



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](#)

배 민 수 교수 지도
석사 학위 청구논문

리하르트 슈트라우스 작품의

음악적 특징 연구

- 유사점 및 차용을 중심으로 -

2014

성신여자대학교 음악대학원

반주학과

이 한 별

리하르트 슈트라우스 작품의
음악적 특징 연구
- 유사점 및 차용을 중심으로 -

배 민 수 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 음악대학원

반주학과

이 한 별

인 준 서

이한별의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 5월

심사위원장_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

19세기 독일의 후기 낭만주의 시대를 대표하는 작곡가인 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 독일 오페라에 있어 18세기 대표적인 오페라 작곡가로 손꼽히는 모차르트와 「포스트 바그너」라고 불리울 만큼 바그너의 많은 영향을 받으면서 더욱 다채롭고 응축된 표현을 추구하였다. 또한 그는 전 생애에 걸쳐 가곡을 작곡하며 음조 범위를 확장시키고 점차 웅장한 테마와 대규모 관현악 반주를 사용하였으며 가곡에서 사용된 모티브를 교향시나 오페라와 같은 다른 분야에 다양하게 활용함으로써 장르를 넘나드는 작곡을 하는 대표적 작곡가로 평가되기도 한다.

슈트라우스는 성공적인 오페라를 작곡한 19세기 대표적 가곡 작곡가로 평가되는데 이는 두 장르의 사이의 경계를 모호하게 만들었기 때문이라는 사실에 착안하여 본 논문에서는 이를 토대로 슈트라우스의 음악적 특징을 살펴보았다.

이에 앞서 후기 낭만주의까지의 독일 오페라에 대한 시대적인 변화와 특징, 나아가서 슈트라우스의 오페라가 갖고 있는 음악적인 특징과 각 작품들이 갖고 있는 성격에 대해 분류하고자 하며 슈트라우스가 작곡한 대표적인 장르인 가곡에서의 음악적인 특징 및 작곡기법에서 나타나는 성격에 대해 고찰하고 반주형태에 따른 시기별 분류와 시기적 특징을 나누어보기로 한다.

특히 본 논문에서는 가곡을 기준으로 슈트라우스가 작곡한 오페라나 교향시를 비교하여 두 장르 사이에 공통적 요소를 찾아보고 첫 번째로 가곡과 오페라에 나오는 아리아를 비교하여 비슷한 음악적 특징과 구성을 찾아보며 두 번째로 연가곡과 비슷한 테마가 사용된 오페라나 교향시를 찾아 비교해보고자 한다.

이러한 특징들은 슈트라우스가 진보적인 성향과 고전적인 유연성을 동시에

가진 독보적인 작곡가라는 사실을 확립시켜 주고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 슈트라우스 오페라	3
1. 독일 오페라 발달과정	3
2. 슈트라우스 오페라 특징	7
1) 음악적 특징	7
2) 작품별 특징	11
III. 슈트라우스 가곡	16
1. 음악적 특징	16
2. 작곡기법에 나타나는 특징	20
3. 반주형태에 따른 분류	29
1) 피아노 반주	29
2) 오케스트라 반주로 편곡한 피아노 가곡	34
3) 오케스트라 반주	36

IV. 슈트라우스 가곡과 다른 장르와의 공통적 요소 분류	38
1. 곡의 흐름이 유사한 경우.....	38
1) 가곡 Op.68 No.2 「아모르」와 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타의 아리아 「고귀하신 공주님」	38
2) 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」와 오페라 「장미의 기사」 중 이탈리안 테너의 아리아 「내 마음은 괴로움으로 가득 차」	57
2. 같은 테마가 사용된 경우	
1) 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자가 염소로 갔다네」와 오페라 「장미의 기사」 중 바론 옥스의 아리아	66
2) 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」와 교향시 「죽음과 변용」	77
3) 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」와 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」	87
4) 가곡 Op.66 No.8 & No.12 와 오페라 「카프리치오」	94
 V. 결론	 98

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 슈트라우스 오페라 작품과 특징	3
<표 2> 슈트라우스 피아노로 작곡된 가곡	30
<표 3> 슈트라우스 오케스트라 반주로 편곡된 피아노 가곡	35
<표 4> 슈트라우스 오케스트라 반주로 작곡된 가곡	37
<표 5> 슈트라우스 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 형식과 구조	39
<표 6> 슈트라우스 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 형식과 구조	57
<표 7> 슈트라우스 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」와 오페라 「장미의 기사」중 이탈리아인 테너의 아리아의 유사점	61
<표 8> 슈트라우스 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 갔다네」 의 형식과 구조	67
<표 9> 슈트라우스 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」의 형식과 구조	78
<표 10> 슈트라우스 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」의 형식과 구조	88

악 보 목 차

<악보 1> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 6-7마디	21
<악보 2> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 12-14마디	21
<악보 3> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 50-52마디	22
<악보 4> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 10-12마디	23
<악보 5> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 19-21마디	24
<악보 6> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 14-16마디	24
<악보 7> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 62-66마디	25
<악보 8> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 67-70마디	25
<악보 9> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 15-19마디	26
<악보 10> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 22-24마디	27
<악보 11> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 1-2마디	28
<악보 12> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 2-5마디	28
<악보 13> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 1마디	39
<악보 14> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 3마디	40
<악보 15> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 20-21마디	40
<악보 16> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 62-68마디	42
<악보 17> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 100	46

<악보 18> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 108	46
<악보 19> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 125	47
<악보 20> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 2마디	48
<악보 21> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 4-5마디	48
<악보 22> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 8-9마디	49
<악보 23> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 55-58마디	49
<악보 24> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 110	50
<악보 25> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 128	51
<악보 26> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 14-16마디	52
<악보 27> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 19-20마디	53
<악보 28> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 119	53
<악보 29> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 127	54
<악보 30> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 47-49마디	54
<악보 31> R.Strauss 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 62-68마디	55
<악보 32> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 125	56
<악보 33> R.Strauss 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 체르비네타 아리아 중 장면 127	56
<악보 34> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 15-16마디	58

<악보 35> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 20-29마디	59
<악보 36> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 1-3마디	62
<악보 37> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 테너의 아리아 장면 233	62
<악보 38> R.Strauss 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 4-9마디	63
<악보 39> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 테너의 아리아 장면 235-236	64
<악보 40> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 1	68
<악보 41> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 90	68
<악보 42> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 115	69
<악보 43> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 246	69
<악보 44> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 286	70
<악보 45> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 갔다네」 중 마디 1-5	71
<악보 46> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 236	71
<악보 47> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 갔다네」 중 마디 13-16	72
<악보 48> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 갔다네」 중 마디 70-74	72
<악보 49> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 갔다네」 중 마디 37-43	73
<악보 50> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 246	74
<악보 51> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 갔다네」 중 마디 61-66	74

<악보 52> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 왔다네」 중 마디 100-103.	75
<악보 53> R.Strauss 오페라 「장미의 기사」 중 장면 4	75
<악보 54> R.Strauss 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 왔다네」 중 마디 97-99	76
<악보 55> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 1-4	79
<악보 56> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 45-48	79
<악보 57> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 69-70	79
<악보 58> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 95-99	79
<악보 59> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 71-75	80
<악보 60> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 76-78	80
<악보 61> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 1-5	81
<악보 62> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 17-20	82
<악보 63> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 97-99	82
<악보 64> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 182-186	82
<악보 65> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 76-78	83
<악보 66> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 182-186	83

<악보 67> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 75-78	84
<악보 68> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 69-71	84
<악보 69> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 67-68	85
<악보 70> R.Strauss 오페라 「죽음과 변용」 중 마디 97-98	85
<악보 71> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 71-75	86
<악보 72> R.Strauss 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 1-5	89
<악보 73> R.Strauss 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 6-12	90
<악보 74> R.Strauss 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 263-267	90
<악보 75> R.Strauss 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」 중 마디 29-32	91
<악보 76> R.Strauss 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 5-10	91
<악보 77> R.Strauss 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」 중 마디 24-27	92
<악보 78> R.Strauss 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 1-5	92
<악보 79> R.Strauss 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」 중 마디 21-24	93

<악보 80> R.Strauss 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 263-267	93
<악보 81> R.Strauss 오페라 「카프리치오」 중 장면 258	95
<악보 82> R.Strauss 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」 중 마디 1-9	96
<악보 83> R.Strauss 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」 중 마디 44-49	96
<악보 84> R.Strauss 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」 중 마디 23-29	97

I. 서 론

리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 독일 후기 낭만주의의 중요한 작곡가 중 한사람으로서 가곡과 오페라 그리고 교향시에서 전통을 고수하면서도 새로운 음악 기법을 시도하였다.

슈트라우스는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 가장 큰 영향을 받은 대표적인 작곡가로 손꼽힌다. 그는 바그너의 대표적 작곡기법인 유도동기와 잦은 반음계를 사용하였고 음악적 표현에 있어 화성에 의미를 부여하여 다채롭고 풍부한 화성을 사용하였으며 폭넓은 음역대를 사용하였고 잦은 조성변화를 함으로써 20세기 독일 음악에서 찾아 볼 수 있는 조성의 붕괴에 많은 영향을 끼쳤다.

또한 슈트라우스는 교향시와 오페라에서 시도했던 다양한 작곡 기법들을 가곡에 적용함으로써 다른 작곡가들과는 다른 다양한 음악적 볼거리를 제공하였다. 그는 가사와 분위기를 잘 살리기 위하여 조성에 다양한 의미를 부여하였고 자신이 의도하는 주제나 분위기에 맞게 조성을 사용함으로써 음악의 성격을 더욱 직접적으로 드러내기도 하였다. 또한 가곡의 표현을 더욱 풍요롭게 하기 위하여 반주를 오케스트라로 작곡하여 만들기도 하였고 기존에 피아노 반주로 작곡된 곡을 오케스트라 반주로 편곡하기도 하였으며 피아노 반주에 있어서도 오케스트라와 같은 효과를 내도록 짜임새 있는 반주부를 작곡하였다.

본 논문에서는 각각의 다른 장르들이 서로 비슷한 작곡기법을 가지고 작곡되어 있다는 점에 착안하여 경계가 모호하게 형성되어 있는 곡들을 분류하여 비교해 보고자 한다. 우선 슈트라우스가 활동하던 19세기 독일 후기 낭만주의 시대의 오페라의 특징에 대하여 알아보고, 슈트라우스의 오페라 작품과 가곡에 대하여 살펴보기로 한다. 먼저 가곡을 시기별로 분류하고 다시

반주에 따라, 피아노 반주와 오케스트라 반주 그리고 피아노 반주로 작곡되었다가 오케스트라 반주로 편곡된 곡들로 나누어 비교해 볼 것이다.

본론에서 다루는 곡들은 가곡을 기준으로 분류하고 콜로라투라 소프라노를 위해 작곡된 대표적인 가곡과 오페라 아리아를 비교함으로써 장르는 다르지만 비슷하게 사용된 음악적인 기법을 찾아보고 같은 음역대와 작곡기법이 흡사한 테너의 곡을 비교해 보고자 한다. 또한 연가곡으로 이루어진 가곡 Op.66과 슈트라우스가 작곡한 오페라와 교향시를 비교하고자 한다. 이를 통하여 한 작품 안에서 다양한 음악적 장르가 서로 차용된 것을 살펴보고 또한 이 작품 안에서 나타나는 사회적인 풍자와 차용된 선율을 통한 슈트라우스의 탁월한 작곡능력과 음악적 재치를 찾아보고자 한다.

그리고 논문에서 비교할 오페라 및 관현악 악보는 알아보기 쉽도록 피아노 반주로 편곡된 악보를 활용하도록 한다.

II. 슈트라우스 오페라

1. 독일 오페라 발달 과정

독일 오페라는 자연적이며 정신적인 배경을 강조하였고, 오페라의 소재로 신화를 사용한 점에서 동시대 프랑스나 이탈리아 오페라와 근본적으로 다르며 독일만의 특징이 잘 나타나있다.

독일은 낭만주의가 가장 발달한 나라였다. 그러나 오페라에서는 이탈리아 오페라와 같이 오랜 기간에 걸쳐서 확립된 전통은 없었다.¹⁾ 18세기 말 까지 독일은 주로 징슈필과 같은 음악극을 무대에 올리는 일이 많았고 모차르트 오페라를 이을만한 독일 고유의 오페라는 거의 없었다. 이러한 현상은 독일 작곡가들로 하여금 자신들의 오페라를 만들겠다는 의욕을 강하게 일으켰다.

독일 낭만 오페라의 소재에는 독일만의 특징이 잘 나타나 있다. 즉 ‘오시안’과 같은 고대 켈트족의 전설적 인물, 중세의 역사, 동방 취향의 제재, 초자연적 인물과 사건, 기적, 유령의 세계 등과 같은 동화의 세계에서나 가능한 공상적 소재가 등장한다. 여기에 작은 마을이나 시골 생활 장면 등이 종종 도입된다. 또한 초자연적 사건과 자연 현상은 인간 주인공들의 운명과 긴밀하게 연결되어 있다. 죽을 수 밖에 없는 인물들은 단순히 개인이 아니라 선이든 악이든 초인적인 힘의 대변자이다. 선의 승리는 구원이나 속죄의 형태로, 고통이나 개종 혹은 신의 계시를 통해 죄악과 오류에서 해방된다는 종교적 관념으로 나타난다.²⁾ 이렇게 독일 오페라가 동시대 프랑스나 이탈리

1) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca. A History of Western music, 1988, 세광 출판사 편집부 역, 서울: 세광출판사, p.731쪽

2) 방희원. 19세기 이탈리아와 독일오페라의 나라별 특징을 통한 비교 감상 연구, 2012, 경북대학교 석사 학위 논문, p.14

아 오페라와 근본적으로 다른 점은 육체적으로 자연적이며 정신적인 배경을 강조하는 것이다. 또한 오페라의 장면이 자연의 풍경이나 자연적 요소가 극적 동력으로서 새롭게 등장하는데, 이러한 모든 것을 음악적으로 표현하기 위하여 오케스트라의 비중은 더욱 강화된다.

이 외에도 독일 오페라가 갖는 중요한 특징으로는 비밀스러운 극적 세계를 표현하기 위해 비 관습적인 화성, 반음계를 사용하였고, 관악기를 통한 세계를 강조하였다. 특히 독일 오페라에서 단순한 민요풍의 선율을 사용한 것은 이탈리아 오페라와 구분되는 점으로서 독일의 민족성을 잘 보여주는 것이다.

1700년경에 ‘오페라’라는 뜻으로 널리 쓰이던 독일어 단어는 ‘징슈필(Singspiel)’인데, 이것은 음악을 곁들인 음악이란 뜻이다. 이러한 작품에서는 레시타티브 대신 대화를 사용하는 것이 많았다. 이런 사용은 독일 오페라의 가장 큰 특징으로 구분되기도 한다.

가장 대표적인 독일 오페라의 작곡가는 첫째로 모차르트이다. 그는 그 당시까지만 해도 천대받던 징슈필에서 「마술피리(Die Zauberflöte)」와 같은 최고 수준의 오페라를 작곡하였다. 이 작품이 대표적인 독일 오페라이자 가장 위대한 작품 중 하나로 꼽히는 것은 무엇보다도 지극히 단순하지만 매력이 넘치고 황홀할 정도로 아름다운 음악 때문이라고 할 것이다.³⁾

그리고 독일에서 최초의 낭만주의 오페라 전통을 세운 작곡가는 베버이다. 그의 유명한 오페라 「마탄의 사수(Der Freischütz)」는 이탈리아 오페라에서는 찾아 볼 수 없는 마탄, 악마, 영혼거래, 그리고 구원과 같은 영적이고 비현실적인 문제를 다룬 독일 특유의 민속적인 작품이다. 이렇게 베버가 이룩한 독일 오페라 전통은 바그너에게 계승되어 오페라에 있어 독일의 위상을 크게 격상시켰다.

