



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](#)

김 미 영 교수 지도
석사학위 청구논문

브람스 《바이올린 소나타 제1번,
Op.78》 제1악장에 대한 연구:
가곡 〈비의 노래〉와의 연관성을 중심으로

2019

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 지원

브람스 《바이올린 소나타 제1번,
Op.78》 제1악장에 대한 연구:
가곡 〈비의 노래〉와의 연관성을 중심으로

김 미 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 지 원

인 준 서

이지원의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문에서는 《바이올린 소나타 제1번》 제1악장의 기악적인 분석과 함께 가곡 〈비의 노래〉의 연관성을 집중적으로 연구하였다. 브람스는 가곡에서 사용된 선율과 음형 및 시상(詩想)과 연관되는 요소들을 모방하고 변형함으로써 가곡의 시상을 기악소나타로 재창조하여 언어적인 것을 넘어서는 표현력을 이루었다. 가곡 〈비의 노래〉의 가사는 시적화자가 어린 시절의 아름다웠던 추억을 회상하며 그 시절을 동경하는 시상으로 되어있다. 그러한 시상은 바이올린 소나타 1악장 전체의 각 부분에 걸쳐 기악적으로 재창조 되어 심화된다.

제시부의 제1주제부는 A-B-A' 단락으로 나뉜다. 단락A의 음형(a, b, c, d, e)과 이 음형들로 형성된 모티브(X, Y, Z)들은 과거를 그리워하는 현실의 시점인 가곡 〈비의 노래〉의 전주부 및 1연의 동기와 음형들에서 가져온 것이다. 제1주제부의 단락B에서는 행복한 과거를 추억하는 가곡 3, 4연에서 유도된 지속적인 붓점리듬이 나타난다. 단락A'에서는 단락A에서 나온 요소들이 더욱 심화되어 과거에 대한 그리움이 고조되는 감정의 흐름을 표현한다. 제2주제부는 A-B-B'의 세 단락으로 나뉜다. 단락A에 나오는 음형f는 순수한 어린 시절을 추억하는 시상이 담긴 가곡 5연의 음악적 소재에서 유도되었다. 단락B에서는 제1주제부의 음형b와 c가 활용되었다. 단락B'는 가곡의 반주부 및 1연의 시상과 연관된다. 소종결부에서는 제2주제부 음형f가 대위법적인 모방 기법으로 발전된다.

발전부에서는 제시부에서 사용한 음악적 소재들이 더욱 변형 발전되어 나타난다. 음형들의 전개 방법에 따라 4부분으로 나뉜다. 제1부분에서는 제시부 제1주제부의 단락A의 모티브들이 변형, 확대되어 나타난다. 제2부분에서는 제시부 제1주제부의 단락A'가 변형, 확대되어 더욱 고조되는 그리움의

시상이 발견된다. 제3부분에서는 제시부 제1주제부의 단락B와 단락A의 결합이 나타난다. 즉 현재의 시점과 행복했던 어린 시절의 추억이 함께 혼합된 복잡한 감정이 표현되었다. 제4부분에서는 제시부 제2주제부에서 사용되었던 음형f와 제1주제부의 단락A에 사용되었던 음형d가 변형되어 나타난다.

재현부는 제시부의 변형으로 이루어지며 코다에서는 〈비의 노래〉 1연의 음악적소재가 사용되었다. 이러한 분석연구를 통해 브람스가 그의 가곡 〈비의 노래〉의 시적, 음악적 내용을 기악소나타의 구조와 기법으로 더욱 심화시켜 재창조 하였다는 것을 알 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론.....	1
II. 브람스의 작품경향과 바이올린 소나타	
1. 작품경향.....	4
2. 브람스의 바이올린 소나타.....	13
III. 브람스의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타, Op.78》에 대한 고찰	
1. 작품의 성립.....	16
2. 작품의 토대가 된 가곡 〈비의 노래〉.....	18
3. 《바이올린 소나타 제1번》 전 악장에 대한 개괄.....	25
IV. 제1악장에 대한 집중 분석	
1. 제시부.....	36
2. 발전부.....	59
3. 재현부.....	71
V. 결론.....	78

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

[표-1] 가곡 〈비의 노래〉의 형식 구조	19
[표-2] 가곡 〈비의 노래〉의 시상	22
[표-3] 제2악장의 형식 구조	26
[표-4] 제3악장의 형식구조	30
[표-5] 제1악장의 전체 구성	34
[표-6] 제1악장의 형식 구조	35
[표-7] 3개의 모티브와 음형들의 상관관계	38
[표-8] 제1악장, 제시부 제1주제부와 〈비의 노래〉의 연관성	45
[표-9] 제1악장, 제시부 제2주제부와 〈비의 노래〉의 연관성	55
[표-10] 제시부에 의해 변형·발전된 발전부	70

악 보 목 차

[악보-1] 가곡 <비의 노래> 1연 , 마디1-10	23
[악보-2] 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장, 마디1-9	27
[악보-3] 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장, 마디24-29에 나타난 장송곡 풍의 리듬	28
[악보-4] 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장과 제1악장 비교	29
[악보-5] 《바이올린 소나타, Op.78》 제3악장과 가곡 <비의 노래> 1연 비교	31
[악보-6] 《바이올린 소나타, Op.78》 제1악장, 마디1-2	32
[악보-7] 《바이올린 소나타, Op.78》 제3악장, 단락C와 2악장의 비교	33
[악보-8] 제1악장, 제시부, 제1주제부의 단락A, 마디1-10	37
[악보-9] 가곡 <비의 노래> 1연, 마디1-10	39
[악보-10] 제1악장, 제시부, 제1주제부의 단락B, 마디11-20	41
[악보-11] 가곡 <비의 노래> 3연, 마디45-48	42
[악보-12] 제1악장, 제시부, 제1주제부의 단락A', 마디20-29	43
[악보-13] 제1악장, 제시부, 경과부, 마디 29-35	46
[악보-14] 제1악장, 제시부, 제2주제부의 단락A, 마디 36-43	48
[악보-15] 가곡 <비의 노래> 5연, 마디70-74	50
[악보-16] 제1악장, 제시부, 제2주제부의 단락B, 마디44-53	51
[악보-17] 가곡 <비의 노래> 4연, 마디60-69	52
[악보-18] 제1악장, 제시부, 제2주제부의 단락B', 마디54-60	53
[악보-19] 제1악장, 제시부, 소중결부, 마디60-69	56
[악보-20] 제1악장, 제시부, 소중결부, 마디70-73	58
[악보-21] 제1악장, 발전부, 제1부분, 마디82-85	59

[악보-22] 제1악장, 발전부, 제1부분, 마디86-93	61
[악보-23] 제1악장, 발전부, 제2부분, 단락A, 마디99-106	63
[악보-24] 제1악장, 발전부, 제2부분, 단락B, 마디107-115	64
[악보-25] 제1악장, 발전부, 제3부분, 마디118-129	66
[악보-26] 제1악장, 발전부, 제3부분, 마디 127-129	68
[악보-27] 제1악장, 발전부, 제4부분, 마디134-140	69
[악보-28] 제1악장, 재현부, 제1주제부 재현, 단락A, 마디156-164	71
[악보-29] 제1악장, 재현부, 제2주제부 재현, 단락A, 마디174-181	74
[악보-30] 제1악장, 재현부, 소중결부 재현, 마디217-222	76

I. 서론

브람스의 《바이올린 소나타 제1번》은 제3악장에 그가 작곡한 가곡 〈비의 노래〉 (*Regenlied*)의 선율이 차용된 곡으로 알려져 있다. 가곡 〈비의 노래〉는 1873년도에 클라우스 그로트(Klaus Gloth, 1819-1899)의 시를 가사로 하여 작곡된 곡이다. 그로트의 시는 비 오는 날 과거 어린 시절의 행복한 순간을 추억하며 그 시절에 대한 그리움을 시상으로 한다. 가곡이 작곡된 6년 후 브람스는 이 가곡의 주제선율을 그의 《바이올린 소나타 제1번》 제3악장에 사용하였다.

브람스는 기악음악을 음악외적인 요소와 연관시켜 작곡하는 표제음악적인 작곡가들과 다른 순수 기악음악의 대표적인 작곡가로 알려져 있다. 그렇지만 브람스의 《바이올린 소나타 제1번》은 이러한 브람스의 성향과는 다른 작품 이라고 볼 수 있다. 본 연구자는 과연 브람스가 19세기 중반의 미학가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)이 생각하는 것과 같은 절대음악가인지에 대해서 의문을 갖게 되었다.¹⁾ 그리하여 브람스의 《바이올린 소나타 제1번》을 살펴본 바 브람스가 음악 외적인 것인 가곡 〈비의 노래〉의 음악적 요소를 전 악장에 걸쳐 사용하고 있는 것을 알 수 있었다. 본 연구자는 특히 소나타 형식으로 작곡된 제1악장에서 가곡 〈비의 노래〉가 음악적으로 뿐만 아니라 시적내용에 있어서도 기본 토대로 사용되었다는 것을 발견하여 이에 대해 연구 하고자 한다.

브람스 《바이올린 소나타 제1번》에 대한 선행연구는 학술연구정보 서비스(riss)를 기준으로 약 40여개가 있다. 그 선행연구들은 자신의 졸업연주곡을 바탕으로 연구²⁾, 브람스 바이올린 소나타 전곡 연구³⁾, 바이올린 연주법에

1) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 I 권』 (과주: 나남출판, 1997), 324.

2) 최은정, “Johannes Brahms의 Violin Sonata Op.78, G major에 대한 분석 연구 (이화여자대학교 석사논문,1996), 구서희, “Program annotation : W. A. Mozart Sonata for Piano and

관한 연구⁴⁾, 가곡 <비의 노래> 선율을 차용한 제3악장을 중심으로 연구⁵⁾, 다수의 일반적인 분석 연구가 있으며, 본 연구자와 같이 제1악장을 중점적으로 한 연구⁶⁾로 분류해 볼 수 있었다. 제1악장을 중심으로 연구한 김선희는 전반적인 악곡 분석과 바이올린 파트의 음악적 표현을 중점적으로 연구하였고, 전은유는 바이올린과 피아노파트를 비교분석하면서 피아노파트의 역할에 관해 연구하였으나 세밀한 연구에는 미치지 못하였다.

본 연구에서는 이러한 선행연구에서 아직 자세히 고찰되지 않은 가곡 <비의 노래>와 바이올린 소나타의 시적·음악적 연관성을 알아보고, 가곡의 <비의 노래>의 시적·음악적 요소들이 어떻게 기악소나타로 재창조되는지를 연구하는 것을 목적으로 한다. 또한 세밀한 분석과 연구를 위해 연구범위를 제1악장으로 한정한다.

연구방법으로는 우선 제Ⅱ장에서 브람스의 시기별 작품 경향과 바이올린 소나타의 특징을 살펴보고, 제Ⅲ장에서는 《바이올린 소나타 제1번》의 성립 과정과 이 곡의 기반이 되는 가곡 <비의 노래>에 대해 연구함으로써 바이

Violin K.301 in G Major, Takemitsu 'distans de fee', J. Brahms Violin Sonata No.1 in G Major op.78” (연세대학교 석사논문, 2015), 신이나, “Program annotation : L. V. Beethoven Violin Sonata No.6 in A Major Op.30 No.1, J. Brahms Violin Sonata No.1 in G Major Op.78” (연세대학교 석사논문, 2017)

- 3) 김남희, “J. Brahms의 violin sonatas에 관한 연구(연세대학교 석사논문, 2001), 최윤진, “브람스의 바이올린 소나타 전곡 분석 및 비교 연구 -op.78, op.100, op.108” (단국대학교 석사논문, 2018)
- 4) 나여경, “Johannes Brahms의 Violin Sonata No.1 연주법연구” (중앙대학교 석사논문, 2011), 최수연, “Brahms’s Violin Sonata No.1에 대한 에디션별 연주법 연구 : 보잉 주법 중심으로” (중앙대학교 석사논문, 2014)
- 5) 김유미, “브람스 가곡 「비의 노래」 (Regenlied Op.59, No.3)와 「바이올린 소나타 제1번」 3악장 연구 : 반주 역할을 중심으로” (경희대학교 석사논문, 2012), 손희영, “기존 성악선율을 활용한 19세기 실내악에 관한 연구 : 브람스 바이올린 소나타 1번 op. 78, 3악장을 중심으로” (경희대학교 석사논문, 2015), 김민아 “J. Brahms의 Violin Sonata No.1 in G Major, Op.78에 관한 분석 연구 : 제3악장을 중심으로(계명대학교 석사논문, 2017), 오세희, “브람스 가곡 <비의 노래 Op.59 no.3>과 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 1번 G장조, Op.78 3악장>의 비교연구” (목원대학교 석사논문, 2017)
- 6) 김선희, “요하네스 브람스의<바이올린 소나타 제 1번 G장조, Op.78>의 제 1악장 분석과 연주 가이드 (성신여자대학교 석사논문, 2015), 전은유, “요하네스 브람스 바이올린 소나타 1번 1악장 분석 : 피아노의 역할에 기초하여 (한양대학교 석사논문, 2017)

올린 소나타 전 악장에 대한 이해를 충실히 할 것이다. 이후 제Ⅳ장에서는 《바이올린 소나타 제1번》 제1악장의 기악적인 분석과 함께 가곡 <비의 노래>와 관련된 모티브와 시적요소를 집중 분석함으로써 브람스가 가곡을 기악소나타로 재창조하는 과정을 연구 할 것이다. 이 연구가 연주자들에게 브람스의 의도와 작품의 음악적 의미를 제대로 파악하여 실제적으로 보다 효과적인 연주를 하는데 도움이 될 수 있기를 바란다.

II. 브람스의 작품경향과 바이올린 소나타

1. 작품경향

브람스는 고전주의 시대의 음악을 기반으로 낭만적 요소를 융합시켜 자신만의 독자적인 음악세계를 구축한 작곡가이다. 그의 생애는 창작 시기에 따라 형성기(Formative years, 1833-1852), 새로운 길(New paths, 1853-1859), 첫 성숙기(First maturity, 1860-1871), 전성기(At the summit, 1872-1889), 말년(Final years and legacy, 1890-1897)의 다섯 시기로 구분된다.⁷⁾

1) 제1기: 형성기(1833-1852)

브람스는 함부르크 시립교향악단의 호른과 콘트라베이스 주자였던 아버지(Johann Jakob Brahms, 1806 - 1872)의 영향으로 어렸을 때부터 자연스럽게 음악을 접하고 배울 수 있었다. 브람스가 피아노에 흥미를 보이자 그의 아버지는 브람스를 피아니스트로 성장시키려고 했다. 어려서부터 피아노를 배운 브람스는 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)에게 작곡을 배우며 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)음악의 대위법 양식과 고전시대의 음악 구조를 자세히 익히게 되었다. 마르크스젠의 영향으로 브람스는 옛 음악에 대한 소중함과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 등의 고전양식을 추구하게 된다.⁸⁾ 또한 브람스는 이미 성장기 때부터 아이헨도르프(Joseph von Eichendo

7) George S. Bozarth, Walter Frisch, "Brahms, Johannes," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 4: 180.

