



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](#)

임 헌 원 교수지도  
석사학위 청구논문

Johannes Brahms  
『Sonata for Piano and Cello in F,  
Op.99』에 관한 연구

2009

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
김 민 혜

김민혜의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 고전주의의 형식과 낭만주의의 음악적 내용을 융합하여 자신만의 음악 양식을 확립한 것으로 평가받는 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)의 실내악 작품 중 <피아노와 첼로를 위한 소나타 F 장조, Op. 99>에 관한 연구이다.

브람스는 거의 전 생애에 걸쳐 실내악 작곡에 집중하였으며 1886년에 작곡된 이 작품은 그의 후기작 중 하나로 원숙기의 작품답게 기교적으로나 음악적으로 무르익어 낭만주의를 대표하는 첼로 소나타로 꼽힌다.

양식면에서는 전 4악장으로 구성된 전통적인 소나타이나 악장 별 조성 안배에 있어서는 기존의 방식을 따르지 않고 제 2악장에 관계조가 아닌 네아폴리탄(Neapolitan)조의 이명동음(異名同音)조를 사용하는 혁신적인 면을 보이고, 특히 브람스 작곡 기법의 특징 중 하나인 발전적 변형기법(Developing Variations)을 통해 곡의 통일성을 추구한 점이 특기할 만하다.

악장 별 악곡 분석에 있어서 화성 분석이나 작곡 기법 연구보다는 피아노를 중심으로 형식과 조성 변화, 프레이즈의 구성, 그리고 악장을 통일시키는 매개체인 주제의 단편들이 발전되는 양상들을 연주자의 시각에서 고찰하고, 피아노와 첼로간의 유기적인 관계에 보다 주목하여 사고(思考)하며 연주하는 자세를 키움으로써 작품의 완성도를 높이는데 필요한 발판을 마련하는 것을 주된 목표로 하였고, 무엇보다 피아노 파트의 집중적인 분석을 통하여 어떻게 연주하는 것이 효과적인지 살펴보았다.

밝고 에너지가 넘치는 이 작품을 통해 무겁고 우수에 찬 서정성이 특징인 브람스 음악의 역동적이고 강렬한 새로운 면을 발견할 수 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 브람스의 생애 및 작품세계 .....	3
2. 브람스의 실내악 .....	8
3. 브람스 첼로 소나타 2번 분석 .....	11
(1) 작품배경 .....	11
(2) 악곡분석 .....	15
1) 제 1악장 (F 장조, 3/4박자, Allegro vivace) .....	16
2) 제 2악장 (F# 장조, 2/4박자, Adagio affettuoso) .....	42
3) 제 3악장 (f 단조, 6/8 박자, Allegro passionato) .....	58
4) 제 4악장 (F 장조, 2/2 박자, Allegro molto) .....	79
III. 결론 .....	96

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 악보 목차

악보 1) 제 1악장 마디 1~9 .....	18
악보 2) 제 1악장 마디 8~16 .....	19
악보 3) 제 1악장 마디 17~22 .....	20
악보 4) 제 1악장 마디 22~26 .....	21
악보 5) 제 1악장 마디 33~39 .....	22
악보 6) 제 1악장 마디 39~45 .....	23
악보 7) 제 1악장 마디 45~60 .....	25
악보 8) 제 1악장 마디 60~65 .....	26
악보 9) 제 1악장 마디 66~74 .....	28
악보 10) 제 1악장 마디 74~81 .....	29
악보 11) 제 1악장 마디 81~92 .....	31
악보 12) 제 1악장 마디 91~101 .....	32
악보 13) 제 1악장 마디 102~108 .....	33
악보 14) 제 1악장 마디 112~118 .....	33
악보 15) 제 1악장 마디 118~128 .....	34
악보 16) 제 1악장 마디 128~144 .....	36
악보 17) 제 1악장 마디 164~167 .....	37
악보 18) 제 1악장 마디 178~193 .....	39
악보 19) 제 1악장 마디 193~202 .....	40
악보 20) 제 1악장 마디 203~211 .....	41
악보 21) 제 2악장 마디 1~4 .....	45
악보 22) 제 2악장 마디 5~11 .....	46
악보 23) 제 2악장 마디 12~16 .....	47
악보 24) 제 2악장 마디 15~19 .....	48
악보 25) 제 2악장 마디 19~24 .....	49
악보 26) 제 2악장 마디 24~28 .....	50
악보 27) 제 2악장 마디 28~33 .....	51
악보 28) 제 2악장 마디 33~39 .....	52
악보 29) 제 2악장 마디 40~43 .....	53
악보 30) 제 2악장 마디 44~55 .....	55
악보 31) 제 2악장 마디 56~62 .....	56
악보 32) 제 2악장 마디 63~71 .....	57

악보 33) 제 3악장 마디 1~4	60
악보 34) 제 3악장 마디 5~11	61
악보 35) 제 3악장 마디 11~24	62
악보 36) 제 3악장 마디 25~32	63
악보 37) 제 3악장 마디 33~50	64
악보 38) 제 3악장 마디 51~56	65
악보 39) 제 3악장 마디 55~71	67
악보 40) 제 3악장 마디 71~84	68
악보 41) 제 3악장 마디 85~88	69
악보 42) 제 3악장 마디 89~103	70
악보 43) 제 3악장 마디 109~125	71
악보 44) 제 3악장 마디 126~136	73
악보 45) 제 3악장 마디 137~147	74
악보 46) 제 3악장 마디 148~159	75
악보 47) 제 3악장 마디 159~166	76
악보 48) 제 3악장 마디 166~179	77
악보 49) 제 3악장 마디 192~195	78
악보 50) 제 4악장 마디 1~9	81
악보 51) 제 4악장 마디 8~16	82
악보 52) 제 4악장 마디 17~23	83
악보 53) 제 4악장 마디 23~33	84
악보 54) 제 4악장 마디 33~44	85
악보 55) 제 4악장 마디 44~56	86
악보 56) 제 4악장 마디 56~76	88
악보 57) 제 4악장 마디 77~84	89
악보 58) 제 4악장 마디 84~95	90
악보 59) 제 4악장 마디 96~102	91
악보 60) 제 4악장 마디 118~128	93
악보 61) 제 4악장 마디 128~144	95

## I. 서론

19세기 독일 낭만주의 음악은 고전주의 시대부터 내려온 전통 양식에 낭만적인 요소가 융화되면서 새로운 서정성을 함유하게 되었다.

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 음악 정신을 계승하며 자신만의 어법을 확립시킨 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)는 오페라를 제외한 실내악, 관현악, 협주곡, 가곡, 합창곡과 크고 작은 피아노 및 오르간 작품들을 통해 고전주의 형식의 틀을 유지하면서 동시에 다양한 화성과 대담한 리듬, 자유로운 선율 등의 낭만주의의 음악적 내용을 융합함으로써 보수적 낭만주의 작곡가로 자리매김 하였다.

화려한 표제음악에 반해 음 자체의 예술성을 추구하는 절대음악의 장르인 실내악의 발전이 상대적으로 미흡할 그 당시, 전통 양식을 계승하며 순수 음악적 요소를 강조했던 브람스는 실내악 장르 중에서도 특히 피아노가 포함된 편성의 실내악 발전을 이끈 작곡가로 평가받는데 그의 총 24곡의 실내악 작품 중 피아노가 포함된 작품이 많은 비중을 차지할 만큼 피아노에 관심이 많았고 이는 피아노가 솔로 악기와 동등하게 다뤄지는 발전을 가져왔다.

본 논문에서 다룬 <피아노와 첼로를 위한 소나타 F 장조, Op. 99>는 화려하고 에너지가 넘치는 작품으로 평가받으며, 특히 브람스의 이중주 소나타 중에서 다른 그 어떤 작품보다도 피아노의 비중이 크고 피아니스트의 다양한 테크닉과 깊이 있는 음악적 해석이 요구되며 무엇보다 첼로와 피아노의 밸런스가 중요한 만큼 피아노 성부의 충분한 연구를 토대로 보다 높은 수준의 연주를 하고자 한다.

먼저 브람스의 생애와 그의 음악 세계에 대해 개괄적으로 살펴 본 후, 실내악 작품과 작곡기법의 특징 및 첼로 소나타 2번의 작곡배경을 알아보고 악장별 분석을 통해 첼로와 피아노의 유기적인 관계를 고찰해 보고자 한다.

또한 브람스 작곡기법의 중요한 요소인 발전적 변형기법에 중점을 두어 주제의 단편적인 요소가 어떻게 발전하여 악곡을 구성하는지 악보를 통해 예를 찾아보고 전 악장의 통일성 확립에 어떻게 기여했는가를 살펴보고자 한다.

참고로, 본 연구를 위하여 사용된 악보는 G. Henle Verlag 판 <Johannes Brahms Sonate für Klavier und Violoncello F-dur Opus 99> 임을 밝혀둔다.

## II. 본론

### 1. 브람스의 생애 및 작품세계

19세기 후반 오페라를 제외한 모든 작곡 분야에서 당대 최고의 작곡가였던 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)는 독일 함부르크(Hamburg)에서 태어났다.

그는 작은 악단의 콘트라베이스 주자인 아버지 요한 야콥 브람스(Johann Jakob Brahms, 1806~1872)로부터 기초적인 음악교육을 받은 후, 일곱 살부터 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813~1865)에게 3년 동안 피아노를 본격적으로 배우고, 열 살 때 처음으로 공개 연주회를 가졌다.<sup>1)</sup> 그 후 만난 스승 마르크스젠(Eduard Marxen, 1806~1887)은 어린 브람스에게 작곡과 음악이론을 가르쳐 주었을 뿐 아니라 바하(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)이 지닌 음악적 가치를 일깨워 주었다.

이러한 영향은 1848년에 가진 그의 첫 번째 피아노 독주회에서 바하의 <푸가(Fuga)>를, 이듬해 봄에 가진 두 번째 연주회에서 일명 발트슈타인(Waldstein) 소나타라 불리는 베토벤의 <Piano Sonata No.21, Op. 53>을 연주한 것에서 알 수 있다. 그 당시의 음악회 프로그램 구성은 주로 화려한 테크닉을 과시하는 곡이나 대중들에게 유행하던 리트(Lied)나 아리아(Aria) 등을 주제로 한 변주곡이나 즉흥곡들로 이루어지는 것이 추세였다.<sup>2)</sup>

그가 스무 살 되던 해인 1853년에 헝가리에서 망명한 바이올리니스트 레메니(Eduard Reményi, 1828~1898)를 만나 반주자로 독일 여러 지방으로

1) 음악지우사 편, **작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스**, 서울: 음악세계, 2003, p. 12

2) 김용환, **“브람스의 음악관에 관한 소고” 낭만음악**, 겨울호, 통권 57호, 2002, p. 44

연주 여행을 다니면서 헝가리 집시음악에 관심을 갖게 되었다.<sup>3)</sup> 레메니를 통해 브람스와 평생 우정을 나눈 요아힘(Joseph Joachim, 1831~1907)을 소개 받게 되고, 리스트(Franz Liszt, 1811~1886), 슈만(Robert Schumann, 1810~1856)과 그의 부인 클라라(Clara Schumann, 1819~1896)등 그의 음악에 영향을 주게 되는 친구들을 만나게 된다. 그 중 슈만은 브람스의 뛰어난 재능을 알아보고 음악신보<Neue Zeitschrift für Musik><sup>4)</sup>에 ‘새로운 길 (Neue Bahnen)’ 이라는 제목으로 글을 써 브람스를 당대 음악계를 이끌고 나갈 최고의 대가로 세상에 알렸다.

1857~1859년까지 대부분은 함부르크에서 생활하며 안정되고 성숙한 작품을 쓰기 시작했는데 데트몰트(Detmold)의 궁정합창단의 지휘자로서 합창곡 뿐만 아니라 세레나데(Serenade)와 가곡(Lied), 피아노곡, 교향곡까지 폭넓게 작곡활동을 하였다. 브람스는 이 시기에 과거 음악에 대한 연구에 집중하게 되는데 대위법(Counterpoint), 특히 캐논(Canon)<sup>5)</sup>과 푸가(Fuga)기법<sup>6)</sup>을 연마 하였다. 또한 변주곡(Variations) 형식의 연구로 작곡기법에 큰 발전을 더했는데, 베토벤 변주곡의 영향을 받아 엄격하고 고전적 성향이 강한 그의 작품 경향은 1861년에 작곡한 <헨델주제에 의한 변주곡 (The Variations and Fugue on a Theme by Handel), Op. 24>에 특히 잘 나타나 있다.<sup>7)</sup>

브람스의 고전적 형식과 기법을 계승하여 발전시킨 이러한 자세는 당시

3) 강만희, **간추린 19세기 낭만음악사**, 대전: 예광, 2005, p. 212

4) 음악신보 (Neue Zeitschrift für Musik) : 1853년 슈만이 창간한 음악잡지. 낭만과 시대에 들어서 자 작곡가들 자신이 직접 자기 주장을 내걸고 비평의 논단에 서게 됨과 동시에 작곡가들 자신의 잡지에 대한 참여도 활발하게 됨. 이러한 예의 대표적 잡지.

세광음악출판사 사전편찬위원회, **음악대사전**, 서울: 세광출판사, 1996, p. 661

5) 캐논(Canon) 기법 : 바로크 시대 다성 음악으로 대위적 모방 기법 중 하나. 한 성부의 가락을 일정한 간격을 두고 충실히 모방함. [http://en.wikipedia.org/wiki/Canon\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Canon_(music))

\* 브람스는 캐논 기법으로 4성부 <Benedictus>를 작곡하였는데 이 곡은 나중에 모테트(Motet) Op. 74 1번의 2악장이 됨. 김용환, 2)번의 책, p. 48

6) 푸가(Fuga) 기법 : 바로크 시대의 작곡 기법으로 하나의 기본 주제와 그 변형에 기초하여 모방함으로 만들어지는 대위법의 한 종류. 바하가 대표적인 작곡가임. <http://en.wikipedia.org/wiki/Fuge>

7) Stanley Sadie, **“Brahms” The New Grove dictionary of music and musicians** (Vol. 4), second edition, New York: Grove, 2001, p. 191

진보를 내세운 신독일악파(Neudeutsche schule)<sup>8)</sup>와는 정면으로 대치되는 것이었는데, 특히 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883)와 대립하였다. 독일의 대표적 후기 낭만주의 작곡가로 꼽히는 이 두 사람은 작곡 기법에 있어서 서로 다른 접근 방식과 태도로 논쟁이 되었으며<sup>9)</sup>, 이는 절대음악<sup>10)</sup>과 표제음악<sup>11)</sup>, 전통과 개혁, 고전형식과 새로운 형식이라는 양분의 평가를 가져왔다.<sup>12)</sup>

브람스는 음악이 다른 예술과 연관될 수 있다고 주장하는 <신독일악파>로부터 “전통주의자(Traditionalist)”, “보수주의자(Konservatismus)”라는 혹평을 받았지만,<sup>13)</sup> 동시대의 추종자들은 고전적 전통을 전수한 작곡가로 높이 평가했다.<sup>14)</sup>

1862년 그는 빈(Wien)에 머물며 점차 작곡가로서 실력을 인정받았고, 1868년 어머니의 죽음을 애도하며 발표한 <독일 진혼곡(Ein Deutsches Requiem), Op. 45>의 성공과 그 이듬해인 1869년에 출간된 <헝가리 무곡(Hungarian Dances), WoO 1>을 통해 작곡가로서 확고한 명성을 떨치게 되었다. 헝가리 집시 음악을 비롯한 민속음악은 브람스 작품에 많은 영향을 끼쳤는데, 그는 거의 평생 동안 민요수집과 편찬에 깊은 관심을 나타냈다.<sup>15)</sup> 또한 민속 음악 연구에 있어서도 시대를 초월하여 지속되는 ‘고전성’을

8) 신독일악파(Neudeutsche schule) : 1848~1861년까지 바이마르(Weimar)에서 리스트를 중심으로 한스 폰 뷔로우(H. von Bülow), 코르넬리우스(P. Cornelius), 라프(J. Raff), 타우찌히(K. Tauzig), 드레제케(F. Draeseke) 등이 모여 만든 진보악파. 음악과 말이 같은 가치를 가진 것으로 보며 바그너의 음악극과 리스트의 교향시를 옹호한 단체.

<http://www.musicology.co.kr/neudeutsche-schule.html>

9) 바그너는 문학과 시, 그림, 정치, 철학 등 모든 분야의 영향을 받아 많은 오페라 작품을 작곡한 것에 비해, 브람스는 자신을 독일 교향곡 전통의 주류에 속한다고 생각하며 베토벤의 형식을 따라 작곡함. "작곡가별 연주기법" **String & bow**, 2008년 7월호, 2008, p. 95

10) 절대음악 : 음의 순수한 예술성만을 목표로 작곡된 음악. 예) 교향곡, 소나타, 협주곡 등

11) 표제음악 : 자연현상, 문학, 회화, 인간의 감정 등을 나타낸 음악. 예) 리스트의 교향시 등

12) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, **그라우트의 서양음악사(하)**, 개정 7판, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역, 서울: 이앤비 플러스, 2007, p. 165

13) 김용환, 2)번의 책, p. 62

14) 홍정수, 김미옥, 오희숙 공저, **두길 서양음악사 제1권**, 서울: 나남출판, 2000, p. 382

15) 브람스는 생전에 3차례에 걸쳐 민요집을 발간하였고, 사후에 22권의 민요모음집이 발견됨. 김용환, 2)번의 책, p. 59

중요한 관점으로 삼았다.

