

---

## R. Strauss의 *Burleske*는 실패작인가?1)

---

金 容 煥

(한국예술종합학교 한국예술연구소 책임연구원)

- |                   |
|-------------------|
| I. 머리말            |
| II. 작품의 탄생에서 출판까지 |
| III. 작품 분석        |
| IV. 결론            |

### 1. 머리말

교향시와 오페라 분야에서 중요한 음악사적 자취를 남긴 <리하르트 슈트라우스>(Richard Strauss: 1864-1949)는 기악협주곡 분야에서도 총 10편에 이르는 작품을 남겨놓고 있다. 이 곡들은 흥미롭게도 작곡가의 전체 작품목록에서 초기와 말기에 위치하고 있다. 그 중에서 본 논문에서 다루게 될 「피아노와 오케스트라를 위한 *Burleske*」(=이하 *Burleske*)는 초기에 작곡된 곡이다. 그 이전에 습작과정으로 작곡된 4편의 협주곡 즉, 「바이올린 협주곡 라단조 op. 8」(1880-82년), 아버지에게 헌정한 「발트호른 협주곡 내림마장조 op. 11」(1882-83년),<sup>2)</sup> 「첼로와 오케스트라를 위한 *Romanze* 바장조」(1883년)

---

1) “*Burleske*”라는 단어는 이탈리아(*Burla*)에서 파생된 것이며 약간 우스꽝스러운 것 내지는 코미디를 의미한다. 이 단어는 18세기 이래로 명량하고 우스꽝스러운 내용의 기악 작품, 특히 피아노 작품의 제목으로 사용되어 왔다. 예를 들자면 <바하>(J. S. Bach)의 제3번 라단조 「파르티타」중의 “*Burlesca*”, <슈만>의 「앨범블래터」(*Albumblätter*) op. 124에 나오는 *Burla*, <바르톡>의 「오케스트라를 위한 *Burlesque*», op. 2와 「피아노를 위한 3 *Burlesken*」 또는 <막스 레거>의 「네손을 위한 피아노 6 *Burlesken*」 등이 있다.

2) <리하르트 슈트라우스>의 아버지 <프란츠 슈트라우스>(Franz Strauss)는 당대 제 1의 호른주자로 명성을 날리고 있었으며 뮌헨 궁정오케스트라에서 수석주자로 활동하였다. 1871년부터는 왕립 음악학교의 교수로 재직하였다.

및 「플룻과 파곳을 위한 *Der Zweikampf*(결투) 내림나장조」(1884년 작곡으로 추측)가 있으며 이 작품들 중에서 *Burleske*가 가장 원숙한 작품으로 꼽혀진다. <슈트라우스>는 훗날 -아주 드문 경우로서- “주문”에 의해 단일 악장으로 구성된 2편의 피아노 협주곡을 작곡하였다. 그 하나는 *Parergon zur Sinfonia Domestica* op. 73 (1925년)이고 다른 하나는 *Panathenänzug* (sinfonische Etüden in Form einer Passacaglia für Klavier und Orchester op. 74 (1926/27))이다. 이 작품들은 “왼손을 위한” 것이며 제1차 세계대전 때 오른쪽 팔을 잃은 피아니스트 Paul Wittgenstein에게 헌정되었다. 말년에 접어들면서 <슈트라우스>는 소규모 편성의 오케스트라와 솔로 악기를 위한 일련의 협주곡을 작곡하였다. 작곡가는 이 곡이 단지 “손목 연습용 곡”(Handgelenkübungen)일 뿐이라고 겸손해 하면서 작곡번호도 붙이지 않았다. 「호른협주곡 제2번 내림나장조」(1942), 「오보에와 소규모 편성의 오케스트라를 위한 협주곡 라장조」(1945),<sup>3)</sup> 「클라리넷·파곳 및 현악오케스트라와 하프를 위한 *Duett-Concertino*」(1947)가 여기에 속한다. 제일 마지막으로 언급된 작품은 작곡가가 사망하기 2년전에 작곡된 것이다.<sup>4)</sup>

하지만 이들 협주곡들은 -그의 실내악 작품과 함께- 오늘날의 연주회장에서 거의 들을 수 없을 뿐만 아니라 음악학자들의 연구대상에서도 벗어나 있다. 그 중에서 특히 *Burleske*는 작품의 창의적 형식구성, 피아노와 오케스트라간의 균형잡힌 배치, 솔리스트의 화려한 장인성(*Virtuosität*)을 과시할 수 있는 공간 등 명 협주곡으로서 지녀야 할 특징과 장르사적 중요성을 지니고 있음에도 불구하고 여태껏 -연주자들과- 음악학자들의 무관심 속에 묻혀있는 실정이다. 그 이유로는 음악내적 그리고 음악외적 배경으로 구분되어 설명될 수 있다.

본 논문에서는 *Burleske*의 탄생에서 출판에 이르는 과정과 작품의 분석을 통해 그 내적 이유를 살펴보고 음악사회사적 입장에서 그 외적 이유를 살펴볼 것이다. 이 과정에서 필자가 제기한 “*Burleske*는 실패작인가?”라는 질문은 분명하고 설득력있는 결론을 얻을 수 있을 것이다.

<sup>3)</sup> 이 곡의 3악장은 1948년에 수정된다.

<sup>4)</sup> 그밖에 「피아노와 오케스트라를 위한 랩소디」(울림 다장조)의 작곡이 *Burleske*가 완성된 후 시도되었고 도중에 (하프가 결들여진) 「오케스트라를 위한 랩소디」로 변형하고자 하였으나 미완성에 그치고 말았다.

## II. 작품의 탄생에서 출판까지

<슈트라우스>는 *Burleske*를 1885년 11월에 작곡에 착수하여 다음 해 2월 24일 독일 마이닝엔에서 완성하였다. 당시 <슈트라우스>는 21세였으며 마이닝엔 궁정 오케스트라의 상임지휘자였던 <한스 폰 뷔로우>(Hans von Bülow)<sup>5)</sup>의 추천으로 동 오케스트라의 제2악장으로 활동하고 있었다.<sup>6)</sup> <슈트라우스>는 11월 7일 아버지에게 다음과 같은 내용의 편지를 보낸다.

“저는 작곡에 몰두하고 있으며 피아노와 오케스트라를 위한 스케르쵸(=Burleske를 의미함)의 작곡을 시작하였습니다. 진행이 매우 잘되고 있답니다.”<sup>7)</sup>

그리고 나서 이 작품에 관한 내용은 이듬해(1886년) 1월 6일에 그의 아버지에게 보낸 편지에 언급되어 있다.

“[. . .] 저는 베토벤의 소나타 곡을 공부하고 있습니다. 그리고 「스케르쵸」(=Burleske)를 작곡하고 있습니다. 이에 관해서는 아마도 투일레(Tuille)가 아버님께 설명드리게 될 것입니다.”<sup>8)</sup>

같은 해 2월 24일에 <슈트라우스>가 어머니에게 보낸 편지에는 다음과 같은 내용이 언급되어 있다.

“<슈프츠베>이 저의 「피아노 협주곡」(=Burleske)을 출판하려고 합니다. 그리고 저에게 부탁하기를 —합창곡(=Wanders Sturmlied op. 14)이 워낙 비용이 많이 들기 때문에— 「피아노 협주곡」은 2200마르크에 넘겨달라고 합니다. 저는 이에 동의하였습니다. 저는 이 작품을 [마이닝엔의]

<sup>5)</sup> <슈트라우스>와 <뷔로우>의 인연은 <슈트라우스>가 1883년에 베를린에 체류할 때부터 시작된다. <뷔로우>는 이때 <슈트라우스>가 작곡한 「관악기를 위한 세레나데」(Bläuserenade op. 7)를 처음으로 듣게되었고, 여기에서 <슈트라우스>에 대한 좋은 인상을 가지게 되었다. <뷔로우>는 이 곡을 자신의 이끄는 마이닝엔 오케스트라단의 순회연주용 레퍼토리로 채택하고 아울러서 마이닝엔 오케스트라를 위한 새로운 곡의 작곡을 의뢰하기도 하였다. 이후 <뷔로우>는 젊은 <슈트라우스>의 강력한 후원자가 된다.

<sup>6)</sup> <슈트라우스>는 1885년 10월 1일 공식적으로 이 자리에 취임하게 된다. 그리고 <뷔로우>가 궁정 오케스트라 음악감독직을 내놓게 되자 (11월) 바로 그 자리를 대신하여 이 오케스트라를 이끌게 된다. 음악감독직은 이듬해 3월말까지 지속된다. <슈트라우스>가 3년 계약조건임에도 불구하고 마이닝엔 음악감독직을 사임한 것은 1885년 12월부터 그에게 제시된 문헌 오페라단 오케스트라의 제3악장 자리를 맡기 위해서였다.

