



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

김 경 은 교수지도
석사학위 청구논문

알베르토 히나스테라의
<피아노 소나타 제 1번,
Op.22>에 관한 분석 및 연구

2010

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
조 성 실

알베르토 히나스테라의
<피아노 소나타 제 1번,
Op.22>에 관한 분석 및 연구

김 경 은 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

조 성 실

인 준 서

조성실의 석사학위 논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

알베르토 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)는 20세기 아르헨티나를 대표하는 작곡가로 독주곡, 협주곡, 발레곡, 실내악곡, 성악곡, 오페라 등 여러 장르의 작품을 썼으며, 그의 피아노곡들은 20세기 남미음악은 물론, 피아노 문헌사에서 중요하게 평가받는다.

히나스테라의 음악 양식은 객관적 민족주의, 주관적 민족주의, 신표현주의의 세 시기로 분류된다. 제 1기인 ‘객관적 민족주의(1937-1947)’의 작품에는 아르헨티나의 민속적인 요소들이 직접적이고 명확하게 나타나며, 제 2기인 ‘주관적 민족주의(1947-1957)’에는 민속적인 요소를 상징적으로 사용한다. 제 3기인 ‘신표현주의(1958-1983)’의 시기에는 민속적인 요소보다는 작곡가의 주관적 표현과 현대적 기법을 많이 사용하였다.

<피아노 소나타 제 1번, Op.22>는 히나스테라의 작품 시기 중 주관적 민족주의에 속하는 작품으로 모두 네 개의 악장으로 구성되어 있으며, 전통적인 형식 안에서 12음 기법, 복조성, 변박자, 4도 화성, 군집 화음 등의 현대적 기법과 말람보 리듬, 잉카의 5음 음계, 기타 코드 등의 민속 음악적인 요소들과 그 외에 헤미올라 리듬, 오스티나토 음형, 병행 3도의 화성들이 조화를 이뤄 ‘주관적 민족주의’ 시기의 그가 가진 특성을 분명하게 드러내준다.

본 논문에서는 먼저, 히나스테라의 출신지인 라틴 아메리카의 피아노 음악과 작품세계를 시기별로 나누어 살펴보고, 그의 작품 중에서 중요한 부분을 차지하고 있는 피아노 소나타를 통하여 히나스테라의 음악을 이해하고자 한다. 그리고 <피아노 소나타 제 1번, Op.22>에서 히나스

테라의 ‘주관적 민족주의’ 시기의 특징들이 서양 음악의 전통적인 형식, 현대적 기법과 어떻게 조화를 이루어 나타났는지 알아보려고 한다.

목 차

논문개요

I . 서론	1
II . 라틴 아메리카의 피아노 음악	3
III . 알베르토 히나스테라의 음악세계	6
1. 히나스테라의 작품 활동시기	6
2. 히나스테라의 피아노 소나타	10
IV . 히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번, Op.22> 작품 분석 및 연주 해석	12
1. 제 1악장 : Allegro marcato	12
2. 제 2악장 : Presto misterioso	32
3. 제 3악장 : Adagio molto appassionato	49
4. 제 4악장 : Ruvido ed ostinato	62
V . 결론	78

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

20세기는 이전의 전통에서 벗어나 새로운 것을 추구했던 시기라 할 수 있다. 음악에 있어서도 ‘다양성’이라는 또 하나의 특징을 갖게 되었다. 과거 ‘바로크’나 ‘고전’ 등 하나의 개념으로는 포괄할 수 없는 다양한 음악의 조류들이 독창적인 모습으로 나타났다. 20세기 전반부의 ‘인상주의’, ‘표현주의’, ‘12음 음악’, ‘신고전주의’, ‘신즉물주의’, ‘실용 음악’, ‘민족주의’를 거쳐서 1945년 이후에 ‘음열 음악’, ‘전자 음악’, ‘우연 음악’, ‘음향 음악’, ‘컴퓨터 음악’까지 보편성보다는 특수성이 강조된 것이 바로 20세기 음악이다.

그러나 이전 음악과의 커다란 차이로 인하여 청중이 현대 음악에 대해 심한 거부감을 느끼는 경우가 많으며, 이에 따라 청중과 음악과의 거리감이 심화되었다.¹⁾ 그 이유를 살펴보면 1900년대를 전후한 현대 음악에서는 반음계를 과다하게 사용하게 되고, 이는 조성의 기능적 체계를 붕괴시켜 더 이상 전통적인 조성의 의미를 유지할 수 없게 만든 것이다. 조성 체계에서는 으뜸음과 딸림음의 기능이 뚜렷이 구별될 수 있었지만, 12반음이 모두 동등한 가치를 갖는 12음 음악으로의 변화는 더 이상 조성 음악에서 ‘어뜸음-딸림음’의 기능을 유지할 수 없게 만들었다.²⁾ 이러한 분위기 속에서 다양한 레퍼터리의 음악들이 나왔고, 불

1) 홍정수 외. 『두길 서양음악사 제 1권』 (서울: 나남출판, 1997), p.400.

2) 도데카포니(dodecaphony), 즉 12음 음악이란 12음열(series)로 구성된 음악을 지칭한다. 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)는 기능 조성으로부터 12음 음열(twelve-tone row)을 이의 변형과 함께 옥타브 중복없이 사용하는 12음 기법의 새로운 개념을 정립하였다. 쇤베르크는 그의 제자인 베르그(Alban Berg, 1885-1935), 베베른(Anton Webern, 1883-1945)과 함께 제2비엔나 학파라 명명된다. 베르그와 베베른은 각기 서로 다른 양식의 12음 음악을 발전시켰으며, 12음 음악의 새로운 가능성에 관해 연구, 이를 확립시켰다. 정소희. “고대로부터 현대에 이르는 반음계적 개념의 변천 과정”, 이화음악논집 제 7집(2003년, 6월호), p.107.

협화음이 널리 사용되었다.

19세기 말에서 20세기 초에 소나타는 점차 고전적인 형식에서 이탈하여, 비교적 대규모적인 독주 또는 실내악적 작품이라고 하는 폭넓은 뜻으로 해석되기에 이르렀다. 그럼에도 피아노 소나타는 여전히 작곡되었는데 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955), 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906-1975) 등이 비교적 고전적 형식에 따른 소나타를 작곡한 것에 비하여, 민속적 신고전주의 경향의 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945)은 <두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타>라는 작품을 통하여 특이한 편성을 시도하였다. 또한, 불레즈(Pierre Boulez, 1925-)의 <피아노 소나타 제 2번>에서는 우연성의 요소를 포함하였으며, 신비주의자인 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1915)의 피아노 소나타 역시 주목되고 있다. 이와 같이, 20세기에든 피아노는 여전히 많은 작곡가들에게 매력적인 악기 매체였으며, 여러 다양한 장르의 음악들이 등장하였지만 유럽을 비롯하여 러시아, 라틴 아메리카에 이르기까지 특색 있는 작품들이 소나타라는 이름으로 작곡되었다.

본 논문에서는 20세기의 작곡가 중 탁월한 남아메리카의 작곡가로 꼽히는 히나스테라의 작품 중에서 <피아노 소나타 제 1번> 을 통해 이 곡의 전체적인 구조와 특징들, 소나타적인 요소들과 이전 시대 소나타와의 차이점을 연구하며, 이 곡을 연주하는데 있어 필요한 연주 해석을 모색하고자 한다. 이에 앞서 히나스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)의 출신지인 라틴 아메리카의 피아노 음악에 대해서 살펴 보도록 하겠다.

II. 라틴 아메리카의 피아노 음악

20세기의 음악에서도 고전, 낭만 시대와 마찬가지로 피아노가 중요한 악기로 사용되었다. 다른 장르와 같이 피아노 음악에 있어서 현대 음악으로의 길을 열어준 것은 역시 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)였는데, <전주곡집, Prelude>을 시작으로 하는 그의 피아노곡은 독일풍의 감정표출과는 달리 감각적인 영상을 중시하는 인상주의 양식을 확립하였다. 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)의 곡도 인상주의의 영향을 풍기고 있지만, 드뷔시에 비하면 순수한 음의 운동성을 더욱 중시하고 있다.

제 2비엔나 악파에 속하는 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)와 베베른(Anton Webern, 1883-1945)도 훌륭한 피아노곡을 작곡하였으며, 바르톡, 프로코피에프, 폴랑(Francis Poulenc, 1899-1963), 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992) 등도 비중이 큰 작곡가였다. 이들의 작품으로 인해 피아노의 표현 가능성은 현저하게 확대되었으며, 따라서 화성이나 가락을 연주하던 전통적 양식 대신 리듬적 측면이 자주 강조되고, 피아노를 하나의 타악기로서 사용하는 경우도 많아졌다.

라틴 아메리카의 건반악기 음악을 연구하게 되면, 거의 항상 이들 나라의 현대 피아노 음악을 논의하게 된다. 왜냐하면 라틴 아메리카는 건반악기 음악사가 유럽에 비해 상대적으로 짧기 때문이다. 물론 이들 나라의 작곡가들은 19세기에도 건반악기 음악을 썼지만 일부 훌륭한 작품들은 제외하고는 대부분 수준이 낮았으며, 따라서 19세기 라틴 아메리카 피아노 레퍼터리는 대체적으로 살롱 음악이라고밖에 이야기 될 수

없다. 이들은 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)과 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849) 같은 모델에서 영감을 얻지 않고, 오래 전에 사라져버린 감상적 유형을 본 따 만들어졌다.³⁾

20세기가 되면서 라틴 아메리카의 예술 음악은 그 수준이 향상되기 시작했다. 이 시기의 작곡가들이 현대 음악의 발전을 위하여 고민하게 되면서 네 개의 또 다른 경향이 대두되었다. 먼저, 민족주의자들은 노래와 춤 같은 고유한 민속예술을 그들 음악의 기본 요소로 사용하고자 했다. 두 번째로, 국제적인 스타일을 선호하는 그룹이 있었는데, 꽤 정통적인 형식 안에서 표준적 기법 - 4도 화성, 다 조성(polytonality) - 을 사용했다. 세 번째의 무조주의 작곡가들은 쇤베르크에 의한 표현주의적 사조를 정립된 교훈으로 받아들였다. 마지막으로, 카릴로(Julian Carrillo, 1875-1965) 같은 실험주의자들은 세분음(microtone)⁴⁾을 사용하였다.

그러나 각 작곡가들을 이 네 개의 경향 중 어느 하나에 국한시키는 것은 힘든 일이다. 예를 들어 한 작곡가가 낭만주의 경향으로 시작한 후, 현대 음악적 기법에 민속적인 요소를 넣음으로써 자신의 스타일을 바꿀 수 있다. 라틴 아메리카의 젊은 작곡가들이 다양한 음악적 추세 및 문화적 경향을 민감하게 받아들일 뿐만 아니라, 견문이 넓은 일반 대중들을 통해 현대 음악이 열성적으로 장려되고 있어 바람직한 분위기가 존재한다. 일반적으로 라틴 아메리카의 4개국 - 아르헨티나, 브라질, 칠레, 멕시코 - 이 탁월한 음악활동으로 뛰어나다는 평가를 받는다.⁵⁾

3) John Gillespie, 김경임 역. 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p.454.

4) 세분음(microtone): 다른 말로 미분음. 평균율의 반음보다도 작은 음정이다. 이 음정은 주로 현악기 연주에서만 가능하며, 조성체계가 점차 무조성으로 되어가는 19세기 말부터 사용되었다. 미국의 찰스 아이브스(Charles Ives, 1874-1954), 이탈리아의 페루치오 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924) 등이 미분음을 사용한 작품을 썼으며, 오늘날에도 많은 작곡가들에 의해 미분음이 사용되고 있다.

대표적인 음악가로는 레쿠오나(Ernesto Lecuona, 1896-1963), 빌라 로보스(Heitor Villa-Lobos, 1887-1959)가 우리에게 잘 알려져 있다. 브라질 작곡가인 빌라 로보스의 음악 양식은 색채가 다양하며, 민속 소재에서 큰 영향을 받고, 화성어법에 있어서는 프랑스의 성향을 따르고 있다. 그 외에도 개성이 강하고 국민주의적 성격이 두드러진 작품들을 내놓은 파르니에리(Camargo Guarnieri, 1907-1993), 유럽의 전통을 남미의 풍토에 접목시킨 그라에트저(Guillermo Graetzer, 1914-1993)와 보스만(Henriette Bosmans, 1895-1952), 주로 12음 음계 작법을 사용하는 켈로이터(Hans Joachim Koellreutter, 1915-2005)와 아이틀러(Estaban Eitler, 1913-1960), 파스(Juan Carlos Paz, 1897-1972)가 있다. 빌로우드(Hector Iglesias Villoud, 1913-)의 작품에서는 빌라 로보스와 구별되는 토속적인 음악 요소를 볼 수 있으며, 모틸로(Roberto Garcia Morillo, 1911-)는 원시적인 내용으로 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)를 연상시키고 모든 국민적인 특색을 갖춘 작품을 써낼 수 있는 능력이 엿보인다. 카스트로 형제(Jose Maria Castro, 1892-1964, Juan Jose Castro, 1895-1968), 차베스(Carlos Chavez, 1899-1979), 루이스 깬네오(Luis Gianneo, 1897-1968)와 히나스테라는 피아니스트들에게 흥미로운 작품을 내놓았다고 평가받는다.⁶⁾

5) John Gillespie, 김경임 역. 『피아노 음악』 pp.454-455.

6) James Friskin, Irwin Freundlich, 전영혜, 김혜선 역. 『피아노 음악 문헌』. (서울: 음악춘추사, 1996), p.427.

Ⅲ. 알베르토 히나스테라의 음악세계

1. 히나스테라의 작품 활동시기

알베르토 히나스테라는 20세기 남미의 대표적 작곡가의 한 사람으로서 아르헨티나의 부에노스 아이레스에서 태어났다. 그는 이 도시에서 잉카(Inca) 인디언의 5음 음계적 선율 및 크리올 음악⁷⁾ 등 아르헨티나 민속 음악을 들으면서 성장하였고, 그리하여 그의 작품들에는 이러한 민속 음악적 특성들이 자주 나타난다.

