creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

음악석사 학위논문

힌데미트의 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》와 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 비교 분석 연구

2023년 8월

서울대학교 대학원
음악과 관현악전공
구 채 린

힌데미트의 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》와 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 비교 분석 연구

지도교수 김 민 지

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함
2023년 8월

서울대학교 대학원
음악과 관현악전공
구 채 린

구채린의 석사 학위논문을 인준함
2023년 8월

위 원 장 백 주 영 (인)

부위원장 최 은 식 (인)

위 원 김 두 민 (인)

국문초록

힌데미트의 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》와 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》에 관한 비교 분석 연구

서울대학교 대학원
음악과 관현악전공
구 채 린

본 논문은 20세기의 대표적인 독일 작곡가 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 첼로 소나타 중 두 곡, 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》와 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》를 힌데미트의 시기별 작곡 기법을 중점으로 한 비교 분석 연구이다. 필자는 2020년 서울대학교 음악대학원 석사과정 졸업 연주로 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》을 연주하였는데, 본 연구는 작곡 시기가 다른 힌데미트의 두 곡을 비교 분석하여 시기에 따른 작곡 기법의 특징 및 변화를 연구하여 두 곡에 대한 이해를 높이려 한다.

힌데미트는 후기 낭만주의부터 현대 음악까지 격변하는 20세기의 음악계에서 신고전주의(Neo-classicism)라는 큰 축을 담당한 음악 사조의 대표 작곡가이다. 그는 조성이나 화성의 확장을 통해 고전적 기법에서의 발전을 꾀하였으며, 구조적 측면에서도 과거의 형식을 사용함으로써 신고전주의적 특징을 표현해내었다. 특히 낭만주의 이전 시

대의 음악 중 바로크 음악 양식을 주로 사용하여 그의 신고전주의는 '신바로크주의'라고 불리기도 하였다. 조성을 이용한 선율을 통해 현대적인 대위법의 체계를 재정비하고, 자신만의 화성어법을 체계화시켜 독자적이면서도 전통적인 조성 및 화성의 가치를 담아내었다.

《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》은 그의 초기 작품으로 후기 낭만주의에서 신고전주의로 넘어가는 과도기에 작곡된 곡이다. 이 시기는 반낭만주의가 강하게 발현되던 때로 불협화음과 기계적 리듬을 특징적으로 사용하며, 아름다운 선율이나 복잡한 기능화성이 주를 이루었던 낭만주의 음악과 반하는 모습을 보인다. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》는 완전한 신고전주의로 정착한 후기 작품으로 그만의 조성 및 화성 체계와 대위법 등이 풍부하게 사용되어, 신고전주의 양식의 특징을 느낄 수 있다.

이 두 곡은 힌데미트의 첼로 연주곡 중 그의 시기별 작품 경향을 잘 나타내는 곡임에도 선행 연구가 현저히 부족하다. 따라서 본 고에서는 각 곡의 심층적인 분석과 함께 둘 사이에 나타나는 작곡 기법의 차이점을 비교함으로써 힌데미트의 시기별 작품 특징을 이해하고, 그에 따른 두 곡을 요소별로 심층적으로 연구해 보고자 한다.

주요어 : 파울 힌데미트, 첼로 소나타, 신고전주의, 반낭만주의, 신바로크주의
학 번 : 2019-21584

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 힌데미트의 생애 및 음악 ····· 3

1. 힌데미트의 생애 ····· 3

2. 힌데미트의 음악 ····· 7

2.1. 시기별 작곡 경향 ····· 7

2.2. 『작곡 지침서』(The Craft of Musical Composition) 에 나타나는 힌데미트의 작곡 기법 ····· 12

2.2.1. 음렬 ····· 12

2.2.2. 화성 ····· 16

2.2.3. 이론의 활용 ····· 18

Ⅲ. 작품 비교 분석 ····· 21

1. 형식 및 구조의 비교 분석 ····· 21

1.1. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 형식 및 구조 ····· 21

1.2. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 형식 및 구조 ····· 24

1.3. 두 곡의 형식 및 구조의 비교 ····· 25

2. 조성 및 화성의 비교 분석 ····· 28
2.1. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 조성 및 화성 ····· 28
2.2. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 조성 및 화성 ····· 34
2.3. 두 곡의 조성 및 화성의 비교 ····· 44

3. 선율 및 리듬의 비교 분석 ····· 45
3.1. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 선율 및 리듬 ····· 45
3.2. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 선율 및 리듬 ····· 53
3.3. 두 곡의 선율 및 리듬의 비교 ····· 61

Ⅳ. 결론 ····· 63

참고문헌 ····· 66

Abstract ····· 69

표 목 차

[표 1] 힌데미트의 화음 분류 ····· 17
[표 2] 《Op. 25》의 전체 구조 ····· 22
[표 3] 《1948》의 전체 구조 ····· 24
[표 4] 두 곡의 형식 및 구조의 비교 ····· 26
[표 5] 《Op. 25》의 주요 리듬 분류 ····· 46

악 보 목 차

[악보 1] 자연 배음렬 ····· 13
[악보 2] <제1음렬> ····· 13
[악보 3] <제2음렬> ····· 14
[악보 4] 실제 음정에 대한 제1합성음과 제2합성음의 예 · 15
[악보 5] <제1음렬>의 대칭 ····· 18
[악보 6] 《무반주 비올라 소나타 Op. 25, No. 1》 3악장 일부
····· 19
[악보 7] 《Op. 25》 1악장의 첫 화음 ····· 28, 47
[악보 8] 《Op. 25》 1악장 마디 8-13 ····· 29
[악보 9] 《Op. 25》 2악장 마디 1-10(A부분 1-9) ····· 30
[악보 10] 《Op. 25》 2악장 마디 6-17(B부분 10-18) ····· 30
[악보 11] 《Op. 25》 2악장 마디 26-31(Coda) ····· 30
[악보 12] 《Op. 25》 3악장 마디 1-7 ····· 31

[악보 13]《Op. 25》4악장 마디 1-2, 12-14 ····· 31
[악보 14]《Op. 25》5악장 마디 1-3 ····· 32
[악보 15]《Op. 25》5악장 마디 12-18 ····· 32
[악보 16] E를 기본음으로 한 <제1음렬> ····· 34
[악보 17]《1948》제1악장 마디 1-5, 11-19 ····· 35
[악보 18]《1948》제1악장 마디 24-38 ····· 37
[악보 19]《1948》제1악장 마디 47-59 ····· 38
[악보 20]《1948》제1악장 마디 65-76 ····· 39
[악보 21]《1948》제1악장 마디 188-211 ····· 40
[악보 22]《1948》제1악장 마디 143-150 ····· 42
[악보 23]《1948》제1악장 마디 154-169 ····· 43
[악보 24]《Op. 25》제1악장 마디 1-5 (A부분 일부) ····· 48
[악보 25]《Op. 25》제1악장 마디 17-24 (A'부분) ····· 48
[악보 26]《Op. 25》제1악장 마디 22-32 (B'부분 24-31) 49
[악보 27]《Op. 25》제2악장 마디 1-10 ····· 50
[악보 28]《Op. 25》제2악장 마디 18-31 ····· 51
[악보 29]《Op. 25》제3악장 마디 16-19 ····· 52
[악보 30]《Op. 25》제4악장 마디 1-6 ····· 52
[악보 31]《Op. 25》제5악장 마디 1-7 ····· 53
[악보 32]《1948》제2악장 마디 1-6 ····· 54
[악보 33]《1948》제2악장 마디 10-12 ····· 55
[악보 34]《1948》제2악장 마디 19-24, 29-35 ····· 55
[악보 35]《1948》제2악장 마디 108-110 ····· 56
[악보 36]《1948》제3악장의 오스티나토 베이스 ····· 57
[악보 37]《1948》제3악장 마디 1-15 ····· 57
[악보 38]《1948》제3악장 마디 26-30 ····· 58
[악보 39]《1948》제3악장 마디 35-37 ····· 58

[악보 40]《1948》 제3악장 마디 41-47 ····· 59
[악보 41]《1948》 제3악장 마디 63-68 ····· 59
[악보 42]《1948》 제3악장 마디 119-128 ····· 60
[악보 43]《1948》 제1악장 마디 143-146 ····· 61

I. 서론

19세기에 이어 20세기는 사회적·문화적으로 급변하는 시기로, 다른 예술의 변화와 함께 음악 역시 다양한 음악 사조들이 발생하고 공존하였다. 당시에 상용되던 인상주의, 민족주의, 무조음악, 12음기법 등이 전통과의 단절을 초래하여 대중과의 거리감을 심화시킨다고 주장하는 '신고전주의 작곡가' 들이 등장하였다. 그들의 음악은 19세기 이전의 전통적인 음악 요소에 현대적인 기법을 접목시켰다. 힌데미트는 이 신고전주의의 대표 작곡가이자, 기능 음악이라 불리는 실용음악(Gebrauchmusik)의 선두 주자였다. 그는 초기에 요하네스 브람스(Jahannes Brahms, 1833-1897), 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949) 그리고 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918) 등의 낭만주의 및 인상주의의 영향 아래 음악을 시작하였지만, 곧 반(反)낭만적인 경향을 보이며 자신만의 뚜렷한 음악관을 확립하였고, 바로크 시대의 대표적인 작곡가 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 그를 추종했던 막스 레거(Max Reger, 1873-1916)의 영향을 받아 '신고전주의' 또는 '신바로크주의'라 불리우는 음악 경향을 보였다.

그는 아놀드 쇤베르크(Arnold Schenberg, 1876-1951)나 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016) 등의 무조적 경향을 반하며 조성을 더욱 확장하여 새로운 조성의 체계를 수립하였고, 1937년에 저술한 『작곡 지침서』(The Craft of Musical Composition)을 통하여 배음렬을 이용한 새로운 음렬 등이 포함된 그의 음악 세계를 정리하였다. 본 고에서 연구할 두 작품은 이러한 힌데미트의 변화하는 음악의 특징을 보여준다.

본 연구는 총 네 장으로 구성되었으며 본론 제 Ⅱ장에서 힌데미트의 생애와 시기에 따라 달라지는 그의 작곡 경향을 살펴본 후, 『작곡 지침서』(The Craft of Musical Composition)에 저술되어있는 그의 독자적인 작곡법상의 이론체계를 알아본다. 제 Ⅲ장에서는 Ⅱ장에서 다루었던 내

용을 토대로 각 작품을 구성·화성·리듬·선율 등에 따라 비교 분석한다. 각 곡에 대한 분석은 전곡을 차례로 분석하는 것이 아닌 특징이 잘 드러나는 부분을 선별하고 그에 따라 나타나는 두 곡의 차이점 및 공통점을 비교한다. 이러한 분석과 고찰을 통해 힌데미트의 유의미한 업적과 그의 첼로 작품에서 나타나는 20세기 음악의 주요 사조인 신고전주의의 이해를 돕는 것을 목표로 한다.

Ⅱ. 힌데미트의 생애 및 음악

1. 힌데미트의 생애

힌데미트는 1895년 독일의 프랑크푸르트(Frankfurt)의 인근 하나우(Hanau)에서 태어났다. 가난한 집안에서 태어난 그는 어릴 적부터 아버지에게 엄격한 음악교육을 받으며 성장하였고, 9세부터 바이올린을 배우기 시작하여 이후 1908년부터 프랑크푸르트 콘서바토리(Dr. Hochschule Conservatorium in Frankfurt)에 다니며 바이올린과 작곡을 공부하게 된다. 아돌프 레브너(Adolf Rebner, 1876-1963)에게 바이올린을, 1912년부터는 멘델스존(Arnold Mendelssohn, 1855-1933)과 제클레스(Bernhard Sekles, 1872-1943)에게 작곡과 지휘를 배우며 음악의 영역을 넓혔다. 그는 스승의 현악 4중주단인 레브너 현악 4중주단의 단원이 되고, 21세가 되던 1916년에는 프랑크푸르트 오페라 극장의 제1바이올린 주자가 되며, 같은 해 자신의 작품인 《바이올린, 비올라, 피아노를 위한 소나타》를 처음으로 연주하며 연주가와 작곡가 두 가지 영역에서 뛰어난 재능을 보였다.[1)]

1918년 군에 징집된 힌데미트는 군악대의 일원으로 전쟁 중에도 엄청난 음악 애호가였던 그의 군대 사령관 휘하에서 적극적인 음악 활동을 할 수 있었다. 전쟁은 그에게 음악에 대한 새로운 자극과 경험을 갖게 해주었는데, 그는 이를 다음과 같이 표현하였다.

> *...프랑스 문화를 존경하는 우리 사령관을 위해 드뷔시 현악 4중주를 연주했다. 우리가 느린 악장의 연주를 끝냈을 때, 소식을 전하는 장교가 와서, 방금 드뷔시가 사망했다는 소*

---

1) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 Ⅱ』, 음악세계, 2001, 251.

식이 라디오에서 나왔다고 알려주었다. 우리는 끝까지 연주할 수 없었다. 마치 우리의 숨이 멈추는 듯한 순간이었다. 하지만 우리는 처음으로, 음악이 양식, 테크닉, 개인적 감정의 표현을 넘어선 그 이상의 것이라는 것을 느꼈다. 음악은 전쟁의 공포를 가져가 버렸다. 음악이 어떤 방향으로 발전해야 할 것인가를, 나는 그 어떤 순간에서보다도 확실히 깨달았다."[2)]

이후 1919년, 힌데미트는 그의 첫 공식 작곡발표회를 하였고, 이를 성공적으로 마친 계기로 독일의 저명한 음악 출판사 쇼트(Schott in Mainz)와의 계약을 맺는다. 그는 이때부터 평생 이 출판사에서 작품을 출간하였다. 1921년에는 스승의 현악4중주단을 나와 아마르(Amar) 현악4중주단을 창단하고 비올라 주자로 활동한다. 그들은 유럽을 순회하며 단시간에 명성을 얻게 되며, 비올라 솔리스트로서 활동하기도 했다. 이 시기의 그는 도나우에싱엔 음악제(Donaueschinger Kammermusik Festival)에서 국제적으로 활동하기 시작하였다. 이 음악제를 통해 초연한 작품들로 작곡가로서 큰 성공을 거두며, 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945)과 쇤베르크 등의 동시대 작곡가들과 교류를 나누게 된다.

1927년에는 베를린 음악대학의 교수로 초빙되어 후학을 양성하기 시작했다. 히틀러 정권과의 마찰이 있던 1937년까지 이곳에서 교수직을 하며 동시에 작곡 및 연주 활동을 지속하여 베를린 음악계의 주요 인물로 자리매김하게 된다. 1929년 이후 영화, 학교, 라디오 음악을 작곡하기 시작하면서 작곡가, 연주자, 청중 간의 소통에 대한 고민을 시작하게 되고, 연주하기 쉽고 어디서든 연주할 수 있는 '실용 음악(Gebrauchsmusik)' 또는 '기능 음악'이라 불리는 새로운 음악적 경향 아래 집중적으로 많은 곡을 작곡한다.

1933년 히틀러 정권이 들어오며 그의 음악 역시 다른 음악가들과 마찬

---

2) Hindemith-Zylus, Nordrhein-Westfalen 1980/81, unter der Schirmherrschaft des Kultusministers J. girgensohn, Wuppertal 1980., 82쪽 인용.

가지로 탄압받기 시작한다.[3] 그의 작품이 독일 내에서 점차 연주되지 않게 되었고 연주 활동 역시 전혀 할 수 없게 되면서 이러한 상황을 표현한 오페라 《화가 마티스》(Mathis der Maler)의 창작에 힘을 쏟게 되고, 같은 해 초연하면서 큰 반향을 일으키게 된다.

1934년 힌데미트가 히틀러에 대한 비판의 발언을 하여 그의 모든 작품을 독일에서 공연하지 못하게 되었다. 정부에 의한 수많은 억압을 받으며 연주가로서도 작곡가로서도 활동하지 못하게 된 그는 스위스와 터키 등으로 음악 활동을 옮기게 된다. 1935년부터 약 3년간 여러 차례 터키를 방문하며 앙카라(Ankara) 음악원에서 터키 음악 교육체계의 개혁을 함께하고 많은 공헌을 남긴다. 같은 시기에 그는 자신만의 음악 이론을 집대성한 『작곡 지침서』(The Craft of Musical Composition)(1937)를 출판했다. 끝없는 나치의 박해 속에 결국 힌데미트는 1937년 베를린의 교수직을 사임하고 1938년에 잠시 스위스로 정착한 후, 1940년 미국으로 망명하여 예일대학교의 교수직을 맡았다.

1940년 대의 힌데미트는 예일대학교에서 연구 및 수업에 힘쓰고 1953년까지 그곳에서 많은 후학을 양성하며 자신의 작곡 기법을 확립했다. 그는 독일과 다른 배경을 가지고 있는 미국 학생들을 위해 『전통적 화성학 집중 코스(A Concentrated Course in Traditional Harmony)』(1934), 『음악가를 위한 기본 연습(Elementary Training for Musicians』(1946), 『고급 학생을 위한 화성연습(Exercises for Advanced Strudents)』(1948) 등의 교재를 출간하였다.

1951년, 스위스 취리히대학의 초청 교수가 되면서 다시 유럽 및 미국 각지에서 음악 활동을 시작하고 1953년에 스위스로 정착한다. 이곳에서 힌데미트는 교수나 연주자로서의 활동뿐 아니라 지휘자로도 활발히 활동하기 시작한다. 그의 마지막 해인 1963년까지 베를린, 런던, 빈 등의 음악의 중심지 및 영국, 독일, 이탈리아 등지의 소도시까지 오가며 연주하

---

3) 힌데미트의 아내 게르트루트(Gertrud)가 유태인이었는데 이것 역시 힌데미트의 억압의 한 이유로 작용하게 된다. 윤문영, 윤지영, 「힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》에 대한 악곡 분석 연구」, 인문사회 21, 2021, 1495.

였다. 그는 수많은 교향곡, 오페라 등을 지휘하고 자신의 작품들도 초연하면서 대규모 오페라, 단막 오페라, 교향곡, 미사 등 거대한 규모의 작품들을 발표하였다. 1963년 11월까지 연주 활동을 지속하던 힌데미트는 췌장염이 발병하고 증세가 악화되어 그 해 12월 28일 프랑크푸르트에서 세상을 떠났다.

2. 힌데미트의 음악

2.1. 시기별 작곡 경향

힌데미트는 작곡가, 연주자, 교육자, 이론가 등 모든 영역에서 뛰어난 활동을 펼쳤던 인물로 그의 작곡 양식은 생애 전반에 걸쳐 매우 다양한 변화를 보였다. 그의 양식의 흐름은 복합적으로 얽혀 있기에 연구의 관점에 따라 시기를 나누는 연도 등이 조금씩 다르다. 본 고에서는 작품의 특성, 음악관의 변화 등에 따라 총 네 가지 시기로 나누어 서술하고자 한다.[4)]

힌데미트가 작곡을 시작하여 대외적으로 작곡 활동을 시작하기 전인 1912년부터 1919년까지를 첫 번째 시기인 '초기 양식'으로, 두 번째 시기로는 낭만 음악을 강하게 거부하는 경향을 보였던 1923년 이전까지 '반(反)낭만적 신음악', 세 번째 시기는 옛 음악과 자신의 음악과의 관계를 새롭게 조명한 1923년부터 1935년까지의 '신고전주의', 마지막으로 자기만의 이론체계를 확립하면서 새로운 조성체계와 함께 폴리포니 음악을 접목시킨 1935년 이후의 '조성적 폴리포니' 이렇게 네 가지 시기로 구분한다. 본 고에서는 시기별 내용을 설명하고 연구 주제인 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》과 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》가 포함된 '반낭만적 신음악'과 '조성적 폴리포니' 시기의 내용을 바탕으로 분석 연구에 적용하겠다.

첫 번째 시기인 '초기 양식'(1912-1919)은 1912년부터 작곡 수업을 받은 힌데미트가 초창기 작품들을 작곡하던 시기이다. 연주자로서의 활동이 영향을 받아 실내악에 관심을 보이고, 이는 그의 초기 양식에 특징적으로 나타난다. 이 시기의 그는 슈트라우스 등의 후기 낭만주의의 영향을

---

4) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 Ⅱ』, 음악세계, 2001, 257.

받아 점차 대규모 편성의 장르를 작곡하기 시작했고, 동시에 복잡한 화성과 리듬 체계, 양식의 복합성이 드러나는 '외적 대형화'와 '내적 세분화'를 추구하였다. 이어 힌데미트는 군입대 후 드뷔시의 곡을 많이 연주하면서 그의 영향을 받아 온음계와 세분화된 리듬, 모호한 음향 등의 음악 요소를 사용하며 작곡하였다. 그러나 그의 음악에 있어 가장 많은 영향을 미친 것은 전(前)고전주의적 전통이다. 그는 연주가 시절부터 바흐의 곡에 많은 관심을 가지며 자주 연주하였고, 그의 작곡 스승인 멘델스존과 제클래스가 바흐의 음악을 애호함에 따라 작곡 수업에서도 바로크 음악을 집중적으로 공부하였다.[5] 그는 바흐와 함께 레거[6]의 음악에도 깊은 관심을 보이며 대위법적 성부 진행을 선호하였으며, 이는 그의 음악적 삶에 계속해서 중요한 역할을 하게 된다.[7] 바로크 음악에 대한 선호는 그의 초기 양식 시기의 끝자락부터 주로 등장하고 이는 곧 그의 대표 양식인 신고전주의와 신바로크주의로 이어지게 된다.

두 번째 시기인 '반(反)낭만적 신음악'(1920-1923)은 세계적인 음악제인 도나우에싱엔 음악제에 참가하는 등 그가 작곡가로서 활발한 활동을 시작한 시기이다. 이 시기의 그는 점차 전통적인 음악관을 거부하며 특히 낭만주의적 형이상학적 미학을 기피하기 시작했다. 조성적 작품보다는 표현주의적 무조음악의 경향이 뚜렷하며, 낭만주의의 서정성 및 감상성이 배제되었다. 복잡한 화성의 기능적 사용을 거부하고 불협화음을 위주로 사용하며, 단순하고 간결한 구조, 재료 등의 음악 요소로 곡을 완성하

---

5) 오희숙, 「힌데미트의 초기 작곡양식의 발전과정 연구」, 2003, 82.

