김 향 미 교수지도

석사학위 청구논문

브람스의
<피아노 소곡 Op.119> 분석

2011

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
최 민 진

브람스의
<피아노 소곡 Op.119> 분석

김향미 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2010년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
최 민 진

인 준 서

최민진의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본 논문은 요하네스 브람스 (Johannes Brahms, 1833-1897)의 말기 작품 중 하나인 <피아노 소곡 Op. 119>의 분석을 통해 작곡가가 고전 대가들의 토대 위에서 낭만적인 어법을 결합한 그의 음악 표현어법을 다룬다. 특별히 그의 말기의 작품들은 성격소품이라는 장르를 통해 함축적인 형식을 유지하며 작곡가 고유의 작곡기법을 펼쳤는데 작곡가의 피아니즘을 이해하는 데 도움이 되는 중요한 걸작이다.

브람스의 작곡 시기 분류에서 제 3기(1878-1893)에는 그의 말년의 작품을 포함하는데 작곡가의 내면적 감정을 묘사한 환상곡(Phantasien)과 피아노 소곡(Klavierstűcke)등이 많이 작곡되었다. 그의 성격소품(character piece)은 표제적 성격을 가진 동시대의 성격소품들과는 다른 중립적 성격의 추상적 표현이 대부분이며 보편적이고 일반적인 제목이 붙여져 브람스만의 독창적인 음악세계를 표현하는 중요한 시기라 할 수 있다. 동시에 이 시대의 작품은 피아니스트 혹은 연주자에게 고려할 여러 문제를 보여주는데 예를 들어 모호한 리듬과 화성의 사용이나 대위적 짜임새에 가려진 멜로디 유형 등 서로 대치되는 표현이나 상징의 의미의 해석의 어려움이 그것이다.

본 논문에서는 브람스의 말기 성격소품들 중 하나인 <피아노 소곡 Op. 119>에서 나타난 해석의 모호함과 문제 등을 분석함으로써 브람스의 표현어법, 특히 피아니즘적 텍스쳐로 풍부한 관현악적 음향적 효과를 만드는 브람스의 독창적 음악을 해석하는 방법을 모색하는 데 그 목적이 있다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서론 ---------- 1-2

Ⅱ. 본론 ---------- 3

1. 브람스 피아노 음악의 일반적 특징 및 시대구분 ---------- 3

(1) 제 1기 ---------- 7

(2) 제 2기 ---------- 9

(3) 제 3기 ---------- 11

2. 브람스의 성격소품 ---------- 13

(1) 성격소품의 유래와 발달과정 ---------- 13

(2) 브람스 성격소품의 특징 ---------- 16

3. 피아노 소곡 Op. 119의 작품 분석 ---------- 21

(1) 제 1곡 인터메초 ---------- 21

(2) 제 2곡 인터메초 ---------- 29

(3) 제 3곡 인터메초 ---------- 38

(4) 제 4곡 랩소디 ---------- 46

Ⅲ. 결론 ---------- 59-60

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 브람스 피아노 작품 시기 분류의 비교 ---------- 5
<표 2> 커비의 브람스 피아노 작품 시기 분류 ---------- 7
<표 3> 제 3기의 브람스 성격소품 ---------- 16-17
<표 4> Op. 119 제 1곡의 전체적인 구조 ---------- 21
<표 5> Op. 119 제 2곡의 전체적인 구조 ---------- 29-30
<표 6> Op. 119 제 3곡의 전체적인 구조 ---------- 39
<표 7> Op. 119 제 4곡의 전체적인 구조 ---------- 47-48

악 보 목 차

「피아노 소곡 Op. 119」의 제 1곡
<악보 1> 주요동기 ⓐ, ⓑ와 3가지 음형(마디 1-4) 22
<악보 2> 주요동기 ⓐ의 변형된 형태(마디 5-8) 23
<악보 3> 동기 ⓑ의 반복(마디 13-16) 24
<악보 4> B부분(마디 17-20) 25
<악보 5> 한 옥타브 위의 진행(마디 20-24) 25
<악보 6> 오른손과 왼손의 반진행(마디 25-30) 26
<악보 7> 프레이즈 1과 동일한 시작(마디 31-36) 26
<악보 8> 셋잇단음표로 이루어진 왼손의 진행(마디 37-42) 27
<악보 9> 코다(마디 58-67) 28
「피아노 소곡 Op. 119」의 제 2곡
<악보 10> 주요동기 ⓐ(마디 1-6) 30
<악보 11> 주요 동기 ⓐ의 첫 번째 변형(마디 13-14) 31
<악보 12> 주요 동기 ⓐ의 두 번째 변형(마디 17-21) 32
<악보 13-a> 주요 동기 ⓐ의 세 번째 동기 변형(마디 28-32) 33
<악보 13-b> 연결구(마디 33-35) 33
<악보 14-a> B부분의 주요 동기(마디 35의 제 3박-39) 34
<악보 14-b> 주요동기 ⓐ(마디 1-2) 34
<악보 15> 변형된 왼손의 반주형태(마디 60-62) 35

<악보 16> 재귀 경과구(마디 67-71) 36
<악보 17> 프레이즈 1의 축소형태(마디 72-76) 37
<악보 18> 코다(마디 99-104) 38
「피아노 소곡 Op. 119」의 제 3곡
<악보 19> 주요 동기 ⓐ(마디 1-4) 40
<악보 20> 주요 동기 ⓐ의 변형(마디 9-12) 40
<악보 21> 주요 동기 ⓐ의 제시(마디 25-28) 41
<악보 22> 옥타브 진행(마디 35-36) 42
<악보 23> 재귀경과구(마디 41-44) 43
<악보 24> A′부분의 프레이즈 1(마디 45-48) 43
<악보 25> A′부분의 새로운 진행(마디 52-55) 44
<악보 26> g음의 페달 포인트(마디 56-59) 45
<악보 27> 코다(마디 66-70) 45
「피아노 소곡 Op. 119」의 제 4곡
<악보 28> 주요 동기 ⓐ(마디 1-5) 49
<악보 29> a 부분의 프레이즈 4(마디 16-20) 50
<악보 30> b 부분의 시작(마디 21-25) 50
<악보 31> B부분으로 가기 위한 연결구(마디 56-64) 51
<악보 32> c 부분의 새로운 동기(마디 65-68) 52
<악보 33> d 부분의 새로운 동기(마디 93-97) 53
<악보 34> c′ 부분의 시작(마디 133-136) 53
<악보 35-a> 주요 동기 ⓐ의 재현(마디 153-157) 54

<악보 35-b> 주요 동기 ⓐ(마디 1-5) ---------- 54
<악보 36> 음형① 과 음형 ②의 사용(마디 168-172) ---------- 55
<악보 37> 연결구(마디 207-216) ---------- 56
<악보 38> a''' 부분의 새로운 진행(마디 237-241) ---------- 57
<악보 39> 코다(마디 248-255) ---------- 57

Ⅰ. 서 론

요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 고전주의 전통의 기초위에서 낭만어법을 구사한 그의 세대 최고의 독일 작곡가로 오페라를 제외한 거의 모든 분야에 주요작품을 남겼다. 피아니스트와 지휘자로서 활약했던 브람스는 피아노 문헌에도 크게 기여했는데 그의 성격소품들은 생애 마지막 20년 사이에 작곡된 곡들로 브람스 음악을 이해하는데 중요한 위치를 차지한다.

19세기 피아노 음악의 중요한 장르 중 하나인 성격소품은 주로 문학작품이나 개인적 경험을 반영한 제목 붙은 짧은 소품을 뜻하는데 브람스 피아노 문헌에 중요한 위치를 차지한다. 브람스뿐 아니라 낭만시대 성격소품의 작곡가로 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 멘델스존(Felix Bartholdy Mendelssohn, 1809-1847), 쇼팽(Frydeyk Chopin, 1810-1849), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) 등이 있는데 이들의 성격소품은 표제 음악적인 작품이 대부분이다.

반면 브람스의 성격소품은 문학과 밀접한 관계를 갖고 있는 대부분의 다른 작곡가의 성격소품과는 달리 절대 음악적인 성향이 강하고 작곡가 특유의 다양하고 복잡한 음악적 특성이 잘 나타난 걸작으로 꼽힌다. 이들 작품은 대부분 ABA 3부분의 간단한 형식 안에 풍부하고 복잡한 표현을 담고 있다.

특별히 브람스가 말기에 작곡한 성격소품 <피아노 소곡 Op. 119>에는 작곡가 고유의 피아노 음악의 특성이 잘 나타나 있다.

본 논문에서는 브람스가 만년의 성격소품 <피아노 소곡 Op. 119>의 작품 분석을 통해 작곡가 말기에 나타나는 음악적 원숙미와 음악사적 의의를 살펴보고자 한다.

연구 방법으로는 브람스의 피아노 음악을 세 시기로 나누고 각 시기의 주요 작품과 일반적 특징에 대해 서술한다. 각 시기별 구체적인 연대는 학자들에 따라 다소 차이가 있는 것을 비교 분석한다. 또한 브람스 성격소품의 유래, 발달과정과 특징을 알아보고 <피아노 소곡 Op. 119>의 작품 분석적 특징, 즉 형식, 조성, 선율의 특징 등을 분석함으로써 이 작품의 이해를 돕고 궁극적으로 보다 심도 있는 브람스 연주에 도움을 주고자 한다.

Ⅱ. 본 론

1. 브람스 피아노 음악의 일반적 특징 및 시대구분

브람스는 멘델스존, 슈만 이후 독일 낭만파 후기 작곡가로서 절대음악의 옹호자였다. 내적구조를 중시하고 고전적 형식과 기법을 계승하여 발전시킨 브람스는 고전적 낭만주의자(romantic classicist)로 평가받는다. 그의 작품은 멘델스존과 슈만의 낭만주의 성향에 영향을 받아 매우 낭만적인 반면에 객관적이고 추상주의적 표현을 고전주의 형식에 담고 있을 뿐 아니라 작곡원칙을 항상 중요시했다. 하지만 그의 낭만주의적 성향은 또한 고전주의와 낭만주의 전통과 함께 르네상스와 바로크 시기의 특성까지 지니고 있어 진정한 의미의 전통 음악 계승자라 할 수 있겠다.

브람스의 대표작품으로는 4개의 교향곡, 2개의 피아노 협주곡, 바이올린 협주곡, <대학축전서곡>, <하이든 주제에 의한 변주곡>등의 25개의 관현악곡을 비롯하여, 성악곡으로는 200여곡의 독창곡, 120여곡의 피아노 독주곡과 피아노 2중주곡 그리고 실내악이 있다.

브람스에게 피아노 음악이 차지하는 비중은 매우 크며, 그의 피아노 음악은 베토벤 중, 후반 소나타의 영향을 잘 나타낸다. 브람스 소나타는 일반적으로 바흐의 대위법적 요소와 함께 베토벤의 고전적 형식, 즉 각 악장에서 빈번하게 발견되는 모방적 선율과 4악장 형식의 사용 등을 통해 두 거장의

영향이 지대함을 알 수 있다.[1)]

또한 브람스는 슈만으로부터 아름다운 선율, 두터운 짜임새의 화성을 쓰는 기법을 배워 자신의 음악에 인상적으로 함축한 역량을 보인다. 이런 특징은 브람스의 상당수의 피아노 작품에서 명백히 드러난다.

브람스는 피아노를 위한 작품으로 소나타 형식, 주제와 변주형식 그리고 다양한 유형의 성격소품을 썼다. 브람스는 자신의 피아노 음악에서 웅장함과 화려함 그 자체를 목적으로 작곡을 피하는 대신 견고한 기본 재료를 토대로 하는 작곡기법을 통해 작품에 생명력을 부여한다. 특히 다양한 작곡기법은 아이디어를 서로 긴밀하게 관련지어 보다 부드러운 전개를 가능하도록 하고 내적인 음악적 일관성을 지닌 작품을 창출했다.[2)]

브람스의 피아노 작품은 양식적인 변화에 따라 3기로 구분할 수 있다.

제 1기에는 피아노 소나타와 소나타 성격을 띤 작품이 속하고, 제 2기에는 낭만시대 대가의 작곡가들 즉 슈만, 파가니니 주제에 의한 변주곡과 브람스 자신의 주제에 의한 변주곡 등이 속한다, 마지막 제 3기는 타이틀이 붙은 성격소품이 많이 작곡되었다(표 1). 아래의 표는 브람스 학자에 따라 브람스 작품 양식의 발전과정을 바라보는 관점에 따라 다양한 의견이 있음을 보여준다.

---

1) 배상연 외 6인 공저, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19) 브람스」(서울: 음악세계, 2003), p. 323.

2) John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 김경임 역, 『피아노 음악』(대구: 계명대학교 출판부, 2005), p. 331.

<표 1> 브람스 피아노 작품 시기 분류의 비교[3)]

	제 1기	제 2기	제 3기
커비	1852-1853	1854-1863	1878-1893
길레스피	1851-1856	1861-1866	1871-1892
박유미	1851-1853	1854-1862	1878-1892

브람스 피아노 독주곡들은 작곡가의 전 생애 즉 약 40년에 걸쳐 작곡되었다. 1853년 <소나타 C장조 Op. 1>로 시작하여 1893년의 <피아노 소곡 Op. 119>에 이르기까지 20여곡의 피아노 곡들을 작곡하였는데 그가 관심을 둔 작품의 유형이 변해감을 알 수 있다.

제 1기는 브람스가 20살이 되기 전에 작곡한 작품으로 이때는 주로 베토벤과 슈만의 영향을 받아 규모가 큰 소나타를 작곡한 시기였다. 브람스의 소나타는 비교적 규모가 크고, 연주하는 데 기교를 요하며 각 악장 첫머리에 나오는 다소 무겁고 딱딱한 느낌의 주요 주제 등이 특성이다. 베토벤으로부터 내려온 고전적 소나타의 전통을 계승하였음을 알 수 있다. 또, 이 시기의 음악들은 각 악장에 공통적으로 등장하는 주제들이 소나타 전체에 구조적 통일감을 주는데 이것 또한 고전파 작곡가들의 영향을 받았음을 알 수 있다.

3) F.E. Kirby, *A short History of Keyboard Music*, 김혜선 역, 『건반 음악의 역사』(서울: 도서출판 다리, 2002), p. 331-341. John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 『피아노 음악』, p. 344. 박유미, 「피아노 문헌」(서울: 음악춘추사, 2010), p. 145.

제 2기에는 브람스의 20대와 30대에 걸친 시기로 자신의 소나타 두 곡에서 변주 형식을 사용한 후 계속해서 변주곡 작곡에 집중한 것이 특징이다. 주제와 변주라는 형식은 브람스가 좀 더 자유롭게 음악을 표현하는데 적절한 형식이었는데 제한된 화성 및 선율의 틀 안에서 다양한 분위기와 정감의 주제를 한 작품에 나타낼 수 있다고 생각했기 때문이다. 1기의 소나타와 2기의 변주곡들은 기교적이고 외형적으로 화려하다는 공통점을 보이나, 선율이나 주제구성 면에서 각기 두드러진 차이를 보인다.

제 3기에는 브람스 만년으로 생애 마지막 20년에 해당된다. 제 1, 2기와는 달리 곡의 규모가 간결하고 내성적, 감정적인 분위기의 곡들이 대부분이며 규모가 큰 피아노 작품들에게서 구사했던 기법과 표현방식을 소규모로 응축시켜 사용하였다.[4] 대체로 곡의 분위기에서 작곡가의 내적 상념, 삶의 고뇌와 외로움을 느낄 수 있다.

<표 2>는 커비의 시기분류에 따라 브람스의 주요 작품들을 분류한 것이다.

---

4) John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 『피아노 음악』, p. 337.

<표 2> 커비의 브람스 피아노 작품시기 분류[5)]

시기	작품번호	작품명	작곡년도	출판년도
제 1기	Op. 1	소나타 C	1852-1853	1853
	Op. 2	소나타 f♯	1852	1853
	Op. 5	소나타 f	1853	1854
제 2기	Op. 9	슈만의 주제에 의한 변주곡 f♯	1854	1854
	Op. 21-1	자작 주제에 의한 변주곡 D	1857	1862
	Op. 21-2	헝가리 노래에 의한 변주곡 D	1854	1862
	Op. 24	헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가 B♭	1861	1862
	Op. 35	파가니니의 주제에 의한 변주곡 a	1862-1863	1866
제 3기	Op. 4	스케르초 e♭	1851	1854
	Op. 10	발라드	1854	1856
	Op. 76	8개의 피아노 소곡	1878	1879
	Op. 79	랩소디	1879	1882
	Op. 116	환상곡	1891-1892	1892
	Op. 117	간주곡	1892	1892
	Op. 118	피아노 소곡	1893	1893
	Op. 119	피아노 소곡	1893	1893

(1) 제 1기

제 1기의 작품은 1852년에서 1853년에 작곡된 것으로, 3개의 소나타 <소나타 Op. 1>, <소나타 Op. 2>, <소나타 Op. 5>가 있다.

