creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

음악학석사 학위논문

R. Strauss
Sonata for Cello and Piano
in F Major Op.6의
작품 분석 연구 및 연주 방향 고찰

2021년 2월

서울대학교 대학원

음악과 첼로전공

강 예 주

R. Strauss
Sonata for Cello and Piano
in F Major Op.6의
작품 분석 연구 및 연주 방향 고찰

지도교수 김 민 지

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2020년 12월

서울대학교 대학원
음악과 첼로 전공
강 예 주

강예주의 석사 학위논문을 인준함
2020년 12월

위 원 장 _____ 김 다 미 _____ (인)

부위원장 _____ 최 은 식 _____ (인)

위 원 _____ 김 민 지 _____ (인)

국문초록

R. Strauss Sonata for Cello and Piano in F Major Op.6의 작품 분석 연구 및 연주 방향 고찰

서울대학교 대학원
음악과 첼로 전공
강 예 주

본 논문은 독일 후기 낭만주의 작곡가 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 유일한 첼로 소나타인 <첼로 소나타 F장조 Op.6 (Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6)>에 관한 연구이다. 필자는 2020년 가을학기 서울대학교 음악대학원 석사과정 졸업연주회에서 이 곡을 연주하였는데, 본 연구는 슈트라우스의 초기 작곡기법에 대한 이론적 고찰 및 연주자들에게 실제로 도움이 될 세부적인 연주방향 제시를 목표로 한다.

슈트라우스는 작곡 초기부터 생을 마감할 때까지 한 장르에 국한되지 않고 교향시, 교향곡, 협주곡, 실내악곡, 피아노 독주곡, 오페라, 가곡 등 다양한 분야에서의 작품 활동을 통해 당시 음악과들과 청중들에게 실력을 인정받았다. 특히 교향시 분야에서는 바그너(Richard Wagner,

1813-1883) 이후 최대의 업적을 남긴 작곡가로 손꼽히는데 다채로운 화성의 관현악법, 박력 있는 곡의 전개, 그리고 화려한 색채감 등의 특징을 지닌다.

19세기 중반, 다양한 음악적 시도와 변화를 통해서 예전보다 화려해진 후기 낭만주의 음악가운데 슈트라우스는 뮌헨 왕립 오페라단의 수석 호른 주자였던 아버지의 영향으로 보수적인 음악 교육을 받았다. 고전시대 작곡가인 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이나 낭만주의 작곡가 중에서도 보수파였던 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 영향을 많이 받았는데 1883년 완성된 <첼로 소나타 F장조 Op.6>에서도 위와 같은 특징을 찾을 수 있다. 이런 맥락에서 이 곡은 슈트라우스의 초기 작곡 기법과 함께 후기 작품에서 나타나는 교향악적인 화성감을 미리 살펴볼 수 있는 유의미한 곡이다.

슈트라우스의 <첼로 소나타>는 그가 작곡했던 유일한 첼로 소나타임에도 작품 분석과 관련된 연구들만 있을 뿐, 실용적인 측면에서 연주자들을 위한 연주방법론 고찰이 포함된 선행연구가 아직 이루어지지 않았다. 따라서 본고에서는 작곡가의 시대적 환경 및 작곡 의도에 충실한 분석뿐만 아니라 오늘날 첼로 연주자들에게 실질적으로 도움이 되는 연주방향도 함께 제시하고자 한다.

주요어 : 리하르트 슈트라우스, 첼로 소나타, 초기 낭만주의 음악, 첼로 연주 기법

학 번 : 2018-25097

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 슈트라우스의 생애 및 작품 ····· 3

1. 슈트라우스의 생애 및 작곡 경향 ····· 3
1.1. 초기 : 유년시절과 고전풍의 작곡시기 (1864-1884년) ····· 3
1.2. 중기 : 교향시와 오페라 작곡의 전성기 (1885-1932년) ····· 5
1.3. 후기 : 슈트라우스와 나치 그리고 말년 (1933-1949년) ····· 8

2. 슈트라우스의 작품 ····· 12
2.1. 솔로 기악곡&실내악곡 ····· 12
2.2. 교향시 ····· 13
2.3. 오페라 ····· 14
2.4. 가곡 ····· 15

Ⅲ.《첼로 소나타》의 음악적 특징 ····· 17

1. 작품 배경 ····· 17

2. 음악적 특징 ····· 19
2.1. 고전적 요소 ····· 19
2.1.1. 모티브(motive)의 반복적 사용 ····· 19
2.1.2. 대위법적 진행 ····· 25
2.1.3. 정격종지를 통한 조성확립 ····· 28
2.2. 낭만적 요소 ····· 30
2.2.1. 변형된 소나타형식 ····· 30
2.2.2. 반음계적 선율진행 ····· 33
2.2.3. 헤미올라(hemiola) 리듬의 사용 ····· 36

Ⅳ. 작품 분석 및 연주 방향 고찰 ····· 38

1. 제1악장(Allegro con brio) ····· 38
1.1. 제시부 ····· 39
1.2. 전개부 ····· 47
1.3. 재현부 ····· 52
1.4. 코다 ····· 55

2. 제2악장(Andante ma non troppo) ····· 58
2.1. A부분 ····· 59
2.2. B부분 ····· 61
2.3. A′ 부분 ····· 63
2.4. 코다 ····· 64

3. 제3악장(Allegro vivo) ····· 66
3.1. 제시부 ····· 67
3.2. 전개부 ····· 74
3.3. 재현부 ····· 77

Ⅴ. 결론 ····· 82

참고문헌 ····· 84

Abstract ····· 90

표 목 차

<표 1> 솔로 기악곡&실내악곡 예시 ····· 12
<표 2> 교향시 예시 ····· 13
<표 3> 오페라 예시 ····· 15
<표 4> 가곡 예시 ····· 16
<표 5> 1악장의 형식 구조 ····· 38
<표 6> 2악장의 형식 구조 ····· 58
<표 7> 3악장의 형식 구조 ····· 66

악 보 목 차

<악보 1> 모티브 A, B제시 ····· 20
<악보 2> 1악장 제시부 경과구에서의 모티브 A, B 사용 ·· 20
<악보 3> 1악장 제시부 제2주제부에서의 모티브 A 사용 ·· 21
<악보 4> 1악장 제시부 소종결구에서의 모티브 B 사용 ···· 21
<악보 5> 1악장 전개부와 재현부에서의 모티브 A, B 사용 21
<악보 6> 모티브 C 제시 ····· 22
<악보 7> 1악장 전개부에서의 모티브 C 사용 ····· 22
<악보 8> 모티브 D, E 제시 ····· 23
<악보 9> 3악장 제시부 경과구에서의 모티브 D, E 사용 ·· 23
<악보 10> 3악장 제시부 소종결구에서의 모티브 D, E 사용 ·· 24
<악보 11> 3악장 전개부에서의 모티브 D 사용 ····· 24
<악보 12> 3악장 코데타에서의 모티브 D, E 사용 ····· 24

<악보 13> 2악장 대위법적 진행(1) ····· 25
<악보 14> 2악장 대위법적 진행(2) ····· 26
<악보 15> 3악장 대위법적 진행(1) ····· 27
<악보 16> 3악장 대위법적 진행(2) ····· 27
<악보 17> 정격종지(1) 1악장 제1주제부 ····· 28
<악보 18> 정격종지(2) 1악장 제2주제부 ····· 29
<악보 19> 정격종지(3) 1악장 소종결구 ····· 29
<악보 20> 정격종지(4) 2악장 B부분 ····· 29
<악보 21> 정격종지(5) 3악장 경과구 ····· 30
<악보 22> 1악장 제시부의 제2주제부 ····· 31
<악보 23> 1악장 재현부의 제2주제부 ····· 32
<악보 24> 3악장 재현부의 경과구 ····· 32
<악보 25> 3악장 제시부의 소종결구 ····· 33
<악보 26> 반음계 진행(1), 1악장 전개부 ····· 34
<악보 27> 반음계 진행(2), 1악장 전개부 ····· 34
<악보 28> 반음계 진행(3), 2악장 B부분 ····· 35
<악보 29> 반음계 진행(4), 3악장 제시부의 코데타 ····· 35
<악보 30> 헤미올라 리듬 ····· 36
<악보 31> 브람스 <첼로 소나타 2번> 3악장 ····· 36
<악보 32> 헤미올라 리듬(1), 1악장 전개부 ····· 37
<악보 33> 헤미올라 리듬(2), 1악장 재현부 ····· 37
<악보 34> 헤미올라 리듬(3), 3악장 제시부 ····· 37
<악보 35> 1악장 제시부의 제1주제부(수직적 화음) ····· 39
<악보 36> 1악장 제시부의 제1주제부(펼침화음 반주&선율) ·· 41
<악보 37> 1악장 제시부의 경과구 ····· 42
<악보 38> 1악장 제시부의 경과구 → 제2주제 ····· 43
<악보 39> 1악장 제시부의 제2주제부 첼로 선율 ····· 44

<악보 40> 1악장 제시부의 제2주제부 클라이맥스(climax) …… 45
<악보 41> 1악장 제시부의 소종결구 …… 46
<악보 42> 1악장 전개부의 제1부분 …… 47
<악보 43> 1악장 전개부의 제2부분(1) …… 48
<악보 44> 1악장 전개부의 제2부분(2) …… 49
<악보 45> 1악장 전개부의 제3부분(푸가토) …… 50
<악보 46> 1악장 전개부의 제3부분(모티브 A) …… 51
<악보 47> 1악장 제시부와 재현부의 경과구 비교 …… 52
<악보 48> 1악장 재현부의 제2주제 …… 53
<악보 49> 1악장 재현부의 소종결구 …… 54
<악보 50> 1악장 코다의 제1부분 …… 56
<악보 51> 1악장 코다의 제2부분 …… 57
<악보 52> 2악장 A부분 주제선율 …… 59
<악보 53> 2악장 A부분 당김음 리듬 …… 60
<악보 54> 2악장 B부분 …… 61
<악보 55> 2악장 B부분 운궁법 제시 …… 62
<악보 56> 2악장 A′ 부분 조성변화 …… 63
<악보 57> 2악장 A′ 부분 대위법적 선율진행 …… 64
<악보 58> 2악장 코다 …… 65
<악보 59> 3악장 제시부의 제1주제부 …… 67
<악보 60> 3악장 주제선율 운궁법 …… 68
<악보 61> 3악장 제시부의 경과구 …… 69
<악보 62> 3악장 제시부의 제2주제부 …… 70
<악보 63> 3악장 제시부의 소종결구 …… 72
<악보 64> 3악장 제시부의 코데타(1) …… 73
<악보 65> 3악장 제시부의 코데타(2) …… 73
<악보 66> 3악장 전개부의 제1부분 …… 74

〈악보 67〉 3악장 전개부의 제2부분 ····· 75
〈악보 68〉 3악장 전개부의 제3부분 ····· 76
〈악보 69〉 3악장 재현부의 제1주제부 ····· 78
〈악보 70〉 3악장 재현부의 경과구(1) ····· 79
〈악보 71〉 3악장 재현부의 경과구(2) ····· 79
〈악보 72〉 3악장 재현부의 소종결구 ····· 80
〈악보 73〉 3악장 재현부의 코데타 ····· 81

Ⅰ. 서 론

‘낭만적(romantic)’이라는 형용사는 단어 ‘로망스(romance)’에서 유래했는데 로망스는 중세시대에 영웅적인 사람이나 사건을 주제로 한 시의 언어인 로망스어(Romance language)에서 파생되었다. 이 단어는 영국에서 최초로 사용되었고 점차 독일과 프랑스 등 유럽 각지로 퍼져나갔으며 그 이후, 독일 철학자 및 문인을 중심으로 ‘낭만적’인 특성이 주를 이루는 ‘낭만주의’에 대한 체계적 이론이 만들어졌다.[1] 낭만주의 사조를 음악 분야에 적용시키면 1830년부터 1900년 사이에 만들어지고 발전한 음악을 의미하는데 이전 시대와는 달리 음악적 양식과 표현기법이 자유로워지면서 작곡가들의 생각과 감정이 정형화된 음악적 틀 속에 제한되지 않고 다양하게 표현되었다.[2]

이러한 낭만주의 음악 속에서 작곡가들은 작곡 경향에 따라 크게 두 분류로 나뉘었다. 기존 고전시대 음악에서 벗어나 더욱 새롭고 창조적인 음악 양식 및 기법에 집중했던 급진파와 이와는 반대로 이러한 급진적인 변화 속에서 오히려 고전주의 음악의 특징을 고수하고자 하는 보수파가 있었다. 후기 낭만주의의 작곡가인 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 작곡 시기별로 위의 두 가지 특징을 모두 보였는데 본고에서 연구할 <첼로 소나타 F장조, Op.6>은 슈트라우스의 작곡 초기 시절인 1883년 완성된 작품으로써, 작품에서 고전적인 특징이 많이 들어나는 후자의 특징을 지닌다.

본고는 총 다섯 장으로 구성되었으며 본론 제Ⅱ장에서는 슈트라우스의 일생과 작곡경향에 따른 작품들을 전반적으로 살펴본다. 슈트라우스는 작곡가로 활동하는 동안 다양한 분야에서 꾸준히 활동하였는데 고

---

1) 김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』, 음악세계, 2005, 28.
2) 송진범, 『구조와 역사로 본 음악』, 작은우리, 1997, 244-245.

전시대 음악을 동경하며 고전적인 작곡 형식의 영향을 많이 받았던 어린 시절부터, 후에 경로를 바꾸어 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)를 잇는 교향시와 오페라 작곡의 대가(大家)가 된 모습까지 살펴볼 것이다.

제Ⅲ장에서는 본격적으로 <첼로 소나타>의 작품 배경과 이 곡에 나타난 슈트라우스의 작곡 초기시절 음악적 특징을 분석하고자 한다. 가장 두드러진 특징으로는 한 곡에 고전적 음악의 특징과 낭만적 음악의 특징이 동시에 존재한다는 것이다. 이는 슈트라우스가 어려서부터 아버지의 영향으로 주로 고전시대의 음악을 배우고 익혔던 사실과 함께 후에 낭만주의 작곡가로써 명성을 날리는 그의 미래를 암시한다고 볼 수 있다.

슈트라우스의 <첼로 소나타>는 총 3악장 구성으로, 1악장은 소나타 형식의 F장조, 2악장은 3부분 형식의 d단조, 3악장은 소나타 형식의 F장조로 작곡되었는데 제Ⅳ장에서는 이러한 구조에 따라 작품을 세부적으로 분석하고, 분석한 내용들을 첼로 연주자들이 실제 연주에 잘 적용하여 표현할 수 있도록 연주방향도 함께 고찰한다. 이러한 분석과 고찰을 통하여 19세기 낭만시대 작곡가의 특징을 모두 지녔던 슈트라우스에 대해 널리 알리고 그의 하나뿐인 첼로 소나타가 사람들에게 더 의미 있고 중요한 작품으로 여겨지는 것을 목표로 한다.

Ⅱ. 슈트라우스의 생애 및 작품

1. 슈트라우스의 생애 및 작곡 경향[3)]

1.1. 초기 : 유년시절과 고전풍의 작곡시기(1864-1884년)

작곡가이자 지휘자인 슈트라우스는 독일 뮌헨 출생으로 1864년 6월 11일, 음악가였던 아버지 프란츠 슈트라우스(Franz Joseph Strauss, 1822-1905)와 음악 애호가 집안에서 자라온 어머니 요제피네 프쇼어(Josephine Pschorr, 1837-1910) 사이에서 태어났다. 슈트라우스는 어린 시절 경제적으로 특별한 부족함 없이 올바른 가정교육과 함께 밝고 명랑하게 자랐으며, 음악적으로는 뮌헨 궁정오케스트라의 호른 수석이자 동시에 음악원의 교수였던 아버지의 영향을 많이 받았다.

아버지 프란츠 슈트라우스는 아들 슈트라우스에 대한 음악 교육열이 높았는데 슈트라우스가 4세일 때부터 본인의 직장동료를 통해 피아노 교습을 시켰으며 본인이 속해있던 뮌헨 궁정오페라 관현악단의 리허설도 자주 참관시켰다. 또한 슈트라우스가 8세가 되는 해부터는 바이올린과 음악 이론, 그리고 관현악 편곡법 등 다양한 음악적 지식을 배우게 함으로써 그가 음악적 소양을 고루 갖추길 원했다. 그 결과, 슈트라우스는

3) 슈트라우스의 생애는 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』,음악세계, 2002, 265-267.; Michael Kennedy, *The master Musicians; Richard Strauss* (New York: Oxford University Press, 1995), 197-211; David Nice, *The Illustrated Lives of the Great Composers; Richard Strauss*(London: Omnibus Press, 1933), 17-50.; Gilliam, Bryan and Charles Youmans, *"Richard Strauss"*, Grove Music Online. 20. Jan. 2001. http:s//oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040117?rskey=PjZ5YF&result=1. [2020년 10월 5일 접속]을 참고하여 작성함

아버지의 체계적인 음악교육으로 불과 6살이라는 어린 나이에 '재단사 폴카(Schneiderpolka TrV 1)' 라는 곡을 처음으로 작곡하였다. 이러한 아버지의 열띤 음악교육 속에서 슈트라우스는 훌륭한 작곡가로 성장해갔지만 한편으로는 본인의 음악세계를 온전히 펼치지 못하고 아버지의 음악사조를 따를 수밖에 없었다.

아버지인 프란츠 슈트라우스는 당시 오페라와 교향시의 대가였던 바그너를 매우 경멸하였고, 오히려 고전시대 3대 작곡가인 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)을 동경하였다.[4] 그는 바그너의 음악 자체를 열등한 것으로 취급하면서 슈트라우스에게 주로 고전시대 작곡가들의 음악만 듣고 배우게 하였으며, 이는 결국 슈트라우스의 초기 작품 대부분이 고전적인 특징을 지니게 되는 결과를 초래하였다. 슈트라우스는 1874년에 인생 처음으로 바그너의 오페라인 <로엔그린>, <탄호이저>, <지크프리트> 등을 감상하였는데 그 당시 큰 감동을 받고 새로운 음악적 영감을 얻었음에도 강력했던 아버지의 음악적 사조 때문에 이를 밖으로 표출하거나 더욱 발전시키지 못하였다.[5]

1875년에는 루드비히김나지움(Ludwigsgymnasium)[6]에 입학하였으며 당시 궁정악단의 악장이었던 마이어(Friedrich Meyer)에게 화성법과 대위법 등 작곡의 기본기를 배웠고, 18살이 되던 1882년에는 뮌헨 대학교에

---

4) 프란츠 슈트라우스는 뮌헨 궁정관현악단의 호른 수석으로써 바그너 중기 이후 작품인 <트리스탄과 이졸데>, <니벨룽의 반지> 등 많은 작품을 초연하였는데 바그너를 싫어했던 그는 바그너가 작곡한 호른 악보가 걸핏하면 연주 불가능한 패시지라고 항의했으며, 바그너 사망 후에 열린 추모음악회에서 모두가 기립하여 연주하는 가운데도 끝까지 혼자 앉아서 연주할 정도로 경멸하였다. Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. iii (London; Cambridge University Press, 1941), 378.

5) Boyden, Matthew, *Richard Strauss,* (Boston: Northeastern University Press, 1999), 51-55.

6) 뮌헨에서 두 번째로 오래된 인문계 중등교육기관으로 독일어, 라틴어, 고대 그리스어를 배우고 합창단, 오케스트라 등의 수업도 부가적으로 이루어진다.

입학하였다.[7] 슈트라우스는 음악 전공이 아닌 철학 전공으로 입학했는데 이는 삶에서 교양과 지식을 잘 갖춘 사람이 되기를 원했던 아버지의 뜻이었다. 철학을 전공했던 슈트라우스는 재학 시절 중, 단 한 번도 음악원을 방문한 일이 없었다고 한다.[8] 그럼에도 뮌헨 대학에 재학했던 3년 동안 개인적인 음악활동은 활발히 하였는데 작품을 계속 창작하면서 1882년 12월 5일에는 비엔나에서 바이올리니스트 발터(Benno Walter, 1847-1901)와 함께 피아니스트로써 첫 공식 연주회도 가졌다. 이 연주에서 슈트라우스는 스스로를 '기술이 뛰어나지 않은 피아니스트'라고 칭했지만 당시 연주는 성공적으로 잘 마무리되었고, 연주를 본 비평가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)은 슈트라우스가 '특별한 재능'을 지녔다고 평가하였다.[9]

1884년부터는 지휘자로 본격적인 활동을 하게 되는데 당대 유명 지휘자였던 뷜로(Hans von Bülow, 1830-1904) 밑에서 보조 지휘자 및 합창 지휘자로 일하다가 1885년부터는 마이닝겐 궁정관현악단의 정식 부지휘자로 임명을 받게 된다. 슈트라우스는 이곳에서 음악적으로 급속한 발전을 보였으며 '신독일악파[10] 음악'을 마주하게 된다.

1.2. 중기 : 교향시와 오페라 작곡의 전성기(1885-1932년)

19세기 중엽, 독일 음악계에서는 미래의 음악이 나아가야 할 방향에 대해 치열한 논쟁이 벌어졌고 이것은 음악분야에서 두 개의 큰 파벌

---

7) 문학수, 『더 클래식 셋; 말러에서 쇼스타코비치까지』, 돌베개, 2017, 59.
8) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』, 11.
9) R. Strauss, *Recollections and Reflections* (London; New York: Boosey& Hawkes, 1953) 153.
10) 본문 Ⅱ. 1.2. 중기 : 교향시와 오페라의 전성기(1889-1932년)에서 자세하게 설명하도록 하겠다.

을 형성하였다. 한 쪽은 바그너나 리스트를 중심으로 이루어진 '신독일악파'로 칭해졌던 진보그룹이며 다른 한 쪽은 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 같이 전통적인 장르의 곡을 작곡하며 고전음악의 특징을 고수하였던 보수그룹이었다. 이때 신독일악파의 선도자들은 리스트의 교향시나 바그너의 음악극을 적극 옹호하면서 그 밖의 음악장르는 구시대의 유물로 간주하였다. 또한 베토벤의 음악으로부터 시작된 '표현의 특성화'를 강화하고자 하였으며, 음악이 본질적으로 출현하려면 극적이고 시적인 모티브를 가져야한다는 선동적인 주장을 펼쳤다.[11]

이러한 상황 속에서 슈트라우스는 1885년부터 마이닝겐 궁정악단에서 재직하며 악장이었던 리터(Alexander Ritter, 1833-1896)와 가까워졌다. 당시 리터는 열렬한 바그너의 지지자로써 슈트라우스에게 바그너의 수필과 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)[12]의 철학을 소개하였으며 슈트라우스로 하여금 지금까지 도전하지 않았던 교향시를 쓰도록 설득하였다. 이때부터 슈트라우스는 베토벤부터 이어져온 독일 정통의 보수적이었던 작곡기법에서 더 나아가 리스트와 바그너, 그리고 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)를 존경의 대상으로 여기고 점차 신독일악파 음악에 빠져들었다.[13]

작품 속에 고전적 특징이 주를 이뤘던 작곡 초기 시절과는 다르게 슈트라우스는 이전보다 획기적인 관현악 편성과 주제 차용으로 작곡가로써의 새로운 도약을 하게 되는데, 1888년 교향시 <돈 후안>[14]이 그 시작

---

11) 김용환, 『서양음악사 100장면(2); 계몽주의 음악에서 현대음악까지』, 가람기획, 2002, 189-191.

12) 독일의 철학자로 초월적 이상주의와 함께 형이상학적인 새로운 사상을 펼쳤으며 인간과 세상에 대한 사랑과 비판 정신을 가졌던 염세주의자였다. 유럽 철학의 전통 계보에서, 쇼펜하우어는 새로운 정신세계를 구축했다는 평가를 받는다. 강성률, 『청소년을 위한 서양철학사』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3339467&cid=47323&categoryId=47323 [2020년 12월 5일 접속]

13) Donald Jay Grout, *A History of Wester Music* (New York: W.W Norton &Company, 1960), 577-578.

14) 확장된 소나타 형식으로 작곡되었으며, 귀족적 아름다움을 지는 돈나 안나

이라고 할 수 있겠다. 그는 <돈 후안>을 기점으로 많은 교향시와 오페라를 작곡하였는데 교향시 분야에서는 리스트보다 자유로우면서도 광범위한 주제로 교향시를 발전시켰으며, 오페라에서는 바그너의 악극을 계승하면서도 감미롭고 관능적인 선율로 청중들을 매료시켰다.

교향시는 순수하게 절대적인 기악음악을 위한 교향곡과는 달리, 이야기가 존재하는 문학 작품이나 희곡 등을 소재로 삼았으며 악보에 간략한 해설이나 제목을 나타내는 시가 적혀있었다. 이때 슈트라우스는 대개 큰 편성의 관현악을 사용하면서 다채로운 색채감을 만들어 냈고 기존의 소나타 형식이나 론도 같이 고전적인 형식 구조에 얽매이지 않는 대담함을 펼쳤다.

19세기 후반 교향시 작곡가로 세계적인 명성을 얻고 있었던 슈트라우스는 오페라 분야에서도 두각을 드러냈다. 물론 그의 첫 오페라인 <군트람>은 사람들의 반향을 불러일으키지 못하였지만 1905년, 드레스덴에서 초연된 <살로메>가 대성공을 거두게 되면서 41세의 늦은 나이에 오페라 작곡가로써도 인정을 받았다. <살로메>는 초연되었던 드레스덴뿐만 아니라 미국, 프랑스, 영국 등 세계 각지에서 상연되었으며 슈트라우스는 이에 자신감을 얻어 오페라 분야에서 더욱 새로운 시도들을 하였다. 극장 작품에서는 거의 등장하지 않았던 다조성과 무조성, 그리고 복합리듬 등이 빈번하였고, 가장 큰 규모의 오케스트라 편성으로는 총 115명의 연주자들이 필요하였다.[15] 이와 같은 점으로 새로운 세계의 음악시대를 꿈꿨던 당시의 젊은 세대 작곡가들은 슈트라우스를 전위음악의 선구자로 칭송하였다.

이 기간 동안 슈트라우스 개인적인 삶에 있어서는 1887년, 처음으로 미래의 아내가 될 소프라노 파울리네(Pauline de Ahna)를 만났는데

와 그녀보다 더욱 부드러운 성격의 엘비라를 유혹하는 모험가이자 여성들의 영원한 우상인 영웅을 묘사하는 교향시이다. 김용환, 『모두를 위한 서양음악사2』, 가람기획, 2017, 375.

15) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』,13.

그 이후 30세가 되는 1894년에 그녀와 결혼하였으며 1897년에는 그의 유일한 아들인 프란츠 슈트라우스(Franz Alexander Strauss)가 태어났다. 이후 아들 프란츠는 1924년 결혼을 하였고, 슈트라우스는 두 명의 손자를 얻었다.[16]

음악가로써는 1887년 독일에서 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)를 처음으로 만나 그와 음악적 얘기를 나누며 친밀해졌고 음악적인 영향을 많이 받게 되었다. 1890년에는 26세의 나이로 처음 베를린 필하모니 관현악단(Berlin Philharmonic Orchestra)을 지휘하였으며 1904년에는 인생에서 처음으로 미국을 방문하게 된다. 당시 카네기홀에서 베츨러 오케스트라(Wetzler Symphony Orchestra)의 연주로 그의 작품 <가정교향곡(Symphonia Domestica)>를 지휘하였으며 지휘자 베츨러(Hermann Hans Wetzler.1870-1943)와 함께 협업하여 다른 오케스트라 작품들도 연주하였다.[17]

1.3. 후기 : 슈트라우스와 나치 그리고 말년(1933-1949년)

19세기 후반부터 20세기 넘어서까지 왕성한 작곡활동을 했던 슈트라우스는 1933년, 그 명성에 흠이 가는 위기를 맞게 된다. 히틀러가 정권을 잡은 1933년 전후 독일은 정치, 사회, 예술 모든 면에서 굉장히 혼란스러운 상황이었는데 이러한 가운데 히틀러는 모든 형태의 예술이 타

16) Wagner-Trenkwitz, Christoph and Harald Hebling, Richard Strauss website; http://www.richardstrauss.at/strauss-and-the-family.html [2020년 10월 8일 접속]

17) Herman Wetzler, “Composer, 72, Dies”, The New York Times, 30 May 1943, 26.

락한 도덕적, 정치적, 문화적 이상을 정화할 수 있다고 생각하며 예술 활동을 국가적으로 장려 및 관리 감독했다.[18] 문화를 통한 민족 공동체 확립이라는 목적을 가지고 제3제국은 문화 통폐합을 실행했는데 시대상황상 나치의 이상에 부합하는 예술만이 살아남을 수 있었던 것이다.[19]

문화통폐합의 효과적인 추진을 위하여 제국의 선전부장관으로 취임한 요제프 괴벨스(Joseph Goebbels, 1897-1945)는 제국문화원을 조직하였으며 1933년 11월, 슈트라우스와는 아무런 상의도 하지 않은 채로 돌연 그를 제국문화원 산하에 있던 '제국음악원(Reichsmusikkammer)' 의 장으로 지목해버렸다.[20] 이러한 상황 속에서 슈트라우스는 나치당에 직접 가입하지는 않았지만 유태인이었던 며느리와 손자를 보호해야했기에 나치 정권과 어느 정도 협력하였다. 1936년 베를린 올림픽을 위해 올림픽 송가를 작곡 및 지휘했으며 1940년에는 일본 기원 2600주년 기념 봉축곡인 '일본 축전음악', 1943년도에는 나치 빈 대관구 주최의 행사를 위한 '빈 시의 축전음악' 등의 곡을 작곡하였는데 이러한 것들은 지금까지도 슈트라우스 명성에 누가 되는 작품으로 여겨지고 있다 .[21]

나치와 반유태주의에 대한 슈트라우스의 생각이나 느낌을 직접 다룬 구체적인 기록은 현재까지 발견되지 않았기에 슈트라우스의 행적은 지금까지도 논란이 되고 있지만 1935년 슈트라우스가 유태인 대본작가였던 그의 친구 츠바이크(Stefan Zweig)에게 직접 작성한 편지 내용을 살펴보면 그의 마음을 조금은 유추해볼 수 있다.

