

채 준 자 지도교수
석사학위 청구논문

Alberto Ginastera의 Piano Sonata
No.1, Op.22에 관한 연구

2007

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

남 은 주

Alberto Ginastera의 Piano Sonata
No.1, Op.22에 관한 연구

채 준 자 지도교수

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

남 은 주

인 준 서

남은주의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

성신여자대학교 대학원

논문개요

알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916~1983)는 20세기 아르헨티나를 대표하는 작곡가로서 아르헨티나 뿐만 아니라 미국과 유럽 등지에서도 음악활동을 펼쳤다.

그의 작품 활동 시기는 ‘객관적 민족주의(objective nationalism : 1937~1947), 주관적 민족주의(subjective nationalism : 1947~1957), 신표현주의(neo-expressionism : 1958~1983)’로 나누어 볼 수 있다. ‘객관적 민족주의’는 아르헨티나의 민속적인 요소들을 명확하게 나타내며, ‘주관적 민족주의’는 민속적인 요소를 상징적으로 나타낸다. ‘신표현주의’는 작곡가의 주관적인 느낌과 현대적 기법을 나타낸다.

본 논문에서 분석한 『Piano Sonata No.1, Op.22』는 총 4개의 악장으로 구성되어 있으며, ‘주관적 민족주의’에 속하는 작품으로 아르헨티나의 민속적인 요소가 상징적으로 표현된 작품이다.

제 1악장은 전통적인 소나타 형식으로서 제시부, 발전부, 재현부, 종결부로 이루어졌으며, 민속적인 성격을 가지는 말람보(malambo) 리듬, 당김음, 복조성, 잦은 변박, 도약하는 선율과 하행하는 선율 등의 요소를 가지고 진행되고 있다. 제 2악장은 스키르초풍의 론도 소나타 형식으로서 12음기법을 처음으로 사용하였다. 제 3악장은 느린 악장으로서 유일하게 민속적인 요소가 나타나지 않은 악장이다. 제 4악장은 말람보 리듬과 오스티나토를 두드러지게 사용함으로써 민속 음악적인 요소를 강조하고 있다. 전체적으로 아르헨티나 민속 음악의 요소들과 현대적인 기법이 적절하게 조화된 작품이라고 볼 수 있다.

목 차

논문개요

| | |
|---|----|
| I. 서론 | 1 |
| II. 히나스테라의 생애 | 3 |
| III. 히나스테라의 작품양식 | 10 |
| IV. 히나스테라의 『 <i>Piano Sonata No.1, Op.22</i> 』 분석 | 16 |
| 1) 제 1악장 : Allegro marcato | 16 |
| 2) 제 2악장 : Presto misterioso | 34 |
| 3) 제 3악장 : Adagio molto appassionato | 51 |
| 4) 제 4악장 : Ruvido ed ostinato | 62 |
| V. 결론 | 79 |

참고문헌

ABSTRACT

I 서 론

20세기에 접어들면서 그 시대의 작곡가들은 새로운 작품 세계를 창조하기 위해 노력하였고 민족주의, 표현주의, 신고전주의, 음열주의 등이 나타나면서 그것을 표현하기 위해 새로운 작곡 기법과 색다른 표현 방법을 추구하였다.

19세기 중엽까지 서구 음악양식은 독일이 주도하였지만, 20세기의 민족음악은 19세기와는 달리 어떤 특정한 국가를 중심으로 나타나지는 않았다. 즉, 독일을 비롯하여 영국, 헝가리, 러시아는 물론 미국, 그리고 남미의 국가들 까지도 자신들의 민족주의를 상징하는 음악들을 내어 놓았다.¹⁾ 특히, 20세기가 도래되면서 라틴 아메리카의 예술 음악은 그 수준이 향상되기 시작했다. 또한 민족주의자들은 노래와 춤 같은 고유한 민속적인 요소를 그들의 음악 언어의 요소로 사용하고자 했다.²⁾

알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916~1983)는 아르헨티나를 대표하는 20세기 작곡가이다. 동시대에 활동한 아르헨티나의 작곡가들은 히나스테라 이외에도 플로로 우가르테(Floro Ugarte, 1884~1975), 호세 마리아 카스트로(Jose Maria Castro, 1892~1964), 후안 호세 카스트로(Juan Jose Castro, 1895~1968), 야코보 피체르(Jacobo Ficher, 1896~1978), 후안 카를로스 파스(Juan Carlos Paz, 1897~1972) 등 여러 작곡가들이 있는데, 그 중 히나스테라는 탁월한 음악적 재능을 가진 작곡가로 손꼽히고 있다. 그는 아르헨티나 고유의 민속 음악적 요소와 현대적 기법을 잘 조화시켜 그만의 독특한 음악 세계를 표현하였다.

1) 홍세원, *서양음악사* (서울: 연세대학교 출판부, 2001), 556.

2) John Gillespie, *피아노음악*, 김정임 역 (대구: 경북대학교 출판부, 1995), 494.

히나스테라는 10곡 남짓한 피아노 작품을 남겼는데 그 중, 본 논문에서 다루고 있는 『Piano Sonata No.1, Op.22』는 소나타 3곡 중 가장 빈번하게 연주되는 곡이다. 이 작품은 현대적인 음악어법과 아르헨티나의 민속 음악 요소가 잘 결합되어 독특한 양식을 보이는 피아노 소나타로서 피아노 문헌에서도 중요한 위치를 차지하고 있다. 특히, 히나스테라는 이 작품에서 아르헨티나의 민속적 요소가 사용된 독특한 선율, 화성, 리듬을 특징적으로 사용하면서 복조성과 12음기법 등 여러 현대적 기법들도 활용하여 다양한 피아노 어법을 구사하였다.

본 논문에서는 『Piano Sonata No.1, Op.22』를 구성하는 4개의 악장들에서 민속적 요소와 여러 음악적 특징들이 어떻게 전개되면서 독특한 음악 양식을 만들어 내는지 연구하고자 한다.

『Piano Sonata No.1, Op.22』작품 분석에 앞서, 먼저 히나스테라의 생애와 작품양식을 살펴보았다. 또한, 피아노 소나타를 구성하는 4개의 악장을 악장별로 나누어 여러 음악적 특징들을 구체적으로 분석하고자 한다.

II. 히나스테라의 생애³⁾

히나스테라는 1916년 4월 11일 부에노스 아이레스에서 태어났다. 그는 일찍부터 음악에 있어서 남다른 관심과 재능을 보였으며, 7살 때부터 정식으로 피아노 수업을 받기 시작했다.

12살이 되던 해에는 윌리엄스 음악원(Williams Conservatory)에 입학하여 음악이론, 솔페이지, 피아노, 화성법, 작곡법을 배웠으며, 1935년에는 작곡과에서 금메달을 수상하여 최고성적으로 졸업하였다.

1936년에는 국립 음악원에 입학하여 화성법은 아토스 팔마(Athos Palma), 대위법과 푸가는 호세 길(Jose Gil), 작곡은 호세 안드레(Jose Andre)의 가르침을 받았다. 특히, 호세 안드레부터는 프랑스 음악에 대한 강한 영향을 받았으며, 이 때 드뷔시의 『바다(La Mer)』와 스트라빈스키의 『봄의 제전』은 청년기의 그에게 많은 영향을 주었다.⁴⁾ 1938년에는 국립 음악원 작곡과 졸업 작품으로 합창과 오케스트라를 위한 『시편곡 (Psalm cl Op.5)』을 제출하여 작곡과 수석으로 졸업하였다.

히나스테라는 1930년부터 곡을 써왔지만, 대부분의 초기 작품들을 잃어버렸기 때문에 국립 음악원 재학시절 남아있는 곡들이 거의 없었다. 따라서, 특별히 대중에게 알려진 곡은 없었다. 그의 작품 중에서 대중에게 가장 먼저 알려지고 인정받은 작품은 ‘나비’라는 뜻을 가진 발레 모음곡 『파남비 (Panambi Op.1)』⁵⁾이다. 이 곡은 국립 음악원 재학시절에 쓴 곡으로, 1936

3) Schwart Kates, “Ginastera, Alberto,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, Vol.9 (London: Macmilan Publisher, 2001) 875~876.

4) Gilberto Chase, “Alberto Ginastera : Argentine Composer,” *The Musical Quarterly* vol. 43, No.4 (October, 1957) : 440,

5) 아르헨티나 북부의 과라니족(Guaranty Indian)의 낭만적이고 초자연적인 전설에 기초한 단막극의 발레곡이다.

년에 완성되었으며, 1937년 9월에는 콜론 극장(Teatro Colon)⁶⁾의 무대에 올랐는데, 당시 유명한 작곡가이자 지휘자였던 후안 호세 카스트로(Juan Jose Castro, 1895~1968)⁷⁾의 오케스트라 지휘로 초연되었다. 그가 아직 학생이였음에도 불구하고 『파남비』에서는 열정적인 리듬이 돋보였으며, 이러한 열정적인 리듬은 화려한 오케스트라와 조화롭게 연주되어 성공적인 초연을 이룰 수 있었다. 또한, 아르헨티나의 젊은 세대를 대표하는 작곡가로서의 위치를 자리잡을 수 있는 계기가 되었다.

한편, 1937년에 초연되었던 『파남비』는 1940년 7월 콜론 극장에서 후안 호세 카스트로의 지휘와 마르가리타 윌만(Margaritu Willmann)의 발레안무로 무대에 다시 올랐다. 『파남비』의 재 상연으로 히나스테라는 국가와 시 정부로부터 국립 음악상과 시립 음악상을 모두 받는 행운을 가지기도 했다.

그 다음해인 1941년에는 링컨 커스틴(Lincoln Kirstein)으로부터 미국의 발레단 ‘카라반(Caravan)’을 위한 아르헨티나적인 발레모음곡을 써달라는 의뢰를 받아 아르헨티나의 전원생활을 기초로 한 『에스탄시아(Estancia Op. 8)』를 완성하였다. 그리고, 그 해에 국립 음악원의 작곡과 교수직과 산 마르틴 육군 사관학교(Liceo Militar General San Martin)의 음악주임을 맡아 학생들을 가르치기 시작하였다. 또한, 12월 11일에는 국립 음악원 재학시절에 만난 피아니스트 메체르데스 드 토로(Mercedes de Toro)와 결혼하였다.

1943년 5월 12일에는 『에스탄시아』가 콜론 극장에서 상연되었는데 이 작품을 통하여 히나스테라는 아르헨티나의 민족 문화와 특징을 개성있게 표현하고, 강한 인상을 심어준 음악적 해석학자인 동시에 민족주의 작곡가로서도 높이 평가받을 수 있었다. 한편, 미국 카라반 발레단의 해체로 예정된 공연은 이루어지지 못했으나 『에스탄시아』는 1952년 8월 19일 콜론 극장에

6) 세계에서 손꼽히는 가극장으로서 부에노스 아이레스의 자랑거리이다.

7) 1930년에 콜론 극장 발레단의 지휘자로 임명되었으며, 3년뒤에는 감독으로 활동하였다.

서 미셸 보로스키(Michel Borovsky)의 안무로 공연되었으며 이후로 정기적인 공연이 이루어졌다.

그는 1942년에 구겐하임(Guggenheim) 장학금을 받아서 그의 가족과 함께 미국에 방문하려 했지만, 전쟁의 상황으로 일정을 연기하고 아르헨티나에서 좀 더 지냈다. 1945년 아르헨티나의 정치적 상황은 페론정권이 아르헨티나 정부를 인수하였기 때문에 아르헨티나에서의 페론정권의 정치적 힘은 강대해질 수 밖에 없었다. 결국, 아르헨티나 정부는 10여 년간 페론정권의 지배하에 있었으며, 음악활동을 하는 음악가들 역시 예술적 자유를 억압당했다. 특히, 민족주의자였던 그는 페론정권의 독재적인 강요에 의하여 국립 육군사관학교(National Military Academy)의 학과장 직책에서 해고되어 재정상으로도 많은 어려움을 겪게 된다. 하지만, 이에 굴하지 않고 압박에 대항하였으며 모든 예술가들은 히나스테라를 아르헨티나의 자유의 상징으로 추앙했다.⁸⁾

그 해 12월 그는 그의 가족과 함께 미국으로 건너가 1947년 3월까지 머무르게 되는데, 그에게 있어서는 미국의 첫 방문이기도 했다. 미국이라는 새로운 나라를 접하게 되면서 그의 음악에도 변화가 나타났다. 그는 아르헨티나적인 전통음악에서 탈피하고, 자유롭게 작곡하여 새로운 변화를 시도하였으며 많은 음악활동을 하였다.

그가 미국에 머무르는 동안 줄리아드(Juiliard), 하버드(Harvard), 예일(Yale), 콜럼비아(Columbia) 대학들과 이스트만(Eastman) 음악학교를 방문했으며, 탕글우드(Tanglewood)에서 열린 아론 코플랜드(Aaron Copland : 1900~1990)의 작곡 강의와 ‘음악교육자 협의회(Music Educator’s National

8) Mary Ann Hanely 『American Music Teachers Association』, (C.S.J.vol 24, June/July 1975). 18. 김윤정, *Alberto Ginastera의 Piano Sonata No.1, Op.22 연구* (상명대학교 대학원, 석사학위논문, 2003), 15~16에서 재인용.

