



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](#)

김택완 교수 지도

석사학위 청구논문

힌데미트의
<플루트 소나타>(1936) 분석연구

2019

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 다 솔

힌데미트의
<플루트 소나타>(1936) 분석연구

김택완 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 다 솔

인 준 서

이다솔의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장 _____(서명 또는 인)

심사위원 _____(서명 또는 인)

심사위원 _____(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 20세기 독일의 신고전주의를 대표하는 작곡가이다. 그는 초기에 후기 낭만주의, 인상주의 영향을 받기도 하였지만, 기본적으로 낭만주의를 거부하고 고전주의와 바로크음악 양식을 수용하면서 신고전주의의 대표적 작곡가로 자리매김하였다. 그는 이후 신고전주의라는 큰 틀을 유지하면서도 선적 대위법에서 화성을 고려한 구조적 대위법으로 양식의 변화를 보였다. 그는 자신의 구조적 대위법을 1937년부터 출판된 「작곡지침서」(Unterweisung im Tonsatz)에 이론적으로 집대성하였다.

힌데미트의 <플루트 소나타>(Sonate für Flöte und Klavier)는 관악기를 위한 소나타 가운데 첫 번째 작품으로 구조적 폴리포니(1935-1963) 시기에 속하는 1936년에 작곡되었다. 이 곡은 형식적으로는 고전주의의 소나타 사이클을 취해 총 3악장으로 구성되어 있다. 1악장은 소나타악장형식(sonata allegro form), 2악장은 2부분 형식, 3악장은 론도형식으로 이루어져 있는데, 론도의 마지막에 행진곡(Marsch)이 추가되어 실제로는 4악장 구성을 보인다. 그러나 음악은 바로크 음악처럼 선율의 반복, 또는 변형 반복과 동형진행(sequence)으로 전개되며 대위법에 기초하고 있다. 또한 오스티나토(ostinato)와 스트레토(stretto), 페달 포인트(pedal point) 등의 바로크적 요소의 활용도 빈번히 발견된다. 선율 구성에서는 2도의 순차진행과 4도 도약진행이 선호되고, 장·단조 대신 교회선법이나 중심음을 사용하는 자유로운 조성이 나타난다. 화성적으로는 불협화음의 사용이 매우 빈번하지만 음악 단락의 시작과 끝에는 장3화음이 사용되는 구조적 대위법의 특징이 뚜렷하게 보인다. 리듬의 구성에서는 전반적으로 박자의 규칙성이 지켜지지만 마

지막 행진곡에서는 당시로서는 현대적인 복리듬의 사용도 나타난다.

헌데미트의 <플루트 소나타>는 고전주의 형식과 바로크 양식, 그리고 당대의 현대적인 화성 어법, 리듬 구성이 반영된 작품으로 헌데미트의 구조적 대위법에 기반을 둔 신고전주의의 특징을 잘 보여주는 작품이다. 이 곡은 이후에 작곡된 관악기 소나타에도 많은 영향을 주었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 신고전주의와 신바로크주의	3
III. 힌데미트의 생애와 음악양식	7
1. 생애	7
2. 음악양식	10
IV. 힌데미트의 <플루트 소나타>(1936) 분석	17
1. 제1악장: 밝고 활발하게(Heiter bewegt)	18
2. 제2악장: 매우 느리게(Sehr langsam)	36
3. 제3악장: 매우 활기차게(Sehr lebhaft)	45
V. 결론	70
참고문헌	73
ABSTRACT	

I. 서론

1895년 독일에서 출생한 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 20세기 독일의 신고전주의를 대표하는 작곡가이다. 그는 초기에 후기 낭만주의와 인상주의에도 관심을 보였지만, 1920년대 이후에는 고전주의와 바로크 시대의 음악적 요소를 20세기 초 당대 음악에 접목시켜 자신만의 고유한 음악 양식을 확립시켰다.

힌데미트의 음악양식은 조금씩 변화되었지만, 신고전주의라는 큰 틀은 지속적으로 유지되었다. 그는 대위법(counterpoint)에 기초해 음악을 구성하면서도 당시로서는 현대적인 화성 어법을 사용하는 진보적인 경향도 보였다. 그는 자신만의 양식으로 실내악, 협주곡, 교향곡, 오페라 등의 다양한 전통적인 장르의 곡을 작곡하는 동시에 그의 음악적 기반이 되었던 연주자로도 활동하였다. 또한 자신의 곡을 통해 대중들과 더 가까이 의사소통할 수 있는 작곡가가 되기 위해 노력하였다.

힌데미트는 1930년대부터 관악기를 위한 소나타를 모두 6곡 작곡하였다. 그 중에서 <플루트 소나타>(Sonate für Flöte und Klavier, 1936)는 첫 번째로 작곡된 작품으로 화성과 조성을 고려하는 구조적 폴리포니 시기에 작곡되었으며, 그의 신고전주의 음악양식을 잘 보여주는 작품이다. 이후에 작곡된 다른 관악기를 위한 소나타에도 많은 영향을 주었다. 이 곡은 총 3악장으로 구성되어 있는데, 1악장은 소나타악장형식(Sonata allegro form)이고, 2악장은 2부분 형식이며 3악장은 론도형식으로 구성되어 있다. 마지막 악장의 경우 론도에 행진곡(Marsch)이 추가되어 실제로는 4악장의 틀을 보여준다.

본 논문에서는 힌데미트의 <플루트 소나타> 분석을 통해서, 그가 어떠한 방식으로 옛 전통과 당대의 새로운 요소를 접목하여 자신만의 신고전주의

음악양식을 구축했는지 살펴보고자 한다. 곡 분석에 앞서 분석에 도움이 되도록 이 곡의 기초가 된 신고전주의, 신바로크주의에 대해 살펴본 다음 힌데미트가 어떤 생애를 살았으며, 그의 음악양식이 어떻게 발전했는지 살펴볼 것이다. 이 연구를 통해 연주자가 <플루트 소나타>를 더 잘 이해하고 연주하는데 도움이 되고자 한다.

II. 신고전주의와 신바로크주의¹⁾

신고전주의(Néo-Classicisme)는 1920년대부터 시작하여 1950년대까지 서양 음악사에서 주류를 형성했다. 신고전주의는 후기 낭만주의와 표현주의의 과도한 주관적 표현을 거부하고 절대음악의 객관성을 강조하면서 18세기 형식과 음악 구조 그리고 구성 원리를 수용했다.

신고전주의는 바로크 시대와 고전시대의 교향곡, 소나타, 소규모 실내악 등의 장르와 푸가, 파사칼리아, 샤콘느, 변주곡 등의 전통적인 형식을 부활시켰으며, 대위법을 다시 수용하고, 형식적인 측면을 중시하는 객관적인 구성을 추구하였다. 하지만 화성적인 면에서는 장·단음계의 조성에서 벗어나 다양한 선법과 중심음에 기초한 자유로운 조성을 사용하면서 기능화성 대신 20세기 화성어법의 특징인 불협화음을 자유롭게 사용하는 진보적인 면모를 보였다. 경우에 따라서는 무조성이 나타나기도 했다.

신고전주의는 1920년부터 스트라빈스키(Igor Fyodorovitsch Stravinski, 1882-1971)²⁾를 시작으로 프랑스에서뿐만 아니라 독일, 미국, 영국 그리고 이탈리아와 러시아에서 많은 작곡가들에게 영향을 끼쳤다. 프랑스에서 신고전주의의 문을 연 스트라빈스키는 1918년에 작곡한 <병사 이야기>(Histoire du soldat, 1918)에서 J. S 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 코랄을 모방하면서 신고전주의의 기반을 마련하고, 1920년 발레음악 <풀치넬라>(Pulcinella, 1920)로 신고전주의 시대를 열었다. 이 작품은 페르골레지

1) 신고전주의와 같이 사용되는 용어로 신바로크주의(Neobarock)와 신즉물주의(=신객관주의 Neue Sachlichkeit)가 있다. 신바로크주의는 고전주의보다 바로크시대의 음악 형식과 어법을 적극 수용하는 것으로, 1920년대에 독일을 중심으로 시작되었다. 각각 추구하는 것은 조금씩 다르지만, 하나의 공통점은 19세기 낭만주의의 양식과 음악관을 거부하고, 낭만주의 이전의 전통을 적극적으로 수용했다는 것이다.

2) 스트라빈스키는 러시아 출신이며, 그의 양식은 크게 3시기로 나뉜다. 첫 번째 시기는 1918년까지 민족주의적 원시주의라고 볼 수 있고, 두 번째 시기는 1920년 이후 신고전주의이며, 세 번째 시기는 1951년 이후로 이 시기에 그는 12음 기법을 사용하여 작품 활동을 하였다. 이종구, 「20세기 시대정신과 현대음악」 (서울: 한양대학교, 1999), pp. 100-108.

(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)의 모방작으로, 스트라빈스키는 이 작품에서 고전적인 재료를 가지고, 음악을 현대적으로 재창조하는 패러디(parody)기법³⁾을 사용하였으며, 관악기 중심으로 축소된 악기편성과 페르골레지의 화음에 불협화음을 삽입하였다.

이 시기에 스트라빈스키는 범음계주의(pandiatonicism)도 추구하였는데, 범음계주의는 7개 음으로 이루어진 음계를 화성적 또는 대위적으로 자유롭게 사용하는 새로운 기법으로 조성의 틀을 유지하게 하는 중요한 수단이다. 이를 새롭게 시도한 것이 스트라빈스키의 <피아노와 관악기를 위한 협주곡>(Concerto for Piano and Wind Instruments, 1924)이다. 이 곡은 검은 검반의 사용을 줄이기 위해 내림표와 올림표의 사용을 절제하였다.⁴⁾

스트라빈스키는 주관성보다는 객관성을 추구하여 표제음악보다 절대음악을 선호하였으며, 객관적인 구성을 중시하는 경향은 성악작품에서도 볼 수 있다. 그는 가사에 라틴어를 사용하여 청중들이 가사 대신 음악에 집중할 수 있도록 작곡하였는데, 그 예로 대규모 무대음악인 <외디푸스왕>(Oedipus Rex, 1926-1927)와 합창곡 <시편 교향곡> (Psalmsymphonie, 1930)이 있다. <외디푸스왕>은 가사와 선율 사용을 절제하고, 복조성과 복화음을⁵⁾ 사용하였다. <시편 교향곡>에는 라틴어로 된 성경의 시편⁶⁾이 가사로 사용되고 잠시 사라졌던 러시아적 요소인 8음계에 기초한 화성과 선법적인 선율이 다시 등장한다. 하지만 과거로 완전히 돌아가지 않고, 대위법을 작곡의 원리로 받아들여 3악장 중 2악장을 이중푸가로 구성하여 J. S. 바흐로부터 받은 영향을 보여준다.⁷⁾

3) 패러디(parody)는 15세기 이후부터 사용된 음악기법으로 전통적 요소를 이질화시키고, 변질시키는 방법으로 기존의 음악 작품을 새로운 연관 관계에서 다시 사용하는 것을 말한다. 오희숙, “음악의 전통과 진보: 신고전주의를 중심으로,” 『음악과 민족』 제4호(1992), p. 153.

4) 검은 검반의 사용을 줄이고, 흰건반만을 사용하여 “하얀 음악”이라는 별명을 가졌다. Joseph Machlis, 이찬해 역, 「현대음악 상」(서울: 수문당, 1995), pp. 132-133.

5) 복조성이란 두 개 혹은 그 이상의 다른 조성이 동시에 나타나는 것이며, 복화음 또한 두 개 이상의 화음을 더해서 불협화적인 화음으로 음악을 만드는 것을 말한다.

6) 시편 38편, 39편, 150편

스트라빈스키는 자신의 곡에 대표적인 선율악기인 현악기의 사용을 자제하고, 관악기를 주로 사용하였다. 하지만 예외적으로 <뮤즈를 거느린 아폴론>(Apollon musageta, 1927-1928)은 구체적인 줄거리가 없는 발레곡으로 현악기로만 편성되어 있다. 이 작품은 순수한 음악의 아름다움을 원칙으로 삼아 절대음악을 추구하면서 신고전주의 정신을 잘 반영한 작품으로 평가된다.

