



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수지도  
석사학위 청구논문

R. 슈트라우스의  
《바이올린과 피아노를 위한 소나타》  
(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18) 분석연구

-제1악장에 담긴 전통과 진보 공존에 대한 이해와  
연주해석-

2021

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
황 지 연

R. 슈트라우스의  
《바이올린과 피아노를 위한 소나타》  
(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18) 분석연구  
-제1악장에 담긴 전통과 진보 공존에 대한 이해와  
연주해석-

신 인 선 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 11월

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
황 지 연

# 인 준 서

황지연의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장 \_\_\_\_\_ 지 형 주 \_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ 신 인 선 \_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ 김 미 영 \_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문에서는 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18) 작품을 이해하기 위해 제1악장에 담긴 전통(고전성)과 진보(후기낭만주의) 공존에 대한 이해와 연주해석을 중심으로 연구하고자 하였다.

R. 슈트라우스의 생애와 창작세계를 통해 그의 환경과 창작이 얼마나 밀접한 영향이 있었는지 먼저 알아보고, 그의 실내악 창작을 시기별 표로 작성하여, 작품번호가 있는 작품들은 간단하게 비교한다. 또한 슈트라우스가 다른 장르(관현악곡, 오페라)에 비해 실내악 작품이 왜 수적으로 적을 수밖에 없었는지 앞서 다른 창작세계와 관련하여 결론을 도출한다.

슈트라우스의 실내악 중 마지막으로 작품번호가 붙은 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》는 빠름-느림-빠름의 전통적 3악장 구성으로, 조성적 관계에서도 제1악장과 제3악장이 같은 조성인 E<sup>b</sup> 장조로 고전적인 모습을 보인다. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》에서 제1악장은 제시부에 2개의 주제가 존재하고, 대위법적인 결합들이 자주 등장한다. 또한 제시부에 등장한 제1주제 음형ⓐ와 제2주제 B 음형ⓑ가 다시 결합하여 발전부의 새로운 동기를 만들고, 특히 제1주제 음형ⓐ는 제1악장 전체에서 순환동기의 역할을 한다. 이러한 모습은 그의 아버지 프란츠 슈트라우스(Franz Strauss, 1822-1905)의 영향으로 인한 고전적인 모습으로 해석할 수 있다. 반면에 반음계적 움직임을 위한 차용화음과 이명동음의 사용, 첨가음을 가진 수식적화음을 통해 조성감을 모호해지게 하는 진행은 리터를 통해 접한 ‘신독일악파’의 후기낭만적인 모습으로 볼 수 있다. 그러므로 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장에서는 전통(고전)적인 모습과 진보(후기낭만주의)적인 모습이 공존한다.

# 목 차

논문개요

I . 서론 .....	1
II . 본론 .....	3
1. R. 슈트라우스의 창작 세계 .....	3
2. R. 슈트라우스의 실내악 작품 (미완성곡 생략) .....	10
3. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 E <sup>b</sup> 장조, Op. 18 작품분석 .....	14
1) 창작 배경 및 작품 개요 .....	14
2) 제1악장 작품 분석 .....	21
(1) 제시부 .....	22
(2) 재현부 .....	30
(3) 발전부 .....	33
III . 결론 .....	44
참고문헌 .....	47
ABSTRACT .....	50

## 표 목차

[표 1] R. 슈트라우스 실내악 작품 목록 .....	11
[표 2] 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 전 악장 구성 .....	14
[표 4] 제3악장 형식 분석 .....	17
[표 4] 제3악장 경과부 조성변화 .....	18
[표 5] 제1악장 형식 분석 .....	21

## 악보 목차

[악보 1] 제2악장 B, 마디 48-50.....	16
[악보 2] 제2악장 A, 마디 5-6.....	16
[악보 3] 제2악장 A, 마디 30-33.....	17
[악보 4] 제3악장 제시부 경과부, 마디 59-64/69-72 .....	20
[악보 5] 제1악장 제1주제, 마디 1-4/9-12/16-18 .....	23
[악보 6] 제1악장 경과부, 마디 21-24 .....	25
[악보 7] 제1악장 제2주제 A, 마디 38-45 .....	26
[악보 8] 제1악장 제2주제 A, 마디 54-56 .....	27
[악보 9] 제1악장 제2주제 B, 마디 58-66.....	28
[악보 10] 제1악장 제 2주제 B, 마디 67-74.....	29
[악보 11] 제1악장 재현부 제1주제, 마디 199-202.....	30
[악보 12] 제1악장 재현부 제1주제, 마디 215-218.....	31
[악보 13] 제1악장 재현부 제2주제 A, 마디 221-223.....	31
[악보 14] 제1악장 재현부 제2주제 A, 마디 231-233/235-237.....	32
[악보 15] 제1악장 재현부 제2주제 B, 마디 241-243.....	33
[악보 16] 제1악장 발전부 첫 번째 부분, 마디 86-92.....	34
[악보 17] 제1악장 발전부 첫 번째 부분, 마디 103-110 .....	36
[악보 18] 제1악장 발전부 두 번째 부분, 마디 121-124 .....	37
[악보 19] 제1악장 발전부 두 번째 부분, 마디 132-133/136-137/140-141.....	38
[악보 20] 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 145-152.....	39
[악보 21] 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 154-157.....	40
[악보 22] 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 159-162.....	40
[악보 23] 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 164-167 .....	41
[악보 24] 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 183-186/191-195 .....	43

## I. 서 론

R. 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 진보적 성향을 가진 후기낭만주의 작곡가로 알고 있지만, 필자는 그의 유일한 바이올린 소나타 작품인 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18) 연주를 통해 지금까지 음악사적으로 알고 있던 신독일악파의 영향보다 그렇지 않은 면들을 접했다. 작품 연주에서의 경험을 확인하기 위해, 다시 말해 ‘후기낭만주의’를 대표하는 작곡가라는 슈트라우스에 대한 음악사에서 배웠던 선입견으로만 연주하지 않기 위해 이 작품을 논문 주제로 정하였다. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 작품의 창작 배경과 분석을 바탕으로 좀 더 연구된 연주해석을 이끌 수 있는 자료를 만들고자 한다.

본 논문에서는 이 작품에 담긴 전통(고전성)과 진보(후기낭만주의) 공존에 대한 이해와 연주해석을 이끌기 위해 3악장 전체의 분석연구가 아닌 제1악장을 중심에 둔다. 제2악장과 제3악장 역시 고전적인 내용의 수용과 후기낭만주의적 즉, 신독일악파 영향의 관점으로 개괄한다.

작품분석에 들어가기 전에 먼저 슈트라우스에게 영향을 주었던 음악가를 중심으로 그의 창작 세계를 살펴보고, 실내악 창작을 시기별 표로 작성하여 작품번호가 붙여진 작품들은 악장별로 간단하게 비교한다. 본 논문의 주제인 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18)의 분석은 제1악장의 전체적인 형식론적인 내용을 먼저 서술하고, 이어서 제시부-발전부-재현부 순서가 아닌 제시부 다음에 재현부 분석을 우선으로 한다. 주제 간의 관계성에 있어서, 재현부가 어떻게 등장하는지를 먼저 확인하는 것이 본 논문 주제에서 고전성에 대한 내용을 살펴보는 것에 도움이 되기 때문이다. 제시부와 재현부를 분석한 후, 발전부에서 주제들을 어떻게 운용해 나가는지 분석할 것이다. 그리고 이러한 분석 내용을 바탕으로 바이올린과 피아노가 이중주를 어떻게 만들어 가야 하는지에

대한 해석적인 내용을 첨가하고자 한다.

본 논문과 같은 작품을 연구대상으로 삼은 선행연구들은 상당수<sup>1)</sup>에 이른다. 많은 논문들이 이 작품을 신고전주의 관점으로 살펴보고 있다. 예를 들어 남지원의 논문과 김민주의 논문에서는 이 작품에서 나타나는 신고전주의적 토대에서 후기낭만주의 모습이 보여지는 관점으로 분석하고 있다. 그러나 이러한 관점은 슈트라우스 삶에서 받은 음악적 영향에 대한 재고 없이 음악사에 의존적인 모습을 보인다고 판단된다. 슈트라우스를 신고전주의와 연결할 수 있는 작품의 시작은 1910년에 작곡된 《장미의 기사》(*Der Rosenkavalier*, Op. 59)부터 보고 있고, 이 작품보다 23년 전인 1887년에 작곡된 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》를 신고전주의와 묶어 설명하는 것은 그 시작에서 문제가 있다. 그러므로 본 논문에서는 이 작품이 작곡된 당시의 그의 음악적 환경과 연결하여 고전성과 후기낭만주의 공존의 관점으로 분석연구 하려고 한다. 또한 앞서 연구된 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 논문들은 백현정과 윤희영의 논문에서처럼 두 주제와 연주적 해석 관점으로 분석했다면, 본 논문에서는 두 주제뿐 아니라 그 안에 음형을 집중적으로 분석하여 어떻게 운용해 나가는지에 대하여 기술한다. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》를 분석 연구한 선행 연구된 논문들 대부분에서 후기낭만주의 모습이 보이는 화성에 관련된 분석내용을 찾아보기 어려웠는데, 본 논문에서는 후기낭만주의의 진행을 확인하기 위한 화성분석을 첨가해 앞서 연구된 논문들과 차별성을 갖하고자 한다.

---

1) 김지수, “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano, op. 18에 관한 연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2018), 1-53;  
남지원, “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano, op. 18에 관한 연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2019), 1-51;  
김민주, “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano in E-flat Major, op. 18의 분석 및 고찰,” (서울대학교 석사학위 논문, 2003), 1-62;  
백현정, “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano in E-flat Major, op. 18에 관한 연구,” (연세대학교 석사학위 논문, 2018), 1-74;  
윤희영, “Richard Strauss의 Violin Sonata Es-dur op. 18에 관한 연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2006), 1-48

## II. 본 론

### 1. R. 슈트라우스의 창작 세계

본 논문에서는 R. 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 창작 세계를 살펴봄에 있어서 그의 음악에 영향을 준 음악가들을 중심으로 서술하려 한다. R. 슈트라우스는 어린 시절부터 피아노, 바이올린, 화성학 등 음악의 기초이론을 배우면서 훌륭한 음악 환경 속에서 성장하여 지휘자와 작곡자로서 많은 명성을 쌓았다. 작곡가 슈트라우스의 창작은 다양한 장르에 걸쳐 수많은 작품으로 결실을 보았다. 오랜 기간 동안의 그의 창작 경향의 변화를 김미선의 글에서는 네 시기로 구분하였고,<sup>2)</sup> 『그로브 음악사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)의 “슈트라우스” 항목을 쓴 길리엄(Bryan Gilliam)과 요만스(Charles Youmans)는 다섯 시기로 나누고 있다.<sup>3)</sup> 본 논문에서는 슈트라우스의 창작 시기를 김미선의 글에 따라, 네 시기로 구분하여 기술한다.

제1기(1864-1885)는 그의 출생부터 슈트라우스가 지휘자로서의 행보를 본격화하기 전까지에 해당되는 것으로 음악적으로는 바이에른 왕립오케스트라 단원이자 당대 최고의 호른 주자였던 아버지 프란츠 슈트라우스(Franz Strauss, 1822-1905)의 영향하에 있었다. 프란츠는 아들에게 고전주의 시대 음악을 집중적으로 가르쳤으며, 이러한 교육은 이후 그의 음악을 형성하는 근본적인 토양으로 자리 잡게 된다. 따라서 슈트라우스의 음악에 깔린 음악적 배경은 아버지인

---

2) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 이석원·오희숙 책임편집 (서울 : 음악세계출판사), 110-125.

