

김택완 교수지도
석사학위 청구논문

Béla Bartók의 『Suite』 Op.14에 대한
분석연구

2004

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 초 애

논문 개요

Béla Bartók(1881-1945)은 헝가리의 뛰어난 피아니스트이며 20세기 전반기의 최고의 작곡가 가운데 한 사람이다. 민속음악에 있어 과학적인 연구로 선구적 업적을 이룩한 바르톡은 서양음악의 전통적 틀 안에서 새로운 표현의 가능성을 보여주었는데, 이런 점에서 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971), 쇤베르크(A. Schönberg, 1872-1951)와 함께 20세기의 대표적인 음악가로 평가받고 있다.

바르톡은 민속적 소재를 전통적인 서양음악의 작법과 결합하여 독창적인 음악을 작곡하였다. 그는 특히 그의 피아노 음악에서 이러한 고유한 양식을 구축하였으며, 단순하면서도 화려한 리듬, 옥타브나 복잡한 코드의 연속을 통한 악기의 기교적 발전에도 기여했다.

Suite Op.14는 1916년에 작곡된 곡으로 바르톡 고유의 양식을 잘 보여주는 작품이다. 이 곡은 전체 4곡으로 이루어져 있고, 4곡에 걸쳐 민속적인 선율과 리듬 등의 요소, 서양의 전통적인 작곡기법이 바르톡 특유의 방법으로 세련되게 융합되었다. 바르톡은 이 작품에서 온음음계, 교회선법, 역동적인 리듬, 좁은 음역의 선율, 불규칙한 액센트, 자주 변화하는 템포, 다이내믹스를 통해 민속적인 색채를 강하게 드러내고, 동시에 조성음악에 기초한 화성, 명확한 짜임새, 3부분형식과 론도형식의 전통적인 형식적 틀을 결합하여 그만의 독특한 음악어법을 잘 나타내었다. 또한 서로 연관된 주제를 사용하여 작품 전체의 통일성을 보여주었으며, 피아노를 타악기적으로 사용하여 새로운 음향과 현대적인 기법을 발전시키는 데 큰 공헌을 하였다.

Suite Op.14는 민속적 소재를 사용하되 있는 그대로가 아니라 창조적이고 세련된 방식으로 처리한 바르투크의 고유한 음악양식을 잘 보여주는 작품이다.

목 차

논문 개요

I. 서 론	1
II. Bartók의 생애 및 작품경향	3
1. 생애	3
2. 작품경향	8
III. Bartók 피아노 음악의 일반적 특징	16
1. 리듬과 박자	16
2. 선율	21
3. 화성과 조성	27
4. 형식	32
IV. Suite Op.14의 분석	35
1. 제 1곡 Allegretto	36
2. 제 2곡 Scherzo	43
3. 제 3곡 Allegro molto	52
4. 제 4곡 Sostenuto	61
V. 결 론	66

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

모든 예술의 역사는 항상 사회와 더불어 변천한다. 즉 이것은 각 시대마다의 사회적, 경제적 상황에 따라 예술 양식과 기법이 함께 변화하는 것을 의미한다. 음악사를 살펴보면 이러한 변화는 근대에 더욱 빠르게 나타나고 있는 것을 알 수 있다. 제1차 세계대전을 전후하여 정치적, 사회적으로 큰 변화를 겪은 20세기에는 음악분야에서도 큰 변화가 나타나는데, 이 시기의 많은 작곡가들이 전통적인 조성이나 리듬 등, 음악에 적용되었던 종래의 법칙들을 거부하고, 극단적인 표현 어법을 대담하게 사용함으로써 매우 새롭고 현대적인 음악을 창조하였다.

20세기 전반기의 서양 음악사는 크게 3가지 주요한 경향으로 요약될 수 있다. 쇤베르크(A. Schönberg, 1874-1951) 악파의 무조음악과 12음 음악, 새로운 조성체계와 화성어법을 바탕으로 과거의 양식과 기법들을 이용한 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971)로 대표되는 신고전주의, 그리고 민속음악을 서양음악의 전통기법과 융합시켰던 민족주의 음악이 바로 그것이다.

헝가리 출신의 작곡자이자 피아니스트인 바르톡은 20세기를 대표하는 뛰어난 예술가였다. 그는 지속적인 관심을 가지고 민요를 수집하고 연구해서 민요나 춤곡 등의 민속적인 소재를 작품 안에 끌어들이함으로써 자신만의 고유한 양식을 확립했다. 그리고 이것은 그의 피아노 작품에 잘 반영되고 있다.

Bartók의 Suite op.14는 1916년에 작곡된 것으로 바르톡 특유의 음악양식을 잘 보여준다. 이 작품은 전통적인 바로크 조곡과 같은 형식을 취하고 있

으나, 불협화음의 사용이나 리듬, 선율구조의 구성에 있어서 전통적인 바로크 조곡과는 매우 다르며, 당시로서는 매우 새로운 모습을 보여주고 있다. 따라서 이 곡은 그의 피아노 작품 중에서 매우 중요한 작품이라고 할 수 있다. 또한 급격한 화음 변화와 활기찬 리듬, 프레이징, 페달 사용, 운지법 등 그의 피아노 작품들의 재치있는 요소들은 피아노 연주기법에 있어서도 새로운 테크닉과 가능성을 제시하고 있다.

본 논문은 바르톡의 Suite op.14를 분석·연구함으로써 이 작품에 나타난 그의 피아노 음악의 특징을 고찰하고자 한다. 이 작품을 분석하기에 앞서 작품의 배경이 되는 그의 생애와 작품경향을 시기별로 구분하고 피아노 음악의 특징을 살펴보고자 한다. 그리고 Suite op.14의 분석을 통하여 어떠한 작곡기법상의 특징이 나타났는지, 형식상 어떠한 구성원리가 적용되었는지, 민속적 요소인 선율과 리듬이 어떻게 응용되었는지, 어떠한 화성어법이 사용되었는지를 고찰하고, 동시에 작품 분석을 토대로 한 연주법을 제시하여 이 작품을 대하는데 좀 더 구체적인 이해를 도모하고자 한다.

II. Bartók의 생애 및 작품경향

1. 생애

벨라 빅토르 야노쉬 바르톡(Béla Viktor János Bartók, 1881-1945)은 1881년 3월 25일 헝가리의 나지젠티미클로쉬(Nagyszentmiklos)¹⁾에서 농업학교 교장인 아버지 벨라 바르톡(Béla Bartók)과 초등학교 교사인 어머니 파울라 보이트(Paula Voit)에게서 태어났다. 아버지와 어머니는 모두 아마추어 음악가로서 일찍이 그에게 음악을 접할 수 있게 해주었다. 이런 환경 속에서 자란 바르톡의 음악적 재능은 일찍 발견되어, 5살 때부터 그의 어머니로부터 피아노 레슨을 받기 시작하였다.

1889년, 8살 때 아버지가 돌아가신 후, 바르톡의 어머니는 그의 음악공부와 자신의 직장관계로 인해 헝가리에서 거주지를 자주 옮겨다녔다. 그 동안에도 어린 바르톡은 어머니의 권유로 음악공부를 하였고, 9살 때 피아노 소품을 쓰게 되었다.²⁾ 바르톡은 이미 10살 때 부다페스트(Budapest) 왕립 음악학교에서 음악적인 재능을 인정받아 입학이 허가되었으나, 그의 어머니는 그가 음악을 전공하기 전에 폭 넓은 인문 교육을 받아야 한다고 생각하여 이를 거절하고 정규 인문학교에 입학시켰다.

1895년 바르톡은 포조니(Pozony)에 정착하게 되었는데, 그 곳에서 헝가리

1) 1920년 6월 트리아농 조약(Treaty of Trianon)으로 인해 현재는 루마니아로 합병되었다.

2) Bartók이 처음으로 작곡한 곡은 「도나우의 흐름(Der Lauf der Donau)」이라는 표제를 갖는 왈츠였다.

음악의 선구자 페렌츠 에르켈(Ferenc Erkel, 1810-1893)³⁾의 아들 라슬로 에르켈(László Erkel, 1844-1896)⁴⁾ 밑에서 음악공부를 시작하였다. 1899년 고등학교를 졸업한 그는 도흐나니(Ernő Dohnányi, 1877-1960)⁵⁾의 권유로 부다페스트 음악원에 입학하여 이슈토반 토만(István Thoman, 1888-1906)에게 피아노를, 야노쉬 쾨슬러(János Koessler, 1853-1926)에게 작곡을 배웠다. 바르톡은 음악원 시절 쾨슬러의 가혹한 비평 때문에 작곡보다는 피아노에 더 주력하였으나, 1902년 슈트라우스(R. Strauss)의 교향시 「짜라투스트라는 이렇게 말했다」(Also sprach Zarathustra)를 듣고 크게 감명을 받아 작곡가가 될 것을 결심하였다. 그는 슈트라우스를 자신이 추구해야 할 이상적인 작곡가로 생각했으며, 그의 음악을 연구하기 시작하여 1903년, 그의 첫 교향시 「코슈트」(Kossuth)를 작곡하였다. 그의 작곡가로서의 출발점은 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883) 등의 독일 낭만파의 작풍이었다.

한편 당시 헝가리에서는 19세기 중엽 이래의 민족주의 운동이 절정에 이르러 있었고 독일 민족으로부터의 해방을 바라는 절실한 요구도 높아가고 있었다. 이러한 상황에서 바르톡은 새로운 국민음악을 창조할 것을 결심하였으며⁶⁾ 동료인 졸탄 코다이(Zoltán Kodály, 1882-1967)와 함께 농촌과 시골에 보존되어 있는 마자르(Magyar) 민요를 녹음, 채보하여 학문적으로 연구하기 시작하였고, 그 결과로 코다이와 함께 헝가리 농민음악을 토대로 한 최초의 출판물인 「20개의 헝가리 민요」(1906년 12월)를 발표하였다.

3) 헝가리 국민 오페라의 작곡가.

4) Ferenc Erkel의 아들로 합창지휘자이며 피아노 교사.

5) 포조니 출생의 도흐나니는 작곡가겸 탁월한 콘서트 피아니스트로 그 당시 인정받는 음악가였다.

6) 김정길, 「20세기의 새로운 음악」, 서울: 서울대학교 출판부, 1997, p.141.

또한 1905년 파리에서 개최된 프리 루빈슈타인(Prix Rubinstein) 콩쿠르에 참가하게 되었는데, 이 때 파리에서 알게 된 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)와 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)의 인상주의 음악의 영향을 받게 된다. 그는 그 당시 드뷔시 음악에 내재한 민속적 요소와 그의 색채적, 비기능적 화성에 흥미를 느껴서 민속음악에 대한 새로운 관심을 갖기 시작하였다.⁷⁾ 특히 교회선법이나 온음음계, 5음음계를 자주 사용한 화성법과 음의 진행방향이 모호한 그들의 피아노 기법에 이끌리면서 그 음악이 자신이 지향해야 할 음악임을 깨달았다.

그리하여 바르톡은 1907년부터 10년동안 헝가리, 루마니아, 그리고 슬로바키아의 민속음악을 집중적으로 수집·연구하였다. 그가 농민가와 예술음악의 영향을 합성시킨 첫 작품은 「현악 4중주」 제1번(1908)과 오케스트라를 위한 「2개의 그림」(1910)이다. 1906년부터 바르톡은 해마다 헝가리 전역을 여행하며 현지 연구를 하는 한편, 에디슨 축음기를 사용하여 민요를 기록하기 시작했다.⁸⁾

1907년에 바르톡은 토만의 뒤를 이어 부다페스트 음악학교의 피아노 교수가 되었으며, 27년동안(1907-1934) 모교인 부다페스트 음악학교에서 피아노를 가르치면서 전 유럽에 순회 공연을 다녔다. 1909년, 바르톡은 자신의 제자인 마르타 치글러(Márta Ziegler)와 결혼하고, 이듬해에는 아들 벨라(Béla)가 태어났다.

1911년 바르톡은 코다이와 함께 현대 헝가리의 작품연구를 목적으로 하는 「헝가리 신음악 협회」(New Hungary Musical Society)를 조직하였다. 그러나 전통적 독일음악에 익숙해 있던 청중들의 무관심 때문에 이 협회는 곧

7) 홍세원, 「서양음악사」, 연세대학교 출판부, 2001, p.556.

8) 이석원, 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」, 음악세계, 2000, p.371.

해체되었다. 이 영향으로 그는 연주생활을 포기하고 민요 연구에만 깊이 몰두하게 되는데, 1913년에는 북아프리카를 비롯, 루마니아, 슬로바키아, 불가리아, 터키, 아라비아 등지까지 연구범위를 넓혀 약 8년동안 8,000여곡을 수집하였다. 민속음악과 관련된 작품들로는 「현악 4중주」 No.1(1908) 이외에도 피아노곡 「14의 바가텔(Bagatelles)」(1908), 「10개의 쉬운 소품」(1908), 「2개의 비가」(1908-1909), 「3개의 부를레스크」(1908-11), 「알레그로 바르바로(Allegro Barbaro)」(1911), 1막의 오페라 「푸른 수염 공작의 성(Duke Bluebeard's Castle)」(1911) 등이 있다.

