<악보 8> mm. 51-57

발전부 제 1주제

51

51

55

55

제 1주제 선율

B \flat 장조로 시작되었던 발전부에서 65마디부터는 나란한조인 g단조로 전조되어 색채적인 변화를 주었다. 줄곧 중심 악기 역할을 하며 주제선율을 도맡았던 비올라는 페달 포인트 역할로 마디 65에서 D음을 지속적으로 연주하고, 피아노는 오른손, 왼손 성부에서가 유니즌으로 2주제의 선율을 발전시키고 있다. 마디 69부터는 이러한 주제선율이 비올라로 옮겨가게 되고 다시 비올라에서 피아노의 오른손이 이를 다시 받고 있다. 브람스는 이러한 발전부에서도 역시 모방, 캐논(cannon)기법을 사용하고 있다. 다음 악보 9에서는 발전부에서 변형된 제 2주제

가 피아노 파트 마디65-66에서 나타나며, 이와 유사한 선율이 비올라 파트 마디 69-70에서 보여 진다. <악보 9>

<악보 9> mm. 65-72

발전부에서는 피아노 왼손은 셋잇단음표의 분산화음을, 오른손은 당김음을 비 올리는 8분음표를 사용하여 각기 강한 리듬적 효과를 주고 있다. 마디 73에서 피 아노 오른손은 제 1주제의 요소를 다시 변형, 발전하고 있다. 73마디에서 나온 리듬은 발전부의 주요 리듬 (♩ ♪ ♩ ♩)으로 볼 수도 있지만, 기존의 주요 리듬 (♩ ♩)에서 역행된 형태의(♩ ♩)의 리듬을 부가한 형태로 생각 할 수도 있겠다.

<악보 10>

<악보 10> mm. 73-76

The image shows a musical score for measures 73-76. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature has two flats (B-flat major or D minor). The vocal line starts with a melodic phrase marked with a '3' (triple) and a 'dim.' (diminuendo) marking. A bracket labeled '주요리듬' (Main Rhythm) spans the first few notes of the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand, also marked with a '3' (triple).

제 83마디에서는 C장조로 시작하여 제 85에서까지는 다양한 전조가 이루어진다. 마디85에서는 음들을 악보 11에서 보는 바와 같이 이명동음으로 달리 기보하여 B \flat 장조로 전조하기 용이하게 하였다. 이는 낭만주의 음악의 특징 중 하나인 이명동음전조를 사용함으로써 낭만주의적 화성적 색채를 느끼게 하는 예이다. <악보 11>

<악보 11> mm.83-86

87

88 이명동은

89

90

빈번한 전조 C G B b

마디89의 비올라 선율은 제 1주제의 특징적 음형인 (↓.♪♪↓)리듬으로 다시 출현하고 동형진행을 볼 수 있으며, 또한 제89-90마디의 피아노 저음선에는 Bb 장조의 딸림음인 F음이 지속적으로 나타나 으뜸음의 방향성을 보여주고 있다.

<악보 12>

<악보 12> mm.89-91

The musical score shows three measures (89-91) in G major. The violin part (top staff) has a melodic line with slurs and ties. The piano part (bottom two staves) has a harmonic accompaniment. The bass clef has a Bb. The piano part has some notes circled in the bass line.

마디96-97과 마디98-99로 동형진행 되며, 이는 재현부가 원조로 시작할 수 있도록 자연스럽게 연결하기 위해 조성의 개념보다는 코드의 개념으로 분석될 수 있는 다채로운 화성들의 연속사용을 하고 있다. 이러한 조의 모호함은 브람스가 활용한 전향적인 조성수법으로 슈만으로부터 물려받은 것이다.¹³⁾ 마디99부터의 비올라 선율과 피아노의 왼손음정(Bb)은 재현부에서 나올 주제 선율의 전주 역할을 해준다. <악보 12>

13) Rey M. Longyear, 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선(역), (서울: 도서출판 다리, 2001), p, 238

<악보 12> 96-102

96

조성이 모호한 만음계적 화성

96

99

p *dolce*

p *mf* *p dim* *molto dolce*

3) 재현부(Recapitulation)

재현부는 마디103부터 E \flat 장조의 조성으로 제 1주제가 재현된다. 주제 선율 재현에 있어서, 비올라의 선율은 제시부의 주제와 동일하다. 즉, 피아노의 베이스는 제시부 그대로 으뜸음 E \flat 에서 D까지 순차적으로 상행하는 선율을 보이고 있다. 대신 피아노는 악보13에서 보듯이 제시부에서 나타난 반주(8분음표로 이루어진 분산화음) 음형이 아닌 셋잇단음표로 이루어진 분산화음 음형을 이용하여 8분음표의 비올라의 선율과 어울려 다양한 리듬적 효과를 주고 있다. 이러한 리듬변화