Conference)’에 참석하는 등 활발한 교류 활동을 하였다. 그리고, ‘뉴욕의 작곡가 연맹(League of Composers)’과 ‘범미국협회(Pan American Union in Washington)’에서 주관한 연주회에 초빙되어 NBC 오케스트라가 그의 작품을 연주하기도 하였다. 히나스테라는 미국에서 활발한 음악교류 활동을 함으로써 국제적인 경력을 쌓을 수 있었고 국제적으로도 성장해 나갔다.

이 후에, 그는 부에노스 아이레스로 다시 돌아와 아르헨티나에 있는 국제현대음악협회(ISCM)⁹⁾의 아르헨티나 지부를 창립하는데 있어서 큰 기여를 했으며, 국제현대음악협회를 조직화시키는데 근본적인 역할을 하였다. 한편, 부에노스 아이레스 인근 라 플라타(La Plata)에 위치한 음악원의 원장이 되어 모국의 음악발전에도 큰 영향을 끼치기도 했다. 또한, 그는 이시기에 더욱 더 활발하게 활동하기 시작했으며 외국으로의 연주 여행이 더욱 빈번해졌다. 그는 프랑크푸르트(1951), 오슬로(1953), 스톡홀름(1956), 로마(1959)에서 열린 국제현대음악협회의 축제에서 공연된 자신의 음악 연주에 초청되었으며, 1951년에는 파리에서 열린 국제음악협의회에 참석하였고, 1956년에는 런던에 위치한 영국음악원(Royal Academy of Music)과 영국방송협회(BBC)를 방문했다. 그리고, 1957년에는 베네수엘라의 수도인 카라카스에서 열린 라틴 아메리카 작곡 콩쿨의 심사위원을 역임하기도 했다.

1952년에 정치적인 이유로 라 플라타 음악원의 직책을 빼앗기게 되었으나 1955년 9월 페론정권이 무너지면서 중재자로 재임명되었다. 1958년 아르헨티나 가톨릭 대학의 음악교육 과정을 책임지는 음악학장직에 임명되었으나 사직하고 같은 해에 라 플라타 대학의 교수로 임명되었다.

그는 주정부의 승인을 받아 다시 미국으로 건너가 워싱턴에서 열린 ‘제 1회 미대륙간 음악제(The First Inter-American Music Festival)’에 참석하였

9) International Society for Contemporary Music

는데, 이 음악제에서는 줄리어드 현악 4중주단에 의해 『현악 4중주 제2번 (String Quartet No.2, Op.26)』이 초연되었다. 비평가들의 극찬을 받은 이 곡의 초연은 히나스테라의 음악 생애에 있어서 전환점이 되었으며, 앞으로 그가 국제적으로 성장하고 명성을 얻을 수 있게 된 결정적인 작품이 되었다. 또한, 1961년에 열렸던 ‘제 2회 미대륙간 음악제(The Second Inter-American Music Festival)’에서는 『신비의 아메리카를 위한 칸타타(Cantata para America magica Op.27)』, 『피아노 협주곡 제 1번(Piano Concerto No.1, Op.28)』이 연주되었다. 이 연주를 계기로 그는 작품성을 인정받았으며, 이 때부터 그의 유명세는 세계적으로 더욱 더 높아졌으며, 예술적 재능을 더욱 더 인정받을 수 있었다. 이 시기에 쓰여진 곡들은 대부분 미국으로부터 의뢰를 받은 곡들이 많았는데, 『신비의 아메리카를 위한 칸타타』는 프롬(Fromm) 재단으로부터, 『피아노 협주곡 제 1번』은 쿠세비츠키(Koussevitzky) 재단의 의뢰를 받은 곡이다.

1962년에 그는 부에노스 아이레스에 새롭게 창립된 ‘고등음악연구를 위한 라틴아메리카 연구소(Latin American Centre for Advanced Musical Studies)’의 음악감독으로 임명되었다. ‘고등음악연구를 위한 라틴아메리카 연구소’는 현대음악을 가르치는 독자적인 음악 연구소로서 젊은 작곡가를 발굴하고 키워나갔으며, 고급의 작곡기술과 전자음악을 연구하고 자유로운 실험 정신을 살리고 세계 각국에서 방문한 여러 작곡가들에게도 공부할 수 있는 기회를 제공하였다. 후에 이 연구소는 라틴 아메리카의 젊은 세대 작곡가들에게 커다란 영향을 끼쳤으며, 남미의 작곡 연구 기관으로서의 작곡 교육에 있어 주도적인 역할을 하게 된다.

1964년 7월 24일에는 콜론 극장에서 『돈 로드리고(Don Rodrigo Op.31)』 작품이 초연되었다. 『돈 로드리고』는 히나스테라의 첫 번째 오페라로서

1962년 부에노스 아이레스 시의 위촉을 받은 곡이다. 히나스테라는 『돈 로드리고』의 성공적인 연주로 그랜드 오페라(Grand Opera)의 작곡가로서도 널리 인정받았다. 그의 첫 번째 오페라의 성공적인 공연에 힘입어 1964년 11월 1일에는 국회의 쿨릿지(Coolidge) 재단의 위촉으로 작곡된 그의 극적 칸타타 『보마르초(Bomarzo Op.32)』가 초연되었는데, 이 작품은 같은 제목을 가진 그의 두 번째 오페라의 전신이다. 또한, 히나스테라는 ‘20세기 탁월한 오페라 작곡가’라는 명성을 얻기도 하였다.

1967년 5월 19일에 오페라 『보마르초 Op.34』가 무대에 올려지자 놀라운 정도의 대성공을 이루었다. 이 작품은 워싱턴 오페라 협회의 위촉을 받은 오페라이며, 남녀간의 성을 거침없이 묘사하는 등 지나치게 성적인 표현으로 자극했으며 『현대 음악 잡지(Neue Zeitschrift für Musik)』에는 ‘Porno in Belcanto(아름다움에 내재된 도색)’이라는 제목으로 실리기도 하였다. 그해 8월 콜론 극장에서의 계획되었던 공연은 도덕적, 윤리적인 문제로 부에노스 아이레스 시장에 의해 금지되었다. 결국, 5년이 지나서야 금지가 해제되어 1972년 4월 29일에 콜론 극장에서 공연할 수 있었으며, 공연은 대단히 성공적이었다.

『보마르초』가 금지되었던 5년 동안 그는 아르헨티나에서 거주하지는 않았다. 1968년 상반기는 미국에서 보냈으며, 여름부터는 뉴 햄프셔(New Hampshire)에 위치한 다투머스(Dartmouth) 대학에서 거주했다. 1969년에는 그의 아내와 이혼하였으며, 그 다음해에는 유럽으로 건너갔다. 1971년에는 아르헨티나 출신인 첼리스트 오로라 나톨라(Aurora Nátola)와 재혼하여 스위스 제네바(Geneva)로 건너가 전적으로 작곡에 몰두하며 많은 시간을 보내면서 정착했다.

같은 해 9월 10일에는 그의 세 번째 오페라 『베아트릭스 센시(Beatrix

Cenci Op.38』작품이 워싱턴 D.C. 소재의 문화전당인 케네디 센터(Kennedy Center)의 개관식에서 연주되었다. 이 작품은 워싱턴 오페라 협회의 위촉을 받아 작곡되었으며, 이 작품 역시 성, 폭력, 근친상간과 살인과 같은 자극적인 소재로 구성되어 직접적으로 묘사되어 있다.

히나스테라는 여러 해에 걸쳐서 많은 단체들의 일원으로서도 명예를 누렸다. 1957년에는 국립예술협회(National Academy of Music), 1958년에는 브라질 음악협회(Brazilian Academy of Music), 1965에는 미국예술과학협회(American Academy of Arts and Sciences), 1968년에는 미국예술문학협회(American Academy of Arts and Letters)의 회원을 역임하였다. 또한, 이해에는 예일(Yale) 대학과 템플(Temple) 대학에서 명예 박사학위를 받았으며, 1971년에는 아르헨티나 문화부와 교육부로부터 민족예술대상을 수상하였다. 1981년에는 ‘국제음악협의회’에서 주관한 음악상을 받아 음악적 입지를 굳혔다.

그는 생애의 마지막을 스위스에서 자유롭게 작곡활동에 전념하다가 그의 네 번째 오페라 『바라바스(Barrabas)』를 완성하지 못한 채 1983년 6월 25일 오랜 투병생활 끝에 폐암으로 생을 마감하였다. 히나스테라의 친구들은 그가 따뜻한 성품과 겸손, 끊임없는 탐구정신을 가진 아르헨티나의 작곡가로서 기억될 것이라고 강조하였다

Ⅲ. 히나스테라의 작품양식¹⁰⁾

히나스테라는 남미 아르헨티나에서 북미대륙, 그리고 유럽으로까지 진출하면서 음악활동 범위를 넓혀 나갔다. 그는 아르헨티나의 민속적인 요소와 북미·유럽의 전위적이고 초현대적인 음악들을 받아들였으며, 음악활동을 하는데 있어서 끊임없이 변화를 시도하여 새로운 음악세계를 추구하였다

히나스테라의 작품 전체에서는 깨어지지 않는 연속성을 가지고 있는데, 그 안에서의 새로운 발전은 확대와 장식이며, 전체적으로 강한 개성과 확고한 창작의지가 나타난다. 그의 작품에서 나타나는 중요한 특징은 아르헨티나의 민속적인 성격이 나타나 있는 작품들과 그 밖의 작품들로 구별되어 진다는 점이다.

1936년에 완성되어진 『파남비』부터 1954년 『팜페아나 제 3번(Pampeana No.3, Op.24)』까지의 대부분의 모든 음악은 아르헨티나의 민속적인 성격이 나타나며, 1958년 『현악 4중주 제 2번』 이후의 작품들은 아르헨티나의 민속적인 성격이 나타나 있지 않다.

히나스테라는 그의 초기 작품인 『파남비』, 『시편곡』, 『피아노 소나타 제 1번(Piano Sonata No.1, Op.22)』에서 12음기법이 존재했던 것처럼 작품 안에서의 연속성을 여러 차례 강조해왔지만, 그의 음악적 진화과정은 ‘객관적 민족주의, 주관적 민족주의, 신표현주의’로 나누어서 특징 지워 볼 수 있다.

1) 객관적 민족주의 (objective nationalism : 1937~1947)

히나스테라의 ‘객관적 민족주의’는 아르헨티나의 특징적인 주제를 조성적 선율 요소를 사용하여 명백한 방법으로 표현하는 것이다. 리듬과 선율 둘다

10) Schwart Kates, "Ginastera, Alberto," 876~879.

유럽 지방의 크리올라 음악(música criolla)¹¹⁾으로 알려진 아르헨티나의 민요와 춤의 유형을 모델로 삼았지만, 정확한 인용은 좀처럼 사용하지 않았다. 그가 초기 작품에서 모방한 작곡가들은 벨라 바르톡(Bela Bartok, 1881~1945), 마누엘 드 파야(Manuel de Falla, 1876~1946), 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)이다.

『파남비』를 제외하고 이 시기의 작품들은 전체적으로 팜파스(pampas)¹²⁾의 상징성과 아르헨티나의 ‘가우초¹³⁾ 전통(gauchosco tradition)’과 관련 있는데 ‘가우초 전통’은 히나스테라가 음악적 대표주자가 될 수 있었던 계기의 역할을 하였다.

이러한 전통을 가진 그의 첫 번째 대규모의 작품은 발레모음곡 『에스탄시아』이다. 이 작품에서는 바리톤에 의해 불려진 『마르틴 피에로(Martin Fierro)』라는 서사시의 인용에 의해 ‘가우초 문학’의 위대한 전통과 직접적으로 연결되어 있다.¹⁴⁾ 연주회용으로 발췌된 4개의 춤곡에서는 ‘황혼녘의 전원 풍경(Crepuscular Idyll)’과 ‘밤의 노래(Song of the Night)’의 시적이고 전원생활의 특징적인 면을 거의 보여주지는 않았다.

히나스테라의 음악에서는 종종 명상적이고 자아성찰의 분위기가 나타나는데 그것은 팜파스의 신비함, 광대함 그리고 고독감에 대한 그의 개인적인 느낌과 관련이 있다. 그러나, 『에스탄시아』의 마지막 악장에서는 6/8박자의 빠르고 활기찬 춤인 말라보의 역동성이 표현되는데 이는 히나스테라의 빠르고 리듬적이고 토카타적인 악장들의 많은 모델이 되었다.

11) 남아메리카 서인도 제도에 거주하는 원주민의 음악으로서 밝고 빠르며, 선율은 병행 3도로 화성적인 형태로 나타난다.

12) 남미, 특히 아르헨티나를 중심으로 하는 나무없는 대초원이다.

13) 아르헨티나의 대초원 팜파스에서 유목 생활을 하는 카우보이며, 스페인인과 인디언의 혼혈로 기타를 치고 춤과 노래를 즐긴다.

14) 가우초 문학은 가우초의 생활과 감정을 묘사한 문학으로 서사시 『마르틴 피에로』는 가우초 문학의 정수라 할 수 있다.

