creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

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

하 은 아 교수지도
석사학위 청구논문

R.Strauss 『Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6』에 대한 분석연구

2012

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
이 빛 나

R.Strauss 『Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6』에 대한 분석연구

하 은 아 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 1월

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
이 빛 나

인 준 서

이빛나의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

슈트라우스는 19세기말에서 20세기 중반에 걸쳐 활동한 독일 후기 낭만주의 작곡가이다. 그는 오페라와 교향시, 표제음악에 업적을 남기고 지휘자로서도 활동을 했다. 또한 150곡의 가곡을 작곡해 독일 예술가곡의 전통을 계승한 작곡가이다. 그는 소수의 실내악 작품을 남겼는데 본 논문은 슈트라우스의 <첼로와 피아노를 위한 소나타, Op.6>(1883)에 대한 분석연구이다.

이 곡은 총 3악장으로 구성된다. 소나타 형식으로 이루어진 제1악장은 형식 구조의 몇 가지 특별한 면모가 보인다. 우선 제시부, 발전부 재현부와 이외에도 세부 단락들과 같은 각 부분들은 모두 도입부를 갖는다는 점이다. 이 도입부들은 대부분 선율의 주요 흐름은 피아노에 의해 주도되며 악곡 구조에서의 피아노의 역할이 매우 중요하게 다뤄짐을 확인할 수 있다. 또한 재현부에서는 형식적 재구성을 통하여 악곡 구조의 진보적 면모를 보인다.

2악장은 A-A′의 2부분형식의 곡으로, 긴 프레이즈의 멜로디가 돋보이고 싱코페이션 리듬을 첼로와 피아노에서 짧은 시간차 모방이 특징적인 악장이다. 3악장은 1악장과 더불어 소나타형식으로 구성되나 1악장에 비하여 형식구성과 조성 구조 등에서 보다 전통적인 면모를 지닌 악장이다. 이 악장에서는 첼로와 피아노의 지속적인 모방과 생동감 있는 리듬의 짜임새가 특징적이다.

본 연구자는 이 작품의 형식적 분석을 통하여 첼로와 피아노의 음악적 긴밀성을 살펴 올바른 연주와 앙상블에 도움이 될 수 있는 해석 방향을 제시하고자한다.

목차

논문개요

Ⅰ. 서론 …… 1

Ⅱ. 본론

1. 슈트라우스의 생애와 작품배경 …… 2

2. 첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.6 의 분석연구… 6

1) 제1악장 …… 6
2) 제2악장 …… 47
3) 제3악장 …… 57

Ⅲ. 결론 …… 79

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

< 표 1 > 1악장의 형식구조 …… 6

< 표 2> 2악장의 형식구조 …… 47

< 표 3> 3악장의 형식구조 …… 57

악보 목차

<악보 1-1> 1악장의 마디 1-31----------10

<악보 1-2> 1악장의 마디 31-48----------12

<악보 1-3> 1악장의 마디 64-71----------14
마디 75-80----------15

<악보 1-4> 1악장의 마디 79-95----------17

<악보 1-5> 1악장의 마디 96-131----------18

<악보 1-6> 1악장의 마디 132-137----------21
마디 154-162

<악보 1-7> 1악장의 마디 163-174----------23

<악보 1-8> 1악장의 마디 175-187----------24
<악보 1-9> 1악장의 마디 207-224----------26

<악보 1-10> 1악장의 마디 225-251----------28

<악보 1-11> 1악장의 마디 252-274----------30

<악보 1-12> 1악장의 마디 275-289----------32

<악보 1-13> 1악장의 마디 291-314----------33

<악보 1-14> 1악장의 마디 378-393----------36
마디 394-410----------37

<악보 1-15> 1악장의 마디 109-428----------39

<악보 1-16> 1악장의 마디 428-463----------41

<악보 1-17> 1악장의 마디 464-479----------43
<악보 1-18> 1악장의 마디 482-505----------44
<악보 1-19> 1악장의 마디 506-524----------47
<악보 2-1> 2악장의 마디 1-18----------49
<악보 2-2> 2악장의 마디 19-35 ----------50
<악보 2-3> 2악장의 마디 35 -43----------52
<악보 2-4> 2악장의 마디 44-50----------53
<악보 2-5> 2악장의 마디 51-65----------54
<악보 2-6> 2악장의 마디 93-98----------55
<악보 2-7> 2악장의 마디 99-102----------56
<악보 2-8> 2악장의 마디 102-120----------57
<악보 3-1> 3악장의 마디 1 - 29----------60
<악보 3-2> 3악장의 마디 30-48----------61
<악보 3-3> 3악장의 마디 49-69----------63
<악보 3-4> 3악장의 마디 70-101----------65
<악보 3-5> 3악장의 마디 102-115----------66
<악보 3-6> 3악장의 마디 116-135----------68
<악보 3-7> 3악장의 마디 136-165----------69

<악보 3-8> 3악장의 마디 166-174----------71

<악보 3-9> 3악장의 마디 192-235----------73

<악보 3-10> 3악장의 마디 239-278----------75

<악보 3-11> 3악장의 마디 431-440----------78

Ⅰ. 서론

슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 19세기말에서 20세기 중반에 걸쳐 활동한 대표적인 독일의 작곡가이자 지휘자이다. 그는 표제음악과 교향시, 특히 오페라 장르에 큰 업적을 남겼으며, 150여곡에 이르는 예술가곡을 작곡해 독일 예술가곡의 전통을 계승하기도 한 작곡가이다. 본 논문은 슈트라우스의 실내악 작품 중 <첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.6>(1883)의 분석 연구를 목적으로 한다. 이를 위해 우선 슈트라우스의 생애와 작품경향을 알아보고, 이 후 작품 분석을 다룰 것이다.

슈트라우스의 실내악곡은 다른 장르에 비하여 상당히 적은 양이다. 그 중에서도 피아노와 독주악기를 위한 소나타는 <첼로와 피아노를 위한 소나타,Op.6>와 <바이올린과 피아노를 위한 소나타, Op.18>(1887)로 단 두 곡만 작곡했다. 이 두 작품의 공통된 특징은 오케스트라적인 음향적 색채가 피아노에서 실현된다는 점이다. 이로 인해 솔로 현악기와 피아노의 음향적 대비뿐만 아니라 솔로와 오케스트라의 양적인 대비 효과 또한 작품에서 전달된다. 더불어 전통적인 악곡 구조 안에서 형식에 대한 새로운 해석이 실현된 점 또한 이 곡들의 특징이라 할 수 있다.

이에 연구자는 <첼로와 피아노를 위한 소나타>를 형식의 전통성 및 혁신적인 면모와 돋보이는 작곡 기법 등에 근거하여 분석 연구하고자 한다. 더불어 본 글에서는 이를 근거로 한 피아노의 역할 확대에 대한 근거, 연주 방향의 제시, 또한 첼로와의 긴밀한 관계 등을 통한 앙상블적 역할에 대하여 고찰하는 것을 주요 목적으로 한다.

Ⅱ. 본론

1. 슈트라우스의 생애와 작품배경

슈트라우스는 1864년 6월 뮌헨에서 태어났다. 그의 아버지는 뮌헨 궁정 관현악단의 수석 호른주자인 프란츠 요셉 슈트라우스(Franz J. Strauss, 1822-1905)였으며, 일찍 음악의 세계를 경험했고 음악적인 분위기 속에서 성장하게 되었다. 그는 이미 10살 때부터 궁정악장 프리드리히 빌헬름 마이어(Friedrich Wilhelm Meyer) 에게 음악이론 수업을 받았으며 열두 살 때인 1876년에 <축전행진곡>(Festmarsch)을 발표하여 음악계를 놀라게 하고 1881년 교향곡 1번이 초연된 이후 그의 명성이 알려지기 시작했다. 그의 초기 작품들은 '고전적'이라고 불릴 만큼 음악 형식이나 조성 등의 사용법에서 전통적 작곡 기법이 계승된다. 다만 이러한 작품들은 낭만주의 시대의 절대음악 작곡가, 예를 들면 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 같은 작곡가들의 작품에서 보이는 것과 같이 낭만적 고전주의의 방법으로 전개되어 슈트라우스만의 독특한 화성 기법이나 주제적 전개와 변형 등에 의해 완성되었다.

1882년 <13의 취주악기를 위한 세레나데 Op.7>의 초연을 한스 폰 뵐로우(Hans von Bülow, 1830-1894)가 듣고 재능을 인정하여 1884년 그의 추천으로 마이닝엔 오케스트라 (Meiningen Orchester)의 부지휘자가 되었다. 신독일악파인 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 음악을 반대하던 보수적인 그의 아버지는 그를 고전적인 음악의 영역에서 교육을 시켰으나 슈트라우스는 바그너의 음악에 매력을 느꼈다. 그의 초기 이후의 작품부터 사실 슈트라우스는 19세기 후반 오스트리아

와 독일의 음악계는 리스트의 교향시나 바그너 음악극에 큰 영향을 받게 된다. 작곡 초기에 슈트라우스는 바그너의 장대함에 대해 비판하기도 하나, 이후 바그너의 반음계주의는 반음 관계의 화음이나 조성들을 병치하는 등의 슈트라우스만의 독특한 화성 기법에 근간이 된다.[1)]

슈트라우스의 음악에는 개혁적인 요소와 보수적인 요소가 접목되어 있으며 과거와 단절되지 않은 미래지향적 음악어법을 창출해 내는 것을 그의 음악 과제로 여겨 노력했고 이런 그의 음악철학은 관현악곡에 반영되어있다. 어느 한 쪽에 치우치지 않고 서정성과 극적인 역동성, 비극적 어두움과 희극적 경쾌함, 화성적 기능과 대위법적 독립성 등이 균형과 조화를 이룬다. 실내악곡은 비교적 적으며 초기에 편중되어있어 고전주의나 초기 낭만적 요소가 짙다.

슈트라우스는 그의 작곡 초기부터 가곡을 작곡하기 시작했는데 <위령절> (Allerseelen, 1883) 과 <소야곡> (Ständchen, 1887), <황혼의 꿈> (Traum durch die Dämmerung, 1895)과 같은 가곡들은 그가 독일가곡의 거장이라는 것을 보여주는 곡이다. 그는 1889년 바이마르(Weimar) 의 궁정악장이 되었고, 1894년에 그의 첫 오페라인 <군트람>(Guntram) 을 작곡하여 초연하였는데, 이 당시, 그 공연의 프리마돈나였던 여가수 파울리에 드 아나(Paulina de Ahna) 와 결혼을 하였다. 슈트라우스는 결혼선물로 그의 유명한 곡 중 하나인 <4개의 가곡>(Vier Lieder Op.27, 1897)을 작곡하였으며 그의 가곡 대부분이 소프라노를 위한 곡인데 소프라노 가수인 아내를 위하여 많은 가곡을 작곡하였다. 그의 가곡에 있어서 선율적인 특징을 보면 초기에는 슈만과 브람스의 영향을 받아 온음계적이며 서정적인 느낌이 강했으나 후기로 갈수록 바그너의 영향으로 반음계적 선율과 낭송적인

1) Alex Ross,「나머지는 소음이다」, 김병화 역, 서울: 21세기북스, 2010, p.33.

(declamatory) 선율이 다양하게 쓰였다. 반주부는 관현악적으로 표현해낼 법한 화려하고 풍부한 색채가 피아노를 통해 표현되고 있다. 슈트라우스의 가곡발전에 있어 눈에 띄는 공헌은 베를리오즈, 바그너, 말러로 이어지는 오케스트라 반주를 가진 성악곡을 계승한 것이다. 따라서 그의 목표는 리스트, 바그너, 베를리오즈의 작품에서처럼 음악에서 가장 시적이며 감정을 잘 표현 해낼 수 있도록 오케스트라 반주를 가진 성악곡을 계승 발전시키는 것이었다.[2)]

슈트라우스는 철학적인 표제와 서술적인 표제의 교향시를 작곡하였는데 철학적인 표제로는 니체의 작품에 기초한 <짜라투스트라는 이렇게 말했다> (Also sprach Zarathustra, 1896) 이며 서술적인 표제로는 <틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난> (Till Eulenspiegels lustige Streiche, 1895)이다. <맥베드>(Macbeth, 1886), <돈 주앙> (Don Juan, 1889), <영웅의 생애> (Ein Heldenleben, 1898) 와 같은 초기 교향시에서의 그는 리스트의 형식을 계승하여 반음계적 화성법에서 2개나 3개의 조성의 혼합을 사용했다..[3)]

슈트라우스는 음악을 보충하기 위해서 언어를 사용할 필요를 점차 느끼게 되었고 새로이 주제, 행동, 정서 등을 담아낼 음악적 방법으로 복잡하고 불협화적인 화성을 만들게 되었다. 이것은 표현주의와 20세기 전반 독일음악에 나타나는 조성의 붕괴에 상당한 영향을 미쳤다. 표현주의와 20세기 전반 독일 음악에 나타나는 조성의 붕괴에 영향을 끼친 오페라 <살로메> (Salome, 1905)는 유대나라 갈릴리를 무대로 하여 세례 요한에 대한 살로메의 야릇한 애정과 증오를 묘사하였는데, 오페라 살로메의 음악은 기법 상

---

2) Michael Kemmedy, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol.18, New York: Macmillan Publishers Limited, 1980, p.233.

3) Stuckenschmidt Hans Heinz, 「세계 음악총서-20세기 음악」, No.40, 서울:삼호출판사, 1988, p.9.

바그너 풍으로 관현악의 화려함을 갖추었는데 이곡의 성공으로 세상의 주목을 받게 되어 많은 오페라를 작곡하였다. 그 후 오페라 < 엘렉트라> (Elektra, 1908) 는 비인의 극작가 후고 폰 호프만스탈(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) 과 오랜 협력 끝에 나온 작품으로 그리스신화의 내용을 묘사한 작품인데 극단적인 불협화음과 반음계, 비조성적 진행 때문에 슈트라우스의 작품 중 가장 현대적인 곡이라고 알려져 있다. 그 후 오페라 <낙소스섬의 아리아드네>(Ariadne auf Naxos ,1912)부터 방향을 돌리기 시작하여 모차르트풍의 어법과 소규모의 관현악을 사용하고 고전파적인 형식의 레치타티브와 아리아를 포함해서 신고전파의 오페라의 본보기가 된다.[4)]

1차 세계대전 이후 슈트라우스는 비엔나로 가서 비엔나 국립오페라단의 단장을 역임했고 짤츠부르크에서 그가 존경하는 모차르트를 기념하는 음악축제를 설립하였다. 이 시기 슈트라우스는 고전음악의 향수를 느껴 코믹 오페라 <인터메조>(Intermezzo, 1924)를 작곡하였다. 1933년 나치가 권력을 장악하게 되면서 슈트라우스는 나치의 관료체제로 들어갈 것인지 독일을 떠날 것 인지 중요한 결단을 내려야할 시기에 나치의 국가음악협회장으로 등용되었지만 양심에 가책을 느끼고 직책을 사임했다.[5)] 2차 세계대전 당시에는 나치가 슈트라우스의 음악을 반대하여 절망에 빠지게 되었는데, 이러한 환경 속에서 자신의 어두운 감정을 표현한 <23개 현악기를 위한 메타모르포젠> (Metamorphosen, 1945) 이라는 작품을 작곡하였다. 1948년 작곡된 <4개의 마지막노래>(Vier letzte Lieder)를 끝으로 1949년 9월 8일 독일의 가르미쉬에서 85세 나이로 세상을 떠났다.

---

4) Donald J. Grout,「서양음악사」, 김진균·나인용·이성삼 역, 서울:세광음악출판사,1990, p.722.
5) Joseph Machlis, 「현대음악(상)」, 이찬해 역, 서울: 수문당, 1988, p.59.

2. <첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.6>의 분석연구

1883년 작곡된 <첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.6>은 슈트라우스의 초기 작품으로 총 3악장으로 구성된다. 각 악장의 형식을 보면 1악장은 소나타형식, 2악장은 2부분형식이고 3악장은 소나타형식으로 구성되어 있다.

(1) 제1악장

1악장은 소나타 형식으로 쓰여 있다. 이곡은 3/4박자로 조성은 F장조, 템포는 Allegro con brio (♩=168)이다. 다음 <표1>에서 1악장의 형식구조를 도표화 하였다.

<표 1>

구성			마디	구조적조성
제시부	제1주제부	도입부	1-31	FM
		제1주제	31-63	
	경과부		64-79	cm
	제2주제부	도입부	79-95	cm
		제2주제	95-131	cm→CM
	코데타		132-162	CM

발전부	제1부분	도입부	163-174	gm→bm→em→am
		단락1	175-206	
		단락2	207-224	
		단락3	225-251	
	제2부분	도입부	251-274	b♭m
		단락1	275-291	
		단락2	291-314	
재현부	제1주제부		315-377	FM
	경과부		378-393	EM
	제2주제부	도입부	393-409	am
	형식적 재구성부분	제2주제부와 발전부의 결합	409-428	am
		발전부재현	428-463	am
		제2주제부의 종결단락	464-482	FM
		발전부의 변형된 재현	482-505	FM
		종결부	506-524	FM

1) 제시부(마디1-162)

A.제1주제부(마디1-63)

① 도입부

도입부는 피아노와 첼로 성부에서 매우 강하고 웅장한 F장조의 으뜸화음이 반복되며 시작된다. 악곡이 시작되고 주된 흐름을 이끄는 것은 피아노

성부이며, 첼로의 선율은 드물게 나온다. 세 마디의 강한 화음 반복이 나타난 후 마디4의 피아노에서 등장되는 순차선율의 부점리듬은 이 악곡 전체를 이끄는 주요 모티브로 도입주제라고 할 수 있다. 이 도입주제는 재현부에서도 원조인 F장조로 재현되기에, 마디1-31의 도입부를 제1주제, 혹은 제1주제의 첫 번째 부분과 이 후 첼로의 주제 선율을 제1주제의 두 번째 부분으로 분석하는 것 또한 가능하다. 그러나 본 논문에서는 도입주제가 등장되는 동안 첼로는 주제와 관련 없는 코드로 극히 제한적으로 나오면서 피아노의 보조적인 역할만 하고 도입주제 이 후 첼로에서 도입주제와는 전혀 다른 성격의 새로운 주제가 등장되는 점, 소나타형식의 이 악장의 주요 부분들이 모두 도입부를 갖는다는 점 등의 이유로 마디1-31 부분을 제1주제의 도입부로 분석하고자 한다. 또한 이 도입부를 이끄는 주요 선율(마디1-7)은 도입주제로 지정하였다.

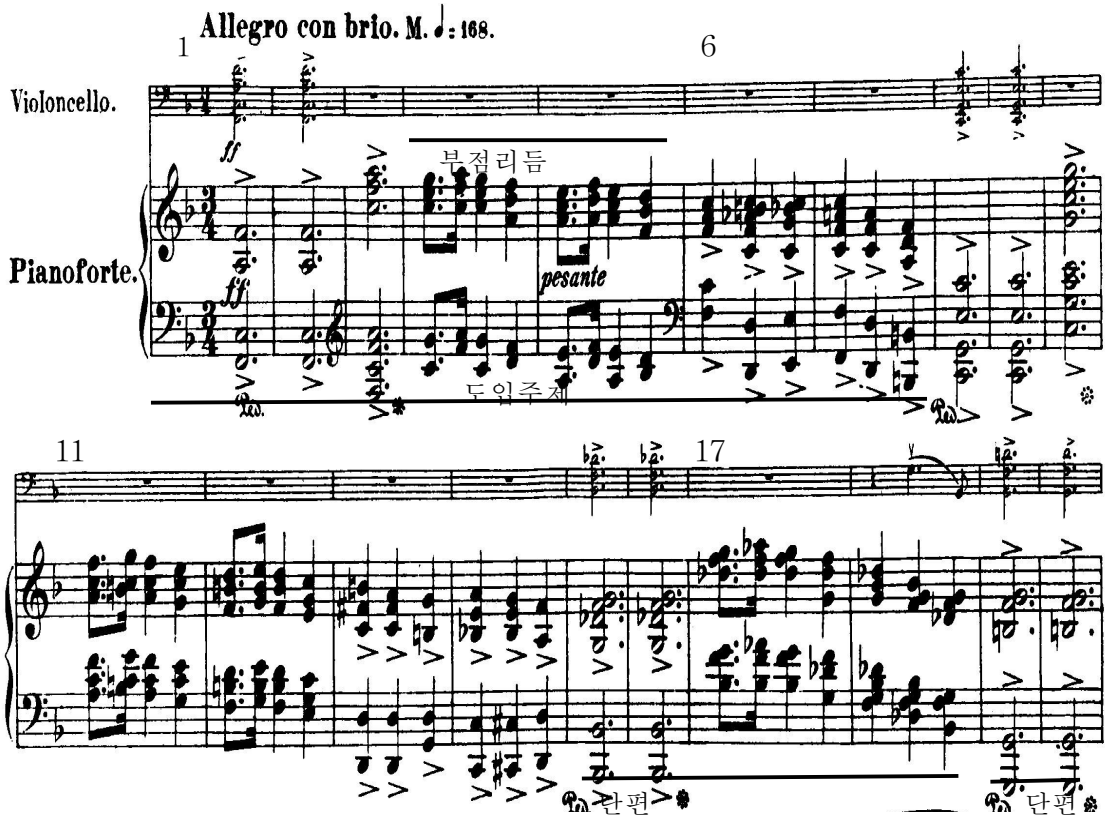
도입주제는 한 마디 단위의 부점리듬 구조의 반복과 강하고 무거운 울림의 화음 진행이 특징적이다. 피아노에서의 이러한 화음진행은 첼로와의 음향에 있어 양적 대조를 이루고 또한 오케스트라적 음향과 비견된다. 도입부는 피아노가 주도적으로 이끌어가고 있고 무거운(pesante)느낌으로 화려하게 아취형의 주제가 2번 나오고 다음 그의 축소된 형태가 반복되고, 이 후 주제의 단편들이 연장된다.

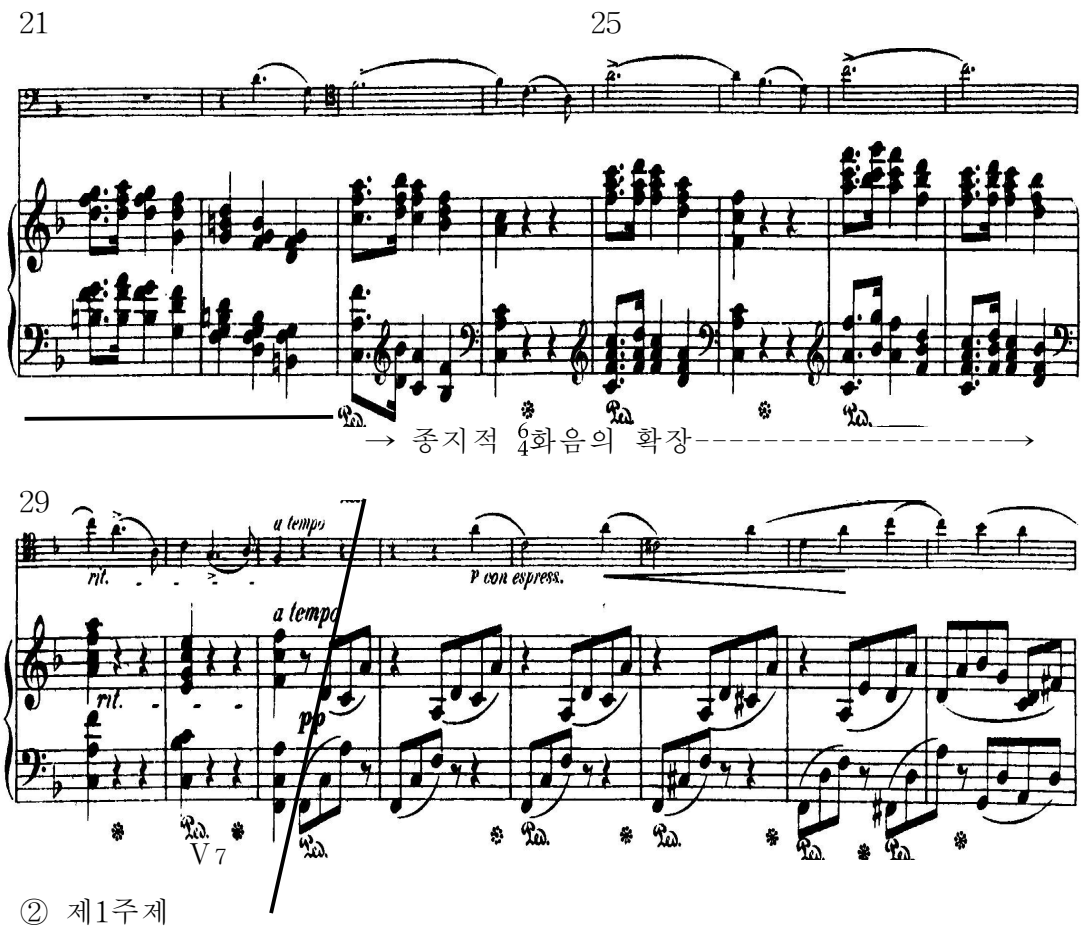
강한 화음과 함께 시작되는 도입부의 악구는 우선 으뜸화음 영역으로 등장된 후 (마디1-7), 마디8-14에서는 이 주제가 딸림조인 C장조의 영역에서 응답된다. 이 후 위 악구의 단편이 단조성의 웃으뜸화음과 딸림화음을 위한 이차적 딸림화음에서 나타나고, 마디23-31은 종지적 $\frac{6}{4}$화음의 확장 이후 마디31에서 정종지를 이룬다. 종지악구인 마디23-31에서는 피아노의 도입주제가 계속되는 가운데 첼로에서 이와 주고받는 형태의 새로운 선율이 등장되

는데, 이를 통해 첼로가 주도적 역할을 담당하게 되는 제1주제부가 예비 된다.

도입부의 특징으로 곡 전체의 유기적 전개를 제공하는 도입주제가 피아노 성부에서만 나타나는 점을 들 수 있다. 주목할 것은 이 도입주제는 이 후에 곡의 전개에서도 피아노에 편중되고 첼로에서는 거의 나오지 않는다는 점이다. 이 도입주제의 음고나 리듬적 측면도 주제적 요소로서 중요한 내용이나, 그 사용이 피아노에 집중된 것은 음향적 특징을 더욱 부각시키기 위한 작곡 기법이라 분석할 수 있겠다.

[악보1-1] 마디1-31, 제1주제의 도입부



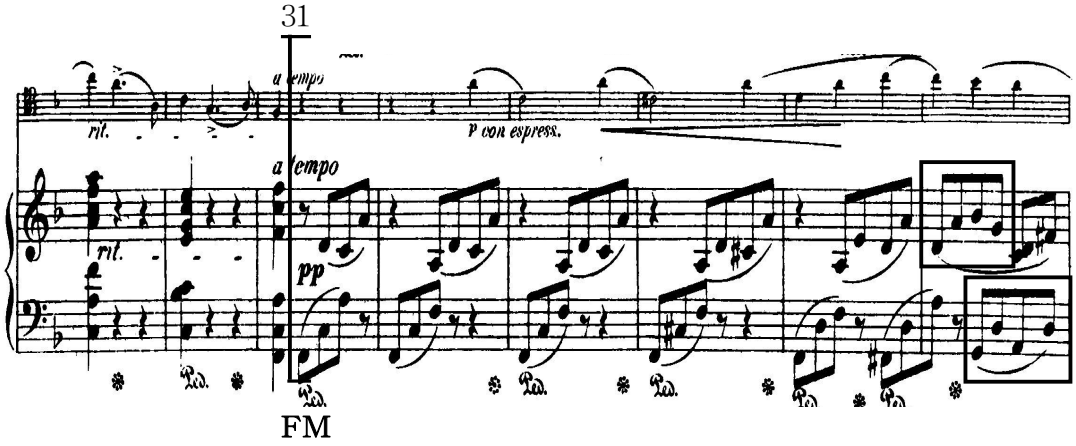


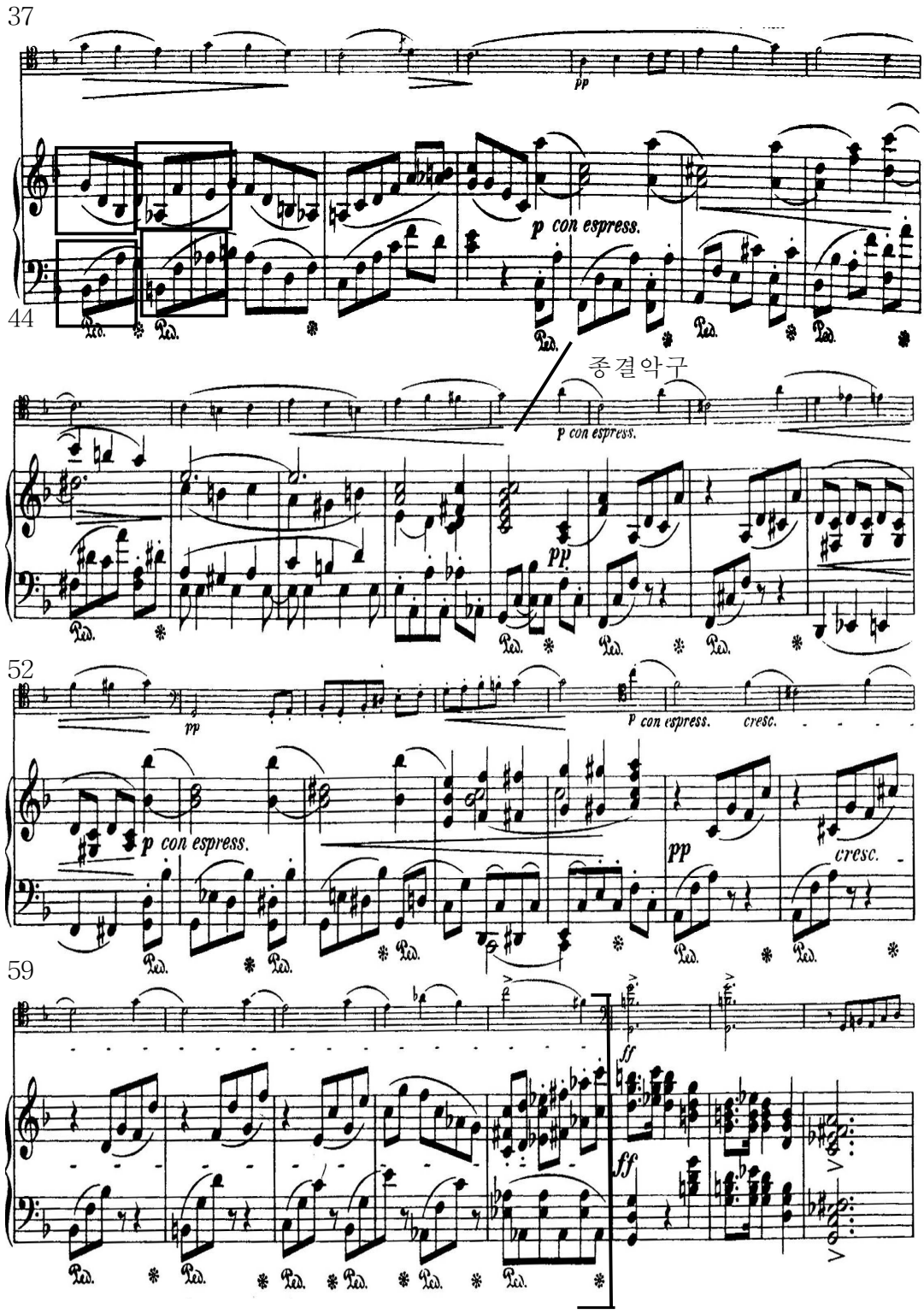
② 제1주제

31마디의 약박부터는 제1주제가 시작된다. 도입부와는 달리 피아노가 아닌 첼로가 선율의 주요 흐름을 이끌고 있으며, 도입주제의 강한 음향과는 대조되는 서정적이고 표현적인 선율이 특징적이다. 이 제1주제는 크레센도와 디크레센도를 통해 셈여림의 아치형을 이루고, 또한 선율의 외형도 C음정을 중심으로 옥타브 상행되었다 이후 하행되는 아치형을 그린다. 피아노에서는 분산화음이 *pp*의 여린 셈여림 위에서 레가토로 연주되고, 베이스에서는 순차적인 반음계적 선율로 상행된다. 또한 2박자와 3박자의 악곡에서 서로 다른 계통의 리듬기보를 표기되는 리듬적인 헤미올라(마디35-38)는 선율의 절정부분에서 리듬적인 긴장감을 제공한다.