<소나타 Op. 1>은 브람스와 슈만이 조우하게 된 계기를 만들었던 작품이다. 슈만은 Op. 1 소나타로 인해 브람스로 부터 좋은 인상을 받았고, 이 곡

5) F.E. Kirby, *A short History of Keyboard Music*, 『건반 음악의 역사』, p. 331-341.

과 함께 브람스의 초기 작품들 중 몇 곡을 접한 슈만은 <음악신보>에 '새로운 길'이라는 유명한 글을 기고하였다. 슈만은 이 글을 통해 브람스의 천재성을 알렸다. 브람스는 이 글로 인하여 단숨에 유명한 인물이 될 수 있었다. 브람스는 슈만의 추천으로 악보를 출판하였고, 그 첫 작품이 바로 <소나타 Op. 1>이다. 이 작품의 서두 주제는 베토벤의 <함머클라비어 Op. 106>로부터 영향을 받았는데, 리듬은 비슷하나 두터운 화음으로 그 화성만으로도 풍부한 울림을 만들어 낸다.

<소나타 Op. 2>는 <소나타 Op. 1>과 같은 년도(1852)에 작곡되었지만 사실상 <소나타 Op. 1>보다 먼저 작곡된 브람스 최초의 피아노 소나타로 알려져 있다. 이 곡은 악장 주제들 간의 선율적 연관성에 의해 동기들 간에 구조적 통일성을 보인다. 브람스 초기 몇몇 작품들에게는 옥타브와 코드 사용 혹은 두꺼운 텍스처로 인해 관현악적인 색체를 띠는데, 소나타 Op. 2의 1악장 서두부분은 강한 옥타브 진행과 크레센도를 동반한 베이스 트레몰로의 반복진행으로 관현악적인 효과를 보여주고 있다.

<소나타 Op. 5>는 <소나타 Op. 1>을 작곡한 다음 바로 완성한 곡으로 브람스 피아노 소나타의 결정판이라고 할 수 있다. <소나타 Op. 1>보다 테크닉면이나 내용면에서 훨씬 진보된 곡으로 평가되며 소나타 규모를 확대시킨 5악장 구성이 특이하다. 폭발적인 제 1주제로 강렬하게 시작하는 제 1악장, 제 2악장에 시작부분에는 스테르나우의 시 가운데 몇 구절을 인용해 템포표시 옆에 적어놓았다. 아르페지오가 첫머리에 뚜렷이 강조된 3악장의 스케르초와 피날레 사이에 회고(Rűckblick)라는 부제를 붙인 짧고 느린 4악장 인터메초 등이 곡의 특징이다.

(2) 제 2기

제 2시기의 작품은 1854년에서 1863년 시기의 작품이다. 브람스는 모든 기존 형식들 중에서 변주곡을 가장 좋아했다. 분명 그는 변주곡이 자신의 음악적 사고를 표현하는 데 있어 가장 좋은 수단이라고 느꼈던 듯하다.[6] 대체로 이 시기의 음악은 부드러움과 동경을 보이며, 이전보다 한층 더 친숙해지기 쉽고, 또 명상적인 경향을 띠고 있다.[7] <파가니니 주제에 의한 변주곡 Op. 35>, <헨델주제에 의한 변주곡 Op. 24>, <슈만주제에 의한 변주곡 Op. 9>등에서 음악적으로도 풍부하면서 테크닉적인 완숙함을 보인다.

<슈만 주제에 의한 변주곡 Op. 9>은 브람스의 주요 변주곡 중 첫 번째 작품으로 1854년의 작품이다. 브람스는 특별한 목적을 갖고 이 곡을 작곡하였는데 산후의 클라라에 대한 위안과 스승인 슈만에 대한 경의를 표하기 위해 창작했다. 이 곡은 주제와 16개의 변주로 이루어져 있으며, 주제는 슈만의 <다채로운 작품 Op. 99>의 제 1번에서 가져왔다.[8] 몇 개의 변주는 카논기법으로 이루어져 멜로디를 가운데 또는 베이스 성부에 넣기도 하였다.

브람스의 Op. 21은 2곡으로 구성되어 있다. <자작 주제에 의한 변주곡 Op. 21-1>은 주제와 11개의 변주 및 코다로 이루어져 있으며, 주제는 각각 9마디로 된 두 개의 균형 잡힌 악절로 구성되어 있다. 주제와 13개의 변주로 구성된 <헝가리 노래에 의한 변주곡 Op. 21-2>은 주제에서 제 8변주까지 3/4박자와 4/4박자를 교대로 사용하여 변주곡을 엮어나가는 주요요소로 삼

6) John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 『피아노 음악』, p. 334.
7) 배상연 외 6인 공저, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19) 브람스」, p. 325.
8) 배상연 외 6인 공저, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19) 브람스」, p. 342.

았다.

<헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가 Op. 24>는 브람스의 모든 변주곡 중에서 가장 걸작으로 평가되는 작품 중 하나로, 주제는 헨델의 <하프시코드를 위한 조곡 B♭장조>의 마지막 부분으로부터 가져왔다. 25개의 변주와 대규모의 푸가로 이루어져 있으며, 각 변주곡들은 피아노의 한계를 넘는 오케스트라적인 음향을 들려주고 있다는 평을 받아 높은 연주효과를 나타내고 있다. 이 곡은 브람스의 변주곡 중에서도 걸작으로, 바흐의 <골드베르크 변주곡 BWV988>, 베토벤의 <디아벨리 왈츠에 의한 33개의 변주곡 WoO80>과 함께 3대 피아노 변주곡의 범주에 든다.

<파가니니 주제에 의한 변주곡 Op. 35>은 브람스의 마지막 변주곡이다. 이 곡의 주제로 바이올린의 거장 파가니니의 작품 <무반주 바이올린을 위한 24개의 카프리치오 Op. 1>의 마지막 부분의 a단조를 인용하며, 광범위하고 다양한 피아노 연주 기술을 동원하고 있다. 3도와 6도의 패시지, 심한 도약, 긴 트릴, 복잡한 리듬 등 각 변주곡마다 화려한 연주기교가 요구되는 곡으로 변주곡인 동시에 기교적으로 아주 어려운 곡이다.

이들 변주 모두에 공통되는 특성은 화성적, 대위법적 요소들을 다루는 브람스의 노련한 능력인데, 그는 이 요소들을 서로 결합시키기도 하고 또 어떤 경우에는 한 가지 텍스처를 집중적으로 발전시키기도 한다.[9)]

---

9) John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 『피아노 음악』, p. 335.

(3) 제 3기

제 3기는 1878년 이후의 시기로 주로 짧은 형식의 독자적인 소품들이 작곡되었다. 이 시기에 작곡된 소품들은 브람스의 개성적인 내면세계를 잘 표현하여 브람스를 연구하는데 귀중한 작품들이 되고 있다.

제목별로 이들 작품을 구분해 보면 인터메초가 18곡(Op. 76의 No. 3, 4, 6, 7, Op. 116의 No. 2, 4, 5, 6, Op. 117의 No. 1, 2, 3, Op. 118의 No. 1, 2, 4, 6, Op. 119의 No. 1, 2, 3), 카프리치오 7곡(Op. 76 No. 1, 2, 5, 8, Op. 116의 No. 1, 3, 7), 랩소디 3곡(Op. 79의 No. 1, 2, Op. 119의 No. 4), 발라드 1곡(Op. 118의 No. 3), 로망스 1곡(Op. 118의 No. 5)으로 이루어져 있다. 위의 제목들의 차이점은 곡의 크기와 규모에 있다.

인터메초란 주작품의 중간에 삽입되는 형식으로 무대적인 것, 또는 기악적인 것 등 두 종류가 있으며 간주곡이라는 의미가 있다.[10] 인터메초는 일반적으로 내면적이고 비교적 느린 템포를 취하는데 브람스의 인터메초도 대부분 그러한 성격을 지니고 있다. 서정적인 단조의 곡이 비율적으로 많고 상당히 대위법적이다.

카프리치오는 17-18세기에는 주로 건반악기를 위해 작곡된 기악곡으로 푸가 형식을 주로 사용했으나, 19세기에는 자유로운 감성의 소품으로 나타났다. 인터메초에 비해 템포도 빠르고 활동적이며, 정열적이며 밝다. 브람스의 카프리치오는 활달하고 외향적이며 빠른 템포이다. 하지만 Op. 76의 8번에서와 같이 우아한 멜로디로 시작하고 열정적인 부분을 거쳐 아다지오 템포

10) 세광음악사 출판부, 「음악용어사전」(서울: 세광음악출판사, 1986), p. 333.

로 곡을 끝내는 경우도 있다.

랩소디는 즉흥성을 중시한 악곡의 한 형식으로 광시곡이라 하며 형식과 내용면에서 비교적 자유로운 환상곡풍의 기악곡이다. 랩소디는 특히 낭만주의 작곡가들에게 주목을 받았는데, 브람스의 랩소디는 순수한 창작곡으로 서정적이며 간결한 음악을 명확한 구조안에 담아내며 다양한 느낌을 담고 있다.

특히 Op. 119, No. 4 랩소디는 말년의 작품답게 함축적 표현이 눈에 띠는데 A-B-C-B-A의 대칭구조를 취한다. 씩씩한 느낌의 곡 서두는 5마디 프레이즈가 특징이다.[11)]

발라드는 이야기곡이라고도 불리우는 통속적 가곡에서 유래하였고, 19세기에는 보통 3부 형식으로 된 피아노 소품을 발라데 또는 발라드라고 불렀다.

대표적으로 쇼팽과 브람스가 자신들의 기악작품을 발라드라고 명칭을 붙였으며, 순수한 피아노용 음악으로 작곡되었다. 쇼팽의 발라드는 각기 독립적인 곡으로 출판되었으나, 브람스의 발라드는 4개의 곡을 하나로 묶어 출판했고 4곡이 함께 연주 될 때 가장 효과적이다.[12)]

로망스는 감성적인 성격의 사랑노래라는 의미이다. 19세기 낭만시대에 주로 작곡되었으며 브람스의 로망스 Op. 118의 5번은 3부 형식으로 소규모 변주곡 형식을 취하고 트릴을 장식적으로 사용하는 예가 발견된다.

---

11) 김경임. 「낭만파 피아노 음악」(대구: 경북대학교 출판부, 2010), p. 457.
12) 김경임. 「낭만파 피아노 음악」, p. 407.

2. 브람스의 성격 소품

(1) 성격소품의 유래와 발달과정

성격 소품은 19세기 피아노 음악의 한 장르로 형식적으로 자유로운 것이 특징이며, 길이가 짧고 주로 건반악기를 위해 작곡되었다.

브람스가 활동했던 낭만시대에는 음악과 새로운 시적 요소가 융합되어 예술가의 개성, 감정, 그리고 주관이 강하게 표현된다. 이에따라 고전주의의 형식적 명료성과 합리성으로부터 탈피하여 형식이 유동적으로 변하고 구조의 윤곽이 흐려지는 성향이 나타난다. 따라서 소나타와 같이 형식적 구성이 뚜렷한 작품 보다는 예술가곡이나 성격소품처럼 짧고 감정이 섬세하게 나타나는 장르가 선호되었다.[13] 19세기 중반에 들어서 소나타 보다는 춤곡, 환상곡, 모음곡, 녹턴등과 같은 자유로운 형식의 곡들이 주류를 이루게 된다. 이때의 성격소품은 기교적인 면은 줄어들고 정열적이고 자유로우며 매우 감상적인 문학적 사상을 담고 있는것이 낭만시대의 특징이다.

성격소품의 역사는 기악음악이 발생할 때 같이 시작되었다고 볼 수 있다. 그 시작은 16, 17세기의 류트주자, 영국의 버지날리스트, 프랑스의 클라브생 악파에게서 볼 수 있으며 고전시대에는 사용되지 않았으나 낭만주의에는 음악가들에게 널리 사랑받는 주요 형식이 된다.[14] 성격소품이란 용어는 베토벤이 자신의 오페라 '피델리오'의 서곡인 「레오노라 서곡 제 1번」을 성격

---

13) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사 Ⅰ」(서울: 나남출판, 2002), p. 316.
14) Michels Ulrich, *dtv-AHas Music*, 홍정수, 조선우 역, 『음악은이』(서울: 음악춘추사, 2000), p. 113.

적 소곡이라 부름으로써 최초로 사용되었고[15], 그 이후 슈베르트, 멘델스존, 쇼팽, 슈만, 리스트, 그리고 브람스등에 의해 본격적으로 작곡되었다.

낭만시대의 본격적인 성격소품의 발달은 슈베르트로부터 시작된다. 슈베르트는 600여곡의 예술가곡을 작곡하면서 서정적 음형과 다채로운 화성으로 다양한 성격소품을 작곡하였다.

그의 대표적 작품인 <악흥의 한때>(Moments Musical Op. 94)와 <즉흥곡>(Impromptu Op. 90, Op. 142)은 1828년 그의 생애 말기에 작곡된 작품으로, 이들 작품은 후의 낭만시대 작곡가들에게 영향을 미치며 선구적 작품이 된다.[16]

슈베르트의 짧고 서정적인 성격소품의 전통을 이어받은 멘델스존은 1826년부터 1845년까지 성격소품을 작곡하였다. 그 중 1830년부터 15년에 걸쳐서 그의 대표작인 <무언가>를 작곡하였는데, 피아노의 선율만으로 노래한다는 뜻으로 각각 6곡씩 8개의 모음으로 48곡으로 이루어진 곡이다. 이 곡은 짧고 서정적인 장르의 곡들로 작은 소품들이지만 시정이 풍부하고 낙천적이며, 장식적이고 서정적인 선율을 사용하였다. 멘델스존은 특별히 <무언가>에 자신의 음악신념을 담았는데 예컨대 언어로 표현할 수 없는 것까지도 기악음악을 통해 완전하게 표현할 수 있다고 믿었다.

슈만에 이르러 성격소품은 진정 빛을 발하게 된다. 슈만은 시적인 환상이나 문학적 형식을 음악 속에 담았는데, 이는 피아노 소품에서 잘 발휘된다.

---

15) M. J. E. Brown, "Characteristic Piece", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), vol. 4, p. 154.
16) 박유미, 「피아노 문헌」, p. 151.

그의 대표 작품으로는 일상적인 소재를 내용으로 하고 있는 <나비>(Papillons Op. 2), <사육제>(Carnaval Op. 9), <숲의 정경>(Waldscenen Op. 82), 문학작품에서 영감을 얻은 <크라이슬레리아나>(Kreisleriana Op. 16), 개인적인 경험을 통해 작곡한 <어린이 정경>(Kinderszenen Op. 15)등이 있다.

쇼팽은 거의 전적으로 피아노 음악을 쓴 작곡가인 만큼 성격소품에 있어서도 탁월한 능력을 보였다. 성격소품 안에 작은 장르들이라고 볼 수 있는 녹턴, 프렐류드, 즉흥곡등의 많은 제목들이 쇼팽에 의해 널리 알려지게 되었으며, 그는 기악작품에 문학적인 이름을 붙인 발라드를 하나의 중요한 낭만 형식으로 올려놓았다. 그 외에도 춤곡에서 영감을 얻은 마주르카, 왈츠, 폴로네즈와 소나타의 악장에서 독립시켜 규모를 확대시킨 스케르초도 성격소품에 속한다.

리스트의 성격소품에서는 문학과 음악을 접목시키려는 표제적인 성격이 강하게 느껴지며 음악 외적인 것에서 영향을 받아 이미지를 묘사적으로 표현하였다. 이는 리스트의 대표작인 <초절기교 에튀드>에서 <풍경>(paysage), <마제파>(Mazeppa), <도깨비불>(Feux follets), <환영>(Vision), <영웅>(Eroica), <사냥>(Wild Jagd) 처럼 그 제목에서 곡의 성격을 알 수 있게 한다.[17]

브람스 작품에서는 어느 특정 문학작품을 비롯한 음악외적인 요소가 대부분 배제되어 있으며 인터메초, 카프리치오, 랩소디와 같은 일반적인 제목을 붙여 성격소품을 작곡하였다.

---

17) J. Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 『피아노 음악』, p. 309.

