



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

우 혜 언 교수 지도

석사학위 청구논문

Paul Hindemith의

《Sonata for Flute and Piano》 (1936)

분석연구

2017

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

유 하 경

Paul Hindemith의  
《Sonata for Flute and Piano》 (1936)

분석연구

우 혜 언 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

유 하 경

# 인 준 서

유하경의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원\_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

20세기 유럽은 세기적 전환기와 제1차 세계대전을 겪으면서 급변하는 사회와 정치를 맞이하였고 이러한 흐름은 음악을 비롯한 다양한 예술장르에 영향을 미쳤다. 특히 20세기 초 음악은 후기낭만 경향이 점점 사라지면서 비엔나를 중심으로 모더니즘 시대를 시작하였고, 동시에 원시주의, 무조음악, 12음기법, 신고전주의, 신즉물주의, 실용음악 등 다양한 양상들로 전개되었다.

본 논문은 작곡가이자 연주자, 지휘자 등의 다양한 활동과 더불어 다채로운 음악장르를 통해 전통과 현대의 결합을 이루고자 한 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)를 살펴보고, 《Sonata for Flute and Piano》(1936)를 중심으로 그의 음악적 특징을 연구하고자 하였다.

힌데미트의 음악은 네 시기로 구분될 수 있는데, 슈트라우스(R. Strauss), 말러(G. Mahler) 등의 음악에 영향을 받아 기존의 양식들을 혼합하는 경향을 보여주었던 초기양식(1912-1919), 본격적으로 20세기 작곡가 대열에 참여하면서 자신의 음악을 보여주기 시작한 반낭만적 신음악(1920-1923), 전통을 거부하지 않고 현대음악과 전통음악을 새롭게 정립하고자 했던 신고전주의(1923-1934), 전통적 양식을 재확립하고, 다시 전통으로 돌아갔던 조성적 폴리포니(1935-1963) 시기로 나뉜다.

본 논문은 힌데미트의 작곡경향 중 네 번째 조성적 폴리포니시기에 작곡된 《Sonata for Flute and Piano》를 연구하고자 하였다. 먼저 20세기 음악적, 사회적 배경과 힌데미트의 생애 및 작곡경향에 대해 고찰한 후 소나타 형식의 1, 2악장과 론도형식과 행진곡의 3악장으로 구성된 《Sonata for

Flute and Piano》를 분석하였다.

이 작품은 기존의 장·단조 조성 중심의 음악에서 벗어나 선법을 사용하여 전통을 새롭게 해석하면서도, 소나타 형식과 론도 형식 같은 전통형식을 고수하였다. 또한 주제적 전개에 머무르지 않고 모티브 중심의 선율 진행을 보여주었으며, 피아노와 플루트는 동형진행이나 서로 모티브를 주고받는 대화적 진행으로 두 악기의 이상적인 결합을 일구어 냈다. 본 연구를 통해 힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》가 전통을 새롭게 재정립하고자 했던 그의 음악적 경향을 보여주는 작품이며, 동시에 20세기 플루트 문헌의 대표적인 작품임을 확인할 수 있었다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 20세기 전반의 사회와 음악 .....	3
(1) 사회문화적 배경 .....	3
(2) 음악적 배경 .....	6
2. 파울 힌데미트의 생애와 음악 .....	10
(1) 파울 힌데미트의 생애 .....	10
(2) 파울 힌데미트의 작곡경향 .....	14
3. 《Sonata for Flute and Piano》의 분석 .....	23
(1) 제1악장 .....	24
(2) 제2악장 .....	35
(3) 제3악장 .....	41
III. 결론 .....	55

## 참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

## 표 목 차

<표 1> 1930년대에 탄생한 힌데미트의 소나타 .....	21
<표 2> 힌데미트 《Sonata for Flute and Piano》의 구성 .....	24
<표 3> 제1악장 소나타 형식의 구성 .....	24
<표 4> 제2악장 소나타 형식의 구성 .....	35
<표 5> 제3악장 론도 형식의 구성 .....	41
<표 6> 제3악장 Marsch의 구성 .....	51

## 악 보 목 차

<악보 1>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 1-4 마디	.....25
<악보 2>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 16-25 마디	.....27
<악보 3>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 23-29 마디	.....28
<악보 4>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 38-47 마디	.....29
<악보 5>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 48-54 마디	.....30
<악보 6>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 64-69 마디	.....31
<악보 7>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 93-102 마디	.....33
<악보 8>	《Sonata for Flute and Piano》 제 1악장 103-112 마디	.....34
<악보 9>	《Sonata for Flute and Piano》 제 2악장 1-3 마디	.....36
<악보 10>	《Sonata for Flute and Piano》 제 2악장 14-19 마디	.....37
<악보 11>	《Sonata for Flute and Piano》 제 2악장 24-28 마디	.....38
<악보 12>	《Sonata for Flute and Piano》 제 2악장 33-44 마디	.....39
<악보 13>	《Sonata for Flute and Piano》 제 2악장 33-44 마디	.....40
<악보 14>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 1-11 마디	.....42
<악보 15>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 6-18 마디	.....43
<악보 16>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 40-49 마디	.....44
<악보 17>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 73-95 마디	.....46
<악보 18>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 119-128 마디	.....47
<악보 19>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 146-162 마디	.....48
<악보 20>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 195-211 마디	.....50
<악보 21>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 210-220 마디	.....52
<악보 22>	《Sonata for Flute and Piano》 제 3악장 293-297 마디	.....53

## I. 서론

20세기 대표적인 작곡가 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 연주자, 지휘자, 교육자 등 다양한 활동을 선보이며 동시대 및 후세대 작곡가들에게 영향을 미친 음악가이다. 힌데미트는 모더니즘 음악을 내세웠던 제2비엔나 악파의 음악적 흐름에 동조하지 않고, 음악이 청중과 그들의 삶에 가까워지도록 많은 연구와 노력을 기울였다. 특히 조성음악과 고전 형식을 버리지 않으면서 전통과 현대적 경향, 이 두 가지를 융합시켜 자신만의 음악을 만들어 내는 독창성을 보여주었다.

힌데미트는 오페라, 교향곡, 협주곡, 실내악 등 다양한 장르에서 다채로운 작품들을 탄생시켰다. 특히 1930년대 힌데미트는 실내악 작품에 집중하였는데, 이 시기에 그가 가장 이상적으로 생각했던 상위적 2성부의 짜임새와 소나타 형식을 구체화시키며 바이올린, 비올라, 하프, 피아노, 오보에, 클라리넷 등의 다양한 악기를 위한 곡을 작곡하였다. 그 중 《Sonata for Flute and Piano》(1936)는 목관악기 중 가장 먼저 작곡된 곡으로, 20세기 플루트 실내악 문헌에서 대표적인 곡으로 꼽히며 신고전주의와 현대적 경향을 성공적으로 결합시킨 작품으로 평가 받고 있다.

힌데미트의 작곡 시기는 네 시기로 구분되는데, 그 중 네 번째 조성적 폴리포니(1935-1963)시기는 힌데미트가 전통을 수용하면서 자신의 음악적 특징을 확고히 하는 시기로 평가된다. 이 시기 초반에 작곡된 《Sonata for Flute and Piano》는 이러한 힌데미트의 음악적 특징이 고스란히 담겨 있는 작품이며, 따라서 본 논문은 그의 플루트 소나타를 통해 당시 20세기 음악적 특징과 전통적 양식이 어떻게 어우러져 힌데미트 자신만의 양식으로 구체화 되었는지 연구해 보고자 한다.

본 논문은 먼저 20세기 사회문화적 배경, 음악적 배경, 힌데미트의 생애

와 작곡경향을 문헌을 통해 연구하고 힌데미트 음악과 플루트 소나타 이해를 위한 토대를 마련하고자 한다. 또한 힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》의 음악분석을 통해 작품을 심도 있게 고찰하고, 이를 바탕으로 힌데미트 작품을 이해하고 연주하는데 기여하고자 한다.

## II. 본 론

### 1. 20세기 전반의 사회와 음악

#### (1) 사회문화적 배경

20세기 초 비엔나는 모더니즘 음악의 선두주자였던 쇤베르크(A. Schönberg), 정신분석학자 프로이트(S. Freud), 문학가이자 비평가인 크라우스(K. Kraus), 분석철학자 비트겐슈타인(L. Wittgenstein), 표현주의 화가 코코슈카(O. Kokoschka)등 보수적 흐름에 반기를 들었던 다양한 예술가들이 활동하였던 곳이다.<sup>1)</sup> 제1차 세계대전으로 인해 삶의 터전은 파괴되었고, 사람들은 공포에 떨며 불안정한 삶을 이어가야 했으며, 이러한 정치와 사회의 혼란은 비엔나 시민들의 생활 뿐 아니라 예술에도 많은 영향을 미쳤다. 새로운 시대를 열고자한 비엔나의 자유주의자들과 사회비판적 예술가들로 인해 다양한 예술이 등장하게 되었지만, 비엔나는 여전히 진보적 세력과 보수적 경향이 동시에 공존하는 모습을 보여주었다.

모더니즘의 비엔나와 상반되는 현실도피적이고 혼란스러운 그 당시 사람들의 심리와 문화는 아래 인용에서 찾아볼 수 있다.

“그의 바이올린 활대는 팔과 함께 춤을 추고 그 박자는 두 발에 생기를 불어넣는다. 또한 그 가락은 그의 얼굴 앞에 들어 올려진 삼페인 잔들을 덩실거리게 만들고 악마는 사방에 나타난다. 이 음험한 사람의 손에 위험한 힘이 쥐어진 것이다. 음악에 대

---

1) 이희경, 『메트로폴리스의 소리들』 (서울: 휴머니스트 출판그룹, 2015), 25.

해 온갖 종류의 착상을 떠올려 볼 수 있고, 검열도 왈츠와는 무관할 수 있으며, 음악은 사유의 경로를 통하지 않고 우리의 감정을 직접 자극한다는 이 모든 사실이 그에게는 크나큰 행운으로 다가올 것이다. 연인들은 술을 마시고 흥청거리며 왈츠를 춘다. 욕망을 분출한다. 하느님도 그들을 막지 않는다.”<sup>2)</sup>

즉, 비엔나 왈츠와 유희문화는 현실에서 벗어나고 싶은 시민들의 일상과 그들의 심리를 드러내고 있다고 평가할 수 있다. 하지만 이러한 사회현실과 정신적, 심리적 분출을 비판적 시각으로 보는 학자들과 비평가들도, 예를 들어 크라우스, 있었다.

세기말 비엔나에서는 불안정한 정치와 사회 가운데 가부장적 분위기와 억압된 성의 문제가 대두되었으며 이러한 흐름은 프로이트의 정신분석학에서 표면화 되었다. 또한 유겐트슈틸(Jugendstil)의 화가 클림트(G. Klimt), 음악가로 지휘자로 비엔나 음악문화에 일조한 말러(G. Mahler), ‘문학에서의 프로이트’라고 불리는 슈니츨러(A. Schnitzler)등 많은 예술가들이 함께 학문과 예술을 공유하며 20세기 초의 예술을 발전시켰다.