40마디부터 48마디의 피아노에서 제1주제가 나타난다. 이때 제1주제는 그대로 반복되지 않고 종결부분에서 변형이 이루어진다. 이 후의 두 개의 악구인 마디48-52와 마디52-56은 제1주제의 단편이 첼로에서 F장조로, 피아노에서는 g단조로 전조되어 나타난다. 특히 피아노에서 주제의 단편의 등장은 첼로의 급격한 음역 변화로 인해 더욱 두드러진다. 제1주제의 마지막 악구인 마디56-63은 제1주제의 종결부분으로 첼로에서 제1주제의 특징적인 음형인 4분음표-2분음표의 음형이 반복되며 종결을 이룬다. 다만 이 부분은 제1주제 선율로 시작되고 화성 또한 원조인 F장조로 복귀되어 있으나, 이 악구의 종결의 목표점은 F장조가 아니며 음형 역시 주제 선율의 재현이라기보다는 단편적 성격을 띤다. 이러한 이유에서 이 악구는 제1주제의 종결악구의 기능과 동시에 경과부로의 연결적인 기능을 수행하는 단락이라 하겠다.

[악보1-2] 제1주제부 마디31-63



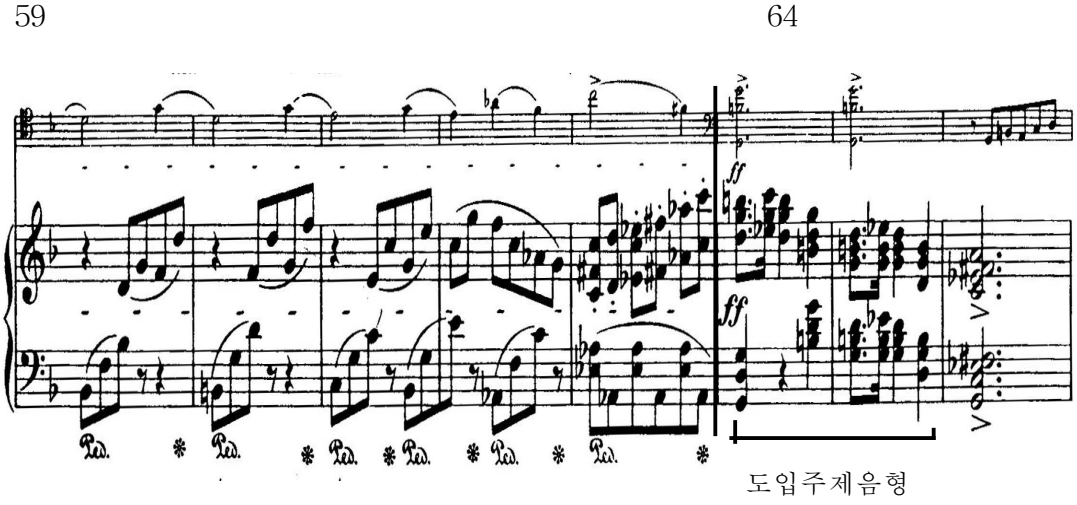

37
pp
p con espress.
44
종결악구
p con espress.
pp
52
pp
p con espress.
cresc.
p con espress.
pp
cresc.
59
ff
ff

B. 경과부(마디64-80)

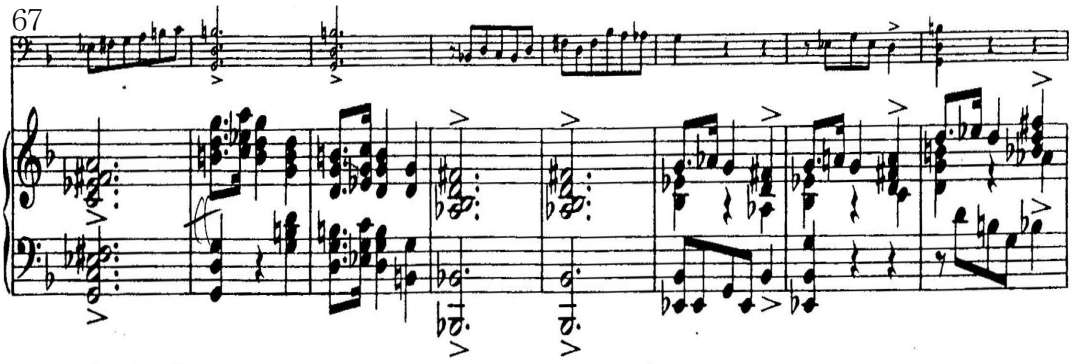
마디64-79의 경과부는 종속적 경과부로서, 도입주제가 주음형으로 사용되고 도입부와 같이 피아노에 의해 주요 선율이 전개되는 단락이다.
경과부의 시작은 피아노에서 c단조의 딸림화음 위에서 강한 도입주제의 등장으로 이루어진다. 경과부의 전체적인 화성 구조는 G-장3화음 강조라 할 수 있으며, 마디70-71, 74의 B^{b}-장화음과, 마디72-73, 75의 E^{b}-장3화음 역시 G화음과 3도 위와 아래의 관계를 갖으며 G로의 복귀를 기대하도록 한다. 이 G-장3화음의 강조는 이 후 등장되는 c단조 제2주제의 딸림화음을 강조하는 것으로서, 이를 통해 제2주제는 안정된 화성적 토대 위에서 등장되어진다. 특히나 경과부의 마지막 두 마디인 마디78-79의 첼로에서는 G-F-E^{b}-D-C음이 순차 선율로 등장되며 c단조로의 진입을 명확하게 한다.

[악보1-3] 경과부 중

① 마디64-71

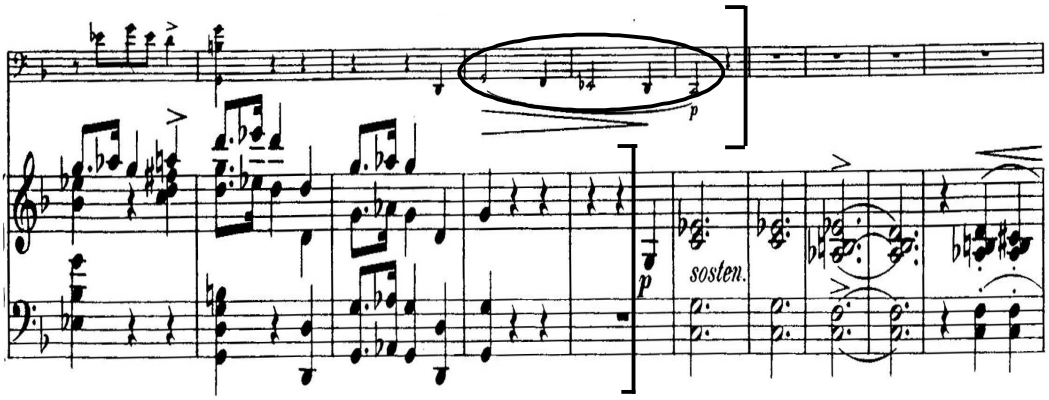


67



② 마디75-80

75



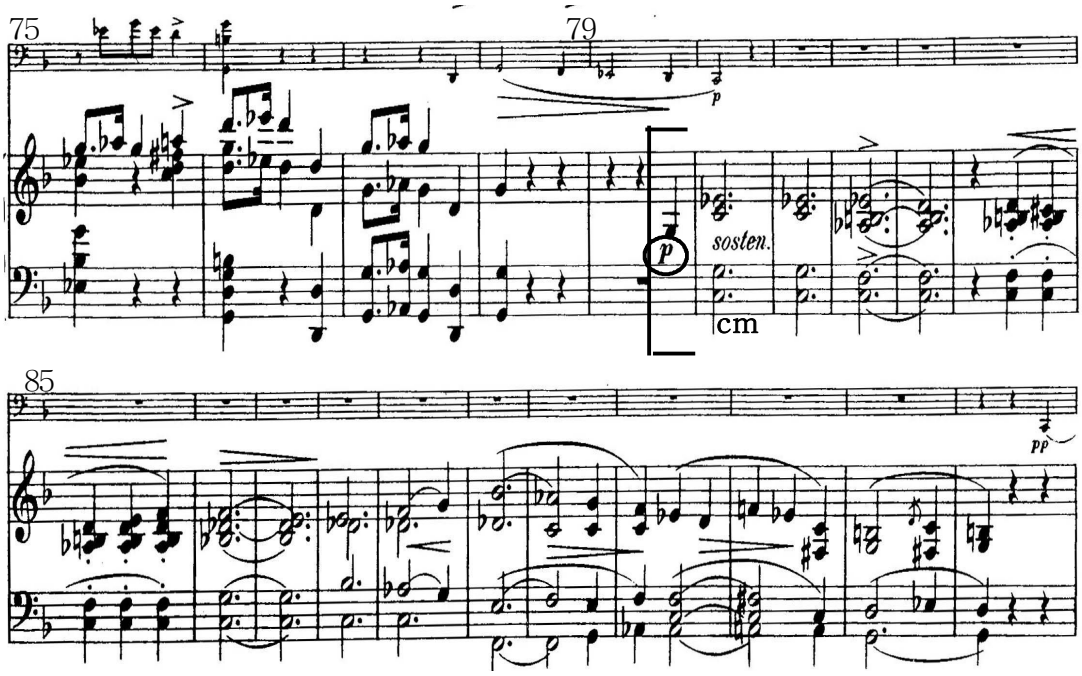
cm

C. 제2주제부(마디79-131)

제2주제부는 79마디의 마지막 박의 피아노에서 시작되는데, 첼로는 경과부의 선율이 80마디에서 종결되어 두 단락은 오버랩을 이루게 된다. 형식적으로 주목할 만 한 점은 제2주제부 역시 제1주제처럼 도입부를 갖는다는 것이다. 마디79-95의 이 도입부는 첼로가 쉼표로 일관되고 피아노만이 나타난다. 이는 제1주제부의 도입부에서 피아노의 흐름이 주를 이룬 점, 경과부의 주된 음형이 도입부와 같이 피아노에서 등장되는 점 등과 유사한 면으로 해석된다. 즉, 새로운 형식 단락의 시작마다 피아노가 곡을 이끌어 나가도록, 이를 통해 피아노에 큰 무게를 실어 작곡된 것이라 하겠다.

이 도입부는 c단조에서 나타난다. 이는 5도권 이동이라는 고전 소나타의 조성 관계를 따르고 있으나 모드(mode)의 변화를 보여준다. 또한 이 도입부는 제1주제의 그것이 피아노에서의 오케스트라적 음향이 매우 강하고 화려한 *ff*로 등장된 것과 상반되게 *p*의 셈여림으로 일관되고 느린 화음 진행으로 나타난다. 이 후 첼로에서 나타나는 제2주제의 선율은 표면적으로 나타나는 리듬이나 음형 등이 제1주제와 뚜렷한 차별점을 갖지는 못한다. 오히려 주제의 성격적 대비는 이 두 개의 도입부를 통해 나타난다. 또한 이러한 대비의 요소가 피아노를 통해 실현되도록 한다는 점 역시 이 악곡의 매우 특징적인 면이다. 음형적인 면에서도 이 부분은 뒤이을 제2주제의 특징적인 선율 패턴인 상행, 하행의 순차적 선율선이 함축되어 있다.

[악보1-4] 제2주제부의 도입부, 마디79-95

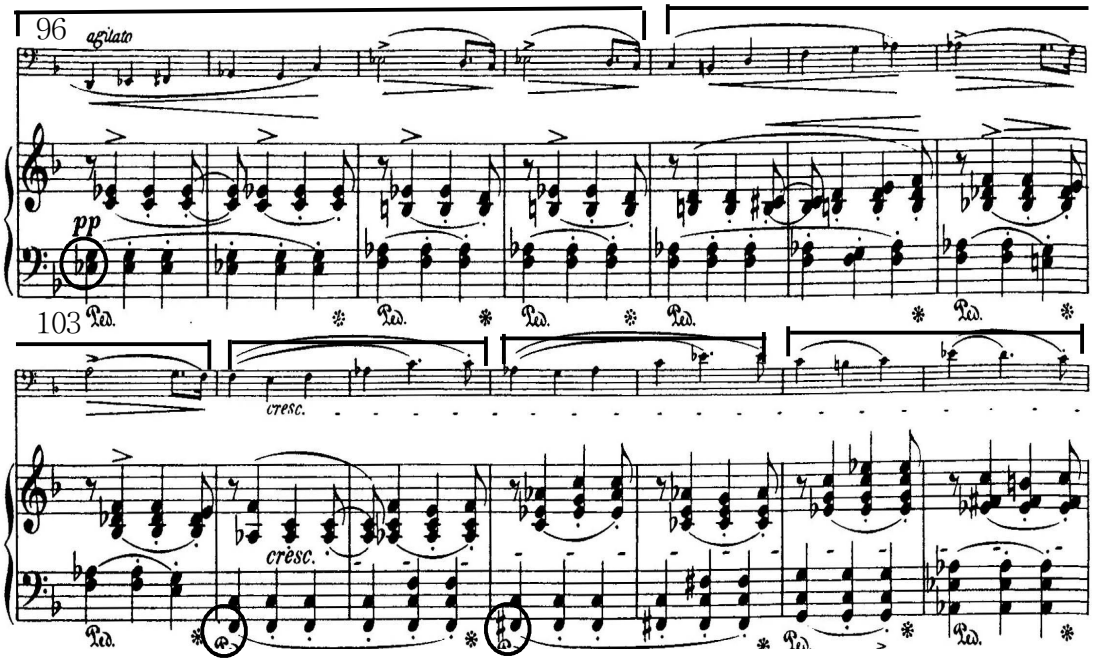


마디95-111부터는 첼로에서 제2주제가 시작된다. 이 제2주제는 상행 선율의 악센트와 부점을 통해 강조되는 두 마디, 즉 네 마디의 악구로 구성된다. 앞선 단락들의 주제 제시의 방법과 같이 이 네 마디의 주제는 제시 이후 반복되고(마디100-103), 이 후 두 마디 단위의 단편들로 구성된다. 이 단편들의 시작과 함께 점차적으로 크레셴도가 되고 재등장되는 제2주제 도입부의 선율로 이어진다. 첼로는 아지타토 느낌으로 긴 프레이즈가 클라이막스를 향해 달려간다.

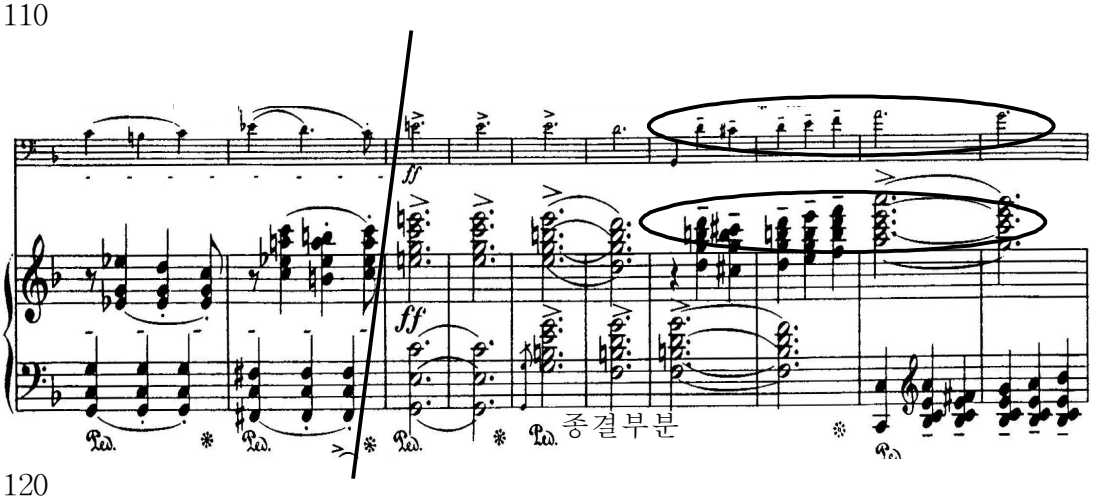
피아노는 첼로의 주제 선율이 진행되는 동안 지속적으로 *pp*의 여린 셈여림과 왼손과 오른손의 리듬적 교차를 통한 단순한 반주형태로 일관된다. 이 때 악센트의 음들이 제2주제의 앞부분의 멜로디를 분산된 리듬으로 표현되

어 더욱 더 동적인 연주를 만든다. 이때 첼로와 피아노에 있는 악센트 부분을 잘 살려 들리도록 대화하듯이 연주해 준다. 또한 베이스는 딸림음인 G음을 강조하기 위하여 E^{b}-F-$F^{\#}$이 주를 이룬다. 크레센도 뒤 112마디부터는 C장조에서 강한 코드 진행이 딸림음인 G음 위에서 나타난다. 이 부분은 앞서 제2주제의 도입부에서 등장된 동일 선율이 음역의 변화, 꽉찬 화음, 첼로 선율이 같이 나오면서 여린 도입부와는 큰 대조를 이룬다. 특히 지금까지 볼 수 없던 첼로와 피아노파트의 유니즌이 등장되며 강하고 긴장감 있는 종결로 이끌어진다.

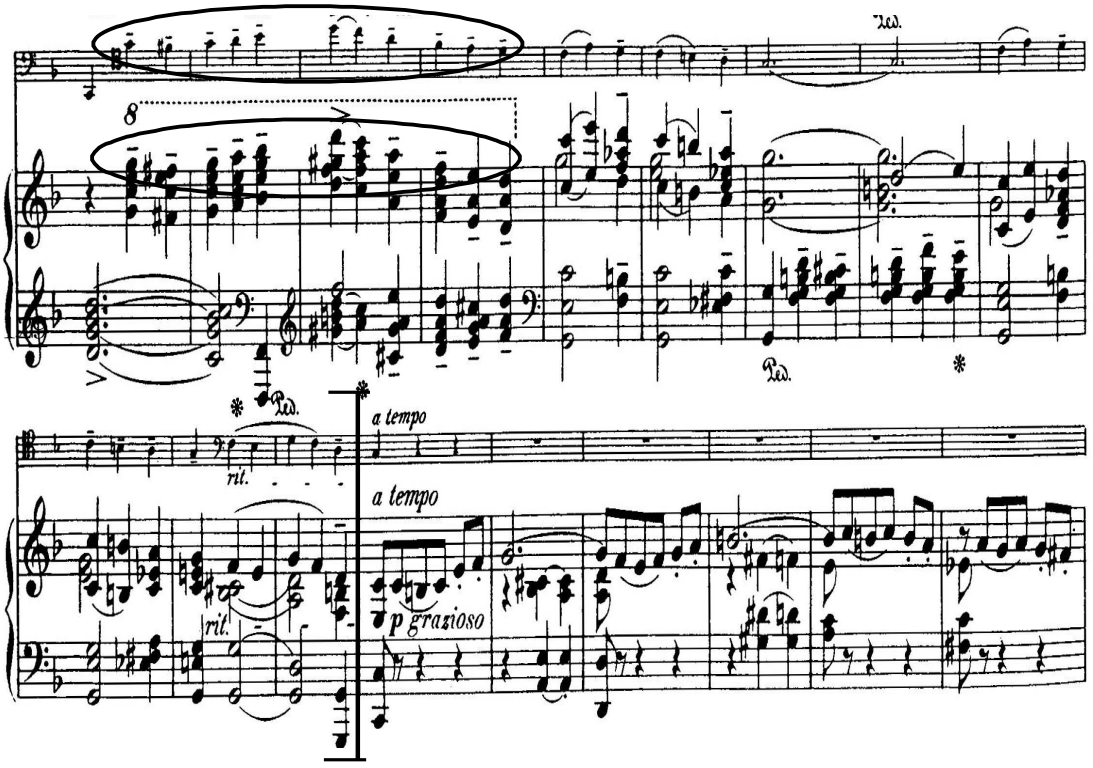
[악보1-5] 제2주제부, 마디96-131



110



120



D. 코데타(소종결부, 마디132-162)

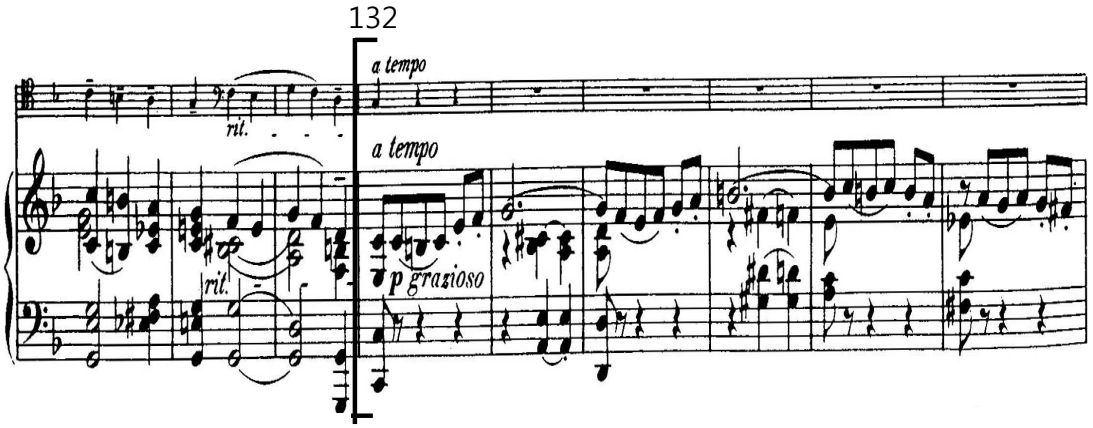
132마디에서 시작되는 코데타는 제시부의 종결을 위한 형식적인 부분이기보다는 오히려 후주 혹은 발전부로 이어지는 연결구로 해석될 수 있다. 그 이유로 제2주제부의 유니즌의 강렬한 효과와 그에 따른 큰 이완이 형성된 후 등장되는 이 단락은 *p*의 여린 셈여림과 우아하게(*grazioso*)라는 나타냄말을 통해 알 수 있듯이 가볍고 섬세한 새로운 음형이 소개되는 단락이다. 즉, 일반적인 코데타에서 보이는 종지의 강조나 강한 종결의 내용 등이 이 부분에서는 나타나지 않는다.

아래 악보 중 시작부분에서 볼 수 있듯이 8분음표의 상행 선율이 점2분음표로 해결되는 가볍고 섬세한 이 음형은 코데타에서 출현한 새로운 음형이다. 앞으로 이 음형은 코데타 음형으로 분석할 것이다. 이 코데타 음형이 피아노성부에서 나오고 140마디에 첼로에서 그대로 모방해서 연주한다. 소종결부의 종지에 다다르는 154마디부터는 도입주제의 부점리듬의 화성적 울림에 의해 사라진다.

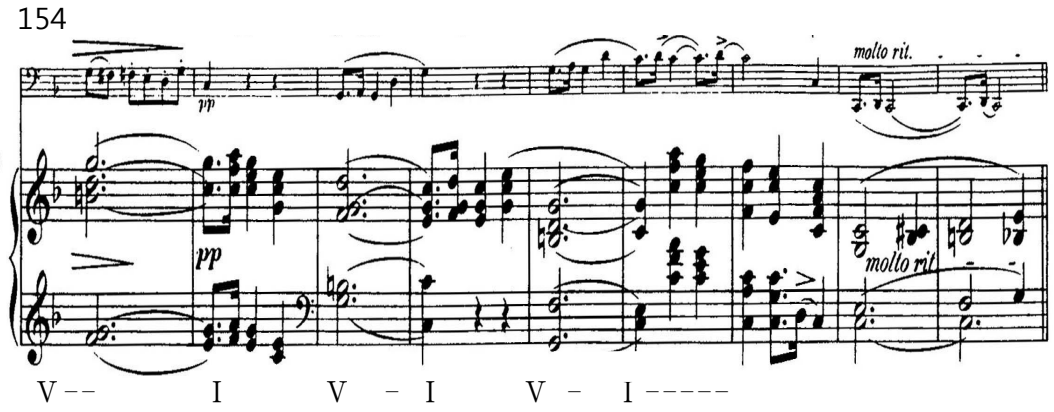
새로운 음형의 출현과, 강한 종결적 내용의 부재 등을 이유로 이 소종결부를 발전부의 시작으로 분석하는 것도 가능해보이나, 본 연구자가 이 단락을 소종결부로 분석한 데에는 다음과 같은 이유를 들 수 있다. 첫째, 이 단락에서는 이 전에 나타난 음형들이 본격적으로 발전되는 양상이 나타나지 않는다는 것이다. 둘째, 화성의 이유를 들 수 있다. 이 단락은 강한 종지 진행은 나타나지 않으나, 화성은 지속적으로 C장조(원조의 딸림조)의 V-I를 보여줌으로써 화성적 종결을 이룬다는 점이다.

[악보1-6] 코데타 시작부분과 종결부분

① 시작부분, 마디132-137



② 종결부분, 마디154-162



2) 발전부(마디163-314)

발전부는 음형 전개 방식에 따라 크게 두 개의 부분, 마디163-251과 251-314로 나뉜다. 주목할 점은 이 두 개의 부분 역시 제시부의 각 부분들이 그러했듯이 도입부를 갖는다는 점이다. 이를 통해 도입부의 역할이 이 악곡에서 매우 중요한 요인임을 확인할 수 있다. 또한 이 두 부분은 사용된 음형에 따라 다시 몇 개의 단락들로 분류된다.

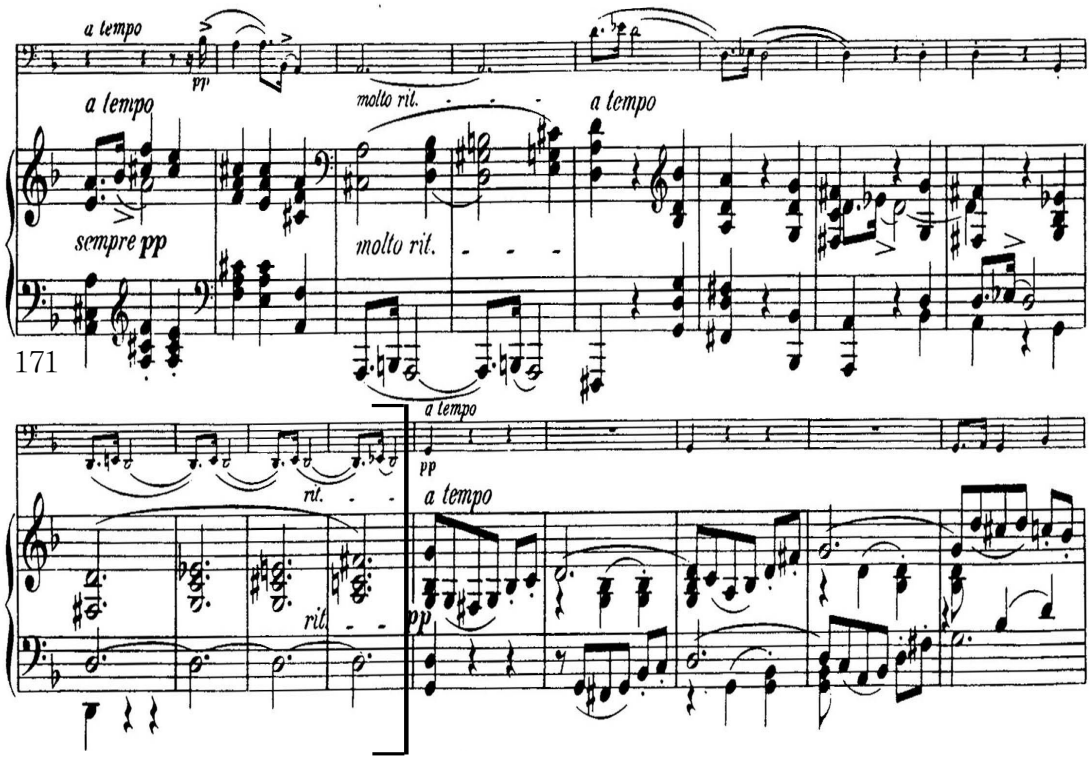
A. 제1부분(마디163-251)

① 도입부(마디163-174)

이 부분은 앞서 제시부의 종결 조성인 C장조와 5도권의 같은으뜸음조 변화 조성인 g단조로 시작된다. 음형은 도입주제의 부점음형을 피아노와 첼로 파트에서 대화하듯 주고 받으며 나타난다. 도입부 음형의 시작은 사실상 제시부의 마지막 두 마디인 마디161-162의 첼로 성부로부터 시작된다. 도입주제의 부점음형이 보조음의 형태로 반복되는 것이 특징이며, 이는 이 도입부 내내 두 성부, 특히 첼로의 주된 선율이다. 특히 이 도입부의 마지막 네 마디인 마디171-174에서는 g단조의 딸림음인 D음 베이스 위에서 반음계 상행 선율로 나타나는 피아노와 함께 첼로에서는 이 보조음 부점음형이 네 차례나 반복되며 긴장감을 고조시킨다.