3) Bryan Gilliam, Charles Youmans, “Strauss, Richard,” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001), 24:497-504.

프란츠를 통해 접한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 그리고 낭만주의 시대 작곡가인 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 영향을 받았다.<sup>4)</sup>

슈트라우스의 초기 작곡은 대부분 피아노곡, 성악곡 그리고 실내악에 집중되어 있었고, 이 작품들은 모두 슈트라우스가 고전주의 작곡가들의 음악 어법에 영향을 받아 쓴 연습곡이라고 볼 수 있다. 이러한 이유로 이 시기 작품들은 작품번호가 없거나, 출판이 되지 않았고 또는 그 스스로가 이 작품들이 공적인 무대에서 연주되는 것을 원치 않았다.<sup>5)</sup> 그의 나이 17세 때 Op. 1로 출판된《축제 행진곡》(*Festmarsch*, 1881)은 슈트라우스가 작곡가로서 본격적인 활동을 알린 곡이었지만, 이 시기에 작곡된 곡들은 대부분 가정에서의 음악회를 목적으로 작곡되었다. 1882년 뮌헨대학에 진학한 그는 철학과 예술사에 지적 호기심이 생기기 시작했고, 이러한 관심은 향후 10년 동안 그의 음악적 성장에 영향을 많이 미쳤다. 특히 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)와 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)의 철학에 관심이 많았다.<sup>6)</sup> 슈트라우스의 초기 대표 작품으로는《첼로 소나타 F 장조》(1880-1883, Op. 6), 《바이올린협주곡 d 단조》(1882, Op. 8), 《호른 협주곡 1번 E<sup>b</sup> 장조》(1883, Op. 11) 등이 있다.

제2기(1885-1898)는 슈트라우스가 작곡가로서 교향시 창작에 몰두하며 마이닝엔 극장(Theater Meiningen) 지휘자로 데뷔하여 베를린 궁정 상임 지휘자가 되기 전까지의 시기이다. 이 시기 슈트라우스에게 음악적으로 영향을 준 사람들이 많지만, 작곡가로서의 슈트라우스를 언급함에 있어서는 리터(Alexander Ritter, 1833-1896)를 꼽을 수 있다.

---

4) 차호성, “호른협주곡을 통해 본 R. 슈트라우스의 창작경향 고찰.” 『음악과 민족』 48 (2014), 160.

5) 음악지우사, 『R. 슈트라우스』 (서울: 음악세계, 2002), 17.

6) Bryan Gilliam, Charles Youmans, “Strauss, Richard,” 24:497.

슈트라우스의 음악적 재능을 일찍이 눈여겨보았던 당대 유명한 지휘자 빌로(Hans von Bülow, 1830-1894)는 1885년 자신의 뒤를 이어 마이닝겐 오케스트라의 상임 지휘자로 그를 임명한다. 빌로는 슈트라우스에게 지휘법에 대한 실재를 가르쳐 주었고, 오케스트라의 기능을 공부하며 지휘자로서 입지를 갖추도록 좋은 본보기가 되었다. 또한 빌로는 그에게 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 같은 당대 음악가들을 소개함으로써 다양한 음악 세계를 받아들이도록 하였다. 슈트라우스는 빌로를 통해 만나게 된 리터로부터 많은 음악적 영향을 받았고 그에게 있어서 리터와의 만남은 음악적 행보의 전환점이 되었다. 이전까지 그는 아버지의 영향을 받아 고전주의 음악가들과 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이나 브람스의 경향을 따르고 있었으나, 리터를 통해 ‘신독일악파’(Neudeutsche Schule)<sup>7)</sup>라고 일컬어지는 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883) 그리고 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 음악 세계를 접하게 된다. “슈트라우스의 새로운 음악 세계의 중심점은 영원한 표현(Ausdruck)의 음악을 위해 음악 외적인 요소를 접목해야 한다는 시적 아이디어(poetische Idee)였다.”<sup>8)</sup> 이러한 그의 생각은 교향시와 같은 표제음악 창작과 연결되었다. 1886년, 마이닝겐을 떠나 이탈리아 여행을 한 슈트라우스는 이때 느낀 경험을 묘사한 4악장 구성의 《이탈리아에서》(*Aus Italien*, Op. 16)라는 표제적 관현악곡을 작곡했다. 슈트라우스는 이 작품을 “교향악적 환상곡”이라고 불렀다.<sup>9)</sup>

1890년대부터 1900년 초까지 슈트라우스는 교향시에 집중했다. 그가 작곡한 교향시에서 오케스트라는 규모가 컸고 관현악 편성의 악기들은 각각 색채감을 풍부하게 다루었다. 그의 음악은 화성적으로나 구조적으로 자유로웠고, 교향시

7) 『그라우트의 서양음악사』 174-175에서는 1859년, 음악 비평가 프란츠 브렌델(Franz Brendel, 1811-1868)은 바그너, 리스트, 베를리오즈와 다음 세대 그들의 신봉자들이 음악의 새로운 발전을 주도하고 있다면서 ‘신독일악파’라는 용어를 제안했다. 리스트나 베를리오즈가 독일인이 아님을 알고 있었지만, 그들이 베토벤을 모델로 삼고 있다는 점에서 독일적이라고 주장했다.

8) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 114-115.

9) 홍세원, 『낭만파 음악』 (연세대학교 출판부, 2010), 387.

의 표제에 있어서도 다양한 주제들을 다루었다.<sup>10)</sup> 그의 교향시 표제는 크게 두 가지 종류로 분류할 수 있는데, 문학작품에 기초한 작품들과 자기 자신의 개인적 경험을 표현한 작품들로 구분할 수 있다.<sup>11)</sup> 문학작품에 기초한 교향시로는 니콜라우스 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850)의 시를 토대로 한 《돈 후안》(*Don Juan*, 1888-1889)과 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)의 희곡에 의한 《맥베스》(*Macbeth*, 1888, 개작 1891), 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)의 긴 산문시에 기초한 《차라투스트라는 이렇게 말했다》(*Also sprach Zarathustra*, 1896), 세르반테스(Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616)의 소설을 그린 《돈키호테》(*Don Quixote*, 1897)가 있다. 개인적 경험을 표현한 교향시로는 생사고비를 넘나들던 병에서 회복한 자신의 경험담을 담은 《죽음과 변용》(*Tod und Verklärung*, 1888-1889) 그리고 “비평가들을 풍자하는 불협화적 패시지와 자신의 초기작품을 인용하여 스스로를 칭송하는 자전적인 내용”<sup>12)</sup>의 《영웅의 생애》(*Ein Heldenleben*, 1897-1898)가 있다.

슈트라우스는 이 시기에 교향시뿐 아니라 가곡 작곡에도 집중했다. 바그너에 대한 지향을 보인 그의 첫 오페라 《군트람》(*Guntram*, Op. 25, 1894) 초연에서 주역을 맡았던 파울리네(Pauline de Ahna)<sup>13)</sup>를 만나면서 성악음악 창작이 본격화되었다. 특히 1894년 결혼식 날 부인 파울리네에게 헌정된, 헝켈(Karl Henckell, 1864-1929)시에 붙여진 《4개의 노래》(Op. 27)는 오페라의 아리아를 연상케 하는 넓은 음폭의 선율과 화려한 음색으로 인생의 환희와 정열을 노래한다. 1897년에는 피아노 반주가 아닌 관현악 반주로 된 첫 가곡작품 《독창과 오

10) 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』(서울: 심설당, 2011), 217.

11) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』(서울: 음악세계, 2014), 297.

12) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』, 297.

13) 파울리네는 당시 슈트라우스가 지휘자로서 부임했던 바이마르 오페라극장의 소프라노 가수였고, 그와 《군트람》 초연 후 결혼한다. 파울리네를 각별히 사랑했던 슈트라우스는 가곡 창작에 있어서 성악가이기도 한 부인을 늘 염두에 두고 작곡하였으며, 그에게 있어서 파울리네는 부인으로서만이 아닌 그의 창작 원동력으로서 중요한 의미가 되었다.

케스트라를 위한 4개의 노래》(*Vier Gesänge für eine Singstimme und Orchester*, Op. 33)를 완성했다.<sup>14)</sup> 2기에 해당하는 시기에 슈트라우스의 실내악 작품 창작은 총 네 곡이다. 그 중 1887년에 작곡된 《바이올린 소나타 E<sup>b</sup>장조》(Op. 18)는 가장 대표적인 실내악 작품이다.

제3기(1898-1918)는 슈트라우스가 1898년부터 20년 동안 베를린 궁정 오케스트라의 상임 지휘자로 연임하면서 독일을 대표하는 지휘자에서 국제적인 지휘자로 부상한 시기이다. 이 시기에 이미 작곡가로 입지를 굳힌 슈트라우스에게 음악적으로 영향을 준 인물을 꼽으려면 당시 바그너 영향을 보인 그의 오페라들에 대해 반발한 청중들일 것이다. 베를린에서 슈트라우스는 바그너의 《트리스탄과 이졸데》(*Tristan und Isolde*, 1859)를 시작으로 오페라 공연에 주력했고, 그의 가곡들로 이루어진 연주회도 자주 개최되었다.<sup>15)</sup> 1903년에는 독일의 남서부 지방, 오스트리아, 프랑스, 스위스의 도시에서 24회의 연주 여행을 마쳤고, 1904년에는 미국 전역을 돌며 35회의 연주회를 했다. 이러한 지휘자로서의 수많은 연주 경험들은 슈트라우스에게 있어서 오페라에 주력할 수 있는 계기를 마련해 주었다. 그의 오페라 창작의 길을 열어 준 첫 작품은 1905년에 초연된 《살로메》(*Salome*, Op. 54)이다. 《살로메》는 바그너의 영향을 받아 작곡된 혁신적이면서도 외설적인 내용의 오페라로서, 섬뜩한 분위기를 관현악의 화려함, 새로운 리듬, 무조적 화성으로 표현하였고 인간의 욕망과 복수심을 격렬한 음악으로 부각시켰다.<sup>16)</sup> 이 오페라는 2년 동안 50개의 오페라극장에서 공연되었을 정도로 큰 성공을 거두었고,<sup>17)</sup> 이후로 그의 관심은 오페라 창작에 더욱 집중되었다. 1909년에 작곡된 처절한 복수극을 다룬 《엘렉트라》(*Elektra*, Op. 58)는 《살로메》보다 한층 더한 극도의 반음계주의와 불협화 음정의 사용으로 무조성의 경

14) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 130.

15) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 118-119.

16) 오희숙, 『20세기 음악 1 역사·미학』 (서울 : 심설당, 2004), 73.

17) 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 218.

계까지 접근하였고,<sup>18)</sup> 이에 적응하지 못한 청중의 반발이 거세져서 《엘렉트라》는 《살로메》만큼의 성공을 거두지 못했다.<sup>19)</sup> 이러한 이유로 슈트라우스의 오페라는 청중의 취향에 맞는 고전주의 경향의 음악으로 전환하게 된다. 흥행에 탁월한 관심을 지녔던 슈트라우스는 청중의 반응에 민감하게 반응하여 모차르트 같은 희극 오페라를 쓰겠다고 결심했다.<sup>20)</sup> 그 결과로 나온 작품이 18세기의 빈(Wien) 궁정에서의 애정행각 소재를 다루는 《장미의 기사》(*Der Rosenkavalier*, 1910, Op. 59)이다.<sup>21)</sup> 그는 이 작품을 통하여 18세기와 바로크 전통으로의 '회귀', 특히 그것들을 상징으로 하는 모차르트로의 회귀를 보여 준다.<sup>22)</sup> 슈트라우스의 이러한 경향은 앞으로의 오페라 창작에 있어서 특징적인 요소가 된다. 슈트라우스는《엘렉트라》의 대본을 맡은 호프만슈탈(Hofmannsthal, Hugo von, 1874-1929)의 대본으로 《장미의 기사》, 《낙소스의 아리아드네》(*Ariadne auf Naxos*, 1916 개정판), 《그림자 없는 여인》(*Die Frau ohne Schatten*, 1917)을 완성한다. 또한 4기에 해당하는 시기에도 그의 대본으로 《이집트의 헬레나》(*Die Ägyptische Helena, The Egyptian Helen*, 1927), 《아라벨라》(*Arabella*, 1932) 등의 오페라 창작 활동을 계속 이어 나갔다.