『아르헨티나 춤곡(Danzas argentinas Op.2)』과 『크리올라 춤곡을 위한 모음곡(Suite de danzas criollas Op.15)』은 그의 첫 번째 시기인 ‘객관적 민족주의’를 대표하는 피아노 작품인 반면에 이 시기를 대표하는 성악곡은 『5개의 아르헨티나의 노래(5 Cinco canciones populares argentinas Op.10)』이다. 바이올린과 피아노를 위한 『팜페아나 제 1번(Pampeana No.1, Op.16)』은 두 번째 시기로 넘어가는 과도기적 작품이다.

2) 주관적 민족주의 (subjective nationalism : 1947~1957)

히나스테라의 ‘주관적 민족주의’는 『현악 4중주 제 1번(String Quartet No.1, Op.20)』로부터 시작되며, 그다음 6년 동안 지속된다. 이 곡에서는 팜페아스 음악의 리듬과 멜로디 동기들을 포함하고 있다고 말했지만 이러한 것들이 명확하게 나타나 있지는 않다.

그는 『피아노 소나타 제 1번』에서 주제의 구성과 리듬 그리고 선율 동기들을 소개했는데, 이것의 표현적 긴장감은 아르헨티나의 명백한 특색을 가지고 있다. 여기서 말하는 ‘표현적 긴장감(expressive tension)’은 작곡가에게는 인지되어 있지만 듣는 사람에게 반드시 들리지는 않기 때문에 히나스테라의 ‘주관적’이라는 용어로 볼 수 있는 것이다.

이 시기의 작품들 안에서 잠재되어 있는 아르헨티나의 민속 음악과 관련된 수많은 특징을 분석하는 것은 가능하지만, 명백하게 주제를 표현하기 보다는 주로 암시로 나타낸다. 예를 들어, 기타의 개방현인 ‘미-라-레-솔-시-미’에 의해 형성되어진 화음이 반복적으로 나타나거나, 자연적 혹은 반음계적으로 변형시킨 형태가 표현되는 것이다. 이것은 『팜페아나 제 1번』, 『현악 4중주 제 1번』의 3악장, 『피아노 소나타 제 1번』의 2악장, 『콘체르탄테 변주곡(Variaciones Concertantes Op.23)』의 주제에서 나타난다. 화음은 주

된 하모니를 형성하는 ‘현악 4중주’에서 처럼 종종 기능적인 역할을 하기도 한다. 물론, 기타는 더 넓은 문화적 관련성이 있기도 하며, 화음은 주관적 상징으로 가장 잘 간주될 수 있다. 다시 말해서 두 번째 시기의 음악은 음악적 민족주의의 승화의 상징으로 이해할 수 있을 것이다.

이 시기의 음악은 오케스트라를 위한 『팜페아나 제 3번』에서 정점에 도달하였다.

3) 신표현주의 (neo-expressionism : 1958~1983)

세 번째 시기인 ‘신표현주의’ 작품들에서는 작곡가의 주관적인 느낌의 요소와 엄격한 구조의 이상이 결합되어 인상적으로 나타난다. 먼저 이 시기를 시작하는 작품은 1958년 『현악 4중주 제 2번』인데, 이 작품에서는 본격적으로 12음기법이 사용되었다. 『피아노 소나타 제 1번』, 『팜페아나 제 3번』에서도 12음열을 간헐적으로 써왔지만, 12음열 자체를 작품 전체에 사용한 것은 『현악 4중주 제 2번』이 처음이다. 또한, 이 시기에는 12음기법, 다조성, 4분음, 미분음정, 우연성 음악 그리고 기악과 성악의 음색과 주법을 다양하게 확대하는 작업으로 특징지워진다.

초자연적이고 환상적인 의미의 ‘마법’과 같은 분위기는 『현악 4중주 제 2번』의 ‘프레스토 마지코(Presto magico)’ 악장 그리고, 『신비의 아메리카를 위한 칸타타』, 『피아노 협주곡 제 1번』, 『피아노 5중주(Piano Quintet Op.29)』의 ‘스케르초 판타스티코(Scherzo fantastico)’악장에서 중요해졌으며 같은 흐름에 있다.

히나스테라는 『피아노 협주곡 제 2번(Piano Concerto No.2, Op.39)』 마지막 악장의 ‘초현실적인’ 특징에 대해 말했으며, 프레데릭 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810~1849)의 『소나타 제 2번(Sonata No.2, Op.35)』의 끝부분에

서 가져온 11음의 주제가 협주곡의 비극적이고 환상적인 면을 상징한다고 서술했다.

히나스테라의 12음기법은 엄격하지는 않았으며, 안톤 베베른 (Anton Webern, 1883~1945) 이후의 음열주의자들 보다는 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg 1874~1951)나 알반 베르크(Alban Berg, 1885~1935)의 표현주의에 더 가깝다.

새로운 표현의 방법을 지속적으로 찾는 동안에, 그는 전통적인 형식과 방법을 버리기 보다는 다시 재생시켜야 한다고 믿으면서 위대한 유럽의 고전과 낭만주의 전통에 대한 일치의 강한 확신을 가졌다.

그는 소나타 형식과 통합된 구조상의 요소들을 사용한 카덴자, 변주곡 형식을 선호하였으며, 『현악 4중주 제 2번』의 4악장에서는 카덴자의 형태로 되어있는 주제와 3개의 변주곡이 나온다. 그리고, 『피아노 협주곡 제 2번』의 1악장은 루드비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 『교향곡 제9번(Symphony No.9, Op.125)』 4악장 마디 208에 나오는 코드(F-A-D-C#-E-G-Bb)에 기초한 32개의 변주곡으로 구성되어 있다.

『바이올린 협주곡(Violin Concerto Op.30)』과 『에스투디오스 교향곡(Estudios sinfonicos Op.35)』은 악기의 새로운 음색을 찾아내고 테크닉의 한계를 시험한 대가적인 작품이다. 『바이올린 협주곡』은 1악장(Cadenza estudi), 2악장(Adagio per 22 solisti), 3악장(Scherzo pianissimo e perpetuum mobile)으로 구성되어 있는데, 파가니니(Paganini)의 ‘광시곡’으로부터 인용한 선율이 등장한다. 특히, 2악장(Adagio per 22 solisti)은 독주 부분에 있어서 제 1 연주자들이 참여하도록 했다.

비극적이고 환상적인 요소는 히나스테라의 오페라에서 잘 나타나는데 표현주의적인 특징과 관련지어진다. 그러나 오페라는 구조적 대칭성을 이루려는

작곡가의 의도가 음악적이고 극적인 요소들의 엄격한 관계를 나타낸다.

그의 첫 번째 오페라 『돈 로드리고』는 극적인 3막(제시부-위기부-결말부)으로 구성되어 있다. 3막은 다시 각각 3장으로 나누어지는데, 각 3장 역시 극적인 시퀀스(sequence)를 따라간다. 또한, 전체적으로 제 5장을 중심으로 절정을 이루는 대칭 구조를 보이고 있다. 각 장들은 기악 간주곡으로 나누어지며, 각각의 론도, 모음곡, 아리아 등과 같은 특별한 음악 형식을 갖는다. 또한, 이 곡에서는 12음기법으로부터 나온 라이트모티브(leitmotifs)¹⁵⁾를 사용함으로써 음악적으로 통합된다. ‘결말부’에서는 24개의 종(bell)이 세 그룹으로 나누어져서 연주하는데, 세 그룹은 극장안의 각기 다른 지역으로 분산 배치되어 강한 인상을 주고 독창적인 효과를 가져온다. 두 그룹의 선율은 12음 음렬로부터 가져왔지만, 세 번째 그룹은 반음계를 가진다. 그 결과로 나타나는 우연성의 음악은 오케스트라에서 연주되는 2개의 화음과 함께 들을 수 있는데, 이 때 반음계는 현악기에 의해 연주되며, 음렬의 음들은 금관 악기나 목관악기로 연주되어 진다.

두 번째 오페라 『보마르초』는 2막 15장으로 되어 있으며, 16세기 이태리를 배경으로 하여 보마르초의 공작인 프란체스코 오르시니(Francesco Orsini)의 불행한 운명을 묘사하고 있다. 『보마르초』와 그 다음 작품 『베아트릭스 센시』에서는 르네상스의 음악 형식이 사용되었는데 이는 화려한 안무적인 요소를 강조하고 내부적 구조를 더 든든히 하기 위함이다. 두 오페라에서는 『돈 로드리고』보다 12음기법, 무조성, 우연성 음악의 기법과 특별한 성악적, 기악적 효과를 더 많이 활용하였다. 이들 오페라에서 사용된 음악적인 언어는 현대적이지만 대가극의 전통은 그대로 유지되고 있다.

15) 시도동기, 지도동기, 유도동기 등으로 번역되며, 멜로디 그대로를 사용하는 것이 아니라 그 장면의 성격에 따라 리듬, 음정 등이 자유롭게 변형되는 것이다.

IV. 히나스테라의 『Piano Sonata No. 1 , Op. 22』 분석

『Piano Sonata No.1 Op.22』는 1952년에 카네기(Carnegie) 협회와 펜실베이니아(Pennsylvania) 여자 대학으로부터 의뢰를 받아 작곡되었다.¹⁶⁾

그 해, 11월 29일에는 조아나 해리스(Johana Harris)가 카네기 음악홀에서 초연하였으며, 1953년에는 오슬로에서 열린 국제현대음악협회 축제의 연주곡으로 선정되기도 하였다. 이 작품은 조아나 해리스(Johana Harris)와 포이 해리스(Poy Harris)에게 헌정되었다.

작곡가 자신은 이 작품에 관하여 “복조성과 12음기법이 사용되었고 민속적 재료를 직접 사용하지는 않았지만, 주제적 짜임새에서 사용된 리듬적이고 선율적인 모티브들이 표현하는 긴장감은 분명히 아르헨티나적 액센트를 갖는다”¹⁷⁾라고 말하고 있다. 다시 말해서, 전체적으로 민속적인 요소가 내재되어 있으면서 새로운 현대적 기법들이 사용되었다고 볼 수 있다.

이 곡은 두 번째 시기인 ‘주관적 민족주의’ 시기에 쓰여 졌으며, 총 4개의 악장으로 구성되어 있다.

1) 제 1악장 : Allegro marcato

제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부, 종결부로 이루어진 전통적인 소나타 형식으로 되어 있지만, 주제 운용의 방법과 화성, 리듬의 취급, 그리고 타악기적인 피아노 음향 등에 있어서 20세기의 기법을 사용하고 있다.

제 1악장의 구성은 <표 1>과 같다.

16) *Piano music of argentina* (London: Sanctuary record, 2003).

17) Gilbert Chase, “Alberto Ginastera : Argentine Composer,” 451.

<표1> 제 1악장의 구성

| 구 분 | | 마 디 |
|-------|------------|---------|
| 제 시 부 | 제 1주제부 | 1-29 |
| | 경과부 | 30-51 |
| | 제 2주제부 | 52-79 |
| 발 전 부 | 제 1주제부의 발전 | 80-100 |
| | 새로운 요소 | 101-109 |
| | 제 2주제부의 발전 | 110-131 |
| | 경과부 | 132-137 |
| 재 현 부 | 제 1주제부의 재현 | 138-166 |
| | 경과부 | 167-183 |
| | 제 2주제부의 재현 | 184-198 |
| 종 결 부 | 종결부 | 199-204 |

(1) 제시부 (마디 1-79)

① 제 1주제부 (마디 1-29)

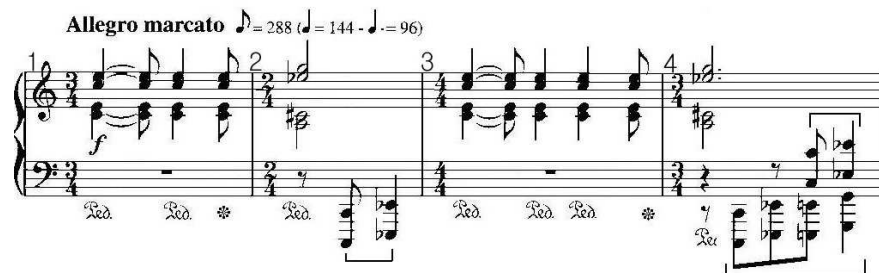
마디 1-4는 마치 도입부적인 역할을 하는데 두 마디 악구가 확대되어 반복된다. 마디 1은 당김음을 사용했는데 리듬 길이가 ♩:♪:♪ (3:2:1)의 비율로 축소되어 나타남으로서 동적이고 극적인 모티브의 시작을 더욱 더 효과적으로 표현했다. 마디 2는 상성부의 C 단3화음과 중성부의 A 장3화음이 동시

에 쓰였는데, 이는 복조성이라고 볼 수 있다.

마디 3에서도 당김음이 쓰였는데 ♩:♩:♩:♩ (3:2:2:1)의 리듬 형태로 마디 1 보다는 리듬을 첨가하여 강조하였으며, 박자도 3/4- 4/4로 확대되었다.