6) 막스 레거(Max Reger, 1873-1916) : 독일의 작곡가로 바그너, 브람스, 바흐 등의 영향을 받았으며 특히 바흐의 영향으로 바로크 음악 어법과 다성적이고 두꺼운 텍스처를 폭넓게 적용하였다. 그의 음악은 바로크의 "복원"에 가까운 모습이라는 음악 학자의 평가를 받기도 하였다. 주연경, "막스 레거(Max Reger, 1873-1916) 무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7의 분석 및 연주자적 해석", 2020, 17.

7) 힌데미트에게 있어 레거는 바흐만큼 중요한 작곡가이며 그에게 받은 영향은 1923년 도나우에싱엔 실내음악 축제에서 레거의 제자를 만나 한 이야기에 담겨 있다: "나는 바흐보다 레거에게 더 감사하네"라고 말했다. S. Popp, S. Ghigihara, *Marx Reger. Am Wendepunkt zur Moderne*, Bonn 1978, 168.

였다. 화성이 거부됨에 따라 선율과 리듬이 자연스레 더 중요시되었고 서정적이고 아름다운 선율이 아닌, 속도감과 운동감이 중심을 이루었다. 이것을 표현하기 위해 기계적인 리듬의 사용이 빈번하였고, 선율은 반복되는 리듬에 종속된 형태로 나타난다. 그러므로 이 시기의 음악 요소의 중요도는 화성보다는 선율이, 선율보다는 리듬이 높았다.

이러한 작곡 양식이 중심이 됨에 따라, 이 시기의 곡의 분석은 비교적 간단하다.[8] 힌데미트 스스로도 자신의 곡에 대한 분석의 필요성을 가지지 않았다. 1922년 신문에 발표된 힌데미트의 자기소개에서 이러한 그의 생각이 잘 드러난다.

> *"....내 작품은 귀가 있는 사람들에게는 정말 쉽게 이해될 것이라고 생각한다. 그러므로 분석은 쓸데없을 뿐이다. 귀가 없는 사람들에게는 그러한 미련스러운 것도 도움이 될 수 없을 것이다. 나는 하나하나의 주제를 쓰지도 않는다. 그것은 항상 잘못된 인상을 줄 뿐이다."*[9]

그의 이러한 음악관은 낭만주의 음악에 보이던 "예술을 위한 예술"을 거부하며, 음악과 삶을 연결하여 '일상생활'과 접목하기 위해 노력하였고 이는 곧 '실용음악'으로 이어진다.[10]

세 번째 시기인 신고전주의(1923-1934)는 넓은 의미에서 힌데미트의 음악 양식 전체를 아우르고 있는 개념이지만, 시기별 작곡 경향에서 나눠지는 이 신고전주의는 낭만주의 음악을 기피하고 대위법적 양식 등의 바

---

8) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 Ⅱ』, 음악세계, 2001, 267쪽.

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

10) 실용음악은 힌데미트의 주요 사상 중 하나로 연주자의 능동적 태도와 청중의 수동적 태도가 분리된 것을 비판하며 음악적 협동을 추구할 수 있도록 만든 새로운 형태의 음악이다. 실제 연주 될 수 있는 음악, 실제적인 기능성을 가진 음악이라는 의미의 '실용음악'이며 미학적 독자성에 의존하는 절대음악과 대립되는 개념이다. 본 연구 주제와 관련성이 높지 않아 개념만 언급하고 자세히 다루지 않도록 하겠다. 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 Ⅱ』, 음악세계, 2001, 287쪽

로크 음악의 영향을 받음과 동시에, 무조성 등의 현대적 어법이 강하게 수용되는 '진보적' 의미의 신고전주의이다. 이 시기에 힌데미트가 사용하던 대위법적 악곡 양식을 보면 바로크의 엄격한 규정에 따라 사용되던 전통적 푸가 양식을 그대로 수용하지 않고 패러디 기법을 사용하며 특색있게 변화시켰다.[11] 바로크 음악에 자주 등장하던 오스티나토 기법을 사용하면서 낭만 음악의 섬세함을 없애고 기계적이고 규칙적인 운동감을 표현하였다. 그는 전통적 양식을 수용하려고 노력하였지만 단순하게 모방하는 형태가 아닌, 풍자 및 변형을 통해 자기만의 음악을 만들려 하였다. 이전 시기와 맥을 함께 하는 반낭만적 경향은 계속해서 이어져 복잡한 기능화성의 사용을 거부하고, 선율과 반복되는 리듬이 중시되는 음악을 사용하며 특징적인 기법으로는 기능화성의 부재로 인한 선율 중심의 음악인 '수평적 선율', 즉 대위법적 다성음악을 얘기할 수 있다.

네 번째 시기인 '조성적 폴리포니'(1935-1963) 시기는 이전 시기의 옛 음악 양식을 현대적 어법으로 수용하던 모습에서 전통적 양식 자체를 더 받아들이는 모습이 보인다. 음악의 수평적인 흐름을 중시하던 '선적 대위법'에서 화성적 요소까지 사용하는 '구조적 대위법'이 나오며, 조성에 대한 복귀가 이루어진다. 그러나 이 역시 전통적인 조성 및 화성 체계를 수용하는 것이 아닌, 그 만의 독자적 양식을 사용하였다. 이러한 그만의 이론을 모두 집결한『작곡 지침서』를 1937년에 출간하였다.[12]

화성 및 조성을 다시 사용하기 시작한 힌데미트는 '상위적 이성부'라는 개념을 이야기하며 다성부 작품에서 베이스 성부가 두 번째로 중요한 상성부와 함께 어떤 첨가 없이 쉽게 이해할 수 있는 2성부 악곡이 바로 제일 이상적인 작곡 기법이라고 주장하였다. 이러한 주장을 뒷받침하기 위해 1930년대의 힌데미트는 피아노와 함께하는 소나타 연곡[13]을 작곡하였

---

11) 위의 책, 273쪽.

12) 이 책의 내용은 다음 장에서 다루도록 하겠다.

13) 연속적으로 작곡된 소나타 목록으로 1930년대에만 15개의 소나타를 작곡하였다; 바이올린 2개, 피아노 3개, 오르간 2개, 하프, 플룻, 오보에, 바순, 비올라, 클라리넷, 호른, 트럼펫 1개. 오희숙, 「힌데미트의 음악양식」, 낭만음악 제 7권 제2호, 1995, 46.

다. 이는 ‘상위적 이성부’에 독주 악기 성부가 추가된 것으로 그가 주장하던 이론과 부합한다.

점차 1950년대가 지나면서 힌데미트의 후기 작품들은 대규모 형태의 종교적인 경향을 띠게 된다. 오페라, 미사, 마드리갈 등이 작곡되며 전통적인 성악 장르가 특징적으로 작곡되었고, 그의 말년의 작품들에서는 조성에 집중되는 모습을 보인다.

2.2. 『작곡 지침서』(The Craft of Musical Composition) 에 나타나는 힌데미트의 작곡 기법[14]

힌데미트는 자기만의 독자적인 화성 체계를 확고히 하기 위해 1937년 이 책을 출간하였다. 이 저서에서 그는 어느 시대에나 적용이 가능한 작곡의 기초적 원리를 체계화시키려 하였으며, 이 원리라는 것은 자연적인 배음 구조, 즉 자연 배음렬[15]로부터 끌어낸 음정의 자연스러운 선율적·화성적 가치를 도표화시키는 것이었는데 이는 곧 <제1음렬>과 <제2음렬>이라는 개념으로 형성된다. 기본이 되는 이 두 음렬에 대한 설명 후 그로부터 선율 및 화성적으로 사용되는 방법을 제시한 후, 이 활용법을 통해 연구 주제 중 두 번째 작품인 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》을 분석하겠다.

2.2.1. 음렬

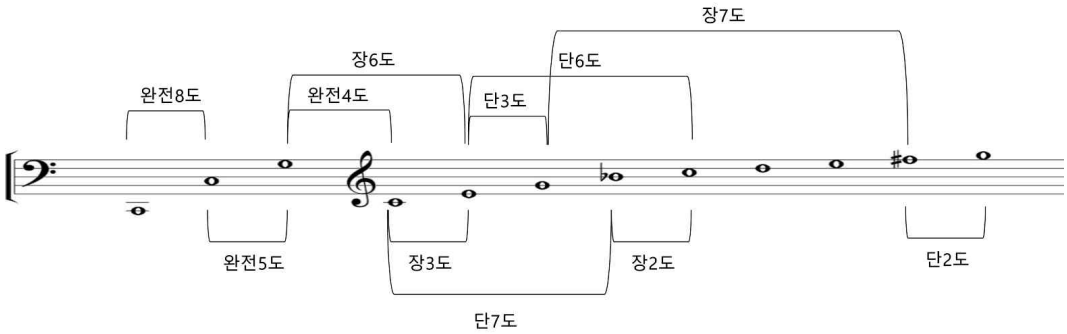
(1) <제1음렬>

<제1음렬>이란 하나의 기본음에 대한 나머지 11개의 음들의 가치를 서열화시킨 것으로 이 원리는 자연 배음렬로부터 설명되기 때문에, 자연 배음렬의 진동수[16]와 배음 번호를 알아보고 <제1음렬>의 이해를 돕기 위해 각 음 간의 음정 관계까지 알아본다. [악보 1]

---

14) 이와 관련한 내용은 힌데미트의 『작곡지침서』와 신영선, 「힌데미트의 화성 이론 고찰」, 음악이론연구 Vol. 17, 2011을 참고하였다.
15) 기초음 위의 각 상음의 진동수가 기초음의 진동수에 대해서 정수배(整數倍)가 되는 음의 나열
16) 진동운동에서 1초 동안 움직이는 횟수, 진동수 또는 주파수라고 불림.

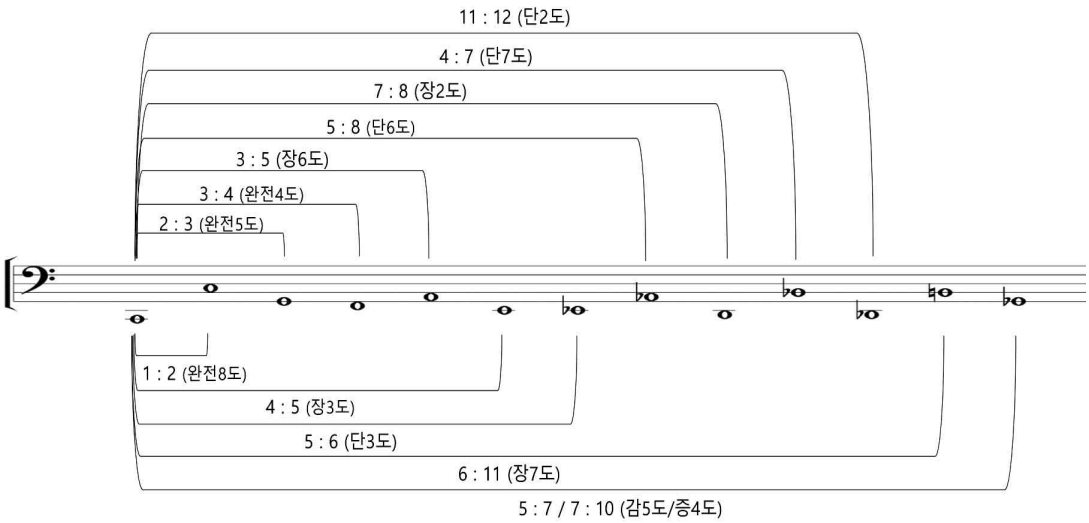
[악보 1] 자연 배음렬



배음번호	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
진동수	64	128	192	256	320	384	448	512	576	640	704	768

위와 같은 배음렬을 바탕으로 첫 음인 기본음(fundamental tone)과 나머지 11개의 반음계적 음들을 관계성에 의하여 서열화 시킨 것이 <제1음렬>이다. [악보 2]

[악보 2] <제1음렬>

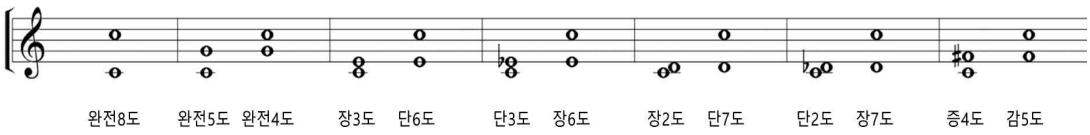


[악보 2] <제1음렬>에서 [악보 1] 배음렬에 기보한 각 음의 관계가 기본음과의 관계로 맞게 재배치 되었다. 예를 들어, [악보 1]에서 완전4도는 세 번째와 네 번째 음인 G와 C인데 [악보 2]의 기본음(첫 음)이 C로 지정되어 C와의 완전4도 관계는 F로 배치된 것이다. 이러한 서열화를 통해 기본음 C로부터 가장 마지막에 놓이는 G♭(트라이톤[17])에 이르기까지 기본음 C와의 거리가 멀어질수록 관계가 약화 되는 것을 알 수 있다.

(2) <제2음렬>

<제2음렬>은 <제1음렬>을 중심음에 대한 수직적 화음으로 구성한 것으로 각 음정의 화성적 가치를 보여준다. <제2음렬>은 합성음(Combination Tones)[18]으로부터 음정의 가치를 평가함으로써 그 가치가 가장 높은 음정부터 점점 감소하는 순서로 서열화되어있다. [악보 3]

[악보 3] <제2음렬>



제2음렬은 합성음으로부터 추출되었기 때문에 힌데미트가 사용한 두 개의 합성음, 제1합성음과 제2합성음의 산출 공식을 알아보도록 하겠다. 이 합성음들로 <제2음렬>과 힌데미트의 화성 이론에서 사용하는 근음을 구

---

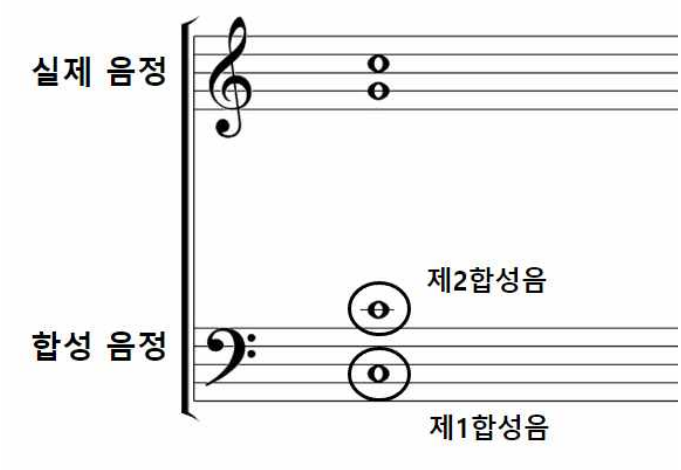
17) 3온음. 세 개의 온음으로 이루어진 음정으로 증4도 또는 감5도를 의미한다. 힌데미트 이론에 의하면 화성적 안정감은 적으나, 동시에 즉각적인 해결을 원하는 형태로 나오기 때문에 진행감이 가장 강한 화음이다.

18) 지속되는 어떤 두 개의 음이 동시에 울릴 때 진동수의 비례에 의해 파생되는 음. 신영선, 「힌데미트의 화성 이론 고찰」, 음악이론연구 Vol. 17, 2011, 113.

할 수 있다.

ⅰ) 제1합성음 = 실제 음정의 높은 음 - 낮은 음(진동수 혹은 배음 번호)
ⅱ) 제2합성음 = 실제 음정의 낮은 음 - 제1합성음(진동수 혹은 배음 번호)

[악보 4] 실제 음정에 대한 제1합성음과 제2합성음의 예



위의 [악보 4]는 완전4도의 합성음을 구한 것이다. 위 공식에 대입해 값을 구하는 과정을 알아보자. 실제 음정인 G와 C의 배음 번호를 [악보 1]에서 찾아보면 각각 6과 8이다. 이를 공식에 대입해보면 제1합성음은 8-6=2로 두 옥타브 내려간 C이고 제2합성음은 6-2=4로 제1합성음보다 한 옥타브 위에 있는 C임을 계산할 수 있다. 이렇게 찾아낸 합성음을 통해 근음을 구할 수 있는데, 위의 방법으로 얻어진 합성음이 실제 음정의 구성음 한 개와 동음이거나 옥타브 음과 중복될 때, 중복에 의해 강화된 바로 그 음이 실제 음정이 된다. 이 방법에 의거한 [악보 4]의 근음은 실제 음정과 옥타브로 중복되는 C이다. 이 근음의 합성음들과 실제 음정 간의 관계의 긴밀한 정도에 의해 <제2음렬>이 구성되는 것이다.

2.2.2. 화성

힌데미트는 3개 혹은 그 이상의 음이 쌓인 어떤 화음이라도 <제2음렬>에 기초한 가장 좋은 음정(<제2음렬>에서 왼쪽에 제일 가까운 음정)을 골라 근음을 결정할 수 있으며, 그에 따른 화성적 가치를 측정할 수 있다고 하였다. 예를 들어, C, E, G로 쌓인 장3화음의 경우, 가장 좋은 음정은 장3도, 단3도, 완전5도 중 완전5도이므로 완전5도인 C, G를 가지고 근음인 C를 구할 수 있는 것이다. 만약 화음의 구성이 복잡해 가장 좋은 음정이 2개 이상 나올 경우, 근음이 가장 아래에 있는 음정으로 결정된다. 이에 대한 예로, D, F, A, C로 쌓인 단7화음의 경우, 가장 좋은 음정으로 D와 A 그리고 F와 C로 구성된 완전5도를 추출할 수 있는데, 힌데미트의 이론에 따라 이런 경우는 근음이 더 아래 위치하는 D와 A의 완전5도를 채택하고 근음은 D로 설정한다.[19] 힌데미트는 기존의 전통 화성으로는 분석할 수 없었던 현대의 복잡한 화성을 분석할 수 있게 해준다는 것에 의의를 두었다.

또한 힌데미트는 화음을 트라이톤(증4도)의 유무에 따라, A, B군으로 구분하고 이 안에서 각각 3종류로 재구분하여 총 6가지의 화음 분류를 하였다. [표 1]

---

19) 힌데미트의 이론에서는 장3화음 또는 단7화음과 같은 전통적 화성 명칭을 사용하지 않지만, 필자는 예시의 이해를 높이기 위해 이같이 표현하였다.

[표 1] 힌데미트의 화음 분류

<table>
<tr><td></td><td colspan="7">세부적 화음분류</td></tr>
<tr><td rowspan="4">A군 - 트라이톤 X</td><td colspan="6">2도, 7도의 유무</td><td rowspan="4">Ⅴ- 근음 규정이 어려움 (장3도 또는 완전4도가 두 번 쌓인 형태)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Ⅰ - X</td><td colspan="3">Ⅲ - O</td></tr>
<tr><td colspan="2">1</td><td colspan="2">2</td><td colspan="2">1</td><td colspan="2">2</td></tr>
<tr><td colspan="2">근음과 최저음이 같은 위치</td><td colspan="2">근음이 최저음 위에 위치</td><td colspan="2">근음과 최저음이 같은 위치</td><td colspan="2">근음이 최저음 위에 위치</td></tr>
<tr><td rowspan="7">B군 - 트라이톤 O</td><td colspan="7">단2도, 장7도의 유무
(트라이톤의 성질이 종속적)</td><td rowspan="7">Ⅵ- 근음 규정이 어려움. 트라이톤 성질이 지배적</td></tr>
<tr><td colspan="4">Ⅱ - X</td><td colspan="3">Ⅳ - O</td></tr>
<tr><td colspan="4">장2도, 단7도의 유무</td><td colspan="2">1</td><td colspan="1">2</td></tr>
<tr><td>a</td><td colspan="3">b - 장2도, 단7도 O</td><td colspan="2" rowspan="3">근음과 최저음이 같은 위치</td><td colspan="1" rowspan="3">근음이 최저음 위에 위치</td></tr>
<tr><td rowspan="2">단7도만 포함</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td></tr>
<tr><td>근음과 최저음이 같은 위치</td><td>근음이 최저음 위에 위치</td><td>2개 이상의 트라이톤 포함</td></tr>
</table>

[표 1]에서 사용되는 로마 숫자는 전통 화성학에서 사용하는 화성 기호가 아닌, 힌데미트의 화음 분류에 의한 화음 기호이다. 숫자가 커질수록 화성적 긴장감은 올라가면서 화성적 가치는 떨어지고, 작은 숫자로 갈수록 화성적 가치가 올라가며 이완하는 화음이다. 이 같은 분류 방법으로 화성의 긴장 및 이완을 파악하여 곡을 분석할 수 있다.

2.2.3. 이론의 활용

위 서술한 <제1음렬>과 <제2음렬> 그리고 <제2음렬>로부터 파생되는 화음 분류는 본 논문의 본론 Ⅲ.2에서 사용한다. 이 이론이 출판된 것은 1937년으로 힌데미트의 네 번째 시기(조성적 폴리포니, 1935-1963)에 포함된다. 그러나 이전 시기에도 힌데미트는 배음렬을 중요시하는 작곡 기법을 사용하였고, 특히 <제1음렬>을 대칭 형태로 재구성하여 두 성부로 반음계를 진행하는 듯한 모습을 주로 보였다.[20] [악보 5]

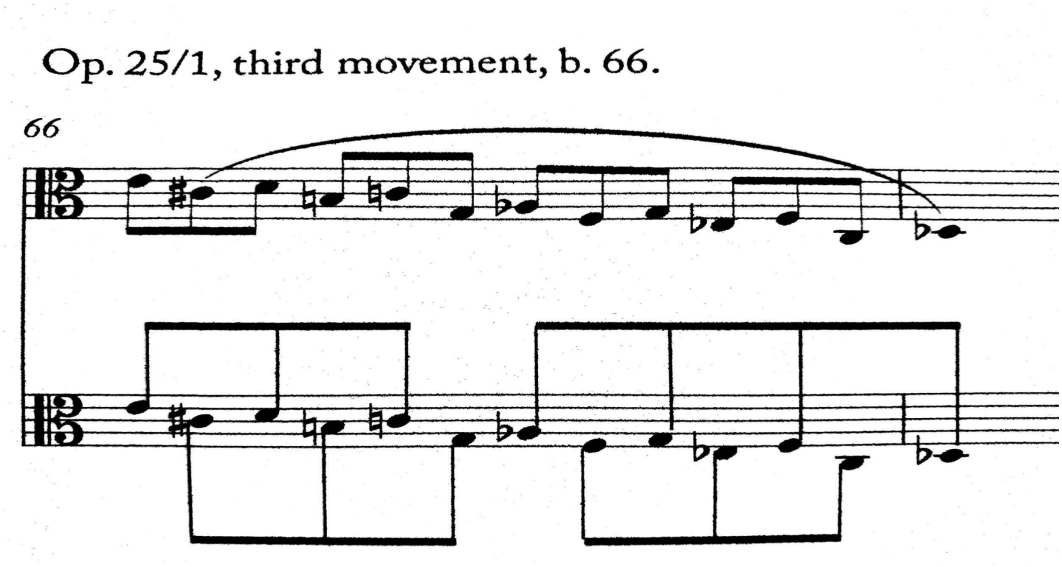
[악보 5] <제1음렬>의 대칭

[악보 5]는 <제1음렬>을 대칭 형태로 구성한 모습으로 힌데미트는 이러한 모양의 진행을 사용하였다. 이때 사용된 형태는 구성음을 위 대칭 형태와 똑같이 위 성부는 1, 2, 4, 7, 9... 아래 성부는 3, 5, 6, 8... 와 같은 진행이 아닌, 두 개의 성부가 각기 음계를 진행하는 모양의 형태만 만족하게끔 사용하였다. 다음 예시 [악보 6]에서 그 모습을 참고할 수 있다.