제4기(1919-1949)는 슈트라우스가 빈의 국립 오페라단으로 옮겨 총감독으로 재직할 때부터 그의 생애 마지막까지를 범위로 한다. 이 마지막 시기 슈트라우스에게 영향을 준 음악가를 꼽는 것은 무의미할 것이다. 오히려 세계대전으로 인한 정치·사회의 혼란이 창작자 슈트라우스에게도 음악적으로 크게 작용했다.

《살로메》의 성공 이후에 슈트라우스는 오페라 작곡에 전념했지만 1920년대에 들어서는 오페라 창작 활동들이 비교적 활발하지 못했다. 이 시기부터 슈트라우스는 오랫동안 작곡하지 않았던 실내악곡과 가곡 등을 다시 창작하기 시작한다.

18) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』, 296.

19) 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 219.

20) 이석원, 『현대음악: 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』 (서울대학교 출판부, 1997), 35.

21) 오희숙, 『20세기 음악 1 역사·미학』, 74.

22) 음악지우사, 『R. 슈트라우스』, 164.

이 당시에 작곡된 실내악 작품으로는 그의 외아들 프란츠(Franz Strauss, 1897-1980)가 알리체(Alice von Grab, 1901-1991)와 결혼하는 것을 기념하여 만든 《2개의 하모늄을 위한 결혼 전주곡》(1924)이 있다.<sup>23)</sup> 1930년대에 들어서 는 오페라 창작이 다시 활발해지는데 4기 시기에 해당하는 오페라는 총 8곡으로, 그는 《아라벨라》(1932)와 《말없는 여인》(*Die Schweigsame Frau*, 1935)을 성공시킨다. 1933년, 나치 정권이 들어서면서 정치에 휩쓸리게 된 슈트라우스는 예술 보호 차원의 구실로 음악국 총재가 된다. 그러나 유대인이었던 슈테판 츠바이크(Stefan Zweig, 1881-1942)의 대본에 곡을 붙인 희곡 《말없는 여인》을 작곡했다는 이유로 나치 정부와 대립하게 된다. 이 일로 인해 그는 총재직에서 사임하고 《장미의 기사》를 제외한 모든 작품에 해 1년간 공연 금지 조치를 당하게 된다. 이후 말년에 그는 당시의 새로운 음악의 창작 경향을 따르거나 자신이 했던 기존의 대규모 작업을 계속하기보다는, 규모가 작고 복잡하지 않은 고전주의나 낭만주의 경향의 협주곡이나 실내악 작품에 관심을 더 가지게 된다.<sup>24)</sup> 그는 1948년에 작곡된 《고성과 오케스트라를 위한 4개의 마지막 노래》(*Vier Letzte Lieder*)를 끝으로 1949년 9월 8일 85세의 나이로 생을 마감한다.

---

23) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 123.

24) 차호성, “호른협주곡을 통해 본 R. 슈트라우스의 창작경향 고찰,” 162.

## 2. R. 슈트라우스의 실내악 작품

슈트라우스의 작품에서 실내악곡이 차지하는 비중은 다른 장르에 비해 비교적 적다. 시기별로 볼 때 그의 실내악 작품은 음악적으로 보수적인 아버지의 영향을 받았던 초기에 주로 편중되어 있다.<sup>25)</sup> 1870년대의 슈트라우스 실내악 작품<sup>26)</sup>은 그의 예술적 독창성이 생기기 이전의 습작들이 많고, 이러한 이유로 미완성 곡으로 남아 있거나, 출판되지 않은 작품들이 대부분이다(표 1, 참조).<sup>27)</sup>

그의 실내악 작품뿐 아니라, 그의 전 작품은 작품번호(opus) 외에도 트렌너(Franz Trenner, 1915-1992)에 의해 주어진 트렌너 작품목록(Trenner Verzeichnis)을 갖고 있다. 슈트라우스 실내악 중 작품번호가 붙여진 곡은 겨우 네 곡에 불과하다. 처음으로 인쇄되어 발표한 실내악 작품은 1880년에 작곡된 《현악 4중주》(A장조, Op. 2)이며 이 작품은 그의 나이 16세에 작곡된 것으로 하이든과 모차르트의 영향이 엿보인다.<sup>28)</sup> 소나타악장형식의 1악장을 가진 전통적인 4악장 구조로 전형적인 고전주의 스타일이 보이는 현악 4중주 곡이라고 할 수 있다.

실내악 작품 중 작품번호가 붙여진 네 곡은 모두 1880년대 작품으로 악장 간 조성 관계와 형식들이 전통적인 고전주의 틀에서 크게 벗어나지 않았다. 첫 악장과 끝 악장의 조성이 일치하는 것과 함께 1악장과 2악장의 조성관계는 고전적 소나타 형식의 수용을 뒷받침한다. 《현악 4중주》(Op. 2)의 2악장은 1악장과 같은 A장조 조성이며, 《첼로 소나타》는 1악장 F장조에서 2악장 d단조로 그리고 《현악 4중주》(Op. 13)는 c단조에서 E<sup>b</sup>장조로 나란한조 관계로 진행한다. 《바이올린 소나타》는 1악장 E<sup>b</sup>장조에서 버금딸림조인 A<sup>b</sup>장조로 2악장이 시작한다.

25) Bryan Gilliam, Charles Youmans, "Strauss, Richard," 24:505.

26) 위 논문에서는 실내악 범위를 2명~10명 이내의 인원로 구성된 기악 합주로 규정하여 표를 구성하였다.

27) Bryan Gilliam, Charles Youmans, "Strauss, Richard," 24:505.

28) 김미선, "리하르트 슈트라우스," 135.

시기	작품번호	창작 년도	악기편성
1기	피아노 트리오 1번 A장조 (TrV. 53)	1877	피아노 바이올린 첼로
	주제와 변주를 위한 서주 E <sup>b</sup> 장조 (TrV. 70)	1878	피아노 호른
	피아노 트리오 2번 D장조 (TrV. 71)	1878	피아노 바이올린 첼로
	주제와 변주를 위한 서주 G장조 (TrV. 76)	1879	피아노 플루트
	바이올린과 피아노를 위한 5성부 푸가	1880	피아노 바이올린
	현악 4중주(4악장) A장조 Op. 2 (TrV. 95)	1880	바이올린2 비올라 첼로
	첼로 소나타 F장조(3악장) Op. 6 (TrV. 115)	1883	피아노 첼로
	현악 4중주. 네그리의 춤곡 변주곡 (TrV. 123)	1883	바이올린2 비올라 첼로
2기	피아노와 바이올린, 비올라, 첼로를 위한 4중주 (4악장) c단조 Op. 13 (TrV. 137)	1884	바이올린 비올라 첼로 피아노
	바이올린, 비올라, 첼로, 피아노를 위한 축전행진곡 2번. D장조 (TrV. 136)	1885	피아노 바이올린 비올라 첼로
	바이올린 소나타(3악장) E <sup>b</sup> 장조 Op. 18 (TrV. 151)	1887	피아노 바이올린
	호른과 피아노를 위한 안단테 (미완성 소나타 중에서) C장조 (TrV. 155)	1888	피아노 호른
	피아노 4중주를 위한 2개의 소품 (Zwei Stücke) (TrV. 169) 1. 아랍의 춤( <i>Arabischer Tanz</i> ) d단조 2. 사랑의 노래( <i>Liebesliedchen</i> ) C장조	1893	피아노 바이올린 비올라 첼로
4기	2개의 하모늄을 위한 결혼 전주곡 (TrV. 247)	1924	하모늄 2
	《카프리치오》 모티브에 의한 현악 6중주 (TrV. 279a)	1943	바이올린 2 비올라 2 첼로 2
	《카프리치오》 모티브에 의한 춤 (Dances) (TrV. 279b)	1943	바이올린 첼로 하프시코드
	《카프리치오》 모티브에 의한 조곡(Suite) (TrV. 279c)	1944	피아노 하프시코드
	바이올린과 피아노를 위한 알레그레토 (Allegretto) E장조	1948	피아노 바이올린

(표 1) R. 슈트라우스의 실내악 작품 목록<sup>29)</sup>

29) 실내악 작품 목록은 『그로브 음악사전』과 『20세기 작곡가 연구 I』에 포함된 김미선의 “리하르트 슈트라우스”편을 참고문헌으로 해서 종합적으로 작성하였다. 본문에서 정리하여 제시한 R. 슈트라우스 실내악 작품목록에서 미완성곡은 생략되었다.

원조로 마지막 악장이 끝나고 1악장과 2악장 조성적 관계로 봤을 때 언급된 작품들이 고전적인 형식을 가지고 있지만, 《현악 4중주》(Op. 2)와 《현악 4중주》(Op. 13)의 2악장과 3악장의 조성 관계에서는 낭만주의적 반음계 조성 전개도 보여진다. 조성뿐 아니라 네 곡의 1악장 형식은 소나타악장형식으로 2개의 주제를 갖고 있다. 3악장 구성인 《첼로 소나타》와 《바이올린 소나타》는 2악장을 A-B-A'의 3부 형식으로, 4악장 구성인 《현악 4중주》(Op. 2)와 《현악 4중주》(Op. 13)의 2악장은 스케르초(Scherzo) 그리고 3악장은 느린 악장으로 슈트라우스는 작곡했다. 《현악 4중주》(Op. 2)(Op. 13)의 마지막 악장은 론도 소나타 형식 그리고 《첼로 소나타》와 《바이올린 소나타》는 소나타 형식으로 마지막 악장을 끝맺는다.

슈트라우스는 1기와 2기에 해당하는 시기에 호른 실내악 작품을 각각 한 곡씩 작곡했다(표 1, 참조). 그에게 있어서 호른 작품<sup>30)</sup>은 긍정 호른 주자이면서 동시에 호른음악의 연주와 보급에 꾸준히 힘썼던 아버지의 영향이<sup>31)</sup> 컸음을 알 수 있다. 호른 악기를 제외한 관악기 편성의 실내악은 1879년에 창작된 플루트와 피아노 2중주의 《주제와 변주를 위한 서주》가 유일하고 나머지는 전부 현악기와 피아노 편성의 실내악이다. 슈트라우스의 실내악은 전 시기를 걸쳐 현악기 편성의 비중이 크고 4기에 작곡된 《카프리치오》 모티브에 의한 곡에도 현악기 위주로 작곡했다는 것을 종합하여 볼 때, 그가 자신의 실내악 악기편성에 있어서 상당히 고전적인 경향을 보인다는 것을 알 수 있다. 이는 고전음악 작품을 엄격하게 공부하게 한 그의 아버지 프란츠의 영향이라고 볼 수 있다.

슈트라우스의 실내악에서 보여지는 표제적 성격은 그가 교향시에 집중하게 되는 2기(1890-1900년) 시기부터 나타난다. 1893년에 작곡된 《피아노 4중주를 위한 2개의 소품》에는 1번 〈아랍의 춤〉 그리고 2번 〈사랑의 노래〉라는 부제가 붙

30) 슈트라우스는 1883년에 자신의 아버지에게 헌정한 《호른 협주곡1번》(Op.11)과 1942년에 작곡한 《호른 협주곡2번》(작품번호는 없음)까지 초기와 후기에 2개의 호른협주곡을 작곡했다.

