



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

음악박사 학위논문

벨러 버르토크(Béla Bartók)의
《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》
(*Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz. 110*)
작품 분석 및 해석적 고찰
- 시간적 측면을 중심으로 -

2022년 8월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
박수정

벨러 버르토크(Béla Bartók)의
《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》
(*Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz. 110*)
작품 분석 및 해석적 고찰
- 시간적 측면을 중심으로 -

지도교수 서 정 은, 장 형 준

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함
2022년 7월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
박 수 정

박수정의 음악박사 학위논문을 인준함
2022년 7월

위원장 주희성 (인)

부위원장 장형준 (인)

위원 이형민 (인)

위원 김규연 (인)

위원 서정은 (인)

국문초록

벨러 버르토크(Béla Bartók)의
《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》
(*Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz. 110*)

작품 분석 및 해석적 고찰

- 시간적 측면을 중심으로 -

본 논문은 벨러 버르토크(1881-1945) 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》(1937)의 작품 분석과 연주자적 해석에 관한 연구이다. 이 곡은 버르토크의 대표적인 실내악 작품 중 하나로, 서양음악의 전통적 형식 안에서 동유럽 민속음악의 특징적 리듬들을 내재하고 있다. 버르토크는 여러 해에 걸친 민속음악 연구를 통해 음계, 리듬 등 민속적 요소들을 그의 음악에 접목하였으며, 다른 악기들을 통한 타악기적 효과를 추구하여 독창적인 방식으로 20세기 현대 음악에 새로운 방향을 제시하였다.

특히 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 다양한 템포 변화, 동유럽 민속음악 리듬의 적용, 불규칙한 리듬 패턴의 전개 그리고 복잡한 리듬 구조 같은 시간적 변화를 선보이고 있다. 이에 따른 연구의 필요성이 제기되는바, 본 연구에서는 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 템포, 박절, 리듬 등 포함하는 시간적 관점에 주목하여 분석하고, 버르토크의 연주를 포함한 세 그룹의 음원을 통해 피아니스트 관점에서 연주자의 해석을 고찰 및 필자의 해석을 제안한다.

예비적 고찰로서 제II장에서는 그의 생애와 시기별 작품 개요를 살펴본 후, 그가 직접 채보 및 연구한 동유럽 민요들과 리듬(파를란도-루바토, 엄격 리듬, 부정 리듬, 불가리안 리듬)들에 대한 정의를 이해하

고 그의 작품들에 적용된 예시를 살펴본다.

본격적인 작품 분석을 논의하는 III장에서는 먼저 전반적인 구조를 살펴본 후, 시간적 측면으로 다음과 같이 4가지 관점으로 분석한다. 첫째, 악장별 템포의 흐름을 이해하기 위해 메트로놈 표기가 변화되는 부분들을 파악한다. 둘째, II장에서 살펴본 동유럽 민속음악 리듬이 이 작품에서 어떻게 적용되고 발전해 나가는지 살펴본다. 셋째, 불규칙한 리듬 패턴들이 전개되는 부분들을 몇 가지 형태로 구분하여 분석한다. 넷째, 폴리미터 구조 안에서 박절의 불일치가 나타나는 부분들을 논의한다.

이러한 이론적 작품 분석에 기반하여 IV장에서는 버르토크 연주를 포함한 세 그룹의 연주 음원을 분석하고 연주자의 관점에서 해석을 제안한다. 먼저 세 음원의 전반적인 템포 해석을 파악하기 위해 악장별 각 섹션의 평균 템포를 계산하여 그들의 연주 경향을 파악한다. 그리고 작품 분석에서 살펴본 동유럽 민속음악 리듬이 적용된 부분들에 대해 세 그룹의 연주를 고찰하고 필자의 해석을 제시한다. 마지막으로 불규칙한 리듬 패턴이 전개되는 패시지 중 피아니스트 관점에서 난해하게 여겨질 수 있는 부분에 대해 필자의 해석을 제안한다.

본 연구를 통해 연주자들이 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 보다 심층적으로 이해하고 실질적으로 연주에 도움받기를 기대한다.

주요어 : 벨러 버르토크, 두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타, 시간적 측면, 템포 변화, 동유럽 민속음악, 불규칙한 리듬, 연주자적 해석
학 번 : 2016-31907

목 차

I. 서론	1
II. 벨러 버르토크의 음악 세계	6
1. 작곡가의 생애	6
2. 시기별 작품 개요	15
2.1. 제1기 (1907-25)	15
2.2. 제2기 (1926-45)	17
3. 버르토크의 채보 연구와 동유럽 민속음악 리듬	20
3.1. 버르토크의 민속음악 채보 연구	20
3.1.1. 헝가리 민요	23
(1) 옛 양식(Old Style)	23
(2) 새로운 양식(New Style)	26
(3) 혼합 양식(Mixed Style)	29
3.1.2. 슬로바키아 민요	31
3.1.3. 루마니아 민요	35
3.2. 동유럽 민속음악에서 나타나는 리듬	39
3.2.1. 파를란도-루바토(Parlando-rubato)	40
3.2.2. 엄격 리듬(Rigid Rhythm)	44
3.2.3. 부점 리듬(Dotted Rhythm)	47
3.2.4. 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)	52
3.2.5. 베르분코시(<i>verbunkos</i>)&차르다시(<i>csárdás</i>) ..	56

Ⅲ. 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》 작품	
연구	60
1. 작품 개요	60
2. 작품 구조 개괄	67
2.1. 1악장	68
2.2. 2악장	84
2.3. 3악장	91
3. 시간적 측면에서의 분석	104
3.1. 템포와 박자	104
3.1.1. 1악장	107
3.1.2. 2악장	117
3.1.3. 3악장	124
3.2. 작품에 적용된 동유럽 민속음악 리듬	130
3.2.1. 파를란도-루바토(Parlando-rubato)	130
3.2.2. 엄격 리듬(Rigid Rhythm)	137
3.2.3. 부점 리듬(Dotted Rhythm)	139
3.2.4. 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)	140
3.3. 불규칙한 리듬 패턴의 전개 방식	143
3.3.1. 불규칙한 프레이징 구조	143
3.3.2. 기보된 것과 다르게 인지되는 부분	146
3.3.3. 스트레토(<i>stretto</i>) 기법	148
3.3.4. 박절적 불협화(Metrical Dissonance)	152
3.4. 폴리미터(Polymer) 구조	155
3.4.1. 그룹 불협화(Grouping Dissonance)가 동반된 폴리미터	155
3.4.2. 그룹 및 변위 불협화(Displacement Dissonance)가 동반된 폴리미터	157

3.4.3. 서로 다른 단위 박에 의한 폴리미터	160
----------------------------------	-----

IV. 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 연주 분석과 해석적 고찰	162
1. 템포에 관한 해석	166
1.1. 1악장	166
1.2. 2악장	170
1.3. 3악장	173
2. 동유럽 민속음악 요소가 드러나는 패시지	176
2.1. 파를란도-루바토(Parlando-rubato)	177
2.1.1. 성부 간의 모방적 전개	178
2.1.2. 시간적 측면에서의 프레이징 해석	183
2.1.3. 연주 분석을 통한 해석 제언	195
2.2. 부점 리듬(Dotted Rhythm)	199
2.2.1. 음원을 통한 연주 분석	199
2.2.2. 연주 분석을 통한 해석 제언	205
2.3. 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)	206
2.3.1. 음원을 통한 연주 분석	206
2.3.2. 연주 분석을 통한 해석 제언	209
3. 불규칙한 패턴의 해석에 대한 패시지	211
3.1. 기보된 것과 다르게 인지되는 부분	211
3.1.1. 음원을 통한 연주 분석	212
3.1.2. 연주 분석을 통한 해석 제언	218
3.2. 박절적 불협화(Metrical Dissonance)	219
3.2.1. 음원을 통한 연주 분석	220
3.2.2. 연주 분석을 통한 해석 제언	223

V. 결론	224
참고문헌	228
Abstract	236

악 보 목 차

<악보 II -1> 옛 양식의 헝가리 민요	24
<악보 II -2> 옛 양식의 헝가리 민요	24
<악보 II -3> 새로운 양식의 헝가리 민요	28
<악보 II -4> 새로운 양식의 헝가리 민요	28
<악보 II -5> 혼합 양식의 헝가리 민요	29
<악보 II -6> 혼합 양식의 헝가리 민요	30
<악보 II -7> 그룹(A)의 발라스카 민요(a)	32
<악보 II -8> 그룹(A)의 의례행사에 불리던 민요(b)	33
<악보 II -9> 그룹(B)의 민요	33
<악보 II -10> 그룹(C)의 민요	34
<악보 II -11> 루마니아 중남부 지역의 콜린다 민요	37
<악보 II -12> 루마니아 북서부 지역의 도이나 민요	38
<악보 II -13> 《푸른 수염 공작의 성》(마디 55-64)	42
<악보 II -14> 《2개의 비가》 2번 (마디 1-6)	43
<악보 II -15> 옛 양식의 헝가리 민요	45
<악보 II -16> 슬로바키아 민요	45
<악보 II -17> 《10개의 소품》 10번 (마디 1-8)	46
<악보 II -18> 《루마니아 크리스마스 캐롤》 10번 (마디 1-4)	46
<악보 II -19> 《피아노 솔로를 위한 춤곡》 4악장 (마디 13-16) ..	47
<악보 II -20> 부점 리듬으로 이루어진 헝가리 민요	50
<악보 II -21> 《10개의 피아노 소품》 5번 (마디 1-11)	51
<악보 II -22> 《현악4중주 6번》 1악장 (마디 95-100)	51
<악보 II -23> 불가리아 춤곡 ‘Samokovsko Horo’ (마디 1-4)	52
<악보 II -24> 불가리아 민요 ‘Nishka banya’ (마디 1-4)	53
<악보 II -25> 《피아노를 위한 루마니아 춤곡》 No. 4 (마디 3-6)	54
<악보 II -26> 루마니아 민속음악 개정판에 실린 선율 No. 175 (마디 5-8) ..	54
<악보 II -27> 《현악4중주 5번》 3악장 (마디 1-4)	55

<악보 II -28> 《미크로코스모스》 불가리안 리듬을 위한 6개의 춤곡 No. 151 (마디 1-4)	55
<악보 II -29> 《코슈트》 (마디 3-4)	57
<악보 II -30> 《랩소디》 Op. 1 (마디 1-4)	57
<악보 II -31> 《콘트라스트》 중 ‘베르분코시’ (마디 1-5)	58
<악보 II -32> 리스트의 《헝가리 랩소디 2번》 느린(lassen) 섹션 (마디 10-14)	59
<악보 II -33> 리스트의 《헝가리 랩소디 2번》 빠른(friska)섹션 (마디 202-209)	59
<악보 III -1> 도입부 (마디 1-12)	71
<악보 III -2> 도입부 (마디 18-20)	72
<악보 III -3> 제1주제 (마디 32-36)	73
<악보 III -4> 제2주제 (마디 84-87)	74
<악보 III -5> 전개부 c (마디 195-198)	75
<악보 III -6> 도입부(마디 4-5)와 전개부(마디 195)	76
<악보 III -7> 전개부 d (마디 217-220)	77
<악보 III -8> 전개부 c 피아노 II (마디 195-196)	77
<악보 III -9> 전개부 c' 피아노 I (마디 232-233)	78
<악보 III -10> 전개부 c' (마디 266-273)	79
<악보 III -11> 재현부의 제1주제 (마디 274-277)	80
<악보 III -12> 제시부 제2주제(마디 84-85) & 재현부 제2주제(마디 292-293)	81
<악보 III -13> 코다 (마디 332-348)	82
<악보 III -14> 코다 (마디 440-443)	83
<악보 III -15> 《야외에서》 중 밤의 음악 (마디 17-21)	86
<악보 III -16> 2악장 섹션 A (마디 1-12)	86
<악보 III -17> 섹션 B (마디 28-37)	87
<악보 III -18> 섹션 B (마디 45-49)	88
<악보 III -19> 섹션 A' (마디 66-67)	89

<악보Ⅲ-20> 섹션 A' (마디 84-92)	90
<악보Ⅲ-21> 배음(어쿠스틱) 스케일	92
<악보Ⅲ-22> 제시부 섹션 A(마디 1-18)	93
<악보Ⅲ-23> 제시부의 섹션 B(마디 44-51)	94
<악보Ⅲ-24> 제시부의 섹션 B(마디 73-79)	94
<악보Ⅲ-25> 제시부의 섹션 C(마디 103-119)	95
<악보Ⅲ-26> 제시부와 전개부의 연결 (마디 133-137)	97
<악보Ⅲ-27> 전개부 a (마디 138-150)	98
<악보Ⅲ-28> 전개부 b (마디 156-168)	99
<악보Ⅲ-29> 전개부 b (마디 175-180)	100
<악보Ⅲ-30> 재현부 섹션 A' (마디 247-252)	101
<악보Ⅲ-31> 재현부 섹션 B' (마디 268-273)	102
<악보Ⅲ-32> 코다 (마디 347-353)	103
<악보Ⅲ-33> 타악기 파트 (마디 413-420)	103
<악보Ⅲ-34> 도입부 (마디 1-5)	109
<악보Ⅲ-35> 도입부 (마디 13-32)	110
<악보Ⅲ-36> 제시부 제1주제의 템포 (마디 32-34)	111
<악보Ⅲ-37> 제시부 제2주제의 템포 (마디 84-85)	111
<악보Ⅲ-38> 코데타의 템포 (마디 105-109)	112
<악보Ⅲ-39> 코데타의 템포 (마디 114-118)	112
<악보Ⅲ-40> 코데타의 템포 (마디 133-137)	113
<악보Ⅲ-41> 종결주제 템포 (마디 161-165)	113
<악보Ⅲ-42> 전개부 템포 (마디 195-198)	114
<악보Ⅲ-43> 전개부 템포 (마디 217-219)	115
<악보Ⅲ-44> 코다 (마디 332-336)	115
<악보Ⅲ-45> 코다 (마디 385-389)	116
<악보Ⅲ-46> 코다 (마디 433-435)	116
<악보Ⅲ-47> 섹션 A (마디 1-8)	119
<악보Ⅲ-48> 섹션 B (마디 28-37)	120

<악보Ⅲ-49> 섹션 B (마디 45-49)	121
<악보Ⅲ-50> 섹션 B (마디 60-61)	122
<악보Ⅲ-51> 섹션 A' (마디 66)	123
<악보Ⅲ-52> 섹션 A' (마디 85-93)	123
<악보Ⅲ-53> 제시부 (마디 1-5)	125
<악보Ⅲ-54> 섹션 B (마디 44-47)	126
<악보Ⅲ-55> 섹션 B (마디 73-79)	126
<악보Ⅲ-56> 섹션 C (마디 103-104)	127
<악보Ⅲ-57> 섹션 C (마디 120-123)	127
<악보Ⅲ-58> 전개부 (마디 138-144)	127
<악보Ⅲ-59> 재현부 (마디 247-251)	128
<악보Ⅲ-60> 재현부 (마디 407-420)	129
<악보Ⅲ-61> 2악장 (마디 56-57)	132
<악보Ⅲ-62> 2악장 (마디 59)	132
<악보Ⅲ-63> 2악장 (마디 60-61)	133
<악보Ⅲ-64> 2악장 (마디 62-64)	134
<악보Ⅲ-65> 2악장 (마디 66-70)	135
<악보Ⅲ-66> 3악장 (마디 120-123)	137
<악보Ⅲ-67> 3악장 (마디 359-370)	138
<악보Ⅲ-68> 1악장 (마디 332-340)	139
<악보Ⅲ-69> 1악장 (마디 84-86)	140
<악보Ⅲ-70> 1악장 (마디 292-295)	142
<악보Ⅲ-71> 1악장 (마디 11-18)	144
<악보Ⅲ-72> 2악장 (마디 28-37)	145
<악보Ⅲ-73> 1악장 (마디 32-33)	146
<악보Ⅲ-74> 1악장 (마디 235-237)	148
<악보Ⅲ-75> 1악장 재현부 (마디 274-277)	149
<악보Ⅲ-76> 3악장 (마디 228-240)	150
<악보Ⅲ-77> 1악장 (마디 41-43)	154

<악보Ⅲ-78> 1악장 (마디 61-62)	156
<악보Ⅲ-79> 1악장 (마디 208-210)	157
<악보Ⅲ-80> 1악장 (마디 268-270)	158
<악보Ⅲ-81> 2악장 (마디 62-64)	161
<악보Ⅳ-1> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 56-57)	180
<악보Ⅳ-2> 랭키와 코지스의 연주 (마디 56-57)	181
<악보Ⅳ-3> 페라이어와 솔티의 연주 (마디 56-57)	182
<악보Ⅳ-4> 2악장 (마디 65-70)	184
<악보Ⅳ-5> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 65-70)	186
<악보Ⅳ-6> 랭키와 코지스의 연주 (마디 65-70)	189
<악보Ⅳ-7> 페라이어와 솔티의 연주 (마디 65-70)	192
<악보Ⅳ-8> 필자의 제언 (마디 56-57)	195
<악보Ⅳ-9> 필자의 제언 (마디 65-70)	197
<악보Ⅳ-10> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 332-340)	202
<악보Ⅳ-11> 랭키와 코지스의 연주(마디 332-340)	203
<악보Ⅳ-12> 페라이어와 솔티의 연주(마디 332-340)	204
<악보Ⅳ-13> 필자의 제언 (마디 332-340)	206
<악보Ⅳ-14> 버르토크와 파스토리 그룹의 연주(마디 292-295) ...	207
<악보Ⅳ-15> 랭키와 코지스 그룹의 연주(마디 292-295)	208
<악보Ⅳ-16> 페라이어와 솔티 그룹의 연주(마디 292-295)	209
<악보Ⅳ-17> 필자의 제언 (마디 292-295)	210
<악보Ⅳ-18> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 31-34)	213
<악보Ⅳ-19> 랭키와 코지스의 연주 (마디 31-34)	215
<악보Ⅳ-20> 페라이어와 솔티의 연주 (마디 31-34)	217
<악보Ⅳ-21> 필자의 제언 (마디 31-34)	219
<악보Ⅳ-22> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 41-43)	220
<악보Ⅳ-23> 랭키와 코지스의 연주 (마디 41-43)	221
<악보Ⅳ-24> 페라이어와 솔티의 연주 (마디 41-43)	222
<악보Ⅳ-25> 필자의 제언 (마디 41-43)	223

표 목 차

〈표Ⅱ-1〉 국제현대음악협회(ISCM) 페스티벌에 연주된 버르토크의 작품 목록	13
〈표Ⅱ-2〉 장르별 주요 작품 (1907-1925)	16
〈표Ⅱ-3〉 장르별 주요 작품 (1926-1945)	18
〈표Ⅱ-4〉 출판된 버르토크 주요 연구(단행본) 목록	22
〈표Ⅱ-5〉 옛 양식(Old style)의 헝가리 민요	25
〈표Ⅱ-6〉 새로운 양식(New style)의 헝가리 민요	27
〈표Ⅱ-7〉 슬로바키아 민요	31
〈표Ⅲ-1〉 버르토크와 파스토리의 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》 연주기록 (1938-1943)	62
〈표Ⅲ-2〉 1악장 구조	68
〈표Ⅲ-3〉 제1주제와 제2주제 대조	74
〈표Ⅲ-4〉 제시부와 재현부의 제2주제 대조	81
〈표Ⅲ-5〉 2악장 구조	84
〈표Ⅲ-6〉 3악장 구조	91
〈표Ⅲ-7〉 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》 템포 표기의 불일치	105
〈표Ⅲ-8〉 《피아노 협주곡 2번》 2악장과 3악장 템포 예시	106
〈표Ⅲ-9〉 악보에 표기된 1악장의 템포와 박자 변화	108
〈표Ⅲ-10〉 악보에 표기된 2악장의 템포와 박자 변화	118
〈표Ⅲ-11〉 악보에 표기된 3악장의 템포와 박자 변화	125
〈표Ⅲ-12〉 시간의 흐름에 따라 변화되는 마디 56-73	131
〈표Ⅲ-13〉 마디 292-295에서 나타나는 그루핑의 층위(피아노 I) ..	141
〈표Ⅲ-14〉 기보된 것과 다르게 인지되는 부분	147
〈표Ⅲ-15〉 그룹 및 변위 불협화가 동반된 폴리미터	159
〈표Ⅳ-1〉 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 음원 정보	163

<표Ⅳ-2> 세 음원의 1악장 총 연주시간	166
<표Ⅳ-3> 세 음원의 2악장 총 연주시간	170
<표Ⅳ-4> 세 음원의 3악장 총 연주시간	173
<표Ⅳ-5> 본 장 2, 3절에서 사용된 표기들	176
<표Ⅳ-6> 그룹별 마디 65-70의 프레이징 해석과 휴지부의 지속시간(초)	183
<표Ⅳ-7> 세 그룹의 숨표 시간과 평균 템포(1악장)	211

그 래 프 목 차

<그래프Ⅲ-1> 악보에 표기된 1악장의 템포 변화	107
<그래프Ⅲ-2> 악보에 표기된 2악장의 템포 변화	117
<그래프Ⅲ-3> 악보에 표기된 3악장의 템포 변화	124
<그래프Ⅳ-1> 섹션별 템포 변화: 악보 표기와 실제 연주 비교 (1악장)	167
<그래프Ⅳ-2> 섹션별 템포 변화: 악보 표기와 실제 연주 비교 (2악장)	1721
<그래프Ⅳ-3> 섹션별 템포 변화: 악보 표기와 실제 연주 비교 (3악장)	174
<그래프Ⅳ-4> 2악장의 템포 변화 (마디 56-57)	179
<그래프Ⅳ-5> 버르토크&파스토리 연주의 다이내믹 진폭 (마디 332-339)	199
<그래프Ⅳ-6> 랭키&코지스 연주의 다이내믹 진폭 (마디 332-339)	200
<그래프Ⅳ-7> 페라이어&솔티 연주의 다이내믹 진폭 (마디 332-339)	201
<그래프Ⅳ-8> 버르토크&파스토리의 연주 다이내믹 진폭 (마디 32-34)	212
<그래프Ⅳ-9> 랭키&코지스의 연주 다이내믹 진폭	

(마디 32-34)	214
<그래프Ⅳ-10> 페라이어&솔티의 연주 다이내믹 진폭	
(마디 32-34)	216

그림 목 차

<그림Ⅱ-1> 버르토크의 민요수집 시기와 방문지역	11
<그림Ⅱ-2> 헝가리와 루마니아를 포함한 인접 국가	35
<그림Ⅱ-3> 헝가리어의 발음 예시	48
<그림Ⅲ-1> 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 악기 편성 ..	64
<그림Ⅲ-2> 3악장(마디 229-238) 3성부의 리듬 패턴	151
<그림Ⅲ-3> 박절적 불협화(Metrical Dissonance)	152
<그림Ⅲ-4> 1악장 리듬 패턴 (마디 61-62)	156
<그림Ⅲ-5> 1악장 리듬 패턴 (마디 208-210)	158
<그림Ⅲ-6> 1악장 리듬 패턴 (마디 268-270)	159

I. 서론

1910년대를 전후로 후기 낭만주의에서 벗어나려는 시도로부터 나타난 모더니즘 시기¹⁾에서는 사회와 경제 및 예술 전반에 변화가 시작되었으며, 전통적 양식에서 탈피해 조성의 해체를 비롯한 새로움과 독창성을 추구하는 ‘신 음악 (New Music)’이라는 개념이 등장하였다. 이는 음악학자 베커가 19세기 낭만음악과 구분되는 20세기 초의 음악 경향을 논하면서 사용한 용어로²⁾ 유럽에서는 대표적으로 작곡가 아널드 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)를 비롯한 제2 빈악파,³⁾ 이고리 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971), 벨러 버르토크(Béla Bartók, 1881-1945), 미국에서는 찰스 아이브스(Charles Ives, 1874-1951), 에드가르 바레즈(Edgard Varèse, 1883-1965)⁴⁾ 등의 음악들을 일컫는다.⁵⁾

쇤베르크와 제2 빈악파는 무조성(atonal) 음악과 12음 기법으로 음악사에 새로운 장을 열었으며, 스트라빈스키와 버르토크는 그들 자국인 러시아와 헝가리의 언어, 문화, 민족주의의 영향으로 민요에서 사용된 음계와 리듬 등의 민속적 요소들을 자신의 작품에 적용하여 새로운 방향을 제시하였다. 또한, 미국에서도 아이브스와 바레즈는 실험적 음향, 관습에 얽매이지 않은 악기들의 사용 등을 통해 혁신적인 시도로 새로운 음악의 지평을 열었다. 특히 아이브스는 미국의 찬송가나 대중음악, 행진곡 등의 음악에 매력을 느껴 《교향곡: 뉴잉글랜드의 휴일》

1) ‘모더니즘 예술은 가장 단순한 의미로 <현대>에 해당하는 시기를 지칭하지만, 넓은 의미로는 19세기 중반부터 20세기 후반까지의 흐름을 모더니즘 예술로 설명한다. 예술에서의 모더니즘은 19세기 말부터 제1차 세계대전 전후로 전성기를 맞이한 예술 운동으로 특정한 특성을 가진 ‘현대적’ 예술 경향을 지칭한다.’ 오희숙, 『20세기 음악 I 역사·미학』(서울: 심철당, 2004), 364.

2) 위의 책, 375.

3) 쇤베르크와 그의 제자 알반 베르크(Alban Berg, 1885-1935)와 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945)을 일컬으며 ‘신 빈악파’라고 하기도 한다.

4) 본래 프랑스 출신이나 1915년부터 미국으로 이주하여 활동한 20세기 대표적인 미국의 진보적 성향의 작곡가이다. 오희숙, 앞의 책, 166.

5) 위의 책, 377.

(*A Symphony: New England Holidays*, 1917-19), 《피아노 소나타 2번: 콩코드 소나타》(*Sonata No. 2 for piano: Concord, Mass.*, 1840-60, 1910-15) 등 여러 작품에 직접적으로 적용하기도 하였다.

이들 중 민족 음악학자이기도 했던 버르토크는 헝가리, 루마니아, 슬로바키아, 세르비아, 불가리아 등의 민속음악을 채보하며 그의 많은 시간과 열정을 쏟았다. 그리고 다민족의 민요에 관한 심층적인 연구를 다수 남겼다.

그가 연구한 민속음악은 그의 작품에서 몇 가지 양상으로 나타나는데, 먼저 민속음악의 선율이 직접 또는 간접적으로 사용된 경우이다. 예컨대 그의 《루마니아 춤곡》(*Rumanian Folk Dances*, Sz. 56 BB. 68, 1915)처럼 민속음악 선율들이 직접적으로 나타난 경우도 일부 있으며, 더 많은 경우에는 간접적으로 그의 작품에 민속음악 재료들이 사용되었다. 또 다른 양상은 민속음악에서 등장하는 비대칭 리듬의 사용이다. 그는 이른바 ‘불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)’으로 명명된, 서양 전통 리듬과 확연히 구별되는 리듬 및 박자들을 많은 곡에서 사용했다.⁶⁾

더불어, 버르토크의 음악에서 매우 독창적인 특징은 타악기를 이전 시대보다 중요하게 사용했을 뿐 아니라 다른 악기들을 통해서도 타악기적 효과를 추구한 점이다. 이러한 특징들을 보여주는 작품은 《피아노 소나타 Sz. 80, BB 88》(1926), 《피아노 협주곡 1번 Sz. 83, BB 91》(1926), 《피아노 협주곡 2번 Sz. 95, BB 101》(1931), 《피아노 협주곡 3번 Sz. 119, BB. 127》(1945), 《현악4중주 5번 Sz. 102, BB. 110》(1934), 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》(*Music for Strings, Percussion and Celesta*, Sz. 106, BB. 114, 1936) 그리고 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》(*Sonata for Two pianos and Percussion*, Sz. 110, BB. 115, 1937) 등 상당수가 있다.

또한 그의 작품들은 앞서 언급한 양상들뿐만 아니라 고전주의의 전

6) 버르토크의 민속음악 연구에서 영향받은 비대칭 리듬의 사용은 III장 3절에서 상세히 다룰 것이다. 그 외에도 다선법(polymodality)적 음계, 그리고 2도와 4도를 사용한 불협화음 등의 다양한 시도가 그의 작품들에서 나타난다.

통적 형식, 중심음 및 3화음의 사용을 비롯한 조성적 측면, 다양한 음계(배음 음계, 장·단조 음계, 반음계)의 사용으로 서구권 전통음악의 경향도 드러난다.

이러한 영향들이 드러나는 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》에서는 수시로 변하는 템포 안에서 두 대의 피아노와 타악기가 서로 모방하며 진행하는 반복적인 리듬, 불규칙한 박절로 인해 형성되는 복합적인 구조 등을 통해 버르토크의 성숙한 작곡기법들이 돋보인다. 이처럼 시간적 변화를 보이는 특징들로 인해 두 명의 피아니스트와 퍼커셔니스트에게는 복합적 리듬 구조의 충분한 이해와 상호 긴밀한 호흡이 요구된다. 따라서 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 템포, 리듬, 박절을 모두 포함하는 시간적인 관점으로 접근하여 연구할 필요성이 대두된다.

이러한 시간적 측면을 중심으로 살펴볼 연구는 필자가 미국에서 유향했을 당시의 연주 경험에서 다음과 같은 질문을 제기하게 된 것과도 연결된다. 첫째는 ‘연주자는 이 작품의 템포, 불규칙한 리듬 및 박절을 어떻게 이해하고 연주해야 하는가?’, 둘째는 ‘이러한 시간적인 측면을 청자에게는 어떻게 전달할 수 있을까?’ 였다. 연주자와 청자의 관점에서 모두 바라볼 수 있는 두 질문은 피아니스트인 필자가 이 작품에 관한 접근 방식을 심도 있게 고민하도록 하였다.

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》에 관한 선행연구는 작품에서 나타나는 반복적인 음정 관계나 대칭을 이루는 구조들을 분석하거나 전통적인 서양음악의 전개 방식과 비교하며 전반적인 작곡기법들을 서술한 논문들이 대부분이다.⁷⁾

7) 본고에서 다루는 작품을 연구한 선행연구들을 년도 순으로 나열하면 다음과 같다.

- Paul Wilson, “The Sonata for Two Pianos and Percussion, I and II,” *The Music of Béla Bartók* (Yale University Press, 1992), 139-167.
- Daphne Leong, “Metric Conflict in the First movement of Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion,” *Theory and Practice* 24 (1999), 57-90.
- Elliott Antokoletz, “Organic Expansion and Classical Structure in Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion,” in *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff (Oxford University Press, 2000), 77-94.
- Carolyn Corder Valiquette, “The use of percussion in the music of Béla Bartók:

한편, 2004년에 발표된 에뮬케 우이-힐리아드(Emöke Ujj-Hilliard)의 박사학위 논문은 이전 선행연구와는 다르게 버르토크가 작성한 필사본과 출판된 악보를 비교하고 버르토크의 음원을 분석 및 연주법을 제안하였다. 그녀의 연구는 1악장만을 다루고 있으며 피아니스트 관점에서 연주법을 제시하기보다 네 명의 연주자들을 위한 포괄적인 연주 방법에 초점이 맞춰져 있다.

더불어 이 곡과 버르토크의 다른 장르 작품들의 리듬에 관한 선행 연구는 일부만을 종합적으로 묶어 분석한 것이 대부분이다. 이 연구들은 민속음악 리듬과 불규칙한 박절이 등장하는 부분들을 분석하여 단편적인 예시만을 들고 있어 심층적으로 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 이해하기에는 부족함이 있다.⁸⁾

따라서 본고는 이 작품을 시간적인 관점으로 접근해 두드러지는 템포, 리듬, 박절의 변화를 심층적으로 분석하고, 이를 토대로 피아니스트 관점에서 바라본 필자의 연주해석을 제언하여 버르토크와 그의 작품을 이해하는 초석을 마련하고자 한다.

이를 위해 본 논문의 II장에서는 버르토크의 생애 및 시기별 작품

-
- works from 1926 to 1945,” (DMA. Diss., University of Northern Colorado, 2000).
- Daphne Leong, “A Theory of Time-spaces For the Analysis of Twenty-Century music: Applications to the music of Béla Bartók,” (PhD. Diss., University of Rochester, 2000).
 - Haley Ann Simons, “Béla Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion,” (DMA. Diss., University of Alberta, Canada, 2000).
 - Emöke Ujj-Hilliard, “An Analysis of the Genesis of Motive, Rhythm and Pitch in the First Movement of the Sonata for Two Pianos and Percussion by Béla Bartók,” (DMA. Diss., University of North Texas, 2004).
 - Michael Russ, “Bartók, Beethoven and the Sonata for Two Pianos and Percussion,” *Journal of the Royal Musical Association* 137/2 (2012), 307-349.
- 8) 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 리듬에 관한 선행연구는 다음과 같다.
- Daphne Leong, “Bartók’s studies of folk Rhythm: A window into His Own Practice,” *Acta Musicologica* 76/2 (2004), 253-277.
 - János Kárpáti, “Alternative Bar Structures in Bartók’s Music,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47/2 (2006), 127-140.
 - Emoke Ujj-Hilliard, “A Study of Rhythm in Bartok’s Music Both in Its Historical and Musical Dimensions,” 이주희 역 『피아노 음악연구』 3 (2009), 47-67.
 - Peter Petersen, *Music and Rhythm: Fundamentals, History, Analysis* (New York: PL Academic Research, 2013), 94-97.

목록을 살펴본다. 그리고 헝가리, 슬로바키아, 루마니아 민요에 관한 버르토크의 연구를 소개하고 그가 설명한 내용을 토대로 동유럽 민속 음악에 나타나는 리듬들도 함께 서술한다.

III장에서는 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 전반적인 구조를 먼저 살펴본 후, 시간적 측면으로 다음과 같이 4가지 관점으로 분석한다. 첫째, 작품의 구조 안에서 템포와 박자가 어떻게 변화되어 전개되는지 시간적인 구조를 파악한다. 둘째, II장에서 살펴본 동유럽 민속음악 리듬이 작품 내에서 어떻게 적용되었는지 살펴본다. 셋째, 불규칙한 리듬 패턴이 전개되는 부분들을 여러 형태로 구분하여 분석한다. 넷째, 폴리미터 구조 안에서 박절의 불일치가 나타나는 부분들을 논의한다.

IV장에서는 세 연주그룹의 음원을 통해 그들의 다양한 해석적 표현을 면밀하게 고찰하고 이를 토대로 필자의 연주자적 해석을 제안한다. 우선 악장별 전반적인 템포 분석을 통해 연주자들의 특성을 파악하고, 동유럽 민속음악의 리듬이 적용된 부분에 대해 연주자들과 필자의 해석을 제안한다. 그리고 피아니스트 관점에서 불규칙한 리듬 패턴으로 인해 연주하기 난해하다고 여겨지는 패시지를 중심으로 고찰하고자 한다.

본 연구에서는 이러한 내용으로 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 살펴보고 필자의 질문이었던 작품에 나타나는 시간적 측면의 이해와 이를 청자에게 전달하는 방식에 대한 답을 찾아가려 한다.

II. 벨러 버르토크의 음악 세계

1. 작곡가의 생애⁹⁾

벨러 버르토크는 1881년 헝가리의 토론탈(Torontál) 지역의 너지센트 미클로쉬(Nagyszentmiklós) 마을¹⁰⁾에서 태어나 음악을 즐겼던 부모님의 영향으로 일찍이 음악을 접하면서 자랐다. 7살 때 아버지가 돌아가시면서 그의 어머니 파울라 보이트(Paula Voit, 1857-1939)는 자녀들의 교육과 일자리를 위해 그와 그의 여동생을 데리고 여러 차례 이사 후 1894년 포조니(Pozsony)¹¹⁾ 지역에 정착했다. 포조니에서 그는 김나지움 과정을 시작하여 15세까지 라슬로 에르켈(László Erkel, 1844-1896)에게 피아노와 작곡 지도를 받았다.¹²⁾ 그는 에르켈의 지도하에 중세부터 낭만주의까지의 관현악, 오페라 작품들을 통해 작곡에 대한 기반을 다졌

9) 버르토크의 생애는 Malcolm Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686> [2020년 8월 25일 접속].; Hamish Milne, *The illustrated lives of the great composers* (London: New York: Sydney: Omnibus Press, 1984); Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók* (London: New York: Oxford University Press, 1967), 3-106, 김경임 역 『바르토크와 생애와 음악』 (대구: 경북대학교출판부, 1990), 3-128.; Béla Bartók, "Autobiography," in *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (London: Faber & Faber, 1976), 408-411.; Lynn Hooker, "The political and cultural climate in Hungary at the turn of the twentieth century," in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2001), 7-23.; Stephen Erdely, "Bartók and folk music," in *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2001), 24-42.의 내용을 참조하여 작성하였다.

10) 현재는 루마니아의 도시 중 하나인 슨니콜라우마레(Sinnicolau Mare)로 변경되었다.

11) 1541~1784년까지 헝가리의 수도였으며, 현재는 슬로바키아의 수도로 브라티슬라바(Bratislava)로 변경되었다. 국립국어원 표준국어대사전 "브라티슬라바" https://stdict.korean.go.kr/search/searchView.do?word_no=437199&searchKeywordTo=3 [2021년 9월 16일 접속].

12) Milne, 앞의 책, 12.

으며, 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 에르뇌 도흐나니(Ernö Dohnányi, 1877-1960)¹³⁾의 음악에 영향을 받았다. 이후 1899년, 부다페스트 음악원에 합격한 버르토크는 이슈트반 토만(István Thomán, 1862-1940)¹⁴⁾에게 피아노를, 한스 쾨슬러(Hans Koessler, 1853-1926)¹⁵⁾에게는 작곡을 공부하였다. 음악원에서 그는 피아니스트로서 뛰어난 평가를 받았으나, 작곡에서는 주목을 받지 못했다. 그는 새로운 5중주곡의 스케치를 쾨슬러에게 가져갔지만 좋은 평을 받지 못하였고 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 브람스 등의 작품들을 공부하며 길을 찾았지만 단 한 곡이라도 작품을 완성했다는 기록도 없었다.¹⁶⁾ 하지만 그는 1902년에 열린 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 교향시 《자라투스트라는 이렇게 말했다》(*Also Sprach Zarathustra* Op. 30, 1896)의 부다페스트 초연을 듣고 큰 전환점을 맞이하게 되었으며 그 변화는 그의 자서전에 다음과 같이 언급되었다.

-
- 13) 헝가리의 피아니스트 겸 작곡가로 그는 리스트 다음으로 다재다능한 헝가리 음악가로 꼽힌다. 유럽과 미국에서 피아니스트로서 입지를 굳혔으며 1905년부터 10년간 베를린 음대(Hochschule) 교수로 재직 후 부다페스트로 돌아와 활발한 연주 활동과 필하모닉 협회의 수석 지휘자로서 음악의 발전에 힘썼다. Balint Vázsonyi, “Dohnányi, Ernő,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007927> [2021년 5월 15일 접속].
- 14) 프란츠 리스트의 지도를 받기도 했던 이슈트반 토만은 헝가리의 피아니스트 겸 작곡가였으며 학생들에게 영감을 주는 지도자였다. 1888년부터 1906년까지 부다페스트 음악원에서 피아노를 가르쳤으며, 버르토크, 프리츠 라이너, 도흐나니 등이 그의 제자였다. 또한, 음악에 대한 글도 썼던 그는, 다양한 부다페스트 저널에 많은 기사를 기고했다. Charles Hopkins, “Thomán, István,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027855> [2021년 5월 15일 접속].
- 15) 한스 쾨슬러는 독일 출신의 작곡가 겸 오르가니스트 그리고 교사였다. 작곡가 막스 레거(Max Rager, 1873-1916)와 사촌이기도 한 그는 독일 드레스덴에서 이론과 합창을 가르쳤으며, 1882년부터는 헝가리의 부다페스트 음악원에서 오르간과 합창음악을 지도했다. 그리고 1883-1908까지 같은 학교의 작곡과 교수로 재직하였다. 줄탄 코다이, 버르토크, 도흐나니 등이 그의 가르침을 받았다. Vera Lampert, “Koessler [Kössler], Hans,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015256> [2021년 12월 1일 접속].
- 16) Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, 김경임 역 『바르토크와 생애와 음악』, 18.

“나는 2년간 단 하나의 작품도 완성하지 못했으며 음악원에서는 일류 피아니스트로만 여겨졌다. 이러한 침체에서 1902년 부다페스트에서 열린 《자라투스트라는 이렇게 말했다》 초연을 보고 심광이 비치듯 깨어나게 되었다. 이 작품은 음악가들 사이에서 정말 혐오스럽게 받아들여졌지만, 나에게는 엄청난 열정을 불러일으켰다. 마침내 새로운 생명의 씨앗을 품고 있는 것처럼 길이 보이기 시작했다.”¹⁷⁾

슈트라우스의 참신한 음악을 접한 후 버르토크는 그의 모든 작품을 공부하였고 다시 작곡을 시작했다. 버르토크는 피아노 작품으로 편곡한 슈트라우스의 교향시 《영웅의 생애》(*Ein Heldenleben*, Op. 40, 1898)를 음악원 교수들 앞에서 선보였는데 큰 호응을 받았으며 그의 뛰어난 연주는 피아니스트로서의 명성을 더욱 빛나게 하였다.¹⁸⁾

당시 헝가리는 1848-49년의 헝가리 혁명으로 인해 민족주의 물결이 퍼져있었으며 버르토크 역시 자연스럽게 민족주의 음악에 관심을 가지기 시작했다. 그의 자서전에도 “나의 작곡에 결정적으로 영향을 미친 요인”으로도 언급한바,¹⁹⁾ 슈트라우스의 음악과 민족주의적 열정, 이 두 가지 영향으로 교향시 《코슈트》(*Kossuth*, Sz. 21, BB. 31, 1903)²⁰⁾가 완성되었다.

헝가리 민속음악에 대한 지속적인 관심을 가졌던 1904년, 그는 헝가리 북부의 휴양지에 머무르는 동안 우연히 트란실바니아 출신인 하너리디 도샤(Lidi Dósa)가 부르는 원형 그대로의 순수한 민요를 들었다. 그 노래를 받아 적고 영감을 받은 버르토크는 그해 겨울 여동생에게 “이제 나는 새로운 계획이 생겼다: 가장 아름다운 헝가리 민요들을 수집하고 가장 알맞은 피아노 반주를 덧붙임으로써 예술가곡의 수준으로 높이는 것이다.”²¹⁾ 라고 새로운 작곡 계획에 관한 편지를 남긴 바

17) Béla Bartók, *Béla Bartók Essays*, 409.

18) Milne, *The illustrated lives of the great composers*, 21.

19) Bartók, 앞의 책, 409.

20) 헝가리 혁명(1848-1849)을 이끌었던 라요쉬 코슈트(Lajos Kossuth, 1802-1894)를 주인공으로 삼아 10개의 악장으로 이루어진 작품.

21) 1904년 12월 26일 버르토크의 편지로, *Béla Bartók, családi levelei*, 123. Amanda

있다. 이처럼 그가 경험한 최초의 민요 채보는 그의 예술적 견해를 바꾸는 중요한 계기가 되었다.

이후 헝가리 토착민의 음악에 관심을 기울이기 시작하며 《세케이 민요》(Székely Song) ‘빨간 사과’ (*Piros alma*, BB. 34, 1905)와 성악과 피아노를 위한 《4개의 헝가리 민요모음곡》(*Magyar népdalok énekhangra és zongorára*, BB. 37, 1904-1905)를 출판하였다. 이러한 초기 작품들은 피아노 반주에서 여전히 낭만적 성향을 유지하고 있었지만, 단순한 리듬과 왼손 화음의 사용으로 민속음악의 잠재력만이 나타났다.²²⁾

이렇듯, 헝가리 순수민요를 경험한 버르토크에게 민속음악의 재료들은 새로운 자극으로 다가왔고 1905년 본격적으로 민요수집이 시작되었다. 중요한 조연자이자 버르토크의 공동 민속음악 연구자였던 졸탄 코다이(Zoltán Kodály, 1882-1967)²³⁾와 인연도 이때부터 시작되어 그들은 협동으로 연구하여 성악과 피아노를 위한 《20개의 헝가리 민요》(20 *Hungarian folk songs*)를 1906년에 출판했다.

같은 해, 그는 헝가리의 지리적 국경 내에 거주하는 민족들의 음악에도 관심을 보여 슬로바키아인들이 거주하고 있는 괴메르(Gömör)에 방문해 이러한 편지를 남겼다: “내가 필사한 120곡 중 1/3은 확실히 슬로바키아어로 된 헝가리 민요이다....이것은 매우 흥미로운 의문점으로 언어 국경 근처의 지역에 대한 더 많은 조사가 필요하다.”²⁴⁾

이에 버르토크는 연구를 위해 수집된 자료들을 다시 살펴보았으며

Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2001), 27에서 재인용.

22) Gillies, “Bartók, Béla,” *Grove Music Online*, 6.

23) 헝가리 작곡가, 민족 음악학자, 교육학자로 버르토크와 함께 그는 민속자료를 기반으로 하여 새로운 헝가리 예술 음악의 창시자 중 한 사람이었으며, 그는 폭넓은 음악적 지식 문화의 발전을 위한 토대를 마련하였다. László Eöszé, Micheál Houlahan, and Philip Tacka, “Kodály, Zoltán,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015246> [2021년 5월 15일 접속].

24) 1906년 8월 21일 버르토크의 편지로, Bartók, *családi levelei*, 163. Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók*, 31에서 재인용.

비호르(Bihar) 지역에 사는 루마니아 공동체의 음악에서도 헝가리 민요가 차용되었다는 점을 발견하였다. 이를 통해 그는 이웃 민족들의 연구가 상호 간의 영향뿐만 아니라 헝가리 민속음악의 고유한 특징을 선별하고 차용된 형태를 식별하는 목적에 있어 필수적임을 깨달았다.²⁵⁾

이렇게 시작된 동유럽 국가들의 민요수집은 1907년 부다페스트 음악원의 교수직을 맡기 직전인 1906년부터 1918년까지 진행되었다. 특히 재직 초기 약 2년 동안은 학교 내에서의 연주 이외에는 활동을 하지 않은 채 민속음악 연구를 지속하였다.²⁶⁾ 그 이후 1909년에는 그의 제자 마르타 치글러(Márta Ziegler, 1893-1967)와 결혼하였는데 그녀는 15년이 넘는 시간 동안 버르토크의 연구를 도왔으며 수집 여행에도 동반하였던 훌륭한 조력자였다.²⁷⁾

당시 헝가리는 루마니아, 슬로바키아, 우크라이나 등 다양한 민족들이 살았던 다민족 국가였으며 각 민족은 그들 고유의 음악들을 가지고 있었다. 다음 <그림 II-1>은 1919년 이전 버르토크가 채보를 위해 방문한 지역을 나타낸 지도로, 그가 연구 초기, 중기, 후기에 주로 다녔던 지역과 시기를 색으로 구분하여 표기하였다.²⁸⁾

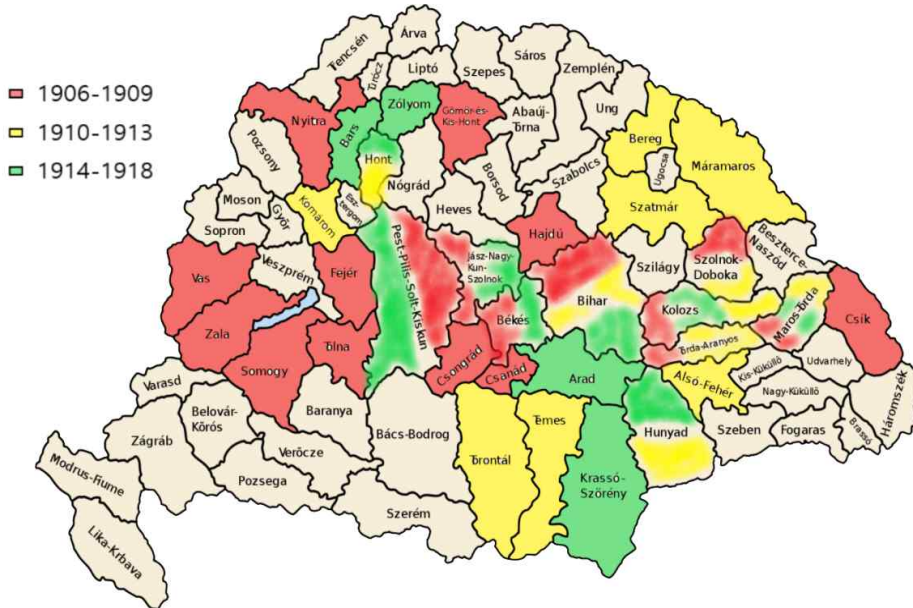
25) Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók*, 31.

26) Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, 6.

27) 위의 글, 10.

28) 1919년부터 <그림 II-1>의 지도국경은 나뉜다. 북쪽으로는 슬로바키아, 북동쪽은 우크라이나, 동남쪽은 루마니아, 남쪽으로는 세르비아, 남서쪽은 크로아티아의 영토들을 포함하는 일부가 되었다. 지도 출처: [https://en.wikipedia.org/wiki/Counties_of_Hungary_\(1000%E2%80%931920\)#/media/File:Kingdom_of_Hungary_counties.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Counties_of_Hungary_(1000%E2%80%931920)#/media/File:Kingdom_of_Hungary_counties.svg) [2021년 7월 24일 접속]. Bayley, 앞의 책, 33의 표를 참고하여 필자가 연도를 구분하여 기재하였다.

〈그림 II -1〉 버르토크의 민요수집 시기와 방문지역



1913년 버르토크는 아랍인들의 음악을 연구하기 위해 북아프리카(현재 알제리)도 방문하여 민속음악을 수집하였다.²⁹⁾ 이 시기는 작곡에 대한 휴식기(1912-1915)³⁰⁾를 보내고 있었을 때로 작곡보다는 민속음악 연구에 집중하던 시기였다. 하지만, 제1차 세계대전(1914-1918)에 이어 오스트리아로부터 독립한 1918년의 불안정한 헝가리의 상황으로 경제적으로도 어려움을 겪을 수밖에 없었던 버르토크는 수집연구에 드는 경비 또한 무시할 수 없었으며 전쟁 이전의 규모만큼 연구를 계속하기엔 불가능했다. 그리하여 그는 지금까지 수집한 자료들을 정리하여 책을 쓰기 시작했고 그의 연구업적들은 1923년 코다이와 함께 작업한 150개

29) 북아프리카 외에도 1936년 버르토크는 터키에서 민속음악에 대한 세 번의 강연과 헝가리 음악 관현악 연주회를 가졌으며, 아나톨리아-터키 민속음악을 녹음하기 위해 수집 여행을 떠났다. Bartók, *Béla Bartók Essays*, 137.

30) 그의 작곡에 대한 휴식기는 3년 또는 4년씩 1912-1915, 1923-1926, 1931-1934, 1939-1943으로 그 시기에는 민속음악 연구 또는 연주자로서의 활동에 집중했던 시기라고 볼 수 있다. 장건실, “벨라 바르토크,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2000), 393.

의 《트란실바니아 민요》(*Erdélyi magyarság népdalok*)를 시작으로 그의 일생에 여러 차례 출판되었다.³¹⁾ 1934년 음악원 교수직을 사퇴한 이후에도 그의 연구는 이어졌으며, 코다이와 함께 헝가리 학술원(Hungarian Academy of Science)의 일원이 되어 민족음악학자의 위치에서 헝가리 민요연구에 완전한 시간을 쏟을 수 있었다.³²⁾

이처럼 버르토크는 민속음악 연구에 큰 열정을 쏟았으며 1920년대부터 유럽과 미국을 오가며 연주와 작곡 활동에도 집중하였다. 그 당시에는 헝가리의 영토가 1/3로 줄어들었던 상태였기 때문에 그는 헝가리에서만 활동하기에는 제약이 있었고 자연스레 그의 시야는 서유럽과 미국으로까지 넓혀진 것으로 보인다.

영국, 독일, 스웨덴, 덴마크, 폴란드 등 여러 유럽 국가들에서 그의 작품이 연주되고 피아니스트로서도 버르토크의 명성이 높아져 갈 무렵, 1923년 그는 첫 번째 부인과 이혼 후 제자였던 디타 파스토리(Ditta Pásztor, 1903-1982)와 재혼하여 함께 연주 여행을 다니기도 했다.

같은 해에 버르토크의 《바이올린 소나타 1번》이 잘츠부르크 국제 페스티벌에서 연주되었는데, 이를 시작으로 그 시대 작곡가들의 새로운 작품을 알리고자 하는 목적으로 국제현대음악협회(International Society for Contemporary Music)가 설립되었다.³³⁾ 이러한 계기로 버르토크의 작품들은 ISCM의 페스티벌에서 자주 연주되었다.³⁴⁾ 다음 <표 II-1>은 1923년부터 1938년까지 ISCM 페스티벌에서 연주된 버르토크의 작품 목록으로³⁵⁾ 그의 작품들은 유럽의 주요 도시들에서 연주되며 그 당시의 현대음악계에 큰 영향을 미쳤다.

31) Bayley, *The Cambridge Companion to Bartók*, xiii. 버르토크의 연구업적에 대해서는 본 장 3절에서 상세히 살펴본다.

32) Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, 22.

33) Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, 김경임 역 『바르토크와 생애와 음악』, 75. 이 협회(이하 ISCM으로 표기함)는 여러 나라에 지부를 두었으며 새로운 작품들이 널리 알려지도록 일조하였다.

34) ISCM의 공식 사이트의 'Honorary members' 에는 버르토크를 포함한 라벨, 부조니, 존 케이지, 코플랜드, 리게티 등이 포함되어 있다. <https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/previous-festivals/> [2021년 8월 24일 접속].

35) 위의 글.

〈표 II -1〉 국제현대음악협회(ISCM) 페스티벌에 연주된 버르토크의
작품 목록

회차	작품	도시	년도
제1회	《바이올린 소나타 1번》(<i>Sonata No. 1 for Violin and Piano</i> , Op. 21, 1921)	잘츠부르크	1923
제3회	《무용모음곡》(<i>Dance Suite</i> , Sz. 77 BB. 86a, 1925)	프라하	1925
제5회	《피아노 협주곡 1번》(<i>Piano Concerto</i> , No. 1 Sz. 83, BB. 91, 1926)	프랑크푸르트	1927
제8회	《현악4중주 4번》(<i>String Quartet</i> , No. 4 Sz. 91, BB. 95, 1928)	리제, 브뤼셀	1930
제12회	《바이올린과 오케스트라를 위한 랩소디 1번》(<i>Rhapsody for Violin and Orchestra</i> , No. 1, 1926)	플로렌스	1934
제14회	《현악4중주 5번》(<i>String Quartet</i> , No. 5 Sz. 102, BB. 110, 1934)	바르셀로나	1936
제16회	《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》(<i>Sonata for Two Pianos and Percussion</i> , Sz. 110, BB. 115, 1937)	런던	1938
제19회	《디베르티멘토》(<i>Divertimento for String Orchestra</i> , Sz. 113, BB. 118, 1939)	캘리포니아	1942

이처럼 유럽에서의 활발한 활동과 더불어 버르토크의 인생에서 미국이라는 문화적 배경도 중요한 역할을 하였다. 그는 1928년 초까지 미국에서 소규모 렉처 리사이틀과 큰 규모의 연주가 계획되어 있었다. 미국에서의 데뷔는 작곡가가 아닌 피아니스트로였지만 그는 자신이 작곡한 《현악4중주 3번》(*String Quartet*, No. 3 Sz. 85, BB. 93, 1927)을 가지고 필라델피아 음악기금 협회(Musical Fund Society of Philadelphia)가 후원하는 경연대회에 참가하였다. 이 대회에서 우승을 차지한 그는 미

국에서 작곡가로서도 입지를 다지기 시작했다.³⁶⁾

1939년 제2차 세계대전이 발발하기 전, 혼란스러운 상황에서 그의 어머니가 세상을 떠나게 되고 이로 인해 그는 헝가리를 떠나 1940년 미국으로 이주하게 된다.³⁷⁾ 같은 해에 그는 미국 컬럼비아 대학교에서 명예 음악 박사학위를 수여 받은 뒤 1941년부터 2년간 음악 객원 연구원으로 일하게 되며 지속적인 연주 활동을 하였지만,³⁸⁾ 건강 악화로 인해 그의 독주 협주곡 연주는 같은 해 11월 시카고에서, 1943년 1월에는 그의 부인과 함께하는 무대에서 《두 대의 피아노, 타악기와 오케스트라를 위한 협주곡》(*Concerto for Two Pianos, Percussion and Orchestra*, Sz. 110, BB. 115, 1941)³⁹⁾ 초연이 공식적인 마지막이 되었다.⁴⁰⁾

백혈병으로 진단받은 후, 건기가 힘들 정도로 건강이 좋지 않았음에도 불구하고 그는 1945년 생을 마감하기 전까지 작곡에 힘쓰며 《피아노 협주곡 3번》과 《비올라 협주곡》(*Viola Concerto*, Sz. 120, BB. 128, 1945)의 초안을 남겼다.⁴¹⁾

36) Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, 김경임 역 『바르토크와 생애와 음악』, 83-85.

37) 위의 책, 105.

38) 위의 책, 105-110.

39) 버르토크는 그의 전속 출판 발행인 랄프 호크스(Ralph Hawkes)의 설득으로 협주곡 버전을 만들었는데, 이때 오케스트라와 연주할때의 피아노 파트를 수정하여 작은 악보 상태로 추가 되었다. Roy Howat, "Masterworks(II): Sonata for Two Pianos and Percussion," in *The Bartók companion*, ed. Malcolm Gillies (Portland: Amadeus Press, 1994), 조치노 역 『바르토크 가이드: 바르토크와 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』(서울: 음악춘추사, 2002), 357.

40) Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, 28.

41) 그의 친구 티보 셀리(Tibor Seerly)는 버르토크가 남긴 피아노 협주곡 3번의 마지막 오케스트라 파트 17마디와 비올라 협주곡 초안을 완성하였다. Milne, *The illustrated lives of the great composers*, 104.

2. 시기별 작품 개요

버르토크의 작품 경향은 민속 음악연구가 시작된 이후부터 크게 두 시기로 나눌 수 있다.⁴²⁾ 제1기(1907-25)의 작품들에서는 민속음악의 전통적 특징이 나타나며, 19세기 후기 낭만주의와 드뷔시의 작품에서 볼 수 있는 비기능적 화성의 영향 등이 드러난다.⁴³⁾ 제2기(1926-45)의 작품들은 스트라빈스키의 신고전주의의 영향과 바로크 시대에서 나타난 대위적 양식으로의 회귀의 경향을 보인다.

2.1. 제1기 (1907-25)

제1기에 속하는 그의 초기 작품은 리스트, 드뷔시의 작품을 접하면서 후기 낭만주의 음악의 영향을 받았으며, 버르토크가 수집한 여러 민족의 음악들이 그의 작품에 흡수되어 민속적 요소인 선법, 리듬, 형식 등이 녹아들었다. 이에 관해 음악학자 폴 그리피스는 ‘버르토크는 민속음악의 요소를 단순한 재료로 삼아서 추상화된 경지까지 올려 예술성이 뛰어난 작품들을 남겼다’고 언급한 바 있다.⁴⁴⁾ 그리고 1913년 이후, 제1차 세계대전으로 인해 헝가리의 몇몇 지방에서만 작업해야 했던 고립적인 시기에 그는 오히려 작곡에 온전히 집중할 수 있었다.⁴⁵⁾ 이러한 시기에 작곡된 주요 작품들은 다음과 같다(표 II -2).⁴⁶⁾

42) 이는 작곡에 있어서 세 번의 휴식기(1923-26, 1931-34, 1939-43)를 포함하고 있다. 장견실, “벨라 바르토크,” 393.

43) Benjamin Suchoff, “The genesis of Bartok’s Musical Language,” in *Bartok perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff (Oxford University Press, 2000), 121-122.

44) Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez* (London Thames and Hudson, 1978), 57.

45) Gillies, “Bartók, Béla,” *Grove Music Online*, 13.

46) Gillies, *The Bartók companion*, 조치노 역 『바르토크 가이드: 바르토크와 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 590-591.을 참조하여 작성함.

〈표 II -2〉 장르별 주요 작품 (1907-1925)

장르	주요 작품
독주 (피아노)	- 《14개의 바가텔》 (<i>14 Bagatelles</i> , Op. 6, 1908) - 《알레그로 바르바로》 (<i>Allegro Barbaro</i> , Sz. 49, BB. 63, 1911) - 《소나티나》 (<i>Sonatina</i> , Sz. 55, BB. 69, 1915) - 《모음곡》 (<i>Suites</i> , Op. 14, 1916)
실내악	- 《현악4중주 1번》 (<i>String Quartet</i> , No. 1 Op. 7, 1908-09) - 《현악4중주 2번》 (<i>String Quartet</i> , No. 2 Op. 17, 1917) - 《바이올린 소나타 1번》 (<i>Sonata No. 1 for Violin and Piano</i> , Op. 21, 1921) - 《바이올린 소나타 2번》 (<i>Sonata No. 2 for Violin and Piano</i> , Sz. 76, BB. 85, 1922)
협주곡	- 《바이올린 협주곡 1번》 (<i>Violin Concerto</i> , No. 1 Op. posth) ⁴⁷⁾
성악곡	- 《8개의 헝가리 민요》 (<i>8 Hungarian Folksongs</i> , 1907-17) - 《마을의 풍경》 (<i>Village Scenes</i> , Sz. 78, BB. 87a, 1924)
관현악	- 《2개의 회화》 (<i>Two Pictures</i> , Op. 10, 1910) - 《4개의 관현악 작품》 (<i>Four Orchestra Pieces</i> , Op. 12, 1912)
무대 음악	- 오페라 《푸른 수염 공작의 성》 (<i>Duke Bluebeard's Castle</i> , 1910) - 발레 음악 《허수아비 왕자》 (<i>The Wooden Prince</i> , 1917) - 무언극 《중국의 이상한 관리》 (<i>The Miraculous Mandarin</i> , 1919-24) ⁴⁸⁾

47) 1907-08년에 작곡되었지만, 그가 사망 후 11년이 지난 1956에 출판되었다.

48) 초고는 1919년 5월에 완성되었으나 1924년과 1931년에 개정되었다.

2.2. 제2기 (1926-45)

제2기는 작곡에 있어서 그의 전성기라고 할 수 있다. 버르토크는 부다페스트에서 스트라빈스키의 《피아노와 관악기를 위한 협주곡》(*Concerto for Piano and Wind Instruments*, 1924)을 접한 후,⁴⁹⁾ 신고전주의 영향을 받았으며, 연주를 위해 다녀온 이탈리아 연주 여행(1925-26)에서 접한 바로크 시대 작곡가들의 음악으로부터의 자극을 받았다.⁵⁰⁾ 이러한 영향으로 버르토크는 형식의 구성이나 과거의 재료들을 그의 작품에 사용하였지만 20세기 음악과 하나로 통합시켜 독창적인 작품들을 남겼다. 이에 관해 그리피스는 ‘버르토크는 민속적 요소를 그의 음악을 통해 추상화시킨 방식처럼 바로크 음악을 철저히 분석적으로 접근해 완전히 새로운 모방작품을 탄생시켰다’라고 언급한 바 있다.⁵¹⁾

1926년은 ‘피아노 작품의 해’⁵²⁾라고 할 만큼 많은 피아노 작품이 작곡되었는데 이 시기의 주요 작품은 《피아노 소나타》, 《야외에서》, 《피아노 협주곡 1번》으로 타악기 주법적 특성을 피아노를 통해 구현한 점이 특징이다.⁵³⁾ 실내악 작품으로는 《현악4중주 3번》과 《현악4중주 4번》이 작곡되었는데 모든 12음이 반음계적으로 연주되어 나타나는 음향효과 및 민속음악을 완전히 새로운 구조로 진화시켜 주목을 받았다.

1936년부터 1938년까지는 실험적인 악기 편성이 포함된 작품들이 두드러지는 시기이다. 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》, 바젤 지부의 ISCM에 위촉된 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》와 《바이올린, 클라리넷과 피아노를 위한 콘트라스트》는 그 당시에 불

49) Vera Lampert et al., *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith*. (New York: W.W. Norton, 1984), 59-60.

50) Gillies, “Bartók, Béla,” *Grove Music Online*, 17.

51) Griffiths, *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*, 79.

52) László Somfai, “Analytical Notes on Bartók’s Piano Year of 1926,” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26 1/4 (1984), 5.

53) Lampert et al., 앞의 책, 60.

수 없었던 악기 편성과 반응계적인 불협화음 안에서 조성의 확립은 그만의 독창성이 돋보이는 작품이라고 할 수 있다.⁵⁴⁾ 다음 <표 II-3>은 제2기에 해당하는 1926년부터 1945년까지의 주요 작품들이다.

<표 II-3> 장르별 주요 작품 (1926-1945)

장르	주요 작품
독주	<ul style="list-style-type: none"> - 《피아노 소나타》 (<i>Piano Sonata</i>, Sz. 80, BB. 88, 1926) - 《야외에서》 (<i>Out of Doors</i>, Sz. 81, BB. 89, 1926) - 《미크로코스모스》 (<i>Mikrokosmos</i>, Sz. 107, BB. 105, 1926-39) - 《무반주 바이올린을 위한 소나타》 (<i>Sonata for Solo Violin</i>, Sz. 117, BB. 124, 1944)
실내악	<ul style="list-style-type: none"> - 《현악4중주 3번》 (<i>String Quartet</i>, No. 3 Sz. 85, BB. 93, 1927) - 《현악4중주 4번》 (<i>String Quartet</i>, No. 4 Sz. 91, BB. 95, 1928) - 《바이올린과 피아노를 위한 랩소디 1번》 (<i>Rhapsody No. 1 for Violin and Piano</i>, Sz. 86, BB. 94, 1928) - 《바이올린과 피아노를 위한 랩소디 2번》 (<i>Rhapsody No. 2 for Violin and Piano</i>, Sz. 89, BB. 96, 1929) - 《두 대의 바이올린을 위한 44개의 이중주》 (<i>44 Duos for Two violins</i>, Sz. 98, BB. 104, 1931) - 《현악4중주 5번》 (<i>String Quartet</i>, No. 5 Sz. 102, BB. 110, 1934) - 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》 (<i>Sonata for Two Pianos and Percussion</i>, Sz. 110, BB. 115, 1937)

54) Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, 24-25.

	<ul style="list-style-type: none"> - 《바이올린, 클라리넷과 피아노를 위한 콘트라스트》 (<i>Contrast for violin, clarinet and piano</i>, Sz. 111, BB. 116, 1938) - 《현악4중주 6번》 (<i>String Quartet</i>, No. 6 Sz. 114, BB. 119, 1939)
관현악	<ul style="list-style-type: none"> - 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》 (<i>Music for Strings, Percussion and Celesta</i>, Sz. 106, BB. 114, 1936) - 《디베르티멘토》 (<i>Divertimento for String Orchestra</i>, Sz. 113, BB. 118, 1939) - 《오케스트라를 위한 협주곡》 (<i>Concerto for Orchestra</i>, Sz. 116, BB. 123, 1943)
협주곡	<ul style="list-style-type: none"> - 《피아노 협주곡 1번》 (<i>Piano Concerto</i>, No. 1 Sz. 83, BB. 91, 1926) - 《피아노 협주곡 2번》 (<i>Piano Concerto</i>, No. 2 Sz. 95, BB. 101, 1931) - 《바이올린 협주곡 2번》 (<i>Violin Concerto</i>, No. 2 Sz. 112, BB. 117, 1938) - 《피아노 협주곡 3번》 (<i>Piano Concerto</i>, No. 3 Sz. 119, BB. 127, 1945) - 《비올라 협주곡》 (<i>Viola Concerto</i>, Sz. 120, BB. 128, 1945)
합창곡	<ul style="list-style-type: none"> - 《칸타타 프로파나》 (<i>Cantata Profana</i>, Sz. 94, BB. 100, 1930)

3. 버르토크의 채보 연구와 동유럽 민속음악 리듬

앞서 그의 생애에서 서술했듯 버르토크가 트란실바니아 출신 여성이 부르던 노래를 듣고 처음으로 채보한 경험은 그가 생각한 헝가리 민요에 대한 견해를 완전히 바꾸는 계기가 되었다. 그 당시까지 알려진 헝가리 민요는 19세기부터 아마추어 작곡가들과 집시들의 음악을 통해 퍼진 대중음악이었다. 예컨대 리스트, 브람스가 작곡한 일부 ‘헝가리적인(hongrois)’⁵⁵⁾ 음악으로 버르토크도 이러한 음악을 전통적인 헝가리 민요로 여겼다. 하지만 자신이 채보한 노래가 진정한 헝가리 민요였음을 깨닫고 작곡에서 중요한 재료가 될 순수한 헝가리 민요들을 찾아 나섰다.⁵⁶⁾

이렇게 1906년부터 시작된 민요수집 여행과 연구를 통해 그는 민요의 음계(선법), 구조, 음절, 조성, 리듬 등이 민족마다 서로 다른 특징들을 가진다는 점을 알게 되었다. 따라서 본 절 1항에서는 버르토크가 연구한 민족 별 민요들의 전반적인 특징들을 살펴볼 것이며 2항에서는 민요들에서 나타난 리듬들에 대해 집중적으로 살펴보고자 한다.

3.1. 버르토크의 민속음악 채보 연구

버르토크는 헝가리와 주변 국가(루마니아, 슬로바키아), 그 밖에 북아프리카, 터키 등을 여행하며 방대한 민속음악을 수집했고, 그가 1918년까지 수집한 민요는 약 9,000개 이상에 이른다.⁵⁷⁾

55) ‘헝가리안 스타일’ 이라고도 하며 18세기 중반부터 20세기 초까지 헝가리 집시음악을 일컫는다. 이는 18세기에 오스트리아-독일 작곡가 모차르트, 하이든 등에 의해 화려하고 높은 도약, 더블-스탑(2개의 현을 동시에 울림) 등 이국적인 요소로 사용되었으며 19세기에는 슈베르트, 리스트, 브람스 등의 예술 음악에 영향을 끼쳤다. Matthew Head, “Style hongrois,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044652> [2021년 11월 21일 접속].

56) Gillies, *The Bartók companion*, 조치노 역 『바르토크 가이드: 바르토크와 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 56.

57) 버르토크는 축음기를 통해 많은 양의 민요를 수집할 수 있었다. 축음기는 원반 혹은

그는 이렇게 수집한 민요들을 출판하기 위해 민요들을 체계화시켜 토착적인 형태인지, 다민족 민요들로부터 차용된 것인지, 또는 새로운 형태를 보이는지를 증명하는 것에 집중하였다.⁵⁸⁾ 이처럼 다양한 형태를 보이는 민요들의 체계화를 위해, 그는 핀란드 음악학자 일마리 크론(Ilmari Krohn, 1867-1960)⁵⁹⁾이 고안한 시스템⁶⁰⁾을 사용하여 분류하려고 했으나 여러 스타일이 공존하는 동유럽의 민요를 하나의 방식으로 설명하기 어려웠다. 따라서 그는 크론의 시스템에서 약간의 수정을 거쳐 헝가리 민요들에서 나타나는 구조, 행의 종지음, 음절, 음역, 리듬, 음계의 특징에 따라 구분하였다. 이러한 연구내용과 민요들이 수록된 책들은 1923년부터 출판되었는데 그의 주요 연구업적은 다음과 같다 (표 II-4).⁶¹⁾

은 원통에 홈을 파서 소리를 기록하고 재생할 수 있는 발명품이다. 축음기는 1877년 토머스 엘바 에디슨(Thomas Alva Edison, 1847-1931)이 발명하여 포노그래프(p honograph)라는 이름을 붙였으나, 재생음이 매우 작았다. 하지만 10년 후 소리를 더욱 충실하고 용이하게 기록할 수 있는 납판을 사용한 납판식 축음기로 개량되었다. 『두산백과』 “축음기,” <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1147685&cid=40942&categoryId=32372> [2021년 11월 8일 접속].

버르토크가 1918년까지 수집한 민요는 약 2,721개(헝가리 민요), 3,500개(루마니아 민요), 3,000개(슬로바키아 민요) 정도이다. 장견실, “벨라 바르토크,” 373.

58) Erdely, “Bartók and folk music,” 35.

59) 일마리 크론은 핀란드 음악학자이자 작곡가이다. 그의 연구는 주로 민속음악과 음악 이론 분야였으며, 그가 고안한 체계적인 방법을 통해 핀란드 민속음악에 관한 연구를 출판하였다. Erkki Salmenhaara, “Krohn, Ilmari,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015563> [2021년 11월 9일 접속].

60) 크론이 사용한 시스템은 모든 선율을 G로 조옮김 후 각 행의 마지막 음(종지음), 리듬의 길이, 음역에 따라 구분하는 방법이다. 하지만 버르토크는 이러한 시스템에서 수정을 거쳐 그의 연구에 적용하였다. Erdely, 앞의 글, 35.

61) Elliott Antokoletz and Paolo Susanni, *Béla Bartók: A research and Information Guide*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2011), 104-106.

〈표 II -4〉 출판된 버르토크 주요 연구(단행본) 목록

년도	제목	특징
1923	〈트란실바니아 민요〉 (<i>Erdélyi magyarság népdalok</i>)	-150개의 트란실바니아계 헝가리인들의 민요수록 -코다이와 함께 작업한 연구
	〈마라무레슈 루마니아인들의 민속음악〉(<i>Volkmusik der Rumänen von Maramures</i>)	-독일에서 출판된 『비교음악 학 편찬서』(<i>Sammelbände Für vergleichende Musikwissenschaft</i>) 에 실린 365개의 민요들
1924	〈헝가리 민요〉 (<i>A magyar népdal</i>)	-민요들을 음계, 음절, 구조 등에 따라 세 그룹 (A, B, C) 으로 구분함
1935	〈루마니아의 콜린다(크리스마스) 선율〉(<i>Melodien der rumänischen Colinde</i>)	-484개의 민요와 가사가 수록
1951	〈세르비아-크로아티아 민요〉 (<i>Serbo-Croatian folk songs</i>)	-75개의 민요가 수록되어 있으며 사후에 출판됨

위의 연구를 통해, 버르토크는 헝가리 민요는 세 가지 양식으로, 슬로바키아는 세 그룹의 선율로, 루마니아 민요는 관습별 다섯 개의 범주로 분류하였다. 본 항에서는 버르토크의 채보연구를 토대로 헝가리, 루마니아, 슬로바키아의 민요의 특징들을 서술하고자 한다.

3.1.1. 헝가리 민요⁶²⁾

버르토크는 연구 당시 민요들을 서양음악의 표기 방식으로 작성하였으며, 수집된 헝가리 농민들의 음악을 앞서 언급한 체계적인 분류방식을 통해 3개의 그룹(A: 옛 양식, B: 새로운 양식, C: 혼합 양식)으로 나누었다. 이어지는 글에서는 각 양식에서 주로 등장하는 특징들을 차례로 살펴보겠다.

(1) 옛 양식(Old Style)

버르토크가 수집한 헝가리 민요 약 2,700개 중 10%는 옛 양식의 민요에 속한다.⁶³⁾ 이 양식의 구조는 주로 두 개의 작은악절로 나뉘질 수 있는 4행의 가사를 이루고 있다. 멜로디는 주로 자유롭고 낭송조(또는 웅변조) 형태로 진행되는 파를란도-루바토(Parlando-rubato) 리듬을 띄고 있다.⁶⁴⁾ 음절의 측면에서는 한 음절이 하나의 음에 상응하는 실라빅(syllabic) 형태로 8 또는 12음절이 주로 하나의 행을 이룬다. 음계는 주로 5음음계로 다음 <표 II -5>의 표기처럼 종음(final note)을 기준으로 G-B \flat -C-D-F이다. 이러한 5음음계를 형성하는 민요의 2행 마지막 음은 종음의 두 번째 음(B \flat)이 자주 등장하며 간혹 종음 또는 다섯 번째 음(F)이 나타나기도 한다. 아래의 민요는 12음절과 5음음계를 형성하고 있으며 2행의 마지막 음이 종음의 두 번째 음(B \flat)으로 나타나는 예시이다(악보 II -1).⁶⁵⁾

62) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 50-102.와 Béla Bartók, *Hungarian Folk Music*, trans. M. D. Calvocoressi (Oxford University Press, London: Humphrey Milford, 1931)의 내용을 종합적으로 참고하여 서술하였다.

63) Béla Bartók, *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, ed. by Benjamin Suchoff (University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1997), 135.

64) 파를란도-루바토 리듬에 관해서는 다음 3.2. 항에서 상세히 서술한다.

65) Bartók, *Hungarian Folk Music*, 1(부록).

<악보 II -1> 옛 양식의 헝가리 민요

Muz. F. 1016 b); IV. Vacsárcsi (Csík), 1907.; B.

Parlando, ♩=192. 5음음계 (G-B^b-C-D-F)

Ke-mény kö - szik - lá - nak könnyebb megha - sad - ni, Mint két é - des szív - nek
→12음절

egy - más - tól meg - vál - ni. M Mi - kor két é - des szív egy - más - tól meg -
중음의 두 번째음(B^b)

vá - lik, Még az é - des méz es ke - se - rű - vé vá - lik.

옛 양식의 민요 중 간혹 6음절인 민요들도 포함된다. 그리고 5음음계 뿐만 아니라 G음을 기준으로 한 교회 선법을 가진 민요들도 있는데 이 경우 5음음계를 제외한 음(a, a^b, e, e^b)들은 장식음 또는 경과음처럼 약박에 등장하는 특징을 가진다(악보 II -2).⁶⁶⁾

<악보 II -2> 옛 양식의 헝가리 민요

Parlando, ♩=123 G 도리안음계(G-A-B^b-C-D^b-E-F)로 이루어진 선율

El - hervadt cidrus - fa → 6음절 A ma - gos hegy - te - tön,
A ma - gos hegy - te - tön,


Én is el - her - ved - tam A bör - tön fe - ne - kén.
A bör - tön fe - ne - kén.

악박에 등장하는 A와 E음

66) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 84-85.

다음 <표 II -5>는 옛 양식의 헝가리 민요에서 보이는 주요 특징을 정리한 것이다.

<표 II -5> 옛 양식(Old style)의 헝가리 민요

멜로디 양식	옛 양식 (Old style)
특징	<ul style="list-style-type: none"> • 리듬: 주로 파를란도-루바토 리듬 • 구조: 두 개의 작은악절로 이루어진 4행의 가사 (2행에서 중간휴지(main caesura)가 형성됨) • 음절: 한 음절에 하나의 멜로디를 갖는 실라빅(syllabic)형태로 8음절 또는 12음절이 주로 발견된다. (6, 7, 10, 11음절인 민요들도 존재함)⁶⁷⁾ • 음계: 5음 음계 또는 G 도리아 선법과 G 에올리아 선법⁶⁸⁾  <p>(위의 5음을 기준으로 음절의 꾸밈음까지 확대되어 다선법적인 음계를 형성하기도 한다.)⁶⁹⁾</p> <ul style="list-style-type: none"> • 선율: 2행의 마지막 음은 주로 음계의 종음(final note)의 두 번째 음(Bb)이며 간혹 종음(G) 또는 다섯 번째 음(F)이 나타난다.

67) 수집한 6음절의 민요 중 반은 파를란도-루바토, 나머지는 엄격 리듬을 구성한다. Bartók, *Hungarian Folk Music*, 26.

68) 버르토크는 채보된 민요를 악보에 필사할 때, 선율 모두를 g음을 중심으로 기보하고 있다. 5음음계의 경우는 g-bb-c-d-f이며, 이에 기초한 교회 선법이 나타나는 경우는 다음과 같다: (도리아 선법: g-a-bb-c-d-e-f), (프리지아 선법: g-ab-bb-c-d-e-b-f), (에올리아 선법: g-a-bb-c-d-e-b-f). 이처럼 헝가리 민속음악임에도 불구하고 민요의 음계가 중세 교회 선법으로 설명되고 있는 점이 흥미롭다.

69) 음절의 꾸밈음은 상행할 때 E음(도리아 선법), 하행할 때 Eb음(에올리아 선법)이 사용되어 다선법적 음계를 형성한다. 조치노, “벨라 바르톡의 작품에 활용된

(2) 새로운 양식(New Style)

버르토크가 수집한 헝가리 민요 중 30%는 새로운 양식 민요에 속한다. 그는 이 그룹이 19세기 후반부터 발전하기 시작하였을 것으로 추측하였으며,⁷⁰⁾ 슬로바키아와 우크라이나 농민음악의 영향을 받았다고 설명하였다.⁷¹⁾

다음 <표 II -6>에서 볼 수 있듯이, 새로운 양식 민요의 형식은 서유럽 예술가곡의 형태와 흡사한 AABA, ABBA로 옛 양식과 차이가 있다. 이때 만약 1행과 4행이 동일한 선율을 형성한다면 2행은 1행의 선율에서 5도 위에서 진행한다. 그리고 리듬은 주로 춤곡의 리듬과 흡사한 ‘균일한 리듬(uniform rhythm)’⁷²⁾으로 연주되는 템포 주스토(Tempo giusto)와 부점이 등장한다. 음절은 6에서 25음절까지 다양하지만 주로 11음절 이상으로 구성된 민요가 많다. 음계의 측면에서는 옛 양식에서 살펴본 G 도리아 G 에올리아 선법, 그리고 서유럽 영향에 의한 장음계가 흔히 나타난다.⁷³⁾ 다음 <표 II -6>은 새로운 양식의 헝가리 민요에서 보이는 주요 특징을 정리한 것이다.

민속선율연구: 그 단계별 접근,” 『음악과 문화』 9 (2003), 14.

70) Bartók, *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, 135.

71) Bartók, *Hungarian Folk Music*, 52.

72) Bartók, 앞의 책, 78.

73) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 95-96.

〈표 II -6〉 새로운 양식(New style)의 헝가리 민요

멜로디 양식	새로운 양식 (New style)
특징	<ul style="list-style-type: none"> • 구조: 하나의 악절을 형성하는 4행의 가사 • 형식: ABBA / AABA • 리듬: 주로 템포 주스토와 부점리듬 • 음절: 주로 11음절 이상 • 음계: G 도리아 G 에올리아 선법, 장음계 (믹솔리디아 선법도 발견됨) • 선율: 1행과 4행의 선율이 같을 때 2행은 1행 선율의 5도 위에서 진행된다.

이러한 특징 중 아래 〈악보 II -3〉은 G장조의 성격이 강하게 나타나는 민요이다. 4/4박자로 규칙적인 박자와 부점 리듬이 진행되는 1행과 4행은 14음절에 동일한 선율이 등장하며 2행은 1행의 5도 위에서 반복되고 있다.⁷⁴⁾

74) Bartók, *Hungarian Folk Music*, 36(부록).

<악보 II -3> 새로운 양식의 헝가리 민요

III. Sámson (Hajdu) 1906.; B.

Tempo giusto. 부정 리듬

Csu-ha-ha, le-haj-lott a di-ó-fá-nak az á-ga, → 14음절

1행과 4행이 같을 경우 2행은 1행의 5도 위에서 진행

Csu-ha-ha, rá-haj-lott a vi-zi-tá-ló szo-bá-ra. De sok é-des a-nya

sir-va jár el a-lat-ta: l-haj-la, hogy a fi-a há-rom é-vig ka-to-na.

G 장음계를 가진 AABA 형식

또 다른 예시는 간혹 볼 수 있는 9음절을 이루고 있는 민요로 G 도리안 음계(G-A-B \flat -C-D-E-F)가 나타난다. 이 역시 1행과 4행이 같은 선율로 2행은 1행의 5도 위에서 반복된다(악보 II -4).⁷⁵⁾

<악보 II -4> 새로운 양식의 헝가리 민요

III. Fóth (Pest), 1907.; B.

Tempo giusto. G 도리안음계(G-A-B \flat -C-D-E-F)로 이루어진 선율

E-rik a ro-po-gós cse-resz-nye, Vi-szek a ba-bám-nak be-lő-le,

1행과 4행이 같아 2행은 1행의 5도위에서 진행

Vi-szek a ba-bám-nak, tyu-haj, be-lő-le, Ha be-teg, gyó-gyul-jon meg tő-le.

G 장음계를 가진 AABA 형식

75) 위의 책, 23(부록).

(3) 혼합 양식(Mixed Style)

버르토크는 혼합 양식 민요의 선율이 아마도 체코-슬로바키아의 경로를 통해 서유럽(독일)으로부터 간접적으로 영향을 받았을 것으로 추측하였다.⁷⁶⁾ 이 민요들은 그가 수집한 헝가리 민요의 약 60%를 차지하며 앞 두 양식의 형태를 가진 선율이지만 이국적인 요소들이 더해져 주요 특징을 보기 힘든 경우이다.⁷⁷⁾ 이에 대해 버르토크는 ‘통일성이 없는 스타일(no unity style)’로 언급하며 하나의 그룹에 포함될 수 없는 민요들을 혼합 양식으로 분류하였다.⁷⁸⁾ 이 양식의 민요들은 각 행이 불규칙한 마디를 이루고 있기도 하며 넓은 음역과 장·단조 음계와 반음계가 등장한다.

아래 <악보 II -5>는 새로운 양식 민요의 특징인 G장조 음계를 나타내고 있지만, 이전 양식에서는 볼 수 없었던 불규칙한 마디로 이루어진 행과 음절로 인해 혼합 양식으로 구분된 민요이다.⁷⁹⁾

<악보 II -5> 혼합 양식의 헝가리 민요

II. Nagygút (Bereg), 1912., B.

Parlando. G장조 음계 (g-a-b-c-d-e-f#-g)

1. Ma van hus-vét nap-ja, má-sod-éc-ca-ká-ja, Jól tud-já-tok,
Ki-nek el-ső nap-ján Jé-zus fel-tá-mad-ván Di-cső-ség-be.

76) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 93.

77) Bartók, *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, 135.

78) Bartók, *Hungarian Folk Music*, 53.

79) 위의 책, 65(부록).

혼합 양식의 또 다른 형태의 민요는 불규칙한 마디로 이루어진 행과 종종 임시표와 제자리표가 등장해 자유로운 반응의 이동을 볼 수 있다 (악보 II -6).⁸⁰⁾

<악보 II -6> 혼합 양식의 헝가리 민요

IV. Csikjenőfalva (Csik), 1907.; B.

Tempo giusto. 불규칙한 마디와 음절

1행 2행 임시표 등장으로 반응형성 2

3행 4행

-Jo - es - tét, jó - es - tét Tol - la - si - né asz - szony - ság!
Hol van az az ü - gyes lány. Ki az es - te hoz - zám járt?

80) 위의 책, 49(부록).

3.1.2. 슬로바키아 민요

버르토크는 헝가리 북부 (현, 슬로바키아)지역에서 약 2,500개의 선율을 수집하여 세 가지 그룹으로 구분하였는데 그룹별 멜로디와 특징들은 다음과 같다(표 II -7).⁸¹⁾

〈표 II -7〉 슬로바키아 민요

그룹	주요 특징	
순수 슬로바키아 민요 (A)	(a) 발라스카 (valaská) 민요 ⁸²⁾	<ul style="list-style-type: none"> • 슬로바키아 중부 소도시인 즈볼렌(Zvolen)에서 불러짐. • 즉흥적인 선율 • 구조: 5행 또는 6행. (주로 3행 후 중간휴지가 형성됨) • 선법: 믹솔리디아 선법 • 리듬: 파를란도-루바토
	(b) 관습에 따른 의례행사 민요 (결혼, 농사, 자장가 등)	<ul style="list-style-type: none"> • 항상 4행으로 구성되며 2행 후 중간휴지가 형성됨
헝가리 음악 (새로운 양식)의 영향을 받은 민요 (B)	<ul style="list-style-type: none"> • 구조: 헝가리 새로운 양식(New Style)의 구조와 동일. (AABA, ABBA) • 리듬: 템포 주스토와 부정 리듬 	
서유럽과 체코의 영향을 받은 민요 (C)	<ul style="list-style-type: none"> • 리듬: 템포 주스토 • 선법: 리디아 선법 • 특징: 행마다 다른 불규칙한 마디와 음절의 구조 	

81) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 128-133.의 내용을 참고하였다.

82) 슬로바키아 중부도시의 데트바의 마을 데트반스카(detvanská)라고도 하며 버르토크

첫 번째 (A) 그룹은 슬로바키아 토착민들에게서 내려온 순수한 민요인 발라스카(valaská)와 의례행사에 부르는 노래로 나뉜다.

발라스카 민요는 즈볼렌 지역에서만 불린 노래이며 다양하고 즉흥적인 멜로디로 파를란도-루바토 리듬이 특징적이다. 음계는 믹솔리디아 선법이 나타나며, 주로 5행 또는 6행으로 이루어져 있다. 그리고 3행이 하나의 악절을 형성한다(악보 II -7).⁸³⁾

의례행사에 불린 민요는 4행으로 이루어져 있으며 2행의 마지막에서 휴지부가 나타난다. 음역은 민요에 따라 F⁴-D⁵, F⁴-C⁵, G⁴-C⁵ 또는 G⁴-D⁵⁸⁴⁾로 구성된다(악보 II -8).⁸⁵⁾

<악보 II -7> 그룹(A)의 발라스카 민요(a)

Feketebalog (Zólyom)

Parlando ♩=116 믹솔리디아 선법

1행 Jaj, Va - la - cha za - bi - li, 2행 Ba - ču o - be -

3행 - si - li, Ho - nel - ni - ci pla - ču: 4행 Ško - da naš - ho

5행 ba - ču. Ško - da naš - ho ba - ču.

종지음 (finalis)

주로 3행의 마지막 음(g)에 갖는 중간 휴지

는 유목민의 노래를 뜻하는 발라스카(valaská) 멜로디로 나타내었다. Bartók, *Béla Bartók Essays*, 130.

83) 위의 책, 131.

84) 음역 표기는 American Standard Pitch Notation(ASPN)을 기준으로 하였다.

85) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 130.

<악보 II -8> 그룹(A)의 의례행사에 불리던 민요(b)

Poniky (Zólyom)

-모두 다른 4행의 선율
-음역: F-D

Parlando, ♩=150

Na_ vr - chu na die - le Sty - ri ko - ne bie - le

Cie - že ša to ko - ne? Mój - ho fra - je - ro - ve.

그룹(B)는 헝가리 민요(새로운 양식)의 영향을 받아 템포 주스토, 부점 리듬이 나타나며 4행으로 이루어진 AABA 형식이 나타난다(악보 II -9).⁸⁶⁾

<악보 II -9> 그룹(B)의 민요

Feketebalog (Zólyom)

Tempo giusto 헝가리 민요(새로운 양식)의 영향으로 AABA형식이 나타남.

A tam do - le na do - le, na do - le,

Tám sa mni - ška v klá što - re, v klá - što - re,

Tám sa o - ny skru - še - ne mo - dli ly,

Pá - na Bo - ha pro - si - ly, pro - si - ly.

86) 위의 책, 131.

마지막 그룹(C)은 서유럽과 체코의 영향을 받은 민요이다. 행마다 나타나는 불규칙한 마디 수와 음절이 나타나며 리디아 선법과 엄격 리듬이 특징이다(악보 II -10).⁸⁷⁾

<악보 II -10> 그룹(C)의 민요

Tempo giusto ♩=112 리디아 선법 종지음 (finalis)

1) Na tu - rec - kej hra - ňi - ci tan sa vo - da to -

2) či, tan sa vo - da to - ci.

1&2 / 3&4행의 불규칙한 마디수

87) Bartók, *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, 275.

3.1.3. 루마니아 민요

버르토크는 1917년까지 트란실바니아 지역⁸⁸⁾의 일부에서 민요를 수집하였으며 후에 이 지역은 1차 세계대전 이후 1920년 트리아농 조약에 따라 루마니아의 영토가 된다. 다음은 1914년과 1920년의 헝가리 인접 국가들의 국경을 점선과 실선으로 나타낸 지도이다.⁸⁹⁾

〈그림 II -2〉 헝가리와 루마니아를 포함한 인접 국가



위 지도에 표기된 숫자는 버르토크가 연구를 위해 방문한 지역으로 다음과 같다.

88) 이 지역은 제1차 세계대전까지 헝가리의 통치를 받던 영토였다.

89) 1914년의 헝가리는 지도의 실선으로 표기된 지역으로 슬로바키아, 헝가리, 트란실바니아, 크로아티아가 포함된 영토이며, 1920년 이후의 영토는 이중선으로 나눠진 구간이다. 1920년의 루마니아 영토는 트란실바니아 지역까지 확장되었다. David Yeomans, "Background and Analysis of Bartók's Romanian Christmas Carols for Piano(1915)," in *Bartók perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff (Oxford University Press, 2000), 186.

- 1: 북부: 마라무레슈 (Maramureș),
- 2: 북서: 비하르(Bihor)
- 3: 중남부: 후네도아라(Hunedoara)와 알바(Alba)

위의 지역들에서 민요들을 채집 후, 버르토크는 ‘헝가리, 슬로바키아 민요와 달리 루마니아 민요는 지역에 따라 차이가 있어 획일적이지 않고 복잡하다’⁹⁰⁾ 라고 언급하며 다음과 같이 음악의 사용 목적에 따라 다섯 가지로 구분하였다.⁹¹⁾

- 콜린다 (*colinde*)⁹²⁾
- 도이나(*doine*)⁹³⁾
- 제의가(결혼식, 기우제 등)
- 애도가 (laments or *bocete*)⁹⁴⁾
- 가사 대신 악기가 선율을 연주하는 춤곡

버르토크가 작성한 1933년 루마니아 민속음악에 대한 글에서는 크리스마스 노래인 콜린다와 특정한 행사와 상관없이 부르는 도이나를 중요하게 설명하여 이 두 가지 유형을 살펴보고자 한다.⁹⁵⁾

콜린다 민요는 8음절과 3행 구조가 특징이며 크리스마스이브에 아이들이 마을을 돌아다니며 불렀던 노래이다. 이처럼 종교적인 가사를 포함하는 콜린다가 다수지만, 그중 1/3은 크리스마스와 관련이 없는 민속 설화의 내용이 담겨있다. 버르토크는 이에 대해 루마니아 민족이 동지

90) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 166.

91) 위의 책, 115.

92) 콜린다는 루마니아의 전통적인 크리스마스 캐럴을 뜻한다.

93) 도이나(Doina)는 1912년 버르토크가 루마니아에서 발견하였으며, 리듬이 자유롭고, 매우 화려하며 즉흥적인 곡이다. 즉흥 연주는 연주자의 기분과 상상력에 따라 루바토와 같은 방식으로 음을 늘림으로써 하행 때 고정된 패턴으로 이루어진다. Speranta Rădulescu and others, “Romania,” *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023736> [2021년 5월 7일 접속].

94) 루마니아어 *bocete*는 애도가를 뜻한다.

95) Bartók, 앞의 책, 120-127.