는 동일한 형식 내에서 선율적인 면을 더욱 부각 시키는 한편 긴장감을 야기 시키는 낭만주의적 표현이라 할 수 있다. <악보 13>

<악보 13> mm.103-107

제시부 선율과 동일

8분음표리듬 → 셋잇단음표

제 2주제의 재현은 120마디부터 나타난다. 제시부에서는 제 2주제가 B \flat 장조이지만 재현부에서의 제 2주제는 C \flat 장조로 재현되었다가 126마디에서 다시 원조인 E \flat 장조로 회귀한다. 이는 브람스라는 작곡가가 자유로운 낭만시대의 기풍 속에서 고적적인 형식을 잘 조화시킨 예라고 하겠다. 재현부의 제2주제는 제시부와 거의 같은 형태로, 비올라가 먼저 시작하면 완전 5도 관계로 피아노의 저음선

은 한 박자 후에 이를 그대로 모방하고 있다. <악보 14>

<악보 14> mm.120-126

The musical score for measures 120-126 consists of two systems. The first system covers measures 120-123, and the second system covers measures 124-126. The vocal line is written in a soprano clef and begins at measure 120 with a *p* dynamic and *sotto voce* instruction. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). In measure 120, the piano part features a perfect fifth interval progression labeled '완전 5도 반진행'. A C-flat (Cb) is indicated below the bass line in measure 120. The second system begins at measure 124 with a *piu p* dynamic marking. The piano part concludes in measure 126 with an E-flat (Eb) marking.

4) 코다(Coda)

코다의 마디 162부터는 피아노와 비올라 성부의 리듬적 대비를 특징으로 하고 있다. 강한 종지를 위한 긴장감을 주기 위해 발전부에서 주로 나타난 마디를 넘어드는 당김음을 이용하여 리듬적으로 마무리를 위한 긴장감을 보다 부각시키고 있다. <악보 15>

<악보 15> mm.161-164

The image shows a musical score for measures 161-164. It consists of three staves. The top staff is for the violin, starting at measure 161 with a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are for the piano, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

마디 162에서부터 나타난 비올라의 셋잇단음표의 분산화음 음형을 마디 166에서부터 피아노가 받고 있는데, 이러한 분산화음 음형은 곡을 마무리함에 있어서 주요한 역할을 한다. 마디 162에서 시작한 비올라 분산화음 음형과 마디 166에서 시작하는 피아노 분산화음 음형(마디 169와 같은 형태의 음형)의 동형진행하며 곡을 마무리해 가는 음악적 표정에 그 특징을 더한다. 이렇듯 피아노와 비올라 선율이 서로 교대로 재기된 후 악보 16에서의 마디 171에서는 서로 반진행 하고 있으며, 단순한 화성적 진행을 통해 복잡한 진행을 이완시키며 제 1악장을 마무리 한다. <악보 16>

<악보 16> mm.169-173

The image shows a musical score for measures 169-173. It consists of two systems of staves. The top system is a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a vocal line with various notes, rests, and slurs. Above the staff, the instruction "cresc. rit. un poco" is written. Below the staff, there are dynamic markings "f" and "rit.". The bottom system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. It contains piano accompaniment. Above the top staff of the grand staff, the instruction "cresc. rit. un poco" is written. Below the top staff, there are dynamic markings "f" and "rit.". In the middle of the grand staff, the Korean text "반진행" is written. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2. 제 2악장

일반적인 소나타 형식에 따르면 2악장은 보통 느린 성격의 악장이 되나, 브람스는 스케르쨌(Scherzo)¹⁴⁾를 포함한 겹세도막¹⁵⁾ 형식이다. 조성은 제 1악장과 같은 으뜸음조인 e b 단조이다. 빠르기는 Allegro appassionato로 appassionato와 같이 빠르기말을 수식하는 부사는 연주자들에게 보다 많은 자유와 해석적인 특혜를 제공하기 위한 낭만주의 경향의 좋은 예라 할 수 있다. 제 2악장의 형식을, 분석, 요약하면 다음과 같다.<표 4>

14) 스케르쨌(Scherzo)란 ‘해악·희롱’을 뜻하는 말로 음악에서는 악곡이나 악장이름으로서 다음 3가지로 사용된다. ① 교향곡·현악 4중주곡의 제 3악장에 쓰이며, 템포가 빠른 3박자, 격렬한 리듬, 그리고 기분의 급격한 변화 등이 그 특징이다. 이러한 스케르쨌는 하이든이 미뉴에트 대신 처음으로 쓰기 시작했으며 베토벤도 이를 자주 썼다. 이 후 ‘스케르쨌’는 브람스와 브루크너의 작품에서도 볼 수 있다. ② 낭만파에서는 극적·해학적인 성격을 지닌 기교적인 피아노곡을 간혹 스케르쨌라고 하며, 빠른 3/4 박자의 세도막 형식으로 되어 있다. ③ 1600년을 전후하여 유행하였던 가벼운 오락적인 성악곡에 ‘스케르쨌’라는 이름이 붙기도 했다. 이를테면, 몬테베르디(1567-1643)의 작품 등이 이에 해당된다. 스케르찬도라는 형용사는 해학적인 연주를 지시하는 표현기호로서 널리 사용되고 있다.