31) 차호성, “호른협주곡을 통해 본 R. 슈트라우스의 창작경향 고찰.” 169.

는데<sup>32)</sup> 이는 그의 교향시뿐 아니라 실내악 장르에서도 예외 없이 낭만주의적인 성격을 반영하고 있음을 알 수 있다.

그의 실내악에 있어서 특이점은 3기에 해당하는 시기에는 단 하나의 실내악 작품도 작곡하지 않았다는 것이다. 아마도 그가 오페라 《살로메》 성공 이후에 오페라 장르에 집중하는 시기였기 때문에 비교적 다른 장르에는 관심이 적었음을 추측해 볼 수 있다. 그러나 슈트라우스의 말년에는 다시금 실내악을 창작하기 시작하고, 1943부터 1년 동안은 자신의 마지막 오페라 《카프리치오》 모티브에 의한 실내악을 3곡이나 작곡했다.<sup>33)</sup> 모두 4기에 작곡된 이 곡들은 현악기 중심으로 편성되었고, 《카프리치오》 모티브에 의한 춤곡과 조곡에는 하프시코드가 첨가되었다. 하프시코드의 사용은 그의 실내악에 있어서도 신고전주의적인 모습이 나타나고 있음을 보여 준다.

---

32) 슈트라우스는 이미 1884년에 작곡한 피아노 독주곡 《피아노를 위한 풍경화》(Op. 9)에서 1. 조용한 숲속의 길로, 2. 외로운 시내, 3. 인테르메초, 4. 꿈, 5. 황무지 라는 부제를 붙여 표제적 성격을 본격적으로 드러내기 시작한다.

33) 1943부터 1944년까지 작곡된 《카프리치오》 모티브의 의한 3개의 곡은 『그로브 음악사전』의 구판(1980년)에는 수록되어있지 않지만, 2001년에 개정된 “슈트라우스” 항목의 실내악 목록에는 첨가되어 있다.

### 3. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup>장조, op. 18) 작품분석

#### 1) 창작 배경 및 작품 개요

R. 슈트라우스의 유일한 바이올린 소나타 곡인 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18)는 교향적 환상곡 《이탈리아에서》를 이미 작곡했고, 교향시 《맥베스》를 쓰기 시작했을 때에 작곡되었다. 이 곡이 작곡된 시기에 슈트라우스는 이미 리터를 통해 알게 된 ‘신독일악파’의 영향을 많이 받고 있었다. 그러므로 아버지의 영향을 받아 고전적인 내용이 기본이 된 이전 실내악들에 비해 이 곡은 ‘신독일악파’와의 연계성을 갖고 후기낭만적인 내용을 들여다 볼 수 있는 작품이다. 이 곡은 1888년 10월 3일 바이올린연주자 로베르트 헤크만(Robert Heckmann, 1844-1891)과 피아노 연주자 유리우스 뷏스(Julius Butts, 18851-1920)에 의해 초연되었고,<sup>34)</sup> 슈트라우스 아버지 친구인 로베르트 프쇼어(Robert Pschor)에게 헌정되었다.

작품의 악장 구성은 ‘빠르게-느리게-빠르게’의 전통적인 소나타 형식의 3악장 구성으로 마지막 악장에 짧고 느린 서주가 붙는다. 제1악장은 소나타악장형식, ‘즉흥곡’(Improvisation)이라는 제목이 붙은 제2악장은 복합 3부 형식 그리고 마지막 제3악장은 변형된 소나타악장형식이다(표 2, 참조)

악장	빠르기말	형식	박자	조성
제1악장	Allegro, ma non troppo	소나타악장형식	4/4	E <sup>b</sup> 장조
제2악장	Andante Cantabile	복합 3부 형식	2/4	A <sup>b</sup> 장조
제3악장	Andante - Allegro	변형된 소나타악장형식	6/8→3/4	E <sup>b</sup> 장조

(표 2) 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 전 악장 구성

34) 음악지우사, 『R. 슈트라우스』, 152-153.

각 악장의 형식은 고전적인 내용이 전면에서 드러나고 있으며, 제1악장과 제3악장이 E<sup>b</sup> 장조로 같은 조성으로 끝맺는 것을 보았을 때 조성적 측면에서도 고전적이라고 할 수 있다. 그러나 제2악장에서는 원조 E<sup>b</sup> 장조의 딸림조(B<sup>b</sup>장조)가 아닌 버금딸림조(A<sup>b</sup>장조)로 약간의 변화를 보인다. 또한 ‘즉흥곡’(Improvisation)이라는 표제적인 내용을 붙임으로써 낭만적인 모습을 엿볼 수 있게 한다. 특히 슈트라우스는 제2악장을 독립적인 곡으로 출판하기도 했다.<sup>35)</sup>

본 논문에서는 제1악장을 중심으로 전통과 진보 공존에 대한 분석을 집중적인 연구목적으로 하였기에 제2악장과 제3악장에서는 아버지 프란츠의 영향으로의 고전적인 음악 경향과 리터를 통해 접하게 된 신독일악파의 영향으로 인한 후기 낭만적 음악 경향을 간단하게 확인한다.

제2악장은 고전적인 3악장 구성의 느린 악장으로서 제1악장 원조 E<sup>b</sup> 장조의 딸림조가 아닌 버금딸림조 관계 A<sup>b</sup> 장조이다. 제2악장의 형식은 A(a+b+a')-B(c+d)-A'(a+b')-코다(coda)로 복합 3부 형식이다. ‘제시-대조-반복’이라는 고전적 3부 형식을 기반으로 하면서 후반부에서 A 부분이 a'가 생략된 축약으로 반복되고 코다로 넘어가는 것이 이 곡의 형식적 특징이라 할 수 있다. 제2악장에서 A 부분 조성은 A<sup>b</sup> 장조이지만, B 부분의 시작은 c<sup>#</sup>단조로 A<sup>b</sup> 장조의 4도를 단조 차용해서 이명동음으로 변환한 먼조로의 전조를 보인다(악보 1, 참조). 원래 A<sup>b</sup> 장조의 4도 단조차용의 으뜸화음은 D<sup>b</sup>, F<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>이지만 이명동음인 C<sup>#</sup>, E, G<sup>#</sup> 음으로 바뀌어 전조한 것이다. 슈트라우스는 차용화음과 이명동음 전조를 화음과 화음 그리고 마디와 마디로 넘어가는 작은 단위에서 사용하지 않고, 제시-대조 관계인 A부분과 B부분에 두었다. 이러한 전조 방식은 리스트와 바그너가 보여준 진보적인 후기낭만주의 화성어법과 연결해 볼 수 있다(악보 1, 참조). 후기낭만주의 화성진행을 대변하는 반음계적 진행은 A부분과 B부분의 형식적 관계에서뿐 아니라, 전체 2악장 부분 부분에서도 확인된다. A부분에서

35) 음악지우사, 『R. 슈트라우스』, 154.

좀 더 그 예를 찾아보자면, 마디 5-6에서 부감 7화음을 연속적으로 사용하거나 (악보 2, 참조), 이명동음 전조를 사용해서 반음계적 진행을 만든다(악보 3, 참조). 두 예들은 차용화음의 사용도 확인시켜준다.

마디 48-50 **ppassionato**

mf <

c#m

악보 1) 제2악장 B, 마디 48-50

마디 5-6

$A^b M$   $vii^{\circ 4}_2 / ii$

$vii^{\circ 6}_5 / V$  \*  $Red.$   $iv_6$  \*  $Red.$   $I^6_4$  \*  $Red.$  \*

(borr.)

악보 2) 제2악장 A, 마디 5-6

마디 30-33

Chord symbols:  $A^{\flat}$ , VI (barr.), iv (barr.),  $V_5$ ,  $vii^{\circ} \frac{4}{2} / ii$ ,  $am \ vii^{\circ} \frac{4}{2}$ ,  $i^{\flat}_6 \ V \ i$

Lyrics: 이명동음 전조

악보 3) 제2악장 A, 마디 30-33

제1악장의 전체 구성(표 5, 참조)과 ‘변형된 소나타악장형식’인 제3악장의 전체 구성(표 3, 참조)을 형식적 관점으로 비교한다면, 제1악장이 좀 더 고전적 형식을 따랐다고 할 수 있다. 제3악장은 변형된 소나타악장형식이지만, 앞으로 분석할 제1악장은 소나타악장형식으로 특히 재현부에서 차이를 보인다. 제3악장은 제시부에서 제1주제와 제2주제를 갖고 있지만, 재현부에서는 제2주제가 다시 재현되지 않고 생략되어 곧바로 코다로 진행하기 때문에 변형된 소나타악장형식으로 볼 수 있다. 그러나 원조  $E^{\flat}$  장조로 돌아와 악곡을 마감하는 모습은 이미 앞에서 언급한 바와 같이 고전 다악장 구성을 분명하게 보여준다(표 3, 참조).

구성		마디	조성
서주부		1 - 9	$e^{\flat}$ 단조
제시부	제1주제	10 - 49	$E^{\flat}$ 장조
	경과부	50 - 82	$E^{\flat}$ 장조
발전부	제2주제	83 - 122	C 장조
		123 - 220	C 장조
재현부	제1주제	221 - 274	$E^{\flat}$ 장조
Coda		275 - 373	$c^{\flat}$ 단조 - $E^{\flat}$ 장조

(표 3) 제3악장 형식분석

제3악장의 제시부에는 원조 E<sup>b</sup> 장조의 같은 으뜸음조인 e<sup>b</sup> 단조로 시작하는 느린 서주부(마디 1-9)를 갖는 것이 특징이고, 단조의 느린 도입부로 시작하는 것은 서주가 없는 제1악장에 비해 낭만성이 더 있다고 해석할 수 있다(표 5, 참조). 또한 제시부 제1주제와 제2주제의 조성적 관계로 보았을 때, 제1악장은 제2주제가 나란한조(c 단조)와 딸림조(B<sup>b</sup> 장조)로 전조 되었지만(표 5, 참조), 제3악장의 제2주제는 원조 E<sup>b</sup> 장조의 딸림조 관계가 아닌 반음계적 3도 관계 C 장조로 전조 되어 전통적인 전조 방식의 예외를 보인다(표 3, 참조). 아래의 제3악장 경과부에서 두 주제 간의 3도 관계를 형성하는 과정에서 신독일악파의 영향으로 설명할 수 있는 모호한 전조 모습이 확인된다(표 4, 참조).

마디	50-58	59-60	61	62-63	64	65	66	67-68
화성	E <sup>b</sup>	E <sup>b</sup> ii <sup>0</sup> <sub>4</sub> (barr.), V	B <sup>b</sup> V	A <sup>b</sup> V/vi, V	E <sup>b</sup> V	D <sup>b</sup>	b <sup>b</sup>	F V, I

  

마디	69	70	71	72-75	76-78	80	83 (제2주제)
화성	D <sup>b</sup>	b <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	E I, vii <sup>0</sup> <sub>2</sub> /ii	g V	c	C

(표 4) 제3악장 경과부 조성변화

위에 표에서 보듯이 제3악장 경과구의 조성은 변화무쌍하다(표 4, 참조). 계속되는 전조와 차용화음의 사용 그리고 비정규적 진행은 도약과 대응하는 순차적인 선율선을 보이게 한다(악보 4, 참조). 특히 마디 59-61을 4도 위로 동형진행하는 마디 62-64에서의 화성진행은 조성적 색채의 모호성을 담고 있다. 마디 60에서 반음계적으로 움직이기 위해 차용화음을 사용하는 것과 마디 63에서 버

금가온음의 부팔림화음(secondary dominant triad)이 나타나지만 다시 버금가 온음으로 해결하지 않는 비정규적 진행은 조성의 모호성을 만들며 경과구의 조성이 확립되지 않는 느낌을 준다. 마디 72에서는 A<sup>b</sup> 장조의 단조차용 6도를 이 명동음 화음으로 바꿔서 E 장조로 전조되는 모습도 볼 수 있다.

