

이영민 교수지도
석사학위 청구논문

Alberto Ginastera의
피아노 소나타 No.1, Op.22의 연구

2004

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 지 영

Alberto Ginastera의
피아노 소나타 No.1, Op.22의 연구

이영민 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2004년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 지 영

인 준 서

이지영의 석사학위 논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

- 목 차 -

논문개요

I. 서론	1
II. 히나스테라 작품의 음악적 배경과 작품양식	3
1. 아르헨티나 민속음악의 근원	3
1) 인디언 음악	4
2) 스페인계 음악	6
3) 아프리카 흑인 노예 문화권의 음악	10
2. 히나스테라의 작품양식	11
1) 객관적 민족주의	
2) 주관적 민족주의	
3) 신표현주의	
III. 히나스테라의 Piano Sonata No.1, Op.22의 작품분석	20
1. 제 1악장(Allegro marcato)	21
2. 제 2악장(Presto misterioso)	35
3. 제 3악장(Adagio molto appassionato)	46
4. 제 4악장(Ruvido ed ostinato)	54
IV. 결론	65

참고문헌

ABSTRACT

논문 개요

아르헨티나의 대표적인 작곡가 알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)는 12음기법, 음렬주의, 무조성, 미분음정 등 매우 다양한 서구 현대 기법에 아르헨티나의 민속적 음악 요소를 혼합하며 독자적인 영역을 개척하였다. 그는 독주곡, 협주곡, 발레곡, 실내악, 오페라 등 여러 장르에 걸쳐 작품을 썼는데, 그의 작품들은 대부분 청중에게 쉽게 공감을 불러일으키기에 현대음악에서 차지하는 중요성이 더욱 크다.

히나스테라는 자신의 음악양식을 객관적 민족주의, 주관적 민족주의, 신표현주의의 3기로 분류하였다. 제 1기 객관적 민족주의(1937 - 1948) 시기에는 아르헨티나의 민속 요소들을 보다 직접적으로 썼으며, 제 2기 주관적 민족주의(1948 - 1954) 시기에는 민속적 요소를 상징적으로 사용하며 12음기법을 처음으로 시도하였다. 제 3기 신표현주의(1958 - 1983) 시기에는 민속적 요소보다는 주관적 표현을 더 강조했으며 12음기법, 음렬주의, 변박자와 같은 현대적 기법이 더욱 많이 사용되었다.

피아노를 위한 작품들은 히나스테라의 이러한 양식적 변화를 잘 반영하고 있다. 「Danzas Argentinas, Op.2」 (1937), 「3 Piezas, Op.6」 (1940), 「Malambo, Op.7」 (1940), 「12 American Preludes, Op.12」 (1944), 「Suite de danzas Criollas, Op.15」 (1946), 「Rondo sobre temas infantiles argentinos, Op. 19」 (1947), 「Piano Sonata No.1, Op.22」 (1952), 「Piano Sonata No.2 Op.53」 (1981), 「Piano Sonata No.3 Op.54」 (1982)가 대표적인 피아노곡이다.

이 논문에서 다룬 「Piano Sonata No.1, Op.22」는 주관적 민족주의 시기에 속한 작품이다. 모두 4악장으로 구성되어 있으며 전통적인 형식에 기초를 두면서도 말라보 리듬, 잉카 리듬, 오스티나토 기법, 기타 코드 등 아르헨티나 민속음악 요소와 싱크로피이션으로 구성된 격렬한 리듬, 12음기법, 4도

화성, 복조성, 무조성 등 현대적 기법을 함께 결합한 작품이다.

각 악장의 특징을 보면, 제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부의 형태를 갖는 소나타 알레그로 형식으로 되어 있으며, 론도 형식의 제 2악장은 12음기법이 처음으로 쓰였으며, 제 3악장은 격렬한 다이내믹스의 변화와 기타 코드음형의 변형이 특징이다. 마지막으로 제 4악장은 민속적 분위기가 가장 많이 나타나는 악장으로 변형된 론도 형식으로 되어 있다.

I. 서론

알베르토 히나스테라 (Alberto Ginastera, 1916-1983)는 라틴아메리카 전통 음악 요소와 현대 음악 어법을 조화시킨 대표적인 아르헨티나 작곡가로 스페인과 아탈리아계의 혈통을 가졌다. 히나스테라는 12세 때 윌리엄스 음악원에 등록하여 대위법, 화성법, 작곡을 배우게 되었으며 졸업 후 1941-1945년에는 산 마르틴 국립 군관학교(San Martin National Military Academy)에서 작곡을 가르치기도 하였다. 그 후 히나스테라는 구겐하임(Guggenheim) 장학생으로 미국에 가서 공부를 하였다. 그는 1948년 다시 아르헨티나에 돌아와서 아르헨티나 작곡가 연맹(ISCM)을 결성하며, 1948-1958년의 10년간 라 플라타(La Plata) 국립대학교의 음악 및 극장예술원의 교장으로 재직하였다. 1958년에는 라 플라타를 사임하고 아르헨티나 카톨릭 대학에서 교수 생활을 시작하고 1962년부터는 Instituto Torcuato di Tella의 현대음악센터를 관장하였다. 첼리스트 아우로라 나톨라 히나스테라(Aurora Natola Ginastera)와 재혼한 1971년부터는 스위스로 거주지로 옮기면서 자유스러운 작곡 활동에 전념하였다.

히나스테라의 음악 양식은 드뷔시(Claude Debussy 1862-1918), 라벨(Maurice Ravel 1875-1937), 스트라빈스키(Igor Stravinsky 1892-1971) 그리고 민속음악을 유럽음악의 매체에 접목시킨 바르토크(Bela Bartok 1881-1945)와 파야(Manuel de Falla 1876-1946)의 영향을 크게 보인다. 그의 음악양식은 객관적 민족주의(objective nationalism 1937-1948), 주관적 민족주의(subjective nationalism 1948-1954), 신표현주의(neo-expressionism 1958-1983)의 3시기로 나뉘는데 히나스테라는 전자음악을 거부하고 전통 악기들을 통하여 더욱 풍부한 표현력을 얻으려고 노력하였다는 점에서 주목할 만하다.

히나스테라의 초기 작품들은 아르헨티나의 민속 음악적 요소를 많이 사용

하였다. 예를 들어 구노(Charles Gounod 1818-1893)의 오페라 선율을 아르헨티나 선율과 리듬에 맞추어 재창조하는 방식 등이 그러하다. 부에노스 아이레스 국립 음악원 재학 시절 쓴 피아노를 위한 작품 「Danzas Argentinas, Op.2」와 발레음악 「Panambi, Op.1」(1937) 역시 이러한 방향을 보이는 초기 작품이다.

본 논문에서 다루고자 하는 「Piano Sonata No.1, Op.22」는 1952년 작곡된 작품으로 그의 작품 활동 시기 제 2기인 주관적 민족주의에 속한 곡이다. 아르헨티나의 민속적 요소가 소나타 형식이라는 전통적인 형식에 융해되어 있으며 피아노 작품 가운데 처음으로 12음기법이 사용된 작품으로 그의 음악적 특징들과 개성을 잘 드러내고 있다.

본 논문에서는 히나스테라의 음악 양식에 대한 이해를 돕고자 먼저 그의 작품 양식의 근본이 되는 아르헨티나의 민속음악에 대하여 알아보고, 그의 양식적 특징을 살펴보았다. 또한 「Piano Sonata No.1, Op.22」를 통해 히나스테라의 특징적인 어법을 구체적으로 살펴보려고 한다.

II. 히나스테라 작품의 음악적 배경과 작품 양식

1. 아르헨티나 민속음악의 근원

아르헨티나는 남아메리카 대륙 남동부에 위치한 공화국으로 16세기 중엽 이후 스페인 사람들의 식민지가 되었으나, 19세기 초에는 유럽 시민혁명의 영향과 더불어 나폴레옹군의 스페인 본국 정복 등이 동기가 되어 스페인으로부터 독립을 선언하고 1810년 임시정부를 수립한 후 1816년 완전한 독립을 이룩하였다¹⁾. 이러한 이유로 아르헨티나 민속음악은 세 가지 서로 다른 성격의 음악적 특징을 보유하게 된다. 즉, 콜럼버스(Cristopher Columbus 1451-1506)가 대서양을 횡단하기 훨씬 이전 시기에 오랫동안 번영하였던 잉카(Inca)문명²⁾을 포함한 지역 토착 원주민들인 인디언(Indian)의 음악이 그 기본을 이루며, 여기에 오랜 기간 아르헨티나를 식민통치하였던 스페인 문화와 노동력의 증족을 위해 데려온 아프리카 흑인 노예들의 음악이 혼합되었다. 이렇게 서로 다른 전통을 가진 음악과 문화는 다양하게 결합하여 아르헨티나 특유의 민속 음악적 특징을 이루었으며, 이러한 민속적 요소들은 히나스테라의 음악세계에도 큰 영향을 끼쳤다.³⁾

1) 김현식, 『동아 사전』, 19권, pp.338-339.

2) 유럽인이 남미 대륙으로 건너가지 전인 16세기 무렵까지 중앙 안데스 지대를 중심으로 번영을 누리던 고대국가의 문명.

3) 홍수진, “Alberto. Ginastera의 Danzas Argentinas에 관한 연구” (연세대학교 석사학위 논문, 1993), p.2.

1) 인디언 음악

인디언 음악은 여타 다른 지역의 음악과 문화의 영향을 거의 받지 않은 아르헨티나 고유의 전통적인 음악이다. 인디언 음악의 중심은 선율이며, 대표적인 선율은 고대 잉카 전통에서 기원된 잉카 선율로 주로 5음음계(G-E-D-C-A)인 하행조(anhemi-pantatonic scale)로 이루어져 있다(악보 1). 리듬은 대체로 2박자 계통이지만 두 부분이나 세 부분으로 나뉘는 특성을 가지고 있다. 또한 인디언 음악은 주로 몇 가지 짧은 변주가 반복되는 동기로 이루어진 간단한 구조를 보인다. 당김음도 자주 사용되며, 반주 형태는 단순한 음형의 반복인 바썬 오스티나토가 많다.⁴⁾

<악보 1> 전형적인 잉카의 선율⁵⁾

The musical score consists of two systems. The first system shows a melodic line in treble clef and a bass line in bass clef, both in 2/4 time. The melody is labeled '2마디 구성의 반복되는 음형' (Repeating melodic pattern of 2 measures) and '당김음' (Bowed note). The second system shows the same melodic line and a more complex bass line in 3/4 time, labeled '오스티나토 반주음형' (Ostinato accompaniment pattern) and 'ACDFG의 5음음계' (5-note scale of ACDFG).