---

20) Simon Desbruslais, The Music and Music Theory of Paul Hindemith, The Boydell Press, 2018, 76.

[악보 6] 《무반주 비올라 소나타 Op. 25, No. 1》 3악장 일부



위 악보에서 나타나듯 하나의 선율 안에 두 개의 음계가 진행되는 듯한 형태로써 음렬이 활용된다. 꼭 음계의 대칭뿐만 아니라 모양 자체의 대칭 또는 대칭이 아니더라도 두 개의 성부를 따로 사용하는 듯한 모습까지 요소적인 특징으로 보이며, 이는 초중기에서 보여지는 힌데미트 음악에서 주로 보인다. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 경우, 이러한 활용을 위주로 위 이론을 토대로 분석할 것이다. 이 당시에는 아직 이론이 확립되기보다 약 15년 이전이므로 눈에 띄게 위 이론의 사용보다는, 이 곡의 시기인 반낭만적 신음악의 특징(불협화음의 사용, 간결한 음악 재료 등)이 주를 이룬다. 그러나 그의 초기 양식에서도 배음렬을 활용했던 모습을 보며, 이것이 후기까지 이어져 그의 독자적인 이론으로 도달했음을 알 수 있다.

《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 경우, 앞 곡에 비해 세밀한 이론 활용을 볼 수 있다. 이 곡에서는 앞 곡처럼 형태적인 요소로만 주로 보이던 단편적인 예가 아닌 <제1음렬>과 <제2음렬> 그리고 화음 분류를 다양하게 활용한 분석이 가능하다. 본론 Ⅱ.2.2.1.(2) <제2음렬>에서 서술한 합성음을 통한 근음을 찾아, 사용되는 각 근음이 조성적 중심음과의 관계(이 관계는 조성적 중심음을 기본음으로 설정한 <제1음렬>을

통해 친밀도를 알아낸다) 및 화음 자체의 근음의 효과를 평가함으로써 ‘조성적 관계 및 조성적 중심’을 파악한다. <제2음렬>은 화음 분류를 통한 화음의 가치를 평가하며 화성의 긴장 및 이완을 통해 ‘화성의 기능’을 파악할 수 있다.

Ⅲ. 작품 비교 분석

이 두 곡을 비교 분석하기 위해서는 두 곡이 작곡된 당시의 작곡 경향을 살펴봐야 한다. 앞선 시기별 작곡 경향에 따르면 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》은 반낭만적 신음악 그리고 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》는 조성적 폴리포니 시기이다(비교 분석으로 인한 지속적인 곡명 표기를 단순화하기 위해 제목을 제외한 부분의 표기를 전자는 《Op. 25》로, 후자는 《1948》로 지칭하도록 하겠다). 시기별로 그의 작곡 경향이 변화함에 따라 두 곡에는 명확한 차이점들이 많이 있지만, 실제 그의 음악 경향 전체를 아우르는 것은 신고전주의이며, 특히 바로크적 음악 양식은 그의 초기 음악부터 후기 음악까지 영향을 미쳤다. 따라서 두 곡을 비교하는 방식은 시기별 경향으로 나타나는 각 곡의 특징으로 인한 차이점과 신고전주의(주로 바로크 양식)에서 만나는 공통점으로 서술될 예정이다.

1. 형식 및 구조의 비교 분석

1.1. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 형식 및 구조

《Op. 25》는 1922년 작곡된 곡으로 힌데미트의 반낭만적 성향이 강하게 발현될 때 나온 작품이다. 그가 작곡한 첼로 곡 중에 유일한 독주 소나타이며 파격적인 테크닉과 함께 음악적으로도 매우 성공한 곡이다.[21]

---

[21] David Neumeyer, *The Music of Paul Hindemith,* 1986, 129.

이 곡의 구조는 총 5악장으로 되어있으며 각 악장이 매우 짧아 연주 시간이 총 10분 정도이다. 보통의 소나타가 3악장 구성 형식인 것과는 다르게 많은 악장으로 구성되어 있지만, 각 악장의 구조는 비교적 단순하여 곡 전체 구성에 있어서 거대한 느낌을 주진 않는다. 모든 악장에 빠르기말과 함께 곡의 연주법을 표기해주는 말이 적혀있으며, 박자표는 표기되어있지 않아 자유로운 박자로 마디를 구성한다.

각 악장의 구조 및 형식을 표로 나타내면 아래와 같다. [표 2]

[표 2] 《Op. 25》의 전체 구조

	빠르기 말(표기어)	형식	구조별 마디	
1악장	Lebhaft, sehr markiert, Mit festen Bogenstrichen (활발하게, 매우 분명히, 단단한 활의 스트로크로)	론도 형식 (A-B-A'-B'-A")	A	1-7
			B	8-16
			A'	17-24
			B'	24-31
			A"	32-42
2악장	Mäßig schnell, Gemächlich Durchweg sehr leise (보통 빠르기로, 편안하게 항상 매우 조용히)	3부 형식 (A-B-A-Coda)	A	1-9
			B	10-18
			A	19-25
			Coda	26-31
3악장	Langsam (천천히)	3부 형식 (A-B-A-Coda)	A	1-15
			B	16-24
			A	25-31
			Coda	32-36
4악장	Lebhafte Viertel, Ohne jeden Ausdruck und stets Pianissimo (활기찬 4분음표, 아무런 표현없이, 항상 피아니시모로)	3부 형식 (A-B-A-Coda)	A	1-11
			B	12-19
			A	20-21
			Coda	22-25
5악장	Mäßig schnell, Sehr scharf markierte Viertel (보통 빠르기로, 매우 날카롭고 선명한 4분음표)	3부 형식 (A-B-A-Coda)	A	1-15
			B	16-28
			A	29-42
			Coda	43-47

1악장을 제외하고 모두 단순한 3부 형식에 모든 악장이 50마디를 넘기지 않는다. 이는 당시 힌데미트의 20년대 초반 작곡하던 방식 및 태도에서 그 이유가 보여지는데, 1922년에만 작곡된 곡의 개수가 34개이고[22] 당시 그의 자필 악보를 보면 굵은 선으로 뚜렷하게 그려진 악보가 대부분이며, 거의 교정의 흔적이 보이지 않는다. 같은 시기에 작곡된 《무반주 비올라 소나타 Op. 25, No. 1》를 창작할 때 힌데미트가 출판사에 보낸 편지의 내용을 보자: "내일 나는 쾰른에서 나의 새로운 비올라 소나타를 연주할 예정입니다. 이 작품은 아직 완성되지는 않았고, 내일 기차를 타고 가면서 두 개의 악장을 더 작곡해야 합니다. 혹시 이 작품을 출판하실 의향이 있으십니까?"[23] 편지의 내용에서 알 수 있듯이 그 당시의 힌데미트는 깊게 생각하며 심사숙고 끝에 작곡하는 사람이 아닌 빠르게 흘러가는 일상의 속도와 작업을 맞추어가는 직업적인 면모를 보이는 작곡가였다. 이러한 모습은 작품에 의미를 잔뜩 부여하고 작곡이라는 것이 영감을 지닌 천재의 비범한 작업이라고 여겼던 낭만 시대 작곡가와는 상반된 모습이다.[24] 반낭만주의 음악에서 의식적으로 거부된 내용이 바로 이런 '세분화'와 '섬세함'으로, 복잡한 화성 및 주제적-모티브적 발전 기법 대신에 단순하고 간결한 형식과 선율과 리듬이 중심이 되는 음악을 사용한다.[25] 이런 맥락 아래 보여지는 그의 작곡 방식 및 태도에서 반낭만적인 요소가 보이며 《Op. 25》의 간단한 구조 및 형식의 이유를 설명한다. 단순한 형식의 짧은 곡을 빠르게 작업하는 그의 작곡 방식은 직관적이며 강렬한 곡을 만들어냈다.

이 곡의 빠르기 말(표기어)을 살펴보면 빠르기에 대해서만 작성된 것은 3악장뿐이고 나머지 악장은 모두 곡을 어떻게 연주해야 하는지에 대한 지시들이 적혀있다. 1악장의 'Mit festen Bogenstrichen(단단한 활의 스

---

22) https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Paul_Hindemith [2023년 6월 2일 접속]

23) H. Danuser, Abschied vom Espressivo? Zu Paul Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren에서 인용.

24) 오희숙, 「힌데미트의 음악양식」, 낭만음악 제 7권 제2호, 1995년

25) 오희숙, 「음악의 전통과 진보; 신고전주의를 중심으로」음악과 민족 제4호, 1992, p. 168

트로크로)'나 4, 5악장의 4분음표에 관한 구체적이고 상세한 지시 등은 그가 작곡가의 관점보다 연주자의 관점으로 표기했음을 유추할 수 있다. 실제 그는 당시 연주자로서도 왕성히 활동하고, 자기 작품 중 현악 실내악곡이나 비올라를 위한 곡 등은 직접 연주하며 발표하였다. 이러한 연주자의 면모가 보여지는 표기어도 《Op. 25》의 하나의 특징이다.

1.2. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 형식 및 구조

《1948》은 제목에서 보여지듯 1948년에 작곡된 곡으로 힌데미트의 원숙한 후기 작곡 기법이 드러나는 곡이다. 『작곡 지침서』가 나온 1937년에서 11년이 지난 후 발표된 작품으로서 해당 책에 적힌 그만의 화성 체계에 따른 조성 및 화음 진행 등을 발견하며 분석할 수 있다.

이 곡은 고전 시대의 전형적인 소나타의 모습대로 총 3악장으로 구성되어 있고 연주 시간은 23분 내외이며 모든 악장에 조성과 박자표가 있어 일반적인 소나타의 모습을 가지고 있다. 구성 자체에서 《Op. 25》와는 다르게 좀 더 형식을 갖추고 있으며, 전(前)고전주의의 모습을 보인다.

각 악장의 구조 및 형식을 표로 나타내면 아래와 같다. [표 3]

[표 3] 《1948》의 전체 구조

<table>
<tr><td></td><td>빠르기말
(표기말)</td><td>형식</td><td>박자</td><td>조성
(중심음)</td><td colspan="3">구조별 마디</td></tr>
<tr><td rowspan="6">1악장</td><td rowspan="6">Pastorale
(전원 음악)</td><td rowspan="6">소나타
형식</td><td rowspan="6">2 3
𝅗𝅥. 𝅗𝅥.</td><td rowspan="6">E</td><td rowspan="3">제시부</td><td>1주제</td><td>1-37</td></tr>
<tr><td>2주제</td><td>38-59</td></tr>
<tr><td>소종결구</td><td>60-76</td></tr>
<tr><td colspan="2">발전부</td><td>77-142</td></tr>
<tr><td colspan="2">재현부</td><td>143-187</td></tr>
<tr><td colspan="2">코다 (Coda)</td><td>188-224</td></tr>
<tr><td rowspan="3">2악장</td><td rowspan="3">Moderately fast,
Mäßig schnell
(보통 빠르기로)/
Slow, Langsam
(느리게)</td><td rowspan="3">3부 형식
(A-B-A')</td><td rowspan="3">4/2, 3/8</td><td rowspan="3">C#</td><td colspan="2">A</td><td>1-61</td></tr>
<tr><td colspan="2">B</td><td>62-107</td></tr>
<tr><td colspan="2">A'</td><td>108-135</td></tr>
<tr><td>3악장</td><td>Passacaglia</td><td>변주곡 형식</td><td>3/2</td><td>E</td><td colspan="3"></td></tr>
</table>

1악장은 전원 음악이라는 의미를 지닌 파스토랄레(Pastorale), 3악장은 바로크 시대에 자주 사용되던 형식인 파사칼리아(Passacaglia)라는 표기 말이 있다. 2악장은 '보통 빠르기' 그리고 '느리게'라는 표기가 영어와 독일어로 적혀있으며 1마디의 지시어 스케르찬도(scherzando)가 곡의 전체적인 분위기를 표현한다. 전 악장에서 대위법적 진행이 지배적으로 나타나며, 3악장은 파사칼리아 형식으로 힌데미트의 신바로크주의적인 면모를 표현한다.

이 곡은 악장의 표기 말과 부합한 박자표를 가지고 있다. 1악장의 파스토랄레는 주로 6/8박자나 12/8박자와 같은 겹박자를 사용하는데 이 곡에서는 2/𝅗𝅥.와 3/𝅗𝅥.박자를 혼합해서 사용한다. 그러나 전 악장에서 앞서 표기된 박자표만을 지속해서 사용하는 것은 아니고, 종종 박자표가 바뀌는 자율적인 모습이 보인다. 이러한 면에서 힌데미트가 신고전주의라는 이름으로 옛 음악의 영향을 받았지만, 전통적 음악 요소를 절대 법칙으로써 받아들이거나 모방하지 않았다는 것을 볼 수 있다. 오히려 그는 전통의 권위성과 법칙을 거부하였으며, 언제나 자신만의 음악을 쓰기 위해 노력하였다.[26]

《1948》이 《Op. 25》와 가장 커다란 차이점을 보이는 것이 있다면 그것은 조성의 유무일 것이다. 힌데미트의 30년대는 '구조적 대위법'을 사용하며 화성적인 요소를 고려하게 되었고, 자연스레 조성의 존재를 강조하였다. 조성에 관련한 자세한 분석은 본론 Ⅲ. 2.2. 《1948》의 화성 및 조성에서 후술하도록 하겠다.

1.3. 두 곡의 형식 및 구조의 비교

두 곡의 형식 및 구조의 특징을 살펴보았으며, 차이점을 표로 나타내면

26) 오희숙, 「힌데미트의 초기 작곡양식의 발전과정 연구」, 낭만음악 제16권, 2003, 89.

아래와 같다. [표 4]

[표 4] 두 곡의 형식 및 구조의 비교

	《Op. 25》	《1948》
전체적인 구조	짧고 단순한 형식의 5악장	고전적인 소나타 형태의 3악장
빠르기말 (표기말)	구체적인 연주법 지시가 주를 이룸.	곡의 형식을 표현하는 표기법을 주로 사용.
박자표	존재하지 않으며, 마디별로 구성 박자가 다양함.	박자표가 존재하며, 곡의 형식과 부합하게끔 사용.
조성	무조성	중심음을 기반으로 한 조성.
작곡 경향	반낭만적 신음악	조성적 폴리포니

두 곡은 다른 작곡 경향을 지닌 만큼 구성 요소에서 많은 차이점을 보인다. 각각 신고전주의를 갖고 있으나, 낭만주의 음악의 거부 현상이 주를 이루던 20년대와 전통적 양식으로 복귀하며 구조적 대위법과 함께 조성을 사용한 30년대 이후의 특징들을 각 곡에서 보여주고 있다.

그러나 힌데미트의 음악 전체의 영향을 미친 신고전주의, 정확히는 신바로크주의가 두 곡에 모두 담겨있다. 《Op. 25》의 경우, 독주 현악 소나타라는 점에서 이전 바흐나 레거가 자주 사용하던 장르를 가져왔다는 것을 알 수 있다. 바흐의 《무반주 첼로 조곡》, 《바이올린 독주를 위한 파르티타》 등 바로크 시대에 성행하던 이 장르는 화성이 중요시되던 낭만주의 시대에서 잘 사용되지 않아 그 중요성을 점차 잃어가고 있었다. 20세기에 들어서 레거의 《무반주 바이올린 소나타 모음곡》을 통해 독주 현악 소나타 장르가 재조명받기 시작하였는데, 힌데미트는 새로운 화성 및 기법 등으로 이 장르를 현대적으로 표현하는데 관심을 쏟았다.[27]

---

27) 오희숙, 「힌데미트의 음악양식」, 낭만음악 제 7권 제2호, 1995년, p. 40

현악 연주자였던 만큼 그는 자신의 곡을 직접 초연하기도 하였고 바이올린을 위한 독주 소나타(Op. 11, No. 6/ Op. 31 No. 1, 2), 비올라를 위한 독주 소나타(Op. 11, No. 5/ Op. 25, No. 1/ Op. 31, No. 4), 첼로를 위해서는 이 곡 《Op. 25, No. 3》 등을 작곡하였다.

《1948》의 신바로크주의 모습은 《Op. 25》보다 더 쉽게 찾아볼 수 있는데, 곡 전체에서 대위법적 진행이 계속해서 등장하고 있고 선율적인 부분과 함께 리듬적인 요소에서도 헤미올라 리듬 등의 바로크 음악의 산물이 보인다(자세한 내용은 본론 Ⅲ. 3.2. 《1948》의 선율 및 리듬에서 다루도록 하겠다). 또한 3악장인 파사칼리아 역시 바로크 시대 이전부터 사용되던 장르이고, 19세기 이후 잘 보이지 않던 이 장르를 힌데미트가 자주 사용하며 수면 위로 끌어 올렸다는 면에서 《Op. 25》의 장르적인 면에서 공통점을 보인다.[28]

---

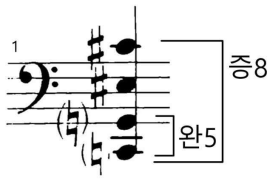
28) 오희숙, 「힌데미트의 초기 작곡양식의 발전과정 연구」, 낭만음악 제16권, 2003, 70.

2. 조성 및 화성의 비교 분석

2.1. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 조성 및 화성

《Op. 25》의 경우, 반낭만주의 음악의 특징인 무조성, 불협화음 등이 주를 이루며 군데군데 당시 사용하던 두 성부를 통한 음렬의 대칭 형태가 보인다. 이 음악에서 화성은 기능적인 힘을 발휘하지 못했다. 오히려 기능화성을 기피하고 날카로운 불협화음을 위주로 사용하여 낭만 시대의 복잡했던 화성 진행을 통한 감정의 표현을 의도적으로 하지 않으려는 무조음악이 중심이 되었다. 첫 화음부터 보여지는 강렬한 불협화가 이 곡의 전체 분위기를 좌우하고 있다. [악보 7]

[악보 7] 《Op. 25》 1악장의 첫 화음



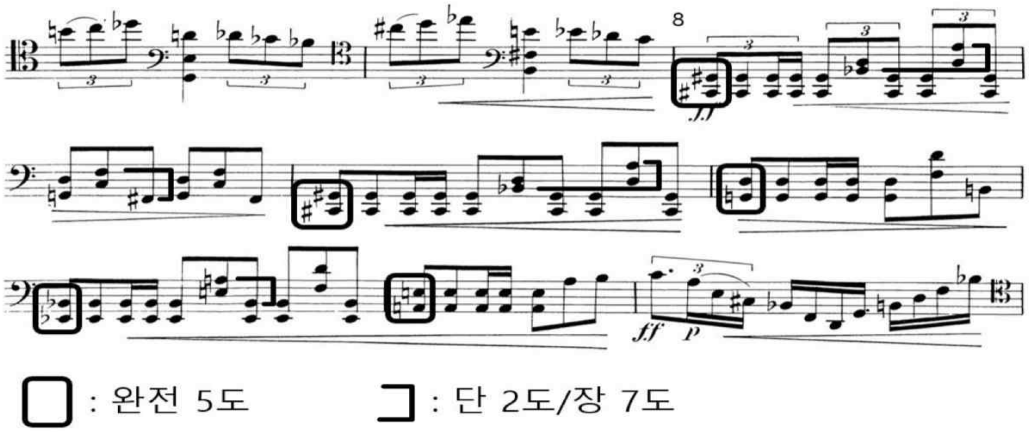
제1악장의 첫 화음은 가장 협화적 음색이 강한 완전5도와 그와 반대되는 강력한 불협화인 증8도(단2도)로 이루어져 있다. 이 구성 화음은 힌데미트의 <제1음렬>[29]에서 완전8도를 제외한 가장 서열이 높은 완전5도와 트라이톤(증4/감5도)를 제외하고 서열이 두 번째로 낮은 단2도이다.

---

29) 본 논문 12쪽의 [악보 2] 참조.

현악기 특성상, 네 개의 음을 낼 때는 아래 두 음, 윗 두 음을 시차를 가지고 나누어 연주하는데 이러한 연주법으로 인해 아래 두 음(C, G)과 위 두 음(E#, C#)이 빠른 시차 속에 분리되어 들리게 된다. 하지만 동시에 빠르게 꺾기 때문에 네 음이 한 화음으로 느껴지게끔 연주하는데, 이에 따라 완전5도의 협화음과 가장 아래 성부와 가장 위 성부의 조합인 증8도가 강조되어 들리는 것이다. 이 두 음정과 단2도의 전위 형태인 장7도[30]가 이 곡의 전체 악장에서 지속해서 등장하며 곡의 통일감을 조성한다.