보다 젊은 세대의 아르헨티나 작곡가인 그는 탁월한 음악적 재능 덕분에 작곡하는 때 순간에 적합하다고 여겨지는 기법은 어느 것이라도 구사하며, 이들을 자기 음악에 필요한 도구로 바꿀 수 있었다. 종종 고유 선율을 사용하기도 하지만 이들을 그만의 독특한 방식으로 주제로 사용하며, 여기에 자신의 세련된 화성 및 리듬 수법을 가미했다.⁸⁾

히나스테라의 작품세계는 작곡 스타일 변화에 따라 세분화하여 3개 시기로 나누어진다. 제 1기는 1934-1947년의 ‘객관적 민족주의(objective nationalism)’의 시기이고, 제 2기는 1947-1957년의 ‘주관적 민족주의(subjective nationalism)’의 시기이며, 제 3기는 1958년부터의 ‘신표현주의(neo-expressionism)’의 시기이다.⁹⁾

7) 크리올 음악(Creole Music): 크리올은 라틴 아메리카에서 태어난 유럽 이주민들의 후손을 말하며, 크리올 음악이란 특징적인 리듬과 선율을 가진 라틴 아메리카 고유의 음악으로, 아르헨티나의 팜파스와 가우초의 독특하고 강한 성격이 잘 나타난 음악이다. 아르헨티나의 민속 무용, 민속 리듬과 선율을 바탕으로 하여 잉카음악들의 특징들이 잘 배합된 특성을 지닌다. 밝고 빠른 성격을 지니며 선율은 병행 3도를 화성적인 형태로 나타낸다. 짧은 베이스 악구가 약간씩 변형되면서 되풀이되고 아코디언과 기타, 캐스터네즈 등이 사용된다.

8) John Gillespie, 김경임 역. 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), pp.457-458.

9) Deborah. Schwartz-Kates, "Ginastera, Alberto", *The New Grove Dictionary of Music and*

첫 번째 ‘객관적 민족주의’의 시기에 그는 아르헨티나의 민속 음악적 요소들로부터 영감을 받아 작품을 썼으며, 조성을 가진 민속적 선율을 통해 아르헨티나의 색깔과 주제를 잘 나타내었다. 선율과 리듬은 잉카의 5음 음계를 포함한 아르헨티나의 민요와 말람보(malambo) 민속무용의 리듬과 같은 gaucho(가우초)¹⁰⁾의 전통을 바탕으로 하였다. 첫 번째 시기의 대표적인 작품은 발레 모음곡 <파남비, Panambi Op.1>와 <에스탄시아, Estancia Op.8>, 피아노 곡 <아르헨티나 춤곡, Danzas Argentinas Op.2>, <세 곡의 소품, Tres piezas Op.6>, <말람보, Malambo Op.7>, <12개의 아메리카 전주곡, Twelve American Preludes Op.12>, <크리올라 춤 모음곡, Suite de danzas Criollas Op.15>, <토카타·비얀사코와 푸가, Toccata, Villancico y Fuga Op.18>, <아르헨티나 어린이의 민속곡 론도, Rondo sobre temas infantiles Argentinos Op.19>, 바이올린과 피아노를 위한 곡 <팜페아나 제 1번, Pampeana Op.16>과 다수의 실내악곡, 성악곡이 있다.

제 2기인 ‘주관적 민족주의’는 보다 깊이있는 음악과 정교해진 형식, 세련되어지는 표현기법을 볼 수 있는 시기이다. 이 시기에 히나스테라는 그가 추구하는 무조음악과 12음 기법 등의 현대적인 어법과 민속적인 요소의 주관적인 재료를 융합하였다. 1948년 작곡한 <현악 4중주 제 1번, String Quartet Op.20>에서는 익숙한 말람보 리듬 패턴이나 가우초들의 발구르기와 같은 그의 음악에 생동감을 주는 요소들을 쉽게 찾아볼 수 있다.¹¹⁾

이 시기의 대표적인 작품인 <피아노 소나타 제 1번, Piano Sonata

Musicians 2nd ed. Edited by Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers, Ltd., 2001), Vol.9, p.876.

10) 아르헨티나의 카우보이로 대초원 팜파스에서 유목 생활을 한다. 이들은 스페인인과 인디언의 혼혈 자손이며, 기타를 치고 춤과 노래와 시를 즐긴다.

11) Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Portrait of an Argentine Composer," *Tempo*, No.44(1957), p.13.

Op.22>에서 또한 히나스테라는 이 곡의 주제적 구조, 리듬과 멜로디 동기들 사이의 표현적 긴장감이 명백하게 아르헨티나의 악센트를 갖는다고 하였다.¹²⁾ 그렇지만 이와 같은 표현적 긴장감은 작곡가 자신이 감지하는 것과는 달리, 청중들이 항상 느끼게 되는 것은 아니다. 히나스테라 자신이 말한 주관적인 민족주의가 바로 이것이다. 이 시기의 다른 작품들로는 <팜페아나 제 2번, Pampeana Op.21>, <콘체르탄테 변주곡, Variaciones Concertantes Op.23>, <오케스트라를 위한 팜페아나 제 3번, Pampeana Op.24>, <하프 협주곡, Harp Concerto Op.25>등이 있다. 1955년 페론 정권 붕괴 이후 아르헨티나는 정치적인 과도기를 맞게 되는데 그 영향으로 히나스테라는 1955년부터 1957년까지 작품 활동을 중단한다.

제 3기는 ‘신표현주의’로서 ‘신낭만주의’라고도 하는데 1958년에 작곡된 <현악 4중주 제 2번, String Quartet Op.26>¹³⁾으로 시작된다. 이 시기의 음악은 드라마틱한 낭만성, 신비적 서정성, 초현실적인 분위기가 특징적이며, 민속적인 요소 대신 12음 기법, 다 조성, 4분음과 미분음정 등이 사용되었으며, 우연성 음악과 기악, 성악적 요소를 확대시켰다. 히나스테라는 마법적인 요소를 중요시 하였는데, 이는 <현악 4중주 제 2번, String Quartet Op.26>의 ‘Presto magico’ 악장과 <피아노 협주곡 제 1번, Piano Concerto Op.28>의 ‘Scherzo allucinate’, 그리고 <피아노 5중주, Piano Quintet Op.29>에서 나타난다. 이 시기 주요작품은 <신비의 아메리카를 위한 칸타타, Cantata para America magica Op.27>, <피아노 협주곡 제 1번, Piano Concerto Op.28>, <바이올린 협주곡, Violin Concerto Op.30>이 있으며, <돈 로드리고, Sinfonia

12) Gilbert Chase, "Ginastera, Alberto", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Publishers, Ltd., 1980), Vol.7, p.388.

13) 히나스테라가 작품 전체를 통하여 처음 12음 기법을 본격적으로 사용한 작품이다.

'Don Rodrigo' Op.31>, <칸타타 보마르초, Cantata Bomarzo Op.32>, <오페라 보마르초, Opera Bomarzo Op.34>, 오페라 <베아트릭스 센시, Beatrix Cenci Op.38>와 <첼로 협주곡 제 1번, Cello Concerto Op.36>, <현악 4중주 제 3번, String Quartet Op.40> 등이 있다.

그의 제 3기 작품들이 아르헨티나의 민속적인 요소 대신 현대 음악의 진보적인 요소를 강조했던 반면, 그가 죽기 직전의 작품들 - <첼로 소나타 제 1번, Cello Sonata Op.49>과 <첼로 협주곡 제 2번, Cello Concerto Op.50>- 에서는 다시 화려한 리듬을 가진 민속적인 요소를 강조하게 되었다.

히나스테라는 작곡하는 데 있어서 전통적인 형식을 중요시하였다. 그는 현대 음악의 새로운 면을 끊임없이 찾으면서도 서구 유럽의 고전주의와 낭만주의의 전통을 바탕으로 하였는데, 그것은 그가 소나타 알레그로 형식을 선호하였으며, 또한 카덴차와 변주곡 형식으로 된 곡을 많이 작곡했다는 점에서 알 수 있다.¹⁴⁾

그는 아르헨티나 민속음악에서 온 리듬의 패턴을 이용하여 가우초가 사용한 말람보 리듬과 같은 강한 리듬을 주로 사용하였다. 이 리듬은 헤미올라와 같은 형태로 겹박자에서 2박과 3박이 번갈아 가면서 진행되는데,¹⁵⁾ 2박을 기본박으로 하는 부분에서 3박이 사용됨으로써 얻어지는 박절적인 변화의 효과이다. 이는 곡의 절정에서 주로 쓰였고, 악보의 첫 머리에 박자 표기가 이중으로 되어 있으며($3/4 = 6/8$ 또는 $3/8 = 6/16$), 당김음이나 오스티나토 음형, 변박자의 사용을 통해 리듬의 악센트를 변화시켰다.

14) <현악 4중주 제 2번>의 마지막 악장은 카덴차 성격의 주제와 3개의 변주이며, <피아노 협주곡 제 2번, Piano Concerto Op.39>의 제 1악장은 베토벤 <교향곡 제 9번>의 제 4악장에서 발췌된 음들로 구성된 화음(F-A-D-C#-E-G-Bb)을 사용하여 작곡한 32개의 변주이다.

15) 즉, 첫 번째 마디는 첫 박과 셋째 박이 악센트를 가지며(1-2-3-4-5-6), 두 번째 마디는 첫 박, 셋째 박, 다섯째 박이 강세를 갖는다(1-2-3-4-5-6).

히나스테라가 사용한 선율과 화성을 시기별로 살펴보면, 제 1기에는 아르헨티나의 민속음악인 잉카와 크리올 음악의 영향을 많이 받았는데, 잉카 음악의 선율은 대부분 우울하고 슬픈 반면, 크리올 음악의 선율은 빠르고 활발한 성격을 가지고 있는 것이 특징이다. 제 2기에는 히나스테라의 주관적인 성격의 선율들이, 제 3기에는 12음 기법에 의한 크게 도약하는 선율들이 많았다. 복조성과 병행화음이 주로 사용되던 제 1기의 화성은 제 3기에 역시 12음 기법의 사용으로 증 4도를 중심으로 구성된 화음과 복화음, 군집화음(cluster chord) 등으로 변화되었다.

2. 히나스테라의 피아노 소나타

히나스테라는 다수의 실내악곡과 성악곡, 협주곡과 오페라, 소품을 비롯한 3개의 피아노 소나타를 썼다. 1952년 쓰여진 <피아노 소나타 제 1번, Op.22>는 그의 예술적 독창성이 잘 드러난 훌륭한 작품이다. 그의 말년에 작곡된 <피아노 소나타 제 2번, Op.53>(1981)은 1981년에 보나벤투라(Mario di Bonaventura)의 위촉을 받아 초연되었고, 니스만(Barbara Nissman)의 의뢰를 받아 <피아노 소나타 제 3번, Op.54>(1982)¹⁶⁾ 또한 작곡되었는데 이 곡들은 좋은 인상을 남기지 못하고 있다. 두 곡 모두 지나치게 과장되어 쓰여졌고, 음악적으로도 수준을 유지하지 못한다는 평을 받는다. 제 2번과 제 3번 소나타 모두 제 1번 소나타가 가지고 있는 매력과 상상력이 나타나지 못하고 오히려 단점만 과장되어 나타나 있다.¹⁷⁾ 그럼에도 불구하고 이 소나타들은 아르

16) Deborah. Schwartz-Kates, "Ginastera, Alberto", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd ed. Edited by Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers, Ltd., 2001), Vol.9, p.879.

17) David Burge, 박숙련 역. 『20세기 피아노 음악』 (서울: 음악춘추사, 1997), p.195.

헨티나의 음악에서 영감을 받아 작곡되었다는 공통점을 가진다. <피아노 소나타 제 2번>은 모두 3악장으로 구성되어 있으며 균집화음, 변박자, 카르나발리토¹⁸⁾ 리듬, 복조의 글리산도 등이 사용되었다. <피아노 소나타 제 3번>은 코다를 지닌 2부분 형식으로 쓰여진 단악장 소나타이다. 리듬의 구조는 미국의 인디언과 남미 식민지 시대의 춤곡에서 왔으며, 강하게 몰아치는 리듬, 빠르게 움직이는 코드와 옥타브, 토카타와 같은 음형들, 글리산도, 종결부의 균집화음 등이 쓰여졌다.¹⁹⁾

18) 카르나발리토(Carnavalito): 페루, 볼리비아에 사는 인디오의 민속무용인 와이노(huaino 또는 huayno)가 아르헨티나 북서부의 인디오에 전해져서 카니발의 춤곡이 되어, 카르나발리토로 불리고 있다.

19) 광노희. “알베르토 히나스테라”, 피아노 음악 통권 제 191호(1998년, 2월호), p.91.

IV. 히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번, Op.22> 작품 분석 및 연주 해석

히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번>은 1952년 카네기 협회와 펜실바니아 여자 대학의 위촉을 받아 피츠버그 현대 음악제(Pittsburgh International Contemporary Music Festival)를 위해 작곡되었다.²⁰⁾ 이는 조안나와 로이 해리스(Johana and Roy Harris) 부부에게 헌정되었으며, 그 해 11월 29일 피츠버그 카네기홀에서 조안나 해리스(Johana Harris)에 의해 초연되었다. 그 후 이 작품은 1953년 오슬로에서 열린 제 27회 국제 현대 음악제에서 연주곡으로 채택되었다. 이 작품은 옛 낭만주의 표현전통과 일치함과 동시에, 아르헨티나 음악의 특색들과 코플랜드 피아노 음악에서 접하는 새로운 소리를 혼합하였다는 평을 받는다.²¹⁾

이 곡은 4악장 구성으로 제 1악장은 소나타 알레그로 형식, 제 2악장은 론도 형식, 제 3악장은 2부 형식, 마지막 제 4악장은 변형된 론도 형식으로 이루어져 있다.

1. 제 1악장 : Allegro marcato

제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부로 이루어진 전형적인 소나타 알레그로 형식으로 되어있다. 이 악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 1).

20) D. Ewen, *The World of Twentieth Century Music* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1968), p.301.

21) F. E. Kirby, 김혜선 역. 『피아노 음악사: 20세기말까지』 (서울: 도서출판 다리, 2003), p.456.