8) 이성일, 『요하네스 브람스, 그의 생애와 예술』 (서울: 파파게노, 2001), 36.

rff, 1788-1857), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 가이벨(Emanuel Geibel, 1815-1884)의 독일 낭만파 시와 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)의 소설과 같은 문학작품에 빠져 지냈다. 1847-1848년 빈젠(Winsen an der Luhe)에서의 휴가 기간 동안, 그는 수 개의 합창 작품을 썼고 그가 지휘했던 남성 합창을 위한 포크송을 편곡했다.⁹⁾

2) 제2기: 새로운 길(1853-1859)

제2기는 새로운 길로, 작곡가로서 브람스의 특징이 드러나는 시기이다.¹⁰⁾ 브람스는 헝가리출신 바이올리니스트 레메니(Eduard Remenyi, 1830-1898)와 연주여행을 통해 헝가리 집시음악에 대해 깊이 친숙할 수 있는 기회를 갖게 되었다. 브람스의 작품에서 많이 볼 수 있는 불규칙적인 리듬, 셋잇단 음표 등은 레메니에게 많은 영향을 받은 듯하다. 브람스는 레메니를 통해 하노버에 있는 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)을 만나게 되었는데, 그의 천재성을 발견한 요하임은 브람스에게 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)을 만나보라고 권고하였다.

1853년 브람스가 뒤셀도르프에 있는 슈만을 방문하였을 때, 브람스의 재능에 큰 인상을 받은 슈만은 『음악신보』(Neue Zeitschrift für Musik)에 “새로운 길”(Neue Bahnen)이라는 주제로 신예작곡가인 브람스를 소개했으며 그의 음악에 대해 극찬을 아끼지 않았다.¹¹⁾ 또한 슈만은 청년 브람스가 음악계에 진출 할 수 있는 기회를 마련해주고 악보를 출판할 수 있도록 도움을 주었다. 이러한 계기로 독일 음악계는 브람스를 주목하게 되었고, 브람스는 활발하게 창작 활동을 할 수 있게 되었다.

9) George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes,” 181.

10) George S. Bozarth, Walter Frisch, 위의 글, 181.

11) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』 (과주: 음악세계, 2003), 13.

그러나 한편으로는 그의 활동이 신독일악파(Neudeutsche Schule)와 대립을 야기하였기 때문에 좋은 방향으로만 흘러가지는 않았다.¹²⁾ 19세기는 산업혁명과 더불어 여러 분야에서 변화가 많은 시기였고, 이는 음악발전에도 큰 영향을 미쳤다. 창의적 예술에서 개인의 생각과 감정을 더욱 강조하게 되는데, 독일에서는 미래음악의 지향점에 대해 심각한 고민과 논의를 하고 있었다. 결국 이 논쟁으로 인해 과별이 형성되기 시작했고,¹³⁾ 새로운 양식과 음악을 꿈꾸던 신독일악파와 전통을 중시하는 보수주의악파로 나뉘게 된다.

리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)가 포함된 신독일악파는 새로운 음악양식인 교향시, 음악극, 표제음악을 선호했다. 신독일악파에 적대적으로 대립하는 보수주의 악파는 옛 음악양식과 형식을 통해 그 정신을 계승하고 유지시키려했던 악파로서 표제음악보다는 절대기악음악을 선호하였다. 브람스는 독일 낭만주의 작곡가들 사이에서 보수적 경향에 속했지만,¹⁴⁾ 반드시 절대음악만 추구하지는 않았다. 절대음악은 음악 외적인 분야와는 상관없이 음 자체의 울림, 형식과 구성에 집중하려는 표제음악과 대립되는 관념적 음악인데, 사실 브람스는 음악 외적인 것에서도 영향을 많이 받은 작곡가이다. 예를 들면, 브람스는 《피아노 소나타 제1번》(*Piano Sonata No.1, Op.1, 1853*)과 《피아노 소나타 제3번》(*Piano Sonata No.3, Op.5, 1853*)의 제2악장의 작품 서두에 자신에게 영감을 준 ‘시적 요소’를 적어 삽입한 것을 볼 수 있다.¹⁵⁾ 또한 본 논문의 연구대상인 《바이올린 소나타 제1번》은 자신의 가곡집인 《8개의 노래》(*8 Lieder und Gesänge, Op.59*)중 제3곡 〈비의 노래〉(*Regenlied*)로부터 모티브를 차용하여 기악적으로 재창조 하였다.

12) 이성일, 『요하네스 브람스, 그의 생애와 예술』, 73.

13) 김용환, “브람스 피아노음악의 시적 요소는 음악적 프로그램인가?” (서양음악학, Vol.21, No.1, 2015), 11.

14) 브람스는 바로크와 고전주의의 전통적인 형식과 틀을 지키면서 낭만적인 음악요소를 조화롭게 음악에 나타내려했다.

15) 김용환, “브람스 피아노음악의 시적 요소는 음악적 프로그램인가?” 15.

1854년 2월에 슈만이 라인 강에서 자살 미수사건을 일으킨 후 브람스는 클라라(Clara Josephine Schumann, 1819-1896)를 비롯한 슈만의 가족들을 돌보게 된다. 결국 슈만은 사망하게 되고 그 이후 1857-1859년 브람스는 공식 직위를 처음으로 얻어 테트몰트에서 궁정 피아니스트와 합창단 지휘자로 지내게 되었으며 작곡창작에도 몰두할 수 있었다. 또한 그가 몸담게 된 궁중 오케스트라를 통해 오케스트라 악기 편성, 악기소리의 특성과 효과에 관한 경험을 가지게 되었다. 이때의 경험을 토대로 브람스는 2개의 《세레나데》(*Serenade*, Op.11, 1859, Op.15, 1860)와 《피아노 협주곡 제1번》(*Piano Concerto*, Op.15, 1859)을 작곡하게 된다.¹⁶⁾ 브람스는 1859-1862년까지 그의 고향인 함부르크로 돌아와 연주 활동과 여성합창단 지휘를 맡으며 예술가의 명성을 높여갔다. 그는 음악 활동뿐 만 아니라 요아힘과 작곡의 교환을 통해 대위법을 깊이 연구하면서 초기 음악과 민속 음악에 대한 연구를 새롭게 하여 자신만의 음악적 어법을 풍요롭게 했다.

특히 브람스 음악어법의 핵심이 되는 ‘발전적 변주’(developing variation)는 주제가 되는 동기가 한 악장 혹은 한 작품 속에서 새로운 선율, 리듬 등 여러 형태로 변형되고 발전되면서 곡에 통일성을 주는 기법이다. 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)가 ‘발전적 변주 기법’이라고 칭한 이 작곡기법은 20세기 작곡가들에게 큰 영향을 미쳤고 음악발전에 선구자적 역할을 하였다. 아래의 인용문은 ‘발전적 변주’에 대한 김용환의 자세한 설명이다.

“브람스는 한 악장(내지는 작품)에 출현하는 여러 테마들을 처음부터 단 하나의 ‘주제적 동기’에서 유래시키고, 그럼으로써 작품의 집중력을 배가시키고 각 단락들을 불가분의 유기체로 결합시킨다. 각 단락이나 악장에서 나타나는 테마들은 이러한 ‘기본 모티브’를 변화시킨 모습을 갖기도 하고

16) 오송이, “J. Brahms Clarinet Sonata, Op. 120의 분석연구” (성신여자대학교 석사논문, 2017), 5.

혹은 기본 모티브에서 파생된 다양한 ‘실갯기’(Fortspinnung) 형태를 띠고 있기도 한다. 말하자면, 브람스에게 있어서 하나의 모티브 혹은 테마는 하늘이 준 영감이며 문자 그대로 씨앗의 세포 같은 것으로서, 그 세포의 다양하게 성장된 모습은 작품 내에서 일견 전혀 다르게 보이는 동기나 주제, 연결구 등과 같은 악절 등에서 드러나고 있는 것이다. 뿐만 아니라 브람스는 의식적으로 나중에 출현하는 형식적 요소들을 동기적으로 사전에 선취함으로써 뒤에 출현하는 테마들과 결합하고 이러한 방식을 통해서 각 부분들을 상호간에 긴밀하게 연관되도록 한 것이다.”¹⁷⁾

제2기에 창작된 작품으로는 첫 실내악 작품곡인 《피아노3중주》(*Piano Trio*, Op.8, 1854)와 3개의 피아노 소나타 《피아노 소나타 제1번》, 《피아노 소나타 제2번》(*Piano Sonata No.2*, Op.2, 1853), 《피아노 소나타 제3번》이 있다. 또한 《피아노협주곡 제1번》(*Piano Concerto No.1*, Op.15, 1859)이 제2기에 속한다.

3) 제3기: 첫 성숙기(1860-1871)

1860년은 브람스의 제3기에 해당하는 첫 해로, 신독일악파와의 대립이 더욱 심화되어 브람스는 몇몇 친구들과 함께 신독일악파를 비판하는 선언문을 쓰게 된다. 이 선언문이 사전에 유출되어 언론 《Bernier Echo》에 실리게 되면서 신독일악파의 보수주의에 관한 신랄한 비판과 공격을 받게 된다. 그때의 충격으로 브람스는 자신의 의견이나 평가를 글로 표현하지 않고 음악으로만 표현하고자 했다.¹⁸⁾ 함부르크 필하모닉의 지휘자의 직책을 얻는 것에 실패한 브람스는 1862년 함부르크를 떠나 비엔나로 이주하였고, 1863년

17) 김용환, 『19세기 음악 서양음악사』 (서울: 모노폴리, 2005), 211.

18) 김용환, “브람스의 음악관에 대한 소고,” 42.

에는 빈의 징 아카데미 지휘자 직을 맡아서 잠시 활동을 하였다. 1865년 1월 어머니가 세상을 떠나자 충격을 받은 브람스는 어머니를 추모하며 《독일 레퀴엠》(*Ein Deutsches Requiem*, Op.45, 1868)을 작곡하게 된다.¹⁹⁾ 《독일 레퀴엠》은 합창단과 두 명의 성악 독창자, 오케스트라로 구성되어 있어 그 때 당시 브람스의 작품 중 가장 규모가 큰 곡이었다. 이 곡은 브레멘에서 있었던 초연에 대성공을 이루었고, 1869년에 출판된 《헝가리 무곡》(*Ungarische Tänze*, WoO 112, 1869)은 브람스의 명성을 높이는 데 큰 역할을 하게 된다.

이 시기의 대표적인 작품으로는 앞서 언급한 《독일레퀴엠》을 비롯해서 《헨델 주제에 의한 변주곡》(*Variations and Fugue on a Theme on Händel*, Op.24, 1861), 《파가니니 변주곡》(*Variations on a Theme of Paganini*, Op.35 1863), 2개의 《현악 6중주》(*String Sextet*, Op.18, 1860, Op.36, 1865), 《피아노 5중주》(*Piano Quintet*, Op.34, 1864), 《첼로 소나타》(*Cello Sonata*, Op.38, 1865), 《호른 3중주》(*Horn Trio*, Op.40, 1865), 《알토랩소디》(*Alto Rhapsody*, Op.53, 1870), 《승리의 노래》(*Triumphlied*, Op.55, 1871), 《헝가리 무곡》 등이 있다.

4) 제4기: 전성기(1872-1889)

브람스는 1872년부터 3년 동안 음악동호인협회(Gesellschaft der Musikfreunde)에서 음악감독으로서 합창단과 오케스트라 지휘를 맡았다.²⁰⁾ 그러나 이러한 활동은 그를 창작 활동에 집중하지 못하도록 했기 때문에 1876년 연주행과 작곡에 전념하기 위해 지휘자 직을 사임하고 1890년까지 활발한

19) 이성일, 『요하네스 브람스, 그의 생애와 예술』, 152.

20) George S. Bozarth, Walter Frisch, "Brahms, Johannes," 184.

작품 활동을 하게 된다.²¹⁾ 작곡에 전념한 브람스는 20년에 걸쳐 완성한 《교향곡 제1번》(*Symphony No.1*, Op.68, 1876)을 발표한다. 이 작품은 “베토벤 교향곡 제10번”이라고 불릴 만큼 걸작으로 평가받게 된다.²²⁾ 그가 그 다음 해에 발표한 《교향곡 제2번》(*Symphony No.2*, Op.73, 1877)도 독일음악계에 새로운 바람을 불러일으키게 된다. 이러한 결과는 브람스가 오랜 시간 동안 베토벤의 교향곡을 연구한 성과로 나타난 것이다.

또한 이 시기에 브람스는 교향곡뿐만 아니라 다른 낭만파 작곡가 작품에서 많이 볼 수 없는 실내악에서도 많은 두각을 나타냈다. 당시 낭만파 작곡가들은 실내악이 낭만적인 표현과 연주의 기교를 과시하기에는 적절하지 않은 분야라고 생각하며 오케스트라와 같은 다양한 음색과 압도적인 음향을 추구하였다. 하지만 브람스는 그때 당시 유행했던 표제음악이나 오페라와 같은 대규모 편성의 작품을 창작하길 선호하지 않았고, 자신의 내적성향과 잘 맞는 소규모 편성의 실내악 작곡을 즐겼다.

특히 현악4중주는 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)의 사망 이후 26년 동안 작곡가들 사이에서 거의 작곡되지 않았고 개인적인 감정 표현이 중요하게 부각되면서 여러 사람과 함께 연주하는 실내악에 대한 관심이 줄어들게 된다. 그러나 1870년대 브람스의 등장으로 현악4중주는 다시 주목받게 된다.²³⁾ 브람스는 24곡의 현악4중주를 작곡하였지만 대부분 파기되었고 오늘날 남아 있는 곡은 세 곡뿐이다. 그가 작곡한 현악4중주는 교향곡과 더불어 베토벤의 뒤를 잇는 명작들로 알려져 있다. 또한 그는 현악4중주 외에 다양한 편성의 실내악곡을 작곡했는데 특히 바이올린, 비올라, 첼로를 각 2대씩 편성한 현악6중주는 그때 당시 매우 생소하고 파격적인 편성이었다. 그리고 무엇보다 브람스는 훌륭한 피아니스트였기

21) 박은정, “Johannes Brahms Sonata for Piano and Violin in A, Op.100에 관한 연구:실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2008), 5.

22) 홍세원, 『낭만파 음악』 (서울: 연세대학교 출판부, 2010), 284.

23) 민은기, 신혜승, 『Classics A To Z 서양음악의 이해』 (서울: 음악세계, 2014), 154.

때문에 24개의 실내악 곡 중 피아노가 포함된 곡이 무려 17곡이 된다. 그 중 세 개의 바이올린 소나타는 브람스가 40대였을 때 창작된 작품들로 음악적 원숙미가 드러난다.