1920년대에는 유럽음악계에서 활동하기 시작했는데, 우선 런던과 파리를 방문하여 많은 연주 활동을 하면서 에릭 사티(E. Satie, 1882-1925), 이고르 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971), 다리우스 미요(D. Milhaud, 1892-1974), 프랑시스 풀랑크(F. Poulenc, 1899-1963)와 교류하였다. 그 후 독일, 네덜란드, 스위스, 이태리, 체코슬로바키아 등지로 연주 여행을 다니면서 성공적인 음악가로 발돋움하여 헝가리에서의 그의 위상은 아주 높아지게 되었다. 1923년 바르톡은 첫번째 아내와 이혼하고, 제자인 디타 파스토리(Ditta Pástory)와 재혼하였으며, 1924년에는 그의 둘째 아들 페테르(Péter)가 태어났다.

1926년에 바르톡은 미국에서의 광범위한 연주 여행을 시도하게 되면서 자신을 위한 피아노곡을 많이 작곡하여 1926년에는 「피아노 소나타」 Op.20을 비롯하여 5곡으로 구성된 「야외에서」 Op.20, 「9개의 소곡」 Op.20을 발표하였다. 그 외 작품으로는 합창곡 「칸타타 프로파나(Cantata Profana)」(1930), 「String Quartet」 No.4, No.5, No.6(1928, 1934, 1938), 「Piano Concerto」 No.2(1931) 등이 있다.

1934년 바르톡은 헝가리의 문교부로부터 학술원에 축적된 막대한 양의 민속음악을 정리하는 작업을 의뢰받으면서 교수생활을 정리하고 민속음악에

전념하였다. 그 가운데 특히 피아니스트로서 국제적인 명성을 얻기도 한 바르톡은 전부 153곡을 6권으로 편집한 교육용 작품 「미크로코스모스(Mikrokosmos)」(1926-37)를 작곡하였다. 이 작품은 아들 페테르(Peter)의 피아노 연습용으로 작곡된 것으로서 아주 초보적인 것으로부터 연주회용의 소품까지를 포함한 연습곡이다. 그러나 이 무렵 독일의 나찌에 의하여 유럽에 전운이 감돌자 그는 헝가리가 파시즘에 침략당할 것을 미리 예감하였고, 1941년 전쟁이 발발하던 해에 부다페스트에서 마지막 고별 연주를 마치고 미국으로 망명하였다. 이 시기의 작품으로는 관현악곡 「현악기, 타악기 그리고 첼레스타를 위한 음악(Music for Strings, Percussion and Celesta)」(1936), 「2대의 피아노와 타악기를 위한 소나타(Sonata for Two Pianos and Percussion)」(1937), 「Violin Concerto」(1938), 「현악을 위한 디베르티멘토(Divertimento for Strings)」(1939) 등이 있다.

망명 후 Columbia 대학에서 명예 박사 학위를 받았으나 그의 외국 생활은 항상 외롭고 넉넉하지 못하였으며, 그의 난해한 음악 역시 성공적이지는 못하였다. 1943년 Koussevitzky⁹⁾ 음악협회의 의뢰를 받아 이민 후 첫 작품인 「관현악을 위한 협주곡(Concerto for Orchestra)」를 작곡하였다. 또한 무반주 바이올린 소나타를 작곡한 후 건강이 매우 악화되어 1945년, 아내를 위한 「피아노 협주곡」 No.3의 17소절을 완성하지 못한 채 뉴욕의 West-side 병원에서 백혈병으로 세상을 떠났다.¹⁰⁾

9) 모스크바 음악원의 콘트라베이스주자이며 1924-25년간 보스턴 교향악단의 상임지휘자였음.

10) 홍성수, 「Béla Bartók 피아노 음악」, 한양대학교 대학원, 석사학위논문, 1987, p.6-7.

2. 작품경향

바르톡의 피아노 음악에 대한 체계적인 이해를 돕기 위해서 본 논문에서는 바르톡의 창작 시기를 전체적으로 4시기로 나누어 살펴본다. 제1기는 1903년부터 1907년까지로 그의 학생시기에 해당하며 다른 작곡가, 주로 슈트라우스, 리스트, 드뷔시의 영향을 보인다. 제2기는 1908년부터 1924년까지이며, 바르톡의 고유한 양식이 확립되기 시작한 시기로 피아노 작품이 비교적 많다. 제3기는 1926년부터 1931년까지로, 바르톡의 시기 중 가장 풍부하고 중요한 시기이며, 신고전주의 경향이 나타난다. 제4기는 1934년부터 1945년까지이며, 양식에 있어 변화가 나타나는데 초기작품에서의 격렬함이 사라지고 고요하고 정적으로 변하는 시기이다.¹¹⁾

1903년부터 1907년까지로 볼 수 있는 제1기에 바르톡은 브람스나 슈트라우스, 바그너 등 독일 낭만파의 영향을 많이 받았다. 또한 드뷔시, 라벨 등의 인상주의 작곡가의 영향도 받게 되어 교회선법이나 온음음계의 화성에 깊은 관심을 갖게 되었다. 이 시기에 작곡된 작품들은 선율적인 면에서나 화성적인 면에서 어색하고 진부한 면이 나타나고, 구조적으로도 뜬어 맞춘 것처럼 보이는 등 초보적인 수준에 머물러 있다.¹²⁾ 그럼에도 불구하고 이 시기가 중요하게 평가되는 점은 이 시기에 시작된 민요에 대한 관심이 궁극적으로 그의 음악 전체에 끼친 영향이 매우 크기 때문이다. 이에 대해 바르톡은 “헝가리의 민요 연구는 내게 결정적인 영향을 끼쳤다. 왜냐하면 장·단조 Key들의 폭군적인 규칙으로부터 그것은 나를 해방시켰기 때문이다.”¹³⁾

11) Hans Mersmann, 「Der Spätstil Bartóks」, in: Musik in der Zeit, hrsg. von H. Linder, Bonn, 1953.

12) Halsey Stevens, 「The life and music of Béla Bartók」, New York Oxford Uni., 1953, p.110.

라고 스스로 말하고 있다. 즉 이 시기는 헝가리 및 주변 국가들의 민요를 수집·연구하기 시작하고, 바르톡이 코다이(Z.Kodaly)와 함께 마자르(Magyar)민요에 대한 녹음 및 채보에 큰 힘을 기울인 시기이다. 이 시기의 작품으로는 「코슈트(Kossuth)」(1903), 「랩소디(Rhapsody)」 Op.1(1904), 「모음곡」 Op.3,4(1905, 1907), 「4개의 소곡」(1903), 「3개의 헝가리 민요」(1907) 등이 있다.

그의 첫 중요한 작품인 「코슈트」는 오케스트라곡으로 편곡되어 더욱 널리 알려진 곡으로 10부분으로 된 교향시이며 브람스와 슈트라우스 등 후기 낭만파의 작품이 보여지는 곡이다. 헝가리 민족영웅인 Lajos Kossuth의 행적을 다루며, 바르톡의 애국심을 드러내는 곡이다

1904년 말에 씌어진 「랩소디(Rhapsody)」 Op.1은 제1기에 나타난 바르톡의 특징을 「코슈트」에서 보다 좀 더 강하게 보여 주는데, 역시 슈트라우스의 영향이, 그리고 부분적으로 드뷔시의 영향도 나타난다. 또한 「랩소디」 Op.1(1904)과 관현악곡인 「모음곡」 Op.3, 4(1905, 1907)는 헝가리의 민속적인 소재에 의한 것으로 드뷔시의 영향을 받고 있다.

1908년부터 1924년까지 이르는 시기인 제2기에는 격렬한 리듬, 풍부한 상상력 그리고 기본적으로 민요의 성격을 지닌 양식이 완전히 흡수되어 바르톡의 고유한 양식이 확립된다. 그리고 슈트라우스, 드뷔시, 스트라빈스키, 쇤베르크의 영향이 나타나며 그의 독창성 안에서 종합된다. 이 시기의 일반적인 특징은 민속적인 소재에 의한 곡이 주류를 이루고 있지만 베토벤의 전개 방식과 바흐의 대위법적 구성, 피보나치 수열로 표현되는 황금분할을 도입해서 형식과 음정에 응용하고 있다.

「String Quartet」 No.2(1915-17), 피아노곡 「14의 바가텔(Fourteen Bagatelles)」 Op.6(1908), 「10개의 쉬운 소곡(Ten Easy Pieces)」(1908), 「어린이를 위하여

13) Eric Salzman, 「현대음악」, 이찬해 역, 서울: 수문당, 1979, p.148에서 재인용.

(For Children)」(1909), 「2개의 루마니아 댄스(Two Rumanian Dances)」(1910), 「알레그로 바르바로(Allegro Barbaro)」(1911), 「루마니아 크리스마스 송(Rumanian Christmas Songs)」(1915), 「모음곡(Suite)」 Op.14(1916), 「3개의 연습곡(Three Etudes)」 Op.18(1918), 「헝가리 민속노래에 의한 즉흥곡(Improvisations on Hungarian Peasant Songs)」 Op.20(1920), 「Violin Sonata」 No.1(1921), 오페라곡 「푸른 수염 공작의 성(Duke Bluebeard's Castle)」(1911), 무대음악 「허수아비 왕자(The Wooden Prince)」(1916), 「중국의 이상한 관리(The Miraculous Mandarin)」(1919), 관현악을 위한 「무용모음곡」(1923) 등이 이 시기에 속하는 작품들이다.

「String Quartet」 No.2에서는 대위법적인 짜임새에 반음계가 사용되고, 이 반음계적 음들은 옥타브권 넘나들기(Octave displacement)의 사용으로 매끄러운 선율선 대신 투박한 도약을 보이고 있으며 쇤베르크의 무조적 경향이 나타난다. 「Violin Sonata」 No.1에서는 좀더 실험적인 방법으로 종래의 조성이나 민요음계에만 갇히지 않고 드뷔시의 인상파적 기법과 쇤베르크의 반음계를 섞은 기법을 사용하였다. 이는 쇤베르크의 격렬하고 복잡하며 대위법적으로 반음계를 사용한 표현적인 무조 음악의 경향과 유사성을 보여준다.¹⁴⁾ 「푸른 수염 공작의 성」은 드뷔시의 직접적인 영향을 탈피한 특수한 종류의 인상주의 색채와 형식이 나타나는 곡이다.

이와 동시에 바르톡은 스트라빈스키의 원시주의적 리듬으로 된 발레음악의 영향도 받았다. 「알레그로 바르바로」와 「허수아비 왕자」가 여기에 속한다.

「알레그로 바르바로」는 피아노를 타악기적으로 처리하고 있고, 박진감 있는 리듬과 오스티나토를 만들어 주고 있으며, 날카로운 화음과 좁은 음역을

14) Halsey Stevens, 앞의 책, p.261.

사용하는 등 새로운 원시주의적 기법에 접근하고 있다. 이 곡은 슈트라우스, 드뷔시, 스트라빈스키, 쇤베르크의 영향을 밑거름으로 하고 있지만 그의 개성은 조금도 상실되지 않고 고유한 독창성 안에 종합되고 있다. 이 곡을 통해서 바르톡은 그의 피아노 음악에서 처음으로 민속적 요소의 완전한 흡수, 즉 토착성을 보여주는 “본래의(Original)”¹⁵⁾ 작품이 갖는 민속적 경향을 나타내고 있다. 스트라빈스키의 강한 영향을 받은 또 다른 작품으로는 「중국의 이상한 관리」가 있다. 이 곡은 발레곡으로 선율과 리듬을 다루는 데 있어 독특하여 리듬에 불규칙적인 액센트가 붙고 지속적인 불협화음의 진행이 사용된다.

「14의 바가텔」은 후기 낭만주의 양식에서 탈피하여 전통적인 서구 음악 기법과 함께 독특한 헝가리의 민속 선율과 리듬이 반영된 바르톡의 독창적인 음악 양식의 출발을 보여주고 있다. 또한 선법적이거나 5음음계에 기초한 선율과 화성을 사용하고, 아취형식, 피보나치 음열과 황금분할 법칙을 적용하였다.

피아노를 위한 독창적 작품의 절정을 이룬 「3개의 에튀드」 Op.18은 작품 안에서 나타나는 새로운 음들의 다양성으로 화성을 무조성에까지 이르게 한다. 특히 기교면에 있어서 주목할만한 점은 좁은 음정과 넓은 음정의 계속적인 연습으로 인한 손의 확장과 축소이다. 연속적 박자의 변화(2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/8, 7/8, 9/16, 10/16, 11/16)는 바르톡의 리듬적 사고가 화모니와 멜로디에 대한 그의 생각만큼이나 자유롭고 제약을 받지 않음을 보여준다.

「무용모음곡」은 모두 5곡으로 되어 있는데, 제1곡과 제4곡에는 아랍의 민

15) 여기에서 “본래적”이라는 의미는 1905년부터 시작한 바르톡의 민속음악 채집에 있어서 토착적인 곡들의 원형을 의미한다. 김향미, 「Béla Bartók의 피아노곡에 관한 연구」, 성신여자대학교 대학원, 석사학위논문, 1990, p.5.

속요소, 제2곡과 제3곡에는 마자르족의 민속 요소, 제5곡에는 루마니아의 민속 요소가 내포되어 있어서 바르톡의 민속음악에 대한 폭넓은 관심을 드러내고 있다.