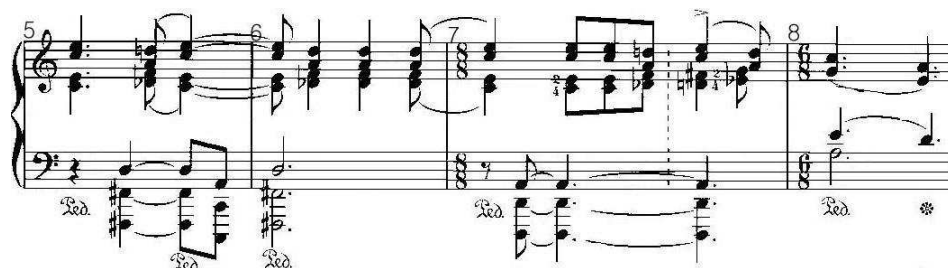
마디 4는 마디 2에서의 저음 성부의 옥타브 ‘C-E♭’ 동기가 마디 4에서는 ‘C-E♭-E-G’의 형태로 확대되어지는데, 박자 역시 2/4에서 3/4로 확대되었다. 또한, 마디 4에서는 왼손 옥타브 ‘C-E♭’ 음을 오른손 성부에서 반복하는데 이는 카논적 모방의 요소라 볼 수 있다(악보 1).

<악보 1> 제 1악장 마디 1-4



마디 5-8은 화성의 움직임이 수평적이며, 마디 1-4의 연장이라고 볼 수 있다. 마디 5에서는 D 단3화음의 구성에 D♭이 첨가되면서 증3화음의 효과를 동시에 내고 있다. 마디 7-8의 선율에서는 E-D-C-A의 진행이 나오지만, 마디 8의 구성음은 E-D-C-A-G의 5음이 모두 사용되었다. 이 다섯음을 재배열하면 마이너 5음음계(A-C-D-E-G)가 완성된다(악보 2).

<악보 2> 마디 5-8



마디 9-11에서는 마디 7-8에서 모방되어 확대되었는데, 다양한 박자 변화 (5/8-9/8-5/8)로 리듬을 더 살려준다. 선율 자체는 상하 성부 모두 순차 진행으로 하성부의 지속음(A음)을 윗 성부의 E음과 5도 음정 간격으로 배치 하여 더욱 안정된 화성의 움직임 볼 수 있다¹⁸⁾(악보 3).

<악보3> 마디 9-11



마디 23-29는 마디 1-8에서 제시된 주제의 절정으로 볼 수 있다. 여기에서는 옥타브 화음으로 음역을 확장하면서 *ff*의 다이내믹을 고조시켜 제 1주제

18) Vincent Persichetti, *20세기 화성*, 강순희 역 (서울: 수문당, 1980), 241.

부를 마무리 한다(악보 4).

<악보 4> 마디 23-29

② 경과구 (마디 30-51)

마디 30-36은 B음을 6옥타브에 걸쳐 분산화음 형태로 상행하면서 *ff*의 다이나믹을 가지고 연타한다. 이는 타악기를 두드리는 듯한 느낌의 강한 인상을 주며, 박자에 있어서도 5/8 - 7/8 - 9/8 박자로 확대되어 B음을 더욱 강조하고 있다(악보 5).

<악보 5> 마디 27-36

그러나, 마디 43의 상성부에서는 B 장3화음이, 하성부에서는 C 장3화음이 사용되면서 복조성이 나타나면서 이 부분의 조성이 모호해진다.

마디 47-51은 베이스 F#음과 C음을 교대로 도약 진행하면서 베이스 F#음을 강조하고 있다. 여기서 F#은 제 2주제부에 나오는 B단조의 딸림음으로서 제 2주제부에 나올 B단조를 암시하는 역할을 한다(악보 6).

<악보 6> 마디 42-51

The musical score consists of three systems. The first system (measures 42-46) shows a piano introduction with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 47-49) features a melodic line in the right hand with 'sempre f' and 'réd.' markings, and a bass line. The third system (measure 50) includes a trill and a 'rail.' marking.

③ 제 2주제부 (52-79마디)

마디 52-59는 B 단조이며 부드럽고 전원적인 성격의 분위기로 6/8-5/8 박자가 교대로 나온다. 선율 진행은 4마디 단위로 반복이 되며, 마디 7-8을 응용하여 단선율로 변형시킨 형태인데 꾸밈음을 사용하여 장식음의 효과와 선율의 서정성을 강조하고 있다.

마디 60-66은 상성부의 3도 음정과 하성부의 5도 음정이 반진행으로 나타나면서 대조를 이루고, 마디 67-69는 마디 52-54의 진행보다 완전 5도 위에서 반복된다(악보 7).

<악보 7> 마디 50-69

50 *tr.* *rall.* *p*

51 52 53 54 55 **a Tempo** *p dolce e pastorale*

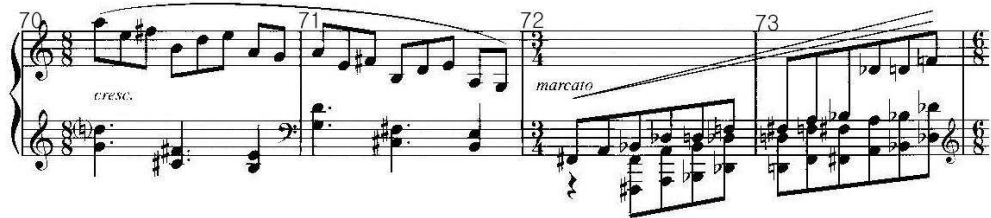
56 57 58 59

60 61 62 63 64

65 66 68 69

마디 70-71은 박자가 8/8로 바뀌면서 새로운 선율이 나오는데 ♩:♩:♩ (3 : 3 : 2) 의 리듬 형태로 진행되어 리드미컬하다. 마디 72-73에서는 마디 2의 왼손 성부 ‘C-Eb’ 선율의 단3도 관계가 연장되어서 상성부, 하성부 선율 모두 단3도 관계를 반복하면서 상행하고 있다(악보 8).

<악보 8> 마디 70-73



(2) 발전부 (80-137마디)

① 제 1주제부의 발전 (마디 80-100)

이 부분은 동음 연타의 요소와 분산화음적인 요소 두가지가 특징적으로 나타난다. 경과부 마디 30-36의 B음 연타를 소재로 하여 마디 80-92는 G음을, 마디 99-100은 B \flat 음을 연타하고 있다. 여기서 오른손은 왼손의 리듬위에 지속적으로 장식하는 역할을 한다(악보 9).

<악보 9> 마디 78-100

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. Measure 78 is marked *f* and includes dynamics *m.d. m.d. m.d.* and *m.s. m.s. m.s.*. Measure 80 is marked *f* and includes dynamics *m.d. m.d. m.d.* and *m.s. m.s. m.s.*. Measure 84 is marked *non legato* and *molto marcato*. Measure 89 includes dynamics *m.d. m.d. m.d.* and *m.s. m.s. m.s.*. Measure 100 includes dynamics *m.d. m.d. m.d.* and *m.s. m.s. m.s.*. The score also features various articulations such as *acc.*, *acc.**, and *acc.***.

② 새로운 요소 (마디 101-109)

마디 101-109는 새로운 소재가 등장하는데 두 마디의 악구를 이루면서 반

복 상행하며, 9/8-3/4박자가 교대로 쓰여 말람보에서 나오는 헤미올라(hemiola)의 리듬을 느낄 수 있다. 또한, 마디 104는 오른손 성부의 E^b, G^b, A 장3화음의 복조성과 왼손 성부의 반음계적인 스케일이 오른손 성부와 같이 상행하면서 반복하는데 이는 분위기를 고조시킨다. 마디 109에서는 7/8 박자로 변화되며 마디 110에 나올 G 음을 강조하고 있다(악보 10).

<악보 10> 마디 97-110

The musical score consists of four systems of music, each with a piano (p) part on the left and a harpsichord (c) part on the right. The piano part is marked with *m.d.* (mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-sostenuto). The harpsichord part is marked with *m.s.* and *sempre f e violento*. The score includes measure numbers 97 through 110. Measure 104 features a complex chord structure with annotations for E^b 3rd chord, G^b 3rd chord, and A 3rd chord. The tempo and dynamics change at measure 109, marked with *mf* (mezzo-forte).

③ 제 2주제의 발전 (마디 110-131)

마디 110-117은 제 2주제부(마디 52-59)의 선율을 단2도 상행하여 발전시켰는데, 보다 동적이고 밝은 느낌을 준다(악보 11).

<악보 11> 마디 108-117

마디 118-121은 마디 60-61의 변형으로 오른손 성부의 3도 병행과 왼손 성부의 5도 병행이 반진행하고 있다(악보 12).

<악보 12> 마디 117-121

3도 병진행

5도 병진행

④ 경과부 (마디 132-137)

마디 132-134는 양손의 겹옥타브가 분산화음 형태로 도약하면서 반복하고 있다. 마디 135-137은 7/8박자로 바뀌면서 오른손 성부는 재현부의 조성 A 단조의 딸림음인 E음을 강조하고 있으며, 왼손 성부는 옥타브 화음의 병행 5도 형태로 A음을 향해 하행하고 있다(악보 13).

<악보 13> 마디 132-138

(3) 재현부 (마디 138-198)

① 제 1주제부의 재현 (마디 138-166)

재현부를 시작하는 옥타브 A음은 양손이 5옥타브의 간격으로 되어 있어서 제시부에 비해서 음역이 확대되었으며, 음량 또한 풍부해졌다. A음을 강조함으로서 A 단조의 조성을 더욱 확고하게 나타내고 있으며, 139마디에서 나타나는 C 단3화음과 A 장3화음의 복조성은 제시부(마디 2)에서의 3도 음정의 복조성에 비하여 3화음으로 확대된 형태이기 때문에 재현부를 더 화려하게 시작하고 있다(악보 14).

<악보 14> 마디 136-145

② 경과부(마디 167-183)

마디 167-179는 마디 30-42의 반복으로 단 2도 상행하여 진행한다. 마디 182-183은 왼손 성부에서 E음을 강조하였는데, E음은 마디 184의 조성인 A 단조의 딸림음이다. 또한, 제 2주제부를 목가적인 분위기로 가기 위한 준비 단계의 경과구이다(악보 15).

<악보 15> 마디 165-179, 182-183

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 165-170) shows a piano introduction with a right-hand part of chords and a left-hand part of eighth notes. The second system (measures 171-174) includes a *diminuendo* marking and a *mf agitato* marking. The third system (measures 175-179) features a *cresc.* marking. The fourth system (measures 182-183) shows a continuation of the piano texture. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

③ 제 2주제부의 재현 (마디 184-198)

제 2주제부에서의 부드럽고 목가적인 분위기와는 대조적으로 넓은 옥타브 화음과 *ff*의 악상으로 동적인 느낌과 화려함을 주고 있다. 특히, 마디 192-198은 4도와 5도 음정이 많이 쓰였다(악보 16).

<악보 16> 마디 184-198

(4) 종결구 (마디 199-204)

옥타브 유니즌을 사용하여 화성 음악에 단선율을 대조시켜 소리를 진정시키고, 패시지 전체에 강한 힘을 더하는 효과를 주고 있다.¹⁹⁾ 특히, 마디 204의 첫 음(A음)과 마지막의 화음은 최저음과 최고음을 대조시킴으로서 더욱 더 극단적이고 강한 느낌을 더해준다(악보 17).

19) Vincent Persichetti, *20세기 화성*, 245.

<악보 17> 마디 196-204

196 197 198 199 200

Poco stringendo

rinforzando

201 202 203 204

a Tempo

fff

fff

최저음/최고음 대비

제 1악장은 전체적으로 당김음, 목가적인 분위기 속에 흐르는 5음음계, 동음 연타, 말람보 리듬 등의 아르헨티나의 민속 음악적인 요소와 현대적인 기법의 복조성은 전체적인 조성을 흐리는 역할을 한다. 따라서, 전체적인 조성은 A 단조의 성격을 보이지만 곡의 중간에는 잦은 조성 변화가 나타나기도 하여 모성이 모호한 부분도 포함되어 있다.

2) 제 2악장 : Presto misterioso

제 2악장은 스케르초(scherzo)풍의 론도(rondo) 소나타 형식이며, 12음기법을 처음으로 사용한 곡이다. 하지만, 12음기법은 전체적인 구성을 이루는 중심적 요소로 사용한 것이 아니라 하나의 선율 소재로 사용하였다. 제 2악장의 전체적인 구성은 <표 2>와 같다.

<표 2> 제 2악장의 구성

| | A | | | B | A' | | | |
|----|------|-------|-------|--------|---------|---------|---------|---------|
| 구분 | a | b | a' | c | a'' | b' | a''' | Coda |
| 마디 | 1-37 | 38-69 | 70-77 | 78-116 | 117-144 | 145-166 | 167-182 | 183-192 |

박자는 대체로 6/8박자로 일정하며, 1악장에서의 잦은 변박과는 대조적으로 마디 115-116에서만 변박(9/8박자)을 가진다. 특히, 일괄적인 리듬 형태가 많이 나오는데, 이러한 리듬형에서 말람보 리듬을 찾아볼 수 있다.

말람보는 음악적으로, 한 마디에 6개의 기본 박자 단위로 구성되는 6/8박자이고 상당히 빠른 템포를 가지고 있다. 히나스테라는 그의 말람보 악장들을 전통적인 템포보다 상당히 빠르게 작곡했다. 또한, 실질적인 해석에는 별로 상관하지 않았으며, 이 시점에서 말람보 춤은 민속 전통에서 이미 사라졌다. 그러나, 그는 ‘춤’이라는 아이디어에 더 관심이 있었다. 춤이 가지고 있는 에너지와 통제되는 움직임, 강한 힘, 그리고 감정적인 극적 효과에 대해서 더욱 관심이 있었던 것이다. 말람보의 기본 패턴과 가장 많이 사용되

는 변주 형태는 <표 3>과 같다.

