



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. 슈트라우스
《첼로소나타 F장조》(Op. 6) 분석 연구:
1악장 분석을 중심으로

2021

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
권 다 히

R. 슈트라우스
《첼로소나타 F장조》 (Op. 6) 분석 연구:
1악장 분석을 중심으로

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
권 다 히

인 준 서

권다히의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장 임 경 원 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원 황 소 진 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 1883년에 창작된 R. 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 《첼로소나타》(F장조, Op. 6) 1악장에 대해 분석 연구하였다. 독일 후기낭만주의를 대표하는 작곡가인 슈트라우스는 오페라와 교향시 그리고 가곡에 큰 업적을 남겼을 뿐 아니라, 지휘자로서도 당시 활발한 활동을 했다. 작품 분석에 앞서 본 논문에서 다른 슈트라우스의 생애와 창작 경향 그리고 실내악 창작을 살펴본 결과는 그를 대변하는 후기낭만주의적 면모 확인이 어렵다는 것이었다. 슈트라우스는 다른 장르에 비해 소수의 실내악 작품을 남겼고 대부분 아버지의 영향을 받았던 초기에 작곡했다. 그러므로 그의 실내악 특히 본 논문의 분석 대상곡인 《첼로소나타》는 후기낭만주의적 음악 어법보다는 고전적 낭만적 음악 어법에 기초했음을 확인시켜 준다. 이러한 내용은 주변 환경과 사람들의 영향이 작곡가의 음악관에 밀접한 관계가 있다는 사실 또한 확인시켜 준다. 아버지의 영향이 있었던 초기 작품인 《첼로소나타》 1악장 분석에 앞서 2악장과 3악장의 개괄을 통해 두 악장에서 나타나는 모방 기법을 통하여 ‘고전성’을 확인하였다. 이후 1악장을 집중적으로 분석한 결과 제시부에서 제시된 두 주제가 5도권의 조성적 대조를 보이는 것을 확인하였다. 그다음 발전부에서 새로운 주제 없이 두 주제를 발전시켰고 제1주제의 중심 음형인 부점 리듬을 여러 형태로 발전시키는 구성도 확인하였다. 발전부에 사용된 푸가에서 특징적으로 나타나는 주제는 제시부의 제1주제에서 나온 음형을 결합하여 형성시켰고, 5도관계의 응답구조를 갖고 있다는 점도 확인하였다. 이후 재현부에서는 제시부의 두 주제가 제1주제는 원조로 재현이 되지만 제2주제는 3도권 이동으로 재현되는 조성관계에서 낭

만시대의 특징 또한 확인할 수 있다. 그러나 코다에서 재현되는 제2주제의 내용을 원조로 해결하는 모습을 확인하여 베토벤과의 연결도 가능하게 하였다. 이와 같은 내용으로 이 작품의 1악장에서 나타나는 ‘고전성’을 확인하였다.

본 연구자는 이 작품의 분석을 통하여 슈트라우스에 대한 음악사적 내용을 바탕으로 둔 작품 해석에 앞서 초기 작품에 대한 고전적인 요소들을 파악하고 연주해석에 도움이 되기를 기대하는 바이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. R. 슈트라우스의 생애와 창작 경향	3
2. R. 슈트라우스의 실내악 창작	10
3. 《첼로소나타 F장조》(Op. 6) 분석	17
1) 《첼로소나타 F장조》 개괄	17
2) 1악장 분석	22
(1) 제시부	24
(2) 발전부	35
(3) 재현부	42
III. 결론	49

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

(표 1) R. 슈트라우스의 실내악 작품 목록	10
(표 2) R. 슈트라우스의 첼로소나타 형식	17
(표 3) 2악장의 형식 구조	18
(표 4) 3악장의 형식 구조	20
(표 5) 1악장의 형식 구조	23
(표 6) 제시부의 제1주제 세부 분석	24
(표 7) 제시부의 제2주제 세부 분석	30
(표 8) 발전부의 제1주제 발전 세부 분석	35

악보목차

(악보 1) 《바이올린 소나타》 2악장, 마디 5-7, 95-96	14
(악보 2) 《바이올린 소나타》 3악장, 마디 13-16, 333-337	15
(악보 3) 2악장, 마디 1-5	18
(악보 4) 2악장, 마디 36-42	19
(악보 5) 3악장, 마디 193-197	21
(악보 6) 3악장, 마디 251-258	22
(악보 7) 1악장, 마디 1-7, 15-18, 23-24, 27	25
(악보 8) 1악장, 마디 32-43	26
(악보 9) 1악장, 마디 48-52	27
(악보 10) 1악장, 마디 56-63	28
(악보 11) 1악장, 마디 64-65	28
(악보 12) 1악장, 마디 67-77	29
(악보 13) 1악장, 마디 77-84	30
(악보 14) 1악장, 마디 96-107	31
(악보 15) 1악장, 마디 112-119	32
(악보 16) 1악장, 마디 132-133, 140-141	33
(악보 17) 1악장, 마디 153-162	34
(악보 18) 1악장, 마디 163-175	36
(악보 19) 1악장, 마디 179-183	37
(악보 20) 1악장, 마디 192-195	37
(악보 21) 1악장, 마디 207-211, 217-218, 221, 224	38

(악보 22) 1악장, 마디 251-259	39
(악보 23) 1악장, 마디 3, 274-289	40
(악보 24) 1악장, 마디 290-306	41
(악보 25) 1악장, 마디 307-310	42
(악보 26) 1악장, 마디 394-397, 409-413	43
(악보 27) 1악장, 마디 428-436	44
(악보 28) 1악장, 마디 440-444, 459-469	45
(악보 29) 1악장, 마디 480-487	46
(악보 30) 1악장, 첼로 파트, 마디 494-499	46
(악보 31) 1악장, 마디 506-509	47
(악보 32) 1악장, 마디 514-524	48

I. 서론

R. 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 후기낭만주의를 대표하는 작곡가로서 오페라, 가곡, 교향시, 실내악 등의 여러 장르에 많은 작품을 남겼다. 그러나 첼로 연주자로서 그의 《첼로소나타》(F장조, Op. 6)를 연주할 때, 후기낭만주의 어법을 확인할 수도 연주해석에 반영할 수도 없었다. 또한, 슈트라우스에 대한 문헌적 내용과 《첼로소나타》의 서로 다른 내용은 연주자로서 작품 해석에 어려움을 주기도 했다. 이러한 이유로 인해 본 연구는 슈트라우스의 《첼로소나타》를 분석 연구하여 음악사적 선입견이 없는 연주해석을 위한 자료를 제공하고자 한다.

작품 분석에 들어가기 전에 그의 생애와 창작 경향을 살펴본다면, 《첼로소나타》가 어떤 배경에서 작곡되었는지 확인할 수 있을 것이고, 분석에 도움을 줄 것이다. 그래서 본 논문에서는 《첼로소나타》를 분석하기 전에 슈트라우스의 생애를 다루면서 그가 어떤 음악적 영향을 받았는지 확인하고자 한다. 또한 오페라, 교향시 등의 대규모 작품을 작곡한 그의 실내악 창작을 확인하고, 그 속에서 이 작품이 언제 어떤 계기로 작곡되었는지 확인할 것이다.

이러한 이론적 배경을 갖고 작품 분석을 하고자 한다. 그러나 본 논문에서는 전 악장 분석을 진행하지 않는다. 이 곡은 1883년 창작되었으므로 그의 아버지와의 관계를 갖고 있고 《첼로소나타》를 연주하면서 후기낭만적인 모습보다 ‘고전’적인 음악적 구성을 파악하였기에 1악장 분석을 중심으로 한다.

선행연구물들에서는 모든 악장을 분석하여 하나의 분석 관점을 가지고 작

품을 분석하지 않았다. 이러한 연구물들은 슈트라우스의 후기낭만주의 작곡가로서의 면모뿐 아니라, 그의 생애와 창작 경향의 변화 또한 확인시켜 주지 못한다고 판단된다. 이 작품을 다룬 5개의 석사학위 논문¹⁾에서는 1악장만 집중으로 연구한 것은 없다. 본 논문에서의 1악장 집중 분석을 통해 후기낭만주의 작곡가로 언급되는 그의 초기 창작 속에 내재된 ‘고전성’을 확인할 수 있을 것이라 기대한다. 이러한 분석 연구는 연주자에게 객관적인 연주해석의 자료로 활용될 수 있을 것이다.

-
- 1) 강예인, "리하르트 슈트라우스 <첼로와 피아노를 위한 소나타 F장조 작품 6번>의 분석을 통한 음악적 특징 연구," (동아대학교 석사학위논문, 2015).
강혜원, "Richard Strauss의 첼로 소나타 작품6 분석," (경북대학교 석사학위논문, 2000).
권새움, "Richard Strauss의 Cello Sonata in F Major, Op. 6에 관한 분석 및 연구," (이화여자대학교 석사학위논문, 2017).
박성빈, "Richard Strauss의 Cello Sonata in F Major, Op.6에 대한 연구 및 분석," (이화여자대학교 석사학위논문, 2020).
이빛나, "R.Strauss 『Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6』에 대한 분석연구," (성신여자대학교 석사학위논문, 2012).

II. 본론

1. R. 슈트라우스의 생애와 창작 경향

독일의 후기 낭만주의 작곡가를 대표하는 R. 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 뮌헨 궁정관현악단의 호른 주자이자 음악원 교수인 아버지 프란츠 슈트라우스(Franz Joseph Strauss, 1822-1905)와 뮌헨의 양조업자의 딸인 어머니 사이에서 1864년 6월에 태어났다. 엄격하면서도, 밝고, 경제적으로도 부족함 없는 가정환경 그리고 아버지의 음악적 기질과 긍정적이고 낙천적인 가족관계는 유년 시절 슈트라우스의 인격 형성에 크게 작용했을 것이다.²⁾

아버지와 함께 일했던 궁정 오페라 오케스트라의 하프 주자인 톰보(August Tombo)에게 4세부터 피아노 수업을 받으면서 그의 음악교육이 시작되었다. 초등학교에 입학한 후 그는 일련의 가곡들을 작곡하여 사람들을 놀라게 하였다.³⁾ 8살이 된 슈트라우스는 피아노 교습 외에 아버지의 사촌 형제인 발터(Benno Walter, 1847-1901)⁴⁾에게 1882년까지 바이올린을 배웠다. 열 살이 된 슈트라우스는 루트비히 김나지움(Ludwigs-Gymnasium)에 입학하면서 슈타이니처(Max Steinitzer), 자이들(Arthur Seidl, 1863-1928)과 같은 또래 음악 동반자를 만나게 된다.⁵⁾

2) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』 (서울: 음악세계, 2002), 10-11.

3) 3성부 편성에 적절한 조바꿈의 사용 등 작품으로서의 짜임새를 갖춘 어린 시절 작품으로 슈트라우스는 음악사에 신동이라는 이름으로 기록이 되었다.

4) 발터는 슈트라우스의 《바이올린 협주곡》(Op. 8, d단조)을 1882년에 초연을 하는 등, 슈트라우스의 작품을 알리는 데에 도움을 주었다. 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 『20세기 작곡가 연구. 1』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2000), 111.

5) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 111.