<sup>7)</sup> Richard Strauss, Willi Schuh 편, *Brief an die Eltern 1882-1906* (Freiburg i. Br. 1954), 68쪽.

<sup>8)</sup> 위의 책, 77쪽.

공작에게 헌정할 계획이며 헌정문이 곁들여진 멋진 악보 한 부를 만들려고 계획하고 있습니다. [. . .] 저의 *Burleske*가 이제 막 완성되었거든요.”<sup>9)</sup>

그러나 위 편지에서 언급된 <슈트라우스>의 원래 계획 즉, 작품의 출판사, 출판년도 및 헌정자는 이후 변경되게 된다. 즉 이 작품은 슈피츠벡 출판사가 아닌 슈타인그래버 출판사에서 출간되고 출판 연도 역시 예정보다 훨씬 뒤인 1890년이며 <오이겐 달베르>(Eugen d'Albder)에게 헌정되었던 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 *Burleske*는 별다른 우여곡절없이 순탄한 과정을 거쳐 비교적 짧은 시간에 완성되었다. 그러나 이 작품이 세상에 선을 보이기까지는 작품이 완성된 후 4년의 시간이 걸린다. 그 첫번째 이유는 작곡가 자신이 이 작품에 만족을 하지 못했다는 점에서 찾을 수 있을 것 같다. 마이닝엔 궁정 오케스트라와 작품의 리허설을 마친 후 <슈트라우스>는 <한스 폰 뷔로우>에게 실망에 가득찬 편지를 보낸다. 이 편지는 1886년 4월 7일에 쓴 것이다.

“아마도 선생님께서는 제가 다행스럽게도 완성시킨 「클라비어 부르레스케」를 최근에 몇 차례 오케스트라와 리허설을 해보았다는 점에 관심을 가지실 겁니다. 저는 이 작품을 엄청나게 어렵게 느끼고 있습니다. [오케스트라]반주부는 너무 무겁게 되었고 피아노 파트는 너무 세세합니다. 저는 오케스트라 파트의 몇몇 곳을 삭제할 것입니다. 저는 첫번째 리허설 후에 이 작품을 “말도 안되는 곡”(reiner unsinn)이라고 여겼습니다만, 그렇지 않도록 하려면 탁월한(!) 피아니스트와 출중한(!) 지휘자가 이 곡을 연주해야 할 것입니다. 첫번째 리허설 후에 저는 완전히 실망하였습니다.”<sup>10)</sup>

우리는 이 편지의 내용으로부터 <슈트라우스>가 이 곡을 개작하거나 적어도 오케스트레이션을 수정할 마음이라는 것을 추측할 수 있다. 하지만 <슈트라우스>가 이 일에 착수하였는지 여부는 정확히 알 길이 없다. 이에 관한 중요한 정보를 제공하는 작품의 자필악보(Autograph)를 비롯한 그 어떤 자료도 남아있지 않기 때문이다.<sup>11)</sup>

<sup>9)</sup> 위의 책, 87쪽 이하.

<sup>10)</sup> Richard Strauss, Willi Schuh 편, *Richard Strauss Jahrbuch 1954* (Bonn 1954), 30쪽.

<sup>11)</sup> Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss Thematisches Verzeichnis* (München 1966), 제 3권, 1205 쪽.

두번째 이유로는 <한스 폰 뷔로우>가 이 곡에 관하여 내린 부정적 평가에서 찾을 수 있을 것 같다. <슈트라우스>는 - 당초의 계획과는 달리- 이 곡을 <뷔로우>에게 헌정하고 <뷔로우>로 하여금 이 곡을 초연하도록 할 계획이었는데 그가 이 곡을 “非피아노적”이라 하면서 단호히 거절하였기 때문이다.<sup>12)</sup>

“[이 곡의] 매 마디마다 다른 손 모양을 요구하고 있다네. 자네는 내가 이런 끔찍한 곡을 연습하기 위하여 4주동안 피아노 앞에 앉아있어야 한다고 생각하나?”<sup>13)</sup>

이 내용과 관련하여 <슈트라우스>는 그의 자서전에서 <뷔로우>가 이 곡을 거부한 이유로서 그의 작은 손을 언급하고 있다. <뷔로우>는 한 옥타브도 짚을 수 없는 아주 작은 손을 가졌기 때문에 [옥타브를] 아르페지오로 연주해야 할 정도였다는 것이다.<sup>14)</sup> 그러나 필자는 -Burleske 관한 기존의 문헌에서 자주 인용되곤 하는- 이 말을 액면 그대로 받아들여서는 안된다고 생각한다. <뷔로우>와 같은 탁월한 피아니스트에게는 <슈트라우스>의 작품이 기교적으로 결코 어렵지 않다고 짐작되기 때문이다.<sup>15)</sup> 이에 대한 증거로서 <차이코프스키>의 「피아노 협주곡 제1번」(내림 나단조 op. 23)이 초연되던 과정을 상기해보면 된다. <차이코프스키>는 이 곡을 본래 자신의 스승이자 유명 피아니스트였던 <니콜라이 루빈쉬타인>(Nikolai Rubinstein)에게 헌정할 계획이었다. 그러나 <루빈쉬타인>은 이 곡을 “연주가 불가능한 곡”이라고 평가하게 된다.<sup>16)</sup> 이에 <차이코프스키>는 헌정 계획을 취소하였고 곧 바로 <뷔로우>에게 헌정했던 것이다. <뷔로우>는 <차이코프스키>에게 감사의 뜻을 표하면서 1875년 10월 25일 미국 보스턴에서 <벤자민 존슨 랭>(Benjamin Johnson Lang)의 지휘하에 성공적인 초연을 하였고 이후 이 곡은 세계적인 명성을 얻게되었던 것이다.

이 때문에 <뷔로우>가 손이 작아서 <슈트라우스>의 작품을 거부했을 것이라는 <슈트라우스>의 언급은 전혀 설득력이 없게 되는 것이다. <차이코

<sup>12)</sup> Richard Strauss, Willi Schuh 편, “Erinnerungen an meinen Vater,” in: *Betrachtungen und Erinnerungen* (München 1989) (Zürich 1949), 207쪽.

<sup>13)</sup> Richard Strauss, 앞의 책, 217쪽.

<sup>14)</sup> 위의 책, 207쪽과 217쪽.

<sup>15)</sup> <뷔로우>는 <프리드리히 비크>(Friedrich Wieck)과 <프란츠 리스트>(Franz Liszt)의 제자로서 <리스트>이후의 근대적 주법을 구사하는 최고의 피아니스트 중의 한 사람으로 각광을 받았다.

<sup>16)</sup> <루빈쉬타인>은 훗날 이 곡에 대한 자신의 생각을 바꾸게 되고 이 곡을 가장 잘 연주하는 피아니스트 중의 한 사람으로 칭송받게 된다.

프스키> 「피아노 협주곡 제1번」은 결코 옥타브도 못 잡는 작은 손으로 연주할 수 있는 곡이 아니며 기교적으로 *Burleske*보다 쉬운 곡이 결코 아니기 때문이다.

그렇다면 <뷔로우>가 <슈트라우스>의 피아노 협주곡에서 보인 거부 반응의 진짜 이유는 무엇일까? 그것은 당시 <뷔로우>가 견지했던 음악관에 기인한 듯하다. 즉, <뷔로우>는 당시 새로운 작품에 거의 관심을 보이지 않았으며 단지 우아한 분위기를 연출하며 보수적 기법으로 만든 생상(류)의 작품에만 감탄을 아끼지 않았던 것이다.

하여튼 간에 <뷔로우>는 피아니스트로서의 역할은 거절하였지만 이 작품의 지휘는 담당하게 된다. 작품에 대해서는 여전히 회의적인 평가를 하면서 말이다. 즉, <뷔로우>는 이 작품이 “흥미롭고, 기지가 번득이지만” 전체적으로 보자면 “무시무시하고” <슈트라우스>의 작품 중에서 “가장 혐오스러운 작품”이라고 여겼던 것이다.<sup>17)</sup>

<슈트라우스>는 그 사이에 작품의 성공적인 연주를 위한 전제조건으로 희망했던 “출중한 지휘자”와 “탁월한 피아니스트”를 찾아내게 된다. 지휘자는 다음 아난 작곡가 자신이었으며,<sup>18)</sup> 피아니스트는 리스트의 제자로서 당대 최고의 명성을 누렸던 <오이겐 달비르>(Eugen d'Albert: 1864-1932)였다.<sup>19)</sup> 바야흐로 4년동안의 우여곡절을 겪었던 이 작품의 초연은 1890년 6월 20일 아니제나하 시립 가극장에서 성대하게 거행될 수 있었다.