[악보1-7] 발전부 제1부분의 도입부, 마디163-174

163

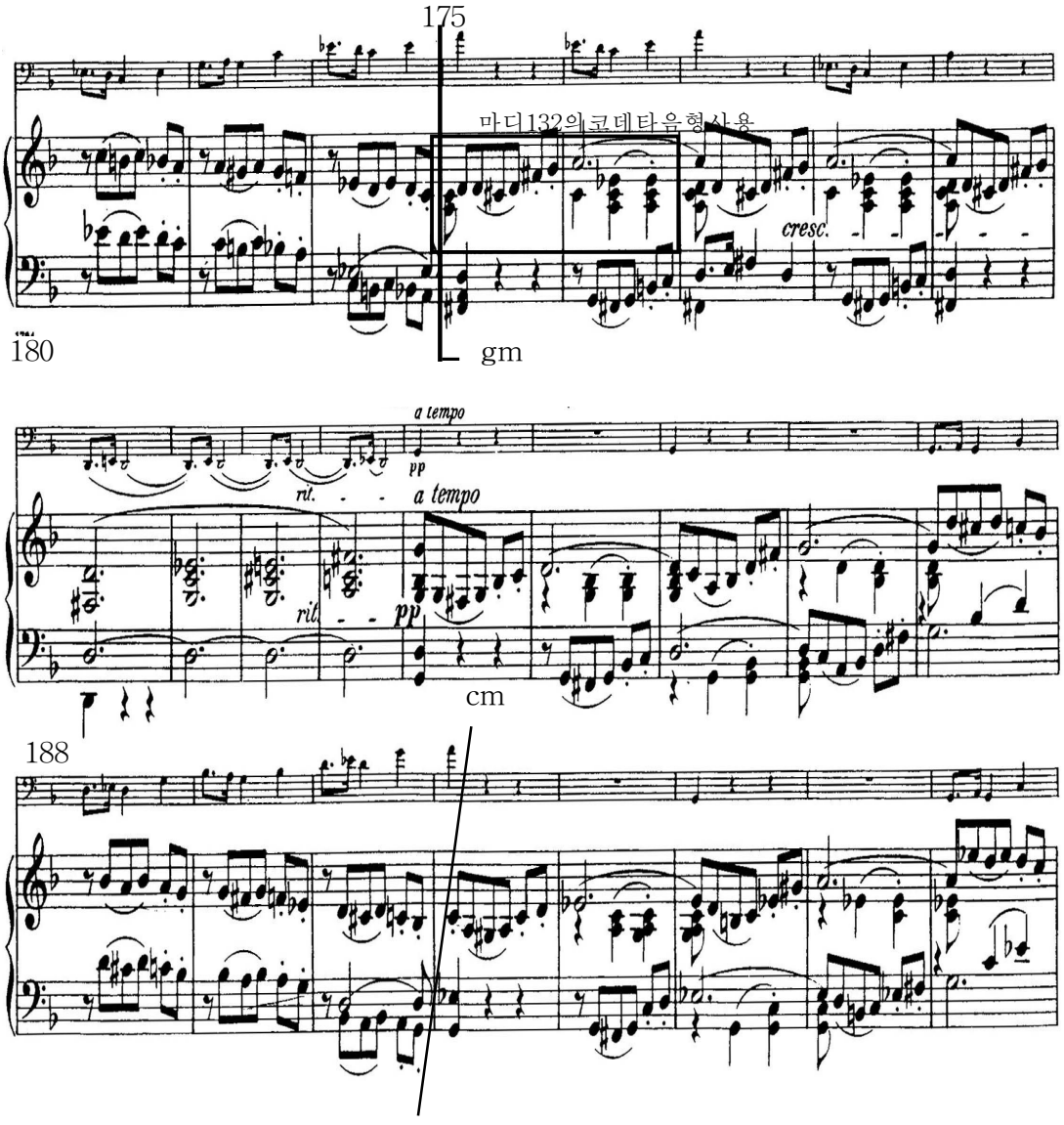


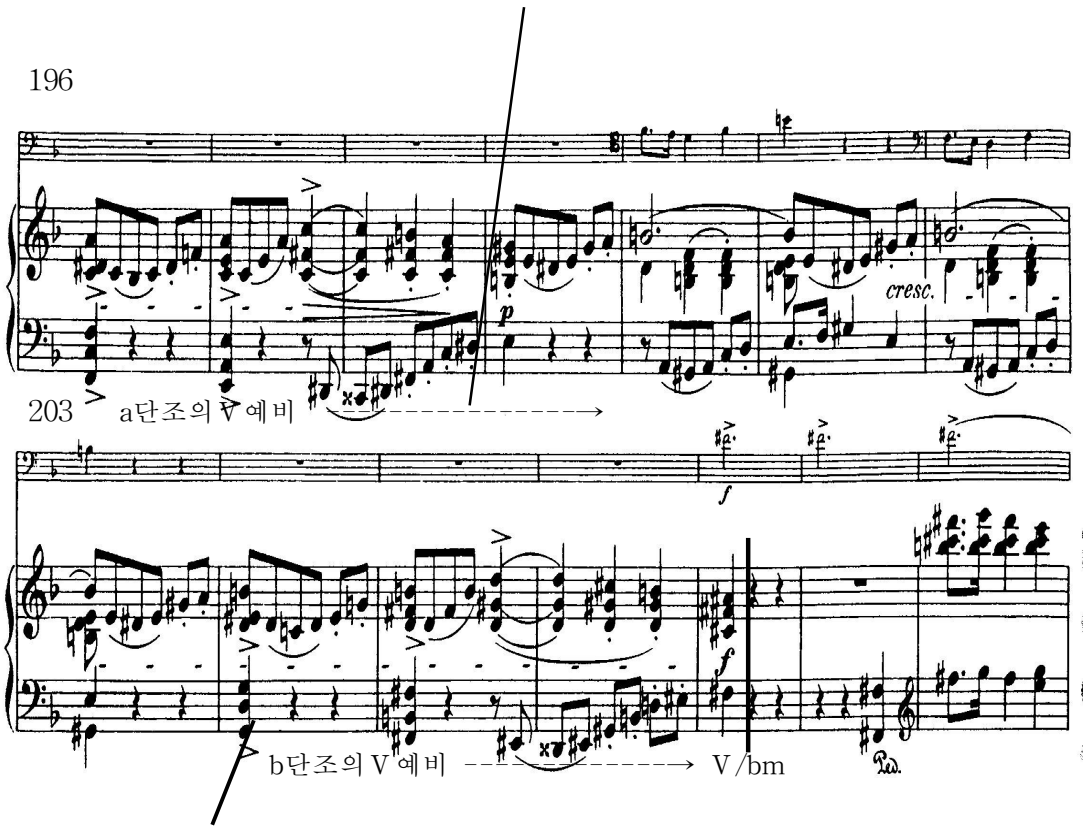
② 단락1(마디175-206)

단락1은 제시부의 코데타음형이 g단조로 시작된다. 그러나 가볍고 우아한 코데타의 음형은 피아노 성부의 위, 아래의 성부에서 대위적으로 등장하며, 끊어지지 않는 좀 더 긴밀한 리듬 연결 형태를 보인다. 네 마디동안 피아노에서 코데타 음형의 발전 양상이 전개된 이후, 179마디의 첼로에서는 도입 주제의 부점음형이 한 마디 단위의 상행 형태로 나타난다.

이 부분의 악구 역시 제시악구가 g단조로 나타나며(마디175-182), 뒤이어 이것은 c단조로 (마디183-190) 반복되며 이후에는 이 여덟 마디의 악구의 단편으로 구성된다. 이 부분의 후반부에서는 전조의 과정이 나타나는데 a단조의 딸림화음이 강조되는 마디196-204와 b단조의 딸림화음이 예비 되는 마디205-206이 그것이다.

[악보1-8] 발전부의 제1부분 중 단락1 시작부분, 마디175-187



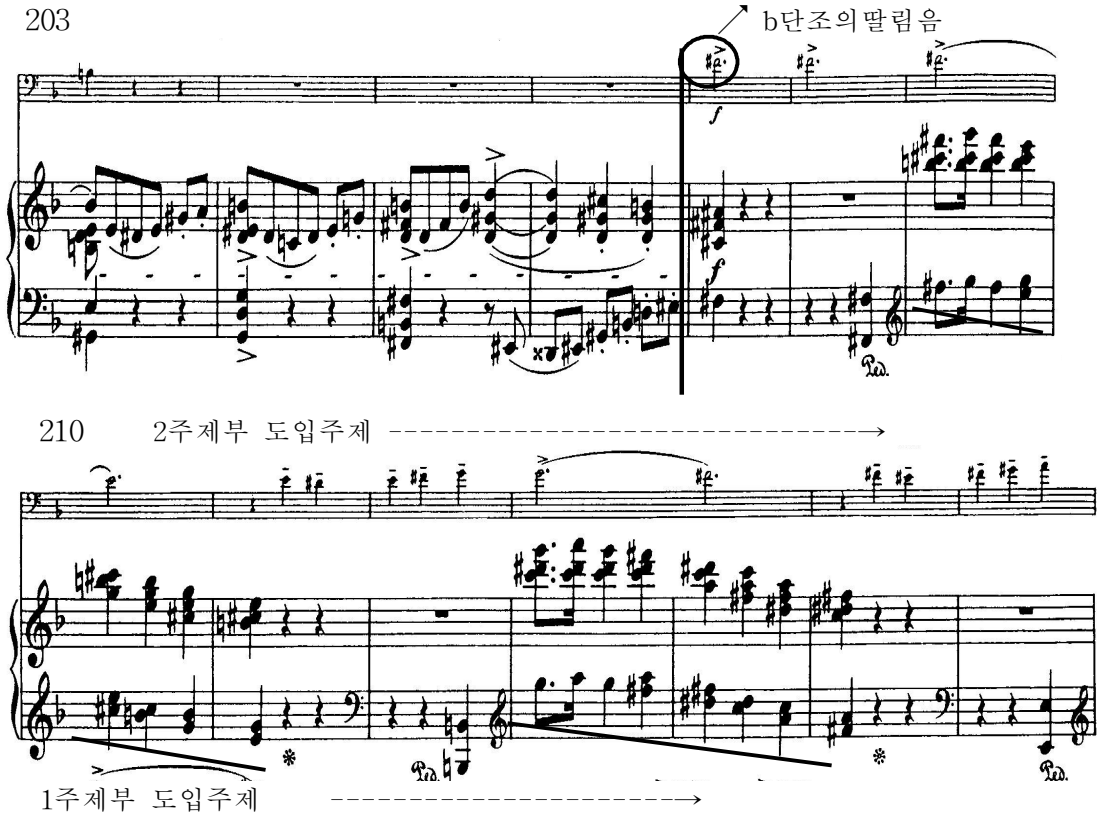


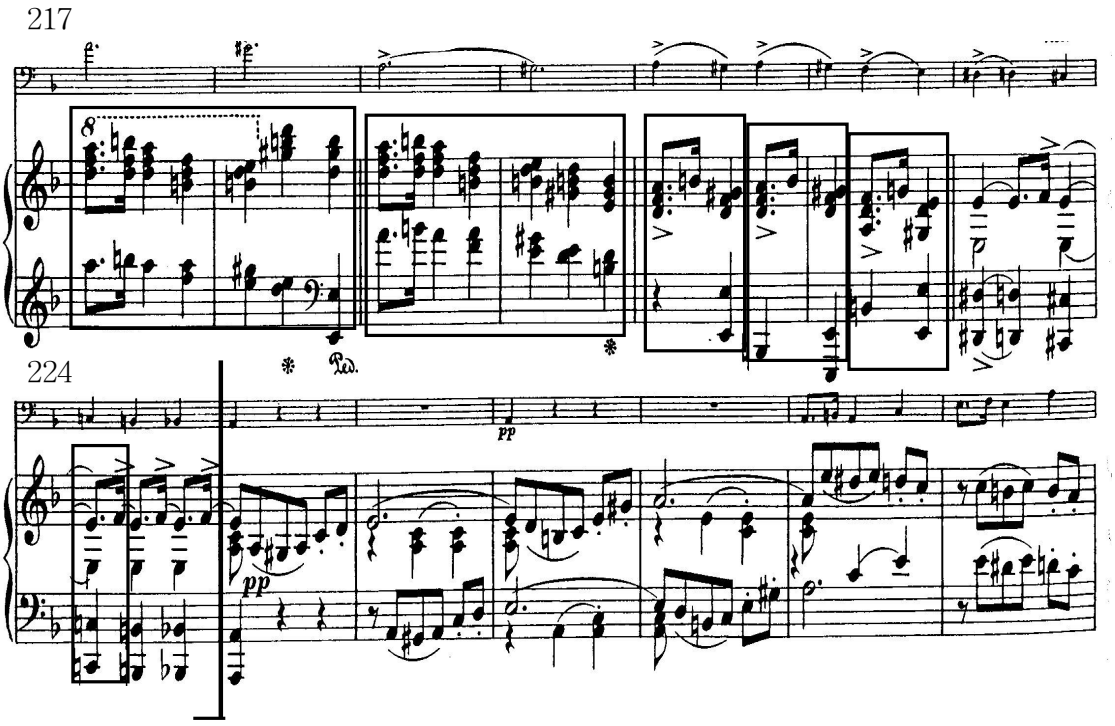
③단락2(마디207-224)

발전부의 제1부분 중 단락2는 피아노에서 1주제부의 도입주제 음형이 주를 이루고, 첼로에서는 2주제부의 도입주제인 점2분음표와 4분음표 단위의 느린 선율이 테누토와 악센트의 강한 표현으로 나타나며 1,2주제부의 도입부가 혼합되어서 발전하는 것이 특징이다. 이 부분은 b단조의 딸림화음에서 강하게 시작된다. 첼로에서는 b단조의 딸림음인 $F^{\#}$이 점2분음표의 비교적 느린 음가로 구성되고 악센트로 특별히 강조된다. 또한 피아노에서는 도입주제 음형이 응용된 펼침화음 형태가 네 마디 단위로 나타난다.

b단조의 딸림화음에서 시작된 이 부분은 두 개의 악구를 거쳐(마디 207-211, 212-215) a단조로 전조된다. 마디216부터는 a단조의 딸림화음이 피아노의 펼침화음 음형, 강조되는 E음 등에 의해 확장된다. 마디218-225까지의 피아노파트를 보면 부점이 포함된 음형을 조금씩 줄여나가 209마디에서 7박자이던 프레이즈가 217마디부터 6박자로 그다음은 221마디에서 2박자 패턴으로 되고 224마디에서는 1박자 패턴이 된다. 224마디의 부점의 작은 음가에 악센트를 주는 익살맞은 느낌의 리듬을 구사하고 있다. 또한 마디 221-224에서는 첼로와 피아노에서 모두 헤미올라 음형이 등장되며 종결의 긴장감을 더한다.

[악보1-9] 발전부의 제1부분 중 단락2, 마디207-224



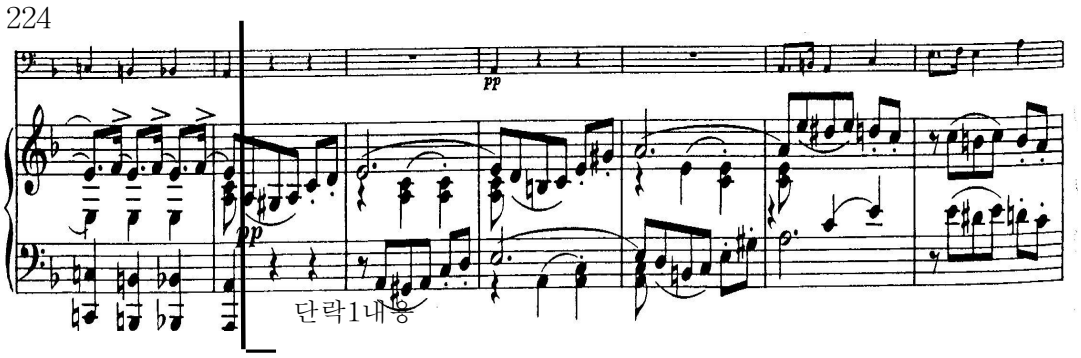


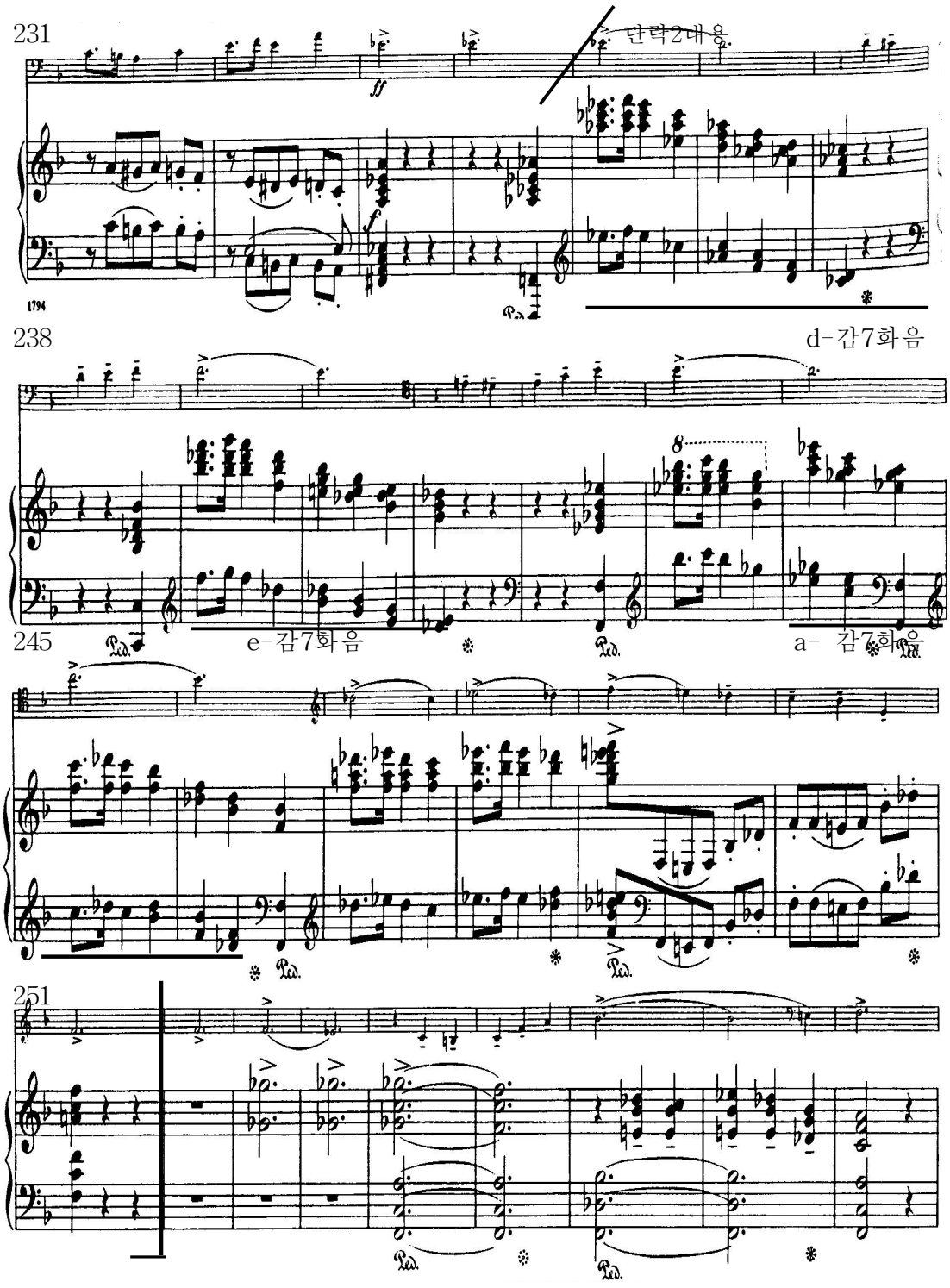
④ 단락3(마디225-251)

225마디부터 시작되는 발전부 제1부분의 마지막 단락은 앞선 두 단락, 단락1과 단락2의 내용이 결합된 부분이다. 시작 악구는 마디225-232로 이 부분은 코데타 음형이 a단조에서 시작되며 단락1의 이조형태로 나타난다. 233마디부터는 이 이조형태가 피아노의 강한 화음을 시작으로 변형된다. 233마디와 234마디의 첼로 선율은 모두 E^{b}음이며, 두 마디 모두 *ff*의 강한 셈여림과 악센트로 강조되는 부분이다. 다만 선행 마디는 $F^{\#}$-감7화음이고 후행되는 234마디는 f-단7화음으로 대비된다. 이 234마디를 분기점으로 단락3의 이 후 내용은 단락2의 내용으로 바뀌게 된다.

234마디에서 시작된 단락3의 후반부는 피아노에서 펼침화음적으로 화음진행이 이루어지고 첼로에서는 2도 간격의 순환적 패턴의 선율이 나타난다. 이 단락 역시 네 마디 단위의 선율이 제시된 후, 이것의 반복, 그리고 이 후는 악구의 단편의 형태로 구성되는 것이 특징적이다. 즉, 피아노의 악구구조를 살펴보면, 마디234-237에서 d-감7화음의 제시, 마디238-241에서는 e-감7화음에서 선행 악구의 반복 형태로 나타나고, 이것의 단편이 마디242-244, 마디244-246에서, 이 후 마디246-247, 마디247-248에서 또한 단편이 나타난다. 이러한 악구들을 통해 감7화음의 불안정한 화음이 제공되나 악구의 시작에 배치된 강하고 페달의 효과로 인해 지속음의 역할을 하게 되는 베이스 음들을 살펴보면 모두 F음과 C음으로 이루어진 것을 확인할 수 있다(마디 234, 238, 241, 244, 246). 이것은 원조인 F장조의 으뜸음과 딸림음으로서, 이를 통해 조성적 복귀가 이루어지는 재현부가 기대된다. 그러나 이 단락의 종결마디인 마디251의 강박에서 F-장3화음으로 이러한 기대에 충족되는 듯하나, 이내 이어지는 쉼표들로 인해 또 다른 긴장감이 제공되며 재현부의 시작은 미뤄진다.

[악보1-10] 발전부의 제1부분 중 단락3, 마디225-251




231
단락2대용
238
d-감7화음
245
e-감7화음
a- 감7화음
251

B. 제2부분(마디252-314)

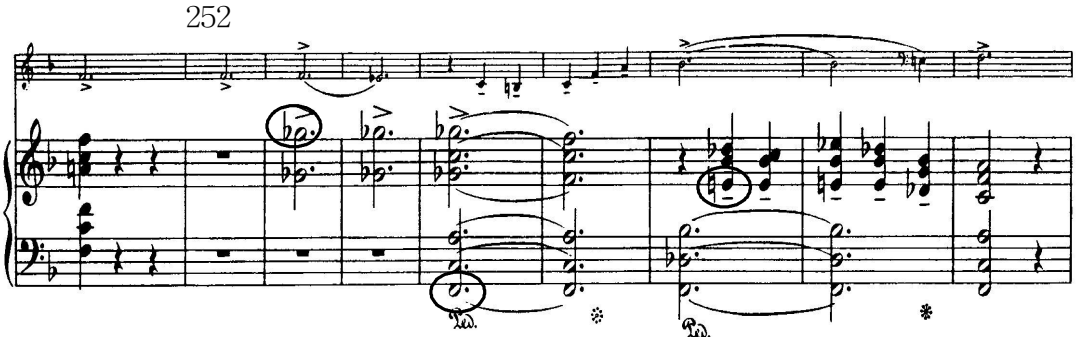
① 도입부(마디252-274)

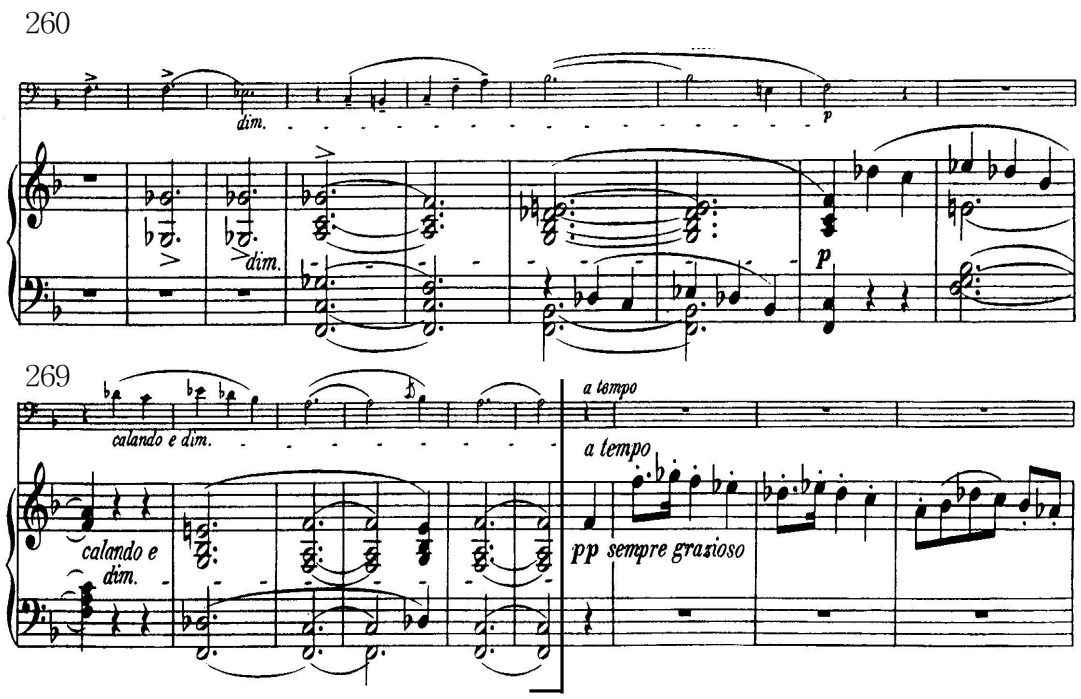
앞서 각 부분의 시작에서 도입부가 등장하였듯이 발전부의 제2부분 역시 특징적인 도입부로 시작된다. 이 도입부는 정적이고 여린 움직임이 제2주제의 도입부와 닮아있다.

단락은 앞선 제1부분의 종결단락에서 이어져온 원조의 으뜸음인 F음이 피아노에서 지속음으로 나타난다. 그러나 윗 성부에서 강조되는 $G^{\flat}$음(마디253-256, 261-263)과 $E^{\natural}$(마디265-266, 270-272)은 F음과의 반음관계로 계속적으로 비화성적으로 들린다.

또한 마디272-274의 피아노의 윗 성부에서 시작된 선율은 이 후 성부를 바꿔가며 카논의 형태로 모방된다. 이 반복되는 선율은 고요한 정적 속에서 울리는 메아리와도 같으며, 피아노와 첼로의 긴밀한 대화로 표현되어야 할 것이다.