1872년부터 1875년까지 <빈 악우협회(Gesellschaft der Musikfreunde)><sup>16)</sup>의 총무로 지내며 지휘자로서도 활동하였으며, 사임한 이후 매년 여름마다 휴양지에서 작곡에 전념하며 많은 작품을 남겼다.

1879년에 브레슬라우(Breslau) 대학에서 명예철학박사 학위를 받은 답례로 다음 해 여름 <대학축전서곡(Akademische Festouvertüre), Op. 80>을 작곡하고 1890년 <현악 5중주(String Quartet) No.2, Op. 111>을 완성한 뒤 그는 창작력이 감퇴한 것을 느꼈다. 그러나 1891년 마이닝엔(Meiningen)을 방문하여 궁정악단의 클라리넷 연주자인 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856~1907)의 연주를 듣고 그의 완벽한 테크닉과 풍부한 음악성에 끌리어 클라리넷을 포함하는 실내악곡 4곡을 작곡하였다.<sup>17)</sup>

1896년 클라라의 죽음으로 비탄에 잠긴 브람스는 간암으로 인해 건강이 나빠졌고 <11개의 코랄전주곡(Elf Choralvorspiele für Orgel), Op. 122>를 마지막 작품으로 이듬해인 1897년 63세의 나이로 세상을 떠났다.

풍부한 화성과 서정적인 선율과 같은 낭만주의 요소들을 가지고 고전적 양식의 토대 위에서 작곡한 브람스는 동 시대 작곡가들에게 복잡하고 어려운 음악을 고전시대 형식으로 표현하며 표제음악과 음악극을 회피한 학자인 체하는 음악적 반동주의자로 평가받기도 하였다.<sup>18)</sup>

그러나 이런 관점은 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874~1951)에 의해 20세기 초에 반전을 가져오게 되는데, 그는 1933년 발표한 논문 “진보적 브람스(Brahms the Progressive)” 을 통해 보수적(conservative)인 작곡가라는 기존

---

16) 빈 악우협회(Gesellschaft der Musikfreunde) : 오스트리아 음악협회. 1812년 오라토리오를 공연하기 위하여 요제프 폰 존라이트너(Joseph von Sonnleithner) 박사가 중심이 되어 결성된 음악 애호가 단체. 1858년 악우협회 합창단이, 1860년에는 악우협회 관현악단이 창립되었다. 오스트리아 음악문화 발전에 기여한 역할이 큼.

세광음악출판사 사전편찬위원회, **음악대사전**, 서울: 세광출판사, 1996, pp. 779~780

17) 음악지우사 편, 1)번의 책, p. 277

18) 강만희, 3)번의 책, p. 242

의 평가를 바꿔놓는 계기를 마련하였다.<sup>19)</sup> 이는 쇤베르크와 그의 제자들인 베르크(Alban Berg, 1885~1935)와 베베른(Anton von Webern, 1883~1945)이 활동한 <제 2 빈 악파(the Second Viennese School)>, 그리고 레거(Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, 1873~1916), 도흐나니(Ernő Dohnányi, 1877~1960), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895~1963)와 같은 20세기 작곡가들에게도 많은 영향을 미쳤다.<sup>20)</sup>

브람스는 고전주의의 우아함, 명쾌함, 균형미 그리고 내면적인 창작력과 후기 낭만주의의 강렬함, 감정의 긴박함을 가지고<sup>21)</sup> 자신만의 작곡기법을 통하여 20세기 음악 발전의 선구자적인 역할을 한 작곡가라고 할 수 있겠다.<sup>22)</sup>

---

19) Leon Botstein ed., **The Compleat Brahms**, New York: W. W. Norton, 1999, p. 23

20) Rey M. Longyear, **Nineteenth-Century Romanticism in Music**, 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001, p. 242

21) Leon Botstein ed., 19)번의 책, p. 24

22) 강만희, 3)번의 책, p. 216

## 2. 브람스의 실내악

19세기 들어 공공연주회가 활성화되고 교향곡(Symphony)이 연주 프로그램의 중심에 서면서 음악회의 규모가 커지고 오페라(Opera), 협주곡(Concerto)과 같은 장르가 전성기를 누리게 되었다.<sup>23)</sup> 이러한 상황에서 순수 음악적 요소만을 추구하는 실내악은 발전이 상대적으로 미흡하게 되었고, 전통 양식을 계승하는 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797~1828)와 멘델스존(Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809~1847) 그리고 브람스가 주로 실내악 작품을 작곡하였다.<sup>24)</sup>

그 중 브람스는 거의 전 생애에 걸쳐 여러 편성의 실내악 작품을 작곡하였고 특히 피아노가 포함된 실내악의 발전을 이끌어 왔다.<sup>25)</sup> 당시 실내악의 여러 유형 중 현악 4중주(String Quartet) 구성이 최상의 위치를 차지하고 있었는데 이 구성이 악곡 기법적, 음향적 이상으로서 교향곡과 함께 가장 고상한 구성으로 인식되었고, 이는 베토벤의 현악 4중주의 역할이 컸다.<sup>26)</sup> 뛰어난 피아니스트였던 브람스는 이 시기에 획기적으로 발전한 피아노에 힘입어, 피아노가 동반된 실내악 작품을 선호하였다.

브람스는 총 24곡의 실내악 작품을 남겼는데, 바로크(Baroque)시대의 대위법과 다 악장 구조의 소나타 형식에 근거한 작품이 많으며, 전체적으로 베토벤의 영향을 받았다.<sup>27)</sup> 1854년에 작곡한 <피아노 3중주 B 장조(Piano Trio in B, Op. 8)> 이후로 다음의 표와 같이 3시기로 나누어 볼 수 있다.<sup>28)</sup>

<표 1>

23) 김용환, **서양음악사5 19세기 음악**, 서울: 음악세계, 2005, p. 180

24) 홍세원, **서양음악사**, 개정판, 서울: 연세대학교 출판부, 2001, p. 491

25) Ulrich Michels, **음악은이**, 개정판, 홍정수, 조선우 편역, 서울: 음악춘추사, 2000, p. 453

26) 김용환, 23)번의 책, pp. 181~182

27) 홍세원, 24)번의 책, p. 493

28) Margaret Notely, Stephen E. Hefling ed., **Nineteenth-Century Chamber Music**, New-York: Routledge, 2004, p. 243

<표 1> 브람스 실내악 작품 분류

시기	작 품 명	작곡년도	출판년도
	Piano Trio in B major Op. 8	1853~1854년	1854년
제1기 1860~ 1865년	String Sextet in B <sup>b</sup> major Op. 18	1859~1860년 여름	1862년
	Piano Quartet in g minor Op. 25	1861년	1863년
	Piano Quartet in A major Op. 26	1861년	1863년
	Piano Quintet in f minor Op. 34	1862~1864년	1865년
	String Sextet in G major Op. 36	1864~1865년	1866년
	Cello Sonata in e minor Op. 38	1862~1865년	1866년
	Horn Trio in E <sup>b</sup> major Op. 40	1864~1865년	1866년
제2기 1873~ 1875년	String Quartet in c minor Op. 51 No.1	1873년	1873년
	String Quartet in a minor Op. 51 No.2	1873년	1873년
	Piano Quartet in c minor Op. 60	1873~1875년	1875년
	String Quartet in B <sup>b</sup> major Op. 67	1875~1876년	1876년
제3기 1879~ 1894년	Violin Sonata in G major Op. 78	1878~1879년	1880년
	Piano Trio in C major Op. 87	1880~1882년	1883년
	String Quintet in F major Op. 88	1882년	1882년
	Cello Sonata in F major Op. 99	1886년	1887년
	Violin Sonata in A major Op. 100	1886년	1887년
	Piano Trio in c minor Op. 101	1886년	1887년
	Violin Sonata in d minor Op. 108	1886~1888년	1889년
	Piano Trio in B major Op. 8	1889~1890년(개작)	1891년
	String Quintet in G major Op. 111	1890년	1891년
	Clarinet Trio in a minor Op. 114	1891년	1892년
	Clarinet Trio in b minor Op. 115	1891년	1892년
	Clarinet Sonata in f minor Op.120 No. 1	1894년	1895년
Clarinet Sonata in E <sup>b</sup> major Op.120 No. 2	1894년	1895년	

초기에는 낭만주의적 서정성이 강한 선율을 많이 선호하다가, 중기 이후에는 리듬의 다양성이 증시되고, 후기에 이르러서는 선율의 단편을 효과적으로 이용하는 기법으로 보다 자유스러운 악구 형태가 나타난다.<sup>29)</sup>

29) 박국록, 브람스의 첼로소나타 1번과 2번의 비교 분석 연구, 한국음악학회논문집 음악연구6집, 한국음악학회, 1988년 5월호, p. 68

브람스는 실내악에서 싱코페이션(Syncopation, 당김음)과 때로는 당긴(syncopated) 화성적 리듬<sup>30)</sup>, 그리고 2:3 리듬의 대비와 같은 리듬 형태를 사용하였다. 이런 표현 기법은 주제를 더욱 효과적으로 발전시키며 힘을 느끼게 한다. 그의 리듬 기법 중 가장 두드러진 것은 헤미올라(Hemiola)<sup>31)</sup>인데, 대부분의 3/4박자나 6/8로 된 악장들에서 보여진다.

브람스의 작곡 기법 중 가장 특징적인 것은 작은 단위의 동기(motive)로부터 선율적, 리듬적으로 계속적으로 변형되어 주제를 만들어가는 방식으로 이는 쇤베르크에 의해 발전적 변형기법(Developing Variations)이라는 명칭으로 이름 붙여졌다.<sup>32)</sup> 주제를 발전시키는데 있어 기본적인 동기를 변형하고 파생되는 의미를 모토모티브(mottomotive)라 하며 이를 활용하여 주제를 다양한 구성과 매체에서 변주를 전개하는 것으로 실내악 작품을 중심으로 발전시킨 이 작곡기법은 그의 전 작품으로 확대되어 사용되면서 브람스 고유의 음악 언어가 되었다.<sup>33)</sup>

브람스는 구성이 잘 짜여진 실내악 장르의 축약된 주제를 전개시키는 과정에서 불필요한 주제의 연장이 아닌 논리적이고 간결한 장식을 위해 이 기법을 사용하였고 악장의 통일성을 확립하기 위한 일차적인 원리로도 작용되었다. <sup>34)</sup>

---

30) 듣는이로 하여금 강박과 약박을 결정하는 리듬의 기준을 옮기거나 바꾸어 놓는 것  
Rey M. Longyear, 20)번의 책, p. 234

31) 헤미올라(Hemiola) : 그리스어 hemiolis에서 유래한 것으로 '하나 반'이라는 뜻. 3박형 음악에서 잠시 나타나는 2박형 부분을 나타냄. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hemiola>

32) Rey M. Longyear, 20)번의 책, p. 234

33) 김용환, 23)번의 책, pp. 198~199

34) 권송택, **19세기 말 독일음악의 주제적 기법과 음악형식과 그 영향**, 음악연구제 1집(vol.20), 한국음악학회, 1999, pp. 11~12

### 3. 브람스 첼로 소나타 2번 분석

#### (1) 작품배경

브람스는 첼로와 피아노를 위한 이중주곡을 적어도 세 곡 이상 작곡하였다.

그 중 1851년에 초연한 그의 나이 18세 전후에 만든 곡은 자기 비판적이고 꼼꼼한 성격으로 인해 사장되고 현재 남아 있는 첼로 소나타는 e 단조, Op. 38과 F 장조, Op. 99 이렇게 두 곡이다. 두 작품 모두 베토벤 첼로 소나타와 함께 낭만시대를 대표하는 첼로 소나타로 많이 연주된다.

첼로 소나타 1번 e 단조, Op. 38은 브람스만의 우수에 가득한 서정성이 짙은 작품으로 1악장 Allegro non troppo, 2악장 Allegretto quasi Menuetto. Trio, 3악장 Allegro로 구성되어 있다.

브람스는 1862년 현재는 구성에 없는 Adagio affettuoso를 포함한 3악장 구성의 첼로 소나타 1번을 작곡하였는데, 이 아다지오 악장은 후에 첼로 소나타 2번의 2악장이 되었고,<sup>35)</sup> 활기찬 푸가(Fuga)형식의 마지막 악장은 1865년에 작곡되어 소나타 1번이 완성되었다. 전체적으로 황량하고 우울한 면을 가지고 있는데, 이는 전 악장이 단조인 이유에서도 비롯되고 첼로의 음역이 대부분 피아노 성부보다 아래에 위치하고 고음역에 올라가지 않기 때문이기도 하다.<sup>36)</sup>

그로부터 21년 뒤인 1886년 작곡된 첼로 소나타 2번 F 장조, Op. 99는 총 4악장으로 1악장 Allegro vivace, 2악장 Adagio affettuoso, 3악장 Allegro passionato, 4악장 Allegro molto로 구성되어 있다. 브람스의 나이 53세 때의 작품으로 1번 소나타에 비해 작품의 규모가 크고 밝으며 남성적

---

35) Margaret Notely, 28)번의 책, p. 275

36) 음악지우사 편, 1)번의 책, p. 305

인 느낌의 강렬함과 정열이 담겨 있다. 이는 21년 이라는 시간이 흐른 후인 원숙기에 만들어졌기 때문인데 그 사이에 브람스는 4개의 교향곡과 3개의 협주곡<sup>37)</sup>, 피아노곡, 가곡과 실내악 작품 등 여러 작품들을 통해 작곡기법이 발전하였는데, 특히 교향곡 작곡의 영향으로 첼로 소나타 2번은 이전의 서정적 작품들에 비해 ‘교향곡적(symphonic)’인 성격을 많이 가진다.<sup>38)</sup>

첼로의 용법 또한 1번 소나타에 비해 다양해졌는데, 특히 첼로의 음역이 피아노의 왼손보다도 낮은 성부에 나오는 것은 적어지고 오른손과 왼손 사이의 음역에서 많이 쓰여져서 첼로의 차분하고 깊은 소리를 안정적으로 표현하였다.

이 소나타는 브람스가 1886년부터 1888년까지 매년 여름휴가를 보냈던 스위스의 베른(Bern) 근처의 툰(Thun)이란 도시의 외곽인 호프슈테텐(Hofstetten)에서 작곡되었는데, 이곳은 툰 호수가 펼쳐진 아름다운 곳으로 그는 집 앞의 울창한 산을 바라보며 자연의 품에 안겨 있는 기쁨을 만끽했다.

이 시기에 <바이올린 소나타 2번 A 장조, Op. 100>, <피아노 3중주 3번 c 단조, Op. 101> (모두 1886년에 완성), 그리고 <바이올린 소나타 3번 d 단조, Op. 108>(1886~1888년 완성) 등을 작곡하였는데, 이 작품들은 서정성을 잃지 않으면서 더욱 농축되고 간결한 양식을 보여준다.<sup>39)</sup>

특히 첼로 소나타 2번과 서로 전후로 만들어진 바이올린 소나타 2번은 브람스의 작품 중 가장 선율적인 것으로 평가받는데 이 두 작품은 툰에 머문 첫 해의 편안하고 행복함으로 인하여 밝고 명랑하다.<sup>40)</sup>

---

37) Violin Concerto in D, Op. 77, Piano Concerto No.2 in B<sup>b</sup>, Op. 83,  
Double Concerto for violin and cello in a, Op. 102

38) Juliane Ribke, **Johannes Brahms "The Cello Sonatas"**, Deutsche Grammophon records, 1983  
DG 410 510-2

39) Leon Botstein ed., 19)번의 책, p. 98

40) 음악지우사 편, 1)번의 책, p. 292

당시 뛰어난 첼리스트이자 요아힘 현악 4중주단의 멤버인 첼리스트 로베르트 하우스만(Robert Hausmann, 1852~1909)을 위해 작곡되었으며, 개인적인 초연은 완성 직후 스위스 베른(Bern)의 비트만<sup>41)</sup>의 집에서 열렸고, 공개 초연은 1886년 11월 24일 빈(Vienna)에서 자신의 피아노와 하우스만의 첼로로 연주되었다.

