



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](#)

변 지 연 교수지도
석사학위 청구논문

P. Hindemith 『Sonata for Bb
Trumpet and piano』에 대한 연구

- 피아노 반주부에 나타난
힌데미트의 화성 이론을 중심으로 -

2012

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
김 호 진

P. Hindemith 『Sonata for Bb
Trumpet and piano』에 대한 연구
- 피아노 반주부에 나타난
힌데미트의 화성 이론을 중심으로-

변지연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
김 호 진

인 준 서

김효진의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 임 현 원 인

심사위원 강 민 정 인

심사위원 변 지 연 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 20세기 현대음악의 대표적 인물인 독일 작곡가 힌데미트 (1895~1963)의 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』에 대한 연구이다. 본 작품은 힌데미트의 유일한 트럼펫 소나타로 3악장이며 전통적인 소나타 형식을 갖지 않는다: 1악장(변형된 소나타 형식), 2악장(3부분 형식), 3악장(4부분 형식). 힌데미트는 1930년대 배음열에 의거하여 자신만의 화성 이론을 만들어 체계적으로 집대성하였다. 그리고 자신이 만든 화성 이론을 확립하기 위하여 자주 연주되지 않는 악기를 사용하여 피아노만으로 반주되는 16개의 소나타를 작곡하였다. 본 곡은 16개의 소나타 중 한 곡에 포함된다.

본 연구자는 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』의 전체적인 형식과 함께 피아노 반주부에서 나타나는 힌데미트의 화성적 특징들을 살펴봄으로써 피아니스트가 더욱 깊이 있고 실질적인 연주해석을 이끌어 내는 것에 도움이 되고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론.....	1
II. 본론.....	2
1. 힌데미트의 생애와 대표작품.....	2
2. 힌데미트의 음악관.....	12
3. 힌데미트의 1930년대 음악관과 작곡양식	25
4. 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』의 형식 분석.....	36
5. 피아노 반주부에 나타난 힌데미트의 화성 이론.....	51
III. 결론.....	83

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표1> 힌데미트의 대표 작품.....	7
<표2> 3전음의 구분.....	32
<표3> <표1>에 대한 화음의 구성과 상태.....	34
<표4> 1930년대 피아노로 반주되는 소나타의 곡목과 특징.....	35
<표5> 전 악장의 형식구조.....	36
<표6> 1악장 형식구조.....	38
<표7> 2악장 형식구조.....	43
<표8> 3악장 형식구조.....	47

악보 목차

<악보1> 배음렬.....	27
<악보2> 음렬1: 음정의 선율적 가치를 나타냄.....	27
<악보3> 음렬2: 음정의 화성적 가치를 나타냄.....	27
<악보4> ‘음렬2’의 2번: 완전 5도의 근음.....	28
<악보5> ‘음렬2’의 3번: 완전 4도의 근음.....	29
<악보6> ‘음렬2’의 4번과 5번: 장 3도와 단 6도의 근음.....	29
<악보7> ‘음렬2’의 6번과 7번: 단 3도와 장 6도의 근음.....	30
<악보8> ‘음렬2’의 8번과 9번, 10번과 11번: 장 2도와 단 7도, 단 2도와 장 7도의 근음.....	31
<악보9> ‘음렬2’의 12번: 중 4도(감 5도)의 대리근음.....	30
<악보 4-1-1> 제 1주제의 동기 ㉠, ㉡, ㉢: 마디 1-9.....	39
<악보 4-1-2> 제 2주제의 동기 ㉣: 마디 37-45.....	39
<악보 4-1-3> 제 3주제의 동기 ㉤: 마디 47-54.....	40

<악보 4-1-4> 제시부와 발전부의 연결구: 마디 63-65.....	40
<악보 4-1-5> 발전부에서 동기 ㉠의 변형 : 마디 67-84.....	41
<악보 4-1-6> 발전부에 쓰인 제 2주제: 마디 115-126.....	42
<악보 4-1-7> 재현부에 쓰인 동기 ㉠: 마디 127-142.....	42
<악보 4-2-1> A부분의 ㉠선율: 마디 1-5.....	44
<악보 4-2-2> ㉠의 이조와 트럼펫의 반주부 도입부 재현: 마디 13-25.....	44
<악보 4-2-3> A'부분과 코다의 트럼펫 진행: 마디 59-87.....	45
<악보 4-3-1> A부분: 마디 1-16.....	48
<악보 4-3-2> B부분: 마디 26-40.....	49
<악보 4-3-3> C부분: 마디 51-64.....	49
<악보 4-3-4> A'부분: 마디 68-94.....	50
<악보 5-1-8> 제 1주제의 ㉠, ㉡, ㉢동기: 마디 1-9.....	53
<악보 5-1-9> 제 1주제와 제 2주제의 연결구: 마디 30-36.....	55
<악보 5-1-10> 제 2주제의 동기 ㉣: 마디 37-45.....	57

<악보 5-1-11> 제 3주제 동기 ㉔: 마디 47-62.....	58
<악보 5-1-12> 제시부에서 발전부로 이어지는 연결구: 마디 63-66.....	59
<악보 5-1-13> 발전부: 마디 67-84.....	60
<악보 5-1-14> 제 3주제 ㉔의 변형과 반복: 마디 85-95.....	62
<악보 5-1-15> 제 3주제의 모방: 마디 99-106.....	62
<악보 5-1-16> 변형된 제 2주제 ㉔: 마디 115-126.....	63
<악보 5-1-17> 재현부: 마디 127-133.....	65
<악보 5-1-18> 종결구: 마디 138-142.....	66
<악보 5-2-1> A부분의 도입부: 마디 1-25.....	67
<악보 5-2-2> 피아노와 트럼펫이 대화형식으로 진행: 마디 13-25.....	69
<악보 5-2-3> B부분의 도입부: 마디 26-32.....	70
<악보 5-2-4> 피아노 반주부의 동형진행: 마디 32-41.....	71
<악보 5-2-5> B부분의 동기 변화: 마디 41-58.....	72

<악보 5-2-6> 2악장 A부분 도입부를 트럼펫에서 재현: 마디 59-68.....	73
<악보 5-2-7> A부분 도입부 선율의 변형 반복: 마디 72-77.....	74
<악보 5-3-1> A부분 피아노 반주부의 도입부: 마디 1-5.....	76
<악보 5-3-2> A부분 트럼펫의 등장: 마디 7-12.....	77
<악보 5-3-3> B부분: 마디 17-22.....	78
<악보 5-3-4> B부분 피아노 도입부를 트럼펫이 모방: 마디 26-38.....	79
<악보 5-3-5> C부분: 마디 51-54.....	80
<악보 5-3-6> 코다 부분: 마디 68-80.....	81
<악보 5-3-7> 지속음의 자유로운 진행: 마디 84-88.....	82
<악보 5-3-8> B의 장조성으로 종지: 마디 89-90.....	82

I. 서론

20세기 현대음악의 대표적 인물인 독일 작곡가 힌데미트(1895~1963)는 바이올린과 비올라 연주자, 지휘자, 이론가, 교육가 등 다양한 음악활동을 전개한 작곡가이다. 작곡가로써 힌데미트는 거의 모든 음악장르에 해당하는 다수의 작품을 발표했고 동시에 연주가로서도 활발한 활동을 펼쳤다.

힌데미트는 1920년대 초반까지 고전적인 음악관을 거부하며 반낭만적 신음악을 주로 썼다. 이로 인해 그는 독일의 아방가르드의 선두주자라는 명성을 얻는다. 그러나 1923년 이후 부터 고전적인 음악관을 거부하던 것과 반대로 고전적인 음악관으로 돌아가면서 초기에 작곡된 자신의 음악을 부정하기도 할 정도로 방향전환이 급진적으로 바뀌기 시작한다. 그리하여 고전적인 음악관을 추구하는 경향을 보이며 자신의 작곡 양식을 확립하기 시작한다. 힌데미트는 1940년 고전적인 음악관을 바탕으로 하는 자신의 작곡 이론을 확립하여 정리한 『작곡지침서(The Craft of Musical Composition)』를 발표한다. 본 논문에서 다룰 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』는 힌데미트가 『작곡지침서』를 발표하기에 앞서 1939년에 자신의 이론을 확고히 하고자 피아노만으로 반주되는 16개의 소나타 연곡을 발표하였는데 그 중 한곡이다. 이 곡은 그가 주로 사용한 붓점 리듬과 화성의 성격, 그리고 색채에 대한 이론이 특히 잘 나타난 곡으로써 16개의 소나타 중에서 가장 연구 가치가 있는 작품이다.

이 곡은 본 연구자가 트럼펫 연주자의 리사이틀 반주를 부탁 받으면서 관심을 갖게 되었다. 그래서 이곡에 대한 연구를 시작하였다. 사실상 이 곡은 2012년 현재까지 두 편의 논문이 있으나 피아노 성부에 나타난 힌데미트의 화성 이론을 정리한 연구문은 없었다.¹⁾ 이러한 점에서 본 연구

가 무엇보다도 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』를 연주할 피아니스트들에게 도움이 되고자 한다.

본 논문에서는 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』를 연구하기 위하여 첫째, 힌데미트의 작곡 양식이 어떻게 변하였는지 그의 초기 음악관과 후기 음악관으로 나누어 살펴 본 후 둘째, 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』가 쓰여진 시기이며 힌데미트가 그만의 이론을 확립한 1930년대를 더 자세히 들여다 볼 것이다. 그리고 셋째, 트럼펫에서 쓰인 형식구조와 선율, 리듬 진행을 살펴봄으로써 그의 작곡 경향을 알아 볼 것이다. 넷째, 곡 전반을 이끌어가고 있는 피아노 반주부를 집중적으로 살펴봄으로써 힌데미트가 1930년에 확고히 하고자 했던 작곡 이론이 특히 피아노 반주부에서 어떻게 쓰였는지 살펴볼 것이다.

-
- 1) 본 곡의 논문으로 2002년 창원대학교 대학원의 안명기 석사학위 논문, 『P. Hindemith 음악에 대한 분석 연구 : <트럼펫과 피아노를 위한 소나타>를 중심으로』 그리고 2005년 공주대학교 교육대학원의 정규은 석사학위 논문, 『P.Hindemith 의 <Trumpet Sonata> 분석연구 : 악곡 분석 및 연주법을 중심으로』가 있다.

II. 본론

1. 힌데미트의 생애와 대표 작품

힌데미트는 1895년 11월 16일 독일 프랑크푸르트 근교 하나우(Hanau)에서 출생하였으며 경제적으로 어려운 가정 환경에서 성장했다. 그의 아버지 로버트 루돌프 에밀 힌데미트(Robert Rudolf Emil Hindemith, 1870~1915)는 마리아 소피 바르네케(Maria Sophie Warneke, 1868~1949)와 결혼 후 세 자녀를 두었다. 힌데미트의 아버지는 페인트공으로 어렵게 생활을 유지했지만, 지터(Zither)를 열정적으로 연주하면서 음악에 대한 지대한 관심을 가졌고, 자신의 자녀들에게 어려서부터 음악교육을 시켰다.²⁾ 1904년 9살이 되던 해에 바이올린으로 음악에 입문한 힌데미트는 첼로, 피아노를 배웠던 그의 동생들과 함께 음악공부를 하였고 ‘프랑크푸르트 어린이 3중주단’으로 활동하였다.

2년 뒤인 1907년 힌데미트는 바이올리니스트 일리스 헤그너를 통해 바이올리니스트 아돌프 레브너(Adolf Rebner)에게 소개되어 바이올린 레슨을 받는다. 그리고 1908년 프랑크푸르트 콘서바토리에 입학한 이후 레브너에게 정식으로 바이올린을 사사 받게 된다. 힌데미트는 콘서바토리에 서 전공은 바이올린이었으나, 1912년부터 아몰드 멘델스존(Arnold Mendelssohn, 1855~1933)과 제클레스(Bernhard Sekles, 1872~1943)에게 정식으로 작곡 수업도 받는다. 그러나 당시의 힌데미트는 내

2) 지터(Zither)는 고악기로써 평평한 목재 공명상자 위에 30~45개의 현이 달려 있다. 유럽 치터는 평평하고 얇은 공명상자 위에 양장현이나 금속현을 달고 있다. 연주자에게 가까운 현에는 줄받이가 달린 지판이 있어서 왼손으로 선율 음들을 낼 때 사용한다. 선율 현들은 오른손 엄지손가락에 피크를 끼워 연주하고, 동시에 오른손의 다른 손가락들은 지판이 없는 나머지 반주현들로 반주를 맡는다. 무릎 위나 책상 위에 올려놓고 연주했다.

향적인 성격이어서 자기가 작곡을 하고 있다는 사실을 비밀로 덮어두고 있었으며, 그러나 음악학교에서 작곡의 레슨을 받기 시작할 무렵에는 이미 실내 악곡을 작곡하고 있었다.

1914년 힌데미트는 드디어 피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주에 작품번호 1번을 부여하면서 작곡가로서의 활동을 시작하였다. 그리고 1916년 그는 21세의 어린 나이로 프랑크푸르트 오페라 극장의 수석 바이올린 주자가 되었다. 이러한 오페라 극장에서의 경험으로 힌데미트는 독일의 고전음악을 폭 넓게 직접적으로 접할 기회를 가질 수 있었다. 특히 바흐, 비발디, 베토벤, 드뷔시, 레거, 쇤베르크 등의 바이올린곡, 실내악곡, 관현악곡을 연주하며 고전적 음악과 그 시대의 현대적 음악을 실제적으로 익혔다. 1916년 힌데미트는 학교 공부를 마친 이후, 작곡가로서의 자의식이 점점 확고하게 싹트면서 전통적 음악양식에 대한 회의가 표면화기 시작한다. 그해 힌데미트는 제 1차 세계대전의 발발로 군대에 입대하면서 사회적 현실과 예술에 대한 깊은 숙고를 시작한다. 이러한 변화는 『3개의 오케스트라 가곡』 op.9와 피아노 작품 『한밤중의... 꿈과 체험』 op.15 등에서 잘 드러난다.

1918년 12월 그는 제대와 함께 활발한 작곡 활동을 시작한다. 그리고 1919년 첫 작곡 발표회를 계기로 독일의 음악출판사 ‘쇼트(Schott in Mainz)’와 계약을 체결하고, 평생 이 출판사에서 작품을 출판하게 된다. 그 이후 힌데미트는 연주자로서 활동과 함께 작곡가로서 본격적인 활동을 시작한다. 1920년과 1922년 사이 힌데미트는 ‘도나우에싱엔 음악제 (Donaueschinger Kammermusik Festival)’에서 자신의 작품을 초연하며 작곡가로서 커다란 성공을 거두고 자신의 새로운 작품 연주에 직접 참가하는 등 활동을 한다. 이 시기에 그가 발표한 음악은 표현주의적 무조음악 경향이 뚜렷하고 낭만주의적 서정성과 감상성이 배제된 작품들이

었다. 이를 계기로 그는 독일 아방가르드 음악의 대표적 주자로 등장하기에 이르른다.

1923년 그는 이제까지 해오던 새로운 음악이 아닌 낭만 이전의 전통에 한층 더 관심을 보이면서 자신 고유의 음악양식 확립을 시도한다. 이러한 시도는 1924년 5월 15일 프랑크푸르트 오케스트라 악장 로텐베르크(Ludwig Rottenberg)의 막내딸 이자 소프라노 가수이자 연극 배우로 활동했던 게르트루트(Gertrud)와 결혼하면서 이루어진다.

1927년 그는 베를린 음악대학의 교수로 초빙되고 활발한 창작과 연주 활동을 통하여 베를린 음악계 중심인물로 등장하게 된다. 그러나 1933년 히틀러 정권이 들어선 이후 ‘문화 볼셰비키적(Kulturboschewistisch)’이라는 평가와 탄압을 받는다.³⁾ 이때 힌데미트는 1934년 3월 12일 정치적 권력자에 대항하는 과시적 저항의 상징의 대표적인 곡 『마티스 교향곡』을 푸르트벵글러의 지휘로 베를린 필하모닉에 의해 초연하였다. 그 후 그는 작곡가와 연주자로서도 전혀 독일에서 활동을 할 수 없게 된다. 이미 예정된 음악회마저 취소 되는 상황에 이르렀으며, 이러한 모든 것이 어떠한 공공적인 제재 없이 일어났기 때문에 힌데미트는 어떠한 조치도 할 수 없었다. 이러한 정치적 상황 계속 악화되었고 쇼트 출판사는 힌데미트에게 다른 나라로 망명을 권유하게 된다. 그래서 그는 독일을 떠나게 되는데 이후로 그는 독일로 돌아올 수 없게 된다.

독일을 떠난 그는 1935년에서 1937년 사이 그는 터키를 방문하여 앙카라에서 터키 음악 교육체계 개혁에 적극적으로 활동을 한다. 그리고 자

3) 볼셰비키(Boschewistisch)란 다수파라는 뜻으로, 러시아 사회 민주 노동당에서 레닌을 지지한 세력을 말하는 데에서 유래되었다. 제 2차 세계대전 당시 독일의 나치는 음악은 극치 낭만적인 것이었다. 그리고 역사적, 사회적 맥락에서 분리시켜 유사 종교와 같은 영적 도취로 간주하고자 했다. 그래서 힌데미트를 비롯한 크세벡이나 스트라빈스키, 쇤베르크와 같은 아방가르드적 작곡가들의 음악을 ‘경건한 음악 체험’을 방해하는 상스러운 음악으로 배척했다.

신의 독자적 양식을 이론적으로 체계화하여 음악 이론으로 집대성한 『작곡 지침서(Unterweisung im Tonsatz)』를 출판한다. 이후 1938년 힌데미트는 스위스에 일시 정착한 후, 1939년 제 2차 세계 대전의 발발로 1940년 미국으로 망명을 하게 된다. 미국으로 망명한 그는 여러 대학의 강의를 시작하며 예일 대학의 교수로 정착한다. 그리고 작곡, 화성학, 이론 등을 가르치며, 작곡과 연주활동을 전개하며 1943년에 『전통적 화성학 집중 코스 (A Concentrated Course in Traditional Harmony)』를 출판하였다. 또한 그는 비슷한 시기에 전통적 음악 이론 체계를 다루고 있는 『음악가를 위한 기본 연습 (Elementary Training for Musicians)』를 출판하였고, 1948년에 『고급 학생을 위한 화성연습 (Exercises for Advanced Students)』를 출판하게 된다. 힌데미트는 이론서의 발간과 함께 대학에서 강의를 시작한다.