《바이올린과 피아노를 위한 소나타》에 비해 먼저 작곡된 슈트라우스의 《첼로 소나타》(F 장조, Op. 6, 1883)와 비교해 볼 때, 두 주제의 조성관계가 5도인 《첼로 소나타》는 두 주제의 조성관계가 반음계적 3도 관계인 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》에 비해 좀 더 고전적이라고 할 수 있다.<sup>36)</sup> 《첼로 소나타》에 비해 4년 뒤에 작곡된 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》에서는 리터를 통해 접한 신독일악파의 음악을 수용한 모습으로 복잡한 전조를 사용하는 후기낭만주의적 화성진행이 존재한다.

마디 59-61

*fp* *mf*

*p scherzando* *mf*

*E<sup>b</sup>M* 단조차용 V *2ed.* *B<sup>b</sup>M V* \*

*ii<sup>°3</sup>/<sub>4</sub> (bort.)*

36) 권세움, “Richard Strauss의 Cello Sonata in F Major, op. 6에 관한 분석 및 연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2016), 1-53.

마디 62-64

마디 69-72

악보 4) 제3악장 제시부 경과부, 마디 59-64/69-72

제2악장과 제3악장에서는 이러한 진보적인 화성진행뿐 아니라 텍스처의 측면에서 볼 때 고전적인 모습들도 보인다. 제2악장에서 바이올린 선율과 피아노의 관계에서 카논(canon)이 등장하는 모습과 제3악장에서도 바이올린과 피아노의 주고받는 모방기법이 두드러지게 나타난다. 이러한 모습들은 아버지의 영향 아래 있던 슈트라우스의 고전적인 음악 내용의 습득으로 보여진다.

2) 제1악장 분석

4/4 박자로 시작하는 제1악장은 소나타악장형식으로 제시부-발전부-재현부-코다로 나뉘볼 수 있다. 제1악장의 세부 구조를 정리하면 다음과 같다(표 5, 참조).

구성		마디	조성	박자
제시부	제1주제	1 - 20	E <sup>b</sup> 장조	4/4
	경과부	21 - 38	E <sup>b</sup> 장조	4/4
	제2주제 A	39 - 58	c 단조	3/4
	제2주제 B	59 - 85	B <sup>b</sup> 장조	4/4
발전부	1부분	86 - 121	g 단조	4/4
	2부분	122 - 145	a 단조	3/4
	3부분	146 - 199	G <sup>b</sup> 장조	4/4
재현부	제1주제	200 - 220	E <sup>b</sup> 장조	4/4
	제2주제 A	221 - 240	e <sup>b</sup> 단조	3/4
	제2주제 B	241 - 287	A 장조	4/4
Coda		288 - 311	E <sup>b</sup> 장조	4/4

(표 5) 제1악장 형식분석

외관상으로 봤을 때, 제1주제에 비해 제2주제는 상당히 큰 비중을 차지하는 것으로 확인되고, 크게 두 개의 부분으로 나누어 볼 수 있다. 제1주제와 제2주제 A가 제시될 때 E<sup>b</sup> 장조와 c단조로 나란한 조의 모습으로 나타나며 제2주제 B는 원조의 딸림조인 B<sup>b</sup> 장조로 진행된다.

제시부와 재현부의 두 개 주제 관계로 볼 때 제시부에서는 온음계적 조성관계이지만, 재현부의 제2주제 A는 원조 E<sup>b</sup> 장조가 아닌 e<sup>b</sup> 단조인 같은 으뜸음조

로 재현되고, 제2주제 B 역시도 원조와 먼 조성인 A 장조로 재현되어 고전적 소나타악장형식에서의 제2주제가 재현부에서 원조로 재현되는 것의 예외를 보인다. 특히 A 장조로 재현된 제2주제 B는 원조 E<sup>b</sup> 장조로 마감하기 위해서 제시부에 비해 20마디나 확장된 전조 과정을 갖는다. 제1악장 형식분석(표3)을 통해서 제시부 제1주제와 제2주제의 관계가 나란한 조로 진행됨으로써 전통적인 고전주의 모습을 확인할 수 있었고, 반면에 재현부의 제2주제(A, B)가 원조로 제시되지 않음으로써 제2주제의 길이가 확장되는 낭만적인 형태도 볼 수 있었다. 이에 대한 세부적인 분석은 아래의 주제분석에서 다루도록 하겠다.

(1) 제시부

제시부에서 등장하는 두 개의 주제는 앞서 언급했듯이 길이적 측면에서 제2주제(A, B)가 상당히 길다. 제 주제는 총 20마디로 3개의 부분(8+7+5)으로 구성된다(악보 5, 참조). 제1주제를 세 개의 부분으로 나눈 기준은 마디 1과 마디 9 그리고 마디 16이 E<sup>b</sup> 장조 으뜸화음 성격으로 시작하기 때문이다. 음악적 내용으로 봤을 때, 마디 1-8까지(A 부분)에 등장했던 음형들은 뒤에 이어지는 두 부분을 형성한다. 다시 말해 A 부분에 등장하는 동기와 음형이 마디 9-15(A' 부분) 그리고 마디 16-20(A'' 부분)에 가공된다. 그러므로 20마디 길이의 제 1주제는 A-A'-A'' 변주적 구성이라 할 수 있다.

마디 1-4 제 1주제 동기  
**Allegro, ma non troppo**  
 제 1주제  
 음형 (a)  
 음형 (b)  
 E<sup>b</sup>M; 1

마디 9-12

음형㉑의 확장 변형

마디 16-19

\*음형㉑의 변형

악보 5) 제1악장 제1주제, 마디 1-4/9-12/16-18

제1주제의 핵심을 담고 있는 마디 1-8은 그 짜임새로 보았을 때, 마디 1-4와 마디 5-8로 다시 나뉘볼 수 있다. 제1주제 동기인 마디 1-2는 피아노에 의해 먼저 제시된다(악보 5, 참조). 이 동기를 바이올린이 받아 주면서 강조하게 된다. 마디 1-2에서 제시된 두 마디 동기는 리듬적으로 대조성을 보이는 부점 리듬과 셋잇단음표가 결합된 음형㉑와 4분음표의 단조로운 진행으로 구성된 음형㉒로 나눌 수 있다. 선율적으로도 이 두 음형은 대조성을 담고 있다. 음형㉑는 피아노 오른손의 상성부를 기준으로 할 때,  $g^2$ 음으로 시작하여 다시  $g^2$ 음으로

돌아오는 정적인 형태를 보인다. 그에 반해 음형㉑는 순차상행 하다가 5도 하행 하는 곡선형의 동적인 형태를 보인다. 특히 음형㉑의 리듬은 제1악장 전체에서 반복됨으로 순환동기 역할을 한다(악보 5, 참조). 그러므로 피아니스트는 음형㉑의 연주에 집중할 필요가 있다. 피아노 양손이 부점과 셋잇단음표를 연달아 3도로 연주하기 때문에, 셋잇단음표의 리듬이 무너질 수 있으므로 음가를 정확히 지켜서 급해지지 않도록 해야 한다. 피아노의 동기 두 마디 제시 후 제1주제 선율을 바이올린이 담당하기 때문에 피아니스트는 마디 1-2의 동기 제시와는 다르게 화성의 색채감을 다양하게 채워주는 역할로써 배후로 물러나야 한다.

4/4박자로 제시되었던 제1주제와는 달리, 제2주제는 3/4박자로 등장한다(표 5, 참조). 비교적 짧은 제1주제(총 20마디)에 비해 제2주제(총 46마디)는 두 배 이상 길다. 피아노 반주형의 변화 그리고 독주 악기인 바이올린의 선율적 흐름을 기준으로 보았을 때, 제2주제는 다시 두 개(A와 B)의 부분으로 나눌 수 있다. 제2주제의 첫 번째 부분(마디 39-58)을 제2주제 A로 그리고 두 번째 부분(마디 59- 85)은 제2주제 B로 명명한다.

음형 ㉑로 인해 제1주제가 리듬적인 특징이 전면에서 드러났다면, 제2주제는 바이올린이 넓은 음역대에서 움직이는 긴 주제 선율을 지녔다는 것이 가장 큰 대조점이라 할 수 있다. 이렇게 대조적 성격이 독주 악기에서 드러나는 두 주제의 연결을 위한 경과부(마디 21-38)는 원조의 정격종지로 시작하면서 제2주제를 특징 짓는 음형으로 시작한다(악보 6, 참조). 경과부는 피아노 오른손이 제2주제 B 음형㉑에서 파생된 선율을 4마디 동안 먼저 제시하고, 연이어 바이올린이 받아서 노래한다. 경과부의 선율은 8분음표의 순차진행, 이중 보조음 그리고 5도 도약의 형태를 보임으로 제2주제 B의 음형㉑에서 파생된 것으로 분석할 수 있다. 제 2주제 B 음형㉑의 첫 음을 생략하고, 붙임줄이 아닌 쉼표에 의한 당김음으로 변형하여 연주된다. 이때 반주부의 셋잇단음표 베이스가 E<sup>b</sup> 음을 페달 포인트로 지속하여 원조의 으뜸음을 부각시킨다.

마디 21-24

제2주제 B 음형㉔의 변형

경과부

원조의 정격중지

악보 6) 제1악장 경과부, 마디 21-24

제2주제 A에서 순차적인 바이올린 주제 선을 아래에서 피아노는 16분음표가 주도하는 새로운 반주유형을 연주한다(악보 7, 참조). 제 2주제 B에서는 바이올린 주선율의 도약이 심하게 나타나고 피아노 반주형의 모습도 셋잇단음표 분산 화음으로 변화를 보인다(악보 9, 참조).

원조 E<sup>b</sup> 장조의 딸림조가 아닌 나란한 조로 제시되는 제2주제 A는 주제성을 띄는 마디 39-43과 주제를 확장 시키는 마디 44-58 두 부분으로 다시 나눠 볼 수 있다. 제2주제 A의 첫 번째 부분은 마디 43의 바이올린 주선율이 마디 44에서 피아노가 받아 메아리 효과를 주는 것으로 마감한다(악보 7, 참조). 그 뒤로 나타나는 부분들은 마디 39-43에서 제시된 5마디 제2주제를 가지고 마디 53까지 길게 확장해 나간다. 제2주제 A는 그러므로 마디 39-43에 주요 음악적 내용을 포함하고 있다. 마디 39에서 나타나는 순차하행하는 음형㉔를 기반으로 제2주제 A 바이올린 선율선이 구성된다. 마디 40에서는 음형㉔를 음정을 전위시키면서 당김음을 내포하는 리듬 변화를 주었고, 마디 41에서는 음형㉔의 마지막 음을 생략하여 음가 확장 그리고 보조 음형을 수식하는 변화를 보인다. 다시 말해 제 2주제 A의 바이올린 선율선은 음형㉔를 기초로 마디 39-43까지 하나로 연결된다. 이에 반해 피아노 반주는 두 마디씩의 묶음 분석이 가능하다. 왼손의 부점리듬(음형㉔)을 강하게 보이는 마디 39-40의 16분음표 반주형태가 마디

41-42에서 이도 동형진행되며 변화 반복된다. 마디 43-44, 즉 바이올린을 받아 주는 메아리 효과로 설명한 부분까지의 피아노 파트는 바이올린의 주제적 선율을 뒷받침해준 앞 네 마디와는 확연하게 다른 느낌을 준다. 연속적으로 옥타브 유니즌으로 상행 반복하는 왼손파트가 마디 39-43까지의 바이올린에 의한 제 2 주제 A를 마무리하는 듯하다.