---

18) 정주은, 『음악사연구1 독재자와 음악;히틀러. 독재의 최면에 걸린 음악』, 오픈에듀케이션, 2012, 96-97.

19) 최용찬, 『나치 체제의 문화 혁명 담론과 독일 영화의 혁명화 프로젝트』, 독일 연구 제 13호, 2007, 136.

20) Welch, David, *The Third Reich: Politics and Propaganda,* 최용찬 옮김, 『독일 제3제국의 선전정책』, 혜안, 2001, 40.

21) Kennedy, Michael, *Review of "A Confidential Matter:The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935" in Music & Letters,* Vol.59, No.4 (New York: Oxford University Press, 1978), 472-475.

> “자네는 어떤 경우에도 내가 ‘독일인’이라는 생각에 따라 행동한 적이 있다고 믿는가? 자네는 모차르트가 작곡할 때 자신이 ‘아리안(Aryan)’임을 알고 있었다고 생각하나? 나는 단지 두 종류의 사람들을 알 뿐이네; 재능을 가진 사람들 그리고 재능이 없는 사람들만 있을 뿐이네.” [22]

위 내용의 편지는 츠바이크에게 전달되지 못하고 다른 사람이 중간에 가로채서 히틀러에게 보내졌으며, 이 사건을 계기로 나치당은 슈트라우스로 하여금 제국음악원장 자리를 사임하도록 강요하였고 그는 실제로 사임을 하게 된다. 1938년, 전쟁 준비로 국가 자체가 혼란스러운 상황 속에서 슈트라우스는 근본적인 평화를 노래하며 제3제국에 대한 비평이 담긴 오페라 <평화의 날>을 제작하고자 하였는데, 그의 결정은 시대 상황을 고려하였을 때 굉장히 용기 있는 행동이었다. 자유와 종속, 평화와 전쟁, 빛과 어둠 등의 대비로 제3제국에 대한 반항적인 행로가 들어있던 이 오페라는 안타깝게도 1939년 전쟁의 발발로 제작이 중단되었다.[23]

위의 사건들을 살펴봤을 때, 슈트라우스는 나치당에 제대로 협조하지도 그렇다고 반대되는 행위를 표면적으로 드러내지도 않았으며 1948년 뮌헨에서 열린 비(非) 나치화 재판에서는 나치 협력 건이 최종적으로 무죄 판명되었다. 그는 이와 같이 여러 사건을 겪은 이후에도 독일을 떠나

---

22) M. Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (London: Cambridge University Press), 2000, 297. 번역

23) Gilliam, Bryan and Charles Youmans, *“Richard Strauss”*, Grove Music Online. 20. Jan. 2001. http:s//oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040117?rskey=PjZ5YF&result=1. [2020년 10월 8일 접속]

지 않았으며 1947년 런던에서 지휘자로써 마지막 공식 연주를 가진 이후에는 해외여행도 없이 독일 자택에 거주하였다. 그곳에서 <네 개의 마지막 노래> 등의 작품들을 남겼는데 슈트라우스의 후기 작품들은 '삶의 끝에서 감사로 가득 차있는 신성한 모차르트'를 모델로 하였으며 "나는 일류 작곡가가 아닐 수도 있지만, 나는 일류 2급 작곡가이다"라는 특유의 자기비하 선언을 남기기도 했다.[24] 슈트라우스는 1949년 9월 8일, 독일 최남단인 가르미슈 지방에서 심장장애로 인하여 85세의 나이로 타계하였다.[25]

24) M. Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (London: Cambridge University Press), 3.
25) 송진범, 『구조와 역사로 본 음악』, 작은우리, 1997, 304.

2. 슈트라우스의 작품[26)]

슈트라우스는 1870년 6살의 어린 나이부터 1949년 85세의 나이로 생을 마감하기 직전까지 약 80년 동안 다양한 분야에서 꾸준히 작곡을 하면서 본인의 역량을 아낌없이 펼쳤다. 그의 작품들을 장르별로 나누어 설명하면 다음과 같다.

2.1. 솔로 기악곡&실내악곡

슈트라우스의 솔로 기악곡과 실내악곡은 아버지 슈트라우스에게 영향을 받았던 작곡 초기에 많이 작곡되었다. 따라서 대부분의 작품에서 고전적인 보수적 특징들이 주로 나타나 있는데, 작품의 수는 다른 장르에 비해 많지 않으며 주요 작품의 예시는 <표 1>과 같다.

<표 1> 솔로 기악곡&실내악곡 예시

작곡년도	작품제목	장르
1879	<로망스(Romance)> 클라리넷 협주곡 E♭장조	협주곡
1880	현악 4중주 A장조, Op.2	실내악곡
1882	바이올린 협주곡 d단조, Op.8	협주곡
1883	첼로 소나타 F장조, Op.6	솔로 기악곡
1883	호른 협주곡 제1번 E♭장조, Op.11	협주곡
1884	피아노 4중주 c단조, Op.13	실내악곡
1887	바이올린 소나타 E♭장조, Op.18	솔로 기악곡

26) 슈트라우스의 작품은 편집부,『최신명곡해설&클래식명곡해설-작곡가편; 슈트라우스』, 삼호뮤직, 2012; 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』,음악세계, 2002, 260-265.; Michael Kennedy, The Master Musicians; Richard Strauss (New York: Oxford University Press, 1995), 212-220;를 참고하여 작성하였다.

2.2. 교향시

신독일악파의 음악을 접하며 교향시에 눈을 뜨게 된 슈트라우스는 1888년 <돈 주앙>을 시작으로 1898년 완성한 <영웅의 생애>까지 약 10년 동안 교향시 작곡에 집중했다. 슈트라우스의 교향시는 문학이나 철학에서 표제를 빌려온 것이 많은데, 대표적 작품으로는 니체의 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』에서 작곡의 영감을 받은 교향시 <짜라투스트라는 이렇게 말했다>이다.[27] 획기적인 거대한 규모의 관현악 편성으로 다채로운 음색을 추구한 교향시의 주요 작품 예시는 <표 2>를 참고하면 된다.

<표 2> 교향시 예시

작곡년도	작품제목	장르
1888	<돈 주앙(Don Juan)>, Op.20	교향시
1889	<죽음과 변용(Tod und Verklärung)>, Op.24	교향시
1895	<틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난 (Till Eulenspiegels lustige Streiche)>, Op.28	교향시
1896	<짜라투스트라는 이렇게 말했다 (Also sprach Zarathustra)>, Op.30	교향시
1897	<돈 키호테(Don Quixote)>, Op.35	교향시
1898	<영웅의 생애(Ein Heldenleben)>, Op.40	교향시

27) 문학수, 『더 클래식셋; 말러에서 쇼스타코비치까지』, 돌베개, 2017, 62-72.

2.3. 오페라

19세기 끝 무렵에 슈트라우스는 오페라로 관심을 돌리게 된다. 오페라 초기작품인 <군트람>과 <사라진 불>은 그의 대표적인 실패작이 되었는데 오페라 <사라진 불>은 일부 비평가들에게 역겨운 작품으로 평가받기도 했다.[28] 이후, 슈트라우스는 오스카 와일드(Oscar Wilde, 1854-1900)의 희곡에 기초한 <살로메>를 만들어 냈고, 청중들의 반응은 교향시 <돈 주앙> 때처럼 열정적이고 극단적이었다.

오페라 <살로메>를 시작으로 슈트라우스는 20세기 오페라를 이끌고 발전시켰는데 당시 오페라에서는 들을 수 없었던 슈트라우스의 불협화음이 많이 사용되었고, 이는 다음 오페라인 <엘렉트라>에서 한층 더 많이 사용되었다. 이후 <장미의 기사>부터는 협화음의 온음계를 구사하는 방식으로 바뀌었는데, 이 작품은 작곡가에게 최고의 명성을 선사해주었다. 다른 주요 오페라 작품을 나열하면 다음 장 <표 3>과 같다.

28) Tim Ashley, “Feuersnot”. The Guardian, London, 30 Nov. 2000.

<표 3> 오페라 예시

작곡년도	작품제목	대본
1893	<군트람(Guntram)>, Op.25	슈트라우스
1901	<사라진 불(Feuersnot)>, Op.50	볼조겐[29]
1905	<살로메(Salome)>, Op.54	와일드
1908	<엘렉트라(Elektra)>, Op.58	호프만스탈[30]
1911	<장미의 기사(Der Rosenkavalier)>, Op.59	호프만스탈
1923	<간주곡(Intermezzo)>, Op.72	호프만스탈
1927	<이집트의 헬레나 (Die ägyptische Helena)>, Op.75	호프만스탈
1936	<평화의 날(Friedenstag)>, Op.81	그레고르[31]
1937	<다프네(Daphne)>, Op.82	그레고르
1940	<다나에의 사랑 (Die Liebe der Danae)>, Op.83	그레고르
1941	<카프리치오(Capriccio)>, Op.85	크라우스[32]

2.4. 가곡

슈트라우스는 교향시나 오페라와 같이 큰 규모로 이루어진 기악곡 뿐만 아니라 성악 분야에서도 활발한 작곡활동을 하였으며 일생에 거쳐 다양한 가곡을 작곡하였다. 목소리와 피아노 반주로만 이루어진 가곡임

29) 에르스트 폰 볼초겐(Ernst von Wolzogen)
30) 휴고 폰 호프만슈탈(Hugo von Hofmannsthal)
31) 요셉 그레고르(Joseph Gregor)
32) 클레멘스 크라우스(Clemens Krauss)

에도 관현악곡 못지않은 풍성한 화성감과 다채로운 음색을 특징으로 하며, 이에 따라 현재까지도 많은 성악가들에게 애창되고 있다. 200여 곡의 많은 가곡 작품 중 일부는 소프라노였던 아내 파울리에의 목소리를 생각하며 작곡했다고 한다.[33] 대표적인 예시는 <표 4>와 같다.

<표 4> 가곡 예시

작곡년도	작품제목	원작의 시인
1885	‘마지막 장(Letzte Blätter)’에 의한 8개의 가곡, Op.10	길름[34]
1886-1887	6개의 고성(高聲)용 가곡, Op.17	샤크[35]
1888	‘연잎(Lotosblättern)’에 의한 6개의 가곡, Op.19	샤크
1889-1890	‘소박한 노래(Schlichte Weisen)’에 의한 5개의 가곡, Op.21	단[36]
1895	3개의 고성(高聲)용 가곡, Op.29	비어바움[37]
1918	12개의 가곡 ‘상인의 거울(Krämerspiegel)’, Op.66	케어[38]
1948	관현악 반주에 의한 ‘4개의 마지막 노래 (Vier letzte Lieder)’	헤세[39], 아이헨도르프[40]
1948	‘말벤(Malven)’	크노벨[41]

33) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』, 228.
34) 헤르만 폰 길름(Hermann von Gilm)
35) 아돌프 프리드리히 폰 샤크(Adolf Freidrich von Schack)
36) 펠릭스 단(Felix Dahn)
37) 오토 율리어스 비어바움(Otto Julius Bierbaum)
38) 알프레트 케어(Alfred Kerr)
39) 헤르만 헤세(Hermann Hesse)
40) 요셉 폰 아이헨도르프(Joseph von Eichedorff)
41) 베티 크노벨(Betty Knobel)

Ⅲ.《첼로 소나타》의 음악적 특징

1. 작품 배경[42)]

1882년, 뮌헨 대학에 입학한 슈트라우스는 대학에서 철학을 전공하면서도 작곡 활동을 지속하였는데 <첼로 소나타>역시 이때 작곡되기 시작하여 1883년에 최종적으로 완성되었다. 이 시기에 슈트라우스는 고전시대의 음악적 특징을 동경하며 본인의 작품에도 이를 적용시켰고, 작곡가로는 베토벤, 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)등의 영향을 받았는데 이러한 점은 <첼로 소나타>에서도 찾을 수 있다.

슈트라우스는 첼로 연주 실력이 좋지 않았지만 첼로에 대한 애정을 늘 가지고 있었다. 첼로 연주를 즐겨했던 아버지 프란츠 슈트라우스의 영향을 어린 시절부터 받았으며, 성인이 된 이후에는 뮌헨 궁정관현악단의 첼로 수석인 비한(Hans Wihan, 1855-1920)과 친밀한 관계를 맺게 되면서 첼로에 대하여 더욱 깊게 공부하였다. 비한은 1881년 뮌헨의 박물관 홀에서 슈트라우스의 현악 4중주곡을 초연할 정도로 슈트라우스와 사이가 깊어졌고, 이는 슈트라우스가 첼로에 대해 실질적인 연구를 하며 <첼로 소나타>를 작곡할 수 있었던 계기가 되었다.[43)]

<첼로 소나타>는 1883년 12월 8일 뉘른베르크의 호텔에서 초연되었으며 연주는 첼리스트 비한과 피아니스트 케니히스탈(Hildegard von

---

42) 작품배경은 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』, 157-159; M. Kennedy, The Master Musicians; Richard Strauss, 115-116.를 참고하여 작성함

43) 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』, 157.

Königsthal)이 맡았다. 악보는 1883년 10월, 뮌헨에서 미리 출판되었으며 곡은「친애하는 친구 한스 비한에게」헌정되었다. 초연 이후, 청중들의 반응은 매우 뜨거웠고 당시 브람스의 친구이자 유명한 바이올리니스트였던 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)도 이 곡에 대하여 극찬을 하였다.[44] 고전적인 특징이 있으면서도 장대한 화성감과 매력 있는 선율로 당대 사람들에게 호응이 좋았던 <첼로 소나타>는 당시 첼리스트들에 의해 자주 연주되었으며, 이에 따라 슈트라우스는 작곡에 있어 첼로라는 악기에 대해 자신감을 얻게 되었다.

44) 요하임은 슈트라우스의 <첼로 소나타> 제1악장에 등장하는 첼로 선율(마디 48)에 매료되었다고 한다. 음악지우사(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 22, R. 슈트라우스』,158.

2. 음악적 특징

2.1. 고전적 요소

2.1.1. 모티브(motive)[45]의 반복적 사용

특정한 모티브를 반복 혹은 변형시키며 악장 안에서 모티브를 전반적으로 활용한 대표적인 작곡가로 고전시대 작곡가인 베토벤을 손꼽을 수 있다. 예를 들어, 그의 작품 중 교향곡 5번인 '운명 교향곡' 은 악장에 걸친 모티브 사용이 활발한 작품으로 유명한데, 1악장 시작 부분에서 '♪♪♪+♩' 와 같은 세 개의 짧은 음과 하나의 긴 음의 모티브가 제시된다. 이는 '운명은 이와 같이 문을 두드린다' 라는 말과 연결되어 '운명의 동기' 로 불리며 1악장 소나타 형식의 대부분 구조에서 반복하여 등장한다. 슈트라우스는 작곡 초기시절, 위와 같은 베토벤의 영향을 많이 받았으며 그의 작품 <첼로 소나타>에도 이러한 점이 잘 나타나 있다.

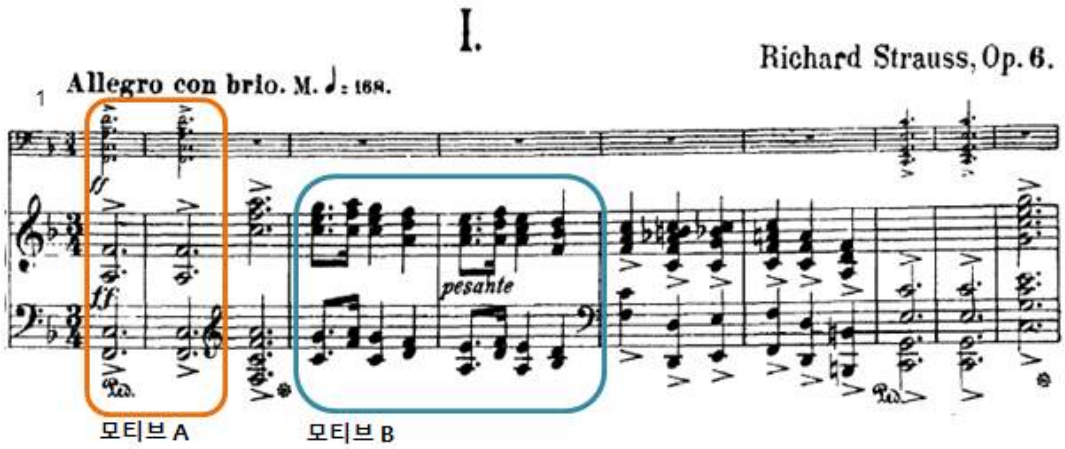
가장 먼저 1악장을 살펴보면 제일 처음 제시되는 7마디의 프레이즈(phrase)[46]에서 <악보 1>과 같이 두 가지의 모티브가 제시되는데, 마디 1-2에 나타나는 수직적 화음진행을 모티브 A, 마디 3-4에 나타난 부점리듬을 모티브 B라고 하겠다.

---

45) 음악 형식을 구성하는 가장 작은 단위로 둘 이상의 음이 모여서 된 것인데, 선율의 기본이 되며 또 일정한 의미를 가진 소절을 이룬다. 『표준국어대사전』, https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/a5b4cb9c2e0348d89a306ffba87b2c48 [2020년 11월 4일 접속]

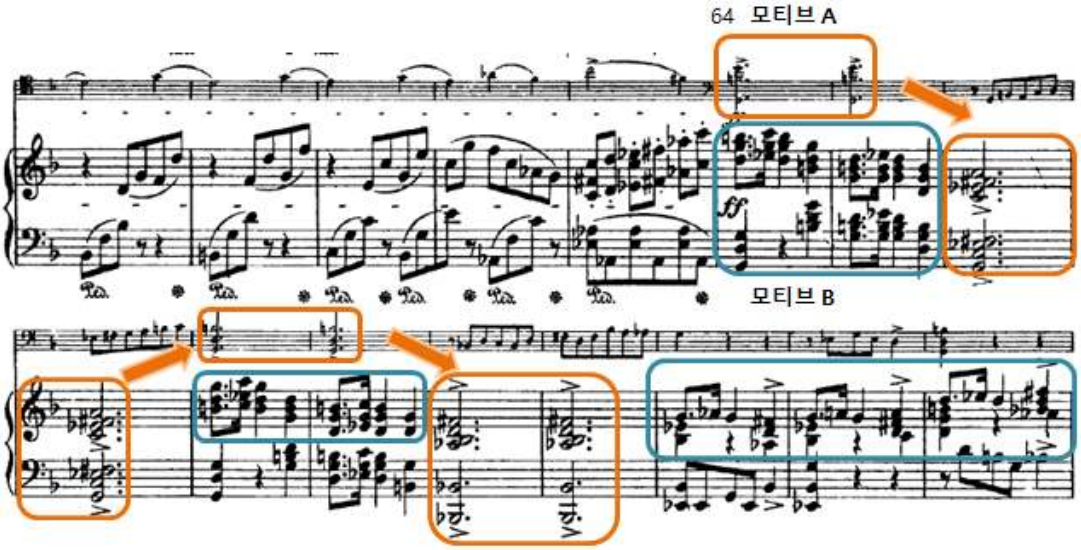
46) 어떤 자연스러운 한 단락의 멜로디 라인(선율선)을 가리키며, 악구 또는 악절이라고도 한다. 삼호편집부, 『파퓰러음악용어사전&클래식음악용어사전』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1605537&cid=50334&categoryId=50334 [2020년 11월 4일 접속]

<악보 1> 모티브 A, B 제시

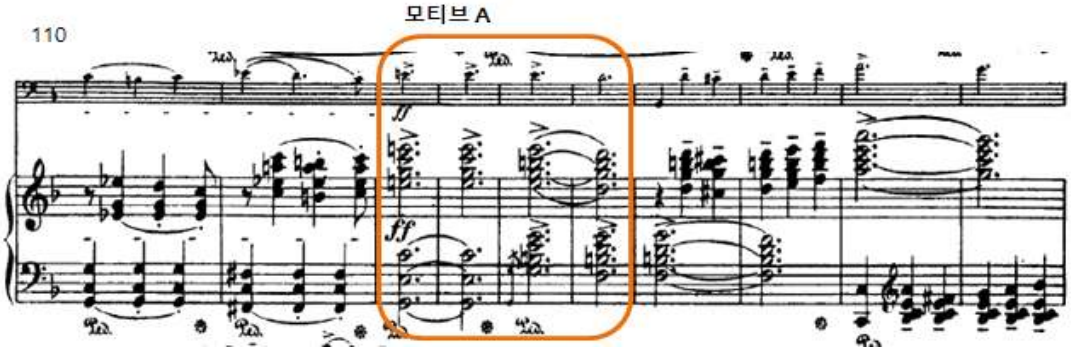


모티브 A와 B는 제시부의 제1주제에 처음 제시된 후, 제시부의 경과구, 제2주제부, 소종결구에 모두 사용된다. 또한 전개부, 재현부에서도 모티브의 변형, 축소 등을 통하여 반복적으로 제시된다. <악보 2-5>

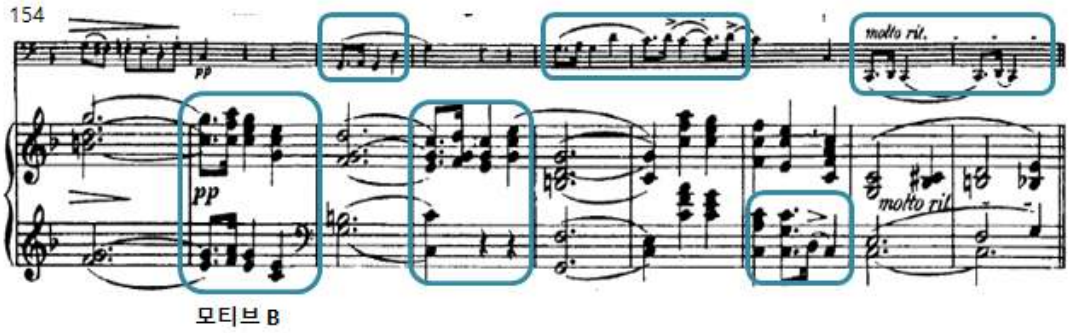
<악보 2> 1악장 제시부 경과구에서의 모티브 A, B 사용



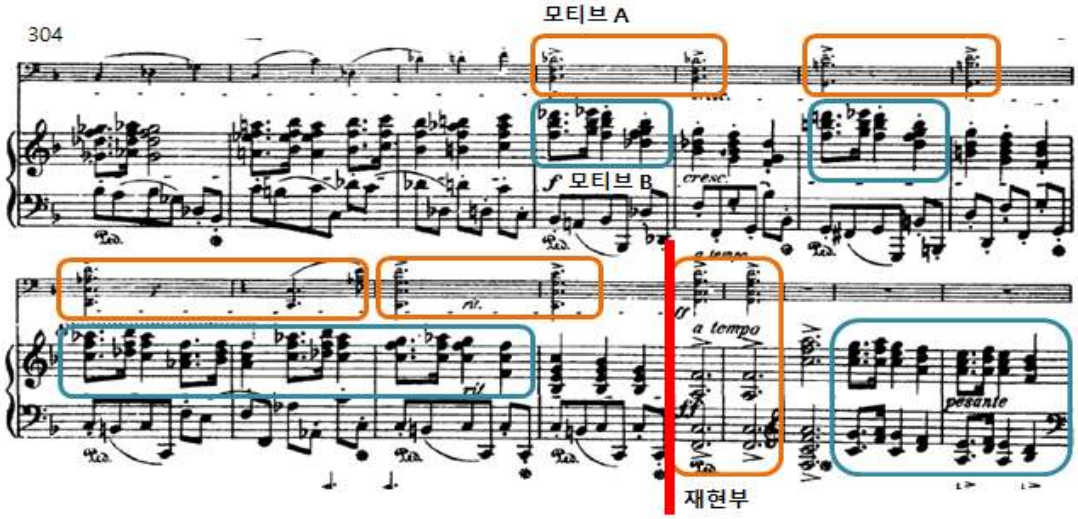
<악보 3> 1악장 제시부 제2주제부에서의 모티브 A 사용



<악보 4> 1악장 제시부 소종결구에서의 모티브 B 사용

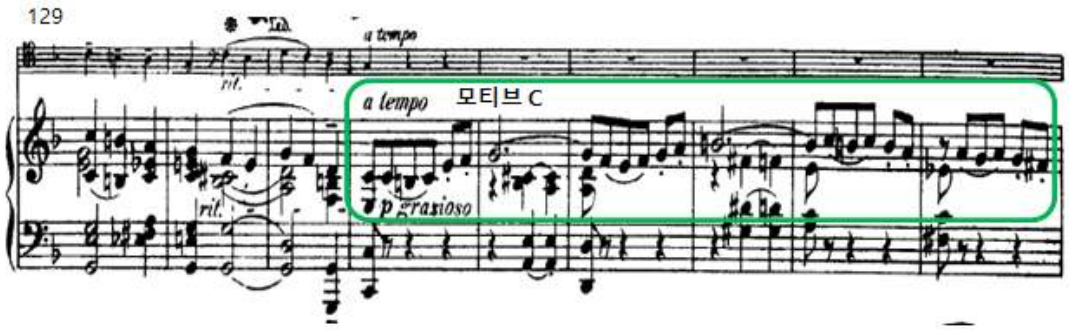


<악보 5> 1악장 전개부와 재현부에서의 모티브 A, B 사용

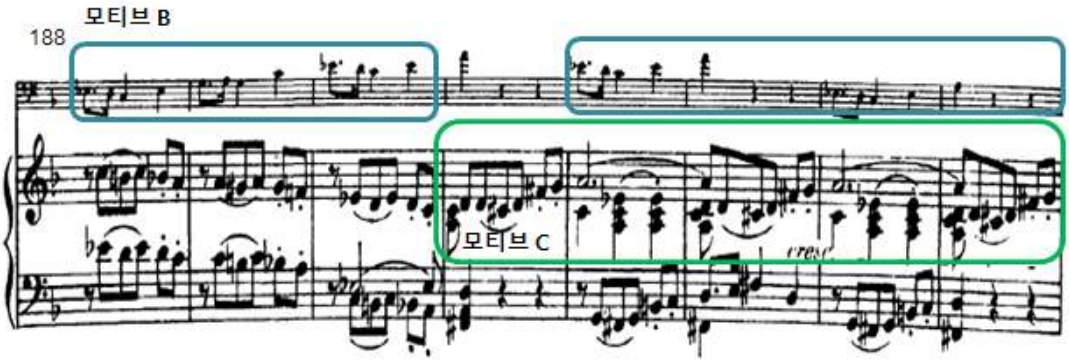


1악장의 마디 132부터 시작되는 제시부의 소종결구에서는 새로운 모티브 C가 피아노에 의해 먼저 제시되는데 이 역시, 뒤에 전개되는 1악장 전개부에서 반복적으로 사용된다. <악보 6-7>

<악보 6> 모티브 C 제시

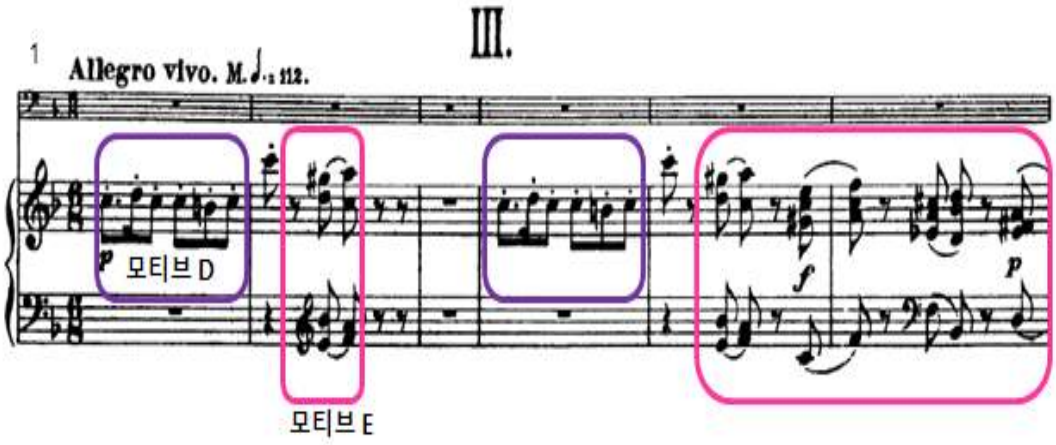


<악보 7> 1악장 전개부에서의 모티브 C 사용



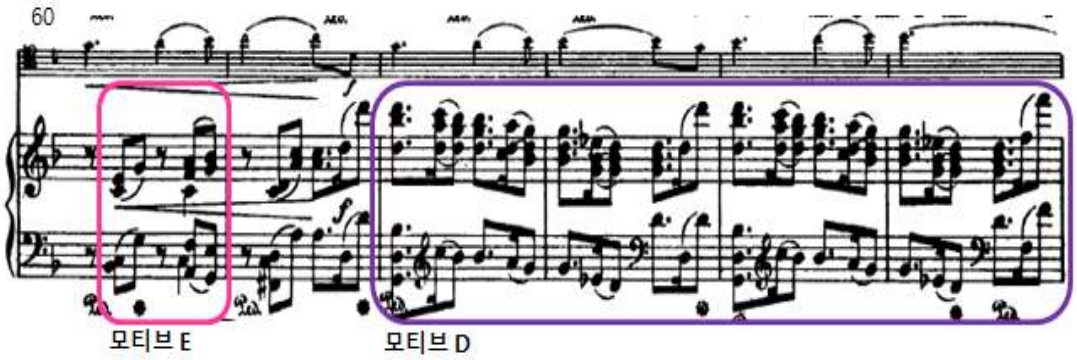
6/8박자, Allegro vivo의 빠르기로 진행되는 3악장은 1악장에 비해 좀 더 파편적인 리듬적 모티브가 반복적으로 진행된다. 3악장 첫 마디에 제시되는 ♩.♫ ♩♩♩ 리듬을 모티브 D, 그리고 마디 2에 나타난 두 개의 팔분음표 리듬 연결을 모티브 E 라고 분석하겠다. <악보 8>

