creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

신 인 선 교수 지도

석사학위 청구논문

브람스 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120, No. 1) 분석 연구

-발전적 변주기법을 중심으로-

2018

성신여자대학교 대학원

반주학과

오 송 이

브람스
《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120, No. 1) 분석 연구
-발전적 변주기법을 중심으로-

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

오 송 이

인 준 서

오송이의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 11월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 혜 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

19세기 대표적인 작곡가 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 실내악에서 여러 악기를 사용한 다양한 편성으로 많은 곡들을 작곡하였다. 브람스의 삶은 『그로브 음악사전』(*Grove Dictionary of Music and Musicians*)에 근거하여 다섯 시기로 구분할 수 있는데, 그 중 마지막 해에 클라리넷을 포함하는 4개의 실내악인 《클라리넷 3중주》(Op. 114), 《클라리넷 5중주》(Op. 115) 그리고 2개의 소나타(Op. 120 No 1, No 2)를 작곡하였다.

브람스는 실내악에서 고전적 소나타형식을 주로 사용하였으며, 본 논문의 연구 작품인 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120, No. 1)을 포함한 후기 실내악에서도 고전적 소나타형식을 사용하였다.

《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》의 분석은 브람스의 작곡기법인 발전적 변주기법을 중점으로 두 악기의 음악적 역할을 확인하며 분석하였다. 제1악장에 나오는 주제 동기의 음형들과 그로부터 파생된 음형들이 제1악장과 나머지 악장에 변형, 발전되어 나오는지 분석하였으며, 이를 바탕으로 각 악장, 특히 제1악장 주제 선율을 연주하는데 있어 클라리넷과 피아노의 역할이 어떻게 이루어지는지 분석하였다.

목 차

논문개요
Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 이론적 배경 ····· 3
1. 브람스의 삶과 창작 ····· 3
2. 브람스 실내악 창작과 후기 실내악의 특징 ····· 8

Ⅲ. 작품 분석 ····· 13
1. 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》 창작 배경과 구성 ····· 13
2. 제1악장 분석 ····· 14
1) 제시부 ····· 15
2) 발전부 ····· 22
3) 재현부와 코다(Coda) ····· 24
3. 제2-4악장에서의 발전적 변주기법 ····· 29
1) 제2악장 ····· 29
2) 제3악장 ····· 31
3) 제4악장 ····· 34

Ⅳ. 결론 ····· 39
참고문헌
ABSTRACT

표 목차

표 1) 브람스의 실내악 작품목록 ····· 8
표 2) 제1악장의 전체 구성 ····· 14

악보 목차

악보 1) 제1악장, 마디 1-4 ····· 15
악보 2) 제1악장, 마디 5-12 ····· 16
악보 3) 제1악장, 마디 12-24 ····· 17
악보 4) 제1악장, 마디 25-37 ····· 18
악보 5) 제1악장, 마디 53-60 ····· 19
악보 6) 제1악장, 마디 61-68 ····· 20
악보 7) 제1악장, 마디 68-75 ····· 21
악보 8) 제1악장, 마디 90-99 ····· 22
악보 9) 제1악장, 마디 116-124 ····· 23
악보 10) 제1악장, 마디 129-137 ····· 24
악보 11) 제1악장, 마디 138-146 ····· 25
악보 12) 제1악장, 마디 168-174 ····· 26
악보 13) 제1악장, 마디 183-188 ····· 26
악보 14) 제1악장, 마디 214-220 ····· 27
악보 15) 제1악장, 마디 225-236 ····· 28
악보 16) 제2악장, 마디 1-4 ····· 29
악보 17) 제2악장, 마디 23-26 ····· 30
악보 18) 제2악장, 마디 41-43 ····· 30
악보 19) 제2악장, 마디 74-81 ····· 31
악보 21) 제3악장, 마디 1-11 ····· 32
악보 20) 제3악장, 마디 47-53 ····· 32
악보 22) 제3악장, 마디 76-88 ····· 33

악보 23) 제3악장, 마디 67-74 ····· 34
악보 24) 제4악장, 마디 1-14 ····· 35
악보 25) 제4악장, 마디 42-45 ····· 36
악보 26) 제4악장, 마디 46-49 ····· 36
악보 27) 제4악장, 마디 119-130 ····· 37
악보 28) 제4악장, 마디 209-220 ····· 37

I. 서론

19세기 작곡가 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 작곡가 이전에 피아노 연주자로서도 활동하였다. 브람스의 실내악 작품에는 피아노가 포함된 곡이 많은데 이러한 이유로 브람스 실내악에서 피아노의 중요성을 예견할 수 있다.

본 논문의 연구 작품인 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120, No. 1)을 연주할 때, 반주자로서 클라리넷과 피아노의 음악적 관계 그리고 그 안에서 피아노의 역할을 확인하면 도움이 될 것이다.

연구 방법으로는 먼저 브람스의 삶이 작곡 활동에 어떠한 영향을 미쳤는지 확인한다. 또한 그의 작품들 중 실내악 창작과 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》이 작곡된 후기 실내악의 악장 구성, 형식 그리고 조성을 분석하여 음악적 특징을 파악한다. 이를 바탕으로 낭만주의 작곡가인 브람스의 음악을 논할 때 수식적으로 붙는 '고전적'이라는 의미를 확인하고자 한다.

선행 논문들 중 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》의 분석에 있어 형식을 분석하고 주제선율과 주제의 리듬을 분석하여 연주해석에 도움을 주는 논문들도 많이 존재한다.[1] 그러나 브람스의 음악적 특징으로 언급되는 '발전적 변주기법'[2]의 관점으로 음형을 자세히 분석 연구한 것은 김민지의

---

1) 강윤주, "J. Brahms Clarinet Sonata Op. 120의 Piano반주부분 연구," (성신여자대학교 석사학위논문, 2013); 류예린, "Johannes Brahms의 Clarinet Sonata Op. 120, No. 1에 관한 연구 및 분석," (경희대학교 석사학위논문, 2016); 송은희, "Johannes Brahms의 Clarinet Sonata Op. 120, No. 1에 관한 연구 분석," (이화여자대학교 석사학위논문, 2003); 이주희, "Johannes Brahms 'Sonata for piano and clarinet in f minor, Op. 120 No. 1'의 반주연구," (성신여자대학교 석사학위논문, 2012); 심혜영, "Johannes Brahms Clarinet Sonata op. 120 No. 1의 악곡분석," (숙명여자대학교 석사학위논문, 2005); 김민지, "브람스 클라리넷 소나타 Op. 120, No. 1, 1악장 분석 : 발전적 변형 기법을 중심으로," (한양대학교 석사학위논문, 2016).

2) '발전적 변주기법'이란 각 악장에서 나타나는 주제들을 지속적으로 발전시켜 나가는 것을 말한다. 주제 안의 작은 동기와 선율 그리고 리듬을 변형 또는 발전 시켜 다양한 형태로 보여주고, 각 악장이 연결되고 관련 있음을 보여준다. 이러한 브람스의 작곡 특징은 훗날 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에 의해 "발전적 변주(Developing variation)"로 명명된다.

석사논문이 있는데, 이 논문에서는 제1악장만을 분석 대상으로 하였다.

본 논문에서는 '발전적 변주기법'의 관점으로 제1악장을 중점적으로 분석하고, 제1악장의 주제 음형들이 제2악장부터 제4악장까지 어떻게 변주되는지, 어떤 악기가 그 내용을 맡는지 분석한다. 이러한 '발전적 변주기법' 관점의 분석은 독주악기 클라리넷과 피아노 반주와의 음악적 관계 파악과 해석에 객관성을 부여할 수 있을 것이다.

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

Ⅱ. 이론적 배경

1. 브람스의 삶과 창작

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 삶과 창작은 『그로브 음악사전』(*Grove Dictionary of Music and Musicians*)에 따르면 다섯 시기로 나누고 있다.[3] 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)로 구분한다.

또 다른 견해로 김용환은 그의 저서[4]에서 브람스의 음악역사관을 기준으로 세 시기로 나누고 있는데 함부르크 시절의 성장기(1853년까지), 제2수련기(1854년-1860년) 그리고 이후의 성숙기(1860년 이후)로 구분하고 있다.

본 논문에서는『그로브 음악사전』을 기준으로 브람스의 삶과 창작을 살펴보려 한다.

1833년 함부르크에서 태어난 브람스는 콘트라베이스 연주자로 활동하던 아버지에게 어렸을 때 기초 음악교육을 받은 후, 코셀(Otto Friedrich Willibald Cossel, 1813-1865)에게 피아노를 본격적으로 배웠고, 마르크센(Eduard Marxen, 1806-1887)[5]에게는 작곡과 음악이론을 배웠다. 1848년까지 지속된 이 수업 시절에 마르크센은 브람스에게 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 지닌 음악적 가치를 일깨워 주었다.[6]

---

3) George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2nd ed. (2001), 4: 180-188.
4) 김용환, “브람스의 음악관에 대한 소고,” 『낭만음악』 57 (2002), 40.
5) 마르크센은 베토벤의 친구인 자이프리트(Ignaz Joseph Ritter von Seyfried, 1776-1841)의 제자로서 당시 함부르크에 가장 저명한 음악교사로서의 명성을 지니고 있었다.
김용환, “브람스의 음악관에 대한 소고,” 44.

