creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

신 인 선 교수지도

석사학위 청구논문

브람스 《바이올린 소나타 2번》 (Op. 100)에 나타난 인용기법에 대한 연구

-제1악장과 제3악장에 나타난 가곡 인용 분석을 중심으로-

2020

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 은 혜

브람스 《바이올린 소나타 2번》 (Op. 100)에 나타난 인용기법에 대한 연구

-제1악장과 제3악장에 나타난 가곡 인용 분석을 중심으로-

신 인 선 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2019년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 은 혜

인 준 서

김은혜의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 11월

심사위원장 지 형 주 (인)

심 사 위 원 신 인 선 (인)

심 사 위 원 이 승 윤 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 19세기 낭만주의 작곡가인 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《바이올린 소나타 2번》(Op. 100)에 나타난 가곡 인용에 대한 연구이다. 먼저 브람스 《바이올린 소나타 2번》의 내용을 분석하기에 앞서 그의 생애와 실내악 창작을 선행 연구함으로써 그가 실내악을 고전적인 형식 안에서 낭만적인 요소를 포함 시켜 작곡했다는 사실을 확인했다.

브람스가 《바이올린 소나타 2번》에 가곡을 인용하여 작곡한 이유를 알기 위해 본 논문에서는 19세기의 시대적 배경과 19세기 작곡가들의 작품에 나타난 가곡 인용에 대해 조사했다. 그 결과 19세기의 시대적 배경과 사회적 변화로 인해 작곡가들의 창작 스타일에 변화가 있었음을 확인 할 수 있었다.

가곡 인용이 없는 제2악장을 제외한 브람스 《바이올린 소나타 2번》의 제1악장과 제3악장의 형식적인 분석 후 인용된 가곡의 음악적인 구조를 살펴보았으며, 인용 선율이 어떻게 기악 음악적으로 수용되었는지를 연구하였다. 그 결과 제1악장과 제3악장에서 인용된 가곡 《빨리 오너라》, 《흐르는 멜로디처럼》, 《나의 사랑은 초록빛》, 《조용해진 나의 잠결》 그리고 《묘지에서》의 선율 전체 또는 반주 전체가 아닌 작은 음형들을 인용하여 발전적 변주기법을 통해 기악곡의 음악적 재료로 환원했음을 확인하였다.

이러한 브람스의 가곡 인용 방법은 슈베르트와는 분명하게 차이를 보이는 것이다. 브람스가 19세기 음악문화 속에서 가곡 인용을 통해 '친숙한' 기악곡, 즉 다양한 계층의 청중들이 가정이나 살롱음악회에서도 즐길 수 있는 실내악 작곡을 의도했다고 해석하기보다는 가곡의 음형들을 기악곡의 음악적 재료로 활용하였다고 해석하게 된다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 본론 ····· 3
1. 브람스 생애와 실내악 창작 ····· 3
1) 브람스 생애 ····· 3
2) 실내악 창작 ····· 6
2. 19세기 작곡가들의 작품에 나타난 가곡 인용 ····· 15
1) 슈베르트의 실내악 작품에 나타난 가곡 인용 ····· 16
2) 슈만의 실내악 작품에 나타난 가곡 인용 ····· 20
3) 리스트의 피아노 작품에 나타난 가곡 편곡 ····· 22
4) 브람스의 실내악 작품에 나타난 가곡 인용 ····· 25
3. 《바이올린 소나타 2번》(Op. 100) 작품분석 ····· 31
1) 창작 배경 ····· 31
2) 제1악장 분석 ····· 33
3) 제3악장 분석 ····· 53

Ⅲ. 결론 ····· 67

참고문헌 ····· 70
ABSTRACT ····· 73

표 목차

<표 1> 브람스 실내악 작품목록 ····· 7
<표 2> 작곡가별 현악기로만 구성된 실내악 ····· 11
<표 3> 슈베르트의 가곡 인용 실내악 작품 ····· 17
<표 4> 리스트의 가곡 편곡 작품 ····· 23
<표 5> 브람스의 가곡 인용 실내악 작품 ····· 25
<표 6> 제1악장 형식 ····· 33
<표 7> 제3악장 형식 ····· 53

악보 목차

악보1) 《피아노 4중주 2번》 제1악장, 마디 1-13 ····· 9
악보2) 가곡《송어》, 마디 1-8 ····· 18
악보3) 《피아노 5중주 '송어'》 제4악장, 마디 1-8 ····· 18
악보4) 《가을에》, 마디 1-3 ····· 21
악보5) 《피아노 소나타 2번》 제2악장, 마디 1-8 ····· 21
악보6) 가곡《라인 강에서》(S. 272), 마디 1-8 ····· 24
악보7) 피아노 독주곡 《라인 강에서》(S. 531), 마디 1-6 ····· 25
악보8) 《비의 노래》, 마디 1-10 ····· 27
악보9) 《바이올린 소나타 1번》 제3악장, 마디 1-5 ····· 27
악보10) <여느 때의 노래로 이별을>, 마디 1-10 ····· 28
악보11) 《피아노 3중주 1번》 제4악장, 마디 104-110 ····· 29
악보12) 가곡《빨리 오너라》, 마디 1-6 ····· 36
악보13) 가곡《빨리 오너라》, 마디 15-19 ····· 37
악보14) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 1-7 ····· 37
악보15) 바그너 <발터의 찬양가>, 마디 5-6 ····· 38
악보16) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 11-14 ····· 39
악보17) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 16-24 ····· 39
악보18) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 30-36 ····· 40
악보19) 가곡《흐르는 멜로디처럼》, 마디 1-5 ····· 42
악보20) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 50-54 ····· 43
악보21) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 59-62 ····· 43
악보22) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 75-80 ····· 44

악보23) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 158-168 ····· 45
악보24) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 172-175 ····· 45
악보25) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 186-190 ····· 46
악보26) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 89-100 ····· 47
악보27) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 106-117 ····· 48
악보28) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 117-120 ····· 49
악보29) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 243-252 ····· 50
악보30) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 259-264 ····· 51
악보31) 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 266-276 ····· 51
악보32) 가곡《나의 사랑은 초록빛》, 마디 1-2 ····· 55
악보33) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 1-5 ····· 56
악보34) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 20-21 ····· 57
악보35) 가곡《조용해진 나의 잠결》, 마디 14-18 ····· 58
악보36) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 15-19 ····· 59
악보37) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 63-66 ····· 60
악보38) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 112-116 ····· 61
악보39) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 137-140 ····· 61
악보40) 가곡《묘지에서》, 마디 1-4 ····· 62
악보41) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디31-36 ····· 63
악보42) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 123-126 ····· 64
악보43) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 89-93 ····· 65
악보44) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 104-107 ····· 65
악보45) 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 146-151 ····· 66

Ⅰ. 서론

요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 《바이올린 소나타 2번》(Op. 100) 제1악장과 제3악장을 그가 작곡한 가곡을 인용하여 작곡했다. 브람스가 기악곡 창작에 있어 왜 가곡을 인용하였는지 그리고 가곡에서 인용된 음악적 재료들이 그의 작품에서 어떻게 수용되었는지 알아보기 위하여 본 작품을 분석 연구한다. 또한 《바이올린 소나타 2번》에 인용된 가곡에 대한 이해와 기악 음악으로의 수용 방법을 이해함으로써 연주 해석에 도움을 받는 것을 목적으로 한다.

이런 연구 목적에 도달하기 위하여 본 논문에서는 첫 번째로 브람스의 생애와 그의 실내악 창작을, 두 번째로 19세기 작곡가들에게 나타난 가곡 인용을 이론적 배경으로 제시하고자 한다. 브람스가 왜 기악곡에 가곡을 인용하여 창작했는지에 대한 이론적 배경을 당시 19세기의 시대적 상황을 통해 알아보고자 함이 두 번째 이론적 배경을 설정한 이유이다. 두 번째 이론적 배경에서는 브람스를 포함하여 19세기 작곡가 중 가곡 선율을 기악곡에 인용한 작곡가들의 작품을 살펴보고, 그들이 가곡 선율을 기악곡에 어떻게 활용하였는지 방법론적인 내용을 살펴본다.

이러한 이론적 배경을 바탕으로 브람스의 《바이올린 소나타 2번》을 분석하기에 앞서 창작 배경을 살펴본다. 이후 진행할 작품분석의 범위는 제1악장과 제3악장으로 국한한다. 이 작품이 3악장으로 구성된 소나타 형식이지만 제2악장은 가곡 인용이 나타나지 않음으로 창작 배경에서 간략하게 정리하는 것으로 끝낸다.

제1악장과 제3악장의 분석 방법은 첫 번째로 전체 형식적인 구성을 살펴본다. 그다음 각 악장에 인용된 가곡을 선행 분석하고, 그 내용을 바탕으로 각 악장의 분석을 진행한다. 이를 통해 인용된 가곡의 음악적 재료들이 각

악장에서 어떻게 수용되었는지 확인할 것이다.

브람스의 《바이올린 소나타 2번》을 가곡 인용과 연결한 선행 논문은 브람스의 《바이올린 소나타 1번》에 비해 상대적으로 적었다.[1] 《바이올린 소나타 2번》에 대해서는 상대적으로 인용에 대한 연구가 없으므로 본 논문의 이러한 접근이 연주 해석에 좀 더 도움을 줄 수 있기를 기대한다.

1) 브람스 《바이올린 소나타 2번》에 대한 석사학위 논문은 2000년 이후 약 31편에 달한다. 그 중에 본 논문의 연구 주제와 유사하다고 판단되는 선행연구물은 아래에 제시한 것들이다. 그러나 이 논문들의 목차와 논문개요로 볼 때, 본 논문에서 다루고자 하는 인용에 대한 분석 관점 보다는 대부분 형식 분석과 악곡 분석을 중심에 두고 있었다.
박은정. "Johannes Brahms Sonata for piano and violin in A, Op.100에 관한 연구: 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구". (성신여자대학교 석사학위논문, 2008).
박영경. "브람스의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제2번 A장조 Op.100> 분석연구". (성신여자대학교 석사학위논문, 2015).

Ⅱ. 본론

1. 브람스 생애와 실내악 창작

1) 브람스 생애

요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 1833년 5월 7일 함부르크에서 태어났다. 그는 음악을 사랑하여 작은 악단의 콘트라베이스 주자로 지내던 아버지 요한 야코프(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)와 장신구 가게를 하며 생계를 유지한 어머니 크리스티아네 니센(Johanna Henrika Christiane Nissen, 1789-1865)의 사이에서 2남 1녀 중 둘째로 태어났다.[2] 브람스는 정식으로 음악을 배우기 전이던 다섯 살에 그의 아버지로부터 처음 음악교육을 받았다. 브람스의 아버지는 그가 나중에 오케스트라 단원으로 활동하기를 바라며 호른, 첼로, 바이올린 등 여러 가지 악기를 가르쳤고, 이러한 교육은 어린 브람스에게 아주 좋은 음악경험이 되었다.

그렇게 다양한 악기들을 배우던 브람스는 피아노에 관심을 갖게 되었고, 7세에 아버지를 통해 피아노 선생님인 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)을 만나 정식으로 음악교육을 받게 되었다. 브람스의 정식 음악교육은 피아니스트로서의 성장을 기반으로 한 것이었으며 코셀로부터 음악적인 기초 지식과 피아노 테크닉, 음악적 표현력을 기르는 교육도 받았다. 그가 10세가 되던 1843년에는 코셀에게 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)을 소개 받아 피아노 테크닉 이외에도 작곡법과 음악이론을 배우며 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 등 옛 작곡가들의 음악을 익히게 되었는데

---

2) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』 (서울:음악세계, 2003). 12.

이는 브람스가 작곡가로서 성장하는데 기반이 되었다.[3)]

브람스의 피아니스트로서의 첫 활동은 10살인 1843년에 한 자선 콘서트로 시작되었다. 13살인 1846년에는 어려웠던 가정형편 때문에 브람스는 술집과 유흥가에서 피아노 연주를 하였고, 15살인 1848년에는 최초로 대중 앞에서 피아노 독주회를 하였다. 이듬해인 1849년에 두 번째 독주회를 통해 그는 많은 청중과 사람들에게 피아니스트로서의 재능을 인정받으며 전문 연주자로 자리를 잡아가게 되었다. 브람스의 피아니스트로서의 활동은 그의 음악 인생에 있어 중요한 사람들을 만나는 계기가 되었을 뿐 아니라, 그의 창작 활동과도 관계를 갖는다.

1853년에 브람스는 헝가리 출신의 바이올리니스트인 레메니(Eduard Reményi, 1828-1898)를 알게 되어 연주 여행을 하며 여러 지역에서 피아니스트로, 반주자로서 많은 연주 활동을 했다. 또한 1853년에 하노버에서 레메니를 통해 그 당시 명성을 떨치던 바이올리니스트 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)을 알게 되었고, 이때부터 브람스와 요하임은 평생 동안 깊은 우정을 맺게 되었다.[4)] 브람스는 요하임을 통해 평생 동안 영향을 준 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)과 그의 부인인 클라라(Clara Schumann, 1819-1896)를 알게 되었다. 브람스의 재능을 알아본 슈만은 자신이 발행하던 『음악신보』 (Neue Zeitschrift für Musik)에 브람스를 소개할 뿐 아니라 악보 출판에 도움을 주었다.[5)]브람스의 다양한 분야의 음악인들과의 만남, 반주자로서 함께한 그들과의 연주 여행, 피아니스트로서의 활동은 그가 피아노가 포함된 작품을 작곡함에 있어 큰 영향을 주었다.

브람스의 작곡가로서의 첫 활동은 그가 젊은 시절 작곡했던 곡들이 대부

3) 이성일. 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』 (서울:파바게노, 2001). 35-36.
4) 이성일. 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』. 37-41.
5) 서석주. 『브람스에게 보내는 편지』 (서울:예솔, 2012). 41-47.

분 파기 되어[6] 정확히 알 수 없으나, 11살이던 1844년 루이제 야파(Louise Japha, 1826-1910)에게 즉흥 연주로 들려준 소나타로 시작된 것으로 보여진다. 브람스는 18세이던 1851년에 《스케르초 $e^{\flat}$단조》(Op. 4)를 작곡하였고, 1852년에 《피아노 소나타 $f^{\#}$단조》(Op. 2)와 가곡을 작곡하였다. 1858년에는 괴팅엔에서 《헝가리 무곡》과 많은 민요 편곡 작품을 썼고, 1859년에는 함부르크 여성 합창단 지휘를 맡으며 두 곡의 《세레나데》(Op. 11, Op. 16)와 많은 가곡을 작곡하였다. 1865년 어머니의 죽음으로 충격을 받은 브람스는 1868년에 《독일 레퀴엠》(Op. 45)을 완성하였고, 이 작품으로 대성공을 거두어 작곡가로서 명성을 높이게 되었다.[7]

1872년부터 1875년까지는 빈의 <악우협회>(Gesellschaft der Musikfreunde) 총무와 지휘자로 활동하며, 현악 4중주, 피아노 4중주, 합창곡 등 많은 작품을 완성하였다.[8] 1886년부터 1888년까지 3년간 브람스는 여름을 스위스 툰 호수 근처에 있는 마을에서 지냈다. 이곳에서 휴식을 취하며 브람스는 《첼로 소나타 2번》(Op. 99), 《피아노 3중주 3번》(Op. 101), 《바이올린 소나타 2번》(Op. 100) 등을 작곡하였다. 1890년 브람스는 《현악 5중주 2번》(Op. 111)을 마지막으로 자신의 창작력이 감퇴됨을 느껴 작곡을 그만두려 하였으나, 1891년 마이닝겐에서 리하르트 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)의 클라리넷 연주를 듣고 영감이 살아나 클라리넷이 포함된 실내악곡 《클라리넷 3중주》(Op. 114)와 《클라리넷 5중주》(Op. 115)를 작곡하였다. 1896년에는 평생을 연모하던 클라라의 죽음을 예감하여 불안한 마음에 성서의 내용을 담은 《4개의 엄숙한 노래》(Op. 121)를 작곡하였고, 클라라의 죽음 이후 간암으로 건강이 나빠진 브람스는 《11개의 코랄 전주곡》(Op. 122)의 11번째 곡인 <오 이 세상이여, 안

6) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 218.
7) 이성일. 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』. 347-350.
8) 이성일. 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』. 350-351.

녕히>(*O Welt, Ich muß dich lassen*)를 최후의 작품으로 1897년 4월 3일 64세에 조용히 숨을 거두었다.[9)]

2) 실내악 창작

피아니스트로 시작하여 작곡가로 자리 잡은 브람스는 4곡의 교향곡과 5곡의 관현악곡, 4곡의 협주곡, 3곡의 피아노 소나타, 수많은 독주곡과 합창곡, 200여곡의 가곡 등 다양한 장르에서 많은 작품을 남겼는데, 그중 실내악[10)] 분야에서 큰 발자취를 남겼다. 브람스가 활동했던 19세기 말에는 실내악보다 교향곡, 오페라 등 규모가 큰 장르가 성행하였다. 상대적으로 규모가 작은 실내악은 대중들에게 큰 인기가 없었는데, 이러한 상황 속에서 브람스의 실내악 작곡은 큰 의미를 갖는다. 브람스는 1853년에서 1894년까지 약 40년에 걸쳐 총 24곡의 실내악을 작곡하였다. 앞에서도 언급했듯이 피아니스트로서 활발히 활동했던 그의 실내악은 그가 활동할 당시 가장 기본적이고 중점이 되었던 현악기로만 구성된 실내악보다 피아노가 포함된 실내악이 더 큰 비중을 차지했고, 이전 작곡가들의 실내악 창작에서 드물었던 관악기를 포함하는 실내악도 작곡하였다.

19세기 음악적 경향에서 큰 의미를 갖는 브람스의 실내악을 우선적으로 연도별로 정리, 이를 바탕으로 그의 실내악 창작의 의미를 파악해보고자 한다. 연도별로 정리한 브람스의 24곡의 실내악 작품은 다음과 같다.[11)]

---

9) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 18-20.

10) 본 논문에서 '실내악' 의 범위는 차호성, 오희숙의 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅰ』에서 언급한 바와 같이 "기악음악이나 성악에서 편성, 성부의 수, 작곡 기법 등을 작은 공간을 염두하고 작곡한 음악. 2중주부터 9중주까지의 음악" 을 따른다.
차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅰ』 (서울:심설당, 2003). 19.

11) <표 1>에 제시한 브람스의 실내악 작품목록은 『그로브 음악사전』의 "브람스" 항목을 중심으로 정리한 내용이다.
George S. Bozarth, Walter Frisch. "Brahms, Johannes." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), Vol.4: 201-202.

작품 번호	작곡 년도	작품명	악기편성
Op.8	1854	피아노 3중주 1번 B장조	피아노, 바이올린, 첼로
Op.18	1860	현악 6중주 1번 B♭장조	바이올린2, 비올라2, 첼로2
Op.25	1861	피아노 4중주 1번 g단조	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로
Op.26	1861	피아노 4중주 2번 A장조	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로
Op.34	1862	피아노 5중주 f단조	피아노, 바이올린2, 비올라, 첼로
Op.36	1865	현악 6중주 2번 G장조	바이올린2, 비올라2, 첼로2
Op.38	1865	첼로 소나타 1번 e단조	첼로, 피아노
Op.40	1865	호른 3중주 E♭장조	호른, 바이올린, 피아노
Op.51	1873	현악 4중주 1번 c단조	바이올린2, 비올라, 첼로
Op.51	1873	현악 4중주 2번 a단조	바이올린2, 비올라, 첼로
Op.60	1875	피아노 4중주 3번 c단조	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로
Op.67	1875	현악 4중주 3번 B♭장조	바이올린2, 비올라, 첼로
Op.78	1879	바이올린 소나타 1번 G장조	바이올린, 피아노
Op.87	1882	피아노 3중주 2번 C장조	피아노, 바이올린, 첼로
Op.88	1882	현악 5중주 1번 F장조	바이올린2, 비올라2, 첼로
Op.99	1886	첼로 소나타 2번 F장조	첼로, 피아노
Op.100	1886	바이올린 소나타 2번 A장조	바이올린, 피아노
Op.101	1886	피아노 3중주 3번 c단조	피아노, 바이올린, 첼로
Op.108	1888	바이올린 소나타 3번 d단조	바이올린, 피아노
Op.111	1890	현악 5중주 2번 G장조	바이올린2, 비올라2, 첼로
Op.114	1891	클라리넷 3중주 a단조	클라리넷, 첼로, 피아노
Op.115	1891	클라리넷 5중주 b단조	클라리넷, 바이올린2, 비올라, 첼로
Op.120	1894	클라리넷 소나타 1번 f단조	클라리넷, 피아노
Op.120	1894	클라리넷 소나타 2번 E♭장조	클라리넷, 피아노

<표 1> 브람스 실내악 작품목록

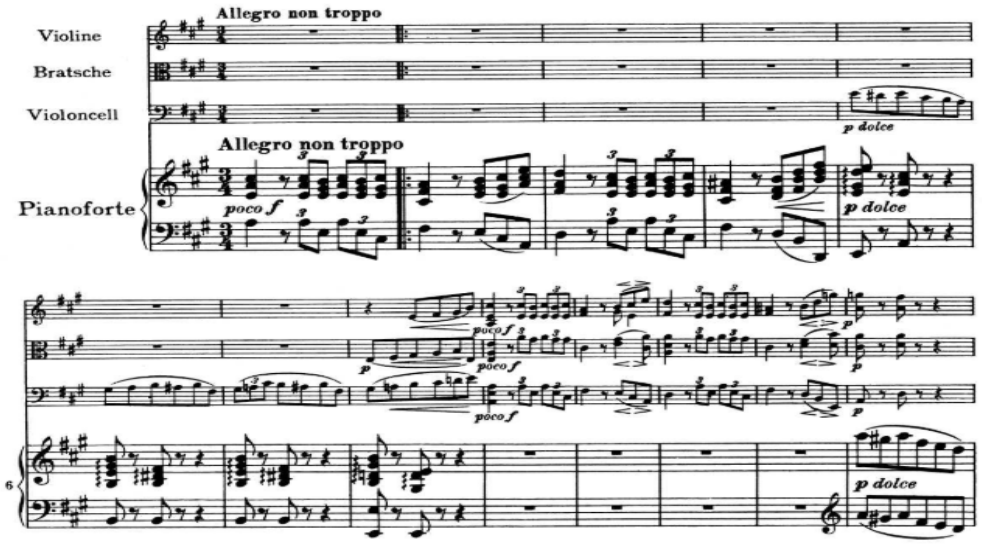
300여곡 이상의 많은 실내악 작품을 남긴 18세기 작곡가 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)이 피아노가 포함된 실내악을 피아노 3중주 단 한 개의 유형에만 집중한 것과 비교 한다면, 브람스는 피아노 3중주, 피아노 4중주, 피아노 5중주 등 여러 유형으로 작곡하였다. 이는 브람스가 실내악 창작에 있어서 자신에게 가장 친숙했던 피아노의 역할을 얼마나 중요하게 여겼는지 짐작해 볼 수 있게 하는 내용이다. 1873년에서 1875년까지 단 3년간에 모두 창작된 3곡의 현악 4중주와 달리 브람스가 작곡한 3곡의 피아노 3중주(표 1, 참조)는 1854년부터 1889년까지 35년 동안 긴 시간적 간격을 두고 창작되었다. 이러한 내용은 브람스가 피아노를 포함한 실내악 작곡에 있어 자신이 다룰 수 있는 악기의 음악적 역할을 어떻게 부여했는지를 살펴볼 필요가 있음을 암시한다. 또한 피아노 3중주 세 곡이 긴 창작시기를 갖기 때문에 그의 창작 스타일 변화도 확인할 수 있다. 《피아노 3중주 1번》은 1854년에 처음 작곡되었고 35년 후 개작되었다. 브람스는 첫 작품의 1/3을 삭제하거나 수정하여 개작했는데, 특히 그는 표제적인 요소가 드러난 부분을 많이 삭제하였다. 대표적으로 베토벤 연가곡 《멀리 있는 연인에게》(*An die Ferne Geibte*, Op. 8)에 수록된 <여느 때의 노래로 이별을>(*Nimm sie hin denn, diese Lieder*, No. 6) 선율을 인용하여 작곡한 론도 형식의 제4악장 B부분을 완전히 삭제한 것을 예로 들 수 있다. 《피아노 3중주 2번》은 《피아노 3중주 1번》 작품보다 주제 선율이나 반주가 훨씬 단순해졌고, 대중들이 이해하기 쉽게 작곡되었다.[12] 《피아노 3중주 3번》은 4악장의 전통적인 소나타 형식을 따르면서도 각 악장의 내용을 《피아노 3중주 1번》과 《피아노 3중주 2번》보다 짧고 간결하게 함축하여 작곡하였다. 《피아노 3중주 3번》 창작 후 이루어진 《피아노 3중주 1번》의 개작에서 표제적인 내용으로 해석할 수 있는 가곡 인용을 삭제했

12) 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅰ』. 67-68.

