



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](#)

송 영 규 교수지도
석사학위 청구논문

브람스 작품에서 나타나는 선율구조의
변박 및 복합박절의 특성에 관한 연구

2013

성신여자대학교 대학원
반주학과
정 혜 지

브람스 작품에서 나타나는 선율구조의
변박 및 복합박절의 특성에 관한 연구

송 영 규 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

정 혜 지

인 준 서

정혜지의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 19세기 독일의 후기 낭만파 작곡가인 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 실내악 작품인 3 Sonatas for Piano and Violin Op.78, Op.100, Op.108과 Klavierstücke Op.76, Op.79, Op.116, Op.118에 대한 연구를 하였다. 본론에서 언급되는 브람스의 생애, 음악적 특징을 시작으로 그의 작곡 경향 및 작곡기법을 알아보았고 브람스 음악에서 나타나는 선율의 구조와 그것의 변형을 고찰하는 것을 목적으로 하였다.

브람스는 자신의 음악에서 내재되어 있는 규칙적인 리듬과 박자를 여린내기, 헤미올라, 복합리듬 등을 사용하여 불규칙적으로 들리게 하는 작곡기법을 많이 사용하였다. 또한 이러한 것들을 한층 더 확장되고 복잡하게 발전시킨 형태로 사용하기도 하였는데 이러한 경우 기본적인 마디와 박자에 얽매이기 보다는 자유로운 선율의 흐름 및 진행을 중요하게 여겼다.

근·현대음악의 창시자인 바르토크(Béla Bartók, 1881~1945) 또는 스트라빈스키(Igor Fyodorovitsch Stravinsky, 1882~1971)의 작품에서 많이 나타나는 변박자의 활용에 브람스의 작곡기법이 영향을 미쳤다고 볼 수 있다.

브람스는 기존 박자의 기본 구조 위에 선율을 창작하는 개념을 벗어나 선율의 특성과 구성이 그 박자표를 택하게 만드는 요인으로 작용하게 하였는데 이러한 특징으로 인해 그의 작품은 리듬적인 복합성을 갖는 것을 알 수 있다.

이 연구에서는 기본 박자와 마디의 일관성을 벗어나지 않는 범위에서 다양한 복합리듬을 이용해 박자의 규칙성을 무너뜨린 브람스의 선율구조에 대해 연구하고 이를 통해 브람스 음악이 갖고 있는 특징에 대해 논하였다.

목 차

논문개요

| | |
|--|----|
| I. 서 론 | 1 |
| II. 본 론 | 3 |
| 1. 브람스의 생애와 실내악작품 | 3 |
| 1) 바이올린 소나타와 피아노소품의 작품배경 | 9 |
| 2. 바이올린 소나타와 피아노소품에 나타나는 선율구조의 특징 | 11 |
| 1) 브람스식 선율구조를 분석하기 위한 박, 마디, 프레이즈, 여린내기, 헤미올라, 복합리듬의 역사와 이해 | 11 |
| 2) 바이올린 소나타와 피아노소품에 나타나는 변박 및 복합박절 분석 | 18 |
| III. 결 론 | 47 |

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

| | |
|--|----|
| <악보1> Sonata for Piano and Violin in A Major, Op.100 3악장 mm. 47-49 | 18 |
| <악보2> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장 mm. 122-129 | 19 |
| <악보3> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 3악장 mm. 149-154 | 20 |
| <악보4> Bartók Concerto For Orchestra 4악장 mm.143 | 21 |
| <악보5> Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 1악장 mm. 94-95 | 21 |
| <악보6> Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 2악장 mm. 111-114 | 22 |
| <악보7-1> Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 3악장 mm. 93-94 | 23 |
| <악보7-2> Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 3악장 mm. 110 | 23 |
| <악보8> Sonata for Piano and Violin in A Major, Op.100 3악장 mm. 134-136 | 24 |
| <악보9> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장 mm. 48-49 | 24 |
| <악보10> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장 mm. 61-63 | 25 |
| <악보11> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 1, f# minor mm.71 | 26 |
| <악보12> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 4악장 mm. 39-44 | 26 |
| <악보13> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 4악장 mm. 84-91 | 27 |
| <악보14> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 1, f# minor mm.62-64 | 28 |
| <악보15> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 2, b minor mm.53-58 | 29 |
| <악보16-1> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 5, c# minor mm.111-113 | 30 |
| <악보16-2> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 5, c# minor mm.111-113 | 30 |
| <악보17> Brahms Klavierstücke Op.76 Intermezzo 7, a minor mm.19-22 | 31 |
| <악보18> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 8, C Major mm.1-5 | 32 |
| <악보19> Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 8, C Major mm.52-56 | 33 |
| <악보20> Brahms Zwei Rhapsodien Op.79, No.2 g minor mm.117-123 | 34 |
| <악보21> Brahms Fantasien Op.116 Capriccio 3, g minor mm.1-8 | 35 |
| <악보22> Brahms Fantasien Op.116 Capriccio 3, g minor mm.82-84 | 36 |
| <악보23-1> Brahms Fantasien Op.116 Intermezzo 5, e minor mm.25-28 | 37 |
| <악보23-2> Brahms Fantasien Op.116 Intermezzo 5, e minor mm.25-28 | 37 |
| <악보24> Brahms Fantasien Op.116 Intermezzo 6, E Major mm.18-24 | 38 |
| <악보25> Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 1, a minor mm.1-10 | 39 |

| | |
|---|----|
| <악보26> Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 1, a minor mm.39-41 | 40 |
| <악보27-1> Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.1-4 | 41 |
| <악보27-2> Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.16-20 | 41 |
| <악보28> Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.34-46 | 42 |
| <악보29> Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.57-62 | 43 |
| <악보30> Bartók Concerto For Orchestra 4악장 mm.50-58 | 44 |
| <악보31-1> Stravinsky The Rite of Spring Ritual of Abduction mm.47-53 | 45 |
| <악보31-2> Stravinsky The Rite of Spring Ritual of Abduction mm.47-53 | 45 |
| <악보31-3> Stravinsky The Rite of Spring Ritual of Abduction mm.47-53 | 46 |

I. 서론

브람스는 신고전주의라고 할 만큼 고전적 규칙성을 지향한 것으로 알려져 있으나 선율적 구조면에서 그것은 고전주의에서 현대로 이어지는 교두보적인 역할을 했다. 구성에 있어서는 가곡 형식(ABA)을 즐겨 택하였으나, 화성 내용은 끊임없이 변화를 거듭한 그의 음악 스타일에 따라 달라졌고 선율을 다양한 방식으로 처리 했다.¹⁾

본 논문에서는 브람스의 바이올린 소나타 3개와 피아노 소품을 연구 분석하여 다양한 예시를 통해 일관성 있는 박자의 토대위에서 슬러, 다이내믹 등의 요건을 갖추고 규칙의 변화를 일으켜 나타나는 변박의 형태와 의도적인 리타르단도의 효과가 마디나 박의 부정확한 나눔을 발생시킨다는 것을 설명하고자 한다.

이에 앞서 마디, 박, 프레이즈의 일반적인 개념을 알아보고 또한 규칙의 변화로 인한 강박의 위치 이동을 일으키는 여린내기, 헤미올라, 복합리듬 등의 요인에 대한 개념을 알아보고자 한다.

마지막으로 바이올린 소나타 3개와 피아노 소품에 나타나는 선율구조의 특징적 현상과 이러한 특징적 현상이 응용되는 선율을 찾아 분석하여 프레이즈들의 탈규칙적 및 탈강박의 효과에 대하여 구체적으로 분석함으로써 브람스의 특징적인 선율구조의 사용에 대해 깊이 고찰하고자 한다. 또 이러한 브람스의 작곡기법이 20세기 작곡가 바르토크와 스트라빈스키의 작품에서 두드러지게 나타나는 변박현상의 토대가 된다는 것에 대한 이해를 돕고자 한다.

1) John Gillespie, 김경임 역, 피아노 음악, 계명대학교 출판부, 2008, p. 310

본 연구를 위해 G. Henle Verlag과 Boosey&Hawkes 에디션의 악보를
사용하였다.

II. 본 론

1. 브람스의 생애와 실내악작품

1833년, 독일 함부르크에서 태어난 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 6세가 되던 해에 콘트라베이스(Contrabass)주자인 아버지 야콥 브람스(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)로부터 바이올린으로 음악의 기본 교육을 받았다. 그는 오토 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)에게 정식으로 피아노를 12세부터 코셀의 스승인 에두아르트 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)에게 피아노와 이론을 배웠다.²⁾ 브람스는 마르크스젠의 영향으로 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)과 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 존엄성을 깨치우고, 고전과 및 바로크 음악을 연구하고 작곡을 하는 것에 있어서 진실한 통찰력을 갖게 되었다.³⁾ 그 결과 당시의 음악가로서는 드물게 고전과 음악가로 동화되어 갔다. 이 무렵 집안사정이 어려워지면서 13세 때부터 술집과 여러 곳을 돌아다니며 유흥음악을 연주하여 집안의 경제적인 부분에 도움을 주게 되고 15세 때는 최초의 독주회를 열었다.

1853년 봄에 브람스는 헝가리 출신의 바이올리니스트 레메니(Eduard Remenyi, 1828-1898)와 연주 여행을 다니며 음악 활동을 하는 도중에 하노버에서 바이올린의 대가 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)과도 알게

2) 작곡가별 명곡해설 라이브러리[®] 브람스, 음악지우사 편, 음악세계 옮김, 2003, p.12

3) 이윤아, 「Johannes Brahms 『Sonata for Piano and Cello in F, Op.99』에 관한 연구」
성신여자대학교 대학원, 2011.