<표1> 제 1악장의 전체 구조

구분		마디	조성	주요특징
제시부	제 1주제	마디 1-29	a	복조성, 당김음
	경과구	마디 30-51	B → V/b	분산화음, 병진행, 헤미올라
	제 2주제	마디 52-79	b	단선율, 잉카의 5음음계, 꾸밈음
발전부	제 1주제 발전	마디 80-100	계속되는 전조	오른손 연타, 왼손 화성
	새로운 요소	마디 101-109		상행반음계, 복조성
	제 2주제 발전	마디 110-131	C	이조형태, 반진행, 연타
	경과구	마디 132-137	e	옥타브 진행
재현부	제 1주제 재현	마디 138-166	a	두터운 텍스처, 성부 첨가
	경과구	마디 167-183	c	길이 축소, 이조형태
	제 2주제 재현	마디 184-198	a	두터운 텍스처, 꾸밈음
종결부(Coda)		마디 199-204	a	양손 옥타브 진행

제 1악장은 Allegro marcato로 히나스테라가 자신의 피아노 음악에서 최초로 ‘소나타 알레그로 형식’을 시도한 곡이다. 악곡 구성과 전개는 소나타 형식을 따르고 있지만, 박자의 변화가 잦고 텍스처가 서로 다른 부분들이 번갈아 나타남으로 전통적인 토카타를 연상시킨다. 뿐만 아니라, 복조성과 병진행 코드들이 사용되었다. 이 곡의 뚜렷한 조성은 없지만 전체적으로 에올리아 선법이 주요한 조성처럼 사용되는 느낌이다.

1) 제시부(마디 1-79)

① 제 1주제(마디 1-29)

제 1주제의 주요 선율은 마디 8까지이며, 이 선율은 두 마디, 두 마

디, 네 마디(2+2+4)의 악구 구성으로 제시된다. 처음 네 마디는 계속적으로 박자가 변하고, 당김음(Syncopation)으로 리듬감을 나타낸다. 마디 2와 마디 4의 상성부에서는 c단조 화성²²⁾이, 중성부에서는 A장조 화성이 동시에 나타나 복조성을 이룬다. 또, 마디 1과 마디 3에서는 장 3도 음정을 서로 반진행시켜 서로 다른 3화음을 유도해 내었는데, 크리올 음악에서 나타나는 병행 3도의 화성을 사용한 것이다.

마디 3-4는 마디 1-2가 확대되어 반복되었다. 왼손의 옥타브 음은 오른손에 대한 응답처럼 나타나는데, 마디 2의 왼손 ‘C-E^b’ 옥타브 음이 마디 4에서 ‘C-E^b-E-G’로 확대되었고, 앞에서의 왼손 옥타브 ‘C-E^b’음은 오른손 상성부에서 온 것으로, 마디 4의 왼손에서는 ‘C-E^b’이 카논적으로 모방되고 있다(악보 1).

<악보 1> 제 1악장, 마디 1-4

마디 5-8은 마디 1-4가 연장되었으며, 화성의 움직임이 수평적이다. 마디 5는 오른손에서는 d 단 3화음의 구성에 D^b이 첨가되어 증 3화음의 효과를 내고, 왼손에서는 D 장 3화음의 구성임인 F[#]이 등장하여 상당히 불협화적인 효과를 주고 있다. 마디 7-8의 선율에서는 G음을

22) 제 1주제가 재현되는 제 139마디에서 확실하게 근음이 나타남으로 이것이 E^b장조가 아닌 것을 알 수 있다.

제외하고 'E-D-C-A'의 진행이 나오지만, 구성음은 마이너 5음 음계인 'E-D-C-A-G'의 5음이 모두 사용된다. 내성에서는 반음계로 상행하는 선율이 3도로 병진행하고 있어 아르헨티나의 민속적 요소를 더욱 강조하였다.

제 1주제는 에올리아 선법으로, 피아노의 중간 음역과 아래 음역들의 음향을 대조적으로 나타내었다. 연주시에, 타건을 빠르게 하여 *marcato*로 리드미컬하게 연주해야 하며, 아래 옥타브 음형을 놓치지 않음과 동시에 오른손 윗소리로 하나의 선율을 이룰 수 있도록 연주하는 것이 중요하다(악보 2).

<악보 2> 제 1악장, 마디 5-8

마디 9-11은 마디 7-8이 모방되어 확대되었고, 5/8→9/8→5/8박자의 변화로 인해 더욱 리드미컬한 느낌을 준다. 상하 성부 모두 순차 진행으로 베이스의 지속음(A음)을 윗 성부의 E음과 5도 음정 간격으로 배치하여 더욱 안정된 화성의 움직임 볼 수 있다. 이 곡은 *f*, *ff*, *sfff* 등 강한 셈여림을 나타내 주는 기호들이 구체적인데, 따라서 마디 9의 *mf*는 마디 1-8과 대조되게 *p* 정도로 연주해 주는 것이 좋다. 짧게 호흡하고 곡을 시작했던 느낌으로 마디 12 부터 연주해 나간다(악보 3).

<악보 3> 제 1악장, 마디 9-11

마디 12-19는 다시 악곡의 시작 부분의 동적인 움직임이 변형되었으며, 마디 20-22는 다시 마디 9-11이 변형되어 나타난다. 이 부분 역시 리듬감과 윗소리 선율을 살려서 거침없이 연주하고 하나의 큰 프레이즈 (phrase)로 노래한 뒤 마디 20의 *mf* 는 다시 대조적으로 작게 연주한다.

마디 23-29는 마디 1-8에서 제시된 제 1주제의 요소가 확대된 것으로 옥타브 화음으로 음역이 넓어지며 다이내믹이 *ff* 로 고조되어 제 1주제부를 마무리한다. 앞부분보다 더욱 고조되므로 내성과 외성을 모두 채워서 강하게 연주해준다(악보 4).

<악보 4> 제 1악장, 마디 23-29

23 *ff*

27

Ped. Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. *

② 경과구(마디 30-51)

경과구를 크게 네 부분으로 나누면 첫 번째는 마디 30-36으로, B음이 6옥타브에 걸쳐 분산화음으로 펼쳐진다. 5/8→7/8→9/8로 박자가 확대되면서 B음을 더욱 강조하고 있다. ‘*Sempre ff*’, ‘*ed energico*’ 라는 나타냄말처럼 음에 체중이 옮겨지게 치며, 왼손의 베이스와 상승하여 올라오는 마지막 음까지 놓치지 않게 쳐준다. 마디 33의 왼손 A음

과 F음은 마디 35 이후의 왼손과 마디 37 이후의 오른손에서의 코드들
 미리 암시해주는 부분이다(악보 5).

<악보 5> 제 1악장, 마디 30-36

The musical score for measures 30-36 is presented in two systems. The first system (measures 30-34) is in 5/8 time and marked *sempre ff ed energico*. It features a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a right-hand part with chords and melodic fragments. The second system (measures 35-36) is in 9/8 time and marked *diminuendo*. The piano part continues with a similar accompaniment, while the right hand plays a descending melodic line. Dynamics like *mf* and *f* are indicated, along with performance instructions like *rit.* and *rit. **.

두 번째는 마디 37-42로, 마디 37에서 다시 *agitato* 에, *mf* 에서 *crescendo* 로 *f* 까지 이르면서 리드미컬해지게 되고 오른손과 왼손의 음역대가 점점 벌어지는 등 더욱 박진감 있는 분위기가 연출된다. 오른손은 3도 병진행을 하고 있고, 왼손은 옥타브로 병진행을 하면서 B→F#, G→D의 완전 4도 관계를 이룬다(악보 6).

<악보 6> 제 1악장, 마디 37-42

세 번째는 마디 43-46로서, 오른손은 B장조 화성, 왼손에서는 C장조 화성을 이룸으로 복조성이 나타난다. 이 부분은 헤미올라 리듬을 사용한 예로, 필자는 이 곡을 연주할 당시 마디 43과 마디 45는 각각 1, 4 번째 박과 1, 3, 5번째 박에 악센트를 주어 리듬감을 강조했고, 바로 이어지는 마디 44와 마디 46은 리듬감보다는 조금 더 선율적으로 레가토하여 앞, 뒤 마디가 서로 대조를 이루도록 하였다(악보 7).

<악보 7> 제 1악장, 마디 43-46

네 번째는 마디 47-51로, 16분음표와 분산화음이 쓰였으며, 베이스 F#음과 C음을 축으로 도약 상승하면서 제 2주제의 주요 조성인 b단조의 딸림음인 F#음을 강조한다. 이 F#음을 트릴로 점점 작고 느리게 마무리하면서 제 2주제부로 자연스럽게 연결되는 다리 역할을 하고 있다(악보 8).

<악보 8> 제 1악장, 마디 47-51

③ 제 2주제(마디 52-79)

제 2주제는 서정적 흐름으로 제 1주제와는 반대의 성격을 띠고 있으며, 제 1주제가 화성적이라면 제 2주제는 조금 더 선율적이다. 선율 진행은 네 마디 단위로 반복되며, 마디 52에서는 제 1주제 마디 7-8의 하행 5음 음계를 장 2도 위로 이조하여 단선율로 변형시켰다. 이는 잉카의 5음 음계(A-F#-E-D-B)를 기초로 하는데, A음은 실제 나오지

얇고 암시되어지기만 한다. 박자는 6/8박자와 5/8박자가 교대로 나온다. 마디 56-59는 마디 52-55에 앞꾸밈음을 첨가하고 반복하여 곡의 서정성과 아름다움을 더해주고 있다(악보 9).

<악보 9> 제 1악장, 마디 52-59

a Tempo

p dolce e pastorale

마디 60-66에서는 두 마디 단위로 악구가 반복된 후(마디 60-61, 마디 62-63), 세 마디의 악구가 나타난다(마디 64-66). 오른손은 병행 3도, 왼손은 병행 5도 화성이 반진행으로 나타나며, 리듬은 3:2↔2:3의 Mirror형 리듬이 사용되었고, 선율의 흐름은 계속 하행하고 있다. 연주 시에, 두 마디, 두 마디, 세 마디 단위로 프레이즈를 이루어 오른손 윗 소리로 잠시나마 서정적이었던 곡의 분위기를 리드미컬하고 강하게 끌고 간다(악보 10).

<악보 10> 제 1악장, 마디 60-66

마디 67-69에서는 완전 5도 위에서 제 2주제의 선율이 *p* 로 나오지만 이내 8/8박자와 3/4박자로 변박이 되면서 *marcato*, *crescendo* 로 이어진다. 마디 72-73은 악곡 시작 부분의 마디 2 왼손 성부의 'C-E b' 단 3도 음정이 선율로 연장되어서 오른손, 왼손 모두 단 3도 관계를 유지하면서上行하고 있다(악보 11).

<악보 11> 제 1악장, 마디 70-73

마디 74-79에서는 다시 *subito p* 로 마디 67-71과 같은 음형의 선율이 나오며 발전부로 이어진다.

2) 발전부(마디 80-137)

발전부는 마디 80에서 시작되며, 고전 소나타들처럼 제시부의 제 1, 2주제를 가지고 음악적 에너지를 전개시키는 공통점을 발견할 수 있다.

① 제 1주제 발전(마디 80-100)

마디 80-83은 제 1주제부의 경과구 마디 30-36의 B음 연타 음형을 소재로 G음의 연타로 시작한다. 마디 82-83과 뒤에 나올 마디 90-92는 왼손 화성이 하행하면서 멜로디의 역할을 하는데 특히 엄지손가락의 주제 선율을 잘 들리도록 연주한다. 오른손의 연타음들은 타악기를 치는 느낌으로 한 손으로 치는 것처럼 고르게 연주하고, 왼손의 화성은 풍성하게 연주해야 한다(악보 12).

<악보 12> 제 1악장, 마디 80-83

The musical score shows measures 80-83. Measure 80 starts with a forte (f) dynamic. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the right hand plays a melody. The score includes a key signature change to 3 flats (B-flat major) at measure 82 and a 3/4 time signature change at measure 83. Pedal points are indicated with 'Ped.' and an asterisk (*) at the end of the first staff.

마디 84부터는 마디 9-11의 동기가 단 3도 높게 나타나고, 오른손은 9도 분산화음으로 확대되어 장식하는 역할을 한다. 서로 다른 리듬이지만 결국 옥타브가 중복되고 있기 때문에, 연주할 때 이음줄로 연결된 반복되는 짧은 음형들의 리듬감을 나타내면서 하나의 큰 프레이즈로 연결한다. *legato* 가 아닌 *non legato* 로 연주하라고 작곡가도 나타낸만큼, 이 부분은 페달처리도 되도록 가볍고 길지 않게 해준다. 마디 93-100은 마디 84와 비교했을 때 첫소리가 G음에서 B \flat 음으로 단 3도 상승했으므로 한층 강하게 연주한다(악보 13).

<악보 13> 제 1악장, 마디 84-93

84 *non legato*

molto marcato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. * Ped. *

G 음

89

Ped. * Ped. * Ped. *

B \flat 음

② 새로운 요소(마디 101-109)

새로운 요소가 등장하는 마디 101-109는 마디마다 박자가 바뀌고, 두 마디 단위로 작은 악구를 이루면서 오른손은 코드, 왼손은 10도의

하강 선율과 반음계적 상행 스케일이 번갈아 나오에 따라 격렬해진다. 마디 101과 마디 103의 오른손은 E \flat 장조 화성이 전위된 형태이고, 왼손은 C장조 화성으로 복조성을 이루고 있다. 또한, 마디 105와 마디 107은 오른손이 C장조 화성, 왼손은 G \flat 장조 화성의 모습으로 복조성을 띤다. 마디 102, 104, 106, 108에서는 왼손의 스케일과 함께 오른손 화성이 상행하는 것을 볼 수 있으며, 마디 109에서는 앞으로 등장할 제 2주제의 조성 C장조를 암시하는 딸림음 G음을 강조하면서 하행한다. 이 부분은 9/8박자의 8분음표 각 박의 첫 음에 악센트를 붙이고, 이어 나오는 3/4박자의 반음계 스케일은 *crescendo* 하며, 또한 4분음표들은 *tenuto* 의 느낌으로 연주하는 것이 효과적이다(악보 14).

<악보 14> 제 1악장, 마디 101-109

The musical score consists of three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system (measures 101-103) is marked *sempre f e violento*. The piano staff features chords and rests, while the bass staff has a melodic line with eighth notes. The second system (measures 104-106) continues the melodic development in the bass staff. The third system (measures 107-109) shows a change in the piano staff's harmonic texture. Pedal points (Ped.) are indicated at the end of several measures in the bass staff, and asterisks (*) mark specific notes.