<표 3> 말람보 리듬

<표 3>에서의 점 4분음표는 보통 휴식의 역할을 하며, 악절의 끝이나 반복되는 8분음표로 인하여 형성되는 움직임의 구두점을 찍어주는 역할을 했다. ‘8분음표-4분음표-점4분음표’의 연속은 “brake”의 효과를 준다.²⁰⁾

(1) A부분 (마디 1-77)

① a 부분 (마디 1-37)

마디 1-2는 양손의 3옥타브 간격을 가진 유니즌 진행으로, 말람보 리듬의 기본형을 사용하면서 주제 동기를 제시하고 있다. 또한, D음을 중심으로 하여 진행되는 12음렬이 신비스러운 분위기를 표현하고 있다. 마디 1-2의 12음렬은 <표 4>와 같다.

20) Gilbert Chase, “Alberto Ginastera : Argentine Composer, 455.

<표 4> 마디 1-2의 12음렬표

I ↓

| | | | | | | | | | | | | | |
|------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-----|
| O -> | D | B \flat | E \flat | A | E | G \sharp | F | B | F \sharp | C | G | C \sharp | ← R |
| | F \sharp | D | G | C \sharp | G \sharp | C | A | D \sharp | A \sharp | E | B | F | |
| | C \sharp | A | D | G \sharp | D \sharp | G | E | A \sharp | F | B | F \sharp | C | |
| | G | D \sharp | G \sharp | D | A | C \sharp | A \sharp | E | B | F | C | F \sharp | |
| | C | G \sharp | C \sharp | G | D | F \sharp | D \sharp | A | E | A \sharp | F | B | |
| | G \sharp | E | A | D \sharp | A \sharp | D | B | F | C | F \sharp | C \sharp | G | |
| | B | G | C | F \sharp | C \sharp | F | D | G \sharp | D \sharp | A | E | A \sharp | |
| | F | C \sharp | F \sharp | C | G | B | G \sharp | D | A | D \sharp | A \sharp | E | |
| | B \flat | F \sharp | B | F | C | E | C \sharp | G | D | G \sharp | D \sharp | A | |
| | E | C | F | B | F \sharp | A \sharp | G | C \sharp | G \sharp | D | A | D \sharp | |
| | A | F | A \sharp | E | B | D \sharp | C | F \sharp | C \sharp | G | D | G \sharp | |
| | E \flat | B | E | A \sharp | F | A | F \sharp | C | G | C \sharp | G \sharp | D | |

RI ↑

Original(원형), Inversion(전위), Retrograde(역행), Retrograde Inversion(전위 역행)

제 2악장에서 사용된 음렬의 원형만 간추려 보면 <표 5>와 같다.

<표 5> 마디 1-2의 음렬

상행 6음 반음계

| | | | | | | | | | | | |
|---|-----------|-----------|---|---|------------|---|---|------------|----|----|------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| D | B \flat | E \flat | A | E | G \sharp | F | B | F \sharp | C | G | C \sharp |

하행 3음 반음계

하행 3음 반음계

<표 5>의 12음렬은 반음계가 중심을 이루고 있는데, 이 음렬은 크게 3개의 반음계 그룹으로 나누어 볼 수 있다. 따라서, 상행하는 6음 반음계인 1-3-5-7-9-11(D-E \flat -E-F-F \sharp -G), 하행하는 3음 반음계인 2-4-6(B \flat -A-G \sharp), 상행하는 3음 반음계인 8-10-12(B-C-C \sharp)로 나누어진다고 할 수 있다(악보 18).

<악보 18> 마디 1-2

Presto misterioso ♩.=160

pp e molto legatissimo

col due ped.

마디 5-7은 마디 1-2의 변형된 음렬로서 마디 1-2의 12음렬중 C#, G음이 쓰이지 않았으며, 마디 7은 마디 2를 증 2도 상행시켜 마디 8로 가기위한 짧은 연결구를 형성하고 있다.

마디 12-16은 마디 5-7의 변형된 음렬의 확대라고 볼 수 있으며, 마디 17로 가기위한 연결구 역할을 하고 있다(악보 19).

<악보 19> 마디 5-16

col due ped.

마디 17-20은 왼손 성부의 지속음(D \flat 음)을 중심으로 왼손성부(D \flat -A \flat), 오른손 성부(A \flat -E \flat)의 5도 구성화음이 4마디에 걸쳐서 연타하고 있다. 이는 오스티나토 성격을 띠고 있으며, 6/8박자 안에서 6개의 8분음표가 일정하게 구성된 형태의 말람보 리듬이 사용되었다(악보 20).

<악보 20> 마디 15-20

마디 27-29는 왼손 성부의 반음계적인 진행과 오른손 성부의 분산화음 형태가 진행되는데, 마디 28-29의 왼손 성부에 나오는 쉼표는 리듬을 더욱 살려주면서 반음 진행을 강조하고 있다(악보 21).

<악보 21> 마디 25-29

마디 30-33은 마디 17-20보다 단2도 상행하여 똑같이 반복된다. 마디 34-35는 두성부가 F음을 시작으로 하여 반음계적으로 반진행하는데, 이것은 마디 27-28의 왼손 동기를 사용하여 연장시킨 것이다.

마디 36-37의 오른손 성부는 단6도 음정을 가지고 반음계적으로 상행하고 있으며, 왼손 성부는 D \flat 장3화음(D \flat -A \flat -F), E 장3화음(E-B-G \sharp), G 장3화음(G-D-B), B \flat 장3화음(B \flat -F-D)이 분산화음 형태로 진행되고 있다. 또한, ♩를 단위로 하는 첫 박의 양손에서는 D \flat 증3화음(D \flat -A-F), E 증3화음(E-B \sharp -G \sharp), G 증3화음(G-D \sharp -B), B \flat 증3화음(B \flat -F \sharp -D)의 진행으로 볼 수도 있다(악보 22).

<악보 22> 마디 30-37

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 30 to 34. Measures 30-33 are marked 'senza pedali' and feature a steady piano accompaniment. Measure 34 is marked 'crescendo' and 'Tre Corda'. The second system covers measures 35 to 37. Measure 35 is marked 'molto' and includes fingering numbers (1, 3, 4). Measures 36 and 37 are marked 'molto' and feature specific triads: D \flat 3화음, E 3화음, G 3화음, and B \flat 3화음.

② b 부분 (마디 38-69)

마디 38-43은 말람보 리듬의 기본형태(♩♩♩)가 반복되는데, 12음렬은 사용되지 않으며 강한 선율과 양손 모두 4도와 5도 음정을 가진 옥타브 화음 형

태로 ‘옥타브권 넘나들기(Octave displacement)’ 용법이 사용되고 있다. 마디 44-47은 옥타브 유니즌 진행으로 반복하면서 A음을 향해 상행하고 있다 (악보 23).

<악보 23> 마디 35-47

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 35-39) features a bass line with eighth-note patterns and a treble line with chords. Measure 36 is marked *molto*, and measure 38 is marked *f*. The second system (measures 40-44) shows a treble line with chords and a bass line with eighth notes. Measure 40 is marked *diminuendo*, measure 42 is marked *p dim*, and measure 44 is marked *crescendo molto*. A box labeled '옥타브 유니즌' (Octave Unison) spans measures 44-47. The third system (measures 45-47) features a treble line with chords and a bass line with eighth notes. Measure 47 is marked *ff*. The score includes various performance markings such as *molto*, *f*, *diminuendo*, *p dim*, *crescendo molto*, and *ff*.

마디 48-57은 지금까지 연속적으로 써왔던 8분음표에 당김음을 첨가하여 악센트의 변화를 주면서 리듬의 역동성을 표현하고 있다. 또한, 마디 48-51은 말람보 리듬에서 나온 6/8-3/4박자(♩.♩ ⇒ ♩♩♩)로 변박되는 듯한 효

과의 헤미올라를 리듬(2 : 3)을 사용하여 리듬을 더욱 강조하기도 하였다. 마디 48-50은 오른손 성부에서 3화음의 기본형이 쓰였지만, 마디 51-55까지는 3화음의 제 1전위 형태가 나타나다가 마디 55의 마지막 음부터는 4도 화성이 나타나는 변화를 보여준다(악보 24).

<악보 24> 마디 45-57

The musical score consists of three systems. The first system (measures 45-49) shows a piano accompaniment with a 2:3 hemiola rhythm and a vocal line starting at measure 48. The piano part has a dynamic marking of *ff*. The vocal line is marked *cantando* and *legato*. A bracket labeled '기본형' (Basic Form) covers measures 48-50. The second system (measures 50-54) continues the piano accompaniment. A bracket labeled '제 1전위형' (First Inversion Form) covers measures 51-55. The third system (measures 55-57) concludes the piano accompaniment. The score includes various performance instructions and fingering numbers.

③ a' 부분 (마디 70-77)

마디 70-73은 A부분의 12음렬이 반복되고 있으며, 마디 76-77의 왼손 성부의 반음계는 상행하면서 C부분으로 가는 경과구적 역할을 하고 있다(악보 25).

<악보 25> 마디 70-78

(2) B 부분 (마디 78-116)

① c 부분 (마디 78-116)

마디 78-81은 왼손 성부에서 단 10도 음정을 가진 B 감3화음(B-F-D)이 지속되면서 울림의 효과를 주고 있으며, 오른손 성부는 B \flat -A-B의 3개 음정을 가지고 분산화음으로 형태로 펼쳐지는데, 이는 대칭적인 두 마디의 오스티나토의 음형을 이루고 있다.

마디 82-85는 왼손을 당김음으로 처리하여 변화를 주었다. 마디 86-89는 왼손 성부에서 장 10도의 음정을 가진 장3화음이 4마디에 걸쳐서 아르페지오로 펼쳐지면서 ‘C 장3화음 - E \flat 장3화음 - G \flat 장3화음’의 진행으로 단 3도씩 상승하고 있다. 이는 아르헨티나의 민속 음악에 자주 등장하는 기타를 연상시키며, 병행 5도를 사용함으로써 인상주의적인 색채를 느낄 수 있다. 특히, 마디 86부터는 “e sonoro (울리는 공명의)”를 지시하여 화음의 울림을 더욱 강조하고 있다(악보 26).

<악보 26> 마디 75-89

75 ^{3na} 76 77 *poco cresc.* 78 *pp leggero* *lasciar vibrare* 79 B 장3화음

80 81 82 83 84 *pp* *3na*

85 *e sonoro* *mf* 단3도 Eb 장3화음 단3도 Gb 장3화음 단3도 *

마디 97-104는 마디 86-89의 반복과 변형으로 볼 수 있는데 왼손 성부에서는 아르페지오 화성이 더 자주 나타나면서 마디 86-89보다 더 많은 전조를 하고 있다. C 장3화음 - E \flat 장3화음 - G \flat 장3화음, F 장3화음 - A \flat 장3화음, C 장3화음 - E 장3화음, B 장3화음의 진행 형태로 역시 단3도씩 상행하다가 완전 4도 하행하여 'B 장3화음' 으로 마무리하고 있다(악보 27).

<악보 27> 마디 97-104

109-110은 새로운 요소 ‘잠바(Zamba) 리듬²¹⁾’이 나타난다. 이 리듬은 기타 코드(E-A-D-G-B-E)가 쓰여 이전까지 형성된 C부분의 음악적인 분위기를 변화시켜 민속적인 특징을 나타내고 있다. 또한, A부분으로 넘어가는데 있어서 중요한 역할을 한다(악보 28).

<악보 28> 109-110

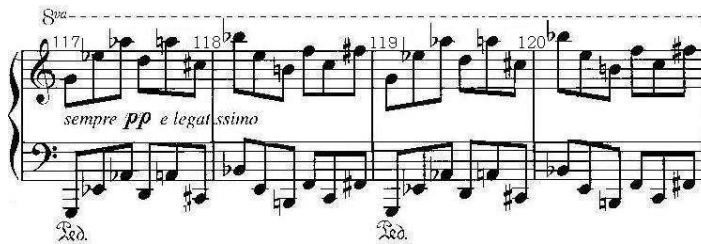
21) 고대 페루(Peru)의 춤곡에서 유래되었는데, 주로 아르헨티나 북부 지방에서 발달되었고 비교적 느린 6/8박자의 리듬으로 ♪ ♪ ♪의 형태이다.

(3) A' 부분 (마디 117-182)

① a'' 부분 (마디 117-144)

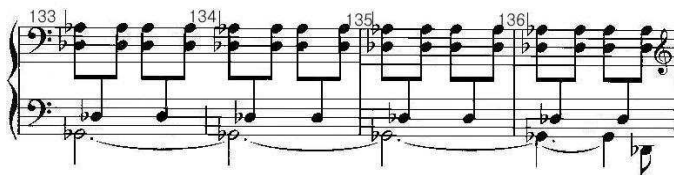
마디 117-120은 원음렬에서 완전 4도 상행함으로서 12음렬중 P₅ 음렬이 나오며, 양손이 4옥타브 간격의 음역으로 확대되었다(악보 29).

<악보 29> 마디 117-120



마디 133-136은 마디 58-61보다 한 옥타브 위로 반복되어 '옥타브권 넘나들기' 용법이 쓰였다(악보 30).