하지만 작품이 초연 뒤에도 <슈트라우스>는 작품의 출판을 망설이게 된다. <브레스라우>(Breslau)의 하이нау어(Heinauer)출판사가 지대한 관심을 보임에도 불구하고 말이다. <슈트라우스>는 <알렉산더 리터>(Alexander Ritter)에게 보내는 1890년 10월 19일자 편지에 이와 관련된 심경을 다음과 같이 말하였다.

“지금 저는 정말로 돈이 필요한 상황입니다. 제가 [돈 때문에] 이 곡을 출판해야 할까요? 제 마음은 이것을 허락지 않고 있습니다. 지금

<sup>17)</sup> <뷔로우>가 1891년 1월 10일 그의 부인 <마리에>(Marie)에게 보낸 편지와 <뷔로우>가 1891년 1월 11일 브람스에게 보낸 편지 참고. 이 내용은 Erich H. Mueller von Asow, 앞의 책, 제3권, 1207쪽에서 재인용.

<sup>18)</sup> 지휘자로서의 <슈트라우스>의 타고난 재능은 일찍이 <뷔로우>에 의해서 간파되었다. 20살을 갓 넘은 젊은 <슈트라우스>에게 마이닝엔 오케스트라의 지휘봉을 넘겨준 바 있던 <뷔로우>는 <슈트라우스>가 놀랄 정도로 정확하게 오케스트라를 이끌어가는 모습을 보고 <슈피츠벡>(Spitzweg)에게 “그는 오케스트라 지휘를 위하여 태어났다”(princeps orchestrae nascitur)고 언급하였다. 이 구절은 지휘자로서의 슈트라우스를 언급할 때마다 빠짐없이 인용되는 문장이다.

<sup>19)</sup> <슈트라우스>와 같은 해에 태어난 달비르는 특히 베토벤 연주자로서 그 명성을 누렸으며 훗날에는 작곡가로서의 캐리어를 가지기도 한다.

이 작품을 출판한다는 생각은 나의 안중에 없습니다. 이 곡에 대한 확고한 신념이 더 이상 없기 때문입니다.”<sup>20)</sup>

이처럼 <슈트라우스>가 작품의 출판을 망설이게 된 이유는 무엇일까?의 의문을 풀기 위하여 작품이 만들어지던 전후시기를 살펴보기로 한다. 여기에서 우리는 중요한 단서를 발견할 수 있기 때문이다.

<슈트라우스>는 어려서부터 그의 아버지, <안톤>(Anton)의 영향하에 매우 엄격하게 고전시기의 작품을 공부하였다. <안톤>의 음악적 이상은 “고전시기의 대가” 즉, <하이든>, <모차르트> 그리고 <베토벤>이었다. 거기에 가곡 작곡가인 <슈베르트> 그리고 <베버> - 약간의 거리를 두고 <멘델스존>과 <슈포어>(L. Spohr) - 가 포함되었다.<sup>21)</sup> 이에 반하여 <안톤>은 세칭 “미래음악”(Zukunftsmusik)작곡가 혹은 “신 독일악파”(Neudeutsche Schule)로 일컬어지는 <베를리오즈>와 <리스트> 그리고 <바그너>를 “미친 놈”(verrückt)이라고 여기고 있었다. <안톤>이 이것을 그의 아들에게 끊임없이 주입한 것은 주지의 사실이다. 어린 <슈트라우스>는 아버지의 가르침에 따라 고전시대가의 작품을 공부하였고 이어서 <멘델스존>과 <쇼팽> 및 <슈만>을 거쳐 <브람스>에 당도하게 된다.<sup>22)</sup> 그 중에서 <브람스>에 대한 그의 존경심은 특히 마이닝엔 시절에 <뷔로우>의 영향에 의한 것이었다.<sup>23)</sup> 이 시절에 <슈트라우스>는 <브람스>의 작품들을 심도있게 공부하게 된다. <브람스>에 대한 <슈트라우스>의 존경심은 <브람스>와의 만남에서 그 절정에 이르게 된다. 작품을 통해서만 접했던 자신의 우상인 老대가가 1885년 10월 자신의 교향곡 4번(마단조, op. 98) 리허설을 위해 마이닝엔을 방문한 것이다. <브람스>의 「교향곡 제4번」은 10월 18일에 초연된다. <슈트라우스>는 이 연주회에서 자신이 작곡한 카덴짜와 함께 <모차르트>의 「피아노 협주곡 다단조」(KV 491)을 협연하고 자신이 작곡한 「마단조 교향곡」을 직접 지휘하기도 한다. 이 연주를 계기로 <브람스>는 <슈트라우스>의 재능을 알게 되고, 동시에 <슈트라우스>의 평생동안 귀중한 이정표가 되는 값진 충고를 하게된다.

<슈트라우스> 자신이 고백한 바와 같이 Burleske가 <브람스>를 동경하던 시기에 만들어졌다면,<sup>24)</sup> <슈트라우스>는 이 시기에 <바그너>의 열광적 지지자인 <알렉산더 리터>(Alexsander Ritter)를 통해 “신 독일악파”의 세

<sup>20)</sup> Erich H. Mueller, 앞의 책, 제3권, 1207쪽.

<sup>21)</sup> Richard Strauss, 앞의 책, 194쪽.

<sup>22)</sup> Max Steinitzer, Richard Strauss (Berlin 1922), 52쪽.

<sup>23)</sup> Richard Strauss, 앞의 책, 217쪽.

<sup>24)</sup> 위의 책, 207쪽.

계를 접하게 된다.<sup>25)</sup> <리터>는 <뷔로우>의 드레스덴 학창 시절의 오랜 지기(知己)로서 1882년에 <뷔로우>에 의해 마이닝엔 오케스트라의 바이올린 주자로 초청을 받아 활약하던 중이었다. <슈트라우스>는 마이닝엔 오케스트라의 부악장에 부임하자마자 그와 친교를 나누게 되고, <리터>는 <슈트라우스>에게 <바그너>와 <리스트>의 음악작품과 저술에 대한 지식의 문을 열어준다. 이 과정은 <슈트라우스> 자서전에 다음과 같이 소상하게 언급되어 있다.

“마이닝엔의 겨울기간동안 나에게 가장 중요한 사건은 <알렉산더 리터>와의 교분이었다. [...] 그는 나를 자신의 집으로 초대하였고 그곳에서 나는 나의 장래 예술적 발전에 결정적 역할을 하게된 정신적 자극을 받았다. 나는 그 동안의 교육으로 인하여 <바그너> 그리고 특히 <리스트>의 작품에 대한 몇 가지 편견에 사로잡혀 있었다. 나는 <바그너>의 저술을 거의 알지 못하고 있었다. <리터>는 나에게 <바그너>의 저술과 <쇼펜하우어>에 관하여 쉽고 끈기있게 설명하였다. 그리고 <베토벤>이 이론 “표현음악”(Friedrich von Hausseger의 “표현으로서의 음악” 對 <한슬릭>(Eduard Hanslick)의 “음악적 아름다움에 관하여”)의 길은 <리스트> 쪽으로 넘어가고 있다는 것을 나에게 증명해 보였다. <리스트>는 <바그너>와 함께 다음과 같은 사항을 정확하게 인식하고 있었다. 즉, 소나타 형식은 <베토벤>과 더불어 극단에 이르기까지 확대되었으며 —“더듬거리는 거인”(stammelnder Zyklop)인 <안톤 브루크너>에 이르러 이 소나타 형식은 특히 피날레에서 완전히 파산되었다는 것이다. 뿐만 아니라 베토벤의 아류 작곡가들에서는(특히 브람스에게서) 이 형식이 텅빈 껍데기가 되어 버렸다는 것이다. 이 텅빈 껍데기에서 <한슬릭>의 “울리는 장식적 수사”(tönende Floskeln)는 편안하게 자리를 잡고 있으며, 이 장식적 수사는 그다지 많지 않은 환타지와 개인적 형상능력을 아주 조금 요구할 뿐이었다. 때문에 <브람스>와 <브루크너>에 있어서는 특히 이 과도기의 시기에 것처럼 많은 공전(空轉)만이 보여지고 있는 것이다. 새로운 사고는 새로운 형식을 찾아야 한다. <리스트>의 관현악곡에서 —여기에서는 시적 아이디어(Idee)가 형식을 만드는 요소이기도 하다— 나타나는 이러한 기본 원칙은 그때부터 내가 관현악 작품을 작곡할 때 이정표가 되어버렸다.”<sup>26)</sup>

“새로운 사고는 새로운 형식을 찾아야 하고, 절대음악은 <베토벤>과 함께 이미 그 수명을 다했다”는 <알렉산더 리터>의 편파적인 가르침은 당시의 젊은 <슈트라우스>에게 깊은 인상을 남겼던 듯하다. 이것은 <슈트라우스>

<sup>25)</sup> <리터>는 <바그너>의 조카와 결혼하였다.

