



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 성 룰 교수 지도
석사학위 청구논문

요하네스 브람스의
〈클라리넷과 피아노를 위한 소나타
Op.120 No.2〉 분석 연구
- A Study of Johannes Brahms' s Sonata
for Clarinet and Piano, Op.120 No.2 -

2016

성신여자대학교 대학원
반주학과
이진호

요하네스 브람스의
〈클라리넷과 피아노를 위한 소나타
Op.120 No.2〉 분석 연구

- A Study of Johannes Brahms' s Sonata
for Clarinet and Piano, Op.120 No.2 -

이 성 룰 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 진 호

인 준 서

이진호의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 5월

심사위원장 지 형 주 (인)

심사위원 이 성 룰 (인)

심사위원 이 혜 진 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 요하네스 브람스의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 Op.120 No.2>(Sonata for Clarinet and Piano Op.120 No.2)를 분석 연구한 논문이다.

1894년에 브람스는 당대 최고의 클라리넷 연주자로 큰 명성을 얻었던 마이닝겐 궁정의 리하르트 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)를 위해 2곡의 클라리넷 소나타를 작곡하였다.

브람스의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 2번>은 고전주의 시대의 형식을 바탕으로 브람스 특유의 작곡 기법이 나타나 있는 음악이다. 이 곡은 고전 소나타의 틀을 따른 3악장으로 구성되어 있는데, 1악장은 전통적인 소나타 형식, 2악장은 빠른 템포의 복합 3부 형식, 3악장은 변주곡 형식으로 이루어져 있다. 악곡 전체에는 브람스의 특징인 발전적 변주 기법이 잘 나타나 있다. 브람스는 발전적 변주를 이용하여 간단한 모티브를 변형, 발전, 축소, 결합시켜 치밀하고 견고하게 악곡을 구성하였다. 다양한 리듬형의 제시와 반응계적 전조 그리고 반응계적 선율진행을 통해서 낭만주의적인 요소들이 반영됨을 볼 수 있다. 또한 모티브 간의 제시와 응답이 동등하고 뚜렷하게 나타나 있어 이중주 소나타로서 의의를 갖는 작품이다. 이와 같이 고전적인 틀을 기반으로 하여 브람스의 독창적인 음악 어법으로 선율진행, 조성변화, 리듬변형 등을 표현하여 원숙한 후기 작품 중에서도 브람스의 음악 세계를 대표하는 곡이라고 할 수 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 브람스의 생애와 작품	3
2. 리하르트 뭉헬트의 생애	8
3. 작품분석	10
1) 제1악장	12
2) 제2악장	40
3) 제3악장	55
III. 결론	78

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표 1> 클라리넷과 피아노를 위한 소나타 2번 악장 구성	11
<표 2> 제1악장 구성	14
<표 3> 제1악장 모티브 α, β	16
<표 4> 제1악장 모티브 γ	19
<표 5> 제1악장 모티브 δ	20
<표 6> 제1악장 모티브 ε	21
<표 7> 제2악장 구성	40
<표 8> 제2악장 모티브 α	42
<표 9> 제2악장 모티브 β	43
<표 10> 제2악장 모티브 γ	47
<표 11> 제3악장 구성	56
<표 12> 제3악장 모티브 α, β	57

악보 목차

<악보 1> 제1악장 마디 1-4	15
<악보 2> 제1악장 마디 5-10	17
<악보 3> 제1악장 마디 11-14	18
<악보 4> 제1악장 마디 15-17	18
<악보 5> 제1악장 마디 18-21	19
<악보 6> 제1악장 마디 22-27	20
<악보 7> 제1악장 마디 28-39	22
<악보 8> 제1악장 마디 40-51	23
<악보 9> 제1악장 마디 52-55	24
<악보 10> 제1악장 마디 56-64	26
<악보 11> 제1악장 마디 65-72	27
<악보 12> 제1악장 마디 73-77	28
<악보 13> 제1악장 마디 78-86	29
<악보 14> 제1악장 마디 87-92	30
<악보 15> 제1악장 마디 93-102	31
<악보 16> 제1악장 마디 103-106	32
<악보 17> 제1악장 마디 107-113	33

<악보 18> 제1악장 마디 114-119	34
<악보 19> 제1악장 마디 120-125	35
<악보 20> 제1악장 마디 142-145	36
<악보 21> 제1악장 마디 154-157	36
<악보 22> 제1악장 마디 158-161	37
<악보 23> 제1악장 마디 162-173	39
<악보 24> 제2악장 마디 1-8	41
<악보 25> 제2악장 마디 9-16	42
<악보 26> 제2악장 마디 17-26	43
<악보 27> 제2악장 마디 27-36	44
<악보 28> 제2악장 마디 37-48	45
<악보 29> 제2악장 마디 49-65	46
<악보 30> 제2악장 마디 66-80	47
<악보 31> 제2악장 마디 81-94	49
<악보 32> 제2악장 마디 95-108	50
<악보 33> 제2악장 마디 109-120	51
<악보 34> 제2악장 마디 121-138	52
<악보 35> 제2악장 마디 139-148	53
<악보 36> 제2악장 마디 206-223	54

<악보 37> 제3악장 마디 1-8	57
<악보 38> 제3악장 마디 9-14	58
<악보 39> 제3악장 마디 15-22	60
<악보 40> 제3악장 마디 22-28	61
<악보 41> 제3악장 마디 29-36	62
<악보 42> 제3악장 마디 37-42	63
<악보 43> 제3악장 마디 43-50	64
<악보 44> 제3악장 마디 51-56	65
<악보 45> 제3악장 마디 57-70	67
<악보 46> 제3악장 마디 71-86	69
<악보 47> 제3악장 마디 87-97	70
<악보 48> 제3악장 마디 98-118	72
<악보 49> 제3악장 마디 119-135	74
<악보 50> 제3악장 마디 136-153	76

I. 서론

요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 후기 낭만주의를 대표하는 음악가로서 교향곡과 협주곡 그리고 가곡 분야에서 다수의 실내음악을 작곡했다. 특히 그가 1894년에 작곡한 2개의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타>는 브람스의 후기 작품세계를 이해하는 곡으로 큰 의미를 가진다.

본 논문에서는 두 클라리넷 소나타 중에서도 더 많이 연주되고 대중에게 널리 알려진 제 2번을 연구한다. 곡의 분석에 앞서 브람스의 생애와 클라리넷 연주자 뮐펠트의 생애를 간략하게 살펴본다. 이어 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 제 2번>을 분석한다.

브람스의 두 개의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 Op.120>에 대한 많은 논문이 있다. 연구자에 따라 서로 다른 관점을 가지고 있다. 예를 들면 박은혜(숙명여대, 2012)의 논문 “브람스의 클라리넷 음악 연구”는 클라리넷과 관련된 4곡의 실내음악을 선별하여 전체적인 곡의 구성과 일반적인 특징을 소개하고 있지만, 클라리넷 소나타 제 2번을 구체적으로 분석하고 있지 않다. 같은 해 연구된 강윤주(성신여대, 2012)의 논문 “J. Brahms Clarinet Sonata Op.120의 Piano 반주부분 연구”는 피아노 반주를 중심으로 연구하고 있다. 가장 최근 발표된 정진욱(경희대, 2016)의 “브람스 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석.”은 악곡의 전반적인 구성을 다루고 있다. 이런 선행 연구들이 브람스의 클라리넷 소나타 제 2번을 연구했음에도 불구하고 각 논문들에서는 주제의 설정, 악구 및 악절의 구분 등이 모호하고 브람스의 음악적 특징이 구체적으로 언급되어있지 않다.

본 논문은 기존의 연구를 바탕으로 주제와 악구(Phrase)를 중심으로 세분화하여 각 악장의 구조를 구체적으로 알아본다. 이를 통해 주제와 동기들

의 변화와 화성 진행, 그리고 조성과 전조 관계 등 클라리넷 소나타 제 2번의 음악적 특징을 알아본다.

본 논문은 피아노 반주자의 관점에서 연주에 실제로 필요하다고 생각되는 악곡의 구성과, 독주악기와 반주악기의 관계성을 중심으로 연구한다. 이를 통해 연주자들이 악곡을 정확하게 이해하고 연주할 수 있도록 도움을 주고자 한다.

II. 본론

1. 브람스의 생애와 작품

요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 독일 북부의 함부르크에서 콘트라베이스 연주자인 요한 야콥 브람스(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)의 아들로 태어났다. 그는 음악가인 아버지로부터 음악의 기초를 배웠으며, 7세에 코셀(Otto F. W. Cossel, 1813-1865)로부터 피아노를 본격적으로 배워 10살 때 공개연주를 가졌으며 작곡도 시작하였다. 그 후 당대의 유명한 음악 교사였던 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)¹⁾에게 사사하여 피아노와 음악 이론을 배웠는데, 마르크스젠은 낭만파 성향의 음악을 싫어하여 브람스에게도 바흐나 베토벤같은 전통적인 음악을 주로 가르쳤다. 이러한 학습 배경에 따라 브람스 역시 고전음악에 관심을 갖고 추구하게 되었다.²⁾ 또한 브람스는 13살 때부터 술집과 여러 곳에서 유흥음악을 연주하여 가게를 돕기 시작하였고, 15살 때에 최초의 피아노 독주회를, 다음 해에 두 번째 독주회를 열었다.³⁾

1853년 이후 브람스는, 헝가리 출신 바이올리니스트 에두아르트 레메니(Eduard Reményi, 1830-1898)의 반주자로서 독일 여러 지방으로 연주 여행을 다녔으며 하노버에서 요제프 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)을 만나게 되었다. 이때부터 요아힘 및 여러 음악가들과의 교제 및 음악활동을 본격적으로 시작하였다. 요아힘의 소개로 바이마르에서 프란츠 리스트(Franz

1) 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887): 함부르크에서 태어난 독일의 피아니스트이며 작곡가이자 피아노교사이다. 그의 가장 유명한 제자인 브람스는 피아노 협주곡 Op.83을 마르크스젠에게 헌정하였다.

2) 이현원, “Johannes Brahms Viola Sonata No.2 in E♭ Major, Op.120에 관한 연구,” (부산대학교 석사학위논문, 2016), 4.

3) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19. 브람스』, 음악세계 율김(과주: 음악세계, 2009), 12.

Liszt, 1811-1886)를 방문하였고, 괴팅겐에서는 로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)을 만나보기를 권유받게 된다. 브람스는 뒤셀도르프에서 슈만 부부와의 만남 후 그의 천재성을 알아본 슈만 부부는 1853년 음악신보(Neue Zeitschrift für Musik)⁴⁾에 브람스를 대중에게 긍정적으로 어필하고, 작품을 출판하는데 도움을 주었다. 다음 해에 슈만이 정신질환에 의한 자살시도로 병원에서 지내게 되었는데, 슈만의 부인 클라라(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)와 각별한 친분을 맺는 계기가 되었다.