다는 사실은 19세기 당시 음악문화에서 선호되지 않던 소편성 실내악 창작을 브람스는 가곡의 인용을 통해 청중들에게 다가가려는 시도로 시작했지만, 그의 생애 말년에 들어 절대음악적인 실내악 창작으로 마무리했다고 판단케 한다.

브람스는 피아노 4중주 또한 3곡을 작곡했는데, 3곡 모두 클라라에 대한 사랑을 표현한 곡으로 알려진다.[13] 《피아노 4중주 1번》은 1861년 함부르크에서 클라라의 피아노 연주로 초연되었으며, 《피아노 4중주 2번》과 《피아노 4중주 3번》은 빈에서 브람스의 피아노 연주로 초연되었다.[14] 피아노 연주 실력이 뛰어났던 브람스가 피아노를 포함한 실내악 창작에서 다른 악기보다 피아노를 중요하게 생각했을 거라고 판단할 수 있다. 그러나 피아노 4중주 창작에서 그는 피아노에만 중점을 두지 않고 세 대의 현악기와 균형을 이룰 수 있게 작곡하였다. 이와 같은 사실은 아래 악보를 통해 확인할 수 있다(악보 1, 참조).[15]

<악보 1> 《피아노 4중주 2번》 제1악장, 마디 1-13



13) 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅱ』 (서울:심설당, 2007). 241.
14) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 237-251.
15) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 237.

악보 1에 제시한 부분을 보면, 피아노가 먼저 주제 선율을 연주하고 이어서 세 대의 현악기가 주제 선율을 부분 모방으로 단계적으로 합류한 후, 피아노 없이 주제 선율을 함께 연주한다. 이는 브람스가 피아노 4중주 작품에서 피아노와 현악기의 균형을 이루며 작곡했음을 알 수 있는 내용이다.

단 1곡인 브람스의 《피아노 5중주》는 피아노가 포함된 그의 실내악 작품 중 가장 유명한 작품이다. 브람스는 1862년에 처음 이 작품을 현악 5중주로 작곡했는데, 이 작품에 피아노가 포함된 과정은 그가 만난 많은 음악인들과의 관계로 설명된다. 브람스는 현악 5중주로 작곡했던 이 작품을 클라라와 요하임의 의견을 수렴하여 1864년 2월에 2대의 피아노를 위한 소나타로 개작하였다. 브람스는 이렇게 개작한 소나타를 피아니스트인 카를 타우지히(Karl Tausig, 1841-1871)와 함께 1864년 4월 빈에서 초연했는데, 피아노가 현악기보다 표현력에 있어 섬세함이 떨어진다고 느껴 현재 형태인 피아노 5중주로 같은 해 1864년 11월에 개작하였다.[16)]

브람스가 피아노가 포함된 실내악을 총 17곡 작곡한 것에 비해 현악기로만 구성된 실내악은 7곡에 그친다. 모차르트(Wolfang Amadeus Mozart, 1756-1791)가 실내악 총 100여곡 중 현악기로만 구성된 실내악 작품을 48여곡, 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)가 실내악 총 70여곡 중 현악기로만 구성된 실내악 작품을 44여곡 이상 작곡한 것에 비한다면(표 2, 참조), 현악기만을 위한 브람스의 실내악은 수적으로 그의 창작에서 비중이 적다고 할 수 있다.

16) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 199-200.

작곡가	실내악	현악기로만 구성된 실내악			
	총	총[17]	현악 4중주	현악 3중주	현악 5중주
모차르트	100	48	27	4	6
베토벤	95	34	19	7	6
슈베르트	70	44	34	3	2
브람스	24	7	3	0	2

<표 2> 작곡가별 현악기로만 구성된 실내악

표 2에 제시한 작곡가들의 현악기로만 구성된 실내악 수를 보면, 현악 4중주가 실내악 편성에 있어 가장 기본적인 것이었음을 확인할 수 있다. 모차르트와 베토벤, 슈베르트의 현악기로만 구성된 실내악 중 50% 이상이 현악 4중주 작품임을 알 수 있다. 브람스는 현악기로만 구성된 실내악 총 7곡 중 3곡의 현악 4중주를 작곡했는데, 그의 현악기로만 구성된 작품 중 약 43%를 차지하는 비율이다. 이는 브람스가 다른 작곡가들과 마찬가지로 현악기로만 구성된 실내악 중에는 현악 4중주를 가장 중요하게 여겼던 것으로 볼 수 있다. 브람스가 현악 4중주 창작에서 교향곡 작품만큼 신중했다는 내용은 그가 40세가 되어서야 처음으로 현악 4중주를 작곡한 사실과 《현악 4중주 1번》 이전에 현악 4중주를 많이 작곡했으나, 3곡을 제외하고 모두 폐기했다는 사실로도 확인된다.[18] 반면 브람스의 현악기만 구성된 실내악 7곡 중 단 한 곡도 현악 3중주 편성이 없음을 확인할 수 있다(표 2, 참조).

브람스의 현악 6중주는 바이올린2, 비올라2, 첼로2의 악기 편성으로 중간 음역을 중시했던 현악 5중주 악기편성에 첼로를 추가하여 작곡했다. 《현악 6중주 1번》은 브람스의 첫 번째 현악기로만 구성된 실내악 작품이며, 1865년에 두 번째 작품인《현악 6중주 2번》을 완성하였다(표 1, 참조).

17) 이 현악기로만 구성된 실내악의 총 작품 수는 소나타 형식과 관련된 장르 외에도 단악장도 포함한 숫자이다.
18) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 218.

이 두 곡은 '디베르티멘토'(Divertimento)[19]와 흡사하다. 이처럼 브람스가 그 당시 표본이 되었던 현악 4중주와 함께 현악 5중주 그리고 현악 6중주를 작곡함으로써 전통을 고수하면서도 자신만의 새롭고 고유한 실내악 창작을 이루어 냈음을 볼 수 있는데, 그의 고전적인 내용의 실내악 창작 배경을 그라우트(Donald Jay Grout, 1902-1987)의 『서양음악사 (하)』 아래 문장에서 확인하고 뒷받침해 볼 수 있다.

> "19세기 후반 서구 음악계의 음악 청중은 그 폭이 광범위하게 넓어짐에 따라 다양한 모습으로 분화되어 갔다. 과거 음악에 대한 관심이 높아져 새롭게 출현한 콘서트 음악의 양식과 균형을 이뤘고, 콘서트홀이 점점 진지해져감에 따라 그 반대급부로 등장한 새로운 형태의 여흥 음악이 고전(클래식)음악과 대중음악의 간극을 더욱 벌려놓았다. […] 브람스 같은 경우는 고전 대가들의 토대 위에서 그들과 대결하며 베토벤의 필적할 만한 교향곡과 실내악곡을, 슈베르트, 슈만, 쇼팽의 업적에 견줄 만한 노래와 피아노곡을 썼다. 반면 바그너와 리스트 같은 경우는 베토벤의 유산을 다른 방향에서 주목하면서, 음악 드라마나 교향시 같은 새로운 장르에서 자신들의 길을 찾았다.[…] 절대음악과 표제음악, 전통과 혁신, 고전 장르 / 형식과 새로운 장르 / 형식이라는 이분법을 중심으로 벌어졌다." [20]

브람스는 그의 고전성을 보여주는 현악기만을 위한 실내악 창작 외에도 관악기를 포함한 실내악을 창작하였다. 브람스는 클라리넷 연주자인 뮐펠트와의 만남과 음악적인 교류로 되살아난 창작 의욕에 따라 1891년에 《클라

---

19) 18세기 후반에 유럽에서 성행하던 기악곡 또는 희유곡.
김용환. 『19세기 음악』 (서울:음악세계, 2005). 201.

20) Grout Donald J., Palisca Claude V., Burkholder J. Peter. *A History of Western Music*. Seven Edition. (New York: W. W. Norton, 2006), 민은기 외 6인 번역. 『그라우트의 서양 음악사 (하)』 (서울:이앤비플러스, 2007). 163-165.

리넷 3중주》와 《클라리넷 5중주》를 작곡하였다. 그 후 3년 뒤에는 《클라리넷 소나타》 두 곡을 작곡하였다. 《클라리넷 3중주》는 브람스가 추구했던 발전적 변형기법(developing variation)[21]이 잘 나타난 작품이다. 이 작품은 모차르트 《클라리넷 3중주》(K. 498)의 클라리넷, 비올라, 피아노 악기편성과 다르게 클라리넷, 첼로, 피아노로 편성되었는데, 이는 브람스가 《클라리넷 3중주》의 모델로 삼은 베토벤의 《클라리넷 3중주》(Op. 11)와 같은 악기편성이다.[22] 두 곡의 《클라리넷 소나타》는 1895년에 뮐펠트와 초연했으며, 브람스는 후에 이 두 곡의 소나타를 클라리넷과 음역대가 비슷한 비올라 소나타로도 편곡하였다.[23]

브람스는 클라리넷 외에도 호른을 포함하여 실내악을 작곡하였다. 베토벤은 23곡 이상의 관악기가 포함된 실내악 중《호른 소나타》(Op. 17)뿐 아니라 10곡에 호른을 포함하여 작곡하였고[24] 슈베르트는 7곡의 관악기가 포함된 실내악 중 5곡에 호른을 포함하여 작곡하였다.[25] 이에 반해 브람스는 호른이 포함된 실내악을 《호른 3중주》 단 한 곡만 작곡하였다. 선행 연구들에서는 브람스의 《호른 3중주》를 전통을 지키면서 새로움을 추구한 형태로 해석하기도 한다.[26] 이러한 해석은 호른 3중주의 편성에 대한 언급으로 뒷받침되어야 한다. 베토벤과 슈베르트 같은 경우에는 호른을 대부분

---

21) 브람스가 추구한 발전적 변형기법은 주제 안에서의 작은 동기를 새로운 주제나 선율로 만드는 것으로 주제의 원래 형태를 찾아내기 어렵고, 디테일하며 분석적인 감각을 필요로 한다. 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』 (서울:심설당, 2009). 178.

22) 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅱ』. 85.

23) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 315-316.

24) Joseph Kerman, Tyson Alan. “Beethoven, Ludwig wan." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), Vol.3: 117-119.

25) Brown Maurice J. E., Eric sams. “Schubert, Franz.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), Vol.22: 696-697.

26) 박은정. “Johannes Brahms Sonata for piano and violin in A, Op.100에 관한 연구: 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구”. 6-7.
강진희. “Johannes Brahms Cello Sonata No.1 in e minor, Op.38의 분석 및 고찰”. (동의대학교 석사학위논문, 2018). 12.
이동욱. “Johannes Brahms의 <Horn Trio in E♭major, Op.40>에 관한 분석 연구”. (국민대학교 석사학위논문, 2017). 28.

목관악기와 편성하여 음색적으로 통일을 시켰다. 그러나 브람스는 《호른 3중주》 편성을 서로 다른 음색을 가진 바이올린과 피아노를 포함했다. 이와 같은 편성은 베토벤, 슈베르트와 분명 차별화되는 것으로 브람스의 새로움 추구로 설명할 수 있다.

2. 19세기 작곡가들의 작품에 나타난 가곡 인용

19세기 유럽에서는 잦은 전쟁과 급격한 정치적 변화[27]로 귀족층이 몰락하고 중산층이 대거 형성되었다. 산업화로 인해 도시는 발달하였고, 인구도 증가하게 되었다. 이렇게 인구가 증가한 도시 곳곳에서는 연주회장이나 오페라극장, 음악교육기관이 생기게 되었다. 또한 출판업의 발달과 피아노의 대량 공급으로 가정에서도 다양한 악보와 음악을 접할 수 있게 되었다. 중산층은 연주 단체나 연주회에 후원을 하기도 하였고, 집에 음악가를 초청해 살롱음악회를 열어 자신의 힘과 특권을 드러내기도 하였다.[28]

이러한 사회적 변화로 19세기에는 일반 시민들도 입장권을 구입하면 볼 수 있는 공공 음악회가 열렸다. 공공 음악회는 다양한 계층의 청중들을 만족시키기 위해 방대한 레퍼토리가 생겨났지만, 옛 작품을 연주하는 고전 레퍼토리가 가장 인기가 많았다. 그로 인해 공공 음악회에서는 고전 레퍼토리가 중요한 위치를 차지했고, 청중들의 과거 음악에 대한 관심도 커졌다.[29]

이러한 시대적 배경 속에서 더이상 귀족들의 후원을 받을 수 없게 된 19세기 작곡가들은 생계유지를 위해 레슨이나 공공 음악회를 하였으며 출판을 위한 작곡도 하였다. 그들은 또한 다양하고 넓어진 부류의 음악 청중들이 원하는 음악이 무엇인지에 관심을 갖고 귀를 기울이기 시작하였다. 19세기에는 오페라, 교향곡 등 규모가 큰 장르가 성행하였다. 하지만 오페라의 성

---

27) 1789년에 일어난 프랑스 혁명은 농민과 노동자를 시민 계급으로 부상하게 하였다. 1803년부터 1815년까지 전 유럽에 걸쳐 일어난 나폴레옹 전쟁은 민족의 정체성, 자유, 평등 같은 이념을 유럽에 전파시켰다. 이러한 전쟁들로 인해 귀족들은 몰락하게 되었고, 100개 이상의 크고 작은 공국들이 해체되어 예술가를 후원하는 궁정이 현저히 줄어들었다.
Grout Donald J., Palisca Claude V., Burkholder J. Peter. *A History of Western Music*. Seven Edition. (New York: W. W. Norton, 2006), 민은기 외 6인 번역. 『그라우트의 서양 음악사 (하)』. 48-49.

28) 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』. 113.

29) Grout Donald J., Palisca Claude V., Burkholder J. Peter. *A History of Western Music*. Seven Edition. (New York: W. W. Norton, 2006), 민은기 외 6인 번역. 『그라우트의 서양 음악사 (하)』. 163.

행에도 불구하고 여전히 대부분의 오페라 공연은 비쌌고 청중들은 제한적일 수밖에 없었다.[30] 그래서 청중들은 오페라 음악을 극장 외에서도 듣길 원했고 작곡가들은 이러한 이유에서 오페라를 다양한 장르로 편곡하게 되었다.

그 당시 성행했던 오페라와 교향곡에 비해 상대적으로 규모가 작고 극적인 긴장감이 떨어지는 실내악은 큰 인기가 없었다.[31] 그러나 실내악은 가정이나 살롱음악회에서 가장 많이 접할 수 있는 장르였다. 이러한 이유로 작곡가들은 청중들의 관심을 받기 위해 과거 작곡가의 유명한 작품이나 기존 작품들을 인용하여 실내악을 작곡하기도 하였고, 일부 작곡가들은 실내악에 자신이 작곡한 가곡을 인용하기도 하였다. 이런 창작을 한 작곡가로는 브람스를 포함하여 슈베르트, 슈만 그리고 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) 등을 들 수 있다. 이들의 기악 음악 창작 속에서 나타난 가곡 인용을 살펴보면 아래와 같다.

1) 슈베르트의 실내악 작품에 나타난 가곡 인용

600여곡이 넘는 가곡을 작곡한 슈베르트는 자신이 작곡한 가곡 선율을 실내악 작품 주제로 인용한 대표적인 작곡가이다. 슈베르트가 자신의 가곡을 인용하여 작곡한 실내악 작품은 다음과 같다(표 3, 참조).[32]

표 3에 정리한 내용으로 볼 때, 가곡 인용이 이루어진 슈베르트의 실내악 작품은 크게 두 유형으로 나누어 볼 수 있다. 가곡의 노래 선율을 주제로 인용한 것과 반주 선율을 주제로 인용한 것이다.

---

30) 김서영. “19세기 음악문화와 리스트의 편곡 배경관련 연구-「죽음의 무도」를 중심으로”. (경희대학교 석사학위논문, 2010). 17.

31) 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』. 175.

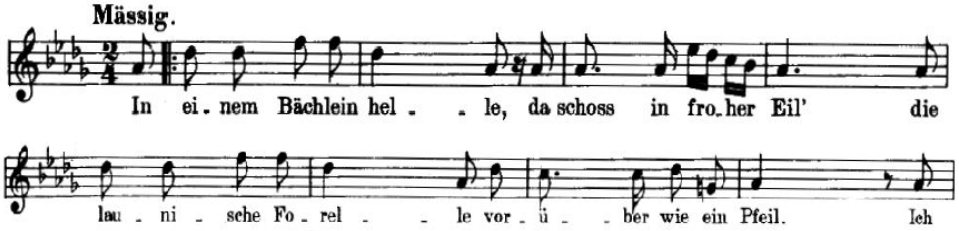
32) <표 3>에 제시한 슈베르트의 가곡 인용 실내악 작품은 정순석의 “슈베르트의 실내악곡에 나타나는 자기 인용에 관한 연구”를 참고하여 정리한 내용이다.
정순석. “슈베르트의 실내악곡에 나타나는 자기 인용에 관한 연구”. 『음악논단』. 31 (2014), 124-134.

작품/해당악장	원곡	인용 방법
《피아노 5중주 '송어'》 (*Die Forelle*, D. 667, 1819) 제4악장	가곡 《송어》 (*Die Forelle*, D. 550, 1870)	가곡의 노래 선율을 주제 선율로 인용. 변주곡으로 작곡.
《피아노 환상곡 '방랑자'》 (*Fantasie für Klavier 'Wanderer'*, D. 760, 1822) 제2악장	가곡 《방랑자》 (*Der Wanderer*, D. 489, 1816)	
《피아노와 플루트를 위한 서주와 변주》 (*Variationen für Flöte und Klavier,* D. 802, 1823)	연가곡 《아름다운 물레방앗간의 아가씨》 (*Die schöne Müllerin*, D. 795, 1823) No.18 <시든 꽃> (*Trockne Blumen*)	
《현악 4중주 13번 a단조》 (D. 804, 1824) 제3악장	가곡 《그리스의 신들》 (*Die Götter Griechenlands*, D. 677, 1819)	가곡의 반주 선율을 주제 선율로 인용. 미뉴에트로 작곡.
《현악 4중주 13번 a단조》 (D. 804, 1824) 제4악장	연가곡 《아름다운 물레방앗간의 아가씨》 (*Die schöne Müllerin*, D. 795, 1823) No. 17 <싫어하는 빛깔> (*Die böse Farbe*)	가곡의 노래 선율을 주제 선율로 인용. 일종의 소나타로 작곡.
《현악 4중주 14번 d단조》 (D. 810, 1824) 제2악장	가곡 《죽음과 소녀》 (*Der Tod und das Mädchen*, D. 531, 1817)	가곡 반주 선율을 주제 선율로 인용. 변주곡으로 작곡.
《바이올린과 피아노를 위한 환상곡 C장조》 (*Fantasie für Violine und Klavier*, C-Dur, D. 934, 1827) 제3악장	가곡 《입맞춤을 보내리라》 (*Sei mir gegrüßt*, D. 741, 1822)	가곡의 노래 선율을 주제 선율로 인용. 변주곡 형태로 작곡.

