
음의 기보법과 조성 : <바르톡>

金 鐘 信 譯

(한양대학교 음악대학 강사)

Malcolm Gillies, "Pitch Notations and Tonality : Bartók,"
Early Twentieth-Century Music (1993), 42-56쪽.

- | |
|-------------------|
| I. 머리말 |
| II. 방법 |
| III. 작품 분석 |
| IV. 지침이 되는 문헌과 분석 |

I. 머리말

작곡가들은 언어 매개체(혹은 도표)로서 뿐만 아니라 악보의 기보법으로서 그들의 음악을 분석할 지 모른다. 본 장에서 정리된 방법은 헝가리 작곡가 <바르톡>(Bela Bartók)의 작품에서 발견된 것처럼 분석방법의 원칙들을 자체분석의 형태로부터 끌어내고 있다. 일반적으로 20세기는 이러한 자체분석의 첫 번째 부류에서의 성장과 두 번째 부류에 대한 감소하는 관심을 입증하여왔다. 20세기초 많은 작곡가들은 작곡기법에 대한 정보를 대중과 함께 공유하며 이전시대의 넓게 펼쳐진 규제들을 탈피하기 시작하였다. < 쇤베르크 >(Arnold Scheönberg) - < 스트라빈스키 >(Igor Stravinsky) - < 바르톡 >(Bela Bartók) 세대에서의 이 열린 태도는 증가하고 있는 수많은 표제음들(Programme notes)과 악보소개, 작곡가들에 의한 대담(Interview)과 짧은 기사들에서 가장 잘 보여질 수 있다(Somfai, 1978). 대부분의 이러한 자체분석들은 좀더 폭 넓은 대중들 혹은 일반대중조차에게도 발표되어지며 비전문적인 용어로 표현되어졌다. 그 결과로 그들은 음악의 기술적인 사항들을 거의 인지할 수 없었다. 그러나 때때로 전문가들을 위하여 좀더 자세하게 시사

되는 논평들이 발간되었다. 본 논문에서 가장 중요하게 인용된 예는 <바르톡> 자신의 분석들 중 하나인 「현악4중주, 제5번」(Suchoff, 1976: 414-15쪽)의 분석이다. 이 분석은 1935년 평론가 <알렉산더 쟈니츠>(Alexander Jemnitz)가 이 곡의 분석을 구성하는데 도움이 되었다.

그러나 자체분석의 두 번째 형태는 무엇인가? 악보 자체인가? 작곡가들은 다소 덜 중요한 예행 신호들(겹세로줄, 각 부분의 박자기호, 이음줄과 마침표시들(콤마, 마디줄 등등)의 신중한 배열에 의한 악상기호들을 통해 중요한 부분 혹은 다소 덜 중요한 부분들을 표시하고 있다. 어찌하였든 작곡가들은 한 음을 또다른 음으로 철자를 바꿈으로 인해(A♭ 대신 G♯) 선율적, 화성적, 대위법적, 궁극적으로는 조성적 맥락 안에서 음의 기능을 구별할 수 있다. <조지 퍼틀>(George Perl, 1984 : 101쪽)은 한 악보의 이러한 자체 분석적 잠재력을 훌륭하게 정리하였다.

비록 작곡가들이 그들의 작품에 대한 분석적 조사들을 우리에게 주지 않았어도 이전시대의 작곡가들은 그들의 기보방법에서 계속적으로 분석적 주장을 명백하게 하고 상세히 서술하고 있다. <베토벤>(Beethoven)은 「제5번 교향곡」의 느린 악장에서 마디 29의 음군, A♭, C, E♭, F♯[예 3.1a]으로 기보하고 마디 206의 A♭, C, E♭, G[예 3.1b]로 기보할 때, 그는 작곡가로서뿐만 아니라 분석가로서 종사하고 있다.

[예 3.1a] 베토벤의 「교향곡 5번」, 느린 악장 마디 28-31

[예 3.1b] 베토벤의 「교향곡 5번」, 느린 악장 마디 205-209

<베토벤>시대의 음악에서 음 기보법은 일반적으로 화성적 기능을 반영하고 있다. 다시 말해 이러한 화성적 기보법은 조성적 기능을 반영한다. 마디 206의 G♭(F♯대신에 Ex)의 존재는 7화음으로서의 음군에 대한 이해에 중요한 역할을 하고 있다. 마디 206의 표기와 전후 마디의 기보들을 비교함으로써(예 3.1b) 예를 들어 마디 207의 C♯-E♯-G♯ 보다는 D♭-F-A♭) 우리는 A♭장조안에서 V/IV화음의 기능으로서의 7화음의 기능이 제시되고 있음을 알 수 있다. 또 다른 표기, A♭-C-E♭-F♯은(여기서는 완전히 벗어났지만) 독일6화음의 역할을 반영하였을 것이다. 그러나 [예 3.1a]에서 보여주는 것처럼 마디 29의 C장조를 분명하게 나타내고 있다. 마디 208에서도 역시 G-<B♭>-D♭-F♭(지속음 A♭ 위)의 기보는 A♭장조의 감7화음과 같은 기능을 반영하고 있다. G-<B♭>-D♭-E와 같은 또 다른 기보는 여기에서는 나타나지 않는 버금가온음(VI)에 대한 감7화음과는 아주 다른 기능을 뜻하고 있을 수도 있다. 19세기를 지나면서 증가하는 반음계적 음악과 함께 음 기보법의 사용을 지배하는 확립된 관계들이 점차적으로 도전받게 되었다.

20세기에 이르러 모든 12개의 반음계적음들이 자유롭게 사용되는 것이 증가하면서 더불어 3화음의 탈피를 직면함으로써 많은 분석가들은 이전시대의 기보법 관례들의 해체를 예측하여 왔다. 그러므로 분석가들은 음 기보법이 20세기 음악에서 아무런 의미를 갖고 있지 않다고 결론짓는다. 20세기에서 5개의 다른 임시표들(x, ♯, ♯, ♭, ♭)과 모든 음들의 3가지 표기법(예를 들어 Ex, F♯, G♭)들의 존속은 전통적으로 내려오는 기능의 암시로 인하여 잘못된 개념들을 쉽게 불러일으킬 수 있는 불필요한 장애물로서 보여질 수 있다. 20세기 초 <부조니>(Busoni, 1910), <바르톡>(1920), <쇤베르그>(Schoenberg, 1924), <코웰>(Cowell, 1927)들은 새로운 음 기보법을 요구하거나 제안하였다. 전통적 기보방법들에 대한 불만족의 아우성들은 이전시대에서 음악의 회화적 단면들(악보상으로 보이는)을 지나치게 강조한 것으로 여겨졌던 것을 외형상으로 다시 고쳐왔다. 그리하여 이러한 움직임은 음악의 청각적 본성을 강조한 음악가들 사이에서 협정된 운동을 일으키는 선구자가 되는 역할을 하고 있다. 예를 들어 <알렉산더 링어>(Alexander L. Ringer)(1980 : 123쪽)는 모든 장점을 갖는 음악기보에 대한 정도를 써왔다. 여기서 그는 본질적으로 항상 청각적이고 묘사적일지라도 거의 드물게 나타나는 문화적 현상에 대한 서양사람의 이해를 좁혀왔다.