제 1악장은 화려하고 열정적인 격렬함으로 가득 차 있는데 특히 첼로의 주제 선율이 단편적이지만 당당하게 제시된다. 초연 당시 하우스만이 빈에서의 연주를 마치고 베를린으로 돌아와 브람스의 가까운 음악적 조언자였던 엘리자베트 폰 헤어초겐베르크(Elisabet von Herzogenberg)에게 이 작품을 보여주자 그녀는 두 개의 작은 모티브(첼로의 시작 선율)가 놀랍게 전개되는 것에 완전히 매료 되었다고 한다. 또한 1931년에 쇤베르크도 이 악구에 대해 “발전하지 않고 반복되는 것은 아무것도 없다(Nothing is repeated without promotion development)” 고 말하며 브람스의 탁월한 작곡 기법을 언급하고, 특히 주제가 빨리 발전해 나가는 것에 대해 마치 “급류 같다(torrent-like)” 고 설명한 바 있다.<sup>42)</sup>

제 2악장은 앞서 설명한 바와 같이 본래 1번 소나타를 위해 작곡된 악장이다. 선율은 섬세하지만 음악적 깊이와 내용이 무거운 곡이기도 하다.

이 곡을 첼로 소나타 1번에서 2번으로 바꾸게 된 이유에 대해 브람스의 전기 작가이자 음악 평론가인 막스 칼베크(Max Kalbeck, 1850~1921)는 1번 소나타의 다른 악장들이 이미 묵직한 화성과 형식으로 음악이 짙어 있어 이 아다지오 악장까지 들어가면 전체가 너무 무겁게 되지 않을까 하는 우려로 인한 결과라고 언급하였다.<sup>43)</sup>

제 3악장에 흐르는 불안정하면서도 약간은 기괴한 음의 진행은 괴담같은

---

41) Joseph Viktor Widmann(1842~1911) : 스위스의 작가, 비평가. 1880~1910년까지 베른(Bern)의 일간지 <Der Bund> 의 문학부 편집인을 지냄

42) Leon Botstein ed., 19)번의 책, p. 97

43) Leon Botstein ed., 19)번의 책, p. 91

이야기를 즐겨 쓰던 환상풍의 작가 호프만<sup>44)</sup>을 좋아하던 브람스의 면모가 느껴진다.<sup>45)</sup> 다양한 리듬의 변화와 악상 구조에서도 브람스만의 치밀한 작곡기법을 볼 수 있다.

제 4악장은 리듬의 흥겨움과 선율의 친숙함이 느껴지지만, 중간에 애수를 띤 부분이 나오며 전체적으로 밝지만은 않다.

고전적 양식을 추구하는 브람스의 성향에 걸맞게 전통적인 4악장 형식으로 구성된 첼로 소나타 2번은 작품의 규모면에서 뿐만 아니라 어려운 테크닉적인 면에서도 뛰어난 작품으로 평가받는다.<sup>46)</sup> 그리고 브람스 자신이 첼로 소나타를 가리켜 <피아노와 첼로를 위한 소나타(Sonata for Piano and Violoncello)>로 명명하였는데 이는 그가 피아노를 반주로서가 아닌 솔로 악기와 동등하게 간주했다는 것을 보여준다. 이러한 동등성(equality)은 연주자에게 서로 대등한 관계에서 연주할 것과 테크닉과 음악성이 갖춰져야 함을 의미한다.<sup>47)</sup>

---

44) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann(1776~1822) : 독일 후기의 낭만파 소설가.

45) 이성일, **Johannes Brahms "Cello Sonatas"**, Aulos Classics records, 2003 AMC 2-039

46) Leon Botstein ed., 19)번의 책, p. 97

47) Juliane Ribke, **Johannes Brahms "The Cello Sonatas"**, Deutsche Grammophon records, 1983  
DG 410 510-2

## (2) 악곡분석

이 곡은 고전주의의 전통적인 형식을 추구함과 동시에 화려한 선율과 색채감 넘치는 화성과 같은 새로운 음악적 내용을 담은 낭만주의 시대의 대표적인 첼로 소나타이다.<sup>48)</sup>

전 4악장으로 구성되어 있으며, 악장별로 박자, 조성, 형식을 정리하면 다음과 같다. <표 1>

<표 1> Sonata for Piano and Cello in F major, Op. 99

악 장	마디 수	박 자	조 성	형 식
제 1악장 Allegro vivace	211	3/4	F 장조	Sonata 형식
제 2악장 Adagio affettuoso	71	2/4	F# 장조	3부 형식
제 3악장 Allegro passionato	195	6/8	f 단조	복합3부 형식
제 4악장 Allegro molto	144	2/2	F 장조	Rondo 형식

48) 박국록, 29)번의 책, pp. 67~68

## 1) 제 1악장 (F 장조, 3/4박자, Allegro vivace)

제 1악장은 화성과 리듬 면에서 화려함과 강렬함이 뛰어난 악장으로 고전주의 양식에 충실한 소나타 형식이다.

브람스는 1악장에 피아노의 강렬함을 탁월하게 표현하였는데 이는 그의 <피아노 4중주 1번 g 단조(Piano Quartet No.1 in g, Op. 25)>와 <피아노 5중주 f 단조(Piano Quintet in f, Op. 34)>이후로 피아노가 포함된 다른 어떤 실내악 작품보다 피아노의 더욱 강한 면을 나타낸다.<sup>49)</sup> 그리고 피아노 파트의 폭넓은 오프닝(opening)과 첼로의 16분음표를 사용한 도입부는 그의 <현악 5중주 2번 G 장조(String Quintet No.2 in G, Op. 111)>의 도입부를 연상케 하는데<sup>50)</sup> 이와 같은 주제부는 친숙하지는 않지만 충분히 인상적이다.<sup>51)</sup>

첼로 소나타 1번의 1악장이 브람스 특유의 우수에 찬 서정성이 강하다면<sup>52)</sup> 2번은 밝고 에너지가 넘치고 제 1주제는 발전적 변형기법을 통해 다양하게 변화하며 1악장 전체의 주요 요소로 사용되고 곡의 통일성을 확립시킨다.

1악장의 구성을 도표로 정리하면 다음과 같다. <표 2>

---

49) Michael Musgrave, **The Music of Brahms**, New York: Oxford University Press, 1994, p. 193

50) Michael Musgrave, 49)번의 책, p. 193

51) George S. Bozarth, **Brahms Studies : analytical and historical perspectives**, Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 133

52) 박국록, 29)번의 책, p. 68

<표 2> 제 1악장 구성

구 성		마 디	조 성
제시부	제 1주제부	1~22	F
	연결구	22~33	$F \rightarrow C$
	제 2주제부	33~60	$C \rightarrow a$
	소종결구	60~65	$a \rightarrow F(a \rightarrow f^\#)$
발전부	부분적 발전	66~91	$f^\# \rightarrow b \rightarrow c^\# \rightarrow g^\#$
	복귀적 연결구	92~127	$f \rightarrow d \rightarrow C \rightarrow F$
재현부	제 1주제부	128~144	F
	제 2주제부	144~178	$F \rightarrow a \rightarrow d \rightarrow f$
종결부	제 1주제 요소	157~193	$f \rightarrow F \rightarrow B^b$
	제 2주제 요소	193~211	$B^b \rightarrow F$

(1) 제시부 (마디 1~65)

㉠ 제 1주제부 (마디 1~22)

피아노의 힘찬(*sf*) 아르페지오(*arpeggio*)로 시작되는 짧은 도입부는 빠르고 활기차게(*Allegro vivace*), 풍부한 울림으로 곧 이어 등장할 첼로의 드라마틱한 선율을 이끌어내 주기에 충분해야 한다.

역동적인 리듬과 강한 다이내믹(*f*)으로 튀어 오르듯 4도 상행 도약하면서 포문을 연 첼로가 마디 5~8에서 세 번의 동형진행(*sequence*)만에 더욱 큰 폭으로 상행 도약하여 순식간에 정점(*G*)에 도달하게 되기까지 여섯잇단 음표로 구성된 피아노의 트레몰로(*tremolo*)는 첼로와 호흡을 함께 하면서 *cresc.*와 *decresc.*의 폭을 조절해 극적인 느낌을 배가시켜준다. <악보 1>

<악보 1> 마디 1~9

8마디의 끝부터 피아노는 음형 a 를 이용한 아르페지오로 음형이 바뀌며 움직임이 가시화되면서 마치 차고 나아가듯 당당하게 옥타브로 선율을 노래할 때 첼로 또한 옥타브를 넘나들면서 열정적 기분을 한층 더한다. 이 때 피아노와 첼로는 근접모방(stretto)<sup>53</sup> 기법에 의해 제시되는 음형 a 를 이용한 동기적 요소를 리드미컬하게 주고받으며 다시 한 번 1주제의 위상을 높여 주도록 한다.

마디 13~14의 첼로가 단편적으로 마디 3의 동기적 요소를 반복하는 반면 피아노의 왼손은 반응계적 진행을 하며 매 박마다 화성이 변화하므로 유연한 흐름을 이어가면서도 섬세하게 다양한 화성적 색채를 입혀준다.<악보 2>

53) 근접모방(stretto) : 대위법적 모방 기법에 의해 성부 간에 서로의 선율이 끝나기도 전에 계속 지속적으로 꼬리에 꼬리를 물고 연결되듯이 순환되는 방식. <http://en.wikipedia.org/wiki/Stretto>

<악보 2> 마디 8~16

The musical score consists of two systems. The first system (measures 8-11) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a dense texture. The piano part includes a four-measure rest in the bass line at measure 9. Dynamic markings include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The second system (measures 12-16) continues the piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic marking and *dim.* markings. The violin part continues with a melodic line.

마디 17~22의 첼로 선율은 음형 b 를 사용하여 마디 5~8에 수식을 통한 선율선이 가미된 형태로 브람스의 발전적 변형 기법을 잘 보여주고 있다. 넓은 음역을 아우르는 피아노의 아르페지오는 마치 하나의 선율선처럼 부드럽게 이어주는데, 특히 오른손 첫 음에 강세가 주어지지 않게 각별히 유의한다. <악보 3>

<악보 3> 마디 17~22

음형 b의 변형

17

20

*dim.*

*p*

㉞ 연결구 (마디 22~33)

선율의 모방은 브람스의 작품에서 많이 보여지는 기법으로 마디 22~26에서 볼 수 있다. 피아노는 앞선 두 마디(20~21)의 첼로 선율을 이어 받은 것으로 첼로가 점이분음표( $\text{♩}$ )로 지속하는 동안 마치 에코(echo)처럼 잔잔하고 부드럽게 선율의 아름다움을 보여줌으로써 또 다시 이어지는 첼로의 모방 선율 속으로 잘 스며들어 전체적으로 마디 20~26까지 하나의 긴 흐름으로 이어지도록 한다. <악보 4>

<악보 4> 마디 22~26



㉔ 제 2주제부 (마디 33~60)

1주제가 강한 리듬과 피아노의 많은 트레몰로로 인해 강렬함과 화려함이 특징이었다면, 2주제는 1주제에 비해 한층 밝고 선율적인 느낌을 준다.

제 2주제는 33마디의 못갓춘마디로 시작되어 마디 39까지 피아노 솔로에 의해 제시되는데, 앞선 마디 26~33(연결구)의 사뭇 가라앉은 분위기를 전환하여 희망찬 시작을 알리듯 생기 있게, 튀어 오르는 듯한 옥타브 도약과 스타카토의 느낌을 살려준다.

마디 34~35의 펼친화음들은 충만한 느낌을 주되 함께 나오는 첼로가 낮은 음역인 것을 고려하여 너무 강하지 않게 하고 각 마디 두 번째 박의 액센트는 강하고 직설적이기 보다는 사뭇히 내려앉듯 다소 부드러운 터치로 1주제와 차별화하여 선율성을 부각시켜주는데 힘쓴다.

마디 36~38의 2:3 리듬은 가로세로가 서로 얽힌 것과 같은 짜임으로 쌓아가는 느낌을 주어 자연스럽게 클라이막스에 이르게 하는데, 자칫 산만하게 들릴 수 있으므로 첼로가 선율을 노래하는데 잘 융화되어 저음역에서 점진적인 서포트(support)를 준다는 마음으로 오른손의 윗 선율을 잘 연결하여 주고, 도약이 큰 왼손 역시 베이스를 연결하는 듯한 느낌으로 연주한다.

<악보 5>

<악보 5> 마디 33~39

34

37

앞서 피아노가 제시한 2주제를 첼로가 이어 받아 노래하는 마디 39~45는 첼로가 주제 선율을 노래하는 동안 피아노는 매 첫 박이 쉽표로 구성된 새로운 음형(마디 42)이 등장하는데 건반에 내려놓을 때 액센트가 주어지지 않게 유의하고 특히 마디 42~44에서 첼로가 레가토로 노래할 때 피아노의 엇갈린 리듬으로 인해 흐름에 방해되지 않도록, 낮게 드리운다는 기분으로 시작하여 점차 *cresc.*하여 마디 45의 *f*에 이를 수 있게 하는 세심한 터치와 페이스 조절이 매우 중요하다. <악보 6>

<악보 6> 마디 39~45

마디 46~47은 대조를 이루는 요소들을 찾아볼 수 있는데, 먼저 첼로의 8분음표(♩)와 피아노의 셋잇단 음표(♩♩♩) 리듬의 대비, 첼로의 스타카토와 피아노의 레가토에서 나타나는 아티큘레이션(articulation)의 대비, 그리고 첼로의 낮은 음역과 고음역인 피아노의 옥타브 더블링(octave doubling) 선율에서 오는 음색의 대비 등이다.

또한 이 부분 첼로의 반음계적 순차 진행은 *cresc.*의 효과를 높여 주어 마디 48~50에서 16분음표로 세분화된 리듬을 피아노와 주고받으며 앞으로 나아가는 듯한 진행감을 한층 높여주는데 크게 일조한다.

마디 51~55에서 피아노는 낮은 음역에서 마치 말 달리듯 지속적인 움직임으로 든든하게 지원해 주며 첼로가 동형진행을 거듭하며 상행 도약하여 점점 호소력 짙은 선율로 노래 할 수 있게 해준다. 마디 56의 피아노 솔로는 앞선 두 마디의 *cresc.*와 함께 큰 폭으로 확대된 음역을 통해 화려하고 당당하게 나래를 펼쳐 주어야 하며 당김음의 효과를 주는 붓점 리듬은 높은 곳을 향해 앞으로 더 뻗어 나아가는 듯한 기분을 가지고 표현하며 더불어 마디 57에서 강하게 등장하는 첼로는 에너지를 더하여 웅장한 마침이 되게 한다.

제 2주제의 피아노 부분은 리듬 면에서 점차 세분화되어가는 것을 볼 수 있다. 즉, 마디 34~35의 4분음표(♩)와 점4분음표(♩.) 등 비교적 긴 음표를 시작으로 마디 36에서 8분음표(♪)와 셋잇단 음표(♩<sup>3</sup>)로, 마디 46에서 다시 셋잇단음표가 본격적으로 발전되어 48마디에 이르면 16분음표(♩<sup>4</sup>)로 나뉘는데, 이런 일련의 리듬 변화 과정을 통해 브람스가 통일성을 가지고 하나의 목표점을 향해 긴장감을 높여가도록 의도한 것을 짐작할 수 있다.

<악보 7>

<악보 7> 마디 45~60

46

*p*

3

3

3

3

*f*

동영진행

49

*f*

*f*

52

*mf*

*cresc.*

56

*f*

5<sup>th</sup>

Detailed description: This is a musical score for measures 45 to 60. It consists of four systems of staves. The first system (measures 45-48) features a piano (p) dynamic and includes triplet markings (3) and a forte (f) dynamic. A box highlights measures 45-48. The second system (measures 49-51) is marked forte (f). The third system (measures 52-55) is marked mezzo-forte (mf) and includes a crescendo (cresc.) marking. The fourth system (measures 56-60) is marked forte (f) and includes a 5th fingering (5<sup>th</sup>) marking. The text '동영진행' is written below the first system.

㉔ 소종결구 (마디 60~65)

발전부로의 연결통로 역할을 겸하는 소종결구는 제 1주제부에서 피아노가 담당했던 트레몰로를 첼로에게 부여함으로써 수미쌍괄식(首尾雙括式) 구조를 띠함을 알 수 있다. 동음에서 시작하여 반음계 진행으로 점점 음역이 넓어지는 음정 구조는 현의 이점을 살려주면서 동시에 현 고유의 풍부한 울림을 가져다준다.

중지로 향하는 간결한 코드들로 구성된 피아노는 마디 중간의 쉼표로 인해 음악이 정지되는 느낌이 들지 않도록 전체를 긴 호흡으로 이끌어가야 하겠다. 마디 65의 제 2번 엔딩(ending)에서는 둘째 박 하나로 순식간에  $f^\#$  단조로 전조되는 과정을 보여줘야 하므로 임무가 막중하다. <악보 8>

<악보 8> 마디 60~65

The image displays a musical score for measures 60 through 65. It consists of two systems of staves. The first system (measures 60-62) shows a piano part with a treble clef and a cello part with a bass clef. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the cello part provides harmonic support with chords and single notes. The second system (measures 63-65) includes first and second endings for both parts. The piano part's first ending leads to a final cadence, while the second ending is marked with a forte dynamic ( $f$ ) and a sharp sign ( $^\#$ ), indicating a key change to a major key. The cello part also has corresponding first and second endings, with the second ending also marked with  $f$  and  $^\#$ . A box highlights the final chord of the second ending in the piano part.