③ 제 2주제 발전(마디 110-131)

마디 110부터는 제시부의 제 2주제가 발전되어 나타난다. 마디 7-8의 하행 5음 음계를 장 2도 위로 이조하여 단선율로 변형시킨 부분이 마디 52에서 등장하는 제 2주제라면, 마디 110-117은 제시부의 제 2주제보다 단 2도 상승한 C장조로 나타난다. 역시 이 곳에서도 6/8박자와 5/8박자가 교대로 나오고 앞꾸밈음이 있는 등 제시부에서와 거의 비슷한 음형으로 주제가 드러난다(악보 15).

<악보 15> 제 1악장, 마디 110-113

마디 118-121 또한 앞에서와 마찬가지로 오른손은 병행 3도, 왼손은 병행 5도의 화성이 반진행으로 나타나며, 마디 120에서 9/8박자로 잠시 확대되었다가 다시 5/8박자로 돌아온다. 이 부분에서는 왼손 4분음표 음형에 악센트를 붙여 리듬감을 살리고, 오른손의 윗소리 선율을 잘 나타내준다.

마디 122-124는 발전부 마디 84에 이어 제시부의 마디 9-11의 동기가 왼손에서 단 3도 높게 나타난 또 다른 부분이다. 단선율로 나타난 앞부분과 달리, 화성으로 제시되었으며 오른손은 A음을 연타로 연주한다. 마디 125-126의 짧은 연결구를 지나 마디 127-131에서는 같은 음형이 조금 변형되어 반복된다. 마디 122-131은 리듬은 물론, 왼손

엄지손가락으로 주요 음들의 소리를 잘 나타내야 하는 부분이다(악보 16).

<악보 16> 제 1악장, 마디 122-131

122
sempre *f*
Ped. * Ped. * Ped. Ped. *

126
Ped. Ped. Ped. *

130

④ 경과구(마디 132-137)

마디 132-137은 발전부와 재현부를 이어주는 짧은 경과구로, 양손 옥타브 코드를 번갈아 연주하면서 곡의 격렬한 분위기를 극도로 고조시킨다. 재현부에서 나타날 첫 A음을 강조하기 위해 딸림음인 E음을 각 마디 처음에 사용하여 자연스럽게 재현부로 연결시키는 역할을 한다.

소리를 양손 엄지손가락으로 모은다는 느낌으로 시작하여 한 손으로 치듯이 선율이 나타나야 하며, 마디 135-137에서는 왼손 코드를 한 음 한 음 세계 강조하면서 음역을 넓혀가며 약간 *ritardando* 시킨 뒤 재현부로 들어간다(악보 17).

<악보 17> 제 1악장, 마디 132-137

3) 재현부(마디 138-198)

① 제 1주제 재현(마디 138-166)

마디 138부터 시작되는 재현부에서는 제 1주제가 같은 형식으로 진행되지만, 제시부에서보다 더 두터운 코드적 텍스처를 보여준다. 마디 138-141을 보면 중성부에 5음인 E음이 첨가되었고, 상성부에는 근음인 C음이 나타남으로 성부별로 각기 다른 조성이 보다 확실해지게 된

다(악보 18).

<악보 18> 제 1악장, 마디 138-141

마디 164부터는 제시부의 마디 27 이후와 비교했을 때 단 2도 위에서 전개되어 곡의 흐름을 절정으로 몰아가고 있다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장, 마디 164-166

② 경과구(마디 167-183)

재현부의 경과구는 제시부의 경과구에 비해 길이가 조금 축소된 모습이 보인다. 마디 167-179는 제시부의 마디 30-42보다 단 2도 상승하

여 전개되고 있고, 마디 180-183은 뒤에 나올 제 2주제 (재현부) 주요 조성인 a단조의 딸림음 베이스 E음을 강조하며 제 2주제로 연결된다.

③ 제 2주제 재현(마디 184-198)

제 2주제는 마디 184부터인데 서두의 주제에서 나왔던 에올리아 선법이 쓰였으며, 선율이 아닌 코드적 텍스처 가운데 나왔다는 점이 제시부와 재현부 제 2주제의 차이점이다. 마디 184-191까지 두 마디 단위의 프레이즈로 노래하면서, 마디 188-191의 앞꾸밈음들은 *ff*의 강함 속에서도 하프와 같은 효과로 자연스럽게 처리해준다(악보 20).

<악보 20> 제 1악장, 마디 184-189

4) 종결부(마디 199-204)

마디 199부터 나오는 4옥타브에 걸친 양손 옥타브는 압도적 음향을

내며, 점차적으로 빠르고 긴박감이 날 수 있도록 마디 203 첫 A음까지 끌고 가야 한다. 마지막 두 마디는 마무리하는 느낌을 가지고 오른손 엄지손가락으로 B, A, G, A음의 리듬이 나오게 연주한 뒤, *sfff* 코드로 강렬하게 마친다. 악장의 끝부분에서는 건반의 넓은 음역을 효과적으로 사용하여 곡의 극적인 성격을 더욱 돋보이게 하였다²³⁾(악보 21).

<악보 21> 제 1악장, 마디 199-204

The musical score for measures 199-204 is presented in two systems. The first system (measures 199-201) is in bass clef and includes the markings 'poco stringendo' and 'rinforzando'. The second system (measures 202-204) is in treble clef and includes the marking 'a Tempo'. Both systems feature dynamic markings such as *fff* and performance instructions like 'Ped.' and asterisks (*). The score shows a progression of chords and melodic lines across the piano and strings.

제 1악장은 다른 성격의 2개 주제를 가진 제시부와 주제들을 전개시켜 나가는 발전부, 원래 조성으로 돌아오는 재현부로 이루어진 전형적인 소나타의 틀을 가지고 있다. 하지만, 복조성과 잦은 변박, 반음계 진행 또는 병진행이 나타나며, 당김음이나 헤미올라 리듬을 사용하여 곡의 박진감을 살려주고 있다. 뿐만 아니라, 마이너 5음 음계로 아르헨티

23) 김경임. 『피아노 소나타』 (대구: 경북대학교 출판부, 1995), pp.376-377.

나의 민속적인 특징을 나타내었고, 넓은 음역대를 통해서 강렬한 이 곡의 성격을 표현할 수 있게 하였다.

전체적으로 타건을 빠르게 하여 리드미컬함을 살려주는 동시에, 하나의 큰 프레이즈로 노래하는 것을 기억하며 연주해야 한다.

2. 제 2악장 : Presto misterioso

제 2악장은 A-B-A'-C-A''-B'-A'''로 구성된 스케르초풍의 론도 형식으로 히나스테라가 피아노 작품 중 최초로 12음 음열을 사용하였다. 그러나 이 음열은 악장 구성의 중심적인 요소로 사용한 것이라기보다는, 하나의 선율 소재로 사용되었다. 악장의 지시어 *misterioso* 라는 말 그대로 매우 신비로운 분위기의 곡으로, 히나스테라의 제 3시기 작품의 성향들을 미리 보여준다.²⁴⁾ 이 악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 2).

24) 김경임. 『피아노 소나타』 p.377.

<표2> 제 2악장의 전체 구조

구분		마디	주요특징
A	refrain	마디 1-33	12음열 사용, 동음연타
연결구	transition	마디 34-47	반음계 진행, 옥타브 진행
B	episode	마디 48-57	헤미올라 리듬, 당김음, 3화음의 병진행
연결구	retransition	마디 58-69	동음연타, A부분의 소재 사용
A'	refrain	마디 70-77	A부분의 축소, 12음열 사용
C	episode	마디 78-106	오스티나토적 분산화음, 아르페지오
연결구	retransition	마디 107-116	잡바리듬, 단 7화음, 분산화음
A''	refrain	마디 117-144	12음열 사용, 음역확대, 완전4도 상행
B'	episode	마디 145-154	B부분의 축소·변형, 당김음
연결구	retransition	마디 155-166	동음연타, 상행반음계, 오스티나토
A'''	refrain	마디 167-182	12음열 사용, 음역확대, 오른손 스타카토와 왼손 레가토의 음색대조
종결부	coda	마디 183-192	오스티나토, 기타 개방현 음들의 사용

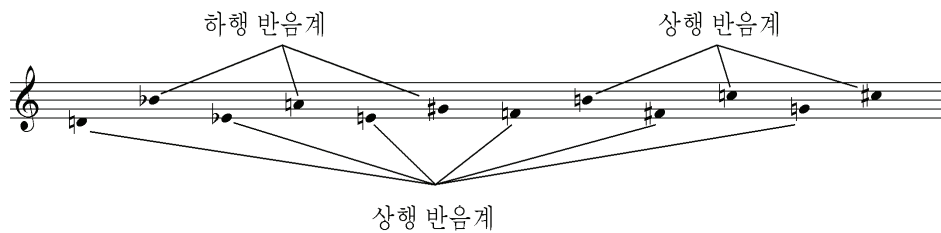
1) A부분(마디 1-33)

마디 1-2는 양손의 3옥타브 간격을 가지고 단선율로 주제 동기를 보여주고 있으며 반음계가 중심을 이루는 음열이 나타난다. 이 음열을 순서대로 나열하면 아래와 같다(악보 22).

<악보 22> a) 제 2악장, 마디 1-2에서 나타나는 음열의 음정간격

D → B \flat → E \flat → A → E → G \sharp → F → B → F \sharp → C → G → C \sharp
 단6 완전5 증4 완전4 장3 증2 증4 완전4 감5 완전4 증4

b) 제 2악장, 마디 1-2의 음열에서 나타나는 반음계적 특징



위의 음열을 3개로 나누어보면, 상승하는 6음 반음계(D-E \flat -E-F-F \sharp -G), 하행하는 3음 반음계(B \flat -A-G \sharp), 다시 상승하는 3음 반음계(B-C-C \sharp)로 분류된다. 히나스테라는 이러한 반음계적 특성을 12음열에서 잘 숨겨두었다가 연결구에서 다시 반음계를 보여준다.

마디 3-4는 마디 1-2를 반복하였고, 마디 5-7은 주제 동기를 반복하며 변형시켰는데, 정확한 음열을 지키지 않으면서 세 개로 마디를 확대하였다. 즉, 마디 1-2의 12음열을 다 사용하지 않고 G음과 C \sharp 음을 생략하였으며, 마디 7은 마디 2를 증 2도 상행시켜 다음 마디로 가기 위한 연결구의 역할을 하고 있다. *pp* 로 신비스러운 분위기를 잘 연출하기 위해서는 손 끝의 긴장을 풀고 한 음 한 음 두드러지지 않게 연주하며, 댐퍼 페달(damper pedal)과 함께 우나코르다 페달(*una corda* pedal)을 적절히 사용하여 몽롱한 인상주의적 분위기를 표현해야한다. 마디 5-7을 연주할 때 *pp* 내에서 *crescendo* 와 *diminuendo* 를 해준다(악보 23).

<악보 23> 제 2악장, 마디 1-7

Presto misterioso ♩.=160 12음열 반복

마디 8-16에서도 처음의 주제 동기가 반복되고 변형되며, 마디 16의 왼손 성부에서는 반음계로 상행하면서 마디 17을 준비한다.

마디 17-20은 12음열과 대조되는 부분으로 동음의 연타가 나타나는 연결구인데, 제 2악장 내에서 자주 볼 수 있다. 왼손 성부의 지속음 D_b을 중심으로 왼손(D_b-A_b)과 오른손(A_b-E_b)의 5도 구성 화음이 네 마디에 걸쳐서 쓰였다. *senza pedal* 이라고 쓰인 만큼 페달을 밟지 않고 왼손 베이스 D_b음을 지속하며 페달의 효과를 내주고, 가볍고 탄력있게 연주한다(악보 24).

<악보 24> 제 2악장, 마디 17-20

17 완전5도

마디 21-29는 다시 주제 동기가 반복, 변형되어 나타난다. 마디 21-26은 마디 1-6이 반복되었으며, 마디 27-29는 왼손 성부의 반음계와 오른손 성부의 분산화음을 볼 수 있다. 왼손 성부에 나오는 쉼표는 리듬감을 살려주는 동시에 왼손에서 오른손으로 연결되는 반음 진행을 더욱 강조하고 있다(악보 25).

<악보 25> 제 2악장, 마디 27-29



마디 30-33은 마디 17-20과 같은 음형으로 단 2도 상행하여 반복된다.

2) 연결구(마디 34-47)

이 부분은 B부분으로 이어지는 경과구이다. 연결구를 세 부분으로 나누어보면 마디 34-37, 마디 38-43, 마디 44-47로 나눌 수 있다.

① 첫 번째 부분(마디 34-37)

마디 34-35는 두 성부가 같은 F음에서 반음계적으로 오른손은 상행하고 왼손은 하행하는 반진행의 형태를 띠는데, 이는 마디 27-28의 왼손 동기를 연장시킨 것이다. 마디 36-37에서 오른손 성부는 단 6도의

병행으로 반음계가 상행하며, 왼손 성부에서는 도약이 심한 장 3화음의 분산 화음이 나타난다. (♩를 단위로 하는 첫 박의 양손 화성을 분석하면 모두 증 3화음의 진행을 보임을 알 수 있다). 마디 34-37을 연주할 때에는, 지금까지 밟고 있던 우나코르다 페달을 떼면서 *crescendo* 로 연주하고 마디 36-37의 베이스 변화음을 놓치지 않도록 한다(악보 26).

<악보 26> 제 2악장, 마디 34-37

② 두 번째 부분(마디 38-43)

이 부분은 말람보 리듬의 기본 형태(♩♩)가 반복되는데, 12음열은 쓰이지 않고 양 손 모두 4도와 5도 음정을 가진 옥타브 화음 형태로 되어있으며, 두 마디 단위의 선율이 한 옥타브씩 하행하면서 진행한다. 왼손에서는 민속적 요소인 4도 음정의 병진행이 오른손의 선율을 뒷받침 해준다. 한 마디 내에서 똑같은 선율과 음형이 두 번씩 나오고, 이것이 다시 두 마디 단위로 반복되는데 이 때 한 옥타브 아래로 내려간다. 마디 42에서는 선율이 축소되어 반복되며, 마디 43에서는 성부가 생략되어 반복된다. 이 부분은 강박에 악센트를 주며 오른손 윗소리를 살리고, 팔과 손목의 힘을 빼면서 *diminuendo* 한다(악보 27).