현존하는 시각적 기보의 방법들에 대한 불만족에도 불구하고 대부분의 작곡가들은 전통적 기보법을 계속적으로 사용하였다. 몇몇 작곡가들은 전통적 함축성들을 지위버리기 위한 시도로써 다른 반음계적 변화들을 함부로 사

용하는 것을 선택하였다. 다른 작곡가들은 그들의 작품을 기보하는데 있어서 수직적(화성적), 수평적(선율적) 동질성을 선호하여 순간을 받아쓰는 것에 따라 읽기 쉬운 그 자체로써 임시표를 사용하였다.

<스크라빈>(Scriabin)과 <바르톡>을 주목하여 몇몇 작곡가들은 전통적인 기보법의 제한 안에서 그들의 음악을 일관성 있게 나타나게 하기 위하여 새로운 규칙들을 개발하였다. 이러한 작곡가들의 음악에서 겹올림표(double sharps)와 겹내림표(double flats)의 애용은 특별한 기보법적 목적을 명시하고 있다. 겹올림표와 겹내림표는 6음계 혹은 8음계구조와 같은 좀더 “진보적” 음렬을 나타내는 방법을 실험하는 것이었다(Perle, 1984, Gillies, 1983). <펠>(Perle)이 지적한 바와 같이(107-109쪽) <스크라빈>의 「전주곡 Op. 74, 제5번」(1914)의 마디 1-4에서 <스크라빈>은 6음계를 나타내는 연속적 음도들(C♭, D♭, E♭, F, G, A, B, C♯, E♯, Fx)을 위하여 “7음계”의 연속적 음이름의 원칙(C, E, E 등등)을 채택하였다. 이 곡의 마디 13-17의 8음계적 토대(온음과 반음이 번갈아 나타남)는 같은 원칙에 따라 기보된다. 즉, A♯, B♯, C♯, D♯, E, F♯, G, A, B♭, C, D♭, E♭, F♭, G)으로 나타난다. <스크라빈>은 그 다음해에 세상을 떠났고 그의 실험적 기보법은 이해할 수 있게 체계적인 음표시법으로 발전되어지지 못하였다.

<스크라빈>과 같은 시대의 작곡가인 <바르톡>은 유사한 음 기보법의 문제들과 맞닥뜨려졌다. 그는 그의 음악에서 사용하기를 원하였던 음조직(pitch organization)들의 폭넓은 다양함을 나타낼 수 있는 정교한 기보법적 조직(apparatus)들을 수년동안에 거쳐 발달시켰다. 그러나 이러한 체계의 발전은 순조롭지 못했다. <바르톡>의 초기의 작품에서는 <바그너>(Wagner)와 <슈트라우스>(Richard Strauss)의 작품의 영향을 받아 좀더 선율적 현상이 나타났다. 이러한 선율적 양상을 통하여 그의 음악은 수직적 수평적 양상이 나타나는 민속음악에서 파생된 음구조로 좀더 개성있는 음악을 나타내는 시기를 맞이하게 되었다(Suchoff, ed., 1976 : 336쪽). 1918에서 1922년에 <바르톡>은 “무조음악” 위기를 겪었다. 그 시기에 그는 현재 자주 인용되는 음기보의 새로운 체계를 만들었고 음기보법에 있어서 수평적, 수직적 요구들을 만족시키는데서 경험하였던 어려움들을 호소하였다(1920 : 459쪽). 그 결과로써 그는 선적인 구조에 대한 강조를 성장시키면서 결정적으로는 조성적 표현방식으로 되돌아갔다. <바르톡>은 1931년경부터 1945년 그가 생을 다할 때까지 음기보 사용법에 대한 약간의 수정을 계속하였지만 결정적으로 수평적 정의에 대한 기보법 규칙들을 성립하였다. 이러한 수정들의 많은

것들이 그의 마지막 10년동안에 민속음악을 개작하는 지속적인 작업과정에서 얻은 결과였다.

[도표 3.1]

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|------------|---|------------|---|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-----------|----------|
| D | E \flat | E | F | F \sharp | G | G \sharp | A | A \sharp | B | C | C \sharp | D | (9 : 3) |
| \bar{D} | E \flat | E | F | G \flat | G | A \flat | A | B \flat | B | C | C \sharp | \bar{D} | (3 : 9) |
| \bar{B} | C | C \sharp | D | D \sharp | E | E \sharp | F \sharp | F \times | G \sharp | G \times | A \sharp | B | (11 : 1) |
| \bar{B} | C | D \flat | D | E \flat | E | F | F \sharp | G | G \sharp | A | A \sharp | \bar{B} | (1 : 11) |

그리하여 <바르톡>은 그의 후기작품의 음기보법에서 음악적 기능의 음과음 단계의 조성적 사고에 대한 체계적 증거를 남겼다. 이 시기에 좀더 자세하게 나타난 언어적 분석이 되는 몇 안되는 작품에서 우리는 작품전체 혹은 각 악장에 걸쳐 펼쳐진 폭넓은 조성적 영역에 관한 그의 사고로 접근할 수 있었다. 아래 제시된 제도적 방법은 두 개의 자체분석 근원들에 기초가 되어왔다. 제도적 방법은 <바르톡>의 기보법 사용의 다양함이 몇 안되는 열쇠가 되는 원칙들 안에서 둘러싸여있지 않기 때문에 기술적 안내의 체제에서 몽땅 그려 요약되어왔다. 이러한 방법과 모범분석을 뒤따라, 좀더 앞선 연구에 대한 제안들은 참고문헌과 함께 학생들로 하여금 좀더 폭넓은 레퍼터리를 나타내는 아이디어를 응용하도록 이끌고 있다.

