



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](#)

이 진 혜 교수 지도
석사학위 청구논문

브람스의 <피아노와 바이올린을
위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>
분석 연구

2015

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 주 희

브람스의 <피아노와 바이올린을
위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>
분석 연구

이 진 혜 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2015년 5월

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 주 희

인 준 서

이주희의 석사학위 논문으로 인준함.

2015년 5월

심사위원장 _____ 한 방 원 _____ (인)

심 사 위 원 _____ 배 민 수 _____ (인)

심 사 위 원 _____ 이 진 혜 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 고전적 양식과 낭만적 요소를 결합시킨 19세기 절대음악의 대표적인 작곡가 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>에 대한 분석 연구이다.

19세기 낭만주의 사회는 사랑, 동경, 즐거움, 우울함과 같은 인간의 다양한 감정을 표현하는 시대로, 문학적인 내용을 바탕으로 한 표제음악이 생겨났으나 브람스는 전통적인 양식의 틀을 고수하는 절대음악을 추구하였다. 그의 음악은 대위법적 기법, 페달 포인트, 주제의 동기 활용 등 고전주의의 전통을 추구하면서도 헤미올라, 복합리듬, 풍부한 화성 등의 작곡기법으로 낭만적인 요소와 조화를 이루었다.

브람스는 오페라를 제외한 독주곡에서 교향곡까지 다양한 장르의 작품을 남겼으며 그의 전 생애에 걸쳐 작곡된 실내악은 총 24곡으로 이중주 소나타부터 현악6중주까지 다양한 편성을 가지고 있다. 이 중 피아노를 포함한 실내악은 16곡이며 관악기는 클라리넷과 호른만을 사용하였고, 피아노와 바이올린을 위한 소나타 3곡은 그의 나이 40대가 지난 이후에 쓰여진 만큼 성숙미와 완성도가 높게 평가되는 작품이다. 본 논문에서 다루지는 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>은 그가 3년에 걸쳐 작곡한 마지막 바이올린 소나타로서 유일하게 단조로 쓰여진 작품이다.

<피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>은 총 4악장으로 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 2부 형식, 제3악장은 3부 형식, 제4악장은 론도 소나타 형식으로 동기의 사용과 발전, 헤미올라, 2:3의 복합리듬, 당김음과 같은 다양한 리듬, 대위법적 기법의 모방, 분산화음, 페달 포인트, 폭넓은 화성과 잦은 전조 등의 특징들이 전 악장에 뚜렷이 나타나는 고전주의의 형식 안에서 낭만주의적 특징들을 보여주는 작품이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 브람스의 음악	3
1. 생애	3
2. 작품경향	7
3. 작곡기법	11
III. 피아노를 포함한 실내악	14
IV. <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>	23
1. 작품배경	23
2. 작품분석	24
1) 제1악장	24
2) 제2악장	43
3) 제3악장	51
4) 제4악장	62
V. 결론	81

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표1> 브람스의 실내악 작품	15
<표2> 제1악장 형식	24
<표3> 제2악장 형식	43
<표4> 제3악장 형식	51
<표5> 제4악장 론도 형식과 소나타 형식	62

악 보 목 차

<악보1> 제1악장 마디1-4	25
<악보2> 제1악장 마디5-10	26
<악보3> 제1악장 마디11-15	27
<악보4> 제1악장 마디16-24	27
<악보5> 제1악장 마디24-33	28
<악보6> 제1악장 마디34-47	29
<악보7> 제1악장 마디48-55	30
<악보8> 제1악장 마디56-63	31
<악보9> 제1악장 마디 74-83	32
<악보10> 제1악장 마디84-94	34
<악보11> 제1악장 마디96-107	35
<악보12> 제1악장 마디108-119, 마디124-129	36
<악보13> 제1악장 마디130-137	37
<악보14> 제1악장 마디153-167	39
<악보15> 제1악장 마디186-189, 마디208-213	40
<악보16> 제1악장 마디218-221	41
<악보17> 제1악장 마디236-239	41
<악보18> 제1악장 마디258-264	42
<악보19> 제2악장 마디1-8	44
<악보20> 제2악장 마디9-18	45
<악보21> 제2악장 마디17-24	46
<악보22> 제2악장 마디25-36	47
<악보23> 제2악장 마디37-40	48

<악보24> 제2악장 마디51-67	49
<악보25> 제2악장 마디67-75	50
<악보26> 제3악장 마디1-8	52
<악보27> 제3악장 마디9-25	53
<악보28> 제3악장 마디25-28	54
<악보29> 제3악장 마디29-36	55
<악보30> 제3악장 마디45-50	55
<악보31> 제3악장 마디53-72	56
<악보32> 제3악장 마디75-94	57
<악보33> 제3악장 마디99-118	58
<악보34> 제3악장 마디119-126	59
<악보35> 제3악장 마디143-154	60
<악보36> 제3악장 마디155-181	61
<악보37> 제4악장 마디1-16	64
<악보38> 제4악장 마디17-37	65
<악보39> 제4악장 마디39-72	67
<악보40> 제4악장 마디73-91	68
<악보41> 제4악장 마디96-107	70
<악보42> 제4악장 마디108-113	70
<악보43> 제4악장 마디114-121	71
<악보44> 제4악장 마디130-174	73
<악보45> 제4악장 마디176-190	75
<악보46> 제4악장 마디194-198	76
<악보47> 제4악장 마디218-245	77
<악보48> 제4악장 마디252-257	78

<악보49> 제4악장 마디293-310	78
<악보50> 제4악장 마디311-337	80

I. 서 론

19세기 낭만주의 음악은 고전주의 음악의 전통 양식에서 벗어나 새로운 혁신적 양식을 추구하며 주관적 감정을 중요시하는 신독일 악파와 고전주의 전통 양식의 틀 안에서 감정을 표출하는 방식을 추구하는 보수적 악파로 분류된다. 신독일 악파는 내면적인 사고와 감정 등 음악 외적의 새로운 표현을 자신의 음악 속에 결합시키며 문학적인 내용에 근거를 두는 표제음악을 시도하였고,¹⁾ 보수적 악파는 꿈, 환상 등의 이상적인 어떠한 의도나 문학적 내용에 얽매이지 않고 형식안에서 음악을 추구하는 절대음악을 고수하였다.²⁾ 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 고전주의 형식 안에서 낭만주의 요소를 나타내는 방식을 추구하여 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)을 중심으로 보수적 악파에 속하였고 이러한 고전주의 전통을 중요시하는 작곡가들에 의해 창작된 19세기 실내악은 피아니스트 출신의 작곡가들의 활약으로 피아노와 현악을 위한 작품이 많이 작곡되었다. 이 장르는 19세기 후반에 이르러 브람스에 의해 절정을 이루었고, 그는 40년이 넘는 생애동안 실내악 작곡에 전념하였으나 냉철한 자기비판의 결과로 남겨진 작품은 24곡에 불과하다.

브람스의 기질과 본능은 낭만주의자이지만 그가 추구한 것은 보수적인 것이었으며³⁾ 대표적인 작곡 기법으로는 복합리듬, 헤미올라, 당김음 등의 불규칙한 박자의 리듬기법과 색채적인 화성, 모호한 조성, 대위법적 기법 그리고 동기와 동기의 발전, 악장간에 같은 동기를 사용함으로 순환적인 연결을 이루는 특징이 있다.

본 논문에서 다루는 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조,

1) 홍세원, 「서양음악사」 (서울: 연세대학교 출판부, 2003), 430.

2) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사」 (서울: 나남출판, 2003), 324.

3) 제러미 시프먼, 「실내악과의 만남」, 김병화 옮김 (서울: 포노, 2013), 87.

Op.108>은 브람스의 바이올린 소나타 3개의 작품 중 가장 마지막으로 작곡된 작품으로 유일하게 단조로 쓰여진 곡이다. 총 4악장으로 이루어진 이 곡의 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 2부 형식, 제3악장은 3부 형식, 제4악장은 론도 소나타 형식으로 각 악장의 형식은 고전주의 형식을 따르고 있으나 자유로운 전조와 조성의 변화, 폭넓은 풍부한 화성의 진행, 다양한 리듬과 같은 낭만주의의 여러 가지 특징이 잘 나타나 있다.

필자는 본 논문에서 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>의 작품 분석에 앞서 브람스의 성장 과정과 주변 인물들이 브람스의 음악에 어떠한 영향을 주었는지 알아보고, 그의 작품경향과 작곡기법, 피아노를 포함한 실내악 작품에 관해 살펴본 후에, 마지막으로 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>에 제시되는 작품의 구성과 각 악장에 특징적으로 나타나는 동기와 동기의 변형, 주제선율, 화성, 리듬 등 브람스의 다양한 작곡기법을 분석함으로써 바이올린과 피아노의 역할을 바르게 이해하는 데에 도움을 주고자 한다.

본 논문에 사용한 악보는 Johannes Brahms Sonaten für Klavier und Violine Op.108 (G. Henle Verlag)이다.

II. 브람스의 음악

1. 생애

브람스는 1833년 5월 7일 함부르크(Hamburg)에서 요한 야코프(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)와 크리스티아네 니센(Johanna Henrica Christiane Nissen, 1789-1865)사이에서 태어났다. 그의 아버지인 야코프는 콘트라베이스 연주자로 브람스에게 현악기, 관악기 등의 여러 악기와 기초적인 음악교육을 가르쳐주었고 이것은 브람스 인생에서의 첫 번째 음악교육이 되었다.⁴⁾

1840년 7세 때 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)을 만나 피아노를 배웠으며, 10살이 되던 해 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)을 통해 피아노 외의 음악이론을 배우며 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven 1770-1827)등의 작곡법과 고전음악의 구성법을 익혔다.⁵⁾

청소년 시절의 브람스는 13살 때부터 술집과 교회 등 여러 곳을 다니며 연주를 하여 가게를 도왔으며 그 가운데 15살 때는 최초의 피아노 독주회를 열었다.⁶⁾

1848년 당시 헝가리인들은 반란혁명이 일어나 함부르크로 피난하기 시작했는데 그 중 음악가들은 돈을 벌기 위하여 앙상블 혹은 2중주를 만들어 음악 활동을 하였다.⁷⁾ 1850년 브람스는 그들 중 한 사람이었던 바이올리니스트 레메니(Eduard Reményi, 1828-1898)를 만나게 되었고 독일 여러 지방으로 연주 여행을 다니며 그의 반주자로 많은 연주활동을 하였다. 레메니와 연주

4) 이성일, 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」 (서울: 파파게노, 2001), 34.

5) 이성일, 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」, 36.

6) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」 (서울: 음악세계, 2003), 13.

7) 이성일, 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」, 49.

여행을 다니던 중 1853년 하노버(Hannover)에서 헝가리 출신의 천재 바이올리니스트 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)을 알게 되고, 바이마르(Weimar)에서는 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 방문하게 된다. 브람스는 이곳에서 많은 작품을 작곡하였는데 레메니를 통해 헝가리 음악에 눈을 뜨게 되어 <헝가리 무곡>을 작곡할 수 있게 되었고, 요아힘은 바이올린 협주곡이 작곡되도록 브람스에게 많은 영향을 주었다.⁸⁾

브람스는 요하임의 권유로 뒤셀도르프(Dusseldorf)를 방문하여 슈만과 클라라(Schumann Clara, 1819-1896)를 만나게 되는데 슈만은 브람스의 재능을 높이 평가하여 <음악신보 (Neu zeitschrift für Musik)>에 “새로운 길 (Neue Bahnen)”이라는 제목으로 브람스를 칭찬하는 글로 음악계에 소개하였고, 악보출판에도 도움을 주었다.⁹⁾ 1854년 슈만의 투신자살 사건 이후 브람스는 슈만이 죽음에 이를 때까지 그의 집안을 보살피 주었고, 이로 인해 클라라와 친밀하게 되었다.

브람스는 뒤셀도르프를 떠난 뒤 1857-1859년은 대부분 함부르크에서 생활하는데, 데트몰트(Detmold)의 궁정 피아니스트, 실내악주자 겸 궁정 합창단 지휘자로 보내며 이전에 비해 정신적으로 많이 안정되어 당시 작품에도 성숙함이 보인다.¹⁰⁾

1858년 여름 아가테(Siebold Agathe von, 1835-1909)를 만나 사랑에 빠졌으며 <아베마리아 Op.12>와 <장례의 노래 Op.13>을 작곡하였다.¹¹⁾ 이듬해 아가테와의 사랑이 이루어지지 않게 되면서 브람스는 작곡에만 전념하여 피아노곡 <헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가>를 비롯해 합창곡, 가곡, 실내악곡 등을 작곡하였다.

1865년 브람스는 어머니가 돌아가시고 3년 후인 1868년에 <독일레퀴엠

8) 이동환, 「청소년을 위한 서양음악사」 (서울: 두리미디어, 2004), 171.

9) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 13.

10) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 13.

11) 이성일, 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」, 349.

Op.45>를 발표하며 이 작품은 당시 최고의 작품으로 평가 받는다.

브람스는 요하임, 슈톡하우젠(Julius Stockhausen, 1826-1906)등과 함께 연주 여행을 했으며, 1872년부터 1875년까지 빈(Wien)의 악우협회(Gesellschaft der Musikfreunde)에서 지휘를 하였고 그 해 여름 바덴바덴(Baden Baden)에서 작곡을 하기 시작하였다. 그의 이러한 작곡 활동은 늦은 나이까지 이어졌으며 이 작품들은 1860년 이래 대부분 짐로크(Fritz Simrock, 1838-1901)가 운영하는 출판사에서 출판되었는데 그는 브람스의 재산관리도 맡을 정도로 친분을 가졌다.¹²⁾

브람스는 오페라를 제외한 여러 장르를 작곡하였는데 그가 오페라 작품에 관심을 두지 않은 것은 아니었다. 1887년 스위스의 시인 비트만(Victor Widmann, 1842-1911)과 오페라 작곡에 대한 협의를 했으나, 브람스가 생각하는 음악 양식과 대본이 대립되거나 마음에 드는 대본이 없어 오페라의 결실을 맺지 못했다.¹³⁾

1890년 그는 <현악 5중주 Op.111>을 완성한 후 자신의 창작력이 감퇴함을 느껴 작곡을 그만두고 유언을 쓰기 시작하였으나, 1891년 클라리넷 연주자 뮐펠트(Richard Mühlfeld 1856-1907)가 연주하는 모차르트와 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 협주곡을 듣고 그의 기교와 풍부한 음악성에 감탄하여 <클라리넷 3중주 Op.114>와 <클라리넷 5중주 Op.115>를 작곡하였다.¹⁴⁾

1896년 클라라가 뇌졸중으로 쓰러져 세상을 떠난 후 브람스는 <4개의 엄숙한 노래 Op.121>을 작곡하였고 그의 건강도 급격히 나빠졌다. 그럼에도 불구하고 그는 <11개의 코랄 전주곡 Op.122>를 작곡 하였는데 11곡의 주제는 모두 '죽음'과 관련된 것이며, 특히 제11곡 <오 이세상이여, 안녕히>는 당시

12) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 16.

13) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 18.

14) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 19.

자신의 죽음이 가까이 오고 있었다는 것을 보여주는 곡이다.¹⁵⁾

브람스는 1897년 4월 64세에 간장암으로 빈의 중앙묘지에 안치되었다.

15) 이성일, 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」, 246.