1857-1859년, 브람스는 대부분 함부르크에서 생활하면서, 데트몰트 궁정의 피아니스트, 실내악 주자 겸 궁정합창단 지휘자로서 활동했다.⁵⁾ 이 시기에 그는 다수의 합창곡을 작곡하고, 피아니스트로서 왕성한 연주활동을 했다. 성악가 율리우스 슈톡하우젠(Julius Stockhausen, 1826-1906)과의 교제는 브람스가 가곡들을 작곡하는 동기가 되었다. 괴팅겐(Göttingen)에서 만난 약혼녀 아가테(Agathe von Siebold, 1835-1909)와의 결별과 라이프치히에서 공연된 작품에 대한 혹평으로 인해, 브람스는 함부르크에서의 관현악단 지휘자 임용에 실패하고 말았다. 실망한 그는, 1862년 오스트리아 빈(Vienna)으로 이주하였다.⁶⁾ 1862년에 브람스는 빈에 머무르기로 정하였고, 그 뒤 빈에서 점차 실력을 인정받게 된다. 1865년 어머니와의 사별 후 상심하여 1868년에 <독일 레퀴엠>(Ein Deutsches Requiem, Op.45)을 작곡하였고, 이 작품은 성황리에 공연되었다. 그 결과 징아카데미에서 브람스를 음악학교 교수로 초빙했으나 브람스는 거절하고 요아힘, 슈톡하우젠과 함께 오스트리아와 독일 각지 외에 헝가리, 스위스, 덴마크 네덜란드 등으로 연주여행을 했다.

1872년부터 빈의 ‘음악 동호인 협회(Gesellschaft der Musikfreunde)’

4) 음악신보(Neue Zeitschrift für Musik) : 슈만과 (J,크로노, L쉴케 등)들이 함께 발행한 음악 잡지로 낭만주의 음악에 새 바람을 일으켰다. 그들의 음악적 견해들은 주로 이 잡지를 통해 세상에 드러나게 되었다.

5) 음악지우사 편, 『브람스』, 13.

6) 박향선, “J. Brahms Sonata in E-Flat Major, Op. 120, No. 2의 클라리넷과 비올라의 악기 특성에 따른 반주 연구,” (상명대학교 석사학위논문, 2015), 5.

의 총무를 맡아 그 단체의 관현악단과 합창단의 지휘권을 가지게 되었다. 그는 고전 명곡을 연구하여 연주회를 기획하였으며, 자신의 작품들도 대중에게 들려주었다. 그의 음악이 전성기를 맞이하자 1870년대 중반부터 그를 따르는 음악가들이 나타나게 되었고, 이들은 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)를 따르는 신독일악파(Neudeutsche Schule)와 대립하게 된다.⁷⁾ 그러나 작품 활동에 몰두하고 싶어했던 브람스는 매년 여름 시원하고 조용한 여름 피서지에서 작곡에 몰두한다. 음악 동호인 협회 총무직을 사임한 뒤에도 빈에서 지내며 <4개의 교향곡>, <피아노 협주곡 B플랫 장조> Op.83, 다양한 실내악곡 등을 작곡하였다. 당대 학계에서는 브람스의 공로를 높이 사 1879년 브레슬라우 대학에서 명예철학박사의 칭호를 받게 되었고, 그에 대한 답례로 <대학축전서곡> Op.80을 작곡한다.

1887년에는 친밀했던 음악학자 파울의 죽음 및 동료들의 건강악화로 브람스는 심적 변화를 겪게 되어 작품의 경향이 우울하고 어두워짐을 볼 수 있다. 또한 노화에 따른 신체적 한계와 창작력이 감퇴하였다고 생각했던 브람스는, 남은 여생동안은 작곡하지 않겠다고 유서를 쓰기도 했다.

1891년이 되던 해, 브람스가 마이닝겐을 방문하였을 때 클라리넷 연주자 리하르트 뮐펠트(Richard Mühlfeld, 1856-1907)의 연주를 듣게 되었다. 뮐펠트는 현악기들의 풍부한 감정을 클라리넷에 살리려고 노력했고, 그 연주 기술은 완벽하다고 할 정도로 해석에서 표현까지 아주 뛰어났다. 피아노나 그 외의 연주자들까지 음악 연출법을 배우기 위해 멀리서 찾아올 정도였다.⁸⁾ 그의 테크닉과 표현력에 매혹되어 브람스는 클라리넷이 다른 음향의 성격을 가진 현악기보다도 훨씬 피아노와의 편성에 적합하다고 보고, 그것을 활용하는 것을 희망적으로 생각하였다. 이렇게 해서 브람스는 클라리넷

7) 강윤주, “J. Brahms Clarinet Sonata, Op.120의 Piano반주부분 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2012), 8.

8) 박은혜, “브람스의 클라리넷 음악연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2012), 13.

을 포함한 3중주와 5중주의 실내악곡 및 피아노와 편성한 소나타를 작곡하였다.⁹⁾ 브람스는 1891년 피아노, 클라리넷 그리고 첼로를 위한 삼중주(Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello a-Moll op.114)와 클라리넷 오중주(Klarinettenquintett h-Moll op.115)과 함께 1893년 두 개의 클라리넷과 피아노를 위한 소나타(2 Klarinetten Sonaten, f-Moll op.120 Nr.1 und Es-Dur Nr.2)를 작곡하였다. 이 두 개의 소나타는 비올라 곡으로 편곡되어 연주되기도 한다.¹⁰⁾ 이렇게 그의 창작 욕구가 되살아나 피아노 소품과 성악곡 등을 작곡하였고, 이는 말년의 원숙한 브람스의 작곡기법을 볼 수 있게 한다. 클라리넷은 이전 작품인 3중주와 5중주곡에서 효과적인 다양한 방법으로 활용되고, 높은 음에서 낮은 음에 이르는 모든 음역에 걸쳐서 활약한다. 형식은 명쾌하고 균형 잡혔으며, 생애의 모든 형식상의 실험과 체험에서 이끌어낸 세련미를 보이고 있다.¹¹⁾ 거기에 가까운 지인들의 사망으로 느낀 슬픔과 상실의 감정도 더해져 있다. 1896년 5월 특히 각별하던 클라라 슈만이 세상을 떠난 후에는 성경의 내용을 바탕으로 <4개의 엄숙한 노래>, Op.121을 작곡하였다.¹²⁾ 이후 브람스의 건강도 악화되어 1897년 64세의 나이로 숨을 거두었다.

브람스의 음악은 멘델스존과 슈만 이후의 독일 낭만파 가운데 비교적 보수적인 경향을 취한다. 이것은 북독일 출신이라는 점과 그가 받은 교육에 큰 관계가 있다. 당시의 커다란 풍조였던 리스트와 바그너의 음악에 무관심했던 것은 아니지만, 결국 그것은 브람스의 기질에 본질적으로 맞지 않았다. 브람스는 15세기 이후부터 슈만에 이르기까지 대가들의 작품에 끌리고, 그

9) 음악지우사 편, 『브람스』, 315.

10) Brockhaus Riemann, Musiklexikon. in vier Bänden und einem Ergänzungsband herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Erster Band 1(Mainz: Schott, 1995), 169.

11) 음악지우사 편, 『브람스』, 315.

12) George s. Bozarth, and Walter Frisch. “Brahms, Johannes.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Second Edition. Edited by Stanley Sadie.(New York: Macmillan Publishers Limited, 2001).

전통 위에서 자신의 독자적인 방향을 발견하려고 했다. 브람스의 곡들은 절제되어 있고, 고전파적인 장중함이 있으며, 내성적이고, 애조편 분위기가 지배적이다.¹³⁾ 이것은 낭만주의적인 문학에 친숙했고 민요에 흥미를 가졌던 것이 브람스의 타고난 서정에 크게 작용했기 때문이다.¹⁴⁾

13) 박세원 편, 『서양음악사(Grout and Palisca-A HISTORY OF WESTERN MUSIC)』 (서울: 세광음악출판사, 1988), 662.

14) 음악지우사 편, 『브람스』, 20-21.

2. 리하르트 뮐펠트의 생애

리하르트 뮐펠트(Richard Mülfeld, 1856-1907)는 당대 최고의 클라리넷 연주자로 명성을 얻은 음악가였다. 그는 잘츠부르크 시립 음악가였던 레온하르트 뮐펠트(Leonhard Mülfeld)의 4번째 아들로 출생하였다. 어렸을 때 바이올린, 피아노 그리고 클라리넷을 배웠고 잘츠부르크 성당 합창단에서 노래하였다.

1873년부터 뮐펠트는 마이닝겐 궁정악단에서 제2 바이올린 연주자로 활동을 시작하였다. 그리고 간혹 제1 클라리넷을 연주하였다. 3년 동안 군복무를 통해 독주 클라리넷 연주자로 경험을 쌓았고, 그 후 궁정 악단에서 솔로 클라리넷 연주자가 되었다. 1876년 한스 리히터의 지휘로 바이로이트에서 열린 ‘Eröffnungs-Ring’의 초연에 참가하기도 하였다.

1881년 이후 브람스는 마이닝겐 궁정악단과 작품을 쓰거나 지휘하는 협업을 하게 되었다. 그러다가 1891년부터 뮐펠트는 브람스와 보다 더 인간적이고 음악적으로 가까워진다. 뮐펠트의 완벽한 기교와 표현력에 감명받아 클라리넷이라는 악기의 가능성을 재조명한 브람스는 클라리넷 곡을 작곡했다. 1891년에 브람스는 <클라리넷, 첼로, 피아노를 위한 삼중주, a단조, Op.114>, <클라리넷 5중주, b단조, Op.115>를 작곡했다. 특히 클라리넷 5중주는 1891년 11월 24일 초연 당시 브람스가 피아노를 직접 연주하였다. 이 곡의 공개 초연은 1891년 12월 12일 베를린의 징 아카데미에서 뮐펠트와 함께 이루어졌고, 국제적 명성을 얻었다.

뮐펠트는 매년 비엔나, 베를린, 런던 등지에서 연주하였고 19세기 말까지 클라리넷 교육자로서 유명했다.