<악보 8> 모티브 D, E 제시

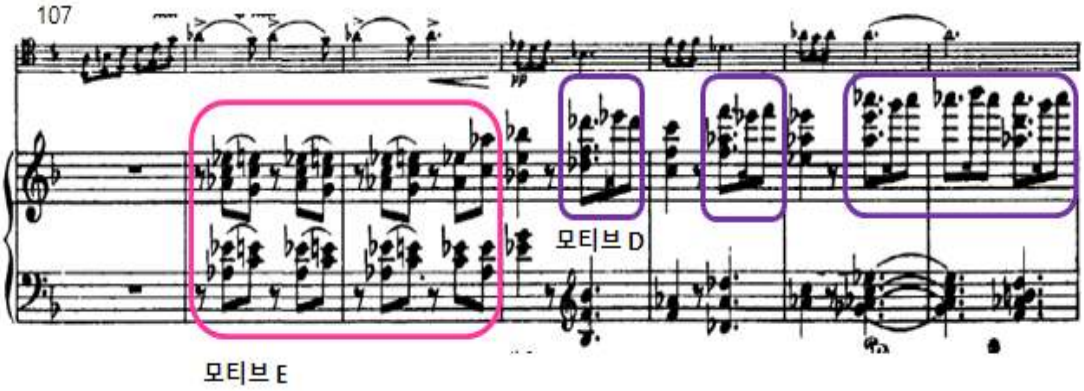


3악장에서 모티브 D는 유려한 선율이 펼쳐질 때를 제외하고 거의 모든 부분에서 사용되는데 부분적으로는 뒤에 8분음표 3개를 생략하고 부점 리듬만 연주하는 축소된 모티브 형태로 나타난다. 모티브 D, E의 반복적인 사용은 3악장 제시부의 경과구와 소종결구, 전개부, 그리고 재현부와 코데타에서 찾아볼 수 있다. <악보 9-10>

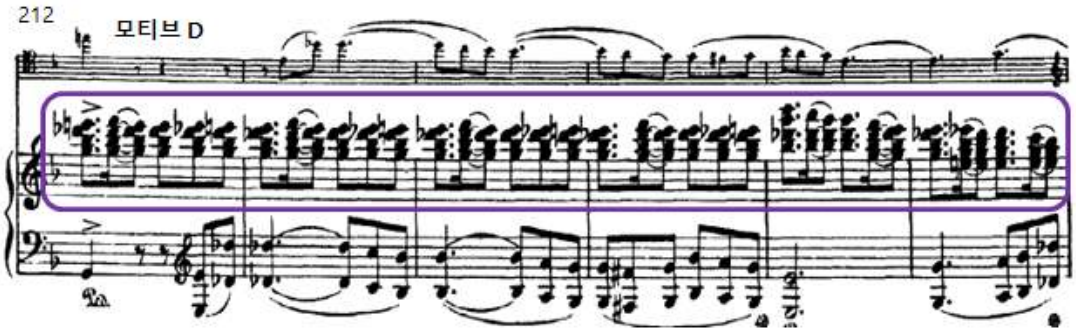
<악보 9> 3악장 제시부 경과구에서의 모티브 D, E 사용



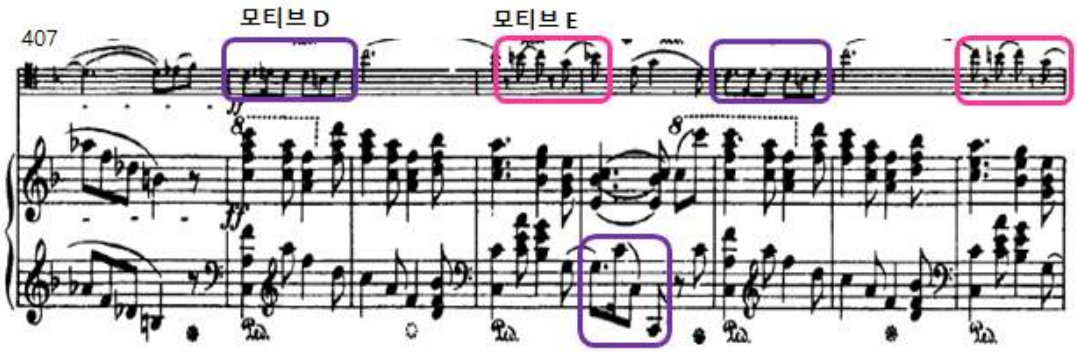
<악보 10> 3악장 제시부 소종결구에서의 모티브 D, E 사용



<악보 11> 3악장 전개부에서의 모티브 D 사용



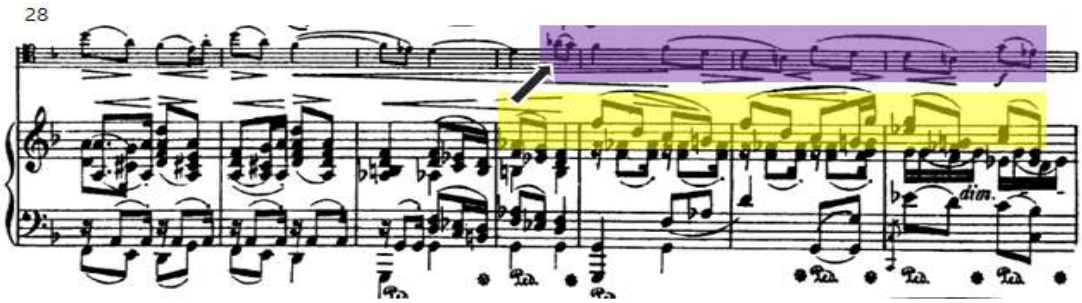
<악보 12> 3악장 코데타에서의 모티브 D, E 사용



2.1.2. 대위법적 진행

대위법[47]은 음악에서 단선율의 경우를 제외하고 화음과 같은 음의 수직적 결합이나 멜로디적인 수평적 결합, 이렇게 두 가지 측면을 겸비하고 있다. 그 중 일반적으로 알려진 의미에서의 대위법은 수평적인 결합이 주를 이루는 다성음악에서 쓰이는 기법을 의미하며 각 성부가 확실한 선율적 독립성을 지닌다. 이와 같은 대위법은 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 시대에 발달하여 고전시대에도 널리 사용되었다. 슈트라우스의 첼로 소나타에서는 여러 종류의 대위법적 진행 중 두 번째 출현하는 성부가 첫 번째 성부의 일정 부분을 반복할 때, 첫 번째 성부의 음정이나 리듬을 모방하는 '모방기법(Imitation)[48]'이 가장 잘 나타나있는데 이는 <악보 13-16>에서 확인 할 수 있다.

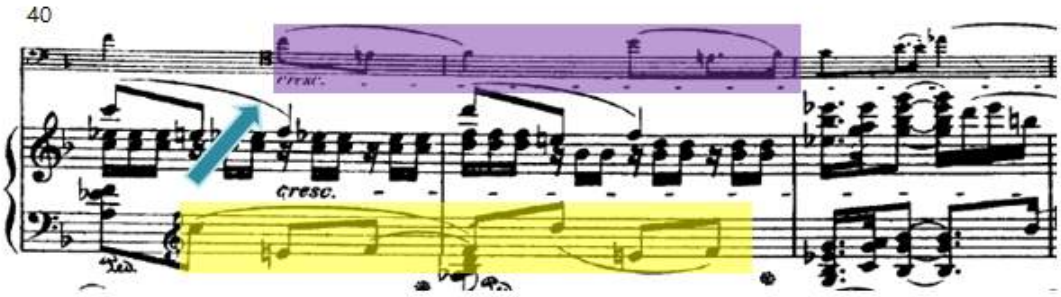
<악보 13> 2악장 대위법적 진행(1)



47) 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1081269&cid=40942&categoryId=32992 [2020년 11월 7일 접속]

48) 두 성부가 시간 간격을 두고 이뤄지는 기법으로 오랜 역사를 통해 발달되었다. 각 성부들의 독립성을 보장하면서 동시에 주제적인 통일성을 주며 작곡기법 중 필수적인 기법으로 여겨진다. 나인용, 『18세기 대위법』, 음악춘추사, 2002, 101.

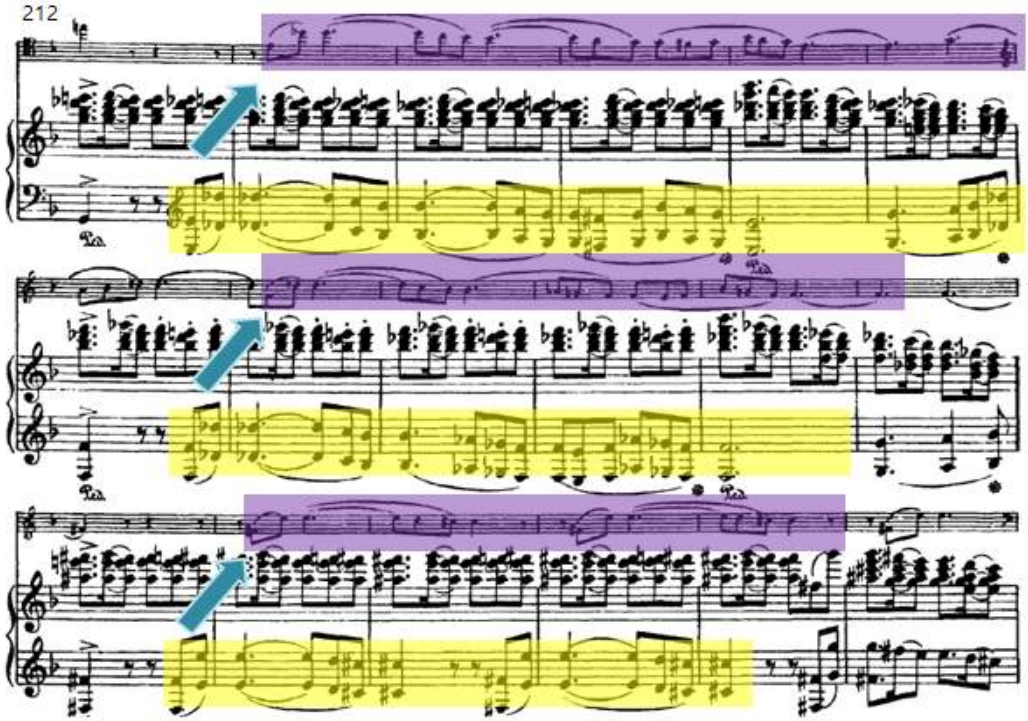
<악보 14> 2악장 대위법적 진행(2)



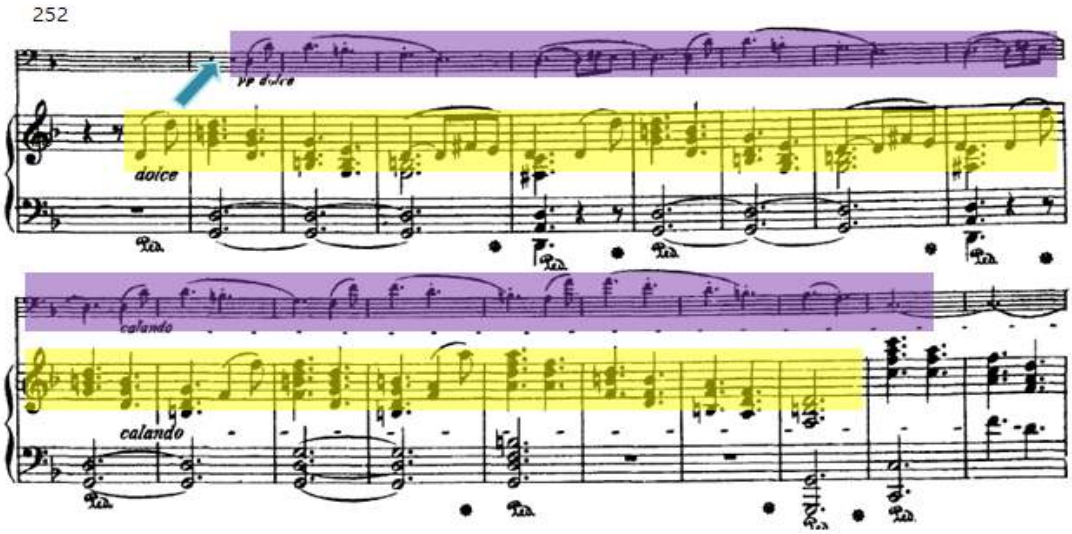
<악보 13-14>는 2악장에 쓰인 대위법적 진행으로 <악보 13>은 한 박자의 간격을 두고 피아노의 오른손 멜로디와 첼로가 대위법적으로 선율을 연주하며, <악보 14>에서는 피아노가 먼저 선율을 제시하고 불과 반 박자 뒤에 첼로 선율이 따라 나오며 이전보다 더욱 촘촘한 대위법적 선율을 연주한다.

3악장에 사용된 대위법적 선율들은 2악장에 비하면 더욱 프레이즈가 길고 여러 번 반복하여 제시되는데 다음에 제시되는 <악보 15-16>과 같이 반 마디 이상의 간격을 두면서 이전보다 시간차를 두고 모방하는 특징을 지닌다. <악보 15>에서는 대위법적 선율이 피아노의 왼손 옥타브 연주로 먼저 제시되면서 앞선 2악장의 대위법적 진행보다 더욱 풍성하고 확대된 소리로 연주되며, <악보 16>에서는 선율을 제외한 반주부분이 몇 마디씩 화음으로만 연결되어 지속되기 때문에 청중들은 3악장에서 대위법적인 선율의 모방 진행을 가장 잘 파악할 수 있다.

<악보 15> 3악장 대위법적 진행(1)



<악보 16> 3악장 대위법적 진행(2)

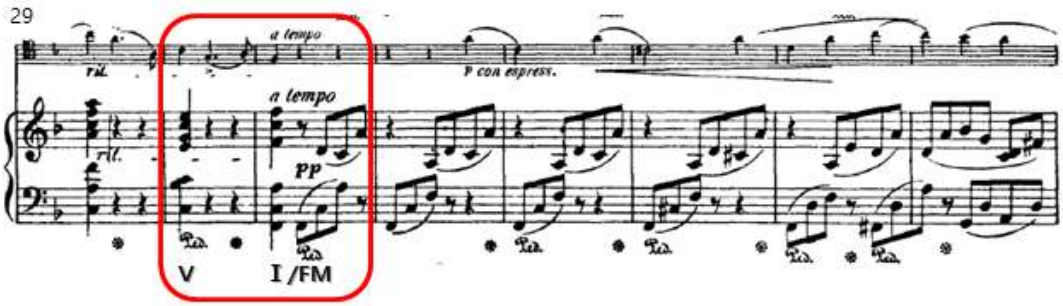


2.1.3. 정격종지를 통한 조성확립

고전주의 음악에서는 뚜렷한 조성확립을 위해 전통적으로 딸림화음에서 으뜸화음으로 진행하는 정격종지[49]가 많이 사용되었다. 후기낭만으로 갈수록 이러한 진행을 전략적으로 회피함으로써 분명한 조성 중심의 성립을 보류하는 경향이 있었는데 슈트라우스는 오히려 곡의 다양한 부분에서 정격종지를 사용함으로써 곡의 조성을 뚜렷하게 표현하였다.[50]

다른 19세기 후반의 작곡가들은 이미 곡의 시작과 끝의 조성이 다르다든지 혹은 조성자체가 모호한 패시지를 작곡하는 등 조성의 변화와 해방을 시도했던 상황 속에서 슈트라우스의 위와 같은 특징은 큰 고전적인 의미를 지닌다. <첼로 소나타> 전 악장에서 다양하게 정격종지가 사용되었는데 예시는 <악보 17-21>을 참고하면 된다.

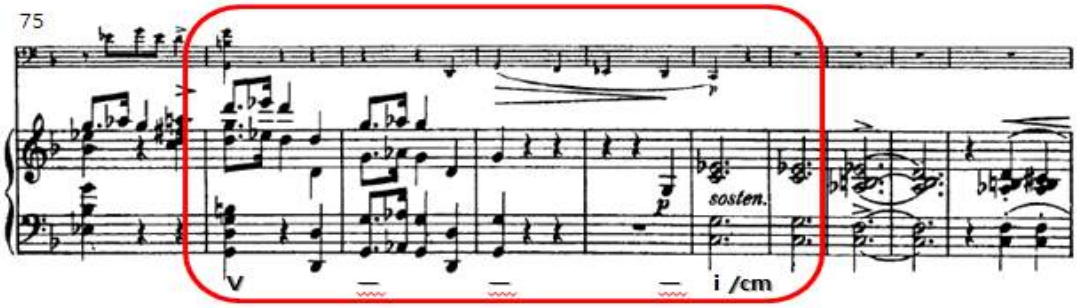
<악보 17> 정격종지(1) 1악장 제1주제부



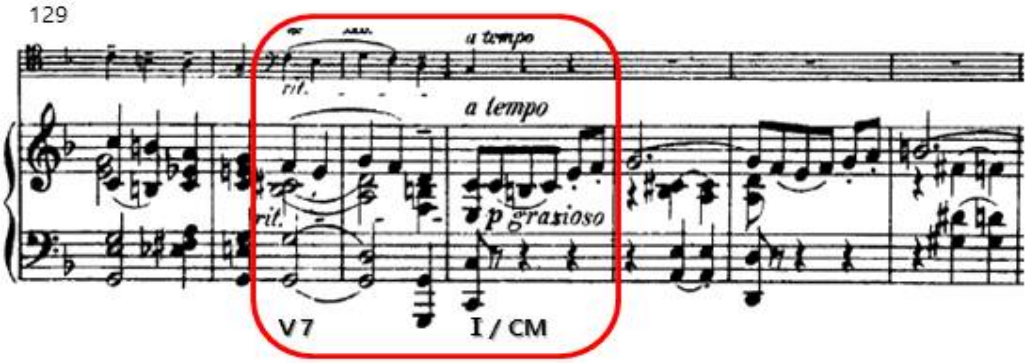
49) 완전5도 하행이 일어나는 종지로 가장 완전하고 많이 쓰인 종지이다. Ⅴ에 포함된 이끈음이 선율적으로 으뜸음으로 해결되기 때문에 가장 종지감이 강하다. 백병동, 『화성학』, 수문당, 2012, 103.

50) 송무경, 안소영, 『후기낭만화성 -기법과 적용-』, 심설당, 2019, 18.

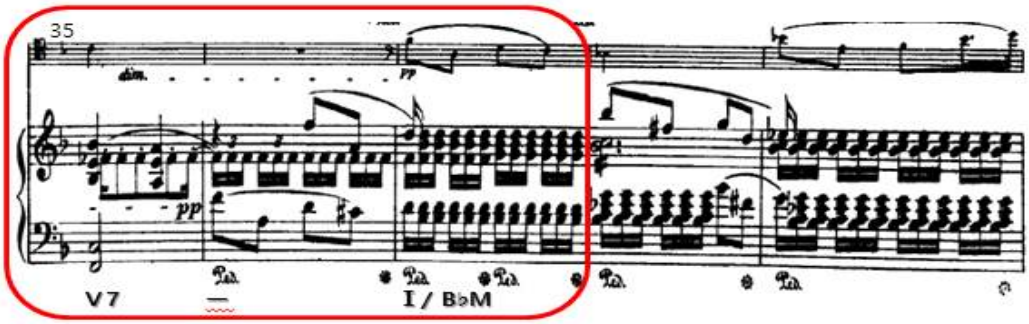
<악보 18> 정격종지(2) 1악장 제2주제부



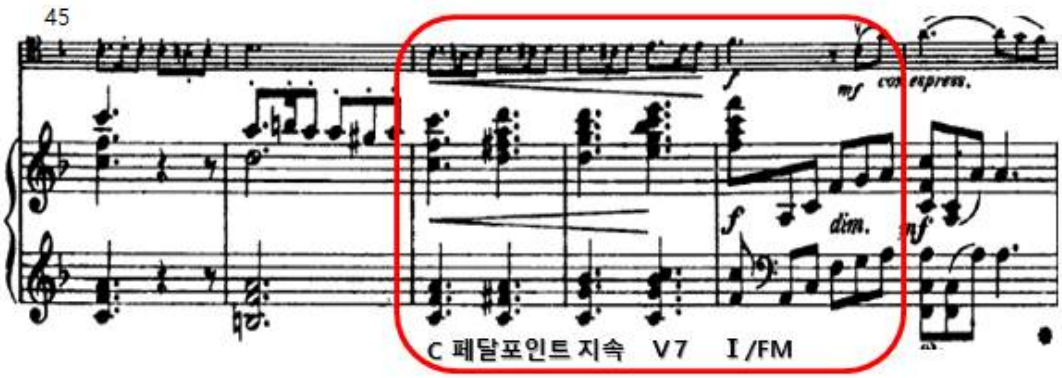
<악보 19> 정격종지(3) 1악장 소종결구



<악보 20> 정격종지(4) 2악장 B부분



<악보 21> 정격종지(5) 3악장 경과구



2.2. 낭만적 요소

2.2.1. 변형된 소나타 형식[51)]

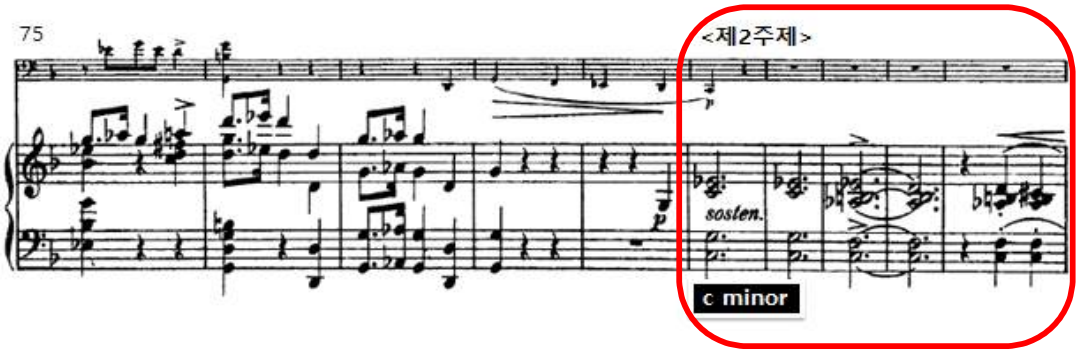
소나타 형식(Sonata Form), 또는 소나타 알레그로 형식(Sonata Allegro Form)은 작곡가들의 세밀한 계획과 독특한 취향에 따라 설계된 고유한 예술적 창조물로, 가장 중요한 음악 형식 중 하나이다. 고전시대에 확립된 소나타 형식은 그 이후 낭만시대와 20세기를 거쳐 현재까지도 많은 곡들의 1악장 악장 형식으로 채택되어 사용되고 있다. 하지만 정확한 규칙에 따라 작곡되었던 전형적인 고전시대의 소나타 형식과는 달리,

51) 제시부, 전개부, 재현부의 세 부분으로 구성되며 제시부는 으뜸음 조의 제1주제와 딸림음 조의 제2주제가 대조를 이루며, 이때 각 부분을 연결해주는 경과구나, 소종결구도 포함된다. 전개부에서는 조성과 음역, 주제의 변화가 많이 일어나며 재현부에서는 제시부와 같은 구조를 가지는데 제2주제가 다시 으뜸음조로 돌아와 전체의 통일을 이룬다. 큰 소나타 형식에는 코다(Coda)로 마무리를 한다. 윤영배, 『음악의 이해와 표현 제 2판』, 동문사, 2020, 106-107.

낭만시대부터는 소나타 형식이라는 큰 틀을 유지하면서도 그 안에서의 변화를 추구했는데 슈트라우스의 <첼로 소나타>에서도 그 점을 찾아볼 수 있다.[52]

가장 먼저 1악장의 제시부를 살펴보면 전형적인 소나타 형식에서 제2주제가 등장할 때, 주로 장조에서는 으뜸조성의 Ⅴ조성으로 진행되며 단조에서는 으뜸조성의 Ⅲ조성으로 진행된다. F장조인 <첼로 소나타>는 제시부의 제2주제가 Ⅴ조성인 C장조로 나타나야하지만 <악보 22>와 같이 같은 으뜸음조인 c단조로 진행된다.

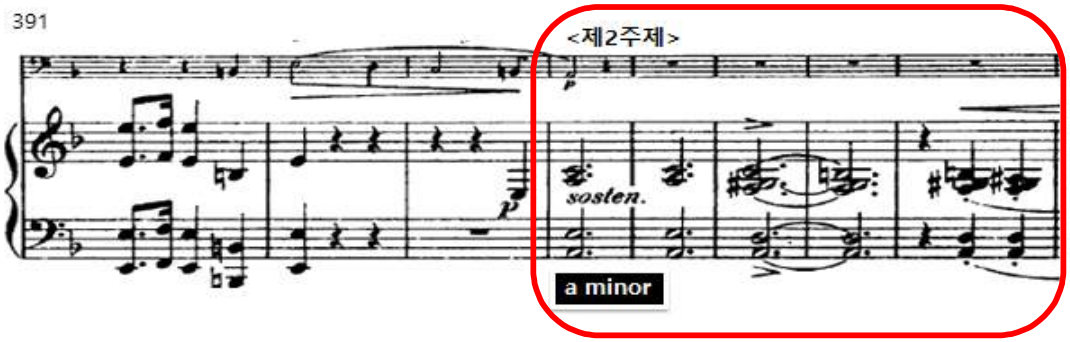
<악보 22> 1악장 제시부의 제2주제부



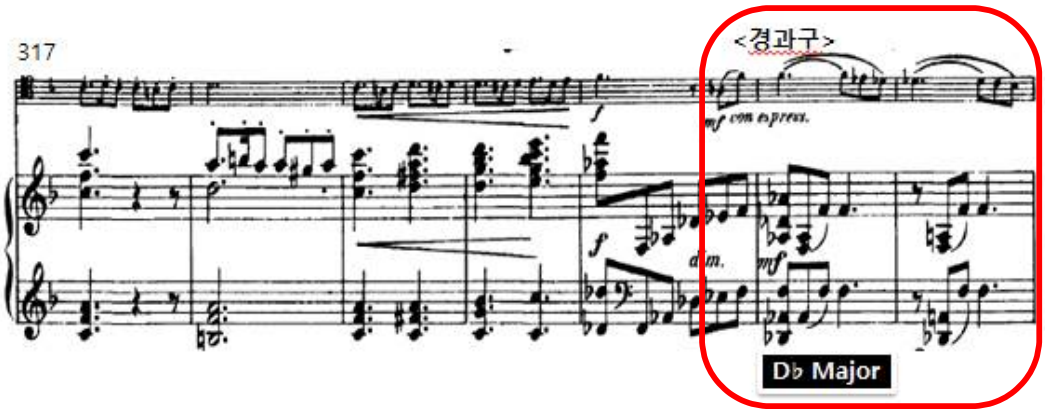
고전적 소나타 형식에서 재현부에 나타나는 요소들은 제시부에서 펼쳐졌던 구조를 그대로 재현하면서도 이전과는 달리 원조로 연주해야하는데 <첼로 소나타>의 1악장 재현부를 살펴보면 제2주제가 원조인 F장조가 아닌 Ⅴ의 나란한조인 a단조로 진행됨을 확인할 수 있다. 또한 3악장 재현부에서는 경과구가 원조인 F장조가 아닌 3도권에 있는 D♭장조로 이동하는데 3도 관계는 낭만주의 음악에서도 5도권에 비해 훨씬 드물게 사용되었으며 특별한 것으로 간주되었기에 굉장히 중요한 낭만적인 특징으로 여겨진다.[53] <악보 23-24>

52) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』, 예솔, 2006, 208-215.
53) Diether de la motte, *Harmonie Lehre*, 서정은 역, 『화성학』 음악춘추사, 2005, 243.