이 시기에 창작 작품으로는 《교향곡 제1번》, 《교향곡 제2번》, 《교향곡 제3번》(*Symphony No.3*, Op.90, 1883), 《교향곡 제4번》(*Symphony No.4*, Op.98, 1885), 《현악4중주곡 제1번》(*String Quartet No.1*, Op.51, 1873) 《현악4중주 제2번》(*String Quartet, No.2*, Op.51, 1873), 《현악4중주 제3번》(*String Quartet No.3*, Op.67, 1875), 《대학축전서곡》(*Akademische Festouvertüre*, Op.80, 1880), 《비극적 서곡》(*Tragic Overture*, Op.81, 1880), 《피아노협주곡 2번》(*Piano Concerto No.2*, Op.83, 1881), 《바이올린 협주곡》(*Violin Concerto*, Op.77, 1878), 《하이든 주제에 의한 변주곡》(*Variations on a Theme of Haydn*, Op.56, 1873), 《첼로 소나타》(*Cello Sonata*, Op.99, 1886), 《바이올린소나타 제1번》, 《바이올린소나타 제2번》(*Violin Sonata No.2*, Op.100, 1886), 《바이올린소나타 제3번》(*Violin Sonata No.3*, Op.108, 1888) 등이 있다.

5) 제5기: 말년(1890-1897)

제5기는 가족과 지인들이 자신보다 먼저 세상을 떠나면서 브람스가 인생의 무상함에 빠진 시기이다. 브람스는 창작력이 감퇴되었다고 느끼고 작곡 활동을 그만두려고 했으나, 1891년 마이닝겐에서 클라리넷 연주자 뮐페트(Richard Muhlfeld, 1856-1907)의 뛰어난 연주를 듣고 클라리넷 편성으로 된 네 곡을 작곡하게 된다.²⁴⁾

이 시기에 창작한 곡으로는 《클라리넷 3중주》(*Clarinet trio*, op.114,

24) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 210.

1891), 《클라리넷 5중주》 (*Clarinet Quintet*, op.115, 1891), 《클라리넷 소나타》 (*Clarinet Sonata*, op.120, no.1 1894), (*Clarinet Sonata*, op.120, no.2, 1894), 《현악5중주》 (*String Quintet*, Op.111, 1890), 《인터메쥬》 (*Intermezzo*, Op.117, 1892), 《4개의 엄숙한 노래》 (*Vier Ernste Gesänge*, Op.121, 1896), 《11개의 코랄전주곡》 (*Eleven Chorale Preludes*, Op.122, 1896) 등이 있으며 종교적인 성격과 죽음의 예감이 감도는 분위기를 나타내는 곡이 많이 작곡되었다.

2. 브람스의 바이올린 소나타

브람스의 바이올린 소나타는 모두 세 곡으로, 예술적 완숙기에 접어든 1879-1888년 사이에 작곡되었다.²⁵⁾ 세 곡의 바이올린 소나타는 모두 휴가지에서 창작되어졌다는 공통점이 있다. 1868년 《독일 레퀴엠》의 대성공 이후 브람스는 많은 공적인 자리에 초대받게 되면서 작품창작에 집중하기가 힘들게 되었다.²⁶⁾ 그래서 그는 작곡에 몰두 할 수 있는 조용한 장소를 찾아 1873년부터 매해 여름 여행을 떠나게 되는데 여행지에서 브람스의 주요 작품들이 많이 작곡되었다. 《바이올린 소나타 제1번》은 오스트리아 뢰르차흐(Pörtlach)에서 작곡되었고, 제2번과 제3번은 스위스의 툰(Thun)에서 작곡되었다.

1879년에 작곡된 《바이올린 소나타 제1번》은 세 개의 악장으로, 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 3부분 형식, 제3악장은 론도형식으로 구성된다. 특히 이 작품은 그가 이전에 작곡한 가곡 〈비의 노래〉의 주제선율을 인용하였기 때문에 “비의 노래 소나타”라고 일컬어진다. 《바이올린 소나타 제1번》은 전 악장에 걸쳐 가곡에서 사용되었던 떨어지는 빗방울을 연상시키는 붓점 리듬이 여러 형태로 변형되어 나타나는 것이 특징이다.

1886년에 작곡된 《바이올린 소나타 제2번》은 제1번과 마찬가지로 제1악장은 소나타형식, 제2악장은 3부분 형식, 제3악장은 론도형식의 세 개 악장

25) 브람스는 세 곡의 바이올린 소나타를 완성하기 위해 꽤 이른 시기 때부터 바이올린 소나타 양식을 탐구하여 몇 곡의 작품을 더 작곡하였다. 그러나 자기비판과 완벽주의 성향을 가지고 있던 브람스는 작곡한 작품들을 발표하기도 전에 모두 파기하였다. 특히 창작 초기 때의 작품을 부끄럽게 생각하여 파기한 경우가 많았는데, 그 시기에 창작한 바이올린 소나타 중에 유일하게 남아 있는 작품이 있다. 1853년에 슈만, 디트리히(Albert Dietrich, 1829-1908)와 함께 작곡한 ‘F, A, E 소나타’이다. 디트리히가 제1악장, 슈만이 제2악장의 간주곡과 제4악장, 브람스가 제3악장 스케르초를 맡아서 공동으로 작품을 완성하였다. Leon Botstein ed., “The Complete Brahms”, New York: W. W. Norton, 1999, 87.

26) 나보미, “브람스 바이올린과 피아노를 위한 소나타 3번, 작품번호 108 연구,” (서울대학교 석사논문, 2015), 13.

으로 구성된다. “찬양가 소나타”라고도 불리는 《바이올린 소나타 제2번》은 제1악장, 제1주제의 첫 시작 3개의 화음진행을 바그너의 악극 《뉘른베르크의 마이스터징거》(*Die Meistersinger von Nürnberg*, WWV.96, 1868)중 ‘발터의 찬양가’(*Walther’s Preislied*)의 선율에서 인용하였다. 첫 시작 3개의 화음이 이 작품의 모토모티브로써 제1악장 전반에 사용되며 전 악장에 통일성을 나타내는 중요한 요소가 된다.²⁷⁾

《바이올린 소나타 제3번》은 다른 곡에서 인용하지 않은 순수한 기악 소나타로서 세 곡의 바이올린 소나타 중 유일한 단조의 조성을 가진 소나타이다. 이 곡은 1888년 말년 즈음에 작곡한 곡으로 주변 지인들의 죽음에 의해 쓸쓸하고 고독한 내면의 감정을 표현한 곡으로 알려져 있다. 《바이올린 소나타 제3번》을 작곡하던 시기에 브람스는 다시 고전주의 음악 양식을 추구하며 대위법을 두드러지게 사용한다. 《바이올린 소나타 제3번》은 앞의 소나타들과 다르게, 제1악장은 소나타형식, 제2악장은 2부분 형식, 제3악장은 3부분 형식, 제4악장은 론도 소나타 형식의 4악장으로 구성되며 마치 교향곡처럼 곡의 규모가 크다는 것이 특징이다.²⁸⁾

브람스 바이올린 소나타 각 악장의 음악적 형식은 전통적인 고전주의적 형식 안에 리듬과 화성에 다양한 변화를 주어 낭만적인 요소가 잘 드러난다. 브람스의 바이올린 소나타에서 나타나는 전반적인 특징은 다음과 같다.

첫째, 브람스는 교차리듬과 폴리리듬,²⁹⁾ 헤미올라 등의 리듬기법을 사용하고, 프레이즈를 연장하거나 종지를 늦추기 위해 당김음을 사용하여 음악의

27) 박은정, “Johannes Brahms Sonata for Piano and Violin in A, Op.100에 관한 연구,” 41.

28) 4악장의 형태는 처음 만하임악파의 슈타미츠(Johann Wenzel Anton Stamiz, 1717-1757) 등의 작곡가에 의해서 구성되었으며 이후 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트 그리고 베토벤 등의 교향곡과 현악4중주와 같은 기악곡에서 사용되었다. 이러한 4악장 형태는 빠른 악장, 짧고 느린 악장, 그리고 미뉴에트와 같은 춤곡 악장으로 구성된 18세기 초의 3악장 소나타 또는 신포니아에서 진화되었다. John, D. White, 『음악분석』, 이건용 역, (서울: 세광출판사, 1985), 69.

29) 폴리리듬이란 대조적인 리듬이 동시에 사용하고 있는 현상을 말하며 ‘크로스리듬’이라고도 한다.

추진력을 더하는 효과를 주었다.

둘째, 브람스는 선율의 구조적 변화를 위해 모방, 확대, 축소, 전위, 반진행 등의 대위법적 기법을 많이 사용하였다.

셋째, 주제 동기가 한 악장 혹은 한 작품 속에 새로운 선율, 리듬 등 여러 형태로 변형되고 발전되면서 곡의 다양성과 통일감을 주는 ‘발전적 변주 기법’이 나타난다.

넷째, 화성적으로 3도, 6도, 옥타브의 중복적인 사용, 병진행을 통해 음향을 더욱 풍부하게 하였다. 또한 부속7화음, 감7화음, 지속음에 의한 불협화음의 사용은 화성에 모호함을 주며 낭만주의적인 음악 경향을 보여준다.

다섯째, 바이올린과 피아노의 두 파트가 서로 주고받으면서 종속적인 관계가 아닌 대등한 위치로 조화를 이루고 있다. 피아노 파트는 단순한 반주가 아닌 독주악기와의 2중주의 개념으로 피아노의 역할이 크다는 점이 특징이다.

Ⅲ. 브람스의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타, Op.78》에 대한 고찰

1. 작품의 성립

앞에서 언급하였듯이, 《바이올린 소나타 제1번》은 제3악장에 독일의 시인 클라우스 그로트(Klaus Gloth, 1819-1899)의 시에 곡을 붙인 가곡 《8개의 노래》 중 제3번 〈비의 노래〉 (*Regenlied*)의 선율을 차용 하였다.³⁰⁾ 브람스는 작곡되어 있는 가곡의 모티브를 언어가 없는 기악작품의 주제와 프레이즈에 활용하여 기악적으로 재창조 했다. 그러나 제3악장 이외에도 브람스는 〈비의 노래〉로부터 차용된 모티브를 전 악장에 기본 모티브로 사용하였고 그를 통해 곡에 통일성을 준다.

《바이올린 소나타 제1번》작품의 성립배경에 대해서는 두 가지 해석이 있다. 그 첫 번째는 자연과 관련된 것으로, 브람스는 1878년 이탈리아 여행에서 느꼈던 따스함과 남국의 열정적인 감정에 자극을 받았다. 이후 1879년 여름에 머물렀던 오스트리아 남부지방에 있는 베르타 호반의 쾨르차흐의 아름다운 호수와 그 곳의 고즈넉한 인상들에 영감을 받아 이 곡을 작곡하게 되었다. 이처럼 그는 작곡된 시기와 장소의 영향을 많이 받았음을 알 수 있다. 이 곡은 ‘비의 노래’라는 제목에 맞게 여름날에 내리는 비를 연상시키는 서정적인 선율이 흐르고 있으며 곡의 전체적인 느낌은 밝고 따뜻하지만 어딘지 모르게 간절한 브람스 특유의 애수에 차있는 감정을 내포하고 있다.

이 작품의 두 번째 성립배경은 클라라 슈만과 그의 막내아들 펠릭스(Felix Schumann, 1854-1879)와도 관련된다. 1854년에 태어난 펠릭스 슈만

30) Johannes Brahms, *Sonaten Opus 78 für Klavier und Violine*, (München: G. Henle Verlag), 서문

은 음악가를 꿈꿨지만 어머니 클라라 슈만의 반대로 법학을 공부했다. 하지만 그는 음악과 문학에 관심이 컸고 피아노와 바이올린을 즐겨 연주했으며 시 쓰는 것을 즐겨했다. 브람스는 그런 펠릭스를 매우 사랑스러워 했는데, 펠릭스의 시를 가곡 《9개의 노래》(9 *Lieder und Gesänge*, Op.63, 1874)중 제5곡인 〈내 사랑은 초록빛〉(*Meine Liebe ist Grün*)과 《6개의 노래》(6 *Lieder*, Op.86, 1877) 중 제5곡인 〈황홀〉(*Versunken*)의 가사로 사용하기도 하였다.

펠릭스가 19살 되던 해에 폐결핵이라는 불치병에 걸렸고, 브람스는 펠릭스가 호전되지 않는다는 소식을 듣고 연민의 감정을 실어 ‘비의 노래 소나타’를 작곡하기 시작했다. 클라라 슈만과의 편지를 통해 펠릭스의 사망소식을 들은 브람스는 제2악장에 장송행진곡풍의 간주를 삽입했다. 즉 2악장은 브람스가 어린 펠릭스와의 추억을 회상하며 그리워하는 감정을 표현한 곡이다.³¹⁾ 초연은 1879년 요하임의 바이올린과 브람스의 피아노로 연주되었고, 공개초연은 11월8일 본에서 로베르트 헤크만의 바이올린, 마리에 헤크만 헤르티히의 피아노에 의해 이루어졌다. 악보는 1880년 짐로크(Simrock Verlag)사에서 출판되었다.

31) Johannes Brahms, *Sonaten Opus 78 für Klavier und violine*, 서문

2. 작품의 토대가 된 가곡 〈비의 노래〉

1) 가곡 〈비의 노래〉 구조

브람스의 가곡 〈비의 노래〉는 1873년 여름에 작곡되었다. 이 작품은 F# 단조의 2/2박자이다. 총 8연의 〈비의 노래〉는 A-B-C-A'의 구조로 되어 있다. 가사는 두 개의 연이 하나로 짝지어진 구조이며 각각의 절마다 선율이 조금씩 변화하는 유편형식이다. 또한 2, 4, 6연이 끝날 때 마다 마지막 행을 다시 반복하는 선율이 나타나고, 프레이즈가 불규칙하게 드러난다.

곡의 구조는 다음과 같다.

[표-1] 가곡 〈비의 노래〉의 형식 구조

구조		마디	조성	박자	
A	1연	전주	1-4	f#	2/2
		a	4-11	f#	
		b	12-20	G-f#	
	2연	간주	20-24	f#	
		a	24-31	f#	
		c+반복구	32-39, 39-44	f#-A	
B	3연	d	45-53	A-C	2/2
	4연	e+반복구	54-64, 65-68	C-A	
		간주	68-70	A	
C	5연	f	70-78	D-b-f#	3/2
		간주	79-80	D	
	6연	f'+반복구	80-88, 88-91	D-b-f#-d	
		간주	92-94	d	
A'	7연	a	95-102	f#	2/2
		b	103-110	G-f#	
		간주	111-114	f#	
	8연	a'	115-122	f#	
		b'+반복구	123-131, 131-138	F#-f#	
		후주	138-147	f#-F#	

2) 가곡 〈비의 노래〉 가사 번역³²⁾

Walle, Regen, walle nieder,
wecke mir die Träume wieder,
die ich in der Kindheit träumte,
wenn das Näß im Sande
schäumte!

내려라, 비야, 아래로 쏟아져라,
나의 꿈을 다시 일깨워다오,
내가 어린 시절 비에 젖은 모래땅에,
거품이 일때면 꾸던 꿈을!