3) 민은기. 서양음악사 -피타고라스부터 재즈까지-, 2007, 서울: 음악세계, p.390

바그너는 독일오페라의 뛰어난 작곡가이며 19세기 음악역사에서 결정적인 역할을 한 중요한 인물 중 하나이다. 바그너의 중요성을 세 가지로 정리 될 수 있다. 첫째, 그는 낭만주의 오페라를 완성시켰는데, 이것은 베르디가 이탈리아 오페라에 공헌한 바와 비견 될 수 있다. 둘째, 그는 ‘악극’이라는 새로운 형식을 창안했다. 셋째, 그의 후기 작품에서 사용된 화성어법은 고전주의 조성을 해체시키려는 경향을 그 한계에까지 끌고 갔으며, 오늘날까지 계속되는 발전의 출발점이 되었다.⁴⁾

「탄호이저(Tannhäuser)」는 독일 낭만주의 대본의 내용을 그랜드 오페라의 틀에 훌륭하게 적용시킨 것이다. 1850년 초연된 「로엔그린(Lohengrin)」은 독일 낭만 오페라의 마지막 중요한 작품이며, 동시에 바그너의 다음시기의 악극을 예언하는 듯한 변화를 엿볼 수 있는 작품이다. 바그너가 볼 때 음악의 기능은 극적인 표현이라는 목적을 섬기는 것이었고, 그의 중요한 작품들은 극장을 위한 것 들 뿐이었다. 그는 음악과 연극, 무용과 미술이 완전히 통합된 새로운 형태의 ‘종합예술작품’을 구현하려 하였다. 그리고 바그너는 오페라의 중심을 노래에서 관현악으로 옮겼으며, 복잡한 작품에 통일성을 부여하여 관객들에게 설득력 있게 전달하기 위해 ‘라이트모티프(Leitmotiv)’라는 유도동기를 도입하였다. 유도동기를 아무리 잘 이용한다고 하여도 그 자체로서는 음악적 일관성을 이룰 수 없기 때문에 그는 악극의 각 막을 인식 가능한 음악형태인 단락이나 악절로 나누었는데 대부분이 AAB이거나 ABA형식이다.⁵⁾

그는 이렇게 종합예술작품의 이상을 실현시킨 자신의 작품들을 오페라라는 이름 대신 ‘음악극(Musikdrama)’이라 불렀다. 바그너가 갖고 있는 음악극에 대한 개념은 「트리스탄과 이졸데(Tristan und Isolde)」에 잘 나타나 있다.

4) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca. A History of Western music, 1988, 세광 출판사 편집부 역, 서울: 세광출판사, p.735-736

5) 김문자외. 들으며 배우는 서양음악사 2, 2009, 서울: 심설당 p.634

이 극은 리스트 교향시의 반음계적 어법을 알게 되면서 자극받은 것이다. 여기에 나오는 복잡한 화음의 반음계적 교차는 조를 계속적으로 바꾸는 것, 겹쳐지고 압축된 해결, 계류음과 비화성음으로 인해 불분명해진 진행과 함께 새롭고 모호한 조성을 창출하였다. 조성의 고전적 개념에서 새로운 화성 체계를 향한 역사적 첫걸음이라 평가되고 있다.⁶⁾

바그너 이후 그의 '음악극'의 정신을 충실히 계승한 독일 작곡가는 리하르트 슈트라우스이다. 그는 교향시를 통해 독일 음악계에 선풍적인 반향을 일으켰으나, 1905년 「살로메(Salome)」의 대성공으로 오페라 작곡가로서도 명성을 얻었다. 그 뒤 발표한 「엘렉트라(Elektra)」는 반음계적 화성진행이나 극적 완성도, 관현악 효과 등을 고려할 때 바그너의 영향이 뚜렷한 작품이다. 그 후 그는 좀 더 보수적인 성격의 「장미의 기사(Der Rosenkavalier)」를 작곡하였다.

이후 20세기의 독일 오페라는 현대적 음악어법으로 꾸준히 작곡되었다. 쇤베르크는 12음 기법을 사용하여 「모세와 아론(Moses und Aaron)」을 작곡하였으며, 베르크는 표현주의 대표적인 오페라로 손꼽히는 「보체크(Wozzeck)」와 「룰루(Lulu)」를 작곡하였다.⁷⁾

6) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca. A History of Western music, 1988, 세광 출판사 편집부 역, 서울: 세광출판사, p.742

7) 민은기외. Classic A to Z 서양 음악의 이해, 2001, 서울: 음악세계, p.92

2. 슈트라우스 오페라 특징

1) 음악적 특징

리하르트 슈트라우스는 모두 15편의 오페라를 남겼다. 그는 다른 장르에 비해 비교적 늦게 오페라를 작곡했는데 그는 교향시에서 사용되었던 기법들을 오페라에 사용하여 더욱 적극적으로 발전시켰다. 슈트라우스 초기 오페라는 크게 두 가지의 성격으로 나뉠 수 있다. 1900년대 독일 오페라에 많은 영향을 끼친 바그너의 영향이 뚜렷하게 나타나는 작품과 신고전적 실내 오페라풍의 작품으로 구분할 수 있으며, 후기로 갈수록 두 가지 양식이 점차 균형을 이루며 완숙한 형태로 나타난다.⁸⁾

바그너풍으로 대본도 자신이 쓴 첫 작품인 1893년에 작곡된 「군트람(Guntram)」은 성공을 거두지 못하였다. 소재적으로나 음악적으로도 바그너의 전면적인 영향을 벗어날 수 있는 작품이었다. 그러나 슈트라우스가 노년에 이 작품을 '진주곡'이라 언급한데서 보여지듯이 바그너의 영향을 벗어난 일련의 오페라 작품들이 등장하는 것을 알리는 의미있는 출발점이 되었다⁹⁾.

1901년에 작곡된 「불의 결핍(Feuersnot)」 역시 그리 큰 성공을 거두지 못하였다. 이 희극에서는 바그너에서는 찾아보기 어려운 풍자적인 요소, 민속 음악적 요소를 보여주며 바그너를 극복하려는 시도를 하였다.¹⁰⁾

그리고 드디어 그가 오페라에서 성공을 거둔 작품은 1905년에 작곡된 「살로메(Salome)」이다.

이 작품에서는 그가 전에 교향시에서 보여주었던 인물묘사와 성격묘사가

8) 김은아. R. Strauss 오페라<Der Rosenkavalier>의 연주해석을 위한 연구, 2010, 계명대학교 석사 학위 논문, p.7

9) 이정아. R. Strauss의 20세기 초기 오페라 작품 스타일의 변화 연구, 1994, 서울대학교 석사 학위 논문, p.6

10) Stanley Sadie. History of Opera, 1990, New York: W.W.Norton and Company, p.282

적극적으로 활용되었고, 극단적인 반음계적 표현주의와 다조성 등을 사용하여 바그너적 경향을 보여 주었다. 오스카 와일드의 단막극을 독일어 번역에 작곡한 이 곡은 드라마의 섬뜩한 분위기를 다양한 리듬과 화성으로 오케스트라가 찬란하게 표현되도록 함으로써 성경 이야기를 퇴폐적으로 번안한 극을 예술적인 면으로 승화시켰다는 호평을 받았다.¹¹⁾

그러나 1909년에 작곡된 「엘렉트라(Elektra)」는 이전 작품보다 더 극적인 표현을 강화시킴으로 사람들의 반감을 사게 되었고 큰 성공을 거두지 못하자 슈트라우스는 새로운 양식으로서의 전환을 시도하였다.

1910년에 「장미의 기사(Der Rosenkavalier)」를 계기로 완전한 변혁을 이루어 내며 동시대의 음악적 양식을 버리고 고전적 양식으로 방향을 바꾸었다. 슈트라우스의 오페라 창작에 있어서 양식의 전환은 독특한 의미를 지닌다. 당시 독일에서는 아직도 바그너 양식을 고수하며 다른 음악극의 개념이 존재한다는 사실을 인정하지 않고 있었던 데 반해, 슈트라우스는 바그너 양식에 매몰되지 않고 더욱 발전시킴과 동시에 이를 뛰어 넘어, 전통적인 빈 고전과 양식의 가치를 다시금 발견해 내서 전통과 진보를 융합한 새로운 음악영역을 구축한 것이다.¹²⁾ 이 작품을 기점으로 바그너적인 양식을 완전히 버리지는 않으면서, 모차르트적인 양식을 도입하여 고전주의 양식으로서의 전환을 보이기 시작한다.

이 작품은 슈트라우스의 대표적인 작품으로 모든 무대작품들 중 가장 인기 있는 레파토리로 널리 평가받고 있다. 밝은 소재의 대본으로 텍하고, 음악어법 역시 고전주의적 태도로 되돌아가서 새로운 오페라를 작곡하기로 결심하는데 이에 큰 영향을 끼친 작곡가가 바로 모차르트이다. 그에게 모차르트는 항상 하나의 이상이었다. 청중과 단절감이 전혀 없는, 청중을 위한 음악

11) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca. A History of Western music, 1988, 세광 출판사 편집부 역, 서울: 세광출판사, p.757

12) 김은아. R. Strauss 오페라<Der Rosenkavalier>의 연주해석을 위한 연구, 2010, 계명대학교 석사 학위 논문, p.6

이라는 점이 모차르트에게 배워야 할 첫 번째 항목이라 생각했다. 1911년 드레스덴에서 초연된 이 곡은 모차르트를 연상케 하는 우아한 아름다움에 풍부한 음향적 두께, 그리고 슈트라우스 특유의 서정성이 어우러져 큰 성공을 거두었다.¹³⁾

1912년에 작곡된 「낙소스 섬의 아리아드네(Ariadne auf Naxos)」는 반은 오페라 부파, 반은 신화적인 드라마이다. 이 작품에서 슈트라우스는 바로크 오페라의 가치를 발견하였고 이탈리아 오페라 세리아와 프랑스의 서정비극의 차이를 명확하게 구분하지 않았다. 그는 극적인 아리아와 매혹적인 콜로라투라를 부각시키기 위해 독립된 형식을 사용하였으며, 끊임없이 유머러스한 효과를 노렸고 다양한 양식의 요소들을 함께 엮어 희비극적 재치를 표현하였다. 또한 슈트라우스는 다른 작품 못지않게 대본 작가인 호프만스탈의 의도를 이해하고 가시의 분위기를 정확하게 찾아내어 표현하여, 결국 이 작품은 '20세기 마술피리'로 일컬어지고 있다.¹⁴⁾

이후 슈트라우스 자신의 대본으로 결혼 생활의 재미난 에피소드를 담은 부르주아 코메디 「인터메쥬(Intermezzo)」가 등장한다. 이 작품의 특징은 휴식 시간을 메우기 위한 간주곡이 전보다 길게 작곡되어 두 막이 진행되는 과정에서 무려 12개가 넘는 표현적인 관현악 간주곡을 갖고 있다. 그리고 이것과 더불어 관현악의 반주를 배경으로 레시타티보가 거의 모든 대사를 처리하는 기법을 개척하고 있다.

슈트라우스의 마지막 오페라는 「카프리치오(Capriccio)」로써 '음악적 대화'라는 부제를 갖고 길이가 긴 한 막짜리 '이론적 희곡'이다. 그는 이 작품에서, 반주가 따르지 않는 대화에서부터 secco나 accompagnato 서창의 멜로드라마 적 구절법을 포함, 아리아와 중창에 이르기까지 다양한 기교를 사용

13) 김문자 외. 들으며 배우는 서양음악사 2, 2009, 서울: 심설당 p.664

14) 이정야. R. Strauss의 20세기 초기 오페라 작품 스타일의 변화 연구, 1994, 서울대학교 석사 학위 논문, p.10

하였다. 교향시에서 표현하였던 풍자적인 요소는 완전히 성숙된 면모를 보여주었고, 민속음악적 요소의 사용은 기본적으로 장&단음계의 사용을 말하는데 바그너의 반음계주의 이후점점 조성감이 사라져가는 추세였던 당시 음악계 속에서 슈트라우스 음악의 독특한 방향성으로 나타난다.

슈트라우스는 ‘포스트 바그너’ 작곡가로서 출발하여 바그너의 많은 영향을 받으면서 거기에서 더욱 다채로우며 응축한 표현을 추구하여, 마침내 모차르트로 대표되는 18세기와 바로크의 정신과의 융합을 지향하면서 독자적인 길을 걸으며 다른 장르와 융합하는 새로운 시도를 하는 작곡가로 평가되고 있다.¹⁵⁾

15) 음악세계 옮김. 작곡가별 명곡해설 라이브러리 22 R.슈트라우스, 음악지우사 편, 2002, p.166

2) 작품별 특징

슈트라우스의 첫 오페라는 1894년에 초연된 「군트람(Guntram)」이다. 바그너풍으로 대본도 자신이 쓴 이 최초의 오페라는 소재적으로나 음악적으로도 바그너의 전면적인 영향을 엿볼 수 있는 작품이었는데, 상연은 실패로 끝났다.¹⁶⁾

그리고 1900년에 「불의 곁뿔(Feuersnot)」이라는 두 번째 오페라를 작곡하였다. 이 오페라는 단어에 강세를 주는 원칙을 처음으로 시도 하였으며 반음계주의를 극복했다는 평을 받았다. 극중 인물들로는 바그너와 슈트라우스 자신의 모습이 암시적으로 투영되어 있었다. 익살과 언어유희를 가득 넣으면서 풍자적이고 민속음악적 요소를 사용하였지만, 이전 작품과 같이 흥행에는 실패하였다.

또한 슈트라우스가 오페라 작곡가로서의 명성을 확립한 최초의 작품은 1905년에 드레스덴에서 초연된 「살로메(Salome)」이다. 이 오페라는 교향시에서 사용한 음악적인 표현력이 돋보인 오페라로 슈트라우스 오페라 최초로 큰 성공을 거두었다. 극단적인 표현주의기법과 파격적인 소재로 극단에 큰 반향을 일으켰다.

「살로메(Salome)」에 이어지는 작품으로 1906년에 작곡된 「엘렉트라(Elektra)」는 호프만스탈의 대본에 의한 첫 작품이고 이전 작품과 크게 다르지 않는 특징을 보인다. 극도의 표현성에 극한까지 이끈 작품으로 그리스 비극에 의거하여 작곡된 희곡 작품이다. 전위적 표현주의적인 작곡기법을 대담하게 추진하여 무조 가까이까지 가는 대범함을 보였다.

이후 1911년에 초연된 <장미의 기사(Der Rosenkavalier)>는 18세기 빈을 무대로 하는 명랑하고 섬세한 연애 희극에 몰두하여, 음악면에서도 조성적

16) 음악세계 옮김, 작곡가별 명곡해설 라이브러리 22 R.슈트라우스, 음악지우사 편, 2002, p.163

요소가 강한 전통적 성격의 것으로 되돌아갔다. <모차르트로의 회귀>라 불리워지는데 이후 슈트라우스 오페라 창작을 특징짓는 결정적인 요소로 된다. 그리고 이 작품은 「살로메(Salome)」를 능가하는 대 성공을 거둔다.

호프만스탈과의 환상의 콤비속에 이루어지는 다음 작품으로는 「낙소스 섬의 아리아드네(Ariadne auf Naxos)」가 있는데 이 작품은 1912년 초연된 곡으로 서막과 오페라로 이루어지는 새로운 형태이다. 전반에 서막에서는 오페라 상연의 무대 뒤를 그리고 후반에 오페라에서는 극중 오페라의 형태로 비극과 희극을 동시 진행시켜 복잡하게 얽히는, 그래서 관계자만 알고 관객은 모르는 경향이 도입되었다. 이러한 특징은 슈트라우스의 다른 작품에서도 나타나는 큰 특징 중의 하나이다.

「장미의 기사(Der Rosenkavalier)」가 제 2의 ‘피가로의 결혼’의 성격을 가진 작품이라면, 이후 1919년 작곡된 「그림자 없는 여인(Die Frau ohne Schatten)」은 제 2의 ‘마술피리’를 지향한 작품이었다. 동양의 가공의 섬을 무대로 영혼의 세계와 인간세계가 뒤섞이면서 전개되는 이 오페라는 그 소재가 내포하는 윤리적 성격에 따라 슈트라우스의 오페라 창작 중에서 특별한 위치를 차지하는 작품이다.

이 후 1918년에 작곡된 「인터메쵸(Intermezzo)」는 긴 관현악 간주곡을 사용하였고 8개의 짧은 막으로 구성되어 있다. 슈트라우스 자신의 가정 생활에 상당한 풍파를 일게 한 현실 사건을 소재로 하는 이 희극 오페라는 슈트라우스의 자화상 오페라라고도 할 수 있다.

그리고 호프만스탈과의 콤비로 작곡된 맑고 명랑한 신화 오페라 「이집트의 헬레나(Die Ägyptische Helena)」는 1928년 초연되었다. 이 작품은 아리오소를 활용하여 양 막의 균형을 유지시켰고 오페라와 악극의 결합으로 보여지고 있다. 그리고 실제 민요를 모방한 선율을 사용한 19세기 중엽의 빈을 무대로 하는 로맨틱한 희극 오페라 「아라벨라(Arabella)」는 1933년 초연되

었다.

1929년에 호프만스탈이 세상을 떠난 후 새로운 작가 슈테판 츠바이크와 만들어 낸 「말없는 여인(Die Schweigsame Frau)」이란 작품은 후기 오페라의 걸작으로 꼽히고 있다. 이 작품은 츠바이크가 유대인이었기 때문에 당시의 나치정권의 개입을 초래하며 초연된 후 슈트라우스는 독일음악원 총재 사임이라는 결과를 가져왔다. 이탈리아의 오페라 부파 형태를 갖고 있지만 독일적 경향을 유지했다는 평가를 받고 있다.

슈트라우스의 최후의 오페라 작품이 된 것은 「카프리치오(Capriccio)」이다. 1942년 초연된 이 작품은 오페라에서의 말과 음악의 관계라는 영원한 테마가 아주 세련된 분위기와 기법으로 전개된다.

슈트라우스의 각 오페라의 특징은 다음과 같이 표로 살펴 볼 수 있다.