그는 작곡 레슨에 있어서 매우 엄격하였다. 자신의 제자들과 어느 정도의 동료적 관계를 유지하려고 노력했지만 칭찬은 거의 하지 않았다고 한다. 이러한 점은 1940년 자신의 부인에게 쓴 편지에서 잘 나타난다.⁴⁾

나는 학생들을 완전히 기진맥진하게 했소, 그래서 몇몇 개인 지도에서 눈물을 흘리며 자신의 절망을 호소하는 학생들을 달래야만 했소, 이제 그들은 어느 정도 자신이 어떤 방식으로 공부해야하는지를 파악한 것 같소, 약 6주 정도가 지나면 통찰력도 있고 어느 정도 쓸 만하지만, 재능이 없는 학생들은 학교를 떠나게 될 것이요

1949년 힌데미트는 하버드 대학에서 ‘음악시학’에 대한 강의를 하며 『자신의 세계 속의 작곡가 (Komponist in seiner Welt)』를 출판하였다. 그리고 연주 여행을 통해 유럽과 관계를 다시 맺게 되었고 연주 여행

4) 오희숙, “파울 힌데미트,” 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), p. 255.

은 큰 성공을 거둔다. 그리고 그해 11월에 스위스 취리히 대학교에서 교수 초청까지 받는다. 그는 취리히 대학의 교수직을 수락하고 미국과 스위스를 오가며 생활을 하다 1953년 완전히 스위스로 이주하게 된다.

헌데미트는 계속 스위스에 머물며 새로운 작품의 창작보다는 옛 작품을 새롭게 수정하거나 출판되지 않은 초기 작품 발표에 많은 관심을 기울였다. 그리고 지휘 활동을 통해 자신의 개성적 지휘 양식도 확립하게 된다. 이로써 1953년에서부터 그는 지휘자로서 유럽 음악의 중심지에서 뿐만 아니라 남미, 일본등지까지 연주 여행을 다닌다. 이러한 활발한 활동은 헌데미트의 생애 마지막 해인 1963년에도 계속 이어지는데, 그해 11월 12일에 빈에서 그의 작품 『미사』의 초연 지휘를 끝으로 11월 14일 집으로 돌아온 그는 병세가 악화되어 12월 28일 생을 마감한다.

아래의 <표1>은 헌데미트의 대표 작품을 도표화 한 것이다. 관현악 및 오페라 작품과 실내악 작품으로 분류하였는데, 이것은 본 논문의 주제인 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』가 속해있는 실내악 작품에 중점을 두기 위해서 있다.

<표1> 헌데미트의 대표 작품

년 도	대표 작품 ⁵⁾	
	관현악 및 오페라 작품	실내악 작품
1908		소프라노와 테너를 위한 7개의 가곡(1908~9)
1912		클라리넷과 피아노를 위한 『대규모 론도 B장조』 피아노와 바이올린을 위한 『소나타d단조』(모두 분실됨)

1914		『피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주』 Op.1 『현악4중주 C장조』 Op.2 괴테 시에 의한 가곡 『연인가까이에』 우스꽝스런 노래 op.5
1915 } 1916	『첼로 협주곡』 Op.3 『우스꽝스러운 신포니에타』 Op.4(1916) 『3개의 오케스트라 가곡』 Op.9	네 손을 위한 피아노 왈츠 (1916)
1917	『소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래』 Op.9	현악 5중주 op.7(분실)
1918		『바이올린과 피아노를 위한 소나타』 Op.11 No.1, 2
1919	오페라 『살인자, 여인의 희망』	『비올라와 피아노를 위한 소나타』 Op.11, No.4 『비올라 독주 소나타』 Op.11, No.5 『한밤중의...꿈과체험』 Op.15 3개의 찬가 op.14 기악반주에 의한 독주가곡 『멜랑콜리』 (1917~19)
1920 } 1922	발레음악 『악마』 Op.28(1922) 단막오페라 『누쉬-누쉬 (Das Nusch-Nusch)』 Op.20(1920)	『5개의 관악을 위한 작은 실내 음악』 Op.24 No.2(1922) 『비올라 독주 소나타』 Op.24 No.2(1922)

		『현악 3중주 1번』 Op.34 (도나우에싱엔의 동료들에게 헌정)(1920) 『현악 4중주』 Op.16 (1920) 『실내음악』 No.1 『피아노모음곡』 Op.2(1921) 『산타수잔나』 Op.21(1921) 가곡 『죽음의 죽음』 Op.23 No.1(1922) 『짧은마그드』 Op.23 No.2 (1922) 『비올라 독주 소나타』 Op.31 No.4(1922)
1923		가곡 『성모 마리아의 생애』 『현악 4중주』 Op.32 『첼로 독주 소나타』 Op.25 No.3
1924	오페라 『카르딜락』 Op.39	『바이올린 독주 소나타』 Op.31 No.1, 2 『바이올린, 비올라, 첼로를 위한 트리오』 Op.34 가곡 『세레나데』 Op.35 『두개의 지미』 (분실)
1927		『실내음악(비올라협주곡)』 Op.36 No.4 애호가들을 위한 음악(LaIenm usik), 대중음악, 영화음악, 기 계적 악기를 위한 음악 등 다 양한 종류의 음악 작곡
1933	『마티스 교향곡』 (1933~34)	가곡 『뤼케르트의 시에 의한

1934		4개의 노래』(분실)(1933) 『3개의 클라리넷을 위한 유희음악』 (분실)(1934) 『소풍 칸타타』(1934)
1935 1937	오페라 『화가 마티스』(1934~35)	『바이올린 소나타 E 장조』 『피아노 소나타 I, II, III』 『플루트 소나타』
1937		『첼로 소나타 I, II, III』 『오르간 소나타』
1938 1939		『오보에소나타』(1938) 『바이올린 소나타 C 장조』 『하프 소나타』 『바순 소나타』(1938) 『비올라 소나타』 『클라리넷 소나타』 『호른 소나타』 『트럼펫 소나타』 『현악 4중주』(1938)
1940 1951	『첼로와 오케스트라를 위한 협주곡』(1940) 『변형 교향곡』(1943) 『세레나데 교향곡』(1946) 『신포니에타』(1949~50) 『트럼펫, 바순, 현악 오케스트라를 위한 협주곡』(1949~52) 『교향곡 세계의 조화』(1951) 『카르딜락』 (개정판)(1952) 『피츠버그 교향곡』(1958)	『음의 유희』(1942) 『트럼본과 피아노를 위한 소나타』(1941) 『두대의 피아노를 위한 소나타』(1942) 『14개의 모테트』(1940) 『레퀴엠』(1946) 무반주 합창음악 『악마』(1949) 『튜바와 피아노를 위한 소나타』(1955)

	『옛 ‘스위스 노래’에 대한 오케스트라 행진곡』 (1960) 『몬테베르디의 오르페오』 『레거의 100번째 시편』	『5성부 마드리갈』 (1958) 『미사』 (1963)
1953 } 1963	오페라 『조화의세계 Harmonie der Welt』	칸타타 『Ite angeli veloces』 소프라노와 피아노를 위한 13곡의 『모테트』 무반주 혼성 합창을 위한 『미사』 『5성부 마드리갈』

5) 대표적인 작품을 발췌한 것이며 이 곡들 뿐 아니라 더 많은 곡들이 있다.

2. 힌데미트의 음악관

힌데미트의 음악관은 초기 음악관과 후기 음악관으로 분류할 수 있다. 그리고 이 두 음악관을 더 자세히 다루고자 각각 두 분류로 세부 구분하였다. 힌데미트의 초기 음악관은 작곡가로서 활동을 시작한 시기로 독일 신음악의 선두주자로 고전적인 음악을 거부하는 경향을 강하게 보이는 시기이다. 힌데미트의 후기 음악관은 가곡 『마리아의 생애』를 기점으로 자신의 작품에 대한 새로운 고민을 시작하면서 고전적인 음악의 관계를 새롭게 조명하였다. 그리고 자신의 음악에 대한 이론을 확고히 하면서 폴리포니 기법과 고전적 음악의 조성을 접목한 시기이다.⁶⁾

본 논문에서는 힌데미트 초기와 후기 음악관을 각각 두 분류로 세부 구분하였다. 초기는 초기양식(~1919년)과 반낭만적 신음악(1920~1923)으로 나눌 수 있으며, 후기는 신고전주의(1923~1934)와 조성적 폴리포니(1935~1963)로 나눌 수 있다.

6) "캠프(Ian Kemp)는 『그로브 사전』에서 1918~23년, 1924~33년, 1933~63년의 세 시기로 힌데미트의 작품을 구분하였고, 메츠(Günter Metz)와 보리스(G. Borris)는 그의 음악을 개별적 삶, 창작의 심리적 측면, 미학과 연결시켜 작곡을 시작하면서부터 1921년까지, 1921~27년, 1927~34년, 1935~56년, 1956~63년의 다섯 시기로 구분하였다." 오희숙, "파울 힌데미트," 『20세기 작곡가연구Ⅱ』 (서울: 음악세계, 2001), p. 257.

A. 초기 음악관

“이제 나는 내 자신이기를 시작할 것이다.”⁷⁾

-힌데미트-

힌데미트는 작곡 초기에 ‘항상 새로운 것을 공개하는 것이 그가 존재하는 목적’이라고 말하였다. 힌데미트의 초기 음악관은 세부적으로 초기 양식(~1919년)과 반낭만적 신음악(1920~1923) 이렇게 두 시기로 나뉜다. 이 시기는 고전주의적 형식에서 벗어나 파격적인 음악을 만들고 낭만주의적 음악의 감정적 세계를 조롱하는 작품을 만들었다. 그러나 이 시기는 그만의 작곡 양식을 확립하기 이전의 작품들이며 몇몇의 작곡가들⁸⁾에게 영향을 받아 작곡한 시기이기도 하다.

힌데미트의 첫 번째 시기인 초기 양식은 바이올린 연주자로서 활동한 시기로 정식으로 작곡 수업을 받기 이전부터 시작한다. 이때 그는 주로 피아노 트리오, 바이올린 소나타, 첼로 소나타, 가곡, 현악 4중주 등을 작곡하였다. 1912년 작곡 수업을 받은 후 본격적으로 작품 활동을 시작하였고 실내음악에 많은 관심을 보이기 시작하였다.

초기의 작품에는 당시에 그가 바이올린 연주자와 실내음악 연주자로서의 경험이 뒷받침이 되어 실내음악이 많이 작곡되었다. 대표적 작품에는

7) 힌데미트가 베르펠(Franz Werfel)의 시 ‘시인’의 시구를 인용해 말한 것이다. 이 한 문장으로 알 수 있듯이 1917년 콘서바토리를 졸업한 그는 고전주의적 음악에서 벗어나 자신의 개성적 음악, 새로운 음악을 찾으려는 시도를 하기 시작했다. 위의 책, p. 259.

8) 슈트라우스(R. Strauss), 말러(G. Mahler), 초기의 쇤베르크(A. Schönberg), 드뷔시(C. Debussy)의 영향으로 이 시기의 힌데미트는 외적 대형화로 대규모적 편성을 특징으로 했고 내적 세분화로 매우 복잡한 화성과 리듬 체계, 양식의 복합성 등을 보여주었다. 이런 특징은 슈트라우스의 교향시, 말러의 교향곡, 쇤베르크의 관현악 작품의 영향으로 이루어졌다. 그 중 드뷔시는 영향을 많이 받은 작곡가로서 이후의 글에서 자세히 다루고자 한다.

클라리넷과 피아노를 위한 『대규모 론도 B장조』와 피아노와 바이올린을 위한 『소나타 d단조』 등이 있다. 그리고 1916년에 작곡된 『우스꽝스러운 신포니에타』 Op.4가 있는데 이 곡은 후기 낭만주의적 모더니즘의 특성이 드러나는 곡으로 대규모 장르에 대한 패러디로 만들어진 곡이다.⁹⁾ 그리고 『우스꽝스러운 신포니에타』 Op.4는 소규모 오케스트라의 편성으로 구성되었으며 모르겐슈테른(Ch. Morgenstern)의 시를 각 악장의 제목으로 사용하였다.¹⁰⁾ 또한 고전적인 형식을 왜곡시키고 익숙하지 않은 음향 효과 등을 사용함으로써 후기 낭만주의적 음악의 감정적 세계를 조롱했다. 이러한 방법으로 힌데미트는 고전주의적 음악에서 파격적으로 벗어난 음악으로 청중을 놀라게 했으며 음악의 자율성에 대한 비판을 하면서 새로운 음악의 유형을 다양하게 모색하기 시작하였다.

1917년 그는 프랑크푸르트 콘서바토리를 졸업한 후 초기 음악의 대표 작품인 『소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래』 Op.9를 작곡하였다.¹¹⁾ 이 작품은 내용은 ‘인간의 파멸과 소생’을 주제로 구성되어졌으며 대규모 오케스트라 반주로 만들어진 곡이다. 이 곡에 대해 그의 스승 제

9) 모더니즘은 19세기 말기에 유럽 소시민적 지식인들 사이에서 발생하기 시작하여 20세기에 들어와 크게 유행하였다. 모더니즘을 근대주의 또는 현대주의라고도 한다. 이는 기존의 리얼리즘과 합리적인 도덕, 전통적인 신념 등을 일체 부정하고, 극단적인 개인주의, 도시문명이 가져다 준 인간성 상실에 대한 문제의식 등에 기반을 둔 다양한 문예사조들을 통틀어 일컫는 말이다.

10) 크리스티안 모르겐슈테른(Christian Morgenstern, 1871.5.6~1914.3.31)은 독일의 시인이다. 특이한 서정 시인으로 알려져 있으며 신비주의적, 사색적 시풍의 작품이 많다. 대표 작품으로는 <교수대의 노래>, <팔름슈트림> 등이 있으며 환상적이고 독특한 작품을 발표했다.

11) 이 곡은 표현주의적 문학의 이정표가 되는 세 작품에 근거한다. 첫 번째 곡은 나의 밤들은 갈가리 부서졌다(Ernst Wilhelm Lotz)이며 회의주의적 내용을 담고 있다. 두 번째 곡은 세상의 종말(Else Lasker-Schüler)이며 서정적인 노래이고, 세 번째 곡은 젊은이의 개벽(Lotz)인데 혁명적인 내용을 담고 있다. 세 번째 곡은 두 번째 곡과 연결되어 있으며 ‘사랑’을 처절한 절망을 이겨나가는 수단으로 삼고 있다. 오히숙, “파울 힌데미트,” 『20세기작곡가연구Ⅱ』 (서울: 음악세계, 2001), p. 258.

클레스는 ‘매우 자유스럽고 전통적 가곡 형식과는 전혀 유사하지 않다’라고 말하면서 매우 비판적인 입장을 보였다. 이에 대해 힌데미트는 다음과 같이 강경한 반응을 보이며 말했다.

내가 쓰고자 하는 것은 음악일 뿐이다. 가곡 형식이나 소나타 형식을 쓰려는 것은 아니다. 이제 나는 내 음악을 만들 것이다. 그것이 누구의 마음에 들든지 않든지 전혀 문제되지 않는다. 단지 그것은 진실 되고 진정한 음악이어야 한다.

이러한 반응에서 알 수 있듯이 『소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래』 Op.9는 그가 초기에 어떤 음악을 하고 싶은지를 잘 나타내고 있는 곡이기도 하다.¹²⁾

힌데미트는 『소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래』 Op.9를 완성한 후 제 1차 세계대전의 발발과 함께 군대로 자원하게 된다. 그리고 군대에서 힌데미트는 드뷔시(C. Debussy)¹³⁾의 음악을 좋아하는 상사를 위해 드뷔시의 작품을 자주 연주하며 드뷔시의 음악을 자주 접하게 된다.¹⁴⁾ 그의 이러한 연주 경험으로 드뷔시의 음향적 특징¹⁵⁾과 세분화된

12) 이 작품에서 대규모 오케스트라는 매우 섬세하게 다루어지면서, 거대한 음향 효과를 보여준다. 그러나 이 작품의 대규모적 편성은 힌데미트의 작품양식 전체에서는 오히려 예외에 속한다. 이 이후에 힌데미트는 거대한 오케스트라 음악을 거부하고 점점 더 소규모 편성을 선호하며 20년대에는 실내음악(Kammermusik)만을 작곡하였다. Ibid., p. 259.

13) 드뷔시(C. Debussy, 1862~1918)는 프랑스의 작곡가이며 20세기 음악의 기초를 확립한 음악가로 독창적인 화성 체계와 구조를 발전시켰으며, 당대의 인상주의 미술과 상징주의 문학 이념을 음악으로 표현했다.

14) 1918년 힌데미트는 드뷔시의 음악을 연주하던 도중 드뷔시의 사망 소식을 듣게 되었고 당시의 상황을 다음과 같이 기록하였다. ‘우리는 끝까지 연주할 수 없었다. 마치 우리의 숨이 멈추는 듯 한 순간이었다. 하지만 우리는 처음으로 음악이 양식, 테크닉, 개인적 감정의 표현을 넘어선 그 이상의 것이라는 것을 느꼈다. 음악은 전쟁의 공포를 가져가 버렸다. 음악이 어떤 방향으로 발전해야 할 것인가를 나는 그 어떤 순간에서보다도 확실히 깨달았다.’ 이로써 힌데미트는 음악의 윤리적 필연성과 작곡가의 도덕적 책임을 실감하고 보다 고상하고 완벽한 음악적 이상을 추구하게 되었다. 이런 과정에서 예술에 있어서 새로운

리듬 사용 등을 영향 받게 된다. 이러한 영향으로 만들어진 곡 중 대표적인 작품이 1919년에 작곡된 『바이올린 소나타』 Op.11, No.1, 2이다.¹⁶⁾ 이 곡은 목적을 향하지 않은 선율구성과 섬세하게 세분된 선율의 끝없는 연속성등 드뷔시의 음악에서 영향을 받은 특징을 볼 수 있다. 또한 가곡 『멜랑콜리』 Op.13, No.2에는 모호한 음향 속에서 음색의 효과를 강조하는 등 또 다른 드뷔시의 영향을 찾을 수 있다.

비단, 힌데미트에게 영향을 끼친 것은 드뷔시 뿐만이 아니다. J.S.바흐와 레거(M.Reger)¹⁷⁾의 영향으로 바로크적 음악 양식도 그에게 중요한 영향을 끼쳤다.¹⁸⁾ 힌데미트의 바로크적 양식에 대한 관심은 바이올리니스트로서의 학창 시절에 이미 나타났다. 그는 당시 기교적 양식에 대해 관심을 갖기보다는 J.S 바흐의 독주 소나타와 파르티타를 연습했다.¹⁹⁾ 그래서

보다는 음악 그 자체가 더 중요하다는 것을 확신하게 되었다. 오희숙, 『20세기 음악 2 시학』 (서울: 심설당, 2004), p. 118.