[악보1-11] 발전부의 제2부분 중 도입부, 마디252-274





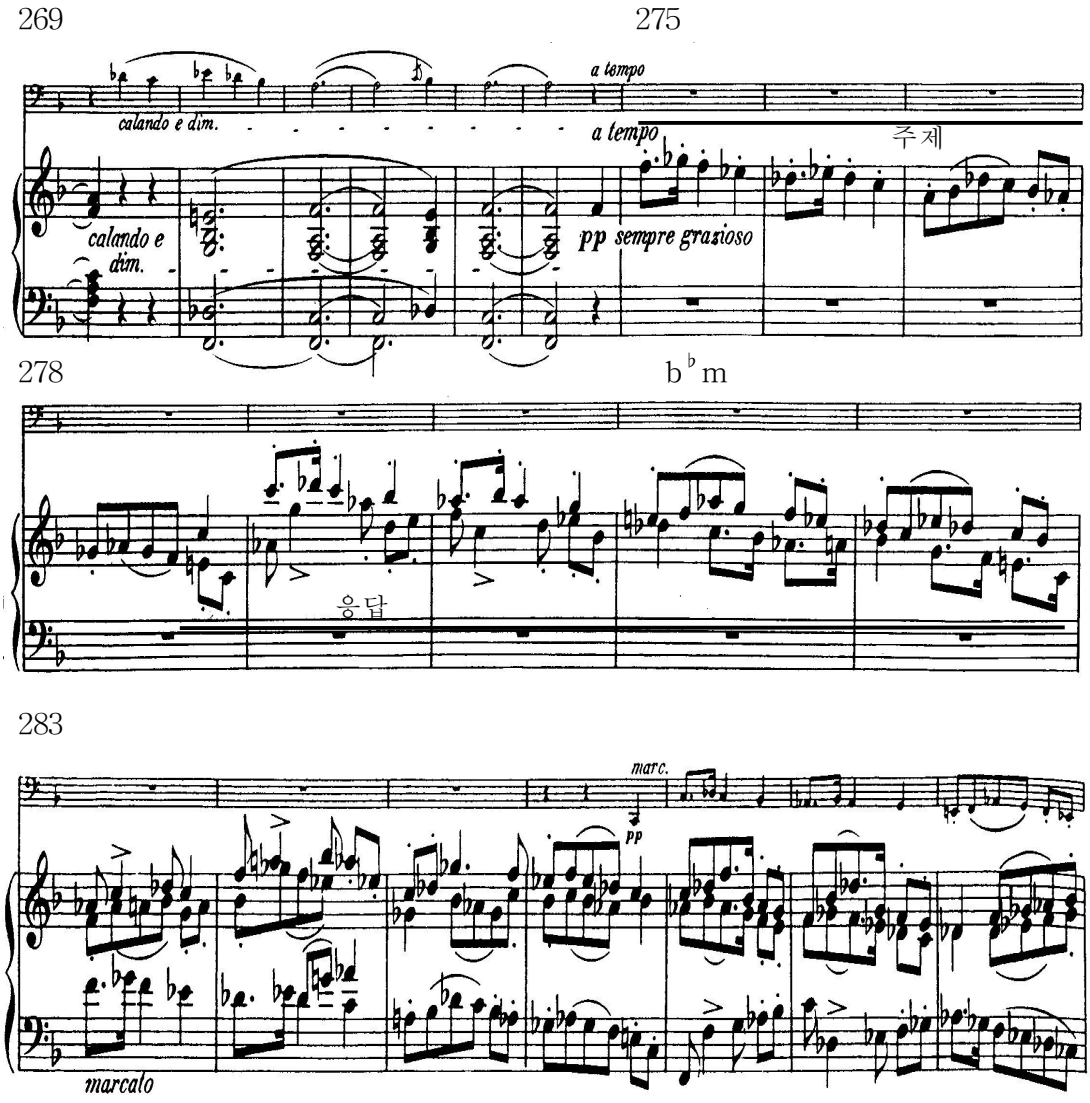
② 단락1(마디275-291)

정적인 도입부 이후 마디275부터는 대위적 작곡기법이 특징적인 단락1이 시작된다. 이 대위적 작곡기법의 주제에 사용된 음형은 도입주제 음형이며, 부점리듬은 스타카토의 연주법으로 인해 가볍고 경쾌하게 나타난다. 조성은 앞선 도입부의 F음과의 5도관계인 b^{b}단조로 시작된다.

부점리듬의 두 마디와 8분음표의 순차선율 두 마디로 이루어진 네 마디 단위의 주제선율이 피아노에서 제시된 후, 마디279부터는 이것의 응답이 전통적 방법인 5도권 위인 f단조에서 나타난다. 응답 이후, 마디283-286에서는 주제선율이 피아노의 왼손 성부로 음역이 이동되어 재현된다. 긴 침묵을 이어오던 첼로는 주제 전개의 마지막 부분인 마디287-290에서 f단조에서 응답

선율을 연주하게 된다. 주제-응답-주제-응답의 순서로 등장되는 이 부분은 성부의 수를 1-2-3-4로 늘려가며 주제와 응답선율의 반복과 이에 대응되는 대선율을 첨가하는데, 이는 4성 푸가에서의 주제 제시 방법과 동일하다.

[악보1-12] 발전부의 제2부분 중 단락1, 마디275-289



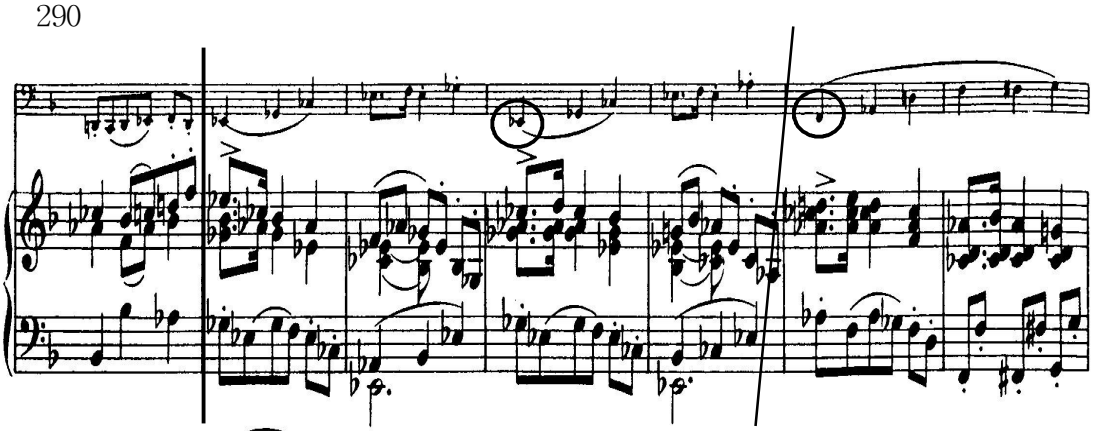
③ 단락2(마디291-314)

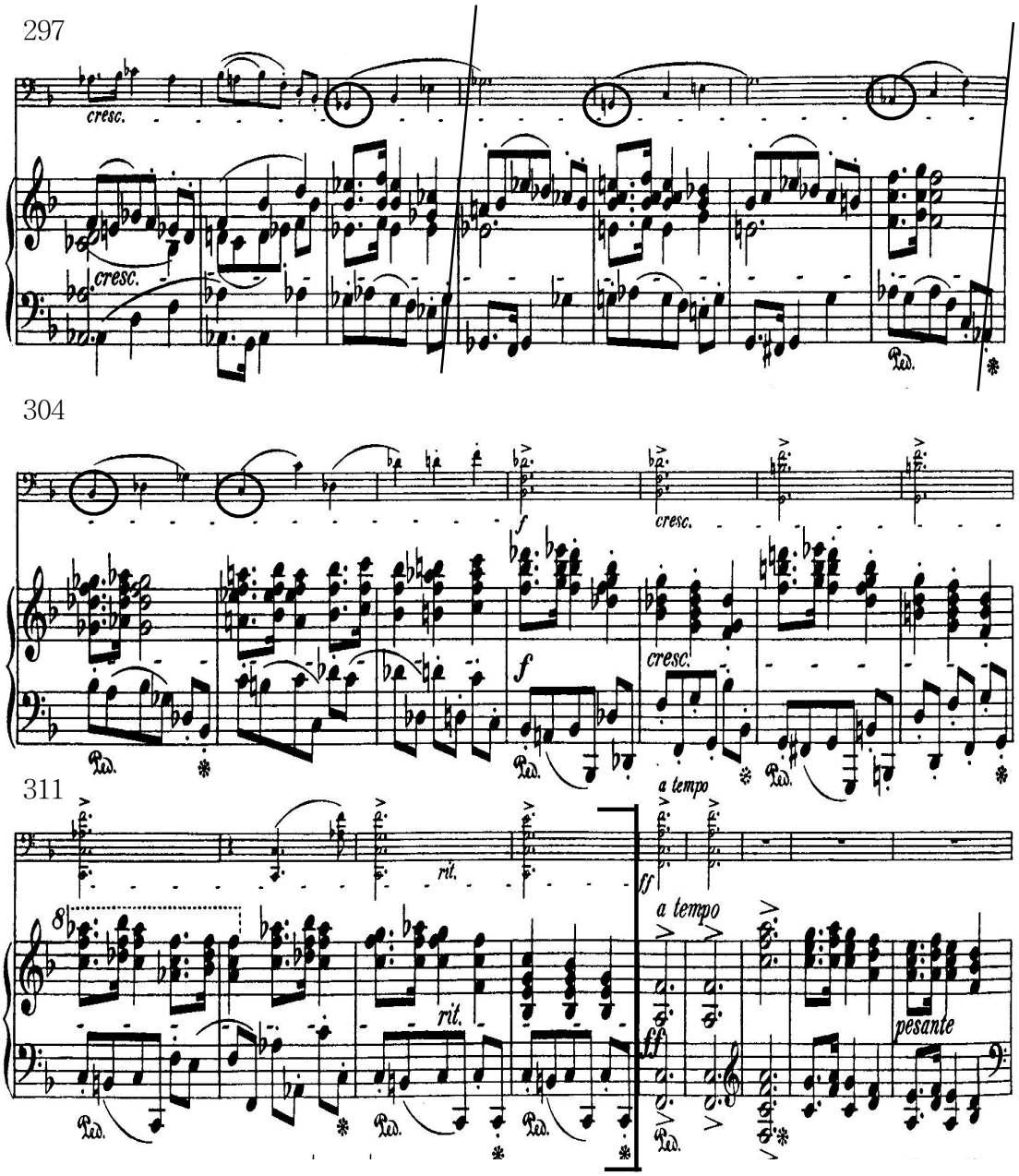
단락2에서는 네 마디 단위의 악구가 총 여섯 번 나타나는 규칙적인 악구구조를 보인다. 이 패시지들은 주제 선율의 변형을 빠르게 전개시키며 곡의 절정을 이끈다.

각 악구의 첼로 시작음을 보면 E^{b}-F-G^{b}-$G^{\natural}$-A^{b}-B^{b}-C의 순차 상행선율이 크레센도의 셈여림과 더불어 극적인 긴장감을 제공하게 된다. 특히 307마디부터 B^{b}-C 진행은 악센트의 표현과 함께 등장되어 더욱 강조된다. 피아노 역시 크레센도, 계속되는 8분음표의 빠른 리듬 전개와 도입주제의 음형에 의한 밀도높은 화음 진행, 그리고 베이스에서의 옥타브 도약 선율 등을 통해 강한 절정으로 표현된다. 이러한 진행으로 발전부의 긴장감을 주는 종결과 함께 재현부의 더욱 큰 이완감이 나타난다.

[악보1-13] 발전부의 제2부분 중 단락2, 마디291-314

290




297
cresc.
cresc.
Ped.
304
f
cresc.
f
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
311
a tempo
rit.
ff
a tempo
8
rit.
pesante
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

3) 재현부(마디 315-524)

A. 제1주제부(마디 315-377)

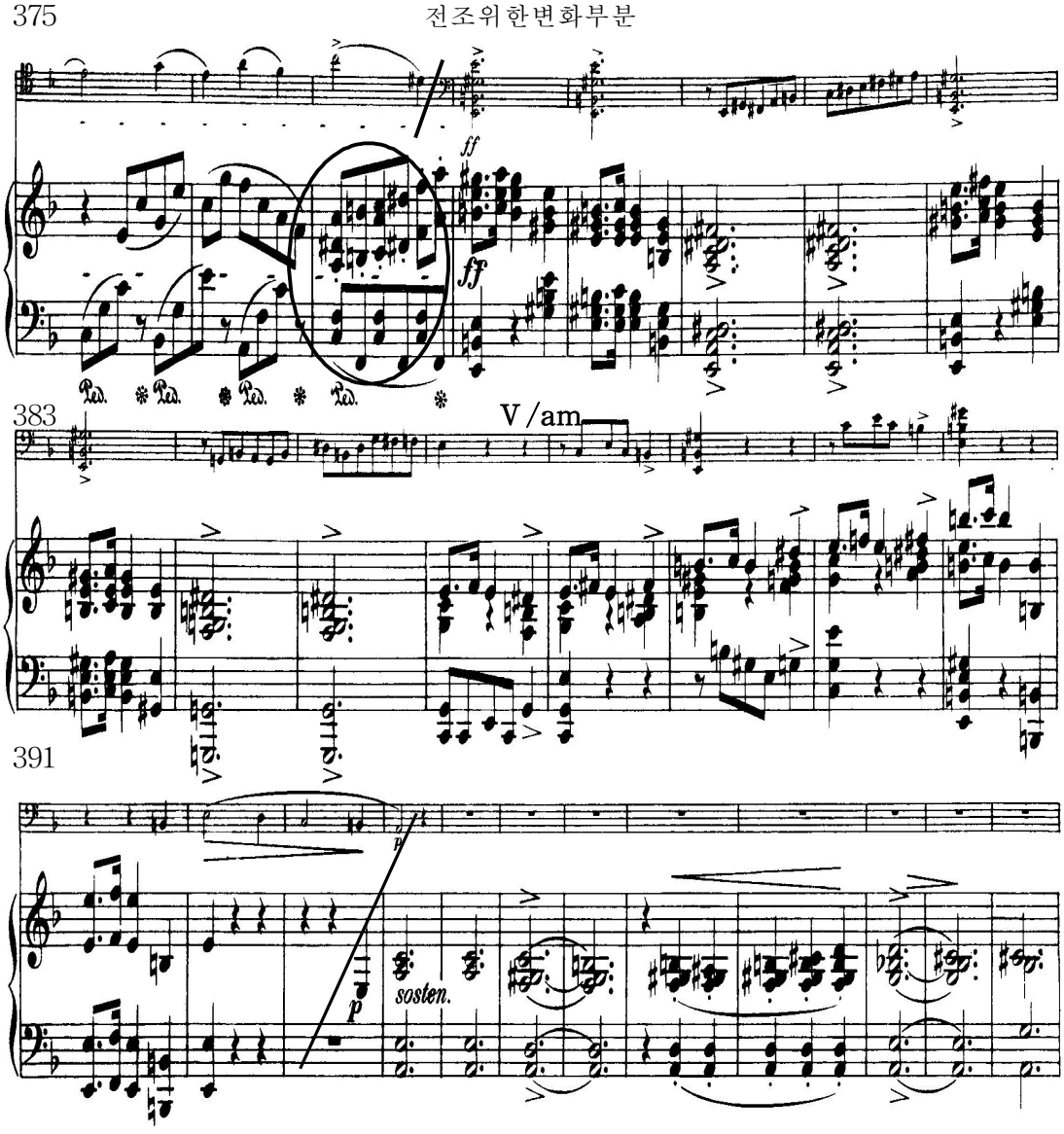
재현부에서는 제1주제부 즉, 피아노가 주된 흐름을 이끄는 도입부와 첼로 선율로 시작되는 제1주제의 내용이 315마디에서 376마디까지 변화 없이 재현된다. 그 후 제1주제부의 마지막 마디인 377마디에서 조성적 변화를 위한 선율의 변형이 나타난다. 제시부에서는 제1주제부가 F장조로 되었고, 경과부와 제2주제부는 원조의 딸림조성권인 c단조로 나타났다. 이와는 다르게 재현부에서는 경과부와 제2주제의 일부가 a단조로 나타난다. F장조와 a단조에서 보이는 이 3도권 조성 관계는 낭만 시대 소나타에서 빈번하게 등장되는 조성 이동이다. 본 악곡에서 제시부에서는 전통적인 방식의 5도권 조성 이동으로, 재현부에서는 낭만 시대의 특징적인 조성 이동 방법인 3도권 조성 관계로 구성된다는 점이 특징적이라 하겠다.

B. 경과부(마디378-393)와 제2주제의 도입부(마디393-410)

378마디부터는 경과부가 시작된다. 경과부는 제시부와 비교할 때 조성의 변화 이외에는 특별한 변화가 나타나지 않는다. 전통적인 소나타형식의 재현부에서는 조성 변화 없이 원조에서 내용들이 재현되는 것이 일반적이나 사실상 모차르트이후 베토벤은 말할 것 없이 상당수의 작품에서도 재현부 중 제1주제부 이후 조성의 변화가 나타난다. 이러한 재현부에서의 조성 변화는 제시부의 조성관계와의 균형을 이루는 방법으로 나타는 것으로 분석할 수 있다. 낭만시대의 많은 작품들은 재현부에서도 조성 변화가 나타난다. 이 후의 마디393-410의 제2주제 도입부 역시 c단조와 a단조라는 조성 차이 외에는 변화된 내용은 없다.

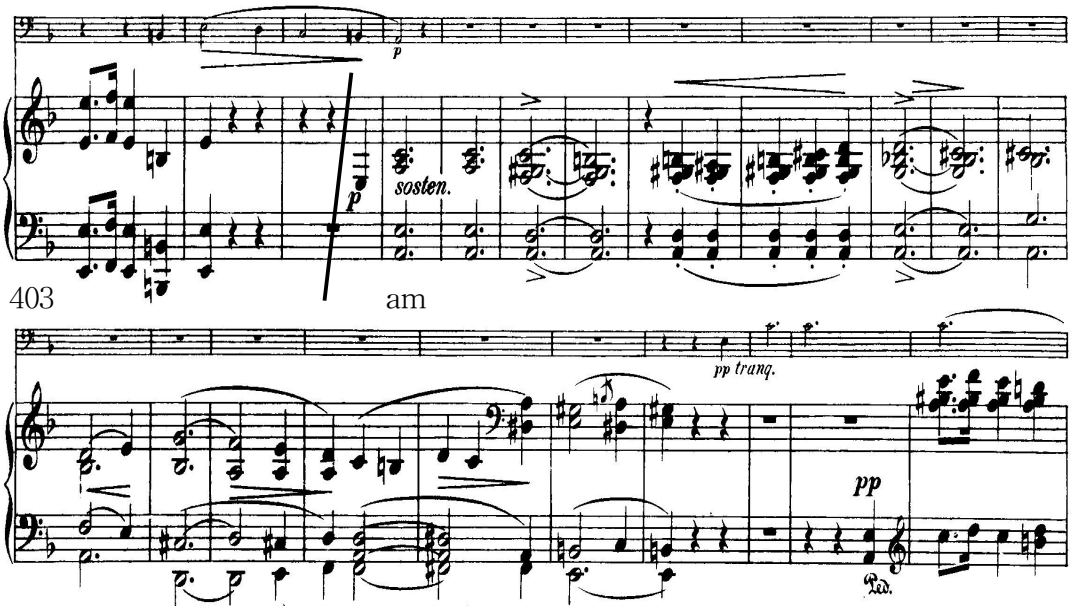
[악보1-14] 재현부 중 경과부와 제2주제의 도입부의 조성 변화

① 경과부의 시작부분　마디378-393



② 제2주제의 도입부 시작부분　마디393-412

391



C. 형식적 재구성 부분(제2주제부와 종결부)

조성의 변화 외에는 제시부와의 선율이나 구성의 변화 없이 지속되던 재현부에서 제시부와 가장 큰 차이를 보이는 부분은 409마디의 마지막 박에서 시작되는 악구부터이다. 첼로의 휴식과 함께 피아노가 이끄는 제2주제의 도입부 이 후 첼로에 의한 제2주제 선율이 기대되나 그 기대는 도입주제 음형의 등장과 함께 바로 깨어진다. 재현부의 단락 구성을 통해 슈트라우스의 혁신적인 음악 형식의 기법을 발견할 수 있다. 이는 제시부의 내용과 단락 구성이 답습됨이 아니라 이전의 여러 형식 단락들의 재구성에 의한 것이다.

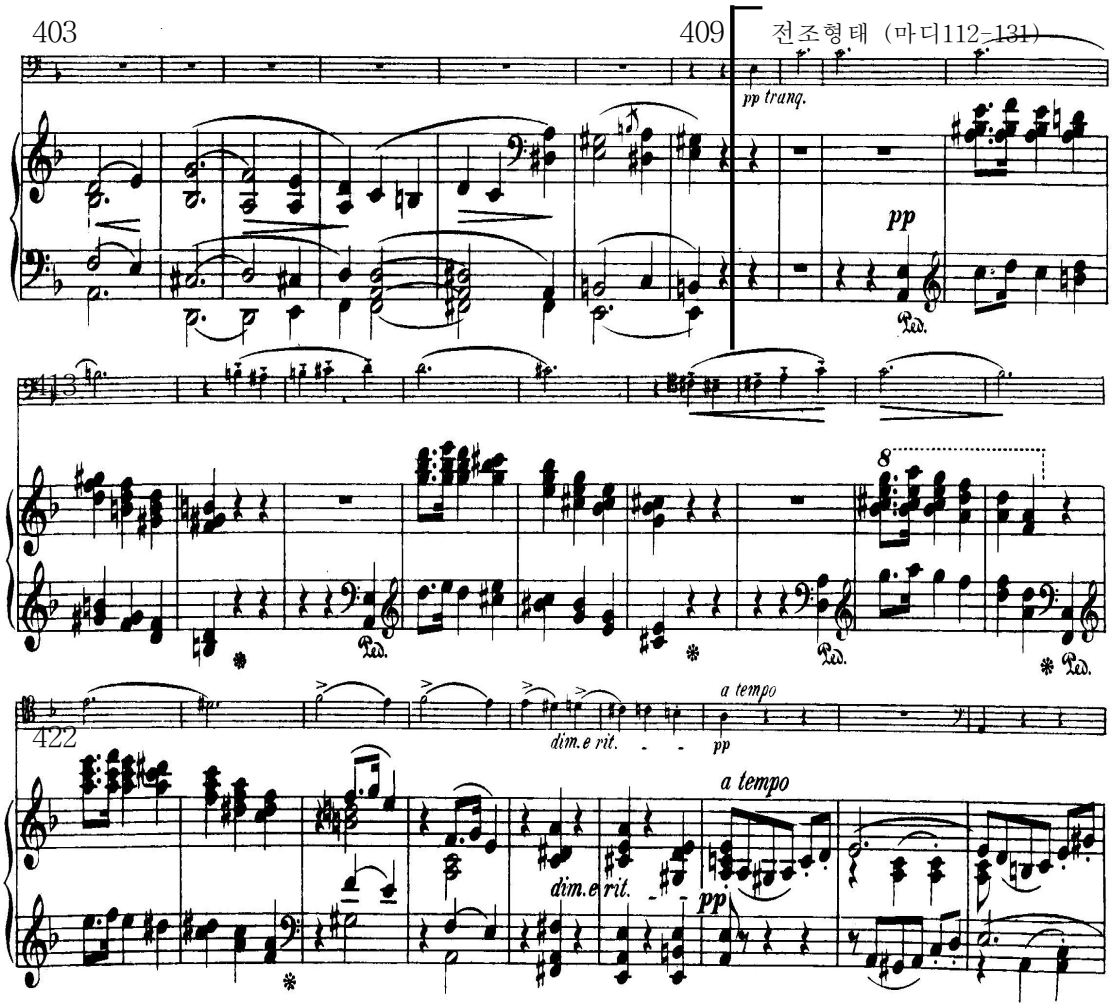
① 제2주제부와 발전부의 결합(마디409-428)

이러한 변화가 시작되는 부분은 409마디부터는 제2주제가 아닌 제2주제부의 종결단락, 즉 제시부의 마디112-131의 선율이 c단조에서 a단조로 전조되어 첼로에서 나타난다.(악보1-5참조) 이와 더불어 피아노는 발전부의 제1부분 중 두 번째 단락인 마디207-224의 내용이 나타나며, 도입주제 음형이 감7화음의 분산화음 형태로 등장되는 형태 또한 그대로 유지된다.(악보1-9참조)

악보1-15에서 확인할 수 있듯이 이 부분의 셈여림은 *pp*로 여린 부분이다. 그러나 제시부와 발전부에서 선행된 단락은 *ff*와 *f*로 상당히 강한 부분이었다. 즉, 형식적 재구성에 의해 등장된 첼로 선율의 선행 단락인 제시부의 제2주제부 종결부는 *ff*이며, 피아노의 선행 단락인 발전부 제1부분의 단락2는 *f*의 셈여림으로 나타났다. 이 단락은 위 두 단락의 내용이 첼로와 피아노의 결합의 형태로 재구성 되었으나 셈여림은 선행 내용과는 확연히 다른 양상이다.

[악보1-15] 재현부 중 마디409-428

제시부중제2주제부종결단락



제2주제부의 도입부 재현 이후 등장하는 이 형식적 재구성의 첫 번째 단락은 다음과 같은 기능으로 정리될 수 있다. 첫째로, 제1주제부의 변화 없는 재현 이후 조성의 변화는 있었으나 선율적 변화는 보이지 않는다. 그러나 이 단락은 기대되던 제2주제 선율이 아닌 다른 단락의 내용이 등장됨에 따라 변화와 새로움의 측면이 강조되었다. 둘째로, 이 부분은 제2주제 선율부가 아닌 다른 단락이 등장했으나 선행된 내용 그대로 재현되지 않는다. 즉, 첼로와 피아노가 서로 다른 단락의 내용이 결합된 양상이다. 이로 인해 단락의 재구성의 측면은 더욱 부각된다. 마지막으로, 셈여림의 변화이다. 첼로와 피아노의 선율들은 선행된 단락들에서 모두 강한 다이나믹으로 등장하나, 이 단락에서는 매우 여린 다이나믹으로 나타난다. 즉, 같은 선율이나 다른 느낌, 또는 선행 선율의 메아리와 같은 효과를 지닌다 하겠다. 이러한 이유들로 이 단락은 뛰어난 형식적 재구성의 효과가 부각되는 단락이다.

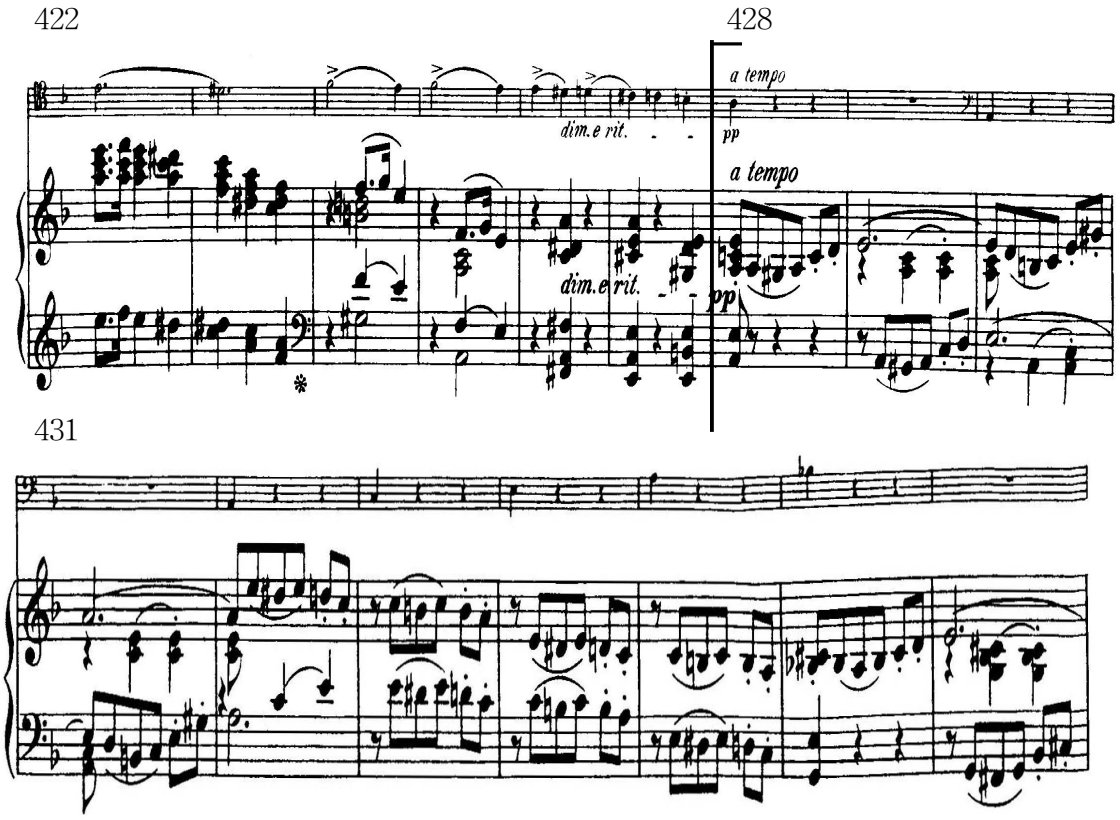
② 발전부 재현(마디428-463)

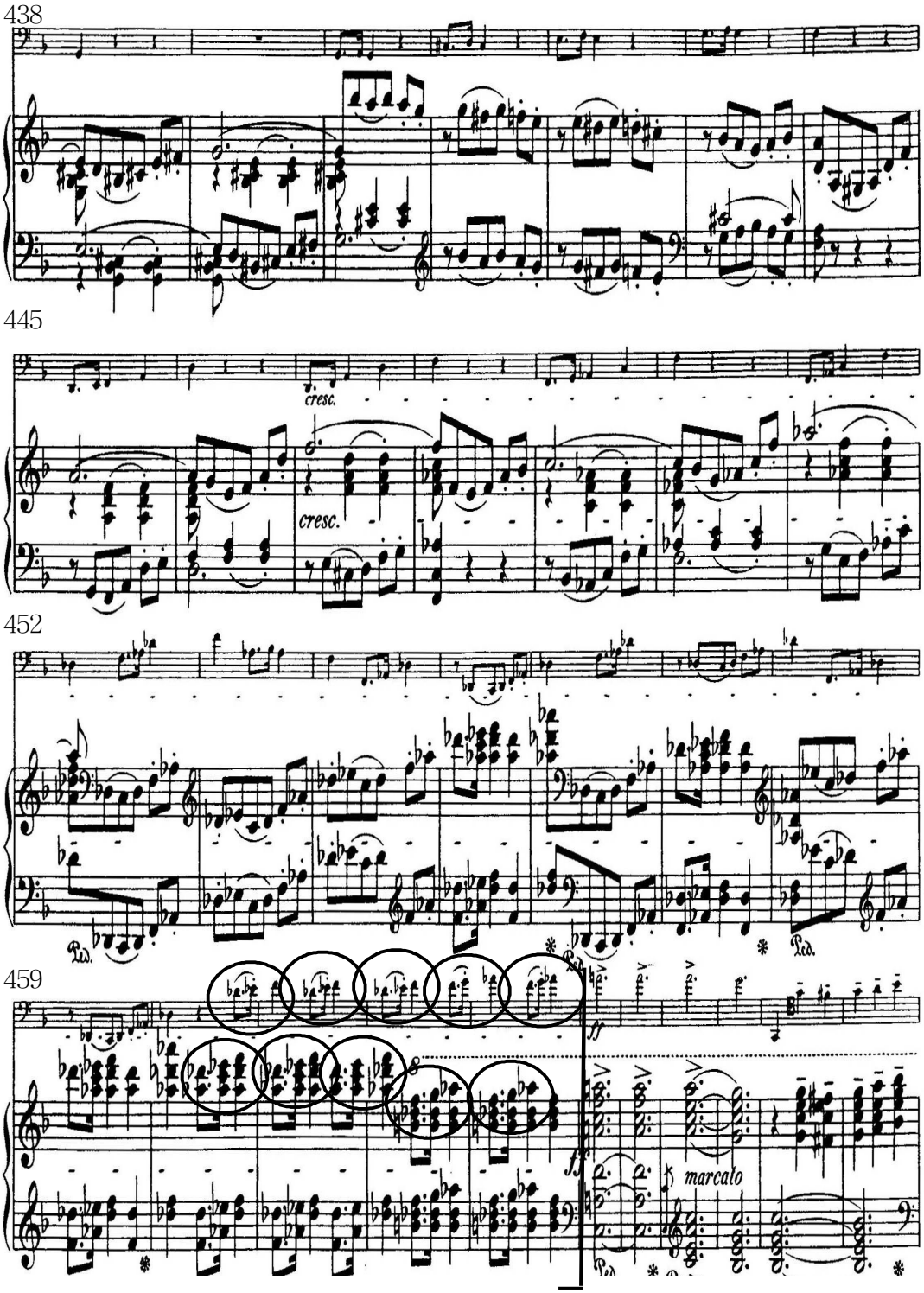
428마디부터는 형식적 재구성의 두 번째 단락이 시작된다. 이 부분은 발전부의 제1부 중 코데타 음형이 사용된 단락1이 a단조로 나타난다.