특별히 <바르톡>이 체계적 작곡가라는 것은 의심할 여지가 없다. 그리고 이 논문을 읽는 사람은 본 논문에서 연구된 기보실습들이 이들이 제시하는 분석적 통찰력과 함께 특이한 것이라는 것을 계속해서 상기할 필요는 없다. 이러한 실습들은 아직은 비교적 쉽게 이해되고 해석되어진다. 기보실습들은 <바르톡>이 작곡가로서 의심할 여지가 없는 존재라는 이유뿐만 아니라 작곡과 분석적 과정 사이의 관계에 대한 독자의 호기심을 충족시키는 연구가치가 있다. 이것은 20세기초 많은 영역에서 추구될 수 있는 본보기가 되며, <바르톡>의 기보법은 그러한 질문에 대한 훌륭한 출발이 되고 있다.

II. 방법(Method)

1924년으로부터 <바르톡>이 죽을 때까지 그는 그의 음악이 항상 조성적이었다고 주장하였다. 이것은 본 논문에서 나타난 방법의 가장 중요한 가치가 된다. 다시 말해서 작곡자의 음기보법을 <바르톡>이 말하는 조성과 같은 표현으로서 설명하는 것이다. 음기보법은 특별한 조성구조로 분할된 음들을 위한 기본적인 표준형(음악에서 음을 기보하는데 있어서 일관성의 제한으로 구분됨)으로서 사용된다. 또한 조성 중심음으로서 구조적인 한 음 혹은 그 이상의 음들을 결정하기 위한 기본적인 표준형이 사용된다. 앞으로 제시되는

1-2장부분에서는 <바르톡>의 후기음악에서 나타난 각기 다른 조성구조를 보여주고 있으며, 이들 조성구조에서 가능한 음기보법을 보여주고 있다. 예가 보여주듯이 특별한 구조로서의 적용은 한 부분의 몇 박(beat)으로부터 전체 작은 곡들로 다양해질 수 있다. 덧붙여서 말한다면 <바르톡>의 사용법에서 예외로 나타나는 것과 원칙적으로 나타나는 것은 설명되어질 필요가 없다(3장). 1-2장부분에서 분명해지듯이 음기보법은 조성구조의 완전한 정의를 위해 불충분하다. 그리하여 조성을 결정하는데는 다른 방법이 대체되어야만 한다(4장). 마지막으로 방법은 구조에서 구조를 바꾸는 <바르톡>의 실제작법과 조성계층의 좀더 폭넓은 양상들을 결정하는 <바르톡>의 원칙들에 대한 개요를 말하고 있다.

1. 옥타브 조성구조(Octave tonal structures)

(1) “홀수번호” 12음계적 구조(“Odd numbered” chromatic structures)

<바르톡>의 옥타브 조성구조의 대부분은 반음을 홀수번호에 의해 나는 특별한 조성적 특징을 갖는 두 음의 존재의 특징을 갖는다(여기서 두 음을 조성중심음으로 부른다). [예 3-2]의 반음계적 구조들(<바르톡> 자신의 2중선법의 예. Suchoff, ed., 1976 : 367쪽)은 <바르톡>의 후기음악에서 가장 많이 나타나는 “홀수번호”의 구조들이다. 이 “홀수번호”구조는 7 : 5의 비율로 옥타브를 12개의 반음으로 나눈다 : $\underline{C} D \flat D E \flat E F \sharp \underline{G} A \flat A B \flat B \underline{C}$. 때때로 이러한 구조는 근본적으로 7음계구조를 반음으로 메꾸는 방법으로 이루어지지만 그들은 일반적으로 서로 다른 선법의 병합으로 만들어진다(서로 다른 선법은 엄격한 2중선법이거나 12음계적 선법에서 선법적인 요소들을 자유롭게 혼합하는 것을 포함할 수 있다). 또는 <바르톡>의 “새로운” 12음계주의의 독립적이고 구조적인 반음음도(semitonal degree)로 구조가 이루어질 수 있다(Suchoff, ed., 1976 : 366-381쪽). [예 3.2]는 프리지아 선율과 리디아 선율의 음들이 하나의 음계에서 5개의 음이 두 번 사용되었음을 보여주고 있다.

[예 3.2] <바르톡> : 그 자신의 2중선법(1943)



이 두 개의 음이름들은 인접한 반음들에 의해 반음계적으로 “둘러쌓여” 있다 : B-C-D♭, F♯-G-A♭. 그러므로 기보법은 2개의 조성중심음을 만들어내고 있다. 이러한 2개의 중심음의 상대적 특징에 대한 의문은 다른 표준형으로만 결정되어질 수 있다. 다시 말해서 음역, 부분진행, 혹은 절정음들(제15부분에서 열거된다)로 결정되어질 수 있다. <바르톡>의 예에서 G음이 딸림음처럼 활동할 때 C음은 분명하게 주된 특징음으로 나타난다. 12음계적 구조의 “변격”형은 C음이 주된음이고 F음은 2차적 중심음이 될 때 가끔 발견되어진다 : C D♭ D E♭ E F G♭ G A♭ A B♭ B C(5 : 7). 한 구조 안에서 2개의 가장 중요한 음 사이의 4도와 5도관계가 때때로 무시되며 그 결과로 도표 3.1과 같은 구조가 나타난다.

(2) “짝수번호” 12음계 구조(“Even numbered” chromatic structures)

비교적 드문경우들에서 <바르톡>은 반음을 짝수번호에 의해 나눈 조성중심음들로 이루어진 구조를 나타내기를 희망하였다. 이때 “홀수번호” 구조에 적용하는 기보법원칙들은 그대로 적용될 수 없다. [예 3.3](바이올린 소나타 제1악장 마디 105-107)에서 보여주듯이 두 개의 조성중심음(C♯과 G)의 혼합은 중심음으로 약한 또 다른 음 E음의 병합을 필요로 한다 : C♯ D D♯ E F F♯ G A♭ A A♯ B B♯ C♯(6 : 6). 그 결과로 한 음이름은 3개의 음을 이룬 형태로 나타나야만 한다(A♭, A, A♯).