- 15) 드뷔시는 장, 단조를 포기하고 선법, 전음 음계, 병행 진행, 5음계, 이국적인 음향을 추구하였다.
- 16) 힌데미트는 군대 제대 후 1919년부터 본격적인 작곡활동을 시작하는데 이때 작곡된 곡 중 『피아노 5중주』가 있다. 이 작품은 단지 제 1주제와 제 2주제 등이 연주되는 질서 있고 침착한 분위기의 오중주가 아니다. 이 작품은 전쟁이 힌데미트에게 어떠한 영향을 미쳤는지를 잘 보여주는 곡으로써 그는 이 작품에 대해서 이렇게 말한다. ‘이 5중주는 하나의 화려한 즉흥곡처럼 연주되어야 한다. 유령과 용, 산사태, 전쟁, 피, 나무들, 숲들, 태양과 여름, 그 모든 것이 이 안에 있어야만 한다’ Veronika Beci, *Musiker und mächtige*, 노승림 역 (서울: 켈처북스, 2009), p. 443.
- 17) 레거(M.Reger, 1873~1916)는 독일 작곡가로서 바로크 형식으로 된 오르간곡으로 유명하며 19세기 음악 전통에 생명을 불어넣은 마지막 작곡가들 가운데 한 사람이다. 1907년 라이프치히 음악원의 작곡 교수와 라이프치히대학교의 음악감독을 겸임했고, 1911년 마이닝겐에서 궁정 관현악단의 지휘자가 되었다. 레거는 오르간 음악 외에도 합창음악, 관현악곡, 실내악곡, 가곡을 작곡했다. 그리고 아르투르 오네거와 파울 힌데미트 같은 작곡가들에게 영향을 끼쳤다.
- 18) 초기의 이러한 관심은 후기에 들어서면서 적극 수용하게 된다. 오희숙, “힌데미트의 초기 작곡양식 발전과정 연구,” 『낭만음악』 (낭만음악사, 2003. No.61), p.81-82.
- 19) J.S 바흐의 무반주 바이올린을 위한 소나타와 파르티타 (Sonatas and Partitas for solo violin, BWV1001-1006)는 요한 제바스티안 바흐에 의해 작

학창시절에 J.S 바흐의 모든 바이올린 작품을 연주했다. 그의 이러한 경험은 J.S 바흐의 음악과 밀접한 관계를 맺게 되었으며 이것은 바로크적 음악 양식에 대한 관심으로 이어졌다. 힌데미트는 관심만으로 머무르지 않고 바로크적 음악 양식을 사용하여 작곡을 하였다. 이때 만들어진 대표적인 곡은 『현악 4중주』 Op.10과 Op.11 No.3, 그리고 Op.11 No.5가 있다. 이 곡에서 바로크적 음악 양식의 사용을 살펴보면 먼저 『현악 4중주』 Op.10은 선적 흐름을 중시하였고 Op.11 No.3은 오스티나토 기법을 집중적으로 사용하였다.²⁰⁾ 그리고 Op.11 No.5는 파사칼리아를 집중적으로 사용했다.²¹⁾ 이러한 구성으로 볼 때 바로크적 음악 양식에서 영향을 받았음을 알 수 있다. 이렇게 초기의 힌데미트는 자신만의 개성 있는 음악을 만들기도 하였고, 다수의 작곡가들의 영향을 받아 점차 그의 작곡양식을 확립해 나가는 시도를 하였다.

1920년부터 1923년까지는 힌데미트의 초기 음악관 중 두 번째 시기는 반낭만적 신음악의 시기이다. 1920년대 젊은 힌데미트는 ‘도나우에싱엔 음악제(Donaueschinger Tage für Neue Musik)’를 중심으로 진취적이고 실험적인 음악경향을 보이며 놀라운 속도로 많은 작품을 발표하면서

곡된 여섯개의 작품으로, 세곡의 소나타와 세곡의 파르티타로 구성되어있다. 1720년에 작곡되었고 1802년에 Nicolaus Simrock 에 의해 출판되었다 하지만 이곡은 당시에는 연주용 레퍼토리로 쓰이지 않았다. 후에 요제프 요하임 에 의해 연주용 레퍼토리로 쓰이기 시작한 이래로 바이올리니스트의 필수 레퍼토리로 꼽히게 되었다. 이곡은 바이올린의 솔로악기로서의 가능성을 입증하였다. 고로 후에 외젠 이자이 , 벨라 바르톡, 파울 힌데미트 에게 바이올린 무반주 작품의 영감을 부여하기도 하였다.

20) 오스티나토(Ostinato)는 이탈리아어로 ‘완고한’이란 뜻으로써 악곡 전체에 걸쳐 짧게 반복되는 선율 또는 리듬 악구를 말한다. 이중선율 오스티나토는 곡 전체에 걸쳐 반복되는 짧은 선율 악구로 때로 약간 변형되거나 다른 음높이로 전이되기도 하며, 리듬 오스티나토는 짧게 지속적으로 반복되는 리듬 유형이다.

21) 파사칼리아(Passacaglia)는 이탈리아어이며 17세기 초기 에스파냐에서 발생한 춤곡이 점차 독립적인 기악곡으로 발달한 것이며 바로크 시대의 느린 3박자 계열의 대표적 변주곡을 뜻한다.

작곡가로서 활발한 활동을 전개하기 시작한다. 도나우에싱엔 음악제에서 그는 고전적인 음악을 파격적으로 벗어나는 작품들을 발표하여 독일 아방가르드의 선두주자로 부상하게 된다. 반낭만적 신음악의 시기에 만들어진 작품들을 보면 고전적인 양식을 거부하는 경향이 뚜렷하며 조성적 작품보다는 표현주의적 무조음악 경향이 나타난다. 또한 낭만주의적 서정성과 감상성이 배제된 것이 특징이며, 항상 새로운 것을 공개하여 고전적 음악세계를 벗어나는 것이 그의 목표가 되었다. 그의 이러한 음악 양식은 1922년에 작곡된 『피아노 모음곡』에서 잘 나타난다.²²⁾

『피아노 모음곡』은 고전적인 모음곡(Suite) 형식을 변화시킨 곡으로 행진곡(Marsch)-지미(Shimmy)-야상곡(Nachtstueck)-보스톤(Boston)-래그타임(Ragtime)의 구성으로 되어있다.²³⁾ 이 구성은 재즈음악의 특징을 고전적 모음곡에 수용하고 있는 것으로써 젊은 힌데미트의 파격적이고 새로운 것을 추구하는 면을 잘 볼 수 있다. 그는 1920년대에 유럽에서 유행하던 재즈를 수용하여 낭만적인 음악에 대한 대항의 수단으로 사용하였고, 이 곡으로써 고전적인 음악의 법칙에 얽매어 있던 이들에게 새로운 매력을 보여주었다.

또한 힌데미트는 음악에 대한 해석학적 접근을 거부하는 태도를 보였다. 이런 태도는 바로 귀가 있는 사람이라면 이해할 수 있는 쉬운 음악을 만들어야 한다고 주장한 것이다. 이 주장은 다시 풀이하자면, 음악에서

22) 현대음악 전문가 슈투켄슈미트(H.Stuckenschmidt)은 ‘이 모음곡이 시민을 경악시키는 선동적인 도전적 성격을 가졌으며 신성 박탈을 목표로 한다’라고 평했다. 그리고 피아노 음악 개론서에서는 ‘과장되고 난폭한 음악 소리로 의문적인 매력을 지녔다’라고 쓰여 있다. 오희숙, “파울 힌데미트,” 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), p. 265.

23) 지미는 2박자 계통의 재즈 춤이며 보스톤은 3박자의 느린 왈츠로 유쾌하고 가벼운 빠른 춤곡이다. 래그타임은 정통 미국 재즈의 선구자였던 뉴올리언즈 재즈에서 유래한 음악으로 규칙적인 비트와 이에 대항하는 싱커페이션 선율이 특징적이다. 이 춤곡 들은 당시 유럽에서 폭발적인 인기를 누렸으며 20년대 미국에서 유럽으로 전래되었다.

아름다운 화음과 선율보다는 운동감 있게 진행되는 기계적 리듬과 객관적인 선적 진행을 강조한 것이다. 이러한 주장은 『피아노 모음곡』의 나태냄말 ‘단지 매우 거칠게, 그러나 기계처럼 모든 리듬을 연주하라’를 보면 알 수 있다. 그리고 『비올라 독주 소나타』 Op.25 No.1의 3악장의 나태냄말 ‘돌진하는 속도로, 음을 아름답게 내는 것은 중요하지 않음’에서도 알 수 있다. 결국 힌데미트는 선율의 진행이 서정적이고 섬세한 흐름에 의한 것이 아니라 속도감과 운동감이 중심을 이루는 음악을 원했다는 것을 알 수 있으며, 화성보다는 선율이 우선이며 선율보다는 리듬을 중요한 음악적 요소로 여겼음을 알 수 있다.

B. 후기 음악관

“새로움 보다는 예술을...”²⁴⁾

-힌데미트-

힌데미트는 후기음악관으로 접어들면서 새로운 것과 파격적인 것을 강조한 초기 음악관과 달리 자신의 작품에 대한 새로운 고민을 시작한다. 그리고 고전적인 음악의 관계를 새롭게 조명하고 자신의 음악에 대한 이론을 확고히 하였다. 후기 음악관을 세부적으로 나누어 설명하자면 고전적인 형식을 수용하는 신고전주의(1923~1934)²⁵⁾와 자신만의 이론을 완성한 조성적 폴리포니(1935~1963)²⁶⁾ 이렇게 두 시기로 나눌 수 있다.

후기 음악관에서 힌데미트를 설명하는 개념은 세 가지로 나뉜다. 첫 번째 신고전주의, 이것은 낭만 시대 이전의 고전적인 음악에 현대적 음악 양식을 접목한 음악경향을 지칭하는 말이다. 두 번째 신객관주의, 이것은 낭만 시대 음악의 과도한 감정표현을 거부하는 객관적인 경향의 음악을 의미한다. 그리고 마지막 세 번째 신바로크주의는 낭만 시대 이전의 고전

24) 『마리아의 생애』 수정판 서문에 쓰여진 글로써, 새로운 예술에 있어서 새로움을 강조하는 것을 줄이고 그 대신 예술을 더욱 강조하는 것이다. G. Schbert, Paul Hindemith, p.111, 재인용. 오희숙, 『20세기 음악 2 시학』 (서울: 심설당, 2004) p. 119.

25) 낭만주의가 절정에 이르자 작곡가들은 새로운 정신을 필요로 하게 되었다. 낭만주의 음악이 갖는 과장된 주관적 감정과 표제성에 회의를 느꼈기 때문이다. 그 반작용으로 고전시대의 객관화된 형식과 절대적 미감을 추구하는 하나의 유파가 생겨났는데 이것이 신고전주의다. 20세기 음악의 한 경향이고, 제 1차 세계대전 후 주로 부조니가 제창하고 체계화했다. 음악에 있어서는 음의 길이나 간격, 음향에 대한 엄격한 객관적 태도를 중요하게 생각했다. 그래서 바로크 또는 그 이전의 대위법적 수법을 존중하여, 파르티타, 콘체르토 그로소, 토카타, 파사칼리아, 리체르카레와 같은 형식이 사용되었고, 프랑스에서는 ‘바흐로 돌아가라’라고 하는 운동이 일어나게 되었다.

26) 주선율을 담 당하는 성부와 그것을 화성적으로 반주하는 다른 성부를 결합한 음악형식을 말한다.

적인 음악 가운데 특히 바로크 시대의 음악에서 이상적 모델을 찾는 음악을 뜻하는 것이다. 이 세 가지의 개념은 낭만주의 음악의 양식과 사상을 거부하고 그 이전의 고전적인 음악을 수용한다는 공통점을 가지고 있다.

위와 같이 힌데미트의 후기 음악관을 세 가지로 나누어 설명하였으나 이 시기를 대표할 만한 사상이라면 이 세 가지 개념 중 후기 음악관의 첫 번째 시기인 신고전주의로 포괄하여 설명할 수 있다.

힌데미트는 1920년대의 반낭만적 신음악시기의 진취적이고 실험적인 음악 경향에서 벗어나 낭만 이전의 고전적인 음악에 한층 더 관심을 보이면서 자신 고유의 음악 양식 확립을 시도한다. 이러한 시도를 하는 결정적 계기는 그가 1923년에 작곡한 가곡 『마리아의 생애』를 발표한 후이다. 『마리아의 생애』는 바로크 음악의 형식인 파사칼리아, 푸가, 카논 등이 사용으로 구성되었다. 그리고 조용한 에피소드와 날카롭고 사색에 잠긴 절망적인 분위기를 무척 절제하고 있는 곡이다.²⁷⁾

새롭고 과격적인 작품을 발표하던 힌데미트가 고전적인 틀을 가진 구성의 작품 발표는 청중에게 강한 인상을 주게 된다. 청중의 이런 반응은 그가 전혀 기대하지 않았던 반응이고 완전히 새로운 차원의 깨달음을 가져다 주었다. 이를 계기로 그는 깊은 숙고와 음악가의 책임을 고민하게 된다. 그래서 보다 고상하고 완벽한 음악적 이상을 추구하게 되었고 이 과정에서 새로움 보다는 음악 자체가 더 중요하다는 것을 확신하게 된다. 따라서 고전적 음악에 대한 관심을 강화시켰으며 특히 바로크의 음악 양식을 적극적으로 수용하였다. 그래서 이 시기는 신고전주의라고 하지만 신바로크주의라고도 한다.

27) 이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악』 (서울: 한양대학교 출판부, 1999), p. 110.

힌데미트는 바로크 양식을 적극적으로 수용했지만 그대로 수용하지는 않았다. 패러디 기법을 사용하여 재미있게 변화시켰으며 고전적 음악형식을 풍자하는 등의 방법으로 자신의 신고전주의적 음악관을 확고히 하였다. 바로크 양식을 수용한 대표적인 곡으로 『첼로와 피아노를 위한 소나타』 Op.11 No.3, 『바이올린 독주 소나타』 Op.11 No.6, Op.31 No.1 No.2 『비올라 독주 소나타』 Op.11 No.5, Op.25 No.1, Op.31 No.4 『첼로 독주 소나타』 Op.25 No.3 등이 있다. 이 중 『첼로와 피아노를 위한 소나타』 Op.11 No.3은 1919년에 작곡되어 1921년에 수정되었다. 이 작품은 기계적으로 움직이는 오스티나토의 사용과 단순하고 간결한 음악적 재료와 비슷한 형태로 이루어진 음형의 지속적인 반복이 사용되었다. 이러한 구성은 낭만주의적 감정과 섬세한 음색, 음의 서정성들을 배제하였고, 객관적으로 절제된 힘과 기계적인 움직임으로 바로크적 양식을 사용하였음을 알 수 있다.

힌데미트의 후기 음악관은 초기 음악관에서도 조금씩 나타났던 고전적인 영향을 본격적으로 드러내는 시기이다.²⁸⁾ 힌데미트는 바로크 시대에 성행하였고, 낭만 시대 이후 점차 사라진 현악 독주곡 장르를 자신의 음악관에 대입해 새로운 화성, 멜로디, 기법을 통해 재탄생시킨다. 이렇게 힌데미트는 단순하고 간결한 음악 재료와 형식, 선율 중심의 구성, 곡을 통일적으로 발전시키는 리듬 등을 중심으로 하였다. 그래서 이러한 것들을 무조적인 화성과 새로운 악기편성 그리고 선적 구조적 대위법 양식

28) 초기 음악관 시기에 만들어진 곡 중 후기 음악관의 특징인 바로크적 성격을 갖는 곡들이 있다. 단순한 푸가 주제를 특색 있게 관현악화한 『우스꽝스런 신포니에타』 Op.4이다. 그리고 대규모적 푸가 구성을 통하여 고전적인 형식을 풍자한 피아노 모음곡 『어느 날 밤에- 꿈과 체험』 Op.15이며, 1921년에 바흐의 평균율의 c단조 푸가를 재즈 풍의 오케스트라 작품으로 편곡한 『레그타임』이 있다. 오희숙, “파울 힌데미트,” 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), p. 273.

등을 이용한 그만의 방식으로 발전하여 신고전주의적 양식을 확립하였다.

힌데미트가 1920년대의 신고전주의에서 고전적인 양식을 현대적으로 수용한 경향을 보였다면 1930년대에 들어서며 고전적인 양식으로 복귀하는 경향을 보인다. 이어서 후기음악관의 두 번째 시기인 조성적 폴리포니로 접어든다. 조성적 폴리포니는 음악의 수평적 흐름을 중시했던 선적 대위법 양식에서 화성적 요소까지 고려하는 구조적 대위법이 나타나고 조성의 의미가 강조된다. 그리고 고전적인 양식뿐 아니라 바로크적 양식에 관심을 갖으며 푸가 및 소나타 양식을 재확립한다. 이러한 과정에서 힌데미트는 자신만의 양식을 이론적으로 체계화 하여 1937년 『작곡 지침서(Unterweisung im Tonsatz)』를 발표하였다.

그의 작곡 지침서에 의하면 모든 악곡의 특성은 ‘배음열’에서 이끌어낸 음정의 자연스러운 선율적 화성적 가치와 반음계적 음계를 음재료로 사용해 이끌어낼 수 있다고 하였다. 그리고 그는 음정의 선율적 가치를 나타내는 ‘음열1’²⁹⁾과 음정의 화성적 가치를 나타내는 ‘음열2’³⁰⁾로 나누어 기본 음열 이론을 제시한다. 그의 이 이론은 조성을 음악의 기본요소로 삼아 조성적으로 단순하고 화성적 차이가 명확한 음악을 중요시 하는 음악을 만들기 위함이다.³¹⁾ 이 이론을 중심으로 만들어진 곡으로는 오페라 『화가 마티스』(1934~1935)가 있다. 이 작품은 조성의 의미와 역할을 다시 회복시키는 작품으로써 이 작품 이후로 자신의 이론에 맞지 않는 초기의 작품을 수정하기 시작하였다. 가곡 『마리아의 생애』, 오페라 『카

29) 본 논문의 p.27 참조.

30) Ibid.,

31) 이 이론에 대해 힌데미트는 1963년에 프랑스어로 행한 연설에서 이렇게 말했다. “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.” P. Hindemith, *Sternende Gewässer*, (Heidelberg, 1963), p. 25. 오희숙, 『20세기 음악 2시학』(서울: 심설당, 2004), p. 123.

르덜락』, 『오늘의 뉴스』 등이 수정된 곡들이다.

이후 그는 이 이론을 확고하게 하기 위해 피아노로 반주되는 16곡으로 된 소나타 연곡을 작곡하였다.³²⁾ 소나타 연곡은 피아노를 사용하여 12음을 자유롭게 사용하면서도 조성의 특징을 사용하여 독특한 화성법에 따라 작곡된 곡들이며 그의 이론과 실제의 조화를 그대로 보여준다. 그 후 힌데미트는 조성에 근거한 폴리포니 양식을 집대성하여 피아노 작품 『음의 유희 (Ludus tonalis)』 (1942)을 발표하였다. 이 작품은 바흐의 영향을 많이 받은 작품으로 12개의 조에 의한 12곡의 푸가와 그 사이에 끼워진 11곡의 간주곡, 그리고 곡 전체를 에워싸고 있는 전주와 후주로 이루어져있다. 형식은 바흐의 평균율 피아노곡을 따랐지만 힌데미트의 음열 순서를 따라 작곡되었다.