1920년대에는 기계문명의 발전과 산업화로 인해 대량 생산이 가능해졌고 동시에 인간의 존엄성에 대한 문제도 제기되었다. 특히 이러한 경제적 현상은 1930년 경제공황 파급 이후 심화되었고, 사회경제적 침체에 들어서면서 노동자 음악 등이 일시적 흐름으로 탄생하였으며, 사회경제의 문제가 여러 예술영역에서 작품의 주제로 등장하게 되었다.

1920-30년대 들어서 제2비엔나 악파의 신음악 흐름과 다른, 시민들을 위한 대중음악이 등장했다. 영화, 라디오, TV 등의 매체가 발달하면서 새로운 음악의 필요성이 제기되었고, 특히 미국의 재즈, 춤음악 등이 급부상하면서

---

2) 엘런재닉, 스티브 톨민, 『빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경』 (서울: 이제이북스, 2001), 48 재인용.

카바레, 카페문화를 중심으로 서민들이 즐기는 “쾌락적 탐미주의”<sup>3)</sup>가 나타났다. 이 흐름에 동승한 대표적인 음악가들로는 힌데미트, 아이슬러(H. Eisler), 바일(K. Weill), 크세넵(E. Krenek) 등이 있고, 새로운 매체를 활용한 음악 장르들과 대중음악들은 실용음악 작곡가들에 의해 예술음악과 접목되어 재탄생하였다.

1933년 히틀러가 권력을 장악하기 시작하면서 유럽의 정치적 상황이 위기에 처하게 되었다. 적대적 국가 출신과 유대인 출신의 예술가들이 일자리를 빼앗기며 생명에 위협을 당하게 되었고, 새로운 음악양식, 예를 들면 12음기법, 무조음악 등의 아방가르드적 작곡기법을 사용하는 것이 금지되었다. 제2비엔나 악파의 음악과 힌데미트의 음악도 비판 받았으며, 미술에서는 피카소(P. Picasso)와 클레(P. Klee)의 작품들이 조롱받았다. 위와 같은 상황을 겪은 음악가들은 망명하여 새로운 곳에서 음악활동을 할 수 밖에 없었다. 제2차 세계대전이 끝난 후, 유럽에서 미국으로 이주 및 망명한 작곡가들 덕분에 미국에서도 활발한 음악활동이 이루어졌다.

---

3) 이희경, 『메트로폴리스의 소리들』, 35.

## (2) 음악적 배경

20세기로 들어서면서 예술영역에서는 점차 19세기 후기낭만 양식이 사라지고 비엔나를 중심으로 한 모더니즘 경향이 나타났다. 예를 들어 미술에서는 모방기법을 사용한 재현미술이 줄어들고 눈으로 보여 지는 대상보다 선, 색채 등을 추상적으로 그리는 추상미술이 부각되었으며, 그 외 표현주의, 미래파, 다다이즘 등의 흐름들도 등장하였다. 또한 음악에서는 바르톡(B. Bartók), 드뷔시(C. Debussy), 쇤베르크(A. Schönberg), 스트라빈스키(I. Stravinsky)등의 작곡가들이 이전 낭만주의 음악과 구별되는 새로운 음악경향을 뚜렷하게 보여주었다.

19세기 말 고갱(P. Gauguin), 마티스(H. Matisse)를 중심으로 시작된 미술 영역의 야수파(원시주의)는 20세기 초 음악영역까지 영향을 주었다. 원시주의 음악은 단순한 화성, 기존의 리듬을 깨는 불규칙적인 리듬, 타악기적인 추진력, 유사한 동기의 연결과 층 쌓기, 비대칭적 박자 등의 표현으로 특히 규칙적인 리듬체계를 벗어나는 음악을 선보였다.<sup>4)</sup> 이러한 원시주의 작품은 스트라빈스키의 초창기 발레곡 《불새》(*L'oiseau de feu*, 1910)를 거쳐 《봄의 제전》(*Le sacre du printemps*, 1913)에서 파격적인 리듬과 불협화음을 선보이며 절정을 맞이했다. 바르톡의 《알레그로 바르바로》(*Allegro Barbaro*, 1911)는 ‘야만적인 알레그로’라는 뜻으로 톤 클러스터(Ton Cluster) 기법을 사용, 타악기적인 효과를 극대화시켜 원시주의 음악을 표현했다.

20세기 초 표현주의 미술의 영향을 받은 무조음악은 쇤베르크(A. Schönberg), 베베른(A. Webern), 베르크(A. Berg)를 중심으로 한 제2비엔나 악파에서 본격화 되었다. 선율의 부재, 극단적 다이내믹의 대조, 불협화음,

---

4) 신인선, 『서양음악사 20세기음악』 (서울: 음악세계, 2006), 32.

무조성 등의 음악 특징은 그 당시 사회적 분위기를 대변하는 것으로 평가되었다. ‘불협화음의 해방’을 일궈낸 쇤베르크의 음악은 불협화음에 대한 기존의 음악적 선입견을 바꾸었고, 이것으로 그는 조성을 해체하고 새로운 음악적 가능성을 제시하는 계기를 마련했다. 특히 그의 《달에 홀린 피에로》(*Pierrot lunaire*, 1912)는 불협화음과 무조성, ‘말하는 듯한 노래(Sprechstimme)’같은 성악기법, 전통적인 구조에서 벗어나는 불규칙한 프레임의 구성 등의 특징을 갖는 대표적인 무조음악 작품이다.<sup>5)</sup>

《달에 홀린 피에로》 이후 본격화된 쇤베르크의 음악적 고민은 무조음악에 통일성을 주고 체계화하는 12음기법으로 이어졌다. 12음기법은 “12개의 동등한 음들로부터 작품을 성격화하는 예비배열로서 하나의 열(Reihe)을 구성”하여 작품 전체에 적용하는 작곡기법을 말한다.<sup>6)</sup> 작품 《피아노 모음곡 Op.25》(1921-1923)는 쇤베르크가 12음기법으로 사용한 첫 작품이며 이 기법은 쇤베르크와 그의 제자인 베르크, 베베른에 의해 더욱 발전되었다. 쇤베르크의 《플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 호른을 위한 오중주 Op.26》, 베르크의 오페라 《룰루》(*Lulu*, 1935), 현악 4중주를 위한 《서정적 모음곡》, 베베른의 《현악 4중주 Op.20》, 《피아노 변주곡 Op.27》 등에서 12음기법의 사용을 볼 수 있다.

제2비엔나 악파의 작품들은 모더니즘 음악의 길을 열어주었다는 긍정적인 평가를 받았지만, 다른 한편으로 청중들에게 모더니즘 음악에 대한 거부감을 심어 주면서 보수적 프로그램을 공연하게 하는 계기를 제공했다. 음악이 삶에서 멀어지고 예술음악과 대중음악, 고급음악과 저급음악의 간극이 첨예화되면서 스트라빈스키, 힌데미트, 크세네크, 바일 등의 작곡가들은 이러한 음악현상을 비판하기 시작했다. 이들은 이분법적으로 나뉜 음악의 간격을 줄이고 음악이 삶에서 멀어지지 않도록 노력했으며, 이러한 결과는 신고전

5) 오희숙, 『쇤베르크 달에 홀린 피에로』 (서울: 음악세계, 2009), 57.

6) 신인선, 『서양음악사 20세기음악』, 34.

주의 음악, 신즉물주의 음악, 실용음악 등의 흐름을 탄생시켰다.

1920년대부터 50년대까지 폭 넓게 영향을 끼친 신고전주의는 인상주의, 표현주의 흐름을 거부하였으며, 낭만시대 이전의 음악에 관심을 갖고 전통 음악을 현대적으로 새롭게 구성하고자 하였다. 특히 바로크 음악과 “대위법적 구조 및 다양한 음악 형식과 어법(마드리갈, 리체르카레, 콘체르토 그로스, 토카타, 파사칼리아, 오스티나토, 폴리리듬 등) 부활”을 꾀하였다.<sup>7)</sup> 신고전주의 경향은 스트라빈스키 이후 라벨(M. Ravel)과 프랑스 6인조에 의해 더욱 발전하였고, 힌데미트도 1930년대부터 신고전주의 흐름에 합류하였다. 이러한 경향은 프랑스와 이탈리아에서 “바흐로 돌아가자”라는 움직임이 야기시켰다.<sup>8)</sup> 신고전주의 대표작품으로는 스트라빈스키 《풀치넬라》(*Pulcinella*, 1920), 《마브라》(1921-1922), 힌데미트의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(1919, 1921), 《화가마티스》(*Marthis der Maler*, 1934/35)등이 있다. 더 나아가 신고전주의 음악은 단순한 화성과 소규모적 편성, 재즈 등의 비유럽 음악, 대중음악 등도 사용하면서 신객관주의와 실용음악의 흐름과 연관되어 발전하였다.

신즉물주의(*Neue Sachlichkeit*)는 표현주의 미술에서 나타난 추상적 표현에 반대하며 급진적이고 사실적인 성격을 나타낸 미술사조이며, 대표 작가로는 베를린에서 활동했던 그로츠(G. Grosz), 디스(O. Dix)등이 있다. 1920년대 음악에서는 이러한 흐름에 영향을 받아 주관적 감정 표현을 절제한 객관적 음악을 작곡하였고, 실용성을 강조한 신즉물주의 맥락을 발전시켜 실용음악과 연결시켰다.<sup>9)</sup>

20세기 초 제2비엔나 악파의 신음악에 의해 멀어진 청중과 음악과의 관계를 회복하기 위해 작곡가들은 실용음악 장르에 관심을 가지게 되었고, 청중

---

7) 신인선, 『서양음악사 20세기음악』, 28.

8) 신인선, 위의 책, 28.

9) 신인선, 위의 책, 29.

들이 공감할 수 있는 그리고 쉽게 접하고 연주할 수 있는 라디오 음악, 영화음악, 춤음악 등의 음악장르들을 탄생시켰다. 대표적인 작곡가로는 야나체크(L. Janáček), 바르톡, 본 윌리엄스(R. V. Williams)등이 있으며, 특히 헨데미트는 음악 애호가를 위한 음악, 어린이를 위한 음악, 라디오 음악 등 많은 실용음악적 장르를 작곡했다. 또한 바일의 《서푼짜리 오페라》(*Die Dreigroschenoper*, 1928)는 기존의 바그너식 오페라의 틀을 허물고 아리아 대신 대중적인 발라드나 유행가, 재즈를 사용하면서 예술음악과 대중음악의 결합을 일구어내어, 이 두 음악의 이분법적 간극을 해결할 수 있는 하나의 가능성을 보여주었다.

## 2. 파울 힌데미트의 생애와 작곡경향

### (1) 파울 힌데미트의 생애

20세기 독일의 대표 작곡가 파울 힌데미트는 1895년 11월 16일 독일 프랑크푸르트(Frankfurt am Main) 근교 하나우(Hanau)에서 태어났다. 그의 아버지 로베르트 루돌프 에밀 힌데미트(Robert Rudolf Emil Hindemith, 1870-1915)는 페인트 공으로 생활을 유지하였고, 마리아 소피 바르네케(Maria Sophie Warnecke, 1868-1949)와 결혼 후 세 자녀를 두었으며, 힌데미트는 그 가운데 맏아들로 태어났다. 힌데미트는 부유한 가정에서 자라지 않았지만, 자녀들의 음악교육에 관심을 가졌던 아버지 덕분에 9살 때부터 바이올린을 시작하였고, 첼로, 피아노를 배웠던 그의 동생들과 함께 어릴 적부터 음악을 접할 수 있었다.