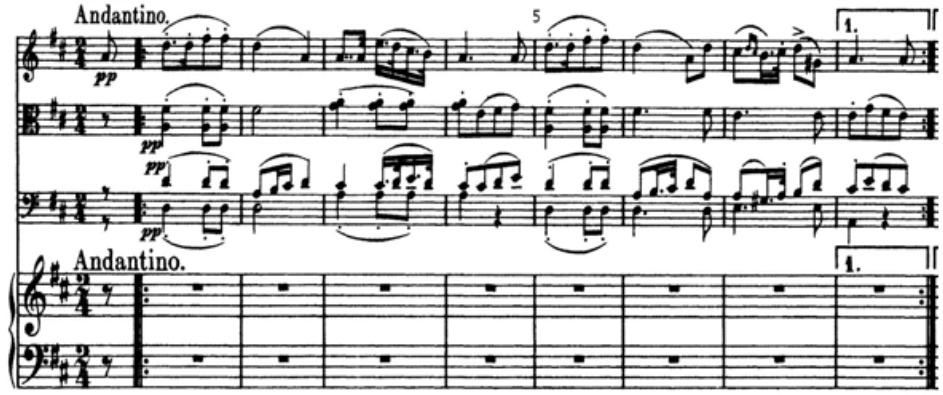
<표 3> 슈베르트의 가곡 인용 실내악 작품

《피아노 5중주 ‘송어’》(D. 667)는 가곡의 노래 선율을 주제로 인용한 대표적인 작품이다. 슈베르트는 1817년에 작곡한 가곡 《송어》의 노래 선율을 인용하여 같은 제목의 《피아노 5중주 ‘송어’》 제4악장을 주제와 6개의 변주곡으로 작곡하였다(악보 2와 3, 비교 참조). 이 작품은 피아노 5중주의 일반적인 악기 편성인 피아노, 바이올린2, 비올라, 첼로가 아닌 피아노, 바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스로 편성되었다. 이 곡은 각 변주마다 실내악을 구성하는 악기들이 각각 가곡 《송어》의 주제 선율을 기반으로 한 변주를 연주한다.[33]

<악보 2> 가곡 《송어》, 마디 1-8



<악보 3> 《피아노 5중주 ‘송어’》 제4악장, 마디 1-8



33) 정순석. “슈베르트의 실내악곡에 나타나는 자기 인용에 관한 연구”. 135.

《현악 4중주 13번 a단조》(D. 804) 제4악장은 《피아노 5중주 '송어'》와 같이 가곡의 노래 선율을 주제로 하는 유사한 음악적 처리를 보여준다. 《현악 4중주 13번 a단조》는 총 4악장으로 이루어져 있으며, 제1악장을 제외한 나머지 악장에서 모두 가곡 인용이 나타난다.[34] 그중 제4악장은 1823년에 작곡한 가곡 《아름다운 물방앗간의 아가씨》에 나오는 노래 <싫어하는 빛깔>의 선율을 인용하여 작곡하였다. 제4악장은 소나타악장형식과 유사한 형식을 가지며, 발전부에서 가곡 선율이 나타난다. 이 곡은 《피아노 5중주 '송어'》와 달리 가곡의 전체 선율을 가지고 있지 않고, 두 마디 동기를 가지고 변화를 주며 기악적으로 처리하였다.

《바이올린과 피아노를 위한 환상곡 C장조》(D. 934) 제3악장도 가곡의 노래 선율을 주제로 하여 변주곡 형태로 작곡한 작품이다. 《바이올린과 피아노를 위한 환상곡 C장조》는 총 4악장으로 구성되었으며, 전 악장이 끊이지 않고 계속 연결되어 연주된다. 제3악장은 가곡 《입맞춤을 보내리라》의 선율을 바탕으로 주제와 9개의 변주로 연주된다.

슈베르트는 가곡 노래 선율을 인용해 작곡한 것처럼 가곡의 반주 선율도 인용하여 작품을 완성하였다. 《현악 4중주 14번 d단조》(D. 810)의 제2악장은 슈베르트가 1817년에 작곡한 가곡 <죽음과 소녀>의 반주 선율을 인용하여 주제와 5개의 변주곡으로 작곡하였다. 이 작품은 가곡과 같은 <죽음과 소녀>라는 부제를 갖고 있다. 각각의 변주는 가곡에서 인용한 반주 선율이 다양한 모습으로 변형되어 나타나고, 각 변주마다 특정 악기가 주제 선율을 연주한다.[35]

《현악 4중주 13번 a단조》(D. 804) 제3악장도 반주 선율을 주제로 인용하여 작곡하였다. 슈베르트는 1819년에 작곡한 가곡 《그리스의 신들》

---

34) 제2악장은 가곡이 아닌 1823년에 작곡한 연극음악 《로자문데》(Rosamunde, D. 797)의 제3막 간주곡 선율을 주제로 인용하여 느린 악장으로 작곡하였다.
김용환. 『19세기 음악』. 191.

35) 정순석. "슈베르트의 실내악곡에 나타나는 자기 인용에 관한 연구". 131.

의 반주 선율을 주제로 인용하여 제3악장을 미뉴에트로 작곡하였다. 제3악장은 성악 선율은 없이 반주의 내용만 가지고 있다. 가곡의 피아노 반주 베이스음을 첼로가 한 옥타브 아래에서 연주하는 차이만 있을 뿐 바이올린, 비올라는 가곡의 반주 선율과 동일한 음역대에서 연주된다.

이처럼 슈베르트는 자신의 가곡을 인용하여 여러 실내악 작품을 작곡하였다. 슈베르트는 가곡 인용 작품을 통해 그의 가곡을 대중들이 특별하게 여기기를 바라며 그 스스로 중요한 의미를 부여하고 싶어 했던 것으로 보여진다.[36)]

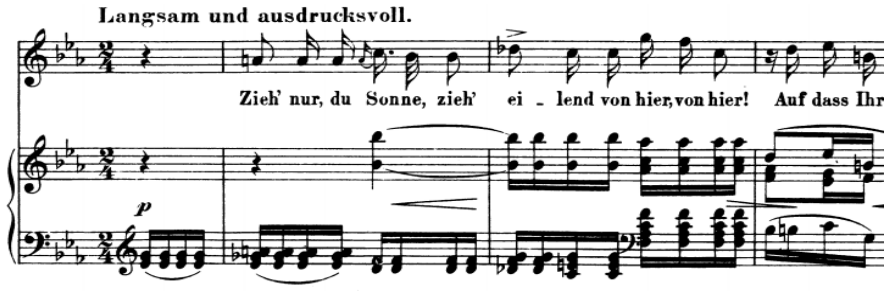
2) 슈만의 실내악 작품에 나타난 가곡 인용

슈만은 독일의 낭만주의를 대표하는 작곡가이다. 그의 실내악에서도 가곡을 인용한 작품을 찾아볼 수 있는데, 특히 그는 피아노 작품에 가곡을 인용하였다.

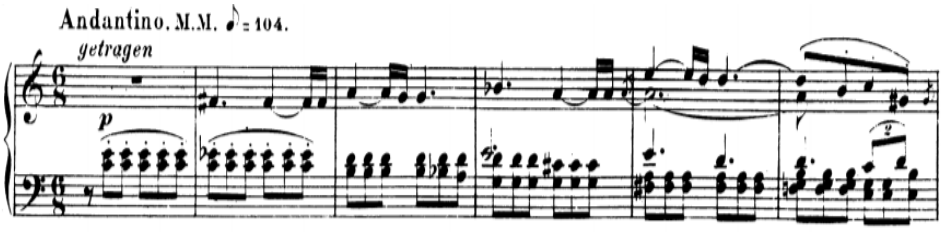
슈만의 3곡의 피아노 소나타 중 1번과 2번 곡에서 가곡의 인용이 나타난다. 《피아노 소나타 1번》(Op. 11) 제2악장은 그의 가곡 《안나에게》(*An Anna*)의 노래 선율과 반주 선율을 모두 인용하여 피아노 소나타로 작곡하였다. 《피아노 소나타 2번》(Op. 22) 제2악장에서는 그의 가곡 《가을에》(*Im Herbst*) 노래 선율과 반주 선율을 변형시켜 인용하였다(악보 4와 5, 비교 참조). 가곡에서 한마디 길이의 노래 선율은 소나타에서는 두 마디 길이로 나누어져 나타난다. 이때, 가곡 노래 선율은 소나타의 오른손 성부에 3도 낮은음으로 나타나며, 가곡의 피아노 왼손 반주 16분음표 음형은 소나타 왼손 성부에서 8분음표로 변형되어 나타난다.

36) 정순석. “슈베르트의 실내악곡에 나타나는 자기 인용에 관한 연구”. 147.

<악보 4> 《가을에》, 마디 1-3



<악보 5> 《피아노 소나타 2번》 제2악장, 마디 1-6



슈만은 자신의 가곡 인용 이외에도 다른 작곡가의 작품을 인용하여 작곡하였다. 특히 그의 부인인 클라라의 피아노 작품을 인용하여 작곡하기도 하였다. 대표적인 작품으로는 《클라라 비크의 주제에 의한 즉흥곡》(*Impromptus on a theme by Clara Wieck*, Op. 5)이 있다. 이 작품은 클라라가 슈만에게 헌정한 《로망스》(*Romance*, Op. 3)의 주제 선율을 인용하여 주제와 10개의 변주로 작곡한 것이다.

슈만의 《판타지》(*Fantasie*, Op. 17) 제1악장도 클라라의 작품을 인용하여 작곡되었다. 이 작품의 제1악장에는 클라라의 《노투르노》(Op. 6)의 순차적으로 하행하는 주제 선율을 인용하고 있다. 이 선율은 제1악장에서 빈번하게 나타난다.[37] 슈만의 《판타지》 제2악장에서는 베토벤의 가곡을

37) 김지연. "슈만의 피아노 음악에 나타난 인용기법 (Fantasie Op. 17을 중심으로)". (경희대학교 석사학위논문, 2003). 38.

인용하여 작곡한 것을 확인 할 수 있다. 제2악장은 A-B-A'-C-B'-A''-A'''-Coda로 이루어진 론도 형식으로, A부분에서 베토벤의 연가곡 《멀리 있는 연인에게》(*An die ferne Geliebte*, Op. 98) 제4곡 <높은 하늘을 떠가는 구름>(*Diese wolken in den Höen*)의 노래 선율이 주제 선율로 인용되어 나타난다. 이 인용된 선율은 A'와 A''부분 그리고 A'''에서 리듬이 변형되어 나타난다.

3) 리스트의 피아노 작품에 나타난 가곡 편곡

브람스가 전통을 바탕에 두고 자신만의 언어로 새로움을 구축했다면, 리스트는 음악 언어적인 측면에서 진보성을 가진 작곡가였다. 그러한 리스트가 가곡을 인용하여 편곡했다는 점은 그도 그 당시의 청중들의 요구와 수요를 배제하지 못했다는 것으로 해석할 수 있다.

19세기에는 피아노가 섬세한 표현이 가능해지고 다양한 음색을 낼 수 있게 개량되었는데, 리스트는 이러한 피아노를 가장 극적이고 섬세한 악기로 여겼다. 리스트의 전체 약 1200개의 작품 중 700여곡이 피아노 작품이고, 그 중 370여곡은 가곡, 기악곡, 관현악곡을 피아노 작품으로 편곡한 편곡작품으로 편곡작품이 피아노 작품 중 50% 이상을 차지한다.[38] 리스트는 가곡을 편곡하여 약 150여곡의 피아노 작품을 창작했다. 슈베르트가 자신의 가곡을 인용하여 많은 작품을 작곡한 것과 달리 리스트는 자신의 가곡보다 슈베르트, 슈만, 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847) 등 다른 작곡가들의 수많은 가곡을 피아노 작품으로 편곡하였다.[39]

---

38) 이지예. "프란츠 리스트의 피아노를 위한 편곡 작품 연구: 슈베르트와 슈만의 가곡을 중심으로". (명지대학교 석사학위논문, 2005). 9.

39) 리스트는 슈베르트의 가곡에 가장 큰 관심을 가졌으며, 슈베르트의 가곡을 60여곡 이상 편곡하였고, 슈만의 《미르테의 꽃》(*Myrthen*, Op. 25)에 수록된 <헌정>(*Widmung*), 멘델스존의 가곡 《Op. 13, 34, 37》 중 7곡을 편곡하는 등 많은 작곡가들의 가곡들을 피아노 작품으로 편곡했다.
이지예. "프란츠 리스트의 피아노를 위한 편곡 작품 연구: 슈베르트와 슈만의 가곡을 중심으로". 11.

리스트는 자신이 작곡한 가곡을 피아노 독주를 위한 편곡 작품으로 총 12곡 작곡했으며, 12곡 모두 원곡의 멜로디와 반주 선율, 마디 수 등을 그대로 피아노에 옮겨 편곡하려 노력했다.[40] 그의 가곡 편곡 작품은 다음과 같다(표 4).[41]

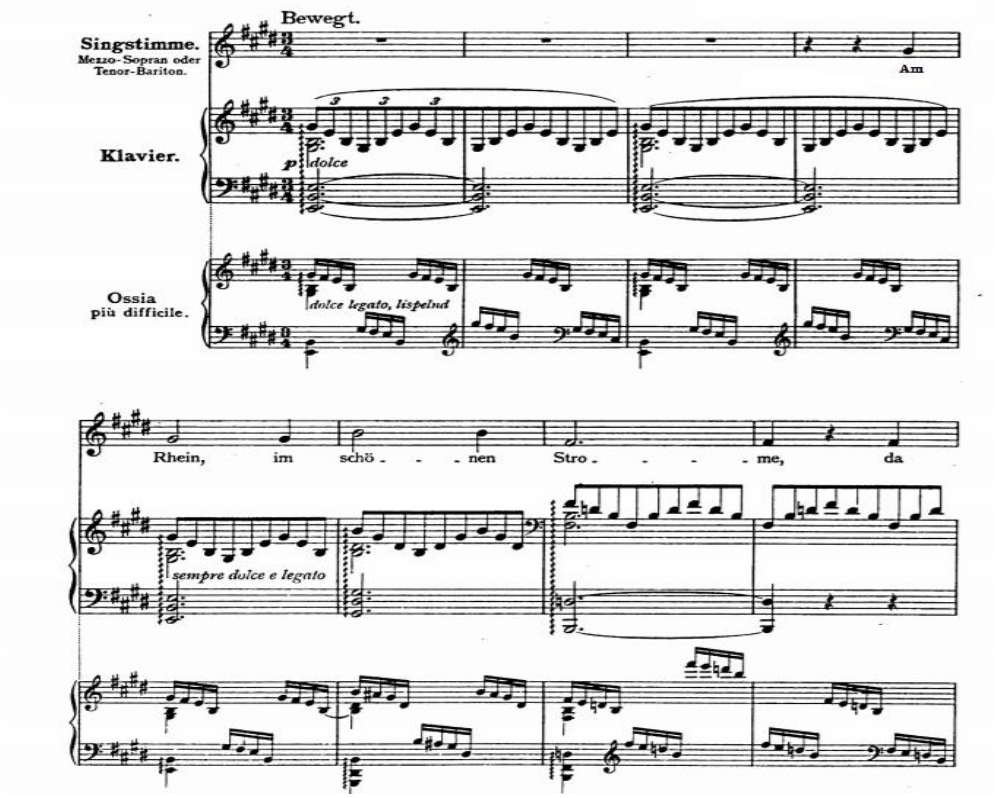
작곡년도	원곡	피아노 독주곡
1843	《로렐라이》(S. 273)	《로렐라이》(S. 531)
	《라인 강에서》(S. 272)	《라인 강에서》(S. 531)
	《미뇽의 노래》(S. 275)	《미뇽의 노래》(S. 531)
	《옛날에 왕이 있었다》(S. 278)	《옛날에 왕이 있었다》(S. 531)
	《그대 하늘에 있는 자》(S. 279)	《그대 하늘에 있는 자》(S. 531)
	《금발의 예쁜 작은 천사》(S. 269)	《금발의 예쁜 작은 천사》(S. 531)
1847	《그들은 무어라 말했는가?》(S. 276)	《그들은 무어라 말했는가?》(S. 535)
	《오! 내가 잠잘 때》(S. 282)	《오! 내가 잠잘 때》(S. 536)
	《아가야, 내가 왕이라면》(S. 283)	《아가야, 내가 왕이라면》(S. 537)
	《아름다운 잔디가 있다면》(S. 284)	《아름다운 잔디가 있다면》(S. 538)
	《무덤과 장미》(S. 285)	《무덤과 장미》(S. 539)
	《가스티벨짜》(S. 286)	《가스티벨짜》(S. 539)

<표 4> 리스트의 가곡 편곡 작품

40) 최순락. “슈베르트 가곡의 편곡에 나타난 리스트의 편곡 기법에 관한 연구”. (숙명여자대학교 석사학위논문, 1994). 10.
41) 원곡과 편곡의 작곡년도, 작품명은 같다.
최순락. “슈베르트 가곡의 편곡에 나타난 리스트의 편곡 기법에 관한 연구”. 81.

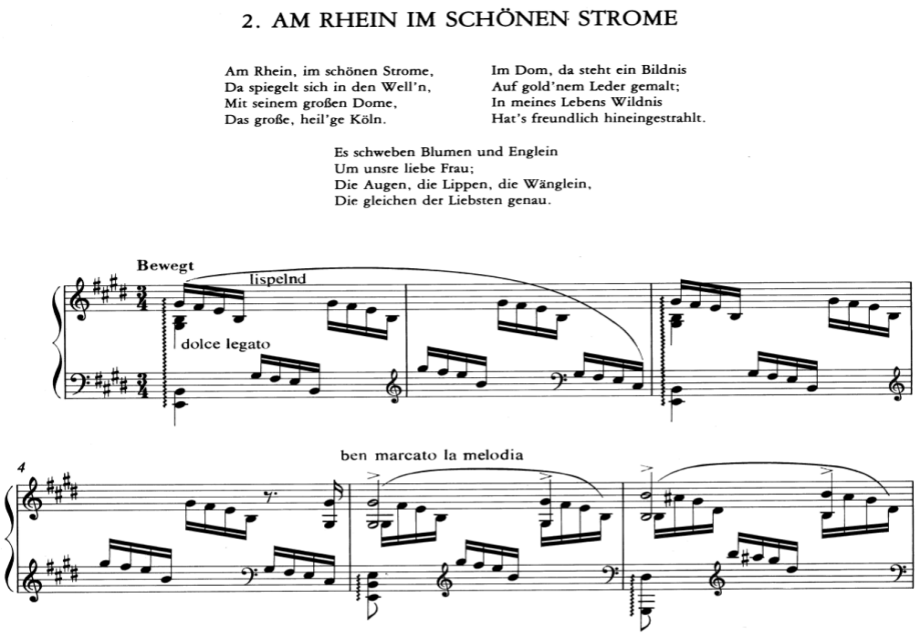
리스트는 피아노 작품들을 원곡과 유사하게 따르면서도 원곡보다 더 기교적이고 화려하게 편곡하였다. 또한 위에서 언급했던 피아노 편곡 작품들을 보면 제목 아래에 원곡의 가사 내용을 기록하였는데, 이를 통해 그가 원곡 가사를 중요시하며 피아노에서 시적인 내용을 담아 편곡해내려 했음을 알 수 있다(악보 6과 7, 비교 참조).[42]

<악보 6> 가곡 《라인 강에서》(S. 272), 마디 1-8



42) 최순락. “슈베르트 가곡의 편곡에 나타난 리스트의 편곡 기법에 관한 연구”. 79.

<악보 7> 피아노 독주곡 《라인 강에서》(S. 531), 마디 1-6



4) 브람스의 실내악 작품에 나타난 가곡 인용

브람스도 가곡 인용을 통해 여러 실내악 작품을 창작하였다. 그는 자신의 가곡 인용뿐 아니라 민요와 다른 작곡가의 가곡도 인용하여 작곡하였다(표 5).

