



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 승 윤 교수지도  
석사학위 청구논문

헌데미트의 <비올라와 피아노를  
위한 소나타 Op.11, No.4> 분석연구

2015

성신여자대학교 대학원

반주학과

김민정

히데미트의 <비올라와 피아노를  
위한 소나타 Op.11, No.4> 분석연구

이 승 윤 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김민정

# 인 준 서

김민정의 석사학위 논문으로 인준함.

2014년 11월

심사위원장 한 방 원 (서명 또는 인)

심 사 위 원 송 영 규 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 승 윤 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 논문은 신고전주의의 대표적 작곡가인 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>를 전통적 기법과 현대적 기법을 중심으로 분석한 것이다.

힌데미트의 작품은 초기에 대위법적인 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 작품에 영향을 받아 신고전주의 경향이 나타나며 후기에는 조성적 폴리포니의 작품들로 발전하게 된다. 이러한 작품 경향은 당시 자주 쓰이지 않는 비올라, 더블베이스, 트럼펫, 호른 등을 위한 소나타에 드러나는데, 그 중 1919년에 작곡된 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>는 신고전주의의 특징인 전통적 형식과 현대적 기법이 결합된 작품이다.

이 작품은 제 1악장의 2부분 형식, 제 2악장의 변주곡 형식, 제 3악장의 소나타 형식으로 전통적 형식을 사용하였지만 고전 소나타와 다른 구성으로 시도되었다. 각 악장들에 나타나는 반복, 모방, 캐논기법의 스트레토, 푸가의 대위법적 진행은 작품의 발전기법에 통일성을 부여하며 이러한 전통적 기법 외에 힌데미트는 잣은 전조, 변화음으로 인한 변성화음, 조성파괴, 온음음계와 반음음계, 선법사용으로 당시의 현대적 기법을 적용하였다.

제 1악장은 2부분 형식의 전통적 요소를 사용하며 주선율의 잣은 이조로 순간적인 음색을 표현하는 낭만적 요소와 현대적인 기법이 함께 나타난다. 여기에 환상곡이라는 부제를 통하여 고전 소나타에서 흔히 쓰이지 않는 카덴자로 중저음인 비올라의 음색을 표현한다. 제 2악장은 주제와 4개의 변주로 구성된다. 각 변주들은 주제와 관련없는 새로운 선율이 연주되는 성격변주를 보이거나 주제선율을 대선율로 연주하는 장식변주의 특징이 나타난다.

제 3악장은 소나타 형식과 변주곡 형식의 두 가지 독립적 형식이 공존한다. 제시부는 고전 소나타의 형식에 따라 제 1주제와 경과구 및 제 2주제가 연주된다. 이후 종결구 없이 발전부로 연결되어 발전부에는 제 5변주와 제 6변주가 등장한다. 이 발전부의 변주곡은 제 2악장의 연장선으로 주제선율 동기를 사용하였으나 제시부의 제 1주제 동기를 사용하여 제시부에서 발전된 형태를 보여준다. 재현부는 제 1주제와 제 2주제가 경과구 없이 연주되며 코다인 제 7변주로 연결된다.

위와 같이 힌데미트의 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>는 전통적 형식과 주제선율 동기의 발전된 형태를 바탕으로 변성화음, 잣은 전조, 조성파괴, 선법사용, 반음계와 온음음계의 현대적 기법이 결합된 작품이다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 헨데미트 음악의 시대적 배경	
1. 20세기 초 음악 .....	3
2. 신고전주의 .....	4
III. 헨데미트의 음악세계	
1. 생애 .....	8
2. 작품경향 .....	10
3. 현악기와 피아노를 위한 소나타 .....	14
IV. 헨데미트의 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>	
1. 작품 분석 .....	16
1) 제1악장: Fantasia .....	16
2) 제2악장: Thema mit Variationen .....	29
3) 제3악장: Finale (mit Variationen) .....	48
V. 결론 .....	78

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목 차

<표1> 초기의 현악기와 피아노를 위한 소나타 작품목록 .....	14
<표2> 후기의 현악기와 피아노를 위한 소나타 작품목록 .....	14
<표3> 제 1악장의 전체구조 .....	16
<표4> 제 2악장의 전체구조 .....	29
<표5> 제 3악장의 전체구조 .....	48

## 악 보 목 차

<악보1-a> 제 1악장 마디1-4 .....	18
<악보1-b> 제 3악장 마디1-2 .....	19
<악보2> 제 1악장 마디5-9 .....	20
<악보3> 제 1악장 마디10-13 .....	21
<악보4> 제 1악장 마디14-16 .....	22
<악보5-a> 제 1악장 마디17-19 .....	23
<악보5-b> 제 1악장 마디2 .....	23
<악보5-c> 제 1악장 마디6 .....	23
<악보6> 제 1악장 마디20-26 .....	24
<악보7> 제 1악장 마디27-31 .....	25
<악보8-a> 제 1악장 마디32-40 .....	27
<악보8-b> 제 2악장 마디1-2 .....	28
<악보9> 제 2악장 주제(Thema) 마디1-11 .....	30
<악보10> 제 2악장 주제(Thema) 마디3-19 .....	31
<악보11> 제 2악장 주제(Thema) 마디20-33 .....	32
<악보12> 제 2악장 제 1변주 마디34-48 .....	33
<악보13> 제 2악장 제 1변주 마디49-55 .....	34
<악보14> 제 2악장 제 1변주 마디56-65 .....	35
<악보15> 제 2악장 제 2변주 마디66-71 .....	36
<악보16> 제 2악장 제 2변주 마디72-79 .....	37
<악보17> 제 2악장 제 2변주 마디80-86 .....	38
<악보18> 제 2악장 제 2변주 마디96-112 .....	39
<악보19> 제 2악장 제 3변주 마디113-120 .....	40

<악보20> 제 2악장 제 3변주 마디121-128 .....	41
<악보21> 제 2악장 제 3변주 마디128-138 .....	43
<악보22> 제 2악장 제 4변주 마디139-147 .....	47
<악보23> 제 3악장 마디1-6 .....	49
<악보24> 제 3악장 마디6-11 .....	50
<악보25> 제 3악장 마디11-25 .....	51
<악보26> 제 3악장 마디26-40 .....	52
<악보27-a> 제 3악장 마디41-53 .....	53
<악보27-b> 제 2악장 마디62-65 .....	54
<악보28> 제 3악장 마디54-67 .....	55
<악보29-a> 제 3악장 마디81-86 .....	56
<악보29-b> 제 2악장 주제선율 .....	57
<악보29-c> 제 1변주 주제동기 .....	57
<악보30> 제 3악장 마디89-95 .....	58
<악보31> 제 3악장 마디96-115 .....	59
<악보32> 제 3악장 마디122-135 .....	60
<악보33> 제 3악장 마디136-145 .....	61
<악보34> 제 3악장 마디146-159 .....	62
<악보35> 제 3악장 마디160-169 .....	63
<악보36> 제 2악장 마디173-179 .....	64
<악보37> 제 3악장 마디182-199 .....	65
<악보38> 제 3악장 마디200-205 .....	66
<악보39> 제 3악장 마디205-224 .....	67
<악보40> 제 3악장 마디225-238 .....	68
<악보41> 제 3악장 마디248-261 .....	69

<악보42-a> 제 3악장 마디295-301 .....	71
<악보42-b> 제 2악장 제 4변주 .....	71
<악보43> 제 3악장 마디302-325 .....	72
<악보44> 제 3악장 마디326-337 .....	73
<악보45> 제 3악장 마디346-353 .....	74
<악보46-a> 제 3악장 마디366-373 .....	75
<악보46-b> 제 3악장 마디313-318 .....	76
<악보46-c> 제 3악장 마디346-348 .....	76
<악보47> 제 3악장 마디383-392 .....	77

## I. 서론

서양음악의 역사는 세기를 지나오면서 변화되며 지속적으로 새로운 사조를 창출한다. 20세기 초반의 시대적 상황은 제 1차, 제 2차 세계대전으로 인한 어수선한 분위기 속에서 과학기술의 발달과 문명의 급격한 발전이 있던 때이다. 음악 역시 이러한 상황 속에서 작곡가들은 낭만주의에 대항하여 인상주의와 표현주의, 무조음악의 사조 속에서 고정관념을 깨는 혁신적인 변화를 시도하였다. 그러나 이러한 시도는 실제 연주상황에서 연주자와 청중 사이의 작품에 대한 이해력을 떨어뜨렸으며, 이는 음악미학과 객관화라는 명목으로 고전 음악양식으로 되돌아가는 신고전주의라는 새로운 양식과 청중이 이해하기 쉬운 실용음악을 창출하게 된다. 신고전주의 음악은 고전의 양식에 현대적인 음악요소가 결합되어 작곡가 개개인의 특성을 잘 살릴 수 있었으며 실용음악의 창작은 떨어진 청중과의 거리감을 회복시켰다.

신고전주의의 대표적 작곡가인 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 연주자로서의 경험으로 비주류 악기를 위한 작품을 많이 작곡하였다. 그의 초기 작품인 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>는 전통적 형식과 현대적 기법이 두드러지는 작품이다. 이 작품의 각 악장들은 독자적이며 전통적인 형식을 나타내지만 고전 소나타와 다른 구성으로 제 1악장은 2부분 형식, 제 2악장은 변주곡 형식, 제 3악장은 소나타 형식으로 구성된다. 또한 조성에 있어서 시작 조와 마무리되는 조의 불일치, 잦은 전조, 조성의 파괴, 선법 등이 나타나며 변화음으로 인한 변성화음, 반음계와 온음계적 선율구성은 현대적 기법으로 볼 수 있다.

본 논문은 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>가 작곡될 당시의 시기적 상황을 고려하여 전통적 기법과 현대적 기법을 중심으로 분석하

고자 한다. 이를 위하여 먼저 힌데미트가 살았던 20세기 초 음악적 경향에 대해 살펴보고 그중 하나인 신고전주의에 대하여 알아본다. 또한 힌데미트 작품의 음악양식을 초기 작품부터 1919년, 반낭만적 신음악인 1920-1923년, 신고전주의인 1923-1934년, 조성적 폴리포니인 1935-1963년까지 나누어 4시기로 알아보고 힌데미트의 피아노와 현악기를 위한 소나타의 흐름을 살펴본다.

## II. 현대미트 음악의 시대적 배경

### 1. 20세기 초 음악적 흐름

20세기 음악은 사회적 상황과 문화를 배경으로 일정 시간동안 여러 작곡가들에 의해 발전되었다. 세기의 선구적인 음악가들의 작품모태는 과거의 유물로 부터 나온 것이며 20세기 음악 역시 19세기 음악과 뗄 수 없는 연관성을 가진다. 19세기 이전의 뚜렷한 조성적 확립은 19세기 말에 가까워지면서 반음계주의가 절정을 이루며 이를 해결할 방법을 모색하기 시작하였다.

제 1차 세계대전까지 20세기 음악의 흐름을 살펴보면 19세기 음악의 낭만성을 완전히 배제하지 못하고 프랑스에서는 전통적 조성의 붕괴와 인상주의가 나타나며 독일에서는 표현주의가 무조성과 12음 기법으로 연결된다. 제 1차 세계대전 이후 음악가들은 새로운 조성체계의 확립과 신고전주의와 더불어 비서양문화에 관심을 가진다. 유럽에서 사용하는 민족주의는 대중적이고 민속적 선율을 사용하여 20세기 초의 무조성과 실험적인 음악을 거부하는 사회적 분위기로 연결된다.<sup>1)</sup> 이러한 흐름의 20세기 초 음악은 19세기 음악과 다른 특징들을 보인다.

음악구조와 선율, 리듬, 화성으로 나누어 볼 때 음악구조는 옛 양식의 복귀로 소나타 형식을 사용하였으며 변주곡, 실내악, 교향곡 등을 짧은 형식으로 작곡하였다. 이러한 형식적 구조 안에서 변주되는 기법의 사용으로 불필요한 반복을 줄이고 간결한 형태로 음악을 표현하였다.

선율은 악기의 특징을 주로 강조하였으며 대위법 안에서 보조적 역할로 담당

---

1) 김혜선 역, 『20세기 음악』 (서울: 도서출판 다리, 2001), 81.

하였다. 리듬은 곡 자체의 박자와 상관없는 자유로운 박자 단위의 사용으로 나타내는 표시가 없거나 혼합된 박자의 사용이 많다. 선율보다 우위에 있는 리듬은 작품전반에 걸쳐 특징적 분위기나 통일성을 주기 때문에 중요성이 강조되며 민속음악에서의 리듬은 동유럽의 비서양음악에서 주목받는 부분이다.