러시아 작곡가 프로코피예프(Sergei Prokofiev, 1891-1953) 역시 스트라빈스키와 같은 시기에 파리에서 활동하면서 신고전주의 음악을 작곡하고 있었다. 그는 하이든(F. Joseph Haydn, 1732-1809)이나 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 같은 고전 작곡가들의 교향곡에 많은 관심을 보이면서 1917년 이미 러시아를 떠나기 직전 <고전 교향곡>(Symphony No. 1 in D major op. 25 "Classical", 1917)을 작곡하였다. 이 작품은 고전 작곡가들의 절제된 양식과 명료한 관현악법에서 영감을 받은 것으로⁸⁾, 투명한 관현악적 색채를 보여준다. 그는 <고전 교향곡>을 작곡한 이후, 주제를 발전시키는 고전적인 기법과 확대된 조성을 통해 불협화음과 반음계를 자유롭게 사용하여 작곡하였다. 주로 대위법으로 작곡하였다.

프랑스 신고전주의를 주도했던 또 다른 작곡가들은 ‘프랑스 6인조’⁹⁾가 있다. 이들은 모두 개성도, 작품의 경향도 달랐지만 장 콥토((Jean Cocteau,

7) 허영한, “이고르 스트라빈스키,” 20세기 작곡가 연구회 편, 『20세기 작곡가 연구 1』 (서울: 음악세계, 2001), p. 457.

8) 한미숙, “세르게이 프로코피예프,” 20세기 작곡가 연구회 편, 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), p. 207.

9) 프랑스 6인조의 ‘6인조’(Les six)라는 말은 한 잡지에 실린 앙리 콜레(Henry Collet)의 글 “러시아 5인조, 프랑스 6인조와 사티”로부터 유래되었다. 이는 사티의 영향을 받은 6명의 작곡가 오네거(Arthur Honegger, 1892-1955), 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 폴랭(Francis Poulenc, 1899-1963), 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 타예페르(Germaine Tailleferre, 1892-1983), 오릭(Georges Auric, 1899-1983)을 가리킨다. 프랑스 6인조는 다른 신고전주의 작곡가들 작품에서 풍기는 깊이나 세련미는 부족한 것으로 평가된다.

이석원, 『현대음악: 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』 (서울: 서울대학교, 1997), pp. 162-163.

1889-1963)¹⁰⁾의 영향을 받아 제1차 세계대전이 끝난 후 1920년대에 청중들이 편안하게 다가갈 수 있는 곡을 작곡하고자 노력하였다. ‘프랑스 6인조’는 조성과 단순한 화성을 사용하였고, 과거의 작품에 불협화음을 첨가하는 페러디 기법을 사용하고 연속진행과 페달 포인트, 그리고 오스티나토도 즐겨 사용하였다.

독일에서 신고전주의를 주도했던 작곡가는 힌데미트이다. 그는 바로크 시대의 대위법적 다성 음악양식에 현대적인 화성을 붙여 작곡하였고, 바로크의 대표적인 형식인 푸가를 자신의 작품에 많이 사용하였다. 푸가를 즐겨 사용한 것은 J. S. 바흐의 영향을 받은 것이다. 힌데미트는 넓은 의미로 신고전주의 작곡가라고 불리지만, 바로크 시대의 음악양식인 대위법과 음악형식을 선호하였기에 신바로크주의(Neobarock) 작곡가라고도 한다. 힌데미트는 작곡양식의 변화를 보였던 스트라빈스키와는 달리 “합리와 논리 그리고 형식과 편성”¹¹⁾을 자신의 작품에서 일관되게 추구한 신고전주의자이다.

이 작곡가들 이외에도 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951), 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945), 카셀라(Alfredo Casella, 1883-1947), 피스톤(Walter Hamor Piston, 1894-1976), 해리스(Roy Harris, 1898-1979) 그리고 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)의 작품에서도 신고전주의 경향이 나타난다.¹²⁾

10) 장 콕토는 프랑스 출신 시인, 소설가, 그리고 극작가이며, 시집 <알라딘의 램프>, 극본 <에펠탑의 신랑 신부>, 소설 <Le Potomak> 등 다양한 장르의 문학작품을 남겼다.

11) 이석원, 「현대음악: 아방가르드에서 포스트모더니즘까지」, p. 167.

12) 표현주의 무조음악과 12음 음악의 대표 작곡가인 쇤베르크는 1920년대 12음 기법을 사용하여 작곡한 시기에 모음곡, 소나타 등 전통적인 장르와 대위법의 원리를 사용하면서 신고전주의적 경향을 보였고, 바르톡은 음악을 구성하는 방식이 전통적이고, 바로크시대와 고전시대의 형식을 따랐다는 점에서 신고전주의적이라 할 수 있다.

Ⅲ. 힌데미트의 생애와 음악양식

1. 힌데미트의 생애

파울 힌데미트는 1895년 11월 16일 프랑크푸르트(Frankfurt am Main) 근교 하나우(Hanau)에서 출생했다. 그는 경제적으로 어려운 가정에서 성장하였지만, 그의 아버지가 자식들의 음악 교육에 대해 많은 관심을 가지고 있었기에 동생들과 함께 바이올린, 첼로, 피아노 등 다양한 악기를 배웠고, 특출난 음악적 재능을 보였다.

힌데미트는 1908년 프랑크푸르트 콘서바토리(Conservatory in Frankfurt am Main)에 입학하였다. 그는 레브너(Adolf Rebner)에게 바이올린을 사사하면서 점점 음악적인 발전을 보였고, 이후 레브너 현악 4중주단의 구성원이 되었다. 바이올린을 전공한 힌데미트는 1912년부터 멘델스존(Arnold Mendelssohn)과 제클레스(Bernhard Sekles)에게 지휘와 작곡 수업을 받게 된다. 또한 작곡을 시작하였고 1914년에 <피아노, 클라리넷, 호른을 위한 3중주 Op. 1>로 본격적인 작곡가로서의 활동을 시작하였다. 힌데미트는 1916년 21세의 나이로, 프랑크푸르트 오페라 관현악단의 제 1바이올린 주자가 되면서 악장으로서 활약하였다. 같은 해에 학교를 졸업하고, 제 1차 세계대전으로 군에 입대하게 된다. 그는 사회와 예술에 대해 고민을 시작하게 되었고, 연주자보다는 작곡가로 활동하기로 결심하게 되었다.

1919년 힌데미트는 첫 작곡 발표회를 가졌다. 이 발표회에서는 <현악 4중주 f단조 Op. 10>, <바이올린 소나타 Op. 11 Nr. 1>, <비올라 소나타 Op. 11 Nr. 4>, <피아노 5중주 e단조 Op. 7>이 연주되었고, 발표회는 성공적이었다. 이 덕분에 그는 저명한 음악 출판사 쇼트(Schott in Mainz)와 모

든 작품의 출판을 계약하게 되었고 독일에서 인정받기 시작하였다. 그는 작곡가로서의 활동을 시작하면서 레브너 현악 4중주단에서 탈퇴하였다. 이후 1921년에 아마르 현악4중주단(Amar-Streichquartett)을 창단하면서 비올라 연주자로도 활동하였는데, 이 활동은 ‘도나우에싱엔 음악제’(Donauessinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst)¹³⁾와 연결된다. 이 음악제에서 힌데미트는 <현악 4중주 제 2번>(Streichquartett Op. 16, 1920)을 초연하여 본격적으로 작곡가로서 이름을 알리게 된다. 그는 이후에도 이 음악제에 지속적으로 참여하였는데, 특히 1925년부터는 아마추어나 음악애호가들이 직접 연주하고, 즐겨 들을 수 있는 ‘실용음악’(Gebrauchsmusik)¹⁴⁾을 작곡하면서 대중들과 소통하기 위해 노력하였다.

1924년 5월 15일 힌데미트는 프랑크푸르트 오케스트라의 악장인 로텐베르크(Ludwig Rottenberg, 1865-1932)의 막내딸 게르트루트(Gertrud)와 결혼하였다. 소프라노 가수와 연극배우로 활동하였던 그녀는 활동을 모두 접고, 음악인으로서의 삶을 사는 남편을 도와 그에게 많은 힘이 되어주었다.¹⁵⁾

힌데미트는 1927년에 베를린 음악대학 교수로 초빙되어 베를린 음악계의 중심인물로 부상한다. 그러나 1933년에 히틀러 정권이 들어선 이후 힌데미트의 음악 활동에는 어려움이 생기기 시작했다. 그 당시 정치적인 상황이 악화되어 진보적인 음악이 탄압을 받기 시작하면서 그의 작품들도 “문화 불세비키적(kulturbolschewistisch)”¹⁶⁾이라는 이유로 탄압을 받게 되었다. 이러

13) 독일 남서부의 작은 마을인 도나우에싱엔에서 매년 10월에 열리는 음악 축제이다. 1921년에 창립되었으며, 현대음악을 위한 음악제 가운데 가장 오래된 음악제이다. 1921년 7월 31일에 알로이스 하바(Alois Hába, 1893-1973)와 에른스트 크세넥(Ernst Krenek, 1900-1991) 그리고 힌데미트가 최초로 작품을 발표하였다. 김택완, “음악에서의 신객관주의,” 『연세음악연구』 제7집(2000), p. 130.

14) 실용음악이란 그 주장자가 힌데미트로 알려져 있는데, 가정이나 집회에서 아마추어가 실제로 연주하여 즐길 목적으로 작곡된 평이한 음악을 의미한다.

Gebrauchsmusik [https://en.wikipedia.org/wiki/German_Wikipedia\(2019.05.01.\)](https://en.wikipedia.org/wiki/German_Wikipedia(2019.05.01)).

15) 오희숙, “파울 힌데미트,” 20세기 작곡가 연구회 편, 『20세기 작곡가 연구 2』 (서울: 음악세계, 2001) p. 253.

16) 불세비키란, ‘다수파’라는 러시아말로, 1903년 러시아 사회민주노동당이 두 파로 분열될 때,

한 상황 속에서 그는 연주활동도 작품발표도 더 이상 할 수 없게 되었고, 1933년에 작곡한 오페라 <화가 마티스>(Mathis der Maler)¹⁷⁾도 초연하지 못하게 되었다. 이 작품은 서곡만 <화가 마티스 교향곡>(Mathis der Maler Symphony)(1934)으로 발췌되어, 이듬해인 1934년 3월 12일 푸르트벵글러(Wilhelm Furtwängler, 1886-1954) 지휘 하에 베를린 필하모니에서 초연되었다.¹⁸⁾

쇼트 출판사는 힌데미트를 비롯한 당시 진보적인 작곡가들과의 관계 때문에 정치적으로 어려움에 부딪칠 상황까지 이르렀고, 힌데미트에게 망명을 권유하기도 하였다.¹⁹⁾ 힌데미트는 1935년부터 매해 터키를 방문하면서 음악 교육에 적극적으로 참여하였고, 자신의 작곡이론을 집대성하여 1937년 이로서 「작곡지침서」(Unterweisung im Tonsatz, 1937) 제 1권을 출판하기도 하였다. 그는 결국 히틀러 정권의 압력을 견디지 못하고 1937년에 베를린 음대교수직도 사임하였다.

힌데미트는 1938년부터 1939년까지 스위스에 잠시 머물다가 1940년에 미국으로 망명하였다. 그의 삶에서 미국 생활은 또 다른 전환점이었다. 그는 예일대학교(Yale University)의 음악이론 교수로 재직하게 되었고, 1946년에는 미국 시민권을 획득하였다. 그는 예일대학교의 학생들을 위해 「전통 화성학 집중 코스」(A Concentrated Course in Traditional Harmony, 1943),

레닌이 이끄는 좌익의 다수파를 일컫는 말이며, 1918년 7회 대회에서 당명을 러시아 공산당으로 고친 뒤부터 볼셰비키는 마르크스-레닌주의자와 같은 뜻으로 쓰이고 있다.

신인선, 「20세기 음악」(서울: 음악세계, 2006), pp. 124-125.

17) 오페라 <화가 마티스>(Mathis der Maler)는 힌데미트가 직접 대본을 썼다. 당시 유명했던 르네상스 시대의 화가 마티아스 그뤼네발트(Matthias Grünewald, 1470-1480으로 추정-1528)의 생애와 예술을 극화한 작품이다.

18) 힌데미트의 <화가 마티스 교향곡>은 당시 나치 정권에서 금기시했던 작품으로 푸르트벵글러가 지휘하여 많은 관심을 불러일으켰다. 푸르트벵글러는 “예술이 정치적으로 자유로운 공간이 되어야 한다”라는 자신의 입장을 「독일 일반 신문」(Deutsche Allgemeine Zeitung)에 “힌데미트의 경우”(Der Fall Hindemith)라는 글로 발표하였는데, 이로 인해 이후 공직에서 물러났다. 오희숙, “파울 힌데미트,” pp. 253-254.