마디 38-45

음형㉔      음형㉔의 전위 + 리듬변화      음형㉔'

제2주제 A

음형㉔

음형㉔''(보조음형)

음형㉔의 변형 결합      메아리 효과

악보 7) 제1악장 제2주제 A, 마디 38-45

차분하게(tranquillo)가 등장하는 마디 55에서는 바이올린이 제2주제 A의 주제 선율을 한 옥타브 낮게 재현함으로써 다시 한번 제2주제를 각인시킨다(악보 8, 참조). 이때 피아노가 셋잇단음표의 반주형으로 변화되어 뒤이어 나올 제2주제 B의 반주형과 자연스럽게 연결시키는 역할을 한다(악보 9, 참조).

마디 54-56 *tranquillo*

악보 8) 제1악장 제2주제 A, 마디 54-56

원조의 딸림조인 B<sup>b</sup> 장조로 제시되는 제2주제 B는 셋잇단음표로 변화된 반주 위에 음역대가 높고 도약이 심한 바이올린 선율로 시작한다. 제2주제 B는 다시 두 부분으로 나뉘 볼 수 있는데, 셋잇단음표 반주형으로 이루어진 전반부(마디 59-66)(악보 9, 참조)와 제1주제의 음형②를 변형하여 부분동기로 사용한 후반부(마디 67-85)로 구분 지을 수 있다(악보 10, 참조).

셋잇단음표 반주형으로 시작하는 제2주제 B는 피아노 왼손 베이스가 6마디(마디 59-64) 동안 B<sup>b</sup> 장조 음계를 역순으로 순차 하행한다(악보 9, 참조). 그 위로 제시되는 상행하는 2마디(마디 59-60)의 바이올린 선율은 제2주제 A에 비해 도약이 많고, B<sup>b</sup> 장조의 조성적인 성격을 뚜렷하게 보여주는 펼친 화음으로 시작한다. 이때 피아니스트는 왼손 아래 성부에서 나타나는 B<sup>b</sup> 장조 하행 음계 즉, 바이올린 도약과 함께 피아노에서도 제2주제 B의 조성이 분명히 드러나도록 왼손 5번 손가락을 테누토(*tenuto*)로 연주한다. 뒤이어 나오는 마디 61부터 66까지는 앞(마디 59-60)과는 다르게 제2주제 A와 유사한 형태로 움직이는 순차적인 바이올린 선율선의 모습을 보인다. 특히 마디 61-62에 등장하는 음형②는 변화 반복되어 마디 63-66을 구성한다. 그러므로 제2주제 B의 핵심은 B<sup>b</sup> 장조

의 조성을 분명히 보여주며 음형㉔가 나타나는 마디 59-62까지로 볼 수 있다. 음형㉔는 2분음표, 8분음표 그리고 4분음표의 단조로운 리듬으로 구성되었지만, 선율적인 측면에서는 순차 하행하다가(마디 61), F 음을 기준으로 이중 보조음을 만들고 5도 하행하여 도약하는 곡선형의 동적인 형태(마디 62)를 보인다. 마디 63-64에서는 음형㉔의 첫 음의 음가를 축소 시키고 마지막 음의 리듬을 부점으로 변형시킨다. 이어서 마디 65-66은 음형㉔의 이중 보조음 형태를 생략하고 점 2분음표로 음가를 길게 확장 시켜 마무리한다. 이때 피아노 오른손 상성부가 바이올린과 같은 선율을 유니즌으로 강조하며 제2주제 B의 전반부(마디 59-66)를 마무리한다.

마디 58-66  
a tempo  
p espr. e appass.

음형㉔

제2주제 B

B<sup>b</sup>M

음형㉔ 음가. 리듬 변형

음형㉔ 음 생략. 음가 확장

The image shows a musical score for measures 58-66. It consists of four staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment (piano) in the middle, and a violin part at the bottom. The piano part includes annotations for '제2주제 B' and '음형㉔ 음가. 리듬 변형'. The violin part includes annotations for '음형㉔ 음 생략. 음가 확장'. The score is in a key with two flats and a common time signature. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'p espr. e appass.' and 'f'. There are also some performance markings like 'p' and 'f' throughout the score.

악보 9) 제1악장 제2주제 B, 마디 58-66

제2주제 B의 전반부가 바이올린 선율의 주도적인 진행이었다면, 후반부(마디 67-85)에서는 피아노 반주부가 포르티시모(*ff*)와 피아니시모(*pp*)를 번갈아 가며 곡을 주도적으로 이끌어가는 것이 특징이다(악보 10, 참조). 특히 마디 67부터는 제1주제 음형①의 부점리듬이 반복되어 나타남으로써 음형①은 제1주제뿐 아니라 제2주제 B와 곡 전체에 통일감을 주는 순환 동기 역할을 한다. 음형①의 동형진행으로 반복하는 마디 67-74를 화성적 측면에서 살펴보면, 갑작스러운 전조(반음계적 전조)가 일어나고 조성의 완전한 불확실성을 보여준다(악보 10, 참조). 이러한 잦은 전조를 통한 진행은 앞에서 짧게 설명한 제2악장 그리고 제3악장 분석에서도 확인되었던 것으로 조성을 미확립시켜 모호하게 만드는 후기 낭만주의 화성의 특징으로 볼 수 있다. 제2주제 B가 제1주제 음형①을 운영하고 있고, 반음계적 진행을 내포하고 있는 모습은 제시부의 종결구로서 역할로도 볼 수 있다. 다시 말해 제시부를 종합하고 발전부로의 자연스러운 연결을 이끈다.

마디 67 - 74

The image shows a musical score for measures 67-74. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 67-70) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fp*, *ff marc.*, *pp*, *ff*, and *fpp*. Chord symbols are circled and include *dm: i*, *G<sup>b</sup>M: V<sub>7</sub>*, and *b<sup>b</sup>m:*. The second system (measures 71-74) continues the accompaniment with dynamic markings *fpp*, *pp*, *ff marc.*, and *pp dolce*. Chord symbols include *dm:*, *f<sup>#</sup>m: V*, *i*, and *am: Fr.6*. The score is in a key signature of two flats and a common time signature.

악보 10) 제1악장 제 2주제 B, 마디 67-74

(2) 재현부

원조인 E<sup>b</sup> 장조로 재현되는 제 1주제는 피아노 반주부가 한 옥타브 낮고 여리게(*p*) 셈여림으로 연주된다. 피아노 단독으로 주제를 등장시킨 제시부와 달리 재현부의 시작은 바이올린 선율이 원조의 딸림음을 유지하면서 피아노와 함께 제시된다(악보 11, 참조).

마디 199-202

재현부

*p*

*E<sup>b</sup>M*

악보 11) 제1악장 재현부 제1주제, 마디 199-202

총 20마디였던 제시부 제1주제에 비해, 재현부의 제1주제는 마디 215의 바이올린 선율을 피아노가 근접모방(*stretto*)으로 이어받음으로 1마디가 확장되었다(악보 12, 참조). 마디 216에서 바이올린의 선율이 매우 작아지면서(*molto dim.*) 내려오는데, 이때 피아노에서 근접모방을 바이올린과 연결하면서도 분명하게 연주되어야 선율의 흐름이 연장된 느낌을 주며 재현부 제2주제 A로 자연스럽게 연결될 수 있다.

마디 215-218

악보 12) 제1악장 재현부 제1주제, 마디 215-218

재현부에서는 제시부에 있었던 경과부가 생략되어 곧바로 제2주제 A로 진행한다. 재현부의 제2주제는 원조인 E<sup>b</sup> 장조로 돌아오는 것이 전통적이지만, 같은 으뜸음조인 e<sup>b</sup> 단조로 제시된다(악보 13, 참조).

마디 221-223

재현부 제2주제 A

악보 13) 제1악장 재현부 제2주제 A, 마디 221-223

재현부 제2주제 A의 후반부(마디 231-237)에 피아노와 바이올린이 제2주제 A의 핵심 음형 ©를 3번 반복함으로써 제시부보다 더욱 주제성을 강조한다(악보 14, 참조). 그리고 그 주제 선율을 통해 전조를 일으키며 원조와는 먼 A장조로 제시될 제2주제 B를 준비한다.

마디 231-233

마디 235-237

악보 14) 제1악장 재현부 제2주제 A, 마디 231-233/235-237

재현부 제2주제 B 역시도 원조로 돌아오지 않고, 더욱더 먼 조성인 A 장조로 제시된다(악보 15, 참조). 또한 원조에서 멀어진 제2주제 B는 제시부 제2주제 B(총 27마디) 제시에 비해 20마디나 길이가 길어져 47마디로 확장된다. 이것은 제2주제 B가 원조인 E<sup>b</sup> 장조로 재현되지 않았기 때문에 원조로 돌아가려는 과정을 거치면서 마치 코다(Coda)만큼 악절의 길이가 길어진 것으로 분석할 수 있다(악보 15, 참조).

마디 241-243

AM; \* \* \*

악보 15) 제1악장 재현부 제2주제 B, 마디 241-243

원조의 정격종지로 제시되는 코다(Coda)는 제시부의 제1주제 동기를 마디 288에서 그대로 재현하고 3/4로 변박 해서 제2주제 A의 주선율을 등장시킨다. 그리고 다시금 4/4박자로 돌아와서 피아노 베이스의 반음계적 진행과 음형① 리듬을 이용한 확장 후에 힘차게 끝이 난다.

### (3) 발전부

제2주제 B의 반음계적 화성진행과 연결되는 발전부는 주제의 발전 및 두 주제를 구성했던 음형들의 운용 관계로 보았을 때, 크게 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 제1주제 동기와 제2주제 B의 음형②가 결합된 발전부 동기를 구성하고, 그 동기의 반복으로 시작하는 마디 86-121, 제2주제 A가 중점적으로 발전된 마디 122-145 그리고 마지막으로 제2주제 B, 특히 후반부가 중점적으로 발전된 마디 146-199로 나뉜다.

발전부 첫 부분(마디 86-121)의 시작은 제1주제와 제2주제의 결합으로 시작한다(악보 16, 참조). 마디 86-87은 제1주제 음형①와 제2주제 B 음형②의 변형이 결합되어 두 마디 동기를 구성한다. 발전부의 '새로운' 동기로서 인식은 즉각적인 반복으로 형성된다(마디 88-89). 대조되는 두 주제의 음형들이 결합된 동기를 음악적으로 표현하기 위해서는 두 악기 간의 다이내믹(dynamic) 조절이

필요하다. 마디 86에서 마디 87 첫 박까지 피아노에서 음형㉔의 반복임을 인지하며 분명하게 강조해 주고, 마디 87 세 번째 박에서 곧바로 줄여줌으로써 음형㉔와 바이올린에서의 음형㉔가 번갈아 들리도록 연주해야 한다. 그러기 위해서는 마디 87 피아노의 지속 화음은 데크레센도(*decrescendo*)의 지시어만 있지만, 피아노(*p*)로 연주할 필요가 있다. 그리고 바이올린은 다이내믹 표시(마디 87)가 없지만, 마디 86 피아노와 같은 포르테(*f*)로 받아주고 마디 88에서 피아노의 재등장과 함께 작아지도록 연주되어야 한다. 명확하게 발전부의 동기를 제시하고 반복을 통해 확보한 후, 제1주제 음형㉔를 바이올린과 피아노가 근접모방(*stretto*)으로 대위적 구성을 한다(악보 16, 참조). 이러한 근접모방은 마디 90부터 95까지 세 마디씩 두 번 반복된다.