조성적 폴리포니 양식에 기초한 곡들은 점차적으로 신화적, 종교적 경향을 띠게 되었으며 대규모의 경향도 보이게 된다. 오페라 『조화의 세계 (Harmonie der Welt)』, 칸타타 『Ite angeli veloces』 (1953~1955), 소프라노와 피아노를 위한 13곡의 『모테트』, 무반주 혼성 합창을 위한 『미사』 등이 있다. 특히 말년에 작곡된 3개의 성악 작품 『5성부 마드리갈』 (1958), 『모테트』 (1940~1960), 『미사』는 극단적 음역, 개별적인 표현기술, 색채적 효과, 계속 도약하는 선율, 단 2도의 사용, 장 7도의 사용 등을 모두 배제하였다. 그래서 이 곡들은 비록 반음계적 요소가 있지만 조성적으로 가장 잘 연결된 최고의 곡들이다.

32) 본 논문의 p. 35 참조.

3. 1930년대 음악관과 작곡양식(1935~1963)

20년대 초기 힌데미트는 고전주의적 음악을 거부하고 표현주의적 무조 음악을 작곡하였으며 낭만주의적 서정성과 감상성을 배제한 음악을 작곡하였다. 또한 독일 아방가르드 음악의 대표적 주자로 등장하였다.³³⁾ 그러나 20년대 중반 이후 낭만 이전의 고전주의적 음악에 한층 더 관심을 보이면서 자신 고유의 음악양식 확립을 시도하기 시작한다. 이러한 관심을 보이기 시작하는데에는 그의 스승 아몰드 멘델스존(Arnold Mendelssohn 1855~1933)과 체클레스(Bernhard Sekles 1872~1943)의 영향이 있다. 이들로 인해 그는 대위법적 다성 음악으로 대표되는 바로크 음악을 집중적으로 공부하게 되며, 고전음악 양식을 지나가버린 것이라고 생각하지 않고 현재까지 영향을 미치는 음악으로 받아들였다. 이러한 영향으로 그는 낭만 이전의 음악에 대한 관심을 더욱 갖게 되었던 것이다.

힌데미트는 특히 바하의 대위법적 폴리포니양식에 대해 관심을 갖게 되면서 바로크시대의 작곡 양식인 파사칼리아, 푸가, 카논 등을 사용하여 작곡하기 시작하였다.³⁴⁾ 바로크시대의 양식을 사용하면서 그는 자신만의 방식으로 고전적 양식을 재탄생시킨다. 음악의 수평적 흐름을 중시했던 전통의 ‘선적 대위법’ 양식에서, 음악의 수직적 울림 즉 화성적 요소까지 고려하는 ‘구조적 대위법’을 만들어 내기 시작한 것이다. 구조적 대위법으로 만들어진 대표적인 곡으로 『음의 유희』가 있다. 이 곡은 25개의 개별악곡, 즉 12개의 푸가와 11개의 간주곡 그리고 1개의 전주곡과 1개

33) 오희숙, “파울 힌데미트,” 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), p. 264.

34) 대위법적 폴리포니양식이란 곡전체에서 화성적인 통일이 있지만, 각 성부들이 독립성을 가지고 있는 다성음악을 말한다. 찬송가처럼 4성부 혹은 2부로 구성되어진 노래등이 이에 속한다. 대표적인 대위법적 폴리포니곡으로는 바하의 인벤션, 신포니아. 평균율등이 있다.

의 후주곡으로 구성되어있다.³⁵⁾

힌데미트는 1935년부터 자신이 연구한 화성을 이론적으로 체계화시키기 시작하고 그 이론을 1937년 『작곡지침서』에 집약하여 발표한다. 그의 화성 이론은 ‘음의 자연성’에 근거하여 ‘배음렬’, 다른 한편으로는 ‘조성’에서 이끌어낸 두 개의 음렬 이론에 따라 음정의 자연스러운 선율적 가치와 각 음정의 화성적 가치를 부여하고자 하였다.³⁶⁾ 그래서 그는 2가지 종류의 기본 음렬 이론을 제시하였으며 이 두 음렬은 그의 후기 작곡에 있어서 기본적 토대를 형성한다고 주장하였다. 그 중 첫 번째로 ‘음렬 1’은 ‘배음렬’에 기초하여 반음계적 음계의 12음 관계를 만든 것이다. ‘배음렬’을 다음의 <악보1>에서 예시하였다. 먼저 예시된 ‘배음렬’에서 나타난 음정을 순서대로 보자면, 완전 5도, 완전 4도, 장 3도(단 6도), 단 3도(장 6도), 장 2도(단 7도), 단 2도(장 7도)이다. ‘음렬1’은 12음의 음렬을 만드는데 있어서 기준음(C음)을 기준으로 ‘배음렬’에서 나타난 음정의 순서를 응용하여 적용시킨 것이다. 그러므로 다음 <악보2>에 예시된 ‘음렬1’의 기준음(C음)에 적용된 음정의 순서는 완전 5도, 완전 4도, 장 6도, 장 3도, 단 3도, 단 6도, 장 2도, 단 7도, 단 2도, 장 7도, 증 4도이다. 이렇게 ‘배음렬’에서 얻어지는 음정의 순서와 ‘음렬1’에서 기본음을 기준으로 기본음과 2음에서 11음까지 배열된 음정의 순서가 같다. 그리고 ‘배음렬’에서 얻어지지 않는 증 4도의 음정은 마지막 12번에 배열되어 있다.

35) 나주리, “힌데미트의 <음의 유희>와 바하의 <평균율 클라비어곡집>,” 『음악과 민족』 No.28 (2004), p. 206.

36) P. Hindemith, *The Craft of musical composition, Book I: Theory*, translated by Arthur Mendel (New York: Schott, 1942), pp. 53-57.

<악보1> 배음렬

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

완전 5도 완전 4도 장 3도 단 3도 장 2도 단 2도
(단 6도)(장 6도) (단 7도) (장 7도)

<악보2> 음렬 1: 음정의 선율적 가치를 나타냄

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

완전 5도 완전 4도 장 6도 장 3도 단 3도 단 6도 장 2도 단 7도 단 2도 장 7도 증 4도

두 번째로 ‘음렬2’은 ‘음렬1’의 음들을 다시 수직적으로 배치하여 화음으로 만든 것으로써 이 순서는 첫 음렬인 ‘음렬1’을 그대로 따르고 있으나 기준음에 대한 전위 음정을 내포한다는 점에서 다르다. 즉 아래 <악보3>에서 볼 수 있듯이 예를 들어 C음에서 완전 5도 관계인 G음을 수직적으로 배치하면 완전 5도 음정 관계 뿐 만아니라 전위음정인 완전 4도가 내포된다는 것이다. 마지막 증 4도는 ‘배음렬’로 밝힐 수 없는 음정이므로 전위가 인정되지 않는다.³⁷⁾ 이를 ‘음렬2’라고 칭하였으며 ‘음렬2’는 명료성과 순수성의 순서가 왼쪽에서부터 오른쪽으로 갈수록 떨어지는 순서로 나열된다. ‘음렬2’는 <악보3>에서 볼 수 있다.

<악보3> 음렬2: 음정의 화성적 가치를 나타냄

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

완전 5도 완전 4도 장 6도 장 3도 단 3도 단 6도 장 2도 단 7도 단 2도 장 7도 증 4도

37) 정규은, 『P.Hindemith 의 「Trumpet Sonata」 분석연구 : 악곡 분석 및 연주법을 중심으로』 석사학위논문 (충남: 공주대학교 교육대학원, 2005) pp. 12-13.

힌데미트는 음정을 전형적인 협화, 불협화의 구분이 아닌 본인 나름대로 화성적 긴장감에 따른 상대적인 관점으로 분류하였다. 그래서 본인이 정의한 화성적 긴장감을 사용하여 아무리 복잡한 20세기 화음도 분류가 가능하게 만들었으며, 이는 20세기 음악 뿐 만아니라 어느 시대의 음악도 적용이 가능하게 하였다. 또한 조성의 구분이 확연치 않은 애매모호한 화음들의 진행의 경우에 그 해결책으로 힌데미트는 근음진행을 제시하였다. 힌데미트가 제시한 근음이란 두 음이 동시에 울릴 때 이 두음에 해당되는 배음이 중첩되면서 실제 연주되는 음 이외에 아주 약하게 들리는 파생음이 발생하고, 이 파생음이 실음과 일치할 경우에 이것을 근음으로 정한다. 힌데미트는 근음을 찾기 위해서 2개의 파생음을 알아야한다고 주장한다. 파생음은 진동수가 다른 2개의 음이 동시에 울릴 때 파생되는 제 3의 음, 혹은 제 4의 음이다.

다음의 <악보4>을 예를 들어 보면, 완전 5도는 높은음 G와 낮은음 C가 동시에 울릴 때 실제 연주되는 이 두음 이외에 아주 약하게 들리는 파생음인 낮은음 C가 발생한다. 이 파생음이 C 임으로 근음을 G음과 C음 가운데 C음으로 정한다.³⁸⁾

<악보4> ‘음렬2’의 2번: 완전 5도의 근음



높은음 G(배음 번호6)-낮은음 C(배음 번호4)=제1파생음 C(배음 번호2)

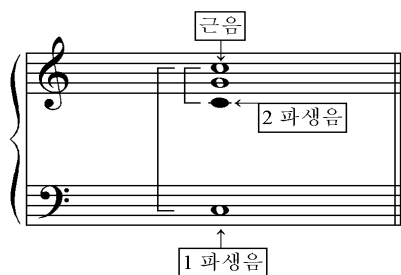
위의 악보에서 볼 수 있듯이 이러한 방법으로 ‘음렬2’에 있는 나머지 음정의 근음을 찾아보자면 다음과 같다.³⁹⁾ ‘음렬2’의 3번, 즉 완전 4도의

38) 송지아, 『Paul Hindemith의 Ludus Tonalis 분석 연구』 석사학위논문, (서울: 숙명여대 교육대학원, 2006) p. 10.

39) ‘음렬2’는 본 논문의 p. 27 <악보3>에서 예시하였다.

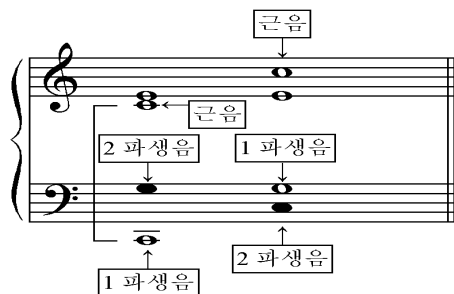
근음은 다음 <악보5>에서 볼 수 있다. 완전 4도는 실음인 높은음 C와 낮은음 G가 동시에 울릴 때 실제 연주되는 이 두음 이외에 아주 약하게 들리는 파생음인 낮은음 C가 발생한다. 온음을 정하는 것은 이 파생음과 두 개의 실음 가운데 같은 음이 있을 경우 이를 근음으로 정한다. 그러므로 <악보5>에 예시된 완전 4도(높은음 C와 낮은음 G)의 경우는 C가 근음이 되는 것이다. 이 파생음이 C음 임으로 근음을 C음으로 정한다.

<악보5> ‘음렬2’의 3번: 완전 4도의 근음



<악보5>에서 표시한 2파생음(Middle C) 또한 실음 C와 G가 완전 4도로 울릴 때 만들어지는 파생음으로 1파생음 보다 약한 음이다. 이 경우 1파생음과 2파생음이 음고는 다를지라도 모두 C 임으로 근음을 결정짓는 데는 2파생음이 역할을 하지 않는다.

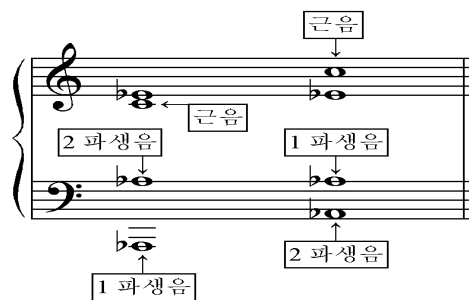
<악보6> ‘음렬2’의 4번과 5번: 장 3도와 단 6도의 근음



위의 <악보6>에서 볼 수 있듯이 장 3도의 실음인 높은음 E와 낮은음 C가 동시에 울릴 때 실제 연주되는 이 두음 이외에 아주 약하게 들리는 1파생음인 낮은음 C가 발생한다. 이 1파생음이 실음 가운데 낮은음 C와 겹치므로 실음에서 근음을 C음으로 정한다. 장 3도의 전위인 단 6도는 실음 높은음 C와 낮은음 E가 동시에 울릴 때 실제 연주되는 이 두음 이외에 아주 약하게 들리는 1파생음인 낮은음 G와 2파생음인 낮은음 C가 발생한다. 1파생음은 그러나 실음과 겹치지 않으므로 실음과 겹치는 2파생음인 C를 근음으로 한다.

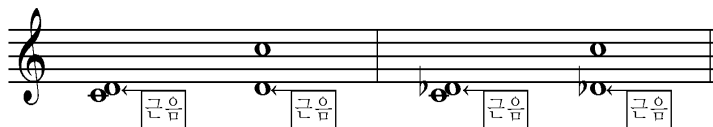
‘음렬2’의 6번과 7번, 단 3도와 장 6도의 근음은 다음의 <악보7>에서 볼 수 있다.

<악보7> ‘음렬2’의 6번과 7번: 단 3도와 장 6도의 근음



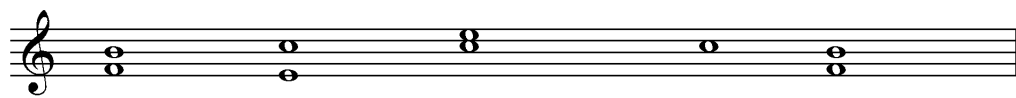
<악보7>과 같이 C와 Eb을 실음으로 갖는 단 3도와 장 6도의 경우는 1 파생음과 2파생음이 음고가 다를 뿐 모두 Ab이다. 파생음 Ab은 실음 가운데 어느 것보다도 일치하지 않는다. 이러한 경우 실음 C와 Eb 가운데 Ab과 근접한 음을 근음으로 정한다. 그래서 근음이 C가 된다.

<악보8> ‘음렬2’의 8번과 9번, 10번과 11번: 장 2도와 단 7도, 단 2도와 장 7도의 근음



앞의 <악보8>에서 볼 수 있듯이 장 2도와 단 7도, 단 2도와 장 7도는 파생음의 배치가 복잡하기 때문에 근음을 결정하기가 어렵다. 그러므로 단 7도의 경우 딸림 7화음(d-f#-a-c#)의 잠재적인 친근성을 가지고 있기 때문에 실음인 낮은음 D를 근음으로 정한다. 그래서 단 7도의 전위 음정인 장 2도는 실음인 높은음 D를 근음으로 정한다. 이러한 이유는 전위된 음정의 근음은 항상 원래(장 2도) 음정의 근음과 반대 방향에 있기 때문이다. 단 2도와 장 7도도 장 2도와 단 7도에서 근음을 정하는 방식으로 결정한다.

<악보9> ‘음렬2’의 12번: 증 4도(감 5도)의 대리근음



①증 4도의 진행 → ②단 6도 → ③전위하여 근음을 찾으려면 → ④근음 → ⑤B가 대리 근음

위에 <악보9>에서 볼 수 있듯이 3전음을 지니고 있는 증 4도(감 5도)의 경우 근음을 정하기가 어렵다. 그래서 즉 해결 음정의 근음과 가장 가까운 음을 근음으로 정한다. 즉 증 4도(감 5도)의 실음인 높은음 B와 낮은음 F의 증 4도가 진행하면 B는 C로 가고 F는 E로 가는 성질이 있다. 그러므로 높은 B음과 낮은 F음의 증 4도는 높은음 C와 낮은음 E로 진행되어 단 6도가 된다. 이때 단 6도의 근음이 높은음 C이므로 증 4도(감 5도)의 대리근음이 높은음 C와 가까운 높은음 B가 된다.

근음진행을 정리해 보자면 2도, 4도, 6도 음정은 윗음이 근음이고, 3도, 5도, 7도 음정은 아래음이 근음이 된다. 힌데미트는 이러한 근음 진행을 통해 화성적 가치를 구분하여 그만의 음악을 만들어 나갔으며, 1930년대 이후 그의 모든 작품은 화성 이론에서 만들어지게 되었다.

화성 이론에서 힌데미트는 ‘음렬1’과 ‘음렬2’를 전제로 모든 화음을 6개의 화음 그룹으로 구별하였다. 이 화음 그룹은 화성적 가치에서 느껴지는 긴장감으로 구분하는 것인데, 힌데미트는 로마 숫자가 많아질수록 화음의 긴장감이 높아지고 그 반대로 낮아질 경우는 긴장감이 완화되는 그룹으로 분류하였다. 또 3전음⁴⁰⁾과 2도화음, 7도화음의 포함유무에 따라 크게 구분하였다.⁴¹⁾ 이 화음 그룹은 본 논문에서 다루고 있는 『Bb 트럼펫과 피아노를 위한 소나타』를 분석하는데 있어 중요한 부분을 차지한다.

6개의 화음 그룹을 다음의 <표2>에서 도표화 하였다.

<표2> 3전음의 구분

A류. 3전음이 없는 화음	B류. 3전음을 포함한 화음
I. 2도나 7도 음정을 포함하지 않는 화음	II. 단 3도나 장 7도 음정을 포함하지 않는 화음 (3전음이 종속적인 경우)
1. 근음이 최저음에 있는 화음	a. 단7도만을 포함하며 근음이 최저음인 화음

40) 3전음은 3개의 온음으로 이루어진 음정이다. 예를 들어 F-G, G-A, A-B의 온음으로 구성된 F음에서 B음까지의 음정이 3전음이다. 이 3전음은 이를 ‘악마’라고 불렀던 중세부터 1900년경에 이르기까지 특히 귀에 거슬리는 음정으로 여겨졌다. 따라서 사용이 극히 제한되었고, 때로 금지되기도 했다. 악보에서 3전음은 증4도 (예를 들면 F-B나 C-F# 음정과 같은 것으로서, F-B과 C-F와 같은 완전4도 음정에 대비해서, F-B이나 C-F), 혹은 감5도 (예를 들면 B-F와 C-G의 완전5도와 대조되는 B-F#과 C-G)로 표기된다.

41) P. Hindemith, *The Craft of musical composition, Book I: Theory*, translated by Arthur Mendel (New York: Schott, 1942), p. 151.