장르	원 작곡가	원곡	작품/악장
가곡	브람스	《비의 노래》 (*Regenlied*, Op. 59-3)	《바이올린 소나타 1번》 (Op. 78, 1878) /제3악장
		《빨리 오너라》 (*Komm Bald*, Op.97-5)	《바이올린 소나타 2번》 (Op. 100, 1886) /제1악장

		《흐르는 멜로디처럼》 (*Wie Melodien zeiht es mir leise durch den Sinn*, Op. 105-1)	
		《나의 사랑은 초록빛》 (*Meine Liebe ist grün*, Op. 63-5)	《바이올린 소나타 2번》 (Op. 100, 1886) /제3악장
		《조용해진 나의 잠결》 (*Immer leiser wird mein Schlummer* Op. 105-2)	
		《묘지에서》 (*Auf dem Kirchhofe*, Op. 105-4)	
	슈베르트	가곡집《백조의 노래》 (D. 957, 1828) 제12곡 <바닷가에서>(*Am Meer)*	《피아노 3중주 1번》 (Op. 8, 1854) /제3악장
	베토벤	가곡집《멀리 있는 연인에게》 (Op. 98, 1816) 제6곡 <여느 때의 노래로 이별을>(*Nimm sie hin denn, diese Lieder*)	《피아노 3중주 1번》 (Op. 8, 1854) /제4악장
민요		<그것은 세 소년을 끌었다> (*Es zogen drei Burschen*)	《호른 3중주》 (Op. 40, 1864-1865) /제2악장
		<버드나무 집이 있다> (*Dort in den Weiden steht ein Haus*)	《호른 3중주》 (Op. 40, 1864-1865) /제4악장

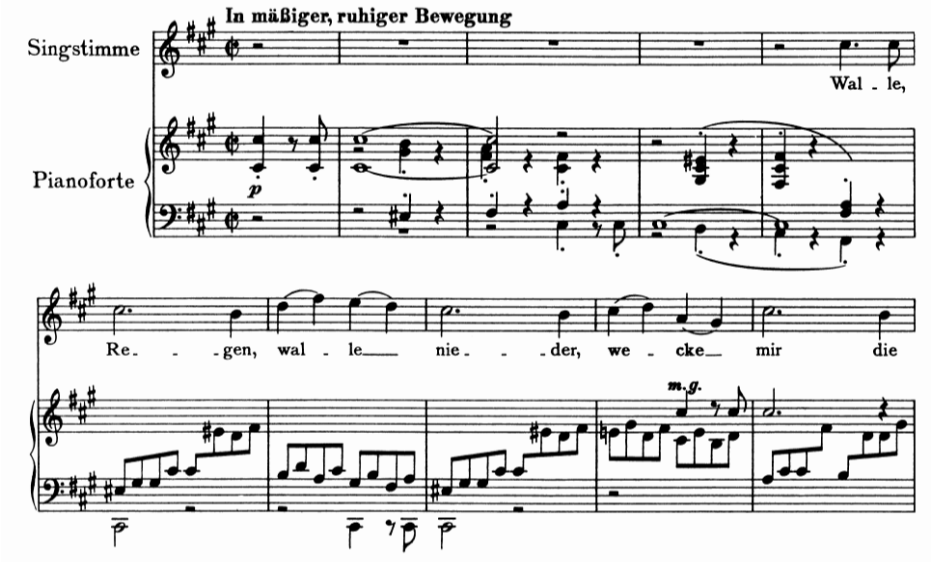
<표 5> 브람스의 가곡 인용 실내악 작품

브람스 3곡의 바이올린 소나타 중 1번과 2번에서 그의 가곡을 인용한 내용을 찾아볼 수 있다. 《바이올린 소나타 1번》(Op. 78)은 그의 가곡을 인용한 대표적인 작품으로 '비의 노래의 소나타' 로 불려진다. 이 작품의 제3악장은 그의 가곡《비의 노래》의 주제 선율을 인용하여 작곡되었다.[43]

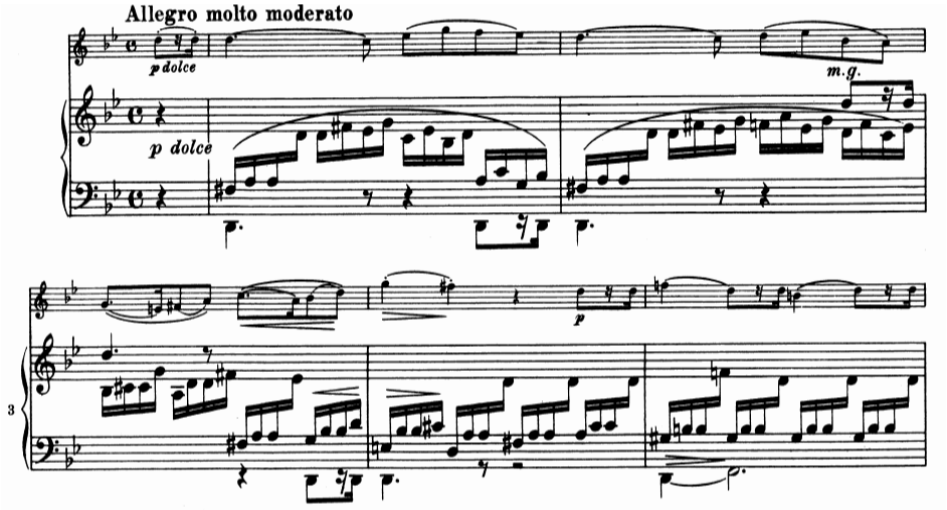
43) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 288.

가곡 선율은 론도 형식의 제3악장 A부분 주제 선율로 인용되었으며, 바이올린과 피아노가 이 주제 선율을 주고받으며 연주한다. 또한 가곡의 마디 6부터 진행되는 반주 선율도 제3악장에서 그대로 인용된 것을 확인할 수 있다(악보 8과 9, 비교 참조).

<악보 8> 《비의 노래》, 마디 1-10



<악보 9> 《바이올린 소나타 1번》 제3악장, 마디 1-5

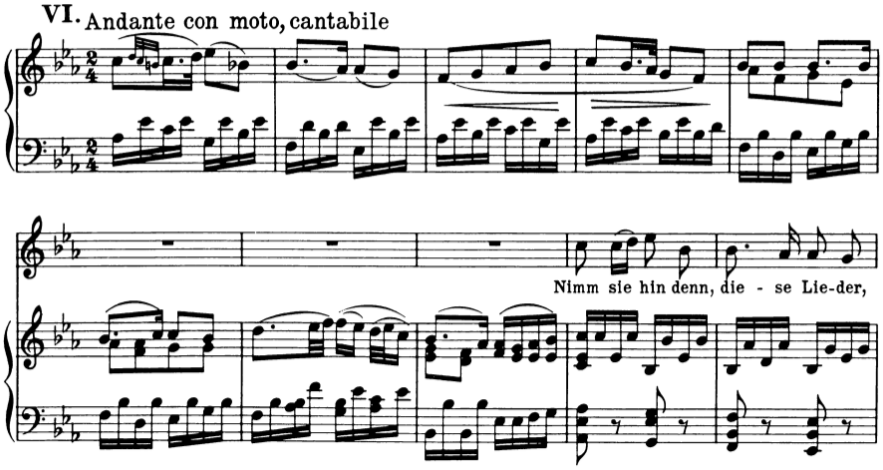


가곡의 2/2박자, 적당히, 조용한 움직임(In mäßiger, ruhiger Bewegung)의 템포는 소나타에서 4/4박자, 매우 빠르고 보통빠르기(Allegro molto Moderato)의 템포로 변형된 것을 확인할 수 있다.[44)]

브람스의 《피아노 3중주 1번》(Op. 8)은 총 4악장 구성으로 제3악장과 제4악장에서도 가곡 인용이 나타난다. 이 작품은 브람스 자신이 작곡한 가곡을 인용한《바이올린 소나타》(Op. 78, Op. 100)와 달리 다른 작곡가들의 가곡을 인용하여 작곡하였다. 《피아노 3중주 1번》(Op. 8)의 제3악장은 3부 형식으로 중간 악구에서 슈베르트의 가곡집《백조의 노래》에 수록된 제12곡 <바닷가에서>의 선율이 인용되어 나타난다.

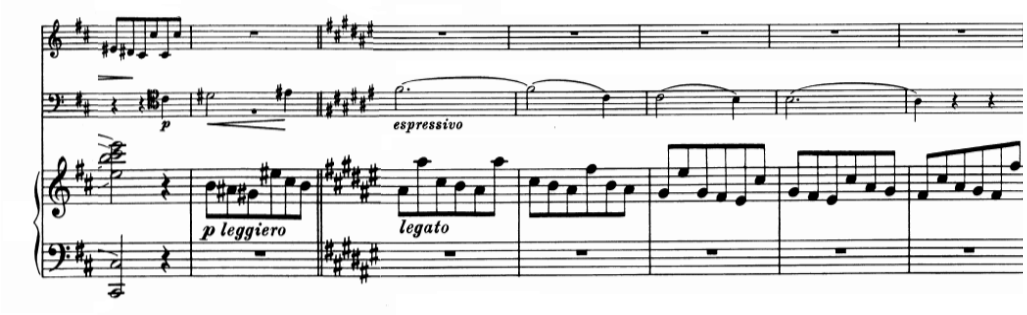
제4악장은 론도 형식으로 B부분은 가곡집《멀리 있는 연인에게》(Op. 98) 제6곡 <여느 때의 노래로 이별을>의 노래 선율을 인용하여 작곡하였다. B부분에 인용된 선율은 첼로가 연주하는데, 선율의 진행은 가곡과 같으나 리듬이 변형되고 음가가 확장되어 나타나는 것을 확인할 수 있다(악보 10과 11, 비교 참조).

<악보 10> <여느 때의 노래로 이별을>, 마디 1-10



44) 김유미. “브람스 가곡「비의노래」(Regenlied Op.59, No.3)와「바이올린 소나타 제1번」3악장 연구-반주 역할을 중심으로-”. (경희대학교 석사학위논문, 2012). 11-12.

<악보 11> 《피아노 3중주 1번》 제4악장, 마디 104-110



제3악장과 제4악장에서 가곡 인용이 나타난 《피아노 3중주 1번》은 앞에서도 언급했듯이 1854년 처음 작곡되었고 약 35년 후에 개작되었는데, 브람스는 개작한 작품에서 제3악장과 제4악장의 가곡 선율을 인용한 부분을 모두 삭제하였다.[45]

브람스는 민요 선율을 인용하여 《호른 3중주》(Op. 40, 1864-1865) 제2악장과 제4악장을 작곡하였다. 제2악장은 스케르초 형식인데, a♭단조로 전조되는 트리오 부분에서 민요 <그것은 세 소년을 끌었다>의 선율이 그대로 인용되어 나타난다. 제4악장은 소나타악장형식이며, 민요 <버드나무 집이 있다>를 바탕에 두고 작곡되었다.[46]

브람스는 가곡과 민요 인용뿐 아니라 다른 작곡가들의 작품 선율을 인용하여 다수의 피아노를 위한 변주곡을 작곡하였다. 그의 변주곡의 주제는 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759), 하이든, 슈만 등 당시 유명한 작곡가의 작품을 인용하여 작곡되었다. 대표적인 작품으로는 《슈만 주제에 의한 변주곡》(*Variationen über ein Thema von R. Schumann*, Op. 9)과 《파가니니 주제에 의한 변주곡》(*Variationen über ein Thema von Paganini*, Op. 35)을 꼽을 수 있다. 《슈만 주제에 의한 변주곡》은 주제와 16개의 변주곡으로 구성되어 있으며, 슈만의 《다양한 소품집》(*Bunte*

45) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 264.
46) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅰ』. 93.

Blätter, Op. 99)의 제4곡 <음악 수첩>(*Album blaetter*) 선율을 바탕으로 작곡되었다.[47)]

《파가니니 주제에 의한 변주곡》은 당대 최고의 바이올리니스트였던 파가니니(Nicoló Paganini, 1782-1840)의 《무반주 바이올린을 위한 24개의 카프리치오》(*24 Caprices for Solo Violin*, Op. 1)의 24번째 카프리치오 주제를 인용하여 주제와 28개의 변주로 작곡한 작품이다. 브람스는 이 변주곡을 14변주로 나누어 2권의 피아노 연습곡으로 만들었다.[48)] 당대 최고의 기교를 선보였던 바이올리니스트 파가니니가 작곡한 원곡만큼 브람스의 이 변주곡 또한 기교적이면서도 화려한 리듬이 잘 나타난다.

전통을 바탕에 둔 브람스가 인용을 통해 실내악을 창작한 것은 그가 새로움도 추구한 것으로 설명할 수 있다. 또한 브람스도 19세기 다른 작곡가들과 같이 당시 청중들과의 소통을 위해 그리고 그들의 요구를 수용하기 위해 이러한 인용의 내용을 담아 실내악을 창작하지 않았는가 하는 추론을 가능케 한다.

이러한 인용 내용들은 브람스 이후 작곡가인 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)에게서도 상당히 많이 나타났다. 그의 작품 중 가곡을 인용한 창작은 특히 교향곡에서 잘 드러났는데, 그의 9곡의 교향곡 중 1번에서 6번까지 6곡의 교향곡에서 가곡 인용이 나타난다. 그의 6곡의 교향곡에는 그가 작곡한 가곡집 《젊은 날의 노래》(*Lieder und Gesange aus der Jugendzeit*, 1882), 《방황하는 젊은이》(*Lieder eines Fahrenden Gesellen*, 1884), 《소년의 마술 뿔피리》(*Des Knaben Wunderhorn*, 1888), 《죽은 아이를 그리는 노래》(*Kindertotenlieder*, 1902) 그리고 《탄식의 노래》(*Das Klagende Lied*, 1880)에 수록된 가곡 일부가 인용되었다.[49)]

---

47) 김성민. "브람스<하이든 주제에 의한 변주곡 Op. 56a, b>비교분석". (한양대학교 석사학위논문, 2019). 5.

48) 김민정. "브람스(Johannes Brahms)의 파가니니 주제에 의한 변주곡 Op.35 Heft I의 연구". (이화여자대학교 석사학위논문, 1999). 4.

3. 《바이올린 소나타 2번》(Op. 100) 작품분석

1) 창작 배경

브람스는 1886년부터 1888년까지 3년간 여름을 스위스 툰 호수 근처 마을에서 지냈다. 브람스가 툰에 처음으로 머문 1886년에는 스위스 시인 비트만(Joseph Victor Widmann, 1842-1911)과 독일 시인 그로트(Klaus Groth, 1819-1899)와 왕래하며 친하게 지냈다. 또한 독일의 성악가 헤르미네 슈피스(Hermine Spies, 1857-1893)와 교제를 하게 되었는데, 이러한 만남들은 작품에 대한 새로운 영감을 얻게 하였다. 《바이올린 소나타 2번》(Op. 100)은 이 해 여름에 작곡된 작품이다. 이 작품이 작곡된 같은 해에 《첼로 소나타 2번》(Op. 99)과 《피아노 3중주 3번》(Op. 101)도 작곡되었다.[50]

《바이올린 소나타 2번》은 브람스의 친구인 헬메스베르거(Joseph Hellmesberger, 1828-1893)의 바이올린과 브람스의 피아노로 같은 해 12월 빈에서 초연되었다. 악보는 다음 해 1887년에 짐로크사에서 출판 되었다.[51] 이 작품은 '찬양가 소나타' 라고도 불린다. 이는 제1악장의 첫 세 개의 음이 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 《뉘른베르크의 마이스터징거》(*Die Meistersinger von Nünberg*) 3막 2장에 나오는 <발터의 찬양가>(*Walther Preislied*) 선율과 일치하기 때문이다.[52]

이 작품은 총 3악장으로 구성된 소나타 형식이다. 제1악장은 소나타악장 형식으로 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부로 이루어져 있다. 제1악장은 브람스가 작곡한 가곡 《빨리 오너라》(*Komm Bald*, Op. 97-5)와

---

49) 한동운. "라 그랑쥬의 '말러 음악 안의 음악: 회상, 암시, 또는 인용' 의 번역 및 연구 : 말러의 교향곡에 나타나는 인용에 대한 연구". (한양대학교 석사학위논문, 2006). 43.
50) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 292.
51) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 292-293.
52) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 293.

《흐르는 멜로디처럼》(*Wie Melodien zeiht es mir leise durch den Sinn*, Op. 105-1) 두 가곡의 인용 내용을 담고 있다.[53]

제3악장은 론도 형식(A-B-A'-C-A''-B'-A'''-Coda)이며, 제3악장에서도 제1악장과 같이 그가 작곡한 가곡을 인용한 것을 확인 할 수 있다. 제3악장은 《나의 사랑은 초록빛》(*Meine Liebe ist grün*, Op. 63-5), 《조용해진 나의 잠결》(*Immer leiser wird mein Schlummer*, Op. 105-2) 그리고 《묘지에서》(*Auf dem Kirchhofe*, Op. 105-4) 세 가곡의 인용 내용을 담고 있다.[54]

《바이올린 소나타 2번》에서 가곡 인용을 포함하지 않은 제2악장은 3부 형식(A-B-A'-B'-A''-B'')으로 제1부(A-B), 제2부(A'-B') 그리고 제3부(A''-B'')로 구성된다. 3부 구성의 전체 템포는 Andante tranquillo(느리고 조용하게) - Vivace - Andante - Vivace di piu(앞의 Vivace보다 약간 더 빠른) - Andante - Vivace로 구성된다. 제1부에서는 A와 B의 주제가 제시되고, 제2부와 제3부는 제1부에서 제시된 주제를 축소, 변형하며 재현한다. A부분은 F장조, 2/4박자이며 느린 템포로 연주되고, B부분은 F장조의 나란한조인 d단조, 3/4박자로 A부분보다 빠른 템포로 연주된다. A부분과 B부분의 템포는 대조적인 형태를 갖는다.

본 논문에서는 가곡의 인용을 담고 있는 《바이올린 소나타 2번》의 제1악장과 제3악장을 중심으로 분석할 것이다.

---

53) Botstein Leon. *The Comlpeat Brahms*. (New York:W. W. Norton, 1999). 98.
54) Botstein Leon. *The Comlpeat Brahms*. (New York:W. W. Norton, 1999). 98.

2) 제1악장 분석

이 작품의 창작 배경에서 이미 언급한 바와 같이 《바이올린 소나타 2번》은 형식적 측면에서 고전성을 보인다. 이에 대한 내용은 제1악장의 내용 분석에서 좀 더 명확하게 설명될 것이다. 또한 이 작품은 창작 배경에서 설명한 바와 같이 낭만성으로 설명할 수 있는 가곡 인용의 모습을 담고 있다. 제1악장의 제1주제와 제2주제는 그가 이 소나타를 작곡하기 1년 전인 1885년에 작곡한 가곡 《빨리 오너라》와 이 소나타가 작곡된 같은 해인 1886년에 작곡한 가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 선율과 관계를 갖고 있다. 《바이올린 소나타 2번》에 인용된 가곡 선율이 어떻게 기악 음악으로 수용되었는지를 분석하기에 앞서 먼저 제1악장의 형식 분석을 선행한다.

제1악장은 빠르고 사랑스럽게(Allegro amabile), A장조, 3/4박자의 곡이며, 소나타악장형식이다. 제1악장의 형식적인 구성은 다음과 같다(표 6).

구 성			마 디	조 성
제시부 (Exposition)	제1주제부	제1주제 제시	1-10	A
		연결구	11-20	
		제1주제 확보	21-30	
		경과구	31-50	
	제2주제부	제2주제 제시	51-58	E
		연결구	59-66	
		제2주제 확보	67-74	
		종결구	75-88	
발전부 (Development)	부분 I	제1주제 반복, 발전	89-96	E
		제1주제 반복, 발전	97-116	A-F-d-g-E^{b}-B
	부분 II	제2주제 반복, 발전	117-136	b-$f^{\#}$-$c^{\#}$

		제2주제 반복, 발전	137-157	$c^{\#}-C^{\#}$
재현부 (Recapitulation)	제1주제부	제1주제 재현	158-186	A
	제2주제부	제2주제 재현	187-218	$A-c^{\#}-A-D$
	연결구	제2주제 확보	219-242	D-G
종결부 (Coda)	제2주제부	제2주제 확보	243-258	C
	제1주제부	제1주제 확보	259-280	A

<표 6> 제1악장 형식

표 6에 제시한 대로 제1악장 구성은 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부로 이루어진 전통적인 소나타악장형식을 갖는다. 제시부에서 제1주제는 A장조 그리고 제2주제는 A장조의 딸림조인 E장조로 제시되고 있어 전통적인 소나타악장형식에서의 두 주제 간의 조성 관계를 갖는다.

발전부에서는 제시부의 제2주제와 같은 조성인 E장조로 시작하여 제1주제와 제2주제를 반복, 발전하며 빈번한 전조를 보인다. 브람스는 《바이올린 소나타 2번》과 같은 해에 작곡한《첼로 소나타 2번》(Op. 99)의 제1악장 발전부를 두 개의 부분으로 나누어 주제를 발전시킨 것처럼, 《바이올린 소나타 2번》 발전부도 두 개의 부분으로 나누어 발전시켰다. 그러나 《첼로 소나타 2번》의 발전부 각 부분에서 제1주제와 제2주제의 요소가 함께 발전하며 나타나는 것과 달리, 《바이올린 소나타 2번》의 발전부는 두 개의 주제를 각 부분에서 발전 내용으로 삼고 있다.

재현부에서는 제1주제와 제2주제가 원조성인 A장조로 재현되며 전통적인 소나타악장형식의 조성 관계를 보이지만, 제2주제에서 빈번한 전조가 일어

남으로 조성적으로 불안한 모습을 보인다. 표 6에 제시한 전체 제1악장 구성과 조성의 관계로 볼 때 제시부의 제1주제와 제2주제 그리고 재현부에서의 두 주제 간의 조성관계는 고전적인 내용을 크게 벗어나지 않는다. 단, 재현부에서 제2주제가 원조로 재현되었음에도 불구하고 종결부에서 제1주제와 제2주제의 출현 순서를 바꾸면서 주제를 다시 확보하는 구성은 고전성으로 본 소나타악장형식과는 거리를 두고 있다. 이러한 종결부 구성은 브람스가 1852-1853년에 작곡한 《피아노 소나타 1번》(Op. 1)의 제1악장 종결부와 흡사하다.[55]

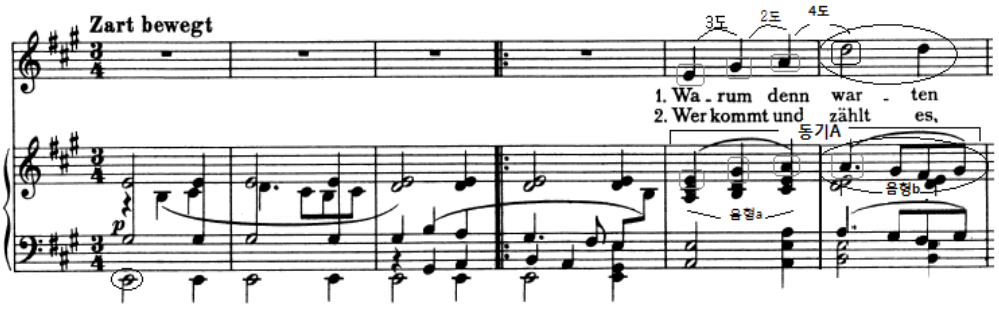
형식적 측면에서 이 작품이 담고 있는 고전성 이외에 제1주제와 제2주제에 인용된 가곡의 내용을 통해 《바이올린 소나타 2번》 제1악장에 담긴 낭만성을 찾아볼 수 있다. 제1악장에 인용된 가곡이 어떻게 음악적으로 전개되었는지 분석을 통해 알아보고자 한다. 먼저 가곡의 음악적인 구조를 살펴봄으로써 인용된 가곡에 대한 이해를 돕는다.

