



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](#)

박 혜 란 교수지도
석사학위 청구논문

Paul Hindemith의
「Sonata for Flute and Piano」 (1936)
에 관한 연구

2010

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 상 연

Paul Hindemith의
「Sonata for Flute and Piano」 (1936)
에 관한 연구

박혜란 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 상 연

인 준 서

이상연의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

과거에서 오늘날에 이르기까지 음악은 항상 그 시대의 사조를 반영해 왔으며, 끊임없이 변화되어왔다. 제1차 세계대전 이후 대부분의 유럽 국가들은 정치·경제적 공황 상태에 이르렀고 이러한 환경과 함께 문학·예술 분야에서도 상당한 변모를 보이기 시작하였다. 20세기 초반의 작곡가들은 지나치게 주관적인 19세기 낭만주의 음악에서 벗어나 새로운 음악을 고안해 내려는 노력을 하였으며, 이와 같은 노력은 급진적이며 실험적인 음악으로 이어졌다.

그러나 이러한 파격적인 시도는 오히려 예술음악이 전통과 급격히 단절되고, 청중과의 거리 또한 멀어지게 되는 결과를 가져왔다. 이에 예술음악의 위기를 느낀 젊은 음악가들은 음악의 기능성과 목적성을 중요시 여기며 대중의 욕구를 만족시키는 음악을 만들려고 노력하였다.

독일의 대표적인 작곡가이자 이론가, 교육자, 지휘자, 연주자였던 힌데미트 역시 이러한 노력을 하였던 음악가이다. 다양한 음악 활동을 바탕으로 여러 양식의 작품을 발표하였던 힌데미트는 음악이 전문가의 전유물이 아님을 깨닫고 심오한 사상을 내포하는 예술보다 일반적인 삶 속의 음악, 청중과 연주자 그리고 음악을 좋아하는 모든 사람들이 공유할 수 있는 음악을 추구하였으며, 이에 따라 실제적으로 연주될 수 있는 실용음악을 작곡하게 되었다.

본 논문에서는 20세기의 사회적, 음악적 상황 등을 살펴보고, 「Sonata for Flute and Piano」(1936)의 분석을 통한 힌데미트의 음악세계가 실제 음악에 어떻게 표현되었는지를 알아보려고 한다. 이는 실제 작품에 반영된 작곡가의 의도를 통한 효율적인 연주를 위한 것이다.

목 차

논문개요

I. 서 론

- 1. 연구의 필요성 및 목적1
- 2. 연구 범위 및 방법3

II. 본 론

- 1. 20세기 사회와 음악
 - 1) 사회적 배경.....5
 - 2) 음악적 경향.....8
- 2. 힌데미트의 작품세계
 - 1) 생애.....14
 - 2) 작곡 양식 및 음악 미학관
 - (1) 초기 (1912~1919).....19
 - (2) 반(反)낭만적 신음악 (1920~1923).....22
 - (3) 신고전주의 (1923~1934).....25
 - (4) 조성적 폴리포니.....29
- 3. 힌데미트의 플루트 소나타 분석
 - 1) 제 1악장.....34
 - 2) 제 2악장.....43
 - 3) 제 3악장.....46

- III. 결 론.....55

참고문헌

ABSTRACT

악보 목차

<악보 1> 제 1-2마디, Pf.....	36
<악보 2> 제 5-6마디, F1 : 제 1주제.....	36
<악보 3> 제 18-20마디, F1, Pf : 제 2주제.....	37
<악보 4> 제 44-45마디, Pf : 발전부 제 1동기.....	37
<악보 5> 제 50-54마디, F1 : 발전부 제 2동기.....	38
<악보 6> 제 49-52마디, F1, Pf.....	38
<악보 7> 제 49-57마디, 제 53-56마디 발전부 제 2동기.....	39
<악보 8> 제 60-62마디, F1.....	40
<악보 9> 제 64마디, F1.....	40
<악보 10> 제 72-75마디, F1.....	40
<악보 11> 제 69-70마디, F1 : 재현부 제 1주제.....	41
<악보 12> 제 70-72마디, Pf : 모방.....	41
<악보 13> 제 79-80마디, F1 : 제 2주제.....	41
<악보 14> 제 95-96마디, F1 : 종결 주제.....	42
<악보 15> 제 102-110마디, Pf : 코다.....	42
<악보 16> 제 110-117마디, F1 : 모방.....	43
<악보 17> 제 1-3마디, F1 : 제시부 제 1주제 (a).....	44
<악보 18> 제 9-11마디, F1 : 제시부 제 1주제 (b).....	44

<악보 19> 제 24-32마디, Pf, F1 : 발전부.....	45
<악보 20> 제 45-54마디 : 재현부 제 2주제.....	46
<악보 21> 제 1-8마디, F1 : A 제 1주제.....	48
<악보 22> 제 40-45마디, F1 : B 제 2주제.....	48
<악보 23> 제 102-109마디, F1, Pf : A 제 1주제의 변형.....	49
<악보 24> 제 120-129마디, F1 : 제 3주제.....	49
<악보 25> 제 195-202마디, F1 : A' 제 1주제의 변형.....	49
<악보 26> 제 242-252마디, Pf : A 부분.....	51
<악보 27> 제 252-262마디, F1 : A' 부분.....	52
<악보 28> 제 262-272마디, Pf : B 부분.....	52
<악보 29> 제 279-289마디, F1 : B' 부분.....	53
<악보 30> 제 289-301마디, Pf, F1 : A' 부분.....	54

표 목차

<표 1> 1930년대 작곡된 힌데미트 소나타 목록.....	30
<표 2> 플루트 소나타의 전체구조.....	34
<표 3> 제 1악장 구조.....	35
<표 4> 제 2악장 구조.....	43
<표 5> 제 3악장 제 1부분의 구조.....	47
<표 6> 제 3악장 제 2부분의 구조.....	50

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

20세기에 이르러 음악의 표현 양식은 19세기 낭만주의적 전통에서 크게 변화하였다. 이 충격적인 변화를 한때 ‘현대음악(contemporary music)’이라는 말로 표현하였다. 그러나 ‘현대음악’이라는 말은 고전주의, 낭만주의 음악처럼 음악사적, 양식적 개념에 바탕을 둔 용어가 아니라 시간에 관한 개념을 전제로 한 용어이다. 시간은 멈추지 않는다. 흐르는 시간에 따라 현대라는 물리적 시점은 변하게 마련이다. ‘현대(contemporary)’라는 용어는 단순히 주어진 시점을 기준으로 당대나 동시대를 가리키는 상대적 개념이다. 그렇기 때문에 현대 또는 과거라 하는 용어는 어느 시점에서 보느냐에 따라 서로 다른 시기를 의미할 수 있다. 더욱이 20세기처럼 모든 면에서 역동적으로 변한 시기에는 ‘현대’라는 용어가 어느 한 시점의 경향을 모두 표현하는 것에는 부적절한 점이 많다. 이제 현대는 21세기로 흘렀다. 따라서 과거 20세기의 음악은 현대음악이 아닌 20세기 음악 그 자체로 정리하여야 마땅할 것이다.¹⁾

그렇다면 그동안 당연시되던 전통적인 서양의 고전음악과 20세기 음악 사이에는 어떠한 변화가 나타났을까? 음악은 왜 변화되었을까? 많은 사람들에게, 심지어 음악 애호가나 음악 전문가에게조차 외면 받는 현대음악은 어떤 배경에서 나타난 것일까?

20세기의 추상적 표현주의 화가 칸딘스키(W.Kandinsky)는 “모든 예술작품은 그 시대의 아들이며, 때로는 우리 감정의 어머니이기도 하다. 그리하여

1) 이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악』 (서울 : 한양대학교 출판부, 1996), p. 7-8

각 시대의 문화는 결코 반복할 수 없는 고유한 예술을 창조해낸다. 지나간 시대의 예술 원리를 재생시키려는 노력은 고작해야 사산한 아이를 닮은 작품을 만들어내는 꼴이 될 것이다. 예컨대 우리가 고대 그리스 사람들처럼 생활하고 느낄 수 없을 것이다. 때문에 조각 작품을 만들면서 그리스 식의 원칙을 따르려는 작가가 있다면 그의 작품은 단지 형식의 유사성만을 따를 뿐 그 정신성은 결여되고 만다.”²⁾라고 그의 예술관을 밝힌 적 있다. 1995년 타계한 작곡가 윤이상 역시 “작곡가는 단순히 예술가가 아니라 시대를 살고 있는 사람이기도 하다. 그는 자신이 알고 있는 세계에 무심할 수 없다. 인간적인 고뇌, 압제, 부당함이 이 세상에 여전히 존재 한다… 고통이 존재하고, 오류가 존재하는 그 곳에 나는 내 음악을 가지고 함께 나아갈 것이다.”³⁾는 말을 남겼다. 음악은 사회적 진공상태에서 만들어진 것이 아니다. 음악가들은 자신이 처해있던 시대적·정치적 상황 속에서 저항하기도 하고, 타협하기도 하면서 제각기 다른 모습으로 살아갔다. 그들의 삶은 작품 속에 스며들었고, 작품 역시 그들의 삶을 담아냈다. 즉 음악의 변화는 좀 더 깊고 넓게 일어나는 근본적인 세계관, 또는 삶의 양식의 변화에 수반되는 하나의 역사적 현상인 것이다. 이제 20세기의 산물이며 20세기적 아름다움을 보여준 20세기 음악을 어떻게 받아들이고 해석할 것인지, 그리고 어떻게 결정해야 할 것인지는 우리들에게 남겨진 몫이다.

이에 본 연구에서는 20세기에 등장한 여러 음악이 어떠한 사회적·음악적 배경에서 나타났는지 살펴보고, 또한 독일을 대표하는 신고전주의⁴⁾, 실

2) W. Kandinsky(권영택 역), 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여-칸딘스키 예술론』 (서울: 열화당, 1998(개정판)), p. 17

3) Veronika Beci(노승림 역), 『음악과 권력』 (서울: 컬처북스, 2009), p. 573

4) 신고전주의(Neoclassicism, 新古典主義) : 1920년대에 절제, 균형, 정확성과 선명함을 추구하며 후기

용음악⁵⁾ 작곡가이자 연주자, 교육자, 이론가였던 파울 힌데미트 (Paul Hindermith, 1885-1963)의 작곡 양식과 음악 미학을 알아보려고 한다. 그의 작품 가운데 「오케스트라에서 사용되는 보편적인 악기와 Piano를 위한 Sonata」 연작(聯作)⁶⁾ 중 첫 번째 작품이며, 오늘날 플루트 연주자들의 대표적 레파토리의 하나가 된 「Sonata for Flute and Piano」 (1936)의 분석 연구를 통하여 그의 사상이 작품에 어떻게 반영되는지 살펴보고 연주자로 하여금 작곡가의 의도, 즉 청중에게 적극적으로 다가갈 수 있는 작품으로 표현해 낼 수 있도록 방향을 제시하고자 하는 것이 본 논문의 목적이다.

2. 연구 범위 및 방법

본 연구는 20세기 초반의 사회적 상황과 음악적 경향을 살피는 동시에,

낭만주의, 인상주의, 표현주의에 대한 반작용으로 등장하였다. 신고전주의 음악은 고전 음악과 같이 간결한 형식미에 복귀를 주장하였으며, 객관적이고 반낭만적이며 단순한 소재, 형식, 조직 및 대위법적 기교를 중요하게 취급하였다. 스트라빈스키(Igor Fedorovich Stravinsky 1882-1971), 힌데미트 (Paul Hindermith, 1885-1963), 프랑스 6인조(Lex Six) 등이 신고전주의를 대표하는 작곡가이다.

5) 실용음악(Gebrauchsmusik) : 1920년대 후반 ‘음악을 위한 음악’이라는 당시의 음악사조에 정면으로 대립되어 나타났다. 실용음악의 목적은 음악 애호가에게 즉흥적이고 비전문적인 연주에 알맞은 곡을 제공함으로써 아마추어 음악가도 음악을 즐길 수 있게 하는 데 있다. 즉, 실용주의 정신에 입각하여 각계각층의 감상자와 서로 다른 음악적 이해력을 가진 청중들을 대상으로 다양한 수준의 음악을 작곡한 것이다. 힌데미트(Paul Hindermith, 1885-1963), 바일(Kurt Weill, 1900-1950), 아이슬러(Hans Eisler, 1898-1963) 등이 실용음악을 대표하는 작곡가이다.

6) 연작(聯作) : 각각의 독립된 작품들이 공통점을 가지고 연속되어 작곡된 것이다.

힌데미트의 작곡 양식, 음악 미학관 그리고 그가 남긴 유일한 플루트 소나타인 「Sonata for Flute and Piano」 (1936)를 집중적으로 분석한다.