<악보 30> 마디 133-136



② b' 부분 (마디 145-166)

마디 145-154는 마디 48-57의 변형으로서, 마디 145-147까지는 오른손 성부에서 4도 음정을 가지고 당김음을 더 자주 사용하였다. 왼손 성부의 아르페지오 리듬과 함께 리듬의 악센트를 더욱 더 강조하고 있다(악보 31).

<악보 31> 마디 144-154

마디 155-158은 마디 17-20, 58-61의 진행이 반복되는 경과구이다. 마디 159-162는 오른손 성부의 4도로 구성된 분산화음이 진행되며, 왼손 성부는 반음계적으로 상승하고 있다. 163-166마디는 오른손 성부에서 장3도의 음정을 가지고 반음계적으로 D음을 향해 상승하고 있으며, 왼손 성부에서는 마디 163의 동기가 마디 166까지 반복되면서 오스티나토적인 성격을 띤다(악보 32).

<악보 32> 마디 155-166

마디 17-20 옥타브 아래로 이조

③ a''' 부분 (마디 167-182)

마디 167-168은 원음렬로 복귀하여 6옥타브의 넓은 음역으로 건반의 양극단에서 시작된다. 마디 167-182는 최저음과 최고음을 대비시키고 오른손 성부는 스타카토를 지시하며 왼손은 극단적인 레가토를 지시함으로써 독특한 음색을 표현하고 있다. 또한, 오른손 성부에서 쉼표를 자주 사용하는데 이는 음을 생략하는 역할을 하기도 한다. 따라서 음의 생략은 리듬의 변화를 가져와 긴장감을 더해주고 있다(악보 33).

<악보 33> 마디 167-182

(4) Coda (마디 183-192)

마디 185-186은 마디 109에서 쓰었던 상징적인 기타 코드(E-A-D-G-B-E)를 왼손 성부에서 아르페지오 형태(E-A-D-G-B-E)로 빠르게 펼쳐지고 있다. 특히, 마지막 E음은 마디 188까지 연장함으로서 지속적인 울림을 강조하고 있다.

Coda는 온음계적인 단순한 내용과 이전에 계속되었던 반음계적인 움직임

이 대조를 이루고 있으며, 휴식의 느낌을 주면서 *ppp*의 종결로 이끌어준다²²⁾(악보 34).

<악보 34> 마디 182-192

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 182 to 186. Measure 182 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'legato'. Measure 185 has a 'poco cresc.' marking. The second system covers measures 187 to 192. Measure 187 is marked 'lasciar vibrare'. Measure 189 is marked 'ppp'. Measure 190 has a 'fz.' marking. Measure 191 has a 'p' marking. The score ends with a double bar line at measure 192.

제 2악장은 전체적으로 선율적인 요소와 화성적인 면으로 나누어 볼 수 있다. 선율적인 면에서는 12음렬이 쓰였으며, 신비스러운 분위기를 표현하였다. 한편, 화성적인 부분에서는 화음의 동음 연타, 말람보 리듬, 당김음, 기타코드 등을 사용하여 선적인 부분과 대조를 이루면서 조화롭게 진행되었다.

22) Gilbert Chase, "Alberto Ginastera : Argentine Composer," 452.

3) 제 3악장 : Adagio molto appassionato

제 3악장은 ‘도입부-A-B-A’-B’-Coda’의 형식으로 구성된 느린 악장이며, 열정적이고 즉흥적인 성격을 가지고 있다. 3악장 전체에서 나타나는 음악적 특징으로는 반음계적인 선율의 진행과, 동음의 연타, 분산화음이 주된 소재로 사용된 것을 들 수 있으며, 특히 음향적인 면을 강조하고 있다는 점이다. 또한, 4개의 악장 중에서 유일하게 민속적인 요소가 나타나지 않는 악장이기도 하다. 제 3악장의 전체적인 구조는 <표 6>과 같다.

<표 6> 제 3악장의 구성

| 구분 | 도입부 | A | B | A' | B' | Coda |
|----|------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 마디 | 1-12 | 13-22 | 23-33 | 34-39 | 40-56 | 57-70 |

(1) 도입부 (마디 1-12)

마디 1-2는 주제 선율로서 6개의 음(B-F#-C-Eb-A-D-D)을 사용하여 아르페지오 형태로 상행하고 있다. 이 선율은 제 2악장의 마디 185-186에서 사용된 기타코드와 비슷한 음향을 가진 선율로서, 곡 전체의 음색을 결정하는 역할을 한다. 또한, ‘sonoro(울리게), lasciar vibrare col ped.(페달을 사용하여 진동을 지속하라)’라는 지시어를 통하여 울리는 음색을 강조하고 있다. 마디 3-4는 마디 1-2의 주제 선율이 반복되는 형태인데 마디 4에서 D음을

추가함으로서 마디 2의 리듬을 분할하여 변형시켰다고 볼 수 있다.

마디 5-6은 마디 1-2의 주제 선율이 확대되어 나타나는데, 마디 6부터는 선율이 반음계적으로 상행하면서 리듬도 세분화되고 음량도 증가하고 있다. 마디 7에서는 32분음표로 구성된 분산화음의 형태(G#-E-G-C#-F-A#)와 함께 오른손 성부의 마지막 4음(B-Eb-D-D)은 선율적인 음형이 나타난다. 분산화음 형태는 장식적인 역할을 하면서 더욱 긴장감을 주는 반면에, 선율적인 음형은 긴장감을 완화시켜 주는 역할을 하면서 선율적 모티브로 제시된다(악보 35).

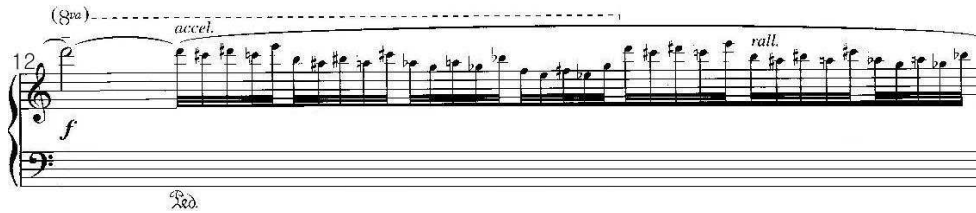
<악보 35> 마디 1-7

The image shows a musical score for measures 1 through 7. The tempo is marked 'Adagio molto appassionato' with a quarter note equal to 60. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 5/4. The score is written for piano, with a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. Measure 1 starts with a piano (pp) and sonoro dynamic. Measure 2 has a piano (p) dynamic. Measure 3 has a piano (p) dynamic. Measure 4 has a piano (p) dynamic. Measure 5 has a piano (p) dynamic. Measure 6 has a piano (p) dynamic and features a triplet in the right hand. Measure 7 has a piano (p) dynamic and features a triplet in the right hand. Performance instructions include 'lasciar vibrare col ped.' and 'm.d.'.

마디 12는 D음을 시작으로 하여 5개의 32분음표로 구성된 음형들이 7번 나오는데, 이 음형들은 단3도씩 하행하면서 동형진행을 이루고 있다. 이는

즉흥적인 카덴자를 연상시키며, ‘아첼레란도(accel.)-랄렐탄도(rall.)’의 속도 변화에 따라 고조되었던 감정을 완화시켜주고 있다(악보 36).

<악보 36> 마디 12



(2) A부분 (마디 13-22)

마디 13-17은 오른손 성부의 선율에서 반음계적으로 하행하는 선율(F-E-E^b-D-D^b-C-B-B^b-A-A^b)을 찾아 볼 수 있다. 이 선율은 분산화음 형태와 화성을 동반한 선율적인 장식들 속에서 진행되고 있기 때문에 반음계가 연속적으로 한 번에 들리는 것은 아니다. 다시 말해서, 5마디에 걸쳐 서서히 하행하고 있기 때문에 부분적으로 찾아 볼 수 있으며 음향적인 면에서 더욱 명백하게 들린다고 할 수 있다.

마디 13에서는 F음 동음이 3번 반복되고 있는데 이는 제시부의 마디 2(↓ ↓), 마디 4(↓ ↓ ↓)의 동음 반복과 비교하여 볼 수 있다. 마디 13의 리듬은 ↓ ↓ ↓ ↓의 형태로서 마디 2와 4의 리듬보다 점점 더 분할되었음을 알 수 있다.

마디 14는 32분음표로 이루어진 분산화음의 형태가 3옥타브에 걸쳐서 상행하며 반복되는데, 이는 분산화음의 빠른 움직임이 요구되며, 마디 15에서 장

2도 하행하여 반복되고 있다.

마디 17의 오른손 성부 마지막 3음(A-D^b-A^b)은 마디 7에서 나왔던 선율적 음형(B-E^b-D-D)의 리듬을 사용하였으며, 음형은 마디 16의 오른손 성부에서 나오는 마지막 3음(B-E-B^b)을 장2도 하행하여 반복하였다(악보 37).

<악보 37> 마디 13-17

마디 18-19는 마디 1-2의 주제 선율을 단3도 상행하여 반복하였으며, 마디 20-21은 마디 18-19의 선율에 음을 첨가하여 F음을 향해 도약하면서 상행하고 있다. 특히, 속도는 점점 느려지고 다이내믹은 점점 작아지면서 B부분의 서정적이고 조용한 분위기로 자연스럽게 넘어가는 경과구의 역할을 한다

(악보 38).

<악보 38> 마디 18-22

The musical score for measures 18-22 is presented in a two-staff format. The upper staff uses a treble clef, and the lower staff uses a bass clef. The time signature is 2/2. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *a Tempo*. Measures 18 and 19 show rests in the treble clef. In measure 20, the bass clef has a melodic line. Measure 21 features a melodic line in the treble clef with a *poco rall.* marking. Measure 22 concludes with a final note in the treble clef.

(3) B 부분 (마디 23-33)

마디 23-29는 2/2박자로 선율의 서정적인 음색이 요구되며, A부분과는 대조적으로 오른손과 왼손이 동등하게 진행되는 대위법적인 선율이 반진행으로 나타난다.

마디 26-27은 마디 23-24보다 장3도 하행하여 그대로 반복되며, 마디 28-29는 마디 25보다 음을 첨가하여 변형시킨 형태이다. 특히, 마디 29에서는 왼손 성부에서 저음으로 내려감으로서 음역을 확대하고 있으며 음량도 커지고 있다(악보 39).

<악보 39> 마디 21-29

마디 30-33에서는 오른손 성부의 옥타브 음이 점점 넓게 도약하며, 왼손 성부에서 진행되는 분산화음 형태의 리듬은 음가가 점점 짧아지면서 빨라지는 느낌과 함께 음량이 증가하고 있다. 따라서, B부분 처음에 나왔던 서정적인 음색을 사라졌으며, 격렬하고 극적인 분위기로 바뀌어 절정에 도달하고 있다(악보 40).

<악보 40> 마디 30-33

The image shows a musical score for measures 30-33. Measures 30 and 31 are marked *f agitato*. The bass line in these measures consists of sixteenth-note patterns with triplets and fingerings (5, 3, 2, 1, 1, 1). Measures 32 and 33 are marked *precipitamento (molto accel.)* and *cresc. molto*. The bass line becomes more complex with sixteenth-note runs, triplets, and sixteenth-note chords. The right hand in measures 32-33 has a melodic line with triplets and a *8va* marking.

(4) A' 부분 (마디 34-39)

A'부분은 3악장의 절정으로서 다른 부분에 비해서 화성적인 느낌이 강하다. 마디 34-35는 오른손 성부에서 나타나는 옥타브 동음 연타와 왼손 성부에서 진행되는 화음의 리듬가를 셋잇단 음표와 다섯잇단 음표를 사용함으로써 점점 더 세분화되며, 빨라지는 듯한 느낌을 준다. 이는 감정을 고조시켜 주면서 강렬한 음색을 세분화된 리듬으로 더욱 잘 표현해주고 있다. 한편, 왼손 성부의 윗 선율에서는 반음계적으로 상행하는 선율(B-C-D^b-D-E^b-F)을 찾아볼 수 있다. 또한, 마디 34-36에서 나오는 오른손 성부의 옥타브 선율(B음 동음연타-C-B-E^b-B^b)은 마디 16의 오른손 성부의 선율(B-B-B-C-B-E^b-B^b)에서 나온 것으로 음은 그대로 쓰였지만, 동음을 더 많이 반복함으로써 리듬을 변형시켰다.

마디 36은 마디 14의 왼손 성부에서 사용했던 32분음표로 구성된 분산화음

의 형태가 16분음표로 바뀌어 양손 성부의 유니즌을 이루면서 상행한다. 상행하는 분산화음은 4번 반복되면서 상행하며, 마디 14보다 음량과 음역이 확대되었다. 또한, 상행하는 마지막 분산화음의 형태에서 F음과 G음을 첨가하여 마디 37의 A음으로 향하고 있다.

마디 34, 36, 37, 39의 오른손 성부의 첫 음들은 B-B \flat -A-A \flat 형태로 반음계적으로 하행하고 있다(악보 41).