20세기 음악의 특징적인 부분은 조성의 범위 안에서 자유로운 불협화음의 사용과 무조성으로 인한 화성의 사용이다. 이 시기의 화성은 어떤 음에 연관되어 합쳐진 음의 조합으로 협화음과 불협화음의 구분이 어렵다. 그러나 과거보다 자유로운 불협화음의 사용을 통하여 작품을 전개하였으며 때로는 조성에 무게를 두는 것 보다 음색의 기능을 강조하여 음악적 표현을 한 작품들도 있다.<sup>2)</sup>

## 2. 신고전주의

프랑스어인 ‘néo classicisme’에서 유래한 신고전주의는 제 1차 세계대전과 제 2차 세계대전 시기의 음악이다. 이는 ‘새로운 고전’이란 뜻으로 18세기의 고전주의와 관련이 있으며 낭만시대의 표현주의나 인상주의의 거부반응으로 나타났다. 18세기의 고전음악은 구조와 형식이 뚜렷하며 절제와 균등으로 고전의 미학을 가지고 있다. 반면 19세기의 낭만주의 음악은 주관적인 해석과 표현주의로 고전주의와 상반된 양식을 가지고 있다. 제 1차 세계대전 이후 음악에 대한 관점이 변화되면서 객관적인 해석이 부각되고 형이상학적인 음악관에 반발하면서 신고전주의 음악이 등장하게 된다.

신고전주의 음악에 나타나는 작곡법으로는 소나타, 변주곡, 샹송느, 파사칼리아, 모음곡, 교향곡 등의 명확한 형식이 특징이다. 또한 민속선율이나 선

---

2) 김진상, 『음악사의 이해』 (서울: 벨로체, 2002), 306.

법음계(modalscales), 아이소리듬(isorhythm)<sup>3)</sup>을 다시 부활시키고 대위법적 구성과 반음계적 화성뿐만 아니라 온음계적 화성도 함께 사용하였다. 이러한 구성은 고전음악의 부활이 아니라 20세기 음악에 18세기의 음악적 특징과 고전미를 더한 것이다.<sup>4)</sup> 신고전주의는 고전주의의 음악양식을 적용하였지만 그대로 모방하는 것에 그치지 않고 작곡가마다 여러 가지의 방법으로 다양하게 변화시켰다. 조성의 규모가 확대되고 장조, 단조의 이분법적 조성에서 벗어나 선법을 사용하기도 하며 때로는 중심조성 외에 복합적인 조성의 혼합으로 조성감을 의도적으로 느끼지 못하게 하였다. 또한 무조성이라 하여도 리듬이나 주제선율의 반복으로 작품전체에 통일성을 주었고, 장르나 형식에 전통적 음악양식이 들어가므로 폭넓은 의미의 신고전주의라 할 수 있다. 이 시기는 전쟁으로 인한 경제난으로 대규모의 관현악단보다는 소규모 편성의 실내악단이 많았으며 작곡가들이 목관악기를 선호하여 특히 챔버 오케스트라나 목관앙상블의 편성이 잦았다.<sup>5)</sup>

신고전주의 음악요소를 잘 나타낸 대표적 작곡가는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)로 대표적인 곡은 발레음악인<불새>, <페트루시카>, <봄의 제전>이다. <불새>는 젊은 스트라빈스키를 주목 받게 한 작품으로 이후 개작된 <불새 모음곡>은 짜임새나 오케스트라의 편성과 음색, 악기의 대비 등이 두드러지는 곡이다. 비슷한 시기에 작곡된 <페트루시카>도 작품 전반에 걸쳐 러시아 민족선율이 두드러지며 원색적인 리듬형태와 수려한 오케스트레이션을 가지고 있다. 마지막으로 <봄의 제전>은 신고전주의 특징이 잘 드러나 있는 작품으로 끊임없이 변주되는 모티브와 8분음표의 리듬속에서 불규칙한 악센트로 인한 당김음의 효과를 가지며 불협화음의 음색적

3) 같은 리듬이란 뜻으로 14세기와 15세기 초 다성 악곡에서 전체적 통일성을 주기 위해 사용되었던 기법이다.

4) 박재은 역, 『20세기 음악의 소재와 기법』 (서울: 예당출판사, 2003), 58.

5) 이승선, “스트라빈스키의 피아노와 관악기를 위한 협주곡에 나타난 신고전주의 양식,” 『민족음악회』 (2006), 153.

효과가 특징이다. 스트라빈스키는 음악 이외에도 발레음악의 창작으로 무용과 함께 고민해야 할 부분을 시원하게 해결한 작곡가로 음악과 무용이 진정으로 하나가 되는 작품을 남긴 작곡가이다.

프로코피에프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)는 전쟁과 정치적 탄압, 긴 연주행의 삶속에서 작품을 만들어낸 작곡가이다. 스트라빈스키와 프랑스 6인조와의 활발한 교류가 있었으며 발레음악인 <광대>로 파리 무대에 데뷔하였다. 파리에서 꾸준히 교향곡과 협주곡을 작곡하였고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 작품들 속에서 모티브를 얻었으며 <피아노 협주곡 제 3번, 제 5번>은 대중적인 곡으로 온음계적 선율과 확실한 주제 선율의 진행이 신고전주의 음악안에 들어간다고 볼 수 있다. 이밖에 전쟁소나타라 불리는 <피아노 소나타 Op.38, No.7>도 형식과 프로코피에프의 특징적인 화성과 고전적 형식으로 신고전주의에 속한다.

끊임없이 독자적인 음악어법을 연구한 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 스승인 멘델스존(Arnold Mendelssohn, 1855-1933)과 제클레스(Bernhard Sekles, 1872-1934)의 영향을 받아 고전음악을 공부하였다. 그리고 옛 양식을 지나간 과거의 산물로 여기는 것이 아니라 현대까지 쓰이는 음악기법으로 생각하였다. 이런 신고전주의의 음악태도를 가진 힌데미트는 <우스꽝스러운 신포니에타 Op.4>를 바로크형식인 푸가에 적용하여 작곡하였고, 오스티나토의 타악기적인 음색과 불협화음이 지속적으로 생겨나는 <첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.3>를 작곡하였다.<sup>6)</sup>

바르톡(Bela Bartok, 1881-1945)의 신고전주의 음악경향은 협주곡에서 드러나고 있다. 그는 고전주의 대표적 편성인 현악4중주에서 악기편성과 20세기의 음악어법을 잘 보여주었다. <관현악을 위한 콘체르토>는 각 악기들이 대위법적으로 선율을 연주하여 짜임새 있는 구성력과 음색의 대비를 통하여

---

6) 20세기 작곡가 연구회. 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 273.

풍부한 음향적 효과를 주는 곡이다.<sup>7)</sup>

마지막으로 프랑스 6인조는 사티(Eric Satie, 1866-1925)의 영향을 받은 작곡가들로 뿔랭끄(Francis Poulenc, 1899-1963), 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 오릭(George Auric, 1899-1983), 뒤레(Louise Durey, 1888-1979), 오네거(Arthur Honegger, 1892-1955), 유일한 여성인 타예페르(Germain Tailleferre, 1892-1983)로 이루어진 모임이다. 이들은 반 인상주의적 성격을 가진 모임으로 가벼운 짜임새와 명료한 음악구성으로 대중적인 작품을 작곡하였다. 과장된 낭만성을 재치와 풍자로 표현한 사티의 영향으로, 프랑스 6인조는 과거의 작품들을 편곡하고 불협화음을 사용하여 재치와 역설을 보여주는 작품을 선보였다. 이러한 패러디의 주된 작품은 고전음악의 엄격한 수업을 받은 미요와 서정적인 음악적 표현주의자인 뿔랭끄가 이끌었다. 오네거는 초기 회화적인 작품들로 유명해졌으나 근본적인 작품들은 대위법적인 형식과 보수적인 기법에 현대작품을 더한 것이 특징이다.

이렇게 신고전주의의 작곡가들은 러시아, 독일, 프랑스 등 여러 나라에서 신고전주의 작곡가들이 대대적으로 활동하였으며, 20세기 초의 현대적 음악 경향과 고전주의를 결합하여 작품 활동을 하였다.

---

7) 허영한 외 6명, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』 (서울: 도서출판 심설당, 2009), 286.

### Ⅲ. 힌데미트의 음악세계

#### 1. 생애

힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 지속적인 양식변화를 통하여 현대적 양식과 조성을 기반으로 전통적 양식을 함께 연구한 음악가이다.<sup>8)</sup>

그는 1895년 11월 16일 독일 프랑크푸르트(Frankfurt) 근교 하나우(Hanau)에서 경제적으로 넉넉하지 못한 가정에서 태어났다. 페인트공인 그의 아버지는 음악에 대한 높은 관심을 가지며 자녀들에게 일찍이 음악교육을 시켰다. 아버지의 엄격한 교육 아래 바이올린으로 음악공부를 시작한 힌데미트는 동생들과 함께 프랑크푸르트 어린이 3중주단으로 활동하였다. 1908년 힌데미트는 프랑크푸르트 음악학교에 입학 하여 레브너(Adolf Rebner, 1876-1967)에게 바이올린을 사사하면서 멘델스존(Arnold Mendelssohn, 1855-1933)과 세클레스(Bernhard Sekles, 1872-1934)에게 대위법과 작곡을 같이 배워 연주자와 작곡가의 면모를 갖추어 나갔다. 1914년에 발표된 <피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주>는 힌데미트가 처음으로 작품번호를 붙인 곡이다.

1916년 21세의 어린나이에 프랑크푸르트 오페라극장의 제 1바이올린 주자가 된다. 힌데미트는 1919년 작곡발표회 성공으로 독일의 음악 출판사인 쇼트사(Shott in Mainz)와 독점적으로 작품출판을 계약을 하면서 연주자와 작곡가로서 본격적인 활동을 시작하였다. 1919년부터 1926년까지 힌데미트는 도나우징겐 음악제(Donaueschingen Kammermusik Festival)에서 다방면의 국제적 활동과 자신이 작곡한 작품들로 큰 명성을 얻었다. 이 시기에 아마

---

8) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』 (경기: 나남출판사, 2006), 472.

르 현악사중주단(Amar Quartet)을 창단하였으며 고전작품과 현대작품을 함께 연주하였고 자신의 작품들을 선보이면서 바이올린 연주자에서 비올라 연주자로 전환하게 된다. 1920년대는 힌데미트의 많은 작품들이 쏟아지는 시기이면서 베를린 음악대학의 교수임용이 되는 시기이다. 그는 작곡가 겸 연주자 역할 이외에 교수 역할의 새로운 삶을 시작하였고 이를 바탕으로 실용 음악에 관심을 갖고 작품 활동을 하였다.

히틀러정부가 들어선 이후 1934년 11월에 나치당의 정신적 교육을 담당했던 단체인 문화협회(Kulturgemeinde)에 의하여 힌데미트의 음악에 반대하는 운동이 일어났다. 나치정부는 힌데미트 음악의 현대적인 요소를 악랄한 불협화음(a atrocious dissonance)과 정신적인 비 아리안주의<sup>9)</sup>(spiritua non Arianism)로 탄압하였다. 나치의 심각한 위협과 생계의 어려움으로 그는 1938년 독일을 떠나 터키로 망명하여 터키에 음악학교를 세웠으며 미국과 스위스를 왕래하였다. 1940년에 예일대 교수로 재직 하면서 교육자로서의 면모를 갖춘 힌데미트는 1946년 미국 시민권을 획득하고 1951년 쾰리히 대학에서 음악교수로 역임 하였으며 교육과 연주, 지휘 분야를 통틀어 다양한 음악활동을 하였다. 그동안 기악을 위한 소나타, 실내악곡, 교향곡, 오페라, 발레음악 등의 작품과 음악적 미학관이 담긴 지침서를 남긴 힌데미트는 1963년 12월 28일 프랑크푸르트에서 숨을 거두었다.

---

9) 아리안이란, 선사시대에 이란과 인도북부 지역에 살던 민족을 지칭하는 말로 이들의 언어인 리아에서 남아시아의 인도 유럽어가 비롯되었다. 19세기에 인도 유럽어를 사용하는 민족이 '셈족'이나 '황인종' '흑인종'에 비해 도덕적으로 우월하며 인류의 진보에 결정적으로 기여한 인종인 '아리아 인종' 이라는 개념이 나타났으며 노르딕, 즉 게르만 인종이 순수 아리아 인으로 간주되었다. 이러한 견해는 20세기 중반에 많은 인류학자에 의해 거부되었으나 아돌프 히틀러나 나치에 의해 오용되어 유대인이나 집시 등 '비아리아인'을 제거하려는 독일정부의 정책의 기초가 되었다.

