



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 청구논문

브람스 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제3번》 (Op. 108) 분석 연구

- 발전적 변주기법을 중심으로 -

2020

성신여자대학교 대학원

반주학과

조 유 진

브람스 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제3번》 (Op. 108) 분석 연구
- 발전적 변주기법을 중심으로 -

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2019년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

조 유 진

인 준 서

조유진의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 11월

심사위원장 이 승 윤 (서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《바이올린소나타 제3번》(Op. 108)의 작품 분석을 발전적 변주기법에 중점을 두어 분석하였다.

작품 분석에 앞서 브람스의 생애를 『새 그로브 음악사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)에 따라서 다섯 시기로 나누어 설명했고, 각 시기별로 실내악 창작을 살펴보았다. 그 중 ‘정상기’에 《바이올린소나타 제3번》을 포함하여 세 곡의 바이올린소나타를 작곡한 것을 확인하였다.

브람스의 음악기법으로 규정되고 있는 발전적 변주기법을 이해하고자 프리쉬(Walter Miller Frisch)가 그의 논문에서 분류한 세 가지 유형인 ‘음정관계의 변화’와 ‘리듬의 변화’ 그리고 ‘연결 기법’에 바탕을 두었고, 이를 브람스의 기악곡들에 적용하여 분석하였다. 이를 통해, 세 가지 유형은 독립적으로 나타날 때도 있지만 동시에 결합되어 나오는 것을 확인할 수 있었다.

마지막으로 《바이올린소나타 제3번》의 분석은 발전적 변주기법을 중심에 두고 소나타악장형식인 제1악장의 두 주제 분석을 동기와 음형으로 세분화 하여 집중 분석하였다. 분석한 결과로, 두 주제는 제1악장 내에서 유기적 관계를 갖는 것을 확인할 수 있었다. 제2악장부터 제4악장까지는 발전적 변주기법의 세 가지 유형별 분석을 위해 각 악장 주제 분석을 개괄 한 후, 각 유형별로 예를 찾아보았다. 발전적 변주기법으로 인해 모든 악장이 유기적인 통일성을 확립한 모습을 살펴볼 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 브람스의 생애와 바이올린소나타 창작	3
2. 브람스 기악음악에서 ‘발전적 변주기법’에 대한 이해	12
3. 브람스 《바이올린소나타 제3번》(Op. 108) 작품 분석	19
1) 브람스 《바이올린소나타 제3번》의 창작배경과 전체 형식	19
2) 제1악장 분석	21
3) 제2악장 주제분석 및 발전적 변주기법	33
4) 제3악장 주제분석 및 발전적 변주기법	37
5) 제4악장 주제분석 및 발전적 변주기법	41
III. 결론	47

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

표 1) 브람스, ‘첫 성숙기’ 실내악 작품	7
표 2) 브람스, ‘정상기’ 실내악 작품	8
표 3) 브람스, ‘마지막 해’ 실내악 작품	11
표 4) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》의 전체 형식	20
표 5) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장 구성	21
표 6) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제2악장 구성	33
표 7) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제3악장 구성	37
표 8) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제4악장 구성	41

악보 목차

악보 1) 브람스, 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-8	13
악보 2) 브람스, 《피아노5중주》, 제1악장, 마디 1-5	14
악보 3) 브람스, 《피아노5중주》, 제1악장, 마디 23-26	15
악보 4) 브람스, 《피아노5중주》, 제1악장, 마디 63-65	16
악보 5) 브람스, 《교향곡 제2번》, 제3악장, 마디 1-14	17
악보 6) 브람스, 《현악4중주 제2번》, 제2악장, 마디 1-8	18
악보 7) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 1-10	22
악보 8) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 11-21	24
악보 9) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 48-55	26
악보 10) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 56-63	27
악보 11) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 130-133	28
악보 12) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 84-95	29
악보 13) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 104-107	30
악보 14) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 218-225	31
악보 15) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 253-264	32
악보 16) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제2악장, 마디 1-14	34
악보 17) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제2악장, 마디 25-33	36
악보 18) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제3악장, 마디 1-22	38
악보 19) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제3악장, 마디 119-126	39
악보 20) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제3악장, 마디 37-40	40
악보 21) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제3악장, 마디 45-50	41
악보 22) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제4악장, 마디 1-8	43
악보 23) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제4악장, 마디 73-82	44

악보 24) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제4악장, 마디 27-32 45
악보 25) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제4악장, 마디 171-175 45
악보 26) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제4악장, 마디 17-20 46

I. 서론

본 논문에서는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《바이올린소나타 제3번》(Op. 108)의 작품 분석을 발전적 변주기법에 중점을 두어 분석하고자 한다. 이를 통해 피아노가 단순히 반주가 아닌 바이올린과 이중주 관계에 있음을 확인할 것이다.

선행 논문들 중 《바이올린소나타 제3번》의 분석에 있어 형식과 주제 동기 그리고 선율을 분석하여 연주해석에 도움을 주는 논문들은 많이 존재한다.¹⁾ 그러나 발전적 변주기법의 관점으로 《바이올린소나타 제3번》을 자세히 분석한 선행 연구가 없음을 확인하였다. 학술연구정보서비스(RISS)에서 ‘발전적 변주기법’을 검색어로 하여 검색했을 때 나오는 선행연구는 오송이의 “브람스 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120, No. 1) 분석 연구 : 발전적 변주기법을 중심으로”가 있으나, 바이올린소나타를 주제로 한 선행연구물은 찾아볼 수 없었다. 그러므로 본 논문은 발전적 변주기법으로 《바이올린소나타 제3번》을 분석하여 피아노와 바이올린의 음악적 관계를 살펴보고, 객관적인 연주해석에 도움이 되는 분석을 제시하고자 한다.

본 논문은 이 연구목적에 도달하기 위해 아래의 연구방법들을 단계적으로 진행할 것이다.

첫 번째 방법으로 『새 그로브 음악사전』을 바탕으로 두어 브람스의 생애를 살펴보고 그의 삶이 작곡 활동에 어떠한 영향을 미쳤는지 확인한다. 『새 그로브 음악사전』에 제시된 다섯 시기별로 실내악 창작을 살펴보고, 그의 실내

1) 유지영, “브람스 <바이올린 소나타 제 3번 Op.108, d단조>의 반주 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2005); 이주희, “브람스의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108> 분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2015); 나보미, “브람스 바이올린과 피아노를 위한 소나타 3번, 작품번호 108 : 분석 및 실내악적 관점에서의 연주방향 고찰,” (서울대학교 석사학위논문, 2015).

악 창작에 있어서 피아노가 얼마나 중요한 역할을 했는지를 확인한다. 또한 그의 실내악 작품들 중 세 곡의 바이올린소나타의 창작 내용을 파악한다.

두 번째로 브람스의 작곡기법으로 규정되고 있는 발전적 변주기법에 대한 이해가 선행되어야 한다. 쇤베르크는 『작곡기법』(*Fundamentals of Musical Composition*)에서 발전적 변주기법을 소개하고, 이를 바탕으로 한 프리쉬(Walter Miller Frisch)의 논문²⁾에서는 브람스의 발전적 변주기법을 세 가지 유형을 바탕으로 두고 설명하였다. 이 내용을 바탕으로 발전적 변주기법을 설명할 것이다. 그리고 브람스의 발전적 변주기법을 그의 《첼로소나타 제2번》의 제1악장, 《피아노5중주》의 제1악장, 《교향곡 제2번》의 제3악장 그리고 《현악4중주 제2번》의 제2악장에 적용하여 세 가지 유형을 찾아본다.

세 번째는 브람스 《바이올린소나타 제3번》을 분석하기 전에 창작배경과 전체 형식을 살펴본다. 작품 분석에 있어서는 발전적 변주기법을 중심으로 하여 제1악장을 중점적으로 분석 연구한다. 이 때, 소나타악장형식인 제1악장의 두 주제 분석을 동기와 음형으로 세분화하여 분석하는 것이 전제되어야 할 것이다. 그리고 제2악장부터 제4악장까지는 각 악장의 전체 구성을 살펴보고, 발전적 변주기법의 유형별 분석을 위한 각 악장 주제 분석에 집중한다. 주제 분석을 바탕으로 각 악장에서 프리쉬가 분류한 발전적 변주기법의 세 가지 유형을 찾아 예로 제시한다. 발전적 변주기법의 관점으로 각 악장의 주요 동기와 음형이 각 악장 내에서 어떻게 변형되고, 발전 시켜 나가는지 살펴볼 것이다. 이를 통해 바이올린과 피아노가 각 부분에서 어떠한 음악적인 내용을 이끌어 내는지 확인할 수 있게 될 것이다.

2) Walter Miller Frisch. "Brahms's Sonata Structures and the Principle of Developing Variation," (Berkeley: University of California, 1981).

위 논문을 바탕으로 한 선행논문으로는 김민지, "브람스 클라리넷 소나타 Op. 120, No. 1, 1악장 분석 : 발전적 변형 기법을 중심으로," (한양대학교 석사학위논문, 2016); 채영화, "브람스의 연속적인 변형기법에 대한 연구<비올라 소나타 2번 내림 마장조 op.120>," (한양대학교 석사학위논문, 2007); 가 있다.

II. 본론

1. 브람스의 생애와 바이올린소나타 창작

브람스의 창작 시기는 『새 그로브 음악사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)의 “브람스” 항목에 따르면 형성기(Formative years, 1833-1852), 새로운 길(New paths, 1853-1859), 첫 성숙기(First maturity, 1860-1871), 정상기(At the summit, 1872-1889) 그리고 마지막 해(Final years and legacy, 1890-1897)의 다섯 시기로 나누고 있다.³⁾

브람스의 ‘형성기’는 출생부터 피아니스트로 어린 나이 무대에 섰던 시간까지를 포함한다. 브람스는 어린 시절 콘트라베이스 주자였던 아버지 야콥 브람스(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)에게 기초적인 음악교육을 받았다. 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)에게 피아노를 배웠고, 코셀의 스승인 마르크젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)에게는 음악이론과 작곡법 그리고 피아노를 배웠다. 마르크젠의 영향으로 브람스는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 옛 음악에 관심을 갖게 되면서 『새 그로브 음악사전』의 시기 구분의 두 번째 ‘새로운 길’에서 작곡가로서의 활동 배경을 형성한다. 음악사에서는 브람스를 작곡가로서 소개하고 있지만, 그가 활동하던 당시에 피아니스트로서 대중들에게 먼저 알려져 있었다. 그의 피아니스트로서의 행보는 생계를 위한 연주생활로 시작하여 1848년과 1849년에 두 번의 독주회를 걸쳐 시작되었다.

위에서 제시한 시기 구분의 ‘새로운 길’의 시작 해인 1853년 브람스는 헝가리

3) George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 4: 180.