를 맞이하는 행사에서 아이들에게 들려주던 설화의 내용이 종교적 축제인 크리스마스가 유입되었던 시기와 겹치면서 탄생 된 것으로 추측하며 다음과 같이 언급하였다.⁹⁶⁾

“우리는 베들레헴의 이야기를 듣는 대신 사자와 싸우는 영웅적인 민속설화의 내용을 가사로 듣는다. 이러한 가사들이 수백 년간 잘 보존되어있다는 것은 놀라운 점이다”

민속설화의 내용이 토대가 된 가사들은 특히 중남부 지역(후네도아라, 알바)에서 두드러지게 나타난다. 아래의 악보는 이러한 특징을 보여주는 콜린다 민요(루마니아 중남부 지역)로 사자와 싸워 이긴 젊은이의 내용이 담겨있다(악보 II-11).⁹⁷⁾

<악보 II-11> 루마니아 중남부 지역의 콜린다 민요

♩=108

REFRAIN

Ci-ne'n lu-mea s'o d-a fla-re, Dom-nu-lui,

→8음절

Dom-nu-lui, Doam-ne Să-mi a-du-că-un leu: le-ga-tu?

3행구조

도이나 타입의 민요는 농민들이 개인적으로 자유롭게 불렀던 민요 형태이다. 버르토크는 이를 하위 두 그룹으로 나누었는데 북부와 그 외 지역(북서부와 중남부)으로 구분하였다. 특히 북부를 제외한 지역에서 루마니아 민요의 특징을 볼 수 있다.⁹⁸⁾ 이들의 특징은 8음절과 3행

96) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 120.

97) 위의 책, 121. 이 노래의 가사는 누가 내 사자에 족쇄를 채워 데려올 수 있을까? 이며, 한 젊은 청년이 3일 동안 사자와 싸워 사자를 끌고 오는 내용을 담고 있다.

으로 이루어져 있으며 리듬은 장식음을 포함한 파를란도-루바토 유형이다. 또 다른 특징은 각 행의 마지막 음에서 나타나는데 2행의 마지막 음은 주로 F로, 3행의 마지막 음은 G로 끝나는 점이다.⁹⁹⁾ 다음은 이러한 특징들을 가진 북서부 지역의 도이나 민요이다(악보 II-12).¹⁰⁰⁾

〈악보 II-12〉 루마니아 북서부 지역의 도이나 민요

Parlando, ♩=176 ritardando - - - - -

D-a - - - vut - am io-un bă - diut dra - gu, → 8음절

al ♩=40

D-a - vut - am io-un bă - diut dra - gu, 2행의 마지막음

Si so - sâ - i sus la gan - gu 3행구조
종지음

98) Bartók, *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, 136.

99) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 123.

100) 위의 책, 124.

3.2. 동유럽 민속음악에서 나타나는 리듬

이 논문의 주요 논점인 리듬에 관한 버르토크의 해석을 깊이 알기 위해서는 버르토크가 1943년 하버드 대학에서 강연한 내용을 살펴볼 필요가 있다. 강연은 크게 2개의 렉처 시리즈¹⁰¹⁾로 총 8번이 예정되어 있었지만, 건강 악화로 인해 세 번의 강의에 그쳤으며 네 번째 주제였던 ‘리듬(Rhythm)’은 그가 일부 작성한 강의 초안만이 남아있다.¹⁰²⁾

그는 초안에서 동유럽의 시골 음악에서 널리 성행하는 3가지 종류의 리듬 형태들을 서술하였다. 이는 파를란도-루바토 리듬(Parlando-rubato Rhythm), 엄격 리듬(Rigid Rhythm), 부정 리듬(Dotted Rhythm)이다. 그리고 비대칭 구조를 가지는 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)도 언급되어 그의 작품에 많이 적용된 리듬으로 설명되어 있다.¹⁰³⁾

이에 본 항에서는 그의 강의 초안 내용과 1930-40년대의 연구를 토대로 파를란도-루바토, 엄격 리듬, 부정 리듬 그리고 불가리안 리듬을 설명하고자 한다. 그리고 버르토크가 강의에서 언급하진 않았으나 그의 초기 작품과 19세기 작곡가 (리스트, 브람스 등)들이 영향받았던 18~19세기 헝가리 민속 춤곡 베르분코시(*verbunkos*)와 차르다시(*csárdás*)를 추가로 서술하고자 한다.

101) 강연은 8개로 예정되어 있었지만 작성된 그의 초안에서는 9개의 주제로 기록이 남아있으며 이는 다음과 같다.

1. Revolution, evolution
2. Modes, polymodality (polytonality, atonality, twelve-tone music)
3. Chromaticism (very rare in folkmusic)
4. Rhythm, percussion effect
5. Form
6. Scoring (new effects on instruments), piano, violin as percussive instr.
7. Trend toward simplicity
8. Educational works
9. General spirit (connected with folkmusic)

László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996), 15.

102) Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, 28.

103) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 383-392.

3.2.1. 파를란도-루바토(Parlando-rubato)

버르토크는 자신의 책에서 파를란도-루바토에 대해 여러 차례 글로 표현한바, 시기에 따라 변화된 그의 설명을 서술하고자 한다. 먼저 ‘파를란도’에 대한 그의 설명은 그의 저서 『슬로바키아 민요』(*Slowakische Volkslieder*, vol. 1, 1918)에 작성되어 있으며 이는 다음과 같다.¹⁰⁴⁾

“파를란도: 인지하기 어려운 미세한 음의 줄임과 늘임이 자주 등장하여 받아적기 어려운 선율들로 인해 기보된 리듬 그대로 연주되지 않는 일종의 연주방식이다. 이러한 변화는 파를란도, 파를란도-루바토로 연주될 때 더욱 명확해진다. 그리고 루바토 선율은 불규칙하게 변하는 (대략적인)마디들의 음가를 가지며 박자표는 생략된다.”

이 시기에 버르토크가 채보한 민요들을 살펴보면 불렀던 리듬의 형태를 표기하기 위해 ‘파를란도’만을 적었으며 ‘파를란도-루바토’로는 작성하지는 않았다. 음악학자 핀터도 그의 민요 채보집 <마라무레슈 루마니아인들의 민속음악>(1923)이 등장하기 전에는 민요에서 파를란도-루바토는 거의 나타나지 않는다고 작성한바,¹⁰⁵⁾ 당시(1918)에는 그가 파를란도-루바토를 책에서만 언급한 것으로 추측된다.

이후, 버르토크는 그의 저서 『헝가리 민속음악』(*A magyar népdal*, 1931)에서는 ‘파를란도-루바토 리듬’이라는 용어로 몸으로 표현되었던 간결한 리듬은 말을 통해 완화된 리듬으로 추가하여 설명하였다.¹⁰⁶⁾

104) Bartók, *Slowakische Volkslieder*, vol. 1, 1918. Bartók, *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, 264에서 재인용.

105) Csilla Mária Pintér and Boldizsár Fejérvári. “The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of ‘Bluebeard’ s Castle.” *Studia Musicologica* 49 3/4 (2008), 370.

106) Bartók, *Hungarian Folk Music*, 9.

“파를란도 루바토 리듬(Parlando-rubato rhythm): 멜로디가 서서히 몸의 움직임으로부터 독립될 때 간결한 리듬의 엄격함은 완화된다. 그 후 선율의 리듬은 말의 리듬에 맞춰져 사람들은 음들을 강조하고 길게 늘릴 수 있었다.”

또한, 1943년 그의 하버드 강의 초안에서는 파를란도-루바토 리듬을 서유럽 예술 음악과 함께 다음과 같이 설명하였다.¹⁰⁷⁾

“파를란도-루바토 리듬은 자유롭고 규칙적인 마디 또는 규칙적인 박자가 없는 낭송조의 리듬이다. 서유럽 예술 음악에서 가장 근사치를 찾자면 아마 레치타티보일 것이다. 그리고 그레고리안 성가가 유사한 리듬을 가졌을 것이다.”

추가로 버르토크는 파를란도-루바토 리듬은 대체로 성악 솔로 작품에서 사용되기도 하며 이러한 음악적인 낭송은 드뷔시의 오페라 《펠레아스와 멜리상드》(*Pelléas et Mélisande*, 1892)¹⁰⁸⁾와 프랑스 옛 레치타티보에 기반을 둔 노래와 관련이 있다고 덧붙여 설명하였다.¹⁰⁹⁾

이러한 설명과 함께 버르토크는 자신의 오페라 《푸른 수염 공작의 성》을 예를 들고 있다. 이 부분은 앞서 살펴보았듯이 연주자에게 자유로운 낭송조 방식의 연주를 요청하는 것으로 이해된다(악보 II -13).¹¹⁰⁾

107) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 383.

108) 드뷔시는 오페라 대본의 가사전달에 신중하게 고려하였으며 19세기의 독일 오페라의 장엄하고 음의 넓은 도약과 다르게 프랑스인들에게 적합한 창법으로 그의 모국어와 음악을 결합하였다. 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2000), 85.

109) Bartók, 앞의 책, 386.

110) 위의 책, 386.

<악보 II -13> 《푸른 수염 공작의 성》(마디 55-64)

파를란도-루바토 리듬으로 연주될 수 있는 부분

55 JUDIT *mf*

A - rany - pénz és drá - ga gyé - mánt, Bé - la - győng - gyel

fé - nyes ék - szer, Ko - ro - nák és dús ————— pa - lás - - tok!

버르토크가 언급하지는 않았지만 파를란도-루바토가 적용된 피아노 작품도 있다. 버르토크 연구의 전문가이자 민족음악학자 벤저민 슈초프(Benjamin Suchoff, 1918-2011)는 버르토크의 피아노 초기 작품인 《2개의 비가》(*Two Elegies*, Sz. 41, 1908)중 2번을 이것의 예시로 설명하였다.¹¹¹⁾ 이 작품에서도 마찬가지로 직접적인 표기는 되어있지 않지만 ‘quasi improvisando’를 통해 파를란도-루바토 리듬으로 연주될 수 있는 부분으로 볼 수 있다(악보 II -14).

111) Gillies, *The Bartók companion*, 조치노 역 『바르톡 가이드: 바르톡과 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 140.

〈악보 II -14〉 《2개의 비가》 2번 (마디 1-6)

파를란도-루바토 리듬의 적용
Molto adagio, sempre rubato (quasi improvisando). (♩=76-80.)

『그로브 음악사전』에 따르면, 현재 정의되는 ‘파를란테(parlante)’ 혹은 ‘파를란도(parlando)’ 의미는 ‘말하듯이’ 연주하는 방식에 대한 나타냄말이다. 성악 작품에서는 레치타티보처럼 노래를 말하듯이 연주하는 부분에 쓰였으며, 기악 작품에서는 베토벤의 《바가텔》(*Bagatelles*, Op. 33, 1802)의 6번과 슈만 《아베크 변주곡》(*Abegg Variations*, Op. 1, 1830)의 왼손 부분에 사용된 사례들이 있다.¹¹²⁾

‘루바토(rubato)’는 리듬 또는 템포의 변화를 표현하는 방식이다. 초기의 루바토는 정확한 템포의 반주 안에서 유연하게 멜로디가 연주

112) David Fallows, “Parlando,” *Grove Music Online*, <http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.20927> [2021년 8월 25일 접속].

되는 형태였으나, 19세기 이후의 루바토는 감정적인 연주 표현에 있어 중요한 요소로 자리 잡았다.¹¹³⁾

이렇듯 그로브에서 살펴본 파를란도와 루바토는 개별적으로 사용되는 용어이지만, 버르토크는 이 두 단어를 합쳐서 말하듯이 연주하는 방식이 시간의 차이에 따라 음이 자유롭게 표현되는 정도의 차이를 나타내고자 사용한 것으로 짐작된다. 따라서 버르토크가 사용한 파를란도-루바토 리듬은 그로브 사전에서 말하는 파를란도와 흡사하다고 볼 수 있다.

3.2.2. 엄격 리듬(Rigid Rhythm)

버르토크가 작성한 하버드 대학강의 초안에서 엄격 리듬¹¹⁴⁾에 대한 설명은 다음과 같다.¹¹⁵⁾

“다소 엄격한 리듬은 규칙적으로 설정된 마디와 일반적으로 2/4박자로 되어있다. 특정한 유형에서는 변박이 발생할 수 있고 이로써 일부 경우에 복잡해 보이는 리듬이 발생할 수 있다.”

버르토크가 소개한 엄격 리듬은 [♪♪ / ♫♪ / ♫♪ ♫]의 조합으로 이루어진 패턴이 특징이다.¹¹⁶⁾ 다음은 엄격 리듬 패턴을 구성하고 있는 옛 양식의 헝가리 민요¹¹⁷⁾와 슬로바키아 민요이다(악보 II-15, II-16).¹¹⁸⁾

113) Richard Hudson, “Rubato,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039> [2021년 11월 13일 접속].

114) 버르토크는 엄격 리듬을 ‘템포 주스토 리듬 (Tempo giusto rhythm)’ 과 같은 뜻으로 번갈아 사용하였다. 그리고 템포 주스토에 대해 ‘주로 같은 길이를 구성하는 리듬을 말한다. 이러한 원시적인 요소는 최초의 음악에 인체의 율동적인 움직임(일, 춤)이 더해져 생겨났을 것’으로 설명하고 있다. Bartók, *Hungarian Folk Music*, 9.

115) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 383.

116) 엄격 리듬 (템포 주스토)에서 나타날 수 있는 연속적인 [♪♪♪♪] 패턴과 3.2.3.에 서술되는 부정 리듬 패턴 중 연속적인 [♪♪♪♪] 패턴은 순수 헝가리 민요의 리듬이 아닌 도시 음악에서 발전된 형태이다. 위의 책, 387.

117) Bartók, 앞의 책, 3(부록).

〈악보 II -15〉 옛 양식의 헝가리 민요

III. Vészto (Békés), Kocsis Juhász Róza (15). 1917, B.

Tempo giusto. (=Rigid rhythm)

1. Hal - lot - tá - tok - e már hí - rül Ka szai Sa - nyi lo - gény - sé - gül;
Bics - ká - val vág - ja ja nyár - fát, Hogy ne hall - ják do - bo - gá - sát.

〈악보 II -16〉 슬로바키아 민요

Ázt mond - ják. nem ad - nak en - gem ga - lam - bom - nak,
Ázt mond - ják nem ad - nak en - gem ga - lam - bom - nak.
Ha - nem tán más - nak an - nak. a hat ök - rös.
fe - ke - te gu - bás - nak.

이처럼 다소 엄격한 리듬 형태는 초기 피아노 작품에서도 발견된다. 민족음악학자 슈초프는 《10개의 소품》(*Ten Easy Pieces*, Sz. 39, BB. 51, 1908) 중 10번을 이것의 예시로 설명하였다(악보 II -17).¹¹⁹⁾

118) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 388.

119) Gillies, *The Bartók companion*, 조치노 역 『바르톡 가이드: 바르톡과 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 140.

〈악보 II -17〉 《10개의 소품》 10번 (마디 1-8)

Allegro vivace ♩=104-120

molto marcato

*2+3

엄격 리듬의 적용

f *sim.* *sf* *sf* *sf* *sf*

5

mf

엄격 리듬에서 나타나는 또 다른 특징은 박자 변화(변박)이다. 이러한 장치는 20세기 작곡가들이 많이 쓰는 작곡기법에 속하는데 버르토크는 그의 초기 작품에 엄격 리듬 패턴과 변박이 적용된 예시를 설명하였다(악보 II -18, II -19).¹²⁰⁾

〈악보 II -18〉 《루마니아 크리스마스 캐롤》 10번 (마디 1-4)

Allegro. (♩=120.)

f

잡은 변박의 사용

120) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 386.

〈악보 II -19〉 《피아노 솔로를 위한 춤곡》 4악장 (마디 13-16)

Più tranquillo, ♩=142 **찾은 변박의 사용**

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two staves, treble and bass. The tempo is marked 'Più tranquillo, ♩=142'. The score is divided into two sections by a dashed line. The first section is in 8/8 time and ends with a first ending bracket. The second section is in 2+8+8 time. Red circles are drawn around the first and last measures of both sections. The dynamics are marked 'p' and 'mf sonore'.

3.2.3. 부점 리듬 (Dotted Rhythm)¹²¹⁾

버르토크가 설명한 부점 리듬은 다음과 같다.

“헝가리 시골 음악에서 특징적으로 나타나는 리듬은 부점 리듬이다. 부점 리듬은 세 가지의 리듬 [♪♪ / ♩♪ / ♩♪] 조합으로 이루어져 있다.”¹²²⁾

위의 리듬 중 ♩♪ 는 [단-장]의 길이를 일컫는 이암빅(*iambic*)¹²³⁾과 유사한 리듬으로 버르토크는 ♩♪ 을 가장 중요하게 언급하며 헝가리어의 리듬적 특징과 연관이 있다고 설명하였다.

그는 헝가리어에 대해 ‘모든 단어의 첫음절에 강세가 나타나는 특징을 가지고 있다. 헝가리어는 단모음과 장모음을 가지고 있는데 장모음을 단모음보다 약 2배 길게 발음한다. 그리고 영어, 불어, 독어와 달리 헝가리어 또는 동유럽의 언어는 모호하거나 무음으로 발음되는 모음이 없다’ 라고 서술한 바 있다. 그리고 단어를 천천히 정확한 강세

121) 부점 리듬은 그의 에세이에서 ‘variable tempo giusto’ 와 같은 뜻으로 설명되고 있다. Bartók, *Béla Bartók Essays*, 230.

122) 위의 책, 384.

123) 주로 풍자적인 시에서 사용되는 리듬(=단어의 패턴)을 가리키며, 이 리듬은 강조되지 않은 짧은 음절에 뒤이어 긴 음절 또는 강조되는 음절이 나온다. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/iambic> [2021년 5월 19일 접속].

로 발음한다면 특유의 부점 리듬이 만들어진다고 추가로 설명하였다.¹²⁴⁾ 다음 문장은 평서문에서 생기는 부점 리듬에 대한 예시로 그가 강의 초안에 작성한 문장이다.



<그림 II -3> 헝가리어의 발음 예시¹²⁵⁾




Felhők gyűlnek az égen.

(<) (<) (<) (<)

펠 회-크 / 줄-네크 / 아즈 / 이-겐

[felhø : k / jy : lekezik / az / e : gen] (뜻: 구름이 하늘에 모이고 있다)

위의 단어들에서 장모음(á, é, í, ó, ő, ú, ú)이 있는 부분은 길게 발음이 되지만 발음의 길이와 상관없이 앞의 음절에 강세가 나타난다.¹²⁶⁾ 따라서 위 문장의 앞 두 단어를 헝가리어 특성을 따라 리듬으로 표현하면  와  로 이해할 수 있다.

다음 여덟 개의 리듬 패턴들은 버르토크가 작성한 것으로 앞서 언급한 세 가지의 리듬 (A: , B: , C: )에서 만들어질 수 있는 가능한 조합들로 민요에서 나타난다.

124) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 384-385.

125) 위의 책, 384-385.

126) 『세계언어백과』 “헝가리어의 문자와 발음” <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3543315&categoryId=58250&cid=58250> [2021년 6월 1일 접속].

[위의 A, B, C 리듬으로 조합될 수 있는 가능한 패턴들]¹²⁷⁾

1. ♩ ♩ ♩ ♩ 2. ♩ ♩ ♩ ♩ 3. ♩ ♩ ♩ ♩ 4. ♩ ♩ ♩ ♩
5. ♩ ♩ ♩ ♩ 6. ♩ ♩ ♩ ♩ 7. ♩ ♩ ♩ ♩ 8. ♩ ♩ ♩ ♩

위의 여덟 가지 패턴 중 여덟 번째 [♩ ♩ ♩ ♩]는 [장-단-단-장]을 나타내는 코리암빅(*choriambic*) 리듬과 유사하며, 헝가리 민요에서 전형적으로 보이는 패턴 중 하나이다.¹²⁸⁾ 그러나 ♩ ♩가 반복되는 패턴 [♩ ♩ ♩ ♩]은 순수 헝가리 민요에서 아주 드물게 나타나는 리듬으로 버르토크는 ‘비-헝가리안(*anti-Hungarian*)’ 패턴이라고 말한 바 있다.¹²⁹⁾

다음 민요는 버르토크가 작성한 예시로 위에서 살펴본 조합된 리듬 패턴 중 2, 5, 6번이 나타나며 주로 프레이징 마지막에 등장하는 리듬 [♩ ♩ ♩]을 이루고 있다(악보 II-20).¹³⁰⁾

127) Béla Bartók, *Béla Bartók Essays*, 384.

128) David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (Berkeley: Los Angeles : University of California Press, 2006), 21.

129) Bartók, 앞의 책, 384.

130) 위의 책, 385.

〈악보 II -20〉 부점 리듬으로 이루어진 헝가리 민요

조합된 리듬 패턴(2번)

Tempo giusto, ♩=116

→ 프레이징 마지막에 나타나는 리듬 (6번)

Vé - kony cér - ne, ke mény - mag, Jaj de ke - vé

le - gény vagy! Fű - nek - fá - nak - a - dós __ vagy,

Egy pénz - nek u - ra - nem vagy.

버르토크는 이어서 부점 리듬 패턴이 사용된 자신의 작품들을 예시로 들고 있다.¹³¹⁾ 다음 〈악보 II -21〉은 앞서 설명한 특징과 프레이징 마지막에 주로 등장하는 부점 리듬이 적용된 예시이며, 〈악보 II -22〉는 그가 점 4분음표 대신 4분음표를 사용하여 ‘부드러워진 리듬 패턴 (softer rhythm pattern)’¹³²⁾ [♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩] 을 적용한 현악4중주 작품이다.

131) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 389-390.

132) 버르토크가 하버드 대학의 강의를 위한 초안에서 직접 사용한 용어이다.

〈악보 II -21〉 《10개의 피아노 소품》 5번 (마디 1-11)

Vivo, non rubato ♩=144
p scherzando
pp

주로 프레이즈 마지막에 나타나는 리듬 패턴

조합된 리듬패턴 (7번)

cresc.

Detailed description: This musical score is for the fifth piece of '10 Piano Pieces'. It is in 4/4 time with a tempo of 144 beats per minute. The piece is marked 'Vivo, non rubato' and 'p scherzando'. The piano part starts with a fortissimo (pp) dynamic. The score shows two systems. The first system has a blue box highlighting a rhythmic pattern in the right hand, which is identified as a pattern that appears at the end of phrases. The second system is marked 'cresc.' and has a red box highlighting a sequence of seven similar rhythmic patterns. The bass line consists of chords and single notes.

〈악보 II -22〉 《현악4중주 6번》 1악장 (마디 95-100)

tornado 부드러운 리듬패턴 *al*

Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Violoncello

f in ril. *mf* *f in ril.*

98 **Vivacissimo, agitato** (♩=160)
ff *p sub.* *p sub.* *p sub.* *p sub.*

17^o

Detailed description: This musical score is for the first movement of 'String Quartet No. 6', measures 95-100. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The first system is marked 'tornado' and 'al' (allegro). The dynamics are *f in ril.*, *mf*, and *f in ril.*. A blue box highlights a 'softened rhythm pattern' in the upper strings. The second system is marked 'Vivacissimo, agitato' with a tempo of 160 beats per minute. The dynamics are *ff* and *p sub.*. A blue box highlights a rhythmic pattern in the Violin 1 part. The score ends with a 17th-measure repeat sign.

3.2.4. 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)

버르토크는 1938년에 작성한 불가리안 리듬에 관한 글에서 ‘동유럽 민속음악에서 단위 박이 빠른 템포의 8분음표(♩=200-250)일 경우, 주로 5/8(3+2, 간혹 2+3)와 7/8(4+3)박자가 등장하며 8/8박자 또는 9/8박자 같이 익숙하지 않은 리듬도 볼 수 있다’ 라고 말한다.¹³³⁾ 이어서 그가 말했듯이 8/8박자의 3+2+3은 4/4박자의 분할과 매우 다르며 9/8박자의 4+2+3은 3+3+3 패턴과 완전히 다르다.

이처럼 불가리아 민속음악에서 나타나는 비대칭적 구조를 이루는 이 리듬은 ‘악삭 리듬(Aksak Rhythm)’¹³⁴⁾이라고도 하며, 주로 5/8(3+2 또는 2+3), 7/8(2+2+3 또는 3+2+2), 8/8(3+2+3), 9/8(4+2+3 또는 3+2+2+2), 15/8(3+2+3+2+2+3 또는 3+4+3+2+3)박자 등으로 표기된다.¹³⁵⁾

다음 악보는 9/8박자의 비대칭 리듬 구조 2+2+2+3을 보여주는 불가리아 민속음악이다(악보 II -23, II -24).¹³⁶⁾

〈악보 II -23〉 불가리아 춤곡 ‘Samokovsko Horo’ (마디 1-4)

133) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 41.

134) 터키어로 ‘절뚝거리다(liping)’ 라는 뜻을 의미한다.

135) Heinrich Lindlar, *Lübbes Bartok Lexikon* (Bergisch Gladbach: G. Lübbe, 1984), 35.

136) Timothy Rice, “Béla Bartók and Bulgarian Rhythm,” in *Bartók perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff (Oxford University Press, 2000), 200.

<악보 II -24> 불가리아 민요 ‘Nishka banya’ (마디 1-4)



1920년대 후반 또는 1930년대 초 버르토크는 바실 스토인 (Vasil Stoin, 1880-1938)¹³⁷⁾ 의 소논문 ‘불가리아 민속음악의 박자와 리듬 개요(Grundriss der Metrik und der Rhythmik der bulgarischen Volksmusik, 1927)’ 를 접하면서 마디의 길이가 일정한 서유럽의 음악과 달리 많은 불가리아 민요들은 비대칭적인 박자를 형성하고 있음을 알게 되었다.¹³⁸⁾

이후 버르토크는 루마니아 민요연구에 대한 개정판을 위해 루마니아를 다시 방문하였고 그가 채보한 루마니아 콜린다 민요의 8%와 기악춤곡의 5%가 불가리아 리듬으로 재해석되어야 함을 깨달았다. 이처럼 버르토크는 루마니아와 불가리아의 민속음악에서 유사성을 찾았으며 일부 루마니아 민요는 불가리아의 영향을 받았을 것으로 추측하였다.¹³⁹⁾ 이로써 그는 채보했던 루마니아 민요 중 일부를 불가리아 리듬으로 정정하여 『루마니아 민속음악 개정판』(*Rumanian Folk Music Vol. 1: Instrumental melodies*, 1942)에 출판하였다.¹⁴⁰⁾

137) 바실 스토인은 불가리아 민속학자로 불가리아 음악가 연합의 회장을 맡았으며 1926년에 국립 민족박물관에 민속음악과를 설립했다. 수천 개의 불가리아 민요의 텍스트와 멜로디를 수집하고 출판하였으며 4개의 이론적 연구와 불가리아 전역에서 9,000곡을 수집했는데, 이 활동은 불가리아 민속 연구의 토대를 마련했다. Lada Brashovanova, “Stoin, Vasil,” *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026818> [2021년 5월 11일 접속].

138) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 43-44.

139) 위의 책, 46.

140) Rice, “Béla Bartók and Bulgarian Rhythm,” 197.

버르토크의 루마니아 민속음악은 총 5권의 시리즈가 있으며 1권은 기악선율, 2권은 성악곡에 관한 에세이로 그가 1942년 뉴욕에서 완성하였다. 3권은 루마니아어의 시적 가사들과 영어번역본이 포함되어 있으며 연가곡들을 분류하였다. 4권은 루마니아 콜린다 멜로디(1935)의 개정판, 5권은 마라무레슈의 민속음악(1923)의 개정판으로 구성되어 있다. Benjamin Suchoff, “Bartók’s

다음은 버르토크가 작곡한 《피아노를 위한 루마니아 춤곡》(*Rumanian Folk Dance for Piano*, Sz. 56, 1915) 4번의 선율이 루마니아 민속음악 개정판에 수정된 예시이다(악보 II-25, II-26).¹⁴¹⁾

<악보 II-25> 《피아노를 위한 루마니아 춤곡》 No. 4 (마디 3-6)



<악보 II-26> 루마니아 민속음악 개정판에 실린 선율 No. 175
(마디 5-8)

수정된 박자표와 리듬



이후에도 불가리안 리듬은 그의 작품 《현악4중주 4번》, 《현악4중주 5번》, 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》, 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》, 《미크로코스모스》 등에서 다양한 방식으로 적용되었다(악보 II-27, II-28).¹⁴²⁾

Rumanian Folk Music Publication.” *Ethnomusicology* 15, no. 2 (1971), 220.

141) Rice, “Béla Bartók and Bulgarian Rhythm,” 201.

142) 위의 책, 198.

<악보 II -27> 《현악4중주 5번》 3악장 (마디 1-4)

Alla bulgarese, (vivace, $\text{♩} = 46$)

4 + 2 + 8 / 8

4 + 2 + 8 / 8

4 + 2 + 8 / 8

4 + 2 + 8 / 8

pizz.

p

p

p

4 + 2 + 3

4 + 2 + 3

<악보 II -28> 《미크로코스모스》 불가리안 리듬을 위한 6개의
춤곡 No. 151 (마디 1-4)

(4) $\text{♩} = 50$ 3 + 2 + 3

8 + 2 + 8 / 8

8 + 2 + 8 / 8

p

p

p

p

3 + 2 + 3

151*

3.2.5. 베르분코시(*verbunkos*) & 차르다시(*csárdás*)

베르분코시는 1715년부터 1867년까지 오스트리아 제국의 신병들을 모집하기 위한 행사에서 시작된 헝가리 군인들의 춤이다. 이 춤은 장교가 느리고 근엄하게 춤을 시작한 후, 부하 병장들이 차례로 합류하는 방식으로 구성된다. 음악은 집시들이 연주했는데, 사람들에게 알려진 선율에 발칸 또는 동유럽 집시들의 문화적 유산이라 할 수 있는 장식음, 화려한 음계, 중2도 등이 더해졌을 뿐만 아니라 헝가리 음악의 특징적 요소(발꿈치를 이용하여 찰칵거리는 소리 또는 셋잇단음표 등)도 여전히 포함하고 있었다.¹⁴³⁾

베르분코시는 1810-40년 사이 다양한 형태로 절정을 이루었다. 그 시대의 거장 바이올리니스트인 야노스 비하리(János Bihari, 1764-1827), 야노스 라보타(János Lavotta, 1764-1820)등에 의해 환상곡, 랩소디 등의 예술 형태로 상승하였으며, 비주류 독일 작곡가들에 의해 출판이 되기도 하였다. 더 나아가서는 이탈리아와 독일의 선율들이 더해져 페렌츠 에르켈(Ferenc Erkel, 1810-1893)의 오페라들, 리스트의 피아노 작품들, 헥토르 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《라코치 행진곡》(*Rákoczy March*, 1846), 브람스의 《헝가리 댄스》(*Hungarian dance*, woO. 1) 작품들로 발전하였다.¹⁴⁴⁾

베르분코시는 느린 부분(*lassan* or *lassú*)과 빠른 부분(*friska* or *friss*)이 한 쌍으로 연주되거나 번갈아 가면서 연주되기도 한다. 느린 부분은 특징적으로 영웅적이고 근엄한 성격과 부점 리듬이 등장한다.¹⁴⁵⁾ 빠른 부분은 헝가리풍의 집시음악으로 빠른 음표로 이루어진 패시지들이 주로 나타난다. 19세기 실내악 작품에서 주로 나타나며 슈베르트 《현악 5중주》D.956(1828) 또는 브람스 《피아노 4중주 1번》Op. 25(1861)의 마지막 악장에서 볼 수 있다.¹⁴⁶⁾

143) Erdely, "Bartók and folk music," 24-25.

144) 위의 책, 25.

145) 위의 책, 26.

146) Jonathan Bellman, "Verbunkos," *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/>

버르토크 작품에서도 베르분코시 리듬의 영향이 나타나 교향곡 《코슈트》와 피아노 작품 《랩소디》(*Rhapsody*, Op. 1) 그리고 실내악 작품 《콘트라스트》의 1악장 ‘베르분코시’에서 찾아볼 수 있다.

<악보 II -29> 《코슈트》 (마디 3-4)

Allegro moderato

Hnl
Bnl

mf

베르분코시에 자주 등장했던 부점과 셋잇단음표

<악보 II -30> 《랩소디》 Op. 1 (마디 1-4)

Mesto (Adagio) ♩=58-54

p dolce

베르분코시에 자주 등장했던 부점과 셋잇단음표

cresc. molto espr. *f* *dim.* *p*

<악보 II -31> 《콘트라스트》 중 ‘베르분코시’ (마디 1-5)

베르분코시로 등장했던 군인들의 춤은 무도회, 발레 등 헝가리 민족들의 대중적인 춤으로 대체되어 차르다시로 불렸다. 이처럼 차르다시는 신병 모집처럼 정치적 목적에 쓰인 베르분코시와 달리, 사교와 의례적인 행사를 위해 사용되었다. 차르다시에도 베르분코시처럼 느리고 빠른 섹션으로 등장하는데, 주로 4/4박자인 느린 섹션은 위엄있고 품위 있게 진행하며, 빠른 섹션은 자유분방한 춤으로 구성된다.

이처럼 차르다시는 순수한 민속음악이 아니었기 때문에 발전과정도 상대적으로 짧았다. 1850-60년대 차르다시는 많은 이들의 관심을 불러 일으켰고 1870-80년대는 점차 정형화되었으나 1890년대에 들어서는 사람들에게 더 이상의 흥미를 끌지 못했다. 하지만 집시들의 연주에서는 여전히 주요 레퍼토리로 연주되었고 공연예술에서 윤곽을 드러내었다. 대표적인 예시는 리스트의 피아노 작품 《헝가리 랩소디 2번》(*Hungarian Rhapsody, No. 2, S. 244*)으로 이 곡의 느린 부분은 위엄있고 무겁게 진행하며, 빠른 부분은 현을 치는 침벌름¹⁴⁷⁾ 음향효과와 매우 빠른 템포

147) 헝가리·동유럽의 민족 악기인 침벌름은 두 개의 막대로 줄을 쳐서 연주한다. 헝가리 집시(gypsy)음악의 중요 악기이며 이들을 통해 16세기 중반에 전파된 것으로 알려져 있다. 『악기백과』 “침벌름,” https://terms.naver.com/entry.naver?docId=4389422&cid=60476&categoryId=60476&anchorTarget=TABLE_OF_CONTENT4#TABLE_OF_CONTENT4 [2021년 12월 2일 접속]. 표준 국어로는 “침벌름”이 정확하나 사전에는 “침발름”으로 표기되어 있다.

로 전개된다(악보 II -32, II -33).¹⁴⁸⁾

<악보 II -32> 리스트의 《헝가리 랩소디 2번》 느린(lassen) 섹션
(마디 10-14)

(Lassan) Andante mesto



f <느리고 위엄있게 등장>

<악보 II -33> 리스트의 《헝가리 랩소디 2번》 빠른(friska) 섹션
(마디 202-209)

(Vivace) **Più mosso** **침벌름의 음향 효과가 드러나는 부분**



staccato

148) Jonathan Bellman, “Csárdás,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006918> [2021년 10월 18일 접속].

Ⅲ. 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》 작품 연구

1. 작품 개요

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》가 작곡된 1930년대 후반 무렵은 버르토크가 민족음악학자, 작곡가 그리고 피아니스트로서의 모든 분야에서 활발히 활동했던 시기이다. 민족음악학자로서 그는 헝가리 민요들을 편집하고 분류하는 작업과 헝가리 인접 국가 즉, 슬로바키아, 루마니아, 불가리아 등의 민속음악까지 연구 범위를 확장하였다. 동시에 작곡가로서는 성공적인 결실을 거두었던 시기로 《피아노 협주곡 2번》(1931), 《현악4중주 5번》(1934), 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》(1936), 《콘트라스트》(1938), 《미크로코스모스》(1939) 등 다양한 장르에서 중요 작품들을 탄생시켰다. 또한, 피아니스트로서 헝가리, 스위스, 이태리, 북유럽 국가, 영국 등에서 연주 활동을 하며 그의 입지를 다졌다.¹⁴⁹⁾

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 위촉한 지휘자 파울 자허(Paul Sacher, 1906-1999)는 스위스 바젤 실내 오케스트라(Basel Chamber Orchestra)를 설립한 인물로 그 당시 새로운 관현악 작품들이 소개될 수 있도록 가이드 역할을 했다. 자허는 버르토크와 국제현대음악협회(ISCM)의 음악회에서 친분을 맺었으며, 1934년 버르토크의 《현악4중주 5번》에 깊은 인상을 받아 바젤 실내악단 10주년 기념 연주회를 위해 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》을 위촉한 바 있다. 1937년 1월 《현악기와 타악기, 첼레스타를 위한 음악》의 초연을 성공적으로 마친 후 자허는 바젤지부의 ISCM을 위한 작품을 버르토크에게 위촉하였고, 그해 여름에 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》가 작곡되었다.¹⁵⁰⁾

149) Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online*, 23.

이 작품은 1938년 1월 바젤에서 버르토크, 그의 아내 파스토리, 타악기 연주자 프리츠 쉬서(Fritz Schiesser), 필립 뢰리히(Philipp Rühlig)의 연주로 초연되었으며, 대중들의 호평을 받았다.¹⁵¹⁾ 이는 버르토크의 제자이자 동료였던 작곡가 산도르 알브레히트(Sándor Albrecht, 1885-1958)와 주고받은 서신에서 “나의 아내는 피아노 II를 연주했고 훌륭히 해냈다. 이 작품의 전체 소리는 꽤 특이했지만(unusual), 바젤 사람들은 좋아해 주었다”¹⁵²⁾ 라고 기록한 바를 통해서도 알 수 있다.

초연 이후 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 그의 생전에 여러 차례 연주되었다. 버르토크는 제자인 미국 피아니스트 도로시 패리시(Dorothy Parrish)에게 보낸 서신에서 “우리 부부는 바젤, 런던, 암스테르담, 브뤼셀, 룩셈부르크 그리고 물론 부다페스트에서도 이 곡을 연주했고 다음 주에는 취리히와 파리에서 연주할 예정” 이라고 언급한바,¹⁵³⁾ 그가 이 작품을 연주할 때는 항상 파스토리와 함께 연주 여행을 다닌 것으로 보인다. 그들이 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 연주한 시기의 기록은 다음과 같다(표Ⅲ-1).¹⁵⁴⁾

150) Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, 김경임 역 『바르토크와 생애와 음악』, 86-87.

151) 위의 책, 99.

152) Béla Bartók, *Béla Bartók Letters*, ed. János Demény (New York: St. Martin's Press, 1971), 264. 1938년 1월 31일 자 편지.

153) 위의 책, 276. 1939년 2월 8일 자 편지.

154) 위의 책, 428(부록). 1939년 2월 8일 자 편지.

〈표Ⅲ-1〉 버르토크와 파스토리의 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》
연주기록 (1938-1943)

연주 장소	연주 일시
스위스(바젤) -초연	1938. 1. 16
룩셈부르크	1938. 6. 11
영국(런던)	1938. 6. 20
헝가리(부다페스트)	1938. 10. 31
네덜란드(암스테르담)	1938. 11. 15
벨기에(브뤼셀)	1938. 11. 20
스위스(취리히)	1939. 2. 17
프랑스(파리)	1939. 2. 27 / 3. 6
이탈리아(베니스)	1939. 4. 8
미국(뉴욕)	1940. 11. 10
미국(뉴욕)-오케스트라 버전	1943. 1. 21

위의 〈표Ⅲ-1〉에서 1943년의 연주는 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》가 편곡되어 오케스트라가 더해진 버전으로, 뉴욕 필하모닉과 프리츠 라이너(Fritz Reiner, 1888-1963)의 지휘로 이루어진 초연이었다. 특히, 이 연주는 버르토크의 마지막 연주로 기록되어 있다.¹⁵⁵⁾

이러한 연주기록들 뿐 아니라 오랜 기간의 활발한 연주 활동은 그의 작품들 및 바로크, 고전, 낭만 시대 작곡가들의 작품들을 녹음한 여러 음원을 통해서도 알 수 있다.¹⁵⁶⁾ 하지만 아쉽게도 《두 대의 피아노와

155) János Demény, “The Pianist,” in *The Bartók companion*, 조치노 역 『바르토크 가이드: 바르토크와 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 84.

156) “Bartók Piano recording” https://www.youtube.com/results?search_query=Bartok+piano+recording+ [2021년 8월 12일 접속].

타악기를 위한 소나타》의 음원은 1940년 미국에서의 연주가 유일하다. 따라서, 이 음원은 이 작품을 연주하는 연주자들이 작품을 이해하는 데 중요한 자료이며, 본 논문의 연주 분석 및 해석에 있어서 가치가 있다고 보아 이어지는 IV장에서 상세하게 논의해보려 한다.

또한, 이 작품은 두 명의 피아니스트와 두 명의 퍼커셔니스트가 일곱 종류의 타악기를 가지고 연주하는 독특한 악기 편성이 주목할 만하다. 초연될 당시 버르토크가 작성한 프로그램 노트에 따르면,¹⁵⁷⁾ “한대의 피아노만으로는 타악기의 깨ulous 듯한 음색과 만족스러운 균형을 이루기 어렵다는 확신이 점차 들었다” 라고 언급하며 두 대의 피아노를 사용한 이유를 밝힌 바 있다.¹⁵⁸⁾ 더불어 그는 피아노와 타악기의 동등한 역할을 다음과 같이 강조하였다.

“일곱 종류의 타악기-팀파니, 베이스 드럼, 심벌즈, 공(탐탐),¹⁵⁹⁾ 스네어 드럼, 테너 드럼, 실로폰-은 단 두 명의 퍼커셔니스트를 필요로 하는데 한 명은 실로폰을, 다른 한 명은 팀파니를 연주하지 않는다. 이러한 두 퍼커션 파트는 각기 한대와 완전히 동등한 역할을 한다.”¹⁶⁰⁾

또한 버르토크는 프로그램 노트에서 타악기의 역할에 대해 “타악기의 음색은 다양한 역할을 한다: 많은 경우에는 피아노의 음색에 영향을 주기도 하며 때때로는 중요한 강세(accent) 부분을 강조하기도 한다. 그리고 타악기는 피아노와 대위적 모티브를 연주하기도 하며, 팀파니와 실로폰은 솔로로 주제를 연주하기도 한다” 라고 서술한 바 있다.¹⁶¹⁾ 이러한 그의 피아노와 타악기를 위한 음악적 고심을 통해 도면이 악보의 서문에 제공된 것으로 보이며 이는 다음과 같다(그림 III-1).

157) Wilson, “The Sonata for two pianos and Percussion, I and II.” 140.

158) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 417.

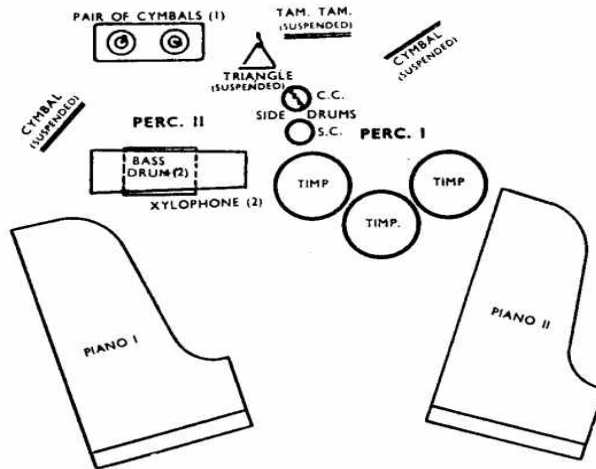
159) 버르토크의 에세이에는 악기의 이름을 위와 같이 작성하였으나 악보의 서문에는 트라이앵글이 추가되었으며 스네어 드럼과 테너 드럼을 사이드 드럼(스네어 여부 포함)을 한 종류로 작성하였다.

160) Bartók, 앞의 책, 417.

161) 위의 책, 417.

<그림 III-1> 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의
악기 편성

The following plan indicates the grouping of the various instruments :—



- (1) The pair of Cymbals should be laid on cloth, when not in use, to prevent vibration.
- (2) The Xylophone should be placed above or next to the Bass Drum.

위의 도면을 살펴보면 피아니스트가 청중을 등진 채 퍼커셔니스트와 마주 보며 연주한다. 피아노의 각도는 타악기들을 감싸는 구조로 무대 안쪽으로 틀어져 있다. 타악기의 배치는 음고 있는(pitched) 악기와 음고 없는(non-pitched) 악기로 구분되는데¹⁶²⁾ 음고를 가지고 있는 팀파니와 실로폰은 앞쪽에, 그 외의 타악기들은 가장 무대 뒤쪽에 배치된다. 이 작품에서 타악기 I은 팀파니와 사이드 드럼, 트라이앵글, 심벌즈, 탐탐을 연주하며 타악기 II는 실로폰과 타악기 I과 같은 음고 없는 타악기에 베이스 드럼을 연주한다. 이러한 배치는 작품의 음향적 개념

162) 타악기는 악기의 막을 흔들어서 연주하는 멤버린이나 드럼 같은 막명악기(Membranophone)와 나무, 금속 또는 단단한 재료의 판이나 막대를 두드려 연주하는 실로폰 또는 트라이앵글 같은 체명악기(Idiophone)로 구분할 수 있다. 또한, 음고 있는(pitched) 악기와 음고 없는(non-pitched) 악기로도 분류할 수 있다. James Holland and Janet K. Page. "Percussion," *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021291> [2021년 12월 6일 접속].

과도 일치하는데 팀파니, 실로폰과 같은 음고 있는 악기들이 멜로디를 확장 시키는 동시에 음고 없는 악기들은 리듬의 기초를 형성하며 뒷받침해 실내악의 입체적인 음향효과를 기대할 수 있다.¹⁶³⁾

서양 음악사에서는 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》처럼 타악기의 사용이 두드러지는 매우 특별한 작품들이 1930년대 초부터 나타나기 시작했다. 예컨대, 에드가르 바레즈(Edgar Varèse, 1883-1965)¹⁶⁴⁾는 서양 음악사를 통틀어서 최초로 타악기만을 위한 작품 《이온화》(*Ionisation*, 1929-31)를 통해 음악계에 큰 파장을 일으킨 인물이다. 《이온화》는 13명의 퍼커셔니스트를 위한 앙상블로 41개의 타악기라는 편성이 보여주듯이 조성 또는 선율이 있는 음악이 아닌 리듬, 음의 지속성, 다이내믹 등 음향적 효과에 중점을 둔 작품이다. 피아노 또한 곡의 마지막 부분에만 등장해 튜블라 벨(Tublar bell)과 음을 지속시키는 역할로 부분적으로 사용되었다.¹⁶⁵⁾ 이처럼 버르토크는 이 곡의 영향을 받았을 가능성도 짐작해 볼 수도 있다.

《이온화》보다 버르토크가 직접적인 영향을 받았을 것으로 추측되는 작품은 프랑스 작곡가 겸 지휘자인 이고르 마르케비치(Igor Markevitch, 1912-1983)¹⁶⁶⁾의 《이카로스의 비상》(*L'Envol d'Icare*, 1932-33)¹⁶⁷⁾으로 버르토크는 1933년 6월에 초연을 접하게 된다.¹⁶⁸⁾ 마르

163) Simons, “Béla Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion,” 23-24.

164) 프랑스 태생의 미국 작곡가로서 20세기 대표적 음향기법의 혁신자라고 할 수 있다. 리듬의 복잡성, 타악기의 사용, 화성 진행에 의존하지 않은 자유로운 무조성 형태의 작품들을 작곡했으며, 선율보다 음향을 사용한 전자음악까지 범위를 확장한 인물이다. Paul Griffiths, “Varèse, Edgard [Edgar],” *Grove Music Online*, <http://ps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029042> [2021년 8월 11일 접속].

165) David Poultney, *Studying Music History: learning, reasoning, and writing about music history and literature*, 2nd ed. (Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1995), 190-191.