‘새로운 길’의 시작인 1853년은 브람스 인생의 전환기라고 할 수 있다.[7] 20살이 되던 해에 브람스는 헝가리 출신의 바이올리니스트인 레메니(Eduard Reményi, 1828-1898)와 함께 연주여행을 하였는데, 이 여행에서 브람스는 평생 우정을 유지한 바이올리니스트 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)을 만나게 된다. 또한 바이마르에 방문하여 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 만났고, 요아힘의 소개로 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)과 그의 부인 클라라 슈만(Clara Schumann, 1809-1896)을 만나게 된다. 슈만은 브람스의 뛰어난 재능을 알아보고 1853년 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)에 “새로운 길”(Neue Bahnen)이라는 제목의 글에서 연주자로서의 브람스를 칭찬하였다.

> “[...] 그의 연주는 피아노에서 슬픈 탄식과 크게 환호하는 오케스트라의 소리를 만들어낼 만큼 천재적이었다. 그가 연주한 곡은 베일을 쓴 교향곡 같은 소나타, 가사는 몰라도 깊은 노래의 선율이 곡 전체에 흐르고 있어서 그 서정을 이해할 수 있는 가곡, 우아한 형식에 부분적으로 신들린 것 같은 피아노곡 몇 개, 바이올린과 피아노 소나타, 현악 사중주 등이었다. 각각의 곡이 저마다 성격이 달라 서로 다른 원천에서 탄생한 것 같은 느낌이 들었다. [...] 그가 마법의 지팡이를 뻗어 합창단과 오케스트라의 집결된 힘이 위력을 발휘하는 날엔 신비로운 정령의 세상을 볼 수 있는 더 아름다운 광경이 펼쳐질 것이다. [...]”[8]

그 후 일 년 뒤 1854년에 슈만이 정신질환으로 자살시도를 하게 되는데, 이 계기로 브람스는 클라라와 아이들을 위로하며 평생을 클라라와 각별한 친분을 맺게 된다.[9]

---

6) 김용환, “브람스의 음악관에 대한 소고,” 44.
7) George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes.” 180.
8) Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 이기숙 번역, 『음악과 음악가 : 낭만시대의 한가운데서』 (서울: 포노, 2016), 247-249.

이 시기에 브람스는 이미 어렸을 때부터 해왔던 캐논 기법을 집중적으로 연마하였는데 슈만의 자극이 계기가 되었던 듯하다.[10] 그 후 1857년부터 3년간 매년 9월부터 12월까지 데트몰트에서 궁정 합창단 지휘자로 시간을 보냈다.[11] 그곳에서 공주에게 피아노 수업을 해주고, 열리는 음악회에서는 피아니스트로 연주도 하였다. 또한 궁중 오케스트라와의 직접적인 접촉으로 브람스는 오케스트라 악기 편성법과 악기들의 소리 효과에 관한 구체적인 경험을 가질 수 있었다.[12] 관현악에 대한 이때의 경험을 바탕으로 브람스는 《피아노 협주곡 1번》(Op. 15)과 2개의 세레나데(Op. 11, Op. 15)를 작곡하였다. 그리고 1859년부터 3년간 함부르크에서는 여성합창단을 만들어 지휘하였다. 형성기를 거친 후 음악가로서 활동한 첫 번째 시기에 브람스는 합창 지휘자로서의 활동 외에도 작곡가로서 피아노 작품들을 작곡하였다. 그러나 이 시기 브람스는 작곡가로 보다는 피아니스트로 더 많은 활동을 하였다.

'첫 성숙기'로 볼 수 있는 1860년에 브람스는 요아힘과 함께 신독일 악파[13]가 주장하는 예술의 통합, 즉 총체예술작품에 음악이 종속되어야 한다는 주장을 비난하는 선언문에 서명했다.[14] 이를 반영하듯 그는 바로크선율을 주제로 선택하고 변주와 대위법을 구사하는 곡들을 작곡 하였다.[15] 이러

---

9) 강윤주, "J. Brahms Clarinet Sonata, Op. 120의 Piano반주부분 연구," 6.
10) 김용환, "브람스의 음악관에 대한 소고," 48.
11) 음악지우사 편,『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』 (파주: 음악세계, 2003), 13.
12) 김용환, "브람스(J. Brahms)피아노 협주곡 제1번 (라단조 op. 15)의 작품 탄생에 관하여,"『음악과 민족』 4 (1992), 182-183.
13) 1859년 음악 비평가 브렌델(Franz Brendel, 1832-1874)은 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)와 다음 세대 그들의 신봉자들이 음악의 새로운 발전을 주도하고 있다면서 '신독일 악파'라는 용어를 제안했다. 이 용어는 리스트, 바그너와 그 추종자들을 한편으로 하고, 브람스와 음악 비평가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)을 다른 한편으로 하는 두 진영으로 독일 작곡가들을 양분시켰다. Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, *(A) History of Western Music,*『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 6인 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 174-175.
14) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, *(A) history of western music,*『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 6인 역, 174-175.
15) 임미경, "브람스 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op. 24의 분석 및 연주해석,"『음악예술연구』 3 (2013), 127.

한 음악적 사고를 대표하는 작품으로는 《슈만 주제에 의한 변주곡》(Op. 9)과 《헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가》(Op. 24)가 있다.

그 후 1862년에 브람스는 비엔나로 첫 연주여행을 떠나게 된다. 비엔나에서 성공적인 연주를 마치고 1863년에 <비엔나 징아카데미>(*Vienna Singakademie*)의 지휘자로 초청되지만, 이듬해 초에 그 자리를 그만두고 연주 및 작곡에 전념하면서 비엔나 말고도 헝가리, 스위스, 덴마크, 네덜란드 등 여러 도시로 여행을 하였다. 이 시기에 브람스의 대표적인 합창곡으로 1865년 어머니의 죽음 이후 완성하여 1868년 성공적인 초연을 거둔《독일 진혼곡》(Op. 45)이 있다.

브람스는 그의 인생의 '정상기'라 볼 수 있는 1872년부터 3년간 음악감독으로 비엔나의 <악우협회>(*Gesellschaft der Musikfreunde*) 합창단과 관현악단의 지휘자로 활동했다. 그러나 '첫 성숙기' 시기에도 <비엔나 징아카데미>의 지휘자 자리를 작곡에 전념하고자 포기했듯이 그는 작품 활동에 집중하기 위해 1875년에 <악우협회>를 그만두고[16], 비엔나에서 휴식을 취하며 연주여행을 하면서 지냈다. 이 시기에 3개의 현악 4중주(Op. 51 No. 1, No. 2와 Op. 67)를 포함한 많은 실내악 작품들과 성악 앙상블 등 다양한 곡들을 작곡 하였는데, 그 중 가장 대곡이라 할 수 있는 4개의 교향곡을 브람스는 '정상기'에 포함되는 1876년부터 9년에 걸쳐 작곡하였다.

본 논문의 연구 작품인 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120, No. 1)이 작곡된 '마지막 해'인 1890년대에는 그에게 있어 인간적으로 많은 고통과 슬픔을 가져다 준 시간이었다. 1890년부터 약 3년간 누이를 비롯한 가까운 사람들의 죽음을 접하는데, 그로 인해 마음속에 깊은 상처를 입고 본인 또한 죽음에 가까워 졌다고 느끼며, 철학적으로 죽음에 대해 사

16) 이와 같이 브람스는 연주자 또는 지휘자로 활동하였음을 많은 문헌을 통해 확인할 수 있다. 그러한 활동이 작곡가로서 브람스에게 영향을 주어 많은 곡들을 작곡 하게 되었고, 브람스가 연주자 또는 지휘자로서의 직업을 병행하면서도 작곡가로서의 삶을 갈망했고 작곡 활동에 집중하고 싶어 했다는 내용들을 확인할 수 있다.

고했던 시기이다. 동시에 자기의 창작력도 약해졌다고 생각한 브람스는 1890년 《현악 5중주 2번》(Op. 111)을 끝으로 가능한 대곡 작곡을 그만두겠다고 유서를 작성하려 하였다.[17] 그러나 그로부터 1년 뒤 1891년 3월에 마이닝겐 궁전을 방문하게 되었던 브람스는 그곳에서 궁정악단 클라리넷 주자인 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)를 만나게 된다. 그의 아름다운 연주를 듣고 클라리넷이라는 악기의 매력을 느끼게 되었던 브람스는 클라리넷을 위한 일련의 곡들을 작곡하였다. 자신의 창작 능력에 대한 회의로 대곡 작곡을 그만두기로 한지 일 년 만에 브람스는 뮐펠트에게 받은 자극으로 클라리넷을 위한 곡들뿐 아니라 피아노 소품들도 작곡했다. 1891년에《클라리넷 3중주》(Op. 114)와 《클라리넷 5중주》(Op. 115)를 작곡 하였고, 그 후 1894년에 2개의 클라리넷 소나타(Op. 120 No. 1, No. 2)를 작곡 하였다. 이후 클라라의 죽음이 임박한 1896년에 브람스는 그의 삶과 죽음을 반영하는 《4개의 엄숙한 노래》(*Vier ernste Gesänge*, Op. 121)를 작곡하고, 그녀가 죽은 후에 그의 마지막 작품인 오르간을 위한 《11개의 코랄전주곡》(Op. 122)을 작곡 하였다.[18]

17) 음악지우사 편,『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 210.
18) George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes.” 188.