<표-1> 슈트라우스의 오페라 작품¹⁷⁾과 특징

작품 번호 (Op)	제목	대본작가	장르&막	작곡연도	특징
25	Guntram	R.Strauss	전 3막	1892-3	바그너의 영향을 받아 처음 작곡한 오페라 : 긴 악구, 유도동기, 관현악이 돋보임, 낭송조 주제 : 13세기 독일을 배경 '사랑을 통한 구원'
50	Feuersnot	E.von Wolzogen	전 1막	1900-1	풍자적이고 민속음악적인 요소 사용 장&단음계를 사용해 바그너의 양식 탈피하려함 단어에 강세를 두는 원칙을 처음 사용함

17) Michael Tilmouth. Richard Strauss, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed., Stanley Sadie, Vol.18, p.571-572

54	Salome	H.Lahmann	음악극 전 1막	1903-5	파격적인 소재 오페라보다 극(drama)에 치중 교향시에 사용된 서술과 성격묘사를 도입 극단적인 표현주의 기법 사용 새로운 방향을 제시
58	Elektra	H.von Hofmann- sthal	비극 전 1막	1906-8	극도의 표현성으로 이루어진 작품
59	Der Rosen- kavalier	H.von Hofmann- sthal	음악적 희극 전 3막	1909-10	고전적 양식으로 전환:신고전적 실내오페라로 작곡함 모차르트적 기법 도입으로 인해 조성감 회복 비엔나 오페라로 구분됨
60	Ariadne auf Naxos	H.von Hofmann- sthal	전 1막 프롤로그 가 첨가된 오페라	1916	연극과 오페라 두 장르의 혼합을 시도한 최초의 작품 바그너적인 악극개념을 탈피: 철저한 고전적 오페라 양식
65	Die Frau ohne Shatten	H.von Hofmann- sthal	전 3막	1914-17	'20세기 마술피리'로 불림 관현악의 효과적인 사용:대관현악 편성과 챔버 오케스트라를 적절히 혼합
72	Inter- mezzo	R.Strauss	부르주아 코메디 전 2막	1918-23	결혼생활의 재미난 에피소드를 담은 짧은 장면으로 구성 긴 관현악 간주곡 사용 대화식 오페라 부파 형태: 언어의 효과적 전달
75	Die ägypt- tische Helena	H.von Hofmann- sthal	전 2막	1923-7	오페라와 악극의 결합을 이끈 작품 아리오조의 활용:양 막의 균형 유지 , 줄거리 전개에 안정감을 줌

79	Arabella	S.Zweig	서정적 코메디 전 3막	1929-32	실제 민요를 모방한 선율 사용 오페레타에 가까움 칸타빌레 악상들이 곡 전체에 사용됨
80	Die schweig- same Frau	H.von Hofmann- sthal	코믹 오페라 전 1막	1933-4	서정성과 골계미를 동시에 갖춘 작품 이탈리아 오페라 부파 형태를 갖추며 독일적 경향이 강함
81	Friedens- tag	J.Gregor	전 1막	1935-6	독일의 30년 전쟁을 소재로 한 정치,군사적 오페라 칸타타풍 대부분 아리아,중창,합창으로 구성 반음계,비화성음이 주를 이룸
82	Daphne	J.Gregor	목가적 비극 전 1막	1936-7	인간과 자연의 화해를 의도한 작품 단막극의 집약된 구성에 대 관현악 편성을 효과적으로 사용
83	Der Liebe der Danae	J.Gregor	희극적 신화 전 3막	1938-40	주제:사랑을 통한 금전욕의 극복
84	Capriccio	R.Strauss & C.Krauss	회화적 음악극 전 1막	1940-41	<음악적 대화>라는 부제가 달린 긴 오페라 음악과 언어의 밸런스를 효과적으로 표현 (반주없는 대화,아리아,중창,서창 등)

Ⅲ. 슈트라우스 가곡

1. 음악적 특징

18세기 말에 생겨난 예술가곡은 그 시대의 음악적인, 그리고 사회적으로 상업적으로 활발해진 상태에 따라 변화하고 적응하였다. 바그너의 음조범위에 대한 확장은 19세기 후반부의 모든 작곡가에게 영향을 끼쳤고 웅대한 테마와 대규모 관현악을 사용하는 그의 방식은 다른 작곡가들에게는 출발점이 되었다. 볼프와 슈트라우스는 비록 그들이 서로 다른 길을 가면서 다른 이상들을 따르기는 했지만, 모두 바그너의 영향을 받았다.¹⁸⁾

슈트라우스는 150여 곡의 가곡을 작곡하였는데 거의 1900년 이전의 작품들이며 낭송풍의 곡과 수사적인 표현은 바그너의 영향을 받았고, 서정적인 표현을 할 때는 슈만의 곡에 가까운 감이 있으며, 열정적인 감성을 표현 할 때는 볼프와 말러의 곡에 흡사하다고 할 수 있다.

슈트라우스의 초기 작품들에서는 조성음악 양식에서 크게 벗어나지 않으면서 전통적이고 간결한 형식을 취하고 있으며, 균형감과 서정성이 유지되어 같은 시대의 작곡가들보다 화려한 선율적 특징을 지닌다. 후기로 갈수록 바그너의 영향으로 진보적인 경향을 띄며 교향시와 오페라적인 요소까지 적극적으로 도입하는 형태를 보인다.

그의 가곡의 웅대함은 세기말의 특징을 이루었던 음악과 일치하는데, 그는 광범위한 성악부와 콜로라투라에의 잦은 의존, 성악과 반주자에 대한 극적인 기술의 요구 등을 통해서 예술가곡과 오페라 사이의 경계를 흐리게 하였으며, 화성과 음역의 폭이 넓어지고 감정표현의 폭도 더욱 깊어졌다.

18) Lorraine Gorell, 심송학역. The Nineteenth-Century Lied, 1998, 서울: 음악춘추사, p.380

슈트라우스의 곡 중에는 소프라노의 아름다운 음색을 살리기 위하여 비교적 긴 선율선을 사용한 곡이 많다.¹⁹⁾ 이런 요소 때문에 그의 가곡에서 유연하며 서정적인 선율의 흐름과 동시에 이탈리아적인 선율미를 느낄 수 있다. 이런 선율미는 온음계적 선율과 화성에 기본을 두고 있기 때문에 형식의 확대나 조성의 다변화에도 불구하고 균형감과 서정성을 느낄 수 있는 요인을 제공하였다. 이처럼 슈트라우스의 가곡은 단순한 전음계적 선율에 애착을 가진 점이 특징이라 볼 수 있고 화음은 3도 구성화음을 쓰고 있지만 화음을 연속 진행시킴으로써 강한 불협화음을 갖는 특수한 색채를 구상했다. 그렇지만 화성의 전통적인 테두리는 벗어나지 않았다는 것을 알 수 있다.

*슈트라우스 가곡의 반주부분

반주부분에서는 폭넓은 음역과 풍부하고 대담한 화성을 사용하여 성악성부를 지지하고 긴장감을 고조시키도록 도와주었으며, 아르페지오와 페달을 오래 밟는 기법을 자주 사용하여 곡의 화려함을 더해 주었다.²⁰⁾ 또한, 가곡의 개시부에 반주를 중요하게 생각하여 전주 처음 몇 소절에서 그 곡의 핵심이 되는 것을 보여줘야 한다고 생각하여 전주가 없는 가곡을 많이 작곡하기도 하였다. 슈트라우스는 가사 뒤에 있는 분위기를 반주가 표현해줘야 한다고 생각했으며, 반주를 성악부와 동일한 위치에 올리기도 하였다. 그리고 슈트라우스의 가곡의 반주부는 상당히 다양함을 보여준다. 때로는 우아하고 화려함을, 때로는 단순한 선율에 화성을 부여하기도 하고, 오케스트라적인 대담함을 보여주기도 한다.²¹⁾

19) 조유미. 리하르트 슈트라우스 피아노 가곡과 오케스트라 편곡 가곡의 반주부 비교 연구, 2013, 성신여자대학교 석사 학위 논문

20) 김미애, 독일 가곡의 이해, 1998, 서울: 삼호출판사, p.208

21) Sergius Kagen. Music for the Voice, 1960, New York, Toronto:Rinehart&Company, p.354

*슈트라우스의 가곡과 시의 관계

슈트라우스는 마음속으로 악상이 준비된 다음에 시를 선택하여 곡을 쓰는 방법으로 작곡하였다. 시의 선택에 있어서도 특정 시인이거나, 특별한 구분을 두지는 않았다. 다만 감정의 내면에 일어나는 음악적 충동을 표현 할 수 있는 시는 어떠한 것이든 그의 가곡 소재로 선택하였다. 이러한 시의 소재나 주제 선정에서 보여지는 낭만주의적 영향은 슈트라우스 가곡이 서정적인 특징을 띠는 데에 많은 기여를 했다고 보여진다.

시와 멜로디의 관계를 보면 슈트라우스는 언어의 기본적인 리듬을 중요시 여겼기 때문에 시의 음절의 강약을 살리려고 항상 선율이 시의 리듬에 의해 희생될 수 밖에 없도록 작곡했다. 이것은 후기 낭만과 가곡 작곡가들의 공통점이기도 하다. 그 외에 슈트라우스는 격정적인 리듬, 빠른 속도와 유동성으로 그 시대에 충격과 놀라움을 안겨 주기도 하였다.

* 슈트라우스 가곡의 유형

슈트라우스의 가곡은 표현 방법에 따라서 진중한 것, 밝고 명랑한 것, 격정적인 것, 이 세 유형으로 나눌 수 있다.²²⁾

첫째로 진중한 표현방법의 가곡들은 아리오조적(오페라, 오라토리오 중 서술적 성격을 가지는 선율적인 짧은 독창곡과 자유로운 레치타티보와 아리아 중간에 위치하는 곡)으로 서정성을 지닌 성악부와 피아노 반주부의 색채감의 결합에 의한 것으로 가곡 유형 중 중요한 작품은 거의 이 유형에 속한다.

둘째로 밝고 명랑한 것들은 밝고 미묘하게 치장된 시적 이상에 의해서 영

22) Stanley Sadie, History of Opera, 1990, New York: W.W.Norton and Company, p.428

감을 받은 것으로 밝은 색채 속에서 낭만주의가 전형적으로 나타나는 곡들이다.

셋째로 걱정적인 가곡들은 오페라 작곡가로서의 표현방식을 이미 터득한 성숙한 작곡가의 관능적인 모습을 나타내며 자신의 방법을 아주 뚜렷하고 명확하게 표현해 주고 있는 곡들을 말한다.

슈트라우스의 가곡들은 성악가와 청중들에 의해 동일하게 선호되는 현대 공연 프로그램의 중요한 요소이다. 공연의 주인공으로 자주 등장하는 오페라 가수들은 그들의 공연에서 오페라 아리아를 포함하여 여러 장르들을 혼합하였다.²³⁾ 그리고 그의 가곡은 그의 오페라나 교향시에서의 풍부한 경험을 바탕으로 해서 음악 어법적으로 더욱 다양하고 복잡하며, 다른 작곡가에게는 찾아보기 힘든 화려한 색채감을 가지고 있다고 할 수 있다. 그들에게 슈트라우스의 가곡들은 그 두 음악장르의 최상을 대표하는 것이었다. 그는 이 두 장르 사이의 경계를 없애 버렸기 때문에 성공적인 오페라를 작곡한 유일한 19세기 가곡 작곡가로 남게 되었다.

23) Lorraine Gorell, 심송학역. 1998, *The Nineteenth-Century Lied*. 서울: 음악춘추사, p.382

2. 작곡기법에 나타나는 특징

슈트라우스의 가곡은 그의 작곡 생애 전체에 걸쳐 다양하게 작곡되었다. 그는 교향시와 오페라에서 사용했던 작곡기법들을 가곡에서 함축적으로 수용함으로써 곡의 완성도를 넓히고 다양한 음악적 효과를 만들어냈다. 그리고 슈트라우스는 바그너의 음악어법에 가장 큰 영향을 받은 작곡가라 할 수 있다. 라이트모티브(Leitmotiv)의 사용, 조성을 모호하게 만드는 반음계 사용이나 불협화적인 화성진행으로 색다른 화성을 선보였고 잦은 전조나 폭넓은 음의 도약과 다양한 색채감과 풍부한 음향을 더해주는 오케스트라 편성을 통해 그는 자신의 창의적인 음악활동을 여러 장르에서 펼쳤다. 그리고 슈트라우스는 그의 가곡에서 단순한 전음계적 선율에 애착을 가진 점이 특징이다. 화음은 3도 구성화음을 쓰고 있지만 화음을 연속 진행시킴으로써 강한 불협화음을 갖는 특수한 색채를 구상했다. 그렇지만 화성의 전통적인 테두리는 벗어나지 않았다는 것을 알 수 있다. 그의 대표적인 작곡 장르였던 가곡을 통해 작곡기법의 특징을 몇 가지 구분해보도록 하겠다.²⁴⁾ 또한 여기서 사용되는 예시들은 앞으로 본문에서 다룰 곡들을 중심으로 연구한 것임을 미리 밝힌다.

① 온음음계

온음음계란 반음 없이 5개의 온음으로 이루어진 6음 음계를 뜻한다. 슈트라우스는 온음음계 뿐 아니라 선법을 재발견하기도 하였고 각종 병행음정, 그리고 병행화음을 다양하게 사용하였다. 슈트라우스는 온음음계의 사용에 있어서 원형 그대로를 사용하는 것도 나타나지만 온음음계의 3음을 반음 내

24) 김진희. R.Strauss의 <Vier Lieder Op.27>에 대한 분석 연구, 2012, 성신여자대학교 석사 학위 논문, p.30

러서 변형되게 사용하기도 하였다.

<악보 1> 가곡 Op.68 의 No.5 「아모르」의 6-7마디에서 온음음계가 사용된 것을 찾아 볼 수 있는데 여기서는 성악성부와 오른손 윗성부에서 D#이 생략된 형태의 f-g-a-b-c#-d# 의 온음음계가 쓰인 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 1> 가곡 Op.68 No.5 중 마디 6-7

<악보 2> 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 12-14마디 성악성부에서 c-d-e-f#-g#-a#으로 온음음계가 진행 된 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 2> 가곡 Op.68 No.5 마디 12-14

② 조성감을 모호하게 만드는 반음계 사용

슈트라우스의 성악곡 중 전기 가곡은 슈만과 브람스의 영향을 받아 서정적인 분위기의 악상과 간결한 형식을 기초로 하고 균형감, 서정성을 가지고 있는 같은 시대의 말러보다 더 화려하며 더 선율적인 특징을 갖고 있다. 하지만 후기 가곡은 바그너의 영향으로 점차적으로 반음계적인 선율이 성악부에 도입 되었다. 전기에 비해서 더욱 격정적이고 화려하며 낭송법 사용과 함께 반음계적인 선율 사용으로 화성과 음역의 폭이 확대되어 훨씬 다양하고 감정의 표현도 더 깊어졌다.

<악보 3>은 가곡 Op.68 No.5 「아모르」 중 50-52마디로 성악성부가 a-g#-g-f# 으로 반음하행하고 있고 피아노 반주 오른손 선율에서 성악성부의 반음계 진행을 따라 A Major-C# Major-C Major 화음으로 진행하면서 급격한 화음 변화를 이루고 있다. 이러한 반음 진행을 통해 조성을 모호하게 만들고 다채로운 색채감을 주고 있다.

<악보 3> 가곡 Op.68 No.5 마디 50-52

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, with a melisma 'schwin - - - - - de_ Hüt dich,'. The notes a, g#, g, and f# are circled, and a slur connects them. The middle staff is the piano right hand, featuring a triplet pattern. The bottom staff is the piano left hand, showing chords. A box highlights the harmonic progression: A Major, C# Major, and C Major. Dynamics include p, p subito, and p.

<악보 4>는 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중에서 10-12마디 부분으로 피아노 반주의 오른손 윗성부 선율은 b b -b-c, 두 번째 선율은 f#-g-g#-a 로 반음 상행하고 왼손 윗성부의 선율은 e b -d-d b -c-b-b b -a로 반음 하행하면서 B b augmented 화음에서 F major 화음을 향해 변화하는 것을 볼 수 있다.

<악보 4> 가곡 Op.32 No.3 마디 10-12

auf - zu - gehn, den ich von fer - ne nur ge - ahnt, und ei - ne
 B b a u g . Eb - Eb⁷ - e dim⁷ - C - em - F Major

<악보 5>는 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」의 19-21마디로 피아노 오른손 성부 중간에서 e-d#-d-c#-c-b-b b의 순서로 하행하는 반음계 진행을 찾아 볼 수 있다.

<악보 5> 가곡 Op.32 No.3 마디 19-21

In die-sem Blick mein Glück wie gross!

<악보 6>은 가곡 Op.66 「장사꾼의 거울」 중에서 No.8 「상인들이 예술을 위
협하네」의 14-16마디이다. 여기에서는 왼손 Bass 선율에 d-db-c-cb-bb
으로 이루어진 반음 하행진행을 찾아 볼 수 있다.