출신의 바이올리니스트인 레메니(Eduard Reményi, 1828-1898)와 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)과 활발한 연주 활동 뿐 아니라 작곡가로서의 브람스에게 영향을 준 음악인들을 만나게 되었다.⁴⁾ 요아힘을 통해 브람스는 뒤셀도르프에서는 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)과 그의 부인 클라라 슈만(Clara Josephine Schumann, 1819-1896)을 만날 수 있었다. 슈만은 브람스의 뛰어난 재능을 알아보고 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)에 ‘새로운 길’(Neue Bahnen)이라는 글을 통해 당대의 음악계를 이끌어 나갈 연주자로서 브람스를 칭찬하였다.⁵⁾

“[...] 피아노에 앉아 브람스는 우리에게 놀라운 세계를 펼쳐 보였다. 이전에는 경험할 수 없었던 마법의 세계로 빨려 들어갔다. 그가 연주하는 것은 역시 천재성으로 가득했고, 피아노를 통곡의 소리 및 환호의 소리를 가진 오케스트라로 변형시켜 놓았다. 소나타는 베일에 가려진 교향곡이었고, 가곡은, 그곳에 심오한 노래 선율이 흐르고 있었는데, 가사를 몰라도 그 시상을 이해할 것 같았다. [...] 합창과 오케스트라에 응축된 힘을 받고 있는 자리에서 그가 마법의 지휘봉을 흔들기만 하면, 우리는 정신세계의 비밀에 대한 훨씬 놀라운 전망들을 보게 될 것이다. [...]”⁶⁾

위에서 인용한 평론을 통해 슈만이 브람스를 피아니스트 그리고 작곡가로 높게 평하고 있는 것을 확인할 수 있다. 브람스의 천재성에 대한 소개 뿐 아니라 슈만은 그의 작품 출판에도 도움을 주면서 브람스를 유럽 전역에 알리는데 큰 공헌을 하였다. 이 시기에 브람스는 클라라 슈만과도 음악적 교류를 나누게 되었고 엄격대위법, 악기법 그리고 변주기법의 연구에 집중하는 등 자신만의 음악적 어법을 풍요롭게 했다.

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

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

6) 이성일, 『요하네스 브람스, 그의 생애와 예술』 (서울: 파파게노, 2001), 75.

1857년부터 브람스는 약 3년간 데트몰트에서 생활하게 되는데, 궁정 피아니스트, 실내악주자 겸 합창단 지휘를 맡으면서 시간을 보냈다. 또한 궁중 오케스트라를 통해 오케스트라 악기 편성과 악기소리 효과에 관한 경험을 가지게 되었다.⁷⁾ 이때의 경험을 바탕으로 브람스는 관현악을 위한 2곡의 세레나데(Op. 11, Op. 15)와 《피아노협주곡 제1번》(Op. 15)을 작곡하였다.

또한 이 시기에 브람스는 첫 실내악 작품으로 《피아노3중주 제1번》(Op. 8)을 작곡하였다. 1853년에 작곡된 이 곡은 이후 1889년에 개작되었기 때문에 본격적인 브람스의 실내악 창작은 ‘새로운 길’ 이후에 시작되었다고 볼 수 있다.

『새 그로브 음악사전』 창작시기 구분의 ‘첫 성숙기’인 1860년에 브람스는 요아힘과 함께 신독일악파(Neudeutsche Schule)⁸⁾와의 적대적으로 대립하며 그들이 주장하는 총체예술작품에 음악이 종속되어야 한다는 것을 비판하는 선언문을 썼다.⁹⁾ 브람스는 옛 음악양식과 형식을 통해 그 정신을 계승하고 유지시키려했던 보수주의 악파로써 바로크 선율을 주제로 선택하여 변주와 대위법을 집중적으로 연마한 곡들을 작곡 했다. 이를 반영한 대표 작품으로는 《헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가》(Variation and Fugue on a Theme on Händel, Op. 24)를 들 수 있다.

1859년부터 3년간 함부르크에서 여성합창단 지휘를 맡았고, 피아니스트로서

7) 김용환, “브람스(J. Brahms)피아노 협주곡 제1번 (라단조 op.15)의 작품 탄생에 관하여,” 『음악과 민족』 4 (1992), 182-183.

8) 음악 비평가인 브렌델(Franz Brendel, 1811-1868)은 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) 그리고 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)와 다음 세대 그들의 신봉자들이 음악의 새로운 발전을 주도하고 있다면서 ‘신독일악파’라는 용어를 제안했다. 이 용어는 베를리오즈, 리스트, 바그너와 그 추종자들을 한편으로 하고, 브람스와 음악 비평가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)을 다른 한편으로 하는 두 진영으로 독일 작곡가들을 양분시켰다.

Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, 『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 5인 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 174-175.

9) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, 『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 5인 역, 174-175.

도 많은 활동을 하였다. 1862년에는 함부르크를 떠나 비엔나로 이주하고, 1863년에 <비엔나 싱아카데미>(Vienna Singakademie) 합창단의 지휘자 직을 맡아서 잠시 활동하게 되었다. 이듬해 초에 그 자리를 그만두고 연주 및 작곡에 전념하면서 여러 도시로 연주 여행을 떠나게 된다. 1865년 브람스는 어머니가 세상을 떠나자 충격을 받아 어머니를 추모하는 《독일레퀴엠》(Ein Deutsches Requiem, Op. 45)을 작곡하여 1868년에 성공적인 초연을 거두었다.

합창음악 창작 외에도 ‘첫 성숙기’에 브람스는 실내악 창작을 본격적으로 시작하였다. ‘새로운 길’인 1853년에 작곡된 《피아노3중주 제1번》을 시작으로 브람스는 1894년까지 약 40년에 걸쳐서 총 24곡의 실내악을 작곡했다.

24곡의 실내악 창작이라는 것은 브람스 이전 작곡가인 베토벤의 작품을 비교했을 때 작품 수로는 훨씬 적다. 그러나 베토벤의 실내악 작품의 중심은 현악 4중주이지만, 브람스는 3곡의 현악4중주를 포함하여 현악5중주, 현악6중주와 피아노를 포함한 피아노 3중주, 피아노4중주, 피아노5중주 총 7곡 그리고 관악기를 이용한 호른3중주와 클라리넷3중주, 클라리넷5중주 등으로 다양하다. 독주악기를 위한 실내악 작품으로는 3곡의 바이올린소나타와 2곡의 첼로소나타 그리고 2곡의 클라리넷소나타가 있다. 이처럼 브람스는 실내악 작품에서 다양한 악기편성을 추구했지만, 피아노가 그의 실내악 편성에서 중심이었음을 확인할 수 있다. ‘첫 성숙기’에 작곡된 브람스의 실내악을 표로 나타내면 다음과 같다.

Op	작품명	조성	편성	작곡 년도
18	현악6중주 제1번	B ^b	2 바이올린, 2 비올라, 2 첼로	1860
25	피아노4중주 제1번	g	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로	1861
26	피아노4중주 제2번	A	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로	1861

34	피아노5중주	f	피아노, 2 바이올린, 비올라, 첼로	1862
36	현악6중주 제2번	G	2 바이올린, 2 비올라, 2 첼로	1865
38	첼로소나타 제1번	e	첼로, 피아노	1865
40	호른3중주	E ^b	호른, 바이올린, 피아노	1865

표 1) 브람스, ‘첫 성숙기’ 실내악 작품¹⁰⁾

표 1에서 피아노가 포함된 실내악은 브람스 자신이 피아노를 담당하려는 의도로 작곡 되었다.¹¹⁾ ‘첫 성숙기’에 작곡된 7곡의 실내악에서는 《호른3중주》(Op. 40)를 제외하고는 피아노와 현악기만을 악기 편성에 두었다. 《호른3중주》를 작곡할 당시에 실내악에서는 호른3중주의 곡은 매우 드물었지만 브람스는 어린 시절 호른을 배웠기에 호른에 대한 지식이 풍부했으며 이 곡에서는 일반적으로 사용되고 있는 밸브 호른 대신 밸브가 없는 호른을 사용했다. 그 이유는 어두운 내추럴 호른의 따뜻한 음색이 이 시기 그의 어머니의 죽음을 애도하기 위한 작품에 더 적합하다고 여겼을 것으로 추측해 볼 수 있다.¹²⁾ 호른의 이러한 어둡고 따뜻한 음색과 더불어 이 곡의 제3악장에서는 어머니를 애도하는 장송곡으로 애도가가 나온다.¹³⁾

『새 그로브 음악사전』 창작시기 구분의 ‘정상기’의 시작으로 볼 수 있는 1872년부터 3년 동안 브람스는 빈의 <악우협회>(Gesellschaft der Musikfreunde)에서 음악감독으로서 합창단과 오케스트라의 지휘를 맡았다. 그러나 그는 작

10) 표 1부터 표 3까지 정리한 브람스의 실내악 작품목록은 『새 그로브 음악사전』 중 “브람스” 항목을 바탕으로 정리한 것이다.

George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes,” 201-202.

11) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 170.

12) 이동욱, “Johannes Brahms의 <Horn Trio in E flat major, Op.40>에 관한 분석 연구,” (국민대학교 석사학위논문, 2017), 27.

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

품 활동과 작곡에 집중하기 위해 1875년에 <악우협회>를 사임하고, 연주여행을 하면서 활발한 작품 활동을 하게 된다. 실내악 창작을 집중적으로 했던 ‘첫 성숙기’ 이후로 ‘정상기’에도 브람스는 11곡의 실내악을 포함하여 4개의 교향곡도 작곡했다. ‘정상기’에 작곡된 브람스의 실내악을 표로 나타내면 다음과 같다.

Op	작품명	조성	편성	작곡 년도
51	현악4중주 제1번/2번	c/a	2 바이올린, 비올라, 첼로	1873
60	피아노4중주 제3번	c	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로	1875
67	현악4중주 제3번	B ^b	2 바이올린, 비올라, 첼로	1875
78	바이올린소나타 제1번	G	피아노, 바이올린	1879
87	피아노3중주 제2번	C	피아노, 바이올린, 첼로	1882
88	현악5중주 제1번	F	2 바이올린, 2 비올라, 첼로	1882
99	첼로소나타 제2번	F	첼로, 피아노	1886
100	바이올린소나타 제2번	A	바이올린, 피아노	1886
101	피아노3중주 제3번	c	피아노, 바이올린, 첼로	1886
108	바이올린소나타 제3번	d	바이올린, 피아노	1888

표 2) 브람스, ‘정상기’ 실내악 작품

‘정상기’에 작곡된 브람스의 실내악에서는 전통적인 현악4중주를 작곡한 것이 두드러진다. 그러면서도 또한 피아노4중주와 피아노3중주를 여전히 작곡했다는 것은 피아니스트로서의 브람스가 창작에 자신의 입장을 표명했다는 것

으로 볼 수 있다. 결과적으로는 실내악에서 피아노를 중점에 둔 모습을 보이고 있다. 그리고 이 시기에 브람스의 다악장 작품에서는 그의 작곡기법으로 규정되고 있는 발전적 변주기법이 중심으로 등장한다.¹⁴⁾ 이 기법은 각 악장에서 나타나는 주제 안의 작은 동기들을 변형, 발전 시켜 새로운 선율이나 주제를 만들어 나가는 것을 말한다. 이는 각 악장을 동기적으로 밀접하게 관련시키고 작품 내의 유기적인 통일성을 확립하기 위한 원리로 작용되었다.¹⁵⁾

1866년 독주악기를 위한 첫 소나타인 《첼로소나타 제1번》을 작곡한 이후 10여년이 지난 1879년 오스트리아 포르차흐(Pörtlach)에서 《바이올린소나타 제1번》이 작곡 되었다. 그 해 브람스의 피아노와 요아힘의 바이올린에 의해 초연되었다.¹⁶⁾ 이 곡은 총 세 개의 악장으로, 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 3부 형식 그리고 제3악장은 론도 형식으로 구성된다. 이 곡은 외형적 형식에 있어서는 고전적인 소나타 형식을 따르고 있어 브람스의 고전성을 엿볼 수 있다. 제3악장은 주제 선율이 자신의 가곡 《비의 노래》(Regenlied, Op. 59, No. 3)를 인용하였기에 ‘비의 노래 소나타’로 불리기도 한다. 제3악장이외에도 가곡에서 사용되었던 떨어지는 빗방울을 연상시키는 붓점 리듬이 여러 형태로 변형되어 전 악장에 기본 모티브로 사용하였는데, 이는 위에서 언급한 브람스의 작곡기법 핵심인 발전적 변주기법으로 설명할 수 있다.