1875년부터 슈트라우스는 피아노와 바이올린을 배우는 것 외에도 마이어(Friedrich Wilhelm Meyer, 1856-1934)에게 작곡 및 기악편성법, 음악 이론을 배우면서 본격적으로 음악 수업을 시작하게 되었다. 그리고 이 해에 ‘빌테 궁글’(Wilde Gung’ 1)⁶⁾의 지휘를 아버지가 이어받게 되었고, 그로 인해 어린 슈트라우스는 현장에서 살아있는 연주 수업을 할 수 있었다.⁷⁾ 음악가인 아버지는 당시 음악회 프로그램에서 고전 레퍼토리에 이름을 올렸던 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 등을 존경했다. 반면 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883) 등의 음악을 좋아하지 않았고 받아들이려 하지 않았다. 이런 아버지의 음악적 경향은 아들인 슈트라우스에게도 많은 영향을 끼쳤다. 그래서 슈트라우스의 초기 작품에는 고전적인 성향이 나타나게 된다.⁸⁾

마이어에게서 받은 작곡가로서의 교육이 끝난 16세 때부터 슈트라우스는 연주자로서 그리고 작곡가로서 공개적인 무대에 서게 되었다. 그의 작곡가로서의 행보는 1881년에 관현악곡인 《축전행진곡》(Op. 1)을 출판함으로써 시작되었고 그 이듬해 8월까지 140곡⁹⁾이 넘는 많은 작품과 30여 곡의 미완성 곡을 남겼다.¹⁰⁾ 1882년, 프란츠 뵐너(Franz Wüllner, 1832-1902)의 지휘로 《13대의 관악기를 위한 세레나데》(B^b장조, Op. 7)가 초연되었다. 한스 폰 뵐로(Hans von Bülow, 1830-1894)가 이 작품을 듣게 되므로 인해 젊은 슈트라우스는 마이닝겐 궁정관현악단의 부지휘자로 들어가게 된다.¹¹⁾ 1886

6) 1864년 요제프 궁글(Joseph Gung’ 1, 1810-1889)에 의해 의사, 변호사, 사업가 등 음악 애호가들이 모여 결성한 아마추어 오케스트라.

7) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 111-112.

8) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 16-17.

9) 59개의 가곡뿐 아니라, 45개의 피아노곡, 관현악곡 12곡, 실내악 6곡, 합창음악 5곡 등이 있지만 슈트라우스는 자신의 음악 어법이 아닌 고전적 작곡가의 영향이 직접 또는 간접적으로 미쳤다는 이유로 인쇄되거나 공적인 무대에서 연주되는 것을 원하지 않았다. 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 112.

10) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 111-112.

11) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 17.

년 4월까지 마이닝겐 관현악단의 지휘자로 근무하면서 관현악법을 공부하고 연극에도 가까워지는 기회가 있어 그의 작곡에 커다란 영향을 미쳤다. 또한, 슈트라우스는 그곳에서 바그너의 추종자였던 제1바이올린 연주자 알렉산더 리터(Alexandar Ritter, 1833-1896)를 만나게 되었고 그를 통해 바그너와 리스트의 음악에 심취하게 되었다.¹²⁾ 다시 말해 뵐로의 발탁으로 시작된 마이닝겐 관현악단에서의 경험은 지휘자로서의 입지¹³⁾를 굳히는 계기, 나아가 작곡가로서 관현악법을 공부할 수 있는 기회 그리고 아버지가 인정하지 않았던 리스트와 바그너 등의 ‘신독일악파’¹⁴⁾ 음악에 눈을 뜰 기회를 슈트라우스에게 준 것이다.

1886년 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 권유로 마이닝겐을 떠난 슈트라우스는 처음으로 이탈리아 여행을 떠나게 되는데, 이때 4악장으로 구성된 교향적 환상곡 《이탈리아에서》(Aus Italien, Op. 16)를 작곡했다. 이후 1888년 작곡된 교향시 《맥베트》(Macbeth, Op. 23), 《돈 주앙》(Don Juan, Op. 20), 《죽음과 변용》(Tod und Verklärung, Op. 24)의 작품에는 마이닝겐에서 접한 신음악관의 진보적인 사상이 잘 반영되어 있다.

1892년 겨울 이집트에서 잠시 머문 시간과 경험은 첫 오페라 《군트람》(Guntram, Op. 25) 작곡의 계기가 되었고, 대본까지 직접 쓰면서 자신만의 철학과 확고한 의지를 이 오페라에 담아냈다. 아버지의 음악적 영향에서 벗어났다고 할 수 있는 이 작품의 초연은 1894년¹⁵⁾ 5월에 바이마르 궁정극장에서 자신의 지휘로 이루어졌다. 이 공연은 유년 시절 바이올린 스승이었던 발터가 악장을 맡고, 그의 연인이었던 파울리네(Pauline de Ahna)¹⁶⁾가 주역

12) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 17.

13) 마이닝겐 관현악단의 지휘를 시작하며 본격적으로 지휘자의 길을 걷게 되었고 독일을 중심으로 1914년까지 작곡가보다는 지휘자로 이름을 날렸다. 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 114.

14) 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트, 바그너를 중심으로 된 그룹으로 1859년 브렌델(Alfred Brendel, 1931~)이 이름을 붙임.

15) 1894년 3월에는 슈트라우스가 작곡가로서 성장할 수 있게 결정적인 도움을 주었던 뵐로가 세상을 떠나게 되었다.

을 맡았다. 《군트람》 초연을 함께한 파울리네와 결혼하면서 슈트라우스는 결혼 선물로 《4개의 노래》 (Vier Lieder, Op. 27)를 헌정했다.

1896년 교향시로 니체(F. W. Nietzsche, 1844-1900)의 《차라투스트라는 이렇게 말했다.》 (Also sprach Zarathustra, Op. 30)를 작곡했다.¹⁷⁾ 슈트라우스의 교향시는 두 가지 종류로 분류할 수 있다.¹⁸⁾ 하나는 《틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난》 (Till Eulenspiegels lustige Strche, Op. 28)이나 《돈키호테》 (Don Quixote, Op. 35)와 같이 인물을 중심으로 장면을 전개하는 론도형식이나 변주곡형식을 사용한 것이고, 다른 하나는 《죽음과 변용》과 《짜라투스트라는 이렇게 말했다》와 같이 추상적인 내용을 자유로운 소나타 형식이나 환상곡 형식으로 구성한 것이다.¹⁹⁾

슈트라우스는 협주곡은 많이 남기지 않았는데, 초기에 《바이올린 협주곡》과 《호른협주곡 제1번》(E^b장조, Op. 11)이 있고, 만년에 《오보에 협주곡》(D장조, TrV.²⁰⁾ 292)과 《호른협주곡 제2번》(E^b장조, TrV. 86)가 있다.²¹⁾

1898년 슈트라우스는 지휘자로서 베를린 궁정 오케스트라와 10년 계약을 맺게 되었고, 1901년에는 리스트가 건립한 ‘독일 음악협회’ (Allgemeiner Deutsch Musikverein)의 회장으로 선출되었다.²²⁾

1905년, 슈트라우스는 오페라 《살로메》 (Salome, Op. 54)를 발표하면서²³⁾

16) 파울리네는 한때 슈트라우스의 제자였던 성악을 공부한 소프라노였는데, 1887년에 처음 만나 7년 후 슈트라우스가 이집트에서 돌아와 같이 일하면서 정식으로 구혼을 받고 그와 결혼했다.

17) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 114-117.

18) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2009), 217.

19) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 217.

20) 슈트라우스의 작품번호는 TrV로도 표기된다. 이것은 프란츠 트렌너(Franz Trenner, 1915-1992)가 슈트라우스의 작품을 정리하고 자신의 이름에서 약자를 붙인 트렌너작품목록 (Trenner Verzeichnis)의 약자이다. 차호성, “호른협주곡을 통해 본 R. 슈트라우스의 창작경향 고찰,” 『음악과 민족 제48호』 (2014), 161.

21) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 20, 23.

22) 1909까지 이끌었고 이후에는 명예회장으로 관여했으며, 작곡가들의 지적 권리를 보장하는 운동에 앞장섰다. 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 118.

교향시 작곡가로서의 행보를 오페라로 옮겼다. 12월 9일 드레스덴에서 초연된 오페라 《살로메》는 사악하고 타락한 내용이라는 이유로 극장에서 거부 운동이 일어났음에도 흥행에 성공했다. 슈트라우스는 이에 힘입어 호프만스탈(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) 대본의 오페라 《엘렉트라》(Elektra, Op. 58)를 작곡한다.²⁴⁾ 《살로메》와 《엘렉트라》는 심한 반음계적 어법, 자유로운 불협화음의 사용으로 바그너의 연장선을 보여준다. 《살로메》보다 더한 극도의 반음계와 불협화음을 사용한 《엘렉트라》는 무조음악에 가까운 급진적 내용으로 《살로메》와 같은 흥행 성공을 거두지 못했다.

오페라 창작에서 실패를 거듭한 슈트라우스는 모차르트 풍의 오페라 창작으로 방향을 바꿨다. 그 첫 번째 작품이 《장미의 기사》(Rosenkavalier, Op. 59)²⁵⁾ 이다. 그리하여 《장미의 기사》에서의 18세기와 바로크 전통으로의 회귀는 《엘렉트라》 이후 슈트라우스의 오페라 창작을 특징짓는 요소의 하나가 된다.²⁶⁾

1914년 5월, 슈트라우스의 발레 음악인 《요셉의 전설》(Josephslegende, Op. 63)이 파리에서 초연되었는데, 그와 호프만스탈이 10번이나 관객 앞으로 불러 나갈 정도로 대성공이었다.²⁷⁾ 이해 7월 27일, 유럽은 전쟁을 선포했고 슈트라우스 가족들은 가르미슈로 돌아오게 되며, 전쟁 중에도 슈트라우스는 오페라 《그림자 없는 여인》(Die Frau ohne Schatten, Op. 65)²⁸⁾ 작곡을 시작해 1917년 완성했다. 그러나 전쟁으로 인해 연주자들 대부분이 전쟁

23) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 118.

24) Gilliam and Bryan, “Richard Strauss,” in *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 2nd ed. (2001), 24:500.

25) 모차르트적인 우아함과 슈트라우스의 후기낭만적인 서정성이 어우러진 작품으로 슈트라우스의 오페라 중에서 걸작이라고 말할 수 있다. 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 219.

26) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 164.

27) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 121-122.

28) 1919년 빈에서 초연된 이 작품은 제1차 세계대전이라는 위기 가운데 20세기의 《마술피리》를 지향한 작품이었다. 슈트라우스의 창작력의 정점을 나타내는 작품으로 볼 수 있다. 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 165.

터에 나갔고 오페라의 화려한 의상 준비와 무대장치에 어려움을 겪은 슈트라우스는 새로운 극음악 《서민 귀족》(Der Bürger als Edelmann, Op. 60) 작곡을 시작했다.²⁹⁾

1919년 5월 슈트라우스의 지휘로 빈의 오페라 무대에서 모차르트, 베토벤, 바그너의 작품 그리고 자신의 작품인 《장미의 기사》와 《낙소스의 아리아드네》(Ariadne auf Naxos, Op. 60)가 연주되었다.³⁰⁾ 또한, 국립 오페라단과 1924년까지 총감독으로 계약을 맺었으며 빈으로 거주지를 옮긴 슈트라우스는 그동안 총감독 밑에서 지휘자나 음악감독으로 있었으나 이때부터는 오케스트라, 오페라단, 등의 대가족을 이끌게 되었다.³¹⁾

1924년에는 슈트라우스가 탄생 60년을 맞는 해로 그의 음악제가 열렸고 빈에서는 명예박사 학위를 받았다. 그리고 빈 국립 오페라단과의 계약을 끝으로 자유롭게 활동하기로 한 해이기도 하다.³²⁾

1933년 11월 슈트라우스는 나치 단체인 ‘제국음악협회’(Reichsmusikkammer)장으로 추대되는데, 회장직은 오래 가지 못했다. 나치는 정치적인 이용 가치 때문에 슈트라우스를 예외로 특별대우를 해주었다.³³⁾ 슈트라우스는 1936년 베를린 올림픽 개막식을 위해 《올림픽 찬가》(Olympische Hymne)를 작곡했고, 이로 인해 나치 정부가 국제적으로 좋은 인상을 받는 것에 기여했다. 또한, 1938년에는 《평화의날》(Friedenstag)³⁴⁾을 작곡했으며, 일본의 황제를 위해 《일본축제음악》(Japanische Festmusik)을 작곡했고, 히틀러가 오스트리아를 합병시킨 5주년이 되는 것을 기념하기 위한 《도시 빈의 축제 음악》(Festmusik der Stadt Wien)을 작곡하기도 했다.³⁵⁾

29) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 122.

30) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 123.

31) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 123.

32) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 124.

33) 이경분. 『망명음악, 나치음악: 20세기 서구음악의 어두운 역사』(서울: 책세상, 2004), 113-115.

34) 이 작품은 1940년까지 나치들의 대표 오페라로 100회 이상 공연되었다. 이경분. 『망명음악, 나치음악: 20세기 서구음악의 어두운 역사』, 116-117.

제2차 세계대전이 종식된 1945년에 슈트라우스 일가는 전쟁의 공범자로 판정을 받게 되지만 이후 무죄로 판명이 났다.³⁵⁾ 1948년, 슈트라우스는 《4개의 마지막 노래》(Vier letzte Lieder)을 끝으로 작곡 생활을 마친다. 후기낭만주의에 최대 거장으로 손꼽히는 슈트라우스는 1949년 9월 8일 뮌헨 근처 가르미쉬에서 숨을 거두었다.

35) 이경분. 『망명음악, 나치음악: 20세기 서구음악의 어두운 역사』, 117.

36) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 125.

2. R. 슈트라우스의 실내악 창작

슈트라우스의 창작에서 실내악 비중은 다른 장르에 비해 적을 뿐 아니라, 1877년부터 1887년 사이, 즉 초기에 집중되었다(표 1, 참조).

작품번호	창작년도	악기편성
피아노 3중주 1번 A 장조	1877	바이올린, 첼로, 피아노
피아노 3중주 2번 D 장조	1878	바이올린, 첼로, 피아노
현악 4중주 A장조 Op. 2	1880	바이올린2, 비올라, 첼로
13대의 관악기를 위한 세레나데 E ^b 장조 Op. 7	1882	플루트2, 오보에2, 클라리넷2, 파곳, 호른4, 베이스튜바 (또는 콘트라베이스)
첼로 소나타 F장조 Op. 6	1883	첼로, 피아노
13대의 관악기를 위한 모음곡 B ^b 장조 Op. 4	1884	플루트2, 오보에2, 클라리넷2, 파곳, 호른4, 베이스튜바 (또는 콘트라베이스)
피아노 4중주 C단조 Op. 13	1885	바이올린, 비올라, 첼로, 피아노
바이올린 소나타 E ^b 장조 Op. 18	1887	바이올린, 피아노
피아노 4중주를 위한 2개의 소품 TrV. 169	1894	바이올린2, 첼로, 피아노
바이올린과 피아노를 위한 알레그레토 E장조 TrV. 295	1948	바이올린, 피아노

(표 1) R. 슈트라우스의 실내악 작품 목록³⁷⁾

아버지의 음악적 영향이 강하게 있었던 슈트라우스의 초기실내악은 고전 그리고 낭만적인 요소가 나타난다.³⁸⁾ 슈트라우스의 실내악곡 중 처음 인쇄되어 발표한 곡은 표 1에서 확인할 수 있듯이 Op. 2로 1880년에 작곡된 《현악 4중주》이며, 이 곡은 하이든과 모차르트 영향이 나타난다.³⁹⁾ 슈트라우스는 고전적 실내악 편성인 《피아노 4중주》를 5년 뒤인 1885년에 작곡했다.

37) 슈트라우스의 단행본 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』에서 13대를 위한 편성까지 실내악으로 포함하고 있어 실내악의 범위를 2중주부터 13대 악기의 편성까지 두었다.

38) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 135.

39) 김미선, “리하르트 슈트라우스,” 135.

같은 편성으로 1894년에 작곡된 《피아노 4중주를 위한 2개의 소품》(TrV. 169)은 편성적인 측면에서는 고전적인 모습을 볼 수 있지만, 제목에서의 ‘소품’은 낭만주의 가정음악이나 살롱음악을 위한 실내악을 연상시킨다. 《피아노 4중주》와 《현악 4중주》보다 먼저 공식적인 작품번호 없이 작곡된 《피아노 3중주 1번》과 《피아노 3중주 2번》 두 작품은 전통적인 실내악 3중주 편성을 가진 작품으로 형식적인 측면에서도 고전성을 확인할 수 있다.

‘현악 4중주’ 그리고 ‘피아노 3중주’는 작품 제목에서 보여지는 악기편성으로도 고전성을 확인할 수 있으며 ‘소나타형식’과의 연결도 가능하게 한다. 《피아노 3중주 1번》과 《피아노 3중주 2번》은 모두 4악장으로 구성되어있고, 2년 뒤에 작곡된 《현악 4중주》 그리고 1885년도에 작곡된 《피아노 4중주》도 4악장으로 구성되어있다. 예를 들어, 작품번호를 처음으로 가진 슈트라우스의 실내악 《현악 4중주》가 고전 소나타형식을 따르고 있는지 그리고 각 악장의 조성관계는 어떤지를 확인하면 편성을 따른 작품 제목과 고전성의 연결 설명을 뒷받침할 수 있다. 이 곡에서 1악장, 2악장 그리고 마지막 4악장의 조성은 A장조이다. 그러나 3악장만 원조 A장조의 버금팔림조의 나란한조인 b단조로 시작해서 B장조인 같은 으뜸음조로 끝나는 조성을 가지고 있어서 낭만적인 모습 또한 보인다. 《현악 4중주》의 각 악장형식을 살펴보면 1악장과 4악장은 소나타형식, 2악장은 3부형식 그리고 3악장은 겹두도막형식인 것을 확인할 수 있다. 《피아노 4중주》의 조성관계를 살펴보면 1악장이 c단조 그리고 4악장이 원조로 다시 돌아가 끝나므로 고전의 ‘소나타형식’을 외형적으로 갖는다. 《현악 4중주》 2악장이 원조였던 것과는 달리 《피아노 4중주》 2악장은 E^b 장조로 1악장에 대한 나란한 장조로 악장 간의 온음계적 조성 연결을 보인다. 《피아노 4중주》에서 3악장은 f단조인 버금팔림조로 구성되어있다. 이러한 조성의 모습으로 볼 때 먼저 작곡된 《현악 4중주》(Op. 2)보다 《피아노 4중주》(Op. 13)의 작품이 조성적인 모습에서

는 더 고전적, 즉 온음계적 관계를 보인다.

낭만적 성격을 제목에서 보여준다고 설명했던 《피아노 4중주를 위한 2개의 소품》은 두 개의 악장으로 되어있다. 1악장은 ‘아랍의 춤(Arabischer Tanz)’ 그리고 2악장은 ‘사랑 노래(Liebesliedchen)’로 붙여져 있고, 반음계적인 사용이 있어서 리터의 영향을 찾아볼 수 있다. 바로 위에서 설명한 ‘소품’이라는 제목과 연계하는 작품의 제목은 1882년에 작곡된 ‘세레나데’라는 제목을 사용한 《13대의 관악기를 위한 세레나데》에서 확인할 수 있다. 이 곡은 악기편성에 있어서도 이전에 작곡한 고전적인 편성을 벗어나고 있다. 이 곡과 같이 《13대의 관악기를 위한 모음곡》(Op. 4)⁴⁰⁾은 호른이 4대가 들어 있는 편성으로 볼 때, 슈트라우스의 초기 실내악이 아버지의 영향을 많이 받은 것으로 해석할 수 있다. 표1에서 확인되듯이 이 작품은 목관 5중주 편성에 베이스튜바를 추가한 것이다. 이러한 편성들은 고전적인 편성에서 쉽게 볼 수 없는 실내악 편성이다. 관악기가 13대라는 편성은 모차르트의 《13개의 목관악기를 위한 세레나데》(K.361)에서 고전적인 영향을 받을 수도 있지만, 선율적인 면에서는 멘델스존과 브람스적인 면을 볼 수 있다.⁴¹⁾ 《13대의 관악기를 위한 세레나데》는 고전 시대에 많이 쓰인 다악장 형식이 아닌 단일악장으로 구성되어있어서 고전적인 모습보다는 낭만주의적인 형식의 모습이 보여진다. 그러나 같은 편성으로 작곡된 《13대의 관악기를 위한 모음곡》은 4악장으로 구성되어있다. 1악장과 3악장은 B^b 장조로 구성되어있고 2악장은 g단조 그리고 4악장은 b^b 단조로 시작해서 원조인 B^b로 돌아가 끝나는 것으로 구성되어있다. 모든 악장의 조성이 하나의 조성으로 되어있지는 않아 바로크 모음곡과 연계하기 쉽지 않지만, 4악장이 같은

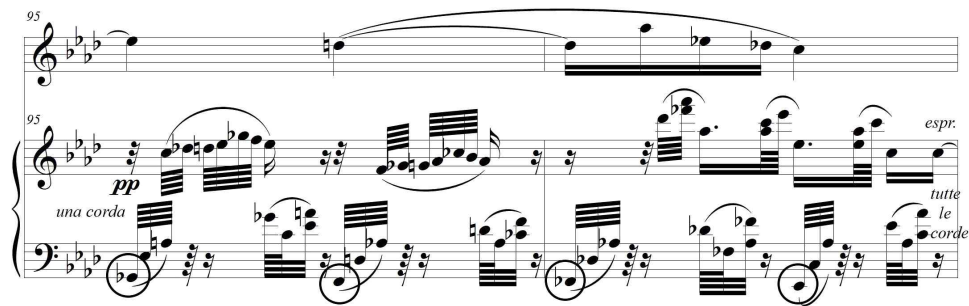
40) 1882년에 작곡된 《세레나데》로 슈트라우스가 작곡가로 알려지게 되었고, 그 이후 빌로에게 권유받아 1884년에 《모음곡》을 작곡했지만, 그의 작품번호는 작곡 연도나 출판순서에 따르지 않는 경우가 많이 있다. 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 150.

41) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 151.

으뜸음조(b^b 단조)로 시작 하였지만 B^b 장조로 끝나는 진행은 고전적 내용과 연계 가능하다.