힌데미트는 1908년 프랑크푸르트 콘서바토리(Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt)에 입학하면서 체계적인 음악공부를 시작하였다. 레브너(Adolf Rebner)에게 바이올린을 배우면서 점차 두각을 드러내기 시작한 그는 스승의 현악 4중주단의 단원으로 활동하였고, 1916년에는 21세의 어린 나이로 프랑크푸르트 오페라 극장의 제1바이올린 주자가 되었다. 콘서바토리 시절 힌데미트는 바로크 시대의 바흐(J. S. Bach)부터 비발디, 드뷔시, 볼프(M. Wolf)를 거쳐 20세기의 쇤베르크까지 많은 작품들을 접하게 되었고, 그들의 음악을 통해 자신만의 음악을 만들어 나가기 시작했다.

1912년 힌데미트는 멘델스존(Arnold Mendelssohn, 1855-1933)과 제클레스(Bernhard Sekles, 1872-1943)에게 작곡을 사사하였고, 1914년에 작곡한 그의 첫 작품 《피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주 Op.1》 이후 작곡가로서의 활동을 본격적으로 펼쳐 나갔다. 1916년 학업을 마치고 난 후, 힌데미트

는 음악가로서 나아갈 방향에 대해 고민하였고, 전통양식에 회의를 느끼며 새로운 길을 모색하고자 하였다. 여기에 제1차 세계대전의 발발과 군 입대는 힌데미트가 사회와 예술에 대해 고민하도록 하는 계기가 되었다.

1921-1926년 도나우에싱엔 음악제(Donaueschinger Kammermusik Festival)에서 힌데미트는 자신의 작품을 초연하여 작곡가와 연주자로서 큰 성공을 거두고, 이로써 그가 국제적으로 활동할 수 있는 디딤돌을 마련하였다. 동시에 연주가로서도 활발한 활동을 보여주었는데, 스승의 현악4중주단을 탈퇴한 후, 힌데미트는 1921년 아마르(Amar) 현악4중주단을 창단하고 1929년까지 여기서 비올라를 연주하였다. 아마르 4중주 활동으로 힌데미트는 유럽각지를 돌며 다양한 현대작품을 선보였고 작곡가와 연주활동을 동시에 이어갈 수 있었다.

1924년 5월 15일 힌데미트는 프랑크푸르트 오케스트라 악장 로텐베르크(Ludwig Rottenberg)의 막내딸인 게르트루트(Gertrud)와 결혼하였다. 음악가 집안에서 자라난 그녀는 가수로도 활동했으며, 힌데미트와 결혼 후 그의 음악적 삶의 동반자로서 힌데미트의 창작활동에 든든한 후원자가 되어주었다.

1927년 그는 베를린 음악대학의 교수로 초빙되었으며, 동시에 베를린 음악계에 영향력을 미치는 중심인물로 부상하였다. 이 시기 힌데미트는 서양 음악 외에도 대중음악, 영화음악 등 다양한 종류의 음악을 작곡하면서 새로운 형태의 음악을 모색하기 시작하였다. 또한 음악을 좋아하는 아마추어들이 직접 음악을 듣고, 연주할 수 있도록 애호가를 위한 음악, 예를 들어 《현악 오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 Op.43》(1927) 등도 집중적으로 작곡하였다.

1933년 히틀러 정권이 들어선 이후 힌데미트의 작품은 다른 현대음악 작품과 더불어 “문화 볼셰비키적(kulturbolschewistisch)”<sup>10)</sup> 라는 평가와 탄압

을 받게 되었다. 또한 그가 형성한 현악4중주단의 국내 연주가 금지되면서 힌데미트의 연주활동도 난관에 부딪혔다. 이렇게 어려운 정치적 상황에서도 힌데미트는 작곡가로서의 행보를 이어갔다. 그는 이 시기에 오페라 《화가 마티스》(1938년 취리히 초연)의 작곡을 시작하였다. 특히 그는 대본 작업 중 “시민 항쟁 속에서 고민하는 화가의 모습”에<sup>11)</sup> 힌데미트 자신을 투영하면서 이 시기 예술가로서의 고민을 간접적으로 표현하였다.

힌데미트는 1935-1937년 매해 터키를 방문하여 터키 앙카라에 콘서바토리를 세우고, 학생들을 가르치며 터키 음악교육에 적극적으로 참여하였다. 1936년부터 히틀러 정권에 의해 결국 힌데미트 작품의 공연이 금지되었고, 이로 인해 그는 1937년 베를린 교수직을 사임, 1938-1939년 스위스를 거쳐 1940년 미국으로 망명하였다.

미국으로 망명 후 정착한 예일 대학(Yale University)에서의 교수직은 그의 음악활동에 큰 도움이 되었고, 그의 생애에 새로운 전환점을 선사했다. 그는 1940년에서 1953년까지 작곡, 화성학, 이론 등을 가르치며 작곡과 연주 활동을 겸하였고, 1946년에는 미국 시민권도 획득하였다. 특히 미국에서 힌데미트는 학생들을 위해 『전통적 화성학 집중 코스』(*A Concentrated Course in Traditional Harmony*, 1943), 『음악가를 위한 기본 연습』(*Elementary Training for Musicians*, 1946)등을 쓰며 집필활동에도 몰두하였다.

힌데미트는 1947-1949년에 걸쳐 성공리에 마친 유럽연주를 통해 다시금 유럽에서 활동할 수 있는 계기를 마련하였다. 그 후 그는 스위스 취히리 대학교에서 교수직을 받고, 1953년 스위스로 이주하였다. 이곳에서 본격적으로 지휘자로 활동하면서 베를린, 런던, 비엔나 등 유럽 음악의 중심지를 비롯하여 세계적으로 연주 활동을 이어갔다.

---

10) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), 253.

11) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, 253.

힌데미트는 생애의 마지막 순간까지도 음악활동을 멈추지 않았다. 마지막 작품 《무반주 혼성 합창을 위한 미사》(1963)의 작곡을 비롯하여 1963년 6월 독일 본(Bonn)의 학술 심포지엄(Ordens pour le merite)에서 강연활동을 하는 등 그는 마지막까지도 음악가로서의 열정을 보였다. 11월 12일에는 그의 《무반주 혼성 합창을 위한 미사》의 초연을 직접 지휘하면서 그는 음악가로서의 삶을 놓치지 않았다. 그 후 병세가 악화되어 1963년 12월 28일 프랑크푸르트의 한 병원에서 췌장염으로 생을 마감하였다.

## (2) 파울 힌데미트의 작곡경향

힌데미트의 음악발전 과정에는 여러 양식들이 복합적으로 혼재해 있기 때문에 그의 작곡경향을 시기별로 정확하게 나누는 것이 쉽지 않다. 본 논문에서는 힌데미트 작품의 특성과 그의 음악관에 따라 그의 작곡경향을 초기양식(1912-1919), 반낭만적 신음악(1920-1923), 신고전주의(1923-1934) 그리고 조성적 폴리포니(1935-1963) 이렇게 네 가지로 구분하였다.<sup>12)</sup> 힌데미트가 작곡가로서 이름을 알리게 된 1920년을 초기양식으로, 독일 전통을 거부했던 1923년까지를 반낭만적 신음악 시기로 구분하였다. 또한 자신의 음악양식을 찾기 시작하며 전통과의 관계를 새롭게 만들어나간 1934년까지를 신고전주의로, 조성과 전통을 중요시하며 폴리포니 기법과 전통적인 양식을 재확립하였던 1935년부터를 조성적 폴리포니 시기로 나누었다.

### 1) 초기양식 (1912-1919)

힌데미트의 초기 음악양식에는 20세기 초 모더니즘 음악과 드뷔시 음악, 전(前)고전적 전통이 중요한 역할을 하였다. 먼저, 작곡가로서의 활동을 시작한 힌데미트는 슈트라우스(R. Strauss), 말러 등의 음악에 영향을 받아 대규모적인 오케스트라 편성, 복잡한 화성과 리듬을 사용하였고, 기존의 여러 양식들을 혼합하는 경향을 보여주었다. 이 시기에 작곡된 《피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주 Op.1》, 《첼로 협주곡 Op.3》, 《소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래 Op.9》는 그의 초기 특징들을 잘 보여준다.

힌데미트가 대규모 오케스트라를 위해 쓴 첫 작품 《첼로 협주곡 Op.3》(1916)은 낭만주의 협주곡 전통을 유지하면서도 모더니즘적 색깔을 보여주

---

12) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, 257-282 참고.

는 곡이다. 반면에 대규모 작품을 패러디한 작품으로, 제목에서 알 수 있듯이, 예를 들어 《우스꽝스러운 신포니에타 Op.4》도 작곡하였다. 모르겐슈테른(Ch. Morgenstern)의 시를 악장제목으로 취하고 있는 이 곡은 소규모 오케스트라로 편성되어 있으며, 대형화된 낭만주의 음악에 대해 반감을 드러내듯 전통적 형식을 왜곡하고 있다.<sup>13)</sup>

또한 드뷔시의 음악에 나타난 운음계, 세분화된 리듬, 목적을 향하지 않은 선율구성 등의 특징들도 힌데미트의 음악작곡에 영향을 주었다. 이러한 영향은 힌데미트의 바이올린 소나타, 비올라 소나타 작품에서 잘 나타나며, 가곡에서는 음색의 효과를 강조하는 기법도 찾아볼 수 있다. 그러나 무엇보다도 이 시기 힌데미트 음악발전에 있어 가장 중요한 것은 전(前)고전적 전통양식이다. 특히 바로크 음악이 많은 영향을 주었는데, J. S. 바흐의 바이올린 소나타를 전부 연주할 정도로 힌데미트는 바흐작품을 선호하였고, 바흐 음악의 대위법적 기법은 힌데미트 작곡의 기저가 되었다.

첫 창작시기에 힌데미트는 실내음악 장르에 집중하며 작곡가로서의 열정을 보여주었고, 이 시기에 작곡된 작품들은 이후 20세기 실내음악 문헌에 중요한 비중을 차지하고 있다. 대표적인 작품으로 클라리넷과 피아노를 위한 《대규모 론도 B장조》(1912-23)가 있으며, 《피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주 Op.1》 작품부터 힌데미트는 정식으로 작품번호를 부여하기 시작했다.

1917년에는 힌데미트 자신만의 음악양식을 찾기 위한 시도가 시작되었다. 예를 들어 단일악장으로 작곡된 《피아노, 2개의 바이올린, 비올라, 첼로를 위한 5중주 Op.7》는 기존 실내악 전통에서 벗어나려는 시도로 평가된다. 또한 《소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래 Op.9》를 전통적 가곡 형식에서 벗어난 자유로운 스타일로 구성하여 스승인 제클레스에게 비판을 받

---

13) 이석원, 오희숙, 위의 책, 258.