<sup>26)</sup> Richard Strauss, 앞의 책, 209쪽 이하.

가 1888년 <뷔로우>에게 보낸 편지에서도 증명된다. 그는 “자신의 「바단조 교향곡」(1882-84년) 이후에 음악적·시적 내용과 고전시기의 대가들로부터 전승된 3부분 구성의 소나타 형식 사이에서 점차적으로 커지는 모순을 느끼고 있다”<sup>27)</sup>고 토로한 것이다.

그렇다면 이렇듯 <알렉산더 리터>를 통해 변하게 된 <슈트라우스>의 음악관과 작곡가 자신의 *Burleske*에 대한 회의적 시각은 어떠한 관련이 있을까? 우선 *Burleske*의 음악적 구성과 작곡기법을 살펴보기로 하자.

### III. 작품 분석

<슈트라우스>의 *Burleske*는 총 1090 마디이며 서주부 없는 단일 악장(라 단조, 3/4박자)으로 구성되어 있다. 그 형식은 소나타 형식이다(표 1).

[악보 1] 마디 1-8

Allegro vivace (♩ = 126)

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a 'Pruk.' marking and a 'Str.' marking. The second system shows the main theme with a 'p' marking and a 'Str.' marking. The score is divided into Motive L (A+B) and Motive M (C+D) for the first four measures, and Motive E and Motive F for the last four measures. The tempo is Allegro vivace (♩ = 126).

이 작품은 8마디로 된 주제로 시작한다. 이 8마디는 각각 4마디의 선행악구 ( $2 <1+1> + 2 <1+1> =$  Motive L  $<A+B> +$  Motive M  $<C+D>$ ) 및 후행악구 ( $2+2 =$  Motive E + Motive F)로 나뉘어지며 선행악구는 아주 특이하게 4대의 팀파니가 연주한다. 후행악구는 이에 답례하듯 현악기와 높은 음역의

<sup>27)</sup> Willi Schuh, “Richard Strauss” 항목, in: *Die Musik der Geschichte und Gegenwart*, F. Blume 편, 제13권 (Kassel und Basel 1964), 1486쪽에서 재인용.

관악기에 의해 수행된다. 이 주제는 으뜸화음으로 종결되고 다시 한번 후행 악구의 모티브 <E>와 모티브 <F>가 각각 두마디씩 연장되어 변형된 형태로 반복된다(악보 1).

[표 1] 작품의 형식구성개요<sup>28)</sup>

단 락	주제	마디	시작조성	연주음향체
제시부		1-315		
제1주제군	a	1-20	d	Orch
	b	21-70	d	Klav+Orch
연결부		a1	70-82	d
제1삽입주제군	c	82-97	d	Orch;Klav+Orch
	d	98-114	g	Klav+Orch
연결부		a1	115-125	g
제1부주제군	e	126-178	F	Klav;Klav+Orch
	a2	179-189	F	Klav/Orch
	b1	190-230	F	Klav+Orch
	f	231-258	F	Klav+Orch
	g	259-275	f#	Klav+Orch
	제2삽입주제군	h	276-299	a
에필로그	a+b	300-323	eb	Klav+Orch
삽입된 솔로에피소드				
단락 1	i	324-347	a♭	Klav
단락 2	d	348-364	A♭	Klav
발전부				
단락 1	c	365-406	f	Orch
단락 2	a	407-455	f	Orch
단락 3	e	456-499	g/a	Klav+Orch
재현부		500-874		
카덴자와 비슷한 솔로에피소드		875-963	d	Klav
Satz-Coda		964-1090	d	Klav+Orch

마디 21에 이르러서 9마디로 구성된 독자적 주제를 연주하며 피아노가 도입된다. 이 주제의 부점 리듬의 주요 모티브(N = G + H)는 이후 계속되는 피아노 파트에서 자주 등장하게 된다. 모티브 <G>의 음정 '라-시♭-라'는 모티브 <E>의 음정 '라-솔♭-라'의 전위이며 왼손에서 보여지는 4도 도약은 모티브 <A>에서 파생된 것이다.

<sup>28)</sup> Klav: 음악적 진행을 피아노가 주로 연주; Orch: 음악적 진행을 오케스트라가 주로 연주; Klav+Orch: 음악적 진행을 피아노와 오케스트라가 상호간에 연주; Klav/Orch: 음악적 진행을 피아노와 오케스트라가 차례로 연주.

[악보 2] 마디 21-22



이 주요 모티브가 한차례 반복된 후 하행하는 반음계가 불협화음과 결합되며 끼여든다(마디 25 이하). 이 반음계는 마디 5-6에서 유래된 것이며 여기에서는 양손의 교차연주로 그 모습을 보인다. 피아노 주제는 한차례 반복되고나서 마치 발전부에서처럼 지속적인 진행을 한다. 이때 모티브 <G>는 여러 차례 동형진행(Sequenz)을 한다. 마디 42-43에서 출현하는 하행하는 서정적 멜로디(라-솔-파-미-라 = Motiv I)는 마디 4-8에서 유래된 것이다.

[악보 3] 마디 42-43



테마의 동형진행은 반음계진행에 이르기까지 상승한다. 이때 모티브 <N>은 오케스트라의 반주음형으로 사용된다. 그리고나서 70번째 마디부터

팀파니와 피아노의 교환연주가 시작된다. 팀파니가 모티브 <A>를 연주하면 피아노는 모티브 <B>로 대답하고, 팀파니가 모티브 <C>를 계속하면서 모티브 <D>로 단락을 마무리짓는다. 이어서 주제의 후행악구가 연결되는데, 전에 오케스트라에 의해 연주되었던 이 부분이 이번에는 피아노에 의해 연주된다. 82번째 마디에 오케스트라의 삽입부가 나타나고 이 부분의 주제적 소재는 모티브 <G>와 모티브 <I>에서 발전된 것이다.

## [악보 4] 마디 82-85

**Tutti.**

피아노의 출현과 함께 피아노와 오케스트라간의 대화가 시작된다. 그리고 나서 모티브 <L>에서 파생된 서정적 칸틸레나 주제가 모습을 보인다. 이 주제는 우선 피아노에 의해 연주되고 바이올린과 비올라에 의해 진행되는 내성부에서(102번째 마디 이하) 반복된다. 이때 피아노는 이 주제를 변형한 비르투오소적인 장식적 음형으로 반주를 담당하며 나머지 악기들은 단지 화성적 뒷받침에 참여한다. 이 부분은 사라지듯 울리는 팀파니 소리로 끝을 맺는다.

이어서 제1주제가 병행조에서 시작된다. 이 8마디 구성의 서정적 주제는 제1주제의 모티브 <B>와 모티브 <I>에서 발전된 것이며 피아노에 의해 연주된다.

## [악보 5] 마디 126-133

이 주제는 5도화음으로 열린 형식을 취한다. 계속되는 진행에서는 특히 후행악구가 그 소재를 제공하고 모티브<I>에 의해 잠시 중단된다. 이때 모티브 <I>의 음기는 여러 차례 확장되어 모습을 보인다(146번째 마디 이하). 이 서정적 멜로디는 150번째 마디에서 바이올린에 의해 다시 연주된다. 피아노는 화려한 장식적 수사로 이 멜로디를 수행하고 163번째 마디 이하에서 오케스트라에 의해 캐논 스타일로 연주되는 모티브 <B>와 함께 단락지어 진다.