그의 2중주 편성의 실내악은 《첼로소나타》와 《바이올린 소나타》 그리고 1948년에 작곡한 《바이올린과 피아노를 위한 알레그레토》(E장조, TrV. 295)가 있다. 슈트라우스의 실내악 중에서 ‘소나타’라는 형식의 제목을 가지고 있는 작품은 2중주 음악인 《첼로소나타》와 《바이올린 소나타》가 유일하다. 슈트라우스는 독주 악기 음악, 즉 독주 소나타에서 고전, 낭만시대까지 사랑받았던 독주 악기인 바이올린과 첼로만을 선택했다. 이렇게 그가 오페라 또는 교향시 창작에서 경험한 목관악기에 대한 모습을 수용하지 않고 독주 소나타에서 현악기를 위한 곡을 작곡했다는 것은 고전적인 악기선택의 모습으로 볼 수 있다. 《바이올린 소나타》는 총 3악장 구성으로 조성적 측면에서는 1악장과 3악장은 E^b 장조로 구성되어있고, 2악장은 A^b 장조로 되어 있어 원조와 버금딸림조의 관계(피아노 4중주에서와같이)를 보여주고 있어 상당히 고전적이다. 그러므로 고전적인 소나타 형식과 연결되는 작품의 각 악장을 추가적으로 살펴볼 필요가 있다. 1악장은 소나타악장형식, 2악장은 3부 형식 그리고 3악장은 론도형식이다. 1악장이 소나타악장형식임을 간단하게나마 확인할 수 있는 것은 제시부, 발전부 그리고 재현부로 이루어져 있고, 제시부에서 2개의 주제를 포함하고 있다. 그리고 제시부의 제1주제는 원조로 제시되고 제2주제에서 B^b 장조로 제시되는 고전적인 5도의 진행을 확인할 수 있다. 1악장 재현부에서는 제시부의 2개의 주제가 모두 재현되고 있지만 제2주제는 제시부에서의 제2주제 조성 B^b 장조와는 다르게 A장조로 시작하는 모습을 확인할 수 있다. 《바이올린 소나타》는 2중주의 악기를 위한 작품과 전통적인 3악장의 소나타형식을 따르는 부분은 고전적인 면이 보이지만, 1887년 즉 리터를 만난 후에 작곡된 이 곡에서는 반음계적인 진행과 화려한 아르페지오 당김음의 사용 등으로 아버지의 영향에서 벗어나는

후기낭만주의 어법으로의 전환 또한 보인다. 예를 들어 2악장의 반음계 진행으로 긴장감이 넘치는 선율을 가지고 있으며(악보 1, 참조) 3악장은 소나타악장형식에 가까운 론도형식이고 슈트라우스의 교향시적 면모를 볼 수 있는 악장으로 화려하고 모호한 조성과 반음계 사용으로 (악보 2, 참조) 낭만적인 음악이 보여진다.⁴²⁾



(악보 1) 《바이올린 소나타》 2악장, 마디 5-7, 95-96

42) 민지희, "Richard Strauss의 Sonata for Violin and Piano in E-flat Major, Op.18 의 분석 및 피아노의 역할 연구," (연세대학교 석사학위논문, 2020), 38.

(악보 2) 《바이올린 소나타》 3악장, 마디 13-16, 333-337

그러므로 이 곡은 고전주의 형식을 가지고 있지만, 음악 내적인 작곡기법에서는 후기낭만주의 적인 면이 많이 나타난다.

《피아노 4중주를 위한 2개의 소품》작품 이후 슈트라우스는 리스트와 바그너의 영향을 받으며 교향시와 오페라에 주력했다. 그의 실내악 창작이 1894-1948 사이에는 없다고 설명되지만, 《2개의 하모늄을 위한 결혼 전주곡》(1924), 《다프네 모티브에 의한 바이올린을 위한 에튀드 G 장조》(1945)와 오페라 《카프리치오》(Capriccio, Op. 85)에서 현악 6중주 편성의

작품도 찾을 수 있다. 그리고 그의 나이 84세인 1948년에 1분 40초의 짧은 단일악장으로 구성된 《바이올린과 피아노를 위한 알레그레토》⁴³⁾를 마지막 실내악곡으로 작곡했다.

슈트라우스의 《살로메》와 《엘렉트라》 등의 작품에서 조성 붕괴, 즉 조성의 모호함이 보이는 것과 달리 실내악 작품은 중심조성을 명확하게 제시하며 고전성을 보인다. 그의 실내악은 외형적인 모습, 즉 악기편성 그리고 악장간의 조성과 형식 등에서 상당히 고전적인 내용을 보였다. 그러나 1887년 작곡한 《바이올린 소나타》 이후부터 늘어난 반음계적 운용은 내용적 측면에서 후기낭만주의적 성향을 확인시켜 준다.

43) 이 작품들에 대한 악보를 본 논문을 진행하면서 찾아보았지만, 악보 확인을 할 수 없어 더 추가설명이 불가하다. 다른 문헌에도 이에 대한 설명을 많이 찾아볼 수 없다.

3. 《첼로소나타 F장조》(Op. 6) 분석

슈트라우스의 《첼로소나타》는 1882년에 작곡하여 다음 해인 1883년에 완성되었다. 이 《첼로소나타》는 1883년 12월 8일 뉘른베르크의 한 호텔에서 슈트라우스의 동료이자 뮌헨의 궁정관현악단의 첼로주자인 한스 비한(Hans Wihan, 1885-1920)과 힐데그라트 폰 케니히스탈(Hildegard von Konigsthal)의 피아노에 의해 초연되었다. 악보는 1883년 10월 뮌헨의 요제프 아이플사(Joseph Aibl)에서 출판되었으나, 20세기에 빈의 유니버살 출판사(Universal Edition)로 옮겨지게 되었다.⁴⁴⁾

1) 《첼로소나타 F장조》 개괄

이 곡은 총 3악장으로 구성되었고, 그중 1악장과 3악장은 소나타악장형식 그리고 2악장은 3부분 형식이다. 3악장이 소나타악장형식이라는 것은 그가 작곡한 독주 소나타 중 4년 뒤에 작곡된 《바이올린 소나타》와의 차이점이다.⁴⁵⁾ 이 《첼로소나타》는 1악장과 3악장이 F장조로 구성되어있고 2악장은 d단조로 원조와 나란한조인 관계이다. 원조로 돌아가 곡을 마감하는 악장 구성으로 고전적인 형식을 확인할 수 있다. 전체 형식을 정리하면 아래의 표와 같다.

악장	박자 및 조성	빠르기	형식
1악장	3/4, F장조	Allgro con brio	소나타악장형식
2악장	2/4, d단조	Andante ma non troppo	A-B-A'
3악장	6/8, F장조	Allgro vivo	소나타악장형식

(표2) R. 슈트라우스의 《첼로소나타》 형식

44) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22: R. 슈트라우스』, 158.

45) 1887년에 작곡되어 신독일악파의 영향을 받은 슈트라우스의 바이올린 소나타는 첼로소나타와 같이 3악장 구성이다. 그런데 3악장이 소나타악장형식이 아닌 론도형식이다.

본 논문에서 1악장을 중심으로 분석할 것임으로 분석에서 제외되는 2악장과 3악장의 개괄을 통해 슈트라우스 초기 창작에서 나타나는 고전적인 음악어법을 확인하고자 한다.

빠르게 시작하는 1악장과는 대조적으로 느린 악장인 2악장은 마디 1부터 35까지 A 부분, 마디 36부터 67까지 B 부분 그리고 68부터 98까지 A' 부분으로 나눌 수 있는 3부 형식이다. 2악장은 마디 99부터 120까지 코다를 수반한다. 제시-대조-반복의 고전적인 3부 형식으로 작곡된 2악장의 형식을 정리하면 아래의 표와 같다.

형식	마디	조성
A	1-35	d단조
B	36-67	B ^b 장조
A'	68-98	d단조
코다	99-120	d단조

(표3) 2악장의 형식 구조

2악장에서 피아노는 반주의 역할보다 독주 악기와 동등하게 연주되는데, 두 악기간의 대등한 관계를 짧은 시간 안에서 모방하여 연주되는 것으로 얻어진다.

Andante ma non troppo ♩ = 58.

(악보 3) 2악장, 마디 1-5

2악장에서 나타나는 고전적인 음악 어법은 형식 외에 두 악기간의 짜임새를 통한 음악적 대조성으로도 확인할 수 있다. A 부분의 중심 선율(마디 1-8)을 첼로와 피아노의 오른손 상성부에서 유니즌으로 함께 연주하여 호모포니 구성을 갖는다(악보 3, 참조).

The image shows a musical score for measures 36-42. It consists of three systems of staves. The top system (measures 36-37) shows the cello part with a melodic line and the piano right hand with a complex texture of chords and triplets. The middle system (measures 38-39) continues the piano right hand texture and the cello part. The bottom system (measures 40-42) shows the piano left hand with a rhythmic accompaniment and the cello part. Annotations include '셋잇단음표가 특징' (Characteristic of triplet notes) and '피아노와 첼로가 모방기법으로 대화하듯 주고 받고 있다.' (Piano and cello are conversing like imitative counterpoint). Dynamics include 'ppp' and 'cresc.'.

(악보 4) 2악장, 마디 36-42

표 3을 참고하여 보면 피아노의 반주가 A 부분에서 호모포니적인 짜임새를 연속하지만, B 부분은 화음연타 반주가 나타나고 두 악기가 중심 동기를 서로 모방하여 폴리포니 구성을 갖는다. A 부분에서는 첼로와 피아노가 함께 주제를 연주했다면 B 부분은 16분음표의 셋잇단음형과 모방 기법이 특징으로 나타났는데 마디 36에서 피아노의 왼손에서 오른손으로 그리고 마디

37에서 첼로가 받는 순서로 진행된다. 이후 마디 38에서 마디 41까지 피아노의 오른손에서 왼손 그리고 첼로가 받는 순서로 진행되고 마디 42에서 모방 기법이 사라진다(악보 4, 참조)

슈트라우스는 2악장에서 두 악기간의 음악적 짜임새와 역할의 관계로 3부 형식에서 제시-대조-반복을 형성하였다. 특히 B 부분에서의 대위적 모방관계의 짜임새는 슈트라우스가 아버지의 영향을 받은 고전음악의 수용과 연결할 수 있다.

슈트라우스의 고전성은 《첼로소나타》의 전체 악장 구성 그리고 2악장에서뿐 아니라 3악장 형식을 통해서도 확인된다. 1악장과 같은 소나타악장형식으로 이루어진 3악장의 형식 구조는 아래의 표와 같다.

형식	마디	구분	마디	조성
제시부	1-165	제1주제	1-49	F장조
		제2주제	49-69	F장조
		제3주제	70-115	C장조
		종결구	116-165	C장조
발전부	166-279	제1주제 발전	166-203	f단조→g단조
		제2주제 발전	204-238	g단조 →B장조
		제3주제 발전	239-278	B장조→C장조
재현부	279-427	제1주제 재현	279-321	F장조
		제2주제 재현	321-341	D ^b 장조
		제3주제 재현	342-387	F장조
		종결구	388-407	G ^b 장조
코다	428-440	코다	408-440	F장조

(표4) 3악장의 형식 구조

위의 표에서 확인한 것과 같이 3악장의 제시부는 두 개의 주제로 제시되는 일반적인 소나타악장형식에서 벗어나 세 개의 주제를 가지고 있다. 제1주제와 제3주제가 관계조로 되어있는 모습과 재현부에서 원조로 제3주제가 재현되었다는 모습은 고전적이다. 하지만 제3주제가 등장한다는 것과 재현

부에서 제2주제가 원조가 아닌 3도권 아래의 D^b 장조로 전조되어 진행되는 모습에서 ‘낭만성’을 확인할 수 있다. 그러므로 두 개의 대조되는 주제를 가진 이 곡의 1악장에 비해 낭만성이 조금 더 드러난다.

마디 166부터 시작되는 발전부에서는 캐논 형식이 특징적으로 나타남으로 고전성을 확인할 수 있다. 마디 193 마지막 박에서 첼로에서 시작하는 음형이 피아노의 왼손과 캐논 기법으로 진행하고 있다(악보 5, 참조).

The image shows a musical score for measures 193-197. It consists of two systems. The top system is for the cello, starting at measure 193 with a melodic line in the bass clef. The bottom system is for the piano, also starting at measure 193. It features a 'con forza' marking and a complex texture with chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The piano part includes a 'con forza' marking and a specific melodic line in the left hand.

(악보 5) 3악장, 마디 193-197

마디 203부터 모방의 순서가 바뀌게 되는데 피아노의 왼손부터 시작하여 첼로에서 모방하는 진행이 계속 반복되어 나타난다. 마디 212부터 불안정한 화음의 진행으로 모방 기법이 지속되고 마디 218부터는 b^b 단조에서 나타난다. 이후 마디 224에서는 짧은 형태로 축소되어 캐논 기법으로 진행된다. 제3주제 발전 부분인 마디 252부터 피아노가 먼저 G 장조로 제시하여 캐논 형식이 나타난다(악보 6, 참조).