<악보 23> 1악장 재현부의 제2주제부



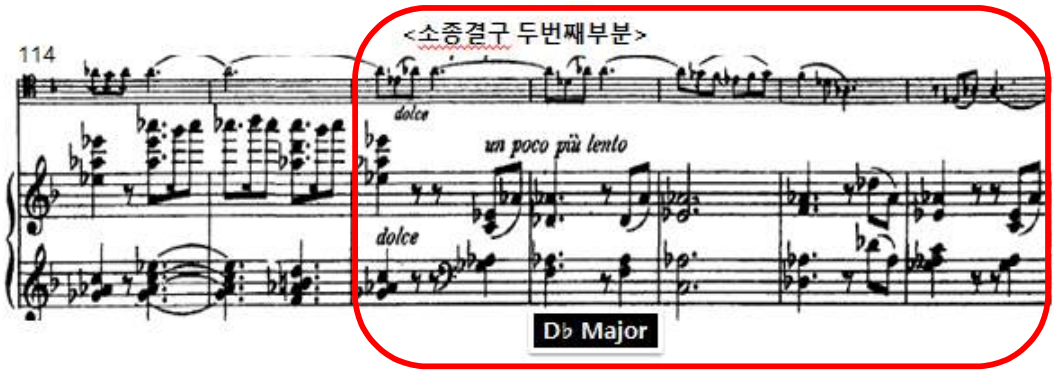
<악보 24> 3악장 재현부의 경과구



일반적인 소나타 형식에서 소종결구는 앞선 제2주제부의 조성을 그대로 따르고 그 상태로 마무리 되는 것이 일반적인데 <첼로 소나타> 3악장의 소종결구는 제2주제부의 조성이었던 C장조로 연주되다가 돌연 나폴리 6화음(Neapolitan 6th Chord)[54] 조성인 D♭장조로 변화하여 선율이 펼쳐진다. 한 소종결구 안에서 조성변화와 함께 리듬형태도 완전히 바뀌며 새로운 부분처럼 펼쳐지는데 이는 변화된 소나타 형식을 잘 나타내고 있다. <악보 25>

54) 변화화음의 일종으로 으뜸음계의 4음 위에 장3화음의 6화음이 놓인 형태로 버금딸림화음의 대리로 사용된다. 백병동, 『화성학』, 243-244.

<악보 25> 3악장 제시부의 소종결구



2.2.2. 반음계적 선율진행

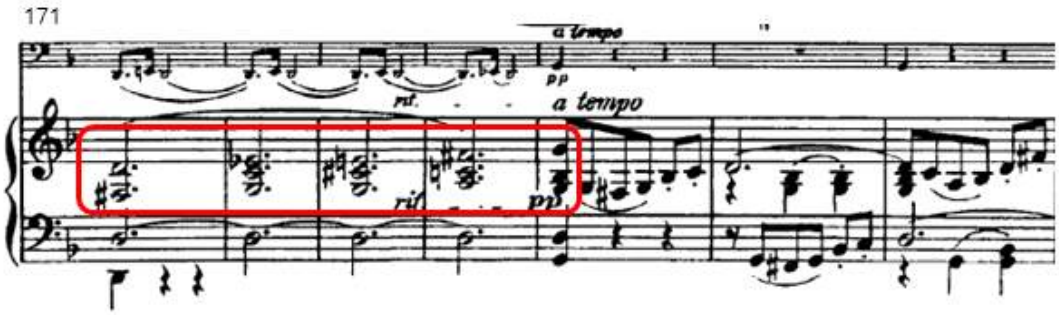
'반음계주의[55]' 라는 용어는 음악가들에게 어떤 음악이 그 음계에 속하지 않는 음들로 이루어져 있음을 나타내는 말로 이해되었는데 이것은 19세기 낭만시대에 발전하면서 곡 전체에 쓰이거나 혹은 일부분에서 반음계적 선율진행으로 표현되었다.[56] 이는 온음계에 포함되지 않는 반음계 음들이 온음계 음이나 화음 사이에 차례로 배치되는 것인데 이는 조성을 모호하게 만들어 장음계나 단음계 같은 온음계주의를 약화시킨다. 따라서 반음계적 선율이나 화성이 자주 나타나는 것은 그동안 음악을 지배해온 중심적이고 고정된 조성감을 흔드는 요소였다.[57]

고전주의 음악에서는 반음계가 온음계적 화성 사이에 장식적으로 일부분 사용되었다면 낭만주의 음악에서는 반음계 사용의 빈도수도 높아지고 그 사용이 더욱 중요시되었다. 특히 바그너는 반음계적 화성을 많

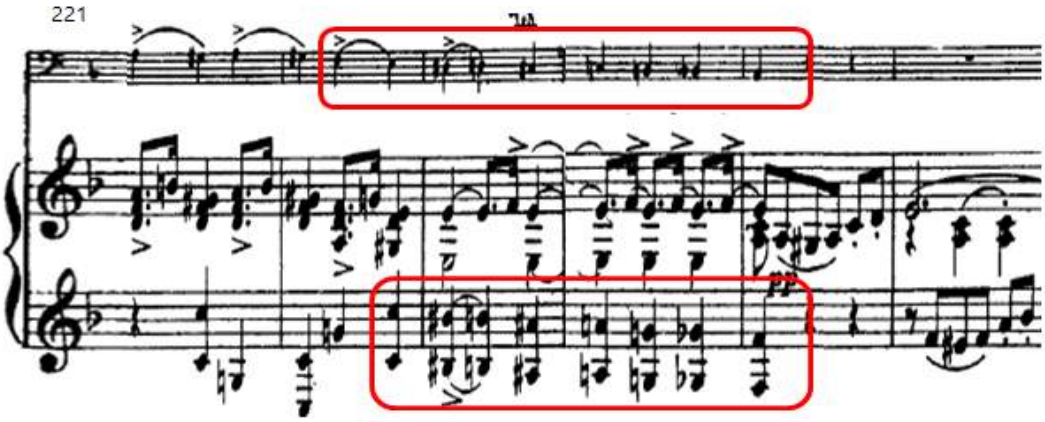
55) 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1098787&cid=40942&categoryId=32992 [2020년 11월 13일 접속]
56) Justine Shir-Cliff, Stephen Jay, Donald J. Rauscher, *Chromatic Harmony*, 이건용 역, 『반음계적 화성법』, 세광음악출판사, 1985, 11-13.
57) Jeremy Yudkin, *Understanding Music*, 민은기, 심은섭, 이서현, 이보경, 이수완 옮김, 『서양음악의 이해』, 시그마프레스, 2013, 168-169.

이 씀으로써 온음계적 기능화성의 붕괴를 초래하였는데 슈트라우스는 <첼로 소나타> 작곡 당시, 고전주의 음악의 영향을 많이 받고 있었지만 곡에서 반음계적 선율진행을 많이 사용하였고 이러한 점은 슈트라우스가 후에 교향시와 오페라의 대가로써 신낭만주의의 대표적인 작곡가가 될 것이라는 것을 예비한다고 볼 수 있다. 반음계 진행이 쓰인 예시는 <악보 26-29>와 같다.

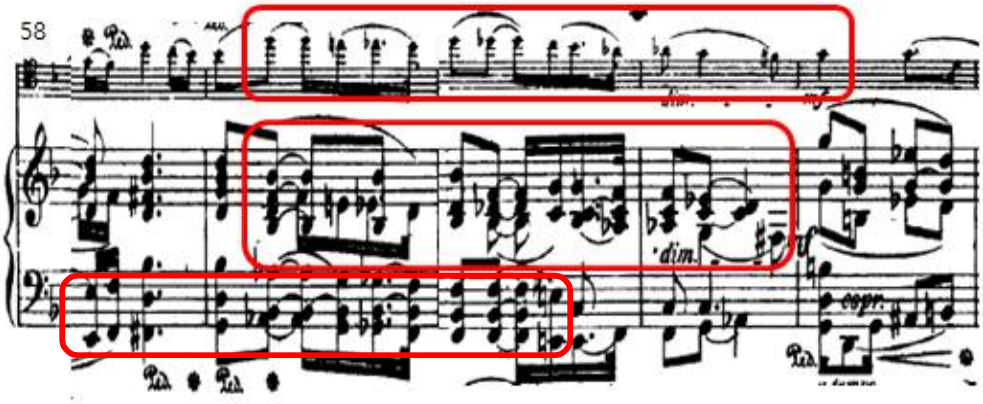
<악보 26> 반음계 진행(1), 1악장 전개부



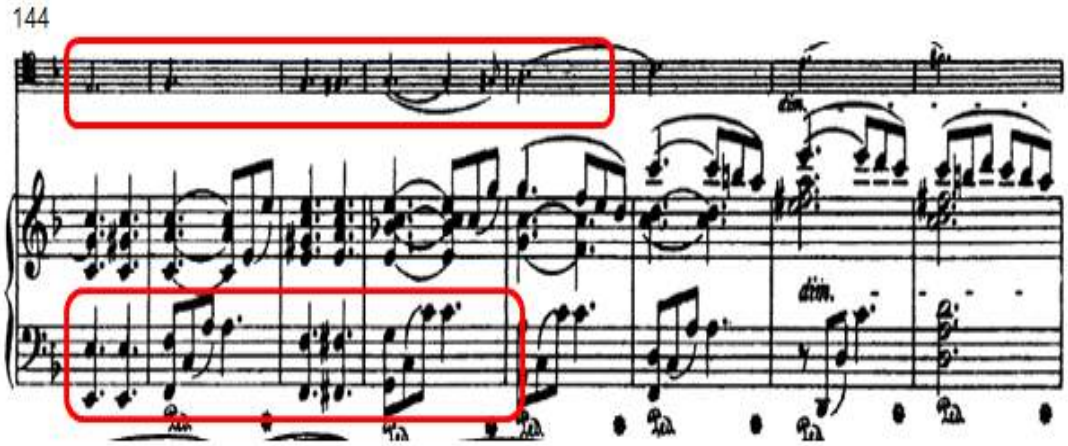
<악보 27> 반음계 진행(2), 1악장 전개부



<악보 28> 반음계 진행(3), 2악장 B부분



<악보 29> 반음계 진행(4), 3악장 제시부의 코데타



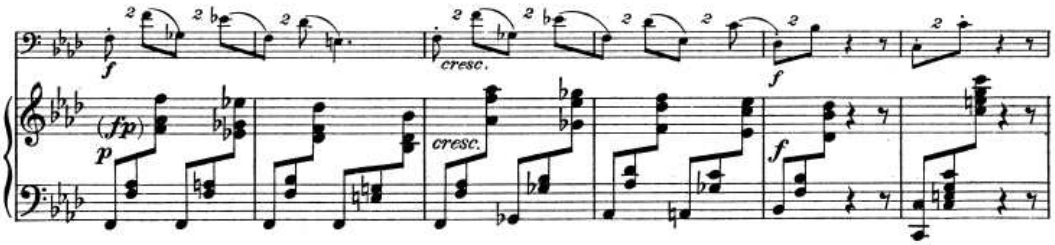
2.2.3. 헤미올라(hemiola)[58] 리듬의 사용

<악보 30> 헤미올라 리듬

헤미올라 리듬은 리듬의 규칙성으로부터의 일탈로 리듬적 불규칙성을 나타내며 <악보 30>은 이의 대표적인 예시이다. 이 리듬은 불안정한 상태로 곡에서 불안함과 동시에 긴장감을 유발시키는데, 정형화된 형식 속에서 개인의 개성이나 자유보다는 틀에 박힌 음악을 중요시했던 고전시대보다 낭만시대 때 더 많이 사용되었다.[59]

낭만시대 작곡가 중 브람스는 당시 작곡가들과 대비하여 과거의 형식을 고수하는 보수파임에도 리듬이나 프레이즈 등 여러 면에서 혁신적이었는데 헤미올라 리듬을 자주 사용한 것이 그 특징 중 하나이다. 브람스는 그의 작품 <첼로 소나타 2번 F장조, Op.99>에서도 헤미올라 리듬을 많이 사용하였고, 그 예시는 <악보 31>과 같다

<악보 31> 브람스 <첼로 소나타 2번> 3악장

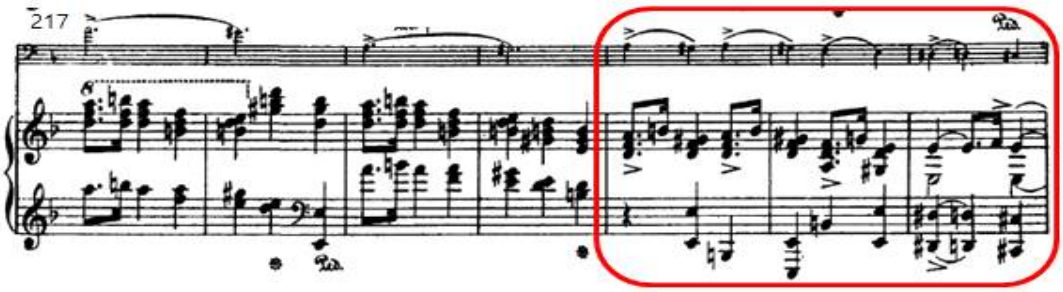


58) 헤미올라의 어원은 '2:3의 비율'로서 3박 2마디(3+3)을 세 그룹(2+2+2)로 나눈 리듬형태를 말한다. 이론적으로 2박 3마디를 3박씩 두 그룹으로 나누는 것도 가능하며 이는 더 나아가 2:3의 비율이 아닌 다른 비율로 확대 적용하는 예도 근현대 음악에서 어렵지 않게 찾을 수 있다. <악보 30>을 참고하도록 한다. 전상직, 『음악의 원리』, 음악춘추, 2017, 69.

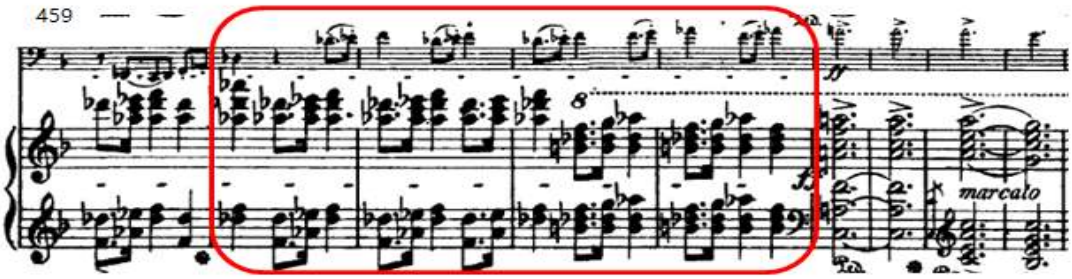
59) 전상직, 앞의 책, 65.

슈트라우스는 작곡 초기시절, 브람스의 열렬한 숭배자로써 그에게 많은 영향을 받았으며 <악보 32-34>와 같이 본인의 <첼로 소나타> 작품에 브람스가 자주 사용하였던 헤미올라 리듬을 사용하여 곡의 생동감을 불어넣었다.[60]

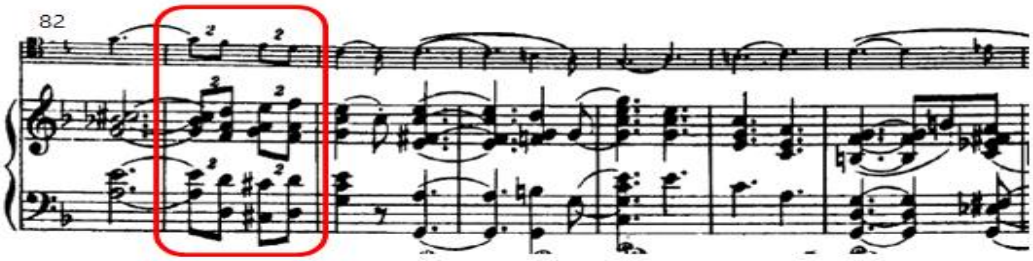
<악보 32> 헤미올라 리듬(1), 1악장 전개부



<악보 33> 헤미올라 리듬(2), 1악장 재현부



<악보 34> 헤미올라 리듬(3), 3악장 제시부



60) 김용환, 『모두를 위한 서양음악사2』, 가람기획, 2017, 374.

Ⅳ. 작품 분석 및 연주 방향 고찰

1. 제1악장(Allegro con brio)

총 524마디로 되어있는 1악장은 Allegro con brio의 빠르기를 지니며, F장조의 3/4박자 곡으로 작곡되었다. 고전시대 때 확립된 소나타 형식으로 작곡되었고, 세부적인 구성은 <표 5>와 같다.

<표 5> 1악장의 형식 구조

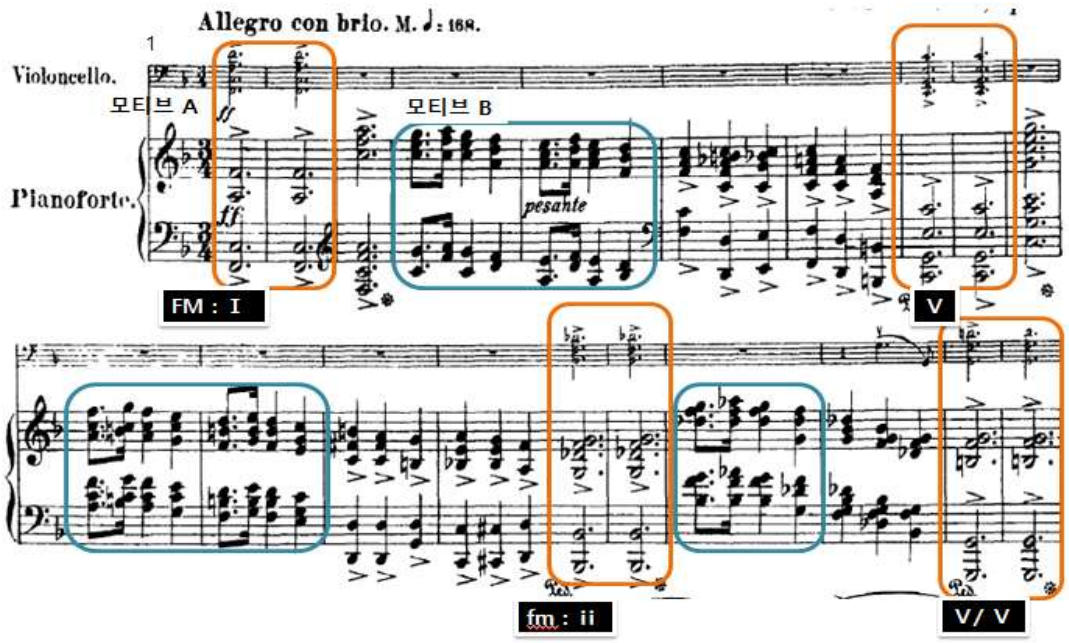
형식		마디	조성
제시부	제1주제부	1-63마디	F장조
	경과구	64-79마디	c단조
	제2주제부	80-131마디	c단조
	소종결구	132-162마디	C장조
전개부	제1부분	163-206마디	g단조 - b단조
	제2부분	207-274마디	e단조 - a 단조
	제3부분	275-314마디	b♭단조
재현부	제1주제부	315-377마디	F장조
	경과구	378-393마디	a단조
	제2주제부	394-427마디	a단조
	소종결구	428-463마디	a단조-F장조
코다(Coda)	제1부분	464-505마디	F장조
	제2부분	506-524마디	F장조

1.1. 제시부

1.1.1. 제1주제부

1악장 제시부의 제1주제부는 수직적인 화음이 반복적으로 제시되는 강렬한 부분과 이와 대조적으로 피아노의 펼침화음(broken chord)[61] 반주 형태 위에서 첼로와 피아노의 오른손 멜로디가 아름다운 선율을 주고받는 부분, 이렇게 총 두 부분으로 구성된다.

<악보 35> 1악장 제시부의 제1주제부(수직적 화음)



61) 화음의 음이 동시가 아니라 한음씩 차례로 연주되는 화음 형태를 말한다. 건반악기의 왼손 음형 또는 선율을 받쳐 주는 반주 음형으로서 일정한 음형을 되풀이하는 알베르티 베이스 등, 펼침화음은 매우 폭넓은 수법으로 사용된다. 삼호뮤직 편집부, 『파퓰러음악용어사전&클래식음악용어사전』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=522516&cid=60517&categoryId=60517 [2020년 11월 17일 접속]

<악보 35>는 이 곡의 첫 도입부로 웅장하고 화려한 화음을 느낄 수 있는데 3박자를 가득 채운 수직적인 화음, 모티브 A와 부점을 사용한 리드미컬한 화음진행, 모티브 B가 번갈아가며 연주되면서 전반적으로 활기차고 에너지 넘치는 곡의 분위기를 조성한다.

제1주제에서 첼로는 위의 두 가지 요소 중, 부점 리듬은 연주하지 않고 오로지 수직적인 화음만을 연주하는데 이때 장대하고 웅장한 분위기를 위하여 연속적인 두 화음을 모두 내림활로 쓰는 리테이크(retake)[62] 동작에서 음가의 길이가 줄어들지 않도록 유의해야 하며, 악기 특성상 4줄을 동시에 연주할 수 없으므로 아래 낮은 두 화음은 미리 준비하여 정박보다 조금 먼저 소리 내고, 멜로디 선율을 가진 위의 두 화음은 피아노의 화음과 동시에 정박자에 맞추어 소리 내야 한다.

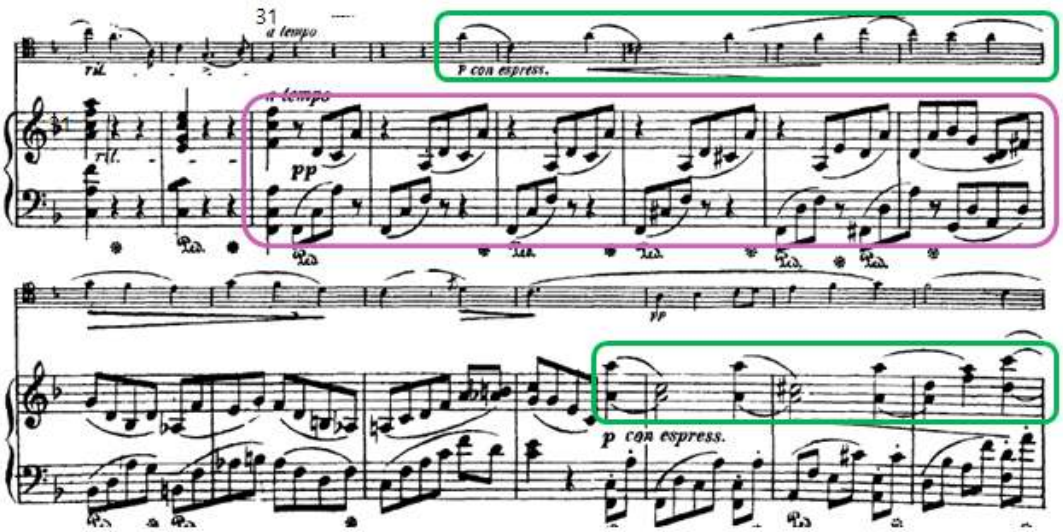
또한 3박자 음가의 수직적 화음은 <악보 35>에서 확인 가능하듯이 처음에는 F장조의 으뜸화음으로 제시가 되었다가 다음에는 5도 화성인 C화음으로 제시되고, 세 번째 화음에서는 같은 으뜸음조인 f단조의 2도, 마지막으로는 이중딸림화음(double dominant chord)[63]인 G7화음까지 진행이 되면서 같은 리듬의 반복에서 올 수 있는 지루함을 화성에 의한 색채 변화로 상쇄시켰다. 따라서 연주자는 단순히 악보에 나타나있는 화음의 리듬과 악센트 등의 표기법이 같다고 해서 모든 음을 똑같이 연주하는 것이 아니라 각 화성의 역할에 맞게 다양한 소리 표현을 해주는 것이 중요하다.

반복적인 화음 진행에 뒤이어 마디 31부터는 피아노의 펼침화음 반주 형태와 첼로 선율이 등장하는데 이 곡에 나타난 첼로의 첫 번째 선율이기 때문에 혹자는 이전까지의 부분을 도입부, 마디 31부터를 제1주제라고 분석하기도 한다. 하지만 필자는 수직적 화음부분과 선율적인 멜

62) 슬러가 아닌 음을 연속적으로 연주할 때, 이전과 같은 방향의 활을 쓰기 위하여 팔을 돌리는 동작을 의미한다.
63) 조성의 기초가 되는 스케일의 5도 위에서 만들어지는 화음에 대한 5도 화음을 말한다.

로디가 나타난 부분 모두, 각자의 독립성을 지니고 1악장 곳곳에서 여러 번 반복되어 나타나기 때문에 두 부분 모두를 제1주제로 분석하였다.

<악보 36> 1악장 제시부의 제1주제부(펼침화음 반주&선율)

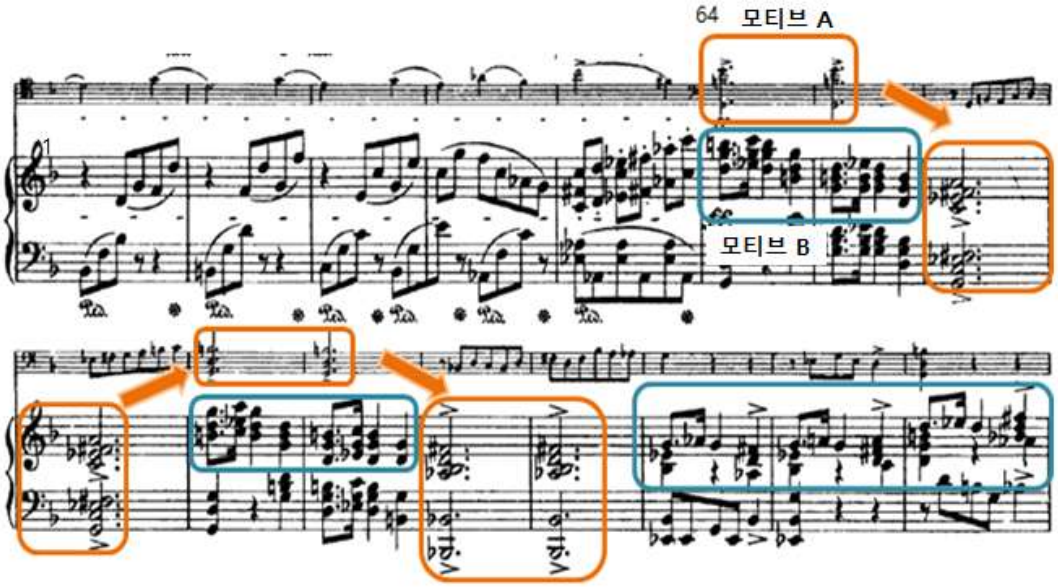


<악보 36>부분을 연주할 때는 곡에서 처음으로 제시된 음악 용어 'con espressivo(감정을 실어서)'와 크레셴도(crescendo)와 데크레셴도(decrescendo)가 연속적으로 나오는 셈여림의 표현에 주목할 필요가 있다. 악보에 제시된 것들을 잘 나타내기 위해서는 악상 표현에 맞추어 비브라토(vibrato)와 활의 속도를 음마다 다르게 표현하는 것이 중요하다. 첼로의 멜로디 선율에 이어 마디 41부터는 피아노가 주제선율을 연주하는데 이때 피아노의 멜로디를 방해하지 않도록 제시된 ***pp*** 악상 안에서 연주해야하며 이후 피아노 오른손 멜로디를 이어받아 첼로가 다시 멜로디 선율을 연주할 때는 첫 음부터 분명히 소리를 내주어 첼로와 피아노가 서로 주제를 주고받는 것이 청중들에게 잘 들려야 한다.

1.1.2. 경과구

마디 64부터 진행되는 경과구에서는 제2주제 조성인 c단조의 5도 화음인 G코드로 시작된다. 첼로는 제1주제부 첫 부분에 등장했던 수직적 화음 리듬 형태, 모티브 A를 그대로 따르며 그 리듬을 두 마디 단위로 첼로와 피아노가 연속적으로 주고받는데 이때 제1주제부의 첫 모티브 제시와는 다르게 3박자의 화음이 연주되는 동안 피아노의 오른손 파트에서 제1주제부에서 제시됐던 부점 리듬, 모티브 B가 함께 연주된다. <악보 37>

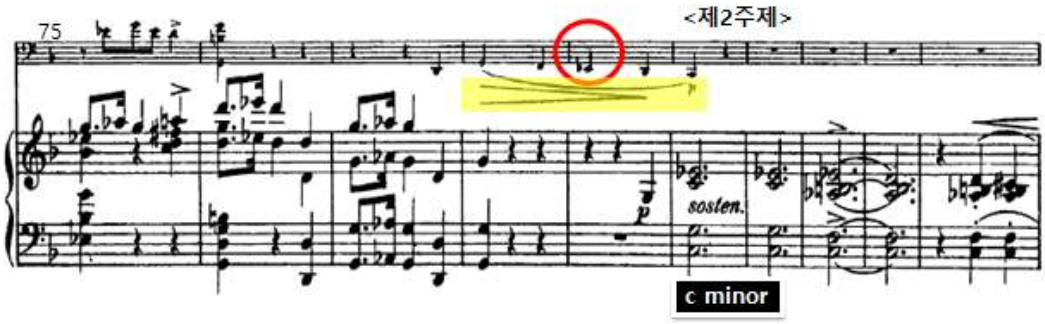
<악보 37> 1악장 제시부의 경과구



제2주제에 다다를수록 강렬한 화음은 사라지고 부점 리듬만 남게 되는데 ***ff***로 시작했던 화려한 경과구는 제2주제부 직전 두 마디의 급격한 데크레셴도를 통해 제1주제부와는 전혀 다른 조용하고 어두운 분위기의 제2주제부를 시작하게 된다. <악보 38>에서 볼 수 있듯이 하행하는 첼로 선율의 E♭음정은 제2주제부에 나타나는 c단조를 예비하므로 ♭음

정이 높지 않도록 조심해야 하며 급격한 악상변화를 위해 앞에서는 활을 빨리 사용하고 뒤로 갈수록 활의 속도를 느리게 하는 것이 효과적이다.