19) 오희숙, “파울 힌데미트,” p. 254.

「음악가를 위한 기초 연습」(Elementary Training for Musicians, 1946), 「고급 연습」(Exercises for Advanced Students, 1948)과 같은 책들을 영어본과 함께 독일어로 출간하였다.

힌데미트는 제 2차 세계대전이 끝난 후, 1947년부터 1949년까지 유럽에서 연주활동을 재개했고, 1951년에 취리히 대학의 교수직을 수락하며, 1953년에 스위스로 이주하였다. 이곳에서는 교수직과 함께 지휘자로도 활동하였다. 이후 그는 새로운 작품을 작곡하기보다는 예전 작품들을 수정하고²⁰⁾, 초기 작품들을 발표하는데 힘을 기울였다. 또 유럽의 여러 나라를 순회하며 연주자로서도 활동을 이어갔다.

힌데미트는 자신의 생애가 끝나는 순간까지 음악 활동을 놓지 않았다. 그는 아픈 상황에도 마지막까지 자신의 작품인 <무반주 혼성 합창을 위한 미사>(Mass, for male & female chorus, 1963)를 직접 지휘하여 1963년 11월 12일에 초연하였고, 집으로 돌아와 병세가 악화되어 12월 28일 프랑크푸르트에서 췌장염으로 세상을 떠났다.

2. 음악양식

힌데미트의 음악양식은 신고전주의라는 큰 틀 안에서 끊임없이 변화하는데 다양한 요소들이 복합적으로 섞여 있어 양식상의 변화를 구분하는 데에는 어려움이 있다. 하지만 크게 네 시기로 나뉘 볼 수 있다. 초기라 할 수 있는 첫 번째 시기는 그가 작곡 공부를 시작한 시기부터 1919년까지이다. 두 번째 시기는 1920년부터 1923년까지 낭만주의를 거부하고 새로운 어법을 사용하여 반낭만적 신음악을 추구했던 시기이다. 세 번째 시기는 1923년부터 1934년까지로 형식을 추구하는 본격적인 신고전주의 시기이다. 네 번째

20) <클라리넷 5중주 Op. 30>(1923), 오페라 <카르디악>(Cardillac, 1952) 개정판, <오늘의 뉴스>(Neues vom Tage, 1953-1954) 개정판 등.

시기는 1963년부터 그의 생애가 끝나는 1963년까지로 구조적 폴리포니를 추구한 시기이다.²¹⁾ 그는 1937년 전통적 양식으로 복귀하고 조성의 의미를 새롭게 강조하는 자신의 이론을 집대성한 「작곡지침서」를 출판하였다.²²⁾

1) 초기양식(~1919년)

힌데미트의 초기양식 시기는 그가 작곡 수업을 받기 시작하면서 여러 작곡가들의 영향을 받고, 자신만의 양식을 확립하기 위해 노력한 시기이다. 그의 초기양식에는 많은 사람들의 영향이 나타난다. 그 중에서 첫 번째로는 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)의 교향곡과 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 교향시, 그리고 초기 쇤베르크의 대규모 오케스트라 편성을 갖는 관현악 작품으로부터 받은 영향을 언급할 수 있다. 힌데미트는 말러의 선율적 구성양식과 슈트라우스의 혼합 음향 그리고 복잡한 형식으로부터 영향을 받았고 이를 자신의 작품에서 시도하였다.²³⁾ 그가 처음으로 쓴 대규모 오케스트라 작품으로 <첼로와 오케스트라를 위한 협주곡>(Cello Concerto in E^b major, Op. 3, 1915-1916)이 있는데, 이 곡은 첼로 비르투오소(virtuoso)에 의해 많이 연주되는 곡으로, 후기 낭만주의적 모더니즘이 잘 드러난 작품으로 평가된다.

두 번째로는 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 영향을 꼽을 수 있다. 이는 힌데미트가 1916년 군에 입대한 이후 드뷔시의 작품들을 연주하면서 비롯되었다. 드뷔시 음악에 나타나는 “목적을 향하지 않은 선율구성과 섬세하게 세분화된 선율의 끝없는 연속성 그리고 운음계의 사용과 세분화된 리듬 사용”²⁴⁾은 힌데미트의 <바이올린 소나타 제 1번>(Sonate in Es für Klavier und Violine, Op. 11, Nr. 1, 1918)과 <바이올린 소나타 제 2

21) 오희숙, “파울 힌데미트,” p. 257.

22) 오희숙, “파울 힌데미트,” pp. 277-282.

23) 오희숙, “파울 힌데미트,” p. 262.

24) 오희숙, “파울 힌데미트,” p. 262.

번>(Sonate in D für Klavier und Violine, Op. 11, Nr. 2, 1918), <비올라 소나타 제 4번>(Sonate für Bratsche und Klavier, Op. 11 Nr. 4, 1919)에 그대로 반영되었다.

세 번째로 힌데미트는 바로크 음악과 고전주의의 영향을 받았다. 그 중에서도 특히 J. S. 바흐의 대위법적 음악양식은 그에게 특별한 것으로서, 그는 바흐의 바이올린 소나타를 모두 연주할 정도로 그의 작품들을 선호하였으며, 바흐의 음악은 1920년대 이후에도 힌데미트 음악에 지속적으로 영향을 끼쳤다.²⁵⁾

2) 반낭만적 신음악(1920~1923년)

이 시기는 힌데미트가 독일 아방가르드 음악을 대표하는 선두주자로서 실험적이고 급진적인 방식으로 낭만적 서정성을 배제하려고 노력했던 시기이다. 그는 낭만주의 시대에 나타났던 화성의 우위보다는 대위법적인 선율 중심의 음악적 진행을 선호하였고, 선율보다 동적인 리듬 구성을 중요한 요소로 다루었다.

1921년 ‘도나우에싱엔 음악제’에서 힌데미트는 <현악 4중주 Op. 16>(1920)를 직접 초연하여 자신의 이름을 널리 알리게 된다. 이후 그는 단막 오페라인 <누쉬 누쉬 Op. 20>(Das Nusch- Nuschi, 1920)와 <산타 수잔나 Op. 21>(Sancta Susanna, 1921)를 작곡하였으며, 이 곡들보다 무조음악의 성향이 더 강하게 나타나는 가곡 <죽음의 죽음 Op. 23, Nr. 1>(Des Todes Tod, 1922)과 <젊은 아가씨 Op. 23, Nr. 2>(Die junge Magd, 1922), 그리고 발레 음악 <악마 Op. 28>(Der Dämon, 1922) 등 서정성과 낭만성을 배제한 곡을 작곡하였다. 또 다른 작품으로 대중음악의 요소를 자신의 음악에 활용한 <5개의 관악기를 위한 소규모 실내음악 Op. 24, Nr. 2>(Kleine

25) 오희숙, “음악의 전통과 진보: 신고전주의를 중심으로,” 『음악과 민족』 제 4호(1992) p. 165.

Kammermusik, 1922), <비올라 독주 소나타 Op. 31, Nr. 4>(Sonata für Bratsche solo, 1923) 등의 실내음악도 작곡하였다. 특히 <피아노 모음곡 Op. 26>(Suite, 1922)은 바로크 모음곡을 20세기적으로 변화시킨 대표적인 작품으로 행진곡(Marsch) - 지미(Shimmy) - 야상곡(Nachtstück) - 보스톤(Boston) - 래그타임(Ragtime)으로 구성되어 있다. 그 중에서 지미, 보스톤, 래그타임 악장은 당시 유럽에서 인기를 누렸던 재즈에서 파생된 춤곡으로, 재즈음악의 특징을 자신의 모음곡에 일부 수용한 것이다. 제 1악장인 행진곡의 경우 불협화음이 많이 나타나는데, 이는 조성적 화음에 비화성음을 첨가함으로써 만들어낸 것이다. 마지막 악장인 래그타임은 싱커페이션 리듬이 특징적이다. 이 곡은 그 동안 선율 악기로 인식된 피아노를 타악기적으로 사용하여 섬세한 흐름보다는 속도감에 중점을 두어, 전통적인 모음곡 형식을 현대적으로 변화시킨 곡이다.²⁶⁾

3) 신고전주의 (1923~1934년)

신고전주의 시기는 실험적이고, 급진적인 성격의 반낭만주의에서 벗어나 바로크와 고전주의 양식을 현대적으로 수용한 시기이다. 힌데미트는 J. S. 바흐에 대해 지속적으로 관심을 가지고 있었고, 그 관심은 1923년 <현악 4중주, Op. 32>(1923)에서 푸가와 파사칼리아 같은 바로크 형식을 사용하면서 드러난다. 힌데미트는 기존의 전통적인 형식을 수용하고, 거기에 새로운 어법을 추가하여 음악을 작곡하였다.

힌데미트는 이 시기에 화성 중심에서 벗어나 선적 대위법²⁷⁾으로 <첼로 협주곡 Op. 36 No. 2>(1925), <오케스트라 협주곡 Op. 38>(1925) 그리고

26) 오희숙, “파울 힌데미트,” pp. 269-271.

27) 선적 대위법은 오스트리아의 음악학자인 에른스트 쿠르트(Ernst Kurth, 1886~1946)가 대위법의 수평적인 양상을 수직적인 관점에 대응시켜 강조하기 위해서 그의 저서 「선적 대위법의 기초」(Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917)에서 사용했던 용어이다. 삼호뮤직 편집부 편, 『클래식 음악용어 사전』(서울: 삼호뮤직, 1997), p. 206.

오페라 <카르디악 Op. 39>(Cardillac, 1925~1926) 등을 작곡하였다. 이 중에서 <카르디악 Op. 39>는 오페라임에도 불구하고, 바로크 시대의 콘체르토, 파사칼리아, 푸가도와 같은 절대음악 형식²⁸⁾을 사용함으로써 오페라의 중심이 가사가 아니라 음악적 구성이 되도록 하였다. 그는 여러 장르를 작곡한 경험을 통해서 19세기의 낭만주의적인 섬세함과 세분화를 거부하고, 선율 중심의 구성과 자유로운 리듬을 사용하였다.

한편 이 시기에 힌데미트는 청중들이 점점 현대적인 새로운 음악에서 멀어져가는 것을 보고, 현대적 어법을 살리면서 청중들이 쉽게 다가갈 수 있는 곡으로 <현악 오케스트라, 플루트, 오보에를 위한 유희음악 Op. 43>(Spielmusik für Streicher, Flöten und Oboen, 1927)과 <음악 애호가를 위한 유희음악 Op. 45>(Sing und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, 1928~1929), 어린이를 위한 곡 <우리는 도시를 세운다>(Wir bauen eine Stadt, 1930) 등을 작곡하였다. 그는 신음악이 갖고 있던 예술과 일상의 괴리를 해결하기 위해 청중들이 듣기 편하고, 아마추어도 쉽게 연주할 수 있는 ‘실용음악’(Gebrauchsmusik)을 추구하였다.²⁹⁾

4) 구조적 폴리포니 (1935~1963년)³⁰⁾

힌데미트는 1920년대에는 선적 대위법으로 작곡하다가 1935년 이후, 화성과 조성을 고려하는 구조적 대위법을 체계화하여 1937년에 「작곡지침서」를 출판하였다. 그의 이론에서 중요한 요인은 자연적인 배음구조인데, 이는 역사의 흐름상 생겨난 것이 아니라 예전부터 이러한 음악적 자연 현상은 있었

28) 이외에도 힌데미트는 대중음악, 서정적 야상곡, 바소 오스티나토 등을 사용하였다.

29) 독일의 음악학자 다누저(Hermann Danuser, 1946-)는 실용음악을 ‘중간음악’이라는 개념으로 설명한다. 이때 ‘중간’이란 두 가지 관점에서의 중간을 의미하는데, 하나는 예술성의 관점에서 예술음악, 혹은 진지한 음악(E-Musik)과 대중음악(U-Musik)의 중간을 의미하며, 또 다른 하나는 현대성의 관점에서 진보와 복고의 중간을 의미한다. 김택완, “음악에서의 신개관주의,” p. 126.

30) 구조적 대위법은 선적 대위법에 반해 각 성부의 진행이 화성적 관점에서 만들어진 것을 말한다. 삼호뮤직 편집부, 「클래식 음악용어 사전」, p. 27.