2. 브람스 실내악 창작과 후기 실내악의 특징

브람스는 1853-1894년까지 40여년에 걸쳐 총 24곡의 실내악 작품들을 작곡하였다. 브람스의 작품 중에서 실내악은 가장 중요한 위치를 차지한다고 볼 수 있다. 그 이유를 들자면, 베토벤과 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)가 주로 현악 4중주에 중점을 두고 실내악을 작곡한 것[19]과 달리 브람스는 여러 악기를 실내악 편성에 포함시켜 다양한 실내악을 창작했기 때문이다. 그 악기의 편성은 현악기만을 위한 것, 피아노를 포함한 것, 관악기를 포함한 것 그리고 독주악기를 위한 것[20]으로 구분 할 수 있다.[21] 그의 실내악 창작을 목록화하면 표 1에 제시한 것과 같다.

표 1) 브람스의 실내악 작품목록[22]

작품번호 (Op.)	작품명	조성	편성	작곡년도	출판년도
8	피아노 3중주 1번	B 장조	피아노, 바이올린, 첼로	1853-1854 /개작:1889	1854 /개작:1891
18	현악 6중주 1번	B♭장조	2 바이올린, 2 비올라, 2 첼로	1859-1860	1861/1862
25	피아노 4중주 1번	g 단조	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로	1861	1863
26	피아노 4중주 2번	A 장조	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로	1861	1863
34	피아노 5중주	f 단조	피아노, 2 바이올린, 비올라, 첼로	1862	1865

19) 베토벤은 2중주를 제외하고 약 47곡의 실내악을 작곡했는데, 그 중 현악 4중주는 총 16곡이다. 슈베르트가 작곡한 35개에 달하는 실내악 가운데 거의 반 정도가 되는 16곡이 현악 4중주이다. 이러한 내용은 실내악이라는 장르에서 현악 4중주가 표준이었음을 뒷받침 해준다.

20) 차호성, 오희숙 공저 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』을 보면, 실내악이라는 범위에 일반적으로 2중주에서부터 9중주까지를 포함한다고 제시하고 있다. 그러나 이 책의 목차 구성에서는 2중주를 포함하지 않았는데, 그 이유는 2중주가 특별한 독주악기를 위한 곡인 경우가 많기 때문이라고 이유를 달고 있다. 하지만 본 논문에서는 피아노와 독주악기의 음악적 관계를 실내악의 가장 작은 단위인 2중주로 본다.

차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』 (서울: 심설당, 2003), 19.

21) 김용환, 『19세기 음악』, 198.

36	현악 6중주 2번	G 장조	2 바이올린, 2 비올라, 2 첼로	1864-1865	1866
38	첼로 소나타 1번	e 단조	첼로, 피아노	1862-1865	1866
40	호른 3중주	E♭장조	호른, 바이올린, 피아노	1865	1866
51	현악 4중주 1번 /2번	c 단조 /a 단조	2 바이올린, 비올라, 첼로	?1865-1873	1873
60	피아노 4중주 3번	c 단조	피아노, 바이올린, 비올라, 첼로	1855-1875	1875
67	현악 4중주 3번	B♭장조	2 바이올린, 비올라, 첼로	1875	1876
78	바이올린 소나타 1번	G 장조	바이올린, 피아노	1878-1879	1879
87	피아노 3중주 2번	C 장조	피아노, 바이올린, 첼로	1880-1882	1882
88	현악 5중주 1번	F 장조	2 바이올린, 2 비올라, 첼로	1882	1882
99	첼로 소나타 2번	F 장조	첼로, 피아노	1886	1887
100	바이올린 소나타 2번	A 장조	바이올린, 피아노	1886	1887
101	피아노 3중주 3번	c 단조	피아노, 바이올린, 첼로	1886	1887
108	바이올린 소나타 3번	d 단조	바이올린, 피아노	1886-1888	1889
111	현악 5중주 2번	G 장조	2 바이올린, 2비올라, 첼로	1890	1891
114	클라리넷 3중주	a 단조	클라리넷, 첼로, 피아노	1891	1892
115	클라리넷 5중주	b 단조	클라리넷, 2 바이올린, 비올라, 첼로	1891	1892
120	클라리넷 소나타 1번/2번	f 단조 /E♭ 장조	클라리넷, 피아노	1894	1895

브람스의 실내악 작품목록을 살펴보면, 현악기만을 위한 실내악은 총 7곡으로 현악 4중주 3곡, 현악 5중주 2곡 그리고 현악 6중주 2곡이다. 이로 볼 때 브람스가 현악기만을 위한 실내악을 작곡함에 있어서도 현악 4중주 작곡

22) 본 논문에서 제시한 브람스 실내악 작품목록은 『그로브 음악사전』 중 “브람스” 항목을 바탕으로 한 것이다.
George S. Bozarth, Walter Frisch, “Brahms, Johannes.” 201-202.

에 중점을 두지 않았다는 것을 확인 할 수 있다. 브람스의 Op. 88과 Op. 111 현악 5중주를 살펴보면, 악기의 편성이 바이올린 두 대, 비올라 두 대 그리고 첼로로 구성되어 있다. 이러한 편성은 일반적인 현악 5중주의 편성이 저음부가 강조[23]된 것과는 차이를 보인다. 브람스가 비올라를 두 대 사용한 것으로 보아 중간 음역을 중요시 여긴 것으로 해석할 수 있다(표 1, 참조).

브람스가 현악기만을 위한 실내악곡 중 처음 발표 한 곡이 현악 6중주인데, 그 이유를 베토벤의 현악 4중주곡에 겨룰 수 있는 곡을 아직 작곡할 수 없다는 브람스의 신중한 성격에서 찾기도 한다.[24] 또한 현악 6중주의 두터운 편성은 베토벤, 슈베르트 등과 같은 선배 작곡가들의 두터운 음향적 짜임새를 추구한 실내악 창작[25] 반영으로도 해석할 수 있다.

브람스의 피아노를 포함한 실내악은 현악기만을 위한 실내악과 같이 총 7곡으로 피아노 3중주 3곡, 피아노 4중주 3곡 그리고 피아노 5중주 한 곡이 있다. 그 중 단 한 곡인 《피아노 5중주》(Op. 34)는 1862년에 현악 4중주에 첼로를 추가한 편성인 현악 5중주로 처음 작곡 하였는데, 이 후 1864년에 두 대의 피아노를 위한 소나타로 고쳤고, 다시 요아힘의 충고로 피아노 5중주로 수정하면서 편성을 바꾸어 지금의 작품으로 완성하였다.[26]

관악기가 포함된 실내악 창작[27]은 총 4곡이다. 이 실내악들을 시기별로

---

23) 현악 5중주의 대표적인 편성은 두 대의 바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스이다. 브람스 이전 작곡가들의 현악 5중주 편성을 살펴보면, 대표적으로 베토벤은 작품 Op. 29에서 악기 편성에 브람스와 같이 비올라를 두 대 사용하였고, 슈베르트는 작품 D. 956에서 첼로를 두 대 사용하여 저음을 강조하였다.

24) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 171.

25) 베토벤의 작품 중 두터운 편성의 실내악은 관악 6중주(Op. 71)와 관악 8중주(Op. 103)가 있고 슈베르트의 작품에는 현악기와 관악기의 조합인 8중주(D. 803)가 있다.

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

27) 브람스 이전의 작곡가들 중에서도 관악기를 포함한 실내악을 작곡한 작곡가들이 있다. 베토벤은 Op. 20에서 클라리넷, 호른, 바순과 현악기를 포함하는 편성으로 7중주를 작곡하였고, Op. 81b에서는 호른과 현악기의 편성인 6중주를 작곡 하였다. 슈만은 Op. 70에서 호른과 피아노의 2중주를, Op. 73에선 피아노와 클라리넷의 2중주를, Op. 132에선 피아노, 클라리넷, 비올라의 편성으로 다양한 관악기를 포함한 곡들을 작곡 하였다. 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)도 현악 앙상블에 관악기를 포함한 편성을 많이 썼는데, 그 중 브람스와 같은 편성으로 먼저 작곡 했던 클라리넷 5중주 K. 581가 있다.

확인한다면, 모두 브람스 창작시기 '마지막 해'에 집중적으로 작곡된 것을 확인할 수 있다.

브람스는 '첫 성숙기'에 해당하는 1860년부터 지휘자로 일하며 관현악단과 접촉하였고 본격적으로 실내악곡을 작곡한 것을 표 1에 제시한 작곡년도로 확인할 수 있다. 《피아노 3중주 1번》(Op. 8)이 예외적으로 '새로운 길'로 명명되는 시기를 시작하는 해에 작곡되었는데, 이 곡은 1889년에 개작되었기에 본격적인 브람스의 실내악 창작은 '첫 성숙기'에 시작되었다고 볼 수 있다. '첫 성숙기'에 작곡된 7곡의 실내악에서 1865년에 어머니의 죽음을 계기로 작곡된 《호른 3중주》(Op. 40)를 제외하고는 현악기와 피아노만을 악기 편성에 사용하였다.