15) 겹세도막 형식(compound ternary form)은 세도막 형식 또는 두도막 형식으로 된 부분을 세 개 연결해 놓은 것이다. 가운데에 끼는 중간부는 조성이나, 리듬, 또는 악곡의 성격이나 기법상 여러 가지로 대조 시키고, 뒤 부분은 앞부분을 그대로 반복하는 것이 보통이다. 이러한 경우 중간부를 트리오라고 부르며 미뉴에트-트리오-미뉴에트의 3부 구조를 이룬다. 겹세도막 형식은 고전악파의 작곡가들에 의해서 소나타나 실내악곡, 교향곡의 제 3악장이나 느린 2악장에 쓰였고, 낭만파의 슈만, 쇼팽에 의해서는 피아노 소곡을 비롯하여 다양한 성격을 가진 악곡의 기본구조로 활용되었다.

<표 4> 제 2악장의 구조

| 구분 | 마디 | 조성 | 빠르기 |
|----|---------|-----|----------------------|
| A | 1-80 | e b | Allegro appassionato |
| B | 81-108 | B | Sostennuto |
| A' | 139-223 | e b | Tempo I (Allegro) |

1) A 부분

주제선율은 악보17에서 표시하여 놓은 것과 같이 여린내기로 마디 1-8까지 비올라가 못갖춘마디로 제시되어 있으며, 주제 선율은 동기 a(마디1-4)와 동기 b(5-8)로 이루어져 있다. 1,2마디에서 e b 단조로 제시된 주제는 3,4마디에서 G b 장조 잠시 전조되었다가 마디 9부터는 다시 e b 단조로 되 돌아온다. 이러한 주제 선율은 도약진행과 동형진행의 형태를 보여주고 있다. 이 주제는 마디9부터 피아노가 리듬과 선율, 화성의 변화 없이 그대로 옥타브 중복으로 받아서 연주한다. 피아노가 비올라의 주제를 동일하게 받아 연주하는 이러한 형태는 악장 내내 계속되는 것이 특징이다. 이러한 주제의 전개방식은 반복으로 인한 동형진행을 빈번하게 사용하는데, 이는 2악장의 주제를 더욱 뚜렷하게 해주는 역할을 한다.

<악보 17>

<악보 17> 마디 1-12

Allegro appassionato

주제 선율 →

동기 a

동기 b

Viola

Piano

f

poco f

f

eb

Gb

주제 선율 (octave 중복)

cb

마디 16부터에서 나타나는 경과구적 성격의 새로운 주제는 강한내기로 연주하지만 부드러움을 잃지 않고 연주하여야 한다. 이 경과적 주제는 마디 16-20에서 비올라가 먼저 연주한 후, 마디 20에서부터 피아노에서 옥타브 중복으로 이어 받고 있다. <악보 18>

<악보 18> 마디16-23

The image shows a musical score for measures 16-23. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 16 starts with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A bracket labeled '피아노 성부에서 반복' (Piano part repeats) spans measures 19-23, indicating a repeat of the piano accompaniment in the vocal part. The vocal line continues with a melodic line.


마디27-34는 주제 선율의 동기 a의 음형을 변형시키고 그것을 반복함으로 자연스럽게 마디36에서 다시 출현하는 주제선율을 예비하고 있다. 이 부분에서 주목할 것은 이명동음 화성을 통한 곡의 진행이다. 이는 1악장에서도 보여주었던 방법인데, 마디28에서 G \flat 코드와 F \sharp 코드의 실제 사운드가 같은 이명동음들로 이루어진 화음의 특성을 이용하여 화려한 선율의 움직임이나 음량의 변화 없이도 자연스럽게 전조한다. <악보 19>

<악보 19> mm.26-34

마디 36부터 주제선율의 동기 a와 동기 b를 재현하고 있다. 주제 선율은 거의 그대로 연주하지만, 마디 42에서는 동기 b의 뒷부분 음형과 리듬에서 변형을 주고 있다. 이는 악보 20에서 동그라미로 표시를 하였는데, 부분에서는 마디 8에서의 선율의 종결과는 다른 진행 구조를 취함으로써 3박자 계통으로 되어있는 곡에서 2박자 구조로 느끼게 되어, 선율의 진행과 긴장감, 생동감을 느끼게 한다.

<악보 20>

<악보 20> mm.35-44

마디 48부터는 종결구로 가기위해 주제 선율의 동기 a의 뒷부분 선율()을 끊임없이 사용하며 발전시키고 있으며, 피아노 성부에서도 같은 리듬의 분산화음을 사용하고 있어 동적인 흐름을 보이며 긴장을 늦추지 않고 있다. 이 부분은 또한 3박자 곡에서 2박자 리듬구조로 느끼게 되어있어서 2악장 A부분을 지배하는 중요한 특성이 된다. <악보 21>

<악보 21> mm.49-53

The image shows a musical score for measures 49-53. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. Measure 49 is marked '2박자 구조' and contains a triplet of eighth notes. Measures 50-53 show a piano accompaniment with a '분산화음' (dividing chord) in measure 50. Dynamics include mp, p, and mf.

