



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](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구 논문

브람스 《첼로소나타 제1번》 (Op. 38)과
《첼로소나타 제2번》 (Op. 99)의
제1악장 비교분석 연구

2018

성신여자대학교 대학원
반주학과
안 선 영

브람스 《첼로소나타 제1번》 (Op. 38)과
《첼로소나타 제2번》 (Op. 99)의
제1악장 비교분석 연구

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원
반주학과
안 선 영

인 준 서

안선영의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심사위원장 _____ (서명 또는 인)

심 사 위 원 _____ (서명 또는 인)

심 사 위 원 _____ (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 브람스의 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》의 연주를 준비하면서 연습만으로 해결 하는데 어려움을 느끼는 독주자와 피아노 반주자의 역할 이해를 돕기 위해 작성되었다. 이를 해결하기 위해 첼로와 피아노의 음악적 관계를 중심으로 한 작품 분석이 선행되어야 한다고 판단된다. 또한 두 곡의 비교 분석은 창작에 있어 시간적 차이에 담긴 브람스 음악어법의 변화와 발전을 발견한다면 그의 다른 이중주 소나타의 연주에도 도움이 될 것이라 여긴다.

먼저 브람스의 이중주 소나타를 이해하기 위해 두 개의 첼로소나타가 속한 장르인 실내악창작을 통해 브람스의 음악세계를 엿보고자 한다. 그리고 집중적인 작품 분석에 들어가기 전 작품에 대한 이해를 위해 문헌적 자료를 바탕으로 두 곡의 첼로소나타 창작배경을 살펴본다. 마지막으로 브람스의 음악어법적 특징으로 거론되는 ‘발전적 변주기법’을 중심으로 주제를 동기와 음형 등으로 세분화 하여 두 곡의 제1악장을 집중 분석하고자 한다. 주제에서 세분화시킨 동기와 음형들을 통해 두 곡 제1악장의 제1주제와 제2주제, 발전부와 재현부는 어떠한 유기성을 가지고 있는지 확인 할 수 있을 것이다. 또한 이러한 분석을 통해 각 부분에서의 악기간의 역할을 확인하고 음악적인 내용을 이끌어 낼 수 있을 것이라 기대한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 브람스 실내악 창작으로 본 음악세계	3
1) 브람스의 생애와 실내악작품	3
2) 브람스의 피아노가 포함된 실내악곡	7
2. 브람스 첼로소나타에 대한 개괄	9
1) 창작배경	9
(1) 브람스 《첼로소나타 제1번》 작곡배경	
(2) 브람스 《첼로소나타 제2번》 작곡배경	
2) 두개의 첼로소나타의 악장구성 비교	11
3. 브람스 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》의 제1악장 비교 분석	14
1) 《첼로소나타 제1번》 제1악장 분석	14
2) 《첼로소나타 제2번》 제1악장 분석	24
III. 결론	37
참고문헌	39
ABSTRACT	41

표 목 차

<표 1> 브람스의 실내악 목록	5
<표 2> 《첼로소나타 제1번》의 전체구성	11
<표 3> 《첼로소나타 제2번》의 전체구성	12
<표 4> 《첼로소나타 제1번》 제1악장의 구성	14
<표 5> 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 구성	24
<표 6> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 음형d의 구조	29

악 보 목 차

<악보 1> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 1-8	15
<악보 2> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 21-26	16
<악보 3> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 42-49	17
<악보 4> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 57-65	18
<악보 5> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 91-98	19
<악보 6> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 99-106	20
<악보 7> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 107-113	20
<악보 8> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 126-129	21
<악보 9> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 133-140	22
<악보 10> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 142-147	22
<악보 11> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 162-165	23
<악보 12> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 1-8	25
<악보 13> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 8-15	27
<악보 14> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 19-29	28
<악보 15> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 33-39	30
<악보 16> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 40-47	31
<악보 17> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 52-61	33
<악보 18> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 66-73	33
<악보 19> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 74-78	34
<악보 20> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 94-101	34
<악보 21> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 112-118	35
<악보 22> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 135-139	35

I. 서론

브람스의 《첼로소나타 제1번》을 준비하면서 느끼는 어려움을 연습만으로 극복하는데 한계가 있다. 이를 극복하기 위해서는 첼로와 피아노라는 악기의 음악적 관계를 중심에 둔 작품분석이 무엇보다 선행되어야 한다고 판단된다. 이러한 문제와 그 해결을 브람스의 첼로 소나타 분석을 통해 시도해 보고자 한다.

《첼로소나타 제1번》을 분석하다 보니 창작에 있어 21년이라는 시간적 차이가 있는 《첼로소나타 제2번》과 비교 분석이 의미 있을 것이라 여겼다. 이 두 작품의 비교분석을 통해 베토벤 이후 이중주 소나타 창작에서의 브람스 음악어법의 변화를 볼 수 있을 것이다. 그리고 브람스 첼로소나타 두 곡의 비교 분석의 내용은 그의 다른 이중주 소나타의 연주해석에도 적용 가능할 것이라고 기대한다.

피아노와 첼로의 이중주 소나타를 이해하기 위한 첫 번째 단계로 실내악 창작에 담겨진 브람스의 음악세계를 엿보고자 한다. 특히 브람스는 피아노가 포함된 실내악곡을 많이 남겼기 때문에 피아노가 포함된 실내악곡을 살펴 볼 것이다.

두 번째 단계로는 작품 분석에 들어가기 전 작품에 대한 이해를 위해 문헌적 자료를 바탕으로 두 곡의 첼로소나타 창작배경을 살펴본다. 세 번째 연구 방법은 두 곡의 제1악장을 중심으로 한 작품분석이다. 두 악장의 분석은 브람스의 음악어법적 특징으로 거론되는 ‘발전적 변주기법’을 중심으로 둔다. 발전적 변주기법을 중심으로 한 작품 분석은 두 악기간의 음악적 관계를 설명하기에 용이할 것이다.

발전적 변주기법을 중심으로 한 분석을 하기 위해서는 제1악장 분석에 있어 주제를 동기와 음형으로 세분화하여 분석하는 것이 전제되어야 할 것이다. 그

리고 이 주제 분석에서 얻어진 동기, 음형과 같은 발전적 변주기법의 재료들이 주제들 간의 관계성을 확인 시켜 줄 것이고 곡의 각 부분에서 어떻게 운용되고 있는지 살펴볼 것이다. 이를 통해 피아노와 첼로가 각 부분에서 어떠한 음악적 중요도를 갖고 음악적인 내용을 이끌어 내는지 확인 할 수 있게 될 것이다.

II. 본론

1. 브람스 실내악 창작으로 본 음악세계

1) 브람스의 생애와 실내악작품

함부르크에서 태어난 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 콘트라 베이스 주자인 아버지 야콥 브람스(Johann Jacob Brahms, 1806-1872)를 통해 기초적인 음악교육을 받았고 7세에 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)에게 피아노를 배웠다.¹⁾ 10세가 되면서 함부르크에서 유명한 피아니스트이자 작곡가인 마르크젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)에게 음악이론과 피아노를 배웠다. 마르크젠은 브람스에게 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 음악을 가르쳤다.²⁾ 어린 시절 피아니스트로 활동할 당시 브람스의 이름은 널리 알려지지 않았다. 또한 그때 작곡한 작품들도 대부분 유실 되었다.³⁾

1853년 20세에 헝가리 출신 바이올리니스트 레메니(Eduard Reményi, 1828-1898)와 함께 연주여행을 한 것은 브람스라는 한 인간의 삶에 있어서 전환점이 되었을 뿐 만 아니라 그의 전문적 음악활동에도 큰 영향을 주었다.⁴⁾ 그는 종종 자신이 작곡한 작품 연주에 독주자로 또는 반주자 그리고

1) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』 (서울: 음악세계, 2003), 12.