<악보 41> 마디 34-39

The image displays a musical score for measures 34 through 39. It is organized into four systems, each containing a piano (right-hand) staff and a bass clef staff.
 - **Measure 34:** The piano staff begins with a circled first measure containing a chord with notes B \flat , A, and G. The dynamic marking is *ff con passione*. The bass clef staff has a circled first measure with notes B \flat , A, and G.
 - **Measure 36:** The piano staff has a circled first measure with notes B \flat , A, and G. The dynamic marking is *fff*.
 - **Measure 37:** The piano staff has a circled first measure with notes B \flat , A, and G. The dynamic marking is *sempre ff*.
 - **Measure 39:** The piano staff has a circled first measure with notes B \flat , A, and G. The dynamic marking is *fff*.
 The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The bass clef staff shows a consistent descending chromatic line in the right hand.

(5) B' 부분 (마디 40-56)

마디 40-47은 B부분(마디 23-29)을 재현한 부분으로서, B부분보다 음과 리듬을 첨가하고 변형시켜 반복하였으며 장식적으로 확대된 느낌을 준다. 또한, B부분보다 완전 4도 아래에서 시작하였으며, 특히 셋잇단 음표를 자주 사용하였다. 또한, 마디 43-44는 마디 40-41의 진행을 장3도 아래에서 반복한 형태이다.

마디 48-53은 'e diffuso col ped.(퍼지고 산만한 느낌으로 진행)'을 지시하여 다른 음색으로 변화시키고 있다(악보 42).

<악보 42> 마디 40-56

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 40-44) is marked *molto agitato* and features triplet patterns in both hands. The second system (measures 45-49) includes markings for *p sempre dim.*, *rallentando*, *molto*, and *a Tempo*, with a dynamic shift to *pp e diffuso col ped.* at measure 48. The third system (measures 50-56) continues with *pp* dynamics and includes a *rati.* marking at measure 54. The piece concludes in 5/4 time at measure 56.

(6) Coda (마디 57-70)

마디 57-67은 도입부보다 조금 더 느리게 시작하며, 도입부의 재현으로 볼 수 있다. 그러나, 마디 57-61은 마디 1-5를 그대로 반복하였지만, 마디 62-64는 음을 많이 축소하여 변형시킨다. 또한, 마디 6에서 반음계적으로上行하였던 선율의 형태는 마디 62-65의 오른손 성부에서 하행하는 반음계 선율(F-E-E^b-D-D^b-C-B)로 바뀌어서 나타난다. 한편, 마디 63에서는 ‘senza ped.(페달없이)’를 지시함으로서 앞부분의 울림있는 선율과는 또다른 음색을 표현하고 있다.

마디 65-67은 왼손 성부의 윗 선율을 제외한 양손 성부에서 3도-4도-5도 화성으로 확대되지만, 악상은 *p*에서 *pp*로 작아지고 있다.

마디 68-70는 넓은 음역에 걸쳐서 12음을 모두 사용하며, 울림이 멀리 퍼지면서 사라지는 듯한 음색을 표현하고 있다(악보 43).

<악보 43> 마디 57-70

57 **Poco più lento del primo Tempo** 58 59 60 61 62
pp
col ped. come prima

63 64 65 66 67
quasi mf *p*
senza ped.

68 **allargando** 69 70
pp sonoro ma lontanissimo

제 3악장은 느린 템포를 가지고 있으면서도 화려함을 표현하고 있으며, 분산화음의 형태는 중요한 역할을 하고 있다. 분산화음은 카덴자적인 음형을 만들기도 하며, 극적인 표현을 하는데 있어서 발전시키는 역할을 하기도 한다. 한편, 세분화된 음표가 많이 쓰였는데 서정적인 음색과 화려하고 격렬한 음색을 표현하는 경우에도 많이 쓰였다. 선율적인 면에서는 여러 음들 속에서 주로 반음계적인 진행이 많으며, 전체적으로 울리는 음색을 강조 하고 있다.

4) 제 4악장 : Ruvido ed ostinato

제 4악장은 ‘A-B-C-A’-B’-A”-B”-Coda’의 형식으로 구성되어 있다. 오스티나토, 말람보 리듬의 헤미올라, 동음연타, 두 마디 동기의 반복, 4도 음정의 빈번한 사용, 이중 박자 등은 4악장의 음악적 특징을 이루는 중요한 요소들이다. 이러한 음악적 특징을 포함하여 정열적이고 타악기적인 리듬, 마르카토와 액센트를 사용한 화려한 다이내믹을 가지고 리듬과 선율의 반복을 강조하고 있으며 전체적으로는 토카타풍의 악장이라고 할 수 있다. 제 4악장의 전체적인 구조는 <표 7>과 같다.



<표 7> 제 4악장의 구성

| 구분 | A | B | C | A’ | B’ | A” | B” | Coda |
|----|------|-------|-------|-------|--------|---------|---------|---------|
| 마디 | 1-26 | 27-61 | 62-81 | 82-93 | 94-137 | 138-161 | 162-178 | 179-184 |

(1) A부분 (마디 1-26)

A부분은 역동적인 음색과 리듬으로 시작하여 동적인 느낌을 준다.

마디 1-2의 오른손 성부의 선율은 주제적 선율의 동기를 제시하는데, 이 선율은 4악장 전체에 걸쳐서 그대로 반복되거나 조옮김되며 때로는 3화음 형태로 변형되어 나타나기도 한다.

마디 1-2는 이중박자(3/8=6/16)로 시작하며, ‘ |  (2:3)’의 리듬형태로서 2박자와 3박자가 서로 교대되어 말람보 리듬의 특징인 헤미올라 리듬을 나타내고 있다. 한편, 왼손 성부는 순차적으로 상행하다가 4도 음정의

로 도약하면서 하행한다.

마디 3-4는 왼손 성부의 시작음(A음)을 마디 1의 시작음보다 한 옥타브 아래로 음역을 확대하여 A음을 강조한 것을 제외하고는 마디 1-2를 그대로 반복하고 있다. 마디 6은 새로운 선율을 가지며 4도 음정을 사용하여 마디 7의 조옮김을 준비하고 있다(악보 44).

<악보 44> 마디 1-6

Ruvido ed ostinato ♩ = 72 (♩ = 144 - ♩ = 216)

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5. The right hand has a melodic line with fingerings 3, 5, 2, 1, 3, 1, 3, 4, 5. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 2, 1. The second system contains measure 6, which has a new melodic line in the right hand and continues the rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *f*.

마디 7-8은 마디 1-2의 주제 선율을 완전 4도 상행하여 조옮김하였으며, 마디 1-6과 같이 두 마디의 악구를 단위로 변형·반복하고 있다.

특히, 마디 12에서는 양손 성부가 같이 하행하면서 또다른 조옮김을 준비하고 있다(악보 45).

<악보 45> 마디 7-12

마디 21-26은 양손의 성부에서 4, 5도 음정이 더욱 더 빈번하게 쓰이고 있으며, 화성적이고 타악기적인 느낌이 강한 경과구이다. 마디 21-24는 왼손 성부의 4도 음정과 오른손 성부의 4도 음정 위에 5도 음정을 쌓아올린 형태의 화음이다. 또한, 마디 25-26은 오른손 성부에서 B음을 추가하여 양손 성부 모두 4도 음정만을 가진 화음의 형태를 이룬다. 마디 26은 양손 성부를 반진행함으로써 음역을 확대하였다(악보 46).

<악보 46> 마디 21-26

(2) B부분 (마디 27-61)

마디 27-34는 제 2주제적인 새로운 동기가 나오고 있으며, 오른손 성부의 선율적인 흐름과 왼손 성부의 계속되는 화음의 연타는 대조적이다. 왼손 성부는 4도 음정으로 쌓은 화음을 가지고 지속적으로 반복하면서 8마디동안 오스티나토를 이루고 있으며, 오른손 성부에서도 4도 음정을 자주 찾아볼 수 있다.

마디 27-28의 오른손 성부는 순차적으로 하행을 반복하다가 4도 음정을 가지고 도약하며 마디 29-30에서는 그대로 반복된다.

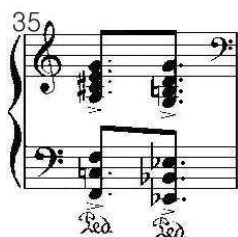
마디 31, 33의 오른손 성부 ‘E \flat -A \flat -D \flat , G-C \sharp -F \sharp ’의 선율은 4도 음정을 가지고 도약하면서 변형시킴으로써 변화를 주고 있다(악보 47).

<악보 47> 마디 27-34

마디 35는 ♩ ♩의 리듬형으로서 이전의 리듬보다는 긴 음가를 나타냄으로써 긴장이 이완되는 느낌을 준다. 또한, 이 리듬은 말람보 춤을 추는 gaucho들이 춤을 추다가 발을 힘껏 구르는 것을 연상시킨다. 또한, 오른손 성부의

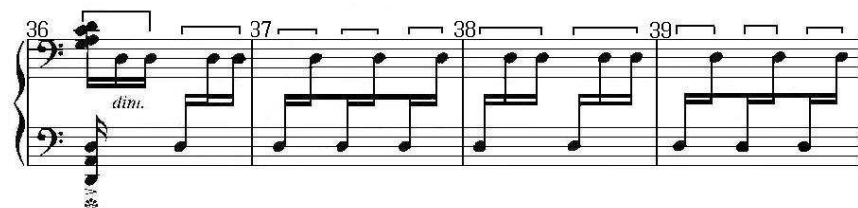
A 장3화음과 왼손 성부의 F 장3화음, 오른손 성부의 G 장3화음과 왼손 성부의 E \flat 장3화음의 사용을 통해 형태로서 복조성의 성격을 나타낸다(악보 48).

<악보 48> 마디 35



마디 36-39에서는 D음의 동음 연타가 헤미올라 리듬으로 반복되면서 음향적인 면에서 이전의 고조된 분위기를 가라앉혀주는 역할을 하고 있다. 또한, D음의 연타는 지속적으로 D-C-B-A음까지 순차하행하면서 동음을 반복하게 된다(악보 49).

<악보 49> 마디 36-39

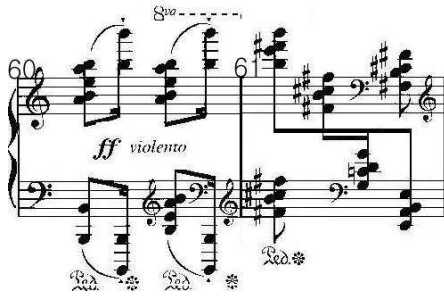


마디 40-47은 양손 성부에서 D음을 연타하고 있으며, D음 위에서 반음계적인 선율의 상행을 반복하는데, 이 때 양손은 병행 8도의 유니즌을 이루고 있다. 또한, 당김음과 헤미올라 리듬이 결합하면서 복리듬을 이루고 있다(악보 50).

<악보 50> 마디 40-47

마디 60-61은 군집화음(cluster chords)의 요소를 사용하면서 *ff*의 다이내믹을 통해 음역, 음향을 확대하였으며, 일정하게 반복해오던 말람보 리듬을 변형시켰다(악보 51).

<악보 51> 마디 60-61



(3) C 부분 (마디 62-93)

마디 62-69는 B음이 중심음으로 등장하면서 왼손 성부에서는 선율적인 진행이, 오른손 성부에서는 오스티나토 음형이 두 마디 단위로 반복되고 있다. 오른손 성부의 화음(E-A-B)은 'B-E-A'의 4도로 구성된 형태의 화음을 전위시킨 것이다(악보 52).

<악보 52> 마디 62-69

마디 70-71은 마디 62-63의 왼손 성부 선율을 양손 성부에서 교대로 진행하면서 반복하는데, 마디 71에서는 B음을 같은 자리에서 반복하는 등의 변화를 주고 있다(악보 53).

<악보 53> 마디 70-72

A'부분은 마디 1-10을 그대로 반복하고 있으며 마디 92-93에서는 선율이 변하면서 B'부분으로 진행되고 있다(악보 54).

<악보 54> 마디 82-93

The image shows a musical score for measures 82-93. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 82-86) is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *come prima*. The second system (measures 87-91) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 92-93) shows a change in the upper voice line, indicating the start of the B' section.

(5) B' 부분 (마디 94-137)

마디 94-99는 마디 27-28의 오른손 성부의 선율을 옥타브 선율로 반복하고 있는데 오른손이 왼손의 선율을 그대로 모방하면서 카논적인 진행이 나타난다(악보 55).

<악보 55> 마디 94-99

Musical score for measures 94-99. Measures 94-98 are in the bass clef with a 'cresc. molto marcato' marking. Measure 99 is in the treble clef.

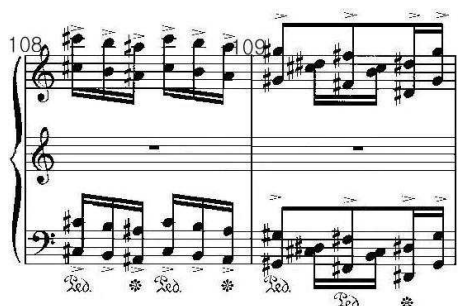
마디 100-103은 C#음이 양손 성부에서 옥타브로 나타나기 때문에 음량과 음역이 모두 확대된다. C#음은 지속음으로서 4마디에 걸쳐서 울리고 있다. 지속음이 울리는 동안 내성의 선율은 왼손 성부의 구성음(C#-F#-B)과 오른손 성부의 구성음(C#-F#-B-C#)이 진행되고 있는데 양손 성부의 구성음역시 4도로 구성되어있으며, 불협화적인 음향을 가지고 있다(악보 56).