## 2. 작품경향

힌데미트 작품은 각각의 양식들이 공존하고 있으며 학자들마다 분류한 시기가 다르다. 뉴 그로브 사전은 힌데미트의 음악적 경향을 제 1기(1918-1923), 제 2기(1924-1933), 제 3기(1933-1963)으로 나누었고<sup>10)</sup> 힌데미트의 생애와 창작의 심리적 측면, 음악미학을 연구한 보리스(G. Borris)는 1921년까지, 1921-1927년, 1927-1934년, 1935-1956년, 1956-1963년의 다섯 시기로 구분하였다.<sup>11)</sup> 본 논문은 뉴 그로브 사전과 보리스의 시기구분을 참고로 제 1기를 1919년까지의 초기작품, 제 2기를 반낭만적 신음악, 제 3기를 신고전주의, 제 4기를 조성적 폴리포니로 분류하며 작품의 배경과 작곡 방식에 초점을 맞추어 각 시기별로 어떤 작품이 쓰였는지 알고자한다.<sup>12)</sup>

제 1기의 초기작품은 1912년 힌데미트가 작곡공부를 시작한 이후부터 1919년 이전까지 나타난다. 초기 힌데미트는 악기연주자와 실내악연주자로 활동하였기 때문에 독주악기를 위한 곡이나 실내악작품을 많이 작곡하였다. 대부분 초기 작품들은 분실되었고 그가 다른 작품들과 구분하기 위해 정식으로 작품번호를 붙인 곡은 <피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주 Op.1>과 <현악 4중주 C장조 Op.2>이다. 이 시기는 슈트라우스(Richard Struss, 1864-1949)와 말러(Gustav Mahler, 1860-1911), 쇤베르크(Arnold Schonberg, 1874-1951)등과 공존함으로써 힌데미트의 교향곡이나 관현악 작품은 이들의 영향을 받았다. <첼로 협주곡 Op.3>은 대규모 형식과 복잡한 리듬, 화성으로 이 시기에 사용되었던 모든 음악적 표현방법이 사용된 작품이

10) Stanley Sadie, ed. "Hindemith paul 2 works 1918-23," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.VIII*. (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 575.

11) G. Borris, 'Poul Hindemith,' in: *Stilporträts der neuen Musik* (Berlin: Published by Merseburger, 1965), 65, 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』 (서울: 도서출판 음악세계, 2001), 257에서 재인용.

12) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』 (서울: 도서출판 음악세계, 2001), 257.

다. <소프라노와 오케스트라를 위한 3개의 노래 Op.9>는 힌데미트 초기의 대표작품이며 대규모 오케스트라와 다양한 악기편성으로 문학적 재료를 적절하게 사용한 연가곡이다. 이후 힌데미트는 1920년대부터 대규모 작품을 거부하고 소규모 편성의 실내악 작품에 전념하였다. 제 1차 세계대전 이후 힌데미트는 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 작품을 많이 접하면서 드뷔시의 영향을 받는다. 온음계 사용, 빈번한 병행화음 사용, 끊임없는 선율의 움직임은 <바이올린 소나타 Op.11 No.1> <바이올린 소나타 Op.11 No.2>와 <비올라 소나타 Op.11 No.4>에 반영되었다.

제 2기의 낭만적 신음악(1920-1923) 작품들은 전통적 음악관에서 벗어나 현대적 음악으로 작곡되었다. ‘도나우징겐 음악제’에 초청되어 아마르 현악4중주단에 의해 초연된 <현악4중주 Op.16>은 힌데미트의 이름을 알리는 작품이다. <실내음악 No.1>, 발레음악 <악마 Op.28> 가곡 <죽음의 죽음 Op.23 No.1>, <비올라 독주 소나타 Op.31 No.4><sup>13)</sup>는 비교적 1922년과 1923년의 단시간에 쓰여진 작품으로 젊은 힌데미트의 열정이 보인다고 할 수 있다. 이러한 작품의 특징은 낭만적인 음악을 거부하고 서정성과 낭만성을 배제하며 표현주의적 무조음악의 경향이다.<sup>14)</sup> 이렇듯 힌데미트는 전통적 미학을 거부하는 낭만적 신음악을 주로 썼으며 그 결과 독일 아방가르드<sup>15)</sup>의 선두주자로 명성을 얻었다. 장르적인 면에서 전통음악과 상반되는 경향의 작품인 <피아노 모음곡 Op.26>은 작품의 구성이나 사용되는 음악적 표현, 기계적인 연주법에서 재즈의 요소를 차용하였다고 볼 수 있다. <마리아의 생애 Op.27>은 낭만주의에 대한 반항성과 급진적이고 실험적이었던 이 시기의 마지막을 장식하는 작품이다.

제 3기인 신고전주의(1923-1934)의 작품들은 짜임새 있는 선율과 뚜렷한

13) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 264.

14) 오희숙, 『20세기 음악2-시학』 (서울: 도서출판 심철당, 2007), 112.

15) 혁신적인 예술운동으로 기성의 틀을 깨고 참신하고 실험적인 수법을 통한 전위예술을 지칭

화성, 대위법과 같은 작곡기법으로 되어있다. 힌데미트는 낭만이전의 시기에 관심을 갖고 바로크 시대의 형식과 바흐의 작품에 영향을 받았다. 힌데미트가 옛 양식과 바흐의 작품에 관심을 보인 것은 그의 스승인 멘델스존과 체클레스의 영향으로 볼 수 있다. 힌데미트는 옛 양식을 지나간 과거의 유물로 생각하지 않고 현재까지 사용되는 음악요소로 받아들였다. 그가 작곡한 1920년 초반의 곡들은 전통적 형식으로 푸가를 수용한 곡들이 많다. 힌데미트의 신고전주의는 옛 양식과 현대 음악을 자신의 고유한 음악어법으로 확립시켰는데 이를 보여주는 작품이 <첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.3>이다. 또한 <현악 4중주 Op.32>도 힌데미트 고유의 음악어법과 바흐의 음악양식이 사용된 작품으로 곡의 구조는 푸가와 파사칼리아로 되어있지만 화성과 선율에 있어서 명확하고 객관적인 실내음악의 특징을 가지는 작품이다. 이 시기에 힌데미트는 오페라를 처음으로 작곡하였는데 <카르디아 Op.39>는 고전적 형식을 보여주는 예이다.

힌데미트는 1920년대 후반과 1930년대에 실용음악에 대한 높은 관심을 보인 시기이다. 힌데미트는 피아노 뿐 아니라 바이올린과 비올라의 뛰어난 연주자였기에 그는 많은 연주경험을 하면서 실용음악에 관심을 갖게 되었다. 힌데미트는 연주자와 청중의 이분법적인 음악관을 비판하면서 음악이란 울타리 안에서 하나가 됨을 중요시 하였고 아마추어나 학생들이 직접 연주할 수 있는 작품을 작곡하였다.<sup>16)</sup> 대표곡으로는 <현악 오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 Op.43>, <관현악 협주를 위한 교육용 음악 Op.22>, <애호가들을 위한 유희음악 Op.45> 등이 있다.

제 4기는 힌데미트 음악의 완숙기로 조성적 폴리포니(1935-1963) 시기에 속한다. 1920년 후반 힌데미트가 실용음악 작품들을 선보이면서 1930년대로 진입할 때 나타났던 작품경향은 전통적 양식으로 되돌아오는 것이다. 단순

16) 서혜영, 『20세기 의 피아노 음악 -드뷔시에서 블롬까지』 (서울: 도서출판 지음, 2004), 106.

한 ‘선율적 대위법’ 양식에서 음악의 수직적 움직임을 고려한 ‘구조적 대위법’ 발표로 조성에 대한 개념을 새롭게 확립시켰다.<sup>17)</sup> 그는 1937년에 ‘구조적 대위법’ 양식으로 작곡된 『작곡지침서(Unterweisung im Tonsatz)』를 발표하면서 이론가의 면모를 보여주고 자신만의 음악어법을 확립하였다.<sup>18)</sup> 이 후 힌데미트만의 총체적 음악관을 담고있는 책 『자신의 세계속의 작곡가』를 발간하였다.<sup>19)</sup>

<화가 마티스 Mathis der Maler>는 그의 오페라 중 대표작으로 조성의 새로운 의미를 드러내는 곡이다. 이후 자신의 이론체계를 구축하기 위해 힌데미트는 16곡의 피아노와 다양한 악기를 위한 소나타를 작곡하였는데 여기에 사용된 악기들은 당시 자주 사용되지 않는 하프, 파곳, 비올라, 클라리넷, 트럼펫, 호른 등으로 이들의 악기들에서 새로운 비중을 찾아내어 표현의 다양성을 확보하였다. 힌데미트의 대표작인 <음의 유희>는 구조적 대위법을 잘 반영한 대규모의 피아노 작품으로 12개 조성에 의한 12곡의 푸가와 11곡의 간주곡 그리고 전주와 후주로 이루어졌다. 푸가의 주제는 12음 기법에 의해 대위법적 기법들로 작곡되었으며 간주곡은 바흐의 전주곡과 비슷한 화성적인 특징을 보이며 전주곡과 후주곡 또한 대위법적 기법들로 인하여 전곡이 대규모의 한 악곡으로 보인다.<sup>20)</sup> 이렇듯 그의 작품경향은 초기부터 다양한 양식의 공존과 변화로 신고전주의 시대의 여러 작곡가들과는 다른 양상을 보인다.

17) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』, 277.

18) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』, 472.

19) 오희숙, 『20세기 음악2-시학』, 114.

20) 서혜영, 『20세기의 피아노 음악 - 드뷔시에서 불콰까지』, 110.

### 3. 현악기와 피아노를 위한 소나타

힌데미트의 소나타 작품들은 대부분 독주악기를 위한 소나타가 주를 이루며 비주류 악기나 관악기의 소나타가 있는 것이 특징이다. 그의 현악기와 피아노를 위한 소나타는 10곡으로 초기에 작곡된 바이올린, 첼로, 비올라 소나타 5곡과 후기에 더블베이스가 포함된 5곡의 소나타이다. 초기의 곡들은 바이올린을 시작으로 작품번호를 매겼으며 후기의 곡들은 정해진 작품번호 없이 연도로 구분된다(표1, 표2).

<표1> 초기의 현악기와 피아노를 위한 소나타 작품목록

악기	작품번호
바이올린	<바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op.11 No.1>
	<바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op.11 No.2>
첼로	<첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.11 No.3>
비올라	<비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11 No.4>
	<비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.25 No.4>

<표2> 후기의 현악기와 피아노를 위한 소나타 작품목록

악기	작곡년도	
바이올린	E장조	1935
	C장조	1939
비올라	1939	
첼로	1948	
더블 베이스	1949	

힌데미트의 현악기와 피아노를 위한 소나타에 대한 문헌은 자료가 거의 드물다. 그러나 작품이 쓰인 시기로 추측하여 볼 때 초기의 소나타들은 반낭만적 신음악의 시기에서 신고전주의로 넘어가는 과도기적인 시기에 쓰였다. 드뷔시의 영향을 받았으며 드뷔시가 즐겨 사용했던 온음계 선율진행과 모호한 조성의 음색이 작품에 표현되었다. 본 논문에서 연구한 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, N0.4>에서도 드뷔시가 자주 사용했던 진행들을 찾을 수 있다.

후기에 작곡된 현악기 소나타들은 신고전주의에서 조성적 폴리포니의 과정에 쓰인 작품들이며 이시기에 힌데미트는 고전적 양식에 자신의 조성체계를 구축하기 위하여 1930년대 다양한 악기의 소나타를 작곡하였다. 그 중 피아노와 현악기를 위한 소나타에는 초기에 볼 수 없던 더블 베이스가 포함되어 있다. <더블베이스와 피아노를 위한 소나타>는 고전적 형식을 사용한 작품으로 비올라와 같이 비주류 악기인 더블베이스의 음색이 잘 표현된 작품이다. 이 곡은 더블 베이스의 조율을 F<sup>#</sup>, B, E, A로 한음씩 올려서 조율된 것이 특징이다.<sup>21)</sup> 제 1악장은 고전적 형식인 소나타 알레그로 형식을 사용하였고 제 2악장과 제 3악장에서는 대위법적 요소를 사용하였으며 선율과 리듬을 강조하고 곡 전반에 통일성을 주는 리듬 변형과 반복을 사용하였다.<sup>22)</sup>

---

21) 류수경, “P. Hindemith의 Sonata for Double Bass and Piano에 대한 분석연구,” (전남대학교 석사학위논문, 2013), 8.

22) 서하은, “Paul Hindemith의 「Sonata for Double Bass and Piano」 분석연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2012), 43.

## IV. 헨데미트의 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4> 분석

### 1. 제 1악장: Fantasia

제 1악장은 ‘환상곡’ 부제를 갖는 2부분 형식으로 되어있다. 이 악장이 ‘환상곡’에 근거하는 특징은 자유로운 형식, 템포, 악장의 성격으로 구분하여 요약 할 수 있다.

제 1악장은 고전 소나타의 제시부-발전부-재현부의 형식과 다르게 2부분 형식에 비올라 카덴짜를 삽입하여 다른 소나타와 분명한 차이를 보인다. ‘조용하게’ 시작되는 제 1악장은 빠른 템포로 경쾌하게 시작하는 고전 소나타와 구별된다. 전개방법은 주선을 동기변형, 잦은 전조, 반음계적 진행, 이명동음, 동형진행으로 작곡되었으며, 이러한 특징은 제 2악장과 제 3악장에도 제시되므로 작품전체에서 볼 때 도입부적인 성격을 갖는다. 또한 제 1악장의 전체 40마디는 제 2악장 변주곡 형식과 제 3악장의 소나타 형식을 고려했을 때 작품 전체의 도입부적인 성격을 한번 더 뒷받침하게 된다. 다음은 제 1악장의 전체구조이다(표3).