았지만<sup>14)</sup> 힌데미트는 자신의 길을 찾고자 하는 시도를 멈추지 않았다. 또한 이 곡은 힌데미트가 문학적 재료를 가지고 대규모적인 오케스트라 곡을 작곡했다는 점에서 초창기 말러음악의 특징을 잘 보여주는 곡이기도 하다.

## 2) 반(反)낭만적 신음악 (1920-1923)

1920년대 초 힌데미트는 작곡가로서 도약하며 본격적으로 20세기 작곡가 대열에 참여하기 시작하였다. 20세기 초 모더니즘 음악의 영향을 받아 표현주의적이고 무조적인 색채를 보이기도 하지만, 제2비엔나 악파와 입장을 달리하면서 조금씩 자신의 음악경향을 뚜렷이 하였다.

이 시기 힌데미트의 이름을 알릴 수 있게 된 계기는 도나우에싱엔 음악제이다. 이 음악제에서 《현악4중주 Op.16》(1920)을 초연하면서 국제적으로 데뷔하였고, 이때부터 본격적으로 실내음악 작곡에 몰두하였다. 《실내음악 Nr.1》(*Kammermusik*, 1922)은 피아노, 바이올린, 비올라, 첼로, 플루트 등 색다른 악기로 되어있으며, 12개의 독주악기가 불협화음의 소리를 내면서 특이한 리듬과 대위적 양식을 보여준다. 《누쉬-누쉬 Op.20》(*Das Nusch-Nuschi*, 1921), 《산타 수잔나 Op.21》(*Sancta Susanna*, 1922)등의 오페라도 작곡하였지만, 그는 실내음악 작곡에 더 열정을 쏟아 부었다.

힌데미트는 짧은 시간에 많은 실내음악들을 발표하였다. 예를 들어 가곡 《죽음의 죽음 Op.23 Nr.1》(*Des Todes Tod*, 1922)과 《5개의 관악기를 위한 소규모 실내음악 Op.24 Nr.2》(1922), 《피아노 모음곡 Op.26》(1922), 《비올라 독주 소나타 Op.31 Nr.4》(1923)등이 탄생되었고, 이 작품들은 전통적 양식을 거부하고, 낭만적인 서정성과 섬세한 표현에서 벗어났다. 대신 힌데미트는 모더니즘적인 무조음악의 경향을 선보이면서 독일 아방가르드

---

14) 이석원, 오희숙, 위의 책, 259.

음악의 대표적인 인물로 부상하기 시작하였다.

힌데미트의 《피아노 모음곡》은 전통적 음악에서 벗어나 새로운 양식을 추구하고자 했던 그의 의도를 잘 보여주는 이 시기 대표작품이다. 이 모음곡은 행진곡(Marsch) - 지미(Shimmy) - 야상곡(Nachtstück) - 보스톤(Boston) - 래그타임(Ragtime)으로 구성되어 전통적인 모음곡 형식을 탈피했다. 불협화음과 협화음이 복합적으로 나타나고, 클러스터적 음향이 반복적으로 사용되면서 피아노의 색다른 타악기적 효과도 보여주었다. 힌데미트는 이 곡을 연주할 때에 거칠고 기계적으로 모든 음을 연주하길 요구했다.<sup>15)</sup> 특히 그가 이 작품에서 기존에 사용하지 않았던 지미, 보스톤, 래그타임의 춤곡을 도입한 것은 예술음악에 대중음악을 받아들여야 할 그의 의도로 해석할 수 있다.

이 시기 힌데미트의 음악적 도전정신은 실용음악으로도 나타났다. 그는 제2비엔나 악파의 모더니즘 음악으로 인해 청중들이 점점 연주회에서 멀어지고 있는 것을 아쉬워하며 그 간극을 좁혀보고자 노력하였다. 예를 들어 다양한 악기 편성을 갖는 《현악 오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 Op.43》(1927), 어린이를 위한 《우리는 도시를 세운다》(*Wir bauen eine Stadt*, 1930) 등을 작곡하면서 청중에게 좀 더 다가갈 수 있고, 그들이 직접 연주할 수 있는 곡들을 작곡하였다.

작곡가로서의 길을 조금씩 구체화하기 시작한 힌데미트는 20세기 초 모더니즘의 흐름에 동승하면서도 쇤베르크 악파와 차별을 두는 실용음악을 작곡하며, 이후 본격적으로 전통과 조성음악과의 관계를 새롭게 구축해 나가는 길을 모색하였다.

---

15) 오희숙, 『20세기 음악2 시학』 (서울: 심설당, 2004), 116.

### 3) 신고전주의 (1923-1934)

1920년대부터 스트라빈스키, 바르톡 등의 작품들에서 나타났던 신고전주의는 전통음악을 맹목적으로 거부하지 않고 현대 음악에 수용하여 전통을 새롭게 정립하고자 한 음악 사조이다. 특히 ‘신고전주의’, ‘신객관주의’, ‘신바로크주의’ 등의 개념으로 20세기 전반기에 발전한 흐름들은 후기 낭만음악을 거부하고 낭만 이전의 전통음악을 받아들인다는 의미를 가지고 있는 음악양식이다.<sup>16)</sup> 힌데미트 또한 전통에 대해 큰 관심을 갖기 시작하면서 신고전주의 흐름에 동승하게 되었다. 신고전주의 양식과의 만남은 무엇보다 힌데미트가 자신의 음악적 길을 찾는 전환점이 되어주었다. 이 시기에 힌데미트의 음악적 변화를 보여주는 대표적인 작품으로는 《마리아의 생애》(*Das Marienleben*, 1923)가 있다.

힌데미트는 스승인 멘델스존, 체클레스의 영향을 받아 바로크 음악에 대해 관심을 가지고 본격적으로 자신의 음악에 바로크 음악양식을 받아들였다. 특히 푸가를 전통기법 그대로 사용하지 않고 패러디 기법을 사용하여 자신만의 스타일로 작곡하였다. 예를 들어 초기작품 《우스꽝스런 신포니에타 Op.9》, 《어느 날 밤에 - 꿈과 체험 Op.15》 등에서 기존의 푸가를 뛰어넘어 관현악을 사용한 대규모적인 푸가로 변화시켰다. 이러한 특징은 힌데미트의 신고전주의 음악양식을 보여주는 대표적인 예이기도 하다.

또한 힌데미트는 전통적 음악장르에 관심을 가졌지만, 기존의 전통장르를 그대로 수용하지 않고 현대적으로 탈바꿈하여 새롭게 음악장르를 보여주었다. 특히 현악 독주곡에 새로운 화성, 현대적 연주기법, 다양한 멜로디 등을 선보여 전통 형식을 현대적으로 새롭게 탄생시켰다. 예를 들어 바이올린 독주곡(Op.11 Nr.6, Op.31 Nr.1, 2), 비올라 독주곡(Op.11 Nr.5, Op.25 Nr.1), 첼

---

16) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, 271.

로 독주곡(Op.26 Nr.3) 등의 현악 독주곡에서 이러한 특징들이 잘 나타난다.

바로크 양식을 현대적으로 수용한 또 다른 예는 바로 《현악 4중주 Op.32》(1923)이다. 4악장으로 구성된 이 작품에서는 바흐의 음악 특징이 두드러지게 나타나며(예를 들어, 대위법적 짜임새와 작곡기법), 푸가와 파사칼리아 악장을 사용한 것에서 직접적으로 힌데미트의 바로크적 경향을 찾아볼 수 있다.

힌데미트의 음악적 토대들이 어우러져 완성된 오페라 《카르딜락 Op.39》(Cardillac, 1925-1926)은 그의 음악적 경험과 전통 및 현대음악 양식들이 어떻게 종합을 이루고 있는지 잘 보여주는 작품이다. 힌데미트는 이 작품에서 자신의 기악음악 작품에 나타난 여러 특성들을 총체적으로 드러내고 있는데, 특히 대중음악, 서정적 야상곡, 콘체르티노, 파사칼리아, 푸가토, 바소 오스티나토 등의 다양한 형식들을 사용하면서 “음악 오페라”로서의 작품 《카르딜락》을 탄생시켰다.<sup>17)</sup>

이 시기에 힌데미트는 화성 중심이 아닌 대위법적 다성 음악을 사용하면서 바로크 양식이 짙은 창작 경향을 보여주었으며, 동시에 자유로운 리듬, 색다른 악기편성을 통해 힌데미트식의 현대적 음악양식을 선보였다.

#### 4) 조성적 폴리포니 (1935-1963)

힌데미트는 전통양식과 현대양식을 혼합하고자 한 시기에서 벗어나 1930년대 후반부터 다시 전통적 양식으로 돌아가려고 하였다. 이 시기에 구조적 대위법이 탄생하면서 힌데미트 작품에서 조성의 의미가 새롭게 강조되고 푸가나 소나타 같은 전통 형식 또한 재확립 되었다.

1935년부터 시작된 그의 음악이론 연구는 1937년 발표한 『작곡 지침서』

---

17) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, 276.

(*Unterweisung in Tonsatz*, 1937)에서 구체화 되었다. 무엇보다도 작곡에 있어 가장 중요한 요소는 조성이고, 음악적 재료에 핵심을 차지하고 있는 것은 조성이라고 주장하였다.

“음악적 재료는 조성을 통해서 가장 성숙한 모습에 도달했다. 조성 외에는 그 어떤 것도 음재료에 첨가될 필요가 없다. 새로운 음악이 만들어진다면, 이는 조성적 음재료 외의 그 어떤 영역에서 가능하다.”<sup>18)</sup>

이러한 조성에 대한 생각을 구체화시킨 대표 작품은 바로 오페라 《화가 마티스》이다. 이 작품에서 힌데미트는 조성 개념을 다시 사용하면서 동시대에 한창 12음기법을 작곡하고 있었던 모더니즘 작곡가들과는 다른 파격적인 작품을 탄생시켰다.

이 시기 힌데미트 음악의 또 다른 특징은 피아노로 반주되는 여러 악기들의 소나타 탄생이다.(표1 참고) 이 곡들은 힌데미트가 가장 이상적으로 생각했던 “상위적 2성부”(übergeordnete Zweistimmigkeit)의 짜임새를 보여주고 있다.<sup>19)</sup> 힌데미트에게 있어서 ‘상위적 2성부’는 가장 쉽게 이해될 수 있는 구성으로, 베이스 성부와 상성부로 구성된 2성부 악곡의 짜임새를 의미한다. 이 소나타들은 3성부로 구성되어 있는데, 이것은 힌데미트가 주장한 ‘상위적 2성부’에 독주악기 성부가 첨가된 형식을 말한다. 힌데미트는 이러한 구조에서 “각 성부가 서로 의존하지 않고, 동시에 파악될 수 있고, 화성적 관계가 명확하게 설명될 수 있기 때문에 이상적”이라고 평가하였다.<sup>20)</sup>

---

18) P. Hindemith, *Sternende Gewasser*, Heidelberg, 1963, 25 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, 277-278 재인용.

19) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, 278.

20) 이석원, 오희숙, 위의 책 279.