앞에서의 주제선율의 동기 a 사용에 있어 빠른 진행과 달리 66마디부터는 동기 a를 리듬적으로 확대(augmentation)¹⁶⁾하였다. 피아노 역시 분산화음 형태에서 여린내기의 악상기호를 사용하며 반주 형태를 취하고 있다. 이는 곡의 마무리를 위해 주제의 성격변화를 자제하고 악상을 사용하며 정적인 분의기를 자아냄으로 긴장을 이완시키는 역할을 한다. 악보 22-2에서 표시되어 있는 바와 같이 종지에 있어 마디 76-77에서는 정격 종지(V-I)를 한번 하고 다시 마디 78-80에서 변격 종지(IV-I)로 마무리하였는데, 이는 곡의 새로운 주제를 예비하고자 하는 브람스의 의도라고 볼 수 있다. <악보 22-1,22-2>

16) 확대(augmentation)란 대위법적인 작법(전위, 확대, 축소, 역진행)중 하나로 이는 주제를 원래보다 긴 음가로 제시하는 것이다. 4분음표는 2분음표로, 그리고 2분음표는 온음표로, 확대시키는 것이다. Joseph Machlis, 『음악의 즐거움』 신금선 역, (서울: 이화여자대학교 출판부 1982),p.462.

<악보 22-1> 마디66-70

Musical score for measures 66-70. The top staff is a single melodic line with a piano (*p*) dynamic and an *express* marking. The bottom staff is a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

<악보 22-2> mm.75-80

Musical score for measures 75-80. The top staff is a single melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with two specific chordal structures labeled: **V 정겨움지 i** and **iv 변겨움지 i**.

2) B부분

B부분의 조성은 A부분의 e^b 단조와 증4조 관계의 B장조로 되어 있다. 트리오의 조성은 관계조로 전조되는 것이 통상적인데 원거리 전조인 증 4도관계로 전

조한 것은 이 시대의 낭만적 기법이라 할 수 있다. B 부분은 복합 3부 형태의 중간 부분으로 A부분에서 나타난 여린내기와는 달리, 대조적으로 강하고 힘차게 시작한다. 주제 선율은 악보 23-1에서 보듯이 강한내기의 악상으로 피아노에서 먼저 제시되며 음역은 저음역대에서 시작하여 순차적으로 상승하는 형태이다. 마디 95부터는 악보 23-2에서 보듯이 p의 악상으로 비올라가 받아 연주하며 피아노는 음역만 달라지고 다른 요소들은 특별한 변화 없이 진행된다. 이러한 반복은 주제를 확립시키는 역할을 하고 있다.

선율적인 구조는 순차적으로 상승하는 구조를 가지며, I,IV,V의 주요3화음을 주로 사용한 단순한 진행이다. 그러나 주제의 반복이나 단순한 화성 진행이지만, 서로 다른 악상과 음색을 통해 다양한 주제 표현의 면을 볼 수 있는 부분이기도 하다. <악보 23-1, 23-2>

<악보23-1> mm.81-88

The image shows a musical score for measures 81-88. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The middle staff contains the main melody, which is annotated with '주제 선율 상승' (Main melody rising) and an arrow pointing to the right. The bottom staff shows the bass line with chords. The chords are labeled as follows: I, IV, I V, iii, I V7, I IV, I.

<악보 23-2> mm.95-102

마디 109는 부터는 C#장조이며 순차진행으로 시작한다. 이 부분에서는 첫째 부분의 주제 선율에서 크게 벗어나지 않았으며 부속화음과 주요화음들의 반복과 동형진행을 볼 수 있다. 그러나 이러한 단조로움은 모호한 조성으로 다르게 표현하고 있다. 단조롭지만 f의 다이내믹과 두터운 짜임새로 웅장한 느낌을 주는 이 부분은 악보24에 표시되어있는 바와 같이 마디119부터는 피아노의 오른손(C# → D → D#)에서의 진행으로 반음계적 전조(chromatic modulation)¹⁷⁾를 사용하여 B장조로 돌아간다. <악보 24>

17) 반음계적 전조(Chromatic modulation)는 화성음 중의 한음 또는 그 이상의 음을 반음계적으로 변화시켜서 조바꿈하는 것이다. 온음계적 조바꿈처럼 공통화음이 필요 없으므로 직접 조를 바꾸게 된다. 공통화음은 없으나 같은 음명을 가진 두 음 중 뒤의 음이 반음 올려져서 전조를 하는 요인이 된다. 이때 반음 올려진 음이 어떤 조의 이관음으로 작용하여 으뜸음으로 해결하는 과정에서 조성이 확립된다.