<표3> 제 1악장의 전체구조

형식	마디	주요 조
A	1-16	F 장조, A <sup>b</sup> 장조,
연결구	17-19	e 단조
A'부분	20-31	F 장조, D <sup>b</sup> 장조
코다	32-40	F 장조

A부분은 주선율이 비올라와 피아노를 통하여 지속적으로 전조되어 연주된다. 주선율은 F, A<sup>b</sup>, B장조의 전조 이후 F장조로 돌아오며, 피아노가 V 화성을 연주 할 때 비올라는 카덴차를 연주한다. A'부분은 마디20에서 F장조로 돌아오는 듯 하나 마디21부터 주선율 동기를 변형시켜 잣은 전조로 연주된다.

A와 A'부분을 연결하는 악구는 주선율 동기의 변형으로 연주되지만 중심 조성 F장조에서 벗어나 e조성으로 연주되기 때문에 연결구에 포함된다. 마지막 코다는 원조인 F장조로 돌아오며 주선율이 다시 연주된다. 그러나 동기변형이 진행되면서 F장조의 I로 마무리되지 않고 G조성의 V로 마무리된다. 이 화음은 I으로 곡을 마치는 종지의 역할이 거부된 채 다음 악장을 자연스럽게 연결시키는 아타카의 기능을 한다.

마디1-2는 제 1악장에서 지속적으로 사용되는 주선율 동기로 비올라의 순차진행적인 선율과 피아노의 정적인 화성반주를 볼 수 있다. 마디1의 비올라 F-E-F의 E음은 보조음으로 사용되는데, 이 보조음은 제 1악장에서 주선율의 동기가 확대된 형태로 A'부분에서 두드러지게 나타난다. 더 나아가 제 3악장 마디2에서 E<sup>b</sup>-D-E<sup>b</sup>의 D음을 보조음으로 사용하여 3개의 악장이 하나의 곡처럼 들리는 연주효과를 가져온다. 마디2의 비올라 선율은 다음 주선율을 연결하는 악구에 다양하게 변형되어 나타난다. 마디1-2 피아노의 화성반주는 고전주의 음악에서 볼 수 있는 I-vi-iii-V의 진행이다.

주선율의 연장선인 마디3-4는 임시표를 사용하여 짧은 순간의 조성변화를 보여주는 마디이다. 마디3-4 피아노 반주는 F장조의 관계조로 연주되지 않고 G장조와 G<sup>b</sup>장조를 이용하여 조성적 반음계진행으로 연주된다. 마디4는 비올라 선율 F<sup>#</sup>-A<sup>#</sup>-C<sup>#</sup>이 피아노 화성 G<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>과 이명동음의 관계로 연주된다. 마디3-4의 짧은 조성변화와 #과 b을 이용한 이명동음은 조성확립의 의미보다 비올라와 피아노를 통하여 순간적인 조성의 음색을 표현한 것이다. 주선율인 마디1-4는 리타르단도의 템포 변화를 갖고 악구를 마무리한다(악보1-a,b).

<악보1-a> 제 1악장 마디1-4

The musical score shows measures 1-4. The violin part (top staff) has a melodic line starting with a circled section in measure 2. The piano part (bottom staff) has a harmonic accompaniment starting with a ppp dynamic. Annotations include '1A부분', 'p 보조음', '주선율 동기', '이명동음', and 'riten.'. Chord symbols F, I, vi, iii, V, G, and Gb are provided below the piano staff.

<악보1-b> 제 3악장 마디1-2

마디5-6은 마디1-2 비올라에서 연주되었던 주선을 동기가 피아노 오른손으로 옮겨와 A<sup>b</sup>장조로 연주되고, 왼손 화성반주도 I-vi-iii-V의 동일한 진행을 보인다. 마디6-9는 비올라 주선을 동기가 리듬 변형된 형태로 피아노 오른손과 비올라에 두 번 반복된다. 피아노의 화성반주는 임시표로 인한 조성파괴가 나타난다. 하지만 B조성의 근음에 근거하여 중간박의 화성을 살펴볼 때 I-ii-V-V로 분석된다. 이 때 강박의 화성은 반음계적 진행을 준비하는 비 기능의 수식적 코드로 볼 수 있으며 강박이 약박을 꾸며주는 형태를 갖는다. 이로써 마디6-9의 피아노 왼손의 화성들은 마디10 B장조를 위한 연결적 악구로 볼 수 있다(악보2).

<악보2> 제 1악장 마디5-9

5

*ppp* 주선율 동기

*pp*

A<sup>♭</sup>: I vi iii B: I

7

*mp*

*poco cresc.*

비기능 수직적 코드

ii V V

마디10-13는 마디1-2의 주선율 동기가 B장조로 이조되어 비올라에서 연주된다. 마디10-11의 피아노 왼손은 I -vi-iii-V로 진행되지만, 마디11의 A<sup>♯</sup>, 마디12의 E<sup>♯</sup>, 마디13의 D<sup>♯</sup>과 C<sup>♯</sup>으로 인하여 B장조에서 벗어난 변성화음이 나타나면서 뚜렷한 조성감이 사라진다. 이러한 변화음의 사용으로 생긴 변성화음은 후기 낭만주의의 특징인 모호한 조성감을 표현한다. 피아노 오른손은 32분음표의 트레몰로로 새로운 반주형태를 보인다(악보3).

<악보3> 제 1악장 마디10-13

10 *mf* 주선을 동기

*p* 3

B: I vi iii V

12 *cresc.*

마디14의 비올라 C<sup>b</sup>은 마디13의 비올라 B<sup>#</sup>에서 이명동음된 것이며 f단조로 전조된다. 비올라 음형은 카덴짜의 음형에 도달하기 위해 마디13의 피아노에서 연주된 빠른 음형으로 연주되며 마디15의 카덴짜에 도달한다. 이때 피아노는 옥타브 음형으로 연주되다 i-V의 화음반주를 보인다. 이 피아노의 V는 F단조의 자연단음계에서 이끈음이 내려간 E<sup>b</sup>으로 인하여 단조의 코드인 장조의 코드로 나타났다. 이 E<sup>b</sup>은 마디14 비올라에서 연주된 음으로 에올리아 선법이 사용되었다. 마디16의 비올라는 F단조의 V 화음 안에서 카덴짜가 연주되며 마지막 음 C와 피아노의 중간박 V는 제 1악장 A

부분의 명확한 종지를 보여준다. 또한 마디15의 피아노 V와 마디16의 피아노 V는 단조와 장조가 대비되는 피아노의 음색을 보여준다(악보4).

<악보4> 제 1악장 마디14 - 16

이명동음된 음

f

i V

cresc. c단조 코드

16

f

pp

fff

수식적 코드 V

마디17의 피아노 반주는 마디2의 비올라 주선을 동기에서 변형된 것이다. 마디2의 주선을 동기는 마디6의 피아노 오른손에서 리듬변형 이후 마디17의 피아노 오른손에서 강박이 옥타브로 확대되어 연주된다. 마디17의 리듬 변형된 피아노 반주는 마디19까지 연주되고, 비올라는 두 번의 장식선을 뒤 32분음표의 빠른 음형으로 A'부분에 도달한다(악보5-a,b,c).

<악보5-a> 제 1악장 마디17-19

17 연결구

*pp* 주선율 동기의 변형

*p*

*tr*

19

*cresc.*

<악보5-b> 제 1악장 마디2

2

<악보5-c> 제 1악장 마디6

6

마디20 비올라는 중심조성인 F장조로 돌아온다. 마디20의 비올라는 마디1의 주선율 동기가 연주되지만 마디21에서 새로운 선율이 나오면서 마디22의 비올라에서 마디2가 변형된 새로운 리듬형태로 연결된다. 피아노는 같은 조성을 사용하지만 vi-ii의 다른 진행을 보인다. 마디23-31은 마디1 주선율 동기를 이용하여 잦은 조성변화를 갖는 악구이다. 마디23-24 피아노는 마디1 비올라의 주선율 동기를 D<sup>b</sup> 조성의 확대된 옥타브로 연주한다. 이 때 비올라는 C<sup>#</sup>으로 이명동음되며 지속음으로 연주하여 주선율 동기를 부각시킨다. 마디25-26도 같은 진행방식으로 피아노는 A<sup>b</sup> 조성으로 이조되며 비올라는 G<sup>#</sup>으로 이명동음되어 연주된다(악보6).

<악보6> 제 1악장 마디20-26

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 19-22, and the second system covers measures 23-26. The violin part (top staff) and piano part (bottom staff) are shown. Annotations include:

- Measure 20:** Violin part has a box around the first measure labeled "A<sup>1</sup>부분" and "주선율 동기" (main melody motif). Dynamics are *mf* and *cresc.*
- Measure 21:** Piano part has a box around the first measure labeled "주선율 동기". Dynamics are *mf* and *cresc.*
- Measure 23:** Violin part has a circled note labeled "이명동음" (enharmonic equivalent). Dynamics are *f*. Chord changes are noted as "F: vi" and "ii".
- Measure 24:** Piano part has a circled chord labeled "주선율 동기". Dynamics are *f* and *dim.*
- Measure 25:** Chord changes are noted as "D<sup>b</sup> 조성" (D-flat major) and "A<sup>b</sup> 조성" (A-flat major).

마디27-31은 피아노에서 연주되던 주선율 동기가 비올라로 옮겨와 다른 성부에서 두 번 반복된다. 피아노는 비올라에서 연주하는 주선율 동기의 첫머리 음형을 근접 모방하여 스트레토의 효과를 보여주며, 이러한 반복은 대비되는 악상인 피아노와 메조포르테로 연주된다. 마디31은 상행하는 비올라와 하행하는 피아노 옥타브 음형이 반진행을 이루며 리타르단도의 템포 변화로 악구를 마무리한다(악보7).

<악보7> 제 1악장 마디27-31

The musical score for measures 27-31 consists of two systems. The first system (measures 27-30) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'p' dynamic marking and a circled 'p' for 'piano'. Annotations include 'un poco accel.' in the violin part, 'stretto' in the piano part, and 'treiben' in the violin part. The second system (measures 30-31) continues the piano accompaniment with 'cresc.' markings and 'trem.' markings in the violin part. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

29

주선을 동기

근접모방

mf

mf

스트레토

30

*sempre accel.*

trem.

cresc.

trem.

31

*cresc.*

*rit.*

5

5

마디32는 코다의 시작으로 비올라에서 제 1악장의 주선을 동기인 마디1이 F장조로 재현된다. 그러나 마디34-38에서 G조성으로 전조되며 마디3의 D-E-F<sup>#</sup>이 주선을 동기가 처음 사용된다. 이 F<sup>#</sup>은 마디39에서 한 옥타브 위로 이동하여 F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-A<sup>#</sup>을 연주하는데, 마디40의 비올라 A<sup>#</sup>은 제 2악장 마디1의 B<sup>b</sup>으로 이명동음되며 G<sup>b</sup>장조로 전조된다. 이것은 마디3-4에서 G조성이 G<sup>b</sup>조성으로 변화되어 악기의 음색을 표현하는 기법과 유사하다. 또한 비올라에서 다양한 성부로 연주되는 D-E-F<sup>#</sup>은 피아노 오른손의 F-E<sup>b</sup>-D와 상하행하는 선율선을 보이며 리듬보충의 관계를 갖는다(악보8-a,b).

<악보8-a> 제 1악장 마디32-40

31 *cresc.* *rit.* 코다 *fff*

F: I vi

33 주선율 동기(마디3) 주선율 동기 *dim.* 상행선율 *p*

iii V G조성: *dim.* *p*

37

제 2악장 비올라 첫 음과  
이명동음의 관계

pp

하행선율

<악보8-b> 제 2악장 마디1-2

1

pp

pp

G<sup>b</sup>:

## 2. 제 2악장: Thema mit Variationen

제 2악장은 주제(Thema)와 4개의 변주로 구성된 변주곡 형식이다. 주제와 각 변주들은 신고전주의 특징인 형식의 통일성을 갖추어 3부형식으로 연주되며, 각 변주들은 주제의 주선율과 관계없이 새로운 선율이 연주되는 성격 변주를 나타낸다. 여기에 제 2변주와 제 4변주에서는 새로운 주선율과 주제의 선율이 같이 연주되는 장식변주의 특징도 함께 나타난다. 그러나 각 변주들은 새로운 선율이 주된 선율로 나타나며 주제의 선율이 부분적으로 나타나기 때문에 제 2악장의 변주곡은 성격변주에 가깝다. 각 변주들은 아타카로 연주되며 마지막 마디에서 다음 변주의 음형을 미리 제공하는 특징을 갖는다. 다음은 제 2악장의 전체구조이다(표4).