<악보 27> 제 2악장, 마디 38-43

③ 세 번째 부분(마디 44-47)

양손이 옥타브 유니즌으로 *crescendo* 되면서 마지막 A음을 향해 상행한다. 이 선율은 네 마디에 걸쳐 반복되는데 최고조 A음(A의 부가음 코드) 이후의 새로운 소재를 준비한다. 이 부분에서는 팔의 무게를 이용하여 떨어뜨리듯 풍성한 음량의 소리로 연주한다(악보 28).

<악보 28> 제 2악장, 마디 44-47

3) B부분(마디 48-57)

마디 48-51은 A부분의 12음열과는 대조적으로 화성적인 성격을 띠며, 아르헨티나 민속 음악의 선율 및 리듬적 특성들을 보여준다. 3화음의 병진행이 특징적이고, 아르헨티나의 말람보 리듬에서 나온 헤미올라 리듬이 사용되었다. 이 헤미올라 리듬은 2:3으로 구성되어 6/8박자(♩.♩.)→ 3/4박자(♩♩♩)로 변박된 듯한 효과를 보여준다. 오른손 성부에서 3화음의 기본음이 쓰였는데, 마디 51-55에서는 3화음이 1전위되어 병진행하고 마디 55의 마지막음부터는 4도 화성이 나타난다. A부분에 비해 당김음이 첨가되어 리듬감을 더해주고 있다. B부분은 노래하듯이 (*cantando*) 연주할 것을 요구하는만큼 리듬감을 살리면서 선율을 따라 *crescendo* 와 *diminuendo* 를 효과적으로 사용해야한다(악보 29).

<악보 29> 제 2악장, 마디 48-57

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 48 to 51. Measure 48 is marked 'cantando' and 'legato'. Measures 48-51 feature a hemiola rhythm (헤미올라 리듬) in the right hand, with a 2:3 ratio. Measure 51 shows a first inversion (1전위 형태). The second system covers measures 53 to 57. Measure 53 features a hemiola rhythm (헤미올라 리듬) and a pull (당김음). Measures 53-57 show a progression of triads, with a fourth-degree chord (4도 화성) indicated at the end of the system.

4) 연결구(마디 58-69)

마디 58-61은 연결구로, 주제를 연결하는 요소로 쓰였던 A부분의 마디 17-20과 같이 A'부분으로 가기 위한 경과구 역할을 한다. 이번에는 왼손의 Gb 음을 지속음으로 하여 5도 구성화음이 연타로 네 마디에 걸쳐 나온다. 마디 62-69 또한 A부분의 주제적 요소를 사용하고 있고, 처음에는 한 옥타브 간격으로 시작했으나 도약하며 상행하여서 A'에서는 세 옥타브 간격으로 벌어지게 된다. A부분의 마디 1-2처럼 12음열이 모두 나오지는 않고 있다.

5) A'부분(마디 70-77)

마디 70-75은 A부분의 12음 음열 선율을 반복하지만 축소된 형태이며, 마디 76-77 왼손 성부의 상행하는 반음계는 C부분으로 가기 위한 경과구적 역할을 한다.

6) C부분(마디 78-106)

C부분은 두 번째 에피소드로 마디 78-92와 마디 93-106으로 나누어 볼 수 있다.

마디 78-81은 C부분의 도입부로서 왼손 성부에서 단 10도 음정의 B 감 화음이 네 마디 동안 그 울림을 지속하고, 오른손 성부는 Bb 음, A음, B음이 분산화음으로 펼쳐진다. 오른손 선율은 두 마디 단위로 대칭을 이루면서 오스티나토와 같이 반복되고 있다. 마디 82-85는 왼손 A음과 B음을 당김음으로 처리하여 변화를 주었는데, 첫 박 A음을 작지

만 종소리처럼 울림 있게 연주해준다(악보 30).

<악보 30> 제 2악장, 마디 78-85

오스티나토적 분산화음

78 *pp* *leggero*

lasciar vibrare *Ped.* *B dim* *Ped.* *

82 *pp* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

마디 86-89는 오른손과 왼손의 대조가 이루어지는 부분으로 오른손에서 두 마디 단위의 오스티나토가 *leggero pp* 로 계속되는 동안, 왼손 성부에서는 장 10도 간격의 장 3화음이 네 마디에 걸쳐 아르페지오로 펼쳐진다. 이 때 베이스는 C-E^b-G^b의 진행으로 3도씩 상행하며, 이것은 아르헨티나의 민속음악에 자주 등장하는 기타코드를 연상시킨다. 또한, 완전 5도의 병진행 화성은 인상주의적인 색채를 느끼게 한다. 이 부분은 *mf* 와 ‘*e sonoro*’ 라는 지시어에 따라 왼손 소리의 울림을 풍부하게 하면서 *crescendo* 하는 것이 좋다(악보 31).

<악보 31> 제 2악장, 마디 86-89

마디 93-106은 마디 82-92의 확대와 반복으로 왼손 성부에서 아르페지오 화성이 더 길게 나타나고, ‘노래하듯이(*cantando*)’ 라는 용어가 부가적으로 쓰였다. 이 부분은 마디 86-89보다 화성변화가 잦은데 베이스가 C-E \flat -G \flat -F-A \flat -C-E-B로 진행되며, 단 3도씩 상행하다가 완전 4도 하행하여 B 장 3화음으로 마무리하는 모습을 볼 수 있다(악보 32).

<악보 32> 제 2악장, 마디 97-104

7) 연결구(마디 107-116)

마디 107-108의 왼손은 넓게 도약하며 네 옥타브에 걸쳐 상행하는 선율이 쓰였고, 오른손 성부에서는 단 7화음이 쓰여 C부분의 장 3화음과의 변화를 볼 수 있다. 마디 109-110에 있는 새로운 요소는 ‘잠바(Zamba) 리듬’²⁵⁾인데, 이 리듬의 화성을 보면 기타 코드(E-A-D-G-B-E)를 사용하여 민속적인 특징을 드러내고 있다. 잠바 리듬의 사용은 C부분에서 이루어진 독특한 음악의 지속성을 차단하고 분위기를 전환시켜 주제 동기인 A부분으로 연결하는데 중요한 역할을 한다. 마디 111-114는 왼손의 네 옥타브 분산화음과 오른손의 한 옥타브 올라간 단 7화음이 잠바 리듬과 함께 반복되었고, 마디 115-116의 아르페지오를 거쳐 A"부분으로 이어진다(악보 33).

<악보 33> 제 2악장, 마디 107-110

25) 아르헨티나의 민속춤이다. 원래는 고대 페루(Peru)의 춤곡에서 유래되었는데, 주로 아르헨티나 북부 지방에서 발달되었으며, 한 마디에 6박자를 갖는 장엄한 춤곡이다. 비교적 느린 리듬으로 ♩♩♩♩♩♩의 형태를 띤다. 커플을 이뤄 춤을 추고, 서로 원을 그리며 돌면서 하얀 손수건을 우아하게 흔들기도 한다.

8) A''부분(마디 117-144)

A''부분은 A의 반복구로 완전 4도 상행하였는데, 이는 12음 음열 작곡법을 사용한 것이다. 또한, 3옥타브 간격이 아닌 4옥타브 간격으로 음역을 확대하였다(악보 34).

<악보 34> 제 2악장, 마디 117-123

The image shows a musical score for measures 117-123. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 117, marked with a circled 8 and the instruction 'sempre pp e legatissimo'. The piano part features a melodic line with a circled 8 above it, and the bass part has a rhythmic accompaniment with 'Ped.' markings. The second system starts at measure 121, also marked with a circled 8. The piano part continues the melodic line, and the bass part continues the accompaniment with 'Ped.' markings. Brackets above the piano staff indicate the continuation of the circled 8 pattern across measures.

마디 133-136은 마디 58-61의 진행이 한 옥타브 위에서 반복되고 있다. 마디 143-144의 오른손 성부는 4도 화성의 분산화음이며, 왼손 성부는 반음계로 상행하면서 B'부분으로 도입되는 연결구의 역할을 한다.

9) B'부분(마디 145-154)

마디 145-154는 B부분(마디 48-57)의 축소, 변형으로 처음 B부분보다 완전 4도 아래에서 나타난다. 마디 145-148에서는 4도 음정이 쓰였고, 당김음이 지속적으로 나오므로 인해 민속적인 특성을 더해준다. B'부분은 마디를 넘어서 프레이즈를 형성하고 있으므로 왼손의 아르페지오는 유연하게, 오른손은 리듬의 악센트를 강조하면서 윗선율을 만들어 연주한다(악보 35).

<악보 35> 제 2악장, 마디 144-152

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system, measures 144-148, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with an arpeggiated accompaniment. The second system, measures 148-152, continues the arpeggiated accompaniment in the bass clef and introduces a new melodic line in the treble clef. The score includes dynamic markings like 'mf' and tempo/character markings like '4도음정' and '1전위형태'.

10) 연결구(마디 155-166)

마디 155-158은 A부분에서 나왔던 음형으로 마디 17-20을 한 옥타브 아래로 이조시켰다. 마디 159-162에서 오른손 성부는 4도로 구성된 분산화음이 진행되며, 왼손 성부는 반음계의 상행 스케일이 나타난다.

마디 163-167에서는 오른손 성부에서 장 3도의 병진행으로 반음계가 나타나는데, A'''부분의 D음을 향해 상행하고 있다. 왼손 성부에서는 마디 163의 동기가 네 차례 반복되면서 에피소드 C부분처럼 오스티나토적인 성격을 보인다. C부분에서 B \flat , A, B음으로 구성되었다면, 여기서는 E, D \sharp 음만으로 구성된다. 마디 159-167을 연주할 때 분산화음과 오스티나토 음형도 중요하지만, 무엇보다 왼손과 오른손 성부에 각각 단선율과 3도 화성으로 나오는 반음계 스케일이 잘 들리도록 연주한다 (악보 36).

<악보 36> 제 2악장, 마디 159-166

159 분산화음

반음계

8^{va}

8^{vb}

163 반음계

오스티나토적 분산화음

11) A'''부분(마디 167-182)

A'''부분은 마지막으로 재현되는 주제부이며, 원래 음열로 돌아와서 6 옥타브의 넓은 음역으로 시작된다. 다이내믹이 *pp* 에서 *ppp* 로 변화하

였고, 왼손은 *legatissimo* 이지만 오른손은 *staccato* 로 연주하도록 지시함으로써 양손이 서로 다른 음색을 표현하도록 하였다. 뿐만 아니라, 오른손 성부에서 쉼표를 자주 사용하여 음을 생략시킴으로 인해 긴장감과 여운의 효과를 동시에 주고 있다(악보 37).

<악보 37> 제 2악장, 마디 167-172

12) 종결부(마디 183-192)

마디 183-188은 에피소드 C부분에서 쓰인 오스티나토가 사용된다. C부분에서는 3음 구성, 마디 163-166에서는 2음 구성이었는데 이제 F, E, E \flat , D의 4음으로 늘어났다.

마디 185-186의 왼손에 나오는 음은 아르헨티나의 전통 악기인 기타의 개방현이 내는 음들(E-A-D-G-B-E)로서 *poco crescendo* 되면서 반복된다. 앞에 마디 109-110의 잠바 리듬을 통해 기타 음들을 화성적으로 보여주었다면, 마디 185-186에서는 아르페지오 형태로 빠르

게 펼쳐가며 민속적인 특징을 보여주고 있다. 이 기타 코드는 페달을 통해 풍부한 울림을 유지할 수 있도록 하고, 왼손 마디 186의 마지막 E음은 마디 188까지 연장함으로서 지속적인 울림을 강조한다. 이러한 상징적인 기타 코드의 사용은 히나스테라의 주관적 민족주의 시기의 성격을 잘 보여주는 것으로, 반음계와 12음열의 움직임과는 달리 평온한 느낌을 가져다준다.

마디 189-192는 완전 5도의 화성이 높은 음역에서 나타난 뒤, 저음부에서 D음이 연달아 세 번 등장하면서 *ppp* 로 마무리한다(악보 38).

<악보 38> 제 2악장, 마디 183-192

제 2악장의 특징은 12음열이 사용되었다는 점이다. 이 곡은 음열을 사용한 부분과 화성적인 성격을 가진 부분으로 나누어지는데, 연결구의 동음연타나 B부분 에피소드, 또한 C부분의 아르페지오는 A부분과는 대조적으로 화성적인 모습이 드러난다. 작곡가는 반음계적인 진행과 분산 화음들을 통하여 신비로운 느낌을 주고 있으며, 헤미올라 리듬과 당김

음 이외에도 새로운 요소인 잠바 리듬이 쓰였고, 특히 아르헨티나 전통 악기인 기타의 코드가 사용되어 민속적인 특징을 더해준다. 곳곳에 쓰인 오스티나토 음형과 병진행 화성으로 인상주의적인 색채를 느낄 수 있다.

이 곡은 12음열이 나오는 부분은 각 음이 두드러지지 않게 연주하고 우나코르다 페달을 적절히 사용하여 인상주의의 신비스러운 분위기를 연출할 수 있도록 하는 것이 중요하다. 화성적인 부분은 싱크페이션을 통해 리듬감을 살려주며, 변하는 화성들을 느끼면서 노래하듯이 연주한다. 곳곳에 나오는 반음계 스케일에 유의하여上行하고 하행하는 선율이 잘 들리도록 한다.

3. 제 3악장 : Adagio molto appassionato

제 3악장은 도입부-A-B-A'-B'-종결부(코다)로 구성된 2부 형식으로 즉흥적인 성격을 띠고 있으며 음향적인 면이 돋보인다. 이 곡은 히나스테라 소나타 제 1번의 네 개 악장 가운데 민속적인 요소가 많이 나타나지 않은 악장이다. 또한, 제 2악장과 마찬가지로 전통적인 조성체계를 따르고 있지 않는다. 이 악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 3).