힌데미트의 작품 가운데 「Sonata for Flute and Piano」 (1936)를 분석 대상으로 선정한 이유는 이 작품 속에 음악의 실용성과 교육성을 중요하게 생각했던 평소 그의 생각이 잘 반영되어 있고, 힌데미트의 음악경향과 음악 미학을 살펴보기에 적절한 작품이라고 판단했기 때문이다.

본 연구는 ‘문헌연구’ 및 ‘분석적 방법’을 통해 이루어진다. ‘분석적 방법’이란 전체 악곡을 구성하는 부분적인 요소를 파악하고, 그것이 각각 어떠한 기능으로 악곡 전체를 구성하는지 알아보는 것이다.

II. 본 론

1. 20세기 사회와 음악

1) 사회적 배경

19세기 후반에서 20세기 초반은 예술에 있어서 변혁의 시기였다. 미술의 경우 모방적 재현미술에서 벗어나 추상미술이 세잔(Paul Cézanne, 1839-1906), 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973), 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944) 등에 의해 시도되었으며, 문학의 경우 조이스(James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941), 카프카(Franz Kafka 1883-1924), 엘리엇(Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) 등의 등장과 함께 낭만주의와 리얼리즘에서 벗어나는 새로운 방향전환이 일어났다. 음악에서는 19세기 후반 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883), 드뷔시(Achille Claude Debussy, 1862-1918) 등의 작곡가들에 의해 새로운 음 언어의 모색이 뚜렷하게 대두되었으며, 이러한 경향은 20세기 초반에 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 스트라빈스키(Igor Fedorovich Stravinsky, 1882-1971)에 의해 보다 철저하게 실현되면서 현대 음악의 새로운 장이 시작되었다. 가히 혁명적이라 할 만한 이러한 변화는 연극과 무용, 건축 등 여러 예술분야에서도 시도되었다.

왜 이 시기에 대부분의 예술 영역에서 본질적인 변화가 나타났을까? 그것은 무엇보다도 인간의 삶의 변화, 인간을 둘러싼 물질과 과학, 사회와 역사 그리고 정치의 변화와 관련이 있을 것이다. 첫째, 물질문명과 과학의 발달을 들 수 있다. 19세기 말부터 가속화된 각종 과학적 발명은 20세기 들어서도

계속되어 그 시대의 사람들에게 전기, 전화, 라디오, 자동차, 텔레비전, 컴퓨터 등 다양한 문명의 이기와 편의성을 제공하였다. 그리고 의학 분야에서는 질병 치료법, 유전학적 사실의 발견과 인간의 신체에 관한 연구 이외에도 인간의 심리와 정신에 관한 연구가 활발해져 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939), 아들러(Alfred Adler, 1870-1937), 융(Carl Gustav Jung, 1875-1961)을 비롯한 심리학자들이 인간 내면에 대한 심층적인 연구를 시작하였다. 또한 아인슈타인(Albert Einstein, 1879-1955)의 상대성 이론으로 양자물리학의 새로운 장이 열리고, 천문학 역시 급격한 진전을 보여 1969년 인간은 마침내 달에 첫걸음을 내디디게 된다. 이러한 변화들로 인해 20세기 작곡가들은 기계 문명 자체를 작품의 소재로 다루었고, 전기의 발전으로 인한 다양한 전자기기의 발전은 전자음악과 구체음악이라는 새로운 장르를 가능하게 하였다. 교통과 통신이 발달되면서 국제교류가 활발해졌고, 이로 인해 20세기 청중들은 그 어느 시대의 청중들과는 다르게 다른 문화권의 음악을 쉽게 접할 수 있게 되었고, 축음기와 녹음기를 비롯한 각종 음향기기들이 발명됨으로써 공연장에 가지 않고도 다양한 음악을 접할 수 있게 되었다.

둘째, 사회와 역사 및 정치의 변화를 들 수 있는데, 당시의 사회는 산업화의 성공으로 인한 대량생산으로 인간이 땀 흘려 제조한 제품보다는 기계로 대량 제작된 물건들이 홍수를 이루었다. 오락 역시 인간의 고유한 내면세계를 표현하기보다는 다수의 군중을 대상으로 획일화되어 가는 경향을 보였다. 또한 이 변혁기에 나타난 예술은 19세기 말엽부터 가속화된 사회 전반의 변화를 각각 고유한 영역에서 담으려 노력하였다. 예술가들은 산업화와 도시화에 따른 인간 소외 현상과 급격한 소용돌이 속의 정치적·사회적 변혁 등을 자신들의 매체를 통해 새롭게 드러내었다. 두 차례의 세계대전을 겪으며 유럽의 주요 작곡가들이 죽거나 혹은 전쟁과 관련된 개인적인 이유

때문에 미국으로 망명하여 자연스럽게 유럽의 음악문화가 미국으로 전해지게 되었다. 유대인이었던 쇤베르크는 나치를 피해 보스턴으로 갔다가 건강상의 이유로 다시 캘리포니아로 이주하여 UCLA에서 교수직을 맡게 되고, 힌데미트는 예일 대학교에서, 바르톡은 줄리어드 음악원에서, 스트라빈스키는 하버드 대학교의 객원 교수로 교편을 잡게 되었다. 이처럼 20세기를 대표하는 작곡가들의 후원자이자 직장이 된 ‘대학’은 각 분야별로는 고도의 전문성을 띠면서 전체적으로는 다양한 학문이 골고루 연구되는, 즉 전문성과 다양성을 동시에 지닌 곳이었다. 이러한 환경 속에서 작곡가들은 획일성에 얽매이지 않고 고유의 전문성을 가진 작품들을 만들어 내고자 노력함과 동시에, 대학 내에 있는 음악 이외의 다른 예술 분야와 학문들로부터 자극, 영향을 받아 이들과 직·간접적으로 관련된 다양한 작품을 실험할 수 있었다. 서양음악의 역사 속에서 음악가들에게 교회나 왕실, 귀족 등 여러 종류의 후원자가 있었지만 20세기의 작곡가들만큼 완전한 자율성을 보장받은 적은 없었다.

또한 이 시기에는 음악과 타 예술분야와의 연계성이 심화되었다. 1907년 피카소는 「아비뇰의 젊은 여인들」(Les Femmes d'Alger)을 통해 입체파를 선보였다. 이 입체파 작품을 통해 회화는 평면에서 3차원의 세계로 나아갔으며 음악 역시 몇몇의 작곡가들을 통해 반음보다 더 좁고 세분된 음정체계의 사용, 악음(Tone, 울리는 소리)과 소음(Noise, 시끄러운 소리)까지 음악에 포함시키는 음소재에 대한 확장이 이루어졌으며 1920년대부터는 많은 작곡가들이 재즈의 기법을 가벼운 음악 뿐 아니라 중후한 음악에까지도 사용하며 레코드의 대중화를 통한 재즈, 블루스, 스윙 등의 보급과 확산이 이루어졌고, 이것은 20세기 후반 록음악의 탄생의 계기가 되었다. 문학은 조이스나 카프카의 소설, 엘리엇의 시 등이 현대 문학사의 새로운 장을 열었고, 쇼(George Bernard Shaw, 1856-1950), 오닐(Eugene

Gladstone O' Nell, 1888-1953), 사르트르(Jean Paul Sartre, 1905-1980)등의 희곡작가들은 연극 무대를 현실세계의 문제와 무의미함을 성토했던 자신들의 연단으로 삼았다. 1928년 베를린에서 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956)와 바일(Kurt Weill, 1900-1950)에 의해 「서 폰짜리 오페라」(Dreigroschenoper)가 제작되며 연극과 음악이 결합되어 나타나기도 하였다. 무용 분야는 디아길레프(Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872-1929)의 작품 「불새」를 통해 새로운 방향으로 나아가고 있었고, 건축에서는 1919년 독일 바이마르에서 그로피우스(Walter Gropius, 1883-1969)를 중심으로 건축-조형 학교인 바우하우스(Bauhaus)가 건립되면서 건축물을 예술작품에서 나아가 실제 살기 위한 집으로 보고, 외관상의 아름다움 보다 실용성을 추구하는 일대 혁신이 일어났다. 이러한 실용주의 움직임은 건축 뿐 아니라 상업미술, 실내장식, 심지어는 일상생활에 사용되는 접시나 향수병에서 나아가 음악 전반에도 영향을 주었다.⁷⁾

2) 음악적 경향

‘20세기 음악’이라는 개념은 한 시대의 예술사조와 작곡기법을 대표하거나 전(前)시대와의 비교를 통한 어떠한 대립적 성격도 내포하지 않은 시대구분의 총체적 용어라 할 수 있다. 따라서 ‘20세기 음악’이라는 객관적 개념 속에서 우리는 종합적인 것 대신에 세분화되어지는 경향과 지속, 또 다른 새로운 경향의 등장 등으로 인한 다양한 발전을 동시에 살펴보아야 한다.

20세기 초 사회는 불안과 긴장의 연속이었다. 제1차와 제2차 세계대전이 발발하며 전쟁으로 인한 경제적 몰락으로 사회적·정치적 변동도 동시에 생겨나게 된다. 이러한 변화로 인해 조성을 부정하는 무조음악을 비롯하여

7) 이석원, 『현대음악』 (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p. 12

종래의 음악과는 다른 불협화음적인 새로운 음악이 생겨나게 되었다. 1910년과 30년 사이에 만들어진 작품들이 갖는 급진적인 실험 정신 때문에 이들은 ‘신음악’이라 지칭된다. 이러한 표현은 지난 14세기의 새로운 기법(ars nova)이나 1602년의 신음악(nuove musiche)을 통해 접해본 적이 있는 것이다.⁸⁾ ‘신음악’이라는 개념은 20세기에 매우 다양한 의미로 폭넓게 사용되었다. 20세기 초반에 옛 전통 음악의 대립 개념으로 특히 낭만주의와 반대되는 의미로 사용되었던 이 개념은 1919년 음악평론가 베커(P. Bekker)가 강연의 제목으로 사용하면서 공식적으로 처음 나타났다. 베커는 20세기 초반의 음악 경향을 논하면서 19세기 낭만 음악과 구분되는 모습을 보여준 레거, 드뷔시, 말러, 쇤베르크, 슈레커 같은 작곡가의 음악을 ‘신음악’으로 규정하였다. 그러나 이후 이 개념은 베커의 의미에서 벗어나 전통에서 벗어난 쇤베르크, 베베른(A. Webern), 베르크(A. Berg)의 제2비엔나 악파의 무조음악, 스트라빈스키와 바르톡(B. Bartók)의 민속주의, 아이브스(Ch. Ives)의 선형주의, 바레즈(E. Varèse)의 음향작곡 등에 적용되었으며, 크세네크(E. Křenek)과 아도르노에 의하여 12음기법⁹⁾과 총렬음악에도 연관되어 사용되었다. 그러나 다른 한편으로 이 개념을 매우 논쟁적으로 특정 작곡가에 한정해서 사용하기도 하였다. 1920년대 들어 유럽의 음악 평론계에서 힌데미트를 신음악의 대표적 작곡가로 언급, 평가한 것에 반하여 아도르노(Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903년-1969년)¹⁰⁾는 쇤베르크

8) 『서양음악사』 (서울: 세광음악출판사, 1988년도 개정 4판), p. 795

9) 12음기법(Twelve-tone music) : 한 옥타브를 구성하는 12개의 반음에 동등한 비중을 부여하여 사용하는 음악으로 조성음악을 벗어나 철저한 무조성 음악을 추구하는 과정에서 체계화된 것이다.