<악보 6> 가곡 Op.66 No.8 마디 14-16

<악보7>은 가곡 Op.66 「장사꾼의 거울」 중에서 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」의 62-66마디이다. 피아노의 오른손 윗 성부와 왼손에서 반음 상행 진행을 통해 *Bescherung*(예기치 않은 일)라는 단어를 꾸며주고 있으며, <악보 8>의 67-70마디 간주에서 한 번 더 *Bescherung*에서 나타난 진행을 반복하는데 오른손 반음 상행진행과 왼손의 반음 하행진행이 서로 반대 방향으로 진행하며 다음 부분으로 연결하고 있다.

<악보 7> 가곡 Op.66 No.8 마디 62-66

rit. a tempo

da habt ihr die Be - sche - - - - rung

<악보 8> 가곡 Op.66 No.8 마디 67-70

cresc. ff

③ 화음 변이

화음의 변이는 화음이 기능적으로 사용되지 않고 선율에서 유도 되는 형태에서 나타나기도 하고 이명동음의 형태로 나타나기도 하는데 여기서는 둘다에 해당하는 작품을 찾아보기도 한다. 이러한 형태의 화성은 고도의 반음계적인 작품에서 종종 나타나기도 한다.²⁵⁾

<악보9>은 가곡 Op.68 No.5 「아모르」의 악보 중에서 16-17마디이다. 16마디 시작은 G# Major 화음이지만, 세 번째 박 부터 화음변이(이명동음)가 일어나 A b Major 화음으로 바뀐 것을 볼 수 있다. 이처럼 화성이 바뀌며 음악은 더욱 풍부하게 되고 자연스럽게 흐름이 연결되는 것을 볼 수 있다.

<악보 9> 가곡 Op.68 No.5 마디 16-17

The musical score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature changes from G# Major to A b Major between measures 16 and 17. The piano part features triplets in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line has lyrics 'Kind,' and 'Ach, der'.

G# Major chord	A b Major chord
----------------	-----------------

25) 김진희. R.Strauss의 <Vier Lieder Op.27>에 대한 분석 연구, 2012, 성신여자대학교 석사 학위 논문, p.34

<악보 10>는 가곡 Op.66 「장사꾼의 거울」 중 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」의 22-24마디로 반음계 진행과 이명동음($db = c\#$ 및 $fb = e$) 변화를 통해 A b major에서 A major로 급격하게 조성이 확장된 것을 알 수 있다.

<악보 10> 가곡 Op.66 No.8 마디 22-24

-----A b major-----

-----A major-----

④ 병행 진행

병행 진행이란 동일 음정의 화음이 같은 방향으로 진행하는 것을 뜻하며 이 시대의 병행은 성부의 보다 자유로운 진행과 조성 조직에 새로운 개념을 주었는데 화성에서 색채적인 효과를 더 강화시키려는 경향이 강했다.

<악보 11>은 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 중 1-2마디이다. 여기서 성악성부의 노래와 왼손의 맨 윗 성부, 오른손 두 번째 성부 중 일부가 병행 진행을 이루어 음악이 진행되는 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 11> 가곡 Op.32 No.3 마디 1-2

Getragen

Heil je-nem Tag, der dich ge-bo-ren,

p
sf
espressivo
con Pedale

<악보 12>는 가곡 Op.68 No.5 「아모르」의 2-5마디로 여기에서는 성악성부와 오른손의 윗 성부가 병행진행을 이루어 음악이 흘러가는 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 12> 가곡 Op.68 No.5 마디 2-5

saß das Kind A-mor, A-mor und war blind mit den

3. 반주 형태에 따른 분류

슈트라우스는 전 생애에 걸쳐서 많은 수의 가곡을 작곡하였는데 가곡을 작곡하는 방법 또한 피아노 반주로만 구성한 게 아니라, 피아노 반주로 작곡된 가곡을 오케스트라 반주로 편곡하기도 하였고, 오케스트라 반주만을 위하여 따로 작곡하기도 하였는데 다음과 같이 구분하여 살펴 볼 수 있다.

1) 피아노 반주로 작곡된 가곡

먼저 슈트라우스는 피아노 반주로 된 가곡을 가장 많이 작곡하였는데, 그의 가곡반주는 다른 작곡가들의 피아노 반주보다 어렵고 까다롭기로 유명하였다. 그 이유는 초기 작품처럼 화성적 배경만을 요구하는 경우도 있지만 어떤 곡은 관현악적인 접근을 요구하기도 하고 피아니스트적인 기교를 요구하였기 때문이다. 그는 오케스트라의 풍부한 음향과 다양한 음색을 잘 이해하고 있었기 때문에 단색적인 악기, 즉 피아노로 표현하지 못하는 부분을 오케스트라 반주를 통하여 효과적으로 구사하고자 하였다. 이러한 오케스트라 곡에서 느껴지는 색채가 가곡의 피아노 반주부에서도 나타나게 하려고 그는 임시표를 많이 사용하였고 이로써 대담한 화성이 만들어지게 된다. 또한 건반을 폭넓게 오르내리는 아르페지오를 사용하고, 지속적인 페달 사용이 혼합되며 화려한 음악을 만들어 내었다.²⁶⁾ 그가 작곡한 피아노 가곡은 다음과 같다.

26) 김은진. 리하르트 슈트라우스의 작곡시기별 가곡 분석 및 비교, 2010, 경희대학교 석사 학위 논문, p.13

<표 2> 슈트라우스의 피아노 반주로 작곡된 가곡

* 제 1 기

작곡기간	작품번호	곡목	작가
1885	Op.10	Acht Lieder aus letzte Blätter -8개의 가곡(마지막 잎새)	H. von Gilm
1884-1886	Op.15	Fünf Lieder -5개의 가곡	Michellargelo A. F. von Schack
1885-1887	Op.17	Sechs Lieder -6개의 가곡	A. F. von Schack
1885-1888	Op.19	Sechs Lieder aus Lotusblättern -6개의 가곡(연꽃잎)	A. F. von Schack
1887-1888	Op.21	Schlichte Weisen -5개의 가곡(소박한 노래)	F. Dahn
1886-1888	Op.22	Mädchenblumen -4개의 가곡(소녀의 꽃)	F. Dahn
1891	Op.26	Zwei Lieder -2개의 가곡	Lenau

* 제 2 기

작곡기간	작품번호	곡목	작가
1894	Op.27	Vier Lieder -4개의 가곡	K. Henckell H. Hart J. H. Machay
1895	Op.29	Drei Lieder -3개의 가곡	O. J. Bierbaum
1895-1896	Op.31	Vier Lieder -4개의 가곡	C. Busse R. Dehmel
1896	Op.32	Fünf Lieder -5개의 가곡	K. Henckell D. von Liliencron
1896-1897	Op.33	Vier Gesänge -4개의 가곡	J. H. Machay E. von Bodmann Goethe
1897	Op.36	Vier Lieder -4개의 가곡	F. G. Klopstock Wunderhorn F. Rückert
1897	Op.37	Sechs Lieder -6개의 가곡	Liliencron G. Falke Dehmel E. von Bodmann A. Lindner
1898	Op.39	Fünf Lieder -5개의 가곡	R. Dehmel Bierbaum

* 제 3 기

작곡기간	작품번호	곡목	작가
1899	Op.41	Fünf Lieder -5개의 가곡	R. Dehmel J. H. Machay D. von Liliencron C. Morgenstern
1899	Op.43	Drei Lieder -3개의 가곡	Klopstock G. A. Bürger Uhland
1899	Op.44	Zwei grössere Gesänge Lieder -2개의 장편 노래	R. Dehmel F. Rückert
1899-1900	Op.46	Fünf Lieder -5개의 가곡	F. Rückert
1900	Op.47	Fünf Lieder -5개의 가곡	Uhland
1900	Op.48	Fünf Lieder -5개의 가곡	Bierbaum K. Henckell
1901	Op.49	Acht Lieder -8개의 가곡	R. Dehmel P. Remer C. Mundel Elsässische Volkslieder
1902-1906	Op.51	Zwei Gesänge -2개의 가곡	Heine

1903-1906	Op.56	Sechs Lieder -6개의 가곡	Goethe K. Henckell C. F. Meyer Heine
-----------	-------	-------------------------	---

* 제 4 기

작곡기간	작품번호	곡목	작가
1918	Op.66	Krämerspiegel -장사꾼의 거울	A. Kerr
1918	Op.67	Sechs Lieder -6개의 가곡	W. Shakespear T. K. Simrock Goethe
1918	Op.68	Sechs Lieder -6개의 가곡	C. Brentano
1918	Op.69	Fünf kleine Lieder -5개의 작은 가곡	A. von Arnim Heine
1921	Op.71	Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin -프리드리히 뢰를린의 시에 의한 3개의 찬가	Friedrich Hölderlin
1928	Op.77	Gesänge des orientis -동양의 노래	Hafiz
1929 1922	Op.87	Vom Künftigen Alter -다가올 노후에 Erschaffen und Beleben -창조와 생명	F. Rückert Goethe

1929		Und dann nicht mehr -그리고 그런 일은 두 번 다시 없었다.	F. Rückert
1935		Im Sonnenschein -햇빛	Goethe
1933 1942 1935	Op.88	Das Bächlein -작은 개울 Blick vom oberen Belvedere -벨베데러 성위의 전망 Sankt Michael -성 미카엘	J. Weinheber
1949 1948		Vier Letzte Lieder -4개의 마지막 노래	Hesse Eichendorff

2) 오케스트라 반주로 편곡된 피아노 가곡

그는 자신이 예전에 작곡했던 피아노 가곡의 표현을 풍요롭게 하기 위해서 그 가곡을 오케스트라로 편곡하였는데 이렇게 함으로써 더욱 풍부한 악기의 음색과 다이내믹 등 다양한 음악적인 효과를 얻게 되었다. 그는 피아노에서는 표현할 수 없는 여러 가지 색깔의 소리를 찾기 위해 오케스트라 반주를 적극 활용하였다. 또한 더욱 웅장한 반주로 성악 부분을 지지하고 곡의 감정을 고조시키기 위하여 편곡하기도 하였다.²⁷⁾ 그가 편곡한 가곡은 다음과 같다.

27) 이정은, 리하르트 슈트라우스의 Solo와 Orchestra를 위해 작곡된 Vier letzte Lieder에 대한 연구, 2008, 서울대학교 석사 학위 논문, p.11

<표 3> 슈트라우스의 오케스트라 반주로 편곡한 피아노 가곡

작곡기간	편곡기간	작품번호	곡목
1894	1897	Op.27 No.2	Cäcilie -체칠리에
1894	1897	Op.27 No.4	Morgen -아침
1896	1897	Op.32 No.3	Liebeshymnus -사랑의 찬가
1897	1897	Op.36 No.1	Das Rosenband -장미 화관
1897	1897	Op.37 No.3	Meinem Kinde -나의 아이에게
1899	1900	Op.41 No.1	Wiegenlied -자장가
1899	1900	Op.43 No.2	Muttertändelei -엄마의 장난
1903-1906	1906	Op.56 No.6	Die heiligen drei Könige -동방의 세 박사
1900	1918	Op.47 No.2	Des Dichters Abendgang -시인의 저녁 산책
1900	1918	Op.48 No.1	Freundliche Vision -다정한 꿈
1900	1918	Op.48 No.4	Winterweihe -겨울 묵상
1900	1918	Op.48 No.5	Winterliebe -겨울 사랑
1901	1918	Op.49 No.1	Waldseligkeit -숲속의 행복
1898	1933	Op.37 No.4	Mein Auge -나의 눈길
1898	1933	Op.39 No.5	Befreit -자유로움
1903-1906	1933	Op.56 No.5	Frühlingsfeier -봄의 축제
1918	1933	Op.68 No.6	Lied der Frauen -여인의 노래

1933	1935	Op.88 No.1	Das Bächlein -시냇가
1885	1940	Op.10 No.1	Zueignung -헌정
1918	1940	Op.68 No.1	An die Nacht -밤에
1918	1940	Op.68 No.2	Ich wollt ein Sträusslein binden -나는 작은 꽃다발을 만들고 싶었어요
1918	1940	Op.68 NO.3	Säusle, liebe Myrte -산들거리라, 사랑하는 미르테여
1918	1940	Op.68 No.4	Als mir dein Lied erklang -그대의 노래가 나의 마음을 울릴 때
1918	1940	Op.68 No.5	Amor -사랑
1898	1943	Op.37 No.2	Ich liebe dich -당신을 사랑해요
1894	1948	Op.27 No.1	Ruhe, meine Seele! -쉬어라, 내 영혼이여!

3) 오케스트라 반주로 작곡된 가곡

마지막으로 슈트라우스는 베를리오즈의 이론서 <악기편성법>을 새로이 출판할 만큼 오케스트라 편성에 조예가 깊었다.²⁸⁾ 자신의 가곡에 오케스트라 반주를 사용하여 화려하면서 풍부한 색채를 갖게 하였으며 슈트라우스는 오케스트라 반주로 된 가곡을 자연스럽게 발전시킬 수 있었고 오케스트라의 다양한 색채감과 풍부한 음향 효과를 잘 이해하고 있었다. 따라서 한 가지의 음색을 가지고 있는 피아노 반주로 표현하지 못하는 부분을 오케스트라

28) 허영환. 들으며 배우는 서양음악사Ⅱ, 2009, 서울: 심설당, P.661

반주를 통해서 효과적으로 구사하고자 하였다. 처음부터 오케스트라 반주로 작곡한 가곡들을 살펴보면 피아노 반주에서 오케스트라 반주로 편곡한 다른 가곡들과 비교하였을 때 더욱 더 음울의 변화가 조화를 이루고 있으며 빈 공간이 없이 음향이 짙고 풍부한 음색을 갖는 악기로 구성되어있어 더 다양한 음악의 면모를 살펴 볼 수 있다. 그가 작곡한 오케스트라 반주로 작곡된 가곡은 다음과 같다. 29)

<표 4> 슈트라우스의 오케스트라 반주로 작곡된 가곡

작곡기간	작품번호	곡목	작가
1896-1897	Op.33	Vier Gesänge -독창자와 오케스트라를 위한 4개의 노래	J. H. Machay E. von Bodmann Goethe
1899	Op.44	Zwei größere Gesänge -저성과 오케스트라를 위한 2개의 큰 노래	R. Dehmel F. Rückert
1902	Op.51	Zwei Gesänge -베이스와 오케스트라를 위한 2개의 노래	Uhland Heine
1921	Op.71	Drei Hymnen von F. Holderlin -홀데를린에 의한 세 개의 찬가	F. Hölderlin
1948		Vier letzte Lieder -네 개의 마지막 노래	Eichendorff Hesse

29) 조유미. 리하르트 슈트라우스 피아노 가곡과 오케스트라 편곡 가곡의 반주부 비교 연구, 2013, 성신여자대학교 대학원 석사 학위 논문, p.32

IV. 슈트라우스 가곡과 다른 장르와의 공통적 요소 분류

1. 성악 성부와 곡의 흐름이 유사한 경우

1) 가곡 Op.68 No.5 「아모르」와 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 에서 체르비네타의 아리아 중 「고귀하신 공주님」

① 가곡 Op.68 No.2 「아모르」

이 곡은 사랑을 짓궂고 신랄하게 표현하고 있으며 희곡 <아로이스와 이멜테>에 포함된 시이다.³⁰⁾ 슈트라우스 후기 성악 작품에서 볼 수 있는 특징을 가지고 있으며 고난도의 멜리즈마 사용이 빈번하고 고음부에서 스케일이 자주 등장하여 감각적이면서도 콜로라투라의 기교가 요구되는 곡이다.³¹⁾ 가사의 내용은 다음과 같다.

An dem Feuer saß das Kind	불가에 그 아이 앉아 있었네
Amor, Amor	사랑, 사랑의 신이여
Und war blind;	그 아인 눈이 멀었네
Mit dem kleinen Flügel fächelt	작은 날개로 불꽃 속에다
In die Flammen er und lächelt,	부채질하며 그는 미소 짓고 있네
Fächle, lächle, schlaues Kind.	부채질하라, 미소지어라, 교활한 아이여!
Ach, der Flügel brennt dem Kind!	아아, 날개가 아이에게 불 붙게 하네.
Amor, Amor	사랑, 사랑의 신이여,

30) 음악세계 율김, 작곡가별 명곡해설 라이브러리 22 R.슈트라우스, 2002, 음악지우사 편, p.245

31) 황지희, R.Strauss의 가곡 Op.68에 대한 고찰 및 연구, 2013, 성신여자대학교 석사 학위 논문, p.135

Läuft geschwind!
 "O wie mich die Glut durchpeinet!"
 Flügelschlagend laut er weinet;
 In der Hirtin Schoß entrinnt
 Hülfeschreiend das schlaue Kind.

빨리 도망하라!
 오, 열화가 나를 몹시도 괴롭히는구나!
 날개를 치면서 큰 소리로 우네.
 교활한 아이는 도와 달라고 외치면서
 양치는 소녀의 품 속에 숨어 버렸네.