처음 여덟마디는 변화 없이 g단조에서 a단조로의 전조의 형태이고, 436마디부터는 d단조의 이끔화음이 감3화음과 감7화음의 형태로 지속된다. 이후 444마디부터는 d단조의 영역이 시작되나, 이내 448마디에서는 f단조로 이후 452마디부터는 D^b장조가 시작된다. D^b장조가 시작되기 이전 부분은 첼로의 선율이 매우 절약적으로 등장되는 것이 특징이나, d단조와 f단조를 거쳐 D^b장조가 도입되면 첼로는 큰 음역 폭을 지닌 아르페지오가 강하게 나타난다. 또한 이 때 피아노 역시 양손의 강한 유니즌으로 일관되며 매우 강한 음향을 쏟아낸다. 더불어 460마디부터는 첼로와 피아노에서 나타나는 두 박자

단위의 짧은 모방이 헤미올라로 나타나며 악곡의 정점을 향해 달려가는 느낌을 준다.

[악보1-16] 재현부 중 마디428-463

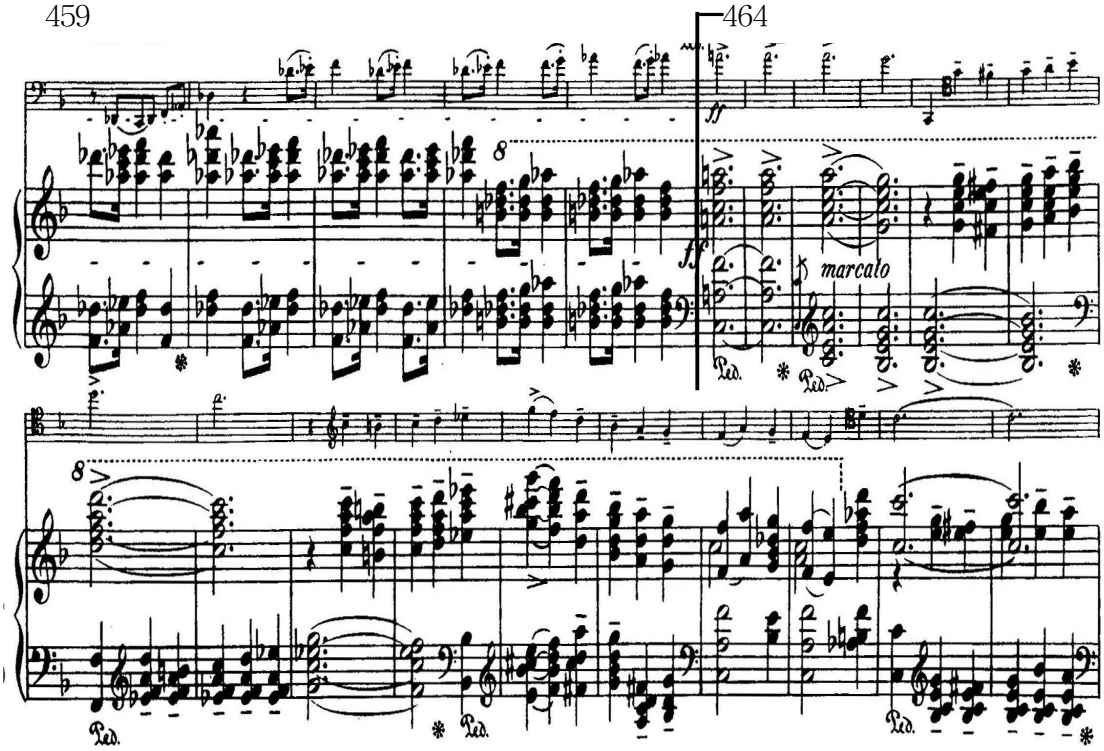



438
445
cresc.
cresc.
452
Ped.
Ped.
459
ff
marcato
Ped.

③ 형식적 복귀 단락: 제2주제부의 종결단락(마디464-482)

앞서 악곡의 절정을 향해 달려온 긴장감 넘치는 패시지는 464마디에 도달하여 정점을 이룬다. 피아노와 첼로의 유니즌, *ff*의 의해 매우 강한 단락인 이 단락은 F장조의 종지적$^{6}_{4}$화음으로 시작되는 복귀의 단락이다. 우선 이 부분은 조성이 원조인 F장조로 복귀되었으며, 선율 또한 제2주제부의 마지막 단락이 재현된다. 이러한 면에서 이 단락은 형식과 조성의 복귀 단락이며, 종결을 향해 이완을 형성하는 단락이라 하겠다.

[악보1-17] 재현부 중 마디464-479

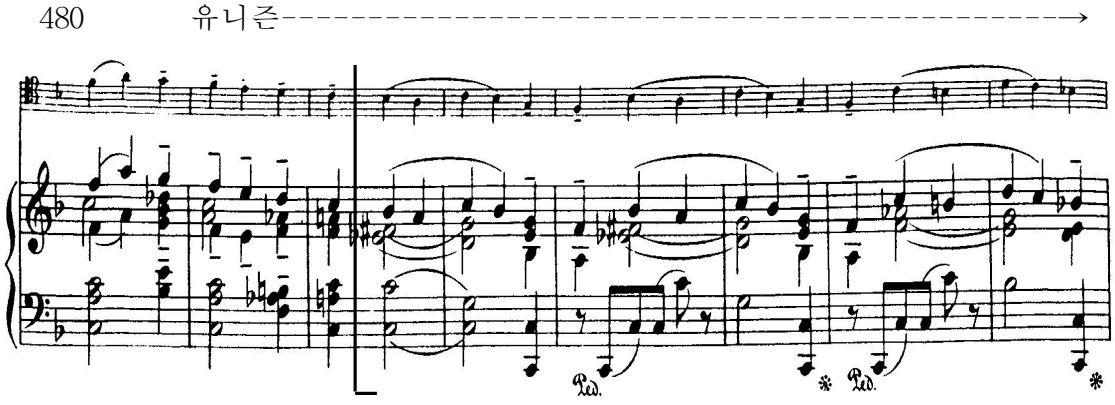


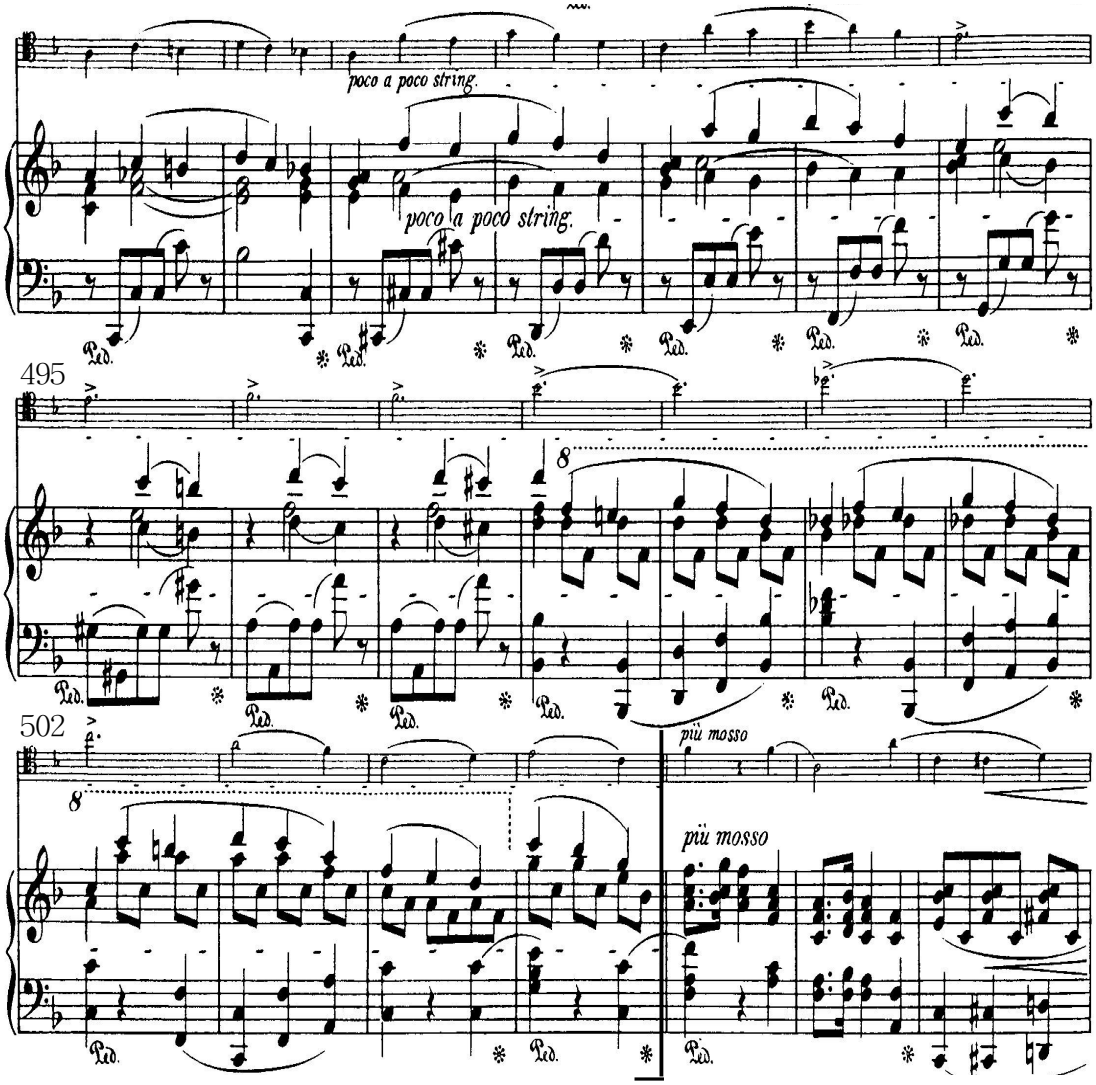
④ 발전부의 변형된 재현(마디482-505)

앞선 단락이 제2주제부의 종결 단락의 재현부분이므로, 이 후에 종결부가 예상되나 이러한 기대는 또 어긋난다. 482마디부터는 발전부의 제2부분의 도입부의 선율이 피아노의 오른손 성부와 첼로에서 유니즌으로 등장하며, 이와 함께 베이스에서는 선율의 반복과 그 옥타브 관계로 구성되는 새로운 음형(마디484-)이 나타난다.

이 단락은 피아노와 첼로에서 유니즌으로 시작되는데, 이는 앞선 단락에서 나타난 강한 종결의 성격이 여전히 유지되는 것으로 해석된다. 그러나 피아노의 베이스에서 나오는 8분음표 단위의 새로운 음형은 이를 다소 와해시킨다. 이 단락은 이러한 이중적 성격이 공존하는 형식적 재구성의 단락이라 하겠다. 494마디부터는 첼로에서 점2분음표의 음표들이 순차적으로 상행되며 이 단락의 종결을 이끌고, 뒤 이어질 단락을 준비한다.

[악보1-18] 재현부 중 마디482-505




488
poco a poco string.
poco a poco string.
495
8
502
più mosso
più mosso
8

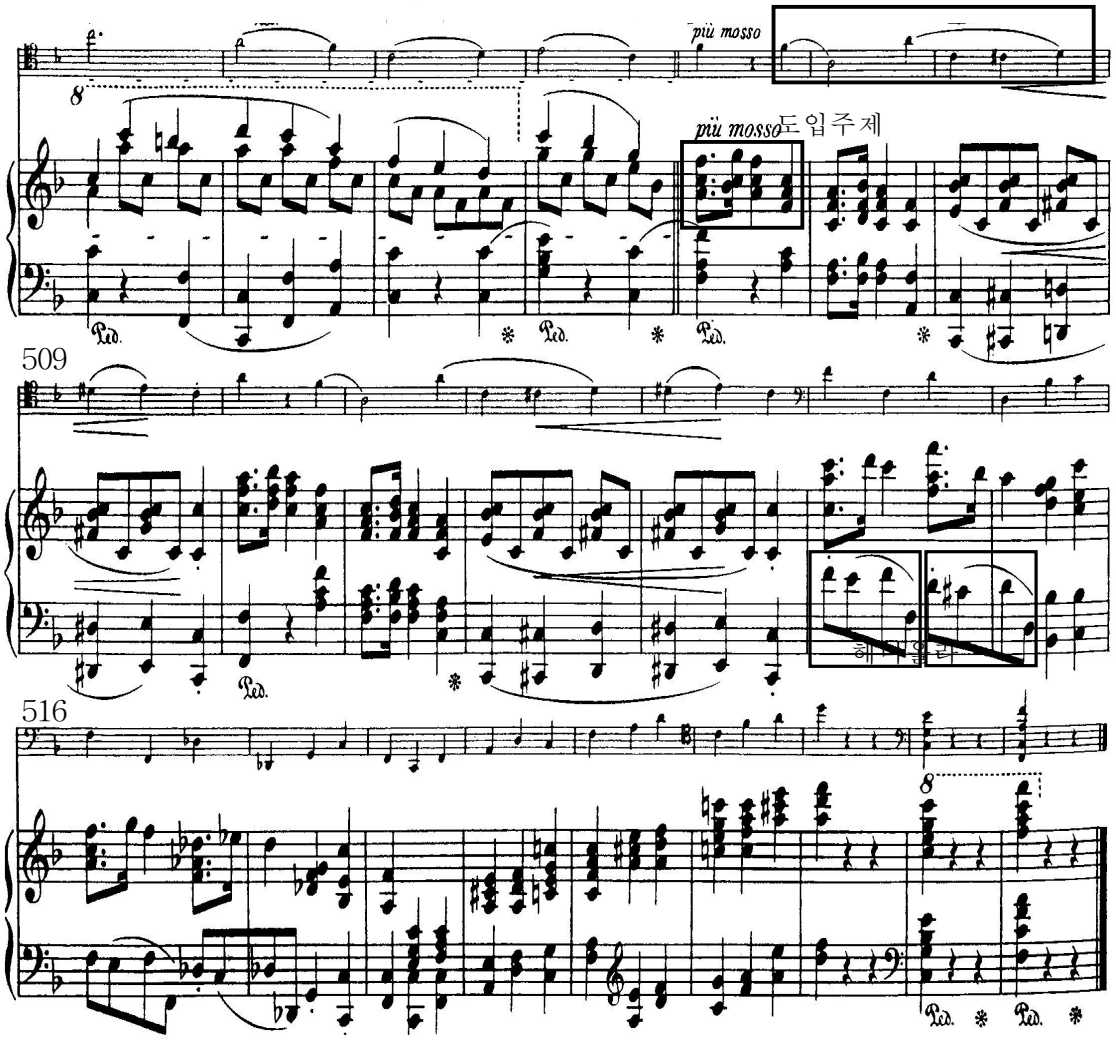
⑤ 종결부(마디506-524)

506마디부터 시작되는 종결부는 도입부(제1주제부)의 내용이 변형되어 재현된다. 피아노는 도입주제의 특징적 음형인 두 마디 단위의 부점리듬과, 이후 베이스의 반음계 선율이 특징적인 두 마디 단위가 하나의 악구를 이루며 도입부와 유사한 구조를 보인다. 그러나 이 단락의 첼로는 도입부의 내용이 아닌 제1주제 선율이 나타난다. 도입부에서는 피아노가 주된 흐름을 이끌고 첼로는 단순하고 절약적인 진행을 보인다. 그러나 이 부분은 악장의 종결부분으로서 첼로에서 역시 주요한 제1주제의 선율이 나타난다. 첼로의 1주제와 피아노의 도입주제의 결합을 통해 이 부분에서는 주제적 응집성이 특징적이라 하겠다.

마디506-513에서 이러한 형식적 재구성이 진행된 후, 514마디부터는 종결을 위한 새로운 내용이 이어진다. 피아노에서의 헤미올라와 함께 첼로에서는 큰 폭의 도약 선율이 4분음표로 이어진다. 이후 518마디부터는 피아노와 첼로 모두 4분음표 단위의 폴침화음적인 도약선율이 나타난다. 이때 베이스와 첼로의 유니즌으로 인해, 또한 피아노의 강한 화음 진행에 의해 강한 종결로 마무리 된다.

[악보1-19] 종결부, 마디 506-524

502 506 제1주제



(2) 2악장

2악장은 2부분형식으로 볼 수 있다. 2/4박자이고 템포는 Andante ma non troppo ♪=58 로서 느린 악장이다. 2악장의 조성은 1악장의 F 장조의 나란한조인 d 단조이다.

아래의 <표 2>에 형식구조를 정리 하였다

<표 2 > 2악장의 형식구조

구 성			마 디	구조적조성
A	a	단락1	1-18	dm
		단락2	19-35	dm
	b		36-50	B♭M
	c		51-67	B♭M
A′	a	단락1	68-85	dm
		단락2	86-98	dm→DM
	b′		99-102	DM
	a′		103-120	dm

1) A 부분

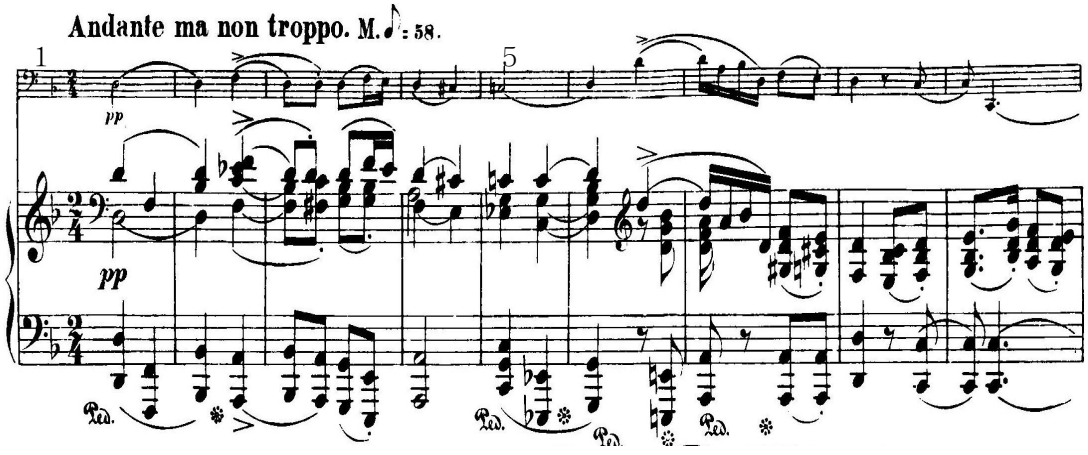
A 부분은 a, b, c의 세 부분으로 나뉜다. 이곡은 아주 느린 곡이지만 긴 프레이즈를 생각하며 정적인 분위기로 4마디를 한 호흡으로 연주해야 한다. 이 악장은 멜로디가 주요소인 만큼 무엇보다 아름다운 선율의 흐름에 중점을 두도록 한다.

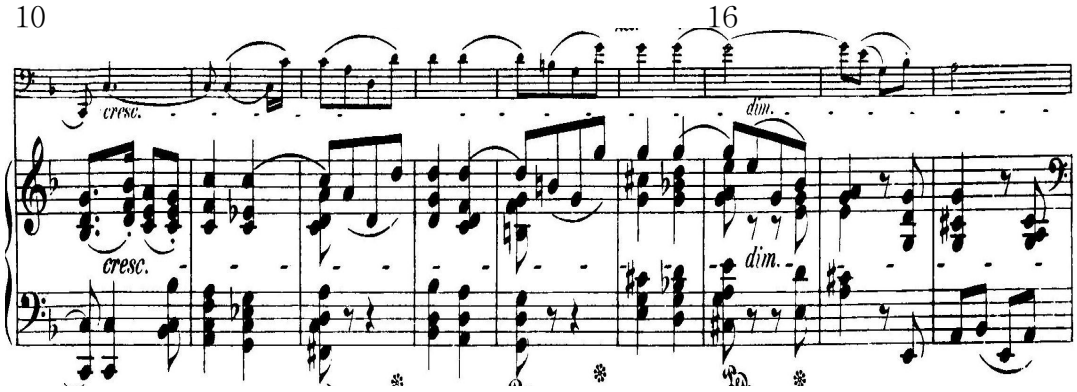
A. a 부분 (마디 1-35)

① 단락1 (마디 1-18)

마디1-8까지는 단락1의 선행악구로 첼로와 피아노의 오른손 윗 성부에서 유니즌으로 주제가 같이 나온다. 마디1-8은 약박에 악센트가 있는 긴 프레이즈의 선율로 마디2,6에서 나오는 악센트는 당김음효과를 내며 근음인 D음이 강조되고 있다. 후행악구인 마디9-18은 선율에서 싱코페이션이 본격적으로 나타난다.

[악보 2-1] 마디1-18, 단락1

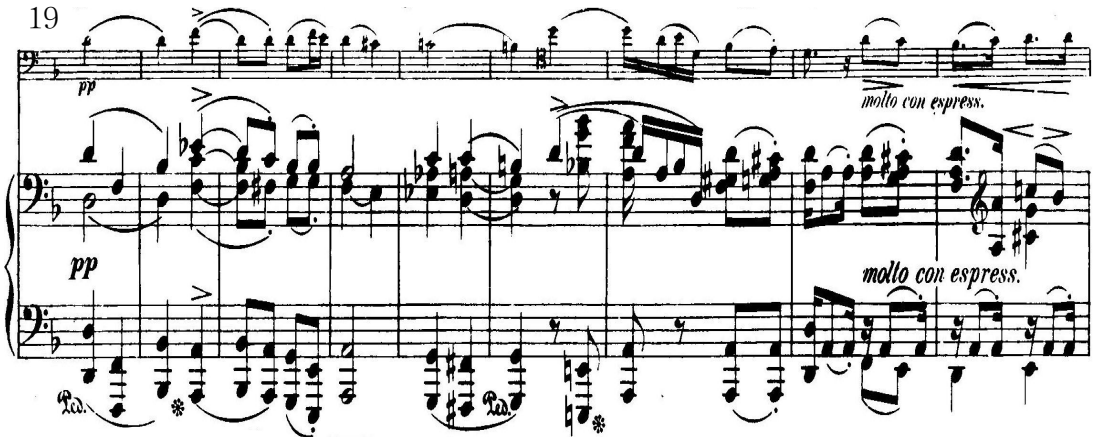


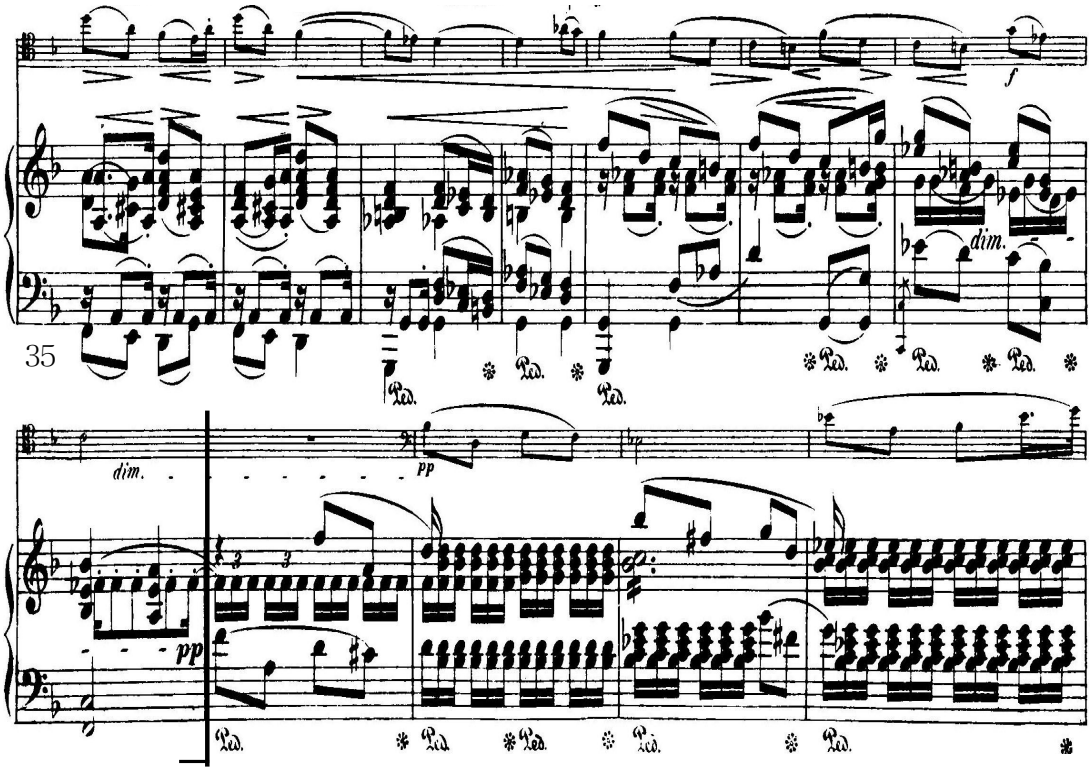


② 단락2 (마디19-35)

마디19-25는 첼로성부에서 앞선 단락의 내용이 그대로 반복되나 피아노에서는 마디23-24의 화성변화가 나타난다. 마디27-35는 d단조에서 V/F장조까지 이동하는 전조구간이다. 26마디부터 피아노 성부의 왼손에서 싱코페이션 리듬으로 인해 앞부분의 정적인 분위기에서 좀 더 동적인 분위기로 바뀐다. 이때 첼로와 피아노의 오른손에서 짧은 선율을 서로 주고 받으며 대화하듯 연주되어야 한다

[악보2-2] 마디19 -35



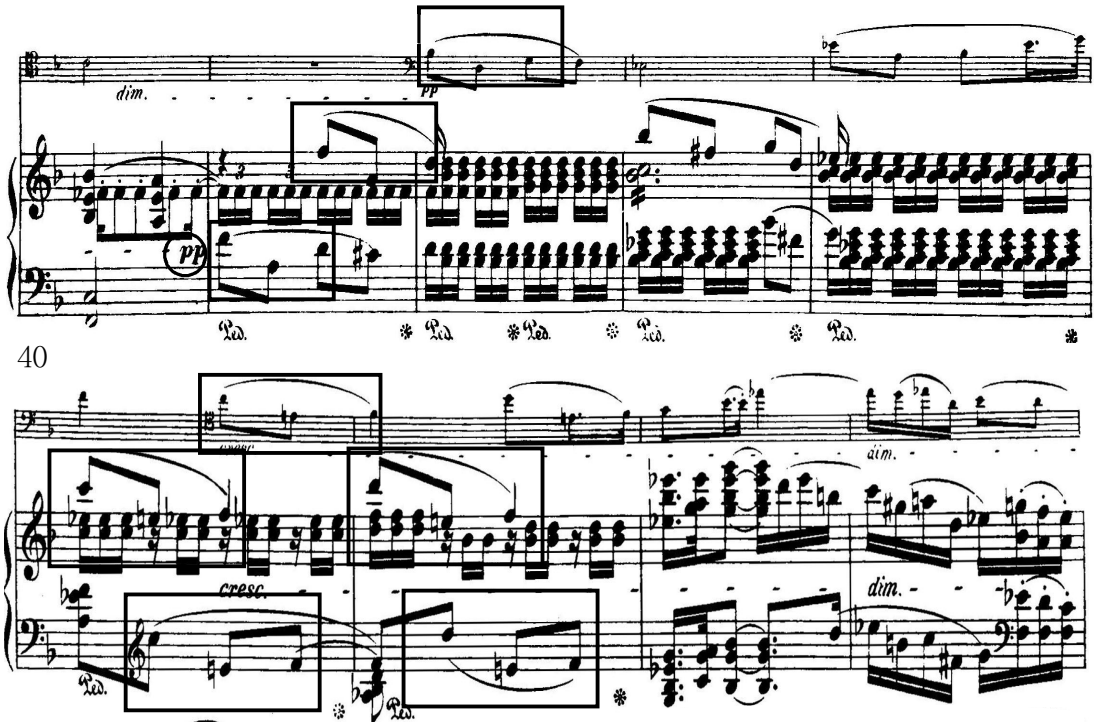


B. b부분(마디36- 50)

36마디부터 B♭장조로 시작되고 피아노파트의 반주형태는 지속적으로 16분음표의 셋잇단음형이 반복되며 동적인 요소가 강조된다. 선율의 움직임을 살펴보면, 피아노의 짧은 시간차 모방으로 대위적 작곡기법을 사용하였다. 짧은 모방으로 인해 조밀한 성부 짜임새와 셋잇단음형의 단순한 반주형이 이중적 기능을 하고 있다. 다이나믹도 *pp*에서 *ff* 로 급격하게 변화하고 있다. 마디 37-41은 첼로와 피아노가 대화하듯 앙상블을 이루어야 하므로 피아노성부에서 첼로와 같은 멜로디가 선명하게 들리도록 연주되어야 한다.