4)Irma Ruiz, "Argentina," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmilan Publishers, 2001), Vol.22, p.875.

5)Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America* (New York: Tomas T. Crowell Co., 1945), p.267.

그 외의 인디언 음악으로 유럽 이주민들의 후손들인 크레올(Creole) 음악⁶⁾과 스페인계와 인디언의 혼혈인 메스티조(Mestizo)음악이 있다. 크레올 음악의 대부분은 유럽에 기원을 두고 있으며 전형적인 노래 양식은 비달라(vidala)와 비달리타(vidalita)가 있다. 이들 민요는 빠르고 밝은 성격을 지니며, 병행3도 진행의 화성적 선율이 특징이며 기타(guitar)나 드럼(drum)으로 반주된다. 리듬은 주로 3박자 계통이며 장조와 그의 관계단조로 화성이 진행되다가 끝 부분에서 하행하여 으뜸음과 세 번째 음으로 끝나는 선율이 특징이다(악보 2).

<악보 2> 비달라 민요의 선율

병행 3도의 선율

♩=126

Va - mos can - tan - do y bai - lan - do Me ce - lay se
 va A - le gran - di - to vi - ve - mos Due - ño no
 ten - go ni voy bus - can - do Ay ay ay - - -
 Ay vi - da - li - ta ya - si se - ra

Mote

메스티조 음악은 유럽의 영향을 많이 받은 크레올 음악과 달리 잉카 음악의 영향이 강하게 나타나 있다. 대표적인 노래 양식으로 야라비(yaravi)와 트리스테(triste)가 있는데 야라비는 서정적이고 우울한 느린 박자의 곡이

6)크레올 음악 : 크레올은 라틴 아메리카에서 태어난 유럽 이주민들의 후손들을 말한다. 그 음악은 유럽과 원주민 고유의 스타일을 혼합시킨 형태로, 밝고 빠른 성격 갖고 있으며 병행 3도의 화성과 헤미올라 수법이 나타나며 리드미컬한 선율이 아코디언과 기타에 의해 연주된다.

며 트리스테는 야라비와 비슷한 성격의 슬픈 애사이며 쿠에나(quena)⁷⁾로 연주된다⁸⁾ (악보 3).

<악보 3> 야라비의 선율 9)



2) 스페인계 음악

스페인 음악은 스페인 선교사들에 의해서 아르헨티나에 전파되었으며, 후에 아르헨티나의 원주민인 인디언의 문화에 가미되어 복합적인 문화를 만들어 냈다. 스페인 사람들은 처음에 자기 나라에서 가져온 기타와 스페인 민

7)수직으로 연주하는 플룻의 일반적인 명칭으로 5음음계의 다섯 음을 낼 수 있다.

8)Irma Ruiz, "Argentina," pp.875-876.

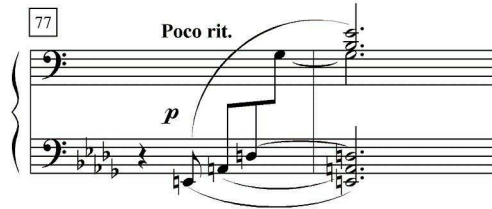
9)Roy Wylie, "Argentina Folk Elements in the Solo Piano Works of A. Ginastera.," (Ph.D.diss., The University of Texas at Austin, 1986), p.8.

요를 응용하여 독자적인 음악을 작곡하고 연주했다. 이 기타의 코드는 E-A-D-G-B-E로 구성되어 있는데 스페인에서 건너온 gaucho(10)의 전통악기인 기타는 점차로 많은 민요의 반주에도 쓰여졌으며 민속음악에도 스페인 음악의 영향이 혼합되었다(악보 4).

<악보 4> 기타코드의 원형과 변형된 형태¹¹⁾

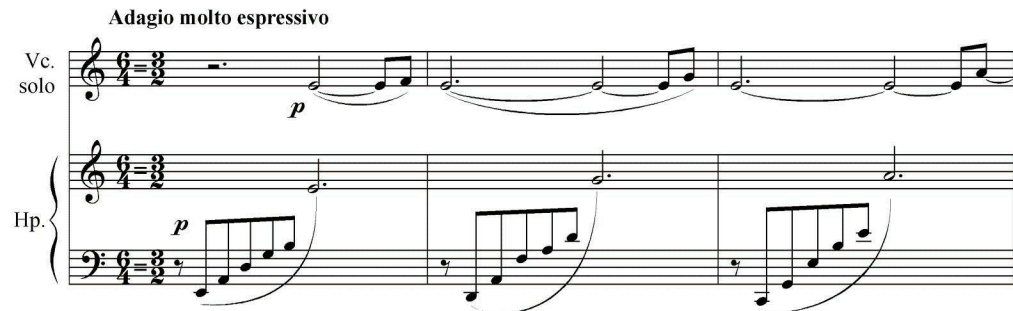
(①원형)

Alberto Ginastera - 「Danazas Argentinas, Op.2」 제1곡, 마디 77-78



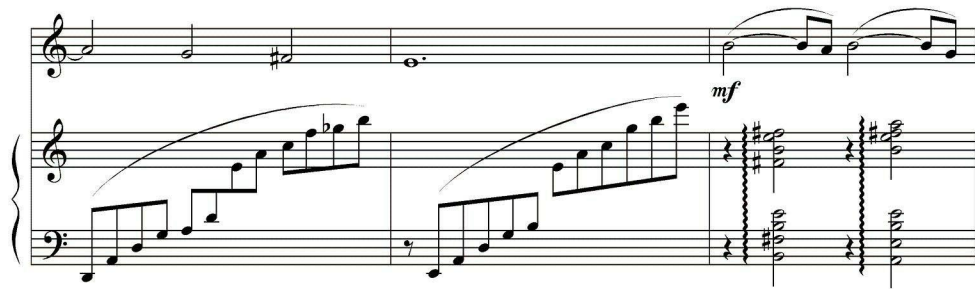
(②변형)

Alberto Ginastera- 「협주적 변주곡(Variaciones Concertantes)」 중
Theme For Violincello and Harp



10) 아르헨티나의 광활한 팜파(pampa)에서 유목 생활을 하는 목동으로 스페인과 인디언 혼혈의 자손이며 정의로운 성격을 소유하였고 기타를 튕기며 춤과 노래와 시를 즐기는 사람들이다.

11) Gilbert Chase, "A. Ginastera : Argentina Composer," *The Musical Quarterly* 43. no.2 (October, 1957), pp.439-456.



스페인의 영향을 민속 음악 중에서 대표적인 것들로는 토나다(tonada)와 말람보(malambo)를 들 수 있다.

토나다(tonada)는 스페인풍의 선율 또는 멜로디를 나타내는 일반적인 용어로 아르헨티나의 토나다는 독창으로 부르거나, 병행3도의 단순한 중창으로 불렀던 사랑노래이다. 토나다는 보통 장조적 경향을 보이며 종종 5도 관계 또는 단3도 관계의 조로 전조시켰다. 절은 보통 기타 간주곡들의 각각 다른 부분으로부터 시작되었다.¹²⁾ 형식은 2부분 형식으로 되어 있고, 장조풍의 활기찬 선율 등이 전형적인 스페인 음악의 특징을 보여 준다. 박자는 주로 이 중박자로서 노래와 반주부분에서 동시에 6/8박자와 3/4박자가 사용되는 북박자(bimeter)와 두 가지 박자가 교대로 나타나면서 2:3의 비율로 리듬의 변화가 일어나는 헤미올라(hemiola)적인 용법이 쓰인다(악보 5).

12)Irma Ruiz, "Argentina," pp.875-881.

<악보 5> 토나다의 선율¹³⁾

복박자

Female Vocal ♩. = 72

Guitar

1. D

2. D

1. D

2. D

A7

D

A7

D

A7

D

A7

D

A7

D

D.S.

헤미올라

말람보(malambo)는 아르헨티나 민속축제의 마지막을 장식하는데 사용된 음악이다. 매우 정열적이고 힘이 있는 화려한 춤곡 리듬을 갖는 전형적인 민속 음악이다. 기본 리듬은 빠른 6/8박자의 패턴으로 되어있고, 잉카계통의 2박자와 스페인 계통의 3박자가 교대되면서 반대되는 성격의 대비를 나타내 주면서 리듬의 흥겨움을 증가시킨다. 또한 말람보 리듬의 기본형은 다음과 같은 형태로 변형되어 사용되기도 한다(표-1).

13)Elezabeth May, "Folk Music of South America," *A Musical mosaic, musics of many cultures* (Berkeley : University of California, 1980), p.393.

<표-1> 말람보 리듬의 기본형과 변형

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
기본형												
변형												

(3) 아프리카 흑인노예 문화권의 음악

아프리카로부터 아메리카 대륙으로 강제 이주 당한 흑인들 자신들의 전통 음악과 문화의 다양한 특징들을 전파했는데 이러한 문화 양식이 아메리카의 전형적인 음악 형식의 변천에 많은 영향을 미쳤다. 그 중에서 아르헨티나 민속 음악에 미친 영향들을 보면, 오스티나토 음형과 동적인 빠른 움직임, 싱코페이션, 빈번한 박절의 교대, 복합리듬 그리고 5음음계와 장·단조를 포함한 전음계적 선율을 들 수 있다.

2. 히나스테라 의 작품양식

히나스테라는 카탈로니아와 이탈리아계 부모님 사이에서 1916년 4월 11일 아르헨티나의 수도 부에노스 아이레스(Buenos Aires)에서 태어났다. 일찍이 타고난 음악적인 재능을 발견한 그의 부모님은 7살 되던 해부터 피아노 레슨을 받게 하였다. 히나스테라는 1928년에는 아르헨티나의 윌리엄스 음악원(Williams Conservatory)에서 체계적인 음악수업을 받기 시작했는데 졸업하던 해인 1935년 작곡 분야에서 최우수상을 받았다. 그의 작품을 보면 아르헨티나의 민족적 성격을 지닌 작품들과 비민족적인 성격을 지닌 작품들로 나눌 수 있다. 그는 스스로 자신의 작품 양식을 3시기로 나누었으며 객관적 민족주의, 주관적 민족주의, 신표현주의가 각 시기를 대표한다고 설명했다.¹⁴⁾ 길버트 체이스(Gilbert Chase)에 의하면 “히나스테라의 작품들은 연속성을 가지고 있는데 그 안에서의 새로운 발전은 확대 또는 장식이며 전체적으로 강한 개성과 확고한 창조적 의지를 표출한다.”¹⁵⁾

민족주의 음악은 일반적으로 작곡자가 명확한 민족의식을 가지고 민족의 고유한 음악어법 또는 제재를 사용하여 작품 속에 민족적 감각의 양식을 창조하는 것을 말한다. 민족주의 음악의 일반적인 특징은 각 민족의 민요, 무곡, 무대작품 등의 민속음악을 중시하거나 또는 그 음악 형식기법에 따라 작곡하며 민요의 가사 나 자국어 가사를 갖는 성악곡을 작곡하는 것이다.