Wenn die matte Sommer schwüle,
läsig stritt mit frischer Kühle,
und die blanken Blätter tauten,
und die Saaten dunkler blauten,

지친 여름의 무더위가,
신선한 서늘함과 나른하게 싸우고,
이슬에 젖은 잎은 반짝이고,
새싹이 더 질푸르게 녹음지면,

Welche Wonne, in dem Fließen
dann zu stehn mit nackten Füßen,
an dem Grase hin zu streifen
und den Schaum mit Händen
greifen

얼마나 즐거웠던가
흐르는 물에 맨발로 서서,
풀을 쓰다듬고
손으로 물거품을 잡는 것은

oder mit den heißen Wangen
kalte Tropfen auf zu fangen,
und den neuer wachten Düften
seine Kinder Brust zu lüften!

뜨거운 뺨으로
떨어지는 차가운 빗방울을 맞고,
어린이의 가슴으로
새로이 신선해진 공기를 쐬는 것이!

Wie die Kelche, die da troffen,
stand die Seele atmend offen,

흠뻑 젖은 꽃받침처럼,
영혼이 숨 쉬듯 열려있고,

³²⁾김동운, 『독일예술가곡 노래 말 사전Ⅱ』 (서울: 도서출판 지금, 2014), 288.

wie die Blumen, düfte trunken,
in den Himmels tau versunken.

향기에 취한 꽃처럼,
천상의 물방울에 젖어들었었다.

Schauernd kühlte jeder Tropfen
tief bis an des Herzens Klopfen
und der schöpfung heilig Weben
drang bis ins verborgne Leben,

빗방울마다 퍼붓듯
가슴 깊숙이까지 두들겨댔고
삶의 내밀한 곳까지
천지만물의 신성한 힘이 파고들었
다.

Walle, Regen, walle nieder,
wecke meine alten Lieder,
die wir in der Türe sangen,
wenn die Tropfen draußen
klangen!

내려라 비야, 쏟아져 내려.
나의 옛 노래를 일깨워다오
밖에 비 오는 소리를 들을 때면,
문 앞에서 우리 함께 부르던
그 노래를!

Möchte ihnen wieder lauschen,
ihrem süßen, feuchten Rauschen,
meine Seele sanft betauen
mit dem frommen Kinder grauen,

그 빗소리 다시 듣고 싶어라
달콤하고 촉촉한 빗방울 소리,
내 마음은 다시 즐거이
경건한 어린 시절의 두려움에 젖어
든다.

3) 가곡 〈비의 노래〉의 특징

가곡 〈비의 노래〉는 비 오는 날에 시적화자가 어린 시절의 추억을 회상하는 내용으로, 시의 시점은 현재-과거-과거-현재 순으로 교차된다. A(1, 2연)와 A'(7, 8연)는 현실의 세계를 표현하고, B(3, 4연)와 C(5, 6연)는 과거에 아름다웠던 어린 시절의 추억을 회상한다. 조성도 시의 내용과 연관이 되는데 A와 A'에서는 단조로 시작하지만 B와 C의 회상부분에서는 장조가 사용되어 장·단조의 분위기 변화를 통해 현실과 과거를 나타낸다. 피아노반주의 음형에서도 A와 A'는 단조롭고 일정한 펼침 반주인 것에 반해 B와 C는 당김음 리듬, 6연 음보, 순차상행, 하행 등 동적인 형태로 변화되어 표현된다.

[표-2] 가곡 〈비의 노래〉의 시상

가곡 〈비의 노래〉 구조	A	B	C	A'
	1,2연	3,4연	5,6연	7,8연
시적인 내용	현실의 세계, 비오는 날 느끼는 과거에 대한 그리움	과거 회상, 어린시절의 행복한 순간으로의 침잠	어린 시절의 회상을 통해 정신이 고양되어 자연과도 하나과 된 것 같은 순간을 표현	다시 현실의 세계로 돌아와서 느끼는 과거에 대한 고조되는 그리움 표현

가곡 〈비의 노래〉는 비 오는 날에 시적화자가 어린 시절의 추억을 회상하는 내용이다. 브람스는 가곡에 내재되어 있는 시상을 기악소나타로 더 심도 있게 표현하였다. 〈비의 노래〉는 4마디의 전주로 시작하며 비가 떨어지는 느낌을 ↓♪의 모티브로 표현하여 여러 성부에서 나타난다. 이 모티브가 스타카토로 피아노전주에서 연주된 후 “내려라, 비야, 아래로 쏟아져라”(Walle, Regen, walle nieder)라는 가사로 노래가 시작된다(악보-1).

[악보-1] 가곡 〈비의 노래〉 1연, 마디1-10

In mäßiger, ruhiger Bewegung

Singstimme

Piano

Wal - le,

5
Re - gen, wal le — nie der, we — cke — mir die Träu

흥미로운 점은 성악파트에 나오는 주요선율이 제3악장에 차용되었다는 것이다. 뿐만 아니라 가곡 〈비의 노래〉에서 사용된 모티브의 붓점 리듬과 음형이 변형과 반복을 통해 《바이올린 소나타 제1번》의 주요 기악적 모티브로 활용되어 있다. 즉 소나타의 전 악장이 가곡 〈비의 노래〉와 연관되어 있다. 바이올린 소나타로 인용되어진 가곡의 음형과 모티브, 시상과 관련된 설명은 본 논문 제Ⅳ장 1악장 집중분석에서 자세히 설명하도록 하겠다.

3. 《바이올린 소나타 제1번》 전 악장에 대한 개괄

《바이올린 소나타 제1번》은 총 3악장으로 구성된다. 이 곡은 브람스가 가장 활발했던 전성기 대표 작품으로, 예술적인 원숙미가 드러난다. 모방진행, 반복진행, 동형진행 등 대위법적 기법이 두드러지고 폴리리듬, 헤미올라 선율, 반음계 화성, 모호한 화성 등으로 인해 브람스 특유의 서정성과 낭만성이 나타난다. 앞서 설명하였듯이 《바이올린 소나타 제1번》의 특이한 점은 가곡 〈비의 노래〉에서 나오는 주제선율이 제3악장에 뚜렷이 차용되었다는 것이다. 뿐만 아니라 가곡의 동기가 소나타 전 악장에 다양하게 변형되어 등장하면서 순환형식을 통해 통일성을 준다.

1) 제1악장

제1악장은 고전적 양식인 소나타 형식(sonata-allegro form)으로 작곡되었으며 6/4박자, *Vivace ma non troppo*의 빠르기로 구성되어 있다. 가곡 〈비의 노래〉에서 인용된 동기와 그 변형이 제1악장 전반에 걸쳐서 사용되며, 가곡의 시상을 반영하는 음형들이 바이올린 소나타 1악장의 구조와 연관되어 나타난다. 제1악장은 본 논문 IV장의 〈비의 노래〉와 비교한 집중분석을 통해 자세히 설명하도록 하겠다.

2) 제2악장

제2악장의 형식 구조는 다음과 같다.

[표-3] 제2악장의 형식 구조

구 조	마 디	빠 르 기	조 성
A	1-24	Adagio	E \flat -B \flat -E \flat
B	24-67	più Andante	e \flat -B-b-d-D-e \flat -e-A-e \flat
A'	67-91	Adagio	E \flat -B \flat -E \flat
Coda	91-122	Adagio	E \flat

제2악장은 A-B-A'의 3부분형식(ternary form)으로 구성되며, 2/4박자이다. 빠르기는 Adagio - Più Andante - Adagio의 느린 악장이다. 민요풍의 서정적인 제2악장의 조성은 E \flat 장조로 G장조인 제1악장과 3도 관계를 이룬다. 제2악장 내에서 A부분과 B부분의 조성은 각각 E \flat 장조와 E \flat 단조의 같은 으뜸음조 관계로 나타난다.

마디1-9의 피아노 전주 선율은 제2악장을 통일시켜주는 요소로 작용하며 바이올린과 성부교차로 제시된다. 제2악장에서도 주제 동기를 유기적으로 발전시킨 발전적 주제와 리듬변주가 선율적인 형태에서나 대위법적인 면에서 잘 드러나고 있다. 제2악장 마디 1의 모티브에 등장하는 ♩ ♩ 붓점 리듬의 음형은 제1악장 첫 모티브 ♩ ♩ 붓점 리듬 음형의 축소된 형태의 리듬으로 1악장과 유기적 관계가 있음을 알 수 있다(악보-2). ♩ ♩ 붓점 리듬 음

형은 가곡 <비의 노래>에서 차용된 동기로서 2악장뿐만 아니라 전 악장에서 모토동기로 사용된다.

[악보-2] 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장, 마디1-9

Adagio (♩ = 43)

Violin

Piano

6

Vln.

Pno.

특히 장송행진곡 리듬이 특징적으로 나타나는 제2악장은 클라라 슈만의 아들 펠릭스를 위해 작곡된 것으로 추측된다. 이 곡을 작곡할 무렵이었던 1878년, 펠릭스가 아프다는 소식을 들은 브람스는 클라라에게 제2악장 멜로디를 편지로 보내며 위로했다. 그때 당시엔 답장이 오고 가는데 시간이 걸려 클라라에게 답장을 받았을 때는 이미 펠릭스가 사망했다는 소식을 듣게 된다.³³⁾ 즉 E \flat 단조에서 나오는 장송행진곡 풍의 리듬적 요소는 펠릭스의 죽음과 관련된 것으로 보인다.³⁴⁾(악보-3)

[악보-3] 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장, 마디24-29에 나타난 장송곡 풍의 리듬

The image shows a musical score for the second movement of Johannes Brahms' Violin Sonata, Op. 78, measures 24-29. The score is in E-flat major and 3/4 time, marked 'Più andante (♩=66)'. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part has a prominent rhythmic pattern of eighth notes with accents, characteristic of funeral march music.

33) Johannes Brahms, *Sonaten Opus 78 für Klavier und violine*, (München: G. Henle Verlag), 서문

34) Ernest Bernhardt Kobisch, *Johannes Brahms "Free but Alone"* (Constantin Floros. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2010), 132.

마디24-29 이후 마디36-40에서도 이 곡의 모토모티브인 붓점 리듬이 활용되어 변형되고 반복되는데 이 부분은 제1악장 마디11(제시부의 제1주제)부터 나타나는 붓점 리듬 패턴을 모방한 것으로, <비의 노래> 음형에서 영향을 받은 것이다. 이 음형은 마디48-56와 마디91-95에도 일관된 리듬으로 사용되면서 변형되고 반복되어 전 악장에 통일성을 주고자하는 브람스의 의도를 드러낸다(악보-4).

[악보-4] 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장과 제1악장 비교

a. 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장, 마디36-40

The musical score for measures 36-40 of the second movement of Brahms' Violin Sonata, Op. 78. The violin part (Vln.) features a prominent dotted rhythm pattern (quarter note followed by an eighth note) starting in measure 36. The piano accompaniment (Pno.) consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *f* and *fz*. Fingerings 5 and 6 are indicated for the piano part.

b. 《바이올린 소나타, Op.78》 제1악장, 마디11-14

The musical score for measures 11-14 of the first movement of Brahms' Violin Sonata, Op. 78. The violin part (Vln.) features a melodic line with a dotted rhythm pattern. The piano accompaniment (Pno.) consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

3) 제3악장

제3악장은 A-B-A-C-A'의 론도 형식(rondo form)이다. 박자는 4/4박자이고, 빠르기는 Allegro molto moderato이다. 제1악장과 같은 으뜸음조 관계인 g 단조이며, 형식구조는 다음과 같다.

[표-4] 제3악장의 형식구조

구 조	마 디	빠 르 기	조 성
A	1-28	Allegro molto moderato	g
B	28-60		d
A	60-83		g
C	83-123		E \flat -D \flat -E \flat
A'	123-139		g
Coda	139-164	più Moderato	G

제3악장의 주제선율은 <비의 노래>의 주제선율과 직접적으로 관련된다. 1873년에 작곡된 이 작품은 2/2박자 f# 단조이고, 《바이올린 소나타 1번》의 3악장은 4/4박자 g단조이다. [악보-5]는 가곡과 바이올린 소나타의 주제선율을 보여주는 예로, 박자와 조성, 음가 등에서 약간의 차이를 보이지만 동일한 선율을 사용하고 있다. 특히 피아노 반주부에서 선율의 유사성이 두드러진다.

[악보-5] 《바이올린 소나타, Op.78》 제3악장과 가곡 <비의 노래> 1연 비교

a. 《바이올린 소나타, Op.78》 제3악장, 마디1-3

Allegro molto moderato (♩ = 84)

Vln. *p dolce*

Pno. *p dolce*

음가 1/2 축소

b. 가곡 <비의 노래> 1연, 마디4-10

4

Wal le, Re - gen, wal le nie der, we_ cke_ mir die Träu

가곡의 첫 소절에 나오는 선율의 단2도 음정은 제3악장의 동기로 그대로 인용되고 이후에는 짧은 음가로 변형되어 전개된다. 피아노 파트는 빗소리를 표현하듯 분산화음으로 잔잔하게 진행된다. 제3악장에서는 가곡의 선율 뿐만 아니라 ‘비의 모티브’라고 불리는 붓점리듬이 곡 전반에 걸쳐서 나타난다. 3악장의 첫 부분에 연속해서 나오는 세 개의 D음은 제1악장 모티브의 리듬과 선율적인 면에서 유사한 형태를 가지고 있다. 제1악장의 주요리듬을 제3악장에도 활용하면서 각 악장간의 유기적 연결과 통일성을 발견할 수 있다(악보-6).

[악보-6] 《바이올린 소나타, Op.78》 제1악장, 마디1-2

Vivace ma non troppo (♩ = 54)

Violin

Piano

또한 제3악장의 단락C에서도 제2악장의 A부분 주제가 음가 확장으로 변화되어 나타남으로써 순환형식에 대한 브람스의 의도가 나타난다(악보-7).

[악보-7] 《바이올린 소나타, Op.78》 제3악장, 단락C와 2악장의 비교

a. 《바이올린 소나타, Op.78》 제3악장, 단락C, 마디83-85

83
Vln. *p espress.*
Pno. *p*
제 3악장에 제 2악장 A부분 주제가 나타남

b. 《바이올린 소나타, Op.78》 제2악장, 마디1-4

Adagio (♩ = 43)
Violin
Piano

지금까지 브람스 《바이올린 소나타 제1번》의 전 악장을 그의 가곡 〈비의 노래〉와 연관하여 개괄적으로 설명하였다. 다음 장에서는 브람스가 어떻게 가곡 〈비의 노래〉의 시상을 기악 소나타의 형식으로 심도 있게 재창조 하였는지를 자세히 살펴보겠다.

IV. 제1악장에 대한 집중 분석

제1악장은 앞에서 언급한 바와 같이 제시부, 발전부, 재현부의 전형적인 고전 소나타 형식이며 총 243마디이다. 곡의 조성은 G장조이며 6/4박자, *vivace ma non troppo*의 빠르기로 구성되어 있다.