다³¹⁾라고 강조하면서 이 이론서에서 배음구조에 기초한 구조적 대위법을 확립하였다.³²⁾

힌데미트는 자신의 이론을 토대로 12음을 사용하여 작곡하였는데 무조성의 12음 음악을 작곡한 쇤베르크 악파의 작곡가들과는 달리 조성의 개념을 부활시켰다. 이에 따라 이 시기에 작곡된 힌데미트의 곡은 중심음에 기초한 자유로운 조성으로 음악이 진행되고, 베이스 성부에서는 2도의 순차진행이 주로 나타나며 선율에서는 2도와 4도 음정이 주 구성요소로 사용되고 있다. 불협화음이 많이 나타나지만 음악적 단락의 시작과 마지막에는 협화음인 장 3화음이 사용된다.³³⁾

이 시기 힌데미트의 대표적인 작품으로는 오페라 <화가 마티스>를 비롯하여 1935년부터 피아노 반주와 함께 연주되는 <바이올린 소나타 E>(1935), <바이올린 소나타 C>(1939), <피아노 소나타 I, II, III>(1936), <오르간 소나타 I, II>(1937) 그리고 <플루트 소나타>(1936), <오보에 소나타>(1938), <파곳 소나타>(1938), <비올라 소나타>(1939), <클라리넷 소나타>(1939), <호른 소나타>(1939), <트럼펫 소나타>(1939)가 있다. 특히 이 기악 작품들에서 그는 ‘상위적 2성부’(übergeordnete Zweistimmigkeit)를 가장 이상적인 작곡기법이라고 주장하는데, 이는 베이스 성부와 상성부로 구성된 2성부의 악곡을 의미하며, 여기에 독주악기 성부를 추가하여 총

31) 오희숙, “파울 힌데미트,” p. 277.

32) 자연 배음렬로부터 유추시켜 제 1음렬과 제 2음렬이 형성되는데, 제 1음렬은 조성에 종속된 개념보다는 배음렬에 기초를 두는데, 반음계 중 첫 음을 기본음으로 하고 음들과의 관계성에 따라 나열해서 12음 관계로 만드는 것이다. 쉽게 말해 C음을 기준으로 본다면 ‘c-g-f-a-e-eb-ab-d-bb-db-b-#’의 관계로 이루어진 것을 말한다. 제 2음렬은 제 1음렬보다 세부적으로 선율과 화성에서 나오는 중심음을 토대로 만드는 것인데, 음악을 만들 때 한 개의 음이 아니라 적어도 두 개의 음을 결합하여, ‘완전8도-완전5도-완전4도-장3도-단6도-단3도-장6도-장2도-단7도-단2도-장7도-트라이톤(tritone)’의 관계로 이루어진 것을 말한다. 제 1음렬은 선율적인 가치로, 제 2음렬은 화성적인 가치로 규정하였다. 오희숙, 「20세기 음악 2, 시학」(서울: 심설당, 2004), pp. 122-123.

33) Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil* (Mainz: Schott Verlag, 1940), p. 138

3성부로 구성하는 것을 가리킨다. 이는 “서로 의존하지 않고, 동시에 파악될 수 있고, 화성적 관계가 명확하게 설명될 수 있기 때문에 이상적이다”³⁴⁾라는 구조적 대위법에 대한 그의 주장에 기초하는 것이다. 그의 피아노 작품 <음의 유희>(Ludus tonalis, 1942)에서도 구조적 대위법 양식이 보인다.

헌데미트는 생애 말기인 1950년대에도 당시 서양음악의 주류를 형성했던 총렬음악, 전자음악에 편승하지 않고 구조적 폴리포니에 기초한 대규모 오페라 <세계의 조화>(Harmonie der Welt, 1951), 3개의 성악작품 <5성부 마드리갈>(5 stimmige Madrigale, 1958), 소프라노와 피아노를 위한 13곡의 <모테트>(Motetten, 1940~1960), <미사>(Messe für gemischten Chor a cappella, 1963) 등의 작품들을 작곡하였다.

34) 오희숙, “파울 헌데미트,” pp. 278-279.

IV. 힌데미트의 <플루트 소나타>(1936) 분석

힌데미트의 <플루트 소나타>는 1936년에 작곡되었다. 이 곡은 그가 작곡한 목관악기 소나타 중에서 첫 번째 작품이다. 이 곡은 1937년 쇼트 출판사에서 출판되었고, 1937년 4월 10일에 워싱턴 D. C(Washington D. C.)에서 플루트 연주자 바레르(Georges Barrère, 1876 - 1944)와 피아노 연주자 산로마(Jesús Maria Sanromá, 1902 - 1984)에 의해 초연되었다.³⁵⁾

힌데미트의 <플루트 소나타>는 총 3악장으로 구성되어 있다. 1악장은 소나타악장형식으로 제시부, 발전부, 재현부로 이루어지며, 2악장은 A-B-연결구-A'-B'의 2부분 형식을 취한다. 3악장은 론도형식에 행진곡(Marsch)이 삽입되어 전체적으로는 4악장의 틀을 보여준다. 론도형식은 A-B-A'-C-A'' 형식으로 이루어졌고, 행진곡은 A-A'-B-A''-B'-A''' 형식으로 구성되어 있다. 이 곡은 구조적 폴리포니 시기에 완성되었지만, 신고전주의의 특징과 구조적 폴리포니의 특징이 잘 어우러져 있는 작품이다(표 1).

< 표 1 > <플루트 소나타> 각 악장의 형식구조

	악장	빠르기	형식
1악장	밝고 활발하게 (Heiter bewegt)	♩ etwa 100	소나타악장형식
2악장	매우 느리게 (Sehr langsam)	♩ etwa 80	2부분 형식
3악장	매우 활기차게 (Sehr lebhaft)	♩ . bis 160	작은 론도 형식
	행진곡 (Marsch)	♩ bis 100-108	A-A'-B-A''-B'-A'''

35) 힌데미트 <플루트 소나타>는 원래 1936년에 베를린에서 초연되기로 예정되어 있었지만, 정권의 탄압으로 연주가 금지되어 1937년에 미국에서 초연이 이루어졌다.

1. 제 1악장: 밝고 활발하게(Heiter bewegt)

힌데미트의 <플루트 소나타> 제 1악장은 전통적 소나타악장형식으로 제시부(마디 1-44), 발전부(마디 44-68), 재현부(마디 69-120)로 구성되어 있다. 제시부는 제 1주제(마디 1-12), 경과구(마디 12-18), 제 2주제(마디 18-34), 종결구(마디 35-44)로 구분되고, 발전부(마디 44-68)는 제시부와 재현부에 비해 짧은 편이다. 재현부는 제 1주제(마디 69-78)의 재현, 제 2주제(마디 78-94)의 재현, 종결구(마디 95-101)의 재현, 코다(마디 102-120)로 구성되어 있다. 이 곡은 전통적인 장·단조 대신 중심음을 사용하여 음악을 전개하였으며, 조성음악에서의 전조와 유사하게 중심음이 여러 번 바뀐다. 하지만 제 1악장의 시작과 끝에는 같은 중심음이 사용된다. 제 1악장의 구조는 다음의 표와 같다(표 2).

< 표 2 > 제 1악장의 구조

구조		마디	중심음
제시부	제 1주제	1-12	B b
	경과구	12-18	A
	제 2주제	18-34	E → C# → A
	종결구	35-44	G #
발전부		44-68	C# → B → A# → A → D
재현부	제 1주제	69-78	B b
	제 2주제	78-94	F#
	종결구	95-101	C
	코다	102-120	B b

제시부의 제 1주제는 마디 1-12로 중심음은 B \flat 이다. 피아노 전주인 마디 1-4에서는 주제가 제시되고, 플루트 선율이 피아노 전주를 이어받아 마디 5-8에서 주제를 반복한다. 제 1주제는 세 개의 모티브로 이루어져 있는데, 모티브 1은 두 개의 4도 도약음정을 중간에서 2도 음정이 연결해 주는 상행 모티브이고, 모티브 2는 5도, 3도, 2도의 다양한 음정으로 이루어진다. 모티브 3은 4도 음정까지 순차상행하다 3도 도약하행 후 다시 4도 음정까지 순차하행하는 아치형으로 되어있다. 마디 7의 플루트 선율에서는 모티브 3이 리듬이 변형되어 완전4도 위에서 나타나고 이 변형된 모티브 3은 다시 마디 8에서 3도 위에서 동형진행한다. 마디 1-3과 마디 7-10의 피아노 왼손 파트는 B \flat 에서부터 온음계로 하행하며, 마디 5-6의 피아노 왼손 파트는 시작음보다 두 옥타브 아래로 내려가 진행하여 음역대를 넓히는 효과를 보여준다. 제 1주제의 피아노 반주 왼손 파트에서는 B \flat 음이 지속적으로 등장하는데, 이는 중심음을 강조하기 위한 것이다. 마디 1-2의 피아노 왼손 파트와 마디 7-8의 피아노 오른손 파트에서는 부점 리듬으로 선율이 진행하는데, 이것은 선율은 B \flat 지속음과 B \flat -A \flat -G \flat -F의 두 성부로, 또 F 지속음과 G \flat -C-E-G, 그리고 A \flat 지속음과 B \flat \flat -E \flat -G-B로 진행하여 두 성부로 들리는 효과를 준다. 이는 바로크 음악의 특징으로 힌데미트의 신바로크주의를 잘 보여주는 예라고 할 수 있다. 또한 베이스 성부의 순차 진행은 이 시기 힌데미트의 음악의 중요한 특징이다. 또 다른 특징은 마디 3-4 피아노 왼손 파트에서는 화음으로 연주하여 호모포니처럼 진행하고 있다는 점이다. 마디 9-12 플루트 선율은 모티브 3이 변형된 리듬으로 주제를 확장시킨다 (악보 1).

< 악보 1 > 제 1주제, 마디 1-12

I. Heiter bewegt (♩ etwa 100)

1

피아노 전주

모티브 1 모티브 2 모티브 3

B♭ 중심음

5

모티브 1 모티브 2 모티브 3의 변형

동형진행 온음계적 하행

8

모티브 3 변형

12

마디 12-18는 경과구이다. 마디 12-13에서는 제 1주제의 변형이 나타나는데, 피아노 소프라노 선율은 제 1주제의 모티브 1과 모티브 2가 같은 선율이지만, 플루트 선율에서는 모티브 1이 한 옥타브 위에서 음가가 확대되어 나타난다. 마디 14에는 새로운 모티브 4가 플루트 선율에 나타나는데, 이 모티브는 4도와 6도로 하행 도약하는 형태로 마디 15에서는 3도 아래에서 동형진행 한다. 마디 13-15에서 피아노 왼손 파트는 반음계로 하행하고 있다. 마디 16-17을 보면, 플루트 선율은 제 1주제에서 나온 변형된 모티브 3을 축소한 것이고³⁶⁾, 피아노 상성부는 상행하고 하성부는 하행하여 반진행 한다(악보 2).

< 악보 2 > 경과구, 마디 12-18

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 12-15. The piano part (left hand) is labeled with '모티브 1' and '모티브 2' in measures 12-13, and '반진행' (retrograde motion) in measures 13-15. The flute part (right hand) is labeled with '모티브 1 변형' (variation of motif 1) in measure 12, '모티브 4' in measure 14, and '동형진행' (isomorphous progression) in measure 15. The second system covers measures 16-17. The piano part is labeled with '반진행' in measure 16. The flute part is labeled with '모티브 3 변형' (variation of motif 3) in measure 16.

36) 이 논문의 pp.19-20에서 마디 9-11와 모티브 1, 모티브 2 그리고 모티브 3 참고.

마디 18-24에서는 제 2주제가 제시된다. 제 2주제는 4개의 새로운 모티브로 구성된다. 마디 22에서는 모티브 7이 변형·반복된다. 마디 18-23의 피아노 상성부와 하성부에서 오스티나토 리듬의 E음이 일정한 간격으로 8번 반복되어 제 2주제의 중심음 역할을 하고 있다(악보 3).

< 악보 3 > 제 2주제, 마디 18-24

The musical score consists of three systems. The first system (measures 18-19) features '모티브 5' in the treble clef and a piano accompaniment with a constant E note in the bass clef. The second system (measures 20-22) features '모티브 6', '모티브 7', and '모티브 8' in the treble clef, with the piano accompaniment continuing. The third system (measures 23-24) shows a continuation of the piano accompaniment. Dynamics include mf, p, and mf.