또한 오페라, 교향시, 모음곡 등의 소재를 민족의 전설, 설화, 역사, 자연풍토, 민중생활에서 선택한다.¹⁶⁾

표현주의 음악은 인상주의에 대한 반동으로 잠재의식의 표현을 추구하려는

14)D. Schwartz-Kates, “Ginastera, Alberto,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol.IX,p.876.

15)Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed. ed. Stanly Sadie(London : Macmillan Publishers), Vol.VII, p.388.

16)박세원, 『음악 대사전』 (서울 : 세광출판사, 1996.), p.548.

것이다. 음악을 주장적으로 방향을 지우려는 데서 낭만주의적 성격을 지니고 있으며 불협화음적인 음향과 무조가 특색이다. 표현주의의 주제는 현대 세계에 존재하고 있는 인간의 내적 갈등, 긴장, 불안, 두려움, 잠재의식 속에 내재되어 있는 모든 불합리한 충동 그리고 기존 질서와 용인된 형식에 대하여 성난 또는 반항하는 인간의 소외된 모습이다. 히나스테라는 이러한 성향을 새로운 관점에서 조명하려 했다.

1) 객관적 민족주의 (Objective Nationalism, 1937 - 1948)

객관적 민족주의의 시기 (1937-48)는 아르헨티나의 민속음악의 리듬과 선율 즉, 민속적 요소를 열정적으로 표현한 시기로 아르헨티나의 민속적 특색과 주제를 직접적으로 표현한 것이 이 시기의 특징이다.

이 시기 히나스테라에게 영향을 준 작곡가들을 보면 스트라빈스키, 바르토크, 파야가 있는데 이들의 영향으로 그는 첫 번째 발레곡인 「Panambi Op. 1」 (1937)을 작곡하였으며, 두 번째 발레곡인 「Estancia Op.8」 (1941)는 그의 작품 중 아르헨티나 민속 요소가 가장 잘 나타난 대규모의 작품으로서 말랍보의 특징이 Finale에서 두드러진다.

이 시기에 쓰여진 작품의 음악적 특징을 보면 선율과 리듬 그리고 주제적인 요소가 아르헨티나의 민속 요소인 크레올 음악의 민속 노래와 춤을 반영하고 있다. 선율과 화음에 있어서는 3도 진행이 많은 가우초의 선율(악보 6)과 5음음계적인 형태를 지닌 잉카의 선율(악보 7)이 자주 쓰였으며, 두 개의 선법을 합한 화성 선율과 코드들로 구성된 오스티나토가 사용되었다. 화성은 3도 또는 4도로 구성된 화성과 복조성이 두드러지게 나타나며 가끔 기타 코드도 사용되었는데 이 코드가 분산화음으로 나타날 때도 있다(악보 8).

<악보 6> 「아르헨티나 춤곡(Danzas argentinas)」 중

I. Danza del Viejo Boyero(마디 34-38)

Musical score for measures 34-38 of 'Danza del Viejo Boyero'. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a box containing the number 34. The tempo marking is 'Rit. molto'. The dynamics are marked as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

<악보 7> 「12개의 미국 전주곡(12 American Preludes, Op.12)」 중

5. En el 1er. modo pentafono menor(마디 1-4)

Musical score for measures 1-4 of 'En el 1er. modo pentafono menor'. The score is in 7/8 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a box containing the number 1. The tempo marking is 'Andante (♩ = 108)'. The dynamics are marked as *sempre p e dolce*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

<악보 8> 「아르헨티나 춤곡(Danzas argentinas)」 중

I. Danza del Viejo Boyero(마디 77-81)

Musical score for measures 77-81 of 'Danza del Viejo Boyero'. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a box containing the number 77. The tempo markings are 'Poco rit.' and 'a Tempo'. The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

리듬도 아르헨티나의 민속적 요소에 바탕을 두고, 기본 박자 위에 싱코페이션을 사용함으로써 여러 가지 악센트 효과를 나타냈다. 곡의 절정에는 헤미올라 성격을 가진 말람보 리듬을 많이 사용하였으며, 자주 바뀌는 변박자를 사용함으로써 다양한 변화를 가미시켰다. 빠른 악장은 겹박자를 많이 사용하고(악보 9) 느린 악장에서는 2박자 계통이 주로 사용되고 있다.

<악보 9> 「(Danzas argentinas)」 중

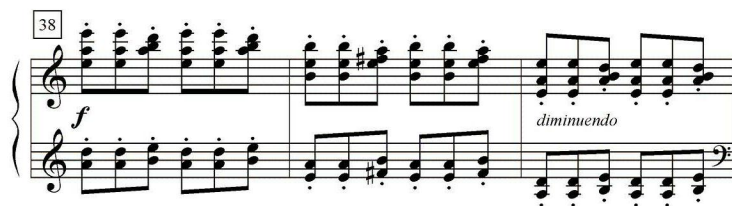
III. Danza del gaucho matrero(마디 187-189)

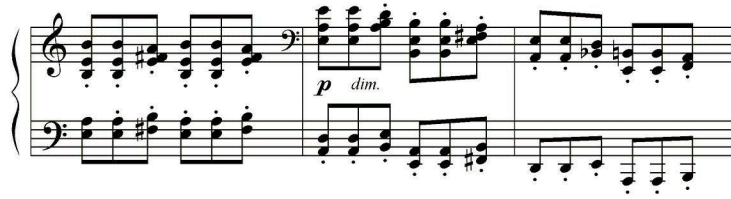


형식은 2마디나 4마디로 반복되는 동기로 구성된 일정한 패턴이 특징이다 (악보 10).

<악보 10> 「Piano Sonata No.1 , Op.2」 중

II. Presto misterioso(마디 38-43)





결론적으로 제 1기의 작품들은 히나스테라 자신이 의식적으로 아르헨티나 민속 요소를 사용한 것으로 보이며, 그 결과 국민적 정서가 잘 나타나 있다. 히나스테라의 대다수의 피아노 작품들이 이 시기에 쓰여졌다. 주요 작품은 「Danazas Argentinas, Op.2」 (1937), 「Panambi, Op.1」 (1937), 「3 piezas, Op.6」 (1940), 「Malambo, Op.7」 (1940), 「Estancia, Op.8」 (1941), 「12 American Preludes, Op.12」 (1944), 「Suite de danzas Criollas, Op.15」 (1946), 「Toccata, Villancico and Fugue, Op.18」 (1947), 「Rondo sobre temas infantiles argentinos, Op. 19」 (1947) 가 있다.

2) 주관적 민족주의 (Subjective Nationalism, 1948 - 1954)

히나스테라는 주관적 민족주의의 시기(1948-1954)에 유럽과 미국으로 나아가 아르헨티나의 민속 요소에 새로움을 가미시키고 민속적 요소를 직접적으로 사용하기보다는 상징적으로 사용하였다.

그러나 제 2기에도 악구나 부분의 율곽은 대개 전통성을 그대로 유지하였다. 예를 들어, 기타 코드가 이 시기에도 자주 사용되는데, 기타 코드를 반음씩 내려 사용할 때도 많다. 체이스는 ‘기타 코드가 주관적 민족주의의 대표적인 요소’¹⁷⁾라고 언급하였다. 또한 이전에 쓰던 잉카의 5음음계와 4도 화음이 그대로 쓰여졌으며 또한 복조성과 12음기법을 비롯한 현대적 작곡기법이 더욱 많이 시도되었다.

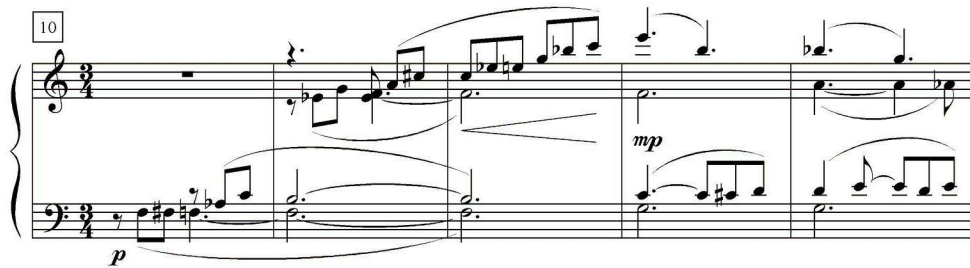
<악보 11> 「String Quartet No.1」 중 Calmo e poetico」
(마디 1-10)

The musical score is for a string quartet in 3/4 time with one flat. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat. The score includes dynamic markings such as 'senza sord.', 'pp', and 'p tranquillo', along with the instruction 'ma chiare'. A first ending bracket is shown above the first measure of the Violin I staff.

17) Gilbert Chase, "Ginastera, Alberto," p.388.



<악보 12> 「현악 사중주(String Quartet No.2)」
(마디 10-14)



이러한 기법들이 쓰인 대표적인 작품으로 「Piano Sonata No.1, Op.22」를 들 수 있다. 이 소나타는 아르헨티나의 민속적 특징을 강하게 내포하고 있으나 그 위에 가미된 진보적 특징도 두드러지게 나타난다. 이 곡은 제 1악장 첫 시작부터 3도 진행의 가우초적 요소와 싱크페이션 형태의 민속적 리듬이 제시되며, 선율의 형태는 잉카의 5음음계를 사용하고 있다. 제 2악장은 새로운 요소인 12음기법을 도입하였다는 점에서 주목된다.

이 시기 작품의 성향은 표제적 음악에서 순수음악으로 전환됨을 볼 수 있는데 그것은 현악 4중주나 소나타 같은 순수 기악장르를 시도한 것에서 나

타난다.