1894년 브람스는 <2개의 클라리넷 소나타 Op.120>를 뮐펠트를 위하여 작곡했다. 그리고 브람스와 뮐펠트는 1895년부터 20여회에 걸쳐 함께 연주

하였다. 그리고 뮐펠트는 1907년 6월 1일 마이닝엔에서 사망했다. 그의 작품으로는 현재 소실된 관현악곡과 1879년 작곡된 협주곡적 서곡(Konzert Ouvture, 1879) 그리고 트럼본을 위한 로만체(Romanze for Trombone, 1879)가 남아있다.¹⁵⁾

15) Imogen Fellinger, "Mühlfeld." in Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Friedrich Blume. Band 9: 846-847(Kassel: Dütscher Taschenbuch Verlag, 1989), 847.

3. 작품분석

1894년 여름 브람스가 오스트리아의 휴양지 바트 이슐(Bad Ischl)에 머무르며 작곡하였다. 공개 초연은 1895년 1월 빈에서 뮐펠트의 클라리넷과 브람스의 피아노로 이루어졌으며, 같은 해 심록(Simrock)사에서 출판되었다. B♭ 클라리넷과 피아노의 편성으로 되어 있다.

Op.120의 두 소나타는 브람스 최후의 실내악곡임과 동시에 최후의 소나타에 해당하며, 변주곡 작곡가로서 최후의 변주곡까지 포함되어 있다. 브람스의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 2번>의 제1악장에서 브람스는 고전시대 이후 전통적으로 사용되었던 소나타형식을 사용했다. 제1악장의 소나타 형식은 제시부(마디 1-55)-발전부(마디 56-102)-재현부(마디 103-153)-코다(마디 154-173)로 구성된다.

제2악장은 복합 3부분 형식이다. 일반적으로 3부형식의 곡은 미뉴에트와 트리오 악장이 즐겨 사용되는 것이 보편적이지만, 이 곡에서 브람스는 미뉴에트나 스케르초, 트리오를 표시하지 않았다. 그럼에도 불구하고 3박 계통의 리듬과 음진행을 사용하여, 미뉴엣이나 트리오적인 기능을 하고 있다.

제3악장에서 브람스는 변주곡 형식을 사용하여 자신만의 독특하고 창의적인 음악적 아이디어를 표현하고 있다.

이 곡의 조성은 제1악장 E♭ 장조에서 제2악장은 같은 으뜸음조인 e♭ 단조를 사용하고 제3악장에서 다시 1악장과 동일한 E♭ 장조로 돌아오는 전통적인 조성 체계를 사용한다.

<표 1> <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 2번> 악장 구성

	형식	구조	마디	조성
1악장	소나타 형식	제시부	1-55	E ♭ Major
		발전부	56-102	
		재현부	103-153	
		코다	154-173	
2악장	복합 3부 형식	A	1-80	e ♭ minor
		B	81-138	
		A'	139-223	
3악장	변주곡 형식	주제	1-14	E ♭ Major
		변주 1	15-28	
		변주 2	29-42	
		변주 3	43-56	
		변주 4	57-70	
		변주 5	71-97	
		코다	98-153	

1) 제1악장

브람스는 제1악장에서 제시부-발전부-재현부-코다로 구성된 전통적인 소나타 형식을 사용하였다. 먼저 제시부(마디 1-55)에서 제1주제와 제2주제가 제시된다. 4마디로 구성된 제1주제는 악곡 전체에 걸쳐서 다양하게 변화한다.

제시부(마디 1-55)는 크게 제1주제(마디1-4), 경과구1(마디 5-21), 제2주제(마디 22-27)와 경과구2(마디 28-39), 그리고 종결구(40-55)로 이루어져 있다. 제1주제에서는 제1악장 전체에 사용되는 핵심 모티브 α 와 β 가 제시된다. 경과구1은 4개의 작은 악구로 나뉘는데, 먼저 제1주제의 모티브 α 를 확장한 a1(마디 5-10), a2(마디 11-14), 모티브 β 를 확장한 b(마디 15-17), 그리고 다시 모티브 α 를 확장한 a3(마디 18-21)로 나뉘어진다. a3부분에서 주요 모티브 중 하나인 γ 가 발생한다. 제2주제 c(마디 22-27)에서는 핵심 모티브 δ 가 등장하고, 이것을 발전·변형시킨 경과구 d(마디 28-39)에서 모티브 ϵ 를 발견할 수 있다. 종결구는 새로운 선율 e(마디 40-47), 모티브 ϵ 를 변형시킨 d'(마디 48-51)와, 모티브 α 의 확장인 a4(마디 52-55)로 나눌 수 있다.

발전부(마디 56-102)는 사용된 소재에 따라 5부분으로 나뉘어진다. 제1주제의 발전인 a5(마디 56-64), 제2주제의 발전인 c'(마디 65-72), a의 변형인 a6(마디 73-77), 새로운 음악적 소재인 f(마디 78-92), 다시 a의 변형인 a7(마디 93-102)이다.

재현부(마디 103-161)는 E \flat 조성 안에서 제시부가 그대로 재현된 후 종결구에서 제2주제의 확장형인 a2'-c'+d(마디 154-161)이 나타난다.

코다(마디 162-173)에서는 제2주제가 확장된 형태와 발전부에 처음 등장했던 소재를 사용한 새로운 형태인 d'+f'(마디 162-165)가 사용되었고, 발전

부 소재의 변형인 f“(마디 166-173)으로 마친다.

브람스는 음악적 철학이나 이상은 베토벤과 닮았지만, 대조를 이루는 두 개의 주제를 반드시 필요로 하였던 베토벤과는 달리 주제의 변형에 관심을 더 가졌다. 주제가 질서 정연하게 서로 대비되는 상황보다는 두 주제가 연출하는 분위기의 변화에 초점을 맞춘 것이다.¹⁶⁾ 이와 같이, 악곡에 나타난 작은 주요 모티브들이 곡 전체에 걸쳐서 발전부적인 성격을 가지고 등장하는데, 이것은 이 소나타뿐만 아니라 브람스의 성숙한 대규모 작품들에서 발견되는 특징이기도 하다.¹⁷⁾

16) 윤유리, “Johannes Brahams의 Piano Sonata No.3 in f minor, Op.5 에 관한 분석 연구,” (전남대학교 석사학위논문, 2006), 12.

17) 김문자 외 4명, 『새 들으며 배우는 서양음악사-본문2』 (서울: 심설당, 2008), 596-597.

<표 2> 제1악장 구성

구성		악구	마디	조성
제시부	제1주제	a	1-4	E ♭
	경과구1	a1-a2-b-a3	5-21	
	제2주제	c	22-27	B ♭
	경과구2	d	28-39	
	종결구	e-d'-a4	40-55	E ♭
발전부	제1주제의 발전	a5	56-64	E ♭ -g
	제2주제의 발전	c'	65-72	g
	제1주제의 발전	a6	73-77	G-c-b- B ♭ -b-E ♭
	새로운 소재	f	78-92	
	제1주제의 발전	a7	93-102	
재현부	제1주제	a'	103-106	E ♭
	경과구1	a1'-a3'	107-113	
			114-119	A ♭
	제2주제	c	120-125	C ♭
	경과구	d	126-137	E ♭
	종결구	e-d'-a4'	138-153	
a2'-c'+d'		154-161	E-E ♭	
코다	코다	d'+f'	162-165	E ♭
		f''	166-173	

가) 제시부

브람스는 제시부에서 제1주제와 제2주제를 제시하고 특히 제1주제 모티브의 다양한 변형을 악곡 전반에 걸쳐 사용한다. 특히 경과구1에서 제1주제에서 파생된 다양한 유형의 변화를 제시하고 있다.


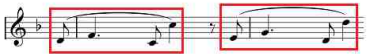
(1) 제1주제

제1주제(마디 1-4)는 4마디로 구성되며 이 1주제는 선행악구(마디 1-2)와 후행악구(마디 3-4)로 이루어져 있다. 선행악구의 마디 1에 모티브 α 가 제시되며 음정의 상·하행으로 도약하는 모티브인 β 가 서로 대조되며 제시된다. 제1주제에 제시된 모티브 α 와 β 는 1악장 전반에 걸쳐 다양한 모습으로 변화한다. 마디 1-2 선행악구의 피아노 부분에서는 으뜸화음을 아르페지오로 제시하여 시작하면서 왼손의 베이스가 순차 상행($E\flat - F - G - A\flat$)한다.

<악보 1> 제1악장 마디 1-4

The musical score shows the first four measures of the first movement. The top staff is for Clarinet in Bb, and the bottom staff is for Piano. The key signature has two flats (Bb major), and the time signature is 3/4. A bracket above the first four measures is labeled '제 1주제의 제시'. The first two measures are labeled '선행악구' and the last two '후행악구'. In the first measure, a motif labeled '모티브 α' is shown. In the second and third measures, motifs labeled '모티브 β' are shown. The piano part features a bass line with notes Eb, F, G, and Ab, which are circled and labeled '피아노의 베이스 선율 순차진행'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic.

<표 3> 제1악장 모티브 α, β

<p>제1주제 모티브 α (마디 1-2)</p>	
<p>제1주제 모티브 β (마디 3-4)</p>	

(2) 경과구 1

마디 1부터 진행되던 베이스의 순차 상행은 마디 6에서 으뜸음인 E \flat 에 도달함으로써 강한 E \flat 의 조성감을 갖는다. 마디 4에서 10도 도약(모티브 β 의 사용)하여 클라리넷에서 모티브 α 의 형태로 선율을 노래한다. 이때 한번에 8도 하행하는데, 마디 8의 반중지 후 모티브 α 의 변형이 나타난다. 선율의 음정관계는 같고, 리듬형이 축소되어 나타나 브람스의 주제 발전기법을 뚜렷하게 보여준다. 이어 펼침화음으로 딸림7화음을 나타낸 뒤 으뜸화음으로 해결된다. 마디 9-10에서 볼 수 있듯, 이 곡에서 브람스가 악구를 종결짓는 과정에서 자주 사용한 기법은, 한 박을 셋잇단음표·16분 음표·다섯 잇단음표로 분할한 리듬이 등장하는 것이다. 브람스는 이러한 리듬 변화기법을 프레이즈를 마무리할 때 자주 사용하였다.

<악보 2> 제1악장 마디 5-10

5 각각 8도 하행하는 모티브 α 의 변형

9 각각 8도 하행하는 모티브 α 의 변형 박자 분할 사용

più p *dolce* *pp* *p dolce*

마디 11-14에는 모티브 α 가 피아노 왼손의 베이스에서 각 마디마다 상행(E \flat -F-G-A \flat)하는 것을 볼 수 있다. 또한 아르페지오 반진행을 통한 피아노의 오른손과 클라리넷의 대화기법이 나타난다.