'정상기'에 해당하는 1872-1889년에는 총 10곡의 실내악을 작곡 하였는데, 이 시기에도 현악기와 피아노만을 악기 편성에 사용하였다.

'마지막 해'의 시작인 1890년에 작곡된 《현악 5중주 2번》(Op. 111)은 브람스 실내악 창작에서 현악기만을 위한 실내악의 마지막 작품이다. 그 이후 1891년 관악기를 포함한 실내악을 작곡하기 시작하였는데, 본 논문의 제1장 '브람스의 삶과 창작'에서 언급한 바와 같이 클라리넷 연주자 뮐펠트와의 만남이 계기가 되어 클라리넷을 위한 실내악을 작곡하였다.

실내악 편성 중 독주악기를 위한 소나타, 즉 2중주 창작은 첼로 소나타 2곡, 바이올린 소나타 3곡 그리고 클라리넷 소나타 2곡이 있다. '마지막 해'에 해당하는 시기에 작곡된 두 곡의 클라리넷 소나타가 나오기 전까지는 바이올린과 첼로만을 독주악기로 사용했으며, '첫 성숙기'에 1곡 그리고 '정상기'에 4곡의 독주 소나타를 작곡하였다.

브람스의 실내악 창작을 살펴볼 때, 본 논문의 주제인 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》(Op. 120 No. 1)은 '마지막 해'에 포함되는 시기에 작곡된 작품이므로 후기 실내악 창작의 음악적인 경향들을 좀 더 구체적으

로 살펴볼 필요가 있다.

1890년에 작곡된 《현악 5중주 2번》은 4악장 구성으로 되어있다. 먼저 작곡된 《현악 5중주 1번》이 3악장 구성 이였던 것과는 다르게 악장 구성에서 차이를 보이고 또한 제1악장의 주제 관계에서도 차이를 보인다. 《현악 5중주 2번》의 제1악장은 소나타악장형식으로 제1주제는 G장조 그리고 제2주제는 D장조로 고전적인 소나타악장형식에서의 두 주제 간의 조성관계를 따른다. 그러나 오히려 먼저 작곡된《현악 5중주 1번》의 제1악장의 조성관계를 봤을 때 제1주제는 F장조에서 진행되지만 제2주제는 3도 위인 A장조로 나타나 낭만시대의 특징이 담겨져 있다고 볼 수 있다.

《클라리넷 3중주》(Op. 114)는 클라리넷을 실내악 편성에 포함시킨 브람스의 첫 작품인데, 이 곡에서 클라리넷과 첼로는 서로 응답형태로 대화의 분위기가 악장 사이에서 지속된다. 소나타악장형식으로 구성된 제1악장의 제1주제는 a단조로 첼로가 먼저 연주하면 곧이어 클라리넷에 의해 변주, 확대되고 제2주제는 C장조로 제1주제와 마찬가지로 첼로에서 먼저 진행된다.

《클라리넷 3중주》와 같이 작곡된 일련의 작품 중의 하나인 《클라리넷 5중주》(Op. 115) 또한 고전적인 소나타형식으로 4악장 구성이다. 제1악장은 소나타악장형식으로 제1주제는 b단조 그리고 제2주제는 D장조, 즉 두 주제가 관계조로 진행된다. 이 두 작품에서는 브람스의 음악적 특징을 설명하는데 항상 언급되는 '발전적 변주기법'을 찾아볼 수 있는데, 전통적 악장형식이 이러한 기법의 전개 과정에서 완벽하게 통합되었다고 평가된다.[28]

28) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1』, 93.

Ⅲ. 작품 분석

1. 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》 창작 배경과 구성

《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》은 이미 1장에서 언급한 바와 같이 1891년 독일 마이닝겐 궁전에 방문하게 된 브람스가 클라리넷 연주자 뮐펠트와의 만남이 계기가 되어 작곡하였다. 뮐펠트의 연주에 감명을 받은 브람스는 클라리넷이라는 악기에 대해서도 재인식하게 되었다. 이를 계기로 브람스는 클라리넷이 포함된 실내악을 총 4곡 작곡하였다.

그 중 1894년에 작곡된 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》은 4악장 구성으로 그의 고전성을 보여주지만, 이 곡의 분위기는 작곡가의 감성, 즉 이 시기에 브람스의 주변 사람들이 많이 사망하면서 그가 받은 슬픔과 우수, 체념 등을 담고 있어 낭만적이라 할 수 있다.[29)]

《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》은 작곡된 다음 해인 1895년 1월 <비엔나 음악예술협회>의 연주회에서 연주자 뮐펠트와 함께 브람스 자신의 피아노 반주로 초연되었고, 악보는 같은 해에 심록(Simrock)출판사에서 출판되었다.

전체 악장 구성을 살펴보면 제1악장은 소나타악장형식으로 f단조, 제2악장과 제3악장은 3부 형식으로 A^{b}장조 그리고 제4악장은 론도형식으로 조성은 F장조로 되어있다. 보통 마지막 악장이 원조로 끝나는 고전적인 특징에서 벗어나 이 곡은 마지막 악장이 같은으뜸음조인 F장조로 마무리 된다. 다악장 소나타형식에서의 이러한 조성관계는 브람스가 고전적인 형식을 따랐지만 그와 동시에 낭만시대의 특징을 함께 담아냈다고 볼 수 있는 내용이다.

---

29) 음악지우사 편,『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』, 316.

2. 제1악장 분석

《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》제1악장은 소나타악장형식으로 제시부－발전부－재현부－코다(Coda)로 구성되어 있으며, 전체 구성을 표로 제시하면 다음과 같다.

표 2) 제1악장의 전체 구성

구 성		마 디	조 성
제시부	서주부	1-4	f단조
	제1주제부	5-37	f단조
	경과구	38-52	D^{b}장조
	제2주제부	53-76	c단조
	소종결구(codetta)	77-89	c단조
발전부	제1부분	90-115	A^{b}장조-E장조
	제2부분	116-129	$c^{\#}$단조
	종결구	130-137	$f^{\#}$단조-f단조
재현부	제1주제부	138-152	f단조
	경과구	153-167	f단조
	제2주제부	168-191	f단조
	소종결구	192-213	f단조
코다(Coda)	종결부	214-236	f단조

제1악장의 조성관계를 살펴보면 제시부의 제1주제와 제2주제는 딸림조로 제시되고, 재현부에서 제2주제가 원조로 연주된다. 이는 브람스가 창작 후기에서도 고전적인 소나타악장형식을 따랐음을 확인시켜주는 내용이다.

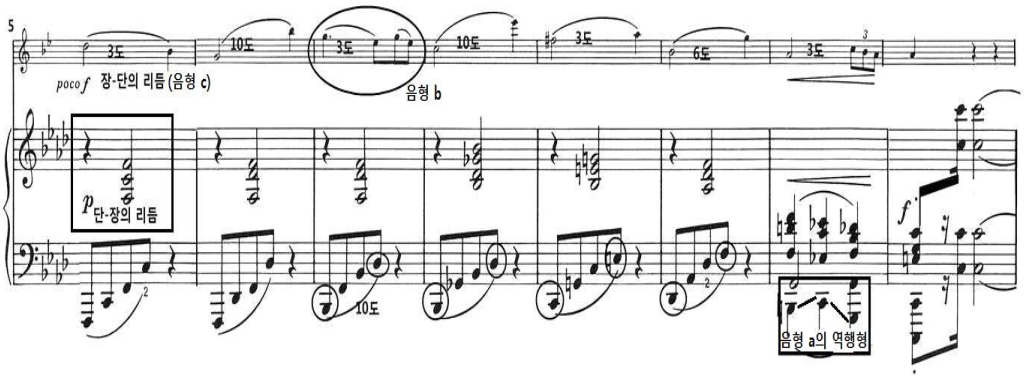
1) 제시부

제1악장 제시부의 제1주제부는 서주부 이후부터 총 세 부분으로 나눠볼 수 있다. 먼저 서주부는 피아노 양손이 유니즌으로 연주하는 네 마디로 시작된다. 서주 네 마디의 동기는 3개의 음형으로 나눌 수 있는데, 마디 1의 4분음표 세 개로 이루어진 음형 a는 4도 상행 후 순차 하행하는 선율선을 특징으로 한다. 이 음형은 마디 2-3에서 도약 음정의 축소와 역행형 그리고 리듬 축소 등으로 변화되며 반복한다. 마디 2에서 등장하는 음형 b는 점4분음표에 음형 a의 변형이 결합된 형태이다. 서주를 마무리 하는 마디 4의 음형 c는 장-단의 리듬을 특징으로 한다. 이 음형은 제1주제 전체에서 원형으로 그리고 역행형인 단-장의 리듬으로 변화되어 나타난다.