10) 아도르노(Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903년-1969년)는 독일의 사회학자, 철학자, 피아니스트, 음악학자 그리고 작곡가였다. 그는 막스 호르크하이머와 더불어 프랑크푸르트 학파 혹은

를 대표로 하는 제2비엔나 악파를 진정한 신음악 작곡가로 보았다.¹¹⁾

신음악의 제 1세대는 음악의 양식변화를 통하여 역사적 전통과 모더니즘을 중재하는 방향으로 나아갔는데, 스트라빈스키는 전통과 접목하는 신고전주의 경향으로, 쇤베르크는 전통적 형식모델을 토대로 무조음악을 체계화한 12음기법으로 나아갔다. 이 두 방향은 양식적 측면에서 극단적으로 대립되는 경향을 보임에도 불구하고, 예술 작품의 전통적 카테고리가 고수된 점과 어떤 방식으로든지 전통과 연결을 시도한 점, 이 두 방향이 20세기 음악사 전반에 지대한 영향을 미치는 점 등의 공통점을 가지고 있다. 그리고 스트라빈스키나 쇤베르크보다 약 20년 정도 젊은 작곡가들, 즉 힌데미트, 크세넵, 바일, 아이슬러 등의 신음악 2세대들이 1920년대 음악계에 등장하여 중요한 역할을 하게 된다. 이들은 신음악 1세대들과는 다른 파격적인 음악을 선보이며 음악의 역할에 새로운 의미를 부여하였다. ‘음악을 위한 음악’이라는 절대음악관을 거부하고 음악의 기능을 강조하면서 다양한 방향의 창작을 추구하였고, 이에 따라 장르 체계의 커다란 변화가 나타나게 된다. 신음악 2세대들은 19세기의 낭만적 천재와 다른 유형의 예술가였다. 바일은 통속적인 유행음악과 결합된 작품을 발표했고, 아이슬러는 프롤레타리아를 위한 음악을 썼으며, 힌데미트는 음악애호가들이 직접 연주할 수 있는 실용음악을 주장하며 ‘라디오 음악’과 ‘교육용 음악’을 시도하였다. 음악작품을 통해 이들이 추구했던 것은 ‘예술성’과 ‘기능성’ 및 ‘실용성’의 화합이었다. 신음악 2세대들의 사고는 이중의 부정을 통해 나타났다. 그들은 절대예술음악의 사상을 부정했지만, 다른 한편으로는 다다이즘에서 주장되는 ‘예술의 부정’

비판이론의 1세대를 대표하는 학자이다. (프랑크푸르트 학파에 속하는 학자로는 이 외에도 발터 벤야민, 헤르베르트 마르쿠제 등이 있으며 위르겐 하버마스는 대표적인 2세대 학자이다.)

11) 오희숙, 『20세기 음악 1 역사·미학』 (서울: 심설당, 2004), p. 375

또한 부정했다. 전통으로부터의 의식적인 전향은 서로 모순되는 음악적 사
고들의 병행 또는 공존을 가능케 했고, 이렇게 나타난 작품은 그 때마다 요
구된 기능의 충족에 의해 정당화되었다.

19세기 말에서 20세기 초 제1차 세계대전이 끝날 때까지 프랑스를 중심
으로 인상주의 음악¹²⁾이 유행하였다. 드뷔시는 인상주의를 대표하는 음악가
로 그의 작품 「봄 (Printemps)」 (1887) 이 초연되었을 때 모호한 인상 밖
에는 제시하지 못하고 있다는 평을 받으면서 음악적 인상주의라는 단어가
사용되기 시작하였다. 인상주의 음악은 낭만적인 화성에 의지하지 않고,
개인의 감정을 드러내기 보다는 사물에서 받은 순간적인 인상을 묘사한다.
드뷔시는 「목신(牧神)의 오후 전주곡(Prélude à L'après-midi d'un
faune)」 (1892-1894)에서 새로운 음계를 사용하였다. 그는 장·단음계 대
신 중세 시대의 교회선법과 온음음계, 동양의 5음음계를 사용하여 이국적이
고 모호한 분위기를 나타내었다. 이러한 이례적인 음계의 사용은 인상주
의 음악의 중요한 특성 중 하나이다.

표현주의¹³⁾는 인간의 내면을 통찰하여 드러내고자 하는 관점에서 시작되
었는데, 제1차 세계대전을 전후로 독일에서 활동하던 젊은 작곡가들이 표현
주의의 영향을 받았고, 표현주의 음악의 특징으로는 정형적이지 않은 리듬,
무조성 등이 있으며, 이는 곧 무조음악으로 전개되었다. 표현주의를 대표하
는 음악가 쇤베르크는 그의 작품 「달에 홀린 피에로(Pierrot Lunaire)」

12) 인상주의 (Impressionism, 印象主義) : 선율이나 형식의 명확성, 대신에 감정을 강조하는 음악의 색
채감을 중시했던 사조이다. 연속적인 불협화음과 선법, 5음음계 등의 사용이 두드러진다.

13) 표현주의(Expressionism, 表現主義) : 20세기 초반 쇤베르크를 중심으로 주로 비엔나에서 활동한 작
곡가들에 의해서 이루어진다. 무조(Atonality)적이고 극단적인 불협화음, 거친 연주기법 등의 특징을
가진다.

(1912)를 통하여 자유로운 형식과 계속해서 변하는 박자와 리듬 등 표현주의의 특성과 무조성을 잘 나타내었다.

제1차 세계대전이 끝난 직후 유럽에서는 원시예술과 비서구 문화에 대한 관심이 높아졌다. 20세기의 작곡가들은 드뷔시를 비롯한 인상주의 작곡가들이 19세기 말에 내놓은 곡들이 지나치게 인공적으로 세련되었다고 생각하였고, 이 때문에 음악이 활기를 잃게 된다고 생각하였다. 그래서 그들은 서양 전통 이외에 아프리카 음악, 러시아 동부, 발칸반도 등 다른 문화권의 민속적 전통에 관심을 가지게 되었다. 「불새(L'oiseau de feu)」(1910)와 「페트루슈카(Pétrouchka)」(1911) 등의 작품에서 러시아 민속 선율을 주된 소재로 사용한 스트라빈스키는 원시주의¹⁴⁾를 대표하는 음악가이다.

루마니아의 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945), 러시아의 프로코피예프(Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891-1953), 쇼스타코비치(Dmitrii Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975)는 음악에 단순히 민속적 선율을 삽입하기보다는 민속 선율의 특징적 리듬과 새로운 느낌을 주는 조성적 가능성을 도입함으로써 새로운 민족 음악을 만들어내었다.

전쟁의 참상과 낭만주의 쇠퇴에 대한 다소 색다른 반응을 보인 작곡가들도 있었다. 사티(Erik Alfred Lealie Satie, 1866-1925)를 중심으로 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955), 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 플랑크(Francis Poulenc, 1899-1963) 등 프랑스 6인조(Lex Six) 음악가들은 인상주의 음악의 애매모호함과 낭만주의 음악의 과장된 표현을 해소하기 위하여 자신들의 음악에서 풍자와 재치를 표현하며 청중들이 가볍게 즐길 수 있는 명료하고 산뜻한 짜임새를 가진 작품들을 작곡하였다.

20세기 사회의 시대적 변화는 20세기 작곡가들의 음악 양식에 많은 영향

14) 원시주의(Primitivism, 原始主義) : 원시적 생명력을 중시한 사조로서 일정한 리듬을 집요하게 반복하거나 홀수박자 또는 폴리리듬, 자극적인 불협화음과 강렬한 색채감각 등을 사용하였다.

을 주었다. 그들 중 스트라빈스키 한 개인만 보더라도 그 양식이 원시주의, 민족주의, 신고전주의 경향이 모두 나타나며, 계속 변하였음을 알 수 있다. 이처럼 20세기 작곡가들은 한 가지 사조에 머무르지 않고 다양한 음악적 사조를 사용하여 작곡하는 경우가 많았다.¹⁵⁾

15) 김지은, 「히데미트의 ‘현악오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 op. 43 I’에 관한 연구」 석사학위 논문, 한양대학교 대학원, 2008.

2. 힌데미트의 작품세계

1) 생애

20세기 독일의 대표적 작곡가인 힌데미트(Paul Hindemith, 1895~1963)는 1895년 11월 16일 독일 프랑크푸르트(Frankfurt) 근교 하나우(Hanaue)에서 태어났다. 그는 어려서부터 음악교육을 받았으며 일찍이 연주자로서 재능을 보였다. 1908년 프랑크푸르트 콘서바토리(Dr. Hochschule Conservatorium in Frankfurt)에 입학한 이후 바이올린 주자로서 뛰어난 재능을 보인 힌데미트는 21세에 프랑크푸르트 오페라 극장의 제1바이올린 주자가 되며 당시 대표 작곡가였던 바그너, 레거, 볼프, 포레, 피츠너, 슈트라우스, 드뷔시의 음악을 들을 기회를 가졌고, 스스로 바흐, 비발디, 베토벤, 드뷔시, 레거, 쇤베르크 등의 바이올린곡, 실내악곡, 관현악곡을 연주하였다. 이를 통해 힌데미트는 전통적 음악과 당시대의 현대적 음악을 실제적으로 익힐 수 있었다. 바이올린을 전공하던 힌데미트는 1912년부터 멘델스존(Arnold Mendelssohn, 1855~1933)과 세클레스(Bernhard Sekles, 1872~1943)에게 작곡을 사사하고, 많은 습작곡을 쓴 이후 1914년 「피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주」에 작품 번호 1번을 부여하면서 작곡가로서의 활동을 시작한다. 1916년 학교 공부를 마친 이후, 작곡가로서의 자의식이 점점 확고하게 짙으면서 전통적 음악양식에 대한 회의가 표면화 되었으며, 제1차 세계대전의 발발과 함께 군대에 입대하면서 현실사회와 예술에 대한 깊은 숙고를 시작한다. 작곡가로서의 공식 출발점은 1919년 첫 작곡 발표회였다. 이 음악회는 성공적이었고, 이를 계기로 힌데미트는 독일의 저명한 음악출판사 쇼트(Schott in Mainz)와 계약을 체결하여, 평생 이 출판사에서 작품을 출판하게 된다.

1920년대 초반 도나우에싱엔 음악제(Donaueschinger Tage für Neue Musik)를 중심으로 활발한 활동을 전개한 힌데미트는 전통을 파격적으로 벗어나는 일련의 작품들을 발표하며 독일 아방가르드의 선두주자로 부상하게 된다. 이러한 힌데미트 음악 양식은 ‘반(反)낭만적’ 경향이라 설명할 수 있는 뚜렷한 음악관의 확립에서 비롯된다. 무엇보다도 힌데미트는 낭만주의 형이상학적 미학을 철저히 거부했는데, 이는 그가 시대의 변화에 함께 동참하는 현대적 의미의 예술가상(藝術家賞)과 ‘예술을 위한 예술’을 거부하고 음악과 삶을 직접 연결시키려는 시도 등에서 잘 나타난다. 1922년 신문에 발표된 힌데미트의 자기 소개글은 그의 이러한 생각을 잘 보여준다.

“나는 1895년 하나우에서 태어났고 12살부터 본격적인 음악공부를 시작했다. 바이올린, 피아노 그리고 타악기 연주자로서 실내악, 성악곡, 영화, 카페, 춤음악, 오페레타, 군대음악과 같은 모든 음악영역을 정복했다. 1916년부터는 프랑크푸르트 오페라단의 제1바이올린 주자였으며, 작곡가로서는, 지금은 더 이상 내 마음에 들지 않는 그런 작품들을 썼다. 여러 편성의 실내악곡, 성악곡, 피아노곡들, 그리고 세 개의 단막 오페라들이 있는데 이 장르는, 악보 값의 인플레이션으로 앞으로는 작은 악보만 사용해야 할 것이므로, 더 이상 작곡하지 않을 것이다.

나는 내 작품을 분석할 수 없다. 왜냐하면 어떻게 몇몇의 단어로 한 음악 작품을 설명해야 할지 모르기 때문이다(그럴 시간에 오히려 나는 새 작품을 쓸 것이다). 그 외에도 내 작품은 귀가 있는 사람들에게는 정말 쉽게 이해될 것이라고 생각한다. 그러므로 분석은 쓸데없을 뿐이다. 귀가 없는 사람들에게는 그러한 미련스러운 것도 도움이 될 수 없을 것이다. 나는 하나하나의 주제를 쓰지도 않는다. 그것은 항상 잘못된 인상을 줄 뿐이다.”¹⁶⁾

16) Neue Musik-Zeitung, Heft 20, 1922.

이 글에서 드러나듯이 힌데미트는 낭만적 예술가와는 다르게, 일상적인 삶 속에서, 경제적인 조건하에서, 예술적인 일을 직업으로 받아들이는 새로운 음악가의 모습을 보여주었다. 이는 낭만주의적 ‘음악의 시인’과 대립되는 ‘수공업자적인 예술가상’이다. 젊은 힌데미트는 자신의 예술적 작업을 진정한 직업으로 보았고, 이에 따라 작곡의 과정을 무엇인가를 개시하는 비밀스러운 일로 보지 않고, 처음부터 배울 수 있는 작업으로 이해했다. 이러한 수공업자에게 있어서 작품의 창작과정에 대한 고도로 양식화된 개인적 주석은 받아들일 수 없는 것이었다. 그러므로 그의 작품은 해석학적으로 설명하기 보다는, ‘귀가 있는 사람은 이해할 수 있도록’ 청각적으로 실현되었다.

힌데미트는 ‘바흐의 음악으로 돌아가자’는 신고전주의 음악가로서 전통적 음악의 재확립을 시도하였다. 또한 실제적이고 쉬운 음악을 만들며 ‘음악적 자율성’에 대한 비판적 시각을 보였다. 재즈, 대중음악을 비롯한 유흥음악을 예술음악에 수용하였고, ‘라디오 음악’이나 ‘교육용 음악’ 등 실제적으로 사용할 수 있도록 작곡하였다. 힌데미트는 음악이 전문가의 전유물이 아님을 강조하고 음악을 좋아하고 즐기는 모든 사람과 함께 공유할 수 있는 실용음악¹⁷⁾을 추구한 것이다. 그는 어린이를 위한 연습곡에서 그랜드 오페라, 오라토리오에 이르기까지 모든 형식의 곡을 썼다.