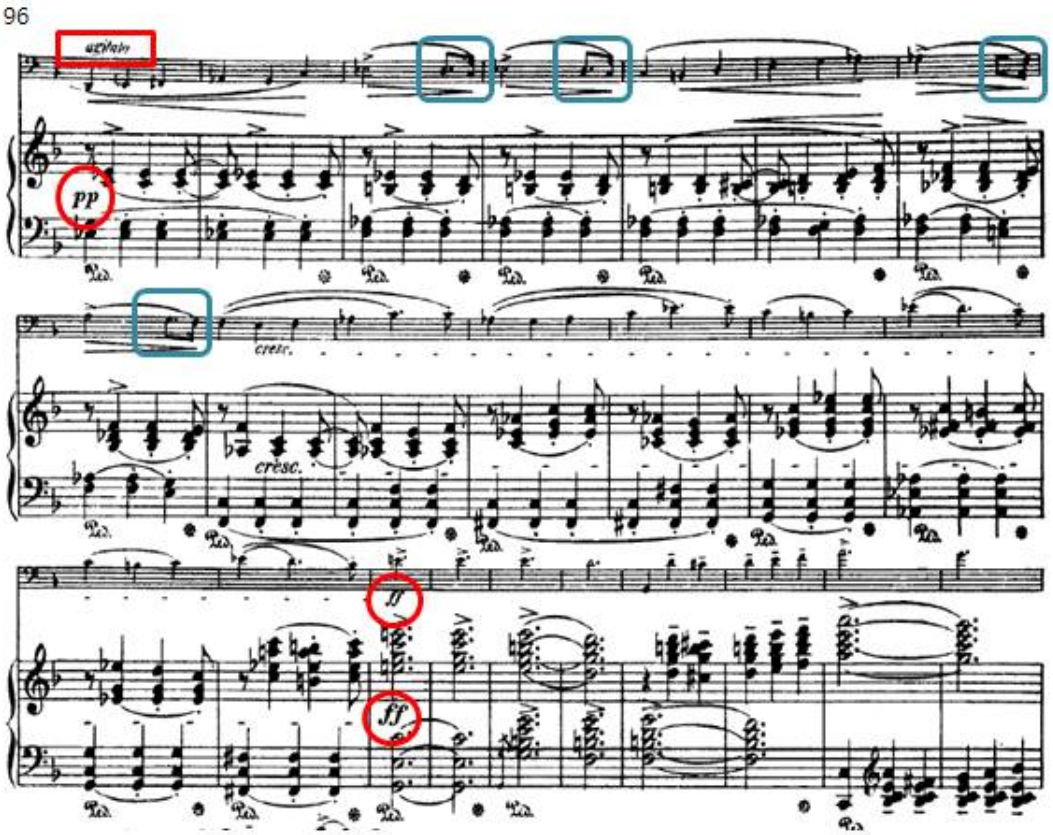
<악보 38> 1악장 제시부의 경과구 → 제2주제



1.1.3. 제2주제부

제2주제부는 피아노의 16마디 솔로연주로 시작되는데 제1주제부나 경과구와는 달리 리듬이 단순해지고 악상도 ***p***안에서 크게 변화하지 않는다. 하지만 피아노의 솔로 연주 뒤에 나오는 첼로 멜로디 부분에서는 'agitato(격하게, 서둘러서)' 라는 표현이 적혀있으며, ***pp***에서 시작했던 셈여림이 ***ff***까지 도달한다. 이 과정에서 처음으로 모티브 B인 부점 리듬이 첼로 선율에 등장하였으며 피아노 반주에서는 지속적인 당김음 리듬과 약박에 제시되는 악센트(accent)를 통하여 제1주제와는 대조적으로 불안정하고 초조한 분위기를 조성한다. <악보 39>

<악보 39> 1악장 제시부의 제2주제부 첼로 선율

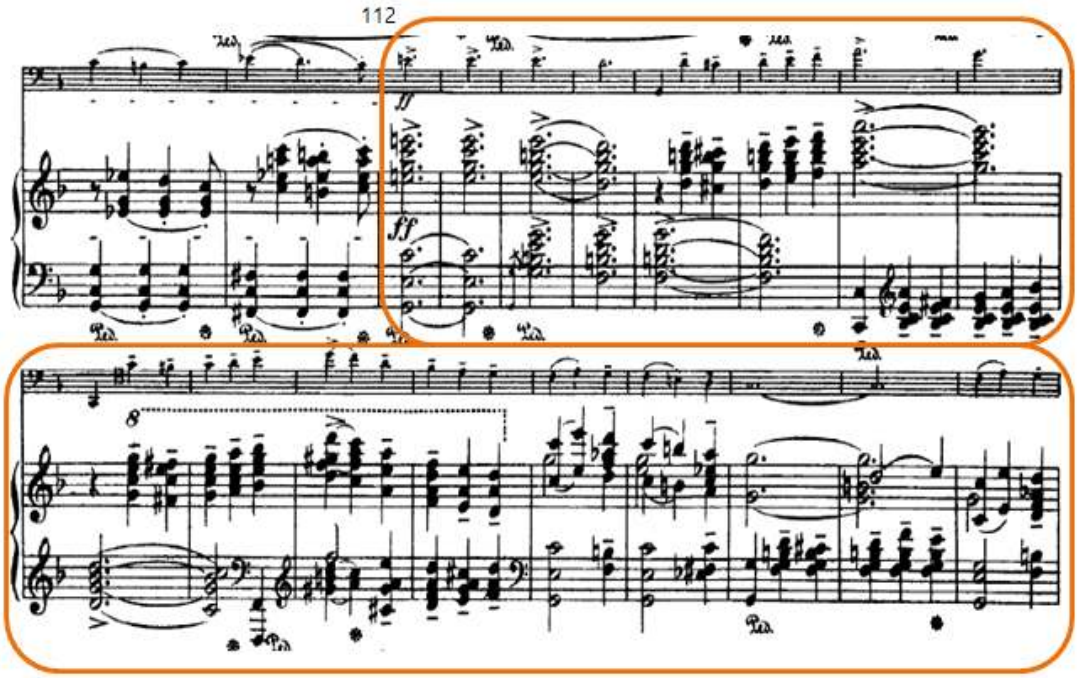


이때 첼로 연주자는 빠르기(tempo)를 너무 지나치게 지키기보다는 어디론가 계속 향하는 느낌을 주는 피아노의 당김음 리듬과 함께 본인의 멜로디 라인에서 'agitato'의 느낌을 살리는데 더욱 집중하여야 한다. 음악적 분위기를 살리면서도 마디 96부터 103까지는 ***pp***의 악상을 유지해야하기에 활의 주법보다는 왼손 비브라토의 빠르기나 세기로 음악을 표현하는 것이 더욱 효과적이다.

1악장 제2주제부의 첼로선율은 마디 96부터 100까지 네 마디 형태의 프레이즈가 두 번 연속하여 반복되고 마디 104-105와 같은 두 마디 형태의 리듬이 크레센도와 함께 네 번 연달아 반복되면서 분위기를 고조시킨다. 이러한 진행은 제2주제부의 가장 화려한 부분에 도달하며 전형적인 고전시대 소나타 형식에 따라 원곡의 딸림조인 C장조로 연주된다.

이 부분은 <악보 40>과 같이 제시부에서 유일하게 첼로와 피아노 오른손 멜로디의 유니즌(unison) 선율이 지속된다.

<악보 40> 1악장 제시부의 제2주제부 클라이맥스(climax)



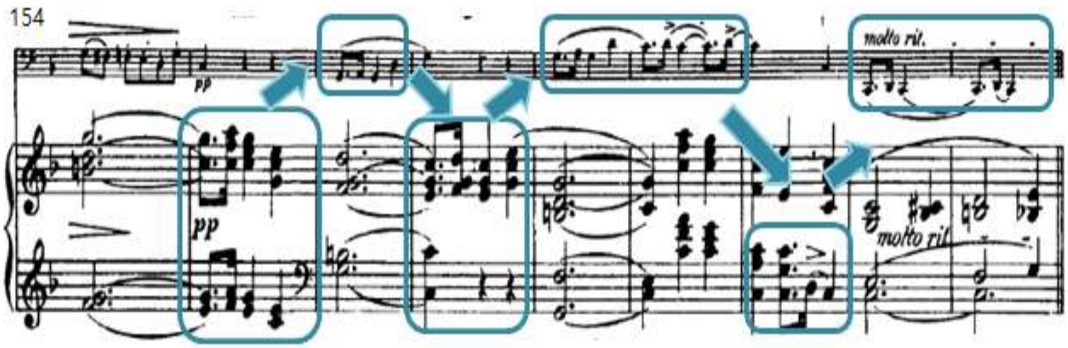
<악보 40>에서는 악센트와 테누토(tenuto) 표시를 잘 구별하여 연주해야 하는데 악센트를 가진 음은 단음으로 연주되지만 제1주제부의 수직적 화음진행과 같은 역할을 맡고 있기에 소리의 폭발력이 마치 화음처럼 느껴져야 한다. 따라서 올림활의 악센트에서도 소리가 줄어들지 않고 내림활의 악센트와 같은 소리가 날 수 있도록 오른쪽 팔꿈치 각도를 알맞게 조절하여 팔의 무게를 활에 온전히 실을 수 있도록 해야 한다.

마디 116에서는 테누토 표시가 처음으로 등장하는데 앞에 나온 악센트와의 차이를 주기 위해서 테누토를 지닌 4분음표를 연주할 때, 음의 첫 시작에 강세가 들어가지 않도록 활을 주의해서 바꿔야 하고 활을 수직적으로 누르기보다는 전반적으로 옆으로 많이 쓰면서 폭넓고 펼쳐진 소리를 추구해야 할 것이다.

1.1.4. 소종결구

마디 132부터 시작하는 소종결구 역시 제2주제부의 시작처럼 피아노가 먼저 선율을 제시하고 그 뒤에 첼로가 선율을 이어받는데 새로운 소종결구 선율, 모티브 C를 연주하다가 이내 제1주제부에 쓰였던 부점 리듬과 결합하게 된다. <악보 41>처럼 첼로와 피아노 파트가 부점 리듬을 지속적으로 주고받으며 조용히 제시부를 마무리하게 되는데 이는 전개부의 첫 시작까지 이어진다.

<악보 41> 1악장 제시부의 소종결구



이때 연주자는 ***pp***의 작은 악상 속에서도 부점 리듬이 무너지지 않고 잘 들릴 수 있도록 주의해야 하며 이를 위하여 왼손을 정확하고 강하게 눌러야한다. 마디 159와 같이 짧은 16음표 음가에 악센트가 있는 경우에는 오른쪽 검지에 손의 무게를 잘 싣고 순간적으로 활을 빨리 사용하도록 한다. 이는 악센트를 잘 표현하여 작은 음향 속에서도 리듬이 생동감 있게 느껴지도록 한다.

고전 소나타 형식에서 볼 수 있는 제시부와 전개부 사이의 도돌이표를 통한 반복은 생략되어 있으며, 리타르단도(ritardando)를 통해서 제시부를 마무리 짓고 'a tempo(원래 빠르기로)' 표시와 함께 전개부를 시작한다.

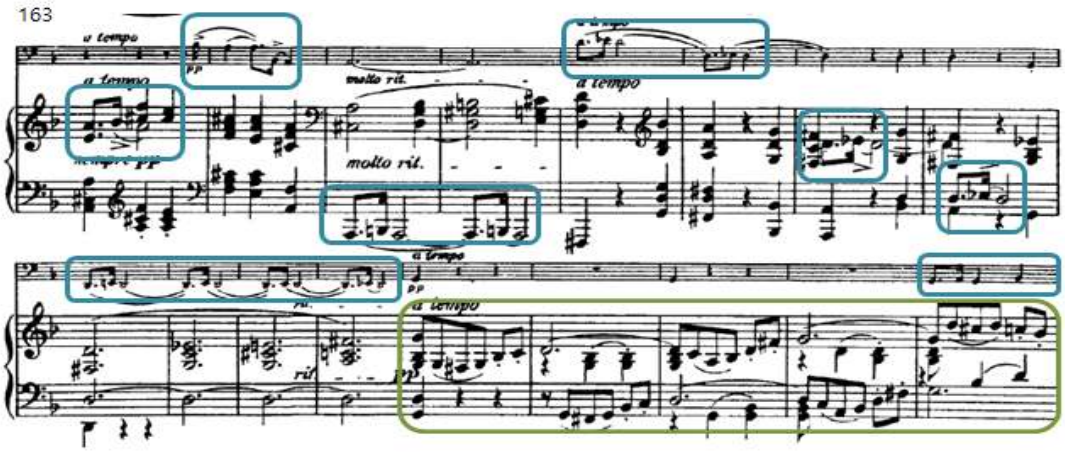
1.2. 전개부

1악장 전개부는 제시부에 쓰였던 단편적 모티브들이 따로 혹은 혼합적으로 같이 제시되면서 제시부의 연장선인 느낌을 준다. 이와 함께 전개부 특유의 조성 변화와 특별한 화성들로 이 곡의 화려함을 가장 잘 느낄 수 있는 부분이다. 발전부의 세부구조를 나눌 수 있는 방법은 여러 기준이 있겠지만 필자는 제시부에서 쓰였던 모티브에 집중하여 일정한 모티브가 지속적으로 사용된 부분끼리 묶어 하나의 그룹으로 분류하였는데, 이에 따라 전개부를 총 세 부분으로 나누었다.

1.2.1. 제1부분

전개부의 제1부분에서는 제시부 제1주제부에서 등장했던 모티브 B와 소종결구에서 제시된 모티브 C가 함께 사용된다. 이 때 ***pp***악상을 44마디동안 계속 유지하면서 피아노와 첼로가 모티브를 주고받는데 첼로는 고요한 악상 속에서도 부점 리듬의 모티브 B에서 오는 긴장감을 잃지 않도록 유의하여야 한다. <악보 42>

<악보 42> 1악장 전개부의 제1부분

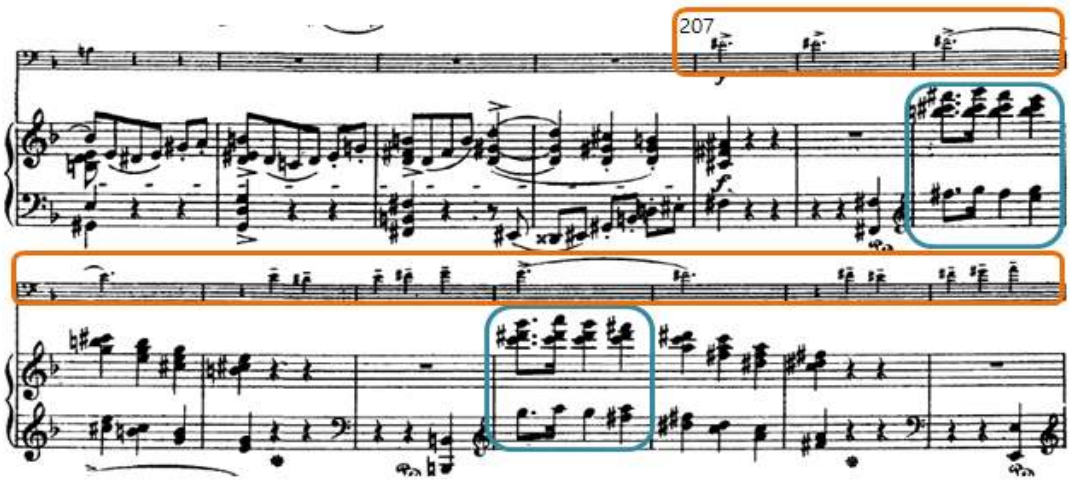


마디 175부터 등장하는 모티브 C의 피아노 반주는 마지막 두 개의 8분음표에 스타카토(staccato)가 있어 가볍고 날쌘 이미지를 주는데, 이때 첼로 파트에는 악보에 아무런 표시가 없지만 음악적 통일감을 위해 약간의 데타셰(detache) 느낌으로 음들이 너무 연결되지 않게 연주하는 것이 중요하며 리듬의 표현을 중점적으로 두는 것을 제언한다.

1.2.2. 제2부분

마디 207부터 시작되는 전개부의 제2부분에서는 제시부 제2주제부에 등장했던 선율이 첼로에서 연주된다. 이와 함께 피아노에서는 모티브 A가 나타나는데 첼로와 피아노의 리듬이 같았던 제시부와는 달리. 전개부에서는 두 파트가 리듬적으로 다르게 진행된다. 이러한 점으로 보아 악기마다 맡고 있는 각자의 역할이 확실하기 때문에 첼로가 제2주제부에서 나왔던 선율을 다시 연주하는데 있어 이전보다 소리가 비어있거나 약한 느낌이 없게끔 빠르고 꽉 찬 소리의 비브라토로 소리를 더욱 충실히 채워주어야 한다. <악보 43>

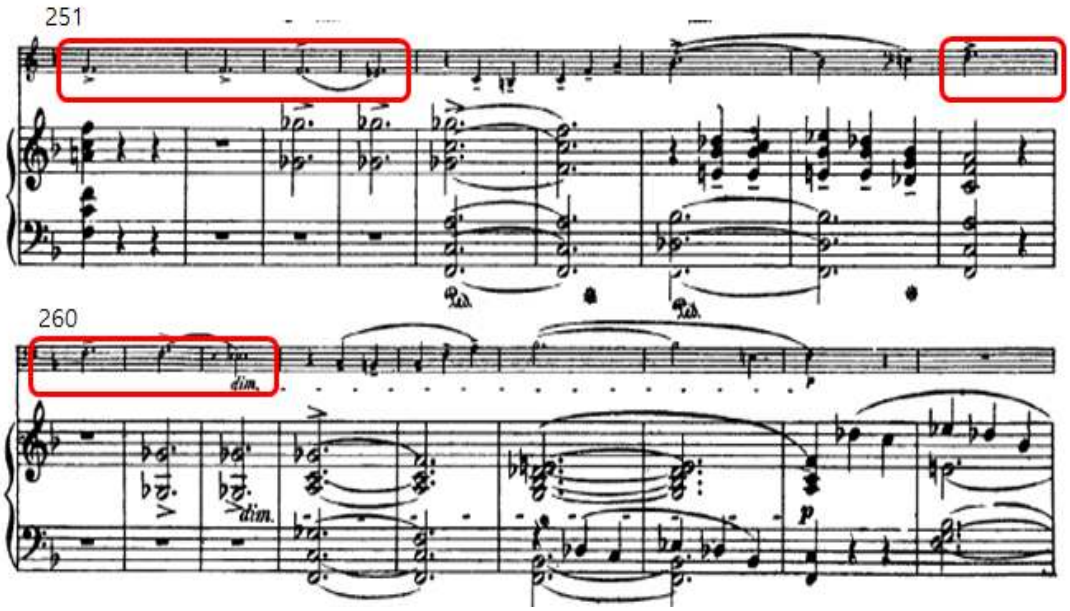
<악보 43> 1악장 전개부의 제2부분(1)



마디 207에서 시작되는 전개부 제2부분은 마디 207에서 F♯, 마디 233에서 E♭, 마디 251과 259에서 F음을 시작으로 진행되는데 이와 함께 악상도 점점 고조되어 ***ff***악상까지 도달하므로 이 부분을 전개부의 클라이맥스라고 할 수 있겠다. 따라서 연주자는 마디 207부터 274까지를 하나의 큰 흐름으로 생각하면서 곡의 긴장감과 소리가 일찍 줄어들지 않도록 주의해야 한다.

특히 <악보 44>와 같이 마디 251에서 연주한 선율을 마디 259에서 한 옥타브 낮춰서 그대로 연주할 때는 음량은 유지한 채로 음색이 더욱 진해져야하는데 이를 위하여 마디 261에 F음은 D현 1포지션보단 G현 4포지션에서 폭이 넓고 느린 비브라토를 통해 좀 더 굵은 소리로 연주하는 것을 추천한다.

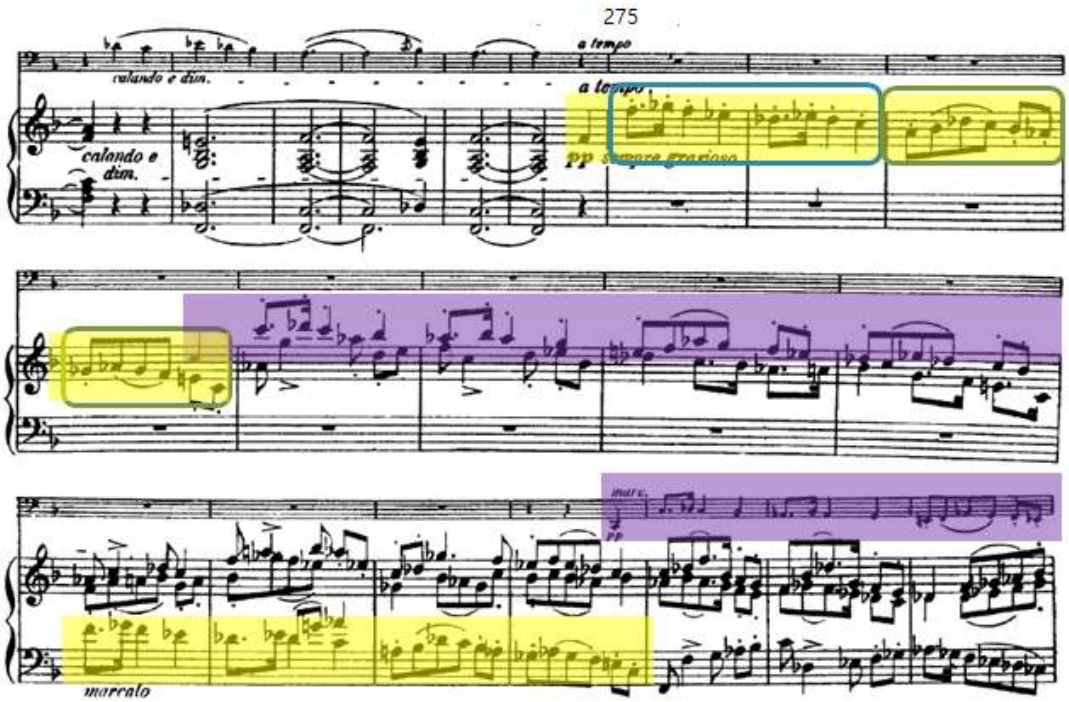
<악보 44> 1악장 전개부의 제 2부분(2)



1.2.3. 제3부분

전개부 제3부분에 서는 제시부의 모티브 B와 모티브 C를 이용한 푸가토(Fugato)[64]가 등장한다. <악보 45>와 같이 b♭단조로 첫 주제가 피아노에서 제시되고 5도 위인 f단조의 응답이 나오며 다시 주제를 연주하는 부분까진 피아노에서 연주된 이후, 첼로는 마디 286의 끝 박자부터 푸가토의 마지막 응답을 연주한다.

<악보 45> 1악장 전개부의 제3부분(푸가토)

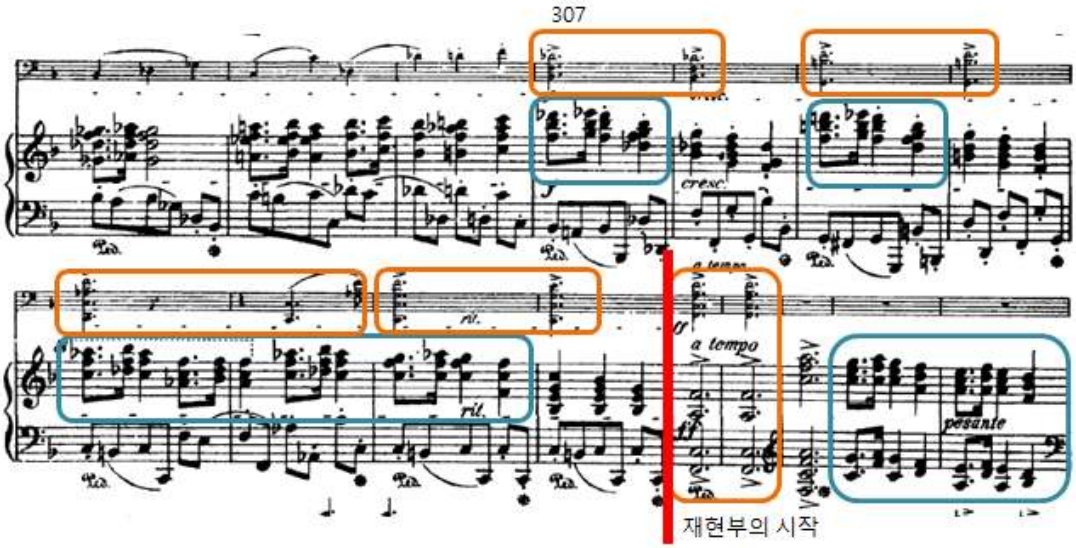


64) 푸가토는 푸가 스타일이란 뜻으로, 주제와 응답이 계속되는 푸가의 제시부 정도의 부분을 의미한다. 이것은 독립된 악곡을 구성하기보다는 푸가가 아닌 다른 형식의 곡이 삽입되거나 주제를 전개시켜 나가는 방법으로써 사용되는데, 흔히 낭만주의 소나타의 전개부에서 흔히 발견된다. 나인용, 『18세기 대위법』, 174.

첼로선율의 마지막 응답을 끝으로 푸가토가 마무리되면 마디 291부터 마디 306까지 네 마디 프레이즈의 긴 크레셴도로 곡의 분위기가 점차 고조된다. 이때 마디 306의 한 마디를 제외하고는 모든 마디에 부점리듬인 모티브 B가 반복적으로 사용됨으로써 역동적이고 활기찬 분위기로 점차 바뀌게 된다.

재현부에 들어가기 직전에는 제1주제부에서 사용되었던 화음 모티브 A가 지속적으로 사용되는데 마디 307 b♭화음을 시작으로 두 마디씩 화성 변화가 일어난다. 마디 309는 G7화음, 마디 311은 f화음, 마지막으로 마디 313에서 원조의 딸림화음인 C화음이 전타음[65]과 함께 나타난다. 이는 곧바로 마디 314에서 해결되는 양상을 보이며, 정격종지가 일어나면서 처음과 같은 F장조의 재현부를 시작하게 된다. 위의 내용은 다음 <악보 46>에서 확인할 수 있다.

<악보 46> 1악장 전개부의 제3부분(모티브 A)



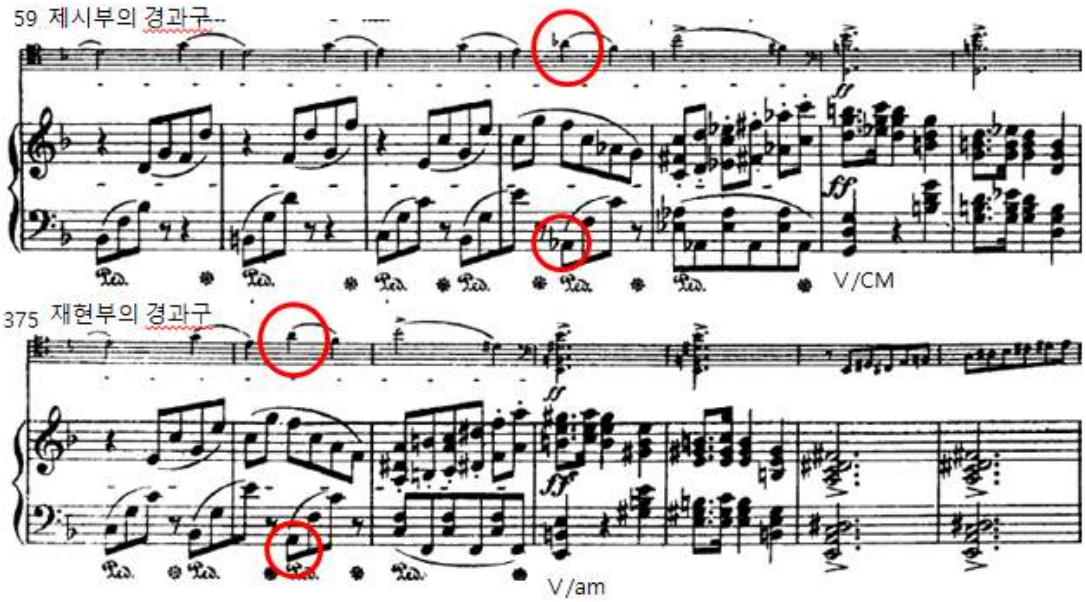
65) 비화성음 종류 중 하나로, 이 음은 화음에 속하지 않은 음이기 때문에 일시적으로 불협화음을 만들다가 순차진행을 통해 해결되는 특징을 지닌다. 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=5760915&cid=40942&categoryId=33004 [2020년 11월 19일 접속]

1.3. 재현부

1.3.1. 제1주제부&경과구

마디 315부터 시작되는 재현부는 제시부의 제1주제부와 완전 동일하게 진행된다. 경과구 역시 리듬적 음형으로는 제시부와 일치하는데 앞과 달리 재현부의 제2주제부에서 새롭게 등장하는 조성을 위하여 경과구의 후반부인 마디 376의 두 번째 박자부터 음이 달라진다. <악보 47>에서 확인 가능하듯이 기존 A♭이었던 음이 A♮로 변형하였으며, 이는 제2주제부의 조성인 a단조를 예비한다.