《바이올린소나타 제1번》 이후 7년의 공백을 가진 뒤, 1886년에 《바이올린소나타 제2번》이 스위스 툰(Thun)에서 작곡 되었다. 그 해 브람스의 피아노와 바이올린 주자이며 지휘자였던 헬메스베르거(Joseph Hellmesberger, 1828-1893)에 의해 초연되었다.¹⁷⁾ 독일 리트 가수 슈피스(Hermine Spies, 1857-1893)와의 교제로 인한 툰에서의 행복한 생활과 밝은 주변 환경이 반영된 듯 음악적

14) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 288.

15) 박은정, “Johannes Brahms 『Sonata for Piano and Violin in A, Op.100』에 관한 연구 : 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구,” (성신여자대학교 대학원, 2008), 12.

16) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 288.

17) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 293.

분위기가 이전보다 밝으며, 사랑스럽고 부드러운 여성적인 느낌이 두드러진다. 《바이올린소나타 제1번》과 마찬가지로 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 3부 형식 그리고 제3악장은 론도 형식의 총 세 개의 악장으로 구성된다. 제1악장의 제1주제 첫 시작 3개의 화음진행이 바그너의 악극 《뉘른베르크의 마이스터징거》(Die Meistersinger von Nürnberg, WWV.96) 중 발터의 찬양가(Walther's Preislied)의 선율에서 인용되어 ‘찬양가 소나타’로 일컬어진다.¹⁸⁾

또한 그 해 스위스 툰에서 《첼로소나타 제2번》도 작곡 되었는데, ‘첫 성숙기’에 작곡된 《첼로소나타 제1번》에 비교하면 규모가 훨씬 크고, 첼로의 역할이 이전 보다 확대 되어졌다. 이는 브람스가 《첼로소나타 제1번》을 작곡하고 《첼로소나타 제2번》이 작곡되기까지 약 20년 동안에 주로 현악기 편성의 작품들 위주로 작곡하면서 현악기의 대한 실험에 집중한 흔적으로 볼 수 있다.

스위스 툰에서 《바이올린소나타 제2번》, 《첼로소나타 제2번》과 동시에 《바이올린소나타 제3번》의 작곡도 시작했다. 그러나 《바이올린소나타 제3번》은 1886년에 끝맺지 않고 『새 그로브 음악사전』에 의하면 1888년에 완성되었다.¹⁹⁾

『새 그로브 음악사전』 창작시기 구분의 ‘마지막 해’인 1890년대 브람스는 그의 누이를 비롯한 가까운 사람들의 죽음을 접하면서 그로 인해 정신적 고통이 극심에 이르렀다. 브람스는 이러한 이유 뿐 아니라 자기의 창작력과 음악적인 영감의 쇠퇴로 《현악5중주 제2번》(Op. 111)을 끝으로 작곡을 하지 않겠다고 결심을 했다. 그럼에도 불구하고 ‘마지막 해’에 작곡된 실내악은 총 5곡에 달하며 아래의 표 3과 같이 정리된다.

18) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 293.

19) 《바이올린소나타 제3번》에 대한 자세한 내용은 본 논문의 세 번째 장에서 집중적으로 다루어 질 것이다.

Op	작품명	조성	편성	작곡 년도
111	현악5중주 제2번	G	2 바이올린, 2 비올라, 첼로	1890
114	클라리넷3중주	a	클라리넷, 첼로, 피아노	1891
115	클라리넷5중주	b	클라리넷, 2 바이올린, 비올라, 첼로	1891
120	클라리넷소나타 제1번/2번	f/E ^b	클라리넷, 피아노	1894

표 3) 브람스, ‘마지막 해’ 실내악 작품

브람스는 《현악5중주 제2번》 작곡 이후 더 이상 곡을 쓰지 않겠다고 결심했지만, 1891년 마이닝겐에서 궁전악단 클라리넷 주자인 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)의 뛰어난 연주를 듣고 클라리넷이라는 악기에 매료되었다. 이 계기로 브람스는 뮐펠트에게 받은 자극으로 창작 영감이 살아나 클라리넷을 위한 실내악 작품을 썼다. 표 3을 살펴보면 ‘마지막 해’의 실내악 작품 중 《현악5중주 제2번》을 제외하고 나머지는 관악기가 포함된 작품이다. 브람스의 《클라리넷5중주》는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 《클라리넷5중주》(KV. 581)와 더불어 클라리넷, 2대의 바이올린, 비올라, 첼로의 편성이 동일하며, 훗날 막스 레거(Max Reger, 1873-1916)도 이 편성으로 곡을 썼다.

1896년 브람스는 한 평생 사모했던 클라라의 죽음을 지켜봄과 동시에 자신의 죽음도 예감하며 철학적으로 죽음에 대해 깊이 생각하게 되었다. 브람스는 그의 삶과 죽음의 의미를 반영하는 《4개의 엄숙한 노래》(Vier ernste Gesänge, Op. 121)를 작곡하고, 클라라가 죽은 후에 그의 최후의 작품인 오르간을 위한 《11개의 코랄전주곡》(Eleven Chorale Preludes, Op. 122)을 남겼다.

2. 브람스 기악음악에서 ‘발전적 변주기법’에 대한 이해

브람스의 기악음악에서는 본 논문 첫 번째 장에서 언급한 것과 같이 그의 작곡기법으로 규정되고 있는 ‘발전적 변주기법’에 대한 이해 없이는 브람스의 기악음악을 논할 수 없을 것이다.

‘발전적 변주기법’이란 각 악장에서 나타나는 주제 안의 작은 동기들을 발전시켜 새로운 선율이나 주제를 만들어 나가는 것이라고 개념적으로 설명할 수 있다.²⁰⁾ 하나의 주제, 그 속의 작은 동기들은 상호간에 긴밀하게 연관되어 주제를 지속적으로 변형 또는 발전시켜 다양한 형태로 나타나고, 이로 인해 각 악장이 순환적인 연결을 이룬다. 이러한 브람스의 작곡기법은 훗날 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에 의해 ‘발전적 변주’(Developing Variation)로 명명된다.²¹⁾

발전적 변주기법에 대해 개념적으로 설명할 수 있지만, 작품마다 그 내용이 다양하여 분석하고 연주에 적용하는 것이 용이하지 않다. 쇤베르크는 『작곡기법』(*Fundamentals of Musical Composition*)에서 발전적 변주기법을 소개하고, 이를 바탕으로 한 프리쉬(Walter Miller Frisch)의 논문²²⁾에서는 브람스의 발전적 변주기법을 세 가지 유형을 바탕으로 두고 설명하였다. 첫 번째는 ‘음정 관계의 변화’, 두 번째는 ‘리듬의 변화’ 그리고 세 번째는 ‘연결 기법’(linkage technique)으로 분류된다.

본 논문에서는 프리쉬의 논문을 바탕으로 발전적 변주기법의 세 가지 유형을 살펴보기 위해 브람스 《첼로소나타 제2번》 제1악장, 《피아노5중주》 제1악장, 《교향곡 제2번》 제3악장 그리고 《현악4중주 제2번》 제2악장에 적용하

20) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2009), 178.

21) 김용환, 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 198-199.

22) Walter Miller Frisch. “Brahms’s Sonata Structures and the Principle of Developing Variation,” (Berkeley: University of California, 1981).

여 분석하고자 한다.

브람스의 발전적 변주기법 중 첫 번째 ‘음정 관계의 변화’를 브람스 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 제1주제 첼로선율에서 살펴보면 아래와 같다(악보 1, 참조). 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 제1주제는 마디 1-22이며, 긴 제1주제를 이루는 핵심은 마디 1의 음형 a이다. 음형 a는 당김음 리듬을 특징으로 한다. 이에 더한 완전 4도 상행의 도약하는 음형 a는 당김음을 유지한 채 마디 5에 이르러 한 음을 추가하는 방법에 의해 완전 4도 상행+6도 상행의 결합으로 변형된다. 음형 a에 대한 ‘음정 관계의 변화’ 결과인 음형 a’은 즉각적인 반복을 통해 확립된다. 이러한 음형 a’는 발전적 변주기법 중 첫 번째 유형인 ‘음정 관계의 변화’가 두드러지는 예이다.

The image shows a musical score for Violoncello, titled 'Allegro Vivace'. It features two staves of music. The first staff shows measures 1-4 with a melodic pattern labeled '음형 a'. The second staff shows measures 5-8 with a melodic pattern labeled '음형 a''. A dynamic marking 'f' is placed between the staves. Brackets below the second staff indicate a '반복' (repetition) of the '음형 a'' pattern and a '음형 a'에 대한 '리듬적 변화' (rhythmic change of Melody a).

악보 1) 브람스, 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-8

또 다른 ‘음정 관계의 변화’의 예는 브람스 《피아노5중주》 제1악장에서 제시부의 제1주제에서 살펴볼 수 있다. 《피아노5중주》 제1악장의 제1주제는 마디 1-22이며, 못갖춘마디로 시작하는 한 마디의 핵심 동기 A는 2개의 음형이 결합된 형태이다. 마디 1의 음형 a는 4도 상행+2도 상행되는 선율적 특징에 붓점 리듬을 동반한다. 음형 b는 분산화음으로 나타나며 음형 a와 달리 리듬적인 특징이 두드러지지 않는다. 이 동기 A는 즉각적으로 마디 2에서 반복

된다. 이 때 4도와 2도의 결합인 음형 a가 음의 생략(f')으로 인해 ‘음정 관계의 변화’를 수반한다(악보 2, 참조).

악보 2) 브람스, 《피아노5중주》, 제1악장, 마디 1-5
(제1바이올린과 피아노 파트 발췌)

또한 제시부의 제2주제의 시작인 마디 23에서는 제1주제 음형 a와 관계된 내용을 볼 수 있다. 우선 제1주제의 핵심 동기 A의 음형 b는 마디 24에서 뚜렷하게 보인다. 이에 반해 제2주제를 시작하는 마디 23은 제1주제 음형 a에 대한 발전적 변주기법을 담고 있다. 음형 a는 조금 더 작은 음형을 내포하고 있다. 4도 상행의 음형 x 그리고 2도 상행과 붓점 리듬을 특징으로 하는 음형 y로 나누어 볼 필요가 있다. 마디 23에서 음형 x의 모습은 사라지고 음형 y는 두 번 반복한다. 반복 할 때, 음형 y가 음가 축소되어 ‘리듬의 변화’와 전위되어 ‘음정 관계의 변화’를 보인다. 결과적으로 4도 상행+2도 상행되는 음형 a가 가지고 있던 선율적 진행을 생략하고, 음형 y를 두 번 반복하면서 보조음형 ($c^2-d^{b2}-c^2$)의 모습을 갖는다. 마디 25에서는 제1주제의 핵심 동기 A가 좀 더 구체적인 모습을 보이는데, 이 때 음형 a에 대한 ‘음정 관계의 변화’를 담고

있다. 첫 번째는 음의 첨가(c^2)와 두 번째는 마지막 음(f^2)을 하행하는 선율선 (g^b2-f^2)으로 전환한 모습을 확인할 수 있다(악보 3, 참조).



악보 3) 브람스, 《피아노5중주》, 제1악장, 마디 23-26

정리하자면, 《피아노5중주》 제1악장은 제1주제의 핵심 동기 A의 좀 더 작은 음형 a에 대한 ‘음정 관계의 변화’를 수반한 발전적 변주기법을 담고 있다. 음형 a에 대한 발전적 변주기법을 통해, 제1주제와 제2주제가 선율적으로 서로 대조를 이루는 고전적인 형식에서 벗어나 두 주제가 서로 상관관계를 지니면서 긴밀하게 연결되는 순환적인 구조를 살펴볼 수 있다.