음악은 어느 시대에도 사회, 정치와 깊은 관련을 맺고 있다. 20세기 들어서는 이러한 관련성이 더욱 두드러지며 정치적 노선이 음악사적 의미를 부여받았던 이 시기에, 특히 독일이나 소련처럼 음악과 정치가 깊이 연결된 나라에서는 특수한 음악적 상황이 발생했다. 유럽 전역에 영향을 끼친 나치즘은 많은 신음악 작곡가의 음악 활동을 허용하지 않았고, 유대인 작곡가에게는 삶의 위기 상황을 가져다주었다. 이 시기 독일 음악가들의 상황은 ‘강

17) 실용음악(Gebrauchsmusik) : 연주만을 위한 음악이 아닌 실제로 실생활에 쓰이는 음악으로 힌데미트 자신은 이 용어보다 Sing und Spielmusik으로 불리는 것을 선호하였다.

요에 의한 망명'과 '자유 선택에 의한 이주'로 구분되며, 독일에 남아있으면 서도 사회적 활동을 중단한 '내적 망명'의 경우도 있었다.

힌데미트의 경우 망명과 이주의 구분이 명확하지 않다. 힌데미트는 당대 최고의 지휘자 푸르트벵글러(Furtwängler)가 독일 음악을 세계에 알리는 가장 강력한 작곡가라고 보았을 정도로 명성이 높았지만, 1933년 히틀러 정권이 들어선 이후 그의 작품은 '문화 볼셰비키적(kulturbolschewistisch)'이라는 평가와 함께 탄압을 받게 된다. 이에 따라 그의 작품은 점차 음악회 프로그램에서 사라지게 되었고, 유대인 음악가인 골드베르크(Szumon Goldberg), 포이어만(Emanuel Feuermann)과 함께 결성한 현악 3중주단은 외국에서만 연주할 수 있었다. 이러한 상황에서도 힌데미트는 오페라 「화가 마티스(Mathis der Maler)」¹⁸⁾ 창작에 몰두하여 1934년 3월 12일 푸르트벵글러 지휘 하에 베를린 필하모니에 의해 관현악곡 「마티스 교향곡(Symphony 'Mathis der Maler')」로 초연되며 큰 성공을 거두었지만, 당시의 성공과 언론들의 열렬한 지지는 나치의 탄압의 계기가 된다. 지휘자 푸르트벵글러는 '힌데미트의 경우'라는 글을 독일 일반 신문(Deutsche Allgemeine Zeitung)에 발표하였는데, 여기서 그는 예술이 정치적으로 자유로운 공간이 되어야 함을 역설하였다. 그러나 정치적 상황은 더욱 악화되었고, 무조음악을 비롯한 현대음악에 대한 제재는 계속되었다.

힌데미트는 1935년 독일을 떠나 터키로 건너간다. 그곳에서 음악학교(앙카라 대학교)를 세우고 1935년부터 1937년까지 교편을 잡았다. 이 시기 동안 힌데미트는 서양 가락에 대한 음악 교육 체계를 정립하였고, 터키 음악

18) 화가 마티스(Mathis der Maler) : 힌데미트의 대표 오페라. 당시 유명한 화가였던 마티스 그뤼네발트의 생애와 그의 사회 투쟁을 내용으로 하였다. 시민 항쟁 속에서 고민하는 화가의 모습에 자신을 투영하며 힌데미트가 직접 대본을 쓴 이 작품은 당시 정치 권력자에 대항하는 과시적 저항의 상징이 되었다.

교육 개혁운동에 동참하면서 자신의 이론을 집대성한 이론저서 『작곡 입문』(Unterweisung im Tonastz)¹⁹⁾을 출판하였다.²⁰⁾

1937년 힌데미트는 베를린의 교수직을 사임하였고, 유럽 여러 나라와 미국 여행을 거친 후, 1938~39년 스위스에 일시 정착하였다가, 제2차 세계대전의 발발로 1940년 미국으로 망명하였다. 그는 예일 대학의 교수로 다시 교편을 잡았고(1949~1953)²¹⁾ 이를 통해 미국의 음악에 커다란 영향을 끼치게 된다. 1946년에는 미국 시민권을 획득하였으며 1947년부터 49년까지 수차례의 유럽 연주 여행과 미국 각지에서 강연활동을 하였다. 1949~1950년까지 하버드 대학에서의 강연은 후에 『작곡가의 세계』(A Composer's World)라는 책으로 출판되었다.

유럽에서의 연주활동이 큰 성공을 거두고, 1951년 힌데미트는 스위스 취리히 대학의 요청으로 다시 유럽으로 돌아가 교편을 잡게 된다. 1953년에는 취리히 대학 교수로 정착하였고 교육, 작곡, 연주, 지휘 활동에 힘썼으며 1962년 Balzan상을 수상하였다. 1963년 12월 28일 프랑크푸르트에서 췌장염으로 세상을 떠났다.

19) 『작곡 입문』(Unterweisung im Tonastz): 힌데미트의 음악이론 저서로, 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683~1764) 이후의 가장 의미있는 이론서로 꼽힌다. 이론에 관한 제 1권과 2성부 작법에 관한 제 2권은 1937년과 1939년에 썼고 3성부 작법에 관한 마지막 제 3권은 그의 사망 후 1970년에 출판되었다. 독일어로 쓰여진 그의 저서는 1941년 『The Craft of Musical Composition』이라는 제목으로 번역되었다.

20) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』(서울: 음악세계, 2000), p. 250-254

21) J. Machlis, 『Introduction to Contemporary Music』(New York: W. W. Norton & Norton, 1961), p. 195-196

2) 작곡 양식 및 음악 미학관

(1) 초기 (1912~1919)

힌데미트는 제클레스와 멘델스존에게 정식 작곡 수업을 받기 이전부터 작곡을 시도하였고(피아노 트리오, 바이올린 소나타, 첼로 소나타, 가곡, 현악 4중주 등) 1912년 작곡 수업을 받은 후 본격적으로 작품 활동을 시작하였다. 그는 먼저 실내음악에 관심을 보였다. 이는 바이올린 연주자와 실내음악 연주자로서의 경험이 뒷받침 된 듯하다. 대부분 분실된 초기 작품에는 클라리넷과 피아노를 위한 「대규모 론도 B장조」(1912~13), 「피아노와 바이올린을 위한 Sonata d minor」(1912~13)등이 있고, 힌데미트가 자신의 습작들과 구분하여 정식으로 작품 번호를 붙인 작품은 분실된 「피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주 Op. 1」이며, 이어 「현악 4중주 C major Op. 2」가 1915년 작곡되었다. 실내음악에 대한 초기의 관심은 힌데미트 창작에 있어 지속되었고, 이에 따라 그의 작품은 20세기 실내 음악 분야에서 중요한 의미를 갖게 되었다.

힌데미트가 처음으로 대규모 오케스트라를 위해 쓴 작품 「첼로 협주곡 Op. 3」(1916)은 19세기 낭만주의의 비르투오조적 협주곡의 전통을 따르면서 동시에 R. 슈트라우스 등으로 대표되는 후기 낭만주의의 모더니즘 특성이 드러난다. 반면 이 작품과 비슷한 시기에 작곡된 「우스꽝스러운 신포니에타 Op. 4」는 첼로 협주곡과 같은 대규모 장르에 대한 패러디로 볼 수 있다. 1917년 콘서바토리를 졸업한 그는 전통적 양식 모델에서 벗어나 자신의 개성적 음악양식을 찾으려고 하였다. 먼저, 그의 시도는 한 악장으로 구성된 「피아노, 2개의 바이올린, 비올라, 첼로를 위한 5중주 Op. 7」에서 명확하게 드러난다. 이 작품은 분실되었지만, 스케치 노트에 작품 전체를 개관

할 수 있는 형식표 등이 기록되어 있다. 음악학자 스트로벨(H. Strobel)은 3개의 주제로 구성된 소나타 형식의 이 작품은 브람스와 레거와 유사한 면이 있지만, 각각의 형식 부분에서 드러나는 ‘랩소디적 독립성’에서 힌데미트의 독자적인 시도가 뚜렷하게 드러난다고 평가하였다.²²⁾

「소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래 Op. 9」는 힌데미트 초기의 대표적 작품으로서 그가 프랑크푸르트 콘서바토리를 졸업한 직후 작곡한 곡이다. 졸업한 후에도 힌데미트는 스승인 제클레스에게 계속 작품을 보였는데, 이 작품에 대해 제클레스는 “매우 자유스럽고, 전통적 가곡 형식과는 전혀 유사하지 않다”고 말하면서 비판적인 입장을 보였고, 이에 대해 힌데미트는 “그러나 내가 쓰고자 하는 것은 음악일 뿐이다. 가곡 형식이나 소나타 형식을 쓰려는 것은 아니다. 이제 나는 내 음악을 만들 것이다. 그것이 누구의 마음에 들든지 안 들든지 전혀 문제되지 않는다. 단지 그것은 진실되고 진정한 음악이어야 한다.”고 자신의 주장을 굽히지 않았다. 이러한 힌데미트의 입장은 「소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래 Op. 9」 작품 앞에 인용한 베르펠(Franz Werfel)의 시 ‘시인’의 시구에서도 잘 드러난다. “이제 나는 내 자신이기를 시작할 것이다.” 이 가곡은 표현주의적 문학의 이정표가 되는 세 작품에 근거하는데 회의주의적 첫 번째 시와 혁명적 내용의 세 번째 시를 서정적인 두 번째 시로 연결하면서 ‘사랑’을 처절한 절망을 이겨내는 수단으로 제시하고 있다. 이를 통하여 세 노래는 체계적인 발전 관계를 맺는다.²³⁾ 즉 힌데미트는 표현주의적 문학의 전형적인 모델인 ‘인간의 파멸과 소생’을 주제로 택했다고 볼 수 있다. 이 작품에서 젊은 힌데미트가 문학적으로 수준 높은 당시대의 작품을 적절하게 선택한 것과 함께 이를 연

22) H. Strobel, 『Paul Hindemith』 (Mainz, 1948), p. 17

23) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울 : 음악세계, 2000), p. 259

결하여 연곡으로 구성하는 기술이 두드러지는 것을 볼 수 있다.

이러한 문학적 재료를 대규모 오케스트라 노래로 만들면서 힌데미트는 한편으로 서정적 내용에 폭 넓은 운곽을 부여하였고, 다른 한편으로는 세분화된 표현의 가능성을 보여주었다. 또한 형식에 있어서도 학교에서 습득한 전통적인 규율에 얽매이지 않는 방식을 실험하고 있다. 그는 가사의 선택과 연결, 선율의 구성에 있어서도 개성적인 언어를 보여준다.

「소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래 Op. 9」를 완성한 이후 제1차 세계대전의 발발과 함께 군대로 징집된 힌데미트는 1918년 12월 제대와 함께 작곡가로서 활발한 활동을 재기한다. 1919년에는 드뷔시의 음향에 영향을 받은 「비올라와 피아노를 위한 소나타 Op. 11 Nr. 4」, 바로크 음악적 특징들을 수용한 「비올라 독주 소나타 Op. 11 Nr. 5」, 반낭만적 특성과 인상주의 경향이 종합된 피아노곡 「한밤중의... 꿈과 체험 Op. 15」, 몇 개의 가곡 그리고 힌데미트의 첫 번째 오페라 「살인자, 여인의 희망」 등 초기의 작품들을 종합적으로 살펴보면, 젊은 힌데미트가 자신의 음악 양식을 확립하는데 세 가지 경향에서 큰 영향을 받았음을 알 수 있다.

첫째, 힌데미트는 낭만주의와 20세기 사이에 나타난 ‘음악적 모더니즘’ 경향에서 영향을 받았다. R.슈트라우스, 말러, 초기 쇤베르크 등에 의존했던 이 시기는 ‘외적 대형화’와 ‘내적 세분화’를 추구했다. 즉 힌데미트는 이 시기의 작품을 말러의 교향곡, R.슈트라우스의 교향시, 쇤베르크의 관현악 작품이 보여주듯이 대규모의 편성을 특징으로 했고, 동시에 매우 복잡한 화성과 리듬 체계, 양식의 복합성 등을 보여주었다.