제 2주제가 확대되는 마디 24-34에서는 모티브 5가 피아노 파트에서 단 3도 아래에서 나타나고 이를 플루트가 모방하며 반복한다.³⁷⁾ 마디 30-31의 피아노 오른손 파트는 A 리디아 선법으로 순차 상행하고, 마디 32에서 도약하여 하행하며, 이 도약 하행 부분은 마디 33-34에서 반복된다. 마디 30-32의 피아노 왼손 파트에는 다시 오스티나토 리듬이 등장하는데, 내성부의 4분음표가 순차 상행·하행한다. 이때 A음이 지속적으로 나타나 중심음 역할을 한다. 제 2주제는 마디 34에서 F# 장3화음으로 종결한다. 장3화음의 종결은 이 시기 힌데미트 음악의 특징이다(악보 4).

37) 이 논문의 p. 22 모티브 5 참고.

< 악보 4 > 제 2주제 확대, 마디 24-34

26

30 **모티브 5**

mf **A 리디아**

A

오스티나토 리듬

33 **반복**

F# 장3화음

마디 35부터 ‘조금 더 조용하게’(ein wenig ruhiger) 종결구가 시작되고 마디 44에서 제시부가 마무리된다. 마디 35-40에서 피아노는 종결구의 중심음인 G#을 지속한다. 마디 35-36 플루트 선율은 D# 에올리아 선법으로 되어 있는데, 이는 마디 36-38에서 반복되고, 마디 38-40에서 확대 변형된다. 발전부로 향하기 위해 마디 41에서는 ‘다시 활기차게’(wieder lebhaft) 시작된다. 마디 41-43의 플루트 선율에서 모티브 7과 모티브 8의 음정과 리듬이 변형되어 나오는데³⁸⁾, 마디 41-42의 피아노 성부는 3도 병행으로 하행하며 플루트 선율과 반진행한다. 마디 43-44의 피아노 하성부가 A-F#-C#으로 하행하며 발전부로 향하기 위해 *f*에서 *ppp*로 급격하게 작아진다. 종결구 역시 C# 장3화음으로 종지한다(악보 5).

< 악보 5 > 종결구, 마디 35-44

38) 이 논문의 p. 22에서 모티브 7과 모티브 8 참고.

발전부는 마디 44-69인데, 마디 44-49, 마디 57-61, 마디 61-62, 마디 62-64, 마디 65-69 이렇게 다섯 단락으로 구분된다. 첫 번째 단락인 마디 44-49에서는 피아노 간주로 시작된다. 이 피아노 간주를 마디 49-65의 피아노 파트가 변형·반복한다. 발전부에서 플루트는 변형된 제 1주제를 연주하는데³⁹⁾, 제 1주제는 매번 다르게 변형되며 5번 등장한다. 5번 등장할 때 마디 중심음이 C#, B, A#, A, D로 바뀌는데, 이는 고전 소나타 발전부에서 나타나는 빈번한 전조와 유사하다. 마디 49-56에서는 모티브 1과 모티브 2가 F음이 아니라 중 2도 위의 G#음에서 진행되는데 모티브 1은 음가가 확대되고, 모티브 2는 리듬이 변형된다. 마디 53-56에서 새로운 리듬이 등장하는데, 이를 피아노가 중 3도 아래에서 유니즌으로 반복한다(악보 6).

39) 이 논문의 pp. 19-20에서 제 1주제 참고.

< 악보 6 > 발진부의 첫 번째 단락, 마디 44-56

43

피아노 간주

f *ppp*

48

1

모티브 1 변형

p

mp *pp*

모티브 2 변형

C#

52

새로 나오는 리듬

f *f*

mp

55

증 3도 아래 반복

f *mf*

3

발전부에서 두 번째 단락인 마디 57-61에서는 모티브 1과 모티브 2가 감 4도 위인 B \flat 음에서 다시 등장하는데, 음가는 첫 번째 단락보다 축소된다. 마디 61-62에서 나오는 세 번째 단락에서도 또한 모티브 1이 변형된다. 네 번째 단락에 해당되는 마디 62-64에서도 모티브 1이 A음에서 시작되고 변형·반복된다.

발전부의 마지막 단락인 마디 65-68에서는 플루트가 모티브 1을 시작하면서 마디 뒤에서 피아노 오른손이 한 옥타브 아래에서 모방하여 진행한다. 그러나 피아노 파트에서 모티브 2는 재현부로 가기 위해 플루트보다 좀 더 확대되고, B \flat 으로 하행하며 마무리된다. 피아노 왼손 파트 또한 B \flat 을 향해 반음계로 하행한다(악보 7).

< 악보 7 > 발전부의 두 번째, 세 번째, 네 번째, 다섯 번째 단락,
 마디 57-69

2 모티브 1 변형

58 모티브 2 변형

61 모티브 1 변형

61 모티브 1

61 반복

61 A#

61 A

61 하행

64 모티브 1 변형

64 모티브 2 변형

64 D

64 하행

67 Bb

제 1주제가 재현되는 마디 69-78에서는 플루트가 제 1주제를 한 옥타브 위에서 재현하고, 이를 피아노 오른손 파트가 모방한다. 피아노 왼손 파트는 하행한다. 마디 76-78에서 플루트는 모티브 3을 한 옥타브 위에서 재현하고⁴⁰⁾, 피아노는 모티브 1을 두 옥타브에 걸쳐 상행하며 반복한 뒤 오스티나토처럼 계속 반복한다(악보 8).

< 악보 8 > 제 1주제의 재현, 마디 69-78

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 69-70. The flute part (top staff) plays a melody starting with a dynamic of *ff*, labeled '모티브 1'. The piano part (bottom staff) has a right hand with a dynamic of *mf* and a left hand with a downward motion, labeled '하행'. The second system covers measures 70-74. The flute part features '모티브 2' and '모티브 3'. The piano part includes '모티브 1' and '모티브 2'. The third system covers measures 74-78. The flute part continues with '모티브 3' and '모티브 1'. The piano part features an '오스티나토' (ostinato) section. Measure 78 is shown in a separate system at the bottom.

40) 이 논문의 pp. 19-20에서 모티브 1과 모티브 3 참고.

마디 78-94에서는 제 2주제가 재현된다. 제 1주제가 재현될 때 피아노 파트에서 오스티나토처럼 진행된 음형이 제 2주제가 재현되는 마디 78-84에서도 약간 변형되어 오스티나토로 계속 이어진다. 이때 피아노 파트는 C를 향해 순차적으로 하행한다. 이는 제시부에서 나타나지 않은 진행으로 제시부와는 다른 특징적인 부분이다. 플루트는 제 2주제를 제시부보다 장 2도 올려 재현한다. 마디 84-86의 피아노 오른손 파트에서 모티브 5가 단 3도 위에서 재현되고, 마디 86-94의 플루트에서는 모티브 5와 축소된 모티브 6이 반복적으로 등장한 다음 모티브 6이 확대되면서 재현부를 마무리한다.⁴¹⁾ 이때 피아노 파트에는 다시 오스티나토가 나타나는데, 마디 89부터는 동형진행처럼 E음으로 시작해서 B음으로 순차 하행한다(악보 9).

41) 이 논문의 p. 22에서 모티브 5와 모티브 6 참고.

< 악보 9 > 제 2주제의 재현, 마디 78-94

78 모티브 5

오스티나토

모티브 6 모티브 7

80

83 모티브 8

모티브 5

86 모티브 5 모티브 6 축소

오스티나토

89 모티브 5 모티브 6 축소

순차 하행

모티브 6 축소

92 모티브 6 확대

‘조금 더 고요하게’(ein wenig ruhiger)로 시작하는 종결구인 마디 95-101에서는 제시부의 종결구 부분이 재현되고 있으며, 코다로 가기 위해 D 도리아 선법에서 같은 리듬을 반복, 변형·반복한다. 마디 98의 피아노 오른손 파트에서는 마디 38에서 나오는 화음과는 다르게 증·감 4도로 이루어진 불협 화음을 지속하고 있다(악보10).

< 악보 10 > 종결구의 재현부, 마디 95-101

The image displays a musical score for measures 95-101. At the top, there is a piano introduction marked 'Ein wenig ruhiger' and 'D 도리아' (D Dorian). The main score begins at measure 97, labeled '반복' (repetition). It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The left hand features a '증, 감 4도' (augmented, diminished 4th) interval, specifically between E and B. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

‘더욱 더 고요하게’(noch ein wenig ruhiger)로 시작하는 코다는 제시부의 시작처럼 피아노 전주로 시작한다. 마디 102-110의 피아노 오른손 파트에서 모티브 3와 모티브 2 그리고 모티브 8이 변형·반복된다.⁴²⁾ 마디 111-118에서 변형된 모티브 8을 플루트가 한 옥타브 위에서 반복한다. 마디 117-118의 모티브 8을 피아노와 플루트가 스트레토(stretto)로⁴³⁾ 모방하는 중에 마디 118에서 피아노 왼손이 오른손 파트와 반진행한다. 마디 119의 피아노 파트에서도 모티브 8이 3도 병진행으로 나타날 때 왼손 파트는 오른손 파트와 반진행하며 제시부의 중심음이었던 B \flat 으로 다시 돌아가 완전 협화음인 B \flat 장3화음으로 곡을 마무리한다(악보 11).

42) 이 논문의 pp. 19-20에서 모티브 2와 모티브 3을 참고 그리고 p. 22에서 모티브 8을 참고.

43) 스트레토(stretto)란 주제가 완결되기 전에 다음의 응답을 도입하는 것을 말한다.

< 악보 11 > 코다, 마디 102-120

102 Noch ein wenig ruhiger

107

112

116

스트레토로 모방 3도 병진행, 반진행

2. 제 2악장: 매우 느리게(Sehr langsam)

제 2악장은 2부분 형식으로 A(마디 1-13), B(마디 13-23), 연결구(마디 24-32), A'(마디 33-44) 그리고 B'(마디 44-54)로 구성되어 있다. 제 2악장은 제 1악장과 다르게 피아노 전주 없이 피아노와 플루트가 함께 시작한다. 제 2악장은 제 1악장처럼 중심음을 사용하여 음악을 전개하는데, 시작과 마지막 부분인 A와 B'에는 중심음이 B음이고 B, 연결구, A'부분에서는 중심음이 F# - C# - D로 바뀐다. 제 2악장의 구조와 중심음은 다음의 표와 같다(표 3).

< 표 3 > 제 2악장 구조

구조	마디	중심음
A	1-13	B
B	13-23	F#
연결구	24-32	C#
A'	33-44	D
B'	44-54	B

‘매우 느리게’(sehr langsam) 시작되는 A부분은 크게 두 단락으로 구분된다. 첫 번째 단락은 마디 1-7이다. 플루트에서 주선율이 나오는데, 이 선율은 모티브 1과 모티브 2 그리고 모티브 3으로 이루어져 있다. 이때 피아노 파트에서는 내성부에 B음과 F#음이 지속음으로 등장하고, 두 외성부는 B 도리아 선법으로 순차 상행·하행하면서 반진행한다. 피아노 파트의 오른손은 겹부점 리듬으로 진행하는데, 이때 4도 음정의 병진행이 나타난다. 이는 매우 특징적인데, 전통적인 대위법이나 화성학에서는 금지되는 진행이기 때문이다.

마디 7-9는 짧은 피아노 간주 부분이다. 마디 7-9의 피아노 오른손 파트 소프라노 선율은 플루트의 첫 두 마디를 반복한다. 이때 피아노 왼손 파트의 테너 성부는 A 믹소리디아 선법으로 하행한다.

두 번째 단락인 마디 9-13에서는 모티브 3으로 이루어진 플루트 선율이 이어지고, 피아노 파트는 첫째 단락의 겹부점 리듬을 계속 이어간다. 이때 피아노 파트는 B 도리아 선법에 기초하고 있다(악보 12).

< 악보 12 > A부분, 마디 1-13

II. *Schr langsam* (♩ etwa 80) **모티브 1** **모티브 2**

1 *p* *cresc.*

B 도리아

지속음

4 *f* **모티브 3** 10 **모티브 1**

mf *f* **A 믹소리디아**

8 **모티브 2** **모티브 3** **모티브 3**

pp **B 도리아** *cresc.*

11 **모티브 3** *mf* *f* *ppp* **einleiten**

B부분은 고요하게 시작되는데 모티브 4와 모티브 4의 변형으로 이루어져 있다. 마디 14-17의 플루트 선율에서는 모티브 4가 등장하고, 이것을 셋잇단 음표로 변형된다. 이 부분의 피아노 파트에서는 A부분의 반주 음형이 그대로 사용되지만, A부분과 달리 왼손과 오른손의 역할이 바뀐다. 이때 피아노 오른손 파트는 4도 병행으로 상행하고, 왼손 파트는 하행하여 서로 반진행하는데, 왼손 파트는 한 선율로 보이지만, 중심음 F# 음이 지속적으로 진행되는 동시에 C#-B-A-G#-F#-F로 하행하는 선율선이 나타나 실제로는 두 성부를 형성한다. 마디 18-19에서는 피아노가 주선율을 담당하여 앞의 플루트 선율을 반복하고, 마디 20-23부터는 플루트와 피아노가 교대로 선율을 연주하며 F# 장3화음으로 B부분을 마무리한다(악보 13).