브람스 《첼로소나타 제2번》 제1악장 그리고 《피아노5중주》 제1악장에서 이미 설명한 바와 같이 음의 첨가로 인한 ‘음정 관계의 변화’를 《피아노5중주》 제1악장의 마디 63에서도 확인할 수 있다. 마디 63에서 음형 a의 선율적 진행(4도 상행+2도 상행)은 보이지만, 마지막에 3도 하행하는 음이 첨가되고 기존의 붓점 리듬이 사라졌다. 악보 2에서 제시한 음형 a를 통해 마디 63에 음형 a’는 ‘음정 관계의 변형’ 뿐만 아니라 ‘리듬의 변화’도 수반하고 있는 것을 확인할 수 있다(악보 4, 참조).

악보 4) 브람스, 《피아노5중주》, 제1악장, 마디 63-65

위에서 살펴본바와 같이 브람스의 발전적 변주기법 중 ‘음정 관계의 변화’는 음의 첨가와 음의 생략으로 인한 선율선의 변형과 음의 첨가로 인한 리듬의 변형으로 더 세부적으로 나뉘볼 수 있다.

브람스의 발전적 변주기법 중 두 번째 ‘리듬의 변화’로는 앞에서 언급한 브람스 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 제1주제 첼로선율에서 찾아볼 수 있다(악보 1, 참조). 마디 1에서 당김음 리듬을 특징으로 지닌 음형 a는 마디 5에서 마지막 음에 8분음표를 첨가하여 음형 a’로 변형된다. 음형 a’는 두 번 반복하며 확립하는데, 마디 7에서는 8분음표의 마지막음이 마디를 넘어 붙임줄로 연결되면서 점4분음표로 확장된 ‘리듬의 변화’를 가져온다.

또 다른 리듬의 변화로는 앞에서 언급한 브람스 《피아노5중주》 제1악장에서도 찾아볼 수 있다. 마디 1에서의 음형 b인 8분음표(악보 2, 참조)가 마디 5에서 16분음표로 음가 축소되어 음형 b’로 변형된다. 이 때 음형 b’는 즉각적인 반복을 통해 확립하는데, ‘리듬의 변화’ 뿐 아니라 음 사이 간격이 넓어지는 ‘음정 관계의 변화’도 만들어낸다. 결과적으로, ‘음정 관계의 변화’와 ‘리듬의 변화’가 동시에 일어나고 있음을 확인할 수 있다.

더 나아가 브람스 발전적 변주기법 중 세 번째 ‘연결 기법’에 대해 알아보고자 한다. 브람스 《교향곡 제2번》 제3악장의 도입부에 제시된 두 마디 핵심

동기 A는 2개의 음형이 결합된 형태이다. 마디 1의 음형 a는 동음 반복 후 순차 상행을 특징으로 한다. 마디 2에서 등장하는 음형 a'는 동음 반복하는 음형 a의 모습은 유지한 채 동음 반복 후 완전 4도 도약 상행으로 '음정 관계의 변화'를 가진다. 음형 a와 음정 관계를 변화한 음형 a'는 마디를 넘어 보조음형을 특징으로 하는 새로운 음형 b를 만들어낸다(악보 5, 참조). 음형 b는 마디 8이하에서 발전적 변주기법의 또 다른 요소로 활용된다. 보조음형을 지니는 음형 b는 4분음표를 2분음표로 음가 확장하면서 당김음 '리듬의 변화'를 수반하여 음형 b'로 변형된다. 마디 8-11에서 음형 b'는 마지막음과 다음마디의 첫 음(E)을 공통음으로 하여 겹치는 모습을 보인다. 이 때 옥타브 도약이라는 음정 변화를 수반하여 '음정 관계의 변화'를 이끌어낸다. 이를 통해, '리듬의 변화'와 '음정 관계의 변화'가 함께 나타나는 모습을 확인할 수 있다.

Allegretto grazioso (Quasi Andantino)

악보 5) 브람스, 《교향곡 제2번》, 제3악장, 마디 1-14

브람스 《현악4중주 제2번》 제2악장에서도 연결 기법을 찾아볼 수 있다. 제2악장의 도입부에 한마디 반의 핵심 동기 A는 순차 상행하는 선율선을 갖는 음형 a와 보조음형을 특징으로 하는 음형 b로 나뉘볼 수 있다. 마디 2-3에서도 핵심 동기 A와 관계된 내용을 살펴볼 수 있다. 음형 b는 마디 3에서 뚜렷하게 보이지만 음형 a는 마디 2의 후반부에서 순차 상행하는 음형 a의 선율이

역행으로 변형되고, 음형 a에 마지막 음(b)을 첨가하여 ‘음정 관계의 변화’를 수반한다. 또한 음형 a가 음가 축소되어 ‘리듬의 변화’도 담고 있다. 이러한 변화들이 결합되어 새로운 음형 c를 만들어낸다(악보 6, 참조).

Andante moderato

Violin I

Violin I

악보 6) 브람스, 《현악4중주 제2번》, 제2악장, 마디 1-8

음형 c는 마디 3의 후반부에서 즉각적으로 변형, 반복한다. 첫 번째는 동형 진행으로 두 번째는 ‘리듬의 변화’를 수반한다. 첫 음과 마지막 음이 4도 관계를 보이는 음형 c에서 파생된 새로운 음형 d를 마디 5에서 살펴볼 수 있다. 음형 d는 4도 도약을 특징으로 하며, 마디5이하에서 반복, 확립하는 모습을 보인다.

짧게 제시한 분석 결과로, 브람스는 주제를 형성함에 있어서도 발전적 변주기법을 바탕에 두었음을 알 수 있었다. 그리고 발전적 변주기법의 세 가지 유형은 독립적으로 나타날 때도 있지만 동시에 결합되어 나오는 것을 확인할 수 있었다.

3. 브람스 《바이올린소나타 제3번》(Op. 108) 작품 분석

1) 브람스 《바이올린소나타 제3번》의 창작배경과 전체 형식

브람스 《바이올린소나타 제3번》은 본 논문 첫 번째 장에서 언급한 바와 같이 『새 그로브 음악사전』에 의하면 그의 창작시기 ‘정상기’인 1886년 스위스의 툰에서 작곡을 시작하여 1888년에 완성되었다. 작곡 당시에 브람스는 어린 시절 스승의 마르크젠과 친한 친구였던 음악학자인 폴(Carl Ferdinand Pohl, 1819-1887) 등 주변 지인들의 잇따른 죽음으로 인해 엄청난 슬픔에 빠졌는데 이 곡의 창작에 그러한 주변 환경이 반영되었다고 한다.²³⁾

그의 고독하고 중후한 내면의 깊이를 담고 있는 《바이올린소나타 제3번》은 이전의 두 곡의 바이올린소나타와 다르게 단조의 조성을 가지며, 다른 곡에서 선율을 차용하지 않은 순수한 기악 소나타이다. 이 곡은 브람스의 오랜 친구이자 피아니스트, 지휘자였던 한스 폰 뷔로(Hans von Bülow, 1830-1894)에게 헌정되었다. 1888년 12월에 부다페스트에서 바이올리니스트인 후바이(Jeno Hubay, 1858-1937)와 함께 브람스 자신의 피아노 반주로 초연되었고, 악보는 다음 해인 1889년에 짐로크사 출판사에서 출판되었다.²⁴⁾

3악장 구성으로 작곡된 《바이올린소나타 제1번》 그리고 《바이올린소나타 제2번》과는 달리 《바이올린소나타 제3번》은 4악장 구성으로 규모면에서 교향곡처럼 크다는 것이 특징이다. 1885년에 완성된 브람스의 마지막 《교향곡 제4번》 이후 이 곡이 작곡 되었으므로 그의 4개 교향곡이 모두 4악장 구성인 점과 《바이올린소나타 제3번》이 4악장 구성인 것은 서로 연관이 있다는 것을 알 수 있다.

23) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 297.

24) 음악 지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 298.

《바이올린소나타 제3번》의 전체 형식을 정리하면 아래의 표와 같다.

악장구성	빠르기	조성	형식	박자
1	Allegro	d	소나타악장형식	2/2
2	Adagio	D	2부 형식	3/8
3	Un poco presto e con sentimento	f [#]	3부 형식	2/4
4	Presto agitato	d	소나타론도형식	6/8

표 4) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》의 전체 형식

표 4에 제시한 전체 악장 구성을 살펴보면 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 2부 형식, 제3악장은 3부 형식 그리고 제4악장은 소나타론도형식으로 고전적인 소나타 형식을 갖추고 있다. 그러나 빠른 춤곡의 악장을 이 곡이 포함하고 있지 않은 예외적인 모습을 보인다.

각 악장간의 조성을 살펴보면 제1악장은 d단조, 제2악장은 D장조 그리고 제4악장은 다시 원조로 돌아와서 d단조로 끝나는 것을 통해 고전성의 내용을 보여준다. 그러나 제3악장이 f[#]단조라는 것은 제1악장 d단조에 대한 3도 관계 전조로 고전적인 내용을 벗어나 낭만주의 음악의 모습을 보여준다. 다악장 소나타형식에서의 이러한 조성관계는 고전성과 낭만성의 양면을 함께 볼 수 있는 내용이다.

작품 분석을 다룰 본 장에서는 브람스 《바이올린소나타 제3번》의 제1악장을 고전적인 소나타악장형식의 측면을 바탕에 두고 전체 형식을 그리고 주제에 담긴 발전적 변주기법을 중점으로 분석한다. 제2악장부터 제4악장까지는 각 악장의 전체 형식을 살펴보고, 발전적 변주기법의 유형별 분석을 위한 각

악장의 주제를 분석한다. 주제 분석을 바탕으로 각 악장에서 발전적 변주기법의 세 가지 유형을 찾아 예로 제시한다.

2) 제1악장 분석

《바이올린소나타 제3번》 제1악장은 소나타악장형식으로 제시부-발전부-재현부-코다(Coda)로 구성되어 있으며 세부 구성을 표로 제시하면 다음과 같다.

구성		마디	조성
제시부	제1주제부	1-24	d단조
	경과부	24-47	d단조-F장조
	제2주제부	48-73	F장조
	소중결구(codetta)	74-83	F장조
발전부	제1부분	84-107	d단조
	제2부분	108-129	F장조-d단조
재현부	제1주제부	130-153	d단조
	경과부	153-185	f [#] 단조-d단조
	제2주제부	186-217	D장조-d단조
코다(Coda)	제1부분	218-235	d단조
	제2부분	236-264	d단조

표 5) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장 구성

표 5를 살펴보면 제시부의 제1주제와 제2주제는 d단조와 F장조로 나란한조 관계이고, 이는 고전적인 조성관계의 모습을 보여준다. 단조와 장조라는 조성을 통한 제1주제와 제2주제의 대조적 내용은 악곡의 짜임새에서도 살펴볼 수 있다. 바이올린과 피아노 두 악기가 함께 제1주제를 구성하는 것에 반해, 제2주제는 피아노에 의해 먼저 제시되고 마디 62이하에서 피아노 반주를 수반하며 바이올린이 제2주제선율을 받아 연주한다.

제시부에서 제1주제부는 마디 1-24의 길이를 갖는다. 제시부의 제1주제부는 크게 두 부분으로 제1주제를 바이올린과 피아노가 함께 제시하고 변형, 반복하는 부분(마디 1-8)의 선행악구와 제1주제의 음악적 내용을 확보하는 부분(마디 9-24)의 후행악구로 나뉘볼 수 있다.