2. 작품경향

19세기의 독일음악은 동경, 꿈과 환상, 무제한의 주관주의와 감정지상주의가 주를 이루며 기쁨과 슬픔, 정열과 절망 등 여러 감정을 주관적으로 표현하는 시대였지만 모든 작곡가들이 이를 다 받아들인 것은 아니었다.¹⁶⁾ 당시 음악계는 크게 두 가지로 나뉘는데 ‘급진적 신독일 악파’는 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)를 중심으로 전통적인 양식에서 벗어나 혁신적인 방법을 추구하며 표제음악¹⁷⁾과 악극¹⁸⁾이라는 새로운 음악양식을 만들었다. 이에 반해 ‘보수적 악파’는 슈만, 멘델스존, 브람스를 중심으로 새로운 급격한 변화보다는 고전주의 형식의 틀 안에서 낭만주의적 감정을 표출하는 방식으로 절대음악¹⁹⁾을 선호하였다.

브람스는 독주곡부터 교향곡에 이르기까지 다양한 작품을 남겼는데, 그 중에서도 독주곡과 실내악곡이 가장 큰 비중을 차지한다. 그는 그의 생애 중 40년이 넘는 시간동안 실내악 작품을 쓰는데 전념하였으며 2중주 소나타부터 현악6중주까지 다양한 편성의 실내악곡을 작곡하였다.²⁰⁾ 이렇게 오랜 시간 실내악곡을 작곡한 브람스는 냉철한 자기비판으로 24곡만을 남겼는데 이러한 브람스의 성격은 완전한 구성력을 추구하며 그의 예술적 특성과 내면적 감정을 표현하는데 적합하였다.²¹⁾ 브람스는 현악4중주의 편성에 피아노를 첨가하거나, 클라리넷 또는 호른을 사용하는 등 기존 편성과는 다른 악

16) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사」 (서울: 나남출판, 2003), 324.

17) 문학이나 미술 등 음악외적 내용을 바탕으로 쓰여진 기악음악을 말한다.

18) 바그너에 의하여 창시된 오페라 양식. 가곡풍의 멜로디나 레치타티보는 제외되고, 대본의 가치가 존중되어 대사의 억양을 음악에 이입시킴으로 음악적 표현능력과 언어를 융합시켰다.

19) 어떠한 의도나 목적, 텍스트의 표현에 얽매이지 않은 순수한 기악음악을 뜻한다.

20) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2001), 231.

21) 중앙일보사, 「음악의 유산-브람스와 프란츠 요제프시대」 (서울: 중앙일보사, 1986), 59.

기 편성으로 실내악에서의 다양함과 새로움을 추구하였다.

브람스는 4개의 교향곡을 썼는데 <교향곡 제1번 c단조 Op.68>은 20년이 넘는 시간이 걸려 1876년에 완성되었고, 이 작품의 성공으로 바로 다음해인 1877년에 <교향곡 제2번 D장조 Op.73>을 썼으며, 1883년에는 <교향곡 제3번 F장조 Op.90>을 그리고 1885년에는 <교향곡 제4번 e단조 Op.98>을 작곡하였다.²²⁾ 그의 4개의 교향곡은 모두 4개의 악장으로 구성되어 있으며 절대음악의 성격을 가지고 곡의 형식을 중요시 여겼지만, 화성적인 어법과, 관현악의 다양한 음향 등의 특징들은 낭만주의의 성격을 나타낸다.²³⁾

피아노 작품은 협주곡 2곡, 소나타 3곡, 변주곡 모음 5곡 그리고 발라드, 랩소디, 카프리치오, 인테르메초와 같은 제목이 붙은 소품 35곡 가량이 있다. 브람스는 여러 테크닉적인 기법으로 개성적인 피아노 스타일을 만들었는데 분산화음의 음형, 3도, 6도의 병행진행 등이 대표적 특징이며 반복음, 전타음을 사용하거나, 서로 다른 선율에 대조적인 리듬을 사용함으로 단순한 음악에서 화려한 짜임새있는 음악을 만들어 냈다.²⁴⁾ 또한 그는 변주곡을 많이 썼는데, 대표적인 작품으로는 <헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가 B^b장조 Op.24>, <파가니니 주제에 의한 변주곡 a단조 Op.35>이 있고 베토벤 이후 “주제와 변주곡”의 대가로 불리며 주제의 부분적 특징만을 지니고 각 변주에 새로운 성격을 부여하는 “성격변주곡”을 작곡하였다.²⁵⁾

브람스는 합창곡이나 중창곡 또는 독창곡도 많이 작곡하였는데 합창곡은 무반주 형식에서부터 여러 가지 편성의 반주를 가진 것까지 종류가 다양하며 그의 종교관을 알 수 있는 종교적인 가사를 바탕으로 쓴 작품도 적지 않다.²⁶⁾ 대표적인 작품으로 전례적인 가사보다는 성서의 내용을 가사로 사용

22) D. J. Grout and others, 「그라우트의 서양음악사」, 민은기 외 (서울: 이앤비플러스, 2007), 168.

23) D. J. Grout, C. V. Palisca, 「서양음악사」, 편집국 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 704.

24) Grout and others, 「그라우트의 서양음악사」, 171.

25) D. J. Grout, C. V. Palisca, 「서양음악사」, 687.

26) 「표준 음악사전」 (서울: 세광음악출판사, 1987), “브람스.”

한 <독일 레퀴엠 Op.45>을 들 수 있다.²⁷⁾ 또한 브람스는 200곡 이상의 가곡을 작곡하였는데 대부분 민요풍의 선율을 사용하였으며, 자연이나 사랑 그리고 체념이나 죽음을 소재로 한 내용의 가곡을 썼다.²⁸⁾ 또한 그는 다양한 시인들의 가사에 의한 그룹가곡을 선호하여 연가곡으로는 <티크의 “마겔로네”에 의한 로망스 Op.33>, <4개의 엄숙한 노래 Op.121> 두 작품만이 남아있다.²⁹⁾

브람스는 5개의 관현악곡과 4개의 협주곡을 작곡하였는데, 관현악곡으로는 <세레나데 제1번 D장조 Op.11>, <세레나데 제2번 A장조 Op.16>, <하이든 주제에 의한 변주곡 Op.56a>, <대학축전서곡 OP.80>, <비극적 서곡 Op.81>이 있고, 협주곡으로는 2개의 피아노 협주곡<제1번 d단조 Op.15>, <제2번 B^b장조 Op.83>, <바이올린 협주곡 D장조 Op.77>, <바이올린과 첼로를 위한 협주곡 a단조 Op.102>가 있다. 그는 협주곡의 편성에서 오보에, 클라리넷, 호른과 같은 악기들을 독주악기만큼 음악적으로 존재를 두드러지게 했는데,³⁰⁾ 그 예로 <피아노 협주곡 제2번 B^b장조 Op.83>은 호른에 의한 주제로 시작되며 <바이올린 협주곡 D장조 Op.77>의 제2악장에서의 오보에가 가지고 있는 주제선율의 역할들을 보면 알 수 있고, 또한 브람스가 피아노와 바이올린뿐만 아니라 관악기도 많이 선호한 것을 볼 수 있다.³¹⁾ 이외에도 브람스는 비올라, 프렌치 혼과 같은 악기로 서정성이 깃든 따뜻한 음색을 그의 작품에서 표현하였다.

한편 그는 헝가리 집시음악의 특징을 여러 장르에 자주 사용하였는데 <집시의 노래 Op.103>은 헝가리의 집시적 성격을 강하게 나타내고 있으며 브람스의 정신적, 음향적 색채가 많이 내재되어 있는 작품이다.³²⁾

27) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 233.

28) 「표준 음악사전」, “브람스.”

29) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 232.

30) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스」, 118.

31) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스」, 118.

32) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스」, 461.

브람스는 베토벤 이후 낭만주의 시대의 교향곡이라는 장르에 있어 큰 업적을 보였으며, 또한 낭만주의 시대에 소홀하게 다루어졌던 실내악을 위한 최고의 작품들을 창작하였다. 한스 폰 뷔로(Hans von Bülow, 1830-1894)는 그를 바흐, 베토벤과 동등한 작곡가로 평가하여 ‘위대한 3B’라고 불렀으며, 브람스가 추구한 고전주의 전통 양식과 낭만주의 음악의 융합은 신고전주의를 이루었다.³³⁾

33) 홍세원, 「서양음악사」, 504.

3. 작곡기법

동시대에 활동했던 신독일 악파와 방향을 달리했던 브람스는 형식을 중요하게 여기는 절대음악을 추구하면서도 낭만적인 요소를 완전히 배재하지 않았다. 그는 고전주의 형식 안에서 풍부한 화성, 불규칙적인 프레이즈, 분산 화음, 옥타브에 걸친 서정적이고 폭넓은 주제선율 등으로 기존에 있던 양식에 더 많은 다양성을 주어 18세기 고전주의 형식과 19세기 낭만주의 음악의 특징을 잘 융합하였다.³⁴⁾

특히 브람스의 작품에서 가장 두드러지는 작곡기법으로는 고전시대의 주제기법을 넘어서는 동기발전, 복합적이고 다성적인 리듬의 사용, 대위법, 색채적인 폭넓은 화성 등을 꼽을 수 있다.

동기의 반복, 변형, 발전을 통한 동기 발전기법은 베토벤의 음악에 많이 나타나는 기법으로 브람스는 베토벤의 영향을 받아 이를 더욱 확장 시켰다.³⁵⁾ 브람스의 동기기법은 바그너가 사용한 라이트모티브(Leitmotif)와는 조금 다른 차이점을 가지는데 바그너가 여러 가지 다양한 동기를 사용하여 작품을 구성 하였다면, 브람스는 소수의 동기를 가지고 작품전체에 사용함으로 악곡의 통일성을 부여하는 방식이다.³⁶⁾ 또한 브람스의 발전적 변형기법은 주제의 변형기법과는 또 다른 차이점을 가지는데 주제의 변형기법은 주제의 형태를 유지하며 변주시키는 것이지만, 발전적 변형기법은 주제 안에 포함된 작은 동기들을 발전시켜 새로운 주제나 선율을 만드는 것이다.³⁷⁾ 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)는 이를 전개하는 변주라고 일컫는 “발전적

34) 김수연, “J. Brahms For Violin and Piano Sonata in d minor op.108 분석연구” (계명대학교 석사학위논문, 2008), 6.

35) 허영한, 김문자, 박미경 외, 「새 들으며 배우는 서양음악사」 (서울: 도서출판 심설당, 2011), 161.

36) 홍세원, 「서양음악사」, 505.

37) 허영한, 김문자, 박미경 외, 「새 들으며 배우는 서양음악사」, 178.

변주기법(Developing Variation)”이라 명칭 하였다.³⁸⁾

또한 브람스는 리듬사용에 있어서도 특별한 관심을 쏟았는데 정적이거나 규칙적인 리듬을 선호한 동시대의 음악가들과는 달리 불규칙한 박자의 사용, 종지를 늦추기 위해 마디에 또 다른 박을 추가하는 등 그의 탁월한 리듬 감각은 높이 평가받았으며 이러한 리듬으로 많이 사용된 것은 헤미올라(hemiola), 복합리듬, 교차리듬, 당김음을 들 수 있다.³⁹⁾ 뿐만 아니라 이러한 리듬은 작품의 구조를 결정짓는데 중요한 요소로 사용되는데⁴⁰⁾ 특히 그의 피아노 음악과 가곡에 많이 나타나는 셋잇단음표와 둘잇단음표의 교차리듬은 호모포닉 패시지에 흥미를 더해준다.⁴¹⁾

브람스는 악곡의 선율을 진행하는 방법에 있어 캐논, 전위, 동형진행, 병행진행 등의 여러 가지 모방 기법을 많이 사용하였고, 변주곡에서의 바소오스티나토(Basso ostinato)를 사용하는 등 대위법적 기법을 즐겨 사용하였다.⁴²⁾

브람스는 3도, 6도 음정의 중복, 반음계적 화음, 조성을 모호하게 하는 화성들을 많이 활용하였는데 특히 조성의 모호함은 슈만으로부터 영향을 받은 것으로 작품내의 조성의 경계를 흐리게 한다.⁴³⁾ 장단조 혼용(Mode mixture) 기법은 화성기법들 중 매우 색채적이며 조성체계의 쇠퇴를 일으키는 화성기법으로⁴⁴⁾ 같은 으뜸조 안에서 장조와 단조가 자유롭게 사용되어 브람스의 교향곡 3번 작품에도 나타나는 화성 기법이다.⁴⁵⁾

브람스의 전통적이며 혁신적인 음악은 후대의 작곡가들에게 많은 영향을

38) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 234.

39) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 236.

40) 허영한, 김문자, 박미경 외, 「새 들으며 배우는 서양음악사」, 159.

41) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 234.

42) 정미영, “브람스의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제1번 G장조, Op.78>연구:가곡 <비의 노래>와의 연관성을 중심으로” (성신여자대학교 석사학위논문, 2013), 15.

43) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 239.

44) 박재성, “장단조혼용 기법의 재조명: 화성분석을 위한 실제적 접근,” 「이화음악논집」 Vol.13 No.2 (2009), 29.

45) 허영한, 김문자, 박미경 외, 「새 들으며 배우는 서양음악사」, 161.

끼쳤는데, 특히 고진주의의 전통과 형식을 중시하는 그의 음악 특징은 20세
기의 레거(Max Reger, 1873-1916), 도흐나니(Dohnányi Ernő, 1877-1960), 쇤베
르크 등에게 많은 영향을 주었다.⁴⁶⁾

46) D. J. Grout, 「서양음악사」, 서우석 역 (서울: 수문당, 1982), 190.

Ⅲ. 피아노를 포함한 실내악

19세기의 실내악은 고전주의의 전통을 중요시하는 작곡가들에 의해 창작되어 절대음악이 가장 순수하게 표현된 장르로 평가받는다. 특히 19세기에는 피아노 악기의 발달과 피아니스트 출신 작곡가들의 활약으로 인해 이전 시대보다 현악실내악이 많이 줄고 피아노를 포함한 실내악이 많이 작곡되었다.⁴⁷⁾ 당시 작곡가들은 피아노와 현악기의 기교적이며 콘체르탄테적인 가능성, 악기의 색채적인 대조 등의 특징을 통해 피아노와 현악을 위한 장르의 작품을 많이 남겼다. 이 장르는 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 슈만, 멘델스존 이후 19세기 후반 브람스에 의해 절정을 이루었다.⁴⁸⁾

브람스는 총 24곡의 실내악을 작곡하였는데, 그 중 그가 잘 다루었던 악기인 피아노를 포함한 작품은 2중주부터 5중주까지 16곡이며 피아노가 포함되지 않은 작품은 8곡에 불과하다. 그의 실내악 구성 중 제일 큰 구성은 현악 6중주이며 고전시대에 많이 나타났던 현악4중주는 3곡이고 관악기는 호른과 클라리넷만을 사용하였다.⁴⁹⁾

그가 최초로 출판한 실내악은 1854년에 쓰여진 <피아노 3중주 Op.8>이며 이후 6년간의 공백기를 가진 뒤 제1, 2, 3기에 따라 나머지 실내악 작품이 출판되고, <피아노 3중주 Op.8>은 제3기에 다시 개정되어 출판된다<표1>.⁵⁰⁾

47) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「서양음악사」, 370.

48) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「서양음악사」, 370.

49) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 231.

50) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians, vol.4* (New York: Oxford University Press, 2001), 201.