국제적인 연주가로서의 바르톡의 경력이 시작되는 동시에 바르톡 자신의 스타일을 확고하게 구축한 제3기(1926-1931)는 그의 전 생애를 통해서 정점을 이룬 시기이다. 이 시기의 주된 특징은 리듬이나 음에 있어서는 마자르적 정신에 깊이 뿌리박고 있으면서도, 형식적인 면에서는 고전적 음악성으로의 복귀, 특히 바로크 스타일에의 접근, 그와 동시에 부분적으로 제한된 12음 기법의 허용 등이다.¹⁶⁾ 이 시기에 그의 음악은 민속적 요소와 고전적 형식, 그리고 개인적 요소를 통합하고 있다. 리듬이나 선율면에서는 민속적 요소가 강하게 나타나고 그의 형식은 바흐의 대위법적 구성을 따르고 있다. 그리고 아취(Arch)형의 형식¹⁷⁾, 황금분할에 따른 새로운 음정관계, H. Cowell의 영향을 받은 음덩어리(tone-cluster)¹⁸⁾도 사용되었다. 화성은 온음계와 반음계, 그리고 5음음계와 온음음계, 선법, 민요에 기초를 두고 불규칙적으로 사용되었으며 3화음부터 4도 음정으로 쌓아올린 화음, 그보다 더 복잡한 모든 종류의 화음을 사용하였다. 그리고 두 개의 조성을 함께 사용하는 등 다조성(Polytonality)을 사용했지만 항상 기본적인 중심음을 두고 있어 조성처럼 안정감 있는 체계를 구축하였다.

이 시기는 피아노 작품 「Piano Concerto」 No.1(1926), 「Piano Sonata」(1926),

16) 음악대사전, 서울: 세광음악출판사, 1996, p.567-568.

17) Arch형식: 주제나 형식적 구조가 모두 대칭형태로 되어 있다. 예를 들어 현악4중주곡 제4번은 5악장인데 바깥 쪽의 악장(말하자면 1악장과 5악장, 2악장과 4악장)끼리 밀접한 관계를 갖고 중앙의 제3악장이 중심이 되는 구성이다.

18) tone-cluster: 밀집음군이라 번역되며 어떤 음정 사이를 많은 음이 반음이나 미분음정으로 짝 채웠을 때 거기에서 생기는 음향을 말한다. 글리산도 등 음 운동의 유연한 자유로움, 음색체의 풍부함, 표현력의 강력함 등으로 현대음악의 음악적 기반이 되었다.

「야외에서(Out of Doors)」, 「9개의 소곡(Nine Little Piano Pieces)」(1926), 「미크로코스모스(Mikrokosmos)」(1926-37), 「String Quartet」 No.3, 4(1927, 1928), 「칸타타 프로파나(Cantata Profana)」(1930), 「Piano Concerto」 No.2(1931), 「44의 2중주곡(Forty-Four Duos)」(1931) 등 많은 걸작을 남긴 시기이다.

피아노 독주를 위한 큰 작품인 「소나타」는 3악장으로 구성되어 있으며 화성적인 면에서나 테크닉적인 면에서 뛰어난 작품으로, 구조는 고전적 규칙에 기초하고 있으면서 전통적인 주제의 사용으로부터 자유로워졌다. 제1악장은 소나타 알레그로 형식의 요소를 보여주며, 제2악장은 3부형식이고, 제3악장은 론도와 변주의 성격을 결합한 것이다. 이 곡에서 피아노는 타악기적으로 다루어졌고, 서정적인 부분은 찾을 수 없으며, 음역이 제한되어 있다. 또한 리듬적인 반복 음형에 기초를 두고 있으며, 음덩어리가 중요한 역할을 한다.

소나타와 같은 시기에 작곡된 「야외에서」의 다섯 개의 피아노 작품은 「소나타」에서 나타났던 것과 같이 피아노를 타악기적으로 취급한 점과 음덩어리들의 반복적인 사용 등이 특징적이다. 또한 제한된 멜로디의 음역, 반복적인 선율, 2도음정과 9화음, 장·단조의 사용이 나타난다. 「String Quartet」 No.4는 아취형식의 5개 악장으로 구성되어 있고 전체적으로 순환 형식이어서 제 1·5악장과 제 2·4악장은 각각 서로 공통되는 재료를 사용한다. 또한 대위법이 많이 사용되고, 복조성도 나타난다.

「미크로코스모스」는 매우 단순한 구조로부터 비대칭 리듬이나 복조성 등 극도로 복잡하고 난해한 구조의 곡까지 전부 포함되어 있어서 바르톡 자신의 창작기법뿐만 아니라 사실상 20세기 전반기의 전체적인 작곡기법을 요약해 놓았다고도 볼 수 있다.

1930년 바르톡은 세속적이며 이교적인 텍스트에 의한 「칸타타 프로파나」

를 썼는데, 이 곡은 테너, 바리톤, 독창, 2중 합창, 오케스트라를 위한 바르톡의 가장 중요한 성악 작품이다. 아취형의 대칭적 구조 안에 민속적 재료를 직접 사용하지는 않았지만 민요적 정서를 느끼게 하는 음악으로 채워져 있다.

제4기는 1934년에서 1945년까지이며, 바르톡의 음악에서 커다란 양식의 변화가 나타난 시기 과거의 작품의 특징인 복잡한 화성과 격렬한 리듬 등 원시적 표현주의 기법으로부터 점차 서정적이며 더욱 확고한 조성, 그리고 선명한 구조로 돌아간 시기이다. 이 시기의 작품들은 일종의 창조적 종합을 표현한 것으로 「String Quartet」 No.5, 6(1934, 1939), 「현과 타악기, 첼레스타를 위한 음악 (Music for Strings, Percussion and Celesta)」(1943), 「두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타(Sonata for Two Pianos and Percussion)」(1937), 「Violin Concerto」(1938), 클라리넷, 바이올린, 피아노를 위한 「콘트라스트」(1938), 「Divertimento」(1939), 「관현악을 위한 협주곡(Concerto for Orchestra)」(1943), 「무반주 바이올린 소나타」(1944), 「Piano Concerto」 No.3(1945)(유작), 「Viola Concerto」 No.3(1945)(유작) 등이 있다. 그리고 대규모 조성적 형식으로 종합된 명백하고 개방적이고 표현적인 요소들이, 이 곡들을 바르톡의 가장 대중적인 작품의 일부로 만들었다.

「현과 타악기, 첼레스타를 위한 음악」은 적당한 긴장감이 있고 ‘황금분할’을 사용하는 등 짜임새가 있는 작품이다. 특히 반음계적인 불협화음, 대위법, 연속적인 구성, 아취 형식, 타악기적인 영향의 리듬 등을 사용함으로써 자신의 작품 세계를 창조하였다. 그는 피아노를 노래하는 듯한 멜로디와 아르페지오 코드를 만들어 내는 악기라기보다는 첼레스타나 실로폰과 같은 타악기로서 다루었다. 이러한 타악기적 사용은 「두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타」에서도 잘 나타난다. 「바이올린 협주곡」은 1악장과 3악장이 주

제나 형식적 구조상 모두 대칭 형태를 보이는 아취 형식으로 되어 있다.

「String Quartet」 No.5는 선명한 구조이고, 리듬의 복잡한 대위법, 불협화음을 사용하고 있으며, 조성적 구성은 「String Quartet」 No.3, 4보다 훨씬 뚜렷하다. 「String Quartet」 No.6은 그가 유럽에서 쓴 최후의 작품으로 주로 3도와 5도를 토대로 하는 음정 구조와 대위법 악장으로부터 유래된 뚜렷한 3화음 조성음을 기반으로 구성되어 있어 확고한 조성으로의 복귀를 보여준 작품이다.

바르투크의 모든 작품을 통해 계속 이어져 오는 것은, 민속음악의 정수와 서양 예술음악의 최고 형식들을 통합한 다양성과 기교이다. 바르투크는 헨델 같이 과거와 현재의 업적을 능숙하게 통합한 인물이었다.¹⁹⁾

19) D. J. Grout and C. V. Palisca, 「서양음악사」, 편집국 편, 서울: 세광음악출판사, 1996, p.804.

Ⅲ. Bartók 피아노 음악의 일반적 특징

민속음악학자이며 작곡가였던 바르톡은 여러 장르에 걸쳐 많은 작품을 썼으나 특히 피아노 음악은 뛰어난 피아니스트이기도 했던 그에게 자신만의 새로운 음악 언어를 실험하고 완성할 수 있었던 장르로서 그에게는 가장 중요한 표현 수단이었다. 그는 자신의 음악을 표현해 내는 소재로 동유럽 각지에서 수집, 연구한 민속음악을 많이 사용하였고, 이것을 서양 예술음악의 작곡기법과 결합시켜 피아노 작품 안에 반영하였다.

바르톡은 피아노 음악에서 그의 현대적 기법을 광범위하게 사용하였다. 그는 피아노를 타악기로서 다루었고, 단순하면서도 역동적인 원시적인 리듬과 좁은 음역의 선율로 구성된 곡들을 많이 작곡하였다. 피아노 음악에 사용된 리듬이나 선율은 주로 민속 음악적 요소에서 비롯되었으며, 주제선율의 길이는 짧고 반복음이 많이 사용되었다. 또한 그의 음악은 간결하며, 조성음악에 기초한 응축된 화성, 명확한 짜임새를 지닌다.

1. 리듬과 박자

바르톡은 독특한 리듬을 많이 사용하였다. 바르톡의 리듬은 그 소재를 헝가리 농민들의 무곡이나 체코슬로바키아, 루마니아의 민속무곡 등에서 가져온 것이 많으며, 그렇기 때문에 헝가리 언어의 리듬, 굴절, 억양으로부터 영향받고 있다. 그의 피아노 작품에 주로 사용된 리듬으로는 불가리아 리듬

(Bulgarian rhythm), 파를란도 루바토 리듬(Parlando-rubato rhythm), 엄격 리듬(Rigid rhythm), 부점 리듬(Dotted rhythm), 오스티나토 리듬(Ostinato rhythm) 등이 있다.

바르톡 특유의 리듬 중 가장 많이 쓰여진 것은 불가리아 리듬으로 불가리아 언어의 운율법에 바탕을 두었다. 원리는 예를 들어 9/8박자에서 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 로 나누는 대신 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 와 같이 비대칭으로 나누어 2+2+2+3, 3+2+2+2, 4+2+3, 3+2+4 등의 단위로 결합한 것이다.(악보 1) 여기에서 서양음악의 박자의 규칙성을 깨뜨리는 모습을 볼 수 있다.

[악보 1] Mikrokosmos No.148 (mm.1-2)

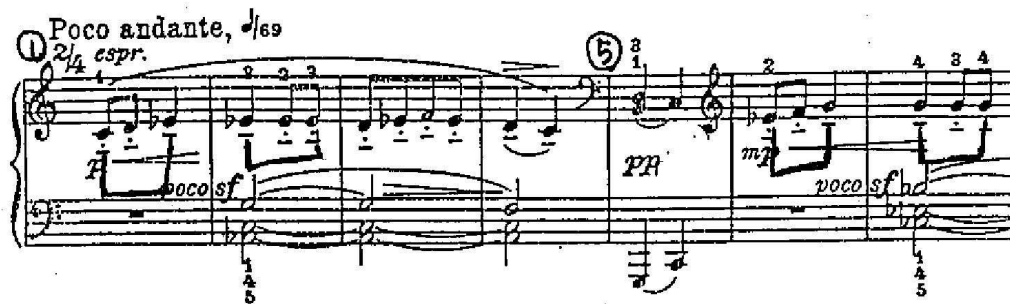


파를란도 루바토 리듬은 규칙적인 세로줄이나 박자표를 사용하지 않고 말하는 억양과 비슷한 느슨하고 자유로운 낭송조의 리듬이다. 이 리듬은 자유롭게 말하듯이 리듬을 변형하여 연주하는 것을 말하며 박자가 자주 바뀌는 곳에서 나타난다. 이 리듬이 나타나는 곡에는 「String Quartet」 No.1의 1악장이나 「Concerto for Orchestra」의 Introduction이 있다. 이러한 불규칙적인 리듬은 자유리듬을 추구하는 현대음악어법에서 빈번하게 활용되고 있다.

엄격 리듬은 고정박자로 된 토속민요의 리듬으로 2/4, 4/4, 4/8박자 등 2박자

형의 박자가 지배적이다. 이 리듬은 연주양식에서 영향을 받아 ♪♪, ♪♪ 혹은 ♪♪♪의 3가지 패턴을 이루고 있으며 그의 초기 작품에서 많이 볼 수 있다.(악보 2)

[악보 2] Ten Easy Piano Pieces No.6 (mm.1-7)



부점 리듬은 헝가리어²⁰⁾의 운율적 특성과 액센트에서 비롯되었는데 ♪♪(1:3)과 ♪♪(3:1)형태가 있다.(악보 3) 약간 부드러운 형태로 1:2의 비율로 된 ♪♪과 ♪♪ 형태도 쓰인다.²¹⁾

[악보 3] Ten Easy Piano Pieces No.5 (mm.1-7)



20) 헝가리어에는 관사가 없기 때문에 첫째 음절이 자동적으로 강하게 발음된다.
21) Bruno Nettle, 「서양의 민족음악」, 대한음악저작연구회 역, 서울: 삼호출판사, 1989, p.122.

그의 음악에서 중요하게 사용되고 있는 리듬인 오스티나토 리듬은 반복해서 나타나는 리듬패턴이나 선율패턴으로 타악기적인 효과를 나타낸다.(악보 4)(악보 5)

[악보 4] Allegro Barbaro (mm.1-5)

① Tempo giusto. (♩ = 96-84).

[악보 5] Mikrokosmos No.146 (mm.8-13)

② ♩ = 176 - 168

이 밖에도 바르톡은 불규칙한 액센트를 줌으로써 변화를 주어 역동적인 리듬을 만든다. 그는 규칙적인 리듬에서 탈피하여 syncopation, sforzando, 변박 등으로 리듬의 강세를 자유로이 구사하기 때문에 리듬계산이 어려운 곡들이 상당히 많다.(악보 6)(악보 7) 이러한 기법은 스트라빈스키의 「봄의 제전」에서도 나타난다.