[악보 2-3] 마디35-43

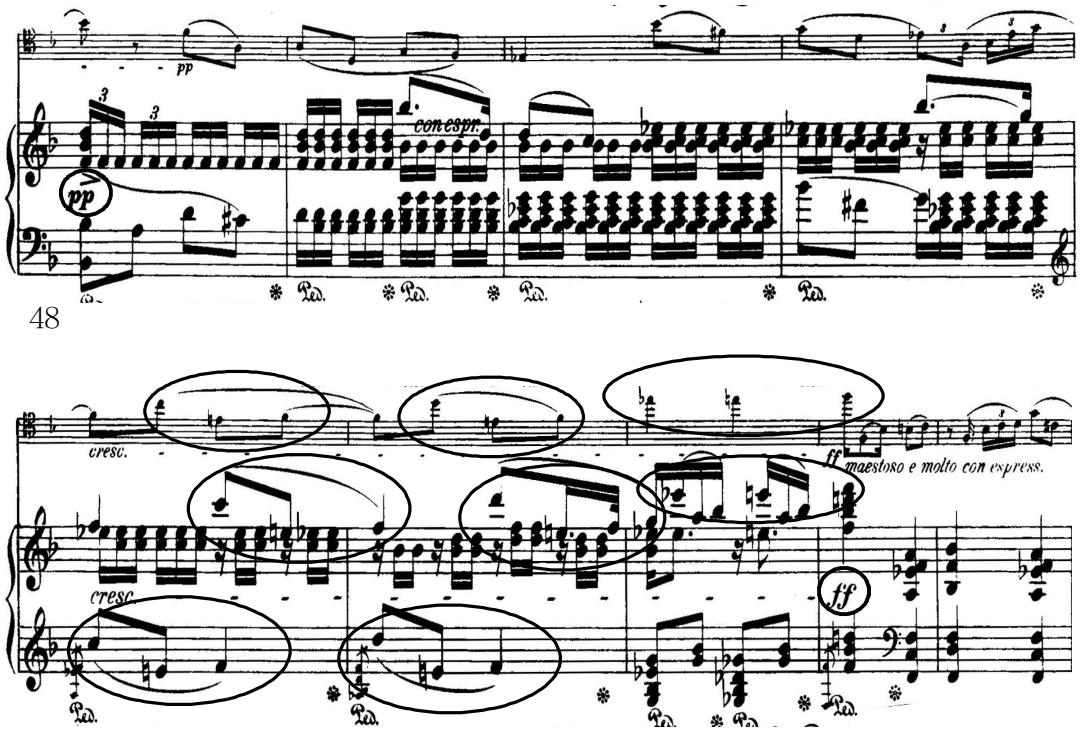
35 37



44마디는 *pp*에서 시작하여 첼로와 피아노성부에서 모두 상행진행하며 *ff*로 클라이맥스에 도달한다

47마디에서부터 피아노파트 왼손의 음정간격이 4도부터 시작하여 48마디에서 6도로 증폭되고 그 다음마디인 49마디에서 7도로 넓혀지면서 ff를 향해 분위기를 고조시킨다. 이때 첼로도 같은 음형으로 넓혀지며 피아노를 모방하여 발전시키고 있다.

[악보 2-4] 마디44-50

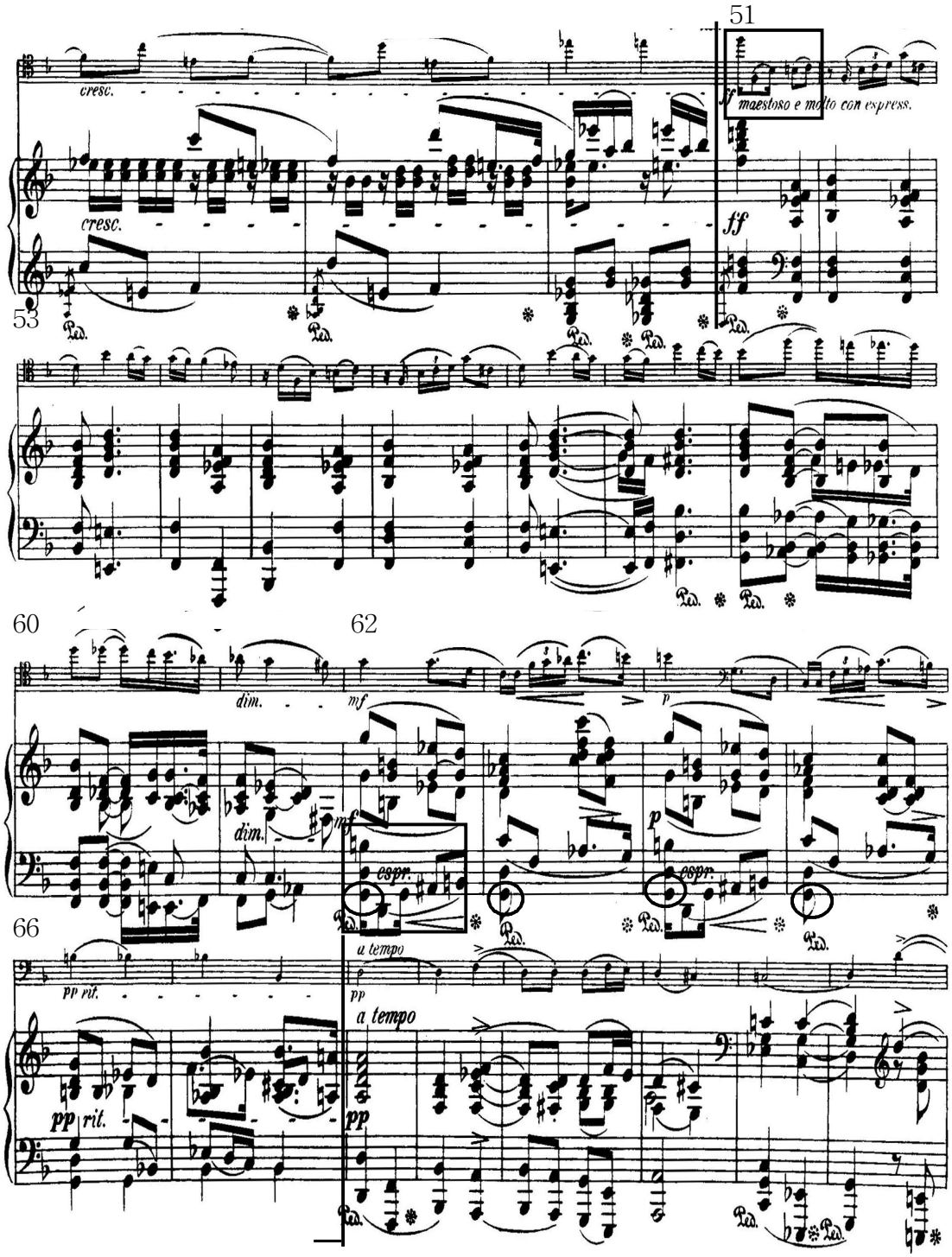


C. c부분 (마디51-67)

51마디부터는 c부분이 시작되는데 앞의 a와 b부분의 내용을 발전시켜 54마디에서 B♭장조로 조성이 변화되며 a부분과 같은 4분음표 반주형으로 돌아가고 첼로선율은 짧은 단위의 선율이 싱코페이션으로 나온다. 51마디의 첼로선율이 62마디에서는 피아노성부의 왼손에서 나오고 63마디에서 첼로가 받아서 그 선율을 연결시켜주고 있다.

마디62-66에서는 pedal tone 으로 G음이 강조되면서 a부분의 원조인 d단조와 대비된다.

[악보2-5] 마디51- 67

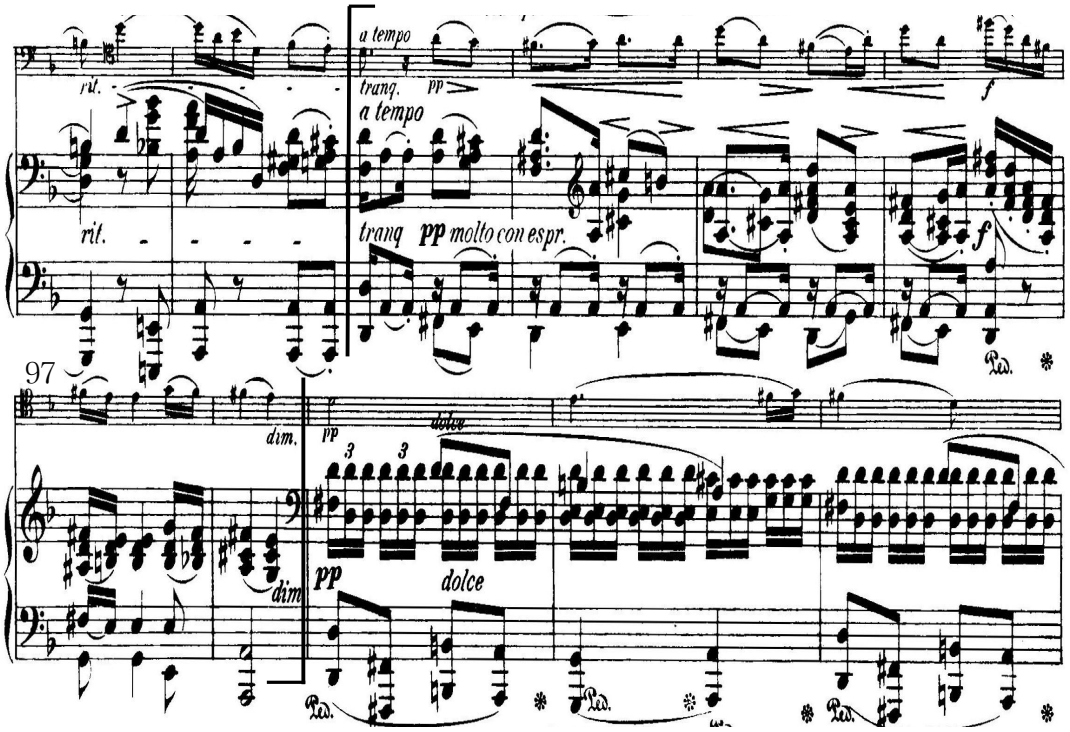

51
cresc.
cresc.
ff maestoso e molto con express.
ff
53
60
62
dim.
mf
dim.
mf
espr.
espr.
p
66
pp rit.
a tempo
pp
a tempo
pp rit.
pp

2) A′부분 (마디68-120)

A. a부분(마디68-98)

68마디부터 a부분이 다시 나오는데 처음의 A부분이 93마디까지 똑같이 반복된다. 93마디둘째박자부터는 B부분으로 가기위한 전조악구로 F음을 F$^{\#}$으로 변화시켜 d단조가 같은으뜸음조인 99마디의 D장조를 준비하고 있다.

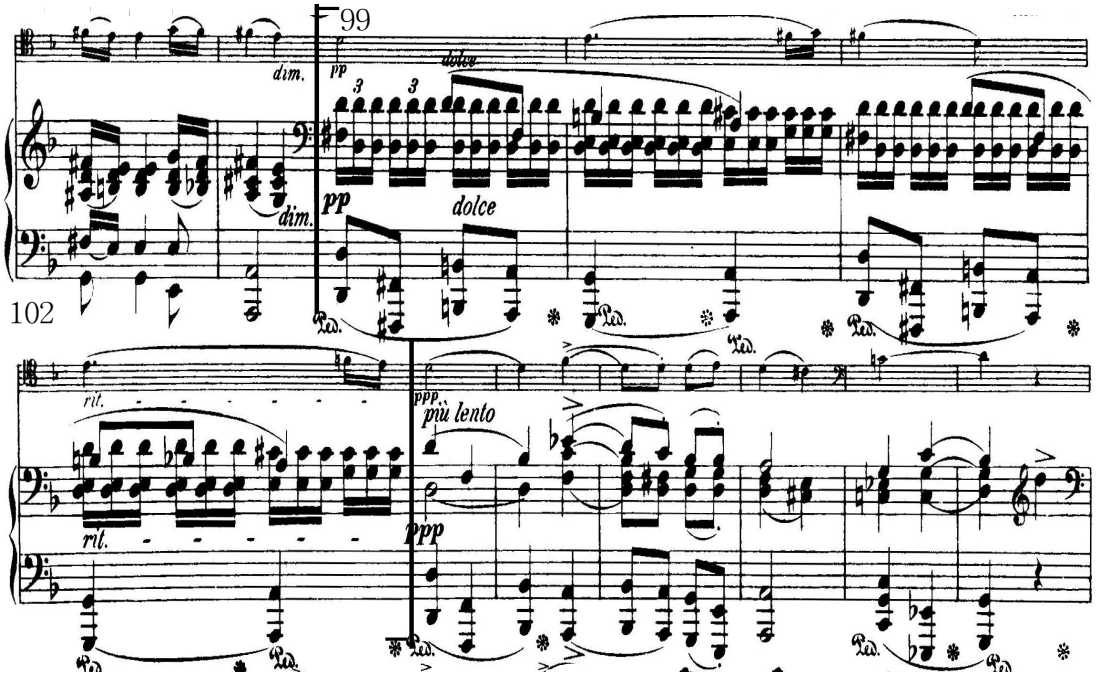
[악보2-6] 마디93-98



B. b′부분 (마디99-102)

b′부분은 99마디부터 첫 B부분이 가지고 있던 B♭장조가 여기서는 A부분과 같은 으뜸음조인 D장조로 시작되는데 앞의 B부분과는 현저하게 짧아져 축소되어 나온다. 피아노 두 성부간이 한 박자 차이로 모방을 하고 있다. 첼로성부는 선율이 변화되었으나 모방에 참여하고 있지는 않다.

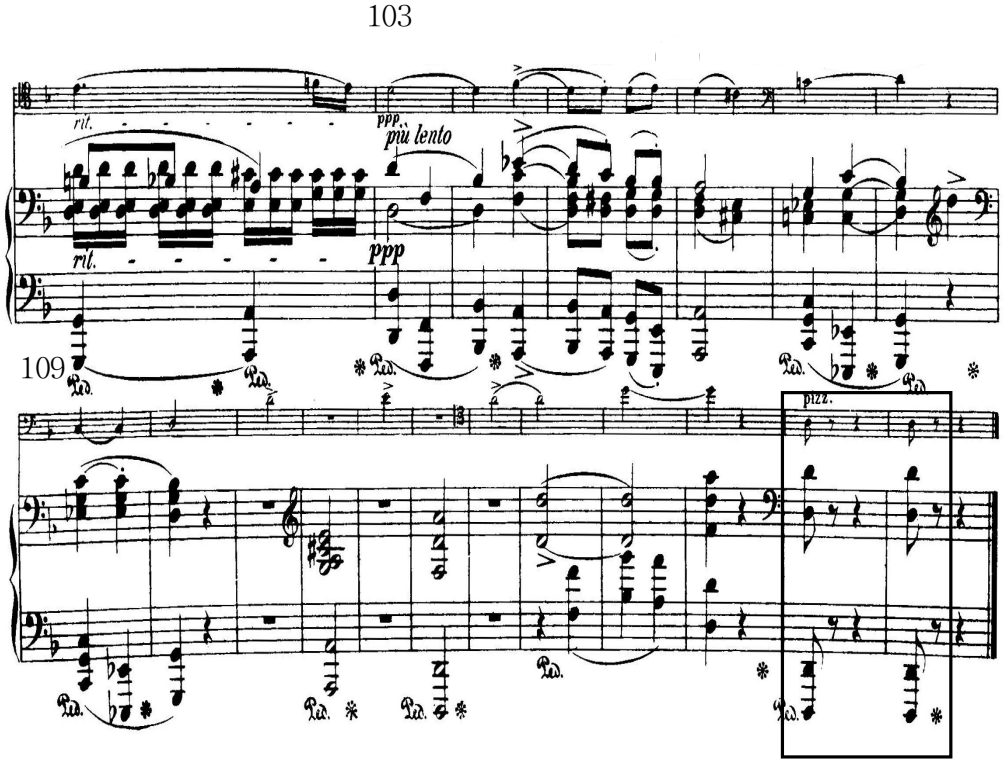
[악보2-7] 마디99-102



C. a′ 부분(마디103-120)

103마디부터 단락1의 마디1-6까지가 나오고 108마디의 두 번째 박자부터 곡을 마무리 하기위한 종결구부분이 나오며 111마디 첼로의 2분음표를 받아 피아노파트에서 연결시켜 연주한다. 마지막 두 마디는 첼로의 피치카토와 같은 느낌으로 튕기듯 짧은 울림으로 연주한다.

[악보2-8] 마디 102- 120



(3) 3악장

3악장은 소나타형식을 갖추고 있으며 6/8박자이고 조성은 F Major로 1악장과는 같은 조이며 Allegro vivo(♩. =112)의 템포를 갖는다. 이 악장에서는 첼로와 피아노가 끊임없이♫ ♫ 리듬이 모방, 반복을 하고 있다. 대부분의 소나타의 1,2주제 성격과는 다르게 이 악장의 1주제성격은 가벼운 느낌의 아기자기한 리듬이고 2주제의 성격은 화성적이고 무겁고 남성적인 것이 혁신적이라 할 수 있다.

3악장은 아래의 <표 3 > 와같이 형식구조를 갖고 있다.

<표 3>

구성			마디	구조적조성
제시부	제1주제부	단락1	1-28	FM
		단락2	29-48	
	경과부1		49-69	FM
	제2주제부	단락1	70-85	CM
		단락2	86-101	
	경과부2		102-115	CM
	제3주제부		116-135	D♭M
			136-155	
	코데타		156-165	CM

발전부	제1부분	단락1	166-191	cm→E♭M
		단락2	192-238	gm→B♭m →BM
	제2부분		239-279	BM→GM→ CM
재현부	제1주제부		279-320	FM
	경과부 1		321-341	D♭M
	제2주제부		342-373	FM
	경과부2		374-387	G♭M
	3주제부		388-407	G♭M
	종결부		408-440	FM

1)제시부

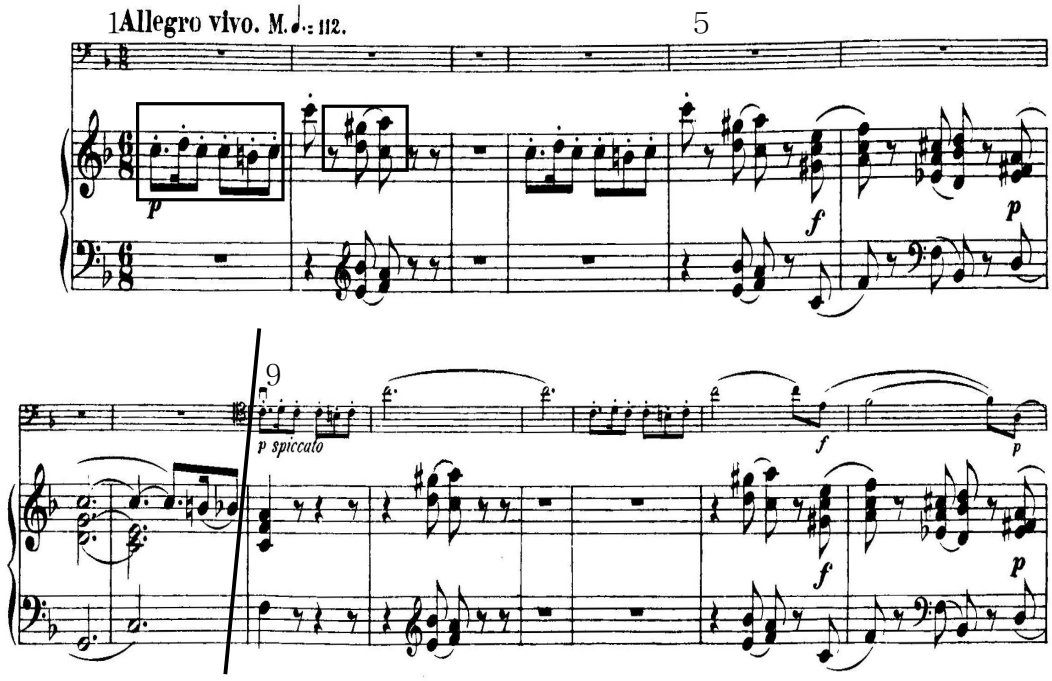
A. 제1주제부 (마디1-48)

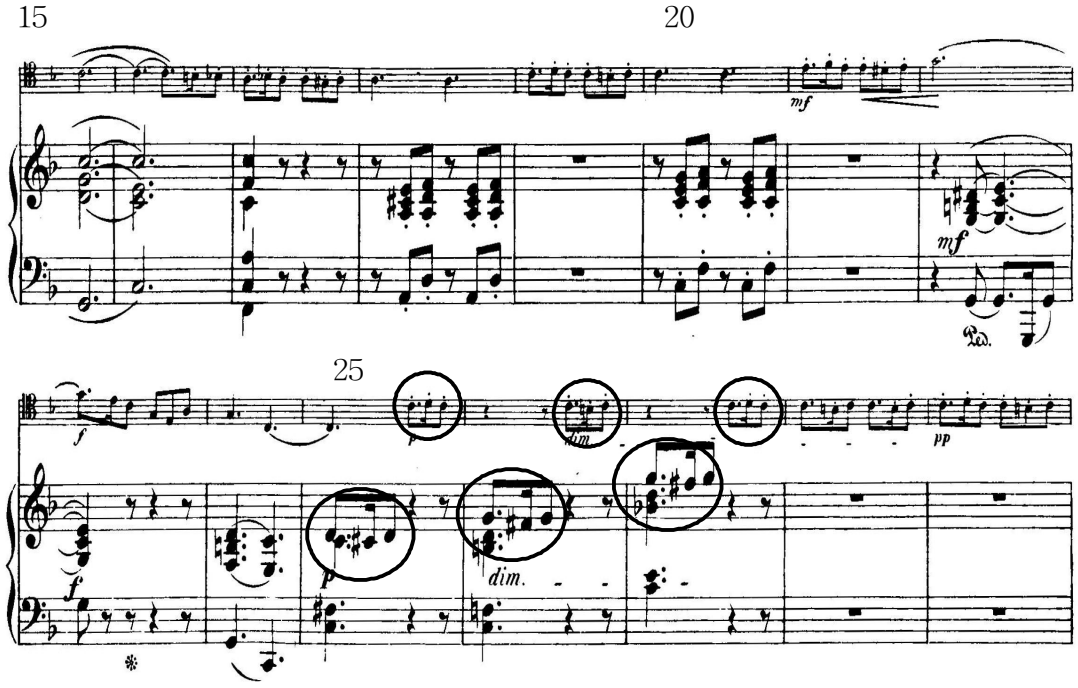
① 단락1(마디1-28)

제1주제의 성격은 2도간격의 보조선율이 주된 음형이다. 완전보조음(perfect neighbouring tone) 인 음형♩. ♪♩ ♩♩♩ 과 불완전보조음(imperfect n.t.)인 ♪♪의 음형이 결합되어 주제 첫 두 마디를 피아노가 리드미컬하게 주제를 제시하고 한마디를 음악적 여운을 준 후 또 다시 마디1-2를 반복한 후 포르테로 주제를 연장해주고 6마디에 p 로 긴장을 풀어준다.

1마디부터 피아노성부가 1주제를 보여준 후 9마디에서 첼로성부가 1주제인 완전보조음을 보여주고 10마디 피아노성부에서 불완전 보조음으로 주제를 받으며 첼로와 피아노가 함께 1주제를 연주한다. 마디17-28까지는 주제의 부분을 계속적으로 반복하며 피아노와 첼로가 주고받는다. 이 부분은 리듬감을 살려 가볍고 경쾌하게 연주한다. 마디25- 27은 피아노와 첼로가 리듬을 살려 마치 한 악기처럼 대화하는 부분으로 피아노파트의 음들은 순차적으로 상행하지만 점점 작게 사라지듯이 연주하고 첼로가 이어받아 주제를 다시 노래한다.

[악보 3-1] 마디1-29

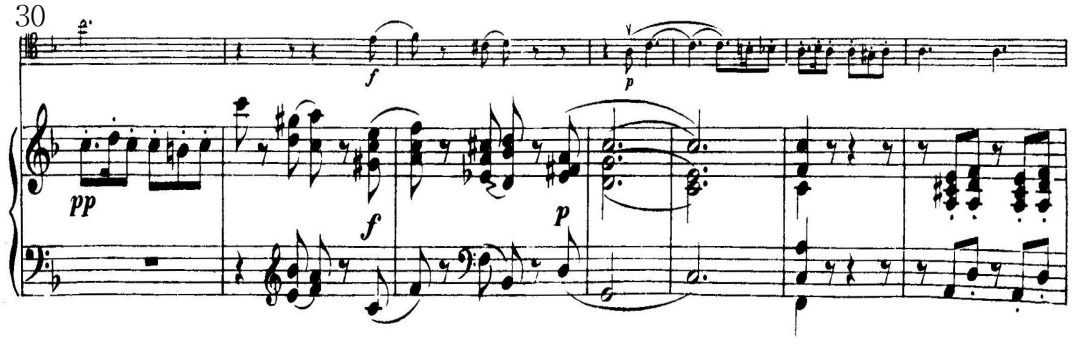


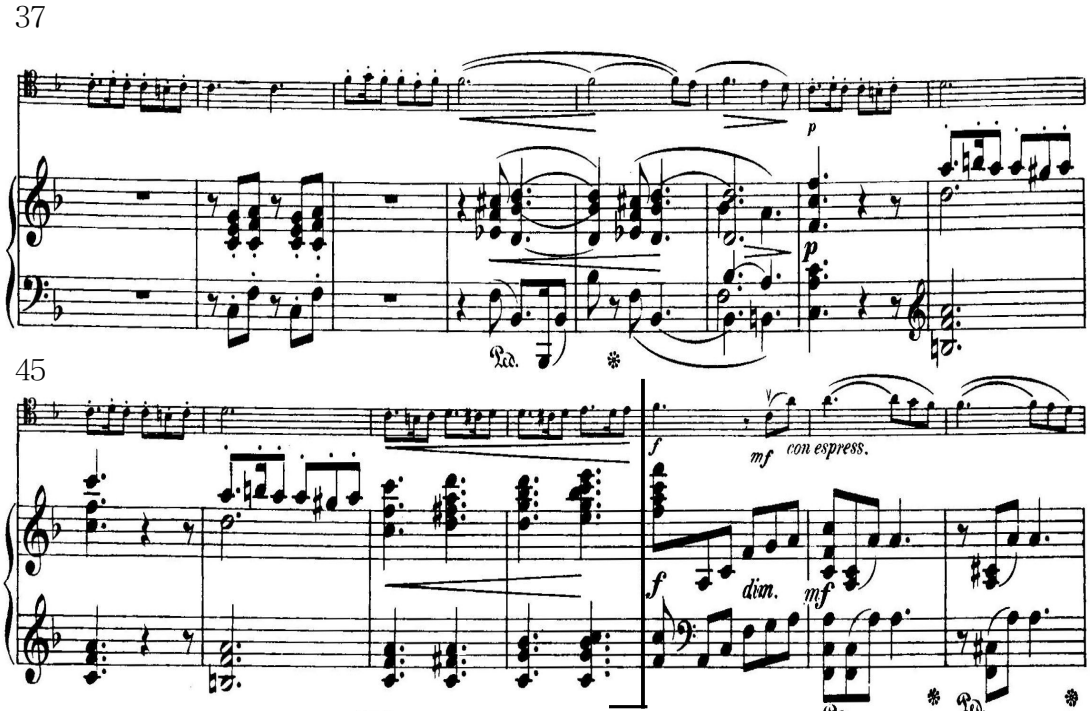


② 단락2 (마디29-48)

마디29-34에서는 마디9-16의 내용이 그대로 모방되고 주제음형의 단편들이 나타난다. 마디35-42는 앞 단락의 반복이고 마디43-48은 짧은 부점리듬의 모방에서 제1주제 시작리듬이 지속적으로 모방되고 있다.

[악보 3-2] 마디30-48





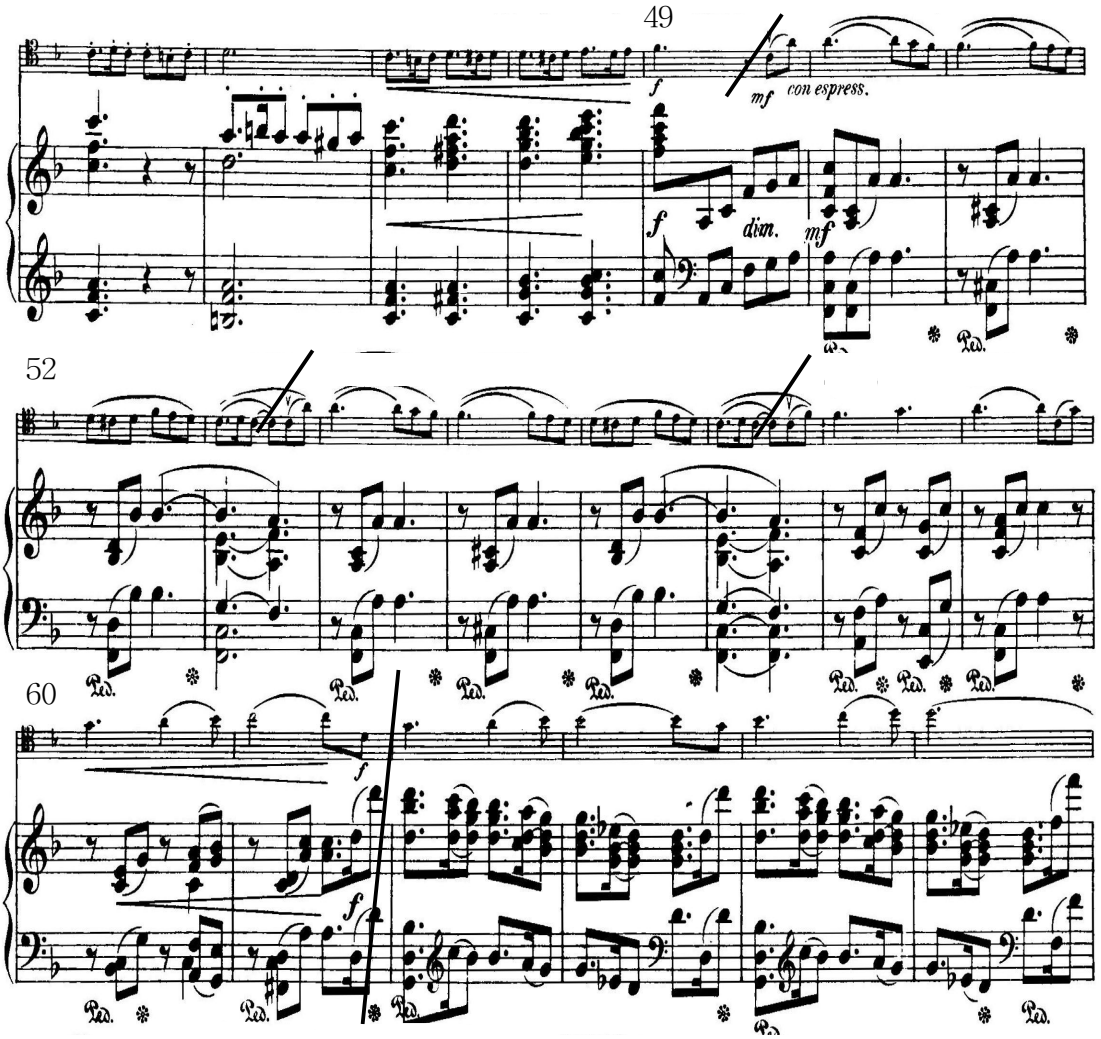
B. 경과부1 (마디49-69)

마디49-61부분은 전조없이 F장조의 근음(Tonic)이 페달톤(pedal tone)에 의해 지속적으로 강조되고 폴친화음의 음형과 증3화음 사용등이 제1악장 첼로의 1주제와 유사하다. 첼로성부에서 네 마디 단위 프레이즈를 두 번 반복하고 마디58에서 선율음역이 넓어지고 변형되며 다이나믹도 *ff* 까지 발전시키고 있다.