166) 우크라이나 태생의 프랑스 작곡가 겸 지휘자로서 이고르 스트라빈스키를 뒤따르는 작곡가로서 호평을 받기도 했으며, 스톡홀름, 몬트리올, 몬테카를로 오케스트라의 지휘자로도 활동하였다. David Drew and Noël Goodwin, “Markevitch, Igor,” *Grove Music Online*, <http://ps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017823> [2021년 8월 11일 접속].

167) <이카로스의 비행>은 1932년 러시아 안무가 세르주 리파르(Serge Lifar,

케비치는 이 작품으로 대중들의 갈채를 받았는데 두 명의 피아니스트와 세 명의 퍼커셔니스가 연주하는 독특한 악기 편성을 구성하고 있다. 버르토크는 《이카로스의 비상》을 접한 후, 1933년 가을 마르케비치에게 ‘저는 당신의 《이카로스의 비상》의 악보에 나타난 아름다움을 연구하고 이해하는 시간을 가졌습니다....언젠가는 당신이 기여한 모든 것이 진지하게 평가될 것으로 믿어 의심치 않습니다’¹⁶⁹⁾ 라고 서신을 보낸 기록이 있었던 것을 보아 버르토크의 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 마르케비치 작품에 직접적인 영향을 받았을 가능성을 추론해 볼 수 있다.

이처럼 버르토크의 작곡 의도와 20세기 음악사적 경향이 더해져 탄생된 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 이색적인 악기 편성으로 타악기의 위상을 위의 두 작곡가에 이어 한 단계 끌어 올린 작품이라 할 수 있다.

1905-1986)가 기획한 발레를 위해 작곡되었지만, 작품의 리듬과 안무가의 춤이 함께하기에 어려움이 있어 무대에 올려지지 않았다. 대신, 두 대의 피아노와 퍼커션을 위한 작품으로 편곡되어 초연되었고 1943년 개정되어 1952년에 출판되었다. Clive Bennett. “‘Icare,’ ” *Tempo* 133/134 (1980), 44-45.

168) Howat, “Masterworks(II): Sonata for Two Pianos and Percussion,” in *The Bartók companion*, 조치노 역 『바르토크 가이드: 바르토크와 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 345.

169) 이 편지는 마르케비치가 지휘자 레너드 번스타인(Leonard Bernstein, 1818-1890)에게 보낸 서신으로 그 당시에 마르케비치는 버르토크를 알지 못했던 것으로 기록되어 있다. Leonard Bernstein and Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters* (New Haven: Yale University Press, 2013), 365-366. (필자 의역)

2. 작품 구조 개괄

이 작품은 조성적 재료들과 전통적인 형식(소나타 형식, 3부 형식, 소나타-론도 형식)을 이루고 있다. 버르토크는 이러한 형식들 안에서 피아노와 타악기를 동등하게 중요시하며 각 악장을 독립적으로 이끌었다. 1악장에서 타악기는 리드미컬한 패시지의 강세를 표현하거나 완전 5도 또는 단3도 등의 협화음과 등장해 조성에 있어 중요 역할을 하며, 두 피아노는 선율을 표현할 뿐만 아니라 타악기 주범이 돋보이는 부분들을 연주하기도 한다. 2악장은 반음계적 선율 안에서 전통적 화성진행인 I-IV가 꾸준히 등장한다. 또한, 타악기 파트 부분에 표기된 타법에 대한 지시어들이 구체적으로 표기되어 있어 타악기의 음향적 효과를 기대할 수 있다. 마지막으로 3악장에서 타악기는 솔로 역할을 하기도 하며, 피아노와 타악기가 배음 스케일(overtone scale)¹⁷⁰과 장·단조 음계를 활용하여 주제들을 발전시키기도 한다. 이렇듯, 전통적 형식 안에서 흥미를 더하는 피아노와 타악기의 운용 방식은 이 작품의 분석에 있어 가장 중요한 음악적 장치 중에 하나로 보인다.

본 절에서는 전통적 형식의 틀 안에서 조성적 관계가 어떻게 드러나는지 살펴볼 것이며 작품에서 전개되는 피아노와 타악기의 운용방식을 알아보려고 한다.

170) 어쿠스틱 스케일(acoustic scale)이라고도 하며, 배음의 8번째 음부터 14번째 음까지의 나열된 음(C-D-E-F#-G-A-B)으로 구성된 음계로 으뜸음에서 증4도와 단7도 관계가 나타난다.

2.1. 1악장

1악장은 소나타 형식으로 버르토크는 프로그램 노트에서 다음과 같이 설명하였다.¹⁷¹⁾

“1악장의 도입부는 알레그로에 등장하는 모티브를 미리 암시하며 시작한다. 알레그로 부분의 중심음은 C이며 소나타 형식이다....전개부는 세 개의 섹션으로 구성된다....재현부의 마지막 부분은 종결구 대신 푸가토로 시작하는 상당한 길이의 코다로 대체된다.”

그의 서술을 토대로 분석한 1악장의 구조는 아래 <표Ⅲ-2>와 같다. 표의 섹션별 연주시간은 버르토크가 악보에 표기한 연주시간을 의미한다. 이는 버르토크가 《바이올린 협주곡 2번》(1939) 악보 서문에 “각 악장의 섹션과 끝부분에 표기된 시간은 실제 연주를 토대로 작성된 것이다”¹⁷²⁾라고 서술하였듯, 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 악보에 작성된 연주시간도 1938년의 초연과 1942년에 출판된 것을 보아 그가 실제로 연주한 시간을 표기했다고 볼 수 있다.

<표Ⅲ-2> 1악장 구조

구분		마디	박자 ¹⁷³⁾	템포와 나타냄말	섹션별 연주시간
도입부		1-31	$\frac{9}{8}$ ($\frac{6}{8}$)	Assai lento (♩=ca.70)	2분 35초
제시부	A (제1주제)	a	$\frac{9}{8}$	Allegro molto (♩.=132)	1분 13초
		b			

171) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 417.

172) Béla Bartók, “Note,” in the *violin and piano reduction of the Violin Concerto no. 2* (New York: Boosey & Hawkes, 1941). László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996), 256에서 재인용.

	a'	61-68			
	경과적 요소	69-83			
	B (제2주제)	84-104		Un poco piu tranquillo (♩.=104)	35초
	코데타	105-160		Piu tranquillo (♩.=104)	57초
	종결주제	161-174		Meno mosso, tranquillo (♩.=104)	26초
경과구		175-194		Quasi Tempo I (Vivo, ♩.=144)	2분 29초
전개부	c	195-216		Tempo I (non troppo vivo, ♩.=126)	
	d	217-231			
	c'	232-273			
재현부	A' (제1주제)	274-282		Un poco maestoso (♩.=112)	37초
	경과적 요소	283-291		Tranquillo (♩.=104)	1분 11초
	B' (제2주제)	292-331		Vivo, (♩. ♩.=63-66)	2분 7초
	코다	332-443			
전체 연주시간					12분 10초

173) 도입부에서 두 번의 6/8박자로 변박(changing meter)이 나타나지만, 이후에는 곡의 마지막까지 9/8박자를 형성한다.

<표Ⅲ-2>에서 볼 수 있듯이, 1악장은 제시부, 전개부, 재현부의 구조로 전개되는 전형적인 소나타 형식이며 도입부, 경과구, 코데타, 코다가 포함된다. 섹션별 연주시간을 살펴보면, 제시부와 재현부가 가장 긴 연주시간을 나타내고 있는데 이는 제시부의 제1주제와 2주제, 경과적 요소 그리고 코데타가 재현부에서 함축 및 확장되고 있다는 점에서 두 섹션의 중요성이 대두된다. 한편 가장 짧은 연주시간을 갖는 경과구와 전개부에서는 빠른 템포 안에서 두 피아노 위주로 진행하고 있는 점이 특징적이다. 그 외에도 각 섹션들은 조성적 관계, 피아노와 타악기의 전개 방식 등의 특징들을 보여주고 있어 이어서 살펴보려고 한다.

2.1.1. 도입부

버르토크가 앞서 설명했듯 도입부는 제시부의 모티브¹⁷⁴⁾가 암시되고 있는 부분이다. 이 모티브는 총 네 부분에 걸쳐 두 피아노와 팀파니의 음정 관계를 통해 암시된다. 마디 2와 5를 살펴보면 두 피아노는 증4도 즉, 세온음(tritone)¹⁷⁵⁾관계를 이루고 있다. 이 음정 관계는 피아노의 프레이징 첫 음이 반음씩 상행하며 세 번 전개되고, 마디 18에서는 팀파니 파트에서 나타난다. 이때 팀파니는 세온음을 형성하는 동시에 제1주제의 리듬도 함께 암시하고 있다(악보Ⅲ-1, Ⅲ-2).

174) 이는 제시부의 두 개 모티브 중 두 번째로 2.1.2. 제시부에서 자세히 서술한다.

175) 온음이 3개로 이루어진 음정 관계를 뜻한다. 증4도 및 감5도의 음정 관계가 포함되며 이 작품의 도입부 C와 F#은 증4도로 음계의 절반 즉, 음계에서 대칭 관계를 형성한다.

<악보 III-1> 도입부 (마디 1-12)

Assai lento, ♩=ca.70

Piano I

Piano II

Percussion I

Percussion II

6

프레이즈 첫 음이 상행하며 모방됨 (F# - G - Ab)

G - Db (세온음)

P. I

P. II

Perc. II

10

Ab - D (세온음)

P. I

P. II

Perc. II

<악보 III-2> 도입부 (마디 18-20)

18 Un poco più mosso, ♩=ca.92

P. I. *fff* *ff* *mf*

P. II. *fff* *mf*

Perc. I. 제1주제 암시
Timp. F - B (세운음)
f *mf* *f* *mf* *p*

Perc. II. *f*

2.1.2. 제시부

● 제1주제와 제2주제

프로그램 노트에서 버토크는 “제시부에서 가장 주된 주제 그룹이 두 개의 주제(두 번째는 이미 도입부에 암시됨)를 구성한다. 이후에는 대조를 이루는 부수적인 주제가 뒤를 잇는다” 라고 서술하였다.¹⁷⁶⁾ 여기서 말하는 가장 주된 그룹은 제1주제를 말하는 것이며, 제1주제가 2개의 모티브로 구성된 것으로 보인다. 즉 마디 33에서 등장하는 4분음표와 8분음표 리듬이 첫 번째 모티브(이하 모티브①)이며, 도입부에서 암시되었다고 언급된 두 번째 모티브(이하 모티브②)는 마디 32에서 세운음으로 진행되는 팀파니 파트이다.

176) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 417.

제1주제는 *f*와 *ff* 다이내믹 안에서 피아노와 타악기의 반복적인 음을 중심으로 전개되고 있다. 이 때문에 선율적인 성격은 최소한으로 줄어 타악기적 성격이 강하게 나타난다. 그리고 두 악기군에서 C장조의 3화음, 완전4도(tonic C-dominant G), 단3도 등의 협화음을 형성해 조성적 흐름을 보여주고 있다(악보Ⅲ-3).

<악보Ⅲ-3> 제1주제(마디 32-36)

음의 반복: 타악기적 성격↑

모티브①

32 Allegro molto ♩.=132

P. I.

P. II.

CM 3화음 → ff

Perc. I.

Timp. 세온음(증4도) 완전4도

모티브②

모티브①

35

P. I.

P. II.

Perc. I.

Timp. 단3도

ff

버르토크가 ‘대조를 이루는 부수적인 주제(secondary theme)’ 라고 표현한 부분은 제2주제(마디 84~)로 보인다. 그 이유는 제1주제(마디 32~)와 제2주제는 다이내믹, 두 피아노와 타악기와의 관계, 조성적인 측면에서 확연한 대조를 보이기 때문이다.

제2주제는 타악기 없이 두 피아노만이 *p*로 등장해 제1주제와 전혀 다른 분위기로 전개된다. 이때 피아노II는 팀파니 연주의 연장선처럼 같은 음만을 반복적으로 연주하고 있어 타악기적 성격을 지속한다. 반면 피아노I은 상행 및 하행 진행하고 있어 선율적 성격이 두드러진다. 이 부분도 3화음과 단6도 등의 조성적 화음이 등장하지만, 피아노II에서 화성적 맥락과 무관한 D음이 고정적으로 나오므로써 조성을 모호하게 하며 제1주제의 조성적 흐름과는 상반된다(악보III-4).

<악보III-4> 제2주제(마디 84-87)

<표III-3> 제1주제와 제2주제 대조

제시부	다이내믹	피아노와 타악기의 역할에 따른 특징	화성
제1주제	<i>f, ff</i>	선율적 성격 ↓, 타악기적 성격 ↑	조성적
제2주제	<i>p</i>	선율적 성격 ↑, 타악기적 성격 ↓	비조성적

2.1.3. 전개부(c-d-c')

버르토크가 작성한 프로그램 노트에서는 세 부분으로 이루어진 전개부(c-d-c')에서 첫 번째 c부분은 중심음 E 안에서 모티브 ①과 ②가 활용된다고 설명하고 있다.¹⁷⁷⁾ c부분은 마디 195부터 시작되는데 피아노 II의 오스티나토 패턴은 모티브②에서 발전된 것이며 도입부 선율과 장9도를 형성하고 있다. 그리고 마디 198의 피아노 I 리듬(♩ ♩ ♩ ♩)은 모티브①에서 모방된 것이다. 이를 통해 전개부(c)는 두 피아노의 모티브들이 선율적 진행과 타악기적 성격을 동시에 반영하고 있음을 알 수 있다(악보 III-5).

<악보 III-5> 전개부 c (마디 195-198)

Tempo I (non troppo vivo) ♩=126

195

P. I.

f

Tempo I (non troppo vivo) ♩=126

195

P. II.

p, sempre stacc.

Timp.

Perc. I.

p

선율적 진행과 타악기적 성격이 모두 반영됨

모티브①(마디 33의 제1주제 리듬)의 활용(타악기적)

모티브②의 오스티나토 패턴활용/
도입부 선율과 장9도 관계 형성 (선율적)

177) 위의 책, 417.

<악보Ⅲ-6> 도입부(마디 4-5)와 전개부(마디 195)

<도입부 마디 4-5>

<전개부 마디 195>

전개부의 두 번째 부분(d)에 대해서 버르토크는 짧은 간주곡처럼 전개된다고 언급한 바 있다.¹⁷⁸⁾ 이처럼 d 부분은 섹션 c와 c'의 연결구로서 발전되지 않고 같은 리듬 패턴만을 반복하며 진행한다. 두 마디 간격으로 리듬을 교차하며 반복하는 피아노 I 과 II는 하행 및 상행 진행으로 대조를 이룬다. 이때 퍼커션 파트(팀파니와 실로폰)는 서로 같은 리듬을 반복하는데 마디 218-219에서 팀파니가 완전5도를 형성하며 전개해 조성적 흐름을 유지한다. 그로 인해 두 피아노의 불협화음과는 대조를 형성한다(악보Ⅲ-7).

178) 위의 책, 417.

<악보 III-7> 전개부 d (마디 217-220)

상행 및 하행으로 대조를 이루며
진행하는 선율

같은 리듬을 반복하며 전개

The musical score for measures 217-220 features four staves. The top two staves are for Piano I (P. I) and Piano II (P. II). The bottom two staves are for Percussion I (Perc. I) and Percussion II (Perc. II). The tempo is marked as ♩=120. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *cresc.*. Annotations include '선율적 진행' (melodic progression) with arrows pointing to the piano parts, '반복되는 리듬패턴' (repeating rhythmic pattern) with a bracket under the percussion parts, and '완전5도' (perfect fifth) with a bracket under a specific interval in the percussion part.

세 번째 부분(c')은 첫 부분(c)에서 발전된 형태로 중심음이 G#으로 이도된 후 전위형으로 전개된다. 또한 오스티나토 패턴이 두 성부로 확장되어 두터운 텍스처를 형성해 첫 부분(c)과 대조를 보인다(악보 III-8, III-9).

<악보 III-8> 전개부 c 피아노 II (마디 195-196)

The musical score for measures 195-196 is for Piano II (P. II). The tempo is marked as **Tempo I (non troppo vivo)** with a tempo of ♩=126. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *p* and *sempre stacc.*. The notation shows a staccato melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

<악보 III-9> 전개부 c' 피아노 I (마디 232-233)

전개부 C에서 변형된 형태로 G#으로 이도된 후 전위됨 / 옥타브로 확장

마디 266-273까지는 모티브①의 리듬(♩ ♩ ♩ ♩)이 두 피아노 파트에 등장한다. 이 리듬은 크레센도로 인해 긴장감이 고조되어 재현부에 도달한다. 또한 선율이 상행 및 하행하는 반면 팀파니는 반복음을 통해 두 피아노와 상반되는 진행을 보인다. 그리고 마디 270부터 두 피아노의 불협화음 안에서 팀파니는 완전4도와 단3도 음정 관계를 형성하며 협화음을 울리고 있다(악보 III-10).

<악보 III-10> 전개부 c' (마디 266-273)

제1주제 리듬(모티브①): ♩ ♩ ♩ ♩)

266

P. I

완전4도

266

P. II

Timp.

Perc. I

두 피아노와 대조적인 진행

mp

p

mp

mf

poco allarg. . . . al

f

piu f

f

piu f

poco allarg. . . . al

Perc. I

완전4도 cresc.

단3도

2.1.4. 재현부

- 제1주제와 제2주제

재현부의 제1주제(마디 274-291)는 제시부에 등장했던 중심음 C가 돌아와 원조를 유지하는 전형적인 소나타 형식의 전통을 따른다. 그리고 타악기부터 두 피아노가 차례로 모방하는 C장조 화음과 *ff* 다이내믹, 피아노II의 트레몰로, 그리고 팀파니의 트릴은 짙은 텍스처와 거친 음향효과를 형성한다(악보III-11).

<악보III-11> 재현부 제1주제 (마디 274-277)

제시부 제1주제 리듬의 확장

Un poco maestoso, ♩.=112

P.I. *ff* ②

P.II. *ff* ③

Perc. I. ① *tr*

Perc. II. *ff*

시간차를 가지고 등장하는 제1주제

꽉 찬 텍스처와 트레몰로에 의한 거친 음향효과 형성

재현부 제2주제는 제시부 제2주제와 마찬가지로 프레이징의 시작과 끝 음은 단6도 관계를 형성하고 있다. 하지만, 조성, 선율 진행, 텍스처의 측면에서는 상반된 전개를 보인다. 먼저 제시부 제2주제의 중심음은 E이며, 하행하는 선율은 피아노 I에서 나타난다. 그리고 피아노 II는 같은 음을 반복하며 타악기적 성격을 보인다. 반면, 재현부 제2주제의 선율은 피아노 II에서 나타나며 중심음 A의 흐름 안에서 상행하는 진행을 보인다. 이때 피아노 I은 G#-A-Bb음을 반복하며 유니즌으로 전개해 두 피아노 모두 선율적으로 진행되는 것을 볼 수 있다(악보III-12).

〈악보III-12〉 제시부 제2주제(마디 84-85) & 재현부 제2주제(마디 292-293)

〈표III-4〉 제시부와 재현부의 제2주제 대조

섹션	중심음	선율 진행	텍스처
제시부	E	피아노 I : 하행 진행	선율적 진행과 타악기적 성격
재현부	A	피아노 II : 상행 진행	두 피아노 모두 선율적으로 진행

● 코다 (마디 332-443)

코다는 피아노의 선율과 사이드 드럼의 리듬을 강조하며 프레이징을 형성하고 있다. 특히 마디 336-338에 표기된 붙임줄로 인해 피아노가 음을 길게 연주할 때 사이드 드럼이 연주하거나 마디 339처럼 오른손과 왼손 리듬이 끊임없이 연주되어 긴장감을 지속시키는 효과를 형성한다. 피아노의 프레이징 첫 음은 완전5도 간격으로 상행하며 모방되고 있으며 각 프레이징 첫 두음은 단6도로 제2주제 하행선율(마디 84-85)에서 살펴본 음정 관계와 같다(악보Ⅲ-13).

<악보Ⅲ-13> 코다 (마디 332-348)

Vivo, ♩. = 63-66

332 *sempre simile*

P. II *단6도* **D** 프레이즈 첫 음이 완전5도로 상행하며 모방됨

S.D. s.c.

Perc. II *ff*

337 *단6도* **A**

P. II *피아노 양손이 지속적인 리듬 형성*

S.D. s.c. *피아노 대신 지속적인 리듬 형성*

341 *sempre simile*

P. II

S.D. s.c.

Perc. II *f*

이후 마디 440-443에서 모티브①과 ②가 다시 등장한다. 팀파니는 모티브②의 세운음과 완전4도를 형성하며 첫 박질의 강세를 돕는다. 마디 442-443의 피아노 I 에서는 모티브①이 다시 등장해 팀파니의 완전 중지(V - I)와 함께 곡을 마친다(악보Ⅲ-14).

<악보Ⅲ-14> 코다 (마디 440-443)

2.2. 2악장 (Lento, ma non troppo)

다음은 본 작품에 대한 버르토크의 설명 중 2악장에 대한 부분이다.¹⁷⁹⁾

“2악장(F)은 단순한 가곡형식으로 ABA구조를 이룬다.”

위의 버르토크의 인용문처럼 2악장은 ABA구조를 형성하고 있다. 하지만 마지막 섹션 A는 첫 번째 섹션 A의 주제 선율에 장식적 요소와 스케일 음형 및 글리산도가 더해져 전개되므로 A'구조에 더 가깝다고 볼 수 있다. 이를 토대로 분석한 A-B-A'구조는 다음과 같다(표Ⅲ-5).

〈표Ⅲ-5〉 2악장 구조

구분	마디	박자	템포와 나타냄말	섹션별 연주시간
A	1-27	$\frac{4}{4}$ $(\frac{3}{2}, \frac{3}{4}, \frac{5}{4})$	Lento, ma non troppo (♩ = ca.60)	1분 53초
B	a	$\frac{4}{4}$	Un poco piu andante (♩ = 76)	1분 2초
	b		A tempo (♩ = ca.72) molto espr. la melodia	51초
	c		Poco rubato	
A'	66-92	$\frac{4}{4}$ $(\frac{3}{2}, \frac{3}{4})$	Tempo I	1분 52초
전체 연주시간				5분 38초

179) 위의 책, 417.

<표Ⅲ-5>의 마디와 연주시간을 살펴보면 섹션 A와 A'의 마디 수는 동일한 27마디이며 각 섹션의 연주시간은 1분 53초 정도로 거의 동일하다. 이처럼 형식과 연주시간은 균형적인 구조를 이루고 있는 것을 알 수 있다.

2.2.1. 섹션 A

섹션 A는 심벌즈와 사이드 드럼이 리듬만을 제시하며 전개된다. 그리고 타악기는 *ppp*와 *p* 안에서 구체적으로 표기된 다양한 타법¹⁸⁰⁾으로 연주한다. 마디 5부터 시작되는 피아노 선율은 버르토크의 작품 《야외에서》의 밤의 음악(*The Night's Music*)¹⁸¹⁾과 흡사한 분위기와 반음계적 선율 진행을 보이며 조성을 흐리며 전개된다(악보Ⅲ-15). 하지만 이러한 비조성적 흐름 안에서 피아노 I의 첫 B음과 마디 9에서 등장하는 피아노 II의 첫 E음은 완전5도로 협화음을 형성하고 있다(악보Ⅲ-16).

180) 악보에는 악기의 중간 부분 또는 가장자리를 연주하라는 지시와 드럼 스틱에 대한 상세한 지시가 표기되어 있다.

181) 이처럼 버르토크의 작품에서 자연의 소리와 고적한 분위기가 표현되는 부분들은 다음과 같다. 이러한 스타일은 버르토크의 작곡 스타일 중 하나로 자리를 잡아 그의 여러 장르 작품들에서 부분적으로 적용되었다.

- String Quartet No. 3 (마디 35-42)
- String Quartet No. 4 (3악장: 마디 34-54, 64-71)
- Piano Concerto No. 2 (2악장: 마디 23-29, 39-53, 62-63, 85-120, 209-17)
- String Quartet No. 5 (2악장: 마디 1-9, 26-35, 50-56 / 4악장: 마디 1-22, 90-101)
- Music for Strings, Percussion and Celesta (3악장: 마디 1-13, 20-30, 75-82)
- Sonata for two pianos and Percussion (2악장: 마디 28-47)
- Concerto for Orchestra (3악장: 마디 10-18, 106-11, 118-28)
- Piano Concerto No. 3 (2악장: 마디 58-88)
- Viola Concerto (2악장: 마디 30-39)

Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*, 84.

<악보 III-15> 《야외에서》 중 밤의 음악 (마디 17-21)

Un poco più andante (♩=76) 2악장 마디 5부터 진행하는 선율과 흡사한 분위기와 반음계적 진행

<악보 III-16> 2악장 섹션 A (마디 1-12)

Lento, ma non troppo, ♩=ca. 60

다양한 타법들에 대한 지시어

리듬만을 제시하는 무율악기로 전개됨

반음계적 선율

완전5도

2.2.2. 섹션 B

섹션 B의 마디 28-55까지는 주기적으로 등장하는 다섯잇단음표 모티브와 이를 받쳐주는 2분음표 또는 4분음표 선율이 프레이징을 형성하고 있다. 먼저 마디 28-36을 살펴보면, 피아노 I의 모티브는 반복적인 음들을 통해 타악기적 성격을 보이고 피아노 II의 긴 선율은 유니즌으로 전개하며 긴 프레이징을 형성한다. 이를 통해 두 피아노가 선율뿐 아니라 타악기의 역할까지 표현하고 있음을 알 수 있다(악보Ⅲ-17).

<악보Ⅲ-17> 섹션 B (마디 28-37)

The musical score for Section B (measures 28-37) is presented in three systems. The first system (measures 28-36) features Piano I and Piano II. Piano I has a melodic line with a blue bracket indicating '길어진 프레이징' (elongated phrasing) and a red box highlighting a '지속적으로 등장하는 모티브' (recurring motif). Piano II has a bass line with green zig-zag lines and the annotation '선율의 수평적 전개' (horizontal development of melody). The second system (measures 34-37) continues the Piano I and II parts, with Piano I showing 'poch. rit.' and 'a tempo' markings. Percussion II (Perc. II) is shown at the bottom with a 'PPP' dynamic marking. The score includes various dynamics like *pp*, *mf*, *p*, and *cresc.*, and performance instructions such as 'Un poco più andante' and 'sempre simile'.

마디 45부터 피아노와 실로폰의 첫 음인 B \flat 은 중심음 F와 IV (subdominant) 관계로 협화음을 형성한다. 이때 마디 47까지 두 악기군에서 등장하는 반복적인 모티브는 타악기적 효과를 드러낸다. 반면에 마디 48부터는 피아노와 실로폰이 반음계로 진행해 조성을 불투명하게 한다. 그리고 피아노 I의 오른손 외성과 실로폰이 형성하는 유니즌은 선율적 진행을 강조한다(악보Ⅲ-18).

<악보Ⅲ-18> 섹션 B (마디 45-49)

The musical score for Section B (measures 45-49) is divided into two systems. The first system covers measures 45 to 47, and the second system covers measures 47 to 49.

System 1 (Measures 45-47):

- Piano I (P. I.):** Starts with *agitato*, $\text{♩} = 88$. The first measure (45) is boxed in red and labeled "모티브". Measures 46 and 47 are boxed in purple. Dynamics range from *ff* to *f*. The section ends with *calmandosi*.
- Piano II (P. II.):** Also starts with *agitato*, $\text{♩} = 88$. Measures 46 and 47 are boxed in purple. Dynamics range from *ff* to *f*. The section ends with *calmandosi*.
- Percussion I (Perc. I.):** Cym. heavy wood n stick, on the edge.
- Percussion II (Perc. II.):** Xyl. Measures 46 and 47 are boxed in purple. Dynamics range from *ff* to *f*.

System 2 (Measures 47-49):

- Piano I (P. I.):** Starts at measure 47. Dynamics range from *pp* to *mf*. The section is marked *a tempo* ($\text{♩} = \text{ca. } 72$) and *molto espr. la melodia*. A blue line connects the notes in measure 47 to the notes in measure 49.
- Piano II (P. II.):** Starts at measure 47. Dynamics range from *mf* to *mf*. The section is marked *a tempo* ($\text{♩} = \text{ca. } 72$) and *espr. la melodia*.
- Percussion I (Perc. I.):** Timp. Measures 48 and 49 are boxed in purple. Dynamics range from *p* to *mf*.
- Percussion II (Perc. II.):** Xyl. Measures 48 and 49 are boxed in purple. Dynamics range from *p* to *mf*.

Annotations:

- A red box highlights the first measure (45) of both piano parts, labeled "중심음 F의 Subdominant(B \flat)".
- Purple boxes highlight specific rhythmic motifs in measures 46 and 47 across all parts.
- Blue circles highlight specific notes in measures 47 and 49, connected by a blue line.
- Text annotations include "피아노&실로폰의 유니즌: 선율적 진행 강조" (Piano & Xylophone unison: melodic progression emphasis) and "중심음 F의 Subdominant(B \flat)".

2.2.3. 섹션 A'

섹션 A'의 마디 66은 스케일 음형(피아노 I)과 섹션 A의 주제 선율(피아노 II)이 발전된 형태로 전개된다. 이때 주제 선율에 더해진 장식 음들이 박절마다 C음을 나타내 중심음 F의 도미난트로 협화음을 명확히 드러내고 있다(악보 III-19). 이후 마디 85-90에서는 피아노 II의 다섯잇단음표 모티브가 다시 등장하여 음가를 점차 확장한다. 이때 마디 89-90의 팀파니는 IV-I로 종지를 확립하며 곡을 마무리한다(악보 III-20).

<악보 III-19> 섹션 A' (마디 66-67)

The musical score for Section A' (measures 66-67) is presented in four systems. The first system shows measures 66-67 for Piano I and Piano II. Piano I features a scale-like pattern highlighted in green, labeled '섹션B의 스케일 음형 활용'. Piano II plays the main melody of Section A, highlighted in red, labeled '섹션A의 주제선율'. The second system continues the Piano I and II parts, with Piano II's melodic line highlighted in blue, labeled '비조성적 흐름 안에서 박절마다 명확한 협화음 형성'. Percussion I and II parts are shown below, with Percussion I playing cymbals and Percussion II playing snare drums. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions for Percussion I include 'Cym. always with soft headed stick' and 'pp'.

<악보 III-20> 섹션 A' (마디 84-92)

84 **Più andante, ♩=76**

P. I.

P. II

Timp.

Perc. I

음가의 확장

88 **tornando al Tempo I (♩=ca.66)**

P. I.

P. II

Timp.

Perc. I

Perc. II

Subdominant - Tonic

음가의 확장

2.3. 3악장

버르토크는 프로그램 노트에서 3악장을 소나타-론도 형식이라고 설명하였듯이¹⁸²⁾ 이 악장은 소나타 형식(제시부, 전개부, 재현부)과 주제를 지속해서 발전시켜 나가는 전형적인 론도 형식을 보인다. 또한, 앞에서 살펴본 이전의 악장들과 달리 배음 스케일(overtone scale)과 온음계적 음계를 많이 사용한 점이 전반적인 특징이다. 다음은 3악장의 구조이다(표Ⅲ-6).¹⁸³⁾

〈표Ⅲ-6〉 3악장 구조

구분		마디	박자	템포와 나타냄말	섹션별 연주시간	
제시부	A	1-27	$\frac{2}{4}$	Allegro non troppo (♩=ca.125-132) (마디 74-102: ♩=152)	1분 37초	
	경과구	28-43				
	B	44-102				
	C	103-139				
전개부	D	a		140-159	♩=132 ♩=126	1분 50초
		b		160-188		
		c		189-228		
		b'		229-247		
재현부	A'	248-259	Piu mosso (♩=144)	1분 34초		
	경과구	260-268				

182) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 418.

183) Simons, "Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion," 76.의 구조를 참고하였으나 필자의 해석을 반영하여 수정하였음을 밝힌다.

	B'	269-300	$\frac{2}{4}$	(마디 317-350: ♩=160)	
	C'	301-350	$(\frac{5}{8})$		
	코다 (Coda)	351-420	$\frac{2}{4}$	♩=126	1분 10초
전체 연주시간					6분 46초

2.3.1. 제시부

제시부는 크게 세 개의 섹션으로 구분되며 섹션마다 주제(A, B, C)가 등장한다. 먼저 섹션 A에서는 마디 4부터 실로폰이 배음 스케일로 주제 A(첫 번째 주제)¹⁸⁴를 시작하여 마디 18까지 긴 프레이징을 형성한다. 이 주제 A는 실로폰이 4개의 짧은 모티브를 형성하며 전개된다. 이렇게 타악기가 선율을 연주할 때 두 피아노는 C장조의 화음을 트레몰로로 연주하여 타악기의 역할을 효과적으로 드러낸다(악보Ⅲ-21, Ⅲ-22).

〈악보Ⅲ-21〉 배음(어쿠스틱) 스케일



184) 각 주제에 대해서는 편의상 (주제) A, B, C로 표기하였다.

<악보 III-22> 제시부 섹션 A(마디 1-18)

Allegro non troppo, ♩=ca.125-132 타악기적 성격

섹션 A

Piano I
Piano II
Percussion I
Percussion II (Xylophone)
Timpani

주제 A 모티브 ① 모티브 ②

선율적 전개

모티브 ③ 모티브 ④

8 15 18

섹션 B(마디 44)에서는 피아노 I 이 주제 B를 등장시킨다. 양손이 유니즌으로 연주하여 선율적으로 전개하는 반면, 피아노 II와 팀파니는 반복적인 트레몰로를 연주해 타악기적 성격이 두드러지는 효과를 만들고 있다. 이때 팀파니는 중심음 E를 형성하며 완전4도(tonic E-dominant B)로 진행하는 것을 볼 수 있다(악보 III-23). 그리고 주제 B는 마디 74에서 두 피아노가 서로 유니즌으로 반진행하며 변용된다(악보 III-24).

<악보 III-23> 제시부의 섹션 B(마디 44-51)

섹션 B
 주제 B
 P. I
 P. II
 Tim.
 Perc. I
 완전4도
 타악기적 성격을 보이는 트레몰로 진행
 P (중심음: E)

<악보 III-24> 제시부의 섹션 B(마디 73-79)

accel. al Più mosso, ♩=152
 주제 B의 변용
 P. I
 P. II

섹션 C(마디 103~)부터 등장하는 주제 C는 주제 A, B와 달리 *p*로 시작한다. 이 주제는 4마디 간격으로 발전되어 각 성부(4성)에서 16분음표들이 시간 차이를 두며 모방하는 전개 방식을 볼 수 있다. 이러한 피아노의 선율 진행은 마디 115의 *pp*부터 마디 133의 *ff*까지¹⁸⁵⁾ 점진적인 크레센도를 통해 두터운 텍스처를 형성한다. 이때 베이스 드럼의 반복적인 리듬 패턴은 피아노의 선율과 함께 분위기를 고조시킨다(악보Ⅲ-25).

〈악보Ⅲ-25〉 제시부의 섹션 C(마디 103-119)

The image displays a musical score for Section C, measures 103-119. It features four staves: Piano I (P. I.), Piano II (Pno. II), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The score is marked 'Tempo I' and begins in measure 103 with a 'p' dynamic. A red box highlights the first four measures of the Piano I staff, labeled '주제 C'. The Piano II staff enters in measure 107 with the same melodic line. The Percussion I staff (Timp.) and Percussion II staff (Xyl.) provide a rhythmic accompaniment. The dynamic range is indicated by 'p' and 'f' markings.

185) 〈악보Ⅲ-26〉을 참고하십시오.

111

P. I.

Pno. II

Perc. I

dim.

115

stringendo

pp

cresc.

115

stringendo

pp

cresc.

Bass Drum

p

반복적 리듬패턴

mp

마디 134-135에서 주제 A의 모티브①이 피아노 I에서 옥타브로 재현된 후 두 마디의 쉼표는 일시적인 긴장감을 주며 전개부의 시작을 기대하게 하는 효과를 만든다(악보Ⅲ-26).

<악보Ⅲ-26> 제시부와 전개부의 연결 (마디 133-137)

The image shows a musical score for measures 133-137. The score is in 2/4 time and features four staves: Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), Timpani (Timp.), and Bass Drum (B.D.). A red box highlights the '주제 A의 재현' (Reappearance of Theme A) and '모티브 ①' (Motif 1) in the P. I. staff. A blue box highlights the '일시적인 긴장감 -> 전개부의 시작 기대효과' (Temporary tension -> expectation of the start of the development section) in the P. I. and P. II. staves. The score is marked 'tornando al Tempo I' and 'ff'.

2.3.2. 전개부

버르토크가 전개부는 모티브③과 ④가 활용되며 시작된다고 하였듯이,¹⁸⁶⁾ 마디 144에서 모티브③이, 마디 148에서 모티브④가 나타난 것을 보아 마디 140부터 전개부(섹션 D)가 시작된다고 볼 수 있다. 전개부의 첫 부분(a)을 살펴보면, 마디 139의 실로폰에서 등장한 주제 A의 모티브②에 이어 모티브③과 ④가 피아노 I로 연결되는 독특한 주제 활용방식을 볼 수 있다. 이때 마디 148-149에서는 모티브④가 E \flat 자연 단음계로 변용되어 진행된다(악보Ⅲ-27).

186) Bartók, *Béla Bartók Essays*, 418.

<악보 III-27> 전개부 a(마디 138-150)

전개부 (a부분)

138 *rallent.* *a tempo* (♩=132) **모티브③**

P. I

P. II

Perc. I **모티브②**

Perc. II *mf*

모티브④에서 변용됨

145 *p* **E♭ 자연단음계**

P. I

P. II

Perc. I

전개부의 두 번째(b) 부분은 마디 159부터 발전된 모티브①의 시작과 함께 전개된다. 이때 두 피아노는 푸가의 전개 방식을 보이며 적게는 4성부, 많게는 8성부까지 확대된다. 그리고 프레이징을 시작하는 첫 두음은 완전4도를 형성하며 상행 및 하행 진행한다. 이렇듯, 전개부는 모티브의 다양한 활용방식이 돋보이는 부분으로 볼 수 있다(악보Ⅲ-28).

〈악보Ⅲ-28〉 전개부 b (마디 156-168)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 156-168) features Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), and Percussion I (Perc. I.). Annotations include:
 - Measure 156: *mf*
 - Measure 160: *p*
 - Measure 162: *mf*
 - Measure 164: *poco cresc.*
 - Measure 166: *p*
 - Measure 168: *p*
 - Tempo: $\text{♩} = 126$
 - Key signature: two flats (B-flat and E-flat)
 - Annotations: '전개부 (b부분)', '발전된 모티브①' (circled in red), '완전4도' (circled in green).

The second system (measures 169-178) features Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), Percussion I (Perc. I.), and Percussion II (Perc. II.). Annotations include:
 - Measure 169: *p*
 - Measure 171: *p*
 - Measure 173: *p*
 - Measure 175: *p*
 - Measure 177: *p*
 - Measure 178: *p*
 - Tempo: $\text{♩} = 126$
 - Key signature: two flats
 - Annotations: '상행 및 하행 진행하며 프레이징 형성' (circled in red), '4성부→8성부' (circled in blue), '완전4도' (circled in green).

마디 175부터 등장하는 피아노의 반복적인 3화음은 타악기 성격을 강하게 나타내며 반음계적 움직임으로 불협화를 증가시키지만, 실로폰은 C# minor의 완전4도(tonic C#-subdominant F#) 즉, I - IV로 협화음 안에서 발전된 주제 B를 연주해 조성을 유지하며 진행한다(악보III-29).

<악보 III-29> 전개부 b (마디 175-180)

3화음의 연속: 타악기적 성격

175

P. I

P. II

175

Xyl.

Perc. II

완전4도

발전된 주제 B

C#minor의 I - IV

C# minor 자연단음계

2.3.3. 재현부

재현부에서는 제시부의 주제가 재현되지만, 이들의 차이점은 주제들이 두드러지게 발전된다. 섹션 A'에서는 실로폰이 제시부에서 연주했던 주제 A를 피아노 I이 연주하며 모티브 ①과 ②가 더해져 하나의 프레임으로 전개된다. 이때 반복적 화음으로 진행되는 피아노 II의 오른손 외성과 실로폰의 유니즌, 불규칙적 악센트는 타악기적 성격을 강하게 표현한다(악보 III-30).

〈악보 III-30〉 재현부 섹션 A' (마디 247-252)

주제A의 모티브①&②

섹션A' *al Più mosso, ♩=144*

P. I *ff*

P. II *ff* **타악기적 성격↑**

Timp.

Perc. I *f*

Perc. II *ff*

섹션 B'에서도 주제 B가 발전된 형태로 전개된다. 제시부에서 살펴본 마디 73-79에서처럼 주제 B가 변용되어 두 피아노에서 선율적으로 진행하였다면, 섹션 B'는 타악기적 성격과 선율적 진행이 동시에 나타난다는 점에서 차이를 보인다. 또한 두 피아노가 반진행으로 전개한 섹션 B(마디 73-79)와 다르게 섹션 B'에서는 피아노 II의 왼손이 오른손을 모방하며 진행한다. 이때 피아노 I은 온음 관계로 이루어진 3화음을 트레몰로로 연주해 타악기적 성격을 잘 보여준다(악보 III-31).

〈악보 III-31〉 재현부 섹션 B' (마디 268-273)

코다에서는 전반적으로 주제 A의 모티브 ①이 쉼표에 의해 변용되어 나타난다. 이때 마디 351의 사이드 드럼에서 등장하는 리듬 (♩♩♩♩)은 *pp*로 시작해 반복되다가 마디 417의 *calando*¹⁸⁷⁾와 함께 점차 사라진다. 또한 마디 416부터 이 리듬의 16분음표는 8분음표로, 8

187) *calando*는 ‘점차 여리게 때로는 점차 느리게 연주하여 사라지듯이’를 뜻하는 지시어이며 이는 18세기 중엽부터 악보에서 발견되었다. David Fallows, “Calando,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004571> [2022년 2월 4일 접속].

분음표는 4분음표로 전환한다. 이처럼 짧은 음가가 긴 음가를 향하여 확장되는 동시에 심벌즈는 2분음표 주기로 한 마디씩 진행 후 두 마디, 네 마디 단위로 점차 길어져 마디 417에서는 *pppp*로 곡을 마무리한다(악보Ⅲ-32, Ⅲ-33).

<악보Ⅲ-32> 코다 (마디 347-353)

Coda

347 rallent. al Tempo I (♩=126)

P. I.

P. II

Perc. I

Perc. II

with soft-headed stick

pp

PP반복적으로 등장하는 리듬

변용된 주제 A(모티브①): 심표에 의해 확대된 음가 (*)

<악보Ⅲ-33> 타악기 파트 (마디 413-420)

413

길어지는 주기

Perc. I

Perc. II

(sempre dim.)

calando

리듬의 확장

3. 시간적 측면에서의 분석

버르토크의 작품들에서는 비서구권 음악에서 자주 나타나는 변박과 불규칙한 리듬 패턴들을 많이 볼 수 있다. 이러한 특징은 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》에서도 나타나 동유럽 민속음악에서 즐겨 사용된 리듬 형태들이 부분적으로 나타나기도 하며 피아노와 타악기가 복합적인 리듬 구조를 형성하고 있다. 이러한 점들을 자세히 살펴보기 위해 본 절에서는 버르토크가 표기한 템포 지시어, 메트로놈 템포, 박자 변화 등 시간적 측면에서의 특징들을 악장별로 살펴본다. 그리고 동유럽 민속음악 리듬이 작품에 적용된 부분 또는 깊은 연관성이 있는 부분들을 고찰한다. 다음으로는 불규칙한 리듬 패턴이 전개되는 부분과 폴리미터(Polymer)를 형성하고 있는 부분들을 집중적으로 조명하고자 한다.

3.1. 템포와 박자

버르토크는 이 작품의 각 섹션에 연주시간과 메트로놈 템포 및 지시어를 작성해 구체적인 가이드를 제공하고 있다. 그의 작품 《바이올린 협주곡 2번》(1939) 악보 서문에 작성된 글을 통해서도 확인할 수 있듯이, 그의 표기는 제안된 것일 뿐, 연주자들은 자유롭게 해석할 수 있다고 볼 수 있다.

“모든 연주가 악보에 표기된 시간과 동일하게 연주되어야 한다는 것이 아니다. 연주시간과 메트로놈 템포는 단지 연주자들을 위한 가이드로서 제안된 것이다.” 188)

188) Béla Bartók, “Note,” in the *violin and piano reduction of the Violin Concerto no. 2* (New York: Boosey & Hawkes, 1941). Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, 256에서 재인용.

또한 버르토크는 주로 악보에 상세한 메트로놈 템포를 지시하였는데 이 곡을 포함한 몇몇 곡에서 일종의 오류로 볼 수 있는 부분들이 발견된다. 첫 번째 경우는 시작 템포와 Tempo I 간의 불일치로 악장마다 발견된다. 먼저 유사한 현상이 발견되는 1악장과 3악장을 살펴보면, 1악장 제시부의 시작 템포는 ♩=132이지만 마디 195의 Tempo I는 ♩=126으로, 마디 433의 Tempo I는 ♩=132로 표기되어 있다. 3악장에서도 마찬가지로 시작 템포는 ♩=126-132이지만 직전 템포가 Tempo I였던 마디 140의 a tempo에서는 ♩=132로, 마디 351의 Tempo I는 ♩=126으로 표기되어 있다. 물론 첫 템포로 지시한 영역 안의 템포이긴 하나 처음에는 ♩=132로 두 번째는 ♩=126으로 지시했다는 점에서 오류로 추측해 볼 수 있다. 2악장에서는 시작과 마지막 부분의 템포가 다르다. 마디 1의 템포는 ♩=60인데 마디 89-92의 Tempo I는 ♩=66으로 시작 템포보다 빠르게 끝나도록 지시되어 있다. 이를 정리하면 다음과 같다(표Ⅲ-7).

<표Ⅲ-7> 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》 템포 표기의 불일치

1악장		2악장		3악장	
마디 32	Allegro molto (♩.=132)	마디 1	Lento, ma non troppo (♩.=60)	마디 1	Allegro non troppo (♩.=126-132)
마디 195	Tempo I (♩.=126)			마디 140	a tempo (♩.=132)
마디 433	Tempo I (♩.=132)	마디 189	Tempo I (♩.=66)	마디 351	Tempo I (♩.=126)

두 번째는 메트로놈 템포의 범위가 큰 숫자부터 적혀있는 경우로, 1악장 마디 332의 표기는 $\text{♩} = 66-63$ 이며¹⁸⁹⁾, 마디 417의 표기는 $\text{♩} = 176-152$ 로 제시되어 있다. 이러한 오류는 다른 작품에서도 나타나는데 버르토크가 바이올리니스트 맥스 로스탈(Max Rostal, 1905-1991)에게 보낸 편지의 내용에 따르면 당시 출판된 《현악4중주 1번》(1909)의 템포($\text{♩} = 63-56$)에 관해 “너무 급히 작성한 메트로놈 표기”라고 언급하며 $\text{♩} = 56-63$ 으로 수정 하였다.¹⁹⁰⁾ 이를 통해 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 잘못된 표기는 작곡가의 실수로 추측해 볼 수 있다.

버르토크의 《피아노 협주곡 2번》(1931)에서는 이러한 두 가지의 오류들이 발견된다. 2악장에서는 앞서 살펴본 두 번째 경우가, 3악장에서는 나타냄말과 붙일치 하는 첫 번째 경우와 흡사한 점이다.¹⁹¹⁾ 다음 <표Ⅲ-8>은 1937년 개정판으로 출판된 피아노 협주곡의 2악장과 3악장의 메트로놈 템포를 정리한 것이다.¹⁹²⁾

<표Ⅲ-8> 《피아노 협주곡 2번》 2악장과 3악장 템포 예시

2악장		3악장	
마디 1	Adagio($\text{♩} = 66-69$)	마디 6	Piu allegro($\text{♩} = 188$)
마디 23	Piu Adagio($\text{♩} = 80-72$)	마디 211	Piu allegro($\text{♩} = 168-178$)

189) 본 논문에서는 일반적인 방식에 따라 $\text{♩} = 63-66$ 으로 표기한다.

190) Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, 256.

191) 위의 책, 259.

192) 위의 책, 259.

3.1.1. 1악장¹⁹³⁾

1악장에서는 전반적인 9/8 박자 안에서 구간별로 템포 변화가 두드러지게 나타난다. 아래 <그래프Ⅲ-1>은 악보에 표기된 메트로놈 템포가 변하는 구간들을 나눠 작성한 것이며 곡의 세부적인 템포 변화는 포함되어 있지 않다. 그래프의 템포 단위는 점4분음표로 기준 박이 8분음표인 도입부와 한마디 전체(점2분음표와 점4분음표)인 코데타, 코다의 템포는 필자가 환산하여 작성하였다. 그리고 <표Ⅲ-9>은 메트로놈 템포 표기와 변박을 포함한 박자만을 표기한 것으로 잦은 템포 변화를 한눈에 볼 수 있도록 하였다.

아래의 그래프와 표의 전반적인 추이를 살펴보면, 1악장은 전반적으로 잦은 변화를 보인다. 이 악장의 도입부는 가장 느린 템포로 진행하며 제시부에서 가장 잦은 템포 변화가 나타난다. 재현부에서는 제시부와 달리 느리게 전개하며 템포 변화가 크지 않다. 코데타와 코다는 이 악장에서 가장 빠르게 진행되는 부분이며 흡사한 흐름을 보여주고 있다. 그러나 코데타는 느리게 시작해 급격한 템포 변화를 보이지만 코다는 급격한 템포 변화 후, 빠른 템포로 시작해 단계적으로 느려지며 곡을 마친다.

<그래프Ⅲ-1> 악보에 표기된 1악장의 템포 변화



193) 1악장에 관한 구조는 <표Ⅲ-2>를 참조하시오.

〈표Ⅲ-9〉 악보에 표기된 1악장의 템포와 박자 변화

마디	1-3	4	5	6	7-17	18-31
섹션	도입부					
템포	(♩=ca.70) (그래프: ♩.=23)					(♩=ca.92)
박자	9/8	6/8	9/8	6/8	9/8	
마디	32-83			84-90		91-94
섹션	제시부(제1주제)			(제2주제)		
템포	(♩.=132)			(♩.=104)		(♩.=132)
박자	9/8					
마디	101-104	105-114		115-132		133-160
섹션	제시부	코데타				
템포	(♩.=132)	(♩.=104)		(♩.=176)		(♩.=63)(그래프: ♩.=189)
박자	9/8					
마디	161-174	175-194			195-216	
섹션	종결주제				전개부	
템포	(♩.=104)	(♩.=144)			(♩.=126)	
박자	9/8					
마디	217-273			274-291		292-308
섹션	전개부			재현부(제1주제)		(제2주제)
템포	(♩.=120)			(♩.=112)		(♩.=104)
박자	9/8					
마디	309-331	332-385			386-412	
섹션	재현부	코다				
템포	(♩.=120-126)	(♩.=63-66)			(♩.=69)(그래프: ♩.=207)	
박자	9/8					
마디	417-432		433-443			
섹션	코다					
템포	(♩.=152-176)		(♩.=132)			
박자	9/8					

이 곡의 첫 시작(도입부)은 Assai lento, ♩ = ca.70으로 느리게 시작해 마디 32(제시부)에서 ♩ = 132로 빨라진다. 이 사이 구간을 살펴보면, 마디 13부터 표기된 poco a poco accelerando를 통해 도입부는 점차 가속되어 진행한다. 또한 피아노의 불규칙적으로 짧아지는 프레이징을 통해 8분음표였던 기준 박이 점차 길어져 마디 32(제시부)의 기준 박(♩)을 암시한다고 볼 수 있다. 이처럼 음표의 단위는 3배가 길어짐에도 불구하고 지시된 메트로놈 템포는 도입부보다 약 5배 이상 빨라져 전혀 다른 분위기를 형성한다(악보Ⅲ-34, Ⅲ-35).

<악보Ⅲ-34> 도입부 (마디 1-5)

Assai lento, ♩ = ca.70 느리게 시작하는 도입부

Piano I

Piano II

Assai lento, ♩ = ca.70

Timpani

Percussion I

Percussion II

<악보 III -35> 도입부 (마디 13-32)

점차 빨라지면서 제시부의 빠른 템포 암시

13 poco a poco accel.

P. I. *p* *mp* *cresc.* [중략]

P. II. poco a poco *p* *mp* *cresc.* [중략]

Tam-Tam Perc. I *ppp* *pp*

프레이징이 불규칙적으로 짧아지며 8분음표에서 점4분음표로 길어짐을 준비

30 *più agitato* *al* **Allegro molto ♩=132**

P. I. *ff* 제시부(제1주제)

P. II. *ff*

Timp. Perc. I *f* *ff*

느린 도입부에서 빨라진 제1주제는 ♩=132로 전개된다. 반면 제2주제에서는 Un poco più tranquillo로 분위기가 전환되며 템포는 ♩=104로 다시 느려진다(악보Ⅲ-36, Ⅲ-37).

〈악보Ⅲ-36〉 제시부 제1주제의 템포 (마디 32-34)

〈악보Ⅲ-37〉 제시부 제2주제의 템포 (마디 84-85)

제 1 주제와 대조되는 템포 변화

코데타에서는 두 번의 템포 변화가 나타난다. 첫 번째로는 제2주제와 같은 템포인 ♩=104로 시작하여 stringendo를 통해 ♩=176(마디 115)으로 빠르게 전개된다. 두 번째 템포 변화는 마디 133에서 나타나 ♩=63(♩=189)으로 진행한다. 이 부분은 빠른 템포 안에서 두 피아노가 리듬을 서로 모방해 긴장감을 고조시키는 효과를 형성한다(악보Ⅲ-38, Ⅲ-39, Ⅲ-40).

〈악보 III-38〉 코데타의 템포 (마디 105-109)

코데타

Più tranquillo (♩.=104)

poco a poco stringendo

점차 빨라지며 마디 115에서 ♩.=176으로 급격한 템포변화 형성

P. I

p

P. II

p

8^{va}

Tam-Tam

Perc. II

pp

〈악보 III-39〉 코데타의 템포 (마디 114-118)

stringendo를 통해 빨라진 템포

Più mosso ♩.=176

114 al

P. I

mf *p* *mf* *mp*

P. II

mf *p* *mf* *mp*

8^{va}

Tam-Tam

Perc. II

B.D.

pp *p*

<악보Ⅲ-40> 코데타의 템포 (마디 133-137)

빠른 템포 안에서 두 피아노가 리듬을 서로 모방하며 긴장감 고조

133 **Vivo** ♩. = 63

P. I

P. II

Timp.

Perc. I

이처럼 코다에서 빠르게 진행한 템포는 종결주제에서 다시 ♩.=104로 느려진다. 종결주제는 제2주제(마디 84)와 같은 리듬으로 템포 또한 이와 동일하게 전개되고 있음을 알 수 있다(악보Ⅲ-41).

<악보Ⅲ-41> 종결주제 템포 (마디 161-165)

제2주제와 같은 리듬으로 동일한 템포로 전개

161 **Meno mosso, tranquillo** ♩. = 104

P. I

P. II

전개부의 시작은 Tempo I로 제시부의 템포(♩=132)를 예상할 수 있지만 ♩=126으로 한층 낮은 템포로 제시되고 있다. 단선율로 진행되는 피아노 I의 유니즌과 피아노 II의 오스티나토는 옥타브와 3도 또는 3화음으로 확장되어 마디 217에서 두터운 텍스처를 형성한다. 동시에 템포는 ♩=120으로 점차 감속됨을 알 수 있다(악보 III-42, III-43).

〈악보 III-42〉 전개부 템포 (마디 195-198)

전개부 **Tempo I (non troppo vivo) ♩=126** Tempo I 이지만 느려진 템포로 표기됨

195 **Tempo I (non troppo vivo) ♩=126** 점차 옥타브로 발전되는 단선율의 오스티나토

f

p, sempre stacc.

Timp.

Perc. I *p*

The image shows a musical score for measures 195-198. It features three staves: Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), and Percussion I (Perc. I.). The Piano I staff starts with a forte (f) dynamic and a tempo marking of Tempo I (non troppo vivo) ♩=126. The Piano II staff starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of Tempo I (non troppo vivo) ♩=126, with the instruction 'sempre stacc.'. The Percussion I staff has a piano (p) dynamic. Annotations in red and blue boxes highlight the tempo markings and the Piano II part, respectively. The score shows a transition from a simple rhythmic pattern to a more complex texture with octaves and triads.

〈악보 III-43〉 전개부 템포 (마디 217-219)

♩=120 두터운 텍스처를 형성하며 감소된 템포

P. I *ff* *meno f* *ff*

P. II *f p cresc.* *ff* *meno f*

Timp. *mf* *f*

Perc. II *ff*

코다(마디 332~)의 템포는 기준 박이 한마디 단위로 전환되어 ♩.
 =63-66(♩.=ca.189-198)으로 시작한다. 마디 386에서는 ♩.
 =207)로 1악장에서 가장 빠른 템포로 진행되는 부분이다. 이 패시지는 짧은 프레이징과 같은 선율의 반복으로 단순하게 진행되고 있다(악보 III-44, III-45).

〈악보 III-44〉 코다 (마디 332-336)

Vivo, ♩.=63-66 한마디 단위로 전환된 기준 박

P. II *f* *sempre simile*

Perc. II *ff*

<악보Ⅲ-45> 코다 (마디 385-389)

1악장에서 가장 빠른 템포

(accel. 7) al **Vivacissimo, ♩ = ca. 69** 짧은 프레이징의 선율과 리듬의 반복

Vivacissimo, ♩ = ca. 69 리듬패턴의 반복

마디 433부터는 제1주제(마디 32)의 모티브가 재등장하는데 템포 또한 이와 동일한 ♩=132로 돌아온다. 앞서 제2주제와 종결주제가 같은 템포(♩=104)를 형성했던 것처럼 동일한 리듬 패턴이 등장할 때 템포도 동일한 것을 파악할 수 있다(악보Ⅲ-46).

<악보Ⅲ-46> 코다 (마디 433-435)

Tempo I. (♩ = 132)

433 *più f* *ff* *f*

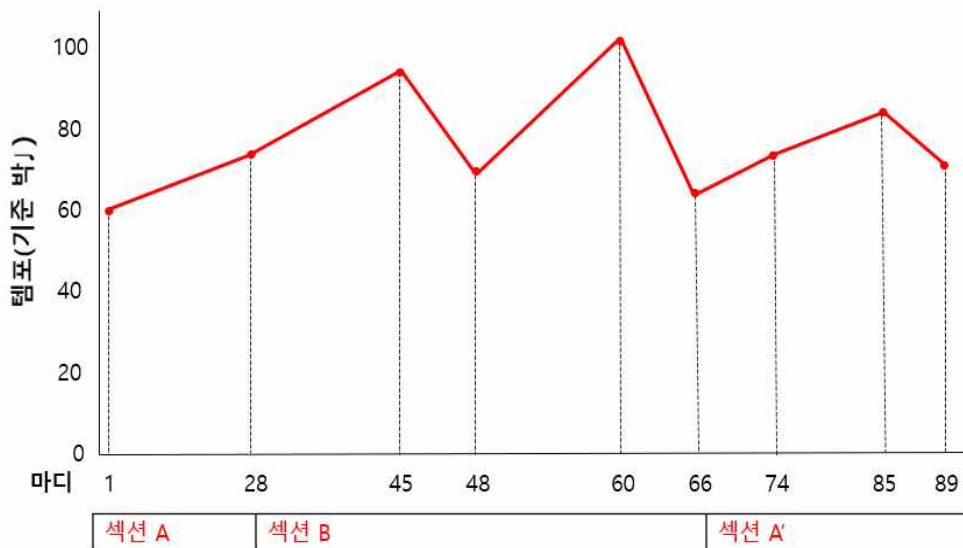
Tempo I. (♩ = 132) 제1주제와 같은 리듬

3.1.2. 2악장

아래 <그래프Ⅲ-2>는 2악장에 표기된 메트로놈 템포가 변하는 구간들을 나눠 작성한 것이며 기준 박은 4분음표이다. 그리고 <표Ⅲ-10>는 메트로놈 템포 표기와 변박을 포함한 박자만을 표기한 것으로 잣은 템포 변화를 한눈에 볼 수 있도록 하였다.

아래의 그래프와 표의 전반적인 추이를 살펴보면, 앞서 살펴본 잣은 변화를 가진 1악장과 달리 2악장은 비교적 대칭을 형성하고 있는 것을 볼 수 있다. 섹션 A는 <표Ⅲ-10>에서처럼 부분적으로 변박이 나타나지만 모두 같은 메트로놈 템포로 표기되어 있으며 변화는 섹션 B부터 나타난다. 섹션 B는 음악이 전개될수록 급격한 템포 변화를 보이며, 섹션 A'에서는 다시 A의 템포로 돌아오지만 세 번의 템포 변화를 거쳐 A보다 빠른 템포로 마친다.

<그래프Ⅲ-2> 악보에 표기된 2악장의 템포 변화



〈표Ⅲ-10〉 악보에 표기된 2악장의 템포와 박자 변화

마디	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11-14	15	16	
섹션	Section A													
템포	(♩=ca.60)													
박자	4/4		3/2	4/4	3/2	4/4	3/2	4/4	3/2	4/4	3/2	4/4	3/4	4/4

마디	17	18	19-20	21	22	23-27	28-44
섹션	Section A						Section B
템포	(♩=ca.60)						(♩=76)
박자	3/4	4/4	5/4	4/4	3/2	4/4	

마디	45-47	48-59	60-65	66	67	68	69	70	
섹션	Section B				Section A'				
템포	(♩=88)	(♩=ca.72)	(♩=96)	(♩=ca.60)					
박자	4/4				3/2	4/4	3/2	4/4	

마디	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80-84
섹션	Section A'									
템포	(♩=ca.60)				(♩=69)					
박자	3/2	4/4			3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4

마디	85-87	88	89-92
섹션	Section A'		
템포	(♩=76)		(♩=ca.66)
박자	3/4	4/4	

섹션 A의 템포는 ♩=ca.60으로 변화 없이 전개되지만 4/4, 3/2, 3/4, 5/4 박자로 변박이 빈번하게 나타난다. 하지만 제시된 박자들의 기준 박은 같은 분할 안에서 이루어지며, 느린 템포와 다이내믹 *ppp*(심벌즈, 사이드 드럼)와 *p*(피아노 I)로 인해 박절의 강약은 드러나지 않는다. 결과적으로 변박이 인식되지 않는 것을 파악할 수 있다(악보Ⅲ-47).

<악보Ⅲ-47> 섹션 A (마디 1-8)

Lento, ma non troppo, ♩=ca. 60

with a thin wooden stick
on the extreme edge

Cymbal
Percussion I
Side Drum c.c.
Percussion II
Side Drum s.c.

같은 분할 안에서 전개되는 변박
→ 자연스러운 선을 진행과 강약이 드러나지 않음

5

P. I
p, dolce

Perc. I
Cym. on the edge
with soft headed stick
wooden stick (extreme edge)
soft headed stick

Perc. II
S.D. c.c.
S.D. s.c.

섹션 B(마디 28~)는 섹션 A보다 빠른 ♩=76으로 시작하며 섹션 A의 짧은 프레이징과 다르게 아홉 마디가 하나의 프레이징을 이끈다. 이것은 섹션 A보다 방향감 있는 전개로 템포 또한 빠르게 표기된 것을 알 수 있다(악보Ⅲ-48).

〈악보Ⅲ-48〉 섹션 B (마디 28-37)

아홉 마디의 긴 프레이징으로
섹션 A 보다 방향감 있는 전개

28 **Un poco più andante** ♩=76

28 **Un poco più andante** ♩=76

34 **a tempo**

34 **a tempo**

Perc. II Tam-Tam

♩=76이었던 템포는 poco a poco più agitato로 진행해 마디 45에서
 는 ♩=88로 빨라진다. *ff* 로 고조되었던 이 부분은 마디 48에서 *p*와 함
 께 다시 a tempo(♩=ca.72)로 돌아와 전개된다. 하지만 이 부분은 이전
 템포 즉, 마디 28의 템포인 ♩=76과 다른 템포인 것을 알 수 있다. 이
 처럼 앞서 서술했듯, 템포가 전, 후로 불일치 하는 경우를 볼 수 있다
 (악보Ⅲ-49).

<악보Ⅲ-49> 섹션 B (마디 45-49)

f와 ff로 고조되며 빨라진 템포
 (♩=76 → 88)
 poco--a--poco--più(m.43)-- **agitato**, ♩=88

poco--a--poco--più(m.43)-- **agitato**, ♩=88

a tempo 이지만 마디 28의 템포
 ♩ =76이 아닌 ♩ =72로 제시됨

calmandosi(m.46-)- **a tempo** (♩=ca.72)
molto espr. la melodia

calmandosi(m.46-)- **a tempo** (♩=ca.72)

마디 60은 <그래프Ⅲ-2>에서 볼 수 있듯 Più mosso, ♩=96의 템포로 가장 빠른 부분이다. 이때 피아노 I은 독립적으로 크레센도를 통해 10연음부 음계를 반복적으로 진행해 긴장감을 고조시키는 효과를 보인다 (악보Ⅲ-50).

<악보Ⅲ-50> 섹션 B (마디 60-61)

The image shows a musical score for Section B (measures 60-61). It features two staves for Piano I (P.I.) and one staff for Piano II (P.II). The tempo is marked as 'Più mosso, ♩=96'. The first staff (P.I.) has a 'mf' dynamic and a 'cresc.' marking. A red arrow points to the end of the first staff, and a red text box contains the note: '빠른 템포 안에서 크레센도와 함께 진행되는 10연음부 → 긴장감 고조됨'.

섹션 A'는 섹션 A의 주제 선율이 다시 등장해 템포도 첫 시작과 같은 ♩=60으로 시작한다. 이후 템포는 마디 85에서 ♩=76으로 변화되는데 섹션 B가 시작되는 마디 28의 템포와 동일하다. 앞서 살펴본 1악장 템포와 마찬가지로 마디 25와 85에서 동일한 다섯잇단음표 모티브가 나타나 같은 템포를 형성하고 있다. 마디 89에서는 다시 Tempo I로 돌아와 시작 템포였던 ♩=60이 예상되지만 ♩=66으로 시작보다 빠른 템포로 마무리되고 있다(악보Ⅲ-51, Ⅲ-52).

<악보 III-51> 섹션 A' (마디 66)

섹션 A'

66 **Tempo I** *pp* *sempre*

66 **Tempo I** *mf* *p*

섹션 A의 주제 선을 재현으로 섹션 A와 같은 템포로 전개됨

<악보 III-52> 섹션 A' (마디 85-93)

85 **Più andante, ♩=76** *p*

85 **Più andante, ♩=76** 모티프 등장으로 섹션B 템포와 동일

88 **Tempo I (♩=ca.66)** *mp* *mf* *ff*

88 **Tempo I (♩=ca.66)** *mf* *ff* *p* *pp*

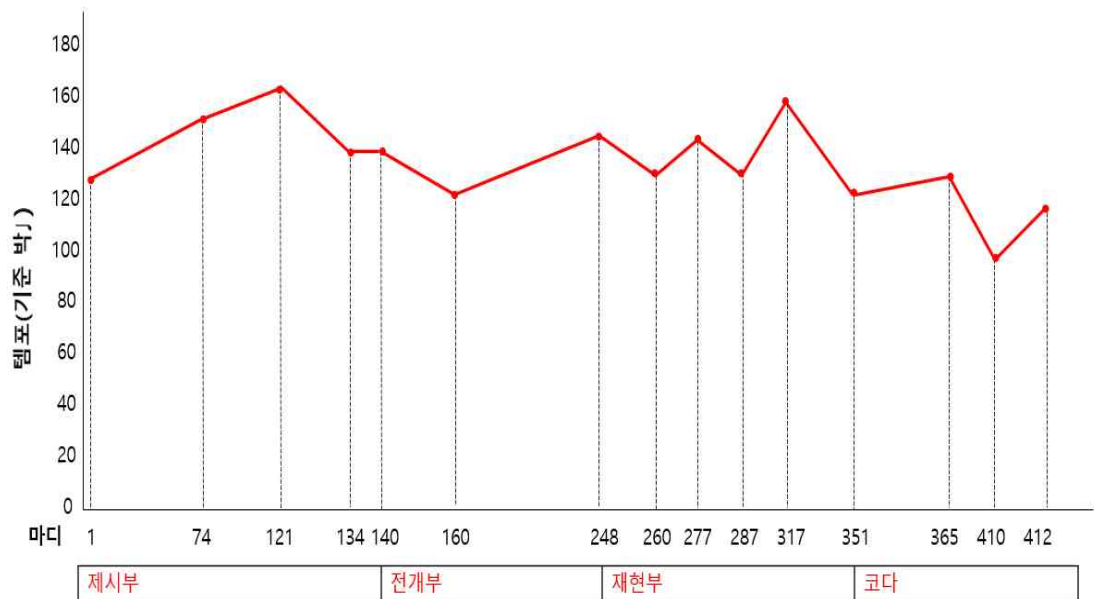
첫 시작템포보다 빠른 템포로 표기되어 있음

3.1.3. 3악장

아래 <그래프Ⅲ-3>은 3악장에 표기된 메트로놈 템포 변화를 표시한 것이며 곡의 세부적인 변화는 적용하지 않았다. 그리고 <표Ⅲ-11>은 섹션 별 메트로놈 템포와 박자를 표기한 것으로 잦은 템포 변화를 한 눈에 파악할 수 있도록 하였다.

아래의 그래프와 표의 전반적인 추이를 살펴보면, 앞서 살펴본 급격한 템포 변화를 가진 1, 2악장과 달리 3악장은 비교적 완만한 템포로 전개됨을 알 수 있다. 제시부는 ♩=ca.125-132 범위 안에서 시작해 점차 가속 후 시작과 비슷한 템포로 진행한다. 반면, 전개부의 템포는 감속해 제시부와 전위 형태를 이루고 있다. 재현부는 제시부보다 빠른 템포로 시작해 잦은 변화를 가지며 진행한다. 코다에서는 두 피아노가 종지 역할을 하는 마디 410-411에서 가장 느려진 후 타악기가 시작 템포로 다시 진행하며 곡을 마무리한다.

<그래프Ⅲ-3> 악보에 표기된 3악장의 템포 변화



<표Ⅲ-11> 악보에 표기된 3악장의 템포와 박자 변화

마디	1-73	74-120	121-133	134-139		
섹션	제시부					
템포	(♩=ca.125-132)	(♩=152)	(♩=ca.160)	(♩=ca.132)		
박자	2/4					
마디	140-159	160-247	248-259	260-276		
섹션	전개부		재현부			
템포	(♩=132)	(♩=126)	(♩=144)	(♩=132)		
박자	2/4					
마디	277-286	287-316	317-324	325-329		
섹션	재현부					
템포	(♩=144)	(♩=132)	(♩=160)			
박자	2/4			5/8		
마디	330-350	351-364	365-401	402-409	410-411	412-420
섹션	재현부	코다				
템포	(♩=160)	(♩=126)	(♩=132)	(♩=100)	(♩=126)	
박자	2/4					

위의 그래프에서 살펴보았듯이 제시부 첫 시작 템포는 ♩=ca.125-132이다. 이처럼 버르토크는 템포 범위를 어느 정도 열어두어 연주자가 템포를 자유롭게 설정할 수 있도록 하였다(악보Ⅲ-53).

<악보Ⅲ-53> 제시부 (마디 1-5)

Allegro non troppo, ♩=ca.125-132

Piano I

Piano II

제시부에서 템포 변화가 드러나는 부분은 마디 74와 마디 121이다. 각 섹션 B(마디 44)와 C(마디 103)의 주제 선율이 발전되는 부분으로 베르토크는 템포 표기도 변화된 것을 파악할 수 있다.¹⁹⁴⁾ 마디 44의 주제 B는 시작 템포와 동일한 $\text{♩}=132$ 로¹⁹⁵⁾ 연주되지만, 변용된 주제 B가 등장하는 마디 73에서는 보다 빨라진 $\text{♩}=152$ 로 진행한다(악보Ⅲ-54, Ⅲ-55).

〈악보Ⅲ-54〉 섹션 B (마디 44-47)

섹션 B

44 시작템포와 동일하게 전개 ($\text{♩}=132$)

P.I. 주제 B *f*

〈악보Ⅲ-55〉 섹션 B (마디 73-79)

73 accel. al **Più mosso, $\text{♩}=152$** 주제 B보다 빨라진 템포

P.I. *sf* *mf* 주제 B의 변용 *p*

마디 103(섹션 C)과 마디 121의 관계도 마찬가지로 변용된 선율에서 템포 변화를 보인다. 마디 103은 주제 C가 시작되는 부분으로 Tempo I 즉, $\text{♩}=\text{ca.}132$ 템포로 전개된다. 마디 121은 변용된 주제 C가 전개되는 부분으로 $\text{♩}=160$ 으로 진행한다. 이처럼 베르토크는 주제의 발전을 구조뿐 아니라 템포에 있어서도 변화를 표현하였음을 알 수 있다(악보Ⅲ-56, Ⅲ-57).

194) 3악장의 구조에 대해서는 〈표Ⅲ-6〉을 참조하십시오.

195) 베르토크는 시작 템포를 $\text{♩}=\text{ca.}125\text{-}132$ 로 범위를 넓게 표기하였지만, 마디 140에서 ‘a tempo, $\text{♩}=132$ ’로 표기하였기에 필자는 시작 템포를 $\text{♩}=132$ 로 분석하였다.

<악보 III-56> 섹션 C (마디 103-104)

섹션 C **Tempo I**

103 시작템포와 동일하게 전개 (♩=132)

p 주제 C

<악보 III-57> 섹션 C (마디 120-123)

al **Più mosso, ♩=ca.160** 주제B에서 증가된 템포(♩=132)

주제C의 변용

전개부(마디 140)의 a tempo(♩=132)는 이전 템포 즉, 마디 134에 표기된 Tempo I를 의미한다. 이처럼 시작 템포(♩=ca.125-132)와 달리 전개부에서 ♩=132로 표기된 것을 볼 때 버르토크는 시작 템포를 사실상 ♩=132로 구상했던 것으로 추측된다(악보 III-58).

<악보 III-58> 전개부 (마디 138-144)

전개부

138 *rallent* **a tempo (♩=132)** 이전에 등장한 Tempo I의 템포를 뜻해 첫 시작 또한 ♩=132로 구상된 것으로 추측됨

재현부(마디 247)는 제시부(♩=ca.125-132)보다 빠른 템포(Più mosso, ♩=144)로 시작된다. 주제들이 발전되는 부분에 템포 변화가 있었듯이 재현부도 주제 A가 발전되는 부분으로 템포 변화가 나타난 것으로 보인다(악보Ⅲ-59).

<악보Ⅲ-59> 재현부 (마디 247-251)

247 al **Più mosso, ♩=144** 제시부의 주제A가 발전된 형태로 템포도 변화됨

P.I.

이 악장에서 처음 등장하는 가장 느린 템포 ♩=100은 코다의 마지막 부분인 마디 410에서 나타난다. 두 피아노는 일종의 종지 역할을 하며 dim.와 함께 프레이징을 마무리한다. 마디 412부터는 a tempo(♩=126)로 심벌즈와 사이드 드럼만이 연주하는데 구조에서 살펴보았듯 리듬의 음가가 확장되며 *pppp*로 곡을 마친다. 이후 곡의 마지막까지 템포 변화는 없지만, 결과적으로는 느려지는 효과를 만든다(악보Ⅲ-60).

<악보 III-60> 재현부 (마디 407-420)

이 악장에서 가장 느린 템포로 연주됨

(calmandosi ~) al ♩=100 accel. a tempo(♩=126)

P. I

P. II

Perc. I Cym. (a 2 clashed ~)

Perc. II S.D.c.c. PPP

(sempre dim. ~)

413

P. I

P. II

Perc. I Cym.

Perc. II S.D.c.c. PPPP

calando

늘어나는 음가에 의해 느려지는 효과가 나타남

3.2. 작품에 적용된 동유럽 민속음악 리듬

앞서 버르토크의 민속음악 연구는 그의 작품에 많은 영향을 주었다고 설명하였듯 그의 작품에서는 민속음악에서 발견되는 선법, 리듬 등의 요소들이 많이 드러난다. 슈초프는 버르토크가 여러 언어로 된 민요들을 하나로 묶어 다섯 가지 혁신적인 방식(level)으로 작품에 사용하였다고 서술하였다.¹⁹⁶⁾

첫 번째는 수집한 민요를 직접적으로 적용하여 창작에 의한 부분보다 중요하게 여겨지는 경우이며, 두 번째는 적용된 민요와 창작된 부분이 동등하게 다뤄지는 경우이다. 세 번째로는 민요보다 창작된 부분이 더 중요하게 나타나며 네 번째는 순수한 민요를 모방한 주제들이 작곡에 기반이 된 경우이다. 마지막으로는 순수한 민요나 모방한 선율의 차용 없이 추상적으로 작곡된 방식으로 민속음악의 ‘정신’만이 작품에 깃들여진 경우로 앞서 II장 2.2.에서 그리피스가 언급한 추상화된 경지까지 오른 작품들이 여기에 속한다고 볼 수 있다.

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 다섯 번째 방식인 추상적인 작곡 방식이 적용된 작품으로 민요에서 나타난 리듬 형태들이 간접적으로 드러나고 있다. II장에서 살펴본 파를란도-루바토, 엄격 리듬, 부점 리듬, 불가리안 리듬 형태들이 이 작품에서 어떻게 융합되어 전개되는지 살펴보려고 한다.

3.2.1. 파를란도-루바토(Parlando-rubato)

2악장 마디 56-73에서는 스케일 및 글리산도 음형과 독립적인 선율이 전개된다. 이 부분은 규칙적인 박자로 연주되지 않으며 자연스러운 감속과 가속의 과정이 일어나 파를란도-루바토와 연관되는 부분으로 볼 수 있다. 그리고 시간의 흐름에 따라 변화되는 긴 프레이징은 선율

196) Benjamin Suchoff, “Fusion of National styles:Piano Literature, 1908-11,” in the *Bartók companion*, 125-6. 조치노 역 『바르톡 가이드 : 바르톡과 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』, 141.

적인 역할을 하기보다 수평적으로 펼쳐놓은 클러스터(cluster)¹⁹⁷⁾에 가깝다고 볼 수 있으며 크게 네 가지 형태로 구분할 수 있다(표Ⅲ-12).

〈표Ⅲ-12〉 시간의 흐름에 따라 변화되는 마디 56-73

구분	㉑	㉒	㉓	㉔
마디	56-59	60-61	62-65	66-73
텍스처	성부 간의 모방적 전개	단성부로의 전환	각 성부의 독립적 전개	시간적 측면의 성부 간 대조

㉑부분은 스케일이 두 피아노에서 모방하며 전개된다. 마디 56-57에 서는 한 마디 간격으로 피아노 I의 스케일이 피아노 II에서 모방 된다. 이때 poco rubato에 의해 정확한 음가를 형성하며 전개되지 않아 4/4 박자의 박절이 정확하게 드러나지 않게 된다. 마디 58부터는 박절마다 두 피아노가 스케일을 서로 모방하는데 점차 stringendo로 진행하며 정확한 박절을 드러내지 않는다(악보Ⅲ-61, Ⅲ-62).

197) 클러스터란, ‘음의 덩어리’를 뜻하며 동시에 여러 음을 울리게 하는 기법으로 건반악기에서 손바닥, 주먹, 팔뚝으로 쉽게 연주할 수 있어 연주에 적합하다. 1950년 중반부터 보편화되어 리게티, 스톡하우젠 등의 작곡가들 작품에서 사용된 연주 기법이다. “Cluster,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005992> [2021년 10월 25일 접속].

<악보 III-61> 2악장 (마디 56-57)

Poco rubato

Poco rubato에 의해 정확한 음가를 나타내지 않게 됨

P. I

P. II

56

57

12

12

p

p

<악보 III-62> 2악장 (마디 59)

가속에 의한 불명확한 박절

strin gen do al

P. I

P. II

59

60

12

12

p

p

⑥ 부분은 모방이 이루어졌던 성부에서 단성부로 전환된다. 12연음부였던 스케일은 10연음부로 전환되며 피아노 I 만이 4/4박자의 박절마다 프레이징을 형성한다. 이처럼 반복되는 음계는 첫 음인 G#을 강조하게 되면서 박절의 시작을 명확히 드러낸다. 이로써 이전(마디 59)의 부정확한 박절은 규칙적인 4분음표 단위로 전환된다(악보 III-63).

<악보 III-63> 2악장 (마디 60-61)

60 **Più mosso, ♩=96** 반복적인 음계의 처음-박절의 시작이 명확히 드러남(4분음표 단위)

60 **Più mosso, ♩=96**

⑦ 부분은 피아노 I의 10연음부가 규칙적인 박절을 형성하는 반면, 피아노 II는 폴리미터(Polymer)를 형성하며 독립적으로 진행한다. 피아노 II는 불규칙하게 등장하며 강세를 표현하기 때문에 피아노 I이 형성하는 4분음표 박절은 흐려지게 된다(악보 III-64).

<악보 III-64> 2악장 (마디 62-64)

62

P. I

62

P. II

불규칙한 강세의 등장으로 4/4박자의 박절이 흐려짐

P. I

P. II

폴리미터 형성하며 독립적인 전개

Perc. II

Side Drum c.c.

mf

dim.

P. I

P. II

P

Perc. II

S.D.c.c.

①부분의 피아노 I 은 마디 69까지 짧은 음가를 가진 음표들을, 마디 70부터는 글리산도를 연주한다. 이처럼 획일적으로 매우 짧은 음표들로 이루어진 피아노 I 성부와 달리, 피아노 II는 한 박절에 연주하는 음들의 음가가 길며 다양한 음표들이 섞여 있어 대조를 보이는 전개를 보인다. 추가로 다른 측면까지 살펴보면, 피아노 I의 11연음부와 8연음부는 스케일과 유사한 형태이며 양손이 같은 방향으로 전개되고 있다. 반면 피아노 II의 주제 선율은 양손에서 옥타브 간격으로 유니즌을 형성하지만, 장식적인 선율은 다양한 음가로 진행한다. 이처럼 모두 다른 음가로 진행되는 성부들로 인해 자유로운 박절이 형성된다(악보III-65).

<악보 III-65> 2악장 (마디 66-70)

매우 짧은 음가들로 진행

성부 간의 대조를 보이며 자유로운 박절 형성

긴 음가로 진행하며 여러음가의 음표들로 이루어짐

같은 방향으로 진행

유니즌으로 진행

69

P. I

69

P. II

다양한 음가 형성

P. I

gliss.

mf

mp

P. II

3.2.2. 엄격 리듬(Rigid Rhythm)

II 장 3.2.2.에서 서술했듯이 버르토크가 소개했던 엄격 리듬은 주로 8분음표와 4분음표로 이루어진 단순한 2/4박자로 악보에 기보된 리듬을 정확하게 연주하는 특징을 가지고 있다. 이러한 부분이 등장하는 패시지는 3악장의 마디 120-126과 마디 360-369로 모두 한 악기에서 시작된 리듬 패턴이 다른 성부 또는 다른 악기에서 모방 되어 규칙적인 8분음표 리듬 패턴이 인식된다는 점이다.

마디 120-123은 베이스 드럼과 사이드 드럼에서 엄격 리듬이 적용된 부분이다. 두 드럼의 리듬은 첫 박절의 8분음표에 의해 약박에서 시작하지만 두 성부는 리듬이 중첩되어 서로의 8분음표에 강박으로 박절을 드러낸다. 그로 인해 사이드 드럼과 베이스 드럼은 규칙적인 8분음표 리듬을 형성하며 엄격한 리듬 형태를 만든다(악보Ⅲ-66).

〈악보Ⅲ-66〉 3악장 (마디 120-123)

120 al Più mosso, ♩=ca.160

P. II

Perc. I

S.D.c.c.

S.D.s.c.

Perc. II

B.D.

f

p

mf

mf

중첩되며 진행하는 엄격 리듬

마디 361-369에서도 두 피아노와 사이드 드럼이 엄격 리듬 패턴 [♪ ♪ 과 ♪ ♪] 을 진행한다. 마디 366에서는 두 피아노의 리듬이 중첩되며 전개되는데 두 번째 박절에 표기된 테누토에 의해 강세가 뒤를 향한다. 결과적으로 두 피아노의 모든 박절에 강세가 더해져 규칙성이 강한 엄격 리듬을 드러낸다(악보Ⅲ-67).

<악보Ⅲ-67> 3악장 (마디 359-370)

Musical score for measures 359-370. The score includes parts for P. I, P. II, Timp., Perc. I, and Perc. II. A red box highlights the '엄격리듬' (strict rhythm) in the piano parts. The score includes dynamics like p and mp.

Musical score for measures 364-370. The score includes parts for P. I, P. II, Timp., Perc. I, and Perc. II. Red boxes highlight specific rhythmic patterns. Annotations include '중첩되며 진행되는 엄격리듬' (strict rhythm overlapping and progressing) and '모든 박절에 강세효과' (stress effect in all beats). The score includes dynamics like mp and pp.

3.2.3. 부점 리듬(Dotted Rhythm)

앞서 II 장 3.2.3.에서 버르토크가 설명하였듯이 민속음악에서 나타나는 부점 리듬은 서구권 음악과 달리 짧은 음에 강세를 붙인다. 이러한 특징을 갖는 부점 리듬은 1악장의 코다에서 나타난다.

마디 332의 D음은 짧은 8분음표이지만 *f*로 표기되어 있어 강세가 더해진다. 이를 통해 슬러의 두 번째 음은 상대적으로 약박으로 표현되는데 마디 333부터 마디의 첫 박에 위치하여 박절감이 모호해지는 효과가 나타난다(악보 III-68).

<악보 III-68> 1악장 (마디 332-340)

The musical score for measures 332-340 consists of two systems. The first system (measures 332-336) features Piano II (P. II) and Percussion II (Perc. II). The P. II part is in bass clef with a tempo marking of *Vivo*, ♩. ♩. = 63-66. A red arrow points to a dotted rhythm pattern in the P. II line, labeled '부점리듬패턴'. A blue box highlights the first note of a dotted rhythm, with an arrow pointing to it and the text '첫 음에 강세'. The Perc. II part is in a simplified notation with a *ff* dynamic. The second system (measures 337-340) features Piano II (P. II) and Percussion II (Perc. II). The P. II part is in treble clef. A blue box highlights the first note of a dotted rhythm in the P. II line, with an arrow pointing to it and the text '첫 음에 강세'. The Perc. II part is in a simplified notation with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

3.2.4. 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)

버르토크는 그의 여러 작품에 불가리안 리듬을 적용하였는데 이 소나타에서는 단순히 불균등한 박자만 적용한 것이 아니라 작품의 구조에 따라 새로운 섹션이 전개될 때 불가리안 리듬을 사용하였다. 이러한 예시를 볼 수 있는 부분은 1악장의 제2주제와 재현부의 제2주제로 불가리안 리듬이 어떻게 활용되었는지 살펴보고자 한다.

먼저 마디 84의 제2주제는 전형적인 불가리안 리듬 패턴을 형성하고 있다. 피아노 I 과 피아노 II 는 9/8박자의 기본 패턴(3+3+3)을 벗어나 비대칭적인 ♩+♩+♩.(4+2+3)과 ♩+♩+♩+♩.(2+2+2+3) 패턴을 동시에 형성하고 있다. 마디 85에서는 피아노 I 의 패턴이 2+3+4로 달라져 피아노 II 의 오른손 패턴과 폴리미터를 형성한다. 이처럼 버르토크는 같은 불가리안 리듬 패턴 안에서도 다시 한번 변화를 주어 제2주제를 흥미롭게 전개 시키고 있다(악보Ⅲ-69).

<악보Ⅲ-69> 1악장 (마디 84-86)

Un poco più tranquillo, ♩.=104 Polymeter

The score shows two staves, P. I. and P. II., in 9/8 time. The tempo is 'Un poco più tranquillo, ♩.=104'. The dynamics are 'p dolce'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections by a vertical line. Above the staves, blue boxes indicate the rhythmic patterns for each hand:

- Piano I (P. I.):**
 - Section 1 (Measures 84-85): 4 + 2 + 3
 - Section 2 (Measures 85-86): 2 + 3 + 4
- Piano II (P. II.):**
 - Section 1 (Measures 84-85): 2 + 2 + 2 + 3
 - Section 2 (Measures 85-86): 2 + 2 + 2 + 3

Below the P. II. staff, there are additional rhythmic notations: 4 + 2 + 3 and 2 + 3 + 4, which correspond to the patterns in the P. I. staff.

1악장 재현부의 제2주제(마디 292)에서도 불가리안 리듬이 등장한다. 이 부분은 제시부의 제2주제 리듬 패턴이 피아노II에서 그대로 재현되지만, 피아노 I은 복합적으로 이루어진 불가리안 리듬 패턴을 형성한다. 이를 네 가지 차원의 그루핑(grouping)으로 구분하면 다음과 같다(표III-13).

<표III-13> 마디 292-295에서 나타나는 그루핑의 층위(피아노 I)

마디 292-295에서 나타나는 그루핑의 층위
① 표기된 기본 박자 (8/9)
② 빔(beam)에 의한 그루핑
③ 슬러에 의한 그루핑
④ 음(pitch)에 의한 그루핑

첫째, 박자표에 의한 그루핑으로 9/8박자의 기본 패턴 3+3+3으로 묶이는 경우이다.

둘째, 음표의 빔(beam)에 의한 그루핑으로 4+2+3/4+2+3/4+2+3/3+3+3으로 묶이는 경우이다.

셋째, 프레이징에 의한 그루핑으로 불규칙하게 묶인 음들의 프레이징으로 10 / 9 / 7 / 10으로 구분되는 경우이다.

넷째, 음(pitch)에 의한 그루핑으로 넓은 도약후 A와 B♭을 기준으로 패턴이 묶이는 경우이다.

이처럼 여러 가지 차원으로 나타난 그루핑으로 인해 불가리안 리듬을 형성하고 있지만 박절은 모호해지는 효과를 볼 수 있다(악보III-70).

<악보 III-70> 1악장 (마디 292-295)

슬러에 의한 그루핑 ③

Tranquillo, ♩.=104

④ 음에 의한 그루핑

① 기본 박자에 의한 그루핑

② 빤(beam)에 의한 그루핑

P. I 9/8

4 2 3 4 2 3 4 2 3 3 3 3

빤(beam)에 의한 그루핑 *

P. II 18 18

4 2 3 2 2 2 3 2 2 2 3 3 3 3

Trgl.

Perc. I *pp*

3.3. 불규칙한 리듬 패턴의 전개 방식

이 작품은 전통적인 구조와 형식 안에서 박자와 템포의 잦은 변화, 동유럽 민속음악의 리듬 활용뿐 아니라 다양한 리듬 패턴을 형성하고 있다. 특히 동일한 박자 안에서 지속해서 변화하는 리듬 또는 불규칙한 패턴에 의해 복잡한 구조를 이룬다. 이에 본 항에서는 불규칙한 프레이징 구조, 패턴에 의해 기보된 것과 다르게 인지되는 부분, 스트레토 기법, 박절적 불협화를 형성하는 부분들을 상세히 살펴보고자 한다.

3.3.1. 불규칙한 프레이징 구조

1악장 마디 12-17에서는 프레이징을 형성하는 음들이 불규칙하게 전개된다. 이는 두 피아노와 타악기(탐탐) 파트에서 모두 나타난다. 피아노 I 과 II 의 전개 방식을 살펴보면 점차 불협화를 증가시키며 프레이징을 이루고 있는 음들이 감소 및 증가하는 진행을 볼 수 있다. 피아노 I 은 마디 12에서 19개의 음, 마디 14에서는 7개의 음으로 점차 짧은 모티브 선율로 전개되다가 마디 17에서 6개의 음으로 다시 증가하여 프레이징의 불규칙성을 보인다. 피아노 II 도 불규칙한 프레이징을 형성하며 전개하는데 8분음표로만 진행하는 피아노 I 과 달리 프레이징의 마지막 음마다 긴 음가를 형성하고 있다. 탐탐도 두 피아노와 다른 시간 차이로 진행하며 약박에 등장해 박절감을 모호하게 드러내고 있다. 이처럼 불규칙하고 박절감을 흐리는 악기군의 전개가 *pp*부터 *fff*에 도달하는 과정은 불협화를 증가시키고 긴장감이 고조되는 효과를 보인다(악보 III-71).

<악보 III-71> 1악장 (마디 11-18)

Musical score for measures 11-18. The score includes three staves: P.I., P.II, and Perc. I. P.I. and P.II are piano parts with dynamic markings *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, and *cresc.*. P.II includes a *Tam-Tam* part. Perc. I includes a *Tam-Tam* part and a *S.D.c.c.** part. Performance instructions include *poco a poco* and *8^{va}.....7.*. Measure numbers 11, 19, 7, 9, 14, and 8 are indicated.

Musical score for measures 15-18. The score includes three staves: P.I., P.II, and Perc. I. P.I. and P.II are piano parts with dynamic markings *fff*, *ff*, *mf*, and *f*. P.II includes a *Timp.* part. Perc. I includes a *Tam-Tam* part and a *S.D.c.c.** part. Performance instructions include *Un poco più mosso, ♩=ca.92*, *accel.*, and *cresc.*. Measure numbers 6, 5, 4, 4, 4, 6, 6, 4, 7, 5, 3, and 6 are indicated. A circled annotation reads "불규칙적으로 악박에 등장" (Irregularly appearing in the tempo).

불규칙한 프레이징 구조를 보이는 또 다른 예시는 2악장 B부분(마디 28-36)이다. 피아노 I은 쉼표에 의해 불규칙하게 다섯잇단음표 모티브가 전개되며 프레이징을 형성한다. 이 모티브는 한 박 또는 세 박자를 쉬며 전개한 후, 마디 35에서 연속적으로 등장해 긴장감을 고조시킨다. 이를 통해 청자에게는 곡의 전개를 기대하게 만드는 효과를 형성한다 (악보Ⅲ-72).

<악보Ⅲ-72> 2악장 (마디 28-37)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 28-33) features Piano I (P. I.) and Piano II (P. II.). P. I. has a tempo marking of 'Un poco più andante' with a metronome marking of ♩=76. A red annotation '쉼표에 의한 불규칙적인 프레이징 전개' (Irregular phrasing development due to rests) points to a five-note motif in P. I. that is interrupted by rests. P. II. has dynamics of *ppp*, *pp*, and *p*, with a 'cresc.' marking. A red annotation '규칙적으로 연주되는 프레이징 전개' (Regular phrasing development) points to the accompaniment in P. II. The second system (measures 34-37) includes P. I., P. II., and Percussion II (Perc. II.). P. I. has dynamics of *mf*, *dim.*, and *p*, with a 'poch. rit.' marking. A blue annotation '연속적 등장에 의한 긴장감↑' (Tension increase due to continuous appearance) circles a continuous five-note motif in P. I. starting at measure 35. P. II. has dynamics of *mf* and *pp*, with 'a tempo' markings. Perc. II. has a *ppp* dynamic. The score also includes a Tam-Tam part.

