



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김택완 교수 지도

석사학위 청구논문

A. 히나스테라의
<피아노 소나타 제 1번, Op. 22>
분석연구

2017

성신여자대학교 대학원

음악학과

성한빛

A. 히나스테라의
<피아노 소나타 제 1번, Op. 22>
분석연구

김택완 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

성한빛

인 준 서

성한빛의 석사학위 논문으로 인준함.

2017년 5월

심사위원장 이영민 (인)

심사위원 정재원 (인)

심사위원 김택완 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

아르헨티나 출신의 작곡가 알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)는 20세기 남미의 민족주의 음악을 대표하는 인물이다. 그는 아르헨티나의 민속음악적 요소와 특성을 20세기 음악의 진보적인 기법과 독창적으로 결합시킴으로써 매우 개성 있는 음악을 남겼다.

히나스테라의 음악양식은 작곡가 자신에 의해 객관적 민족주의(objective nationalism, 1934-1947)와 주관적 민족주의(subjective nationalism, 1947-1957), 그리고 신표현주의(neo-expressionism, 1958-1983)의 세 시기로 구분된다. 객관적 민족주의라 명명된 제 1기는 아르헨티나 민속음악의 특성을 직접적으로 드러낸 시기이며, 주관적 민족주의를 표방한 제 2기에는 민속음악과의 연계성이 상징적으로 나타난다. 신표현주의인 제 3기에는 20세기 음악의 새로운 기법 사용이 두드러진다.

<피아노 소나타 제 1번, Op. 22>(Piano Sonata No.1, Op. 22)는 제 2기인 주관적 민족주의 시기의 작품으로 1952년에 작곡되었다. 이 작품은 총 4악장으로 구성되어 있으며, 제 1악장은 소나타 형식, 제 2악장과 제 4악장은 론도 형식, 제 3악장은 3부분 형식으로 서양 음악의 전통적인 형식을 따르고 있다. 그러나 이 작품에는 잉카의 5음음계, 병행3도, 비탈라의 이중박자, 말람보 리듬, 기타코드, 짧은 악구의 반복, 선창과 응답의 방식, 타악기 효과 등 아르헨티나 음악의 민속적 요소가 나타난다. 또한 아르헨티나 민속음악 뿐만 아니라 서양음악에서도 볼 수 있는 당김음, 헤미올라, 오스티나토도 자주 사용되고 있다. 이러한 요소들은 12음렬, 빈번한 변박, 복조성, 무조성, 톤클러스터 등 20세기의 현대적 요소와 기법에 융화되어 나타난다.

<피아노 소나타 제 1번, Op. 22>는 히나스테라가 서양음악의 전통적인

형식 안에서 아르헨티나의 민속적인 요소를 20세기의 새로운 기법과 결합시킴으로써 간접적으로 아르헨티나적인 분위기를 느끼게 한다. 이 작품은 히나스테라의 주관적 민족주의 시기의 특징을 잘 보여주는 매우 개성적인 작품이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 히나스테라 음악의 배경: 아르헨티나의 민속 음악	3
III. 히나스테라의 생애와 음악양식	11
1. 생애	11
2. 음악양식	15
1) 제 1기: 객관적 민족주의	15
2) 제 2기: 주관적 민족주의	18
3) 제 3기: 신표현주의	23
IV. <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>의 작품분석	25
1. 제 1악장 Allegro marcato	25
2. 제 2악장 Presto misterioso	37
3. 제 3악장 Adagio molto appassionato	47
4. 제 4악장 Ruvido ed ostinato	54
V. 결론	69

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

19세기 중반까지 서양음악은 독일, 이탈리아, 프랑스의 주도하에 전개되었다. 그러나 19세기 후반에 이르러 서양음악의 변방에 불구했던 동유럽, 북유럽 국가의 음악가들은 자신의 개성뿐만 아니라 민족성을 드러내는 민족주의 음악을 시도하였다. 그들은 의식적으로 자국의 역사나 경관을 민속 선율과 리듬으로 표현하려고 했다.

20세기에 접어들어서도 이러한 민족주의 경향은 계속되었다. 체코의 레오시 야나체크(Leoš Janáček, 1854-1928)를 비롯해 헝가리의 졸탄 코다이(Zoltán Kodály, 1882-1967)와 벨라 바르톡(Bela Bartók, 1881-1945) 등은 자국의 민속음악에 기초한 혁신적인 20세기 민족주의 음악을 확립했다. 이러한 움직임이 유럽을 벗어나 전 세계로 확산되면서 미국과 남미에서도 민족주의 음악을 지향하는 경향이 나타났다. 미국에서는 찰스 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)와 아론 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)가, 남미에서는 브라질의 빌라 로보스(Villa Lobos, 1887-1957), 멕시코의 카를로스 차베스(Carlos Chávez, 1899-1978), 아르헨티나의 알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)가 대표적인 작곡가로서 자국의 특성을 강하게 드러내는 음악을 남겼다.

히나스테라는 아르헨티나의 민속 음악적 요소를 20세기의 현대적인 기법과 결합시킨 음악을 60여곡 작곡했다. 그는 자신의 음악양식을 세 시기로 나누었는데 객관적 민족주의(objective nationalism, 1934-1947)라 칭한 제 1기에는 아르헨티나의 민속적 요소를 직접적으로 드러내는 방식으로 작곡했으며, 제 2기 주관적 민족주의(subjective nationalism, 1947-1957) 시기에는 민속적 요소를 상징적으로 사용했다. 신표현주의(neo-expressionism,

1958-1983)로 명명한 제 3기에는 12음 기법 같은 새로운 기법을 주로 사용하고 민속적 요소는 거의 드러내지 않았다.

히나스테라는 세 개의 피아노 소나타를 남겼다. 그 가운데 1952년에 작곡된 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>(Piano Sonata No.1, Op. 22)는 제 2기 주관적 민족주의의 말기에 속하지만, 민속적 요소와 12음렬 같은 그 당시로서는 현대적인 기법을 최초로 결합시켜 제 3기 신표현주의로 넘어가는 양식적인 변화를 잘 보여주는 작품이다. 총 4악장으로 구성되어 있으며, 전통적인 소나타 형식을 유지하면서 아르헨티나의 민속음악 요소와 12음렬 등의 새로운 기법이 성공적으로 조화를 이룬 작품으로 평가된다.

본 논문에서는 히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>의 분석연구를 통해 작곡가가 어떤 민속 음악적 요소를 어떻게 20세기의 현대적인 기법들과 결합시켰는지 살펴보고자 한다. 분석에 도움이 되도록 작품의 배경이 되는 아르헨티나의 민속 음악과 히나스테라의 생애, 그리고 그의 음악양식 또한 함께 살펴볼 것이다.

II. 히나스테라 음악의 배경:

아르헨티나의 민속 음악

아르헨티나는 남아메리카 대륙 남부에 위치하고 있다. 초기의 아르헨티나는 기원전 11,000년경 파타고니아(Patagonia)¹⁾에서 부족을 이루며 살던 원주민(Indio)에 의해 형성되었으나, 1480년에 잉카(Inca)²⁾제국에 의해 정복당했다. 그리하여 아르헨티나는 정치, 경제적으로 뿐만 아니라 문화적으로도 잉카 제국의 영향을 받았다.³⁾

아르헨티나에 유럽인들이 처음 들어온 것은 1492년 콜럼버스(Christopher Columbus, 1451-1506)에 의한 신대륙의 발견 직후인 1516년이다. 유럽인들은 아르헨티나뿐만 아니라 수차레의 정복의 역사를 통해 남아메리카 전 지역에 이주하고 정착했다.⁴⁾ 이후, 1542년 남아메리카 대부분을 아우르는 식민지 체계인 페루 부왕령⁵⁾이 설립되면서 1580년에 스페인에 의해 현재 아르헨티나의 수도인 부에노스아이레스가 함락되었다. 이 지역에서는 원주민과 스페인 이민자들, 그리고 그들의 자손 크리올(Creole)⁶⁾과 스페인계의 혼혈인 메스티소(Mestizo)⁷⁾가 함께 거주하게 되었다. 또한 남아메리카는 식민시대를 거치면서 노동착취와 전염병 등으로 인해 원주민의 수가 급격히 줄자 부족

1) 파타고니아(Patagonia)는 남아메리카 대륙의 남위 38°선 이남 지역으로, 아르헨티나와 칠레의 양국에 걸쳐 있으며, 안데스 산지와 파타고니아 고원이 대부분을 차지한다.

2) 잉카(Inca)는 15세기~16세기 초까지 남미 중앙 안데스 지방(페루·볼리비아)을 지배한 고대제국이다.

3) 강석영, 「라틴아메리카史」(서울: 대한교과서주식회사, 1996), pp. 14-15.

4) 유왕무 외 10인, 「라틴 아메리카 문화의 즐거움」(서울: 스토리하우스, 2014), p. 31.

5) 페루 부왕령은 스페인 왕실이 해외 식민지를 원활히 통치하기 위해 아메리카 신대륙에 설치한 통치 기구이다.

6) 크리올(Creole)은 본래 유럽인의 자손으로 식민지 지역에서 태어난 사람을 가리키는 말이었으나, 오늘날에는 보통 유럽계와 현지인의 혼혈을 가리키는 말로 쓰인다.

7) 메스티소(Mestizo)는 대개 남미에 널리 분포하는 유럽인과 아메리카 원주민의 인종적 혼혈이다.

한 노동력을 보충하기 위해 흑인 노예들을 수입했는데,⁸⁾ 아르헨티나도 17세기에 9년간 약 3500명의 노예를 데려왔다.⁹⁾ 1810년 5월 25일에 페루 부왕령이 붕괴되면서 아르헨티나는 스페인으로부터 독립하였고 식민통치 시대가 막을 내렸다.¹⁰⁾

아르헨티나의 민속음악은 복잡한 역사를 거치면서 다양한 요소로 형성되었다. 그 대표적인 구성 요소로는 잉카문명의 영향을 받은 원주민인 인디오의 음악과 아르헨티나를 식민 통치했던 스페인의 음악, 그리고 아프리카계 흑인 노예 음악이 있다.

우선 잉카문명의 영향을 받은 인디오 음악은 아르헨티나 고유의 전통적인 음악으로 다른 지역의 영향을 거의 받지 않았다. 이 음악은 안데스 산맥에 거주하는 인디오의 선율로 하행하는 5음 음계에 기초하고, 대부분 단선율로 연주된다.¹¹⁾ 리듬은 2박자 계통이며 당김음을 많이 사용하고 단순한 음형이 반복되지만, 두 마디 단위로 변형되어 나타나는 구조를 띤다. 반주 형태는 단순한 음형의 반복인 오스티나토(ostinato)¹²⁾가 많다.

이 특징이 잘 드러나는 곡의 유형으로는 우아이노(huayno)가 있다. 우아이노는 남녀가 쌍을 지어 손수건을 높이 흔들며 원을 그리다가 마지막에 연주자들을 에워싸는 민속춤이다.¹³⁾ 주로 2/4박자이고 짧은 악구의 반복으로 이루어지며 당김음이 많이 사용된다(악보 1).

8) 유왕무 외 10인, 「라틴 아메리카 문화의 즐거움」, p. 31.

9) 강석영, 「라틴아메리카」, p.18.

10) Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Argentina>, 2017년 2월 25일 접속

11) Isabel Aretz, "Peru," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 1980), p. 563.

12) 오스티나토(ostinato)는 어떤 일정한 음형을 같은 성부에서 같은 음높이로 계속 되풀이하는 수법, 또는 그 음형으로 베이스에서 자주 나타난다.

13) 정경원, 서경태, 신정환, 「라틴 아메리카 문화의 이해」 (서울: 학문사, 2000), pp. 272-273.

<악보 1> 우아이노



아르헨티나의 민속음악에 영향을 끼친 또 다른 음악은 스페인 음악이다. 아르헨티나는 스페인의 식민 지배를 받으면서 스페인의 음악에서 영향을 받았다. 스페인 음악은 스페인 선교사들에 의해 전파된 것으로, 그들은 교회에서 사용할 음악을 만들거나 연주하기 위해 음악학교를 설립하고 원주민들에게 유럽 악기를 다루는 방법과 악보 보는 법을 가르쳤다.¹⁴⁾

스페인은 아르헨티나에 가장 큰 영향을 준 나라로, 스페인의 민속무용도 정착하게 되었다. 매우 흥미로운 것은 스페인과 원주민의 혼혈인 아르헨티나 목동 gaucho(Gaucho)¹⁵⁾의 민속춤인 말람보(malambo)이다. 말람보는 발장단을 맞추며 추는 옛 스페인 춤인 사파테아도(zapateado)와 비슷한 gaucho의 민속 무용으로 매우 정열적이고 힘이 넘치는 화려한 춤곡이다. 이 춤곡은 잉카계통의 2박자와 스페인 계통의 3박자가 서로 교대되면서 리듬의

14) Gerard Behague, "Argentina," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, ed. Stanley Sadie(London: Macmillan Publishers, 1980), p. 564.