<악보 3> 제1악장 마디 11-14

간주의 역할을 하는 마디 15-17에서는 제1주제의 두 핵심 모티브를 혼합한 형태가 제시된다. 모티브 β 가 10도 도약하는 음형으로 피아노가 선율을 장악하며, 도약은 8도, 6도로 점점 폭이 줄어든다. 그 안에서 모티브 α 의 전위형태가 등장한다.

<악보 4> 제1악장 마디 15-17

마디 18부터는 클라리넷이 주선율인 모티브 α 를 연주한다. 모티브 α 의 축소형이 연속 두 번 더 나오면서 이어지는 부분에서 발생하는 패턴에서 새로운 모티브 γ 가 등장한다. 마디 19의 피아노에서 Ger 6화음이 등장하나 해결되지 않고 V7 사용하면서 딸림조의 제2주제가 시작된다.¹⁸⁾ 제2주제가 시작되기 전 프레이즈의 마무리에서 한 박을 셋잇단음표와 16분음표로 분할하여 마무리하는 특징을 볼 수 있다.

<악보 5> 제1악장 마디 18-21

<표 4> 제1악장 모티브 γ

제1악장 모티브 γ (마디 19-20)	
---------------------------------	--

18) 정진욱, “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석,” (경희대학교 석사학위논문, 2016), 32.

(3) 제2주제

제2주제는 제1주제의 으뜸화음인 E♭ 장조의 딸림조인 B♭ 장조로 전조된다. 이 전조방법은 고전적인 소나타 형식의 틀을 따른 것이다. 주선율은 클라리넷이 먼저 연주하고 그 뒤를 피아노가 따라 나오는 카논기법이 사용되고 있다. 마디 22-23에서 등장하는 제2주제의 핵심모티브 δ는, 경과구2와 발전부에서 자주 등장하며 변형·발전된다. 프레이즈의 끝부분인 마디 27에서는 4분 음표 세 개의 리듬이 반진행하며 강조된다.

<악보 6> 제1악장 마디 22-27

<표 5> 제1악장 모티브 δ

<p>제1악장 모티브 δ (마디 22-23)</p>	
----------------------------------	--

(4) 경과구2

제2주제 제시 후 바로 마디 28부터 제2주제가 변형되어 나온다. 이 때 변형되어 등장한 모티브 ϵ 의 음형이 등장하는데, 이때까지의 모티브가 단편적인 선율이었다면 모티브 ϵ 는 클라리넷과 피아노를 합한 3성부의 음형이다. 마디 38까지 이 음형으로 음악이 진행된다. 또한 마디 29-38에 걸쳐 왼손 베이스에서 B \flat 조의 딸림음인 F음을 페달포인트로 사용하여 마디 40에서 으뜸화음으로 해결하는 진행감을 갖게 하였다. 마디 30의 클라리넷에서 싱크로페이션을 이용한 멜로디 진행이 나타나는데, 이 음정관계가 발전부와 코다에서 매우 중요하게 사용된다.

<표 6> 제1악장 모티브 ϵ

<p>제1악장 모티브 ϵ (마디 28)</p>	
---	--

<악보 7> 제1악장 마디 28-39

The musical score consists of two systems, measures 28-33 and 34-39. The top system (measures 28-33) features a violin line with a melodic motif and piano accompaniment. Annotations include '제 2주제의 변형' (Transformation of the 2nd subject), '모티브 ε' (Motif ε), 'dolce', '싱크로네이션을 사용한 선율변화' (Melodic change using synchronization), and 'dim.'. The piano part includes 'pp' and 'D-P' markings. The bottom system (measures 34-39) continues the violin line with '2주제 리듬의 축소' (Reduction of the 2nd subject rhythm), '모티브 ε의 변형' (Transformation of Motif ε), 'cresc.', '악기를 마무리 할 때 음가를 분할하는 모습' (Appearance of dividing pitch values when finishing the instrument), and '반진행' (Retardation). Dynamics include 'dolce', 'cresc.', 'f', and 'f'. The piano part includes 'D-P' markings.

(5) 종결구

제시부의 종결구는 마디 40부터 시작되며 e(마디 40-47), d'(마디 48-51), a4(마디 52-55)로 나눌 수 있다. 클라리넷에서 제1주제의 선행악구가 변형된 주선율과 제1주제에서의 반주를 연상시키는 음형을 피아노의 셋잇단음표 분산화음으로 노래한다. 앞에서부터 이어져 오던 피아노 왼손 베이스의 페달 포인트는 이 부분의 으뜸음인 B \flat 음을 강조하여 안정적인 조성감을 느끼게 한다. 마디 44에서는 마디 40의 주선율을 피아노의 상성부에서 연주하고, 클

라리넷과 피아노의 왼손이 분산화음 반주형태를 주고받으며 음악을 채워나간다. 마디 46부터 이어지는 두 마디의 피아노 간주는 멜로디를 복잡한 화성 위에 나타냄과 동시에 조성을 모호하게 함으로써 다음 악구로 연결시킨다.¹⁹⁾

<악보 8> 제1악장 마디 40-51

40 2주제의 후행악구와 1주제의 선행악구에서 유래한 새로운 멜로디

44 피아노에서 모방 화성변화 위에 나타나는 멜로디

48 모티브 ε

19) 정진욱, “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석,” (경희대학교 석사학위논문, 2016), 37.

소중결구의 마지막 프레이즈인 마디 52에서 제1주제 첫머리를 연상시키는 주제와 반주가 재현된다. 피아노의 베이스가 순차 상행하는 부분도 제1주제의 반주부를 떠올리게 한다. 마디 53에서는 싱코페이션을 이용한 제1주제의 변형된 형태가 나오고, 마디 54에서는 그 변형의 일부분을 두 번 이용한다. 마디 55에서는 셋잇단음표의 음가 분할을 이용하여 악구를 마무리하는 과정을 볼 수 있다. 이 때 조성은 마디 55에서 E \flat 의 V $_7$ 으로 반종지한 뒤 마디 55에서 I로 해결한다. 이렇게 종지를 발전부의 시작으로 미룬 것도 브람스 소나타의 특징이라고 할 수 있다.

<악보 9> 제1악장 마디 52-55

The musical score shows measures 52 to 55. Measure 52 is marked with a piano (*p*) dynamic and contains the annotation "1주제 형태의 등장" (Appearance of the 1st theme form). Measures 53 and 54 are grouped by an oval and labeled "싱코페이션을 이용한 선율변형" (Melodic variation using syncopation). Measure 55 features a triplet of eighth notes and is labeled "음가의 분할" (Division of the note value). The score concludes with a V $_7$ chord in the right hand.

나) 발전부

발전부는 크게 다섯 가지 부분으로 나뉘어진다. 그 중 제1주제를 발전시키는 부분과 제2주제를 발전시키는 부분으로 나눌 수 있는데, 흥미롭게도 브람스는 제1주제를 더욱 다양하게 변화 발전시킨다. 또한 새로운 소재를 등장시키는 모습을 볼 수 있는데, 이 새로운 소재는 코드에서 변형되어 나타난다.

(1) a5(제1주제의 첫 번째 발전): 마디 56-64

이 곡에서 마디 52에 제1주제를 연상시키는 형태가 있으나 곧 마디 55에서 악구가 5도 화성으로 종결되고 마디 56의 피아노에서 a형태의 발전을 시작하는 것으로 보아, 마디 56부터를 발전부로 보는 것이 타당하다고 사료된다. 마디 56부터 마디 64까지는 제1주제 선율의 모티브 α 가 축소된 형태로 3번에 걸쳐 나타난다. 모티브 β 를 이용한 마디 60의 흐름은, 제1주제 제시부의 피아노 간주(b, 마디 15-17)의 변형된 형태이다. 마디 63에서 클라리넷이 모티브 α 를 다시 한 번 연주한 뒤, 마디 64에서 셋잇단음표와 16분음표들로 프레이즈를 마무리한다.

<악보 10> 1악장 마디 56-64

56

모티브 α

모티브 α 의 변형

모티브 β

모티브 α

음기분할로 프레이즈 마무리

fp

(2) c'(제2주제의 발전): 마디 65-72

제2주제를 이용한 발전은 마디 65-68의 네 마디에 걸친 클라리넷의 페달포인트와 피아노의 제2주제 제시로 시작된다. 제2주제는 원래 제시부에서 카논형태로 진행하였으나, 발전부에서는 피아노에서 4마디동안 옥타브 진행하여 유니즌적 효과를 낸다. 이것 역시 브람스의 발전적 변주 기법에 해당한다고 할 수 있겠다. 마디 69에서는 다시 제2주제가 클라리넷과 피아노에서 카논형태로 분산된다. 클라리넷이 선행하고 피아노가 한 박 뒤에서 같은 음형으로 후행한다.

<악보 11> 제1악장 마디 65-72

The image displays a musical score for measures 65-72. Measure 65 features a Clarinet part with a pedal point (P-P) and a Piano part with the second theme (2주제) in fortissimo (fp). Measure 69 shows a Clarinet part in sotto voce and a Piano part with a canon (Canon) between the two instruments.

(3) a6(제1주제의 두 번째 발전): 마디73-77

마디 73에서는 셋잇단음표의 분산화음 위에서 제1주제 선율이 다시 한번 등장한다. 이어 마디 74의 클라리넷 부분에서는 제1주제 선율에서 파생된 모티브 γ 가 등장한다. 셋잇단음표 분산화음과 모티브 γ 의 8분음표가 2:3 리듬을 사용해 음악 진행에 긴장감을 준다. 모티브 γ 는 이어지는 발전부에서 클라리넷과 피아노에 번갈아 등장하는 핵심적인 소재가 된다.

<악보 12> 제1악장 마디 73-77

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 73 and 74. Measure 73 features a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 74 continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system covers measures 75 and 76. Measure 75 shows the piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 76 features a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The score includes annotations for motifs α and γ , and dynamic markings such as *p dolce*, *dolce*, and *dim.*.

(4) f(새로운 소재): 마디78-92

마디 78-86에는, 셋잇단음표 음형의 새로운 모티브 형태가 나타난다. 소나타 형식의 발전부에서는 제시부에서 등장했던 주제들을 발전시키는 것이 일반적이지만, 브람스는 소나타 형식을 사용한 악곡에서 발전부에 새로운 소재를 등장시키는 수법을 종종 사용하는데, 그 예로 브람스의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op.100>의 제1악장을 들 수 있다. 이 부분에서는 2:3 리듬의 대조를 극대화한 클라리넷과 피아노 간의 대화가 이루어지며 셋잇단음표의 상·하행과 피아노의 반진행, 급격한 화성변화 등이 나타난다.