Und die Hirtin hilft dem Kind,
 Amor, Amor
 Bös und blind.
 Hirtin, sieh, dein Herz entbrennet,
 Hast den Schelm du nicht gekennet?
 Sieh, die Flamme wächst geschwinde.
 Hüt dich vor dem schlaun Kind!

그래서 양치는 소녀 그 아이를 돕네.
 사랑, 사랑의 신이여
 간사하고 눈이 먼 아이를
 소녀야, 보아라, 네 가슴은 불타고 있다.
 너는 그 나쁜 소년을 사귀 적이 없지 않느냐?
 보아라 그 불꽃 바람처럼 불어나
 너를 그 교활한 아이로부터 지키리라!

먼저 이곡의 형식과 구조는 다음과 같다.

<표 5> 가곡 Op.68 No.5 형식과 구조

형식	A	B	B	Coda
마디	1-17	18-34	35-59	60-68
조성	G Major	A b Major	G Major	G Major
박자	4분의 3박자			
빠르기	Heiter(유쾌한)			

이 가곡의 가장 큰 특징은 가사에 대한 Tone Painting이 확실하게 드러나고 있다는 것이다. 또한 16분 음표의 셋잇단음표 리듬을 성악부분과 피아노부분, 또는 성부 간에 서로 주고받는 부분이 많으며 주제적 선율이 강하게 드러나지는 않는다.

이 곡 중에서 Tone Painting이 잘 드러나는 부분은 <악보 13>을 기준으로 곡 첫 번째 마디에서 드러나는 'Feuer(불)'을 표현한 셋잇단음표로 된 음형이며, 이 셋잇단음표는 가사에 변함에 따라 조금씩 다르게 변형되어 나타난다.³²⁾ 또한 <악보 14>에서 4번째 마디에 나오는 피아노 선율에서는 <악보 13>에 나타난 'Feuer(불)'을 상징하는 셋잇단음표의 음형이 똑같이 나타나고 있다.

<악보 13> 가곡 Op.68 No.5 마디 1-2

32) 황지희, R.Strauss의 가곡 Op.68에 대한 고찰 및 연구, 2013, 성신여자대학교 석사 학위 논문, p.136

<악보 14> 가곡 Op.68 No.5 마디 3-5

그리고 <악보 15>에서와 같이 20-21마디에서 'Amor'가 붙이 붙어 'läuft geschwind(빨리 달러가는)' 모습을 피아노 양손에서 32분음표 상행 스케일을 사용함으로써 Tone Painting으로 곡이 쓰이고 있음을 다시 한 번 드러내고 있다.

<악보 15> 가곡 Op.68 No.5 마디 20-21

마지막으로 <악보 16>에서는 62마디부터 고음에서 지속되며 순차 하행진행하는 트릴은 가사인 'lächle(웃어라)'를 나타내고 있는 것을 확인 할 수 있다.

<악보16> 가곡 Op.68 No.5 마디 62-68

The image shows two systems of a musical score. The first system contains measures 62-65. The vocal line (treble clef) has a trill on the word 'lächle'. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The second system contains measures 66-68. The vocal line continues with the lyrics 'le, schlaues Kind.' and ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and ends with a double bar line.

② 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중에서 체르비네타 아리아

이 곡은 그리스 신화의 나오는 테세우스와 아리아드네의 이야기이다.

연극과 오페라 두 장르의 혼합을 시도한 최초의 작품으로 이후 서막극을 첨가한 1막 오페라로 수정되었다. 이 오페라에서 체르비네타는 이 오페라의 주인공이자 크레타 섬의 공주인 아리아드네의 기분을 풀어주기 위해 가장 부르기 어려운 콜로라투라의 악절이 포함된 ‘고귀하신 공주님’ 아리아를 부른다. 그녀는 자신의 경험에 비추어 아리아드네를 위로한다. 사람이란 으레 누군가를 사랑하게 되는 것이며, 그 연인이 떠나버리게 되면 또 다른 연인이 그 빈자리를 채우기 마련이라고 충고한다. 이 아리아의 내용은 다음과 같다.

Noch glaub'ich dem einen ganz	아직도 나는 어느 한 사람의 것이라고 믿고 있
Mich gehörend, Noch mein ich mir	는데도,
Selber so sicher zu sein, Da mischt	아직도 나는 나의 사랑을 의심하지 않고 있는
Sich im Herzen leise betörend	데도,
Schon einer nie gekosteten	내 마음속에는 새로운 바람이 불어
Freiheit, Schon einer neuen	이전에 느껴보지 못했던 뻔뻔하고 정처 없는
Verstohlenen Liebe Schweifendes,	사랑의 감정이 스며들어요.
Freches Gefühle sich ein!	

Noch bin ich wahr,	나는 스스로를 정직하다고 말하지만,
Und doch ist es gelogen,	거짓말을 지껄이고,
Ich halte mich treu und bin schon	나 자신을 충실하다고 생각하지만,
Schlecht,	돼먹지 않았어요!

Mit falschen Gewichten wird alles
Gewogen -
Und halb mich wissend und halb
Im Taumel Betrüg ich ihn endlich
Und lieb ihn noch recht! Noch mein
Ich mir selber so sicher zu sein,
Da mischt sich im Herzen
Leise betörend Schon einer
Neuen verstorbenen Liebe...

So war es mit Pagliazzo
Und Mezzetin!
Dann war es Cavicchio,
Dann Burattin,
Dann Pasquariello!
Ach, und zuweilen,
Will es mir scheinen,
Waren es zwei!
Doch niemals Launen,
Immer ein Müssen!
Immer ein neues
Beklommenes Staunen:
Daß ein Herz sogar sich selber
Nicht versteht,
Gar sich selber nicht versteht.

모든 것은 잘못된 저울로 무게를 재고,
반쯤 꿈속에서, 또 반쯤은 제정신인 채로
나는 결국 그이를 배반하고서
아직도 진정 사랑해!

팔리아초와 그랬나 하면,
메체티노와도 그랬어요.
카비키오와도 그랬나 하면,
부라티노와도 그랬고,
파스쿠알리엘로와도 그랬어요.
아, 그리고 때로는
한꺼번에 두 남자가 있던 것으로
기억 되요!
하지만 결코 번덕이나,
바람기가 아니라
어디까지나 운명의 필연이었어요.
언제나 새로운, 목을 조르는 듯한 놀라움...
사람의 정신이 제 자신을,
제 자신의 마음조차 이해할 수 없다니!

Als ein Gott kam jeder gegang
Und sein Schritt schon machte
Mich stumm, Küßte er mir
Stirn und Wangen;
War ich von dem Gott gefangen
Und gewandelt um und um.

한명 한명씩 마치 신이라도 된 듯이,
나에게 다가와서, 말할 틈도 없이,
그는 내 볼과 이마에 키스를 했죠.
난 신의 포로가 되어
동화되었어요.

Als ein Gott kam jeder gegangen,
Jeder wandelte mich um,
Küßte er mir Mund und Wangen,
Hingegeben war ich stumm.

한명 한명씩 마치 신이라도 된 듯이
나에게 다가와서, 나를 데려갔어요.
그가 내 입술과 볼에 키스했죠.
난 말없이 그에게 나를 맡겼어요.

Als ein Gott kam jeder gegangen,
Jeder wandelte mich um,
Küßte er mir Stirn und Wangen,
War ich von dem Gott gefangen
Hingegeben war ich stumm,
Hingegeben ah!

한 명 한 명씩 마치 신이라도 된 듯이
나에게 다가와서, 나를 데려갔어요.
그는 내 볼과 이마에 키스를 했죠.
난 신의 포로가 되어,
말없이 그에게 나를 맡겼어요.
맡겼어요... 아!

Kam der neue Gott gegangen,
Hingegeben war ich
Stumm, stumm...

새로운 신이 가까이 다가오면,
난 말없이 그에게 나를 맡겼어요. 말없이...

이 체르비네타의 아리아는 10여분이 넘게 진행되는 긴 콜로라투라 아리아로 크게 3부분으로 나뉘게 된다. 첫 부분 <악보 17>은 레시타티보 형식으로 보이는 부분으로 8분음표나 16분음표처럼 비교적 짧은 음가에 말이 빠르게 진행되어 이 아리아의 특징이 크게 나타나지는 않는다. 하지만 두 번째

부분인 <악보 18>부터 반주부분과 병진행으로 이루어지는 선율이 이어지면서 멜리즈마 부분과 갑자기 음정의 도약부분 등이 나타나게 된다. 세 번째 부분인 Rondo 부터는 콜로라투라 소프라노만 소화할 수 있는 다양한 음악적 기교가 나타나게 된다.<악보 19>는 긴 트릴과 높은 소프라노 음과 긴 멜리즈마 부분이 복합적으로 나타나는 부분으로 이 곡이 콜로라투라 소프라노 만이 소화할 수 있는 곡이라는 것을 드러내고 있다.

<악보 17> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 100

Zerbinetta

Groß - mäch-ti-ge Prin - zes-sin, wer ver - stünde nicht, daß so er - lauch-ter und er - ha

M.M. ♩ = 84

p

<악보 18> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 108

Allegretto mosso M.M. ♩ = 40

Noch glaub' ich dem ei - nen ganz mich ge - hö - rend, noch

(singend)

p cantando

<악보 19> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 125

125

ge - fan - - - - - gen, hin - ge

pp

18

ge - - - - - ben war ich

③ 두 곡의 공통점

* 광범위한 멜리즈마 사용

가곡에서 멜리즈마는 주로 명사에 많이 사용된다 . <악보 20> <Amor> 제 2마디에 사용된 짧은 멜리즈마는 'Feuer(불)'을 강조하기 위해 사용됨으로써 앞으로 나올 가사에서 묘사될 불, 불꽃, 날개, 교활한 등의 시어에 쓰

이게 된다. 이 16분음표로 이루어진 3연음을 모티브로 <악보 20>에서는 'Feuer(불)'을 강조하였고, <악보 21> 5-6마디에서는 'Flügeln(날개)'라는 단어를 표현하기 위해 3연음을 피아노의 오른손 성부와 번갈아가며 사용하였고, <악보 22> 8-9마디에서는 'Flammen(불꽃)'이라는 표현을 위해서 3연음을 8번 연속적으로 사용함으로써 시구의 불이 타오르는 모습을 피아노 반주와 성악 성부가 함께 표현함으로써 더욱 강렬하게 나타내고 있다.

<악보 20> 가곡 Op.68 No.5 마디 1-2

Heiter

An dem Feu - er - saß das Kind A - mor,

<악보 21> 가곡 Op.68 No.5 마디 4-5

klei - nen Flü - geln fä -

체르비네타 아리아에서는 주로 동사에 긴 멜리즈마가 형성되어 있다.

<악보 24>에서 볼 수 있는 ‘Staunen(놀라다)’라는 동사에 붓점리듬과 4분음표, 8분음표, 16분음표 등 다양한 음표가 멜리즈마로 구성되어 단어를 표현하고 있다. F음에서 높은 A음까지 고르게 음역대가 분포되어 있다.

<악보 24> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 110

<악보 25> 에 나오는 긴 멜리즈마는 특별한 단어 없이 한 남자에게 안기며 황홀함에 젖은 체르비네타 자신을 생각하며 부르는 긴 멜리즈마로 콜로라투라 소프라노만이 소화할 수 있는 높은 d음에서 잦은 트릴을 하고 e음까지 떨어지는 극적인 음역대를 나타내고 있다.

<악보 25> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 128

127
ben ah!

pp *cresc.* *f* *pp* 6

128 *f* *p* *pp* 6

p *pp* *p* *pp* 6

* 콜로라투라 음역대 사용

콜로라투라 소프라노란 소프라노 중에서 가장 화려한 고음을 가장 기술적으로 발성하는 방법으로 경쾌한 움직임과 음색을 지니고 있어야 하며, 빠른 경과구나 트릴 등과 같은 기교적이며 화려한 선율을 말한다. 33)

화려한 노래에 어울리며 이 두 곡은 사랑에 대한 느낌을 고음역대에서 트릴과 함께 표현하였다. 콜로라투라 소프라노의 음역대는 a에서 두 옥타브 높은 c'에서 e'까지 이루어져 있다. 특히 최고음역이 정확해야 하며 일반적인 소프라노 보다 더 넓은 음역대를 갖고 있다.34)

<악보 26>의 가곡 「아모르」에서는 14마디에서 소년이 'lächelt(미소짓는)'의 시구를 표현하기 위해 장난스러운 웃음이 고음의 트릴로 표현되었다.

<악보 26> 가곡 Op.68 No.5 마디 14-16

<악보 27>에서는 19-21마디로 사랑의 신이랑 뜻인 'Amor'의 시구를 강조하기 위해 고음부의 선율로 강조하고 있다.

33) 세광음악출판사 사진편찬위원회. 음악대사전, 1994, 세광음악출판사, p.1461

34) 노병남. 음악은이, 2000, 음악춘추사, p.24

<악보 27> 가곡 Op.68 No.5 마디 19-20

<악보 28>과 같이 체르비네타의 아리아에서는 멜리즈마 형식의 고음부가 반주없이 나오며 트릴을 동반하여 나오는 아주 긴멜리즈마 부분으로 콜로라투라 소프라노만이 소화할 수 있는 음역대에서 노래를 부르며 ‘신의 포로가 되겠어요’라는 이전 노래 선율에 대한 여운을 다음과 같이 표현하고 있다.

<악보 28> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 119

<악보 29>의 체르비네타 아리아에서는 앞 부분의 멜리즈마로 된 콜로라투라와 마찬가지로 마치 신의 포로가 된 듯한 활활경에 빠진 자신의 모습을 감상하듯이 부르는 부분으로 긴 멜리즈마에 긴 트릴까지 더해져 그 느낌을 더해주고 있다.

<악보 29> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 127

* 과도한 트릴 사용

두 곡에서는 콜로라투라 소프라노의 성격을 극대화 시키기 위해 고음에서 트릴을 함께 사용함으로써 단어에 대한 표현을 극대화시키고 표현을 정확하게 묘사하려 노력하고 있다.

<악보 30> 가곡 「아모르」에서는 48마디에 트릴을 첨가하여 ‘Flamme(불꽃)’이란 단어의 묘사를 도와주고 있다.

<악보 30> 가곡 Op.68 No.5 마디 47-49

<악보 31>의 가곡에서는 웃는 모습을 표현하기 위해 과도한 트릴과 긴 음가, 그리고 높은 음역대를 사용함으로써 표현을 극대화 시키고 있다.

<악보 31> 가곡 Op.68 No.5 마디 62-68

The image shows two systems of a musical score. The first system contains measures 62-64. The vocal line (treble clef) has a trill on a long note, with the lyrics 'läch -'. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The second system contains measures 65-68. The vocal line continues with the lyrics 'le - schlau - es Kind.' and includes another trill. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes a section marked '8va'.

<악보 32>의 체르비네타 아리아에서는 신을 부르며 신을 강조하도록 앞에 2분음표의 트릴을 두어 고음역대로 향하는 모습을 볼 수 있다.

<악보 32> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 125

<악보 33> 아리아에서는 체르비네타가 황홀감에 젖어있는 표현을 고음에서 긴 트릴로 묘사함으로써 표현을 더욱 드러내고 있다.

<악보 33> 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중 장면 127

2) 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」 와 오페라 「장미의 기사」 중
이탈리안 테너의 아리아

① 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」

Heil jenem Tag, der dich geboren,	나는 니가 태어난날을 경배하고,
Heil ihm, da ich zuerst dich sah!	너를 처음본 그 날을 경배한다!
In deiner Augen Glanz verloren	잃어버린 너의 빛나는 눈에
Steh' ich, ein sel'ger Traumer, da.	나는 더 없이 행복한 꿈을 꾸다.
Mir scheint der Himmel aufzugehn,	하늘은 나에게 열리며 밝게 빛나고
Den ich von ferne nur geahnt,	나는 멀리서 어렴풋이 느끼네
Und eine Sonne darf ich sehn,	그 빛나는 태양을 내가 보고
Daran die Sehnsucht nur gemahnt.	그것은 나의 그리움을 상기시킨다.
Wie schon mein Bild in diesem Blicke!	너의 사랑스런 시선은 나의 행복이야!
In diesem Blick mein Gluck wie groß!	나는 나의 운명에게 "변하지말고 그대로
Und flehend ruf' ich zum Geschicke:	있어" 라고 소리친다
O weile, weile, wandellos!	

이 곡의 형식과 구조는 다음과 같이 볼 수 있다.

<표 6> 가곡 Op.32 No.3 형식과 구조

형식	A	B	A'	Coda
마디	1-8	9-16	17-24	25-29
조성	D \flat Major	D \flat Major	E Major	D \flat Major

이 곡은 30마디가 되지 않는 짧은 곡이지만 각 부분들이 시의 내용에 따라 달라지는 피아노 반주를 바탕으로 다음과 같이 세부분으로 나눌 수 있다. A 부분과 A' 부분, 그리고 짧은 코다 부분은 왼손과 성악성부가 병행 진행하며 곡이 흐르고 있으며, B부분에서는 8분음표의 화성코드로 반주가 진행되며 곡의 분위기를 고조시키고 있다. <악보 34>에서 보이는 B부분에서 A'부분으로 이어지는 부분은 왼손의 음역대가 넓어지면서 E Major의 dominant 화성으로 연결되어 반음계를 통해 자연스럽게 E Major로 변화함으로써 곡의 긴장감을 상승시키는 효과를 불러일으킨다.