[도표 3.2]

| | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|---|----|---|----|---|----|----|----|----|----|----|----------|
| B♭ | C♭ | C | D♭ | D | E♭ | E | F | G♭ | A | A♭ | A | B♭ | (8 : 4) |
| B♭ | C♭ | C | C♯ | D | E♭ | E | F | F♯ | G | A♭ | A | B♭ | (4 : 8) |
| F | G♭ | G | A♭ | A | B♭ | B | C | C♯ | C | D♭ | E | F | (10 : 2) |
| F♯ | G | A | B♭ | B | C♭ | C | D♭ | D | E♭ | E | F♯ | F♯ | (2 : 10) |

[도표 3.3]

| | | | | | | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|----|----|----|-----------------------|----|---|---|-----------------------------|
| C | D | E | F | G | A | B | C | (ascending, Lydian) | | | | |
| C | D♭ | E♭ | F | G♭ | A♭ | B♭ | C | (descending, Locrian) | | | | |
| C | D♭ | D | E♭ | E | F | G | A♭ | A | B♭ | B | C | (total 5 : 2 : 5 structure) |

(4) 불완전한 12음계 구조(Defective chromatic structures)

<바르톡>은 자주 모든 12개의 반음계적 음들을 사용하지 않는다. 그리하여 불완전한 반음계적 구조를 만들어내고 있다. 1943년에 <바르톡>이 쓴 [예 3.4]에서 (Gillies, 1989 : 290쪽) D \flat 음이 빠진 결과로 원래의 조성중심음이 부분적인 반음으로만 둘러 쌓여 있게된다(C : C () D E \flat E F F \sharp C A \flat A B \flat B C(11개음). [예 3.4]는 D \flat 음을 포함하지 않은 C음을 기초로 하는 리디아와 에이올리아 형태를 혼합하는 것으로 설명되어질 수 있다(Oramo, 1980 : 453쪽). <바르톡>의 “새로운 반음계주의”언어에서 구조는 단순히 12음계적이지만 한 음이 생략된 12음계주의이다. 많은 수의 불완전한 12음계적 7 : 5구조가 [도표 3.5]에서 보여지고 있다.

(5) 8음계 구조(Octatonic structures)

<바르톡>은 연속적인 음도들(degrees)를 위한 연속적인 음이름을 사용함으로써 8개의 순차적 음도(온음과 반음이 교차되는 음형)의 독립성을 나타내고 있다. 7음계(Diatonic)음표시법의 적용은 상행진행에서 반음 내려주는 표시법과 하행진행에서 반음 올려주는 결과로 온 것이다. 연속적인 음이름의 확실성으로 인하여 조성중심음들은 주목할만하게 다른 음도와 구별되어질 수 없다.

[도표 3.5]

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----------|-----|-----------|-----|-----|------------|---|-----------|-----|-----------|-----|---|-----------|
| C | () | D | E \flat | E | F | F \sharp | C | () | A | B \flat | B | C | (10-note) |
| C | D \flat | D | E \flat | () | F | () | C | A \flat | A | B \flat | () | C | (9-note) |
| C | () | D | () | E | F | F \sharp | C | () | A | () | B | C | (8-note) |
| C | D \flat | () | () | E | () | () | C | A \flat | A | () | B | C | (7-note) |
| C | D \flat | () | () | E | () | () | C | A \flat | () | () | B | C | (6-note) |

다음 경우에서 중심적 역할은 F \sharp 음으로 할당되어질 수 있다. 왜냐하면 규칙적인 음이름의 연속성이 시작하는 음으로부터 유지될 수 있기 때문이다. 즉 F \sharp G \sharp A B C D E \flat F<F \sharp >. 이 예는 III장의 모범분석에서 좀더 집중적으로 논의된다. 기보법 타협들은 겹임시표의 사용을 회피하는데 특별히 영향을 미친다(3장-(1)). 불완전한 8음계구조들이 생략된 음과 일치하는 생략된 음도 안에서 발견된다.

[예 3.4] <바르톡> : 그 자신의 음악예(12음계적 선법)(1943)



(6) 7음계 구조(seven-note(Diatonic) structure)

한 음과 그 음의 옥타브 사이의 오선악보의 한줄 혹은 줄 사이에 한 음을 써야하는 보표체계의 7음계 원리 때문에 음기보법의 구별은 음의 조성적 기능을 결정하는데 약간의 도움을 줄 수 있다. 음이름을 변화시키는 것(반음으로 둘러쌓는 혹은 많은 다른 구조에서 중심음의 확인에 도움을 주는 연속적인 음이름들을 반음 내리거나 반음 올림)은 이러한 구조에 거의 관련되지 않는다. 음들 혹은 음역 제한을 시작하고 끝맺는 역할을 하는 일반적인 요소들(조성을 결정하는 것)은 조성구조의 정확한 본성을 결정하는데 결정적인 영향을 미친다. 예를 들어 E음을 기초로 하는 프리지아구조로부터 D음을 기초로 하는 도리아선법을 구별하는 것과 같은 기보법은 때때로 선택권들을 제한하는데 관련되어질 수 있다. A, D \sharp 기보법은 G음을 기초로 하는 전통적 선법에서 어떠한 설명도 허용치 않는다. 반면에 E \flat 음은 G음을 기초로 하는 에이올리아, 프리지아, 로크리아 선법을 특징 지우고 있다.

(7) 불완전한 7음계 구조(Defective seven-note(diatonic)structures)

7음계의 한 음 혹은 2개의 음도 들은 생략된다. 그리고 이를 대응하는 음이름을 나타내지도 않는다(도표3.6) :

[도표 3.6]

| | | | | | | | | |
|----------|-----------|------------|----|----------|-----------|------------|----------|--------------------------|
| <u>D</u> | E | F \sharp | () | <u>A</u> | B | C \sharp | <u>D</u> | (6-note maior or Lydian) |
| <u>C</u> | D \flat | () | () | <u>G</u> | A \flat | B \flat | <u>C</u> | (5-note Phrygian) |

<바르톡>은 불완전한 7음계로써 5음계(1장-9)를 고려하였다(Suchoff, ed., 1976 : 363쪽). 5음계음도 보다 적은 7음계 옥타브구조는 거의 만나볼 수 없다.

(8) 6음계 구조(Whole-tone structures)

<바르톡>은 8음계와 같이 연속적인 음이름을 사용함으로써 연속적인 순차적 음도들의 독립성을 표현하려 하였다. 이것은 상행진행에서 음을 반음 올리고 하행진행에서 반음 내리는 결과로부터 온 것이다. 즉 $C D E F\sharp G\sharp A\sharp B\sharp (=C)$. 그러므로 음을 표시할 때 이론적인 양상보다는 읽기 쉬운 경향이 선호된다는 것을 알 수 있다. 특별히 겹음표 혹은 겹내림표가 포함되거나 조성중심음이 대체된 기보법이 포함될 때 이러한 경향이 나타난다(C 보다는 $B\sharp$). (Gillies, 1983 : 5-8쪽과 Mikrokosmos 제136번) 불완전한 6음계는 나타날 수 없다.