<악보24> 마디109-121

109

2마디단위 동형진행

109

115

반음계적 전조

115

마디 127-136은 원곡인 클라리넷 소나타와 비교해 연주기법에 있어 관악기인 클라리넷에서는 볼 수 없는 현악기만의 특징인 증음주법으로 재구성되어 음량을 풍부하고 화려하게 편곡되었다. B 부분의 종지는 악보 25의 마디134-6에 나타난 반음계적 전조를 사용하여 B장조에서 원래 2악장의 조인 eb 단조로 돌아간다. 이러한 반음계적 전조는 특히 슈만이나 쇼팽이 즐겨 쓰는 전조로서 낭만주의 양식으로 볼 수 있다. <악보 25>

<악보25> 클라리넷 악보 mm. 126-133, mm.126-141

Clarinet in B \flat

Viola

Tempo I

3) A' 부분

e \flat 단조로 시작하는 A'는 A부분과 거의 같은 구조로 반복을 하고 있다. 악보

25에서 마디 139에서 보면, 주제 선율에서의 동기 a 부분을 뺀 동기 b를 피아노에서 먼저 나온 뒤 바로 비올라에서 받는다. 이는 A부분에서 피아노에 중점을 뒀던 것과는 달리, A' 부분에서는 피아노보다도 비올라에 그 비중을 더 두기 위한 것으로 보여 진다.

종결구는 악보 26에서 보듯이 2배로 확대된 리듬구조로 변화되어 안정된 종지감을 주고, 종지는 I-IV-I의 변격종지를 이루고 있다. 이 변격종지는 독립성이 없는 고전음악에서 쓰이는 경우는 드물며 낭만음악에서 많이 쓰여 졌다. 이러한 변격종지의 사용으로 느낌은 경건하고 장엄한, 조용히 가라앉는 듯한 느낌을 준다. <악보 26>

<악보 26> mm. 214-223

mm. 78-80

음량 2배 확장

i iv i

3. 제 3악장

제 3악장은 주제(Thema)와 5개의 변주, Coda로 이루어진 변주곡 형식으로, 다음 표5에서 보듯이 브람스는 빈번한 조성의 변화를 취하지 않고 제 5변주를 제외하곤 3악장을 거의 E♭조로 진행시키고 있다.

<표 5> 제3악장의 구조

| 구조 | 마디(mm.) | 빠르기 | 박자 | 조성 |
|-----------|---------|------------------|-----|----|
| 주제(Thema) | 1-14 | Andante con moto | 6/8 | E♭ |
| 제1변주 | 15-28 | | | |
| 제2변주 | 29-42 | | | |
| 제3변주 | 43-56 | | | |
| 제4변주 | 57-70 | | | |
| 제5변주 | 71-97 | Allegro | 2/4 | e♭ |
| 종결구(Coda) | 98-153 | Piu tranquillo | 2/4 | E♭ |

1) 주제(Thema)

주제부는 빠르기말(Andante con moto)에서도 알 수 있듯이 좀 느리기는 하지만 활기를 잃지 않는 운동감이 있어야 한다. 주제는 E♭장조의 매우 서정적인 선율로 주제의 특징적인 음형은 악보32의 시작부분에서 표시한 불점 리듬(♩♩)이다. 이는 동형진행하며 4마디까지 이어지면서 주제선율을 이루고, 이러한 4마디의 주제선율이 비올라에서 힘이 있으면서도 우아하게 연주된 후에 피아노 반

주부가 이를 어린내기로 연주하여 마치 주제선율의 그림자인 듯, 다시 한 번 반복적으로 노래하고 있다. <악보 27>

<악보27> mm.1-8

Andante con moto
주제선율

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Andante con moto'. The piano part is marked 'Poco f'. The vocal line is marked 'poco f' and has a '주요 리듬' (main rhythm) annotation. The second system (measures 5-8) continues the vocal and piano parts. The piano part has a 'Poco f' dynamic marking. The score is in 3/4 time and B-flat major.

마디 9-14부분은 빈번한 전조를 사용하고 있는데, B \flat 장조로 시작되어 마디 13에서 다시 원조인 E \flat 장조로 마무리된다. 주제 선율은 변형 발전하였으며 주제 음형들은 8분음표에서 16분음표로 세분화되었다. 이 주제는 변격종지(IV-I)를 취

함으로 다음 제1변주부의 예비를 느낄 수 있다.<악보 28>

<악보 28> mm.9-14

The musical score for measures 9-14 consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 9 is marked with a '9' and includes the annotation '주제 선율 변형' (Theme melody variation) above the vocal line. The piano accompaniment in measure 9 has a '9' and a 'cresc.' marking. Measure 10 has the annotation '리듬 변형, 세분화' (Rhythm variation, subdivision) above the vocal line. Measure 11 has the annotation '주제 선율 변형' above the vocal line. Measure 12 is marked with a '12'. The piano accompaniment includes chord markings: Bb, E, Eb, Ab, Eb, IV, and I (변격종지). The score ends with a double bar line.