<악보 34> 가곡 Op.32 No.3 마디 15-16

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics "Sehn - sucht nur ge - mahnt." and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics "Wie schön mein Bild in" and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment. The score includes dynamic markings: *pp*, *pp cresc.*, and *mf*. A box highlights the transition from the first system to the second, and another box highlights the transition from the second system to the third. Below the score, a chord chart shows the progression: V^7/E , $V+^7/E$, and I E Major----.

A'부분에서는 21마디부터는 오른손의 윗 선율이 슈트라우스의 특징 중 하나인 이명동음으로 선율을 하강시키며 coda로 향하고 D \flat Major dominant 화성으로 자연스럽게 흐르게 된다.<악보 35>

코다 부분에서는 왼손에서 A부분에 나왔던 주제 멜로디를 다시 한 번 반복하며 짧은 후주를 거쳐 곡이 끝나게 된다.

<악보 35> 가곡 Op.32 No.3 마디 20-29

In die-sem Blick mein Glück wie gross! Und fleh - end ruf ich zum Ge

schik - ke: o wei - le, wei - le

wan - - - del - los!

B=C b

A b=G#

dim. p pp

espress. pp

D b Major : I₄⁶

V7 I

A부분 주제멜로디

② 오페라 「장미의 기사」 중

이탈리안 테너의 아리아 「내 마음은 괴로움으로 가득 차」

이 오페라는 슈트라우스가 47세에 작곡한 것으로 극음악 창작에 하나의 전환기를 이루었다. 「장미의 기사」라는 제목의 뜻은 18세기 오스트리아 궁정의 관습으로서, 약혼 피로연 때에 은으로 장미꽃을 여자에게 바치는데 그 역할을 하는 사람을 일컫는 말이다.

슈트라우스의 음악극 중에서 가장 아름다운 멜로디와 멋과 유머가 넘치는 이 곡은 테너가 푸대접 받는 이색적인 희극으로 가장 유명하다.

Di rigori armato il sento	내 마음은 괴로움으로 가득 차고
Contro amor mi ribellai	난 사랑을 거부하네
Ma fui vinto in un baleno	그러나 금세 사랑스러운 그대의 두 눈을 보면
In mirar dur vaghi rai.	유혹에 빠져버리네.
Ahi! che resiste puoco	아! 슬프도다! 어찌해야 이 작고 차가운
Cor di gelo a stral di fuoco	내 가슴의 사랑의 불의 화살을 이겨 낼 수 있을
	까.
Ma si caro e' l mio tormento	아직도 사랑은 내겐 고뇌일 뿐,
Dolce e si la piaga mia	너무 달콤함은 내게 상처만을 남기고,
Ch'il penare e mio contento	이런 고통은 나의 즐거움,
E' l sanarmi e tirannia	고통을 치유하는 것은 내겐 황포.
Ahi! che resiste puoco	아, 슬프다!
Cor...	어찌해야 가슴이 이겨 낼 수 있을까...

③ 가곡 「사랑의 찬가」와 이탈리아 테너의 아리아의 공통점

아래 표에서도 알 수 있듯이 이 가곡과 아리아는 같은 조성을 갖고 있으며 곡의 길이도 비슷하다. 슈트라우스 곡에서 조성이 갖는 의미를 매우 크다고 볼 수 있다. 그는 특정한 내용에 같은 조성을 사용함으로써 일관성을 잃지 않으려 노력했고 자신이 의도하는 주제나 분위기를 가지고 있는 조를 찾기 위해 노력하였다. 이 두 곡은 비록 장르는 다르지만 사랑에 대한 음악 노래 함으로써 같은 조성을 사용하게 되었고 아리아의 후주 8마디를 제외하면 노래가 차지하는 곡의 비중이 비슷하다고 판단되어 이 두 곡은 다음과 같은 많은 유사점을 갖고 있다고 볼 수 있다.

<표 7> 가곡 Op.32 No.3 과 오페라 「장미의 기사」 중
이탈리아 테너의 아리아의 유사점

	가곡 「사랑의 찬가」	테너의 아리아 「내 마음은 괴로움으로 가득 차」
음역대	High Tenor	High Tenor
조성	D \flat Major	D \flat Major
곡의 길이	29마디	41마디
가사의 구성	1연	1연

*유사한 음역대 사용

두 곡은 처음에 시작하는 음의 배열이 매우 비슷하다. 처음 시작은 높은 f음으로 시작하여 f-g \flat -f-e \flat 순으로 진행하게 된다. 그리고 음표의 길이도 4분음표와 점4분음표가 주로 쓰이며 음렬과 음의 길이의 분포가 매우 비슷

한 것을 알 수 있다. 그리고 두 곡 모두 피아노와의 병진행이 이루어지는 것을 발견 할 수 있다.

<악보 36>에서 볼 수 있듯이 가곡 1-3마디에서는 성악부의 선율과 왼손의 높은 음과 병진행을 이루고 있고 오른손은 연타로 이루어져 환희에 찬 노래의 분위기를 조성하고 있으며 <악보 37>에서 아리아 1-7마디에서는 성악성부와 오른손 윗선율이 병진행을 이루어 거의 모든 성부가 유니즌으로 진행되는 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 36> 가곡 Op.32 No.3 마디 1-3

Getragen

Heil je-nem Tag, der dich ge-bo-ren,

p
sf
espressivo
con Pedale

<악보 37> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 233

Dasselbe Zeitmaß, etwas getragen Metr. ♩ = 68
(l'istesso tempo, un poco sostenuto)

233 **Der Tenor** (mit dem Notenblatt in der Hand)

Di-ri-go-ri-ar-ma-to il se-no con-tro a-mor mi-ri-be-l-lai,

pp espr.

*반주부와의 유사한 관계

두 곡은 후반부로 진행될수록 성악가의 고음부가 나타날 때 Bass line의 음역대가 낮아지는 것을 찾아 볼 수 있는데 이렇게 사용함으로써 음향적으로 풍부해지는 효과를 얻을 수 있다. <악보 38> 가곡에서 살펴보면 곡이 진행될수록 피아노 반주의 왼손의 4분음표 음역대가 마디를 지날수록 더 낮게 진행되는 것을 발견 할 수 있고 <악보 39>에서 아리아를 살펴보면 반주성부에서 왼손이 진행될수록 낮은 음역대로 확장되는 것을 발견 할 수 있다.

<악보 38> 가곡 Op.32 No.3 마디 4-9

erst dich sah! In dei-ner Au-gen Glanz ver - lo - ren, steh ich, ein
 sel' - ger Träu - mer, da.

pp

<악보 39> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 235-236

235

Ma fui _____ vin - to in un - ba - le - no ahi! _____

p *cresc.* *f*

_____ in mi - rar du - e va - ghi rai.

dim.

2. 같은 테마가 사용된 경우

슈트라우스의 작품 중에서는 가곡의 시를 효과적으로 표현하기 위하여 다른 장르의 작품에서 음악적 부분이 인용된 것을 찾아 볼 수 있는데 이 본문에서는 가곡 Op.66 「장사꾼의 거울」을 중심으로 오페라와 교향시 사이의 공통적 테마를 찾아보도록 한다. 이 곡은 12곡으로 이루어진 하나의 연가곡이다. 이 곡은 각 곡마다 독립된 완성작품의 의미를 갖고 있지만 전체적으로 일관적인 하나의 작품처럼 보이는 모습을 갖고 있다. 이 작품에 쓰인 시는 알프레드 케르에 의해 지어진 시로 음악가들이 출판업자와 출판사들로부터 부당한 대우를 받는 상황을 신랄하게 비판하며 씌여졌다. 그리고 이 작품은 사회의 상황을 대변하는 작품이기도 하다. 음악사적으로 중요한 이 시대에 독일의 출판 산업은 철저히 출판업자들의 상업적인 이윤을 추구하는 데에만 초점이 맞춰져 있었기 때문에 작품의 출판과 관련된 저작권법을 작곡가들의 권리를 보장해 주지 않았으며 이를 둘러싸고 작곡가들과 출판업자들 사이에서는 마찰이 끊이지 않았다. 이러한 상황에서 슈트라우스는 작곡가들의 권리를 개선하기 위해 가장 앞장섰으며, 바로 이 작품 속에서 슈트라우스는 시대의 상황을 적나라하게 묘사하고자 알프레드 케르의 시를 채택하여 다양한 장르의 음악적 주제를 차용하여 작곡하여 시에 나오는 어감을 적나라하게 묘사하였다.³⁵⁾

본 논문에서는 12개의 가곡 중에서 슈트라우스의 교향시나 오페라를 비교하여 비슷한 테마로 이루어진 부분을 발췌하여 찾아보고자 한다.

35) 정영인. 리하르트 슈트라우스의 <장사꾼의 거울>에 관한 연구, 2011, 이화여자대학교 석사 학위 논문, p.16

1) 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 왔다네」 와 오페라 「장미의 기사」 중 바론 옥스의 아리아

① 가곡 Op.66 No.2 「어느 날 전달자로 염소가 왔다네」

이 가곡에서는 ‘보테&보크’라는 출판사를 풍자하고 있다. 이 출판사의 사장 보크는 슈트라우스에게 소송을 건 선동자였으므로 그는 슈트라우스의 조롱 대상이었다. 이 곡은 자신감에 차 있고 명량한 특성을 드러내지만 선율과 화음을 통해 가사의 풍자적인 분위기를 덧붙인다. 표면적으로는 엉뚱함이 느껴지도록 착각하게 만들면서도 이야기의 예리한 교훈을 나타내고 있다.³⁶⁾

Einst kam der Bock als Bote	어느 날 그 염소는 전달자로서
Rosenkavalier an's Haus,	장미의 기사 집으로 왔다네,
Er klopft mit seinger Pfote,	그의 발굽으로 문을 두드리네.
Den Eingang wehrt ein Rosenstrauss.	입구는 장미화환에 의해 지켜져 있다네.
Der Strauss sticht seine Dornen schnell	그 화환은 재빠르게 자신의 가시를
Dem Botenbock durch's dicke Fell.	사자(使者)인 염소의 두꺼운 가죽에
O Bock, zieh mit gesenktem Sterz	관통시키네.
Hinterwärts, hinterwärts!	오 염소여, 엉덩이를 질질 끌며
O Bock, o Botenbock,	뒤로 물러가라, 뒤쪽으로!
Zieh mit gesenktem Sterz	오 염소여, 사자인 염소여,
Hinterwärts, hinterwärts!	엉덩이를 질질 끌며
	뒤로 물러가라, 뒤로!

이 곡은 크게 A와 B부분으로 나눌 수 있다. A부분의 전주에 이어 B부분에서는 4분의 3박자의 왈츠(Waltz)로 분위기가 바뀌게 되며 성악부분이 시

36) 정영인. 리하르트 슈트라우스의 <장사꾼의 거울>에 관한 연구, 2011, 이화여자대학교 석사 학위 논문, p.25

작성된다. 조성은 전체적으로 Bb 장조로 이어지고 있다.

다음 표와 같이 정리 될 수 있다

<표 8> 가곡 Op.66 No.2 형식과 구조

부분	마디	조성	박자	빠르기말	시
A	1-12	Bb M	4/4	느리게	(노래 없음)
B	a 13-68		3/4	왈츠(다소 평온하게 시작하는)	1-4행
	b 69-142			(활발하게)	5-11행

② 오페라 「장미의 기사」

오페라 「장미의 기사」는 슈트라우스의 극음악의 창작에 전환점을 마련한 곡이다. 그 이유는 이 작품은 비극이 아니라 희극이며, 관능적이면서 쾌활하고 화성과 관현악법 등은 바그너의 영향에서 벗어나 개성적으로 변화하였기 때문이다.


이 작품은 18세기 중반의 빈의 귀족생활의 일면을 그린 것으로 여러 가지 밀회, 발견, 실패 등이 있으며 이 작품의 음악은 생기가 넘치는 데다가 구성이 확실하며 왈츠가 두드러지게 많이 나타나고 있다. 여기에 나오는 바론 옥스 남작은 돈에 눈이 어두워 장사꾼에게 남작의 작위를 주고 그의 딸 소피와 결혼함으로써 처가 덕을 보려는 악역인 인물이다.

* 오페라 「장미의 기사」에 나오는 중요한 테마

<악보 40>은 1막의 첫 장면에 나오는 곡으로 6도의 상행은 이 작품에서 자주 쓰이고 있다.

<악보 40> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 1

Con moto agitato.



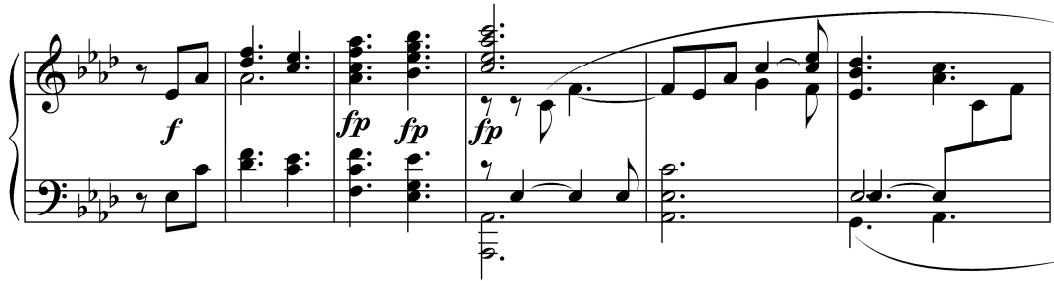
<악보 41>은 이 작품에서 가장 대표적인 왈츠가 나타나는 부분으로 이 장면은 오페라의 2막에 나오는 부분이다. 바론 옥스 남작과의 결혼을 앞둔 소피는 슬퍼하며 옥타비안을 우연히 만나게 되고 태평스런 성격의 남작은 부부의 사랑을 노래한 왈츠를 부르는 장면에 사용되는 음악이다.

<악보 41> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 90



<악보 42>는 2막의 중간부분에 나오는 음악으로 소피를 사랑하게 된 옥타비안이 서로 껴안으며 사랑의 노래를 부르는 장면이다.

<악보 42> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 115



<악보 43>은 2막에 나오는 부분으로 대표적인 반음진행이 사용된 부분이다. 옥타비안과 결투를 하기로 한 남작이 안니나가 전해준 편지를 읽고 옥타비안이 여장한 마리안델이라는 사실을 깨닫게 된다. 그리고 소피가 보고 싶다고 쓴 편지를 보며 기분이 좋아져서 답장을 쓰러 가는 장면에 사용된 음악이다.

<악보 43> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 246

<악보 44>는 3막에 사용된 음악으로 옥타비안과 소피의 진실한 사랑을 깨닫게 되며 원사 부인이 옥타비안과의 사랑을 버리고 소피와의 결혼을 성공시키려 한다. 이 장면서 나오는 3중창이다.

<악보 44> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 286

286

Sophie. *p*

Mir ist wie in der Kirch'

selbst sein Lieb' zu ei - ner an - - - dern noch lieb

Octavian.

Es ist was kom - men

③ 공통된 테마

<악보 45>는 가곡의 1-5마디로 <악보 46>의 오페라 「장미의 기사」에 나오는 바론 옥스의 아리아와 리듬상의 진행은 차이가 있지만 캐릭터에 담긴 테마 선율을 가곡에 대입함으로써 시에서 나오는 인물에 대한 유희와 아리아의에 담긴 유희가 비슷함을 알 수 있다.

<악보 45> 가곡 Op.66 No.2 마디 1-5

Langsam

f

4

<악보 46> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 236

Oh-ne mich, oh-ne mich

Walzer tempo, sehr gemächlich beginnend
(assai comodo da prima)
 ♩ = 48

<악보 47>은 가곡의 13-16마디로 <악보 46>에서 드러난 바론의 왈츠의 테마 선율이 강박과 약박의 위치가 바뀌어 표현된 것을 알 수 있다.

<악보 47> 가곡 Op.66 No.2 마디 13-16

Walzer (etwas ruhig geginnend)

<악보 48>은 <악보 46>의 바론의 왈츠 부분이 리듬상으로는 똑같이 표현이 되었지만 왼손의 리듬이 달라짐으로써 다른 분위기를 조성하고 있다.

<악보 48> 가곡 Op.66 No.2 마디 70-74

<악보 49>부분은 가곡의 37-43마디로 가사가 'Rosenkavalier(장미의 기사)'라고 나타내고 있어 이 가곡이 전체적으로 「장미의 기사」라는 오페라에서 모티브를 많이 따온 것임을 간접적으로 드러내고 있다.