제1주제부의 핵심이 되는 주제선율은 마디 1-4이며, 네 마디의 제1주제 선율은 두 마디 단위의 동기 A 그리고 B로 구성되어 있다. 마디 1-2의 동기 A는 4도 도약하는 온음표와 2분음표로 이루어진 음형 a와 음형 a의 마지막음(d³)을 공통으로 하여 4개의 8분음표가 순차진행하면서 보조음형을 담고 있는 음형b로 나눌 수 있다(악보 7, 참조).

악보 7) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 1-10

이 두 음형으로 구성된 동기 A는 선율적 구성은 4도 도약상행과 2도 순차하행($a^2-d^3-c^3$)으로 되어있다. 마디 3-4의 동기 B는 겹점2분음표와 8분음표가 결합되어 리듬적 특징을 전면에서 둔 음형 c의 두 번 반복으로 구성된다. 동기 B는 동기 A와 달리 선율적 특징이 두드러지지 않는다. 제1주제부의 핵심 동기A를 바이올린이 제시할 때, 피아노는 왼손과 오른손이 두 옥타브 유니즌으로 함께 선율적 진행을 보인다. 피아노 마디 1의 순차하행하는 음형d와 마디 2의 3도 하행의 이도동형진행으로 이루어진 음형 e는 양손의 8분음표 시간적 차이를 두어 당김음 리듬을 갖는다. 마디 3-4의 음형 e는 ‘음정 관계의 변화’를 수반하여 역동적인 모습을 담고 있다(음형 e’). 이렇게 마디 1-4의 제1주제부는 바이올린과 피아노 두 악기의 음형 a, b, e, d 그리고 e로 구성되어 있다.

선행악구의 후반부 마디 5-8에서는 제1주제부의 핵심 동기 A가 동형 진행된다. 이 때, 4도 상행하는 음형 a가 3도 상행하고 음형 d는 양손이 옥타브로 변화되어 오케스트라적 음향을 형성한다. 그리고 마디 3-4의 역동적인 내용을 이룬 음형 e는 피아노의 왼손에서 발전적 변주기법을 보인다. 마디 7이하 왼손을 기준으로 보았을 때, 음형 e는 전위되어 ‘음정 관계의 변화’를 수반한다(음형 e’'). 이렇게 발전적 변주기법으로 확장된 음형 e''는 피아노의 오른손에서 조성적 모방의 관계를 보이며 반진행한다.

제1주제부의 후행악구에서 바이올린과 피아노라는 두 악기가 제1주제부의 선행악구의 음형들을 변형, 반복하며 주제 확보에 들어가는 것을 확인할 수 있다. 후행악구의 시작인 마디9의 바이올린에서는 제1주제부의 순차 진행하는 음형 b가 7도 도약 후 순차 하행하는 선율로 변형된다. 이 때 음형 b는 발전적 변주기법의 세 가지 유형 중 ‘음정 관계의 변화’로 해석할 수 있다. 마디 10은 제1주제부 음형 b의 후반부에서 파생된 것으로 ‘리듬의 변화’를 보인다(악보 7, 참조). 음형 b의 후반부가 4분음표로 음가 확장하며, 8분 쉼표 삽입으

로 당김음 특징을 갖는다. 이렇게 음형 b의 발전적 변주기법에 의한 마디 9-10은 하나의 동기 C가 된다. 그 이유는 마디 13-15에서 다시 한 번 이 내용이 등장하기 때문이다. 피아노에서는 마디 9-10에 3도하행의 이도동형진행으로 이루어진 음형 e가 ‘음정 관계의 변화’를 수반하고(음형e''), 마디 13-15에서 두 번 반복으로 확장되고 그리고 마디 15에 이르러 다시 원형인 음형 e가 확립 된다(악보 8, 참조).

악보 8) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 11-21

마디 11의 후반부부터 마디 12까지 나오는 피아노 오른손의 셋잇단음표 내성 (f¹-e^{b1}-d¹)은 순차 하행하는 음형 d에 대한 ‘리듬의 변화’ 내용을 담고 있으며, 이로 인해 피아노의 왼손과 오른손은 2:3의 복합리듬을 가진다. 이러한 모습은 마디 16의 후반부부터 마디 20까지 한 번 더 반복된다. 이 때, 바이올린은 제1주제부의 동기 A와 밀접한 관련을 보이는데, 전위형으로 ‘음정 관계의 변

화'를 통해 변형하고 그리고 음가 확장으로 '리듬의 변화'를 동시에 담고 있다.

제1주제의 음악적 내용을 확보해주는 후행악구는 마디 22에 이르러 바이올린에서 제1주제부의 핵심 동기 A가 원형으로 등장 할 때 리듬적 종지가 제시되고, 마디 24부터 제1주제부의 경과구로 연결된다.

제시부의 제2주제부는 제1주제부와 나란한조 관계인 F장조로 시작한다. 피아노에 의해 제2주제가 먼저 제시되고(마디 48-61), 그 선율을 바이올린이 이어받아 연주한다(마디 62-73). 피아노가 먼저 제2주제를 제시한다는 점에서 바이올린과 피아노 두 악기가 함께 제1주제를 제시했던 것과는 악곡의 짜임새에서 대조를 보여준다.

피아노에 의해 제2주제가 먼저 제시되는 마디 48-61을 크게 두 부분으로 마디 48-55(부분 I) 그리고 마디 56-61(부분 II)로 나눠 볼 수 있다. 그 이유는 두 부분을 이끄는 음악적 내용에 차이가 있다. 마디 48-55는 제2주제의 핵심 동기에 대한 발전적 변주기법으로 8마디 구성을 갖는다. 이에 반해 마디 56-61은 제시부 제1주제부의 모습을 전면에 담고 있다.

제2주제의 핵심이 되는 동기는 마디 48-49이며, 두 마디의 동기는 보조음형을 특징으로 한 음형 x가 긴음가로 마감한 후 4분음표의 상행선을 갖는 음형 y로 나눠볼 수 있다. 피아노 오른손 상성부에서 음형 x와 y가 결합된 제2주제 핵심 동기는 결과적으로 a^1-g^1 으로 순차하행 그리고 g^1-b^b 으로 3도 상행의 선율 윤곽을 갖는다(악보 9, 참조). 이러한 제2주제의 선율적 윤곽은 앞에서 분석한 제1주제의 선율적 윤곽($a^2-d^3-c^3$: 4도 상행+2도 하행)과 대칭적 구조를 갖고 있다. 선율선의 진행 방향에서의 대조와는 달리 제2주제의 핵심 동기에는 제1주제의 내용 또한 담고 있다. 보조음형의 모습을 지니는 음형 x는 제시부 제1주제의 음형 b의 보조음형과 연결해 볼 수 있다(악보 7과 9 비교 참조).

악보 9) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 48-55

피아노 오른손의 상성부가 두 마디의 제2주제의 핵심 동기를 연주할 때, 오른손의 하성부와 왼손은 서로 반진행하면서 화성적 진행을 뒷받침해준다. 이 핵심 동기에는 마디를 넘어선 2+3+3의 리듬 그룹이 형성되는데, 이러한 불규칙한 박절은 브람스의 작품에서 흔히 발견되는 특징이다.

피아노에서 먼저 연주된 두 마디 단위의 제2주제의 핵심 동기는 마디 54까지 총 세 번 반복된다(부분 I). 마디 50-51에서 이 핵심 동기는 이도동형진행으로 반복되고, 마디 52-53에서는 음형 x의 마지막음이 ‘음정 관계의 변화’로 인해 보조 음형의 모습이 사라지고(음형 x’), 상행선을 갖는 음형 y는 ‘음정 관계의 변화’, 좀 더 자세히 설명하자면 전위형으로 변화시켜서 상행선이 하행선으로 바뀐다. 그리고 마디 54-55에서 제2주제 핵심 동기는 ‘음정 관계의 변화’가 나타난 음형 x’에 음형 x를 삽입하여 인해 b’음을 공통음으로 하고, 이에 ‘리듬

의 변화'도 수반하여 음가 분할된 모습을 보인다. 이는 발전적 변주기법 중 '연결 기법'을 통한 것으로 볼 수 있다.

마디 56-61(부분Ⅱ)의 핵심이 되는 동기는 마디 56-67이며, 못갓춘마디로 시작하는 두 마디 동기는 2개 음형으로 나누어 볼 수 있다. 음형 z는 제1주제의 동기 A의 선율이 담겨 있는데, '음정 관계의 변화'를 통해 전위형으로 제시된다. 음형 z'는 음형 z에 '음정 관계의 변화'를 수반하여 전위형으로 그리고 8분음표를 삽입하여 당김음 '리듬의 변화'가 두드러진다. 이러한 음형 z와 z'는 피아노와 바이올린에서 서로 캐논모방하며 연주된다(악보 10, 참조).

악보 10) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 56-63

피아노가 먼저 제시한 제2주제의 핵심 동기를 마디 62에서 바이올린이 다시 연주한다. 마디 48-49에서 피아노가 제2주제의 핵심 동기를 제시할 때보다 바이올린은 한 옥타브 위에서 연주한다. 이 때, 피아노는 8분음표의 분산화음으로 바이올린의 주제선율을 뒷받침해준다(악보 10, 참조).

재현부의 제1주제부는 원조인 d단조로 재현된다. 원조로 재현되는 제1주제부는 제시부의 제1주제부와 구조는 같으며, 음악적 내용이 대부분 제시부의 제1주제부와 비슷하게 나타난다. 그러나 제시부의 제1주제부에서 동기 A와 동기 B가 바이올린에서만 제시된 점에 반해, 재현부의 제1주제부에서는 피아노의 오른손에서도 동기 A와 동기 B의 모습을 보여준다. 제시부의 제1주제부를 연주 할 때보다 재현부의 제1주제부에서는 바이올린이 한 옥타브 아래에서, 피아노 오른손은 바이올린보다 높은 음역에서 그리고 왼손 또한 제시부의 제1주제부 보다 높아진 음역에서 연주한다. 마디 130의 피아노는 제시부의 제1주제부에서 4분음표의 당김음 리듬을 특징으로 하는 음형 d와 음형 e가 연속적인 8분음표로 ‘리듬의 변화’를 통해 변형되어 제시된다(악보 11, 참조).

The image shows a musical score for measures 130-133 of Brahms' Violin Sonata No. 3. It consists of three staves: Violin (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The violin part is marked 'sotto voce ma espressivo' and contains two motifs labeled '동기 A의 재현' and '동기 B의 재현'. The piano part is marked 'sotto voce molto legato sempre' and shows the transformation of rhythmic patterns '음형 d의 변형' and '음형 e의 변형'.

악보 11) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 130-133

재현부의 제2주제부를 시작하는 마디 186은 원조인 d단조가 아닌 같은 으뜸음조인 D장조이다. 제2주제가 원조로 재현되는 소나타악장형식에서 벗어나는 모습을 보이지만 재현부의 제2주제부는 제시부와 음악적 구조는 같다.

원조인 d단조로 시작하는 발전부는 마디 84-129의 길이로 크게 두 부분으로 나뉘볼 수 있다. 발전부 전체는 제시부의 제1주제부만을 발전요소로 활용한다. 발전부의 제1부분(마디 84-107)은 제시부의 제1주제부와 관계된 선율을 바이

올린과 피아노가 함께 연주한다. 발전부의 제1부분과 제2부분의 큰 특징은 피아노의 왼손 상성부에 페달포인트를 사용하여 발전부 시작과 끝의 d단조에 대한 딸림음인 A를 강조하는 것이다.