둘째, 초기 힌데미트의 작품에는 드뷔시의 영향이 두드러지는데, 이는 힌데미트가 입대한 후 드뷔시의 작품을 많이 연주한 이후에 나타난다. 건축적 악곡구조에 의존하지 않고 목적을 향하지 않은 선율 구성, 섬세하게 세분된 선율의 끝없는 연속성 등은 「바이올린 소나타 Op. 11, Nr. 1, Nr. 2」에서

나타나며 온음계의 사용과 세분화된 리듬 사용은 비올라 소나타에 반영되었다.

셋째로, 힌데미트 양식에 있어 중요한 요소는 전(前)고전적 전통이다. 특히 바로크적 음악 양식이 중요한 영향으로 작용하였는데, 바로크 양식에 대한 관심과 선호도는 J.S.바흐의 작품과 더불어 레거의 작품에 집중되었다. 선적 흐름을 증시한 「현악 4중주 Op. 10」에서는 레거의 「현악 4중주」와 「세레나데 Op. 95」가 모델이 되었고, 「Op. 11, Nr. 5」에는 파사칼리아를 사용했으며, J.S.바흐의 「d 단조 샤콘느」와 레거의 「바이올린 소나타 Op. 91, Nr. 7」에서 많은 영향을 받았다. 즉 이 시기 힌데미트의 작품에는 주제적 변주기법보다는 대위법적 성부진행이 선호되었다.

(2) 반(反)낭만적 신음악 (1920~1923)

1920년대 초반 힌데미트는 놀라운 속도로 작품을 발표하면서 작곡가로서 활발한 활동을 전개하였다. 무엇보다도 힌데미트의 이름을 대내외적으로 알린 작품은 1921년 도나우에싱엔 음악제에서 초연되어 커다란 성공을 거둔 「현악 4중주 Op. 16」(1920)이다. 이 작품은 리듬이 주는 강렬한 에너지, 단순하게 연속적으로 진행되는 형식 구성이 특징인데, 이러한 것들이 청중들에게 강렬한 인상을 주었다. 게다가 작곡가 자신이 연주에 직접 참여한 것도 이색적이었다. 그리고 아코디언을 포함한 12개의 독주악기가 풍부한 불협화음을 창출하는 「실내음악 Op. 21, Nr 1」(1922)은 특이한 편성뿐만 아니라 독특한 리듬, 대위법적 양식으로 주목을 받았으며, 특히 마지막 악장 ‘피날레 1922’에서는 Wilm-Wilm의 ‘여우의 춤’을 수용하여 센세이션을 일으켰다.

더 나아가 「살인자, 여인의 희망」에 이어 2개의 단막 오페라 「누쉬-누

취 Das Nusch-Nuschi Op. 20」(1921), 「산타 수잔나 Sancta Susanna Op. 21」(1921)를 발표하였고 이 작품의 주제적 구성, 무조적 음악 등의 특징으로 프랑크푸르트와 슈트트가르트에서 힌데미트의 이름은 다시 한번 주목받았다. 짧은 시기에 계속해서 발표된 다양한 작품들은 젊은 작곡가 힌데미트의 열정을 대변하였다. 이 시기 작품들은 전통적 양식을 거부하며 반낭만적인 경향이 뚜렷하게 드러나는데, 조성적 작품보다는 표현주의적 무조 음악 경향이 뚜렷하고, 무엇보다도 낭만주의적 서정성과 감상성이 배제된 것이 특징이다. 스스로 “나의 모든 존재의 의미와 목적은 단지 하나이다. 즉 항상 새로운 것을 공개하는 것이다”²⁴⁾라고 말했듯이, 전통적 음악세계는 이제 그가 벗어나야 할 과제가 되었다. 이러한 작품들을 통해 힌데미트는 독일 아방가르드 음악의 대표적 주자로 등장하게 되었고, 20년대 초반 그 어느 작곡가도 따를 수 없는 명성을 얻게 되었다.

전통적 음악세계에 대항하는 힌데미트 음악의 양식은 「피아노 모음곡 1922」에서 잘 나타난다. 이 곡에서 전통적인 음악에서 벗어나 혁신적이고 새로운 것을 추구하는 젊은 작곡가의 시도를 살펴볼 수 있다. 이 작품은 우선 구성의 측면에서 특이하다. 행진곡(Marsch)-지미(Shimmy)-야상곡(Nachtstueck)-보스톤(Boston)-래그타임(Ragtime)으로 이루어진 구성은 전통적인 모음곡(Suite) 형식을 20세기적으로 변화시킨 것으로 볼 수 있다. 지미²⁵⁾, 보스톤²⁶⁾, 래그타임²⁷⁾은 당시 유럽에서 폭발적인 인기를 누렸던 춤

24) G. Schubert, 『Paul Hindemith』 (Hamburg, 1981), p. 26

25) 지미(Shimmy) : 2박자 계통의 재즈 춤. 이것은 원래 ‘Shimmy-Shivered’, 즉 여인의 속옷이 떨리는 것을 의미하는데, 이 이름은 춤추는 사람이 셔츠의 먼지를 털어 내듯이 어깨를 진동하면서 춤추는 동작에서 유래했다고 한다.

26) 보스톤(Boston) : 3박자의 느린 왈츠에서 유래한 음악으로 규칙적인 비트와 이에 대항하는 싱코페

곡으로 1920년대 미국에서 유럽으로 전래되었다. 이 작품에서 힌데미트는 ‘예술음악’에 ‘대중음악’을 수용하고자 하였다. 1920년대 유럽에서 유행하던 재즈는 힌데미트 외에도 많은 음악가들의 관심을 끌었는데, 재즈는 전통적 고전음악의 법칙에 얽매어있던 이들에게 새로운 매력을 보여주었기 때문이다. 힌데미트는 재즈를 전통적인 낭만음악의 대항수단으로 이해하였고, 무엇보다도 재즈음악에서 느낄 수 있는 ‘자유롭고 힘차고, 서구문명이 갖지 못한 원초적인 요인’을 자신의 음악에 수용하였다. 엄숙하고 조용한 피아노 독주회에서 재즈 춤곡을 연주한다는 것은 기존의 전통과 권위에 대한 직접적인 반항으로 이해할 수 있을 것이다.

이 시기 작품의 양이 보여주듯이 힌데미트는 깊이 숙고하고, 스케치하고, 교정하면서 창작하는 작곡가가 아니었다. 그의 1920년대 자필악보를 보면 뚜렷하고 굵은 선으로 그려진 악보가 특징적이며, 거의 교정을 한 흔적이 없다. 힌데미트의 스케치 노트는 단지 기억을 위한 것이다. 힌데미트의 특이한 작곡방식은 「비올라 소나타 Op. 25 Nr. 1」의 창작 과정에서 잘 나타난다. 1922년 5월 17일 힌데미트는 출판사에 다음과 같은 편지를 보낸다. “내일 나는 쾰른에서 나의 새로운 비올라 소나타를 연주할 예정입니다. 이 작품은 아직 완성되지는 않았고, 내일 기차를 타고 가면서 두 개의 악장을 더 작곡해야 합니다. 혹시 이 작품을 출판하실 의향이 있으십니까?”

후에 힌데미트는 자신의 작품 목록에서 이 작품에 대해 다음과 같은 메모

이선 선율이 특징적이다.

27) 래그타임(Ragtime) : 오랫동안 전통 재즈의 선구자였던 ‘뉴올리언즈 재즈’의 고유한 명칭이었던 래그타임 양식은 매우 규칙적으로 강조되는 비트와 이에 대항하여 나타나는 싱크로페이션 선율이 특징적이고 대부분 피아노로 연주되었다. 사교춤으로서의 래그타임은 1912년 유럽으로 건너왔고 강한 싱크로페이션 리듬에 맞추어 무릎으로 기면서 굽히는 스텝과 함께 추어졌다.

를 남겼다. “이 작품의 두 악장은 프랑크푸르트에서 쾰른으로 가는 기차의 식당차에서 작곡했다. 그리고 바로 나는 쾰른의 무대로 갔고 이 소나타를 연주했다.”

여기서 알 수 있는 사실은 힌데미트가 당시 작곡가로서는 물론이거니와 연주자로서도 자신의 능력에 대한 뚜렷한 확신을 가지고 있었다는 것이다. 이러한 창작방식은 작품의 성격과도 밀접한 연관이 있다. 힌데미트는 작곡을 비밀스럽고 신비한, 영감을 가진 천재의 비범한 작업이라고 여겼던 낭만시대의 작곡가와는 다르게 일상적 삶 속에서 시대의 템포에 맞춰 일하며, 깊은 생각이나 고민을 뒤로한 채 작곡이라는 자신의 일을 해 나갔고, 이러한 배경에서 탄생한 작품들은 당연히 반낭만적 경향을 갖게 되었다.²⁸⁾

(3) 신고전주의 (1923~1934)

1920년대 초부터 나타난 반낭만적 경향은 계속해서 그의 음악에 중요한 요소로 자리잡아갔다. 그러나 힌데미트는 점차 1920년대 초기의 급진적이고 실험적인 음악경향에서 벗어나, 낭만 이전의 전통에 한층 더 관심을 보이면서 자신 고유의 음악양식 확립을 시도하게 된다. 이러한 변화는 1923년 발표한 가곡 「마리아의 생애 Das Marienleben, Op. 27」에 대한 힌데미트의 회고에서 뚜렷해진다. “이 작품의 초연은 강한 인상을 청중에게 주었다. 나는 이때 처음으로 음악가로서의 실존에서 음악의 윤리적 필연성과 음악가의 도덕적 책임감을 느꼈다.”

젊은 혈기의 저돌적 태도로 전통적 음악을 정면 비판했던 힌데미트는 음악가로서 숙고하는 태도와 함께 새로움과 전통에 대해 보다 깊이 있는 고민을 하게 되었고, 이러한 결과 우리는 힌데미트의 ‘신고전주의’ 음악을 만나

28) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울 : 음악세계, 2000), p. 270

게 된다. 그의 1920년대 중반 이후 음악을 이해하기 위해서는 이 개념에 대한 이해를 전제로 한다.

힌데미트와 연관하여 자주 언급되는 개념들에는 ‘신고전주의’와 함께 ‘신객관주의(Neue Sachlichkeit)’ 또는 ‘신바로크주의’ 등이 있다. 이 개념들은 서로 연관성을 지니고 있는데, ‘신고전주의’는 낭만시대 이전의 전통적 음악에 접목한 음악경향을 지칭하고, ‘신객관주의’는 낭만시대 음악의 과도한 감정표현을 거부하는 객관적인 경향의 음악을 의미하며, ‘신바로크주의’는 낭만시대 이전의 전통적 음악 가운데 특히 바로크 시대의 음악에서 이상적 모델을 찾는 음악을 말한다. 즉 이들의 공통점은 모두 19세기 낭만주의 음악의 양식과 사상을 거부하고 그 이전의 전통적 음악을 수용한다는 것이다. 이 개념들은 힌데미트의 음악양식과 모두 관련되지만, 보통 힌데미트의 중반기 음악의 가장 포괄적인 의미는 ‘신고전주의’ 개념으로 설명된다.

힌데미트가 옛 음악 양식에 관심을 갖게 된 데는 여러 원인이 있다. 우선, 힌데미트의 스승인 멘델스존과 제클레스는 옛 전통 음악에 각별한 관심을 보인 작곡가였다. 스승의 영향으로 힌데미트는 대위법적 다성 음악양식으로 대표되는 바로크 음악을 집중적으로 공부하였고, 이 음악양식을 과거의 것으로만 여기지 않고, 현재까지도 영향을 미치는 음악자원으로 받아들였다. 바이올린 연주가로서 힌데미트는 특히 J.S.바흐의 현악곡에 큰 관심을 보였다.