 <p>2. 근음이 상성부에 위치한 화음</p> 	 <p>b. 장 2도나 단 2도 또는 2가지 다 포함하는 화음</p> <p>1. 근음이 최저음인 화음</p>  <p>2. 근음이 상성부에 위치한 화음</p>  <p>3. 3전음이 둘 이상인 화음</p> 
<p>Ⅲ. 2도나 7도(또는 모두)를 포함하는 화음</p> <p>1. 근음이 최저음인 화음</p>  <p>2. 근음이 상성부에 위치한 화음</p> 	<p>Ⅳ. 단 2도나 장 7도(또는 모두)를 포함하는 화음</p> <p>1. 근음이 최저음인 화음</p>  <p>2. 근음이 상성부에 위치한 화음</p> 
	<p>Ⅵ. 규정이 곤란한 화음으로 3전음이</p>

<p>V. 규정이 곤란한 화음으로 2개의 장3도나 2개의 완전4도를 포함한 화음</p> 	 <p>지배적인 화음</p>
--	---

다음 <표2>는 <표1>의 화음의 구성을 이완과 긴장 상태를 설명해놓은 것이다.

<표3> <표2>에 대한 화음의 구성과 상태

구분	화음	화음 구성	성질
A류	I	·장 3화음, 단 3화음. ·화성적인 의미가 가장 강함.	이완
	III	·2도 화음이나 7도 화음을 모두 포함하는 화음. ·독립성이 빈약하지만 선율적인 의미가 강함.	I 보다 긴장
	V	2개의 장 3도 화음과 2개의 완전 4도 화음을 포함.	긴장
B류	III	a-단 7도만을 포함함.	긴장
		b1-단 7도화음.	긴장
		b2-장 2도화음. 단 3도화음.	이완
		b3-2개의 중 4도화음. (삼전음이 2개 이상 포함)	긴장
	IV	중 4도화음, 단 2도화음, 장 7도화음. (예민한 음들로만 구성되어있다.)	가장 긴장
VI	단 3도화음, 감 5도화음, 감 7도화음. (장단 2도와 장단 7도의 음정은 포함되지 않고 감화음이 이에 해당된다.)	긴장	

헌데미트는 이런 이론을 확고히 하기 위해 솔로로 흔하게 연주되지 않는 하프, 파곳, 호른, 트럼펫 등의 악기를 피아노로 반주되는 16개의 소

나타 연곡으로 작곡하였다.⁴²⁾ 이 곡들에서 ‘소나타’는 18세기의 고전적 형식의 의미가 아닌 17세기 바로크 음악에서의 의미인 ‘울린다, 소리 난다’로 이해해야한다. 왜냐하면 이 곡들은 배음열을 기준으로 만들어진 그의 ‘음렬1’과 ‘음렬2’를 기초로 작곡되어진 곡들이며, 바로크의 양식인 푸가와 코랄이 자주 사용되기 때문이다. 그 작품 목록은 다음과 같다.⁴³⁾

<표4> 1930년대 피아노로 반주되는 소나타의 곡목과 특징

년도	곡목	특징
1935	바이올린 소나타 E Sonate in E für Geige und Klavier	
1936	피아노 소나타 I Erste Sonate für Klavier (nach H Iderlin Der Main) II Zweite Sonate für Klavier III Dritte Sonate für Klavier	
	플루트 소나타 Sonate für Flöte und Klavier	마지막 악장 - 행진곡을 첨가한 코다, 독립적 악장처럼 보인다.
1937	오르간 소나타 I Erste Sonate für Orgel II Zweite Sonate für Orgel	
1938	오보에 소나타 Sonate für Oboe und Klavier	마지막 악장 - 빠른 부분과 느린 부분 으로 구성(각 부분은 모티 브적으로 연관됨)
	파곳 소나타 Sonate für Fagott und Klavier	마지막 악장 - 성격 소곡 의 연속:

42) 오희숙, "과울 힌데미트," 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), p. 280.

43) Ibid., p. 279.

		Langsam - Marsch - Beschluss, pastorale
	현악 4중주 Quartett für Klarinette, Geige, Cello und Klavier	
1939	바이올린 소나타 C Sonate in C für Geige und Klavier	
	하프 소나타 Sonate für Harfe	
	비올라 소나타 Sonate für Bratsche und Klavier	
	클라리넷 소나타 Sonate für Klarinette und Klavier	마지막 악장 - 소규모 론 도
	호른 소나타 Sonate für Horn und Klavier	빠르고 느린 부분 (모티브적 연관이 없다)
	트럼펫 소나타 Sonate für Trompete und Klavier	마지막 악장 - 장송 행진 곡

4. 「Bb 트럼펫과 피아노를 위한 소나타」의 형식 분석

힌데미트의 『Bb 트럼펫과 피아노를 위한 소나타』의 전체적인 형식구조를 아래 <표4>에서 정리하였다. 본 작품은 3악장으로 구성된 소나타 형식으로 전 악장이 무조로 되어 있으며 박자의 변화가 자주 나타나는 특징을 가진 곡이다.

1악장은 소나타 형식과 론도 형식을 동시에 지니고 있다. 먼저 소나타 형식으로 보면 제시부에서 주요 주제를 3개나 사용하고 있는 반면, 재현부에서는 제 1주제만 등장시키고 있다. 그렇기 때문에 변형된 소나타 형식으로 볼 수 있으며 론도 형식으로 보자면 1악장은 A-B-A'-C-A'의 구성으로 이해된다. 2악장은 A-B-A'-코다로 구성된다. 고전적인 소나타형식에서는 느린 악장이 2악장에 나오는데 반해 본 작품에서는 2악장이 빠른 악장이고 오히려 3악장이 느린 악장이다. 3악장은 장송곡으로 A-B-C-D의 4부분으로 구성되어 있다.

<표5> 전 악장의 형식구조

악장	형식	박자 변화 ⁴⁴⁾	표현을 위한 나타냄말
1	변형된 소나타형식 ⁴⁵⁾	4/4-3/4-3/2 -4/4-12/8-9/8-12/8 -4/4-12/8-18/8-9/8-4/4	힘을 가지고(Mit kraft) 폭이 넓게(Breit) 이전처럼(wie vorher)
2	3부분 형식	3/4-2/4-2/2-3/4-2/2-5/4	절제된 움직임 (Mäßig bewegt) 생기있게(Lebhaft)
3	4부분 형식	4/4-5/4-12/8-9/8-6/8 -4/4-5/4-2/4-3/4	매우 느리게 (Sehr langsam) 조용히 움직이듯이 (Ruhig bewegt) 매우 조용하게 (Sehr Ruhig)

A) 1악장

1악장은 ‘힘을 가지고(Mit kraft)’의 나타냄말에서 알 수 있듯이 악곡 전체적인 분위기가 매우 힘 있고 열정적이다. 또한 붓점 리듬을 많이 사용하여 리드미컬한 성격을 가진 구성으로 되어있다. 1악장의 구성은 소나타 형식과 론도 형식을 동시에 지니고 있다. 소나타 형식으로 보면 제시부, 발전부, 재현부로 구성되어 있으며, 제 1주제의 첫 부분 ㉠선율의 반복 때문에 론도 형식으로도 볼 수 있다. 론도 형식으로 보았을 때의 구성은 A-B-A'-C-A''의 구조이다.

이 악장은 연결구를 제외한 나머지 부분은 대부분 *f*로 되어있다.⁴⁴⁾ 제시부는 66마디로 구성되어졌고 서로 성격이 다른 세 개의 주제가 등장하며 다양한 변화를 주고 있다. 발전부는 60마디로 구성되어져 제시부와 길이가 서로 비슷하며 제시부에서 등장했던 성격이 다른 세 개의 주제를 변형하여 진행한다. 재현부는 제시부와 발전부와 달리 상대적으로 매우 짧은 16마디로 되어있다. 재현부는 제시부에서 등장한 세 개의 주제 중 제 1주제의 ㉠ 부분만을 재현하고 곡을 마무리한다. 이러한 점 때문에 본 곡을 고전적인 소나타 형식이 아닌 변형된 소나타 형식으로 볼 수 있다.

『Bb 트럼펫과 피아노를 위한 소나타』 1악장의 이러한 형식 구성을 중심

44) <표5>의 박자변화는 트럼펫을 기준으로 정리한 것으로 부분적으로 트럼펫과 피아노가 각기 다른 박자로 연주하기로 함.

45) 바이스(Weiss)는 1악장의 변형된 소나타 형식을 론도 형식으로 보고 있다. Marybeth Weiss. "Defiance through Music: the Frist Movement of Paul Hindemith's Sonata for Trumpet and Piano," *Proceedings of National Conference On Undergraduate Research (NCUR)* (New York: Ithaca College, 2011), p. 1046.

46) 트럼펫 연주자는 계속 나오는 *f*를 표현하기 위해 입술근육을 강하게 긴장시키면서 윗입술과 아랫입술을 떠는 듯이 연주하는데 이런 연주법은 입술근육을 계속 긴장시키고 있어 금방 지치게 한다. 그래서 간혹 곡 중간에 음정이 떨어지거나 소리를 내지 못하는 경우가 있다.

음을 나타내어 <표5>에서 도표화하였다. <표5>에서 중심음을 나타낸 이유는 무조곡 임에도 불구하고 조성감 있는 진행을 하고 느낄 수 있기 때문인데 이것은 헨데미트가 3전음의 사용을 자제했기 때문이다.

<표6> 1악장 형식구조

소나타 형식구분	제시부			발전부			재현부
론도 형식구분	A	B		A'	C		A''
주제	1주제	2주제	3주제	1주제	3주제	2주제	1주제
동기	Ⓐ,Ⓑ,Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ	Ⓐ	Ⓔ	Ⓓ	Ⓐ
마디	1-27	30-45	47-62	67-84	85 -106	107 -126	127 -142
중심음	Bb			D			Bb

제 1주제는 마디 1-9의 트럼펫이 주가 되어 선율이 진행 되며 피아노는 전형적인 반주의 역할을 한다. 다음의 <악보 4-1-1>에서 볼 수 있으며 트럼펫은 주로 완전 4도음정과 완전 5도음정 구조로 이루어져 있다. 그리고 4분음표와 2분음표등 긴 음가를 사용해 f로 선율을 진행한다. 이러한 제 1주제의 구조는 이 곡의 주된 소재가 됨을 암시한다.

제 1주제는 마디 1-4의 선율을 가진 동기를 제시하는데(이를 ①라 칭함) 긴 음가의 상승하는 선율을 주로 사용하여 곡의 시작을 자신감 있게 시작한다.⁴⁷⁾ 그리고 마디 4-6의 선율을 가진 동기(이를 ②라 칭함)는 4분음표와 8분음표를 사용해 ①보다 짧은 음가로 되어있다. ②는 곡의 전반에서 쓰이는 ①와 다르게 제시부에서만 쓰인다. 마디 6-9의 동기(이를 ③라 칭함)는 제 1주제를 정리하는 동기으로써 하행하는 선율로 진행하는데 이는

47) 이 동기는 제시부 마디 9-12의 피아노에서 완전 5도 위로, 발전부에서는 마디 67-70의 트럼펫에서 장 3도 위로 동형진행 되며 재현부에서는 마디 127-130의 트럼펫에서 다시 재현된다.

이제까지 해왔던 이야기가 아닌 반대되는 이야기를 하는 듯 한 분위기를 보인다.

<악보 4-1-1> 제 1주제의 동기 ㉠, ㉡, ㉢: 마디 1-9

Mit Kraft

1
f
완전 4도
완전 5도
장 3화음
완전 4도
㉠
㉡
㉢
㉣
㉤
㉥
5

제 2주제는 마디 37-45의 9마디로 구성되어 있다. 제시부의 제 1주제와 전혀 다른 분위기를 이루고 있으며 *pp*로 시작하여 *ff*까지 꾸준히 크레센도 되면서 긴장감을 조성한다. 마디 37-38에서 새로운 동기를 제시하는데(이를 ㉠라 칭함) 이는 반응계적으로 진행하면서 조성적으로 불안함을 표현하며 제 2주제의 긴장감의 조성을 돕고 있는 역할을 한다. 이 부분은 아래의 <악보 4-1-2>에서 확인 할 수 있다.

<악보 4-1-2> 제 2주제의 동기 ㉠: 마디 37-45

㉠의 앞부분과 음정 구조가 같음

37
pp
p
cresc.
3
3
3
3
42
f
ff

제 3주제는 마디 47-54의 8마디로 구성되어 있고 아래의 <악보 4-1-3>에서 확인할 수 있다. 이 부분의 분위기는 제 2주제와 비슷하나 트럼펫의 선율선이 제 2주제보다 움직이는 폭이 커졌다. 마디 47-49는 제 3주제를 이끌어가는 동기으로써(이 음형을 ㉔라 칭함) 완전 4도와 완전 5도로 이루어져 있다. 세 번 반복과 변형을 통하여 ㉔를 강조한다.

<악보 4-1-3> 제 3주제의 동기 ㉔: 마디 47-54

마디 63-65는 제시부와 발전부의 연결부로 아래의 <악보 4-1-4>에서 볼 수 있다. 이 부분은 제시부의 마디 62에서 *f*로 끝났지만 연결부의 마디 63은 갑작스런 *pp*로 등장하며 갑작스런 분위기를 시도한다. 그리고 4마디가 진행되는 동안 트럼펫은 C와 Eb 만을 사용해 크레센도 되어진다: *pp-mp-mf-f*. 이때 해결되지 않을 듯 한 단 3도로 이루어진 불안한 음정은 다음에 등장할 선율의 궁금증을 자아내는 역할을 한다.

<악보 4-1-4> 제시부와 발전부의 연결부: 마디 63-65

발전부는 마디 67-126의 60마디 구성으로 되어있으며 제 1주제와 제 3주제를 사용하며 변형된 제 2주제를 사용한다. 마디 67-84는 아래의 <악보 4-1-5>에서 볼 수 있듯이 이 부분은 1악장에서 제일 화려하게 트럼펫 이 주도해 나가는 부분이다. 또한 ㉠는 긴장감을 더욱 높이기 위해 장 3도 위로 이조되어 연주된다. 그리고 마디 70-72의 네모모양으로 표시한 부분은 마디 73-74의 네모모양으로 표시한 부분과 같은 선율과 리듬을 반복하되 한마디 내에서 위치 이동을 하는 변화를 주고 있다.

<악보 4-1-5> 발전부에서 동기 ㉠의 변형 : 마디 67-84

㉠의 장 3도 위

마디 115-126에서 등장하는 트럼펫은 변형된 제 2주제로 구성되어졌으며 단 2도를 주로 사용한다. 단 2도가 이루어지는 부분을 네모모양으로 표시했다. 이것은 음색의 어둡게 하면서 긴장감 있는 분위기를 조성하고 있다. 이때 ♩의 리듬 구성은 어두운 분위기 속에서 벗어나려는 듯 긴박감을 조성한다. 이러한 구성은 크레센도와 함께 절정을 향해 마디 126까지 이루어지고 있으며 다음의 <악보 4-1-6>에서 확인 할 수 있다.

<악보 4-1-6> 발전부에 쓰인 제 2주제: 마디 115-126

재현부는 마디 127-142의 16마디로 구성되어 있으며 <악보 4-1-7>에서 볼 수 있다. 변형된 제 1주제의 ㉠만을 사용한다. 재현부에서 트럼펫은 4/4박자이고 피아노는 12/8박자로 복박자를 이루고 있으며 ㉠를 변형 반복한다. 트럼펫은 마디 138-140에서 G음(실음 F)으로 길게 끌다가 마디 141-142에서 C음(실음 Bb)으로 종지한다. 이는 딸림화음에서 으뜸음으로 가는 고전적인 조성 구조를 따르고 있음을 알 수 있다.

<악보 4-1-7> 재현부에 쓰인 동기 ㉠: 마디 127-142

B) 2악장

2악장은 A-B-A'-코다 형태의 3부분 형식이며 아래 <표6>에서 그 형식 구성을 도표화하였다. 2악장은 첫째부분인 A는 두 개의 분명한 주제를 갖고 있으며 피아노가 트럼펫을 이끌고 있는 구성이다. 둘째부분인 B는 마치 피아노 솔로 곡으로 느껴질 만큼 트럼펫에 비해 상대적으로 피아노의 비중이 크다. 셋째부분인 A'는 코다를 제외하고는 첫 부분 A를 트럼펫이 그대로 재현한다. 2악장은 주로 8분음표를 사용하여 가볍고 단순한 선율로 진행하며 이런 선율은 동화 같은 재밌는 이야기를 해주는 듯 한 분위기를 자아내며 진행된다. 그리고 전체적으로 *ff*이하의 세기를 사용하여 아기자기한 분위기와 감정의 큰 동요 없이 편하게 감상할 수 있는 악장이다.

<표7> 2악장 형식구조

구분	A	B	A'	코다
동기	ⓐ	ⓑ, ⓒ	ⓐ	ⓓ, ⓔ
마디	1-25	26-58	59-76	77-87
중심음	F		F	F

2악장의 첫째부분인 A는 마디 1-25로 구성되어 있으며 피아노가 두 마디 먼저 시작하며 마디 3-5(이를 ⓐ라 칭함)의 트럼펫을 이끌어 내고 있다. ⓐ는 16분음표의 셋잇단음표와 8분음표를 스타카토하여 트럼펫의 짧은 텅잉 주법을 유도하여 광파레 처럼 표현된다.⁴⁸⁾ 그리고 완전 4도를 사용하여 편하게 들릴 수 있도록 구성하였다. ⓐ는 다음의 <악보 4-2-1>에서 확인할 수 있다.

48) 텅잉(tonguing) 주법이란 관악기에서 혀를 마우스피스에서 떼면서 소리를 내는 기법이다.

2악장의 둘째부분인 B는 마디 26-58이다. 이 부분은 2/2박자로 A부분과 다르게 좀 더 빨라지고 생기 있는 선율이 진행된다. 그리고 피아노 솔로 곡으로 느낄 수 있을 정도로 피아노가 주를 이루고 있으며 트럼펫은 연결구의 역할로써 분위기를 바꾸기 위해서 짧게 등장하는 것이 전부이다.

2악장의 셋째 부분인 A'는 마디 59-76이며 코다는 마디 77-87로 구성되어있다. 이 부분은 아래의 <악보 4-2-3>에서 볼 수 있듯이 A'는 A에서 보여 졌던 피아노 도입부의 선율이 트럼펫으로 연주되고 이때 피아노는 셋잇단음표를 사용해 새로운 반주형태를 보여주게 된다.⁴⁹⁾

<악보 4-2-3> A'부분과 코다의 트럼펫 진행: 마디 59-87

마디 77-87의 코다는 3/4에서 2/2박자로 변박되어져 있고, 이 부분 트럼

49) 본 논문의 p. 58 참조.

팻은 G음의 지속음으로 시작하여 마디 85까지 8마디를 긴 호흡으로 진행한다. 그러는 동안 피아노는 B부분에서 등장했던 반주형태를 다시 등장시키며 기억나게 하고, 마디 85에서 트럼펫이 피아노의 선율을 다시 연주하며 지속음 G로 조용하게 마무리한다.