<표 1> 1930년대에 탄생한 힌데미트의 소나타

Sonate in E für Geige und Klavier (바이올린 소나타 E)	1935
Sonate in C für Geige und Klavier (바이올린 소나타 C)	1939
Erste Sonate für Klavier (피아노 소나타 I)	1936
Zweite Sonate für Klavier (피아노 소나타 II)	1936
Dritte Sonate für Klavier (피아노 소나타 III)	1936
Erste Sonate für Orgel (오르간 소나타 I)	1937
Zweite Sonate für Orgel (오르간 소나타 II)	1937
Sonate für Harfe. Für Clelia Gatti-Aldrovandi (하프 소나타)	1939
Sonate für Flöte und Klavier (플루트 소나타)	1936
Sonate für Oboe und Klavier (오보에 소나타)	1938
Sonate für Fagott und Klavier (파곳 소나타)	1938
Sonate für Bratsche und Klavier (비올라 소나타)	1939
Sonate für B für Klarinette und Klavier (클라리넷 소나타)	1939
Sonate für Horn und Klavier (호른 소나타)	1939
Sonate für Trumpet und Klavier (트럼펫 소나타)	1939

힌데미트의 구조적 대위법 양식을 집대성한 대표적인 후기 피아노 작품 《음의 유희》(*Ludus tonalis*, 1942)는 J. S. 바흐의 음악특징을 보여주고 있으며, 12개의 푸가와 그 사이를 연결하는 11개의 간주곡으로 구성되어 전통

과 현대의 대위법을 잘 조화시키고 있다.

헌데미트의 후기 작품들은 조성적 폴리포니 양식에 의거한 대규모적 특징을 보여준다. 예를 들어 오페라 《조화의 세계》(*Harmonie der Welt*, 1951), 소프라노와 피아노를 위한 13곡의 《모테트》, 3개의 성악작품 《5성부 마드리갈》(1958), 《모테트》(1940-1960), 《미사》(1963) 등도 전통 성악장르와 헌데미트의 현대적 양식이 잘 혼합된 그의 대표적 후기작품에 속한다.

### 3. 《Sonata for Flute and Piano》 분석

파울 힌데미트의 플루트 소나타 《Sonata for Flute and Piano》는 1936년 작곡된 곡으로 연도를 볼 때 네 번째 시기인 ‘조성적 폴리포니 시기’에 탄생한 곡이지만, 세 번째 시기인 신고전주의와 마지막 조성적 폴리포니의 특징이 합쳐져 있는 작품이다. 이 작품은 힌데미트의 목관 소나타 중 첫 번째로 작곡된 곡이며, 1937년에 출판, 그 해 4월 10일 Georges Barrère의 연주로 워싱턴 D.C.의 국회 도서관에서 초연되었다.<sup>21)</sup>

《Sonata for Flute and Piano》는 3악장 구성이며, 1악장 소나타 형식, 2악장 소나타 형식, 3악장 론도 형식으로 되어있다. 1악장과 2악장은 전통 소나타 형식인 제시부, 발전부, 재현부 구조를 가지고 있지만, 조성이 아니라 중심음이 있는 선법을 기반으로 하고 있다. 힌데미트는 이 소나타에서 반음계와 불협화음을 사용하는 등 모더니즘적인 음향을 선보이면서도 고전적 형식을 기저로 작곡함으로써 신고전주의적인 특징을 보인다. 《Sonata for Flute and Piano》의 전체적인 구성과 특징을 표로 나타내면 다음과 같다.

---

21) Nancy Toff, *Monarch of the flute: the life of Georges Barrere* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 342 참고.

<표 2> 힌데미트 《Sonata for Flute and Piano》의 구성

악장	빠르기	형식
제 1악장 (Heiter bewegt)	♩ etwa 100	소나타 형식(A-B-A')
제 2악장 (Sehr langsam)	♩ etwa 80	소나타 형식(A-B-C-A'-B')
제 3악장 (Sehr lebhaft)	♩ bis 160	론도(A-B-A'-C-A'')
	♩ bis 100-108	행진곡(A-A'-B-A''-B'-A''')

(1) 제1악장

힌데미트 《Sonata for Flute and Piano》의 1악장은 소나타 형식으로 제시부는 마디 1-44, 발전부는 마디 44-68, 재현부는 마디 69-121까지이며, 1악장 소나타 형식의 구성과 중심음은 다음과 같다.

<표 3> 제1악장 소나타 형식의 구성

구조		마디	중심음
제시부	제1주제	1-12	B b
	경과구	12-18	B b - A
	제2주제	18-34	A - F # - A
	종결주제	35-44	G # - A
발전부		44-68	C # - E b

재현부	제1주제	69-78	B b
	제2주제	78-95	F #
	종결주제	96-102	C
	코다	103-121	B b

곡의 시작은 전통적인 소나타 형식처럼 피아노 파트 마디 1-4에서 먼저 제1주제를 소개하고 이어서 플루트가 동일한 주제를 연주한다. 마디 1-12의 제1주제 부분에서는 B b 에올리아 선법이 사용되었으며, 제1주제는 두 부분(마디 1-2, 마디 3-4)으로 나뉜다.

<악보 1> 제 1악장 1-4 마디

모티브 a(마디 1-2)에서는 가장 특징적인 옥타브 도약이 나타나는데 F음에서 4도 도약하고 반음 상행한 후 다시 4도 도약하는 형태로 제시된다. 이 주제에 나타난 4도 관계는 곡 전체에 걸쳐 중심음을 강화하는 주요 음정으로 사용된다.

모티브 b(마디 3-4)는 이와 대조적으로 순차 진행하는 선율이다. F음으로

시작하여 A b 에서 긴 음가의 테누토로 강조하고, D b 으로 선율이 끝나면서 3화음적인 사운드를 만들고 있다. 이렇게 제1주제에서는 조성을 흐트러트리 는 선법의 4도, 2도 음정과 3화음적인 음향이 함께 나타난다. 이후 마디 5-12까지는 플루트를 통해 제1주제를 확장 및 변형하고 있다. 이 때 베이스 는 선적으로 순차하행을 보여준다. 마디 12-18은 경과구로 제1주제 요소를 선율적으로 사용하면서 피아노 파트 베이스의 순차하행과 함께 자연스럽게 제2주제로 넘어간다.

마디 18-34의 제2주제 부분에는 A리디아 선법이 사용되었으며, 제2주제는 세 부분(마디 18-20, 마디 20-22, 마디 22-24)으로 나누어진다.

<악보 2> 제 1악장 16-25 마디

The image shows a musical score for measures 16-25. It consists of three systems of music. The first system (measures 16-18) features a melodic line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. A box labeled '모티브c' (Motif c) highlights a specific melodic phrase in the upper staff, marked with a dynamic of *mf*. The second system (measures 19-22) continues the melodic and piano parts. A box labeled '모티브d' (Motif d) highlights a melodic phrase, and another box labeled '모티브e' (Motif e) highlights a descending melodic phrase, both marked with a dynamic of *f*. The third system (measures 23-25) concludes the section with a melodic line and piano accompaniment, marked with dynamics of *mf* and *p*.

마디 18-20에서 나타나는 제2주제의 첫 번째 부분 모티브 c(마디 18-20)는 플루트에서 4도, 5도 도약한 후 3화음적인 음향으로 마무리되는 선율로 제시되고, 가운데 부분인 마디 20-22의 모티브 d에서는 옥타브 도약과 순차하행이 함께 나타난다. 마디 22-24의 세 번째 모티브 e는 D $\flat$  리디아 선법 안에서 순차적으로 하행하고 상행하며 D $\flat$  장3화음으로 마무리되는 선율이다. 제2주제는 각 부분이 대체로 3화음적인 음향으로 마무리되며, 베이스는 리

들을 반복하면서 순차적으로 하행한다. 마디 26-28의 피아노는 제1주제와는 다르게 도약하면서 반주하는 형태로 구성되어 있다.

마디 23-29에서는 중심음이 F#으로 변한다. 제2주제의 첫 번째 도약하는 모티브(모티브 c)가 피아노와 플루트에서 번갈아가며 나타나면서 스트레토처럼 겹쳐 진행하고, 베이스는 F#에서 순차 하행하는 형태가 반복적으로 등장한다.

<악보 3> 제 1악장 23-29 마디

The image shows a musical score for measures 23-29. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top) and piano accompaniment (middle and bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with repeated notes. Annotations include '반복' (repetition) and '순차하행, 반복' (sequential descent, repetition). The second system continues the piano accompaniment with similar annotations, including '스트레토처럼 겹쳐져 진행' (stretto-like overlapping progression). Dynamics like *mf* and *p* are indicated throughout.

마디 28-29에서는 제2주제의 두 번째 모티브(모티브 d)에서 나타났던 것처럼 피아노 반주 악센트를 정박에 두지 않고 엇박에 두면서 음악이 지속적으로 이어지며 진행되는 느낌을 강화해 준다.

마디 30-34에서는 A리디아 선법으로 돌아온다. 제2주제가 반복되는 듯 하지만 모티브 c(마디 18-20)의 끝 부분을 반복하면서 3화음적인 음향(A-F#

-C #)을 플루트와 피아노에서 주고받으며 제2주제를 마무리 짓는다.

마디 35부터는 종결주제가 시작되며 ‘조금 더 고요하게’(Ein wenig ruhiger)로 분위기가 전환된다. D# 에올리아 선법으로 쓰인 플루트의 선율이 세 번 반복되는데, 처음 두 번은 똑같이 반복되고 마지막 세 번째 반복에서는 B b 단3화음의 음향을 들려준다(B b -D b -F). 종결주제의 선율은 D #으로 시작해 A #을 거쳐 F #에서 마무리되어 3화음적인 음향을 만들며 피아노 파트는 G # -B -D #으로 반주하고 있어 전체적으로 3도 간격의 음향을 들려주고 종지의 느낌을 강화시키고 있다.

마디 41-44는 ‘다시 활기차게’(Wieder lebhaft)로 분위기가 전환된다. 제2주제의 마지막 모티브를 사용하여 제시부를 마무리하고 발전부로 들어간다. 특히 마디 43-44의 피아노 파트는 제2주제 모티브 c에 제시되었던 3화음 형태(A -F # -C #)가 다시 나오면서 발전부가 C #을 중심으로 시작하게 만든다.

<악보 4> 제 1악장 38-47 마디

모티브 e  
Wieder lebhaft 다시활기차게

A F# C#

발전부는 마디 44-68까지이며, 마디 44-49에서 피아노가 먼저 등장하며 제2주제의 반주형과 비슷한 유형으로 발전부를 시작한다. 마디 49부터 플루트에서 모티브 a(마디 1-2)가 변형되어 등장하는데, 앞에서 제시된 반주 형태가 지속되고 멜로디의 음가가 확장된다.

<악보 5> 제 1악장 48-54 마디

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 48-51. Measure 48 is a whole rest for the flute. The piano accompaniment starts in measure 48 with a *mp* dynamic. In measure 49, the piano part has a *pp* dynamic and a *C#* chord. A box labeled '모티브 a 변형' (Motif a variation) is placed above the flute staff, showing a melodic line starting in measure 49. The second system covers measures 52-54. The piano part has a *mp* dynamic. The flute part has a *mf* dynamic in measure 52 and a *f* dynamic in measure 53. The score ends with a *mf* dynamic in measure 54.

마디 53에서 나타나는 플루트의 장식적 스케일에는 4도, 2도의 도약을 사용하여 상행하고, 베이스는 마디 52-56까지 마디 57의 E<sub>b</sub> 음으로 가기 위해 하행 진행한다.