<악보 49> 가곡 Op.66 No.2 마디 37-43

Ro - - - - - sen -

ka - va - lier..... an's

<악보 50>은 오페라 「장미의 기사」에서 2막에 나오는 부분으로 소피의 편지를 받고 기분좋아진 바론 옥스 남작이 기분이 좋아 흥얼거리면서 부르는 노래로 반주 부분의 반음 상행 진행을 찾아 볼 수 있다. 그리고 <악보 51>의 가곡의 성악 성부가 반음 진행으로 내려오고 있는 것을 발견 할 수 있는데 이는 61-66마디에 나오는 가사인 'Rosenstrauss(장미 화환)'을 수식 함으로써 이 작품이 오페라 「장미의 기사」와 밀접한 관련이 있음을 언어 유희와 반음 진행을 통하여 보여주고 있다. 또한 <악보 52>은 성악 성부와 피아노 오른손 반주 부분의 반음 진행이 상행하는 것을 발견 할 수 있다.

<악보 50> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 246

246

ei - nen an - - - - - dren Schick

pp

poco ritard.

<악보 51> 가곡 Op.66 No.2 중 마디 61-66

Ro - - - - - sen - - - - - strauss.

f

dim.

<악보 52> 가곡 Op.66 No.2 중 마디 100-103

O Bock, zieh..... mit ge - senk - tem Sterz

dim. *p* *cresc.* *f*

<악보 53>은 오페라 「장미의 기사」에서 3막의 첫 장면으로 여기에 사용된 셋잇단음표는 <악보 54>의 가곡 97-99마디와 같이 비슷한 음형을 모티브로 하는 동기가 반복되고 있음을 발견 할 수 있다.

<악보 53> 오페라 「장미의 기사」 중 장면 4

<악보 54> 가곡 Op.66 No.2 중 마디 97-99



이와 같이 가곡 Op.66 No.2은 전체 140 여 마디가 오페라 「장미의 기사」 중 바론 옥스의 아리아와 유사점이 많은 것을 찾아 볼 수 있었다. 이 가곡은 빠르기에 따라 2부분으로 나뉠 수 있는데 앞의 12마디는 느린 부분으로 붓점 리듬과 셋잇단 음표가 많은 4박자의 리듬을 가진 부분으로 바론 옥스의 아리아에 나오는 왈츠 부분의 리듬을 약간 변형시켜 차용하였고, 가곡의 13마디부터 마지막 마디까지는 바론 옥스의 아리아의 왈츠에 나타나는 반음계적 진행과 리듬과 선율을 그대로 차용함으로써 사용하였으며 또한 옥타비안과 소피의 아리아에 나오는 선율과 리듬이 인용된 부분도 나타나고 있다.

또한 직접적으로 가사에 오페라 제목을 드러냄으로써 이 오페라에서 많은 부분을 인용 또는 차용했음을 나타내고 있다.

2) 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」와 Op.24 교향시 「죽음과 변용」

① 가곡 Op.66 No.8 「상인들이 예술을 위협하네」

이 가곡은 전반적인 출판업계의 상황을 이야기한다. 상인들은 음악을 죽음(Tod)으로 몰고 가고 그들 스스로 변용(Verklärung)을 일으킨다. 예술(Kunst)를 위협하는 것은 음악이 아니라 오히려 출판사라를 가리키는 상인들(Händlern)임을 명백하게 보여주고 있다. 3행과 4행에서 케르네 슈트라우스의 교향시 「죽음과 변용」의 제목을 인용했다. 명령 어조에서 해설어조로 바뀌면서 노래가 진행될수록 전반적인 출판업계를 풍자하고 있다.³⁷⁾

Von Händlern wird die Kunst bedroht,	상인들에 의해 예술을 위협받네.
Da habt ihr die Bescherung.	당신은 곤란한 지경이네.
Sie bringen der Musik den Tod,	음악을 죽음으로 몰고 가고
Sich selber die Verklärung.	스스로 변용을 일으키네.

이 곡은 A부분과 B부분으로 나눌 수 있다. A부분은 긴 전주로 이루어지고 B부분에서 분위기가 전환되면서 성악이 나오게 된다. 4분의 2박자와 2분의 2박자의 변박이 계속해서 나타나고 이후 25마디에 이르는 긴 후주로 끝나게 된다. 다양한 조성변화가 특징이며 다음과 같은 구조를 갖고 있다.

37) 정영인. 리하르트 슈트라우스의 <장사꾼의 거울>에 관한 연구, 2011, 이화여자대학교 석사 학위 논문, p.65

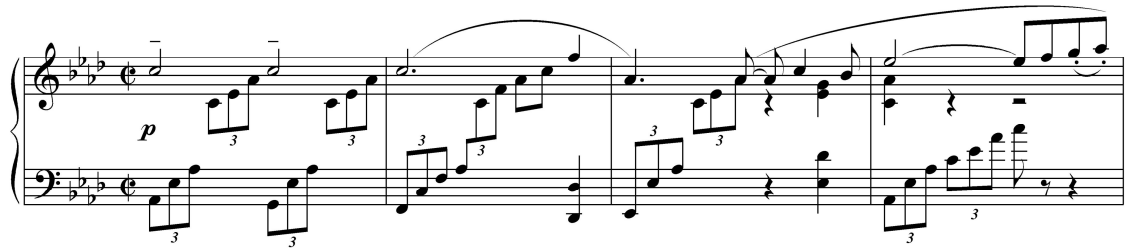
<표 9> 가곡 Op.66 No.8 형식과 구조

부분	마디	조성	박자	빠르기말	시
A	1-44	A b M	2/2	노래하듯이 차분하게	(노래없음)
B	45-108	cm-DM- fm	2/4-2/2	활기차게	1-4행

이 곡에서는 5가지의 색깔이 뚜렷한 음형을 중심으로 음악이 흐르고 있는 것을 발견 할 수 있었다. 첫 번째는 <악보 55>에 1-4마디에 나오는 음형으로 이 음형은 노래를 부르지 않는 간주부분에 주로 사용된다. 두 번째 음형은 <악보 56>의 45-48마디 부분으로 노래의 반주에 주로 사용되는 음형으로 B 부분의 처음에 분위기가 바뀌고 나온다. 세 번째 음형은 <악보 57>의 69-70마디로 네 번째 음형과 세 번째 음형의 경과구 역할로 반음 진행을 하며 극적 효과를 불러 일으킨다. 이 음형은 <악보 58>에서 볼 수 있듯이 첫 번째 음형과 두 번째 음형 사이에서의 경과구 역할을 하기도 한다.

<악보 59>는 71-75마디의 네 번째 음형으로 75마디의 'Tod(죽음)'으로 향하는 듯한 진행으로 이루어지고 마지막 다섯 번째 음형은 <악보 60>의 76-78 마디로 이 작품이 교향시 「죽음과 변용」과 밀접한 관련이 있음을 암시하는 'Verklärung(변용)'이란 단어와 차용된 선율이 동시에 쓰이고 있다.

<악보 55> 가곡 Op.66 No.8 마디 1-4



<악보 56> 가곡 Op.66 No.8 마디 45-48

lebhaft, ♩ = ♩

f *sf* *sf*

<악보 57> 가곡 Op.66 No.8 마디 69-70

<악보 58> 가곡 Op.66 No.8 마디 95-99

dim.

<악보 59> 가곡 Op.66 No.8 마디 71-75

stringendo

ruhig

Sie brin - gen der Mu - sik den Tod, sich

<악보 60> 가곡 Op.66 No.8 마디 76-78

ruhig

lebhaft

Tod, sich sel - ber die Ver - klä - - - - rung.

② 교향시 「죽음과 변용」

교향시 「죽음과 변용」은 1889년에 완성되었다. 그는 이 작품에서 울림에 대하여 다양하게 표현하려 하였다. 괴로운 울림과 사랑스러운 울림, 고뇌로 가득한 울림과 빛으로 넘치는 울림을 대비시키고, 그것에 의해 회복하려고 하는 생명의 의지를 영원한 정화에의 변용의 소망, 과거의 빛나는 즐거운 기억과 미래의 희망을 그려냈다. 이 작품은 리스트의 교향시에 근접했다고

도 평가되고 있다. 하지만, 이 곡은 슈트라우스의 뛰어난 관현악법이나 대위법이 나타나며 주요 선율을 갖고 있으며 전체는 교묘한 작곡기법으로 종합되었다고 평가되고 있다.

대표적인 표제음악으로 손꼽히는 이 작품은 크게 네 부분으로 구분할 수 있는데 서주와 코다가 포함된 자유로운 소나타 형식으로 볼 수 있다.

<악보 61>은 독특한 리듬 동기가 시작되는 부분으로 이것은 열병 환자의 불규칙적인 심장박동 소리를 표현한 것으로 침묵을 표현하고 있다. 그리고 <악보 62>는 죽음과 싸우는 환자의 창백한 얼굴에서 볼 수 있는 희미한 미소를 표현함으로써 자포자기하면서도 즐거웠던 때를 회상하는 듯한 표현을 발견할 수 있다. 또한 <악보 63>은 삶에 대한 투쟁이 고조되어 투쟁을 표현한 부분으로 포르티시시모의 강한 튜티로 연주되며 <악보 64>는 1주제의 마지막 부분으로 죽음과의 투쟁을 벌이는 인간의 영원한 신념을 암시하는 듯한 분위기로 여운을 남기며 곡이 끝나게 된다.³⁸⁾

<악보 61> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 1-5

Largo.

PIANO. *pp una corda*

38) 음악세계 옮김. 작곡가별 명곡해설 라이브러리 22 R.슈트라우스, 음악지우사 편, 2002, p.53

<악보 62> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 17-20

Musical score for measures 17-20. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp dolce* and *pp*.

<악보 63> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 97-99

Musical score for measures 97-99. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *fff* and *sfz*.

<악보 64> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 182-186

Musical score for measures 182-186. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp*.

③ 공통된 테마

<악보 65>은 가곡의 악보 75-78마디로 ‘sich selber die Verklärung(스스로 변용을 일으키네)’란 성악 부분이 <악보 66>의 교향시 「죽음과 변용」에 나오는 주 멜로디와 닮아있는 것을 확인 할 수 있다.

<악보 65> 가곡 Op.66 No.8 마디 75-78

ruhig lebhaft

Tod, sich sel-ber die Ver-klä-rung.

<악보 66> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 182-186

a tempo sehr breit.

ff *rinforz.*

그리고 <악보 67> 가곡 52-54마디를 살펴보면 'Verklärung(변용)'이란 노래가사 뒤에 14마디의 긴 간주가 나온 후 주제가 바뀌는 것을 살펴 볼 수 있는데 이는 이 단어가 이 작품과 교향시 <죽음과 변용>과의 관계를 예측하게 하는 중요한 의미가 있다. 또한 긴 간주 뒤에 나오는 또 다른 주제 <악보 68>에서 68-70마디에서는 <악보 69>교향시 <죽음과 변용>에 나오는 주제선율과 매우 흡사한 것을 찾을 수 있다

<악보 67> 가곡 Op.66 No.8 마디 75-78

rit. a tempo

da habt ihr die Be -

<악보 68> 가곡 Op.66 No.8 마디 68-70

cresc.

<악보 69> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 67-68

Allegro molto agitato.
 ♩ = ♩ des vorigen Tempos

<악보 70>은 교향시 「죽음과 변용」 중 97-99에 나오는 부분으로 투쟁과 삶에 대한 집착을 나타내는 힘찬 튜티가 나타나는 부분으로 <악보 71>의 가곡 71-75마디에 나오는 반주와 다이내믹과 분위기가 비슷한 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 70> 교향시 「죽음과 변용」 중 마디 97-98

alla breve

<악보 71> 가곡 Op.66 No.8 중 마디 71-75

stringendo

Sie brin - gen der Mu - sik den Tod, sich

ruhig

ff

ff

이 가곡은 크게 두 부분으로 나뉠 수 있는데 첫 번째 마디부터 44마디까지는 노래하듯이 차분하게 나타내는 부분으로 시가 없는 부분이고 두 번째 부분은 분위기가 전환되며 활기차게 음악이 진행되는 부분으로 이 부분부터 가사가 드러나게 된다. 첫 번째 부분은 뒤에 살피 볼 오페라 「카프리치오」에 차용되었고 두 번째 부분부터 교향시 「죽음과 변용」과 오페라가 번갈아가며 쓰이는 것을 살피 볼 수 있다. 시가 나오는 부분에서는 교향시에서 차용된 선율이 사용되고 시가 나타나지 않는 간주 부분에서는 앞부분에 드러난 선율이 나타남으로써 두 개의 서로 다른 주제가 번갈아 나오며 곡을 구성하고 있다.

3) 가곡 Op.66 No.12 「오 흡혈귀 무리들이여 오 장사꾼들이여」와
교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」

① 가곡 Op.66 No.12

이 연가곡의 마지막인 이 작품은 Op.66 「장사꾼의 거울」을 경쾌한 분위기로 마무리 짓는다. 이 곡은 민속적인 춤곡인 렌틀러(Ländler)로 시작되는데 가볍게 시작되며 가사의 독설적인 요소들이 이전 곡들에 비해 약화된다. 우리가 비교해 볼 교향시를 음악적으로 잘 인용하고 종종 색다른 반음계 코드를 사용함으로써 모든 연가곡에서 나타난 요소들을 활용하고 있다. 이 작품은 1918년 작곡되었다.

O Schröferschwarm,
O Hädlerkreis,
Wer schiebt dir einen Riegel?
Das tat mit neuer Schelmenweis'
Till Eulenspiegel.

오 흡혈귀 무리들이여,
오 장사꾼들이여!
누가 당신들을 그만두게 하겠는가
그것은 벌써 새로운 익살스러움으로
끝났소이다.
Till Eulenspiegel에 의해.

이 작품은 상업계에 대한 풍자를 드러내고 있다. 근본적으로 시인은 누가 이 무리들을 그만두게 할 것인지 곰곰이 생각하고 있다. 이에 대한 해답은 슈트라우스 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에 나오는 영악한 장난꾸러기 틸 오일렌슈피겔에 의해 벌써 처리되었다. 슈트라우스는 주인공과 자신을 동일시함으로써 반어적으로 표현한 것이다.

이 곡은 A부분과 B부분으로 나뉜다. A부분에서 조성변화가 자주 일어나다가 B부분에서 박자 변화를 보이며 긴 후주로 곡이 끝나게 된다. 다음과 같은 구조를 갖는다.³⁹⁾

<표 10> 가곡 Op.66 No.12 형식과 구조

부분	마디	조성	박자	빠르기말	시의 행
A	1-32	CM-A ♭ M-CM -FM	3/4	느린 렌틀러 매우 느리게 그리고 주저하듯이	1-3행
B	33-76	D ♭ M	2/2	매우 조용하고 엄숙하게	4행

② 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」

슈트라우스의 교향시 중 가장 대중적으로 사랑받는 이 곡은 퇴색하지 않는 신선하고 경쾌한 분위기와 선율적 매력을 갖는 음악을통해서 희극적 표제를 발전시켰다고 평가되고 있다.⁴⁰⁾ 1984년 슈트라우스는 뮌헨의 궁정 오페라 극장으로 옮겨, 전에 흥미를 느낀 틸 오일렌슈피겔의 전설을 교향시로 음악화하는 작업을 본격적으로 진행하였다. 이렇게 해서 이 곡은 1895년 뮌헨에서 완성되었다. 슈트라우스는 시인 카를 짐로크의 민화집을 참고로 이 작품을 완성시켰다고 하는데 이 민화집에서의 내용은 다음과 같다.

<틸 오일렌슈피겔을 14세기 있었던 독일의 굉장한 장난꾸러기로 브라운슈바이크 지방의 크나이트린겐이라는 곳에서 농부의 아들로 태어나 프란들에 서 독일 북서부에 걸쳐서 방랑생활을 하다가, 1350년에 죽었다고 전해진다> 이것은 전설적이며 가공의 인물이라는 설도 강하다. 틸이 여러 가지 장난을 거듭했던 배경에는 상류계급과 특권계급에 대한 하층계급간의 갈등이 최고

39) 정영인. 리하르트 슈트라우스의 <장사꾼의 거울>에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위 논문, 2011 p.94

40) Donald Jay Grout & Claude v. Palisca. 1988, A History of Western music, 세광 출판사 편집부 역, 서울: 세광출판사 p.757

조에 달한 것으로 여겨지며 털이 자신의 출신인 하층계급에 이해와 동정을 나타낸 것이라고 볼 수 있다. 그는 장난을 많이 했지만 후세에도 민중들에게 미움을 받기는커녕 영웅시되기조차 하며, 그 행동과 에피소드는 문서로 만들어져 멀리 애독되는 현상까지 일어났다.

