



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](#)

이 인 식 교수 지도  
석사학위 청구논문

## P. Hindemith의 이론 연구

- Piano Sonata No. 2, I 악장

분석을 중심으로 -

2015

성신여자대학교 대학원

음악학과

이소화

# P. Hindemith의 이론 연구

- Piano Sonata No. 2, I 악장

분석을 중심으로 -

이 인 식 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2015년 5월

성신여자대학교 대학원

음 악 학 과

이 소 화

# 인 준 서

이소화의 석사학위 논문으로 인준함.

2015년 5월

심사위원장 \_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 논문은 자신이 속한 20세기의 흐름을 반영하여 다양한 모습을 보여준 작곡가 파울 힌데미트 (Paul Hindemith, 1885-1963)의 이론을 통해 그의 음악에 대한 시각을 알아보고 그의 이론을 검토하기 위해 이론이 정립될 시기에 완성된 3개의 소나타 중 Piano Sonata No.2 I 악장을 분석하고자 한다. 또한, 그의 Piano Sonata No. 2, I 악장을 주제로 한 선행논문을 고찰하고 이를 바탕으로 그에 대한 시각을 살펴보고자 한다.

힌데미트의 독자적인 이론의 개념은 1937년에 발간된 이론서 「작곡지침서: Unterweisung im Tonsatz, 1937 (영문 번역본: *The Craft of musical composition Book 1: Theory*, 1942)」에 잘 나타나 있으며, 이는 자연배음렬을 토대로 도출된 음계의 음정 간 관계성과 화음 자체의 독립성에 대해 설명하고 있다. 그는 그의 독자적인 이론에 고전 소나타 형식을 조화시켜 그의 이론을 ‘Piano Sonata No. 2 (1936)’에서 보여주었다. 이 작품은 이론서가 발간될 즈음에 발표된 곡으로서 그의 새로운 이론이 실험된 작품으로 볼 수 있을 것이다. 이를 바탕으로 그의 이론을 검토하기 위해 힌데미트의 ‘Piano Sonata No. 2 (1936)’를 그의 저서 말미에 담긴 분석법에 의거하여 통찰하였다.

본 논문에서 다룰 작품인 Piano Sonata No. 2는 총 3악장으로 구성된 곡으로서 1악장은 Sonata Allegro 형식을 취하고 있다. 1830년대 이후, 이론가와 분석가들의 소나타형식에 관한 관점은 I 악장을 제시부, 발전부, 재현부 3개의 부분으로 재현부로 구분하였다. 이 시각을 근거로 삼아, 힌데미트는 3개의 빠르고, 느리고, 빠른 악장의 배열을 사용하였으며 I 악장의 구조는 2개의 주제를 갖는 제시부와 발전부를 거쳐 다시 반복되는 재현부의 사용으로 과거의 소나타형식의 구조를 표현하였으며, ‘G’가 중심음인 ‘Mäßig

schnell (J = 108) (적당한 빠르기로)'로 시작된다. 또한, 힌데미트의 독특한 이론의 바탕인 Series 1, 2의 사용과 근음, 화성, 화성분류법, 종지, 분석법등을 바탕으로 그의 고유의 분석방식을 도표화 하였다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	6
1. P. Hindemith의 시기적 음악양식 .....	6
1) 초기 .....	6
2) 반낭만적 신고전주의 .....	7
3) 실용음악 (Gebrauchsmusik) .....	9
4) 신고전주의와 폴리포니양식 .....	11
2. 이론 .....	13
1) 자연배음렬 .....	13
2) Series 1 .....	16
3) 결합음(combination tone), Series 2 .....	24
4) 음정을 통한 근음 설정 (interval root) .....	26
5) 화성 .....	28
6) 비화성음 .....	34
7) 종지 .....	39
3. 작품 분석 - Piano Sonata No. 2, I 악장 .....	41
III. 결론 .....	61

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목 차

<표 1> 진동수 목록 .....	23
<표 2> 화음군 목록 .....	33
<표 3> 힌데미트의 Piano Sonata No. 2 .....	41
<표 4> 힌데미트의 Piano Sonata No. 2, I 악장의 특징 .....	42
<표 5> 마디 1-10 .....	44
<표 6> 마디 17-25 .....	46
<표 7> 마디 26-29 .....	48
<표 8> 마디 41-47 .....	49
<표 9> 마디 48-55 .....	50
<표 10> 마디 56-62 .....	51
<표 11> 마디 69-73 .....	52
<표 12> 마디 79-83 .....	54
<표 13> 마디 95-100 .....	55
<표 14> 마디 107-112 .....	56
<표 15> 마디 117-121 .....	57
<표 16> 마디 130-136 .....	58
<표 17> 마디 145-156 .....	59

## 악 보 목 차

<악보 1> 16 배음 .....	14
<악보 2> 16배음내의 옥타브C, G .....	14
<악보 3> 피타고라스의 스케일 .....	15
<악보 4> 피타고리안 콤마 .....	15
<악보 5> 힌데미트의 Series 1 G .....	17
<악보 6> 힌데미트의 Series 1 F .....	17
<악보 7> 힌데미트의 Series 1 A, E .....	18
<악보 8> 힌데미트의 Series 1 E $\flat$ .....	18
<악보 9> 힌데미트의 Series 1 A $\flat$ 기음설정 .....	18
<악보 10> 힌데미트의 Series 1 A $\flat$ .....	19
<악보 11> 자연배음렬 B $\flat$ 이 기음일 경우 .....	19
<악보 12> 힌데미트의 Series 1 D .....	20
<악보 13> 힌데미트의 Series 1 B $\flat$ .....	20
<악보 14> 힌데미트의 Series 1 D $\flat$ .....	21
<악보 15> 힌데미트의 Series 1 B .....	21
<악보 16> 힌데미트의 Series 1 G $\flat$ .....	22
<악보 17> 힌데미트의 Series 1 .....	22
<악보 18> 힌데미트의 Series 2 .....	24
<악보 19> 합성음 산출 과정 .....	25
<악보 20> 결합음: 성질 .....	25
<악보 21> 음정간의 근음 설정 P5, P4 .....	26
<악보 22> 음정간의 근음 설정 M3, m6 .....	27
<악보 23> 음정간의 근음 설정 Mm2, mM7 .....	28

<악보 24> 음정간의 근음 설정: 트라이톤 .....	28
<악보 25> 음정의 가치 .....	29
<악보 26> 음정의 가치: 연속하는 증음정 .....	29
<악보 27> 음정의 가치: 보완 .....	29
<악보 28> 화음분석 .....	31
<악보 29> 화음분석 .....	31
<악보 30> 화음분석 .....	32
<악보 31> 회귀음 (Returning tone) .....	35
<악보 32> 경과음 (Passing tone) .....	35
<악보 33> 계류음 (Suspension) .....	36
<악보 34> 비예비 계류음 (Unprepared suspension or neighboring tone) .....	37
<악보 35> 좌측 보조음 (Neighboring tone left by leap) .....	37
<악보 36> 보조음 (Neighboring tone approached by leap) .....	37
<악보 37> 선행음 (Anticipation) .....	38
<악보 38> 약박 자유음 (Unaccented free tone) .....	38
<악보 39> 강박 자유음 (Accented free tone) .....	39
<악보 40> 강한 종지 .....	39
<악보 41> 종지 .....	40
<악보 42> Piano Sonata No. 2, I 악장의 Series 1 in G .....	42

# I. 서론

## 1. 연구 방법 및 개요

파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 많은 작품을 남긴 20세기 작곡가 중 한 명이다.<sup>1)</sup> 또한 그는 비올리스트, 지휘자, 이론가, 교육가등의 다양한 음악가상을 보여주었다. 그 중 교육자적인 면모를 보인 행보는 그의 저서 「작곡지침서」에 잘 나타나 있다. 힌데미트는 자신의 이론을 모든 시대의 곡에 적용하여 분석할 수 있다고 보았다. 그는 자신의 저서 「작곡지침서」의 말미에 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 ‘Three-Part Invention in F minor’, 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 ‘Tristan und Isolde, Prelude’, 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 ‘Piano Sonata I’, 쉰베르크(Arnold Schöberg, 1874-1951)의 ‘Klavierstück, Op.33a’와 함께 그의 대표작인 ‘화가 마티스(Mathis der Maler, 1934)’에 대한 간략한 분석을 예시로 들어 자신의 이론을 증명하고자 하였다. 이러한 힌데미트의 이론을 이해하기 위해서는 그의 저서 「작곡지침서」에 의거한 방식으로 작품을 분석하여 고찰해보는 것이 필요하다고 생각하였다.

본 논문은 힌데미트의 이론서 「작곡지침서」가 출판된 시점에 발표된 작품인 ‘Piano Sonata No. 2, I 악장’을 그의 이론을 기반으로 분석하고자 한다. 서론에서는 힌데미트의 작품 개요와 선행 연구된 논문들에 관하여 살펴볼 것이다. 본론에서는 힌데미트의 이론의 기본이 된 자연배음렬과 이를 기반으로 탄생된 이론들, Series 1·2, 근음설정 방식, 화음 체계, 화음 분류법, 비화성음의 분류 방식, 종지 등을 사용하여 작품을 분석하고자 한다. 또한

---

1) Donald J. Grout and others. 정경영 역, 「그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)」 (서울: 이앤비플러스, 2007), p. 321.

힌데미트의 이론이 정립되는 과정에 영향을 끼친 당시의 시대적인 배경과 시기별 힌데미트의 활동 및 음악양식이 변화하는 흐름을 4시기로 분류하여 본론에서 함께 살펴보고자 한다. 이를 통하여 힌데미트의 이론이 작품안에서 실제적으로 적용되고 있는지를 살펴볼 것이며 그의 분석법에 따른 내용을 도표화하여 그의 이론을 면밀히 고찰하고자 한다.

오늘날 힌데미트의 작품을 이해하는데 있어 그의 이론을 기반으로 작품을 분석하고 연구한 국내 자료는 절대적으로 부족한 실정이다. 힌데미트는 자신의 음악창작 이론을 직접 발표하여 출판까지 한 특징적인 작곡가임에도 불구하고 선행 연구가들은 그의 이론서에 기반하여 그의 작품을 고찰하기보다는 선법을 이용한 분석법으로 힌데미트를 연구하는 경향이 대부분이었다. 그렇기에 본 논문을 통하여 힌데미트 자신의 이론을 기반으로 그의 작품을 이해하고자 하는데 있어 부족했던 국내 자료의 한계성을 보완하는데 도움이 되고자 한다.

## 2. 선행논문 연구

힌데미트와 관련해 국내에서 발행된 선행논문은 총 166편<sup>2)</sup>으로 그 수가 다른 작곡가들에 비해 적은 편이다. 그러나 이 중 Piano Sonata No.2와 관련된 논문은 총 19편으로 다작을 남긴 그의 창작 경향을 고려하였을 때 그 빈도수가 높은 주제라고 볼 수 있다. 이러한 이유로 지금까지 선행 연구된 학위논문들을 살펴봄으로써 본 논문에서 그의 이론을 고찰해나가기 위한 전개방식을 알아보하고자 한다.

힌데미트의 Piano Sonata No. 2에 관한 논문은 선법의 사용을 지배적인 관점에서 다루고 있다. 그의 이론에 대한 설명과 이를 바탕으로 선법의 사

---

2) 2015년 3월 24일 국회도서관 (<http://dl.nanet.go.kr/SearchList.do>)에서 “Paul Hindemith”로 검색.

용을 예시로 제시한 11개의 학위논문<sup>3)</sup>이 있으며 선법의 사용만을 제시한 4개의 학위논문<sup>4)</sup>, 기타 나머지의 논문은 선율과 리듬 등의 사용을 바탕으로 분석한 논문 한 편<sup>5)</sup>과 힌데미트의 이론을 바탕으로 분석한 논문<sup>6)</sup> 한편이 있다.