< 악보 13 > B부분, 마디 14-23

모티브 4

14 **Ruhig**

ppp

반진행

4도 병진행

F# 도리아

17 *mf* *pp* 모티브 4

20 *mp* 모티브 4 모티브 4 *pp* F#

연결구는 6마디와 4마디로 된 2개의 악구로 이루어져 있다. 첫 번째 악구인 마디 24-28에서는 변형된 모티브 2를 플루트 선율과 피아노 오른손 파트가 주고받으며 반복한다.⁴⁴⁾ 이때 2/4박에서 3/4박으로 마디마다 박자가 바뀌면서 리듬의 규칙성이 잠시 깨진다. 두 번째 악구인 마디 29-32에서는 피아노 파트가 변형된 모티브 2를 먼저 시작하고 반복하지만, 박자 변화 없이 플루트와 겹쳐지면서 6마디가 4마디로 축소된다(악보 14).

< 악보 14 > 연결구, 마디 24-32

The musical score consists of two systems. The first system, measures 24-28, shows a flute line and a piano right-hand line. The flute line features a melodic motif that is repeated. The piano right-hand line provides accompaniment. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The second system, measures 29-32, shows the piano right-hand line starting with the motif, which is then joined by the flute line. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Labels in Korean identify the motifs and their repetition.

44) 이 논문의 pp. 37-38에서 모티브 2 참고.

마디 33-44는 A'부분으로 D 도리아 선법으로 시작한다. A'부분은 A부분과 다르게 음역대가 넓어지고 지속음도 사라지고 A부분이 *p*로 시작한 반면 A'부분은 *f*로 시작해 셈여림도 다르게 나타난다. A'부분은 A부분보다 길이가 짧다.⁴⁵⁾

마디 33-35의 플루트 선율은 A부분보다 단3도 위에서 등장한다. 피아노 파트에서는 왼손과 오른손이 D 에올리아 선법으로 반진행한다. 마디 36-37의 피아노 파트에서는 짧은 음형이 반복되는 오스티나토의 사용도 보인다. 마디 38-40의 플루트 선율에는 마디 33-35에서 나온 변형된 모티브 1과 모티브 2가 다시 등장한다. 이 모티브는 마디 40-43의 피아노 상성부와 플루트 선율에서 모방되고 변형되는데, 이때 박자가 매 마디마다 바뀌어 긴장감이 고조된다(악보 15).

45) 이 논문의 pp. 37-38에서 A부분 참고.

< 악보 15 > A'부분, 마디 33-44

33 모티브1 변형 모티브2 변형 모티브2 변형
 D 도리아 D 에올리아

36 모티브2 변형 모티브1 변형 모티브2 변형
 오스티나토 하행

40 모티브1 변형 모티브2 변형 모티브1 변형 모티브2 변형
 einleiten

마디 45부터 조용히 시작되는 B'부분은 B부분보다 완전 5도 아래에서 시작한다.⁴⁶⁾ 이때 피아노 왼손 파트에서 B음이 지속적으로 이어지고, 32분음표는 B 에올리아 선법의 음계로 하행하여 2개의 성부처럼 들리는 효과를 낸다. 마디 49-54에서는 B부분의 마디 18-23보다 완전 5도 아래에서 주제 선율이 나타나는데, 피아노가 주선율을 담당한 다음 플루트와 피아노가 주고받으며 B 장3화음으로 매우 여리게 제 2악장이 마무리된다(악보 16).

< 악보 16 > B'부분, 마디 45-54

모티브 4 변형

The image shows a musical score for measures 45-54. It consists of three systems of music. The first system (measures 45-47) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef part is marked 'Ruhig' and 'pp'. The bass clef part is marked 'ppp B 에올리아' and '하행'. The second system (measures 48-50) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef part is marked 'mf' and '모티브 4 변형'. The bass clef part is marked 'mf'. The third system (measures 51-54) features a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef part is marked 'mp' and 'pp'. The bass clef part is marked 'pp'.

46) 이 논문의 pp. 39-40에서 B부분 참고.

3. 제 3악장: 매우 활기차게(Sehr lebhaft)

제 3악장은 작은 론도 형식에 마지막으로 행진곡(Marsch)이 추가되어 내용적으로 3, 4악장의 역할을 한다. 행진곡 이전까지는 작은 론도 형식으로 A(마디 1-39) - B(마디 40-93) - A'(마디 94-119) - C(마디 120-192) - A''(마디 193-241)로 진행된다. 제 3악장은 제 1악장과 달리 주제의 리듬이 단순하고, 빠른 춤곡인 타란텔라(tarantella)⁴⁷⁾와 유사한 성격을 가진다. 제 3악장은 앞의 악장들처럼 중심음을 사용한 자유로운 구성으로 전개된다. 제 3악장 론도의 구조는 다음의 표와 같다(표 4).

< 표 4 > 제 3악장 론도의 구조

구조	마디	중심음
A	1-39	B \flat
B	40-93	C \sharp → G \sharp → C \sharp → C
A'	94-119	B → B \flat
C	120-192	B \flat → G \flat
A''	193-241	B \flat → C

47) 타란텔라(tarantella)는 나폴리의 춤곡으로, 두 사람이 짝을 이뤄 추는 3박자 또는 6박자 계통의 빠르고 경쾌한 춤곡이다.

작은 론도 형식의 A부분은 두 단락으로 이루어져 있다. 주제를 제시하는 첫 번째 단락은 마디 1-24이며, 주제를 축소하여 반복하는 두 번째 단락은 마디 25-39까지이다.

첫 번째 단락은 매우 활기차게(sehr lebhaft) 시작한다. 마디 1-8을 보면 플루트의 주제는 모두 4개의 음형으로 구성되어 있으며, B♭ 도리아 선법으로 시작한다. 피아노 파트에서는 같은 리듬 형태를 반복하고, B♭ 과 F음이 지속적으로 나타나 B♭ 음이 중심음임을 알 수 있다. 마디 8-14에서 플루트 선율은 음형 2와 음형 3의 전위형으로 이루어지며, 피아노의 왼손 파트에도 음형 3의 전위형이 지속적으로 반복된다. 마디 14부터 음형 4가 G♭ 장조의 음계로 하행한다.

마디 17-23에서는 플루트 파트가 음형 1의 리듬 형태에 트릴을 사용하고 이를 그대로 반복하는데 반해 피아노 파트에서는 변형이 나타난다. 마디 17-20의 피아노 오른손 파트에서는 음형 2의 역행·전위형이 동형진행으로 순차 하행하고, 왼손 파트에서는 음형 2의 역행형이 동형진행으로 하행한다. 이때 왼손과 오른손의 5도 병진행이 나타난다. 마디 21-22의 피아노 파트는 음형 4의 리듬으로 유니즌으로 하행하면서 B-A-G-F#-F와 C-B-A-G#-F의 두 개의 선율이 진행되는 효과를 낸다. 마디 23-24는 음형 2를 4도씩 도약하며 반복한다(악보 17).

< 악보 17 > A부분의 첫 번째 단락, 마디 1-24

III. Sehr lebhaft (♩. bis 160)

1 **음형 1** **음형 2** **음형 3**
mf **B♭** 노리아

B♭ 중심음

6 **음형 4** **음형 2의 전위형** **음형 3의 전위형**
mp **B♭** 음형 3의 전위형

12 **음형 1 + 트릴** **G♭ 스케일 하행** **음형 2의 역행-전위형**
f 하행 *mf* **음형 2의 전위형**

19 **음형 2 4도씩 도약** **음형 4 리듬으로 하행**
f

마디 23-39는 두 번째 단락으로 여기에서는 첫 번째 단락이 10마디 축소되어 반복된다. 마디 25-31은 마디 1-8에서 나온 주제선율을 피아노 파트가 한 옥타브 아래에서 반복하고⁴⁸⁾, 플루트 파트는 상행하는 음계로 이루어져 있다. 마디 32-39는 플루트와 피아노가 음형 2의 전위형과 음형 3의 전위형을 질의 응답하듯이 주고받으면서 반복하고 있다. 이때 플루트가 같은 음을 반복하는 반면, 피아노의 내성부는 상행한다(악보 18).

< 악보 18 > A부분의 두 번째 단락, 마디 25-39

The image displays a musical score for measures 25-39. It features two systems of staves. The first system, labeled '26', shows the flute and piano parts. The second system, labeled '33', highlights specific melodic patterns: '음형 2의 전위형' (circled in the flute part) and '음형 3의 전위형' (circled in the piano part). The piano part also includes an annotation '상행' (ascending) with an upward-pointing arrow. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

48) 이 논문의 pp. 46-47에서 마디 1-8 참고.

B부분은 마디 40-49와 마디 50-65, 그리고 마디 66-76의 세 단락으로 구분된다. 그 중 첫 번째 단락인 마디 40-49에서는 플루트 파트에 새로운 세 개의 음형이 등장해서 선율을 구성한다. 여기에서 피아노 반주는 형태가 A 부분과 유사하지만, 왼손 파트의 8분음표가 음가가 확대되어 점사분음표로 바뀐다.⁴⁹⁾ 이때 피아노의 오른손 파트에서는 C#음이 지속적으로 등장하며 중심음으로서 역할을 하고, 왼손 파트는 C# 도리아 선법으로, 혹은 반음계로 순차 진행한다. 마디 45-49에서 플루트 파트는 마디 43-45를 장2도 내려 확대시킨 것이다(악보 19).

< 악보 19 > B부분의 첫 번째 단락, 마디 40-49

40 음형 5 음형 6 음형 7

pp

C# 도리아 하행

45 장 2도 내려 확대

49) 이 논문의 pp. 46-47에서 A부분 참고.

B부분의 두 번째 단락에 해당하는 마디 50-65에서는 주제가 피아노 파트로 옮겨가고, 완전 4도 아래에서 시작된다. 이때 플루트 선율과 피아노 왼손 파트는 각각 같은 리듬을 반복한다. 마디 56부터는 음형 6이 피아노 오른손 파트와 플루트 파트에 교대로 등장하며 동형진행한다. 마디 62-65에서 피아노 오른손 파트는 하행하며 C#음을 향해 다시 돌아온다(악보 20).

< 악보 20 > B부분의 두 번째 단락, 마디 50-65

The musical score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 50-55):** Shows the piano part with a circled rhythmic pattern in measure 50 labeled "같은 리듬 반복" (same rhythm repeat). The piano part continues with a similar pattern, also labeled "같은 리듬 반복".
- System 2 (Measures 56-61):** Features the piano right hand and flute parts. A box labeled "음형 6" (motif 6) highlights a specific melodic figure in the piano right hand. The piano left hand provides accompaniment.
- System 3 (Measures 62-65):** Shows the piano right hand descending, labeled "하행" (descending). A circled note in measure 65 is labeled "C#", indicating the final pitch. The word "반복" (repeat) is written above the staff.

B부분의 세 번째 단락인 마디 66-76은 첫 번째 단락인 마디 40-49를 한 옥타브 위에서 반복한 것이다.⁵⁰⁾

마디 77-93에서는 새로운 리듬과 박자에 변화를 준 마디 77-81이 세 번 반복되는데, 세 번째 반복에서는 ‘점점 더 고요해지면서’(ruhiger werden) 음가가 확대된다. 피아노의 오른손 파트에 C음이 지속되면서 중심음 역할을 한다(악보 21).

50) 이 논문의 p. 49에서 B부분 첫 번째 단락 참고.

< 악보 21 > B부분의 세 번째 단락, 마디 66-93

The musical score consists of four systems of staves:

- System 1 (Measures 66-72):** Features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. A circled *C#* is indicated above the treble staff.
- System 2 (Measures 73-81):** Includes a dynamic marking of *p*. A bracketed section is labeled "C음 페달 포인트" (C pedal point) and "박자 변화" (rhythm change). The key signature changes to two flats (Bb, Eb).
- System 3 (Measures 82-88):** Includes a dynamic marking of *pp* and the instruction "Ruhiger werden" (become calmer). A "박자 변화" (rhythm change) is also noted.
- System 4 (Measures 89-93):** Labeled "추가 된 리듬의 음가 확대" (Expansion of the added rhythm). It shows a continuation of the melodic and accompaniment lines.