15) gaucho(Gaucho)는 남미의 아르헨티나, 우루과이, 브라질 대평원이나 팜파스에 살며 유목생활을 하던 목동이다.

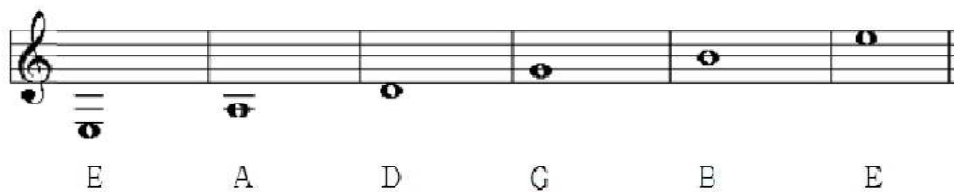
대비를 만들어 낸다. 말람보의 기본 리듬은 6개의 8분음표가 빠르게 진행되는 것인데, 다양하게 변형되어 사용되기도 한다. 다음은 말람보 리듬의 기본형과 변형된 예이다(표 1).

<표 1> 말람보 리듬의 기본형과 변형

	리듬	
기본형		
변형		

스페인에서 유래된 대표적인 악기로 기타가 있는데, 기타는 가우초가 즐겨 사용한 악기로 아르헨티나의 민요 반주에 많이 사용되었다. 히나스테라는 자신의 작품에 기타 개방현¹⁶⁾의 음들(E-A-D-G-B-E)을 사용하여 기타코드를 재현하였다. 이 기타코드는 아르헨티나 민속적 요소를 상징하는 하나의 재료로 히나스테라의 작품 속에서 직접적으로, 또는 간접적으로 사용되었다(악보 2).

<악보 2> 기타 개방현



16) 개방현은 현악기에서 줄을 손가락으로 누르지 않은 상태의 줄, 혹은 음을 의미한다.

그 밖의 스페인 영향을 보여주는 노래 유형으로 에스틸로(estilo)와 토나다(tonada)가 있다. 에스틸로의 선율은 병행 3도로 장·단조가 오가는 구조를 이룬다. 곡의 시작은 느린 2박자, 다음 부분은 활기찬 3박자, 마지막 부분은 다시 첫 번째 부분이 반복되는 형식으로 되어있고, 이 또한 기타로 반주된다. 토나다는 스페인의 전통 노래인 ‘tornadila’에서 유래한 것으로 사랑이나 향수를 주제로 하는 서정적인 노래로¹⁷⁾ 주로 2부분 형식이며, 장조의 밝은 선율을 보여준다. 토나다도 기타로 반주되는데 특징은 노래선율은 6/8박자이고 기타 반주는 3/4박자로 복박자를 띠면서 결과적으로 헤미올라(hemiola) 효과가 나타난다는 점이다.

이 외에도 원주민과 스페인계의 혼혈인 메스티소의 음악과 유럽 이민자들의 자손인 크리올의 음악이 있다. 메스티소 음악은 인디오 음악에 더 영향을 받아 5음음계의 선율을 사용하며, 대표적인 노래 유형으로는 슬프고 느린 성격을 가진 야라비(yaravi) 또는 트리스테(triste)가 있다.¹⁸⁾

야라비는 전형적인 병행 3도의 선율과 서정적이고 애조를 띤 가사가 특징적이다. 이 노래는 주로 2부분으로 구성되어 있으며 느리고 빠른 부분이 교대로 나타난다¹⁹⁾(악보 3).

17) 박재성, “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 <빌라-로보스·몹푸·히나스테라>,” *THE PIANO* 제 318호(2008년, 9월호), p. 114.

18) Isabel Aretz, “Argentina,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 1980), p. 569.

19) John M. Schechter, “Yaravi,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 1980), p. 570.

<악보 3> 야라비의 병행 3도 선율

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, marked with a tempo of $J = 72$. The score consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment features a prominent bass line with parallel triads, which is the focus of the section's title.

System 1:
 A-ma pues a quien te a - do-ra

System 2:
 ol - vida el tris - te pa - sa - do que mi pocho ha le - van -

System 3:
 - ta - do pa - sión a - va - sa - lla - do - ra

트리스테는 야라비와 비슷한 성격의 느리고 슬픈 사랑노래로 선율은 원주민과 유럽 스타일의 특성이 조화되어 있다²⁰⁾(악보 4). 야라비와 트리스테는 자주 케나(quena)로 반주되는데,²¹⁾ 케나는 세로형 목관악기로 남아메리카 대륙 서부 안데스 지역의 고대 문명 시대부터 전해 내려오는 전통 민속 악기다. 오늘날의 케나는 대중음악 장르와도 결합되어 연주되고 있으며, 외형과 음색이 한국의 단소와 비슷하다.

20) Don Michael Randel, ed., "Triste," *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), p. 874.

21) Isabel Aretz, "Argentina," p. 569.

<악보 4> 트리스테



크리올 음악은 아르헨티나에서 태어난 스페인계 자손들의 음악으로 스페인 음악의 영향을 받았다. 대표적인 노래로 메스티소 음악과 반대 성격을 보여주는 비달라(vidala)가 있다. 비달라는 비달리타(vidalita)라고도 불리며 ‘생명의 노래’라는 의미를 갖는데, 3/4박, 6/8박자가 교대로 나타나는 이중박자로 이루어지고, 템포는 빠르고 분위기가 밝다. 이 노래의 선율은 병행 3도로 되어있으며, 장조로 시작하여 관계단조로 조옮김되어 진행하다가 으뜸음과 3음으로 끝나는 것이 특징이다. 비달라는 기타나 드럼으로 반주된다²²⁾ (악보 5).

22) Isabel Aretz, “Argentina,” p. 876.

<악보 5> 비달라

♩ = 126

Va - mos can - tan - do y bai - lan - do Me ce - la y se

va A - le gran - di - to vi - ve - mos Due - nō no

Mate

ten - go ni voy bus - can - dō Ay ay ay.

Ay vi - da - li - ta ya - si - se - rá

마지막으로 노동력이 부족한 아르헨티나에 팔려온 아프리카 노예들을 통해 아르헨티나에 유입된 아프리카 음악은 아르헨티나뿐만 아니라 남미 전역에 큰 영향을 끼쳤다. 아프리카 음악에 나타나는 특징으로는 한 사람이 연주하면 다른 사람이 응답하는 형식, 오스티나토 음형, 복합리듬(polyrhythm), 또한 짧은 악구를 반복하는 즉흥연주와 타악기 효과를 내는 주법 등이 있는데, 이러한 요소들이 아르헨티나 민속 음악에 영향을 끼쳤다.²³⁾

아르헨티나의 민속 선율은 단순한 리듬의 반복이 많지만 여러 연주자가 각 성부를 소리 내고 멜로디를 연주함으로써 폴리포니(polyphony)의 성격을 보인다. 리듬은 춤에 맞추어 만들어졌기 때문에 매우 리드미컬하다.

23) 우덕룡 외 3인, 「라틴아메리카」(서울: 송산출판사, 2000), p. 415.

Ⅲ. 히나스테라의 생애와 음악양식

1. 생애

알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)는 1916년 4월 11일 아르헨티나의 수도 부에노스아이레스(Buenos Aires)에서 스페인계 아버지와 이탈리아 출신의 어머니 사이에서 태어났다.²⁴⁾ 히나스테라의 집안에는 음악가가 없었지만 그는 일찍이 음악적 재능을 보였다.

히나스테라는 7세에 처음으로 음악 교육을 받고, 12살이 되던 1927년에 윌리엄스 음악원(Williams Conservatory)에 입학하여 1935년 음악원을 졸업할 때에는 작곡 부문에서 금메달을 수상하여 인정받기 시작했다. 다음 해인 1936년 히나스테라는 국립 음악원에 입학해 아토스 팔마(Athos Palma)에게 화성학을, 호세 길(Jose Gil)에게 대위법을, 호세 안드레(Jose Andre)에게는 작곡을 배웠고 1938년 졸업 작품인 합창과 오케스트라를 위한 <시편 150>(Psalm 150 Op. 5)으로 최우수로 졸업하였다.²⁵⁾

히나스테라가 아르헨티나 대중들에게 알려지게 된 것은 1937년 당시 저명한 작곡가이자 지휘자였던 후앙 호세 카스트로(Juan Jose Castro, 1895-1968)²⁶⁾가 히나스테라의 발레 모음곡인 <파남비>(Panambi Op. 1)를 콜론극장(Teatro Colon)²⁷⁾에서 초연하면서였다.²⁸⁾ 이 연주를 통해서 히나스테라는

24) 박재성, “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 <빌라-로보스·몸푸·히나스테라>,” p. 124.

25) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, ed. Stanley Sadie(London: Macmillan Publishers, 1980), p. 387.

26) 후앙 호세 카스트로(Juan Jose Castro)는 아르헨티나의 지휘자이자 작곡가로 부에노스아이레스교향악단, 뉴욕 필하모닉 등을 지휘하며 아르헨티나 음악을 국제적 수준으로 끌어올렸다.

27) 콜론극장(Teatro Colon)은 한때 세계 3대 오페라 하우스 중의 하나라고 알려졌고, 부에노스아이레스에 위치하고 있다.

28) Deborha Schwartz-Kates, “Ginastera, Alberto,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), p.

1940년에 국가와 지방자치체로부터 상을 받았다.

다음 해인 1941년, 히나스테라는 미국 발레단 ‘카라반’(Caravan)의 감독 링컨 커스틴(Lincoln Kirstein, 1907-1996)²⁹⁾에게 아르헨티나를 배경으로 한 발레곡을 의뢰받아 아르헨티나 시골에서의 삶을 배경으로 한 <에스탄시아>(Estancia Op. 8)를 작곡했다. 그 해 그는 국립음악원의 작곡 교수로 임명되며, 산 마르틴 국립 육군사관학교(San Martin National Military Academy)의 음악 주임을 맡게 되었다. 같은 해인 12월에 피아니스트인 메르세데스 데도로(Mercedes de Toro)와 아르헨티나에서 결혼하여 두 자녀도 갖게 되었는데, 1969년에 이혼하였다.³⁰⁾

히나스테라는 1943년에 발레곡 <에스탄시아>를 발표한 후 아르헨티나의 민족주의적 문화와 그 특징을 음악작품에서 효과적으로 표현해 내어 주목받기 시작했다. 그러나 1945년 제 2차 세계대전 이후 페론정권이 아르헨티나 정부를 인수하면서, 민족주의자인 히나스테라는 시민 자유 단체를 지지한 이유로 산 마르틴 국립 육군사관학교에서 해고되었다.³¹⁾ 그는 미리 받은 구겐하임 장학금으로 1945년부터 1947년 3월까지 미국에 머무르며 미국 내 줄리어드 음악학교(Juilliard School)를 비롯해 하버드, 예일, 콜롬비아 등 여러 대학교를 방문하고 탕글우드에서 아론 코플랜드(Aron Copland, 1900-1990)³²⁾의 작곡 코스에도 참가하는 등 국제적인 안목을 키우면서 자신이 나아가야 할 길을 모색했다.

1948년 아르헨티나로 돌아온 히나스테라는 국제현대음악협회(International

875.

29) 링컨 커스틴(Lincoln Kirstein)은 미국 뉴욕시발레단의 총감독으로 아메리카 발레학교를 개설하고, 아메리카 발레단, 발레 카라반, 발레협회를 조직하여 미국 발레 발전에 주도적 역할을 하였다.

30) Deborha Schwartz-Kates, “Ginastera, Alberto,” pp. 875-876.

31) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” p. 387.

32) 아론 코플랜드(Aron Copland)는 미국의 작곡가이다. 초·중기의 작품은 재즈와 추상적 어법이 강했으나 후반에는 독자적인 양식을 확립하여 민요풍의 단순한 멜로디를 현대적인 어법 속에 변용하였다. 대표작 <애팔래치아의 봄>(Appalachian Spring, 1944)으로 풀리처상을 받기도 하였다.

Society for Contemporary Music)³³⁾를 창설하고 협회장이 되었다. 이때부터 그의 해외 활동이 빈번해지고 다른 나라로부터 위촉받은 작품의 수가 증가하게 되었다. 히나스테라는 1951년에 파리에서 개최된 ISCM 회의에 참석했고 프랑크푸르트(1951), 오슬로(1953), 스톡홀름(1956), 로마(1959), 마드리드(1965)의 ISCM 페스티벌에 참석하여 활발하게 활동하였다. 또한 그는 교육과 작곡에 힘써 라 플라타(La Plata) 국립 대학교의 학장으로 임명되었다. 그러나 1952년 계속되는 페론 정권의 박해로 라 플라타 대학교의 학장직을 박탈당하면서 음악 활동과 재정상의 많은 어려움을 겪게 되지만 이에 굴하지 않고 압박에 대항하여 작품 활동을 계속하였다.