되었다.⁴⁾ 바이마르에서는 리스트를 만났으나 그에게는 친근감을 느낄 수 없었다.⁵⁾ 브람스는 요아힘으로부터 슈만을 방문할 것을 권유받았고, 1853년 9월 30일에 뒤셀도르프(Düsseldorf)로 슈만을 찾아간다. 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)과 그의 아내 클라라(Clara Schumann, 1810-1896)는 브람스의 뛰어난 재능을 알아보고, 그의 든든한 후원자가 되었으며, 슈만 부부는 1853년 10월에 발간된 <음악신보 (Neue Zeitschrift für Musik)>에 “새로운 길 (Neue Bahnen)”이라는 제목으로 브람스의 뛰어난 음악성을 세상에 소개하였다.

브람스는 슈만이 죽을 때까지 곁에서 여러 가지로 보살피 주었고, 그로 인해 클라라 슈만과 가까워졌으며 그 후 클라라 슈만에 대한 브람스의 감정은 애정으로 바뀌게 된다. 하지만 슈만이 죽은 그 해 여름 스위스 여행을 하고나서 애정은 동정으로 바뀌어 갔다. 이와 동시에 이 시기부터 브람스는 엄격대위법과 악기법, 그리고 변주기법의 대한 연구에 착수하는 등 음악에 있어서 자신의 방향에 대한 탐구에 노력하고 있었다.⁶⁾

1857년부터 1859년까지 대부분 함부르크(Hamburg)에서 활약하였으며, 처음으로 공적인 직위를 얻어 데트몰트 궁정에서 피아노 교사, 실내악 연주자 및 합창 지도자로 생활했다.⁷⁾ 이 시기에는 <피아노 협주곡 제1번 d단조 Op.15>도 작곡되었고 <헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가>를 비롯해 피아노를 포함하는 실내악곡, 합창곡, 가곡 등이 계획되었다.⁸⁾ 이후 1862년 9월 그는 빈으로 옮겨갔고, 1863년에는 빈 장악카데미의 지휘자로 활동하게 되지만 이듬해 4월에 사임하였다.⁹⁾

4) 김승일, 문화사로부터 접근하는 서양 음악사, 예일출판사, 2004, p.217

5) 음악인명사전, 세광음악출판사, 1987, p.103

6) 작곡가별 명곡해설 라이브러리[®] 브람스, 음악지우사 편, 음악세계 옮김, 2003, p.13

7) 음악인명사전, 세광음악출판사, 1987, p.103

8) 작곡가별 명곡해설 라이브러리[®] 브람스, 음악지우사 편, 음악세계 옮김, 2003, p.14

9) 김승일, 문화사로부터 접근하는 서양 음악사, 예일출판사, 2004, p.218

1865년 2월 어머니의 죽음으로 인한 충격에 1868년 <독일 레퀴엠 Op.45>를 완성하여 발표하였고, 1872년에는 아버지까지 간장암으로 사망하면서 브람스는 큰 슬픔에 빠져있었다. 하지만 그해 가을부터 1875년 가을까지 빈 악우협회(Gesellschaft der Musikfreunde)의 예술감독이 되었으며 그 협회의 관현악단과 합창단의 정기 연주회 곡목 결정권을 가지게 되었고 또한 지휘도 하게 되었다.¹⁰⁾ 이후 너무 바빠진 브람스는 창작에 몰두하기 힘들어졌지만 빈 악우협회에서 일하는 것은 브람스의 창작면에 도움이 되는 점이 많았으며 브람스의 명성을 높여주게 되었다. 이렇게 빈 악우협회에서 다방면으로 활동하게 된 그는 작곡을 하기위해 주로 여름에 빈을 떠났고 그 때문에 시원하고 조용한 곳에서 집중적으로 작곡하는 습관이 생기게 되었고 이 습관은 죽을 때까지 이어졌다. 그리고 빈 악우협회를 사임한 후 한스 폰 뷔로(Hans von Bülow, 1830-1894), 마이닝엔(Meiningen)의 게오르크 공장 등, 브람스 음악의 이해자나 지지자의 수도 점차 늘어났다.

1879년에는 브레슬라우 대학으로부터 명예 철학박사 학위를 받아 그 답례로 <대학 축전 서곡>을 헌정했다. 1878년 첫 이탈리아 여행으로 시작으로 1893년까지 총 9번이나 이탈리아에 갔으며 대개 여름마다 휴가를 보내기 위해 가서 조용히 창작에 몰두했다.

1890년 <현악5중주 Op.111>을 완성한 뒤로는 자신의 체력과 창작력이 소진되었다고 느끼고 유서의 준비를 서두르고 대곡의 작곡은 하지 않기로 했지만, 이듬해에 마이닝엔에서 뛰어난 클라리넷 주자 뮐펠트(Mühlfeld)에게 자극을 받아, 다시 창작의 펜을 잡고 실내악곡을 썼다.¹¹⁾ 특히 1892년 무렵부터는 누나 외에 엘리자베트 폰 헤르초겐베르크(Elisabeth von Herzogenberg)와도 사별하고 이후로 슈피스, 학자인 슈피터, 빌로트, 뷔로가 사망하여 슬픔이

10) 음악인명사전, 세광음악출판사, 1987, p.103

11) 음악인명사전, 세광음악출판사, 1987, p.103

거듭되면서 체념과 고독의 감정이 더해져 2곡의 클라리넷 소나타 <Op.120>을 작곡했다. 1896년에는 클라라가 갑자기 뇌졸중으로 쓰러지면서 클라라의 죽음의 예감과 자신의 안정되지 않는 마음 때문에 성경에 의한 <4개의 엄숙한 노래 Op.121>을 썼다. 클라라의 장례식을 치루고 브람스는 아버지와 마찬가지로 간장암을 앓게 되며 1896년 <11개의 코랄 전주곡 Op.122>를 쓰고, 11곡의 <오 이 세상이여, 안녕히>가 브람스의 최후의 작품이 되었다. 점점 쇠약해진 브람스는 1897년 4월 3일 64세로 세상을 떠났다.

실내악(이태리어:musica da camera, 불어:musique de chamber 영어:chamber music 독어:Kammermusik)이란 일반적으로 성악이나 기악음악에서 성부의 수, 편성 그리고 작곡기법 등이 크지 않은 장소를 염두에 두고 작곡된 음악으로 2중주에서부터 9중주까지를 말한다.¹²⁾

낭만주의 시대의 실내악은 이전시대의 전통을 계승해 나아가는 반면 실내오페라(Kammeroper)나 실내교향곡(Kammersymphonie) 등으로 변화해 나아가기도 한다. 이러한 변화로 19세기 이후에는 실내악이 다채로운 색채감과 교향곡의 압도적인 음향을 갖지 못하여 낭만파의 대가 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803~1869), 리스트(Franz Liszt, 1811~1886), 바그너(Richard Wagner, 1813~1883) 등이 실내악 작품에는 관심이 없었던 것이 놀랍지 않은 일이다.

브람스는 독일 함부르크 출신으로 베토벤 등의 고전적인 형식과 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809~1847), 슈만 등의 낭만적인 표현력을 결합시킨 작곡가이다. 또한 그는 표제음악을 거부하고 절대음악을 고수하였다.¹³⁾ 이러한 브람스는 실내악곡에 있어서 독일 낭만파 작곡가 어느 누구보다도 전념했다고 해도 과언이 아닐 정도로 실내악곡 분야에서 커다란 발자취를 남겼다. 브람스는 총 24개의 실내악곡을 작곡하였고 그 중에 피아노가 포함된 작품은 17곡에 달하는데, 여러 가지 편성의 실내악곡을 쓴 것으로도 유명하다.¹⁴⁾ 또 그는 실내악의 중심을 현악 4중주곡에 둔 베토벤과 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)와는 달리 편성이 어느 한쪽으로도 치우치지 않고 여러 가지 편성에 두루두루 흥미를 나타낸다.

실내악은 9중주까지 분류 되지만 브람스는 2중주 소나타부터 현악 6중주

12) 차호성, 오희숙, 들으며 배우는 관현악문헌 실내악1, 심설당, 2003, p19

13) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 두길 서양음악사, 도서출판 새노래, 1996, p382

14) 음악지우사, 작곡가별 명곡해설 라이브러리⑩, 음악세계, 2003, p170

까지의 작품을 남겼으며 5중주를 제외한 첫 작품 <B장조 3중주, Op.8>에서는 자신만의 방식을 시험해보려 했고, 또 다른 작품들보다 더 긴 경향으로 어떤 확대성을 보여 준다. 그리고 가장 고전적인 <현악4중주>는 1873년, 브람스가 40세가 되서야 처음 발표하였는데 사실은 이전에도 많은 현악4중주를 작곡하였지만 다 없애버린 것으로 알려져 있다. 이것은 아마도 그가 현악4중주에 대해서 얼마나 신중하게 생각하고 진지한 태도를 가졌었는지 예상할 수 있는 것이다. 이렇게 고심 끝에 발표한 현악4중주에서는 화성진행, 동기의 발전적 변형, 소나타형식 내에서의 자유로운 전조 및 조성관계 등에서 19세기 후반의 음악언어를 한 눈에 볼 수 있다.¹⁵⁾ 또 <피아노와 현악4중주를 위한 5중주 f단조 Op.34>에서는 교향악적인 풍부한 음향과 섬세하고 세분화된 표현성이 잘 나타나며, 곡 전체에 동기의 발전적 변형(developing variation)기법이 끊임없이 유지 된다. 여기서 브람스가 사용한 발전적 변형은 기존의 있었던 것처럼 주제의 형태는 유지하면서 변주되는 정도가 아니고 주제 안에 있던 작은 동기들을 전혀 새로운 선율이나 주제로 발전시켜 주제의 원래 모습을 찾아보기 힘들게 한다. 그래서 주제 원형을 알아보기 위한 과정은 굉장히 분석적이고 세밀하게 접근해야 한다. 이런 발전적 변형기법은 그 작품의 형식이나 구조만으로 작곡가의 음악적 기법을 보여주기 위한 것으로 브람스를 포함한 절대음악 작곡가들에게는 매우 중요한 기법이였다.