3.3.2. 기보된 것과 다르게 인지되는 부분

1악장 제1주제(마디 32-33)의 각 성부 모두 단일 박자(9/8박자) 안에서 전형적인 패턴과는 다르게 전개된다. 먼저 팀파니의 리듬 패턴을 살펴보면, 마디 32의 첫 박은 8분쉼표로 시작함으로써 (1)+2+2+2+2의 리듬 패턴을 형성하며, 마디 33은 2+2+2+2+(1)로 대칭 구조를 이룬다. 한편, 마디 33의 피아노의 리듬 패턴은 (1)+2+2+2+2로 팀파니와 수직적으로 불일치를 이룬다. 따라서 이 부분은 빠른 템포로 전개되면서 마치 8분음표 두 개씩 강세를 이루는 4/4박자처럼 들리게 된다. 이처럼 기보된 것과 다르게 하나의 양상불을 이루는 것처럼 인지되는 이 부분은 복합적인 리듬 구조를 명확히 보여주고 있다(악보Ⅲ-73).

<악보Ⅲ-73> 1악장 (마디 32-33)

The musical score for measures 32-33 is presented in three staves: P. I (Piano I), P. II (Piano II), and Perc. I (Timpani). The tempo is marked **Allegro molto** with a metronome marking of $\text{♩} = 132$. The time signature is 9/8.

- P. I and P. II:** Both parts start with a rest in measure 32. In measure 33, they play a series of chords. A green box labeled "수직적 불일치" (Vertical Discrepancy) points to the difference between the piano parts and the timpani part in measure 33.
- Perc. I (Timp.):** The timpani part has a dynamic marking of **f** in measure 32 and **ff** in measure 33. A blue box labeled "대칭구조" (Symmetrical Structure) spans across measures 32 and 33, indicating the overall rhythmic balance.
- Rhythm Patterns:** Red boxes above and below the staves indicate the perceived rhythmic patterns. Above the piano parts, the pattern is (1) 2 2 2 2. Below the timpani part, the pattern is (1) 2 2 2 2 2 2 2 2 (1).

그 밖에도 연속적인 4분음표 등장으로 박절이 4/4박자처럼 인지되는 부분은 다음과 같다(표Ⅲ-14).

〈표Ⅲ-14〉 기보된 것과 다르게 인지되는 부분

섹션	마디	특징
제시부	마디 61-68	-마디 32와 동일한 주제 반복 -피아노 I 에서만 진행함
전개부	마디 268-273	-두 피아노에서 같은 리듬(♩ ♩ ♩ ♩)을 모방하며 반복

또 다른 예시는 1악장 마디 235-237의 두 피아노 파트에서 볼 수 있다. 피아노 I 은 8분음표 세 개씩 그루핑되어 전형적인 9/8박자의 패턴(3+3+3)으로 표기되어 있지만, 왼손과 한 옥타브 위에서 진행하는 오른손에 의해 서로 다른 프레이징이 나타난다. 왼손은 G#-E#-B-F*을, 오른손은 A-F#-A#-B#-C#을 규칙적으로 반복해 2+2+2+3 패턴을 형성하게 된다. 이때 피아노 I 과 II 는 서로 다른 박절을 형성하는데 마디 235와 237은 피아노 II 의 붙임줄로 인해 박절이 명확히 드러나지 않는다. 반면 마디 236은 첫 박절에 등장하는 8분 쉼표와 이후 등장하는 4분음표들에 의해 (1)+2+2+2+2 패턴이 형성되어 4/4박자처럼 인지된다. 동시에 팀파니는 각 마디의 첫 박절에만 반복적인 음(G#)으로 9/8박자의 시작을 분명히 드러낸다. 결과적으로 두 피아노는 기보된 것과 다르게 인지되는 동시에 서로 다른 리듬 패턴으로 전개하고 있어 폴리미터를 형성한다(악보Ⅲ-74).

<악보Ⅲ-74> 1악장 (마디 235-237)

두 피아노가 형성하는 폴리미터

The musical score consists of three staves: P. I (Piano I), P. II (Piano II), and Perc. I (Timpani). Measure 235 starts with a *mf* dynamic. P. I has a green highlight on the first measure. P. II has red circles around notes in measures 235 and 236. Perc. I has blue circles around notes in measures 235 and 237. Fingering numbers (2, 3) are written above notes in P. I and P. II. A purple box at the top contains the text '두 피아노가 형성하는 폴리미터'.

3.3.3. 스트레토(*stretto*)기법¹⁹⁸⁾

긴장을 고조시키는 스트레토 기법은 1악장 재현부(마디 274-277)에서 등장한다. 제시부 제1주제가 확장된 형태로 전개되는 부분으로 실로폰이 먼저 첫 음을 시작한 후, 피아노 I, II가 연속적으로 등장하여 마치 한 악기가 C음을 세 번 반복하는 듯한 효과를 보인다. 이후에는 마디 276의 피아노 I 과 II가 불규칙하게 등장하여 긴장감이 지속해서 두드러진다(악보Ⅲ-75).

198) 이태리어로 ‘좁은’, ‘타이트한’ 뜻으로 주로 푸가의 마지막 부분에서 긴장을 고조시키는 역할을 한다. 주로 곡의 마지막 부분에서 절정을 위해 더 빠른 템포의 진행을 의미하지만, 단순히 절정의 효과만을 나타내기 위해 확장의 의미로 사용되기도 한다. 버르토크의 현악4중주 5번의 마디 781에서 그 예가 나타난다. Bullivant, Roger. “Stretto (ii),” *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000053899> [2021년 7월 29일 접속].

<악보Ⅲ-75> 1악장 재현부 (마디 274-277)

스트레토 : 규칙 → 불규칙

The image shows a musical score for measures 274-277. It includes parts for Piano I (P. I), Piano II (P. II), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The tempo is marked 'Un poco maestoso, ♩.=112' and the dynamics are 'ff'. There are annotations for '스트레토 : 규칙 → 불규칙' (Stretto: Regular → Irregular) and circled numbers 1, 2, and 3. Green boxes highlight specific rhythmic patterns in the piano parts, and arrows point from the '불규칙' label to these patterns. Percussion parts include Timp and Xyl with trills and rhythmic patterns.

또 다른 예시는 3악장 마디 229-240으로 모든 성부가 스트레토 기법으로 프레이징을 형성한다. 이 부분은 세 번에 걸쳐 리듬이 더해지며 확장된다. 첫 번째 프레이징은 마디 229-232로 소프라노 성부가 기본 리듬 패턴을, 알토와 베이스에서는 확장된 리듬으로 프레이징을 형성한다. 마디 230의 두 번째 프레이징도 같은 방식으로 피아노II에서 모방되어 스트레토로 전개된다. 세 번째는 피아노II에서 이어서 시작해 두 번째 프레이징의 소프라노 성부 리듬이 전, 후로 교차 된다(악보Ⅲ-76).

<악보 III-76> 3악장 (마디 228-240)

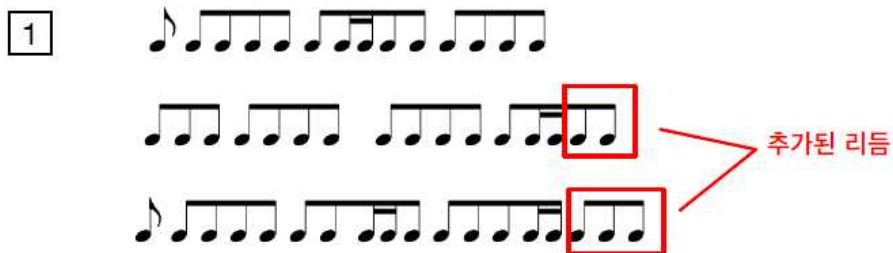
The image shows a musical score for Percussion I (P.I) and Percussion II (P.II) across measures 228 to 240. The score includes parts for Timp. (Timpani) and Xyl. (Xylophone). The notation is in 4/4 time with a key signature of one flat. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Annotations include:

- A blue box labeled "<기본패턴>" (Basic Pattern) highlighting a specific rhythmic motif in measures 228-230.
- A blue arrow labeled ">추가된 리듬" (Added Rhythm) pointing to a new rhythmic pattern in measure 237.
- Red boxes labeled 1, 2, and 3 highlighting specific rhythmic elements.
- Green boxes highlighting specific rhythmic elements.
- Blue circles highlighting specific rhythmic elements.

이에 대한 리듬 패턴만을 표기하면 다음과 같다(그림Ⅲ-2).

<그림Ⅲ-2> 3악장(마디 229-238) 3성부의 리듬 패턴

1



추가된 리듬

2



3



3.3.4. 박절적 불협화(Metrical Dissonance)

동유럽 민속음악을 통해 버르토크가 작곡에 크게 영향받은 특징은 불규칙한 리듬과 비대칭 박절 구조이다. 그의 많은 작품에서는 서유럽 권 음악의 규칙적인 박자 체계와는 다르게 당김음과 헤미올라에 의해 박절이 상충하거나 불규칙성을 띠는 경우가 나타난다. 이러한 특징은 그룹 불협화(Grouping Dissonance)와 변위 불협화(Displacement Dissonance)라는 용어로 설명할 수 있다.

그룹 불협화는 일종의 헤미올라 유형에 속하며 박절을 형성하는 그룹이 주기적으로 재정렬되어 서로 다른 그룹을 형성할 때 발생한다. 따라서 박절의 주기가 달라져 강세가 불일치하게 된다. 변위 불협화는 당김음 유형에 속하며, 동일한 박절을 가진 두 개 이상의 그룹이 나란히 정렬되지 않은 상태로 중첩되어 전개될 때 발생한다. 마찬가지로 두 그룹 사이의 강세는 불일치하게 된다.¹⁹⁹⁾ 위의 설명에 대한 이해를 돕기 위해 표기된 리듬은 다음과 같다(그림 III-3).

<그림 III-3> 박절적 불협화(Metrical Dissonance)²⁰⁰⁾

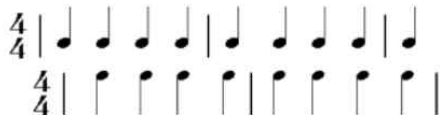
grouping dissonance (hemiola-type):

layers with different grouping structures that periodically realign



displacement dissonance (syncopation-type):

nonaligned layers with the same grouping structure



199) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (New York: Oxford University Press, 1999), 31, 33.

200) Nicole Biamonte, "Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music," *Music Theory Online* 20/2 (2014), 2, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.biamonte.html> [2022년 3월 20일 접속].

이 작품에서도 이러한 현상이 몇몇 부분에서 나타나고 있는데 우선 다양한 박절적 불협화가 드러나는 1악장의 마디 41-43을 집중적으로 분석하고자 한다. 먼저 피아노II의 전개 방식을 살펴보면 마디 41-42까지 음표들은 점4분음표 단위로 기보되어 있지만 슬러는 4분음표 단위로 표기되어 슬러의 첫 음에 자연스러운 강세가 더해진다. 따라서 박절은 4분음표 단위로 인지되어 그룹 불협화가 형성된다. 하지만 주기적인 4분음표 단위의 박절은 마디 43의 첫 음에 표기된 악센트에 의해 순간적인 강세의 위치가 전환되어 이 부분에서는 변위 불협화가 드러나게 된다. 더불어 두 피아노가 함께 전개되는 마디 42-43에서 만일 피아노I의 강세가 시작하는 D음에 나타난다면 이 또한 변위 불협화가 형성될 수 있다. 이처럼 피아노I의 해석에 따라 박절이 달라질 수 있는데 이에 대하여는 IV장 연주 분석을 통해 고찰한다.

이제 동시에 등장하고 있는 사이드 드럼의 리듬 패턴을 살펴보자. 마디 41-42의 리듬은 앞서 살펴본 마디 33의 모티브①처럼 4분음표 단위로 인지되는 부분으로 그룹 불협화를 형성하며 두 번 반복하고 있는 것을 볼 수 있다. 이때 함께 전개되는 피아노II와 형성하는 단위는 4분음표로 동일하지만 서로 어긋나게 전개되어 두 악기의 강세가 서로 상충한다. 즉 피아노와 타악기 사이에서 변위 불협화가 드러나 표기된 박자표(9/8)와 전혀 다른 효과를 만든다(악보III-77).

<악보 III-77> 1악장 (마디 41-43)

41 <다양한 박절적 불협화>

P. I

만일 piano I이 첫D음에 강세를 수반한다면 변위 불협화가 형성됨

P. II

41 4분음표 단위로 인지됨(그룹 불협화 형성)

마디의 첫 음에 표기된 강세에 의해 순간적으로 변위 불협화 형성

Perc. I

Timp

두 악기의 강세가 상충하며 변위 불협화 형성

Perc. II

S.D.c.c.

4분음표 단위로 인지됨(그룹 불협화 형성)

S.D.s.c.

B.D.

p

3.4. 폴리미터(Polymer) 구조

이 작품에서는 앞서 살펴본 박절적 불협화가 폴리미터를 수반해 구조적 복합성을 보여주고 있는 부분들도 등장한다. 본 항에서는 그룹 불협화, 변위 불협화가 동반된 폴리미터와 두 피아노가 형성하는 서로 다른 단위 박에 의한 폴리미터를 집중적으로 분석하고자 한다.

3.4.1. 그룹 불협화(Grouping Dissonance)가 동반된 폴리미터

1악장 마디 61-62에서는 두 악기군이 형성하는 그룹 불협화가 나타난다. 마디 61에서는 두 피아노, 피아노Ⅱ와 실로폰이 그룹 불협화를 동시에 형성하고 있다. 우선 두 피아노의 리듬 패턴을 살펴보면 피아노Ⅰ은 (1)+2+2+2+2 패턴으로 기준 박이 4분음표 단위로, 피아노Ⅱ는 3+3+3으로 점4분음표 단위로 진행해 박절의 불일치가 나타난다. 그리고 실로폰은 피아노Ⅰ과 같은 패턴으로 피아노Ⅱ와 그룹 불협화가 형성된다. 마디 62에서는 점4분음표 단위로 진행되는 피아노Ⅱ와 4분음표 단위로 진행되는 사이드 드럼에 의해 그룹 불협화가 드러난다. 이렇듯 마디 61에서는 피아노Ⅰ과 실로폰이 피아노Ⅱ와 폴리미터를, 마디 62에서는 피아노Ⅱ와 사이드 드럼이 폴리미터를 수반하는 동시에 박절적 불협화를 이루어 복합적 리듬 구조를 형성하고 있다(악보Ⅲ-78).

<악보Ⅲ-78> 1악장 (마디 61-62)

(1)+2+2+2+2 ^{8^{va}} 두 피아노 또는 피아노II와 타악기에서 폴리미터 형성

그림 불협화

P. I *ff*

P. II *mf* 그림 불협화

S.D.c.c. *p* *mf* (1)+2+2+2+2

Xyl. *ff* (1)+2+2+2+2

Detailed description: This is a musical score for measures 61 and 62. It features four staves: P. I (Piano I), P. II (Piano II), Perc. I (S.D.c.c.), and Perc. II (Xyl.). The score is annotated with polyrhythmic patterns. Above the P. I staff, a green bar indicates a pattern of (1)+2+2+2+2 with a '8^{va}' marking. Above the P. II staff, a green bar indicates a pattern of 3+3+3+3. Above the Perc. I staff, a green bar indicates a pattern of (1)+2+2+2+2. Above the Perc. II staff, a green bar indicates a pattern of (1)+2+2+2+2. Brackets labeled '그림 불협화' (Rhythmic Dissonance) are placed around the P. I and P. II staves, and another bracket labeled '그림 불협화' is placed around the Perc. I and Perc. II staves. Dynamics include *ff* for P. I and Xyl., *mf* for P. II, and *p* and *mf* for Perc. I.

이처럼 강세가 일치되는 부분과 불일치되는 부분을 용이하게 파악하기 위해 리듬만 표기하면 다음과 같다(그림Ⅲ-4).

<그림Ⅲ-4> 1악장 리듬 패턴 (마디 61-62)

3:2 / 2:3으로 박절의 불일치로 인한 그림 불협화 형성

P. I 9/8

P. II 9/8

Perc. I 9/8

Perc. II 9/8

Detailed description: This diagram shows the rhythmic patterns for measures 61 and 62. It consists of four staves, each with a 9/8 time signature. The P. I staff shows a sequence of notes with a green box highlighting the first four notes and a purple arrow pointing to the fifth note. The P. II staff shows a sequence of notes with a green box highlighting the first four notes. The Perc. I staff shows a sequence of notes with a green box highlighting the first four notes. The Perc. II staff shows a sequence of notes with a green box highlighting the first four notes. The text above the diagram indicates that the 3:2 / 2:3 polyrhythm causes rhythmic dissonance.

3.4.2. 그룹 및 변위 불협화(Displacement Dissonance)가 동반된 폴리미터

1악장 전개부 마디 208-215는 앞에서 살펴본 그룹 불협화와 변위 불협화가 동시에 나타난다. 피아노 I은 양손에서 (1)+2+2+2+2의 리듬 패턴을 서로 모방하며 이동한다. 이때 박절에 의한 강세는 불일치를 이뤄 변위 불협화가 형성된다. 한편 피아노 II와 팀파니는 3+3+3으로 규칙적인 강세를 나타내 피아노 I의 4분음표 단위 박과 불일치를 이뤄 그룹 불협화를 형성한다. 그로 인해 두 피아노는 복합적 리듬 구조를 형성하며 폴리미터를 수반하는데 크레센도까지 더해져 점차 긴장감이 더해지는 효과를 만든다(악보 III-79).

<악보 III-79> 1악장 (마디 208-210)

The musical score for measures 208-210 is presented in three systems. The first system is for Piano I (P. I.), showing both treble and bass staves. A green box highlights the first measure (208) with the label '변위 불협화 Displacement Dissonance'. A pink box highlights the bass staff of the first measure with the label '그룹 불협화로 폴리미터 형성'. The second system is for Piano II (P. II.), also showing both treble and bass staves. A pink box highlights the bass staff of the first measure. The third system is for Percussion I (Perc. I.), showing a single bass staff. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'sempre simile'.

<그림 III -5> 1악장 리듬 패턴 (마디 208-210)

변위 불협화

그룹 불협화로 폴리미터 형성

P. I 9/8

P. II 9/8

Perc. I 9/8

또 다른 예시는 1악장 마디 268-272에서 볼 수 있다. 두 피아노는 서로의 패턴((1)+2+2+2+2)을 모방하며 전개하는데 서로의 박절의 불일치로 인해 변위 불협화를 형성한다. 반면, 팀파니는 9/8박자의 기본 박절을 형성하여 두 피아노와 박절의 불일치를 이룬다. 그로 인해 두 악기는 강세를 상충시켜 그룹 불협화와 폴리미터를 형성한다(악보 III-80).

<악보 III -80> 1악장 (마디 268-270)

변위불협화
Displacement Dissonance

그룹 불협화로 폴리미터 형성

268

P. I $(1) + 2 + 2 + 2 + 2$

P. II $(1) + 2 + 2 + 2 + 2$

Perc. I 3 + 3 + 3

mp

mf

f

cresc.

<그림 III-6> 1악장 리듬 패턴 (마디 268-270)

The image shows a musical score for three parts: P. I, P. II, and Perc. I. The time signature is 9/8. P. I and P. II parts have green boxes highlighting specific rhythmic patterns. Perc. I has a purple box. Labels '변위 불협화' and '그룹 불협화로 폴리미터 형성' are present.

그 밖에, 1악장에서 이와 같은 특징이 나타나는 부분은 다음과 같다 (표 III-15).

<표 III-15> 그룹 및 변위 불협화가 동반된 폴리미터

섹션	마디	특징
도입부	마디 23	-마디 268-270과 역할교환 -두 피아노에서 변위 불협화, 팀파니와는 그룹 불협화를 동반하며 폴리미터 형성됨.
제시부	마디 69-71	-마디 208-210과 역할교환 -피아노 I의 양손에서 변위 불협화, 피아노 II와는 그룹 불협화를 동반하며 폴리미터 형성됨.

3.4.3. 서로 다른 단위 박에 의한 폴리미터

2악장 마디 62-65에서 두 피아노는 독립적인 박절로 진행한다. 피아노 I의 단위 박은 4분음표로 전개되지만, 피아노 II의 단위 박은 $\downarrow \times 3 + \updownarrow \times 5 + \updownarrow \times 5 + \updownarrow \times 7 + \updownarrow \times 3 + \updownarrow \times 3 + \updownarrow \times 3 + \updownarrow \times 2$ 로 불규칙한 박절을 형성한다. 따라서 두 피아노는 서로 다른 단위 박에 의해 수직적으로 박절의 불일치가 일어나 폴리미터를 형성한다. 이를 통해 피아노 II의 리듬은 더욱 두드러지는 효과가 나타난다(악보 III-81).

<악보 III-81> 2악장 (마디 62-64)

The musical score consists of several staves:

- P.I. (Piano I):** Features a melodic line with a 10-measure phrase starting at measure 62. A *f* dynamic marking is present.
- P.II (Piano II):** Features a bass line with a 10-measure phrase starting at measure 62. It includes annotations for "단위박: ♩ x 3" and "♩ x 5".
- Perc. II (Percussion II):** Includes a Side Drum c.c. part with a *mf* dynamic marking.
- Polymeter Section:** A section labeled "Polymeter" with a *dim.* dynamic marking, showing overlapping 10-measure phrases across the P.I. and P.II staves.
- Final Section:** Features a P.I. melodic line and a P.II bass line with circled notes. The P.II part includes annotations for "3", "3", and "2" measures.

Ⅳ. 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 연주 분석과 해석적 고찰

앞서 분석한 바와 같이, 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 전통적인 음악 형식의 틀 안에서 잦은 템포의 변화, 동유럽 민속음악 리듬의 적용, 피아노와 타악기가 형성하는 복합적인 리듬 패턴 등의 특징을 보인다. 이러한 점은 연주자들에게 난해하게 다가오며 다양한 해석을 낳는다. 따라서 앞서 살펴본 III장의 분석을 토대로 피아니스트 관점에서 작곡가의 연주와 다른 연주자들의 음원들을 비교 및 분석하고 필자의 해석을 제안하고자 한다.

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》는 버르토크의 연주 음원을 시작으로 현재까지 많은 연주자의 음반들이 있으나 본 연구에서는 작곡가의 직접적인 연주해석, 헝가리 출신의 버르토크 전문 피아니스트, 그리고 국제적인 음반상을 받은 저명한 피아니스트들에게 해당하는 음원을 분석대상으로 선정하였다.

<표Ⅳ-1> 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 음원 정보

그룹	연주 정보		음반 정보	
	피아니스트	퍼커셔니스트 ²⁰¹⁾	음반사 및 레이블	녹음 연도 (발매 연도)
No. 1	벨러 버르토크 (Béla Bartók) & 디타 파스토리 버르토크 (Ditta Pásztory-Bartók)	해리 베이커 (Harry J. Baker) & 에드워드 루브상 (Edward J. Rubsan)	Hungaroton (HCD1232631)	1940 (1981)
No. 2	데조 랭키 (Dezső Ranki, 1951-) & 졸탄 코지스 (Zoltán Kocsis, 1952-2016)	구스타브 체르 (Gusztáv Cser) & 졸탄 라츠 (Zoltán Rács)	Hungaroton (HCD12400)	1981 (1987)
No. 3	머레이 페라이어 (Murray Perahia, 1947-) & 게오르크 솔티 경 (Sir Georg Solti, 1912-1997)	데이비드 코크힐 (David Corkhill, 1960-) & 에벌린 글래니 (Evelyn Glennie, 1965-)	CBS Inc. (MK 42625)	1987 (1988)

201) 위의 버르토크와 코지스의 음원에서 연주한 퍼커셔니스트들의 생애 정보는 음원 및 자료들에서 확인되지 않았다.

버르토크와 파스토리의 연주는 1940년 미국 CBS(Columbia Broadcasting Studios) 라디오 방송을 위해 녹음된 것으로²⁰²⁾ 버르토크가 남긴 이 곡의 음원으로서는 이것이 유일하다. 다만, 당시의 녹음기술에 의해 다른 두 음원과는 차이가 있다는 점을 고려하여 연구하였다.

랭키와 코지스는 헝가리 피아니스트로 유명 피아니스트 안드레아스 쉬프(Andreas Schiff, 1953-)와 함께 헝가리의 대표 피아니스트이다. 코지스는 버르토크의 피아노 작품 전곡을 음반으로 출시하였으며, 랭키 역시 버르토크의 《알레그로 바르바로》, 《피아노 협주곡 3번》, 《피아노 모음곡 op. 14》 등을 포함한 다양한 작곡가의 피아노 작품들과 실내악 작품들을 작업했다. 이를 미루어 보아, 이들은 헝가리인으로서 민족 정서적 연대감을 바탕으로 한 자연스러운 동유럽 민속음악의 이해 및 리듬적 표현이 예상되며 버르토크의 작품들에 전문성이 인정되어 오고 있다.

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》의 음원 중 페라이어, 솔티의 1987년 녹음은 1988년 31회 그래미 어워즈(Grammy Awards)의 베스트 실내악 연주 부문에서 수상한 바 있다.²⁰³⁾ 페라이어는 미국의 대표적인 콘서트 피아니스트이며 다양한 시대를 아우르는 음원들을 출시한 바 있다. 여러 차례 그라모폰 상과 그래미상을 받았으며, 2004년에는 영국 연방의 훈장인 대영 제국 훈장 명예 2등급(Honorary KBE)을 부여받았다.²⁰⁴⁾ 솔티는 헝가리 출신 지휘자 겸 피아니스트로 버르토크, 도호나니와 공부하였으며, 독일, 영국의 오페라단 음악감독으로 활동하였다. 시카고와 런던 필하모닉의 상임 지휘자였던 그는 페라이어와 마찬가지로 많은 그래미상과 대영 제국 훈장 명예 2등급을 수여 받았다.

202) Emöke Ujj-Hilliard, "An Analysis of the Genesis of Motive, Rhythm and Pitch in the First Movement of the Sonata for Two Pianos and Percussion by Béla Bartók," 88. 이 음원은 당시 녹음기술의 측면에서 다른 두 음원과는 차이가 있다.

203) <https://www.grammy.com/grammys/awards/31st-annual-grammy-awards-1988> [2021년 6월 1일 접속].

204) KBE는 Knight Commander of the Civil Division of the Most Excellent Order of the British Empire를 의미하며, 페라이어의 프로필은 그의 공식 홈페이지를 참고하였다. <http://murrayperahia.com/bio/> [2021년 6월 1일 접속].

이 음원은 2008년에 DVD로도 발매되었는데 1988년 당시 녹음을 위한 리허설과 연주자들의 인터뷰가 담긴 다큐멘터리도 함께 수록되어 있어 본 연구에 참고하였다.²⁰⁵⁾

본 장은 위에 소개된 음원들의 연주 분석과 이를 토대로 필자의 해석 제언으로 구성된다. 먼저, 악장별로 전반적인 템포 변화를 분석하여 각 음원의 특성을 살펴본다. 이어서 III장에서 살펴본 동유럽 민속음악 리듬이 적용된 부분에 대해 음원을 비교, 분석하며 마지막으로는 복합적 리듬 패턴들에 대한 연주해석을 살펴보고자 한다.

205) <https://www.youtube.com/watch?v=CmZKTllFtqI> [2021년 8월 31일 접속].

1. 템포에 관한 해석

앞서 III장 3.1.에서 버르토크는 악보의 메트로놈 숫자 및 템포 지시어, 구체적인 연주시간에 대해 자유로운 해석이 가능하다고 언급하였듯이, 세 연주그룹도 악보에 제시된 템포 및 연주시간과 다르게 연주하고 있음을 알 수 있었다. 따라서 이어지는 항에서는 이들이 연주한 구간별 평균 템포와 전반적인 흐름을 살펴보면서 악보에 제시된 템포와 비교해보고자 한다.

1.1. 1악장

다음 아래의 <표Ⅳ-2>는 세 그룹의 음원 연주시간과 악보에 제시된 연주시간을 나타낸 것이다. 악보에 표기된 연주시간은 섹션별 제시된 연주시간을 합산한 것으로, 섹션 사이에 표기된 rit. 나 allargando 등에 의해 다른 연주자들의 연주시간과 차이가 있을 수 있다.

<표Ⅳ-2> 세 음원의 1악장 총 연주시간

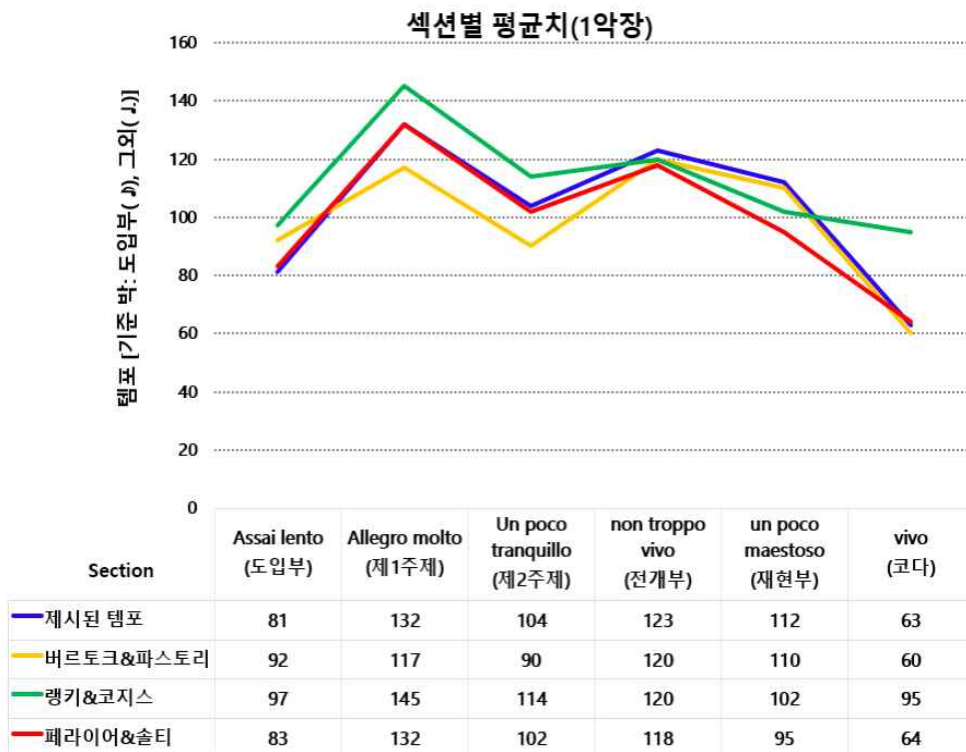
연주그룹	버르토크 & 파스토리	랭키&코지스	페라이어 & 솔티
연주시간	12분 50초	11분 41초 ²⁰⁵⁾	12분 51초
악보에 표기된 연주시간	12분 10초		

위의 <표Ⅳ-2>를 살펴보면, 버르토크와 페라이어 그룹은 표기된 연주시간보다 긴 시간으로 연주하였다. 반면에 랭키 그룹은 다른 두 그룹과 1분 10초가 벌어질 정도로 상당한 차이를 보이며 가장 짧은 연주시간을 보인다. 이러한 차이를 더 상세히 보여주는 <그래프Ⅳ-1>은 악

205) 음원의 총 시간은 11:48이지만 연주는 7초부터 시작되어 필자가 변경하였다.

보에 표기된 템포와 연주자들의 템포의 평균치를 나타낸다. 단, 악보상에서 제1주제와 제2주제는 각각 ♩=132, ♩=104로 고정되어 있다(그래프 IV-1).

<그래프 IV-1> 섹션별 템포 변화: 악보 표기와 실제 연주 비교(1악장)



그래프의 전반적 추이를 파악하기 위해 먼저 도입부를 살펴보면 악보 표기와 가장 비슷한 흐름을 보여주는 음원은 페라이어 그룹으로 이들은 제2주제까지 악보의 템포와 거의 동일한 흐름으로 연주한다. 반면, 버르토크와 랭키의 그룹은 제시된 템포보다 빠르게 시작하는데 버르토크는 본인이 악보에 표기한 템포 보다 빠른 속도로 진행하였다는 것을 알 수 있다.

도입부에서 제1주제까지는 모든 그룹이 점차 빠르게 진행하였지만

페라이어 그룹이 도입부와 마찬가지로 가장 제시된 템포와 흡사한 폭을 가지고 진행하였으며 버르토크, 랭키 그룹 순으로 빠르게 제1주제에 도달하였다고 볼 수 있다.

이처럼 모든 그룹이 도입부에서 제1주제까지 템포의 폭에 있어 차이를 보이며 진행하였다. 하지만 제2주제에서는 비슷한 템포 폭(약 30)을 가지고 있는 것을 보아 모든 그룹이 악보에 표기된 차이만큼 흡사하게 템포를 늦춰 연주하였다고 파악할 수 있다.

전개부에서는 모든 그룹이 약 $\text{♩}=120\pm$ 정도의 템포로 연주한다. 특히 버르토크는 제2주제의 평균 템포($\text{♩}=90$)에서 약 40정도 증가한 수치로 가장 큰 차이를 보이며 전개부에 도달한다. 반면 랭키 그룹은 가장 약소한 차이를 보이며 제2주제와 전개부의 템포가 자연스럽게 연결되도록 하였다.

전개부에서 재현부로 이동할 때, 세 음원은 이전 섹션과 다른 양상을 보인다. 모든 그룹은 제시된 평균 템포 보다 느리게 연주하였는데 특히 랭키 그룹의 연주는 처음부터 가장 빠른 템포로 연주를 시작하였음에도 불구하고 전개부 이후부터는 버르토크 그룹보다 전반적으로 느리게 연주하였음을 알 수 있다.

코다에서는 버르토크와 페라이어 그룹이 악보에 제시된 평균 템포와 비슷한 빠르기로 연주하였다. 하지만 랭키 그룹의 그래프에서 확인할 수 있듯이 이들은 재현부의 템포와 큰 차이 없이 코다를 연주하였음을 알 수 있다.

이러한 전반적인 템포 변화를 토대로 각 연주그룹에 대해 알 수 있는 점은 다음과 같다.

버르토크 연주그룹은 그가 악보에 표기한 템포와 차이를 보이며 다른 그룹들보다 느린 템포로 연주하였다. 그가 제시한 템포보다 유일하게 빠르게 연주한 부분은 도입부인데, 제시부의 제1주제 평균 템포는 세 그룹 중 가장 낮은 $\text{♩}=117$ 인 것을 보아 도입부와 제1주제의 *accel.*를 빠르게 표현하지 않았던 것으로 보인다. 전개부 이후는 표기된 템포와 가장 비슷하게 연주하였으며 곡의 마지막까지 그가 표기한 템포

와 가장 흡사하게 연주한 점이 특징적이다. 이를 통해 전개부를 기준으로 이전 부분은 제시된 템포보다 느린 흐름으로, 이후는 제시된 템포와 비슷하게 연주하였다는 점을 알 수 있다. 이러한 맥락으로 버르토크는 재현부의 전개를 더 중요하게 해석하여 제시부와 재현부의 템포에 변화를 준 것으로 추측된다.

랭키 그룹은 제시된 템포에서 가장 빠른 템포로 연주하였다. 그러나 전반적 템포 양상은 재현부를 제외하고는 제시된 템포와 비슷한 흐름을 보인다. 재현부와 코다에서는 조금 상이한 해석을 볼 수 있는데 재현부는 기존의 템포의 흐름보다 현저히 낮게, 그리고 코다에서는 훨씬 빠른 진행을 보여주고 있다. 이처럼 템포의 폭을 크게 형성한 해석은 새로운 섹션의 시작을 분명히 표현하려는 의도로 짐작되며 코다에서 다시 긴장감을 살려 연주하려는 계획으로 볼 수 있다.

페라이어 그룹은 버르토크가 표기한 템포를 가장 수용한 연주를 보여주었으며 전개부를 기점으로 마지막까지 템포를 완만하게 표현하였다. 이는 그들이 제시부의 표현에 좀 더 중점을 두어 연주한 것으로 판단된다.

1.2. 2악장

다음 <표Ⅳ-3>은 2악장에 대한 음원들의 연주시간과 악보에 제시된 연주시간을 나타낸 것이다.

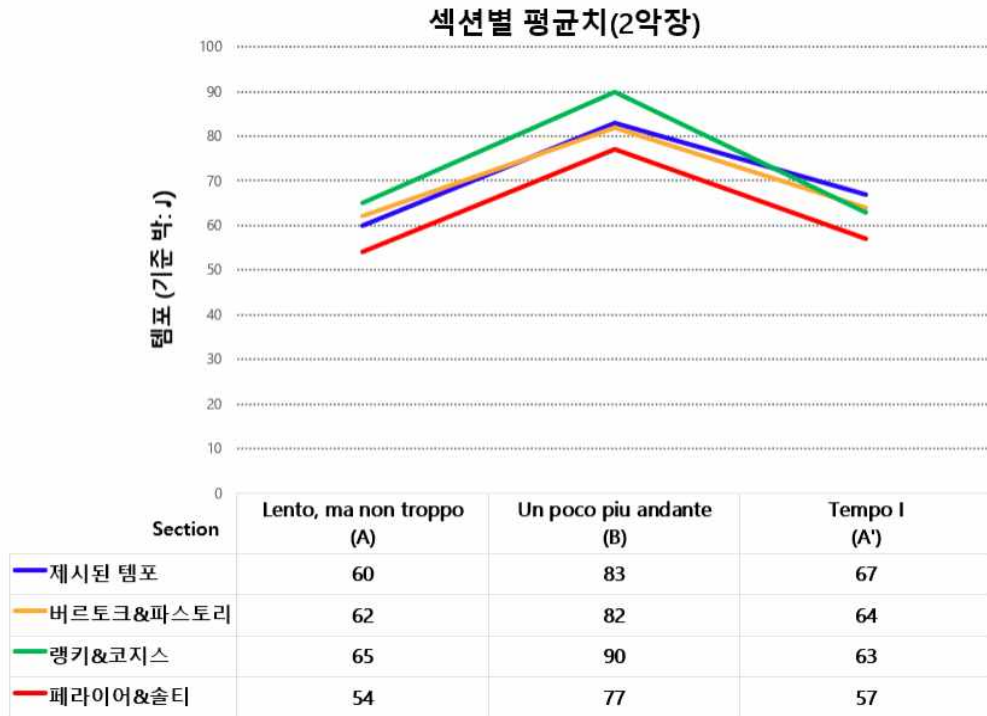
<표Ⅳ-3> 세 음원의 2악장 총 연주시간

연주그룹	버르토크 & 파스토리	랭키&코지스	페라이어&솔티
연주시간	6분 18초	5분 43초	6분 27초
악보에 표기된 연주시간	5분 38초		

이들의 연주시간을 비교해보면 랭키 그룹이 가장 빠른 템포로 연주한 것을 알 수 있으며 악보에 표기된 시간과 가장 흡사하다. 그리고 페라이어 그룹이 가장 느리게 연주했음을 파악할 수 있다.

위에서 살펴본 차이를 더 상세히 살펴보기 위해 작성한 <그래프Ⅳ-2>는 1악장과 마찬가지로 2악장 악보의 템포와 연주자들의 템포를 평균치로 표기한 것이다. 파란색의 그래프는 메트로놈 템포 변화가 없는 섹션 A를 제외하고 악보에 표기된 템포들을 구간별 평균치로 작성하였다. 또한 앞서 Ⅲ장 구조 분석에서 살펴보았듯이 섹션 A의 첫 네 마디는 타악기만이 연주하고 피아노 선율은 마디 5부터 시작되는데 모든 음원에서 앞의 네 마디와 피아노가 연주하는 마디 5의 템포가 각각 다르게 나타나는 결과를 보였다. 따라서 필자는 섹션 A의 평균 템포를 마디 5부터 측정하였다.

<그래프Ⅳ-2> 색선별 템포 변화: 악보 표기와 실제 연주 비교(2악장)



위의 <그래프Ⅳ-2>는 세 연주그룹의 색선 별 템포를 평균치 낸 것으로 이들이 연주한 템포는 모두 다르지만, 가속과 감속의 정도는 비슷함을 볼 수 있다.

색선 A를 살펴보면 페라이어 그룹이 가장 느린 템포로, 랭키 그룹이 가장 빠른 템포로 연주하였으며, 악보에 표기된 템포와 가장 비슷하게 연주한 음원은 버르토크 그룹인 것을 알 수 있다. 이 흐름은 색선 B까지 큰 차이 없이 유지되는데 다만 버르토크 그룹의 그래프가 제시된 평균 템포 보다 첫 시작에 비해 점차 느려진 흐름을 보인다.

색선 A'에서 가장 다른 양상을 보이는 그래프는 랭키 그룹으로 이들은 표기된 평균 템포 보다 느리게 연주하였으며 그들이 연주한 색선 A보다도 느리게 연주했다는 점을 알 수 있다. 반면 다른 연주그룹들은

섹션 A의 평균 템포 보다 빠른 템포로 섹션 A'를 연주한 것을 파악할 수 있다.

위에서 살펴본 전반적인 흐름을 토대로 각 연주그룹에 대해 알 수 있는 점은 다음과 같다.

악보에 제시된 템포들의 평균은 섹션 순으로 ♩=60-83-67이며, 버르토크 그룹이 연주한 평균 템포는 ♩=62-84-64이다. 이처럼 이들은 제시된 템포와 가장 비슷하게 연주하여 악보의 제안을 잘 따른 연주라고 할 수 있다.

페라이어 그룹의 평균 템포는 ♩=54-77-57로 세 그룹 중 가장 느리게 연주하였음을 알 수 있다. 그러나 이 그룹과 제시된 템포의 그래프 폭이 거의 흡사한 것을 보아 이들은 각 섹션에 표기된 템포의 차이를 잘 반영한 연주로 볼 수 있다.

랭키 그룹은 제시된 평균 템포에 비해 약 5 정도 빠르게 시작하며 가장 큰 폭으로 빨라져 섹션 B를 연주한다. 이들은 섹션 B를 평균 ♩=90으로 연주 후 섹션 A'에서는 섹션 A보다 느린 템포로 진행하였다. 섹션 A'를 섹션 A보다 느리게 연주한 그룹은 이들만으로 악보에 제시된 메트로놈 템포가 아닌 나타냄말(Tempo I)에 의미를 두어 연주한 것으로 추측된다.

1.3. 3악장

다음의 <표Ⅳ-4>는 3악장에 대한 음원들의 연주시간과 악보에 제시된 연주 시간을 나타낸 것이다.

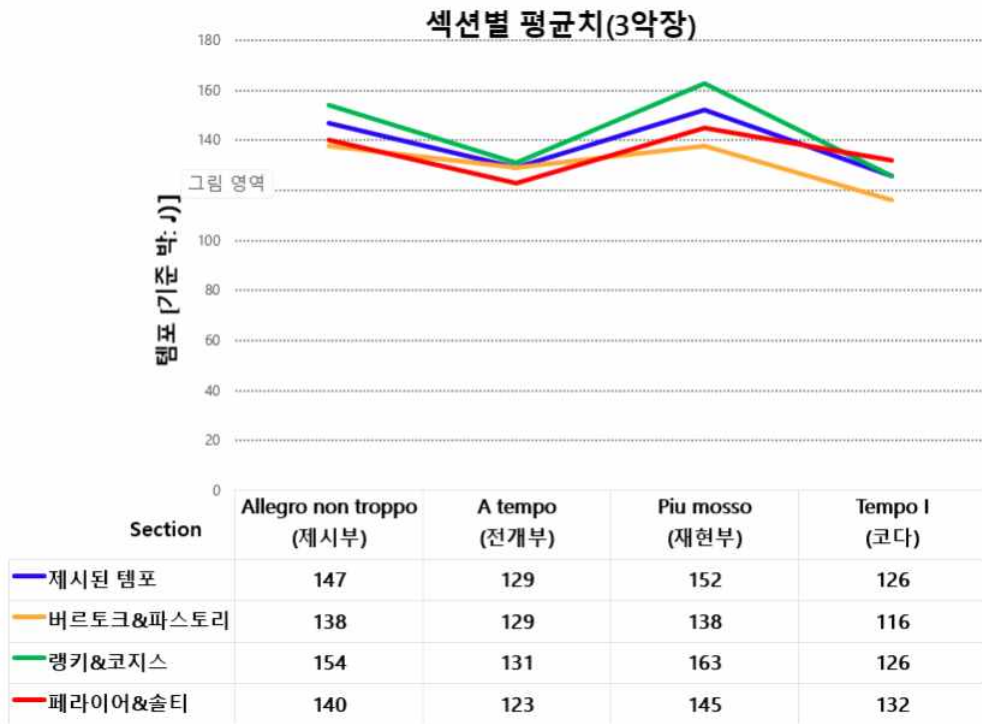
<표Ⅳ-4> 세 음원의 3악장 총 연주시간

연주그룹	버르토크 & 파스토리	랭키&코지스	페라이어&솔티
연주시간	6분 48초	6분 14초	6분 39초
악보에 표기된 연주시간	6분 46초		

세 그룹의 연주시간을 비교해보면, 버르토크 그룹은 본인이 제시한 연주시간과 가장 비슷하게 연주하였으며 랭키 그룹은 약 30초, 페라이어 그룹은 약 6초 짧게 연주한 것으로 나타난다. 이처럼 3악장은 모든 연주그룹이 흡사한 템포 흐름을 가지고 연주하였음을 알 수 있다.

위에서 살펴본 차이를 더 상세히 살펴보기 위해 작성한 <그래프Ⅳ-3>은 앞의 두 악장과 마찬가지로 섹션별 각 연주자의 평균 템포를 토대로 표기한 것이다.

<그래프Ⅳ-3> 섹션별 템포 변화: 악보 표기와 실제 연주 비교(3악장)



위의 <그래프Ⅳ-3>은 앞서 살펴본 2악장과 마찬가지로 이들이 연주한 구간별 템포의 폭은 다르지만, 흐름의 양상은 전반적으로 유사한 경향을 보인다.

제시부에서는 랭키 그룹의 그래프를 제외한 다른 그래프들은 제시된 템포의 평균보다 느린 흐름을 보여주고 있다. 페라이어와 버르토크 그룹은 거의 흡사한 평균 템포로 진행하는데 이들은 전개부로 진행할 때 눈에 띄는 템포 변화를 보인다. 즉 제시부에서 버르토크 그룹보다 빠른 템포로 연주한 페라이어 그룹이 전개부에서는 반대되는 흐름으로 가장 느리게 연주하였다. 이때 버르토크 그룹은 제시부부터 재현부까지 가장 큰 차이 없이 비슷한 흐름으로 연주하였음을 알 수 있다.

재현부에서는 랭키 그룹이 제시된 템포보다 큰 차이를 보이며 가장

빠른 템포로 연주하였다. 페라이어 그룹은 다시 버르토크 연주 그래프와 교차되어 두 번째로 빠른 템포의 흐름을 보인다.

코다에서는 페라이어 그룹이 가장 빠르게 연주하였으며 나머지 두 그룹은 재현부와 상당한 차이를 만들며 제시부보다 느린 템포의 흐름으로 진행되는 모습을 보인다.

위에서 살펴본 전반적인 흐름을 토대로 각 연주 음원에 대해 알 수 있는 점은 다음과 같다.

랭키 그룹은 템포를 가장 높게 설정하여 약 $\text{♩}=154$ 의 평균 템포로 제시부를 연주했다. 하지만 전개부의 평균 템포는 악보에 제시된 평균 템포($\text{♩}=129$)와 거의 동일하게 연주하여 급격한 템포 변화를 표현하였다. 재현부에서도 가장 빠른 템포($\text{♩}=163$)로 연주하여 섹션별 템포 변화가 크도록 표현하였다. 이처럼 이들은 매우 빠른 템포로 연주하는 동시에 섹션별로 명확한 템포 변화를 표현하고 있다.