악보 1) 제1악장, 마디 1-4

마디 5-37까지의 제1주제 제시부는 세 부분으로 나눠볼 수 있다. 첫 번째 부분인 클라리넷이 연주하는 제1주제는 서주부에서 제시된 음형 b와 3도와 10도 넓은 도약이 결합된 형태인 음형 c(장-단의 리듬)의 변화를 바탕으로 하고 있다. 피아노 오른손에선 클라리넷과 반대인 음형 c에 대한 리듬 역행형(단-장의 리듬)을 제시하며 왼손은 한 옥타브를 넘는 음역대로 주로 10도 음정을 사용하여 분산화음으로 반주 역할을 한다.

이 부분에서는 주제의 선율선을 연주하는 클라리넷이 잘 들릴 수 있게 피아노 왼손의 분산화음을 부드럽게 연주할 필요가 있다. 그러나 오른손은 단-장의 리듬이 주요 음형 c와 관계있음을 제시해야 하므로 2분음표를 테누토 하듯 무게감 있게 눌러야 한다.



악보 2) 제1악장, 마디 5-12

두 번째 부분으로 볼 수 있는 마디 12-24는 클라리넷이 서주 네 마디의 음형을 변형, 반복하고 있다. 이 때 피아노는 음형 c의 리듬 역행형인 단-장의 리듬의 당김음 리듬과 음형 c의 장-단의 리듬을 결합하며 반주 역할을 하고 이를 통해 헤미올라 리듬이 형성된다.

마디 19부터 피아노는 클라리넷과 함께 주제 선율을 제시한다. 리듬감이 강했던 분위기에서 서정적인 선율로 인한 분위기 전환을 포르테피아노(*fp*)로 분명하게 해야 하지만, 연주자들간의 다이내믹 밸런스가 깨지지 않도록 유의할 필요가 있다.

악보 3) 제1악장, 마디 12-24

세 번째 부분인 마디 25-37에서는 클라리넷이 연주했던 제1주제부를 피아노가 리듬적으로 변형하여 반복한다. 피아노의 도약 음정 그리고 양손이 반진행하며 넓어진 음역 사이를 클라리넷이 분산화음적 진행으로 삽입한다. 다시 말해서 주제제시의 역할이 피아노로 옮겨진 부분이다. 다섯 마디가 추가 확대된 형태이며 피아노에서 보이는 장-단의 리듬으로 도약하는 음형 c의 4분음표를 스타카토로 처리하여 앞부분(마디 5-10)과 차이를 두었다.

이 부분은 슬러 스타카토의 느낌을 더욱 효과적으로 연주하기 위해서 스타카토 부분에서 페달을 떼며 연주하는 것이 좋다. 또한 제1주제부의 피아노 파트에서의 단순한 화음반주와 비교되지만 클라리넷의 소리 전달이 이루어 질 수 있어야 한다.

악보 4) 제1악장, 마디 25-37

제2주제는 고전적인 소나타악장형식의 특징에 부합하여 f단조 원조의 딸림조인 c단조로 제시된다. 제1주제가 서주에 등장했던 음형들의 발전적 변주기법으로 구성된 것과는 달리, 제2주제는 8분음표의 짧은 음가와 당김음 리듬을 동반하는 한 마디로 구성된 작은 음형(음형 d)으로 시작한다. 이 음형 d는 제1주제에서 주로 나타났던 넓은 도약과는 다르게 순차진행을 보여준다. 제2주제부의 전반부로 볼 수 있는 마디 53-67은 음형 d를 중심으로 발전적 변주기법이 나타나는데 악기간의 짜임새를 봤을 때 세 부분으로 나눠볼 수 있다.

첫 번째 부분인 마디 53-56은 클라리넷과 피아노가 함께 폴리포니적 짜임새로 주제 선율을 연주한다. 마디 53과 마디55에서는 클라리넷과 피아노 오른손 내성에서 유니즌으로 주제의 주요 음형 d를 연주하고 이 음형을 받아서 마디 54는 피아노 상성이 연주한다. 마디 56은 음형 d의 전위형으로 피아노 양손에서 주제를 연주한다.

제2주제 음형 d가 모방으로 두 악기에서 나타날 때, 피아노 왼손에서는 반복적으로 서주의 음형 c에 근거한 장-단의 리듬과 단-장의 리듬을 보여주고 있다.

악보 5) 제1악장, 마디 53-60

두 번째 부분인 마디 57-60은 앞에서 연주한 주제 선율을 클라리넷이 독주로 반복한다. 폴리포니적 짜임새였던 네 마디와는 달리 클라리넷이 주제

를 주도적으로 연주하고 피아노는 화성적으로 반주 역할을 하므로 이 두 번째 부분은 호모포니적 짜임새라 할 수 있다.

네 마디 단위의 짜임새 변화를 인식하고 첫 번째 부분을 반주할 때는 클라리넷과 함께 연주하는 피아노 오른손 내성의 음형 d가 명확히 들릴 수 있게 연주하고, 두 번째 부분은 클라리넷의 주제가 잘 들릴 수 있게 반주역할을 하며 차이를 주어야 한다.

세 번째 부분인 마디 61-66은 두 번째 부분의 호모포니적 짜임새가 연결되는 부분으로 음형 d의 리듬 변주가 나타난다. 세 번째 부분에서는 피아노에서 음형 d의 8분음표를 4분음표로 음가를 늘려 두 마디에 걸친 리듬 변주를 코랄풍으로 제시하고 클라리넷은 분산화음 연주로 화성적 반주 역할을 한다.

악보 6) 제1악장, 마디 61-68

마디 68-71은 제2주제의 후반부로 피아노의 오른손과 왼손이 반진행하는 분산화음이 나타난다. 이 분산화음의 4분음표 단위 첫 음들은 순차하행 선율선을 이룬다. 피아노에서 시작된 이 순차하행 선율은 클라리넷이 한마디 뒤에서 받아 캐논 모방한다.

마디 72-75에서는 순차하행 선율의 4분음표를 8분음표로 분할하여 2개씩 묶어 3도 하행 선율로 변주한다. 순차하행 선율에 포함된 작은 3도 하행 음정은 제1주제 마디 5에서 클라리넷이 장-단의 리듬으로 3도 하행하던 음형의 사용으로 볼 수 있다. 4분음표 음가 단위의 순차하행 선율의 변주는 마디 68-70과는 달리 클라리넷이 먼저 피아노 오른손의 2분음표 길이 뒤에 모방하여 음색적 짜임새 변화를 주었다.

악보 7) 제1악장, 마디 68-75

2) 발전부

발전부는 f단조의 나란한조인 A^{b}장조로 시작된다. 제시부의 제1주제와 제2주제가 서주의 음형들에 대한 발전적 변주의 내용이었음을 앞에서 분석하였는데, 이러한 내용은 발전부에서도 나타난다.

마디 90-115까지 발전부의 제1부분으로 볼 수 있는데, 클라리넷과 피아노 부분이 서로 서주부 음형 b의 리듬형(♩.♫)을 반복한다. 또한 발전부를 시작하는 마디 90-91의 피아노 왼손파트는 서주 음형 a를 2배로 음가 확장하였고, 이를 통해 3/4박자의 음형 a를 두 마디에 걸쳐 3/2박자로 변화시켰다.

악보 8) 제1악장, 마디 90-99

마디 116-128은 발전부의 제2부분으로 c$^{\#}$단조로 전조되며 클라리넷보다 피아노에서 주제 선율이 좀 더 명확하게 나타난다. 서주의 음형 a와 음형 c

의 리듬 역행형인 단-장의 리듬과 결합된 동기를 피아노 왼손파트에서 두 번 반복한다. 마디 120-126에서는 제2주제의 음형 d를 화성적으로 변형하여 연속적으로 세 번 반복한다. 피아노가 반복한 음형 d의 리듬을 마디 123-125에서 클라리넷이 모방하여 응답 형태로 발전부의 제2부분이 구성되었다.

악보 9) 제1악장, 마디 116-124

이 부분에서 클라리넷이 피아노 파트에 비해 음악적 중요도가 없다고 판단할 수 있다. 그러나 마디 116-118에서 클라리넷은 피아노 오른손 내성과 함께 당김음 리듬으로 제2주제 음형 d의 전위형을 나타내고 있고, 마디 120-121에서는 서주 음형 c의 리듬 역행형(단-장의 리듬)을 연주하고 있다. 그러므로 피아노 파트의 내성과 클라리넷의 숨겨진 음형 변주가 들리도록

피아노가 너무 크지 않게 유의 하며 연주해야 한다.

마디 130-137에서는 f♯단조로 서주부를 확대 변화하여 제시한다. 단순 옥타브로 진행하는 제시부와 달리 화성적으로 풍부함을 부여했고 8분음표를 두 개씩 묶은 아티큘레이션의 변화가 나타난다.