(2) 브람스 성격 소품의 특징

브람스는 주제와 변주곡을 끝낸 후 약 20년간 피아노를 위한 작품을 거의 쓰지 않았다. 그가 1870년대 후반이 되어서야 쓰기 시작한 것이 <피아노 소곡 Op. 76 (1878)>과 <랩소디 Op. 79 (1879)>이다. 하지만 그는 다시 12년 동안 작품활동을 중지하였다. 작곡가 생애 후반기에 30곡에 이르는 짧은 소품들을 작곡하였는데, 이 피아노 소품들을 통하여 브람스는 건반악기 문헌에 많이 기여하였다. 대부분 ABA′의 3부 형식으로 되어있고 서정적인 노래풍 선율이 특징적이다.[18] 브람스의 성격소품은 브람스의 만년의 내면적이고 사색적이며 브람스 특유의 서정성과 정신적 사상이 반영되어 자신의 감정을 간결하게 표현하고 있다.

그의 피아노 소품들은 초기에 작곡한 작품들 중에서도 찾아볼 수 있지만 제 3기 작품들의 조성과 작곡년도만을 도식화했다(표 3).

<표 3> 제 3기의 브람스 성격소품

Op	곡 명		조 성	년도
4	스케르초 Op. 4	스케르초	e♭	1851
10	4개의 발라드 Op. 10	No.1	d	1854
		No.2	D	
		No.3	b	

18) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, 민은기 외 5인역, 『그라우트의 서양음악사 하 제 7판』(서울: 이앤비플러스, 2007), p. 172.

<표 3> 계속

Op	곡 명		조 성	년도
		No.4	B	1854
76	8개의 피아노 소곡 Op. 76	카프리치오	f♯	1878
		카프리치오	b	
		인터메초	A♭	
		인터메초	B♭	
		카프리치오	c♯	
		인터메초	A	
		인터메초	a	
		카프리치오	C	
79	2개의 랩소디 Op. 79	Ⅰ	b	1879
		Ⅱ	g	
116	환상곡 Op. 116	카프리치오	d	1891-1892
		인터메초	a	
		카프리치오	g	
		인터메초	E	
		인터메초	e	
		인터메초	E	
		카프리치오	d	
117	3개의 간주곡 Op. 117	인터메초	E♭	1892
		인터메초	b♭	
		인터메초	c♯	
118	6개의 피아노 소곡 Op. 118	인터메초	C	1893
		인터메초	A	
		발라드	g	
		인터메초	f	
		로망스	F	
		인터메초	e♭	
119	4개의 피아노 소곡 Op. 119	인터메초	b	1893
		인터메초	e	
		인터메초	C	
		랩소디	E♭	

제 3기의 성격소품들은 대부분 3부형식이다. 이 시기의 작품들은 이전의 작품들과는 달리 관현악적 기법이나 화려한 테크닉, 그리고 음악외적인 요소 등을 철저히 배제했다. 슈만이나 리스트와 같은 동시대 작곡가들이 묘사적인 표제음악을 작곡한 반면 브람스는 작품의 형식이나 특징을 나타낸 일반적인 제목을 썼는데 형식적인 면에서 일관성을 나타내며 작품자체를 위한 꾸밈이나 기교적인 요소를 피하여 작곡하였다. 또한 단순하고 엄격한 작곡기법에 기초하여 리듬과 화성을 정교하게 처리하였으며 대위법적인 요소에 주의를 기울이며 주제적 변주를 광범위하게 사용했다.

<8개의 피아노 소곡 Op. 76>은 제 3기 작품 중 비교적 초기에 작곡한 곡으로 브람스 피아노 음악의 전환을 보여주는 곡이기도 하다. <파가니니 주제에 의한 변주곡 Op. 35>을 작곡 한 후 브람스는 소규모 형식의 피아노 작품에 관심을 가지며 오케스트라적인 음색과 음량보다는 꾸밈없고 담백한 내용에 더 관심을 갖는다. <8개의 피아노 소곡 Op. 76>은 이러한 변화가 나타나기 시작하는 작품으로 자신의 내면을 솔직하게 표출하여, 구성의 미나 기교의 과시도 없는 그대로의 서정적 아름다움을 나타낸 것이 특징이다.

<2개의 랩소디 Op. 79>는 이 시기의 브람스 피아노곡의 정점을 이루는 것으로, 긴밀한 구성을 가지고 있는 충실한 힘을 갖춘 걸작이다. 이 2개의 랩소디는 브람스의 피아노 음악의 걸작인 동시에 피아노의 특성을 효과적으로 표현하는 작품으로, 새로운 피아노 음악의 세계를 개척한 것이라고 할 수 있다.[19] 이 곡은 브람스의 피아노 곡 중에서 가장 널리 사랑받고 있는 곡 중 하나이다.

---

19) 배상연 외 6인 공저, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19) 브람스」, p. 368.

<환상곡 Op. 116>은 브람스 만년의 피아노 소품의 시작으로, 이후 Op. 117, 118, 119까지 4개곡집이 브람스 만년 작품에 속한다. 이 만년의 작품들은 50살 문턱의 쓸쓸하고 외로운 브람스의 감정을 나타냈다. 이 곡은 3곡의 카프리치오와 4곡의 인터메초로 이루어져 있으며 지금까지 피아노 곡에서 볼 수 없었던 낙심한 감정과 고독감을 대입해 나타냈다고 한다.[20]

<3개의 간주곡 Op. 117>은 3곡 모두 느린템포의 곡으로 만년의 고뇌와 쓸쓸함이 반영된다. 브람스는 자신의 간주곡 Op. 117을 「고뇌의 자장가」라고 불렀다. 브람스의 다른 인터메초에 비해 좀더 작은 규모로 만들어져 단순함과 집약성의 경향을 잘 보여주며, 일정한 리듬을 고집하는 성향을 가지고 있다.

<6개의 피아노 소곡 Op. 118>은 4곡의 인터메초와, 1곡씩의 발라드와 로망스로 이루어져 있다. 제 1곡은 브람스 만년의 쓸쓸하면서도 정열적인 내면이 깃들어진 곡이며, 제 2곡은 대위법적 기교가 전체적으로 사용되어 유연한 아름다움을 느낄 수 있다. 제 3곡은 서정미 넘치는 선율이, 제 6곡에서는 가을 바람의 쓸쓸함 등이 잘 표현되어 있다.

<4개의 피아노 소곡 Op. 119>은 브람스 생애 마지막 작품으로 브람스의 만년의 심정을 반영하고 있어 고독하고 다소 염세적인 기분을 나타내고 있다.

제 1곡 인터메초에서는 3도간격으로 화성을 떨어뜨리며 부드럽고 우울한 느낌을 주고, 제 2곡 인터메초에서는 여러 가지 리듬과 분산화음들을 통해 다양하게 변주되며 고독하고 우울한 분위기의 A부분과 온화하고 서정적인

20) 배상연 외 6인 공저, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19) 브람스」, p. 371.

B부분의 주제로 이루어진다. 제 3곡 인터메초는 우아하면서도 경쾌한 곡으로 후기 작품들 중 유일하게 즐겁고 화려한 곡이다. 제 4곡 랩소디는 영웅적이고 도발적이며 Op. 116부터 Op. 119의 작품 중 가장 규모가 크고 힘있는 곡으로 Op. 119를 구성하고 있는 이 4곡들은 느낌의 대조가 잘 이루어져 있고 매우 탄탄한 구성으로 이루어져 있다.

3. 피아노 소곡 Op. 119의 작품 분석

1) 제 1곡 인터메초

(1) 특징

<피아노 소곡 Op. 119>는 모두 4개의 소품으로 3곡의 인터메초와 1곡의 랩소디로 구성되어 있다. 제 1곡 인터메초는 ABA′의 3부분 형식으로, 조성은 b minor에서 시작하여 나란한조 관계인 D Major 로 전조한 뒤, 다시 원조인 b minor로 돌아온다. 이 곡의 전체적인 구조는 다음과 같다(표 4).

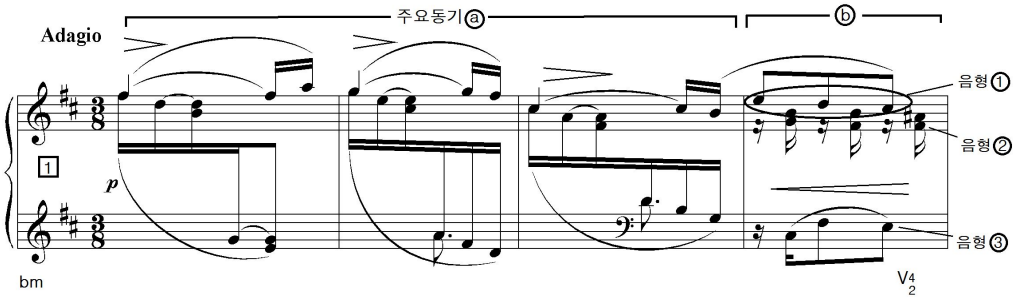
<표 4> Op. 119 제 1곡의 전체적인 구조

<table>
<tr><th>큰 부분</th><th colspan="2">작은 부분</th><th>마디</th><th>조성</th></tr>
<tr><td rowspan="4">A</td><td colspan="2">프레이즈 1</td><td>1-4</td><td rowspan="4">b minor</td></tr>
<tr><td colspan="2">프레이즈 2</td><td>5-8</td></tr>
<tr><td colspan="2">프레이즈 3</td><td>9-12</td></tr>
<tr><td colspan="2">프레이즈 4</td><td>13-16</td></tr>
<tr><td rowspan="7">B</td><td rowspan="3">단락 1</td><td>프레이즈 1</td><td>17-20</td><td rowspan="7">D Major</td></tr>
<tr><td>프레이즈 2</td><td>20-24</td></tr>
<tr><td>프레이즈 3</td><td>25-30</td></tr>
<tr><td rowspan="2">단락 2</td><td>프레이즈 4</td><td>31-36</td></tr>
<tr><td>프레이즈 5</td><td>37-42</td></tr>
<tr><td colspan="2">재귀 경과구</td><td>43-46</td></tr>
<tr><td rowspan="4">A′</td><td colspan="2">프레이즈 1</td><td>47-50</td><td rowspan="4">b minor</td></tr>
<tr><td colspan="2">프레이즈 2</td><td>51-54</td></tr>
<tr><td colspan="2">프레이즈 3</td><td>55-57</td></tr>
<tr><td colspan="2">코다</td><td>58-67</td></tr>
</table>

(2) 분석

A부분은 4개의 프레이즈로 16마디로 이루어지는데, 각각의 프레이즈는 4마디의 규칙적인 구조를 갖는다. 프레이즈 1(마디 1-4) 에서 이곡의 주요 동기 ⓐ와 ⓑ가 제시된다(악보 1).

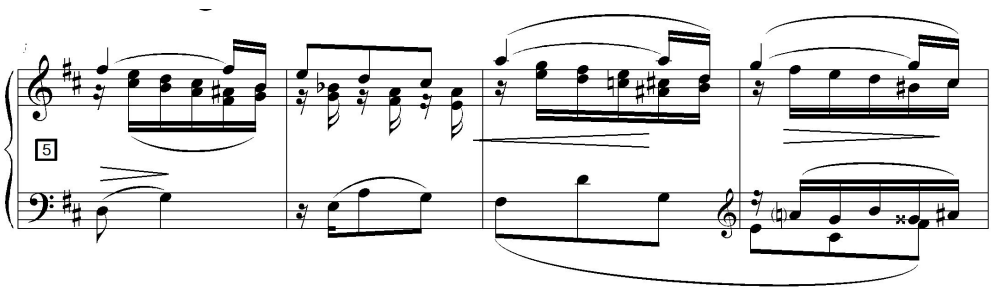
<악보 1> 주요동기 ⓐ, ⓑ와 3가지 음형(마디 1-4)



프레이즈 1은 b minor 의 으뜸화음에서 시작하여 딸림화음으로 마치며, 주요 동기 ⓐ와 ⓑ를 제시한다. 주요 동기 ⓐ는 3번 반복되는데, 전체적으로 하행하는 선율진행이며, b minor 의 이끈음인 a♯대신 a를 사용함으로써 자연단음계적 선율진행을 보여준다. 주요 동기 ⓐ를 자세히 살펴보면 4분음표와 16분음표로 전개되는 외성부의 단순한 선율과 3도씩 하행하는 아르페지오적 선율이 내성을 장식한다. 이 내성의 아르페지오적 음형은 붙임줄과 음표의 길이로 인해 3화음의 울림을 들려준다. 동기 ⓑ는 3개의 음형으로 구성되는데, 3가지 음형은 다음과 같다. 음형 ①은 순차 하행하는 외성부 선율진행, 음형 ②는 내성의 3도 진행, 음형 ③은 쉼표를 이용한 당김음 리듬이다. 주요 동기 ⓐ와 ⓑ는 리듬, 음정, 화성 등을 변형하여 곡 전체적으로 사

용된다. 특히, 3도씩 하행하는 선율형과 3도 병진행은 A부분의 특징적인 요소이다. 프레이즈 2(마디 5-8)는 위에서 설명한 프레이즈 1이 변형되어 제시된다(악보 2).

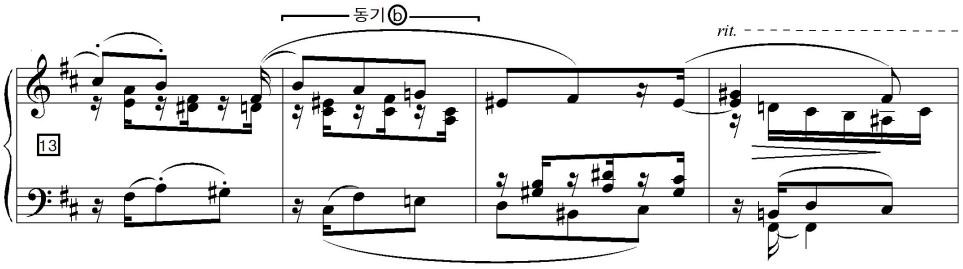
<악보 2> 주요동기 ⓐ의 변형된 형태(마디 5-8)



위 악보에서 알 수 있듯이, 프레이즈 2는 주요동기 ⓐ가 변형되어 제시된다. 즉, 외성부의 4분음표와 16분음표의 단순한 리듬진행은 동일한 반면, 내성의 3도씩 하행하던 선율진행이 3도 병진행으로 나타난다. 이 3도 병진행 역시 하행하는 선율형으로 주요동기의 성격을 지니고 있다.

프레이즈 3(마디 9-12)에서는 프레이즈 1과 같이 주요 동기 ⓐ가 3번 반복되고, 프레이즈 4(마디 13-16)는 동기 ⓑ의 형태가 4번 반복되며 전개된다(악보 3).

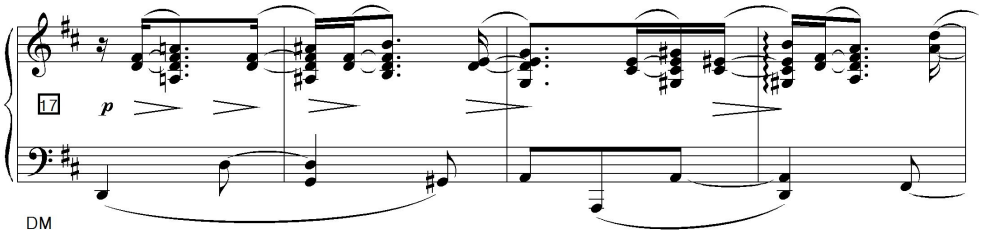
<악보 3> 동기 ⓑ의 반복(마디 13-16)



프레이즈 4는 동기 ⓑ의 요소로 전개된다. 외성부 두 선율은 하행하는 선율진행을 보여주는데 이러한 하행하는 선율진행은 주요동기 ⓐ와 ⓑ에서 유래 된 것이다(악보1 참조). 내성은 주요동기 ⓑ에서 보여주었던 3도와 4도의 병진행이 계속해서 나타난다. 베이스 역시 주요동기 ⓑ에서 제시되었던 당김음 리듬을 계속 사용한다. 이 당김음 리듬은 B 부분에서 계속해서 제시된다. 지금까지 A부분을 살펴보았다. A부분은 3도 관계로 하행하는 선율진행과 내성의 3도 병진행이 주를 이룬다.

B 부분은 b minor의 나란한조인 D Major로 전개되며 두 개의 단락으로 이루어진다. 1단락은 3개의 프레이즈로 구성되는데 마디 17-18을 살펴보면 A부분에서 제시되었던 당김음 음형이 오른손에서 사용되고, 왼손에서는 4분음표와 8분음표의 간단한 리듬진행을 보인다(악보4).