[악보 6] Suite op.14 1곡 (mm.74-76)

[악보 7] Sonata 1악장 (mm.1-5)

또한, 자유롭고 불규칙한 리듬의 사용으로 박자표가 자주 변화하게 된다. 박자 사용이 3/8, 2/4, 3/8, 5/8 등의 여러 가지 박자로 움직임으로써 독립적이고 불규칙한 악절의 길이가 무박자적 양상을 띤다.(악보 8)

[악보 8] Mikrokosmos No.140 (mm.1-4)

20세기 이전의 음악에서는 박자표, 마디구분을 위한 세로줄, 악절 구성에 의해 리듬이 지배되었지만 20세기에 들어서면서 바르톡의 작품에서 보여지는 것처럼 불규칙적이고 혁신적인 리듬의 사용으로 리듬의 규칙성이 깨졌다.

2. 선율

바르톡의 선율은 비교적 단순한 편이지만 그가 사용한 음계는 이국적인 정취를 풍기게 한다. 그가 즐겨 사용한 음계는 5음음계와 온음음계의 민속적 음계, 3음음계, 4음음계, 아라비아 음계가 있다. 또한 그의 선율에는 반음계의 12음이 모두 나타나는 경우도 있다. 또한 바르톡이 자주 사용하던 독특한 선율양식은 옥타브권 넘나들기(octave displacement)인데, 이는 선율이 몇 개의 옥타브권을 넘나들며 진행되는 것을 말한다.²²⁾(악보 9)

[악보 9] Mikrokosmos No.147 (mm.1-5)



바르톡이 사용한 선율은 주로 동부유럽의 민속음악 요소에서 비롯된 것으로 그가 수집한 민요선율과 완전히 일치하는 부분도 있으며, 헝가리 민요의 특성을

22) 김문자 외, 「들으며 배우는 서양음악사」, 서울: 심설당, 1994, p.715.

지난 새로운 선율이 창작되기도 하였는데 (악보 10)의 선율은 (악보 11)에서 왼손에 그대로 사용하면서 새롭게 장식하는 형태를 나타내고 있다.

[악보 10] 선율에 사용된 민요

Felsőiregh (Tolna), 1907.

4.

Kály-ha val-lán ax i - ce, be-le..... a Bő - zse,

Du - ná - rul fuj a szél; Ha Du - ná - rul fuj a szél,
(refrain)

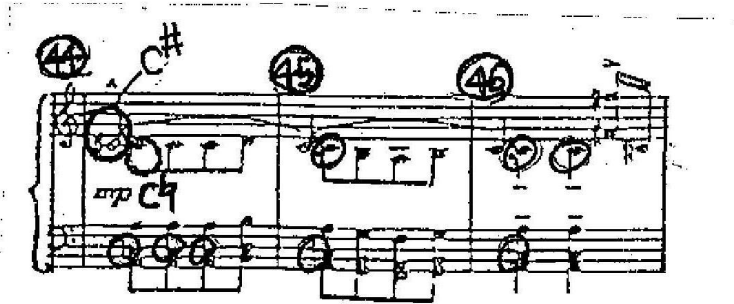
szo-gény em-bert min-dig ér Du - ná - rul fuj a szél.

[악보 11] 민요선율에 기초하여 새롭게 창작한 작품의 예
Improvisation on Hungarian Peasant Songs Op.20, No.4

Allegretto scherzando. U. 1861

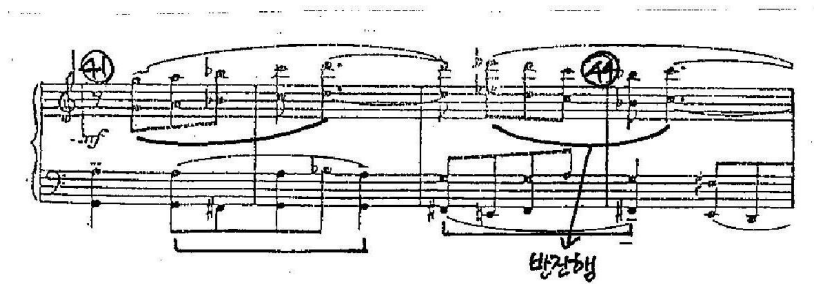
그의 선율은 좁은 음역에서 반복음형들이 자주 사용되는 것이 특징이다.(악보 12)

[악보 12] Piano Sonata 중 1악장 (mm.44-46)



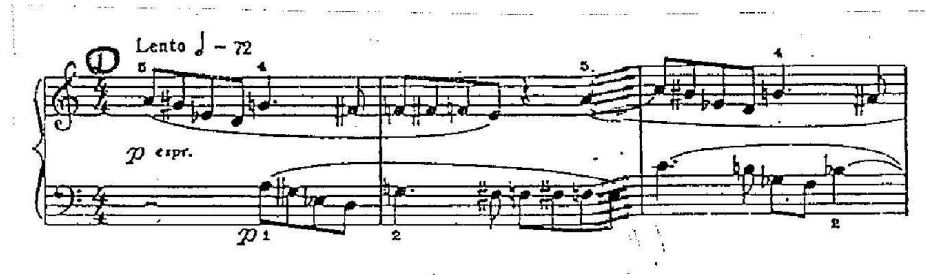
대위법적 기법도 그의 선율에 있어서 중요한 역할을 한다. 이 곡에서는 모티브의 전위가 사용되고 있다.

[악보 13] Out of Doors 중 1곡 북과 피리 (mm.41-44)



모방이나 카논을 포함한 대위법의 기법이 나타나기도 하는데, 이러한 기법은 「미크로코스모스」에서 잘 나타난다.(악보 14)

[악보 14] Mikrokosmos No.91 (mm.1-3)



바르톡은 헝가리 음악에서 완전4도와 증4도를 많이 인용하였는데, 여기서는 완전4도의 도약을 선율의 재료로 사용하고 있다.(악보 15)

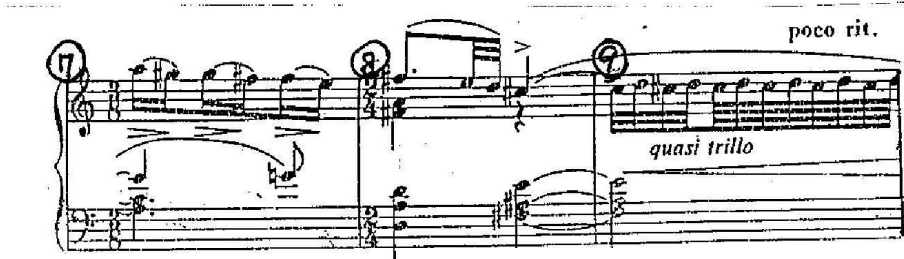
[악보 15] Concerto for Orchestra



헝가리의 민요에는 5음음계(Pentatonic-Scale)로 된 것들이 많이 남아 있다. 바르톡은 이 5음음계 사용이 민속적인 색채를 짙게 하는 데는 도움이 되지만 순수음악으로 쓰기에는 그 음계어법이 너무 단순하여 그의 작품의 단편적인 음 소재로 사용하고 있을 뿐 즐겨 사용하지는 않는다.²³⁾(악보 16)

23) 최동선, “바르톡의 작곡기법을 통해 본 미학적 요구와 의미,” 『피아노 음악』 제3권 통권 23호(1984.2), p.29.

[악보 16] 어린이를 위한 소품 중 No.29 (mm.7-11)



모든 음정이 온음으로만 구성되어 있는 온음음계(Whole-tone Scale)는 전통음악의 기본음정에서 완전4도, 완전5도, 이끔음(leading-tone)²⁴이 빠져 있으며, 장2도만으로 구성된 음계이므로 모든 음들이 동등하게 취급되어 구심점을 이루는 음이 없다.(악보 17) 바르톡의 피아노 음악의 선율은 이러한 온음음계로 이루어져 이국적인 분위기를 만들어낸다.

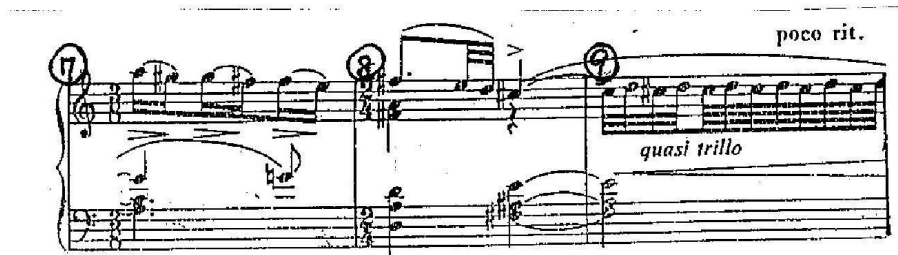
[악보 17] Mikrokosmos No.136 (mm.1-5, mm.13-18)



24) leading-tone : 일반적으로 장음계 및 단음계의 제7도 음을 말하는데, 반음(단2도) 상행하여 이끔음을 이끌어내는 음, 또는 선율선을 으뜸음으로 이끄는 음이라는 뜻이다.

헝가리 음계 중 단음계는 자연단음계의 조직에 제4, 7음을 반음 올려서 중심음을 기준으로 4도음이 증4도를 이루고, 장음계는 리디아 선법의 제2음을 반음 올려서 중심음과 증2도 음정을 이룬다. 이 또한 바르톡의 선율을 구성하는 중요한 요소이다.(악보 18)

[악보 18] 3개의 헝가리 민요 No.1 (mm.7-9)



선율을 만드는데 있어 그는 또한 헝가리 민요에서 유래하는 도리아, 프리지아, 믹솔리디아, 에올리아 선법(Doria, Phrygia, Mixolydia, Aeolia)과 슬로바키아 민속음악에서 흔히 사용된 리디아(Lydia) 선법 등을 변형시켜 이용함으로써 선법의 개념을 다양하게 발전시켰다.²⁵⁾(악보 19)

[악보 19] Sonatina II Bear Dance (mm.1-5)-도리아 선법 사용



25) 최동선, 『피아노 음악강좌(근대. 현대편)』, 서울: 음악춘추사, 1992, p.191.

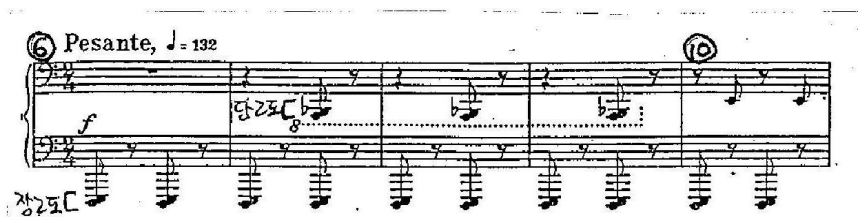
바르톡의 선율은 노래하는 선율이라기 보다는 타악기적이고 반복음이 많으며, 주제적 선율의 길이가 짧고 음정의 폭이 좁다는 것이 구조적 특징이라 할 수 있다.

3. 화성과 조성

바르톡이 사용한 화성들이 모두 독창적인 것이라 할 수는 없지만, 그는 새로운 민속적 차원에서 화성적 소재를 사용하여 개성있는 리듬과 함께 특이하고 예측할 수 없는 음향을 만들어 냈다. 그의 화성은 부분적으로는 대위법적인 리듬의 우연한 결과인데 3화음에서부터 4도음정의 결합, 더 복잡한 다른 구성에 이르기까지 모든 종류의 화음을 사용한다.

바르톡의 화성은 다양한 민속음악 음계에서 영향을 받았다. 민속음악은 미세한 음정간격으로 이루어져 있는데 바르톡은 이러한 면에 기초하여 한 음의 범위를 단2도 혹은 장2도의 아래 위 음으로 확대시켰고 이것을 한음으로 처리하여 연속적으로 많이 사용하여 불협화 음정을 낸다.(악보 20)

[악보 20] Out of Doors 1곡 북과 피리 (mm.6-10)



또한 4도를 연속적으로 쌓아 병진행하기도 한다.(악보 21)

[악보 21] 14 Bagatelles op.6 제11곡 (mm.1-7)



바르톡은 선율을 중복하여 선율을 채색하고 강화하기도 하는데 3도, 6도의 중복보다는 불협화음적인 2, 7, 9도의 중복을 두드러지게 사용하고 있다.(악보 22) (악보 23) 또한 (악보 24)과 같이 2도, 7도의 병행을 함께 볼 수도 있다.