다수의 의견을 보였던 이론적인 배경을 바탕으로 선법에 대한 논지를 펼친 글은 소나타 형식의 틀 안에서 G음을 시작으로 G도리안 선법이 1주제의 선율로 곡이 진행되었다고 11명의 화자 모두 같게 보았지만<sup>7)</sup>. 중심음의 선정

- 
- 3) 김소영, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 분석 연구」 (석사학위논문, 광주: 조선대학교 대학원, 2002).  
 김숙희, 「P. Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 분석연구」 (석사학위논문, 광주: 전남대학교, 2011).  
 김은지, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 연구」 (석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 2014).  
 박수미, 「Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 나타난 선법에 관한 연구」 (석사학위논문, 부산: 부산대학교 대학원, 1995).  
 서육선, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 나타난 작곡기법 연구」 (석사학위논문, 서울: 삼육대학교 대학원, 2009).  
 신양희, 「Paul Hindemith의 신고전주의를 배경으로 한 작곡기법 - Piano Sonata No. 2를 중심으로 -」 (석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 1994).  
 유진희, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 대한 연구」 (석사학위논문, 부산: 부산대학교 대학원, 2003).  
 이순재, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 분석 연구」 (석사학위논문, 성남: 경원대학교 대학원, 1999).  
 이정수, 「Paul Hindemith Piano Sonata No. 2 연구」 (석사학위논문, 서울: 세종대학교 대학원, 1994).  
 조진영, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 분석연구」 (석사학위논문, 광주: 전남대학교 대학원, 2002).  
 주지혜, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 분석 연구」 (석사학위논문, 광주: 조선대학교 대학원, 2010).  
 4) 김범주, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 연구 - 제1악장을 중심으로 -」 (석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 1992).  
 우수정, 「<Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2>의 분석연구」 (석사학위논문, 부산: 신라대학교 대학원, 2008).  
 유지영, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 연구 분석」 (석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 2004).  
 조은정, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 구성요소에 관한 연구」 (석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 1985).  
 5) 조미경, 「Paul Hindemith의 신고전주의 선법에 대한 연구 - Piano Sonata No. 2 in G의 분석을 중심으로 -」 (석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 1993).  
 6) 이수정, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2 in G에 대한 분석」 (석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 1992).

에 따라 선법의 종류는 개개의 차이를 보였다<sup>8)</sup>. 그러나 선법의 사용을 통한 분석은 힌데미트의 이론에 대한 적용이 누락되어있음을 알 수 있었다.

그 다음으로 선법에 대한 분석만을 다룬 4개의 논문 중 3개의 논문은 위의 논문들과 거의 흡사한 분석 결과를 가졌다. 이 외에 선법의 사용만을 다룬 1개의 논문의 경우 곡에서 나오는 음들의 빈도수를 측정하는 방식을 사용하여 악구 내의 선법을 구별하였다<sup>9)</sup>.

이외의 특징적인 리듬 패턴과 멜로디를 바탕으로 분석한 논문<sup>10)</sup>과 힌데미트의 이론을 바탕으로 설명한 논문<sup>11)</sup>은 힌데미트의 이론에 따라 그의 합성음과 음정의 근음, 화성적 값어치 화성분류, 중심음, 선율등을 반영하여 그의 고유한 방식에 따른 분석을 하였다. 그러나 Series 1과 2의 사용에 대한 정확한 언급은 누락되었음을 볼 수 있었다.

이와 같이 본 논문의 본론에서는 이러한 선행 연구들을 보완하여 정리하고자 하였다. 힌데미트의 이론을 바탕으로 그의 Piano Sonata No. 2, I 악장을 분석함에 있어서 힌데미트의 저서 말미에 나온 분석법에 의거해 각 마디

- 
- 7) 악구를 중심으로 중심음의 변화에 따라 중심음을 기준으로 선법 혹은 장단조의 진행으로 분석을 진행하였다.
  - 8) 예를 들면, 마디 1-6은 G의 지속음을 중심으로 G도리안이란 결과를 도출하였다. G도리안은 1주제의 선법임과 동시에 소나타형식에 따라 1악장의 전체적인 선법을 G도리안으로 보았다. 이 분석의 근거는 재현부에서 다시 G음을 중심으로 하는 G도리안 선법이 사용되었음을 근거로 삼았다. 특히 이 부분에서 G도리안 선법이 C프리지안 선법으로 바뀌고 다시 원조인 G도리안으로 돌아가는 것은 고전 소나타의 딸림음 관계로 보았고 이 것은 힌데미트의 음악이 조성적인 화성체계의 구조를 지니고 있음을 시사하였다. 김숙희, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 분석연구」 (석사학위논문, 광주: 전남대학교 대학원, 2011), p. 27.
  - 9) 그 예시로 제 1주제에서 가장 많이 사용된 음은 G, D, E, F, A, C, D#, A#이며 이 음들을 선법에 맞게 정리하면 G도리안이 도출된다는 시각이었다. 조은정, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 구성요소에 관한 연구: 선법을 중심으로」 (석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 1985), p. 31.
  - 10) 제 1주제와 제 2주제의 대조적인 리듬형과 발전부의 동적인 리듬 분할, 재현부의 반복에 당김음을 특징으로 들었으며, 선율의 경우 배움에서 발생하는 음정들을 협화순으로 순차적으로 배열하여 얻어지는 장·단 2, 4, 5의 기본 골격위에 반음계 선율을 부가하여 불협화적인 음정관계까지 확장시켜 나간다고 보았다. 조미경, 「Paul Hindemith의 신고전주의 선법에 관한 연구: Piano Sonata No. 2 in G의 분석을 중심으로」 (석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 1993), pp. 23-26.
  - 11) 이수정, 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2 in G에 대한 분석」 (석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 1992).

안에서 나오는 음들을 모아 화음이 될 음을 분류해 주었고, 근음의 성질이 강한 음을 찾기 위해 외성을 빼내어 준 후 화음분류표에 의해 화성의 성질을 구분하여 주었다. 또한, 각 마디의 근음뿐만 아니라 곡의 흐름에 따른 중심음의 변화를 나열하여 도표화 한 것은 보다 힌데미트의 이론에 적합한 분석방식에 접근하고자 한 것으로서 선행 연구를 보완하고자 하였다.

## II. 본 론

### 1. P. Hindemith의 시기적 음악양식

#### 1) 초기

힌데미트는 1912년부터 정식으로 작곡수업을 받으며 본격적인 작품활동을 시작하였다. 첫 작품번호를 붙인 곡은 실내악 곡인 '피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주: Andante and Scherzo for Clarinet, Horn and Piano, Op. 1'이며, 그 이전의 습작들 또한 그가 어린 시절부터 배워온 바이올린, 비올라, 첼로, 피아노등의 연주자로서의 영향인 것으로 보인다.

'피아노, 두 대의 바이올린, 비올라, 첼로를 위한 5중주: Piano Quintet, Op. 7'은 1917년 콘서바토리를 졸업한 후 자신만의 양식을 찾기 위한 그의 첫 번째 시도인 작품이었다. 이 곡은 분실 되었으나 음악학자 스트로벨(H. Strobel)의 평가로 짐작할 수 있다. 그는 3개의 주제로 구성된 소나타 형식의 작품으로 브람스, 레거와 유사한 면이 있으나 각 형식의 부분에서 드러나는 자율성은 그의 개성이 드러난다고 하였다.<sup>12)</sup>

힌데미트의 대표적 초기 작품으로 손꼽을 수 있는 곡은 '소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래: 'Drei Gesänge', 'für Sopran und großes Orchester, op. 9' (1917)로서 콘서바토리를 졸업한 직 후의 곡이다. 그의 스승인 제클레스는 이곡에 대해 '매우 자유스럽고 전통적 가곡 형식과는 전혀 유사하지 않다'라는 비판적 평을 하였다. 그러나 힌데미트는 개의치 않고 이곡에 시구를 인용해 자신의 소신을 지켰다. 이 가곡은 표현주의 문학의 작품을 가사로 사용하였다. 그 제목들은 다음과 같다.

---

12) 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 II」, 20세기작곡가연구회 편, 『서울대 서양음악연구소 음악학 총서』 8 (서울: 음악세계, 2001), p. 258.

1. 나의 밤들은 갈가리 부서졌다.(Ernst Wilhelm Lotz)
2. 세상의 종말(Else Lasker-Schüler)
3. 젊은이의 개벽(Lotz)

이처럼 ‘자신의 길을 가겠다.’라는 그의 강경함을 볼 수 있다. 그러나 이 작품 이후 대편성의 작품보다는 실내악에 중점을 두고 작품 활동을 하였다. 1919년에는 드뷔시에 영향을 받고 작곡한 ‘비올라와 피아노를 위한 소나타: Viola Sonata, Op. 11 No. 4’(1919)와 바로크 음악의 특징을 접목한 ‘비올라 독주 소나타, Op. 11 No. 5’ 반낭만적 특징을 담고있는 피아노곡 ‘한밤중에…꿈과체험, Op. 15’등이 있다. 앞의 초기작들은 말러(G. Mahler)와 초기의 쇤베르크(A. Schönberg)등의 영향을 받아 매우 복잡한 양식을 보여주고 선율의 방향성 상실과 연속성은 드뷔시의 영향을 받은 것으로 보인다. 이외에도 힌데미트의 대표적 초기 작품들로는 ‘현악4중주: String Quartet Op. 22’(1921)과 ‘실내음악: Kammermusik No. 1’(1922)등이 있다. 힌데미트의 초기 작품들은 1920년대 초반 도나우에싱겐 음악제(Donaueschinger Tage Für Neue Musik)를 중심으로 활발한 활동을 전개의 바탕이 되었고, 전통을 과격적으로 벗어나는 작품들을 발표해 독일 아방가르드 음악의 선두주자로 부상하게 된다. 이러한 힌데미트 양식은 <반낭만적> 음악관에 근거한 것이었다. 그의 음악관은 다음에 나올 그의 주장에 확연히 드러난다. ‘내 모든 존재의 의미와 목적은 명확하다. 항상 새로운 것을 드러내는 것이다.’<sup>13)</sup>

## 2) 반낭만적 신고전주의

20년대 중반 이후의 힌데미트는 초기 실험적인 관점에서 벗어나 좀 더 진지하게 음악에 관해 고찰하게 되었다. 제1차 세계 대전에 참전한 이후

13) 오희숙, 「20세기 음악2 시학」 (서울: 심설당, 2004), p. 114.

1923년에 발표한 릴케(R. M. Rilke)의 시에 붙인 가곡 ‘마리아의 생애: Das Marienleben’(1923)은 힌데미트의 예상과는 반대로 청중에게 강한 인상을 남겼다. 이는 힌데미트 음악에 대한 관점에 큰 영향을 주었고 25년 후 작품을 수정하는 계기가 되었다. ‘마리아의 생애’ 수정판 서문에서 그는 그의 변화한 음악관에 대해 피력하였다.

나는 처음으로 음악가로서의 실존에서 음악의 윤리적 필연성과 음악가의 도덕적 책임감을 느꼈다. ‘마리아의 생애’에서 최선을 다했지만, 모든 경우에 성공적인 것이 되기 위해서는 모든 좋은 의도에도 불구하고 충분히 훌륭하지 않았다. …중략…음악의 정신적 깊이에 대한 오래된 노력은 이전처럼 아직도 여전히 새롭다. 단지 작업을 쉽게 하기 위하여 가치 평가에서 테크닉적 새로움이 제시되는 곳에서 오히려 확실히 드러난 것은, <새로운 예술>에 있어서 <새로움>을 강조하는 것을 줄이고 그 대신 <예술>을 더욱 강조하는 것이다.<sup>14)</sup>

즉 힌데미트는 작곡가의 윤리적, 도덕적 책임을 느끼고 보다 완벽한 이상을 실현함에 있어서 <새로움>보다는 <음악>의 예술성이 더 중요함을 인식하게 되었다. 이러한 그의 음악관은 더욱 자신의 음악에 보수적인 면을 보이게 되었으며 아방가르드적인 경향에 대해 반기를 들었다. 이 시기의 작품들의 특징들은 전통음악에 대한 그의 관심이 돋보였다. 힌데미트와 연관되어 나타나는 주된 개념들로는 낭만시대 이전의 음악에 현대적 개념을 접목한 음악적 경향인 ‘신고전주의’와 낭만시대 음악의 과도한 감정표현을 거부하는 ‘신객관주의(Neue Sachlichkeit)’, 바로크 시대의 음악에서 이상향을 찾는 신바로크주의 등을 들 수 있다. 이중 포괄적으로 바로크시대의 형식과 대위법 양식을 단순히 복사함을 넘어서 현대적으로 변화시키는 신고전주의

---

14) 위의 책, p. 119.

의 양식을 주로 띠었다. 특히 바로크시대의 형식은 그의 음악에서 중요한 영향을 끼쳤다. 바이올린 연주자로서 J. S. 바흐의 전곡을 연주해 보았던 그는 그의 작품에도 그 흔적이 엿보인다. 음악의 수평적 흐름을 중요시한 대위법의 사용으로 수직적 흐름인 화성을 배제하며 단순하고 간결한 형식에 리듬을 강조하여 곡을 진행시켰다.<sup>15)</sup> 대표적인 작품들로는 ‘첼로와 피아노를 위한 소나타: Cello Sonata, Op.11 No. 3’(1921), ‘실내음악 No. 2, No. 5’(1924,27), ‘현악4중주:String Quartet Op.32’(1923)등이 있다.

### 3) 실용음악 (독:Gebrauchsmusik)

실용음악 (독:Gebrauchsmusik)이란 개념은 독일의 음악학자 베셀러 (Heinrich Bessler, 1900-1969)에 의해 처음으로 형상화 되었다. 그는 실용음악이 순수한 예술성만을 취하는 절대음악과 대립되는 개념으로서 설명하였다.