나머지 두 연주그룹은 제시부와 재현부의 템포를 비슷하게 설정하여 연주하였으며, 전반적으로 유사한 흐름을 보여주고 있다. 하지만 코다에서는 이들의 템포해석의 차이가 드러난다. 버르토크 그룹은 재현부보다 코다를 명확히 느리게 표현하여 마지막이 조용하게 끝날 수 있게 표현하려 한 것으로 짐작된다. 하지만 페라이어 그룹은 세 그룹 중 가장 적은 차이를 보여 코다의 Tempo I를 의도적으로 시작 템포와 비슷하게 유지하려고 했던 것으로 추측된다.

2. 동유럽 민속음악 요소가 드러나는 패시지

앞서 III장 3.2.에서 동유럽 민속음악의 리듬이 적용된 패시지들을 살펴보았다. 이러한 리듬들은 비대칭 박자, 불규칙한 패턴 및 강세 등 동유럽 민속음악의 특징들을 포함하고 있으므로 전통적인 서유럽권 음악의 연주방식과 다르게 접근하여 해석될 필요가 있다. 따라서 본 절에서는 세 그룹 연주자들이 동유럽 민속음악 리듬이 적용된 부분들을 어떻게 해석하였는지 살펴보고 필자의 해석도 함께 제안하고자 한다. 일반적인 음악 기호 외에 다른 기호가 필요할 경우 아래와 같은 방식으로 표기하였다(표Ⅳ-5).

〈표Ⅳ-5〉 본 장 2, 3절에서 사용된 표기들

표기	의미
→	빨라짐
~	느려짐
ㄨ→	음을 강조하듯 건반을 깊게 누른 후 원래 템포대로 진행
∨	음과 음사이 끊음

2.1. 파를란도-루바토(Parlando-rubato)

앞서 III장 3.2.1.에서 살펴본 2악장의 스케일과 글리산도 음형은 규칙적인 템포로 연주되지 않는 부분이다. 이 부분은 poco rubato, stringendo, più mosso, rallentando 등의 나타냄말이 구간별로 표기되어 있을 뿐, 상세한 템포 표기는 나타나 있지 않아 연주자들은 그들만의 해석으로 아고식을 다르게 표현하고 있다. ‘아고식(agogic)’은 연주할 때 템포에 미묘한 변화를 주어 음을 강조하는 방식을 뜻하며, 강조하고 싶은 음 앞에서 살짝 쉬면서 리듬적 변화를 주는 ‘아고식 악센트’까지 포함한다. 특히 20세기 작곡가들 사이에서 버르토크는 음악의 내적 박절을 유지하며 일부 음들의 지속시간을 반 이상으로 줄이거나 앞당겨 아고식을 자유롭게 사용했다고 기록되어 있다.²⁰⁷⁾ 이처럼 아고식은 연주에 있어 필수적인 개념으로 각 연주그룹의 아고식 해석을 2악장 마디 56-57과 마디 66-69를 예로 살펴보고자 한다. 두 패시지의 구체적인 비례를 보기 위해 오디오 파일 분석 프로그램 소닉 비주얼라이저(Sonic Visualizer)를 이용하여 음원을 마디의 박절에 따라 나누어 세부적으로 분석하였다.

207) Matthias Thiemel, “Agogic,” *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296> [2021년 12월 14일 접속].

2.1.1. 성부 간의 모방적 전개

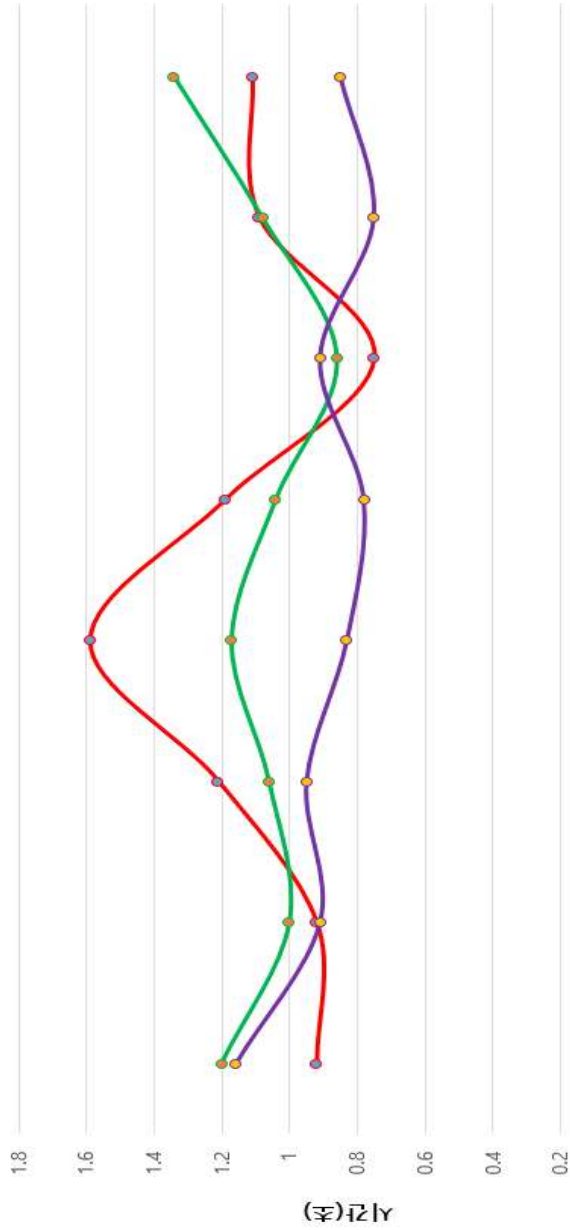
마디 56-57에서는 연주자마다 poco rubato에 대한 아고긱 표현이 모두 달라 시간상으로 뚜렷한 해석 차이를 발견할 수 있었다. 다음 <그래프Ⅳ-4>는 마디 56-57의 각 박에 따른 세 연주그룹의 소요 시간(초)을 기준으로 한 템포 비교를 나타낸 것이다. 이 구간의 흐름을 살펴보면, 마디 56의 제2박부터 마디 57의 제1박까지의 부분이 세 연주간에 가장 큰 차이를 보인다. 이들은 각각 빨라지고 느려지는 추이를 다르게 나타내고 있는데 특히 마디 56의 제4박에서 가장 큰 차이를 볼 수 있다. 버르토크 그룹의 경우 마디 56의 제4박까지 상당히 느려졌다가 마디 57의 제2박을 향해서 빨라지는 흐름을 형성하고 있다. 반면, 페라이어 그룹은 버르토크가 느려지는 부분에서 오히려 가속하며 진행하고 있다.

이러한 양상이 정반대로 전환되는 부분은 마디 57의 제2박이다. 빠른 흐름을 보였던 페라이어 그룹은 이 부분에서 아주 미세한 차이로 시간을 더 소요하였지만, 버르토크 그룹은 가장 적게 시간을 소요하여 마디 56-57의 박절 중 가장 빠른 흐름으로 연주한 것을 알 수 있다.

이를 통해 결과적으로 버르토크 그룹이 템포에 많은 변화를 주었으며, 다음으로는 랭키 그룹이 약간의 템포 변화를, 마지막으로 페라이어 그룹이 가장 적은 템포 변화를 보였음을 알 수 있다.

<그래프 IV -4> 2악장의 템포 변화 (마디 56-57)

마디 56-57의 템포변화



마디의 박절	m.56 - 1	m.56 - 2	m.56 - 3	m.56 - 4	m.57 - 1	m.57 - 2	m.57 - 3	m.57 - 4
버르토크 & 파스토리	0.92	0.92	1.21	1.59	1.19	0.75	1.09	1.11
랭키 & 코지스	1.2	1	1.06	1.17	1.04	0.86	1.08	1.34
페라이어 & 슬티	1.16	0.91	0.95	0.83	0.78	0.91	0.75	0.85

● 버르토크 & 파스토리
 ● 랭키 & 코지스
 ● 페라이어 & 슬티

<그래프 IV-4>에서 살펴보았듯이 버르토크 그룹은 마디 56-57을 가장 자유롭게 연주하였다. 이들은 자유로운 흐름 안에서 잦은 아고직을 형성하였는데 이는 poco rubato를 표현하기 위한 하나의 방식으로 보인다. 버르토크(피아노 I)는 마디 56의 제1, 2, 3박이 시작하는 부분마다 아고직을 표현하였으며 제3-4박까지 poco rit.와 dim.를 표현하였다. 이때 그는 왼손 화음들을 동시에 누르지 않고 아래-위 순으로 차례대로 굴려 연주하였다. 마디 57에서는 파스토리(피아노 II)가 제1박과 제3박에서만 아고직을 표현 후 템포를 유지하였다. 결과적으로 이들의 연주는 스케일 중심으로 프레이징을 형성하였으며, 잦은 아고직 표현을 통해 파를란도-루바토 리듬의 특성을 잘 표현한 연주 방법으로 해석할 수 있다(악보 IV-1).

<악보 IV-1> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 56-57)

The image displays a musical score for two pianos (P. I and P. II) across measures 56 and 57. The score includes several annotations:

- Measure 56:**
 - P. I:** Starts with *Poco rubato*. An orange box highlights "잦은 아고직 표현" (Frequent articulation) over the first three measures. A blue bracket spans the first two measures. *poco rit.* is marked in the fourth measure.
 - P. II:** Starts with *Poco rubato*. A purple box highlights "poco rubato 표현을 위한 방법으로 화음을 굴려서 연주" (As a method for poco rubato expression, play chords by turning them). A blue bracket spans the first two measures.
- Measure 57:**
 - P. I:** Continues with *Poco rubato*. A blue bracket spans the first two measures.
 - P. II:** Continues with *Poco rubato*. An orange arrow points to the text "(poco accel.)".

Below the score, the text "스케일 중심으로 진행하며 프레이징을 형성" (Progressing with a scale focus and forming phrasing) is written.

랭키 그룹의 음원에서는 두 피아니스트의 상이한 아고직 표현이 돋보인다. 마디 56을 살펴보면, 랭키(피아노 I)는 제1박과 제3박에 음을 살짝 누르는 정도의 아고직을 표현하였으나 코지스는 제2-3박 즉, G4-F# 사이를 늘려 *mf* 정도의 다이내믹으로 저음이 두드러지도록 연주하였다. 마디 57에서 랭키는 느려짐 없이 템포를 유지하며 진행하였지만 코지스는 제2-3박 사이와 마지막 박절에 *dim.*와 함께 조금 느려진 템포로 연주하였다. 이처럼 서로 다른 아고직 표현을 통해 랭키와 코지스는 빠른 스케일 음형과 긴 음가의 선율 모두를 중요하게 해석한 것으로 보인다(악보 IV-2).

〈악보 IV-2〉 랭키와 코지스의 연주 (마디 56-57)

The image shows a musical score for two pianists, P. I and P. II, across measures 56 and 57. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings.

- Measure 56:**
 - P. I:** Starts with a *Poco rubato* marking. The first measure has a *p* dynamic. A blue slur covers the first and third measures. The second measure has a *mf* dynamic. A red wedge indicates a dynamic increase in the second measure.
 - P. II:** Starts with a *Poco rubato* marking. A pink circle highlights the *mf* dynamic, with the text "오른손의 선율이 두드러지게 표현" (Right hand melody is expressed prominently). A blue slur covers the first and third measures. A red wedge indicates a dynamic increase in the second measure.
- Measure 57:**
 - P. I:** Starts with a box containing the text "느려짐 없이 진행" (Proceed without slowing down). A blue slur covers the first and third measures. A red wedge indicates a dynamic increase in the second measure.
 - P. II:** Starts with a *p* dynamic. A blue slur covers the first and third measures. A red wedge indicates a dynamic increase in the second measure. A purple instruction reads "Piano II가 Piano I의 템포에 맞추며 연주" (Piano II plays in tempo with Piano I).

페라이어 그룹은 랭키 그룹과 유사한 해석으로 마디 56의 도입부에 아고직을 표현 후²⁰⁸⁾, 스케일의 음들이 하나씩 명확히 들리도록 연주하였다. 그리고 마디 57에서 마디 56보다 방향감 있는 연주로 빠르게 패시지를 전개하였다. 이러한 해석을 통해 그들은 스케일 마다 나눠지는 프레이징 대신 두 마디를 하나의 긴 프레이징으로 해석한 것으로 보인다(악보Ⅳ-3).

〈악보Ⅳ-3〉 페라이어와 솔티의 연주 (마디 56-57)

The image displays a musical score for measures 56 and 57, divided into two systems. The first system covers measures 56 and 57, while the second system covers measures 57 and 58. The score is written for two pianos, P. I. and P. II.

System 1 (Measures 56-57):

- Measure 56:** Labeled "Poco rubato". The P. I. part features a melodic line with a blue slur over it, annotated with "긴 프레이징으로 전개" (Development with long phrasing). The P. II. part has a bass line with a blue slur and the instruction "모든 음표가 분명히 들리도록 연주" (Play so that all notes are clearly heard), with a purple arrow pointing to the notes.
- Measure 57:** Labeled "Poco rubato". The P. I. part has a blue slur over it, annotated with "느려짐 없이 방향감을 가지고 연주" (Play with direction without slowing down), with an orange arrow pointing right.

System 2 (Measures 57-58):

- Measure 57:** The P. II. part has a blue slur over it, annotated with "12".
- Measure 58:** The P. II. part has a blue slur over it, annotated with "12".

208) 이는 <그래프Ⅳ-4>에서도 비슷한 흐름으로 나타난다.

2.1.2. 시간적 측면에서의 프레이징 해석

세 연주그룹은 다음 섹션으로 넘어갈 때 미세한 프레이징의 해석을 보여주는데 이를 다음 예들에서 살펴본다.

2악장의 마디 65-70은 구체적인 템포 지시어가 없지만, 성부가 대조되는 전개 방식 안에서 연주자들의 해석에 따라 프레이징 사이의 간격은 짧거나 길어질 수 있다. 특히 마디 66 시작의 Tempo I, 마디 67-68 사이의 아티쿨레이션(피아노 II), 마디 69-70 사이의 숨표처럼 여유가 필요한 부분에서 다양한 해석을 볼 수 있었다.

버르토크 그룹은 마디 66, 68, 70에서 프레이징이 새롭게 시작되도록 표현하였다. 따라서 이들의 연주에서는 마디 65-70에서 세 개의 프레이징이 나타난다. 랭키와 페라이어 그룹은 이 부분을 두 개의 프레이징으로 해석하였는데 랭키 그룹은 마디 68과 70에서, 페라이어 그룹은 마디 66과 70에서 프레이징이 나뉘지도록 표현하였다. 다음 <표 IV-6>은 그룹별 프레이징 해석과 마디 사이의 휴지부에서 나타난 지속시간을 초 단위로 기록한 것이다.

<표 IV-6> 그룹별 마디 65-70의 프레이징 해석과 휴지부의 지속시간(초)

마디	65	66	67	68	69	70
그룹	Tempo I (4/4)		아티쿨레이션 (3/2)		숨표 (3/2)	
버르토크 & 파스토리	1.10 "		0.29 "		0.26 "	
랭키 & 코지스	0.14 "				0.33 "	
페라이어 & 솔티	1.83 "			1.26 "		

위의 표에서 연주자들이 프레이징 사이에 표현한 시간을 악보에 표기하면 다음과 같다(악보Ⅳ-4).

〈악보Ⅳ-4〉 2악장 (마디 65-70)

버르토크 그룹: 1.10초
 랭키 그룹: 0.0초
 페라이어 그룹: 1.83초

버르토크 그룹: 0.29초
 랭키 그룹: 0.14초
 페라이어 그룹: 0.0초

버르토크 그룹: 0.26초
 랭키 그룹: 0.33초
 페라이어 그룹: 1.26초

버르토크 그룹은 전반적으로 가속과 감속을 자유롭게 표현한 연주를 보여주었는데 앞서 <표Ⅳ-6>에서 살펴보았듯이, 마디 65의 소리가 완전히 사라진 후 마디 66을 시작하였다. 이들은 특별한 아고직 표현 없이 연주하였으며 피아노Ⅱ의 마지막 음부터 점차 주제 선율의 흐름을 강조하는 해석을 보여주었다. 그리고 마디 67부터 다이내믹을 통해 템포를 변화시켰다. 파스토리는 마디 67의 제4박 B음까지 크레센도 하며 방향감을 나타내었으며 다음 박절부터는 *dim.*하여 프레이징을 명확히 나누었다. 또한 페달을 마지막 음에 사용하지 않아 다이내믹을 유지하였다. 그들은 마디 67의 마지막 음을 짧게 마치고 마디 68을 바로 시작하였는데 버르토크는 스케일 음형을 클러스터처럼 하나의 덩어리처럼 표현하며 다이내믹에 변화를 주었다. 마디 69에서 파스토리는 크레센도를 통해 제3박 왼손 G \flat 음까지 방향감을 가지고 연주하였으며 *dim.*후 다시 F음을 지긋이 눌러 프레이징이 다시 시작되는 것처럼 연주하였다. 그리고 마지막 숨표를 페달 없이 마디 사이가 연결되지 않도록 연주하였다. 이를 통해 버르토크 그룹은 마디 67부터 다이내믹 변화를 통해 아고직을 표현하고 방향감을 주며 긴 프레이징으로 이 부분을 해석한 것으로 볼 수 있다(악보Ⅳ-5).

<악보Ⅳ-5> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 65-70)

The image shows a musical score for two pianos, P. I and P. II, covering measures 65 to 70. The score is annotated with several key performance instructions:

- Red boxes:** Two boxes labeled "rallentando" are placed above the staves, indicating a gradual deceleration. A red box above the P. I staff contains the instruction "점진적으로 느려지며 dim." (Gradually slowing down and dim.).
- Green oval:** A green oval is drawn around the final notes of the P. I staff in measure 70, with the text "페달 사용x" (No pedal use) written below it.
- Other markings:** The P. II staff includes a "piu p" marking in measure 69 and a "al" marking at the end of measure 70.

소리가 사라진 후
프레이징 시작

첫 마디는 아고직 표현없이 진행

66 Tempo I

66 Tempo I

pp

mf

p

16분음표처럼 표현

지점이 눌러 강조함

크레센도 없이 다이내믹 유지

페달 사용x

크레센도를 통해 G_b까지 방향감 표현

mf

네 번째 박절부터 다시 크레센도

페달 사용x

gliss.

♩ Red. (sempre)

mf

mp

랭키 그룹은 세 그룹 중 유일하게 마디 65와 66의 사이를 멈춤 없이 진행 하였으며 전반적으로 일정한 템포를 유지하며 연주하였다. 마디 67에서 코지스(피아노 II)가 아고기를 표현하였으나 큰 템포 변화를 인지하기 어려운 정도였으며, 이 마디의 마지막 F음 또한 다른 두 그룹과 다다르게 완전히 끊지 않고 테누토로 연주하여 음들이 정체되지 않고 앞으로 나아가는 듯한 효과를 보였다. 마디 69에서는 코지스가 점차 다이내믹의 정도를 크게 표현하며 왼손의 프레이징을 살려 연주하였으며, 프레이징의 마지막 F음을 작게 나타낸 후 다시 *mf* 정도로 C음을 시작하였다. 이러한 해석은 그들이 마디 69의 마지막 부분에 등장하는 숨표를 긴장감 있게 표현하기 위해 C음부터 *mf*로 시작해 크레센도를 살려 연주한 것으로 보인다. 결과적으로 이들은 마디 66부터 69까지 끊어짐 없이 긴 프레이징으로 연결하려는 의도가 잘 드러나는 연주였다(악보 IV-6).

<악보 IV-6> 랭키와 코지스의 연주 (마디 65-70)

거의 일정한 템포 유지 후
다음 마디 진행.

마지막 다섯 음만 poco rit.

멈춤 없이 다음
마디 진행

페달없이 dim. 위주로 표현

이전 마디에서 느려짐 없이 시작

66 **Tempo I**

P. I *pp*

P. II *mf*

$\frac{1}{2}$ Ped *sempre*

전반적으로 일정한 템포 유지

P. I

P. II *acc* *ten*

아고직 표현

테누토로 연주하여 다음 마디와 연결

P. I

P. II *ten*

Musical score for P.I. and P.II. The score is in 3/4 time and features a complex texture with many sixteenth notes.
 Annotations include:

- Orange arrows pointing to specific measures in the P.I. part.
- A blue slur over the P.I. part, with the text "크레센도 살린 연주" (Crescendo playing) written in red.
- A pink circle around a measure in the P.I. part, with the text "C음부터 다시 등장" (C note reappears) written in pink.
- A red box around a measure in the P.I. part.
- Green checkmarks at the end of the P.I. and P.II staves.
- Green text "페달 사용x" (Pedal use x) next to the checkmarks.
- Red wedges at the bottom of the P.II staff.

Musical score for P.I. and P.II. The score is in 4/4 time.
 Annotations include:

- A slur over the P.I. part with the text "gliss." written below it.
- A slur over the P.I. part with the text "1/2 Ad. (sempre)" written below it.
- A slur over the P.II part with the text "mf" written above it.
- A slur over the P.II part with the text "mp" written below it.

페라이어 그룹은 마디 65의 마지막 두 박절에서 rit.를 표현한 후, 세 그룹 중 가장 많은 시간을 소요하며 마디 66을 시작하였다. 전반적으로 페라이어는 마디 68까지 *pp*를 유지하며 다이내믹의 변화가 거의 없었지만 솔티는 다이내믹과 아고직 표현을 통해 피아노II의 주제 선율이 두드러지는 연주를 보여주었다. 솔티는 마디 67의 주제 선율(내성)에 다이내믹을 표현 후 뒤에 등장하는 장식음에 앞부분을 늘리며 연주해 긴 음가처럼 들리도록 하였다. 또한 그는 다른 두 그룹과 달리 마디 67의 마지막 음을 아티큘레이션 표현 없이 레가토와 흡사한 형태로 연결하여 다음 프레이징을 연주하였다. 마디 69에서 솔티는 왼손 옥타브에 페달을 같이 사용하여 풍성한 소리를 만들었으며 페라이어도 점차 다이내믹 폭의 차이를 크게 나타내며 마지막 음까지 크레센도 하였다. 그리고 이들은 이 마디의 마지막 음을 페달 없이 연주해 숨표가 갖는 긴장감을 효과적으로 표현하였다. 이처럼 페라이어 그룹은 마디 66과 70의 프레이징을 다른 두 그룹보다 비교적 여유를 가지고 시작하였으며 주제 선율을 두드러지게 연주한 것을 보아 파를란도-루바토 적인 성격을 잘 보여준 해석이라 생각된다(악보Ⅳ-7).

<악보Ⅳ-7> 페라이어와 솔티의 연주(마디 65-70)

마지막 두 박절에서 rit를 표현

4분음표 정도의
길이만큼 시간을
갖고 시작

상대적으로 긴 시간을 가진 후
프레이징 시작

마디 68까지 pp유지

마디 66-68까지의 전반적 다이내믹: 1st Pf < 2nd Pf

아티큘레이션 표현없이
레가토처럼 연결

앞 두음을 늘인후
빠르게 진행

점진적 크레센도를 통해 긴 프레이징 형성

P. I

P. II

페달 사용x

페달 사용x

상대적으로 긴 시간을 가진 후
프레이징 시작

P. I

P. II

mf

mp

ffiss.

$\frac{1}{2}$ Ped. (sempre)

2.1.3. 연주 분석을 통한 해석 제언

- 마디 56-57

마디 56은 poco rubato에 의해 아고직 표현이 필요하지만, 피아노 II의 선율은 한 마디 단위로 프레이징을 이루고 있으므로 잦은 아고직 표현은 지양하길 권한다. 즉 피아노 I은 4분음표 단위로 아고직을 표현하기보다 2분음표 단위로 제1박과 3박에 음을 살짝 누르는 정도의 표현을 제안한다. 그리고 청자가 긴 프레이징을 인지할 수 있도록 마디의 마지막 박절부터 dim.를 준비하여 프레이징이 마무리될 수 있도록 연주하길 권한다. 피아노 II는 충분한 저음 표현을 위해 랭키와 코지스의 연주처럼 *mf* 정도의 다이내믹을 권장한다. 마디 57에서는 피아노 II가 마디 56의 음계처럼 그대로 연주하고 피아노 I은 피아노 II를 이끌며 방향감을 가지고 연주하길 제안한다(악보 IV-8).

<악보 IV-8> 필자의 제언 (마디 56-57)

The image displays a musical score for two piano parts, P. I and P. II, across measures 56 and 57. The score includes several performance annotations:

- Measure 56:**
 - Piano I (P. I):** Labeled "Poco rubato". A blue slur covers the entire measure. A pink circle highlights the first note with the annotation "(mf) 충분한 저음 표현" (Sufficient low sound expression). A red line indicates a dynamic change from *p* to *p* at the end of the measure.
 - Piano II (P. II):** Labeled "Poco rubato". A blue slur covers the entire measure. A pink circle highlights the first note with the annotation "(mf) 충분한 저음 표현".
- Measure 57:**
 - Piano I (P. I):** A blue slur covers the entire measure. An orange annotation reads "너무 느려지지 않도록 방향감을 가지고 연주" (Perform with direction so it doesn't become too slow). A pink annotation reads "Piano II가 Piano I의 템포에 맞추며 연주" (Piano II follows the tempo of Piano I). A red line indicates a dynamic change from *p* to *p* at the end of the measure.
 - Piano II (P. II):** Labeled "Poco rubato". A blue slur covers the entire measure. A red line indicates a dynamic change from *p* to *p* at the end of the measure.

● 마디 65-70

먼저 마디 66 시작에 대한 필자의 제언은 버르토크가 가진 시간보다 짧게 즉, 8분음표 정도의 길이만큼 여유를 가지고 시작하길 권한다. 마디 65에는 *rallentando*가 표기되어 있어 마지막 음 이후 추가로 시간을 갖게 된다면 긴장감이 다소 약해져 섹션 A'의 성부 간 대조가 약하게 드러날 수 있다. 하지만 마디 65의 *dim.*와 *rallentando*는 충분히 표현되어야 하므로 다음 프레이징을 준비할 정도의 시간인 반 박자 정도의 여유를 가지는 것이 적합한 타이밍으로 보인다.

피아노 I 이 연주하는 스케일 음형은 건반의 중간음역에서 연주하며 마디 69에서는 열세 개와 아홉 개의 32분음표로 프레이징을 마무리하는 특징을 보여주고 있다. 이렇듯 양손이 중첩되어 형성하는 단2도는 페달과 함께 밤의 분위기를 나타내는 것처럼 신비스러운 음색으로 연주하길 제안한다. 이때 연속적인 페달에 의해 다이내믹의 폭이 쉽게 커질 수 있겠지만 손을 건반에 최대한 밀착하여 연주한다면 *pp* 다이내믹을 효과적으로 표현할 수 있을 것이다. 또한 스케일 고음부에서 페달을 반 정도의 깊이 안에서 바꿔 잔잔한 물결이 흐르는 듯한 표현이 유지되도록 연주하길 권한다.

피아노 II가 연주하는 주제 선율의 다이내믹을 살펴보면 주제는 *p*로, 장식음은 *mf*로 지시되어 있다. 이러한 표기는 서구권 음악에서 나타나는 장식음 해석 경향과는 다르므로 연주해석에 차이를 두어야 하겠다. 먼저, 장식음과 주제 선율 모두 중요한 선율로 독립적으로 구별되어야 하므로 *p*의 다이내믹으로 연주하는 주제 선율은 *mp*로 연주되길 권한다. 그리고 장식음은 *mf*로 연주하되, 장식음이 두드러질 수 있도록 노래하듯이 자연스러운 늘임과 당김을 통한 아고직 표현을 제안한다. 이는 앞서 살펴본 솔티의 해석과 동일하다.

마디 67-68에서는 코지스의 해석과 동일하게 아티큘레이션을 살리며 다음 프레이징과 자연스럽게 구별되도록 하는 연주를 제안한다. 그리고 마디 69의 숨표 지속시간은 솔티의 해석처럼 청자가 분명히 다음 프레이징의 시작을 느낄 수 있도록 약 1-2초 이내의 숨표 시간이 적절

하다고 판단된다(악보 IV-9).

<악보 IV-9> 필자의 제언 (마디 65-70)

점진적으로 충분한rit.표현

약 8분음표 정도의 길이만큼
여유를 가지고 시작

다이내믹에 차이를 두어
성부가 구별되도록 연주

신비스러운 음색을 위해 다이내믹이 커지지
않도록 건반에 밀착하여 연주

1/2 Ped

3

끝음이 울림있게 끊어지도록
페달조절

P. I. 점차 크레센도 준비

P. II. 느려짐 없이 시작

69

P. I. mp

P. II. 앞 두음을 늘인 후 빠르게 진행

건반에 손을 밀착하여 다이내믹 조절

길지않은 숨표처리

P. I. *gliss.* $\frac{1}{2}$ *And.* *(sempre)*

P. II. *mf* *mp*

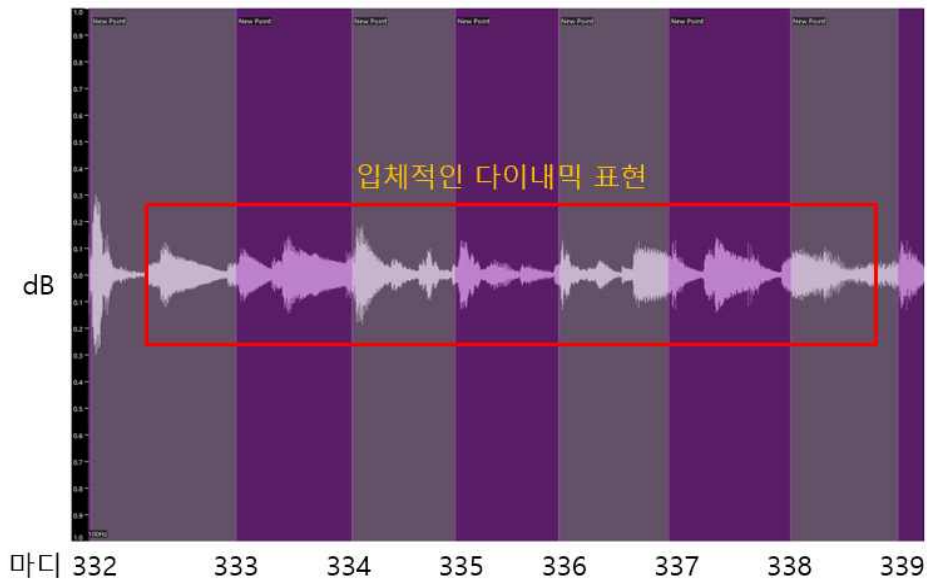
2.2. 부점 리듬 (Dotted Rhythm)

반복적인 부점 리듬을 형성하는 1악장 마디 332는 II장 3.2.3.에서 설명한 헝가리어의 특성인 강세(억양)의 특성을 살려 연주하는 것이 바람직할 것이다. 본 항에서는 이러한 점을 중심으로 살펴보기 위해 세 음원의 다이내믹 진폭을 먼저 살펴본다. 그리고 이를 토대로 연주자들의 강세, 다이내믹, 아티큘레이션 해석비교와 필자의 해석을 제안하고자 한다.

2.2.1. 음원을 통한 연주 분석

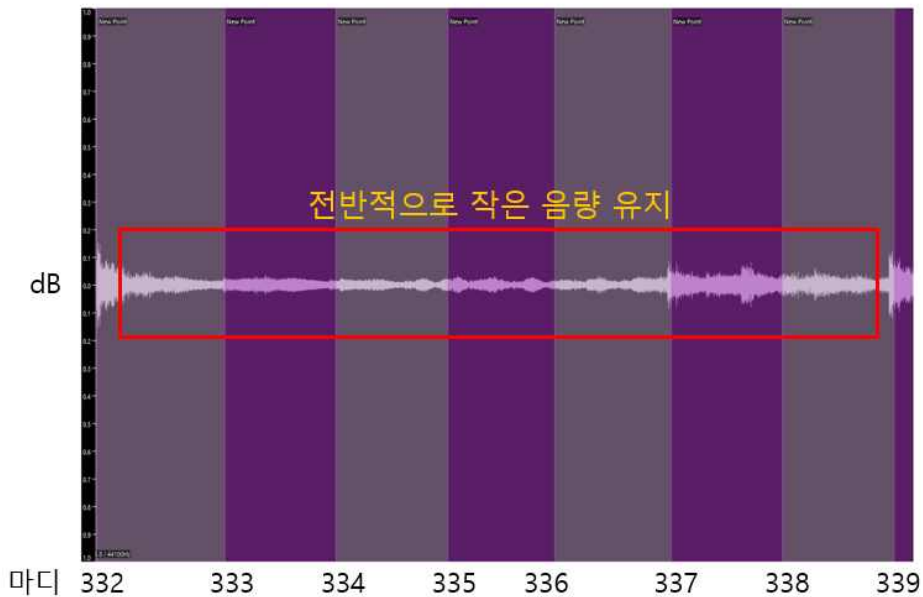
아래의 <그래프Ⅳ-5>는 버르토크와 파스토리 음원을 분석한 것으로 이들은 마디 332-339에서 잦은 다이내믹 변화를 표현하였다는 점을 알 수 있다. 특히 각 마디의 첫 박마다 진폭이 높은 것을 알 수 있는데 이는 앞 음절에 강세가 붙는 헝가리어의 특징과 관련성이 보인다.

<그래프Ⅳ-5> 버르토크&파스토리 연주의 다이내믹 진폭
(마디 332-339)



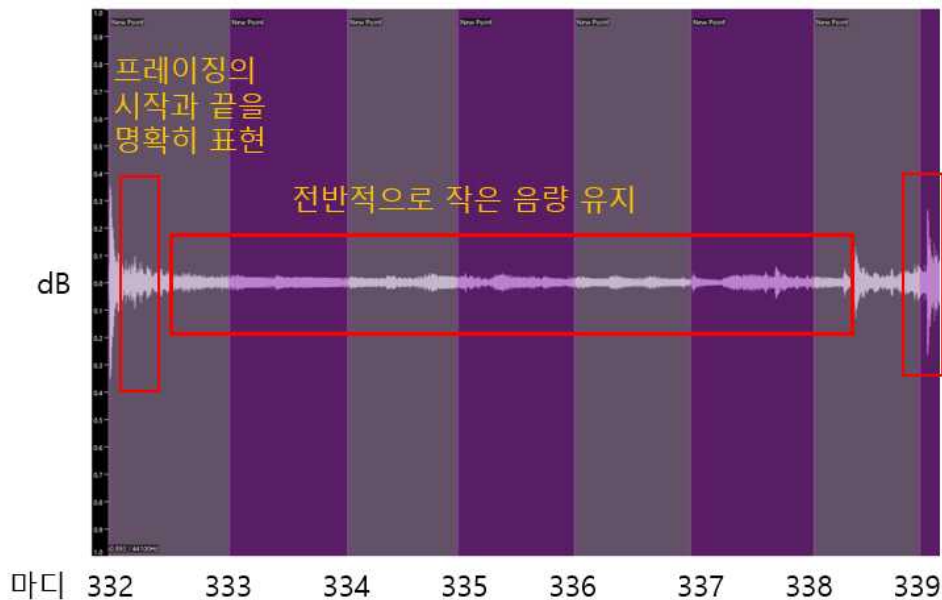
아래의 <그래프Ⅳ-6>은 랭키와 코지스의 연주로 이들은 마디 332의 첫 박을 강조한 후 마디 336까지 특정한 강세 없이 다이내믹을 작게 유지하고 있다. 이후 진폭의 변화를 통해 마디 337부터 다이내믹에 미세한 변화를 준 것으로 파악할 수 있다. 결과적으로 랭키 그룹은 마디 332-339를 전반적으로 작은 음량으로 유지하며 진행해 버르토크 그룹과 상반되는 해석을 보인다.

<그래프Ⅳ-6> 랭키&코지스 연주의 다이내믹 진폭 (마디 332-339)



페라이어와 솔티도 랭키 연주그룹과 비슷하게 작은 음량을 유지하며 연주하였는데 이는 아래 <그래프Ⅳ-7>에서도 볼 수 있다. 하지만 랭키 그룹과 달리 진폭의 처음과 끝이 높아 이들은 프레이징의 시작과 끝에 강세를 표현한 것으로 해석할 수 있다.

<그래프Ⅳ-7> 페라이어&솔티 연주의 다이내믹 진폭 (마디 332-339)



이렇게 살펴본 마디 332-339의 다이내믹은 악보에 표기된 아티큘레이션 표현하는 강세와도 관련이 있다. 따라서 이어지는 글에서는 세 그룹의 연주자들이 아티큘레이션과 강세를 어떻게 표현하였는지 살펴 보겠다.

파스토리는 전반적으로 입체적인 다이내믹을 표현하며 연주하였다. 그녀는 특정 강세 없이 모든 음을 *f*로 시작한 후, 마디 334의 두 번째 음부터 작게 시작하여 마디 335까지 다이내믹을 입체적으로 나타냈다. 이후 마디 338에서 사이드 드럼의 다이내믹을 따라 같이 크레센도를 주어 단조로울 수 있는 부점 리듬 패턴에 효과적인 다이내믹을 표현하였다.

또한 그녀는 음의 길이에 관해서도 명확한 대조를 가지고 연주하였다. 슬러의 끝 음표인 4분음표를 짧게 표현하여 스타카토가 있는 듯한 효과를 보여주었는데 이러한 해석은 헝가리어의 특성과도 연관된 것으로 슬러의 뒷 음이 무거워져 강세가 뒤로 향하지 않게 연주한 것으로 보인다. 파스토리는 이러한 연주방식을 마디 337에서 분명히 드러내며 세 그룹 중 유일하게 8분음표에 강세를 표현한 연주를 보여주었다(악보 IV-10).²⁰⁹⁾

〈악보 IV-10〉 버르토크와 파스토리의 연주(마디 332-340)

The image shows a musical score for measures 332-340. It includes parts for Piano II (P. II), Percussion II (Perc. II), and Side Drum (S.D. s.c.). The score is annotated with red and blue text and arrows:

- Red annotations:**
 - 두 음 모두 특정 강세 없이 비슷한 다이내믹 (Two notes both with similar dynamics without specific accents)
 - 스타카토 처럼 4분음표를 짧게 끊으면서 연주 (Play the 4/4 note as if staccato, cutting it off briefly)
 - 줄여서 시작 (Start shorter)
 - 332: *f* (circled in red)
 - 337: *ff* (circled in red)
 - 337: *p* (circled in red)
 - 337: *f* (circled in red)
- Blue annotations:**
 - 332: *Vivo, ♩.♩. = 63-66*
 - 337: 세 그룹중 유일하게 8분음표 첫음에 강세 (Only in this group, the first note of the 8/8 note has an accent)
- Other markings:**
 - 332: *sempre simile*
 - 337: *p* and *f* dynamic markings

209) 악보에 표기한 악센트와 다이내믹 변하는 앞에서 살펴본 <그래프 IV-5>에서 붉은색으로 표기한 진폭의 변화를 참고하십시오.

코지스는 마디 332-333과 그 이후의 아티큘레이션에 차이를 표현하며 연주하였다. 그는 마디 332-333의 긴 음들을 최대한 길게 지속하였으며 마디 334부터 슬러 끝 음의 4분음표를 짧게 연주하여 아티큘레이션을 대조적으로 표현했다. 그는 전통적 서양음악의 당김음을 표현하는 방식으로 연주하여 4분음표에 강세가 인지되도록 하였으며 마디 337-338에서도 필자가 표기하였듯이 부점 리듬의 끝 음에 강세를 드러냈다. 이를 통해 코지스는 동유럽 민속음악의 리듬적 특성보다 프레이징의 방향감 표현에 중심을 둔 것으로 해석된다(악보 IV-11).

<악보 IV-11> 랭키와 코지스의 연주(마디 332-340)

Vivo, $\text{♩} = 63-66$ 음을 끝까지 지속 ← 마디 333부터 4분음표 짧게 연주

P. II
S.D. s.c. 다이내믹 유지

4분음표를 향한 방향감을 보이며 진행

sempre simile

Perc. II
ff

P. II
337

Perc. II
S.D. s.c.
p f

솔티는 특정 음에 대한 강세 없이 악보에 표기된 *f*를 유지하였으며, 슬러의 끝 음을 정확한 음의 길이만큼 지속시켜 하나로 연결되는 선율 처럼 긴 프레이징을 형성하였다. 이러한 연주는 동유럽 민속음악의 리듬적 특징과는 다소 거리가 먼 해석으로 코지스의 연주처럼 서양음악의 전통적 연주방식으로 표현된 것으로 볼 수 있겠다(악보Ⅳ-12).

<악보Ⅳ-12> 페라이어와 솔티의 연주(마디 332-340)

긴 프레이징으로 연주

The image shows a musical score for Percussion II (Perc. II) and Piano II (P. II) from measures 332 to 340. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings. A blue arc spans across measures 332-340, indicating a long phrasing. A red box labeled '작게 시작' (start small) points to a dynamic change in measure 337. The score includes annotations such as 'Vivo, ♩ = 63-66', '레가토로 연주' (legato playing), '특정 강세x' (no specific accent), 'S.D. s.c.', 'ff', 'f', 'p', and 'f'. The Perc. II part is marked with 'ff' and 'f', while the P. II part is marked with 'f' and 'p'. The score is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

2.2.2. 연주 분석을 통한 해석 제언

앞서 III장 3.2.3.에서 헝가리 민요에 등장하는 부정 리듬은 헝가리어의 특성을 살려 첫 음에 강세가 표현된다고 설명하였다. 이러한 특성이 잘 드러나야 하는 1악장의 마디 332-340은 강세의 해석에 따라 청자의 입장에서 현저히 다르게 들릴 수 있다. 따라서 필자는 파스토리의 해석처럼 부정 리듬의 특징을 살리며 긴 음과 짧은 음의 대조를 명확히 표현하길 권한다. 마디 332의 B \flat 은 마디 333의 첫 번째 B \flat 보다 긴 음가를 가지고 있으므로 4분음표 B \flat 을 짧게 연주하여 긴 음과 차이를 나타낸다면 효과적인 리드믹한 전개가 될 것으로 생각된다. 마디 334부터는 슬러의 끝 음인 4분음표에 강세가 더해지지 않도록 주의하며 가볍게 연주하길 추천한다. 마디 337에서는 음가가 길어져 이전 마디보다 첫 음에 강세를 표현하기 수월하다. 따라서 마디 337의 B \flat 과 D \flat 에 분명한 강세를 드러내고 마디 338은 사이드 드럼과 동일한 다이내믹으로 진행하며 다음 프레이징을 진행하길 제안한다(악보 IV-13).

<악보 IV-13> 필자의 제언 (마디 332-340)

The image shows a musical score for measures 332-340. The score includes parts for Piano II (P. II), Percussion II (Perc. II), and Snare Drum (S.D. s.c.). The tempo is marked 'Vivo, ♩. = 63-66'. The key signature has two flats (B \flat and E \flat). The time signature is 4/4. The score is annotated with several performance instructions in Korean:

- At the top: "4분음표를 가볍게 연주하여 강세가 뒤를 향하지 않도록" (Play the 4/4 note lightly so the accent does not point back).
- At measure 332: "두 음에 동일한 강세표현" (Same accent expression for two notes), with a red box around the first two notes.
- At measure 337: "사이드 드럼과 같은 다이내믹 표현" (Dynamic expression like side drum), with a red box around the first two notes.
- At measure 338: "P" and "f" dynamic markings are shown in a red box.

2.3. 불가리안 리듬(Bulgarian Rhythm)

본 항에서는 III장 3.2.4.에서 분석한 재현부 제2주제(1악장 마디 292-295)에 대한 연주해석을 살펴보겠다. 앞서 서술하였듯이 이 패시지는 두 피아노 파트에서 불가리안 리듬이 전개되는 동시에 수평적으로 리듬의 불일치를 형성하는 점이 특징적이다. 비서구권 음악에서 많이 볼 수 있는 이러한 비대칭적 리듬 패턴은 일반적인 박절의 흐름과 다른 형태의 리듬을 형성한다. 따라서 연주자들이 어떻게 효과적으로 비대칭적인 리듬을 표현하는지 살펴보고 필자의 해석을 제안하고자 한다.

2.3.1. 음원을 통한 연주 분석

버르토크와 파스토리는 각자의 파트가 형성하고 있는 불가리안 리듬을 독립적으로 표현하였다. 버르토크는 악보에 표기된 아티큘레이션을 살려 마디의 구분이 모호하게 인지되도록 연주하였으며 파스토리도 악보에 표기된 패턴을 살려 4+2+3, 2+2+2+3으로 연주하였다. 다만 그녀는 불가리안 리듬의 특징을 살려 프레이징 마지막 음이 작아지지 않도록 연주한 것으로 추측되는데 이 때문에 마디 293-294에서 방향감이 더해져 2+2+2+3 패턴이 상대적으로 약하게 인지되었다. 결과적으로 버르토크 그룹은 *tranquillo* 분위기 안에서 비대칭 리듬을 자연스럽게 표현한 연주로 볼 수 있다(악보Ⅳ-14).

<악보 IV-14> 버르토크와 파스토리 그룹의 연주(마디 292-295)

Tranquillo, ♩.=104 표기된 아티큘레이션을 살린 연주

P. I

P. II

Tranquillo, ♩.=104 피아노와 다른 분할로 불가리안 리듬 표현

방향감

Perc. I

pp

랭키와 코지스는 서로 다른 리듬 패턴을 형성하며 연주하였다. 랭키는 악보에 표기된 아티큘레이션 대신 음표의 빔(beam)의 패턴을 따라 4+2+3, 4+2+3, 4+2+3, 3+3+3으로 프레이징을 표현하였다. 코지스는 마디 293-294에서 프레이징을 중심으로 다이내믹을 표현하여 마지막 음이 작아지도록 하였다. 이처럼 그들의 연주는 불가리안 리듬의 비대칭적 박절보다 프레이징의 다이내믹 변화에 중심을 둔 것으로 해석된다(악보 IV-15).

<악보 IV-15> 랭키와 코지스 그룹의 연주(마디 292-295)

Tranquillo, ♩.=104 Pf II의 흐름을 따른 해석

Tranquillo, ♩.=104 프레이징을 중심으로 연주한 다이내믹 표현

Perc. I *pp*

페라이어와 솔티는 가장 전통적인 서양음악의 연주방식을 보여주었다. 페라이어는 마디 292-295까지 하나의 긴 프레이징으로 연주하며 마치 한 마디로 이루어진 선율처럼 연주하였다. 솔티는 마디 292-293에서 불가리안 리듬을 살려 4+2+3, 2+2+2+3의 패턴으로 연주하였으나 마디 293에서 방향감을 표현하면서 마지막 음의 강세를 비교적 약하게 드러냈다. 또한 마디 295를 정확한 박자보다 일찍 시작해 불가리안 리듬 대신 프레이징을 따라 다이내믹에 표현에 중점을 두어 연주하였다 (악보 IV-16).

<악보 IV -16> 페라이어와 솔티 그룹의 연주(마디 292-295)

하나의 긴 프레이징으로 연주

Tranquillo, ♩.=104

292

P. I

P. II

Trgl.

Perc. I

pp

비대칭 리듬의 강세가 비교적 약하게 표현됨

방향감

방향감

2.3.2. 연주 분석을 통한 해석 제언

앞서 III장 분석을 통해 이 패시지는 다양한 측면으로 리듬 패턴이 그루핑 된다고 설명한 바 있다. 세 연주그룹에서도 다양한 해석을 보였듯이 다각도로 바라볼 수 있는 부분이지만 필자는 다음과 같이 제언하고자 한다.