(9) 5음계 구조(Pentatonic Structures)

7음계구조와 같이 기보법은 단지 구조적 가능성을 제한시키는데 도움이 되고 있다. 조성결정의 다른 수단(4장)은 하나의 구조($B D E F\sharp A B$ 와 같은 구조)의 정확한 본성을 결정하는데 인용될 필요가 있다. <바르톡>이 지적하였듯이 4개 혹은 5개의 음도가 거의 같은 “무계”이기 때문에 어려움이 일어날 수도 있다. 원래의 중심음 4도 위의 음도 만이 “경과음(passing tone)”과 같이 작용한다(Suchoff, ed., 1976 : 371쪽)

(10) “3화음적 구조”(Triadic structures)

몇 안되는 경우의 예(Mikrokosmos, 제133번 마디 25-33[예 3-5])에서 <바르톡>의 기보법은 3화음의 모든 3음을 위한 중심음적 상황을 가리키고 있다. 즉 $G A\flat A A\sharp B () C\sharp D E\flat E F F\sharp G(4 : 3 : 5)$. 장3도의 음정으로 된 짝수로 나뉘어진 반음의 출현이 장3화음과 단3화음에서 발견되기 때문에 구조는 한 음에 대한 3중출현에 의해 특징 지워진다($A\flat, A, A\sharp$ 위의). 비록 원래의 조성중심음이 전통적인 근음으로 할당되어질 필요는 없지만 “3화음의 전위들”이 발견되어질 수 있다.

[예 3.5] <바르톡>의 Mikrokosmos, 제133번, 마디 25-31

Musical score for Mikrokosmos No. 133, measures 25-31. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Dynamics include *ff*, *f*, *mf*, and *p*. A fermata is present over the final measure.

[예 3.6] <바르톡>의 바이올린을 위한 소나타, 제4악장, 마디 80-92

Musical score for Sonata for Violin, No. 4, measures 80-92. The score is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Dynamics include *mp*. The score is divided into two systems.

[도표 3.7]

| | | | | | | | | | | | | | |
|----------|-----------|---|------------|-----------------------------|---|------------|---|---|------------|------------|-----------------------------|----------|-----------------|
| <u>A</u> | B \flat | B | B \sharp | <u>C\sharp</u> | D | D \sharp | E | F | F \sharp | F \sharp | <u>G\sharp</u> | <u>A</u> | (4 : 3 : 4 : 1) |
| <u>A</u> | B \flat | B | <u>C</u> | D | D | D \sharp | E | F | F \sharp | F \sharp | <u>G\sharp</u> | <u>A</u> | (3 : 4 : 4 : 1) |
| <u>A</u> | B \flat | B | B \sharp | <u>C\sharp</u> | D | D \sharp | E | F | F \sharp | <u>C</u> | A | <u>A</u> | (4 : 3 : 3 : 2) |
| <u>A</u> | B \flat | B | <u>C</u> | D | D | D \sharp | E | F | F \sharp | <u>C</u> | A | <u>A</u> | (3 : 4 : 3 : 2) |

[도표 3.8]

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|------------|------------|----------|---|-----------|-----------|---|---|---|---|------------|
| | ↑ | | ↑ | | ↑ | | ↑ | | ↑ | | ↑ | | ↑ |
| B | C | C | C \sharp | C \sharp | <u>D</u> | D | E \flat | E \flat | E | E | F | F | F \sharp |

(II) “7음” 구조(“Seventh” structures)

<바르톡>은 「현을 위한 디베르타멘토」, 제2악장 마디 50-51에서와 같이 생략되어질 수 있는 모든 4개의 음들(조성중심음들)은 반음으로 둘러싸여 있다(Gx A \sharp B B \sharp C \sharp D D \sharp E F F \sharp G A \flat A B \flat)(3 : 3 : 3 : 3). 이러한 중심음은 도표3.7에서 보여주듯이 항상 7화음형태를 이루고 나타난다. 주된 조성음이 필연적으로 전통적인 7화음의 근음으로 할당되는 것은 아니다. 때때로 기보법적 타협은 한 음형이 옥타브 간격으로 같은 기보음으로 중복될 때 필요하다(도표 3.7에서 A \flat 음 기보법).

2. 비옥타브 구조(Non-octave structures)

(1) 미달된 옥타브 구조(Sub-octave structures)

12음계적, 7음계적, 5음계적 그리고 4음구조 모두가 시간이 흐르면서 “제한된 음역” 안에서 모두 발견되어질 수 있다. 그러한 경우에 잠재적인 옥타브의 한 단편만이 제시된다. 하나의 반음계적 구조가 단지 3개 혹은 4개의 인접한 12음계적 음도들만을 포함하고 있는 경우에 <바르톡>은 각 연속적인 음도들을 위해 연속적인 음이름을 씌으로써 그들 12음계적 음도들의 독립성을 강조한다 : Fx G \sharp A B \flat . 비록 겹올림표 혹은 겹내림표로 기보된 음들이 자동적으로 제외될지라도 규칙적으로 연속되는 음이름으로 인하여 기보법은 조성중심음을 밝히는데 거의 도움이 되지 못한다. 4개 혹은 5개이상의 반음계적 음도들이 포함되어 있을 때 이러한 원칙은 방해가 되므로 <바르톡>은 음이름들을 위한 다양한 임시표들을 소개하였다 : A B \flat B C C \sharp . 수많은 음도들이 인정되어야만 하는 2차적, 3차적 조성중심음의 가능성을 증가시키고 있다 : A B \flat B C C \sharp D E \flat . 7음계적, 5음계적 미달된 옥타브구조는 그들의 기보법에서 옥타브구조의 단순한 단편들로 활동한다.

[도표 3.9]

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|------------|------------|------------|------------|------------|-----------------------------|---|---|------------|---|------------|----------|------------------------|
| <u>A</u> | B \flat | B | C | C \sharp | D | <u>D\sharp</u> | E | F | F \sharp | G | G \sharp | <u>A</u> | (actual notation) |
| <u>A</u> | B \flat | B | <u>C</u> | C \sharp | C \times | <u>D\sharp</u> | E | F | F \sharp | G | G \sharp | <u>A</u> | (theoretical notation) |
| <u>C\sharp</u> | E \flat | F | G | A | | | | | | | | | (actual notation) |
| <u>C\sharp</u> | D \sharp | E \sharp | F \times | G \times | | | | | | | | | (theoretical notation) |