[악보 8] 《Op. 25》 1악장 마디 8-13



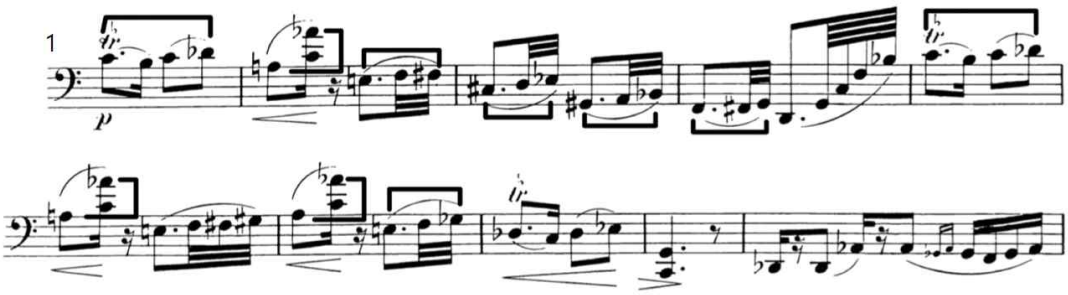
위의 [악보 8]을 보면 1악장의 B부분의 시작점인 마디 8부터 맨 밑에 완전5도 화음이 깔리고 위에 장3도, 완전5도 화음이 쌓이는데, 이 두 화음을 펼친 화음으로 보아 장3도의 아래 음, 위에 쌓이는 완전5도의 위 음을 장7도 관계로 분석하였다. 마디 9에서도 완전5도 화음과 장7도 관계 진행이 차례로 나오며 이어진 마디 10-13에서도 비슷한 양상을 보인다. 또한 마디 8-13에서 완전5도와 위의 펼친 화음이 두 개의 성부로써 보여지는데, 이는 본론 Ⅱ.2.2.3에서 설명한 힌데미트의 초중기 작품의 특징이다. 이렇게 두 개의 성부에서 아래 성부는 완전5도, 위 성부는 장7도

30) <제1음렬>에서 트라이톤을 제외하고 가장 서열이 낮은 화음.

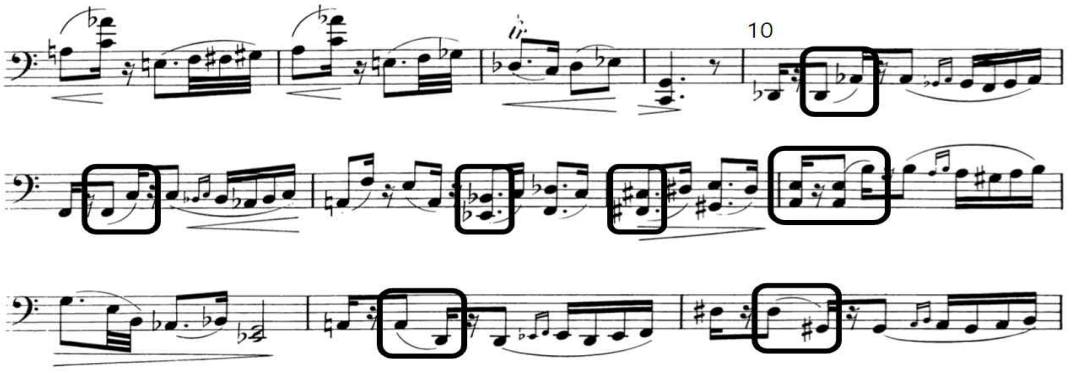
(펼친 화음으로 보았을 때)를 사용함으로써 그 내용을 명확히 두 화음이 충돌하는 효과를 표현하였다.

아래 [악보 9, 10, 11]은 제2악장의 악보이며 완전5도와 단2도 또는 장7도가 지속해서 등장한다. 3부 형식(A-B-A'-Coda)인 제2악장은 각 부분을 주로 사용되는 음정으로 구분할 수 있는데, A, A'부분은 단2도, B부분은 완전5도 그리고 Coda는 이 두 개의 음정이 합쳐서 나온다.

[악보 9] 《Op. 25》 2악장 마디 1-10(A부분 1-9)



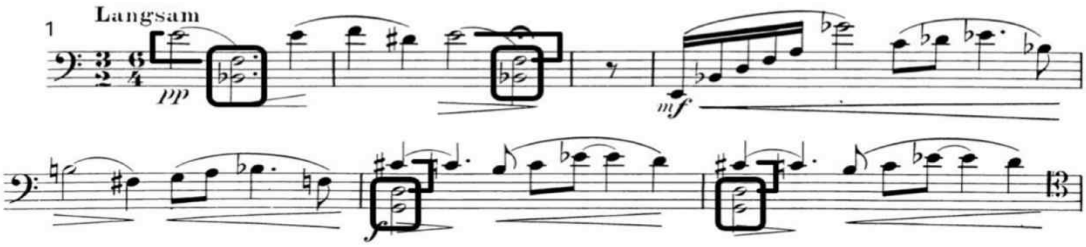
[악보 10] 《Op. 25》 2악장 마디 6-17(B부분 10-18)



[악보 11] 《Op. 25》 2악장 마디 26-31(Coda)

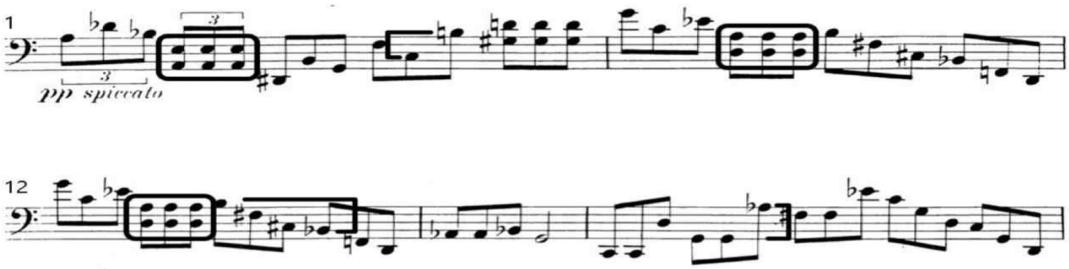
느린 악장인 3악장은 타 악장과 비교하여 구성음이 적고 음의 길이가 길어 1악장의 첫 화음처럼 한 화음 안에 두 음정의 관계를 표현해주기도 한다. [악보 10]의 마디 6, 7의 첫 박이 바로 그것인데 1악장 첫 화음같이 시차를 가지고 세 음을 솔, 레 그리고 레, 도#으로 나누어 연주하여 중심 음정인 완전5도와 장7도가 차례로 들리면서 협화음과 불협화음의 갈등이 강조된다. 이는 마디 1에서 먼저 두 개의 성부로 나누어 표현되던 화음 갈등을 마디 6, 7에서는 그 시차를 줄여 표현되는 느낌으로 구성하였다.

[악보 12] 《Op. 25》 3악장 마디 1-7



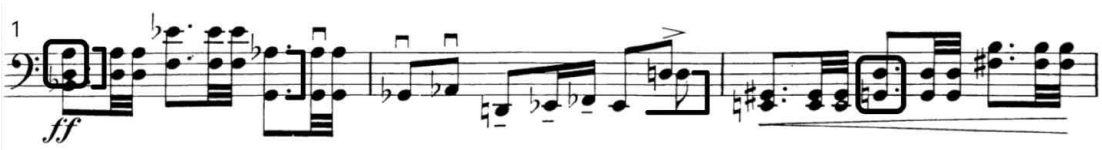
[악보 13]의 4악장의 경우, 매우 빠르고 짧고 작게 진행되어 화음의 느낌보다는 리듬 및 선율의 운동감이 강조된다. 이 악장에서는 완전5도와 함께 트라이톤(감5도) 그리고 완전5도의 전위 음정인 완전4도 진행이 강조된다.

[악보 13] 《Op. 25》 4악장 마디 1-2, 12-14



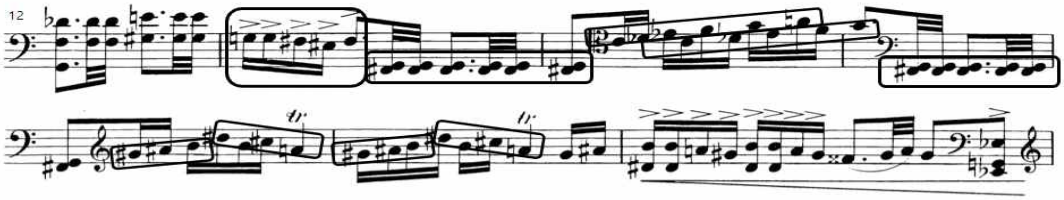
[악보 14]의 5악장 마디 1의 첫 음정은 1악장의 첫 화음이 뒤집힌 모습을 보이는데 3화음이 아래에서부터 위로 장3도, 완전5도로 구성되어 있어 완전5도가 마지막에 남는다. 그리고 가장 아래 음과 위 음이 장7도로 증8도(단2도)이던 1악장의 첫 화음의 전위 형태이다.

[악보 14] 《Op. 25》 5악장 마디 1-3



5악장에서는 두 개의 성부에서 음계가 나오는 형태도 발견할 수 있다. 마디 12-17를 보면 성부 자체가 나뉘며 두 개로 나뉘는 모습과 한 성부 안에서 또 성부가 나뉘며 각 음계를 보이는 모습이 나타난다. 마디 13과 15에서는 음역대가 크게 나뉘며 각 성부를 표현해주었고, 마디 14와 16, 17에서는 음계가 두 개로 나뉘는 본론 Ⅱ에서 서술하였던 예와 같은 형태로 사용되었다.[31]

[악보 15] 《Op. 25》 5악장 마디 12-18



거의 모든 악장의 처음부터 중심 화음의 음정을 토대로 진행이 되며 전체 곡을 살펴보더라도 그 음정을 크게 벗어나지 않는다. 이는 곡 전체에 통일감을 주는 동시에 반낭만주의 음악에서 보여지는 단순하고 간결한

31) 본 논문 본론 Ⅱ.2.2.3의 [악보 6] 참조.

음악 재료와 형식의 예시라고 볼 수 있다.

《Op. 25》는 무조성 음악으로 기능화성의 부재와 불협화음의 빈번한 출현 등으로 그 음악의 특성을 잘 나타내고 있다. 당시의 무조음악은 쇤베르크를 중심으로 발전되고 있었는데, 힌데미트의 음악은 쇤베르크의 그것과 차이를 보인다. 쇤베르크의 음악에서 협화음과 불협화음에 대한 구분은 '종류의 문제가 아니라 오직 정도의 차이'라는 그의 독특한 해석에 기초한다.[32] 그가 주장하였던 '불협화음의 해방(emancipation of dissonance)'의 내용과 일맥상통하는데 해결이 필요했던 불협화음이 협화음과 같이 아무런 해결과 제약 없이 진행할 수 있음을 의미하며, 이를 통해 12음 음악의 도래가 자연스럽게 이루어진다.[33] 쇤베르크의 시각에서의 불협화음과 협화음은 구분하지 않고 동등한 위치에서 사용하는 것이었고 이는 기존의 조성체계를 붕괴하기 위해 벗어나려고 노력하는 것이었다면, 힌데미트의 경우는 불협화음과 협화음을 구분하여 둘의 차이에서 오는 강한 대조 효과를 사용하고자 했으며 의식적으로 둘을 동시에 사용하여 조성과 무조성에서 느껴지는 각각의 인상을 활용하였다. 이는 곧 기존의 조성을 오히려 활용하면서 무조성의 느낌을 강화한 것이다.[34]

이러한 조성과 무조성의 사용은 《Op. 25》에서도 중심 화음인 완전5도와 증8도(단2도)를 통해 나타난다. 둘은 동시에 사용되거나 성부가 나뉘어 사용되는 형태로 지속해서 함께 사용되면서 서로의 차이를 통한 강한 긴장감을 곡 전체에서 느끼게 하며, 동시에 불협화음이 더욱 강조되면서 듣는 이로 하여금 무조성의 감각이 직관적으로 전달되게끔 하는 것이다.

---

32) Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, Berkeley: University of California Press, 1978, 21.

33) 송무경, 「쇤베르크의 반음계주의」, 서양음악학 Vol. 12, No. 3, 2009, 12.

34) 오희숙, 「힌데미트의 초기 작곡양식 발전과정 연구」, 낭만음악 제16권, 2003, 85.

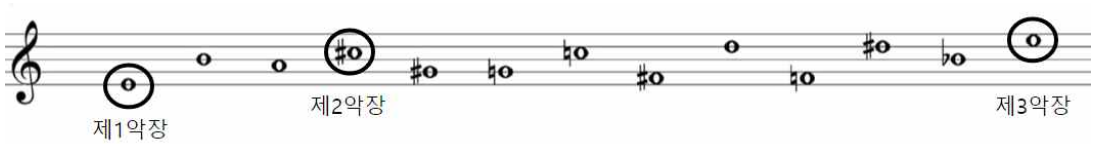
2.2. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 조성 및 화성

《1948》이 작곡된 시기의 작곡 경향인 '조성적 폴리포니'라는 이름에서 이 곡의 많은 것을 시사해주고 있는데, 이 곡은 조성이 있음과 동시에 대위법적인 성격이 있다. 이것은 화성이 중요시되는 조성을 통한 수직적인 형태와 대위법의 진행에서 보여지는 수평적인 형태가 함께 이루어진다.

이 곡은 1937년 발행된 『작곡 지침서』에 기반하여 세밀하게 분석할 수 있다. 앞서 서술하였듯이 <제1음렬>과 <제2음렬>의 사용 방향에 따라, 근음의 전개로 전체적인 조성적 관계 및 조성적 중심을 <제1음렬>에 근거하여 파악하고, <제2음렬>에서 파생된 화음 분류를 통하여 곡의 진행에 따른 화음의 긴장 및 이완을 통해 화음이 어떻게 기능하여 곡을 전개하는지를 중심으로 분석하겠다.

먼저 이 곡의 조성을 살펴보면, 1악장 – E, 2악장 – C#, 3악장 – E로 구성되어 있다. 이것은 마치 나란한 조처럼 보여지며 시작과 끝이 모두 E조성을 보이므로 E음을 기본음으로 하는 힌데미트의 <제1음렬>을 구성해 보도록 하겠다. [악보 16]

[악보 16] E를 기본음으로 한 <제1음렬>



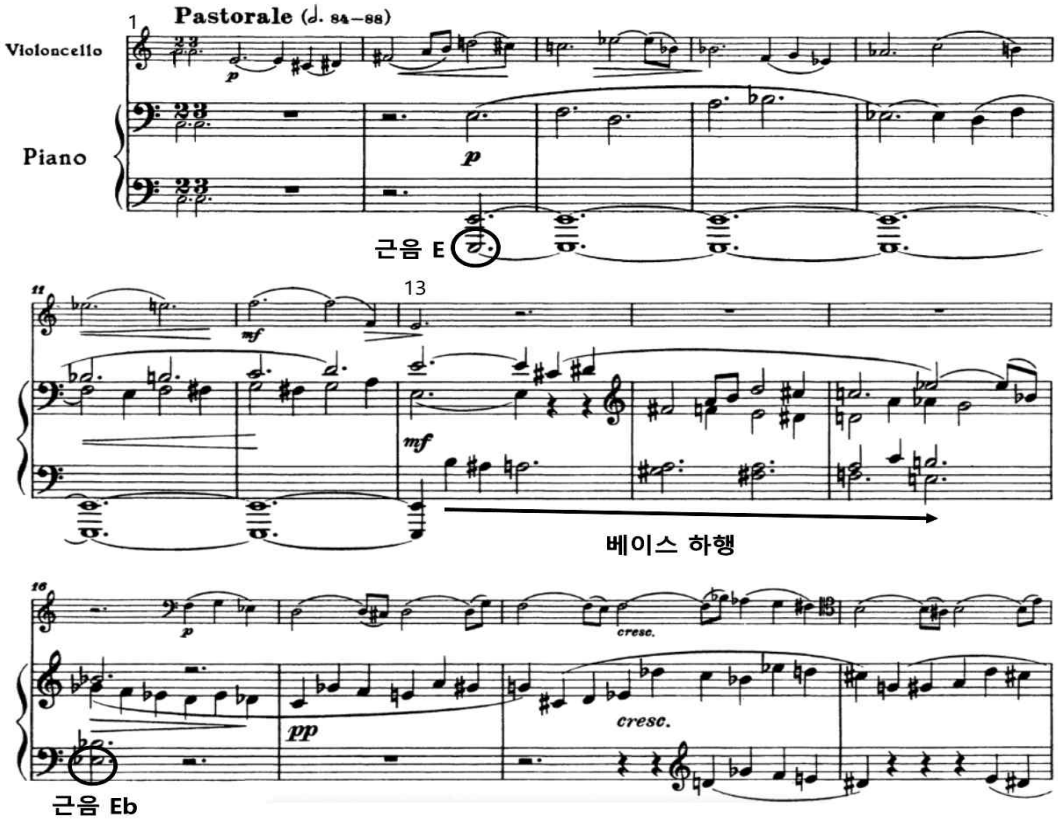
E를 기본음으로 한 <제1음렬>에 각 악장의 조성을 표시해 보면 위의 악보와 같다. 제2악장의 C#조성은 제1악장과 장6도, 제3악장과는 단3도의 음정 관계를 가진다. 이를 전통적 조성관계에서 보면 나란한 조 관계

로 볼 수 있고, 힌데미트의 화성 체계의 관점에서 보면 <제2음렬>에서 장6도와 단3도는 옥타브 전위 음정으로 긴밀한 관계를 맺고 있어 이 작품에서 전 악장 간의 조성적 연관성을 부연해 줌을 해석해 볼 수 있다.

《1948》의 제2악장과 제3악장은 수직적인 구성보다는 수평적인 진행이 주를 이루기 때문에 이 곡의 화성적인 특징은 제1악장을 중심으로 살펴보겠다.

제1악장의 시작은 첼로의 선율로 시작하고 이 중심 선율은 계속해서 피아노와 주고받는 형태로 등장하며 대위법적인 진행을 보인다. 마디 2에서 피아노가 등장하는데, 근음을 E로 시작하여 마디 12까지 지속하다가 마디 13부터 B부터 하행하는 베이스를 통해 마디 16에서 E♭으로 도달한다. [악보 17]

[악보 17] 《1948》제1악장 마디 1-5, 11-19

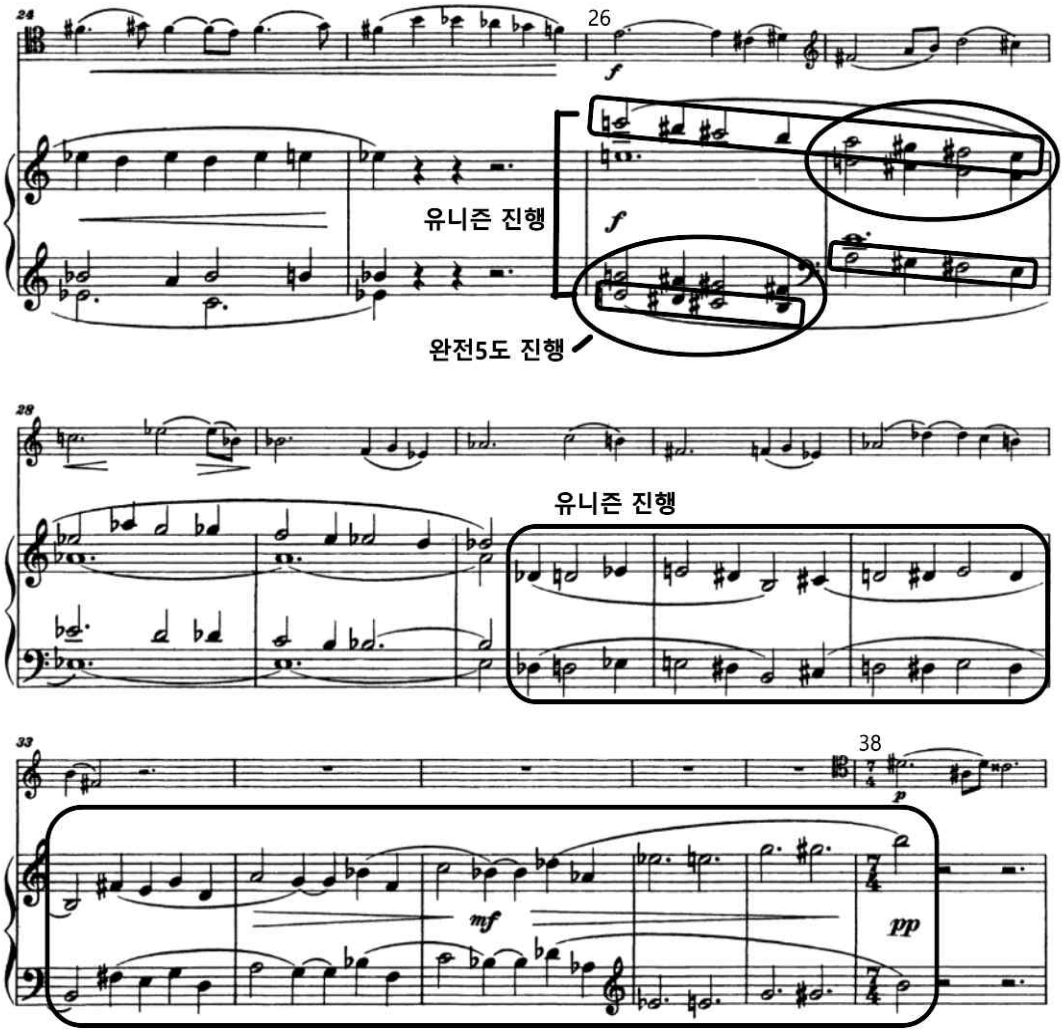


[악보 17]에서 밝힌 근음은 본론 Ⅱ. 2.1.에서 설명하였던 실제 음정과 합성음의 관계에서 도출하였던 방법에 근거하였고, 마디 2의 근음 E와 마디 16의 E♭을 예시로 계산해보겠다. 마디 2의 실제 화음은 피아노 악보에서 E가 옥타브로 세 개 쌓여있는 형태이다. 구성 음정이 모두 8도이므로 제1합성음은 '실음의 높은 음의 배음 번호 - 낮은 음의 배음 번호'이므로 2-1=1, 즉 배음 번호 1번인 E다. 제2합성음은 '실음의 낮은 음의 배음 번호 - 제1합성음의 배음 번호'이므로 1-1=0으로 존재하지 않는다. 실음과 합성음 모두 E이므로 이 화성의 근음은 E로 계산한다.