<악보 13> 제1악장 마디 78-86

The musical score for measures 78-86 of the first movement of Brahms' Sonata for Violin and Piano, Op. 100, is presented in two systems. The first system covers measures 78-83, and the second system covers measures 84-86. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/3. The violin part (top staff) features a melodic line with a 2:3 rhythmic contrast, highlighted by circles around measures 78-83. The piano part (bottom staff) provides harmonic support with triplets and dynamic markings such as *dolce*, *poco cresc.*, *più p*, and *pp*. A box labeled '2:3 리듬의 대조' (2:3 Rhythmic Contrast) is placed between the staves in measure 78. The score concludes with a triplet in measure 86.

마디 87부터 피아노의 셋잇단음표가 반진행하며 크레센도하여 음의 폭을 넓혀간다. 최고음에 도달한 피아노 반주 위에 마디 88부터 클라리넷이 8분음표로 된 선율을 포르테로 노래한다. 이 클라이막스 부분에서도 2:3리듬을 사용하였다. 이어 마디 89에서 클라리넷에 모티브 α 가 등장하고, 피아노와 음형을 주고받으며 마디 92에서 프레이즈를 마무리한다.

<악보 14> 제1악장 마디 87-92

(5) a7(제1주제의 세 번째 발전): 마디 93-102

재현부의 마지막 부분에는 잦은 조성변화와 모티브의 축소를 통해 재현부로 진행한다. 마디 93에서 모티브 α 가 피아노에서 다시 등장한다. 이때

피아노의 베이스에서 G \flat 음을 페달포인트로 사용한다. 이어 마디 94에서는 반음 위에서 모티브 α 의 축소형태가 연주되는데, 이 때 페달포인트는 G \flat 에서 F \sharp 으로 이명동음 전조한다. 이때 클라리넷이 연주하는 선율은 제2주제 직전에 등장하였던 모티브 γ 이다. 마디 95에서는 음정관계만이 남고 리듬 형태가 최소화된 모티브 α 의 형태가 상행 진행한다. 이때에도 왼손 베이스의 페달포인트는 계속된다. 두 번의 클라이막스와 하행을 거쳐서 마디 99에서는 E \flat Major 조성의 딸림음인 B \flat 음을 페달포인트로 이용하여 E \flat Major의 I로 해결하려는 움직임을 볼 수 있다.

<악보 15> 제1악장 마디 93-102

93

모티브 γ

cresc.

모티브 α 의 축소

fp *f* *p*

98

p *dolce*

1주제의 등장 암시

f *p* *mf* *p dim.* *molto dolce*

B \flat 음의 페달포인트 = E \flat 조성의 V

다) 재현부

(1) 재현부 제1주제

마디 103에서 E♭ Major의 조성으로 도달하고 제1주제가 재현된다. 이때 피아노의 펼침화음 반주가 8분음표에서 셋잇단음표로 변화되어 나타난다.

<악보 16> 제1악장 마디 103-106

The musical score for measures 103-106 is presented in three systems. The first system shows measure 103 with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a dynamic marking of *p*. The second system shows measures 104-106 with a grand staff (treble and bass clefs) and a dynamic marking of *p*. A text box above the grand staff reads "8분음표에서 셋잇단음표로 바뀐 반주형태" (Rhythm changes from eighth notes to triplet eighth notes). The bass line in the grand staff features triplet eighth notes. The key signature is indicated as E♭ M in a box at the bottom left.

(2) 재현부 경과구1

마디 107-112도 제1주제에서와 같은 음정·도수로 진행되다가 마디 113에서 변화가 생긴다. 112에서 클라리넷의 아르페지오를 피아노에서 모방하는 점이 제1주제와 다르다. 이 변형 역시 주제의 변형을 통해 곡을 진행시키는 브람스 특유의 발전기법이라고 할 수 있다.

<악보 17> 제1악장 마디 107-113

107

112

p

pp

dolce

dolce

제시부에는 없던 피아노의 아르페지오 응답 음형 등장

제시부에서 볼 수 있었던 ‘b(마디 15-17)’ 형태의 악구가 이곳에서는 나타나지 않는다. 클라리넷이 모티브 *a*와 그 변형을 노래하고(마디 114-115), 피아노가 응답한다(마디 116). 피아노에서는 셋잇단음표 아르페지오가 화성을 나타낸다. 재현부의 반주형태는 대체적으로 셋잇단음표가 즐겨 사용된다. 마디 118에서 클라리넷이 셋잇단음표 분산음형으로 프레이즈를 마무리한다.

<악보 18> 제1악장 마디 114-119

(3) 재현부 제2주제

제시부에서와 같은 음형·음정관계로 제2주제가 재현된다. 제시부에서는 E♭ 조의 딸림조인 B♭의 제2주제가 나타났으나, 재현부의 제2주제는 제1주제의 5도권 단계별 이조의 도착점으로 C♭ 조로 나타나는 차이가 있다.²⁰⁾

20) 정진욱, “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석,” (경희대학교 석사학위논문, 2016), 51.

<악보 19> 제1악장 마디 120-125

120 2주제의 재현

p *più p*

p sotto voce *pp*

Cb Major

(4) 재현부 경과구2

마디 126-137 에서는 조성이 C \flat 에서 전조되어 E \flat 으로 나타난다. 이는 곡의 후반부로 들어서면서 원조로의 회기본능을 강하게 하는 부분이기도 하다. 이어지는 제2주제의 경과구 그리고 소종결구는 브람스가 고전시대 소나타 양식에 깊은 애정을 갖고 있음을 증명하듯 원조로 돌아온 E \flat 를 사용한 동일한 음형이 진행된다.

(5) 재현부 종결구

마디 138-153도 조성만 달라지고 제시부에서와 같은 음정·도수로 진행 되는데, 마디 142-143의 피아노 오른손 부분에서 나오는 멜로디가 옥타브 음정으로 나오며 강조된다.

<악보 20> 제1악장 마디 142-145

142 옥타브음형

제시부에서와 같은 음형으로 소중결구가 진행된다. 마디 156에서 피아노의 아르페지오가 셋잇단음표로 바뀌고, 클라리넷의 선율은 이전보다 음가가 확장되어 새로운 형태를 제시한다. 피아노의 베이스도 마디 157부터 변화된다.

<악보 21> 제1악장 마디 154-157

154 dolce

재현부 종결구의 마지막 부분인 마디 158-161은, 각기 다른 곳에 나왔던 두 소재가 수직적으로 혼합된 부분이다. 피아노 파트에서는 제2주제의 선율의 일부분을 가져와 피아노의 오른손과 왼손이 카논진행을 하고 있다. 이때 클라리넷에는 제1부 제2주제 경과구에서 나왔던 선율이 재등장한다. 세 파트가 각기 다른 선율을 노래하지만 화성 진행이 조화롭다. 이 선율진행 후 마디 161에서 한 박자의 쉼 뒤에 급격한 반음계적 전조를 통해 E Major의 코다로 진입한다.

<악보 22> 제1악장 마디 158-161

The image shows a musical score for measures 158-161. The top staff is for the Clarinet, starting at measure 158, with the title '2주제 변형 모티브'. The melody is marked 'molto dolce sempre' and 'dim.'. The bottom staff is for the Piano, with the title '2주제의 모티브로 Canon진행'. It shows a canon between the right and left hands, marked 'molto dolce sempre'. The piano part starts with a key signature of two flats (B-flat major) and ends with a key signature change to E Major, indicated by 'EM' and 'EbM' at the beginning and end of the staff respectively.

라) 코다

브람스의 코다는 몇몇 중요한 요소들로 만들어진 발전부적 경향을 가지기도 하고, 하나의 요소를 여러 가지 후렴구처럼 조화시키는가 하면, 요소들을 나열하기도 한다. 이 곡에서는 제2주제를 발전시킨 형태와 발전부에서 새로 등장한 소재를 이용하여 코다를 작곡하였으며, 이것은 제2의 발전부적 경향을 갖는다. 이 곡은 마디 154부터 제1주제의 발전형태가 제시되고 있어 이 부분을 코다로 보는 견해도 있으나, 마디 162부터 조성의 변화로 앞부분과 확연한 대조를 이루고 있으며 발전부의 새로운 소재와 제2주제가 변형된 소재를 혼합하여 곡을 종결한다고 사료되어 마디 162-173을 코다로 분류하였다.

지시어 ‘트란퀼로(Tranquillo²¹⁾)’가 표기되어 서정적이고 낭만적인 선율을 노래하는데, 이 때 연주자는 지시어가 의미하는 것이 템포의 변화가 아닌 분위기임을 숙지하여야 한다.

마디 162-165에서는 클라리넷이 발전부에서 나왔던 음형으로 노래하고, 피아노는 제2주제의 변형소재를 노래한다. 마디 166-169에서는 역할이 반대로 바뀐다. 마디 170-173에서는 번갈아가며 주선율을 연주하며 상행하고 E♭ 코드로 마무리된다. 코다에서 주제선율의 동기가 아닌, 발전부의 음형이나 주제선율의 변형된 음형이 쓰이는 것은 고전적인 소나타형식의 틀을 벗어난 낭만적인 시도라고 볼 수 있다.

21) Tranquillo: 고요한, 평화로운, 부드러운

<악보 23> 제1악장 마디 162-173

162 **Tranquillo**

166

170 *cresc. rit. un poco* *f dim.*

cresc. rit. un poco *rf* *dim.*

2) 제2악장

일반적인 소나타 형식에 따르면 2악장은 느린 템포의 서정적인 선율로 노래하는 특징을 갖는다. 이 소나타 이전에 작곡한 클라리넷 트리오, 쿤텟, 클라리넷 소나타 1번은 모두 고전적인 2악장의 형태로 작곡되었으나, 이 곡의 2악장은 복합 3부분 형식과 빠른 템포로 되어있는 점이 특징이다. 제1악장과 같은 으뜸음조인 e \flat 단조이며 4분의 3박자의 3박 계통이다. 총 223마디로 이루어진 A부분(Allegro appassionato, 마디 1-80), B부분(Sostenuto, 마디 81-138), 그리고 A'부분(Tempo I, 마디 139-223)으로 구성된다.

<표 7> 2악장 구성

구성		마디	조성
A부분 Allegro appassionato	a	1-8	e \flat
	a'	9-16	
	b	17-20	D \flat \rightarrow e \flat
	b'	21-26	
	a+a	27-36	
	a''	37-48	e \flat
	c	49-65	
a+c	66-80		
B부분 Sostenuto	d	81-94	B
	d'	95-108	c \sharp
	e	109-120	
	d''	121-135 136-138	B
A'부분 Tempo I	a	139-148	e \flat
	a'	149-156	
	b	157-160	D \flat \rightarrow e \flat
	b'	161-166	
	a+a	167-176	
	a''	177-188	e \flat
	c	189-205	
a+c	206-223		

(1) A부분

마디 1-8에서는 제2악장의 주제선율이 클라리넷에서 제시된다. 못갖춘 마디로 시작하여 6도 도약하며 핵심 모티브를 노래하는데, 마디 3에서는 같은 모티브를 6도 위에서 연주하고, 마디 5에서는 모티브의 마침 형태가 확장되면서 길이가 4마디로 늘어난다. 피아노에서는 아르페지오의 반주형태로 화성을 나타낸다. 베이스 선율은 순차 하행하면서 클라리넷 선율과 반진행한다.