<표1> 브람스의 실내악 작품

분 류	작품명	작곡년도	출판년도
1854년	*Piano Trio in B Major, Op.8	1853-54	1854
1기 1860-1865	String Sextet in B ^b Major, Op.18	1859-60	1861
	*Piano Quartet in g minor, Op.25	1861	1863
	*Piano Quartet in A Major, Op.26	1861	1863
	*Piano Quintet in f minor, Op.34	1862	1865
	String Sextet in G Major, Op.36	1864-65	1866
	*Cello Sonata in e minor, Op.38	1862-65	1866
	*Horn Trio in E ^b Major, Op.40	1865	1866
2기 1873-1875	String Quartet in c minor, Op.51 No.1	1865-73	1873
	String Quartet in a minor, Op.51 No.2	1865-73	1873
	*Piano Quartet in c minor, Op.60	1855-75	1875
	String Quartet in B ^b Major, Op.67	1875	1876
3기 1879-1894	*Violin Sonata in G Major, Op.78	1878-79	1879
	*Piano Trio in C Major, Op.87	1880-82	1882
	String Quintet in F Major, Op.88	1882	1882
	*Cello Sonata in F Major, Op.99	1886	1887
	*Violin Sonata in A Major, Op.100	1886	1887
	*Piano Trio in c minor, Op.101	1886	1887
	*Violin Sonata in d minor, Op.108	1886-88	1889
	*Piano Trio in B Major, Op.8	1889	1891
	String Quintet in G Major, Op.111	1890	1891
	*Clarinet Trio in a minor, Op.114	1891	1892
	Clarinet Quintet in b minor, Op.115	1891	1892
	*Clarinet Sonata in f minor, Op.120 No.1	1894	1895
*Clarinet Sonata in E ^b Major, Op.120 No.2	1894	1895	

(*피아노를 포함한 실내악)

브람스의 <피아노 3중주 B장조 Op.8>은 청년시절의 작품과 만년에 개정한 두 작품이 있다. 1853년에 작곡한 제1작의 제2악장은 슈베르트의 연가곡 <백조의 노래 D.957>중 제12곡인 “바닷가에서(Am meer)”와 연관성이 있으며, 또한 제3악장의 제2주제는 슈만에게도 특별한 영향을 주었던 베토벤의 <멀리 있는 그대에게Op.98>의 마지막 곡에 기초를 두고 쓰여 졌다.⁵¹⁾ 브람

스는 다소 고르지 못한 구성 등의 문제로 수정을 하기 시작하였는데 1890년부터 본격적으로 개작을 하였다. 현재 주로 연주되는 것은 개작이며 브람스는 제1작에서의 빠른 암시와 푸가토를 삭제하고, 형식적인 구조를 더욱 엄격하게 하였다.⁵²⁾ 제1작의 공개초연은 1858년 11월 27일 뉴욕에서 이루어졌으며 브람스 작품으로는 미국에서 가진 최초의 공개연주이다. 개작의 초연은 1890년 1월 10일 부다페스트(Budapest)에서 후바이의 바이올린, 포파의 첼로, 브람스의 피아노로 연주되었다. 제1작과 개작은 모두 4악장 이었지만 각 악장의 구성은 조금씩 변경되었다. 제1악장은 소나타 형식이며, 제1작에서는 Allegro con moto였지만 개작은 Allegro con brio로 바뀌었다. 제2악장은 3부형식으로 Scherzo, Allegro molto이며 코다를 제외하고 개작에서는 수정 되지 않았다. 제3악장은 3부형식으로 제1작은 Adagio non troppo였지만 개작에서는 Adagio로 변경되었고, 제4악장은 론도형식으로 제1작은 Allegro molto agitato였지만 개작에서 Allegro로 단순하게 수정되었다.⁵³⁾

1) 제1기

브람스는 피아노 4중주곡을 3곡 작곡하였는데 당시 피아노의 활발한 발달로 인해 실내악에서는 피아노의 비중이 치우쳐지기 쉬웠으나 그는 피아노를 중요하게 다루면서도 현악기와의 균형을 잃지 않았다.⁵⁴⁾ <피아노 4중주 g단조 Op.25>와 <피아노 4중주 A장조 Op.26>은 굉장히 혁신적이며 스케일이 거대한데 특히 <Op.25>의 제1악장은 최소 5개의 주제선율이 있으며, 침울한 g단조분위기에서 활기 넘치는 D장조까지 다양한 음악의 흐름이 대조적으로 나타나고 있다.⁵⁵⁾ 이 작품의 공개초연은 1861년 11월16일 함부르크에

51) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians, vol.4*, 192.

52) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians, vol.4*, 192.

53) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 265.

54) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 237.

55) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians, vol.4*, 192.

서 연주되었으며 제1악장은 Allegro의 소나타형식, 제2악장은 Allegro ma non troppo의 3부형식, 제3악장은 Andante con moto의 3부형식, 제4악장은 Presto로 Rondo alla Zingarese의 형식으로 나타난다.

<피아노 4중주 A장조 Op.26>의 제1악장은 쇤베르크가 칭한 ‘발전적 변주’의 작은 동기로 인해 주제선율이 발전되어 서정적인 멜로디를 구성하여 준다.⁵⁶⁾ 이 작품은 1861년 11월 29일 빈에서 초연되었고 제1악장은 Allegro non troppo의 소나타형식, 제2악장은 Poco adagio의 론도형식, 제3악장은 Scherzo poco allegro의 3부형식이며 제4악장은 Allegro의 론도형식에서 쓰여졌다.

1862년 브람스는 첼로 2대를 포함하는 현악5중주를 작곡 하였는데 마음에 들지 않아 수정을 하기 시작하였고 <두대의 피아노를 위한 소나타 f단조 Op.34b >로 편곡되었다. 그러나 이 작품 또한 피아노의 역할이 현보다 뒤떨어진다고 생각하여 <피아노 5중주 f단조 Op.34>로 개작되었고 이 작품은 현악 4중주에 피아노를 더한 곡으로 브람스의 피아노 5중주곡은 한 곡밖에 남아있지 않다.⁵⁷⁾ 이 작품의 공개초연은 1865년 6월22일 라이프치히(Leipzig) 음악원에서 연주되었고 당시 연주자는 알려져 있지 않다.⁵⁸⁾ 작품은 총 4악장으로 제1악장은 Allegro non troppo의 소나타형식, 제2악장은 Andante un poco adagio의 3부형식, 제3악장은 Scherzo, Allegro의 3부형식, 제4악장은 Poco sostenuto allegro non troppo의 소나타형식이다.

<첼로 소나타 e단조 Op.38>은 독주악기를 위한 소나타 작품 중 첫 번째로 1865년에 작곡되었다. 이 곡은 현재 3악장으로 되어있지만 원래는 4악장의 구성으로 아다지오의 악장이 삭제된 것으로, 1862년 제1, 2악장을 먼저 완성하였으며 이후 부분적으로 보충된 것이다.⁵⁹⁾ <Op.38>은 브람스의 친구인

56) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, 192.

57) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 200.

58) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 201.

59) 세계음악가전집, 「브람스」, 202.

겐스바헤르에게 헌정되었고, 각 악장은 모두 단조이며 제1악장은 Allegro non troppo의 소나타 형식, 제2악장은 Allegretto quasi menuetto로 트리오를 포함한 복합 3부분 형식이며, 제3악장은 Allegro의 복합 3부분 형식이다.

브람스의 실내악작품 가운데 호른작품은 <호른 3중주 E^b장조 Op.40> 하나이다. 그는 낭만적인 울림의 음색과 풍부한 역량에 적합하도록 발트호른⁶⁰⁾을 사용하였고 또한 처음으로 기악곡의 제1악장에 소나타 형식을 포기하였다.⁶¹⁾ 공개초연은 1865년 11월28일 취리히(Zürich)에서 브람스의 피아노와 헤거의 바이올린, 다레스의 호른으로 이루어졌으며 악장은 총 4악장이다. 제1악장은 Andante의 론도형식, 제2악장은 Scherzo, Allegro의 3부형식, 제3악장은 Adagio의 3부형식, 제4악장은 Allegro con brio의 소나타 형식이다.

2) 제2기

<피아노 4중주 c단조 Op.60>은 피아노 4중주<Op.25, Op.26>보다 더 빠른 1855년에 구상되었다. 처음 구상 당시 c# minor로 스케르초를 포함하지 않는 3악장으로 이루어 졌으나 1874년 다시 수정하여 c minor로 옮겼다.⁶²⁾ 이 작품의 공개초연은 1875년 11월18일 빈에서 연주되었고, 제1악장은 Allegro non troppo의 소나타형식, 제2악장은 Scherzo, Allegro의 3부형식, 제3악장은 Andante의 소나타형식, 제4악장은 Allegro comodo의 소나타형식이다.

3) 제3기

브람스의 실내악 작품 중 2중주 소나타는 피아노와 바이올린을 위한 소나타 3곡, 피아노와 첼로를 위한 소나타 2곡, 피아노와 클라리넷을 위한 소나타 2곡이 있는데 <첼로 소나타 e단조 Op.38>만이 제1기에 작곡되었고 나머

60) 발트호른(Waldhorn) - 벨브가 없는 내추럴 호른

61) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, 193.

62) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, 193.

지 곡들은 모두 제3기에 작곡되었다. 특히 제3기 시기의 작품에는 각 악장을 동기적으로 연관시키는 것이 많으며 그 중 <바이올린 소나타 G장조 Op.78>은 오스트리아 베르터 호반의 페르차하(pörschach)에서 작곡되었고 브람스의 가곡 <비의 노래 Op.59 No.3>의 선율을 차용하여 ‘비의 노래 소나타’ 라는 부제가 붙는다.⁶³⁾ 그리고 제3악장에서는 제2악장의 주제가 다시 제시되어 브람스가 악장간에 유기적 통일을 원했던 것을 알 수 있는 대표적인 작품이다.⁶⁴⁾ 이 작품은 1879년 그의 친구이자 바이올리니스트인 요하임과 브람스 자신이 각각 바이올린과 피아노를 맡아 연주하였고, 공개초연은 11월8일 본(Bonn)에서 이루어졌다. 총 악장은 3악장으로 제1악장은 Vivace non troppo의 소나타 형식, 제2악장은 Adagio의 3부 형식, 제3악장은 Allegro molto moderato의 론도 형식이다.

<피아노 3중주 C장조 Op.87>은 간결한 작품을 보여주는 대표적인 곡으로 제2악장의 변주곡은 헝가리적인 색채를 가지고 있다.⁶⁵⁾ 이 작품의 제1악장은 1880년 빈에서 완성이 되었고, 그 후 3중주곡의 작곡을 중지 하다가 1882년 이술(Ishul)에서 나머지를 완성하였다.⁶⁶⁾ 공개초연은 1882년 12월29일 프랑크푸르트(Frankfurt)에서 브람스의 피아노와 헤르만의 바이올린, 필러의 첼로로 연주되었고, 총 4악장의 구성을 가지고 있다. 제1악장은 Allegro의 소나타 형식, 제2악장은 Andante con moto의 주제와 변주, 제3악장은 Scherzo, Presto의 3부형식, 제4악장은 Allegro giocoso의 소나타형식에서 쓰여졌다.

<첼로 소나타 F장조 Op.99>는 첼로 소나타의 두 번째 작품으로 제1악장 제1주제에 나타나는 4도 음정관계에 있는 두 개의 음형 C-F가 16분음표와 4분음표에서 제시되는데, 이 음형은 악장 전체에서 발전되고 변형되어 나타

63) 세계음악가전집, 「브람스」 (서울: 태림출판사, 1978), 205.

64) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 288.

65) 세계음악가전집, 「브람스」, 206.

66) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 267.

나는 중요한 특징이다.⁶⁷⁾ <Op.99>는 <Op.38>이 작곡 된지 21년만인 1886년에 툴에서 작곡되었으며, 개인적인 초연은 베른(Bern)의 비트만의 집에서 열렸으나 공개초연은 1886년 11월24일 빈에서 친구인 하우스만의 첼로와 브람스의 피아노로 이루어졌다. 이 작품은 총 4악장이며 제1악장은 Allegro vivace의 소나타 형식, 제2악장은 Adagio affettuoso의 3부 형식으로 <Op.38>의 Adagio였던 제4악장이 새로운 조성을 가지고 나타난 것이다.⁶⁸⁾ 계속해서 제3악장은 Allegro passionato의 스케르초와 트리오를 가진 복합 3부 형식이고, 제4악장은 Allegro molto의 론도 소나타 형식이다.

<바이올린 소나타 A장조 Op.100>은 1886년 여름 스위스의 수도 베른(Bern)근처의 툴(Thun)이라는 호수가 있는 마을에서 작곡되었다. 제1악장 제1주제의 첫 마디 3개의 음은 바그너의 악극 <뉘른베르크의 마이스터징거> 중 <발터의 찬양가>의 제65절 선율과 비슷한 동기를 가졌으며 이 동기는 제1악장뿐만 아니라 제2, 3악장에도 나타나 작품의 통일성을 보여준다.⁶⁹⁾ 이 작품은 12월2일 빈(Wien)에서 헬메스베르거의 바이올린과 브람스의 피아노로 초연되었고, 총 3악장으로 제1악장은 Allegro amabile의 소나타 형식, 제2악장은 Andante tranquillo-Vivace-Andante-Vivace di piu-Andante-Vivace로 느린악장과 스케르초를 겸한 3부형식이며, 제3악장은 Allegretto grazioso(quasi Andante)의 론도 형식이다.

<피아노 3중주 c단조 Op.101>은 브람스가 1886부터 3년 동안 여름마다 지내왔던 툴 마을에서 작곡되었는데 그가 이곳에 있을 때 특히 실내악곡을 많이 작곡하였다. 그 이유는 그곳에 머물렀을 때 비트만의 집에서 실내악 앙상블을 즐기는 일들로 인하여 실내악에 많은 매력을 느끼고 있었기 때문이

67) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, 194.

68) 박은경, "Johannes Brahms 「Sonata for Piano and Violin in A, Op.100」에 관한 연구 : 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구" (성신여자대학교 석사학위논문, 2008), 9.

69) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 293.

고 특히 이 시기는 브람스에게 가장 행복했던 열정적인 창작활동의 시기로 이 작품의 성격 또한 정열적이고 격렬하다.⁷⁰⁾ 이 작품은 1886년 12월20일 부다페스트에서 브람스의 피아노와 후바이의 바이올린, 포파의 첼로로 공개 초연되고, 총 4악장의 구성을 가진다. 제1악장은 Allegro energico의 소나타 형식, 제2악장은 Presto non assai의 3부형식, 제3악장은 Andante grazioso의 3부형식, 제4악장은 Allegro molto의 소나타형식이다.

<바이올린 소나타 d단조 Op.108>은 바이올린 소나타 중 가장 마지막에 작곡된 곡으로 이 작품 역시 튠에서 구상되어 1888년에 완성되었다. 작곡 당시 절친한 지인들의 잇따른 죽음으로 우울한 시기였으며 3개의 소나타 작품 중 유일한 단조 작품으로 그의 내면적인 감정이 담겨져 있다.⁷¹⁾ 이 작품은 친한 친구이자 피아니스트 겸 지휘자인 한스 폰 빌로에게 바쳐졌고⁷²⁾ 공개 초연은 1888년 12월22일에 부다페스트에서 헝가리의 바이올리니스트 후바이와 브람스가 피아노를 연주하여 초연되었다. 이 작품은 총 4악장으로 제1악장은 Allegro의 소나타 형식, 제2악장은 Adagio의 3부형식, 제4악장은 Presto agitato의 소나타 론도 형식이다.

브람스가 창작의 감퇴를 느껴 대곡 작곡을 그만 둘 무렵, 그는 뮐펠트의 연주를 감상하게 된 계기로 클라리넷 실내악 곡을 작곡하기 시작하였는데 총 4곡의 클라리넷 실내악 곡 중 <클라리넷 3중주 a단조 Op.114>는 가장 먼저 작곡된 작품이다.⁷³⁾ 이 작품은 1892년 이슐(Ishul)에서 완성되었으며 대위법이 많이 사용되었고 주제선율은 대부분 펼침화음으로 나타난다.⁷⁴⁾ 초연은 1891년 12월12일 베를린(Berlin)에서 브람스의 피아노와 뮐펠트에 의해 이루어졌고 제1악장은 Allegro의 소나타 형식, 제2악장은 Vivace의 론도 형

70) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 272.

71) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 297.

72) 「최신명곡해설전집」 (서울: 세광음악출판사, 1983), 299-300.

73) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 277.

74) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, 194.

식, 제3악장은 Andantino grazioso의 론도 형식, 제4악장은 Allegro의 소나타 형식이다.

피아노와 클라리넷을 위한 소나타는 두 개의 작품으로 브람스 최후의 실내악 작품이며 브람스는 이 두 작품을 비올라를 위한 소나타로도 편곡하였는데, 원곡 못지않게 지금까지 많이 연주되고 있다.⁷⁵⁾ 두 작품 모두 1894년 이슬에서 작곡되었으며 클라리넷 연주가 뮐펠트에게 헌정되었다. <클라리넷 소나타 f단조 Op.120 No.1>은 f단조에서 유니즌으로 시작된 주제가 발전부의 마지막 부분에서는 f#단조로 전조되어 나타나는데, 이러한 특징은 주요 선율이 등장할 때 자주 반복된다.⁷⁶⁾ 이 작품은 1895년 1월11일 비엔나(Vienna)에서 뮐펠트의 첼로와 자신의 피아노로 초연되었으며 총 4악장으로 제1악장은 Allegro appassionato의 소나타 형식, 제2악장은 Andante un poco adagio의 3부 형식, 제3악장은 Allegretto grazioso의 복합 3부 형식, 제4악장은 Vivace의 론도 형식이다.

<클라리넷 소나타 E^b장조 Op.120 No.2>는 1895년 1월8일 <Op.120 No.1>과 같이 비엔나에서 뮐펠트와 초연 되었으며 총 3악장으로 제1악장은 Allegro amabile의 소나타 형식, 제2악장은 Allegro appassionato의 3부 형식, 제3악장은 Andante con moto의 Theme&5variation이다.

75) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스」, 316.

76) Stanley Sadie, *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, vol.4, 194.

IV. <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>

1. 작품배경

1886년 브람스는 스위스 베른(Bern) 근처의 툰(Thun)에서 아름다운 경관을 바라보며 작품을 많이 구상하였다. 이곳에서 그는 <첼로 소나타 Op.99>, <바이올린 소나타 Op.100>, <피아노 3중주 Op.101>과 동시에 <바이올린 소나타 Op.108>도 작곡하였는데 다른 작품과 달리 <바이올린 소나타 Op.108>은 그 당시에 끝맺지 않고 1888년에 완성하였다.⁷⁷⁾

<바이올린 소나타 Op.108>은 그 당시 브람스의 감정이 잘 드러나 있는 작품이다. 작곡 당시 그는 어린 시절 스승인 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887), 친한 친구였던 음악학자 폴(Carl Ferdinand Pohl, 1819-1887) 그리고 잇따른 지인들의 죽음으로 외롭고 암울했었다. 따라서 바이올린 소나타 중 유일하게 단조인 이 작품은 그의 우울했던 내면적 감정을 잘 나타내준다.

이 곡은 1889년 4월 오랜 친구이자 피아니스트, 지휘자였던 한스 폰 뷔로에게 헌정되었고 1889년 짐로크사(N. Simrock Verlag)에서 출판되었다. 공식적인 초연은 브람스의 피아노, 헝가리 태생의 바이올리니스트 후바이(Jeno hubay, 1858-1937)에 의해 1888년 12월 21일 부다페스트에서 이루어졌다.⁷⁸⁾

77) Leon Botstein, *The compleat Brahms* (New York: W.W. Norton&Company, 1999), 87, 99.

78) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스」, 293.

2. 작품분석

1) 제1악장

제1악장은 Allego 빠르기의 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 이루어진 소나타 형식이다. 제시부는 두 개의 주제를 가지며 그 중 제1주제는 d단조, 제2주제는 F장조의 조성에서 나타난다. 발전부는 제시부의 주제를 가지고 두 개의 부분으로 나뉘어 변형, 발전되고 재현부는 제시부의 주제들이 다시 나오지만 제2주제의 조성이 으뜸조가 아닌 관계조에서 제시되는 특징을 가지고 있다(표2).

<표2> 제1악장 형식

형식		마디	조성
제시부	제1주제부	1-24	d단조
	경과구	24-47	d단조-F장조
	제2주제부	48-73	F장조
	코데타	74-83	F장조
발전부	제1부분	84-107	d단조
	제2부분	108-129	F장조-d단조
재현부	제1주제부	130-153	d단조
	경과구	153-185	f#단조-d단조
	제2주제부	186-217	D장조-d단조
코다	제1부분	218-235	d단조
	제2부분	236-264	d단조

(1) 제시부

마디1-4에 나오는 바이올린 선율은 제1주제부의 주제선율이며 이때 바이올린과 피아노에 포함된 동기a, b, c, d는 제1악장의 주요 선율에 많이 등장하는 것으로, 각 부분마다 동기가 변형되고 발전되어 나타난다.

동기a, b, c는 바이올린 선율에서 먼저 나타나는데 동기a는 온음표와 2분음표로 이뤄진 리듬형이며 4도 음정의 특징을 가지고, 동기b는 2분음표와 뒤에 따라나오는 4개의 8분음표들의 순차진행이며, 동기c는 겹점2분음표와 8분음표 하나로 이루어진 동기이다. 또한 피아노 양손에 나타나는 동기d는 당김 리듬의 형태로 나타나는데 마디1-2에서 유니즌, 마디3-4에서는 마지막 박자의 음정이 바뀐 형태로 진행되며 바이올린의 주제선율을 뒷받침한다(악보1).

<악보1> 제1악장 마디1-4

마디1-4의 바이올린 선율은 마디5-8에서 반복되는데 동기a, b, c의 리듬은 그대로지만 음정은 a², d³, c³, b^{b3}, c³, a², g²에서 f², a², g², f², g², e², d²⁷⁹)

79) 악곡분석에 등장하는 음역의 표기법은 「Elementary Harmony」(Englewood Cliffs Prentice Hall, 1989)의 오토만 로버트(Ottman Robert)계이름을 사용하였다. Middle C를 c¹으로 표기하는 것을 중심으로 가장 베이스인 A음은 AAA로 나타내며 저음역에서 고음역 순서대로 CC, C, c, c¹, c², c³, c⁴, c⁵로 표기된다.

로 하행되고 피아노는 동기d의 리듬과 동일하게 진행된다. 하지만, 이때 단선율이 아닌 옥타브와 단선율이 혼합되어 나타난다. 마디9에서는 감7도 화성에서 동기b의 선율이, 그리고 마디10에서는 리듬이 축소된 동기c가 바이올린에 나타나고, 피아노에서는 동기d가 다시 단선율의 유니즌에서 제시된다(악보2).

<악보2> 제1악장 마디5-10

마디11부터는 새로운 리듬형태가 나오는데 브람스의 리듬 특징 중 하나인 2:3의 복합리듬이 피아노의 양손에서 제시된다. 또한 마디12의 바이올린 선율에 나타나는 E^b은 새로운 음색을 표현해 주는데, 이 부분은 나폴리 6화음(N₆)의 전위형이며 바로 전 마디에 나타나는 V⁷/N₆는 N₆를 꾸며주는 딸림화음이다. 이처럼 N₆의 화성사용은 고전주의에서도 볼 수 있지만 N₆의 전위형은 낭만주의에서 보이는 음색변화이다.

마디13-15의 바이올린은 동기b의 리듬이 동형진행으로 두 마디에 걸쳐 나타나고 곧 바로 리듬이 축소된 동기c가 나타난다. 이때 피아노에서는 단선율의 유니즌으로 동기d의 리듬을 제시하는데, 이때는 마디1-2의 피아노 양손의 음역보다 훨씬 넓어진 음역대에서 나타난다(악보3).

<악보3> 제1악장 마디11-15

마디16-18은 마디11-13의 바이올린 선율과 피아노의 2:3리듬 음형이 a단조로 전조되어 마디21까지 이어지며, 마디22-23은 마디1-2의 바이올린 선율에서 제시되는 동기a와 b가 마디1-2에서 보다 한 옥타브 아래에서 나타난다. 또한 마디24에서는 a단조가 아닌 A장조의 원조로 끝나 피카르디 종지가 사용되었음을 알 수 있다(악보4).

<악보4> 제1악장 마디16-24

마디24-25의 경과부의 도입부에서는 피아노가 d단조의 V 화음으로 시작하고, a²음을 공통음으로 하여 B^b장조의 V⁷로 화성이 바뀌면서 제1악장에서 처음으로 *f* 악상을 나타낸다. 마디24의 셋째 박자부터 피아노로 시작되는 경과구는 마디25의 셋째 박자부터 축소된 동기a와 동기b의 리듬이 나타난다.

마디27의 둘째 박자에서 피아노는 양손의 옥타브로 리듬이 변화된 동기b가 마디27-28에 걸쳐 3도 하행하여 연속적으로 진행하며, 이때 바이올린은 경과구 도입부인 마디24-27에 제시되었던 피아노의 윗 선율을 옥타브에서 그대로 모방한다.

마디30부터 바이올린은 동기C의 리듬이 축소되어 넓은 음역대에서 반복되어 나타나고, 옥타브로 연주되던 피아노는 오른손의 16분음표와 왼손의 8분음표에서 엇박자로 나타나는데 이것은 마디1-2에 제시되었던 동기d의 리듬이 16분음표로 축소되어 나타난 것이다(악보5).

<악보5> 제1악장 마디24-33

마디34부터 피아노는 오른손과 왼손의 리듬이 서로 주고 받으며 반진행 하며 연주된다. 마디40의 둘째박자부터 마디47까지는 바이올린과 피아노가 서로 3도 상행과 4도 하행의 음형을 교차하며 주고받는다. 마디41부터는 피아노가 8분음표의 하행과 상행하는 반주 음형을 제시하고, 마디42의 피아노 오른손의 옥타브 멜로디는 바이올린이 마디40에서 제시하였던 3도상행과 4도상행의 음형을 받아서 나타낸 것이다. 마디44에서는 바이올린이 다시 선율을 이어받아 두 악기사이에 주고받으며 제2주제부로 연결된다(악보6).

<악보6> 제1악장 마디34-47

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 34 to 40. The piano part (left hand) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the violin part (right hand) plays a melody with intervals of 3rd and 4th degrees. Dynamics include *f* and *p*. The second system covers measures 41 to 47. The piano part continues with eighth-note accompaniment, with annotations for '하행' (descending) and '상행' (ascending) eighth-note patterns. The violin part continues with a melody, also annotated with '3도' and '4도' intervals. Dynamics include *f* and *p*. A 'v7' marking is present at the end of the system.

F장조에서 시작하는 제2주제부는 바이올린에서 주제선율이 나타났던 제1주제부와는 달리 피아노가 마디48에서 먼저 제시한다. 특히 제2주제의 주제선율은 마디48-49의 두 마디에 걸쳐 2+3+3의 리듬으로 나타나는데, 이러한 불규칙한 박절은 브람스의 작품에서 많이 발견되는 특징이다. 마디50-51에서는 제2주제의 주제선율이 동형진행으로 한 번 더 제시되고, 마디52부터는 주제선율의 일부만 사용되면서 자연스럽게 하행한다(악보7).

<악보7> 제1악장 마디48-55

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 48 to 51. Measure 48 is marked 'F장조' and 'Ped.'. Measures 48-49 are marked '주제선율' and feature a 2+3+3 rhythm. Measures 50-51 are marked '동형진행'. The second system covers measures 52 to 55. Measure 52 is marked '52' and '하행'. The score includes performance markings such as 'espress.' and 'sf'.

마디56-58은 마디40-45에 나왔던 3도 상행과 4도 하행의 음형이 다시 나타나는데, F장조가 아닌 d단조에서 제시된다. 마디56은 피아노에서 먼저 제시되고, 마디57의 바이올린에서는 전위되며 마디58의 피아노에서는 옥타브로 그리고 마디59의 왼손 상성부에서는 전위되어 한 마디씩 모방하듯이 나타난다. 선율의 모방이 끝난 마디62에서는 다시 F장조로 돌아와 바이올린에서 제2주제 주제선율이 나오는데, 이때는 마디48-49의 음역보다 한 옥타브 높아진 음역대에서 제시된다(악보8).

<악보8> 제1악장 마디56-63

The musical score for measures 56-63 is presented in two systems. The first system (measures 56-59) is in D minor (d단조) and piano (p). It features a melodic line in the upper voice with intervals of 3rd and 4th degrees, and a bass line with a similar intervallic structure. The second system (measures 60-63) shows a change to F major (F장조) and includes a second theme (제2주제) marked with forte (f) and 'espress.' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

제시부의 코데타 성격을 띠는 마디74-83에서는, 마디41-42의 8분음표의 하행하고 상행하는 음형이 셋잇단음표로 변형되어 여덟 마디동안 나타난다. 또한 바이올린과 피아노의 오른손 상성부에서는 3도와 2도로 이루어진 음형이 두 개의 4분음표에서 서로 주고받는 특징을 보이면서 제시부의 F장조의 원조로 마무리한다(악보9).

<악보9> 제1악장 마디 74-83

The musical score for measures 74-83 is presented in two systems. The first system (measures 74-78) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part includes a 3rd interval ('3도') in measure 74, a 2nd interval ('2도') in measure 75, and descending ('하행') and ascending ('상행') triads in measures 76 and 77. The piano part is marked with a piano dynamic (*p*) and a *dolce* marking. The violin part (treble clef) is marked with a piano dynamic (*p*) and a *dolce* marking. The second system (measures 79-83) shows the piano part continuing with a piano dynamic (*p*) and a *dim.* marking. The violin part also continues with a piano dynamic (*p*) and a *dim.* marking. The score concludes with a first ending bracket in the piano part.

(2) 발전부

발전부는 선율의 연주 방식에 따라 제1부분, 제2부분으로 나뉜다. 제1부분은 주제선율이 여러 성부에 걸쳐 나오는 다성양식으로 나타나고, 제2부분은 바이올린이 혼자 주제선율의 주도권을 갖는 특징이 나타난다. 특히 발전부에서 나타나는 가장 큰 특징은 페달 포인트를 사용한 것인데, 마디84-129의 발전부 전체의 피아노 왼손에서는 원조인 d단조의 딸림음인 A음이 4분음표와 온음표에서 규칙적으로 나오고 있다.

제1부분은 마디84-107로서 제시부에 나타난 동기들이 변형되어 다성양식으로 나타난다. 피아노의 왼손 하성부가 페달 포인트로 계속 연주되는 가운데 바이올린과 피아노의 오른손, 피아노의 왼손 상성부가 3성부를 이루어 주요 동기들이 각 성부별로 모방하며 나타난다.

마디84-85의 바이올린은 피아노의 지속음 위에서 동기a와 b의 제1주제 선율의 멜로디와 리듬이 축소되어 나타나고, 마디1-2의 동기d의 당김음 리듬형이 연속하는 8분음표형으로 변형되어 나타난다. 마디84-85의 바이올린 선율은 마디86에서 피아노가 3도 하행하며 제시한다.

마디88-91에서는 바이올린과 피아노의 오른손, 피아노의 왼손에서 동기b의 모방이 나오는데 마디88은 피아노의 오른손이 마디89는 바이올린이, 마디90은 피아노의 오른손이 그리고 마디91에서는 피아노 왼손의 상성부에서 제시되어 여러 성부에서 모방기법이 나타난다.