마디 16의 첫 화음은 베이스부터 차례로 E♭, B♭, G♭, (B♭-중복)인데 이 중 가장 화성적 가치가 높은 음정은 완전5도(E♭와 B♭)이다. 이 음정에서 제1합성음은 3-2=1, 즉 E♭ 그리고 제2합성음 역시 동일한 E♭이므로 근음은 E♭이다. 이렇게 도출해낸 근음의 진행은 E - E♭으로 흘러가는데, <제1음렬>의 관계성에 의하면 서열이 트라이톤 다음으로 낮은 장7도이다. 갑작스레 관계성이 약한 장7도 진행으로 이어져 조성적 긴장감을 유발하나 싶지만, 마디 25까지 지속되던 근음 E♭은 마디 26에서 중심 선율의 등장과 함께 다시 E로 복귀한다. 또한 마디 16의 첫 화음은 힌데미트의 화음 분류 방법에 따라 트라이톤을 포함하지 않는 2, 7도가 아닌 화음이므로 A군 중 Ⅰ, 그리고 근음이 최저음과 동일하기에 $Ⅰ_1$ 로 분석할 수 있다. 따라서 이 화음은 화성적 의미가 강하며 이완의 상태인 매우 안정적인 느낌을 준다. 이를 통해 마디 1-26의 근음 변화인 E-E♭-E는 조성적 긴장감을 유발한다기보다는 잠시 반음계적 진행으로 단2도 하행을 하였다가 곧 조성적 중심음으로 돌아오는 형태로 분석할 수 있다.

마디 26부터 E로 근음이 돌아오고 피아노의 제일 아래 성부와 위 성부가 유니즌으로 하행하며 왼손은 완전5도로 따라간다. 마디 38의 2주제가 나오기 전까지 유니즌 및 완전5도 화음 진행이 주를 이루면서 화성적으로 이완된 느낌이 지속된다. [악보 18]

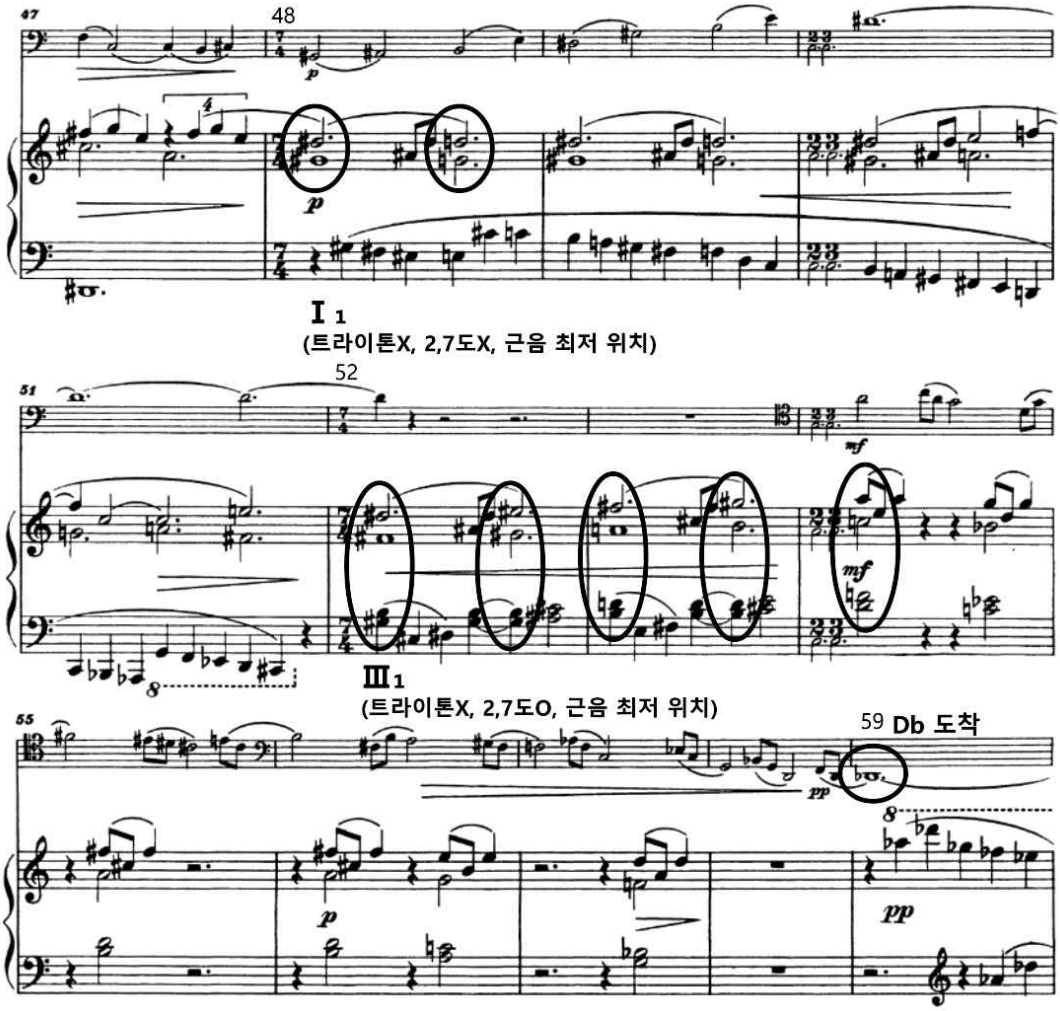
[악보 18] 《1948》 제1악장 마디 24-38



마디 38부터 2주제가 시작되고 마디 39에서 근음 G#으로 진행된다. G#은 <제1음렬>의 서열화로 따졌을 때 중심음 E와 장3도로 강한 관계성을 가진다. 1주제에서 E를 중심으로 진행된 것처럼 2주제부터 마디 59의 소종결구가 나오기 전까지 G#이 새로운 중심음이 된다. 마디 48에서 피아노가 중심 선율을 받으면서 완전 5도인 I_1 로 안정적인 진행을 이어오다가, 마디 52에서 트라이톤이 포함되고 7도가 있으면서 근음이 최저 위치에 있는 III_1 이 나오면서 근음은 G#으로 동일하지만 조금 더 화

성적 긴장감이 올라오는 화성을 사용한다. 이후 선율적으로 상승하는 같은 화음 분류인 Ⅲ의 화음 진행을 사용하면서 긴장감을 유지하다가 하행하면서 마디 59에서 D♭으로 도착한다. [악보 19]

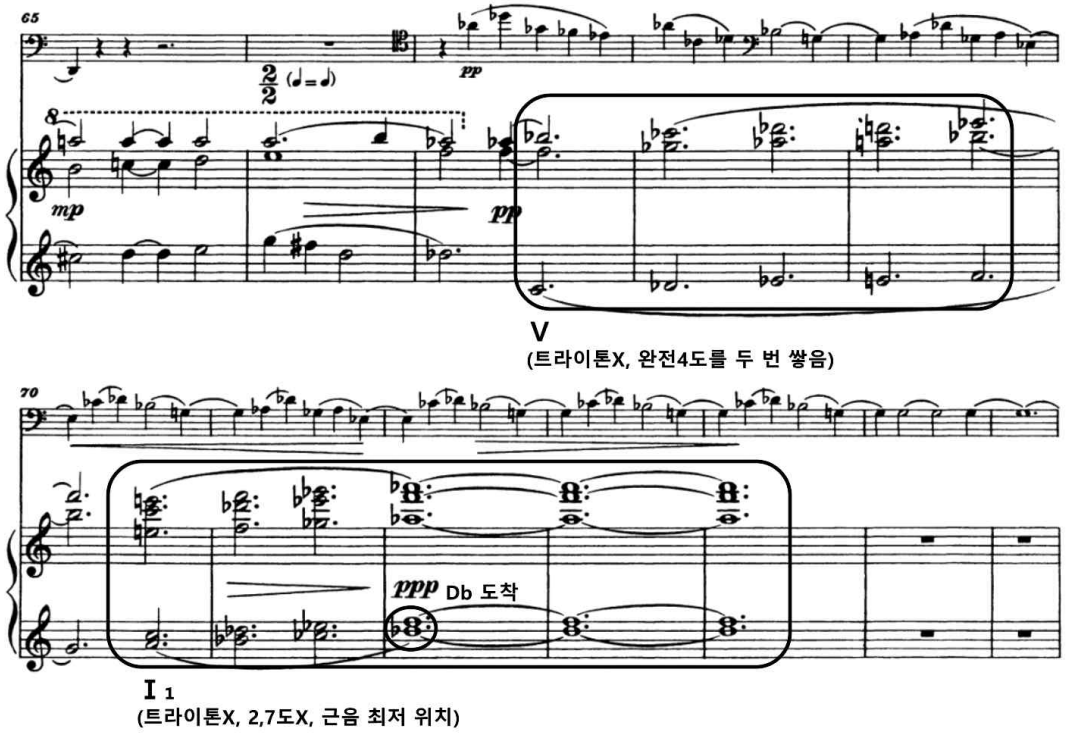
[악보 19] 《1948》 제1악장 마디 47-59



마디 59부터 시작되는 소종결구는 도착음인 D♭(C#)을 중심음으로 진행하는데, 조성적인 중심음인 E와는 장6도 관계이며 바로 전에 나오는 2주제와는 완전 5도 관계로 전통적인 화성법으로 보면 마치 V-I (G#-C#) 진행인 정격종지 같은 느낌을 받을 수 있다.

소종결구에서 발전부로 향하며 화성적 긴장감을 더 높여주는 화음이 등장한다. 마디 67부터 등장하는 V화음이다. 완전4도 음정을 두 번 쌓은 형태의 화음이며, 이 화성이 3마디에 걸쳐 상행하다가 마디 70의 두 번째 박부터 I_1 로 변경되어 계속해서 상승하고 마디 72에서 중심음인 D♭으로 복귀한다. [악보 20]

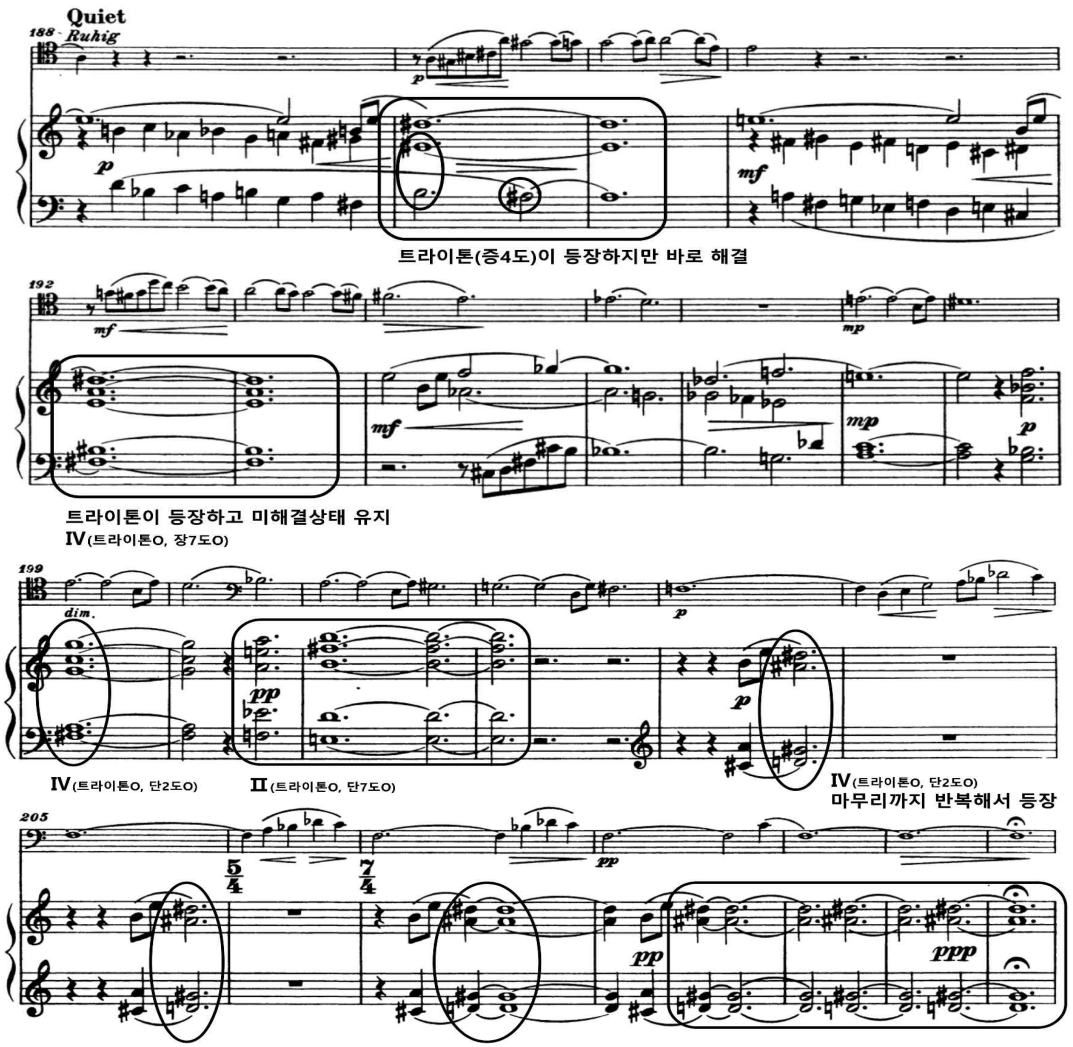
[악보 20]《1948》제1악장 마디 65-76



힌데미트의 화성 분류에 따르면 낮은 단위 수의 화음일수록 화성적 가치가 높으면서 이완의 상태이고, 높은 단위 수의 화음은 비교적 화성적 의미가 약하며 긴장의 상태이므로 V는 앞서 나온 화음군에 비교하여 강한 긴장감을 전달한다. 제시부가 끝나가면서 화성적 긴장감을 높여준 것이라 볼 수 있으나, 다른 한 편으로는 셈여림이 매우 작아지면서 피아니시시모까지 도달하며 끝나는 형태이다. 이는 이 악장의 마지막인 코다(Coda)의 진행과 매우 흡사한데, 코다의 시작인 마디 188은 'Quiet(고요

한)'이라는 표시가 붙어있다. 중간에 메조 포르테가 6마디 등장하는 것을 제하면 모두 피아노이며 마디 211의 페르마타로 도달할 때 피아니시시모까지 줄어든다. 그런데 코다의 주요 화성은 트라이톤으로 힌데미트의 음정 분류에서 가장 화성적 관계가 먼 음정이며, 화음 분류상에서는 트라이톤을 포함하는 B군 화음(Ⅱ, Ⅳ, Ⅵ)이 지속해서 등장한다. 페르마타의 화음까지 Ⅳ로 마무리되면서 긴장감을 유지하지만, 피아노는 피아니시시모이며 첼로는 피아니시모에서 점점 여려지면서 사라지듯이 연주해야 한다. [악보 21]

[악보 21] 《1948》 제1악장 마디 188-211

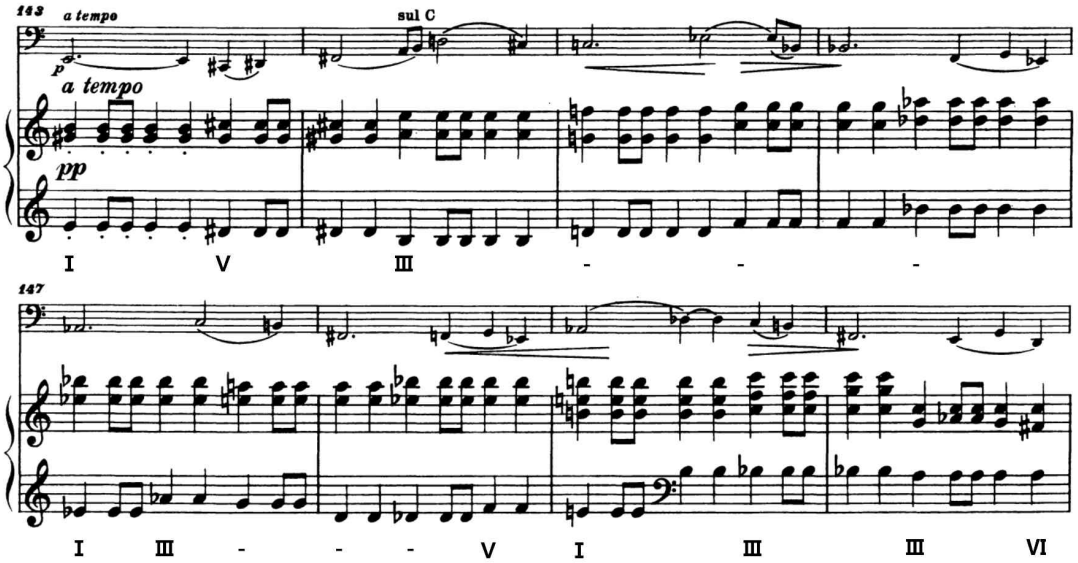


제시부의 마무리와 코다를 비교하면 둘 다 화성적 긴장감이 높은 화음이 배치되어 있지만 셈여림이 현저히 줄어들어 화성과 대비되는 진행된다는 공통점이 있다. 그러나 제시부의 마무리는 V의 사용으로 올라간 화성적 긴장감을 I로 이완하기 때문에 제시부의 마지막 피아니시시모는 이완됨에 따라 점점 힘을 빼고 편안한 느낌으로 변화하고, 코다의 피아니시시모는 힘을 빼지 않고, 긴장감을 오히려 끌어올리고 그것을 마지막까지 유지하는 연주를 해야 함을 알 수 있다.

마디 77부터 발전부가 시작되는데 완전히 푸가 형식으로 진행된다. 피아노의 오른손 성부가 제시부 소종결구의 중심음인 D♭와 완전 5도 관계인 A♭으로 시작하는 주선율을 먼저 제시하고 4마디 이후 첼로가 등장하며 그보다 5마디 뒤에 피아노 왼손이 뒤따라 주선율을 연주한다. 수직적 구조가 아닌 수평적 구조이기 때문에 수평적 진행으로 마디 102까지 화음이 전혀 등장하지 않다가, 마디 103부터 이완된 화음들이 등장하고 셈여림이 점점 커지면서 높은 단위 수의 화음이 나오며 화성적 긴장감을 고조시킨다. 마디 125에 제시부의 소종결구와 같은 형태의 선율이 나오고 그 선율은 첼로 → 피아노 오른손 → 피아노 왼손을 차례로 거쳐 등장하여 끝까지 푸가 형식을 느낄 수 있게 해주며 발전부가 마무리된다. 발전부에는 화음이 나오더라도 중심이 되는 음을 찾기가 어렵고, 화성적으로 유의미한 부분이 크게 없어 짤막한 구조 분석으로 마치도록 하겠다.

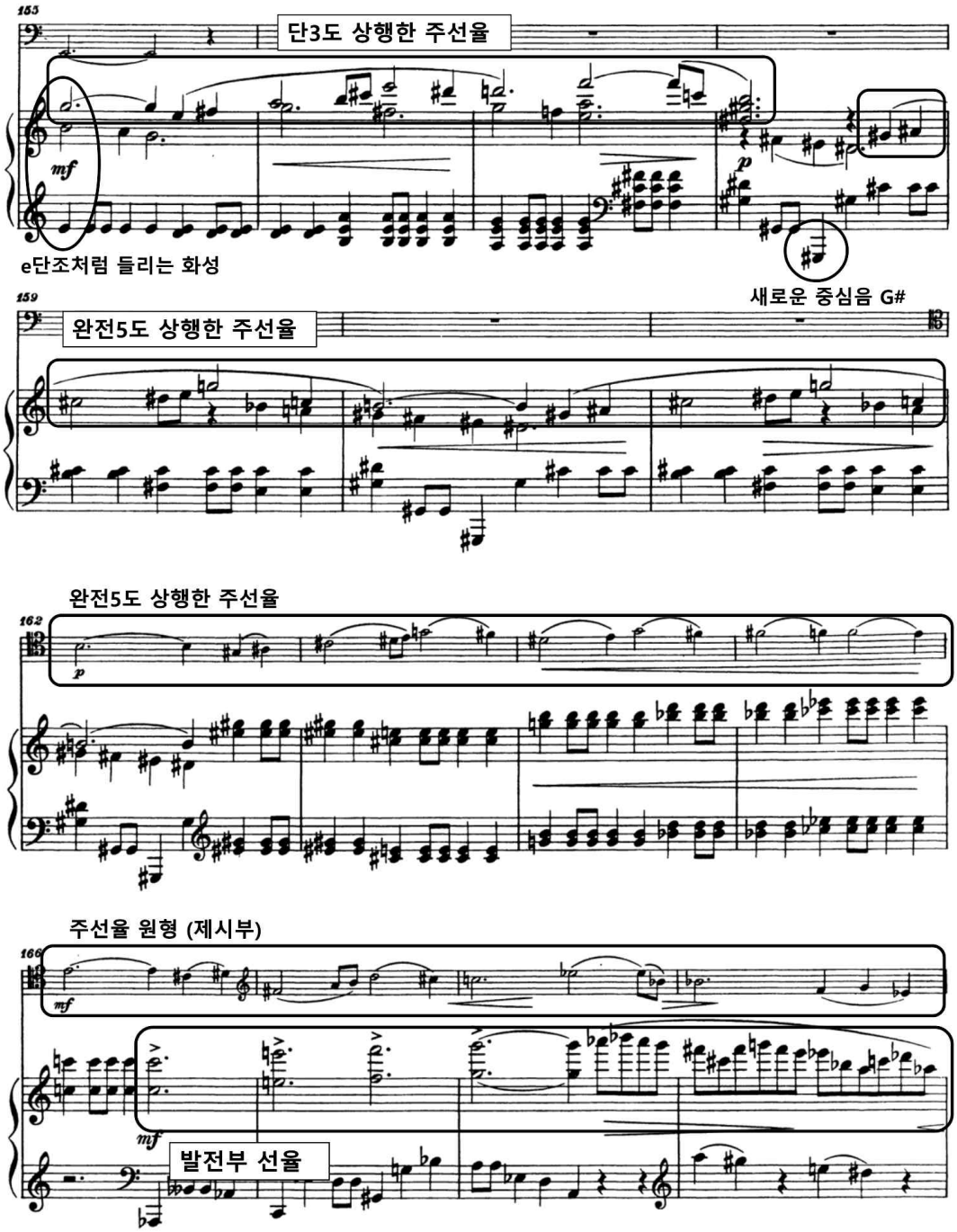
마디 142에서 재현부가 시작되면서 제시부와 비슷하지만 다른 모습을 보여주는데, 중심음 E를 지속 저음으로 깔면서 위 성부에서 중심 선율을 연주하던 제시부와는 달리 재현부는 계속해서 화성이 변화한다. 이에 따라 재현부는 제시부에 비해 화성적 긴장이 높아진 상태임을 알 수 있다. [악보 22]

[악보 22]《1948》제1악장 마디 143-150



마디 155부터 주선율이 피아노에서 단3도 위로 진행된다. 왼손의 반주가 동일한 리듬 형태로 지속되고 있는데 재현부의 시작은 E장조, 이 부분은 e단조와 같이 들린다. 3마디가 지나고 마디 158부터 주선율이 처음보다 완전5도 위로 올라간 형태로 마디 165까지 진행되고 중심음이 잠시 G#으로 변경되면서 상승한 느낌을 준다. 마디 166에서 다시 원형의 주선율이 첼로에서 나오는데 이때 피아노에서 발전부의 음악을 연주하면서 제시부와 발전부가 함께 나오는 새로운 모습이 나타난다. [악보 23]

[악보 23]《1948》 제1악장 마디 154-169



마디 166부터 제시부와 발전부 선율이 병치 되어 연주되면서 수평적 진행이 주를 이루고 마디 188의 코다로 도달한다.[35]

마디 212는 발전부의 선율이 강하게 시작하고 8분음표의 하행과 함께 셈여림이 작아지면서 중심음 E로 도착하고 I 화음을 마지막으로 악장이 끝난다.