<표4> 제2악장의 전체구조

부분	마디	형식	주요 조 혹은 음계
테마	1-33	A-B-A'	e <sup>b</sup> 단조
제 1변주	34-65	A-에피소드-A	e <sup>b</sup> 단조
제 2변주	66-112	A-연결구-A'	온음음계
제 3변주	113-138	A-B-A	E <sup>b</sup> 장조, E 장조, c <sup>#</sup> 단조
제 4변주	139-147	A-A'-B	온음음계

### ㄱ. 주제

주제는 3부형식으로 e<sup>b</sup> 단조와 3/4과 2/4의 복합박자를 사용한다. 3부형식과 복합박자는 신고전주의의 특징을 나타낸다. 제 1악장 비올라 마지막 음 A<sup>#</sup>은 제 2악장 마디1의 B<sup>b</sup>으로 이명동음되며 이렇게 연결된 B<sup>b</sup>음은 e<sup>b</sup> 단조의 V로 자연스럽게 전조된다. 마디2의 G<sup>b</sup> 코드는 G<sup>b</sup> 장조로 연주되는 착

각을 갖게하지만, 주제의 실질적 조성은 e<sup>b</sup> 단조로 마디11의 b V<sup>3</sup>/<sub>4</sub>- I 종지와 마디33의 b V<sup>3</sup>/<sub>4</sub>- I 의 끝음 종지를 통하여 확인할 수 있다.

A부분인 마디2-11은 비올라에서 주제가 두 번 반복되어 연주된다. 처음 등장하는 주제는 마디2-6으로 e<sup>b</sup> 단조의 V로 반중지로 마무리되며, 반복되는 주제는 마디7-11로 불완전 정격종지로 끝난다. 완전 정격종지가 아닌 불완전 정격종지로 끝나는 이유는 변형된 V로 부증6화음인 b V<sup>3</sup>/<sub>4</sub>에서 I로 마무리되기 때문이다. 여기에 마디11의 화성진행은 피아노 오른손의 G<sup>b</sup>로 인하여 I가 장3화음이 된 피카르디 종지이다. 피아노 반주는 반음계적 진행의 화성반주로 각 성부 안에서 선율선을 보인다(악보9).

<악보9> 제 2악장 주제(Thema) 마디1 - 11

주제 (Thema)의  
A부분 주선율

제 1악장 마디40 비올라 A<sup>#</sup> 과 이명동음

반음계적 진행

V 반중지

피카르디 종지

불완전 정격종지  
b V<sup>3</sup>/<sub>4</sub> - I

새로운 선율이 연주되는 마디13-19는 B부분으로 비올라에서 2마디 단위로 동형진행이 보인다. 피아노는 화음반주가 계속되며 왼손은 베이스가 반음계적 하행으로 연주된다. 마디20부터는 A'부분의 시작으로 주선율의 위치, 음형, 조성이 변화되어 A부분과 다르게 연주된다(악보10).

<악보10> 제 2악장 주제(Thema) 마디13-19

12 B부분

반음계적 진행

A'부분은 A부분과 다르게 주선율을 3개 악구로 나눌 수 있다. 첫 번째 주선율인 마디20-24는 F#장조로 이조된 주선율이 피아노 상성부에서 연주된다. 이 주선율은 마디25-28에서 e<sup>b</sup>단조의 확대된 옥타브 음형으로 나타난다. 마지막으로 피아노에서 연주되었던 주선율은 마디29-33의 비올라로 옮겨와 처음 연주되었던 음역대 보다 1옥타브 낮은 위치에서 연주되고, 피아니시모와 포르티시모의 대조되는 악절로 마무리 된다(악보11).

<악보11> 제 2악장 주제(Thema) 마디20-33

20 A'부분

주제(Thema)의 주선율 *mf*

*p*

*f*

반음계적 진행

*pp*

$b V \frac{4}{4} I$

ㄴ. 제 1변주

제 1변주는 주제선율의 조성을 이어받아  $e^b$  단조로 연결되며 같은 3부형식을 가진다. A부분인 마디34-48은 주제의 주선율과 관련없는 제 1변주의 새로운 주선율이 두 번 연주된다. 첫 번째 주선율은 마디34-37의 피아노에서 솔로로 연주되다 마디38-41의 비올라로 옮겨진다. 반복되는 주선율은 마디 41-48의 피아노로 옮겨와 조를 달리하여 다른 음역대에서 연주된다. 이 주선율은 3박자 계통의 리듬과 꾸밈음으로 나타나며 피아노 왼손반주는 반음계적 하행과 화음반주로 되어있다(악보12)

<악보12> 제 2악장 제 1변주 마디34-48

34 A부분 제1변주 주선율 (Piano+Viola)

34 A부분 제1변주 주선율 (Piano+Viola)

반음계적 진행

반음계적 진행

연결구의 기능을 갖는 B부분은 마디49-55로 피아노의 오른손 선율이 주를 이룬다. B부분은 주선율의 리듬형을 모방한 온음음계로 되어있다. 비올라는 피아노에 대한 대선율로 나타나며 피아노와 비올라가 대위법적 진행으로 연주된다(악보13).

<악보13> 제 2악장 제 1변주 마디49-55

48 B부분

ppp

pp

8va

ppp

온음음계구성

52

p

마디56부터는 A'부분이며 캐논으로 작곡된 주선율의 진행이 두드러진다. 먼저 마디55의 비올라에서 약박으로 시작하는 주선율이 마디58까지 연주된다. 여기에 마디56의 피아노에서 주선율이 마디59까지 연주되면서, 두 악기가 근접 모방되어 피아노의 주선율에 비올라가 대선율로 나타난다. 결국 이것은 캐논으로 스트레토의 효과를 볼 수 있다. 마디60-65는 마디55의 비올라에서 연주되는 주선율의 변형된 연장선이다. 마디62의 마지막 음형인 G<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>은 피아노의 리듬과 교차하면서 여운을 남긴다. 마지막 마디65는 다음 연주되는 제 2변주의 16분음표 음형으로 자연스럽게 연결된다(악보14).

<악보14> 제 2악장 제 1변주 마디56-65

55 A'부분

제1변주 주선율의 스트레토

60 *riten.*

65

제2변주의  
16분음표  
리듬제시

제 1변주의 비올라와 피아노의 관계를 살펴보면 3개의 성부로 나눌 수 있다. 이것은 바흐의 2중주 소나타와 유사한데, 먼저 피아노 왼손은 바소콘티누오에 비유할 수 있으며 피아노 오른손과 비올라는 각각 독립적 성부로 연주된다. 이로써 제 1변주는 바흐작품의 영향이 두드러지며 더 나아가 제 3악장의 제 6변주에도 푸가형식이 사용되어 그 영향을 강화시킨다.

## ㄷ. 제 2변주

제 2변주는 주제와 동일한 3부형식이다. 제 2변주는 새로운 주선율로 성격 변주의 특징을 나타내지만 주제의 주선율 동기가 대선율로 연주되므로 장식 변주의 특징도 함께 갖는다.

먼저 A부분인 마디66에서 혼자 시작하는 피아노는 새로운 주선율을 마디 71까지 연주한다. 여기에 마디68의 비올라에서 주제의 주선율이 연주되어 새로운 주선율에 대한 보조적 역할을 한다. 제 1변주의 새로운 주선율은 꾸밈음을 갖는 16분음표 리듬이 주를 이루며 3도 병진행으로 연주된다(악보 15).

### <악보15> 제 2악장 제 2변주 마디66-71

66 A부분 주제(Thema)의 주선율  
mp  
cresc.  
제 2변주의 주선율

마디72-79는 제 2변주의 주선율과 주제의 주선율이 한번 더 반복되며 3개의 성부에서 연주된다. 먼저 마디72-79의 비올라에서 제 2변주의 주선율이 연주된다. 여기에 마디74-76까지 피아노 상성부에서 주제의 주선율이 나타나며, 마지막으로 피아노 왼손은 제 2변주의 주선율이 리듬모방 된다(악보 16).

<악보16> 제 2악장 제 2변주 마디72-79

72

*mf*

*mf*

*cresc.*

*f*

3. 제 2변주의 주선율

77

*pp*

*p*

*dim.*

1. 제 2변주의 주선율

2. 주제(Thema)의 주선율

3. 제 2변주의 주선율

마디80부터 B부분으로 비올라와 피아노 오른손 선율이 이중주로 연주된다. 이때 비올라와 피아노는 주선율의 리듬형을 발전시켜 첫 머리 음형을 근접 모방하여 연주한다. 마디82-86은 피아노에서 3개의 성부가 보이는데 상성부는 병진행, 내성부는 3화음의 화성진행, 하성부는 베이스 역할로 약박이 강조되는 리듬감을 보인다(악보17).

<악보17> 제 2악장 제 2변주 마디80-86

79 B부분  
근접모방

82  
cresc. mf cresc. f  
cresc. 1. 병진행 mf cresc. f  
2. 3화음 화성진행  
3. 약박이 강조되는 리듬형태

마디96-112는 A'로 제 2변주의 주선율과 주제의 주선율이 재현된다. 마디 96-101의 피아노는 주선율을 연주하고 마디98-101의 비올라는 대선율을 연주한다. 마디102-107은 피아노에서 연주되는 주선율이 비올라로 옮겨진다.

마디104-106은 대선율이 변형되어 연주되며 마디102 피아노 왼손은 주선율의 리듬변형으로 연주된다. A부분은 A'부분과 같은 진행으로 연주되지만 마디108-112는 제 3변주를 위하여 16분음표의 지속적인 움직임으로 갖는다. 마지막 마디112는 비올라 16분음표 음형이 제 3변주의 셋잇단음표 음형과 연결된다(악보18).

<악보18> 제 2악장 제 2변주 마디96-112

주제(Thema)의 주선율

96 A'부분

제 2변주의 주선율

*mp* *mf*

*p* *cresc.* *mf*

103 *ff* *f* *cresc.* *ff*

108 제 3변주를 위한 지속적인 움직임

*ff*

ㄷ. 제 3변주

제 3변주는 자유로운 박자표와 E<sup>b</sup>장조의 피아노 펼침화음이 특징이다. 또한 주제선율과 관련없는 새로운 주선율이 연주되므로 성격변주에 속한다. A부분의 마디113-120은 주선율이 두 번 연주된다. 먼저 마디113-114의 비올라에서 주제선율이 연주되며 마디115-116의 피아노가 주선율을 옥타브 음형으로 확대시킨다. 이 주선율은 마디117-118에서 B장조로 이조되며 마디119-120의 피아노에서 주선율이 변형되어 A부분이 마무리된다. 이때 A부분의 피아노 반주는 높은 음역대에서 연주된다. 첫 번째 주선율과 두 번째 주선율이 연주될 때 피아노 음가는 16분음표에서 32분음표의 아르페지오로 짧아진다. 또한 비올라에서 넘겨온 주선율을 피아노가 이어받을 때, 비올라는 연주되지 않고 피아노의 주선율을 부각시킨다. 이렇게 주선율이 두 개의 악기로 나뉘어서 연주되는 기법은 제 1변주에도 등장했던 특징이다(악보19).

<악보19> 제 2악장 제 3변주 마디113-120

마디121-127은 B부분으로 비올라에서 주된 선율선을 보이며 상행하고, 피아노 반주도 1옥타브 높은 음역에서 연주된다. 마디125-126의 비올라 마지막 음 A<sup>#</sup>은 악센트와 슬러를 통하여 모호한 박절감을 나타낸다. 마디128은 A'부분의 시작으로 마디127의 비올라가 F<sup>#</sup>에서 G로 해결되면서 원조인 E<sup>b</sup> 장조로 돌아온다(악보20).

<악보20> 제 2악장 제 3변주 마디121-128

123

125

127 A'부분 해결

*p* *cresc.*

E♭:

마디128-130은 마디113의 비올라에서 처음 연주된 주선율이 피아노에서 옥타브로 연주되다 비올라 선율로 옮겨진다. 비올라는 피아노가 주선율을 연주하는 동안 멈춰있으며 비올라로 주선율이 옮겨질 때 피아노는 반음계 진행의 트릴을 연주한다. 마디130의 피아노 트릴선율은 마디132의 피아노에서 나오는 주선율의 D#에 도달하며 B장조로 이조된다. 이 주선율은 피아노에서 계속되지 않고 마디133의 비올라에서 리듬모방으로 연주되며 주선율을

변형시킨다. 마디135-138은 변형된 주선율을 연장하며 피아노는 마디 130-131과 같은 방법으로 왼손과 오른손이 트릴로 상승하여 마무리한다. 이 악구는 제 2변주의 코다역할을 하는 악구와 같은 부분으로 볼 수 있다. 더욱이 마디138의 피아노 세 번째 화성의 G#, F#, E는 제 4변주의 강박에 있는 음형과 일치한다(악보21).

<악보21> 제 2악장 제 3변주 마디128-138

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 127-131) shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with trills. The piano part includes dynamic markings *p* and *cresc.* and a section labeled 'A'부분'. The second system (measures 129-131) features a violin part with a trill and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The piano part includes a dynamic marking *f* and a section with trills. The third system (measures 132-138) shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The piano part includes a dynamic marking *f* and a section with trills. The score is in E-flat major and 3/4 time.