애호가에게 보내는 글

음악을 신중하게 이해하면서 악기를 연주하는 애호가들은 음악을 직업적으로 다루는 사람만큼이나 우리 음악 문화의 중요한 구성원입니다. 이들은 단순히 즐거움을 추구하면서 음악회를 방문하는 청취자보다 훨씬 중요합니다.(이들은 단지 음악 문화에서 경제적인 요소만을 제공해 줍니다). …… 무대에서 연주하는 것은 직업 음악가의 과제입니다. 그러나 스스로 연주해 보는 것은 애호가의 과제입니다. 그리고 이 두 가지 요인은 음악적 발전에 똑같이 중요한 것입니다(「히데미트: 글·강연·연설1992, 글모음집」 1930, 42). <sup>16)</sup>

---

15) 위의 책, p. 117.

16) Paul Hindemith, *Aufsätze-Vorträge-Reden* (Zürich und Mainz: Scott Music, 1992) 1992), 8: 오희숙, 「20세기 음악2 시학」 (서울: 심설당, 2004), 114에서 재인용.

전통적 음악관을 거부한 힌데미트의 20년대 시기 음악 양식은 그의 음악관의 변화로부터 이루어졌다. 음악을 위한 음악을 거부하며, 일상생활에 가까이 있는 아마추어 연주자들을 중요시 하였고 심오한 사상을 내포하는 예술보다도 삶 속에서 청중과 연주자가 공감할 수 있는 음악을 추구하였다. 그러한 이유로 어린이를 위한 음악, 라디오 음악, 기계적 악기를 위한 음악 등 아마추어를 위한 곡을 작곡하였다.

근래 몇 년 동안 음악회를 위한 작품을 쓰지 않고, 거의 교육적 또는 사회적 경향의 음악만을 작곡하였다. 즉, 애호가를 위한, 어린이를 위한 음악, 라디오 음악, 기계적 악기를 위한 음악 등등, 이러한 종류의 음악이 나는 음악회용 음악보다 훨씬 중요하다고 생각한다. 왜냐하면 음악회를 위한 음악은 단지 음악가를 위한 기술적 과제를 보일 뿐이며, 음악의 지속적인 발전에 대해서는 아무것도 할 수 없기 때문이다.

17)

변화한 그의 음악관은 아마추어를 위한 힌데미트의 음악인 ‘애호가를 위한 유희음악’의 서문에서 볼 수 있다. 여기에는 ‘현악 오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악: Fünf Stücke für Streichorchester, Op.43’(1927)과 ‘애호가를 위한 유희음악: Sing und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde, Op. 45’ (1928-29), ‘어린이를 위한 “우리는 도시를 세운다” : Wir bauen eine Stadt’ (1930), ‘플뢰너 음악의 날: Plöner Musiktag’ (1932) 등 다양한 편성의 곡들이 수록되어있으며, 위와 같은 그의 음악관은 초기 작품인 ‘피아노 모음곡 1992: op.26’(1922)에서 두드러지게 표현되었다. 이 곡은 악장 구성면에서 특이점을 보이는데 전통적인 모음곡인 ‘Suite’

---

17) 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 II」, 20세기작곡가연구회 편, 『서울대 서양음악연구소 음악학 총서』 8 (서울: 음악세계, 2001), p. 286.

의 형식을 실용음악에 접목 한 것이었다. ‘행진곡(Marsch)-지미(shimmy)-야상곡(Nachstück)-보스턴(Boston)-래그타임(Ragtime)’으로 구성되었으며 이 중 래그타임은 20년대 미국에서 유럽으로 전파되어 인기를 누리기도 하였다. 래그타임이란 재즈에서 유래한 것으로 규칙적인 박자에 선율의 당김음(syncopation) 사용이 특징인 장르였으며, 구성면에서는 단순 반복이 점차 확장되어 진행되었다. 편성은 주로 피아노 연주곡이 대다수를 차지하였다. 18) 이와 같이 젊은 시기의 힌데미트는 다양한 이념을 가진 대표적 작곡가였다. 그러나 다시 한 번 그의 음악적 관념은 변화를 거치게 된다.

#### 4) 신고전주의와 폴리포니양식

1930년대의 힌데미트는 전통적 양식이 강화된 양식을 선보인다. 20년대에는 수평적 흐름을 중요시한 대위적 요소에 수직적 울림인 화성까지 고려하는 구조적 대위법을 제시하였다. 수평적, 수직적 요소를 모두 고려한 이 개념은 조성의 의미를 다시금 강조하는 것이었다. 이러한 전통적 기반은 푸가 및 소나타 양식을 다시금 확립시키는 계기가 되었으며 본 논문에서 분석하게 될 작품 또한 이 시기 작곡된 Piano Sonata 곡이다. 곧 그는 자신의 이론을 체계화 시켜 이론을 정립하게 된다. 1937년 발표된 이론서인 ‘작곡 지침서: Unterweisung im Tonsatz (1937)’에서 그는 음의 자연성에 기초한 방식으로 어느 시대의 곡에나 적용될 수 있는 개념이라 피력하였다. 이는 음악관의 흐름과는 무관하게 음악적 기본 방식이 존재한다고 믿었으며 이를 체계화 시켰다. 이론서의 주된 이론은 배음구조를 이용하여 수평적 수직적으로 음의 가치를 계산해내는 것이었다. (이 이론에 대한 자세한 논의는 다음 장에서 다루고자 한다.) 힌데미트의 음악관의 변화와 그의 이론을 구체화 시킨 가장 대표적인 작품은 ‘화가 마티스 :Mathis der Maler’ (1934)

---

18) 위의 책, p. 265.

를 꼽을 수 있다. 이 작품은 그의 작품들 중에서도 조성적 개념이 특징적인 작품으로서 초기 그의 아방가르드적 작품들과는 확연한 차이를 보이는 점이다. 이 작품의 구조는 그가 독자적으로 확립한 이론체계에 의해 명확히 분류하였고 그에 맞지 않는 것들은 수정을 거듭하였다. 이러한 작업은 앞서 시기의 작품인 ‘마리아의 생애: Das Marienleben’(1923), (1948)의 수정하는 계기가 되었다. 이 외에도 오페라 ‘카르딜락: Cardillac’(1926)과 ‘오늘의 뉴스: Neues vom Tage’(1929)등도 수정작업을 거쳤다. 또한 그의 이론들을 확립시키기 위해 모든 편성의 악기들로 소나타 연곡을 작곡하기도 하였다. 그 예로 ‘바이올린 소나타 E’(1935), ‘바이올린 소나타 C’(1939), ‘피아노 소나타 I, II, III’(1936), ‘오르간 소나타 I, II’(1937), ‘하프소나타’(1939), ‘플루트 소나타’(1939), ‘오보에소나타’(1938), ‘바순 소나타’(1938), ‘비올라 소나타’(1939), ‘클라리넷 소나타’(1939), ‘호른 소나타’(1939), ‘트럼펫 소나타’(1939), ‘현악4중주’(1938) 거의 모든 악기의 소나타 곡을 완성시켰다. 이 곡들은 그의 독특한 이론을 정확히 전달해 준다. 즉, 30년대 힌데미트의 작품들은 자연적 법칙을 따르는 그의 이론에 근거한 조성원리를 담은 음악들이었으며 소나타 형태의 작곡방식은 그에게 이상적 표상인 것이었다. 위의 작품들은 대개 3성부로 구성이 되었으며, 3성부의 구조는 그의 이론에 따라 각 성부가 수평적으로 독립적임과 동시에 수직적인 화성의 관계 또한 명확하게 설명할 수 있기 때문이었다. 그의 구조적(수평, 수직적 구조) 대위법 양식은 피아노 작품인 ‘음의 유희: Ludus tonalis’(1942)에 집약적으로 보여진다. 이 작품은 J. S. 바흐의 영향이 두드러지게 나타나는데 12개의 조에 의한 12곡의 푸가와 11곡의 간주곡, 전주와 후주로 이루어진 작품이다.

만년에 접어든 힌데미트는 1955년 취리히 대학교의 강연에서 당시 음악의 주된 흐름이었던 12음기법과 총렬음악, 전자음악에 대해 직설적으로 비판하였으며 이러한 음악은 오로지 새로움만을 좇는 것이라 여겼다. 즉, 그에게

<새로움>만을 추구하는 음악은 가치가 없는 음악 일 뿐이었다. 후기 그의 작품양식들은 조성적 폴리포니를 기반으로 신화적 종교적임과 동시에 대규모 편성의 경향을 보였다. ‘칸타타: Ite angeli veloces’(1953-55), ‘소프라노와 피아노를 위한 13곡의 모테트’, ‘무반주 혼성 합창을 위한 미사’와 말년에 작곡된 3개의 성악작품중 하나인 ‘5성부 마드리갈’(1958)등 종교적 성악곡들을 작곡한 것이 특징적으로 나타난다.<sup>19)</sup>

## 2. 이론

힌데미트는 자신 고유의 이론 체계를 ‘작곡지침서: Unterweisung im Tonsatz (1937)’에서 자세히 서술하였다. 그는 어떠한 이론도 자연적 조성체계의 근거를 완벽히 제시하지 못하였다고 생각하였다. 하여 자연배음렬을 근거로 자신의 이론을 체계화 시켰으며 이 체계는 모든 시기에 적용 가능한 논리적 근거로 보았다.<sup>20)</sup> 본인은 이 책을 바탕으로 연구에 필요한 그의 이론을 고찰하고자 한다.

### 1) 자연배음렬

힌데미트는 소리의 자연적 현상으로 보고 그 것을 바탕으로 음악 또한 공통된 자연적 법칙의 존재를 믿었다. 그는 이것을 논리적으로 설명하기 위해 배음을 이용하여 계산한 후 Series 1과 Series 2를 만들었다. 그의 이론을 이해하기 위해서 바탕이 되는 자연배음렬에 대한 원리는 다음과 같으며 진동수와 배음순서에 유의한다.

19) 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 II」, 20세기작곡가연구회 편, 『서울대 서양음악연구소 음악학 총서』 8 (서울: 음악세계, 2001), pp. 279-281.

20) Paul Hindemith, *The Craft of musical composition Book 1: Theory* (Mainz: Schott & Co., Ltd., 1942), p. 55.

<악보 1> 16배음

진동수 64    128   192   256   320   384    448   512   576   640    704   788    832   896   960   1024

배음 1(기음) 2    3    4    5    6    7    8    9    10    11   12    13   14    15   16  
현의 길이 (C=1) 1    1/2   1/3   1/4   1/5   1/6   1/7   1/8   1/9   1/10   1/11   1/12   1/13   1/14   1/15   1/16

우선, 배음렬의 구조를 파악하기에 앞서 C2( )을 기음으로 설정한다. 기음인 C2는 옥타브로 이루어진 배음렬을 구성하는데, 구성음들은 총 5옥타브로 구성되어 있으며, 이 옥타브는 C음으로 구성된 2번째 배음, 4 번째 배음, 8 번째 배음, 16 번째 배음과 G음으로 구성된 3번째 배음, 6번째 배음, 12 번째 배음이 구성되어 있음을 위의 <악보 1>에서 확인할 수 있다. 이러한 배음은 음과 음의 간격이 일정한 방법으로 증가함을 보인다. 가령 C2음이 초당 64번 진동한다고 가정한다면(일반적으로 C2음은 진동수 64로 여겨 지나 오차를 줄이기 위해 헨데미트가 제시한 <표 2>를 근거로 한다.), 2번째 배음은 초당 128번 진동하고, 3번째 배음은 192번 진동한다. 즉, 초당 64번씩 배로 더 진동하는 것임을 알 수 있다. 다시 말해 옥타브는 기음의 배수로 진동하며, 2옥타브는 4배 더 진동하는 것임을 알 수 있다. 아래의 악보는 이를 정리한 것이다.

<악보 2> 16배음내의 옥타브 C, G

1    2    4    8    16    3    6    12    24  
64    128    256    512    1024    192    384    768    1536

그러나, 배음의 원리와 수식을 이용한 접근법에는 한 가지 예외가 생길 수



<악보 4>에서 보는 것과 같이 C2(64)음을 기준으로 5도음정씩 상행하는 경우 그다음 5도음정은  $a+2/a=b$ ,  $b+2/b=c$ ,  $c+2/c=d$ ,  $d+2/d=e$ 의 원칙을 따른다. 이 경우 E4인 음의 진동수는 324로 배수차이로 커지는 원래 배음렬의 E4음과 진동수의 차이를 보이게 된다. 이러한 오차를 피타고리안 콤마 또는 다이어토닉 콤마(pythagorean comma, diatonic comma)라 부른다. 피타고리안 콤마란 음정의 어긋남을 뜻하며 음과 음 사이의 근소한 차이가 생기는 것을 말한다. 힌데미트 또한 이러한 오류에 대해 잘 인지하고 있었던 것으로 보이며 이를 피하기 위해 이 문단의 말미에 나올 <표 2>를 바탕으로 자신의 이론에 대입시켰다.