<악보 56> 마디 100-103

Musical score for measures 100-103. Measures 100-103 are in the treble clef with a 'fff' marking. The score shows a complex, dissonant texture with multiple voices.

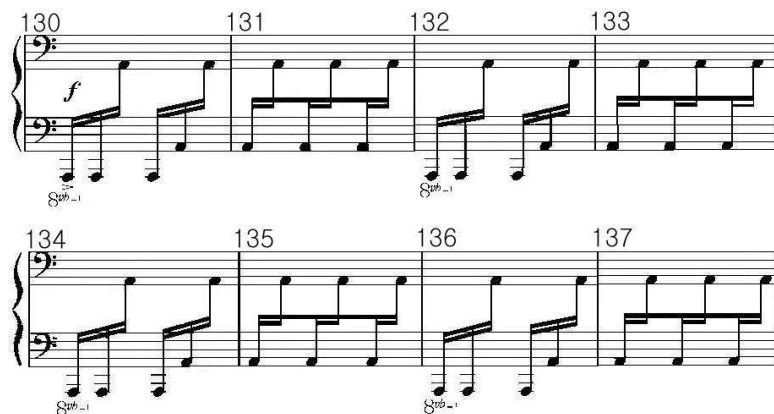
마디 108-109의 옥타브 선율(C#-B-A#-C#-B-A#-G#-F#-D#-G#)은 마디 27-28에서 나오는 오른손 성부의 선율을 증 4도 상행한 형태이다. 마디 108-109에서는 양손의 옥타브로 중복함으로서 선율을 더욱 강조하고 있다(악보 57).

<악보 57> 마디 108-109



마디 130-137은 동음(A음)을 연타함으로서 A"로 가는 연결구적 역할을 하고 있다(악보 58).

<악보 58> 마디 130-137



(6) A" 부분 (마디 138-161)

마디 138-139는 양손 성부 모두 3화음의 제 2진위 형태가 나타나며, 양손 성부의 윗 성부에서 교대로 주제 선율이 흐르고 있다. 단3화음과 장3화음으로 구성된 주제 선율이 진행되기 때문에 이전의 선율보다는 울림이 강한 음색으로 표현하고 있다. 마디 140-141은 마디 138-139를 그대로 반복하였다. 마디 144-149는 마디 138-143을 완전 4도 위에서 그대로 반복하고 있으며 지속음(D음)이 첨가되었다.

마디 150-155는 마디 144-149보다 완전 4도 상행하여 반복하고 있는데 마디 155는 양손에서 반진행하면서 음역을 확대시키고 있다(악보 59).

<악보 59> 마디 134-155

134 135 136 137 138 *ff sempre*

139 *marcatissimo* 140 141 142 143

144 145 146 147 148

149 150 151 152 153

154 155

완전 4도 위로 이조

마디 156-159는 왼손 성부의 지속음(E음)을 가지고 양손 성부 모두 4도 음정을 가진 화음으로 진행되며 마디 160-161은 다섯 손가락을 모두 사용해야

가능한 군집화음이 나타난다(악보 60).

<악보 60> 마디 156-161

(7) B''부분 (마디 162-179)

마디 162-169의 오른손 성부에서 흐르는 옥타브 선율은 마디 27-34의 오른손 성부의 선율이 반복되었으며, 마디 171, 173의 당김음 리듬은 마디 41의 반복으로 볼 수 있다.

B''부분은 마디 160-161에서 미리 나왔던 군집화음이 왼손 성부에서 계속해서 진행되는데 *fff*의 악상을 가지고 진행되기 때문에 화려한 종지를 예고하고 있다(악보 61).

<악보 61> 마디 162-177

마디 178은 오른손 성부에서는 E중심의 4도 구성화음이 전위된 형태이며, 왼손 성부는 각각 B음과 A음을 중심으로 전위된 형태이다(악보 62).

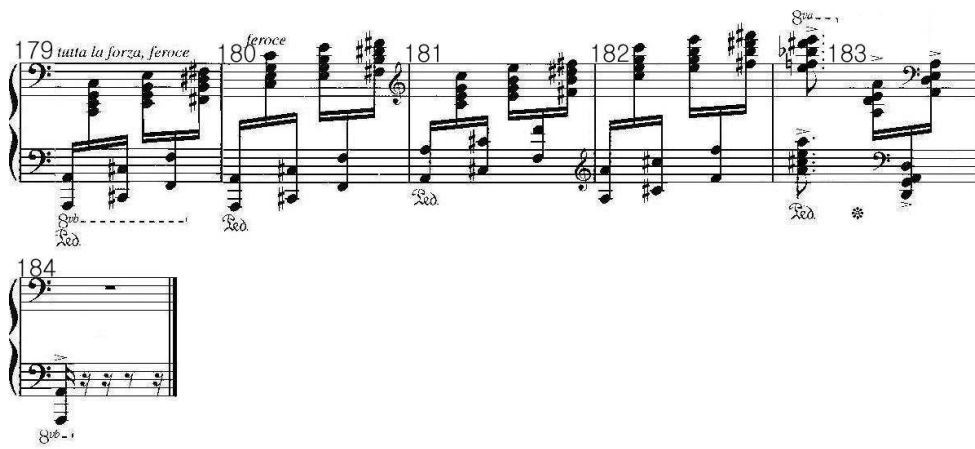
<악보 62> 마디 178



(8) Coda (마디 179-184)

마디 179의 음형은 마디 182까지 상행하면서 반복하여 동형진행을 이루면서 절정을 이룬다. 마디 183은 16분음표의 짧은 음가를 가지고 최저음(A음)의 위치에서 끝난다(악보 63).

<악보 63> 마디 179-184



제 4악장은 전체적으로 A 단조의 조성을 가지고 진행되며, 4개의 악장 중에서 가장 화려하게 진행되고 있다. 반복되는 말람보 리듬에서 나오는 헤미올라, 주로 4도와 5도로 구성된 화음, 오스티나토 음형, 동음 연타, 옥타브 유니즌의 진행, 군집화음으로 구성된 불협화음의 진행들은 설틈없이 진행되고 있다. 전체적으로 두 마디의 악구를 이루면서 반복하며 변화시키고 있으며, 타악기적인 느낌이 강하다.

V. 결 론

지금까지 본 논문에서는 알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1918~1983)의 생애와 작품양식, 『Piano Sonata No.1, Op.22』에 나타난 음악적 특징과 민속 요소들을 살펴보았다. 히나스테라는 남미 아르헨티나의 대표적인 작곡가로서 민속 음악적 요소와 현대적 기법을 조화롭게 접목시켜 새로운 음악 세계를 표현하였다.

『Piano Sonata No.1, Op.22』는 ‘주관적 민족주의(subjective nationalism : 1947~1957)’의 시기의 곡으로서 민속적인 요소들이 직접적 혹은 간접적으로 나타나있다. 특히, 1악장과 4악장에서는 민속적인 선율과 타악기적인 면이 두드러지게 나타났다.

제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부, 종결부를 갖는 전통적인 소나타 형식으로 구성되어 있다. 말람보 리듬과 당김음, 오스티나토 기법, 크레올 민속 음악의 영향인 3도 병행화음, 5음음계 등이 꾸준히 등장하여 민속적인 요소를 찾아볼 수 있다. 전체적으로 A 단조의 조성을 가지고 진행되는 편이며, 민속적인 소재와 복조성과 같은 현대적 기법을 사용하면서 계속적으로 발전하면서 확대되었다.

제 2악장은 론도 소나타 형식이며, 최초로 12음렬을 사용하여 현대적인 느낌을 더해준 악장이다. 또한, 말람보 리듬의 기본형이 일관되게 사용하였으며, 폭넓은 음향으로 인상주의적인 음색과 신비스러운 분위기를 표현하여 독특한 음색을 나타내었다. 1악장의 잦은 변박과는 달리 박자가 일정한 편이며, 말람보 리듬의 기본형, 동음 연타, 당김음, 기타코드의 사용, 3도 병진행, 잠바 리듬의 사용 등 민속 음악적인 요소를 많이 찾아 볼 수 있다.

제 3악장은 느린 악장으로서 즉흥적인 성격이 강하며 무조적인 분위기를 연출하고 있다. 또한, 민속악기인 기타의 선율을 주제로 사용하였지만, 다른 악장에 비해서 민속적인 요소가 가장 적은 악장이기도 하다.

제 4악장은 말람보 리듬의 헤미올라가 악장 전체에 사용되어 민속적인 색채가 짙은 악장이다. 또한, 동음연타, 강렬한 오스티나토의, 군집화음의 불협화음들의 진행은 타악기적인 면을 더욱 더 부각시켰다.

결론적으로, 『Piano Sonata No.1, Op.22』에서 히나스테라는 아르헨티나의 민속적인 요소들과 현대적인 기법들을 그만의 방법으로 접목시켜 새로운 음악을 창출하였다. 따라서, 이 작품은 히나스테라의 독특한 음악적 특징과 음악 세계를 이해할 수 있는 작품이라고 볼 수 있다.

참고문헌

<단행본>

- 김경임. *피아노 소나타*. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.
- 김문자 외 4인. *들으며 배우는 서양음악사*. 서울: 심설당, 2000.
- 김진균. *서양음악사*. 서울: 태림 출판사, 1996.
- 심성태. *음악용어사전*. 서울: 현대음악 출판사, 1997.
- 홍세원. *서양음악사*. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

<번역서>

- Burge, David (박숙련). *20세기 피아노 음악*. 서울: 음악춘추사, 1997.
- Dallin, Leon (이귀자). *20세기 작곡기법*. 서울: 수문당, 2000.
- Gillespie, John (김경임). *피아노 음악*. 대구: 계명대학교 출판부, 1997.
- Persichetti, Vincent (강순희). *20세기 화성*. 서울: 수문당, 1980.
- Sazman, Eric (김혜선). *20세기 음악*. 서울: 도서출판 다리, 2001.

<석사학위논문>

- 권희원. *A.Ginastera Sonata No.1 Op.22에 관한 연구*. 경희대학교 대학원, 석사학위논문, 2001.
- 김한나. *A.Ginastera의 Piano Sonata No.1, Op.22 작품분석 연구*. 동덕여대 대학원, 석사학위논문, 2000.

- 김윤정. *Alberto Ginastera의 piano sonata No.1, Op.22* 연구. 상명대학교 대학원, 석사학위논문, 2003.
- 김정래. *A. Ginastera의 피아노 소나타 제 1번 Op.22에 관한 연구*. 이화여자대학교 대학원, 석사학위논문, 1998.
- 송혜영. *A. Ginastera의 Danzas Argentinas op.2에 대한 분석 연구*. 청주대학교 대학원, 석사학위논문, 1999.
- 안혜리. *Alberto Ginastera 연구 : Piano Sonata를 중심으로*. 연세대학교 대학원, 석사학위논문, 1992.
- 이주현. *Alberto Ginastera의 피아노 음악에 나타난 아르헨티나 민속음악적 요소 연구*. 이화여자대학교 대학원, 석사학위논문, 2003.
- 홍주진. *Alberto Ginastera의 Danzas Argentinas에 관한 연구*. 연세대학교 대학원, 석사학위논문, 1993.

<정기 간행물>

- 곽노희, “남미 작곡가에 대하여.” <피아노 음악> 통권 191. (1998.2).
- 김경희, “알베르토 히나스테라.” <피아노 음악> 통권 191. (1998.2).

<외국서적>

- Gilbert Chase. “Alberto Ginastera: Argentine Composer,” *The Musical Quarterly* Vol. 43 (October, 1957), 439~460
- Schwartz Kates, “Ginastera, Alberto,” *The New Grove Dictionary of*

Music and Musicians, 2nd Edition. London: Macmillan
Publisher, 2001, Vol.9, 875~879.

<악보>

Alberto Ginastera. *Piano Sonata No.1, Op.22*. 서울: 음악춘추사, 1998.

<음반>

Piano Music of Argentina. London: Sanctuary Record, 2003.

ABSTRACT

A Study on the Alberto Ginastera's *Piano Sonata No.1, Op.22*

Nam, Eun-ju

Department of Music

(Major in Instrumental Music)

The Graduate school of

Sungshin Women's University

Alberto Ginastera(1916~1983) who is one of the representative composers of twenty century Argentine music had done a lot of musical activities in not only Argentina but also United States and Europe.

His compositional activities can be subdivided into three periods : 'objective nationalism(1937~1947), subjective nationalism (1947~1957) and neo-expressionism(1958~1983). Objective nationalism expresses Argentine folk aspects directly but subjective nationalism does it symbolically. Neo-expressionism shows subjective feeling and contemporary technique.

In this thesis, I have analyzed piano sonata no.1, op.22. As a piece representing subjective nationalism, it is composed of four movements and shows Argentic folk aspects in symbolitic manner.

The first movement take the form of traditional sonata form which consists of exposition, development, recapitulation and closing section. It makes use of malambo rhythm, syncopation, bitonality, frequent meter change, jumping or descending melody which represent argentine folk nature. The second movement take the form of rondo sonata in Scherzo mood and use twelve-tone technique for the time. Exceptionally, the slow-tempo third movement does not show folk aspect. In fourth movement, he emphasizes folk music nature with massive use of malambo rhythm and ostinato.

In perspective, this piece can be regarded as well-balanced one between both Argentine folk aspects and contemporary techniques.