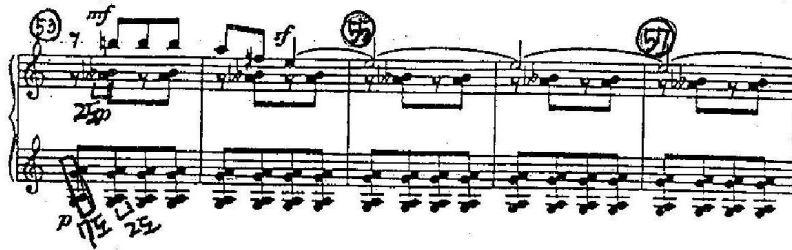
[악보 22] Concerto for Orchestra - 2도 병행 화음



[악보 23] Concerto for Orchestra - 7도 병행 화음



[악보 24] Sonata 1악장 (mm.53-57)



1912년에 Henry Cowell(1897-1965)에 의해 처음 만들어진 음덩어리는 세 개나 그 이상의 연속적 2도로 된 화음을 엄지손가락이나 손바닥을 이용하여 근접한 여러음을 한꺼번에 누르는 주법으로 Bartók 역시 이러한 음덩어리들을 사용함으로써 피아노의 타악기적인 효과를 추구하였다.(악보 25)

[악보 25] Piano Concerto No.2



또 증음정이 자주 사용되는데 이것은 루마니아와 체코슬로바키아 민요에 잘 나타나는 것으로 증4도와 감5도를 사용하여 화음을 만든다.(악보 26)

[악보 26] Mikrokosmos No.101 (mm.15-19)



그는 여러 종류의 음계를 사용하였고 두 개의 조성을 함께 사용하는 등 다조성(Polytonality)을 썼지만 항상 기본적인 중심음을 두고 있어 안정감 있는 체계를 구축하였다. 그러나 기본적으로 조성에 기초하는 그의 음악은 부분적으로 두 개의 조성(Bitonality)이 동시에 들리게 함으로써 조성적 모호함을 증대시킨다.
(악보 27)

[악보 27] Mikrokosmos No.105 (mm.1-4)

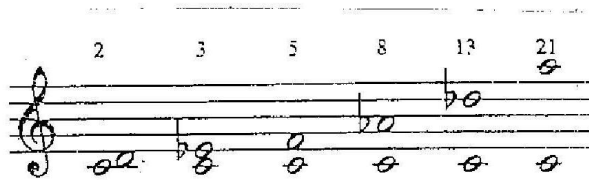


바르톡은 화성적 원리로 황금분할을, 조성적 원리로 중심축 시스템을 사용하고 있다. 화성적 원리인 황금분할형은 반음계체계와 배음렬형으로 된 온음계체

계로 분류된다.

반음계체계는 수직적 음정관계에 황금분할비를 적용하는 방법으로서 반음을 단위로 한 피보나치 수열에 기초한다.²⁶⁾ 반음의 단위를 1로 했을 때 2는 장2도, 3은 단3도, 5는 완전4도, 8은 단6도, 13은 증8도의 음정이 구성되며 음정을 세분화하는 경우에도 이 수열이 적용된다.²⁷⁾(악보 28)

[악보 28]



바르톡의 온음계적 체계의 가장 특징적인 형태는 배음렬음계인 C-E-F[#]-G-A-B^b-C음과 배음렬 화음(단7도와 증4도를 부가하는 장3화음, 예컨대 B^b과 F[#]을 부가한 C음상의 장3화음)이다. 배음렬음계를 구성하는 것은 장3도, 완전5도, 단7도, 증4도, 장6도인데 이 음정들은 단3도, 완전4도, 단6도(3:5:8, C-E^b-F-A^b)라는 황금분할 음정과는 대비된다. 따라서 배음렬 음계의 장3도, 증4도, 장6도는 황금분할 음계에서 각각 단3도(3), 완전4도(5), 단6도(8)로 바꾸어 놓여질 수 있다.(악보 29)

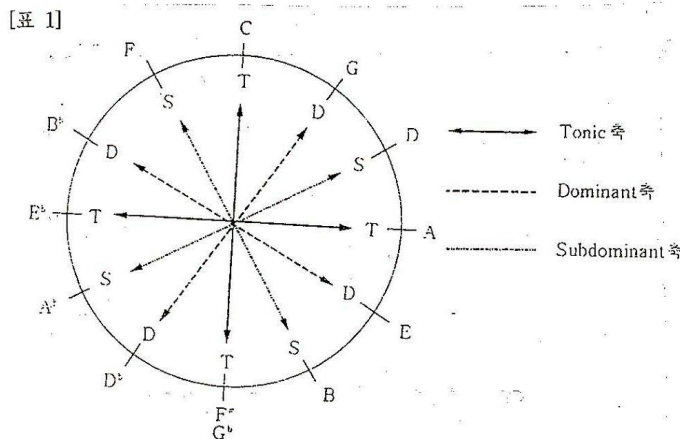
26) 이 수열은 각 항의 선행하는 두 항의 합과 같다는 특징을 지니고 있다. 즉 2,3,5,8,13,21,34,55,89...의 수열은 항이 뒤로 갈수록 연속하는 두 항의 비율은 무리수의 황금지수에 가까워진다.(55의 황금지수는 34, 89의 황금지수는 55).

27) 여기서 숫자는 음정을 나타내는 도수가 아니라 피보나치 수열에서 나타나는 숫자이다. 가령 5도는 5도가 아니라 반음이 5개인 음정을 말하는 것이다.

[악보 29]

바르톡의 조성적 원리인 중심축 시스템의 구성원리는 다음과 같다. 5도권에 바르톡의 음조직을 놓으면 C음을 으뜸음(T)으로 할 때 제4도음 F는 버금딸림음(S), 제5도음인 G는 딸림음(D)이 된다. C와 병행관계에 있는 3도 아래음 A가 으뜸음의 기능을 가진다면 F와 병행관계인 3도 아래음 D는 버금딸림음의 기능을, G와 병행관계인 3도 아래음 E는 딸림음의 기능을 갖게 된다. 따라서 5도관계로 연속된 F-C-G-D-A-E의 음은 기능적 시리즈인 S-T-D-S-T-D와 일치한다. 여기에서 S-T-D로 된 패턴이 되풀이되고 있다는 사실을 알게 된다. 이러한 S-T-D의 주기적 패턴을 5도권 전체에 나열하면 중심축 시스템이라는 구성이 생기게 된다.(표 1)

[표 1]

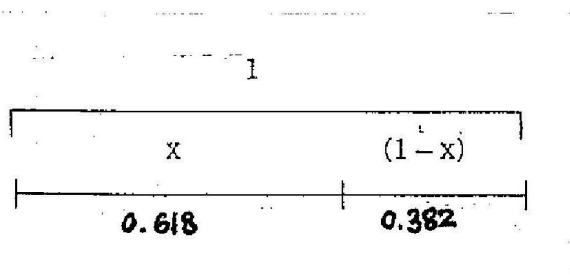


4. 형식

바르톡의 음악 형식은 혁신적이다. 그는 작품 구성에서 옛음악에 나타나는 구조적 원칙들을 응용하기도 했고, 소나타, 론도, 푸가, 트리오와 같은 고전시대의 형식을 사용하기도 했지만, 그 결과로서 나타난 바르톡 작품의 틀은 항상 새롭고 독창적이었다. 일반적으로 보면 주제를 대비시키는 방법이라든지, 발전시키는 방법, 변주하고 재현하는 방법은 전통에 크게 의존하였다.

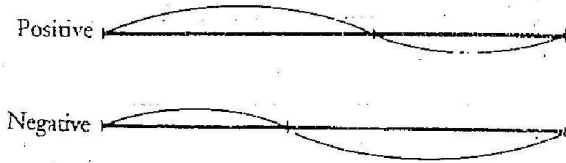
바르톡은 그의 음악의 형식원리로 황금분할을 사용하였다. 황금분할이란 어떤 고정된 길이의 하나의 선을 짧은 쪽과 긴 쪽으로 나눌 때 전체의 길이와 긴 쪽의 비례가 짧은 쪽과의 비례와 일치하는 것이다. 황금분할비를 수치로 나타내 보면, 전체의 길이를 1로 할 때 긴 쪽은 0.618, 짧은 쪽은 0.382의 수치로 나타난다.(표 2)

[표 2]



황금비에 의한 분할의 경우, 분할된 긴 쪽이 앞으로 오는 경우와 짧은 쪽이 앞으로 오는 경우가 있는데 전자를 포지티브(Positive), 후자를 네가티브(Negative)라 한다.(표 3)

[표 3]



바르톡의 형식은 큰 부분, 작은 부분까지 포지티브와 네가티브의 대칭적 결합 구조를 가진 황금분할과 일치하고 이것은 박자의 변화와 클라이막스의 설정, 또는 셈여림이나 음색에 이르기까지 확대 사용되었다.

짜임새에 있어서는 성부가 화성적이기도 하면서 대위법적이기도 하다. 이것은 모방수법을 사용하여 음조직을 풍부히 하고 있는 것으로 현대의 불협화음 대위법의 대표적인 예이다.(악보 30)

[악보 30] Mikrokosmos No.141 (mm.63-68)

IV. Suite Op.14의 분석

조곡(Suite)이란 바로크 음악에서의 기악 형식의 하나로 춤곡의 성격을 가진 여러 악장의 곡이 한 개의 조로 구성된 것이다. 이는 바로크 후에 사라졌다가 근대에 다시 등장하는데, 일반적으로 다른 성격의 곡들을 자유롭게 배열한 기악 형식으로 그 의미가 변하게 된다.²⁸⁾ 또한 여러 악장으로 된 민족주의적인 분위기의 곡들을 일컫는 용어로 쓰이기도 하는데 Bartók의 「Suite」 Op.14가 바로 그 한 예이다.

Suite Op.14는 1916년에 작곡되어 1918년에 처음으로 출판되었다. 이 곡은 원래 제1곡과 제2곡 사이에 안단테의 느린 악장이 삽입되어 전체 5곡으로 계획되었으나 현재에는 4곡만 연주되고 있다.²⁹⁾ 이 곡이 만들어진 시기인 1910년대에 씌어진 곡들은 주로 헝가리나 루마니아의 민요를 편곡한 작품인데 반해 「Suite」 Op.14는 민속선율에 기초를 두지 않고 춤곡풍의 리듬이나 음계를 이용하여 민속적 색채를 느껴지게 한 작품이다. 제1곡은 루마니아 민속음악의 영향, 제3곡은 북아프리카 음악의 영향을 받은 것으로, 이 두 곡에서는 민속적 색채가 강하게 나타난다. 또한 불협화음, 리듬, 음계의 사용에 있어서 당시로서는 새로운 요소가 많이 보여진다.

28) 「Harvard Dictionary of Music」, ed. by W. Apel, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1969, p.814.

29) Bela Siki, 「Piano Repertoire」, New York: Schirmer, 1981, p.317.

1. 제 1곡 Allegretto(♩ = 120), 2/4박자

1곡은 A(mm.1-36), B(mm.37-78), A'(mm.79-99), Coda(mm.100-117)의 구성을 갖는 3부분 형식으로 되어있다.

A부분(mm.1-36)은 4마디의 도입부와 8마디 단위(mm.5-12, mm.13-20, mm.21-28, mm.29-36)로 구성된 주제선율과 그 동형진행으로 구성된다. 도입부에서 보여지는 단순하고 규칙적인 리듬은 1악장의 성격을 제시하고, 8마디 단위의 주제는 4마디로 된 전악절과 후악절로 이루어진다.

B^b장3화음이 분산적인 8분음표 음형으로 나타나는 도입부는 바르톡 특유의 발칸적(Balkanish)인 특징이라고 할 수 있는 2/4박자의 단순하고 규칙적이며 타악기 효과를 내는 리듬을 볼 수 있다.³⁰⁾ 여기에서는 분명한 리듬과 고른 소리가 무엇보다 중요한데 왼손 B^b음은 발을 구르듯 약간의 액센트를 주면서 연주한다.(악보 31)

[악보 31] mm. 1-4



주제는 아래의 악보에서 보여지는 바와 같이 3개의 모티브로 구성되어 있다.

30) 김명선, "Bartók 피아노 모음곡 Op.14의 연주법", 『피아노 음악』제 3권, 통권 23호, p.38.

(악보 32) 음형 a(♪♪♩♪), 음형 b(♩♩♪), 음형 c(♪♪)로 이루어져 있고 민속적 색채가 느껴지는 2박자의 리듬을 갖는 주제선율은 36마디까지 계속된다.³¹⁾ 마디 6에서는 G[#]-G음으로 E Major와 e minor가 동시에 나타나는 이중조성(Bitonicity)의 사용으로 조성체계가 흐려지고 있다. 또한 엄격리듬이 지배적이고 도입부에 쓰인 기본리듬이 아주 다양하게 변형되어 사용되고 있다. 연주시 오른손의 윗성부는 스타카토와 레가토의 정확한 아티큘레이션(articulation)이 요구된다.

[악보 32] mm. 5-8

마디 5부터 마디 12까지는 B^b음이 중심이 되는 반면, 주제가 반복되는 마디 13부터 마디 20까지는 중심음이 F[#]으로 바뀌어서 반복되고 있다. 특히 마디 19, 20에서는 D[#]A[#]D[#]F[#], C[#]G[#]C[#]E, BF[#]BD의 화음이 온음음계로 병진행하고 있다.(악보 33)

31) 헝가리를 중심으로 한 동부 유럽에는 2/4박자의 노래가 많다. 마르톡의 작품에도 2박자의 리듬이 많이 사용되어 민속적인 색채를 느끼게 한다.

[악보 33] mm. 13-20

마디 21-28는 다시 B^b 중심으로 되돌아와서 좀 더 크게 *mf*로 반복되고 반주에서는 마디의 첫 강박에 staccato의 Bass음이 나타나서 음악이 더욱 고조된다. 마디 29-36에서도 3개의 모티브가 반복되어 나타난다.