악보 10) 제1악장, 마디 129-137

3) 재현부와 코다(Coda)

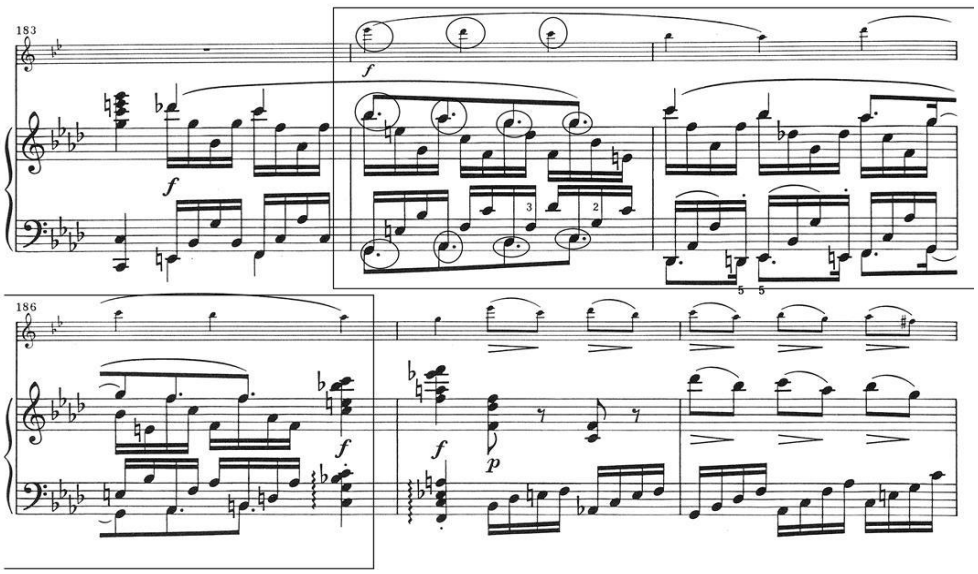
재현부의 제1주제는 원조 f단조로 제시된다. 제시부와 다르게 클라리넷 선율이 한 옥타브 아래에서 제시되며 피아노와 클라리넷 모두 셋잇단음표로 변화를 주어 리듬적 변주를 보여준다.

악보 11) 제1악장, 마디 138-146

재현부의 제2주제는 원조 f단조로 돌아오며 클라리넷과 피아노가 제2주제를 같이 제시했던 제시부와는 달리 피아노가 혼자 네 마디 주제를 연주하여 대위적 짜임새에 변화를 주었다. 클라리넷과 피아노 오른손 내성이 제2주제 주요 음형 d를 연주했던 마디 53과 55에 비해 마디 168과 170은 피아노 내성에서만 음형 d를 연주한다. 그러므로 연주자는 내성의 주요 음형 d의 연주에 무게를 주어야 함은 물론이고 피아노 오른손의 내성과 외성의 캐논모방이 분명하게 드러나게 연주해야 한다.

악보 12) 제1악장, 마디 168-174

재현부의 제2주제 후반부인 마디 184-186은 제시부의 마디 69-72와 다르게 당김음 리듬을 유발하는 리듬 축소를 보인다.

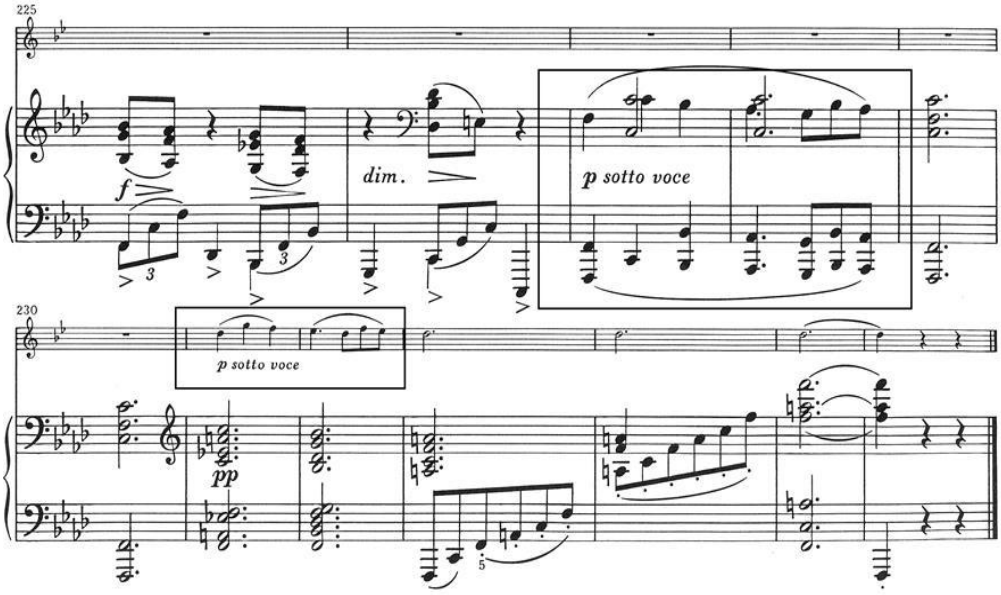


악보 13) 제1악장, 마디 183-188

제시부에서 클라리넷과 피아노 모두 4분음표로 연주한 것을 재현부에서는 피아노가 4분음표를 점8분음표로 음가 축소하여 클라리넷과 피아노가 3:4로 폴리리듬을 형성하고 리듬적 진행이 빨라지는 효과를 준다.

악보 14) 제1악장, 마디 214-220

코다는 '음의 길이를 충분히 끌어서 표현을 풍부하게'(*Sostenuto ed espressivo*)로 나타냄말이 바뀌어 제시된다. 마디 214-216을 보면 피아노에서 아르페지오로 나오는 화음이 클라리넷의 긴 음표 사이를 채워주어 풍부한 음향 효과를 준다. 클라리넷은 상행하는 선율을 그리고 피아노는 하행하는 선율을 보여주며 셋잇단음표들이 주고받는다.



악보 15) 제1악장, 마디 225-236

악장을 끝내는 마디 227-228의 피아노와 마디 231-232의 클라리넷은 다시 한번 서주의 음형 a와 음형 b를 반복하며 곡을 마무리 한다.

지금까지 세부적으로 부분을 나누고 두 주제를 구성하는 주요 음형을 찾았던 제1악장 분석 결과는 네 마디에 불과했던 서주가 제1악장의 모든 음악적 내용을 제시했다는 것이다. 서주를 구성한 음형들이 중요한 역할을 하며 유기적 관계로 제1주제와 제2주제를 형성하고 있고 이렇게 형성된 선율들이 클라리넷과 피아노가 대등하게 2중주 역할을 하도록 브람스는 폴리포니와 호모포니적 짜임새를 교대적으로 배치하였다.

3. 제2-4악장에서의 발전적 변주기법

본 장에서는 제1악장 분석에서 끌어낸 주제 동기와 음형들이 제2악장부터 제4악장까지에서 어떻게 발전적 변주기법으로 운용되는지 살펴본다.

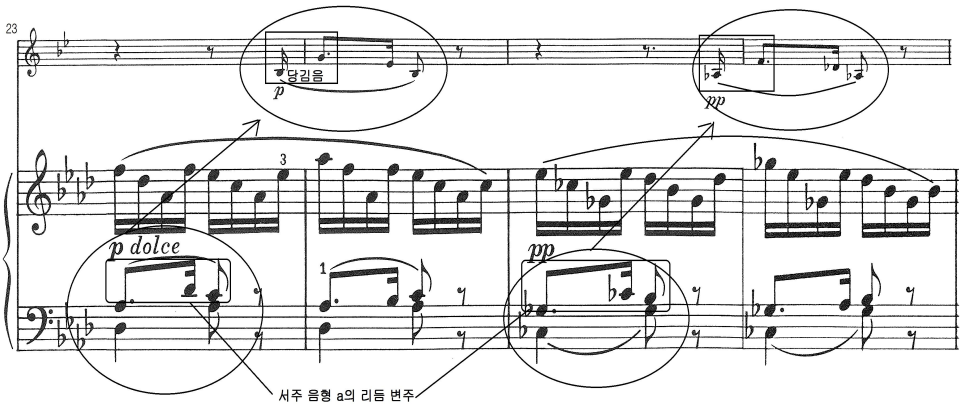
1) 제2악장

제2악장은 3부 형식으로 A(마디 1-22)－B(마디 23-48)－A′(마디 49-81)로 나눌 수 있다. 제2악장에서는 제1악장에서 나타난 여러 음형들 중 장-단의 리듬을 특징으로 하는 음형 c의 변형인 당김음 리듬을 주로 발전적 변주기법 요소로 사용하고 있다. 마디 1-4를 보면 클라리넷이 주제 선율을 연주하고 피아노는 반주 역할을 하는데, 피아노 왼손에서 음형 c의 변형인 당김음 리듬을 제시하여 클라리넷의 긴 음표 사이를 채워주고 있다.