이러한 음악적 배경을 토대로 힌데미트는 작곡가로서 자신의 양식을 찾아나가면서 반낭만주의적 경향을 보였고, 이는 낭만 이전의 음악에 대한 관심을 강화시켰으며, 힌데미트는 특히 바로크 음악관과 음악양식을 적극적으로 수용하게 되었다. 넓은 의미에서 신고전주의 양식은 힌데미트 창작 전반에 나타난다. 즉 초기 양식에 나타난 바로크적 양식, 1920년대 초반의 반낭만적 신음악도 ‘신고전주의’라고 볼 수 있다. 그리고 1930년대 이후 힌데미트

가 조성의 중요성을 인식하면서 옛 형식과 장르를 재수용했던 것 역시 ‘신고전주의’라고 할 수 있을 것이다. 그러나 본 논문에서 논의되는 ‘신고전주의’는 진보적 의미의 신고전주의 전통을 수용하지만 현대적 어법이 강하게 수용된 양식을 의미한다. 말하자면 ‘신고전주의’는 과거 다른 양식과 비교하여, 20세기의 복고적 경향을 대변한다는 일반적 견해는 본 논문에서 언급되고 있는 힌데미트의 신고전주의 양식에 해당되지 않는다. 왜냐하면 힌데미트는 혁신적인 20세기 음악에서 거부되고 파괴되어야 했던 전통을 새롭게 변화시켰기 때문이다. 이러한 진보적 전통의 수용의 예로 힌데미트는 엄격하게 규정된 바로크의 대위법적 음악양식을 현학적인 것으로 거부하였다. 그러므로 바로크의 대표적 형식인 푸가를 자신의 작품에 도입하는데 있어서, 전통적 푸가 양식을 그대로 수용하는 것이 아니라 패러디 기법을 사용하여 재미있게 변화시켰다. 그 예로 초기 작품인 「우스꽝스러운 신포니에타 Op. 4」에서는 단순한 푸가 주제가 특색 있게 관현악화 되었고, 피아노 모음곡 「한밤중의... 꿈과 체험 Op. 15」에서는 대규모적 푸가 구성을 통하여 전통적 형식이 풍자되었다. 또한 1921년 작곡된 「래그타임」에서는 J.S.바흐의 평균율의 c-단조 푸가를 재즈 풍의 오케스트라 작품으로 편곡한 것을 살펴볼 수 있다. 즉 힌데미트는 전통을 지나가버린 것으로 인식하지 않았고 자신의 음악 양식에 수용하려 노력하지만 그것을 단순히 모방하지는 않았다.

힌데미트가 자신의 초기 음악에 영향을 주었던 후기 낭만적, 인상주의적, 그리고 전고전적 음악들에서 벗어나 독창적인 자신의 음악 언어, 즉 1920년대 힌데미트를 특징짓는 신바로크적 음악 경향을 뚜렷하게 보여준 첫 작품으로는 「첼로와 피아노를 위한 소나타 Op. 11 Nr. 3」을 꼽을 수 있다. 이 작품은 1919년 작곡되었고 1921년 수정되었다. 1919년에 작곡되어 수정판에 재수용된 2악장은 ‘느린’ 부분과 ‘매우 생기 있는’ 부분으로 나누어진다.

박자 표시 없이 자유로운 리듬이 등장하는 느린 부분의 주요 특징으로는 오스티나토²⁹⁾의 사용을 들 수 있다. 여기서는 5가지 종류의 오스티나토가 등장하는데, 이들은 첼로 파트든 반주 파트든 곡 전체에 번갈아 나타나면서 곡 진행의 중심을 이루고, 작품의 연속성을 형성한다. 이러한 작품 작곡 방식을 통해 힌데미트는 낭만주의적 ‘감정 격양’, ‘섬세한 음색’, ‘음의 서정성’ 등을 없애고, ‘객관주의적 절제된 힘’, 심지어는 ‘기계적인 운동’으로부터 이끌어 나가는 음악을 추구하였다. 이 시기 힌데미트의 작곡 경험의 종합으로서는 「오페라 카르딜락 Op. 39」(1925~1926)를 꼽을 수 있다. 이 작품에서 힌데미트는 자신의 기악음악에 나타난 특성, 즉 본질적인 요소로 축소된 악장 유형을 대중음악, 서정적 야상곡, 콘체르티노, 파사칼리아, 푸가토, 바소 오스티나토 등을 다시 사용하였다.

종합적으로 이 시기의 작품들에 나타난 힌데미트의 일반적인 음악경향은 기능 화성 중심의 종래 음악에서 벗어난 수평적 선율, 즉 대위법적 다성 음악으로 설명할 수 있다. 이것은 바로크 시대의 음악 양식의 수용이란 관점과 함께 낭만시대 음악의 주요 특징인 ‘포기’ 또는 ‘의식적인 거부’라고 볼 수 있다. 여기서 거부된 것은 넓은 의미로 보아 19세기 음악의 여러 측면에서 나타난 ‘세분화’와 ‘섬세함’이다. 복잡한 기능화성, 논리적인 음악구조, 감정의 극대화, 주제적 모티브적 발전기법을 대신해서 단순하고 간결한 음악 재료와 형식, 선율 중심의 구성, 곡을 통일적으로 발전시키는 리듬 등이 음악의 중심이 된다. 이 특징은 물론 바로크 시대의 음악양식에서 영향을 받은 것이지만 자유로운 리듬 등이 무조적인 화성, 새로운 악기의 편성 그리고 무엇보다도 선적 구조적 대위법 양식을 통하여 힌데미트 특유의 방식으로 발전된 것이다.

29) 오스티나토 : 어떤 일정한 음형을 악곡 전체를 통하여, 혹은 통합된 악절 전체를 통하여 동일 성부, 같은 음높이로 언제나 되풀이하는 것을 말한다.

(4) 조성적 폴리포니

힌데미트가 1920년대에 옛 양식을 현대적으로 수용했던 신고전주의 경향을 보았다면, 1930년대에 들어서에는 전통적 양식으로 복귀하는 경향을 보인다. 특히 음악의 수평적 흐름을 중시했던 ‘선적 대위법’ 양식에서 음악의 수직적 울림, 즉 화성적 요소까지 고려하는 ‘구조적 대위법’이 생겨나게 됨에 따라, ‘조성’의 의미가 새롭게 강조된다. 또한 전통을 중시함에 따라 힌데미트는 옛 음향과 형식의 수용에 더욱 관심을 갖고, 푸가 및 소나타 양식을 재확립한다. 이러한 자신의 독자적 양식을 힌데미트는 1935년부터 이론적으로 체계화시키기 시작하는데, 이는 1937년 발표된 『작곡 입문 (Unterweisung im Tonsatz)』에 집약된다. 힌데미트는 역사적 변화에 종속되지 않은 음악적 기본 사실이 존재한다고 믿었고, 이를 체계화 시켰다. 그의 이론에서 중요한 요인은 자연적인 배음구조로, 힌데미트는 배음열에서 이끌어낸 음정의 자연스러운 선율적 화성적 가치와 반음계적 음계를 음악적으로 의미 있게 사용할 수 있는 음 재료를 상위개념으로 삼았고, 여기서 힌데미트는 선율의 2도 진행법칙, 화성의 음향규정, 음층이론에 따른 화성의 연속 등 모든 악곡의 특성을 이끌어내었다.³⁰⁾

이러한 이론에서 조성은 음악의 기본요소로 나타나고, 힌데미트는 조성적으로 단순하고 화성적 가치가 명확한 음악을 중시하였다. “음악적 재료는

30) 힌데미트의 기본 음렬 2가지 : 첫째, 힌데미트는 ‘배음열’에 기초를 두고 반음계적 음계의 12음 관계를 만들고, 이를 ‘음렬 I’이라 칭했다. C음을 기준으로 할 때 ‘음렬 I’은 c-g-f-a-e-e^b-a^b-d-b^b-d^b-b-f[#]로 이루어지고 이는 음정의 선율적 가치를 나타낸다. 둘째, 음들의 합성에 따라 나타난 음정의 화성적 가치는 ‘음렬 II’로 규정된다. 옥타브 5도-4도-장3도-단6도-단3도-장6도-장2도-단7도-단2도-장7도-트라이톤.

조성을 통해서 가장 성숙한 모습에 도달했다. 조성 외에는 그 어떤 것도 음 재료에 첨가될 필요가 없다. 새로운 음악이 만들어진다면, 이는 조성적 음 재료 외의 그 어떤 영역에서 가능하다.”³¹⁾

힌데미트 음악의 이러한 변화는 그의 대표작으로 꼽히는 오페라 「화가 마티스(Marthis der Maler)」(1934)에서 구체화되기 시작했다. 이 작품을 쓰면서 힌데미트는 무엇보다도 조성 개념을 부활시켰는데, 무조음악과 12음기법이 시도되었던 당시의 상황과 이전의 힌데미트의 무조적 작품과 비교할 때 매우 파격적인 변화였다. 힌데미트는 작품의 구조적 수단으로서의 조성의 의미와 표현력, 상징적 도구로서의 조성의 역할을 「화가 마티스」에서 다시 회복시켰다. 이 작품 이후 힌데미트는 자신의 작품들을 독자적 이론 체계에 의해 명확하게 분류했고, 이론에 맞지 않는 작품의 수정을 계획하고 실행했다. 동시에 이러한 이론을 확고하게 하기 위하여 모든 악기를 위해 피아노로 반주되는 ‘소나타 연작’을 작곡하기 시작했다. 이론과 실제의 통일성에 따라 짧은 시간에 많은 수의 소나타들이 작곡되었는데, 1930년대에 작곡된 소나타 목록은 다음과 같다.

<표 1 > 1930년대 작곡된 힌데미트 소나타 목록

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

31) P. Hindemith, 「Sternende Gewässer, Heidelberg, 1963」 p. 25

Zweite Sonate für Orgel (오르간 소나타 II)	
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 (트럼펫소나타)	1939

12음을 자유롭게 사용하면서도 조성의 전통을 고수하는 독특한 화성법에 따라 작곡된 이 소나타 연곡은 힌데미트 후기 이론과 실제의 조화를 그대로 보여준다. 음악의 선적인 요소(linear element)를 중심으로 나타나는 다성 음악(Polyphonie)은 자연적 배음법칙에 따라 힌데미트가 만든 음렬(Reihe I, Reihe II)을 중심으로 진행되고, 조성적 중심을 유지하게 된다. 즉 1930년대 이후 힌데미트는 조성의 원리를 음악의 자연법칙으로 간주하게 되었으며, 이를 확고부동하게 고수한 것이다. 또한 이 소나타의 작곡방식은 힌데미트 이론의 ‘이상적 유형’을 이룬다. 이 작품들은 기본적으로 3성부를 이루는데, 이는 힌데미트가 주장했던 ‘상위적 2성부’에 독주악기 성부가 첨가된 것에서 비롯되었다. 힌데미트 이론에 의하면 3성부 곡은 각 성부가 서로 의존하지 않고 동시에 파악될 수 있고, 화성적 관계가 명확하게 설명될 수 있기 때문에 이상적이다. 이 3성부 악곡에서 중성부는 많은 진행을 하지 않고 머물러 있으면서 조성적 중심을 이루고 베이스 성부는 상성부의 대립선율로서

강조된다. 바로 여기서 ‘상위적 2성부(übergeordnete Zweistimmigkeit)’가 나타난다. 또한 선율을 구성하는 상성은 2도 진행에 의해 구성되는데, 2도 진행이 가장 설득력 있는 선율을 보장한다고 보기 때문이다. 이 소나타 연곡은 힌데미트 음악 양식의 작곡기법으로 일반적 유형을 보여주지만, 형식적으로는 각각의 곡들이 동일한 형식을 지니지 않으며 특수성을 지닌다.

1920년대 작곡한 실내음악이 후기 낭만의 관념적 음악을 거부하는 공격성과 함께 자신의 연주의 기쁨을 중시했다면 새로운 작곡기법을 확립시키려는 의도에서 작곡된 35년 이후의 작품은 ‘놀라운 것, 주관적인 것, 모험적인 것’을 배제하는 경향을 뚜렷하게 보인다. 더 나아가 잘 연주되지 않는 악기를 사용함으로써 해당 악기의 문헌을 풍부하게 했다는 평가를 받고 있다.

힌데미트의 ‘구조적 대위법 양식’, 즉 조성에 근거한 폴리포니 양식이 피아노 작품 「음의 유희(Ludus tonalis)」(1942)에서 집대성된다고 볼 수 있다. J.S.바흐의 영향이 두드러진 이 작품은 12개 조(調)에 의한 12곡의 푸가와 그 사이에 끼워진 11곡의 간주곡, 그리고 곡 전체를 에워싸고 있는 전주와 후주로 이루어졌다.

조성적 폴리포니 양식에 기초한 힌데미트의 후기 작품들 즉 오페라 「조화의 세계(Harmonie der Welt)」, 「소프라노와 피아노를 위한 13곡의 ‘모테트」, 「무반주 혼성 합창을 위한 ‘미사’」 등은 점차적으로 종교적 경향을 띠게 되고, 대규모의 경향을 보이게 된다. 특히 힌데미트 말년에 작곡된 3개의 성악 작품 「5성부의 마드리갈」(1958), 「모테트」(1940, 1960), 「미사」(1963)는 특히 성악 장르의 전통이 집약적으로 다루어졌다. 힌데미트는 마드리갈의 서문에서 ‘극단적 음역, 개별적인 표현기술, 색채적 효과, 계속 도약하는 선율, 화성적 요소로 사용되는 단2도, 선율적 중요 재료로서의 장7도’ 등이 모두 배제된, 가장 성악적이고 비르투오조적인 성악양식이 만들어져야 한다고 강조하였다.³²⁾

이는 1963년 6월 28일 본에서 행한 그의 마지막 강연 「고갈되는 호수 (Sterbende Gewässer)」에서 암시된 ‘총체적 조성’³³⁾의 실재를 보여주었다. 힌데미트는 조성의 의미를 다시금 되새기는 작품들을 그의 말년에 보여준 것이다.

32) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울 : 음악세계, 2000), p. 281

33) 총체적 조성: 한 작품에 사용된 화성들, 음과 화음의 관계, 그것의 연속전체를 의미한다.

3. 힌데미트의 플루트 소나타 분석

힌데미트의 소나타는 형식적인 면에서 고전주의적 전통을 계승했으며, 그 음 재료는 바로크 양식³⁴⁾에서 취하고 있다. 즉 첫째 부분과 셋째 부분에 같은 음악적 내용을 두고 중간에 다른 내용을 취하는 A-B-C꼴의 전후 대칭 형이 일반적이다.

그의 플루트 소나타에 내재된 형식 역시 고전시대의 정형화된 형식으로, 모두 3개의 악장으로 구성되어 있다. 제 1, 2악장은 소나타 형식을 취하고 있으며, 제 3악장은 두 부분으로 나누어지며, 론도와 순환 2부 형식으로 이루어져 있다.

<표 2> 플루트 소나타의 전체 구조

악 장	마디	형식	박자/빠르기
제 1악장	120	소나타 형식	4/4 (♩ etwa 100)
제 2악장	54	소나타 형식	3/4 (♩ etwa 80)
제 3악장	(a)	론도 형식	6/8 (♩ bis 160)
	(b)	순환 2부 형식	2/2 (♩ 100-180)

1) 제 1악장

제 1악장은 매우 격동하듯이(Heuter bewegt) 연주되는 4/4박자의 악곡

34) 이 곡은 각 악장에서 나타난 주제적 요소들을 바로크 양식, 즉 모방기법(Imitation) · 캐논(Cannon) · 동형진행(Sequence) · 병행기법을 통해 변형, 발전시켜갔다.

이다. 제 1주제와 제 2주제 종결부분에서 새로운 주제가 제시되며, 확장된 코다를 포함하는 소나타 형식이다. 제 1악장의 구조를 다음과 같다.

<표 3> 제 1 악장 구조

구 분		마 디	중 심 음
제 시 부	제 1주제	1-13	B b
	경과구	13-18	E b, C#, B, F, E
	제 2주제	18-34	A
	종결주제	35-44	G #
발 전 부		44-65	C #, E b, F #, A, C
재 현 부	제 1주제의 변형	65-68	G
	제 1주제	68-78	B b
	제 2주제	78-94	F #, A
	종결주제	95-101	C
	코다	102-129	D, B b

제 1악장은 2개의 간결한 주제를 가지고 플루트와 피아노에 모방적으로 발전, 확대되어 진행된다. 제 1악장에 나타나는 2개의 주제는 <악보 1>과 같다. 제 1주제가 시작되는 4개의 음들(f-b b -c-f)이 기본이 되는 동기는 플루트와 피아노에 발전되어 나타나며 이 곡 전체의 중요한 요소로서 조화를 이룬다. 이러한 동기적 요소는 모방적 표현으로 재현부에 중요하게 나타나며 악장 전체에 걸쳐 주제적 요소는 극히 절제되어 쓰인다.

리듬과 강약의 다양한 변화와 피아노의 스타카토 주법으로 제 2주제는 계속해서 동기의 음형과 진행으로 일관성 있게 지속 된다<악보 3>.

<악보 1> 제 1-2마디, Pf

Musical score for the first two measures, marked piano (Pf). The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The dynamic marking 'mf' is present below the first measure.

<악보 2> 제 5-6마디, Fl : 제 1주제

Musical score for the fifth and sixth measures of the first theme, marked mezzo-forte (mf). The score is in 3/4 time and features a treble clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The dynamic marking 'mf' is present below the first measure.

<악보 3> 제 18-20마디, Fl, Pf : 제 2주제

발전부의 시작인 제 44-45마디 피아노의 동기는 제 50-54마디의 플루트 선율에 나타나는 제 2주제보다 더 중요하게 쓰이며 반복 된다<악보 4, 5>. 또한 제 2주제가 가지는 레가토 · 아르페지오 · 3연음부 등의 요소가 발전부 (제 53-56마디)에서 뿐만 아니라, 플루트(제 60-62, 64마디), 재현부(제 72-75마디)의 선율에도 나타난다<악보 7, 8, 9, 10>.

<악보 4> 제 44-45마디, Pf : 발전부 제 1동기

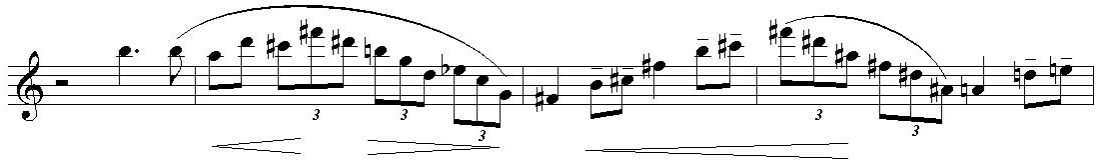
<악보 5> 제 50-54마디, F1 : 발전부 제 2동기

<악보 6> 제 49-52마디, F1, Pf

<악보 7> 제 49-57마디, 제 53-56마디 발전부 제 2동기

The musical score consists of two systems. The first system (measures 49-57) is in 3/4 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamics are marked *p* in the treble and *pp* in the bass. The second system (measures 53-56) continues the melodic line in the treble with triplets of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef part has a more active accompaniment with triplets of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamics include *f* in the treble and *mf* in the bass.

<악보 8> 제 60-62마디, F1



<악보 9> 제 64마디, F1



<악보 10> 제 72-75마디, F1



제 69-70마디의 플루트에 나타난 재현부의 제 1주제는 제 70-72마디의 피아노에서 모방되고, 이것은 제 76-78마디에 발전되어 제 2주제의 재현부인 제 79-80마디로 이어진다<악보 11, 12, 13>.

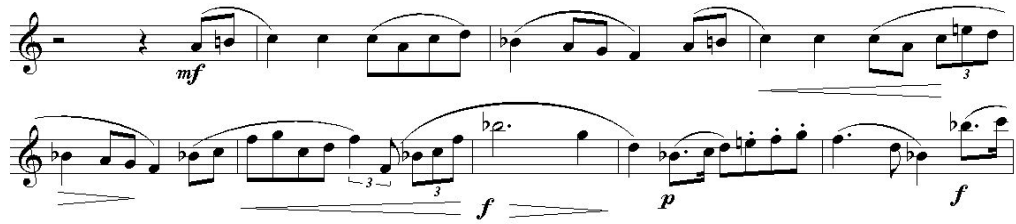
<악보 14> 제 95-96마디, F1 : 종결주제



<악보 15> 제 102-110마디, Pf : 코다

Musical notation for Example 15, measures 102-110, Pf: Coda. The notation is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The second system features a forte (*f*) dynamic marking. The notation includes various musical elements such as slurs, triplets, and dynamic markings.

<악보 16> 제 110-117마디, Fl : 모방



2) 제 2악장

제 2악장은 3도 관계조의 재현부를 가지는 소나타 형식이다. 서정시풍의 선적인 면과 리듬의 활발한 움직임의 이중성은 독특한 모습을 보여주며, 이런 점이 이 악장을 고전적으로 보이게 한다. A-B-A-B형식을 이루는 이 악장은 두 개의 주제가 각각 두 번씩 나오면서 플루트는 격렬하며 우아하게 변화하고 지속되는 선율을 담당한다.

피아노는 레가토의 주제 부분을 플루트가 연주하는 동안, 가끔씩 두 개의 주제의 리듬을 반주한다. 제 2악장의 구조는 다음과 같다.

<표 4> 제 2악장 구조

	구 분	마 디	중 심 음
제 시 부	제1주제 (a)	1-8	B
	제1주제 (b)	9-13	C #
	제2주제	14-23	F #
발 전 부		24-32	C, A
재 현 부	제1주제 (a)	33-37	D

	제1주제 (b)	38-44	A
	제2주제	45-54	B

제시부의 제 1주제는 a와 b의 두 부분으로 구분된다<악보 17, 18>.

<악보 17> 제 1-3마디, F1 : 제시부 제 1주제 (a)



<악보 18> 제 9-11마디, F1 : 제시부 제 1주제 (b)



제 24-32마디의 발전부에서는 4개의 음정 구조가 9번 모방하면서 진행된다<악보 19>.

<악보 19> 제 24-32마디, Pf, Fl : 발전부

재현부의 제 1·2주제가 되는 제 33마디부터 44마디(재현부의 제 1주제)는 모방기법의 경과구와 선법이 옥타브로 진행된다. 제 45마디로부터 시작되는 재현부의 제 2주제는 제시부보다 완전 5도 아래에서 나타난다<악보 20>.

<악보 20> 제 45-54마디 : 재현부 제 2주제

힌데미트의 주제들을 보면 화음진행보다 선율진행을 더 중요시하는 경향이 있는데 이는 7도와 10도 안에서 선율이 전위되더라도 강한 선율 움직임의 효과가 나타난다. 이 악장은 플루트 선율이 주로 진행하는 것과 피아노 부분이 주제 전개 방법에 있어서 선율적 대위구조가 잘 나타난다. 점2분음표의 리듬형이 병행 4·5도로 진행하면서 주제요소가 악구연결에서 필수적 사용됨으로써 특징적인 음형이 강조된다.

이 악장에서 플루트는 솔로의 역할을 하는데, 대위법적 소재와 주제의 효과는 오히려 피아노 쪽에 주어져 강약과 빠르기의 변화, 음정구조를 기초로 한 기법이 잘 드러난다.

3) 제 3악장

제 3악장은 크게 두 부분으로 나누어지는데, 6/8박자의 지그(Gigue)풍의 론도 부분과 2/2박자의 행진곡(Marsch)풍의 코다가 그것이다. 플루트와 피아노 사이의 대위법의 특징은 리듬의 변화, 8분 음표 경쾌한 리듬, 끝없이

발전하는 진행 등을 들 수 있다.

제 1부분(제 1-241마디)은 A-B-A-C-A의 론도형식을 갖춘 5개의 작은 부분으로 구성되어 있으며 모든 선율 소재는 첫 주제에서 비롯된다. 그 주제가 전조되고 발전되어 다시 원래의 형태로 나타나서 C부분은 캐논형으로 모방 진행된다. 제 3악장의 구조는 다음과 같다.

<표 5> 제 3악장 제 1부분의 구조

	구 분	마 디	중 심 음
A	제1주제	1-32	B b
	경과구	32-39	B b
B	제2주제	40-76	C #, G #, C #
	종결주제	77-93	C
A	제1주제의 변형	94-101	B
	제1주제	102-109	B b
	경과구	109-119	F, E, D, C
C	제3주제	120-176	C/G, B b, E b, C/G
	경과구	176-192	E, E b, A, F, E b
A'	제1주제	193-219	D b, G, B, C #, A, A b, A, B b
	경과구	219-224	A, A b, G
	종결주제	224-241	C

이 악장에서 제 1부분은 지그풍으로, 플루트와 피아노가 8분음표 리듬형

의 대위법적 기법이 나타난다. 악장 전체에 전개되는 제 1주제의 선율요소는 경과구와 발전부에도 중요하게 사용된다. 제 1주제의 선율적 요소는 제 14-30마디에서 G, D, A 장조의 순으로 완전 5도 위로 전조된다<악보 21>. 전체적으로 플루트와 피아노 사이의 대위법의 특징은 리듬의 변화 8분음표의 경쾌한 리듬, 정지하지 않고 끝없이 발전하는 진행이라 할 수 있다.