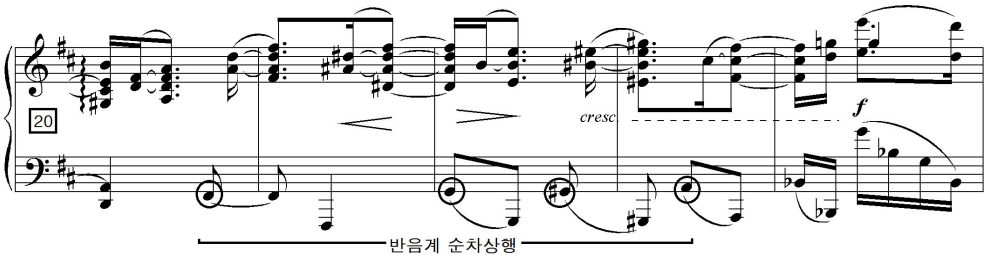
<악보 4> B부분(마디 17-20)



A부분이 3도씩 하행하는 아르페지오적 선율진행이었던 반면, B부분은 3도 진행과 옥타브를 포함하는 화음 진행이 주를 이룬다. 마디 19에서 당김음 리듬이 조금 변형되어 전개되며, 마디 20에서 D Major의 으뜸화음으로 종지한다.

프레이즈 2(마디 20-24)는 프레이즈 1보다 한 옥타브 위 음역에서 시작된다(악보 5).

<악보 5> 한 옥타브 위의 진행(마디 20-24)

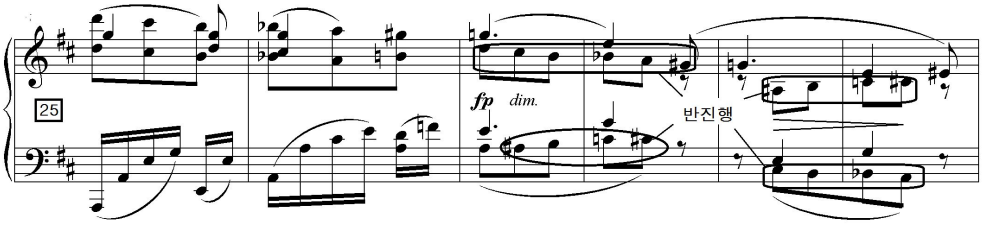


오른손은 프레이즈 1보다 한 옥타브 위 f#음에서 시작하여서 점점 상행하고 왼손의 베이스 선율 역시 f# - g - g# - a - b♭ 으로 반음계적으로 순차 상행하는 선율진행을 보인다. 왼손과 오른손이 점점 커지며 마디 24에서

f 로 마친다.

프레이즈 3(마디 25-30)은 단락 1을 마무리하는 프레이즈로 오른손 선율은 점차적으로 하행 진행하고, 왼손 선율은 반대로 상행 진행된다(악보 6).

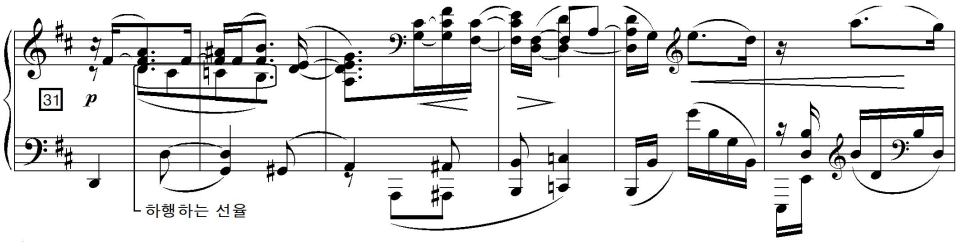
<악보 6> 오른손과 왼손의 반진행(마디 25-30)



마디 25-26에서 오른손 선율은 d - c# - b - b♭ - a - g# 음으로 반음계적으로 하행하고 왼손은 16분음표 음형으로 상행 진행한다. 또한, 마디 27-28에서 알토와 베이스가 서로 반진행하는 구조를 가지며 마디 29-30에서는 마디 27-28에서의 알토와 베이스의 진행이 서로 바뀌어서 전개되면서 단락 1을 마친다.

2 단락은 두 개의 프레이즈로 구성된다. 프레이즈 1(마디 31-36)은 단락 1의 시작과 동일하다(악보 7).

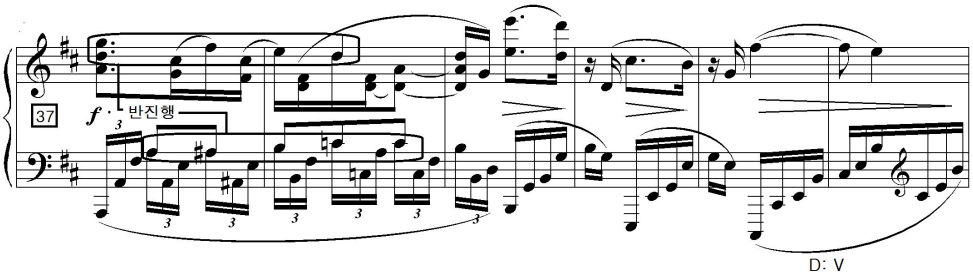
<악보 7> 프레이즈 1과 동일한 시작(마디 31-36)



1단락과 같은 오른손 선율과 베이스 선율 진행을 가지고 있으나 내성부에서 d - c# - c - b로 반음계적으로 하행하는 선율진행을 제시하고 있다. 마디 35부터는 마디 24에서 전개되었던 왼손의 16분음표 음형이 다시 재현되면서 곡의 분위기가 고조된다(악보 5참조).

프레이즈 2(마디 37-42)에서는 왼손에서 셋잇단음표 음형을 이용한 아르페지오 진행이 제시된다(악보 8).

<악보 8> 셋잇단음표로 이루어진 왼손의 진행(마디 37-42)



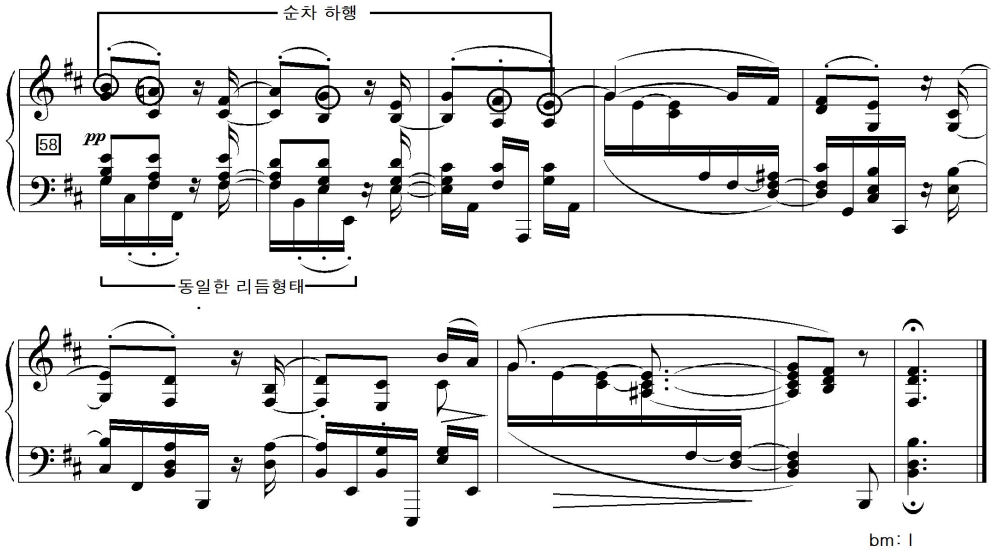
f 로 연주되는 양손은 헤미올라인 2 : 3의 교차리듬을 제시한다. 왼손에서는 16분음표를 이용한 셋잇단음표 음형을 사용하고, 오른손에서는 16분음표를 2개씩 전개한다. 또한, 왼손에서는 a - a# - b - c - c#으로 반음계적으로 상행하고, 오른손에서는 g - f# - e - d로 하행하는 선율 진행을 보인다. 이러한 왼손과 오른손의 반진행은 단락 1의 프레이즈 3(마디 25-30)에서 이미 제시되었던 진행이다(악보6 참조). 마디 40부터 셈여림이 점점 작아지면서 D Major의 딸림화음으로 단락2를 마무리한다.

마디 43부터 시작되는 재귀경과부는 주요 동기 ⓐ를 다시 재현하면서 A′로 가기 위한 준비를 한다. 마지막 e#음은 A′ 부분의 첫음인 f#음으로 연결

되며 B 부분이 끝난다. B 부분은 A 부분과 달리 옥타브를 포함하는 3화음 진행이 주를 이루며, 오른손과 왼손 모두 A부분보다 넓은 음역에서 전개된다.

A′부분은 주요 동기 ⓐ의 리듬이 셋잇단음표로 변형되어 진행되다가 마디 58부터 코다로 접어드는데 동일한 리듬형태가 두 번 반복된다(악보 9).

<악보 9> 코다(마디 58-67)



오른손에서는 b - a - g - f# - e 로 순차하행하는 선율 진행을 보이는데, 이러한 순차 하행하는 선율진행은 마디 62-65에서도 계속해서 나타난다. 마디 65에서 A 부분의 특징인 3도씩 하행하는 선율진행이 제시되고 난 후, 마디 66-67에서 b minor 의 으뜸화음으로 이 곡을 마친다.

2) 제 2곡 인터메초

(1) 특징

이 곡은 ABA′ 3부분 형식으로, 조성은 e minor에서 출발하여 같은 으뜸음조인 E Major로 전조한 뒤, 다시 e minor로 돌아온다. 1번곡의 B 부분이 나란한조 관계인 D Major로 전조되었던 반면에, 2번곡에서 B 부분은 같은 으뜸음조인 E Major로 전조된다. 이는 A 부분과 B 부분이 같은 으뜸음이라는 유사성도 있으나, 장조와 단조라는 선법 특유의 대조성을 보여준다. 또한, A 부분과 B 부분은 같은 주제 선율을 사용하고 있어 곡의 통일감을 주지만, 다른 리듬구조를 가지고 있어 대조되는 느낌을 준다. 이 곡의 전체적인 구조는 다음과 같다(표 5).

<표 5> Op. 119 제 2곡의 전체적인 구조

큰부분	작은 부분	마디	조성
A	프레이즈 1	1-8	e minor
	프레이즈 2	9-12	
	프레이즈 3	13-17	a minor
	프레이즈 4	17-22	f minor-e minor
	프레이즈 5	23-28	e minor
	프레이즈 6	28-32	
	연결구	33-35	E Major
B	프레이즈 1	35-43	
	프레이즈 2	43-51	
	프레이즈 3	52-59	
	프레이즈 4	60-67	
	재귀경과구	67-71	

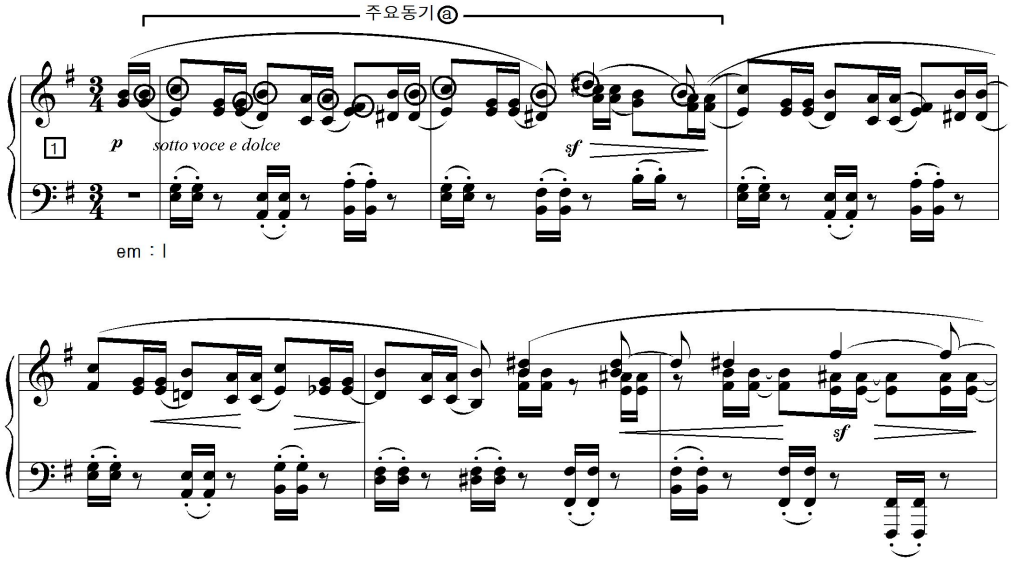
<표 5> 계속

A′	프레이즈 1	71-76	e minor
	프레이즈 2	77-81	a minor
	프레이즈 3	81-86	f minor-e minor
	프레이즈 4	87-92	e minor
	프레이즈 5	92-99	
	코다	99-104	

(2) 분석

못갖춘마디로 시작되는 A부분은 6개의 프레이즈와 연결구로 이루어진다. 프레이즈 1(마디 1-8)에서 이 곡의 주요 동기 ⓐ가 제시된다(악보 10).

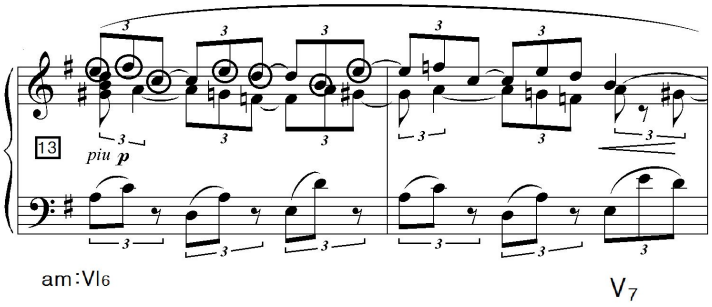
<악보 10> 주요동기 ⓐ(마디 1-6)



마디 1-2에서 이 곡의 주요 동기 ⓐ가 제시된다. 주요 동기 ⓐ는 4성부 화음 구조로, 8분음표와 16분음표가 주를 이룬다.

오른손 외성부에서 b - c - g - b - a - f# - b - c - g - b - d# 으로 전개되는 선율선은 곡 전체적으로 사용되며, 주요 동기 ⓐ의 리듬, 음정, 화성 등은 곡 전체적으로 변형되어 사용된다. 프레이즈 2(마디 9-12)는 주요 동기 ⓐ가 두 번 반복되어 사용되며, 마디 12에서 e minor의 으뜸화음(3음에 반음이 올라간 장 3화음)으로 종지한다. 프레이즈 3(마디 13-17) 은 e minor의 버금딸림조인 a minor로 제시되고, 주요 동기 ⓐ의 첫 번째 변형이 나타난다(악보 11).

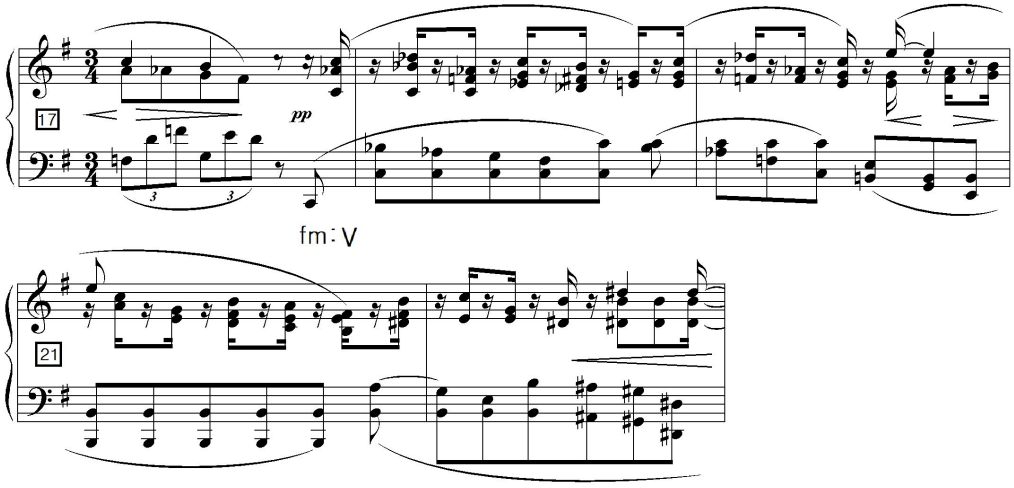
<악보 11> 주요 동기 ⓐ의 첫 번째 변형(마디 13-14)



위 악보에서 알 수 있듯이, 약박으로 시작되던 주요 동기 ⓐ의 ♬♪ 리듬이 붙임줄로 연결된 셋잇단음표로 변형되어 나타나고, 왼손의 수직적 화음 진행은 펼친 화음으로 제시된다. 언뜻 보기에는 주요 동기 ⓐ와 다른 형태로 보이나, 주요 동기 ⓐ의 오른손 외성부에서 제시되었던 선율진행은 완전 4도 위로 이도되어 전개되었을 뿐, 주요 동기 ⓐ와 동일한 선율진행이다. 왼

손의 펼친 화음 역시 주요 동기 ⓐ의 수직적 화음진행을 수평적으로 펼쳤을 뿐, 주요 동기 ⓐ와 동일한 진행이다(악보 10 참조). f minor 의 딸림화음으로 시작되는 프레이즈 4(마디 17의 제 3박-22)에서 두 번째 동기 변형이 나타난다(악보 12).