2.3. 두 곡의 조성 및 화성의 비교

《Op. 25》와 《1948》은 무조성/조성의 여부가 갈리기 때문에 조성 및 화성의 측면에서 가장 많은 차이점을 보인다. 《Op. 25》는 반낭만주의 음악의 특징 중 하나인 무조음악으로 기능화성을 사용하지 않고 불협화음을 통해 그것을 표현하였는데, 힌데미트가 사용했던 독특한 기법인 불협화음과 협화음의 동시적 사용으로 무조성과 조성이 의도적 대조를 이루었다. 따라서 이것을 기반으로 한 분석과 함께 또 하나의 반낭만주의 음악의 특징인 간결하고 단순한 음악 재료 및 요소를 곡에 반복적으로 사용하는 것을 전 악장에서 발췌하여 분석하였다. 그리고 힌데미트가 선호하였던 음렬의 대칭을 통한 특징 또한 분석하였다. 《1948》은 힌데미트가 조성으로 돌아오면서 발표한 『작곡 지침서』에 나오는 그의 독자적 화성 체계에 따라 조성부터 화성까지 제1악장 전체를 분석하였다. <제1음렬>로 곡의 전체적인 조성적 관계를, <제2음렬>로 화성의 긴장 및 이완을 분석하여 힌데미트의 화성 체계의 기능적인 부분을 살폈다. 두 곡을 분석하는 방법 및 방향이 아예 다르기에 극명한 차이를 보인다. 한 작곡가의 곡에서 이렇게 다른 방식으로 분석을 한다는 것은 흥미로운 지점이다.

그렇다면 두 곡의 조성 및 화성의 특성에서 볼 수 있는 공통점을 살펴보도록 하겠다. 우선 두 곡에서 모두 그의 이론에서 발췌된 요소들이 있다. 《Op. 25》는 배음렬에서부터 파생된 <제1음렬>의 대칭을 활용하여 형태적인 면에서의 활용과 《1948》에서는 더욱 세밀하게 그의 화성 이

---

35) 코다의 분석은 본 고 37쪽을 참고 바람.

론을 통해 가능한 분석이 그것이다. 둘의 사용방식은 분명히 다르지만, 힌데미트가 지속적으로 사용했던 배음렬의 활용을 엿볼 수 있다.

또 다른 공통적인 특징을 찾아보자면 《Op. 25》 각 악장의 마지막 마디를 보면 1, 4악장은 G, 2, 3악장은 C, G 화음, 5악장은 C#으로 끝난다. 이 음정들은 이 곡의 대표 화음인 1악장의 첫 화음(C, G, E#, C#)에 포함되어 있다. 곡이 진행하는 동안 대표 화음의 구성음이 계속해서 중심적으로 등장하는 것은 물론 마지막에 이 음들로 도착한다는 것은 이 곡의 대표 화음이 곧 '중심 화음'이고, 이것을 두고 결속력을 가지고 있다는 점에서 이 '중심 화음'이 마치 《1948》에서 보이는 조성적 중심음의 역할을 하고 있다고 분석할 수 있다. 이는 당시의 다른 무조음악 작곡가들과 다른 그만의 화성관을 통해 나타나는 힌데미트의 의도, 즉 '혼란의 뒷면에 존재하는 정신적인 질서'를 잘 보여주며 이러한 그의 음악관이 후기 음악까지 이어져 그만의 조성체계를 만들어냈음을 알 수 있다.[36]

3. 선율 및 리듬의 비교 분석

3.1. 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》의 선율 및 리듬

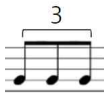
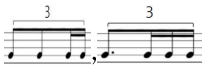
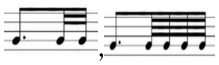
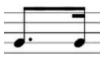
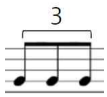
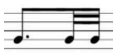
《Op. 25》의 작곡된 '반낭만적 신음악'의 특징 중 하나는 화성이 배제되고 선율과 리듬이 중심이 된다는 것이다. 그러나 이때 선율은 아름다움이나 감정적 표현 수단으로 사용되는 것이 아니라 운동감과 속도감을 바탕으로 작곡되기 때문에, 선율보다 리듬이 더 중요한 요소로 등장한다. 운동감과 속도감은 '기계적인 리듬'을 통해 느낄 수 있어 같은 리듬이 반

36) 이석원, 오희숙, 『20세기 작곡가 연구 Ⅱ』, 음악세계, 2001, 267.

복적으로 나오며 곡을 이끌어나간다. 《Op. 25》 역시 각 악장을 지배하는 리듬 형태가 존재하며 이를 통해 곡이 발전된다. 이는 곧 화성적 특징에서도 나왔던 '간결하고 단순한 음악 요소 및 재료'가 화성에만 적용되는 것이 아님을 알 수 있다.

이 곡에서 각 악장을 지배적인 리듬의 종류는 1) 셋잇단음표, 2) 붓점 이렇게 두 개뿐이다. 셋잇단음표는 1악장, 3악장의 B부분(Ruhig), 4악장의 중심 리듬으로, 붓점은 2악장과 5악장의 그것으로 나온다.[37] 이 중심 리듬을 기반으로 곡 전체가 진행되며 리듬의 발전은 이 중심 리듬 형태 안에서 변형되어 이루어진다. 그중 제1악장과 제2악장은 사용된 리듬의 형태에 따라 곡 구조의 구성을 나눌 수 있다. [표 5]

[표 5] 《Op. 25》의 주요 리듬 분류

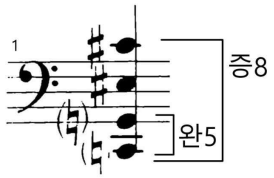
	주요 리듬	리듬 형태에 따른 구조 묶음	리듬 형태	
1악장	셋잇단음표	A, A', A''	셋잇단음표의 원형	
		B, B'	셋잇단음표의 변형	 등
2악장	붓점	A, A'	붓점의 변형	 등
		B	붓점의 원형	
3악장 (Ruhig)	셋잇단음표	전 구간 리듬 형태 동일	셋잇단음표의 원형	
4악장				
5악장	붓점		붓점의 변형	

[37] 3악장의 A, A', Coda는 느린 부분으로 이 곡 내에서 유일하게 운동감 있는 리듬이 나오지 않는 부분이다.

선율적인 요소로는 곡 전체에 계속해서 등장하는 '반음계 진행'이 가장 도드라지는 특징이다. 이 반음계의 근원은 화성적 요소에서 찾아볼 수 있다.

이 곡의 첫 화음이자 중심 화음을 다시 살펴보면, 구성이 완전 5도와 증8도로 이루어져 있음을 알 수 있다. [악보 7]

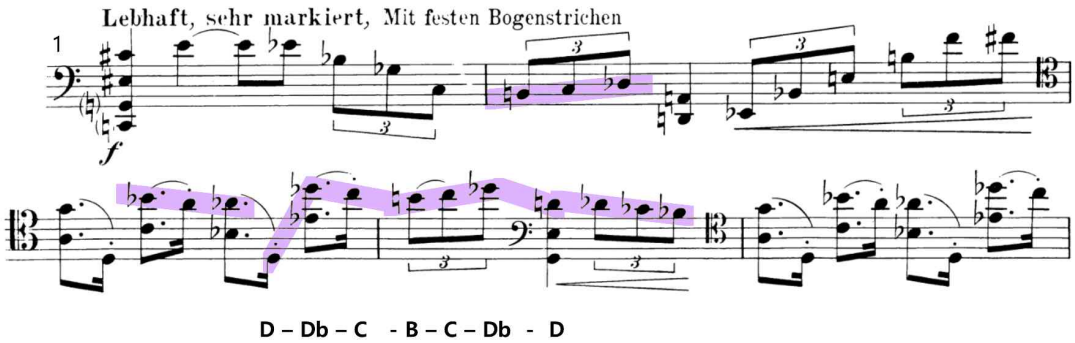
[악보 7]《Op. 25》1악장의 첫 화음



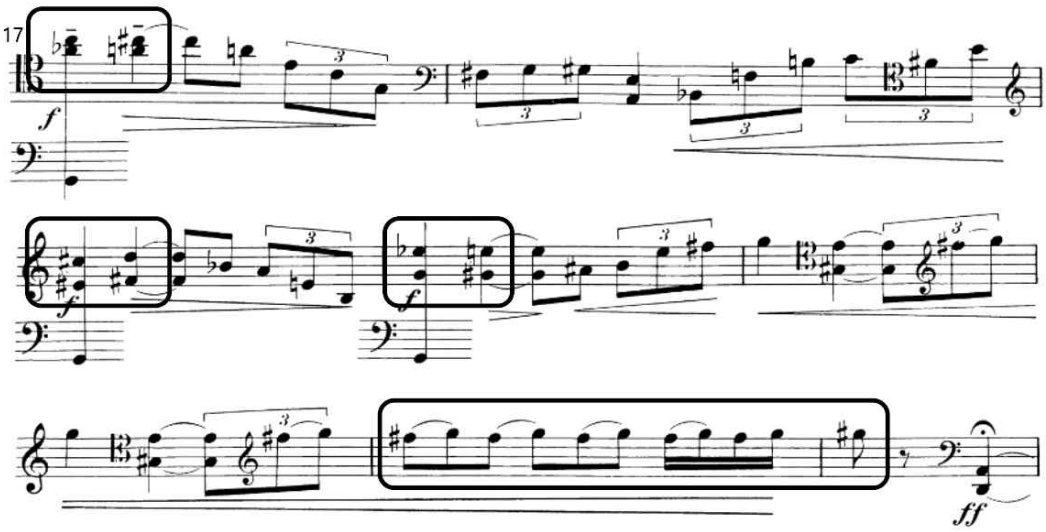
여기서 증8도는 곧 단2도와 같고 단2도가 반음 관계이므로 곡에서 지속해서 등장하는 단2도 또는 장7도 음정이 반음계의 분위기를 조성해주고, 펼친 화음으로 등장할 때는 그것이 곧 반음계 진행으로서 나타난다. 이는 선율로서 흘러가는 미시적인 형태로도, 화음의 반음계 진행으로 곡이 진행하는 방향성을 만들어내는 거시적인 형태로도 사용된다.

위와 같은 주요 리듬의 지배적 사용 및 반음계 진행의 선율적 특성은 모든 악장에서 보인다. 그중 그 특성으로 인한 곡의 진행 및 발전이 도드라지는 제1악장과 제2악장을 중심으로 선율 및 리듬의 분석하도록 하겠다.

[악보 24]《Op. 25》 제1악장 마디 1-5 (A부분 일부)



[악보 25]《Op. 25》제1악장 마디 17-24 (A'부분)



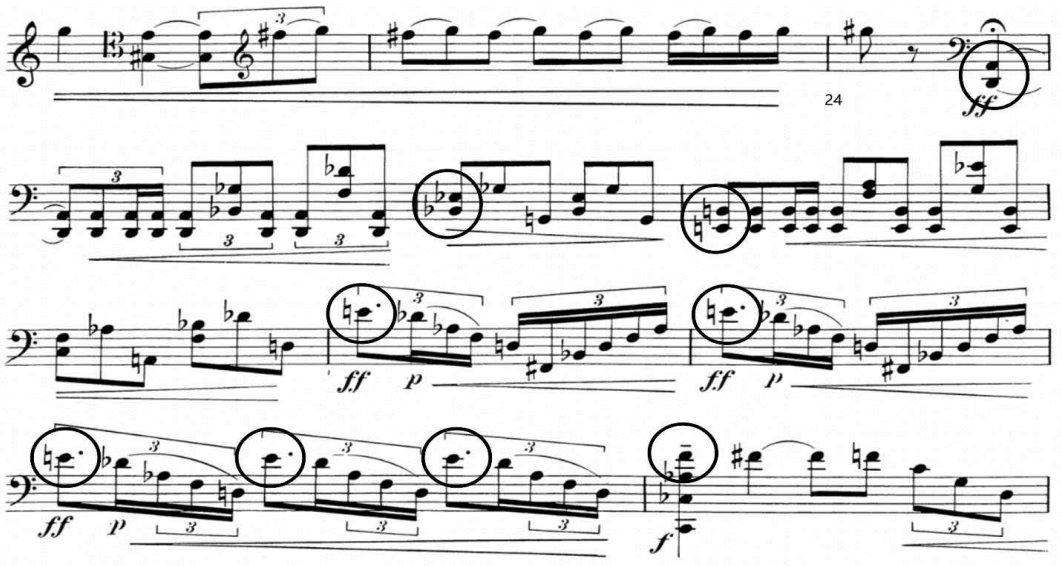
위 두 개의 악보는 각각 제1악장의 A와 A'부분이 포함된 악보로 두 부분 모두 셋잇단음표의 원형이 주로 사용되고 있다.[38] A부분의 일부가 담긴 [악보 24]은 선율의 흐름에 따라 반음계 진행이 사용된 미시적인 경우로, 반음계 진행이 작은 구성 요소로서의 모습을 보인다. 계이름을

38) 비록 [악보 21]에서 셋잇단음표와 붓점이 같이 사용되고는 있으나, 1악장의 전체를 초점에 맞추어 보았을 때 셋잇단음표가 주요 리듬이다.

적어둔 마디 3-4의 진행은 옥타브를 넘나드는 흥미로운 형태로 반음계 진행하고 있다.

[악보 25]는 화음의 반음계적 진행이 곡의 발전을 만들어내는 거시적인 경우로, 내용을 이끌어나가는 마디의 첫 두 박의 화음이 반음계로 점차 상행하면서 G#에 도달하고 있다.[39] 이 경우는 바로 뒤이어 나오는 마디 24의 마지막 박부터 마디 32의 첫 박으로 도달하는 진행에서도 보인다. 마디 24의 마지막 박은 완전5도로 등장하는데, 사실 이 완전5도의 시작은 B부분의 시작인 마디 8의 첫 박으로, C#, G# 으로 시작한 이 완전5도 음정이 B'의 시작인 마디 24의 마지막 박(D, A)으로 반음 상승한 형태로 보인다. D, A의 반음 상행한 음정인 E♭, B♭는 마디 26에서 전위 형태인 완전4도로써 보여지며, 곧 마디 27의 첫 화음(E, B)으로 이어간다. 이것은 곧 아래 음인 E만 남아서 마디 29-31까지 세 마디에 걸쳐 강조되다가 마디 32의 첫 박의 맨 위 성부(F)로 도착한다. [악보 26]

[악보 26] 《Op. 25》 제1악장 마디 22-32 (B'부분 24-31)



(C#) - D – Eb – E – F

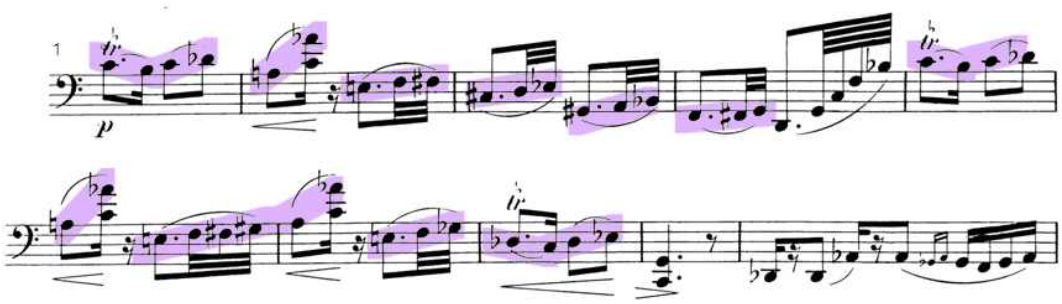
39) F는 등장하지 않았으나, 전체적인 맥락에서 반음계 진행으로 고조되는 것으로 분석하였다.

B와 B'의 주요 리듬 형태는 변형된 셋잇단음표이다. A에서 원형으로만 사용되던 셋잇단음표가 B에 들어서면서 바로 쪼개지기 시작한다. [표 5]의 1악장 B부분의 리듬 형태에 있는 세분화된 셋잇단음표의 변형으로 곡의 긴장감이 상승한다. [악보 26]에서 보이는 B'부분 역시 셋잇단음표의 변형이 주를 이루는데 B부분의 그것보다 더 세분화되는 형태가 등장한다. 마디 29-31에 더욱 쪼개지는 셋잇단음표의 변형이 반복되게 사용되면서 긴장감을 더욱 끌어올린다.

위의 분석에 따르면, A부분은 셋잇단음표 원형이 중심이 되고 미시적인 형태의 반음계를 사용하면서 곡의 시작을 알린다. B부분부터 셋잇단음표의 변형이 나타나면서 곡의 긴장감이 조금씩 올라오고, A'부분에서 화음의 반음계 진행을 통한 상승감을 주면서 악장 중 가장 높은 음까지 도달하고 B'에서 더 세분화된 리듬의 변형과 화음의 반음계 진행이 함께 나오면서 곡의 클라이맥스에 다다른다. A''에서 앞서 나왔던 A와 A'부분의 내용을 다시 연주하면서 곡을 마무리한다.

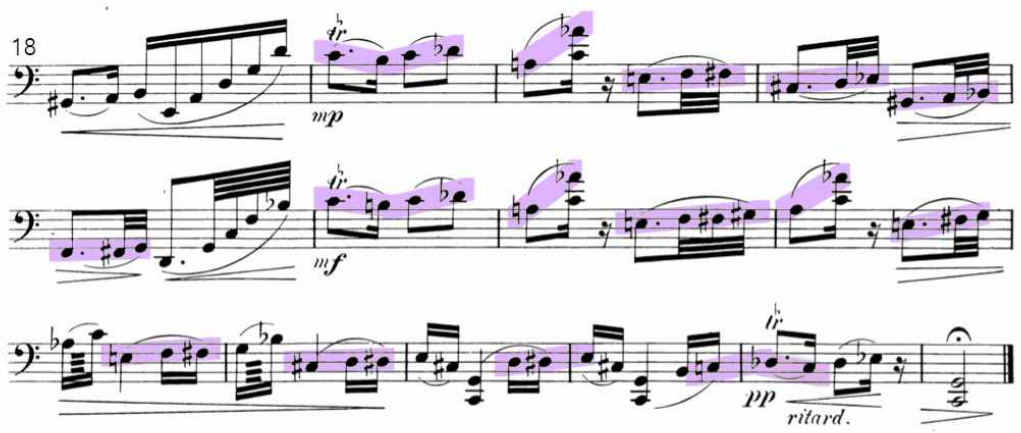
반음계 진행이 가장 활발히 등장하는 악장은 제2악장이다. A-B-A'-Coda의 3부 형식인 제2악장에서 B부분(마디 10-18)를 제외하고 거의 모든 진행이 반음계로 나온다.[40] 제2악장의 반음계 진행은 주로 미시적인 형태로 나타난다. [악보 27, 28]

[악보 27] 《Op. 25》 제2악장 마디 1-10



40) B부분의 중심 재료는 완전5도이다. 본 논문 26쪽 참고

[악보 28] 《Op. 25》 제2악장 마디 18-31



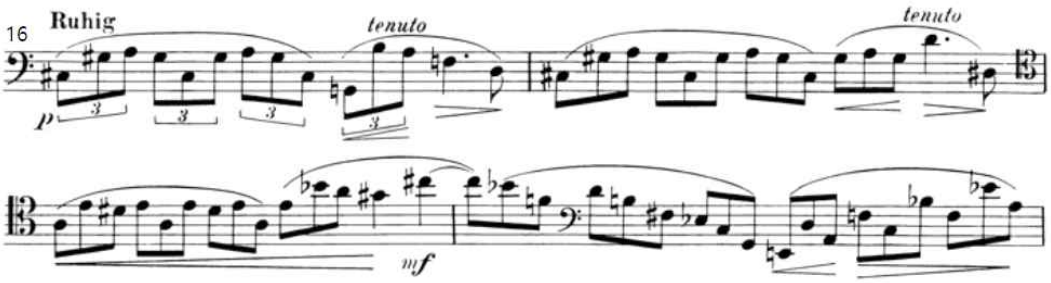
2악장 A와 A'부분의 반음계 진행의 특징은 마디 1의 첫 박자에 나오는 16분음표 B같은 형태를 제외하고, 모두 상행하는 구조의 반음계라는 것이다.[41] 이는 주요 리듬인 붓점과 만나면서 빠르게 몰리며 올라가는 느낌을 배가시키는데, 정작 주선율은 계속해서 하행한다. 이러한 미묘한 갈등은 2악장의 모호하면서도 답답한 분위기를 형성하며 곡이 끝날 때까지 긴장감을 유지한다. B부분은 반음계 진행도 거의 없고 비교적 단순한 형태인 붓점의 원형과 함께 16분음표 4개 진행을 사용하면서 딱딱한 고체 같은 느낌을 형성하는데, 그에 비해 A부분은 점점 뒤로 몰려지는 붓점의 변형과 그 세분화된 짧은 음가에 반음계 진행을 얹으면서 흐르는 액체 같은 느낌을 준다.