2) 제 1변주

제 1변주의 선율은 악보34에서 보듯이 주제선율을 4분음표와 8분음표로 리듬을 보다 단순화 시켰다. (♩♩ → ♩♪) 이러한 제 1변주의 선율은 앞선 주제부

에서와 마찬가지로 비올라에서 선율을 분명하게 제시하면 피아노 반주부가 이를 다시 여러개 반복함으로 선율의 인상을 내적으로 투영하는 역할을 하고 있다. 피아노 성부는 악보29에서 보듯이 비올라와는 대비되게 16분음표와 8분음표 된 리듬이 보다 빠르게 움직이고 있는데, 당김음으로 6/8박자의 박자감을 홀트리고 있다. 여기서 나타나는 반주부의 당김음 사용은 제 1변주곡의 특징적 요소로 중요시된다. <악보 29>

<악보 29> mm. 15-21

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 15-21. The score is in 6/8 time and features a main melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The main melody is marked "주제 선율" and "리듬 단순화". The left hand accompaniment is marked "당김음" and "Foco f". The score includes measures 15-17 and 18-21. Measure 18 is marked "선율 반복" and "dolce".

3) 제 2변주

제 2변주는 비올라 주제 리듬이 (♩♩ → ♩♩)로 변형된 형태로 제 1변주와

같이 비교적 단순한 형태의 리듬을 그 특징으로 한다. 반면 피아노 성부는 좁은 음역에서 빠르게 움직였던 제1변주와는 달리 비교적 넓은 음역을 사용하는 셋잇단 분산화음 형태이다. 비올라에서의 선율과 피아노 반주 성부의 각각 특징적인 선율들은 비올라와 피아노성부에서 두 번 교체하면서 진행을 하고 있다.<악보 30>

<악보 30> mm.29-34

The image shows a musical score for measures 29-34. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff (top) and a piano accompaniment (middle and bottom). The piano part has a treble and bass clef. The second system starts at measure 32 and continues the same instrumentation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also performance markings 'a' and 'b' with dashed lines indicating phrasing or articulation points.

4) 제 3변주곡은

제 1,2변주에서 단순하게 변화되었던 리듬이 제 3변주에서는 32분음표로 매우

빠르게 움직이는 반음계적 순차 상행, 하행 형태를 취하며 모방과 응답인 대위적 성격으로 진행한다. 악보31에서 표시하였듯이 비올라가 제시한 제3변주부의 주요 선율을 피아노 성부가 마디43에서 4도 아래로 받고, 다시 비올라의 반복된 주요 선율을 피아노 성부가 마디44에서 4도 위로 받고 있다. <악보31>

<악보 31> mm.42-44

The image shows a musical score for measures 42-44. It consists of three staves: a violin staff at the top, a piano staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The violin staff has a 32-measure rhythmic motif marked with a bracket and the text '32분음표 리듬 중심'. The piano staff has two imitations of this motif: one marked '4도아래 모방' (4th degree below imitation) and another marked '4도위 모방' (4th degree above imitation). The piano part is marked with a piano dynamic 'p' and the instruction 'grazioso'. The bass staff provides a simple accompaniment.

5) 제 4변주

제 4변주곡은 주제의 모습을 거의 찾아 볼 수 없을 정도로 주제의 변형이 가장 두드러진 부분이다. 이러한 변주곡의 형태는 낭만시대에 확립된 성격변주¹⁸⁾ 즉, 자유변주의 특징을 가장 잘 드러내고 있다. 제 4변주곡은 화려하며 생동감 있는 제 3변주부에 비하여 매우 정적이며 단순한 성격을 지닌다. 피아니시모의

18) 성격변주(Characteristic Variation): 변주곡의 성격이나 기분을 바꾸는 것이다. 따라서 마디수도 같아질 필요 없고, 조나 리듬 또는 박자도 달라질 수 있으며 차례로 나타나는 변주는 하나 하나 독립적인 성격을 갖는다.

악상기호와 함께 조용하게 시작된 제 3변주부의 선율은 악보32에서 표시하였듯이 동형진행으로 통일성을 보여주며, 피아노성부에서는 당김음으로 리듬의 다양함을 추구하고 있다. <악보 32>

<악보32> mm. 57-60

The image shows a musical score for measures 57-60. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a 'pp' dynamic marking and a bracket above it labeled '동형진행' (homophonic progression). The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a 'pp' dynamic marking and a bracket labeled '당김음' (accent). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, and some notes are circled.