<악보 12> 주요 동기 ⓐ의 두 번째 변형(마디 17-21)

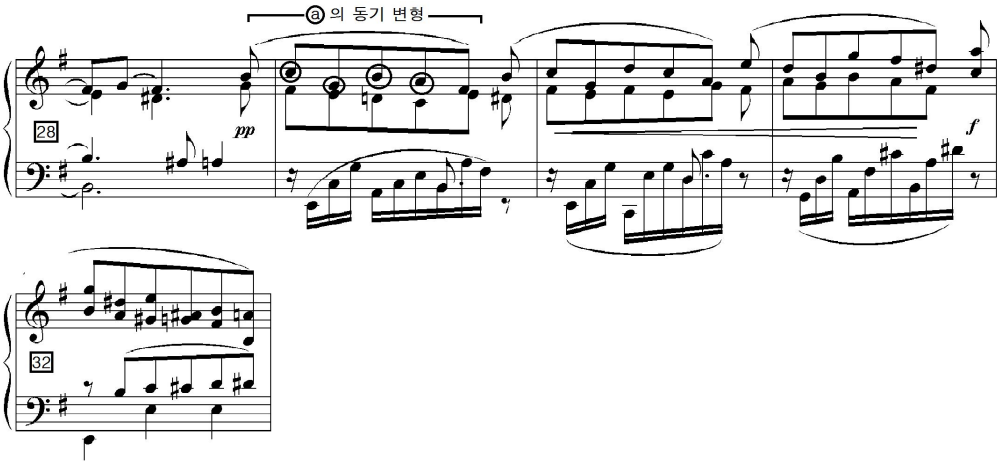


주요 동기 ⓐ의 ♬♪ 리듬이 16분 쉼표를 사용한 리듬으로 변형되어 사용되었고, 주요 동기 ⓐ의 오른손 선율은 단2도 위로 이도되어 제시된 후에(마디 17의 제 3박-19), 마디 19에서 21까지는 주요 동기 ⓐ의 선율을 그대로 재현한다. *f* 로 시작되는 프레이즈 5(마디 23-28) 는 주요 동기 ⓐ와 비슷한 리듬 (♬ ♪)으로 진행되고, 마디 28에서 e minor의 V_7 로 마친다.

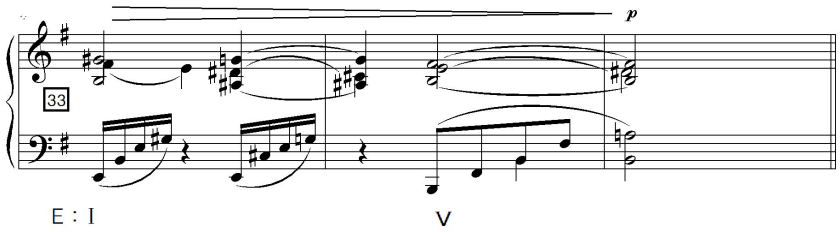
프레이즈 6(마디 28의 제 3박-35)은 A부분을 마무리함과 동시에 B로 연결되는 연결구 역할을 한다. 마디 28의 제 3박-마디 29에서 세 번째 동기 변

형이 나타난다(악보 13).

<악보 13-a> 주요 동기 ⓐ의 세 번째 동기 변형(마디 28-32)



<악보 13-b> 연결구(마디 33-35)



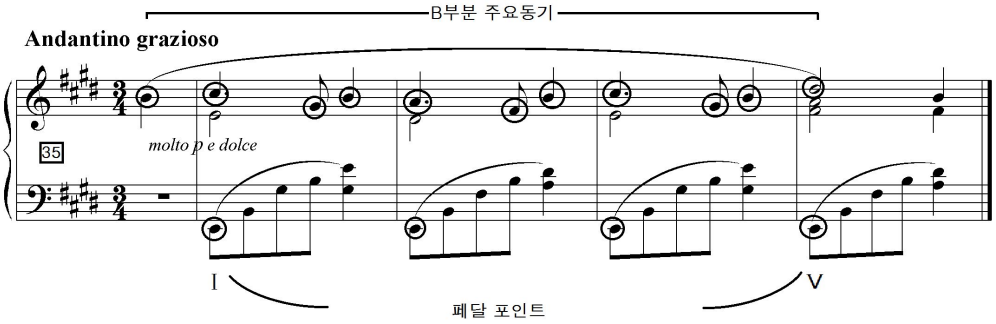
마디 28의 제 3박-마디 29에서 세 번째 동기 변형이 나타나는데, 주요 동기 ⓐ의 오른손 선율은 8분음표로 전개되었을 뿐, 주요 동기 ⓐ와 동일하고(마디 29에서 약간 변형), 왼손은 아르페지오로 변형된다. 또한, 마디 31-32에서 음역이 점점 확대되고 셈여림도 점차적으로 커져 A부분의 절정을 이룬다. 마디 33-35는 B부분으로 연결되는 연결구로 B부분의 반주부에서 사

용될 아르페지오 음형이 미리 제시된다. 화성 진행도 E Major의 I - V로 반종지함으로서, B부분 첫마디의 E Major의 I 을 예비한다.

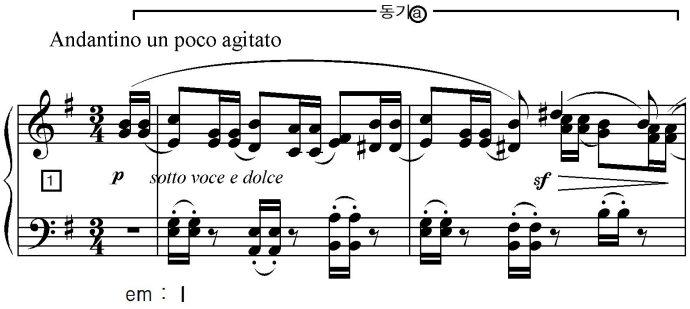
부드러운 아르페지오로 시작되는 B부분은 e minor와 같은 으뜸음조인 E Major로 전개되며, 8마디로 구성되는 4개의 프레이즈와 재귀경과구로 이루어진다.

E Major의 I 으로 시작되는 프레이즈 1(마디 35의 제 3박-43)에서 B 부분의 주요 동기가 제시된다(악보 14).

<악보 14-a> B부분의 주요 동기(마디 35의 제 3박-39)



<악보 14-b> 주요동기 ⓐ(마디 1-2)

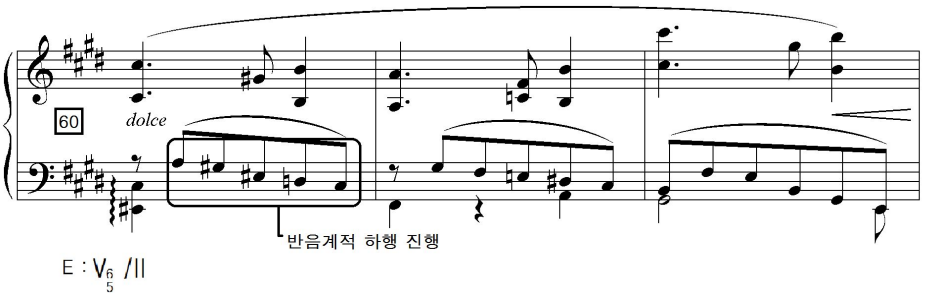


<악보 14-a>에서 B부분의 주요 동기가 제시되는데, A부분의 주요 동기 ⓐ와 비교해 볼 때 리듬과 반주형만 변형되었을 뿐, 오른손의 선율선은 A부분과 동일하다. 왼손 반주부는 A부분 연결구에서 예비되었던 아르페지오 음형으로 변형되어 제시되는데, E Major의 으뜸음인 e음이 페달 포인트로 계속 반복된다. 마디 39의 제 3박-43에서는 B 부분의 주요 동기를 변형되어 반복하며, E Major의 V_7로 반종지한다.

마디 52부터 시작되는 프레이즈 3(마디 52-59)은 단조의 느낌으로 변화한다. 마디 52-55에서는 2마디 단위의 동일한 선율진행을 제시하는데, 마디 52-53은 a minor chord를, 마디 54-55는 G Major chord를 제시한다. 마디 59에서 선율선이 하행하면서 프레이즈 4로 연결된다.

B 부분의 마지막 프레이즈 4(마디 60-67)에서는 왼손의 반주형이 변형되어 나타난다(악보 15).

<악보 15> 변형된 왼손의 반주형태(마디 60-62)

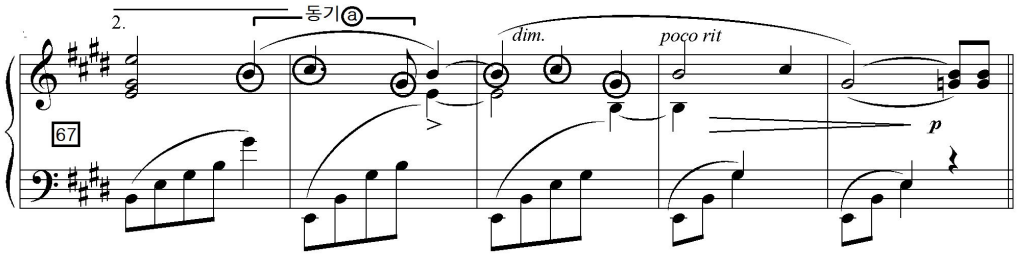


왼손 반주부의 선율이 반음계적으로 하행 진행한다. 앞서 보여주었던 프레이즈 1, 2, 3 에서의 왼손 반주부는 상행 진행하는 아르페지오적 음형이었는

데, 여기서만 하행진행으로 바꿨다. 마디 64-67에서 E Major 의 V - I 으로 종지하면서 B부분을 마친다.

B 부분이 끝나는 동시에 A'로 가기위한 재귀 경과구가(마디 67-71) 나오는데 E Major 으뜸화음의 연장으로 진행된다(악보 16).

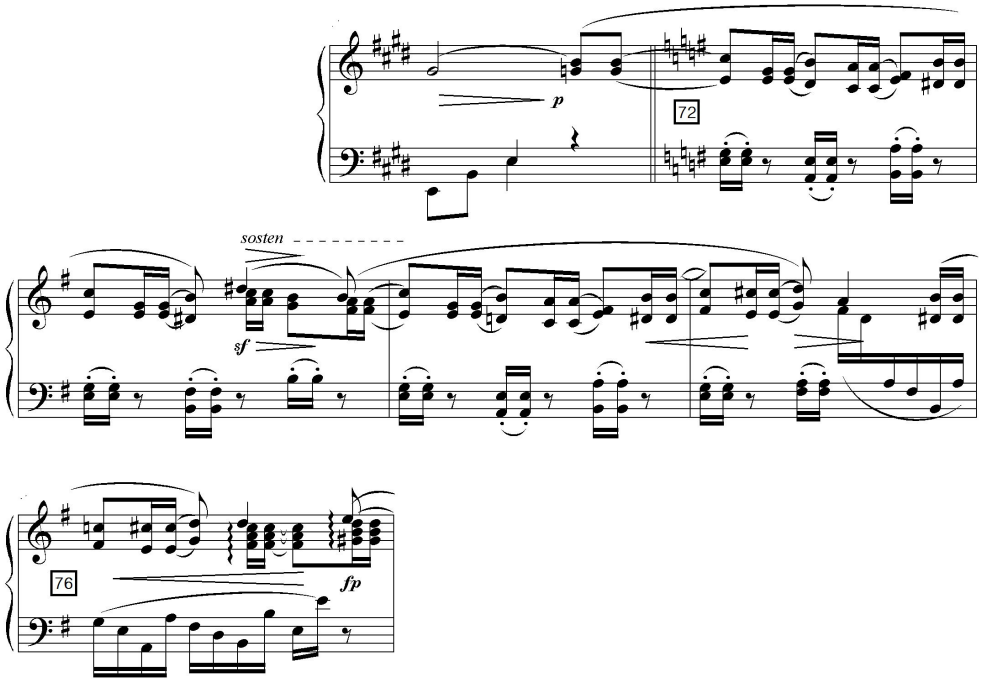
<악보 16> 재귀 경과구(마디 67-71)



재귀 경과구는 주요 동기 ⓐ의 선율음형인 b - c# - g#음을 반복해서 사용하고 있다. 이 재귀 경과구의 진행은 마디 99-104에서 제시될 코다와 동일한 진행이다. 마디 71에서 g# 음이 g♮음으로 변화되면서 e minor 로 전개되는 A 부분이 시작된다.

A′부분은 A부분을 변형하여 반복하는데, A부분에서 8마디로 전개되었던 프레이즈 1(마디 72-76)은 A′ 부분에서 5마디 구조로 축소되어 나타난다(악보 17).

<악보 17> 프레이즈 1의 축소형태(마디 72-76)

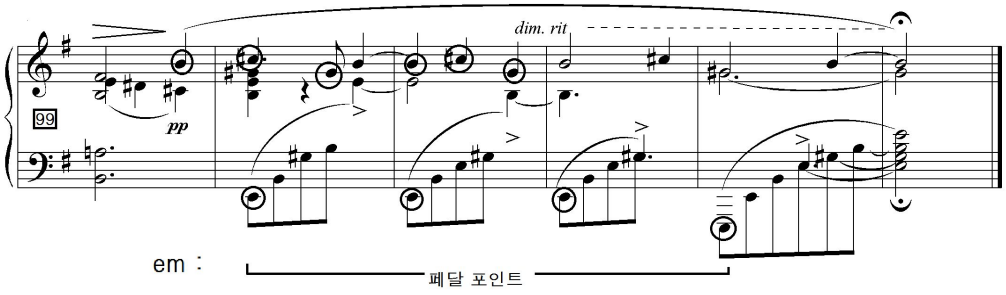


주요 동기 ⓐ가 두 번 반복되고, 마디 75-76에서 새로운 음형이 제시된다. 이 새로운 음형은 왼손 반주부에서 나타나는데, B 부분에서와 같은 아르페지오 음형이다. 프레이즈 2(마디 77-81)는 A부분의 프레이즈 3과 유사하나, 리듬 진행에 있어 셋잇단음표 음형이 아닌 주요 동기 ⓐ와 같은 리듬 (♪♬)으로 전개된다.

코다는 e minor 의 I 화음의 연장 부분으로 마디 67-71에서 제시되었던 재귀 경과구와 동일한 진행이다(악보 16 참조). 왼손 반주부는 B 부분에서 제시되었던 아르페지오 음형이고, 오른손 선율은 주요 동기 ⓐ의 선율음형인

b - c# - g#음을 반복한다. 또한, 왼손에서 e minor의 으뜸음인 e 음이 페달 포인트로 계속 사용하면서 곡을 마친다(악보 18).

<악보 18> 코다(마디 99-104)



3) 제 3곡 인터메초

(1) 특징

이 곡은 Op. 119의 네 개의 곡 중에서 가장 가볍고 경쾌한 곡으로, 앞서 두 곡의 인터메초처럼 ABA′의 3부분으로 이루어진다. A 부분은 C Major로 전개되고, B 부분은 단 3도 아래 A Major로 전조된다. 브람스는 이 곡에서 3도 관계의 조성 변화를 보여주는데, 완전 5도 관계가 아닌 3도 관계의 조성 변화는 낭만주의 음악의 특징이기도 하다. A′부분에서는 다시 원조인 C Major로 돌아온다. 이 곡의 전체적인 구조는 다음과 같다(표 6).