C) 3악장

3악장은 영국 왕 조지 5세를 추모하기 위해 작곡된 장송곡이다.⁵⁰⁾ A-B-C-D의 4부분 형식으로 아래 <표7>에서 형식구성을 도표화하였으며 전체적으로 매우 느리고 슬픈 분위기와 엄숙함이 흐른다.

3악장의 첫째부분인 A는 조용하며 음과 음 사이에 쉼표를 많이 사용하여 쉼표를 사용한 빈 공간에서 내면의 슬픔을 느낄 수 있다. 둘째부분 B는 슬픔이 바깥으로 표현되는 듯 박자가 자주 변하며 리듬과 선율의 움직임이 많아진다. 셋째부분인 C는 나타냄말 ‘처음처럼(Wie am Anfang)’에서 알 수 있듯이 A부분처럼 조용히 시작하는데 정적인 움직임을 보이다가 격정적인 부분이 잠시 등장하고 금방 사그라든다. 이 부분은 슬픔의 감정 기복이 절정에 다달으면서 마침내 슬픔을 인정하는 듯하다. 넷째부분인 A’는 ‘사람들은 모두 죽어야만 한다(Alle Menschen müssen sterben)’라고 나타냄말이 적혀있다. A’는 나타냄말이 뜻하는 절망적인 이 부분을 조용하고 담담하게 표현하며 곡을 마무리 한다.

<표7> 3악장 형식구조

구분	A	B	C	A'	코다
동기	ⓐ, ⓑ, ⓒ, ⓧ	ⓓ		ⓐ, ⓧ	
마디	1-16	17-50	51-57	58-67	68-94
중심음	Bb			F	Bb

A부분은 마디 1-16으로 매우 느리게 진행되며 8분음표와 16분음표를 사용하지만 테누토를 사용해 가볍지 않도록 표현된다. 그리고 음과 음 사

50) 정규은, 『P.Hindemith 의 「Trumpet Sonata」 분석연구 : 악곡 분석 및 연주법을 중심으로』 석사학위논문 (충남: 공주대학교 교육대학원, 2005), p. 32.

이에 쉽표를 자주 사용하면서 긴장감을 조성하여 장송곡다운 엄숙함을 느낄 수 있게 구성되었다. 마디 1-6에서 피아노만으로 흐르다가 마디 7에서 트럼펫이 완전 4도를 이용해 처음 등장한다. 그리고 점점 상승하는 음으로 크레센도 되어 마디 11-12에서 절정에 이르는데 이 부분은 아래의 <악보 4-3-1>에서 확인 할 수 있다.

<악보 4-3-1> A부분: 마디 1-16

Trauermusik Sehr langsam

The musical score for 'Trauermusik Sehr langsam' (A part, measures 1-16) is presented in a single staff. It begins with a 6-measure rest. The first note is a quarter note G4. The dynamics are marked as *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf dim.*, *p*, and *pp*. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Sehr langsam'.

B부분은 마디 17-50으로 12/8박자로 되어있으며 A부분과 조금의 연결되는 부분이 없이 새로운 선율과 리듬이 등장한다. 마디 26부터 트럼펫(이를 ㉔라 칭함)이 앞서 나온 피아노의 선율을 그대로 재현하기 시작한다.⁵¹⁾ 이 부분은 다음의 <악보 4-3-2>에서 확인 할 수 있다.

C부분은 마디 51-67로 4/4박자로 구성 되어있다. C부분에서 피아노가 스타카토가 붙은 붓점 리듬을 사용하면서 가벼운 분위기를 조성하는 동안 트럼펫은 A부분 마디 1-6의 피아노 선율의 ㉔가 변형되어 마디 52-57과 마디 58-64에서 트럼펫으로 재현하게 된다. 이 부분은 다음의 <악보 4-3-3>에서 확인 할 수 있다.

51) 본 논문의 p. 78 참조.

<악보 4-3-2> B부분: 마디 26-40

앞서 나온 피아노의 선율 ㉔의 재현

<악보 4-3-3> C부분: 마디 51-64

A'부분은 장송곡 3악장의 마지막 부분이며 마디 68-94로 3/4박자로 구성되어있다. 트럼펫은 주로 4분음표와 2분음표 등 긴 음가를 사용해 연주되며 나타냄말 '사람들은 모두 죽어야만 한다 (Alle Menschen müssen sterben)' 라는 말에서 느낄 수 있듯이 어둡고 부드러운 소리로 표현을

해줘야 한다. A'부분은 트럼펫이 계속 이어지는 긴 음들 때문에 호흡하기 어려운 부분으로 숨을 쉴만한 부분이 거의 없다. 또한 마디 90부터 마지막 마디까지 16박자 동안 소리를 내야 하기 때문에 매우 어려운 부분이다. 그렇기 때문에 트럼펫 연주자는 A'부분이 시작되기 전 C부분의 마지막 마디에 있는 늘임표를 충분히 이용해 호흡을 깊이 한 후 A'부분을 시작해야 한다. 이때 트럼펫 연주자는 본인의 진행 보다는 피아노의 진행을 들으며 호흡하는 것도 하나의 방법이 될 수도 있다. 이 부분은 아래의 <악보 4-3-4>에서 확인 할 수 있다.

<악보 4-3-4> A'부분: 마디 68-94

Alle Menschen müssen sterben. (사람들은 모두 죽어야만 한다)
 68 Sehr ruhig

68 *p* *cresc.* *f*

77 *mf* *ff* *f*

86 *mf* *p*

5. 피아노 반주부에 나타난 힌데미트의 화성 이론

『Bb 트럼펫과 피아노를 위한 소나타』에서 피아노는 전체적인 분위기를 조성하는 중요한 역할을 담당한다. 힌데미트는 자신의 화성 이론을 잘 나타내수 있는 악기인 피아노만으로 반주되는 16개의 소나타 연곡을 작곡하였다. 이러한 이유로 그의 이론을 접목하여 설명하고자 피아노의 반주부를 따로 들여다보고자 한다.

A) 1악장

1악장은 전체적으로 트럼펫이 피아노를 이끌고 있는 구성을 보이며 피아노는 분위기를 결정짓는 중요한 역할을 한다. 마디 1-9는 제 1주제이며 다음의 <악보 5-1-8>에서 볼 수 있으며 일반적인 8마디 악구가 아닌 9마디 구조의 비대칭적 악구로 되어있다. 제 1주제에서 피아노는 반음계적인 화성 진행을 하며 첫 박자마다 있는 붓점 리듬과 8분음표를 사용하여 빠르게 움직인다. 이때 피아노는 붓점 리듬의 점 8분음표가 잘 들리도록 연주하고 화성은 풍성하게 울리되 무겁지 않게 연주되어야 한다. 왜냐하면 트럼펫은 깊은 호흡을 이용해 입술을 떨리게 하여 소리를 내는 악기라서 박자의 중심을 잘 잡아줘야 호흡이 뜨지 않고 프레이즈를 연결하기 쉽기 때문이다. 또한 풍성하게 울리는 화성은 단음으로만 연주되는 악기에게 배음을 만들어 주어 소리를 내는 데에 있어 편안함을 줄 수 있다.

조성은 조표가 없으며 기본적으로 무조성을 표방하고 있으나 곡의 시작인 Bb의 장 3화음(D음 생략)이 종지에서 F의 장 3화음(C음 생략)으로 진행되는 것을 보면 으뜸화음 - 딸림화음으로 전통적인 조성의 개념을 연상시킨다. 또한 제 1주제에서 힌데미트는 그의 이론 중 A류의 □, ▣ 화음을

사용하였음을 볼 수 있다.⁵²⁾ □은 화성적인 의미가 강한 화음으로 장 3화음이나 단 3화음이 속하며 제 1주제 중 특히 마디 4-5에서 확연히 드러난다. ▣은 선율적인 의미가 강한 화음으로 2도나 7도이 속한 화음이며 마디 1-3에서 강하게 드러난다. 힌데미트가 정의한 □, ▣화음을 사용하는 제 1주제는 증 4도를 포함하지 않기 때문에 이완된 분위기를 이루며 무조성임에도 불구하고 조성감을 느낄 수 있다.

<악보 5-1-8> 제 1주제의 (a), (b), (c)동기: 마디 1-9

(a)

(b) (c)

52) 본 논문의 p. 34 참조.

곡의 시작은 나타냄말 ‘힘을 가지고(Mit kraft)’에 따라 *f*로 매우 강한 인상을 주며 곡을 시작한다. 트럼펫 선율이 C(실음 Bb)에서 진행되는 동안 피아노의 오른손은 Bb부터 상행하며 왼손은 Bb부터 하행하는 순차적인 선율을 사용하여 진행한다. 시작 음만 주목하여 보면, 피아노의 오른손은 완전 4도의 음정이고 왼손은 완전 5도와 완전 4도의 음정으로 시작한다. 이러한 시작 음만 보면 헨데미트가 분류한 A류의 \square 화음에 속한다. 그러나 오른손의 음정은 바로 장 2도로 축소되지만 곧 장 3도와 완전 4도를 거쳐 완전 5도로 확대된다. 반면 왼손은 완전 5도 만으로 병진행 된다. 이어지는 마디 2는 트럼펫 G음(실음F)이 곡의 시작음인 C(실음Bb)와 완전 5도를 이루는 순간 피아노의 왼손과 오른손의 두 음들 모두 완전 5도를 누르게 된다. 이러한 구성은 논리적이고 이론적인 점을 작품에 많이 적용하였던 헨데미트의 철저한 계획에 근거한 표현임을 알 수 있다.

이후 트럼펫 선율의 G음(실음F)은 옥타브 하행하고 Bb(실음Ab)에서 Gb(실음E)로 피아노 선율과 불협화음을 만들기 때문에 G(실음F)와 Gb(실음Fb)는 이곡을 매우 현대적이고 난해하게 들리게 하는 부분이다. 이러한 난해한 분위기는 마디 3에서 F-Ab-Db(실음 Eb-Gb-Cb)의 펼친 3화음으로 인해 다시금 편안해짐을 느낄 수 있다. 이 마디에서 피아노의 Cb의 장 3화음 음향은 이후 마디 4의 첫 박인 Bb의 장 3화음과 함께 매우 조성적인 분위기를 형성한다. 그러므로 이 부분은 앞서 언급한 A류의 \square 이 사용되는 것이며 즉 3화음을 잘 보여주는 부분이기도 하다. 그리고 A류의 \square 의 사용은 마디 6까지 계속 된다. 마디 4-6의 트럼펫 선율에서 나타나는 ⑥의 소재는 완전 4도와 완전 5도를 본격적으로 보여준다. 이때 피아노는 장 3도의 반음계적 병진행으로 인해 앞서 형성된 조성적인 분위기는 깨어지고 무조성적 느낌을 준다. 마디 9의 트럼펫의 종지음은 G(실음 F)음으로 피아노 오른손의 모두 F을 안정감 있게 악구의 종지감을 형성한다. 이 부분에

서 피아노는 ㉠가 당김음을 통해 변형된 형태로 재등장한다. 이는 ㉠가 완전 4도위, 혹은 완전 5도 아래로 이조된 형태로 ㉠와는 도미넌트의 관계에 있는 것을 알 수 있다. 이는 마치 고전적인 소나타 형식의 제 1주제와 제 2주제가 도미넌트의 관계에 있는 것을 사용한 듯 보인다.

<악보 5-1-9> 제 1주제와 제 2주제의 연결구: 마디 30-36

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 30-31) features a treble clef and a bass clef. The bass clef part has a *pp* dynamic marking at the start and a *p* dynamic marking later. Annotations include '완전 4도' (perfect fourth) above the first measure, and '완전 4도를 쌓아 만든 음형 # (sharp)이 지배적' (intervallic structure of perfect fourths, sharp-dominant) and 'b (flat)이 지배적' (flat-dominant) below the first and second measures respectively. The second system (measures 32-33) continues the bass line with a *p* dynamic. The third system (measures 34-36) features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a *f* dynamic marking. Annotations include '수평적 완전 4도가 수직적으로 변형' (horizontal perfect fourths transform vertically) above the treble clef part, and '반음계적 하행' (chromatic descent) below the bass clef part.

위의 <악보 5-1-9>에서 나타나듯이 마디 30-36은 제 1주제와 제 2주제를 잇는 중요한 연결구로써 피아노만으로 연주된다. 마디 30은 4/4박자

에서 12/8박자로 변박되면서 스타카토가 붙은 셋잇단음표를 주로 사용하는데 이러한 리듬으로 인해 복잡하고 빠르게 느껴지며 뭔가를 향해 전속력으로 달려가는 듯 한 긴박감을 느끼게 된다. 또한 *pp*에서 *f*의 다이내믹의 구성은 반주자에게 섬세한 테크닉을 요구하며 긴장된 분위기의 만드는 부분이다. 마디 30-36의 피아노의 완전 4도로 진행되는 음형이 반음으로 음을 옮겨가며 계속적으로 등장하여 불안감을 조성한다. 이때 마디 30은 # (Sharp)으로만 쓰여져 있고 마디 31은 b (Flat)이 지배적으로 나타나 시각적으로 대조를 이룬다.⁵³⁾ 마디 34부터는 왼손의 반주형태가 반음계적 하행선을 그리며 진행된다. 이는 마디 37의 트럼펫과 함께 시작되는 C#단조의 조성성을 준비하기 위함으로 보인다. 마디 30-36의 연결구에서 나타난 음형은 다음 <악보 5-1-10>에서 보듯이 제 2주제가 시작되는 마디 37의 피아노 반주부에서 그대로 계속 나타난다.

다음의 <악보 5-1-10>에서 예시된 제 2주제 역시 트럼펫이 선율을 이끌어 가고 있으나 피아노의 오른손 반주가 트럼펫 선율보다 전반적으로 높은 음정으로 연주되고 있다. 그렇기 때문에 반주자는 트럼펫의 소리 보다 반주의 소리가 크지 않도록 몸의 긴장감을 풀고 트럼펫의 소리에 귀를 기울여야 하는 부분이다. 제 2주제의 시작인 마디 37-38은 트럼펫 선율에서 새로운 동기 ㉔가 등장하며 마디 39부터 곧 변형되어 반복한다. 그리고 제 2주제는 제 1주제보다 조성적으로 불안해졌다. 그 이유는 피아노의 오른손 선율 전반에서 힌데미트의 이론 중 A류의 III에 속한 단 2도를 많이 사용하였기 때문이다. 그리고 박자 또한 피아노와 트럼펫이 각각 12/8과 4/4로

53) 바이스(Weiss)는 이 부분을 힌데미트가 나치가 유럽에 행한 테러와 전쟁등 불안감을 표현한 부분으로 해석한다. Marybeth Weiss, "Defiance through Music: the Frist Movement of Paul Hindemith's Sonata for Trumpet and Piano," *Proceedings of National Conference On Undergraduate Research (NCUR)* (New York: Ithaca College, 2011) p. 1046.

다르게 표기되어 있는 복박자의 형태로 구성되어져 있다.

<악보 5-1-10> 제 2주제의 동기 ㉔: 마디 37-45

음정 구조가 ㉔의 시작과 같음

C#의 단 3 화음의 느낌

중 4도 두 개가 완전 2도의 거리에서 부딪힘

제 3주제는 마디 47-54로 다음의 <악보 5-1-11>에서 볼 수 있으며 이 부분의 트럼펫 선율은 제 2주제와 비슷하나 움직임은 폭이 커졌고 변형이

되었다.

<악보 5-1-11> 제 3주제 동기 ©: 마디 47-62

반주부와 같은 박자를 이뤄 비로소 안정을 찾음

©

©의 반복

47

p

©의 축소

51

9

8

9

8

p

55

©

©

f

mf

mf

f p

©의 단 3도 위로 진행

©의 반복

©의 축소

59

cresc.

mf

cresc.

마디 47부터 동기 ㉔가 등장하며 제 3주제가 시작된다. 앞서 나온 제 2주제의 불안정한 조성성과 박자는 마디 47에서 장 3도를 많이 사용함으로써 안정을 찾아 편안하게 들린다. 그리고 제 1주제에서 사용했던 완전 4도와 완전 5도의 트럼펫 선율진행으로 앞부분과의 연관성 또한 갖게 되어 한층 안정적인 느낌을 준다. 동기 ㉔는 마디 47-62 내에서 축소와 이조를 통해 변형되어 여러 차례 반복적으로 등장한다. 이때 피아노에 이 리듬의 반주 형태가 마디 51의 셋째박부터 세 음의 화음 형태로 음악적 짜임새가 모두 두터워진다. 이는 마디 54-57에서 왼손으로 옮겨 갔다가 마디 58부터 양손의 화음으로 고조된다. 또한 마디 58-62의 양손의 두터운 짜임새로 이루어진 반음계적 화성진행은 시끄럽게 들릴 수 있으며 비슷한 음역대에 있는 트럼펫보다 피아노의 음량이 더 커질 우려가 있는 부분이다. 그래서 반주자는 어깨부터 힘을 풀어 긴장감을 줄여야 한다.

마디 63-66은 발전부로 이어지는 연결구로써 아래의 <악보 5-1-12>에서 볼 수 있다.⁵⁴⁾

<악보 5-1-12> 제시부에서 발전부로 이어지는 연결구: 마디 63-66

The musical score for measures 63-66 consists of three staves. The top staff is a treble clef with a piano part, starting at measure 63. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano part. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The piano part in the top staff has dynamic markings *pp*, *mp*, *mf*, and *f* with arrows indicating a crescendo. The piano part in the middle staff has dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, and *f* with arrows indicating a crescendo. The bass line in the bottom staff has notes F#, F, E, and Eb, with arrows indicating a descending chromatic line. The text below the bass line reads "F# → F → E → Eb으로 하행(반음계적 하행)".

54) 바이스(Weiss)는 이 부분을 나치가 이용했던 경찰 오토바이의 사이렌 소리를 힌데미트가 표현한 것이라고 해석하고 있다. Ibid., p. 1046.

이 부분의 피아노는 화음 트레몰로로 이루어져있으며 1악장에서 제일 화려한 부분이다. 마디 67은 제 1주제의 ㉠가 트럼펫에서 등장하며 장 3도 위인 D장조성에서 재현된다. 이것은 A류의 Ⅲ에 속한 2도나 7도 화음이 주로 Ⅱ에 속한 장 3화음으로 향하고 있기 때문에 이완된 분위기를 만들고 있다. 마디 71-72는 ㉠가 변형된 선율이며 마디 73-74에서 반복되는데 마디 74의 셋째박과 넷째박의 꼬리가 마디 75에서 다시 반복되는 형태로 선율을 확장하고 있다. 이때 반주형은 D조의 딸림음인 A음과 D음으로의 하행진행을 통해 D조성성을 강조하게 된다. 특히 마디 84는 분명한 D의 장 3화음으로 연주되며 두 악기가 늘임표를 사용해 발전부가 일단락 지어진다. 마디 84의 늘임표는 두 연주자의 호흡이 중요한 부분으로써 트럼펫 연주자는 악기를 조금 움직여 늘임표가 끝남을 알려야 하며, 피아니스트는 트럼펫 연주자의 호흡을 같이 하도록 노력해야 자연스러운 마무리가 된다.