134 코다

*ff* *cresc.* *molto*

137

*cresc.* *8va*

제 4변주 피아노의 음형과 일치

## ㄱ. 제 4변주

제 4변주는 9마디의 짧은 곡으로 이전 변주와 다른 A-A'-B 형식이다. 특히 이 변주에는 다른 악장과 다른 조성적 특징이 나타나는데, 이것은 힌데미트가 온음음계를 위하여 F와 C에 올림표를 붙이지 않고 F와 G에 조표를 넣었기 때문이다. G의 올림표에도 불구하고 힌데미트의 온음음계는 마디139의 A음과 B음이 연주되면서 파괴된다. 그러므로 온음음계를 위한 변주이지만 A음과 B음이 들어간 마디139, 마디142, 마디144는 조표가 없는 로크리아 선법(B-C-D-E-F-G-A-B)을 사용한 것으로 볼 수 있다.

마디139-141은 A부분으로 주선율의 동기가 당김음 리듬으로 변형된 선율로 비올라에서 연주된다. 이 주선율은 A'에서 반복되며 마디144의 비올라에서 D음으로 시작하는 스케일을 지나 B부분의 상행하는 새로운 선율에 도달한다.

제 4변주의 전체적인 피아노 반주를 보면 4개의 8분음표가 3목음으로 되어 있다. 하나의 8분음표 음형을 보면 G#, F#, E가 지속적으로 나오는데, 이 4개의 음은 마디139에서 옥타브로 연주되다 점차 줄어드는 다이내믹과 함께 단순 선율로 연주된다. 또한 피아노 왼손은 지속적인 음형이 연주되는 오스티나토 성격이 나타난다. A'부분의 피아노는 마디142부터 양손이 어긋나게 연주되며 오른손과 왼손이 화성과 선율을 번갈아가며 연주한다. 여기에 마디145-146의 피아노는 양성부가 옥타브 음형을 취하며 선율을 연주하는 부분과 화음을 연주하는 부분으로 나뉜다. 이렇게 선율이나 화음으로 연주되는 반주 속에는 G음이 지속적으로 나오며 이는 G음이 제 4변주의 중심음을 알 수 있다. 또한 마디146-147의 C로 시작하는 온음음계의 피아노는 힌데미트가 온음음계를 표현하고자 현대적인 조표를 사용한 근거로 볼 수 있다.

마디145-147의 비올라는 반음계진행의 상행하는 선율과 피아노의 하행하는 음형과 대조적으로 마무리된다. 여기에 다이내믹은 상행하는 비올라의 음형에 따라 고조되며 악상은 제 3악장의 첫 악상인 포르티시시모와 연결된다. 비올라 선율의 마지막 B#음은 제 3악장의 중심조성인 c#단조의 이끈음으로 기능적 역할을 시도한다(악보22).

<악보22> 제 2악장 제 4변주 마디139-147

139 로크리아 선법 제 2악장 주제(Thema)의 주선을 동기변형

A부분

142

B부분

144

146 제 3악장  $c^{\#}$  단조의 이관음

### 3. 제 3악장: Final (mit Variationen)

제 3악장은 제시부, 발전부, 재현부로 구성된 소나타 형식이다. 그러나 이 악장이 소나타 형식이지만 Finale (mit Variationen)가 붙여진 것은 오직 제 3악장만이 독자적인 소나타 형식으로 연주되면서, 그 안에 제 2악장의 제 4 변주에 이어 제 5변주와 제 6변주 및 제 7변주가 함께 연주되기 때문이다.

제시부는 제 3악장의 새로운 선율인  $c^{\#}$  단조의 제 1주제가 연주되며 경과구를 통하여 제 2주제가 연주되는 전형적인 고전소나타의 특징을 보여준다. 그러나 종결구가 생략된 채 발전부가 나타나며, 이 발전부는 제 2악장의 주제선율을 사용하여 제 5변주와 제 6변주가 제 2악장의 연장선임을 드러낸다. 또한 제시부의 제 1주제 동기를 사용하므로써 발전부의 역할을 갖는다.

재현부는 제시부의 원조와 다르게  $e^b$  단조로 재현되어 다른 조성으로 변화되는 현대음악 요소를 보이며 경과구가 생략된다. 여기에 발전부의 제 5변주가 연결구로 나타나면서 코다인 제 7변주로 마무리된다. 다음은 제 3악장의 전체 구조이다(표5).

<표5> 제 3악장의 전체구조

부분	세부형식	마디
제시부	제1주제	1-25
	경과구	26-53
	제2주제	54-80
발전부	제 5변주	81-135
	제 6변주	136-199
재현부	제 1주제	200-224
	제 2주제	225-247
연결구		248-301
코다	제 7변주	302-392

제시부는 자유로운 복합박자와 c# 단조로 시작된다. 마디1의 첫 박은 제 3악장의 시작음 이면서 아타카로 연결되는 제 2악장 제 4변주 선율의 마지막 음이기도 하다. 그렇기 때문에 연주 시 청자는 끝나는 느낌과 시작되는 느낌을 동시에 받는다. 힌데미트는 4분쉼표 이후 세 번째 박의 화음에 악센트를 넣어 제 3악장의 실질적인 시작을 알린다.

마디1-6의 비올라는 제 1주제를 연주한다. 마디1의 마지막 박자와 마디2의 C-D-E<sup>b</sup>-D-E<sup>b</sup> 음형은 주선율 동기로 악센트로 강조되는 D음은 보조음이며, 이는 제 1악장 마디1의 비올라에서 연주된 주선율 앞머리의 F-E-F의 E음을 보조음으로 보는 것과 일치한다.

제 1주제는 비올라 선율과 피아노의 화음반주가 유니즌으로 나타나고 포르티시시모와 피아노 악상의 극적인 다이내믹이 연주되어 강한 인상을 남긴다. 비올라는 단독으로 마디3-4의 온음음계를 지나 상행하는 선율을 연주한 뒤 I로 마무리 된다. 박자표기가 되어있지 않지만 제 1주제는 4/4- 4/4- 4/6- 4/4의 박자를 사용하여 제 3악장 전반에 통일감을 준다(악보23).

<악보23> 제 3악장 마디1-6

제 1주제

D=보조음

cresc.

f

제 3악장의 시작을 강조

마디6-11은 마디1-2의 비올라에서 연주된 주선을 동기가 피아노에서 모방되어 양손이 화음구성의 유니즌으로 독주한다(악보24).

<악보24> 제 3악장 마디6-11

The image shows a musical score for measures 6-11. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score starts with a measure number '6' above the treble clef. The piano part begins with a forte dynamic marking 'ff'. The music features complex chordal textures and rhythmic patterns. There are several boxed sections in the piano part, and a section marked '(keine Sextole)'. The score ends with a final measure marked 'ff'.

마디11-25는 비올라와 피아노가 마디1-2의 주선을 동기를 반복하는데, 이때 f#단조로 이조되어 변형된 형태로 연주된다. 마디11-12의 비올라와 피아노는 주선을 동기와 다르게 악센트의 위치로 바뀌며 두 악기가 동등한 역할을 갖는다. 이러한 진행은 주선을 동기 이후 순차진행하는 선율선을 비올라 단독으로 연주한다. 마디23-25는 피아노가 주선을 리듬 모방하고 비올라의 선율선을 교차하여 연주한다(악보25).

<악보25> 제 3악장 마디11-25

11 *ff* *f* *mf* *f*

15 *mf* *mf* *fp* *5*

18 *ff* *fp* *ff* *mf* *molto cresc.* *accel.*

23 *fff* *f* *mf*

Detailed description: This musical score consists of four systems of music, each with a piano (top) and bass (bottom) staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 11 features a piano staff with a *ff* dynamic and a bass staff with a *f* dynamic. Measure 15 shows a piano staff with a *mf* dynamic and a bass staff with a *mf* dynamic. Measure 18 includes a piano staff with a *ff* dynamic and a bass staff with a *mf* dynamic. Measure 23 features a piano staff with a *fff* dynamic and a bass staff with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *molto cresc.* and *accel.*

마디26부터 비올라에서 새로운 선율이 연주되는데 이것은 경과구의 시작으로 볼 수 있다. 경과구는 두 개의 악절로 나뉜다. 특히 새로운 선율이 등장하는 첫 번째 악절은 세 개의 악구로 나뉘는데 첫 번째 악구는 마디26-29, 두 번째 악구는 마디30-33, 세 번째 악구는 마디34-40이다.

첫 번째 악구는 마디26의 비올라에서 연주되는 A<sup>#</sup>-G-A<sup>#</sup>이 주선율 동기의 보조음과 순차진행하는 선율형태로 등장하며 2마디 단위로 반복된다. 피아노는 왼손의 펼침화음으로 근음과 5음으로 된 반주를 보인다. 두 번째 악구는 비올라가 첫 번째 악절의 선율을 계속 연주하고 피아노의 왼손 반주도 같은 방식으로 연주되지만 오른손이 비올라의 선율을 병진행 함으로써 대선율로 연주된다. 세 번째 악구는 2마디 단위로 모방되는 3목음의 악절로 비올라의 셋잇단음표와 피아노 왼손의 셋잇단음표가 리듬 교차되는 것이 특징이다(악보26).

<악보26> 제 3악장 마디26-40

The image shows a musical score for measures 26-40. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The violin part starts at measure 26 with a dynamic marking of *p*. The first two measures (26-27) are circled and labeled '경과구 1-1'. The next two measures (28-29) are also circled. The third two measures (30-31) are circled and labeled '1-2'. The fourth two measures (32-33) are circled. The fifth two measures (34-35) are circled. The sixth two measures (36-37) are circled. The seventh two measures (38-39) are circled. The eighth measure (40) is circled. The piano accompaniment starts at measure 26 with a dynamic marking of *p* and the instruction 'ein wenig ausladend'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. There are triplet markings in the right hand starting from measure 30. The score includes dynamic markings like *p* and *poco*, and performance instructions like '주선율 동기의 보조음'.

마디41부터는 두 번째 악절로 비올라와 피아노는 제 1주제 동기를 다시 사용하여 마디44까지 연주한다. 마디45-53은 비올라와 피아노가 주선율 동기의 리듬을 모방하여 피아노의 상성부와 비올라가 더블링된 후 비올라 혼자 순차진행하는 방법으로 나타난다. 이후 마디51 비올라의 E-D#-C#는 피아노와 같은 음으로 리듬교차하며 여운을 남긴다. 이것은 제 2악장 마디62-65의 주선율이 변형된 형태의 연장선으로 악구를 마무리할 때 사용된 방법에서 나온 것이다(악보27-a,b).

<악보27-a> 제 3악장 마디41-53

45

<악보27-b> 제 2악장 마디62-65

62

마디54-59는 못갓춘마디로 시작하는 제 2주제가 피아노에서 먼저 연주된다. 이때 피아노 오른손은 하행음형에서 상행 도약한 후 순차하행하는 선율과 왼손의 펼침화음으로 도약하는 선율과 선율적인 화성진행이 특징이다. 이것은 제 1주제의 순차진행하는 선율 및 리듬적인 화성과 대조적인 모습을 보이므로 전통적인 소나타의 주제성격과 근접한 면을 보인다. 그러나 조성적 측면에서 제 2주제는 현대음악적 요소를 드러내는데, 전통적 소나타의 조성관계에서 제 1주제와 제 2주제는 나란한조의 관계이지만 이 곡의 제 2주제는 중심음 B로 이조된 두가지 선법을 사용하였다. 이 중심음 B는 재현부의 제 2주제가 D<sup>b</sup>조로 소나타 원조인 c<sup>#</sup>단조의 이명동음 관계에 있기 때문에 제시부의 중심음을 유추해볼 수 있다. 더욱이 새로운 선율이 시작되는

마디54는 V로 진행되며 제 2주제가 반복되는 마디61의 화성은 I 이므로 확실한 증거를 갖게된다.

마디54-60까지 제 2주제가 피아노는 솔로로 연주된다. 이때 제 2주제는 마디58의 피아노 왼손에서 A<sup>#</sup>이 나오는 B로 이조된 믹솔리디아 선법(B-C-D-E-F-G-A<sup>#</sup>-B)이 사용되었다. 반복되는 제 2주제는 마디60-67의 비올라에서 나타나며 B로 이조된 도리아 선법(B-C-D-E-F-G<sup>b</sup>-A-B)이 사용되었다(악보28).

<악보28> 제 3악장 마디54-67

52 제 2주제 : 믹솔리디아 선법

58 제 2주제 : 도리아 선법

제시부의 제 2주제 다음에는 종결구가 생략되어 발전부로 연결된다. 이 발전부는 제 5변주와 제 6변주로 제2악장의 연장선이며, 제 2악장의 주제선율 동기의 변형이다. 또한 제 3악장의 제시부에 나타난 제 1주제 동기가 사용된 점에서 발전부로 볼 수 있다.