179번째 마디에서는 새로운 모티브의 도입과 함께 분위기의 전환("con umore")이 이루어진다. 하지만 이 모티브 역시 모티브 <C>에서 발전된 것이다. 물론 전위된 형태이며 여기에 리듬적 변화가 더해졌다. 190번째 마디 이하에서는 흥미로운 기존의 모티브 결합이 관찰된다. 즉, 5번째 마디 내지 25번째 마디에서 유래된 하강하는 반음계("a tempo, vivo")가 모티브 <B>와 결합하고 이 모티브는 다시 싱코페이션 리듬과 함께 모티브 <C>와 결합하는 것이다(마디 191-192, 194-195, 200-201)(악보 6).

이 리듬적 형상은 피아노에 의해 거의 그대로 반복되고, 이 모습은 <브람스>의 「피아노 소나타 제3번」(op. 5) 스케르쪼 악장의 처음 부분을 연상시킨다(악보 7).

[악보 6] 191번째 마디 이하

Musical score for [악보 6] starting at measure 191. The score is written for piano and celeste. The piano part includes markings for 'N', 'V', 'rit.', 'pizz.', and 'Str.'. The celeste part includes markings for 'N', 'V', and 'rit.'. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

[악보 7] 브람스, 피아노 소나타 제3번, 스케르췌

Musical score for [악보 7] from Brahms' Piano Sonata No. 3, Scherzo. The score is written for piano and celeste. The piano part includes markings for 'S', 'V', 'rit.', and 'pizz.'. The celeste part includes markings for 'S', 'V', and 'rit.'. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

오케스트라에서 “pianissimo”로 출현하는 대선율(231번째 마디 이하)의 부점 리듬과 싱코페이션 역시 앞부분에서 이미 출현한 바 있다.

## [악보 8] 231번째 마디 이하

The image shows a musical score for measures 231-234. The top system includes a piano part (piano) and woodwinds (Ob. and Corn.). The piano part features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest, then another triplet (C5, B4, A4) followed by a quarter rest. This pattern repeats. The woodwinds play a sustained chord. The bottom system includes a piano part and strings (Str. and Cor.). The piano part continues the triplet pattern. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

259번째 마디에서 출현하는 오케스트라의 힘찬 화현에 피아노가 포르테 씨모로 답례한다. 이 음형은 리듬적으로 모티브 <E>에서 유래된 것이고 제2부 주제군(276번째 마디 이하)으로 인도된다. 부점 리듬으로 특징지어지는 제2부 주제는 우선 피아노에 의해 라단조에서 당당하게(“pomposo”) 그 모습을 보이고 여기에 오케스트라가 역시 힘차게(내림 마장조) 답례한다. 그리고 내림 나단조(마디 294), 바단조(마디 298), 내림 마장조(마디 304)로 전조된다. 300번째 마디 이하에서 팀파니가 모티브 <C>를 오스티나토기법으로

울러퍼지고, 여기에 목관악기군이 감7화음을 연주하는 동안 피아노가 양손의 교체기법을 통해 아주 빠르게 하강적 반음계 패시지를 연주한다.

제시부와 발전부사이에는 솔로 에피소드가 내림 가단조로 삽입되어 있다. 이 에피소드는 8마디로 된 독자적 테마를 가지고 있다. 일견 새롭게 보여지는 이 테마는 사실은 제1삽입주제가 리듬의 확장을 통해 변형된 것이다. 주목할 점은 내림 바장조로 시작하는 테마의 4마디의 후행악구가 이명동음으로 변화되어 마장조로 기보된 점이다.

[악보 9] 324번째 마디 이하

발전부는 바단조에서 시작되며 마디 323의 제시부에 비해 그 절반에도 못 미치는 136마디를 포함한다. 뿐만 아니라 거의 오케스트라에 의해서만 진행되면서 마치 오케스트라 악장의 성격을 지니고 있다. 피아노는 단지 발전부의 처음과 마지막 부분에만 출현할 뿐이며 음악적 진행에 거의 참여하지 않고 있다. 발전부는 세개의 소단락으로 구성되어 있다. 첫번째 단락에서는 피아노 주제의 처음 모티브가 출현한다. 이 모티브는 팀파니 모티브에 대치된다. 385번째 마디부터는 새로운 콤비네이션이 이루어진다. 즉, 피아노 주제(=b)의 처음 모티브 <G>가 동형진행되는 동안 제1삽입주제(=c)가 모방적으로 동시에 진행되는 것이다. 이 결합은 청중들의 귀에 거의 감지되지 않는다. 동시에 울리는 두 주제의 처음 부분이 리듬적으로 동일하기 때문이다(악보 10).

[악보 10] 385번째 마디 이하

The image displays a page of a musical score for Richard Strauss's *Burleske*. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 385, includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, tuba), strings, and a grand piano. The second system includes staves for the grand piano and a vocal line. The score is marked "Tutti." and features a "0" time signature. The notation is complex, with many notes, rests, and dynamic markings.

406번째 마디에서는 오케스트라가 힘차게 제1주제를 연주하고 주제의 후행악구는 음정이 도약이 크게 변화된다. 이 주제의 진행은 테마 <c>의 부분 모티브에 의해 두차례 중단된다(마디 413-414, 마디 416-417). 419번째 마디에서는 테마 <d>가 모습을 보이다가 432번째 마디부터는 테마 <e>의 처음 모티브와 결합한다. 여기에서 음악적 긴장감은 모방기법과 앵귀퉁(Engführung=후가의 결합부)을 통해서 절정에 도달하게 된다(악보 11).

456번째 마디에서 다시 피아노가 출현한다. 피아노는 팀파니의 부분 모티브 <B>와 <C>를 아르페지오를 통해 세차례 패러프레이즈한다. 그리고 아르페지오 사이에서 이 모티브들은 확장된 형태로 모습을 보인다. 이 패시지는 반음계로 하강하는 - 여기서는 자유롭게 변화된- 테마 <b1>로 결합되고 재현부로 이끄는 연결부로 넘어간다. 이 부분에서는 제1주제가 사라지듯이 피아노와 팀파니의 주고받는 대화를 통해서 모습을 나타낸다. 그밖에 발전부에서는 그 전형적 특징의 하나인 빈번한 전조(轉調)가 다음과 같이 나타난다. 나장조: 385번째 마디 이하, 내림 라장조: 389번째 마디 이하, 내림 나단조: 398 번째 마디 이하, 바단조: 407번째 마디 이하, 사단조: 419번째 마디 이하, 내림 사 (혹은 올림 바)장조: 428번째 마디 이하, 라장조: 436번째 마디 이하, 사장조: 440번째 마디, 가단조: 464번째 마디 이하.

제시부는 -“고전적 형식”에 걸맞게- 으뜸조에서 출현한다. 물론 주제의 순서는 제시부에서와는 다르다. 즉, 제1주제가 팀파니, 피아노 그리고 나서 오케스트라에 분산되어 대화식으로 진행되면서 출현하고 있다. 그 외에 조성 및 오케스트레이션은 도외시한다면 각 개별 단락들은 제시부에서의 그것과 동일하다 :

마디 500 - 520 = 마디 9 - 29  
 마디 521 - 534 = 마디 39 - 52  
 마디 535 - 542 = 마디 82 - 89  
 마디 543 - 560 = 마디 53 - 70  
 마디 586 - 589 = 마디 122 - 125  
 마디 590 - 751 = 마디 126 - 287

위에서 언급되지 않은 재현부의 단락(560-585번째 마디)은 314번째 마디 이하에서 출현한 솔로 에피소드에 그 근거를 두고 있다.

[악보 11] 432번째 마디 이하

The image displays a page of a musical score, identified as [악보 11] 432번째 마디 이하 (Musical Score 11, starting from measure 432). The score is written for a full orchestra and includes a piano section. The notation is dense and complex, featuring many slurs and dynamic markings. The score is divided into two systems, with a double bar line and a 'a' marking at the beginning of the second system. The first system consists of 12 measures, and the second system also consists of 12 measures. The piano part is written in the lower staves, and the orchestral parts are in the upper staves. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The overall style is characteristic of late Romantic or early 20th-century orchestral music.