B부분(mm.37-78)은 2부분으로 되어있다. 제1부분은 마디 37-51까지이고 제2부분은 마디 52-78까지이다. 제1부분(mm.37-51)은 즉흥연주의 성격이 있으며 A부분보다 tempo가 약간 늦추어지며 왼손이 중요한 역할을 한다. 상성에서 지속음이 나타나며 이 지속음은 D-E-F[#]-G[#]까지 온음계적인 진행을 보인다. 마디 45-51은 F[#]-F음의 사용으로 D Major와 d minor가 나타나서 이중조성이 사용되었음을 알 수 있다. 그리고 마디 55에서는 g[#] minor의 화음과 온음음계로 진행하는데 이는 2개의 화성선율이 복합적으로 나타남으로써 앞의 이중조성과 같은 성격을 지닌다. 강박 staccato의 bass음은 가볍게, 약박의 6도 음정은 tenuto로 윗음을 살려서 연주한다.(악보 34)

[악보 34] mm.37-56

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (mm. 37-41) is marked 'quasi a tempo (♩=106)' and 'p poco marcato'. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (mm. 42-47) includes the instruction 'espr.' and 'cresc.'. The third system (mm. 48-56) is marked 'rit.' and 'Tempo I', with dynamics ranging from 'p' to 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

제2부분(mm.52-78)은 오른손에서 진행된 선율이 왼손으로 옮겨지고 반주의 기능은 오른손으로 옮겨져서 클라이막스를 형성하는 부분이다. 마디 55부터의 왼손 선율은 16분음표로 진행되며, 마디 62의 E음까지 몰고가서 마디 63에서 반복된다.(악보 35)

[악보 35] mm.58-66

마디 70부터의 선율은 2도관계의 순차진행을 보이면서 절정을 이룬다. 이때, 오른손은 불규칙한 강세를 가진 오스티나토 리듬으로 진행된다. 마디 77은 다음과 같은 운지법으로 더욱 강하고 화려하게 연주한다.(악보 36)

[악보 36] mm.70-77

A'부분(mm.78-99)에서는 pedal point C음으로 된 4마디 도입부를 거친 다음 주제선율이 A보다 축소되어 6마디 phrase(mm.82-87, mm.88-93, mm.94-99)로 진행된다. 마디 85와 마디 87에서는 음형 c가 tenuto로 반복된 후 마디 88부터는 음형 b, c, a가 차례대로 상성에 나타난다. 여기서는 이 곡의 중심음인 B^b으로 돌아오는데 마디 80의 *Meno mosso*가 m.87까지는 *stringendo*되면서 dynamic은 *f*, *p*, *pp*로 점점 약해지는 특이한 진행을 하고 있다.(악보 37)

[악보 37] mm. 81-92

The image shows a musical score for measures 81-92. It consists of two systems of staves. The first system (measures 81-87) features a piano part with a melodic line and a bass line with a pedal point. Dynamic markings include *poco f dim*, *stringendo*, and *pp*. Phrasing is indicated by brackets labeled 'a' and 'c'. The second system (measures 88-92) is marked *Tempo I* and *p leggiero*. It continues the piano part with dynamic markings *ppp* and *a*. Phrasing is indicated by brackets labeled 'b' and 'c'.

Coda부분(mm.100-117)은 작은 3부분 형식 a(mm.100-105), b(mm.106-109), a'(mm.110-117)으로 되어 있다. a부분은 주제 음형 a+c가 결합된 요소가 대위법의 *Stretto*기법으로, b부분은 주제 음형 b의 요소가 Scale로, a'부분은 주제 음형 a+c요소 중 c요소가 화성적으로 나타나고 있다.(악보 38)

[악보 38] mm.99-104



Coda부분은 110번째 마디($18\text{마디} \times 0.618 = 11.124$)가 분할점이 되고 또 106번째 마디($11\text{마디} \times 0.618 = 6.798$)도 분할점이 된다. 즉 불분명한 온음계가 106번째 마디부터는 유니즌으로 된 온음음계로 분명하게 나타난다. 110번째 마디부터는 앞부분의 온음음계 진행과는 대조적으로 화음을 구성해서 나타나고 있다.(Positive 형)

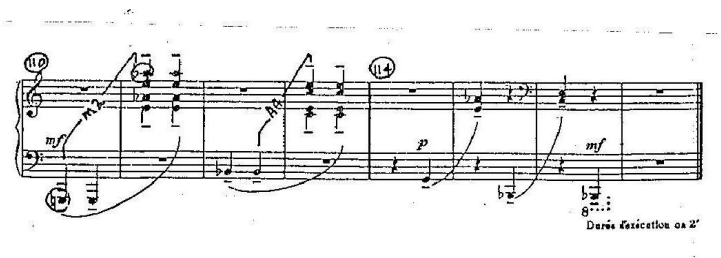
마디 106-109는 불분명한 온음계요소가 완전한 온음계의 형태로 4 octave에 걸쳐 상행함을 보여 제1악장이 온음음계로 이루어짐을 강조하고 있다.(악보 39)

[악보 39] mm. 105-109



마디 110부터 음형c에 의한 반복음이 4소절에 걸쳐 단2도와 증4도 음정의 짝을 이루며 나타난 후, 마디 114에서는 한 마디로 축소되어 이 곡의 중심음인 B^b으로 끝남으로 제1곡에 통일감을 주고 있다.(악보 40)

[악보 40] mm. 110-117



2. 제 2곡 Scherzo(♩=122), 3/4박자

이 곡은 A(mm.1-32), B(mm.33-56), A'(mm.57-72), C(mm.73-122), A''(mm.123-162), B'(mm.163-179), A'''(mm.180-193), Coda(mm.194-226)의 Rondo 형식으로 되어 있으며 Scherzo의 성격을 가진다.

A부분(mm.1-32)은 16+16마디의 대칭적 악절로 구성되어 있으며 하행하는 선율 16마디와 앞부분의 선율과는 대조적으로 상행하는 선율 16마디로 되어 있다. 선율은 증3화음과 단2도가 결합된 분산 음형의 하행과 상행이 4마디 단위로 동형진행 된다.(악보 41)

[악보 41] mm.1-8, mm.17-24

B부분(mm.33-56)에서는 8마디를 단위로 하는 phrase(mm.33-40, mm.41-48, mm.49-51)가 3번 나타난다. 오른손에서는 단2도 화음이 계속해서 3박자 리듬형을 보이다가 세 번째 phrase인 마디 49-51에서는 붙임줄을 사용함으로써 변화를 보인다. 왼손에서는 J J 리듬형이 오스티나토 형태로 되풀이된다. 이 부분에서는 연주시 왼손의 두 음에 연결된 slur와 accent, 오른손의 staccato를 정확히 표현함으로써 8마디씩 이루어진 phrase를 흥미롭게 연주해야 한다.(악보 42)

[악보 42] mm.33-38

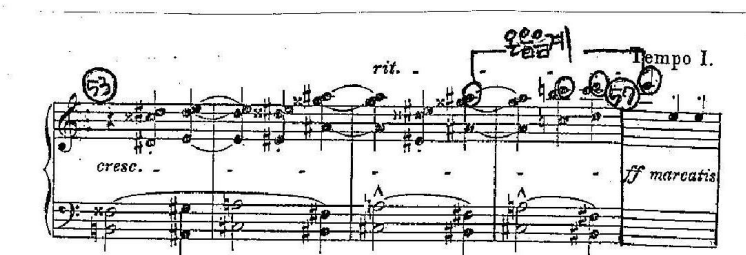
마디 49의 piú tranquillo부터는 단2도와 옥타브음으로 이루어진 불협화음이 반음계적 진행과 완전 4도의 도약 진행을 보이면서 병진행한다.(악보 43)

[악보 43] mm.49-52



마디 55-57에서는 최상성부에 A[#]-C-D-E의 온음음계가 나타나고 cresc.되면서 A의 재현으로 이어진다.(악보 44)

[악보 44] mm.53-57



A'부분(mm.57-72)은 A부분의 축소형으로 16마디로 되어 있다. A'에서는 octave로 된 분산음형이 수평적인 단2도로 연결되어 진행한다. 마디 65-68에서는 증4도와 단2도의 상행진행이 나타나고 마디 69-72는 A^b-A-B-C의 반음계적 선율이 장7도 아래로 도약 진행하고 있다. 이 때 장7도의 하행도약에 붙여진

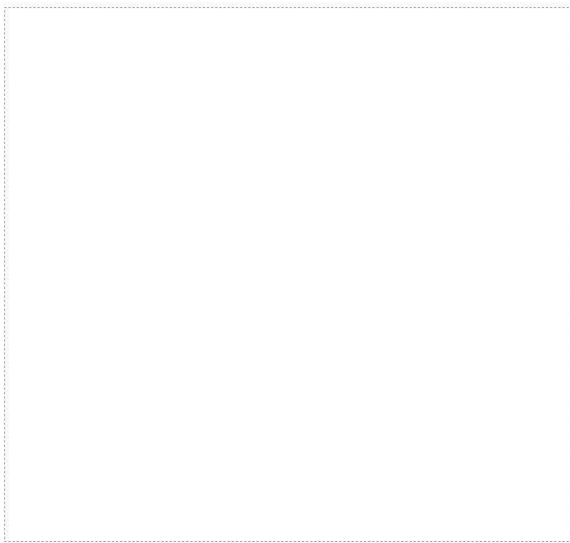
slur는 pedal을 사용하여 더 충분히 살려야 한다.(악보 45)

[악보 45] mm.57-72

A, B부분에서는 리듬이 간단하게 반복되지만 C부분(mm.73-122)에서는 다양한 리듬형이 나타난다. 그렇지만 pedal point로 사용된 C음이 C부분 전체에 걸쳐 나타나며 81째마디부터는 지속음 위에 증3화음의 분산화음이 오스티나토로 사용되어 통일성을 주고 있다. 이 부분은 오른손의 짧은 꾸밈음을 sf로 연주하

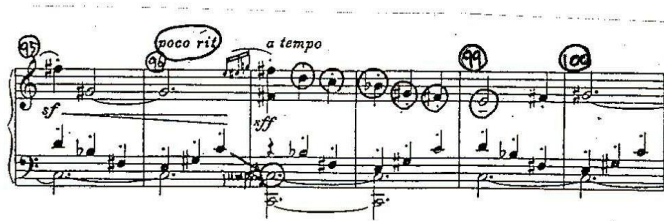
면서, 왼손에서는 역시 온음계적 진행으로 이끌어지는 꾸밈음을 거의 동시에 *ff* 로 연주해야 하는 어려운 부분이다. 이때 박자가 안정감있게 연주되기 위하여 오른손의 장식음을 주음과 거의 동시에 연주해야 하며, 왼손의 꾸밈음도 *sf* octave음을 향해 미끌어지듯 연주하여야 한다.(악보 46)

[악보 46] mm.73-87



마디 97부터는 E음의 온음음계적 선율이 전개된다.(악보 47)

[악보 47] mm.95-100



A" 부분(mm.123-162)은 2부분으로 되어 있다. 첫째부분(mm.123-142)은 A와 A' 부분의 구성선율로 이루어졌다. 즉 A의 선율을 구성하는 증3화음의 분산형이 하행한 후, A'부분의 8도 상행진행과 증4도 하행이 차례로 나타난다.(악보 48)

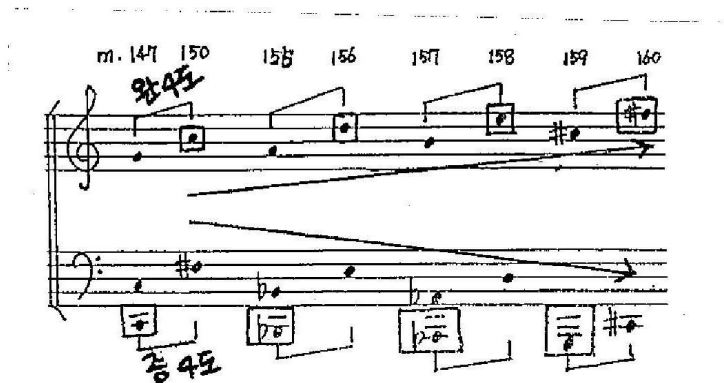
[악보 48] mm.135-141

둘째부분(mm.143-162)은 B'부분으로 가기 위한 경과구로 B부분에 나타난 요소로 구성되어 있다. B부분에 나타났던 단2도의 수직적 음정이 증4도 도약진행과 함께 나타난다.(악보 49)

[악보 49] mm.146-151

이때 마디 150, 156, 158, 159에서 오른손은 C-D-E-F[#]으로 온음음계적인 상행 진행을 하고, 왼손은 증4도의 음정을 이루며 C-B^b-A^b-G로 온음계적 하행진행 함으로써 오른손과 왼손의 반진행이 나타난다. 여기서 왼손은 J J J J 형태로서 portamento와 pedal의 사용으로 legato와 staccato가 동시에 연주되는 효과를 잘 나타내야 한다.(악보 50)

[악보 50]



B'부분(mm.163-179)에서는 B부분을 구성하고 있는 8마디 단위가 축소되어 2번 나타나며, 단2도의 반주음형이 당김음 형태로 연결되어 리듬에 변화를 주고 있다. 왼손은 여전히 J J 리듬에 accent가 주어진 8마디의 익살스러운 선율을 노래하며 온음음계적(E-D-C-B^b-A^b)으로 하행진행을 한다. 반면에 오른손에서는 단2도 불협화음정이 증4도 혹은 감5도로 도약하면서 반음계적 상행진행을 한다.(악보 51)

[악보 51] mm.167-173



마디 175-178에서는 2도 불협화음이 octave와 병행하면서 C음을 바탕으로 한 리디아 선법을 보여줌으로써 바르톡이 사용한 선율의 다양성을 보여준다. 마디 175부터 속도의 증가와 함께 cresc.되어 마디 180의 *sff*에 이르러 다시 a tempo 와 함께 A'''가 나타난다.(악보 52)

[악보 52] mm.175-181



A'''부분(mm.180-193)은 A보다 많이 축소되어 3박자의 리듬형으로 재현되고 있다. 마디 180부터 8마디에 걸쳐 장7도 하행 도약과 상행 도약 진행이 있는 후 증3화음의 분산음형이 꾸밈음과 함께 단편적으로 나타나고 곧 이어 감5도 음정의 오스티나토 음형이 Coda로 이끈다.(악보 53)

[악보 53] mm.182-198

Coda부분(mm.194-224)은 2부분으로 되어있다. 제1부분(mm.194-206)은 C부분에 나타났던 선율과 오스티나토 리듬으로 구성되었는데, 이 리듬은 2박자형으로 나타난다. 제2부분(mm.207-224)에서는 A부분에 나타난 증3화음의 펼친형태가 온 쇠표와 교대로 나오고 219째 마디부터는 도약과 순차진행으로 이루어진 선율이 3박자 리듬형을 강조하면서 끝맺음을 한다. 제1곡과 마찬가지로 제2곡은 B^b음으로 끝맺는다. 제2곡의 마지막에 3마디의 온쇠표가 있는데, 이 동안에 연주자는 움직이지 않아야 하며 이러한 작곡기법은 attacca(속도를 바꿀 때 또는 한 악장의 끝에 다른 악장이 바로 이어질 때 사용되는 기법)와 함께 바르톡이 즐겨 사용한 것 중의 하나이다.(악보 54)

[악보 54] mm.207-224

Tempo I.