[표-5] 제1악장의 전체 구성

구분	내용
형식	소나타 형식
박자	6/4 박자
조성	G 장조
빠르기	<i>Vivace ma non troppo</i>

제1악장의 구조는 다음과 같다.

[표-6] 제1악장의 형식 구조

	구조	마디	조성
제시부 (마디1-81)	제1주제부	1-29	G
	경과구	29-35	D
	제2주제부	36-60	D
	소중결부	60-81	B
전개부 (마디82-155)	제1부분	82-99	G
	제2부분	99-117	A _b
	제3부분	118-133	g
	제4부분	134-155	g
재현부 (마디156-243)	제1주제부 재현	156-173	G
	제2주제부 재현	174-197	G
	소중결부의 재현	198-222	G
Coda	종결부	223-243	G

브람스는 앞서서도 설명하였듯이 그의 《바이올린 소나타 제1번》 제1악장에서 그의 가곡 〈비의 노래〉의 동기들을 여러 음형과 모티브로 변형시켜서 사용하였다. 본 연구자는 브람스가 가곡의 음형과 선율뿐만 아니라 〈비의 노래〉에 내재된 시상을 순수기악으로 표현하여 그것을 기악소나타의 형식으로 재창조하였다는 것을 발견 할 수 있었다. 그러므로 본 장에서는 순수기악적인 분석과 함께 가곡 〈비의 노래〉의 시상이 어떻게 기악소나타의 형식 속에 표현되어 있는지 연구하여 각 부분별로 자세히 설명하도록 하겠다.

1. 제시부(마디1-81)

제시부는 제1주제부와 경과부, 제2주제부, 소종결부로 구성되어 있으며, 총 81마디이다.

1) 제1주제부(마디1-35)

제1주제부(마디1-35)는 주선율의 음형과 반주의 리듬적 특징과 관련된 가곡 〈비의 노래〉의 시상에 따라 단락A(마디1-10)와 단락B(마디11-20) 그리고 재현되는 단락A'(마디21-29)의 3부분으로 나뉜다. 단락A는 두 개의 프레이즈(마디1-4, 5-10)로 구분된다. 첫 번째 프레이즈(마디1-4)는 다시 두 개의 마디 그룹(마디1-2와 마디3-4)으로 나뉘며, 마디1-2는 모티브X, 마디3-4는 모티브Y로 정한다. 두 번째 프레이즈(마디5-10)도 두 개의 마디 그룹(마디5-6과 마디7-10)으로 구분되는데, 마디5-6까지를 모티브Z, 마디7-10은 모티브Z의 확장진행이다. 각 모티브는 두 개의 음형으로 구성된다(악보-8).

아래 [표-7]은 제1주제에서 사용된 3개의 모티브와 음형들의 상관관계이다.

[표-7] 3개의 모티브와 음형들의 상관관계

모티브X	음형a + 음형b 
모티브Y	음형a + 음형c 
모티브Z	음형d + 음형e 

모티브X(마디1-2)는 음형a와 음형b의 결합으로 구성된다. 음형a는 붓점 리듬이고 음형b는 붓점 리듬에 2도, 3도, 4도의 하행하는 음들이 결합한 형태로 D₅음으로부터 한 옥타브 아래로 하행하는 움직임을 보여준다. 마디3-4의 모티브Y는 앞에 있는 모티브X의 음형a와 새로운 음형c가 결합한 형태로, 각 마디에서 동형진행으로 연결된다. 모티브X가 하행하는 선율 진행을 보인 반면, 모티브Y는 상행하는 선율로 3화음(E, G, B)을 형성한다. 특히 음형c의 상행하는 3도 음정은 음형b(모티브X)의 하행하는 3도 음정으로부터 유도되었다. 모티브Z(마디5-6)는 새로운 음형인 음형d와 음형e로 구성된다. 하지만 새로운 음형으로 보이는 음형d는 모티브Y에서 파생된 것으로, 6도 하행과 3도 상행 즉 3화음의 제1전위 형태이다. 따라서 음형d는 모티브Y의 3화음적인 음형으로부터 이끌어진 것이고, 궁극적으로는 음형b의 3도 음정에서 유도된 것이다. 음형d와 음형e가 결합된 모티브Z는 마디7-8마디로 확장되어 반복된다. 이처럼 모티브Y와 모티브Z는 모티브X에서 파생된 것으로 세 개의 모티브는 독립적인 개체가 아닌 서로 유기적 관계를 갖는다.

모티브X는 가곡 <비의 노래>의 전주가 시작되는 마디1-3의 오른손에서 하행하는 선율에서 차용되었다(악보-9).

[악보-9] 가곡 <비의 노래> 1연, 마디1-10

In mäßiger, ruhiger Bewegung

가곡과 바이올린 소나타를 비교해보면, 소나타 음형a의 붓점리듬(♩ 7/8)은 가곡의 음형a(♩ 7/8)에서 파생되었고, 소나타 음형b는 가곡 음형b의 축소된 음가이다. 그러므로 음형a와 음형b가 결합된 소나타 모티브X는 붓점리듬과 하행하는 선율의 특징을 통해 떨어지는 빗방울을 묘사한다고 볼 수 있다. 모티브X는 제1악장에서 가장 많이 등장할 뿐 아니라 전체 악장 전반에 걸쳐 주요하게 사용된다.

또한 모티브Z의 음형d는 6도 하행과 3도 상행의 제1전위 형태으로써 이러한 음의 진행을 시상에 비취봤을 때 그리움이 고조되는 감정을 표현한다. 따라서 본 논문에서는 모티브Z를 ‘그리움의 모티브’라고 명명하고자 한다.

제1주제부의 도입부에서는 바이올린이 특징적인 동기들로 이루어진 주선율을 연주하는 동안 피아노반주는 느리게 진행되는 수직화음으로 일관된다. 이후 마디9의 마지막 부분에서는 순차하행하는 바이올린 선율을 피아노가 받아서 선적으로 모방하고, 마디10에서 프레이즈를 마친다.

[악보-10]은 제1주제부의 단락B(마디11-20)이다. 피아노 반주에서 단락A의 수직화음 반주와 대비되어 아르페지오를 통해 화성을 진행시키는 동안 바이올린 선율은 붓점 리듬인 음형a의 변형을 지속적으로 연주한다. 단락B의 가장 큰 특징은 변박과 다양한 리듬변화이다. 마디11-12는 B장조에서 I6-IV-V7의 화성진행과 함께 바이올린과 피아노 각 파트에서 3분박과 2분박을 동시에 연주함으로써 폴리리듬적인 구조를 보여준다. 마디12의 전반부에서 두 악기는 2분박의 리듬으로 하나의 프레이즈를 마무리한다. 이렇게 9박으로 이루어진 프레이즈는 마디12의 후반부에서 다시 시작하여 마디13까지 반복된다. 즉 마디11-13까지는 3마디로 구성되지만 프레이즈의 구조에 따라 내재적으로 두개의 마디 분할을 형성한다. 이후 마디14부터 바이올린은 3분박을 지속하며 붓점 리듬을 연주하는데, 피아노와의 관계에서 폴리리듬을 계속 유지한다. 따라서 단락B는 두 악기 사이에서 횡적으로는 변박 그리고 종적으로는 폴리리듬이 형성된다.

[악보-10] 제1악장, 제시부, 제1주제부의 단락B, 마디11-20

B : I6 IV vii[♭]7/V V7 b : I6 iv vii[♭]7/V V7 i6 iv

G : V7/vi IV ii V7

단락B의 지속적인 붓점 리듬 또한 가곡 <비의 노래> 노래와 연관된다. 이 리듬은 <비의 노래> 의 3연과 4연에서 특징적으로 나타나는 리듬에서 비롯된 것이다. 단락A가 <비의 노래> 1연의 비오는 날 느끼는 과거에 대한 그리움을 나타내었다면 단락B에서는 3, 4연 어린시절의 행복한 추억으로 침잠되는 내용을 반영하였다(악보-11).

[악보-11] 가곡 <비의 노래> 3연, 마디45-48

제1주제부의 단락A'는 마디21-29이다. 단락B의 마디16-20에서 강조된 G장조의 팔림7화음 연장은 마디21에서 으뜸화음으로 해결되며 단락A'로 연결된다(악보-12). 단락A의 변형인 단락A'에서는 모방, 동형진행, 반진행 등 대위법적 기법이 특징적으로 많이 나타나며 단락A의 음악적 요소들이 더욱 심화되어 표현된다.

[악보-12] 제1악장, 제시부, 제1주제부의 단락A', 마디20-29

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 20-23, and the second system covers measures 24-29. The violin part (Vln.) is written in a single staff, and the piano part (Pno.) is written in two staves (treble and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *fp* (fortissimo piano). A circled chord in the piano part at measure 24 is labeled '음형 (d)'. The score concludes at measure 29 with a final chord in the piano part.

마디21의 바이올린 주선율에서 사용되는 모티브X는 〈비의 노래〉 첫 반주부의 주선율에서 사용된 첫 붓점 리듬에서 인용된 것으로 피아노파트에서 모방된다(마디21-22). 이때 왼손의 펼침화음과 오른손 옥타브 위의 음정은 주제를 다시 한 번 강조해 준다. 이후 피아노 상성부가 바이올린 모티브 선율의 주요 음들을 옥타브 위에서 미리 제시하고(마디23-24), 모티브Z의 음형d와 그 변형이 바이올린과 피아노파트에서 서로 모방하며 주고받는 대위법적 기법으로 나타난다(마디25-27). 이때 베이스에서 상행하는 반음계적 진행과 크레센도는 두 악기에서 나타나는 대비되는 음색과 함께 음악적 긴장감을 준다. G장조의 으뜸화음으로 시작한 제1주제부의 단락A'는 D장조의 딸림화음(A장3화음)으로 반종지하며 제1주제부를 마친다(마디29).

이처럼 바이올린 소나타 제1주제부는 〈비의 노래〉의 여러 음형을 인용하고 있으며, 이를 통해 브람스가 그의 바이올린 소나타에서 가곡 〈비의 노래〉의 시상을 반영하고 있다는 사실을 유추할 수 있다. 가곡과 소나타의 시적 내용을 다시 한 번 연결 시켜보면 다음과 같다. 단락A는 〈비의 노래〉 전주부와 1연의 시상과 연관된다. 〈비의 노래〉의 1연의 가사는 “내려라 비야, 아래로 쏟아져라 나의 꿈을 일깨워다오. 내 어린 시절 비에 젖은 모래땅에 거품이 일때면 꾸던 꿈을”으로, 시적화자는 과거 어린 시절에 비 오는 날 느꼈던 행복한 순간을 다시 꿈꾸기 원한다. 단락B는 〈비의 노래〉의 3-4연의 시상과 연관된다. 3연의 가사는 “얼마나 즐거웠던가 흐르는 물에 맨발로 서서 풀을 쓰다듬고 손으로 물거품을 잡는 것은”이며 4연의 가사는 “뜨거운 땀으로 떨어지는 차가운 빗방울을 맞고 어린아이의 가슴으로 새로이 신선해진 공기를 쐬는 것이”이다. 즉 3-4연에서 시적화자는 어린 시절 비 오는 날 느꼈던 행복한 추억으로 침잠한다. 단락A'는 단락A가 재현되면서 다시 〈비의 노래〉 반주부와 주선율의 첫 붓점 리듬이 차용되어 행복한 어린 시절을 다시 꿈꾸기 원하는 현재시점이라는 것을 나타내었다. 또한 그리

움의 감정을 내포한 음형d가 모방과 같은 대위법적 기법을 통해 강조되어 단락A에 비해 과거에 대한 그리움이 더욱 고조되는 감정의 흐름을 표현한다.

가곡 〈비의 노래〉의 전체적인 시상은 비 오는 날 느끼는 과거에 대한 그리움(1, 2연), 잠시 과거의 행복한 순간으로의 침잠(3-6연), 그리고 다시 현실의 시점에서 느끼는 과거에 대한 고조되는 그리움(7, 8연)이다. 이러한 〈비의 노래〉의 전체적인 시상이 세 단락으로 구성된 소나타 제1주제부에 모두 반영되어 있다. 《바이올린 소나타, Op.78》의 제1주제부와 가곡 〈비의 노래〉의 연관성을 아래의 표로 제시한다.

[표-8] 제1악장, 제1부 제1주제부와 〈비의 노래〉의 연관성

구분	단락A	단락B	단락A'
제1악장, 제1부 제1주제부	마디1-10	마디11-20	마디21-29
가곡 〈비의노래〉 에서 차용된 부분	전주부, 1연	3연, 4연	전주부, 1연
시상	현실+그리움	행복했던 어린 시절의 추억으로 침잠	고조되는 그리움

위의 표에서 제시된 것처럼 《바이올린 소나타, Op.78》의 제1주제부와 〈비의 노래〉의 시상은 서로 밀접한 관련을 맺는다. 즉 브람스가 시적화자의 과거와 현실을 통해 변화되는 감정들을 바이올린 소나타 제1주제부에 반영하였음을 알 수 있다.

2) 경과부(마디29-35)

제1주제와 제2주제를 연결하는 경과부에서는 모티브X가 활용되며, 특히 피아노파트에서 <비의 노래> 첫 반주부와 1연의 붓점 리듬에서 사용된 음형a가 인용된다. 음형a는 상성부와 하성부에서 옥타브와 단일음으로 모방되며 강조된다(악보-13).

[악보-13] 제1악장, 제시부, 경과부, 마디 29-35

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 29-32, and the second system covers measures 33-35. The Violin (Vln.) part is in the upper staff, and the Piano (Pno.) part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 29, 33, and 35 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) for the violin and *p* (piano) for the piano. Annotations include '모티브 X' (Motif X) in measure 30, '음형 (a)' (Form (a)) in measures 30-31, and '순차하행' (Sequential descent) in measures 31 and 32. The second system includes '음형 (b)의 확장' (Expansion of Form (b)) in measure 33, 'con anima 제 2주제' (con anima 2nd theme) in measure 34, and '정격종지' (Final cadence) in measure 35, which is marked with Roman numerals V (I4), -7, and I. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present above measure 34.

경과부는 D장조의 딸림화음으로 시작하며 피아노파트에서 주선율이 등장하고 바이올린은 화음을 반주한다. 마디29의 딸림화음은 마디35에서 딸림7화음으로 이어지고, 제2주제는 정격중지를 통해 원조의 딸림조인 D장조에서 시작한다. 딸림7화음이 나타나는 마디35는 음형b의 리듬확장을 통해 강조된다.

경과부에서는 가곡 〈비의 노래〉의 전주부와 1연(모티브X)의 시상이 반영되어 현실의 세계로 돌아온 시적화자의 감정을 나타내었다.

3) 제2주제부(마디36-60)

제2주제부(마디36-60)의 조성은 제1주제부의 딸림조인 D장조이다. 제2주제부도 제1주제부와 마찬가지로 음형과 반주의 리듬적 특징과 가곡의 시상에 따라 단락A(마디36-43)와 단락B(마디44-53) 그리고 단락B'(마디54-60)로 나눌 수 있다.