(2) 발전부 (마디 66~127)

f<sup>#</sup> 단조로 시작하는 발전부는 제시부의 조성이 F 장조인 것에 근거할 때 제시부 조성의 딸림음조로 전조되는 전통적인 조성 관계에서 벗어나 혁신적이고 대담하며 더욱 복잡·다양해진 낭만주의적 조성 사용의 일례를 보여준다.<sup>54)</sup>

마디 66~74는 제시부의 음형 a 를 변형시킨 것으로 발전적 변형기법의 한 예다. 피아노는 제시부 때와 같이 트레몰로로, 하지만 제시부에 비해 훨씬 밀도가 높아진 구조는 f<sup>#</sup> 단조 조성이 주는 다소 긴장감을 주는 느낌과 빈번한 화성의 변화로 인해 탄탄한 느낌을 준다. 다만, 화음 트레몰로는 오른손의 윗 선율에서 보이는 반음계 진행의 선명함과 마디 72의 *dim.*를 표현할 때 소리가 고르게 작아질 수 있도록 손가락과 손목에 릴렉스(relax)하여 마치 반원을 그리듯 연주하는 것이 효과적이다. <악보 9>

---

54) 박국록, 29)번의 책, p. 71

<악보 9> 마디 66~74

66

*sf* *f*

70

*dim.*

*sf* *dim.*

마디 74~81은 새로운 리듬과 함께 반응계적 진행이 등장하는데 앞의 두 마디(72~73)를 통해 사라지듯 정지한 분위기를 그대로 이어받아 시작하는 피아노 왼손의 반응계적 선율과 더불어 첼로 역시 대선올처럼 반응계적 진행을 하며 두 악기는 오묘한 화성적 색채를 나타낸다. 두 파트 모두 프레임 길게 보고 한 호흡으로 연주하여 서로 다른 아티큘레이션 일 때도 음악적으로 흔들림이 없게 하고 특히 피아노의 오른손의 분산화음 진행이 왼손과 하나로 연결된 것처럼 시종 작고 부드러운 레가토 (*molto piano sempre e legato*)가 되게 한다. <악보 10>

<악보 10> 마디 74~81

The image shows a musical score for measures 74-81. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 74. The top staff is for the cello, and the bottom two staves are for the piano (treble and bass clefs). The piano part is marked with *pp sempre* and *molto piano sempre e legato*. The piano part features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The cello part has a simple, rhythmic pattern. The second system starts at measure 78 and continues to measure 81. The piano part continues with its complex pattern, and the cello part has a simple, rhythmic pattern. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature.

마디 82에서 피아노 파트의 낮은 음역으로의 급격한 도약과 대조적인 다이내믹(*pp*)을 효과적으로 표현하기 위해 피아니스트는 최대한 건반에 가까이 하여 특히 왼손 아랫 성부의 선율을 연결하면서 85마디까지 첼로와 왼손이 이중주하는 기분으로 호흡을 맞춘다.

마디 88~91의 첼로 선율에서 한 번 더 음형 b를 사용한 발전적 변형기법의 예를 찾아볼 수 있는데 피아노의 왼손 분산화음 진행과 교대로 모방을 주고받으면서 점점 깊어지고 커져 마디 92의 클라이막스에 이를 때까지 두 악기 간의 유기적 관계가 충분히 형성되어야 한다. 피아노의 윗 선율을 잘 살려 첼로와의 충분한 대화가 이루어지게 한다.

마디 74~91까지를 지배하는 피아노의 리듬은 일관된 왼손의 8분음표와 오른손의 첫 박이 쉼표 처리된 셋잇단음표이다. 오른손의 쉼표 처리된 강박 자리에 왼손이 채워지므로 비록 양손이 각기 다른 음형을 따로 연주하지만 마치 하나로 연결된 듯한 느낌을 가지고 하나의 선율이 되게 한다.

<악보 11>

<악보 11> 마디 81~92

82

음형 **b**의 변형

87

89

90

92

6

pp

cresc.

cresc.

cresc.

sf

f

ffz

마디 92~118은 복귀적 연결구(Retransition)로서 첼로는 트레몰로, 피아노는 코드 진행의 단순화 된 음형으로 구성되어 있다. *ffz*로 시작하지만 곧 한 마디 만에 급격히 작아져 *pp*로 대조를 이루고, 2도와 3도 음정만으로 잔잔히 흐르듯 지속하는 트레몰로는 고요함마저 깃들며 음형 a를 4분음표와 2분음표의 조합(♩♩)으로 리듬 변형한 피아노의 코드는 안정감을 주면서 마디 108부터 이어질 점2분음표(♩.)를 예비한다. 여섯음에서 많게는 여덟음을 동시에 *pp*로 연주해야하는 피아노의 코드들 음역의 도약폭이 크므로 손목의 릴렉스가 중요하며 스펀지를 누르듯 부드럽게(*dolce*) 연결하여 편안한 음색을 만든다. <악보 12>

<악보 12> 마디 91~101

The musical score for measures 91-101 is presented in two systems. The first system covers measures 92-96, and the second system covers measures 97-101. The cello part (top staff) features a continuous tremolo pattern, starting with a forte (*ffz*) dynamic and gradually becoming piano (*pp*) by measure 96. The piano part (bottom staff) consists of chords and chordal textures. In measure 96, a six-note chord is indicated with a bracket and the number '6'. The piano part uses a variety of dynamics, including *f*, *ffz*, and *pp*. The score includes performance markings such as *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo).

마디 102부터 첼로는 점차 음정 폭을 넓혀가며 이내 옥타브를 넘는 음역으로까지 확대 발전하고 피아노는 마디 107의 최고음(E)을 향하여 같이 커지는데(*cresc.*) 큰 폭으로 물결이 굽이치는 듯한 첼로가 잘 드러나도록 피아노는 *f*의 코드들을 둥글고 풍부한 울림을 가진 소리들로 표현해 준다. <악보 13>

<악보 13> 마디 102~108

마디 112~117은 앞서 음형 a가 점이분음표(♩.)로 길게 변형되어 진행되는 부분으로 음악을 지속하는 힘이 필요하다. 시선을 멀리 두고 긴 호흡으로 작고(*pp*) 부드럽게(*dolce*) 연결해주도록 한다. <악보 14>

<악보 14> 마디 112~118

마디 118~123은 전형적인 대위법적 모방기법이 쓰인 예로 첼로와 피아노가 서로 꼬리에 꼬리를 물고 등장하며 성부를 쌓아가 분위기를 자연스럽게 고조시키고, 첼로와 피아노의 왼손이 서로 반진행을 보이는 마디 124~125는 왼손 화음을 넓게 펴고 레가토로 연주하여 첼로의 굵고 낮은 음과 조화를 이루어준다. 마디 126~127 피아노의 트레몰로는 *cresc.*와 함께 재현부로의 연결을 자연스럽게 내주는 중요한 징검다리 역할을 한다. <악보 15>

<악보 15> 마디 118~128

The image displays a musical score for measures 118 through 128. It is divided into two systems. The first system covers measures 118 to 123. The second system covers measures 124 to 128. The score is written for Cello and Piano. In measure 118, the Cello part begins with a melodic line, and the Piano part provides harmonic support. Both parts are marked with *poco cresc.* (poco crescendo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando). The piano part in measures 124-125 features wide chords and a legato texture, while measures 126-127 show a tremolo in the piano part. The score concludes with a final chord in measure 128.

(3) 재현부 (마디 128~178)

㉠ 제 1주제부 (마디 128~144)

첼로의 트레몰로, 그리고 코랄풍의 피아노가 함께 어우러진 긴 연결구에 의해 마침내 원조로 복귀한 재현부는 제시부의 제 1주제부를 축소한 구성으로 돌아온다. 마디 128~135는 조성, 박자, 음형 등의 음악적 요소가 같으나 다만 피아노의 트레몰로에 화성이 더해져(마디 128~132) 제시부에서보다 음향적으로 풍성함을 준다. 마디 136~139는 제시부의 유려한 흐름과는 대조적으로 코랄풍의 피아노가 제 1주제를 노래하는 동안 첼로는 음형 a를 이용하여 리듬의 단편적 발전을 한다. 이 때 피아노의 왼손 옥타브 진행은 단단한 터치로 힘차고 절도 있게, 오른손은 첼로를 모방하면서 동시에 화성적, 선율적 수식을 담당한다. <악보 16>

<악보 16> 마디 128~144

The musical score consists of four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 128, 132, 137, and 141 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 128-131):** The piano part features a melodic line with slurs and ties, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, marked with a sforzando (*sf*) dynamic.
- System 2 (Measures 132-136):** The piano part continues with melodic development, including a triplet in measure 135 and a final measure with a fermata. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f*. The bass part features a steady eighth-note accompaniment.
- System 3 (Measures 137-140):** The piano part shows a change in texture with block chords and slurs. The bass part continues with a consistent eighth-note accompaniment.
- System 4 (Measures 141-144):** The piano part features a melodic line with slurs and ties. The bass part continues with a consistent eighth-note accompaniment.

㉔ 제 2주제부 (마디 144~178)

제 2주제는 제시부의 2주제와 동일하게 재현되나 원조인 F 장조로 4도 상행된 관계로 전체적으로 제시부에서보다는 무게감이 덜하고 색채 또한 한층 밝아진 느낌이다.

한 가지 흥미로운 점은 마디 166의 E음은 자필 악보에 그려진 것으로 작곡가의 사본에는 G음으로 되어 있는데 이는 부주의하여 못보고 지나친 실수로 인한 것이라는 추측이 있다.<sup>55)</sup> <악보 17>

<악보 17> 마디 164~167

The musical score for measures 164-167 is presented in a grand staff format. The right hand (treble clef) plays a melodic line, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. Measure 165 features a fermata over the first two notes of the right hand. Measure 166 shows a circled E note in the right hand, which is noted as a likely error in the original manuscript. Measure 167 concludes with a forte (f) dynamic marking.

55) Brahms : Sonate für Klavier und Violoncello F-dur Opus 99, G. Henle Verlag edition. p. 11

#### (4) Coda (마디 178~211)

Coda는 제 1주제 선율을 사용하여 강렬하게 시작하고 발전부에 나타났던 첼로의 트레몰로를 통해 제 2주제 요소 부분으로 연결되었다가 다시 1주제 동기 음형을 두 악기가 힘차게 노래하며 끝나도록 구성되어 있다.

##### ㉠ 제 1주제 요소 (마디 178~193)

마디 178~186은 발전부의 도입부와 같고 조성만 f 단조로 변화한 형태인데, 조성이 주는 느낌으로 인해 리듬은 화려하지만 다소 우울한 색채감이 나타난다.

특히 첼로가 지속하는 동안 반음계적 화성과 함께 *cresc.* 했다 *dim.* 해주는 두 곳(마디 180~181과 184~186)에서 피아노의 역할은 매우 중요하다. 마치 밀고 당기듯 지속음에 반음계적 수식으로 움직임에 붙여넣어 마디 181의 *sf* 까지 힘차게 몰아가 주었다가 마디 187의 여리고 부드러운(*p, dolce*) 부분까지는 반대로 긴장을 풀어 주면서 릴렉스 해주는 것이 피아노가 해야 할 몫이다.

마디 187~188은 1주제의 선율을 4분음표(♩)로 균등하게 단순화 시키고, 마디 189에서 피아노가 이를 이어받는데 충분한 레가토로 충분히 표정을 담아(*espress.*) 첼로가 고요하게 옥타브 트레몰로 하는 동안 여유를 가지고 특히 윗 선율을 잘 살려 노래한다. <악보 18>

<악보 18> 마디 178~193

178

*fz*

*fz*

*sf*

182

*dim.*

*sf*

*dim.*

*dim.*

187

*p* *espress.*

*p dolce* *espress.*

㉔ 제 2주제 요소 (마디 193~211)

마디 193~195는 제시부의 2주제 선율을 발전시킨 것으로 피아노가 원조의 버금 딸림조인 B<sup>b</sup> 장조로 먼저 노래를 시작하면 곧 이어 첼로가 이를 모방하는데 제시부에서 처음 제 2주제가 제시될 때의 힘찬 이미지와는 반대로 두 악기 모두 우아하게(*grazioso*) 연주하길 바란 브람스의 의도를 충분히 살리는데 힘쓴다. 특히 피아노는 이런 우아함을 마디 202까지 일관되게(*sempre*) 유지하여 물결이 잔잔하게 넘실거리듯 부드럽게 첼로와의 서정적 조화를 이루어 준다. <악보 19>

<악보 19> 마디 193~202

The musical score for measures 193-202 is presented in two systems. The first system (measures 193-197) features a piano part with a circled *grazioso* and *sempre* marking, and a cello part with a *p grazioso* marking. Both parts include triplet markings. The second system (measures 198-202) shows the piano part with a *poco cresc.* marking and the cello part with a *dolce* marking. The piano part continues with a *poco cresc.* marking. The score is written in B-flat major and 3/4 time.

마디 203~204는 첼로의 고요한 트레몰로를 들으며 피아노가 메아리 같은 여운으로 사라지는 느낌을 주고 마디 206부터는 점점 깊어지고 느려지다 (*un poco sostenuto*) 마디 207부터 급격한 *f* 와 함께 빠른 템포(*vivace*)로 분위기를 바꾸는데, 두 악기의 일치된 호흡으로 힘차고 다이내믹한 반전을 주는 마무리를 해주어야 한다. <악보 20>

<악보 20> 마디 203~211

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '203', shows a cello part with a tremolo and a piano part with a 'dolce' marking and 'un poco sostenuto' dynamics. The second system, labeled '207', shows a 'vivace' tempo change and a forte 'f' dynamic for both instruments.

## 2) 제 2악장 (F<sup>#</sup>장조, 2/4박자, Adagio affettuoso)

제 2악장은 전통적인 소나타 형식에 걸맞는 느린 템포의 악장이지만, 조성은 F<sup>#</sup> 장조로 브람스의 대담하고 혁신적인 면을 보여준다. 이는 반음 윗 조로의 전조로, 쇤베르크는 그의 저서 「*Structural Functions of Harmony*」에서 이 작품의 전 악장을 통해 F 장조와 f 단조가 F<sup>#</sup>(G<sup>b</sup>) 장조와 f<sup>#</sup> 단조와 대조적으로 연관되어 있는데, 브람스가 보여주는 이런 놀라운 예시는 화성적 관계에서 일어나는 것이 아니라 전조되는 부분의 분위기가 확립되는 지점에서 이루어진다고 하였다. 또한 Neapolitan적인 관계와 장, 단조의 교대에 의해 나타나는 조성의 이중성과 같은 화성적 움직임은 전 악장을 통합시킨다고 언급하였다.<sup>56)</sup> 이는 브람스의 진보적 경향을 보여주는 것이기도 하다. 위에서 언급한 F 장조와 Neapolitan 조의 이명동음 조인 F<sup>#</sup> 장조의 관계는 베토벤의 <현악 4중주 c<sup>#</sup> 단조, Op. 131>과 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809)의 <피아노 소나타 E<sup>b</sup> 장조, Hob. 16/52> 등에서 볼 수 있는데 브람스는 이런 작품들을 연구하며 소나타 형식의 중간 악장에서 쓰여지는 조성에 대한 발전을 이루었다.<sup>57)</sup>

첼로 소나타 2번은 첼로와 피아노가 동등한 비중으로 이루어졌는데, 특히 2악장은 피아노 솔로곡이라고 해도 손색없을 만큼 선율이 아름답고 독립적이며<sup>58)</sup> 오히려 첼로가 피아노의 선율을 뒷받침하는 역할을 한다고 할 수 있을 정도로 피아노가 주도적으로 이끌어 가는 부분이 많다.