이 패시지는 여러 가지 비대칭 리듬 패턴을 형성하고 있는 만큼 두 피아노에서 서로 다른 리듬 패턴을 표현하기를 제안한다. 먼저 피아노 I 파트에서는 작곡가가 의도적으로 아티큘레이션을 표기하였기 때문에 주기적으로 불규칙한 리듬 패턴을 표현하는 것이 필요하다. 따라서 버르토크의 해석처럼 표기된 프레이징을 살려 연주하기를 추천한다.

피아노 II는 악보에 표기하였듯 피아노 I 과 다른 비대칭을 형성하고 있는 리듬 패턴으로 서로 다른 강세를 가지고 연주하는 것이 필요해 보인다. 이를 표현하기 위해 다이내믹은 네 마디를 하나로 설정하여 마디 293의 마지막 3화음은 강세가 잘 표현되도록 연주하길 권한다(악보 IV-17).

<악보 IV-17> 필자의 제언 (마디 292-295)

Tranquillo, ♩.=104 표기된 아티클레이션을 살려서 연주

The score consists of three staves: P. I (Piano I), P. II (Piano II), and Perc. I (Percussion I).
 - **P. I:** Treble clef, starting at measure 292. It features a complex rhythmic pattern with fingerings: 4, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 2, 4, 3, 3. Blue vertical lines indicate articulation points. A red asterisk is at the end of the staff.
 - **P. II:** Bass clef, starting at measure 292. It features a rhythmic pattern with fingerings: 4, 2, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 3, 3, 3, 3. A red oval highlights a chord in measure 293 with the instruction "dim. X". Red wedges indicate dynamics in measures 292 and 295.
 - **Perc. I:** Percussion clef, starting at measure 292. It includes a Trgl. (Trig.) instruction and a dynamic marking of *pp*.

3. 불규칙한 리듬 패턴의 해석에 대한 패시지

3.1. 기보된 것과 다르게 인지되는 부분

앞서 III장 3.3.2. 분석에서 살펴보았듯이, 1악장 마디 32-34는 수직적으로 박절의 불일치가 나타나는 동시에 4/4박자처럼 인지되는 부분이다. 이러한 부분은 연주자들에게 난해하게 여겨질 수 있으며 다양한 해석이 나타날 수 있다. 실제로도 세 음원은 마디 31-32의 숨표 시간, 마디 32-34의 템포, 그리고 강세 및 다이내믹에 대한 해석에서 차이를 보였다. 마디 31-32 사이의 숨표를 가장 길게 표현한 음원은 페라이어 그룹이며 가장 짧게 표현한 음원은 랭키 그룹이다. 그리고 템포는 랭키 그룹이 가장 빠른 템포로, 버르토크 그룹이 가장 느린 템포로 연주하였다. 이를 표로 나타내면 다음과 같으며 결과적으로는 페라이어 그룹이 악보에 가장 충실한 연주를 보여주었다고 볼 수 있다(표Ⅳ-7).

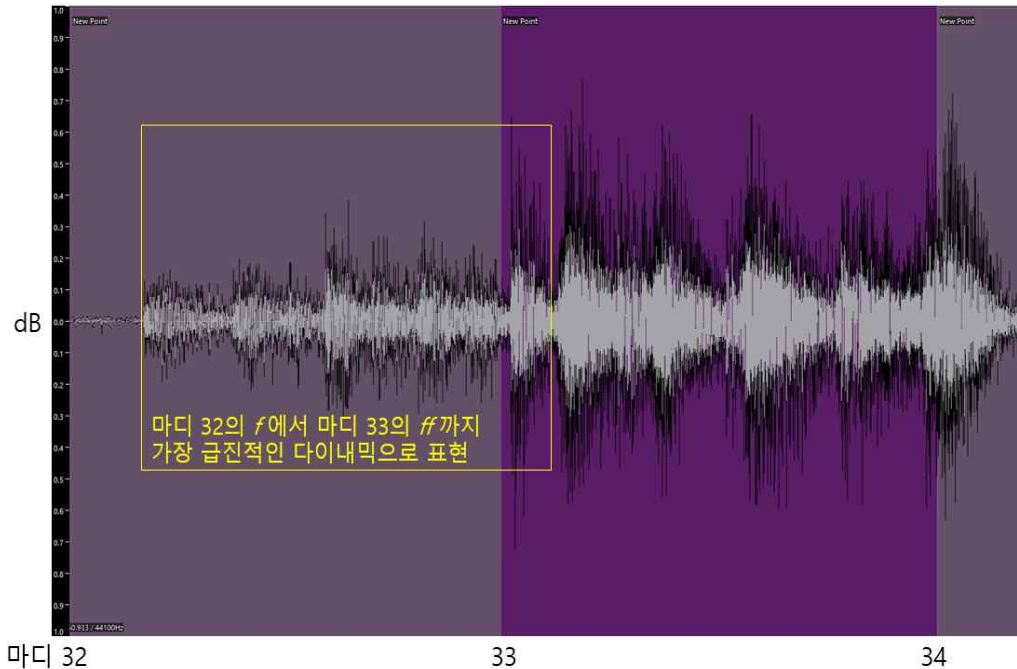
<표Ⅳ-7> 세 그룹의 숨표 시간과 평균 템포(1악장)

	마디 31-32 사이 숨표 시간(초)	마디 32-34 첫 박자까지의 평균 템포
버르토크 그룹	약 0.62	♩=ca.116
랭키 그룹	약 0.24	♩=ca.152
페라이어 그룹	약 0.85	♩=ca.132

3.1.1. 음원을 통한 연주 분석

다음 <그래프Ⅳ-8>은 버르토크와 파스토리 연주의 다이내믹 진폭으로 마디 32-34의 첫째 박까지를 분석한 것이다. 이들은 세 연주그룹 중 f 에서 ff 까지의 다이내믹 폭을 가장 급진적으로 표현하였다. 마디 32에 표기된 f 의 데시벨은 0.1에서 시작하여 점진적으로 크레센도(0.1→0.3→0.4)가 잘 드러나는 진폭을 보여주고 있으며, 마디 33에서는 지속되는 ff 의 진폭(최대 0.8)을 볼 수 있다.

<그래프Ⅳ-8> 버르토크와 파스토리의 연주 다이내믹 진폭(마디 32-34)



버르토크 그룹이 마디 32부터 34의 첫 박까지 연주한 평균 템포는 $J = ca.116$ 으로 세 음원 중에서 가장 느린 템포로 연주하였다. 이 그룹의 퍼커셔니스트는 마디 32의 C음 마다 강세를 표현하였는데 이는 위의 <그래프Ⅳ-8>에서 강세가 규칙적으로 표현된 진폭 부분과 일치한다. 이에 따라 그들은 2+2+2+2 패턴으로 해석하였다고 볼 수 있으며

결과적으로 C음이 마디의 첫째 박으로 인지되기 쉬워 기보된 9/8박자와 다른 4/4박자처럼 들리게 된다.

마디 33을 살펴보면, 버르토크가 지시한 \wedge 기호는 ‘충분히 강세가 지속되도록(accentuation still forceful enough)’²¹⁰⁾ 을 뜻하는 기호로 이들은 악보의 아티클레이션을 연주함과 동시에 페달을 사용하여 화음이 연결되도록 연주한 점이 특징적이다. 이처럼 페달이 동시에 연주되었기 때문에 다이내믹 진폭에서도 <그래프Ⅳ-8>과 같이 데시벨이 넓은 범위를 포함하고 있는 것으로 파악할 수 있었다. 이렇듯 버르토크는 뚜렷한 강세, 급진적인 다이내믹 폭의 표현을 위해 다른 연주그룹들보다 느리게 연주했던 것으로 추측된다(악보Ⅳ-18).

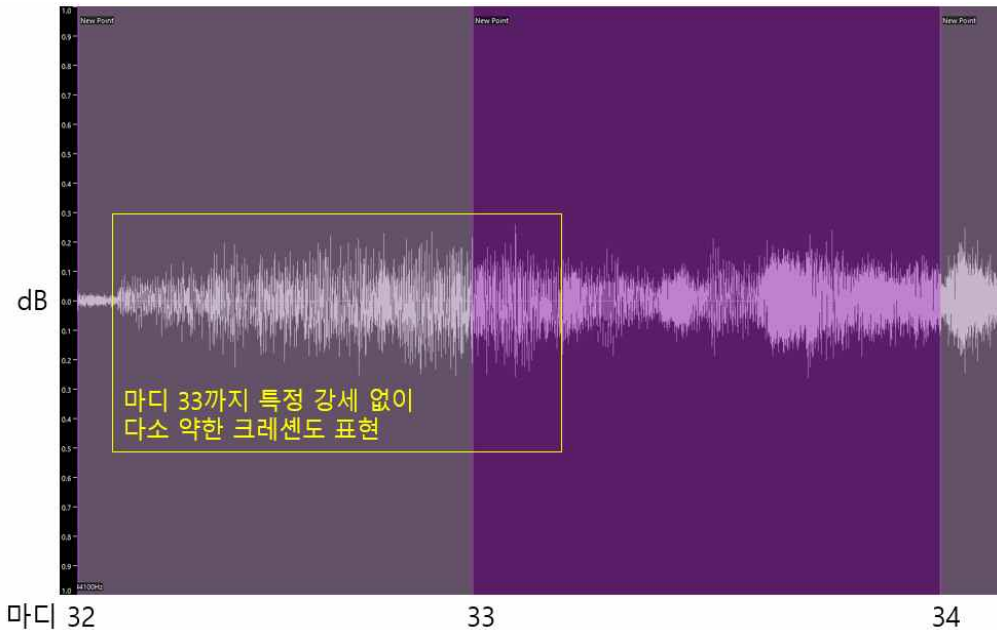
<악보Ⅳ-18> 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 31-34)

The image shows a musical score for measures 31-34. It features three staves: P.I. (Piano I), P.II (Piano II), and Perc. I (Percussion I). The tempo is marked 'Allegro molto J.=ca.116'. There are several annotations: a green vertical box highlights measure 31; a blue box highlights the tempo marking; a purple box highlights the text '동일한 길이로 연주' (Same length of notes); a red box highlights the 'ff' dynamic marking; a blue box highlights the '2 2 2 2' markings on the Perc. I part; and a green box at the bottom indicates a duration of '0.62초'.

210) 버르토크가 자신의 음악적 세계와 민속음악학에서 새로운 지평을 열었을 당시, 그는 바흐, 모차르트, 베토벤 음악의 편집 작업에도 몰두하였다. 그는 바흐의 평균율을 난이도순으로 프렐류드와 푸가를 재배치하여 교습판을 준비하였다. 1916년 *Notebook for Anna Magdalena Bach*의 편집본을 완성하면서 아티클레이션 표기에 관한 목록을 작성하였다. 위에 설명된 표기법도 이를 참고하였다. Victoria Fischer, “Piano music: teaching pieces and folksong arrangements,” in *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2001), 96.

아래 <그래프Ⅳ-9>는 랭키 그룹의 다이내믹 진폭으로 버르토크의 그래프와 현저히 다르다. *f*의 시작은 버르토크와 같은 데시벨(0.1)에서 시작하지만, 크레센도의 폭은 크지 않다. 마디 32의 크레센도 되는 구간의 음량은 0.1에서 0.2로, 마디 33의 *ff* 음량은 0.3으로 진폭에 있어서 큰 차이가 없다. 하지만, 마디 33의 팀파니가 두 번째 음부터 0.1의 강도로 작게 시작한 후 크레센도를 표현하여 진폭에 뚜렷한 변화가 나타난 것을 보아 이들은 다이내믹 전개보다 마디 33의 피아노와 팀파니의 연주 부분을 중요시하였다고 생각된다.

<그래프Ⅳ-9> 랭키와 코지스의 연주 다이내믹 진폭(마디 32-34)



랭키 그룹의 퍼커셔니스트는 마디 32에서 특정한 강세 없이 크레센도로 연주하였는데 이는 <그래프Ⅳ-9>에서도 확인된다. 그들은 점진적 크레센도로 8개의 음을 진행 후, 마디 33의 제2박 4분음표를 마치 프레이징이 다시 시작하듯 작게 조절하여 점차 크레센도 한다. 이는 악보의 표기와는 다른 연주지만, 마디 33의 피아노와 팀파니의 수직적 불일치 구조를 빠른 템포에서 뚜렷하게 표현하기 위한 해석으로 추측되며, 불규칙한 리듬 패턴이 효과적으로 해석된 연주로 보인다.

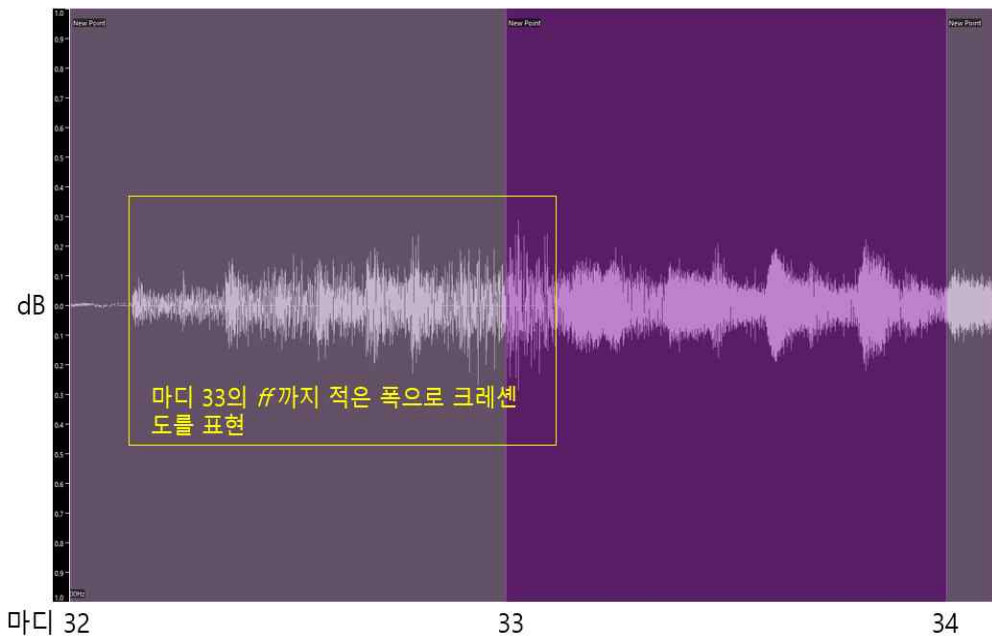
또한, 이들은 마디 33에 표기된 아티쿨레이션을 페달을 통해 명확히 나타내어 연주하였다. 두 번 등장하는 스타카티시모는 페달 없이 날카로운 소리로, 세 번째 화음에서는 테누토와 강한 강세가 나타날 수 있도록 페달이 사용되었다. 프레이징의 마지막 화음은 짧게 연주하여 다음 팀파니의 프레이징 시작이 잘 들릴 수 있도록 표현한 것으로 판단된다. 따라서, 이들의 연주는 다이내믹과 아티쿨레이션에 새로운 변화를 시도한 연주방식이라 할 수 있겠다(악보Ⅳ-19).

<악보Ⅳ-19> 랭키와 코지스의 연주 (마디 31-34)

The image shows a musical score for three parts: Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), and Percussion I (Perc. I). The score covers measures 31 to 34. The tempo is marked as 'Allegro molto' with a metronome marking of ♩.=132. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*. Handwritten annotations in Korean provide performance instructions: '단-장' (Section) at the top right, '짧게 연주' (Play short) next to a circled note in measure 33, '특정 강세 표현 없이 크레센도' (Crescendo without specific accents) in blue text below the piano parts, '0.24초' (0.24 seconds) in green text below a green box highlighting a measure, and '줄여서 시작' (Start shorter) in red text with an arrow pointing to a note in measure 33. The score also includes markings like 'più agitato (m.23-)' and '(Fid)'.

페라이어와 솔티는 버르토크 연주그룹과 유사한 연주해석으로 마디 32의 크레센도를 계획적으로 연주하였다. 다만 버르토크의 다이내믹 데시벨 범위(0.1→0.3→0.4)보다 낮은 폭(0.1→0.2→0.3)으로 연주하였다. 또한, 버르토크의 음원에서는 f 최대 음량이 0.8을 나타내었으나 페라이어의 음원에서는 f 의 최대 음량이 0.3으로 표시된 것을 알 수 있다. 이렇듯, f 와 f 에 대한 낮은 폭의 다이내믹은 긴장감 측면에서 다소 아쉬운 연주가 될 수 있겠다(그래프Ⅳ-10).

<그래프Ⅳ-10> 페라이어와 솔티의 연주 다이내믹 진폭 (마디 32-34)



페라이어 그룹은 그들만의 해석뿐 아니라, 페달과 다이내믹에 있어 버르토크, 랭키 그룹과 동일한 해석을 보이며 연주하였다. 먼저 페라이어 그룹의 퍼커셔니스트는 마디 32의 첫 음에 강세를 시작으로 2+3+3의 패턴으로 크레센도를 표현하였다. 이는 *f*에서 *ff*로 크레센도를 단계적으로 표현하기에 적합한 강세 표현으로 보이며 실제로도 <그래프Ⅳ-10>에서 균일하게 크레센도가 표현되고 있음을 확인할 수 있다.

페달의 해석에 있어서 그들은 버르토크 그룹과 같은 방식으로 페달을 사용해 두 피아노가 연주하는 화음들이 동일한 길이로 지속되도록 하였다. 또한 페라이어 그룹의 퍼커셔니스트는 랭키 그룹처럼 마디 33의 첫 음까지 *ff*로 도달 후, 두 번째 음부터 작게 시작하였다. 이러한 해석을 통해 페라이어 그룹은 피아노 등장을 중요시하여 팀파니의 다이내믹에 변화를 준 것으로 추측된다. 다만, *ff*의 음량이 *f*와 차이가 크지 않아 그들이 의도한 해석이 효과적으로 드러나기에는 다이내믹의 변화가 다소 약할 수 있다(악보Ⅳ-20).

<악보Ⅳ-20> 페라이어와 솔티의 연주 (마디 31-34)

The image shows a musical score for measures 31-34, featuring Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), and Percussion I (Perc. I). The score includes tempo markings like "più agitato (m.23~)" and "Allegro molto ♩.=132". Dynamic markings include *f* and *ff*. Annotations include a green box for a 0.85-second interval, a blue box for a 2-3-3 pattern, and a red box for "줄여서 시작" (start shorter).

3.1.2. 연주 분석을 통한 해석 제언

빠른 템포로 전개되는 제시부의 성격을 고려하였을 때, 마디 31-32 사이에 표기된 숨표는 페르마타 개념으로 보기 어려우므로 필자는 긴 강감 유지를 위한 약 4분음표 길이 정도의 숨표 시간이 적합하다고 판단된다.

마디 32부터 교대로 연주되는 팀파니와 피아노, 즉 두 악기군이 명확하게 들릴 수 있는 템포는 한정적이다. 그 이유는 팀파니의 울림 있는 베이스가 명확한 리듬 패턴을 표현하기 위해 시간이 소요되기 때문이다. 따라서 필자는 악보에 표기된 템포($\text{♩}=132$)가 두 악기군이 복합적인 리듬 구조 안에서 함께 연주하기에 적절한 템포로 보인다.

리듬 패턴에 따른 강세 및 다이내믹 해석은 연주자마다 다를 수 있겠지만 필자는 다음과 같은 해석을 추천한다. 우선 팀파니의 저음은 피아노처럼 명확한 음높이를 구별하기 쉽지 않기 때문에 피아니스트가 분명히 인지할 수 있는 강세의 패턴을 고려하길 제안한다. 따라서 피아니스트 관점에서 마디 32에서 팀파니가 2+2+2+2의 패턴으로, 피아노는 2+2+2+3의 패턴으로 인지하여 연주한다면 보다 수월한 앙상블이 될 것으로 생각된다. 이러한 패턴으로 마디 32의 팀파니는 첫 C음에 강세를 더하며 크레센도. 그리고 마디 33의 두 번째 C부터 다이내믹을 줄여 긴장감 있는 리듬 진행을 표현한다면 다이내믹 변화를 통해 피아노의 등장을 두드러지게 보여줄 수 있다고 생각된다. 그리고 마디 33에서 두 피아니스트는 위에서 살펴본 연주자들의 해석대로 *ff*를 유지하는 동시에 아티큘레이션에 차이를 두어 연주하는 것을 권한다. 랭키 그룹의 해석처럼 마디 33의 4분음표를 표기된 아티큘레이션을 따라 짧게 연주하되 세 번째 음은 페달과 함께 연주하여야 작곡가가 표기한 기보에 충실하면서 지속적인 강세 표현이 될 수 있을 것이다(악보 IV-21).

<악보 IV -21> 필자의 제언 (마디 31-34)

4분음표 길이 정도의 숨표

3.2. 박절적 불협화(Metrical Dissonance)

1악장의 마디 41-43은 제1주제가 끝난 후 연결되는 부분으로 III장 3.3.4.의 분석을 통해 박절적 불협화가 형성됨을 밝혔다. 이 패시지에서는 세 그룹 연주자들의 템포, 아티큘레이션, 페달 등에 대한 해석이 다양하게 나타나므로 버르토크와 파스토리 연주부터 차례대로 살펴보고자 한다.

3.2.1. 음원을 통한 연주 분석

파스토리가 연주한 템포는 ♩=ca.124로 앞의 제시부 제1주제(♩=ca.116) 보다 빠른 템포로 연주했다. 그녀는 악보에 표기된 슬러를 표현하기보다 **♪♪♪** 패턴을 살려 마디의 첫째 박마다 강조하여 연주하였다. 또한 그녀는 페달 없이 연주하였는데 이는 **♪♪♪** 패턴의 아티큘레이션과 박절을 명확히 드러내기 위한 것으로 생각된다. 그리고 마디 41의 세 번째 박절인 8분 쉼표를 향해 크레센도를 형성하여 방향감을 가지고 연주하였다. 그리고 버르토크는 마디 43의 C#에 강세를 표현해 9/8박자의 기본 박절을 살리며 연주하였다. 이처럼 그들은 표기된 아티큘레이션보다 기본 박절에 충실한 연주를 보여주었다(악보Ⅳ-22).

〈악보Ⅳ-22〉 버르토크와 파스토리의 연주 (마디 41-43)

The image shows a musical score for measures 41-43. It includes parts for Piano I (P. I), Piano II (P. II), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The tempo is marked as ♩. = 124. The score includes various dynamics such as *mf* and *f*. There are performance annotations in Korean: '마디의 첫 박에 강세' (Emphasis on the first beat of the measure) and '페달없이 연주' (Play without pedal). The score also shows slurs and accents over notes.

랭키와 코지스는 $\text{♩} = \text{ca.}145$ 로 연주해 앞의 제1주제($\text{♩} = \text{ca.}152$)보다 조금 느려진 템포로 진행하였다. 그들은 마디 40-41 사이를 명확히 구분하여 의도적으로 마디 41의 첫 음을 여유 있게 시작하였다. 코지스는 파스토리와 다르게 페달을 사용하였는데 얇은 깊이로 발을 조절하여 다이내믹의 변화가 생기지는 않았다. 그리고 표기된 슬러를 따라 아티클레이션 표현하였으나 슬러의 끝 음이 자연스럽게 가늘어지는 소리가 아닌 단단하고 소리가 꽉 채워진 듯한 음향으로 마디의 첫 박에만 강세를 주었다. 이는 표기된 음표(♩)가 슬러에 의해 명확한 4분음표 박절로 들리지 않도록 의도한 것으로 추측된다. 따라서 그는 표기된 슬러를 따라 아티클레이션 표현함과 동시에 페달과 다이내믹을 통해 ♩ 의 패턴도 나타내고자 한 것으로 해석된다(악보 IV-23).

<악보 IV-23> 랭키와 코지스의 연주 (마디 41-43)

The musical score for measures 41-43 is presented in four staves. The first staff (P. I) shows a tempo marking of $\text{♩} = 145$ and a dynamic of f . The second staff (P. II) features a mf dynamic and a purple box with the text '마디의 첫 박에 강세' (Emphasis on the first beat of the measure) with arrows pointing to the first notes. Below this, a green box says '페달과 연주' (Pedal and performance). The third staff (Perc. I) includes a mf dynamic and a red box with the text '이전 마디와 명확히 구분' (Clearly distinguish from the previous measure) with an arrow pointing to a specific note. The fourth staff (Perc. II) has a mf dynamic and a p dynamic marking at the bottom. The score is annotated with various performance instructions and dynamics.

솔티는 앞의 제시부의 템포($\text{♩} = \text{ca.}132$)와 가장 적은 차이를 보이며 $\text{♩} = \text{ca.}128$ 로 마디 41을 시작하였다. 그도 파스토리의 연주와 동일하게 페달 없이 연주하였지만, 아티큘레이션 해석은 다른 음원들과 다소 차이를 보인다. 그는 마디 41의 세 번째 8분음표(두 번째 슬러가 시작되는 음)를 스타카토처럼 짧게 연주하여 두 번째 박절부터 ♩♩ 패턴을 살려 연주하였다. 그리고 마디 42부터는 9/8박자의 박절(♩)을 살려 규칙적으로 강세를 표현하였다. 결과적으로는 이들도 버르토크 그룹과 동일하게 점4분음표 단위를 중심으로 연주한 해석으로 볼 수 있다(악보 IV-24).

〈악보 IV-24〉 페라이어와 솔티의 연주 (마디 41-43)

The musical score for measures 41-43 is arranged in four systems. The first system is for Percussion I (P.I.), showing a tempo marking of $\text{♩} = 128$ and a dynamic marking of *f*. The second system is for Percussion II (P.II), featuring a dynamic marking of *mf* and a 'Ped.' marking with a box around the text '페달없이 연주'. The third system is for Percussion I (Perc. I), with a dynamic marking of *mf*. The fourth system is for Percussion II (Perc. II), with dynamic markings of *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

3.2.2. 연주 분석을 통한 해석 제언

우선 마디 41의 시작은 제시부의 템포($\text{♩} = \text{ca.}132$)와 동일하게 연주하길 권한다. 아래의 악보에서처럼 마디 41부터 사이드 드럼이 이전에 등장했던 제1주제 리듬을 모방하기 때문에 만약 두 피아노가 템포에 변화를 준다면 사이드 드럼은 정확한 리듬감을 표현하기 어려울 것이다. 실제로 버르토크와 파스토리의 음원에서는 이전 마디보다 빠르게 시작하여 사이드 드럼이 리듬의 강세를 표현하지 못해 다소 아쉬운 결과를 보였다. 따라서, 이전 마디와 같은 템포 진행이 바람직하다.

피아노 II는 f 다이내믹 안에서 표기된 슬러를 따라 아티큘레이션을 표현하여야 하겠지만, 4분음표 단위로 연주를 지속한다면 손 자세에 의해 마디 43의 첫 박 강세가 표현되지 않을 가능성이 있다. 그러므로 마디 41에서는 악보의 표기를 따라 슬러의 첫 음에 강세를, 마디 42에서는 9/8박자의 박절을 살려 연주하길 제안한다. 그리고 마디 43에서 두 피아노의 강세를 일치시켜주기 위해 피아노 I은 점4분음표 단위로 연주하여 마디 43의 첫 음에 강한 강세를 표현하길 제안한다(악보 IV-25).

<악보 IV-25> 필자의 제언(마디 41-43)

The image shows a musical score for measures 41-43. It includes parts for Piano I (P. I.), Piano II (P. II.), Percussion I (Perc. I.), and Percussion II (Perc. II.).

- Piano I:** Measures 41-43. Annotation: $\text{♩} = 132$ (제시부 제1주제와 동일한 템포). Dynamic: f .
- Piano II:** Measures 41-43. Annotation: 충분한 다이내믹 표현 (Sufficient dynamic expression). Dynamic: mf . Includes slurs and accents.
- Percussion I:** Measures 41-43. Annotation: 페달과 연주 (Pedal and playing). Dynamic: mf .
- Percussion II:** Measures 41-43. Dynamic: mf .

V. 결론

본 논문은 버르토크의 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 템포, 리듬, 박절과 같은 시간적 측면에서 분석하고 이에 따른 필자의 연주해석을 다룬 것이다. 이 작품은 잦은 템포 변화와 피아노와 타악기가 형성하는 불규칙한 리듬 패턴 그리고 복합적인 박절 구조라는 특징을 지닌다. 본 연구는 이러한 특징들을 모두 포함하는 시간적 관점에서 이 작품을 심층적으로 살펴보았으며 피아니스트 관점에서 바라본 연주해석을 제안하였다.

본격적인 작품 분석에 앞서 버르토크의 생애와 시기별 작품들에서 보이는 그의 음악 세계, 그리고 그가 연구한 민속음악과 민요에서 나타난 리듬들에 대해 살펴보았다. 우선 버르토크의 생애에 관해서는 그가 민족 음악학자로서 연구에 몰두한 시기와 작곡가 및 피아니스트로서 활동한 시기에 초점을 두어 서술하였다. 이어 그의 작품들을 두 시기로 나누어 살펴본 결과 1920년대 초반까지는 후기 낭만주의 음악과 그의 연구영향으로 민속적 요소들이 그의 작품에 흡수되었음을 알 수 있었다. 그리고 1920년대 중반부터 1945년까지 그의 작품들은 신고전주의 영향을 받았으나 과거 모델이 그대로 사용되지 않고 그만의 독창적인 방식으로 발전되기 시작했으며, 타악기 주법적 특성이 구현되기도 하였다.

다음 단계로 버르토크가 채보 및 연구한 민요들에 나타나는 리듬들을 중점적으로 살펴보았다. 그는 헝가리, 슬로바키아, 루마니아 민요들을 정리하여 연구물들을 출판하였는데, 이를 통해 민요들에서는 주로 네 가지의 리듬이 성행하고 있었음을 알 수 있었다. 리듬의 종류는 낭송조로 노래하듯이 연주하는 방식을 뜻하는 파를란도-루바토 리듬, 규칙적인 리듬 패턴으로 기보된 음표대로 정확히 연주하는 엄격 리듬, 헝가리어 강세의 특징을 지닌 부정 리듬, 비대칭 리듬 구조를 가진 불가리안 리듬이다. 버르토크의 작품들에서는 이러한 리듬들이 다양한 방식으로 활용되었음을 알 수 있었다.

《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》에 대한 논의가 시작되는 III장에서는 우선 작품 구조와 두 피아노와 타악기의 운용방식을 위주로 살펴보았다. 결과적으로 이 작품은 고전주의 전통적 형식 안에서 중심음과 협화음을 형성함으로써 조성이 유지되고 있다는 점과 피아노와 타악기가 형성하는 음향적 효과가 작품의 전개를 더욱 흥미롭게 이끈다는 점을 알 수 있었다.

다음으로는 이 곡을 본격적으로 시간적 측면에서 조명하여 분석한 결과 네 가지 특징들을 파악할 수 있었다.

첫째, 이 작품에서는 변박의 등장, 다양한 템포 지시어 및 메트로놈 표기로 인해 잦은 템포의 변화를 볼 수 있다. 모든 악장의 시작과 마지막 부분이 형성하는 템포가 다르지만, 같은 주제 또는 리듬이 등장하는 부분에서는 동일한 템포로 전개된다.

둘째, 동유럽 민속음악의 리듬 중 부점과 불가리안 리듬은 1악장, 파를란도-루바토 리듬은 2악장, 엄격 리듬은 3악장에서 활용되었다.

셋째, 불규칙한 패턴을 이루고 있는 패시지들은 전반적으로 피아노와 타악기가 지속해서 달라지는 패턴과 함께 긴장감을 고조시키는 효과를 형성한다.

넷째, 1악장과 2악장에서 박절적 불협화와 두 성부가 서로 다른 단위 박을 형성해 폴리미터를 동반하는 부분들이 나타나 여러 성부에서 강세의 불일치가 드러난다.

IV장에서는 III장의 분석을 토대로 전반적인 악장별 템포, 동유럽 민속음악 리듬이 적용된 패시지, 패턴의 전개 방식에 관한 부분들에 대해 연주자들의 해석을 고찰하였다. 또한 이를 근거로 필자의 해석을 제언한 내용은 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 각 악장에는 버르토크가 제안한 메트로놈 템포와 연주시간이 구체적으로 표기되어 있는데 세 연주그룹은 템포 설정에 있어 모두 다른 해석을 보여주었다. 전반적으로 악보에 표기된 템포를 잘 반영한 그룹은 페라이어 그룹의 연주였으며, 버르토크 그룹은 제안된 템포보다 느리거나 비슷하게 연주하였다. 또한 랭키 그룹은 전 악장 모두 가

장 빠른 템포로 진행하였으나 각 섹션 사이의 템포 차이는 표기된 템포의 차이와 흡사하게 연주한 것을 알 수 있었다.

둘째, 동유럽 민속음악 리듬이 적용된 부분들에서는 연주자들이 다이내믹과 프레이징의 방향감을 달리하며 미세한 차이점들을 보이고 있었음을 확인하였다. 필자는 앞서 이론적 고찰에서 살펴본 동유럽권 음악에서 나타난 리듬들의 특징을 살려 프레이징 표현이나 짧은 음에 강조를 더하는 등 전통적 서양음악의 연주방식과 다른 접근으로 해석을 제안하였다.

셋째, 불규칙한 리듬 패턴이 드러나는 패시지에서는 연주자들의 템포 설정, 아티큘레이션에 의한 강세 표현 등 다양한 해석을 참고할 수 있었다. 필자는 규칙적인 리듬 패턴에서 벗어나는 진행을 고려하여 다이내믹과 박절의 표현, 그리고 피아니스트 관점에서 연주하기 용이한 템포 설정을 표기하여 해석을 제시하였다.

본 연구를 통해 버르토크는 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 전통적 서양음악의 형식과 조성적 재료를 사용하였을 뿐만 아니라 동유럽 민속음악의 특징들을 살려 그만의 독특한 방식으로 표현하였음을 확인할 수 있었다. 또한 이 곡은 동유럽권의 민족적 성향에 대한 심층적인 이해를 기반으로, 민요들에서 성행한 리듬들의 적용과 두 악기군의 불규칙한 패턴 및 복합적인 박절적 불협화를 형성하며 전개되고 있어 다각적인 관점으로 연주자적 해석이 가능함을 파악할 수 있었다.

본고의 서두에 필자는 ‘연주자는 이 작품의 템포, 불규칙한 리듬 및 박절을 어떻게 이해하고 연주해야 하는가?’, 둘째는 ‘이러한 시간적인 측면을 청자에게는 어떻게 전달할 수 있을까?’ 라는 질문을 던졌었다. 위의 연구 과정을 통해 질문에 대한 답을 찾는 데 한 걸음 가까이 다가갈 수 있었다. 즉 버르토크의 생애에 중요한 부분을 차지한 민속음악 연구와 민속적 요소 중 리듬을 이해하고, 이 작품의 템포, 리듬, 박절을 모두 포함하는 시간적 관점으로 분석한 연구는 질문의 답을 위한 의미 있는 과정으로 볼 수 있을 것이다.

이처럼 시간적 측면으로 《두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타》를 고찰한 본 논문이 버르토크와 그의 작품을 이해하는 초석을 마련하고 연주해석에 있어 실질적 도움이 되길 바란다.

참 고 문 헌

■ 단행본

- 오희숙. 『20세기 음악 I 역사·미학』. 서울: 심설당, 2004.
- 장건실. “벨라 바르토크.” 『20세기 작곡가 연구 I』. 이석원, 오희숙 책임편집: 366-430. 서울: 음악세계, 2000.
- Antokoletz, Elliott, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff. *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*: Edited by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000.
- _____ and Paolo Susanni. *Béla Bartók: A research and Information Guide*. Second Edition. New York: Routledge, 2011.
- Bartók, Béla. *A magyar népdal*. London: Oxford University Press, 1931.
Translated by M. D. Calvocoressi. *Hungarian Folk Music*. Oxford University Press, London: humphrey Milford, 1931.
- _____ . *Béla Bartók Letters*: Collected, Selected, Edited, and Annotated by János Demény. New York: St. Martin' s Press, 1971.
- _____ . *Béla Bartók Essays*: Selected and Edited by Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976.
- _____ . *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*: Selected and Edited by Benjamin Suchoff. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1997.
- Bayley, Amanda. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2001.
- Bernstein, Leonard and Nigel Simeone. *The Leonard Bernstein Letters*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Cooper, David. *Bela Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.
- Gillies, Malcolm. *The Bartók Companion*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- 조치노 역. 『바르토크 가이드: 바르토크와 그의 음악에 대한 최종적인 지침서』. 서울: 음악춘추사, 2002.

- Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Krebs, Harald. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Laki, Peter. *Bartók and His World*: Edited by Peter Laki. Princeton. NJ: Princeton University Press, 1995.
- Lampert, Vera, László Somfai, Eric Walter White, Jeremy Noble and Ian Kemp. *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith*. New York: W.W. Norton, 1984.
- Lindlar, Heinrich. *Lübbes Bartok Lexikon*. Bergisch Gladbach: G. Lübbe, 1984.
- Milne, Hamish. *The Illustrated Lives of the Great Composers Bartók*. London: New York: Sydney: Omnibus Press, 1984.
- Petersen, Peter. *Music and Rhythm: Fundamentals, History, Analysis*. New York: PL Academic Research, 2013.
- Poultney, David. *Studying Music History: Learning, Reasoning, and Writing about Music History and Literature*. Second edition. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1995.
- Sachs, Curt. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Schneider, David E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók* (London: New York: Oxford University Press, 1967), 김경임 역. 『바르토크와 생애와 음악』 (대구: 경북대학교출판부, 1990), 86-87.
- Wilson, Paul. “The Sonata for two pianos and Percussion, I and II.” *In The Music of Béla Bartók*, 139-67. New Haven: London: Yale University Press, 1992.

■ 학술논문

- 조치노. “벨라 바르톡의 작품에 활용된 민속선율연구: 그 단계별 접근.” 『음악과 문화』 9 (2003): 9-28.
- Bennett, Clive. “‘Icare.’ ” *Tempo* no. 133/134 (1980): 44-51.
- Biamonte, Nicole. “Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music.” *Music Theory Online* 20/2 (2014): 1-19. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.biamonte.html>. 2022년 3월 20일 접속.
- Garst, Marilyn M. “How Bartók Performed His Own Compositions.” *Tempo* no. 155 (1985): 15-21.
- Kárpáti, János. “Alternative Bar structures in Bartók Music” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47, no. 2 (2006): 127-40.
- Leong, Daphne. “Metric Conflict in the First Movement of Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion.” *Theory and Practice* 24 (1999): 57-90.
- _____. “Bartók’s Studies of Folk Rhythm: A Window into His Own Practice.” *Acta Musicologica* 76, no. 2 (2004): 253-77.
- Pintér, Csilla Mária and Boldizsár Fejérvári. “The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of ‘Bluebeard’ s Castle.” *Studia Musicologica* 49 no. 3/4 (2008): 369-82.
- Roeder, John. “Rhythmic Process and Form in Bartók’s “Syncopation” .” *College Music Symposium* 44 (2004): 43-57.
- Russ, Michael. “Bartók, Beethoven and the Sonata for Two Pianos and Percussion.” *Journal of the Royal Musical Association* 137, no. 2 (2012): 307-49.
- Schneider, David E. “‘Gypsies,’ Verbunkos, and Bartók’s Debt to the Nineteenth Century.” *International Journal of Musicology* 9 (2000): 137-163.
- Somfai, László. “Analytical Notes on Bartók’s Piano Year of 1926.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26, no. 1/4 (1984): 5-58.
- Suchoff, Benjamin. “Bartók’s Rumanian Folk Music Publication.” *Ethnomusicology*

15, no. 2 (1971): 220-30.

Ujj-Hilliard, Eموke. “A Study of Rhythm in Bartok’s Music Both in Its Historical and Musical Dimensions.” 이주희 역. 『피아노 음악연구』 3. (2009): 47-67.

■ 학위논문

Leong, Daphne. “A Theory of Time-spaces For the Analysis of Twenty-Century music: Applications to the music of Béla Bartók.” PhD. Diss., University of Rochester, NY, 2000.

Simons, Haley Ann. “Béla Bartók’s Sonata for Two Pianos and Percussion.” DMA. Diss., University of Alberta(Canada), 2000.

Ujj-Hilliard, Eموke. “An Analysis of the Genesis of Motive, Rhythm, and Pitch in the First Movement of the Sonata for Two Pianos and Percussion by Béla Bartók.” DMA. Diss., University of North Texas, 2004.

Valiquette, Carolyn Corder. “The use of percussion in the music of Béla Bartók: works from 1926 to 1945.” DMA. Diss., University of Northern Colorado, 2000.

■ 온라인 사전

『두산백과』 “축음기.” <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1147685&cid=40942&categoryId=32372>. 2021년 11월 8일 접속.

『세계언어백과』 “헝가리어의 문자와 발음.” <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=3543315&categoryId=58250&cid=58250>. 2021년 6월 1일 접속.

『악기백과』 “침발롬,” https://terms.naver.com/entry.naver?docId=4389422&cid=60476&categoryId=60476&anchorTarget=TABLE_OF_CONTENT4#TABLE_OF_CONTENT4. 2021년 12월 2일 접속.

Bellman, Jonathan. “Csárdás.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006918>.

2021년 8월 3일 접속.

“Verbunkos.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029184>.
2021년 10월 18일 접속.

Brashovanova, Lada. “Stoin, Vasil.” *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026818>. 2021년 5월 11일 접속.

“Cluster.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005992>. 2021년 10월 25일 접속.

Drew, David and Noël Goodwin. “Markevitch, Igor.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017823>.
2021년 8월 11일 접속.

Erkki, Salmenhaara. “Krohn, Ilmari.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015563>.
2021년 11월 9일 접속.

Fallows, David. “Calando.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004571>. 2022년 2월 4일 접속.

“Parlando.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.20927>. 2021년 8월 25일 접속.

Gillies, Malcolm. “Bartók, Béla.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040686>.
2020년 10월 5일 접속.

- Griffiths, Paul. “Varèse, Edgard [Edgar].” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029042>.
 2021년 8월 11일 접속.
- Head, Matthew. “Style hongrois.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044652>.
 2021년 11월 21일 접속.
- Holland, James, and Janet K. Page. “Percussion.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021291>.
 2021년 12월 6일 접속.
- Hopkins, Charles. “Thomán, István.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027855>.
 2021년 5월 15일 접속.
- Hudson, Richard. “Rubato.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>.
 2021년 11월 13일 접속.
- Lampert, Vera. “Koessler [Kössler], Hans.” *Grove Music Online*.
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015256>.
 2021년 12월 1일 접속.
- Rădulescu, Speranta. Valentina-Sandu-Dediu, Adriana Şirli, and Costin Moisil. “Romania.” *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023736>. 2021년 5월 7일 접속.
- Roger, Bullivant. “Stretto (ii).” *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053899>. 2021년 7월 29일 접속.

Thiemel, Matthias. “Agogic.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296>. 2021년 12월 14일 접속.

Vázsonyi, Bálint. “Dohnányi, Ernő,” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007927>. 2021년 5월 15일 접속.

■ 저자없는 인터넷 정보

“Bartók Piano recording” https://www.youtube.com/results?search_query=Bartok+piano+recording+. 2021년 8월 12일 접속.

“Béla Bartók: Sonata for 2 pianos and percussion (Solti-Perahia-Glennie-Corkhill) SUBITA” <https://www.youtube.com/watch?v=CmZKTllFtqI>. 2021년 8월 31일 접속.

“Counties of Hungary” [https://en.wikipedia.org/wiki/Counties_of_Hungary_\(1000%E2%80%931920\)#/media/File:Kingdom_of_Hungary_counties.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Counties_of_Hungary_(1000%E2%80%931920)#/media/File:Kingdom_of_Hungary_counties.svg). 2021년 7월 24일 접속.

“Grammy Awards” <https://www.grammy.com/grammys/awards/31st-annual-grammy-awards-1988>. 2021년 6월 1일 접속.

“ISCM” <https://iscm.org/wnmd-world-new-music-days/previous-festivals/>. 2021년 8월 24일 접속.

“Murray Perahia” <http://murrayperahia.com/bio/>. 2021년 6월 1일 접속.

■ 악보

Bartók, Béla. *Sonata for Two Pianos and Percussion*, New York: Boosey & Hawkes, 1942.

_____. *Two Elegies*, Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 1955.

_____. *Ten Easy Pieces for Piano*, New York: Boosey & Hawkes, 2016.

■ 음반

Bartók, Béla and Ditta Bartók Pásztory, piano; Harry J. Baker and Edward J. Rubsan, percussion. *Bartók at the Piano*, Hungaroton Classic HCD 12326-31, 1991. (recorded in 1940)

Kocsi, Zoltan and Dezső Ranki, piano; Gusztav Cser and Zoltan Racs, percussion. *Béla Bartók: Sonata for Two Pianos and Percussion* BB 115, Sz 110, Hungaroton Classic HCD 12400, 1994.

Perahia, Murray and Sir Georg Solti, piano; David Corkhill and Evelyn Glennie, percussion. *Béla Bartók Sonata for Two Pianos and Percussion*, CBS Inc. MK 42625, 1988.

Abstract

Analysis and Interpretation of Béla Bartók's *Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz.110*: The Temporal Aspects

Soo Jung Park

Department of Instrumental Music (Piano Major)

The Graduate School

Seoul National University

This thesis presents an analysis of *Sonata for Two Pianos and Percussion* (1937) by Béla Bartók (1881-1945) and interpretations of different performances. This piece is one of Bartók's representative chamber music works and contains rhythms from Eastern European folk music within the traditional form of Western music. Through years of research on folk music, Bartók applied folk elements such as scale and rhythm to his music; while pursuing percussion effects through other instruments, presenting a new and original direction for contemporary music in the 20th century.

In particular, *Sonata for Two Pianos and Percussion* shows temporal changes such as the frequent use of tempo changes, the use of Eastern

European folk rhythms, irregular rhythm patterns, and multiple rhythmic structures. Therefore, this thesis analyzes *Sonata for Two Pianos and Percussion* in terms of the temporal aspects specifically tempo, meter, and rhythm and through recordings from three groups, including Bartók's performance, examining the performers' interpretations as well as the author's interpretation of the work as a pianist.

Chapter II examines Bartók's life and provides an outline of his works by period, exploring the concepts of Eastern European folk songs and folk rhythms (i.e., *Parlando-rubato*, *Rigid rhythm*, *Dotted rhythm*, and *Bulgarian rhythm*) that he studied, and analyzing his works to which these folk song rhythms are applied.

Chapter III analyzes the overall structure of each movement from the following four perspectives in terms of temporal aspects. First, in order to understand the flow of the tempo in each movement, the parts where metronome changes are identified. Second, the chapter examines how the Eastern European folk music rhythms are applied and developed in this work. Third, the parts characterized by irregular rhythm patterns are classified into several forms and then analyzed. Fourth, the chapter discusses the parts where inconsistencies in the beats appear in the polymeter structure.

Based on the theoretical analysis of the work, Chapter IV analyzes the recordings of three groups, including Bartók's performance, and proposes interpretations from the perspective of a performer. First, to understand the overall tempo interpretation of the three recordings, the average tempo of each section for each movement is calculated and the corresponding performance trends are identified. Second, the chapter examines the performances of the three groups of recordings and presents the author's interpretation of the parts to which Eastern European folk music rhythms are applied based on the analysis described in chapter III. Third, for the

interpretation of irregular rhythm patterns, the author's interpretation is presented, relying on an analysis of parts which can be considered as difficult to perform.

By examining and interpreting *Sonata for Two Pianos and Percussion* from a temporal perspective, it is expected that performers will be able to understand the work in more depth, through this example of practical guidance for their performances.

keywords : Béla Bartók, Sonata for Two Pianos and Percussion, Temporal aspects, Tempo changes, Eastern Folk-music, Irregular rhythm, Interpretation

Student Number : 2016-31907