히나스테라는 1958년에는 워싱턴 D. C.에서 열린 제 1회 미대륙 음악제(Inter-American Music Festival)에 참가하였는데, 줄리어드 현악 4중주단이 그의 <현악 4중주 제 2번, Op. 26>(String Quartet No. 2, Op. 26)을 초연하여 매우 큰 갈채를 받고 국제적인 작곡가로서 명성을 떨쳤다. 제 2회 미대륙 음악제가 열린 1961년에는 <신비의 아메리카를 위한 칸타타>(Cantata para America Magica Op. 27)와 <피아노 협주곡 제 1번, Op. 28>(Piano Concerto No. 1, Op. 28)의 연주로 더욱 유명해져 미국으로부터 작품을 위촉받고 세계적으로도 인정을 받게 되었다.

교육에 관심이 많던 히나스테라는 1962년 부에노스아이레스에 고등음악연구소(Center for Advanced Musical Studies)를 설립하였고 그곳의 책임자로 선출되었다. 그는 남미의 젊은 작곡가들을 열정적으로 가르치고 커다란 영향을 끼쳤을 뿐만 아니라 세계 각국에서 아르헨티나를 방문한 작곡가들에게 공부할 수 있는 기회를 제공하였다.³⁴⁾

오페라 작곡가로서 히나스테라는 1964년 7월 콜론극장에서 <돈 로드리

33) 국제현대음악협회(International Society for Contemporary Music)는 1922년 현대 음악의 모든 분야를 포괄하고 최신 정보를 교환하기 위해 설립된 국제 네트워크이며 매년 <세계 현대 음악제>를 개최한다. 이하 ISCM으로 표기한다.

34) Gilbert Chase, "Ginastera, Alberto," p. 387.

고>(Don Rodrigo Op. 31)를 초연하면서 그랜드 오페라 작곡가로서 확실하게 자리매김하였다. 1967년에는 무히카 라이네즈(Manuel Mujica Lainez, 1910-1984)의 극적인 칸타타 <보마르초>(Bomarzo, 1962)를 모델로 한 그의 두 번째 오페라 <보마르초>(Bomarzo Op. 34)를 워싱턴에서 초연하여 대단한 성공을 거두었다. 그러나 이 작품은 부에노스아이레스에서는 지나친 성과 폭력성의 표출로 금지되어 5년 후인 1972년에야 공연이 이루어졌다.

1968년에 히나스테라는 아르헨티나를 떠나 1971년 미국에서 첼리스트 오로라 나톨라(Aurora Natola, 1923-2009)를 만나 재혼한 뒤 스위스 제네바에 정착하게 된다.³⁵⁾ 그 해 그의 세 번째 오페라 <베아트릭스 센시>(Beatrix Cenci Op. 38)가 워싱턴 D. C.의 케네디 센터 공연장 개관에 맞춰 공연되었다. 이 작품에서도 성과 폭력성, 특히 근친상간, 살인 등이 두드러지게 나타난다.

히나스테라는 1957년 아르헨티나 국립 예술 아카데미(National Academy of Fine Arts of Argentinian), 1958년 브라질 음악 아카데미(Brazilian Academy of Music), 1965년 미국 예술 과학 아카데미(American Academy of Arts and Sciences), 1968년 미국 예술·문학 아카데미(American Academy of Arts and Letters)의 회원이 되는 영예를 누렸고 예일 대학교(1968)와 템플 대학교(1975)에서 명예 박사학위를 받았다. 1971년에는 아르헨티나의 국립예술기금(National Endowment for the Arts)으로부터 대상을 받았고, 1981년에는 유네스코(UNESCO) 국제 음악협회 음악상을 수상하였다.³⁶⁾

히나스테라는 말년에 스위스에서 자유로운 작곡 활동에 전념했고, 1983년 6월 25일에 67세의 나이로 생을 마감하였다.

35) Gilbert Chase, "Ginastera, Alberto," p. 387.

36) Deborha Schwartz-Kates, "Ginastera, Alberto," pp. 875-876.

2. 음악양식

히나스테라의 음악양식은 제 1기 객관적 민족주의, 제 2기 주관적 민족주의, 제 3기 신표현주의의 세 시기로 구분된다.³⁷⁾ 히나스테라는 처음에는 민속 음악에서 출발했다. 그는 아르헨티나의 민속춤과 리듬을 직접적으로 자신의 음악에 사용하였는데, 이 시기가 객관적 민족주의에 해당된다. 그러나 점차 민속적인 요소의 사용을 직접적으로 드러내지 않으면서 아르헨티나적인 분위기, 성격을 상징적으로 음악에 담아내는데, 이 시기가 주관적 민족주의 시기이다.³⁸⁾ 이 시기에 12음렬, 무조성 같은 새로운 요소와 기법을 수용하기 시작하였다. 말기인 신표현주의 시기에는 자신의 주관적인 느낌을 더욱 진보적인 음악어법으로 표현하였다.

1) 제 1기: 객관적 민족주의(Objective Nationalism, 1934-1947)

객관적 민족주의 시기의 히나스테라는 민속적인 멜로디 요소를 직접적이고 명료하게 사용하여 아르헨티나의 민속 음악적 특성과 주제를 표현하였다. 이 시기 리듬과 멜로디는 아르헨티나의 음악인 무지카 크리올라(musica criolla)로부터 영향을 받아 아르헨티나 민요와 춤곡의 특징을 반영한다.³⁹⁾

무지카 크리올라는 아르헨티나의 대초원 팜파스(Pampas)와 팜파스에서 생활하는 gaucho의 독특하고 남성적인 음악으로, 잉카음악에 기초한 아르헨

37) Deborha Schwartz-Kates, "Ginastera, Alberto," p. 876.

38) 히나스테라가 아르헨티나의 민속적 요소를 사용해 성공한 작품은 주로 바르톡과 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)의 음악을 모범으로 삼았고, 진보적인 관현악 기법은 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918), 라벨(Maurice Joseph Ravel, 1875-1937), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 영향을 받았다. Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentina Composer," *The Musical Quarterly*, vol. 43, No. 4(October, 1957), p. 446.

39) 박재성, "피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 <빌라-로보스·몸푸·히나스테라>," p. 125.

티나 민속무용, 민요의 선율과 리듬을 갖는다. 이 특징이 잘 반영된 작품으로 <아르헨티나 춤곡>(Danzas Argentinas Op. 2), <말람보>(Malambo Op. 7), <에스탄시아>(Estancia Op. 8), <12개 미국 전주곡>(12 American Preludes Op. 12), <크리올라 춤 모음곡>(Suite de danzas criollas Op. 15)이 있다. 다음의 표는 이 시기의 주요 작품을 정리한 것이다(표 2).

<표 2> 객관적 민족주의 시기의 주요 작품들

(✓는 피아노 작품)

작품번호	작품명	작품년도
Op. 1	Panambi	1937
Op. 2 ✓	Danzas Argentinas	1937
Op. 6 ✓	Tres Piezas	1940
Op. 7 ✓	Malambo	1940
Op. 8	Estancia	1941
Op. 12 ✓	12 American Preludes	1944
Op. 15 ✓	Suite de danzas criollas	1946
Op. 16	Pampeana No. 1	1947
Op. 18	Toccata, Villancico y Fuga	1947

이 시기에 사용된 민속적 요소는 잉카 5음음계에 기초한 선율과⁴⁰⁾ 병행3도의 선율진행, 그리고 오스티나토이다. 또한 가우초의 춤인 말람보 리듬과 그들이 즐겨 사용한 기타의 개방현의 음들을 선율에 재현한 기타코드이다. 특히 잉카 5음음계의 선율과 병행 3도의 선율진행이 작품에서 많이 나타나고 있다. 다음은 5음음계(C-D-E-G-A)의 선율과 병행3도의 선율이 사용된 예이다(악보 6, 7).

40) Deborha Schwartz-Kates, "Ginastera, Alberto," p. 876.

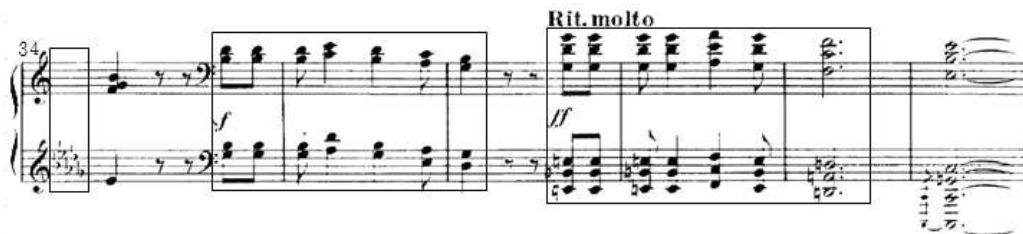
<악보 6> <12개 미국 전주곡> 중

V. *In the First Pentatonic Minor Mode* 마디 1-4



<악보 7> <아르헨티나 춤곡> 중

I. *Danza del viejo boyero* 마디 34-39



위의 악보에는 무지카 크리올라의 영향으로 분위기가 밝고 템포가 빠른 병행3도의 선율과 병행3도의 화성이 나타나고 더불어 병행화음과 복조성도 나타난다. D \flat 장조의 왼손파트와 C장조의 오른손파트로 인해 복조성을 띠고 마디 36-38에는 5도와 4도로 이루어진 화음이 병진행하고 있다(악보 7).

히나스테라는 반주부에 오스티나토를 즐겨 사용하였다. 특히 <말람보>에서는 반주부의 오스티나토와 가우초가 자주 사용한 빠르고 힘찬 춤곡인 6/8 박자의 말람보 리듬을 함께 사용함으로써 가우초의 남성적인 에너지가 발휘된다(악보 8).

<악보 8> <말람보> 마디 150-153



그 외에 팜파스와 가우초의 상징으로 무지카 크리올라의 전통 악기인 기타의 코드 사용되었는데, 기타의 개방현의 음들을 선율에 코드로 재현하였다(악보 9).

<악보 9> <아르헨티나 춤곡> 중

I. *Danza del viejo boyero* 마디 77-81



2) 제 2기: 주관적 민족주의(Subjective Nationalism, 1948-1957)

히나스테라의 제 2기 주관적 민족주의 시기는 1948년 <현악 4중주 제 1번, Op. 20>(String Quartet No.1, Op. 20)으로 시작되어 9년간 지속된다. 주관적 민족주의 시기에 그는 제 1기 객관적 민족주의 시기와는 달리 아르헨티나의 민족적인 요소를 직접적으로 사용하는 것이 아니라 아르헨티나적인 분위기를

를 끌어내는 상징적인 방식으로 사용하여 작곡하였다. 이 시기의 중요한 작품들을 정리하면 다음과 같다(표 3).

<표 3> 주관적 민족주의 시기의 주요 작품들

(✓는 피아노 작품)

작품번호	작품명	작품년도
Op. 20	String Quartet No. 1	1948
Op. 21	Pampeana No. 2	1950
Op. 22 ✓	Piano Sonata No. 1	1952
Op. 23	Variaciones Concertantes	1953
Op. 24	Pampeana No. 3	1954

히나스테라는 <현악 4중주 제 1번, Op. 20>과 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>, <협주적 변주곡>(Variaciones Concertantes Op. 23)과 관련하여 자신이 어떻게 민족적 분위기와 정취를 상징적으로 표현했는지 다음과 같이 언급하였다.

<현악 4중주 제 1번, Op. 20>의 4개의 악장은 팜파의 음악에서 온 리듬과 선율적 동기들을 포함하고 있지만, 겉으로 드러나 있지는 않다. <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>은 복조성과 12음 기법을 사용하여 작곡되었는데, 민속적 재료를 직접 사용하지 않고, 대신에 표현이 풍부한 주제 구성과 선율의 동기에 사용된 리듬의 긴장감은 뚜렷한 아르헨티나의 억양을 갖는다. <협주적 변주곡>은 주관적인 아르헨티나의 성격을 가지고 있는데, 민속적인 재료를 직접 사용하는 대신에 원시적 주제와 리듬적 요소를 통해 아르헨티나의 정취를 만들어낸다.⁴¹⁾

히나스테라는 자신의 현악 4중주에는 팜파스 음악의 리듬과 선율적 동기

41) Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentine Composer," pp. 450-451에서 재인용.