브람스의 관현악곡에서도 실내악적인 것을 기본으로 하고 있다고 할 수 있는 것이 많기 때문에 브람스의 음악에 대해 이해하는데 있어서 그의 실내악곡을 빼놓을 수 없다. 크게 보았을 때에는 독일 실내악 역사 중에서 하나의 커다란 정점을 이루고 있다고 할 수 있겠다.¹⁶⁾

15) 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선, 세 들으며 배우는 서양음악사 본문2, 심설당, 2011, p176

16) 음악지우사, 작곡가별 명곡해설 라이브러리®, 음악세계, 2003, p170

1) 바이올린 소나타와 피아노소품의 작품배경

브람스의 바이올린 소나타 3개는 실내악 작품 중에서 최고 수준으로 평가된다. 그의 작품이 이처럼 훌륭한 것은 자신의 곡에 불필요한 부분을 과감히 삭제했기 때문이었고, 이 사실은 그가 <소나타 G장조 Op.78>을 완성하기까지 적어도 다섯 곡을 버렸다는 점에서 잘 알 수 있다(1879년 그의 친구 요제프 요아힘이 <소나타 G장조 Op.78>을 연주했으며 <소나타 A단조 Op.100>는 1853년에 개인적으로 연주하기도 했다).

<소나타 G장조 Op.78>는 그가 오스트리아의 베르타 호반의 페르차하에서 여름을 보내며 썼던 작품인데 요아힘을 위해 협주곡을 썼던 경험을 바탕으로 비교적 쉽게 멜로디를 풀어나갈 수 있었다. 한편 무척 서정적인 <소나타 A장조, Op.100>은 1886년 스위스의 툰에서 황금의 여름을 보내는 동안 썼다. 이곳에서 <소나타 D단조, Op.108>의 스케치를 완성했으며, 두 번째 첼로 소나타와 세 번째 피아노 3중주곡도 작곡했다. 2년 뒤에 완성한 <소나타 D단조, Op.108>는 곡의 표현이나 4악장이라는 구성 면에서 나머지 세 곡보다 규모가 더 크다.

피아노소품은 대부분 카프리치오(Capriccio) 또는 인터메초(Intermezzo)란 타이틀이 붙여지며, 3개의 광시곡(Rhapsodien), 1개의 로만스(Romanza), 1개의 발라드(Ballade)는 예외이다.

카프리치오와 인터메초에는 간결한 표현과 원숙한 음악적 내용이 있으며, 내면의 진솔한 감정들을 표현함으로써 보다 강한 인상을 주는데 전형적인 특징들을 언급하자면 <Op.119, No.2>에는 초조한 긴장감이, <Op.118, No.6>에는 극적인 파토스¹⁷⁾가, <Op.118, No.2>에는 환상이, <Op.116, No.4>에는 익살스런 슈만적인 요소가 들어있다. 또 카프리치오는 인터메초

17) 그리스어 pathos로 일시적인 걱정이나 열정, 또는 예술에 있어서의 주관적·감정적 요소

보다 더 외향적이고 직접적이며 활기차다.¹⁸⁾

3개의 광시곡은 그 규모와 내용이 보다 폭넓은데 격렬한 감정의 불꽃이 브람스가 처음으로 쓴 <Op.79, No.1,2>에 텍스처의 융통성을 가져오게 했다. 반면 마지막 광시곡인 <Op.119, No.4>는 당당하며 영웅적이다.¹⁹⁾

18) John Gillespie, 김경임 역, 피아노 음악, 계명대학교 출판부, 2008, p. 311

19) John Gillespie, 김경임 역, 피아노 음악, 계명대학교 출판부, 2008, p. 310-311

2. 바이올린 소나타와 피아노소품에 나타나는 선율구조의 특징

- 1) 브람스식 선율구조를 분석하기 위한 박, 마디, 프레이즈, 여린내기, 헤미올라, 복합리듬의 역사와 이해

① 박과 마디

음악의 시간적 흐름을 나타내는 기본단위를 박이라 한다. 그리고 손이나 지휘자의 지휘봉의 움직임이 나타내는 단위를 말하기도 한다. 또한 강하고 약한 비트가 큰 단위의 그룹으로 구성된 것을 박절(Metre)이라 한다.²⁰⁾

박의 표현의 단위는 음표나 쉼표이며 한 박은 내림박과 올림박으로 구성되고, 내림박(down beat)은 센박이 되며 올림박(up beat)은 약박이 된다.²¹⁾

악보에 음표만을 기보하게 되면 쉼여림의 구분을 확실하게 하기 어렵다.²²⁾ 이러한 이유로 리듬의 규칙적인 박자의 단위를 명확히 하기 위하여 세로줄을 그어 일정한 간격으로 구분하는데 이것을 마디(measure)라고 한다.²³⁾ 13세기부터 16세기에 이르기까지 대부분의 악보에서는 박자(Meter)와는 달리 세로줄은 사용되지 않았지만 16세기의 기보에서는 혼선을 피하기 위하여 마디줄을 사용되기 시작하였다. 이후 사용된 세로줄은 오늘날에 사용되는 세로줄과는 다른 개념을 가지고 있으며, 17세기 중반 이후부터 세로줄은 리듬의 강세와 반복을 명확하게 구분하는 역할을 하여 마디줄에 의해 강박이 결정됨에 따라 박절적 의미를 가지고 있다.

20) Edited by Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.3), 2001, p.20-21

21) 수정판 새로운 음악통론, 조효임 이동남 주대창, 학문사, 1998, p.57

22) 백진현, 안영희, 김효진, *음악의 기초이론*, 뮤직디스크 출판사, 2009, p.55

23) 수정판 새로운 음악통론, 조효임 이동남 주대창, 학문사, 1998, p.57

② 프레이즈

프레이즈는 악구라는 뜻으로 선율의 자연적인 구획을 말하고 언어에서는 문장을 의미한다고 볼 수 있다. 프레이즈는 바흐로부터 브람스에 이르는 시기까지 속도에 따라 보통 2+ 4+ 8마디로 이루어져 있었다.²⁴⁾

프레이즈를 나누는 방법을 프레이징이라 하며 악구구획법의 뜻을 가지므로 이러한 프레이징은 연주하는데 있어서 매우 중요한 역할을 하고 있다.

옛 시대의 작곡가들은 자신이 찾을 수 있는 프레이징을 연주자에게 맡기고 있었다고는 하지만 프레이징을 기호로써 나타내려는 시도는 하고 있었다. 그 중 가장 오래된 것은 그레고리안 성가(Gregorian Chant)로 프레이징의 분절을 나타내기 위하여 가사의 구분을 사선기호(/)로 표기 하였으며, 대부분(Divisio Major)-겹세로줄, 소구분(Divisio Minor)-세로줄, 극소구분(Divisio Minima)-반 세로줄의 표기법은 오늘의 그레고리안 기보법에서 아직까지 쓰여지고 있다.²⁵⁾

16세기 다성적(Polyphonic)인 음악에서는 프레이징하기 위한 유일한 수단으로 쉼표가 쓰였다. 이러한 쉼표를 어떤 성부의 주제가 나타나는 곳 앞에 사용함으로써 주제를 더 강조하는 것이 엄격 양식에서 작곡의 중요한 원리가 되었다.²⁶⁾ 중세 말경에는 보다 큰 휴지점을 나타내기 위하여 페르마타(Fermata)가 쓰여졌는데 곡 전체의 끝과 부분적인 끊임에도 사용되었다.

17세기 세속음악에 있어서 최초의 호흡기호는 까발리에(Emilio del Cavaliere, 1550-1602)의 작품 「영과 육의 극(Rappresentazione di Anima, et di Corpo)」에서 처음으로 쉼표를 사용하여 행을 구분하는 것으로 나타나고 있다. 17세기 말경의 페르마타는 신교(Protestant)의 코랄(Chorale)에서

24) 세광음악사 편집국편, 세광 음악사전, (서울: 세광출판사. 1980), p.860

25) Hermann Keller, *Phrasing and Articulation* (New York: W. W. Norton. 1996) p.1

26) H. Keller, *Phrasing and Articulation*, p.31

행의 마지막을 표시하기 위하여 쓰여졌다.