<악보 47> 1악장 제시부와 재현부의 경과구 비교



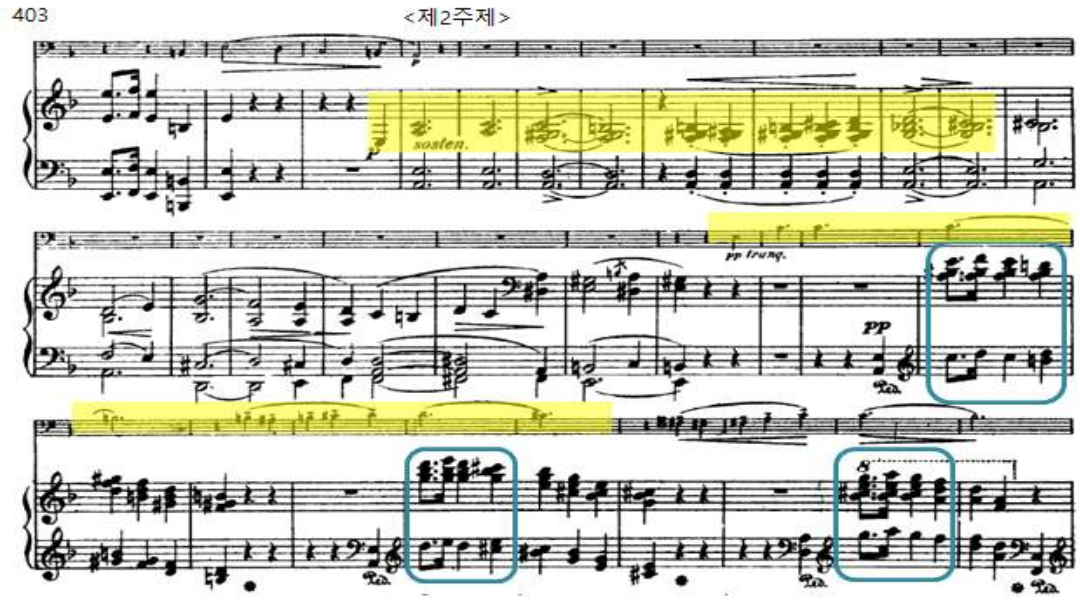
이때 연주자는 청중들이 재현부에서 첫 번째 변화가 일어나는 마디 376의 A♮음정을 잘 느낄 수 있도록 여느 음정과 같은 소리로 연주하기보다는 더욱 소리가 드러나게 연주를 하는 것이 좋다. 따라서 하모

닉스가 가능한 음정이지만, 편리함을 위한 하모닉스보다는 빠르고 좁은 비브라토와 함께 순간적으로 활을 많이 쓰면서 확장된 소리를 내야할 것이다.

1.3.2. 제2주제부

재현부의 제2주제부는 a단조로 진행되며 제시부의 제2주제부와 동일하게 피아노의 솔로 16마디로 먼저 시작된다. 하지만 제시부에서는 첼로가 선율을 이어받으며 'agitato'로 분위기 전환을 하였지만, 재현부에서는 'tranquillo(조용하게)' 분위기로 첼로가 피아노 선율을 똑같이 이어 받아 연주한다. 따라서 제시부와는 달리 전체적으로는 조금 더 침착되고 차분한 분위기로 연주가 되지만 <악보 48>에서 확인할 수 있듯이 첼로 선율이 연주될 때 피아노 반주 음형에서는 모티브 B가 지속적으로 사용되면서 차분한 분위기 속에서도 곡의 긴장감을 잃지 않는다.

<악보 48> 1악장 재현부의 제2주제

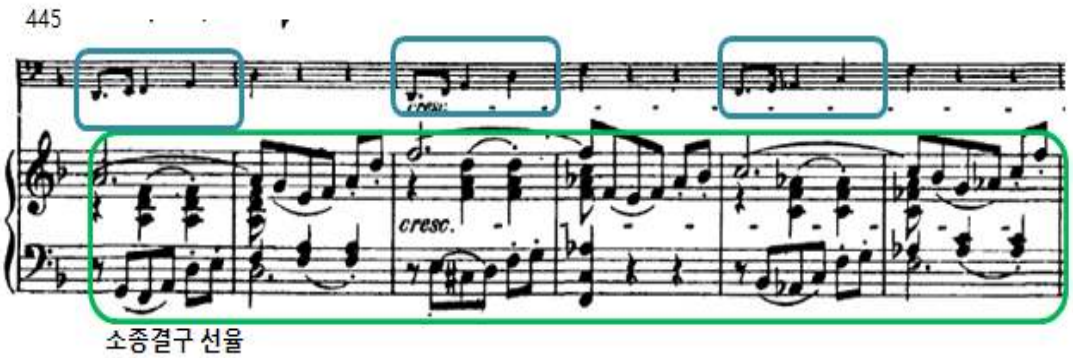


<악보 48>의 제2주제부에서 피아노와 첼로가 같은 선율을 연주하고 있지만 음악적 표현에서는 차이를 보인다. 피아노는 ***p*** 악상에서 'sostenuto(음을 충분히 눌러서 무겁게)' 분위기와 악센트, 그리고 셈여림의 변화가 다양하게 제시되어 있는 반면, 첼로 선율은 가라앉은 분위기의 ***pp*** 악상과 'tranquillo' 분위기에서 진행이 된다. 따라서 이를 잘 표현하기 위하여 이 부분만큼은 비브라토를 전혀 사용하지 않고, 활 또한 지판 쪽에서 사용하면서 특별한 음색을 만들어내는 것이 좋다.

1.3.3. 소종결구

재현부의 소종결구는 제2주제부의 조성을 그대로 이어받아 a단조로 진행되는데 제시부 소종결구에서는 첼로가 피아노 멜로디를 그대로 이어받았다면 재현부의 소종결구에서는 첼로가 모티브 B의 부점 리듬을 연주하면서 코다까지 소종결구를 확장시킨다. <악보 49>

<악보 49> 1악장 재현부의 소종결구



마디 447에서 시작되는 크레센도는 코다의 첫 시작 부분까지 지속적으로 진행되는데 이때 크레센도 표현을 위하여 활 양을 점점 많이 쓰면서도 계속되는 부점 리듬이 둔해지지 않도록 16분음표 음가의 조금 더 주의를 기울여야 하며, 코다까지 확장된 부분이 D♭장조 으뜸화음의 아르페지오의 형태로 진행되기 때문에 마디 452부터 12마디에 걸쳐 반복되는 D♭음정이 변화하지 않도록 신경 써야 한다.

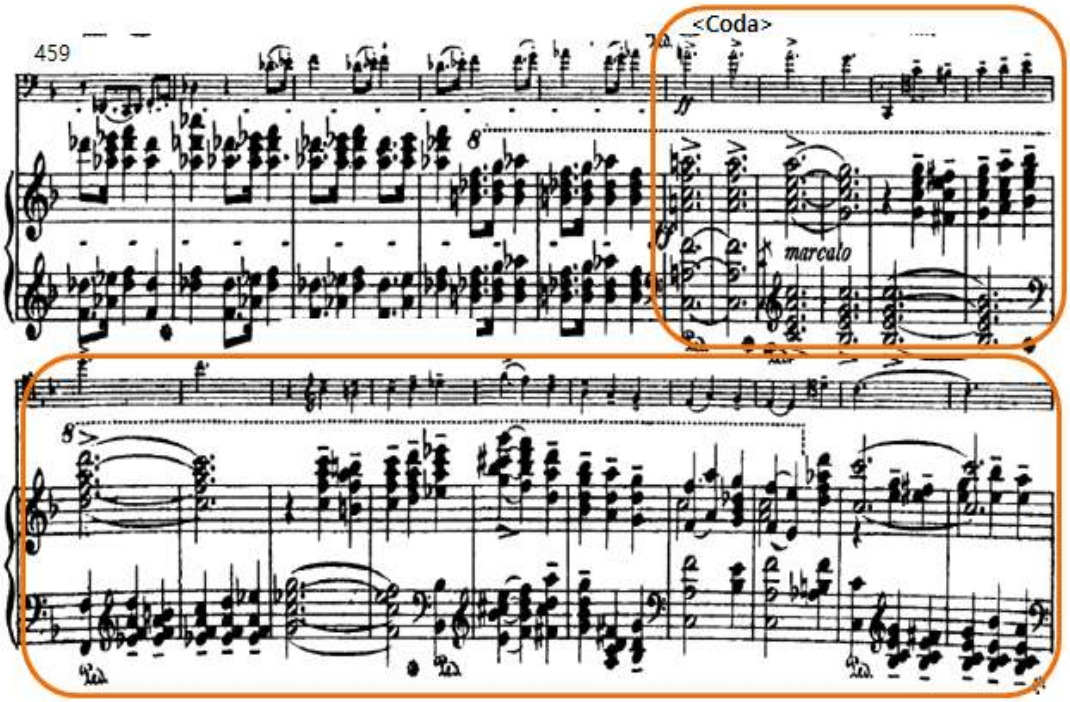
1.4. 코다(Coda)[66]

마디 464부터 시작되는 1악장의 코다는 제시부의 제2주제부 중간 선율을 인용한 부분과 'piu mosso(보다 빠르게)' 빠르기가 명시되어있는 부분, 이렇게 총 두 부분으로 나눌 수 있다.

코다의 제1부분은 첼로의 선율과 피아노 오른손 멜로디가 앞선 <악보 40>과 같은 진행을 하는데 코다는 곡의 마지막 부분이니만큼 원조인 F장조로 계속하여 진행된다. 코다의 제1부분 역시 제시부와 마찬가지로 악센트와 테누토를 잘 구별하여 연주해야 하며 42마디 동안 피아노와 리듬이 동일하게 진행됨으로, 해당 음들을 표현할 때 피아니스트와 첼리스트가 같은 생각을 가지고 한 호흡으로 함께 연주하는 것에 좀 더 집중해야 한다. <악보 50>

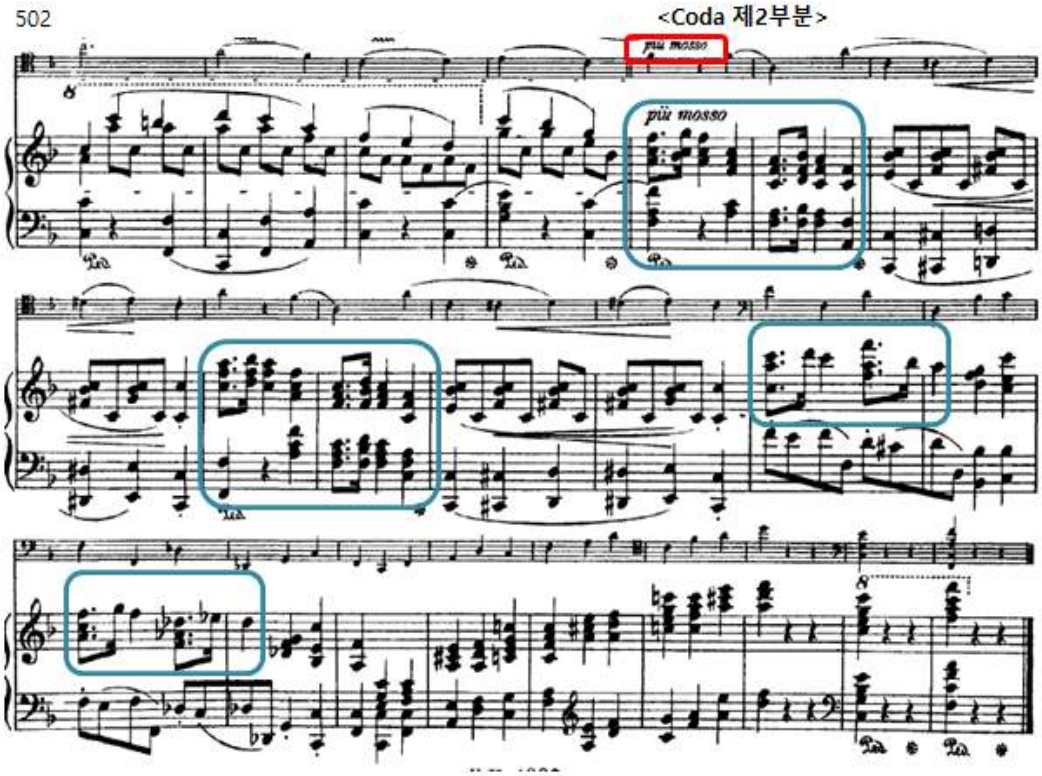
66) 코다의 근본적 역할은 종결의 느낌을 화성적으로 강조하는 것으로서 거시적으로 원 조성의 으뜸화음을 연장함으로 구성된다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』, 211.

<악보 50> 1악장 코다의 제1부분



코다 제2부분의 첼로 멜로디는 <악보 51>과 같이 오직 4분음표 리듬만 사용하여 가볍고 빠르게 진행이 되는데 이때 피아노 파트에서 부점 리듬인 모티브 B가 마지막으로 등장한다. 이 모티브 B는 곡의 마지막 부분에서 경쾌하고 활기찬 분위기를 조성하는 역할을 맡고 있는데 리듬적인 부분을 피아노 파트가 가지고 있기 때문에 첼로 연주자는 피아노의 세부리듬을 잘 들으며 그에 어울리는 'piu mosso' 분위기를 만들어 가야 한다.

<악보 51> 1악장 코다의 제2부분



또한 코다는 조성확립을 위한 부분이기에 마지막까지 으뜸화음과 딸림화음이 번갈아가며 제시되는데 첼로 선율에서 4분음표의 단선율로만 진행이 되다가 마지막 두 마디에서는 정격종지 화음으로 화려하게 마무리된다.

2. 제2악장(Andante ma non troppo)

총 120마디로 되어있는 2악장은 Andante ma non troppo의 빠르기를 지니며 원곡의 조성인 F장조와 3도 관계를 가지는 d단조, 그리고 2/4박자의 느린 곡으로 작곡되었다. 필자는 이 악장을 코다를 지닌 A - B - A의 3부분 형식(Ternary Form)[67]으로 분석했으며, 세부적인 구성은 <표 6>과 같다.

<표 6> 2악장의 형식 구조

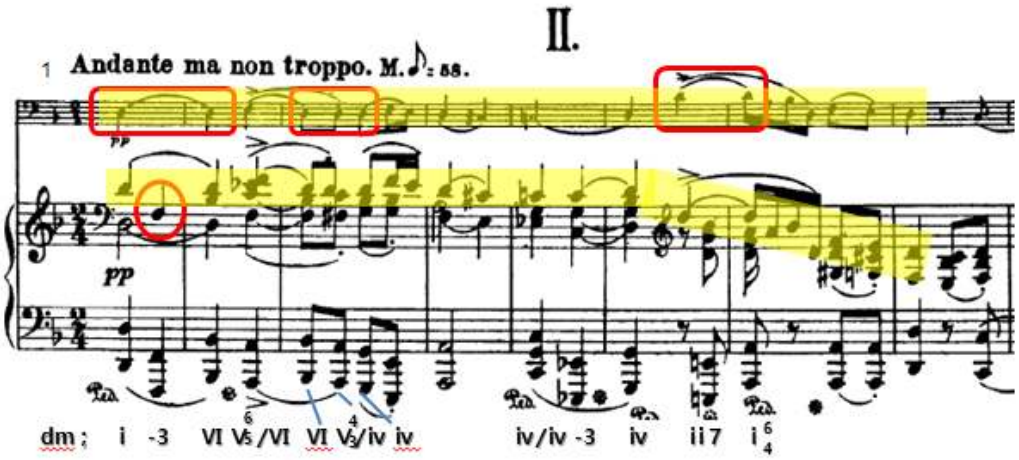
형식		마디	조성
A	a	1-8마디	d단조
	b	9-18마디	d단조
	a′	19-26마디	d단조
	c	26-35마디	d단조
B	d	36-50마디	B♭장조
	e	51-67마디	B♭장조
A′	a	68-75마디	d단조
	b	76-85마디	d단조
	a′	86-93마디	d단조
	c′	93-98마디	D장조
	d′	99-102마디	D장조
코다(Coda)	a″	103-120마디	d단조

67) 3부분 형식은 세 부분의 음악 구조로서 ABA 혹은 ABA′로 나타낸다. 여기서 새로운 주제적 요소의 도입을 갖는 B부분에 나타나는 대조는 현저할 수도, 그렇지 않을 수도 있다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석2』, 194.

2.1. A부분 (마디 1 - 35)

2악장 A부분의 선율은 주로 ***pp*** 악상 안에서 첼로와 피아노의 유니즌으로 펼쳐진다. 이때 1악장의 분위기와는 대조적으로 굉장히 차분하고 조용하게 처음 8마디의 주제 선율 a가 제시된다. 제시되는 첼로 선율은 같은 음을 지속하거나 해당 음을 연달아 반복하여 연주하는 경우가 많은데 첼로 연주자는 곡의 분위기를 잘 표현하기 위해서 피아노의 반주 화성을 잘 파악해야 한다.

<악보 52> 2악장 A부분 주제선율

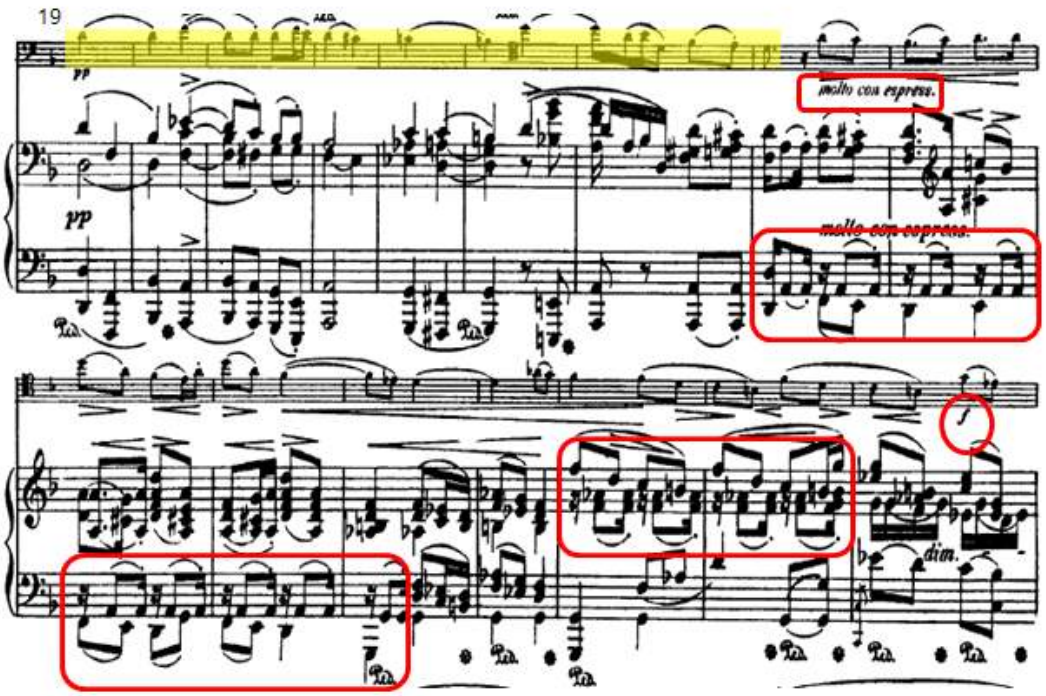


<악보 52>와 같이 곡의 첫 부분에서 첼로와 피아노가 동시에 D음을 연주할 때는 D음 외에 다른 음이 존재하지 않음으로 아직까진 정확한 화성 파악이 불가능하다. 첼로는 첫 D음을 3박자 동안 지속하는데 이때 두 번째 박자에서 d단조의 3음인 F가 피아노에 등장한다. 이로 인해 5음이 생략된 d단조의 으뜸화음이 사용되고 있음을 느낄 수 있다. 하지만 이내 그 다음 박자에서 6도 화음인 B♭화음이 등장하며 분위기가 밝게 전환되는데 따라서 첼로 연주자는 같은 D음을 3박자동안 연주하더라도 피아노에서 나타나는 화성변화를 잘 인지하고 있어야 한다.

그 이후 마디 9부터는 피아노가 세 마디의 멜로디를 연주했다가 마디 12부터 첼로가 합류하면서 두 악기는 다시 유니즌으로 선율을 연주하는데 마디 19에서는 처음에 나왔던 주제 선율 a가 첼로 파트에서 한 옥타브 높게 진행된다.

2악장 A부분의 마지막 부분인 마디 26부터는 피아노 반주 음형에 당김음 리듬이 지속적으로 사용되는 것이 특징이다. 이 리듬을 통하여 앞부분의 주제선율과는 달리 곡의 분위기가 역동적으로 바뀌기 시작하는데 첼로 파트에서는 'molto con espressivo(매우 감정을 실어서)' 의 표현을 위해 연속되는 크레셴도와 데크레셴도의 표시를 잘 따라야 하며 이전보다 폭넓은 비브라토를 사용해야 한다. 또한 마디 34의 ***f*** 악상이 너무 갑작스럽게 등장하지 않도록 마디 31부터는 프레이즈의 긴 크레셴도로 생각하고 연주하는 것이 좋다. <악보 53>

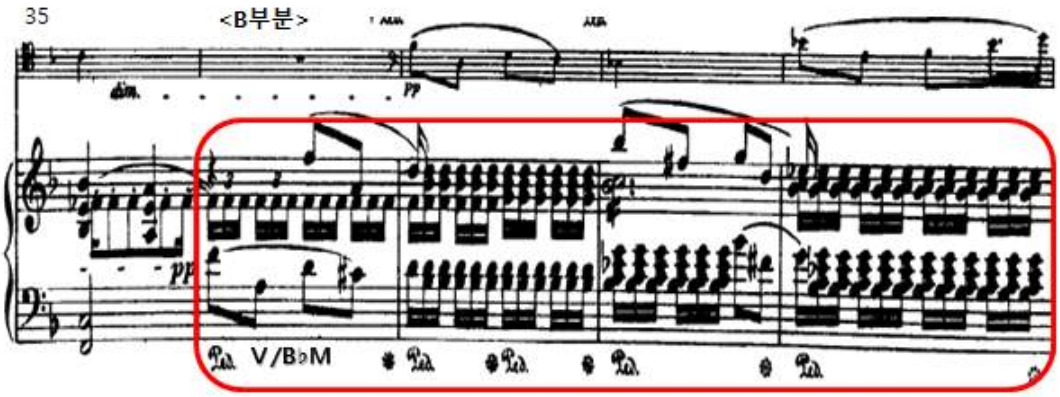
<악보 53> 2악장 A부분 당김음 리듬



2.2. B부분 (마디 36 - 67)

대위법적 선율이 주를 이루는 2악장 B부분은 d단조의 3음이었던 F가 마디 35에서는 F화음의 근음, 그 이후에는 B♭장조의 5음 역할로 변화하는 '공통음 전조'를 통하여 마디 37부터는 확실한 B♭조성으로 진행된다. 3부분 형식 중 두 번째 부분인 B부분은 조성이 단조에서 장조로 바뀌었을 뿐 아니라 <악보 54>와 같이 마디 36부터 셋잇단음표의 반주형태가 지속적으로 사용되는데 이를 통해서 전보다 음악이 흘러가고 훨씬 발전된 형태를 띤다.

<악보 54> 2악장 B부분

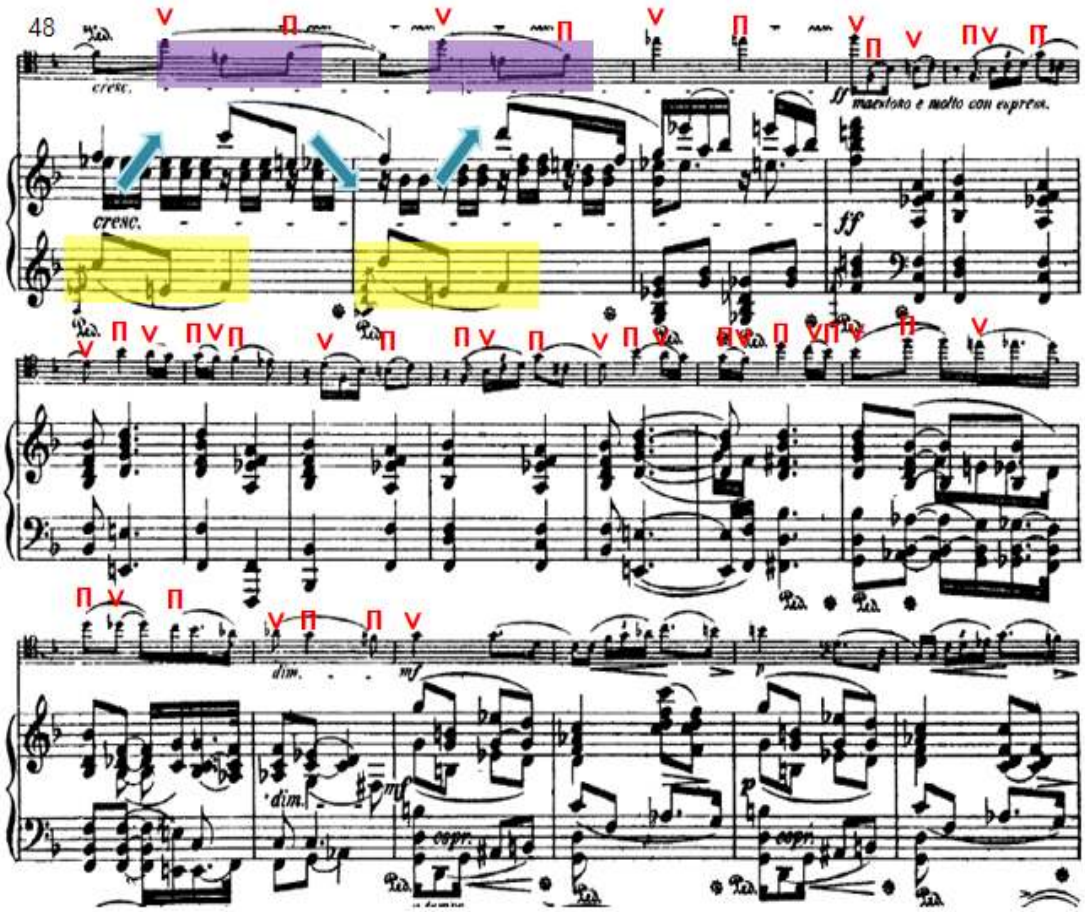


B부분은 셋잇단음표 반주형태와 동시에 첼로와 피아노 사이에서 일어나는 반 박자 간격의 촘촘한 대위법 선율이 반복되면서 마디 50-51에서 클라이맥스에 도달하게 된다. 마디 51부터는 B부분의 두 번째 부분으로 볼 수 있는데 이전까지 지속되었던 셋잇단음표 반주형태가 끝나고 피아노는 4분음표 단위의 큰 화성만을 제시한다. 이때 첼로 연주자는 반주리듬의 변화 때문에 전체적인 음향이 줄어들지 않도록 선율에서 소리를 가득 채워줘야 하는데 활을 천천히 쓰면서 중간에 소리가 빠지는 부분이 없게 하여야하고, 그 안에서 다양한 속도의 비브라토 표현으로 낮

은 음역에서도 ***ff*** 악상을 유지시켜주어야 한다.

그런데 필자의 생각으로는 원본에 제시되어 있는 운궁법이 2악장에서 가장 고조된 음악적 분위기를 표현하기에 활의 사용이 매우 제약적이라고 본다. 따라서 원본에 표시되어 있던 운궁법은 음악적 흐름으로 이해하고, 웅장하고 확장된 소리 표현을 위해 다음과 같은 운궁법을 제시한다. <악보 55>

<악보 55> 2악장 B부분 운궁법 제시



위와 같이 B부분에서 장대한 선율이 펼쳐진 뒤에는 마디 61을 시작으로 일곱 마디에 걸쳐 데크레셴도가 진행되는데, 이때 마디 62-63의

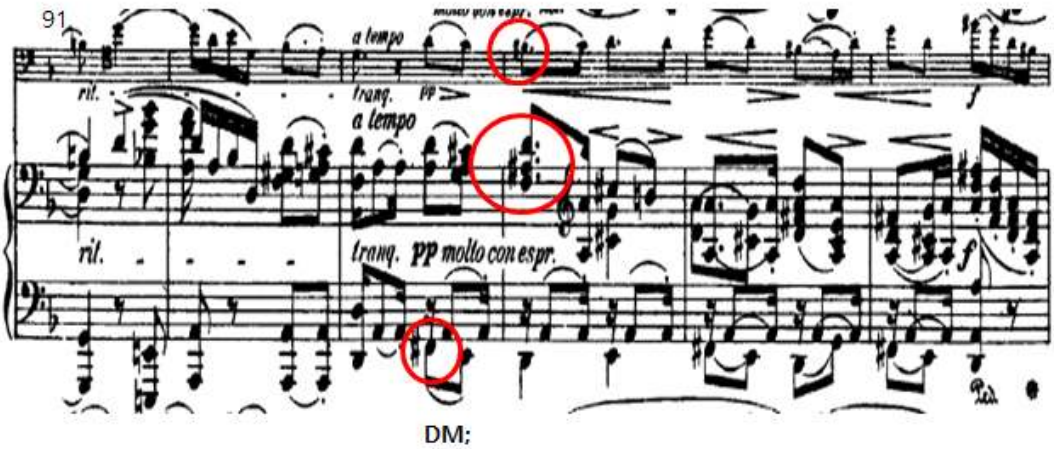
선율을 마디 64-65에서 바로 p 악상과 함께 한 옥타브 낮추어 반복하면서 급격히 조용하고 차분하게 마무리된다.