제1주제에 인용된 가곡《빨리 오너라》는 《바이올린 소나타 2번》 제1악장과 같은 조성(A장조) 그리고 같은 박자 체계(3/4)를 갖고 있다. 가곡 《빨리 오너라》는 A-B-A'로 구성된 3부 형식이다. 이 곡의 프레이즈는 네 마디씩 이루어진다. 네 마디의 피아노 전주 후 가곡의 노래 선율이 등장하는 마디 5-6의 피아노 성부는 《바이올린 소나타 2번》 제1악장의 제1주제에 인용되었다. 이 인용 동기(동기A)는 두 개의 음형a와 음형b로 작게 구분할 수 있다. 음형a는 3도 상행 후 2도 상행하는 선율적 특징을 갖는다. 그러나 음형a의 음악적 특징은 선율선보다는 4분음표의 균등 분할(♩♩♩)로 본다. 음형b는 음형a와 달리 세 개의 4분음표 길이가 점4분음표와 8분음표 3개(♩. ♪♪♪)로 분할된다. 붓점 리듬이 표면적 특징으로 보이지만, 이 음형b는 3박 단위를 2박 단위로도 발전시킬 수 있는 여지를 담고 있다

55) 이 구성은 베토벤의 《피아노 소나타 21번》("Waldstein", Op. 53)의 제1악장 종결부와도 흡사한 구성을 보인다.

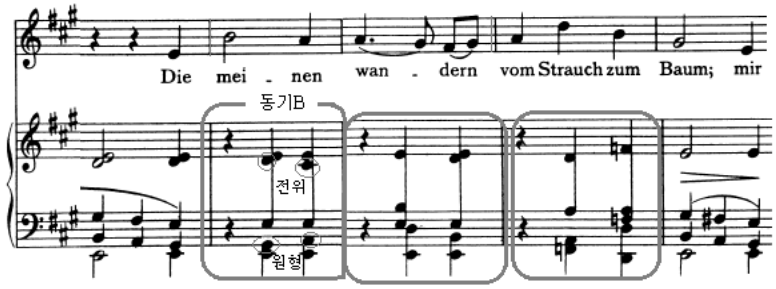
(악보 12). 제1악장에서 음형a와 음형b가 등장하는 마디 5-6의 반주 패턴만 가져왔다고 하는 이유는 가곡의 노래 선율은 《바이올린 소나타 2번》 제1악장에서 나타나지 않기 때문이다.

<악보 12> 가곡《빨리 오너라》, 마디 1-6



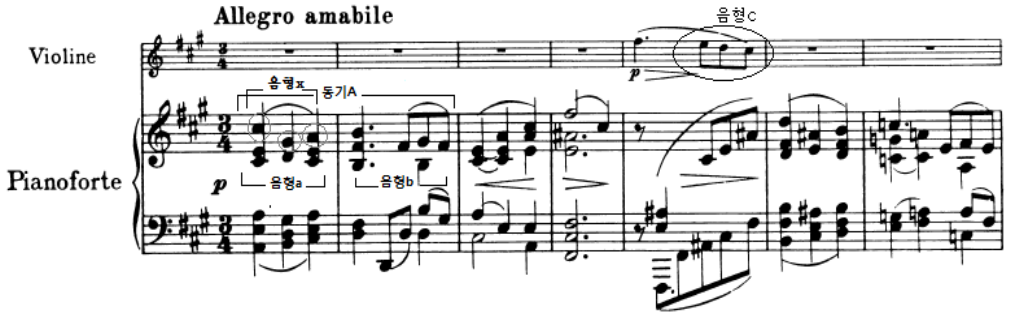
가곡 《빨리 오너라》 B부분 마디 16부터의 피아노 반주에서는 새로운 동기B가 나타난다. 동기B는 3/4박자의 첫 번째 4분음표가 4분쉼표로 등장하면서 당김음 효과를 낳는 리듬(𝄽 ♩ ♩)을 갖는다(악보 13). 이 내용은 B부분과 대조되는 A부분의 음형a와 연결하여 설명할 수 있다. 동기B의 리듬은 첫 박이 4분쉼표로 등장하면서 A부분 음형a의 리듬과는 다르게 나타나지만, A부분 음형a의 두 번째 음과 세 번째 음의 2도 상행하는 선율 진행이 마디 16의 동기B에서 원형으로 그리고 전위된 음형a의 모습을 동시에 담고 있다(악보 12와 13, 비교 참조). 마디 18에서는 앞부분과 동일한 리듬을 갖지만 음정 도약의 모습은 음형a의 발전적 변주기법으로 해석된다. 이렇게 A부분의 음형a와 연관되는 동기B는 브람스의 발전적 변주기법으로 설명할 수 있다. 이 동기B는 제1악장 제시부 제1주제부의 연결구와 경과구에서 활용된다.

<악보 13> 가곡《빨리 오너라》, 마디 15-19



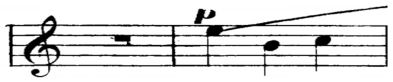
가곡 《빨리 오너라》 A부분 동기A의 음형a와 음형b를 그리고 B부분의 동기B를 브람스는 제1악장의 제1주제와 제시부 제1주제부의 연결구와 경과구에 인용했다. 제1악장의 제1주제인 마디 1-4는 가곡 마디 5-8의 피아노 반주 리듬형 만을 인용한 것으로(악보 12와 14, 비교 참조), 이 리듬은 제1악장 전반에 걸쳐 나타난다. 가곡 선율에 있었던 음형b의 2박 단위로 해석할 수 있는 잠재성은 제1악장에 인용되면서는 2박과 3박의 헤미올라적인 느낌을 분명하게 보인다.

<악보 14> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 1-7



《바이올린 소나타 2번》의 제1주제 피아노 상성부 선율은 가곡 반주의 상성부 선율과 다르게 나타난다(악보 12와 14, 비교 참조). 가곡 마디 5의 음형a의 3도 상행 후 2도 상행하는 선율적 특징은 제1악장 제1주제 마디 1에서 4도 하행 후 2도 상행으로 변화되어 나타났다고 해석할 수도 있다. 그러나 이 음형(음형x)은 바그너의《뉘른베르크의 마이스터징거》 3막 2장에 나오는 <발터의 찬양가> 마디 6의 음 진행과 일치하는데, 이러한 이유로 사람들은 이 곡을 '찬양가 소나타' 라고 하며 바그너와 연관 짓기도 한다(악보 14와 15, 비교 참조).[56]

<악보 15> <발터의 찬양가>, 마디 5-6



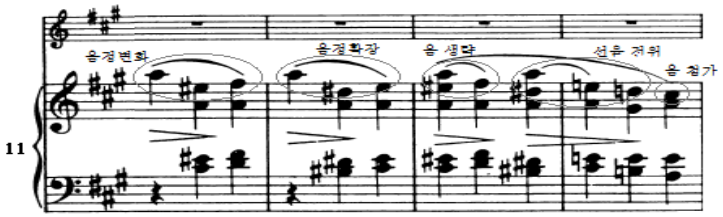
이렇게 자신의 가곡 《빨리 오너라》의 피아노 반주 리듬 패턴만을 인용한 제1악장 제1주제는 일차적으로 마디 1-20까지 제시된다. 마디 21-50까지는 제1주제의 확보(마디 21-30)와 제2주제로 넘어가는 경과구(마디 31-50)이다.

제1주제(마디 1-20)는 마디 1-5, 마디 6-10 그리고 마디 11-20까지 세 부분으로 나눠 볼 수 있다. 마디 1-5는 제1주제의 음악적 핵심 아이디어로 이미 앞에서 언급한 바와 같이 가곡 《빨리 오너라》에서 인용한 음형a와 음형b를 근간으로 한다. 마디 6-10은 마디 1-5에 나타난 제1주제의 이도동형진행이다. 마디 11-20은 제1주제 제시 후 확보로 연결하는 연결구이다. 이 연결구는 바그너의 <발터의 찬양가>의 선율에서 인용했다고 보는 음형(음형x)과 일치하는 제1주제 마디 1의 선율을 바탕에 두고 있다(악

56) 음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 293.

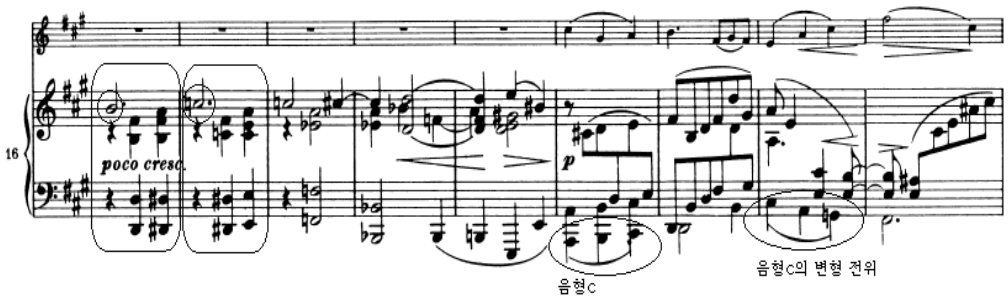
보 14와 16, 비교 참조). 이 연결구에서 음형x는 브람스의 발전적 변주기법으로 분석할 수 있다. 예를 들면, 마디 11-14까지는 음형x에 대한 음정 변화(마디 11-12), 음 삭제(마디 13), 음의 첨가 그리고 선율의 부분 전위형(마디 14)을 다 포함하고 있다.

<악보 16> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 11-14



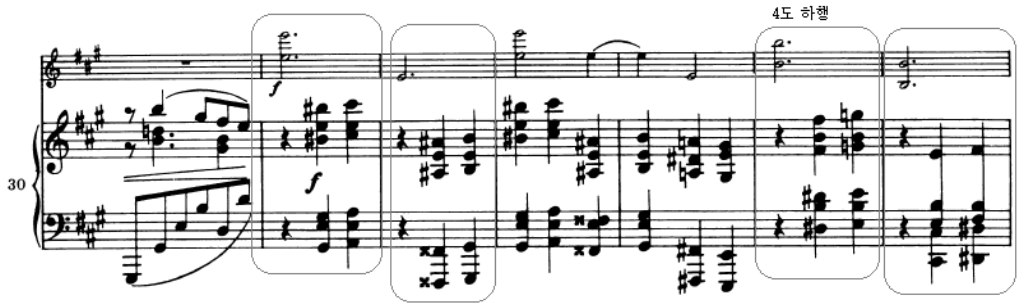
<발터의 찬양가>에서의 인용 음형(음형x)으로 시작하는 제시부 제1주제부 연결구의 후반부(마디 16-17)는 가곡 《빨리 오너라》 B부분의 반주 패턴 인용도 담고 있다. 가곡 마디 16에 나오는 동기B 리듬(악보 13, 참조)은 이 연결구(마디 16-17)에서 같은 리듬으로 음정이 확장되어 나타난다. 이 때, 가곡 마디 16-17의 성악 성부와 피아노 반주 내용을 이 연결구(마디 16-17)에서 피아노가 모두 담아낸다(악보 13과 17, 비교 참조).

<악보 17> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 16-24



제1주제가 확보되는 마디 21-30은 피아노가 아닌 바이올린이 제1주제를 다시 연주한다. 이때 피아노는 8분음표의 펼친 화음으로 반주한다. 제1주제에서 제2주제로 넘어가는 경과구 마디 31-50에서는 제1주제부의 연결구(마디 16-17)에 나타났던 가곡 《빨리 오너라》 동기B 리듬이 다시 등장한다. 이 제1주제부 경과구 마디 31-32에서는 제1주제부의 연결구와 달리 첫 박은 바이올린이 연주하며, 피아노는 그대로 가곡의 동기B의 리듬 패턴만을 갖는다(악보 17과 18, 비교 참조). 또한 이 경과구에서는 동기B 리듬이 제1주제부의 연결구보다 훨씬 더 지속적으로 등장한다. 마디 35-36에서 동기B 리듬이 다시 등장하는데, 이 때 선율은 4도 하행하여 나타난다.

<악보 18> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 30-36

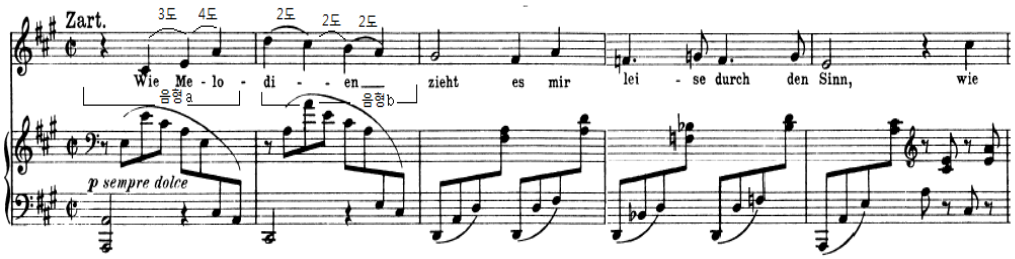


제1주제부는 독주 악기로서 제1주제를 피아노가 먼저 그리고 바이올린이 받아 연주하는 짜임새를 가졌다. 그러므로 피아노 연주자는 지금까지 분석한 바와 같이 마디 1-20까지 피아노가 주제 선율을 연주함으로 주제의 특징이 잘 드러나게끔 연주해야 한다. 바그너의 <발터의 찬양가>와 연관되어지는 피아노 상성부 선율이 선명하게 들리도록 연주하되, 화성적으로 이 선율을 채워주는 내성은 깊은 소리로 밸런스를 맞추며 프레이즈가 잘 이어지도록 부드럽게 연주해야 한다. 또한 마디 1-20과 달리 바이올린이 주제 선율을 연주할 때(마디 21-30) 피아노는 화음 반주이므로 바이올린의 주제

선율이 잘 드러나도록 다이내믹을 조절해야 한다. 그러나 피아노 왼손의 아래 성부는 바이올린과 함께 노래하며 흘러가도록 연주해야 한다. 그 이유는 마디 5, 즉 피아노가 제1주제를 제시 할 때, 한 마디로 첨가 연주하는 바이올린의 음악적 내용을 근거로 설명할 수 있다. 바이올린이 연주하는 긴 음가 뒤의 8분음표 세 개의 순차 하행은 하나의 음형(음형c)으로서 제1주제 확보 부분에서 그 모습을 드러낸다(악보 14와 17, 비교 참조). 바이올린이 마디 21에서 제1주제를 연주할 때, 피아노 왼손의 아래 성부는 음형c를 명백하게 보여주면서 시작하는 네 마디 선율선을 형성한다. 이 선율은 바이올린의 제1주제 연주에 대한 대선율 역할을 한다. 그러므로 피아노의 오른손보다 왼손 아래 성부가 더 강조되도록 연주하는 것이 좋다.

이처럼 《바이올린 소나타 2번》 제1악장의 제1주제는 가곡 《빨리 오너라》의 피아노 '반주 패턴'을 인용하여 작곡하였다. 이와 달리, 제2주제는 가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 '노래 선율'을 인용하여 작곡하였다. 가곡 《흐르는 멜로디처럼》은 2/2박자, A장조의 곡으로 《바이올린 소나타 2번》의 제2주제 조성 E장조와 다르고 박자 체계도 다르다. 가곡 《흐르는 멜로디처럼》은 A-A'-A''로 구성된 3부 형식이다. A부분의 마디 1-5 노래 선율은 이 곡의 주제 선율로 A'부분과 A''부분에서 그대로 재현된다. 가곡 《흐르는 멜로디처럼》 마디 1-5의 주제 선율은 마디 1-2 그리고 마디 3-5로 나누어 볼 수 있는데, 마디 1-2의 노래 선율이 제1악장 제2주제에 변화를 수반하며 인용된다. 가곡 《흐르는 멜로디처럼》 마디 1-2의 노래 선율은 두 개의 대조적인 음형의 결합이다. 마디 1의 음형a는 당김음으로 시작하면서 3화음의 분산화음으로 3도 상행 후 4도로 도약 상행하고, 마디 2의 음형b는 2도 간격으로 순차 하행하는 것이 특징이다. 이처럼 음형a와 음형b는 선율적인 대조를 가지고 있다(악보 19).

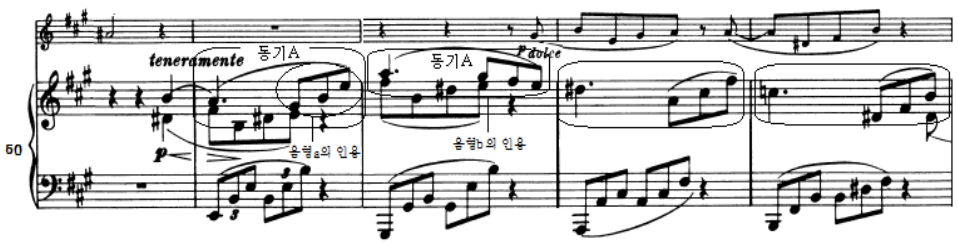
<악보 19> 가곡 《흐르는 멜로디처럼》 마디 1-5



가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 노래 선율을 인용한 《바이올린 소나타 2번》 제1악장 제2주제부는 마디 51-88까지이며 네 부분으로 나눌 수 있다. 이 네 부분은 제2주제가 제시되는 부분(마디 51-58), 제2주제 제시 후 확보로 연결하는 연결구(마디 59-66), 제2주제가 확보되는 부분(마디 67-74) 그리고 제시부를 종결하며 발전부로 넘어가는 종결구(마디 75-88)이다.

제2주제가 제시되는 마디 51의 피아노 오른손 상성부에서는 가곡 《흐르는 멜로디처럼》 음형a의 4분음표 음가가 8분음표로 축소되어 나타난다. 그로 인해 《바이올린 소나타 2번》 제1악장 제2주제 마디 51에서는 3/4박자를 2박 단위로 나뉘게 하는 리듬적 특징을 가진 동기A가 형성된다(악보 20). 제2주제 마디 51의 선율적 진행은 가곡 《흐르는 멜로디처럼》 음형a와 동일하게 3도 상행 후 4도 상행하는 음정관계를 보인다. 제2주제 마디 52에서도 동기A가 반복되는데, 이 때 선율은 가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 음형b와 동일한 음정관계를 갖는다. 제2주제의 특징을 규정하는 제2주제 동기A는 제1주제의 음형b를 연상시킨다(악보 14와 20, 비교 참조).

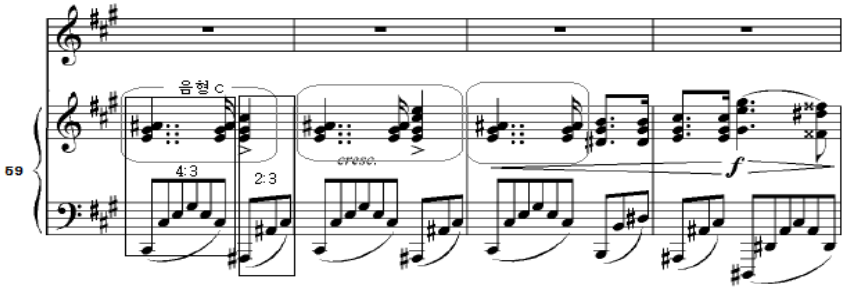
<악보 20> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 50-54



이처럼 제1주제와 제2주제는 서로 다른 가곡에서 주제를 가져왔지만, 제1주제의 음형b 리듬 형태가 제2주제에서 제2주제의 동기A 모습으로 동일하게 나타남으로써 두 개의 주제가 완전 대조적이기보다는 유기적 관계를 갖는다고 설명 할 수 있다.

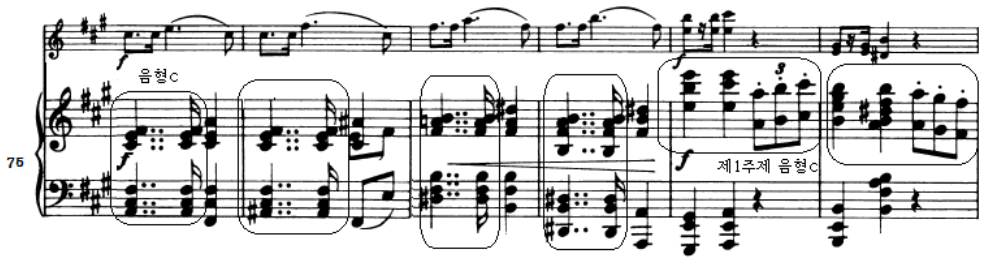
가곡으로부터의 인용 그리고 발전적 변주기법으로 인해 제1주제와 관계를 갖는 마디 51-58의 피아노 주제 제시 이후 등장하는 2주제부의 연결구(마디 59-66)에서는 겹점음표의 리듬을 가진 새로운 음형c가 특징적으로 나타난다(악보 21). 또한 이 제2주제부 연결구에서는 2:3 그리고 4:3의 폴리리듬이 특징적으로 나타난다.

<악보 21> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 59-62



제1주제 확보의 짜임새와 동일하게 제2주제가 확보되는 마디 67-74도 바이올린이 제2주제 선율을 받아 연주한다. 제2주제부 종결구 부분인 마디 75-88에서는 제2주제 제시와 확보 부분 사이의 연결구 부분인 마디 59-66에 나타난 제2주제 음형c의 겹점음표 리듬이 다시 나타난다. 마디 79부터는 제1주제의 음형c가 피아노와 바이올린 두 성부에 특징적으로 나타나면서 제시부를 종결한다(악보 22).