마디92는 바이올린에서 동기c의 리듬이 나타나며 이는 마디92-93까지 두 마디 반복 후 마디94에서 3도 상행하여 계속되며, 이때 피아노의 오른손에서는 8분음표의 반주음형이 연속적으로 진행된다(악보10).

<악보10> 제1악장 마디84-94

84 동기d의 변형된 리듬
molto p e sotto voce sempre
 3도 하행
pp
molto legato e sotto voce sempre
 발림음
 페달 포인트

90
 c
 c, 3도상행

Detailed description: The score consists of two systems. The first system (measures 84-89) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has a melodic line with a '3도 하행' (3rd degree descending) annotation and a 'b' (breath mark) above it. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and a treble line with a '3도 하행' annotation and a 'b' above it. Performance instructions include 'molto p e sotto voce sempre' for the vocal part and 'pp' and 'molto legato e sotto voce sempre' for the piano part. A circled note in the piano bass line is labeled '발림음 페달 포인트'. The second system (measures 90-94) continues the vocal and piano parts. The vocal line has a 'c' (crescendo) annotation above it, and the piano treble line has a 'c, 3도상행' annotation above it. Both systems include 'b' (breath mark) annotations above the vocal line.

마디96-107은 마디84-95의 연주와 동일하지만 마디84의 바이올린에서 제시된 동기 d의 변형된 음형이 5도 상행하여 a단조에서 나타나고, 바이올린에서 나타났던 동기c가 마디104-107에서는 피아노 왼손의 상성부에서 나타난다(악보11).

<악보11> 제1악장 마디96-107

The image shows a musical score for measures 96-107. It consists of two systems of staves. The first system (measures 96-101) features a violin part on the top staff and a piano part on the bottom two staves. The violin part has a melodic line with a bracket labeled '5도 상행' (5th degree ascent) above it. The piano part has a steady bass line with a bracket labeled 'a단조' (a minor) below it. The second system (measures 102-107) continues the violin and piano parts. The piano part has a bracket labeled 'c' above it, indicating the appearance of a motif. There are also brackets labeled 'b' above the piano part in both systems, indicating a specific melodic or rhythmic element.

발전부의 제2부분은 마디108-129인데 제1부분의 피아노 페달 포인트는 그대로 유지되지만, 주제 선율의 역할이 바이올린에서만 나타나는 차이점을 가진다.

마디108-115는 피아노 왼손의 하성부에서 딸림음을 사용한 페달 포인트가 계속되고 오른손에서는 8분음표 반주음형이 계속되는 동안, 피아노의 왼손 상성부에서 바이올린의 주제선율과 동일한 2분음표 리듬으로 대선율이 제시

된다. 또한 마디112-115까지 바이올린에서는 동기c의 리듬이 나타난다.

마디116-119의 바이올린에서는 2분음표의 반음계로 하행하는 음형이 제시되고, 피아노의 오른손은 하행하는 분산화음이 나타난다.

지금까지 발전부의 오른손에서 8분음표로 제시되던 리듬이 마디124-127에서는 셋잇단음표로 바뀌어 2:3리듬을 이루며 나타나고, 마디128-129에서는 둘째박과 넷째박에 4분음표가 사용되어 점점 작아지면서 발전부가 고요하게 마무리 된다(악보12).

<악보12> 제1악장 마디108-119, 마디124-129

마디124-129

(3) 재현부

재현부는 제시부의 주제선율을 그대로 반복되지만, 변화된 동기와 대위법적 기법들을 통하여 여러 가지 변형된 모습이 나타난다.

마디130-153은 재현부의 제1주제부로서, 바이올린이 주제선율을 주도하는 것은 제시부와 동일하지만 음형적으로는 다르게 표현된다. 바이올린의 음역대가 제시부보다 한 옥타브 아래에서 하행되어 나타나고, 피아노의 양손은 당김 리듬의 동기d가 연속적인 8분음표로 변형되어 바이올린의 선율과 함께 진행된다(악보13).

<악보13> 제1악장 마디130-137


130 한 옥타브 하행
sotto voce espress.

sotto voce molto legato sempre
연속적인 8분음표

134

재현부의 경과구는 마디153의 셋째 박자부터 마디185까지이다. 경과구의 시작은 피아노에서 먼저 제시되었던 제시부의 경과구와는 달리 바이올린과 피아노가 함께 나오며 마디157부터는 #단조에서 제시된다. 일반적으로 재현부의 경과구는 제시부의 경과구보다 축소되는 경우가 많지만, 이 작품의 경


과구는 제시부보다 재현부에서 길이가 더 늘어났으며 기법적으로도 더욱 풍부해진 특징을 보여준다.

마디157-168은 바이올린과 피아노에서 서로 다른 동기가 대위법적으로 모방하여 연속적으로 나타난다. 이 부분에 나오는 동기는 변형된 동기a, b와  리듬을 가진 새로운 음형e이다.⁸⁰⁾

음형e는 마디157의 둘째박자부터 피아노의 양손에서 먼저 제시된다. 마디158부터 피아노의 오른손은 축소된 동기b로 바뀌고, 이 동기b는 마디159에서 피아노의 양손, 마디160에서 바이올린과 피아노의 왼손, 그리고 마디161에서는 바이올린과 피아노의 오른손에서 서로 모방하며 발전된다.

동기b가 두 악기 사이에서 모방되는 가운데 음형e 또한 마디158부터 나타나는데, 마디158에서 피아노의 왼손, 마디159에서 바이올린, 마디160에서 피아노의 오른손, 그리고 마디161에서는 피아노의 왼손에서 한 마디씩 서로 주고받으며 리듬적으로 모방하여 동기b와 겹치면서 나타난다.

마디162-163의 피아노 오른손은 동기a의 음정이 변형되어 화성에서 나타나고, 마디164의 바이올린은 마디1-2의 a^2-d^3 가 $c\#^3-f\#^3$ 으로 상행하며 단선율에서 모방하고 또 다시 마디166-167의 피아노가 받아 왼손에서 5도 하행하여 옥타브에서 모방한다. 마디162-167까지 동기a가 변형되어 모방되는 동안 음형e는 마디162-163에서 바이올린, 마디164-165에서 피아노 왼손, 마디166-167에서 피아노 오른손으로 두 마디에 걸쳐 모방되어 서로 주고 받으면서 나타난다(악보14).

80) 필자는  리듬형을 편의상 음형e라고 부른다.

<악보14> 제1악장 마디153-167

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 153-165) includes a piano part (left and right staves) and a violin part (top staff). The piano part features a complex rhythmic accompaniment with chords and arpeggios, marked with a forte *f* dynamic. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Annotations include 'c' for chords, 'b' for bends or breath marks, and 'a' for accents. A key signature change to one flat is indicated by '단조' (minor key) below the piano part. The second system (measures 166-167) continues the piano and violin parts, with similar annotations and dynamics. The piano part includes markings for 'c', 'a', and 'f'. The violin part includes markings for 'c', 'a', and 'f'. The score concludes with a final chord in the piano part.

재현부의 제2주제부는 제시부의 제2주제에 나타난 기법이 그대로 나타나지만 원조가 아닌 D장조에서 나오며 제시부의 코데타와 동일한 기법으로 마디208-213까지 바이올린과 피아노의 오른손 상성부가 3도와 2도로 이루어진 두 개의 4분음표의 음형을 서로 주고받고, 피아노 왼손에서도 셋잇단음표의 리듬이 나타난다(악보15).

<악보15> 제1악장 마디186-189, 마디208-213

186

espress. *sf*

D장조

마디208-213

208

p *cresc.*

3도

2도

(4) 코다

코다는 제1부분, 제2부분으로 나눌 수 있다. 마디218부터 시작되는 코다의 제1부분은 제1주제의 재현으로 바이올린의 선율은 제시부의 제1주제 선율과 같은 음정이지만 첫 음이 옥타브로 변형되었고 피아노 역시 동기d의 당김음 리듬은 그대로 표현되었지만 단선율이 아닌 화성적으로 더욱 풍성해진 변화를 보인다(악보16).

<악보16> 제1악장 마디218-221

마디236부터는 코다의 제2부분으로 발전부의 다성양식과 모방기법이 많이 나타나는 가운데 바이올린의 선율과 피아노의 왼손 페달 포인트가 5도 하행하고 원조인 d단조의 으뜸음(D)이 강조되며 나타난다(악보17).

<악보17> 제1악장 마디236-239

마디258부터는 제시부의 제1주제선율이 바이올린에서 다시 나오는데 동기a는 옥타브에서 나오고, 마디259-261의 바이올린은 세 마디에 걸쳐 동기b가 한 옥타브씩 하행하며 나타난다. 이때 피아노에서는 두 마디씩 각기 다른 특징을 보여주는데 마디258-259는 동기d의 당김음리듬이 화성적으로 나타나고, 마디260-261은 으뜸음(D)가 페달 포인트에서 제시되며, 마디262-263에서는 왼손과 오른손에서 D장조의 으뜸화성인 D-F[#]-A음들이 셋잇단 음표에서 제시되면서 제1악장이 D장조의 으뜸화성으로 조용하게 마무리된다(악보18).

<악보18> 제1악장 마디258-264

The musical score consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom).
 - **Violin Staff:** Starts at measure 258 with a *p* dynamic and a *sostenuto* marking. It features a circled note in measure 259 and a circled note in measure 260. Dynamics include *f*, *p dim.*, and *p*.
 - **Piano Staff:** Features chords and a bass line. Dynamics include *p*, *f*, and *p dim.*. It includes performance instructions: "으뜸음 페달 포인트" (Pedal point on the tonic), "920", and "I".
 - **Measure 264:** Ends with a circled note in the bass line and a first ending bracket labeled "I".

2) 제2악장

제2악장은 Adagio 빠르기로 전체 악장 중 서정적인 선율의 특징을 보여주고, 형식은 선율의 흐름에 따라 A-A'-코다의 2부형식으로 나뉜다. 또한 바이올린이 주요선율의 주도권을 가지고 있다(표3).

<표3> 제2악장 형식

형식		마디	구성
A	a	1-18	D장조
	b	19-36	D장조-A장조
A'	a'	37-50	D장조
	b'	51-66	D장조
코다		67-75	D장조

(1) A

D장조에서 시작하는 A는 제2악장의 주요선율을 제시하는 a부분과 경과구의 기능을 하는 b부분으로 나눌 수 있다. 마디1-4에 나오는 바이올린 선율은 a부분의 주제선율로 두 개의 음형a, b로 이루어져 있다. 마디1에 나오는 음형a는 점8분음표와 뒤에 따라나오는 3개의 16분음표이며, 마디2에 나오는 음형b는 4분음표와 8분음표사이의 3도 음정관계의 특징을 가진다. 마디3-4의 바이올린은 음형a의 리듬을 가진 선율이 변형되어 나온다.

바이올린에서 주요선율을 연주하고 있을 때 마디1-4의 피아노는 대부분 왼손의 옥타브와 오른손의 화음이 3개의 8분음표로 화성적 반주를 하고 있다. 이때 외성에서는 첫째, 둘째박에 슬러를, 내성에서는 첫째, 셋째박에 걸쳐 슬러가 제시되고 있다.

마디1-4의 선율은 마디5-8에 다시 한번 반복되며 주제선율을 강조해주는 데 이때 마디1-2에서는 음형 a-b의 순서로, 마디5-6에서는 음형 b-a의 순

서로 나타난다. 따라서 마디1의 f^{#1}, e¹, f^{#1}, a¹ 선율이 마디5에서는 f^{#1}, a¹ 로 중간 음들이 생략되었으며, 마디2의 d¹, f^{#1} 는 마디6에서 d¹, c^{#1}, d¹, f^{#1} 로 음이 추가되어 제시된다. 또한 마디7-8에서는 마디3-4의 g¹보다 반음 올린 g^{#1} 이 음형a의 리듬에서 제시된다(악보19).

<악보19> 제2악장 마디1-8

바이올린은 계속해서 8분음표와 16분음표들로 이루어진 리듬을 제시하는 가운데 마디10에서는 연속된 16분음표들로 이루어진 새로운 음형c가 등장한다. 그리고 마디 11-12에 나오는 바이올린 선율 (e¹, a¹, g¹, e^{#1}, f^{#1})이 마디 12-13의 피아노의 오른손 상성부에서 4도 상행한 음정(a¹, d¹, c¹, a^{#1}, b¹)으로 모방되어 나타난다.

마디14와 16의 바이올린에서 다시 음형a의 리듬이 나타나고, 마디17-18에서는 두 악기가 D장조의 딸림음인 A음을 강조하면서 D장조의 V로 조용히 a부분을 마무리 한다.(악보20).

<악보20> 제2악장 마디9-18

b부분은 마디19부터이며 이때 바이올린은 마디10에 등장했던 음형c가 두 마디에 걸쳐 반복하고 피아노는 8분음표로 3박자를 이루지만 8분음표가 2개씩 이음줄로 연결되어있어 이음줄 첫 박자의 옥타브는 강세가 들어가게 되고 이것은 2박자의 느낌을 주는 헤미올라(Hemiola)의 특징을 보여준다. 마디21-22는 *f*의 악상으로 연주 되는데 붓점리듬을 가진 바이올린은 점점 하행하고, 아르페지오의 음형으로 바뀐 피아노는 점점 상행하며 두 악기가 서로 반진행을 한다. 이것은 마디23-24에서 동형진행을 이루고 있으나 *f*에서 *p*로 악상이 바뀌었고, 바이올린은 마디21-22보다 한 옥타브 아래로 하행하였으며 피아노는 마디21에서 두 옥타브에 걸쳐 제시되었을 때 보다 음역이 좁아져 나타난다(악보21).

<악보21> 제2악장 마디17-24

17 *dim.* *c* *c*

p 헤미올라

21 *f* 하행 반진행 상행 *p* 한 옥타브 하행 동영진행 *p* 좁아진 음역

20

Detailed description: The image shows a musical score for measures 17-24. It consists of two systems. The first system (measures 17-20) features a treble clef staff with a melodic line starting at measure 17, marked *dim.* and containing two measures with a *c* (crescendo) marking. The bass clef staff has a piano accompaniment starting at measure 18, marked *p*, with the annotation '헤미올라' (hemiola) below it. The second system (measures 21-24) features a treble clef staff with a melodic line starting at measure 21, marked *f*. It includes annotations: '하행' (descending) above the first measure, '반진행' (retrograde motion) with a double-headed arrow between measures 21 and 22, '상행' (ascending) below the first measure, '한 옥타브 하행' (one octave descending) above the third measure, and '동영진행' (parallel motion) above the fourth measure. The piano accompaniment in the bass clef staff starts at measure 21, marked *f*, and includes the annotation '좁아진 음역' (narrowed range) below it, marked *p*. The page number '20' is written at the bottom left of the second system.

마디25-28까지 바이올린은 a와 g#음의 붓점 리듬이 마디줄에 사용되는 불
임줄과 함께 나타나며 마디25-26의 피아노 오른손 상성부 선율은 마디1-2
의 리듬을, 마디27-28은 마디19-20의 헤미올라 리듬을 동일하게 사용한다.

마디29-32에서 바이올린이 네 마디 동안 마디25-28의 피아노 리듬을 모방
한 후에 마디33부터는 피아노의 왼손에서 마디19-20의 헤미올라 리듬이 다
시 나온다. 마디33-36에서는 피아노 오른손에 마디26-28의 바이올린 리듬형
을, 왼손에서는 마디19-20의 헤미올라 리듬을 나타내면서 마디36의 왼손에
서 원조인 D장조 옥타브를 강조하며 A'로 자연스럽게 연결된다(악보22).