2.3. A′ 부분 (마디 68 - 102)

이 곡의 세 번째 부분인 마디 68은 d단조로 조성이 바뀌게 되고 A부분에서 제시되었던 첫 번째 주제선율이 ***pp*** 악상의 조용한 분위기로 다시 등장한다. 주제선율은 마디 92까지 25마디동안 A부분과 동일하게 연주되며 마디 93에서 첫 변화가 일어난다.

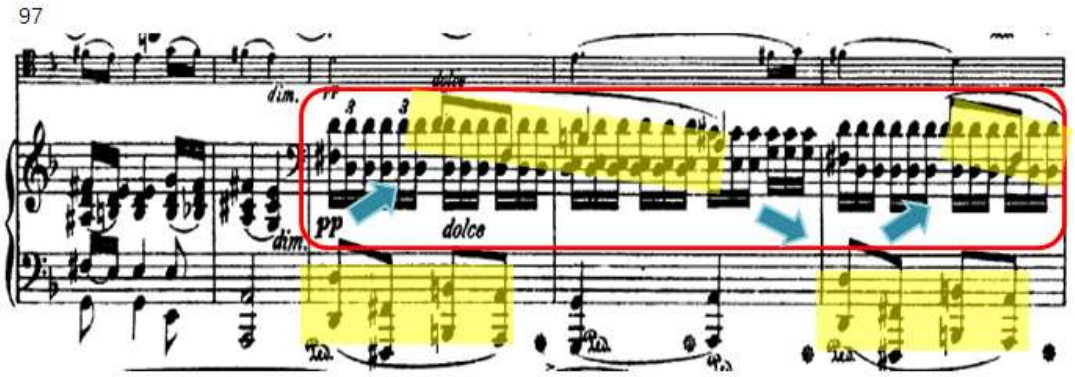
앞선 A부분에서의 선율은 <악보 53>에서 확인 가능하듯이 마디 26에서 F음을 유지하면서 원조인 d단조를 계속 유지하였는데, A′ 부분에서는 <악보 56>와 같이 F음이 F♯으로 바뀌어 진행되면서 d단조가 아닌 D장조의 조성으로 따뜻하고 화려한 선율이 펼쳐진다.

<악보 56> 2악장 A′ 부분 조성변화



마디 98까지 당김음의 반주 리듬과 함께 D장조의 선율이 펼쳐진 뒤, 마디 99부터는 D장조 조성은 그대로 유지하되 앞선 B부분에 사용하였던 셋잇단음표 반주음형으로 바뀌어 네 마디가 더 진행된다. 이때 달라진 점은 B부분에서는 피아노와 첼로가 대위적으로 멜로디를 주고받았다면 A′ 부분에서는 피아노의 왼손과 오른손이 대위법적인 선율을 연주하고, 첼로는 이와는 별개의 선율을 연주하는 것이다. <악보 57>

<악보 57> 2악장 A′ 부분 대위법적 선율진행



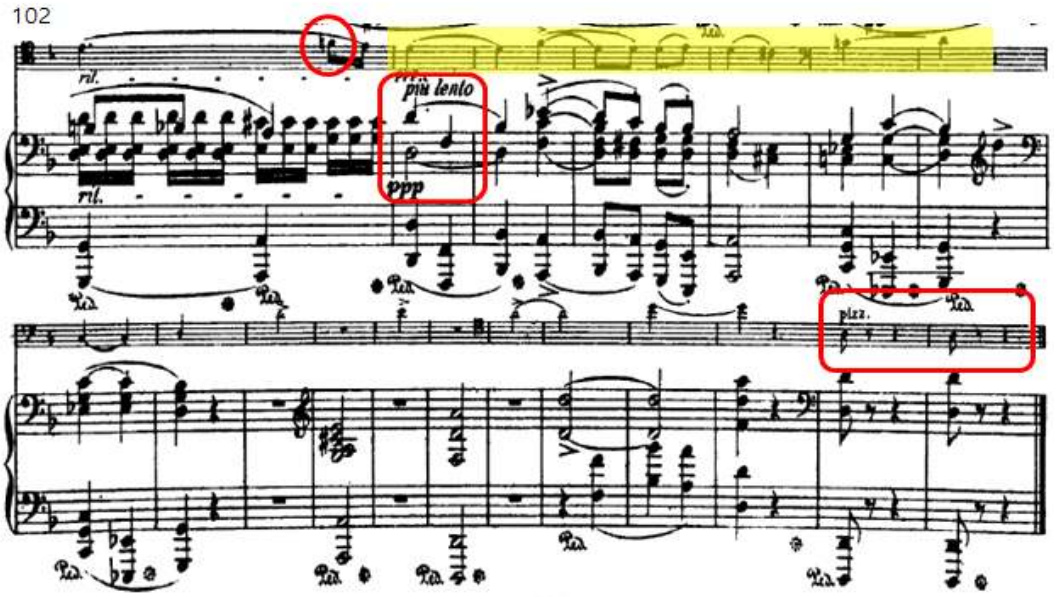
마디 102를 마지막으로 D장조의 선율이 마무리되면 마디 103부터는 짧은 코다가 시작된다. 이 곡은 코다가 있는 3부분 형식인데 A부분과 A′ 부분을 비교해보면 마지막 주제 선율의 조성이 바뀌는 것을 제외하고는 멜로디 선율이 같고, 각각 총 35마디 구성으로, 마디 수도 동일하다. 또한 두 번째 부분인 B부분 역시 총 33마디로 작곡되었기에 이 곡은 구조적 균형을 갖춘 3부분 형식이라고 칭할 수 있다.

2.4. 코다

마디 103부터 진행되는 짧은 코다는 마디 102에서 진행된 선율 중 F♯이었던 음이 F♮로 바뀌면서 원조인 d단조로 돌아가는데 A부분에 제

시되었던 주제선율 a′ 가 다시 등장한다. 이때 주목할 점은 곡의 빠르기가 'piu lento(좀 더 느리게)'로 바뀌었으며 처음으로 ***ppp*** 악상이 표시된 것이다. 따라서 이전과 비슷한 선율을 연주하지만 곡의 종결로 갈수록 더욱 호흡을 길게 가져 조용하고 침착한 분위기를 깨뜨리지 않고 유지할 수 있도록 주의하여야 한다. <악보 58>

<악보 58> 2악장 코다



가장 마지막 부분에서는 두 개의 D음정이 피치카토(pizzicato)[68]로 마무리 되는데 앞에서 조성된 조용한 분위기를 끝까지 유지하기 위하여 울림이 많이 남고 통제가 어려운 개방 현 피치카토보다는 G현에서 D음을 누르고 8분음표 길이만큼만 피치카토의 울림을 남기는 것을 제언한다.

68) 바이올린이나 비올라, 첼로 등의 찰현악기에서 활을 사용하지 않고 현을 손가락으로 퉁겨 연주하는 주법, 『두산백과』, https://terms.naver.com/entrynh.n?docId=1160144&cid=40942&categoryId=33004 [2020년 11월 20일 접속]

3. 제3악장(Allegro vivo)

총 440마디로 되어있는 3악장은 Allegro vivo의 빠르기를 지니며, F장조의 6/8박자 곡으로 작곡되었다. 1악장과 동일하게 소나타 형식으로 작곡되었고, 세부적인 구성은 <표 7>과 같다.

<표 7> 3악장의 형식 구조

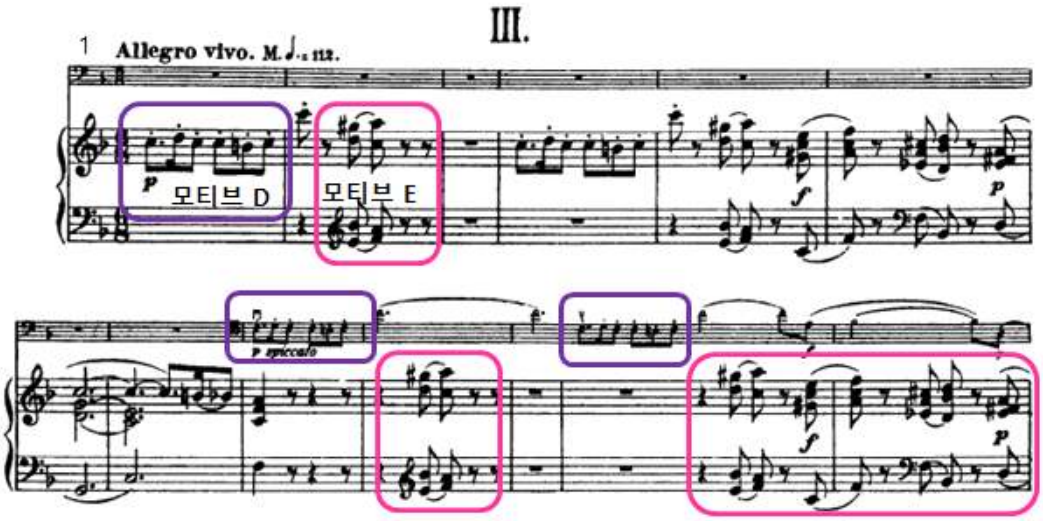
형식		마디	조성
제시부	제1주제부	1-48마디	F장조
	경과구	49-69마디	F장조
	제2주제부	70-101마디	C장조
	소종결구	102-135마디	C장조 - D♭장조
	코데타(codetta)	136-165마디	C장조
전개부	제1부분	166-193마디	A♭장조 - E♭장조 - B♭장조 - D장조
	제2부분	194-238마디	D장조 - g단조 - b♭단조 - b단조
	제3부분	239-278마디	B장조 - G장조 - 장조
재현부	제1주제부	279-320마디	F장조
	경과구	321-341마디	D♭단조
	제2주제부	342-373마디	F장조
	소종결구	374-407마디	F장조 - G♭장조
	코데타(codetta)	408-440마디	F장조

3.1. 제시부

3.1.1. 제1주제부

3악장 제시부의 제1주제부에서 가장 많이 사용되는 리듬은 바로 ♩.♫ ♩♩♩ 인데 이 리듬을 모티브로 하여 3악장 곳곳에서 모티브의 인용, 발전, 변형 등이 일어난다. 맨 처음 8마디에서는 피아노가 솔로로 주제 선율을 제시하고, 첼로가 9마디부터 ♩.♫ ♩♩♩ 리듬을 연주하면서 선율에 합류한다. 첼로가 주제 선율을 연주하기 시작한 뒤로는 <악보 59>와 같이 첼로는 모티브 D를, 피아노에서는 모티브 E를 주로 연주하는데 정확한 리듬감이 곡의 분위기를 결정할 정도로 리듬이 매우 중요한 악장이다.

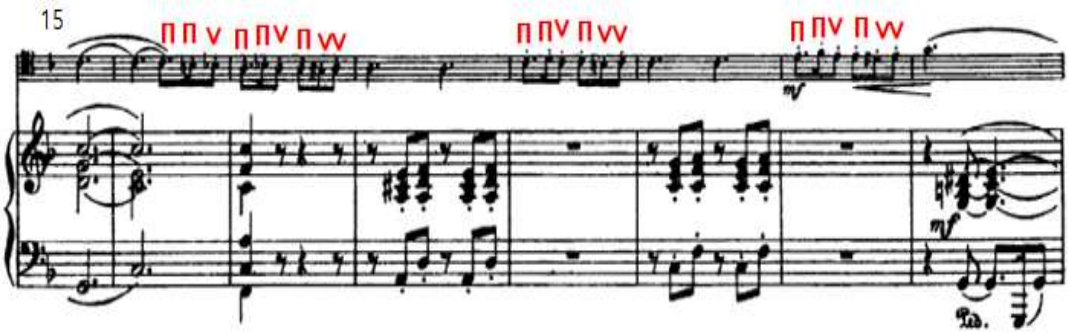
<악보 59> 3악장 제시부의 제1주제부



이때, 악보에는 ♩.♫ ♩♩♩ 리듬에 대한 운궁법이 표시되어 있지 않은데 필자는 6/8박자의 강세를 잘 살리면서도 리듬감이 살아있는 부점

리듬의 연주를 위해서 <악보 60>과 같은 운궁법을 제시한다. 제시된 운궁법대로 연주하면 강박자와 중강박자에 해당하는 음에서 활을 내림활로 쓰면서 6/8박자의 강세를 더욱 잘 살릴 수 있고, 끝에 두 음을 모두 올림활로 연달아 쓰는 것은 모든 활을 각 활로 연주하는 것보다 가벼운 춤곡 분위기에 더욱 적합하다. 다만 이와 같은 운궁법을 쓰면서 주의할 점이 있는데 점8분음표와 16분음표를 연달아 내림활로 그을 때 16분음표의 활 쓰는 길이가 너무 짧아 16분음표의 소리가 무너지지 않도록 주의해야 하며, 끝 두 음에서 연속적으로 올림활을 사용할 때는 리듬이 무너지지 않고 두 음의 음가가 같도록 신경 써야 한다.

<악보 60> 3악장 주제선율 운궁법

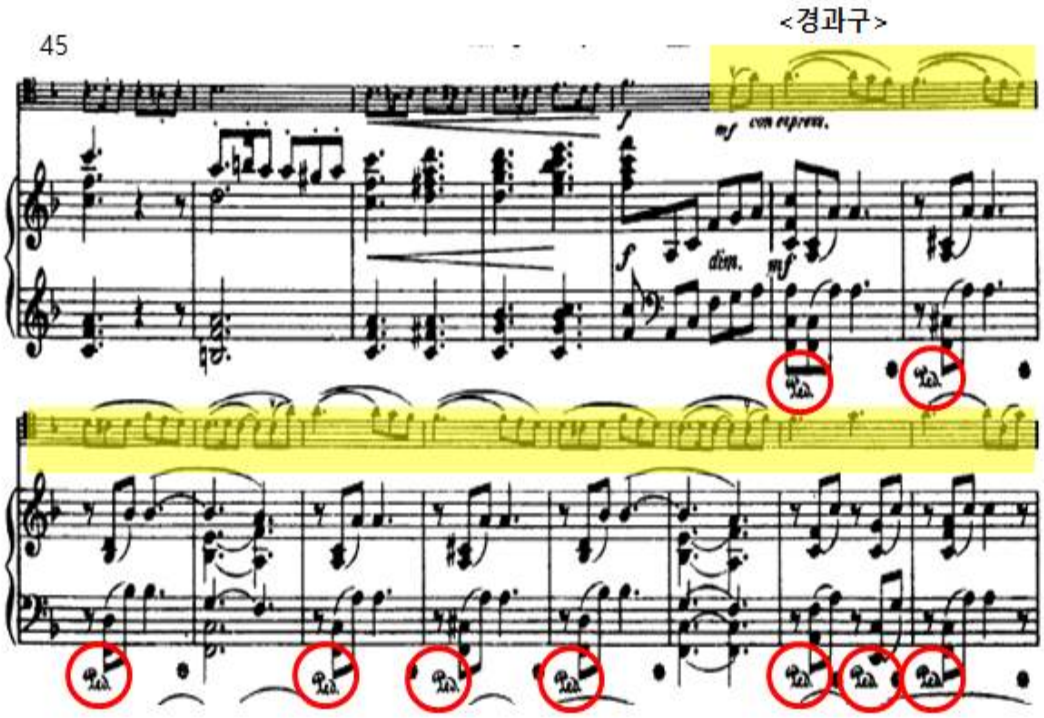


3.1.2. 경과구

리드미컬한 제1주제부에 이어 등장하는 경과구는 이와 반대로 선율적인 특징을 지닌다. <악보 61>에서 확인 가능하듯이 첼로 파트에서는 한 마디 단위의 전체 이음줄을 사용하여 선율을 연주하고 피아노 역시 제1주제부에 자주 보였던 스타카토는 전혀 존재하지 않고 부점 리듬마저 대부분 이음줄로 이어져있다.

이때 피아노에서는 페달 포인트(pedal point)[69]를 사용하여 이전보다 확장된 울림으로 연주하는데 이에 맞춰 첼로 연주자들은 4분음표 이상의 긴 음가들에서 빠르면서도 폭넓은 비브라토를 통하여 화려한 선율을 표현해야 하며 최소 네 마디 이상을 한 프레이즈로 생각하여 곡의 흐름이 길게 이어질 수 있게 해야 한다.

<악보 61> 3악장 제시부의 경과구

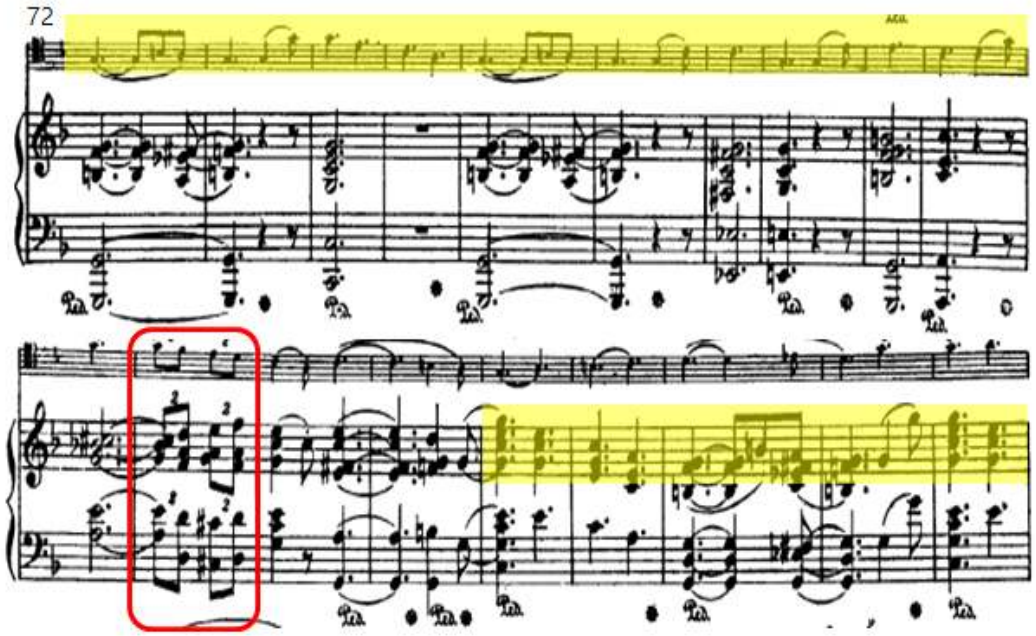


69) 보통 최저음에 배치된 긴 지속음을 가리키며, 오르간의 페달 건반을 통한 지속음으로부터 유래하다는 점에서 오르간 포인트라고도 한다. 『파퓰러음악용어사전&클래식음악용어사전』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=365316&cid=60517&categoryId=60517 [2020년 11월 20일 접속]

3.1.3. 제2주제부

제2주제부는 고전적인 소나타 형식에 따라 원조의 5도 높은 C장조로 주제 선율이 제시된다. 마디 70부터 첼로가 먼저 16마디의 선율을 제시하면 마디 86부터는 피아노가 그 선율을 이어받는다. 8마디의 선율을 연주한 후에는 마디 93에 두 번째 박자부터 첼로가 합류하는데, 이때 두 악기는 유니즌으로 선율을 연주하면서 청중들이 멜로디 자체에 더욱 집중할 수 있도록 하였다. 리듬의 변화는 거의 일어나지 않다가 마디 83과 마디 99에서 둘잇단음표 리듬이 특별히 사용되었다. <악보 62>

<악보 62> 3악장 제시부의 제2주제부



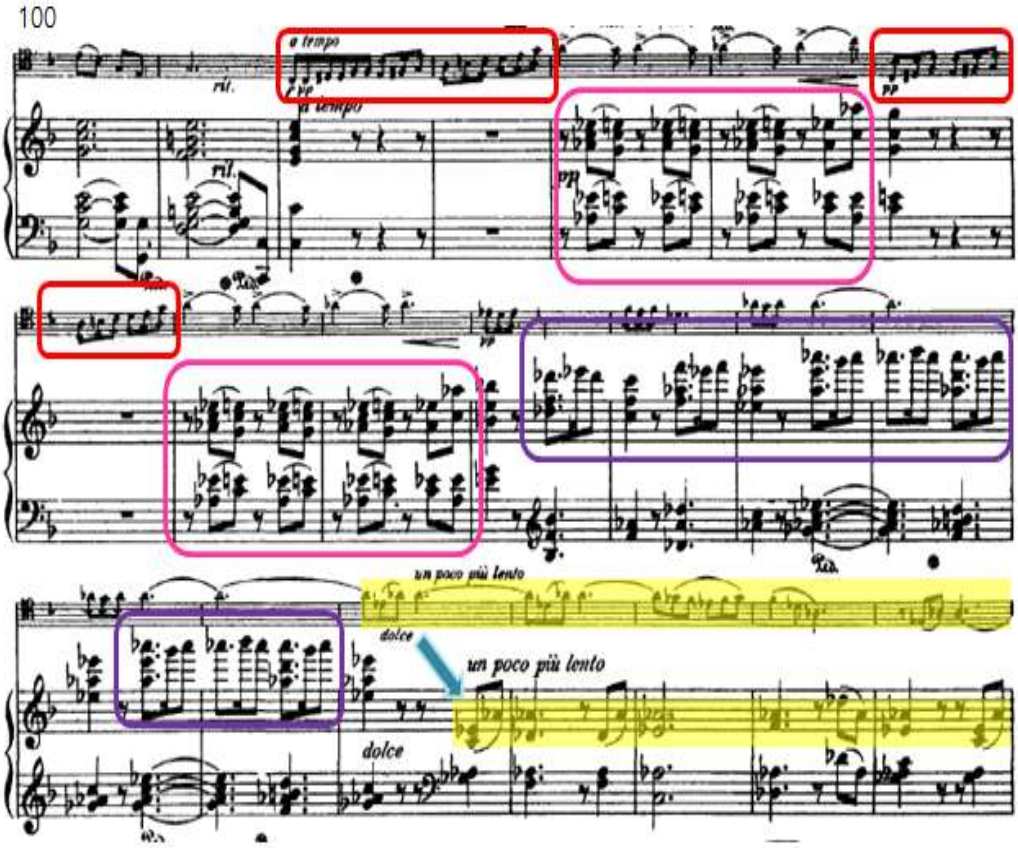
제2주제부에서 마디 70에 ***ff*** 악상을 제시한 이후, 곡이 마무리 되는 부분까지 아무 악상의 변화가 없는데 첼로가 주선율을 연주할 때는 ***ff***의 악상으로 소리를 굵고 장대하게 표현해주는 것이 좋지만, 마디 86에서 피아노가 선율을 연주할 때에는 효율적인 주제선율의 전달을 위해서 이전보다는 약간 소리를 줄여 피아노 선율에 잘 흡수되어 함께할 수 있도록 연주해야 할 것이다.

3.1.4. 소종결구

마디 102부터 시작되는 소종결구는 16분음표의 연속적인 리듬 형태가 새롭게 등장하며 제2주제와는 대조적으로 ***pp*** 악상에서 크게 벗어나지 않는다. 하지만 피아노 반주에는 모티브 D와 E가 계속적으로 사용되면서 곡의 통일감을 이루는 동시에 리듬적 긴장감을 유지시킨다.

마디 116부터 펼쳐지는 소종결구의 두 번째 부분에서는 피아노와 첼로가 돌림노래로 선율을 주고받는데 C장조의 나폴리 6화음 조성인 D♭장조로 진행이 된다. 돌림노래의 첫 시작으로 마디 116에서는 첼로가 먼저 E♭음으로 대위법적 선율을 제시하는데 ***pp*** 악상과 ‘dolce(부드럽게)’ 표시를 지키면서도 그 시작이 분명히 들려야 함을 인지하고 연주하여야 한다. <악보 63>

<악보 63> 3악장 제시부의 소종결구



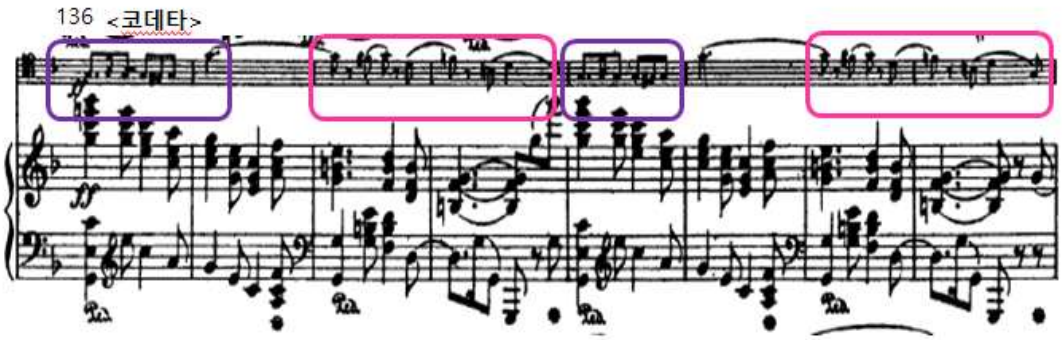
3.1.5. 코데타(codetta)[70]

마디 136부터는 <악보 64>와 같이 제1주제부에서 사용된 리듬이 다시 제시되면서 코데타 부분이 시작된다. 동일한 리듬으로 제시되지만 제1주제부에는 ***p*** 악상이었던 부분이 코데타에서는 ***ff*** 악상으로 표기되

70) 이탈리아어로 '작은 꼬리'를 뜻하는 말로, 코다보다 규모가 작은 형태의 종결구이다. 섹션을 종결한다는 점에서 악곡 전체를 종결하는 코다와 구별되며 규모의 측면에서 코다보다 더 작은 편이다. , 『두산백과』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=5961662&cid=40942&categoryId=33004 [2020년 12월 15일 접속]

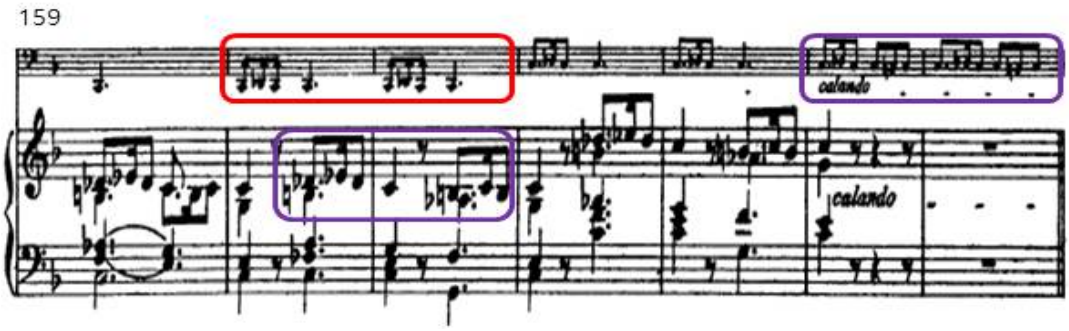
어있는데 효과적인 표현을 위해서 이전보다 활에 무게를 더 싣고 활의 길이 또한 전보다 많이 사용해야한다. 또한 연속되는 모티브 E의 8분음표에서도 화려한 선율 진행을 위해 짧은 음가지만 왼손 비브라토를 하는 것이 좋으며 음역이 낮아진다고 하더라도 상승되는 분위기를 잃지 않고 계속하여 소리를 유지해주는 것이 중요하다.

<악보 64> 3악장 제시부의 코데타(1)



코데타의 두 번째 부분인 마디 156에서는 소종결구에서 사용된 16분음표의 연속진행 리듬과 제시부의 부점리듬이 동시에 사용되는데 C음을 중심으로 반음 높은 D♭과 반음 낮은 B를 반복하면서 C장조의 조성을 계속하여 유지하고 있다. <악보 65>

<악보 65> 3악장 제시부의 코데타(2)



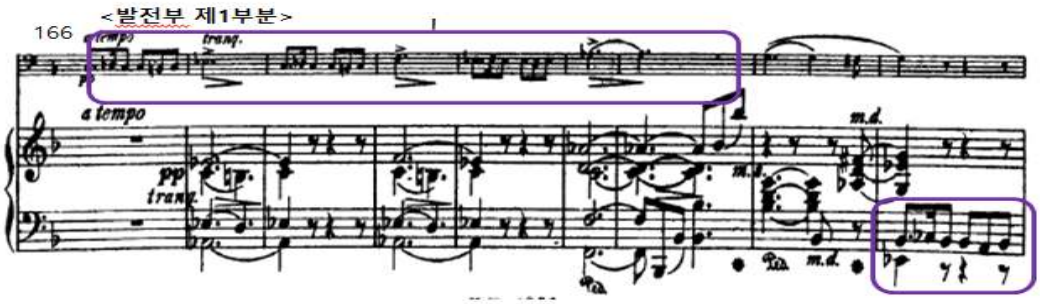
3.2. 전개부

마디 116부터 시작되는 전개부에서는 제시부에서 사용되었던 주제 선율들이 많이 등장하는데 필자는 제시부에서 차용된 각각의 주제 선율에 따라 전개부를 총 세 부분으로 분류하였다.