곡의 첫 머리에 쓰여진 나타냄말(*affettuoso*)처럼 풍부한 감정을 가지고 섬세하고도 영혼을 울리는 듯한 표현력이 두 연주자 모두에게 요구되는 곡

56) Michael Musgrave ed., **Brahms 2 : biographical, documentary and analytical studies**, New York: Cambridge University Press, 2006, p. 199

57) Bernard Jacobson, **The Music of Johannes Brahms**, London : The Tantivy Press, 1977, p. 34

58) 임해경, **An Interpretation of Johannes Brahms's Sonata for Cello and Piano No.2 in F Major, Op. 99**, 논문 연구발표집 vol. 14, 충남대학교 예술문화연구소, 2007, p. 5

이기도 하다.<sup>59)</sup>

2악장은 3부 형식으로 구성을 도표로 정리하면 다음과 같다. <표 3>

<표 3> 제 2악장 구성

구 성		마 디	조 성
A	a	1~11	F <sup>#</sup>
	b	12~16	F <sup>#</sup>
	codetta	15~19	C <sup>#</sup>
B	c	19~28	f→D <sup>b</sup> →f→D <sup>b</sup> →f
	c'	28~33	f→D <sup>b</sup>
Retransition		33~39	D <sup>b</sup>
False Recapitulation		40~43	f <sup>#</sup>
A'	a'	44~55	F <sup>#</sup>
	b'	56~62	D→F <sup>#</sup>
Coda	a+c+codetta	63~71	F <sup>#</sup>

59) 임해경, 58)번의 책, p. 5

(1) A 부분 (마디 1~19)

㉠ a 부분 (마디 1~11)

첼로의 피치카토(pizzicato)와 피아노의 코드가 *p*로 시작되는 첫 두 마디는 사뭇 대조적이다. 첼로의 피치카토는 울림과 함께 퍼져가는 느낌을 주고 피아노의 충분히 채워진 화성은 커지며 깊어진다. 첼로의 피치카토에 대해 Tovey<sup>60)</sup>는 피아노의 짙은 화성에 아름답고 화려하면서 새로운 베이스를 만들어 주며 또한 작품 후반에(마디 40) 다시 등장하는 피치카토는 B 부분(*f* 단조)의 먼 곳의 깊은 어두움이 지난 후 크고 멋진 클라이막스(climax)의 효과를 더한다고 평가하였다.<sup>61)</sup>

피아노의 첫 코드는 작게, 뾰족하지 않은 따뜻한 소리를 내기 위해 숨을 편안히 내쉬며 부드럽게 모아주듯 누르는 것이 효과적이고, 뒤이은 붓점 리듬은 짧은 음이지만 충분히 느껴 표현함으로써 효과적인 *cresc.*가 이루어지게 한다. 마디 2의 첼로 피치카토 선율을 피아노가 받을 때 마치 하나의 라인처럼 이어 레가토로 연결해 피치카토와 대조를 이루어 주고 이를 다시 마디 3~4 오른손 내성과 왼손이 모방한 후 첼로로 넘겨줄 때, 마치 잔잔히 물결이 일듯 연쇄적으로 흐름이 이어져 내려가게 해준다.

마디 3~4는 두 개의 선율선과 빈번한 화성 변화가 교묘하게 결합된 아름다운 부분으로 각 성부가 독립된 진행을 하면서도 서로 잘 어우러져 다채로운 색을 펼쳐 놓은 듯 입체감을 살려주어야 한다. <악보 21>

60) Donald Francis Tovey (1875~1940) : 영국의 음악학자. 음악평론가

61) Bernard D. Sherman, "How different was Brahms's playing style from our own?" **Performing Brahms : early evidence of performance style**, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 3 Repr. in **Tovey's The Main Stream of Music and Other Essays**, p. 264

<악보 21> 마디 1~4

The image shows a musical score for measures 1-4. It consists of two staves: a cello part (top) and a piano accompaniment (bottom). The tempo is marked 'Adagio affettuoso'. The cello part begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a dynamic of 'p' (piano). It then transitions to 'arco' (arco) and a dynamic of 'f' (forte). The piano accompaniment also starts with 'p' and 'f' dynamics, and includes markings for 'espress.' (espressivo) and 'legato'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

마디 5~6은 마디 1~2에서 피아노가 노래한 선율을 첼로가 받는데 느린 템포 안에서 충분한 울림으로 노래하는 현의 멜로디가 호소력 짙게 다가오는 동안 피아노는 앞서 첼로의 피치카토 음형을 레가토로 모방함에 유의, 첼로가 충분히 노래할 수 있도록 부드럽고 긴 라인으로 대선율을 만들어준다.

마디 8에서 새로 등장하는 셋잇단음표는 느리고 평온하게 지속되어 오던 이제까지의 흐름, 특히 첼로의 고음이 마디 내내 지속됨에 자칫 진부함에 빠져들 수 있는 우려를 종식시키기라도 하듯 움직임 부여하는 부분으로, 성급하게 빨라지는 것처럼 들리지 않도록 유의하면서 앞으로 나아가듯 진행감을 붙여넣어준다. 이는 또한 다가올 마디 12의 새로운 첼로 선율 b부분의 리듬에 대한 복선이기도 하다.

이 부분은 전체적으로 피아노의 코드 중량감이 짙게 짜여 있으므로 자칫 첼로의 선율이 묻히지 않도록 배려하면서 음량을 조절하여야 첼로가 애절한 사랑을 노래하는 듯한 효과를 얻을 수 있다. <악보 22>

<악보 22> 마디 5~11

㉠ b 부분 (마디 12~16)

마디 12는 두 악기 모두 새로운 리듬형이 나타나며 분위기가 바뀌는데 첫 음이 붙임줄로 연결되어 있는 첼로 리듬형은 마치 클라라에 대한 사랑을 표현하지 못하고 주저하는 듯한 마음이 느껴지고 그에 대응하는 피아노의 왼손의 슬러 스타카토와 그 사이에 나오는 오른손 리듬은 사랑하는 설레임을 나타내어 이 두 마음이 교차하며 평생 사랑을 이루지 못한 브람스의 모습을 그린 듯 하다. 두 악기의 서로 다른 리듬이 조화롭게 들리되 첼로의 선율에서 감정이 잘 드러나도록 피아노는 잔잔히 노래한다. <악보 23>

<악보 23> 마디 12~16

The image shows a musical score for measures 12 to 16. It consists of three staves: a treble clef staff (likely for violin), a middle bass clef staff (likely for piano), and a bottom bass clef staff (likely for cello or double bass). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score includes triplets in the violin and cello parts, and piano dynamics (p) and decrescendo markings (dim.) are present throughout.

㉔ codetta (마디 15~19)

마디 16의 피아노의 못갓춘마디로 시작하는 선율은 V도 윗조인 C#장조로 노래하는데 이 부분은 이 악장을 해석하는데 있어 궁금증을 일으킨다. 이는 전조를 통해 C#장조를 준비하거나 조성 범위 내에서 다양하게 변화된 주제를 확장함으로 조성을 바꾼 것이 아니기 때문인데, 다만 이 부분은 codetta적인 기능 혹은 A 부분의 종지로서의 기능을 담당하는 것으로 보여진다.<sup>62)</sup>

마디 16~19까지 지속되는 피아노 베이스의 C#음을 작지만 충분한 길이로 깊게 표현하고 외성과 내성의 볼륨 조절에 유의하여 전체적으로 입체감을 살려준다. <악보 24>

62) Peter H. Smith, **Expressive form in Brahms's instrumental music : structure and meaning in his Werther quartet**, Bloomington: Indiana University Press, 2005, p. 128

<악보 24> 마디15~19

The image shows a musical score for measures 15-19. It consists of three staves: a cello line (top), a piano right hand (middle), and a piano left hand (bottom). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The cello line starts with a rest, then plays a melodic line with a 'dolce' marking and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a 'pp legato' marking in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Dynamic markings include 'dim.' and 'pp'.

(2) B 부분 (마디 19~43)

f 단조로 전조된 B 부분은 앞서 언급한 바와 같이 어두운 색채가 강하다. 그러나 표현의 깊이는 한층 더 깊고 폭넓어져 첼로가 가진 저음의 매력이 느껴지고 피아노의 리드미컬한 움직임에 따른 화려함도 볼 수 있다.

㉠ c 부분 (마디 19~28)

마디 19~24는 두 악기가 서로 다른 음형으로 노래하는데 첼로는 두 마디 단위의 동형 진행 선율을 노래함에 있어, 상행도약과 급격한 하행도약을 대조시키며 첼로 특유의 넓은 음역을 십분 활용하고 피아노는 각 박의 첫 음이 쉽표 처리된, 당김음 리듬으로 첼로의 회한에 젖어 내재된 감정을 쏟아내기 시작한 듯 진행감을 불어 넣어준다. 자칫 피아노가 첼로의 이런 페이스를 과잉 유도할 수 있으므로 어디까지나 첼로 선율을 들으며 도와주는 입장으로 음악의 흐름을 따라가 준다. <악보 25>

<악보 25> 마디 19~24

마디 24~28의 선곡은 저음의 첼로 선율은 양손이 옥타브 병진행함으로 더욱 단단해진 텍스처(texture)를 가진 피아노에 힘입어 무게가 느껴지는 동시에 긴장감도 느껴진다. 피아노의 32분음표의 *cresc.*는 과하지 않은 범위에서 자연스럽게 *accelerando*의 기분을 살려 첼로가 못다한 절절함을 한층 더 호소력 있게(*espr.*) 끌어내 주고, 이 때 첼로는 전진하는 피아노와 달리 낮은 현에서의 울림을 충분히 느끼며 다소 냉정을 되찾은 듯 음을 넓게 펼치면서 *sf*를 향해 간다. <악보 26>

<악보 26> 마디 24~28

㉠ c' 부분 (마디 28~33)

감정의 소용돌이를 겪던 피아노가 마침내 제자리를 찾아오듯 sf로 단호하게 프레이즈를 맺음한 마디 28의 첫 박 이후 다소 냉정한 목소리로 다시 노래를 시작하자 첼로 역시 강하지만 부드러움을 가진 소리로 이를 근접모방하고 피아노의 왼손이 다시 한 번 근접모방하면서 감정은 이제 차츰 누그러지며 이 부드러움을 간직한 채 자연스럽게 작아지다 마디 32에서 사라지듯 점점 멀어진다.

마디 33으로 향하면서 조성은 D<sup>b</sup> 장조로 접어드는데 D<sup>b</sup> 음은 f<sup>#</sup> 단조의 5도음과 이명동음으로 후에 원조인 f<sup>#</sup> 단조의 자연스러운 전조를 이끌어주는 음향상의 다리 역할을 한다.

피아노는 조용한 가운데(pp) 화성의 변화가 잘 느껴지도록 섬세하게, 특히 양손 모두 옥타브 진행이므로 음량 조절에 유의하면서 길게 레가토 해준다.

<악보 27>

<악보 27> 마디 28~33

The musical score for measures 28-33 is presented in three staves. The top staff is the cello part, starting with a dynamic marking of *f* and transitioning through *dim.* and *pp*. The middle staff is the piano part, beginning with a forte *f* dynamic and also moving through *dim.* and *pp*. The bottom staff is the bass line, which provides harmonic support with various chordal textures and melodic fragments. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4.

(3) Retransition (마디 33~39)

복귀적 연결구인 마디 33~39는 제시부 마디 1의 첼로 선율을 첼로와 피아노 왼손이 각기 나누어 주고 받는 두 마디 진행으로 시작(마디 33~34), 첼로의 단편적인 사용과 그의 동형진행에 피아노의 새로운 음을 통한 발전(35~36)을 거쳐 여섯잇단음표로 분화(37~39)되기까지 잘 짜여진 구성을 볼 수 있는데 이는 목표점(마디 40)을 향해 가는 기분으로 길게 보고 연주하고 느린 템포 안에서 자칫 놓치기 쉬운 음악을 끌고 가는 힘을 필요로 한다.

<악보 28>

<악보 28> 마디 33~39

(4) False Recapitulation (마디 40~43)

허위 재현인 False Recapitulation은 재현되는 부분이 전통적 형식에서와 같이 원조로 돌아가지 않은 채 재현되는 부분으로 작곡가들이 의도적으로 만든 변형이다. 이는 아직 발전하는 단계이면서 시작주제로 다시 돌아가게 함으로써 음악을 듣는 사람들을 현혹시키고 재현부의 시작인 것처럼 보이게 하는데 이런 되돌림은 소나타 형식의 관례에 대한 교묘한 속임으로 보여진다.<sup>63)</sup> 이런 악구는 하이든의 교향곡을 비롯한 많은 작품들과 모차르트 피아노 소나타에서도 찾아 볼 수 있다.

63) Peter A Hoyt, **The "false recapitulation" and the Conventions of Sonata form**, Univ. of Pennsylvania-Electronic Dissertations, 1999, ABSTRACT

이 부분을 A' 부분으로 보는 견해도 있는데 원조에서 재현되지 않고 마디 43에서 원조로 돌아가며 완전한 A 부분의 선율이 나오는 것으로 보아 A 부분의 주제의 단편을 이용한 허위 재현으로 보는 게 적당하다.

마디 40의 첼로의 피치카토는 곡의 시작부분에 나오는 것과는 사뭇 느낌이 다른데 높은 음역에서 *f* 로 연주하는 피치카토는 다소 거칠고 격하며 메마르기까지 한, 이전의 어느 첼로 소나타에서도 볼 수 없는 참신한 클라이막스를 만들어내고 첼로라는 악기가 가진 다양한 연주 기법의 색깔을 드러낸다. 마디 43까지 제시부 마디 1의 첼로 요소를 세 옥타브에 걸쳐 하행하며 반복적으로 사용하였는데 이 과정을 통해 재현부(A' 부분)를 예비하고 조성 또한 같은 으뜸음조인 F#장조로 거부감 없이 돌아갈 수 있는 발판을 마련한 것을 알 수 있다.

마디 42~43의 피아노 코드 하나하나가 원조로 복귀하는데 중요한 역할을 담당하는 깊은 의미가 담겨 있으므로 음량은 작아지지만(*dim.*) 하나하나 충분히 느껴주어야 하겠다. <악보 29>

<악보 29> 마디 40~43

The musical score for measures 40-43 consists of three staves. The top staff is the cello part, starting at measure 33 with a 'pizz.' marking and a forte (*f*) dynamic. It features a series of sixteenth-note patterns. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, also starting at measure 33 with a forte (*f*) dynamic. The piano part features block chords and some melodic lines. The dynamic marking changes to *dim.* (diminuendo) starting at measure 42, indicating a gradual decrease in volume. The key signature is F# major, and the time signature is 3/4.

(3) A' 부분 (마디 44~62)

㉠ a' 부분 (마디 44~55)

a 부분과 거의 비슷한 a' 는 마디 49부터 피아노의 리듬이 분화되며 음악적으로 풍부해지고 자유스러운 느낌이 든다. 마디 51까지 오른손의 옥타브를 펼쳐놓은 32분음표 선율은 튀는 음 없이 고르게, 레가토의 표시는 없지만 전체를 한 프레이즈처럼 생각하고 물결치듯 부드럽게 연주하면 효과적이다.

마디 53의 피아노 오른손이 한 옥타브 이상 높은 음역으로 뛰어 오를 때 첼로의 선율과 연결된 것처럼 받아서 끊어지지 않게 연주하고 또 다시 54마디의 첼로로 멜로디를 넘겨주면서 미끄러지듯 매끄럽게 음악이 흐르도록 한다. <악보 30>

<악보 30> 마디 44~55

44 *pizz.* *p* *arco*

47 *espress.* *p* *cresc.*

50 *cresc.* *f* *f* *p*

53 *dolce* *dim.* *p* *dim.*

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 44-46) shows a violin part starting with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic, followed by an *arco* (arco) instruction. The piano accompaniment also begins with a *p* dynamic. The second system (measures 47-49) features a *espress.* (espressivo) instruction in the violin part and a *p* dynamic in the piano part, with a *cresc.* (crescendo) marking in the lower register. The third system (measures 50-52) includes a *cresc.* marking in the violin part, reaching a *f* (forte) dynamic, while the piano part also reaches *f* and then softens to *p*. The fourth system (measures 53-55) concludes with a *dolce* (dolce) instruction and a *dim.* (diminuendo) dynamic in the violin part, and a *p* dynamic in the piano part, also ending with a *dim.* marking.

㉔ b' 부분 (마디 56~62)

앞의 b 부분과 달리 조성이 D 장조로 바뀌어 노래하는 b' 부분은 a'와 마찬가지로 피아노의 리듬이 변화되고 특히 오른손의 아르페지오로 인해 선율성이 강해졌다. 아르페지오는 충분한 레가토로 부드럽게 이어서 첼로가 마음껏 노래할 수 있도록 뒷받침 해주며 두 선율간의 입체감을 만든다.

마디 58~59의 왼손은 풍부한 감성으로 저음역에서의 매력적인 선율을 리드해 주고 *pp*로 속삭이는 듯한 마디 60~61은 두 악기의 주고 받는 관계가 관건이다. 피아노가 왼손 저음역에서 오른손 고음역으로 이동하며 아련하게, 마치 멀리서 들려오듯 노래해주다가 다시 저음의 첼로로 넘겨주는 악기들 간 모방의 과정이 어느 곳 하나 끊기는 곳 없이 자연스럽게 맞물리며 이어질 수 있도록 상대방의 소리를 들으며 같이 노래해 주어야 한다. <악보 31>  
<악보 31> 마디 56~62

The image shows a musical score for measures 56 to 62. It consists of two systems of staves. The first system (measures 56-58) features a piano part with a treble clef and a cello part with a bass clef. Both parts are marked *dolce*. The piano part includes triplets and slurs. The second system (measures 59-62) continues the piano and cello parts. The piano part is marked *pp* and *dim.* (diminuendo). The cello part also has *pp* and *dim.* markings. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

(4) Coda (마디 63~71)

a 부분의 선율로 시작하는 Coda는 63마디의 짧은 *cresc.*를 거쳐 한 마디 만에 곧바로 *f*에 이르고 피아노의 당김음으로 무게감을 더한 뒤 발전하여 c 부분의 주제 선율을 정열적으로 표출하는데 이는 곧 *dim.*되어 마디 67~68에서 C<sup>#</sup>음을 반복하며 분위기를 가라앉힌다. 마치 이제까지를 되돌아보며 지난 감정들을 되새기듯 표현의 폭을 넓혀 기복있는 움직임은 보여주도록 한다. 다시금 절제의 단계로 접어드는 듯 마디 68에서 멈춰 선 첼로가 *dim.*할 때 피아노 또한 아쉬움을 뒤로 하듯 애타는 마음을 같이 표현하고, 마디 70의 슬러 스타카토는 이제 모든 감정을 접고 마음을 정리한 듯 단단하게, 자연스럽게 약간 *rit.* 하여 마지막 코드를 편안하게 한다.