18세기 초까지 기악에서는 프레이징에 대한 기호나 지시가 전혀 없었으며 오직 끊을 곳은 성악에서의 방식을 따라 쉼표 정도의 활용이 전부였다. 하지만 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1733)이 1722년 4권의 「그라부장곡집(Pièces de Clavein)」에서 최초로 악보에 프레이징에 대한 기호표기를 시도하였다.²⁷⁾

바흐의 시대에는 오르간(Organ)이나 하프시코드(Harpsichord)의 운지법이 엄지손가락의 사용을 거의 허락하지 않기 때문에 악구를 부드럽게 연결할 수 없어 긴 슬러는 즐겨 사용할 수 없었다. 그렇기 때문에 바로크 작곡가들의 건반 악기 작품의 악구 연결 방식은 프레이즈의 연결보다는 구분을 위한 것이었다. 또한 바흐의 건반음악에서는 어떻게 프레이징이 되어야 하는가를 그의 2단 건반을 위해 쓴 곳에서 중요한 지시를 주고 있는데 다시 말하자면, 악절의 중간에서 하나의 성부가 한쪽 건반으로부터 다른 한쪽의 건반으로 옮겨져 있는 것이다. 여기서 우리는 어떻게 프레이징을 하였는가를 알 수 있다.

이후 많은 학자들이 논리나 기호에 대해 고안하였으나 낭만시대로 들어오면서 작곡가들에게 외면 당하고, 터크(Daniel Gottlob Turk, 1750-1813)가 주장한 음표꼬리의 분리는 베토벤도 자주 사용하였다.²⁸⁾ 이것은 작은 부분의 프레이징을 명확히 알 수 있는 새로운 수법이였다.

17-18세기는 악기의 발달함에 따라 연주기술이 같이 발달하여 프레이징 또한 점점 발전하게 된다. 이로써 18세기 말엽에는 템포, 다이내믹, 프레이징, 아티큘레이션(Articulation)에 대한 관심이 최고조에 달하게 되는데 고전과 작곡가들은 프레이즈를 겹치고 얹히게 함으로써, 규칙적인 4마디와 8

27) H. Keller, *Phrasing and Articulation*, p.32-33

28) H. Keller, *Phrasing and Articulation*, p.36

마디가 반복하는 프레이즈를 피해 흥미를 더하고 있다.

프레이징, 템포, 다이내믹, 아티클레이션에 있어서의 관심은 18세기말에 극에 달했으나 낭만파의 출현과 함께 반작용에 접하게 되면서 19세기에는 프레이징에 있어서 더 이상의 발전을 볼 수가 없어진다.

낭만시대에 있어서 피아노 음악은 화성적으로 보다 풍부해졌지만, 형식적으로는 고전시대보다 더욱 단순해졌으며 대규모의 형식은, 특히 슈만의 경우는 대부분 소형식의 어울림에 의해 이루어지고 있다. 이런 곡의 구성은 대개 일괄하여 4마디가 단위이며 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 곡에 아주 잘 나타나는 변칙과 불규칙 같은 것은 볼 수가 없었다.²⁹⁾ 또한 낭만파 작곡가 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)에 있어서도 이러한 경향이 보여지고 있다. 쇼팽 역시 규칙적인 4마디 단위를 지켜 악곡을 구성하였으며 그의 작품에서 프레이즈의 중복은 거의 찾아볼 수 없다. 그리고 대체로 1830년에서 1850년 사이의 프레이징은 풍부하지 못했고, 프레이징의 중요성은 브람스에 의해 다시 부각 되었다.

프랑스의 인상주의자들은 명확성을 추구하여 선구자들보다 프레이징과 아티클레이션을 더 중요하게 생각 했다.³⁰⁾ 그들의 주된 관심은 음악적 낭송법의 사실성이었는데 가사의 자연스런 억양을 따르기 위하여 그들의 프레이즈는 짧게 사용되었다.

낭만 이후 현대의 작곡가들은 프레이징의 새로운 표현방식을 발견하는데, 특히 베르크(Alban Berg, 1886-1935)는 고요함이나 쉽도 음악이기 때문에 음악이 계속 흘러 청중의 관심이 마지막 마디에서도 끊어지지 않아야 한다고 주장하고 있다. 그리고 그의 오페라 「보체(Wozzeck)」에서는 페르마타로 한 막을 끝내고 또 다른 페르마타로 다음 막을 시작하면서, 음악이 끝나고

29) H. Keller, *Phrasing and Articulation*, p.103

30) H. Keller, *Phrasing and Articulation*, p.107

다시 시작하기까지의 비어있는 마디를 지휘자가 분명히 지휘해 줄 것을 요구하고 있다.

요즘에는 프레이징의 기호가 거의 사용되고 있지 않다. 보통 악절의 시작과 끝을 슬러(Slur)로 표시하기도 하나, 이 슬러의 기호가 음악의 내적 분절을 나타내는 것인지, 아니면 어떤 아티클레이션 표시하는 것인지, 레가토의 의미만을 가진 것인지, 아니면 어느 작곡가의 아무런 의미도 없는 습관에 의한 슬러인지 명확하지 않은 경우가 많다.

피아니스트로 활동했던 조셉 호프만(Josef Hofmann, 1876-1957)은 프레이징을 “음악에 있어서 크고 작은 나뉠이다. 프레이징을 한다는 것은 시작과 끝, 그리고 정점을 찾는 일이다.” 라고 정의 했다.

프레이징은 말의 구보법에 비유 될 수 있는데 음악 언어를 포함하여 모든 언어는 그 구조에 따라서 구로 나뉜다. 언어의 경우처럼 음악에 있어서도 프레이징을 하는 것은 호흡하는 것과 같으며, 프레이징을 잘한다는 것은 의식을 가지고 호흡하는 것을 뜻한다.³¹⁾ 이러한 프레이징은 연주시에 섬여림의 차이를 두거나, 프레이즈의 처음이나 끝을 두드러지게 하여 표시한다.

적절히 사용된 프레이징은 선율선에 의미를 주며, 음악적 표현을 돕는다. 또 음악에서 다른 어느 분야보다 많은 영향을 주며, 훌륭한 연주에 있어서 프레이징이 가장 중요한 역할을 한다. 그래서 한 작품에 있어서 프레이징에 따라 곡의 해석이 다를 정도로 중요한 부분을 차지하고 있다. 즉, 같은 곡을 연주하더라도 연주자에 따라 곡의 분위기가 전혀 다를 수 있는 것이다.

③ 여린내기

못갖춘마디(incomplete bar)는 여린박으로 시작되는 첫마디가 박이 완전

31) H. Keller, *Phrasing and Articulation*, p.14

하게 들어 있지 않으므로 못갓춘마디이며, 여린내기(up beat)라 한다. 또 못갓춘마디는 선율의 강박 위치 조정을 위해 쓰인다.

여린내기(못갓춘마디)로 시작되는 악곡은 마지막 마디도 못갓춘마디가 되어, 처음의 마디와 마지막 마디를 합해서 하나의 갓춘마디를 이루게 된다. 따라서 첫마디가 불완전한 마디이므로 마디를 셀 때에는 첫마디를 세지 않고 다음의 갓춘마디부터 첫째 마디로 센다. 그러나 마지막 마디는 그래도 마디 수 안에 포함된다.³²⁾

④ 헤미올라

근대 기악곡에서 베토벤이 많이 사용한 효과로 헤미올라(Hemiola)가 있다. 헤미올라는 중세 음악이론에 있어서의 2:3 비(比)의 현(絃)의 길이에서 생기는 것이라 하여 완전5도를 의미하였고, 15-16세기의 정량기보법에 있어서는 시가의 대비로서 쓰였다.³³⁾ 헤미올라의 효과는 3박자의 리듬패턴이 2박자의 리듬패턴으로 변화되는 부분과 같이 일반적으로 예상하고 있던 리듬패턴에서 예상하지 못했던 리듬패턴으로 분할되거나 변화 혹은 대체되는 것을 말한다.³⁴⁾ 더 나아가 현대에서는 두 박자에서 세 개의 바(bar)인 것처럼 삼박자에서 두 개의 바(bar)로 표현된다. 이러한 현상은 바로크 음악에서도 특별히 프랑스 쿠란트(courante)에서 흔하고, 춤에 리듬의 다양성을 제공하며 끝부분을 길게 하는 알라르간도(allargando)의 효과를 돕는다.³⁵⁾

32) 수정판 새로운 음악통론, 조효임 이동남 주대창, 학문사, 1998, p.62-63

33) 심성태, 음악용어사전, 현대음악출판사 2000 p

34) 백진현, 안영희, 김효진, 음악의 기초이론, 뮤직디스크 출판사, 2009, p.47

35) Edited by Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.11), 2001, p.361-362

⑤복합리듬

폴리포니리듬 혹은 복합리듬은 대조적인 성격의 리듬이 동시에 나오는 것으로 동일한 박자표이지만 동시에 진행되는 각 성부의 선율의 액센트가 다르기 때문에 각 성부의 박자가 다른 것처럼 느끼게 된다.³⁶⁾ 이러한 폴리포니는 말 그대로 해석한다면 다성음악이라 부르는데 그레고리오 성가와 같은 단선음악(모노디)을 제외한, 그 이후 현대까지의 유럽음악은 모두 폴리포니라고 할 수 있다. 그러나 일반적인 관용으로서의 폴리포니, 즉 다성음악은 가장 좁은 의미의 대위법적 기술을 사용하여 작곡한 음악이다. 그러나 대위법이란 말은 작곡 기교적으로 볼 때 비교적 한정된 의미를 갖는다. 즉 병행 오르가눔부터 시작하여 네덜란드 악파에 이르러 극히 복잡한 기교를 전개하고 팔레스트리나에 있어서 성숙한 정점에 이르기까지 여러 가지 다성음악의 단계가 있는 것이다. 따라서 폴리포니를 정확하게 정의하자면 2개 이상의 독립된 성부로 구성된 악곡이라고 하는 것이 타당하다. 이때 하나의 문제가 되는 것은 독립된 성부라는 말일 것이다. 이것은 빈 고전파를 중심으로 변창한 유럽의 화성음악 양식이 항상 복수의 음에 의해 음악의 흐름을 만들고 있는데, 화음의 구성음은 각기 독립된 것이 아니라 복합해서 하나의 의미를 표현하고 있는 것이므로 다성음악이라고는 하지 않는다. 폴리포니 악곡의 주된 양식으로는 모방, 카논, 푸가, 정선율, 변주 등이 있다.