악보 16) 제2악장, 마디 1-4

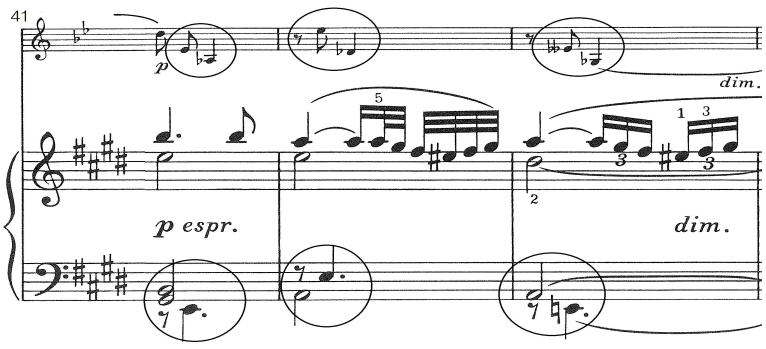
B부분의 마디 23-26에서도 당김음 리듬을 찾아볼 수 있다. 마디 23과 25에서 피아노 왼손이 연주하는 붓점리듬은 제1악장 서주에서 제시되었던 음형 a의 변형이다. 이 음형을 한마디 뒤에서 클라리넷이 받아 줄때는 약박에 8분음표 음가를 선행시켜 제1악장을 특징지었던 당김음 효과까지 주고 있

다. 이러한 짜임새를 연주할 때 피아노는 오른손의 분산화음 보다 왼손 상성부의 붓점리듬이 분명하게 들리도록 해야 클라리넷과의 모방관계가 잘 들릴 것이다.



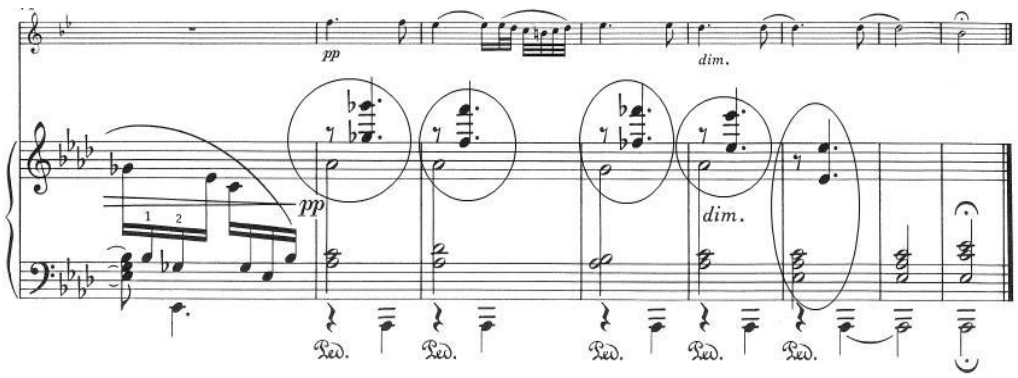
악보 17) 제2악장, 마디 23-26

B부분의 마디 41-43에서도 A부분 시작에서 클라리넷 주제와 함께 등장했던 당김음 리듬이 나타난다. 피아노가 오른손에서 주제를 연주할 때 왼손에서는 당김음 리듬을 제시하고, 클라리넷은 마디 1-4에서 피아노 왼손이 제시했던 당김음과 동일한 리듬형태로 반복 연주한다.



악보 18) 제2악장, 마디 41-43

제2악장 시작부터 등장했던 당김음 리듬은 악장을 마무리하는 마디 75 이하에서도 강하게 등장한다. 마디 75부터 왼손과 오른손의 옥타브음정으로 연주되는 당김음 리듬 진행에서 오른손의 점4분음표는 테누토로 반음계 하행 선율선을 강조하여 연주해야 한다.



악보 19) 제2악장, 마디 74-81

2) 제3악장

제3악장도 3부 형식으로 A(마디 1-46)－B(마디 47-90)－A′(마디 90-136)로 나눌 수 있다. 전체적으로 한 악기에 중점을 두지 않고 두 악기가 동등한 역할을 하며 주제를 연주하는 것이 특징이고, A부분과 B부분 모두 제1악장과 밀접한 연관을 담고 있다.

A부분에서는 제1악장 서주에서 제시된 음형 b(♩.♬)를 주요 리듬으로 사용하고 있다. 마디 1-16을 보면 클라리넷이 먼저 제1악장과 유기적 관계를 갖고 있는 주제 선율을 연주하고 피아노가 응답형태로 받아서 연주하는 것이 특징이다.

악보 21) 제3악장, 마디 1-11

B부분은 피아노 양손에서 액센트 이동으로 인해 형성되는 당김음 리듬이 특징이다.

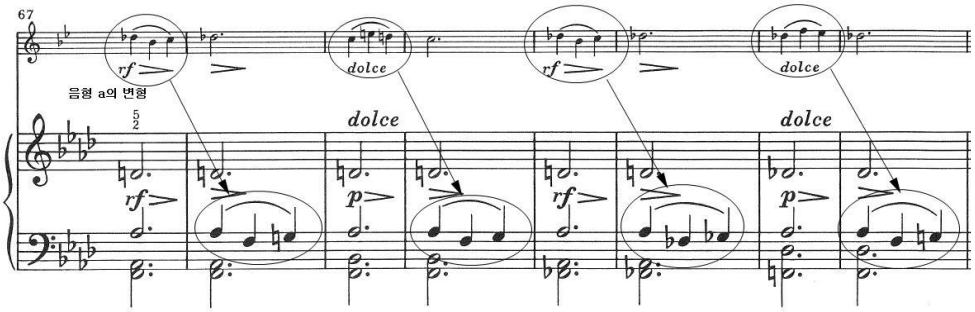
악보 20) 제3악장, 마디 47-53

마디 47-53을 보면 8분쉼표를 두고 이루어지는 피아노 양손의 당김음 리듬이 3도 음정관계 모방으로도 설명되는데, 이는 제1악장 마디 5-12에서 클라리넷이 주제 선율을 연주할 때 중요하게 나타났던 3도 진행과 연결할 수 있다.

마디 79-88에서는 피아노가 먼저 제시한 주제선율을 클라리넷과 피아노 오른손이 3도 진행으로 주제를 반복한다. 이러한 진행 속에서 제1악장 서주에 제시된 음형 a의 변형도 숨겨져 있는데, 두 연주자는 이러한 선율 안에 숨어있는 음형 a가 들리도록 한음 한음에 무게감을 주며 연주해야 한다.

악보 22) 제3악장, 마디 76-88

마디 67-74에서도 제1악장의 음형 a가 변형되어 클라리넷과 피아노가 모방한다. 클라리넷을 모방하는 피아노는 클라리넷 선율 진행을 원형으로 또는 전위형으로 변화시킨 음형으로 연주된다. 이러한 클라리넷과의 모방관계는 피아노 내성연주에 무게를 주어 연주하면 잘 드러날 것이다.



악보 23) 제3악장, 마디 67-74

3) 제4악장

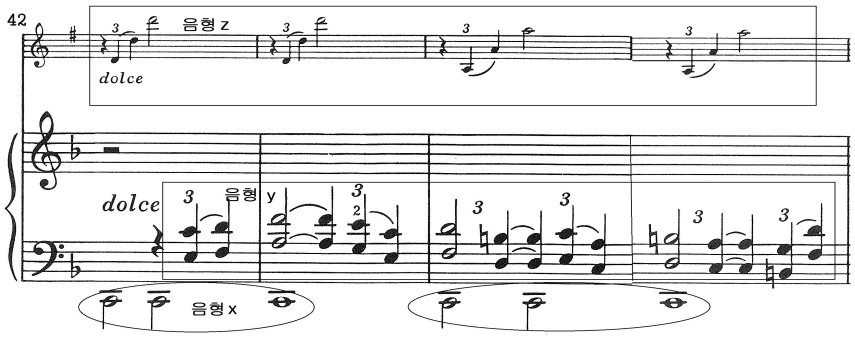
제4악장은 론도형식으로 A(마디 1-41)－B(마디 42-61)－A′(마디 62-118)－C(마디 119-141)－B′(마디 142-173)－A′′(마디 174-220)로 구성되어 있다. 제4악장은 제2악장과 제3악장에 비해 제1악장과의 음악적 유기성은 약하게 나타난다. 제1악장에서 제시된 주제의 음형들 중 클라리넷 주제 선율선에서 나타났던 3도 진행을 사용하고 있지만, 그것 보다는 악장 안에서 새로운 음형의 동기들이 제시되어 그 음형들이 지속적으로 변형되고 발전되는 것이 특징이다.

주제부인 리프레인(Refrain) A의 주제는 피아노부분인 선행악구(8 마디)와 클라리넷부분인 후행악구(8 마디)로 나눌 수 있다. 선행악구는 3개의 음형으로 나눌 수 있는데, 2분음표 지속음인 음형 x와 6도 음정과 윗소리의 3도 상행하는 음형 y 그리고 왼손의 옥타브 도약 진행인 음형 z로 나눌 수 있다.

후행악구는 클라리넷이 연주하는 선율로 ‘우아하고 아름답게’(*grazioso*) 연주하는 레가토 선율과 ‘경쾌하게’(*leggiero*) 2개씩 동음을 반복하여 하행하는 스타카토 리듬이 결합되었다. 클라리넷의 후행악구가 나올 때 피아노에서 오른손 보다는 왼손에서 나오는 음형 x를 풍성하게 들리게 연주하는 것이 좋다.