<악보22> 제2악장 마디25-36

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 25 to 30. The violin part (top staff) starts at measure 25 with a melodic line featuring dotted rhythms. The piano part (bottom staff) has a right hand with chords and a left hand with a hemiola rhythm. Annotations include 'dolce' and '모방' (imitation) above the violin staff, and 'AM: I' and '헤미올라' (hemiola) below the piano staff. The second system covers measures 31 to 36. The violin part continues with a melodic line. The piano part features a right hand with chords and a left hand with a hemiola rhythm. Annotations include 'pp' (pianissimo) and 'dolce' above the piano staff, and '헤미올라' below the piano staff.

(3) A'

A'는 원조로 돌아와 A를 재현하는 형태인데 몇 가지 큰 변화를 보인다. 우선 18마디였던 A의 길이가 A'에서는 14마디로 축소되고 바이올린은 A의 주제선율이 한 옥타브 높게 재현되며 피아노는 3개의 8분음표로 이루어진 3박자 리듬이 아닌 여러형태의 모습으로 달라진다. 마디37-40에서 오른손의 상성부는 음형a의 리듬으로 바이올린 선율과 옥타브를 이루며 유니즌으로 주제선율을 강조하고, 오른손 하성부는 기존의 a부분 도입부 마디1-2와 동일한 8분음표의 3박자 리듬으로 화음을 이룬다. 그리고 왼손에서는 16분음표로 이루어진 셋잇단음표가 등장하는데 이것은 바이올린과 피아노 오른손 상성부의 유니즌과 왼손 셋잇단음표가 2:3리듬을 이루어 브람스의 복합리듬의 특징을 보여준다(악보23).

<악보23> 제2악장 마디37-40

37 한 옥타브 상행
옥타브 *poco f*
a
2:3 리듬 *poco f* 3 3 3
DM: I

b' 부분은 b부분보다 4도 위에서 연주하며 동일한 리듬과 기법으로 재현 되는데 마디51-62까지는 b부분의 마디19-24의 선율이 변형되어 두 번 반복 되는 것으로 마디57-58의 바이올린은 셋잇단음표와 32분음표로 이루어진 음형이 점점 상행하는 선율을 이루며 b부분에는 없었던 선율이 나타난다.

마디59-62의 바이올린은 b부분의 마디21과 같은 리듬으로 진행되지만 피

아노의 오른손은 32분음표의 분산화음으로 변형되고, 마디62부터는 왼손 베이스에 딸림음(A)이 페달 포인트가 사용되어 마디66에서 V로 A'가 마무리 된다. 이때 바이올린은 D장조의 V⁷에서 I로 가기위해 반음계적으로 e¹-e^{#1}-d^{x1}-e^{#1}-f^{#1}을 제시한다(악보24).

<악보24> 제2악장 마디51-67

The musical score consists of two systems. The first system (measures 51-61) features a piano part with dynamic markings *f*, *p*, and *f*, and a violin part with a *p* marking. Annotations include '상행' (ascending) above measure 55 and '분산화음' (dividing into smaller intervals) above measure 61. The second system (measures 61-67) features a piano part with *dim.* and *pp* markings, and a violin part with a *p* marking. Annotations include '딸림음 페달 포인트' (pedal point with a following note) below measure 62 and Roman numerals V and I below measure 66.

(4) 코다

코다는 마디67부터 원조성이 확립되고 피아노 왼손 하성부의 으뜸음(D)이 지속되는 가운데 마디1-2의 주제선율이 재현된다. 그러나 마디1-2의 선율은 바이올린이 음형a, b를 포함하고 있지만 코다에서는 음형b부분이 음형a의 리듬으로 변형되어 음이 추가되는 차이점을 보여준다. 또한 피아노는 왼손 베이스에 옥타브의 유니즌이 아닌, 왼손에서 두 성부로 나뉘어 윗 성부는 마디1-2의 오른손 상성부와 같은 형태로 나타나고 하성부는 으뜸음(D)가 페달 포인트로 나타난다. 마디71-72에서는 팔림음으로 화음들이 상행한 뒤 으뜸화음이 3번 나오며 완전 정격종지로 제2악장이 마무리 된다(악보25).

<악보25> 제2악장 마디67-75

I 으뜸음
페달포인트

I 팔림화음 상행

3) 제3악장

제3악장은 Un poco presto e con sentimento의 A-B-A'-코다로 이루어진 3부형식이며 A, B와 A' 안에서 연결구가 자주 나타나는 특징을 가진다 (표4).

<표4> 제3악장 형식

형식		마디	조성
A	a	1-25	f# 단조
	연결구	25-28	f# 단조
	a'	29-53	f# 단조
B	b	53-75	a단조-A장조-F장조-a단조
	b'	75-98	f 단조
	코데타	99-110	f 단조
	연결구	111-118	f# 단조
A'	a''	119-143	f# 단조
	연결구	143-154	f# 단조
코다		155-181	f# 단조

(1) A

f#단조로 시작하는 a부분은 마디1-4까지 피아노의 오른손에서 주제선율을 제시하는데 옥타브의 유니즌으로 나타난다. 이 옥타브는 8분음표로 이루어져 있으며 이때 나타나는 음형a, b는 A의 주제선율에 자주 나타나는 음형으로서, 음형a는 두 개의 8분음표의 리듬이 연속적으로 나타나고, 음형b는 하행하는 3도 음정의 옥타브와 음형a가 함께 나타나는 것이다. 피아노가 선율을 제시할 때 바이올린은 중음주법으로 약박에 등장하여 화성을 채워주며 피아노의 8분음표를 리듬적으로 보충해주는 반주역할을 하고 있으며, 마디 5-8은 마디1-4와 같은 리듬으로 동형진행으로 나타난다(악보26).

<악보26> 제3악장 마디1-8

마디9-16의 피아노는 음형a의 리듬으로 오른손이 옥타브를 연속적으로 연주하는 가운데 마디12에는 16분음표의 분산화음이 하행하며 나타나고, 이때 바이올린은 마디12-16까지 f^{#1}, e^{#1}, e¹, d^{#1}, d¹, c^{#1}으로 반음계 선율이 하행하며 나타난다. 마디17-18의 피아노 오른손에는 마디12에 나왔던 분산화음이 다시 하행하며 제시되고, 주제선율의 역할이 피아노에서 바이올린으로 바뀌게 되는데 이때 바이올린은 마디17의 피아노의 오른손 첫째 박자에서 16분

음표로 나타나는 네 개의 음(e^3 , $c^{\#3}$, a^3 , g^3)을 마디17-18에서 4분음표와 8분음표로 확대하여 모방하며 선율을 연주한다. 마디19-20에서는 피아노의 16분음표 분산화음이 4분음표의 리듬으로 바뀌어 스타카토로 나타나고, 마디 21-24는 마디17-20과 동일한 리듬이 한번 더 나타나며 a부분의 종지는 원조의 $f^{\#}$ 단조의 딸림음으로 끝난다(악보27).

<악보27> 제3악장 마디9-25

마디25의 둘째박자부터 마디28까지는 a' 부분으로 가기위한 연결구로 피아노가 *f* 와 *P*를 제시하며 혼자 연주한다. 이때 피아노 오른손의 상성부는 3도 하행하는 음정관계(c[#]-a, b-g[#])를, 하성부는 불임줄을 사용한 반음계적인 특징(e, e[#], f[#], e[#])이 나타난다(악보28).

<악보28> 제3악장 마디25-28

a' 부분은 a부분이 다시 반복되지만 피아노와 바이올린의 역할이 서로 바뀌어 나타나는데, 바이올린은 피아노 마디1-2의 음형a의 오른손 하성부에 해당하는 음역에서 주제선율을 연주하고, 피아노 왼손에서는 4분음표의 하행하는 스타카토와 오른손에서는 4분음표, 16분음표와 함께 16분음표의 분산화음으로 화성을 채워준다. 또한 마디32에서는 피아노의 오른손에 셋잇단 음표가 나타나 바이올린과 2:3리듬을 형성한다.

마디29-32의 바이올린에 제시된 주제는 마디33-36에서 동형진행으로 한번 더 제시된다(악보29).

<악보29> 제3악장 마디29-36

29
espress.
 하행 스타카토
 2:3 리듬
 3
 3
 33
 동형진행
 3
 3

마디45-50은 a부분에 나왔던 피아노와 바이올린을 모방하는데 피아노의 분산화음은 하행이 아닌 상형진행으로 바뀌고, 마디45의 피아노 둘째박자에 제시되는 4개의 음(g, a, c[#], e¹)은 바이올린에서 역행되어(e², c^{#2}, a¹, g¹) 4분음표와 8분음표의 리듬에서 확대되어 모방된다(악보30).

<악보30> 제3악장 마디45-50

45
 역행모방
 분산화음(상형)
 3
 4

(2) B

B부분은 두 개의 선율을 가지는데 마디53에서는 a' 부분이 끝나는 동시에 바로 바이올린에서 b부분의 첫 번째 프레이즈가 시작된다. 프레이즈의 첫 음은 a부분 연결구에 나왔던 *f*의 3도하행하는 음정관계 모습으로 시작되고 그 뒤에 나오는 마디55-57, 마디59-61의 펼침화음은 8분음표와 셋잇단음표로 각각 리듬이 세분화되어 더욱 역동적으로 표현된다. 이때 마디54부터 피아노의 화음 반주는 바이올린이 붙임줄이 사용된 긴 음가를 나타낼 때 바이올린과 같은 리듬으로 모방하여 화성을 채워준다.

마디65-68에서는 코드 중심의 화성이 바이올린과 피아노 왼손은 정박자에, 피아노 오른손은 8분점표후에 8분음표로 엇박을 이루며 스타카토로 나타난다. 마디69에서는 마디1-4에서 *p*로 나타났던 A의 주제선율이 a단조로 전조되어 피아노의 오른손에서 *f*로 제시된다(악보31).

<악보31> 제3악장 마디53-72

The musical score for measures 53-72 is presented in two systems. The first system (measures 53-61) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes annotations for '리듬 모방' (rhythmic imitation) and '3도' (third interval). Dynamics include *f* and *p*. The second system (measures 63-72) shows a continuation of the piano accompaniment with annotations for 'A장조' (A major) and 'a단조' (a minor). The piano part includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.

마디75에서 시작하는 b' 부분은 b부분이 F장조로 전조되어 다시 반복되는데, 마디75-79의 바이올린은 마디54-57의 피아노 반주화성을 나타내고, 피아노는 마디53-57의 바이올린 선율이 반진행되어 오른손과 왼손의 상성부에서 유니즌으로 나타나 두 악기의 역할이 바뀐 차이점을 보인다. 또한 b부분의 바이올린 선율을 b' 부분에서 피아노가 선율을 제시할 때, 8분음표의 리듬이었던 음형이 마디81-84에서는 셋잇단음표로, 마디85에서는 16분음표로 바뀌어 나타난다.

마디91부터는 b부분과 달리 피아노가 아닌 바이올린이 주제선율을 연주하고 피아노 양손에서는 셋잇단 음표로 음형이 f단조에서 제시된다(악보32).

<악보32> 제3악장 마디75-94

The musical score for measures 75-94 is presented in two systems. The first system (measures 75-84) features a violin part with a forte (*f*) dynamic and a piano part with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes annotations for '반진행' (retrograde motion) and '셋잇단음표' (triplets). The second system (measures 85-94) shows the violin part with a forte (*f*) dynamic and the piano part with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes annotations for '16분음표' (16th notes) and 'f단조' (f minor). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

마디99-110은 B를 마무리하는 코데타로 A의 주제선율이 F장조로 전조되어 바이올린에서 제시된다. 마디103-110까지 바이올린의 음형(♩ ♭ ♭ ♭ ♭)은 4번

반복되는데, 마디103-104는 F장조에서, 마디105-108은 f단조에서 그리고 109-110은 f단조이지만 G음에 사용된 b 은 F^\sharp 으로 이명동음 되어 마디111부터 원조성인 f^\sharp 단조가 나타난다. 다시 말해 마디110의 화음(d^{b1} , f^1 , a^{b1} , c^{b1})은 원조의 팔림7화음(C^\sharp , E^\sharp , G^\sharp , B)과 이명동음관계로 A' 부분이 원조인 f^\sharp 단조로 재현될 것을 미리 나타내주고 있다.

마디111-118은 A'가 나오기 전 짧은 연결구의 성격을 가진다. 마디111에서 바이올린은 f^\sharp 단조로 선율을 제시하는데, 이 8분음표의 선율은 마디113-116에서 피아노의 오른손이 한 옥타브 위에서 모방하며 케논처럼 나타난다. 또한 마디115-116의 피아노 오른손 하성부는 반음계적으로 하행을 하는데 이것은 마디117-118에서 3도 아래로 하행하여 반음계적 진행을 연결해 나간다(악보33).

<악보33> 제3악장 마디99-118

The musical score consists of two systems. The first system (measures 99-110) features a violin part starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment. The piano part includes annotations for 'F장조' (F major) and 'f단조' (f minor). The violin part has 'un poco rit.' markings. The second system (measures 109-118) shows a change in tempo to 'meno Presto' and includes 'rit.' (ritardando) markings. The piano part has 'legato espress.' and 'f' (forte) dynamics, with a specific section labeled '반음계 하행' (half-step descent). The violin part also has 'rit.' markings. The system concludes with 'f단조' (f minor) and 'f^\sharp 단조' (f^\sharp minor) annotations.

(3) A'

A'의 a'' 부분은 A가 다시 재현되지만 여러 가지 달라진 특징을 보여준다. 우선 a부분을 두 번 반복한 A와는 달리 a부분이 한 번만 제시되기 때문에 A보다 길이가 축소되었고, 마디1-4의 피아노 옥타브에서 주제선율이 유니즌으로 제시되었던 특징이 음형b가 반진행으로 바뀌었으며, 바이올린의 중음기법은 피치카토로 변형되어 나타난다. 또한 원조에서 시작하여 딸림조로 끝난 A와 달리 A'는 원조에서 시작하여 마디143에서 원조로 끝마친다 (악보34, 악보35참조).

<악보34> 제3악장 마디119-126

The image shows a musical score for measures 119-126. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 119 and includes a piano part (pizz.) and a violin part. The piano part has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The violin part has a treble clef and the same key signature. The piano part has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'in Tempo'. The violin part has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'in Tempo'. There are annotations 'a' and 'b' above the violin staff, and '반진행' below the piano staff. The second system starts at measure 123 and continues the piano and violin parts. The piano part has a treble clef and a key signature of two sharps. The violin part has a treble clef and the same key signature. The piano part has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'in Tempo'. The violin part has a dynamic marking 'p' and a tempo marking 'in Tempo'. There are annotations 'a' and 'b' above the violin staff, and '반진행' below the piano staff.

마디143-154는 코다로 가기위한 연결구로 a부분에서는 피아노 혼자 제시되지만 a'' 부분에서는 바이올린이 함께 연주하며 길이도 4마디에서 12마디로 더욱 확대된다. 마디143-147은 마디25-28의 a부분과 동일한 리듬으로 피아노의 연주 후 마디147부터 나오는 바이올린의 선율은 마디149부터 점차 하

행하고 피아노의 음형은 16분음표-셋잇단 음표 - 8분음표로 리듬이 변하면서 *f* 에서 *p* 로 점차 작아면서 마디155부터 시작되는 *tranquillo*를 준비한다(악보 35).