2) G. S. Bozarth, W. Frisch, "Brahms, Johannes," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie 2nd ed.(London: Macmillan, 2001), 4: 180.

3) https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%9A%94%ED%95%98%EB%84%A4%EC%8A%A4_%EB%B8%8C%EB%9E%8C%EC%8A%A4 [2018년 2월 13일 접속].

4) 레메니와의 연주여행을 하면서 브람스는 바이올리니스트 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)과 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 만날 수 있었다. 이때 만난 요하임을 통해 브람스는 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)과 그의 아내 클라라 슈만(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)을 만나게 된다. 슈만은 브람스의 뛰어난 재능을 칭찬하며 『음악신보』(*Neue Zeitschrift*

실내악 멤버로서 직접 참여하였다. 20대의 브람스는 그의 작품과 피아니스트로서의 활동으로 당시 음악계에 자신의 이름을 알릴 수 있었다.

1865년 그의 나이 32세 때 어머니의 죽음이 준 충격으로 《독일레퀴엠》(Op. 45)을 작곡하게 되었다. 1868년에 완성된 이 작품을 통해 작곡가로서의 명성을 높일 수 있었다.

1872년에서 1875년까지 빈의 <악우협회>(Gesellschaft der Musikfreunde)의 총무로 일했고, 또한 지휘를 겸하면서 자신의 작품 연주와 창작에 몰두했다. 이기간의 여름에 시원하고 조용한 피서지에서 집중적으로 작곡했고, 이 습관을 브람스는 만년까지 이어갔다.

1890년 57세의 브람스는 음악적 영감의 쇠퇴로 더 이상 작곡을 하지 않겠다고 결심을 했으나, 마이닝겐에서 궁정악단 클라리넷 연주자인 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)의 연주를 듣고 ‘클라리넷’의 아름다운 소리에 매료되었다.⁵⁾ 이것을 계기로 브람스는 뮐펠트와 클라리넷이라는 악기의 테크닉에 대해 자주 이야기를 나누며 클라리넷이라는 악기를 재인식하게 되었고, 창작 영감이 살아나 《클라리넷 3중주곡》(Op. 114)과 《클라리넷 5중주곡》(Op. 115), 몇 년 후 두곡의 클라리넷 소나타 (Op. 120, No. 1, No. 2)를 작곡했다.

뮐펠트를 통해 창작 활동을 되살렸던 브람스는 한평생을 사모했던 클라라의 죽음(1896년)으로 비탄에 빠졌고 피로가 겹쳐 건강이 급격히 나빠졌다. 그는 《11개의 코랄 전주곡》(Op. 122)을 최후의 곡으로 64세에 숨을 거두었다.

이러한 삶의 여정과 음악활동을 한 브람스는 실내악⁶⁾ 창작에 있어서도 음

für Musik)에 브람스를 소개하고 악보 출판에도 도움을 주었다.

음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』(서울: 음악세계, 2003), 13.

5) 이성일, 『위대한 음악가 평전 요하네스 브람스』(서울: 파파게노, 2001), 235.

6) 실내악이란 일반적으로 성부의 수, 편성 그리고 작곡기법이 소규모의 공간을 염두하고 작곡한 2중주에서부터 9중주까지인 음악을 지칭한다. 현악사중주는 실내악의 유형 중 독립적이고, 필수적 4부 체제를 통해 안정적인 음악적 짜임과 음향이 음악적 이상을 추구 할 수 있다는 점에서 가장 기본적이고 전통

악사에서 중요한 위치를 차지한다. 브람스가 살았던 19세기에는 고전적 형식주의를 지향하는 작곡자들에 의해 실내악의 명맥을 잇고 있었다. 브람스는 실내악이 음악을 가장 순수하게 형상화 할 수 있는 장르라고 평가하였고,⁷⁾ 평생 동안 아래 표에 제시한 실내악을 작곡하였다. 이로 인해 브람스를 19세기에 실내악의 꽃을 피운 작곡가라고 평가한다.⁸⁾

작곡년도	작품번호	작품명
1854	Op. 8	Piano Trio in B Major Op. 8
1860	Op. 18	String Sextet in B ^b Major Op. 18
1861	Op. 25	Piano Quartet in g minor Op. 25
	Op. 26	Piano Quartet in A Major Op. 26
1862	Op. 34	Piano Quintet in f minor Op. 34
1865	Op. 36	String Sextet in G Major Op. 36
	Op. 38	Cello Sonata in e minor Op. 38
	Op. 40	Horn Trio in E ^b Major Op. 40
1873	Op. 51	String Quartet in c minor Op. 51, No. 1
		String Quartet in a minor Op. 51, No. 2
1875	Op. 60	Piano Quartet in c minor Op. 60
	Op. 67	String Quartet in B ^b Major Op. 67
1879	Op. 78	Violin sonata in G Major Op. 78
1882	Op. 87	Piano Trio in C Major Op. 87
	Op. 88	String Quintet in F Major Op. 88

적인 것으로 모든 작곡가들이 자신의 기량을 선보이는 장르였다.

허영한 외 6명, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2009), 59-71.

7) 홍정수 외 2명, 『두길 서양음악사 2』 (과주: 나남, 2016), 298.

8) <표 1>에 정리한 브람스 실내악 작품목록은 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*의

1886	Op. 99	Cello Sonata in F Major Op. 99
	Op. 100	Violin sonata in A Major Op. 100
	Op. 101	Piano Trio in c minor Op. 101
1888	Op. 108	Violin sonata in d minor Op. 108
1890	Op. 111	String Quintet in G Major Op. 111
1891	Op. 114	Clarinet Trio in a minor Op. 114
	Op. 115	Clarinet Trio in b minor Op. 115
1894	Op. 120	Clarinet Sonata in f minor Op. 120, No. 1
		Clarinet Sonata in E ^b Major Op.120, No. 2

<표 1> 브람스의 실내악 목록

1854년 《피아노삼중주》(Op. 8)를 시작으로 브람스는 40년에 걸쳐서 총 24곡의 실내악을 작곡했다. 표1을 참조해 보면, 브람스 실내악은 현으로만 구성된 곡, 피아노가 포함된 곡, 관악기를 이용한 곡 등으로 분류할 수 있다. 이러한 내용은 실내악이라는 장르에 있어 브람스가 다양한 악기편성을 추구했음을 보여준다.

브람스는 첫 실내악 작품을 완성하고 20여년이 지난 1873년에 현악사중주를 작곡했다. 그는 20여곡에 달하는 현악사중주를 작곡했지만⁹⁾ 마음에 들지 않아 스스로 모두 없앴고 표1에서 확인할 수 있는 바와 같이 세 곡의 현악사중주만을 남겼다. 이로 인해 《현악사중주》(Op. 51, No. 1)를 40세가 되어야 이 장르의 첫 번째 작품으로 발표하였다. 이러한 내용은 브람스가

브람스 항목을 참고하여 정리한 것이다.

G. S. Bozarth, W. Frisch, "Brahms, Johannes," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 2nd ed.(London: Macmillan, 2001), 4: 201-202.

9) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』(서울: 음악세계, 2003), 218.

이 장르를 창작함에 있어 많은 고심을 했다는 추론을 가능케 한다. 브람스가 많은 현악사중주를 파기하고 난 후 40세가 되어서야 현악사중주를 처음 발표한 내용을 김용환의 저서에서는 아래와 같은 내용으로 설명하고 있다.

“베토벤의 현악4중주 이후 작곡가들에게 현악4중주라는 장르는 커다란 부담이었고, 특히 베토벤에 대한 강한 외경심을 가졌고 자신에게 엄격했던 브람스가 그와 같은 태도를 보인 것은 일견 당연한 일이기도 하였다.”¹⁰⁾

브람스가 작곡한 24곡의 실내악곡 중 피아노를 포함하여 작곡한 것은 16곡으로 다음 장에서 조금 더 집중적으로 다룬다.

2) 브람스의 피아노가 포함된 실내악곡

브람스의 전체 실내악 중 피아노가 포함된 실내악이 차지하는 비중은 높다. 이는 브람스에게 피아노가 가장 친근한 악기였고, 또 자신이 피아니스트였기에 자신의 작품을 직접 연주하기 위한 의도로 해석할 수 있다.¹¹⁾

피아노가 포함된 실내악곡은 총 16곡으로 피아노삼중주 3곡¹²⁾, 피아노사중주 3곡, 피아노오중주 1곡, 피아노삼중주 편성에서 현악기 하나를 관악기로 대체한 2곡, 피아노와 독주악기를 위한 이중주 7곡이 있다.

전통적인 편성의 피아노삼중주는 19세기에 선호된 실내악 편성이다. 이러

10) 김용환, 『19세기음악』 (서울: 음악세계, 2005), 202.

11) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』 (서울: 음악세계, 2003), 170.

12) 일부 문헌들에서는 1854년 작곡된 《피아노삼중주》 Op.8이 1886년에 개작된 것을 포함하여 4곡으로 간주하고 있으나 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*의 브람스 항목에 있는 작품목록과 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』에서는 3곡으로 간주한다.

G. S. Bozarth, W. Frisch, "Brahms, Johannes," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie 2nd ed.(London: Macmillan, 2001), 4: 201-202.

차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』 (서울: 심설당, 2003), 67.

한 내용은 아래의 인용문이 뒷받침 해준다.

“현악4중주 다음으로 중요한 편성은-18세기 말엽부터-피아노가 동반된 실내악이었다. 이러한 편성에서 피아노는 음향적으로 주도적인 역할을 하였다. [...] 베토벤의 작품번호 1번(1794/95)의 사례에서 알 수 있듯이 피아노트리오(피아노+바이올린+첼로)는 19세기에 매우 선호된 실내악 편성이었으며, 많은 오리지널 작품 외에 수많은 관현악 작품이 피아노 트리오용으로 편곡되어 출간되었다. [...] 19세기 전반기에 작곡가들의 관심을 받지 못하였다. 19세기 후반기(1880년경)에는 브람스가 몇몇 중요한 작품을 남겼다.”¹³⁾

브람스가 피아노삼중주를 세 곡 작곡했다는 사실은 위 인용문을 근거로 할 때 베토벤의 뒤를 이은 19세기 실내악 작곡가임을 보여준다. 브람스는 32년에 걸쳐 시간적 간격을 두고 3곡의 피아노삼중주곡을 작곡했다.

피아노삼중주에서 현악기중 하나를 관악기로 대체한 삼중주곡은 두 곡으로 하나는 호른삼중주 그리고 다른 하나는 클라리넷 삼중주이다. 이 두곡은 브람스라는 작곡가의 삶과 밀접한 관계를 갖는다. 《호른삼중주》(Op. 40)는 1865년 브람스는 유년시절 배운 호른의 친숙함과 돌아가신 어머니의 그리움을 계기로 작곡하였다. 곡 중 3악장은 어머니를 애도하는 장송곡으로 마지막 부분에 애도가가 나온다.¹⁴⁾

《클라리넷삼중주》(Op. 114)는 이미 언급한 바와 같이 뮐펠트의 연주에 감명 받아 작곡하였다. 이 곡은 전형적 기악곡의 4악장으로 구성되어있고 클라리넷과 첼로의 대화로 서정성이 더해져 고전-낭만적 실내악의 기본을 보여준다.¹⁵⁾

13) 김용환, 『19세기음악』(서울: 음악세계, 2005), 182.

14) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』(서울: 심설당, 2003), 92-93.

브람스는 앞에서 설명한 피아노삼중주 세 곡 외에도 피아노사중주¹⁶⁾를 3곡 작곡했다. 브람스는 피아노사중주에서 피아노에 단순히 반주역할을 부여하는 것을 넘어 음악적으로 독자적인 모습을 부여했다. 또한 음색의 균형을 위해 《피아노사중주》(Op. 25)의 2악장에서 바이올린은 약음기를 끼고 연주하고, 피아노가 주제 선율을 연주할 때 첼로와 비올라가 8분음표로 반복되는 음형을 연주하여 반주역할을 한다는 점을 꼽을 수 있다.¹⁷⁾

브람스의 피아노오중주는 현악사중주 편성에 피아노를 더하였다. 단 한곡의 《피아노오중주》(Op. 34)는 원래 현악5중주로 작곡 하였으나 친구였던 바이올리니스트 요하임의 조언에 따라 수정하면서 편성을 바꾼 것이다.¹⁸⁾ 이 곡은 교향곡적인 장대한 음향이 잘 나타나는 작품이다.

2. 브람스 첼로소나타에 대한 개괄

1) 창작배경

(1) 브람스 《첼로소나타 제1번》 작곡배경

이 곡은 브람스가 클라라의 친구들과 교분이 있던 리히텐탈로 거처를 옮겼을 때 작곡한 것이다. 슈만이 죽은 후(1856년) 그의 아내 클라라는 한적한

15) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』 (서울: 심설당, 2003), 93-94.

16) 브람스 이전 피아노사중주에서 악기간의 관계에 대한 내용을 차호성, 오희숙 저 “들으며 배우는 관현악문헌 실내악 2”의 내용을 요약 정리한다. 오늘날 피아노사중주는 일반적으로 피아노, 바이올린, 비올라, 첼로로 구성된다. 피아노사중주라는 장르가 정립되기 전까지는 일정한 악기의 편성이 없었고, 피아노가 단지 반주 역할로 부족한 성부를 채우는데 그쳤다. 3대의 현악기는 이미 자체적으로도 음역을 짙게 채울 수 있었기 때문에, 피아노에 독자적인 모습을 부여했을 때 앙상블이라기보다는 협주곡과 같이 대조되는 경향이 나타났다. 그러나 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)가 3대의 현악기 음색과 피아노 음색의 균형을 이루려는 시도를 통해 피아노사중주 형식과 기초가 세워졌다. 모차르트의 2곡의 피아노사중주(KV. 478, KV. 493)는 19세기 음악가들의 작품에 커다란 영향을 미쳤다.

차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 2』, 231-235.

17) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 2』, 242.

18) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』, 169.

전원인 리히텐탈에 거처를 옮겼다. 그리고 많은 음악인들과 교류를 하고 음악회를 열어 이들을 후원하기도 하면서 여생을 보냈다. 클라라가 있는 곳으로 거처를 옮긴 브람스는 《첼로소나타 제1번》을 완성하였다. 이 무렵 브람스는 모친상으로 인해 깊은 슬픔에 잠겨있었다. 이 곡에서 느껴지는 황량한 분위기는 이러한 배경이 담긴 것으로 해석 가능하다. 이 곡 안에 담긴 빈번한 비화성음 사용과 대위법, 복합리듬과 같은 음악어법적인 내용은 이와 같은 감성적 관점의 해석을 뒷받침한다.