The image shows a musical score for measures 86-92. The top system is for measures 86-92, with a box labeled '발전부 동기' (Development Section Motif) and '제2주제 B 음형㉔' (Second Theme B Motif). The piano part is marked 'gm' and 'f'. The violin part is marked 'mf'. The bottom system shows the continuation of the motif, with a 'stretto' marking and 'mf' dynamic. Annotations include '발전부 동기', '제2주제 B 음형㉔', '반복' (Repeat), '발전부 첫번째 부분' (First part of development section), and '제1주제 음형㉔' (First Theme Motif).

악보 16) 제1악장 발전부 첫 번째 부분, 마디 86-92

두 마디(마디 96-97)의 3/4박자 이후 4/4박자로 돌아오는 마디 98부터 마디 103까지는 바이올린이 높은 음역에서부터 제1주제 음형㉔의 셋잇단음표를 카덴차 같은 형태로 연주한다. 이때 피아노는 제1주제의 음형㉔의 모습을 긴 지속음과 함께 연주하고 마치 주인공 바이올린 선율에 대한 대선율같이 후면으로 물러난 모습으로 그 배후를 형성해 준다.

매우 차분하게(*molto tranquillo*)에 들어오기 한 마디 전인 마디 103-104에서 제1주제 음형㉔와 음형㉕를 이용한 두 악기 간의 대위법적인 구성과 호모포니적인 텍스처가 맞물려 두 마디 동기를 형성하고, 이 동기는 두 마디 단위로 반복된다(악보 17, 참조). 마디 103부터 마디 112까지 계속해서 음형㉔와 음형㉕가 결합 되어 두 마디 단위로 반복 프레이징을 만들어 가는 것이 고전적인 아이디어의 시작일지라도, 반복에서 미세한 화성적 운용의 차이로 인하여 후기낭만적인 특징과 연결해 볼 수 있다. 제시부 제1주제 동기에서 나타나는 음형㉔와 음형㉕는 피아노 독주로 제시되었지만, 발전부에서 나타나는 음형㉔와 음형㉕는 피아노가 먼저 그리고 바이올린이 주고 받는 모습으로 대위적 관계를 보이며 메아리 효과같이 반복해 나간다. 제1주제 음형㉕를 이용한 마디 104, 106, 108 그리고 110에서 코랄풍으로 바이올린과 피아노에서 순차적인 하행 선율선을 반복적으로 들려줌으로써 서정적인 모습을 만들어주는 요소가 된다. 특히 마디 106과 108에서는 바이올린과 피아노의 왼손 내성이 유니즌으로 연주하는 반음 하행 선율선은 c 단조-A<sup>b</sup> 장조-c 단조로의 3도 관계 전조 과정에서 발생하는 것으로 부각시켜 연주할 필요가 있다. c 단조인 마디 104-107 그리고 A<sup>b</sup> 장조로 전조 되는 108 그리고 c 단조로 돌아가는 109-110에서 비화성적 화음들은 동형진행과 함께 등장한다. 이러한 수식적 화음들은 뒤의 화음을 수식하는 비기능적 화음이면서 동시에 화음 기능을 모호하게 하면서 색채적 효과를 만든다.

마디 103-106

*p* *dim.* *pp*

mea리 효과 음형㉠ 음형㉡ 비화성적 화음

반복

*cm*  $V_7$   $VI$   $vii^\circ \frac{4}{2}$

마디 107-110

*poco cresc. e e.* *poco cresc. e espr.*

비화성적 화음 수식적 화음

$VI$   $A^b M$   $I$   $V_{\frac{3}{4}}$   $cm VI_6$   $vii^\circ 7$

악보 17) 제1악장 발전부 첫 번째 부분, 마디 103-110

발전부 두 번째 부분(마디 122-145)은 c 단조에서 제시되었던 제2주제 A가 a 단조로 조성을 바꿔 거의 흡사하게 등장한다(악보 18, 참조). 그러나 다섯 마디로 주제 선율이 구성되었던 제시부 제2주제 A와 달리 발전부 두 번째 부분에서는 9마디(마디 122-130)로 확장된다. 피아노에서 제2주제 A 제시 때 등장했던 16분음표 반주패턴이 유지되면서, 바이올린은 제2주제 A 음형㉠을 중심으로 리듬을 변화시킨 새로운 선율을 노래하며 마디 126부터 129까지 확장 시킨다(악보 18, 참조).

마디 121-124

*dolce* 발전부 두번째 부분 8

*pp*

*am*

악보 18) 제1악장 발전부 두 번째 부분, 마디 121-124

제시부 제2주제 A 후반부(마디 48-58)에서는 16분음표 반주패턴이 중심으로 구성되었다면, 발전부 두 번째 부분 후반부(마디 132-145)에서는 제2주제 A 음형©의 선율이 부각되며 발전한다(악보 19, 참조). 특히 마디 133부터 141까지 피아노 오른손을 이용한 주제 선율 반복을 통한 전조(a 단조-c 단조-e<sup>b</sup> 단조)를 거친다. 바로 이어서 마디 142부터는 피아노 오른손의 음형© 주제 선율을 바이올린이 한차례 이어받아서 노래하고 발전부 세 번째 부분으로 연결된다.

마디 132-133

*mf* *espr.*

*am*

마디 136-137

mf

f

Ped. \*

cm \*

마디 140-141

f

ff

Ped. \*

e<sup>b</sup>m \*

악보 19) 제1악장 발전부 두 번째 부분, 마디 132-133/136-137/140-141

발전부의 마지막 부분(마디 146-199)은 먼저 제2주제 B 음형㉠가 먼저 나타나고, 제1주제 음형㉡가 뒤쫓아 등장한다(악보 20, 참조). 후반부(마디 164-199)에는 제1주제와 제2주제 음형들이 다양하게 결합하여 발전된다. 마디 146부터 바이올린을 시작으로 피아노 왼손 그다음 피아노 오른손이 연속해서 제2주제 B 음형㉠를 스트레토(stretto)로 모방하며 연주한다(악보 20, 참조). 이때 바이올린, 피아노 왼손 그리고 오른손 차례로 3번 반복시키기 때문에 피아니스트는 바이올린의 음형㉠ 선율이 자연스럽게 이어받아 들리도록 연주해야 한다. 그러기 위해서는 피아노가 바이올린의 음형㉠ 받아서 나올 때(마디 146) 왼손 8분음표

를 에스프레시보(*espressivo*)하며 테누토(*tenuto*)로 받아주고, 마디 147에서 음형㉔가 마무리될 때는 데크레센도(*decrescendo*) 해주어 다시금 피아노 오른손에서 등장할 음형㉔까지 연속적으로 연결되도록 연주한다. 뒤이어 마디 149에서 피아노 왼손과 바이올린이 제1주제 음형㉔를 교차로 보여주고, 마디 150에서는 음형㉔를 이용한 코랄풍 선율을 통해 발전부 첫 번째 부분 후반부(마디 103-104)의 두 마디와 같은 동기를 형성한다. 이렇게 형성된 동기 두 마디는 곧바로 반복(마디 151-152)된다.

마디 145-152

음형㉔ 축소 및 리듬 변형

발전부 세번째 부분

음형㉔

pp

espr. 음형㉔

반복

음형㉔

음형㉔

음형㉔

pp

pp

악보 20) 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 145-152

마디 154부터는 발전부를 시작하는 마디 66-87에서 음형㉔와 음형㉔가 결합되었던 '새로운 동기'를 변형하여 발전시키는데, 발전부 첫 번째 부분에서 두 마디씩 반복해주는 방식이 아닌 음형㉔와 음형㉔를 두 악기 간에 겹치기(overlap)로 출현시켜 리듬과 음형의 축소로 발전부 시작의 '새로운 동기'를 발전시킨다.

그 뒤로는 제2주제 B 음형㉔를 중점적으로 발전시킨다(악보 21, 참조).

발전부 동기 변형

마디 154-157

pp 제2주제 음형㉔

제1주제 음형㉑

espr.

악보 21) 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 154-157

앞서 발전시킨 음형㉔(마디 154-158)는 마디 159부터 피아노 단독 유니즌으로 두 번 반복 시켜 주제성을 확립시키고, 바로 이어서 근접모방을 통해 긴 하행선의 프레이징을 만들어 간다(악보 22, 참조). 이때 바이올린 없이 피아노 독주로 나오는 마디 159부터 피아니스트는 셈여림을 포르테(*f*)를 유지하며 음형㉔의 반복을 연주하고 마디 161부터 등장하는 세 개의 8분음표 단위의 근접모방이 하행선을 그리지만, 근접모방을 통한 음형㉔를 드러나게 하기 위해 피아노는 크레센도(*crescendo*)하여 마디 164에 등장하는 포르테시모(*ff*)까지 극적 효과가 이어지도록 연주해야 한다.

마디 159-162

음형㉔

f

stretto

악보 22) 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 159-162

마디 164부터는 제2주제 B 후반부에 변형되어 등장했던 음형㉔의 부점 리듬에 제2주제 B 음형㉔가 결합된 형태로 발전시킨다(악보 23, 참조). 더 나아가 마디 167부터는 제시부 제2주제B 시작에서 보여줬던 셋잇단음표 반주형을 등장시켜 제2주제 B의 전반부와 후반부의 음악적 요소 결합으로 진행한다.

마디 164-165

마디 166-167

악보 23) 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 164-167

재현부로 들어가기 전에 제1주제 음형㉔ 부점과 셋잇단음표로 이루어진 바이올린 선율 아래에서 피아노 양손이 마디 183부터 199까지 총 17마디 동안 반음계적 진행을 긴 선율선으로 그리고 내성에서 짧게 반진행 한다(악보 24, 참

조). 발전부 첫 번째 부분 후반(마디 103-112)에서의 반음계적 진행의 확장으로 볼 수 있는 마디 181부터 195까지 피아노 오른손에서 신독일악파의 영향이라고 볼 수 있는 긴 반음계 선율선이 보여져 음악적 긴장감을 준다. 이때 피아노에서 만 반음계가 길게 나타나고 바이올린은 같은 선율과 리듬을 한 마디 단위로 반복하기 때문에 피아니스트는 포르티시모(마디 182)부터 피아니시모(마디 191)까지 셈여림이 미세하게 작아지도록 해서 긴 반음계 진행이 지루하지 않도록 변화를 줘야 한다. 마디 183부터 피아노 베이스는 8마디(마디 183-190) 동안 옥타브로 F#음을 페달 포인트로 지속하고, 4마디(191-194)는 양손이 네 옥타브에 걸쳐 F음을 지속하고 마지막 5마디(마디 195-199) 동안은 원조 E<sup>b</sup> 장조로 돌아가기 위해 원조 딸림음인 B<sup>b</sup> 음을 지속한다(악보 25, 참조). 이러한 긴 페달 포인트 올림(마디 183-199) 안에서 반음계 진행이 잘 들리게 하기 위해서는 피아노 왼손 5번 손가락이 지속음을 누른 채로 유지하고, 변화음들에 맞춰 2분음표 단위로 댐퍼페달(Damper Pedal)을 새롭게 밟아주어야 한다. 그러므로 반음계적 화성의 변화와 지속음의 소리가 지저분하게 들리지 않도록 연주해야 한다. 마디 183-199까지의 피아노 오른손과 왼손의 반음계적 진행은 신독일악파의 영향을 보이지만, F#- F- B<sup>b</sup> 페달 포인트 올림은 E<sup>b</sup> 장조의 재현부를 준비하며 조성적 움직임은 명확하게 보여준다.