이러한 주인공의 성격 탓에 곡은 제목에서 보여지듯이 시종일관 유쾌한 분위기를 이어나간다.⁴¹⁾

<악보 72>은 이 곡의 첫 부분으로 바이올린의 경쾌한 선율로 시작된다. 슈트라우스에 따르면 이 부분은 장난꾸러기를 설명하는 부분이다. 그리고 <악보 73>은 털 오일렌슈피겔이라는 이름을 소개하는 부분으로 이 곡의 대표적인 주제로써 호른에 의해 연주되고 바이올린의 트레몰로가 지속된다. 이 음형은 클라리넷과 오보에로 번갈아가며 반복되고 변형되어 곡에 나타난다. 또한 <악보 74>은 털이 여인에게 실연을 당하고 화난 모습이 대위법적으로 나타나는데 여기서 나타나는 반음진행과 음폭이 넓어지는 것을 확인할 수 있다.

<악보 72> 교향시 「털 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 1-5



41) 음악세계 옮김. 작곡가별 명곡해설 라이브러리 22 R.슈트라우스, 음악지우사 편, 2002, p.65

<악보 73> 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 6-12

Musical score for measures 6-12. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system (measures 6-8) features a piano (pp) accompaniment in the right hand and a melody in the left hand starting with a piano (p) dynamic. The second system (measures 9-12) continues the accompaniment and melody, with a piano (p) dynamic in the right hand and a crescendo (cresc.) marking in the left hand.

<악보 74> 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 263-267

Musical score for measures 263-267. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system (measures 263-265) features a melody in the right hand starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano accompaniment in the left hand. The second system (measures 266-267) continues the melody and accompaniment, with a forte (f) dynamic in the right hand and a crescendo (cresc.) marking in the left hand.

③ 공통적 테마

<악보 75>은 가곡의 29-32마디로 ‘익살스러운’을 나타내는 단어를 표현한 피아노 부분으로 이 부분은 <악보 76>의 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에서 5-10마디에 나오는 호른의 주제를 피아노 부분에서 음악적으로 인용한 부분으로 악랄한 흡혈귀 무리와 상인들 모임에 위법 행위를 누가 끝내 줄 것인가에 대한 성악성부에 대답을 피아노 성부에서 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에 나온 주제성부로 답하고 성악성부에서 가사로 표현함으로써 이 두 작품사이의 음악적 교류를 형성하고 있다.

<악보 75> 가곡 Op.66 No.12 마디 29-32

The image shows a musical score for measures 29-32 of Op.66 No.12. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'weis' and 'Till'. A box highlights a specific melodic phrase in the piano part that corresponds to the vocal line. The piano part includes a 'dim.' (diminuendo) marking.

<악보 76> 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 5-10

The image shows a musical score for measures 5-10 of Op.66 No.12. It consists of a piano accompaniment. A box highlights a specific melodic phrase in the bass line. The piano part includes a 'pp' (pianissimo) marking at the beginning and a 'p' (piano) marking towards the end.

<악보 77>은 가곡의 24-27마디 부분으로 <악보 78>의 교향시의 1-5마디 부분과 음형이 비슷한 것을 찾아 볼 수 있다.

<악보 77> 가곡 Op.66 No.12 중 마디 24-27

a tempo

Das tat mit neu - er Schel - - -

pp *p*

<악보 78> 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 1-5

p *sfz* *p* *sfz*

<악보 79>는 가곡의 21-24마디로 오른손의 상행진행이 <악보 80>의 교향시의 반음 상행 진행과 비슷하다.

<악보 79> 가곡 Op.66 No.12 중 마디 21-24

ei - nen Rie - - - - gel?

poco rit. *a tempo*

8va

dim. *pp* *p*

<악보 80> 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」 중 마디 263-267

mf *f*

이와 같이 이 가곡은 전체 76마디로 구성되어 있으며 그중 앞 부분인 32마디까지는 느린 춤곡인 렌틀러(Ländler)와 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에서 차용된 선율을 변형시켜 사용하였다. 교향시의 주인공인 틸 오일렌슈피겔의 모티브인 반음 상행진행과 음형, 붓점리듬이 번갈아 사용됨으로써 두 작품 사이의 관계를 직접적으로 드러내고 있다. 이 가곡의 뒷부분은 오페라 「카프리치오」에 나오는 ‘달빛의 음악’은 차용되어 사용됨으로써 작품들 간의 유기적인 관계를 살펴 볼 수 있었다.

4) 가곡 Op.66 No.8 & No.12 와 오페라 「카프리치오」

여기서는 앞에서 언급된 가곡 Op.66 No.8과 No.12 부분과 슈트라우스의 오페라 「카프리치오」에 공통적으로 나타난 음형을 찾아보기로 한다. 이 오페라는 가곡 Op.66보다 25년 후인 1942년에 작곡되어 앞에서 언급한 오페라와 가곡과는 조금 다른 시각을 보인다. 다시 말하면, 앞에 나왔던 가곡 Op.66의 No.2, 8, 12는 비교대상인 오페라 「장미의 기사」나 교향시 「죽음과 변용」, 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」보다 앞서 작곡되어 작품에서 인용되었던 것과는 달리 오페라 「카프리치오」는 가곡보다 후에 작곡되어 가곡에 있던 부분을 인용시키고 있다.

① 오페라 <카프리치오>

슈트라우스가 마지막으로 작곡한 오페라 「카프리치오」는 ‘음악적 대화’라는 부제를 갖고 있는 길이가 긴 한 막짜리 ‘이론적 희곡’이다.⁴²⁾이 작품에서 슈트라우스는 오페라에서 나오는 언어를 표현하기 위해 모든 음악적 기교를 사용하여 곡을 더 효과적으로 표현하고 있다.

42) 이정아. 1994, R. Strauss의 20세기 초기 오페라 작품 스타일의 변화 연구, 서울대학교 대학원 석사학위논문

② 공통적 테마

본 논문에서는 오페라와 교향시 등 세 곡에 공통적으로 나오는 테마가 있는데 먼저 <악보 81>을 기준으로 살펴보면 오페라 「카프리치오」에 나오는 마지막 장면인 ‘달빛의 음악’에 나오는 부분으로써 이 주제선율이 <악보 82>에 가곡 Op.66의 No.8의 시작부분인 1-3마디에 나오고 있다. 또한 <악보 83>은 가곡 Op.66의 No.12에 나오는 부분으로 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에 나오는 모티브와 변갈아가며 나오게 되는 것을 발견 할 수 있다.

<악보 81> 오페라 「카프리치오」 중 장면 258

Andante con moto

<악보 82> 가곡 Op.66 No.8 마디 1-9

Ruhig singend

p

<악보 83> 가곡 Op.66 No.12 마디 44-49

cresc.

<악보 84>는 가곡의 Op.66 No.12의 B부분으로 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에서 나온 16분음표의 셋잇단음표와 긴 음가가 오페라 「카프리치오」의 ‘달빛의 음악’과 교묘히 맞물려 표현된 것을 발견 할 수 있다.

<악보 84> 가곡 Op.66 No.12 마디 33-39

sehr ruhig und getragen

Eu - len - spie - gel.

IV. 결 론

리하르트 슈트라우스가 작곡하던 독일 후기 낭만주의 시대는 음악적으로 빠르게 변화하던 시대로써 다양한 기법들이 나오기 시작하였다. 슈트라우스는 바그너의 전통을 이어받은 작곡가로 반음계주의 같은 새로운 화성어법을 사용하였고 음악적 표현이 창조적이면서 대담한 화성을 보였다. 또한 그는 전통적인 낭만주의 양식에서 정신, 선율의 서정성, 조성의 다양성 등을 적극적으로 활용하였고 누구보다 시대에 앞서나가는 작곡가로 손꼽히고 있다.

낭만주의가 잘 발달한 독일에서 오페라의 발전에 가장 큰 영향을 끼친 바그너는 모차르트를 잇는 독일 오페라의 대표적인 작곡가이다. 바그너는 표제 음악을 창시하고 '라이트모티프(Leitmotiv)'라는 유도동기를 도입하였으며 음악극이라 불리는 자신만의 독특한 오페라를 작곡하였다. 독일 오페라에 가장 큰 획을 긋는 바그너의 뒤를 이은 작곡가가 바로 리하르트 슈트라우스이다. 그는 오페라 작곡 초기에는 바그너의 영향을 그대로 이어받아 작곡하였는데 1900년대 이후 바그너를 벗어난 신고전적 실내 오페라 풍의 작품을 선보이게 되어 더욱 다채롭고 응축된 표현을 시도하였고 독보적인 작곡가로 발돋움하게 되었다.

그리고 또한 그는 작곡을 하기 시작한 15세부터 가곡을 평생 작곡하였는데 그의 가곡은 바그너의 영향을 받음과 동시에 서정적인 표현은 슈만과 비슷하였고 열정적인 감성을 볼프와 말러에 비유되기도 하였다. 슈트라우스의 음악적 어법 중에서 화성은 중요한 역할을 하게 되는데 화성 중심의 이동과 변화보다는 화성이 갖는 색깔과 그 색깔이 표현 될 때 느낄 수 있는 빛깔과 어우러짐을 강조하였고, 다양한 화성의 전조를 사용하였을 뿐만 아니라 가곡의 시에 적합한 화성적 색채를 찾기 위해 노력하였다.

슈트라우스는 다양한 장르에서 많은 곡을 작곡하였고, 작품들 사이의 연관

성이 깊다는 점을 착안하여 본 논문에서는 가곡을 중심으로 다양한 장르의 작품들을 서로 비교해 보았다.

먼저 콜로라투라 소프라노 라는 대표적 특징을 갖고 있는 가곡 Op.68 No.5 「아모르」와 오페라 「낙소스 섬의 아리아드네」 중에서 체르비네타의 아리아를 비교하였는데 이 두 곡은 콜로라투라 소프라노라는 특징 이외에도 강렬하고 극적인 장면을 표현하기 위해 트릴과 긴 멜리즈마를 사용하였고, 음역대가 다양하게 변화하는 공통적인 특징을 지니고 있었다.

그리고 하이 테너라는 특정한 성부만이 부를 수 있는 가곡 Op.32 No.3 「사랑의 찬가」와 오페라 「장미의 기사」 중에서 이탈리아 테너의 아리아를 비교해보았다. 이 두 곡은 가곡과 아리아임에도 불구하고 비슷한 구조를 이루고 있었고 거의 모든 부분이 반주성부와 병행진행을 하는 패턴으로 이루어지고 있음을 찾을 수 있었고, 화성과 더불어 곡의 길이까지 매우 흡사한 것을 찾을 수 있었다.

앞의 두 작품이 곡의 구조와 특정 성부를 두고 비교하여 연구 해 보았다면 다음은 한 작품 안에서 다양한 장르의 선율이 서로 차용되어 작곡한 것을 찾을 수 있었다. 가곡 Op.66 「장사꾼의 거울」이란 곡을 중심으로 다양한 장르의 작품이 차용 된 것을 발견 할 수 있었는데 여기에서는 슈트라우스 곡을 중심으로 교향시와 오페라를 찾을 수 있었다. 12곡 중에서 슈트라우스의 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」과 「죽음과 변용」 그리고 오페라 「장미의 기사」와 「카프리치오」가 가곡 Op.66을 중심으로 차용되어 섞여진 것을 연구하였다.

먼저 가곡 Op.66은 사회적인 풍자와 특정 출판사에 대한 비판과 동시에 하나의 우화를 만들어내었고, 이를 성악성부의 주된 모티브를 통해 특정 인물이나 분위기를 묘사하고 있다. Op.66 No.2 는 오페라 「장미의 기사」 중에서 바론의 왈츠와 매우 흡사한 것을 찾을 수 있는데 바론 옥스는 작품 안에

서 악역을 맡는 인물로써 가곡 안에서는 출판사와 동일시 함으로써 언어유희와 더불어 오페라 아리아 안에서 나타나는 캐릭터 상의 선율이 그대로 인용되어 가곡에 나타났음을 발견 할 수 있었다.

또한 Op.66 No.8에서는 교향시 「죽음과 변용」에서 나온 주된 선율을 차용한 것을 발견 할 수 있었는데 이 차용된 선율이 나오게 되는 부분이 ‘변용(Verklärung)’이란 단어의 앞뒤에 쓰임으로 간접적으로 이 교향시와의 관계를 드러내고 있다.

마찬가지로 Op.66 No.12에서는 가곡의 시에서 ‘Till Eulenspiegel(틸 오일렌슈피겔)’이란 시구가 나오고 그 뒤에 교향시 「틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난」에 주제선율이 등장함으로써 이 두 작품들 간의 관계를 예측 해 볼 수 있었다. 앞에서 살펴본 3가지 경우가 오페라나 교향시가 먼저 작곡되고 이후에 가곡에서 차용된 것을 발견 할 수 있었다면, 오페라 「카프리치오」는 가곡 Op.66 No.8과 No.12가 사용되고 난 후 이 선율들이 25년 후에 오페라에서 차용된 것을 발견 할 수 있었다. 이 오페라는 그의 마지막 오페라로써 슈트라우스의 모든 음악적 기교를 발견 할 수 있는 대표적인 곡 중의 하나이다.

이상으로 슈트라우스의 가곡과 다른 장르를 서로 비교함으로써 서로 인용되고 차용된 부분을 발견할 수 있었고 장르의 경계를 넘나드는 작곡을 함으로써 혁신적이고 새로운 기법을 도입한 작곡가라는 사실을 다시 한 번 깨닫게 되었다.

참 고 문 헌

- 김문자외. 들으며 배우는 서양음악사 2, 2009, 서울: 심설당
- 김미애. 독일 가곡의 이해, 서울: 삼호출판사
- 김은진. 리하르트 슈트라우스의 작곡시기별 가곡 분석 및 비교, 2010,
경희대학교 석사 학위 논문
- 김진희. R.Strauss의 <Vier Lieder Op.27>에 대한 분석 연구, 2012,
성신여자대학교 석사 학위 논문
- 노병남. 음악은이, 음악춘추사, 2000년
- 민은기. 서양음악사 -피타고라스부터 재즈까지-, 2007, 서울: 음악세계
- 민은기외. Classic A to Z 서양 음악의 이해, 2001, 서울: 음악세계
- 방희원. 19세기 이탈리아와 독일오페라의 나라별 특징을 통한 비교 감상
연구, 2012, 경북대학교 석사 학위 논문
- 세광음악출판사 사전편찬위원회. 음악대사전, 1994, 세광음악출판사
- 음악세계 옮김. 작곡가별 명곡해설 라이브러리 22 R.슈트라우스, 2002,
음악지우사 편,

- 이정아. R. Strauss의 20세기 초기 오페라 작품 스타일의 변화 연구, 1994,
서울대학교 대학원 석사 학위 논문
- 이정은. 리하르트 슈트라우스의 Solo와 Orchestra를 위해 작곡된 Vier letzte
Lieder에 대한 연구, 2008, 서울대학교 석사 학위 논문
- 조유미. 리하르트 슈트라우스 피아노 가곡과 오케스트라 편곡 가곡의 반주
부 비교 연구, 2011, 성신여자대학교 석사 학위 논문
- 황지희. R.Strauss의 가곡 Op.68에 대한 고찰 및 연구, 2012,
성신여자대학교 대학원 석사 학위 논문
- Donald Jay Grout&Claude v. Palisca. A History of Western music, 1988,
세광 출판사 편집부 역, 서울: 세광출판사
- Lorraine Gorell, 심송학역. The Nineteenth-Century Lied, 1998 서울: 음악
춘추사
- Michael Tilmouth. Richard Strauss, The New Grove Dictionary of Music
and Musicians, Vol.18
- Sergius agen. Music for the Voice, 1960 New york,
Toronto:Rinehart&Company

Stanley Sadie, History of Opera, 1990, New York: W.W.Norton and
Company

ABSTRACT

A study of musical characteristics of Richard Strauss
with special reference to similarities and borrowing

Lee Han Byul
Department of Collaborative Piano
Graduate School
Sungshin Women's University

Richard Strauss (1864-1949), representing Germany's late romantic period of the 19th century and who was strongly influenced by Wolfgang Amadeus Mozart and Wilhelm Wagner, opera composer representing the 18th century, sought to express more colorful and condensed expression and for that Strauss is known as "post Wagner". Strauss also spent his entire life composing lied and expanded the boundaries of notes and gradually increased the use of magnificent themes and grand scale orchestral accompaniments. Strauss is praised for composing music characterized by moving in and out of genres, by applying various motives used in "songs", to symphonic poem or opera.

This dissertation aims to seek Richard Strauss's musical features, observing the fact that he is highly acclaimed as a sole "lied composer" of the 19th century for successfully composing operas by removing boundaries

between two different musical genres such as opera and lied.

This dissertation on studies chronological changes and characteristics until Germany's late romantic period and categorizes musical characteristics which Strauss's opera possesses and each work's character. This paper categorizes musical characteristics and character shown in the composing skills within Strauss's representative genre, studying each characteristic then categorization of accompaniment and character form by era.

Strauss's work is categorized and studied by components found in common when comparing with another genre he wrote based on his lied;

- 1) Looking for similar musical characteristics or composition, with comparison of aria from lied and operas,
- 2) Comparing Opera which includes similar theme with lied cycle or a symphonic poem.

This characteristic confirms that, as a composer, Strauss is without equal possessing both progressive stance and classical flexibility at the same time.