마디 85-106은 트럼펫에서 보여 졌던 제 3주제의 ㉡가 피아노에서 변형, 반복되는데 이는 이조되거나 마디 안에서 다른 박으로 위치한다. 그리고 길이적으로 축소, 확대되는 방법으로 응용되어 트럼펫과 피아노가 서로 주고받는 형태로 이루어져있다. 이 부분은 다음의 <악보 5-1-14>에서 확인할 수 있다. 마디 85-91은 피아노에서 모방기법을 사용하여 ㉡가 끊이지 않고 연주되는데 마치 돌림노래 같이 제 3주제가 계속 맴돌며 이 주제를 강조하고 있다. 이 부분은 다음의 <악보 5-1-15>에서 확인할 수 있다.

<악보 5-1-14> 제 3주제 ©의 변형과 반복: 마디 85-95

Wie vorher

©의 장 2도 위 진행 ©의 반복

©의 축소 ©의 장 3도 아래 진행

©의 반복

<악보 5-1-15> 제 3주제의 모방: 마디 99-106

둘째박에서 시작하는 ©가 넷째박으로 옮겨옴

© mf ©

© p 3/2

마디 107부터는 제 1주제와 제 2주제의 연결구의 피아노가 재현되며, 마디 115-126에서 등장하는 트럼펫은 변형된 제 2주제의 ㉔로 구성되어졌으며 이 부분은 아래에서 <악보 5-1-16>확인 할 수 있다.

<악보 5-1-16> 변형된 제 2주제 ㉔: 마디 115-126

The musical score consists of four systems of piano and trumpet parts. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the trumpet part is in a single staff with a treble clef. Measure numbers 115, 118, 121, and 124 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, and *cresc.*, as well as articulations like slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line at measure 126.

이 부분은 힌데미트의 이론 중 A류의 III와 B류의 IIIb2에 속한 장 2도와 단 2도 그리고 7도 화음을 많이 사용하여 음색을 어둡게 하면서 1악장에서 가장 긴장감 있는 분위기를 조성하고 있다.⁵⁵⁾ 마디 115부터 등장하는 트럼펫의 순차적인 반음계 상행은 마디 127의 재현부를 위한 연결구적인 느낌을 준다. 한편 마디 115-126를 보면 피아노의 리듬이 조금씩 계속 변화하는 것을 볼 수 있는데 피아니스트는 이러한 변화를 섬세하게 파악해야 리듬적인 면에서 트럼펫 연주자와 호흡을 맞추는데 문제가 없을 것이다. 마디 124-125의 트럼펫 선율의 반복과 크레센도는 곧 등장할 재현부를 향한 긴박감을 조성하며 마디 126까지 이루어지고 있다. 재현부는 마디 127-142로 구성되어졌으며 다음의 <악보 5-1-17>에서 볼 수 있다.

마디 138-140의 트럼펫은 제 1주제의 ㉔와 똑같이 진행된다. 피아노는 처음보다 발전되어진 형태로 리듬의 구성이 복잡해져 있다. 마디 131-134는 1악장에서 앙상블 하기 어려운 부분이다. 그 이유는 피아노의 리듬 강세의 위치가 계속 바뀌고 반복되는 빠른 리듬으로 되어 있으며 트럼펫 연주자가 피아노의 박자를 세는 동안 박자를 놓치기가 쉽기 때문이다. 이것을 해결하기 위해선 피아니스트는 첫 박자와 세 번째 박자에 강세를 주어 트럼펫 연주자가 박자를 셀 수 있게끔 해야 하는 노력이 필요하다.

이 부분은 트럼펫이 G음(실음 F)을 길게 끌며 피아노는 오른손이 계속 그 자리를 맴도는 듯 한 음형의 구성으로 절정에 다달았음을 강조한다. 왼손은 계속 낮은음을 향해 폭을 넓히며 발전하며 이러한 구성은 트럼펫의 긴 음표와 균형을 맞추는 역할을 한다. 마디 141-142에서 1악장의 끝남을 더욱 강조하는 듯 양손의 옥타브를 $\downarrow^3\downarrow$ 음표를 사용함으로써 씩씩하고 열정적으로 마무리하며 Bb의 장조성으로 향하는 종지감을 도와주고 있다. 이는 딸림음에서 으뜸음으로 가는 고전적인 조성 구조를 따르고 있음을 알

55) 본 논문의 p. 34 참조.

수 있다. 그리고 단 2도나 장 7도로 향하는 진행에서 장 3도의 진행이 자주 있다. 이것은 힌데미트의 이론 중 A류의 진행이 $\text{III}-\text{VII}-\text{III}$ 로 이루어지고 있는 것이며 이완된 분위기를 조성하며 1악장을 마무리한다. 그리고 단 2도나 장 7도로 향하는 진행에서 장 3도의 진행이 자주 있다. 이것은 힌데미트의 이론 중 A류의 진행이 $\text{III}-\text{VII}-\text{III}$ 로 이루어지고 있는 것이다.

<악보 5-1-17> 재현부: 악보127-133

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 127-129) features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern and a melodic line. Measure 127 is marked with *ff* and includes a circled 'a' above the staff. The second system (measures 130-131) includes a circled 'a' and the text 'a)의 변형' below the staff. The third system (measures 132-133) includes a circled 'a' and the text '8va' above the staff. The score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef staff for the piano and a single treble clef staff for the melody.

<악보 5-1-18> 종결구: 마디 138-142

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 138, features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system, starting at measure 141, features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

138

141

Bb의 장 3화음

B) 2악장

1악장에서 트럼펫이 주가 되어 진행되었다면 2악장은 피아노가 주가 되어 진행된다. 2악장의 시작은 나타냄말이 ‘절제된 움직임(Mäßig bewegt)’으로 적혀있으며 트럼펫과 피아노가 주고받는 대화형식이 많다. 그리고 대부분 피아노가 먼저 진행을 시작하면 트럼펫이 재현하는 식으로 진행된다. A부분은 마디 1-25로 구성되어져 있으며 이 부분은 아래의 <악보 5-2-1>에서 확인 할 수 있다.

<악보 5-2-1> A부분의 도입부: 마디 1-25

Mäßig bewegt

도입부

완전 5도 병진행

완전 4도 병진행

베이스 F → E → D → C → B → A → G# → F#

mf → FM

p

판파레 음형

mf

→ E

E → D → C → B → A → G로 또다시 하행함

A부분의 전체적인 화성 진행은 힌데미트의 이론 중 A류의 \square 을 사용하고 있다. 이 화성은 2도나 7도 음정을 포함하고 있지 않고 장 3도나 완전

5도를 주로 사용해 편안한 분위기로 구성한다. 그러나 마디 8부터 단 2도와 단 3도를 사용하여 조성된 긴장된 분위기는 마디 19-21의 완전 4도 진행으로 이어진다. 이것은 B류의 III에서 A류의 V진행으로 이루어진 것으로 볼 수 있다.⁵⁶⁾

2악장의 도입부는 마디 1-2이며 피아노만으로 진행된다. 피아노는 마디1에서 F의 장 3화음에서 출발하여 베이스의 하행진행을 통해 마디 5까지 E의 장 3화음으로 움직이며 이야기를 시작한다. 이때 피아노의 왼손은 완전 5도의 병진행이 주된 음정 소재로 사용되었고 그 위로 마디 3부터 등장하는 트럼펫은 완전 4도를 주로 사용하며 등장한다. 마디 3-4(이를 ㉠라 칭함)의 트럼펫에서 쓰인 셋잇단음표는 팡파레를 연상시키며 반복한다. 이때 트럼펫이 연주하는 동안 피아노는 마디 5에서 E음까지 하행한 베이스를 다시 하행하여 마디 7에서 G음에 도착하자마자 다시 A음으로 상행하는데, 마디 8-11에서는 E음과 A음을 번갈아 움직이게 된다. 마디 13에서는 앞선 트럼펫의 ㉠가 증 2도 아래에서 다시 등장하며 마디 15-16은 마디 1-2의 피아노에서 등장했던 도입부를 트럼펫이 완전 4도 위에서 재현하게 된다. 트럼펫의 마디 16은 마디 17에서 다시 반복되며 선율을 늘이고 트럼펫 선율이 끝날 즈음 이번엔 피아노가 트럼펫의 팡파레를 마디 19-21에 걸쳐 F#- F#-E로 하행하며 반복한다.

이 팡파레 음형은 피아니스트가 트럼펫의 팡파레를 재현하는 부분에서 트럼펫의 텅잉 할 때에 어떤 발음을 하는지 직접해보고 어떤 느낌인지를 이해를 한다면, 대화 형식으로 진행되는 구성을 더욱 돋보이게 할 수 있다. 마디 23은 다시 트럼펫이 피아노의 도입부 선율을 원조에서 재현하며 마디 24-25의 변형을 거쳐 악구를 종지하게 된다. 이 부분은 다음의 <악보 5-2-2>에서 확인할 수 있다.

56) 본 논문의 p. 34 참조.

<악보5-2-2> 피아노와 트럼펫이 대화형식으로 진행: 마디 13-25

③가 중 2도 아래로 진행 반주부의 도입부에서 음

완전 5도 완전 5도 도입부 도입부

완전 4도 완전 4도 완전 5도 완전 4도

F# → F → E

B부분은 마디 26-58로 A부분 보다 ‘생기있게(Lebhaft)’ 진행되며 피아노 솔로곡으로 느낄 수 있을 정도로 피아노가 주를 이루고 있다. 반면 트럼펫은 연결구의 역할로써 분위기를 바꾸기 위해서 짧게 등장하는 것이 전부이다. B부분의 마디 26-28까지는 힌데미트의 이론 중 A류의 화음이 대부분 쓰여 편안한 분위기를 조성하고 있다. 그러나 중간부분에서 잠시 B류인 $\text{III}b_2$ 와 VI 에 속한 단음정이 마디 35-48에서 잠시 등장하고 있어 긴장된 분위기를 조성하고 있다. B부분의 시작은 피아노에서 등장하는데 가볍게 이해하기 쉬운 선율로 진행된다. 왼손의 화성은 완전 4도만으로 진행되어 지다가 마디 29의 셋째박부터 잠시 중 4도가 쓰여 앞으로 나올 긴장감 있는 분위기를 예고한다. 마디 30은 트럼펫이 셋째박에서 *pp*와 스타카토를 사용하며 등장하는데 이는 다음에 나올 마디 32-39의 트럼펫과 피아노의 동형진행을 거쳐 마디 39의 셋째박에서 재등장한다.(이를 ©라 칭함) 이 부

분은 아래의 <악보 5-2-3>에서 볼 수 있다.

<악보 5-2-3> B부분의 도입부: 마디 26-32

Lebhaft

26

(b)

p 완전 4도 진행

E → D → C → B

(c)

30

pp

(A)

마디 30-32에서 피아노는 트럼펫과 동형진행의 하행구조로 되어있으며 A-G-F#-E로 진행된 E음은 옥타브 상행하여 다시 E-D-C#-B로 진행하여 다시 한번 옥타브 상행하여 B-A를 거쳐 A음으로 돌아오게 된다. 이 부분은 다음의 <악보 5-2-4>에서 볼 수 있다.

<악보 5-2-4> 피아노 반주부의 동형진행: 마디 32-41

The musical score shows a piano accompaniment in 2/2 time. The first system (measures 32-36) is labeled '동형진행' (homophonic progression). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are labeled A, G F#, E E, and D C#. Dynamics range from piano (p) to forte (f). A circled 'c' is placed below the bass line in measure 36. The second system (measures 37-41) continues the progression with chords B B and A. Dynamics include mezzo-forte (mf) and pianissimo (pp). A circled 'd' is placed above the right hand in measure 41.

이후 마디 41에서 등장하는 피아노의 짧은 음형(이를 ㉔라 칭함)과 마디 43에서 등장하는 트럼펫의 음형(이를 ㉓라 칭함)이 주고받으며 진행한다. 이때 트럼펫 ㉓의 선율은 모두 같으나 반복될 때 마다 이를 뒷받침하는 피아노의 화성은 계속 변화한다. 그리고 마디 48-58은 B부분을 종결하는 부분으로 앞서 나온 마디 26-30이 재현된다. 마디 59에서는 A'부분이 시작되는 마디이며 제 2악장의 시작부분의 동기가 다시 등장해 A-B-A'의 3부분 형식을 이룬다. A'부분은 장 2도로 향하는 진행이 많은데 B류의 $\text{III}b_2$ 를 많이 사용하여 B부분으로부터 오는 긴장되는 분위기를 유지하게 된다. 이때 도입부의 피아노에서 시작했던 선율은 트럼펫에서 재현되며 피아노의 음형은 많이 변형된 형태를 보인다. 마디 5의 피아노에서 등장했던 선율이 이번에는 마디 62에서 마디가 축소된 채 재등장하는 것을 볼 수 있다.⁵⁷⁾

57) 본 논문의 p. 67 참조.

이 부분은 다음의 <악보 5-2-5>에서 볼 수 있다.

<악보5-2-5> B부분의 동기 변화: 마디 41-58

The musical score consists of four systems of staves, each representing a different measure in the sequence:

- Measure 41:** Features a vocal line with notes G4, A4, B4, A4, G4. Dynamics include *mf*. Motif (e) is indicated above the vocal line. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *mf*. Motif (d) is indicated above the piano accompaniment.
- Measure 47:** Features a vocal line with notes G4, A4, B4, A4, G4. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*. Motif (d) is indicated above the vocal line. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *pp*. Motif (d) is indicated above the piano accompaniment. A circled 'b' is labeled '주제' (Theme).
- Measure 52:** Features a vocal line with notes G4, A4, B4, A4, G4. Dynamics include *pp*. Motif (c) is indicated above the vocal line. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp*. Motif (c) is indicated above the piano accompaniment. A circled 'c' is labeled '가 마디 내에서 위치 변화' (Change of position within the measure).
- Measure 56:** Features a vocal line with notes G4, A4, B4, A4, G4. Dynamics include *pp*. Motif (c) is indicated above the vocal line. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp*. Motif (c) is indicated above the piano accompaniment. A circled 'c' is labeled '가 마디 내에서 위치 변화' (Change of position within the measure).

<악보 5-2-6> 2악장 A부분 도입부를 트럼펫에서 재현: 마디 59-68

마디 1의 도입부가 재현

위의 <악보 5-2-6>에서 볼 수 있듯이 마디 59의 변형된 피아노는 높은 음역에서 셋잇단음표의 유니즌을 보이다 마디 61에서 오른손은 옥타브 상행, 왼손은 하행성을 띤 형태를 갖는다. 이는 마디 62-64에서 다시 셋잇단음표의 유니즌 상행을 이루다 마디 65-68에서는 하행성으로 바뀌고 마디 69-71에서는 다시 마디 61의 형태로 돌아온다. 피아노가 마디 59-71에서 이러한 진행을 보이는 동안 트럼펫은 A부분의 피아노 반주부의 도입부를

같은 높이에서 재현하여 강조한다.

마디 72에서 트럼펫은 A부분의 피아노 반주부의 도입부 선율을 완전 4도 위에서 재현하며 이는 선율 꼬리부분의 동기가 변형 반복되며 긴 음가를 사용해 선율을 길게 늘인다. 또한 피아노의 양손은 온음계로 상행(Bb에서 A까지)하며 종지를 향해 달려가고 트럼펫은 비로소 마디 77에서 F음에 도착한다. 이 부분은 아래의 <악보 5-2-7>에서 확인할 수 있다.

<악보 5-2-7> A부분 도입부 선율의 변형 반복: 마디 72-77

마디 77부터 시작되는 코다는 트럼펫이 F음을 지속음으로 연주하며 피아노는 B부분의 소재였던 ㉔,㉕가 ㉕-㉔-㉔의 짝을 이룬 형태로 반복된다. 마지막에 마디 85-86에서 트럼펫이 동기 ㉕를 다시 재현하고 최종 종지는 마디 87에서 F의 장 3화음에서 이루어진다. 그래서 2악장은 처음 시작음과

마지막 끝나는 음이 같은 조로 끝나게 된다. 힌데미트의 이러한 구성은 무조곡임에도 불구하고 조성곡 같은 분위기를 자아내는 역할을 한다. 이러한 구성 진행은 힌데미트가 신고전주의적인 경향을 나타낸 부분이다. 이 부분은 다음의 <악보 5-2-8>에서 확인 할 수 있다.

<악보 5-2-8>

Wie vorher

77

82

mf (e) p (d) (d) (e) (d)

p (e) (d) (d) pp

C) 3악장

장송곡인 3악장은 전체적인 부분에서 힌데미트의 이론 중 B류에 속한 \square 를 많이 사용하였다. \square 은 장 2도와 단 2도 그리고 장 7도화음을 사용하여 약간의 긴장감을 조성하고 있다. 그러나 A류의 \square 에 속한 단 3화음과 장 3화음을 적절히 사용하여 이완된 분위기를 조성하고 있다.

3악장의 시작은 피아노만으로 이루어진 6마디의 도입부로 테누토가 붙은 짧은 음가의 음을 사용하여 연주된다. 도입부분을 마디 1-6 가운데 마디 1-5까지를 살펴보면 아래의 <악보 5-3-1>에서 확인 할 수 있다.

<악보 5-3-1> A부분 피아노 반주부의 도입부: 마디 1-5

Trauermusik. Sehr langsam

The musical score is for the introduction of the 3rd movement, measures 1-5. It is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows measures 1-5. The right hand has a melodic line with notes Bb, Eb, C, G, and Eb. The left hand has a bass line with notes Bb, Eb, C, G, and Eb. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The second system shows measures 6-8, which are a repetition of measure 5, marked with a 'p' dynamic.

3악장의 도입부는 마디1-3(이를 ㉠라 칭함)과 마디 4(이를 ㉡라 칭함)에서 한마디 단위로 반복되는 진행이 특징적이다. ㉠의 오른손 선율은 Bb에서 Eb까지 상행하다 C로 하강하고 이는 다시 C에서부터 G로 순차적인 상행 진행을 보인다. 이때 베이스는 Bb에서부터 Ab의 순차적인 하행선율을

보이는데 이러한 하행은 죽음으로 내려가는 암울한 분위기를 만드는 역할을 한다. ⑤는 마디 3의 마지막 박자에서 시작되는데 F#에서 Bb까지 순차적인 하행진행을 보인다.