발전부의 제1부분은 제시부 제1주제의 동기 A와 동기 B 그리고 음형 b와 음형 c가 선율 구성의 중심에 있다(악보 12, 참조). 마디84는 제시부 제1주제의 4도 도약의 선율선을 지닌 동기 A가 바이올린에서 연속적인 8분음표로 ‘리듬의 변화’를 통해 변형된다(악보 7과 12 비교 참조).

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Violin Sonata No. 3, measures 84-95. The score is in G major and 4/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. Measure 84 is marked 'molto p e sotto voce sempre'. Measure 85 is marked 'molto legato e sotto voce sempre'. The score includes annotations for '동기 A', '음형 b', '음형 c', and '동기 B'. The piano part has a pedal point on the A note in the left hand.

악보 12) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 84-95

발전적 변주기법을 통해 변화된 동기 A'는 피아노가 두 마디 뒤에서 바로 모방하며 연주한다. 마디 88-91에서는 제1주제부의 음형 b가 피아노의 오른손에 제시되고, 바이올린과 피아노의 오른손 그리고 왼손의 상성부로 모방한다. 세 성부에서 음형 b의 모방을 드러내기 위해 시작하는 2분음표를 테누토하듯 무게감 있게 눌러 연주할 필요가 있다. 마디 92-95에서는 두 마디 단위의 제시부의 제1주제부 동기 B가 두 번 반복 된다.

바이올린에서만 제시된 음형 c가 마디 104-108에 피아노의 왼손 상성부에서 나타나면서 짜임새의 변화를 보인다. 이 때, 피아노의 오른손과 바이올린은 8분음표의 분산화음으로 화성적 반주를 한다(악보 13, 참조).

악보 13) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 104-107

발전부의 제1부분은 바이올린과 피아노가 제시부의 제1주제부의 동기 A, B와 음형 b 그리고 음형 c를 모방하여 서로 대등하게 주고받는 짜임새였다. 그러나 발전부 제2부분에서는 바이올린에서만 음형 c를 중심에 둔 선율을 연주한다. 피아노는 발전부 제1부분부터의 A음 페달포인트를 유지하고, 오른손은 8분음표의 분산화음으로 음형 c를 연주하는 바이올린을 반주한다. 단, 발전부의 제2부분을 시작하는 마디 108-111의 네 마디 동안 바이올린의 선율적 내용이 피아노의 왼손 상성부에서 병진행을 이루며 함께 연주된다.

재현부에서 제2주제부가 원조와 같은 으뜸음조 관계인 D장조로 재현됨에 따라 긴 코다를 수반한다. 총 46마디로 길게 이루어진 코다는 크게 두 부분으로 나뉘볼 수 있다. 제시부 제1주제부의 내용을 담고 있는 제1부분(마디 218-235)과 발전부 제1부분의 내용과 제2부분의 시작부분을 담고 그리고 바이올린에 의해 다시 동기 A의 재현을 바탕으로 마무리하는 제2부분(마디 236-264)으로 나뉘 볼 수 있다. 다시 말해 긴 코다는 제1주제에 기반 하는 음악적 요소를 바탕으로 두고, 반복하면서 제1악장을 마무리한다.

코다의 제1부분을 시작하는 마디 218에서 피아노의 오른손을 기준으로 보았을 때, 음형 d가 코랄풍으로 등장한다. 이러한 변화를 ‘음정 관계의 변화’로 설명할 수 있다. 피아노의 왼손을 기준으로 보았을 때는 3도관계의 음형 e가 전위형이라는 ‘음정 관계의 변화’를 통해 변형되어 제시된다(악보 14, 참조).

악보 14) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 218-225

코다의 제2부분을 시작하는 마디 236에서 발전부의 큰 특징인 페달포인트가 등장한다. 발전부에서는 원조인 d단조에 대한 딸림음인 A음을 페달포인트로 사용하지만, 코다의 제2부분에서는 원조의 근음인 D음을 페달포인트로 사용하여 원조로의 종지를 이끈다. 코다의 제2부분은 발전부의 제1부분 내용이 먼저 등장하고, 이어 발전부 제2부분의 시작하는 네 마디의 내용을 담고 있고 그리고 마디 258부터 바이올린에 의해 동기 A와 음형 b의 내용이 재현된다. 이때, 피아노 양손에는 음형 d가 코랄풍으로 ‘음정 관계의 변화’를 통해 변형되어 제시된다(악보 15, 참조). 마디 259의 피아노에 D장조의 으뜸화음이 등장하면서 피카르디 종지로 제1악장이 마무리된다.

음형 d의 변형

악보 15) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제1악장, 마디 253-264

지금까지 세부적으로 부분을 나누어 주요 음형을 찾았던 제1악장 분석 결과는 제시부의 제1주제의 주요 음형이 제1악장에서 중요한 역할을 하며, 제1주제와 제2주제는 유기적인 관계를 형성하고 있다. 이를 통해 한 악장 내의 순환적 구조의 모습을 볼 수 있다.

3) 제2악장 주제분석 및 발전적 변주기법

제2악장은 2부 형식으로 A-A'-코다(Coda)로 구성되어 있으며 세부 구성을 표로 제시하면 다음과 같다.

구성		마디	조성
A	a	1-18	D장조
	a'	19-36	D장조-A장조
A'	a''	37-50	D장조
	a'''	51-66	D장조
코다(Coda)		67-75	D장조

표 6) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제2악장 구성

제2악장은 제1악장 d단조의 같은 으뜸음조인 D장조로 시작된다. 이는 제1악장의 코다의 끝부분의 조성과의 연결되는 모습을 가진다.

36마디로 구성된 A부분은 마디 19를 기준으로 둘로 나뉘볼 수 있다. 첫 번째 부분 a(마디 1-18)는 제2악장의 핵심 주제 선율을 바이올린과 피아노가 함께 제시하고, 두 번째 부분 a'(마디 19-36)는 a부분의 음악적 내용이 변형, 반복된다. 첫 번째 부분 a는 마디 9를 기준으로 둘로 나뉘볼 수 있다. 마디 9-18은 마디 1-8에 대한 변형, 반복이다. 그러므로 a부분을 이루는 음악적 핵심은 마디 1-8에 있다. 마디 1-8은 바이올린이 5:3의 불규칙 분할을 하는데 반해, 피아노는 4:4의 규칙성을 가지고 있다. 이렇게 마디 1-8은 다시 마디 1-5와 6-8로 나뉘볼 수 있다. 마디 6-8은 마디 1-5에 대한 축소 변형, 반복이다. 마디 1-5의 선율적 주제는 바이올린에 의해 이루어지고, 리듬적 특징을 가지는 피아노는 화성적 반주를 한다. 마디 1-5는 마디 1-2에 담긴 음형의 반복으로 구성된다. 즉, 마디 1-5를 이루는 핵심은 마디 1-2에서 찾아볼 수 있다. 마디 1의 음형 a는 점8분음표와 뒤에 따라나오는 3개의 16분음표로 분할되는 리듬적

특징을 갖는다. 음형 a의 리듬적 구성은 3/8박자, 즉 3분할이 아닌 2분할의 리듬적 특징을 갖는다. 선율적으로는 보조음형($f^{\#1}-e^1-f^{\#1}$) 후 3도 상행하는 모습을 담고 있다. 이러한 음형 a에 반해 리듬적 특징은 나타나지 않는 음형 b는 4분음표와 8분음표 사이의 3도 상행하는 선율선을 지닌다(악보 16, 참조).

The image shows a musical score for the first system of measures 1-14. The top staff is for the violin, marked 'Adagio' and 'espress.'. It contains three melodic phrases labeled '음형 a', '음형 b', and '음형 a의 변형'. The bottom staff is for the piano, marked 'Adagio' and 'p legato'. It features a rhythmic accompaniment labeled '음형 c'. The score is in 3/8 time and D major. The second system begins at measure 8, with the violin part showing '음형 a의 변형' and the piano part continuing its accompaniment.

악보 16) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제2악장, 마디 1-14

4:4의 규칙적인 악구 구성을 지니는 피아노의 마디 1-8은 표면적으로는 바이올린의 주제 선율을 화성적으로 뒷받침하는 반주로 볼 수 있다. 그러나 피아노의 4성부 구성에서 세 개의 성부는 리듬적 특징 즉, 당김음을 전면에도 두고 있다. 세 개의 8분음표로 분할되어 있지만 4도 하행 후 동음 반복의 모습은 결과적으로 ♩의 당김음 리듬을 형성한다. 이를 음형 c로 규정한다. 이러한

음형 c의 4도 도약진행은 제1악장의 제시부 제1주제부의 음형 a와 같은 음정 관계를 보이며 이를 통해 두 악장간의 유기적 관계를 형성한다.

주제를 이루는 마디 1-5에서도 발전적 변주기법이 사용되는 것을 살펴볼 수 있다. 바이올린과 피아노가 비대칭적인 구조를 만드는 원인인 마디 3-4에는 음형 a에 대한 변형이 담겨있다. 마디 3에서 음형 a의 보조음형 선율선이 순차 상행 진행으로 ‘음정 관계의 변화’를 가져오고, 보조음형과 3도 상행의 모습이 생략된다. 마디 4에서는 ‘음정 관계의 변화’로 보조음형의 모습은 사라졌지만 3도 상행의 모습은 유지된다. 이렇게 마디 3-4는 음형 a에 대한 발전적 변주기법을 수반한 내용으로, 이 과정에서 음형 a의 특징인 보조음형이 생략된다. 그러나 음형 a를 두 번 변형하여 나열함으로 마디 3-4의 $e^1-f^{\#1}-e^1$ 그리고 $f^{\#1}-e^1-f^{\#1}$ 보조 음형을 큰 외곽에 두고 있다. 이 때 $f^{\#1}$ 음이 공통음으로 겹치는 모습을 보인다. 이는 발전적 변주기법 중 ‘연결 기법’을 통한 것으로 볼 수 있다.

마디 3-4에 피아노의 음형 c는 동음진행의 모습이 사라지고, 마지막음의 상행으로 ‘음정 관계의 변화’를 가져온다. 결과적으로, 음형 c의 당김음 리듬적 특징이 사라지고 ‘리듬의 변화’도 함께 수반된다. 이는 ‘연결기법’으로 해석할 수 있다. 이렇게 변형된 음형 c의 모습은 마디 7-8에서 이도동형진행하며 반복된다.

주제를 분석한 결과로, 브람스는 주제를 구성할 때부터 발전적 변주기법을 바탕에 두었다. 주제 형성에서 뿐 아니라 발전적 변주기법은 제2악장 구성에서 중요하다. 마디 11은 주제 마디 1-8의 내용을 변형, 반복하는 부분으로, 음형 a에 대한 ‘음정 관계의 변화’를 수반한 발전적 변주기법을 담고 있다. 음형 a는 $f^{\#1}-e^1-a^1$ 의 선율 윤곽을 갖는다(악보 16, 참조). 이러한 음형 a의 선율선은 마디 11에서 전위되어 ‘음정 관계의 변화’를 보인다. 이는 곧 바로 마디 12에서 피아노 오른손 상성부가 이도동형진행으로 모방 연주를 통해 확립된다.

발전적 변주기법 중 두 번째 ‘리듬의 변화’는 a’ 부분인 마디 25이하에서 찾아볼 수 있다. 마디 25에서 음형 a의 보조음형 모습은 보이지만, 마지막에 3도 도약상행 하는 음을 생략했다(악보 16과 17 비교 참조). 이렇게 변형된 음형 a는 마디 25-28에 걸쳐 반복하며 확립하는데, 이 연속반복에 있어 마지막음이 마디를 넘어 첫음과 붙임줄로 연결되면서 음형 a에 ‘리듬의 변화’를 가져온다. 결과적으로 당김음 리듬이 강조되어지는 모습을 보인다(악보 17, 참조).