이 시기에 쓰여진 대표적인 작품은 「String Quartet No.1, Op.20」(1948), 「Pampeana No2, Op.21」(1950), 「Piano Sonata No.1, Op.22」(1952), 「Variaciones concertantes, Op.23」(1953), 「Pampeana No.3, Op.24」(1954)가 있다.

3) 신표현주의 (Neo-Expressionism, 1958 - 1983)

히나스테라의 작품양식 중 제 3기인 신표현주의의 시기(1958-1983)에 아르헨티나는 독재 정부의 붕괴와 더불어 정치적 과도기를 맞게 된다. 1958년 히나스테라는 아르헨티나 카톨릭 대학교 음악학과(Musical Arts and Sciences at the Argentine Catholic University)의 교수가 되어 음악 교육 계획을 작성하는 일을 했으며, 같은 해에 미국의 초청을 받아 워싱턴 D.C.에서 열린 제 1회 Inter-American Music Festival에 참석하기도 했다. 1962년부터는 현대음악을 가르치는 독자적인 음악센터를 설립했으며 말년에는 스위스에서 자유스러운 작곡활동에 전념했다.

제 3기는 아르헨티나의 민속 요소보다는 주관적 감정과 직선적인 구성을 더 강조한 시기로 히나스테라는 이 시기에 더 개인적이고, 더 국제적이고, 더 추상적이며, 내부의 감정과 비현실적 요소에 더욱 깊은 흥미를 갖게 되어 흥분된 서정성, 열정과 드라마 그리고 시적인 미스테리가 특징을 이루었다.¹⁸⁾ 후기로 갈 수록 다시 초기의 화려한 민속적 리듬이 복합적으로 변화하기 시작하였고 민속적이고 빠른 형태의 장식적인 당김음이 많이 사용되었

18)Oscar Dressler, "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera"(DMA. diss., Southwestern Baptist Theological Seminary, 1995), pp.116-117.

다.¹⁹⁾ 12음기법이 본격적으로 사용되었으며 복조성, 1/4음과 다른 미분음정, 음렬주의, 우연성음악, 그리고 기악이나 성악 범위의 확대 등 여러 가지 현대적 기법을 협주곡, 교향곡, 오페라에 이르기 까지 폭넓은 장르에서 시도하였다. 또한, 소나타 형식이나 변주곡 형식, 론도 형식 등 서양 음악의 전통적 형식에 전위적인 요소들을 결합하여 신비스럽고 환상적인 음색이 산출되었으며 스트라빈스키의 관현악 어법의 영향을 보이기도 한다.

이 시기의 주요 작품은 「String Quartet No.2, Op.26」 (1958), 「Cantata para America Magica, Op.27」 (1960), 「Piano Concerto No.1, Op.28」 (1961), 「Quinter for Piano and ,Op.29」 (1963), 「Volin Concerto, Op.3」 (1963), 「Don Rodrigo -opera」 (1964), 「Cantata Bomarzo, Op.32」 (1964), 「Bomarzo, Op.34」 (1966), 「Cello Concerto No.1, Op.36」 (1968), 「Piano Concerto, No.2, Op.39」 (1972), 「Beatrix Cenci, Op.32」 (1971), 「String Quartet No.3, Op.40」 (1974), 「Sonata para Guitarra」 (1976), 「Cello Sonata, Op.49」 (1979), 「Piano Sonata No.2, Op.53」 (1981), 「Piano Sonata No.3, Op.54」 (1982)가 있다.

19)Gilbert Chase, "A. Ginastera : Argentina Composer," p.446. 김경임, 『피아노 음악』 (대구 : 계명대학교 출판부. 1982), p.520.에서 재인용.

Ⅲ. 히나스테라의 「Piano Sonata No.1, Op.22」의 작품 분석

「Piano Sonata No.1, Op.22」는 1952년 작곡되었다. 이 작품은 1952년 피츠버그에서 개최된 국제 현대 음악 축제를 위해 카네기협회와 펜실바니아 여자 대학에서 위촉한 곡이다. 히나스테라는 페론 체제 동안에 그가 겪은 시련 가운데서 소나타를 위한 작곡 위촉을 받아들였다. 이로서 그는 긴급하게 필요한 경제적인 도움을 받았을 뿐만 아니라 도덕적인 원조도 받은 셈이다. 「Piano Sonata No.1, Op.22」는 조애나와 로이 해리스(Johanna and Roy Harris)에게 헌정되었으며 1952년 11월 29일 피츠버그 카네기 홀에서 조애나 마리스(Johanna Marris)에 의해 초연되었다. 아르헨티나의 초연은 세계 초연 직후 안토니오 데 라코(Antonio de Raco)에 의해 Teatro Colon에서 이루어졌다. 그 후 1953년 오슬로에서 열린 제 27회 국제 현대 음악 축제 협회에서 연주곡으로 채택되었다.²⁰⁾

이 작품은 “Allrgro marcato”, “Presto misterioso”, “Adagio molto appassionato”, “Ruvido de ostinato”의 4개 악장으로 구성되어 있다.

체이스는 “이 작품에서 히나스테라는 복조성과 12음기법을 사용하였고 민요적 요소를 직접 사용하지 않았지만 선율의 동기와 주제에 사용된 리듬의 긴장감은 확실히 아르헨티나의 특징을 갖는다.”²¹⁾고 하였다.

20)Sergio De Los Cobos, “Alberto Ginastera’s Three Piano Sonata: A Reflection of the Composer and His Country”(Ph. D. diss., University of Rice, 1991), p.28.

21)Gilbert Chase, “A. Ginastera : Argentina Composer,” p.451. Oscar Dressler, “A Performer’s Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera,” p.122에서 재인용.

1. 제 1악장(Allegro marcato)

제 1악장은 전통적인 소나타 알레그로 형식에 기초를 두고 있으며, 그 구조를 표로 나타내면 다음과 같다(표-2).

[표 -2] 제 1악장의 구조 : 소나타 알레그로 형식²²⁾

구	분	마 디
제시부 (1-79마디)	제1주제부	1-29
	경과구	30-51
	제2주제부	52-66
		67-76
	연결구	77-79
발전부 (80-137마디)	경과구	101-109
	제2주제	110-117
	제시부의 반복	132-137
재현부 (138-204마디)	제1주제부	138-166
	경과구	167-183
	제2주제부	184-198
	짧은 코다	199-204
	화려한 결말	

빈번한 박자의 변화는 제 1악장의 두드러진 특징이다. 한 예로 마디 1-29의 변화를 보면 3/4(마디 1), 2/4(마디 2), 4/4(마디 3), 3/4(마디 4-6), 8/8(마디 7), 6/8(마디 8), 5/8(마디 9), 9/8(마디 10), 5/8(마디 11), 3/4(마디 12), 2/4(마디 13), 3/4=6/8(마디 14-20), 9/8(마디 21), 5/8(마디 22), 3/4=6/8(마디 23-29)로 이루어져 있다. 또한 8/8박자를 3+3+2로 비대칭적으로 분할한 점

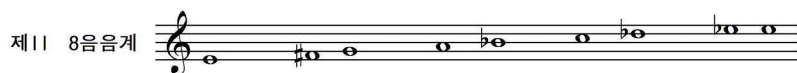
²²⁾Oscar Dressler, "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera," p.119.

은 흥미롭다. 그러나 8분음표에 대한 강조를 통하여 악장의 대부분을 통일한다.

극단적인 다이내믹 표기는 제 1악장과 제 4악장에 모두 나타나는데 제 1악장에는 sempre forte 또는 sempre ff (마디 30, 47, 101, 167), fortissimo (마디 23, 30, 131), fff (마디 203), energico (마디 30, 167), agitato (마디 174), violento (마디 101, 132), molto marcato (마디 84), sff 그리고 sfff (마디 138, 204)가 있다. 소리들이 폭발하는 가운데 제 2주제는 조용히 piano dolce e pastorale(마디 52)로 나타나는데 이는 히나스테라가 자주 사용하던 방법이다.

제 1악장은 전체적으로 균형잡힌 구조를 보이며 히나스테라는 교회 선법적 요소들이 가미되는 8음음계(octatonic scale)를 사용하고 있는데²³⁾ 악장의 조

23) 필자는 Oscar Dressler, "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera",의 견해에 따라 제 1악장의 조성 및 선법성과 중심음을 분석하였다. 드레슬러가 주장한 기본적인 8음음계의 두 유형은 온음과 반음의 배치에 의해 결정된다. 제 I 8음음계는 반음과 온음의 교대이며 제 II 8음음계는 온음과 반음의 교대이다. 제 1악장에서 그는 이 두음형의 8음음계와 다양한 교회선법이 혼합되는 양상으로 음계적 구성을 설명하는데 이는 반 덴 투른(Pieter C. van den Toorn)이 스트라빈스키의 작품을 분석할 때 사용한 방법을 응용한 것이다.



성적-선법적 구조는 주로 제 I 8음음계와 도리안 선법과 에올리안 선법의 혼합에 바탕을 두고 있다(악보 13).

<악보 13> A음에서 시작하는 제 I 8음음계와 에올리안 선법 및 도리안 선법이 혼합된 음계

The image displays three musical staves illustrating the combination of scales. The top staff, labeled '제 I 8음음계', shows a scale starting on A (A-B-C-D-E-F-G-A) with a sharp on F. The middle staff, labeled 'A 에올리안 선법', shows a scale starting on A (A-B-C-D-E-F-G-A) with a circled A. The bottom staff, labeled 'A 도리안 선법', shows a scale starting on A (A-B-C-D-E-F-G-A) with a sharp on F. Arrows point from the circled A in the middle staff to the corresponding notes in the top staff.

제시부는 히나스테라가 피아노를 관현악적으로 처리함을 보여준다. 즉 음역이 극단적으로 넓고 색채가 화려하며 열정적이다.

제 1주제부에 사용된 음들을 분석할 때 A음(마디 1-11), C음(마디 12-22)²⁴, E \flat 음(마디 23-28)으로 시작하는 제 I 8음음계를 기본으로 하는 3개의 부분으로 이루어져 있다(악보 14).

24) 음의 구성은 C 8음음계를 기본으로 하나 왼손에서 A가 강조됨(마디 17-21).