첼로의 잔향이 완전히 사라질 때까지 충분히 울림을 듣고 마치 멀리 떠나 보내듯 아련하게 연주를 마친다. <악보 32>

<악보 32> 마디 63~71

The musical score for the Coda section (measures 63-71) is presented in two systems. The first system covers measures 63 to 66, and the second system covers measures 67 to 71. The score is written for a cello and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *dim.*, and *pp*, as well as performance instructions like *pizz.* and *arco*. The piano part features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line. The cello part begins with a melodic line that builds in intensity before transitioning to a more reflective and finally concluding tone.

### 3) 제 3악장 (f 단조, 6/8 박자, Allegro passionato)

빠르고 열정적인(Allegro passionato) 분위기의 3악장은 트리오(Trio)를 가진 복합 3부 형식으로 스케르초(Scherzo)풍이다.

19세기에 이르러 기악곡의 3악장에 미뉴에트(Minuet)나 스케르초가 사용되었는데, 그 중 미뉴에트는 슈베르트와 멘델스존, 브람스 등의 작곡가들이 고전시대를 계승하는 의미를 담아 작곡하였고<sup>64)</sup>, 브람스의 첼로 소나타 1번의 2악장에서 그 예를 볼 수 있다.

한 마디를 한 박으로 세는 매우 빠른 템포로 된 스케르초는 때때로 느린 악장에서의 깊은 감정과 심오한 분위기를 해소시키는 역할을 하였고 이는 베토벤과 슈베르트의 후기 작품 그리고 브루크너(Josef Anton Bruckner, 1824~1896)를 통해 발전되었다.<sup>65)</sup>

브람스의 첼로 소나타 2번의 3악장은 초기 스케르초의 전통적인 3/4 박자에서 발전된 6/8박자이며 특별히 그의 교향곡 제 3번의 4악장(Symphony No.3 in F, Op. 90, Finale)과의 연결 고리를 찾을 수 있는데, 첼로 소나타보다 4년 먼저 작곡된 교향곡 3번의 4악장은 독특하고 환상적인 모티브를 가진 피날레 악장으로 이를 기초로 이 곡을 개작하였다.<sup>66)</sup>

각 활(Detache)로 힘이 느껴지는 단편적인 선율을 노래하던 A 와는 대조적으로 부드러운 레가토로 호소력 있는 긴 선율을 노래하며 편안한 분위기의 전형적인 트리오 B, 그리고 Da Capo에 의해 A 를 반복한 뒤 Fine에서 마치는 고전적 복합 3부 형식의 비교적 단순한 구성이다.<sup>67)</sup>

피아노의 양손 모두 화음이 채워져 있는 경우가 대부분이고 옥타브 더블링도 많은 만큼 자칫 피아노 솔로곡처럼 들릴 수 있으므로 첼로의 소리를

64) Rey M. Longyear, 20)번의 책, p. 374

65) Rey M. Longyear, 20)번의 책, p. 374

66) Michael Musgrave, 49)번의 책, p. 193

67) 박국록, 29)번의 책, p. 73

덜지 않는 범위 내에서 열정적인 연주를 하도록 밸런스 조절이 무엇보다 필요하다.

3악장의 구성은 다음의 표와 같다. <표 4>

<표 4> 제 3악장 구성

구 성		마 디	조 성
A	a	1~50	f→e
	a'	51~84	e→f <sup>#</sup> →d→f
	a''	85~125	f
B	b	126~159	F→G <sup>b</sup>
	c	159~179	F <sup>#</sup> →F
	b'	180~195	F
A	a	1~50	f→e
	a'	51~84	e→f <sup>#</sup> →d→f
	a''	85~125	f

(1) A 부분 (마디 1~125)

㉠ a 부분 (마디 1~50)

음량은 작지만(*p*, *mezza voce*) 진취적인 주제로 시작되는 피아노의 도입부 4마디는 이 악장에서 요구하는 열정적인(*passionato*) 분위기를 조성하는데 충분하다.

오른손의 주제 선율은 반응계적 진행으로 오묘한 색채를 그려내고 단숨에

두 옥타브를 오르는 왼손의 C음들은 약간의 불안감을 만들어 내는 듯 하지만 반응계적 선율과 잘 어울리며 신비한 분위기를 만들어 낸다.

마디 3~4는 1~2와 동형진행으로 앞의 마디보다 더 큰 아치(arch)형으로 진행함으로 뒤이어 등장할 첼로를 기대하게 한다. <악보 33>

<악보 33> 마디 1~4

The image shows a musical score for measures 1-4. It is marked "Allegro passionato" in two locations. The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a long arch over measures 1-4, starting with a piano (*p*) dynamic and a "mozza voce" instruction. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has two flats.

피아노가 자기만의 선율을 노래하는 동안 마치 예상치 못한 지점에서 등장하듯 중간에 투입된 첼로는 마디 5~10까지 스타카토로 리드미컬하게 피아노의 선율을 보조하는 역할을 담당하고 피아노의 연속적인 코드는 오른손의 윗 선율을 마치 실로 꿰어 연결하듯이 연주하고 왼손 화음과 오른손 내성은 리듬의 역할을 담당하여 멜로디 라인에 살아있는 느낌을 더해준다.

마디 8부터 나타나는 *cresc.*는 마디 11에서 첼로가 처음으로 주선율을 노래하기 시작할 때까지 점진적으로 힘을 보태준다. <악보 34>

<악보 34> 마디 5~11

마디 11~16은 두 악기가 질문과 대답을 주고받듯 노래하는데 한 번 더 묻고 답하며 강조하기도 하고(마디 13~14), 짧게 묻는 질문이 끝나기도 전에 대답하여 긴장감을 높이기도 하며(마디 15~16) 발전하여 마디 17에 이르러서는 마침내 첼로가 주도권을 잡고 상행하는 음계진행으로 자유롭게 펼쳐나간다. 이 때 피아노는 첼로의 앞으로 나아가는 기분을 도와 가벼운 느낌으로 펼치면서 방향감을 불어넣어준다.

두 악기가 표현하던 3:2의 복합 리듬이 마디 21에 이르면 전적으로 피아노로 옮겨 가는데 오른손은 기존에 진행되어 오던 진행을 계속하고 왼손은 각 박의 첫 음을 위주로 살려 전체적인 흐름이 끊이지 않고 지속되면서 작아지는데 무리가 없도록 한다. <악보 35>

<악보 35> 마디 11~24

The musical score consists of three systems. The first system (measures 11-14) shows a vocal line with dynamics *f* and *sf*, and piano accompaniment with dynamics *f* and *sf dim.*. The second system (measures 15-19) shows the vocal line with dynamic *f* and piano accompaniment with dynamic *f*. A boxed section highlights a sequence of chords in the piano accompaniment. The third system (measures 20-24) shows the vocal line with dynamic *p* and piano accompaniment with dynamic *p*. A boxed section highlights a sequence of chords in the piano accompaniment.

마디 25~32는 마치 피아노의 반주에 첼로가 춤을 추는 듯한 선율이 인상적인데, 한 마디 단위의 짧은 프레이즈로 노래하는 첼로는 섬세하면서도 아기자기함을 연출한다. 첼로의 선율과 피아노의 왼손은 훌륭한 이중주로 짝을 이루고, 마디 28부터 첼로 선율이 지속에 의해 연장됨과 동시에 작아지며 *a'* 로 돌아갈 준비를 하는데 마디 32의 피아노의 휴지부는 그 어떤 소리보다도 극적 긴장감을 높여 곧 새로 등장할 부분에 대한 기대를 유발시

키는 적막이어야 한다. <악보 36>

<악보 36> 마디 25~32

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 25 to 28. The vocal line (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system covers measures 29 to 32. The vocal line continues with a similar melodic line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A boxed section is present at the end of measure 32 in the piano part.

마디 33~37은 주선율 a 를 피아노가 높은 음역에서 작은 목소리로 속삭이 듯이(*sotto voce*) 다시 노래하는데 첼로가 깊고 울리는 소리로 든든히 받쳐주며 처음 시작 부분의 주선율과는 또 다른 새로운 분위기를 연출해 낸다.

마디 41~45는 마디 1의 주제의 단편을 재활용하여 프레이즈를 구성하고 이는 마디 47~50에서도 사용되며 발전적 기법으로서 악곡의 통일성을 부여함을 볼 수 있다. 또한 마디 37부터 점차적으로 프레이즈 단위가 짧아지며 전진하는 느낌과 함께 *cresc.*하여 클라이막스(마디 45)로 이끌어가 준다.

<악보 37>

<악보 37> 마디 33~50

33

*p*

*p* *sotto voce*

37

*f*

*f*

*sf p*

*sf p*

41

*f*

*sf*

*sf*

*cresc.*

45

*f*

*p*

*sf*

*p non legato*

Detailed description: This musical score consists of four systems, each with three staves (bass, piano, and bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first system (measures 33-36) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 37-40) includes fortissimo (*f*) and sforzando (*sf*) dynamics. The third system (measures 41-44) continues with *sf* and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system (measures 45-50) starts with *f* and *p* dynamics, and ends with a piano (*p*) dynamic and a non-legato (*non legato*) articulation. The piano part is characterized by sustained chords and melodic lines, while the bass part provides a steady accompaniment.

㉔ a' 부분 (마디 51~84)

e 단조로 전조된 a' 부분은 주제의 단편을 갖은 전조를 통하여 다양한 색채로 그려내고 있다.

마디 51~55는 앞의 주선율을 노래하지만 전조되고 피아노의 새로운 음형과 만나 또 다른 느낌을 준다. 피아노는 스타카토로 처리되었지만 첼로가 두 마디 단위의 호흡을 하므로 이와 함께 호흡을 맞추어 오른손의 슬러 스타카토를 두 마디씩 한 프레이즈로 묶어 연결하듯이 연주하는 것이 바람직하다. 오른손의 슬러 스타카토는 사본에는 없는 브람스의 자필 원고에만 있는 것<sup>68)</sup>으로 위의 설명처럼 첼로의 선율이 끊어지지 않게 하려는 의도로 해석할 수 있겠다. <악보 38>

<악보 38> 마디 51~56

The musical score shows measures 51 to 56. The top staff is the cello part, starting with a dynamic of *p*. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The right hand of the piano part features slurred staccato chords, with a dynamic of *p* in measures 51-55 and *pp* in measure 56. The left hand of the piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. A bracket above the cello staff groups measures 51-55. A bracket below the piano right hand groups measures 51-52. A circle containing *pp* is placed below the piano right hand in measure 56.

68) Brahms : Sonate für Klavier und Violoncello F-dur Opus 99, G. Henle Verlag edition. p. 20

마디 55~58의 피아노 반음계 진행을 이어 받은 첼로는 *cresc.*를 통해 반복되는 선율의 지루함을 탈피함과 동시에 앞으로 전진하는 듯한 추진력을 갖고 피아노는 화성들을 쌓아가며 음역을 넓혀 점점 공간이 넓어지는 효과를 낸다. 마디 63부터 첼로는 피아노와 달리 반음계 진행을 선율로 쌓아가며 정점에 이르고 마디 67에서 전조되어 다시 한 번 쌓아가는데 이 때 피아노는 마디 59부터 지속되는 당김음의 리듬형과 *cresc.*만으로도 충분히 *accel.*의 효과를 가져 오므로 자칫 실제로 템포가 빨라지지 않도록 유의하며 시야를 멀리까지 보고 마디 67의 *ff*에 이르기까지 긴 호흡으로 끌어가야 하겠다.

마디 55~66까지 4마디 단위로 다이내믹이 점차 발전하는 것(*pp-p-mf-ff*)에 초점을 맞추어 단계적인 발전을 효과적으로 표현하도록 한다. <악보 39>

<악보 39> 마디 55~71

55

pp p cresc. cresc.

62

f cresc. mf cresc.

67

ff ff

마디 71~80은 a 부분의 마디 37~46과 같은 선율, 리듬이 재현되나 다만 조성만 바뀌었고, 마디 83~84의 오른손 코드는 악구의 길이가 길어지고 *cresc.* 하므로 뒤에 나올 레가토를 준비한다는 기분으로 지긋이 깊이를 가지고 누른다. <악보 40>

<악보 40> 마디 71~84

The image shows a musical score for measures 71 through 84. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 71 to 77, and the second system covers measures 78 to 84. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The upper staff is a single melodic line, and the lower staff is a piano accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line. The melodic line in the upper staff has a similar rhythmic pattern with some grace notes and slurs. The score ends with a fermata over the final measure (84).

㉔ a" 부분 (마디 85~125)

다시 원조(f 단조)로 돌아온 a" 부분은 a 부분에서 첼로와 피아노가 담당했던 선율들을 서로 바꿔가며 연주하여 다른 묘미를 느낄 수 있다.

마디 85~88까지 피아노의 양손에서 번갈아 나오는 화음들은 레가토 연결을 위해 민첩한 반페달(half-pedal)로 효과를 높이고 첼로 선율의 흐름에 맞추어 물 흐르듯 유연한 *cresc.*와 *decresc.*를 표현한다. <악보 41>

<악보 41> 마디 85~88

The image shows a musical score for measures 85-88. It consists of two staves: a piano part on top and a cello part on the bottom. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and features a series of chords in the right hand and a descending line in the left hand. The cello part also starts with a dynamic marking of *p* and features a series of chords. There are two boxes with arrows pointing left and right, indicating a half-pedal effect. Below the piano part, there is a note that says ": pedal 주의" (pedal attention).

마디 89~103은 a 의 마디 5~19와 두 악기의 역할을 서로 바꾼 부분으로 89마디의 피아노가 화음으로 노래하던 부분은 첼로가 단선율로 연주하며 더욱 서정적인 음색으로 바뀌고 반대로 리드미컬한 부분은 피아노의 화음들로 인해 힘이 느껴진다. 마디 95에서 피아노가 먼저 질문을 던지면 첼로는 마디 11에서의 하행하는 분산화음 진행과 달리 아르페지오 선율로 대답하며 음색의 대비를 보여준다. 피아노는 동형진행을 통해 음역이 상승할 때(마디 95~98)는 자연스럽게 두 번째 진행(마디 97~98)에 느낌을 더해주고 음역이 하강할 때(마디 99~100)는 다소 무게를 덜어주듯, 마디 101~103에서 순차적 상행진행이 계속될 때는 앞으로 전진 하듯 방향감을 갖고 느낌을 키워간다. <악보 42>

<악보 42> 마디 89~103

마디 109~113은 두 악기가 선율을 주고받고 다시 피아노가 헤미올라 리듬으로 변형하여 한 번 더 노래하는데, 양쪽 모두 하나의 하행하는 선율선을 이어간다는 느낌을 갖고 파트 간 공백이 생기지 않게 주고받으며, 이어진 마디 114~116의 연속적인 헤미올라에 의한 하행을 준비한다. 두 악기가 옥타브 병진행하며 한 목소리로 노래할 때 한층 강조되고 더욱 깊어지는 느낌을 표현하도록 한다.

마디 114~125는 헤미올라와 복합리듬과 같은 브람스 리듬의 특징이 연속으로 나타나는데 우선 114마디의 두 악기가 같이 노래하는 헤미올라 리듬은 3박자의 기분과 함께 앞으로 진행하듯 노래하고 마디 117~125의 2:3 리듬은 두 악기가 각자의 리듬에 충실하되 첼로는 마디 선(bar line)을 넘어가며 묶인 리듬에 주의하며 웅장하게 마친다. <악보 43>

<악보 43> 마디 109~125

The musical score consists of three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 109, 115, and 120 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 109-114):** The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents (*f*). The bass part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.
- System 2 (Measures 115-120):** The piano part has a more complex rhythmic structure with accents and dynamics *f*, *p*, and *cresc.*. The bass part continues with eighth notes, also marked *cresc.*. A box highlights a specific rhythmic figure in the piano part.
- System 3 (Measures 121-125):** The piano part features a series of eighth notes with accents and dynamics *f*. The bass part has a simple accompaniment. Both parts end with a *Fine* marking.

(2) B 부분 (마디 126~195)

㉠ b 부분 (마디 126~159)

복합 3부 형식에서 트리오인 B 부분은 앞의 분위기와 대조적으로 서정적이고 유연하게 흐르는데 장조로 전조된 조성의 변화에서도 따뜻한 색채감이 더해짐을 알 수 있다.