제 5변주는 마디81-86의 비올라에서 제 2악장의 주제선율 동기와 제 1변주의 순차진행하는 선율의 조합이다. A<sup>b</sup>장조로 연주되는 피아노는 비올라에서 연주되는 주제동기를 엇갈리는 리듬의 화음반주로 연주한다. 또한 오른손의 내성은 성부 사이를 움직이고 양손의 지속적인 A<sup>b</sup>음은 주제선율에 대한 피아노 반주의 몽환적인 분위기를 표현한다(악보29-a,b,c).

<악보29-a> 제 3악장 마디81-86

<악보29-b> 제 2악장 주제선율

<악보29-c> 제 1변주 주제동기

마디89부터는 주된 선율이 피아노 오른손으로 옮겨와 제 2악장 주제선율 동기가 변형된 형태를 가지며 마디95까지 연주된다. 이 때 비올라는 피아노가 제 2악장 주제선율 동기를 연주한 후 바로 근접모방하여 마디90과 마디 92에 변형된 모습을 보인다(악보30).

<악보30> 제 3악장 마디89-95

87

92

pp

3

3

D:

마디96부터 비올라에서 새로운 선율이 연주되며 마디98-101은 반음계적 선율진행이 나타난다. 마디101의 비올라에는 F음이 지속적으로 보이는데 마디114-121에는 지속음으로 나타나기도 한다. 피아노는 비올라의 반주로 약박에 화음을 넣어 강약의 위치가 바뀌는 형태를 띤다. 마디105-108의 피아노 오른손에서 주제선율 동기는 옥타브로 확대되어 연주되며 마디110-112의 비올라에는 B<sup>b</sup>장조로 연주한다. 마지막으로 마디113-115의 피아노 오른손에서 주제선율 동기가 한번 더 반복되는데, 각 주제선율 동기의 첫 음인 마디105의 C<sup>#</sup>, 마디110의 D, 마디113의 E<sup>b</sup>으로 음이 상승하고 있음을 보인다. 이것은 마지막 마디115의 비올라에서 지속음으로 F<sup>#</sup>을 도달하기 위함이다 (악보31).

<악보31> 제 3악장 마디96-115

96

*pp* *p*

*mp* *pp*

102

*cresc. poco a poco* *mp* *cresc.*

*mf*

제 2악장 주제(Thema)의 주선을

108

*f* *poco a poco accel. e cresc.*

*poco f* *poco a poco accel. e cresc.*

B $\flat$ :

114

마디122-128은 B장조로 이조된 제 2악장의 주제선을 동기가 연주된 것으로 마디110의 B<sup>b</sup>장조와 관계를 살펴볼 때 제 1악장 마디3-4의 음색적 표현과 같은 것으로 볼 수 있다.

마디128-135는 제 3악장의 제 1주제 동기가 변형된 부분으로 피아노의 독주가 돋보이며 주요 리듬인 ♩♩를 이용하여 악구를 마무리한다. 또한 비올라는 주제선을 동기의 장식적 선율로 이 악구는 발전부에 제시부의 제 1주제 요소가 사용된 것으로 볼 수 있으며 제 6변주로 향하는 연결적 기능을 갖는다(악보32).

<악보32> 제 3악장 마디122-135

The image shows a musical score for measures 122-135. It consists of two systems of staves. The first system (measures 122-128) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The violin part is on a single treble clef staff. Annotations include 'sempre accel.' in both piano and violin parts. The piano part has a 'B:' marking below it. The second system (measures 128-135) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The violin part is on a single treble clef staff. Annotations include 'tenuto' and 'ff' in the piano part, and 'rubato' and 'ff' in the violin part. The piano part has a 'B:' marking below it.

제 6변주는 제 2악장 주제선을 동기를 사용하며 푸가기법을 적용한 부분이다. 주제선율은 악기와 성부를 달리하여 연주되며 주제와 응답 후 다시 주제가 재현되는 구조의 3성 푸가를 띤다.

먼저 주제가 제시되는 마디136-138은 비올라가 혼자 연주되며 제 2악장 주제선을 동기를 모방한다. 이는 주제선이 단독으로 연주되는 전통적인 푸가와 달리 마디136에서 비올라가 솔로로 연주되다 마디139에서 피아노 반주가 나타나는 것이 특징이다. 마디138에서 E-F<sup>#</sup>-C음은 제 3악장의 제 1주제 리듬인 ♩ ♩를 리듬모방하여 발전부 안에 제시부의 요소를 보여준다. 마디 140-145는 비올라의 순차진행되는 선율로 이것은 제 2악장 제 1변주의 순차진행하는 특징과 유사하다. 피아노는 비올라의 반주로 리듬적 오스티나토를 보이며 약박에 화음과 악센트로 강박의 위치가 바뀐 반주를 보인다(악보33).

<악보33> 제 3악장 마디136-145

주제 이후 응답은 마디146-155까지 연주된다. 비올라에서 연주되던 주제선율은 피아노 오른손으로 옮겨와 마디146-147의 제 2악장 주제선을 동기를 연주한 후 다음마디에서 제 3악장의 제 1주제 동기를 리듬 모방한다. 이 응답은 전통적인 푸가에서 나타나는 완전5도나 완전4도의 상행 또는 하행이

아닌 장3도 하행에서 연주된 것으로 현대적 기법이 사용되었다. 비올라 역시 처음 G#음으로 시작된 것이 응답에서 단 5도위에서 나타나지 않고 단 6도위인 E음에서 시작되므로 현대적 기법이 첨가 되었다고 본다.

마디149-155는 순차진행하는 피아노 오른손 선을 뒤에 제 2악장의 제 1변주를 셋잇단음표로 변형시켜 연주하여 응답을 마무리 한다. 또한 피아노 왼손은 앞에 제시된 주제의 악구와 동일한 리듬적 오스티나토를 사용한다. 응답이 연주되고 마디156-159의 짧은 연결구를 지나 마디160-169에서 다시 주제가 재현된다(악보34).

<악보34> 제 3악장 마디146-159

146 응답

제 2악장 주제(Thema) 선을

리듬적 오스티나토

156 연결구

*poco a poco cresc.*

*poco a poco cresc.*

반복되는 주제는 피아노 왼손에서 연주되면서 완전히 다른 성부에서 나타난다. 이 때 마디160-161은 처음 제시된 G#음으로 돌아온 주제선을 동기가 연주되며 다음마디에서 제 3악장의 제 1주제 동기가 리듬 모방된다. 마디 164-169는 제 1주제의 리듬을 순차진행하여 악구를 마무리한다. 피아노의 오른손은 주제와 응답에서 연주된 왼손과 같은 방법으로 강박에 쉼표를 넣고 약박에 화음을 넣어 연주하는 듯 하지만 변형된 형태를 띤다. 비올라는 연결구의 리듬형을 이어받아 대선율로 연주된다(악보35).

<악보35> 제 3악장 마디160-169

160 주제재현

변형된 형태

mf

제 2악장 주제(Thema)선율

마디170-199는 제 6변주의 에피소드로 서로 다른 성부에서 제 2악장의 주제선율과 제 3악장의 제 1주제 리듬형이 이용된다.

먼저 마디173-179의 피아노 오른손에서 두 번 연주되는데, 첫 번째로 제 2악장 주제선율과 제 3악장이 단순 모방되어 연주된 후 단6도 위의 옥타브로 된 음형이 한번 더 모방된다. 피아노의 왼손 반주는 그대로 리듬적 오스티나토를 유지한다(악보36).

<악보36> 제 3악장 마디173-179

리듬적 오스티나토

마디182-199는 지속적으로 연주되는 제 6변주의 모방된 주제선율이 성부를 달리하여 캐논기법으로 연주되는 스트레토를 보인다. 마디182-189의 피아노 오른손에서 주제선율 동기가 연주되면 마디 185-193까지 피아노 왼손에서 앞의 선율이 끝나기 전 다시 나타난다. 스트레토로 연주되는 이 부분에서 비올라는 처음으로 피치카토와 화음으로 연주되는 리듬적 오스티나토의 반주형태를 연주한다. 이후 마디189-192의 비올라에서 모방된 주제선율 동기가 옮겨와 연주되며 마디190-193에서 피아노의 오른손 주제선율이 모방되는 스트레토가 반복된다.

마지막으로 마디194-199는 스트레토의 연장선으로 비올라에서 스트레토로 쓰인 주제선율의 앞머리가 2마디 단위로 모방된다. 여기에 피아노는 마디 190-197의 피아노 왼손 리듬이 지속적으로 사용되며 오른손과 리듬교차가 이루어진다(악보37).

<악보37> 제 3악장 마디182-199

180 pizz. :리듬적 오스티나토

제 6번주의 제 2악장 주제(Thema) 선율에 의한 스트레토

188 arco

sempre ff

sempre ff

194 pizz.

fff

마디200은 재현부의 시작으로 제시부에서 연주된 c<sup>#</sup>단조가 재현되지 않고 e<sup>b</sup> 단조로 연주됨으로 전통적 양식안에 현대음악적인 요소를 첨가하였다. 또한 제시부와 같은 방식으로 작곡되었지만 제 1주제와 제 2주제 사이의 경과구가 생략된 차이점을 갖는다.

마디200-205는 제시부의 제 1주제가 비올라에서 연주되고 피아노는 주요동기인 마디200-201에서 비올라와 화음반주의 유니즌으로 연주되다 쉼표 이후 마디204-205에서 함께 끝난다(악보38).

<악보38> 제 3악장 마디200-205

200 재현부 제 1주제

cresc.

fff p

e<sup>b</sup>:

204

f

f

마디205-224는 제 1주제가 연주된 후 마디200-203 비올라의 동기가 변형된 형태로 제 2주제가 연주되기 전까지 나타난다. 주요리듬은 ♩ ♩ ♩ ♩가 피아노 전반에 주요 동기로 연주되며, 오른손은 화음구성의 선율선을 만들고 왼손은 선율의 기능보다 화음의 리듬형을 보인다. 비올라는 피아노와 동일한 역할로 두 악기가 주요 동기를 연주할 때 방해하지 않도록 교차적으로 나타난다(악보39).

<악보39> 제 3악장 마디205-224

The musical score consists of three systems of music, each with a violin part on top and a piano part below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 204-207):** The violin part starts with a melodic line marked *f*. The piano part features a complex texture of chords, with two boxes highlighting specific chordal patterns. Dynamics include *f* and *ff*.
- System 2 (Measures 208-210):** The violin part continues with a melodic line marked *ff*. The piano part shows a rhythmic pattern of chords, with three boxes highlighting textures. Dynamics include *ff*.
- System 3 (Measures 211-214):** The violin part has a melodic line marked *f*. The piano part features a complex texture of chords, with three boxes highlighting textures. Dynamics include *fff* and *f*. A *8<sup>va</sup>* marking is present above the first box in the piano part.

경과구 없이 시작되는 제 2주제는  $D^b$  중심음으로 시작된다. 이로써 제 3악장의 시작조  $c^\sharp$  단조가 이명동음되어  $D^b$  조로 돌아옴으로 원조와 같아지게 된다.

제시부의 제 2주제는 피아노에서 못갓춘마디로 시작하지만 재현부의 제 2주제는 마디 225-231까지 비올라에서 갓춘마디로 시작된다. 이때 비올라는  $D^b$  으로 이조된 믹솔리디아 선법으로 연주된다. 또한 이 선율은 모방되어 마디 231-238까지 피아노 오른손에서 못갓춘마디로 시작하여  $D^b$  으로 이조된 도리아 선법이 쓰였다. 피아노 왼손 반주형태는 화성적 오스티나토이다(악보 40).

<악보 40> 제 3악장 마디 225-238

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 225, labeled '제 2주제' (2nd Subject). It features a treble clef staff with a melodic line starting on  $D^b$  (B-flat), marked with a piano (*p*) dynamic. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment marked *pp*. The bass line is labeled '믹솔리디아 선법' (Mixolydian mode) and 'D<sup>b</sup>: 화성적 오스티나토' (D<sup>b</sup>: Harmonic ostinato). The second system starts at measure 229 and continues to measure 238. It features a treble clef staff with a melodic line marked with a piano (*p*) dynamic. Below it is a grand staff with a piano accompaniment. The bass line is labeled '도리아 선법' (Dorian mode).

234

제 2주제 연주 후 마디248-253의 피아노 오른손은 B장조로 제5변주에 쓰인 제 2악장의 주제선을 동기를 연주한다. 여기에 마디256-261까지 비올라와 피아노의 오른손 선율은 제 2악장의 제 1변주 동기를 리듬모방하며 비올라는 16분음표를 이용한 순차진행과 피아노의 오른손에 꾸밈음이 첨가된 형태를 띤다.

이렇게 발전부에서 쓰인 주제선율이 재현부에서 다시 쓰이는 것은 다음 변주될 제 7변주의 코다에서 제 2악장의 주제선율이 지속적으로 등장하기 때문이며, 이 부분은 제 2변주에서 코다로 넘어가는 연결구로 볼 수 있다(악보41).