[도표 3.10]

| | | | | | | | | | | |
|----------------|---|------------|------------|----------------------------|-----------|-----------|-----------|------------|------------|------------------------|
| Structure 1 : | F | G \flat | G | <u>A\flat</u> | B \flat | B \flat | C \flat | C | D, | (Piano 1) (bars 12-13) |
| Structure 2 : | B | C | C \sharp | <u>D</u> | E \flat | E | F | F \sharp | G | (Piano 2) |
| Structure 1a : | F | F \sharp | G | <u>A\flat</u> | A | A | B | C | C \sharp | (Piano 1) (bars 13-14) |
| Structure 1b : | F | F \sharp | G | <u>A\flat</u> | A | B \flat | B | C | C \sharp | (Piano 2) |
| Structure 2 : | B | C | C \sharp | <u>D</u> | E \flat | E | F | F \sharp | G | (both pianos) |

<바르톡>의 후기작품에서 그는 4개음군으로 이루어진 짧은 구절을 소개하였다. 4개음군들이 상행하고 하행하는 화살표 음형의 사용은 비록 그가 각 작품들 안에서 약간 다른 원칙들을 채택하였을지라도 자기 다른 작품들 안에서 일관성을 보여준다. 「바이올린 독주를 위한 소나타」(1944)에서 광대한 4개음군들의 구절에서 조성중심음들은 음이름을 의한 다양한 임시표 부족으로 인해 지적된다. [예 3.6]은 제4악장에서의 마디 80-92를 보여주는데 (Nordwall, 1965 : 2-3쪽), 여기서 D음은 조성중심음이다 :

[예 3.6]의 반응과 4개음군을 비교할 때 우리는 <바르톡>의 4개음군 구조는 일반적으로 12음계적 옥타브구조의 압축의 결과라 볼 수 있다.

(2) 과도된 옥타브구조(Super-octave structure)

4도와 5도음정에 의해 나뉘어진 연속적 중심음들을 갖는 구조는 <바르톡>의 후기음악에서 나타난다. 이러한 중심음들 사이는 7음계, 12음계 혹은 5음계 단계로 채워지고 있다. 같은 음도에 대한 다른 음기보법(D \sharp 과 E \flat)은 다른 옥타브 안에서 서로 다른 기능의 음들을 나타내고 있다. 즉 D \sharp 음은 E 중심음과 반응 낮은 인접음이다, 반면 E \flat 음은 D음의 위 인접음이 된다 D : D \sharp E F F \sharp G G \sharp A B \flat B C C \sharp D E \flat E F F \sharp G A \flat . 4도음정 구조의 음기보법은 상행진행에서 반응으로 내리고, 5도음정의 구조는 그 자체를 반응 올리게 된다. 그리하여 불완전한 구조가 자주 발견된다.

때때로 <바르톡>은 그의 음악에서 상당히 떨어진 거리의 공간으로 나뉘어진 조성중심음들을 조성적으로 불분명한 방법으로 매꾸려하고 있다. 이러한 목적은 요구되는 조성중심음으로 도달될 때까지 각 음이름에 대해 이중으로 임시표를 붙이는 것을 유지시키는 것이다 : D \flat E \flat E \flat F \flat F G \flat A \flat A B \flat B C C \sharp D D \sharp E.

3. 타협과 이탈(Compromises and contaminations)

<바르톡>이 위에 보여준 것처럼 일관성 있게 음기보법을 사용한다면, 분석가들은 <바르톡>의 구조를 “해독”할 수 있을 것이다. 그리하여 많은 상황에서 그는 그의 작품의 효과적인 표현에 적절하게 다른 요소의 영향을 받고 있다. 그의 후기 작품이 결정적으로 선적인 개념을 나타내고 있지만, 수직적 음의 동질성과 관련된 문제들과 악보읽기와 관련된 관심들은 전적으로 무시된 것이다. 그럼에도 불구하고 1930년경에 <바르톡>위 기보작법이 매우 일관성이 있었음으로 음기보법의 변칙상황들의 대부분은 목록화될 수 있다. 그들은 Gillies의 논문에서 좀더 정교하게 정리된다(1989 : 69-91쪽).

(1) 올림표와 내림표의 과다사용(Over-sharpening and over-flattening)

음 기보법 원칙의 적용이 겹올림표와 겹내림표로 이루어진 어색한 구절들의 소개로 인하였을 때 <바르톡>은 좀더 읽기 쉬운 기보법을 자주 사용한다. 예들은 바이올린 소나타 제1악장의 마디 101-103(도표 3.9의 첫 번째 예)와 Mikrokosmos의 제136번의 마디 21-27의 왼손 부분(도표 3.9의 두 번째 예)을 소개하고 있다.

(2) 동시에 나타나는 구조의 명료함(Legibility of simultaneous structures)

각각의 연주자들은 서로 다른 조성구조에 대한 충실함으로 많은 부분을 동시에 연주하도록 요청 받는다. 이때 한 구조의 음기보법은 또 다른 구조를 탈선시키거나 타협된 음기보법이 완수될 수도 있다. 연주자의 악보를 읽기 쉽게 하기 위한 수직적 사항들이 각각의 부분들에서 기보법적 순수한 사항들보다 중요할 수 있다. 일반적으로 <바르톡>은 드러난 탈선을 여러 부분에서 이론적으로 적절한 임시표들이 폭넓게 변형되었을 때만 인정한다. 「두 대의 피아노와 타악기를 위한 소나타」의 제1악장에서 두 개의 구조는 서로 다른 피아노에서 소개되며(마디 12-13), 그런 다음 두 구조는 두 대의 피아노에서 연주된다(마디 13-14)(도표 3.10).

[도표 3.11]

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----------|---|-----------|---|---|------------|---|-----------|---|-----------|------------|---|-------------------------|
| G | A \flat | A | B \flat | B | C | D \flat | D | E \flat | E | F | F \sharp | G | (tonal integrity) |
| C | D \flat | D | E \flat | E | F | F \sharp | G | A \flat | A | B \flat | B | C | |
| C | A \flat | A | B \flat | B | C | C \sharp | D | E \flat | E | F | F \sharp | G | (intervallic integrity) |
| C | D \flat | D | E \flat | E | F | F \sharp | G | A \flat | A | B | B | C | |

구조1에서의 변화된 a와 b기보법(마디 13-14)은 <바르톡>이 원래 반음 내리는 기보법을 구조2의 “균형 잡힌” 기보법과 조절하기를 희망하고 있다는 것을 반영하고 있다.