가 포함되어 있다고 주장했는데,⁴²⁾ 그러나 그것들은 명백하게 드러나 있지 않다. 이 같은 경우가 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>에도 해당된다. 그는 이 작품에 “표현적인 긴장(expressive tension)”으로 확연한 아르헨티나 악센트의 주제적 텍스처 리듬과 선율적 동기를 도입했다고 소개했다.⁴³⁾ 그러나 표현적인 긴장이라는 것이 음악을 듣는 사람에게는 좀처럼 느껴지지 않는 매우 주관적인 판단인 것이다.⁴⁴⁾

음악학자 길버트 체이스(Gilbert Chase, 1906-1992)는 히나스테라의 주관적 민족주의의 대표적인 요소로 기타코드를 꼽는다.⁴⁵⁾ 이 시기의 작품에는 공통적으로 기타 개방현으로 이루어진 상징적인 기타코드가 자연 형태, 혹은 변형된 형태로 반복하여 등장한다. 예컨대 <현악 4중주 제 1번, Op. 20>을 살펴보면, 마디 5에 제 1바이올린이 등장하기 전까지 첼로가 기타코드의 구성음인 E음과 A음으로 시작하면 비올라가 D음과 G음을, 제 2바이올린이 B음과 E음을 지속적으로 소리를 낸다. 마디 5에서 제 1바이올린이 E음을 받아 반음씩 내린 기타코드를 거꾸로 하여 하행함으로써 주제를 이룬 뒤, 마디 10에 네 파트가 상징적인 코드를 다시 한 번 강조하며 종지한다(악보 10).

42) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” p. 388.

43) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” p. 388에서 재인용.

44) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” p. 388.

45) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” p. 388.

<악보 10> <현악 4중주 제 1번, Op. 20> 중

Calmo e poetico 마디 1-10

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 1 through 10. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system continues the score for all four instruments. The music is in 3/4 time and features a calm and poetic character. Key performance instructions include 'senza sord.' (without mutes) for all instruments, 'pp ma chiare' (pianissimo but clear) for the lower strings, and 'p tranquillo' (piano, tranquil) for the Violin I. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure is marked with a '1' above the staff. The second system begins at measure 6, marked with a '6' above the staff. The word 'lunga' (long) is written above the notes in the final measure of the second system, indicating a sustained note. The page number '- 21 -' is centered at the bottom of the page.

기타코드의 또 다른 예로 <협주적 변주곡>이 있는데, 이 작품은 주제와 11개의 변주로 구성되어 있다. 테마인 제 1악장 첫째 마디에 첼로가 E음을 강조하는 동안 하프(harp) 반주 부분에서 기타코드가 자연형태의 아르페지오로 등장하고, 마디 2-3에서는 변형되어 나타난다(악보 11).

<악보 11> <협주적 변주곡> 중

I. Tema per Violoncello ed Arpa. 마디 1-3

1 Adagio molto espressivo

Vc. solo

Harp

기타 자연코드

기타 변형코드

주관적 민족주의는 히나스테라가 아르헨티나의 민속 선율이나 리듬을 개성적으로 응용한 시기이다. 특히 제 1기 객관적 민족주의에 쓰인 요소 중 기타코드는 여러 형태로 변형되어 나타나며 주관적 민족주의를 상징하는 대표적인 요소가 되었다. 동시에 히나스테라는 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>를 시작으로 <협주적 변주곡>, <팜페아나 제 3번, Op. 24>에서 복조성, 무조성, 12음렬과 같은 20세기의 진보적인 요소를 수용하였다. 이는 민족주의에서 신표현주의로 나아가는 히나스테라의 길을 예고한다.

3) 제 3기: 신표현주의(Neo-Expressionism, 1958-1983)

히나스테라가 이전 시기에 아르헨티나의 정서를 표현하는데 주력했다면, 제 3기 신표현주의 시기는 민속적 요소에 대한 관심 대신에 좀 더 자신의 개성을 살릴 수 있는 자신만의 음악언어에 집중했던 시기이다. 그는 민속요소보다는 자신의 주관적 감정이 결합된 완전한 구성에 대한 이상을 실현시키고자 하였다.⁴⁶⁾ 이 시기는 진보적인 음악을 향해 나아간 시기로 12음 기법, 음렬주의, 무조성, 우연성, 그리고 성악과 기악의 독특한 결합이 두드러진다. 또한 실내악, 협주곡, 오페라, 교향곡 등 다양한 장르로 작곡 영역의 확장을 시도했다.⁴⁷⁾ 다음은 이 시기의 주요 작품들이다(표 4).

<표 4> 신표현주의 시기의 주요 작품들

(✓는 피아노 작품)

작품번호	작품명	작품년도
Op. 26	String Quartet No. 2	1958
Op. 27	Cantata Para America Magica	1960
Op. 28	Piano Concerto No. 1	1961
Op. 29	Piano Quintet	1963
Op. 30	Violin Concerto	1963
Op. 31	Don Rodrigo	1964
Op. 34	Bomarzo	1967
Op. 36	Cello Concerto No. 1	1968
Op. 38	Beatrix Cenci	1971
Op. 39	Piano Concerto No. 2	1972
Op. 40	String Quartet No. 3	1973
Op. 53 ✓	Piano Sonata No. 2	1981
Op. 54 ✓	Piano Sonata No. 3	1982

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

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

히나스테라는 처음으로 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>에서 12음렬을 선보였는데, 신표현주의 시기의 첫 작품인 <현악 4중주 제 2번, Op. 26>(String Quartet No.2, Op. 26)에는 12음 기법을 본격적으로 사용한다. 하지만 그는 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945) 이후의 엄격한 음렬주의보다는 아놀드 쇤베르크(Arnold Schonberg, 1874-1951)와 알반 베르크(Alban Berg, 1885-1935)가 사용한 감정적 표현주의의 영향을 더 받았다.⁴⁸⁾

히나스테라는 표현의 수단을 끊임없이 찾으면서도 형식은 서유럽 고전주의를 따랐고, 성격면에서는 낭만주의 전통을 따랐다. 그는 전통적인 형식의 소나타, 변주곡, 론도형식 등에 전위적인 요소를 결합시켜 신비스럽고 환상적인 초현실적 음색을 만들어 내기도 했다. 그러한 작품으로는 <현악 4중주 제 2번, Op. 26> 중 제 3악장 ‘Presto magico’를 시작으로 소프라노와 53개의 타악기로 연주되는 <아메리카를 위한 마술적 칸타타>(Cantata Para America Magica Op. 27), <피아노 협주곡 제 1번, Op. 28> 중 제 2악장 ‘Scherzo hallucinante’, 그리고 <피아노 5중주>(Piano Quintet Op. 29) 중 제 3악장인 ‘Scherzo fantastico’가 있다. 그는 이 작품에서 ‘마법’이라는 개념으로 초자연적이고 환상적인 분위기를 추구했다.⁴⁹⁾ 또한 <피아노 협주곡 제 2번, Op. 39>(Piano Concerto No. 2, Op. 39)의 경우, 제 1악장은 루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) <교향곡 제 9번 ‘합창’, Op. 125>(Symphonie No. 9 ‘Choral’, Op. 125) 제 4악장의 마디 208에서 차용한 코드(F-A-D-C#-E-B)를 가지고 쓴 32개의 변주곡이고, 마지막 제 4악장에서는 주제가 초현실적인 특성을 갖도록 구상되었다.⁵⁰⁾

48) Deborha Schwartz-Kates, “Ginastera, Alberto,” p. 877.

49) 박재성, “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 <빌라-로보스·몸푸·히나스테라>,” pp. 126-127.

50) Gilbert Chase, “Ginastera, Alberto,” p. 389.

IV. <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>의 작품분석

<피아노 소나타 제 1번, Op. 22>는 히나스테라의 주관적 민족주의 시기에 속하는 작품으로 1952년 피츠버그에서 열린 국제 현대 음악제에서 위촉받아 작곡되었으며 그해 11월에 피츠버그 카네기홀에서 요하나 해리스(Johana Harris, 1912-1995)에 의해 초연되었고, 요하나 해리스와 로이 해리스(Roy Harris, 1898-1979) 부부에게 헌정되었다.⁵¹⁾ 이 곡은 총 4악장으로 전통적인 소나타 사이클(sonata cycle)을 따르며 아르헨티나의 민속적 요소와 당대의 현대적인 기법이 결합된 작품이다. 제 1악장은 소나타 형식, 제 2악장은 론도 형식, 제 3악장은 3부분 형식, 그리고 제 4악장은 론도 형식으로 되어 있다.

1. 제 1악장 Allegro marcato

제 1악장은 총 204마디로 제시부, 발전부, 재현부가 있는 전통적인 소나타 형식을 따른다. 제 1악장의 구성을 표로 나타내면 다음과 같다(표 5).

51) 김경임, 「피아노 소나타」(대구: 경북대학교 출판부, 2002), p. 483.

<표 5> 제 1악장의 형식 구조

형식	구분	마디	조성	
소나타 형식 (Sonata Form)	제시부	제 1주제부	1-29	a단조
		경과구	30-51	b단조
		제 2주제부	52-66	b단조
		코데타	67-79	f#단조
	발전부		80-137	전조
	재현부	제 1주제부 재현	138-166	a단조
		경과구	167-183	c단조
		제 2주제부 재현	184-198	a단조
		코다	199-204	a단조

제시부(마디 1-79)는 제 1주제부(마디1-29), 경과구(마디 30-51), 제 2주제부(마디 52-66), 코데타(마디 67-79)로 구성되어 있다.

제시부의 제 1주제는(마디 1-8) a단조로 강렬하게 시작된다. 네 마디 단위의 짧은 2개의 악구로 구성되어 있는데, 여기에는 동기 a, b(마디 1-4)가 중심 구성요소이다. 그러나 조성이 뚜렷하다고 할 수 없는데, 마디 2와 마디 4에 c단조와 A장조의 화성이 동시에 울려 복조성을 이루고 있으며, 마디 5와 마디 7에서도 각각 D음과 D_b 음이 동시에 울리는 것으로 보아 확실하게 조성을 규정하기가 어렵다. 마디 2, 4에 나타난 동기 b의 저음 옥타브 음들은 마치 동기 a들에 대한 응답처럼 보인다. 그리고 마디 4에는 왼손의 C, E_b의 옥타브 음이 오른손에서 반복되는 카논의 요소가 나타난다.

제 1주제에는 스페인 음악의 영향을 받은 야라비의 특징 중 하나인 병행 3도의 선율 진행과 인디오 음악의 특징인 당김음이 사용되었다. 마디 7-8에서 제 1주제의 선율이 마무리되고, 마디 9-11에서 a단조의 조성이 확실해진다. 여기에는 제 1주제의 요소들이 변형되어 나타나고, 잉카 5음음계가 사용되어 민속 음악적 색채가 더 강하게 드러난다.

박자를 살펴보면 첫 시작은 3/4박자이지만 마디마다 2/4, 4/4, 3/4으로 계

속해서 바뀌고, 마디 5-7에는 점4분음표→4분음표→8분음표로 짧아지는 음표를 진행시킴으로써 움직임이 역동적이다. 계속해서 마디 7에서 8/8박자로 바뀌고 계속해서 6/8, 5/8, 9/8, 5/8로 불규칙한 잦은 변박이 사용되었고 동시에 당김음이 많이 사용되어 긴박감이 더해진다. 마디 2와 마디 4의 도약 후 왼손에 나타난 저음 옥타브 음들은 마치 오른손에 대해 응답하는 것처럼 보인다(악보 12).

<악보 12> 제 1악장 마디 1-13

The musical score is titled "Allegro marcato" with a tempo marking of ♩ = 288 (♩ = 144 - ♩ = 96). It is marked "PIANO" and consists of measures 1 through 13. The score is written for piano with treble and bass staves. Key annotations include:

- Measure 1: "동기 a" (Motif a), "C단조" (C minor), "평형 3도+당김음" (Balanced 3rd + tenuto).
- Measure 5: "동기 b" (Motif b), "A장조" (A major).
- Measure 9: "mf a단조" (mf, a minor), "임카 5음음계" (Imca 5-note scale).
- Other motifs: "동기 a'", "동기 b'", "동기 b'".

마디 12-29에서는 제 1주제에서 사용된 요소들이 변형되어 나타나는데, 훨씬 더 격해진 도약과 함께 음량, 음역이 확대된다. 또한 3/4박과 6/8박의 이중박자가 쓰였는데, 이는 민속음악 비달라에서 3/8, 6/8박자로 쓰인 이중

박자의 구성과 유사한 것으로 보아 영향을 받은 것으로 보인다. 하지만, 비달라에서 규칙적으로 한 마디씩 교대하는 것과는 달리 히나스테라는 박자를 불규칙하게 하여 리듬을 예측하지 못하게 하였는데, 이것이 곡에 현대적인 성격을 부여한다(악보 13).