화성양식과 대위법양식은 대립하는 것이 아니라 서로 보완하는 것이며, 바흐는 팔레스트리나와는 다른 양식의 대위법에 의해 양자를 고도로 조화시킨 음악을 만들었다. 20세기에 들어와서는 무조양식이 출현하여 화성양식이 쇠퇴하자 또다시 폴리포니의 기교가 커다란 의미를 가지게 되었으며, 20세기 전반에는 다성양식의 곡이 많이 작곡되었다.³⁷⁾

36) 백진현, 안영희, 김효진, 음악의 기초이론, 뮤직디스크 출판사, 2009, p.48

2) 바이올린 소나타와 피아노소품에 나타나는 변박 및 복합박절 분석

브람스의 바이올린 소나타 3개와 피아노소품에서는 그의 특징적인 선율구조 구성법이 여러 가지의 패턴으로 등장하며, 기본구조의 마디와 박에서 일관성을 벗어나 불규칙성을 드러내는 선율의 특성을 갖고 있는 패턴이 다양하게 사용되었다. 이것은 크게 두 가지의 형태로 의도적 리타르단도의 효과가 있는 형태와 변박 및 복합박절의 형태가 있으며 이 두 가지의 형태에서는 마디의 기능이 손실된다는 공통점을 발견 할 수 있다.

①. 한 박자 안에 16분음표를 4개의 패턴을 사용한 후 셋잇단음표의 패턴이 나타난다. 그리고 바이올린에서 8분음표 2개씩의 패턴으로 선율이 나온 후 다시 반주부에 새로운 프레이즈의 시작을 4분음표로 함으로써 4+3+2+1의 패턴이 나타나는데 이것은 헤미올라의 성격보다 발전된 형태라고 할 수 있으며, 이러한 패턴으로 점차적으로 느껴지는 의도적 리타르단도의 효과를 나타낸다.<악보1>

<악보 1> Sonata for Piano and Violin in A Major, Op.100 3악장 mm. 47-49

The musical score consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The key signature is A major (two sharps). The time signature is 3/4. The score is divided into three measures. Measure 47: The violin plays a half note (A4), followed by a quarter note (B4). The piano accompaniment plays a sixteenth-note pattern: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 48: The violin plays a quarter note (B4), followed by a quarter note (C5). The piano accompaniment plays a triplet of sixteenth notes: A4, B4, C5, followed by another triplet: B4, A4, G4. Measure 49: The violin plays a quarter note (C5), followed by a quarter note (B4). The piano accompaniment plays a quarter note (A4), followed by a quarter note (B4). The score ends with a fermata over the final notes.

37) 심성태, 음악용어사전, 현대음악출판사 2000 p

②. Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장의 발전부에서부터 반주부의 오른손파트에서 8분음표가 끊임없이 나온다. 하지만 이러한 패턴이 ㉠8분음표부터 시작하여 ㉡셋잇단음표의 패턴, ㉢8분음표와 4분음표의 패턴으로 진행됨에 따라 점차적으로 한마디에 채워지는 음의 개수가 줄어들면서 브람스가 리타르단도의 효과를 의도한 것을 나타낸다.<악보2>

<악보 2> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장 mm. 122-129

The musical score consists of two systems. The first system (measures 122-125) shows the piano accompaniment. The right hand has a constant eighth-note pattern that evolves through three stages: (a) starting with an eighth note, (b) moving to a triplet eighth-note pattern, and (c) moving to a pattern of eighth and quarter notes. The left hand has a steady bass line. The second system (measures 126-129) continues the piano accompaniment. The right hand has a constant eighth-note pattern that evolves through three stages: (a) starting with an eighth note, (b) moving to a triplet eighth-note pattern, and (c) moving to a pattern of eighth and quarter notes. The left hand has a steady bass line. Dynamics include 'dim.' and 'dim.' markings.

③. 규칙적으로 진행되는 음형은 지속되지만 음표의 박자에 따라 음의 개수를 다르게 함으로써 헤미올라의 효과를 내는데 이것은 헤미올라 보다 발전된 형태로 ㉠16분음표 ㉡셋잇단음표 ㉢8분음표의 순서로 점차적으로 리타르단도 효과를 나타낸다.<악보3>

<악보 3> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 3악장 mm. 149-154

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 149-154. The piano part (bottom) features a triplet of eighth notes in the right hand, with dynamics *f*, *dim.*, and *p*. The violin part (top) has a melodic line with dynamics *f* and *p*. The second system shows measures 151-154. The piano part continues with the triplet, and the violin part has a melodic line with dynamics *f* and *dim.*. The score is divided into three sections labeled a, b, and c.

④ 앞서 언급한 브람스의 바이올린 소나타에서 나타나는 의도적인 리타르단도의 형태는 후에 바르톡의 작품에서도 나타난다. 한 박자 안에 ㉠다섯잇단음표 ㉡셋잇단음표로 ㉢8분음표 2개 ㉣8분음표 1개의 순서로 음의 개수를 점차적으로 줄여감으로써 리타르단도의 효과를 드러내고 있다.<악보4>

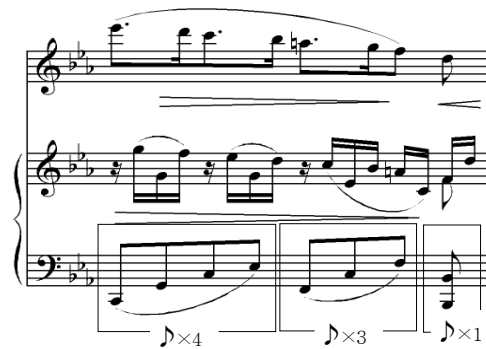
<악보4>Bartók Concerto For Orchestra 4악장 mm.143

⑤. 4/6박자인 이 악장에서는 프레이즈를 나누는 것에 있어서 4분음표를 3+3 또는 2+2+2의 패턴으로 규칙적으로 나누던 것을 2+3+2라는 패턴의 변형으로 규칙적 패턴을 깨뜨리는 현상을 나타낸다.<악보5>

<악보 5>Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 1악장 mm. 94-95

⑦. 3악장에서는 16분음표 4개를 하나의 묶음으로 하는 규칙적인 패턴이 나오다가 왼손 베이스 선율에서 8분음표가 4+3+1의 패턴으로 앞서 있던 규칙적인 패턴을 깨뜨려 변박의 형태를 나타낸다. 이러한 형태는 리듬이 더 분할되어 다른 패턴으로도 나타난다.<악보 7-1, 7-2>

<악보 7-1> Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 3악장 mm. 93-94



<악보 7-2> Sonata for Piano and Violin in G Major, Op.78 3악장 mm. 110



⑧. 악곡구성을 할 때 4+4 또는 8+8로 규칙적인 기본패턴의 구성으로 하였지만 브람스는 총 세 마디 안에서 4+2 리듬이 2번 반복되게 하여 사실상 마디의 기능을 사라지게 한다. 이러한 패턴은 새로운 박에서 선율의 흐름을 느끼게 한다.<악보8>

<악보 8> Sonata for Piano and Violin in A Major, Op.100 3악장 mm. 134-136

The musical score for Example 8 consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is A major (two sharps). The tempo is marked 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). The violin part features a melodic line with a slur over the first two measures. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and eighth notes. Below the piano part, there are four boxes with arrows indicating rhythmic groupings: the first box is labeled 'J x4', the second 'J x2', the third 'J x4', and the fourth 'J x2'.

⑨. 박의 기본패턴이 변형되어 나타나는 선율의 진행은 마디의 구분이나 그 곡의 원래 박자의 개념은 사실상 중요하지 않다. 두 마디에 걸쳐서 한 프레이즈가 완성되는데 이 프레이즈 안에서 8분음표 4개와 8분음표 6개의 묶음으로 나뉘지는데 이것은 4/8에서 6/8으로 변박되는 형태를 나타내는 것이라고 할 수 있다. <악보9>

<악보 9> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장 mm. 48-49

The musical score for Example 9 consists of two staves: a treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is D minor (two flats). The tempo is marked 'p' (piano). The score shows a time signature change from 4/8 to 6/8. Above the treble staff, there are three boxes with arrows indicating the time signature changes: the first box is labeled '4/8', the second '6/8', and the third '6/8'. The violin part features a melodic line with a slur over the first two measures. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.