힌데미트는 음에 대한 수적 접근법을 바탕으로 새로운 음계를 조직하는 방법을 제시하였다. 그러나 자신의 방식이 앞선 문항의 5도음정과 3도음정의 배음렬을 이용한 고대의 배음렬을 만드는 방식과는 다름을 주장하였다. 또한 자신의 저서에서 음악은 3화음을 이탈하고 다시 장3화음, 즉 6번째 배음의 음들로 돌아오며<sup>21)</sup> 이를 근거로 이 음들은 이론 전개에 있어 중요한 역할을 한다.

## 2) Series 1

힌데미트는 어떤 배음렬에서 또 다른 배음렬을 적용 할 수 있다고 제시하였다. 먼저 C2(64)음을 기준점으로 삼는다. 그리고 배음렬의 3번째 배음인 G3(192)음을 또 다른 배음렬의 두 번째 음으로 사용한다. G3음은 힌데미트가 원하는 배음렬을 세우기 위해 배치한 음의 범위인 C2(64)와 C3(128)의 옥타브 밖에 위치한 음이다. 그러나 G3음을 배음렬의 두 번째 음인 즉, 원래의 배음렬의 C2(128)의 자리에 위치하게 될 경우 비율은 2:1의 비율을 갖게 된다.

21) Paul Hindemith, *The Craft of musical composition Book 1: Theory* (Mainz: Schott & Co., Ltd., 1942), p. 22.

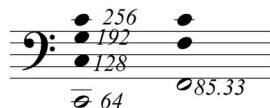
<악보 5> 힌데미트의 Series 1 G



그 결과 <악보 5>와 같이 G2(96)음을 산출해 낼 수 있으며 이 음은 힌데미트의 Series1의 C2와 C3음을 제외한 세 번째 배음렬의 음에 속하는 음이다. 이러한 공식으로 그의 나머지 배음렬의 음들을 도출해 낼 수 있다.

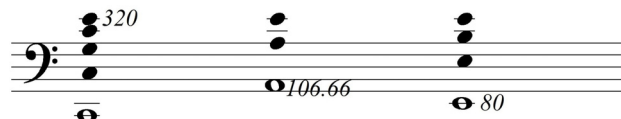
그 다음은 자연배음렬에서의 3번째 C옥타브 음인 C4(256)음을 추가하여 본다. C2와 C3, G3, C4음들은 기음(C2)으로부터 모두 2:1비율로 구성되어 있다. <악보 6>에서의 도출결과와 같이 G3(192)에서 C2(64)를 기음으로 가정한다면 그 비율은 3:1이 나온다. 이 결과 <악보 6>과 같이 C4(256)음의 C2-C3옥타브 이내의 음인 F3(85.33)이 도출된다. 이 음은 힌데미트의 배음렬 중 기음을 제외한 3 번째 음에 속하는 음이다.

<악보 6> 힌데미트의 Series 1 F



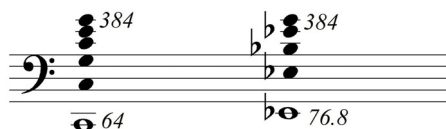
그 다음으로 <악보 7>처럼 자연배음렬의 5번째 배음인 E4(320)음을 추가한다. 기음인 C2(64)음에서부터 2:1 비율로 구성되어 있으며, C2-C3 밖에 위치한 음으로 힌데미트의 배음렬에서는 제외되나 다른 음을 도출해 내기 위해 계산 시 사용한다. E4(320)을 3:1로 분할 할 경우 A2(106.66)가 도출되며 E4(320)을 4번째 배음으로 사용하여 4:1로 분할 할 경우 E2(80)이 도출된다. 이 두 음은 힌데미트의 Series1 중 기음을 제외한 4, 5번째 음들이다.

<악보 7> 힌데미트의 Series 1 A, E



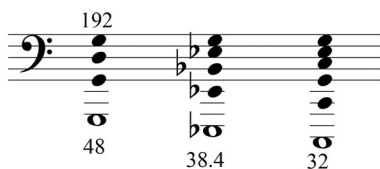
<악보 8>은 자연배음렬의 6번째음인 G4(384)을 이용하였음을 설명한다. G3(192)음을 2번째 배음으로 가정하였을 경우, 3번째 배음은 C4(256)가 되며 4번째 배음은 G4(384)가 된다. 이 음을 5:1 비율로 분할 할 경우 E2b(76.8)이 도출된다. 이 음은 힌데미트의 Series1 중 기음을 제외한 6번째 배음이다.

<악보 8> 힌데미트의 Series 1 E b



힌데미트의 Series1에 속하는 7번째 배음은 다른 음들과는 조금 다른 경우이다. 그러므로 위에 나온 6번째의 음과는 다르게 분류하는 것이 바람직하다. 따라서 <악보 9> 자연배음렬의 3번째 음인 G3(192)음을 4,5,6번째 배음으로 사용하여 기음을 낮출 것이다. 아래에 나올 음들은 자연 배음렬에서 사용한 기음 C2(64)보다 낮은음들이다. G1(48)음은 G3(192)의 1/4 값이며 Eb1(38.4)는 1/5값이고 C1(32)는 1/6 값이다.

<악보 9> Series 1 A b 기음설정



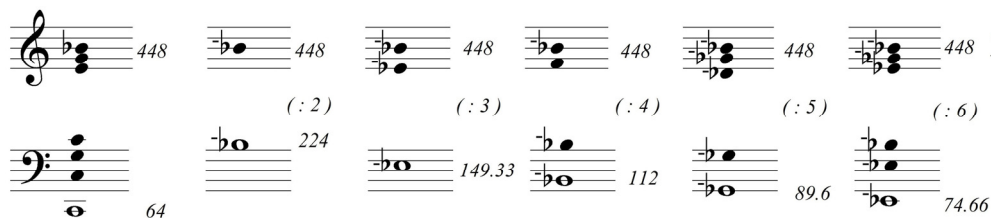
마지막으로 <악보 10> Ab(51.2)음은 C4음의 1/5 음이며 힌데미트가 제시한 옥타브 내의 음인 Ab2(102.4)음은 다음과 같다.

<악보 10> 힌데미트의 Series 1 A b



힌데미트는 7번째 배음은 사용하지 않을 것을 주장하였는데 그 이유는 다음의 <악보 11>과 같다. 자연배음렬의 7번째 배음은 -Bb<sub>4</sub>(448)은 사용하지 않는 것이 합당하다. -Bb<sub>4</sub>음을 사용할 경우 나오는 그 음들은 좋지 못한 결과를 초래할 수 있다고 하였다.

<악보 11> 자연배음렬 B b 이 기음일 경우

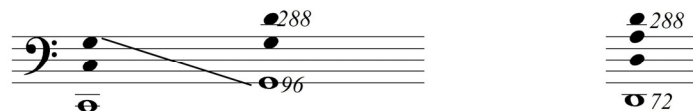


1/2로 나온 값인 -Bb<sub>3</sub>(224/3) 값인 -Eb<sub>3</sub>(149.33)은 C<sub>2</sub>-C<sub>3</sub>의 범주밖에 있으므로 제외된다. -Bb<sub>3</sub>(112)는 Bb<sub>3</sub>(113.78)이 옳은 값이며, 이외에도 1/5로 얻어진 값인 -Gb<sub>2</sub>(89.6)은 -Bb<sub>3</sub>(112)과 같은 이유로 제외되며 1/6값인 -Eb<sub>2</sub>(74.66)은 Eb<sub>2</sub>(76.8)로 이미 Series1에 속한 음이다. 음정의 간격은 필히 최소 단2도음정 차이 이상이어야 한다. 그러나 이 과정에서 나온 값은

-Eb과 -Eb처럼 단2도음정보다 작은 단위이므로 문제가 생긴다. 그러므로 7 번째 배음음은 자연배음렬의 상태 그대로 사용해야만 한다.

지금까지 도출된 결과로는 C2, C3, G2, F2, A2, E2, Eb2, Ab2까지 총 8 개의 음정 값을 찾아내었다. 여기서 힌데미트는 자연배음렬의 6번째 배음렬 까지 사용하여 만든 Series 1의 총 12음 중 나머지 4개의 음은 다르게 분류하였다. 8개의 음 중 누락된 음은 D와 Db B와 Bb이다. 이 음들의 산출 과정은 다음 <악보 12>와 같다.

<악보 12> 힌데미트의 Series 1 D



<악보 12>는 자연배음렬의 3번째 배음인 G3음을 이용해 C2와 C3 사이의 G2의 3:1비율인 D4(288)음을 찾는다. 그 다음 이 D4(288)음의 1/4되는 D2(72)음을 찾을 수 있다. D2음은 자연배음렬의 9번째 음인 D5(576)의 1/8 값이기도 하며 D5(576)의 1/9값은 C2(64)이기도 하다.

<악보 13> 힌데미트의 Series 1 B b



앞선 D2음을 구한 방식과 같이 D4(288)음을 이용하여 1/5값을 찾으면 <악보 13>의 Bb1(57.6)이 나온다. 그러나 이 값은 C2-C3이내의 값이 아니므로 그 보다 한 옥타브 위인 Bb2(115.2)가 원칙상 맞는 값이다. 그러나 이 값은 힌데미

미트가 우려한 피타고리안 콤마 또는 다이어토닉 콤마(pythagorean comma, diatonic comma)를 유발하므로 그가 지정한 값의 근사치인 Bb2(113.78)이 더 적합하다. Bb2(113.78)음은 헨데미트의 Series 1의 3번째 배음렬인 F음을 이용하여 찾은 값이다. F4(341.33)의 1/3값이 Bb2(113.78)이다. 이 F음은 다음의 Db음을 얻기 위해서도 이용된다.

<악보 14> 헨데미트의 Series 1 D b

The diagram shows two musical staves. The left staff is in bass clef and shows a triad of notes: E2 (80), F4 (341.33), and Bb2 (113.78). A line connects the F4 note to the Bb2 note. The right staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and shows a triad of notes: Db2 (68.27), F4 (341.33), and Bb2 (113.78). A line connects the F4 note to the Db2 note. The note values 80, 341.33, 113.78, and 68.27 are written above their respective notes.

<악보 14>처럼 F4의 1/5 값으로 Db2(68.27)을 얻을 수 있다.

<악보 15> 헨데미트의 Series 1 B

The diagram shows two musical staves. The left staff is in bass clef and shows a triad of notes: E2 (80), B3 (240), and Bb2 (113.78). A line connects the E2 note to the B3 note. The right staff is in bass clef and shows a triad of notes: B2 (120), B3 (240), and Bb2 (113.78). A line connects the B3 note to the B2 note. The note values 80, 240, 113.78, and 120 are written above their respective notes.

<악보 15> E2(80)의 1/3 값인 B3(240)을 이용해 B3의 1/2값인 B2(120)을 얻을 수 있다. 마지막으로 Series 1을 완벽하게 만들기 위해 마지막 음인 Gb음은 다음 <악보 16>과 같은 과정을 통해 도출될 수 있다.

<악보 16> 헨데미트의 Series 1 G b

The musical notation for Series 1 Gb consists of two systems of chords in bass clef. The first system shows a sequence of chords with frequency ratios: 341,33; 85,33; 113,78; 227,56. The second system shows a sequence of chords with frequency ratios: 341,33; 85,33; 68,37; 273,08. To the right, there are two more systems of chords with frequency ratios: 227,56; 45,51; 91,02; 273,08; 91,08.

즉, Series 1은 C4 음을 기준으로 음과의 관계성에 의하여 서열화 한 것이며, 그 거리가 멀어질수록 음과의 관계는 약화되는 것이다.<sup>22)</sup>

이러한 방식을 바탕으로 수평적 관계의 음 조직인 Series 1은 <악보 17>으로 나타낼 수 있으며, 수직적 관계의 음 조직인 Series 2는 다음 문항에서 나올 <악보 18>로 볼 수 있다.

<악보 17> 헨데미트의 Series 1

The musical notation for Series 1 shows a sequence of notes in bass clef. The notes are represented by whole notes on a five-line staff. Below each note is a frequency ratio: 1:2, 2:3, 3:4, 3:5, 4:5, 5:6, 5:8, 7:8, 4:7, 11:12, 6:11.

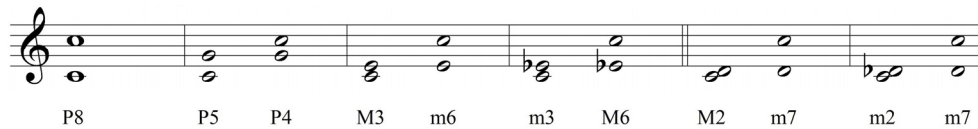
22) 신영선, “헨데미트의 화성 이론 고찰,” 「음악이론연구」, vol. 17, (2011): 112.