마디 57-64까지는 앞에서 제시된 변형된 모티브 a와 스케일을 점점 축소 하면서 마디 57-60, 마디 61-62, 마디 62-64까지 모티브 a와 스케일을 총 세 번 반복하였다. 이 때 베이스는 마디 57-59까지 E<sub>b</sub> 으로 도착하는 하행

진행이 반복되고 이어 마디 61부터는 마디 65의 G음까지 순차 하행한다.

마디 65-68에서는 모티브 a가 G음을 중심으로 연주된다. 이 부분에서는 플루트와 피아노 상성부가 모티브 a를 주고받으며 베이스는 순차하행하고, 마디 69의 B $\flat$ 으로 도착한다. 이 부분에서는 모티브 a가 제시되지만 제시부에서 처음 소개된 중심음 B $\flat$ 이 아닌 G에서 나타나고, 이어지는 마디 69에서 B $\flat$  중심음으로 모티브 a가 다시 등장하므로 ‘거짓 재현부’라고 볼 수 있다.

<악보 6> 제 1악장 거짓재현부 64-69 마디

재현부는 코다를 포함하여 마디 69-121까지이다. 제시부와 같이 B $\flat$  중심음으로 시작한다. 마디 69-71에서 플루트가 먼저 모티브 a를 제시하며, 마디 70부터는 피아노에서 모티브 a와 모티브 b를 마디 75까지 이어 연주한다. 이 때 플루트에서는 3화음적 음향의 스케일을 두 번 반복하고, 피아노에서 주제가 끝나는 마디 75부터 모티브 b를 연주한다. 피아노는 모티브 a의 앞

부분(F-B $\flat$ -C-F)을 반주형으로 반복하며 주제를 강조하고, 마지막 반복은 F $\sharp$ 으로 상행하여 자연스럽게 제2주제를 마디 79에서 F $\sharp$ 으로 시작할 수 있게 도와준다.

마디 79-85에서는 제2주제를 전체로 보여 준다. 플루트는 제시부에서 보여 주었던 제2주제를 그대로 재현하지만 피아노는 완전히 달라진 반주형태로 진행되는데, 피아노는 마디 78-80까지 F $\sharp$ 으로 머물러 있다가 마디 81부터는 순차 하행하여 마디 85-86에서는 제2주제를 짧게 삽입한다. 이어지는 마디 86-94에서 플루트는 A를 중심으로 하여 제2주제를 2번(마디 86-88, 89-91) 반복한 후 모티브 d를 3번(마디 90-91, 91-92, 93-94) 반복한다. 세 번째 반복에서는 3도 관계로 하행하여 3화음적 음향으로 제2주제의 재현을 마무리한다.

마디 95-102에서는 종결주제가 재현된다. ‘조금 더 고요하게(Ein wenig ruhiger)’로 분위기가 전환되며 제시부의 종결주제보다 반음이 낮아진 D음으로 시작하여 세 번을 반복하는데, 마지막 반복에서는 B $\flat$  3화음 상행을 들려주며 베이스에서 E음을 길게 지속한다. 이어지는 코드에서 비로소 B $\flat$  중심음을 확정적으로 들려준다.

<악보 7> 제 1악장 종결주제 93-102 마디

**종결주제**  
Ein wenig ruhiger 조금 더 고요하게

93

*p* *pp* *pp*

*pp* *pp*

*p* *pp*

*pp*

**Bb 중지**

코다는 마디 103-121까지이며 ‘여전히 조금 더 고요하게(Noch ein wenig ruhiger)’로 분위기를 이어간다. 마디 103-111까지는 피아노만 등장하며, 모티브 b를 두 번 반복하고 마디 108에서는 모티브 a의 순서를 바꾸어 제시한다. 이어서 모티브 c, 모티브 d를 통해 피아노 부분을 마무리한다.

<악보 8> 제 1악장 코다 103-112 마디

코다  
 여전히 조금 더 고요하게  
 Noch ein wenig ruhiger

The musical score consists of two systems. The first system (measures 103-112) shows the flute and piano parts. The flute part has a melodic line with motifs 'b', 'c', and 'd'. The piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The second system (measures 113-121) continues the flute and piano parts. The flute part has motifs 'a', 'c', and 'd'. The piano part has motifs 'a' and '순서바꾸기'. The key signature changes to Bb at the end of the section.

이어 피아노의 등장에 플루트가 모티브 b를 연주한다. 플루트는 피아노와 똑같이 모티브 b를 두 번 반복 한 후, 마디 115에서 모티브 a의 순서를 바꾸어 등장시키고 베이스에서는 Bb으로 하행한다.

마디 118-121까지는 플루트와 피아노가 번갈아가면서 모티브 e를 네 번 반복하면서 스트레토처럼 겹쳐 진행한다. 마디 120에서는 ‘처음 템포로(Im Hauptzeitmass)’ 돌아와 Bb으로 중지하여 제1악장의 시작과 끝을 Bb으로 일관되게 만들어 준다.

## (2) 제2악장

헨데미트 《Sonata for Flute and Piano》의 2악장은 1악장과 같이 소나타 형식으로 되어있으며 제시부(A-B), 발전부, 재현부(A'-B')의 구조를 가지고 있다. 제시부의 A부분은 마디 1-13, B부분은 마디 14-23, 발전부는 마디 24-32이며, 재현부에 해당되는 A'부분은 마디 33-44, B'부분은 마디 45-54까지이다. 2악장의 소나타 형식의 구성과 중심음은 다음과 같다.

<표 4> 제2악장 소나타 형식의 구성

구조		마디	중심음
제시부	A	1-13	B
	B	14-23	F #
발전부	C	24-32	A
재현부	A'	33-44	D
	B'	45-54	B

헨데미트는 A부분 'Sehr langsam(매우 느리게)'에 전체적인 셈여림 '여리게(*p*)'를 부여하고 있다. 마디 1-6의 플루트에서 제시되는 제1주제는 B도리아 선법으로 구성 되어있다. 제1주제에는 여러 모티브가 사용되는데, 모티브 a(마디 1-2)는 2분음표의 긴 음가로 시작하여 16분음표로 순차하행하고, 이때 피아노는 플루트와 반진행한다. 마디 1-6의 피아노 베이스는 순차하행하는데 음이 내려가는 주기가 짧아지면서 진행이 가속화되는 느낌을 준다.

마디 2-3에서는 모티브 a와 달리 큰 도약을 가지는 모티브 b가 등장하며, 이 두 가지 모티브가 마디 1-6 플루트 선율에서 다양하게 변형되어 쓰이고 있다.

<악보 9> 제 2악장 1-3 마디

마디 7-8에서는 피아노가 등장하여 플루트가 연주한 모티브 a, b를 이어 받고, 마디 9부터는 플루트도 함께 나타나며 시퀀스가 시작된다. 마디 9의 플루트 모티브가 반음상행해서 마디 10에서 반복되고, 이 마디 끝에서 새로운 시퀀스가 시작하여 세 번(마디 10-11, 11-12, 12-13) 반복한다. 마디 13 끝에 도입되는(einleiten) 플루트 하행으로 A부분을 마무리하고 B부분으로 넘어간다.

B부분은 마디 14-23까지로 'Ruhig(조용히)'로 연주되고, 셈여림은 더욱 작아져 피아니시모(pp)와 피아니시시모(ppp)로 표현된다. 마디 14-17의 플루트에서 제시되는 선율은 F#도리아 선법으로 구성되어 있으며, 제2주제는 모티브 c(마디 14-15)와 모티브 d(마디 16-17) 두 부분으로 나뉜다.

<악보 10> 제 2악장 14-19 마디

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 14-16. The flute part (top staff) has a melodic line with a triplet of eighth notes marked '모티브 c'. The piano accompaniment (bottom staff) has a bass line with a triplet of eighth notes marked '모티브 b'. The piano part starts with a 'ppp' dynamic. The second system shows measures 17-19. The flute part has a melodic line with a triplet of eighth notes marked 'mf'. The piano accompaniment has a bass line with a triplet of eighth notes marked 'p'. The piano part starts with a 'mf' dynamic.

마디 14-15의 피아노에서 상성부는 순차상행, 베이스는 순차하행 하면서 반진행하고, 마디 16에서는 F#에 도착하여 중심음을 강화한다. 마디 18-19에서는 피아노에서 모티브 c를 연주하고 마디 20부터는 플루트와 피아노가 모티브 c의 앞부분을 번갈아 연주한다. 이 때 베이스는 순차하행 하면서 B로 도착한 후 F#으로 마무리 된다.

마디 24-32는 발전부(C부분)로 기존의 소나타 형식과 다르게 축약된 발전부로 구성되어 있다. 마디 24-28까지 모티브 b가 주도적으로 이끌며 플루트와 피아노에서 다섯 번 반복하며 주고받는다.

<악보 11> 제 2악장 발전부 24-28 마디

마디 28의 플루트에서 모티브 b가 반복될 때에는 모티브 c가 결합되는 모습을 보인다. 마디 29부터는 다시 모티브 b를 플루트와 피아노에서 네 번 반복하며 주고받는다. 이 때 베이스는 도약 후 반음 하행을 반복하며 상행한다. 마디 32에서는 마디 28에서처럼 모티브 c가 재등장하여 재현부의 A' 부분으로 연결된다. 발전부는 짧지만 플루트와 피아노가 모티브 b를 중심으로 전개되는 집약된 짜임새를 보여준다. 주제의 변형보다는 모티브를 중심으로 플루트와 피아노가 서로 반복적으로 이어가는 짜임새로 구성되어 있다.

마디 33-44까지는 재현부가 시작되는 A' 부분으로 D도리아 선법으로 구성되고, A부분과는 대조적으로 포르테(*f*) 셈여림이 진행된다. 플루트의 선율은 A부분과 유사하게 나타나나 마디 38부터 2/4박자와 3/4박자가 혼합되어 쓰이면서 긴장감을 조성한다. 피아노는 A부분의 리듬을 재현하지만 반주 텍스처가 두꺼워지면서 상성부는 상행, 베이스는 하행하며 반진행하고 있다. 마디 36-37에서는 피아노에 헤미올라를 사용하여 이어질 박자 변화를 준비하고, 베이스는 순차하행 한다.

박자가 바뀌는 마디 38부터는 모티브 a가 플루트에서(마디 38-40), 피아노에서(마디 40-41), 플루트와 피아노에서(마디 42-43) 총 세 번 반복된다. 마지막 반복에서는 플루트에서 모티브 a가 시작되나 뒷부분을 마디 43의 피아

노에서 이어준다. A'부분은 D도리아 선법으로 쓰였는데, 마디 43-44 피아노에서는 G음으로 중지하면서 열어둔 중지의 느낌을 준다. 이때 마디 44에서는 모티브 b를 A부분에서과 마찬가지로 도입하면서(einleiten) B'부분으로 자연스럽게 넘어가도록 해 준다.

<악보 12> 제 2악장 33-44 마디

A'

33 *f* A부분과 셈여림이 대조적

*f* 반주 텍스처가 두꺼워졌다.