(악보 6) 3악장, 마디 251-258

3악장은 1악장과 같은 소나타악장형식이지만, 제3주제의 사용으로 낭만성이 조금 더 나타나는 악장이다. 하지만 3악장 발전부와 앞서 확인했던 2악장, 두 악장에서 특징적으로 나타나는 모방 기법을 통해 그의 고전적인 음악 어법을 확인할 수 있었다.

슈트라우스의 《첼로소나타》에 아버지의 영향으로 고전적인 음악 어법이 있었음을 2악장과 3악장 개괄을 통해 확인했다. 이러한 내용을 1악장 분석으로 더욱 자세하게 살펴보고자 한다.

2) 1악장 분석

빠르게 시작하는 1악장의 형식 구조는 아래의 표와 같이 분석할 수 있다. 《첼로소나타》 전체 형식에서 확인된 고전적인 내용을 1악장 전체 구조 분석에서도 확인할 수 있다.

형식	마디	구분	마디	구성
제시부	1-162	제1주제	1-79	F장조 → c단조
		제2주제	80-132	c단조 → C장조
		종결구	132-162	C장조
발전부	163-314	제1주제 발전	163-250	g단조 → a단조
		제2주제 발전	251-274	b ^b 단조
		제1주제 발전 (푸가)	274-314	b ^b 단조 → F장조
재현부	315-463	제1주제	315-393	F장조 → a단조
		제2주제	394-427	a단조
		종결구	428-463	a단조 → F장조
		코다	464-524	F장조

(표5) 1악장의 형식 구조

위의 표에서는 구성이 다른 두 개의 주제가 제시부에 등장하고 재현부에서 제1주제와 제2주제가 모두 재현된 것 그리고 원조로 끝나는 부분을 확인할 수 있다. 제1주제 F장조의 딸림조인 C장조로 제2주제가 제시되지 않고 c 단조를 거쳐서 C장조로 전조되는 것이 형식론에서 설명하는 소나타악장형식의 두 주제간의 조성관계를 벗어나는 것으로 볼 수 있다. 그러나 제시부에서의 두 주제가 5도권의 조성적 대조를 보이는 것은 고전적 내용으로 해석함에 무리가 없다. 19세기 많은 작곡가들은 발전부에서 새로운 주제를 사용하기도 했는데,⁴⁶⁾ 새로운 주제 없이 두 주제만을 가지고 발전시켰다는 것도 고전적인 모습이다. 슈트라우스보다 먼저 활동한 베토벤은 1798년에 작곡한 《피아노소나타 제6번》(F장조, Op. 10 No. 2)에서 푸가를 처음 등장시켰으며⁴⁷⁾ 발전부나 재현부에서도 푸가를 사용했다. 슈트라우스 또한 이

46) 대표적으로 로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856) 의 《4번교향곡》 1악장에서 발전부에 새로운 주제를 사용한 것을 알 수 있다. 김용환. 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 67.

47) 최유리, “푸가 수용 관점으로 본 베토벤 <첼로소나타 제 5번> (Op. 102, No. 2) 분석 연구 -제 3악장 분석을 중심으로-,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2018), 8.

《첼로소나타》 발진부에서 푸가를 사용하고 있다. 푸가를 통한 발진부 구성 그리고 표5를 바탕으로 지금까지 설명한 내용들로 이 곡을 작곡할 당시에 슈트라우스가 받은 아버지의 영향을 확인할 수 있다.

(1) 제시부

마디 1부터 162까지의 제시부는 크게 세 개의 부분으로 나눌 수 있다(표5, 참조). 제시부는 마디 1부터 79까지의 제1주제 제시, 제2주제 제시는 마디 80부터 132 그리고 마디 132부터 162까지 긴 종결구를 갖는다.

제1주제의 세부 분석을 표로 제시하면 아래와 같다.

제시부	마디	구분
제1주제	1-30	A
	31-63	B
	64-79	A'

(표 6) 제시부의 제1주제 세부 분석

제1주제 제시는 음악적 내용과 두 악기와의 관계로 봤을 때, 마디 1부터 30까지를 A 부분, 마디 31부터 63까지를 B 부분 그리고 마디 64부터 79까지를 A' 부분으로 다시 나눌 수 있다. 제1주제의 A 부분은 피아노가 제1주제를 먼저 연주하며 시작하고 마디 30까지 첼로는 보조적인 수단으로 대위적 선율을 연주한다. 피아노가 먼저 제시하는 제1주제의 주요 음악적 내용은 마디 1-7에 집중되어 있다. 마디 7까지의 핵심적인 제1주제는 전조되어 반복되고(마디 8-14), 그 후 일곱 마디로 구성된 핵심적인 제1주제는 네 마디로(마디 15-18), 두 마디로(마디 23-24) 그리고 한 마디(마디 27)로 축소되며 반복된다(악보 7, 참조). 그로 인해 피아노에 의해 마디 1-7에서 제시되는 제 1주제 흐름 속에서 마디 4의 보조음형적인 부점리듬(음형 a)을 강

조하게 된다(악보 7, 참조). 제1주제의 A 부분이 마디 1-7까지를 여러 형태로 변형하면서 구성된 것은 하이든의 테마 모티브 작업(Thematisch-motivische Arbeit)⁴⁸⁾에서 그 시작을 볼 수 있는 주제변형기법인 고전적 내용과 연결할 수 있다. 제1주제를 조성을 바꿔 확보하는 마디 8부터 첼로는 중음주법으로 참가하여 부점리듬(J. ♩) 과 도약진행을 특징으로 하는 대위선율을 연주한다.

Allegro con brio ♩ = 168

(악보 7) 1악장, 마디 1-7, 15-18, 23-24, 27

48) “항상 새로운 테마와 모티브를 도입하지 않고, 처음 주어진 재료(테마와 모티브)를 가공하는 것.” 홍정수, 조선우, 『음악은이』 (서울: 음악춘추사, 2010), 377

피아노가 주도적으로 제1주제를 제시한 A 부분의 뒤를 잇는 B 부분은 A 부분과 음악적 내용의 차이뿐 아니라, 첼로가 먼저 시작하므로 제1주제와의 음색적 대조, 즉 두 악기 간의 관계에서도 변화를 보인다. B 부분에서 첼로가 주인공으로 선율을 제시할 때 피아노는 분산화음으로 반주악기로서의 역할을 맡는다. 제1주제의 A 부분에서 음형 a가 주요 음형으로 자리를 잡았다면, B 부분은 서정적인 선율을 특징으로 한다. 그뿐만 아니라 B 부분이 여리게(*p*)의 셈여림으로 시작하는 것 또한 A 부분의 포르티시모(*f*)와도 대조된다. A 부분과 성격적으로 다르게 첼로 파트에서 연주되는 서정적인 선율의 B 부분은 A부분의 마디 18부터 첼로가 연주한 부점리듬과 도약진행으로 구성된 대위선율에서 파생된 것이다(악보 7과 8, 비교 참조).

The image shows a musical score for Cello and Piano. The top system is the Cello part, starting at measure 32. It features a circled note labeled '음형 b' and a circled interval labeled '반음계 상행'. The bottom system is the Piano part, starting at measure 32. It features a circled chord in measure 38 labeled 'pp' and 'p con espress.'.

(악보 8) 1악장, 마디 32-43

제1주제 A 부분과 대조적인 분위기를 형성하는 첼로의 B 부분 시작 선율은 A 음이 계속 머무르면서 $c^1 - c^{\#1} - d^1$ 의 반음계 상행이 나타난다. B 부분을 처음 시작할 때 도약 하행(음형 b)이 세 번 나타나고 이후에 나오는 서정적인 선율과 결합이 된다. 마디 40에서 피아노의 오른손이 그대로 주제 선율을 받아 두 악기 간의 짜임새 변화를 보인다(악보 8, 참조). 마디 48에서 첼로가 제1주제 B 부분 선율을 받아서 다시 반복되는데, 음이 변화되는 모습을 볼 수 있다(악보 9, 악보 8 비교참조).



(악보 9) 1악장, 마디 48-52

이후 첼로는 다시 음형 b의 모습이 계속 반복되면서 음형 b의 모습이 강조된다(악보 10, 참조). 그러므로 제1주제 A 부분에서는 음형 a가 특징이었다면 B 부분에서는 당김음으로 도약 하행하며 진행되는 음형 b가 특징이다. 첼로의 소리가 좀 더 명확하게 제1주제의 새로운 음악적 내용을 전달할 수 있도록 여리게(*p*)라고 적혀있지만, 첼로는 조금 여리게(*mp*) 정도로 무게를 줘서 연주하여 음형 b를 강조할 필요가 있다.

(악보 10) 1악장, 마디 56-63

마디 64부터 시작하는 A' 부분은 A 부분의 축소 형태로 포르티시모(*ff*)의 셋여림으로 피아노에서 음형 a가 나타나고 첼로는 중음주법으로 마디 1-2를 연상시킨다(악보 11, 참조).

(악보 11) 1악장, 마디 64-65

제1주제 A부분에서 다섯 마디에 걸쳐 제시된 음악적 내용을 A' 부분의 시작에서 두 마디로 축소하여 함축적으로 제시한다. 네 마디 단위(64-67)로 같은 리듬이 두 번 반복 하고 마디 72부터 축소되어 한 마디 단위로 음형 a가 여섯 번 반복된다. (악보 12, 참조)

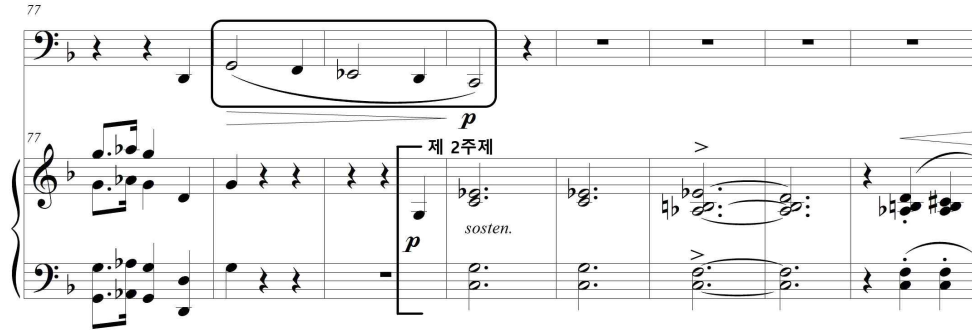
64 *ff* 네 마디 단위로 같은 리듬이 반복

68

72 *음형 a*

(악보 12) 1악장, 마디 64-77

이후 제2주제의 제시 전 두 마디 78-79에서 첼로 파트에서 연주되는 G-F-E^b-D-C 음이 순차적으로 진행되어 제2주제의 c단조 진입을 명확하게 보여준다(악보 13, 참조).



(악보 13) 1악장, 마디 77-84

제2주제 제시는 음악적 내용으로 봤을 때 총 세 부분으로 나눌 수 있으며 이를 표로 제시하면 아래와 같다.

제시부	마디	구분
	80-95	C
제2주제	96-111	D
	112-131	C'

(표 7) 제시부의 제2주제 세부 분석

마디 80부터 95까지를 C 부분, 마디 96부터 111까지를 D 부분 그리고 마디 112부터 131까지를 C' 부분으로 나눌 수 있다. 제2주제 제시를 시작하는 C 부분은 피아노만 등장하고 첼로는 쉼표로 일관한다. 제1주제에서 부점리듬이 강조되었던 것과는 달리 점2분음표의 긴 하나의 화음으로 두 번 반복함으로 인해 코랄풍의 차분한 느낌으로 시작한다(악보 13, 참조). 이후 첼로

선율이 시작되는 D 부분에서 피아노 파트는 피아니시모(*pp*) 셈여림의 반주 형태로 나타난다. C 부분의 코랄풍으로 등장했었던 c단조 코드 화음연주를 당김음 적으로 두 손이 8분음표의 시간차를 가지고 주고받는 모습으로 변화시켰다(악보 14, 참조).