1 *ff* 증3화음

1 *fff marcatisimo*

3

Durée d'exécution ca 1'50''

3. 제 3곡 Allegro molto(♩ =124), 2/2박자

제 3곡은 A(mm.1-59), B(mm.60-83), A'(mm.84-116), Coda(mm.117-134)의 3부분 형식의 구성을 가진 곡이다.

A부분(mm.1-59)은 4마디의 도입부와 작은 a(mm.5-20), b(mm.21-33), a'(mm.34-49), Codetta(mm.50-59)로 구성되어 있다. 도입부에서는 8분음표로만 된 선율진행이 반복되며, 1악장에서처럼 이 악장 전체의 성격을 결정짓는다. 도입부의 오스티나토 음형에는 D음을 중심으로 한 단2도와 장2도로 이루어진 음계가 나타난다. 그리고 16마디로 된 a부분의 선율은 음형 a(♩ ♩)와 b(♩♩), 그리고 도입부에서 제시되었던 음형 c(♩♩ ♩♩)로 되어 있고, 이것은 점점 상승, 하강

하는 선율구조를 보인다.(악보 55)

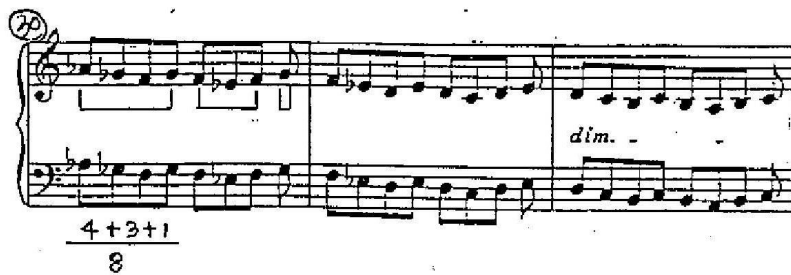
[악보 55] mm.1-4, mm.10-13

b부분에서는 8분음표로 구성된 음형 c의 선율진행이 옥타브 유니즌을 형성하며 나타난다.(악보 56)

[악보 56] mm.22-25

마디 29-32에서는 8분음표가 분절된 형태로 불가리아 리듬이 사용되고 있다.
(악보 57)

[악보 57] mm.30-32



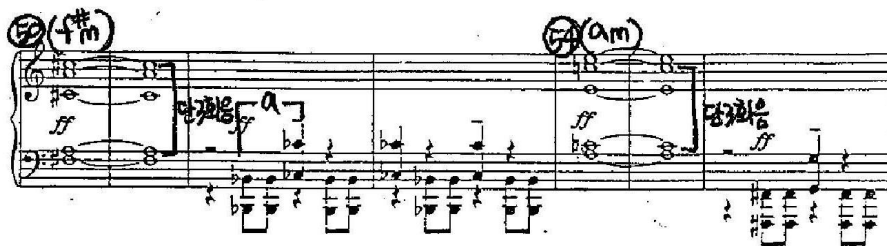
a'부분(mm.34-49)은 a부분의 반복인데 중간 성부를 도입하면서 3성부로 진행하고 있다. 상성부와 같은 리듬으로 움직이는 이 가운데 성부가 첨가됨으로써 리듬의 규칙성이 훨씬 강조되고 음향도 더 풍부해 진다. 마디 34-37은 마디 9에서 나왔던 주제가 완전4도 병행으로 나온다. 오른손의 이중음은 다음의 운지법을 사용해 엄지손가락의 움직임을 민첩하게 한다.(악보 58)

[악보 58] mm.34-37



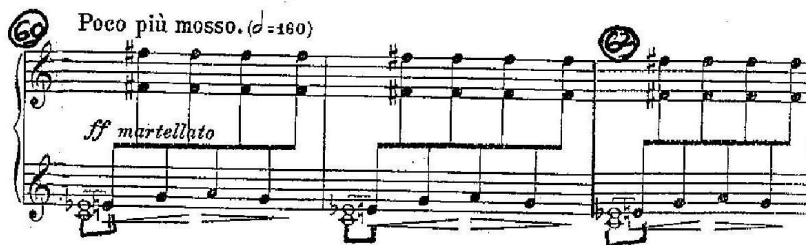
2마디 단위의 단3화음과 음형 a를 사용한 Codetta부분을 거쳐 B부분으로 이
어진다.(악보 59)

[악보 59] mm.50-56



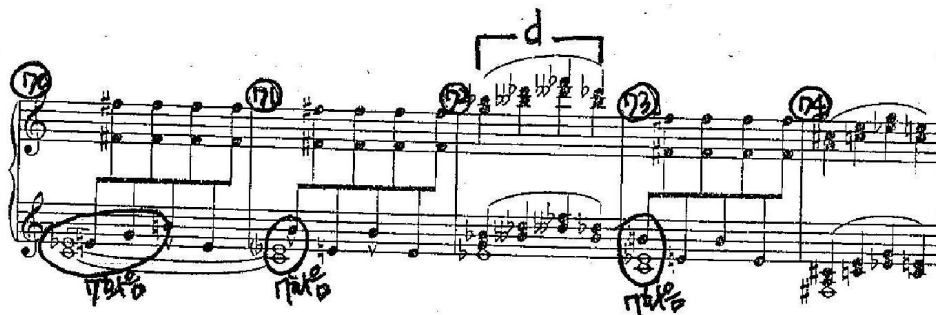
B부분(mm.60-83)은 poco più mosso로 tempo가 빨라진다. 여기에서는 단3도
지속음위로 윗 성부는 같은 음을 잇박으로 타악기적으로 반복하고 있고 아래성
부에서는 짧게 소용돌이치는 motive를 역시 타악기적으로 반복하고 있다. 단3도
의 지속음은 마디 60-70의 첫 박에서 단2도와 수직적으로 만나면서 지속적으로
올린다.(악보 60)

[악보 60] mm.60-62



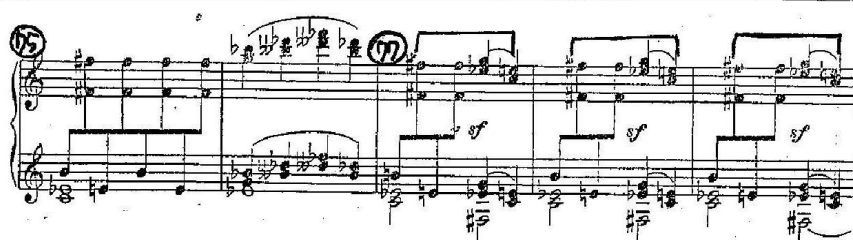
마디 72부터는 3도 병행의 음형 d(♭♭♭♭)가 legato로 나타나면서 타악기적인 양손의 martellato와 교대로 연주된다.(악보 61) 마디 70, 71, 73, 75에서는 바르톡이 자주 사용한 7화음이 나타난다.

[악보 61] mm.70-74



마디 77에서는 앞에서 두마디에 걸쳐 나타났던 진행이 한 마디로 축소되었고 3도진행은 slur로서 *sf*와 함께 나타난다. 마디 80부터는 3도 진행이 *sf*와 함께 연속적으로 반복되어 마디 83에서 D단조 3화음으로 강하게 끝맺는다.(악보 62)

[악보 62] mm.75-84



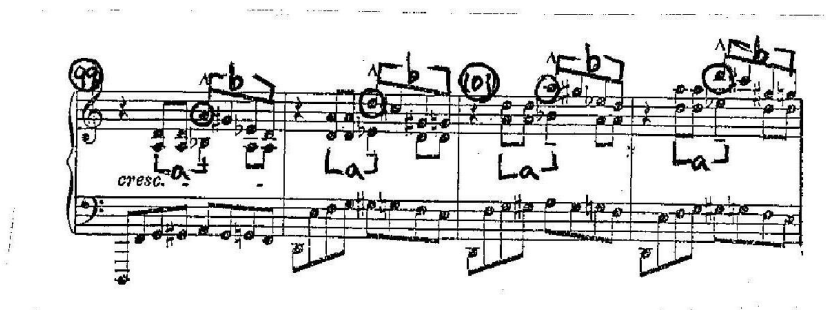
[악보 62 계속]



A'부분(mm.84-116)은 A부분의 도입부와 함께 두 부분으로 재현된다. 첫째 부분(mm.89-104)은 A를 구성하고 있는 a와 a'부분의 요소로 구성되었고, 두 번째 부분(mm.105-116)은 유니즌으로 나타나는 음형 b와 b부분의 구성요소로 되어있다.

A'의 첫째 부분은 D음을 중심음으로 하고 있다. 여기에서는 음형 a가 A부분보다 한 옥타브 낮게 시작되어 4마디를 단위로 한 옥타브씩 상승하고 있다. 마디 97-104에서는 A부분의 마디 34부터의 음형이 재현된다. 마디 99부터는 높은 음역에서 낮은 음역으로 하강했던 마디 42의 음형 b가(D-A의 음정관계를 유지하며 옥타브로 하강) dynamic의 증가와 함께 4도 혹은 5도 상승한다.(악보 63)

[악보 63] mm.99-102



마디 103에서 정점에 이른 음형 b가 마디 104에서 급격히 하강한 다음 마디 105-111에서는 단2도와 완전4도가 결합된 분산화음 음형이 두 octave 간격을 둔 unison으로 다시 상승하면서 반복된다. 여기는 *strepitoso*(시끄럽게)로 지시되어 있는데 아르페지오 음형에 의한 타악기적 효과를 나타내되, 너무 과도한 팔의 무게와 긴장된 손으로 연주하지 않도록 하여야 한다.(악보 64)

[악보 64] mm.105-108

The image shows a musical score for measures 105 and 107. The music is written for piano on a grand staff. Measure 105 is marked with a circled '105' and measure 107 with a circled '107'. The tempo/mood marking is *strepitoso*. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The music consists of two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff providing harmonic support. The notes are often beamed together in groups, and there are some fingerings indicated below the notes.

마디 113-116에서는 단2도와 완전4도 분산화음 음형의 하행진행이 unison으로 3옥타브에 걸쳐 4차례 반복되고 있다. 이 부분은 *ff*를 유지하면서 Coda로 연결된다.(악보 65)

[악보 65] mm.113-117

The image shows a musical score for measures 113, 114, and 117. The music is written for piano on a grand staff. Measure 113 is marked with a circled '113'. The score features a descending unison line across three octaves, with notes beamed together. There are some fingerings indicated below the notes. The music is marked with a dynamic of *ff* (fortissimo). The score consists of two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff providing harmonic support. The notes are often beamed together in groups, and there are some fingerings indicated below the notes.

[악보 65 계속]

Coda(mm.117-134)는 음형 b와 octave의 음정이 더해진 음형 d의 도약으로 구성되어 있다.(악보 66) 마디 128부터는 음형 b가 5차례 반복되면서 상행하고 화음으로 변화된 음형 a가 accent tenuto와 함께 강하게 반복된다.(악보 66)

[악보 66] mm.124-125, mm.128-130

음형 a의 반복 후 마지막 마디에서는 이 곡에서 가장 많이 사용된 A-G[#]-E^b-D의 음형 b가 한 음씩 강조되면서 하행하여 중심음인 D음으로 종지한다.(악보 67)

[악보 67] mm.131-134

제 3곡의 형식구조는 황금분할과 일치한다. 즉 83번째 마디가 이 곡의 황금분할점인데 이 마디는 A'로 이어지는 전환점이다. 그리고 Coda부분에서도 역시 황금분할이 적용됨을 볼 수 있다. 18마디로 이루어진 Coda의 분할점은 128째마디인데 이 마디부터 선율이 점점 상행하고 음량도 *f*에서 *ff*, *fff*까지 점점 확대된다.(표 4)

[표 4]

마디	1		83	117	128	134
					Positive	Negative
		Positive			Negative	
					(Positive 형)	

4. 제 4곡 Sostenuto (♩=120-110), 6/8박자

제 4곡은 드뷔시의 영향을 보이는 악장으로 인상주의적 경향이 느껴진다. 형식은 3부분 형식으로 A(mm.1-21), B(mm.22-25), A'(mm.26-35)로 이루어져 있다.