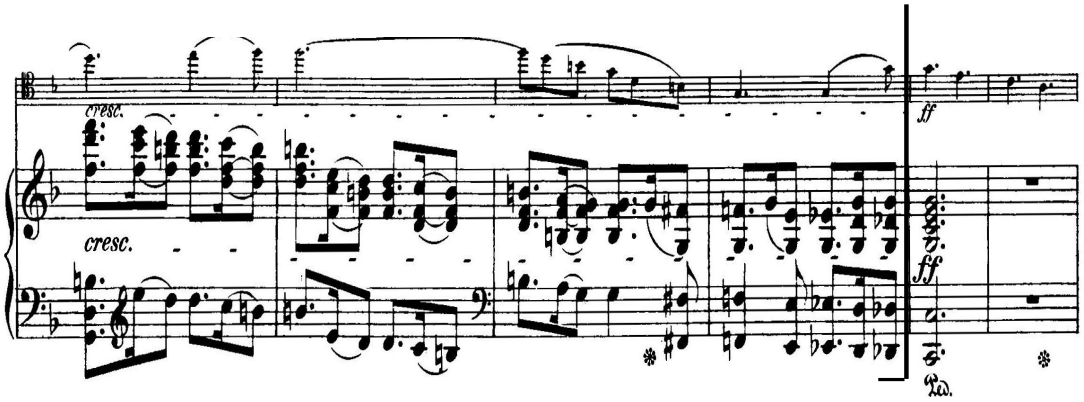
마디62-69는 전조구간으로 앞선 경과부 시작의 폴친 화음과는 달리 피아노성부에서 제1주제 음형인 부점리듬이 강하게 나타나는데 오케스트라적인 음향을 나타내기 위한 부분이고 이 부분은 선율적이기 보다 피아노의 강한 화성적 진행이 1악장의 도입주제와 같은 성격이다. 첼로성부는 이 부점리듬에 관여하지 않고 오히려 2도음정 진행을 긴 음가로 보여주면서 피아노성부와

대조되게 상행선율로 이끈다. 68마디에 급작스런 하행 펼친화음으로 단락을 마무리 시킨다.

[악보 3-3] 마디49-69



66



C. 제2주제부 (마디 70-101)

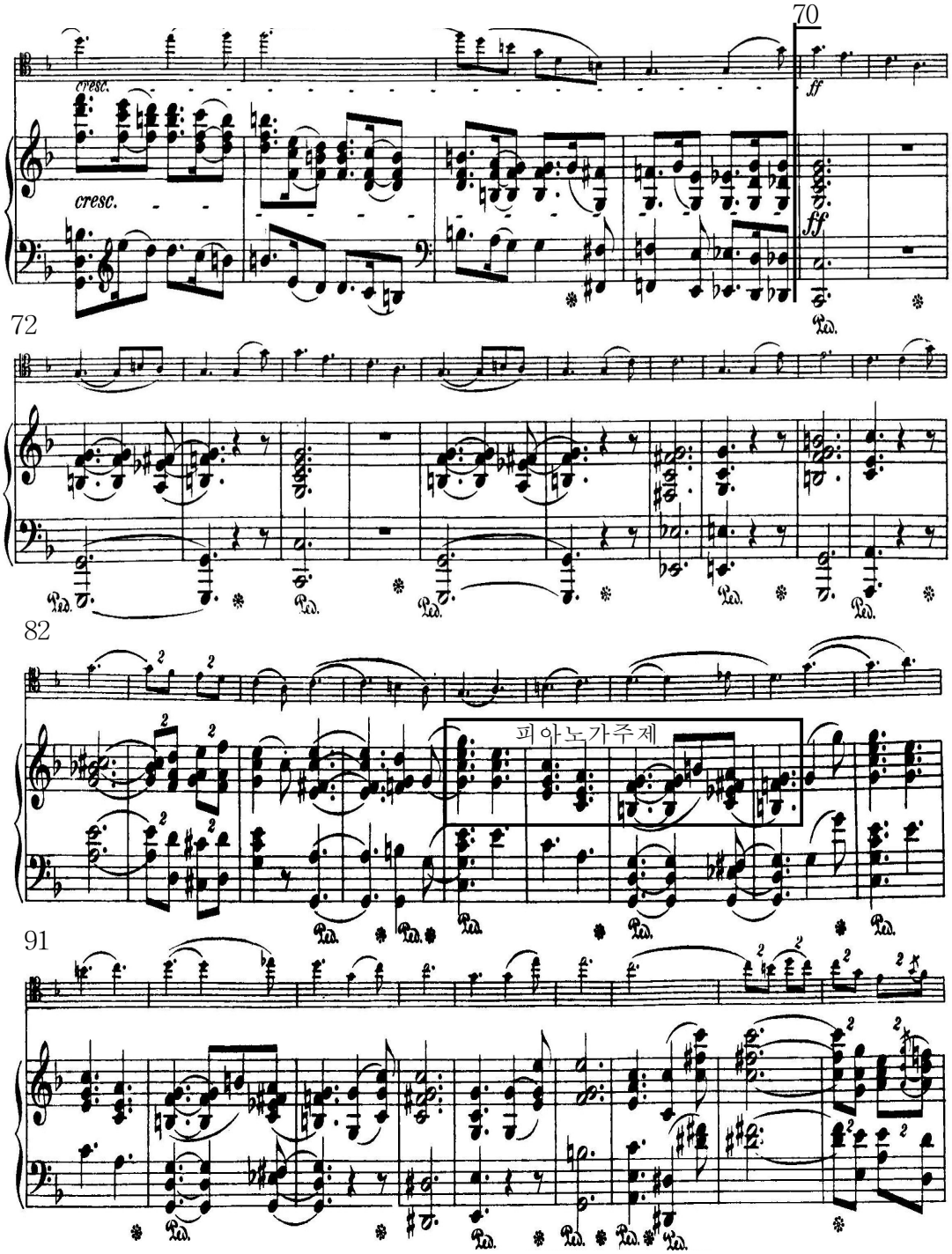
① 단락1 (마디70-85)

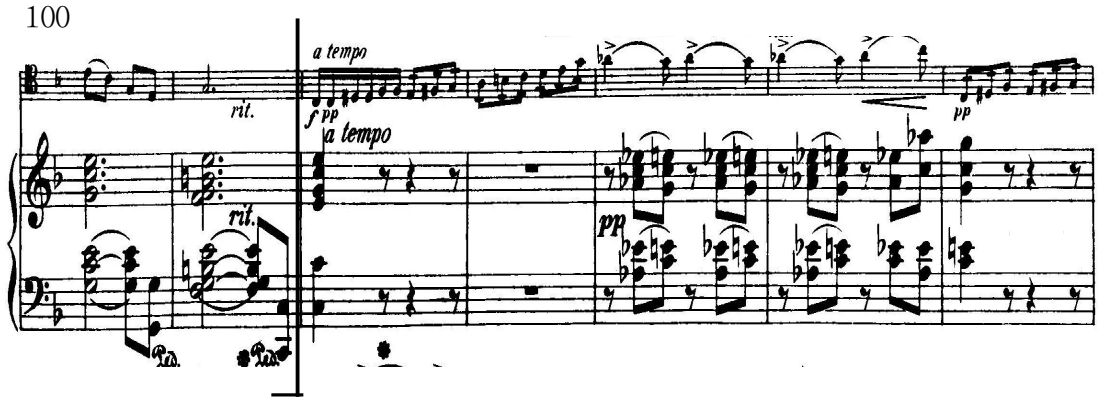
2주제의 성격은 *ff*인 다이나믹과 피아노성부의 코드 ,첼로성부의 펼친화음으로 나타나는데 이런 성격은 경쾌한 리듬을 갖는 1주제와 대조되고 있다. 첼로와 피아노성부가 강한 CM의 I 화음으로 시작한다. 첼로는 네마디 단위로 두 번 반복되고 마디82-85 두성부가 리듬 유니즌으로 종결 진행한다 .

② 단락2 (마디86-101)

피아노에서 2주제를 제시해주고 마디86-96은 두성부간 리듬 유니즌으로 진행하다가 종결된다.

[악보 3-4] 마디70-101

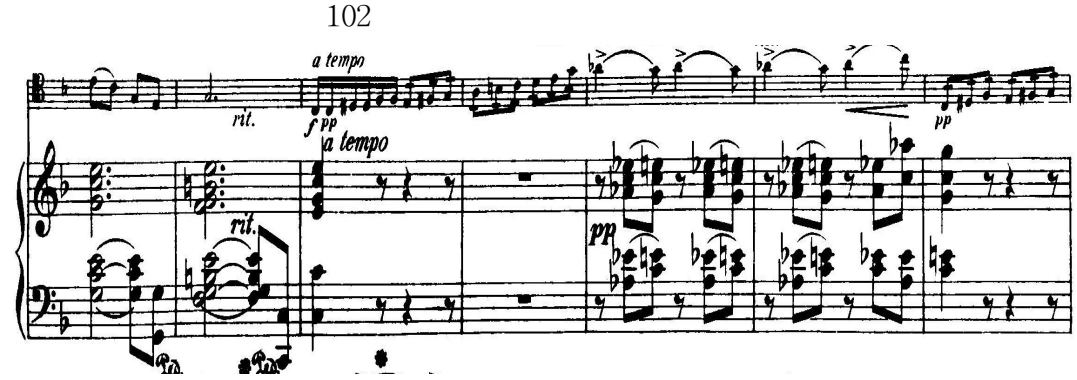


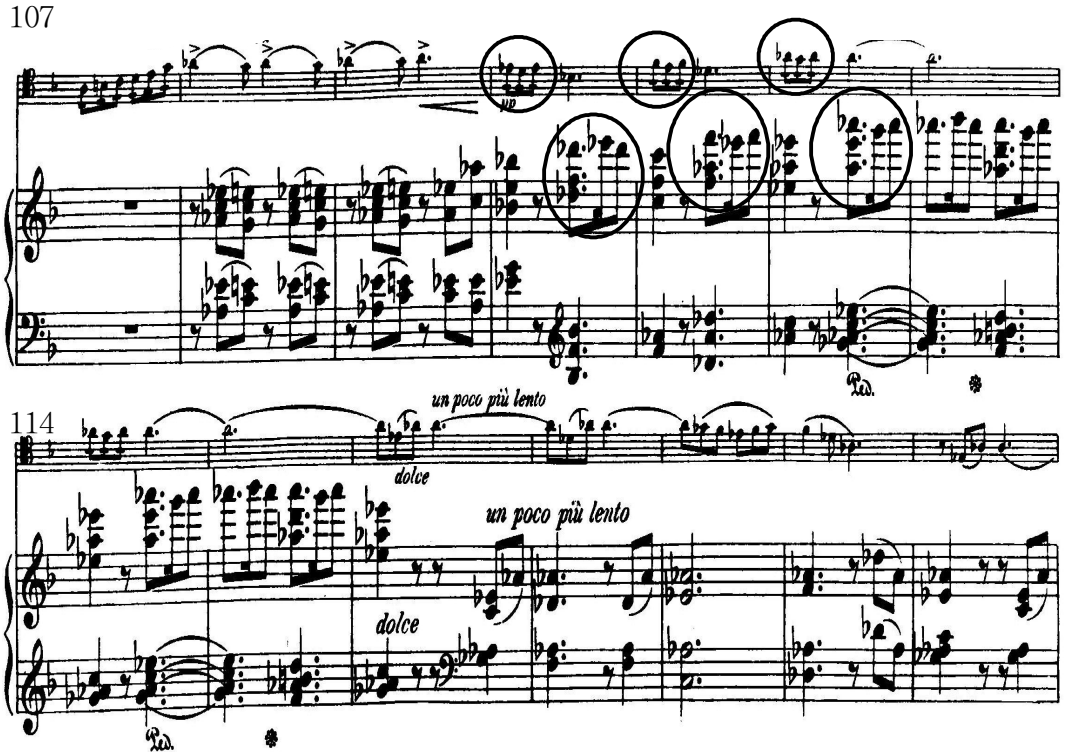


D. 경과부2 (마디102-115)

첼로의 트레몰로와 피아노의 반음계진행이 네마디 단위로 두 번 반복되는데 근음(tonic)과 대비되면서 지속적으로 flat이 등장하면서 다음에 나올 D♭을 예시 해주고 있다. 110마디부터는 1주제 부점리듬이 첼로와 피아노에서 주고받으며 상행한다.

[악보3-5] 마디102-115





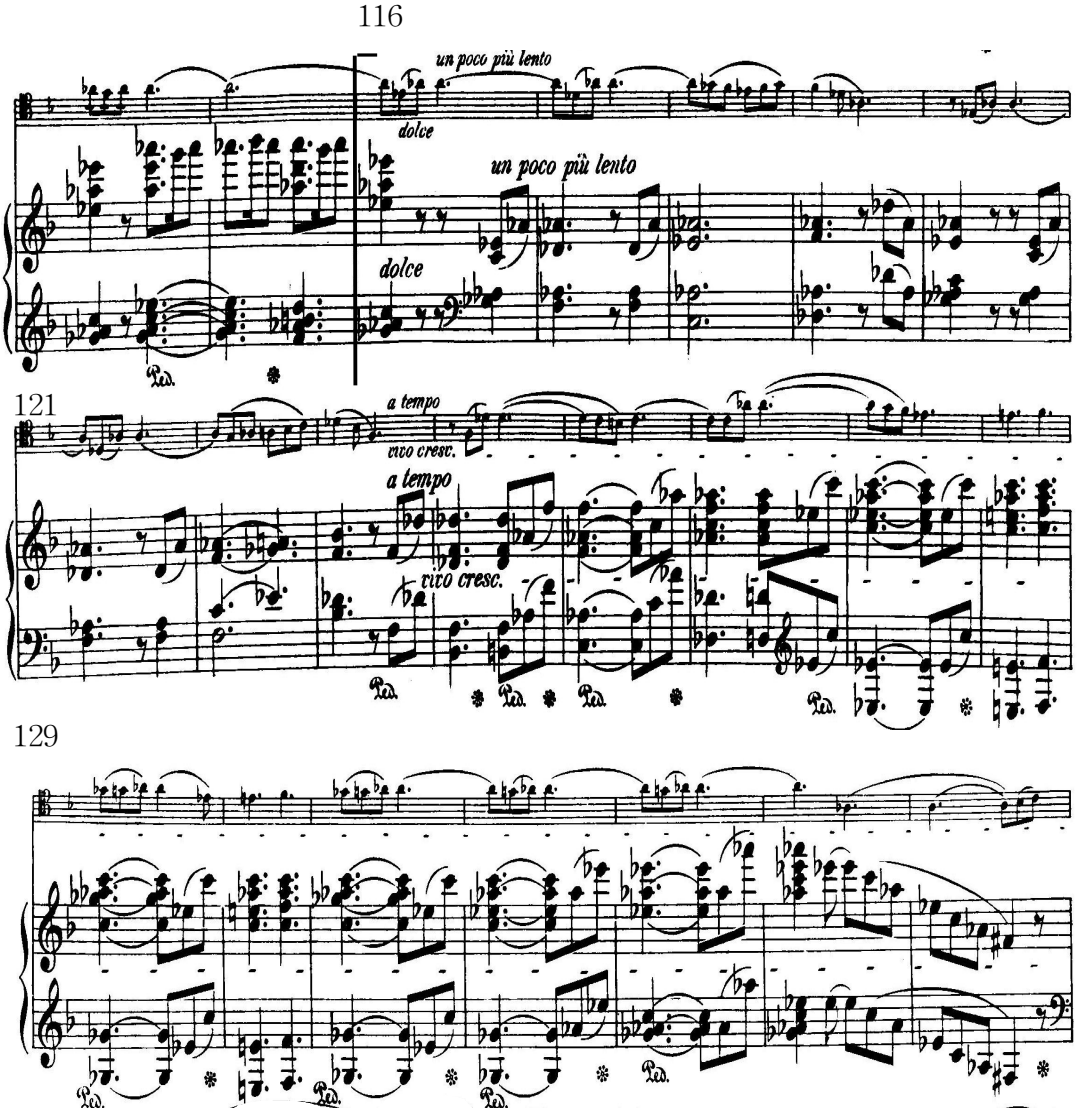
E. 제3주제부 (마디 116-135)

이 부분을 3주제로 보는 이유는 다른 주제와 성격이 대비가 되기 때문이고 조성적으로는 D♭조가 등장하는데 2주제의 조성인 C장조의 네아폴리탄조성(Neapolitan) 으로 원격조(remote key)이다. 또한 첼로의 돌체(dolce)선율이 이 부분의 성격을 주제적으로 만든다. 하지만 3주제가 큰 역할은 하는 부분은 아니다.

3주제 시작은 1악장에서 나온 짧은 시간차 모방과 같이 이 부분도 첼로가 먼저 주제를 제시하고 피아노가 따라 나온다.

시작부분은 앞 부분과 다른 느낌을 주기 위해 약간 느려진 템포로 여유있게 연주하다가 124 마디에서 크레센도 되면서 다시 원래 템포로 돌아온다.

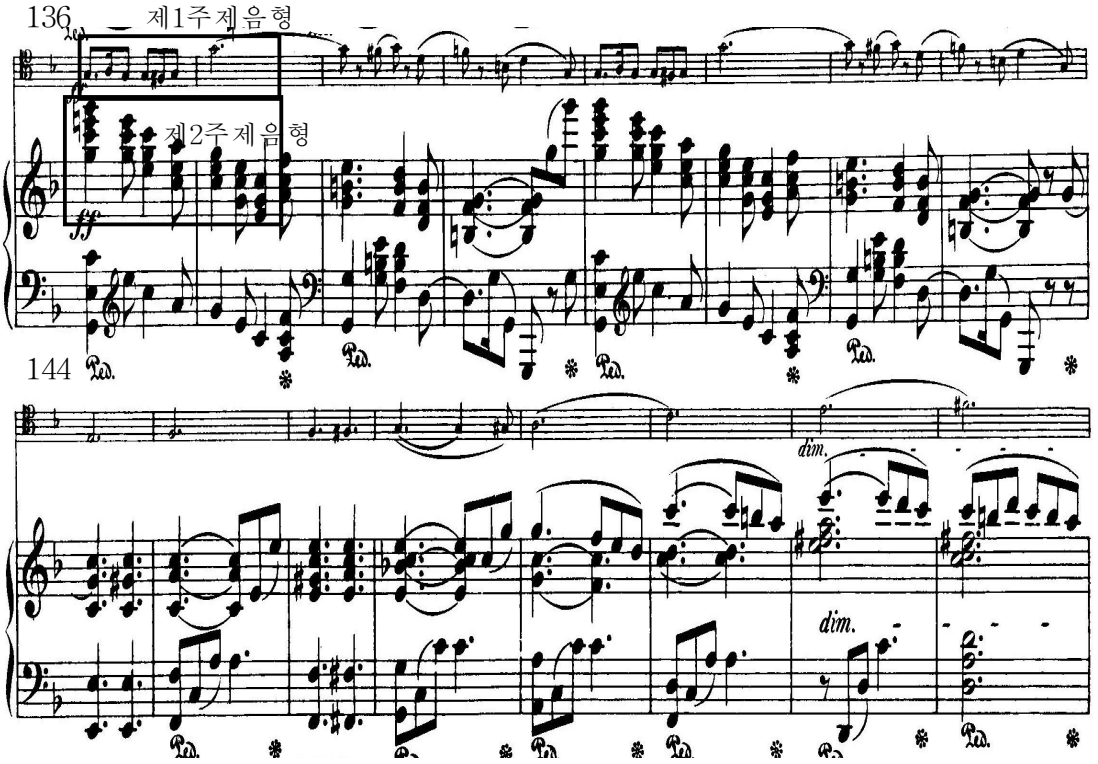
[악보3-6] 마디116-135

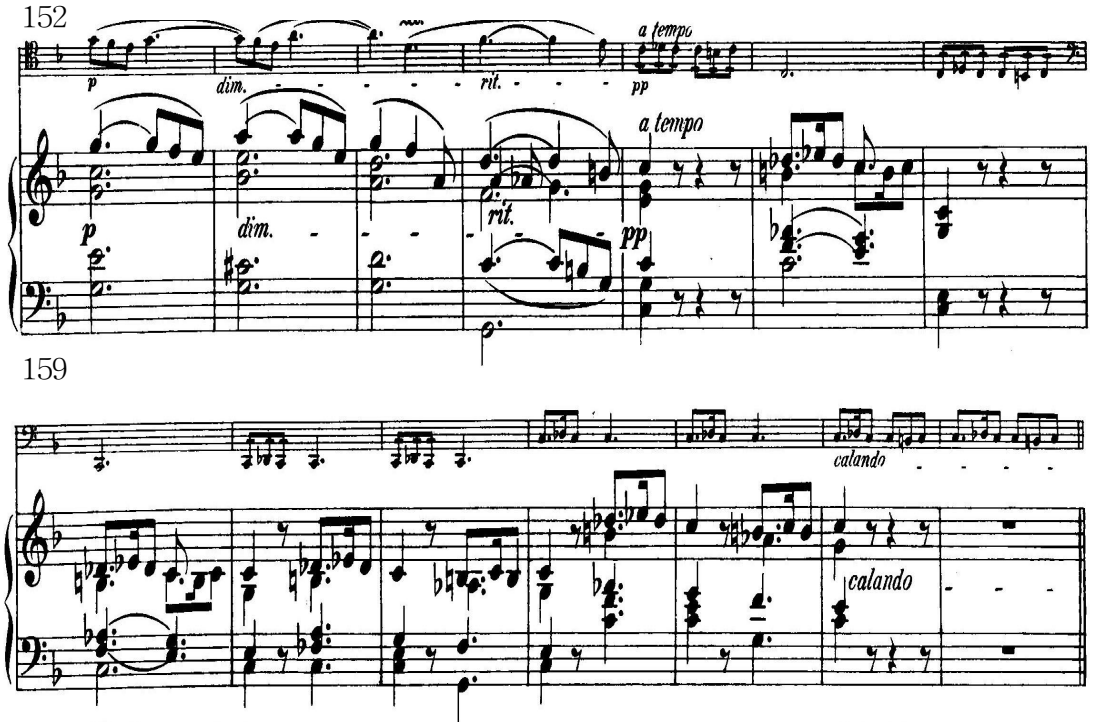


F. 코데타(종결부) (마디136-165)

첼로에서 1주제음형을 피아노성부에서는 2주제음형을 보여주면서 이 종결구는 주제적 결합을 하고 있다. 조성은 2주제권 조성인 CM으로 복귀되고 피아노의 베이스에서 강조되는 G음, ff의 강한 다이나믹은 종결부의 시작을 보여주고 마디144-155는 첼로와 피아노의 베이스 유니즌에 의해 이 곡에 등장하는 강한 종결부분의 유니즌으로 보여진다.
마디156-165는 부가적인 부분으로 에코(echo) 효과를 내고 있고 형식적인 오버랩핑(over lapping)부분이다. 1주제 부점리듬을 첼로와 피아노에서 주고받으며 종결을 이룬다

[악보3-7] (마디136-165)





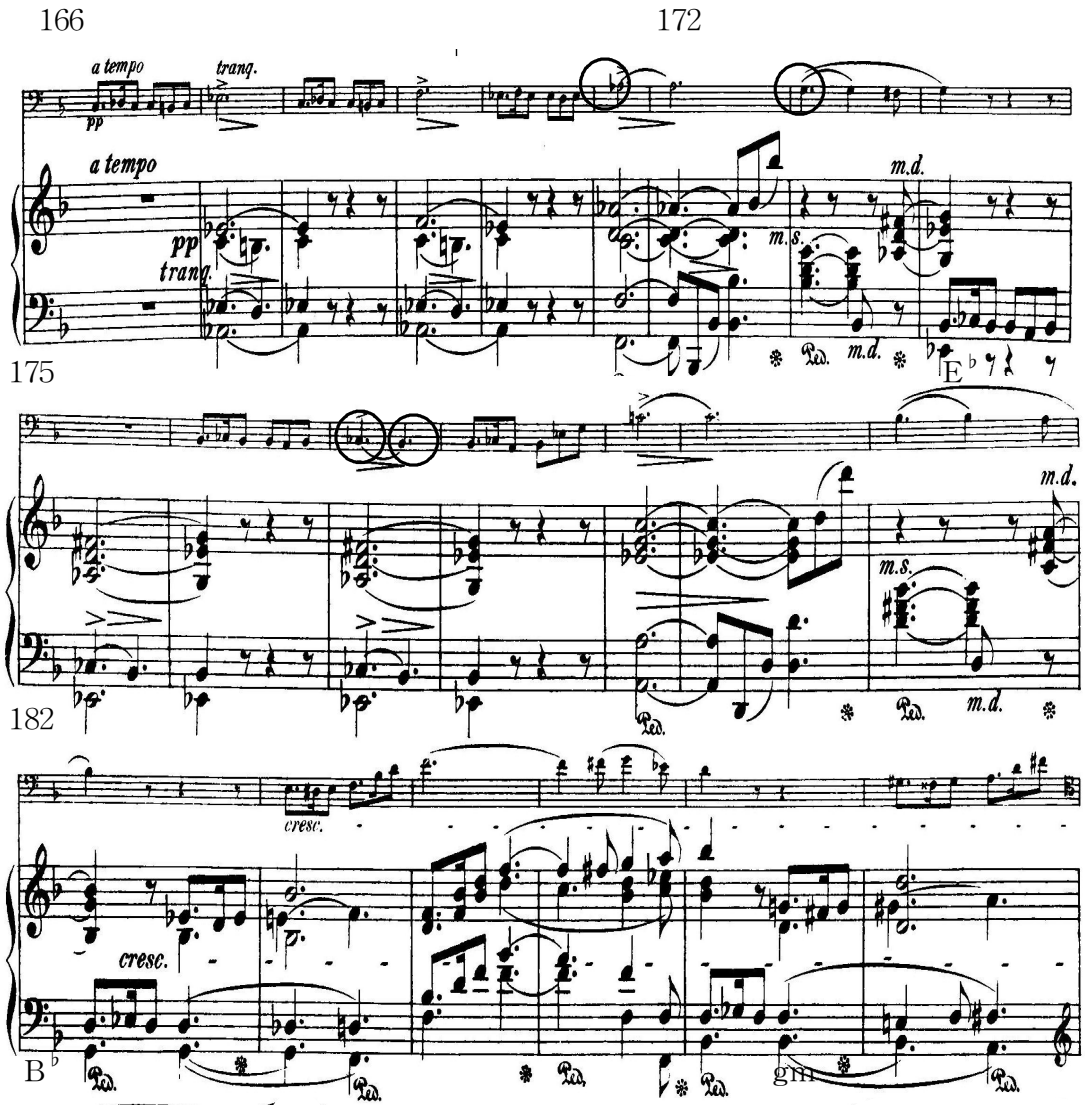
2) 발전부 (마디166-279)

A. 제1부분 (마디166-238)

①단락1 (마디166-191)

166마디부터 시작 되는 발전부는 제1주제의 주된 음형이 좀 더 조용하고 가라앉은 분위기로 시작하고 있다. 166마디의 첼로리듬과는 상반되게 167마디의 피아노에서는 A♭코드가 정적으로 나온다. 171마디부터 첼로음들은 1주제의 2도 보조음들을 표시 한 것이다.