그러나 이 부분을 C' 부분으로 하지 않고 D 부분이라고 구분한 이유는 첼로에서 제시되는 제2주제의 선율적인 내용 때문이다. 분위기가 전환되는 마디 95의 마지막 박부터 마디 111까지 분석하면 다음과 같다. 마디 95-111까지의 핵심적인 음악적 동기는 마디 96-99까지이다. 두 마디 진행 후 마디 98의 선율이 즉각적으로 마디 99에서 반복되므로 첼로가 연주하는 제2주제의 핵심적인 동기는 마디 96-98 세 마디로 볼 수 있다. 이 세 마디는 서로 다른 음형 3개의 결합으로 구성되었다.

The image shows a musical score for measures 96-107. It consists of two systems of staves. The top system shows measures 96-99, and the bottom system shows measures 100-107. The upper staff is for the cello, and the lower staff is for the piano. The cello line features three melodic motifs labeled '음형 x', '음형 y', and '음형 z'. Motif x is a descending eighth-note scale. Motif y is a descending eighth-note scale with a dotted quarter note. Motif z is a descending eighth-note scale with a dotted quarter note. The piano accompaniment consists of chords with a 'cresc.' marking. The score includes annotations such as 'agitato', '반복', and '당김음적으로 변화'.

(악보 14) 1악장, 마디 96-107

마디 96의 순차적 상행음형(음형 x), 마디 97의 2도 하행 후 4도 도약상행하는 음형(음형 y) 그리고 2분음표 음가 뒤 순차하행하는 부점리듬(음형 z)가 제2주제의 핵심 음형이다. 세 마디 동기는 다음 마디에서 (마디 100-102) 순서대로 진행되지 않고 음형 y, 음형 x 그리고 음형 z의 순서로 출현한다 (악보 14, 참조). 이후 음형 y와 z'가 결합 되어 새로운 두 마디의 동기를 형성하여 진행되는데 짧은 음가의 부점이 하행하는 선율이었던 z와 달리 상행 선율로 리듬 변형까지 수반하는 전위형이므로 z'로 볼 수 있다. 네 번 동형 진행으로 나타나면서 C' 부분으로 진입한다. 따라서 D 부분은 3+3+2의 구조를 불규칙한 4+4+2 구성처럼 보이게 바꿔놓은 슈트라우스의 특징이라고 분석할 수 있다.

변형된 음형 y와 z'가 결합되어 네 번 반복될 때 첼로와 피아노에 있는 액센트를 잘 표현하며 긴장감을 조성하고 점점 크레센도를 하며 화려하게 클라이맥스로 달려간다. 이후 마디 112부터(C' 부분)는 앞에서 등장한 제2주제의 시작 선율로 음역과 다이내믹을 변화하여 C장조로 분위기를 반전시킨다.

마디 131까지 유니즌 진행

(악보 15) 1악장, 마디 112-119

특히 이 부분은 지금까지 나오지 않았던 첼로와 피아노의 유니즌이 포르티시모(*f*)의 강한 셈여림으로 나타나며(악보 15, 참조) 제2주제 시작인 마디 80에서 피아노(*p*)의 셈여림으로 여리게 시작하는 것과는 대조를 이룬다. 이때 첼로는 점2분음표의 3박자를 넓은 비브라토와 함께 멜로디 라인의 힘이 빠지지 않도록 주의하며 음의 길이를 충분히 채워서 연주한다.

제1주제와 제2주제 시작(A 부분, C 부분)에서 피아노가 주제를 이끌어 가는 모습 그리고 첼로가 연이어 서정적 선율을 연주하는 짜임새가 유사하다.

마디 132에서 C장조의 완전정격중지로 끝낸 다음 마디부터 바로 새로운 음형의 종결구가 시작된다. 이음줄과 스타카토를 사용한 8분음표의 상행선율이 점2분음표로 향하고 있는 새로운 음형(음형 α)이 등장한다. 보통 종결구에서는 강한 내용이 나타나지만, 이 곡에서는 앞의 강한 셈여림과는 대조되는 피아노(*p*)의 셈여림으로 가벼운 느낌의 음형 α 가 제시된다. 피아노에서 제시된 이 음형을 첼로가 마디 140에서 받아 음형 α 의 리듬이 마디 148까지 피아노와 첼로에서 서로 반복되며 진행된다(악보 16, 참조).

피아노에서 제시된 음형 α 의 선율을
첼로가 받아서 연주

The image shows a musical score for piano and cello. The piano part (left) is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. The cello part (right) is in 3/4 time and features a melodic line in the left hand and accompaniment in the right hand. The piano part is marked 'a tempo' and 'p grazioso'. The cello part is marked 'p grazioso'. An arrow points from the piano part to the cello part, indicating the transfer of the melodic line.

(악보 16) 1악장, 마디 132-133, 140-141

마디 153에서 두 악기가 음형 a와 음형 α의 리듬을 보여주고 마디 155부터 음형 α의 리듬은 사라진다. 이후 마디 156부터 첼로에서 음형 a의 리듬이 반복되고 피아노 오른손 상성부 그리고 왼손 저음부에서 모방하면서 강조되고 마디 161부터 서서히 느려지면서 발전부의 연결을 자연스럽게 준비한다. 마디 161-162에서 첼로는 피아노의 움직임이고 있는 선율을 잘 들어야 하며 리타르단도(ritardando)를 지켜 연주하되 너무 쳐지는 느낌은 들지 않게 연주해야 한다(악보 17, 참조).

The image displays a musical score for measures 153-162, featuring piano and cello parts. The score is annotated with several key elements:

- Measure 153:** The piano part shows two rhythmic patterns: "음형 a 리듬" (Rhythm a) and "음형 α 리듬" (Rhythm α). The cello part also features "음형 α 리듬".
- Measure 155:** The piano part is marked "이후 음형 α 리듬 사라짐" (After this, Rhythm α disappears). The cello part is marked "음형 a 리듬" (Rhythm a).
- Measure 156:** The piano part is marked "pp" (pianissimo). The cello part is marked "pp" and "모방" (imitation).
- Measure 158:** The piano part is marked "molto rit." (molto ritardando). The cello part is marked "molto rit." and "모방".

(악보 17) 1악장, 마디 153-162

(2) 발전부

마디 163부터 g단조로 시작하는 발전부는 전체적으로 피아니시모(pp)의 여린 셈여림으로 발전되는데, 포르티시모(f)와 피아노(p)의 반복되었던 제시부와는 대조되는 모습을 확인할 수 있다. 후반부에서 푸가 기법으로 발전하는 것이 특징이다. 표 5를 참조하면, 발전부가 세 부분으로 구성되었음을 확인할 수 있다. 첫 번째 부분은 제 1주제의 발전으로 마디 163부터 250, 두 번째는 제 2주제의 발전으로 마디 251부터 274, 마지막 세 번째 부분은 음형 a에서 발전된 푸가 부분으로 마디 274 에서 314까지이다.

제1주제 발전에서 크게 두 부분으로 나눌 수 있는데 발전부 도입부분인 마디 163-174 이후 제1주제 음형 α 발전이 중점적으로 나타나는 발전부 첫 번째 부분은 마디 175-224(E 부분 : 마디 175-206/F 부분 : 마디 207-224) 그리고 그 내용에 변화를 주어 반복하는 마디 225-250까지 둘로 나눌 수 있다.

제1주제 발전부 세부분석을 표로 제시하면 아래와 같다.

	마디	구분
	발전부 제1주제 발전	163-174
175-224		E : 175-206
		F : 207-224
225-250		E' : 225-232
		F' : 233-250

(표8) 발전부의 제1주제 발전 세부 분석

발전부 도입 부분은 제시부의 마지막 두 마디(마디 161-162)의 첼로 성부에서의 음형 a의 단편 연주로 시작되었다. 마디 163에서 피아노가 음형 a의

리듬을 제시하고 첼로가 받아서 대화하듯이 반복하면서 발전부 도입이 본격화된다. 마디 171부터 175까지 첼로에서 음형 a의 부점리듬이 네 차례나 반복되면서 긴장감을 고조시키며 마디 175부터는 음형 α 와 같은 리듬으로 종결구의 발전이 진행된다. 이때 피아노는 악보에서 보듯이 오른손 선율의 반음계적인 상행으로 진행하면서 제시부의 종결구 부분을 발전시키는 E 부분으로 b단조로 변환하여 진입한다(악보 18, 참조).

The image shows a musical score for measures 163-175. It consists of two systems of staves. The first system (measures 163-175) features a cello part (top staff) and a piano part (bottom staff). The cello part starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *pp* and *molto rit.* Annotations include *a tempo* above the staff and a box around a specific rhythmic pattern labeled '부점 리듬 반복'. The piano part starts with a rest, then plays a chordal accompaniment with dynamics *sempre pp* and *molto rit.* The second system (measures 169-175) continues the piano part and introduces a new melodic line in the right hand. Annotations include *rit.* and *a tempo*. A vertical line indicates a key signature change to B-flat major, labeled 'b단조 변환' and '제시부의 종결구 발전'. Dynamics *pp* are also present.

(악보 18) 1악장, 마디 163-175

마디 175부터 시작되는 E 부분은 제시부의 종결구 주요리듬인 음형 α 의 선율로 시작된다. 피아노가 먼저 네 마디 동안 전개되고 마디 179부터 첼로는 음형 a의 리듬을 가지고 마디 182까지 한마디씩 점점 상행하여 진행한다

(악보 19, 참조). 이후 마디 183에서 c단조로 변환하여 여덟 마디 동안 음형 α 와 음형 a의 리듬이 다른 조성으로 반복된다. 마디 192-193에서 나타나는 음형 a의 리듬이 마디 194-195에서 옥타브 하행하여 마디 200-203까지 같은 방법으로 나타난다(악보 20, 참조). 즉 이 부분은 종결구의 음형 α 와 제1주제 음형 a의 리듬이 혼합하여 나타나는 부분이다.

(악보 19) 1악장, 마디 179-183

(악보 20) 1악장, 마디 192-195

F 부분 시작인 마디 207에서 첼로는 제2주제의 C 부분의 선율이 점2분음표의 느린 음가로 나타나고 피아노는 209마디에서 제1주제 음형 a의 리듬이

나타난다. 피아노에서 세 마디로(마디 209-211) 진행되는 제1주제의 음형 a의 리듬은 두 마디로(마디 217-218) 그리고 두 박자(마디 221), 한 박자(마디 224)로 축소되어 진행한다(악보 21, 참조). 이 부분은 제1주제의 특징적인 리듬과 제2주제의 선율이 두 악기에서 동시에 연주되는 것이 특징이다. 첼로의 시작 음인 $f^{\#1}$ 은 앞서 설명한 마디 112(C' 부분)와 같은 방법으로 액센트를 강조하며 음의 길이를 충분히 채워서 연주한다.

The image displays a musical score for piano and cello. It consists of four systems of music. The first system (measures 207-211) shows the piano part in treble and bass clefs and the cello part in bass clef. The piano part has a dynamic marking of f and a label 'C 부분 선율'. The cello part has a dynamic marking of f and a label '음형 a'. The second system (measures 217-218) shows the piano part in treble and bass clefs and the cello part in bass clef. The piano part has a dynamic marking of f and a label '음형 a'. The third system (measures 221) shows the piano part in treble and bass clefs and the cello part in bass clef. The piano part has a dynamic marking of f and a label '음형 a'. The fourth system (measures 224) shows the piano part in treble and bass clefs and the cello part in bass clef. The piano part has a dynamic marking of f and a label '음형 a'. The notes in measures 221 and 224 are circled in both the piano and cello parts.