(3) 음정, 동기, 그리고 주제의 보존(Intervallic, motivic and thematic integrity)

조성구조를 어떠한 방법으로 나타내는 것을 방해하지 않고 12음계적 체계 안에서 일정한 음정패턴을 기보하는 것은 불가능하다. 예를 들어 7 : 5의 12음계구조 안에서 완전5도 음정을 유지할 때, 작곡가는 조성과 음정을 억지로 보존하도록 노력한다(조성보존의 경우 : “5도음정”이 감6도(F#-D)로써 나타남. 음정보존의 경우 : C#이 원래의 조성중심음 C음을 반음으로 둘러싸는 음으로 표시됨(도표 3.11)).

비록 음정관계에 기초를 둔 Mikrokosmos도 실제작법에까지 조성보존을 유지하기 위하여 <바르톡>이 노력하였다는 것을 제시하고 있지만, <바르톡>은 음정관계를 유지하는 상황에서 전체적으로 일관성 있지는 않았다.

만일 작곡가가 서로 다른 조성으로 작곡할 경우 음정패턴이나 원래의 동기 혹은 주제의 실제음 이름을 유지하는데 노력할 경우, 동기 혹은 주제는 조성구조를 일시적으로 흐트릴 수도 있다. 그러한 흐트림은 “현을 위한 음악”(Music for Strings)의 제1악장 마디 1-5와 제2악장의 마디 199-204, 224-228을 비교함으로써 식별할 수 있다.

(4) 기악적 특성(Instrumental idiosyncrasis)

악기의 기술적 한계 혹은 능력은 <바르톡>의 음기보법에 영향을 미친다. <바르톡>의 “44개의 이중주”와 “Petite Suite”에서 보여주듯이 피아노를 위한 그의 작곡기법은 현을 위한 작품에서보다 수직적 기보법의 동질성에 대한 문제에 영향을 받는 반면, 현을 위한 작품에서는 손가락 운지법 혹은 개방현에 관심을 갖은 것이 분명하다. <바르톡>의 오케스트라 악보에서 목관, 금관악기를 이조 시킬 때의 기보법에서 원래의 조성구조의 정확성을 항상 반영하지 않는다. 그의 조성구조는 피아노를 위한 곡이나 짧은 곡에서 가장 잘 보여진다.

(5) 작곡 전, 작곡, 출판의 타협(Pre-compositional, compositional and published compromises)

출판된 악보에서 <바르톡>의 최종적인 조성적 사고가 나타난다. 그의 많은 기보타협들은 그가 악보에 그리기 전 혹은 그리는 단계, 올바른 사본,

입증의 영향을 받았다(Vinton, 1964 : 제1판 : Suchoff, 1967-8 : 4, 6쪽). 시간이 지남에 따라 <바르톡>은 그의 출판사들에 의해 그의 음기보법들을 고치도록 종용받았다(Dille, ed., 1968, 241-242쪽). 몇몇 친구들에 의해 <바르톡>의 “미국인” 작품의 출판준비의 결과로써 음기보법에서 좀더 비정격적 변화들이 소개되었다. Tiber Serly에 의해 준비된 다양한 비올라를 위한 협주곡 악보는 이러한 관점에서 매우 신뢰적이지 못하다.

(6) “탈피적” 기보법(“Default” notation)

매우 드물게 <바르톡>이 아이디어에 대한 기보법 표현의 복잡성으로 인하여 그는 조성적으로 기초가 되는 음기보법을 완전히 버리려하는 유혹을 받는다. 이러한 상황에서 그의 기보법은 지배하고 있는 악장에서 구조의 조성적 기보법을 “탈피”하고 있다. 그러한 “탈피적” 현상은 「현악4중주 제5번, (1934)의 제1악장, 마디 146-151에서 나타난다. 여기서 비록 <바르톡> 자신의 분석은 Ab음을 기초로 하는 구조로 간주하고 있지만 <바르톡>의 기보법은 악장의 시작과 끝의 Bb음을 기초로 하는 구조와 일치한다(Suchoff, ed., 1976.414쪽).

4. 조성결정의 다른 표준형(Other criteria of tonal determination)

예외적 상황(3장-(6))에서 <바르톡>의 조성구조는 어느 정도 항상 그의 음기보법과 일치한다. 이것은 그러한 기보법들이 구조의 정확한 증명을 위해 필요하다. 일반적인 규칙으로서 불완전한 12음계적이면 기보법도 조성구조를 불분명하게 가리키고 있다. 그러므로 조성결정의 일반적인 표준형은 기보법에 의해 인정된 좀더 많은 가능성들을 좁히는데 인용될 필요가 있다. 이러한 표준형은 성부진행과 기능적 화성진행 뿐만 아니라 음역제한, 시작과 마침음들, 대칭, 음의 반복과 음의 보존, 박자와 액센트 현상들을 포함하고 있다.

5. 조성 변화(Tonal change(modulation))

(1) 병렬에 의한 조성변화(Tonal change by juxtaposition)

가장 흔한 경우에서 음군의 기보법에서의 변화는 조성구조에서의 변화를 가리킨다. 그러한 변화는 시간을 통하여 음악의 부분들(조옮김)사이와 동시에 나타나는 성부들(복합조성 성부짜임새에서와 같은)사이의 경우에 일어날 수 있다.

[예 3.7] <바르톡>의 비올라 협주곡 제1악장, 마디 204-207

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the right hand of the piano, and the bottom for the left hand. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The violin part begins with a 'rall.' marking, followed by a dashed line, then 'a tempo'. At the end of the section, it is marked 'Tempo 1.º'. The piano accompaniment starts with a 'pp' dynamic, followed by a 'ff' dynamic, and ends with a 'poco f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

[204]

[도표 3.13]

B () C# () D# E E# F# () G# () A# B (bars 51-60)
 F# () G# A () B () C# D () E () F# (bars 61-6)

[도표 3.14]

F# () G# A () B () C# D () E () F# (bars 61-6)
 D# () Eb () F Gb () Ab () Bb Cb C Db (bars 67-75)

변화는 돌연히 나타나며 때때로 표면적인 악상기호와 연결되고 있다. [도표 3.12](Mikrokosmos 제141번)는 Bb음이 중심인 5도 구조로부터 B음을 중심으로 하는 4도 구조로 변한 주된 표면적 분할형을 보여주고 있다.