<악보 22> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 75-80

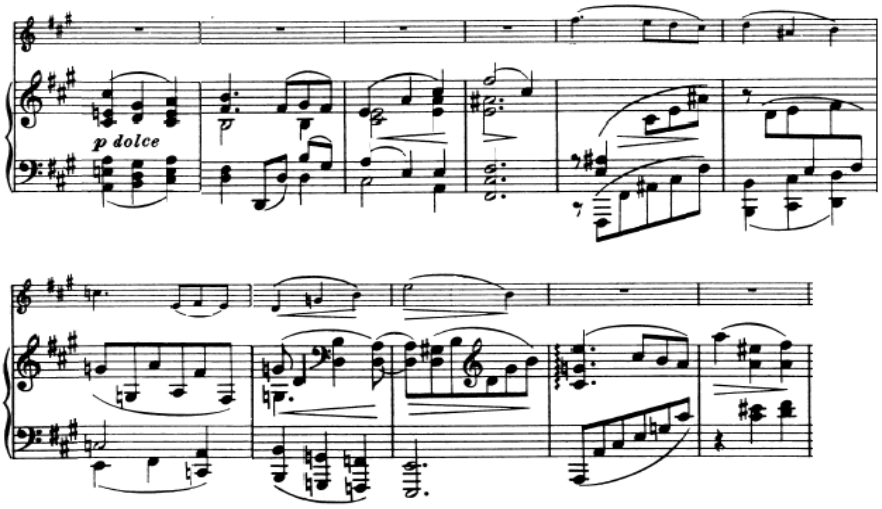


가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 노래 선율을 인용한 제2주제 선율은 피아노 파트에서 먼저 제시된다. 그러므로 피아노 연주자는 바이올린과 같은 악상 *p*이지만 바이올린 성부보다 더 선명하게 들리도록 연주할 필요가 있다. 특히 피아노 오른손 상성부에 등장하는 제2주제의 핵심 동기(동기A)의 반복이 잘 들리도록 피아노 내성의 다이내믹을 조절해야 한다.

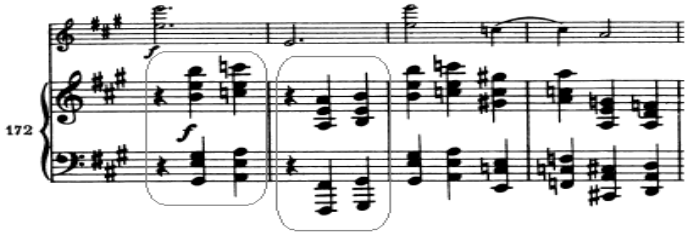
브람스 《바이올린 소나타 2번》의 제1주제와 제2주제는 대조적인 조성 관계뿐 아니라, 제1주제는 가곡의 피아노 반주를 인용 그리고 제2주제는 가곡의 노래 선율을 인용한 것으로 두 개의 주제가 대조적이라고 설명 할 수 있다. 그러나 브람스는 제1주제의 음형b를 제2주제에서 제2주제 동기A로 형성함으로써 두 주제의 음악적인 내용을 순환적인 모습으로 형성했다.

《바이올린 소나타 2번》 제1악장 재현부 마디 158부터는 제시부와 동일하게 피아노가 제1주제 선율을 연주한다. 이 때 선율과 리듬 그리고 조성은 제시부의 제1주제와 동일하게 재현된다. 그러나 제시부에서 마디 1-10의 제1주제가 피아노에 의해 연주된 것과 달리, 재현부 마디 158-167에서는 마디 1-10의 주제 선율을 5마디씩 두 악기가 교대하며 연속적으로 연주한다(악보 23). 또한 마디 172-175는 제시부 제1주제부 경과구 마디 31-34에 나타난 가곡 《빨리 오너라》 동기B 리듬이(악보 18, 참조) 그대로 재현되며, 선율은 제시부 제1주제부 경과구 마디 31-34보다 반음 낮게 나타난다(악보 24).

<악보 23> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 158-168

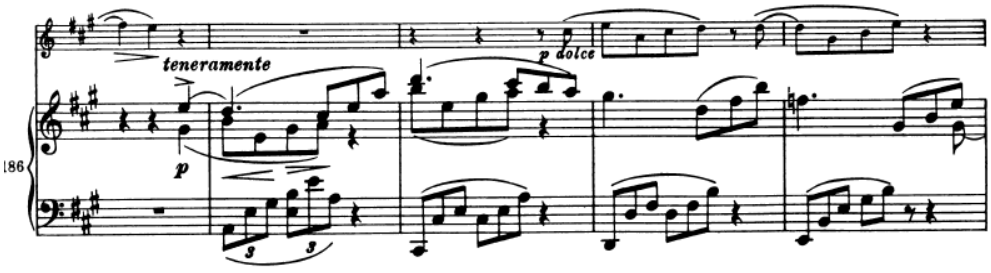


<악보 24> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 172-175



제2주제가 재현되는 재현부 마디 187에서는 제시부의 제2주제와 마찬가지로 피아노가 먼저 주제 선율을 연주한다. 이때 조성은 원조인 A장조로 재현된다. 그러므로 선율은 제시부의 제2주제보다 4도 상행하여 나타난다(악보 25).

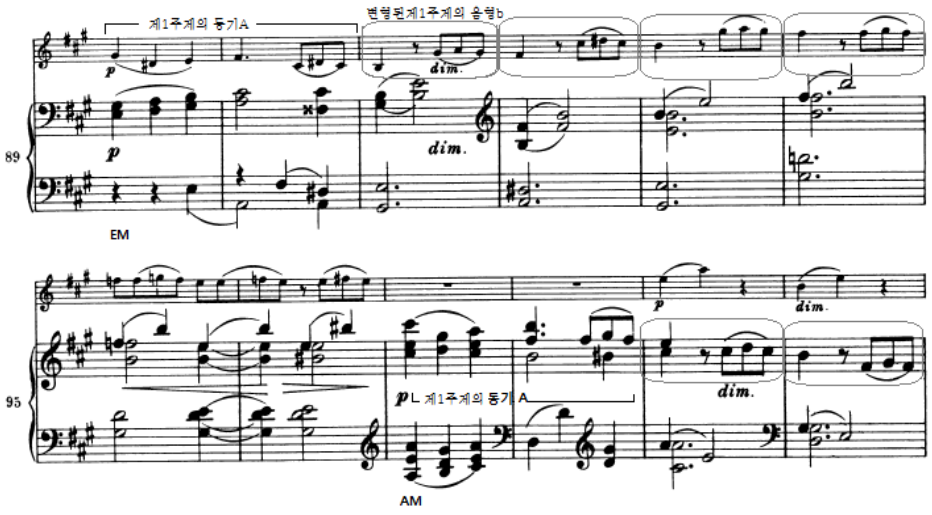
<악보 25> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 186-190



《바이올린 소나타 2번》 제1악장 발전부는 제1주제를 발전시킨 부분Ⅰ과 제2주제를 발전시킨 부분Ⅱ로 나뉜다. 부분Ⅰ은 가곡 《빨리 오너라》의 반주 패턴을 인용한 제1주제의 동기A가 마디 89부터 바이올린 파트에서 등장하며 시작된다. 이때, 제시부 제1주제에서 피아노가 먼저 주제 선율을 연주했던 것과 달리, 발전부 부분Ⅰ은 바이올린이 먼저 주제 선율을 연주한다(악보 26). 마디 89-90에서는 제1주제 동기A가 제시부보다 4도 낮은 음으로, 결과적으로 E장조로 나타난다. 마디 91-94에서는 제1주제 음형b 리듬(♩. ♪♪♪)의 점4분음표가 4분음표와 8분쉼표(♩𝄾♪♪♪)로 변형되어 나타난다. 선율은 4도와 5도의 상행 이도동형진행이 이루어진다. 마디 97-105에서는 다시 원조성인 A장조로 전조되며 피아노가 주제 선율을 연주한다. 이 때, 마디 97-98은 제시부 마디 1-2와 동일한 내용이지만 마디 1-2의 선율보다 한 옥타브 위로 올라가 음색적 변화를 수반한다. 마디 99-102에서는 마디 91-94 바이올린 성부에 나타났던 변형된 제1주제 음

형b 리듬(♩𝄾♪♪♪)이 피아노 성부에서 나타난다. 이때 선율은 4도와 5도의 하행 이도동형진행이 이루어진다.

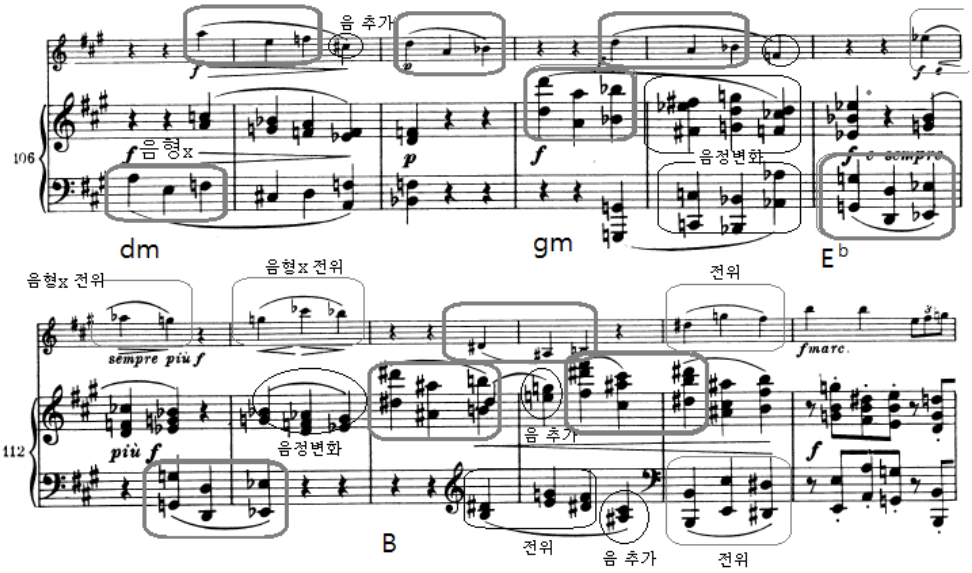
<악보 26> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 89-100



피아노 연주자는 마디 89-90의 바이올린에서 제1주제 동기A가 제시됨으로 바이올린의 선율이 선명하게 드러나도록 다이내믹을 줄여서 연주해야 한다. 마디 91부터 바이올린이 제1주제의 변형된 음형b를 4도와 5도의 관계로 상행 이도동형진행 할 때, 반주패턴도 4도 관계로 상행 이도동형진행함으로 바이올린과 함께 상승하는 느낌으로 연주해야 한다.

마디 106-116은 바그너의 <발터의 찬양가> 음 진행과 일치하는 제시부 제1주제 마디 1의 음형x를 바탕으로 브람스의 발전적 변형기법이 잘 나타나는 프레이즈다. 이 음형x는 피아노와 바이올린 두 파트에서 주요 음형으로 나타나며 빈번한 전조를 수반한다. 마디 106-116에서는 음형x가 제시부 제1주제처럼 4도 하행 후 2도 상행하는 동일한 음정관계로 나타지만, 음형x에 대한 음정 변화, 음 첨가 그리고 선율의 전위형도 포함하고 있다(악보 27).

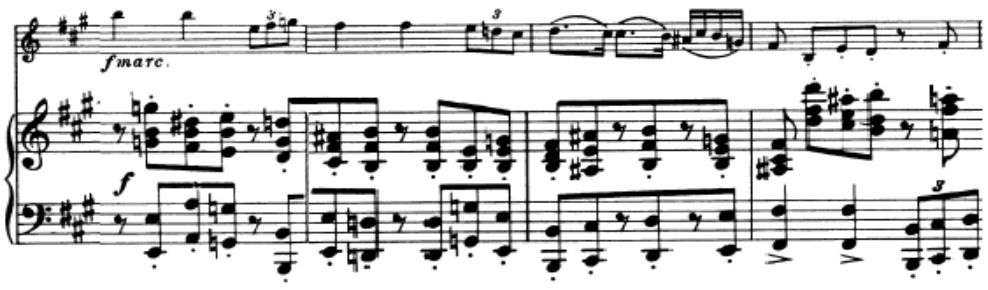
<악보 27> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 106-117



제2주제를 반복 그리고 발전시킨 발전부 부분Ⅱ는 가곡 《흐르는 멜로디처럼》 노래 선율을 인용한 제시부 제2주제의 주제 선율이 아닌 제시부의 종결구(마디 79-87)에 나타나는 음형c를 발전시키고 있다. 피아노 성부에서 음형c가 나타났던 제시부의 종결구와 달리 발전부 마디 117에서는 바이올린 성부에서 음형c가 나타난다. 이 때 조성은 E장조의 제시부 종결구와 달리 b단조로 나타나며, 선율은 제시부의 종결구 음형c보다 4도 낮은 선율로 등장한다(악보 22와 28, 비교 참조).

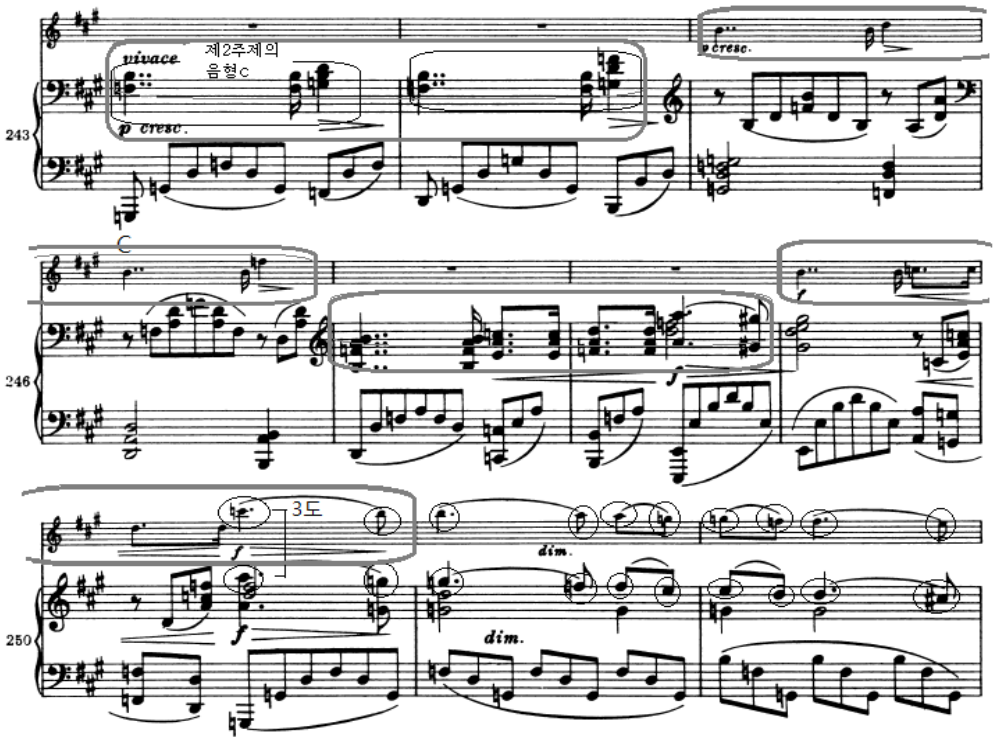
피아노 연주자는 마디 117부터 음형c가 등장하는 바이올린의 노래 선율을 들으며 악상이 *f*지만 바이올린보다 크지 않게 다이내믹을 조절하고, 스타카토로 등장하는 8분음표를 너무 무겁지 않게 연주하는 것이 중요하다. 마디 120-121은 피아노의 왼손에서 음형c의 선율이 악센트로 등장함으로 오른손보다 왼손이 더 강조되게 연주하는 것이 중요하다.

<악보 28> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 117-120



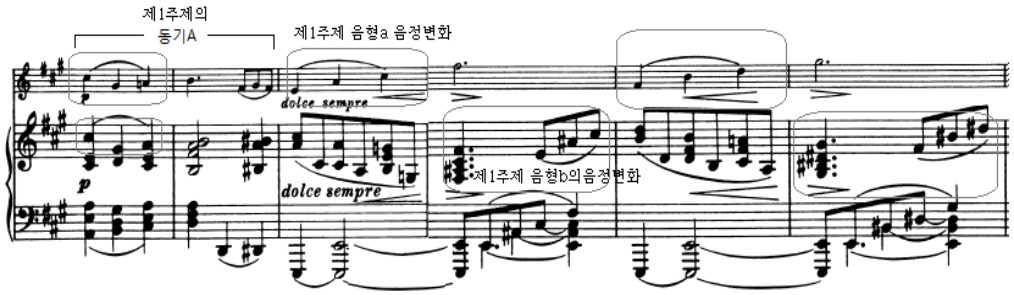
제시부, 발전부 그리고 재현부의 고전적인 형식을 따른 데에서 예외적으로 보였던 종결부에서는 제1주제와 제2주제가 다시 등장한다. 종결부는 위에서 언급했듯이 제1주제가 아닌 제2주제가 먼저 C장조로 확보된다. 제2주제가 확보되는 마디 243-258는 가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 노래 선율을 인용한 제시부 제2주제의 주제 선율이 아닌 제시부의 제2주제 연결구에 나타난 겹점음표 리듬의 특징을 가진 음형c가 확보되어 나타난다. 종결부의 조성은 E장조의 제2주제와 달리 $c^{\#}$단조로 나타나며, 선율은 제시부 제2주제 연결구보다 4도 높은음으로 나타난다. 제시부 제2주제 연결구(마디 59-62)에서 피아노의 독주로만 연주했던 음형c를 종결부 마디 243-250에서는 피아노와 바이올린이 두 마디 간격으로 교대로 연주한다(악보 29). 이 때, 마디 243-244의 피아노 선율을 마디 245-246에서 바이올린이 동일하게 연주한다. 마디 247-248의 피아노 선율도 마디 249-250에서 바이올린이 동일하게 연주하지만, 마디 250에서 바이올린이 마디 248의 피아노 선율보다 3도 상행되어 나타나면서 피아노 상성부와 3도 음정 관계를 가진 동일한 리듬으로 연주한다.

<악보 29> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 243-252



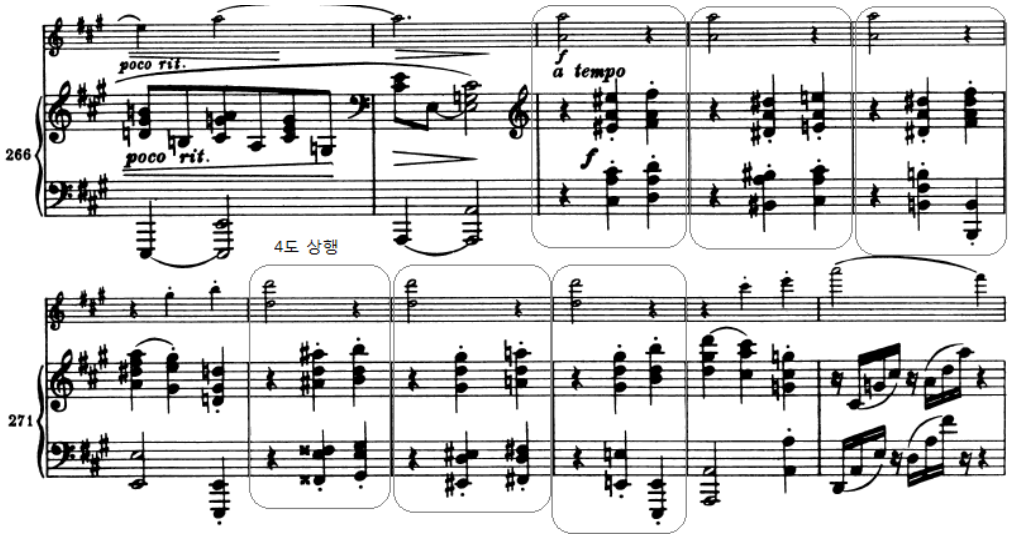
종결부 마디 259부터는 제1주제가 원조성인 A장조로 확보된다. 마디 259는 제시부에서 제1주제 선율을 피아노가 독주로 연주했던 것과 달리, 바이올린과 피아노가 주제 선율을 함께 노래하며 주제가 확보된다. 마디 259-260 바이올린 성부에서 제시부 제1주제 동기A가 동일하게 나타난다. 또한 마디 261-265에서는 제1주제 동기A의 음형a(♩♩♩)와 음형b(♩♪♪♪)의 리듬이 바이올린과 피아노 성부에서 나타난다. 마디 261-265의 바이올린 성부에서는 제1주제 음형a가 선율이 전위되어 2도 상행의 이도동형진행으로 나타난다. 마디 262 그리고 마디 264의 피아노 성부에서는 제1주제 음형b가 음정이 변화되어 나타난다(악보 30).

<악보 30> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 259-264



종결부의 마디 268-270, 마디 272-274에서는 가곡 《빨리 오너라》의 동기B 리듬이 나타나는데, 동기B 리듬이 두 마디씩 등장하던 제시부의 제1주제 연결구와 경과구와는 달리 세 마디씩 등장한다. 종결부도 제시부의 경과구와 마찬가지로 바이올린이 첫 박을 연주하고 피아노가 동기B 리듬 패턴을 연주한다. 다시 한번 동기B 리듬이 반복되는 마디 272-274에서는 선율이 4도 상행하여 나타난다(악보 31).

<악보 31> 《바이올린 소나타 2번》 제1악장, 마디 266-276



피아노 연주자는 마디 268부터 동기B 리듬이 나타날 때 첫 박을 바이올린이 먼저 연주함으로 바이올린과 같은 음색으로 연주해야 하며, 마디 270처럼 왼손에 나타나는 도약으로 인해 소리가 변하지 않게 주의해야 한다. 또한 한마디 단위로 끊기지 않게 4마디의 프레이즈를 잘 살려 연주해야 한다.

이처럼 브람스는 《바이올린 소나타 2번》 제1악장을 가곡 인용을 통해 창작하였다. 그는 가곡을 그대로 인용하기보다는 가곡의 피아노 반주만을 그리고 가곡의 노래 선율만을 인용하여 작곡하였다. 또한 이렇게 인용해온 내용 안에서도 동기와 음형만을 사용하기도 하였고 이러한 동기와 음형들은 그의 발전적 변주기법을 통해 새로운 형태로 변화되었다. 이러한 내용들을 기반으로 《바이올린 소나타 2번》 제1악장은 브람스가 고전성을 담고 있으면서도 새로움도 포함했다고 할 수 있는 악장이다.