<악보35> 제3악장 마디143-154

(4) 코다

코다는 A의 주제선을 앞부분이 발전된 형태로 제시된다. 바이올린은 음형 a, b의 리듬을 계속 반복하고, 피아노는 16분음표와 8분음표로 이루어진 짧은 분산화음 음형을 오른손과 왼손에 교차하면서 끊임없이 반복하는데, 마디163-172까지는 이 분산화음이 한 마디에 두 번씩 반복되며 변화를 준다. 마디175-176에서는 바이올린이 음형a의 리듬으로 1#단조의 으뜸화성을 연주

하고 마디177-179까지 세 마디동안 붙임줄로 된 긴 음가의 화음을 제시한다. 이때 피아노의 분산화음은 점점 하행하며 마디180-181에서 두 악기는 원조의 딸림화음과 으뜸화음을 8분음표에서 제시하면서 정격종지로 마무리한다(악보36).

<악보36> 제3악장 마디155-181

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 155-163) features a vocal line with markings 'tranquillo', 'p dolce', and 'triquillo', and a piano accompaniment with 'p dolce' and '분산화음' (scattered chords). The second system (measures 164-172) continues the vocal line with 'm.s.' and 'p' markings, and the piano accompaniment with 'p' and 'f' markings. The third system (measures 173-181) shows the vocal line with 'pp' and 'p' markings, and the piano accompaniment with 'pp' and 'p' markings. The score concludes with a 'V' and 'I' marking, and the text '정격종지' (Final).

4) 제4악장

제4악장은 presto agitato이며 A-B-A-C-B'-A-코다로 이루어진 론도 소나타 형식이다. 이 악장의 표면적으로 보여지는 틀은 세 번째 A가 생략된 변형된 론도 형식이지만 각 부분에 나타나는 주제요소와 조성관계는 소나타 형식을 나타냄으로 제4악장은 론도와 소나타를 결합시킨 론도 소나타 형식이라 할 수 있다.

우선 A(르프랭)는 주제적 요소를 나타내는 제1주제이며, B(쿠플레)는 두 개의 경과구적 요소와 원조의 딸림조로 형성되는 제2주제로 나뉜다. 또한 C는 A의 요소를 가지고 계속 발전하는 발전부로 볼 수 있으며, B'는 B의 세 부분이 재현되는 가운데 제2주제가 원조로 나온다.

다음에 보여지는 표는 제4악장을 론도 형식과 소나타 형식으로 나눈 것이다 (표5).

<표5> 제4악장 론도 형식과 소나타 형식

마 디	조성	론도 형식	소나타 형식	
1-16	d단조	A(르프랭)	제1주제부	제시부
17-38	d단조-a단조	B(쿠플레)	경과구	
39-72	C장조-a단조		제2주제부	
73-113	a단조			
114-129	a단조-d단조	A(르프랭)		발전부
130-175	d단조-g단조-f단조	C(쿠플레)	제1부분	
176-193	f단조-g단조-d단조		제2부분	
194-217	d단조	B'(쿠플레)	경과구	재현부
218-251	F장조-d단조		제2주제부	
252-292	d단조			
293-310	d단조	A(르프랭)		
311-337	d단조	코 다	코 다	

(1) A(르프랭)

마디1-16의 A는 d단조이며 제4악장의 주제선율을 담고 있어 소나타 악장의 제1주제부에 해당한다. 마디1-4는 피아노에서 먼저 주제선율을 제시하며 왼손의 팔림화음으로 시작하는데 이때 피아노 오른손에 등장하는 음형a는 점4분음표와 4분음표에 붙임줄로 연결되어 있고 그 다음 나오는 8분음표에 슬러로 이어지는 리듬적 특징을 가지며 4분음표에서 8분음표로 완전4도 하행하며 진행한다. 마디1-3까지 피아노에서는 음형a가 반복되는데 오른손은 음형a가 한 마디에 걸쳐 3도 아래로 하행하고, 왼손은 음형a의 리듬이 동형 진행으로 점점 상행하여 오른손과 왼손이 각각 반진행한다. 피아노가 꼭 찬화성으로 연속된 음형a를 주제선율에서 나타낼 때 바이올린은 8분음표의 연속적인 형태로 피아노의 선율을 채워주고 있으며 두 악기는 마디4에서 두 개의 4분음표가 d단조의 iv화성에서 한 프레이즈가 종지된다.

마디5-12는 피아노의 오른손 선율을 바이올린이 받으며 두 악기의 역할이 바뀐다. 마디5-6은 연속된 음형a의 리듬으로 진행된 피아노와는 달리 바이올린이 음형a를 한번 제시한 뒤 붙임줄로 연결된 점2분음표와 점4분음표의 긴 음이 나타나는데, 이 음형은 음형a에서 파생된 음형b이다. 마디7부터 바이올린은 8분음표의 음가가 더해지면서 주제선율이 더욱 발전하고, 이때 피아노는 마디1-3의 바이올린에서 연주하던 8분음표의 리듬이 양손에서 연주된다. 마디9-12는 마디5-8의 바이올린선율과 피아노의 반주가 동일한 리듬으로 한번 더 나타나며 마디13-16은 또 다시 두 악기의 역할이 바뀌어 마디1-4의 음형과 리듬이 그대로 모방되는데, 피아노의 주제선율이 4도 상행한 음정에서 나타나며 마디16에서 A는 d단조의 반종지로 마무리 된다(악보37).

<악보37> 제4악장 마디1-16

1 Presto agitato
f *f passionato sf*
 b

Presto agitato
 3도 하행
 a a a
f *f*
 상행 i VI iv V
 dm: V

9 *f passionato sf*
 4도 상행
 a a a
f
 반종지 V

(2) B(쿠플레)

B는 소나타 형식의 경과구와 제2주제부를 포함하고 있으며 세 부분으로 나뉘는데 B의 선율적인 진행의 흐름은 화성적인 코드를 중심으로 나타난 A와 대조적이다.

마디17-38은 B의 제1경과구로 피아노와 바이올린이 음형을 대위법적으로 모방하여 제시하는 부분으로서, 피아노 혼자 연주되는 마디17의 ,♪♪♪,♯♯♯ 리듬이 마디18의 바이올린에서 모방되고, 마디19의 피아노 오른손에 나타나는 음형b의 변형된 리듬은 마디20에 바이올린이 겹쳐 모방한다. 이러한 두 악기의 모방형태는 B의 제1경과구에 끊임없이 등장한다.

마디31-32에서는 피아노의 오른손과 왼손에 2:3리듬이 나타나고, 마디

33-34의 피아노 오른손에는 4분음표의 음들이 순차적으로 상행하는데 이것은 마디34-35에서 바이올린이 동일한 리듬으로 모방하여 순차적으로 하행하면서 마디37까지 두 악기는 서로 반진행으로 모방을 이루고 있다(악보38).

<악보38> 제4악장 마디17-37

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 17-23) shows the violin and piano parts. The violin has a 4-measure phrase with dynamics *p*, *f*, *f*, *p*, *f*. The piano part has dynamics *p*, *f*, *f*, *p*, *f*. The second system (measures 24-30) shows the violin and piano parts. The violin has dynamics *f*, *p*, *cresc.*, *f*, *f*. The piano part has dynamics *f*, *p*, *cresc.*, *f*. The third system (measures 31-37) shows the violin and piano parts. The violin has dynamics *p*, *dim.*. The piano part has dynamics *sf*, *p*, *dim.*. Annotations include '모방' (imitation) and '반진행' (counterpoint).

마디39-72는 새로운 선율이 제시되어 표면적으로는 제2주제부의 선율처럼 보일 수 있지만, 시작 조성이 C장조로 원조인 d단조의 딸림조로 형성되지 않았고 또한 C장조로 시작된 후 e단조, a단조 등으로 전조가 많이 되는데 이러한 전조 과정은 경과구에 많이 나타나는 특징이기 때문에 필자는 제2주제부보다는 경과구로 보고자한다.

피아노의 단독 연주로 시작되는 제2경과구는 코랄 풍의 화성으로 진행되며 *espressivo*의 서정적인 분위기로 *passionato*로 시작된 A와는 대조적인 모습이다. 피아노는 점 4분음표의 동일한 리듬으로 화성이 진행되는 가운데 마디43-48의 피아노 왼손에는 음형a의 리듬이 나타나고 있다. 마디50부터 등장하는 바이올린 선율은 마디47-48의 피아노 오른손 윗 성부(b, e¹, g¹, f^{#1})를 모방한 선율이고, 마디55부터는 마디39-40의 피아노화성에서 제시되던 선율(e¹, d¹, c¹, f¹)이 바이올린에서 단선율로 나타난다. 마디61-64의 바이올린 선율은 한 마디에 2개의 점4분음표를 통해 두 박자로 나누어지고 피아노의 왼손은 3개의 4분음표로 세 박자로 나누어져 두 악기 사이에 헤미올라 리듬이 형성된다. 마디65-72는 바이올린에서 선율이 계속 진행되는 가운데 피아노는 바이올린의 각 프레이즈 마지막 마디에서만 화성으로 채워주고 있으며 점차 쉼표가 많아지고 *dim.* 로 작아지면서 제2주제로 넘어간다(악보 47).

<악보39> 제4악장 마디39-72

39

espress. cresc. a d단조

C장조

47

선율모방 p p espress. f p p e단조 C장조

57

헤미올라 cresc. cresc.

64

f più p dim. più p dim.

마디73-113은 B의 세 번째 부분으로 원조의 딸림조인 a단조로 나타나기 때문에 제2주제부에 적합하다. 제2주제의 시작은 8분음표 음형으로 된 피아노의 양손 유니즌이 4마디의 간주형태로 나타나는데, 마디73-74에서는 상행을 그리고 마디75-76에서는 하행하며 나타난다. 마디76부터 나오는 바이올린의 선율은 마디84-88의 피아노 오른손으로 연결된다.

마디87-91에는 피아노 오른손과 바이올린에서 주요음이 순차적으로 상행하며 두 악기가 모방을 하는 것을 볼 수 있는데, 마디87의 피아노 첫 음의 e², 마디88의 바이올린 첫음 f², 마디89의 피아노 첫 박자의 g², 같은 마디 악박의 바이올린 a^{b2}, 마디90의 피아노 악박의 b², 마디91의 바이올린의 첫 박 c 까지 상승한다. 또한 이 상행하는 음들은 모두 점4분음표의 리듬에서 나타난다(악보40).

<악보40> 제4악장 마디73-91

The musical score for measures 73-91 is presented in two systems. The first system (measures 73-76) features a piano part with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand starts with a whole rest, followed by a half note G² in measure 76, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment. Annotations include '제 2주제' above the staff, '유니즌' and 'pp' below the piano part, and 'a단조', '상행', and '하행' below the piano part. The second system (measures 77-80) shows the violin part with a melodic line and the piano part with a rhythmic accompaniment. The violin part is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part has a 'V' marking below the first measure of the system.

마디96부터 바이올린과 피아노 오른손의 리듬은 붙임줄로 인해 형성된 당김음이 나타나는데, 피아노의 왼손 베이스는 옥타브 음정관계에서 두 개의 8분음표와 8분쉼표로 이루어진 리듬이 마디102까지 반음계적으로 상행한다. 또한 마디96-98의 각 마디안에서 피아노 선율은 3도 상행 후 2도로 하행하고, 바이올린은 2도 하행 후 3도로 상행하는 구조를 가졌으며, 마디100부터는 두 악기 모두 옥타브 관계로 음역이 확대 되었다. 마디104-105의 바이올린 선율은 마디65-68의 네 개의 점4분음표로 나타난 바이올린 선율의 리듬이 ♩ ♩로 변형되어 나타난 것이고, 이것은 마디106-107에서 피아노의 오른손 상성부가 한 옥타브 하행되어 모방한다(악보41).

<악보41> 제4악장 마디96-107

마디108부터 피아노와 바이올린은 제2주제부 도입부(마디73-74)에 등장한 피아노 간주부분이 더욱 확장되어 옥타브 관계로 유니즌 되어 *f* 로 강하게 나타난다(악보42).

<악보42> 제4악장 마디108-113

(3) A(르프랭)

마디114-129는 A가 재현되는 부분으로 제1주제부의 기법과 두 악기의 역할은 동일하게 나타나지만 원조가 아닌 딸림조(a단조)로 시작하여 4마디 후인 마디118에서 다시 원조로 돌아가는 특징이 나타난다. 론도 형식에서 르프랭이 원조가 아닌 딸림조로 나타나는 것은 바로크 시대의 협주곡에 나타나는 리토르넬로 형식으로 브람스 음악에 나타나는 특징 중 하나이다(악보 43).

<악보43> 제4악장 마디114-121

114
f
a단조

118
f *sf*
d단조

(4) C(쿠플레)

마디130부터는 다시 새로운 요소가 등장하며 C가 시작된다. 이 부분은 제1주제부의 요소를 사용하여 계속 발전되고 있기 때문에 발전부에 해당되며 조성과 음형, 선율의 특징에 따라 두개의 부분으로 나뉜다.

B와 마찬가지로 피아노가 혼자 먼저 시작되는데 4분음표, 8분음표, 화성으로 이루어진 4분음표, 8분음표로 구성된 4마디의 반주 후 마디134부터 바이올린 선율이 등장한다. 마디134-137의 바이올린 선율은 음형b의 리듬과 점4분음표 3개를 포함하는데 마디134-135의 선율은 곧 바로 마디138-139에서 반복되며 140부터는 당김음이 나타난다. 이러한 당김음 리듬이 바이올린에서 지속되는 가운데 마디142-147에서는 피아노의 오른손이 마디134-139의 바이올린 선율을 3도 상행하여 옥타브에서 모방한다. 피아노의 오른손은 옥타브의 모방선율이 끝난 마디149부터 바이올린 선율의 당김음과 동일한 리듬이 나타나고, 마디150-155의 피아노 왼손은 마디142-147의 피아노 오른손 선율을 2도 상행하여 모방하는데, 오른손 선율과 동일하게 왼손 또한 옥타브에서 제시된다.

마디158-163은 바이올린 선율이 반음계적으로 상행하는데, 마디158-160에서는 b, b[#], c^{#1}으로 상행하고 마디160의 마지막 박자부터 마디163까지는 c^{#2}, d², d^{#2}, e²가 옥타브로 도약하여 상행한다. 이러한 반음계 진행은 마디166부터 다시 나타나며 마디168에서는 바이올린과 피아노 오른손은 대선율을 이루며 마디170-171에서는 g^{b3}까지 바이올린 선율이 상행하여 절정을 이루고 마디172-173에서 바이올린 선율은 제1주제부의 음형을 다시 제시한다(악보 44).

<악보44> 제4악장 마디130-174

130

p espress.

p

139

당김음

dim.

sempre piano

3도상행

dim.

dim.

b m: i iv v7 i

148

2도상행

157

반음계

p espressivo

cresc. sempre poco a poco

p

cresc. sempre poco a poco

8va

마디176-193은 C의 제2부분이며 f단조로 피아노에서 8분음표의 유니즌으로 *f*에서 강하게 시작된다. 마디177에서 바이올린이 등장하는데 마디178부터는 당김음이 셋째, 넷째 박자에 나타나 더욱 긴장감을 준다. 마디177-179의 바이올린 선율은 마디182-184의 피아노 오른손 상성부가 4도 하행하여 모방하고, 마디185-186까지 피아노의 양손은 연속적인 8분음표 리듬으로 점점 상행하여 마디187에서는 양손의 유니즌이 *f*로 강하게 나타난다. 이때 바이올린은 마디182-184의 피아노 오른손 상성부 선율을 마디188부터 g단조로 전조되어 두 악기가 모방하며 주고받는다(악보45).