악보 17) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제2악장, 마디 25-33

발전적 변주기법 중 세 번째 ‘연결 기법’은 a’ 부분인 마디 28-29의 피아노 오른손에서 찾아볼 수 있다. 4도 도약 후 동음 반복으로 이루어진 음형 c는 마디 27에서 4도 하행 도약 후 동음 반복이 아닌 2도 상행으로 ‘음정 관계의 변화’를 수반한다(악보 17, 참조). 이렇게 변형된 음형 c는 두 번 반복하며 확립하는데, 각 반복의 첫음은 3도 하행관계의 이도동형진행한다. 이 때, 마지막 음과 다음 반복의 첫음인 g²음을 공통음으로 겹치는 모습을 보인다. 또한 당김음 리듬을 특징으로 한 음형 c는 두음관계로 변형되어 2박자의 느낌을 주는 헤미올라(Hemiola)의 리듬적 특징을 수반하여 ‘리듬의 변화’를 이끌어낸다. 이를 통해, ‘음정 관계의 변화’와 ‘리듬의 변화’가 함께 나타나는 모습을 확인할 수 있다.

4) 제3악장 주제분석 및 발전적 변주기법

제3악장은 앞에서 언급한 것과 같이 제1악장 d단조와 3도관계인 f[#]단조이다. 이러한 3도관계의 조성진행은 제3악장의 내부구성에서 한번 더 살펴 볼 수 있다. 제3악장은 3부분 형식으로 A-A'-A''-코다(Coda)로 구성되어 있으며 A'부분의 시작은 A부분의 f[#]단조와 3도 관계인 a단조로 이루어진다. 세부 구성을 표로 제시하면 다음과 같다.

구성		마디	조성
A	a	1-25	f [#] 단조
	연결구	25-28	f [#] 단조
	a'	29-53	f [#] 단조
A'	a''	53-75	a단조-A장조-F장조-a단조
	a'''	75-98	f단조
	소중결구(codetta)	99-110	f단조
	연결구	111-118	f [#] 단조
A''	a''''	119-143	f [#] 단조
	연결구	143-154	f [#] 단조
코다(Coda)		155-181	f [#] 단조

표 7) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제3악장 구성

제3악장의 A부분은 악기운용에 있어 크게 두 부분으로 피아노에서 먼저 주제선율을 제시하는 a부분(마디 1-25)과 이어 바이올린이 주제선율을 받아 연주하는 a'부분(마디 29-53)으로 나뉘 볼 수 있다. 음악적 내용에 따라 a부분(마디 1-25)은 크게 3부분으로 첫 번째 부분(마디 1-8)을 기본 바탕에 두고 변화, 발전하는 두 번째 부분(마디 9-16)과 세 번째 부분(마디 17-25)로 구성된다.

a부분의 첫 번째 부분(마디 1-8)은 마디 5를 기준으로 둘로 나뉘볼 수 있다. 마디 5-8은 마디 1-4에 대한 이도동형진행 반복이다. 그러므로 a부분의 이루

는 핵심이 되는 주제선율은 마디 1-4에 있다. 네 마디의 주제선율은 음형 a와 음형 b로 구성된다. 음형 a는 두 개의 8분음표가 옥타브로 동음을 반복하는 리듬적 특징을 지닌다. 음형 b는 음형 a와 동일하게 옥타브로 병진행을 이루고, 8분쉼표를 수반하여 당김음 리듬적 특징을 지닌다. 선율선으로는 3도 하행하고 동음을 반복한다(악보 18, 참조).

The image displays a musical score for the first system of the third movement of Brahms' Violin Sonata No. 3. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning with the tempo marking "Un poco presto e con sentimento". The second system continues the piece, with a box highlighting a specific melodic pattern labeled "음형 c". The third system shows a variation of this pattern, labeled "음형 c의 변형", with a "legg." marking in the piano part.

악보 18) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제3악장, 마디 1-22

당김음 리듬과 동음 반복이 나타나는 음형 b는 제2악장에 당김음을 특징으로 하고 동음 반복으로 이루어진 피아노 음형 c와 유사한 모습을 보인다. 이를 통해 제3악장은 제2악장과 유기적 관계를 지니는 것을 확인할 수 있다. 피아노가 마디 1-4의 주제 선율을 제시할 때, 바이올린은 중음주법으로 연주하며 피아노의 선율을 화성적으로 뒷받침해준다.

a부분의 두 번째 부분인 마디 9-12에는 음형 b의 모습은 생략되고, 동음 반복하는 음형 a와 새로운 음형 c의 모습을 볼 수 있다. 마디 12에서 등장하는 음형 c는 음형 b의 3도 하행의 모습을 16분음표로 반복 연결한다. 이러한 음형 c는 a부분의 세 번째 부분을 시작하는 마디 17에서도 음악적 주요 모습으로 확립된다. 마디 17에서 피아노가 먼저 음형 c를 연주하면, 바이올린이 지금까지의 반주적 성격을 버리고 음가 확장을 수반하며 음형 c를 연주한다. 모방으로 연주하는 바이올린의 음형 c에 대한 음가 확장의 내용은 브람스의 발전적 변주기법 중 ‘리듬의 변화’를 통한 것으로 볼 수 있다.

주제를 분석한 결과로, 브람스는 주제를 형성함에도 발전적 변주기법을 활용한 것으로 확인할 수 있다. 주제 형성에서 뿐 아니라 발전적 변주기법은 제3악장 구성에서 중요하다. A부분을 변형, 반복하는 A'' 부분의 시작 마디 119에는 음형 b에 대한 ‘음정 관계의 변화’를 수반한 발전적 변주기법을 담고 있다(악보 18, 참조).



악보 19) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제3악장, 마디 119-126

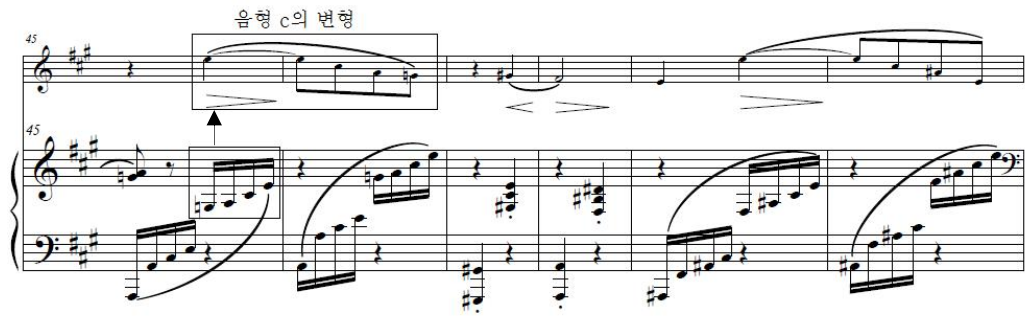
마디 1-2에서 피아노 양손이 병진행을 이룬 음형 b는 마디 119에서 피아노 왼손에서 반진행을 수반하여 ‘음정 관계의 변화’를 이끌어낸다(악보 18과 19 비교 참조).

발전적 변주기법 중 두 번째 ‘리듬의 변화’는 바이올린이 피아노의 a부분(마디 1-25)을 받아 반복하는 a’부분(마디 29-53)에서 찾아볼 수 있다. 마디 17에서의 음형 c인 16분음표가 마디 40에서 8분음표로 음가 확장되어 ‘리듬의 변화’를 가져온다(악보 18과 20 비교 참조).



악보 20) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제3악장, 마디 37-40

제3악장 주제 분석에서 마디 17에서의 음형 c를 바이올린이 모방할 때, 음가 확장으로 ‘리듬의 변화’를 통한 것으로 보았다(악보 18, 참조). 이러한 내용은 a’부분인 마디 45에서 좀 더 발전된 모습을 보인다. 마디 45에서 음형 c는 바이올린이 모방 연주할 때, 16분음표가 4분음표와 8분음표로 음가 확장된 ‘리듬의 변화’를 수반하는데 이는 마디 17의 내용과 동일하다. 그러나 마디 45에서의 음형 c는 ‘리듬의 변화’ 뿐만 아니라 선율 역행형으로 ‘음정 관계의 변화’를 동시에 담아내고 있다(악보 18과 21 비교 참조). 이는 발전적 변주기법 중 ‘연결 기법’으로 해석할 수 있다.



악보 21) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제3악장, 마디 45-50

5) 제4악장 주제분석 및 발전적 변주기법

제4악장은 소나타론도형식으로 A-B-A'-C-A''-B'-A'''-코다(Coda)로 구성되어 있으며 세부 구성을 표로 제시하면 다음과 같다.

론도 구성	마디	구성	소나타론도 구성	
A	1-16	d단조	제1주제부	제시부
	17-38	d단조-a단조	경과구	
	39-72	C장조-a단조		
B	73-113	a단조	제2주제부	
A'	114-129	a단조-d단조		
C	130-175	d단조-g단조-f단조	제1부분	발전부
	176-193	f단조-g단조-d단조	제2부분	
A''	194-217	d단조	경과구	재현부
	218-251	F장조-d단조		
B'	252-292	d단조	제2주제부	
A'''	293-310	d단조		
코다(Coda)	311-337	d단조	코다(Coda)	

표 8) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》, 제4악장 구성

소나타론도형식은 소나타형식과 론도형식이 복합된 악곡의 구조로 쿠플레 B는 a단조로 리프레인 A의 조성 d단조에 대한 딸림조로 관계조를 이룬다. 쿠플레 B'는 원조인 d단조로 돌아오며 소나타론도형식을 취하고 있음을 보여준다. 그러나 세 번째 리프레인 A가 변형된 소나타론도형식으로 제1주제부가 재현되지 않고 경과구로 재현부가 시작되는 예외적인 모습을 지닌다.

마디 1-4의 피아노에서 리프레인 A의 핵심 주제선율이 제시된다. 이 핵심 주제선율의 피아노 오른손에는 4도 도약 하행을 특징으로 하는 음형 a가 나타난다(악보 22, 참조). 제4악장에서도 4도 도약 음정관계는 제1악장의 바이올린 음형 a와 제2악장의 피아노 음형 c와의 유기적 관계를 보이며 같은 음정 관계를 보인다. 이 때, 브람스의 발전적 변주기법이 내재되어 있는 모습을 살펴 볼 수 있다. 제1악장에서는 4도 도약 상행(a^2-d^3)의 선율선이 제4악장에서는 4도 도약 하행(a^2-e^2)의 선율선으로 바뀌면서 '음정 관계의 변화'를 볼 수 있다. 4도 도약 하행의 선율선이 제2악장에서는 당김음 리듬을 특징으로 하고, 제4악장에서는 점4분음표로 긴 음가를 연주한 후 8분음표를 수반함으로써 리듬 역행의 모습이 나타난다. 이는 '리듬의 변화'를 통한 것으로 볼 수 있다.

네 마디의 주제선율에는 음형 a가 총 세 번 반복된다. 각 마디의 반복의 첫 음은 음형 a의 3도 하행관계로 이도동형진행 한다. 피아노 오른손과 왼손은 반진행을 이룬다. 피아노가 마디 1-4의 주제선율을 제시 할 때, 바이올린은 피아노의 선율을 화성적으로 뒷받침해준다.