3) 제3악장 분석

론도 형식인 제3악장 또한 제1악장과 같이 가곡 인용의 모습을 담고 있다. 이 론도 형식과 가곡의 인용은 밀접한 관계를 갖는데, 제3악장은 1곡의 가곡이 아닌 3곡의 가곡에서의 선율과 반주 패턴을 인용하고 있다.

제3악장은 조금 빠르고 우아하게(Allegretto grazioso), 안단테와 같이(quasi andante)의 템포를 갖는다. 제3악장은 A장조이며 2/2박자의 곡으로 형식적인 구성은 다음과 같다(표 7).

구성		마디	조성
A	주제제시	1-12	A
	연결구	12-19	
	주제변형	20-31	
B	에피소드Ⅰ	31-62	a-E
A'	주제변형	63-74	A
	경과구	74-89	
C	에피소드Ⅱ	90-111	f#
A''	주제변형	112-122	D
B'	B의변형	123-136	d-a
A'''	주제변형	137-145	A
Coda	종결구	146-158	A

<표 7> 제3악장 형식

표 7에 제시한 대로 제3악장은 A-B-A'-C-A''-B'-A'''-Coda로 구성된 론도 형식이다. 먼저 론도 주제인 A부분은 A장조의 조성을 가지며, A부분 마

디 1-31은 크게 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 주제를 제시하는 마디 1-12와 주제를 변형하기 전에 삽입된 연결구 마디 12-19 그리고 주제를 변형하는 마디 20-31이다. A부분이 반복되는 A'부분, A''부분 그리고 A'''부분은 원조로 나타나는 것이 기본적인 론도 형식인데, 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A''부분에서는 원조인 A장조의 버금딸림조인 D장조를 갖는다.

제3악장 론도 쿠플레 주제 B부분은 에피소드Ⅰ이며, 마디 31-62까지이다. B부분은 제3악장의 원조성인 A장조의 같은 으뜸음조인 a단조로 시작된다. 또한 B부분은 A부분과 다른 대조적인 주제 요소를 갖는다. B부분이 반복되는 B'부분 마디 123-136도 B부분과 마찬가지로 A''의 조성인 D장조와 같은 으뜸음조인 d단조로 시작된다. 이 때, B'부분은 B부분의 주제가 변형되어 나타난다.

제3악장 에피소드Ⅱ인 C부분은 마디 90-111로, 전조를 보이는 B부분과 다르게 $f^{\#}$단조로 명확한 조성을 갖는다. 또한 C부분은 A부분 그리고 B부분과 다른 주제 요소를 갖는다. 제3악장의 종결구 역할을 하는 코다부분은 원조성인 A장조이며, C부분의 주제 요소가 변형되어 나타난다.

이렇게 브람스는 제3악장을 론도 형식으로 작곡함으로써 형식적 측면에 있어 고전성을 담아냈다. 위에서도 언급했듯이 그는 이러한 고전성 이외에도 제3악장의 A부분과 B부분에 가곡을 인용함으로써 낭만성까지 포함하고 있다. 론도 주제인 A부분은 가곡 《나의 사랑은 초록빛》과 가곡 《조용해진 나의 잠결》을 인용하고 있다.[57] 먼저 바이올린이 제시하는 론도 주제 선율은 가곡 《나의 사랑은 초록빛》의 노래 선율을 인용하고 있고, 주제를 변형하기 전에 삽입된 연결구(마디 12-19)는 바이올린과 피아노가 가곡 《조용해진 나의 잠결》의 노래 선율과 반주 패턴을 인용하고 있다.

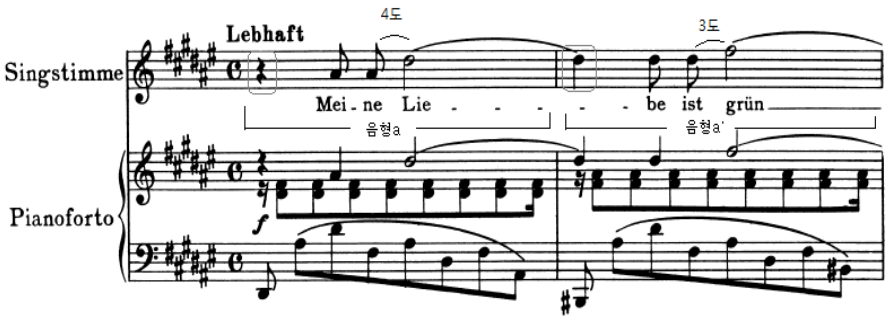
론도 쿠플레 주제 B부분(마디 31-62)은 주제가 등장하는 바이올린 파트의 선율이 아닌 피아노 반주에서 가곡 《묘지에서》의 반주 패턴을 인용하고 있

57) 가곡 《나의 사랑은 초록빛》은 1874년에 작곡되었고, 가곡《조용해진 나의 잠결》은 《바이올린 소나타 2번》가 작곡된 같은 해 1886년에 작곡되었다.

다.[58] 이렇게 3곡의 가곡에서 인용된 인용 선율들이 어떻게 음악적으로 전개되었는지 분석하기에 앞서, 먼저 가곡의 음악적인 구조를 살펴봄으로써 인용된 가곡에 대한 이해를 돕는다.

A부분의 주제 선율에 인용된 가곡 《나의 사랑은 초록빛》은 f♯단조의 조성과 4/4박자의 박자 체계를 갖는다. 그러나 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분에서 이 가곡을 인용할 때에는 조성은 A장조로 그리고 박자는 2/2박자로 변한다. 가곡 《나의 사랑은 초록빛》의 마디 1-2 노래 선율은 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분의 주제 선율로 인용 되었다. 가곡 《나의 사랑은 초록빛》 마디 1-2는 음형a와 음형a의 변화(음형a')로 나누어 볼 수 있다. 음형a는 첫 박이 4분쉼표로 등장하면서 당김음 리듬의 음악적 특징을 보인다. 또한 음형a는 동음 반복의 8분음표와 4도 도약하는 2분음표(♪♪𝅗𝅥)의 리듬적 그리고 선율적 특징을 갖는다. 음형a'는 음형a의 첫 박 4분쉼표가 4분음표로 변형되어 나타나지만, 음형 a의 마지막 음의 붙임줄 처리로 인해 4분쉼표의 효과를 갖는다. 또한 음형a'는 음형a의 동도 진행은 유지하고 4도 상행을 3도 상행의 음정 관계로 축소하며 발전적 변형기법을 보이고 있다(악보 32).

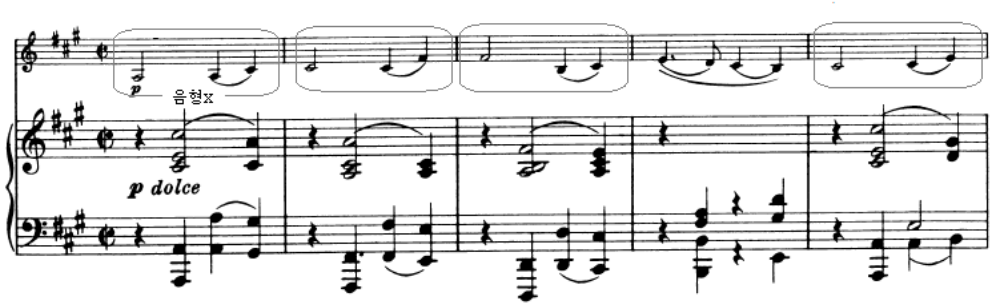
<악보 32> 가곡 《나의 사랑은 초록빛》, 마디 1-2



58) 가곡 《묘지에서》는 《바이올린 소나타 2번》이 작곡된 같은 해 1886년에 작곡되었다.

이러한 음악적 특징을 가진 가곡 《나의 사랑은 초록빛》 마디 1-2의 노래 선율은 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분의 주제 선율에 인용되었다. 제3악장 A부분 마디 1-2에서는 가곡 《나의 사랑은 초록빛》 마디 1-2의 음형a와 음형a'의 출현 순서가 바뀌어 나타나는 것을 확인할 수 있다. 이때, 가곡의 음형a'와 음형a가 제3악장에 인용되면서 동일한 음정 관계를 유지하고 있으나, 2분음표와 4분음표(♩♪♪)의 리듬으로 변형되어 리듬적 관계는 다른 음형x로 나타난다(악보 32와 33, 비교 참조). 이 음형x는 주제가 제시되는 마디 1-12에서 주요한 음형으로 나타난다.

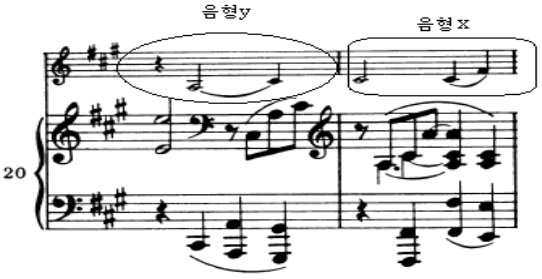
<악보 33> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 1-5



가곡의 인용을 담고 있는 론도 주제가 제시되는 A부분의 악상은 피아노와 바이올린이 모두 *p*로 나타나지만, 가곡 선율에서 인용해 온 주제 선율은 바이올린이 연주하므로 피아노 연주자는 바이올린의 낮은 음역에서의 *p*가 살아날 수 있도록 다이내믹을 좀 더 줄여 바이올린의 주제 선율이 드러날 수 있게끔 연주할 필요가 있다. 이처럼 피아노 연주자는 전체적으로 작은 사운드로 연주해야하지만 바이올린의 주제 선율과 피아노 왼손의 반진행을 의식한 연주는 필요하다.

제3악장 A부분의 주제가 변형되어 나타나는 마디 20에서 론도 주제가 다시 반복될 때 음형x의 리듬이 바이올린 성부에서 4분쉼표와 2분음표 그리고 4분음 표 (𝄽 ♩ ♩)의 리듬으로 변형(음형y)되어 등장하고 마디 21에서는 음형x가 다시 반복되어 나타난다(악보 33과 34, 비교 참조).

<악보 34> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 20-21

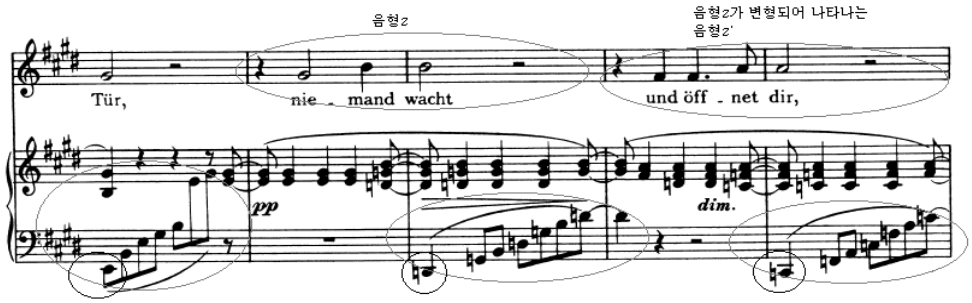


《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분에서의 가곡 《나의 사랑은 초록빛》의 노래 선율 인용 외에도 가곡 《조용해진 나의 잠결》의 노래 선율과 피아노 반주 패턴이 론도 주제가 제시(마디 1-12)된 후 다시 변형을 수반하며 확보되는 마디 20-31 이전의 연결구(마디 12-19)에 인용된다. 이렇게 연결구 자체에도 조성적인 그리고 음형적인 연결이 아닌 가곡 선율을 인용했다는 것은 큰 의미를 갖는다. 이 연결구에 인용된 가곡 《조용해진 나의 잠결》은 A-A'로 2부 형식을 가지며, $c^{\sharp}$단조 그리고 《바이올린 소나타 2번》 제3악장과 같은 박자 체계(2/2박자)이다.

가곡 《조용해진 나의 잠결》의 A부분인 마디 15-16의 노래 선율에서 등장하는 3도 상행 후 동도 진행하는 선율적 특징을 가진 음형z는 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분 연결구(마디 15-19)의 피아노와 바이올린 성부에 인용된다. 또한 가곡 마디 14부터 피아노 왼손 성부에서 등장하는 분산화음도 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분 연결구(마디 15-19)의 피

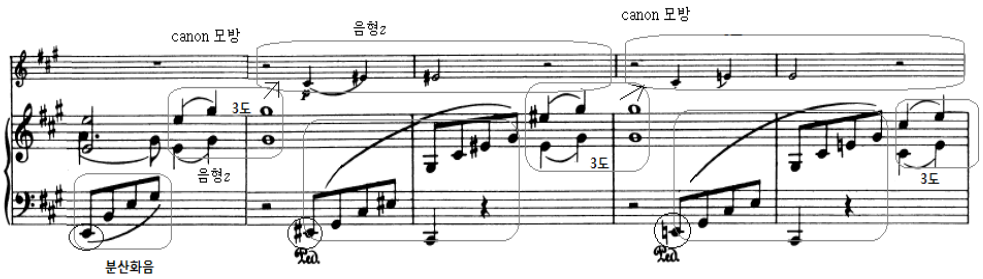
아노 성부에 인용되어 나타난다. 가곡 《조용해진 나의 잠결》 마디 15-16의 노래 선율에서 등장하는 음형z는 3번 반복하여 나타난다. 이때 선율은 2도씩 하행하며 반복된다. 이 음형z의 리듬(𝄽 ♩ ♩)은 마디 17에서 변형된 리듬(𝄽 ♩ ♩. ♪)으로 나타난다. 마디 14-18에 나타나는 피아노 왼손의 분산화음은 8분음표 음형이 특징적으로 나타난다. 이 분산화음은 마디 14-18에서 세 번 반복하여 나타나는데, 반복될 때 2도씩 하행하며 나타난다. 또한 마디 16과 마디 18에서는 마디 14의 첫 박 8분음표가 4분음표로 변형되어 나타난다(악보 35).

<악보 35> 가곡 《조용해진 나의 잠결》, 마디 14-18



이러한 음악적 특징을 가진 가곡 《조용해진 나의 잠결》의 마디 14-20 부분은 《바이올린 소나타 2번》 제3악장 A부분 연결구 마디 15-19에 인용되어 나타난다. A부분 연결구 마디 15-19의 피아노 왼손 성부에서는 가곡 마디 14부터 등장했던 분산화음이 세 번 반복하여 나타난다. 이때 분산화음의 선율은 2도씩 하행하는 가곡과 달리 반음 상행 후 반음 하행으로 나타난다. 가곡 마디 15의 노래 선율에 등장한 3도 상행 후 동음 반복하는 선율적 특징을 가진 음형z는 제3악장 A부분 연결구 마디 15-19의 피아노와 바이올린 성부에서 캐논 모방으로 나타난다(악보 35와 36, 비교 참조).

<악보 36> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 15-19



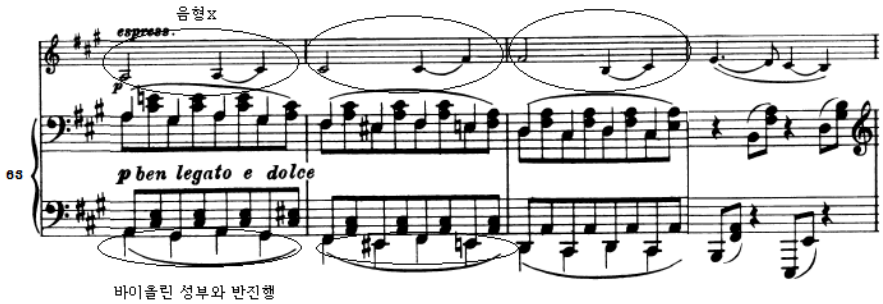
이 연결구 부분에서 등장하는 음형z의 3도 음정관계는 가곡《나의 사랑은 초록빛》의 음형a 선율의 음정 관계와 연관 지어 볼 수 있지만, 가곡 《조용해진 나의 잠결》에서 인용해왔다고 보는 이유는 가곡 《조용해진 나의 잠결》에 나타난 8분음표 분산화음의 피아노 반주 패턴과 3도 음정관계의 노래 선율이 등장하는 짜임새까지도 가져왔다는 점에서 가곡 《조용해진 나의 잠결》의 인용으로 볼 수 있다.

A부분의 연결구(마디 15-19)에서 피아노 반주자는 분산화음의 상승하는 특징은 잘 드러나게 연주하되, 분산화음보다는 바이올린과 피아노가 캐논 모방하는 음형z를 더 포인트가 되게 연주해야 한다. 이 음형z를 연주할 때에는 명확한 소리로 연주하되 부드럽고 자연스럽게 바이올린이 선율을 이어서 연주할 수 있도록 바이올린과 음색을 맞추며 연주해야 한다. 또한 연결구(마디 15-19)에서는 음형z의 캐논 모방이 두 번 반복(마디 15-16과 마디 17-19)되는데, 이때 두 번째 캐논 모방(마디 17-19) 후 A부분의 주제 변형(마디 20-31)이 이루어지므로 두 번째 캐논 모방(마디 17-19)은 첫 번째 음형z의 캐논 모방(마디 15-17)이 나타날 때보다 볼륨을 더 줄여 연주해야 한다.

제3악장 A'부분인 마디 63-73은 A부분이 반복되는 부분으로, 가곡 《나의

사랑은 초록빛》의 인용 내용이 담긴 A부분 론도 주제 선율이 그대로 바이올린 성부에서 반복된다. 그러나 A부분에서 바이올린과의 반진행 느낌이 있었던 피아노 왼손의 화음은 A'부분에서 더 작은 8분음표의 음가로 변형하였다(악보 33과 37, 비교 참조). A'부분의 조성은 원조성인 A장조로 연주된다.

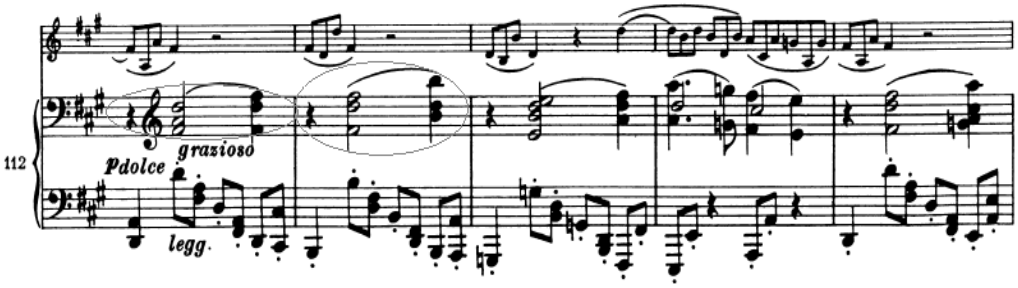
<악보 37> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 63-66



A'부분에서 피아노 연주자는 바이올린과의 반진행을 의식한 연주를 하되, 바이올린 성부와 달리 8분음표로 연주되므로 바이올린과 같은 *p*의 악상을 갖지만 바이올린보다 소리가 커지지 않게 바이올린과 밸런스를 맞추며 연주하는 것이 중요하다.

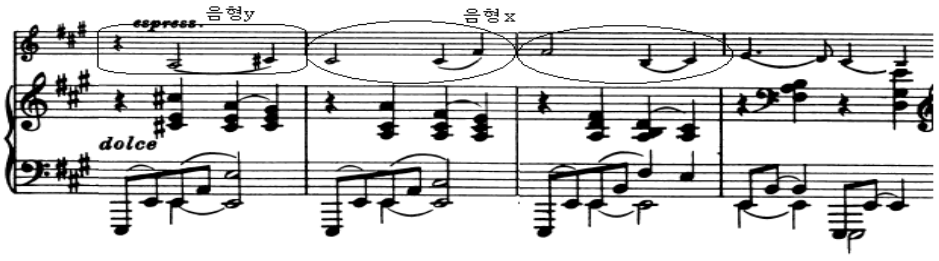
제3악장 A부분 그리고 A'부분에서 가곡 《나의 사랑은 초록빛》의 노래 선율이 인용된 주제 선율을 바이올린이 연주한 것과 달리, 제3악장 A''부분 마디 112-122는 피아노가 주제 선율을 연주한다. 이때, 주제 선율의 리듬은 제3악장 마디 20에 나타났던 바이올린 음형y와 같은 리듬으로 변형되어 나타난다(악보 34와 38, 비교 참조). A''부분의 조성은 A장조의 버금딸림조인 D장조로 연주되며, 피아노에 나타난 주제 선율은 A부분 선율보다 한 옥타브 위에서 4도 상행하여 나타난다.

<악보 38> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 112-116



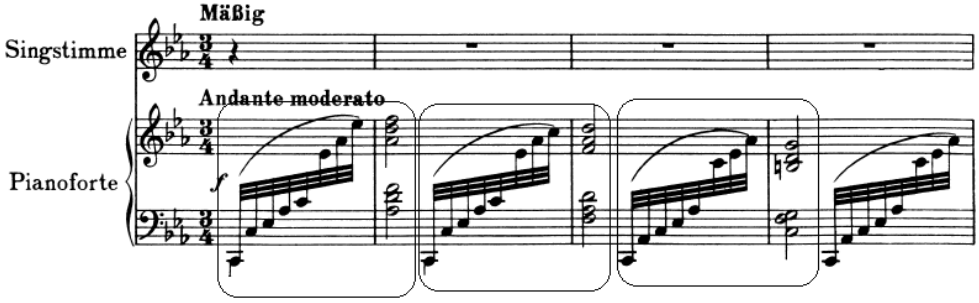
A'''부분 마디 137-138에서도 가곡 《나의 사랑은 초록빛》의 인용 내용이 담긴 주제 선율이 바이올린 성부에서 연주된다. A'''부분에서 선율은 A부분과 동일하게 나타나지만, 마디 137의 리듬이 A''부분과 마찬가지로 음형y로 변형되어 나타난다(악보 39). 또한 화음으로 연주되던 A의 피아노 반주 패턴과 다르게 나타난다. A부분 마디 1-7에서 나타난 피아노 오른손 상성부의 두 번째 박에 나오는 2분음표는 4분음표로 분할되어 나타나며, A부분 피아노 왼손의 4분음표의 옥타브 도약하는 진행은 8분음표의 펼침 화음과 2분음표로 A부분과 다르게 변형되어 나타난다(악보 33과 39, 비교 참조).