### 3) 결합음(combination tone), Series 2

힌데미트는 하나의 음은 음악이 될 수 없으며 이는 단순히 음향적 현상일 뿐이라 보았다. 이는 두 개 이상의 음이 동시에 소리가 나는 음정관계의 중요성을 역설한다.<sup>23)</sup> 음악을 만들기 위해 음을 쌓는 주된 요소는 음과 음의 관계의 원칙이다. 음악은 적어도 두 개 이상의 음이 결합해져 생긴 효과들로 이루어져 있다. 한 음과 다른 음 사이를 연결해주는 움직임은 선율적 긴장을 일으키며 이 두 음혹은 그 이상의 음이 동시적 수평적으로 움직임을 보이는 것은 화음(harmony)을 만든다. 따라서 두음의 연결로 구성된 음정은 음악적 구성의 기본 요소가 된다. 하단에 제시된 <악보 18> 힌데미트의 Series 2는 자연배열에 근거한 합성음(combination tone)을 이용하고 각 음정의 가치를 따져 나열한 것이다.

<악보 18> 힌데미트의 Series 2



그러므로 Series 2를 이해하기 위해서는 합성음을 바탕으로 산출과정을 거쳐보기로 한다. 먼저 두개의 음이 동시에 소리가 나는 음정을 기준으로 제1합성음은 두 개의 음정 중 높은음의 진동수(frequency)에서 낮은음의 진동수를 뺀 값이다. 또한 제2합성음은 두 개의 음정 중 낮은음의 배음순서에서 제1합성음의 배음순서를 제하면 제2합성음이 만들어진다. 이를 구체적으로 풀면 다음과 같다.

23) Paul Hindemith, *The Craft of musical composition Book 1: Theory* (Mainz: Schott & Co., Ltd., 1942), p. 57.

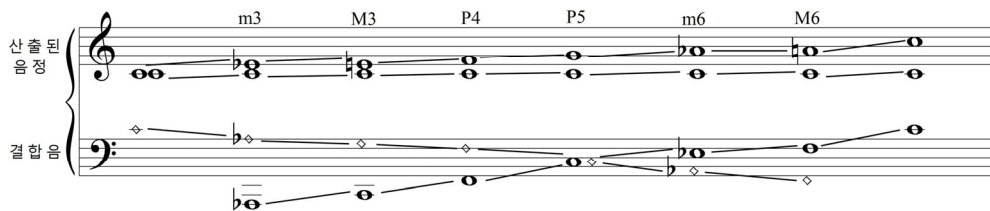
<악보 19> 합성음 산출과정



먼저 <악보 19>처럼 첫 번째 Series 2에서의 음인 두 개의 음정 C4(256)와 G4(384)을 예로 들면, G4음의 진동수인 384 값에서 C4 음의 진동수인 256을 제하면 128의 값을 얻을 수 있으며 이는 C2음의 진동수가 된다. 즉 이 C2음이 제1합성음이 되며 그 다음 제2합성음을 산출해 내기 위해 C4의 배음렬 순서인 4에서 제1합성음인 C2의 배음렬 순서인 2를 제하면 2가 되므로 제2합성음은 C2(128)이 된다.

헌데미트는 위와 같은 방식으로 산출해낸 합성음의 값은 본래의 음정관계에 구성된 음과 동음이거나 옥타브 음과 중복될 때 그 성질이 순수하다고 보았다. 이에 근거하여 이 음정들의 순수성을 나열하면 아래의 <악보 20>과 같이 완전5도를 중심으로 짝을 이룬다.

<악보 20> 결합음: 성질



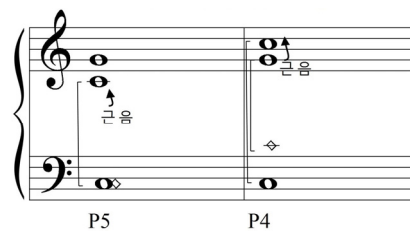
이러한 시각은 위에 제시된 악보의 완전4도(P4)음정을 보면 알 수 있다. 4도의 제1합성음인 1군과 제2합성음인 2군은 옥타브 중복음으로 나타나며 이는

제1,2 합성음이 동음으로 나타나는 5도 음정보다 화성적 명료성이 뚜렷하지 않다고 볼 수 있으며 본래의 음정의 음들과도 중복되는 옥타브 음이므로 5도에 비해 약한 가치를 가지는 것이다.<sup>24)</sup> 또한 이 음들을 산출해 내기 위해서는 기음의 설정을 달리 해 주어야 한다.

#### 4) 음정을 통한 근음 설정 (interval root)

음정이란 두 음이 동시에 소리가 발생하는 것을 뜻한다. 따라서 구성하는 음들은 그 가치가 다르다. 즉, 두 개의 음이 동시에 발생할 경우 더 강한 소리가 나는 쪽이 근음(根音: 화음의 기본이 되는 음)이며 다른 쪽은 보조적인 역할을 하게 된다. 이는 아래의 <악보 21>을 보면 알 수 있다. 좌측의 예시에서 두 음이 완전5도의 음정 차이를 두고 발생하였을 경우 제1합성음과 제2합성음이 동일한 결과를 얻는다. 즉, 두 개의 음 중 더 낮은 음이 강하게 들림을 의미하며 이 경우 낮은 음이 근음이 됨을 알 수 있다. 그러나, 우측의 4도의 경우 제1, 2 합성음이 옥타브 차이를 두고 산출됨을 볼 수 있는데, 이 경우 높은 C5음이 근음이 되며 4도의 경우 근음이 위에 있기 때문에 아래에 근음이 위치한 5도보다 불안정하다고 볼 수 있다.<sup>25)</sup>

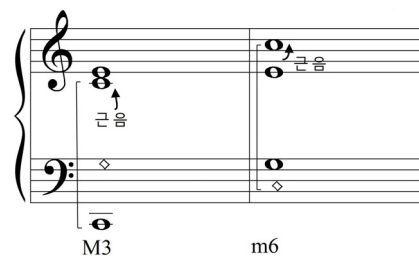
<악보 21> 음정간의 근음설정 P5, P4



24) 신영선, “헌데미트의 화성 이론 고찰,” 『음악이론연구』, vol. 17, (2011): 115.  
 25) 위의 책, p. 116.

다음은 <악보 22> 좌측의 장3도 음정간격과 우측의 단6도 음정간격의 예시이다. 장3도의 경우 제1합성음과 두 개의 음정 중 낮은음과 일치함을 볼 수 있기에 낮은음이 근음이 됨을 알 수 있다. 반면에 우측의 단6도의 경우 제1합성음과 음정의 윗음이 중복되어 나타나 근음이 되기 때문에 장3도보다 불안정하다고 볼 수 있다. 그러나 흥미로운 사실 한 가지는 장3도의 근음의 4도 아래에서 제2합성음이 도출됨을 볼 수 있다. 이 음은 단6도의 제1합성음으로 도출된다. 즉, 이 음들은 모두 3화음적 구성을 보여주고 있으며 힌데미트가 중요시 여겼던 자연배음렬의 첫 6음의 구성을 볼 수 있다. 이처럼 장3도는 그 구성에 있어서도 근음이 아래에 위치하므로 더 조성적 효과를 얻을 수 있다.<sup>26)</sup>

<악보 22> 음정간의 근음 설정 M3, m6



다음의 예시 <악보 23>는 장·단2도와 단7도인 경우를 들도록 하겠다. 2도와 단7도의 경우 합성음의 위치가 모호하여 근음을 결정하기에 어려움이 따른다. 그러므로 어느 음을 근음으로 보아도 무방하므로 2도의 경우 귀에 익숙한 높은 음이 근음이 되며 7도 음정의 경우 아래 음이 근음이 된다.

26) 신영선, “힌데미트의 화성 이론 고찰,” 『음악이론연구』, vol. 17, (2011): 116.

<악보 23> 음정간의 근음 설정 Mm2, mM7



다음의 예시 <악보 24>는 트라이톤의 예시이다. 증4도의 경우 근음을 갖지 못하며 선행음이 따라가는 것이 일반적이다. 이를 통해서 증4도 음정과 해결음을 파악할 수 있다.

<악보 24> 음정간의 근음 설정: 트라이톤



이와 같이 음정과 그 합성음들에 대해 연구해보았다. 힌데미트의 이론 연구의 바탕이 되는 중심 이론으로서 Series 1은 한 음과 다른 음간의 상호관계인 근음을 산출해 내 조성적 관계를 파악함에 쓰이며, Series 2는 음정의 어울림의 관계인 화성적 기능이 나타남을 알 수 있었다.

5) 화성

힌데미트는 여러 개의 음으로 구성된 어떠한 화음도 Series 2에 의해 모든 화성적 움직임은 음정이 합쳐져 화성적 가치와 선율적 가치를 지니게 된다고 하였다. 이러한 특징은 다음의 예시에 나오는 <악보 25>의 Series2에 잘 나타나있다.

<악보 25> 음정의 가치

Series 2

화성적 가치

P8 P5 P4 M3 m6 m3 M6 M2 m7 m2 M7 A4

선율적 가치

화성적 가치의 경우 협화음정들이 속한 것이 많을수록 더 강한 화성적 가치를 지니게 된다. 이와는 반대로 임시표가 생기는 음들이 많아지는 후반부로 갈수록 선율적 가치가 더 증가하게 되는 것을 볼 수 있다. 즉, 8도음정과 5도음정, 3도음정 차이는 힌데미트가 사용한 자연적 배음렬의 6번째 음까지의 음정 간격이며 이 음정들이 강한 화성적 역할을 한다는 그의 시각과 부합한다. 또한 트라이톤은 화성적 성질이 정확하지 않기 때문에 특정 지점으로 향하는 성질이 강하게 나타나 선율적 가치가 증가하는 것으로 볼 수 있다. <악보 26>의 예시처럼 연속된 증4도의 경우 특별한 가치는 없으며 선율적 진행으로만 취급한다.

<악보 26> 음정의 가치-연속하는 증음정

그러나, 아래의 <악보 27>처럼 증4도에 명확한 화성적 성질이 강한 음이 보조적으로 사용되는 경우 음정의 가치를 보완할 수 있다.

<악보 27> 음정의 가치-보완

또한, 힌데미트는 전통화성에 대한 자신의 견해를 4가지로 간추려 피력하고 있다. 그가 주목한 전통화성 이론은 다음과 같다

1. 화음을 쌓는 기본 원칙은 3도씩 쌓는 것이다.
2. 화음은 전위될 수 있다.
3. 온음음계의 화음을 구성하는 음의上行, 하행은 강화될 수 있다.
4. 화음은 여러 가지 해석이 가능해야 한다.<sup>27)</sup>

위와 같은 전통적 화성체계에 힌데미트는 각 문항마다 자신의 견해를 제시하였다. 1번 문항에 관해 화음을 쌓을 시 3도 음정씩 쌓는 것뿐만 아니라 4도 음정이나 2도등 제한을 두지 않을 것을 강조하였다. 2번 문항의 경우 화음의 구성음이 3개 혹은 4개일 경우 전위할 수 있으나 원래의 화음을 파악할 수 있을 수 있는 전위만을 허용하였다. 3문항에 대해서는 변성화음 등 조성을 흐리는 음의 경우 제한을 두지 않고 예외를 허용하였다. 마지막 문항의 경우 V7 화음과 같이 확실한 진행을 갖는 화음 이외에는 동음이의어 등을 이용하여 해석의 폭을 넓히는 것이 좋다. 그리고, 힌데미트는 화음에 대해 전통화성과는 다른 자신만의 독특한 방식으로 분류하였다.

1. 화음은 전통화성에 기반해 꼭 3화음으로 쌓을 필요는 없다 (예: 4도음정 간격의 화음인 V)
2. 화음의 전위하기 위한 더 확장된 시각이 필요하다
3. 여러 해석이 가능한 민감한 음은 버려야 한다<sup>28)</sup>

---

27) Paul Hindemith, *The Craft of musical composition Book 1: Theory* (Mainz: Schott & Co., Ltd., 1942), p. 90.

28) 위의 책, p. 94.

위의 방식을 기반으로 화음은 한 번에 3개 이상의 음으로 구성되어야 하며 증음정의 유무에 따라 2개의 그룹으로 나누었다. 먼저 증음정이 없는 화음 그룹을 '그룹 A'라 지칭하고, 증음정이 있는 화음을 '그룹 B'로 분류하였다. 그 다음 근음은 화음내의 음정 중 가장 안정적 소리가 나는 음정간격을 찾아 근음으로 분류하여야 한다. 예를 들면, 5도음정 간격은 가장 좋은 소리이며, 7도 음정은 가장 긴장된 소리로 분류된다.

<악보 28> 화음분석

화음

안정적인 음정간격

근음

근음 A      F      A      C

'그룹 B(증4화음이 있는 경우)'에 속하는 화음들은 그 화음의 근음이외에도 근음을 옳은 방향으로 뒷받침할 안내음(guide tone)이 필요하다. 이 안내음의 구성방식은 다음의 <악보 29>와 같다.