<악보 14> 제 1악장, 제 1주제 : 마디 1-29

Allegro marcato ♩ = 288 (♩ = 144 - ♩ = 96)

1

5

9

14

19

f

mf

mf

경과구는 이미 제시부의 끝에서 왼손에 의해 예비되었던 B pedal point로 마디 30에서 시작한다(악보 15). 마디 37-42에서는 B가 중심음이다. 여기서 는 B음으로 시작하는 제 I 8음음계와 B 도리안 선법이 혼합된 음계가 사용되었다. 마디 43-46은 복조성이 사용된 부분으로 외손의 C major와 오른 손의 B major가 병치되었다(악보 16).

<악보 15 > 제 1악장, 마디 30-36

30

sempre ff ed energico

First system of musical notation for measures 30-36. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand with slurs and accents. The dynamic marking is *sempre ff ed energico*.

30

sempre ff ed energico

Second system of musical notation for measures 30-36, identical to the first system. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand with slurs and accents. The dynamic marking is *sempre ff ed energico*.

<악보 16> 제 1악장, 마디 37-47

37

mf agitato

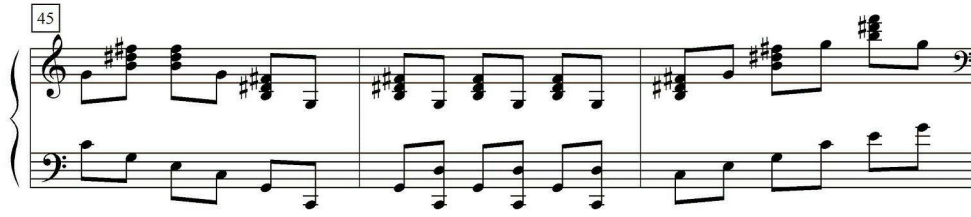
First system of musical notation for measures 37-47. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The music features a complex, rhythmic bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand with slurs and accents. The dynamic marking is *mf agitato*.

41

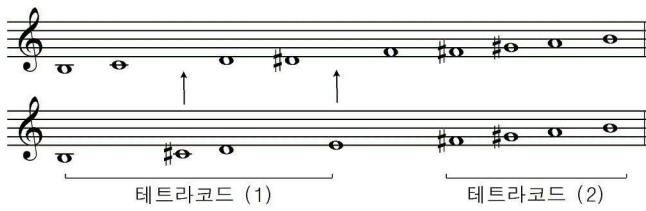
cresc.

f

Second system of musical notation for measures 37-47. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The music features a complex, rhythmic bass line in the left hand and a more complex melodic line in the right hand with slurs and accents. The dynamic marking is *cresc.* and *f*.



<B 제 I 8음음계와 B 도리안 선법의 혼합>



제 1주제가 힘찬 성격을 지닌 반면에 제 2주제는 감성적이고 부드러운 성격을 갖고 있다. 반음없는(anhemitonic)²⁵⁾ 5음음계, A-F#-E-D-A에 바탕을 두며 제 I 8음음계는 암시되기만 한다²⁶⁾. 그러나 B음으로 시작하는 제 I 8음음계와 혼합된 B도리안 선법으로도 분석할 수 있다(악보 17).

25)그리스어에서 유래한 말로 반음은 포함하지 않는 음계.

26)Oscar Dressler.“A Performer’s Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera,” p.128.

<악보 17> 제 1악장, 제 2주제, 마디 52-66

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 52-55) is marked 'a Tempo' and 'p dolce e pastorale'. The second system (measures 56-59) continues the melodic line. The third system (measures 60-63) shows a change in texture with block chords in the right hand and moving bass lines. The fourth system (measures 64-66) continues the block chord texture in the right hand and the bass line.

발전부에 가까워짐에 따라 제 2주제가 마디 67에서 완전 5도 위로 이조되어 나타나며 새로운 선율도 첨가되었다. 마디 70-73을 지나 마디 74에서는 마디 67과 같은 이조된 제 2주제 요소가 사용되었다. 이 부분도 에올리안 선법이 혼합된 F# 제 I 8음음계에 기초를 두고 있다(악보 18).

<악보 18> 제 1악장, 마디 67-78

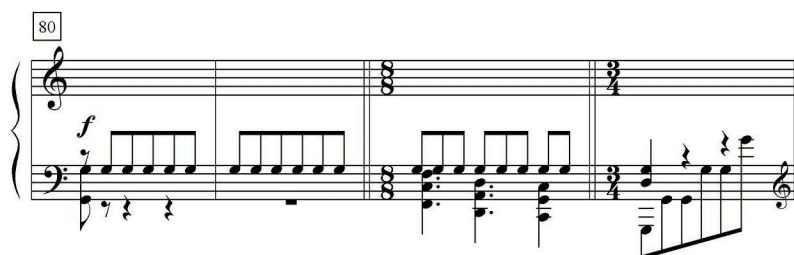
The musical score consists of three systems, each with a piano (p) and bass staff. Measure 67 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 71 features a *p subito* marking. Measure 75 includes a *cresc.* marking. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic changes across the measures.

<F# 제 I 8음음계와 F# 에올리안 선법>

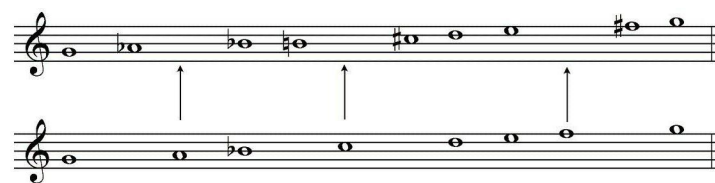
The notation shows two staves. The top staff contains the F# 8-note scale: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The bottom staff contains the F# Aeolian mode: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Arrows point from the notes in the bottom staff to the notes in the top staff, indicating the relationship between the two scales.

마디 80에서 시작하는 발전부는 G음의 연타로 시작한다. 앞서 예비된 D#에서 Eb으로의 이명동음적 변환을 통해 제 I 8음음계와 혼합된 G 도리안 선법이 시사된다. 마디 100까지 G음의 연타가 나타나는데 이는 경과구의 소재(B음의 연타)를 사용한 것이다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장, 마디 80-83



<G 제 I 8음음계와 G도리안 선법>



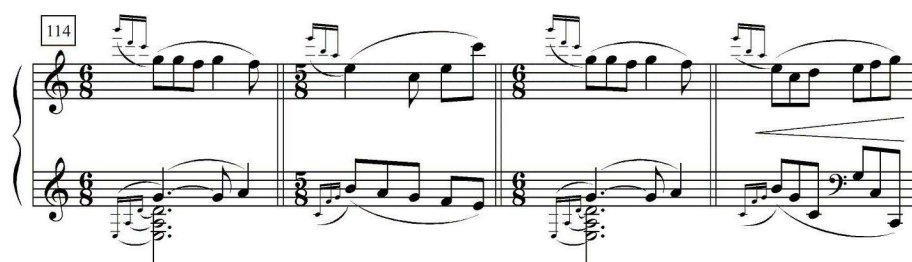
마디 101-109에서는 4도 화성과 복화음이 사용되었다. 스트라빈스키풍의 독특한 악센트를 지니고 있으며 경과적 역할을 한다(악보 20). 마디 105의 Gb 음은 제 I 8음음계와 결합된 C 이오니아 선법의 제 2주제 요소로 연결하는 역할을 한다(악보 21).

<악보 20> 제 1악장, 마디 101-109

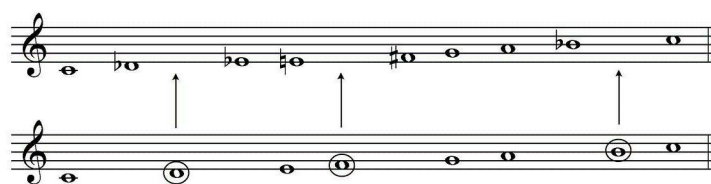
Musical score for measures 101-109. The score is written for piano and bass. Measure 101 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo/dynamics marking is *sempre f e violento*. The score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 101-103) features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 104-106) continues the accompaniment with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 107-109) concludes the passage with a final cadence in the bass staff.

<악보 21> 제 1악장, 마디 110-117

Musical score for measures 110-117. The score is written for piano and bass. Measure 110 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The dynamic marking is *mf*. The score consists of two systems of two staves each. The first system (measures 110-113) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 114-117) concludes the passage with a final cadence in the bass staff.



<C 제 I 8음음계와 C 이오니안 선법>



마디 118에서 히나스테라는 3온음을 사용하여 C 믹소리디안 선법을 시사하며 원래의 중심음인 A로의 귀환을 이끌어 내고 있다(악보 22). A 에올리안 선법은 마디 122에서 다시 나타나며 그 뒤에 오는 부분은 팔림음 기능을 갖는다. 이 팔림음 기능 부분은 E로 시작하는 제 II 8음음계에 기초한다(악보 23).

<악보 22> 제 1악장, 마디 118-123



121

sempre *f*

<악보 23> 제 1악장, 마디 132-137

132 *ff* *violento*

135 *8va* *rinforzando*

<E로 시작하는 제 II 8음음계>

E F G A B-flat C D E

재현부는 짜임새가 두텁게 처리된다. 히나스테라는 성부를 중복함으로써 보다 폭 넓은 음향을 추구했으며 제 2주제는 축소되고 A에서 시작하는 제 II 8음음계에 바탕을 두고 있다. poco stringendo의 지시를 갖는 짧은 코다는 받음없는 5음음계에 토대를 두고 있다(악보 24).

<악보 24> 제 1악장, 마디 199-204

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 199, is marked *poco stringendo* and *rinforzando*. It features a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef, both in 6/8 time. The piano part has a melodic line with slurs and ties, while the bass part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system, starting at measure 202, is marked *a Tempo* and *fff*. It continues with the piano and bass staves, showing a change in tempo and dynamics. The piano part has a more rhythmic, chordal texture, and the bass part has a steady accompaniment. The score ends with a double bar line and a final chord in the piano part.

2. 제 2악장 (Presto misterioso)

제 2악장은 A-B-A-C-A-B-A의 소나타 론도 형식으로 메리 앤 헨리 (Mary Ann Hanley)에 의해 ‘비현실적인 음색과 마술적인 것과 같은 환상적인 스케르초’²⁷⁾로 묘사되었다. 이 악장의 구조를 표로 나타내면 다음과 같다(표-3).