마디 7은 앞선 피아노의 도입부가 다시 재현되며 그 위로 드디어 트럼펫이 등장하며 장송곡이 본격화된다. 마디 8-9의 뒷부분에는 ④의 뒷부분이 반복되는데 이러한 반복을 통해 *f*는 *ff*로 분위기를 고조시킨다. 고조된 분위기는 마디 10에서 두터운 여섯잇단음표의 화음몽치를 연타한다. 이는 마디 11에서 *fff*의 트레몰로에서 최고조를 이루다 마디 12의 셋째박에서 ⑥를 사용하며 데크레센도 되면서 편안해 진다. 데크레센도는 A부분이 끝날 때 까지 계속 이어져 *pp*로 도착하며 마무리된다.

<악보 5-3-2> A부분 트럼펫의 등장: 마디 7-12

B부분은 마디 17-50으로 구성되어있으며 이전과 매우 다른 선율이 등장한다. B부분의 시작은 마디 17-25(마디 17-21을 ㉔라 칭함)는 서정적인 피아노의 선율만으로 구성되어졌으며 ㉔는 마디 26에서 트럼펫으로 똑같이 재현된다. 트럼펫이 마디 26에서 ㉔로 재현될 때에 첫 번째 박이 아닌 셋째박으로 위치가 이동한 것을 볼 수 있다. 이 부분은 다음의 <악보 5-3-3>에서 아래의 마디 37까지 설명과 함께 확인할 수 있다.

<악보 5-3-3> B부분: 마디 17-22

Ruhig bewegt

The musical score is for a piece titled 'Ruhig bewegt'. It begins at measure 17. The first system contains measures 17, 18, 19, and 20. The second system contains measures 21 and 22. The piano part is written for both hands. The right hand plays a melodic line with various intervals and rests, while the left hand provides a bass line with chords and moving lines. Dynamics are marked as *p* (piano) at the start, *mf* (mezzo-forte) in measure 21, and *pp* (pianissimo) in measure 22. The tempo/mood is indicated as 'Ruhig bewegt'.

마디 31에서는 트럼펫의 ㉔의 꼬리를 응용하여 피아노가 모방한 것을 볼 수 있으며 이는 다시 마디 32의 트럼펫에서 성부를 달리하며 모방된다. 마디 33-34 사이의 피아노 간주는 베이스의 Bb에서 A까지 긴 하행 선율 위로 오른손은 Bb에서 시작하여 왼손과 반진행하며 상행하다 Eb에서 주춤하고 다시 Db-Eb-E♯로 움직임을 볼 수 있는데 이는 3악장의 시작부분인

마디 1-2를 연상시켜 통일감을 준다. 마디 35에서 ④는 첫째박으로 복귀하였으나 완전 4도 위에서 재현됨을 볼 수 있다. 이때 ④는 마디 35-37의 세 마디 동안만 보여 지고 이후 긴 음가의 G-C(실음 F-Bb)가 등장한다. 이는 Bb장조의 딸림음에서 으뜸음으로 향하는 관계로 조성적으로 난해한 진행 안에서 그래도 여전히 Bb조의 조성감을 내포하고 있음을 보여준다. 이 부분은 아래의 <악보 5-3-4>에서 볼 수 있다.

<악보 5-3-4> B부분 피아노 도입부를 트럼펫이 모방: 마디 26-38

①가 셋째박에서 시작

①가 셋째박에서 시작

②가 첫째박에서 완전 4도 위로 진행

Bb

Ab

E(상행)

A(하행)

마디 51-57은 C부분으로 앞서 등장했던 소재나 분위기와는 전혀 다르다. 피아노는 짧은 음가를 지닌 옥타브 중복의 양손 움직임은 다소 규칙 없이 여러 음정 간격으로 진행하는데 위에 등장하는 트럼펫 선율과의 공통점 또한 찾을 수 없다. 마디 58은 마디 7과 같으며 따라서 A 부분의 재현이 곡의 시작인 도입부를 생략하고 이루어 졌음을 볼 수 있다.⁵⁸⁾ 이 부분은 아래의 <악보 5-3-5>에서 확인 할 수 있다.

<악보 5-3-5> C부분: 마디 51-54

Wie am Anfang

마디 63은 A'의 트럼펫이 마무리되는 마디이다. 트럼펫은 F음에서 중지하는데 피아노의 중지가 이루어지는 67마디의 끝 화음 또한 F의 장 3화음을 알 수 있다. 1악장과 2악장이 모두 시작한 조에서 중지하는 조성적으

58) 본 논문의 p. 76 참조

로 닫힌 구조를 가지고 있는데 3악장은 이러한 닫힌 구조의 통일성을 부각시키기 위해 A'부분의 종지를 F로 두고 대신 뒤이은 코랄이 으뜸음인 Bb 화음을 연장하는 것으로 곡을 마무리한다.

마디 68-94의 코랄은 아래의 <악보 5-3-6>에서 볼 수 있다.

<악보 5-3-6> 코다 부분: 마디 68-80

Alle Menschen müssen sterben
Sehr ruhig

68 *p*

72 *cresc.*

75 *f*

78 *mf* *ff*

AM 말림 화음 → DM 으뜸 화음

Bb을 지속적으로 연장

이 부분은 제 3악장의 코다로써 역할을 하며 곡의 중심음인 Bb을 연장한다. 마디 68-71은 피아노의 제일 높은음과 제일 낮은음이 Bb을 지속음으로 연장하고 있으며 이를 바탕으로 트럼펫의 코랄 선율이 등장한다. 마디 72-77은 Bb의 지속음이 사라진 채 자유롭게 움직인다. 마디 78은 A의 장 3화음 딸림음을 통해 마디 80에서 D조에 도착하게 된다. 이러한 화성진행은 조성감을 느낄 수 있는 부분이다. 마디 84-87는 앞서 진행된 지속음의 자유로운 진행을 거쳐 마디 88에서 비로소 B의 장조성으로 도착하게 된다. 이 부분은 아래의 <악보 5-3-7>에서 볼 수 있다.

<악보 5-3-7> 지속음의 자유로운 진행: 마디 84-88

The musical score for measures 84-88 shows a piano accompaniment with a steady bass line and a trumpet part. The piano part starts with a forte (f) dynamic, then moves to mezzo-forte (mf) and piano (p). The trumpet part has a melodic line that moves from Bb to D. The score includes dynamic markings like *dim.* and *pp*, and a *8va* marking for the trumpet.

이로써 3악장이 B장조성에서 출발해 같은 조로 종지하여 무조성 곡이지만 조성적인 느낌을 형성한다. 이 부분은 아래의 <악보 5-3-8>에서 확인할 수 있다.

<악보 5-3-8> B의 장조성으로 종지: 마디 89-90

The musical score for measures 89-90 shows the final part of the piece. The piano part has a sustained bass line in B major. The trumpet part has a melodic line that ends on B. The score includes dynamic markings like *mf* and *pp*.

Ⅲ. 결 론

본 논문의 연구 주제인 힌데미트의 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나타』는 초기의 ‘새로운 것’만을 고집해오던 그가 후기에 와서 ‘새로운 것보다는 예술’을 추구하기 시작하며 자신만의 이론을 확고히 하기 위해 쓰여진 작품이다. 특히 이 곡은 자신의 이론을 확고히 하고자 1939년에 발표한 피아노만으로 반주되는 16개의 소나타 연곡 가운데 한곡이다. 이 곡은 그가 추구한 리듬과 화성의 성격과 색채에 대한 이론이 특히 잘 나타난 곡으로써 16개의 소나타 중에서 연구 가치가 있는 작품이기도 하다. 이 작품은 현재 우리나라에서 트럼펫 연주자의 기본기 뿐 만 아니라 리듬감 그리고 음정 조절 능력 등을 평가하기 위해 콩쿠르나 오디션에 자주 사용되는 곡이다. 그리고 이 작품은 힌데미트의 유일한 트럼펫 소나타로 피아노 연주자에게 정확한 리듬감과 타악기적인 테크닉, 화성감을 동시에 요구하는 곡이다. 이 곡을 함께 연주하는 피아니스트는 빠르게 진행되는 화성의 연속, 두 박자 계통의 리듬과 세 박자 계통의 리듬이 번갈아 가며 진행되는 선율, 트럼펫 선율과는 무관하게 피아노 성부에서만 진행되는 당김음 리듬 혹은 박자 등의 혼하지 않은 연주기법을 통해 새로운 경험하게 될 것이다.

본 연구는 힌데미트의 음악관과 형식 분석에 대한 연구를 통해 무엇보다도 트럼펫과 피아노에서 힌데미트 화성이론의 쓰임과 화성적 분위기 그리고 주제 선율의 변화를 특징으로 살펴보았다. 본 작품은 3악장 구조의 변형된 소나타 형식이다. 고전의 전형적인 소나타 형식의 악장 구성은 보통 빠르게-느리게-빠르게의 순서로 이루어지며 마지막 악장은 주로 론도의 형식을 나타낸다. 그러나 힌데미트의 『Bb 트럼펫과 피아노를 위한 소나타』의 악장 구성은 빠르게-빠르게-느리게로 구성되어 있어 변형

된 소나타 형식이라고 볼 수 있다.

1악장은 힘차고 리드미컬한 분위기이며 제시부, 발전부, 재현부 가운데 제시부와 재현부는 힌데미트가 만들어 분류한 화성 중 3전음이 포함 되지 않은 A류를 주로 사용하여 이완된 분위기를 나타내며 무조성적 곡임에도 불구하고 조성 곡처럼 들리게 하는 역할을 한다. 그러나 발전부는 3전음이 포함된 B류 화성을 사용하여 긴장된 분위기로 이끌고 있다. 1악장의 형식 구성은 변형된 소나타 형식과 론도 형식을 동시에 나타내고 있다. 변형된 소나타 형식으로 보면 제시부에서 주요 주제를 제 1주제에서 제 3주제까지 3개나 사용하고 있는 반면, 재현부에서는 제 1주제만 등장시키고 있다. 그렇기 때문에 변형된 소나타 형식으로 볼 수 있다. 그러나 제시부, 발전부, 재현부에서 쓰인 제 1주제 ㉠의 반복은 A-B- A'-C-A''의 구성으로도 볼 수 있어 론도 형식이라고 할 수 있다.

2악장은 힌데미트가 만들어 분류한 화성 중 3전음이 사용되지 않은 A류의 화성만을 사용하여 이완된 분위기를 갖는다. 그리고 얇은 텍스처를 주로 사용해 전악장 가운데 가장 가볍고 편안한 분위기로 진행되며 A-B-A'-코다 3부분 형식을 갖는다. 2악장은 피아노가 트럼펫을 주로 이끌고 있다. 특히 B부분에서 마치 피아노 솔로 곡으로 느껴질 만큼 트럼펫에 비해 상대적으로 피아노의 비중이 큰 특징을 갖는다.

3악장은 영국 왕 조지 5세를 추모하기 위해 작곡된 장송곡이다. A-B-C-A'의 4부분 형식으로 힌데미트가 화성 중 3전음이 포함된 B류의 화성이 잠시 쓰여 긴장된 느낌을 주지만 전체적으로 A류의 화음을 사용하여 이완된 분위기를 유지한다. 2악장과 마찬가지로 피아노가 트럼펫을 주로 이끌고 있으며 붓점 리듬을 자주 사용하지만, 매우 느리게 진행되고 테누토를 붙이고 있어 장송곡의 분위기를 잘 나타내는 것이 특징이다.

본 논문을 통해 살펴본 힌데미트의 『Bb트럼펫과 피아노를 위한 소나

타』는 구성과 화성적인 면을 통해 힌데미트의 신고전주의적 경향을 확인할 수 있었다. 또한 이 곡은 반주자와 트럼펫 연주자가 대등한 관계에서 연주하도록 작곡되었다. 그러므로 피아니스트는 반주가 아닌 독주자와 동일한 위치의 연주자로서 기량을 확실히 해야 한다. 이 곡에서 피아니스트는 트럼펫과 앙상블을 위해 전체적인 리듬과 화성의 변화를 통한 선율 흐름과 호흡을 이해하는 것이 무엇보다 중요하다.

참 고 문 헌

1. 국내 서적 및 논문

- 김소영. 『바이올린 소나타를 통해 본 힌데미트의 작곡양식에 대한 연구』 석사학위논문, 서울: 한양대학교 대학원, 2008.
- 김지연. 『힌데미트의 비올라 소나타 Op.11 no.4 분석연구』 석사학위논문, 울산: 울산대학교 대학원, 2010.
- 김지은. 『힌데미트의 <현악오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 op.43>에 관한 연구』 석사학위논문, 서울: 한양대학교 대학원, 2008.
- 나용주. 『P. Hindemith 트롬본 소나타(1941)에 관한 분석 연구』 석사학위논문, 부산: 신라대학교 대학원, 2008.
- 나주리. “힌데미트의 <음의 유희>와 바하의 <평균율 클라비어곡집>” 『음악과 민족』 민족음악학회, 2004, no.28.
- 민정화. 『힌데미트의 피아노 음악 Op.37 Reihe Kleiner Stuke 연구:20세기 피아노 작품의 교육적 의의』 석사학위논문, 서울: 상명대학교 교육대학원, 1998.
- 백미영. “P. 힌데미트의 <네 손을 위한 소나타>(Sonate für Klavier vierhandig)에 관한 연구,” 『한국 음악학회 논문집』 한국음악학회, 1999, Vol.19 no.1.
- 송정연. 『Paul Hindemith Sonate für Flöte und Klavier(1936)의 분석 연구』 석사학위논문, 서울: 성신여자대학교 대학원, 2010.

- 송지아. 『Paul Hindemith의 Ludus Tonalis 분석 연구』 석사학위논문, 서울: 숙명여대 교육대학원, 2006.
- 오희숙. 『20세기 음악 1 역사 · 미학』 서울: 심설당, 2004.
- _____. 『20세기 음악 2 시학』 서울: 심설당, 2004.
- _____. 『음악의 전통과 진보: 신고전주의를 중심으로』 서울: 민족음악연구소, 1992.
- _____. “파울 힌데미트,” 『20세기 작곡가 연구 II』 서울: 음악세계, 2001.
- _____. “힌데미트의 음악양식” 『낭만음악』 낭만음악사, 1995, no.26.
- _____. “힌데미트의 초기 작곡양식 발전과정 연구” 『낭만음악』 낭만음악사, 2003, no.61.
- 유진. 『파울 힌데미트의 피아노 소나타 제1번에 관한 분석 연구』 석사학위논문, 서울: 이화여자대학교 대학원, 1999.
- 이건용. 『반음계적 화성법』 서울: 세광출판사, 1982.
- 이문성. 『20세기음악에서 나타나는 피아노의 타악기적 사용』 석사학위논문, 경기: 대진대학교 문화예술대학원, 2005.
- 이상연. 『Paul Hindemith의 'Sonata for Flute and Piano'(1936)에 관한연구』 석사학위논문, 서울: 성신여자대학교 대학원, 2009.

- 이선희. 『파울 힌데미트 (Paul. Hindemith)의 클라리넷과 피아노를 위한 소나타(Sonate fur Klarinette(B) und Piano) (1939)에 대한 연구』 석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 2007.
- 이종구. 『20세기 시대정신과 현대음악』 서울: 한양대학교 출판부, 1999.
- 이주혜. 『힌데미트의 관현악곡 [베버의 주제에 의한 교향적 변용 Symphonische Metamorphosen ber Themen von C. M. von Weber]에 관한 분석 연구』 석사학위논문, 서울: 중앙대학교 대학원, 2002.
- 이찬해. 『20세기 현대음악』 서울: 수문당, 2005.
- 임묘숙. 『힌데미트』 서울: 숙명여자대학교 음악대학 학생위원회, 1970.
- 정규은. 『P. Hindemith 의 「Trumpet Sonata」 분석연구 : 악곡 분석 및 연주법을 중심으로』 석사학위논문, 충남: 공주대학교 교육대학원, 2005.
- 정인애. 『Paul Hindemith의 「sonata for flute and piano」에 관한 분석연구』 석사학위논문, 서울: 국민대학교 대학원, 2011.
- 정학선. 『현악4중주에서 나타나는 힌데미트의 작곡기법 변천』 석사학위논문, 서울: 한양대학교 대학원, 2005.
- 정혜경. 『20세기 전반기 동안의 실용음악의 실체』 석사학위논문, 서울: 동덕여자대학교 대학원, 2000.
- 차호성. “음악에서의 대칭(Symmetrie)의 일반적 의미와 그 관점에서 본

힌데미트의 "음의 유희"(Ludus tonalis) 연구“ 『연세음악연구』
연세대학교 음악연구소, 1997, no.5.

한독음악학회. 『음악사회학 원전 강독』 서울: 심설당, 2006.

2. 번역서

Beci, Veronika. *Musiker und mächtige*. 노승림 역, 서울: 컬처북스,
2009.

Hindemith, Paul. *Hören und Verstehen ungewohnter Musik*. 음악예
술논단 역, 서울: 이화여자대학교 음악대학, 1994, no.3.

Machils, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*. 이찬해 역,
서울: 수문당, 1988.

Michels, Ulrich. *dtv-Atlas zur musik*. 홍정수 조선우 역, 서울: 음악
춘추사, 2000.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music An Introduction*. 이찬해
역, 서울: 수문당, 1979.

3. 외국서적

Hindemith, Paul. *The Craft of musical composition, Book I: Theory*. translated by Arthur Mendel, New York: Schott, 1942.

_____. *The Craft of musical composition, Book II: Exercises in two-part writing.* translated by Arthur Mendel, New York: Schott, 1942.

Kemp, Ian. "Hindemith Paul," *The New Grove Dictionary of music and Musicians.* ed. Stanley Sadie, 20vols., London: Macmillan publishers, 1980, VIII, 573-587.

Weiss, Marybeth. "Defiance through Music: the First movement of Paul Hindemith's Sonata for Trumpet and Piano," *Proceedings of National Conference On Undergraduate Research (NCUR).* New York: Ithaca College, 2011.

4. 사이트

파울 힌데미트(Paul Hindemith). <http://www.hindemith.org>

ABSTRACT

A Study on P. Hindemith's 『Sonata for Trumpet in B Flat and Piano』 -focused on the Hindemith harmonic theory in the piano part-

Kim, Hyojin.

Department of Accompanying
The Graduate School of
Sungshin Women's University

From the 1930s Paul Hindemith(1895~1963) built his own harmonic theory and in order to establish it he composed 16 sonatas for solo instrument with piano accompaniment. This study set out to examine the overall form of *Sonata for Trumpet in B Flat and Piano* which is composed in 1939 and Hindemith's harmonic features especially in its piano accompaniments.

The sonata does not take the typical sonata form with the 1st movement in a modified sonata form, 2nd movement in a ternary form, and 3rd movement in a four-part form. As for his harmonic features in the piano accompaniments, the exposition and recapitulation of the 1st movement have very harmonic sound to make them sound like tonal pieces even though they are atonal pieces. The development creates a tense

atmosphere opposite to the exposition and recapitulation by using harmonies containing tritone. In the 2nd and 3rd movement, the piano claims greater relative importance than the trumpet, and the atmosphere is relaxed with the dominant use of harmonies containing no tritone.