단락A(마디36-43)는 반복되는 두 개의 프레이즈(마디36-39, 40-43)로 구성된다. 아래의 [악보-14]는 제2주제부의 단락A이다.

[악보-14] 제1악장, 제시부, 제2주제부의 단락A, 마디36-43

36 (♩ = 60) 음형 (f)
con anima

음형 (d)

지속음 D

39 *cresc.*

두 악기의 더블링으로
 주제선율 강조

cresc.

첫 번째 프레이즈(마디36-39)는 바이올린 선율에서 음형a의 리듬이 변형되어 ㄱ ㄱ ㄱ (음형f)으로 등장하고 피아노파트에서는 음형d가 음정확대를 통해 두드러진다. 특히 강조되는 베이스의 지속음(D) 위에서 펼침화음 반주로 하행하는 4분음표는 독자적으로 대선율을 만들며 바이올린 선율을 뒷받침 해준다. 이와 같은 지속음의 사용은 주선율과 반주의 구분을 더욱 명확하게 하고, 조화롭게 연주하기 위한 것이다. 두 번째 프레이즈(마디40-43)는 첫 번째 프레이즈로부터 8도 위로 반복되는데, 바이올린과 피아노 상성부에서 더블링되어 주제선율을 더욱 강조한다. 두 번째 프레이즈의 피아노 베이스에서 순차 하행하는 선율선은 첫 번째 프레이즈의 피아노 상성부에서 사용된 4분음표 하행선율의 모방이다.

흥미로운 것은 제2주제부의 단락A가 가곡 <비의 노래> 5, 6연의 음정 진행, 아름다운 과거를 회상하고 그리워하는 시상과 연관된다. 가곡 5연의 악보는 아래와 같다(악보-15).

[악보-15] 가곡 <비의 노래> 5연, 마디70-74

[악보-16]은 제2주제부의 단락B(마디44-53)로, 두 개의 프레이즈가 반복된다(마디 44-45, 48-49). 첫 번째 프레이즈에서 단락A와 같은 반주음형이 계속 사용되는 동안 바이올린 선율에서는 제1주제부 모티브X의 음형b와 모티브Y의 음형c가 활용된다. 이후 마디46-47에서 반음 상행으로 동형진행 되면서 더욱 고조되는 그리움을 표현한다. 두 번째 프레이즈(마디48-49)는 바이올린에서 크레센도로 선율이 순차상행하고 피아노파트는 하행하면서 반진행한다.³⁵⁾ 이후 바이올린 선율은 반음 상행하여 반복되면서 확장된다.

35) 《바이올린 소나타 제1번》 제2주제부, 단락B의 마디49는 그의 《바이올린 소나타 제2번》의 첫 모티브와 매우 유사하다.

[악보-16] 제1악장, 제시부, 제2주제부의 단락B, 마디44-53

6

<악구1>
 44 음형c의 변화 음형b 음형c의 활용 -> 반음 위에서 반복
 Vln. *p* *cresc.*

Pno. *p* 음형d *cresc.*

47 <악구2> (d. = 54) *sostenuto* 반진행
 Vln. *sostenuto*

Pno. *f* *sostenuto* *f*

50 *a tempo* *cresc.* *sf*
 Vln. *a tempo* *cresc.* *f*

Pno. *cresc.* *f* *f*

단락B의 첫 번째 프레이즈가 가곡 <비의 노래> 전주부와 1연의 시상과 관련되었다면, 두 번째 프레이즈(마디48-49)의 순차 상행하는 바이올린 선율에서는 가곡 4연의 음정 진행과 시상이 반영되었다(악보-17).

[악보-17] 가곡 <비의 노래> 4연, 마디60-69

60
und der neu er wach ten. Duf ten sei ne Kin der Brust zu

64
luf ten, sei ne Kin der Brust zu luf ten!

[악보-18]은 제2주제부의 단락B'(54-60)로, 마디53-57의 바이올린 파트에서는 모티브X(마디53-57)와 모티브Y(마디58-59)가 활용되고, 피아노파트는 수직화음의 반주형태로 바뀐다. 단락B'에서도 제1주제의 주선율이 재현됨으로써 제2주제가 발전적 변주기법에 의해 제1주제와 관련되어 통일성이 생긴다. D장조의 으뜸화음으로 시작한 제2주제는 단락B'의 마디 59-60에서 딸림7화음과 으뜸화음으로 정격종지하며 조성을 확립한다. 단락B'에서는 다시 <비의 노래> 전주부와 1연이 차용되었다.

[악보-18] 제1악장, 제1부, 제2주제부의 단락B', 마디54-60

단락 B

Vln. 54 모티브 X

sf *p dolce* *dim.*

Pno. *sf* *p dolce* *dim.*

모티브 X 57

un poco calando

Pno. *un poco calando*

D: ii6 V -7 I (정격종지)

제1주제부와 마찬가지로 제2주제부의 각 부분에서도 가곡과의 연관성을 찾아볼 수 있다. 제2주제부의 단락A(마디36-43)는 가곡 <비의 노래> 5, 6연의 시상을 차용하였다. 5, 6연은 과거의 빛나는 추억으로 인해 화자의 감정상태가 고양되어 “꽃받침처럼”(die Kelche), “꽃처럼”(die Blumen)과 같은 자연으로 행복한 순간이 표현되었다. 그러므로 제2주제부의 단락A는 시적화자가 과거의 행복한 기억에 침잠된 순간에 대한 기악적인 표현이라고 할 수 있다.

제2주제부의 두 번째 부분인 단락B의 마디44-47는 <비의 노래> 반주부를 차용하여 현재의 시점으로 돌아왔다. 그러나 곧 마디50에서 크레센도로 상행하였다가 하행하는 진행은 <비의 노래> 4연의 음의 진행과 유사하게 사용됨으로써 행복했던 어린아이(Kinder)시절을 강하게 강조하였고, 4연에서는 비가 내린 후에 신선해진 공기가 어린아이의 가슴으로 스며드는 행복한 순간을 표현하였다.

제2주제부의 마지막 단락 B'는 가곡의 반주부와 1연의 시상과 연관되어 다시 현실의 세계로 돌아와서 어린 시절의 아름다웠던 꿈을 꾸고 싶은 화자의 심정을 표현한다.

[표-9]는 《바이올린 소나타 Op.78》의 제2주제와 <비의 노래> 간에 연관성을 보여주는 표로, 제2주제부는 현실의 감정과 과거를 동경하고 추억하면서 행복해하는 감정의 대립이 나타난다.

[표-9] 제1악장, 제1주제부 제2주제부와 <비의 노래>의 연관성

구분	단락A	단락B	단락B'
제1악장 제1주제부 제2주제부	마디36-43	마디44-53	마디53-60
가곡 <비의 노래> 에서 인용된 부분	5연, 6연	전주부, 1연, 4연	전주부, 1연
시상	아름다운 과거 회상 + 그리움	현실-아름다운 과거 회상	현실

단락A(마디36-43)는 5-6연의 시상을 바탕으로 한 리듬과 음의진행이 유사하게 나타나면서 현재에서 아름다운 과거를 회상하는 두 개의 시점으로 감정을 표현하였다. 단락A'는 <비의 노래> 전주부를 차용하여 현재의 시점으로 돌아오지만 즉시 4연의 음의 진행과 유사하게 사용되어 과거의 어린 시절을 강조한다. 단락B에서는 <비의 노래> 첫 모티브가 등장하면서 다시 현실로 돌아온다.

4) 소중결부 (마디60-81)

소중결부에서는 앞에서 제시되었던 음형들이 성부교차와 모방 그리고 스트레토의 여러 대위법적 기법으로 변형·사용된다. 소중결부의 도입부에서 활용된 음형f와 음형c는 피아노의 낮은 음역에서 호모포닉 텍스처에 의한 선율을 만들며 바이올린 선율과 서로 모방한다(악보-19).

[악보-19] 제1악장, 제시부, 소중결부, 마디60-69

60 소중결구

Vln. *pp*

Pno. *p* *pp*

음형 (c) 음형 (f)

D : I B : I V

팔림화음 강조

64 *pp*

V *pp*

vii^o / E

67

Vln.

Pno.

rit.

rit.

vii°7/E ————— V_{4/2}/A
(D : V_{4/2}/V)

소종결부는 마디 61에서 B장조의 으뜸화음으로 시작하지만 딸림화음인 F#장3화음이 강조되고(마디62, 64-66), 이후 vii°7/E-V_{4/2}/A로 진행되어 마디 70의 D장조의 딸림7화음에 도달한다. 즉 소종결부의 마디61-69에서 나타나는 B-E-A-D의 진행은 마디60의 D장조의 으뜸화음이 마디70의 딸림7화음에 도달하는 과정을 보여준다.

마디70에서는 피아노반주 파트에서 당김음에 의한 새로운 텍스처가 나타나고, 피아노 베이스와 바이올린 주선율에서 음형f가 서로 병진행과 반진행으로 나타난다. 마디72에서 바이올린은 당김음 리듬이 사용되고, 피아노에서 병진행의 주선율이 진행됨으로써 두 악기의 역할이 바뀐다. 이러한 점은 작품에 다양성과 통일성을 제공하고 2중주의 특징을 잘 보여준다(악보-20).

[악보-20] 제1악장, 제시부, 소중결부, 마디70-73

마디74-81의 베이스에서는 A와 D가 강조되는데 마디79-81에서 지속되는 D의 페달 포인트는 G장조의 딸림음으로 발전부의 시작 구성에 중요한 역할을 한다. 이때 바이올린과 피아노의 각 성부에서 나타나는 리듬의 계속적인 변화와 모방은 서서히 발전부로 향하는 분위기를 조성한다. 즉 마디74-75에서는 바이올린 주선율이 마디76의 피아노 중간성부로 이동되고, 마디77-78에서는 두 악기 간에 상행과 하행하는 선율이 서로 교차된다. 마디79-80에서 바이올린 선율은 순차상행하면서 B에 도달하고, 피아노 선율은 순차하행하면서 반진행으로 마무리된다. 이처럼 소중결부는 제2주제부 음형의 대위법적 모방 기법을 통해 두 악기가 서로 긴밀하고 유기적인 관계가 성립된다.

2. 발전부(마디82-155)

발전부는 4개의 부분으로 구성된다. 각 부분은 음형들의 전개 방법에 따라 제1부분(마디82-99), 제2부분(마디99-117), 제3부분(마디118-134), 제4부분(마디135-155)으로 제시부에서 사용한 소재들을 더욱 다양하게 발전시킨다.

1) 제1부분(마디82-99)

G장조의 으뜸화음으로 시작한 발전부의 제1부분은 제시부의 제1주제부 첫 번째 단락에(단락A) 있는 모티브 X, Y, 그리고 모티브 Z가 확대, 변형되어 나타난다. 제시부의 바이올린에서 나타났던 주선율이 피아노의 상성부에 나타나고, 피아노 왼손 반주는 바이올린으로 옮겨져 피치카토로 다채롭게 음색을 표현한다(악보-21).

[악보-21] 제1악장, 발전부, 제1부분 마디82-85

The musical score for measures 82-85 consists of two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- Violin (Vln.):**
 - Measure 82: *a tempo*, *pizz.* (pizzicato), *p dolce*. The staff contains a series of chords.
 - Measures 83-85: The staff contains melodic lines with slurs. Motif X is indicated above measures 83-84, and Motif Y is indicated above measures 84-85.
- Piano (Pno.):**
 - Measure 82: *a tempo*, *p dolce*. The left hand plays a steady accompaniment of chords.
 - Measures 83-85: The right hand plays a melodic line with slurs. A section from measure 84 to 85 is labeled <동형진행> (homophonic progression).

앞서 언급하였듯이 마디86부터는 모티브Z가 활용되어 확대된다(악보-22). 음형d가 사용되고, 음형e의 8분음표 스케일은 바이올린과 피아노에서 6도 병진행(마디91)과 3도 병진행(마디93) 그리고 반진행(마디91)으로 서로 모방한다. 이때 두 악기에서는 서로의 음역을 교차하여 더욱 풍성한 음색을 표현한다. 이후 마디95에서 반복되는 선율은 임시표의 잣은 등장으로 전조를 암시하는 느낌을 주기 때문에 제2부분으로 가기 위한 경과적 성격이 나타난다고 할 수 있다. 이때 피아노의 하성부에서는 음형a가 나타나고 바이올린 선율과 피아노 성성부의 선율은 복합적인 리듬으로 서로 성부를 교차한다. 마디96-98의 피아노 베이스에서는 음형a가 사용되어 Ab장조의 딸림음인 Eb을 지속음으로 강조하고 바이올린의 당김음 선율이 순차하행하면서 제2부분의 Ab장조로 가기위해 준비한다.

[악보-22] 제1악장, 발전부, 제1부분, 마디86-93

86

Vln.

Pno.

90

arco

6도 병진행 반진행 3도 병진행

2) 제2부분(마디99-117)

발전부의 제2부분은 제시부의 제1주제부 세 번째 단락(단락A')의 심화된 표현요소가 다시 변형되고 확대되어 나타난다. 사실 제1주제부 세 번째 단락(단락A')는 제시부 첫 번째 부분(단락A)의 확장된 형태로 결국 발전부의 제2부분에서 그 표현은 더욱 극대화된다. 음형과 반주의 리듬적 특징과 가곡의 시적인 내용에 따라 단락A(마디99-106)와 단락B(마디107-117)의 두 단락으로 나뉜다.

단락A는 A \flat 장조의 으뜸화음으로 시작하며 모티브X, Y, Z가 피아노와 바이올린에서 교차하며 나타난다. 피아노 반주는 제1부분과 다르게 수평적인 음형과 대조되는 수직적인 음형으로 변화되었고, 제시부에서 1의 화음으로만 진행되었던 반주음형은 2로 변형되었다. 마디103-104에서 모티브Y의 동형진행은 화음에 비화성음이 포함되면서 전조를 암시한다. 이후 마디105-106의 바이올린에서 모티브Y가 3도 위로 동형진행 할 때 피아노 하성부에서 나오는 G \flat 으로 인해 급히 D \flat 장조로 전조된다(악보-23).

[악보-23] 제1악장, 발전부, 제2부분, 단락A, 마디99-106

99

Vln.

Pno.

p

A b : I

103

Vln.

cresc. *poco a poco*

cresc. *poco a poco*

D b : IV

단락B의 도입부는 바이올린 선율에서 제시부 제1주제부의 모티브Z가 변형되어 확장된 리듬으로 시작하면서 대위적으로 발전된다. 마디107에서부터 피아노반주에서 나타나는 셋잇단음표 리듬은 마디110에서 바이올린과 피아노 하성부에서 모방 기법으로 변화되고, 이 기법은 두 악기의 모든 성부를 통해 마디117까지 계속된다. 그 안에서 잦은 전조 (A b 장조-D b 장조- a b 단조- b 단조- D 장조- a 단조- C 장조- g 단조)가 나타난다(악보-24).