<표3> 제 3악장의 전체 구조

구분	마디	주요특징
도입부	마디 1-12	기타 코드의 아르페지오 선율, 리듬세분화, 장식음, 동형진행
A	마디 13-22	반음계 하행 선율, 동음연타, 분산화음
B	마디 23-33	대위법적 구성, 도약하는 옥타브 선율, 넓은 음역의 분산화음, 반음계적 선율
A'	마디 34-39	A부분의 확대·변형, 옥타브 동음연타, 리듬세분화, 양손 유니즌 분산화음, 반음계적 선율
B'	마디 40-56	B부분의 변형, 대위법적 구성, 리듬세분화, 음가확대
종결부	마디 57-70	도입부의 재현, 하행반음계, 화성확대, 12음열의 아르페지오

1) 도입부(마디 1-12)

마디 1-2는 ‘B-F#-C-E^b-A-D’의 여섯 개 음으로 구성된 아르페지오 선율이 상행하고 있다. 이 선율은 제 2악장의 종결구(마디 185-186)에서 나타났던 기타 코드(E-A-D-G-B-E)를 변형시킨 것으로 그와 비슷한 음향을 내고 있다. 이 음형은 제 3악장 전체의 음색을 결정하고 선율적 동기를 제공하는 주제 선율로 분명한 조성이 드러나지는 않는다. *pp* 의 악상에 ‘*sonoro*(울리게)’, ‘*lasciar vibrare col ped.* (페달을 사용하여 진동을 지속하라)’ 라고 표기된 만큼 페달을 통해 각 음들의 울림을 지속시켜준다. 낮은 음역에서 시작되는 베이스 B음은 깊이 있게 눌러 연주하며, 마지막 D음까지 모든 음들의 긴장을 놓지 않아야 한다. 마디 3-4는 마디 1-2가 반복되지만 마디 2의 리듬(♪♪)을 ♪♪♪ 로 분할하였다.

마디 5-7은 마디 1-2의 주제 선율이 확대된 형태로, 마디 6은 아르페지오 음형이 반음계적으로 상행하면서 3연음으로 리듬이 세분화되고, 마디 7에서는 악상이 *pp*→*p*→*f* 로 변화한다. 마디 7은 32분음표의 분

산화음(G#-E-G-C#-F-A#)이 장식음처럼 쓰여졌는데 상행하면서 긴장감을 더하는 반면, 장식음 이후에 선율적인 네 음(B-Eb-D-D)들은 하행하면서 긴장감을 해결시키는 역할을 해준다. 연주시, 장식음들은 유연하게 처리하여주고 마디 7의 주선을 'C-B-Eb-D-D'가 잘 들리도록 연주하며 *diminuendo* 로 마무리한다(악보 39).

<악보 39> 제 3악장, 마디 1-7

Adagio molto appassionato ♩=60

pp *sonoro* 기타코드 변형
 * *lasciar vibrare col ped.*
 * *ped.*
 확대
 분할
 * *ped.*

6
f
m.d. *m.d.*
m.s.
 * *ped.*

마디 8-9는 주제 선율의 반복이고, 마디 10-12에서는 주제가 확대된다. 마디 12에서 D음을 시작으로 다섯 개의 32분음표로 구성된 선율 음형이 여러 번 나오는데, D음→B음, Ab→F음으로 단 3도씩 하행하면서 동형진행을 하고 있다. 이것은 즉흥적인 카덴차를 연상케 하며, *accelerando* 에서 *rallentando* 로 속도가 변함에 따라 다이내믹도 *f* 에서 *diminuendo* 시켜 *p* 로 변화시키고, 손 끝의 긴장을 풀어서 연주한다(악보 40).

<악보 40> 제 3악장, 마디 10-12

The musical score shows three measures. Measure 10 (numbered 10) begins with a piano (p) dynamic and a 'poco accel.' (poco acceleration) instruction. The bass line has a 'Ped.' (pedal) marking. Measure 11 starts with a forte (f) dynamic and an 'accel.' (acceleration) instruction. The right hand features a melodic line with a circled '2' and a '단3도↓' (tritone down) marking. Measure 12 begins with a 'rall.' (rallentando) instruction and another 'Ped.' marking in the bass.

2) A부분(마디 13-22)

A부분은 다시 주제부와 도입부의 주제를 사용한 경과구로 나눌 수 있다.

① 주제부(마디 13-17)

마디 13-17은 오른손 성부에서 F음으로부터 A^b음에 이르기까지 반음계로 하행하는 선율이 나타난다. 이것은 연속적으로 나타나는 선율은 아니지만, 다섯 마디에 걸쳐 단계적으로 하행하고 있고, 음향적인 면에서 분명하게 하행하는 반음계 선율을 들을 수 있다.

마디 13(♪♪♪♪)은 F음 동음연타가 세 번 쓰이는데 마디 2(♪♪)와 마디 4(♪♪♪)의 리듬보다 더 분할된 형태이다. 마디 14는 32분음표의

② 경과구(마디 18-22)

마디 18-19는 도입부의 주제 선율을 단 3도 위에서 반복하고 있고, 마디 20-22는 마디 18-19에 음을 첨가하여 F음을 향해 상행하는 모습을 보인다. 이 부분은 *poco rallentando* 와 *diminuendo* 로 A부분을 마무리하며 서정적인 B부분을 준비하는 역할을 한다.

3) B부분(마디 23-33)

B부분을 시작하는 마디 23에서는 도입부의 5/4박자에서 2/2박자로 변박되며 A부분과 대조적으로 서정적인 선율이 나타난다. 마디 23-29에서는 3성에서 4성으로 확대되는 대위법적인 구성을 볼 수 있는데, 마디 23-25는 F음에서 선율을 시작해서 오른손과 왼손이 각각 반진행하며 세 마디의 프레이즈를 이루고 있다. 마디 26-29에서는 마디 23-25의 선율이 장 3도 하행하여 반복되고 확장된다. 오른손은 D \flat 음에서부터 D-E \flat -E-F-G \flat -G-A \flat 의 순차적으로 상행하는 반음계가 나타나며, 마디 28-29는 마디 25와 비교했을 때 리듬을 세분화시켰고, 왼손 성부가 저음으로 내려가면서 음역이 넓어지고 음량 또한 커지게 된다. 이 부분은 *p* 로 분위기를 전환시켜 오른손 윗소리를 레가토로 연주한다. 마디 26은 마디 23보다 장 3도 아래에서 시작되기 때문에 더욱 작고 어두운 느낌으로 시작하여 마디 28 후반에서 *crescendo* 시키는데, 왼손의 확대되며 하행하는 음역으로 다이내믹을 조절해준다. 이 부분에서는 오른손과 왼손의 외성 움직임을 중심으로 내성도 충실하게 잘 표현하는 것이 중요하다(악보 42).

<악보 42> 제 3악장, 마디 23-29

마디 30-33은 오른손의 옥타브가 도약하며 선율선이 올라가고 있고, 왼손에서는 넓은 음역의 분산화음이 8분음표에서 16분음표로 음가가 점점 짧아지고 리듬이 분할되면서 *molto accelerando*, *crescendo* 되고 있다. 왼손 성부의 베이스 첫 음은 F#-F-E-E \flat 으로 반음씩 하행하여 전체적인 음역이 넓어지는 느낌을 준다. 서정적이었던 음색은 극적인 분위기로 전환되어 절정인 A'부분으로 이어진다. 옥타브 선율을 연주할 때 팔의 무게를 실어서 선율을 레가토 시키며 긴 호흡으로 감정을 함께 고조시켜 나간다(악보 43).

<악보 43> 제 3악장, 마디 30-33

The image shows a musical score for measures 30-33. Measure 30 is marked *f agitato*. Measures 31-32 are marked *precipitadamente (molto accel.)*. The score includes piano and bass staves with various musical notations like triplets, sixteenth notes, and dynamic markings.

4) A'부분(마디 34-39)

A'부분은 이 악장의 절정에 해당되며 다른 부분에 비해서 화성적이면서, A부분의 마디 13-14가 확대되고 변형되어 나타난다. 마디 34-35는 오른손 성부의 옥타브 동음연타와 왼손의 화성이 셋잇단음표와 다섯잇단음표의 리듬으로 세분화되면서 고조된 느낌을 더욱 강조해준다. 마디 34의 옥타브 동음연타는 마디 13에서 확대된 것이고, 마디 34-36의 오른손 옥타브 선율(B음 동음연타-C-B-E^b-B^b)은 마디 16의 오른손 윗 선율을 그대로 사용하면서 B음을 두 마디에 걸쳐 반복하여 리듬을 변형시켰다. 반면에, 마디 34-36의 왼손 윗 선율은 반음계적으로 상행(B-C-D^b-D-E^b-E-F)하고 있다. 마디 36은 마디 14의 왼손 성부에서 쓰였던 32분음표의 분산화음이 16분음표로 바뀌어 양손 유니즌

으로 4번 반복되면서 상승한다. 악상은 처음에서 고음으로 가면서 *crescendo* 되는데 마디 14(*f*)에 비해 음량과 음역대가 확대되었고(*ff*, 한 옥타브 아래로 넓어짐), 마디 14-15와 같이 감 7화음이 쓰였다. 또, 마디 36의 분산화음에서 마지막 두 음-F음, G음-을 첨가하여 마디 37의 A음으로 상승한다.

마디 37-39는 마디 34-36의 반복으로, 마디 39의 분산화음은 마디 36에서 완전 4도 하행하였다. 마디 34-39에서는 반음계가 다양하게 나타나는데, 마디 34, 36, 37, 39의 오른손 첫 음들은 B-B \flat -A-A \flat 의 선율로 반음씩 하행하는 모습을 보인다.

이 부분은 정열적으로 연주하는 것이 요구되는만큼 한 음 한 음 *marcatissimo* 로 연주하고, 잇단음표가 나오는 곳에서는 박자에 구애 받지 않고 자유롭게 표현하며, 마디 36으로 가기 직전에는 템포를 조금씩 늦추면서 충분히 여유를 가지고 다음 마디로 넘어간다. 양손 유니즌의 분산화음 패시지는 반복되는 음형 단위로 나뉘지 않게 하나로 처리하고, 작게 시작하여 급격하게 *crescendo* 하면서 화려하고 격정적인 분위기를 연출한다(악보 44).

<악보 44> 제 3악장, 마디 34-39

(8)

34 **rubato**
ff con passione

36

37 **sempre ff**

39 (8)⁻¹
ff
 원전4도↓

The musical score consists of four systems. The first system (measures 34-35) shows a piano part with chords and triplets, and a violin part with a melodic line. The second system (measures 36-37) shows a piano part with chords and triplets, and a violin part with a melodic line. The third system (measures 38-39) shows a piano part with chords and triplets, and a violin part with a melodic line. The score includes dynamic markings such as **ff**, **ff con passione**, **sempre ff**, and **ff**. It also includes performance instructions like **rubato** and **원전4도↓** (return to original 4th degree). The score is marked with a circled 8 and a circled 8 with a minus 1.

5) B'부분(마디 40-56)

B'부분은 크게 마디 40-47과 마디 48-56으로 나누어 볼 수 있는데, B부분과 마찬가지로 대위법적인 구성이 나타난다.

마디 40-47은 B부분의 마디 23-29를 재현하였으며 B부분보다 음과 리듬이 첨가되고 변형되었다. B부분과 비교했을 때 완전 4도 아래에서 시작되고 있으며, 마디 40과 마디 43에서는 7도의 도약하는 선율이 나오고, 셋잇단음표를 자주 사용함으로 인해 장식적인 느낌을 더한다. 마디 43-44는 마디 40-41을 장 3도 아래에서 반복하면서 점차 *diminuendo* 되고 *rallentando* 된다. 앞서 나왔던 B부분과 마찬가지로 오른손 성부의 윗소리와 왼손의 베이스 변화음을 중심으로 연주하며, 장 3도 아래에서 시작되는 마디 43 이후는 마디 40-42보다 한층 작고 어둡게 연주한다. 마디 45의 선율이 마디 47까지 세 번 똑같이 반복되는데 셈여림의 차이를 두어 그림자처럼 서서히 사라지듯 처리해준다.

마디 48-56은 *a tempo* 로 돌아와 ‘*e diffuso col ped.*(퍼지고 산만한 느낌으로 진행)’ 을 요구하고 있으며, 4분음표→2분음표→온음표로 음가가 확대되면서 점차 느려지는 느낌을 준다. 우나코르다 페달을 통해 음색을 바꿔주는 것이 좋으며, 마디 50-56의 왼손 선율을 잘 들리도록 연주하면서 분위기를 점차 가라앉혀 코다로 이어간다(악보 45).

<악보 45> 제 3악장, 마디 40-56

6) 종결부(마디 57-70)

이 부분은 도입부와 같은 주제가 나타나며 다시 5/4박자로 돌아와 'Poco piu lento del primo Tempo' 로 도입부보다 조금 더 느리게 시작한다. 마디 57-61은 도입부의 마디 1-5를 반복하였고, 마디 62-64는 음을 축소, 변형시키면서 마디 65에 이르기까지 오른손 성부에서 하행반음계(F-E-E^b-D-D^b-C-B)가 쓰였다. 이것은 곡의 엔딩을 준비하는 부분으로, 마디 63은 'senza pedal' 이라고 되어있기 때문에 페달을 사용하지 않고 이전의 'col pedal' 과 다른 음색을 표현해준다.

마디 65-67은 오른손 성부와 왼손 아래 두 성부의 화성이 3도→4도→5도의 관계로 확대되는 반면, 다이내믹은 점점 줄어들고 있다(악보 46).

<악보 46> 제 3악장, 마디 61-67

마디 68-70은 기타 코드와 같은 아르페지오의 음들이 상행하며 나타나는데, 피아노의 넓은 음역을 통하여 12음을 모두 사용하였다. 댐퍼 페달과 우나코르다 페달을 함께 사용하여 12음의 잔향이 마지막 마디 70까지 이어지고, 음들의 폭이 점차 넓어지면서 D음으로 마무리된다. 이 부분은 울림이 멀리 퍼지면서 사라지게 처리해준다(악보 47).

<악보 47> 제 3악장, 마디 68-70

제 3악장은 음향적인 면이 돋보이는 느린 템포의 악장으로 기타 코드

의 음형을 변형시킨 아르페지오 선율이 중요한 역할을 한다. 또한, 대위법적인 구성과 화성적인 구성이 나타나며 반음계적인 진행이 많다. 특히, 상행하는 분산화음의 빠른 패시지와 세분화된 리듬, 장식음들이 쓰여 곡의 화려함과 서정성을 더하고 있고, 마지막에는 반음계의 12음이 분산화음의 형태로 모두 사용되었다.

악장 전체의 운곽을 분명히 파악하여 분위기에 맞게 곡을 전개해 나가면서 확대, 반복되는 부분은 다이내믹의 단계를 두어 표현한다. 페달의 울림을 가지고 연주하는 부분이 많지만, 요구되는 음색에 맞게 우나코르다 페달을 사용하거나 또는 페달을 사용하지 않는 부분이 있다는 것을 기억하며 연주하도록 한다.