<악보 29> 화음분석




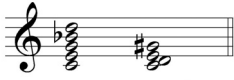

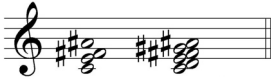





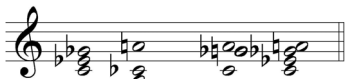
근음  
● : 안내음

하나의 화음 안에 증음정만을 구성하는 음 과 그 음을 구성하는 한 음이  
근음일 경우 이 음들과 다른 음이 안내음에 속한다.

<악보 30> 화음분석



<표 2> 화음군 목록

A 증4화음(tritone)이 없는 경우	B 증4화음(tritone)이 있는 경우
I 2도나 7도 음정이 없는 경우(장, 단은 무관함)	II 단2도나 장7도 음정이 없으며 증4도가 종속되는 경우
<p>1. 근음과 베이스음이 같은 경우</p> 	<p>a1 단2도가 있으면서 장7도가 있는 경우</p> 
<p>2. 전위된 경우</p> 	b 장2도나 단7도 음정이 각각 혹은 동시에 나오는 경우
	<p>1. 근음과 베이스음이 같은 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>
	<p>2. 전위된 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>
<p>3 증4도가 1개 이상 나온 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>	
III 2도나 7도 음정이 있는 경우 (동시에 나온 것도 포함)	IV 단2도나 장7도 음정이 각각 혹은 동시에 나오며 증4도가 종속된 경우
<p>1. 근음과 베이스음이 같은 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>	<p>1. 근음과 베이스음이 같은 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>
<p>2. 전위된 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>	<p>2. 전위된 경우</p>  <p><i>etc.</i></p>
V 드문 경우	VI 드문 경우, 증4도가 지배적인 경우
	

위의 <표 2>은 힌데미트의 화음 그룹을 나누는 법을 정리한 표이다. 위의 표에서 보이는 로마숫자는 ‘그룹 A’의 경우 I, III, V가 포함되어 있으며 ‘그룹B’의 경우 II, IV, VI이 속해있다.(기존의 화성체계에서의 로마숫자와는 그 의미가 다르다) ‘그룹’의 하위항목인 I은 2도 음정이나 7도 음정이 화음 내에 속하지 않는 화음을 말하며 가장 좋은 음정간격을 가진 화음이다. I 화음 안에서도 다성부의 작품 안에서 베이스음과 근음이 일치하였을 경우 로마숫자인 화음기호에 숫자 1을 붙여주며 전위된 경우 2를 붙여준다. 이와 같이 화음을 분류하는 방식은 작품 내에서 또한 화성적 긴장과 이완을 주며 분류할 수 있다.

## 6) 비화성음

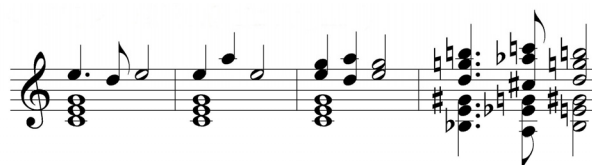
지금까지 힌데미트의 음에 대한 분류방식들을 살펴보았다. 그럼에도 불구하고 이 문단에서는 작품을 분석하기에 앞서 그의 Series 1, 2 이론에 입각하여 규정되지 않는 음들을 설명하기 위해 힌데미트의 비화성음에 대한 분류를 알아보려고 한다.

### ① 회귀음 (Returning tone)

악보상의 표기는 ‘W’(독: *Wechselton*) 로 기재한다. 회귀음은 한 화음내의 음이 움직일 때, 화음내의 구성 음이 아닌 다른 음이 진행되는 경우를 뜻한다. 이 다른 음의 리듬은 원래의 화음보다 같거나 짧게 움직이며, 약박에서만 나타나야 한다. 대개 같은 음정 간격차이를 보이는데 2도 이상의 음정간격도 가능하다. 주로 이 다른 음은 원래의 화음보다 낮거나 높은 화음의 음에 속한 음들이며, 한 개의 음이 아닌 두 음 이상인 화음으로도 나타날 수

있다. 그러나 이 음들이 하나의 화성이 되지 못하는 것은 지속되지 못함에 있으며 화성이 아님을 잘 파악하여야 한다. 다음의 <악보 31>은 그 예시이다.

<악보 31> 회귀음 (Returning tone)



## ② 경과음 (Passing tone)

악보상의 표기는 'D' (독: *Durchgang*) 로 기재한다. 경과음은 순차적으로 한 화음에서 다른 음으로 진행하는 것을 의미한다. 한 개의 음 또는 여러 개의 음정간격을 갖는 음으로 구성되며, 보조적인 성격을 띠어야 한다. 이 음들은 강박의 화음보다 낮은 화음에 속한 음들이며, 약박에 위치하고 짧게 지속되는 것이 특징이다. 주의 할 점은 이 경과음의 위치나 음의 양이 본래의 화음보다 중요해지는 것이며 이 경우 주로 화음과 다른 화음사이를 채워 주는 역할을 하는 것이 바람직하다. 다음은 그의 예시이다.

<악보 32> 경과음 (Passing tone)



### ③ 계류음 (Suspension)

악보상의 표기는 ‘V’ (독: *Vorhalt*) 로 기재한다.

계류음은 화음 또는 2도 음정 간격의 연속일 경우 나타난다. 첫 화음의 한 음이 그 다음 화음까지 연장되어 긴장을 발생시키며 두 번째 화음의 음으로 해결이 된다. 해결 시에는 장2도나 단2도 음정의 하행하는 진행이 가장 이상적이다. 상행하는 해결은 단2도 음정 차이의 이끈음(reading tone)일 경우에 가장 효과적이다. 장7도 음정으로 상행하는 계류음의 해결은 부드러운 소리효과를 가져오는 이끈음의 진행이나 이와 비슷한 2도음정의 경우 가장 유용하게 쓰여 진다. 또한, 2도 음정 간격의 진행보다 2개의 음과 3개의 음으로 구성된 완벽한 화음이 되었을 때 보다 더 효과적이다.

#### <악보 33> 계류음 (Suspension)



### ④ 비예비 계류음 (Unprepared suspension or neighboring tone)

악보상의 표기는 ‘N’(독: *Nebenton* )으로 기재한다. 이 음은 강박에 위치하며, 본래의 화음과 2도 음정 간격을 갖는 음으로 나머지 화음이 남아있는 박자 내에서 해결이 된다. 이 음은 예비가 없는 계류음이나 경과음으로 간주될 수 있다. 특히 2도 음정 간격으로 진행하는 기능적인 면에서 계류음과 부분적으로 흡사하다.

<악보 34> 비예비 계류음 (Unprepared suspension or neighboring tone)



⑤ 좌측 보조음 (Neighboring tone left by leap)

악보상의 표기는 ‘N’으로 기재한다. 악박에 위치하여야만 하고 짧은 지속성을 나타낸다.

<악보 35> 좌측 보조음 (Neighboring tone left by leap)



⑥ 보조음 (Neighboring tone approached by leap)

악보상의 표기는 ‘N’으로 기재한다. 이 음은 다음에 나올 화음을 중심으로 왼편에 2도 음정 간격을 가지며 진행한다. (한 번에 한음 이상은 사용하지 않는다) 따라서 이 음은 악박에 위치하게 되며, 짧은 지속성을 가져야만 한다. 그 다음에 나올 화음의 상행 혹은 하행 모두 수식 가능하다.

<악보 36> 보조음 (Neighboring tone approached by leap)





⑨ 강박 자유음 (Accented free tone)

악보상의 표기는 'F'로 기재한다. 이 음은 리듬적으로 강박에 위치하며 비 예비 계류음과 비슷하게 간주된다. 비 예비 계류음과의 차이점은 2도 음정 간격으로 해결이 되지 않으나, 앞 화음과 2도(7도, 9도) 음정 간격으로 움직이며 더 강한 소리 효과를 가져 온다. 또한 해결도 되지 않는다.

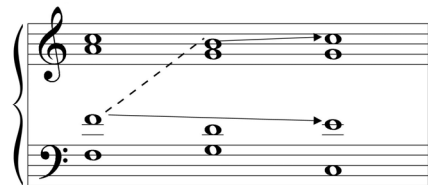
<악보 39> 강박 자유음 (Accented free tone)



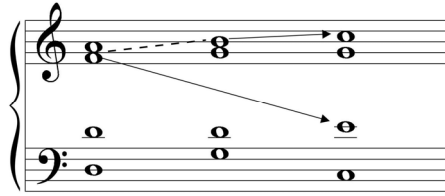
7) 종지

종지는 다음의 <악보 40>과 <악보 41>에서 보여 진다.

<악보 40> 강한 종지



<악보 41> 종지



위의 <악보 41>은 <악보 40>보다 약한 종지감을 갖는다. 그 이유는 트라이톤(A4)을 지나가기에 첫 두음이 더욱 가깝기 때문이다. 힌데미트는 종지의 시점은 3개로 구성된 화음으로서, 앞선 문단에서 설명한 5도와 4도의 강한 화성적 관계를 형성하고 종지를 맺어야 한다고 설명한다. 즉, Series 2를 이용한 화성적 가치와 Series 1을 통한 음과 음의 관계성에 대해서도 축정을 해 끝을 맺어야만 하는 것이다. 또한 단2도의 사용은 베이스 진행에서의 이끈음 효과를 주며 5도진행하여 끝마치는 것이 가장 조성적 진행으로 볼 수 있을 것이다.

### 3. 작품 분석 - Piano Sonata No. 2, I 악장

고전시대 피아노소나타의 악장 구성은 일반적으로 빠름-느림-빠름의 순서이다. 이는 바로크 실내소나타의 구조와 맥을 같이한다.<sup>29)</sup> 이러한 고전소나타의 악장 구성의 특징을 힌데미트는 다음의 <표 3>과 같이 표현하였다.

<표 3> 힌데미트의 Piano Sonata No. 2

	중심음	빠르기	형식
I 악장	G	Mäßig schnell(빠르게) ♩ = 108	Sonata Form
II 악장	E	Lebhaft(느리게) ♩ = 80	Ritornello
III 악장	(F#)-G	Sehr langsam(느리게) ♩ = 69 Rondo Bewegt(빠르게) ♩ = 100-108 Langsam(느리게) ♩ = 69	Rondo

또한, 1830년대 이후의 이론가와 분석가들의 소나타형식에 관한 관점은 1악장을 3개의 부분인 제시부, 발전부 그리고 재현부로 구분하였다. 제시부의 경우 첫 번째 주제나 주제군이 으뜸조로 반복되며, 경과구는 딸림조나 관계장조로 진행된다. 그리고 두 번째 주제는 새로운 조성으로 더 서정적인 주제나 주제군으로 구성되며 같은 조로 종지한다. 발전부의 경우 다양한 조를 거쳐 가능한 한 먼 조로 전조되며, 제시부에서 등장한 동기나 주제가 새로운 측면으로 조합되어 전개된다. 재현부의 경우 제시부에서 등장했던 주제들이 원래의 순서대로 다시 등장하며 모든 주제는 으뜸조에서 진행된다.<sup>30)</sup> 이와 같이 힌데미트는 3개의 악장을 사용하여 악장구조를 2개의 주제와 발

29) 허영환 외, 「새 들으며 배우는 서양음악사 본문2」 (서울: 심철당, 2009), p. 65.

30) Donald J. Grout and others. 오지희 역, 「그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)」 (서울: 이앤비플러스, 2007), p. 551.



이러한 소나타의 형식적 구성을 바탕으로 그의 작품 내에서 화성의 흐름은 어떠한 방식으로 적용되었는지 알아보기 위해 그의 화성분류를 통한 분석과 선율의 흐름을 알아보도록 한다. 그러나 그의 방식에 따른 분석을 하기에 앞서 화음 목록에 따른 화음의 분류는 관찰자에 따라 다를 수 있음을 주의해야 한다. 또한 선율의 중요한 요인으로서 화성적인 연상을 배재하는 것은 불가능하지만 선율의 진행은 화음의 근음과는 무관하며 이는 화음을 독립적으로 분류한 힌데미트의 이론에 입각한다. 즉, 이러한 진행들은 이론이 아닌 작곡자나 관찰자의 취향에 따라 변화할 수 있다.<sup>31)</sup>

---

31) 김정길, 「20세기의 새로운 음악」 (서울: 서울대학교 출판부, 2001), p. 200.

<표 5> 마디 1-10

Sonata for Piano No.2

Mov. I

P. Hindemith

Mäßig schnell ♩ = 108

Piano

*mf* *p*

op.