<악보 24> 제2악장 마디 1-8

1 **2악장 주제 모티브 a** **모티브 a**
Allegro appassionato
f *espress.*

poco f

5 **모티브 a의 확장**

<표 8> 제2악장 모티브 α

2악장 모티브 α	
------------------	--

클라리넷의 제시에 응답하는 피아노의 부분(마디 9-16)은 오른손의 멜로디가 8도와 3도+6도의 화음으로 진행하고, 왼손의 반주형태도 아르페지오에 화음이 더 추가된다. 이렇게 두터워진 형태를 통해 이 곡의 지시어가 Allegro appassionato임에도 결코 시간적으로 빠르고 가벼운 음악이 아니며, 음악적 내용을 담아 무게감 있게 연주해야 함을 알 수 있다.

<악보 25> 제2악장 마디 9-16

9

옥타브로 진행되는 멜로디 선을



13

마디 1-8에 제시된 멜로디와 반주에 화음이 추가됨

마디 17에서는 주제 선율에서 유래한 모티브 β 를 클라리넷이 연주하고
 마디 21-26에 걸쳐 피아노가 한 옥타브 위에서 모방하며 모티브를 사용한
 다. 마디 23-25에서는 이 모티브 β 가 헤미올라 형태로 변형되어 나타난다.

<악보 26> 제2악장 마디 17-26

17 모티브 β 의 리듬형태

주제선율에서 유래한 모티브 β

mf 불협화음의 지속음화

23 모티브 β 와 그 리듬형태를 사용한 멜로디

헤미올라

모티브 β

<표 9> 제2악장 모티브 β

제2악장 모티브 β	
주제선율에서 유래한 모습	

마디 27-36은 e♭m 의 이명동음인 f# minor로 전조되었다가 다시 e♭m 로 돌아오는 과정이다. 클라리넷 부분의 3마디에 걸친 선율은(마디 28-30), 모티브 α의 확장형이다. 마디 35에서 피아노에 모티브 α가 다시 등장한 뒤 2악장 주제의 반복으로 진행된다.

<악보 27> 제2악장 마디 27-36

27 *fp* 모티브 α의 앞부분을 늘려 확장시킴

ff *fp* *ff*

e♭ minor f# minor

32 *fp* 모티브 α

ff

e♭ minor

마디 37-48은 변형된 반주부로 인해 완전한 반복이 아닌 a' 로 분석하였다. 마디 47에는 피아노에서 5박을 머무르며 일시 정지되는 것 같은 효과가 나타난다. 빠르게 진행하던 앞부분에서 다른 프레이즈로 분위기를 전환하기 위한 방법으로 이러한 긴 음표가 사용되었다.

<악보 28> 제2악장 마디 37-48

37

반주형태의 변화: 3도화음 추가 및 아르페지오의 변형



42

Pause 역할

마디 49에서 주제선율에서 유래한 4음 순차하행의 모티브 γ 를 이용한 멜로디가 등장한다. 마디 49-52에는 클라리넷이, 마디 53-55에는 피아노가 선율을 모방한다. 마디 56부터는 클라리넷과 피아노 오른손에서 반진행 하며 모티브 γ 를 계속해서 변화 발전시킨다.

마디 63에서는 피아노 왼손의 펼침화음으로 감 7화음을 뚜렷하게 나타낸다. 마디 64에서 바로 해결하지 않고, 마디 65의 G. P를 사용하여 해결을 지연시킨다. 이 G. P는 쉽표 동안에도 감 7화음의 긴장감을 유지시키는 장치라고 볼 수 있다.

<표 10> 제2악장 모티브 γ

제2악장 모티브 γ	
주제선율에서 유래한 모습	

마디 63의 감화음은 여전히 해결되지 않았으며, 음길이가 3배로 확장된 주제가 클라리넷 성부에 등장한다(마디 66). 주제는 확장된 반면, 피아노 반주는 기존의 펼침화음에서 응집된 화음으로 축소되었다. 리듬형태의 변형을 이용한 변화도 볼 수 있는데, 마디 66-71에서는 3박 계통의 박자를 사용하였고, 마디 73-74에서는 2박 계통으로 축소시킨 형태의 박자변화가 있다. 화성진행은 연속적인 중지형을 통해 마디 77의 으뜸화음을 향해 흘러간다.

<악보 30> 제2악장 마디 66-80



66

모티브 α 의 시작을 3배 확대시킨 형태

espress. 모티브 γ

모티브 γ 의 변형 dolce dim.

p 3박 계통으로 진행하는 반주부

pp

73

모티브 γ 모티브 γ 의 변형

2박 계통으로 변화된 반주부

dim.

(2) B부분

제2악장 B부분은 소스테누토로 부드러운 렌틀러풍이다.²²⁾ 특정한 수직적 음형으로 수평적 선율을 이루고 있으며, 조성과 빠르기 변화로 A부분과는 대조된다. 조성은 B Major로 다소 도전적으로 전조되어 있으나 이것은 A파트의 e♭m을 d#m로 이명동음 처리하여 d#의 관계조인 B Major에 도달한 것으로 해석할 수 있다. 마디 89-94에서 볼 수 있듯, d#m의 구성음인 E#음을 통해서도 d#m라는 해석을 뒷받침한다. 이러한 전조방식은, 고전시대의 전조기법인 완전한 관계조로의 전조를 탈피한 낭만시대적인 기법이다.

마디 81부터 14마디에 걸쳐 피아노 솔로로 시작된다. 마디 95부터는 피아노에서 제시한 선율을 클라리넷이 모방하여 연주한다.

22) 음악지우사 편, 『브람스』, 321.

<악보 31> 제2악장 마디 81-94

81 **Sostenuto**

피아노에서 새로운 주제 제시

f ma dolce e ben cantando

B Major

85

90 **d# minor (d# = eb)**

<악보 32> 제2악장 마디 95-108

95 클라리넷에서 주선율 모방

p ma ben cantando

103

cresc.

피아노로 옮겨진 멜로디

cresc.

마디 109부터 시작된 모호한 조성의 선율은 마디 112에서 G# Major로 확립되고 2마디 간격으로 동형 진행한다. 2마디 간격의 동형진행의 마지막인 마디 119-121는 C#-Cx-D# 으로 반음계적 진행을 통해 D# Major 조로 주제를 재현한다.

<악보 33> 제2악장 마디 109-120

109 2마디 단위로 동행진행

f cresc. G# M cresc.

114 반음계적 진행을 통한 전조

C# - C## - D

마디 121에서 마침내 클라리넷과 피아노의 선율이 합쳐진다. 마디 125부터 시작된 클라이막스 프레이즈를 지나서 B Major에 도착한다. 마디 126-128에는 2박 계통의 헤미올라 리듬 사용으로 더욱 긴장감을 갖게 한다. 마디 130-131, 133-134에서도 2박 계통 리듬을 등장시켜, 3박 계통과 혼합하여 사용한다. 이전의 마디 119-121에서 보여줬던 반음계적 화성진행이 마디 135-138에서 B->B \flat 으로 다시 한 번 나타나면서 이어질 A'부분이 원조인 e \flat minor로 관계있게 전조된다.

<악보 34> 제2악장 마디 121-138

121 피아노와 클라리넷이 함께 멜로디 연주

헤미올라블 사용한 2박계통의 진행

129 2박계통

2박계통 BM에서 B♭M으로 가는 연결구

rit. dim. p PP 반음계적 전조

(3) A'부분

A'부분은 피아노에서 모티브 α 가 한번 회상하듯 제시된 뒤 앞부분과 동일하게 진행된다. 이어지는 마디 149-205도 A부분과 동일하다.

<악보 35> 제2악장 마디 139-148

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 139 to 142, with a box highlighting measures 139-142 labeled '모티브 α'. The piano part has dynamics *f* and *poco f*. The second system covers measures 143 to 148, with the clarinet part starting at measure 143 marked 'espress.' and the piano part ending with a dynamic of *f*.

마디 206부터 등장하는 클라리넷 선율은 모티브 α 의 확장, 모티브 β 의 전위 그리고 모티브 γ 의 확장으로 이루어진다. 또한 마디 217-222의 피아노 부분은 마디 77-79와 음정은 같으나 음의 길이가 2배 확장되어 있다.

<악보 36> 제2악장 마디 206-223

206 **모티브 α 의 확장** **모티브 γ**

212 **모티브 β 의 inversion** **모티브 γ** **모티브 β 의 inversion**

217 **마디 77-79를 2배 확장**

3) 제3악장

브람스에게 있어서 옛 음악의 연구는 자신을 점검하는 중요한 역할을 하였다. 이러한 연구를 통해 더욱 성숙해진 브람스의 작곡기법들은 변주곡 형식에서 빛을 발하고 있다. 1854년 이후 브람스는 자신의 음악적 사고를 표현 하는데 변주곡이 가장 적합하다고 생각하여 이전의 작곡가들과는 달리 변주곡을 훨씬 독립된 양식으로 발전시켰다. 소나타 안에서 악장으로 삽입하거나, 독립적인 피아노 작품들에도 변주곡 형식이 많이 사용된다. 브람스의 변주곡들은 작은 모티브를 기초로 하여 화성과 리듬의 변형 등을 통해 발전해 간다. 이러한 모습은 바흐의 변주곡과 흡사하기도 하다. 또한, 각 변주곡마다 간간히 다시 소개되는 주제 모티브들로 인하여 각각의 변주곡들이 독립성을 가지고 있다.²³⁾

제3악장은 총 153마디의 변주곡 형식(Theme and Variations)이며, 이 것은 브람스가 작곡한 마지막 변주곡이다. 변주곡 형식을 사용하고 있지만 악보에 변주라는 표기는 되어있지 않고 겹세로줄로 각 변주가 구분되어 있다. 따라서 각 변주 사이에 공백 없이 박자의 흐름대로 진행하게 된다. E♭ 장조의 조성 안에서 8분의 6박자로 쓰여 있으며 Andante con moto라는 지시어가 붙어있다. 악장의 형식구조는 주제(마디 1-14)와 다섯 개의 변주(마디 15-97) 그리고 코다(마디 98-153)로 이루어져 있다. 변주곡들은 성격 변주(Character Variation)로 자유롭게 변형되어 있다.