나머지 악장들은 구간별로 리듬 형태가 변형하지 않고 동일한 특징 리듬을 지속해서 사용한다. 흥미로운 지점은 악장 간에 같은 중심 리듬을 사용하더라도 그 느낌이 완전히 다르다는 것이다. 셋잇단음표를 중심 리듬으로 사용하는 제3악장과 제4악장은 각각 느린 악장과 매우 빠른 악장으로 상반되는 분위기를 가지는데, 셋잇단음표가 각 악장의 느낌을 살려주는 요소로써 사용된다. 제3악장의 Ruhig부분의 셋잇단음표는 5도와 반

41) 마디 1의 16분음표 B의 경우는 보조음(Neighboring Tone)으로서 등장하는 반음계로 진행감 자체가 강조되는 2악장의 다른 반음계 진행과는 다른 느낌이다.

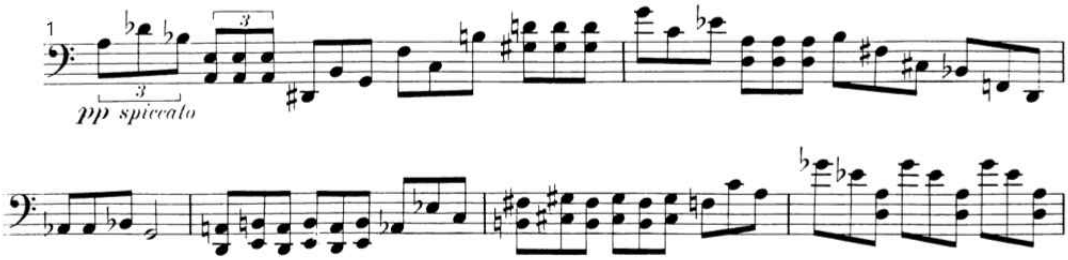
음 진행을 반복적으로 사용하면서 출렁이는 느낌을 만들고, 이를 극대화하기 위해 긴 이음줄(slur)을 이용하여 부드럽게 연결되는 느낌을 강조한다. [악보 29]

[악보 29] 《Op. 25》 제3악장 마디 16-19



그에 반해 제4악장은 처음부터 끝까지 매우 짧고, 작고, 가벼운 셋잇단음표를 사용한다. 이때 선율은 반음계보다는 동일한 음을 반복하는 형태를 사용하면서 역시나 반복되는 셋잇단음표와 함께 타악기를 연주하는 것 같은 느낌을 주게 된다. [악보 30]

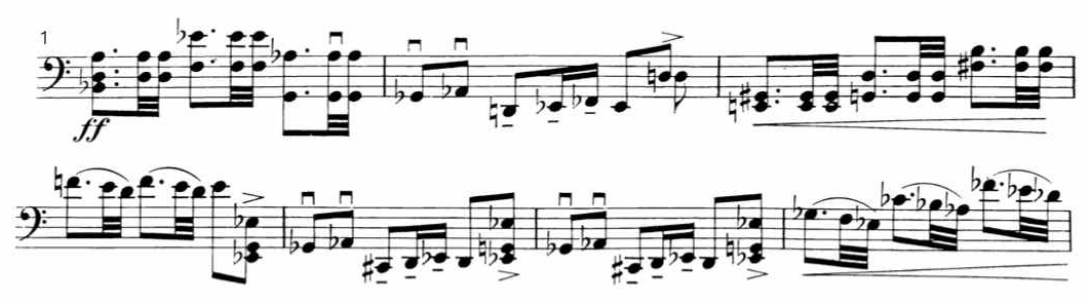
[악보 30] 《Op. 25》 제4악장 마디 1-6



제2악장과 함께 붓점을 주요 리듬으로 사용하는 제5악장도 제2악장 A부분에서 자주 사용했던 붓점의 변형을 지배적으로 사용했는데 제2악장의 그것과는 완벽히 다른 역할을 한다. 제5악장의 붓점은 반복되는 동일한

음을 리듬과 함께 사용하여 타악기 느낌을 주었던 제4악장과 같은 기법을 사용하였는데, 이 또한 제4악장과도 전혀 다른 아주 강한 타악기 느낌으로 연주되면서, 곡 전체 중 가장 운동감과 역동감이 돋보이는 모습을 보여준다. [악보 31]

[악보 31] 《Op. 25》 제5악장 마디 1-7



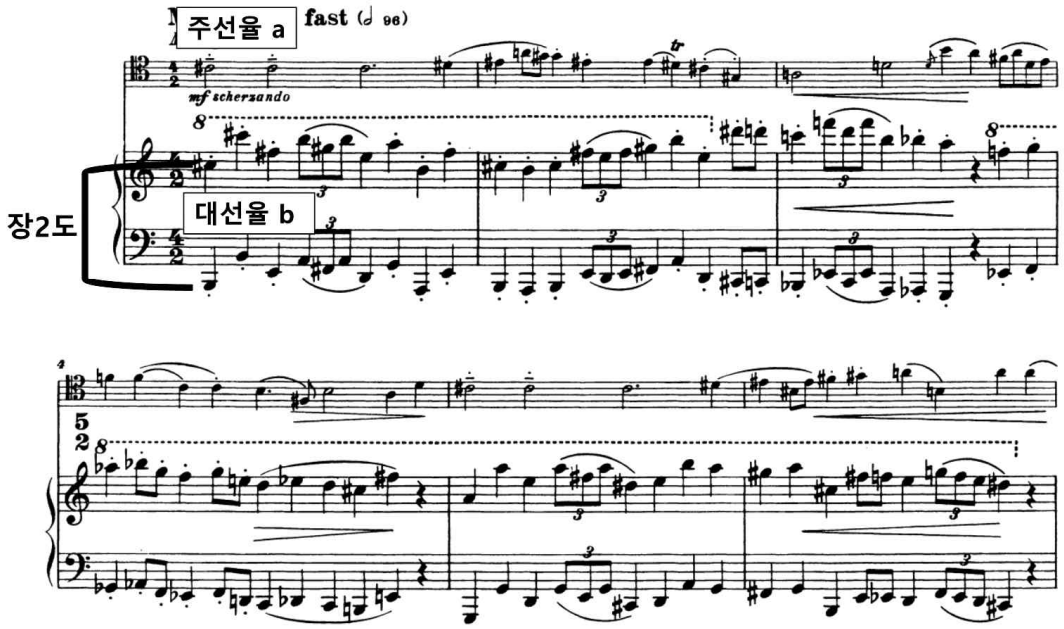
《Op. 25》의 리듬 및 선율의 특징은 매우 적고 단순한 음악 재료를 가지고 곡 전체를 구성하면서 동일한 음악 재료를 다양한 방법으로 변화시켜 한 악장도 느낌이 겹치지 않게끔 표현하였다는 것이다. 또한 선율과 리듬이 중시되지만, 선율이 리듬에 종속된 형태로 나오는 경우가 잦아 곡의 전반적인 느낌이 반복되는 리듬을 통한 운동감을 주는 반낭만적 신음악의 경향이 잘 드러나는 곡이다.

3.2. 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》의 선율 및 리듬

앞서 화성 및 조성의 특징에서도 언급했듯이 《1948》의 작곡 경향인 '조성적 폴리포니'라는 이름은 이 곡의 중심 요소를 다 담고 있다. 조성적 폴리포니에서 이 곡의 조성은 다루어보았으니 이제 폴리포니, 즉 대위법적 음악 양식을 알아보겠다.

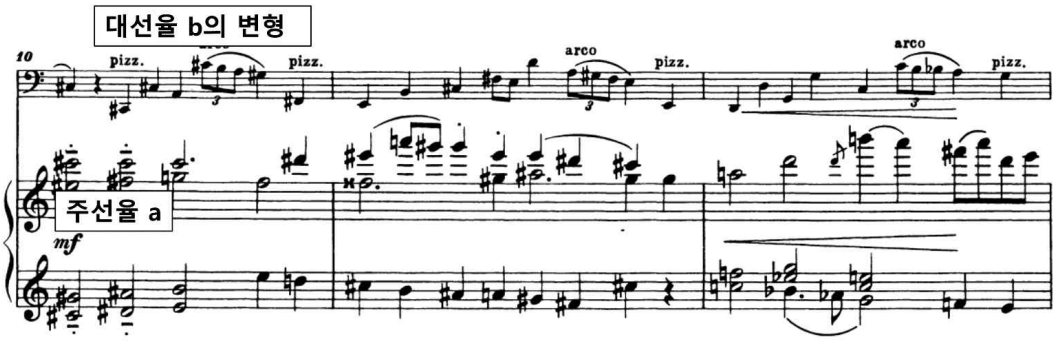
이 곡은 전 악장에 걸쳐 대위법적 기법을 사용하고 있다. 특히 제2악장은 힌데미트가 내세웠던 수직적인 '구조적 대위'보다 수평적인 '선적 대위'의 모습이 강하게 느껴진다. 처음부터 끝까지 첼로와 피아노가 선율을 주고 받으면서 주선율과 대선율을 발전시키는 모습으로 전통적 양식에 가까운 느낌이 들지만, 여기서 힌데미트의 전통을 비트는 모습이 드러난다. 제2악장 마디 1에 적혀있는 스케르찬도(scherzando)를 통해 이 악장의 분위기를 알 수 있는데, 이것을 극대화 시켜주는 요소로 피아노의 양손이 장2도 간격으로 동일한 리듬의 선율을 진행한다. 이는 후기 낭만주의의 이중 조성 같은 것이 아닌 그저 익살스러움을 더하기 위해 사용한 요소로 보인다. [악보 32]

[악보 32]《1948》제2악장 마디 1-6

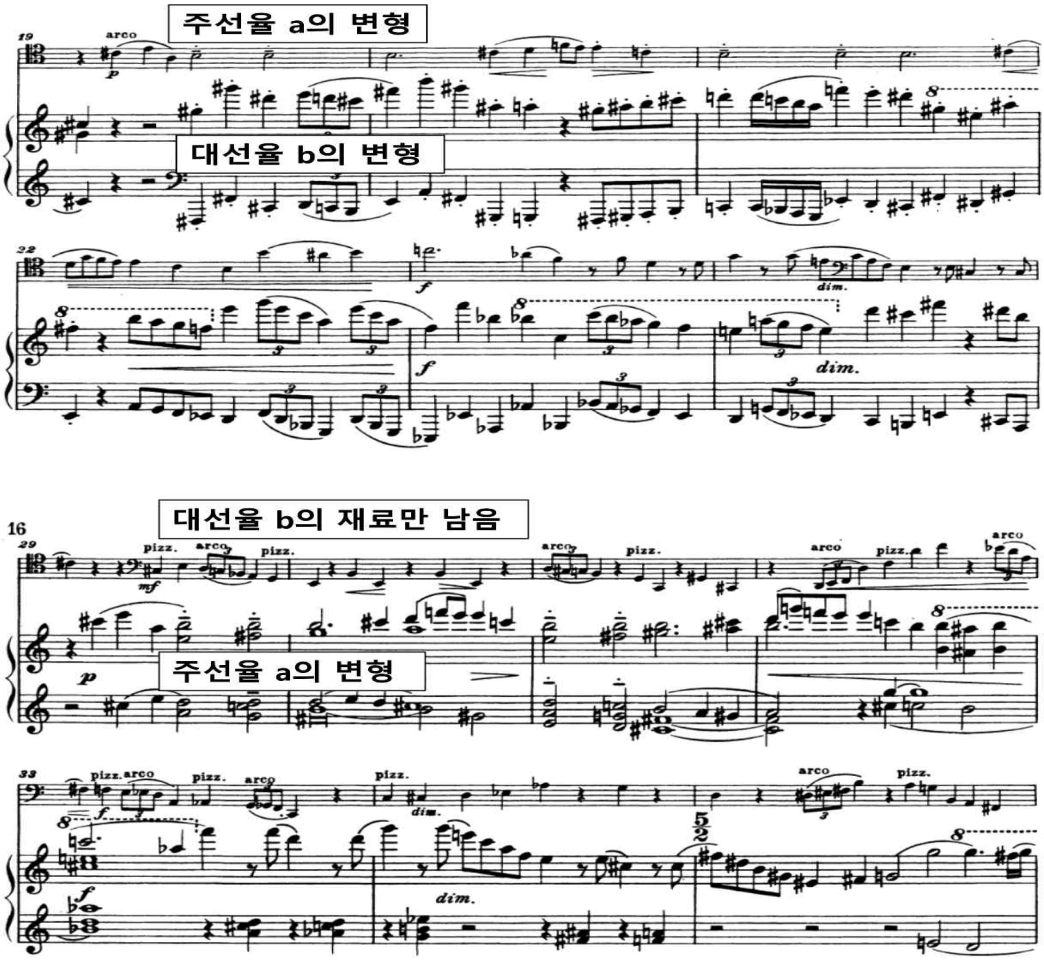


위의 악보를 보면 첼로의 주선율 a와 피아노 오른손의 대선율 b가 함께 연주를 시작한다. 이 두 선율은 계속해서 성부를 교차하며 변형 형태를 만들어낸다. [악보 33]

[악보 33] 《1948》 제2악장 마디 10-12



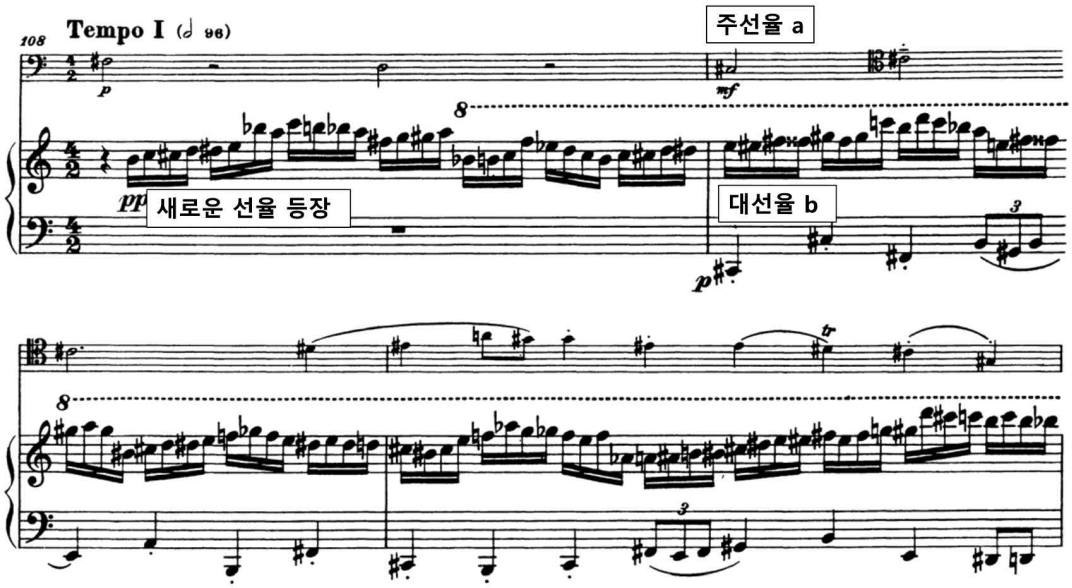
[악보 34] 《1948》 제2악장 마디 19-24, 29-35



[악보 34]에서 볼 수 있듯이 주선율과 대선율은 끊임없이 반복해서 첼로와 피아노가 서로 교환하는 형식으로 진행된다. 동시에 계속해서 변형이 등장하며, 그 변형한 것을 또 모방한다. 그렇게 변화가 거듭되면서 마디 29부터 등장하는 첼로의 대선율 b는 거의 재료만 남은 상태가 되었다.

제2악장은 3부 형식으로 A'부분이 재현부처럼 등장하는데 이때의 주선율 a와 대선율 b는 여전히 등장한다. 그런데 A부분에서 나타나던 장2도 간격의 익살스러운 반주가 사라지고 대선율 b를 왼손이 연주하며 오른손에서 이전에 나오지 않던 빠른 16분음표들의 진행이 나타난다. [악보 35]

[악보 35] 《1948》 제2악장 마디 108-110



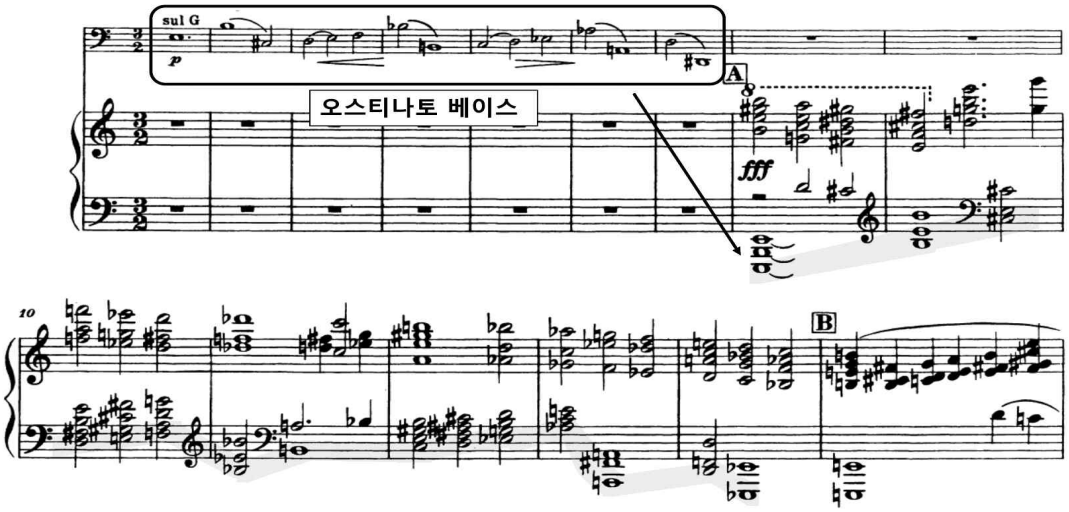
이 새로운 선율은 악장의 거의 마지막까지 나오며, 오른손이 빠른 속도로 내내 연주해야 해서 A'부분에서는 화음도 거의 나오지 않는다. A부분의 장2도 관계의 반주도, A'부분의 16분음표의 선율도 모두 대체가능한, 즉 주선율이 아니기 때문에 제2악장을 2성부로 이루어진 대위기법을 사용한 음악이라고 분석할 수 있겠다. 이는 힌데미트가 이 시기에 가장

이상적인 작곡기법이라 주장하였던 '상위적 이성부'[42]에 부합하기 때문에, 제2악장은 시기별 작곡 경향을 잘 드러낸 악장으로 보인다.

제3악장의 경우, 파사칼리아라는 바로크 이전 시대부터 사용하여 바로크 시대에 꽃을 피웠던 변주곡 장르를 사용하였다. 전통적 양식에 따라 《1948》의 제3악장은 오스티나토 베이스(Ostinato Bass)를 지속해서 사용하고 새로운 재료를 통해 변주한다. [악보 36, 37]

[악보 36] 《1948》 제3악장의 오스티나토 베이스

[악보 37] 《1948》 제3악장 마디 1-15

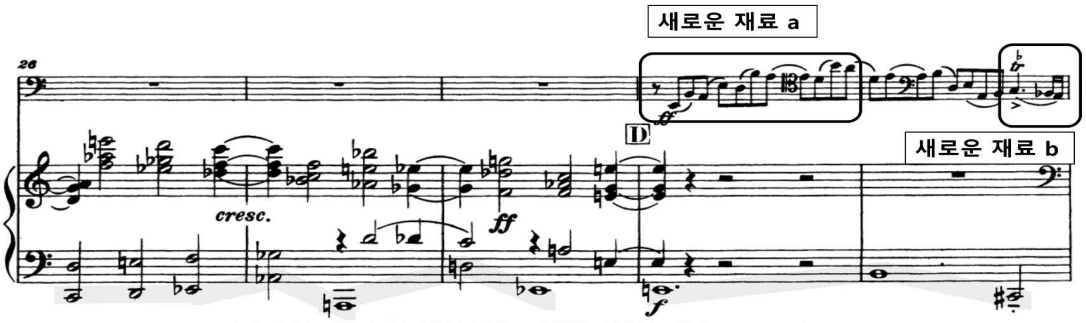


[악보 37]은 제3악장의 오스티나토 베이스이며, 첼로에서 독주로 제시한 후, 피아노에서 받아 진행한다. 이후에도 계속해서 피아노의 성부에서 오스티나토 베이스를 이끌고 가며, 첼로는 변주를 위한 재료들을 제시하는

42) 다성부 작품에서 베이스 성부가 두 번째로 중요한 상성부와 함께 어떤 첨가 없이 쉽게 이해할 수 있는 2성부 악곡. 본 고 10쪽 참고.