화음  
(Condensed  
ChordPicture)

외성  
(Two-Voice  
Framework)

화음분류  
(Fluctuation)

근음  
(Roots)

중심음

상단의 <표 5>는 G중심음의 1악장 중 마디 1-10의 구간으로 제1주제에 해당한다. 앞서 설명한 힌데미트의 이론에 따라 그 마디에 해당하는 모든 음을 모으고 그 성질에 따라 로마숫자로 분류하며, 선율의 흐름을 알아내고, 근음 선정 시 그 화음의 낮은 음일수록 화음내의 음의 성격이 강하다는 힌

데미트의 주장에 따라 외성을 따로 빼내어 준다. 이에 따라 첫 마디의 중심음은 가장 낮으며 재현부에서도 다시 돌아가는 G가 도출되며 선율선은 마디 1의 G와 마디 3의 D의 P5관계를 시작으로 그의 Series 2의 화성적 효과가 가장 강한 완전5도를 시작으로 곡이 전개가 된다. 그 다음 마디 3의 중심음 D는 G로 진행하며 P4의 진행을 보여준다. <표 5>의 근음은 그 화성들 개개의 근음이며 중심음은 그 구간의 중심음들을 뜻한다. 이 음들 중 이분음표(♭)들은 Series 2의 음정관계에 의하여 진행되는 중심음이다. 다음의 2번째 단인 화음은 그 마디의 음들을 집약시켜 놓은 것으로 음의 높낮이는 근음설정과는 무관하며 단지 음의 구성과 음정관계를 쉽게 보기 위해 설정한 것이다. 이 음들을 힌데미트의 6가지의 화성분류법에 따라 분류하는데, 마디 1의 D, F, G 음들은 마디 1의 주요 음들이며 A음의 화성에 속하지 않으므로 힌데미트의 고유한 비화성 체계에 따른 ‘좌측보조음( $\tilde{N}$ )’으로 설정된다. 마디 1에서 근음 산출과정에 따른 G음을 근음으로 화음의 성질을 분류하기 위해 구성음 D, F, G의 음정관계를 따져본다. F와 G음은 M2도 음정관계를 갖으며 이에 따라 <표 2> 화음군 목록의 III에 속하는 음이 된다. 이러한 방식으로 마디 3의 외성D음은 마디 1의 외성G음과의 P5음정 관계이며 이는 힌데미트가 가장 성격이 강한 음정으로 Series 2의 첫 번째 음정이다. 마디 3의 음의 구성은 D-F-G-A 로서 G-A의 M2의 음정이 들어있어 화음분류는 III로 분류되어 진다. 마디 5의 외성 G음은 D음과 P4 음정관계이며 마디 5의 음의 구성은 C-D-E-F-G로서 M2와 m2의 음정관계를 가지고 있어 화음분류 III에 속한다.

<표 6> 마디 17-25

Sonata for Piano

3

[ : tritone

상단의 <표 6>은 마디 17-25 이며, 1주제의 반복을 보여준다. 중심음은 G음으로 변화하지 않는다. 외성의 진행은 G-D-G-B-G-D를 통해 상하행하는 P5-P4-m6-m6-P4를 보여주며 Bridge로 진행한다. 마디 17의 구성음은 D, F, G, A로서 G와 A음의 M2음정 관계가 속해있으므로 화음분류는

III2에 속한다. 마디 19를 보면 ]표기가 있는데 이는 트라이톤의 음정차이를 의미한다. 마디 19의 구성음을 보면 D, F, A $\flat$ 으로 A $\flat$ 을 이명동음시켜 G#으로 보면 A4의 음정관계를 보여준다. 즉, 화음분류표의 VI에 해당한다.

<표 7> 마디 26-29

Sonata for Piano

4

상단의 <표 7>은 Bridge I 구간으로 마디 26-29 구간이다. 이 구간은 마디 17의 G중심음을 시작으로 B음으로 이동하며 다음에 등장할 2주제의 F를 향해 많은 화성적 변화를 거쳐서 나아간다. 마디 17의 구성음은 G와 A음 두 개의 음 뿐이므로 화음분류를 할 수는 없다. 마디 18의 경우 B음이 중심음이며 구성음은 B, C#, E로서 B와 C#의 M2관계에 따라 화음분류 III2에 속한다.

<표 8> 마디 41-47

Sonata for Piano

7

**Im Zeitmaß**

Pf. *mp*

외성

의성

근음

중심음

I 1 III 2 I 1 I 2 I 1 III 2 III 1 I 1 I 2 I 1 I 2 I 1 III 2

상단의 <표 8>은 2주제의 시작으로 음은 F음이 중심음이 된다. 마디 41의 구성음들은 2개의 화음으로 나뉘며 첫 번째 화음의 구성음은 F, A $\flat$ , C로서 특이점이 없는 3화음이기에 I 1에 속한다. 두 번째 화음의 구성음은 G $\flat$ , B, C, D로서 B와 C의 m2도가 있으므로 III 2에 속한다. 외성의 움직임은 F-C-F-B $\flat$ -D $\flat$ 로서 힌데미트의 Series 2의 가까운 음정관계를 보여주는

P5-P4-P5-M6로 진행한다.

<표 9> 마디 48-55

Sonata for Piano

8

48

Pf. *p* *mf* *v*

48 화음

48 외성

III1 I 2 III2 I 2 I 2 I 2 VI II b2

48 근음

중심음

상단의 <표 9>는 마디 48-55 구간으로 2주제의 'B'의 구간이며 다른 구간과는 달리 다른 중심음인 B $\flat$  음을 중심음으로 갖는다. 외성의 진행은 B $\flat$ -F-G-E-C로서 음정관계는 P5-M2-M3-m3이며 다음에 나올 제2주제의

F를 향해 나아간다. 마디 49의 구성음들은 B $\flat$ , D $\flat$ , F이며 특별한 음정차  
이 없이 3화음 이므로 화음분류 I 2에 속한다.

<표 10> 마디 56-62

Sonata for Piano

The musical score consists of five staves. The top staff is the piano part (Pf.) in treble clef, marked *mp*. It features a melodic line with slurs and fingering (D, N, V, W) and a bass line with chords (D, D, D, D, D, D, D, W). The second staff is the vocal part (화음) in treble clef, showing chord progressions. The third staff is the vocal part (외성) in treble clef, showing the outer voice line. The fourth staff is the vocal part (리듬) in bass clef, showing the rhythmic line. The fifth staff is the vocal part (베이스 라인) in bass clef, showing the bass line. The chord symbols below the vocal parts are: I 1, III 2, I 1, X, I 2, III 2, I 2, I 1, III 2, III 2, I 2.

상단의 <표 10>은 F 중심음인 2주제 반복구간이며 중심음이 F인 마디  
56-62 구간이다. 마디 56 구성음은 총 2개의 화음을 가지며 첫 번째 화음

의 구성음은 F, A, C로서 단순한 3화음으로 I1에 속한다. 두 번째 화음의 구성음은 C, G, D로서 5도음정 관계인 화음이므로 화음분류 III2에 속한다. 외성의 움직임은 F-C-B $\flat$ -A $\flat$ -D $\flat$ -G $\flat$ 로서 다음에 나올 BridgeIII의 F음을 향해 나아간다. 음정관계는 P5-M2-M2-P5-P4이다.

<표 11> 마디 69-73

Sonata for Piano

11

The musical score consists of five staves. The top staff is the grand staff for the piano (Pf.), showing the right and left hands. The second staff is labeled '화음' (Chords) and shows the harmonic structure with chord symbols: D, W, F, V, F. The third staff is labeled '외성' (Outer voice) and shows the melodic line with Roman numeral annotations: I 1, IV2, IIa1, II b3, III2. The fourth staff is labeled '리듬' (Rhythm) and shows the bass line. The fifth staff is labeled '리듬' (Rhythm) and shows the bass line. The score is for measures 69-73.

상단의 <표 11>은 B $\flat$ 이 중심음인 발전부로서 마디 69-73 구간이다. 이 구간은 마디 73에서 중심음이 변화하며 다음의 반복구간의 중심음 A-D로 가기위한 진행 구간이다. 마디 69의 구성음은 B $\flat$ , D $\flat$ , F로서 단순한 3화음구성이기에 I1에 속한다. 마디 73의 F $\sharp$ 이 등장하며 A5 관계이나 이명동음시 m6가 된다. 마디 73의 구성음은 F $\sharp$ , G $\sharp$ , D $\flat$ 으로 F $\sharp$ 과 G $\sharp$ 의 M2음정 관계에 따라 III2로 분류되어진다. 외성의 흐름은 베이스의 오스티나토의 반복진행이 계속되며 B $\flat$ -C-D와 F $\sharp$ -G $\sharp$ -A, D-E-F $\sharp$ , B-C $\sharp$ -D, A-B-C, D-E-F를 거쳐 마디 88의 link를 거친 뒤 재현부로 진행한다.

<표 12> 마디 79-83

Sonata for Piano

14

Pf.

79

mf f mf f

79

79

79

79

II b2 III2 III2 III2 II b3

79

79

중심음

상단의 <표 12>는 앞서 진행한 마디 69-73와 연속하는 구간으로 외성의 흐름이 특징적이다. 베이스의 오스티나토의 반복진행이 계속되며 B $\flat$ -C-D와 F $\sharp$ -G $\sharp$ -A, D-E-F $\sharp$ , B-C $\sharp$ -D, A-B-C, D-E-F를 거쳐 마디 88의 link를 거친 뒤 재현부로 진행한다.

<표 13> 마디 95-100

Sonata for Piano

17

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Piano (Pf.), showing a complex texture with chords and melodic fragments, annotated with letters like N, D, W, V, F. The second staff is for the Harp (하모니움), showing a series of chords. The third staff is for the Violin (외성), showing a simple melodic line. The fourth staff is for the Cello (칸셀로), showing a rhythmic pattern with specific fingering (I 1, III 1, I 2, I 1, VI, I 2). The fifth staff is for the Double Bass (중심음), showing a simple rhythmic pattern.

상단의 <표 13>은 재현부의 시작으로 중심음 G음으로 다시 돌아옴을 볼 수 있다. 마디 95의 음구성은 G, B $\flat$ , D로서 단순한 3화음 구성으로 I 1에 속한다. 외성의 흐름은 G-D-G-D로서 P5-P4-P4로서 제시부와 같이 Series2의 가까운 음정관계를 보여준다.

<표 14> 마디 107-112

Sonata for Piano

19

The musical score consists of five staves for measures 107-112:

- Pf. (Piano):** Treble and bass clefs. Treble clef has a forte (*f*) dynamic and a fermata over measures 107-110. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment with 'D' chord markings below.
- 화음 (Harmony):** Treble clef showing chord symbols for each measure.
- 외성 (Outer Voice):** Treble clef showing the outer voice line with interval markings (I 1, III2, I 2, I 1, VI, I 2) below.
- 관음 (Interval):** Bass clef showing interval markings.
- 영신음 (Neoclassical):** Bass clef showing interval markings.

상단의 <표 14>는 1주제의 반복으로 중심음은 B이며 음의 구성은 G, B, D로서 단순3화음 구성으로 I 1에 속한다. 외성의 흐름은 B-F#-A-B-F#로서 P4-m3-M2-P4의 구성을 보여준다.

<표 15> 마디 117-121

Sonata for Piano

21

117  
Pf. *mp*

117  
화음

117  
외성

I1 V I1 I2 I1 III2 I1 I2 I2

117  
근음

중심음

상단의 <표 15>는 2주제이며 C음을 중심음으로 한다. 마디 117의 구성음은 2개의 화음을 갖으며 첫 번째 화음의 구성음은 C, Eb, G으로 I1이며 두 번째 화음은 Db, F, A로서 V가 된다. 외성의 흐름은 C-G-C-F로서 P5-P4-P5의 음정관계를 갖는다.

<표 16> 마디 130-136

Sonata for Piano

24

130

PF. *mf* *f* *mf*

130

화음

130

외성

I 2 VI III2 IV2 X II b3 III2 I 2 X X

130

근음

중심음

상단의 <표 16>은 제2주제의 반복구간으로 중심음 D를 갖는다. 마디 130의 구성음은 G, B $\flat$ , D로서 I 2에 해당한다. 외성의 흐름은 G-D-B-D로서 P5-M3-M3의 음정관계를 갖으며 link구간을 지나 코다를 향해간다.

<표 17> 마디 145-156

Sonata for Piano

26

The musical score consists of five staves. The top staff is the piano part (Pf.) in bass clef, starting at measure 145. It features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *p*. The second staff is the harmonization (화음) in treble clef, showing chord voicings. The third staff is the outer parts (외성) in bass clef, showing the harmonic structure. Below this staff is a sequence of Roman numerals: X, II a1, V, I 2, II b3, II a1, X, IV2, V, X, I 1, X. The fourth staff is the center tones (중심음) in bass clef, showing a sequence of notes. The fifth staff is the center tones (중심음) in bass clef, showing a sequence of notes.

상단의 <표 17>은 코다구간이다. 중심음은 G음으로서 시작과 끝이 동일한 것으로 보아 소나타형식을 보인다. 마디 145의 구성음은 G, A로서 음이 2개이기에 화음분류는 불가능하다. 이 구간은 처음에 등장하였던 1주제의 선율을 다시금 재등장하여 멜로디를 강조한 후 G중심음으로 종지한다.