23) 윤유리, “Johannes Brahms의 Piano Sonata No.3 in f minor, Op.5 에 관한 분석 연구,” 17.

<표 11> 3악장 구성

구성		마디	조성
주제		1-14	E ♭
변주	I	15-28	
	II	29-42	
	III	43-56	
	IV	57-70	
	V	71-97	e ♭
코다		98-153	E ♭

1) 주제

3악장은 클라리넷이 4마디의 주제 선율을 제시하며 시작된다. 붓점 리듬의 모티브 α 로 선율을 만들어 3마디까지 부드러운 선율로 진행 후, 모티브 β 의 음형으로 프레이즈를 마무리한다. 마디 1-2는 선행악구, 마디 3-4는 후행악구로 볼 수 있다. 이어서 피아노에서 주제의 선행악구를 모방하고, 후행악구의 멜로디는 클라리넷이 연주한다.

조표에는 조성이 E ♭로 표기되어 있으나, 마디 1-8의 조성은 베이스의 B ♭음을 중심으로 E ♭의 딸림화음 안에서 흘러가며 으뜸화음으로 해결되지 않아 화성적인 모호함을 느낄 수 있다.

마디 9-10에서는 피아노의 2마디의 짧은 간주가 나타난다. 이 간주의 조성은 g로, 원조인 E♭의 딸림조인 B♭과의 관계조이다. 마디 11-12에서는 주제의 후행악구가 변형된 형태로 등장한다. 모티브 α의 8분음표 음형을 16분음표로 분할하였다. 마디 12에서는 모티브 α 선율이 피아노에 나타난다. 마디 12에서 E♭의 V/IV 화음 등장 후 마디 13에서 IV로 해결된 뒤, 마디 14에서 변격중지로 으뜸화음에 도달한다. 열 네 마디동안 V 화성으로 끌고 온 뒤 해결한다는 점에서 브람스가 프레이징의 긴 호흡을 의도함을 볼 수 있다.

<악보 38> 제3악장 마디 9-14

9

모티브 α의 변형

cresc.

f

gm: i

III

E♭M: V

12

모티브 β

f

p calando

모티브 α

f

p calando

IV I

2) 변주

(1) 제1변주(마디 15-28)

첫 번째 변주는 선율 변주로 모티브 α 의 음형이 ♪♪ 로 축약된 것과 피아노에서 붙임줄을 이용한 당김음 형태가 특징적이다. 화성과 조성은 주제와 동일하다. 클라리넷의 선율은 주제의 주요 음으로 최소화되어 단순하게 진행된다. 이와 같이 2성의 대위법적 진행을 사용해 성부를 축약한 것은 이어질 변형에서 대위성부를 확장시키기 위한 작업으로 볼 수 있다. 클라리넷의 선율은 마디 19에서 피아노의 성부로 이동하고, 2성 대위법은 한 성부가 늘어난 3성이 된다. 이 때 피아노에서는 마디 15-18에 나왔던 당김음 형태가 사라졌다가 다시 클라리넷이 선율을 노래할 때 등장한다.²⁴⁾

24) 정진욱. “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석.” (경희대학교 석사학위논문, 2016), 82-83.

<악보 39> 제3악장 마디 15-22

15 선행악구 후행악구

poco f 최소화된 모티브 a

poco f *p dolce*

붙임줄을 이용한 당김음사용

19 선행악구 후행악구

p

마디 23에서 다시 주제 멜로디형태가 클라리넷에서 나오고, 피아노의 오른손은 당김음 음형으로 진행하며, 피아노 왼손에서는 멜로디 음형과 같은 형태로 클라리넷과 반진행한다. 이어 마디 27에 이르러 4성부까지 확장되며 대위법을 이루고 첫 변주가 마무리된다.²⁵⁾

25) 정진욱. “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석.” 84.

<악보 40> 제3악장 마디 23-28

23 **클라리넷과 피아노 왼손 성부의 반진행**

26

4성부 형태

(2) 제2변주(마디 29-42)

제2변주에는, 주제의 모티브 *a*가 축소된 선율이 나타나고 반주부에서는 분산화음이 등장한다. 또한 비교적 정적인 분위기의 제1변주와는 달리, 도약이 많은 셋잇단음표의 분산화음을 등장시켜 분위기를 생동감있게 변화시킨다.

화성적인 역할을 담당하는 피아노 왼손 파트에는 강박에 음정이 없고, 주제 선율의 강박에 화성의 형태를 나타내는 음을 배치하여 음악의 흐름안

에서 두 악기가 긴밀하게 협력하여 음형을 주고받아 자연스럽게 화성감이 느껴지도록 해야 함을 알 수 있다. 같은 음형이 다른 성부에서 등장할 때 반진행으로 나타나 음악의 균형미를 살리는 것 또한 이 부분의 특징이다.

<악보 41> 제3악장 마디 29-36

29 선행악구 후행악구

화성적으로 중요한 음정을 멜로디 강박에 배치

33 도약이 많은 셋잇단음표를 사용하여 생동감있는 분위기로 전환

피아노 파트로 주선을 이동

좀더 장식적으로 변화된 후행악구

molto *p e dolce*

<악보 42> 제3악장 마디 37-42

37 주 선율을 두 악기가 주고받는 모습

반진행

40

(3) 제3변주(마디 43-56)

제3변주는 주제에서의 화성을 유지하면서 32분음표를 사용하여 리듬을 변주한다. 작곡가는 이 부분에 특별히 *grazioso*라는 지시어를 삽입하였다. 리듬이 각 변주를 거치며 점점 세분화되고 있으며, 브람스는 이 세밀해진 음형을 통해 고도의 대위법을 사용하고 있다. 또한 피아노와 클라리넷이 서로 주고받는 대화기법이 잘 드러난 부분이다. 32분음표 리듬의 사용과 대화기법이 전체적으로 나타나며, 마디 49에서는 더 짧은 단위를 사용한다.

<악보 43> 제3악장 마디 43-50

43 **명확히 드러나는 대화기법**

grazioso

p grazioso

45 **대위법적 효과: 선율의 수평적 결합**

p

47

49 **수평적 결합**

마디 51-56역시 선율의 수평적·수직적 결합으로 이루어져 있다. 마디 55에서는 e♭m 조성의 색깔이 살짝 비쳤다가 G♭음이 제자리로 돌아오며 E♭M으로 종지한다.

<악보 44> 제3악장 마디 51-56

The musical score consists of three systems, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. Measure 51 shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the piano and a melodic line in the violin. Dynamic markings include *p* and *fp*. Measure 53 features a *dolce* marking, indicating a softer, more lyrical quality. Measure 55 returns to a more active texture with *fp* and *p* markings, ending with a fermata.

(4) 제4변주(마디 57-70)

제4변주는 시작부터 피아니시모의 다이내믹이 요구되고 마지막은 calando로 끝나는 차분한 부분이다. 수직적인 화음들이 전위되어 수평적 선율의 역할을 하는 특징이 있다. 주제에서처럼 E♭의 V로 시작되고 5도 화성이 계속 나타나는데, 으뜸음 E♭으로 저음에서 페달포인트의 울림을 주었다. 같은 화성임에도 이 페달포인트로 인해 V화성과 I화성이 동시에 들리는 특이한 사운드를 낸다. 처음으로 피아노가 먼저 주선율을 제시하는 것 또한 특징이다. 사실상, 이제는 주제의 모습이 거의 사라졌고 5도 화성으로만 희미하게 주제와의 연관성을 갖고 있다. 이전의 제1·2·3변주에서와는 달리 극단적으로 간소화 되었으며 간결한 화성진행이 주를 이룬다. 마디 61에서는 단순히 피아노와 클라리넷이 서로 역할을 바꾼 것 뿐만 아니라, 음형을 교차함으로서 나올 수 있는 음역대의 충돌을 줄이기 위해 피아노 성부를 한 옥타브 내려서 화성적인 밀집배치²⁶⁾가 유지된 채로 선율의 전이가 이루어질 수 있도록 한 것이다. 마디 67에 이르러서는 이전까지 밀집됨을 유지했던 화성배치가 반진행하여 개리배치²⁷⁾로 변모한다. ²⁸⁾

26) 밀집배치(Close Position) : 4성부 화성에서 저음을 제외한 위의 세 성부가 한 옥타브 안에 배치되는 것.

27) 개리배치(Open Position) : 4성부에서 테너 성부와 소프라노 성부가 한 옥타브를 벗어나는 성부위치.

28) 정진욱. “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E♭ Major 의 연구 및 분석.” (경희대학교 석사학위논문, 2016), 92-94.

<악보 45> 제3악장 마디 57-70

57 클라리넷 저음부: 으뜸음으로 페달포인트

pp

화음의 전위를 통한 선율적 효과

pp

Eb: V

61

D-D

페달포인트 음이 으뜸음이지만 5도 화성 안에서 진행됨

pp

66

D-D

반진행으로 전위

calando

calando

dim.

V I

(5) 제5변주(마디 71-97)

제5변주는 급격하게 전조된 e \flat 단조의 구성과 Allegro의 템포를 사용한다. 박자표 또한 6/8에서 2/4로 변하고, 앞의 네 변주에서 볼 수 없었던 주제 원형의 모습이 등장한다. 모티브 α 와 β 가 빠르게 펼쳐지는 16분음표 음형 안에 숨겨져 있다.

마디 87에서는 제5변주의 조성인 e \flat 의 관계조인 G \flat 으로 전조된다. 피아노에서 계속 나오던 16분음표 리듬은 8분음표인 왼손과 오른손에 싱크페이션 역할을 하며 존재함으로서 16분음표의 긴장감이 끊이지 않고 계속된다. 마디 90에서 이음줄을 이용하여 만든 리듬은 클라리넷 소나타 제1번 제1악장에서도 사용된 기법이다. 이 형태를 통해 셋잇단음표 리듬의 느낌을 주고 있다. 베이스 라인에는 모티브 β 와 함께 등장하기 시작한 다섯 음 순차하행 음형이 계속 나타난다.

<악보 46> 제3악장 마디 71-86

Allegro [71]

모티브 a

f *ben marc.*

[74]

모티브 β

f *sf* *sf*

[78]

모티브 a

f *ben marc.* *fp*

[82]

모티브 α

cresc. *f* *f* *f*

모티브 β

Detailed description of the musical score: The score is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of four systems of staves. The first system (measures 71-73) shows a piano introduction with a violin part. The piano part has a bass line with eighth notes and a treble part with chords and sixteenth notes. The second system (measures 74-77) continues the piano part with a violin line. The third system (measures 78-81) features a violin line with a circled chord in measure 78 and a piano part with a circled chord in measure 78. The fourth system (measures 82-86) shows a violin line with a circled phrase in measure 82 and a piano part with a circled phrase in measure 82. Dynamic markings include *f*, *ben marc.*, *fp*, and *cresc.*. Motif labels '모티브 a' and '모티브 β' are placed above the violin staff.