이에 반해 752-874번째 마디 부분은 새로운 것이며 아주 주목할 부분이다. 왜냐하면 여기에서 작품의 클라이맥스가 이루어질 뿐만 아니라 마치 제2의 발전부와 같은 모습을 보여주고 있기 때문이다. 여기에서 다루어지는 주제적 소재는 제1부주제의 그것이다. 이 부분에서 눈에 띄는 것은 피아노가 ('포르테' 내지 '포르티씨씨모')로 주도적인 역할을 수행하는 반면 오케스트라는 아주 조용하게 때로는 피아노와 대화를 나누며 때로는 단지 피아노를 뒷받침하면서 진행된다는 점이다. 이러한 진행은 팀파니의 부분 모티브 <C>가 아주 힘차고 고집스럽게 여러 차례 울려 퍼질 때(834번째 마디 이하)까지 계속된다. 피아노의 상행 아르페지오는 이 오케스트라 패시지를 세차례 중단시킨다. 그리고 시퀀스같은 반복을 통해서 코다전에 마치 카덴자처럼 삽입된 솔로 에피소드("quasi Cadenza")를 준비한다. 이때 오케스트라는 870번째 마디에서 5화음을 연주한다. 이 솔로 에피소드에서 출현하는 유니즌(Unisono)의 상행 음계는 오케스트라에 연주되는 7화음에 의해 두차례 중단된다(이 부분은 베토벤 피아노 협주곡 제5번 op. 73의 "선취된 카덴차"를 연상시킨다). 그리고나서 화현기둥이 양손의 교차타건기법을 통해 빠르게 연주된다. 코다는 사라지듯이 울리는("calando") 반음계에 의해 인도되고(964번째 마디), 제시부와 발전부 사이에 삽입된 솔로 에피소드의 테마 <c2>와 함께 시작된다. 이 주제가 연주된 후 피아노 파트는 카프리치오("a tempo, ma tranquillo")와 같은 분위기로 풍부한 장식적 음형을 구사하며 오케스트라를 반주하게 된다. 이에 반해 관악기군과 현악기군은 정감어린 왈츠테마를 연주한다(980번째 마디 이하). 이 왈츠테마는 앞에서 언급한 피아노의 솔로 에피소드 테마와 연관이 있다. 1018번째 마디에서는 일련의 옥타브가 양손의 교차타건기법을 통해 출현하며 사라지듯이 울리는 팀파니와의 대화식 연주로 대단원의 막을 내리게 된다.

#### IV. 결론

이상의 분석에서 우리는 왜 <슈트라우스>가 *Burleske*에 대한 회의적 인식을 지니게 된 이유를 발견할 수 있게 된다. 그것은 다음 아닌 "브람스 작곡 기법과의 유사성"이다.<sup>29)</sup> <브람스> 특유의 작곡기법은 이미 많은 브람스 전

<sup>29)</sup> 물론 그동안 몇몇 음악학자들은 *Burleske*가 "브람스를 동경하던 시기"에 만들어졌다는 <슈트라우스> 자신의 진술을 근거로 삼으면서 *Burleske*의 많은 부분에서 <브람스>의 영향을 엿볼 수 있다고 언급하고 있다. 하지만 그들은 구체적으로 어떤 부분이 <브람스>의 영향에 해당하는지에 관해서는 구체적인 증거를 제시하지 않았다. 단지 <쉬텐겔>(T. Shtengel)과 <슈타이니처>(M. Steinitzer)만이 구체적인 언급을 하고 있을 뿐이다. 즉, <쉬텐겔>은 이 작품에는 <브람스> '피아노

문학자들에 밝혀진 바 있는데 그 핵심적인 내용은 다음과 같다. 즉, <브람스>는 “한 악장(내지는 작품)에 출현하는 여러 테마들을 처음부터 단 하나의 테마적 소재에서 유래시키고 있다”<sup>30)</sup>는 것이다. 그럼으로써 작품의 집중력을 배가시키고 각 단락들을 불가분의 유기체로 결합시키기 위해서이다.<sup>31)</sup> 이 테마들은 기본 테마를 변화시킨 모습(Variante)을 가지기도 하고 혹은 기본 모티브(Motiv)에서 파생된 다양한 실장기(Fortspinnung)<sup>32)</sup>형태를 띠고 있기도 한다. <우르반취취>(V. Urbantschitsch)는 이 맥락에서 “모토모티브”(Mottomotiv)라는 개념을 사용하고 있는데, 이 개념은 이후 브람스 전문학자들에 의해 지속적으로 사용되게 된다. <우르반취취>의 연구를 바탕으로 하면서 <베르너 체스라>(Werner Czesla)는 “브람스에게 있어서 하나의 모티브나 하나의 테마는 영감이며 문자 그대로 씨앗의 세포 같은 것으로서 그 효과는 작품 내에서 일견 전혀 다르게 보이는 동기나 테마에서도 드러나고 있다”<sup>33)</sup>고 밝히고 있다. 뿐만 아니라 브람스는 의식적으로 “후에 출현하는 형식적 요소들을 동기적으로 사전에 선취(先取)함으로써 뒤에 출현하는 테마들과 결합시키고 이러한 방식을 통해 각 형식부분들을 상호간에 긴밀하게 연관되도록 하는 방식을 취한 것”<sup>34)</sup>이라고 밝히고 있다. 훗날 <쾨베르크>가 “발전적 변화”(entwickelnde Variation)라고 명명하는 이러한 브람스 작곡기법의 특징이 바로 <슈트라우스>의 Burleske에 그대로 적용되어 나타난다. 즉, 작품의 분석에서 상세히 관찰되었듯이 Burleske의 처음에 출현하는 팀파니모티브에서 피아노테마가 파생되고, 이 피아노테마에서 다시금 작품의 다른 주제들이 유래되고 있는 것이다. 그러니까 팀파니 모티브는 작품 전체에 걸쳐 거미 망처럼 걸쳐지게 되고 작품이 진행되는 동안 때로는 피아노와 때로는

---

협주곡 제2번」의 스케르췌 악장이 지닌 유령적 분위기가 숨겨져 있다고 언급하였고, <쉬타이니췌>는 <슈트라우스>가 이 곡에서 <브람스>가 곧잘 애용하던 당김음(Synkope: 본문의 [악보 1] 참고)과 6도화음을 구사하고 있다고 밝히고 있다. 하지만 이러한 단편적인 브람스적 필치는 필자가 본 논문에서 제기한 질문에 결정적인 단서를 제공하고 있지 못하고 있다.

30) V. Urbantschitsch, *Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms; Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 제14권 (Wien 1927), 275쪽.

31) 위의 책, 274쪽.

32) Fortspinnung은 독일의 음악학자 <프리드리히 블루메>(Friedrich Blume)가 창안해낸 개념으로써, 고전시기 음악기법의 핵심인 “발전”(Entwicklung)에 반해서 바로크 시대에 애용되던 주요 모티브의 전개방식이다. 이에 대한 대표적 예로서는 <바하>(J. S. Bach)의 「브란덴부르크 협주곡 제5번」의 테마의 전개방식을 상기해보면 된다.

33) Wener Czesla, “Motivische Mutation im Schaffen von Johannes Brahms,” in: *Festschrift Joseph Schmidt Görg*, S. Kross und H. Schmidt 편 (Bonn 1967), 70쪽.

34) 위의 책, 64쪽.

오케스트라와 교환연주를 이끌고 있는 것이다. 한마디로 표현하자면 작품을 낳는 “씨앗의 세포” 역할을 수행한다는 말이다.

이에 덧붙여서 또 하나 언급할 수 있는 것은 <슈트라우스>가 제1주제군, 제2주제군, 삽입주제군과 같은 각 부분들의 주제들을 그룹별로 형성하고 있다는 점에서 <브람스>의 「피아노 협주곡 제1번」(라단조 op. 15)과 유사한 방식을 채택하고 있다는 점이다.<sup>35)</sup> 그리고 두 작품은 조성도 동일하다. 작곡과정에서 <브람스>의 피아노 협주곡이 모델로 작용했다는 점을 엿볼 수 있게 하는 대목이다.

그렇다고 해서 <슈트라우스>의 *Burleske*가 <브람스>의 아류에 지나지 않는다는 말을 결코 아니다. <슈트라우스>의 독창성은 오케스트레이션 특히 작품의 시작 부분에 작품의 주요 모티브가 4대의 팀파니에 의해 제시되고 있다는 점에서 두드러지고 있다.<sup>36)</sup> 뿐만 아니라 <슈트라우스>가 이 팀파니 모티브의 사용을 통해서 작품을 구성하는 형식적 토대를 더욱 뚜렷하게 만드는 수단으로 사용하고 있다는 점은 매우 주목할 만한 것이다. 즉, 팀파니 모티브는 피아노와 함께 제시부의 마지막 부분(307번째 마디 이하), 발전부의 마지막 부분(478번째 마디 이하) 및 작품의 코다 부분(1052번째 마디 이하)에서 출현하면서 각 단락을 마무리짓는 수단으로 활용되고 있는 것이다. 그리고 또 하나 강조하고 싶은 것은 <슈트라우스>가 전통적인 형식구성과는 달리 제시부와 발전부 사이에 솔로 에피소드 부분을 삽입시켰다는 점이다. 이 방식은 유일하게 <모차르트> 피아노협주곡에서 출현하는데 <모차르트>는 제시부가 끝나고 발전부가 시작하기 전에 “중간 투티”(Mitteltutti)를 삽입함으로써 모차르트 협주곡의 상투적이고 전형적인 특징을 만들어 내고 있다. 이에 반해 <슈트라우스>는 그 자리에 오케스트라 총주가 아닌 피아노 솔로 부분을 삽입시키고 있는 것이다. 그리고 이어서 출현하는 발전부는 거의 오케스트라만으로 연주하게끔하여 솔로와 오케스트라 연주의 균형을 의도하고 있다. 말하자면 *Burleske*만이 가지는 특이한 구성방식이라 할 수 있는 것이다.