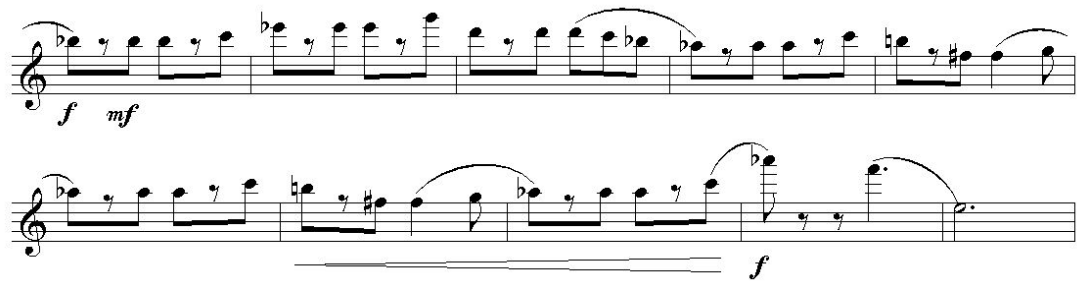
<악보 21> 제 1-8마디, F1 : A 제 1주제

<악보 22> 제 40-45마디, F1 : B 제 2주제

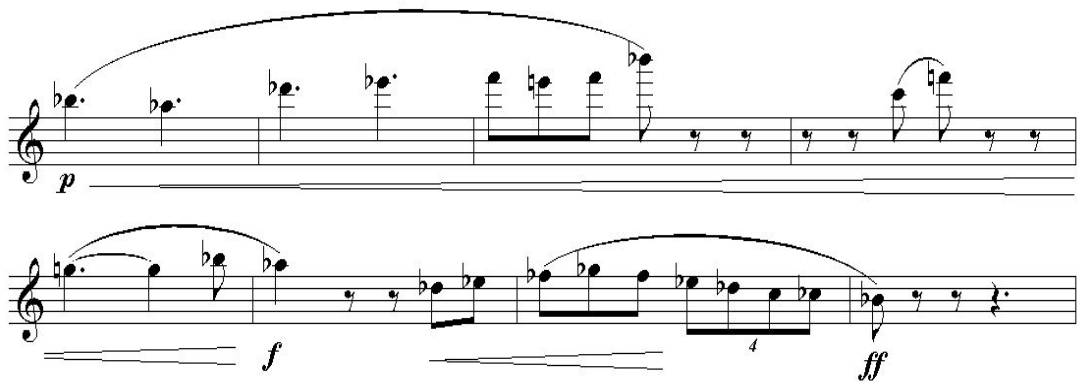
<악보 23> 제 102-109마디, Fl, Pf : A 제 1주제의 변형



<악보 24> 제 120-129마디, Fl : 제 3주제



<악보 25> 제 195-202마디, Fl : A' 제 1주제의 변형



제 2부분은 다시 두 부분으로 나누어진다. 이들은 각각 10마디씩 6개의 악구를 포함하고 있다. A부분의 처음 10마디에 제시된 대위법 피아노 진행은 두 번째 악구인 A'부분의 첫 10마디에서 변형되어 나타나고, 플루트 선율이 반음계 순차진행을 한다. 세 번째 악구인 B부분은 F 장조에서 B 장조로 증 4도 위로 전조 되고, 같은 음형을 두 번 반복하면서 점점 강약의 세기와 화음이 강화된다. 다섯 번째 악구인 B' 부분의 피아노 선율이 옥타브 아래에서 진행되고, 플루트 선율은 반복된다.

제 3악장 제 2부분의 구조는 다음과 같다.

<표 6> 제 3악장 제 2부분의 구조

구 분	마 디	중 심 음
A	242-252	B \flat -A
A'	252-262	B \flat -A
B	262-272	F, B
A'	272-278	B \flat
B'	279-288	F, B
A'	289-300	B \flat

피아노는 관악기와 타악기가 연주되는 듯한 효과를 주며, 플루트는 마디마다 장식적 선율을 연주한다. 피아노의 관악기 선율이 정확하게 반복되는 동안 플루트는 높은 옥타브의 선율을 연주한다. 제 259마디에서 8분음표의 옥타브로 화려한 조화를 이룬다<악보 26, 27>.

행진곡풍의 두 번째 분위기는 피아노에서 나타나는데, 긴장감이 조성되고

첫 부분이 다시 연결되면서 약간씩 변화된다. 279마디부터 플루트가 나온다. 피아노 부분에 가벼운 구성의 B'부분이 나타난다<악보 28, 29>.

마지막 A' 부분 제 289마디에서 조식이 두터워지며 두 악기가 확실하고 폭 넓게 나오면서 곡이 종결된다<악보 30>.

<악보 26> 제 242-252마디, Pf : A 부분

The image shows a musical score for piano, measures 242-252, A section. The score is written in 2/4 time and consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has six measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in the sixth measure of the second system.

<악보 27> 제 252-262마디, Fl : A' 부분

Musical score for Flute A' part, measures 252-262. The score is in two systems. The first system is marked *p* and the second system is marked *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

<악보 28> 제 262-272마디, Pf : B 부분

Musical score for Piano part, measures 262-272. The score is in three systems. The first system is marked *mf* and the second system is marked *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

<악보 29> 제 279-289마디, F1 : B' 부분

The image shows a musical score for two staves, measures 279-289. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody in the top staff consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

<악보 30> 제 289-301마디, Pf, Fl : A' 부분

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl) part on a single staff and a Piano (Pf) part on a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system (measures 289-301) features a Flute part with a forte (*f*) dynamic and a Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Flute part includes trills and triplet markings.
- The second system (measures 302-305) shows the Flute part continuing with a forte (*f*) dynamic, while the Piano part also features a forte (*f*) dynamic.
- The third system (measures 306-308) is marked with fortissimo (*ff*) dynamics for both parts. The Flute part includes a slur and the instruction "Vebreitern" (widening), indicating a change in articulation or phrasing.

Ⅲ. 결 론

본 논문에선 살펴 본 힌데미트의 「Sonata for Flute and Piano」는 20세기에 작곡된 작품임에도 불구하고 각 악장의 형식적인 면에서는 고전적인 3악장 구조의 소나타 형식에서 크게 벗어나지 않았고 기법적인 면에서는 바로크적 요소들마저도 다양하게 수용되어 있는 독특한 현대 작품 중 하나이다.

제 1악장은 코다(Coda)를 가진 소나타 형식으로 확고한 제 1주제와 서정적인 제 2주제의 대표적인 테마로 전개되며 코다부분의 합창과 행진곡적 요소의 재치 있는 결합으로 종결된다. 또한 이 곡의 주제는 이 작품의 맨 끝 부분에 다시 나타난다.

제 2악장 역시 소나타 형식이며 제 1주제의 단편적 선율소재를 이용한 간결한 발전부를 가진 것이 특징이다. 플루트와 피아노가 주고받으며, 다이내믹의 선명한 대비로 연주의 즐거움을 더해준다.

마지막 제 3악장은 론도 형식의 지그풍의 노래와 독립적인 악장으로 보일 수 있을 만큼 인상적인 행진곡(Marsch)을 결합한 두 개의 대조적인 부분으로 이루어져 있다. 이 악장에서는 힌데미트가 전통 형식을 차용하면서도 자신만의 독창적인 아이디어를 가미해 새로운 양식으로 확대시켜 나간 일면을 볼 수 있다.

또한 이 소나타에서는 각 악장에서 나타난 주제적 요소들을 바로크 양식, 즉 모방기법·캐논·동형진행·병행기법을 통해 변형, 발전시켜나갔으며 각 악장의 주제적 요소에는 제 1악장의 제 1, 2주제의 단편 요소들을 지속적으로 첨가함으로써 악장간의 통일성을 부여하였다.

힌데미트는 20세기 작곡가로서 격변하는 시대의 흐름에 순응하는 진보적

인 작곡가인 동시에 옛 양식을 고수하는 보수적인 작곡가였다. 본 연구를 통해 살펴 본 힌데미트의 「Sonata for Flute and Piano」는 음색에 있어서는 현대적이지만 그 형식에 있어서는 고전적 틀에서 벗어나지 않았음을 알 수 있었다. 따라서 이 곡은 신고전주의에 입각하며, 작곡가와 청중과의 거리감을 없애려 추구한 실용음악 중 하나임을 알 수 있다.

그러므로 이 곡을 연주하는 플루티스트는 작품 속에 내재되어 있는 고전적 형식미를 잘 살려 독주자와 반주자와의 음악적 교감은 물론, 더 나아가 청중들에게도 듣고 느낄 수 있는 고전적 현대 작품의 맛을 전달할 수 있도록 노력하는 것이 힌데미트의 작곡 의도에 부합되는 일이라고 생각된다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 백병동, 『작품을 통한 현대 음악의 흐름』, (서울: 수문당, 2001)
신인선, 『20세기 음악사』, (서울: 음악세계, 2006)
오희숙, 『20세기 음악 I: 역사·미학』, (서울: 심설당, 2004)
오희숙, 『20세기 음악 II: 시학』, (서울: 심설당, 2004)
오희숙, 『음악 속의 철학』, (서울: 심설당, 2009)
이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악』, (서울: 한양대학교 출판부, 1999)
이석원·오희숙, 『20세기 작곡가 연구 II』, (서울: 음악세계, 2001)
이석원, 『현대음악』 (서울: 서울대학교 출판부, 1997)
주성혜, 『음악학-사람을 느끼고 세상을 듣는』 (서울, 루텐스, 2008)
홍정수, 오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999)

<번역서>

- Eric Salzman, 이찬해 역, 『20世紀 現代 音樂』, (서울: 수문당, 1979)
Grout. Donald Jay, 한국음악교재연구회 역, 『A History of Western Music』, (서울: 세광음악출판사, 1994)
Joseph Machlis, 이찬해 역, 『現代 音樂(上)』, (서울: 수문당, 1998)
Ulrich Michels, 홍정수·조선우 편저, 『음악은이』, (서울: 음악춘추사, 2000)
Veronika Beci, 노승림 역, 『음악과 권력』, (서울: 컬처박스, 2009)

W. Kandinsky, 권영택 역, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여-칸딘스키 예술론』 (서울: 열화당 1998(개정판))

와타나베 히로시, 윤대석 역, 『청중의 탄생』, (서울: 강, 2006)

한독음악학회 편, 『음악사회학 원전 강독』, (서울: 심설당, 2006)

<사전>

사전편찬위원회, 『음악대사전』, (서울: 세광음악출판사, 1990)

사전편찬위원회, 『음악용어사전』, (서울: 세광음악출판사, 1996)

Stanley Sadie, 『*The new Grove's Dictionary of Music and Musicians*』, (London : Macmlan Publishers Limited, 2001)

<학위논문>

김선영, Paul Hindemith의 「Sonata for Viola and Piano Op. 11, No. 4」에 대한 분석 연구, (석사학위논문, 연세대학교 대학원, 2007)

김수연, Paul Hindemith의 「Sonata for Flute and Piano」(1936)에 대한 연구 분석, (석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 2007)

김지은, 힌데미트의 「현악오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 Op. 43 I」에 관한 연구, (석사학위논문, 한양대학교 대학원, 2008)

박규희, Paul Hindemith의 「Sonata for Flute and Piano」의 반주 연구, (석사학위논문, 성신여자대학교 대학원, 2004)

박영미, Paul Hindemith의 「Sonate für Flöte und Klavier」(1936) 분석 연구, (석사학위논문, 경성대학교 대학원, 2007)

손희경, P. Hindemith의 「플루트와 피아노를 위한 소나타」작품 분석

연구, (석사학위논문, 경희대학교 대학원, 2002)

유주연, Paul Hindemith의 「Sonata for Double Bass and Piano」에
관한 연구, (석사학위논문, 연세대학교 대학원, 2007)

최영주, Paul Hindemith의 「Sonata for Double Bass and Piano」에
관한 연구, (석사학위논문, 연세대학교 대학원, 2006)

홍인선, P. Hindemith의 「Acht stücke für Flöte allein」와 「Sonata
für Flöte und Klavier」에 관한 연구, (석사학위논문, 숙명여자대학교
대학원, 2006)

ABSTRACT

A Study of Paul Hindemith's

「Sonata for Flute and Piano」 (1936)

Lee, Sang Yeon

Department of Music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

SungShin Women's University

From past to present, music was always a reflection of the era and it continued to change and evolve as time passed. After World War I, political and economical stultation in most of the European nations led the beginning of transformation in the artistic and literary world.

The composers in the beginning of the 20th century wanted to deviate from the Romantic Music in the 19th century that was very subjective and the deviation started radical and experimental changes in music. However, such unconventional attempt backfired; not only were there a disconnection between the experimental and classical music, but there was also an increasing distance between the composer and the audience. Noticing the crisis, the younger generation

of composers made practicality and goal of the music as their number one priority and tried to produce music that satisfied the desire of the audience. One of the classical composer who led such movement was Paul Hindemith, who was a German theorist, sociologist, conductor, and performer. Using his diverse musical backgrounds, Hindemith was able to produce different styles of music, which led to his realization that music should not be an item that is exclusively made for those who has in-depth knowledge of music. In his realization, Hindemith tried to portray music that is enjoyed by the musicians and audience alike, music that can shared and related by everyone, but also music that is very basic to its core instead of music that was abstruse and arcane. Being faithful to his ideals, Hindemith started to compose Practical Music that could be played by all musicians.

In this thesis, Hindemith's ideals on musics and his composing style, and how Practical Music arose during the political and musical changes in the 20th century will be shown. Additionally, by analyzing 「Sonata for Flute and Piano」 (1936), research of how Hindemith's concept of music is being portrayed through his music will be shown as well. The purpose of the thesis is to see how Hindemith's distinctive music style is being projected in his work and see the composer's intention through the efficient powerful performance of the piece.