모티브 a 반복1

*ff* *f*

헤미올리

*ff* *f* 하행

반복2

반복3

*mf* *p* einleiten

G:열어둔중지

마디 45-54까지의 B'부분은 다시 '조용히(Ruhig)'로 분위기와 셈여림이 돌아온다. B'부분은 앞의 B와 똑같이 진행되며 B도리아 선법으로 구성되어 있는데, 악장이 끝나는 마지막 B'부분에서 악장을 시작했던 A부분과 같은 선법으로 돌아옴으로써 악장을 통일감 있게 마치고 있다.

<악보 13> 제 2악장 45-53 마디

**Ruhig**

**B도리아선법**

The musical score consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a piano (pp) dynamic, featuring a triplet of eighth notes. The second system continues with a mezzo-forte (mf) dynamic, showing a triplet of eighth notes and a piano (p) dynamic. The third system concludes with a mezzo-piano (mp) dynamic, featuring a triplet of eighth notes and a piano-piano (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

### (3) 제3악장

히데미트 《Sonata for Flute and Piano》의 3악장은 A-B-A'-C-A''형식의 론도에 행진곡(Marsch)이 추가된 구조를 가지고 있다. 론도의 A부분은 마디 1-39, B부분은 마디 40-93, A'부분은 마디 94-119, C부분은 마디 120-192, A''는 마디 195-241로 구성되어 있으며 그 구성과 중심음은 다음과 같다.

<표 5> 제3악장 론도 형식의 구성

구조		마디	중심음
A		1-39	B $\flat$
B	B	40-76	C $\sharp$ -G $\sharp$ -C $\sharp$
	종결주제	77-93	C
A'		94-119	B-B $\flat$
C		120-192	B $\flat$
A''	A''	193-224	B $\flat$
	종결주제	225-241	C

A부분은 마디 1-39까지로 ‘Sehr lebhaft(매우 생기 있게)’로 연주되고, B b 프리지아 선법을 사용하고 있다. 마디 1-8에서는 주제 선율이 제시되는데, 주로 2도와 4도 관계의 도약으로 만들어진 선율이라고 할 수 있다. 이때 베이스에서는 B b 을 중심으로 움직인다.

<악보 14> 제 3악장 1-11 마디

**4도도약**

III. Sehr lebhaft (♩. bis 160) 주제선율

The image shows a musical score for a piece titled 'III. Sehr lebhaft (♩. bis 160) 주제선율'. The score is written for flute and piano. The flute part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Sehr lebhaft' with a metronome marking of '♩. bis 160'. The score is divided into two systems. The first system shows the flute melody with a specific interval leap (4도도약) highlighted by a box and arrows. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte), 'p' (piano), and 'mp' (mezzo-piano).

마디 8-13에서는 동형진행하는 모티브 a가 플루트에서 3번(마디 8-10, 10-12, 12-14) 반복하며 조금씩 상행한다. 베이스는 한 옥타브 아래의 B b 에 머물러 있다. 마디 14-17는 부분적으로 G b 장조의 스케일을 사용하여 하행하면서 주제 부분을 마무리한다.

<악보 15> 제 3악장 6-18 마디

마디 17-23에 A부분 주제(마디 1-8) 선율이 변형되어 두 번(마디 17-20, 20-23) 반복된다. B음을 중심으로 시작하지만, 순차하행하는 베이스의 두 번째 반복에서 반음계적으로 하행하여 B $\flat$ 으로 돌아온다. 마디 23-24의 플루트 상행이 경과구적으로 연결시키면서, 그 다음의 주제 선율이 자연스럽게 등장하도록 도와준다. 마디 25-32까지는 피아노가 주제 선율을 연주하고, 마디 27-30의 베이스는 처음과 달리 순차하행 함으로써 화성적 색채를 다양하게 만들어 준다.

마디 31-39까지는 모티브 a를 활용한 경과구로 볼 수 있으며, 모티브 a를 플루트와 피아노에서 주고받으며 반복한다. 이때 반복하는 폭이 점점 좁아지면서 긴장감을 준다. 마디 39-40의 피아노 파트는 B부분의 중심음인 C#으로 가기 위해 반진행하면서 경과적 역할을 한다.

B부분은 마디 40-76까지로 도약이 잦고 동기단편적인 A부분과 달리 선율적인 주제가 두드러지는 부분이며 C#도리아 선법을 사용하였다. 마디 40-43에서는 B부분의 주제가 플루트에서 나타나는데, 이 주제 선율은 C#-E-G#을 중심으로 쓰며 3화음적 음향을 들려준다. 마디 42-44에서는 시퀀스처럼 움직이는 모티브 b가 등장하여 마디 45-46에서 반복되고, 이때 베이스는 하행한다. 마디 49의 끝은 G#의 5도 화음 사운드로, 자연스럽게 다음 중심음이 G#으로 갈 수 있게 해준다.

<악보 16> 제 3악장 B부분주제 40-49 마디

마디 50-53의 피아노에서 B부분 주제(마디 40-43)가 G#을 중심으로 제시된다. 마디 55부터는 피아노와 플루트에서 이미 제시된 모티브 b를 주고받는데, 점점 상행하면서 긴장감을 고조시키고 마디 61부터는 재경과구가 시작된다. 베이스 없이 피아노 상성부는 하행하면서 C#으로 도착한다.

마디 66부터는 C#으로 중심음이 돌아와 마디 72까지 B부분 주제를 플루트에서 연주한다. 반주형태는 앞의 B주제와 같지만 선율은 한 옥타브 올려서 연주하였다. 마디 73-76에서는 3화음적인 음향이 플루트와 피아노에서 번갈아 나타나 종결되는 느낌을 준다,

마디 77부터는 종결주제로 마디 77-81까지 모티브 c가 플루트에서 나타나고 마디 93까지 세 번 반복한다. 종결주제의 피아노 부분에서는 장화음과 단화음이 혼용되어 나타나고 순차적으로 하행한다. 이때 박자는 6/8, 9/8를 번박하며 연주하다가 마지막 세 번째 반복에서는 '점점 더 고요하게 (Ruhiger werden)'로 연주하면서 박자를 바꾸지 않고 음가를 늘려 더욱 확장시킨다. 반주는 점점 단순해지면서 종결 느낌을 강화시켜 준다.

<악보 17> 제 3악장 종결주제 73-95 마디

73 종결주제

모티브 반복

*p*

점점 더 고요하게

Ruhiger werden

반복 2

반복 3

*pp*

Im Zeitmaß

*f*

마디 94부터는 A' 부분으로 다시 원래 템포로 돌아가('Im Zeitmaß') 시작한다. 앞의 A 부분과 다르게 주제는 B음을 중심으로 피아노에서 먼저 등장했다. 마디 102-109에서는 B $\flat$ 으로 돌아와 베이스 파트, 쉼여림 등이 A 부분과 똑같이 재현된다. 마디 109-115에서는 모티브 a가 플루트와 피아노에서 나누어 네 번 반복되었고, 이어 플루트는 트릴을 연주하고 피아노에서는

시퀀스를 압축하여 모티브 a를 세 번 반복한다. 플루트의 트릴은 이어지는 B $\flat$ 의 이끔음 역할을 한다.

마디 120-192는 C부분으로 B $\flat$  믹솔리디아 선법을 사용하고 있다. 마디 120-127에서는 A부분 주제와 리듬적으로 유사한 동기적 주제가 나타난다. 이때 반주는 밀집화음형으로 제시된다. 마디 123-130까지 플루트에서 반복적인 패시지가 나타나는데, 마지막 반복에서는 모티브 d가 등장하여 큰 음정으로 도약 상행하고 도약 하행하는 특징적인 모습을 보여준다. 이후 B음으로 떨어지는 플루트의 반복적인 선율로 마무리한다.

<악보 18> 제 3악장 119-128 마디

The musical score consists of two systems. The first system (measures 119-127) features a flute part starting with a trill and a piano accompaniment with a '밀집화음형' (dense chordal texture) marked 'p'. The second system (measures 128-130) shows three repetitions of the flute motif, labeled '반복1', '반복2', and '반복3, 확장' (expansion), with dynamics ranging from 'f' to 'mf'. The piano accompaniment continues with block chords and moving bass lines.

마디 133-141의 피아노에서는 C부분의 주제가(마디 120-123) B $\flat$ 을 강조하면서 반복된다. 플루트에서는 상행하는 대선율이 등장하며, 모티브 d가 마디 141의 피아노에서 등장하여 세 번 반복한다. 마지막 반복에 겹쳐지면서

마디 150부터는 C주제가 G $\flat$ 으로 제시되고, 마디 150부터는 C주제가 플루트와 피아노에서 스트레토처럼 중첩되어 있다.

<악보 19> 제 3악장 146-162 마디

The musical score consists of three systems. The first system (measures 146-150) shows the flute part starting with a melodic line and the piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *f* and *pp*. The second system (measures 151-155) continues the melodic development in the flute and piano parts, with a *p* marking. The third system (measures 156-162) is marked '스트레토처럼 겹쳐 진행됨' (stretto-like overlapping progression) and shows the flute and piano parts overlapping significantly, with a *p* marking.

마디 154-165의 플루트와 마디 156-166의 피아노는 시간차를 두고 똑같이 진행되었다. 플루트에서 주제가 끝난 후 마디 166에서는 중심음이 B $\flat$ 으로 돌아와 다시 주제를 시작하고, 피아노는 이에 겹쳐져 마디 168에서 반주형

으로 돌아온다. 마디 176-181에서는 종지를 연장시켜주며 마디 181에서 재경과구가 나타난다.

재경과구에서는 앞서 종지 연장에 사용된 음형을 모티브로 삼아 반복한다. 마디 181-185에서는 앞의 마디 176에서 플루트가 연주 했던 선율을 피아노에서 반음 내려가 E $\flat$  음과 A음에서 반복하고, 이를 마디 191까지 반복하여 재경과구를 마무리하고 A''부분으로 연결된다.

마디 193-224까지는 A''부분으로 반주가 먼저 두 마디를 제시한다. 마디 195-202에서는 A파트 주제가 긴 음가로 등장한다. 마디 202-209에서는 플루트와 피아노 파트가 모티브 a의 앞뒤를 나눠서 번갈아가며 세 번 등장하고, 반복되는 모티브의 끝 음의 음가를 길게 제시한다. 마디 209-211의 플루트에서는 A $\flat$ -C $\flat$ -E $\flat$ 으로 하행하고 도미솔로 상행하여 3도 관계의 음정을 보여준다.

<악보 20> 제 3악장 195-211 마디

195 **A파트주제 음가확장 변형**

199 **반복1**

203 **반복2**

205 **반복3**

207 **3음 관계**

마디 212-219에서는 A부분의 주제가 반복되고, 피아노의 반주는 앞과 똑같이 이어진다. 마디 219부터는 경과구로 마디 219-224에서 모티브 a가 피아노와 플루트에서 번갈아가며 세 번 반복되고, 마디 225부터는 종결주제로 B부분 끝의 종결주제에서 나타난 플루트와 피아노가 똑같이 반복되어 C음으로 종지된다.