<sup>35)</sup> 필자의 Magisterarbeit “Kompositionstechnische Aspekte der beiden Klavierkonzerte von Johannes Brahms” (Marburg 1992) 참고.

<sup>36)</sup> 다이내믹을 강화하거나 (<모차르트> 협주곡에서처럼 트럼펫과 함께 황체 대관식 용으로) 화려한 색채감을 더하는 기능을 수행했던 팀파니가 주요 모티브를 연주하며 솔로 악기와 같은 독자적 역할을 담당한 것은 <베토벤> 협주곡(「피아노 협주곡 제3번」, op. 37, 혹은 「바이올린 협주곡」 op. 61)에 이르러서이다. 이후 <리스트>와 <브람스>의 협주곡에서 이러한 방식이 계속 사용되면서 하나의 전통이 만들어졌고 이 전통은 <슈트라우스>와 <바르톡>의 작품으로 이어지게 된다.

<브람스>를 자신의 우상으로 떠받들면서 그의 작품을 속속들이 연구하고 그 와중에 *Burleske*를 작곡한 <슈트라우스>가 “소나타는 이미 베토벤에 이르러 그 수명을 다한 형식이며 브람스는 베토벤의 이유에 불과하다”는 알렉산더 리터의 편협된 가르침에 경도되어 <슈트라우스>가 자신의 *Burleske*에 관하여 - 일시적으로- 확신을 가지지 못했다면, 이 초기의 회의적 자세는 후에 작곡가 자신에 의해 수정된다. <슈트라우스>가 훗날 여러 차례(최종적으로는 1947년) 이 작품을 피아니스트로서 연주하거나 또는 지휘하였다는 사실이 이미 이에 대한 중요한 증거인 것이다.<sup>37)</sup>

그렇다면 이제 예술성이 높고 화려한 연주 효과를 지닌 *Burleske*가 왜 오늘날 음악학자와 연주자들로부터 -18세기 및 19세기에 작곡된 “전통적”곡들이 여전히 현재에도 압도적으로 연주되고 있음에도 불구하고- 외면 당하고 있는지에 대한 문제로 넘어가 보자.

그 첫번째 이유는 지금까지 대부분의 음악학자들이 -기악협주곡에 관한 한- 다악장 구성의 작품에만 관심을 가졌고 *Burleske*같은 단일악장 구성의 협주곡(= 콘체르트슈튀크)에 대해서는 거의 관심을 기울이지 않은 점에서 찾아진다. 콘체르트슈튀크의 많은 작품들은 현재 완전히 잊혀진 상태이며, 상당수의 작품들은 음악학 문헌에서나 단지 그 제목만 언급되고 혹은 아주 피상적으로 다루어지고 있는 실정이다. 문제는 이들중 많은 작품들이 다악장 구성의 협주곡에 비해 음악적 가치에 있어서 결코 뒤지지 않고 있으며, 작곡가 자신과 동시대인들이 -오늘날의 인식과는 반대로- 그 작품들을 높게 평가하고 있었다는 점이다. 때문에 콘체르트슈튀크에 대한 음악학자들의 인식전환은 당연히 필요하며 연주자와 이 곡을 듣는 청중들 역시 이러한 작품을 통해서 그 가치를 발견할 수 있을 것이다.

두번째 이유는 “서곡-기악협주곡-(휴식)-교향곡”이라는 프로그램 구성 틀을 가지는 소위 “대연주회”(Großes Konzert)라고 명명되는 연주회 유형의 생성에서 찾아진다. 이러한 연주회 유형은 19세기 중엽부터 서서히 만들어지기 시작하였고 19세기 말 혹은 20세기로의 전환기에 보다 뚜렷하게 강화되며 현재까지 지속되고 있다. 19세기 전반기의 연주회의 프로그램 구성에 있어서 다양한 장르의 각양각색의 작품을 선보이는 “만화경 프로그램”(Kaleidoskop-Programm)이 지상명령이었다면, 19세기 중엽이후에 새로운 연주회 유형에서는 교향곡이 프로그램의 중심에 위치하고 있었다는 점이다 (물론 19세기 전반기의 연주회에서도 교향곡은 청중들로부터 가장 사랑받는

<sup>37)</sup> 이에 대한 자세한 내용은 Erich H. Mueller, 앞의 책, 1206쪽에 제시되어 있다.

장르였다). 때문에 “대연주회”는 종종 “교향곡 연주회”(Symphoniekonzert)와 동의어로 사용되곤 하였다. 교향곡은 “대연주회”를 대변하는 것이었고 19세기 중엽이후 작품의 길이와 규모가 점점 거대화(Monumentalisierung)되가는 현상에 주도적 역할을 담당하였다(이와 함께 다른 장르의 교향곡화가 이루어지고 있다는 것도 주지의 사실이다). 이러한 작품의 거대화는 프로그램 구성에 영향을 끼치게 된다. 아래에 제시되는 예는 시간이 흐름에 따라 각 연주회에서 프로그램이 어떻게 변했는가를 단적으로 보여주고 있다.<sup>38)</sup>

#### 1820년대의 프로그램<sup>39)</sup>

##### <제1부>

1. Ouverture zu Clemenza di Tito (클레멘자 디 티토의 서곡)
2. Arie . . . . von Mozart (모차르트의 아리아)
3. Großes Konzert für das Pianoforte vom Konzertgeber in Es-Dur (Manuskript)(연주회 개최자의 대피아노 협주곡(필사본) 내림 마장조)
4. Terzett von Rossini (롯시니의 3중창)
5. Scene und Arie von Rossini (롯시니의 오페라 장면과 아리아)
6. Fantasie auf Violine (바이올린 즉흥곡)
7. Arie (아리아)
8. Glee . . . (“das Ding gefiel wegen seines Abstichs gegen die anderen Stücke)

##### <제2부>

9. Adagio und Variation von Moscheles über La clair de la Lune (La clair de la lune을 주제로 한 모셀레스의 아다지오와 변주곡)
10. Duett von Rossini (롯시니의 이중창)
11. Scene und Arie von Beethoven (베토벤 오페라의 장면과 아리아)
12. Fantasie extemporiert auf dem Pianoforte von Moscheles (모셀레스의 시간제한 없이 피아노로 연주하는 즉흥곡)
13. Ouverture zu Prometheus von Beethoven (베토벤의 프로메테우스 서곡)

<sup>38)</sup> M. Lichtenfeld, “Das “Grosse” Konzert: Entstehung, Form, Programm,“ in: *Die Welt der Symphonie*, Ursula von Rauchhaupt 편 (Hamburg 1972), 38쪽.

<sup>39)</sup> 이것은 당대의 피아니스트, 작곡가 지휘자로서 최고 명성을 휘날리던 독일의 음악가 <이그나쯔 모셀레스>(Ignaz Moscheles: 1794 - 1870)가 1821년 7월 4일에 런던에서 개최한 프로그램이다. 여기에서는 라이프찌히의 「음악일반신문」(Allgemeine Musikalische Zeitung 1821, Nr. 32, 549쪽에 실린 것을 재인용하였다.