악보 22) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제4악장, 마디 1-8

마디 5이하에서 피아노의 주제선율을 바이올린이 받아서 연주한다. 마디 5-6의 바이올린에서 음형 a가 연상되는 새로운 a'가 나타나는데, 4도 도약 하행하는 음형 a를 제시한 후 2도 순차 상행하는 마지막 음을 첨가해서 긴 음가로 마감되는 특징을 지닌다(악보 22, 참조). 이렇게 변형된 음형 a'는 발전적 변주 기법 중 '음정 관계의 변화'를 담고 있다.

쿠플레 B(마디 73-113)는 원조의 딸림조인 a단조로 나타나기 때문에 제2주제에 적합하다고 볼 수 있다. 제2주제의 시작은 4마디의 간주형태로 8분음표로 피아노의 양손 유니즌으로 연주된다. 쿠플레 B의 핵심 주제선율은 마디 76의 후반부 바이올린에서 제시된다. 이러한 주제선율은 못갓춘마디로 시작하며, 당김음 리듬적 특징을 전면애 둔다. 바이올린이 먼저 제시한 쿠플레 B의 주제선

율은 마디 84이하에서 피아노가 받아서 모방 연주한다(악보 23, 참조).

악보 23) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제4악장, 마디 73-82

주제를 분석한 결과로, 브람스는 리프레인 A 주제를 형성함에서도 발전적 변주기법을 활용한 것으로 확인 할 수 있다. 리프레인 A 주제 형성에서 뿐 아니라 발전적 변주기법은 제4악장 구성에서 중요하다. 마디 29는 리프레인 A의 경과구 부분으로, 음형 a'에 대한 '음정 관계의 변화'를 수반한 발전적 변주기법을 담고 있다. 마디 5에 4도 하행 후 2도 상행하는 선율선(a²-e²-f²)을 지닌 음형 a'는 마디 29-30에서 3도 도약 상행하는 음의 첨가(a²)를 통해 선율선이 변형된다. 음의 첨가로 인해 변화한 음형 a'는 바이올린이 한 마디 뒤에서 바로 모방하며 연주한다(악보 24, 참조).

악보 24) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제4악장, 마디 27-32

리프레인 A의 내용을 담고 있는 쿠플레 C의 마디 171에서는 발전적 변주 기법 중 두 번째 ‘리듬의 변화’를 살펴볼 수 있다. 마디 171의 후반부 바이올린에서 리프레인 A에 제시된 음형 a’가 못갖춘마디로 음가 확장하면서 당김음 ‘리듬의 변화’를 수반하여 변형된다. 이어 피아노 오른손에서 즉각적인 반복을 통해 확립하는데, 바이올린이 음가 확장으로 변형된 음형 a’를 제시한 점에 반해 피아노에서의 음형 a’는 음가 축소되어 ‘리듬의 변화’를 가져온다(악보 25, 참조).

악보 25) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제4악장, 마디 171-175

리프레인 A의 경과구를 시작하는 마디 17에서 마디 5의 음형 a'가 좀 더 발전된 모습을 보이는데 이는 '연결 기법'으로 설명할 수 있다. 우선, 마디 5에서 음형 a'의 선율선($a^2-e^2-f^2$: 4도 하행+2도 상행)은 마디 17에서 전위형으로 변형되어 나타난다. 또한 음형 a'에 음의 첨가(f^1)로 인해 '음정 관계의 변화'를 만들어낸다. 그리고 쉼표를 삽입하여 당김음 리듬적 특징이 전면에서 나타나고, 음형 a'가 8분음표로 음가 축소되어 '리듬의 변화'를 가져온다(악보 22와 26 비교 참조). 결과적으로, 마디 17에서의 변형된 음형 a'는 '음정 관계의 변화'와 '리듬의 변화'가 결합된 '연결 기법'을 통한 것으로 볼 수 있다.



악보 26) 브람스, 《바이올린소나타 제3번》 제4악장, 마디 17-20

Ⅲ. 결론

브람스는 1853년부터 1894년까지 약 40년에 걸쳐서 총 24곡의 실내악을 작곡했다. 그는 실내악 작품에서 다양한 악기편성을 추구했지만, 그 중 피아노가 그의 실내악 편성에서 중심이었음을 알게 되었다. 독주 악기를 위한 실내악 중 세 곡의 바이올린소나타는 『새 그로브 음악사전』에 의한 브람스의 창작 시기인 ‘정상기’에 작곡되었음을 확인할 수 있었다.

브람스 《바이올린소나타 제3번》을 분석하기에 앞서 브람스의 작곡기법으로 규정되고 있는 발전적 변주기법에 대해 살펴보았다. 본 논문에서는 브람스의 발전적 변주기법에 대한 이해를 프리쉬가 자신의 논문에 분류하여 제시한 세 가지 유형 ‘음정 관계의 변화’, ‘리듬의 변화’ 그리고 ‘연결 기법’으로 제시했다. 또한 이러한 각 유형이 브람스의 기악음악에서의 어떻게 활용되었는지 알아보기 위해 그의 《첼로소나타 제2번》의 제1악장, 《피아노5중주》의 제1악장, 《교향곡 제2번》의 제3악장 그리고 《현악4중주 제2번》의 제2악장에 주요 주제 부분을 분석했다. 짧게 제시한 분석 결과로 브람스는 주제를 형성함에 있어서도 발전적 변주기법을 바탕으로 두었음을 확인했다.

《바이올린소나타 제3번》의 작품 분석 또한 발전적 변주기법을 중심을 두고 진행했다. 소나타악장형식인 제1악장의 두 주제를 형성함에서도 발전적 변주기법이 사용된 것을 확인할 수 있었다. 제1주제는 5개의 음형들(음형 a, 음형 b, 음형 c, 음형 d, 음형 e)을 바탕으로 두고 발전적 변주기법을 통해 핵심 주제선율을 형성했다. 핵심이 되는 제1주제 선율을 형성할 때, 발전적 변주기법 세 가지 유형 중 ‘음정 관계의 변화’가 두드러지게 사용된 것을 확인할 수 있었다. 제1주제를 형성한 후 확보, 반복할 때에도 발전적 변주기법을 바탕으로 두었다. 제2주제는 3개의 음형들(음형 x, 음형 y, 음형 z)을 바탕으로 두고 발전

적 변주기법을 통해 핵심 주제선율을 형성했다. 제2주제 핵심 선율을 형성할 때, 발전적 변주기법 중 세 가지 유형이 모두 쓰여진 것을 확인할 수 있었다. 제2주제에서는 제1주제와 관련된 내용을 살펴볼 수 있었다. 제2주제 음형 x는 제1주제의 음형 b와 연관된 모습을 보이고, 제2주제 음형 z는 발전적 변주기법을 통해 제1주제부의 핵심 동기 A의 모습을 전면에 담고 있다. 이를 통해 두 주제는 유기적인 관계를 갖게 되었고, 그로 인해 제1악장 전체는 순환적 구조를 갖게 되었음을 확인할 수 있었다.

발전부에서는 바이올린과 피아노에서 제1주제의 음형들을 변형, 반복으로 이루어졌다. 이렇게 제1악장은 제시부 제1주제의 음형들을 중심에 두고 발전부와 재현부 그리고 코다를 형성함으로써 한 악장내의 연관성을 지니는 모습을 확인할 수 있었다.

제2악장부터 제4악장까지는 각 악장의 주제 부분을 분석하고 발전적 변주기법의 세 가지 유형의 예시를 찾아보았다. 각 악장이 발전적 변주기법을 바탕으로 주제 형성하는 것을 살펴볼 수 있었고, 주제 형성 뿐 아니라 주제 부분을 반복, 변형할 때에도 발전적 변주기법이 쓰여진 것을 확인할 수 있었다. 또한 각 악장의 음형들은 다른 악장들과 밀접한 관련성이 있다는 것을 알게 되었다.

발전적 변주기법을 중심에 두고 《바이올린소나타 제3번》을 분석한 결과, 서로 다른 주제를 갖고 있는 네 개의 악장들은 발전적 변주기법으로 인해 유기적 관계를 갖게 됨을 확인할 수 있었다. 또한, 주제를 형성하는 음형들이 어느 한 악기에 치우치지 않고, 바이올린과 피아노 모두 동등하게 나타나는 것을 확인하였다. 이는, 피아노가 단순히 반주의 역할이 아닌 바이올린과 이중주의 관계를 갖게 하는 내용이다. 그러므로 연주에 분석내용을 적용할 때, 피아노는 각 악장의 주제 음형들을 파악하여 단순 반주가 아닌 이중주 모습으로 연주해석에 객관성을 부여할 수 있을 것이다.

참고 문헌

1. 국내 문헌

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 김용환. “브람스(J.Brahms)피아노 협주곡 제1번 (라단조 op.15)의 작품 탄생에 관하여.” 『음악과 민족』 4 (1992): 182-183.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』. 파주: 음악세계, 2003.
- 이성일. 『요하네스 브람스, 그의 생애와 예술』. 서울: 파파게노, 2001.
- 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』. 서울: 심설당, 2003.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.

2. 국내 학위논문

- 김민지. “브람스 클라리넷 소나타 Op. 120 No. 1, 1악장 분석 : 발전적 변형 기법을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2016.
- 나보미. “브람스 바이올린과 피아노를 위한 소나타 3번, 작품번호 108 : 분석 및 실내악적 관점에서의 연주방향 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2015.

- 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.
- 유지영. “브람스 <바이올린 소나타 제 3번 Op.108, d단조>의 반주 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2005.
- 이동욱. “Johannes Brahms의 <Horn Trio in E flat major, Op.40>에 관한 분석 연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2017.
- 이주희. “브람스의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번 d단조, Op.108> 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2015.
- 채영화. “브람스의 연속적인 변형기법에 대한 연구. <비올라 소나타 2번 E flat 장조 Op. 120. > 한양대학교 석사학위논문, 2007.

3. 외국 문헌

- Arnold Schönberg. *Fundamentals of musical composition*. edited by Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber Paperbacks, 1967.
- Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Brukholder. *A history of western music*. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 『그라우트의 서양음악사 (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- George S. Bozarth, Walter Frisch. “Brahms, Johannes.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, edited by Stanley Sadie, 180-202. Second Edition. New York: Oxford University Press, Inc., 2001.
- Walter Miller Frisch. “Brahms’s Sonata Structures and the Principle of Developing Variation.” Berkeley: University of California, 1981.

ABSTRACT

An Analytical Study of Brahms' 《Violin Sonata No. 3》 (Op. 108) - Focused on Developing Variation -

YUJIN CHO

Major in Collaborative Piano, Master of Music
Graduate School of Sungshin University

This dissertation analyzed Johannes Brahms' (1833–1897) Violin Sonata No. 3, Op. 108, based on a compositional technique called the developing variation.

Before the analysis of Brahms' work, his life was looked into in five different periods from *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, and the process of writing chamber music in each period was also examined. According to the dictionary, Brahms published three violin sonatas, including Violin Sonata No. 3, in his glory days.

The developing variation, a musical technique often found in Brahms' music, is a term introduced by Walter Miller Frisch. It was based on the variation of three features - intervals, rhythm, and linkage technique - and these were applied to the instrumental music composed by Brahms to analyze his work. The result showed that the three variations tend to

appear independently but also together in a combined form.

With Violin Sonata No. 3, analyzed mainly based on the use of the developing variation, the first movement of the piece was examined in detail by subdividing its two themes into motive and figure, and it was identified that the two themes had close thematic connection. From second to fourth movements, the themes for each movement were summarized to find out how the three features for the developing variation were rendered, and examples were given for each feature for better understanding. This analysis process helped learn that all four movements were systematically written to show unity.