[표-3] 제 2악장의 구조 : 론도 형식

구 분	마 디	특 징
A	1-37	12음렬 제시
B	38-69	마디 48-57 생기 있는 말람보 리듬 마디 62-69 경과구
A	70-77	원음렬 재현
C	78-116	마디 78-104 오스티나토, 기타 코드 마디 105-116 경과구
A	117-144	4도 위에서 음렬의 재현
B	145-166	반음계 스케일 마디 159-166 경과구
A	167-192	음렬의 재현, 기타 코드, 잿은 썬표

27) Mary Ann Hanley, "The Solo Piano Music of Alberto Ginastera," *America Music Teacher*, p.8.

Oscar Dressler, "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera," p.138.에서 재인용.

이 악장의 A부분에서 히나스테라는 그의 피아노 작품 가운데 최초로 12음기법을 사용하였다. 그러나 여기서 12음기법은 악장구축의 기초로 엄격하게 활용되기보다는 선율적인 효과를 위해 주로 사용된다. 음렬은 첫 두 마디에서 나타난다(악보 25). 마디 1-2에서는 기본음렬이 쓰였으며 마디 3-4, 8-11는 마디 1-2의 반복이고, 마디 5, 12는 마디 1의 반복이다.


<악보25> 제 2악장, 마디 1-2



A부분은 12음기법을 바탕으로 응용, 진행되지만 엄격한 규칙을 따르는 것은 아니다. 처음 두 마디에서 기본음렬을 사용하고 나머지 부분에서는 음렬을 자유롭게 사용하거나 음렬에 기초하지 않은 pedal point를 사용하고 있다. 분석의 기초가 되는 음렬표는 (표-4)와 같다.

[표-4] 음렬표

	O →						← R						
I	D	B ^b	E ^b	A	E	G [#]	F	B	F [#]	C	G	C [#]	I
↓	F [#]	D	G	C [#]	G [#]	C	A	D [#]	A [#]	E	B	F	↓
	C [#]	A	D	G [#]	D [#]	G	E	A [#]	E [#]	B	F [#]	C	
	G	E ^b	A ^b	D	A	C [#]	B ^b	E	B	F	C	F [#]	
	C	A	D ^b	G	D	F [#]	E ^b	A	E	B ^b	F	B	
	A ^b	E	A	D [#]	A [#]	D	B	F	C	G ^b	D ^b	G	
	B	G	C	F [#]	C [#]	F	D	G [#]	D [#]	A	E	A [#]	
	F	D ^b	G ^b	C	G	B	A ^b	D	A	E ^b	B ^b	E	
	B ^b	G ^b	B	F	C	E	D ^b	G	D	A ^b	E ^b	A	
↑	E	C	F	B	F [#]	A [#]	G	C [#]	G [#]	D	A	D [#]	↑
I	A	F	B ^b	E	B	D [#]	C	F [#]	C [#]	G	D	G [#]	I
	E ^b	B	E	A [#]	F	A	G ^b	C	G	D ^b	A ^b	D	RI
	O →						← R						

또한 이 부분에서는 지속적인 8분음표 패턴 즉  을 사용하고 있다. 이와 함께 히나스테라는 기본 음렬을 3음씩 나누어 사용하는 경우(표-5) 음의 순서를 바꾸어 제시하기도 하였다.

[표-5] 12음렬을 4개의 Segment로 나눈 예²⁸⁾

Trichord 1			Trichord 2			Trichord 3			Trichord 4		
D	B \flat	E \flat	A	E	G \sharp	F	B	F \sharp	C	G	C \sharp
B \flat	E \flat	D	E	G \sharp	A	B	F \sharp	F	G	C \sharp	C
E \flat	D	B \flat	G \sharp	A	E	F \sharp	F	B	C \sharp	C	G

예를 들면 마디 6에서 F, F \sharp , B음은 원음렬의 Trichord 3의 순서를 바꾼 것이며, 마디 6에서 E, C, D \sharp 음은 Trichord 3의 장 2도 아래에서 전위형이 나타나 있으며, 마디 13은 마디 6의 반복이다(악보 26).

<악보 26> 제 2악장, 마디 6



28) 김한나, "A. Ginastera의 Piano Sonata No.1, Op.22작품분석.", (동덕여자대학교 석사학위논문.2000), p.35.

마디 17-20은 pedal point로 연결구의 역할을 한다(악보 27).

<악보 27> 제 2악장, 마디 17-20

The musical score for measures 17-20 is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) plays a series of chords, primarily triads and dyads, in a steady rhythm. The left hand (bass clef) features a prominent pedal point, with a single bass note (B-flat) sustained throughout the measures, indicated by a long horizontal line with a dot underneath. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

마디 21-26은 마디 1-6의 반복이며, 마디 27-29는 원음렬의 순서를 변형시킨 형태를 띄고 있다. 마디 30-33에서는 마디 17-19와 동일한 연결구가 다시 나타난다. 마디 34-35는 왼손은 하행진행을 오른손은 상행진행을 하는 반음계 진행을 보이며 마디 36-37에서는 오른손은 단 6도로 반음계 진행이 나타나며 왼손은 폭넓은 음역의 펼친 화음이 나타난다(악보 28).

<악보 28> 제 2악장, 마디 34-37

The musical score for measures 34-37 is in a grand staff. The right hand (treble clef) shows a melodic line with a 'crescendo' marking in measure 34, followed by a 'molto' marking in measure 35. The left hand (bass clef) plays a more active, descending melodic line. The key signature has one flat. The score includes various accidentals and dynamic markings.

마디 38-43에서는 두 마디씩 동형진행이 나타나며, 특히 마디 38-42의 4도 화성의 사용이 주목된다(악보 29).

<악보 29> 제 2악장, 마디 38-43

38 *f* *diminuendo*

41 *p dim.*

동형 진행

마디 44-47에서는 양손이 유니즌으로 높은 A음을 향해 진행하는 모습으로 나타나 있다(악보 30).

<악보 30> 제 2악장, 마디 44-47

44 *crescendo molto* *ff*

8b----- 8-----

마디 48-54에서 제 2주제에 해당하는 B가 시작된다. 이 주제는 아르헨티나 민속 음악적인 선율과 말람보 리듬의 영향을 보인다(악보 31).

<악보 31> 제 2악장, 마디 48-54

The image shows a musical score for measures 48-54. Measure 48 is marked with a box containing the number '48' and the text '병행 3화음' (parallel triads). Below the staff, the word 'cantando' is written. Measure 52 is marked with a box containing the number '52' and the word 'legato' below the staff. The score consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 48-51) features a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The second system (measures 52-54) continues the melodic line in the bass staff and has chords in the treble staff.

마디 62-69의 경과구를 거쳐(악보 32) 마디 78-85에서 C부분(마디 78-116)이 시작된다. A, B \flat , B음이 이루는 계속적인 대조적 진행으로 정적인 효과를 이루는데 이 부분은 아르헨티나 팜파스의 광활한 열린 공간과 우연히 부는 바람을 황기시키는 인상주의적 효과를 갖는다²⁹⁾.

마디 78-79에 나타난 오른손의 진행은 단 2도를 강조하며 B부분 전체에 걸쳐 거의 연속적으로 사용된다. 왼손은 A에서 B로 진행하는 단순한 동기를 제시한다(악보 33).

²⁹⁾Oscar Dressler. "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera," p.141.

<악보 32> 제 2악장, 마디 62-65

<악보 33> 제 2악장, 마디 78-85

마디 93-106에서는 마디 78-92가 반복되어 나타나며 왼손에서는 아르페지오의 화성이 더 자주 나타난다. 마디 107-116은 경과구로 마디 105에서 나타난 하행하는 선율에 이어 상행하는 선율이 오른손의 7화음과 함께 나타난다. 특히 109-114에서는 ‘상징적인 코드’로 알려진 기타코드의 사용이 주목

된다(악보 34).

<악보 34> 제 2악장, 마디 109-114



마디 117-144는 두 번째 A부분을 완전 4도 위에서 반복한다. 따라서 이 부분에서도 12음기법의 사용을 볼 수 있다.

마디 145-166은 두 번째 B부분으로 앞의 B부분과 마찬가지로 주제부(마디 145-158)와 경과구(마디 159-166)로 이루어져 있다. 마디 159-166은 마지막 A부분으로 인도하는 경과악구로 마디 159-162, 마디 163-166의 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 163-166은 왼손에서 나타나는 D#, E의 도약진행으로 한 마디의 오스티나토가 네 마디에 걸쳐 반복되는데 이는 마지막 A부분으로 가기 위한 연결구 역할을 한다(악보 35).

<악보 35> 제 2악장, 마디 159-166

마지막 A부분인 마디 167-192에서 왼손은 레가토를, 오른손은 스타카토를 사용하여 음색적 대비를 유도하며 역시 12음기법이 사용되었다. 마디 183의 오른손에서는 3개음(F, E, E \flat)에 의한 오스티나토가 여섯 마디 동안 지속되는데, 마디 185부터 시작되는 코다 부분에서는 왼손에서 가우초의 기타코드가 E-A-D-G-B-E의 상행하는 아르페지오로 암시적으로 나타난다. 이 상징적 코드는 앞에서 진행되었던 지속적인 색채적 선율의 변화와 대조를 이루며 평온한 느낌을 주는 가운데 종결부로 연결해준다(악보 36).

<악보 36> 제 2악장, 마디 183-192

183 *8^{va}*
legato
poco cresc.
Ped. 기타코드
lasciar ribrare

188 (*8^{va}*)
ppp

3. 제 3악장(Adagio molto appassionato)

느리게 시작하는 제 3악장은 즉흥적인 성격을 갖고 있으며, 도입부와 코다를 가진 ABAB형식. 도입부와 코다에서는 기타코드의 음형을 변형시킨 무조적 아르페지오 선율이 사용되었다. 이 악장의 구성을 표로 나타내면 다음과 같다(표-6).

[표-6] 제 3악장의 구조 : 도입부+ABA' B' +코다형식³⁰⁾

구 분	마 디	특 징
도 입 부	1-12	주제부의 확대, 장식적 요소의 변화, 주제 음형 사용
	12	cadenza
A	13-22	동음의 연타, 반음계적 진행
		18-22 : 경과구적 역할
B	23-29	대위법적 구성, 도약이 심한 아르페지오와 옥타브 진행
	30-33	경과구
A'	34-39	반음계적 하행 선율, 옥타브의 동음 진행
B'	40-47	B부분의 주제에 A 제시부 사용. 3도 도약선율
	48-56	경과구
코다	57-70	3·4·5도 구성의 병행 코드

30)Oscar Dressler, "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera," pp.120-121.