지금까지 힌데미트의 Piano Sonata No. 2, I 악장을 분석하여 보았다. 1악

장을 다시 한 번 크게 음정관계를 살펴보자면 마디 1의 G음, 마디 17의 G음, 마디 26의 G-A-B음, 마디 40의 F음, 마디 48의 B $\flat$ 음, 마디 55의 F음, 마디 68의 B $\flat$ 음, 마디 72의 F $\sharp$ 음, 마디 73의 F $\sharp$ -G $\sharp$ -A, D-E-F $\sharp$ , B-C $\sharp$ -D, A-B-C, D-E-F의 오스티나토 구간을 거쳐 마디 95의 G음, 마디 107의 G음, 마디 117의 C음, 마디 130의 D음, 마디 145는 G음의 진행을 보이며 음정관계는 P8 - P8 - M3(G-A-B) - P5 - P4 - P5 - P4 - A5(m6) - (오스티나토) - P8 - P4 - M2 - P4의 진행을 보인다. Series2의 주요한 가까운 음정관계차이를 보이며 진행함을 알 수 있다. 이와 같이 힌데미트의 이론이 정립될 시기의 실험적 작품으로서 그의 이론에 완벽하게 부합하지는 않으나 비교적 충실히 반영되었음을 볼 수 있었다.

### Ⅲ. 결 론

19세기 구세대의 음악을 탈피하기 위한 여러 가지 시도는 20세기 초반 음악이론에 큰 반향을 일으켰다. 힌데미트는 동시대의 음열주의와 함께 고전 음악의 중요성을 깨닫고 접목시켰으며 이러한 그의 시도는 중요하다고 여겨진다. 특히 그의 이론 Series 1과 Series 2를 통한 수직적·수평적인 음의 배열을 사용한 결과는 구세대의 화음에서 벗어나고자한 시도하였다.

힌데미트의 저서 「작곡지침서」에 나타난 그의 이론을 알아보기 위하여 본 논문에서는 고전 형식인 소나타 형식안에서 그의 음열주의적 특징과 신고전주의적 특징이 잘 어우러진 곡인 Piano Sonata No. 2를 선택하였고 I 악장을 그의 이론에 의거하여 분석하였다. 분석에 앞서 지금까지 많은 연구가 이루어진 Piano Sonata No. 2의 선행논문들을 함께 살펴보았으며 이 연구들을 보다 확장시키고자 노력하였다. 일례로, 다수의 의견을 보였던 선법을 사용한 분석보다는 그의 이론을 바탕으로 한 수평적 음의 관계인 Series 1은 자연배음렬에 따른 배수 산출방식을 이용하여 음악의 전체 흐름을 아우르는 역할을 한다. 논문에서 분석한 작품안에서는 C2(64)음을 기음으로 잡아 그 음의 배수의 음들을 사용하여 만들어진 것이며, 음의 수직적 관계인 Series 2는 Series 1을 바탕으로 음정간의 화성적, 선율적 가치 관계를 산출해낸 결과이다.

즉, 본 논문에서는 Series 1의 G중심음 음계의 사용으로 보았으며(즉, Series 1 in G), Series 1 in G와 함께 Series 2의 중심음이 이동하며 만들어 내는 음들의 음정관계는 화성적 가치가 높은 P5와 P4의 사용을 시작으로 트라이톤의 음정관계까지 확대되며 페달톤을 이용한 낮은 음역에서의 근음의 확립, 힌데미트만의 3화음을 벗어난 4화음으로 구성된 화성, 음정관계를 따져 분류한 화음분류법, 다시 원래의 음으로 돌아가며 G음을 확립하

는 종지, 위의 조건들을 도표화한 분석법등을 바탕으로 헨데미트 고유의 분석방식으로 Piano Sonata No. 2, I 악장을 도표화하여 제시하였다. 이를 통하여 헨데미트의 이론이 고전음악에서 탈피하여 자신의 새로운 시각을 보여주는 것을 살펴볼 수 있었다.

그러나 이러한 연구에도 불구하고 헨데미트의 자연배음렬을 이용한 이론을 적용함에 있어 기타 작품들 보다 Piano 작품이라는 한계는 그의 이론을 이해하기에 가장 적합한 예시는 되지 못하였다는 아쉬움을 남겼다. 또한 그의 이론은 수평적인 음의 배열과 수직적인 화음에만 집중되어 있어 음가와 음고의 보완이 필요한 것으로 보인다. 곡을 구성하는 음들의 배열 중 가장 중요한 요소인 리듬에 대한 이론의 부재와 작품안에서의 부재로 인하여 여러 가지 문제점들이 나타난다. 한 화음 내에서 근음 혹은 중심음과 나머지 부가적 음들의 지속시간에 따라 그 화음의 성질이 변화할 수 있게되는 가변성을 배제시킬 수 없게된 것이다. 또한 Series 1, 2의 구성에 있어서도 음을 산출해 내기위한 기음의 변동은 일관성을 상실한 것이라 볼 수 있다. 이러한 문제를 해결하는 것이 헨데미트의 이론에 가장 크게 보완되어야 할 점이라 생각된다. 일례로 동시대의 음열주의 음악은 음고와 음가 뿐만이 아니라 다이내믹과 아티큘레이션에 이르기까지 세대를 이어 거듭 발전해 왔으나 헨데미트의 이론은 이해하기에 어렵고 당시의 지배적인 음열주의와는 달리 그의 세대에서 끝을 맺었다. 그리고 그의 이론을 실제로 곡에 적용하여 분석하고자 할 때 다소 동떨어진 모습 또한 보여준다. Series 1, 2에서 예외적인 음악적 상황이 발생하였을 때 이것이 이론에 부합되지 않는 점이 바로 그렇다.

이와 같은 문제에도 불구하고 헨데미트의 이론은 그 세대에서 유일하게 옛 음악과 자신의 새로운 이론을 접목하여 정립한 것으로서 충분히 재조명되어야 할 것이다. 헨데미트는 당시의 시대적인 흐름 속에서 자신의 독특한 이

론을 통해 현대와 과거의 음악의 색채를 잘 조화시키고자 하였으며 당대의 많은 사람들에게 흥미를 불러일으켰다. 이러한 면모를 통해 힌데미트의 이론은 충분한 가치를 가지고 있다고 생각한다. 또한 그의 이론은 다양한 스타일이 공존하는 현재 시대에 가장 부합되는 이론이라 여겨진다. 앞으로도 힌데미트의 이론과 더욱 부합된 곡을 예시로 이론의 보완점을 향후에 더욱 연구해 나가기를 희망한다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내 문헌 및 논문

- 김범주. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 연구 - 제1악장을 중심으로-」. 석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 1992.
- 김소영. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 분석 연구」. 석사학위논문, 광주: 조선대학교 대학원, 2002.
- 김숙희. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 분석연구」. 석사학위논문, 광주: 전남대학교 대학원, 2011.
- 김용환. 「서양음악사 100장면(2)」. 서울: 가람기획, 2007.
- 김은지. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 연구」. 석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 2014.
- 김정길. 「20세기의 새로운 음악」. 서울: 서울대학교 출판부, 2001.
- 박수미. 「Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 나타난 선법에 관한 연구」. 석사학위논문, 부산: 부산대학교 대학원, 1995.
- 서옥선. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 나타난 작곡기법 연구」. 석사학위논문, 서울: 삼육대학교 대학원, 2009.
- 신양희. 「Paul Hindemith의 신고전주의를 배경으로 한 작곡기법 - Piano Sonata No. 2를 중심으로-」. 석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 1994.

- 신영선. “힌데미트의 화성 이론 고찰,” 「음악이론연구」. vol. 17, (2011): pp. 108-140.
- 오희숙. 「20세기 음악2 시학」. 서울: 심설당, 2004.
- \_\_\_\_\_. 「20세기 작곡가 연구 II」. 20세기작곡가연구회 편. 『서울대 서양음악연구소 음악학 총서』 8. 서울: 음악세계, 2001.
- \_\_\_\_\_. “힌데미트의 음악양식,” 「낭만음악」 제26호, 낭만음악사, 1995, pp. 25-50.
- \_\_\_\_\_. “힌데미트의 초기 소나타 연곡(op.11),” 「낭만음악」 제28호, 낭만음악사, 1995, pp. 111-146.
- 우수정. 「<Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2>의 분석연구」. 석사학위논문, 부산: 신라대학교 대학원, 2008.
- 유지영. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 연구 분석」. 석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 2004.
- 유진희. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 대한 연구」. 석사학위논문, 부산: 부산대학교 대학원, 2003.
- 이수정. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2 in G에 대한 분석」. 석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교 대학원, 1992.
- 이순재. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 분석 연구」. 석사학위논문, 성남: 경원대학교 대학원, 1999.
- 이정수. 「Paul Hindemith Piano Sonata No. 2 연구」. 석사학위논문, 서울: 세종대학교 대학원, 1994.

- 조미경. 「Paul Hindemith의 신고전주의 선법에 대한 연구 - Piano Sonata No. 2 in G의 분석을 중심으로-」. 석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 1993.
- 조은정. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 구성요소에 관한 연구」. 석사학위논문, 경산: 영남대학교 대학원, 1985.
- 조진영. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2의 분석연구」. 석사학위논문, 광주: 전남대학교 대학원, 2002.
- 주지혜. 「Paul Hindemith의 Piano Sonata No. 2에 관한 분석 연구」. 석사학위논문, 광주: 조선대학교 대학원, 2010.
- 허영한 외. 「새 들으며 배우는 서양음악사 본문2」. 서울: 심설당, 2009.
- 홍정수 외. 「두길 서양음악사2」. 경기: 나남출판, 2006.
- \_\_\_\_\_ 외. 「음악미학」. 서울: 음악세계, 2007.
- \_\_\_\_\_ 외. 「음악학」. 서울: 심설당, 2004.

## 2. 국외 문헌 및 번역서

- Articolo, George A. *Mathematical Concepts in Music Scale, Harmony, and Ratios*. Newark: Rensselaer Press, 2013.
- Breivik, Magnar. *The Musical Thoughts of arnold Schoenberg and Paul Hindemith*. New York: Pendragon Press, 2011.
- Godwin, Joscelyn. *The Harmony of the Spheres A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions International Ltd., 1993.

Grout, Donald J. and others. 정경영 역, 「그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)」. 서울: 이앤비플러스, 2007, p. 321.

\_\_\_\_\_. 오지희 역, 「그라우트의 서양 음악사 제7판 (상)」. 서울: 이앤비플러스, 2007, pp. 549-553.

\_\_\_\_\_. 차지원 역, 「그라우트의 서양 음악사 제7판 (하)」. 서울: 이앤비플러스, 2007, pp.293-393.

Hindemith, Paul. *A Composer's World*. Mainz: Schott Music International Mainz, 1952(renewed 2000).

\_\_\_\_\_. *Sonaten für Klavier II Edition schott 2519*. Mainz: Schott & Co., Ltd., 1936.

\_\_\_\_\_. *The Craft of musical composition Book 1: Theory*. New York: Schott & Co., Ltd., 1942.

\_\_\_\_\_. *The Craft of musical composition Book 2: exercises in two-part writing*. New York: Schott & Co., Ltd., 1942.

### 3. 사이트

International Music Score Library Project. "Paul hindemith," [www.imslp.org](http://www.imslp.org) (2015년 3월 25일 접속).

Wikipedia. "Paul Hindemith," [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org) (2015년 3월 26일 접속).

Paul Hindemith. [www.hindemith.org](http://www.hindemith.org) (2015년 3월 27일 접속).

## ABSTRACT

### A study of compositional theory of Paul Hindemith

- Concentrated Piano Sonata No. 2 Movement I -

Lee, Sohwa  
Dept. of Comp.  
The Graduate School  
Sungshin Women's University

When it comes to musician, Paul Hindemith has many different aspects. He is a composer, Violist, Conductor, and theorist. Also he reflects Serialism and Neo-classism as a composer. This paper studied that not only what he succeed of tradition on the subject development process as a harmony, form, and tonality but also what he reflected new way of composing theories.

His harmony theory has two series that originated in the nature of overtone series: Series 1, order tone relativity, has the same notion with 'scale' in the traditional tonal music. Series 2, order each harmonic value on the ground of combination tones, is organized by nature of the overtone and chord-group is analyzed by this series as compared tonal harmony which is composed on the scale. This has a functional chord progression. In order to learning his unique theory, I studied Paul Hindemith's "Piano Sonata No. 2 Movement I" on the basis of the theory.

This Thesis contains an analysis of Piano Sonata No. 2 Movement I by Paul Hindemith, written in 1936. Its purpose is to learn a theory of the harmonic elements of this work which is based on his own analyzing way. Also, In the introduction I studied Piano Sonata No. 2 Movement I thoroughly by studying preceded examples.