[악보-24] 제1악장, 발전부, 제2부분, 단락B, 마디107-115

The musical score consists of two systems. The first system (measures 107-110) shows the violin part with a tempo marking of quarter note = 50. The piano part features a triplet rhythm. The key signature changes from A-flat major to D-flat major, then to a-flat minor, b-flat minor, D major, a minor, C major, and g minor. The piano part includes a V/bm chord and a VI chord. The second system (measures 111-115) continues the violin and piano parts, with the piano part showing a VI chord and an i6 chord.

V / D major a minor

g m : i
V / C major

3) 제3부분(마디118-134)

제3부분은 제시부의 제1주제부 두 번째 단락(단락B, 변형된 음형a)와 첫 번째 단락(단락A, 음형b)의 결합으로 변형, 발전되어 나타난다. 두 번째 단락에 나타나는 지속적인 붓점 리듬은 <비의 노래> 3, 4연의 행복한 어린 시절의 동적인 추억 부분과 유사하다. 이 붓점 리듬은 바이올린 주선율(마디 118-122), 피아노 상성부(마디118-120) 그리고 피아노 하성부(마디125-126)에서 변형되어 차용된다. 또한 <비의 노래> 전주부에서 유래된 제시부의 첫 번째 단락(단락A)가 피아노 하성부(마디119-124)에서 활용된다(악보-25).

[악보-25] 제1악장, 발전부, 제3부분, 마디118-129

118 (♩ = 54)

Vln. 변형된 음형(a) (제시부 제1주제부 단락 B)

Pno. 변형된 음형(b) (제시부 제1주제부 단락 A)

g : V6 VI6 Bb : V6 i c : V6 I

121

Vln. *piu f*

Pno. *piu f*

D : V6 I ————— i6 e : V6 i

124

Vln.

Pno.

i6 b:V i

127

Vln.

Pno.

f *sf*

g:V6 7 i6

제3부분의 마디118은 바이올린과 피아노성부가 3:2의 폴리리듬으로 시작하지만 피아노의 상성부(마디118 후반부)는 바이올린의 음형a를 모방하면서 바이올린과 피아노가 엇갈린 리듬으로 진행된다. 이처럼 바이올린과 피아노는 서로 다른 구조 속에서 조화를 이루며 긴장감을 준다.

이후 마디127에서는 음형d의 리듬(♩♩♩)이 역행으로 나타나는데 이 리듬은 마디128-130의 베이스에서 옥타브로 이어지고, 마디129에서는 마디 78-81의 선율이 재현된다(악보-26). 제3부분은 화성적 동형진행에 의해 전조가 나타나며 g단조를 연장한다. 즉 마디118에서 g단조의 딸림화음은 VI6의 위중지적 해결을 하며 중지를 회피한다. 이후 Bb장조의 V6-I(마디119),

C장조의 V6-I(마디120), D장조의 V6-I(마디121)로 V6-I의 패턴이 연속된다. 마디121의 D장조는 마디122에서 차용화음인 i6 으뜸화음이 연장되고 E단조의 V6-I(마디123)도 D장조와 마찬가지로 으뜸화음이 연장된다. 이후 B단조의 V-I(마디125-126)로 진행하고 마디127-129에서 딸림7화음과 으뜸화음으로 G단조를 확립한다. 즉 마디119-126에서 나타난 V6-I의 패턴은 A-Bb-Bb-C-C#-D-D#-E-F#의 반응계적 베이스 선율선을 만들고, 마디 118에서 위 종지로 회피되었던 종지를 마디 128까지 연장한다.

[악보-26] 제1악장, 발전부, 제3부분, 마디 127-129

The musical score for measures 127-129 features a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The Vln. part begins at measure 127 with a rest, followed by a melodic line starting in measure 128. The Pno. part starts in measure 127 with a chordal texture. A label '음형 (d)의 역행' (Inversion of form (d)) points to a specific chordal structure in the Pno. part. The bass line is labeled with 'g:V6', '7', and 'i6'.

4) 제4부분(마디134-155)

제4부분은 G단조의 으뜸화음으로 시작하며 *fp*의 셈여림을 통해 강렬했던 분위기를 진정시킨다. 제4부분에서는 <비의 노래> 5, 6연에서 유래된 제시부의 제2주제부에서 사용되었던 음형f, 제1주제부의 첫 번째 단락(단락A)에 사용되었던 음형d가 변형되어 나타난다. 음형f는 피아노 하성부와 바이올린 선율이 서로 주고받는 형태로 나타나고 제4부분 전반에 걸쳐 폴리포니적으로 심화되어 여러 성부에 대위적인 짜임새로 풍부하게 모방된다. 피아노 반

주의 오른손에서 등장하는 스타카토는 상행도악하는 음형d의 특성을 가지고 있으며 순차하행으로 선율적 역할을 담당한다(악보-27).

[악보-27] 제1악장, 발전부, 제4부분, 마디134-140

음형 (f)의 모방

g:V $\frac{6}{8}$ i

두 악기 간에 모방이 계속 진행된 후, 마디138-139에서 바이올린 선율은 A-G-F-E^b으로 순차하행하여 마디140에서 G단조의 딸림7화음과 으뜸화음으로 조성을 확립한다. 마디140-141의 바이올린 선율은 제시부의 모티브X(음형a+b)가 사용되었지만 원조인 G장조의 같은 으뜸음조인 G단조로 등장한

다. 마디134-141은 마디142부터 다시 반복되는데, 마디144에서 C단조로 전조되고 이후 마디 146-147에서 A b -G-F-E b 로 순차진행한 바이올린 선율은 마디148에서 다시 G단조의 딸림7화음과 으뜸화음으로 조성을 확립한다. 마디148-149는 마디140-141의 바이올린 선율과 마찬가지로 G단조에서 모티브X를 사용하지만 마디150-156으로 확장된다. 이때 확장된 선율은 마디 152-155에서 G장조의 부딸림화음(V7/V)을 거쳐 딸림7화음에 도달하여 재현부에서 원조인 G장조로 돌아갈 수 있도록 돕는다.

지금까지 설명된 발전부의 구조와 음악적 기법을 아래 도표로 다시 한 번 정리한다.

[표-10] 제시부에 의해 변형·발전된 발전부

발전부 부분	제시부에 의해 변형·발전된 부분
제1부분	제1주제부 첫 번째 단락에(단락A) 있는 모티브X, Y, Z 그리고 모티브Z가 확대, 변형됨
제2부분	제1주제부 세 번째 단락 (단락A')의 심화된 표현요소가 다시 변형, 확대됨
제3부분	제1주제부 두 번째 단락 (단락B, 변형된 음형a)와 첫 번째 단락 (단락A, 음형b)의 결합으로 변형됨
제4부분	제2주제부에서 사용되었던 음형f, 제1주제부의 첫 번째 단락(단락A)에 사용되었던 음형d가 변형됨

3. 재현부(마디156-243)

재현부는 제1주제부 재현(마디156-173), 제2주제부 재현(마디174-197), 소
 종결부 재현(마디198-222), 종결부(마디223-243)로 구성되어 있으며, 총 87
 마디이다. 재현부에서는 제시부의 음악적 내용들이 거의 재현되지만, 경과구
 와 주제선율의 반복(마디20)이 삭제됨에 따라 제시부보다 축소된다.

1) 제1주제부 재현(마디156-173)

제1주제부 재현은 음형과 반주형태 그리고 시상에 따라 단락A(마디
 156-164)와 단락B(마디165-173)으로 나뉜다. 브람스가 발전부 제2부분에서
 단락A'의 음악적 요소를 충분히 표현했기 때문에 재현부에서는 단락A'를
 삭제한 것으로 판단된다.

[악보-28]은 재현부 제1주제부 재현의 단락A(마디156-164)이다.

[악보-28] 제1악장, 재현부, 제1주제부 재현, 단락A, 마디156-164

156 **Tempo I** (♩=54)

Vln. *p*

Pno. *Px* 전타음

x 전타음

x 계류음

G : V7/IV IV I

V7

마디156은 베이스에서 G장조의 으뜸음이 강조되어 원조인 G장조의 복귀를 나타지만 화성적으로 불협화음(F#, C)이 포함됨에 따라 분명한 으뜸화음을 보여주지 않는다. 이 화음은 G장조의 V7/IV으로, 다음 마디157의 IV를 강조하고 으뜸화음은 마디158에서 협화3화음으로 분명하게 나타난다. 즉 브람스는 IV를 이용하여 으뜸화음의 출현을 지연시키고 강박에서 나타나는 전타음과 계류음을 통해 화음에 긴장감을 표현한다. 이후 마디 163에서 G장조의 딸림7화음이 등장하면서 원조의 복귀가 확실해진다. 재현되는 바이올

린의 주선율은 제시부의 제1주제에서 사용된 모티브X, Y, Z의 모든 음형을 소재로 활용한다. 단락A를 제시부와 비교하면, 마디156에서 제시부 마디1과 다르게 모티브X의 음형a가 생략되어 시작한 것을 제외하고 전반적으로 동일하게 진행된다. 마디163에서 순차하행하는 피아노 선율은 바이올린에서 모방되어 마디164에서 단락을 마무리하며 제시부의 마디9-10과 동일한 진행을 보인다.

제1주제부 재현의 단락B는 마디165-173이다. 단락B도 제시부의 1주제부 그대로 재현되는데, 바이올린 성부의 음형a와 피아노가 3분박과 2분박의 폴리리듬을 연주하고 마디166의 전반부에서 두 악기가 함께 2분박의 리듬으로 프레이즈를 마무리한다. 마디173에서 바이올린이 순차 하행 선율로 제2주제를 연결시킨다.

2) 제2주제부 재현(마디174-197)

제2주제부 재현도 제시부의 제2주제부와 마찬가지로 단락A(마디174-181), 단락B(마디182-192), 단락B'(마디193-197)로 나뉜다. [악보-29]는 제2주제부 재현의 단락A(마디174-181)로, 제시부의 제2주제부는 제1주제와의 딸림조 관계인 D장조인 반면 재현부의 제2주제부의 조성은 G장조로 원조를 유지한다.

[악보-29] 제1악장, 재현부, 제2주제부 재현, 단락A, 마디174-181

The image shows two systems of a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

The first system covers measures 174 to 181. The Violin part starts at measure 174 with the instruction *con anima*. The Piano part begins with *poco f* and includes the annotation "반주음형의 변화 (음형 (d) → 하행선율)". The piano part is marked *p* and includes the instruction "G point pedal".

The second system covers measures 177 to 181. The Violin part is marked *p* and includes the instruction *cresc.*. The Piano part is also marked *p*.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) starting at measure 180. The Vln. part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*. It features a melody with a *sostenuto* marking and a long note. The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*. It features a complex accompaniment with a *sostenuto* marking and a long note.

마디174-177의 피아노 상성부에서는 1박과 3박에서 순차적으로 하행하고, 8분 음표 6개 안에서도 순차적으로 하행한다. 피아노 하성부에 G 포인트 페달을 사용하였고, 마디178-179에서 피아노 상성부의 4분 음표와 하성부의 옥타브는 순차 하행한다. 제시부에서 바이올린과 피아노가 8도 더블링을 이루었던 선율(마디40-43)은 재현부의 마디178-181에서 바이올린으로만 주제 선율을 제시한다.

제2주제부 재현의 단락B는 마디182-192로서 두 개의 두 프레이즈(마디 182-183, 186-187)가 반복된다. 첫 번째 프레이즈(마디182-183)의 바이올린 선율은 음형b와 음형c가 활용되고 음형d의 펼침반주가 다시 등장한다. 이후 마디184-185에서 반음 상행하여 반복된다. 두 번째 프레이즈(마디186-187)의 바이올린 선율은 순차상행하고 피아노파트는 하행하면서 서로 반진행한다. 이후 바이올린 선율은 반음 상행하여 반복되면서 확장된다.

제2주제부 재현의 단락B'는 마디192-197로 바이올린 파트 주선율에서 모티브X(마디192-194)와 모티브Y(마디194-195)가 활용되고 피아노파트는 수직화음의 반주형태로 바뀐다.

3) 소중결부 재현(마디198-222)

소중결부 재현도 제시부의 소중결부와 음악적인 내용은 유사하다. E장조의 조성으로 시작하며 제시부와 같이 서로 모방하며 진행된다. 마디219-222에서는 제시부와는 다르게 d단조와 g단조의 감7화음을 사용하여 4마디가 더 연장되고 즉시 종결부로 이어진다(악보-30).

[악보-30] 제1악장, 재현부, 소중결부 재현, 마디217-222

217 *un poco calando*

Vln. *pp*

Pno. *un poco calando* *pp*

제시부보다 4마디가 더 연장

d : vii^o7 g : vii^o7

4) 종결부 (마디223-243)

종결부는 제시부 제1주제부의 첫 번째 단락(단락A)과 두 번째 단락(단락B)을 구성하는 동기들로 작곡되었다. 종결부는 규칙적인 4마디의 프레이즈로 구분되며, 모티브X와 마디78-80을 모방한다. 즉 마디226-227의 화음반주에서 제시된 바이올린 선율은 마디228-229에서 피아노의 상성부와 반진행을 이루고 이 네 마디는 마디230-233에서 변형되어 반복된다. 마디231에서 6도 도약음정의 음형d는 리듬이 확장되어 마디231-235에서 ↓의 긴 음가로 진

행된다. 또한 제시부 마디11의 3박자 계열의 붓점 리듬 선율은 음역이 확장되어 다시 등장한다. 이후 마디241에서 바이올린과 피아노의 2:3리듬이 나타나고 정격종지로 1악장이 마무리 된다.

V. 결 론

본 논문에서는 브람스의 《바이올린 소나타 제1번, Op.78》의 제1악장을 중심으로 가곡 〈비의 노래〉와 관련된 음형과 시상이 어떻게 기악적으로 재창조되는지 분석하는 것을 연구하였다.

연구방법으로 먼저 II장에서 브람스의 시기별 작품 경향과 바이올린 소나타의 특징을 알아보았다. 이어서 III장에서는 《바이올린 소나타, 제1번》 작품의 성립과정 및 작품의 토대가 되는 가곡 〈비의 노래〉를 살펴보고, 가곡 〈비의 노래〉와 연관하여 브람스 바이올린 소나타 제1번의 전 악장을 설명하였다.

II장에서 살펴본바 브람스는 바흐의 대위법과 베토벤의 고전적인 음악양식의 구조를 추구했으며 그 기초위에 불규칙한 리듬이나 화성 등의 낭만적 요소를 결합시켜 자신만의 독자적인 음악세계를 구축하였다. 그가 작곡한 3개의 바이올린 소나타는 다양한 리듬의 사용과 대위법적 기법으로 음악에 추진력을 제공하고 ‘발전적 변주 기법’을 통해 작품에 다양성과 통일성을 준다. 또한 풍부한 반음계적 화성을 통해 낭만주의적 경향이 나타난다. 특히 바이올린과 피아노의 두 파트는 독주와 반주가 아닌 대등한 관계에서 2중주를 가능하게 하였다.