(악보 21) 1악장, 마디 207-211, 217-218, 221, 224

마디 225부터는 발전부를 시작한 E 부분 그리고 F 부분과 비슷하게 마디 250까지 진행된다. 마디 225부터 232까지는(E' 부분) 제시부의 종결구 음형 α 의 리듬이 a단조로 등장한다. 이 부분도 앞에서 설명한 것과 같이 피아노가 제시부의 종결구 음형 α 의 선율을 네 마디 진행한 뒤 첼로가 제1주제

음형 a 리듬으로 상행하여 반복한다. 이후 마디 233에서는(F' 부분) 피아노의 화음이 강하게 나타나고 3마디 동안 첼로는 e^{b1}음으로 강하게 강조되어 F 부분의 선율이 f단조로 조성이 바뀌어 나타난다.

마디 251부터 b^b 단조로 제2주제에 의한 발전부의 제2부분이 시작된다. 제시부의 제2주제를 시작한 C 부분과 비슷하게 진행되는 이 부분은 첼로와 피아노 베이스에서는 F 음을 유지하고 피아노 윗 성부는 F 음과 반음관계인 G^b 음과 Eⁿ으로 진행되어 비화성적으로 들린다. 마디 255부터 두 악기는 대화하듯 주고받으며(악보 22, 참조), 정적인 느낌으로 마무리되고 푸가로 진입한다.

The image shows a musical score for measures 251-259. It consists of two staves: a piano part (top) and a cello part (bottom). The piano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The cello part starts with a bass clef and the same key signature. The score includes several annotations: a circled note in the piano part at measure 251 is labeled '제2부분 발전 시작' (Start of the 2nd part development); a circled note in the piano part at measure 255 is labeled '주고받듯이 대화' (Dialogue as if giving and receiving); and a circled note in the cello part at measure 255 is also labeled '주고받듯이 대화'. There are also some circled notes in the piano part at measures 252 and 253.

(악보 22) 1악장, 마디 251-259

발전부의 제2부분이 마무리되면서 마디 274마디 마지막 박자부터 제시부의 음형 a 리듬을 활용하여 조성을 바꾸어 반복진행하는 푸가형식이 진행된다(악보 23, 참조). 음형 a의 리듬을 못갓춘마디로 시작하여 네 마디 푸가주제를 피아노의 오른손에서 b^b 단조로 먼저 제시한다. 이후 마디 278 마지막 박자에서 5도 위 진정응답(real answer)⁴⁹으로 피아노 오른손 상성부에서 받아주면서 f단조로 전조된다. 마디 283에서 피아노의 왼손이 주제를 연주하고 이후 쉼표로 일관하던 첼로가 마디 286 마지막 박자에서 5도관계로 응

49) “주제의 모든 음이 완전5도 위(또는 완전4도 아래)로 모방되는 응답이다.” 오이돈, 음악 형식과 분석 (과주: 음악세계, 2018), 150.

답 하는 4성푸가의 구성을 뚜렷하게 보인다.

274 *a tempo*

푸가주제

pp *sempre grazioso*

278

응답

283

응답 *marc.*

pp

주제

287

(악보 23) 1악장, 마디 3, 274-289

마디 291부터 각 마디의 첼로 시작 음이 E^b-F-G^b-G[♯]-A^b-B^b-c의 반음계적 진행의 상행선율과 음형 a의 리듬이 결합하여 극도의 긴장감이 나타난다. 동시에 피아노도 음형 a의 리듬이 8분음표의 리듬과 결합하여 반복적으로 나타나는 모습도 확인할 수 있다(악보 24, 참조).

The musical score consists of three systems. The first system (measures 290-295) shows the cello line with a chromatic ascending line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system (measures 296-301) continues the chromatic line and includes 'cresc.' markings in both the cello and piano parts. The third system (measures 302-306) shows the cello line with a chromatic ascending line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

(악보 24) 1악장, 마디 290-306

푸가 진행이 계속되면서 마디 307부터는 음형 a의 리듬과 함께 첼로의 중음 주법으로 화음을 연주하며 곡의 처음 시작 모습이 나타나면서 재현부로의 진입을 준비한다(악보 25, 참조).

The image shows a musical score for measures 307-310. It consists of two staves. The top staff is for the cello, and the bottom staff is for the piano. The cello part starts with a bass clef and a key signature of one flat. It features four chords, each with an accent (>) and a crescendo (cresc.) marking. The piano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part also has a crescendo (cresc.) marking.

(악보 25) 1악장, 마디 307-310

발전부가 끝나는 마디 314까지 두 악기는 화음에서 액센트의 표현과 함께 강조되고 크레센도의 셈여림으로 긴장감이 나타난다. 이때 첼로는 피아노와 동등하게 큰 셈여림으로 연주하고 코드 진행의 반복으로 인한 오른손의 힘이 빠지지 않게 주의한다. 마지막 두 마디에서 F장조로 돌아가기 위한 화성을 준비하며 마디 315에서 재현부 1주제가 시작된다.

(3) 재현부

마디 315부터 시작되는 재현부는 제1주제를 재현한 마디 315부터 393, 제2주제를 재현한 마디 394부터 506 그리고 마디 506부터 524까지의 종결구로 나눌 수 있다. 고전 소나타의 형식과 달리 제1주제와 제2주제가 모두 원조로 재현되지 않는 것을 표5에서 확인할 수 있다. 재현부의 제1주제는 원조로 돌아와 F장조로 재현되지만, 제2주제는 원조로 돌아오지 않고 a단조에서 진행된다. F장조와 a단조에서 보여지는 3도권의 조성관계는 19세기 소나타

에서 자주 볼 수 있는 것으로 제시부에서는 고전적인 5도권의 이동을 보여주었고 재현부에서는 낭만시대의 특징인 3도권 이동의 조성관계를 볼 수 있다. 마디 376까지 제1주제가 변화 없이 재현되고, 마디 377에서 나타나는 조성적인 변화 외에는 다른 변화는 없다.

제2주제의 재현 부분인 마디 394부터는 앞에서 설명한 것과 같이 a단조로 재현된다. 조성적인 변화 외에는 다른 것 없이 그대로 재현되다가 마디 409부터는 제시부와 다른 차이가 나타난다. 쉼표로 일관하던 첼로에서 제시부의 제2주제 음형 x의 등장이 기대되지만, 제2주제의 재현 시작인 마디 394 선율이 a단조로 전조되어 나타나며 피아노에서는 마디 15-16에서 보인 음형 a의 리듬을 연주한다(악보 26, 참조).

The image shows a musical score for two systems. The first system begins at measure 394 with a piano (*p*) dynamic. It features a bass line with a whole note and rests, and a piano accompaniment with chords and a melodic line. A box highlights a melodic phrase in the piano part. The second system begins at measure 409 with a pianissimo (*pp*) dynamic. It shows a bass line with a melodic line and piano accompaniment with chords. A box highlights a melodic phrase in the bass line.

(악보 26) 1악장, 마디 394-397, 409-413

셈여림으로도 다른 형태가 보여지는데 제시부와 발전부에서는 포르티시모 (ff), 포르테(f)의 강한 셈여림으로 나타났다면 이 부분에서는 피아노(p)의 약한 셈여림으로 다이내믹 부분에서는 대조되는 모습이 보인다. 이후 마디 428에서 제시부의 음형 α 리듬이 한 마디 안에 피아노에서 나타나지만, 첼로에서는 제시부의 종결부 부분과 그대로 진행되지 않고 한 박자 단위의 음들이 상행하여 전개된다(악보 16 과 27, 비교 참조).

428 *a tempo*

428 *pp* *a tempo* 제시부의 종결구 부분 재현

433 *a tempo*

(악보 27) 1악장, 마디 428-436

마디 440부터는 첼로가 제1주제의 음형 a 리듬이 상행하며 진행되고 피아노에서는 음형 α 의 리듬이 반복적으로 나타난다. 첼로에서 연주되는 음형 a의 부점리듬이 마디 452까지는 넓지 않은 폭으로 상행하여 움직였다면 마디 453부터는 큰 폭의 아르페지오 형태로 나타난다. 강한 긴장감을 가지고 도

착한 마디 460부터 피아노와 첼로는 짧은 두 박자의 부점리듬으로 서로 엇갈려서 헤미올라로 나타나며 코다로 향하는 느낌이 나타난다(악보 28, 참조).

The image displays a musical score for measures 440-469. It is divided into three systems. The first system (measures 440-444) shows a bass line with circled eighth-note pairs and a piano part with boxed eighth-note pairs. The second system (measures 459-463) features a bass line with circled eighth-note pairs and a piano part with circled chords and a 'coda' marking. The third system (measures 464-469) is marked 'coda' and includes dynamic markings like *ff* and *marcato*, along with a 'coda' sign above the staff.

(악보 28) 1악장, 마디 440-444, 459-469

재현부에서 확대되어 마디 464부터 시작되는 코다는 마디 464부터 505를 첫 번째 부분 그리고 마디 506부터 524의 두 번째 부분으로 나눌 수 있다. 제1주제와 같이 포르티시모(*ff*)의 강한 화성으로 원조인 F장조로 복귀하며 제시부의 제2주제 C' 부분이 두 악기의 유니즌으로 강하게 재현된다. C' 부분의 재현으로 종결구 부분의 내용이 기대되지만, 예상과 달리 마디 482부터 새로운 선율이 등장하고 계속 유니즌으로 진행된다(악보 29, 참조). 마디 494부터 첼로는 점2분음표의 긴 음가로 음들이 상행하여 화성을 확대하며 코다의 두 번째 부분으로의 진입을 준비한다(악보 30, 참조).



(악보 29) 1악장, 마디 480-487



(악보 30) 1악장, 첼로 파트, 마디 494-499

마디 506에서 F장조로 완전정격종지 이후 제1주제의 내용들이 결합하여 진행된다. 피아노에서 나타나는 마디 506-509의 네 마디 동기는 음형 a 리듬의 두 마디와 반음계 상행하는 두 마디로 이루어져 있다. 피아노에서 음형 a의 리듬이 연주될 때 첼로에서는 제1주제 음형 b의 선율이 나타나고 이후 반음계 상행하여 진행되는 두 마디는 두 악기의 유니즌으로 진행된다(악보 31, 참조). 제시부의 제1주제에서는 피아노가 리듬을 이끌고 있었다면 이 부분에서는 첼로 또한 중요한 선율이 나타난다. 즉, 제1주제 음형 a와 음형 b가 동시에 결합 되어 마디 513까지 진행된다.

The image shows a musical score for measures 506-509. The top staff is the cello part, and the bottom staff is the piano part. The tempo is marked 'piu mosso'. Annotations include '음형 b' (Pattern b) pointing to a melodic line in the cello part, and '반음계 상행으로 유니즌 진행' (Stepwise ascending unison progression) pointing to a section where both instruments play the same notes. The piano part features '음형 a' (Pattern a) in the first two measures, which are circled. The piano part consists of chords and moving lines, while the cello part has a more melodic line.

(악보 31) 1악장, 마디 506-509

앞서 설명한 내용을 다시 한번 정리하면 다음과 같다. 1악장 재현부에서 제1주제는 원조로 재현되었고, 제2주제는 a단조로 재현되었다. 그러나 코다의 첫 번째 부분은 제2주제 C' 부분을 원조로 재현했고, 두 번째 부분은 제1주제를 결합하여 원조로 재현했다. 그러므로 코다는 제2주제 재현에서 a단조로 재현된 불안한 내용을 본격적 재현으로 마무리하여 원조로 제1주제, 제2주제가 재현되는 재현부 역할을 한다고 볼 수 있다. 이러한 내용은 베토

벤 피아노 소나타 《템페스트》(Op. 31 No. 2)에서도 확인할 수 있다.