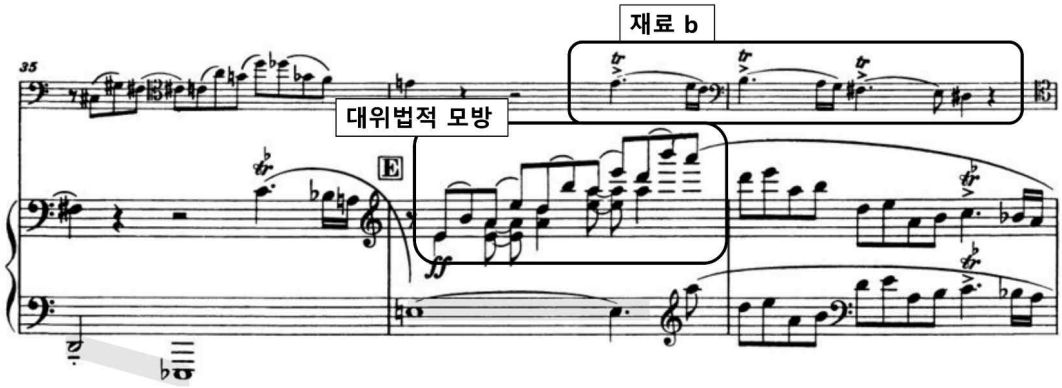
역할을 맡는다. [악보 38]

[악보 38] 《1948》 제3악장 마디 26-30

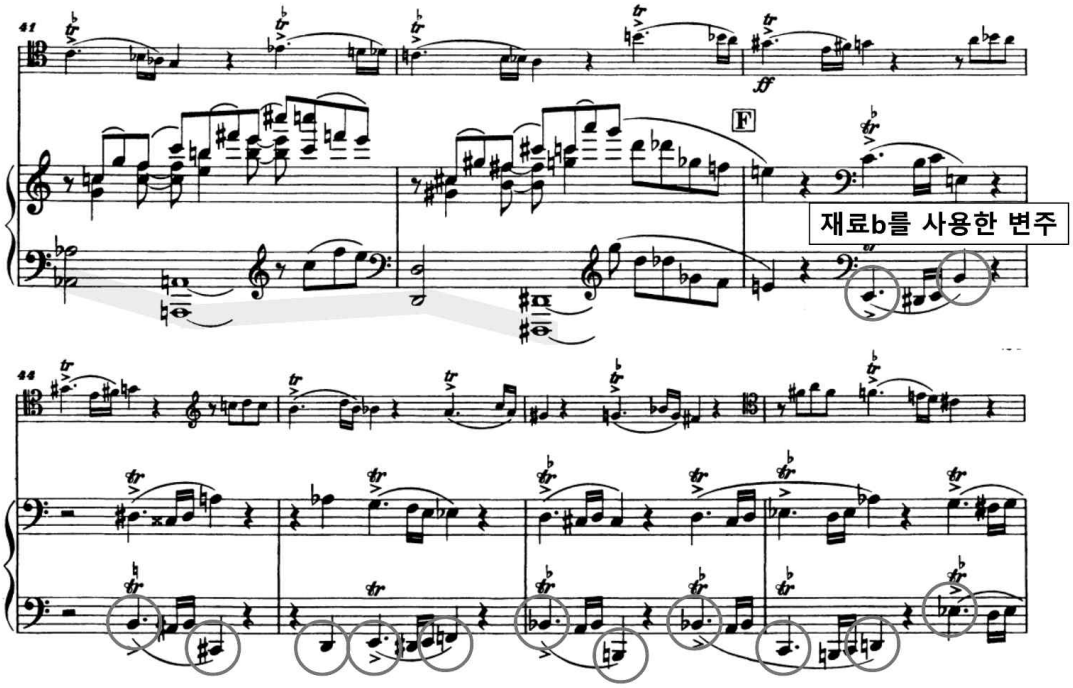


마디 29에서 제시한 새로운 재료 a는 마디 36의 피아노 성부에서 대위법적 모방기법으로 등장하며 베이스는 계속해서 오스티나토 베이스를 연주한다. 그 사이 첼로는 재료 b를 반복해서 연주하고 마디 43에서 피아노와 함께 재료 b를 활용한 변주를 보인다. [악보 39, 40]

[악보 39] 《1948》 제3악장 마디 35-37

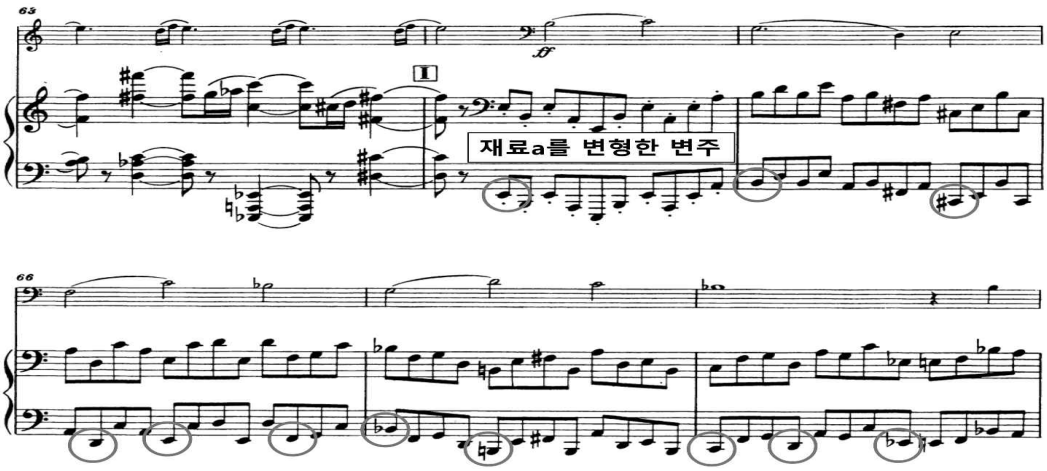


[악보 40] 《1948》 제3악장 마디 41-47



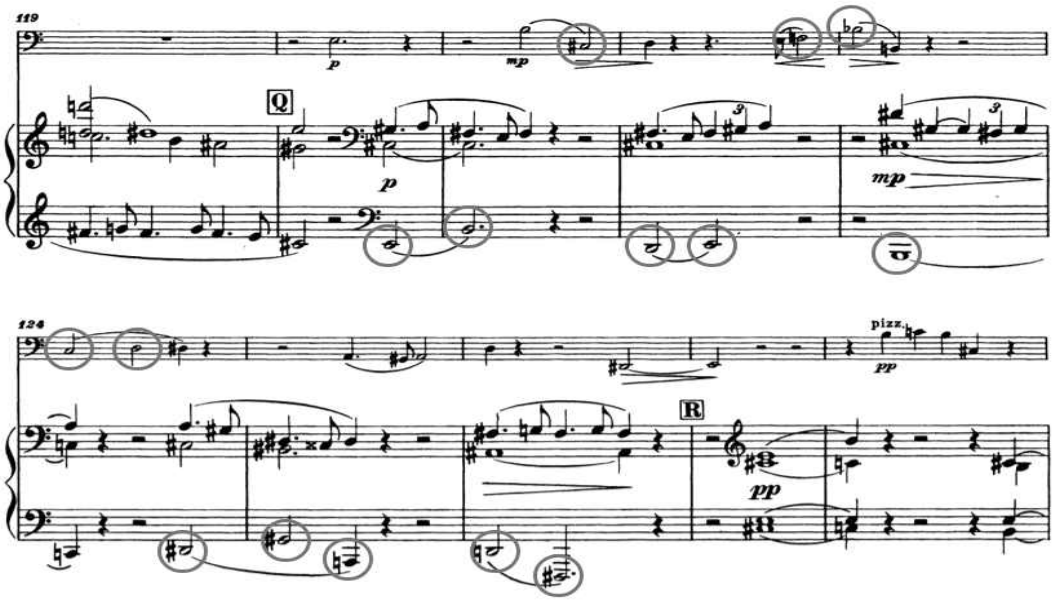
재료 b를 활용한 변주가 그 안에서 또 변주하는 방식으로 계속 지속되다가 마디 64부터 재료 a의 활용으로 이루어진 변주가 시작되는데 이 변주 속에 오스티나토 베이스가 흥미로운 형태로 들어가 있다. [악보 41]

[악보 41] 《1948》 제3악장 마디 63-68



이 외에도 재밌는 변주 형태가 계속해서 등장하는데, 그중 하나를 골라보면 마디 120의 피아노와 첼로가 오스티나토 베이스를 두세 음씩 주고받는 부분이다. [악보 42]

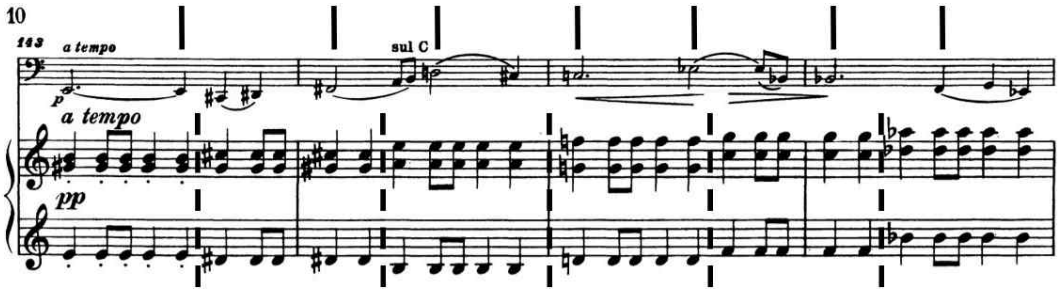
[악보 42] 《1948》 제3악장 마디 119-128



《1948》은 <Op. 25>에 비해 리듬적인 특성이 크게 나타나지 않는다. 조성적 폴리포니 시기의 힌데미트는 이제 화성적 요소를 중요시하며 과거의 자기 작품들을 그의 이론 체계에 맞지 않으면 수정해서 재출간하는 모습을 보였다. 화성이 다시 힘을 얻으면서 자연스레 선율과 리듬은 과거의 힘을 잃게 된다. 그래서 《1948》에 대한 리듬 및 선율 분석은 대위법적 기법이나 오스티나토 베이스의 사용 같은 선율 중심적인 내용 위주일 수밖에 없다. 이 곡을 대표할 만큼의 특징은 아니지만, 리듬 요소에서 신고전주의적인 면이 드러나는 부분이 있다. 제1악장 재현부가 시작될 때 보이는 헤미올라 리듬이다. 첼로는 주선율을 연주하기 때문에 이전과 같은 세 박자를 한 묶음으로 연주하는데, 피아노 반주가 네 박자를

한 묶음으로 연주하면서 오차가 발생한다. 이와 같은 진행은 첼로와 피아노가 각각 제시부의 주선율, 발전부의 주선율을 동시에 연주하는 마디 166까지 지속되는데 1악장에서 직관적으로 신고전주의의 면모를 느낄 수 있게 해주는 의미가 있다. [악보 43]

[악보 43] 《1948》 제1악장 마디 143-146



3.3. 두 곡의 선율 및 리듬의 비교

《Op. 25》와 《1948》은 선율 및 리듬의 특징에서도 많은 부분에서 차이를 보인다. 이는 역시 작곡 경향이 다르기 때문인데, 《Op. 25》는 기능화성이 배제되면서 특히 리듬이 곡의 중심을 이끌어가는 요소가 되었고, 그만큼 당시의 리듬이 가지고 있는 특징 및 관점 등이 많은 부분에서 나타나게 된다. 악장을 지배하는 중심 리듬을 통해 통일감과 운동감, 역동성 등을 느낄 수가 있었으며, 중심 리듬의 형태에 따라 구조 구성까지 할 수 있을 만큼 강력한 음악 요소로서 모습을 보였다. 선율도 리듬만큼 우세한 것은 아니었으나, '운동감 있는 선율'이라는 독특한 특징만으로도 《1948》의 선율과는 확연히 달랐다. 반음계 진행을 사용하여 곡을 고조시키는 방법과 리듬과 결합하여 다양한 형태로 곡을 구성해 가는 특징을 찾을 수 있었다.

《1948》의 경우, 대위법적 진행과 오스티나토 베이스의 사용을 바탕으로 선율을 분석하였다. 제2악장에서 대위법적 진행이 변형과 함께 활용되었고, 제3악장에서 오스티나토 베이스가 지속해서 등장하였다.

《1948》제1악장에서 보이던 헤미올라 부분은 이 기법 자체가 신고전주의의 모습을 잘 드러냄과 동시에 이 부분의 리듬은 기계적인 운동감을 표현하려 했던, 이전 1920-30년대의 힌데미트의 양식과도 비슷한 양상이다. 기계적인 운동감이라는 것이 바로크 양식에서 가져온 것이기 때문에 《Op. 25》의 반복적인 리듬으로 타악기 느낌을 냈던 것과 같은 결이라고 볼 수 있겠다.

Ⅲ. 결론

본 논문에서는 힌데미트의 두 개의 소나타, 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》와 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》를 시기별 작곡 경향에 따라 분석하고, 서로를 비교하며 힌데미트 음악의 변화와 동시에 변하지 않는 신고전주의라는 그의 대표 음악 경향에 대해 알아보았다. 또한 본고의 심도 있는 주제 이해를 돕기 위해 힌데미트의 전반적인 생애와 시기별 작곡 경향, 그리고 그가 만들어낸 독자적인 이론 체계인 『작곡 지침서』의 내용을 알아보았다.

힌데미트는 수많은 시대적 변화 및 다양한 음악 활동 등으로 생애 전반에 걸쳐 다양한 작곡 경향을 드러냈다. 후기 낭만주의 및 인상주의의 영향을 받던 초기 양식을 지나고, 자기의 작곡관을 확립해나가며 무조음악 등의 반낭만주의적 면모를 드러내던 반낭만적 신음악 시기를 거쳐 초기부터 강하게 영향을 받고 있던 바흐와 레거의 음악에서 나타나는 바로크 양식을 수용하면서 현대적 어법으로 재해석하는 신고전주의, 마지막으로 조성으로 돌아와 자기만의 조성체계를 펼치고 전통적 양식을 더욱 수용하게 된 조성적 폴리포니 시기까지 네 개의 시기별로 다양한 작곡 경향을 보였다.

본론 Ⅲ장에서 살펴봤듯이 반낭만적 신음악 시기에 작곡된 《무반주 첼로 소나타 Op. 25, No. 3》와 조성적 폴리포니 시기에 작곡된 《첼로와 피아노를 위한 소나타(1948)》는 각 시기에 따른 음악 경향의 모습을 잘 갖고 있기에 형식·구조·화성·리듬 등에서 많은 차이를 보인다. 동시에 힌데미트의 음악을 관통하는 신고전주의 양식을 두 곡 모두 가지고 있기에 보여지는 공통점도 있다.

형식 및 구조적인 특징으로 《Op. 25》는 간단한 구조와 형식 그리고 연주자적 관점으로 적힌 표시말 등이 있다. 간단한 구조와 형식은 빠르게 작곡을 하던 힌데미트의 태도에서 기인한 것이며 이는 작품 안에 음악 뿐만 아니라 의미와 상징을 담아내기 위해 복잡한 작곡을 주로 하던

낭만주의 음악관에 반하는 것이다. 무조이며 박자표도 없는 자유로운 형식이다. 《1948》은 앞 곡에 비해 고전적인 소나타의 모습을 갖추고 있으며, 전체가 대위법적으로 진행하며 3악장의 파사칼리아를 통해 바로크 양식을 가져왔다는 것을 알 수 있다. 이는 19세기에 거의 사용하지 않던 《Op. 25》의 장르인 현악 독주 소나타를 힌데미트가 자주 사용하며 수면 위로 올린 것처럼 파사칼리아 역시 잘 사용되지 않던 장르를 힌데미트가 꺼낸 면에서 공통점을 가진다.

화성 및 조성의 특징은 전 곡은 무조성, 후 곡은 조성이라는 점에서 체계 자체를 달리한다. 《Op. 25》는 첫 화음에서 파생된 완전5도와 증8도의 지속적인 사용으로 조성과 무조성의 대립이라는 힌데미트가 가지고 있는 무조성관 및 불협화음에 관련한 그만의 특징과 함께 배음렬을 활용한 대칭 및 성부 분리의 특징적인 요소도 볼 수 있다. 《1948》은 본론 Ⅱ에서 알아본『작곡지침서』를 근거하여 <제1음렬>을 설정하고 근음을 중심으로 한 제1악장의 조성적 관계를 살펴보았다. 화성적으로는 <제2음렬>로 알 수 있는 화성적 가치를 분류한 화음 분류를 통해 화음의 긴장 및 이완 상태를 분석하였다. 두 곡은 배음렬에서부터 발생한 그의 음악 이론에 근거한 요소가 있다는 것과 무조성과 조성으로 분류되지만 두 곡 모두 중심음을 바탕으로 한다는 점에서 공통점을 가진다.

선율 및 리듬의 특징으로 이 두 요소가 중심이 된 반낭만적 신음악 시기의 《Op. 25》는 지배적인 주요 리듬과 반음계 진행을 통해 곡의 구조를 구분하고 곡의 발전되는 과정을 알아볼 수 있었다. 또한 아주 간단한 재료를 가지고 통일성과 다양함을 만들어냈다. 《1948》은 대위법적 양식이 곡 전체에서 나오는데, 가장 두드러지게 보여지는 제2악장의 푸가적인 모습과 제3악장의 오스티나토 베이스의 사용을 분석하며 선율 기법을 알아보았다. 리듬적인 특성은 《Op. 25》처럼 뚜렷하게 있진 않지만, 제1악장에 등장한 헤미올라 리듬을 통해 신고전주의의 리듬 요소를 사용하고, 이 리듬이 기계적인 반복 리듬으로 나와 《Op. 25》의 리듬과 같은 기능을 하고 있음을 분석하였다.

본 논문을 통해 힌데미트의 다양한 작곡 경향 및 이론을 보다 객관적으

로 이해하고, 이를 바탕으로 이 두 곡에 대한 심도 있는 이해와 더 나아가서 이 곡의 연주자들에게 더 나은 연주 방향을 제시할 수 있는 연구가 되길 기대하며, 앞으로 두 곡이 사람들에게 더욱 알려지고 많은 연구와 연주가 펼쳐지길 소망해본다.

참 고 문 헌

<단행본>

오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』, 심설당, 2004.

오희숙, 『20세기 음악2 시학』, 심설당, 2004.

이석원, 오희숙,『20세기 작곡가 연구 Ⅱ』, 음악세계, 2001.

Grout, Donald J. 『그라우트의 서양음악사 제7판 (하)』 (*The History of Western Music*). 민은기 외역. 이앤비플러스, 2009

Schoenberg, Arnold, *Theory of Harmony*, Berkeley: University of California Press, 1978.

Hindemith, Paul, *The craft of musical composition*, Mainz : Schott (1937)

Neumeyer, David, *The Music of Paul Hindemith,* 1986

S. Popp, S. Ghigihara, *Marx Reger. Am Wendepunkt zur Moderne*, Bonn 1978

Simon Desbruslais, The Music and Music Theory of Paul Hindemith, The Boydell Press, 2018

<학술지>

송무경, 「쇤베르크의 반음계주의」, 서양음악학 Vol. 12, No. 3, 2009,

신영선, 「힌데미트의 화성 이론 고찰」, 음악이론연구 Vol. 17, 2011

오희숙, 「힌데미트의 초기 작곡양식의 발전과정 연구」, 낭만음악 제16권, 2003,

오희숙, 「힌데미트의 음악양식」, 낭만음악 제 7권 제2호, 1995년

오희숙, 「음악의 전통과 진보; 신고전주의를 중심으로」음악과 민족 제4호, 1992

윤문영, 윤지영, 「힌데미트의 《Sonata for Flute and Piano》에 대한 악곡 분석 연구」, 인문사회 21, 2021.

Schubert, Giselher, "Hindemith, Paul." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 11. Edited by Stanley Sadie, The Macmillan, 2001.

Hindemith-Zylus, Nordrhein-Westfalen 1980/81, unter der Schirmherrschaft des Kultusministers J. girgensohn, Wuppertal 1980.

H. Danuser, Abschied vom Espressivo? Zu Paul Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren

Andrew A. Fraser, 「Paul Hindemith」, Music & Letters, 1929.

<학위 논문>

어빈, “힌데미트의 <트롬본 소나타>(1941)에 관한 분석 및 연주기법 연구”, 한세대학교, 2020.

윤연지, “2개의 Cello Sonata를 통하여 관찰한 Paul Hindemith의 작품 연구”, 서울대학교, 2002

주연경, “막스 레거(Max Reger, 1873-1916) 무반주 바이올린 소나타 Op. 91, No. 7의 분석 및 연주자적 해석”, 서울대학교, 2020

<신문기사>

Neue Musik-Zeitung, Heft 20, 1922.

Online site

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Paul_Hindemith [2023년 6월 2일 접속]

<악보>

Paul Hindemith, Cello Sonata, Op. 25, No. 3, Mainz : Schott

Paul Hindemith, Sonata for Cello and Piano(1948), Mainz : Schott

Abstract

Comparative Analysis of 《Sonata for Cello Solo Op. 25, No. 3》 and 《Sonata for Cello and Piano(1948)》 by P. Hindemith

Chaerin Koo
Department of Music, Cello
The Graduate School
Seoul National University

This thesis is a comparative analysis study focusing on the compositional techniques of Paul Hindemith (1895-1963), one of the prominent German composers of the 20th century, of the two following sonatas for cello: 《Solo Cello Sonata Op. 25, No. 3》 and 《Sonata for Cello and Piano (1948)》. The author has performed

《Solo Cello Sonata Op. 25, No. 3.》 for a commencement recital for Master of Music at Seoul National University, Class of 2020. This research aims to enhance understanding of these two pieces by comparing and analyzing the compositional techniques and their changes, according to the respective periods in these Hindemith's works.

Hindemith played a significant role in the music world of the rapidly changing 20th century, spanning from late Romanticism to contemporary music. He is one of the most important composers in the musical movement known as Neoclassicism, which sought to revive classical principles through expansions in composition and harmony. He developed classical techniques and expressed Neoclassical characteristics by utilizing past forms in the structural aspect. Particularly, he predominantly employed Baroque music among the pre-Romantic repertoire, leading to the term "Neo-Baroque" for his Neoclassical style. Through the use of melody in composition, he restructured the system of modern counterpoint and systematized his unique harmonic language, encompassing both individuality and traditional values of composition and harmony.

《Solo Cello Sonata Op. 25, No. 3》 is an early work of Hindemith's transitional period, moving from late Romanticism to Neoclassicism. This period featured strong elements of anti-Romanticism, characterized by dissonances and mechanical rhythms, contrasting with the Romantic period that emphasized beautiful melodies and complex functional harmony. 《Sonata for Cello and Piano (1948)》 represents a later work where Hindemith fully established his Neoclassical style, incorporating his own compositional and harmonic

system along with counterpoint techniques. It reflects the characteristics of Neoclassicism style.
These two sonatas show the style of Hindemith's cello pieces in different period of his composition however, they have been under-researched. Therefore, this study endeavors to understand the characteristics of Hindemith's works according to the periods and delve deeply into the elements of both pieces through in-depth analysis and a comparison of the differences in compositional techniques between them.

keywords : Paul Hindemith, Cello Sonata, Neoclassicism, Anti-romantic, Neo-Baroque
Student Number : 2019-21584