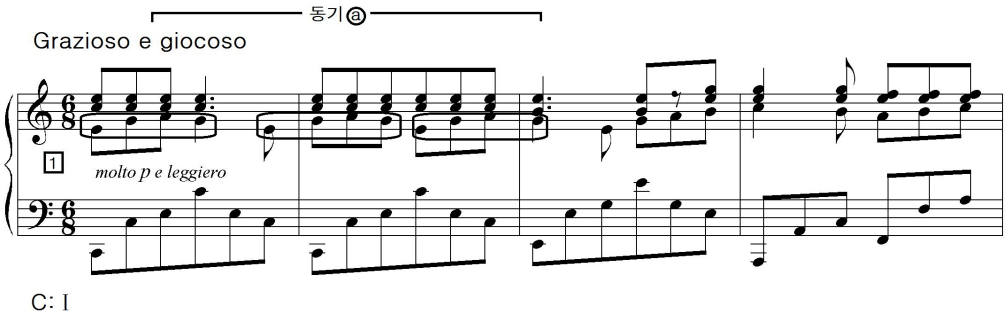
<표 6> Op. 119 제 3곡의 전체적인 구조

큰 부분	작은 부분	마디	조성
A	프레이즈 1	1-8	C Major
	프레이즈 2	9-12	
	프레이즈 3	13-20	
	프레이즈 4	21-24	
B	프레이즈 1	25-28	A Major
	프레이즈 2	29-34	D♭ Major
	프레이즈 3	35-40	f minor
	재귀 경과구	41-44	C Major
A′	프레이즈 1	45-48	C Major
	프레이즈 2	49-55	
	프레이즈 3	56-65	
	코다	66-70	

(2) 분석

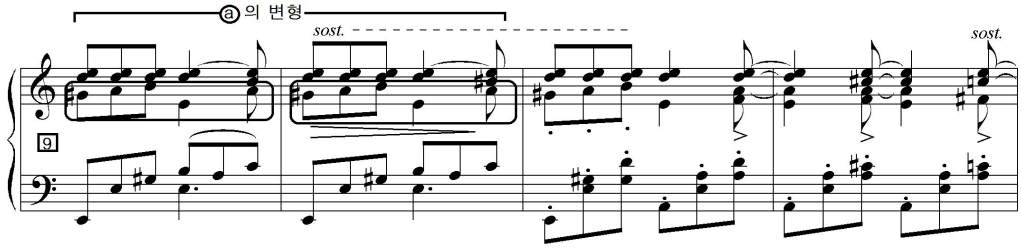
A 부분은 4개의 프레이즈로 구성되며, 프레이즈 1과 2 의 진행이 프레이즈 3과 4에서 반복해서 제시된다. 프레이즈 1(마디 1-8)에서 이 곡의 주요 동기가 제시되는데 다음과 같다(악보 19).

<악보 19> 주요 동기 ⓐ(마디 1- 4)



마디 1-3에서 이 곡의 주요 동기 ⓐ가 제시된다. 주요 동기 ⓐ는 오른손 내성에서 이 곡의 주선율을 제시하는데, 주선율은 네 개의 음, 즉, e - g - a - g 를 리듬과 박자의 위치에 따라 3번 반복한다. 이 주선율은 리듬과 박자를 변형하여 곡 전체적으로 사용된다. 왼손은 넓은 도약을 갖는 아르페지오 반주 음형으로 동일한 형태가 3번 반복된 뒤, 마디 4에서 8분음표로 3개씩 묶어서 전개된다. 마디 5-8까지는 마디 4의 진행을 연장하여 전개한다. 프레이즈 2(마디 9-12) 역시 프레이즈 1과 비슷한 형태로 전개된다(악보 20).

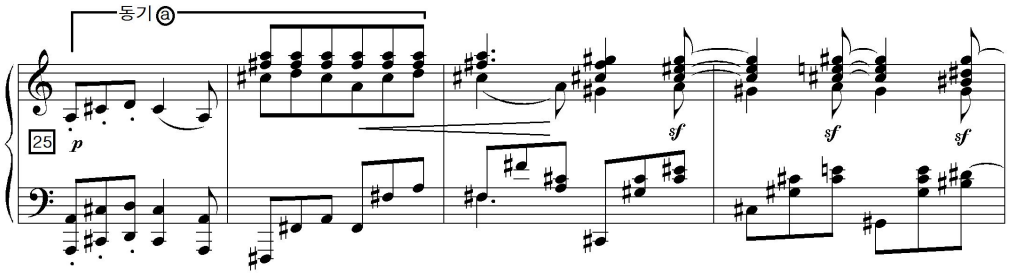
<악보 20> 주요 동기 ⓐ의 변형(마디 9-12)



주요 동기 ⓐ와 같이 오른손 내성에서 주선율을 제시하고, 왼손은 계속해서 아르페지오 음형으로 전개된다. 마디 9-10, 오른손 내성에서 전개되는 g#- a - b - e - a의 선율은 주요 동기 ⓐ의 음정을 변형한 형태로 A′ 부분에서 주선율로 사용된다. 화성에 있어서 주요 동기 ⓐ가 C Major 의 I 화음으로 시작된 반면에, 프레이즈 2에서는 E Major chord로 시작된다. 이 E Major chord 는 A Major의 dominant chord 로 선율선의 마지막 부분에서 잠시 A Major chord로 해결되었다가 다시 E Major chord로 돌아온다(마디 9-10 참조). E Major 와 A Major는 모두 C Major 와 3도 관계의 조성이다. 이는 낭만시대 음악의 특징이라 볼 수 있는데, 고전 시대와 같이 딸림조나 관계조로 전조하는 것이 아니라, 단3도나 장3도, 즉, 3도 관계의 조성으로 전조한다는 것이다. 프레이즈 3(마디 13-20)과 프레이즈 4(마디 21-24)는 프레이즈 1과 2의 진행과 같으며, 마디 24에서 E Major chord 즉, A Major의 딸림화음으로 반종지한다.

B 부분은 3개의 프레이즈로 구성되며, 앞에서 분석한 두 곡과는 달리, 조성의 변화를 많이 포함한다. 마디 25부터 시작되는 프레이즈 1(마디 25-28)은 A Major로 전개되는데, 악보 예는 다음과 같다(악보 21).

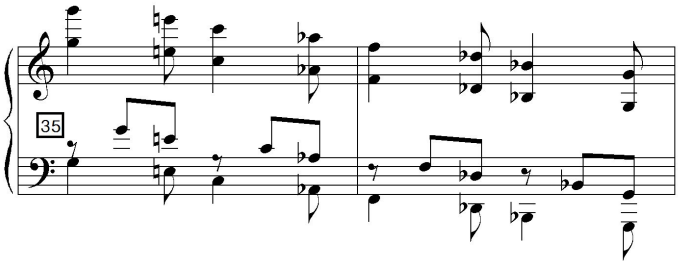
<악보 21> 주요 동기 ⓐ의 제시(마디 25-28)



마디 25-26에서 주요 동기 ⓐ가 제시된다. A부분에서 내성에서 제시되었던 주선율이 B 부분에서는 내성이 아닌 외성에서 나타나고 옥타브로 중복되어 전개된다. 마디 27-28에서는 붙임줄과 *sf* 에 의해서 약박자에 강박이 온다. 프레이즈 2(마디 29-34)는 프레이즈 1에서 제시되었던 주요 동기 ⓐ가 연장되어 전개된다.

프레이즈 3(마디 35-40)은 지금까지의 진행과는 달리, 옥타브로 중복되어 나타나는 새로운 선율이 전개된다(악보 22).

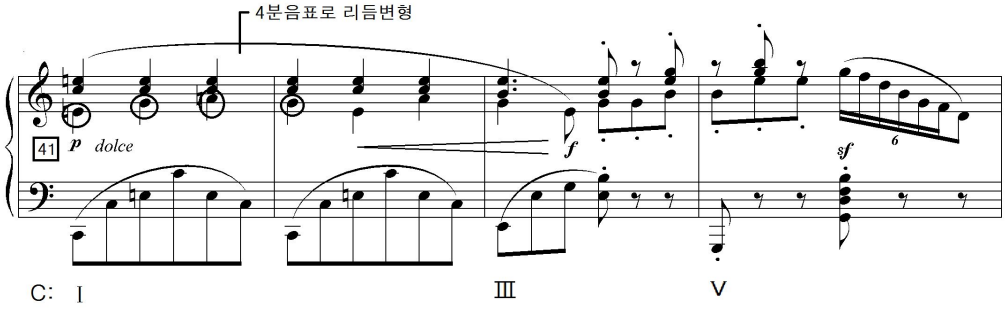
<악보 22> 옥타브 진행(마디 35-36)



마디 35-36는 지금까지는 없었던 진행으로, 왼손과 오른손이 옥타브로 중복되어 전개되는데, 3도 관계로 하행한다.

마디 41-44는 A′로 가기 위한 재귀경과구로, C Major의 Ⅰ - Ⅲ - Ⅴ 으로 진행한다(악보 23).

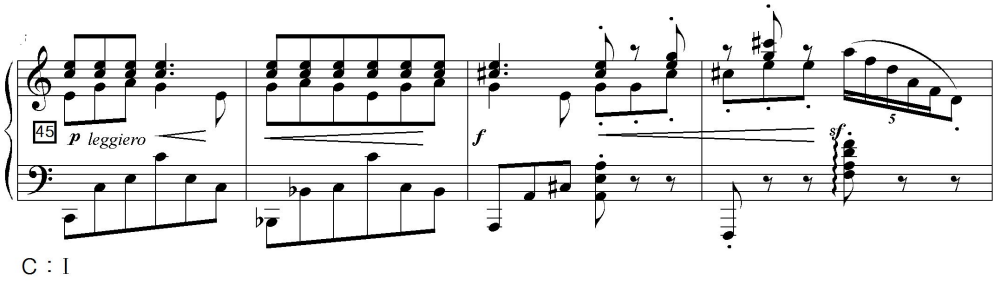
<악보 23> 재귀경과구(마디 41-44)



마디 41-42에서 6/8박자 리듬을 3/4박자 리듬으로 변형하여 제시하는데 이때, 오른손 내성에서 주선율 e - g - a - g음이 4분음표로 리듬을 변형하여 나타난다. 마디 43에서 다시 6/8박자 리듬으로 전개되며, C Major의 V로 B부분을 마친다.

A′ 부분은 A 부분의 재현이 아닌 C Major V 화음의 연장으로 볼 수 있다(악보 24).

<악보 24> A′부분의 프레이즈 1(마디 45-48)

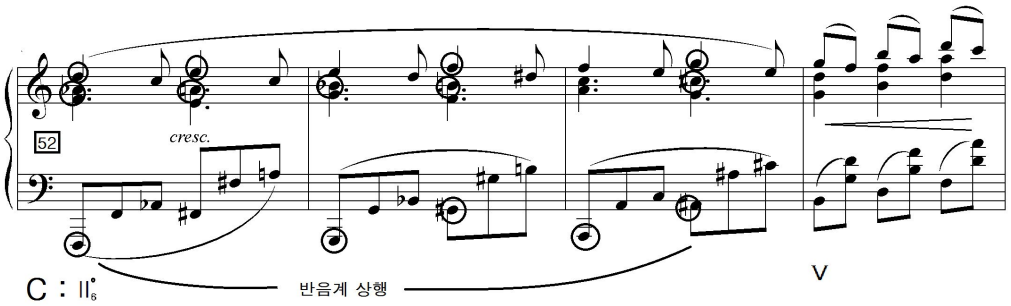


프레이즈 1은 A 부분과 같이 주요 동기 ⓐ로 시작한다. 그러나 마디 47-48에서는 재귀 경과구의 마디 43-44와 동일한 진행을 전개한다(악보23

참조). 이는 앞서 분석한 A 부분과는 매우 다른 진행이다.

프레이즈 2(마디 49-55)에서도 A 부분에서 없었던 새로운 진행이 전개된다(악보 25).

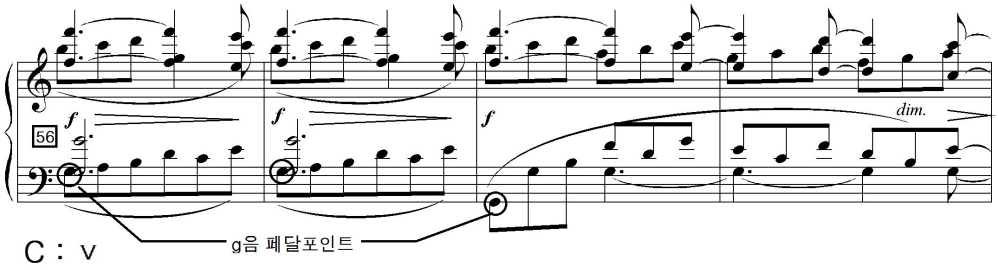
<악보 25> A′부분의 새로운 진행(마디 52-55)



마디 52-54에서 반음계적으로 상행하는 선율진행이 나타난다. 오른손의 외성부는 d - e - f - g 로 상행하고, 내성부는 a♭- a - b♭- b- c - c#으로 반음계적으로 상행한다. 왼손도 f - f# - g - g# - a -a#으로 반음계적으로 상행한다. 이 반음계적으로 상행하는 선율은 마디 55의 V로 가기위한 진행이다.

A′ 부분의 마지막 프레이즈인 프레이즈 3(마디 56-65)은 C Major의 V 화음 연장 부분으로 왼손에서 C Major 딸림음인 g음을 페달 포인트로 계속 사용한다(악보 26).

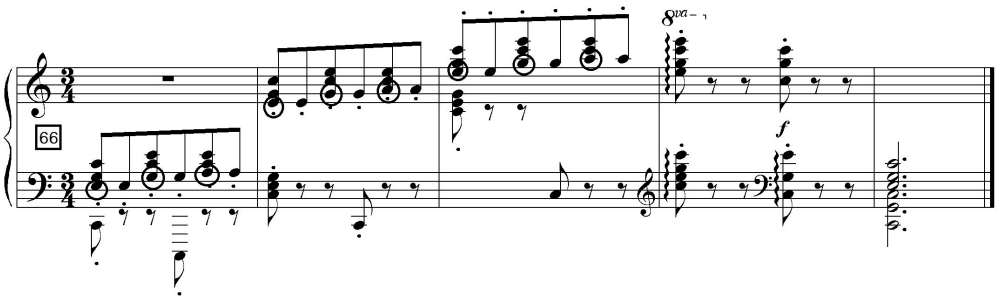
<악보 26> g음의 페달 포인트(마디 56-59)



왼손에서는 C Major 딸림음인 g 음을 페달 포인트로 계속 사용하고, 오른손 내성에서 주요 동기 ⓐ의 음정을 변형한 선율이 두 번 사용된 후에, 순차적으로 하행하는 선율진행을 보인다.

마디 66부터 시작되는 코다는 주선율 e - g - a 음을 내성에서 3번 반복한 후에 C Major의 I 화음으로 곡을 마친다(악보 27).

<악보 27> 코다(마디 66-70)



4) 제 4곡 랩소디

(1) 특징

이 곡은 Op. 119 중에서 가장 규모가 큰 곡으로, ABA′의 3부분으로 이루어진다. A 부분은 다시 작은 부분 a b a′로 나누어지고, B 부분 역시 작은 부분 c d d′ c′ 로 나누어진다. A′ 부분은 A 부분보다 더 확장된 형태의 작은 부분 a′′ b′ a′′′로 구성된다. 또한, 이 곡은 조성에서도 많은 변화를 포함한다. 앞에서 분석한 세 곡이 나란한조 관계로 전조 (1번 곡), 같은 으뜸음조로 전조 (2번 곡), 3도 관계 조성으로 전조 (3번 곡)를 보여주었는데, 마지막 4번곡에서는 앞에서 언급한 조성의 변화가 모두 포함된다. A부분은 E♭Major로 시작된 뒤 3도 관계인 G Major, 그리고 e♭ minor로 전조되고, B 부분에서는 E♭ Major와 나란한조 관계인 c minor로 전조된 뒤, c minor와 같은 으뜸음조인 C Major와 c minor와 3도 관계인 A♭ Major로 전조된다. A′ 부분에서는 원조인 E♭ Major로 시작되지 않고, B 부분에서 전개되었던 C Major로 시작된 뒤, 작은 부분 a′′′에서 원조인 E♭ Major의 주요 동기를 재현한다. 이 곡의 전체적인 구조는 다음과 같다(표 7).