<악보 47> 제3악장 마디 87-97

87

모티브 β 를 이용한 변주

mp

코다에 등장하는 5음 순차하행

5음 순차하행

90

모티브 α 피아노 양손에 등장

f marc.

이음줄을 사용한 리듬변형

sf

sf

94

순차하행

모티브 β

fp

모티브 β 를 이용하여 코다로 연결

p

5음 순차하행

3) 코다

E \flat 장조이고 Piu tranquillo로 온화한 느낌을 주는 코다에는 주제와 변주에 나왔던 모티브들이 변형, 발전되어 등장한다. 피아노에서 모티브 β 가 먼저 나타나고 클라리넷은 셋잇단음표 분산화음으로 화성을 보여준다. 이때 2:3 혼합 리듬을 사용하여 리듬적인 긴장감을 준다. 마디 103부터 클라리넷에 모티브 α 의 전위형태가 나오고 마디 108에서는 모티브 β 의 선율을 노래한다. 마디 112부터는 피아노 파트가 모티브 α 의 전위형태를 발전시키며 높은 음역에 도달한 뒤, 마디 115부터 카덴차풍의 반음계적 하행진행을 통해 마디 119에 진입한다. 반음계적 진행을 사용하지만, 마디 115의 왼손에서 B \flat 의 페달포인트로, V의 화성감을 잃지 않는다.

<악보 48> 제3악장 마디 98-118

98 *più tranquillo* 모티브 β

102 모티브 α의 inversion

107 *espress.* *p* 모티브 β

espress.

espress.

111 모티브 α 를 이용한 발전

115

마디 119-133에서는 클라리넷에서 셋잇단음표로 시작된 펼침화음의 리듬이 점차 세분화되는 과정을 볼 수 있다. 8분음표의 셋잇단음표 → 16분음표 → 16분음표의 6잇단음표 → 카덴차풍의 9잇단음표 의 과정으로 분할된다. 카덴차풍의 펼침화음에서도 두 악기간의 모방기법을 볼 수 있다. 134마디에 감7화음으로 도착하고, 긴 음표로 Pause의 효과를 갖는다. 잦은 감화음의 사용과 해결 미를 통해 조성적 색채를 모호하게 하는 모습을 볼 수 있다.

<악보 49> 제3악장 119-135

The image displays a musical score for measures 119 and 123. Measure 119 features a clarinet line with a triplet eighth note pattern, marked with a box and the number '119'. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and an *espress* marking. Measure 123 highlights the triplet eighth note pattern in the clarinet line with a box and the label '셋잇단음표'.

127 16분음표 6잇단음표

cresc. *f*

131

9잇단음표

f

마디 136-153에서는 모티브 α, β 의 변형을 다양하게 이용하여 악장을 마무리한다. 마디 136-138은 모티브 α 가 음정형태만 남아있고 리듬은 모두 16분음표로 축소되어 있으며, 마디 139-140은 이런 축소형태의 다른 변형이다. 마디 141-142에는 이음줄을 사용하여 세 음 단위로 묶어 마디의 세로줄을 모호하게 하는 형태가 되었다. 마디 143-144는 클라리넷에 모티브 β 가 나온 뒤, 마디 148-151에서 모티브 β 의 축소형태를 사용해 곡의 끝을 향하며, 마지막 종지는 변격종지가 사용되었다.

<악보 50> 제3악장 마디 136-153

136 모티브 α 의 리듬 축소

140 마디의 세로줄을 모호하게 하는 리듬형태

144 모티브 β

148 모티브 β 의 축소형태

Ⅲ. 결론

1894년에 작곡된 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 제 2번>은 브람스 말년의 작품으로 그의 전 생애에 걸쳐 발전된 작곡기법이 잘 드러난 작품이다. 브람스의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타 제 2번>은 전통적인 3악장의 구조로 되어 있는데, 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 복합 3부 형식, 제3악장은 변주곡 형식으로 구성되어 있다. 각 악장의 분석을 통해 나타난 이 곡의 음악적 특징은 다음과 같다.

이 곡의 형식을 보면, 브람스는 고전주의 전통을 기반으로 한 것을 알 수 있다. 제1악장에는 전통적인 소나타 형식이 사용되었으며, 제2악장에서는 빠른 템포의 복합 3부분형식이, 제3악장에서는 주제와 변주가 사용되었다.

제1악장의 제1주제를 파악하는데 논문마다 의견이 다를 정도로 주제부가 길고 구별이 불분명하지만, 사실 그 중심이 되는 모티브는 간결하다. 이 작품에 제시되는 모티브는 단순하지만 확장·축소·발전을 통하여 원래 형태를 알아보기 힘들 정도로 변형되어 있다. 대부분의 경우 곡의 처음 시작 부분에 악곡 전체에 사용되어질 주요 주제 또는 모티브가 소개된다. 그리고 브람스는 이 주제와 모티브를 다양하게 변화 발전시킨다. 그 대표적인 예로 제1악장의 제시부에서 4마디로 구성된 제1주제가 제시되고, 이 주제를 7가지로 변화시켜 1악장 전체에 활용할 정도로 브람스는 주제 동기 발전기법을 즐겨 사용했다.

전조에서는 이명동음전조나 근친조로의 전조, 동음 전조, 악구 내 전조 등 새로운 전조를 시도하고 있는 점이 특징적이다. 전조 과정에서는 연속적인 부속화음, 부감7화음, 증6화음 등을 사용하는 것을 볼 수 있다. 전통적인 전조의 정통성에서 더 나아가고 있는 것이다.

리듬 단위의 잦은 변형을 통해 마디가 어디인지 알 수 없는 효과를 주

기도 한다. 헤미올라 기법이 이에 해당한다. 또한 당김음을 사용하여 강박을 모호하게 하기도 하며, 붙임줄과 이음줄 그리고 잇단음표를 사용하여 불규칙적인 리듬을 창조해내기도 한다. 이러한 리듬변형을 통해 기본적인 박자의 단위를 변형하는 것을 볼 수 있다.

화성은 피아노나 클라리넷에서 꼭 찬 화성을 사용하고 화성학에서 생략 불가능한 음들을 나타내어, 기본적으로 화성을 파악하기 수월하다. 저음의 울림을 통해 화성의 흐름을 안정적으로 진행시킨다. 페달포인트를 사용하여 화성을 강조하기도 한다.

선율은 대체로 서정적이며 선율을 강조할 때 3도, 6도 화음을 선율선에 더해서 사용하기도 한다. 동형진행, 반음계적 진행, 분산화음 진행을 볼 수 있다. 클라리넷과 피아노가 서로 대화하는 방식으로 주제선율을 전개하는 때도 많다. 두 악기는 서로 제시·응답·모방하는 대위법적 기법을 전 악장에서 중요하게 사용한다. 이처럼, 피아노의 역할이 더 이상 단순한 반주나 수동적인 역할을 벗어나 독주악기와 동등한 기능을 수행할 뿐 아니라, 음악을 주도하는 역할을 하고 있다. 클라리넷만큼 혹은 그 이상의 의미를 갖는 것이다. 이 곡은 이러한 듀오소나타의 성격을 갖고 있다.

이와 같이 곡을 분석 연구해본 결과 브람스는 전통적인 형식을 보존하면서도 낭만주의적인 자신만의 독특한 기법들을 작품에 담아 음악적 개성을 표현하였다.

참고문헌

<국내도서 및 번역서>

- 김문자 외. 『새 들으며 배우는 서양음악사-본문2』. 서울: 심설당, 2008.
- 박세원. 『서양 음악사(*Grout and Palisca-A History of Western Music*)』. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 19. 브람스』. 음악세계 옮김. 파주: 음악세계, 2009.
- Green, Douglass M.. 『조성음악의 형식』(*Form in Tonal Music*). 박경종 역. 파주: 삼호뮤직, 1998.

<학위논문 및 학술지 논문>

- 강윤주. “J. Brahms Clarinet Sonata Op.120의 Piano반주부분 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 김혜란. “브람스 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 E♭ 장조 분석 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2008.
- 박은정, “Johannes Brahms 『Sonata for Piano and Violin in A, Op.10 0』에 관한 연구,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.
- 박은혜. “브람스의 클라리넷 음악연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 윤유리. “Johannes Brahms의 Piano Sonata No.3 in f minor, Op.5 에 관한 분석 연구.” 전남대학교 석사학위논문, 2006.

이현원. “Johannes Brahms Viola Sonata No.2 in E ♭ Major, Op.120에 관한 연구.” 부산대학교 석사학위논문, 2016.

정진욱. “브람스(J.Brahms) 클라리넷 소나타 Op.120 No.2 in E ♭ Major 의 연구 및 분석.” 경희대학교 석사학위논문, 2016.

<사전>

Bozarth, George s., and Walter Frisch. “Brahms, Johnnes.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol.4: 180-227. Newyork: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Brockhaus Riemann. *Musik Lexikon*. Herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Erster Band 1. Mainz: Schott, 1995.

Fellinger, Imogen. “Mühlfeld.” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von Friedrich Blume. Band 9: 846-847. Kassel: Dütscher Taschenbuch Verlag, 1989.

<악보>

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

ABSTRACT

A Study of Johannes Brahms' s Sonata for Clarinet and Piano in E ♭ Major, Op.120 No.2

Jinho Lee

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

This thesis is a research paper that studies 'Sonata for Clarinet and Piano in E ♭ Major, Op.120 No.2' of Johannes Brahms, focused on the motive's developing variation.

On 1891, Clarinestist, Richard Mühlfeld inspired Johannes Brahms on the new motive for musical instrument, Clarinet. On that account, Brahms composed the chamber music including 4 clarinet music. 'The Brahms - Sonata for Clarinet and Piano NO.2' was composed on 1894 at the end of his life.

'Sonata for Clarinet and Piano NO.2' is the music that has distinctive compositional techniques of Brahms based on the format of classical era. It is composed of 3 movements. The first movement is in traditional sonata form, the second one is a composite of three fast sub-types, and the third

one consists of variations. The music is full of developing variational features, which are Brahms's variation technique. It can be called as typical music of Brahms among his later works because it represents melody progress, mature compositional changes, rhythm variations, etc. based on the classic mold in creative musical language of Brahms.