마디 1-2의 음형은 상행하는 여섯 개의 음으로 이루어져 있는데, 제 2악장의 종결부에서 나타났던 기타코드와 유사한 음형을 가진 아르페지오로, 이 음형은 제 3악장 전체의 음색을 결정하고 선율적 동기를 제공해 주고 있다.

마디 1-7은 개시부의 음형이 세 번 반복되면서 확대되는 모습을 보여주는 데 여기서 나타나는 동음의 연타, 반음계적 진행, 아르페지오 등은 제 3악장 전체에 통일성을 가져준다. 마디 8-9에 나타난 음형은 마디 1-2를 그대로 재현하다가 음역을 달리한 반복·확대로 나타나는데, 장식적 요소가 첨가되어 변화를 피하면서 주제부의 연속성을 가진다. A의 끝부분인 마디 18-22는 경과구적 역할을 하는데 도입부에서 사용된 아르페지오 음형으로 시작해서 B주제로 연결된다(악보 37).

<악보 37> 제 3악장, 마디 1-22

1 Adagio molto appassionato ♩ = 60

pp sonoro *p*

lasciar riappare col ped.

7 *f* *mf* *poco accel.* *8va--*

12 ^(8va)
f *rall.*

13
 동음 반복 *intenso*

15
rall. 반음계적 진행
diminuendo

18
a Tempo *poco rall.*
p

마디 23-29에는 3성·4성의 대위법적인 구성이 나타난다. F음에서 선율이 시작되며 넓은 도약 음정을 갖는 반음계적인 선율로 이루어져 있다. 마디 26-29에서는 마디 23-25의 선율이 장 3도 아래에서 반복되고 확장된다(악보 38).

<악보 38> 제 3악장, 마디 23-29

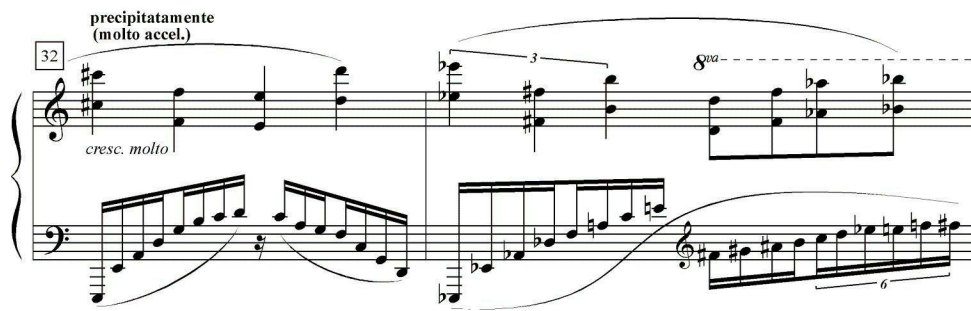
23 *a Tempo*
p lirico
poco cresc.
p

27
crescendo
p

마디 30-33은 A의 반복을 위한 경과구이다. 오른손 부분은 옥타브로 도약하는 진행이 특징이며, 왼손 부분은 8분음표에서 16분음표의 아르페지오 진행으로 점차 빨라지는 리듬 변화를 보인다(악보 39).

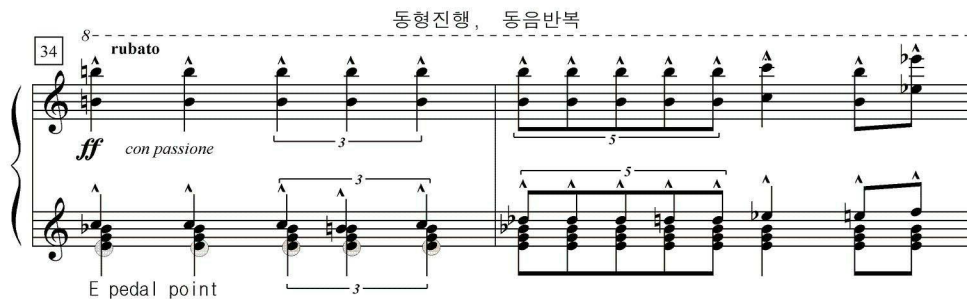
<악보 39> 제 3악장, 마디 30-33

30 *f agitato*
f



마디 34-39까지의 A' 부분은 이 악장의 클라이막스에 해당하며³¹⁾ 마디 13-17까지의 A' 부분과 달리 강렬한 음향으로 시작한다. 이 부분은 짝찬 화음과 옥타브로 동형진행적으로 제시되며 마디 36에서 절정에 이른다. 이 주제는 양손의 아르페지오와 E음과 F음의 pedal point에 의해 강조된다(마디 40).

<악보 40> 제 3악장, 마디 34-39



31)Oscar Dressler,“A Performer’s Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera,” p.149.

36 8---
fff

37 8---
sempre ff
 F pedal point

마디 40-56은 두 번째 B부분으로 역시 대위법적 구성을 보인다. 앞의 B부분 보다 완전 4도 아래에서 시작하며 음이 더 첨가되고 변형되었다(악보 41).

<악보 41> 제 3악장, 마디 40-56

40
molto agitato
dim.

45 *p* *sempre dim.* *rallentando* *molto* *a Tempo*
pp e diffuso col ped.

50 *rall.*

마디 57-70은 코다 부분으로 도입부와 동일한 주제가 나타난다. 그러나 piu lento del primo Tempo로 표기되어 있어 도입부보다 훨씬 느리다. 마디 65-67에서는 각각 3도, 4도, 5도로 구성된 화음이 나타난다(악보 42).

<악보 42> 제 3악장, 마디 57-70

57 *Poco piu lento del primo Tempo*
pp *col ped. come prima*
quasi mf *senza ped.* *p*

68 *allargando*

pp *sonoro ma lontanissimo*

8-

4. 제 4악장(Ruvido ed ostinato)³²⁾

제 4악장은 변화된 론도 구조로 ABCABAB + 코다로 이루어져 있다. 민족주의적 요소가 강조되어 3:2 리듬이 교대로 나타나는 아르헨티나의 무곡, 말라보 리듬을 오스티나토로 사용한다. 박자는 3/8-6/16이며, 헤미올라적 효과는 이 악장의 중요한 요소이다. 선율의 단3도 관계로 인하여 이 악장은 조성적으로 모호하다.³³⁾ 이 악장의 구성은 다음과 같다(표-7).

[표-7] 제 4악장의 구조 : 변형된 론도 형식

구 분	마 디	특 징
A	1-26	말라보 리듬 사용, 오스티나토 사용
B	27-35	4도 음정의 오스티나토, 복조성
경과적인 악절	36-47	오스티나토 사용, D단조에서 페달 포인트, 당김음 사용
	48-61	C단조에서 페달 포인트 사용, 당김음 사용
C	62-73	옥타브 유니즌 진행
경과구	74-81	B단조에서 페달 포인트
A	82-93	말라보 리듬
B	94-99	B부분의 주제에 케논 주제부 사용
	100-126	함축되고 일정한 병행 옥타브에 B주제를 사용한 악절
	127-137	경과구, A에서 페달 포인트, 오스티나토 사용
A	138-161	군집화음
B	162-178	B주제에 군집화음사용
짧은 코다	179-184	세 번 겹쳐진 화음의 오스티나토

32)Ruvido는 ‘거칠다’는 의미이다.

33)Sergio De Los Cobos, “Alberto Ginastera’s Three Piano Sonata: A Reflection of the Composer and His Country,” p.45.에서 재인용.

A부분은 에올리안 선법이며 4도화성이 많이 쓰였다. 주제부의 주제 동기는 마디 1-2로 두 마디 단위로 구성되며, 팔람보 리듬이 사용되는데 2박자와 3박자의 리듬이 교대로 나타나는 헤미올라가 쓰여졌다(악보 43).

<악보 43> 제 4악장, 마디 1-4

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

이 주제 동기는 마디 7-8에서 완전 4도 위에서 나타나며 마디 12까지 주제 동기의 리듬이 3번 반복된다. 마디 13-20에서는 주제 동기가 다시 변형·반복되어 나타나며, 마디 21-26은 경과구로 반진행(마디 22), 병진행(마디 24), 반진행(마디 26)을 하면서 폭 넓게 음역을 확장한 것을 볼 수 있다(악보 44).

<악보 44> 제 4악장, 마디 21-26

21 *crescendo*

마디 27-34의 B주제는 8마디동안 반복된 4도화음으로 구성된 오스티나토를 왼손에서 제시하며 오른손에서는 선율적인 4도 진행이 등장한다(악보 45).

<악보 45> 제 4악장, 마디 27-34

27 *ff*
4도 화음의 오스티나토

31 4도 도약의 선율 4도 도약의 선율

마디 35에서는 F와 A, E \flat 과 G의 복조성을 가진 화음이 사용되었으며 말라캄 리듬의 긴 음가인 점 8분음표가 나타난다(악보 46).

<악보 46> 제 4악장, 마디 35

35
A Major G Major
F Major E \flat Major

마디 36-61은 상행하는 경과구로 같은 음을 되풀이 하는 pedal point와 당김음적인 선율이 사용되었다. 마디 36-39에 나타나는 D음의 연타는 헤미올라의 리듬을 보인다(악보 47).

<악보 47> 제 4악장, 마디 36-39

Musical score for measures 36-39. The score is written for bass and treble clefs. The bass clef has a constant D pedal point. The treble clef has a melodic line starting on G4. A 'dim.' marking is present in the first measure, and a 'v' marking is at the end of the first measure.

마디 40-47에서도 D음이 계속 강조되며 그 위에 당김음적인 리듬을 사용한 반음계의 선율이 오른손과 왼손에서 옥타브로 나타난다. 이 과정에서 D pedal point의 헤미올라의 리듬과 옥타브 선율의 당김음 리듬이 복합리듬의 효과를 이룬다(악보 48).

<악보 48> 제 4악장, 마디 40-47

Musical score for measures 40-47. The score is written for bass and treble clefs. The bass clef has a constant D pedal point. The treble clef has a complex rhythmic pattern. A '복합리듬' label is placed above the treble clef. The score includes 'mf agitato, cresc.' markings in the first measure.

마디 62-73은 C부분으로 도리안 선법이 쓰였다. 마디 62-69에서는 오른손에서 헤미올라를 사용한 말랍보 리듬이 오스티나토로 나오는데, B, A, E의 3음으로 이루어진 화음의 사용이 주목된다(악보 49).