<표 7> Op. 119 제 4곡의 전체적인 구조

큰 부분	작은 부분		마디	조성
A	a	프레이즈 1	1-5	E♭ Major
		프레이즈 2	6-10	G Major
		프레이즈 3	11-15	E♭ Major
		프레이즈 4	16-20	e♭ minor :i - V
	b	프레이즈 5	21-25	E♭ Major : V
		프레이즈 6	26-30	G Major
		프레이즈 7	31-35	E♭ Major : V
		프레이즈 8	36-40	C♭ Major - E♭ Major : vii_7/V
	a′	프레이즈 9	41-45	E♭ Major
		프레이즈 10	46-50	G Major
		프레이즈 11	51-55	E♭ Major
		프레이즈 12	56-64	c minor : vii_7/V-V -VI
B	c	프레이즈 1	65-72	c minor : i-V
		프레이즈 2	73-80	C Major : I-V
		프레이즈 3	81-92	C Major : I-V-vi
	d	프레이즈 4	93-100	A♭ Major
		프레이즈 5	101-108	
		프레이즈 6	109-116	
	d′	프레이즈 7	117-124	
		프레이즈 8	125-132	A♭ Major-c minor : vii_7/V
	c′	프레이즈 9	133-140	c minor : i-V
		프레이즈 10	141-148	C Major : I-V
		프레이즈 11	149-152	
A′	a′′	프레이즈 1	153-157	C Major
		프레이즈 2	158-162	E Major
		프레이즈 3	163-167	C Major
		프레이즈 4	168-172	c minor

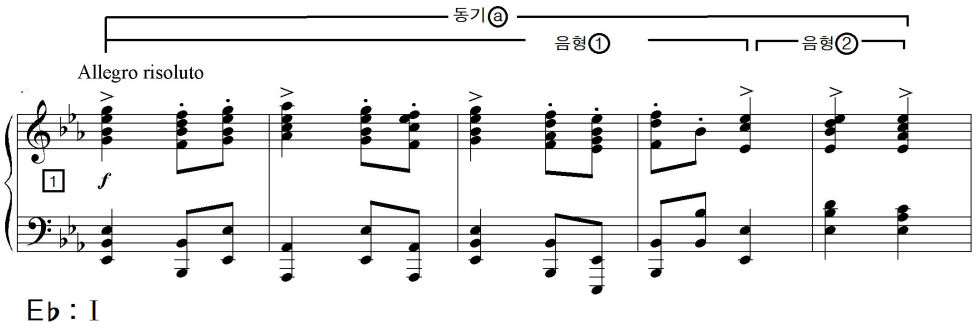
<표 7> 계속

		프레이즈 5	173-177	c minor
		프레이즈 6	178-186	c minor : vii_7/V
A′	b′	프레이즈 7	187-191	E♭ Major : V
		프레이즈 8	192-196	C♭ Major
		프레이즈 9	197-201	D♭ Major
		프레이즈 10	202-206	E♭Major : V -i
		프레이즈 11	207-210	E♭Major : V- iii
		프레이즈 12	211-216	D♭Major - C♭ Major - E♭Major : vii7/V
	a′′′	프레이즈 13	217-221	E♭ Major
		프레이즈 14	222-226	G Major
		프레이즈 15	227-231	E♭ Major
		프레이즈 16	232-236	a♭ minor - E♭ Major : V
		프레이즈 17	237-241	e♭ minor: V - i
		프레이즈 18	242-247	
		코다	248-262	

(2) 분석

양손의 강한 화음 진행으로 시작되는 A 부분은 작은 부분 a b a′ 로 구성된다. a 부분(마디 1-20)은 4개의 프레이즈로 구성되는데, 프레이즈 1(마디 1-5)에서 이 곡의 주요동기 ⓐ가 제시된다(악보 28).

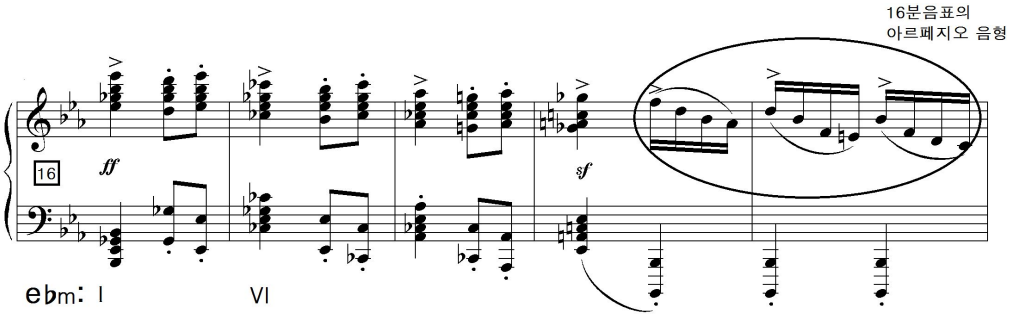
<악보 28> 주요 동기 ⓐ(마디 1-5)



f 로 시작되는 주요 동기 ⓐ는 음형 ①과 ②로 구성된다. 음형 ①은 4분음표와 8분음표로 전개되는 수직적인 화음 구조이고, 음형 ②는 동일한 음, 즉 으뜸음을 강조하는 화성 구조로 액센트를 동반한다. 주요 동기 ⓐ의 두 음형은 리듬, 음정, 화성 등을 변형하면서 곡 전체적으로 사용된다. 프레이즈 2(마디 6-10)는 주요 동기 ⓐ의 진행을 반복하는데, 마디 9-10에서 G Major의 I 화음으로 마친다. 프레이즈 3(마디 11-15)은 프레이즈 1의 진행을 똑같이 반복하는데, 마디 15, 마지막 화음에서 d♭과 c♭음을 사용함으로서, e♭minor로 갈 준비를 한다.

a 부분의 마지막 프레이즈인 프레이즈 4(마디 16-20)에서는 주요 동기 ⓐ의 진행을 다시 반복한다(악보 29).

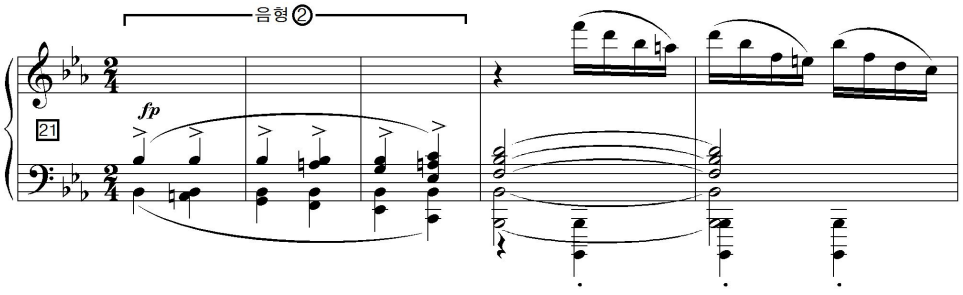
<악보 29> a 부분의 프레이즈 4(마디 16-20)



위 악보 프레이즈 4에서 E♭ Major와 같은 으뜸음조 관계인 e♭ minor로 주요 동기 ⓐ를 제시하면서 e♭ minor의 V 화음으로 a 부분을 마친다. 마디 19-20에서 지금까지의 화음 구조와는 대조적인 아르페지오 음형이 16분음표로 제시된다. 이 아르페지오 음형은 b 부분에서 계속해서 사용된다.

작은 부분 b(마디 21-40)는 a 부분과 같이 4개의 프레이즈로 구성되고, 앞서 언급한 아르페지오 음형과 음형 ②의 수직적인 화음 구조로 전개된다(악보 30).

<악보 30> b 부분의 시작(마디 21-25)

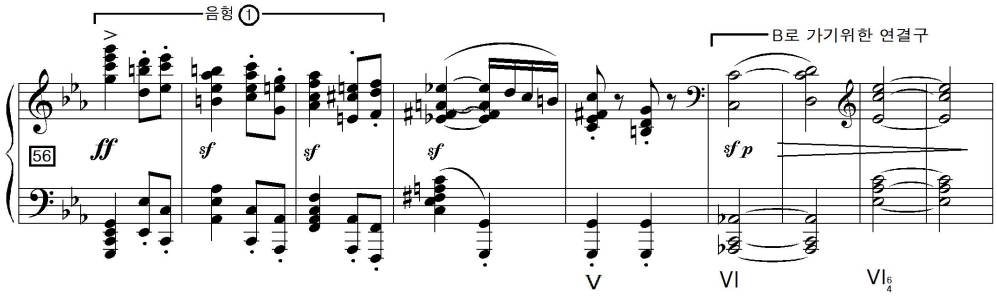


위 악보에서 알 수 있듯이, b 부분은 음형 ②로 시작된다. 액센트를 포함하

는 6개의 화음은 제일 윗성부에서 같은 음을 반복하다가 순차적으로 상행하고, 베이스에서는 하행 진행한다. 그 후에 마디 24-25에서 앞서 언급한 하행하는 아르페지오 음형이 16분음표로 전개된다. 프레이즈 6, 7, 8 모두 지금 설명한 프레이즈 5와 같이 음형 ②와 아르페지오 음형으로 전개된다. 마지막 프레이즈인 프레이즈 8에서 오른손에서 전개되었던 아르페지오 음형이 왼손에서 전개되면서, E♭ Major의 viiV$_7$/ V로 b 부분을 마친다.

a′ 부분(마디 41-64)은 a 부분과 거의 비슷하며, 마지막 프레이즈인 프레이즈 12(마디 56-64) 에서 B부분에서 전개될 c minor로 전조된다(악보 31).

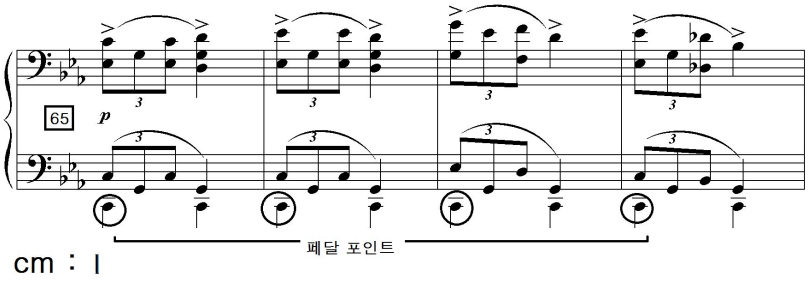
<악보 31> B부분으로 가기 위한 연결구(마디 56- 64)



프레이즈 12에서 주요 동기 ⓐ의 음형 ①이 점차적으로 하행하면서 c minor 의 V화음으로 반종지한다. 마디 61-64는 B 부분으로 가기 위한 연결구 역할을 하며, 총 3개의 화음이 제시된다. 그 3개의 화음은 서서히 작아지면서 B 부분으로 연결된다. B 부분은 4개의 작은 부분 c, d, d′, c′로 구성된다. 먼저, c 부분(마디 65-92)은 E♭ Major와 나란한조 관계인 c minor로 전개되며, 3개의 프레이즈로 이루어진다.

프레이즈 1(마디 65-72) 에서 c 부분의 새로운 동기가 제시된다(악보 32).

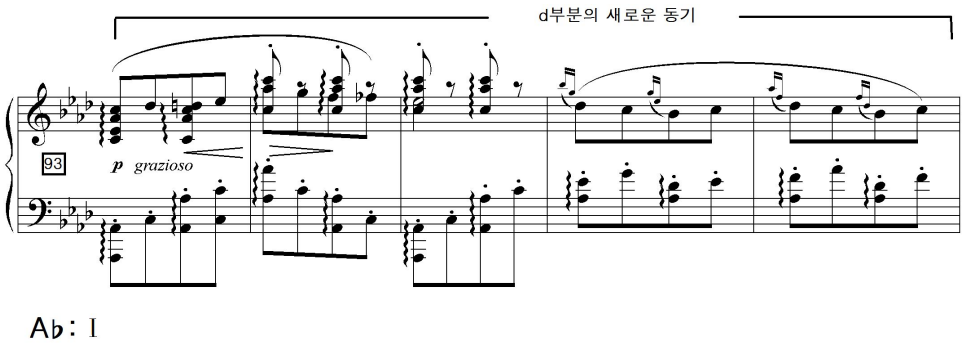
<악보 32> c 부분의 새로운 동기(마디 65-68)



c 부분의 새로운 동기는 셋잇단음표로 전개되며, a 부분에 비해 어두운 느낌을 준다. 또한 왼손 베이스는 c minor의 으뜸음인 c음을 페달 포인트로 계속 사용한다. 프레이즈 2(마디 73-80)에서는 위 악보에서 제시되었던 새로운 동기를 같은 으뜸음조인 C Major로 전개한다. 마지막 프레이즈인 프레이즈 3(마디 81-92)에서도 C Major로 셋잇단음표 음형을 계속 전개한다. 마디 85-92에서 A 부분의 마디 61-64에서 제시되었던 3개의 화음 진행이 다시 재현되면서 작은 부분 c 를 마친다(악보31 참조).

d 부분(마디 93-116)은 c minor와 3도 관계 조성인 A♭ Major로 전개되며, 3개의 프레이즈로 구성된다. 프레이즈 4(마디 93-100)에서 d 부분의 새로운 동기를 제시한다(악보 33).

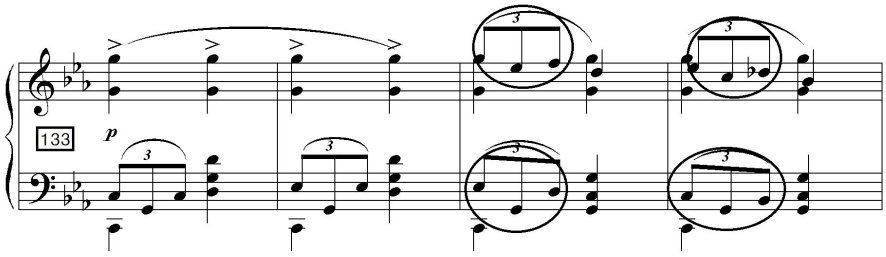
<악보 33> d 부분의 새로운 동기(마디 93-97)



d 부분의 새로운 동기는 전체적으로 상행 진행하였다가 하행하는 arch 형 선율 구조이며 c 부분에 비해 밝은 느낌을 준다. 이와 같은 진행이 d′ 부분(마디 117- 132)에서 다시 반복된다.

c′ 부분(마디 133-152)은 c 부분의 새로운 동기인 셋잇단음표 음형으로 전개되며, 3개의 프레이즈로 구성된다. 프레이즈 9(마디 133-140)를 살펴보면 다음과 같다(악보 34).

<악보 34> c′ 부분의 시작(마디 133-136)

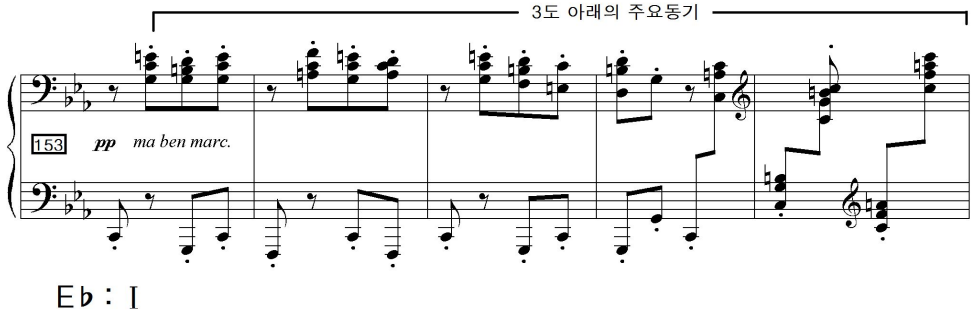


c′ 부분은 c 부분에서 셋잇단음표 음형이 왼손과 오른손에서 같이 사용되었던 것과는 달리, 왼손 저음부에서 셋잇단음표 음형을 시작한 뒤에 마디

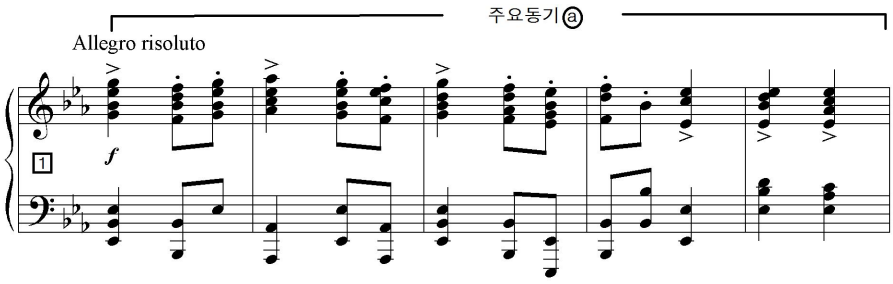
135에서 양손을 같이 전개한다. 프레이즈 10(마디 141-148)에서 같은 으뜸음조인 C Major로 전개되며, 프레이즈 11(마디 149-152)에서 C Major의 V 화음으로 반종지한다.

A′ 부분(마디 153- 262)은 A 부분보다 더 확장된 형태로 작은 부분 a′′ b′ a′′′로 구성된다. a′′부분(마디 153-186)은 6개의 프레이즈로 이루어지며, 프레이즈 1(마디 153-157)에서 주요 동기 ⓐ를 다시 재현한다(악보 35).