<악보41> 제 3악장 마디248-261

248

제 5변주: 제 2악장 주제(Thema) + 제 1변주 동기

*p*

B:

254 제 1번주 동기 모방

260

마디295-301은 연결구의 마지막 악구로 피아노에는 제 3악장의 제 1주제 동기인 ♩ ♩ 음형을 화성반주로 모방한 뒤 양성부가 유니즌으로 오스티나토를 보인다. 이 오스티나토는 제 2악장 제 4번주의 반주에서 나온 것이다. 비올라는 피아노와 주요 동기를 주고 받는 형태로 연주되는데, 이때 8분음표의 순차진행하는 모습을 보이다가 마디299의 세 번째 박부터 피아노와 유니즌으로 연주되어 제 7번주를 준비한다(악보42-a,b).

<악보42-a> 제 3악장 마디295-301

295

*ff*

6va

299 오스티나토 (제 2악장 제 4변주에서 제시) *riten.*

<악보42-b> 제 2악장 제 4변주

139

*ff*

6va

*f* 반주의 오스티나토

제 7변주는 제 2악장부터 시작된 마지막 변주곡이면서 제 3악장의 코다이  
다. 제 5변주와 같이 제 2악장의 주제선율을 사용하며 특히 피아노에서 다  
른 변주에서 나오지 않은 리듬변형을 볼 수 있다. 마디302-319에서 비올라  
는 제 2악장의 주제가 세 번 반복된다. 이때 피아노는 피아니시모에서 크레  
센도하여 메조 포르테로 악상이 확대되고 4분음표 스타카토와 점음표의 리  
듬으로 음가가 넓어지며 음역대도 확대된다. 마디320-325는 비올라에서 주  
제의 리듬이 변형되며 3마디 단위로 반복된다(악보43).

<악보43> 제 3악장 마디302-325

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 302, marked 'Coda' and 'pp'. The violin part has a melodic line with accents. The piano accompaniment features chords with a 'poco a poco cresc.' marking. The second system starts at measure 311, marked 'mf' and 'sempre cresc.'. The violin part continues with a melodic line and a '새로운 리듬' (new rhythm) marking. The piano accompaniment features chords with a 'sempre cresc.' marking.

319

새로운 리듬

마디326-329는 비올라의 두 번째 박이 피아노의 8분음표에서 모방되고 비올라와 피아노의 리듬이 반진행으로 연주된다. 마디330-331과 마디334-335에서 피아노는 상성부와 하성부가 병진행 하면서 오른손이 하행하고 왼손이 상행하는 반진행을 보인다. 피아노 왼손은 마디326-329의 비올라 리듬을 모방한다(악보44).

<악보44> 제 3악장 마디326-337

326 반진행

*sempre cresc.*

*f*

비올라 리듬모방

반진행

332 반진행

마디346-348은 피아노에서 제 2악장의 주제선율이 포르티시모로 확대되어 나타나고, 마디349-351은 왼손이 반음계를 사용으로 병진행된다. 마디 346-351까지 비올라에서 보인 셋잇단음표는 주제선율의 대선율로 마디352의 피아노로 이어진다(악보45).

<악보45> 제 3악장 마디346-353

346 제 2악장 주제(Thema) 선율

350 반음계 진행

특히 마디366의 비올라는 이 곡에서 붓점으로 새로운 리듬변주가 나타나는 부분이며 이 리듬은 마디313-318의 피아노 오른손에서 옥타브 음형으로 발전되어 리듬축소로 연주된 부분이다. 이 붓점 리듬에서 8분음표와 16분음표의 리듬으로 연결되는 마디370부터 마디373 또한 주제선율에 대한 새로운 리듬변형이다. 또한 이 리듬은 두 개의 16분음표와 8분음표가 슬러로 묶여 지는데, 3개의 음 중 가운데 음이 보조음으로 처리된 이 음형은 제 3악장의 제 1주제 동기인 ♪♪의 리듬 축소로 보인다. 피아노는 마디369-373에서 주제선율이 화음으로 연주되는데, 이것은 마디346-348의 피아노리듬이 확대된 것이다(악보46-a,b,c).

<악보46-a> 제 3악장 마디366-373

366 (♩=♩) 새로운 리듬변주 & 리듬 축소

보조음

리듬 확대

371

mf

mf

<악보46-b> 제 3악장 마디313-318

<악보46-c> 제 3악장 마디346-348

마디386은 비올라에서 주제선율이 리듬 축소되어 3번 반복하는데, 이 리듬은 마디383의 비올라에서 제시된 부분이다. 여기에 마디389-392는 비올라와 피아노가 유니즌으로 연주되는데, 마디386과 비교했을 때 리듬확대로 연주된 것이며 마디369를 살펴볼 때 리듬축소로 볼 수 있다. 결국 반복적인 악구가 리듬적으로 변화되어 점차 느려지는 코다의 종지는 고전소나타에서 흔히 사용된 방식 이다(악보47).

<악보47> 제 3악장 마디383-392

383 리듬축소  
fff accel.

리듬확대

387 riten.

## V. 결 론

신고전주의의 대표적 작곡가인 힌데미트는 보조적 역할을 하는 비올라를 새로운 시각으로 접근하여 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>를 작곡하였다. 이 작품에는 바로크 시대부터 현대 시대까지 다양한 음악적 기법이 나타나는데, 특히 전통적인 형식미를 바탕으로 현대적 기법이 어울어져 비올라와 피아노의 조화로운 관계를 보여준다.

<비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>는 형식면에서 독자적이면서 통합적인 특징을 갖고 있다. 이 곡의 제 1악장은 2부분 형식, 제 2악장은 변주곡 형식, 제 3악장은 소나타 형식으로 각 악장들은 독립적인 형식을 가진다. 그러나 제 1악장의 발전기법이 제 2악장과 제 3악장에도 나타나고, 제 2악장의 변주곡 형식이 제 3악장의 소나타 형식과 결합되면서 통합적인 특징을 보여준다. 또한 아타카로 연결되어 연주되는 효과는 3개의 악장이 하나의 악장으로 들리게 하는 통합적인 특징을 더욱 부각시킨다.

제 1악장은 전통적인 2부분 형식이다. 이 악장은 주선율을 통하여 음악을 전개하는 것이 아니라 주선율의 동기를 발전시켜 비올라와 피아노에 의하여 연주된다. 이 주선율 동기는 선율, 조성, 리듬으로 발전되는데, 선율은 비올라와 피아노가 동등한 위치로 주선율의 동기를 주고 받으며 반복과 모방으로 지속적인 선율선율을 만들어낸다. 여기에 조성적으로 잦은 이조는 낭만주의의 영향으로 주선율의 음색을 표현하기도 하며 시작 조와 마무리 되는 조가 다른 현대적 기법을 사용한다. 또한 마지막 악구는 시작조로 끝나는 조성의 역할 대신 주선율을 반복함으로써 주선율의 강조와 종지의 역할을 동시에 갖는다. 그리고 비올라에 나타나는 카덴차는 고전 소나타에서 자주 쓰이지 않는 연주법으로 낭만주의의 영향이 남아있는 부분이다.

제 2악장은 주제와 4개의 변주곡으로 구성된다. 주제의 조성은 제 1악장의

주제선율에 쓰인 조성에 기초하여 작곡되었으며 주제선율에 대한 발전기법 역시 대위법적 기법으로 제 1악장에 기초를 둔다. 각 변주는 성격변주로 새로운 선율이 나타나며 독자적인 특징을 갖는다.

제 2악장의 제 1변주는 새로운 선율의 순차진행과 꾸밈음이 특징이다. 이때 구성과 형식은 주제와 동일하며 주제선율은 등장하지 않는다. 제 2변주는 새로운 선율의 3도 병진행과 16분음표가 두드러지며 여기에 주제선율을 더하여 성격변주와 장식변주가 함께 나타난다. 제 3변주는 펼침화음과 높은 음역대의 피아노반주를 특징으로 하는 성격변주이다. 주제선율은 나타나지 않으며 비올라와 피아노는 새로운 선율을 지속적으로 주고 받는다. 제 4변주는 온음음계를 위한 현대적 구성을 기반으로 작곡되었다. 주제선율은 당김음을 통하여 리듬적으로 변형되고 피아노는 오스티나토로 연주된다. 이 오스티나토는 제 4변주 전반에 리듬적으로 변형되어 힌데미트의 음악적 색채를 표현한다.

제 3악장은 제시부, 발전부, 재현부로 나뉘는 소나타 형식으로 이 곡이 비올라 소나타가 되는 근거이다. 이 악장의 제시부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제로 고전 소나타 형식과 일치한다. 발전부는 제 3악장 제시부의 제 1주제 동기를 첨가하여 제시부에서 발전된 형태임을 보여주면서, 제 2악장에서 연결된 제 5변주와 제 6변주가 나와 소나타와 변주곡의 두 가지 형식이 결합된다. 재현부는 경과구 없이 제 1주제와 제 2주제가 연주되며 코다인 제 7변주로 마무리된다.

이렇게 힌데미트의 <비올라와 피아노를 위한 소나타 Op.11, No.4>는 작품 전체에서 제 1악장의 도입부적인 역할과 제 2악장의 주제선율 발전형태가 제 3악장의 음악적 재료를 위한 것으로 보이며, 전통적인 형식과 현대적 기법이 결합된 작품이다.

## 참 고 문 헌

- 김정태. 『음악용어사전』. 서울: 삼호출판사, 1989.
- 김진상. 『음악사의 이해』. 서울: 벨로체, 2002.
- 류수경. “P. Hindemith의 Sonata for Double Bass and Piano에 대한 분석연구.” 전남대학교 석사학위논문, 2013.
- 서하은. “Paul Hindemith의 「Sonata for Double Bass and Piano」 분석연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 서혜영. 『20세기 의 피아노 음악 - 드뷔시에서 볼콤폐까지』. 서울: 도서출판 지음, 2004.
- 오희숙. 『20세기 음악2-시학』. 서울: 도서출판 심설당, 2007.
- 윤양석. 『음악 형식론』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 이승선. “스트라빈스키의 피아노와 관악기를 위한 협주곡에 나타난 신고전주의양식.” 『민족음악회』 (2006): 153.
- 허영한 외 6명. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』. 서울: 도서출판 심설당, 2009.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사2』. 경기: 나남출판사, 2006.
- 20세기 작곡가 연구회. 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』. 서울: 도서출판 음악세계, 2001.
- Kostka, Stefan. 『20세기 음악의 소재와 기법』. 박재은 역. 서울: 예당출판사, 2003.
- Sadie, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.VIII. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Salzman, Eric. 『20세기 음악』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.

## ABSTRACT

### Research and Analysis on Paul Hindemith's <Sonata for Viola and Piano Op.11, No.4>

Min jung, Kim

Department of Collaborative Piano  
Graduate School of  
Sungshin University

This paper mainly analyzes the traditional and modern techniques of <Sonata for Viola and Piano Op.11, No.4> by Paul Hindemith (1895-1963), a representative composer of Neo-Classicalism.

Hindemith's early works showed a tendency of Neo-Classism, influenced by Johann Sebastian Bach's (1685-1750) counterpoint and develops tonal polyphony in his works later on. These tendencies in Hindemith's works were shown in sonatas for viola, double bass, trumpet, horn and etc. which were uncommon at the time, and <Sonata for Viola and Piano Op.11, No.4> written in 1919 is characterized as Neo-Classic, combining traditional form and modern technique.

This piece uses traditional forms of two-part form in the first movement, variation form in the second movement, and sonata form in

the third movement while trying different configurations from the classical sonata. The repetition, imitation, stretto (a form of canon), and counterpoint (of fuga), appearing in each movement gives unity in the development technique of the song and other than these traditional techniques, Hindemith used modern techniques such as, frequent modulation, altered chord due to alteration, destruction of tonality, whole-tone scale, chromatic scale, and mode.

The first movement uses traditional element of two-part form which appear both Romantic elements expressing momentary tone by frequent transpose of the main melody and modern technique. Furthermore, through the sub theme, fantasia, Hindemith expresses the baritone tone of the viola with cadenza, not often used in classical sonatas. Each variation shows character variation, a new melody irrelevant to the theme, or plays the subject melody by counter line to show traits of decorative variation.

The third movement is the coexistence of two independent types of sonata form and variation form. The exposition plays the first theme, passage, and the second theme according to the classical sonata form. Without a codetta it leads to the development with variation V and VI. The variation of the development is the extension of the second movement using the motive of the subject theme, however by using the motive of the first theme of the exposition, shows a development from the exposition. The recapitulation is played without a passage of the first and second theme and leads to variation VII which is a coda.

As the above, Hindemith's <Sonata for Viola and Piano Op.11, No.4> is

a combination work piece based on the traditional form, developed motive of the main melody, and modern techniques of altered chord, frequent modulation, destruction of tonality, mode, chromatic scale and whole-tone scale.