<악보 13> 제 1악장 마디 23-29



마디 30-51은 경과구로 마디 30부터 마디 36까지는 B음을 중심으로 타악기 주법을 연상시키며 b단조의 조성을 준비한다. 박자는 5/8→7/8→9/8로 변형되며 동시에 음표의 수도 많아진다. 시작은 무겁고 힘차지만 디미누엔도를 한 뒤에 b단조로 조성이 바뀐다. 마디 37-42는 병행3도와 당김음 사용으로 인한 선율이 돋보인다. 오른손은 6/8박자의 리듬형태이고, 왼손은 3/4박자로 헤미올라 효과가 두드러지는데, 이것은 민속음악 토나다의 영향으로 보인다(악보 14).

<악보 14> 제 1악장 마디 30-42

30 *sempre ff ed energico* a단조 조성 준비 *diminuendo*

36 *mf agitato* 1 2

40 *cresc.* 1 2 3

비달라에서 이중박자가 교대되어 나타나는 것처럼 마디 43-46에도 6/8박자와 3/4박자가 교대되고 있다. 또한 오른손의 B장조, 왼손의 C장조 화성이 결합되어 복조성이 나타난다(악보 15).

<악보 15> 제 1악장 마디 43-46

43 B장조 1 2

44 C장조 1 2 3

마디 47-51은 제 2주제를 준비하는 부분으로 상행하는 분산화음 형태로 되어 있으며 b단조의 딸림음인 F#음을 강조하면서 제 2주제로 자연스럽게 이어진다(악보 16).

<악보 16> 제 1악장 마디 47-51



마디 52부터 시작되는 제 2주제는 제 1주제와는 대조적으로 전원적이고 부드러운 성격을 보인다. 두 마디의 짧은 악구가 반복되는데, 여기에는 동기 c, d가 사용되었다. 각각 6/8박과 5/8로 계속 교대된다. 제 2주제 선율은 제 1주제와 마찬가지로 잉카 5음음계에 기초하지만 장2도 위의 조성인 b단조에서 등장한다(악보 17).

<악보 17> 제 1악장 마디 52-55



이어지는 마디 60-66에서는 오른손에 3+2, 2+3의 리듬이 반복적으로 나타나고, 오른손은 병행3도, 왼손은 병행5도로 서로 반진행한다. 두 마디 단위의 악구가 반복된 후 마디 64에서 6/8박자가 첨가되면서 3마디 악구로 확장되고 더욱 급박한 분위기가 조성된다(악보 18).

<악보 18> 제 1악장 마디 60-66

The musical score for measures 60-66 consists of two systems. The first system covers measures 60 to 63. The right hand (RH) plays a rhythmic pattern of 3+2 and 2+3 eighth notes. The left hand (LH) plays parallel fifths. Annotations include '오른손 병행3도' (Right hand parallel thirds) and '왼손 병행5도' (Left hand parallel fifths). A box highlights measures 64-66, with the annotation '마디 첨가' (Measure addition) below it. The second system covers measures 65 and 66, showing a continuation of the rhythmic and harmonic patterns.

마디 67-79는 코테타로 제 1주제와 제 2주제를 구성하는 요소로 이루어져 있다. 마디 67-71에는 제 2주제 선율이 완전5도 위로 이조되어 나오고, 마디 70-71에는 동기 d가 변형, 연장되어 나타난다. 그리고 마디 72-73에 제 1주제의 동기 b가 3도 상행으로 연장되고, 제 2주제 선율이 반복되다가(마디 74-76) 마디 77-78에서는 변형, 연장된 동기 d'가(마디 70-71) 반음 위로 이조된다. 그 다음 마디 79에서도 제 1주제 동기 b의 요소가 나타난다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장 마디 67-79

The image shows a musical score for measures 67-79. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 67-71) is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the annotation '제 2주제 동기 d' 변형, 연장' (Transformation and extension of the 2nd subject motif d'). The second system (measures 72-75) is marked with *p subito* and includes the annotation '제 1주제 동기 b의 연장' (Extension of the 1st subject motif b). The third system (measures 76-79) is marked with *cresc.* and includes the annotation '제 2주제 동기 d' 변형, 연장' (Transformation and extension of the 2nd subject motif d'). A callout box at the bottom right shows a detail of the bass line for measures 78-79, labeled '제 1주제 동기 b의 요소' (Element of the 1st subject motif b).

발전부는 마디 80-137로 크게 네 부분으로 나눌 수 있다. 마디 80-100은 제 1주제의 동기로 발전된 부분, 마디 101-109는 새로운 요소가, 마디 110-121은 제 2주제의 선율이 사용된 부분, 그리고 마디 122-137은 재현부로 연결되는 연결구 부분이다.

발전부는 G음의 연타로 시작하여 아프리카의 타악기 주법을 연상시킨다. 제 1주제를 발전시킨 부분(마디 80-100)에 나타나는 G음과 B \flat 음의 연타는 제시부의 B음 연타 소재를 사용한 것이다. 마디 84-87과 마디 93-95의 왼손 선율은 제 1주제의 동기를 변형시킨 마디 9-11을 발전시킨 것이다(악보 20).

<악보 20> 제 1악장 마디 80-100

마디 101-109에는 새로운 요소가 나타난다. 9/8박과 3/4박이 교대로 나타나고, 마디 101과 마디 103에서는 오른손 부분은 E \flat 장조, 왼손 부분은 C 장조로 복조성을 이룬다. 3/4박자에 해당하는 마디에서는 반음계적으로 상행하는 왼손의 16분음표 진행이 좀 더 극적이고 역동적인 분위기를 만들어낸다. 이어 마디 105-108에는 마디 101-104가 6도 위에서 반복되고, 마디 105와 마디 107에서도 오른손 부분은 C 장조, 왼손 부분은 G \flat 장조로 복조성을 이룬다(악보 21).

<악보 21> 제 1악장 마디 101-108

101 *sempre f e violento* Eb장조

104 C장조

Gb장조

107

Detailed description: This musical score shows three systems of piano music. The first system (measures 101-103) is in Eb major and includes the instruction 'sempre f e violento'. The second system (measures 104-106) shows a key change to C major, with the label 'C장조' appearing twice. The third system (measures 107-108) shows a key change to Gb major, with the label 'Gb장조'. Arrows indicate the progression of the music across the systems.

마디 110-121에서는 제 2주제가 이조되어 전개된 후, 마디 122-137에 재현부로 연결되는 연결구가 등장한다. 마디 132-134에서 옥타브의 상행이 이루어지고, 마디 135-137에서는 재현부의 조성인 a단조로 가기 위해 a단조의 딸림음인 E음이 오른손에서 강조된다(악보 22).

<악보 22> 제 1악장 마디 133-137

133

a단조 딸림음 E음

rinforzando

Detailed description: This musical score shows measures 133-137. Measure 133 is the start of the system. A bracket labeled 'a단조 딸림음 E음' (a minor tonic note E natural) spans measures 135-137, highlighting the E natural note in the right hand. The instruction 'rinforzando' is placed below the music in measure 135. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

재현부는 마디 138-198로 제 1주제는 전통적인 소나타 형식에 따라 으뜸조인 a단조로 재현된다. 제시부에 비해 음량, 음역이 확대되어서 더욱더 웅장한 느낌을 만들어낸다. 또한 내성부에 G음이 첨가되어 완전한 화음을 이루어 제시부보다 안정적인 느낌을 준다(악보 23).

<악보 23> 제 1악장 138-142

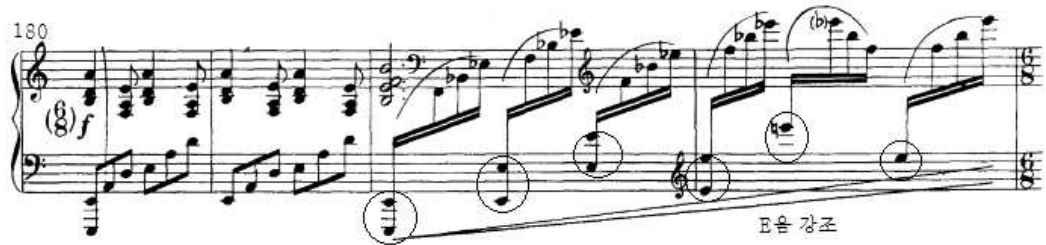


마디 167-183은 경과구로 제시부의 경과구보다 길이가 약간 축소되었다. C음의 연타로 시작하며(악보 24), 제 2주제의 조성인 a단조의 딸림음 E음이 강조되어 자연스럽게 제 2주제부로 연결된다(악보 25).

<악보 24> 제 1악장 마디 164-169



<악보 25> 제 1악장 마디 180-183



마디 184-191은 재현부의 제 2주제부이다. 서정적이고, 부드러웠던 제시부의 제 2주제 선율(단선율)과는 상반되게 화음코드로 *p*가 아닌 *ff*로 힘차고 화려하게 나타난다(악보 26).

<악보 26> 제 1악장 마디 184-187



제 2주제의 재현이 이루어지고 마디 199에서 바로 코다로 이어진다. 코다에서는 양손의 옥타브 유니즌이 5옥타브에 걸쳐 강렬하게 상행하고, 마디 203의 악센트와 마지막 마디 204의 *sfff*가 아프리카의 타악기 주법을 연상시키며 무겁고 중후하게 제 1악장을 끝맺는다(악보 27).

<악보 27> 제 1악장 199-204



2. 제 2 악장 Presto misterioso

제 2악장은 총 192마디이며, A-B-A'-C-A"-B'-A'''-코다의 구조로 이루어진 스케르초풍의 론도이다. 히나스테라는 이 악장에서 쇤베르크가 창시한 12음 기법의 기초가 되는 12개의 음으로 구성되는 음렬, 즉 12음렬을 처음으로 사용하였다.

히나스테라는 12음렬을 통해 제 2악장에 색채적이고 신비스러운 분위기를 담고자 했다. 그는 실제로 악보에 misterioso라고 곡의 분위기를 지시하였는데, 이는 제 3시기인 신표현주의의 성향을 예견하게 한다. 하지만 쇤베르크의 12음 기법과 달리 히나스테라의 12음렬은 악장 전체를 구성하는 기본요소가 아니고 하나의 선율적인 소재로 사용되었다.

히나스테라는 12음렬과 더불어 반음계의 선율도 사용하여 조성을 알 수 없게 하였다. 마디 115-116에서 나타나는 9/8박으로의 변박을 제외하면 박자는 6/8박자로 집요하게 이어지며, 잦은 변박이 나타나는 제 1악장과는 대

비된다. 전체적인 리듬을 살펴보면 말람보 리듬이 사용되고 A부분에 12음렬을 사용한 8분음표의 패턴과 12음렬이 사용되지 않은 당김음 패턴의 B부분이 교대되면서 나타난다. 이 악장의 형식구조는 다음과 같다(표 6).

<표 6> 제 2악장의 형식 구조

형식	구분	마디
론도 형식 (Rondo Form)	A	1-47
	B	48-69
	A'	70-77
	C	78-116
	A''	117-144
	B'	145-166
	A'''	167-182
	코다	183-192

A부분은 두 마디의 주제 동기가 있는 주제부(마디 1-33)와 경과구(마디 34-47)로 이루어져 있다. 주제부에서는 말람보 리듬의 12음렬이 반복되거나 변형, 확장된다. 마디 1-7이 주제 선율로 첫 두 마디에 주제 동기가 나타나고, 이 주제 동기는 마디 3-4에서 한 번 더 반복되고, 마디 5-7에서 한 마디를 늘려 변형, 확장된다. 이어 마디 1-4가 마디 8-11에 다시 등장하고, 마디 12-16에는 마디 5-7 선율이 다섯 마디로 변형, 확장되어 반복된다. 마디 17-20의 네 마디 연결구를 지나, 마디 21-29에서 마디 1-15가 축소된 형태로 나타난 뒤에, 마디 30-33에 네 마디의 연결구가 또 다시 등장한다. 주제부의 구조는 $[7(2+2+3)+9(2+2+5)+4]+[9(2+2+5)+4]$ 의 형태로 정리할 수 있다(악보 28).

<악보 28> 제 2악장 마디 1-7

Presto misterioso *J. 160* 말라보 리듬+12음렬

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 음렬 반복

5 8 음렬 변형, 확장

이 12음렬은 유니즌으로 되어 있고, 주제 동기인 12음렬의 홀수번호와 짝수번호를 나누어 보면 서로 반음계를 이루고 있다⁵²⁾(악보 29).

<악보 29> 주제 동기 12음렬의 구조

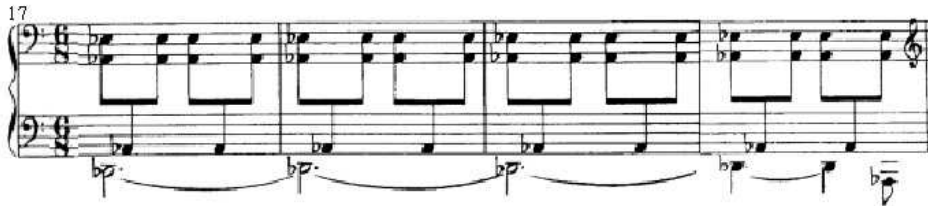
반음계 하행 반음계 상행

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 반음계 상행

52) 김지윤, "Alberto Ginastera의 「Piano Sonata」 No.1, Op.22에 관한 분석연구"(성신여자대학교 석사학위논문, 2003), p. 37.