브람스의 《첼로소나타 제1번》은 미뉴에트 악장을 포함한 소나타형식인 4악장과는 달리 느린 악장이 없는 3악장으로 구성되어있다. 처음에 작곡 할 때는 느린 악장이 있었으나 성악가이며 첼리스트인 친구 갠스바헤르(Joseph Gänsbacher, 1829-1911)는 전악장이 단조로 되어있어 분위기가 무겁다고 조언 했다.¹⁹⁾ 브람스는 그의 조언을 받아들여 느린 악장을 제하고 3악장으로 이곡을 완성하였다. 브람스는 갠스바헤르에게 이 곡을 헌정하였다. 공개 초연은 1871년 라이프치히(Leipzig)에서 에밀 헤거의 첼로, 카를 라이네케의 피아노로 이루어졌다.²⁰⁾

(2) 브람스 《첼로소나타 제2번》 작곡배경

《첼로소나타 제1번》을 작곡하고 《첼로소나타 제2번》이 작곡되기까지 21년이라는 시간이 걸렸다. 이 기간 동안 브람스는 네 개의 교향곡과 세 개의 협주곡 등 여러 장르의 작품들을 작곡했다. 대편성의 교향곡과 협주곡을 작곡한 후에 작곡된 《첼로소나타 제2번》은 피아노 반주부에서 오케스트라의 음향을 연상시키는 부분을 담고 있다.²¹⁾

19) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』 (서울: 음악세계, 2003), 305.

20) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』, 304.

21) Michael Musgrave, *The Music of Brahms*, (New York: Oxford University Press, 1994), 193.

앞서 언급한 바와 같이 브람스는 매년 여름 시원하고 조용한 피서지에서 집중적으로 작곡 하곤 했다. 이 작품은 여름휴가를 보내던 스위스의 베른(Bern) 근처의 툰(Thun)이라는 도시 외곽인 호프슈테텐(Hofstetten)에서 아름다운 툰 호수와 주변의 풍경들을 통해 받은 영감으로 작곡되었다.²²⁾ 이 곡은 뛰어난 첼리스트이자 요아힘 현악사중주단의 멤버인 첼리스트 로베르트 하우스만(Rover Hausmann, 1852-1909)을 위해 작곡되었으며, 공개 초연은 1886년 11월 24일 빈에서 하우스만의 첼로와 브람스의 피아노로 이루어 졌다.²³⁾

2) 두 개 첼로소나타의 악장 구성 비교

세밀한 분석에 앞서 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》의 전체 구성과 악장간의 조성 비교 분석을 통해 곡의 구조와 형식의 차이를 살펴볼 수 있을 것이다. 두 곡의 악장 구성 비교를 용이하게 하기 위해 표2와 표3으로 각 곡의 구성을 정리하여 제시한다.

《첼로소나타 제1번》은 세 개 악장 그리고 《첼로소나타 제2번》은 네 개 악장으로 구성되어 있어 우선적으로 악장 구성의 차이를 외형적으로 보여준다.

악장	형식	빠르기	조성
1	소나타악장형식	Allegro non troppo	e단조
2	복합3부 형식	Allegretto quasi Menuetto	a단조
3	푸가	Allegro	e단조

<표 2> 《첼로소나타 제1번》의 전체구성

22) G. S. Bozarth, W. Frisch, "Brahms, Johannes," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie 2nd ed.(London: Macmillan, 2001), 4: 185.

23) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』 (서울: 음악세계, 2003), 309.

표2에서 보는 바와 같이 《첼로소나타 제1번》은 소나타악장형식의 빠른 1악장, 복합3부형식의 느린 2악장 그리고 빠른 3악장의 푸가로 구성되어 있다. 이 곡은 소나타악장형식 뒤에 느린 악장을 배치하여 빠르기의 대조를 갖는 것을 기본으로 하는 고전적 형식과는 다르게 느린 악장이 없다. 그러나 2악장에 빠르기말로 ‘미뉴에트처럼’(quasi Menuetto)을 표기함으로 1악장과 2악장의 음악적 분위기 대조를 제시하고 있다. 이 곡의 마지막 악장에서 론도나 소나타악장형식을 사용하는 대신 푸가를 사용하고 있다는 점은 소나타형식의 변화·발전을 설명하는 특징이다.

이 곡의 악장간의 조성관계를 살펴보았을 때 e단조인 1악장을 시작으로 2악장은 딸림조인 a단조 그리고 3악장은 다시 원조인 e단조로 돌아오고 있어 전형적 소나타형식의 으뜸조와 딸림조의 조성관계를 보여준다.

악장	형식	빠르기	조성
1	소나타악장형식	Allegro vivace	F Major
2	3부형식	Adagio affettuoso	F [#] Major
3	3부형식	Allegro passionato	f minor
4	론도형식	Allegro molto	F Major

<표3> 《첼로소나타 제2번》의 전체구성

표3에서 보는 바와 같이 《첼로소나타 제2번》은 네 개의 악장으로 구성되어 있다. 1악장은 빠른 소나타악장형식, 2악장은 느린 3부형식, 3악장은 스케르초적인 성격을 갖고 있는 빠른 3부 형식 그리고 4악장은 빠른 론도형식으로 전형적인 소나타형식을 보여준다.

이 곡의 전체 악장구성은 전형적 소나타형식을 따르는데 반해, 악장간의 조성관계는 《첼로소나타 제1번》과는 달리 낭만적인 내용을 살펴 볼 수 있

다. F장조로 시작하는 이 곡은 2악장이 1악장과의 관계조 안에 있지 않는 F#장조로 1악장과 반음계적인 조성관계를 갖는다. 3악장 또한 2악장과는 반음계적인 관계를 그리고 1악장과는 같은 으뜸음조인 f단조이다. 4악장은 원조인 F장조로 마감한다.

표2와 표3을 통해 두 작품의 전체 구성을 비교해 본 결과 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》은 전형적인 소나타형식을 갖추고 있다. 그러나 《첼로소나타 제1번》에 푸가가 사용되었다는 점은 베토벤이후 푸가수용의 면모를 연장하였고, 이를 낭만적으로 해석할 여지를 준다. 또한 악장간의 조성을 살펴보면 《첼로소나타 제1번》은 관계조에서 움직이고, 《첼로소나타 제2번》은 19세기 낭만음악의 모습을 보여주는 반음계적 전조로 되어있다. 이 두 작품의 악장 구성과 악장간의 조성관계는 브람스를 ‘고전성’과 ‘낭만성’의 양면으로 해석할 수 있는 내용을 보여준다.

3. 브람스 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》의 제1악장 비교 분석

1) 《첼로소나타 제1번》 제1악장 분석

《첼로소나타 제1번》의 제1악장은 소나타악장형식으로 제시부-발전부-재현부-종결구(Coda)로 구성된다. 제1악장의 전체 구성을 표4로 정리하여 제시한다.