4. 제 4악장 : Ruvido ed ostinato

제 4악장은 A-B-C-A'-B'-A''-B''-종결부(코다)로 구성된 론도 형식의 변형이다. 아르헨티나의 민속적인 요소가 가장 두드러지는 악장으로 오스티나토 음형, 말람보 리듬의 헤미올라, 동음연타, 두 마디로 이루어진 동기의 반복, 4도 음정의 잦은 사용, 이중박자(3/8, 6/16박자) 등이 제 4악장의 중요한 음악적 요소들이며, 전체적으로는 a단조의 느낌을 가지고 있는 타악기적이고 토카타와 같은 화려한 피날레 곡이다. 이 악장의 형식 구조는 다음과 같다(표 4).

<표 4> 제 4악장의 전체 구조

구분	마디	주요특징
A	마디 1-26	이중박자, 말람보 리듬, 헤미올라 리듬, 오스티나토 음형, 동형 진행, 하행음계, 4도·5도 음정의 화성
B	마디 27-61	4도 화음 오스티나토, 헤미올라 리듬, 4도 도약 진행, 복조성, 동음연타, 당김음, 반음계선율, 군집화음, 복합리듬
C	마디 62-81	옥타브 진행, 4도 음정의 오스티나토, 헤미올라 리듬, 동음연타
A'	마디 82-93	A부분의 축소, 말람보 리듬, 헤미올라 리듬, 오스티나토 음형, 동형진행
B'	마디 94-137	카논진행, 헤미올라 리듬, 양손 옥타브 중복, 동음연타
A''	마디 138-161	주제선율의 양손 교차, 병진행, 반진행, 왼손 지속음, 4도 음정의 화성
B''	마디 162-178	옥타브 진행, 군집화음, 오스티나토 음형, 동음연타, 당김음, 복조성
종결부	마디 179-184	옥타브 반복, 양손교차, 동형진행

1) A부분(마디 1-26)

마디 1-2는 주제 동기로 두 마디 단위로 구성되었으며, 박자의 기보가 두 가지 형태로 되어있어 두 개의 박자 패턴이 번갈아 나타나는 효과를 준다($3/8=6/16$). 오른손에서는 말람보 리듬이 사용되었는데 마디마다 2박자와 3박자의 리듬이 서로 교대되면서 헤미올라가 나타난다. 오른손 선율의 구성음은 E, C, B, A, G, E음으로서 아르헨티나 특유의 하행음계를 보여주고 있다. 왼손 성부는 순차적으로 상행하다가 4도 음정씩 도약하면서 하행하는데, 이 음형이 오스티나토처럼 반복되거나 동형진행으로 나타난다.

마디 3-4는 마디 1-2를 그대로 반복하지만, 왼손 베이스 시작음(A음)이 한 옥타브 아래에서 시작하여 음역이 넓어진다. 마디 1-2의 주제 동기가 마디 6까지 세 번 나타나며, 마디 6에서는 조금 변형된 선율이 나오고 4도 음정을 사용한다. 연주시에, 주제 동기의 선율은 너무 무겁

지 않게 시작하고 *legato* 보다는 *non legato* 로 리듬을 타면서 연주한다. 2:3의 헤미올라 리듬을 느끼며 선율을 따라 강박에 악센트를 준다. 왼손의 베이스음은 놓치지 않도록 하고, 새로운 선율이 나오거나 다른 조로 바뀌기 전에는 여유를 갖고 들어간다(악보 48).

<악보 48> 제 4악장, 마디 1-6

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

4도음정

마디 7-8은 주제 동기가 완전 4도 위에서 나타나는데, 마디 1-6과 같이 주제의 모티브를 두 마디 단위로 변형, 반복하고 있다. 양손 성부가 반진행 하던 것과는 달리 마디 12에서는 오른손과 왼손이 함께 행하는 모습을 볼 수 있다(악보 49).

<악보 49> 제 4악장, 마디 7-12

마디 13-20은 주제 동기가 처음과 같은 위치에서 반복되고 변형되어 마디 21로 이어진다. 마디 21-26은 B부분으로 이어지는 경과구적 성격을 가지며, 주제 동기가 제시되었던 앞부분과는 달리 화성적인 느낌이 강하다. 양손에서 4도, 5도로 구성된 코드가 교대로 나오는데, 마디 21-24는 왼손의 4도 음정과 오른손의 4도 음정 위에 5도 음정을 쌓아 올린 화음으로 이루어졌고, 마디 25-26은 오른손에서 B음이 추가되어 모두 4도 음정을 가진 화음을 이룬다. 마디 22에서는 양손의 반진행이, 마디 24에서는 양손의 병진행이 나타나며, 마디 26에서는 양손 성부의 반진행으로 인해 음역이 확대되고 *crescendo* 된다. 연주시, 2:3의 강박에 악센트를 주어 리듬을 살림으로써 타악기적 효과를 준다. 마디 첫 박 마다 페달을 짧게 사용해서 울림을 주는 것 또한 분위기를 고조시켜 가는 좋은 방법이다(악보 50).

<악보 50> 제 4악장, 마디 21-26

The musical score for measures 21-26 is presented in a grand staff. Measure 21 is marked with a *crescendo* hairpin and features a 4th interval in the left hand and a 5th interval in the right hand. Subsequent measures show a progression of chords with various intervallic textures. Measure 26 concludes with a final chord marked with a fermata and a *Red. ** (ritardando) instruction.

2) B부분(마디 27-61)

B부분을 시작하는 마디 27-28은 또 다른 주제 음형으로 A부분과 마찬가지로 두 마디 단위로 구성된다. 왼손 성부에서는 4도 화음의 오스티나토가 여덟 마디 동안 반복되고 있고 헤미올라 리듬이 계속적으로

쓰인다. 오른손 성부는 순차적으로 하행하다가 4도 음정의 상행 도약이 나타난다. 마디 29-30에서는 마디 27-28이 반복되었으며, 마디 31과 33의 오른손 선율은 4도 도약 진행(E \flat -A \flat -D \flat , G-C \sharp -F \sharp)을 보이며 마디 27-30과는 다른 변화를 보인다. 마디 27-34에서는 멜로디와 같은 성격의 오른손과 마치 반주처럼 화음의 연타를 보이는 왼손이 대조적인 성격을 보인다(악보 51).

<악보 51> 제 4악장, 마디 27-34

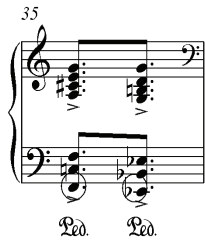
27 ff 4도음정 4도도약

헤미올라리듬

31

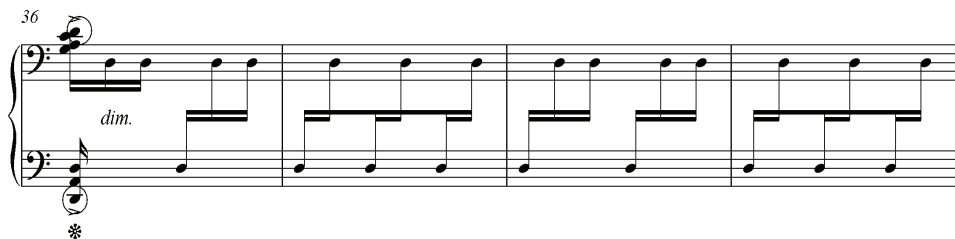
마디 35는 이전의 리듬보다 긴 음가인 ♩가 나타나 긴박했던 음악의 흐름이 잠시 중단되고, 긴장이 이완되는 듯한 느낌을 주는 부분이다. 각각 오른손과 왼손에 A장조 화성과 F장조 화성, G장조 화성과 E \flat 장조 화성이 쓰여 복잡성을 띠고 있다. 이 부분은 팔의 무게를 실어 marcato로 한 음 한 음 여유있게 연주하며, 왼손 성부의 하행 선율을 잘 표현해야 한다(악보 52).

<악보 52> 제 4악장, 마디 35



마디 36-39는 첫 박의 코드를 시작으로 D음의 동음연타가 헤미올라 리듬으로 반복되는데, 후에 ‘D-C(마디 48)-B(마디 60)-A(마디 82)음’으로 하행하면서 계속적으로 동음연타가 이루어지게 된다. 제 4악장 뿐만 아니라 제 1, 2, 3악장에서 역시 중요한 동기적 요소로 동음연타가 쓰여 악장 간의 통일성을 주고 있다. 이 네 마디에 걸친 D음의 동음연타는 점차 *diminuendo* 되면서 새로운 선율을 준비한다(악보 53).

<악보 53> 제 4악장, 마디 36-39



마디 40-47은 양손의 알토와 베이스 성부에서 D음 연타가 지속음(Pedal Point)처럼 계속되고, 그 위에 당김음을 사용한 반음계 선율이 상행하는데 소프라노와 테너 성부에서 유니즌을 이룬다. 이 과정에서 반복음의 헤미올라 리듬과 반음계 선율의 당김음이 동시에 사용되어 복합리듬이 생겨났다. 마디 40을 연주할 때에는 처음부터 너무 크지 않게

단계적으로 *crescendo* 시키고, 반복되는 D음을 최대한 줄여 윗선율을 두드러지게 한다. *agitato* 이지만 아직 곡의 초반부이므로 연주자는 지나치게 서둘러서 템포가 흔들리지 않도록 한다(악보 54).

<악보 54> 제 4악장, 마디 40-47

The image shows a musical score for measures 40-47. It consists of two systems of piano and bass staves. The piano part is marked *mf agitato, cresc.* and includes dynamic markings like *mf* and *cresc.*. The bass part features a rhythmic pattern of eighth notes and includes performance markings such as *Ped. ** and *Ped.*. The score is divided into two systems: measures 40-43 and measures 44-47. The word '당김음' (dampping) is written above measure 41 and below measure 45.

마디 48-59는 마디 36-47이 장 2도 하행해서 반복되고 변형되면서 C음의 연타로 시작된다. 마디 60에서는 왼손 베이스에 B음이 나오면서 D음에서 시작된 순차 하행의 베이스 진행을 계속한다. 마디 60-61은 균집화음의 요소를 사용하였고, 넓은 음역과 *ff*의 다이내믹 확대를 통해 곡을 절정으로 이끌어가며, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 의 일정했던 말람보 리듬을 변형시킨 부분이다. 리듬 패턴이 달라졌지만 마디 60의 1, 4번째 박과 마디 61의 1, 3, 5번째 박에 강세를 주어 리듬감을 살려 연주한다. 특히, 이 부분의 도약이 심하기 때문에 마디 59에서 조금 *ritardando*

시켰다가 마디 60에서 원래 빠르기로 연주하는 것이 좋다(악보 55).

<악보 55> 제 4악장, 마디 60-61

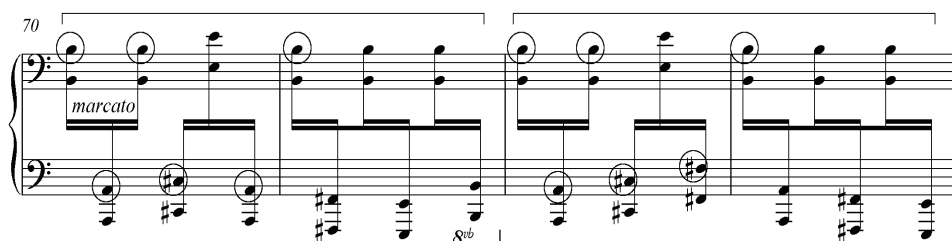
3) C부분(마디 62-81)

마디 62-69는 왼손 성부에서 선율적인 진행이 옥타브로 나타나고, 오른손 성부에서 오스티나토 음형이 헤미올라 리듬으로 쓰이며 두 마디 단위로 반복되고 있다. 오른손 성부의 화음은 4도로 구성된 화음 B-E-A의 세 음을 전위시켜서 E-A-B음으로 만들었다. 이 부분을 연주 할 때는 4옥타브에 걸친 음역대를 오르내리는 오른손도 중요하지만, 멜로디 선율인 왼손 윗소리를 강조하여 연주한다(악보 56).

<악보 56> 제 4악장, 마디 62-65

마디 70-71은 마디 62-63의 왼손에서 나왔던 선율을 양손에서 교차시켜 진행하는데, 마디 71은 마디 63의 B음을 같은 위치에서 반복하고 있다. 마디 72-73 또한 마디 64-65의 왼손 선율을 양손에서 교대로 연주하게 한 것이다. 이 부분은 전체적으로 *marcato* 로 연주하고 주제 선율(B-A-B-C#-A-B), (B-A-B-C#-F#-B)이 아닌 음들은 음량을 줄이도록 한다(악보 57).

<악보 57> 제 4악장, 마디 70-73



마디 74-81은 B음의 연타로 이루어진 연결구로 헤미올라 리듬을 사용하고 있다. 네 마디는 *diminuendo* 하고 이어지는 네 마디는 *crescendo* 시켜 A'부분으로 연결한다.

4) A'부분(마디 82-93)

A'부분은 A부분이 축소된 것으로, 마디 1-10을 반복하고 있으며 마디 92-93에서는 선율의 변형이 이루어진다. 마디 82에서 왼손 베이스는 A음에 도달하면서 마디 36에서 시작된 순차 하행의 베이스 진행을 완성한다.

<악보 59> 제 4악장, 마디 100-103

마디 108-109의 선율(C#-B-A#-C#-B-A# | G#-F#-D#-G#)은 마디 27-28의 오른손 선율(G-F-E-G-F-E | D-C-A-D)을 증 4도 상행하여 양손의 옥타브로 중복시킨 것으로 선율을 더욱 강조하고 있으며, 악센트가 첨가되어 화려함을 더한다(악보 60).

<악보 60> 제 4악장, 마디 108-109

마디 114부터는 마디 100-113을 단 3도 상행하여 반복하고 있으며, 마디 124-129는 B부분의 주제 선율이 변형되어 격정적인 모습을 보인다

다. 마디 130-137은 A음을 동음으로 연타하며 A"로 가는 연결구적 역할을 한다. 이 부분 역시 헤미올라 리듬이 쓰였다.

6) A"부분(마디 138-161)

마디 138-139는 마디 1-2의 주제 선율이 양손의 윗 성부에서 번갈아가며 나타난다. 마디 1-2의 왼손 오스티나토 음형 대신 오른손 선율이 3화음의 제 2전위 형태로 양손에 교차되는 것이다. 단 3화음과 장 3화음으로 이루어진 주제 선율은 A부분에 비해 강한 울림으로 표현된다. 그리고 마디 140-141은 마디 138-139가 그대로 반복되었다.