<악보 49> 마디 62-69

마디 74-81은 B음의 연타로 이루어진 연결구로 역시 헤미올라 리듬을 사용한다. 마디 82-93에서 A부분을 반복한 후 마디 94-99에서는 B주제를 윗타브 간격으로 캐논으로 되풀이 한다(악보 50).

<악보 50> 제 4악장, 마디 94-98

94 캐논 기법

cresc. molto marcato

B부분 주제 선율

3단 보표로 기보된 마디 100-113에서는 외성부의 C# pedal point를 배경으로 말람보 음형이 사용되며 내성부에서는 A부분의 주제 동기의 리듬형이 불협화음적인 음향의 오스티나토 음형으로 나타난다(악보 51).

<악보 51> 제 4악장, 마디 100-107

100

fff



마디 114-121에서 E pedal point가 사용되는데 이 pedal point는 에올리안 선법의 중심음인 A에 대한 딸림음과 같은 역할을 한다고 볼 수 있다.

마디 124-129는 B부분에서 다시 A부분으로 가는 경과구의 클라이막스³⁴⁾로 이 부분에서는 B부분의 주제선율이 변형되어 격렬하게 나타난다(악보 52).

<악보 52> 제 4악장, 마디 124-127



34)Oscar Dressler,“A Performer’s Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Ginastera,” p.1.

마디 130-137의 A pedal point는 마디 138에 등장하는 A주제를 유도한다 (악보 53).

<악보 53> 제 4악장, 마디 130-137

130

134

마디 138-161은 세 번째 A부분으로 마디 138-143에서는 A부분의 주제선율과 3화음의 제 2전위 형태로 오른손과 왼손에서 교차되어 나타난다(악보 54). 마디 156-161은 경과구로 A부분에서 사용된 경과구(마디 21-26)에 베이스에서 4도 아래 음정과 E pedal point가 첨가되었으며, 마디 160-161에서는 송이화음(tone cluster)을 사용하며 세 번째 B부분으로 이어진다(악보 55).

<악보 54> 제 4악장, 마디 138-142

Musical score for measures 138-142. The score is in bass clef and consists of two staves. The first measure is marked with a box containing the number 138. The dynamics are *sempre ff* and *marcatissimo*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

<악보 57> 마디 160-161

Musical score for measures 160-161. The score is in treble clef and consists of two staves. Measure 160 is marked with a box containing the number 160. The right hand has an 8-measure rest, and the left hand has an 8-measure bass line. The dynamics are *ff*.

마지막 B부분인 마디 162-174에서 오른손에서 B부분의 선율이 *fff*로 옥타브로 제시되며, 왼손에서는 송이화음의 반복이 특징을 이룬다(악보 56).

<악보 56> 제 4악장, 마디 162-174

Musical score for measures 162-174. The score is in treble clef and consists of two staves. Measure 162 is marked with a box containing the number 162. The dynamics are *fff* and *possibile*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

코다인 마디 179-184에서는 말람보 리듬의 긴 음가인 점 8분음표가 sffff로 제시된 후 코다를 걸쳐 동형진행하면서 상행하다가 최저음 A음으로 끝맺는다(악보 57).

<악보 57> 제 4악장, 마디 179-184

182

8b-

8b-

IV. 결 론

「Piano Sonata No.1, Op.22」는 히나스테라의 작품 양식 중 제 2기인 주관적 민족주의 시기에 쓰인 작품으로 기본 구조는 전통적 소나타 형식을 따르면서, 20세기 기법에 아르헨티나 민속음악을 절충시킨 대표적인 곡이다. 12음기법, 복조성, 싱크페이션, 박자교체 등 현대적 요소와 병행3도, 말람보 리듬, 잉카음악의 5음음계 등 아르헨티나의 민속요소들을 혼합하여 사용하였다.

곡이 전개됨에 따라 4개의 기본적인 특성들이 조화롭게 나타남을 볼 수 있는데, 이 특성들은 작곡가의 예술적인 의도를 표현하며 연주자가 곡을 이해하는데 중요한 역할을 한다.

첫째로는 소나타의 주제 구성의 바탕이 되는 단3도와 장3도이며, 둘째로는 선율적 서정성이며, 세 번째로는 강한 추진력 있는 리듬으로 종종 남성적인 무곡의 강한 리듬에 바탕을 둔다. 넷째는 느린 악장 뿐 아니라 스케르초풍의 부분에서도 나타나는 마술적이면서 신비적인 분위기를 들 수 있다. 이러한 분위기는 오스티나토 기법과 다양한 악상 기호에 의해 표출된다.

「Piano Sonata No.1, Op.22」의 제 1악장은 소나타 알레그로 형식으로 되어있으며, 말람보 리듬, 병행 3도, 오스티나토 기법, 잉카의 5음음계 등 아르헨티나의 민속요소가 많이 가미된 악장이다. 제 2악장은 A-B-A-C-A-B-A의 소나타 론도 형식으로 12음기법이 처음으로 사용된 악장이다. 제 3악장은 도입부-A-B-A'-B'-코다의 형식으로 음형적인 면에서 폭 넓은 다이내믹을 나타내며, 제 4악장은 A-B-C-B-A-B에 코다를 포함한 변형된 론도 형식으로 강렬한 오스티나토가 제 4악장 전체의 주제 동기로 사용되었고 아르헨티나 민속 요소가 다시 강하게 나타난다.

이와 같이 히나스테라는 「Piano Sonata No.1, Op.22」를 통해서 자신의 모국인 아르헨티나의 민속요소를 현대기법과 잘 조화시켜 개성적인 색채를 창

조하고 후대의 작곡가들에게 민속어법을 통한 새로운 음향창출의 발판을 마련해 주었다.

참고 문헌

- Burge, David. "Twentieth Century Piano Music." 박숙련 역. 『20세기 작곡 기법』. 서울 : 수문당, 1998.
- Chase, Gilbert. "Ginastera, Alberto." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanly Sadie. London : Macmillan Publishers. Ltd, Vol.VII, 1980
- Kates, D. Schwartz. "Ginastera, Alberto." *The New Grove Diconary of Music and Musicians*. 2nd ed. Ed. Stanley Sadie. London : Macmllian Publishers, 2001.
- Friskin, James & iruta Freudich. "Music for the Piano." 전형혜, 김혜선 역. 『피아노 음악 문헌』. 서울 : 음악 춘추사, 1991.
- Froust, Donald J . "A History of Western Music." 세광출판사 편집국 역. 『서양음악사: 개정4판』. 서울 : 세광출판사, 2000.
- Ruiz, Irma. "Argentina." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Ed. Stanley Sadie. London: Macmilan Publishers. Ltd, Vol. I , 2001.
- Slonimsky, Nicole. *Music of Latin America*. New York : Tomas Y. Crowell Co., 1945.
- 국민음악연구회, 『피아노 학습문헌』. 서울 : 음악춘추사, 1997.
- 김문자 외 4인, 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울 : 심설당, 2000.
- Dressler, Oscar. "A Performer's Analysis of Selected Compositions by Johann Sebastian Bach, Frederick Chopin, and Alberto Girastera." DMA. diss. Southwestern Baptist Theological Seminary, 1995.
- Los Cobos, Sergio de. "Alberto Ginastera's three piano sonata: A reflection of the composer and his country." Ph. D. diss. Uniersity of Rice,

1991.

- 김정래. “A. Ginastera의 피아노 소나타 제 1번 에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1998.
- 김한나. “A. Ginastera의 Piano Sonata No.1, Op.22작품분석.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2000.
- 송은정. “Ginastera Piano Sonata <No.1, Op.22>의 분석.” 한양대학교 석사학위논문, 1994.
- 안혜리. “Alberto Ginastera에 관한 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 1992.
- 유승지. “Alberto Ginastera의 Piano Sonata No.1, Op.22의 연주법적 고찰.” 연세대학교 석사학위논문, 1992.

<악보>

Ginastera, Alberto. *ALBERTO GINASTERA SONATA NO.1 for Piano Op.22*, Boosey & Hawes, U.S.A. : BOOSEY & HAWKES, 1982.

ABSTRACT

An Analysis of Alberto Ginastera's *Piano Sonata No.1, Op.22*

Lee, Ji Young
Department of Music
Graduate School
Sungshin Women's University

Alberto Ginastera(1916-1983) who is a representative composer of Argentina cultivated independent domain by mixing the folk music elements of Argentina with very diverse Western modern techniques such as 12 tone technique, serialism, atonality, and micro-tone, etc. He wrote the work over various genres such as solo, concerto, ballet music, chamber music, and opera. Then, his works evoked sympathy to audience easily for the most part.

So, the importance that they occupy in modern music is great all the more. Ginastera classified his own music style into 3 periods such as objective nationalism, subjective nationalism, and neo-expressionism. During the 1st period of objective nationalism(1937-1948), he wrote the folk elements of Argentina more directly. And, during the 2nd period of subjective nationalism(1948-1954), he used folk element symbolically and tried 12 tone technique for the first time. During the 3rd period of neo-expressionism(1958-1983), he started to emphasize subjective feeling more than folk element, and modern techniques such as 12

tone technique, serialism, and change rhythm etc. were used all the more.

Works for piano are reflecting this stylistic change of Ginastera well. 「Danazas Argentinas, Op.2」 (1937), 「3 Piezas, Op.6」 (1940), 「Malambo, Op.7」 (1940), 「12 American Preludes, Op. 12」 (1944), 「Suite de danzas Criollas, Op.15」 (1946), 「Rondo sobre temas infantiles argentinos, Op. 19」 (1947), 「Piano Sonata No.1, Op.22」 (1952), 「Piano Sonata No.2 Op.53」 (1981), and 「Piano Sonata No.3 Op.54」 (1982) are representative works.

「Piano Sonata No.1, Op.22」 which was handled in this study is composed of 4 movements as the work to belong to subjective racialism period. And, it is the work which combined the elements of Argentina folk music such as Malambo rhythm, Inca rhythm, Ostinato technique, and guitar chord etc. and the modern techniques such as intense rhythm to be composed of syncopation, 12 tone technique, tetrachord, bitonality, and atonality, while it was on the basis of traditional form.

To see the feature of each movement is as follows: The 1st movement is composed of the form of Sonata Allegro to have the forms of exposition part, development part, and recapitulation part. And, as for the 2nd movement of Rondo form, 12 tone technique was used for the first. And, as for the 3rd movement, the change of intense dynamics and the change of sound form of guitar chord are features. Lastly, the 4th movement is into changed Rondo form as the movement that folk atmosphere appears most.