A'부분은 '원래의 템포로'(Im Zeitmaß) 시작된다. A'부분으로 돌아가기 위해 마디 94부터 피아노가 A부분의 형태를 감8도 아래에서 간주로 시작한다. 이때 중심음은 B이다.

마디 102-109에서는 A부분이 그대로 반복된다.⁵¹⁾ 마디 109-115에서는 음형 2의 전위형과 음형 3의 전위형을 피아노 오른손 파트와 플루트 선율이 주고받는데, 이때 음형 2의 전위형을 연주하는 피아노 오른손 파트는 오스티나토로, 피아노 왼손 파트는 4도 음정으로 이루어진 분산화음으로 진행된다. 마디 116-119의 플루트 선율에서는 트릴을 4마디로 확대하여 음을 길게 유지한다(악보 22).

51) 이 논문의 pp. 46-47에서 A부분 참고.

< 악보 22 > A'부분, 마디 94-119

Im Zeitmaß

B 중심음

f

96

102

A부분과 같음

107

음형 3의 전위형

음형 2의 전위형

오스티나도

분산화음

113

119

C부분은 하나의 단락이 네 번 반복되는 구조로 이루어져 네 단락으로 구분된다. 첫 번째 단락은 마디 120-132인데, 플루트 선율에서 음형 1과 음형 2로 이루어진 새로운 선율이 나타난다. 이때 플루트 파트는 B♭ 믹소리디아 선법으로 진행하고 피아노 파트는 같은 리듬을 반복한다(악보 23).

< 악보 23 > C부분의 첫 번째 단락, 마디 120-132

The musical score for the first phrase of section C (measures 120-132) is presented in three systems. The first system shows the flute melody with two motifs circled: '음형 1' (Melody 1) and '음형 2' (Melody 2). The piano accompaniment is labeled 'B♭ 믹소리디아' (B-flat Mixolydian) and '리듬 반복' (Rhythm repeat). The second system starts at measure 124 and features a forte (f) dynamic. The third system starts at measure 129 and features a forte (f) dynamic.

두 번째 단락인 마디 133-142의 플루트 선율은 상행하는 스케일을 두 번 반복한다. 이때 첫 번째 단락의 플루트 선율에서 음형 1과 음형 2로 이루어진 선율을 마디 133-141에서 피아노 오른손 파트가 반복한다. 마디 142-149의 플루트 선율에서 같은 음형이 두 번 반복되고, 피아노 파트에서 음형 6이 변형·반복된다(악보 24).

< 악보 24 > C부분의 두 번째 단락, 마디 133-149

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 133-135. The second system shows measures 140-142. The third system shows measures 146-149. The flute part is written in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (p, mf, f) and repeat signs. Specific musical forms are circled and labeled: '음형 1' in measure 133, '음형 2' in measure 135, '음형 6' in measure 142, and '반복' (repetition) in measures 146 and 149.

세 번째 단락인 마디 150-165는 카논으로 구성된다. C부분의 주제를 플루트가 G \flat 믹소리디아로 먼저 시작하고, 두 마디 뒤에서 피아노의 오른손 파트가 약간 변형하여 모방한다. 이때 피아노 파트는 두 마디 늦게 시작하여 마디 167에서 끝난다(악보 25).

< 악보 25 > C부분의 세 번째 단락, 마디 150-167

The musical score consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the canon with a flute part starting on a G \flat and a piano part starting two measures later. The second system continues the canon with both parts. The third system shows the canon ending with a final flourish in the flute part. The fourth system shows the piano part continuing with a different texture, marked with a forte (f) dynamic. A Korean annotation '피아노 파트만 다름' is written in the piano part of the fourth system.

네 번째 단락인 마디 166-181은 첫 번째 단락의 반복이고⁵²⁾, 종지 부분만 세 마디 더 확대된다(악보 26).

< 악보 26 > C부분의 네 번째 단락, 마디 166-181

The musical score for the fourth phrase (measures 166-181) is presented in three systems. The first system (measures 166-168) features a melody in the right hand with a forte (*f*) dynamic and a piano accompaniment in the left hand with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 169-174) continues the melody and accompaniment. Measure 175 is marked as a repeat ('반복'). The third system (measures 175-181) concludes the phrase with a fermata and a piano (*p*) dynamic.

52) 이 논문의 p. 55에서 C부분 첫 번째 단락 참고.

마디 181-192는 C부분의 종결구이며, 동시에 A''부분으로 가는 경과구이다. 마디 176에서 나온 리듬을 마디 181-185에서 피아노 파트가 반복하고, 마디 186-192에서는 플루트와 피아노가 교대로 반복한다. 마디 191-192에서는 피아노 파트 왼손과 오른손이 박자 변화와 함께 유니즌으로 4도 도약하며 C부분을 마무리한다. C부분은 A부분에서 나온 음형을 변형·활용해서 구성된 부분이지만, A부분과는 성격상 구분된다(악보27).

< 악보 27 > C부분의 종결구, 마디 181-192

The musical score consists of three systems of staves. The first system starts at measure 181 and shows the piano part with a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 185 and includes a bracketed section labeled '반복' (repetition) in the piano part and 'E♭ 믹소리디아' (E-flat Mixolydian) in the bass line. The third system starts at measure 190 and includes a bracketed section labeled '4도 도약' (4th interval leap) in the bass line.

A''부분은 두 단락으로 구분된다. 첫 번째 단락인 마디 193-211에는 A부분에서 등장하지 않은 새로운 리듬이 피아노 파트에서 등장하고, 플루트 파트에서 음형 1이 점사분음표로 변형된다. 이때 피아노 파트는 3/4박으로, 플루트 파트는 6/8박으로 두 파트 사이에 헤미올라가 나타난다. 마디 198-202에서 A부분의 플루트 파트에서도 새로운 리듬이 등장한다.

마디 202-209에서 음형 2와 음형 3의 전위형을 피아노와 플루트가 주고받으며 반복하고, 마디 209-211의 플루트 선율은 A''부분의 앞부분을 다시 반복하기 위해서 나오는 구간으로 *p*에서 *p*로 작아진다(악보 28).

< 악보 28 > A''부분의 첫 번째 단락, 마디 193-211

pp 새로운 리듬 등장

195 음형1 변형

♩ 헤미올라 새로운 리듬 등장

199

f *mf* 음형2의 전위형

203 음형3의 전위형

208

두 번째 단락은 마디 212-225로 여기에서는 앞의 단락 마디 195-209가 그대로 반복된다.

마디 224-241에서는 B부분의 마디 77-93이 반복되고⁵³⁾, 점점 작아지면서 C음으로 종지하는데, A''부분의 코다이면서 동시에 행진곡으로 가는 경과구 역할을 한다(악보 29).

< 악보 29 > A''부분의 코다, 마디 224-241

The musical score for measures 224-241 is presented in two systems. The first system shows measures 224-231, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 232, is marked 'Ruhiger werden' and includes a *pp* dynamic. The score concludes with a C major chord (C) in the right hand.

53) 이 논문의 pp. 51-52에서 B부분의 마디 77-93 참고.

행진곡(Marsch)은 A(마디 242-252), A'(마디 252-262), B(마디 263-270), A''(마디 270-279), B'(마디 279-288), A'''(마디 289-300)로 구성되어 있다. 이 중에서 A, B, A'는 피아노로만 연주되고, 나머지는 피아노와 플루트가 함께 연주한다. 행진곡 또한 중심음을 사용하여 음악을 전개해나가는데, 행진곡은 제 3악장에 속해있기 때문에 제 3악장 시작의 중심음인 B \flat 음으로 시작하고 곡을 마무리한다. 행진곡의 구조와 중심음은 다음의 표와 같다(표 5).

< 표 5 > 행진곡의 구조

구조	마디	중심음
A	242-252	B \flat → A
A'	252-262	B \flat → A
B	263-271	F → B
A''	272-279	B \flat
B'	279-288	F → B
A'''	289-300	B \flat

마디 242-252는 A부분으로 피아노가 전주처럼 혼자 시작한다. 마디 243-247에서 모티브 1과 모티브 2 그리고 모티브 3이 등장한다. 마디 248-249에서 모티브 3이 반복되고, 마디 249-252에서 모티브 2가 다시 등장한다. 마디 251-252에서 F장3화음-G장3화음-A장3화음으로 진행하여 독특한 화성적 색채감을 만들어낸다. 시작 부분에서는 중심음이 Bb이지만, 마지막 부분에서 A음으로 바뀐다(악보 30).

< 악보 30 > A부분, 마디 242-252

Musical score for 'Marsch' (100-108), measures 242-252. The score is in 2/2 time and B-flat major. It features three motifs: Motif 1 (measures 243-247), Motif 2 (measures 243-247 and 249-252), and Motif 3 (measures 248-249). The piece concludes with a chord progression of F major, G major, and A major.

마디 252-262는 A'부분인데, 변주곡처럼 A부분을 변형·반복한다.⁵⁴⁾ 피아노 파트는 골격을 유지하면서 약간 변형되고, 8분음표와 셋잇단음표로 이루어진 플루트 선율의 변주가 첨가되면서 음향·음색이 더 풍부해지는 것을 볼 수 있다(악보31).

< 악보 31 > A'부분, 마디 252-262

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 252 and 253. The second system shows measures 254 through 257, with measure 254's flute part circled. The third system shows measures 258 through 262. The piano part includes dynamics such as *p*, *mf*, and *f*. The flute part features eighth and triplet eighth notes.

54) 이 논문의 p. 64에서 A부분 참고.

마디 263-271은 B부분으로 피아노 오른손 파트에서 같은 리듬이 다섯 번 반복된다. 이때 마디 263-267에서 피아노 왼손 파트가 순차 하행하면서 중심음이 F에서 B로 바뀌고, 마디 267-269에서 4도 도약하며, 마디 270-271에서 다시 순차 하행한다. 여기에서는 힌데미트가 선율 구성에서 가장 중요하게 여기는 2도와 4도 음정으로만 베이스 선율이 구성되어 있음을 볼 수 있다(악보 32).

< 악보 32 > B부분, 마디 263-271

The image displays a musical score for measures 263-271. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The right hand (RH) part features a rhythmic pattern of eighth notes, which is repeated five times. The left hand (LH) part consists of a descending sequence of notes, with a four-degree interval jump (4도 도약) between measures 267 and 269. The score includes annotations: '리듬 반복' (Rhythm repeat) above the RH part, '리듬 반복' (Rhythm repeat) below the RH part, and '4도 도약' (4-degree interval jump) below the LH part. The starting chord is F (F#) and the ending chord is B (B#). The score is numbered 268 at the beginning of the second system.

A''부분인 마디 272-279은 A부분과 비슷하다.⁵⁵⁾ 차이점은 마디 275-276에서 모티브 2가 축소되어 2번 더 반복되고, 마디 277-279 피아노 파트에서 반진행하면서 A부분과 다르게 Gb 장3화음-Ab 장3화음-Bb 장3화음으로 A''부분을 마무리한다는 점이다(악보 33).

< 악보 33 > A''부분, 마디 272-279

The image displays musical notation for measures 272-279. At the top right, a diagram shows '모티브 1' (Motif 1) in a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). Below this, the main score begins at measure 273. The piano part for measures 273-276 is enclosed in a box and labeled '모티브 2 축소 반복' (Motif 2 reduction repetition). The first measure of this section is labeled '모티브 2' (Motif 2). The final measure of this section is labeled '반진행' (Modulation). The score then continues with measures 277-279, which are labeled '장3화음' (Triad). The triads are identified as Gb, Ab, and Bb.

55) p. 64에서 A부분 참고.

B'부분인 마디 279-288은 B부분과 달리⁵⁶⁾ 플루트와 피아노가 함께 연주하는데, 피아노는 B부분에서보다 한 옥타브 아래에서 연주한다. 마디 280-283에서 피아노 왼손 파트가 오스티나토 리듬을 3번 반복하여 강박의 위치가 바뀐다. 이때 마디 282-283에서 플루트 선율은 하행한다. 마디 284-286의 피아노 파트와 플루트 파트에서는 서로 다른 리듬의 오스티나토가 동시에 나타나면서 4/4박과 3/4박의 복리듬이 형성된다. 마디 287-288에서 플루트 파트는 하행하고, 피아노 파트는 상행하면서 서로 반진행하며 B음으로 향한다(악보34).