<악보45> 제4악장 마디176-190

176

f

f

4도하행

f non legato

mf

f

유니즌

f단조

183

mf

sf sf sf sf f

mf

g단조

Detailed description: The image shows a musical score for measures 176-190. It consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one flat (F major or D minor). Measure 176 starts with a vocal rest followed by a melodic line starting on G4, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment begins with a chordal texture, marked *f non legato*. The piano part features a sequence of chords and moving lines, with dynamics ranging from *mf* to *f*. A '4도하행' (4th degree descending) interval is indicated above the piano part. The bass line includes a '유니즌' (unison) marking. The section concludes at measure 183, where the piano part features a series of accented chords marked *sf* and *f*, leading to a final *mf* dynamic. The tempo or mood is indicated as 'f단조' (F minor) and 'g단조' (G minor).

(5) B' (쿠플레)

C가 끝나고 마디194부터는 B가 재현되는 B' 인데, 제1주제부가 생략되고 경과구로 재현부가 시작한다. B'의 제1경과구 재현은 B와 거의 동일하지만 피아노의 왼손 베이스에 계속 딸림음(A)가 반복된다. 이러한 딸림음의 반복은 제1악장 발전부에 등장했던 페달 포인트와 같은 기법으로 악장 간의 동일한 특징으로 볼 수 있다.

마디194에서 피아노가 먼저 *fp*로 등장하고 바로 다음 마디에 바이올린이 전위된 형태로 리듬을 모방하여 제시한다. 마디196-197에서는 피아노 오른손이 음형b의 변형된 리듬으로 나타나고 이는 다시 마디197-198에서 피아노의 오른손 윗 선율을 바이올린이 4도 상행하여 모방한다(악보46).

<악보46> 제4악장 마디194-198

The musical score for measures 194-198 consists of two staves: a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef).
 - Measure 194: Piano starts with a forte-piano (*fp*) chord. The violin enters with a note marked '전위' (transposition).
 - Measure 195: Piano has a forte (*f*) chord. The violin has a note marked '4도상행' (4th degree ascent).
 - Measure 196: Piano has a piano (*p*) chord. The violin has a note marked 'b' (flat).
 - Measure 197: Piano has a piano (*p*) chord. The violin has a note marked '4도상행'.
 - Measure 198: Piano has a piano (*p*) chord. The violin has a note marked '4도상행'.
 - Annotations: A circled 'A' in the piano bass line is labeled '딸림음 페달포인트' (pedal point). A circled 'b' in the piano treble line is labeled 'b'.

마디218-251은 제2경과구의 재현으로 B부분에서 C장조로 제시된 제2경과구가 여기서는 F장조로 전조되어 동일하게 나타난다. F장조로 시작한 피아노는 마디226에서 a단조로 전조되고, 바이올린 역시 F장조로 시작된 후 마디244에서 d단조로 전조되어 B부분의 경과구에서 나타난 전조 모습이 B'부분의 경과구에서도 동일하게 나타난다(악보47).

<악보47> 제4악장 마디218-245

218

espress. cresc.

F장조

225

p

a단조

232

p espress.

p

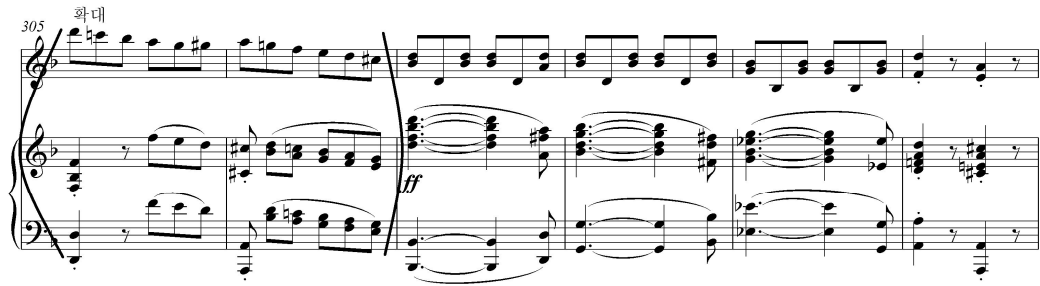
F장조

239

cresc. f

cresc. f

d단조



(7) 코다

마디311-337은 재현부 뒤에 첨가된 코다부분으로 제1주제부와 B부분의 제1경과구를 부분적으로 제시하고 있다. d단조로 피아노에서 먼저 시작된 코다는 마디313에서 바이올린이 등장하는데 이때 나오는 리듬은 B의 제1경과구에 제시되는 리듬의 일부분에서 나타난다.

마디315-316은 코다의 도입부인 마디311-312가 다시 등장하고 마디317-318에서 피아노와 바이올린은 같은 리듬으로 진행된다. 이때 바이올린은 반음계로上行하고 피아노는 순차적 하행을 하며 두 악기사이에 반진행을 보인다. 마디321부터 피아노의 왼손 베이스는 으뜸음(D)이 첫째, 넷째 박자에서 나오고 마디325부터 나오는 피아노의 왼손은 제1주제부의 선율을 제시하고 있는데 오른손의 8분음표 음형은 제1주제부의 바이올린 음형을 나타낸 것이고, 왼손의 옥타브는 제1주제부의 오른손에 나타났던 음형a의 리듬으로 나타난다. 이는 곧바로 마디327의 바이올린 선율에 리듬이 모방되어 나타나고, 마디329-330에서는 마디328의 바이올린 선율이 한번 더 반복되며 두 악기에 *sosten.*, *dim*, *p* 등 악상으로 느껴지고 작아진다.

*in tempo*에서 *f*로 시작하는 마디331에는 피아노의 양손 유니즌이 8분음표로 분산화음을 이루며上行하고, 이는 마디332에서 곧바로 바이올린이 리듬적으로 모방하여 두 악기가 한 마디 간격으로 번갈아 가며 연주한다. 마디335-336에서 피아노는 d단조의 으뜸화음으로 하행하는 분산화음을 이루며 제4악장을 마친다(악보50).

<악보50> 제4악장 마디311-337

311 *agitato* 반진행

agitato

f

4단조

319

f

a

326 *f* *poco sosten.* *dim.* *p* in Tempo

f *poco sosten.* *p* in Tempo

분산회음

332 *f* *sw.*

V i ii⁶ V i i

V. 결 론

브람스는 악곡의 형식, 대위법, 동기발전을 통한 주제선율 등의 18세기 고전주의 특징과 복합적이고 다성적인 리듬, 폭넓은 화성사용 등의 19세기 낭만주의 음악특징을 융합한 절대음악의 대표적인 작곡가로 손꼽힌다.

그의 24곡의 실내악 작품 중 피아노를 포함한 작품은 2중주부터 5중주까지 16곡으로 제일 큰 구성은 현악6중주이고, 관악기는 호른과 클라리넷만을 사용하였다. 최초의 출판한 실내악은 <피아노 3중주 Op.8>이며 6년의 공백 이후의 실내악 작품들은 제1, 2, 3기에 걸쳐 작곡되며 본 논문인 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>은 제3기에 속하는 작품이다.

브람스의 세 개의 바이올린 소나타 중 제일 마지막에 작곡된 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>은 고전주의의 형식미와 낭만주의의 다양한 요소가 결합되어 대위법과 리듬, 화성사용에 있어 브람스의 특징적인 작곡기법이 많이 나타난 작품이다.

이 곡은 전체 4악장으로 구성되어 있으며 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 2부 형식, 제3악장은 3부 형식, 제4악장은 론도 소나타 형식이다.

제1악장은 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 이루어진 전형적인 고전주의 소나타 형식에서 쓰여진 악장으로 제시부의 제1주제에 나타나는 동기와 동기의 발전, 다양한 리듬의 형태, 나폴리6화음(Neapolitan)의 전위형, 발전부의 피아노 왼손에 주된 기법으로 나오는 페달 포인트는 제1악장에서 주요한 특징으로 나타난다. 특히 발전부에 제시되는 페달 포인트는 제3악장을 제외한 나머지 악장에도 나타나며 악장 간의 통일성을 느낄 수 있다.

제2악장은 A-A'-코다의 2부 형식으로 전체 악장 중 가장 느린 박자에서 서정적인 멜로디를 제시한다. 이 악장은 피아노의 이음줄로 인해 나타나는 헤미올라와 바이올린과 피아노에 나타나는 2:3의 복합리듬, 두 악기간의 성

부교차의 모방 등이 특징적으로 나타난다.

제3악장은 A-B-A'-코다의 3부 형식으로 새로운 부분이 제시될 때 연결구가 자주 등장하는 특징이 있다. 또한 조성 변화의 특징이 많이 나타나는데, A부분의 종지가 원조가 아닌 딸림조로 끝나는 것은 브람스의 단조 작품에 많이 쓰이는 전조기법이며 B부분에 나타나는 조성의 대칭 또한 낭만주의의 자유로운 조성 관계로 볼 수 있다.

제4악장은 변형된 론도 형식과 소나타 형식이 결합된 A-B-A-C-B'-A-코다의 론도 소나타 형식이다. 이 악장은 기존의 론도 형식에서 벗어난 모습을 보여주는데, 세 번째 A(르프랭)가 생략된 것은 변형된 론도 형식을 나타내고, A가 두 번째 재현될 때 원조가 아닌 딸림조로 잠깐 등장하는 것은 기존의 론도 형식의 조성에서 벗어난 리토르넬로 형식이 쓰인 조성적 변화이다. 제4악장은 불임줄로 인한 당김음이 많이 나타나고, 열정적인 모습과 서정적인 모습, 화성적 패시지와 선율적 패시지가 대조적인 모습을 표현하고 있으며 조성의 변화와 두 악기가 끊임없이 선율을 모방하는 것으로 각 부분의 구조가 결정된다.

본 연구를 통하여 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108>은 동기, 동기의 발전과 음형의 사용, 대위법적 기법 사용, 빈번한 전조, 반음계적인 화성, 규칙적인 리듬에서 벗어난 헤미올라, 2:3의 복합리듬 등 브람스의 많은 음악 기법들이 담겨있었다. 특히 이러한 기법들이 바이올린과 피아노에서 성부가 서로 교차하여 주제선율의 역할이 바뀌며 두 악기 사이에 모방되어 나타남으로 고전주의의 악곡 형식의 구조 안에서 융합되어 쓰여진 작품임을 연구할 수 있었다.

참 고 문 헌

- 김경혜. “Johannes Brahms의 Violin Sonata No.3 d minor op.108에 대한 연구고찰.” 중앙대학교 석사학위논문, 2008.
- 김민들레. “J.Brahms violin sonata no3, Op.108 분석연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 김수연. “J. Brahms For Violin and Piano Sonata in d minor op.108 분석 연구.” 계명대학교 석사학위논문, 2008.
- 김은진. “요하네스 브람스 첼로 소나타 제1번 e단조 Op.38에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2007.
- 김현아. “Johannes Brahms의 Violin sonata no.3, Op.108에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 박유진. “브람스 작품에서의 성악반주와 기악반주의 비교분석 연구 : J. Brahms의 연가곡 「네 개의 엄숙한 노래 (Vier ernste Gesa“nge)와 「바이올린 소나타 제3번」 (Violin Sonata no.3 , op.108)을 중심으로.” 대전대학교 석사학위논문, 2007.
- 박은정. “Johannes Brahms 『Sonata for Piano and Violin in A, Op.100』에 관한 연구 : 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.
- 박재성. “장단조혼용 기법의 재조명: 화성분석을 위한 실제적 접근.” 이화음악논집 13권2호, 2009.
- 서석연 편저. 「독일어-한국어 입문사전」. 서울: 문예림, 2007.
- 서승현. “브람스의 동기작법과 브람스<바이올린 소나타 Op.108> 제1악장의 동기작법에 관한연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2009.
- 세계음악가전집. 「브람스」. 서울: 태림출판사, 1978.

- 유지영. “브람스 <바이올린 소나타 제 3번 Op.108, d단조>의 반주 연구.”
성신여자대학교 석사학위논문, 2005.
- 윤양석. 「음악 형식론-악식과 분석」. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 음악지우사 편. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스」. 서울: 음악세계,
2003.
- 이동활. 「청소년을 위한 서양음악사」. 서울: 두리미디어, 2004.
- 이성일. 「요하네스 브람스, 그의 생애와 예술」. 서울: 파파게노, 2001.
- 재러미 시프먼. 「실내악과의 만남」. 김병화 옮김. 서울: 포노, 2013.
- 정미영. “브람스의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제1번 G장조,
Op.78> 연구 : 가곡 <비의 노래>와의 연관성을 중심으로.” 성신여
자대학교 석사학위논문, 2013.
- 조효임, 이동남, 주대창. 「알기쉬운 음악통론」. 서울: 태림출판사, 2004.
- 중앙일보사. 「음악의 유산-브람스와 프란츠 요제프시대」. 서울: 중앙일보
사, 1986.
- 진희숙. 「음악사를 움직인 100인」. 경기: 청아출판사, 2013.
「표준 음악사전」. 서울: 세광음악출판사, 1987.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 「새 들으며 배우
는 서양음악사」. 서울: 도서출판 심설당, 2011.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2003.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「서양음악사」. 서울: 나남출판, 2003.
- Adler, Samuel. 「관현악 기법연구 THE STUDY OF ORCHESTRATIO
N」. 윤성현 역. 서울: 도서출판 수문당, 2003.
- Frisch, Walter. *BRAHMS and the Principle of Developing Variation*.
London: University of California Press, 1990.
- Gillespie, John. 「피아노 음악」. 김경임 옮김. 대구: 계명대학교 출판부,

2005.

- Grout , Donald J. 「서양음악사」. 서우석 역. 서울: 수문당, 1982.
- Grout , Donald J., Palisca , Claude V. 「서양음악사」. 편집국 역. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Grout , Donald J., Palisca, Claude V., Peter Burkholder, J. 「그라우트의 서양 음악사」 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차기원 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Green , Douglass M. *Form in Tonal Music*. Austin: University of Texas, 1979.
- Botstein , Leon. *The compleat Brahms*. New York: W.W. Norton&Company, 1999.
- Longyear , Rey M. 「19세기 낭만주의 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Newman, William S. *Beethoven on Beethoven*. New York: W.W. Norton&Company, 1988.
- Stanley , Sadie. *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians, vol.4*. New York: Oxford University Press, 2001.

ABSTRACT

A Study on Sonata for Piano and Violin

No.3 in d minor, Op.108

by Johannes Brahms

Joo-Hee Lee

Department of collaborative piano

Graduate School of

Sungshin Women's University

This paper is an analysis research on <Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op.108> written by Johannes Brahms (1833-1897), a representative composer for absolute music, combining Classic structure with Romantic elements. The 19th century Romantic society was one which expressed diverse human emotions such as love, envy, joy and sorrow, and although programme music based on literary content was formed, Brahms pursued absolute music which insisted Classical structure form. As well as pursuing the Classic traditions of contrapuntal technique, pedal point, use of the theme motif and more, Brahms used Romantic elements such as hemiola, crossrhythm, rich chords and etc. to

create various harmonies in his music.

Brahms left works of various genres except operas, from solos to symphonies and throughout his life he composed twenty four chamber music varying from duo sonatas to string sextets. Among these, sixteen works of chamber music include the piano while the clarinet and horn were the only wind instruments, and because the three sonatas for piano and violin were composed after Brahms was in his forties, they were appreciated for their maturity and perfection. <Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op.108> discussed in this paper is his last and only minor piece for a violin sonata written in a course of three years.

<Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op.108> has a total of four movements; the first in sonata form, the second in binary form, the third in ternary form, the fourth in rondo sonata form, showing characteristics of the use and development of motif, hemiola, 2:3 crossrhythm, diverse rhythms like syncopation, imitation of contrapuntal technique, arpeggio, pedal point, wide range of chord, frequent modulation and etc. And these characteristics shown in all the movements clearly demonstrate Romantic elements within the Classic structure.