A부분(mm.1-21)은 2개의 음형 a, b로 이루어져 있고 주요선율은 다양한 화음 사이에 숨어있는 형태로 Alto와 Tenor 성부에 유니즌으로 나타나고 있다. 이 선율은 한 마디 안에서 상행 후 하행하는 것으로 마디 4부터는 그 선이 두드러진다. 또한 마디 4부터는 표현적인 dynamic()에 의해 강조되고 있다. 주선율을 살펴보면 마디 1에서 단2도가, 마디 2에서는 단3도로, 마디 4에서 증4도가, 마디 5에서는 완전5도로 음정의 폭이 넓어지고 있다. 마디 7-9는 음형 b가 주도적인 역할을 하며, 특히 마디 8에서는 음형 a와 b가 동시에 나타난다. 이 악장의 중심음인 D음은 4마디동안 지속되며 마디 9까지 D-C[#]-C-B의 반음계적 진행을 보인다. 첫째 마디 Bass의 D음은 3곡의 마지막 D음과 attacca로 연결된 음이다. (악보 68)

[악보 68] mm.1-9

The image shows a musical score for measures 1 through 9. The top system is for the piano, marked 'Sostenuto. (♩ = 120-110)' and 'p dolce'. It features a treble and bass staff with various chords and melodic lines. The bottom system is for the vocal part, marked 'dolce' and 'espr.'. It includes a vocal line with notes and rests, and a bass line. There are circled numbers 1, 4, 6, and 8 in the score, likely indicating specific measures or phrases.

마디 10부터는 soprano의 B^b 음이 지속음으로 나타나다가 마디 16부터는 노래하는 선율로 바뀌며, 이것은 마디 18에서 사라진다. Bass는 B음부터 A-G[#]-F[#]-E-D의 온음음계로 진행한다. 마디 10-14는 음형 a와 b로 이루어진 선율이 왼손으로 옮겨져 독립적인 형태로 진행하며 Tenor성부에서 나타난다. 이 Tenor 성부의 주선율과 3도 반주음은 연주시에 주의 깊은 음의 균형이 요구된다. 마디 20-21은 음형 a와 b가 3도 병진행으로 나타나며 A부분을 마무리한다.(악보 69)

[악보 69] mm.10-17

The image shows a musical score for measures 10-17. It consists of two systems of staves. The first system (measures 10-13) features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The treble line has a melodic line with a slur over measures 10-13. Handwritten annotations include 'p' (piano) at the start, 'poco cresc.' (poco crescendo) at the end, and circled measure numbers 10, 12, and 13. The second system (measures 14-17) continues the piano accompaniment and adds a vocal line in the treble. The vocal line has a slur over measures 14-17. Handwritten annotations include 'dolce' (dolce) above the vocal line and circled measure numbers 14, 16, and 17. The piano part continues with the same accompaniment pattern.

B부분(mm.22-25)은 4마디만으로 짧게 구성되어 있으며 9/8박자로 나타나며, Tempo도 *piú sostenuto*로 더욱 더 느려진다. 이 부분은 3도 병진행이 나타나는데, 이것은 드뷔시의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. Bass음 A-D[#]-B-A-G[#]-E^b-A^b은 온음음계에서 비롯된 것으로 4도진행을 보인다. 연주시에는 Bass가 잘 들리게 치는 가운데 상성의 장3도 음정은 가볍게 움직여 준다. 마디 24-25에서는 *cresc.*가 되도록 연주하며 마지막 3박자에서는 점점 느려지는 가운데 *dim.*가 동시에 나타나도록 해야 한다. 또한 마디 25의 감5도 하행 도약하는 soprano의 slur를 잘 나타내면서 *dim.*시킨다.(악보 70)

[악보 70] mm.22-25

A'부분(mm.26-35)에서는 A의 선율이 변형, 축소되어 재현된다. 즉 마디 26-27에서는 주선율이 단선율로 나타나며, 마디 27의 B^b-A-B^b은 마디 26인 B^b-C^b-B^b의 전위형으로 나타나고, 마디 28-29에서는 음형 a, b가 옥타브 형태로 재현된다. 마디 28-33에서는 바르톡의 특징을 잘 보여주는 2도와 7도로 구성된 화음이 지속음으로 사용되고 있다. 또한 마디 34-35에서는 마디 33에서 4도씩 쌓아올린 화음이 병진행하는데 이것 역시 드뷔시의 영향을 받은 것으로 보인다. Bass의 진행은 A^b-G-F-E-D-C-B^b으로 2도씩 하행하여 제 1악장의 중심음인 B^b으로 종지하여 suite op.14 전체에 통일성을 주고 있다. 마지막 마디의 4도로 구성된 tenuto음은 pp와 더불어 매우 조용하게 종결되고 있다. 연주시 선율의 형태가 뚜렷하게 들리도록 연주하는데, 특히 옥타브의 높은 음이 잘 들

리도록 하며, 가 섬세하게 표현되도록 한다. (악보 71)

[악보 71] mm.26-35

Handwritten musical score for piano, measures 26-35. The score is in G major, 4/4 time, and marked "Tempo I". It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Handwritten annotations include circles around specific notes and arrows pointing to them, along with the word "dolce" written in cursive. Printed annotations include "p", "molissimo", "sempre più tranquillo", and "sempre dim.". A rehearsal mark "a" is placed above the final measure. The page number "45" is written in the bottom right corner of the score area.

Durée d'exécution ca 2'35''

빈

면

V. 결 론

지금까지 본 논문에서는 「Suite」 Op.14의 전체적인 구조를 살펴보면서 각 부분마다 나타나는 바르톡의 특징을 알아보고, 그에 따른 적절한 연주법을 제시하였다. 이 분석을 바탕으로 하여 이 작품에서는 민속적 색채가 강하게 나타나고 전통적 요소와 새로운 요소를 포함한 작곡기법이 사용되었음을 알 수 있었다. 그 내용을 요약하면 다음과 같다.

우선 음계와 리듬, 템포와 다이내믹스의 잦은 변화는 민속적인 색채를 느끼게 한다. 제 1곡에서는 2박자 계통의 토속적인 리듬을 사용하고, 주제선율의 좁은 음역, 온음음계, 불규칙한 액센트와 템포의 변화가 나타나며, 제 2곡에서는 교회 선법, 온음음계, 그리고 민속음악에 자주 나타나는 장식음이 사용된다. 또한 제 3곡은 엄격리듬과 불가리아 리듬을 사용함으로써, 제 4곡은 템포와 다이내믹스의 잦은 변화로 민속음악의 즉흥적이고 자유스러운 성격을 보여준다.

둘째로 선율과 조성, 형식에서는 서양예술음악의 전통적인 기법을 토대로 하였다. 선율의 구성방식에 있어서는 고전주의 음악에서 사용한 대칭적 구조를 갖고 있으며, 제1곡의 주제에 사용된 순차 상행, 하행진행을 전곡에 걸쳐 나타냄으로써 전체를 하나의 주제로 통일하고자 하였다. 조성에 있어서는 제 1곡과 제 2곡이 B^b의 조성을 사용하고 있고, 제 3곡은 B^b의 3도 관계인 D의 조성을 갖고 있으며, 제 4곡은 제 3곡의 D조로 시작하여 B^b조로 마무리함으로써 곡 전체에 B^b으로 통일감을 주고 있다. 형식면에서는 제 1곡, 제 3곡, 제 4곡에서 3부분형식이, 제 2곡에서는 론도형식이 사용되어 바

르톡의 음악이 전통적인 형식의 틀을 벗어나지 않고 있음을 보여준다. 황금 분할은 부분적으로 적용되었다.

셋째, 화성면에서는 새로운 면모를 볼 수 있는데, 장·단조의 병행관계(다조성의 사용)에서 이끌어낸 화음과 증화음, 단2도, 장7도로 이루어진 불협화음의 사용은 바르톡의 화성어법을 현대적으로 만들어 준다.

위에서 살펴본 바와 같이 「Suite」 Op.14는 민속음악의 요소와 서양음악의 전통적인 작곡기법들이 융합된 바르톡의 독특한 음악어법을 잘 보여주는 작품이다. 또한 바르톡의 작품을 훌륭하게 연주하기 위해서는 전통적 연주기법에 얽매이지 않고 그의 새롭고 풍부한 음악언어와 표현수단에 적극 참여하여야만 작곡자가 의도했던 음악을 만들어낼 수 있을 것이다.

참고 문헌

1. 단행본

Apel, Willi, 「피아노 음악사」, 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광음악출판사, 1986.

Burge, David, 「20세기 피아노 음악」, 박숙련 역, 서울: 음악춘추사, 1997.

Donald, H. van Ess, 「서양음악사(음악양식의 유산)」, 안정모 역, 서울: 도서출판 다리, 1994.

Griffiths, Paul, 「현대음악사」, 박경중 역, 삼호출판사, 1990.

Grout, D. J. and Palisca, C. V., 「서양음악사」, 편집국 편, 서울 : 세광음악출판사, 1996.

Hansen. Peter S., 「An Introduction to 20th Century Music」, Boston: allyn and bacon, Inc., 1961.

Kamien, Roger, 「서양음악의 유산」 II, 김학민 역, 서울: 도서출판 예술, 1993.

Lendvai, Erno, 「바르토크의 작곡기법」, 최동선 역, 서울: 재순악보출판사, 1991.

Machils, Joseph, 「현대음악」 上, 이찬해 역, 서울: 수문당, 1988.

Mersmann, Hans, 「Der Spätsil Bartóks」, in: Musik in der Zeit, hrsg. von H. Linder, Bonn, 1953.

Nettl, Bruno, 「서양의 민족음악」, 대한음악저작연구회 역, 서울: 삼호출판사, 1989.

Salzman, Eric, 「현대음악」, 이찬해 역, 서울 : 수문당, 1979.

- Siki, Béla, 「Piano Repertoire」, New York: Schirmer, 1981.
- Stein, Leon, 「음악형식의 분석연구」, 박재열, 이영조 역, 서울: 세광음악출판사, 1995.
- Stevens, Halsey, 「The life and music of Béla Bartók」, New York: Oxford Uni., 1953.
- 김문자외, 「들으며 배우는 서양음악사」, 서울: 심설당, 1994.
- 김정길, 「20세기의 새로운 음악」, 서울: 서울대학교 출판부, 1997.
- 백병동, 「작품을 통한 현대음악의 흐름」, 서울: 수문당, 1995.
- 이석원, 「현대음악」, 서울: 서울대학교 출판부, 1997.
- 이석원 · 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」, 음악세계, 2000.
- 이종구, 「20세기 시대정신과 현대음악」, 서울: 한양대학교 출판부, 1999.
- 최동선, 「피아노 음악강좌(근대·현대편)」, 서울: 음악춘추사, 1992.
- 홍세원, 「서양음악사」, 연세대학교 출판부, 2001.

2. 정기간행물

- 김명선, “Bartók 피아노 모음곡 Op.14의 연주법”, 「피아노 음악」 제3권, 통권 23호.
- 최동선, “바르톡의 작곡기법을 통해 본 미학적 요구와 의미”, 「피아노 음악」 제3권, 통권23호(1984.2).

3. 학위논문

김향미, 「Béla Bartók의 피아노곡에 관한 연구」, 성신여자대학교 대학원, 석사학위논문, 1990.

이윤주, 「Béla Bartók의 Piano 작품 Suite Op.14에 대한 분석연구」, 중앙대학교 대학원, 석사학위논문, 1990.

이은숙, 「Béla Bartók의 Piano Suite Op.14에 대한 분석연구」, 성신여자대학교 대학원, 2000.

진 경, 「Béla Bartók의 Piano Suite Op.14의 분석연구」, 이화여자대학교 대학원, 1986.

진성미, 「Béla Bartók의 피아노 조곡 Op.14의 연구」, 이화여자대학교 대학원, 1988.

홍성수, 「Béla Bartók의 피아노 음악」, 한양대학교 대학원, 석사학위논문, 1987.

4. 사전

「Harvard Dictionary of Music」, ed. by W. Apel, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1969.

「The New Grove Dictionary of Music and Musicians」, Vol. II., ed. by St. Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 1988.

「음악대사전」, 신진출판사 편, , 서울: 신진출판사, 1972.

「음악대사전」, 세광음악출판사 편, 서울: 세광음악출판사, 1996.

「음악용어사전」, 사전편찬위원회 편, 서울: 세광음악출판사, 1986

5. 악보

Béla Bartók, Suite Op.14, Wien: Universal Edition(UE589), 1992.

ABSTRACT

A analysis of Béla Bartók's 「Suite」 Op.14

Kim, Cho Ae
Department of Music
Graduate School
Sungshin Women's University

Béla Bartók(1881-1945) is an outstanding Hungarian pianist and one of the great composers in the early 20th century. He took a scientific study in folk music genre for the first time in history. In addition, he showed the possibility of different expression style in the western traditional music and this made him to be judged as a representative musician in the 20th century with I. Stravinsky(1882-1971) and A. Schönberg(1872-1951).

Bartók composed a creative music by combination folk music material with traditional western composition technic. He adopted this unique style especially to his piano music and also contributed to the progress of simple but gay rhythm and to the technical progress of musical instrument by repetition of octave or complicated code.

Suite Op.14 which was composed in 1916 shows a unique music style of Bartók. This piece was composed of total 4 movements. Bartók added folk melody refinedly to the traditional western composition through his unique style in this music. He expressed the color of folk music using whole-tone

scale, church modes, dynamic rhythm, and a melody in narrow musical interval, irregular accent, changeable tempo and dynamics. But at the same time he developed his own unique music style by mixing various traditional composition elements such as harmony, clear structure, 3 part form and rondo form based on composition music. In addition, he showed the unity through the whole parts of every his piece by using related subject with each other and contributed to improve modern techniques and new style of music tone by using piano as a percussion instrument.

Suite Op.14 is the work which was used to folk music elements but he showed special music style of himself by not only using folk elements but also using it creatively & refinedly.