B 부분의 전체 분위기를 제시하며 전주와 같은 역할을 하는 피아노의 세 마디 도입부는 F 장조의 3화음을 분산하여 올려주는데 앞에서부터 이어지는 템포감을 잃지 말고 연주하여야 갑자기 느려지지 않게 되므로 이에 유의하고 마디 129에서 새롭게 시작하는 첼로는 피아노의 울림을 그대로 전달 받아 부드러운 소리로 표정을 담아(*dolce espressivo*) 연주한다.

마디 129~136은 첼로와 피아노의 왼손이 이중창 하듯 함께 노래하고 펼친 화음형 오른손은 레가토를 극대화시켜 네 마디를 한 호흡으로 흐르듯 연결하면서 주선율의 흐름을 더욱 유연하게 도와준다. <악보 44>

<악보 44> 마디 126~136

126

*p dolce espressivo*

*p dolce*

132

*pp*

*pp*

마디 137부터 두 악기 모두 조금씩 움직임이 부여하면서 음량도 따라 커지며 생기를 띄는 듯 하다가 곧 마디 145에서 조성이  $G^b$  장조로 바뀌며 다시 한 번 서정적인  $b$  부분의 선율을 선보인다. <악보 45>

<악보 45> 마디 137~147

The musical score for measures 137-147 is presented in two systems. The first system (measures 137-142) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line starts with a *p* dynamic, moves to *sf* in measure 139, and returns to *p* in measure 141. The piano accompaniment consists of eighth notes in the bass line and chords in the right hand. The second system (measures 143-147) shows a dynamic shift from *sf* to *p cresc.* in measure 143. The piano accompaniment changes to a more rhythmic pattern in the bass line and chords in the right hand. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

마디 148~151까지의 진행이 마디 152~155에서 동형진행 되고 마치 갈까 말까 망설이다 한 발 내딛고, 그러다 이내 수줍은 발걸음으로 나아가듯 마디 148~149 *sf* 와 *dim.*는 전진과 후퇴를 거듭하고 마디 152~155는 조심스럽게 앞으로 나아가 준다. 이내 다시 커졌다가 마디 156~159에서 짧은 세 번의 동형진행을 거쳐 점차적으로 작아지고 잔잔해져 c 부분의 긴 호흡을 예비한다. <악보 46>

<악보 46> 마디 148~159

148

*sf sf dim.*

152

*p p*

156

*sf sf dim.*

㉔ c 부분 (마디 159~179)

두 악기의 다른 아티큘레이션을 긴 호흡을 가지고 조화를 이루는 것이 중요한 c 부분은 특히 피아노가 첼로의 흐름을 깨지 않도록 왼손의 첫 음에 강세가 들어가지 않게 주의한다. 또한 피아노의 화성이 계속 바뀌는 것이 전체적으로 큰 틀 안에서 표현되도록 슬러(slur)에 의한 독특한 프레이징에 각별히 유념하여 부드러운 터치로(*dolce*) 물결처럼 흐르듯 연결해 준다.

<악보 47>

<악보 47> 마디 159~166

The image displays a musical score for measures 159 to 166. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 159-162, and the second system covers measures 163-166. The piano part is written in the upper staff of each system, and the cello part is in the lower staff. The piano part features a melodic line with a long slur across measures 159-162 and 163-166. The cello part provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. Dynamics include *p* (piano) and *p dolce* (piano dolce). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

마디 166부터 하행 구조이던 피아노가 다양한 음정구조로 변화를 보이고 첼로 선율은 *cresc.*와 함께 선율의 폭 또한 넓어지며 여러 단계의 전조를 거쳐 원조인 활기찬 F장조의 분위기를 이끌어 내는데, 특히 마디 172~176까지 두 악기간의 음역 차이가 큰 부분에서 음색의 대비를 이루어 첼로가 가진 저음의 매력이 잘 드러나게 연주한다. <악보 48>

<악보 48> 마디 166~179

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 166-171) shows a piano part with a descending melodic line and a cello part with a rhythmic accompaniment. Both parts are marked with *cresc.*. The second system (measures 172-175) features a piano part with a descending line and a cello part with a rhythmic accompaniment. The piano part is marked with *f* and the cello part with *f*. The third system (measures 176-179) shows a piano part with a descending line and a cello part with a rhythmic accompaniment. The piano part is marked with *p* and *dim.*, and the cello part with *p* and *dim.*.

㉔ b' 부분 (마디 180~195)

b'는 b부분을 축소한 형태로 조용히 찾아들며 마디 194~195의 피아노 오른손 화성은 f 단조를 암시하며 다시 돌아갈 A 부분으로 이끄는 역할을 한다. <악보 49>

<악보 49> 마디 192~195

192

*fp* *dim.*

*fp* *dim.*

*Da capo sin'al Fine*

The musical score consists of three staves. The top staff is a single bass clef line with a melodic line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef line with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *dim.* (diminuendo). The score ends with the instruction *Da capo sin'al Fine*.

#### 4) 제 4악장 (F 장조, 2/2 박자, Allegro molto)

고전 시대부터 기악곡에서 미뉴에트가 더 이상 마지막 악장의 역할을 하지 않게 되면서 소나타 론도 형식이나 론도 성격을 가진 소나타 형식의 악장들이 마지막 악장으로 쓰였다.<sup>69)</sup>

제 4악장은 론도 형식으로 생기있고 활기가 넘치며 Allegro의 빠르기를 가진 일반적인 론도 악장의 특징을 가지고 있으며<sup>70)</sup> 전통적인 형식에 충실한 브람스의 면모가 보여진다.

한편, 이 곡의 구성인 A-B-A'-C-A''-B'-A''' 에서 A를 소나타 형식의 제시부의 제 1주제부, B를 제 2주제부로 보고, C를 발전부로 그리고 A'' 이후를 재현부로 본다면 론도 형식에 소나타 형식의 요소가 합쳐진 론도 소나타 형식으로 볼 수 있겠다.<sup>71)</sup>

전체적으로 밝은 분위기이나 중간에 애수를 띤 부분으로 인해 서정성이 깊으며 악장 전반에 걸쳐 같은 혹은 비슷한 리듬을 공유하는 부분으로 인해 호모포닉(Homophonic)한 느낌이 많으므로 두 악기가 같은 호흡으로 연주하는 것이 중요하겠다.

4악장의 구성은 다음의 표와 같다. <표 5>

---

69) Rey M. Longyear, 20)번의 책, p. 374

70) 박국록, 29)번의 책, p. 71

Repr. Leon Stein, **Structure and Style**(음악 형식의 분석 연구), 박재열, 이영조 역, pp. 104~105

71) 박국록, 29)번의 책, p. 72

<표 5> 제 4악장 구성

구 성	마 디	조 성
A	1~23	$F \rightarrow a$
B	23~44	$a \rightarrow e \rightarrow C \rightarrow F$
A'	44~56	$F \rightarrow b^b$
C	56~84	$b^b \rightarrow G^b$
A''	84~102	$G^b \rightarrow F \rightarrow d$
B'	102~128	$d \rightarrow a \rightarrow F \rightarrow f \rightarrow F$
A'''	128~144	F

㉠ A 부분 (마디 1~23)

두 악기의 동음으로 시작하는 A 부분의 주제 선율은 첼로 선율의 6도, 7도 상행 도약 음정이 생기를 불어넣어 경쾌하며, 규칙적인 리듬 진행은 견고함과 안정감을 준다.

곡의 초반 마디 3~6에서 번갈아 나오는 예상치 못한 첼로의 E<sup>b</sup>음과 해결음 역할의 E(♮)음은 흥미로움을 더하고 반복적으로 되풀이 되는 피아노의 왼손 저음 C음과 F음은 음량은 적지만(pp) 무게감을 실어 일관되게 울림을 제공한다. <악보 50>

<악보 50> 마디 1~9

Allegro molto

6도 7도

*p* mezza voce

Allegro molto

*p* mezza voce

*pp* sempre

5

*dim.*

*dim.*

3

피아노가 주제 선율을 노래하는 마디 8부터 왼손의 리듬이 셋잇단음표로 바뀌면서 흐름이 더욱 유연해진다. 왼손과 첼로의 셋잇단음표가 마치 하나의 반주형을 이루듯 피아노에서 첼로로 유연하게 연결되게 하여 오른손의 선율이 이 흐름을 타고 부드럽게(*dolce*) 노래하도록 돕는다.

마디 14~16의 피아노는 앞서(마디 7~8) 첼로의 *dim.*와 달리 *cresc.*하며 d단조로의 조성 변화를 거쳐 다시 원조(F장조)로 돌아가므로 잠깐이지만 이 조성 변화로 인한 색채 변화를 충분히 느껴 표현해 주도록 한다.

<악보 51>

<악보 51> 마디 8~16

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 8 to 12. The cello part (top staff) begins with a rest, then plays a melodic line with slurs and accents, marked *legg.* and *p*. The piano part (bottom staff) features a *dolce p* accompaniment with chords and moving lines. The second system covers measures 13 to 16. Both parts show a dynamic increase, marked *cresc.* and *f*, with more rhythmic activity and slurs.

마디 17~23은 비로소 처음 등장한 악상 *f* 와 함께 피아노의 옥타브 더블링으로 짙은 느낌과 함께 선율의 강한 면모를 보이고 액센트와 마르카토 (*marc.*)의 첼로는 한 음 한 음 분명한 어조로 베이스 역할을 하며 남성적인 색채를 드러낸다.

곡의 시작은 고요하고(*p*) 튀지않게 부드러웠지만(*mezza voce*) 차츰 리듬이 분화되어가며 움직임이 가미되면서 힘이 느껴지는 남성적 색채를 더해가는 구조로 진행되어감에 주목, 마디 17부터는 특히 리듬을 절도있게 구사해주면서 다가올 마디 23을 향해 하나하나 쌓아올려 기반을 구축하듯 밀도를 높여가야 하겠다. <악보 52>

<악보 52> 마디 17~23

㉷ B 부분 (마디 23~44)

마디 23~27 피아노는 옥타브 더블링에 당김음과 스타카토의 대비가 더해져 강하고 리드미컬함을 선보이고 첼로의 더블 스톱핑(Double Stopping)은 화성적 배경과 함께 경쾌함을 북돋워준다. 마디 27~28의 피아노 오른손은 2:3의 까다로운 리듬 대비지만 내성의 셋잇단음표로 인해 앞으로 나아가는 진행감이 생기므로 방향성을 잃지 않도록 하고 이 때 왼손의 반복적인 옥타브 스타카토는 일정하고 견고한 느낌이 들게 한다.

마디 23~40까지 첫 박보다 긴 둘째 박으로 인한 당김 효과를 주는 리듬이 지배적인데 이는 마치 둘째 박이 강박이 된 듯한 착각에 빠지게 하므로 페이스를 잃지 않도록 주의하며 둘째 박부터 다음 마디 첫째 박 까지가 하나의 프레이즈임을 잘 나타내어 리듬의 묘미를 살려준다. <악보 53>

<악보 53> 마디 23~33

마디 33~44는 셋잇단음표가 주도적으로 리듬을 이끄는데 때로는 팔분음표와 2:3의 구조(마디 33~34)로 복합적이고, 때로는 피아노의 양손에 동시에 나타남으로 빠른 느낌의 흐름을 가져다주기도 한다.(마디 40~43)

그렇다가 마디 40부터 피아노가 서서히 4/4박의 전형적인 강세를 갖는 프레이징으로 되돌아오면서 오랜 외유에 종지부를 찍는다. 매 박 단위로 변하는 화성은 분산화음의 선율성과 더불어 다양한 색채를 보여주고 변화를

나타내며 A' 로 돌아오기 위한 발판을 마련한다. 특히 피아노의 마디 44 제 2~3박의 쉼표는 F 장조의 V도 화음으로의 해결을 기다리는 감 7화음이며 해결 상태로 프레이징의 마지막에 온 직후의 것이므로 단순한 적막이 아니라 계속 되어오던 진행이 일시 정지되었다가 넷째 박으로 계속 이어지듯이 완전히 흐름이 끊기지 않게, 쉼표가 두 박자동안 지속되는 사이에도 *dim.*가 계속 된다는 기분으로 느껴준 후 *pp* 로 A' 의 새로운 시작이자 해결로 연결해 준다. <악보 54>

<악보 54> 마디 33~44

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 33-36) features a piano part with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, both marked *p*. The second system (measures 37-40) includes a violin part with *pizz.* and *arco* markings, and a piano part with dynamics *f*, *fp*, and *dim.*. The third system (measures 41-44) features a piano part with a *pizz.* marking in the left hand and a complex melodic line in the right hand.

㉔ A' 부분 (마디 44~56)


첼로가 A 부분의 주제 선율을 그대로 반복하는 A'는 B 부분에서 주도적 역할을 했던 셋잇단음표가 피아노의 오른손에 계속되며 흐름을 이어가고 레가토로 다시금 A의 주제를 노래하는 첼로와 오른손의 가벼운(*legg.*) 터치가 대조를 이루어 같은 주제 선율에 새로운 분위기를 만들어낸다. 이 때 왼손은 팀파니를 조용하고 가볍게 두드리는 것을 연상하며 두드러지지 않고 균등하게 베이스를 제공하듯 연주한다. 마디 52부터 길어지는 첼로의 음가는 C 부분에 나올 리듬을 예비하고 피아노는 매 박 단위로 화성 변화를 보이며  $b^b$  단조로 전조한다. <악보 55>

<악보 55> 마디 44~56

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 44-48) features a cello part starting at measure 45 marked 'arco' and 'pp', and a piano part marked 'pp legg'. The second system (measures 49-52) shows the cello part with 'dim.' and 'pp' markings, and the piano part with 'dim.' and 'pp' markings. The third system (measures 53-56) continues the cello part with 'dim.' markings and the piano part with 'pp' markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

㉔ C 부분 (마디 56~84)

소나타 악장의 발전부와 같은 C 부분은 조성 (b<sup>b</sup> 단조) 자체에서 느껴지는 어두운 색채와 음가가 길어진 리듬으로 인해 지금까지 분위기와 다르게 다소 무겁고 차분하다.

마디 56부터 첼로는 ♩|♩ ♩ 리듬과 그 변형( ♩|♩ ♩ ), 그리고 4분음표의 연속적 진행( ♩|♩♩♩ )을 가지고 반복, 발전하고 피아노는 주로 이분음표와 사분음표의 셋잇단음표(  )의 진행으로 보폭이 넓어진 느낌을 준다. 또한 빈번한 조성 변화는 반복되는 리듬의 지루함을 탈피하게 해준다.

마디 74~76 첫 박 왼손이 반음계적으로 상행하며 동형진행 할 때 조금씩 앞으로 나아가는 듯한 기분으로 *cresc.* 하여 76마디 둘째 박의 *sf.* 와 함께 정점에 다다른 이후로는 여유를 되찾은 듯 *dim.* 해준다. <악보 56>

<악보 56> 마디 56~76

57

62

67

72

마디 77부터 첼로는 앞의 A' 부분의 선율(마디 54~56), 피아노는 리듬 패턴(셋잇단음표)으로 되돌아가면서 잠시 가라앉았던 분위기에서 점차 벗어나고 마디 83~84의 G<sup>b</sup> 장조로 전조의 발판을 만들며 새로운 색깔을 기대하게 한다. 같은 화음을 펼쳐놓은 이 두 마디 동안 오른손에서 왼손으로 이어지는 분산화음을 하나의 긴 라인으로 부드럽게(*dolce*) 이어준다. <악보 57>

<악보 57> 마디 77~84

The musical score for measures 77-84 is presented in two systems. The first system covers measures 77-80, and the second system covers measures 81-84. The cello part (top staff) plays a melodic line with a long slur across measures 77-80. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p*, *dim.*, and *pp*. The word *dolce* is written above the piano part in measures 83 and 84.

Ⓣ A'' 부분 (마디 84~102)

어둡고 가라앉았던 b<sup>b</sup> 단조에서 벗어나 G<sup>b</sup> 장조로 전조되어 밝고 따뜻한 색채를 불어넣어 주는 부분이다. 첼로는 피치카토로 피아노와 이중주 하는데 피아노의 오른손 주제 선율을 명료하면서도 부드럽고 따뜻하게 노래하여 피치카토와 레가토의 아티큘레이션 대비, 셋잇단음표와 8분음표 리듬의 대비를 만끽할 수 있도록 한다.

마디 92는 이명동음을 통해  $f^\sharp$  단조로 전조되고 이후로 마디 94까지 또 다시 2분음표 단위의 전조를 거듭하다가 마디 96에 이르러 비로소 원조인 F 장조가 다시 모습을 드러내는데 유연하게 흐르는 가운데서도 장·단조를 오가는 과정에서의 끊임없는 색채 변화를 분명하게 전달해야 하고, 특히 마디 93부터 점차 *cresc.*하여 느낌을 키워주는 것은 전적으로 피아노의 몫이다. <악보 58>

<악보 58> 마디 84~95

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 84-88) features a violin part starting at measure 85 with a *pizz* (pizzicato) marking. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The second system (measures 89-92) shows the violin part with *dim.* (diminuendo) markings and the piano part with *dim.* markings. The third system (measures 93-95) includes *cresc.* (crescendo) markings in both parts, a *f* (forte) dynamic, and *arco* (arco) markings for the violin part, along with triplet markings (3) in both parts.