구성		마디	조성
제시부 (1-90)	제 1주제부	1-41	e-G-C
	연결구	42-57	C-b
	제2주제부	58-77	b
	소종결구	78-90	B-e
발전부 (91-161)	제1주제부 발전	91-113	G-B ^b -D ^b
	연결구	114-125	D ^b -F
	제2주제부 발전	126-140	f
	소종결구	141-161	e
재현부 (162-252)	제1주제 재현	162-218	e
	제2주제 재현	219-252	e
종결구 (253-281)	Coda	253-281	E

<표 4> 《첼로소나타 제1번》 제1악장의 구성

《첼로소나타 제1번》 제1악장의 제시부에서는 e단조 제1주제가 제시된다. 제시부에서 제1주제부는 마디 1-41의 길이를 갖는다. 제1주제부는 크게 두 부분으로 제1주제를 첼로가 제시하고 변형·반복하는 부분(마디 1-20), 그리고 제시된 주제선율을 피아노가 받아 연주하여 제1주제를 확보하는 부분(마디 21-40)으로 구분된다.

제1주제부의 핵심이 되는 주제선율은 마디 1-8로 첼로가 먼저 제시한다. 여덟 마디의 주제선율은 두 마디 단위의 동기A, B, C, D로 구성되어 있다. 이 동기들은 리듬과 선율진행이 서로 다른 모습을 띄고 있다. 그러나 이 동기들은 동기A와 밀접한 관계를 가지고 있다.

동기A는 2분음표 단위로 박절을 나눌 수 있고 하박의 2분음표가 점4분음표+8분음표로 분할되는 리듬적 특징(음형a)을 갖는다. 이런 리듬적 특징을 갖는 음형a은 3화음의 펼친 형태로 3도 연속 상행하는 선율적 특징을 갖는다. 이 음형a의 마지막음을 공통으로 2도 하행 하는 또 하나의 음형(음형b)이 B-C-B로 동기A의 후반부를 구성한다.

<악보 1> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 1-8

마디 3-4의 동기B는 외형적으로 동기A와 리듬적 측면 뿐 아니라 선율적 진행에서 차이를 보인다. 그러나 세부적으로 들어가 보면 마디 3의 2분음표 길이에 해당되는 상박의 a음이 위·아래 보조음을 통해 리듬 분할되고 다시 a음으로 돌아오는 것을 볼 수 있다. 이는 동기A의 음형b에 대한 변형이다. 마디 3의 하박부터 마디 4의 상박까지의 하행선율(B-G-E)은 동기A의 3도 연속상행 음형a에 대한 역행형으로 설명 할 수 있다. 따라서 동기B는 동기A를 이루는 음형a와 음형b의 리듬변형과 역행음형으로 동기A와의 유기적 관계를 보여준다.

동기C는 마디 5에서 상박리듬을 변형시키고 3화음의 두 번째 자리바꿈화음을 펼친 형태로 상행 후 옥타브 도약(음형c) 한다. 이는 3화음이 연속 상행하는 음형a의 변형이라 볼 수 있다. 동기D는 도약 하행 후 제1주제의 첫 번째 악구를 e단조 딸림화음으로 마무리한다.

이 여덟 마디의 주제선율은 마디 9-20까지 첼로에서 한 번 더 변형·반복되고 마디 21부터 악기운용을 달리하며 주제 확보에 들어간다(악보2, 참조).

<악보 2> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 21-26

마디 1-20까지 첼로가 주제선율을 제시할 때 피아노는 수직적 화성반주로 색채감을 주는데 그쳤다. 마디 21부터는 악기운용을 달리하여 피아노가 주제선율을 담당할 때 첼로는 대선율을 연주하고 피아노를 모방하는 모습을 악보2를 통해 확인 할 수 있다.

연결구에서는 제1주제선율의 음형b와 음형c의 변형·반복과 비화성음의 사용으로 제1주제와 제2주제를 연결해 준다.

<악보 3> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 42-49

제2주제부는 마디 57의 후반부부터 다소 격동적인 느낌으로 제1주제부와 딸림조 관계인 b단조로 시작한다. 제2주제부는 첼로가 여덟 마디의 주제선율을 제시하는 부분(마디 58-65)과 피아노가 이를 받아 주제를 확보하는 부분(마디 66-77)으로 구분된다.

제시된 악보4를 참조해 보면 제2주제는 제1주제와 외형적으로 차이점을 발견할 수 있다. 그러나 제2주제를 세부적으로 분석하면 제1주제와 밀접한 관계를 갖고 있는 것을 확인 할 수 있다.

제2주제의 핵심은 마디57의 후반부에 있다고 할 수 있다. 이 핵심 음형을 음형d라 규정한다. 음형d는 3화음의 자리바꿈형태로 제1주제 동기A의 3화음이 연속 상행하는 음형a를 기반으로 한다. 이 음형은 제2주제 시작에서 단편적으로 등장한 후 점4분음표의 축소를 수반하며 반복된다(악보4, 참조).

제 2주제 시작

음형d

모방

음형d의 변형

반진행

<악보 4> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 57-65

제2주제는 첼로가 제시할 때 피아노가 모방하여 나온다. 피아노의 오른손이 첼로의 주제선율을 모방하여 나올 때 피아노의 왼손은 반 진행한다. 이는 제2주제의 폴리포니적 짜임새와 두 악기의 대등함을 설명 해준다.

제1주제부 발전에 해당하는 마디 91-113은 제1주제의 동기A, B와 음형b가 선율의 중심이 되고 음형c가 반주형으로 쓰인다. 이 발전 요소들은 두 악기의 모방과 여덟 마디 단위(91-98, 99-106, 107-113)로 전조를 거듭하며 발전된다. 이때 악기간의 관계도 변화된다.

<악보 5> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 91-98

발전부의 첫 번째 악구는 마디 91-98로 첼로가 동기A를 G장조로 제시한다. 마디91-92의 첼로에서 제시된 동기A의 선율을 마디 92의 후반부에서 동기A의 요소인 음형b의 형태로 피아노의 오른손이 모방한다. 마디 92의 후반부터 피아노가 선율을 담당하다가 마디 97-98에서 피아노가 동기B로 악구를 마무리한다.

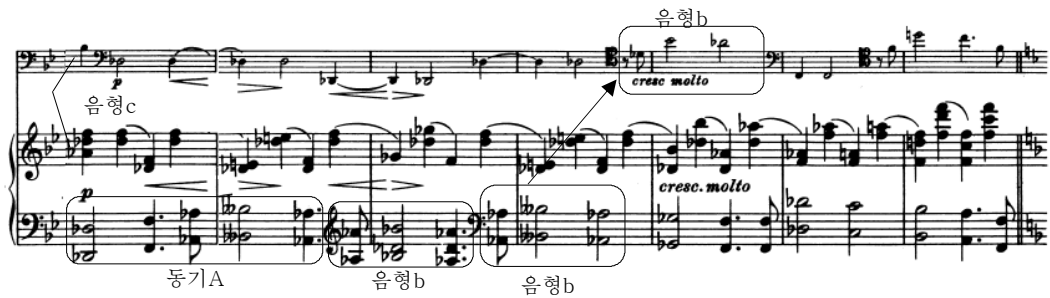
마디 91-92에서 첼로가 동기A를 제시 할 때 피아노의 왼손은 음형c로 반주 역할을 한다. 마디 92-98까지 피아노가 선율을 담당 할 때는 첼로가 도약하는 음형으로 반주 역할을 한다.

두 번째 악구는 마디 99-106에 해당하며 B^b 장조로 전조되어 나온다. 마디 99-100에서 피아노가 먼저 동기A를 제시한다. 제시된 동기A를 마디 100의 후반부터 첼로가 음형b를 모방하고 이를 다시 마디 101의 후반부터 피아노가 모방한다.