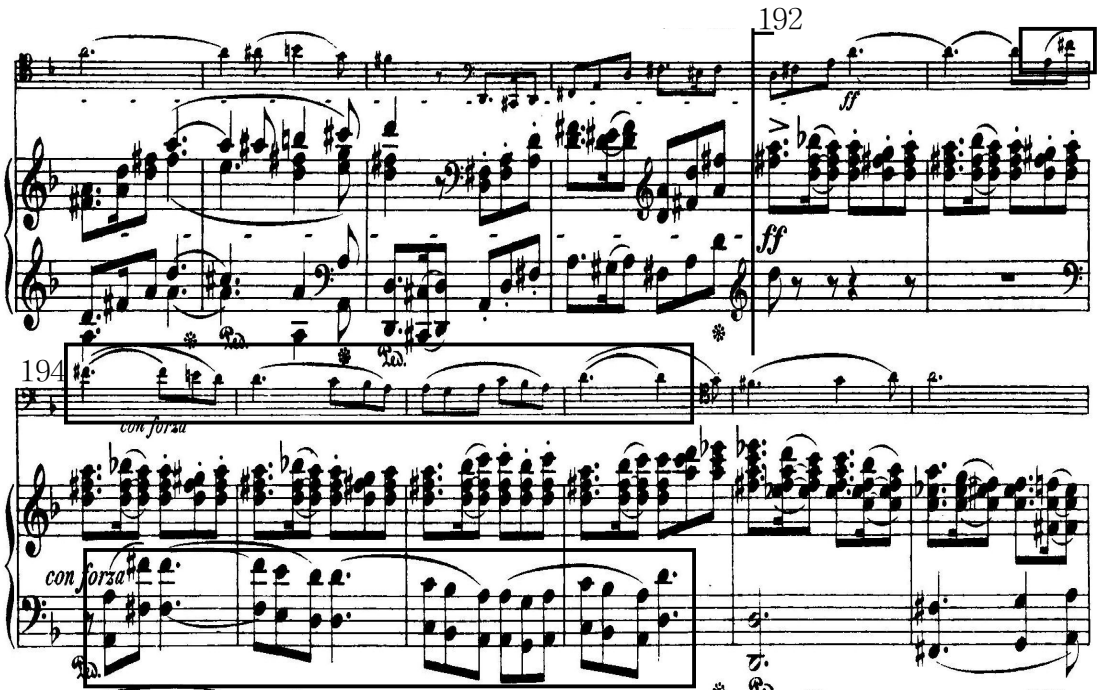
[악보3-8] 마디166-174

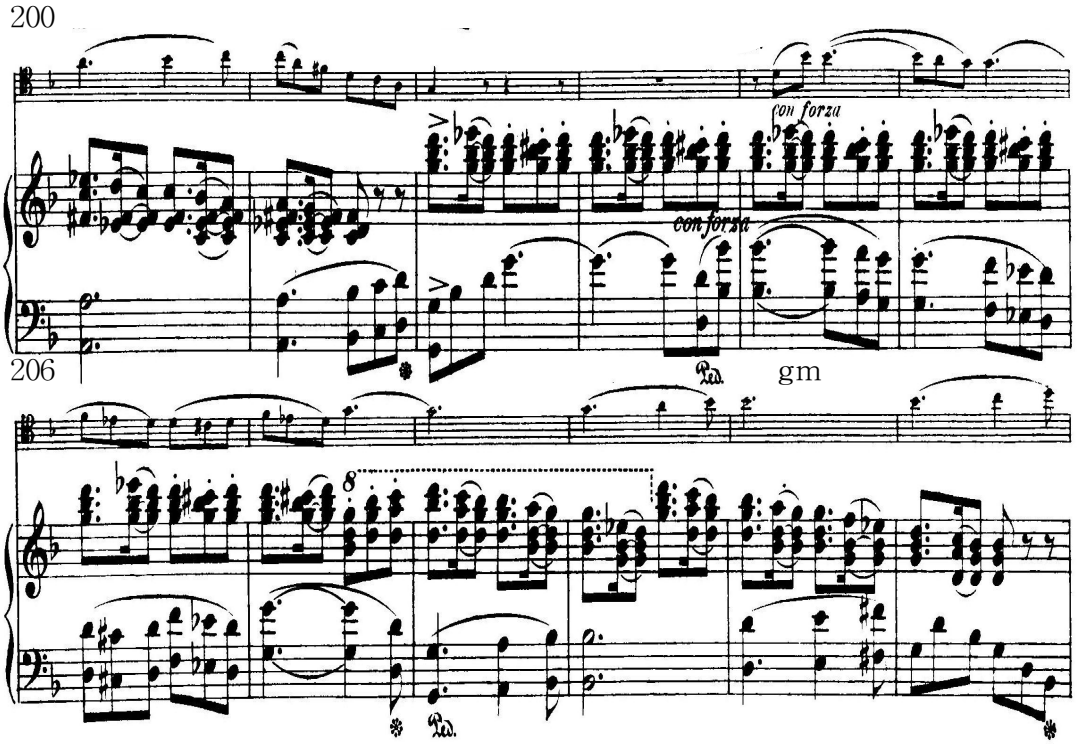


②단락2 (마디192-238)

마디193부터는 첼로선율을 시작으로 피아노의 왼손성부와 점4분음표의 시간차를 두고 첼로가 이끌어 가는 캐논적인 형태로 전개되고 있다. 마디192부터 계속 *ff* 로 나오고 있는 긴 악구에서는 긴장이 점점 고조 되는 느낌으로 특히 피아노성부의 왼손은 con forza(힘을 가지고)로 힘있게 울림을 충분히 주며 오른손의 스타카토와 상반된 느낌으로 레가토로 연주한다. 이때 화성은 G단조의 딸림화음영역의 확장으로 나타난다. 이 진행의 변화는 마디202부터로 주제와 모방의 순서가 바뀌게 된다. 이 변화는 마디203의 피아노 왼손성부를 시작으로 점4분음표의 시간차를 두고 첼로에서 모방된다. 이때 화성은 앞선 캐논과는 대비되는 으뜸화음의 확장으로 나타난다.

[악보3-9] 마디192-211

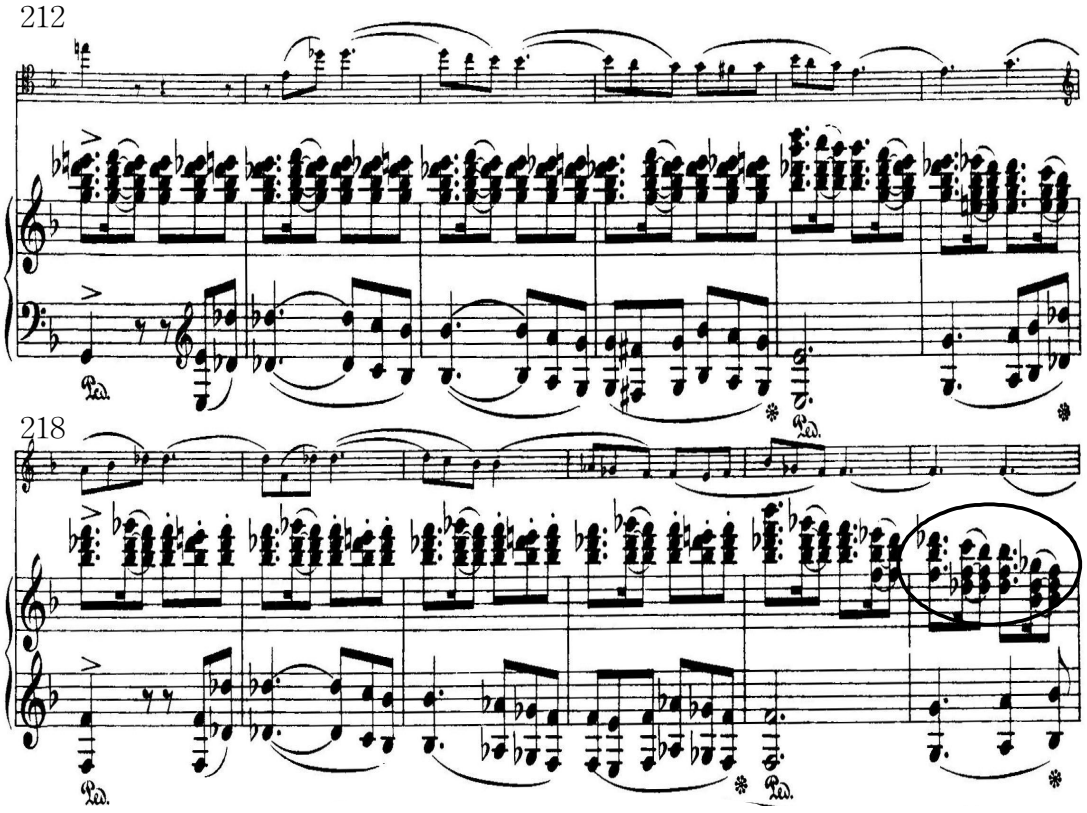




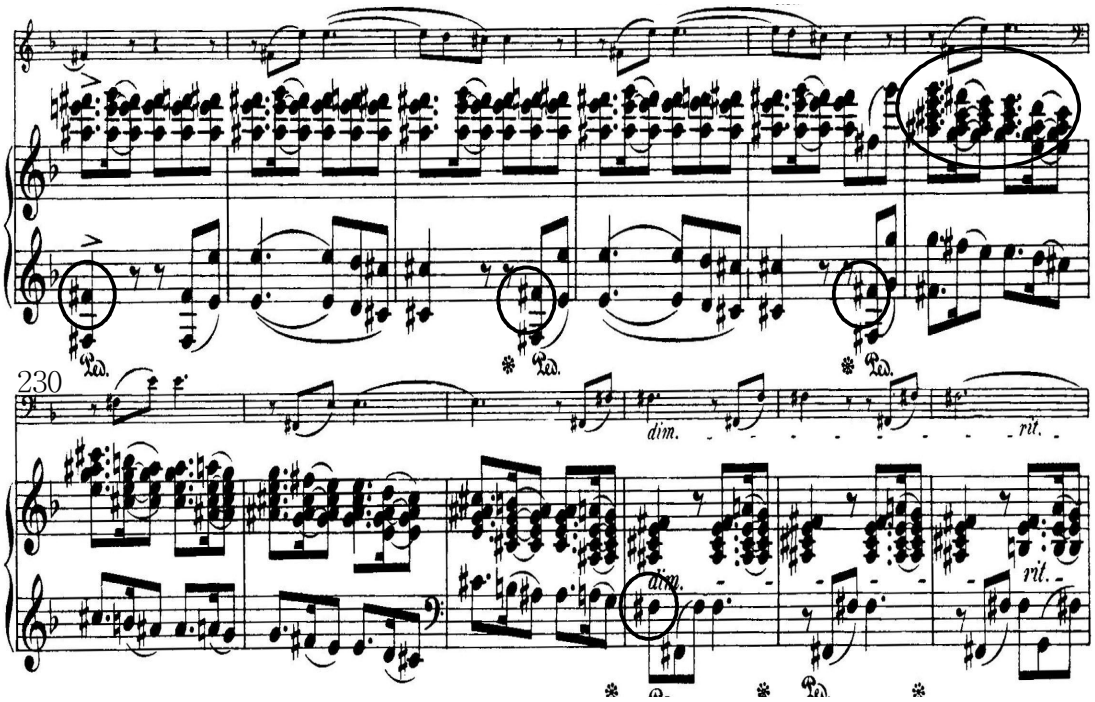
212마디부터는 좀 전에 나타났던 주제, 모방 관계는 지속 되나 그 선율은 g단조의 안정적인 화성진행 대신에 e-감7화음의 불안정한 화음진행으로 나타난다. 이 후 218마디부터는 동일한 주제, 모방관계로 b♭단조에서 나타난다. 224마디부터는 캐논 형태가 좀 더 짧은 형태로 바뀌게 되며 또한 223마디의 b♭-단3화음 코드는 229마디의 B♭과A♯의 이명동음관계를 통해 올림조의 조표로 이동되었다. 화음은 B장조의 딸림7화음의 연속이며 선율은 속7화음의 특성을 가장 뚜렷하게 보이나 단7화음의 도약이 주를 이룬다. 229 마디부터는 첼로에서 단7도 도약이 계속 반복되고 232마디부터는 이 F♯음이 옥타브 음정으로 반복되며 강조된다.

224마디부터 시작된 이 딸림7화음의 해결은 마디239에 B장조의 으뜸화음에서 이루어진다. 이러한 캐논진행의 연주 시 주제와 모방관계의 정확한 연주 뿐만 아니라, 이것이 결합됨에 따른 앙상블적인 표현도 주의 하여 두 성부간의 대화를 잘 나타내야 할 것이다.

[악보3-10] 마디212-235



224



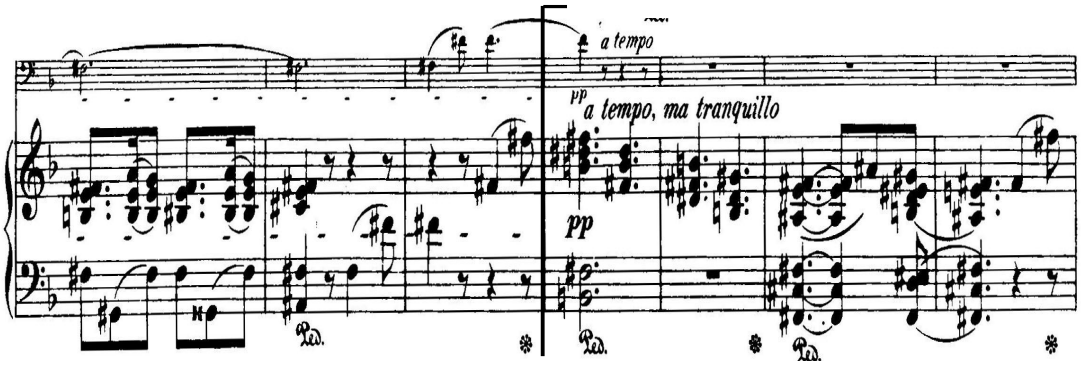
B. 제2부분 (마디239-279)

마디237-238의 옥타브 음형의 오버랩에 의해 제2부분이 시작된다. 제1부분은 제1주제의 음형에 의한 발전부였다면 제2부분은 제2주제에 의한 발전부이다. 조성은 B장조 영역에서 시작하고 첼로가 쉬는 것을 제외하면 제2주제부 주제 제시(마디70-79)부분과 크게 다르지 않다. *pp*와 ma tranquillo는 정적이고 고요하게 연주하라는 뜻으로 앞선 제1부분과 대조된다. 이 부분은 아취(arch)형의 프레이즈가 피아노와 첼로파트에서 반복적으로 모방되어 나

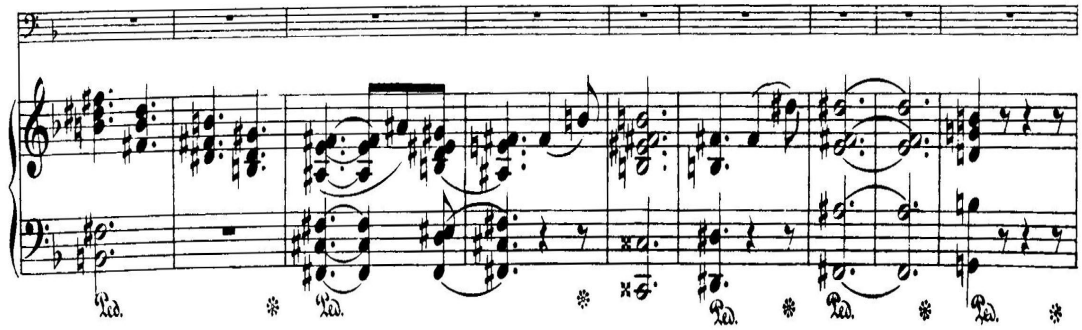
온다. 부드럽고 조용한 느낌으로 사라지듯 여운을 남기다가 마디279에서 다시 경쾌한 분위기로 반전되고 있다. 특히 피아노 부분은 코드의 윗 성부가 잘 들리도록 연주하고 calando(느리고 여리게)임에도 음들이 계속 상승하는 것을 고려하여 긴장감을 가지고 연주한다. 마디252-269까지는 피아노 오른손성부가 주제를 시작으로 한마디의 시간차를 두고 첼로가 모방하는 캐논형태가 다시 나온다. 조성은 G장조로 이후 C장조로 전조가 나타나는 마디261부터는 발전적 형태 보다는 펼친 화음의 연속이고(마디265-271) 첼로는 C음을 강조하는데 재현부의 원조를 준비하기위한 부분이다.

[악보3-11] 마디239-278

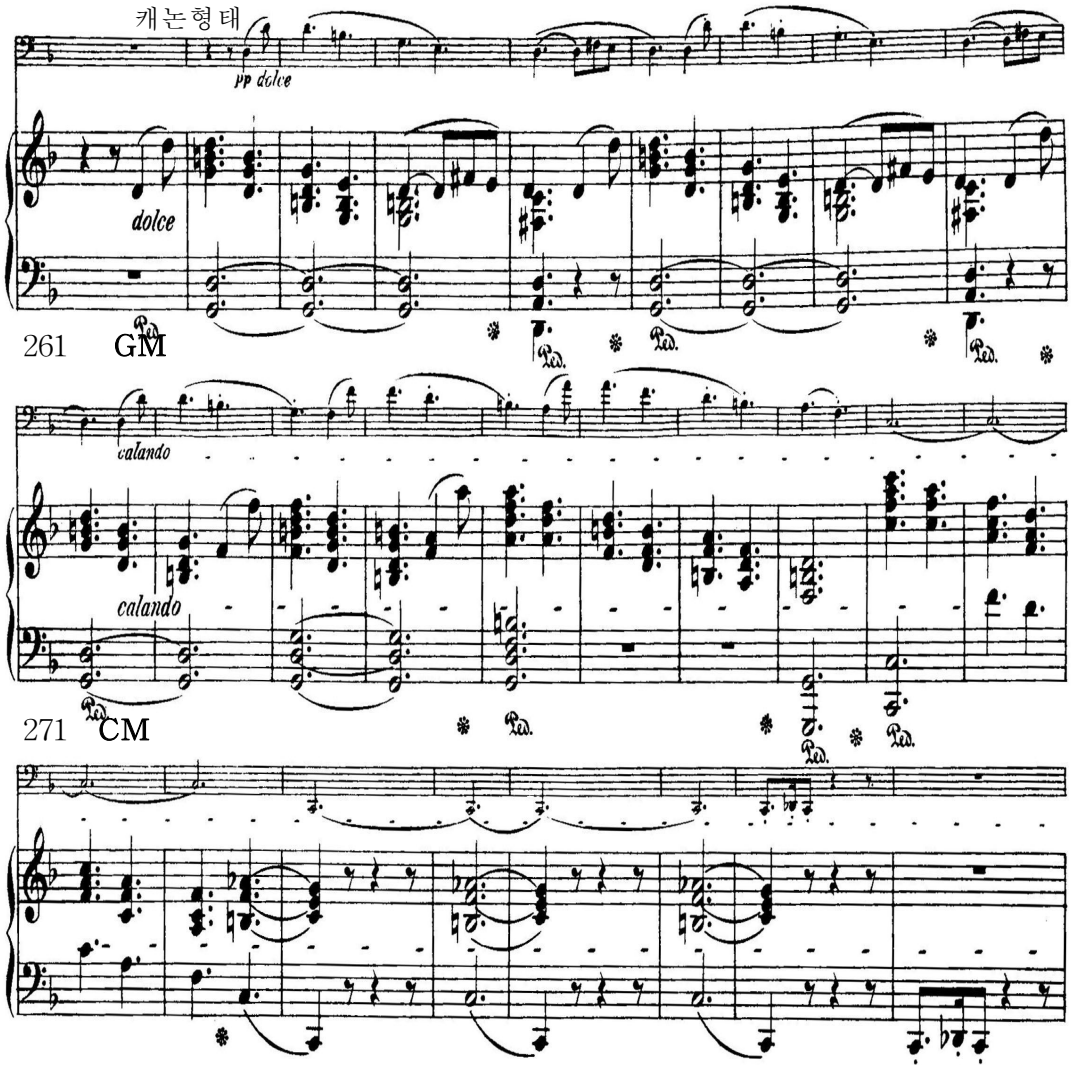
239



243



252



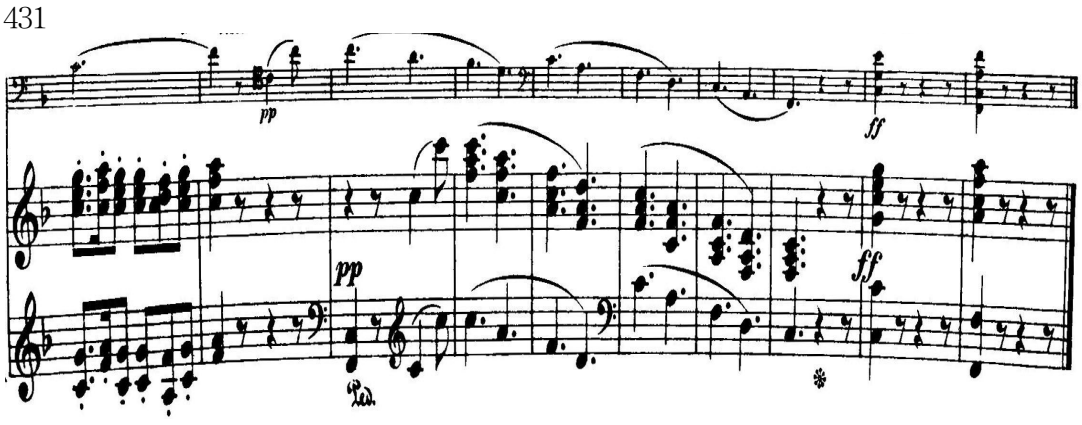
3) 재현부 (마디279-440)

제1주제부(마디279-320)는 제시부의 그것과 변화가 없다. 그 뒤의 경과부1(마디321-341)은 제시부와 비교하여 변화가 나타난다. 제시부의 경과부는 원조인 F장조에서 딸림조인 C장조로의 이동이 나타나나, 재현부에서는 경과부 전체가 D♭장조이다. 제시부에서 경과부의 가장 큰 목적은 조성을 이동시키는 것이나, 원조 영역이 지속되는 재현부에서 경과부는 더 이상 전조를 위한 패시지일 필요가 없다. 다만 본 악곡에서처럼 조성의 다양한 변화를 위하여 재현부의 경과부에서는 원조의 그것과 관련 없는 조성이 등장되기도 한다. 또한 이 경과부에서 등장된 D♭장조는 원조의 3도권 아래조로서, 이 3도권은 낭만시대의 조성이동에서 종종 발견된다.

제2주제부는 원조인 F장조에서 재현되며, 조성의 변화를 제외하고는 그 내용의 변화는 없다. 경과부2에서는 원조인 F장조에서 반음 위의 G♭장조로 전조되고, 이 후 3주제는 G♭장조로 나타난다. 이러한 조성관계는 앞선 제시부와 관련지을 수 있다. 제시부의 3주제는 D♭장조에서 나타나는데, 이 조성은 제2주제인 C장조의 2도 위의 조성이며, 3주제 이 후 2주제의 조성인 C장조로 다시 복귀된다. 재현부에서는 2주제가 원조인 F장조에서, 종결부 역시 F장조에서 나타나기에 3주제는 이 원조의 반음 위의 조인 G♭장조로 전개되는 것이다.

다음의 [악보3-12]에서 보여주듯이 432마디부터 첼로와 피아노는 갑자기 *pp* 로 F 장조 코드를 중심으로 하여 8도 캐논으로 종지를 향하여 진행하다가 갑자기 *ff* 로 완전종지의 꽉 찬 느낌의 코드로 곡을 마무리를 한다.

[악보3-12] 마디 431-440



Ⅲ. 결 론

1883년에 완성된 슈트라우스의 <첼로와 피아노를 위한 소나타, Op.6>는 고전주의적 소나타 형식 안에서 형식에 대한 새로운 시도와, 또한 슈트라우스만의 오케스트라적인 화려한 색채감이 돋보이는 작품이다. 본 논문에서는 이 작품의 형식 구조, 특징적 음향 구조, 그리고 두 악기간의 짜임새 분석 등의 방법을 통하여 작품이 연구되었다. 연구의 결과는 다음과 같다.

1악장은 소나타형식으로 구성되며, 구조상의 몇 가지 주목할 점이 있다. 우선 이 악장의 각 단락과 주요 세부 단락들은 모두 피아노가 주된 흐름을 이끄는 도입부가 선행된다는 점이다. 주요 단락들은 피아노에 의해 시작되는 이 구조에서 피아노는 악곡의 형식을 주도하는 역할을 하게 되는 것이다. 또한 재현부에서는 형식 단락의 재구성을 통하여 악곡 구조의 진보적 면모를 보인다. 제시부에서 등장된 제1주제의 도입부와 주제부가 모두 원조에서 재현된 이후, 경과부와 2주제부의 도입부는 원조인 F장조가 아닌 3도위의 a단조로 나타난다. 재현부부터는 재현 순서의 변화와 여러 단락의 결합을 통한 변형된 형식적 재구성이 이어지는데, 이러한 혁신적인 음악 형식 기법을 통하여 악곡의 재현부에서는 단순히 제시부의 내용이 답습되지 않으며 재현부의 새로움을 통한 중요성이 부각된다.

악곡의 제2악장은 A-A′의 2부분형식의 곡으로, 긴 프레이즈의 멜로디가 돋보이고 싱코페이션 리듬을 첼로와 피아노에서 짧은 시간차 모방이 특징적인 악장이다. 3악장은 1악장과 더불어 소나타형식으로 구성되나 1악장에 비하여 형식 구성과 조성 구조 등에서 보다 전통적인 면모를 지닌 악장이다. 이 악장에서는 첼로와 피아노의 지속적인 모방과 생동감 있는 리듬의 짜임

새가 특징적이다.

<첼로와 피아노를 위한 소나타>는 기악 소나타 작품의 3악장 구조로 되어있다는 점과 또한 각 악장의 조성관계는 원조인 F장조-관계조인 d단조-원조인 F장조의 전통적 조성 구조인 점, 그리고 전통적인 소나타형식 등이 쓰인 점 등은 슈트라우스 작곡 기법의 전통적인 면모로 분석할 수 있다. 다만 이러한 형식 구조는 1악장에서 분석된 바와 같이 형식적 재구성이나 도입부와 단락 등을 통하여 혁신적인 양상으로 전개되기도 한다. 또한 다양한 내용에 의한 피아노의 역할 증대나, 클라이맥스 전개와 강렬한 느낌의 종결을 위한 기법으로 사용된 피아노와 첼로의 유니즌 진행 등은 이 악곡 전반에서 나타나는 특징적 기법이다.

위와 같이 본 논문에서 연구된 슈트라우스의 <첼로와 피아노를 위한 소나타>는 구조적 측면이나 작곡 기법 면에서 전통적인 면모와 독창적인 양상이 잘 융합된 작품이라 하겠다. 또한 형식 구조적 측면에서 주도적 양상이 피아노에 의해 전개된다는 점과 피아노를 통해서 지속적으로 오케스트라적 음향이 강조된다는 점 등은 피아노 역할이 상당히 강조됨을 확인할 수 있으며, 이것은 피아노 연주에서도 매우 중요한 과제일 것이다. 또한 전 악장에서 지속적으로 등장되는 첼로와 피아노의 선율의 모방 관계는 두 악기의 앙상블적 연주에서 반드시 숙지되어야 할 점이라 하겠다.

참 고 문 헌

1. 국내서적

금수현. 1997. 『**음악대사전**』. 서울: 세광음악출판사.

김승일. 2004. 『**문화사로 접근하는 서양음악사**』. 서울: 예일출판사.

김춘미. 2005. 『**서양음악 문학사 강의**』 서울: 도서출판 예종.

김혜선. 2001. 『**20세기 음악**』. 서울: 도서출판 다리.

심성태. 2004. 『**음악용어사전**』. 서울:현대음악출판사.

안일웅 . 1977. 『**악식론**』. 서울: 새로출판사.

이경분. 2004. 『**망명음악, 나치음악:20세기 서구음악의 어두운 역사**』. 서울: 책세상

홍세원. 2003. 『**서양음악사**』. 서울: 연세대학교출판부.

민은기, 신혜승 공저. 1986. 『**서양음악사의 이해**』. 서울 : 예솔출판사.

2. 국외번역서

Grout, Donald Jay. 1990. 『**서양음악사 하**』. 김진균 나인용 이성삼역. 서울: 세광음악 출판사.

Hodeir, André. 1988. 『**세계음악총서-음악의 형식**』, No.5. 편집부역: 삼호출판사.

Joseph Machlis. 1988 『**현대음악(상)**』. 이찬해 역. 서울: 수문당.

Lehmann, F.J. 1986 『**음악 형식과 분석**』. 이성천역. 서울: 수문당.

Miller, M. Hugo . 1986. 『**서양음악사** 』. 최동선 역. 서울:현대악보출판사.

Ross, Alex. 2010 『**나머지는 소음이다**』. 김병화 역. 서울: 21세기북스.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1988. 『세계음악총서-20세기의음악』, No.40. 편집부역: 삼호출판사.

3. 사전 및 외국서적

Kennedy, Michael. 1980. “Richard Strauss”, *The New Grove Dictionary of Music and Musician* (vol..24). New York :MacMillan Publishers Ltd.

Kennedy, Michael. 1999. *Richard Strauss: man, musician ,enigma.* Cambridge University Press.

4. 논문

강혜원. 2005. "Richard Strauss의 첼로 소나타 작품 6 분석연구," 석사학위논문, 경북대학교 대학원.

윤희영. 2007. "Richard Strauss의 violine Sonata Es-dur Op.18에 관한 연구," 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.

5. 악보

Strauss, Richard. Sonata für Violoncello und Klavier in F Major Op.6. UE1007

ABSTRACT

A study on R. Strauss's
"Sonata for Cello and Piano in F major, Op.6"

Lee, Binna.
Department of Accompanying
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Richard Strauss(1864-1949) is one of the German composers of late Romantic and early modern eras. He made his success in composing tone poems and program music, also made his career as a respectable conductor. He left more than 150 art songs, contributed in the setting the traditional of German art songs. He left only a handful of chamber works, this thesis is a study and analysis of his Sonata for Cello and Piano, F Major Op.6 which was completed in 1883.

This sonata was composed in 3 movement. First of all, the first movement which is in sonata form, shows characteristic aspects in structure. Exposition, Development, and Recapitulation have all their

introductions. These introductions are roled mainly by the piano. The melodic figure was played mostly by the piano which means the piano rules the music. Also in Recapitulation he shows foreheading compositional skill through the structural reconstruction.

The second movement is in 2 part form. (A-A′) The characteristic of this movement are long phrase melody and syncopated rhythm between cello and piano in short-term imitation.

The third movement is also sonata form like 1st movement ,but it has more traditional formal structure compare to 1st movement. this movement is outstanding for its continuous imitation and rival rhythm.

The following will be a thematic and formal analysis that aims to pave the way for richer performances, as well as research into the close relationship between the cello and piano for proper interpretation of the piece.