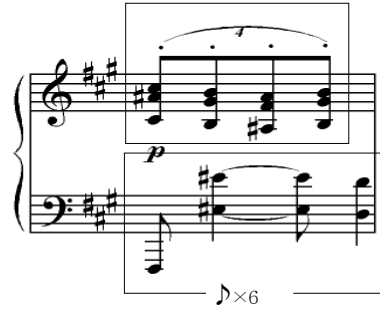
⑩. 프레이즈는 시작과 끝이 항상 마디의 처음과 끝의 범위에서 나뉘지 않는다. 반주부의 오른손파트에서 못갓춘마디로 시작된 선율은 다음 마디의 8분음표 3개까지 총 6개가 하나로 진행되어 마무리 된 후 스포르찬도의 위치부터 다른 프레이즈의 시작이 된다. 이것은 하나의 슬러로 되어 있지만 왼손파트와 함께 8분음표 3개씩의 패턴으로 나뉘지면서 *diminuendo*와 함께 프레이즈가 마무리 된다. 또 바이올린파트에서 나타나는 4분음표를 기준으로 2+3+3의 패턴과 앞서 설명한 피아노파트에서 나타나는 패턴이 함께 연주가 되면서 복합적인 리듬패턴의 진행이 나타난다.<악보 10>

<악보 10> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 1악장 mm. 61-63

The musical score consists of three systems. The top system shows the violin part with a melodic line starting in measure 61, marked with a slur and 'espress.'. The second system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a slur and 'sf'. The third system shows the continuation of both parts, with the violin part marked with a slur and 'sf'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, marked with a slur and 'sf'. The score includes annotations for phrasing and dynamics.

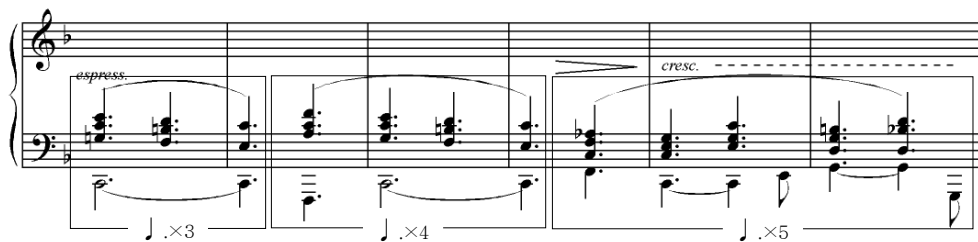
⑪. <악보11>에서 나타나는 리듬은 오른손파트의 4박분할과 왼손파트의 6박분할 리듬이 함께 나타나면서 복합리듬을 느낄 수 있다.<악보11>

<악보11>Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 1, f# minor mm.71



⑫. 이 곡은 6/8박자를 기본박자로 하는데 6/8박자에서 8분음표가 아닌 점4분음표를 하나의 박자로 세었을 때 한 마디 안에서는 강-약의 2박으로 나뉘어진다. 이것을 기존의 박자에 충실한 규칙적 패턴이라 하면 프레이즈를 마디와 상관없이 나눔으로써 점4분음표가 3+4+5의 패턴으로 진행되어 규칙의 변화가 나타나는 것이라고 볼 수 있다. 이러한 변화로 강박의 위치 이동과 마디의 기능이 불분명해지는 효과를 가져온다.<악보12>

<악보 12>Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 4악장 mm. 39-44



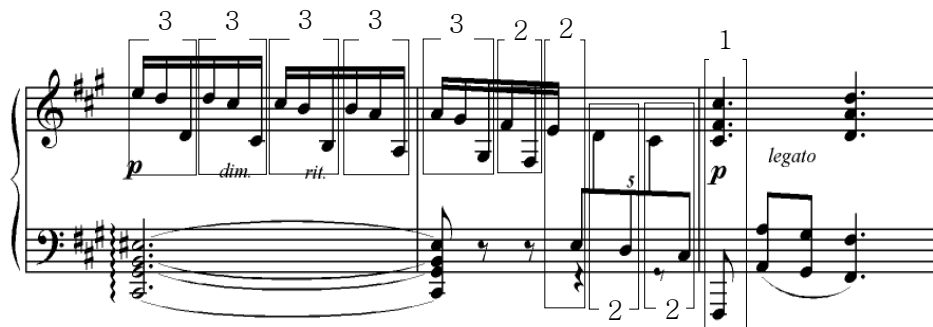
⑬. 반주부의 오른손파트에서 마디의 마지막 박자(6번째 박자)에서부터 여린내기로 시작되는 선율이 연속적인 진행을 하게 되는데 이러한 규칙적인 연속진행을 마디89가 삽입됨에 따라 여린내기가 마디89의 3번째 박에서 시작하게 된다. 이것은 규칙성을 갖고 있는 형태에 같은 음형이지만 이 음형이 축소되어 나타나는 하나의 마디가 삽입됨으로써 규칙의 변화를 만든다.
 <악보13>

<악보 13> Sonata for Piano and Violin in d minor, Op.108 4악장 mm. 84-91

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment for measures 84-88. The right-hand part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The left-hand part has a rhythmic accompaniment. The second system shows measures 89-91. The right-hand part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The left-hand part has a rhythmic accompaniment. The score is in D minor and 3/4 time.

⑭. 6/8박자의 이 곡에서 오른손파트에 나타나는 16분음표가 6개의 묶음의 규칙적인 기본패턴의 진행에 변화가 생기는데 6개였던 묶음을 3개씩 묶어 진행되다가 점차적으로 2개로 묶어지면서 <악보14>에 나타나는 리타르단도와 함께 의도적으로 느려지는 음표의 패턴을 볼 수 있다.<악보14>

<악보14>Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 1, f# minor mm.62-64



⑮. 오른손파트에서 내성이 16분음표로 구성되어 있는데 2/4박자의 이 곡에서 16분음표 4개씩 2박계열로 나누어지면서 규칙성을 나타낸다. 하지만 <악보15>에서 보듯이 ♪♪, ♪♪♪, ♪♪♪, ♪♪♪♪로 16분음표가 4+6+6+8의 패턴이 나타나는데 이것은 짜여진 마디 안에 맞추려고 하기 보단 선율이 먼저 창조되고 그 프레이즈에 맞게 마디의 틀에서 벗어난 패턴을 사용하려는 의도를 발견할 수 있고, 또한 이러한 변형적인 진행에서 변박의 형태를 나타내 보이는 것이다.<악보15>

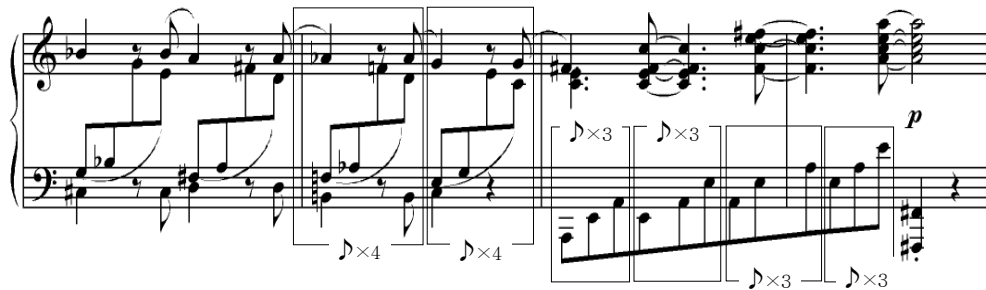
⑯. 변박의 형태를 불규칙적으로 나누어진 프레이즈를 보고 느끼게 하는데 6/8박자 안에서 왼손파트에 나타나는 8분음표의 프레이즈를 5개의 묶음으로 오른손파트와 함께 5박자의 프레이즈로 진행함으로써 6/8이 아닌 5/8박자와 같은 선율구조를 나타낸다. 이것 또한 보다 발전된 선율형태로 자유로운 형태의 작곡기법을 나타내는 것이라고 볼 수 있다.<악보16-1, 16-2>

<악보16-1>Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 5, c# minor mm.111-113

<악보16-2>Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 5, c# minor mm.111-113

⑰. 박의 기본패턴이 변형되는 형태로 8분음표가 4개씩 2개의 단위로 묶여진 진행으로 이루어지다가 왼손파트에서 두 마디에 걸쳐 8분음표 12개를 하나의 묶음으로 해놓았다. 이것을 12개의 8분음표를 하나로 하나의 선율이 되기 보다 오른손과 함께 8분음표를 3개씩 묶어 3/8박자의 패턴이 4번 반복되는 경우로 변박 또는 혼합박의 형태를 나타낸다고 볼 수 있다.<악보 17>

<악보17>Brahms Klavierstücke Op.76 Intermezzo 7, a minor mm.19-22



⑱. 일반적인 6/4박자의 곡은 4분음표가 기본적으로 3+3, 2+2+2의 패턴으로 진행하는 경우가 있지만 특별히 여기서 2+4, 4+2의 패턴을 추가됨으로써 규칙적 패턴을 깨트리는 변박의 형태를 나타낸다. <악보18>에서 왼손의 경우 3+3의 패턴이 진행되다가 2+2+2의 패턴을 보이고 있으나 <악보18> 마디4에서는 2+4가 나오고 바로 다음 마디에서는 다시 4+2의 패턴이 나오는데 이러한 불규칙적인 패턴의 변화가 새로운 박의 선율적 흐름을 느끼게 한다.<악보18>