<악보 6> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 99-106

세 번째 악구는 마디 107-113에 해당하며 D^b 장조로 전조되어 나온다. 세 번째 악구는 피아노의 왼손이 중심이 되어 선율을 담당한다. 피아노에서 동기A를 제시하고 피아노의 오른손과 왼손은 반진행 한다. 동기A가 제시된 후 첼로와 피아노가 음형b를 주고받은 후 첼로에서 동기B로 마무리된다.



<악보7> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 107-113

제2주제부의 발전에 해당하는 마디 126-140은 음형d를 중심으로 악기의 운용이 바뀌어 발전 된다. 여덟 마디의 길이를 갖던 제2주제 선율은 발전부에서 세 번 반복 된다. 이 때 주제선율이 축소된 모습을 보인다.

마디 126에서 음형c가 축소된 모습인 점4분음표가 수직적 화성형태로 피아노에서 시작된다. f단조로 시작된 제2주제 선율은 마디 126-133까지 여덟 마디를 발전시킨다. 이 때 첼로는 피아노를 모방한다. 첼로와 피아노는 유니즌으로 움직인다. 제시된 악보4와 악보8을 비교해보면 두 악기의 다이내믹이 ff로 한층 더 분위기가 고조 된 것을 볼 수 있다. 또한 피아노의 화음이 더 많아진 것을 볼 수 있다. 연주 시 저음역대에 있는 첼로의 음향을 고려해야 한다.

음형d의 축소로 피아노가 먼저 제2주제 시작

<악보 8> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 126-129

마디 134-137, 마디 138-141은 네 마디로 축소된 제2주제를 반복한다. 반복 시 피아노의 오른손과 왼손은 음형d를 반진행 한 후 마디 방향으로 진행한다. 피아노가 축소된 형태의 제2주제 네 마디의 반복을 끝내면 이를 첼로가 받아 네 마디를 반복한다. (악보9, 참조)

첼로가 피아노를 모방

피아노가 먼저 시작

첼로가 먼저 시작

p 피아노가 첼로를 모방

<악보9> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 133-140

발전부가 끝나면 피아노가 감7화음을 펼침 화음형태로 진행하며 원조인 e단조로 자연스럽게 재현부에 도달한다.

pizz.

p

<악보 10> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 142-147

재현부에서는 제1주제와 2주제가 이 곡의 원조인 e단조로 돌아온다. 재현부에서 제1주제부와 제2주제부의 구조는 같다. 주제선율은 첼로의 시작으로 재현된다. 제1주제의 재현 시 피아노의 약박에 화성반주형태를 보였던 피아노는 펼침 화음의 형태로 재현된다.



<악보 11> 《첼로소나타 제1번》 제1악장 마디 162-165

종결부(Coda)는 E장조로 마디 253-281에 해당한다. 종결부는 동기A와 2도 순차 진행하는 음형b가 중심이 된다. 피아노에서 동기A를 연주하고 첼로와 피아노가 모방하며 곡을 마무리한다.

2) 《첼로소나타 제2번》 제1악장 분석

제1악장은 소나타악장형식으로 제시부-발전부-재현부-종결구(Coda)로 구성되어 있다. 제1악장의 구성을 표5로 정리하여 제시한다.

구성		마디	조성
제시부 (1-65)	제1주제부	1-22	F
	연결구	22-33	F-C
	제2주제부	34-60	C-a
	소종결구	61-65	a-f#
발전부 (66-127)	부분I	66-91	f#-b-c#-g#
	부분II	92-127	f-d-C-F
재현부 (128-177)	제1주제부	128-144	F
	제2주제부	145-177	F-a-d-f
종결부 (178-211)	제1주제요소	178-193	f-F-B ^b
	제2주제요소	194-211	B ^b -F

<표 5> 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 구성

《첼로소나타 제2번》 제1악장의 제시부 제1주제부와 제2주제부의 조성을 살펴보면 제1주제부의 조성은 F장조, 제2주제부의 조성은 F장조의 딸림조인 C장조로 시작한다. 재현부에서 두 주제부의 조성이 원조인 F장조로 돌아오는 것을 표5를 통해 확인해 볼 수 있다.

제시부의 제1주제부는 F장조로 마디 1-22의 길이를 갖는다. 제1주제부는 첼로가 주제선율을 제시하는 부분(마디 1-8)과 제시된 선율을 첼로가 변형·반복하며 주제를 확보하는 부분(마디 9-22)으로 구분된다. 첼로에서 제시하는 여덟 마디의 주제선율은 두 마디 단위의 동기A, B, C, D로 구성된다.

서로 다른 선율적 진행을 보이는 네 개의 동기는 동기A에서 두 번 반복되는 당김음으로 시작을 공통된 내용으로 갖는다. 다시 말해 동기A는 당김음(16분음표+4분음표)리듬을 특징으로 하는 음형a의 반복이다. 4도 상행의 특징과 결합된 음형a를 뒤이어 마디 2에서 반복될 때 순차 하행으로 선율적 진행의 특징이 변화 한다. 이를 음형b로 규정한다.

동기B는 음형b로 시작한 후 하행선율을 갖는다. 동기C는 음형a에 도약 상행하는 붓점리듬을 더하여 새로운 음형c를 반복한다. 동기D는 동기C에 대한 변형이다.

The image shows a musical score for Violoncell and Pianoforte. The Violoncell part is in the bass clef, and the Pianoforte part is in the grand staff (treble and bass clefs). The score is in F major and 3/4 time, marked 'Allegro vivace'. It features four motifs (동기A, 동기B, 동기C, 동기D) and three melodic patterns (음형a, 음형b, 음형c). A '반진행' (retrograde) section is indicated between measures 8 and 12. The Violoncell part is in the bass clef, and the Pianoforte part is in the grand staff (treble and bass clefs).

<악보 12> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 1-8

첼로가 여덟 마디의 주제선율을 제시할 때 피아노는 트레몰로 형태로 반주 역할을 한다. 피아노의 선율을 자세히 살펴보면 주제선율에서 사용된 음형들이 녹아있는 것을 발견 할 수 있다(악보12, 참조). 마디 1-4의 피아노 오른손의 가장 위의 음이 순차 하행한다. 이는 음형b를 수용한 모습이라 할 수 있다. 마디 4에서 피아노의 왼손은 첼로와 반진행 한다. 마디 6-7에서 피아노의 오른손은 음형a를 수용하여 4도진행하는 모습을 보인다.

이와 같이 첼로에서 제시된 여덟 마디의 주제선율은 각 동기의 외형적 모습은 다르나 세밀하게 분석 해 보면 특정 음형을 변형·발전시킴으로써 유기적 관계를 갖고 있음을 알 수 있다. 이러한 특징은 트레몰로 반주형인 피아노에서도 확인 할 수 있다. 또한 피아노는 첼로와 대위적인 관계를 갖고 있음을 확인 할 수 있다.

마디 9부터는 음형a와 음형b를 중심으로 주제가 반복된다. 첼로가 마디 9-15에서 음형a와 음형b를 반복할 때 피아노는 펼침 화음형태의 모습을 지니며 선율을 갖는다. 피아노는 마디 8의 후반부에서 제1주제를 받아 음형a를 연주 후 음형b를 수용한 모습을 보여 2도씩 하행하고 마디 10의 후반부에서 음형b의 역행형의 모습을 갖는다. 피아노의 선율은 마디 9-10의 오른손에서 나온 후 마디 11-12의 왼손이 이를 모방하여 나온다(악보13, 참조).