## 1850경의 프로그램

1. 서곡(혹은 관현악 소품)
2. 오케스트라 반주의 성악 솔로
  3. 기악 협주곡
- 휴식-
4. 피아노 반주의 Lieder
  5. 기악 독주곡
6. 교향곡(혹은 大관현악작품)

## 20세기로의 전환기

1. 서곡
2. 기악 협주곡
3. 관현악 간주곡
- 휴식-
- (4. 기악 독주곡)
5. 교향곡

## 현재 프로그램

1. 서곡(혹은 관현악 소품)
2. 기악 협주곡
- 휴식-
3. 교향곡

위의 예에서 우리는 교향곡이 언제나 프로그램 구성의 핵심에 위치하고 있으며,<sup>40)</sup> 음악회에서 연주되는 작품의 수가 점점 줄어든다는 점을 알 수 있게 된다. 그리고 이러한 작품 수의 감소와 함께 우리가 염두에 두어야 할 사항은 전체 연주회 시간도 줄어들게 된다는 사실이다. 19세기 중엽 이전의 연주회는 통상적으로 3시간 내지 4시간이 소요되었다. 오늘날에는 보통 1시간 반, 길어야 2시간을 넘지 않는다. 그 이유는 청중들의 청취 집중력의 한계에서 찾아진다. 즉, 교향곡이 점점 거대화되면서 외형적인 확장은 물론이

<sup>40)</sup> 대규모의 합창음악, 오라토리오 및 칸타타는 별도의 음악회에서 선을 보였다. 그리고 리트, 아리아, 실내악 등 역시 각각 특별한 연주회 형식에 소속되었다. 이에 관한 자세한 내용은 Hans-Werner Heister, *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, 제1권, (Wilhelmshaven 1983), 55쪽 이하 및 308쪽 이하 참고.

고 작품의 내적 구성 역시 점점 복잡해지고, 이 현상은 교향곡의 영향을 직접적으로 받게되는 (다악장 구성의) 기악협주곡에서도 그대로 나타나는데, 청중들이 이를 좇아가기 위해서는 그에 걸맞은 청취 집중력이 요구되었다는 말이다.<sup>41)</sup>

이러한 “교향곡 연주회”의 생성과 이에 따른 프로그램 구성은 단일악장으로 구성된, 때문에 상대적으로 길이가 짧은 *Burleske*와 그와 유사한 종류의 협주곡(=콘체르트슈튀크)에 거의 기회를 제공하지 못하게 된다. 이러한 현상은 연주회 프로그램 구성의 개혁이 없는 한 계속될 것이다.<sup>42)</sup>

#### 참고문헌

- Amster, Isabella. *Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Klavierkonzerts*, Berlin 1931.
- Badura-Skoda, Eva. *Wolfgang Amadeus Mozart. Klavierkonzert c-moll KV 491*, Meisterwerk der Musik, Heft 10, München 1972.
- Balet & E. Gerhard, Leo. *Die Verbürgerung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott, Frankfurt am Main 1981.
- Batka, Richard. "Burleske D-Moll für Pianoforte und Orchester. Erläuterungen," in: *Programmbuch der Richard Strauss-Woche*, München 1910, 30쪽 이하.
- Czesla, Werner. "Motivische Mutation im Schaffen von Johannes Brahms," in: *Festschrift Joseph Schmidt Görög*, hrsg. von S. Kross und H. Schmidt, Bonn 1967, 70쪽 이하.

<sup>41)</sup> Hanns-Werner Heister, 앞의 책, 제2권, 535쪽 이하 참고.

<sup>42)</sup> 최근 들어 단악장 구성의 협주곡(예를 들어, <생상>의 「서주와 론도 카프리치오」 혹은 <사라사테>의 「찌고이네르바이젠」)을 심심찮게 들을 수 있다. 물론 “교향곡 연주회”와는 다른 형태의 연주회에서이다. 즉, 몇 년 전부터 성행되는 KBS의 “열린 음악회”에서는 “고전 음악”과 “대중음악”을 막론하고 장르별로 다양한 작품들이 선을 보이고 있는데, 이러한 조건에는 - 협주곡을 택하고자 할 때 - 3악장 혹은 4악장으로 구성된 협주곡보다는 길이가 짧은 단악장 구성의 협주곡이 당연히 적합하기 때문이다.

- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch des Musikwissenschaft, Bd. 6, Laaber 1980.
- \_\_\_\_\_. *Johannes Brahms Klavierkonzert Nr.1, op. 15 d-moll*, München 1965.
- Dömling, Wolfgang. "Die Symphonie als Form und Idee," in: *Funkkollegmusik. Studienbegleitbrief 9*. Mainz 1978, 101쪽 이하.
- Dörffel, Alfred. *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884.
- Edler, Arnfried. "Virtuose und Poetische Klaviermusik," in: *Funkkolleg-Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.-20. Jahrhundert*. Studienbegleitbrief 7, Mainz 1988, 66쪽 이하.
- H. von Mueller Aso, Erich. *Riachrd Strauss. Thematisches Verzeichnis*, München 1966, Bd. 3.
- Grossmann-Vendrey, Susanna. "VII. Teil. Das 19. Jahrhundert," in: *Karl Wörner Geschichte der Musik*, Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Auflage, Neu bearbeitet von W. Gratzner, S. Grossmann-Vendrey, H. Leuchtmann, S. Mauer, L. Meierott und B. Schmidt, herausgegeben von L. Meierott, Göttingen 1993, 372-523쪽.
- Engel, Hans. *Die Entwicklung der deutschen Klavierkonzert von Mozart bis Liszt*, Leipzig 1927.
- \_\_\_\_\_. *Das Instrumentalkonzert von 1800 bis Gegenwart*, 2 Bde., Wiesbaden 1974.
- Heister, Hans-Werner. *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1983.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar. "Das Klavierkonzert," in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Erste Folge, Bern und München 1973, S. 746 ff.
- Kloiber, Rudolf. *Handbuch des Instrumentalkonzerts*, 2 Bde., Wiesbaden 1983.
- Konold, Wulf. Hrsg., *Lexikon Orchestermusik Romantik*, 3 Bde., München 1989.
- \_\_\_\_\_. "Das Instrumentalkonzert," in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.5, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1985.
- Krause, Ernst. *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, Leipzig 1955.
- Lichtenfeld, Monika. "Das 'Grosse Konzert': Entstehung, Form, Programm," in: *Die Welt der Symphonie*, herausgegeben von Usula von Rauchhaupt, Hamburg 1972, 35쪽 이하.
- \_\_\_\_\_. "Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850," in: *Studien zur trivialen Musik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus

- (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 8), Regensburg 1967, 143쪽 이하.
- \_\_\_\_\_. "Zur Geschichte und Typologie des Konzertprogramms im 19. Jahrhundert," in: *Musica* 31 (1977), 9쪽 이하.
- Loos, Helmut. "Klavierkonzerte im 19. Jahrhundert: Franz Liszt und Felix Draeseke," in: *Studien zur Instrumentalkonzert: Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von A. Bingmann, K. Hortschansky und W. Kirsch, Tutzing 1988
- Mies, Paul. *Das Konzert im 19. Jahrhundert. Studien zu Formen und Kadenzen*, Bonn 1972.
- Reimer, Erich. "Die Problematik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert. Zur Vorgeschichte einer Gattung der Trivialmusik," in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXX, 1973, 235쪽 이하.
- Schering, Arnold. *Die Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf Gegenwart*, Leipzig 1905.
- Schröter, Werner. *Das Klavierkonzert. Beiträge zur Schulmusik*, Wolfenbüttel & Zürich 1971.
- Schuh, Willi. *Richard Strauss. Brief an die Eltern 1882-1906*, Freiburg i. Br. 1954.
- \_\_\_\_\_. 편, *Richard Strauss Jahrbuch 1954*, Bonn 1954.
- \_\_\_\_\_. "Richard Strauss", in: *Die Musik der Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von F. Blume, Bd. 13, Kassel und Basel 1964 ff, 1474쪽 이하.
- Schwab, Heinrich W. *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern*, Band IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2: VEB Deutscher Verlag für Musik 1971.
- \_\_\_\_\_. "Konzerte und Konzertpublikum im 19. Jahrhundert," in: *Musica* 31 (1977), 19쪽 이하.
- Specht, Richard. *Richard Strauss und sein Werk*, Leipzig 1921.
- Steinitzer, Max. *Richard Strauss*, Berlin 1922.
- Stengel, Teo. *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart*, Dissertation, Berlin 1931.
- Strauss, Richard. *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von W. Schuh, München 1989 (Zürich 1949).
- Urbantschitsch, Viktor. *Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms*, Beiheft der Tonkunst in Österreich, 14. Bd., Wien 1927, 265쪽 이하.
- 김용환, *Kompositionstechnische Aspekte der beiden Klavierkonzerte von Johannes Brahms*, Magisterarbeit, Marburg/Lahn 1991.
- \_\_\_\_\_. 「단악장 피아노 협주곡의 탄생배경에 관한 연구」, 『낭만음악』, 1995년 여름호, 79-110쪽.