마디 96~98까지 피아노 리듬의 세분화를 볼 수 있는데 멜로디 라인에 4분 음표를 8분음표로 쪼개는 리듬이 한 셋트씩 점점 늘어나면서 리드미컬한 첼로의 마르카토에 힘을 실어주고, 마디 99부터 8분음표의 연속적인 진행이 오른손의 내성과 왼손의 베이스로 옮겨가면서 무게감을 더하는데 두 음씩 슬러로 묶여 동형 진행되는 아티큘레이션을 잘 살리며 점진적으로 상행하여 *f*에 이른다.

특히 이 부분의 첼로는 3박자 형태로 묶인 그룹핑(grouping)의 구성이 주는 음악적 묘미를 만끽하면서 추진력을 불어 넣어준다. <악보 59>

<악보 59> 마디 96~102

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 96 to 98. The piano part is in the upper staves, and the cello part is in the lower staff. The tempo is marked 'marcato' and the dynamic is 'f'. The second system covers measures 99 to 102. The piano part continues in the upper staves, and the cello part is in the lower staff. In measures 99, 100, and 101, the cello line features three-measure groupings, each enclosed in a rectangular box. The piano part in the second system has a more active accompaniment with eighth notes.

㉠ B' 부분 (마디 102~128)

마디 102~117까지는 B 부분(마디 23~38)과 조성만 다를 뿐 동일한 진행이다.

마디 116~117은 마디 112~115까지 두 악기가 주거나 받거나 하던 선율적 대화가 온전히 피아노로 넘어오는 부분이다. 분위기를 순식간에 바꾸어 미끄러지듯이 부드럽고(*dolce*) 달콤하게 첼로의 피치카토와 앙상블을 이루어 준다.

마디 119는 마디 40에서 피아노가 노래하던 셋잇단음표를 첼로가 담당하고 마디 121마디에 이르러 피아노가 합류하여 두 악기의 unison으로 급격히 확대된 흐름을 첼로의 아르페지오가 이어 받고 피아노는 마르카토의 강한 코드로 받쳐주면서 열정적인 마무리로 치닫는다. 특히 마디 124~125에서 두 악기간의 일체감이 극적인 느낌을 더하여 줄 수 있다.

마디 125~128은 피아노의 연속적인 상행 아르페지오 진행으로 구성되는데 반음계적 화성의 변화는 원조로 되돌아가기 위한 긴 준비 과정이다. 점차 *dim.*되지만 고르고 흐르듯 유연한 레가토로 내성 변화를 느껴주고 특히 베이스(C음)는 F 장조로 돌아가는데 결정적 역할을 하는 중요한 음(딸림음)이므로 편안하면서도 충분한 테누토로 부각시켜 준다. <악보 60>

<악보 60> 마디 118~128

118

arco

*f*

121

*cresc.*

*f*

*f marc.*

125

*fp*

*dim.*

㉔ A''' 부분 (마디 128~144)

첼로의 주제 선율과 함께 돌아온 마지막 A''' 부분은 8분음표를 변형한 리듬과 피치카토로 바뀐 주법의 변화를 볼 수 있는데 이는 발전적 변형기법의 한 예로 같은 듯 다른 주제의 다양한 모습을 통해 악장의 통일성을 꾀하는 브람스의 의도를 엿볼 수 있다. 이제까지 피치카토에 레가토로 대응했던 것과는 달리 피아노는 높은 음역으로 이동, 첼로와 더불어 매우 가볍고 (*molto legg.*) 작게 (*pp*), 왼손은 페달 없이 (*senza Pedale*) 스타카토로, 오른손은 이음줄 없이 (*non legato*) 연주하라는 지시어에 주목할 필요가 있다. 마디 129~134까지 두 악기 모두 아주 작게, 사뿐사뿐한 걸음걸이, 가볍게 튀어 오르는 듯한 느낌으로 담백하게 앙상블을 이루어주도록 한다.

마디 134에서 첼로가 *arco*로 바뀌고 피아노도 *cresc.* 되며 분위기를 전환하여 넓어진 음역과 풍부해진 음량으로 노래하다가 마디 137~138의 *rit.*를 충분히 여유롭게 표현한다. 이후 139마디에서 갑자기 *vivace*로 템포를 빨리 하면서 마디 6~9의 선율을 노래하며 점점 정점으로 치닫는다. 피아노 오른손의 넓은 음역을 아우르는 아르페지오를 시작으로 마디 142의 첼로와 함께 하는 다소 거친 듯한 아르페지오는 강렬하고 극적인 엔딩에 결정적 역할을 한다. 두 악기가 일치된 호흡으로 힘차게 달려 나아가듯 몰아가 주고 마지막 코드는 남성적인 힘과 중후함, 그리고 무게감이 함께 배어나올 만큼 깊은 소리로, 또한 충분한 길이로 울려준다. <악보 61>

<악보 61> 마디 128~144

129

*non legato*

*pp molto legg.*

*senza Pedale*

133

*arco*

*f*

137

*vivace*

*f rit.*

*rit.*

*vivace*

141

*f*

*rit.*

### III. 결론

브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)의 원숙기에 작곡된 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 2번 F 장조, Op. 99>는 열정적이고 규모가 큰 작품이다. 곡 전반에 걸친 화려한 선율과 빈번한 화성변화에서 오는 색채감, 다양하고 대담한 리듬의 사용 등 특히 피아노 파트에서 음악적 표현의 더 많은 역할을 담당하고 두 악기 모두 다양한 연주기법으로 넓은 음역을 종횡무진 누비며 각 악기가 가진 매력을 한껏 드러낸다.

이 곡은 형식면에서 볼 때 4악장으로 구성된 전통적인 소나타이나 악장별 조성 안배에 있어서는 기존의 방식을 벗어나 2악장에 관계조가 아닌 네아폴리탄(Neapolitan)조의 이명동음(異名同音)조를 사용하는 혁신적인 면을 보이고, 발전적 변형기법(Developing Variations)을 통해 소나타의 각 악장을 조화롭게 발전시켜 다 악장 구조의 통일성을 확립하였다.

제 1악장은 제시부-발전부-재현부로 구성된 소나타 형식으로 제 1주제가 발전적 변형기법을 통해 다양하게 변화하며 악장 전체에 통일감을 주는 주요 요소로 사용된다. 많은 양의 트레몰로의 사용은 브람스의 이전 작품들이나 당시의 다른 작곡가들의 실내악곡에서 볼 수 없었던 대담한 시도이며 이로 인해 화려함을 더하였고, 특히 16분음표를 사용한 첼로의 도입부는 신선하면서도 강렬한 인상을 남긴다.

느리고 단아하지만 표현력 짙은 제 2악장은 여러 면에서 파격적이다.

우선 1악장과 2악장의 조성은 전통적인 V도 관계조가 아닌 F 장조와 F<sup>#</sup> 장조로서 반음 윗 조의 상관관계를 가진다. 이는 1악장의 제시부와 발전부 사이에서도 나타나는 조성 관계로 브람스의 진보적 경향과 함께 낭만주의의 자유롭고 대담한 조성 사용의 예를 보여준다. 재현되는 과정에서도 원조로 돌아가지 않고 주제의 단편을 이용한 허위 재현(False Recapitulation)

이 먼저 나타난 후에야 원조를 선보이는 모험적 시도를 하는데 이를 통해 전통적 형식 안에서 자유로움을 담고자 했던 의도를 엿볼 수 있다.

제 3악장은 F 장조와 같은 으뜸음조인 f 단조의 조성을 가진 스케르초풍의 복합 3부 형식으로 잦은 조성 변화를 이끄는 다채로운 화성의 움직임이 특색있고 악장 전반을 지배하는 2:3의 복합리듬으로 인해 브람스만의 스케르초 분위기를 보여준다. 또한 브람스의 교향곡 제 3번의 4악장과 모티브적으로 분위기를 같이하며 연결 고리를 가진다.

제 4악장은 F 장조로 론도 형식이나 다른 한편 제시부-발전부-재현부로도 묶을 수 있다는 점에서 론도 형식과 소나타 형식이 결합된 론도 소나타로 보는 견해도 있다.

제 1악장 제 1주제의 첫 마디 동기는 음정과 리듬의 단편을 가지고 반복하거나 확대시키며 1악장 전체에 지속적으로 나타나며 논리적 발전을 보이고, 2악장에서는 주제의 단편들이 대위법적 기법으로 나타나며 두 악기간의 유기적 관계를 높인다. 이러한 발전적 변형기법은 전 악장에 걸쳐 사용되며 주제의 발전을 다양하게 보여준다.

화성은 베이스(bass)나 선율의 반음계 진행에 의한 화음 연결이 많이 보이는데 1악장의 발전부와 2악장의 B부분, 그리고 3악장에 주로 나타난다. 특히 피아노 선율의 옥타브 중복(octave doubling)은 전 악장을 통해 찾아볼 수 있는데, 선율의 강렬함과 선율성을 강조하는 역할을 한다.

2:3의 복합리듬은 곡 전반에 사용되는데 1악장에서는 제 2주제가 제시되는 부분에, 2악장은 b 부분의 선율에서 보여지고 특히 3악장은 곡 전반에 우세하게 사용된다. 또한 4악장에서는 주제 선율선율 풍부하게 하는 등 각 악장에서 다양한 역할로 쓰일 뿐 아니라 헤미올라와 싱크페이션을 이용한 브람스만의 자유롭고 독창적이며 대담한 리듬의 사용 또한 볼 수 있다.

작곡 당시의 자연 속에서 편안했던 상황을 대변하듯 밝고 강하면서도 안정적인 긴 선율선도 특징적이라 하겠다.

연주시 제 1악장은 강렬한 에너지가 넘치는 가운데 긴 트레몰로에 의한 분위기 조성과 두 악기간의 밸런스를 위한 피아노의 적절한 볼륨 조절에 유의하고, 제 2악장은 피아노 파트만으로도 손색없이 훌륭한 음악인 것을 염두에 두고 서정적인 선율선과 중량감 있는 화성의 표현 능력이 요구된다.

제 3악장은 유머스러우면서도 역동감이 느껴지는 A 부분과 유려하게 음악이 흐르는 B 부분의 대조가 효과적으로 나타날 수 있도록 표현하고, 이 악장에서 전체를 구성한다고 해도 과언이 아닌 피아노 파트의 연속적인 코드 진행을 안정되게 소화하는 테크닉이 필요하다. 또 제 4악장은 전체적으로 밝고 생기 있는 분위기를 유지하면서 간결성, 절도 있는 리듬표현에 주력한다.

전체적으로 각 악장마다 주제의 발전과정을 큰 틀에서 생각하면서 긴 호흡을 가지고 연주해야 할 대곡이다.

본 연구는 작곡가의 성장배경과 작품세계, 작곡기법 등의 보다 깊이 있는 연구를 통해 브람스만의 색깔로 널리 알려진 우수에 찬 서정성 외에 그가 지닌 내면의 강렬하고 역동적인 부분을 새롭게 발견함으로써 브람스 음악에 대한 바른 이해와 표현의 범위를 더 넓히는 계기가 되었다. 또한 분석적인 사고와 표현의 폭이 깊어짐에 따라 이것이 연주에 미치는 영향 및 중요성에 대해 자각하게 되었을 뿐 아니라, 고전적 형식미의 극치였던 베토벤의 정신을 계승하면서도 낭만적 표현에 대담했던 브람스의 의도에 부합하는 연주를 하기 위한 연주자로서의 책임의식을 새롭게 각인시키는 계기가 되었다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내서적 및 번역서

강만희. 2005. **간추린 19세기 낭만음악사**, 대전: 예광.

김용환. 2005. **음악세계 서양음악사 제 5권 19세기 음악**, 서울: 음악세계.

음악지우사 편. 2003. **작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스**,

서울: 도서출판 음악세계.

홍세원. 2001. **서양음악사**, 개정판. 서울: 연세대학교 출판부.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 2000. **두길 서양음악사 제 1권**, 서울: 나남 출판.

Grout, Donald J., Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder. 2007.

***A History of Western Music***(제7판 하권). 민은기, 오지희, 이희경,  
전정임, 정경영, 차지원 역. 서울: 이앤비 플러스.

Longyear, Rey M. 2001. ***Nineteenth-Century Romanticism in Music***,

김혜선 역. 서울: 도서출판 다리.

Michels, Ulrich. 2000. **음악은이**, 개정판. 홍정수, 조선우 역.

서울: 음악춘추사.

## 2. 외국서적

- Botstein, Leon ed.. 1999. *The Compleat Brahms : A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*, New York: W.W. Norton.
- Bozarth, George S. ed.. 1988. *Brahms Studies : analytical and historical perspectives*, Oxford: Clarendon Press.
- Jacobson, Bernard. 1977. *The Music of Johannes Brahms*, London: The Tantivy Press.
- Musgrave, Michael ed.. 2006. *Brahms 2 : biographical, documentary and analytical studies*, New-York: Cambridge University Press.
- Musgrave, Michael. 1994. *The Music of Brahms*, New York: Oxford University Press.
- Notley, Margaret, Stephen E. Hefling ed.. 2004. *"Discourse and Allusion : The Chamber Music of Brahms", in Nineteenth-Century Chamber Music*, New York: Routledge.
- Sherman, Bernard D., Michael Musgrave ed., Bernard D. Sherman ed.. 2003. *"How different was Brahms's playing style from our own?", in Performing Brahms : Early Evidence of Performance Style*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Peter H. 2005. *Expressive form in Brahms's instrumental music : structure and meaning in his Werther quartet*, Bloomington: Indiana University Press.

### 3. 사전류

세광음악출판사 사전편찬위원회 편. 1996. *Dictionary of music and musicians*, 서울: 세광음악출판사.

Sadie, Stanley ed.. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 4), second edition. New York: Grove.

### 4. 논문

Peter A Hoyt. 1999. *The "false recapitulation" and the Conventions of Sonata form*. University of Pennsylvania-Electronic Dissertations

### 5. 학회지

권송택. 1999. 19세기 말 독일음악의 주제적 기법과 음악형식과 그 영향, 음악연구제 1집(vol. 20), 한국음악학회, pp. 7~28

박국록. 1988. 브람스의 첼로 소나타 1번과 2번의 비교 분석 연구, 음악연구 제 6집, 한국음악학회, pp. 67~102

임해경. 2007. *An Interpretation of Johannes Brahms's Sonata for Cello and Piano No. 2 in F Major, Op. 99*, 논문 연구 발표집, 충남대학교 예술문화연구소, 통권 14호, pp. 3~20

## 6. 잡지류

- 김용환. 2002. "브람스의 음악관에 관한 소고" 낭만음악, 2002년 겨울호.  
통권 57호, pp. 39~68
- 음연. 2008. "작곡가별 연주기법 요하네스 브람스" String & bow,  
2008년 7월호, pp. 95~97

## 7. 음반

- Rostropovich, Mstislav, Rudolf Gerkin, *The Cello sonatas*,  
by Johannes Brahms. Deutsche Grammophon 410 510-2
- Shafran, Daniil, Felix Gottlieb, *Cello Sonatas* by Johannes Brahms.  
Aulos Classics AMC 2-039

## 8. 웹사이트

<http://www.musicology.co.kr>

<http://www.wikipedia.org>

## ABSTRACT

A Study on 『Sonata for Piano and Cello in F, Op. 99』  
by Johannes Brahms

Kim, Min Hye  
Department of Accompanying  
Graduate School of Music  
Sungshin Women's University

This thesis is a study on 『Sonata for Piano and Cello in F, Op. 99』 ; one of the chamber music by Johannes Brahms(1833~1897), who is evaluated establishing his original musical style by incorporating Romantic musical contents in Classical forms.

Brahms concentrated on composing numerous chamber music throughout his life time. Especially this work, 『Sonata for Piano and Cello in F, Op. 99』 composed in 1886, is known as one of the most significant cello sonatas of the Romantic era. As one of his later works, it reached the peak of technical and musical maturity.

The Sonata is composed in a traditional sonata form, consisted of four movements. However, Brahms took an innovative way for the construction of key relationship among movements; in the second movement, instead of following the traditional key relationship as using a relative key, Brahms used the enharmonic key of Neapolitan key from

the tonic key. The piece has another noteworthy aspect that Brahms tried to unify the whole work through one of his compositional characteristic techniques, Developing Variations.

The object of the thesis is to make a stepping-stone to the accomplishment of this work with developing attitude of thinking and playing ; not by analysing harmony or compositional techniques but by piano-centered considerations of the construction of phrases and changes of harmonies, by over-viewing the development of the thematic fragments which serve as the medium of unifying the whole work in performer's view, and by focusing on organic relationship between piano and cello.

Through bright and energetical this work, it could easily found another side of Brahms's dynamic and strong feature, which was characterized by heavy and melancholy.