마디 144-149는 마디 138-143보다 완전 4도 상행하였으며 왼손 성부에 지속음 D음이 첨가되었고, 마디 150-155는 마디 144-149보다 완전 4도 상행하여 반복된다. 병진행되는 다른 부분들과는 달리, 마디 155는 양손에서 반진행되면서 클라이막스로 가기 위해 음역을 확대시키고 있다. 연주할 때, 양손이 교차되고 중복되는 음들이 있으므로 손을 민첩하게 움직여야 하며 리듬감을 살려주는 것이 우선이다. 왼손에서 *sf*가 붙은 옥타브 지속음(마디 144, 150, 156)들은 특별히 소스테누토 페달로 음을 지속시켜주고, 댐퍼 페달은 리듬에 따른 악센트 페달로 사용한다(악보 61).

<악보 61> 제 4악장, 마디 138-155

138 *sempre ff e marcatissimo*

143

148

153

마디 156-161은 B''부분으로 이어지는 경과구적 성격을 가지며, 마디 21-26과 비교했을 때 왼손 성부의 지속음 E음과 그 외에 음정들(왼손 아랫성부음, 오른손 중간성부음)이 첨가되었다. 마디 156-159는 왼손의 지속음과 4도 음정을 가진 화성으로 진행되며, 마디 160-161은

균집화음을 사용한다. 오른손 윗소리를 손 끝으로 가볍게 연주하여 명쾌하게 표현하고, B"부분으로 가기 직전 마디 161에서는 음역이 넓어짐에 따라 조금씩 *ritardando* 시켜서 B"부분으로 들어간다.

7) B"부분(마디 162-178)

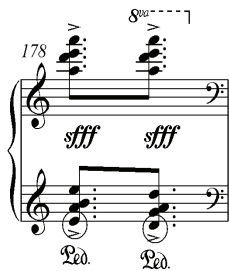
마디 162-169의 오른손은 B부분 마디 27-34의 오른손 선율이 옥타브로 반복된 것이고, 왼손은 지속음 A음의 옥타브 위에 마디 160-161에서 미리 나왔던 균집화음이 오스티나토 형태로 진행된다. 다이내믹 또한 *ff*→*fff*로 고조되어 화려한 종지를 알리고 있다. 마디 170 이후에 보면 왼손에서 균집화음이 계속되는 동안 마디 41과 마디 45에서 사용되었던 당김음이 마디 171과 마디 173에 사용되었다(악보 62).

<악보 62> 제 4악장, 마디 162-171

The musical score for measures 162-171 is presented in two systems. The first system covers measures 162-169, and the second system covers measures 170-171. The right hand part begins with a melodic line marked *fff possibile* and includes a section labeled '헤미올라 리듬' (Hemiola rhythm). The left hand part consists of a dense, rhythmic accompaniment with 'Rit.' markings and asterisks. A '당김음' (Bowing) section is indicated in measure 171.

마디 178은 4도 구성 화음이 오른손에서는 E음 중심으로, 왼손에서는 각각 B음과 A음을 중심으로 전위되어 복조성이 나타나며, 마디 35에서와 같이 잠시 음악의 흐름을 중단시키고 종결부를 준비하는 역할을 한다. 또, 왼손이 E음→D음으로 2도 하행한 것은 해결의 느낌을 준다(악보 63).

<악보 63> 제 4악장, 마디 178



8) 종결부(마디 179-184)

종결부에서는 마디 179의 음형이 마디 182까지 반복되고 동형진행하며 최고조에 달한다. 양손이 교차되는 두터운 옥타브의 음형이 건반의 최저음(A음)에서부터 고음역으로 상행하다가 16분음표의 짧은 음가를 가지고 하강하면서 최저음의 옥타브로 곡을 끝맺는다. 이 부분은 넓은 음역을 사용하는 제 1악장의 종결부와 비슷한 성격을 띠는데, 온 몸의 무게를 손 끝에 실어 전력을 다하여 마디 183의 첫 음까지 몰아간 뒤, 이어지는 코드들은 급하지 않게 내려오며 마무리한다(악보 64).

<악보 64> 제 4악장, 마디 179-184

179 *tutta la forza, feroce*

The image shows a musical score for measures 179-184. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamic markings such as *8^{va}*, *Ped.*, and *Ped. **. The violin part has a melodic line with a *8^{va}* marking above it. The tempo and mood are indicated as *tutta la forza, feroce*.

제 4악장은 **Ruvido ed ostinato** 라는 악장의 나타냄말처럼 오스티나토 리듬형을 가지고 말람보 리듬의 반복에서 나오는 헤미올라 리듬을 주된 소재로 사용하였다. 주제 선율은 두 마디의 악구를 이루면서 반복되었으며 복조성적인 요소와 복합리듬, 또한 카논 진행과 4도·5도 음정의 화성이 쓰였다. 후반부로 가면서 옥타브 진행과 군집화음을 통하여 곡의 절정에 이르고, 제 1, 2, 3악장에서 쓰였던 동음연타 주법이 마지막 악장에도 쓰여 타악기적인 느낌을 더하고 있다.

이 악장을 연주할 때는 전체적으로 리듬감을 살리는 것이 가장 중요하다. 타악기를 연상하며 2:3의 헤미올라 리듬에 맞게 강박에 악센트를 준다. 특히 이 곡 연주시에 유의할 점은 절대 서두르지 말고 템포를 엄격히 지키면서 옥타브의 클라이막스가 나오는 부분에서는 온 몸의 무게를 쏟아내어 정열적으로 연주해야 한다는 점이다.

V. 결 론

본 논문에서는 알베르토 히나스테라의 작품세계와 그가 속한 라틴 아메리카의 피아노 음악, 그리고 <피아노 소나타 제 1번, Op.22>에 나타난 음악적 특징들과 그에 따른 연주 해석을 살펴보았다. 히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번, Op.22>는 그의 작품 시기 가운데 제 2기인 ‘주관적 민족주의’ 시기에 쓰여진 곡으로, 서양 음악의 전통적인 소나타 형식에 현대적 기법과 아르헨티나의 민속적인 요소가 조화롭게 융합되어 작곡되었다.

제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부를 갖는 전형적인 소나타 알레그로 형식으로 강렬한 리듬의 제 1주제와 잉카의 5음 음계에서 온 서정적 선율의 제 2주제가 대조를 이룬다. 복조성과 잦은 변박, 피아노의 타악기적인 면을 강조하여 현대적 기법들을 나타냈고, 당김음이나 헤미올라 리듬, 병행 3도 화성, 잉카의 마이너 5음 음계, 반음계 진행 등 민속적인 색채가 강하게 드러난 악장이다.

제 2악장은 스케르초 풍의 론도 형식으로 히나스테라가 피아노 작품 중 최초로 12음열을 사용하여 현대적인 특징이 나타나는 곡이다. 말람보 리듬이 기본적으로 쓰였지만, 음열 중심인 A부분과는 달리 B부분에서는 당김음의 사용으로 헤미올라 느낌을 갖게 하며, C부분에서는 인상주의적인 분위기를 느낄 수 있다. 제 1악장에 비해 박자와 리듬이 일정한 편이고, 동음연타, 반음계 진행, 분산 화음, 잠바 리듬이 쓰였으며, 종결부에는 기타코드가 사용되어 민속적인 특징을 더해주었다.

제 3악장은 2부 형식으로 구성된 느린 악장으로, 기타 코드의 음형을 변형시킨 무조성의 아르페지오 선율이 도입부와 코다에 쓰이면서 중요

한 모티브로 사용되고, 반음계적인 진행이 많이 나타난다. 특히, 코드에는 12음열이 모두 사용되어 현대적인 특징을 보여주고 있다. 전체적으로 즉흥적인 성격이 강하며 음향적인 면과 폭넓은 다이내믹이 돋보이지만, 다른 악장에 비해서 민속적인 요소가 자주 사용되지 않은 악장이기도 하다.

제 4악장은 변형된 론도 형식으로 오스티나토 리듬형과 헤미올라 리듬을 주된 소재로 사용하였다. 두 마디씩 이루어진 악구 반복, 동음연타, 군집화음을 통해 아르헨티나의 민속적인 분위기와 피아노의 타악기적인 느낌이 다시 강하게 나타난다.

히나스테라의 소나타에서 악장 구성을 살펴보면 전형적인 4악장의 구성과는 조금 차이가 난다. 즉, 제 2악장이 느린 악장이고 제 3악장이 론도나 스케르초로 구성되어진 전형적인 소나타와는 다른 특징을 보인다. 소나타 형식으로 되어있는 제 1악장과 론도 형식의 제 4악장이 전형적인 소나타 악장의 구성을 따르고 있다면, 느린 제 2악장과 스케르초 제 3악장의 순서가 뒤바뀌어서 나타나는 점이 히나스테라 소나타 악장 구성의 특징이라 하겠다.

이와 같이 히나스테라는 <피아노 소나타 제 1번, Op.22>에서 소나타라는 전통적인 형식을 바탕으로 하여 현대적인 기법과 아르헨티나의 민속적인 요소들을 잘 접목시켜 개성있는 음악을 창조하였다. 이 곡에는 고전, 현대적인 특성 뿐 아니라 드라마틱한 낭만성과 인상주의적인 초현실성까지 시대를 아우르는 특징들이 묻어나며, 여기에 히나스테라 특유의 민속성을 가미하여 그만의 독특한 색깔을 만들었다. 따라서 이 곡은 히나스테라가 사용한 다양한 특성들을 악곡 분석을 통하여 정확하게 파악하는 것이 선행되어야 하며, 또한 이러한 요소들을 충분히 이해하고 연주하여야 좋은 연주 해석이 가능하다고 본다.

참 고 문 헌

* 단행본

김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 1995.

하재은. 『음악형식론』. 서울: 아트소스, 1989.

홍정수 외. 『두길 서양음악사 제 1권』. 서울: 나남출판, 1997.

Ewen, D. *The World of Twentieth Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1968.

* 번역서

Burge, David. 박숙련 역. 『20세기 피아노 음악』. 서울: 음악춘추사, 1997.

Friskin, James, Freundlich Irwin, 전영혜, 김혜선 역. 『피아노 음악 문헌』. 서울: 음악춘추사, 1996.

Gillespie, John. 김경임 역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.

Kirby, F. E. 김혜선 역. 『피아노 음악사: 20세기말까지』. 서울: 도서출판 다리, 2003.

Michels, Ulrich. 홍정수, 조선우 역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2000.

Persichetti, Vincent. 강순희 역. 『20세기 화성』. 서울: 수문당, 1980.

Stein, Leon. 박재열, 이영조 역. 『음악 형식의 분석 연구』. 서울: 세
광음악출판사, 1978.

* 정기간행물

곽노희. “알베르토 히나스테라”, 피아노 음악 통권 제 191호(1998년, 2
월호). p.91.

정소희. “고대로부터 현대에 이르는 반음계적 개념의 변천 과정”, 이화
음악논집 제 7집(2003년, 6월호). p.107.

Chase, Gilbert. "Alberto Ginastera: Portrait of an Argentine
Composer." *Tempo*, No.44(1957), pp.11-17.

* 학위논문

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

남은주. “Alberto Ginastera의 Piano Sonata No.1, Op.22에 관한 연
구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2007.

유은선. “Alberto Ginastera의 「Danzas Argentinas Op.2」에 관한
분석 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2000.

이지영. “Alberto Ginastera의 피아노 소나타 No.1, Op.22의 연구”. 성
신여자대학교 석사학위논문, 2004.

장성미. “히나스테라의 <피아노 소나타 제 1번, Op.22>에 관한 분석
및 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2001.

정혜선. "A. Ginastera의 「Danzas Argentinas Op.2」 연구". 성신여자
대학교 석사학위논문, 2005.

* 사전

서울대학교 서양음악연구소. 『Dictionary of Music』 . 서울: 음악세계,
2001.

Chase, Gilbert. "Alberto Ginastera". *The New Grove Dictionary of
Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, Vol.7, London:
Macmillan Publishers, Ltd., 1980. p.388.

Robertson, Carolina. "Latin America". *The New Grove Dictionary
of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, Vol.14,
London: Macmillan Publishers, Ltd., 2001. pp.327-329.

Schwartz-Kates, Deborah. "Ginastera Alberto". *The New Grove
Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie,
Vol.9, London: Macmillan Publishers, Ltd., 2001. pp.875-879.

www.wikipedia.org

* 악보

Ginastera, A. / Messiaen, O. 『*Contemporary Piano Works*』 . 서울:
음악춘추사, 1986.

Ginastera, Alberto. 『GINASTERA *Contemporary Piano Works*』 . 서
울: 음악춘추사, 2005.

ABSTRACT

An Analysis and study of *Piano Sonata No.1*, *Op.22* by A. Ginastera

Cho, Sung Sil

The Department of Music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

As the representative Argentine composer in the 20th century, Alberto Ginastera(1916-1983) composed works in various genres including a solo, a concerto, ballet, chamber music, vocal music, and opera, and his piano works are evaluated as important in history of piano literature as well as latin music in the 20th century.

Music style of Ginastera is classified into three periods: objective nationalism, subjective nationalism, and neo-expressionism. In the first period 'objective nationalism (1937-1947)', his works showed Argentine ethnic factors directly and clearly, and in the second period 'subjective nationalism (1947-1957)', he used ethnic factors symbolically. And In the third period 'neo-expressionism (1958-1983)', he used his

subjective expression and contemporary techniques much rather than ethnic factors.

The work, <Piano Sonata No.1, Op.22>, which belongs to subjective nationalism out of Ginastera's periods, consists of the total of four movements, and clearly displays his features in 'subjective nationalism' period by harmonizing contemporary techniques such as serialism, poly-tonality, irregular time, quartal harmony, and cluster chord within traditional forms with ethnic musical elements such as malambo rhythm, hemiola rhythm, ostinato, pentatonic of Inca, parallel chords by thirds, and guitar chords.

This study aims to examine piano music and the works of Ginastera's native place Latin America by period first, and understand his music by dealing with the typical type of sonata on which he attached great importance on. And it aims at understanding how features in 'subjective nationalism' period can harmonize with traditional forms and contemporary techniques of Western music from <Piano Sonata No.1, Op.22>.