III장에서는 우선 《바이올린 소나타, 제1번》이 성립되어진 배경을 조사하였다. 문헌에 의하면 성립배경에는 첫째, 자연의 풍경에 영감을 받았다는 설이 있고 둘째, 그의 가곡 〈비의 노래〉가 작품창작에 토대가 되었다는 연구가 있으며 셋째, 바이올린 소나타의 제2악장이 1878년 클라라 슈만의 아들 펠릭스 슈만의 죽음으로 인해 작곡 되었다는 설명도 있다. 무엇보다도 그의 가곡 1873년에 작곡된 〈비의 노래〉와 관련된 연구들이 주를 이룬다. 본 연구에서는 이러한 선행연구를 바탕으로 가곡 〈비의 노래〉 구조와 내용을 우

선 살펴보았다. 가곡 〈비의 노래〉는 비 오는 날에 주인공이 어린 시절의 행복한 추억을 회상하는 내용이다. 이 가곡의 전체적인 시상은 비 오는 날 느끼는 과거에 대한 그리움(1, 2연)과 잠시 과거의 행복한 순간으로의 침잠(3-6연), 그리고 다시 현실의 시점에서 느끼는 과거에 대한 고조되는 그리움(7, 8연)이다. 가곡의 주제선율이 소나타 제3악장에 명확히 차용되어 있으며, 전 악장에서 비 오는 것을 상징하는 붓점리듬이 사용되며 통일성을 이룬다. 본 연구자는 또한 이러한 붓점리듬 이외에 브람스가 제1악장에서 가곡 〈비의 노래〉를 소나타형식으로 재창조하여 가곡의 시상을 더욱 심화하였음을 알 수 있었다.

이후 제IV장에서는 이러한 관점에 중점을 두어 제1악장을 집중분석하였다. 그 결과는 다음과 같다.

제1악장은 제시부, 발전부, 재현부의 전형적인 고전적 소나타 형식을 사용하고 있지만 동시에 서정적인 선율과 색채감 있는 음색 그리고 풍부한 화성을 사용하여 낭만주의 성향을 보인다. 또한 6/4박자, 붓점리듬, 헤미올라, 당김음, 폴리리듬 등의 사용으로 긴장감을 높이고 모방, 캐논, 동형진행 등 대위기법을 사용으로 풍부한 표현력을 가진다.

바이올린 소나타의 기악적인 분석과 함께 가곡 〈비의 노래〉와의 연관성을 연구하였다. 앞서 언급 하였듯이 제1악장에서도 가곡에서 유동된 붓점리듬이나 유사한 형태의 음형을 변형, 반복 활용하여 선율로 발전시킨 부분이 상당히 많다는 것을 발견 할 수 있었다. 특히 본 연구자는 브람스가 가곡에서 음형만 차용한 것이 아니고 가곡에 내재되어 있는 시상도 연관시켰다는 것을 연구를 통해 발견 할 수 있었다.

제시부 1주제부에서는 단락을 A-B-A' 3부분으로 나누었다. 단락A는 여러 모티브들과 음형들의 소개로 시작이 된다. 가곡 〈비의 노래〉 피아노 전주부의 하행선율에서 차용된 모티브X의 음형a와 b는 현재 시점에서 빗방울

이 떨어지는 것을 묘사하며, 가곡 〈비의 노래〉 전주부 및 1연과 시상이 연결된다. 음형c는 모티브 음형b의 3도 하행에서부터 유도된 음형이고, 음형d는 음형c의 반복으로 이루어진 3화음 형태인 모티브Y에서 유도된 것으로 6도 하행과 3도 상행하는 3화음의 제1전위 형태이다. 음형d는 커져가는 과거에 대한 그리움을 표상한다. 음형e는 8분음표의 음계 형태로 구성된다. 이러한 제1주제부 단락A의 음형과 모티브들은 과거를 그리워하는 현실의 시점인 가곡 〈비의 노래〉의 전주부 및 1연의 동기와 음형들에서 유도된 것이다. 가곡 〈비의 노래〉에서 이 부분은 시적화자가 비오는 현실시점에서 과거를 그리워하는 내용이다.

단락B에서는 지속적인 붓점음형이 나타난다. 이 붓점음형 또한 가곡 비의 노래 3, 4연에서 유도된 것이다. 3, 4연의 시적 내용은 행복했던 어린 시절의 추억을 회상하는 내용이다. 단락A'에서는 단락A에서 나온 요소들이 더욱 심화되어 과거에 대한 그리움이 더욱 고조되는 감정의 흐름을 표현한다. 그러므로 소나타의 제시부 제1주제부에서는 현실-행복한 과거에 대한 회상-고조되는 그리움이라는 가곡 〈비의 노래〉의 시상이 기악적으로 표현되어 있음을 알 수 있었다. 경과부에서는 비오는 것을 상징하는 모티브X가 사용되었다.

제2주제부 또한 가곡 〈비의 노래〉와 음악적으로 연결된다. 제2주제부는 A-B-B' 단락으로 나뉜다. 단락A에 나오는 음형f는 변형된 음형a이다. 음형f는 어린 시절의 행복한 추억에 깊이 침잠하는 심상을 표현한 가곡 5연부분의 음악적 소재에서 이끌어져있다. 동시에 이 부분의 반주부에서는 음형d가 펼침화음으로 변형되어 나와서 과거의 아름다웠던 추억을 그리워하는 감정을 더욱 고조적으로 표현한다. 제2주제부 단락B의 첫 번째 프레이즈에서는 제1주제부 모티브X의 음형b와 모티브Y의 음형c가 활용되었다. 두 번째 프레이즈의 순차 상행하는 바이올린 선율에서는 음정 진행에 있어서 4연의 순

수했던 어린아이의 행복했던 시절의 시상이 반영되었다. 단락 B'는 가곡의 반주부와 1연의 시상과 연관된다. 소중결부는 제2주제부 <비의 노래> 5연에서 차용된 음형f의 대위법적 모방 기법을 통해 두 악기가 서로 긴밀하고 유기적인 관계가 성립된다.

발전부에서는 제시부에서 사용한 음악적 소재들이 더욱 발전·변형되어 나타나는데 음형들의 전개 방법에 따라 4부분으로 나누었다. 제1부분에서는 제시부의 첫 번째 단락에(단락A) 있는 모티브X, Y, Z, 그리고 모티브Z가 확대·변형되어서 나타난다. 제2부분에서는 제시부 제1주제부의 세 번째 단락(단락A')이 변형·확대되어 더욱 고조되는 그리움의 심상을 느낄 수 있다. 제3부분에서는 제시부 제1주제부의 두 번째 단락(단락B, 변형된 음형a, 바이올린 상성부)과 첫 번째 단락(단락A, 음형b, 피아노 하성부)의 결합이 나타난다. 또한 음형d가 역행으로 변형 되어있다. 발전부 마지막부분인 제4부분에서는 제시부 제2주제부에서 사용되었던 음형f와 제1주제부의 첫 번째 단락(단락A)에 사용되었던 음형d가 변형되어 나타난다.

재현부에서는 제시부의 음악적 내용들이 거의 재현되지만, 경과구와 주제 선율의 반복(제시부 제1주제부의 단락A')가 삭제됨에 따라 제시부보다 축소된다.

이처럼 제1악장은 <비의 노래>에서 현실의 세계와 어린 시절의 아름다웠던 추억이 계속 교차되는 낭만적 시상으로부터 비롯된 음형들이 반복되고 변형되어 나타난다. 따라서 브람스는 그의 가곡 <비의 노래>에서 유도된 음형을 《바이올린 소나타 제1번, Op.78》의 제1악장에 변형 사용하여 가곡의 시상을 기악 소나타로 심화시켜 표현하고 있다. 즉 가곡에 표현된 시적 의미를 바이올린 소나타로 새롭게 재창조함으로써 더욱 심화시키고 있는 것을 알 수 있었다.

참고문헌

1. 국내 단행본 및 번역서

- 김동운. 『독일예술가곡 노래 말 사전Ⅱ』. 서울: 도서출판 지금, 2014.
- 김용환. 『19세기 음악 서양음악사』. 서울: 모노폴리, 2005.
- 민은기, 신혜승. 『Classics A To Z 서양음악의 이해』. 서울: 음악세계, 2014.
- 음악 지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』. 파주: 음악세계, 2003.
- 이성일. 『요하네스 브람스, 그의 생애와 예술』. 서울: 파파게노, 2001.
- 홍세원. 『낭만과 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2010.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 I 권』. 파주: 나남출판, 1997.
- Gorrell, Lorell. 『19세기 독일가곡』 (*The Nineteenth-Century German Lied*). 심송학 역. 서울: 음악춘추사, 2005.
- John, D. White. 『음악분석』 (*The Analysis of music*). 이건용 역. 서울 : 세광출판사, 1985.

2. 학술지

- 김용환. “브람스 피아노음악의 시적 요소는 음악적 프로그램인가?” 『서양음악학』 18/1 (2015): 11-58.
- _____. “브람스의 음악관에 대한 소고.” 『낭만음악』 57 (2002): 39-68.

3. 외국문헌

Bozarth, George S., Frisch, Walter. "Brahms, Johannes." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Second Edition. New York: Oxford University Press, Inc., 2001. vol.4, 180-202.

Botstein, Leon ed, "*The Compleat Brahms*": A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms, New York: W. W. Norton, 1999.

Kobisch, Ernest Bernhardt, *Johannes Brahms "Free but Alone": a life for a poetic music/Constantin Floros*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2010.

4. 학위 논문

구서희. "Program annotation : W. A. Mozart Sonata for Piano and Violin K.301 in G Major, Takemitsu 'distans de fee', J. Brahms Violin Sonata No.1 in G Major op.78." 연세대학교 석사논문, 2015.

김낭희. "J. Brahms의 violin sonatas에 관한 연구." 연세대학교 석사논문, 2001.

김민아. "J. Brahms의 Violin Sonata No.1 in G Major, Op.78에 관한 분석 연구 : 제3악장을 중심으로." 계명대학교 석사논문, 2017.

김선혜. "요하네스 브람스의 <바이올린 소나타 제 1번 G장조, Op.78>의 제 1악장 분석과 연주가이드" 성신여자대학교 석사논문, 2015.

김유미. "브람스 가곡 「비의 노래」 (Regenlied Op.59, No.3)와 「바이올린 소나타 제1번」 3악장 연구 : 반주 역할을 중심으로." 경희대학교 석사논문, 2012.

- 나보미. “브람스 바이올린과 피아노를 위한 소나타 3번, 작품번호 108 연구.” 서울대학교 석사논문, 2015.
- 나여경. “Johannes Brahms의 Violin Sonata No.1 연주법연구.” 중앙대학교 석사논문, 2011.
- 박은정. “Johannes Brahms Sonata for Piano and Violin in A, Op.100에 관한 연구 : 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.
- 손희영. “기존 성악선율을 활용한 19세기 실내악에 관한 연구 : 브람스 바이올린 소나타 1번 op. 78, 3악장을 중심으로.” 경희대학교 석사논문, 2015.
- 신이나. “Program annotation : L. V. Beethoven Violin Sonata No.6 in A Major Op.30 No.1, J. Brahms Violin Sonata No.1 in G Major Op.78.” 연세대학교 석사논문, 2017.
- 오세희. “브람스 가곡 <비의 노래 Op.59 no.3>과 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 1번 G장조, Op.78 3악장>의 비교연구.” 목원대학교 석사논문, 2017.
- 오송이. “J. Brahms Clarinet Sonata, Op. 120의 분석연구.” 성신여자대학교 석사논문, 2017.
- 전은유. “요하네스 브람스 바이올린 소나타 1번 1악장 분석 : 피아노의 역할에 기초하여” 한양대학교 석사논문, 2017.
- 최수연. “Brahms’s Violin Sonata No.1에 대한 에디션별 연주법 연구 : 보잉 주법 중심으로” 중앙대학교 석사논문, 2014.
- 최윤진. “브람스의 바이올린 소나타 전곡 분석 및 비교 연구 -op.78, op.100, op.108.” 단국대학교 석사논문, 2018.
- 최은정. “Johannes Brahms의 Violin Sonata Op.78, G major에 대한 분석 연구” 이화여자대학교 석사논문, 1996.

5. 악보

Johannes Brahms. 《*Sonate für Klavier und Violin, G-dur Opus 78*》

(München: G. Henle Verlag)

Abstract

A Study on the 1st Movement of
《Violin Sonata No. 1, Op.78》 by Johannes Brahms:
Focusing on Its Connection with 〈*Regenlied*〉

Lee, Ji-Won
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This thesis analyzed the first movement of Violin Sonata No. 1 (Op.78) and closely examined its connection with *Regenlied*. Brahms recreated the instrumental sonata and achieved expressiveness beyond verbal expression by imitating and changing the elements related to poetic imagery as well as melodies and figures used in the song. The poetic imagery of *Regenlied* revolves around the poetic narrator's reminiscence of beautiful childhood memories and longing for those days. Such imagery is reinvented and intensified through instrumental music in

every part throughout the first movement of Violin Sonata No. 1 (Op.78).

The first theme of the exposition in the sonata follows an A-B-A' structure. The figures in section A (a, b, c, d, e) and the motifs formed by these figures (X, Y, Z) come from the motifs and figures in the introduction and the first verse of *Regenlied* which convey the viewpoint of reality longing for the past. In section B of the first theme of the exposition, continuous dotted rhythms derived from the third and the fourth verse of *Regenlied* reminiscing the happy past appear. In section A', the elements used in section A are further intensified to express the flow of emotion increasingly longing for the past. The second theme of the exposition shows the pattern of A-B-B'. Figure f in section A is derived from the musical material in the fifth verse of the song that contains the imagery of reminiscing the pure childhood memories. Section B in the second theme incorporates figures b and c from the first theme. Section B' is connected with the accompaniment part and the poetic imagery of the first verse of the song. In the codetta of the exposition, figure f is developed with the technique of polyphonic imitation.

The development part of the sonata is further transformed and developed with musical materials used in the exposition. It is divided into 4 sections depending on the method of developing the figures. In the first section, the motifs from section A of the first theme in the exposition are modified and expanded. In the second section, section A' of the first theme in the exposition is modified and expanded to portray the poetic imagery of increasing longing. The third section shows the combination of sections B and A of the first theme in the exposition. In

other words, complex emotions mixed with the present viewpoint and happy childhood memories from the past are expressed in this section. In the fourth section, figure f used in the second theme of the exposition and figure d used in section A of the first theme of the exposition reappear in modified forms.

The recapitulation of the sonata consists of variations of the exposition, and the coda incorporates the musical material from the first verse of *Regenlied*.

Through this analysis, it was confirmed that Brahms further developed the poetic and musical contents of his song *Regenlied* and recreated them with the structures and techniques of instrumental sonata into Violin Sonata No. 1 (Op.78).

Keywords: Violin Sonata No. 1, Op.78, *Regenlied*, poetic imagery, poetic narrator, polyphonic imitation