3.2.1. 제1부분

전개부의 제1부분은 <악보 66>과 같이 제1주제와 코데타에 사용되었던 ♩.♫ ♩.♩ 리듬이 지속적으로 사용된다. 17마디 동안은 ***pp*** 악상에서 조용히 진행되는데 작은 소리 안에서도 부점 리듬이 잘 들릴 수 있도록 왼손과 오른손의 아티큘레이션[71]이 매우 중요하다. 그 이후 마디 183부터 시작하는 크레셴도는 마디 192의 ***ff***악상에 도달하여야 하는데 10마디에 걸친 크레셴도를 하는 동안 악상 변화 때문에 부점 리듬이 둔해지지 않도록 주의해야 한다.

<악보 66> 3악장 전개부의 제1부분

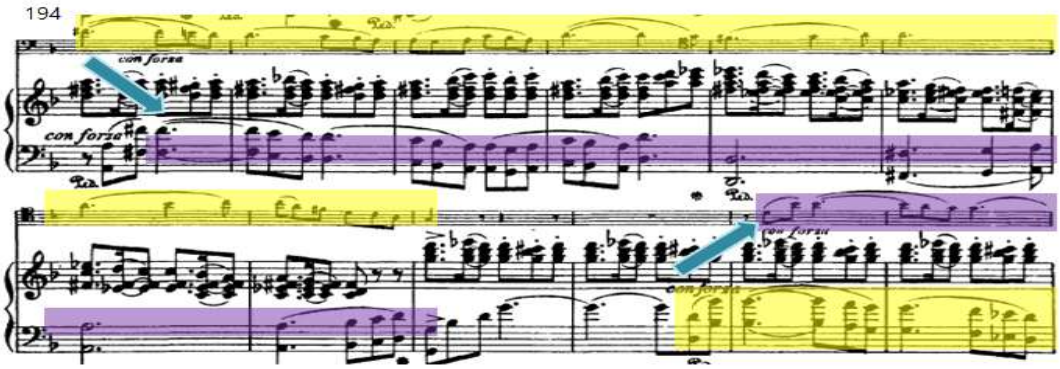


71) 각 음을 분명하고 명확하게 연주하는 것을 뜻하며, 보통 멜로디나 프레이즈의 세세한 부분에서 셈여림이나 끊기 또는 음의 장단 등을 붙여서 표현하는 것을 가리킨다. 『파퓰러음악용어사전&클래식음악용어사전』, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=364247&cid=50334&categoryId=50334 [2020년 11월 22일 접속]

3.2.2. 제2부분

전개부 제2부분의 가장 큰 특징은 대위법적 선율진행이 계속하여 나타난다는 것이다. 마디 193에서 첼로가 제시하는 A, F♯ 음을 시작으로 피아노 왼손과 첼로가 선율을 주고받는데 이때 피아노의 오른손에서는 제1주제에 제시되었던 부점 리듬을 화음으로 강렬하게 연주하면서 분위기를 더욱 고조시킨다. 이런 고조되는 분위기 속에서 첼로는 피아노의 화성에 소리가 묻히지 않도록 연주해야하는데 이에 따라 포지션의 빠른 템포 안에 왼손 이동이 어려운 이유로 A현과 D현에서 높은 포지션을 사용하는 것보다는 가능한 A현에서 모든 음을 연주하여 강하고 긴장감 있는 소리를 유지하는 것이 중요하다.

<악보 67> 3악장 전개부의 제2부분



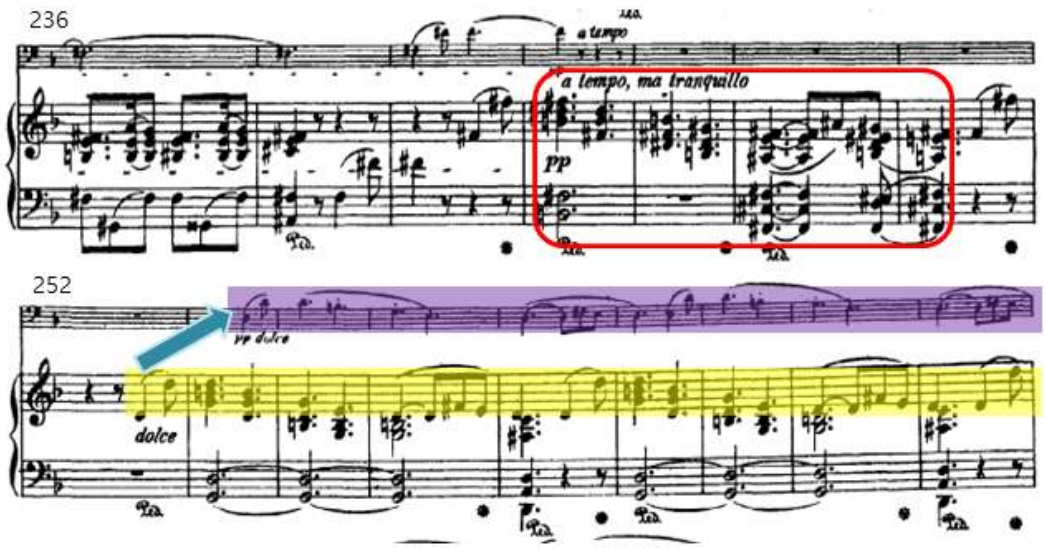
<악보 67>과 같이 마디 194에서 D장조로 시작된 제2부분은 마디 202에서 g단조로 바뀌며 여기서부터는 계속하여 피아노의 왼손이 선율을 먼저 제시한다. 반 마디 간격으로 진행되었던 모방이 마디 208에서는 한 마디 뒤에 연주되며 마디 212부터는 다시 반 마디 간격으로 모방대위가 일어난다. 마디 218에서는 b♭단조, 마디 224에서는 b단조 선율로 제시되며 이때 Ⅴ음인 F♯이 지속적으로 반복 되면서 공통음 전조가 일어난다. 전개부 제3부분은 같은 Ⅴ음을 가지고 있는 B장조로 시작된다.

3.2.3. 제3부분

발전부의 제3부분은 피아노의 15마디 솔로로 먼저 진행되는데 멜로디 선율은 제시부의 제2주제와 동일하다. 그런데 제시부에서는 첼로가 ***ff*** 악상으로 선율을 화려하게 제시하는데 반해 전개부에서는 ***pp*** 의 작은 악상이 지속된다. 전개부의 제2부분과 비슷하게 마디 252부터 대위법적 선율 진행이 일어나지만 앞서 같이 사용되었던 부점 리듬은 피아노 반주에서 생략되었기에 고요하고 가라앉은 분위기가 유지되며 이러한 분위기는 재현부까지 이어진다. <악보 68>

제3부분의 첼로 멜로디를 연주할 때, 해당되는 음역은 1포지션이 가장 편안하지만 알맞은 분위기 조성을 위하여 D현이나 G현의 4, 5포지션을 많이 활용해 따뜻한 소리를 내주는 것이 좋다. 또한 마디 254부터는 활을 너무 빨리 사용하지 않고 점4분음표 개수에 맞춰 활을 잘 분배하여 모든 음표의 소리가 고르도록 주의하여야 한다.

<악보 68> 3악장 전개부의 제3부분

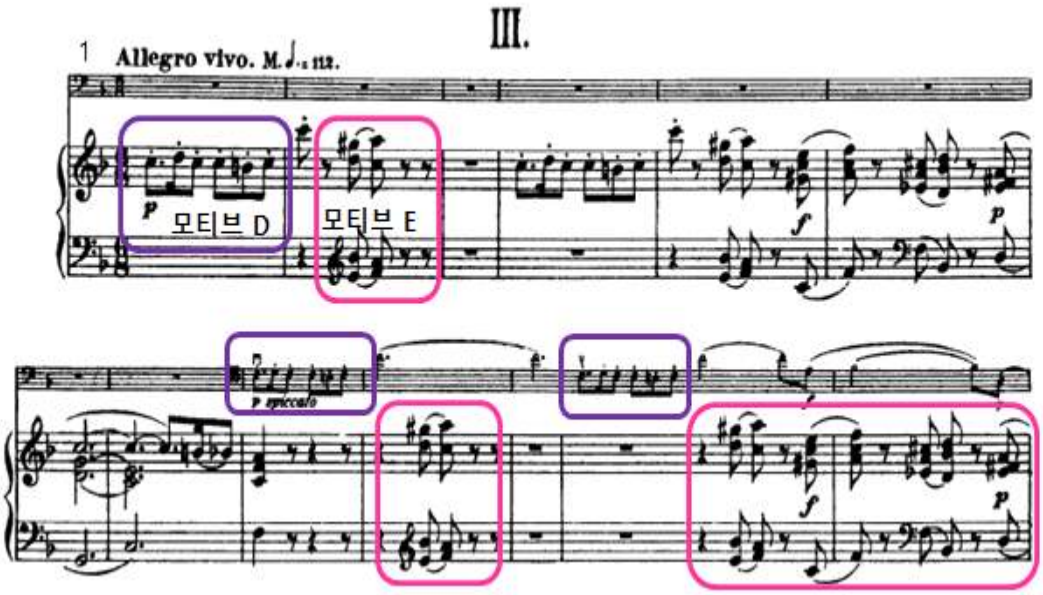


3.3. 재현부

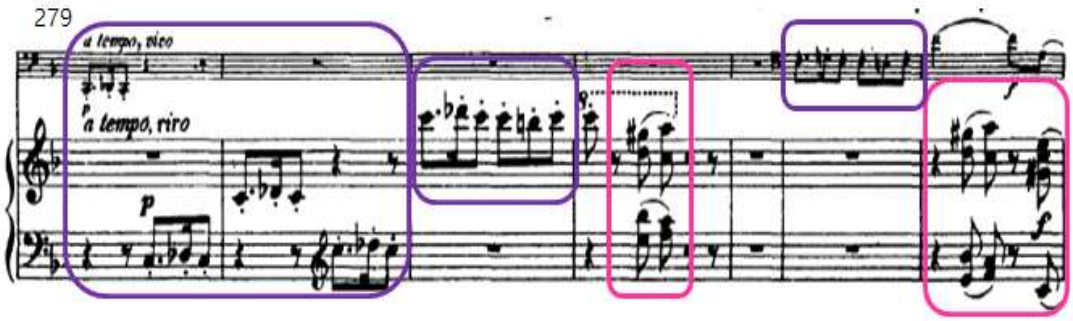
3.3.1. 제1주제부

마디 279부터 시작하는 재현부의 시작은 제시부의 시작과 조금 다른 양상을 띤다. 첼로의 주제 선율이 나오기 전 8마디였던 피아노 파트는 2마디로 축소되었으며, 모티브 D에서 파생된 부점 리듬이 첼로-피아노 왼손-피아노 오른손-피아노 왼손 순서에 따라 제시된다. 마디 281부터는 본격적인 재현부의 멜로디가 펼쳐지는데 이는 제시부의 마디 9에 해당하며 이후 제1주제부가 마무리 될 때까지 제시부의 제1주제부와 선율과 리듬이 동일하다. 제시부와 재현부의 시작에서 피아노 파트 선율의 차이점은 <악보 59>과 <악보 69>에서 비교 가능하다.

<악보 59> 3악장 제시부의 제1주제부



<악보 69> 3악장 재현부의 제1주제부

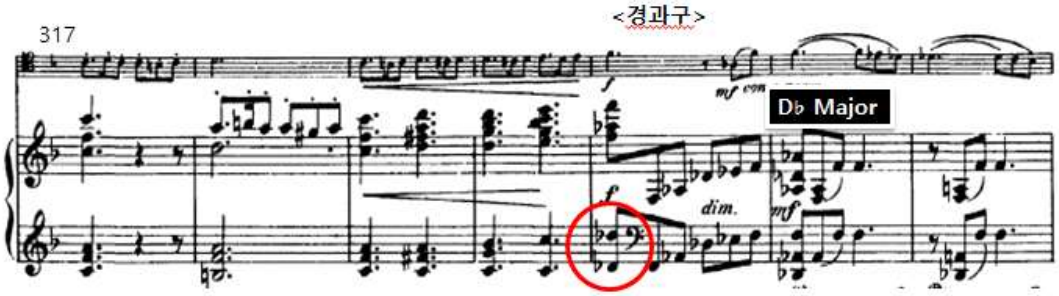


3.3.2. 경과구

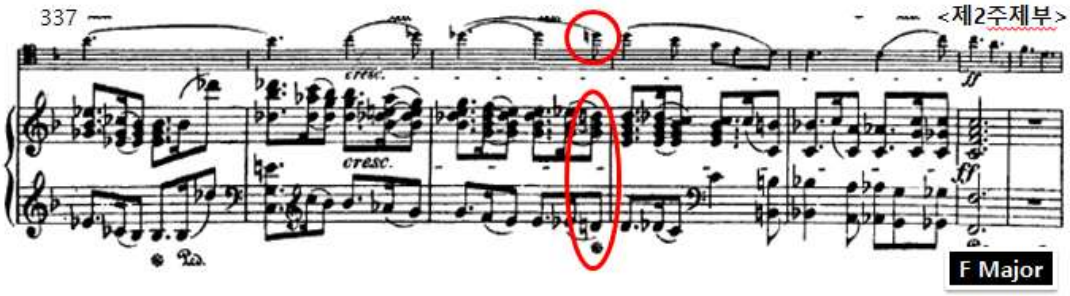
3악장 재현부의 경과구는 제시부의 경과구와 비교했을 때 선율의 리듬과 반주형태가 동일하게 진행된다. 하지만 제시부에서는 경과구가 원조와 같은 조인 F장조인 반면, 재현부에서는 3도 관계인 D♭장조로 선율이 펼쳐진다. 재현부의 경과구 시작인 마디 321에서 베이스 음정이 C가 아닌 D♭으로 바뀌며 전조가 일어나는데 첼로 선율에 있던 F음은 F장조의 근음 역할에서 이내 D♭장조 3음으로 역할이 바뀐다. <악보 70>

이렇게 경과구는 D♭장조로 계속하여 진행이 되다가 마디 339 끝 박자에서 피아노와 첼로선율의 D♭음정이 모두 D♮로 바뀌게 되는데 이는 경과구의 D♭장조를 마무리하며 두 마디 뒤에 펼쳐질 제2주제부의 조성, F장조를 예비한다. D♮음이 내림활 끝 쪽에서 8분음표의 짧은 음가로 연주되는데 전조를 예비하는 중요한 음이기에 그 전 D♭음에서 활을 아껴 사용해서 D♮음을 충분히 소리 낼 수 있는 활의 양을 확보하여야 한다. <악보 71>

<악보 70> 3악장 재현부의 경과구(1)



<악보 71> 3악장 재현부의 경과구(2)



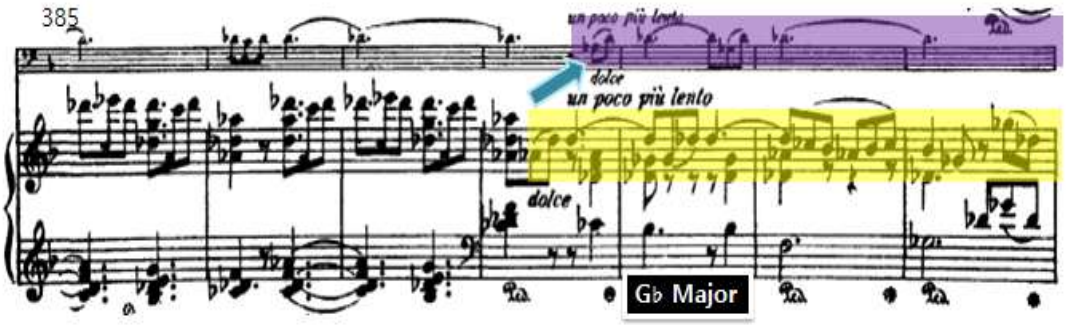
3.3.3. 제2주제부&소종결구

정통적인 소나타 형식에 따라 3악장 재현부의 제2주제부와 소종결구는 원조인 F장조로 진행된다. 제시부의 제2주제부 선율과 비교해서 전체적인 조성과 마디 372의 두 번째 박자에서 둘잇단음표 대신 8분음표 리듬을 사용하였다는 것 외에는 변화한 것이 없다.

소종결구 부분 역시 앞선 제시부와 크게 달라진 점은 없는데 하나의 차이점으로는 <악보 72>와 같이 마디 388에서 G♭장조의 선율이 펼쳐질 때 피아노 오른손 파트에서 먼저 선율을 제시한 점이다. 그 외에는

마디 408의 코데타 시작까지 원조인 F장조 안에서 이전과 동일한 선율이 진행된다.

<악보 72> 3악장 재현부의 소종결구



3.3.4. 코데타

재현부의 코데타는 앞선 제시부와 달리 소종결구의 16분음표 연속 리듬을 사용하지 않고 모티브 D의 ♩.♫ ♩♩♩ 리듬을 주로 사용하며, 곡의 마지막 부분인 만큼 확실한 조성확립을 위해 원조인 F장조의 으뜸화음과 딸림화음이 반복되어 사용된다.

마디 408에서 ***ff*** 악상으로 시작된 코데타는 마디 431까지 장대하고 웅장한 소리를 유지하다가 마디 432에서 갑작스런 ***pp*** 를 마주하게 된다. ***pp***의 선율은 7마디 동안 지속되며 피아노 파트는 첼로파트의 선율 제시 이후 한 마디 뒤에서 모방한다. <악보 73>

<악보 73> 3악장 재현부의 코데타

이때 ***ff***와 ***pp***의 효과적인 악상 차이를 위해서 ***pp*** 부분에서 활의 속도를 줄이고 왼손은 비브라토를 하지 않음으로써 더욱 조용하고 차분한 분위기를 만드는 것이 좋다. 이렇게 갑작스런 악상 변화로 청중들을 집중 시킨 후에 마지막 두 마디에서는 ***ff*** 악상으로 F장조의 5도 화음과 1도 화음을 연주하며 곡이 마무리되는데 화음을 연주할 때, 베이스 파트는 지판과 왼손 사이에 빈틈이 없게 더욱 꽉 누르고 위의 고음 부분에서는 왼손 비브라토를 하여서 깨끗하고 꽉 찬 울림으로 곡을 끝내야 한다.

Ⅴ. 결론

본 논문에서는 슈트라우스의 첼로를 위한 유일한 소나타인 <첼로 소나타 F장조, Op.6>를 분석하고, 이를 통해 드러난 특징들을 실제 연주에 잘 적용할 수 있도록 연주자적 해석을 함께 제시하였다. 또한 본고의 주제에 대한 심도 있는 이해를 위하여 슈트라우스의 전반적인 생애와 작품경향, 그리고 그가 작곡활동을 했던 다양한 분야의 작품들에 대해서도 알아보았다.

슈트라우스는 신독일악파의 영향을 받아 교향시, 오페라 등의 분야에서 혁신적인 발전을 이룬 대표적인 낭만시대 작곡가인데 이와는 반대되는 모습으로 어린 시절의 슈트라우스는 아버지의 교육방식에 따라 바그너와 같이 신낭만주의 작곡가들은 철저히 배척하고 오로지 바로크시대나 고전시대 음악을 주로 공부하였다. 당시 슈트라우스는 고전시대 음악을 동경의 대상으로 바라보며 본인의 작품에도 이를 적용하려 노력하였는데 1833년에 완성된 <첼로 소나타>에는 이와 같은 특징이 잘 드러나 있다.

본론 Ⅲ장에서 살펴봤듯이 이 곡은 슈트라우스의 작곡 초기시절 특징에 따라 고전적인 요소와 낭만적인 요소가 함께 나타난다. 고전적 특징으로는 모티브의 반복적인 활용, 대위법적 선율 진행, 정격종지를 통한 조성확립 등이 있고, 낭만적 특징으로는 변형된 소나타 형식, 반음계적 선율진행, 그리고 헤미올라 리듬의 사용 등이 있다. 총 3악장으로 구성된 <첼로 소나타>에서는 각 악장마다 위의 요소들이 등장하는데 연주자는 각 특징이 드러난 부분을 파악하고, 그에 알맞은 연주자적인 해석으로 슈트라우스의 당대 특징을 잘 드러내야 할 것이다.

1악장은 소나타형식으로 화려하고도 에너지 넘치는 선율을 가장

큰 특징으로 하며, 도입부부터 시작되는 첼로와 피아노의 연속되는 화음 진행에서는 슈트라우스의 후기 작품에 많이 나타나는 관현악적인 음향의 전조를 살펴볼 수 있다. 전체 악장 중, 모티브의 반복과 함께 정격종지가 가장 많이 사용된 악장으로써 고전적 특징이 잘 드러나는 악장이다.

2악장은 3부분 형식으로써 A-B-A′로 구성되어 있는데 주로 8마디 구성의 균형적인 프레이즈와 첼로와 피아노의 유니즌 선율을 가장 큰 특징으로 한다. 반감7화음이나 반음차이의 불협화음 등의 사용으로 느린 선율 속 다양한 화성을 느낄 수 있으며 이 곡에서 유일하게 고요하고 사라지듯이 마무리를 맺는 악장이다.

3악장은 1악장과 똑같이 소나타 형식으로 작곡되었으며 세 악장 중 반복되는 부점 리듬이 중요한 악장으로 리듬에서 오는 생동감 있고 활발한 분위기가 특징이다. 전개부에서는 잦은 전조와 함께 대위법적 선율 진행이 활발하게 이루어지는데 고전적 요소와 낭만적 요소가 동시에 가장 많이 드러나는 악장이라고 할 수 있다.

필자는 본고에서 악장별로 슈트라우스의 작곡 초기시절에 드러난 특징을 분석하고 이와 함께 이를 잘 표현할 수 있는 연주방향을 고찰하였다. 연주가들에게 작품에 대한 이론적인 부분은 매우 중요한 것이지만 이것이 단순히 이론에서만 그치고 실제 연주에는 아무런 적용이 되지 않는다면 연주자에게 아무런 의미가 없을 것이다. 따라서 필자는 본고에 제시한 연주법들이 첼로 연주자들에게 실질적인 도움이 되어 그들의 연주에서 슈트라우스의 특징이 더욱 잘 드러나기를 기대하며 이러한 특징들이 청중들에게도 전달되어 이 곡이 사람들에게 앞으로 더욱 많은 사랑을 받고 유의미한 작품으로 기억되기를 소망해본다.

참 고 문 헌

< 단행본 >

김용환, 『모두를 위한 서양음악사2』, 서울: 가람기획, 2017.

김용환, 『서양음악사 100장면(2); 계몽주의 음악에서 현대음악까지』, 서울: 가람기획, 2002.

김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』, 서울: 음악세계, 2005.

나인용, 『18세기 대위법』, 서울: 음악춘추사, 2002.

문학수, 『더 클래식 셋; 말러에서 쇼스타코비치까지』, 파주: 돌베개, 2017.

백병동, 『화성학』, 서울: 수문당, 2012.

송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』, 서울: 예솔, 2006.

송무경, 안소영, 『후기낭만화성 -기법과 적용-』, 서울: 심설당, 2019.

송진범, 『구조와 역사로 본 음악』, 서울: 작은우리, 1997.

윤영배, 『음악의 이해와 표현 제 2판』, 서울: 동문사, 2020.

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

전상직, 『음악의 원리』, 서울: 음악춘추, 2017.

정주은, 『음악사 연구 1 독재자와 음악; 히틀러, 독재의 최면에 걸린 음악』, 서울: 오픈에듀케이션, 2012.

David Nice, *The Illustrated Lives of the Great Composers; Richard Strauss,* London: Omnibus Press, 1933.

Diether de la Motte, *Harmonie Lehre,* 서정은 역, 『화성학』, 서울: 음악춘추사, 2005.

Donald Jay Grout, *A History of Wester Music,* New York: W.W Norton &Company, 1960.

Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. iii, London: Cambridge University Press, 1941.

Jeremy Yudkin, *Understanding Music,* 민은기 외 4인 역, 『서양 음악의 이해』, 서울: 시그마프레스, 2013.

Justine Shir-Cliff, Stephen Jay, Donald J. Rauscher, Chromatic Harmony, 이건용 역, 『반음계적 화성법』, 서울: 세광음악출판사, 1985.

Michael Kennedy, *Review of "A Confidential MAtter: The Letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935" in Music & Letters,* New York: Oxford University Press, 1978.

Michael Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma,* London: Cambridge University Press, 2000.

Michael Kennedy, *The Master Musicians Richard Strauss,* New York: *Oxford University,* 1995.

Richard Strauss, *Recollections and Reflections,* London; New York: Boosey& Hawkes, 1953.

Welch, David, *The Third Reich: Politics and Propaganda,* 최용찬 옮김, 『독일 제3제국의 선전정책』, 서울: 혜안, 2001.

< 신문기사 >

Herman Wetzler, "Composer, 72, Dies", The New York Times, 30 May 1943.

Tim Ashley, "Feuersnot". The Guardian, 30 Nov. 2000.

< 학술지 >

최용찬, 「나치 독재의 문화 혁명 담론과 독일 영화의 혁명화 프로젝트」, 『독일 연구 제 13호』, 한국독일사학회, 2007.

< 악보 >

Johannes, Brahms, Sonata for Cello and Piano No.2, Op.99, Berlin: Schott's Söhne.

Richard, Strauss, Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6 Vienna: Universal-Edition A. G.

< 온라인 사전 >

『두산백과』

"대위법", https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1081269&cid=40942&categoryId=32992, 2020년 11월 7일 접속.

"반음계주의", https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1098787&cid=40942&categoryId=32992, 2020년 11월 13일 접속.

“전타음”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=5760915&cid=40942&categoryId=33004, 2020년 11월 19일 접속.

“피치카토”, https://terms.naver.com/entrynh.n?docId=1160144&cid=40942&categoryId=33004, 2020년 11월 20일 접속.

“코데타”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=5961662&cid=40942&categoryId=33004, 2020년 12월 15일 접속.

『청소년을 위한 서양철학사』

“쇼펜하우어”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3339467&cid=47323&categoryId=47323, 2020년 12월 5일 접속.

『파퓰러음악용어사전&클래식음악용어사전』

“아티큘레이션”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=364247&cid=50334&categoryId=50334, 2020년 11월 22일 접속

“페달포인트”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=365316&cid=60517&categoryId=60517, 2020년 11월 20일 접속.

“펼침화음”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=522516&cid=60517&categoryId=60517, 2020년 11월 17일 접속.

“프레이즈”, https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1605537&cid=50334&categoryId=50334, 2020년 11월 4일 접속.

『표준국어대사전』

“모티브”, https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/a5b4cb9c2e0348d89a306ffba87b2c48, 2020년 11월 4일 접속.

Online Site

Gilliam, Bryan and Charles Youmans, “Richard Strauss”, *Grove Music Online.* 2001. http:s//oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040117?rskey=PjZ5YF&result=1, 2020년 10월 5일 접속.

Wagner-Trenkwitz, Christoph and Harald Hebling, Richard Strauss website;http://www.richardstrauss.at/strauss-and-the-family.html, 2020년10월 8일 접속.

Abstract

Formal Analysis of R. Strauss' s Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6 and its Technical implications for players

Yejoo Kang
Department of Music, Cello
The Graduate School
Seoul National University

This thesis is a study on <Sonata for Cello and Piano in F Major, Op.6>, that is the only piece for cello and piano composed by

Richard Strauss(1864-1949), a late German romantic composer. The author has performed this piece for a commencement recital for Master of Music at Seoul National University, Class of 2021. This research aims to provide a theoretical analysis about Strauss' s early compositional technique and a detailed performance directions that could be useful for cello players.

Throughout Strauss' s entire career as a composer, his works encompass various types of genres: He has composed pieces for symphonic poem, symphony, concerto, chamber music, solo piano, opera, lieder. Particularly, his works in symphonic poem genre, that could be characterized with colorful harmony, dynamic unfolding, and variety of sounds, gave him a reputation as one of the most accomplished composers after Richard Wagner(1813-1883).

In contrast to the emotional and dramatic musical trend, that was prevalent in late romantic music, Strauss received a relatively classical music education under the influence of his father, who was the principal horn player at the Court Opera Orchestra in Munich. Also Strauss was influenced by Ludwig van Beethoven(1770-1827), a monumental composer of the classical era, and Johannes Brahms (1833-1897) who tend to be relatively classic compared to other romantic composers. In this context, Strauss' s Sonata for Cello and Piano is a meaningful work that allows us to preview his unique symphonic harmonics in later pieces along with his early composition techniques.

Strauss' s Cello Sonata is his only piece for Cello and piano, but less light has been shed on it from both theoretical and practical perspectives. Therefore, the author will illuminate his compositional

techniques behind, in conjunction with historical backgrounds and inference of his compositional intentions. Then based on the analysis, the author further suggests practical implications for cello players that could be applied in actual performance.

keywords : Richard Strauss, Cello Sonata, Early Romantic Music Era, Performance Technique for Cello

Student Number : 2018-25097