6) 제 5변주곡

제 5변주에서는 그동안 음형의 확대, 축소 등 여러 가지 모습으로 변화되었던 주제가 다시 명확하게 나타난다. 처음의 조성인 E \flat 이 같은 으뜸음조인 e \flat 단조로 전조되었으며, 같은 2 계통의 6/8박자에서 경쾌한 2/4박자로 바뀌었고, 빠르기 또한 Andante에서 Allegro로 전환되었다. 주요 선율의 출현도 이제까지와는 달리 비올라가 아닌 피아노 성부에서 나타나고 있다. 제 5변주부의 주요 선율은 악보33에서 동그라미로 표시하였듯이 피아노 오른손 선율 가운데 섞여있음으로 시각적으로만은 파악하기 힘들지만 제 1주제 선율을 그대로 하고 있어 3악

장의 주요 선율의 통일감을 느낄 수 있는 부분이다. 피아노에서 제시된 제 5번주부의 주요 선율을 며 78마디부터는 비올라가 반복한다. <악보 33>

<악보 33> mm.71-82

Allegro 빠르기 조성 변화

f ben marc

74

주제 반복

7) Coda

코다는 E \flat 장조로 돌아간다. 악보34의 피아노성부에 동그라미로 표시한 음들이 코다의 주요선율이다. 마디107에서 비올라 이를 받고 있음으로 악보34에 명시하였다. 박자표는 앞서의 제 5변주에서 사용한 박자 2/4박자가 그대로 유지되고 있으나 실제적으로 코다에서는 셋잇단음표의 사용으로 6/8박자의 분위기를 띤다. <악보 34>

<악보 34> mm.98-111

Piu tranquillo

98

98

espressivo

104

주제 반복

104

악보35에서 보듯이 131마디부터는 화려한 패세지, 유동적인 음형과 반음계적 상행 선율이 나타나고 있으며, 마디 134부터는 2/4박자의 정규적인 박자가 아닌 불규칙적인 박자로 곡의 절정을 유도하고 있다. <악보 35>

<악보 35 mm.132-138>

132

133

134 불규칙한 리듬 (박자 모호성)

악보 36는 이곡의 종지를 보여준다. 피아노 성부는 반음계를 포함하여 진행하는 옥타브 증음으로 이루어진 상행과 하행 선율을 폭 넓은 음역에서 사용으로 강한 인상을 이끌어내며, 강한내기의 악상기호로 힘있는 종결을 만들고 있다.<악보 36>

<악보 36> mm.147-152

The image shows a musical score for measures 146 to 152. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* and *v*. A circled *f* marking is present in the vocal line at measure 147 and in the piano right-hand part at measure 151. The name '강한종' (Kang Han-jong) is written in Korean in the piano right-hand part at measure 151. The measure numbers 146 and 147 are indicated at the beginning of their respective staves.

IV. 결 론

지금까지 본 논문에서는 브람스 음악의 일반적인 경향에 비추어 그의 작품 《비올라 소나타 Op.120 제 2번》을 연구하였다. 브람스의 비올라(클라리넷) 소나타 Op.120 제 2번은 그의 생애 중 말기에 작곡되어진 곡이다. 그런 이유로 그 이전까지의 브람스의 음악적인 많은 경험과 황혼기의 내면이 반영되어 있다.

마이닝엔의 연주자 뮐펠트를 만난 후 클라리넷을 염두 해 두고 작곡되어졌으며, 이곡을 현악기로 편곡하면서 음역에 대한 고려로 비올라가 선택되어진 것으로 보인다. 두 악기 모두 강약의 표현에서 자유롭다고 말할 수 있으며, 어두운 음색을 지니고 있다는 유사점이 있다. 비올라 소나타곡으로 편곡하면서 비올라 특성이 가장 뚜렷한 부분은 2악장이다. 두, 세음을 한꺼번에 연주하는 중음 주법을 넣어, 클라리넷 소나타와는 차별화된 점을 볼 수 있다.

이곡은 총 3악장의 구성으로 되어있다. 형식면에서 1악장은 고전주의 전통기법인 소나타 형식을 택했고 2악장은 복합 3부분은 형식, 3악장에서는 변주곡 형식을 악장에 도입하였다. 그의 선율은 간결하고 소박하나 그 안에 심오한 내적 감정의 서정적인 특징이 강조되고 있다. 주제 제시에 있어 명확하고 이렇게 나타난 주제는 다양한 요소들로 인해 표현되어진다. 대위법적인 진행의 동형진행과 모방, 음형의 확대, 축소, 변형 등으로 발전하여 고전주의 시대의 통일성을 강조하는 동시에 분산화음의 사용, 불규칙적인 프레이즈, 세분화된 리듬으로 낭만주의 특징도 나타난다.

화성은 전통화성을 벗어나지 않고 주요 화음을 이용하여 조성을 확립하고 있

으나 곡이 진행되면서 반음계 적이고 복잡한 화성을 사용하고 있다. 부속화음, 증화음, 비화성음을 사용으로 낭만적인 성격을 잘 표현하였으며, 이로 인해 조성은 다른 조로의 자유로운 전환이 이루어지고 있다. 이명동음의 전조 반음계적인 전조로 인한 빈번한 전조는 화성의 기능적인 면을 모호하게 하지만 근본적인 조성적 상태는 유지하고 있다. 리듬에 있어서는 당김음이나 교차리듬, 잇단음표 리듬의 사용과 불규칙적인 박이 나타나 기본적인 강약이 흐트러지고 있다.