<악보 39> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 137-140



제3악장 B부분에서는 브람스가 작곡한 그의 가곡 《묘지에서》 마디 1-4의 피아노 반주 패턴이 인용되었다. 가곡 《묘지에서》는 A-A'로 2부 형식으로 c단조-C장조의 조성을 갖는다. 박자는 3/4박자-4/4박자-3/4박자-4/4박자의 변박을 보인다. 마디 1-4의 피아노 반주는 32분음표의 분산 화음과 2분음표가 결합된 패턴이 반복되어 나타남으로써, 브람스는 이 곡을 3/4박자로 작곡 했지만 이 패턴의 모습은 5/4박자의 진행으로 보인다(악보 40).

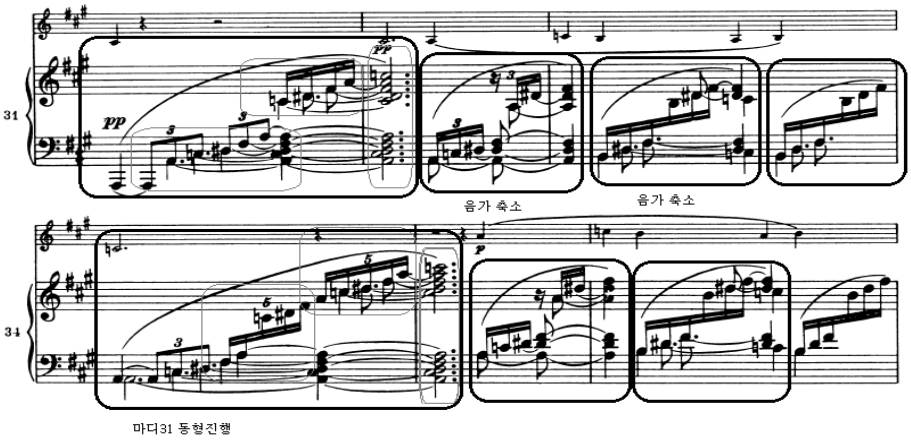
<악보 40> 가곡 《묘지에서》, 마디 1-4



이러한 특징을 가진 가곡 《묘지에서》 마디 1-4의 반주 패턴을 브람스는 제3악장 B부분을 시작하는 마디 31-46에서 리듬을 변형시켜 인용하였다. 가곡 마디 1-4의 피아노 반주에서 32분음표로 나타난 분산 화음을 제3악장 B부분 마디 31-32에서는 셋잇단음표와 16분음표로 변형하였다. 마디 32-35와 마디 35-37에서는 가곡의 분산 화음이 축소된 형태로 나타난다. 마디 34-35에서는 마디 31-32의 음형이 옥타브 위로 동형진행 되는데, 이때 16분음표가 다섯잇단음표의 음형으로 변형되어 나타난다.

가곡 마디 2-4에서 첫 박으로 나타나는 2분음표는 제3악장 B부분(마디 31-46)에서 점2분음표 그리고 4분음표의 음형으로 변형되어 나타난다(악보 40과 41, 비교 참조).

<악보 41> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 31-36



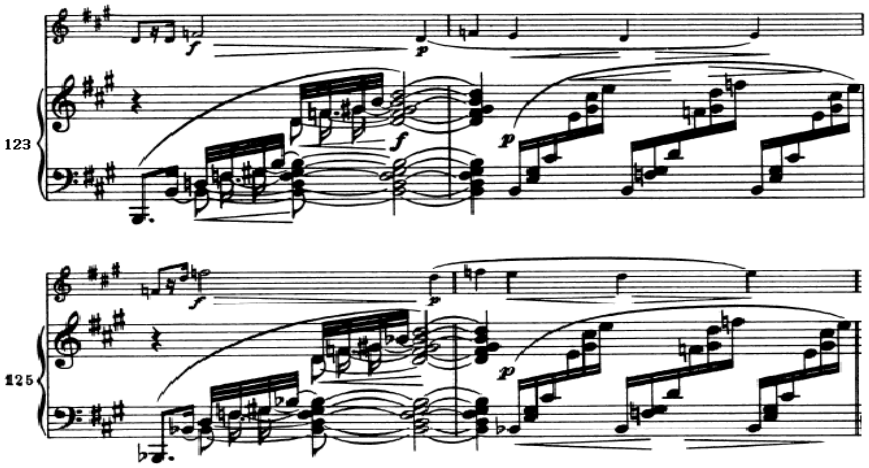
이러한 인용의 내용을 담은 쿠플레 주제 B부분은 바이올린이 주제 선율을 연주하고 피아노는 반주 역할을 한다. 이때, 피아노의 반주는 펼친 화음이 특징적으로 나타나는 부분이다.

쿠플레 주제 B부분에서는 가곡에서 인용된 피아노 반주 패턴이 펼친 화음으로 연주되는 만큼 바이올린이 주제 선율을 정확하게 나오기가 어려울 수 있으므로 피아노 반주자는 바이올린 연주자가 제 박자에 나올 수 있게 펼친 화음을 정확한 리듬으로 연주해야 하며, 바이올린의 선율선을 해치지 않게 다이내믹의 밸런스를 갖는 것이 중요하다. 또한 마디 31-37까지 피아노 파트 악상이 같은 *pp*로 나타나지만, 마디 34에서 음역대가 한 옥타브 위로 올라가므로 색채의 변화가 필요하다.

쿠플레 주제 B부분이 반복되는 B'부분은 가곡 《묘지에서》의 반주 패턴을 인용한 B부분의 분산 화음 리듬이 변형되어 나타난다. B'부분 마디 123-136의 피아노 반주는 셋잇단음표, 16분음표 그리고 다섯잇단음표가 특징적으로 나타났던 B부분과 달리, 가곡 《묘지에서》에 등장하는 32분음표의 음형이 특징적으로 나타난다. B'부분 마디 124와 마디 126에서는 B부분 마디 32-3

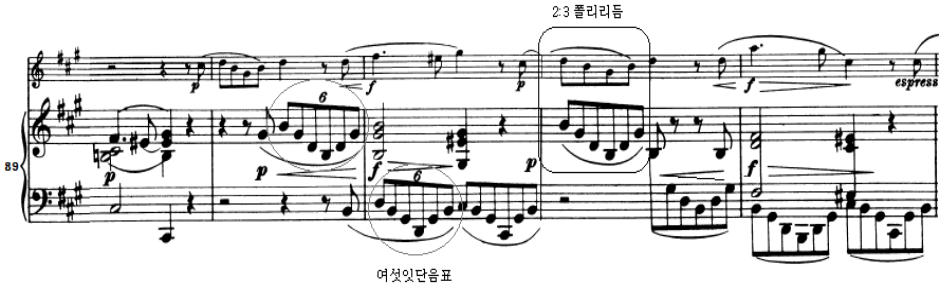
5 그리고 마디 35-37과 동일하게 가곡의 분산 화음이 축소된 형태로 나타난다. B'부분은 B부분과 동일하게 바이올린이 주제 선율을 연주하는데, 이때 바이올린 선율은 B부분 보다 4도 상행하여 나타난다(악보 41과 42, 비교 참조).

<악보 42> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 123-126

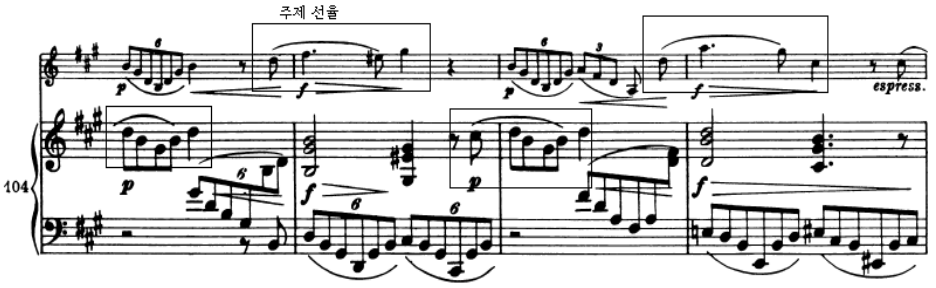


제3악장 C부분은 마디 90-111로 f$^{\#}$단조의 명확한 조성을 갖는다. C부분은 셋잇단음표와 여섯잇단음표의 음형이 특징적으로 나타난다. 또한 바이올린과 피아노 성부에서 2:3의 폴리 리듬이 특징적으로 나타난다(악보 43). 마디 90-93의 바이올린 주제 선율은 마디 104-107에서 다시 한번 더 등장하는데, 이때 주제 선율은 바이올린과 피아노의 상성부가 한마디씩 나누어 연주한다(악보 44).

<악보 43> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 89-93



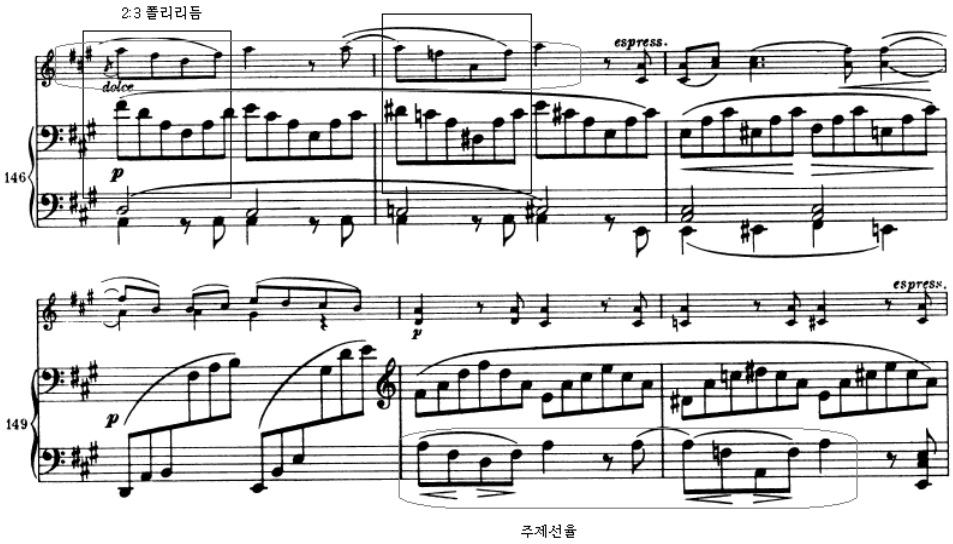
<악보 44> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 104-107



C부분은 한 마디 단위로 다이내믹이 변화되는 부분이 많으므로 피아노 연주자는 다이내믹을 잘 살려서 연주해야 한다. 마디 104-105와 같이 바이올린과 주제 선율을 주고받는 부분에서는 악상이 *p*지만 선명하게 들리도록 연주해야 한다. 또한 여섯잇단음표와 2:3의 폴리 리듬이 정확하면서도 자연스럽게 연주되도록 해야 하며, 프레이즈가 잘 연결되도록 연주해야 한다.

코다부분인 마디 146-158은 C부분에 등장했던 여섯잇단음표와 2:3의 폴리 리듬이 특징적으로 나타난다. 마디 146-149에서 바이올린이 연주하던 주제 선율을 마디 150-151에서 피아노의 왼손이 그대로 연주한다(악보 45). 마디 152에서는 다시 바이올린이 주제 선율을 연주하며 곡을 마무리한다.

<악보 45> 《바이올린 소나타 2번》 제3악장, 마디 146-151



피아노 연주자는 코다부분에서도 C부분과 마찬가지로 여섯잇단음표와 2:3의 폴리 리듬이 정확하면서도 자연스럽게 연주되도록 해야 하며, 프레이즈가 잘 연결되도록 연주해야 한다. 또한 마디 152부터 곡 마지막 부분까지 풍부한 음량으로 크레셴도 하며 바이올린과 호흡을 맞춰 곡을 마무리한다.

Ⅲ. 결론

본 논문은 브람스 《바이올린 소나타 2번》에 인용된 가곡의 분석과 가곡에서 인용된 음악적 재료들의 기악 음악으로의 수용을 연구한 논문이다.

브람스 《바이올린 소나타 2번》에 나타난 가곡 인용의 내용을 분석하기에 앞서 브람스의 생애와 그의 실내악 창작에 대해 살펴보았다. 브람스는 실내악 편성에 있어서 가장 기본적이었던 현악기로만 구성된 실내악보다는 피아노가 포함된 실내악에 큰 비중을 두었다는 사실을 확인했다. 또한 브람스가 실내악 창작에 있어서 고전적인 형식 안에 자신만의 새롭고 고유한 내용을 담아내려 했음을 확인했다.

브람스뿐 아니라 19세기 작곡가들의 작품에 나타난 가곡 인용에 대해 살펴보았다. 19세기 작곡가들이 기악 음악을 작곡함에 있어 가곡 선율을 인용하는 것은 당시의 음악 문화적 배경과 연관됨을 확인했다. 첫째, 19세기에는 잦은 전쟁과 산업화로 인해 귀족층이 몰락하고 중산층이 대거 형성되어 청중이 시민 계급으로 확대되었다. 둘째, 19세기에는 도시가 발달하고 출판업이 발달하였으며 피아노의 대량 공급이 이루어졌다. 셋째, 다양한 계층의 청중들이 가정이나 살롱음악회에서도 음악을 쉽게 접할 수 있게 되었다. 이러한 당시의 음악 문화적 배경 속에서 작곡가들은 청중들의 관심을 받기 위해 가정이나 살롱음악회에서 많이 연주되었던 실내악에 가곡을 인용하였다.

19세기 작곡가들은 '가곡' 이라는 공통분모를 수용하여 실내악을 창작했지만, 가곡을 인용하는 방식에 있어서 작곡가들마다 차이가 있었다. 예를 들자면, 슈베르트는 가곡의 노래 선율 전체 혹은 반주를 실내악에 인용하여 변주 형식으로 작곡하였다. 그러나 브람스는 분명하게 슈베르트와는 차별된 가곡 인용의 모습을 그의 《바이올린 소나타 2번》뿐 아니라 다른 곡들에서도 보인다. 이에 대한 내용은 《바이올린 소나타 2번》 분석에서 밝혔다.

브람스 《바이올린 소나타 2번》은 총 3악장으로 구성된 소나타 형식으로 제2악장을 제외한 제1악장과 제3악장에서 그의 가곡이 인용되었다. 소나타악장형식인 제1악장 제1주제에는 그의 가곡 《빨리 오너라》의 반주 선율이 그리고 제1악장 제2주제에는 가곡 《흐르는 멜로디처럼》의 노래 선율이 인용되었다. 그러나 제1악장에서의 가곡 반주 또는 선율을 인용함에 있어 브람스는 가곡의 선율 전체가 아닌 가곡의 선율을 이루는 주요 음형들을 인용하였고, 그 인용된 음형들을 발전적 변주기법으로 변형하여 주제를 형성하였다. 또한 서로 다른 가곡에서 주제를 위한 기본 음형을 인용했기 때문에 제1주제와 제2주제는 음악적으로 다른 내용을, 즉 고전 소나타악장형식에서의 두 주제 간의 대조성을 이루었다고 할 수 있다. 그러나 서로 다른 가곡에서 인용해 온 제1주제의 음형과 제2주제의 동기 리듬이 동일하게 나타남으로써 두 개의 주제가 유기적 관계를 갖는다고도 할 수 있다.

론도 형식인 제3악장에서는 세 곡의 가곡에서 론도 형식을 이루는 각 부분의 주제를 위한 음형을 인용했다. A부분에서는 그의 가곡 《나의 사랑은 초록빛》의 노래 선율과 그의 가곡 《조용해진 나의 잠결》의 반주 패턴이 인용되었고, B부분에서는 그의 가곡 《묘지에서》의 노래 선율과 반주 패턴이 인용되었다. 제3악장도 제1악장과 마찬가지로 가곡의 선율 전체가 아닌 가곡의 선율을 이루는 주요 음형들을 인용하여 발전적 변주기법을 통해 론도 형식의 리프레인 주제를 그리고 쿠플레 주제를 형성하였다.

브람스는 《바이올린 소나타 2번》의 소나타악장형식인 제1악장의 두 주제와 론도 형식인 제3악장의 A부분과 B부분에 가곡을 인용했는데, 인용하는 방법이 앞에서 언급한 19세기의 다른 작곡가들과는 차이를 보인다. 특히 슈베르트가 가곡 선율을 일정 부분 가져와서 변주 형식으로 실내악을 창작한 것과 달리, 브람스는 가곡 선율의 주요 음형들만을 인용하고, 그 음형들을 발전적 변주기법으로 변형하여 기악곡의 주제를 형성했다. 이러한 내용을 통해 브람

스의 《바이올린 소나타 2번》에 나타난 가곡 인용 내용이 가곡의 친숙한 모습을 담으려 하기보다는 단지 기악곡 창작에 있어서 주제를 구성하는 하나의 주요 음형으로, 즉 하나의 음악적 아이디어로 사용했다고 할 수 있다. 작품에서 명확하게 가곡 인용이 드러나지 않지만, 인용된 가곡을 분석하고 주요 음형을 파악하고, 그 음형이 어떻게 브람스 《바이올린 소나타 2번》 각 악장의 주제를 형성했는가 하는 분석은 피아노뿐 아니라, 바이올린과 피아노 사이의 음악적 해석에 큰 도움을 줄 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 국내문헌

김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

서석주. 『브람스에게 보내는 편지』. 서울: 예솔, 2012.

음악지우사 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑲브람스』. 서울: 음악세계, 2003.

이성일. 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』. 서울: 파바게노, 2001.

정순석. “슈베르트의 실내악곡에 나타나는 자기 인용에 관한 연구”. 『음악논단』. 31 (2014): 123-152.

차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅰ』, 서울: 심설당, 2003.

차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 Ⅱ』. 서울: 심설당, 2007.

허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』. 서울: 심설당, 2009.

2. 외국문헌

Bozarth, George. S. and Frisch, Walter. “Brahms, Johannes.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, edited by Stanley Sadie, 180-202. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Donald J., Grout. Claude V., Palisca and J. Peter, Burkholder. *A*

History of Western Music. Seven Edition. New York: W. W. Norton, 2006. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역. 『그라우트의 서양 음악사 (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

J. E. Brown, Maurice and Sams, Eric. "Schubert, Franz." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, edited by Stanley Sadie, 655-730. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Kerman, Joseph and Tyson, Alan. "Beethoven, Ludwig wan." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, edited by Stanley Sadie, 73-140. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Leon, Botstein. *The Comlpeat Brahms*. New York: W. W. Norton, 1999.

4. 학위 논문

강진희. "Johannes Brahms Cello Sonata No.1 in e minor, Op.38의 분석 및 고찰". 동의대학교 석사학위논문, 2018.

김민정. "브람스(Johannes Brahms)의 파가니니 주제에 의한 변주곡 Op.35 Heft I의 연구". 이화여자대학교 석사학위논문, 1999.

김서영. "19세기 음악문화와 리스트의 편곡 배경관련 연구-「죽음의 무도」를 중심으로". 경희대학교 석사학위논문, 2010.

김성민. "브람스<하이든 주제에 의한 변주곡 Op. 56a, b>비교분석". 한양대학교 석사학위논문, 2019.

김유미. “브람스 가곡「비의노래」(Regenlied Op.59, No.3)와「바이올린 소나타 제1번」3악장 연구−반주 역할을 중심으로−”. 경희대학교 석사학위논문, 2012.

김지연. “슈만의 피아노 음악에 나타난 인용기법 (Fantasie Op. 17을 중심으로)”. 경희대학교 석사학위논문, 2003.

박영경. “브람스의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제2번 A장조 Op.100> 분석연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2015.

박은정. “Johannes Brahms Sonata for piano and violin in A, Op.100에 관한 연구: 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.

이동욱. “Johannes Brahms의 <Horn Trio in E♭major, Op.40>에 관한 분석 연구”. 국민대학교 석사학위논문, 2017.

이지예. “프란츠 리스트의 피아노를 위한 편곡 작품 연구: 슈베르트와 슈만의 가곡을 중심으로”. 명지대학교 석사학위논문, 2005.

최순락. “슈베르트 가곡의 편곡에 나타난 리스트의 편곡 기법에 관한 연구”. 숙명여자대학교 석사학위논문, 1994.

한동운. “라 그랑쥬의 ‘말러 음악 안의 음악: 회상, 암시, 또는 인용’의 번역 및 연구 : 말러의 교향곡에 나타나는 인용에 대한 연구”. 한양대학교 석사학위논문, 2006.

ABSTRACT

A Study on Citation Techniques in Brahms's *Violin Sonata No. 2* (Op. 100) -Focusing on the Analysis of Lied Citations in the 1st and 3rd Movements-

EUNHYE KIM
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This thesis is about the study of lied citations in *Violin Sonata No. 2*(Op. 100) by Johannes Brahms(1833-1897), a 19th century Romantic-era composer.

Before analyzing the contents of Brahms's *Violin Sonata No. 2*, it first elucidates his composition of chamber music by including romantic elements in the classical form.

In order to understand why Brahms cited the lied in *Violin Sonata No. 2*, this thesis examines the background of the 19th century and

the citation of the lied in the works of 19th-century composers. As a result, it showed that the composer's creative style changed due to the social change and the background of the 19th century.

After the formal analysis of the first and third movements of Brahms's *Violin Sonata No. 2*, excluding the second movement, one without the lied, this thesis examines the musical structure of the quoted lied and how the melody was cited musically.

As a result, 《*Komm Bald*》, 《*Wie Melodien zeiht es mir leise durch den Sinn*》, 《*Meine Liebe ist grün*》, 《*Immer leiser wird mein Schlummer*》 and 《*Auf dem Kirchhof*e》 which are quoted in the first and third movements, citing small figures instead of the entire melody or accompaniment of the lied and return to musical material of instrumental music through developing variation method.

Brahm's method of quoting lied is clearly distinguished from Schubert's method. It is interpreted that Brahms used the citing lied figures as musical materials for the instrumental music rather than 'friendly' instrumental music in the 19th century's music culture as chamber music that various audiences could enjoy at home or at salon concerts.