론도 부분은 이렇듯 Bb 중심음으로 시작하여 Bb 음이 아닌 C음으로 종지를 맺는데, 이런 이유로 곡은 전체적으로 끝나지 않은 느낌을 부여한다. 대신 마디 241-298에 Marsch를 덧붙이면서 곡을 이어준다. 마디 241-250에서는 피아노가 먼저 등장하여 Marsch의 주제를 제시하는데, 이 주제는 조금씩 상행하는 마디 241-244의 모티브 e와 마디 244-247에서 두 번 반복하는 하행, 이어 마디 247-250의 종결 모티브로 이루어져 있다. 이 부분은 Bb 중심음으로 시작하여 종결 모티브 끝에서는 A음으로 도착한다.

<표 6> 제3악장 Marsch의 구성

구조	마디	중심음
A	241-250	Bb-A
A'	251-260	Bb-A
경과구	260-270	F-B-Bb
A''	270-277	Bb
경과구	278-286	F-B
A'''	287-294	Bb
Coda	295-298	Bb

마디 250부터는 플루트에서 변형 및 장식된 주제가 등장하고, 이때 피아노는 유사하게 반복된 후 마디 257-259까지 종결모티브로 마무리한다. 마디 260-277까지는 경과구로 중심음 F로 시작되며, 마디 261 피아노 상성부에서 나타나는 모티브 f를 가지고 마디 259-262에서 활용한다. 마디 262-264에서 베이스는 반음계 하행하여 B $\flat$ 로 도착한다.

<악보 21> 제 3악장 경과구 210-220 마디

마디 270-276은 A''부분으로 중심음은 B $\flat$ 이며 피아노에서 다시 주제가 나타난다. 주제는 살짝 변형되긴 하지만 기본적으로 유사하며 모티브 f가 마디 273, 274에 삽입되어 처음 제시되었던 반복 진행을 대체하고 있다. 마디 275-276에서는 종결모티브가 축소되어 A음이 아닌 B $\flat$ 음으로 돌아와 부분의 완결성을 높이고 있다.

마디 277-286까지는 경과구가 다시 돌아오며, 베이스는 B $\flat$ -C-A-F음을

세 번 반복한다. 마디 282-284에서 플루트가 반복적인 패시지를 연주하는 동안 피아노에서는 3/4박자처럼 악센트의 위치가 바뀌어 연주되며, 마디 285의 플루트는 하행하고 피아노는 같이 상행하며 경과구 부분을 마무리 짓는다.

마디 287-298까지는 A'''부분으로 B♭이 중심음이다. 마디 287-289는 마디 251과 같이 반복되었고, 마디 290-293에서는 모티브 f를 활용하는 마디 274의 피아노가 똑같이 반복되었다. 마디 294-298에서는 종결모티브를 두 번 반복하는데, 베이스는 순차상행하고 플루트는 하행하여 마디 298에서 B♭으로 완전히 종지한다.

<악보 22> 제 3악장 코다 293-297 마디

헌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》는 2도와 4도 등 전통적인 조성 음악에서 드물게 사용되는 음정을 주로 사용하며, 반음계와 선법 등을 이용해 모더니즘적인 음향을 들려주었다. 그러면서도 이해가 어렵지 않도록 중심음을 두고, 3화음적 음향을 사용하여 선율과 단락을 마무리함으로써 단락을 확실하게 구분 짓고 종지감을 드러내는 신고전주의의 특징을 보여주었다.

또한 이 곡에서는 선법에 근거한 4도, 5도 도약을 사용한 모티브들을 주

로 주제로 사용하는데, 대부분 플루트에서 주제가 등장하고 피아노는 특정한 반주형태를 반복하거나 플루트의 반주역할을 해주었다. 그러면서도 플루트와 피아노가 선율을 나누어 주고받거나 대화하는 것처럼 연주하는 형태가 많이 나타났다. 힌데미트는 이 곡에서 고전적인 형식감과 20세기적 음향을 융합하여 새로우면서도 지나치게 어렵거나 난해하지 않은 음악을 보여주었다.

### Ⅲ. 결 론

본 논문은 파울 힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》 연구를 통해 그의 작곡경향과 작품에 나타난 음악적 특징을 고찰해 보고자 하였다. 먼저 20세기 전반의 사회와 음악적 배경, 힌데미트의 생애와 작곡경향 등을 살펴 보았고, 《Sonata for Flute and Piano》의 음악분석을 통해 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

《Sonata for Flute and Piano》는 힌데미트가 전통적 양식으로 돌아간 조성적 폴리포니(1935-1963) 시기에 작곡되었다. 이 소나타는 3악장으로 구성되어 있으며, 제1악장과 2악장은 제시부, 발전부, 재현부로 이루어진 소나타 형식, 제3악장은 론도형식에 행진곡이 추가된 형식을 갖고 있다. 힌데미트는 전통적 고전 형식을 고수하면서도 현대적인 음향과 작곡 기법을 결합해 20세기 음악의 새로운 면모를 보여주었다.

또한 힌데미트는 기존의 장·단조 조성 중심의 음악에서 벗어나 선법을 사용하였으며, 간간이 드러나는 반음계적 진행과 모호한 조성감으로 20세기 초의 모더니즘적 경향도 보여주었다. 하지만 각 악장이 끝날 때 마다 원조로 돌아가 종지감을 명확하게 하거나 중심음을 두어 전체적으로 전통에 기반을 둔 신고전주의 경향을 나타냈다.

소나타 형식을 가진 악장에서는 제1주제와 제2주제가 등장하지만 악장의 선율적 전개는 주제 그 자체 보다는 주제를 구성하는 모티브들이 중심이 되었다. 즉 모티브들의 반복과 변형, 확장, 축소를 통해 선율을 발전시키고 악장을 전개시켰다. 모티브들에는 주로 4도, 5도 도약을 비롯하여 2도 음정이 자주 나타났으며, 모티브의 반복에서는 리듬과 박자 변화를 통해 음악의 다양성을 부여하였다.

《Sonata for Flute and Piano》에서 나타난 플루트와 피아노의 진행은

선율적으로 밀접한 관계를 보여주었다. 두 악기는 동형진행이나 혹은 모티브를 주고받는 전개를 통해 서로 대화하는 듯한 진행을 이끌어 갔다. 이러한 음악적 전개는 두 파트의 통일성과 연관성을 높여주는 역할을 하였다. 하지만 종종 플루트 주제와 다른 피아노 반주 음형의 등장으로 각 파트의 독자성을 부각시키기도 하였다.

이처럼 힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》는 고전 형식과 조성적 특징을 유지하면서도 기존 전통에만 머무르지 않고 20세기 초 모더니즘적 음향을 가미하여 소나타 장르를 재 탄생시켰다. 힌데미트는 전통에서 벗어나 새로운 음악을 추구했던 제2비엔나 악파의 모더니즘 흐름에서 전통을 거부하지 않으면서 새로움을 추구하고자 했던 작곡가였다. 그는 음악이 청중과 가까워질 수 있도록 노력했으며, 전통이 20세기에 새롭게 수용될 수 있는 작품들을 작곡하였다. 힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》는 20세기 초 대표적인 플루트 소나타로, 힌데미트 음악의 독자성을 나타내는 동시에 고전적 전통과 현대적 특징을 잘 결합한 작품으로 평가할 수 있을 것이다.

## 참 고 문 헌

### <국내서적>

- 이희경. 『메트로폴리스의 소리들』. 서울: 휴머니스트 출판그룹, 2015.
- 앨런재닉, 스티브 톨민. 『빈, 비트겐슈타인, 그 세기말의 풍경』. 서울: 이제이 북스, 2001.
- 신인선. 『서양음악사 20세기음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 오희숙. 『 쇤베르크 달에 홀린 피에로』. 서울: 음악세계, 2009.
- 이석원, 오희숙. 『20세기 작곡가 연구 II』. 서울: 음악세계, 2001.
- 오희숙. 『20세기 음악2 시학』. 서울: 심설당, 2004.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2』. 서울: 나남출판사, 2006.

### <외국저서 및 번역서>

- Schubert, Giseler. "Paul Hindemith." in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Ludwig Finscher, Personenteil 9, Kassel: Bärenreiter, 2003, 5-51.
- Toff, Nancy. *Monarch of the flute: the life of Georges Barrere* Oxford: Oxford University Press, 2005.

### <학위논문>

- 남진주. "Paul Hindemith 「Sonate für Flöte und Klavier(1936)」에 관한 분석 연구." 계명대학교 석사학위논문, 2012.

박소영. “Paul Hindemith Sonata for Flute and Piano에 대한 연구 분석.”  
이화여자대학교 석사학위논문, 2013.

정은진. “Paul Hindemith의 Sonata for Flute and Piano(1936)의 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.

송정연. “Paul Hindemith Sonate für Flöte und Klavier(1936)의 분석 연구.”  
성신여자대학교 석사학위논문, 2011.

<인터넷 자료>

<https://betweentheledgerlines.wordpress.com/2014/03/23/hindemith-sonata-flute-piano-program-notes>. 2017년 3월 9일 접속.

<악보>

Paul Hindemith. *Sonate für Flöte und Klavier*. Mainz: Schott Musik International, 1937.

# ABSTRACT

## An analytic study of Paul Hindemith's 《Sonata for Flute and Piano》 (1936)

Yu, Ha-Kyung  
Instrumental Music Major  
Graduate of School  
Sungshin University

Europe in the 20<sup>th</sup> century faced rapidly changing society and politics, undergoing the turning point of the century and the 1<sup>st</sup> World War and this stream influenced various genres of art, including music. Especially, music in the early 20<sup>th</sup> century gradually escaped from the trend of post-romanticism and the era of modernism began, centering around Vienna. In addition, diverse aspects, such as primitivism, atonal music, twelve-tone music, neo-classicism, Neue Sachlichkeit, and Gebrauchsmusik developed at the same time.

This paper aims to examine Paul Hindemith(1895-1963), who did a lot of activities as a composer, musician and conductor and tried to combine tradition and modernism through varied genres of music and his musical characteristics, based on 《Sonata for Flute and

Piano»(1936).

Hindemith' music is classified into four aspects: early style(1912-1919), which mixed existing styles, being influenced by music of R. Strauss, G. Mahler and others, anti-romantic Neue Musik(1920-1923) that began to show his own music, joining the ranks of composers representing the 20<sup>th</sup> century in earnest, neo-classicism(1923-1934) that accepted tradition and strived to establish newly the combination of modern music and traditional music, and tonal polyphony(1935-1963) that returned to the tradition.

This study is focused on «Sonata for Flute and Piano», which was composed in the age of tonal polyphony among the four compositional tendencies of Hindemith. Firstly, the musical and social backgrounds of the 20<sup>th</sup> century, and the life and the compositional tendency of Hindemith were studied and «Sonata for Flute and Piano», which consists of the first and second movements with sonata forms and the third movement with a rondo form and a march, were analyzed.

Escaping from existing major and minor tonal music, this work makes a new interpretation of tradition using modes and contributes to keeping the traditional styles such as a sonata form and a rondo form. Moreover, this work shows motif-based melodies rather than sticking to thematic development and an ideal combination of piano and flute through sequences or dialogic development to exchange motifs with each other.

In conclusion, this study demonstrates that «Sonata for Flute and Piano» of Hindemith shows his musical tendency to establish newly tradition and represents flute literature of the 20<sup>th</sup> century.