<악보18>Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 8, C Major mm.1-5

mp

J x3 J x3 J x2 J x2 J x2

J x2 J x4 J x4 J x2

⑨. 왼손이 2+1, 2+1+1의 패턴으로 오른손과 함께 마디53의 첫 박에서 느끼는 강박의 의미는 사라진다. 그리고 2번째 박에서부터 새로운 프레이즈를 느낄 수 있으며 이 새로운 프레이즈부터 불규칙적인 패턴이 진행되는데 4+3+3+3+4+4의 패턴으로 나눌 수 있으며 오른손에 있는 작은 <>으로 인해 강박이 아닌 곳에서 브람스가 의도적으로 강박으로 요구함으로써 왼손과 함께 이러한 불규칙적인 패턴이 진행되는 것을 볼 수 있으며, 이곳에서도 다양한 변박의 형태를 나타내는 것이라고 볼 수 있다.<악보19>

<악보19>Brahms Klavierstücke Op.76 Capriccio 8, C Major mm.52-56

The image shows a musical score for Brahms' Capriccio 8, Op. 76, in C major, measures 52-56. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 52-56) features a complex rhythmic pattern in the right hand, with annotations for 'sost.' (sostenuto) and 'piu dolce' (more dolce). The left hand has a simpler pattern with annotations for 'J x 2 x 1' and 'J x 2 x 1 x 1'. The second system (measures 57-60) features a more complex rhythmic pattern in the right hand, with annotations for 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando). The left hand has a simpler pattern with annotations for 'J x 4' and 'J x 4'.

⑳. <악보20>의 마디117에서 마디123까지는 브람스가 리타르단도 효과를 의도적으로 만들었다고 볼 수 있는데 마디117에서부터 오른손의 내성과 왼손의 8분음표들이 한 마디 안에 12개 다음 마디에서 10개 그 다음마디는 8개, 그 후엔 4분음표의 셋인단음표와 4분음표로 순차적으로 진행됨에 따라서 음의 길이를 이용하여 음과 음 사이를 늘리는 방법을 사용하여 리타르단도의 효과를 의도적으로 만들어냈다고 볼 수 있다. 여기에서도 마디의 구분은 사실상 중요하지 않다.<악보20>

<악보20>Brahms Zwei Rhapsodien Op.79, No.2 g minor mm.117-123

The musical score for Brahms Zwei Rhapsodien Op.79, No.2, measures 117-123, is presented in G minor and 3/4 time. The right-hand part features a melodic line with a decreasing number of eighth notes per measure: 12 in the first measure, 10 in the second, and 8 in the third. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, a triplet of eighth notes, and a quarter note. The score includes dynamic markings such as *p*, *dim.*, *(quasi rit.)*, *pp*, and *ff*, and concludes with a double bar line and repeat signs.

⑫. 오른손에서 나타나는 프레이즈의 나뉘는 보면 이 곡의 원래 박자표인 2/2의 규칙적인 강세를 갖지 않고 2+3+3가 하나의 프레이즈로 진행되는 데 이 패턴이 2마디에 한 번씩 규칙적 강박을 나타낸다. 한 프레이즈로 되어 있는 왼손선율을 하나의 흐름으로 보는 것이 아니라 오른손의 2+3+3의 프레이즈에 함께 나뉘어서 해석할 수 있다. 또한 <악보9>에 나타나는 패턴을 4분음표 기준으로 나누면 <악보21>에 나타나는 패턴과 유사하다.<악보21>

<악보21>Brahms Fantasien Op.116 Capriccio 3, g minor mm.1-8

The image displays a musical score for Brahms Fantasien Op.116 Capriccio 3, g minor, measures 1-8. The score is presented in a grand staff format, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 2/2. The score is divided into four measures, each enclosed in a dashed box and numbered 1 through 4. Measure 1 is marked with a forte (f) dynamic and features a phrasing bracket over the first two notes, with a 'J x2' annotation above it. Measure 2 is marked with a fortissimo (sf) dynamic and features a phrasing bracket over the first three notes, with a 'J x3' annotation above it. Measure 3 is marked with a fortissimo (sf) dynamic and features a phrasing bracket over the first three notes, with a 'J x3' annotation above it. Measure 4 is marked with a fortissimo (sf) dynamic and features a phrasing bracket over the first three notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

②. <악보21> 마디82까지는 규칙적인 2/2의 강세를 갖고 프레이즈가 진행되다가 마디83부터 살펴보면 4분음표 기준으로 4+3+2+3의 예상하지 못한 불규칙적인 박자의 변화를 나타내어 변박의 형태를 알 수 있다.<악보 22>

<악보22> Brahms Fantasien Op.116 Capriccio 3, g minor mm.82-84

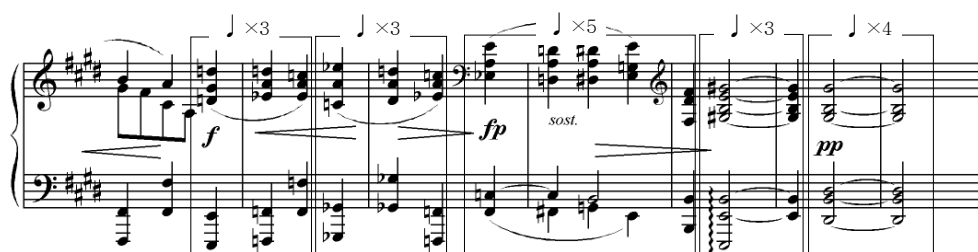
㉓. 한 마디 안에 8분음표가 6개가 들어가는 6/8박자의 곡에서 4마디에 걸쳐 8분음표를 4+3+3+3+3의 형태로 프레이즈 나눠 6/8박자에서 4/8박자로, 또 4/8박자에서 3/8박자로 변박되는 효과를 나타내면서 박의 기본 패턴과 마디의 구분은 무의미해진다.<악보23-1, 23-2>

<악보23-1>Brahms Fantasien Op.116 Intermezzo 5, e minor mm.25-28

<악보23-2>Brahms Fantasien Op.116 Intermezzo 5, e minor mm.25-28

②④. <악보24> 마디18의 마지막 박을 프레이즈의 시작으로 해서 4분음표의 박자를 기준으로 3+3+5+3+4의 프레이즈 진행을 나눌 수 있는데 이러한 진행에는 crescendo와 decrescendo의 다이내믹으로 인한 강박의 위치 이동이 요인으로 역할을 하며 fortepiano 또한 그러하다. 이것은 3/4의 박과 규칙적인 마디줄을 벗어나 프레이즈의 마디가 불분명해지는 것을 보여준다. <악보24>

<악보24>Brahms Fantasien Op.116 Intermezzo 6, E Major mm.18-24



②⑤. 브람스는 어떠한 모티브를 축소와 확장하는 패턴을 즐겨 사용하였는데 그 방법에는 여러 가지 있다. 그 중에 하나로 한 프레이즈 안에 속하는 박자의 점차적인 변화로 인한 확장 또는 축소가 있다. <악보25>에서 보이는 것은 박자의 점차적인 축소 형태로 마디1,2와 마디3,4에서는 한 프레이즈 안에 4분음표의 박자를 기준으로 총 8박자의 음가로 진행되는데 이 박자가 축소되어 마디5,6은 한 프레이즈 안에 총 4박자씩 나뉘어지면서 8박자에서 4박자로 축소된다. 이렇게 4박자로 축소된 프레이즈가 마디7에서부터 다시 2박자로 축소되면서 마디10에 가서 하나의 프레이즈가 마무리 된

다. 여기서 생각해야 할 것은 못갓춘마디로 시작되어 8박자를 구성함으로써 모든 프레이즈가 마디를 벗어나 마디의 기능성 상실에 의해 이 곡의 원래 박자인 2/2박자표를 느끼지 못하게 된다.<악보25>

<악보25>Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 1, a minor mm.1-10

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two 8-measure phrases, each starting with a forte (*f*) dynamic. The second system contains two 4-measure phrases, a 2-measure phrase, and a final phrase marked *dim e rit.* and *sf*. The third system shows a final 2-measure phrase. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature.

㉔. 왼손의 16개의 8분음표들이 총 2개의 슬러로 나뉘어져 있지만 <악보 26> 마디39에서 마디41까지의 세 마디 안에서 음악의 흐름을 본다면 6+ 6+ 4의 불규칙적인 패턴으로 나뉘어져야한다.<악보26>

<악보26>Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 1, a minor mm.39-41

⑳. 하나의 곡에서 불규칙적인 변박의 형태가 쓰이지만 이러한 일관성이 없는 변박 또한 규칙적으로 사용되지 않고 잦은 변화가 나타나면서 다양한 형태의 변박을 찾아 볼 수 있다. <악보27-1>에서는 못갓춘마디부터 시작으로 3+3+2+4의 패턴으로 프레이즈의 진행이 구성되었지만 <악보27-2>에서는 3+3+4+2의 패턴으로 작은 변화지만 음악의 흐름에 있어서는 큰 변화로 볼 수 있다.<악보27-1, 악보27-2>

<악보27-1>Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.1-4

<악보27-2>Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.16-20

㉘. 박자의 패턴이 총 13마디에 걸쳐 무려 10번의 변화가 일어나기도 한다. 크게 보면 4분음표의 박자를 기준으로 3+3+4+2의 패턴이 총 3번이 반복되기 때문에 이러한 반복으로 인한 규칙성을 찾아 볼 수도 있지만 이에 앞서 3+3+4+2의 예측 불가능한 박자의 변화로 불규칙적인 변박이 느껴지며 이 또한 마디를 분명하게 나눌 수 없는 프레이즈의 진행이라고 보여진다.<악보28>

<악보28>Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.34-46

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 34-38) features a 'dolce' marking and measures of 3, 3, 2, 2, and 2 beats. The second system (measures 39-43) includes a 'poco animato' marking and measures of 3, 3, 2, 2, 2, and 3 beats. The third system (measures 44-46) shows measures of 3, 4, and 2 beats, with 'rit.' and 'piu lento' markings.