악보 24) 제4악장, 마디 1-14

삽입부인 쿠플레(Couplet) B의 주제는 마디 42-61까지로, 리프레인 주제의 음형들과 음악적 관계를 갖으며 리프레인 조성에 대한 딸림조인 C장조로 제시된다. 마디 42-45를 살펴보면 음형 y의 형태인 6도 음정이 셋잇단음표 리듬 진행으로 변형되어 피아노 오른손에서 당김음 리듬으로 쿠플레 B의 주제 선율을 제시한다. 왼손에서는 지속음인 음형 x가 제시되며 클라리넷은 당김음 리듬으로 음형 z를 두 옥타브를 넘나들며 제시하고 있다.



악보 25) 제4악장, 마디 42-45

또한 마디 46-49에서는 클라리넷과 피아노 멜로디가 유니즌으로 제1악장에서 많이 사용되던 3도 진행을 나타내며 주제 선율을 제시한다.

악보 26) 제4악장, 마디 46-49

클라리넷과 피아노가 함께 쿠플레 B주제를 제시했던 것과는 달리 C부분은 피아노가 네 마디 먼저 쿠플레 C주제를 제시하고 클라리넷이 반복 하는 형태이다. 새로운 붓점리듬 음형(♩.♪)이 나타나며, 피아노 왼손에서는 약박에 나오는 반음 진행을 포함한 메조스타카토 음형이 특징이다.

악보 27) 제4악장, 마디 119-130

붓점리듬 음형(♩.♪)을 A''의 후반부인 마디 210-214에서 반복하며 곡을 마무리 하고 있다. 이는 론도형식인 제4악장을 음악적으로 통일시키는 역할을 한다.

악보 28) 제4악장, 마디 209-220

마디 211-212에서 클라리넷과 피아노에 나오는 이 리듬형을 연주할 때는 스포르찬도(*sf*)의 효과를 드러나게 연주해야 한다. 마디 214에 나오는 피아노의 액센트는 한 마디 휴지 후 나오는 클라리넷의 등장이 드러날 수 있도록 클라리넷의 소리를 능가하지 않게 유의하는 것이 좋을 것이다.

Ⅳ. 결론

브람스는 다양한 악기를 실내악 편성에 포함 하여 많은 작품들을 작곡 하였는데, 1890년도까지는 피아노가 포함된 실내악과 현악기가 포함된 실내악을 주로 작곡하였다. 이 후 클라리넷이 포함된 관악기 실내악을 작곡하였는데 그 이유는 클라리넷 연주자 뮐펠트와의 만남이 계기가 되었음을 확인하였다.

본 논문의 연구 작품인 《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》은 1894년 작곡된 브람스의 '마지막 해'에 해당하는 후기 작품이다. 브람스는 이 곡을 포함한 후기 실내악 작품에서 주로 고전적인 소나타형식을 사용하였다.

《피아노와 클라리넷을 위한 소나타 제1번》도 4악장의 고전적인 소나타 형식으로 작곡되었는데, 제1악장에서 제1주제와 제2주제의 조성관계(제1주제-f단조, 제2주제-c단조) 그리고 제4악장 론도형식 안에서의 주제 간의 조성관계(A부분-f단조, B부분-C장조, C부분-d단조)는 이를 잘 뒷받침 한다. 그 속에 마지막 악장인 론도악장이 원조로 돌아오지 않고 같은으뜸음조 관계(제1악장-f단조, 제4악장-F장조)라는 것은 브람스가 활동할 당시의 낭만적인 어법도 함께 담고 있음을 확인시켜준다.

이 곡을 자세히 분석함에 있어서 브람스의 작곡 기법인 발전적 변주기법을 중심으로 제1악장에 나오는 주제 동기들의 음형들이 악장 안에서 또는 다른 악장에서 어떻게 발전되었는지를 분석하였다. 그 결과로 제1악장 서주에 제시된 3개의 음형들(음형 a, 음형 b, 음형 c)이 발전적 변주기법의 요소로 제1악장의 제1주제 동기를 형성하며 변형, 발전되어 나타나는 것을 확인하였다. 제1악장의 제2주제는 새로운 음형 d가 제1주제와 대조되는 성격으로 제시되어 지속적으로 발전되어 나타나고, 그 안에서 음형 c(장-단의 리듬)의 변형된 모습도 같이 제시되는 걸 확인하였다. 발전부는 두 부분으로 첫 번째 부분에서는 서주의 음형을 중심으로 발전되었고, 두 번째 부분에서

는 제2주제의 음형과 서주의 음형이 함께 나타나는 것을 확인하였다.

제2악장부터 제4악장까지는 제1악장의 음형들이 어떻게 발전적 변주기법의 요소로 나타나는지 분석하였다. 제2악장에서는 서주의 음형들 중 음형 c의 변형인 당김음 리듬이 피아노 반주부에 중요한 동기로 쓰여짐을 확인하였고, 제3악장에서는 제1악장의 음형 b(♩♬)리듬이 주제를 나타내는 중요한 동기로 사용되어 클라리넷과 피아노의 주제부에 지속적으로 나타나는 것을 확인하였다. 제4악장에서는 제1악장 주제부의 특징인 3도 진행이 나타나지만, 음악적 유기성은 다른 악장보다는 약하게 드러난다. 제4악장은 론도형식으로 리프레인 주제 A에서 제시된 여러 가지 음형들(음형 x, 음형 y, 음형 z)이 쿠플레 B와 C부분의 주제에 발전적 변주기법의 요소로 지속적으로 변형, 발전하는 것을 확인하였다.

이러한 분석의 결과로 모든 악장이 유기적 관계가 있는 걸 확인할 수 있다. 또한 주제를 형성하는 음형들이 어느 한 악기에 중심을 두지 않고, 피아노와 클라리넷 모두 동등한 비율로 나타나 피아노가 단순히 반주의 역할이 아닌 2중주 소나타로 봐도 무방하다는 것을 확인하였다. 이러한 분석이 이 곡을 연주할 때 도움이 되길 바란다.

참 고 문 헌

1. 국내 단행본 및 번역서

김문자, 권송택, 박미경, 신인선, 이석원, 주대창, 허영한 저. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.

김용환. 『서양음악사 100장면 (2)』. 서울: 가람기획, 2002.

김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19 브람스』. 파주: 음악세계, 2003.

차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 1, 2』. 서울: 심설당, 2003.

홍세원. 『낭만파 음악』. 서울: 연세대학교, 2010.

Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V, Burkholder, J. Peter, *(A) history of western music*, 민은기 외 6인 역, 『(그라우트의) 서양 음악사 (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 이기숙 번역, 『음악과 음악가 : 낭만시대의 한가운데서』. 서울: 포노, 2016.

2. 외국문헌

Bozarth, George S., Frisch, Walter. “Brahms, Johannes.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Second Edition. New York: Oxford University Press, Inc., 2001. vol. 4, 180-202.

3. 학술지

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

김용환. “브람스의 음악관에 대한 소고.” 『낭만음악』 57 (2002): 39-68.

임미경. “브람스 <헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가> Op.24의 분석 및 연주해석.” 『음악예술연구』 3 (2013): 115-142.

4. 학위 논문

강윤주. “J. Brahms Clarinet Sonata Op.120의 Piano반주부분 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.

김민지. “브람스 클라리넷 소나타 Op. 120, No. 1, 1악장 분석 : 발전적 변형기법을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2016.

류예린. “Johannes Brahms의 Clarinet Sonata Op. 120, No. 1에 관한 연구 및 분석.” 경희대학교 석사학위논문, 2016.

박은정. “Johannes Brahms Sonata for Piano and Violin in A, Op.100에 관한 연구 : 실내악 작품을 중심으로 한 Brahms의 작곡기법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.

송은희. “Johannes Brahms의 Clarinet Sonata Op. 120, No. 1에 관한 연구 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2003.

심혜영. “Johannes Brahms Clarinet Sonata op. 120 No. 1의 악곡분석.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2005.

이주희. “Johannes Brahms 'Sonata for piano and clarinet in f minor, Op.120 No.1'의 반주연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2012.

5. 악보

Brahms, Johannes. *Sonaten Opus 120 für Klavier und Klarinette.* Herausgegeben von Monica Steegmann. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin Theopold. München : G. Henle Verlag, 1974.

ABSTRACT

An Analytical Study of Brahms' Piano and Clarinet Sonata Op. 120, No. 1 - Focused on Developing Variation -

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

Johannes Brahms(1833-1897) was one of the greatest composers in 19th century. He has composed many chamber music with different forms by using various instruments. Based on the Grove Music Dictionary, his life of music can be divided into five periods, and the part where he includes the clarinet in his chamber music, was composed during the last year when he encountered with the clarinetist, Richard Mühlfeld(1856-1907).

Brahms has used the form of classical sonatas in his chamber music and also has used the same form in his works in the later period as well such as the 《Piano and Clarinet Sonata Op. 120 No. 1》 which will be analyzed in this thesis.

In order to interpret on the performance of 《Piano and Clarinet Sonata Op. 120 No. 1》, i have focused analyzing on 'Developing Variation'

technique and how this helps the musical role of the two instruments. I analyzed whether the main motive form of the 1st movement, and the derived form of the main motive has been modified and developed in to the 1st and the other movements. Based on this study, i analyzed every movement, especially the 1st movement to see the role of the two instruments on how they perform the main melody and the rest of the movements.