마디 17-20에 나타난 동음연타의 말람보 리듬은 연결구로 제 2악장에서 네 번 등장한다(악보 30).

<악보 30> 제 2악장 마디 17-20



마디 21-29에서는 다시 주제 동기가 축소되어 반복되고 마디 30-33에서 반음 내린 동음연타의 연결구(마디 17-20)가 다시 등장한다.

마디 34-47은 B부분으로 가는 경과구로 양손이 같은 F음으로 시작하여 반음계로 반진행한다. 마디 36-37에서 오른손은 병행6도로 바뀌어 반음계로 상행하고, 왼손은 분산화음으로 나타난다(악보 31).

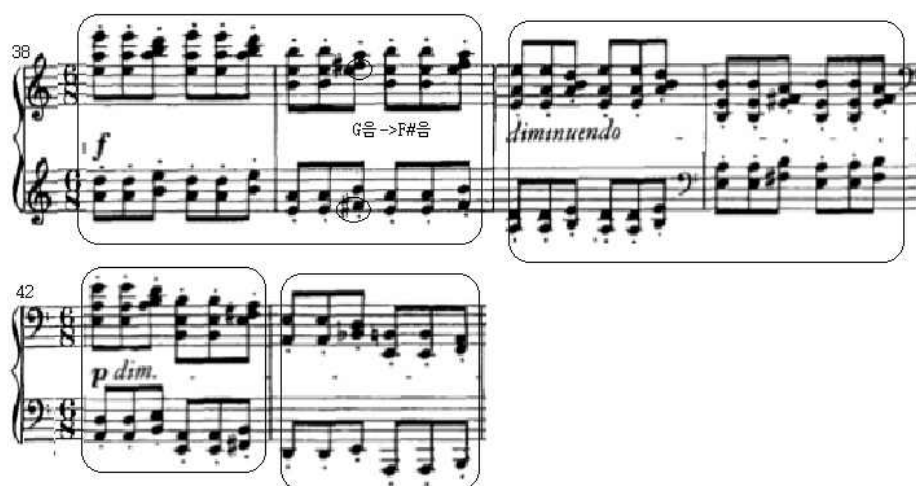
<악보 31> 제 2악장 마디 34-37



제 2악장에서 히나스테라는 가우초가 즐겨 사용한 기타 개방현의 음들을 (E-A-D-G-B-E) 원형이나 변형시켜 적용하였다. 그는 마디 38-43에서 기

타 개방현 음들을 화음 형태로 사용하였는데, G음은 반음을 내린 F#음으로 대체되어 등장한다. 화음들은 높은 음역대에서 낮은 음역대로 두 마디씩 동행 진행하다가(마디 38-39, 마디 40-41) 한 마디로 축소되어 하행하는데(마디 42-43), 음역대가 바뀌면서 다양한 음색이 만들어진다(악보 32).

<악보 32> 제 2악장 마디 38-43



마디 44-47에서는 옥타브 유니즌의 상행이 나타난 후 B부분으로 이어진다.

B부분도 역시 마디 48-61의 주제부와 마디 62-69의 경과구로 구성된다. B부분의 주제부는 A부분 주제부의 선율 형태와는 대조적으로 화음 형태로 진행된다. 마디 48-57에는 아르헨티나 민속음악의 선율과 리듬이 사용되었다. 오른손 화음형태의 말람보 리듬은 기본형과 변형으로 나타나는데, 변형되어 나타난 부분에는 세 번째 박자와 네 번째 박자에 사용된 불임줄로 인해 3/4박자의 리듬이 형성되어 헤미올라 효과가 발생한다. 5음음계의 선율은 G음이 생략된 채 마디 55-57에 나타난다(악보 33).

<악보 33> 제 2악장 마디 48-57

48 말라보 기본형 / 말라보 변형(헤미올라)
cantando
legato

58 E D C A
5음음계 선율 (G음 생략됨)

다음에 이어지는 마디 58-61에서는 A부분 동음연타의 연결구를 통해 경과구로 이어진다. 경과구(마디 62-69)에는 A부분의 주제 동기가 사용되었다. A' 부분은 마디 70-77의 8마디로 A부분이 축소되어 반복된 후 C부분으로 이어진다.

C부분(마디 78-116)은 앞과 다른 새로운 선율이 나타나는 부분이다. C부분은 새로운 선율이 나타나는 부분(마디 78-92)과 왼손 화성이 추가되어 반복되는 부분(마디 93-106), 그리고 경과구(마디 107-116)로 구성된다.

새로운 선율은 마디 78-90의 오른손에서 B \flat , A, B음으로만 이루어진 두 마디 단위의 오스티나토 음형으로 나타난다. 이 선율은 b $^{\flat}$ 음(53)을 중심으로

53) 제시된 음의 표기는 다음의 체계에 따른 것이다.

C¹ C c c' c'' c''' c''''

Don Michael Randel(ed.), "Pitch names," *The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), p. 640.

대칭구조를 이루며, 2도와 7도 음정으로 진행된다. 그리고 마디 86-89의 왼손 아르페지오 화성올림은 기타의 올림효과를 연상시킨다(악보 34).

<악보 34> 제 2악장 마디 78-89

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 78-82) features a treble clef with a melody marked *pp leggiero* and a bass clef with chords marked *lassiar vibrare*. A bracket labeled '오스티나토' (ostinato) spans measures 78-82. The second system (measures 83-87) continues the melody and includes a bass clef with chords marked *mf e sonoro*. The third system (measures 88-89) shows a treble clef with a melody and a bass clef with chords. A note below the second system reads '기타를 연상하게 하는 아르페지오' (arpeggio that evokes guitar).

마디 93-106에서는 마디 82-85가 동일하게 반복된 뒤(마디 93-96), 앞서 왼손에서 쓰인 아르페지오 화성이 더 자주 나타난다(마디 97-104).

경과구의 마디 109-110과 마디 113-114는 변형된 말람보 리듬과 기타코드 의 사용으로 인해 민속적인 특징을 더욱더 강하게 드러낸다(악보 35).

<악보 35> 제2악장 마디 109-114

109 말람보 리듬의 변형

E-A-D-G-B-E 기타코드

A" 부분(마디 117-144)은 완전 4도 위에서 이루어지는 A부분의 반복이다. 이어 B' 부분이 등장한다.

B' 부분은 마디 145-166으로, B부분과 마찬가지로 마디 145-158의 주제부와 마디 159-166의 경과구로 구성된다. 주제부에서는 B부분의 선율이 완전4도 아래에서 나타나고 B부분보다 당김음을 빈번하게 사용하여 박자가 불규칙하다(악보 36).

<악보 36> 제 2악장 마디 144-149

144

마디 159-166은 경과구로 마디 159-162에서는 왼손 반음계 상행 스케일이 나타나고, 이 스케일은 163-166에서 오른손으로 옮겨지면서 병행3도로 반음계 상행한다. 이 부분에서 왼손은 오스티나토로 나타난다(악보 37).

<악보 37> 제 2악장 마디 159-166

159
원손 반음계 상행스케일

오스티나토

165
오른손 병행 3도
반음계 상행스케일

A^{'''} 부분인 마디 167-182에서는 A부분의 주제 동기 선율이 오른손은 한 옥타브 위에서 스타카토 음형으로, 왼손은 한 옥타브 아래에서 오른손과 대조적인 레가토 음형으로 나타난다. 중간 음역대가 걸여된 상태에서 *ppp*의 셈여림으로 오른손 선율의 음이 잦은 침표로 생략되어 사라지는 듯한 효과를 자아낸다(악보 38).

<악보 38> 제 2악장 마디 167-171

167
il più ppp possibile
legatissimo

마디 183-192는 코다이다. 여기에서는 레가토 음형으로 바뀐 오른손 선율이 오스티나토로(마디 183-188) 등장하는 동안 마디 185-186의 왼손에서 기타 개방현 음으로 이루어진 분산화음 형태의 선율이 나타나고, 마디 189에서는 완전5도 화성이 고음역에서 *ppp*의 유니즌으로 나타난 뒤, 바로 저음역의 D음으로 마무리 된다(마디 189-192). 코다의 음색은 제 2악장 내에서 끊임없이 등장한 반음계와 12음렬의 움직임과는 대조적으로 평온한 느낌을 준다(악보 39).

<악보 39> 제 2악장 마디 183-192

183 *legato* 오스티나토 *poco cresc.* Red. 기타 개방현 E-A-D-G-B-E *lasciar vibrare*

188 *ppp* *lasciar vibrare*

3. 제 3악장 Adagio molto appassionato

제 3악장은 총 70마디로 A-B-A'의 3부분 형식이다. 템포는 Adagio로 느리고, 박자는 5/4박자로 시작하여 악장 전반에 걸쳐 2/2→5/4→12/4→5/4박으로 네 번 바뀐다. 무조성의 아르페지오 선율이 두드러지고 카덴자 풍의 음형으로 인해 즉흥적인 성격이 강조된다. 또한 피아노의 전 음역이 사용되어 드라마틱한 효과가 만들어진다. 제 3악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 7).

<표 7> 제 3악장의 형식 구조

형식	구분	마디
3부분 형식 (Ternary Form)	A	1-22
	B	23-56
	A'	57-70

제 3악장의 A부분(마디 1-22)은 주제부(마디 1-7)와 주제부의 확대(마디 8-17), 그리고 주제 동기를 사용한 경과구(마디 18-22)로 구성되어 있다. 5/4박자로 시작되는 주제부에는 두 마디에 걸쳐 무조적인 주제 동기가 나타난다. 이 주제 동기는 제 2악장의 코다 중 마디 185-186의 왼손에서 나타난 기타코드 선율을 변형한 것이다. 히나스테라는 기타 연주방법인 비브라토(vibrato) 효과를 위해 첫 마디에 ‘페달을 사용해 진동을 지속하십시오’(lasciar vibrare col ped.)라고 지시하였다. 마디 3-7은 주제 동기를 반복, 확대시킨 것으로 음량이 *p*에서 *f*로 증가되고 마디 7에는 오른손에 32분음표의 장식음이 추가되었다(악보 40).

<악보 40> 제 3악장 마디 1-7

1 Adagio molto appassionato J-60

pp sonoro 주제 P

lasciar vibrare col ped.

7 f m.d. m.d. m.s.

마디 8-17은 주제부의 확대 부분으로, 마디 12에 32분음표로 구성된 오른손의 긴 장식적 요소가 추가된다. 마디 7의 장식음이 박자 안에서 자유롭게 연주되는 반면, 마디 12의 장식음은 카덴자를 연상시키는 즉흥 연주의 성격을 띤다(악보 41).

<악보 41> 제 3악장 마디 12

8 accel. rall.

12 f

마디 13-17에서는 오른손 파트에 반음계로 하행하는 선율이 등장하는데, 마디 13에서 F음의 동음연타로 시작하여 E-E^b-D-D^b-C-B-B^b-A-A^b의 반음계로 진행한다. 마디 14의 왼손에는 32분음표 아르페지오가 강한 패

시지로 나타나며, 마디 15에서 장2도 하행하여 한 번 더 반복된다(악보 42).

<악보 42> 제 3악장 마디 13-17

마디 18-22는 경과구로 주제부의 주제 동기가 단3도 위에서 등장하면서 B부분으로 연결된다.

마디 23-56의 B부분은 무조적인 성격을 띠며 2/2박자이다. B부분은 주제부(마디 23-33), A부분의 확대부분(마디 34-39), 주제부의 변형부분(마디 40-56)으로 구분된다. 주제부의 마디 23-29에는 서정적인 음색이 요구된다. 마디 23-25에 등장하는 주제선율은 마디 26-29에서는 장3도 아래에서 반복, 확장된다. 마디 30-33에서는 오른손 파트에 상행하는 반음계 선율이 나타나

점점 넓게 도약하고, 왼손 파트에서는 분산화음으로 음역이 넓어지는데 음가는 $J \rightarrow \flat J \rightarrow \flat J$ 로 짧아진다. 주제 선율은 마디 32-33에서 짧아진 16분음표의 분산화음과 함께 히나스테라의 지시에 따라 ‘점점 더 빠르게’(precipitadamente(molto accel.)), 또 크레센도를 하여 절정으로 치닫는다(악보 43).

<악보 43> 제 3악장 마디 23-33

a Tempo

23 *p* *lirico* *poco cresc.*

26 *p* *crescendo*

상행하고 있는 반음계 선율

30 *f* *agitato*

precipitadamente (molto accel.)