㉔. 3/4박자의 셈여림인 강-약-약을 벗어나고 정해진 마디를 넘어 다음 마디의 첫 박까지 프레이즈가 연속되면서 4박자의 셈여림을 느낄 수 있는 선율의 진행이 연속적으로 보여진다. 이러한 진행은 듣는 사람으로 하여금 3/4박자에서 4/4박자로 변박되었다고 느끼게 하는 요소가 된다.<악보29>

<악보29>Brahms Klavierstücke Op.118 Intermezzo 2, A Major mm.57-62

㉕. 앞서 분석한 브람스의 바이올린소나타와 피아노소품에서 리듬패턴의 변화가 다양하게 분석되었다. 특히 수시로 변하는 리듬패턴으로 인해 변박의 형태를 나타내는 것이 많았는데 브람스의 이러한 작곡기법의 형태는 실제로 바르톡의 작품에서도 잦은 변박자의 형태를 찾아볼 수 있다. 이러한 변박자의 형태는 <악보30>에서도 나타나는데 이것을 프레이즈를 나눠보면 <악보30>과 같이 나눌 수 있다.<악보30>

<악보30> Bartók Concerto For Orchestra 4악장 mm.50-58

Harps I, II

Vlns. I

Vls.

Vcs.

D.Bs.

phrase 1 phrase 2 phrase 3

Hp. I, II

Vlns. I

Vls.

Vcs.

D.Bs.

phrase 4

③. 바르톡과 같은 시대의 작곡가 스트라빈스키의 작품에서도 변박의 형태의 사용은 빈번하다. 악보<31-1>과 같이 변박의 형태가 잦으나 스트라빈스키가 브람스의 작곡방식으로 작품을 만들었다면 악보<31-2>와 같이 주어진 9/8의 박자표 안에서 작곡되었을 것이다. 또 악보<31-3>에서는 프레이즈를 8분음표 기준으로 10+9+11의 패턴으로도 묶을 수 있어 선율의 흐름으로도 변박의 형태를 나타낸다고 할 수 있다.<악보31-1, 31-2, 31-3>

<악보31-1>Stravinsky The Rite of Spring Ritual of Abduction mm.47-53

<악보31-2>Stravinsky The Rite of Spring Ritual of Abduction mm.47-53

<악보31-3> Stravinsky The Rite of Spring Ritual of Abduction mm.47-53

Clarinet in B \flat 1,2

Clarinet in B \flat 3

f stacc. f stacc.

f f

$\text{D} \times 10$ $\text{D} \times 9$ $\text{D} \times 11$

V. 결 론

요하네스 브람스는 고전시대의 규칙성이나 일관성과 낭만시대의 음악양식을 작품에서 함께 찾을 수 있다. 특히 선율적 구조를 살펴보면 고전시대의 규칙적인 기본 박자나 마디는 사용하였지만 이러한 음악양식을 불분명하게 하는 선율의 구조를 다양한 패턴으로 작곡하였다. 이것은 브람스가 짜여진 구조에 얽매이기 보다는 선율중심의 작곡성향을 나타내고 있다는 것이다.

그의 작곡기법에는 대규모의 긴 선율들을 사용하지만 이것을 선율적, 리듬적인 요소들의 다양한 변화로 프레이즈가 확장되는 것을 많이 사용하였다. 또 헤미올라, 당김음, 교차리듬 등 다양한 리듬을 광범위하게 사용하였고 특히 헤미올라는 가장 두드러지는 리듬기법으로 3/4박자와 6/8박자로 된 작품에서 많이 등장한다. 그리고 강박과 약박의 위치가 바뀌는 당김음과 같은 박자 안에서 서로 다른 리듬분할로 오른손파트와 왼손파트의 리듬이 교차되는 복합리듬이 특징적으로 나타난다.

브람스는 일생에 실내악이란 장르에 많은 업적을 남겼으며, 2중주 소나타부터 현악 6중주까지의 작품을 남겼다. 이러한 실내악에 속한 바이올린 소나타는 3개가 있으며 1번은 <Op.78 G Major>, 2번은 <Op.100 A Major>, 3번은 <Op.108 d minor>이다. 그리고 피아노 소품이 있는데 <Op.76 Klavierstücke>, <Op.79 Zwei Rhapsodien>, <Op.116 Fantasien>, <Op.117 Drei Intermezzo>, <Op.118 Klavierstücke>, <Op.119 Klavierstücke>가 있다.

본 논문은 앞서 언급한 브람스의 선율구조의 변박 및 복합박절의 특성에 대해 연구하였고 그의 작품인 바이올린 소나타와 피아노소품을 중심으로 분석한 결과 브람스의 작품에서 슬러나 다이내믹에 의한 강박의 위치 이동이

나 그 곡의 기본구성박자에서 다른 박자로 변박되는 형태 등으로 다양하게 나타나는 것을 많이 발견하였다. 또한 주어진 같은 박 안에서 채우는 음표의 길이가 점차적으로 늘어나고 음의 개수는 줄어드는 패턴을 사용함으로써 브람스가 의도적으로 리타르단도의 효과를 자주 사용하였다는 것을 알 수 있었다. 그리하여 브람스의 선율중심의 불규칙적인 다양한 패턴들은 후에 20세기 작곡가인 바르토크 혹은 스트라빈스키가 잦은 변박자의 사용으로 인해 선율중심의 작곡을 할 수 있었던 것에 대한 토대가 되었다는 것을 알 수 있었다.

본 논문은 브람스가 기본적으로 구성된 규칙적인 마디와 박자의 구조보다는 선율의 특성과 구성을 자유롭고 새롭게 하기 위해 다양한 패턴의 의한 규칙의 변화를 사용한 작곡기법에 대한 연구하였다. 또한 이 연구를 통해 연주자와 듣는 이들로 하여금 그의 특징적인 선율구조의 특성에 대한 이해를 도울 수 있게 되었고, 또 브람스의 특징적인 선율구조에 대해 충분히 파악할 수 있게 되었다.

참고문헌

1. 단행본

- 김승일. 『문화사로부터 접근하는 서양 음악사』 서울: 예일출판사, 2004.
- 백진현·안영희·김효진. 『음악의 기초이론』 부산: 뮤직디스크, 2009.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리-브람스』 서울: 음악세계, 2003.
- 조효임·이동남·주대창. 『새로운 음악통론』 서울: 학문사, 수정판, 1998.
- 차호성·오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악1』 서울: 심설당, 2003.
- 허영한·김문자·박미경·주대창·권송택·이석원·신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』 서울: 심설당, 2011.
- 홍정수·김미옥·오희숙. 『두길 서양음악사』 서울: 새노래, 1996.

2. 사전류

- 세광음악출판사 편집국 편. 『세광 음악사전』 서울: 세광음악출판사, 1980.
- 세광음악출판사 편집국 편. 『음악 인명사전』 서울: 세광음악출판사, 1987.
- 심성태. 『음악용어사전』 서울: 현대음악출판사, 2000.
- Sadie, Stanley ed. "Beat" *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (vol. 3), 2nd ed, London: MacMillan Publishers Ltd, 2001.
- Sadie, Stanley ed. "Hemiola" *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (vol. 11), 2nd ed, London: MacMillan Publishers Ltd, 2001.

3. 번역서

John Gillespie, 『피아노 음악』 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 2008.

4. 외국서적

Hermann Keller. 『*Phrasing and Articulation*』 New York: W. W. Norton, 1996.

5. 학위논문

이윤아. 『Johannes Brahms 「Sonata for Piano and Cello in F, Op.9 9」에 관한 연구』 성신여자대학교 대학원, 2011.

박은정. 『Johannes Brahms 「Sonata for Piano and Violin in A, Op.10 0」에 관한 연구 : 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구』 성신여자대학교 대학원, 2008.

ABSTRACT

A study of polyrhythm and compound meter
in Brahms' Music.

Chung, Hye ji
Department of Accompanying
Graduate School of Education
Sungshin Women's University

This thesis explores Johannes Brahms's 3 Sonatas for Piano and Violin Op.78, Op.100, Op.108 and Klavierstücke Op.76, Op.79, Op.116, Op.118 concentrating on how he treats melodic figuration, and its modifications.

Brahms likes to weaken the regular rhythm and beat by employing irregular pulse such upbeat, hemiola, and compound rhythms, etc. He applies this to more complicated melodic figures as well. In this case, he focuses on the importance of melodic progression rather than basic pulse, and treats the melody freely.

Brahms's compositional technique has been influenced on Béla

Bartók(1881~1945) or Igor Stravinsky (1882~1971)'s irregular meter. His compositional technique, which treats melodic characteristic and structure as the most important part of composition, brings rhythmic ambiguity to his music.

In this study, diverse polyrhythm in a basic metric pulse will be discussed focusing on his melodic structure which makes the beat vague.