마디 183-186 음형④

The image shows a musical score for measures 183-186. It consists of three staves. The top staff is the right hand, showing a descending chromatic line with triplets and dynamics *mf*, *dim.*, and *mf*. The middle staff is the right hand, showing a descending chromatic line with dynamics *ff*, *dim.*, and *più dim.*. The bottom staff is the left hand, showing a descending chromatic line with dynamics *ff*, *dim.*, and *più dim.*. Circled notes in the right hand and left hand indicate specific notes being discussed in the text.

마디 191-195

pp

pp

espr.

악보 24) 제1악장 발전부 세 번째 부분, 마디 183-186/191-195

### III. 결 론

R. 슈트라우스의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18) 제1악장을 중심으로 본 논문에서는 작품분석을 통해 얻어진 결론 뿐 아니라 이론적 배경으로 살펴본 부분들에서도 결론적인 내용을 확인할 수 있었다. R. 슈트라우스의 생애와 창작 세계를 살펴봄으로써 슈트라우스에게 접해있던 환경이 창작과 얼마나 밀접한 관계에 있었는지 알 수 있었다. 제1기(1864-1885)에는 그의 아버지 프란츠 슈트라우스의 영향으로 고전주의 작곡가들의 음악을 배우며 피아노곡과 실내악을 많이 작곡하였고, 제2기(1885-1898)에는 리터를 통해 접하게 된 ‘신독일악파’의 영향을 받아 표제음악적인 교향시 창작에 몰두하였다. 제3기(1898-1918)에 오페라 창작에 집중했던 슈트라우스는 《살로메》(*Salome*, Op. 54) 성공 이후에 극도의 반음계주의와 불협화 음정을 사용한 《엘렉트라》(*Elektra*, Op. 58)로 청중의 반발을 산다. 당시 청중을 의식했던 슈트라우스는 《엘렉트라》를 기점으로 모차르트와 같은 고전주의 경향의 ‘회귀’의 모습을 보이는데, 이를 시작으로 하여 우리는 그를 신고전주의라고 명명한다. 제4기(1919-1949)에는 세계대전으로 인한 정치·사회의 혼란 속에서도 《말없는 여인》(*Die Schweigsame Frau*, 1935)과 같은 오페라를 8곡이나 작곡한다. 그러나 나치 정권에 연류되어 작곡가로서의 면모보다는 정치적인 것들이 더 부각되고 있다.

슈트라우스의 이러한 환경들은 실내악 창작과도 관계가 있다. 그의 실내악 창작은 거의 초기에 집중되고 후기로 갈수록 작품 수가 현저히 줄어드는데, 그 이유를 지금까지 학습했던 음악사적 관점과 슈트라우스가 관현악곡과 오페라에 집중하게 된 시기와의 연결하여 해석해 볼 수 있다. 19세기부터 공공연주회장이 생기면서 청중들은 이해하기 어려운 실내악보다, 오페라나 관현악곡 같은 큰 편성의 음악들을 선호했다. 19세기 후반에 슈트라우스가 가곡에서까지도 관현악

반주로 작곡하고 편곡했다는 사실들 또한 청중들의 당시 음악적 취향을 의식했기 때문일 것이다. 이러한 이유로 슈트라우스에게 있어서 실내악 창작은 본인의 음악 스타일을 구축하기 이전에 습작으로 초기에 집중되었고, 그 당시 음악적 환경과도 연결해 볼 수 있다.

그의 실내악에 작품번호를 붙인 곡은 겨우 네 곡뿐이고, 작품번호가 붙은 곡 중 마지막 곡이 바로 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(E<sup>b</sup> 장조, Op. 18)이다. 이 작품은 그의 아버지 프란츠 슈트라우스의 영향으로 인한 고전적인 모습과, 리터를 통해 접한 ‘신독일악파’의 후기낭만적인 모습이 함께 공존한다. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》의 악장 구성은 빠름-느림-빠름의 전통적인 소나타이고 각 악장의 형식은 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 복합3부형식 그리고 제3악장은 변형된 소나타악장형식으로 고전적인 내용이 전면에서 드러난다. 또한 각 악장 간의 조성적 측면으로 볼 때, 제2악장이 원조(E<sup>b</sup> 장조)의 버금딸림조(A<sup>b</sup> 장조)로 약간의 변화를 보이지만 제1악장과 제3악장이 같은 조성인 E<sup>b</sup> 장조로 마감하기 때문에 고전적이라고 할 수 있다.

제1악장을 집중 분석한 결과 전통적인 모습들을 먼저 정리해 보면, 제시부에서 두 개의 주제가 존재한다는 점과 대위법적인 결합들이 자주 보인다는 것이다. 그리고 제1악장에서 두 주제를 구성하는 음형들이 운용되고, 다시 그 음형들의 결합을 통해 새로운 발전부 동기를 구성하는데, 이러한 새로운 발전부 동기는 제1주제 음형①와 제2주제 B 음형②의 결합으로 만들어진다. 발전부에서 나타나는 음형들의 끊임없는 결합은 하이든의 테마 모티브 가공 작업과도 연결해서 해석해 볼 수 있다. 특히 제1주제 음형①는 경과부, 제2주제 B, 그리고 발전부 즉, 제1악장 전체에서 가장 중요한 동기로서 끊임없이 발전하고 변형하는 모습을 보인다. 제시부의 시작과 끝 그리고 발전부의 시작과 마지막 코다의 마감까지 음형①로 마무리 지으며 제1악장에서 중요한 순환 동기 역할을 한다. 이렇게 형식적인 개념에서의 시작과 마무리로의 음형의 사용은 제1악장 전체에

통일감을 주며 고전 소나타에서의 주제 재현과도 연관 지어 볼 수 있다.

반면에 이러한 고전적인 측면뿐 아니라 진보적인 모습들도 찾아볼 수 있다. 형식적인 측면에서 제2주제 B는 제시부의 종결구 역할을 대신하고, 특히 재현부의 제2주제(A, B)는 원조로 제시되지 않음으로써 재현부 제2주제의 길이가 20 마디나 확장되어, 고전 소나타악장형식의 제2주제 재현과의 차이를 보이는 낭만적인 형태도 확인할 수 있다. 또한 화성적인 측면에서도 신독일악파의 후기낭만주의 화성어법들이 많이 나타나는데, 가장 두드러지는 진행은 반음계적 진행이다. 반음계적으로 움직이기 위해 사용하는 차용화음, 이명동음 그리고 첨가음을 가진 수식적화음들은 화음 기능을 모호하게 하면서 색채적 효과를 만든다. 이러한 진행들은 갑작스러운 전조를 일으키며 조성의 완전한 불확실성을 보여준다.

따라서 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장은 아버지의 영향으로 인한 전통(고전)적인 모습과 리터를 통해 접한 ‘신독일악파’의 진보(후기낭만주의)적인 모습이 공존한다. 이렇듯 작품을 분석하기 이전에 우선적으로 다룬 슈트라우스의 이론적 배경들이 그의 작품을 분석하는데 중요한 관점을 제시하고 이를 바탕으로 연주자의 음악적 해석을 돕는 것에 의의를 둔다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김미선. “리하르트 슈트라우스.” 『20세기 작곡가 연구 I』. 이석원·오희숙 책임  
편집 :110-163, 서울 : 음악세계출판사, 2000.
- 김용환. 『19세기 음악』. 서울 : 음악세계, 2005.
- 김혜선. 『20세기 음악』. 서울 : 도서출판 다리, 2001.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사 2』. 음악세계, 2014.
- 음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22권, R. 슈트라우스』. 서울:음악세  
계, 2002.
- 오희숙. 『20세기 음악 1 역사·미학』. 서울 : 심설당, 2004.
- 이석원. 『현대음악: 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』. 서울대학교 출판부,  
1997.
- 홍세원. 『낭만파 음악』. 연세대학교 출판부, 2010.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선 공저. 『새 들으며 배우  
는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2011.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2, 고전에서 20세기까지』. 서울: 심  
설당, 2007.

### 2. 번역된 단행본

- Grout, D. J., Palisca, C. V., Burkholder, J. P. *A History of Western  
Music*. 민은기·오지희·이희경·전정임·정경영·차지원 공역.  
『그라우트의 서양음악사』. 제7판 하, 이앤비플러스, 2013.
- Longyer, R. M. 『19세기 낭만주의 음악』 김혜선 역. 서울 : 도서출판 다리,  
2001.

### 3. 학술지

차호성. “호른협주곡을 통해 본 R.슈트라우스의 창작경향 고찰.”『음악과 민족』.  
제 48호(2014): 157~182.

### 4. 학위논문

권세음. “Richard Strauss의 Cello Sonata in F Major, op. 6에 관한 분석  
및 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2016.

김민주. “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano in E-flat  
Major, op. 18의 분석 및 고찰.” 서울대학교 석사학위 논문, 2003.

김지수. “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano, op. 18에 관한  
연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2018.

남지원. “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano, op. 18에 관한  
연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2019.

백현정. “Richard Strauss의 Sonata for violin and Piano in E-flat  
Major, op. 18에 관한 연구.” 연세대학교 석사학위 논문, 2018.

윤희영. “Richard Strauss의 Violin Sonata Es-dur op. 18에 관한 연구.” 이  
화여자대학교 석사학위 논문, 2006.

## 5. 사전

Gilliam, Bryan, Charles, Youmans. "Strauss, Richard" In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.24, edited by Stanley Sadie, 497-527. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc, 2001.

Kennedy, Michael, Robert, Bailey . "Strauss, Richard" In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, edited by Stanley Sadie, 218-239. First Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc, 1980.

## 6. 악보

Strauss, R. *Sonata for Violin and Piano in E<sup>b</sup> Major, Op.18*, Universal Edition A. G., Wien, 2014.

## ABSTRACT

### A Study of Analysis on Richard Strauss's Sonata for Violin and Piano in E<sup>b</sup> Major, op. 18

-Understanding and performance interpretation of the  
coexistence of tradition and progress in the first movement-

Hwang Ji-Yeon

Department of Collaborative Piano Major

Graduate School of Sungshin University

In this thesis, in order to understand the work of Richard Strauss (1864-1949) Sonata for Violin and Piano (Eb major, op. 18) I tried to study focusing on understanding of coexistence and interpretation of performance.

Throughout R. Strauss' life and creative world, we first examine how closely his environment and creation had an influence, and his chamber music creation was written in a table by period, and the works with work numbers were simply compared. In addition, it draws conclusions regarding the creative world that was dealt with earlier on why Strauss had to have fewer chamber music works than other

genres (orchestra, opera).

Strauss' chamber music, 《Sonata for Violin and Piano》, which has the last work number, is a fast-slow-fast, traditional three movement composition. Show a typical appearance. In the Sonata for Violin and Piano, the first movement has two themes in the presentation, and counterpoint combinations often appear. In addition, the 1st topic Eum Hyung ㉓ and the 2nd Theme B Eum Hyung ㉔ appearing in the presentation part are recombined to create a new motive for the development department, and in particular, the 1st topic Eum Hyeong ㉓ plays a role of circular motivation throughout the first movement. This can be interpreted as a classical figure due to the influence of his father, Franz Strauss (1822-1905). On the other hand, the process of obscuring the composition through the use of borrowed chords for chromatic movements and the use of two myeong-homs, and formulaic chords with additive sounds can be seen as a late romantic appearance of the 'New German Music School' encountered through liters. Therefore, in the first movement of 《Sonata for Violin and Piano》, the traditional (classical) and progressive (late romantic) aspects coexist.