< 악보 34 > B'부분, 마디 279-288

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 279-283. The flute part (top staff) starts with a forte (*f*) dynamic and descends, indicated by an arrow and the label '하행'. The piano part (bottom staff) starts with a piano (*p*) dynamic and features a repeating rhythmic pattern in the left hand, labeled '반복'. The second system shows measures 283-286. The flute part continues to descend ('하행') and has a '반복' box around a specific melodic phrase. The piano part features a complex '복리듬' (polyrhythm) of 4/4 and 3/4 beats. The third system shows measures 287-288. The flute part descends ('하행') and ends on a B-flat note. The piano part ascends ('상행') and ends on a B-flat note with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

56) 이 논문의 p. 66에서 B부분 참고.

마디 289-300은 A'''부분으로 A'부분의 반복으로 볼 수 있다.⁵⁷⁾ 차이점은 마디 292-294에서 플루트 선율이 반복되고, 피아노 선율도 모티브 2가 축소되어 반복된다는 점이다. 마디 294-298의 피아노 파트가 B \flat 리디아 선법으로 반진행한다.

마디 296-300은 새롭게 추가된 부분으로 코다이다. 플루트 선율과 피아노의 오른손 파트는 B \flat 에올리아 선법으로 하행하고, 피아노의 왼손 파트는 B \flat 프리지아 선법으로 상행하면서 이중선법의 사용이 나타나고 있다. 이때 피아노 파트가 반진행 후, 병진행하며 D \flat 장3화음-E \flat 장3화음-B \flat 장3화음으로 곡이 마무리된다(악보35).

< 악보 35 > A'''부분, 마디 289-300

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 289-291. The second system, starting at measure 291, includes annotations for '반복' (repetition) and '모티브 2 축소' (motif 2 reduction). The third system, starting at measure 295, includes annotations for 'B \flat 에올리아', 'Verbrettern', '하행', 'B \flat 프리지아', '병진행', and 'D \flat E \flat B \flat 장3화음'. The piano part in the third system shows a progression of chords: D \flat major, E \flat major, and B \flat major.

57) 이 논문의 p. 65에서 A'부분 참고.

V. 결론

1936년에 작곡된 힌데미트의 <플루트 소나타>는 양식적으로 그의 구조적 폴리포니 시기에 속하는 작품으로 작곡가의 신고전주의자, 혹은 신바로크주의자로서의 면모를 잘 보여주는 작품이다. 이 작품은 대위법을 바탕으로 작곡되었고 고전주의의 대표 형식인 소나타 사이클을 모델로 하여 모두 3악장으로 이루어져 있다. 제1악장은 소나타악장형식을 취하고 있고, 제2악장은 느린 악장으로 되어 있다. 제 3악장은 론도로 구성되어 있는데, 론도의 마지막에 행진곡이 추가되면서 실제로 제 3, 4악장을 이룬다.

제 1악장은 고전 소나타악장형식처럼 제시부, 발전부, 재현부로 구성되어 있다. 제시부에 두 개의 주제가 제시되고 그 주제를 재료로 하여 발전부가 전개되기는 하지만 고전주의의 ‘발전’의 개념보다는 바로크 음악처럼 주제가 반복, 또는 변형·반복되거나 동형진행으로 전개되어 그 길이가 제시부와 재현부에 비하면 상당히 짧다. 대위법에 기초해 작곡되어 선율의 의미가 강조되는데, 선율은 전반적으로 2도 음정과 4도 음정을 중심으로 구성된다. 조성은 부분적으로 교회선법이 사용되기도 하지만 전통적인 조성 대신 중심음을 사용하는 자유로운 조성이 나타나며, 중심음을 강조하기 위해 페달 포인트가 자주 사용된다. 특히 발전부에서는 그 규모에 비해 중심음이 5번이나 바뀌어 고전시대 소나타악장형식의 발전부에 나타나는 빈번한 전조를 떠올리게 한다. 화성적으로는 음악적 단락의 시작과 마지막에는 장3화음을 사용하여 중심음을 뚜렷하게 드러내지만 전통적인 기능화성과 달리 불협화음이 자유롭게 사용된다. 이외에도 오스티나토와 스트레토, 하나의 선율로 두 개의 성부 효과 내기 등 바로크 음악의 특징적인 구성요소의 사용도 나타난다.

제 2악장은 느린 템포의 2부분 형식(A-B-연결구-A'-B')으로 구성되어 있다. 피아노 파트의 부점리듬이 전체적으로 일관되게 사용되는 것이 특징

이다. 제 1악장처럼 각 부분마다 중심음을 갖는 자유로운 조성으로 되어있고, 각 부분의 시작과 마지막을 제외하면 화성진행 역시 자유롭다. 제 2악장에서만 볼 수 있는 특징으로 전통적인 화성학이나 대위법에서 엄격하게 금지된 4도 음정의 병진행이 나타나기도 한다. 플루트의 선율에는 도약음정이 많이 사용되는 반면 피아노 파트, 특히 베이스 성부는 거의 4도의 도약음정을 포함하는 2도 음정의 순차진행으로 이루어진다. 오스티나토와 페달 포인트의 사용과 하나의 선율로 두 개의 성부 효과내기 등이 나타난다.

제 3악장은 작은 론도형식에 행진곡이 추가되어 실제 제 3악장과 제 4악장이 연결되어있는 형태로 되어 있다. 작은 론도형식은 A-B-A'-C-A''의 구조를 갖고 있는데, 선율구성에서 주제선율을 이루는 음형의 전위형이나 역행형이 빈번하게 사용되는 것이 특징적이다. 선율은 반복이나 변형·반복, 그리고 동형진행으로 전개된다. 제 3악장 역시 선법과 중심음을 갖는 자유로운 조성으로 되어 있고, 화성적으로도 다른 악장처럼 단락의 시작과 끝에 장3화음이 오고 그 외에 화성은 자유롭게 진행되는 것을 볼 수 있다. 중심음을 명확하게 하기 위해 페달 포인트가 자주 나타나고, 오스티나토의 사용도 볼 수 있다. 제 3악장은 전반적으로 빠른 템포에 춤곡처럼 가벼운 리듬이 지배적이고 특히 마지막 부분인 A''에는 헤미올라가 나타나 분위기를 더욱 끌어올린다.

행진곡 역시 A-A'-B-A''-B'-A'''의 론도형식으로 되어 있다. 행진곡풍의 2/2박자에 전체 성부가 비슷한 리듬으로 진행하여 호모포니적인 성격이 강하다. 조성이나 화성, 선율 구성에서 다른 악장과 유사한 방식을 보인다. 그러나 다른 악장에서는 볼 수 없는 행진곡만의 특이점이 나타나는데, 이는 페달 포인트가 사용되지 않고 A와 A'', 그리고 A'''의 마지막에 장3화음의 연속진행이 나타나 새로운 화성적 색채감을 만들어 낸다는 점이다. 또한 B'에 사용된 복리듬과 A'''에 나타나는 이중선법도 이 악장만의 특징이다.

헌데미트의 <플루트 소나타>는 형식적으로는 고전주의 소나타 사이클을, 양식적으로는 바로크 음악의 구성원리를 취한다. 그러나 동시에 중심음을 중심으로 한 자유로운 조성과 불협화음 위주의 자유로운 화성진행, 이중선법, 복리듬 등을 사용하여 당시로서는 현대적인 음악어법이 접목된 작품으로 헌데미트 자신만의 고유한 신고전주의, 특히 구조적 폴리포니 시기의 양식적 특징을 잘 보여준다. 이 작품에 대한 분석연구가 헌데미트 작품의 이해를 높이고 연주에 도움이 되길 기대해본다.

참고문헌

<단행본>

- 민은기. 「Classic A to Z 서양음악의 이해」. 서울: 음악세계, 2006.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재 「서양음악사 2」. 서울: 음악세계, 2014.
- 신인선. 「20세기 음악」. 서울: 음악세계, 2006.
- 오희숙. 「20세기 음악 1, 역사, 미학」. 서울: 심설당, 2004.
- _____. 「20세기 음악 2, 시학」. 서울: 심설당, 2004.
- 이석원. 「현대음악: 아방가르드에서 포스트모더니즘까지」. 서울: 서울대학교 출판부, 1997.
- 이종구. 「20세기 시대정신과 현대음악」. 서울: 한양대학교 출판부, 1999.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양음악사 2」. 서울: 나남, 2006.
- 20세기 작곡가연구회 편. 「20세기 작곡가 연구 1」. 서울: 음악세계, 2001.
- _____. 「20세기 작곡가 연구 2」. 서울: 음악세계, 2001.
- Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*. Mainz: Schott Verlag, 1940.
- Machlis, Joseph. 신금선 역, 「음악의 즐거움 하」. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1997.
- _____. 이찬해 역, 「현대음악 상」. 서울: 수문당, 1995.

<논문>

- 김수연. “Paul Hindemith의 Sonata for Flute and Piano(1936)에 대한 연구 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2007.
- 김택완. “베르톨트 브레히트의 교육극. 음악의 사회적 기능에 관한 이론과 실제.” 『서양음악학』 제 7호(2005).
- _____. “음악에서의 신객관주의.” 『연세음악연구』 제 7집(2000).
- 김혜원. “Paul Hindemith의 Sonata for Trombone and Piano에 관한 분석 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2018.
- 성명희, “Igor Stravinsky의 「폴치넬라」에 나타난 신고전주의 기법 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 송정연, “Paul Hindemith의 Sonata für Flöte und Klavier(1936) 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2011.
- 신영선, “힌데미트(Paul Hindemith)의 화성 이론 고찰.” 『음악이론연구』 제17집(2011).
- 오희숙. “신음악-중간음악-아방가르드-포스트모더니즘: 20세기음악의 패러다임 변화에 대하여.” 『음악연구』 Vol. 13, No.1(1996).
- _____. “음악의 전통과 진보: 신고전주의를 중심으로.” 『음악과 민족』 제 4호(1992).
- 유하경, “Paul Hindemith의 《Sonata for Flute and Piano》(1936) 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 윤지연, “P. Hindemith Violin Sonata No.1 in E flat Major Op. 11의 작품 분석 및 연주법 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2016.
- 추민경 “S. Prokofiev의 Sonata for Cello and Piano in C Major Op.119에 대한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2011.

<사전>

『클래식 음악용어 사전』. 삼호뮤직 편집부 편. 서울: 삼호뮤직, 1997.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 13. Edited
by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

<악보>

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

<인터넷 자료>

https://en.wikipedia.org/wiki/German_Wikipedia(2019.05.01.접속.).

ABSTRACT

An Analytic Study on Paul Hindemith's *Sonata for Flute and Piano*(1936)

Lee, Da Sol
Instrumental Music Major
Graduate School of
Sungshin Women's University

Paul Hindemith(1895-1963) was one of the greatest Neoclassical composers in Germany from the 20th century. He was influenced by Post-Romanticism and Impressionism in the early days, but he basically refused Romanticism and accepted Classical and Baroque music styles, establishing himself as one of the greatest Neoclassical composers. Then he made a shift from linear counterpoint to constitutional counterpoint that considered harmonies, keeping the big framework of Neoclassicism. He made a synthesis of his constitutional counterpoint theoretically in his *Unterweisung im Tonsatz*(1937) published in 1937.

His *Sonate für Flöte und Klavier*(1936) was his first sonata for wind instruments written in 1936 during his period of constitutional polyphony(1935-1963). This work consists of total three movements based on the Classical sonata cycle. Movement 1, 2, and 3 are in the

sonata allegro form, two-part form, and rondo form, respectively. A March is added to the rondo, which makes its actual organization look like a four-movement one. Its music, however, develops in melodic repetition or altered repetition and sequence like Baroque music and is based on counterpoint. His frequent uses of Baroque elements such as ostinato, stretto, and pedal point are also prominent.

In its melodic organization, the composer preferred a 2nd conjunct or 4th disjunct progression. The work is in free tonalities using church modes or central notes instead of majors and minors. In terms of harmonies, the work is clearly characterized by constitutional counterpoint using a major triad at the beginning and end of a musical paragraph despite the high frequency of dissonance. In rhythmic organization, the beat regularity is maintained throughout the work overall with polyrhythms, which were modern at that time, used in the last March. *Sonate für Flöte und Klavier* by Hindemith reflects the Classical and Baroque forms and the modern harmony grammar and rhythmic organization, showing the Neoclassical characteristics based on his constitutional counterpoint. This work has exerted much influence on wind instrument sonatas written later.