음형a

음형b

음형b의 변형, 피아노가 멜로디라인 형성

피아노의 오른손 모방

음형a의 반복

음형b의 반복

dim.

dim. 음형b의 반복

p

<악보13> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 8-15

음형c의 변형

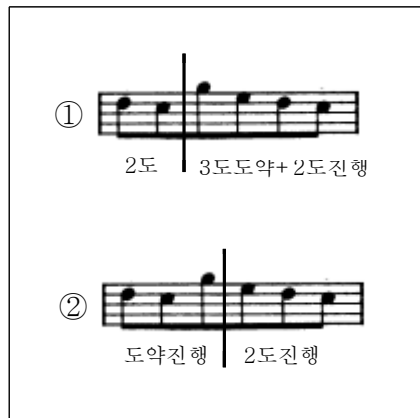
음형d

헤미올라

<악보 14> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 19-29

제1주제에서 제2주제로 넘어가는 연결구는 외형적으로 새로운 선율처럼 보인다. 그러나 이는 제1주제부에서 제시되었던 음형c(음형a+도약 상행)가 변형된 선율이라 볼 수 있다. 이 선율은 첼로파트에서 시작하여 피아노파트가 모방한다. 주어진 악보14에 표기된 음형d는 제2주제의 선율적 요소로 등장한다.

음형d의 특징은 아래에 제시된 <표 6>과 같이 두 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째는 6개의 8분음표가 두 개의 8분음표와 4개의 8분음표로 나뉘어 선율을 구성하는 형태(그림①)이다. 그리고 두 번째는 6개의 8분음표가 3개씩 나뉘어 선율을 구성하는 형태(그림②)이다. 이러한 모습은 제2주제의 곳곳에서 변형된 형태로 나타난다.



<표 6> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 음형d의 구조

연결구의 리듬적 특징을 살펴보면 두 박자 단위로 선율이 움직이는 것을 볼 수 있다. 또한 피아노에서 2분음표로 화성 반주형이 진행된다. 이는 헤미올라로 3박자의 곡이지만 2박자의 곡인 것 같은 느낌이 들게 해준다. 헤미올라의 사용으로 리타르단도를 사용하지 않고도 느려지는 효과를 주면서 프레이즈를 정리하는 효과를 준다. 이렇게 연결구를 마무리하고 제2주제로 자연스럽게 넘어간다.

제2주제부는 마디 34-60까지 제1주제와 딸림조인 C장조로 피아노가 먼저 주제선율을 제시한다. 제2주제부는 제1주제의 반음계적 진행과 앞서 설명한 음형d를 중심에 둔다. 제2주제부는 음형d의 ①을 사용한 선율(마디 34-45)과 선율 ②를 사용한 선율(마디 46-60)을 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 각 부분은 피아노 오른손의 선율과 왼손의 선율이 악기운용을 달리하며 변형·반복 된다.

제2주제부의 첫 번째 부분(마디 34-45)은 마디 33의 후반부에서 마디 34의 첫 박으로 피아노가 도약하며 제2주제의 시작을 열어준다(악보14, 참조). 이어 앞서 제시된 <표6>의 음형d의 ①요소가 선율로 등장한다. 마디 36, 37의 피아노 오른손의 선율은 음형d의 ①을 변형 시킨 것이라 볼 수 있다. 이때 피아노 왼손은 베이스가 반음계적 진행을 한다. 이는 제1주제의 음형b의 2도 진행을 변형시킨 것이라 할 수 있다.

음형a 음형a

음형d의 선율적 요소①

음형d의 선율적 요소① 2:3리듬

cresc.

○반음계적 진행-음형b의 2도 진행 변형

<악보 15> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 33-39

피아노의 여섯 마디 주제 제시 후 마디 40-45까지 첼로가 받아 여섯 마디를 반복한다.

▶ 제2주제선율의 반복

음형d ②요소 변형

<악보 16> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 40-47

첼로가 주제선율을 반복하는 동안 피아노의 왼손이 앞서 제시된 반음계적 선율진행을 한다. 마디 45에서는 첼로의 선율을 피아노가 모방하며 여섯 마디의 주제를 마무리한다.

제2주제의 두 번째 부분(마디 46-60)인 마디 46부터는 음형d의 ②를 사용한 선율이 등장한다(악보 16, 17 참조). 이 선율은 모방형태로 진행된다. 첼로의 반음계적 트레몰로 진행으로 소종결구를 거쳐 제2주제를 마무리한다.

<악보 17> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 52-61

제2주제부에서 피아노의 오른손과 왼손의 리듬, 첼로와 피아노의 리듬이 2:3인 특징을 갖는다. 마디 33의 후반부부터 제2주제 선율을 피아노가 주도하는 동안 첼로는 연주하지 않는다. 이는 이중주 소나타에서 독주 악기로서 피아노의 역할이 커진 것을 보여준다.

발전부는 F장조인 제1주제와는 다소 먼 관계인 f[#]단조로 시작한다. 발전부에서는 제1주제의 동기A, B와 제2주제의 반음계적 진행을 중심으로 발전해 나간다. 발전부는 제1주제와 제2주제의 요소가 발전되는 부분(마디 66-91)과 제1주제의 요소가 발전되는(마디 92-127) 부분으로 구분된다.

첫 번째 발전부 부분의 마디 66-73까지 첼로에서 제1주제 요소인 음형a와 b의 반복으로 선율이 진행된다. 이때 피아노는 트레몰로로 제2주제 요소인 반음계적 진행을 한다(악보18, 참조).

<악보 18> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 66-73

마디 74-91까지 제2주제의 반음계적 선율진행이 전조되며 반복된다. 마디 74의 두 번째 박의 피아노에서 반음계적 선율을 제시한다. 이후 마디 75에서 첼로가 피아노를 모방하여 나온다. 조성은 마디 74-81까지 c[#]단조로 발전해나가고 이후 마디 82-91은 g[#]단조로 전조되어 전개된다.

<악보 19> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 74-78

두 번째 발전부는 마디 92-127에 해당하며 제1주제의 음형a와 b를 중심으로 발전해 나간다. 제시된 악보20을 통해 피아노가 제1주제의 4도 도약 진행하는 음형a를 반복한다. 피아노는 수직적 화성형태로 선율을 진행한다. 이때 첼로는 트레몰로 반주로 제1주제와 악기의 역할이 바뀐 것을 확인 할 수 있다.

<악보 20> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 94-101

마디 112-118의 피아노에서 음형a와 음형b의 리듬이 확장된 형태로 제1주제 동기A와 동기B의 선율이 나오는 것을 살펴 볼 수 있다. 이때 첼로는 트레몰로로 반주역할을 한다.

음형a와b의 리듬확대, 동기 A선율

음형a와b의 리듬확대, 동기 B선율

<악보 21> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 112-118

주제선율이 끝남과 동시에 첼로와 피아노가 음형d를 모방하며 자연스럽게 재현부로 넘어간다.

재현부에서는 제1주제와 2주제가 원조인 F장조로 돌아온다. 재현부에서 제1주제가 반복되는 마디136-139는 주제 선율의 리듬이 축소되었고 피아노 반주형태가 변화 되었다(악보 22, 참조).