32 *cresc. molto*

마디 34-39는 A부분의 마디 16-17을 확대, 변형시킨 부분으로 제 3악장의 절정이다. 여기에서는 B부분의 주제부에서 느껴지는 서정적인 분위기가 완전히 사라지고 음량과 음향이 확대되어 격렬하고 극적인 분위기로 바뀐다. 마디 16의 오른손 상성부 선율이 마디 34-36에서는 옥타브로 바뀌어 나타나고, 왼손 파트에서는 지속되는 E, G, B \flat 의 화음 위에서 내성의 상성부가 반음계로 상행한다(마디 34-35). 마디 34-35의 양손 선율에 쓰인 악센트와 셋잇단음표, 다섯잇단음표의 형태는 마디 16보다 더욱 강조되는데, 이는 아프리카의 타악기 주법을 연상시킨다. 마디 36에는 다섯 음으로 이루어진 분산화음의 아르페지오가 넓은 음역대에서 유니즌으로 나타난다(악보 44).

<악보 44> 제 3악장 마디 34-36

마디 40-56에서는 B부분의 주제선율이 변형되어 다시 등장하면서 분위기가 전환된다. 마디 40-46은 원래 주제선율보다 4도 아래의 음에서 시작되며 음이 더 첨가되고 셋잇단음표의 리듬으로 이루어진다(악보 45).

<악보 45> 제 3악장 마디 40-47

The image shows a piano score for measures 40-47. Measures 40-44 are marked *molto agitato* and *dim.*. Measures 45-47 are marked *p sempre dim.*, *rallentando*, and *molto*. The score is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

마디 48-56에서는 셋잇단음표 리듬 대신에 4분음표의 리듬이 사용되고, 이것이 2분음표, 온음표로 변하면서 점점 더 느려지는 느낌을 준다.

A' 부분(마디 57-70)에서는 다시 5/4박자로 바뀌어 A부분의 주제가 반복되고 변형되는데, '처음 템포보다 약간 더 느리게'(Poco piu lento del primo Tempo)의 지시에 따라 A부분보다 템포가 느리다. 마디 65-67에서는 각각 3도, 4도, 5도의 화성으로 각 음정의 폭이 넓어지는 반면에 다이내믹은 여러진다(악보 46).

<악보 46> 제 3악장 마디 57-67

57 **Poco piú lento del primo Tempo** *pp*

col ped. come prima

63 *quasi mf* *p*

senza ped.

3도 4도 5도

마디 68-70에는 피아노의 전 음역에 걸쳐 기타코드를 연상시키는 긴 아르페지오가 등장한다. 마디 68에서만 12/4박자가 사용되고 12개의 음들이 나타나는데, 이 음들은 12음렬로 제 2악장 마디 1-2에서 사용된 12음렬의 배열 순서를 다르게 적용한 것이다. 마디 69-70에서 다시 5/4박자로 바뀌어 D음을 울리며 끝이 난다. 마디 68-70에서는 지속적인 페달을 통해 음들의 울림이 강조되는데, 이 울림은 히나스테라의 의도에 맞게 신비로운 느낌을 불러일으킨다(악보 47).

<악보 47> 제 2악장 마디 1-2, 제 3악장 마디 68-70

<제 2악장>
Presto misterioso ♩. 160
pp e molto legatissimo

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

<제 3악장>
allargando
pp sonoro ma lontanissimo

68 1 6 5 11 12 7 2(Bb의 이명동음)

8 9 10 3 11

Ped. *

4. 제 4악장 Ruvido ed ostinato

제 4악장은 총 184마디로 A-B-C-A'-B'-A"-B"의 론도 형식으로 이루어져 있다. 히나스테라는 제 4악장 전체의 박자로 3/8박과 16/6박의 이중박자를 제시한다. 이에 따라 제 4악장에서는 16/6박과 3/8박이 교대로 계속 반복된다. 악장 전반에 걸쳐 16분음표로 축소된 말람보 리듬이 이중박자에 의해 헤미올라 리듬을 만들며, 두 마디의 오스티나토로 계속 나타나 다른 악장에 비해 리듬적인 면에서 민속적인 색채가 돋보인다. 또한 두 마디 단위의 동기가 반복되며, 동음연타의 타악기 주법 등이 사용된다. 형식 구조는 다음과 같다(표 8).

<표 8> 제 4악장의 형식 구조

형식	구분	마디
론도 형식 (Rondo Form)	A	1-26
	B	27-61
	C	62-81
	A'	82-93
	B'	94-137
	A''	138-161
	B''	162-178
	코다	179-184

A부분(마디 1-26)은 마디 1-20의 주제부와 마디 21-26의 경과구로 구성된다. 주제부의 주제선율은 마디 1-6인데, 마디 1-2에 주제 동기가 제시된다. 주제 동기에 나타난 마디 1-2의 말람보 리듬은 이중박자에 의해 2박자와 3박자의 리듬이 교대로 나타나 수평적으로 헤미올라를 만들어내고 왼손 성부의 선율은 순차적으로 상행하다가 4도 음정으로 하행한다. 이 주제 동기는 마디 6까지 세 번 반복되는데, 마디 3에서는 마디 1의 왼손 A음이 한 옥타브 아래에서 강조되고, 마디 6에서는 오른손 성부에서 4도 음정으로 도약하는 새로운 선율이 나타난다(악보 48).

주제부의 단선율은 제 4악장 전체에 걸쳐 그대로 반복되거나 조옮김되며 혹은 양손이 교차하여 3화음으로 나타나기도 한다. 주제부의 구조는 $[6(2+2+2)+6(2+2+2)+8(2+2+4)]$ 의 형태로 정리할 수 있다.

마디 21-26의 경과구는 화성적이고 타악기적인 성격이 강하다. 마디 21-24에서는 왼손 파트의 4도 음정과 4도 음정 위에 5도 음정을 쌓아올린 오른손 파트의 화음이 교대로 나타나며, 마디 25-26에서는 오른손에 B음이 추가된다. 마디 22에서는 반진행, 마디 24에서는 병진행이 나타나고, 마디 26에서는 반진행으로 음역이 확대되면서 B부분으로 이어진다(악보 50).

<악보 50> 제 4악장 마디 21-26

The image shows a piano score for measures 21-26. Measure 21 starts with a 'crescendo' marking and an upward-pointing arrow. Measures 22, 24, and 26 have arrows labeled '반진행' (retrograde) pointing to the right. Measure 24 also has an arrow labeled '병진행' (parallel motion) pointing to the right. Measure 26 has an arrow labeled '반진행' pointing to the left. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic texture with multiple voices in both hands.

B부분은 마디 27-61로 a(마디 27-35)와 b(마디 36-47), 그리고 b' (마디 48-61)의 세 단락으로 나눌 수 있다. a부분은 마디 27-35로 여기에 나타나는 주제 동기도 A부분처럼 두 마디 단위로 구성된다. 오른손의 선율은 세 음 단위로 순차 하행하는 음형과 4도로 도약하는 음형으로 구성되어 있고, 왼손과 같이 헤미올라를 만들어낸다. 왼손에는 4도 음정으로 쌓은 화음이

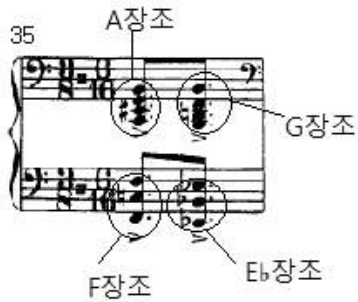
오스티나토 음형으로 나타난다(악보 51).

<악보 51> 제 4악장 마디 27-34

The image shows a musical score for measures 27-34. The score is written for piano in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 27-29) is marked with a forte dynamic (ff) and labeled '오스티나토' (ostinato). The second system (measures 30-34) features a melodic line in the right hand with a circled section labeled '4도 도약 선율' (4th-degree interval leap melody). The bass line consists of a steady accompaniment of chords.

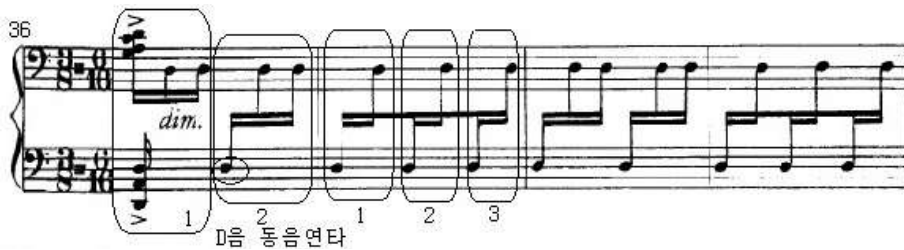
마디 35에서는 말람보 리듬 중 제일 긴 음가인 ♩가 ♪로 축소되어 나타나며 주제부가 마무리되는데, 시작부터 지속된 긴장감이 잠시 이완된다. 말람보 춤을 추는 gaucho가 춤을 추다가 발을 힘껏 구르는 것을 연상시킨다. 또한 마디 35에는 여러 개의 조성을 동시에 적용한 복조성이 사용되어 특별한 음향효과가 나타난다(악보 52).

<악보 52> 제 4악장 마디 35



b부분은 마디 36-39로 동음연타의 헤미올라와 당김음이 사용된 선율로 이루어진다. 마디 36-39에서는 네 마디에 걸쳐 D음의 연타가 헤미올라 리듬으로 나타난다(악보 53).

<악보 53> 제 4악장 마디 36-39



마디 40-47에는 병행8도의 유니즌으로 D음의 연타가 이어지고, 동시에 당김음을 포함한 반음계 선율이 유니즌으로 나타난다. 당김음이 사용된 마디 41, 45는 민속음악 우아이노의 리듬형태를 띤다(악보 54).

<악보 54> 제 4악장 마디 40-47

b' 부분의 마디 48-59에서는 b부분이 장2도 아래로 이조되어 다시 나타난다. 마디 60-61에서 2도 음정을 여러 개 포함하고 도약이 심한 톤클러스터⁵⁴⁾의 불협화음이 제시되며 B부분이 마무리된다(악보 55).

<악보 55> 제 4악장 마디 60-61

54) 톤클러스터는 20세기 음악의 주요한 기법 중 하나로, 음들을 수직으로 쌓아 올려 음의 무리를 만들어 내는 것이다. 이는 각 음들의 의미보다 소리의 덩어리와 그로인해 발생하는 음향을 강조한다. David Cope, 김순란 역, 「현대 음악 작곡법」(서울: 세광음악출판사, 1994), p. 98.

마디 62-81은 C부분으로 주제부(마디 62-73)와 동음 연타의 경과구(마디 74-81)로 구성된다. 마디 62-69에는 B음을 중심으로 왼손 파트에서 옥타브 형태의 선율이, 오른손 파트에서는 E, A, B음으로 구성된 화음이 나타난다 (악보 56).

<악보 56> 제 4악장 마디 62-69

The musical score for measures 62-69 is presented in two systems. The first system, starting at measure 62, features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords primarily on E, A, and B notes, marked with the dynamic *sempre ff*. The left hand plays an octave line of chords, with a circled B note in the first measure labeled "B음 중심" (B note center). The second system, starting at measure 66, continues the right hand's chordal pattern and the left hand's octave line. The score includes the instruction "옥타브 형태의 선율" (octave form line) and "8b..." below the left hand part.

마디 70-73에는 마디 62-63의 왼손 선율이 양손에 분산되어 나타난다(악보 57).

<악보 57> 제 4악장 마디 70-73

The musical score for measures 70-73 is shown in a single system with a bass clef, one sharp key signature, and 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords, with the first measure marked *marcato*. The left hand plays an octave line of chords, with the first measure circled. The score includes the instruction "8b..." below the left hand part.

뒤이어 나타나는 경과구(마디 74-81)는 헤미올라 리듬의 B음 연타로 되어 있고 C부분을 A' 부분으로 연결시킨다.

A' 부분(마디 82-93)은 A부분을 축소시킨 것으로, 경과구가 생략되어 B' 부분으로 직접 이어진다.

B' 부분은 마디 94-137로 a의 주제(마디 94-99), 그 주제의 확대(마디 100-129), 경과구(마디 130-137)로 구성된다. b부분은 생략된다. B부분의 마디 27-28에 등장한 a의 오른손 주제 선율이 여기에서는 옥타브로 등장하는데, 왼손 선율이 먼저 나오고 오른손 선율이 그대로 모방하는 카논으로 진행된다. 이것은 아프리카 민속음악에 나타나는 선창과 응답의 방식을 응용한 것으로 볼 수 있다(악보 58).

<악보 58> 제 4악장 마디 94-99

94
cresc. molto marcato

99
B부분의 선율
옥타브로 제시

마디 100-129는 a 부분의 주제를 확대시킨 부분이다. 마디 100-113의 외성에서 C# 옥타브의 지속음이 사용되어 음량과 음역이 확대되는 가운데, 내성에는 헤미올라의 불협화음 진행이 나타난다. 마디 106-113에서는 주제선율이 외성부에서 원래 위치보다 증4도 높게 등장하는데, 옥타브로 중복되어 선율의 흐름이 더욱 강조되고 있다(악보 59).