<악보 35-a> 주요 동기 ⓐ의 재현(마디 153-157)



<악보 35-b> 주요 동기 ⓐ(마디 1-5)

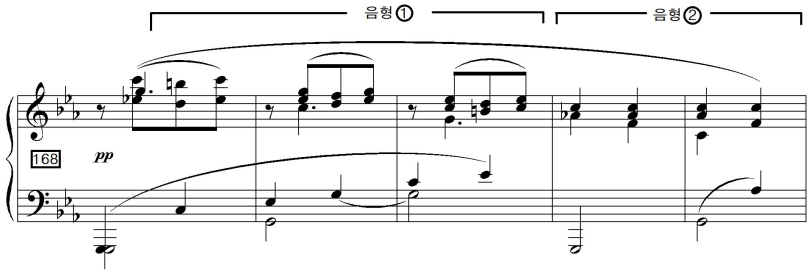


f 로 시작되었던 a 부분과 달리 a′′ 부분은 8분음표의 스타카토로 작게 시

작한다. 조성에 있어서도 원조인 E♭Major가 아닌 나란한조 관계인 c minor이다. 또한, 리듬적으로는 주요 동기 ⓐ와 대조를 보이지만, 프레이즈 1에서 제시되는 오른손 선율진행은 주요 동기 ⓐ의 주제 선율을 3도 아래로 이도하였을 뿐, 주요 동기 ⓐ와 동일하다. 프레이즈 2(마디 158-162)는 프레이즈 1 부분에 3도 아래로 이도하여 진행하였고 프레이즈 3(마디 163-167)의 진행은 프레이즈 1과 동일하다.

프레이즈 4(마디 168-172)는 a 부분에서 없었던 새로운 진행으로 악보 예는 다음과 같다(악보 36).

<악보 36> 음형① 과 음형 ②의 사용(마디 168-172)

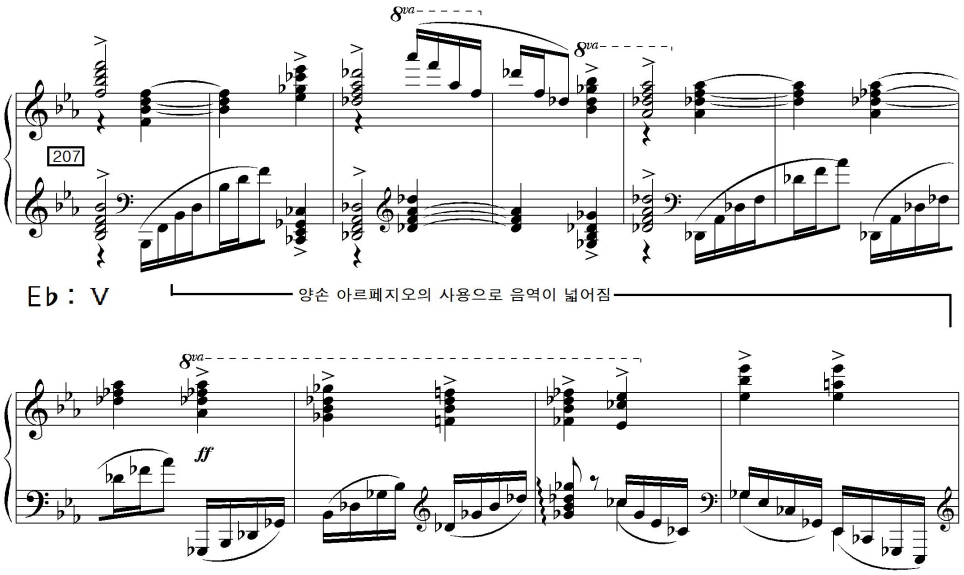


pp 로 시작되는 프레이즈 4는 a부분에서 없었던 새로운 진행으로, 주요 동기 ⓐ의 음형 ①과 음형 ②를 사용하여 전개된다. 마디 168-170의 오른손 윗 성부에서 전개되는 e♭ - d - e♭ 과 g - f - g 음은 음형 ①의 처음 선율 (g - f - g)을 이용한 것이고, 마디 171-172의 c 음 반복은 음형 ②의 동음 반복 진행을 이용한 것이다. 위의 악보와 같은 진행이 프레이즈 5와 6에서 전개되고, a''부분은 c minor 의 vii_7/ V 로 마친다.

b′ 부분 (마디 187-216)은 b 부분의 확장된 형태로, 6개의 프레이즈로 이루어진다. 특히 프레이즈 11(마디 207-210)과 프레이즈 12(마디 211-216)는

a'''로 가기 위한 연결구 역할을 한다. 악보 예는 다음과 같다(악보 37).

<악보 37> 연결구(마디 207- 216)

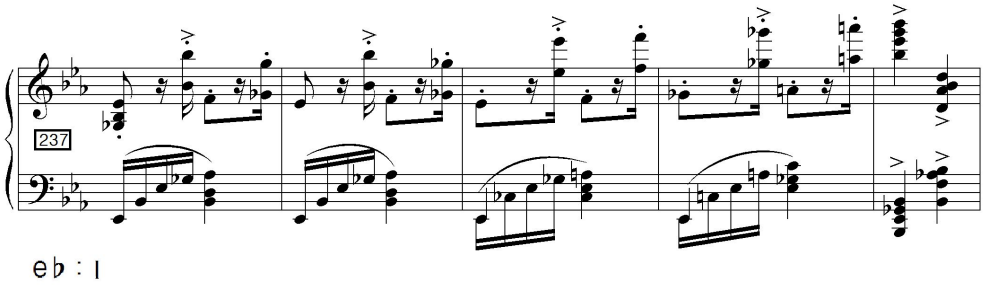


위 악보에서 알 수 있듯이, b 부분에서 전개되었던 아르페지오 음형이 오른손과 왼손에서 번갈아 사용되며 b 부분에 비해 음역이 넓어졌다.

마지막 a''' 부분(마디 217-262)은 a′ 부분의 확장된 형태로, 6개의 프레이즈로 이루어지며, a 부분의 주요 동기 ⓐ가 원조인 E♭ Major로 재현된다.

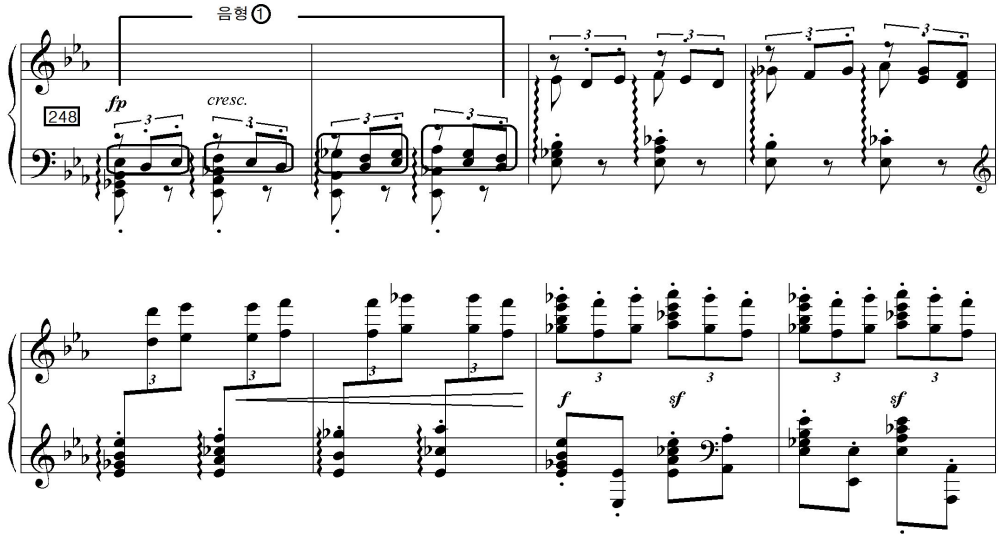
프레이즈 17(마디237-241)과 프레이즈 18(마디 242-247)에서 a′ 부분에서 없었던 새로운 진행이 나타난다(악보 38).

<악보 38> a''' 부분의 새로운 진행(마디 237-241)



이 새로운 진행은 E♭ Major와 같은 으뜸음조 관계인 e♭minor로 전개되며, 왼손에서 b′ 부분에서 사용되었던 아르페지오 음형이 다시 사용된다. 마지막 코다(마디 248-262)는 B 부분에서 제시되었던 셋잇단음표로 전개된다(악보 39).

<악보 39> 코다(마디 248-255)



저음부에서 시작되는 코다는 점점 상행하는 선율구조로, 셋잇단음표 음형으로 전개된다. 마디 248-249의 윗 성부에서 전개되는 e♭ - d - e♭ - f - e♭ - d 진행은 음형 ①의 처음 선율(g - f - g)을 이용한 것으로, 마디 250에서는 한 옥타브 위에서 반복된다. 마디 260-262에서 E♭ Major 와 같은 으뜸음조인 e♭ minor의 으뜸화음으로 이 곡을 마친다.

Ⅱ. 결　　론

낭만시대에는 작곡가들이 자유로운 형식을 사용하며 개성, 감정, 주관을 강하게 표현하는 성격소품을 많이 작곡하였다. 브람스 역시 다른 작곡가들과 같이 탁월한 성격소품을 남겼다. 특히 <피아노 소곡 Op. 119>에서는 성격소품에서 요구되는 즉 규모가 작은 소품이 요구하는 함축적 표현이 특징이다. 빠른 시간 안에 음악의 주요 요소가 전개되고 발전되면서 통일적 형식을 부여해야 하는 피아노 소품에서 필요한 작곡기법은 브람스가 지향하는 신고전주의적 작곡기법에 용해되었다. 예컨대 작곡가는 고전적 형식과 기법을 사용하면서 동시에 낭만주인 정서인 서정적인 멜로디는 창의적 방법으로, 즉 내성에 주요 멜로디가 위치하거나 리듬이 변화된 멜로디를 사용하는 등 브람스 특유의 작곡기법을 개척한 것이 발견된다.

<피아노 소곡 Op. 119> 총 4곡으로 3곡의 인터메초와 1곡의 랩소디로 구성되었는데 상세한 악곡 분석을 통하여 나타난 특징은 다음과 같다.

첫째, 형식은 3곡의 인터메초는 3부형식(A-B-A′)을, 1곡의 랩소디는 A′ 부분이 확대된 복합 3부 형식으로 이루어져 있다.

둘째, 화성은 넓은 음역에서 3도, 6도, 8의 복합음정을 사용하여 화성적인 풍요로움을 나타낸다. 각기 다른 소품에서 조성 사용 방법은 모두 다르다. 예를 들어 제 1곡은 bm-DM-bm으로 나란한조, 제 2곡은 em-EM-em으로 같은 으뜸음조, 제 3곡은 CM-AM-CM으로 3도 관계의 조성을 사용한다. 한 곡에서 같은 으뜸음조를 사용하는 복조성의 사용이나, 3도 관계의 조성

관계는 후기 낭만파 작곡가들이 즐겨 사용하는 작곡기법이다. 하지만 제 4곡 랩소디에서는 1, 2, 3곡의 조성관계를 모두 실행하는데, 곡 전체가 잦은 전조로 인해 조성이 모호하다. 후기 낭만시대의 브람스가 무조성을 실험하는 듯한 조성기법이 인상적인 작품이다.

셋째, 선율은 오른손과 왼손의 반진행과 반음계적 선율진행이 자주 사용되며, 주요동기가 모방, 축소, 확대되어 주제선율을 더욱 부각시키기도 한다. 주제 선율은 특히 3도의 음정관계에서 위치를 수직적 혹은 수평적으로 변화하며 멜로디를 두텁게 하는 음향효과가 두드러진다.

넷째, 리듬은 셋잇단음표와 헤미올라 패턴의 2 : 3 복합리듬 등이 자주 나타나며 당김음이나 액센트를 사용하여 작품에 긴장감과 흥미를 부여한다.

이러한 특징들은 브람스가 <피아노 소곡 Op. 119>을 통해 선율, 화성, 리듬 등 주요 음악적 요소를 간결하게 표현하면서 규모가 작은 형식을 추구하는 성격소품의 특징과 함께 브람스만의 독창적인 피아니즘을 사용한 것을 반영한다. <피아노 소곡 Op. 119>의 이 연구는 브람스의 작곡 기법에 대한 이해와 올바른 연주해석에 도움이 될 것이다.

참 고 문 헌

<국내서적>

김경임. 「낭만파 피아노 음악」. 대구: 경북대학교 출판부, 2010.

김용환. 「19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.

박유미. 「피아노 문헌」. 서울: 음악춘추사, 2010.

배상연 외 6인 공저. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 (19) 브람스」. 서울: 음악세계, 2003.

이덕희. 「음악가와 친구들」. 서울: 가람기획, 2002.

이성일. 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」. 서울: 파파게노, 2001.

임해정. 「피아노문헌개요」. 서울: 수문당, 1998.

태림출판사 편집부. 「세계음악가 전집-Brahms」. 서울: 태림출판사, 1978.

허영한 외 6인공저. 「새 들으며 배우는 서양음악사」. 서울: 심설당, 2009.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양음악사 Ⅰ」. 서울: 나남출판, 2002.

<번역서적>

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*, 김경임 역, 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 2005.

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

History of Western Music, 민은기 외 5인역, 『그라우트의 서양음악사』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Kirby, Frank Eugene. *A short History of Keyboard Music*, 김혜선 역, 『건반 음악의 역사』. 서울: 도서출판 다리, 2002.

_____ . *Music for Piano : A Short History*, 김혜선 역, 『피아노 음악사, 20세기 말까지』. 서울: 도서출판 다리, 2003.

Longyear, Ray Morgen. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 김혜선 역, 『19세기 낭만주의 음악』. 서울: 도서출판 다리, 2007.

<국내 사전>

서울대학교 서양음악연구소 편. 「Dictionary of Music」. 서울: 음악세계, 2007.

세광음악사 출판부. 「음악용어사전」. 서울: 세광음악출판사, 1986.

심성태. 「음악용어사전」. 서울: 현대음악 출판사, 2008.

<외국 사전 >

Apel, Willi. *The New Harvard Dictionary of Music*. edited by 4th ed. Don Michael Randel, Cambridge: The Belknap Press of Harvard

University Press, 2003.

Ulrich, Michels. *dtv-AHas Music.* 홍정수, 조선우 역, 『음악은이』. 서울 : 음악춘추사, 2000.

Brown, M. J. E. "Characteristic Piece", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London : Macmillan, 1980, Vol. 4, p. 154.

<논문>

김연희.「낭만시대 성격적 소곡 Character Piece에 관한 연구, 슈만의 <Carnaval Op. 9>를 중심으로」. 경희대학교 석사학위 논문, 1998.

김진숙.「J. Brahms의 Klavierstűcke Op.119에 대한 분석 및 연구」. 경희대학교 석사학위 논문, 1999.

이민숙.「브람스의 피아노 작품 116-119연구」. 상명여자대학교 석사학위 논문, 1993.

정지혜.「Johannes Brahms의 Klavierstűcke Op.119에 관한 분석연구」. 성신여자 대학교 석사학위 논문, 2009.

조병현.「브람스의 피아노 음악에 관한 분석, 연구: Klavierstűcke Op.119를 중심으로」. 단국대학교 석사학위 논문, 2003.

최유완.「J. Brahms 피아노 작품 中 Intermezzo와 Capriccio에 대한 연구」. 경희대학교 석사학위 논문, 2004.

<악보>

Brahms, Johannes. *Klavierstűcke*. Koln : G.Henle Verlag, 1976.

_____ . *Brahms Klavierwerke* 2. 『브람스 피아노 전집2』. 서울: 음악 춘추사, 1994.

_____ . *Brahms Klavier = Werke* 2. 『브라암스2』. 서울: 태림출판사, 1982.

Abstract

A Study of Johannes Brahms's *Klavierstűke, Op.119*

Choi, Min Jin
Major Instrumental Music
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Certain pieces by Johannes Brahms (1833-1897), *Klavier Stuck, Op. 119* are studied. The analysis of the works written in the late period of the composer will help to understand his Neo-Classicism combined with the musical idiom of Romanticism and form of Classicism.

In particular, the character pieces written in the late period of Brahms manipulate concentrated compositional style in terms of miniature form. These works also are important repertoires to understand composer's idea of pianism.

The works written between 1878 and 1893 comprise Brahms's late works,

for example, *Phantasien* and *Klavierstücke.* His character pieces differ from the character pieces written by other contemporary composers; Brahms never uses the titles for his character pieces and enjoys abstract expression, such as intermezzo or rhapsody.

The late period is particularly significant for Brahms because his own unique and mature musical expression are presented through the general markings as shown in the character pieces. The pieces written in this period also present some problems for the pianist, or performer who seeks for the better understanding of the musical world of composer; Brahms utilizes obscure rhythm and harmony, and melodies veiled in contrapuntal texture, and these elements found in his music provide difficulties for the performer in interpreting the meaning of conflicting expressive terms and symbols.

The purpose of the thesis is to analyze the obscure harmonies and melodies in interpreting his music, and provides an useful guide to understand his musical idiom. In particular, it also suggests the idea to understand Brahms's unique music, combined with the abundant orchestral sound effect yet pianistic texture.