음형a

음형a

제1주제 선율

주제선율의 리듬축소

제1주제 반복시 제시된 선율

<악보 22> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 마디 135-139

재현부에서는 제시부에서 제1주제를 반복 할 때 펼침 화음형태로 진행되었던 피아노가 는 수직적 화성형태로 재현되는 것을 악보 20을 통해 확인할 수 있다. 제시부에서 제1주제의 반복 시 오른손에서 먼저 나왔던 선율이 왼손에서 나오고 오른손은 첼로에서 나왔던 주제선율이 리듬을 축소하여 나온다. 제1주제와 2주제를 이어주는 연결구도 다섯 마디로 축소되어 2주제로 연결해 준다. 제2주제의 길이는 제시부에서와 같고 조성은 C장조에서 원조인 F장조로 돌아온다.

코다에서는 제2주제를 첼로와 피아노의 모방으로 9마디 진행 후 제1주제를 9마디 진행하며 곡을 마무리한다.

III. 결론

브람스가 살았던 낭만시대의 대다수 작곡가들은 자신이 추구하는 음악적 감성과 독창성을 표현하고자 다양한 장르의 작곡을 시도하였다. 브람스 역시 다양한 장르의 작품을 창작했지만 실내악이 음악을 가장 순수하게 형상화 할 수 있는 장르라 평가하여 24곡의 실내악을 작곡하였다. 브람스는 실내악곡의 악기편성에 있어 다양함을 추구했다. 피아니스트였던 브람스의 실내악곡은 피아노가 포함된 곡이 많은 부분을 차지한다. 19세기 이전의 피아노가 포함된 실내악곡에서 피아노의 역할이 반주에만 그쳤다면 브람스는 독주악기로서의 피아노의 역할을 부여하고 음향의 조화에도 염두 하여 작곡하였다.

그의 실내악 작품에서 피아노와 독주악기를 위한 이중주곡 중 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》의 비교 분석을 통하여 브람스의 음악어법의 변화를 살펴보았다. 그리고 두 곡 제1악장 제시부의 제1주제와 제2주제를 발전적 변주기법에 근간한 분석을 위해 작은 동기와 음형들로 나누어 분석하였다.

《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》의 전체 악장구성과 악장간의 조성, 제시부의 조성이 재현부에서 원조로 돌아오는 것을 통하여 고전적 형식을 사용한 것을 확인하였다. 두 곡 모두 제1주제의 각 동기들과 제2주제는 외형적인 차이를 보였지만 주요 음형들의 변화를 통해 유기적 관계를 형성한 것을 확인 할 수 있었다.

그러나 발전부에서는 차이를 보였다. 《첼로소나타 제1번》의 발전부에서는 제1주제가 발전하는 부분과 제2주제가 발전하는 부분을 갖는다. 반면에 《첼로소나타 제2번》은 한 성부에서는 제1주제의 요소가 다른 한 성부에서는 제2주제의 요소가 동시에 발전 되는 모습을 확인 할 수 있었다.

첼로와 피아노가 모방하며 선율을 주고받는 모습들은 이중주의 면모를 보여 준다. 《첼로소나타 제1번》은 제시부와 재현부에서 제1주제의 제시와 반복 시 피아노는 간단한 화성반주를 가졌다. 그리고 피아노가 주제선율을 모방하여 나올 때 첼로는 대선율을 갖는다. 이는 이 곡에서 첼로가 좀 더 비중을 갖는 다는 것을 설명해 준다. 《첼로소나타 제2번》은 제시부와 재현부에서 제1주제의 반복 시 첼로는 음형을 반복하고 피아노가 선율을 갖는다. 또 제2주제가 제시 될 때 피아노만 연주한다. 이는 두 악기 중 피아노에 좀 더 비중을 두었다고 볼 수 있다.

참고문헌

- 김미옥, 홍정수, 오희숙. 『두길 서양음악사』. 서울: 나남출판, 1997.
- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 안원희. “고전적 낭만주의 Brahms 음악에서의 혁신성(革新性)”. 『藝術論文集』. 부산대학교 예술대학, (2005): 59-109.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리, 브람스』. 서울: 음악세계, 2003.
- 이강염. 『세계 명곡해설 대사전』. 서울: 세광출판사, 1978.
- 이성일. 『요하네스 브람스(그의 생애와 예술)』. 서울: 파파게노, 2001.
- _____. 『브람스평전』. 서울: 풍월당, 2017.
- 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』. 서울: 심설당, 2003.
- _____. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 2』. 서울: 심설당, 2003.
- 허영환 외 6명 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.
- Bozarth. G. S., Frisch, W.. "Brahms, Johannes." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, edited by Stanley Sadie, 180-227. Second Edition. London: Macmillan., 2001.
- Grout, D. J., Palisca, C. V., Burkholder, J. P.. 민은기 외 5명 옮김. 『그라우트의 서양음악사』. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Keller, H.. *Phrasing and Articulation*, New York: W. W. Norton, 1996.
- Mason, D. G.. *The Chamber Music of Brahms*, New York: The Macmillan Company, 1993.
- Michael, M.. *The Music of Brahms*, New York: Oxford University Press, 1994.
- Rovert , H. S.. *The Unkown Brahms*. Connecticut: Greenwood Press, 1975.

- 김은영. “Johannes Brahms Sonata for Piano and Cello in e minor, Op. 38에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 2013.
- 김은진. “요하네스 브람스 첼로 소나타 제1번 e단조 Op. 38에 관한 연구”. 한양대학교 석사학위 논문, 2007.
- 박은정. “Johannes Brahms Sonata for Piano and Violin in A, Op.100에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 2008.
- 이윤아. “Johannes Brahms Sonata for Piano and Cello in F, Op. 99에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 2011.
- 정혜지. “브람스 작품에서 나타나는 선율구조의 변박 및 복합박절의 특성에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 2013.
- 최영준. “J. 브람스 Cello Sonata No.1 Op.38과 No.2 Op.99비교분석”. 동아대학교 석사학위 논문, 2011.
- 홍진귀. “브람스의 첼로 소나타 1번 Op.38에 대한 분석연구: 제 3악장을 중심으로”. 성신여자대학교 석사학위 논문, 2017.

https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%9A%94%ED%95%98%EB%84%A4%EC%8A%A4_%EB%B8%8C%EB%9E%8C%EC%8A%A4 [2018년 2월 13일 접속]

<https://quizlet.com/155664704/18201910-flash-cards/> [2018년 2월 13일 접속]

ABSTRACT

A Study on Two Sonata for Piano and Cello
No. 1 in e minor and No. 2 in F Major
by Johannes Brahms

Sun-Young An

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This paper was written to help the solo and piano accompaniments understand Brahms' role in preparing for the performances of cello sonata No. 1 and cello sonata No. 2. To solve this problem, it is judged that a work analysis focusing on the musical relationship between the cello and the piano should be conducted first. A comparative analysis of the two songs is also believed to help his performance of other two-point sonatas if he finds the change and development of Brahms' musical grammar in time differences.

First of all, to understand Brahms' duet sonatas, we will explore Brahms' music world through chamber music creation, a genre of which two cello sonatas belong. The two cello sonatas are created based on the literature to understand the works before the intensive analysis begins. Finally, we will concentrate on analyzing the first movement of two songs

by dividing the subject into motivation and sound style, focusing on the " progressive variation technique " that is mentioned as a characteristic of Brahms ' musical grammar. Through this analysis, we can identify the role of instruments in each part and draw musical expectations in each part of the first movement through the theme's segmented motives and sounds.