<악보 59> 제 4악장 마디 100-111

The image shows a piano score for measures 100-111. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 100-103) is marked '외성 C# 지속음' (Outer voice C# sustained) and 'fff'. The second system (measures 104-107) is marked '외성부 선율등장' (Outer voice melody appears). The third system (measures 108-111) is marked '주제부 주제선율 증4도 위' (Main theme melody, augmented 4th degree). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

마디 114-123에서는 앞의 마디 100-113이 단3도 위에서 반복된다. 뒤이어 마디 124-129에는 격렬한 클라이막스가 형성되는데, 주제선율이 변형되어 마디 130의 피아노 건반 최저음인 A0음⁵⁵⁾까지 하행한다(악보 60).

55) Don Michael Randel(ed.), "Pitch names," p. 640.

<악보 60> 제 4악장 마디 124-130

124 *sempre accentuato* *smile* *smile* 8b...
 129 *f* 8b...

마디 130-137은 B'를 A'' 부분으로 이어주는 연결구로 A음 동음연타가 8마디에 걸쳐 등장한다. 이 동음연타는 제 4악장에서 경과구 역할을 하며 네 차례 나타나는데, 처음에는 D음의 동음 연타로 나타나고 등장할 때마다 C, B, A까지 순차 하행의 형태를 보인다.

A'' 부분은 마디 138-161로 여기에서는 A부분의 오른손 주제선율이 3화음의 형태로, 또 오른손과 왼손에 분산되어 진행된다(악보 61).

<악보 61> 제 4악장 마디 138-143

138 *sempre ff* *marcato*
 양손 교차되어 나오는 주제선율
 143

마디 138-143의 선율은 마디 144-149에서 완전4도 위에서 반복되며, 마디 150-155에서 또 다시 완전4도 위에서 반복된다. 반복이 시작될 때마다 왼손에서 *s*로(마디 144, 150, 156) 강조된다(악보 62).

<악보 62> 제 4악장 마디 144-155

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 144-148) is in bass clef and features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. A circled 's' is placed below the first measure. The second system (measures 149-153) continues the pattern, with a circled 's' below the first measure of the system. The third system (measures 154-155) is in treble clef and shows a crescendo leading to a final chord, with a circled 's' below the first measure of the system.

마디 156-161은 경과구로 A부분의 경과구(마디 21-26)를 확대시킨 것이다. A부분 경과구 오른손 중간 음에 장2도 위의 음을 추가하고, 완전4도였던 왼손음정에도 음을 추가하여 4도씩 쌓아올린 불협화음이 만들어진다(마디 156-159). 마디 160-161에서는 톤클러스터의 사용으로 인해 타악기적인 효과가 극대화된다(악보 63).

<악보 63> 제 4악장 마디 156-161

156 *crescendo molto*
장2도
4도씩 쌓아올린 화음
sf

159
톤클러스터(tone cluster)
8b...
8b...

마디 162-178은 B'' 부분으로 오른손에서 B부분 a의 주제선율이 옥타브로 재현된다. 왼손 부분은 건반 최저음 A의 옥타브 지속음과 함께 마디 160-161에서 미리 등장했던 톤클러스터로 계속해서 진행한다(마디 162-169) (악보 64).

<악보 64> 제 4악장 마디 162-165

B부분 주제선율
162
fff possibile

마디 170-177에는 B부분의 경과구에서 사용된 당김음(마디 41, 45)이 나타난다. 이 부분에서 두 마디 단위의 오스티나토가 한 마디, 그리고 1/2마디로 축소되면서 긴장감을 유발한다. 뒤이어 마디 178에서 *fff*의 사용을 통해 오른손 선율과 왼손 톤클러스터가 화음으로 정리되고 *fff*로 강조된 다음 곧바로 코다로 넘어간다(악보 65).

<악보 65> 제 4악장 마디 170-178

코다는 마디 179-184로, 마디 179에서 양손 교대로 나타나는 옥타브와 화음이 상행하면서 반복된다(마디 179-182). 가장 낮은 음역에서 가장 높은 음역까지 상행하고 마디 183의 최고음에서 갑자기 하강하여 최저음인 A음의 옥타브로 피아노의 전 음역을 아우르는 진행을 보이면서 제 4악장이 마무리된다(악보 66).

<악보 66> 제 4악장 마디 179-184

179 *tutta la forza, feroce*

180 *feroce*

pp...
pp...

V. 결론

히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>는 총 4악장 구성으로 서양 음악의 전통적인 소나타 사이클을 따르고 있다. 제 1악장은 소나타 형식, 제 2악장과 제 4악장은 론도 형식, 제 3악장은 3부분 형식을 취한다. 히나스테라는 이러한 구성틀 안에서 아르헨티나의 민속음악 요소를 자신만의 방식으로 활용하면서 12음렬, 복조성, 무조성 같은 20세기의 진보적인 음악어법을 접목시켰다.

제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부, 코다의 소나타 형식으로 되어 있다. 주제선율은 주로 병행3도와 잉카의 5음음계에 기초하고, 당김음, 말람보 리듬, 헤미올라, 이중박자 등이 함께 사용되면서 민속적 색채를 강하게 드러낸다. 동시에 불협화음과 복조성, 빈번한 변박 같은 20세기적인 새로운 요소도 사용되면서 독특한 개성을 발휘한다.

제 2악장은 론도형식으로 되어 있다. 히나스테라의 작품에서 최초로 12음렬이 사용되었고 더불어 사용된 반음계와 함께 무조성을 보인다. 이로 인해 신비로운 음색이 연출된다. 이 악장에서는 빈번한 변박이 나타나는 제 1악장과는 대조적으로 말람보 리듬의 기본형으로 일관하는 6/8박자가 집요하게 이어진다. 더불어 병행3도, 당김음, 동음연타, 오스티나토, 헤미올라, 기타코드 등 민속음악 요소도 다양하게 나타난다.

제 3악장은 3부분 형식의 템포가 느린 악장이며, 무조성과 즉흥성이 강하게 돋보인다. 민속적 요소로는 기타코드와 아프리카 타악기 주법이, 20세기의 기법으로는 제 2악장에서 사용된 12음렬이 배열 순서를 다르게 하여 다시 나타난다.

제 4악장은 론도형식으로 3/8박자와 6/16박자의 이중박자가 특징적이고,

리듬적인 면에서 민속적인 색채가 가장 짙게 나타나는 악장이다. 여기에서는 말람보 리듬의 헤미올라가 오스티나토 패턴으로 악장 전체에 사용되어 중요한 요소로 자리 잡고 있으며 당김음, 선창과 응답의 방식이 함께 나타난다. 이와 더불어 동음 연타와 20세기의 새로운 화성어법인 톤클러스터는 타악기적인 효과를 극대화시킨다.

히나스테라는 <피아노 소나타 제 1번, Op. 22>에서 서구의 전통적인 형식 안에서 아르헨티나의 민속음악 요소와 20세기의 새로운 작곡기법, 요소를 결합시킴으로써 그만의 독창적인 음악을 창출해내었다. 이 작품은 그의 주관적 민족주의 시기의 양식을 대표하는 작품으로서 뿐만 아니라 20세기 민족주의 음악에 새로운 방향을 제시하는데 큰 역할을 함으로써 음악사적으로도 큰 의미를 갖는다.

참고문헌

<단행본>

- 강석영. 「라틴아메리카史」. 서울: 대한교과서주식회사, 1996.
- 김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 박유미. 「피아노 문헌」. 서울: 음악춘추사, 2010.
- 백병동. 「현대 음악의 흐름」. 서울: 수문당, 2007.
- 서혜영. 「20세기의 피아노 음악 - 드뷔시에서 볼컴까지」. 서울: 지음, 2012.
- 우덕룡 외 3인. 「라틴아메리카」. 서울: 송산출판사, 2000.
- 유왕무 외 10인. 「라틴 아메리카 문화의 즐거움」. 서울: 스토리하우스, 2014.
- 정경원·서경태·신정환. 「라틴 아메리카 문화의 이해」. 서울: 학문사, 2000.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014.
- Cope, David. 김순란 역. 「현대 음악 작곡법」. 서울: 세광음악출판사, 1994.
- Dallin, Leon. 이귀자 역. 「20세기 작곡기법」. 서울: 수문당, 2002.
- Gillespie, John. 김경임 역. 「피아노 음악」. 대구: 계명대학교 출판부, 2005.
- Grout, Donald J · Claude V. Palisca · J. Peter Burkholder. 민은기 외 공역. 「그라우트의 서양음악사」. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Kirby, F. E.. 김혜선 역. 「피아노 음악사: 20세기 말까지」. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- Martin, Phyllis M. · Patrick O'meara. 김윤진·김광수 공역. 「아프리카」.

서울: 다해, 2002

Salzman, Eric . 김혜선 역. 「20세기 음악」. 서울: 도서출판 다리, 2001.

<정기간행물 및 학위논문>

곽노희. “알베르토 히나스테라.” 『피아노 음악』. 제 191호(1998년, 2월호). pp. 87-91.

김지윤. “Alberto Ginastera의 「Piano Sonata」 No.1, Op.22에 관한 분석연구.”
성신여자대학교 석사학위논문, 2003.

김태경. “A. Ginastera 피아노 음악에 나타난 아르헨티나 민속음악적 요소에
관한 연구 : Piano Sonata No. 1, op. 22를 중심으로.” 이화여자대학교
석사학위논문, 2007.

김형욱. “Ariel Ramirez의 “Misa Criolla”에 나타난 아르헨티나 민속 음악적
요소에 관한 분석 및 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2010.

박재성. “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 <빌라-로보스·몸푸·히나스테
라>.” 『피아노 음악』. 제 318호(2008년, 9월호). pp. 108-127.

신주희. “A. Ginastera의 『Piano Sonata No.1, Op.22』에 대한 분석 연구.”
숙명여자대학교 석사학위논문, 2011.

이지나. “Alberto Ginastera의 〈Piano Sonata No.1 Op.22〉에 관한 연구 :
아르헨티나 민속음악적 요소와 현대적 작곡기법의 결합.” 중앙대학교
석사학위논문, 2015.

Chase, Gilbert. “Alberto Ginastera: Argentine Composer.” *The Musical
Quarterly*. vol. 43, No. 4(October, 1957), pp. 439-460.

<사전>

Aretz, Isabel. “Peru.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

vol. 14. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980.

Behague, Gerard. "Argentina." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980.

Chase, Gilbert. "Ginastera, Alberto." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980.

Randel, Don Michael(ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Schwartz-Kates, Deborha. "Ginastera, Alberto." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001.

Slonimsky, Nicolas. "Ginastera, Alberto". *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 2. Edited by Nicolas Slonimsky. New York: G. Schirmer, 2001.

<인터넷>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Argentina>. 2017년 2월 25일 접속.

<악보>

Ginastera, Alberto. *Piano Sonata No. 1 Op. 22*, London: Boosey & Hawkes, 1982.

_____. *Piano Sonata No. 1 Op. 22*, Buenos Aires: BARRY & CIA, 1954.

ABSTRACT

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

Seong, Han Bit

Department of Music

The Graduate School

Sungshin Women's University

Argentine composer Alberto Ginastera(1916-1983) is a representative of the musical nationalism of Latin America in the 20th century. He created unique works by combining elements and characteristics of Argentine folk music with the progressive techniques of the 20th century music.

Ginastera divided his music into three periods: Objective Nationalism (1934-1947), Subjective Nationalism(1947-1957), and Neo-Expressionism (1958-1983). He reveals the characteristics of Argentine traditional music in a straightforward fashion during the Objective Nationalism while he symbolizes the connection with the folk music in the Subjective Nationalism. In the third period, Neo-Expressionism, the use of new techniques of the 20th century music is outstanding.

Piano Sonata No.1, Op.22 (1952)was composed in the Subjective Nationalism. It consists of four movements that follow the traditional

form of Western music: the first movement is in sonata form, the second and fourth movements are in rondo form, and the third movement is in ternary form. It also includes the elements of Argentine folk music such as Inca pentatonic, parallel 3rd, Vidala's biorhythm, Malambo rhythm, guitar chord, repetition of short passage, call and response, and percussive effects. In addition, Ginastera often uses syncopation, hemiola, and ostinato that are found in both Argentine and Western music. He combines it with the contemporary techniques and elements of the 20th century music like twelve-tone technique, frequent change of meter, bitonality, atonality, and tone cluster.

Alberto Ginastera expresses the atmosphere of Argentina in *Piano Sonata No.1* by combining the folk music elements with the new techniques of the 20th century in the traditional form of Western music. This piece is a unique work that shows the characteristics of his Subjective Nationalism.