마디 514부터 피아노는 축소된 음형 a의 리듬과 헤미올라가 결합 되어 나타나고 첼로에서는 큰 폭의 음들이 4분음표로 연주된다. 이후 마디 517부터 4분음표의 같은 길이로 첼로와 피아노의 베이스음이 유니즌으로 반음계적인 선을 진행을 이어가고 제시부의 원조인 F장조로 돌아오면서 1악장을 마무리한다(악보 32, 참조).

514

음형 a의 축소된 형태

4분음표 길이로 유니즌 진행

헤미올라

520

8^{va}

(악보 32) 1악장, 마디 514-524

Ⅲ. 결론

1883년에 작곡된 《첼로소나타》는 R. 슈트라우스의 음악적 특징, 즉 바그너 후계자로서의 후기낭만의 음악 어법이 잘 나타나지 않는 작품이다. 본 작품이 슈트라우스의 창작활동에서 아버지의 영향을 받은 초기 작품인 만큼 본 논문에서는 《첼로소나타》의 형식과 고전적 내용을 바탕으로 연구되었고, 결과는 다음과 같다.

작품을 분석하기 위해 선행했던 첫 번째 단계에서 살펴본 생애를 통해 슈트라우스의 초기 작품에서는 아버지의 음악적인 영향이 강하게 나타나는 것을 알 수 있었다. 슈트라우스의 생애와 창작을 살펴보면서 한 작곡가를 연구함에 있어 주변 환경과 사람들의 만남으로 인한 음악적 영향이 작곡가의 창작관 변화와 밀접하다는 부수적인 내용도 확인할 수 있었다. 슈트라우스의 실내악이라는 장르에 대해 살펴본 두 번째 연구 내용을 통해 일차적으로 그가 소수의 실내악 창작을 했음을 확인했다. 그 이유는 19세기 말에 도달할수록 사람들의 관심도가 떨어지고 점점 큰 관현악곡의 모습이 많아진 것을 편성에서 확인할 수 있었다. 이러한 사실은 슈트라우스에게만 해당되지 않고 동시대 작곡가들에게서도 확인될 수 있는 내용으로 공공음악회 활성화와 관계되었을 거라는 사실을 이차적으로 확인해 볼 수 있는 내용이다. 이렇게 실내악 창작을 작곡가의 생애하고만 연결하지 않고 공공음악회의 활성화로 연결해서 살펴본다면 흥미로운 것이므로 후속 연구자들이 관심을 가지면 좋을 것이다.

슈트라우스의 실내악 창작을 생애와 연결하여 살펴본 결과 아버지의 영향을 강하게 받은 작품 초기에 주로 작곡되어 고전적인 모습을 보여주었다. 그러나 리터를 만난 1887년 이후에 작곡된 작품에서는 내용적인 측면에서 후기낭만적인 모습 예를 들어, 《바이올린 소나타》에서 나타나는 반음계적

인 진행을 확인했다.

이에 본 논문에서 연구한 슈트라우스의 《첼로소나타》는 아버지의 영향이 강하게 있었던 초기에 작곡한 실내악 작품으로 고전적인 관점에서 1악장을 집중분석 했다. 이 곡은 ‘빠르게-느리게-빠르게’의 소나타 형식으로 악기의 편성에서도 전통적인 고전성을 확인할 수 있다. 또한, 각 악장간의 F장조-d 단조-F장조인 조성관계로도 한 번 더 확인할 수 있다.

‘제시부-발전부-재현부’로 구성되어있는 1악장과 3악장에서 나타나는 조성적인 모습과 변형된 주제들이 곡 전체에서 발전하는 모습 등 고전적인 모습을 보여주고 있다. 2악장에서 제시-대조-반복의 고전적인 3부형식과 2악장, 3악장에서 특징적으로 나타나는 모방 기법으로 고전성을 확인했다. 그러나 3악장 제시부에서 세 개의 주제를 가지고 있다는 점과 재현부에서 원조가 아닌 3도권 아래로 조성이 진행되는 모습에서 낭만적인 모습도 확인했다.

1악장은 소나타악장형식으로 제시부에서 두 주제가 5도권의 조성적 대조를 보이는 것과 새로운 주제 없이 발전부에서 두 주제를 발전시켰다는 사실을 통해 고전적인 내용을 확인했다. 제1주제의 중심 음형인 부점리듬을 여러 형태로 발전하면서 구성된 것은 하이든의 《현악 4중주》(Op. 33-2)에 근거하여 고전적 내용과 연결도 가능하게 했다. 제1주제와 같이 제2주제의 시작 선율 또한 피아노가 주제를 이끌어가는 모습에서 두 주제의 유사한 짜임새도 확인했다. 발전부에서 특징적으로 나타나는 푸가의 주제는 완벽한 5도관계로 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)를 연상시키며 제시부의 제1주제에서 나온 음형을 결합해서 발전시켰다. 재현부에서는 제시부의 두 개의 주제가 제1주제는 원조로 재현되지만 제2주제는 3도권 이동으로 재현되는 조성관계에서 낭만시대의 특징을 확인했다. 그러나 코다에서 재현되는 제2주제의 불안했던 내용을 원조로 해결하는 모습을 통해 두 주제가 본격적으로 재현되는 재현부의 역할을 한다. 이를 통해 베토벤의 피

아노 소나타 《템페스트》(Op. 31 No. 2)와의 연결도 가능하게 했다.

후기낭만주의를 대표하는 작곡가 슈트라우스의 《첼로소나타》는 아버지의 영향을 많이 받았을 초기에 작곡되어 고전적인 내용이 있음을 확인할 수 있다. 하나의 작곡가를 하나의 예술사조로 묶어서 설명하는 것은 어려운 일이다. 생애나 그 작품이 속해있는 장르에 대해 좀 더 깊이 살펴보면 후기낭만주의 작곡가와 슈트라우스를 동일시했었던 선입견의 모습을 버리고 《첼로소나타》에 담겨있는 고전적인 내용을 중심에 두고 연주할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 김혜정. 『서양음악의 흐름』. 서울: 도솔, 2003.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사 2』. 파주: 음악세계, 2014.
- 신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 오이돈. 『음악형식과 분석』. 파주: 음악세계, 2018.
- 오희숙. 『20세기 음악. 1, 역사.미학』. 서울: 심설당, 2004.
- 이경분. 『망명음악, 나치음악: 20세기 서구음악의 어두운 역사』. 서울: 책세상, 2004.
- 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리22: R. 슈트라우스』. 서울: 음악세계, 2002.
- 차호성, 오희숙. 『실내악 1, 2』. 서울: 심설당, 2003.
- 하종태. 『음악형식의 이해』. 서울: 동서음악출판사, 2014.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』. 서울: 심설당, 2009.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2』. 파주: 나남, 2006.

2. 번역된 단행본

- Grout, Donald J. Palisca, Claude V. Burkholder, Peter. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 『그라우트의 서양음악사 제7판(하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

- Longyear, Rey M. 『19세기 낭만주의 음악』. 김혜선 역. 서울: 다리, 2001.
- Michels, Ulrich. 『음악은이』. 홍정수, 조선우 역. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Salzman, Eric. 『20세기 음악』. 김혜선 역. 서울: 다리, 2001.
- Siepmann, Jeremy. 『실내악과의 만남』. 김병화 역. 서울: 포노, 2013.

3. 논문

- 김미선. “리하르트 슈트라우스.” 『20세기 작곡가 연구. 1』 이석원, 오희숙
책임편집: 110-163. 서울: 음악세계, 2000.
- 오희숙. “음악의 전통과 진보: 신고전주의를 중심으로.” 『민족음악연구소』
(1992): 150-171.
- 차호성. “호른협주곡을 통해 본 R. 슈트라우스의 창작경향 고찰.” 『민족음
악학회』 (2014): 157-182.
- Gilliam, Bryan. “Richard Strauss.” In *The New Grove Dictionary of
Music & Musicians*, Vol. 24, edited by Stanley Sadie, 497-527.
Second Edition. London: Macmillan Publishers, 2001.
- 강예인. “리하르트 슈트라우스 <첼로와 피아노를 위한 소나타 F장조 작품 6
번>의 분석을 통한 음악적 특징 연구” 동아대학교 석사학위논문,
2015.
- 강혜원. “Richard Strauss의 첼로 소나타 작품 6 분석” 경북대학교 석사학위
논문, 2000.
- 권새움. “Richard Strauss의 Cello Sonata in F Major, Op. 6에 관한 분석
및 연구” 이화여자대학교 석사학위논문, 2016.

- 민지희. "Richard Strauss의 Sonata for Violin and Piano in E-flat Major, Op.18 의 분석 및 피아노의 역할 연구", 연세대학교 석사학위 논문, 2020.
- 박성빈. "Richard Strauss의 Cello Sonata in F Major, Op. 6에 대한 연구 및 분석" 이화여자대학교 석사학위논문, 2020.
- 이빛나. "R.Strauss 『Sonata for Cello and Piano in F Major, op. 6』 에 대한 분석연구" 성신여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 최유리. "푸가 수용 관점으로 본 베토벤 <첼로소나타 제5번> (Op. 102, No. 2) 분석 연구 -제 3악장 분석을 중심으로-" 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.

4. 악보

- Strauss, Richard. *Sonata for Violoncello and Piano in F Major Op. 6*. Vienna: Universal Edition, n.d.(ca.1901). plate U.E. 1007.
- Strauss, Richard. *Sonata for Violin and Piano in E^b Major, Op. 18*. Vienna: Universal Edition, n.d.(after 1901). Plate U.E. 1047.

ABSTRACT

A study on R. Strauss's
Sonata for Cello and Piano(Op. 6, F major) on
the Acceptance point 1st movement

KWON DA HEE
Department of Music,
Instrumental Music Major
Graduate School of
Sungshin University

This thesis analyzed and studied the first movement of *Cello Sonata* (in F major, Op. 6) written by R. Strauss (1864-1949) in 1883. Strauss, the leading composer of late German Romanticism, worked as a conductor with great achievements in opera, symphonic poems, and also as a lieder. Prior to the analysis of his work, this study has examined his life, composing style, and the creation of chamber music; it was revealed that there were significantly limited representations of the typical characteristics of late German Romanticism which he actually is the symbol of. It demonstrated that Strauss left fewer chamber music pieces than other genres, most of which were composed in the early days, influenced by his father. Therefore, this paper which aims at

analyzing *Cello Sonata*, including his chamber musics composed, confirms that it was based on classical romantic music rather than late romantic music. This showed that the surrounding environment and people are closely related to the composer's view of music. Prior to the analysis of the 1st movement in the early work, *Cello Sonata*, which was influenced by his father, the 'classicity' was confirmed through the imitation method that appears through in the 2nd movement and the 3rd movement through an overview.

After that, as a result of intensive analysis of the first movement, it was confirmed that the two subjects in the exposition showed the tonal contrast of the circle of fifth. Then, the two subjects were developed without creating a new subject in the development, and it was confirmed the composition of developing the dotted rhythm, which is the central sound form of the first subject, into various forms.

It was also confirmed that the characteristic theme of fugue used in the development was formed by combining the sound patterns from the first subject of the exposition, and it had a response structure of the fifth relationship. Afterwards, the two themes of the exposition are reproduced as original key in the first subject in the recapitulation, but the second subject is reproduced through the movement of the third which reveals typical characteristics of the Romanticism. However, it was also possible to connect with Beethoven by confirming that the content of the second topic reproduced in Coda was resolved with the aid. With such content, the 'classicity' that appears in the first movement of this work was thoroughly verified.

It is expected that the analysis of this work will help the readers grasp the classical elements of Strauss' early works and help them with research analysis.