이러한 특징을 종합해 보았을 때, 언뜻 상반되게 보이는 낭만주의와 고전주의의 속성을 자신의 음악 안에서 성공적으로 결합시켜, 잘 융화되어 있음을 알 수 있다. 이러한 작곡가의 성향이 잘 나타나있는 곡 중에 하나가 말년에 작곡된 이 비올라 소나타이다. 이 작품을 분석하면서 클라리넷으로 쓰여진 원곡이나, 편곡되어 연주되는 이 비올라 소나타 곡을 통해 이전에 크게 조명 받지 못 했던 독주 악기를 주요악기로 도약시켰음을 알 수 있었다. 또한 낭만주의 시대에 고전주의를 재조명하는 의의를 갖게 하는 대표적인 실내악 작품이며, 고전주의를 표방한다고 하여 진부한 표현법만을 쓰는 것이 아니라 균형을 잃지 않고 낭만적인 대담한 화성과 리듬을 사용한 곡임을 알 수 있었다.

이곡을 분석하면서 연주자에 있어서 화성의 흐름과 독주부에서의 선율적 프레이징(Phrasing)의 파악으로 작곡자의 의도는 물론, 곡의 전체적인 흐름 이해와 음악적 표현에 있어 많은 도움이 되었다.

참 고 문 헌

- 김혜정. 『서양음악의 흐름』, 서울: 도솔, 2003.
- 세광출판사 편집국, 『최신명곡해설전집 13 - 실내악 III』, 서울: 세광출판
- 홍세원. 『서양음악사』, 연세대학교 출판부, 2002.
- Banks, paul. "Vienna: Absolutism ad Nostalgia".The Late Romantic Era, Englewood Cliffs, 1991.
- Becker, Heiz. "Brahms, Johannes," The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. Stanley Sadie, 20vols., London: Macmillan, 1980, III, 155-190.
- Larue, Jan. Guidelines For Style Analysis. Warren: Harmonie Park, 1992.
- Leichtenritt, Hugo. 『음악의 형식』, 삼호출판사, 1989.
- Machlis, Joseph. 신금선(역), 『음악의 즐거움』 서울: 이화여자대학교 출판부, 1982
- Neunzig, Hans A ,김방현 역 『브람스(Brahms)』,삼호 출판사, 1994.
- Plantinga, Leon. Romantic Music, New YORK: Norton, 1984.
- Rey M. Longyear 『19세기 낭만주의 음악』,김혜선(역), 다리, 2001.
- Rosen, Charles. The Romantic Generation.Cambridge, Harrard Un, 1995.
- Ulrich, Homer. Chamber Music. 2nd edition, New York; Columbia University, 1996.

〈논문〉

마유진 『Johannes Brahms Viola Sonata Op. 120, No. 2 E^b major의 분석 연구』, 대구 카톨릭대학교, 2002

류지연 『Johannes Brahms Viola Sonata Op. 120, No. 2 E^b major의 분석연구』 경희대학교, 2004

박상현 『Johannes Brahms Viola Sonata Op. 120, No. 2 E^b major의 분석연구』 청주대학교 석사학위논문, 2000

〈악보〉

Brahms, Johannes. Sonata No.2 in E flat major Op.120 for Clarinet(or Viola) and Piano, International music company, New York.

〈음반〉

Brahms, Johannes. Sonaten für Viola und Klavier. Kim Kashkashian (viola) and Robert Levin (piano), ECM Records, ECM 1630 457068-2.

ABSTRACT

An Analytic Study on Brahms's Viola Sonata Op.120 No.2

Kim, Min Jeong

Department of Music (Instrumental/ Music Major)

Sungshin Women's University

Academic Advisor: Lim, Kyung Won

Brahms, as a composer who combined classical tradition and romantic expression, strongly adhered to the tradition of absolute music contrasted to program music. He never wrote an opera but left a great deal of work in almost all genres: particularly, 24 pieces of chamber music and the clarinet sonatas Op.120 No.1 and No.2 which was arranged for viola afterward. The clarinet(viola) sonata is the last piece of chamber music and sonata of Brahms, and it shows sophistication from his later years' experiences. There are three movements in this music.

The first movement takes a sonata form, a traditional technique of classics, and shows a coherence while proceeding from introduction to development, to recapitulation, without a considerable change in variation and development of the theme. The second movement has a compound three-part form,

including scherzo, and makes the melody outstanding as the main melody moves from viola part to piano part. The third movement takes a variation form; in each variation not a great change appears but simplified and subdivided rhythm.

Both viola and piano clearly present the theme, which emphasizes the coherence of classics through sequence and imitation of contrapuntal progression and enlargement, abridgment, and transformation of pattern. The theme also presents romantic characteristics like complicated arrangement, broken chords, progression with chromatic scale, irregular phrases, fractionized rhythms, and various modulations. Overall, it expresses a classical elaborate form and romantic tone and harmony.