[도표 3.12]

Eb F Gb Ab Bb C D Eb# F (bars 1-14)
 F# G A B C# D# E (bars 15-22)

(2) 경과적 기법들(Transitional strategies)

비록 드물게 나타나지만 우리는 여러 경과적 기법들을 관찰할 수 있다. 독주 바이올린을 위한 소나타 제2악장의 마디 94-99는 다음 구절(section)의 시작부분에서의 조성적 명료함이 나타나기 이전에 한 구절(section)의 마지막부분에서 조성적 모호함을 만들어내는 <바르톡>의 완전한 음정기법을 보여주는 좋은 예이다. 두 번째 기법은 악상기호의 자연스런 구분점 이전에 음정조직을 “파괴”하는 것이다. 경과적기법은 「현악4중주, 제5번」의 제1악장의 12-14에서와 같이 작은 규모로 불완전하게 규정된 조성구조를 만드는데 사용될 수도 있고, 같은 곡의 마디 21에서와 같이 음악의 한 구절의 마지막부분과 다음구절의 시작부분 사이에 “기보적 연결구(notational link)”를 준비하는데 사용될 수 있다. 이러한 기법의 다양성은 <바르톡>이 중요한 조성중심음으로 도달시키는 기보적 준비과정에서 보여질 수 있다. 이러한 기법은 [예 3.7]의 비올라협주곡 제1악장에서 볼 수 있다: <C>D#() ()F#<G>Ab A#B<C>. 주음인 C와 2차적 음인 G 중심음들은 반음들로 둘러싸여 있지만 사실상 마디 204-206에서는 연주되지 않으며, 마디 207의 독주부분에서 연주된다.

(3) 부분적 조성관계들(Partial tonal relationship)

<바르톡>의 많은 음악에서 둘 혹은 그 이상의 조성중심음들이 존재하기 때문에 다른 음들은 불변하고 있다. 반면 몇몇 중심음들이 변하는 것이 가능하다. “27개의 합창”의 “Parnas Tancredal”에서의 F♯음은 두 개의 구조에서의 공통된 중심음이 된다. 즉 2차적인 역할을 수행하면서 또 한편으로는 주된 역할을 하고 있다(도표3-13).

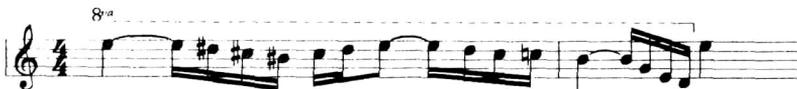
(4) 이명동음적 조성 관계들(Enharmonic tonal relationship)

이명동음적 관계는 중심음 혹은 중심음들이 다르게 기보되지만 같은 음군 혹은 음군들을 주장하는 2개의 구조 사이에 존재한다. 이러한 기보구분은 조성체계의 좀더 폭넓은 고찰의 결과로부터 유래되었다고 볼 수 있다. “Parnas Tancredal”에서 그 이상의 경우가 두 개의 구조 사이에서 혼합되고 부분적인 이명동음관계를 보여주고 있다(도표 3.14) :

[예 3.8] <바르톡> : 「바이올린 협주곡 제2번」, 2악장 마디 106



[예 3.9] <바르톡> : 바이올린 독주를 위한 스케치, 제1악장 마디 15-16



(5) 장식적 표기법들(Ornamental notations)

<바르톡>의 종족음악적 논문에서 보여주듯이 그의 악보에서 장식적 기보법이 때때로 사용된다. 장식음들은 그들의 부수적인 기능을 분명하게 보여주고 있다. 「바이올린 협주곡, 제2번」 2악장[예 3.8]의 독주부분의 7연음표 음형에서 나타나는 B 음은 뒤따라 나오는 구조적으로 C♭으로 기보된음들을 무시하고 있는 것은 아니다 : B♭C♭C()D()E()F♯GA♭A♭♭(9 : 3).

그러나 <바르톡>의 후기음악에서의 몇몇 구절들에서는 주의를 요하게 된다. 음기보법의 패턴은 꾸밈음적으로 사용되지 않은 곳에서조차도 장식적 단계의 존재를 가리키고 있다(예 : 「바이올린 소나타, 제4악장」의 마디 21-26).

(6) 순간적인 으뜸화음화(Microtonicization)

<바르톡>의 음악은 때때로 장식적 음형과 엄격히 구분되는 순간적인 으뜸화음화 진행을 보여주고 있다. 이 순간적인 으뜸화음화(Microtonicization)는 한 구조 안에서 한음 혹은 하나의 화음의 짧은 흡인력으로 인해 구조적 음기보법으로부터 짧게 이탈되어 나타난다. [예 3.9](「바이올린 협주곡, 제2번」에서 바이올린 독주부분을 위한 <바르톡>의 스케치)에서의 B♯ 기보는 전체적으로 불완전한 E-B 반응계적 구조 안에서 C♯음이 일시적으로 중심음으로서 역할하고 있음을 보여주고 있다. 뒤따라 나오는 “올바른 기보”인 C♮ 음으로 이것이 단지 순간적인 으뜸화음화라는 것을 분명하게 한다 : E()()G()()BCC♯DD♯E(7 : 5).

6. 조성적체계(Tonal hierarchy)

기보법적이 기초가 되는 분석이 조성구조의 포괄적인 목록을 제공할 수 있는 반면, 기보법적인 요소들은 한 악장 혹은 전체작품에서 이러한 구조의 상대적인 특성을 결정하는데 최소의 보조적인 역할을 하고 있다. <바르톡>의 조성구조들 사이의 체계를 성립하는 실질적인 지침은 작곡가 자신의 분석에서 발견된다. <바르톡>자신의 「현악4중주, 제5번」의 제1악장의 분석(Suchoff, ed., 1976 : 414-415쪽)에서 그는 다음의 대치적인 계획을 증명하고 있다 :

[도표 3.15]

| | | | |
|----------|----------|-----|----|
| 제시부 | 발전부 | 재현부 | 코다 |
| B♭ C D E | F♯ A♭ B♭ | | |

또는 제5악장에 대한 <바르톡>의 분석은 형식적인 조성적 상호관계를 표현하였다 :

| |
|----------------------------|
| A + B + C + B변형 + A변형 + 코다 |
| B♭ C♯ E G B♭ |

<바르톡>은 좀더 높은 단계에서 두 악장에 펼쳐진 B♭-E-B♭ 진행의 중요

성을 아직도 강조하고 있다. 제1악장에 대한 기보적으로 기초가 되는 분석과 비교할 때 <바르톡>의 조성적 영역 각각이 수많은 개별적 조성구조로 구성되어 있다는 것이 나타난다(Gillies, 1989 : 210-262쪽). 비록 이러한 개별적 구조들의 모든 것이 주요한 영역의 조성중심을 유지하고 있지 않더라도(<바르톡>의 분석에서와 같이) 그의 영역의 조성중심음들은 개개적 조성구조 안에서 주를 이루는 중심음들에 대한 정확한 요약이 되고 있다. <바르톡> 자신의 실제작법으로부터 조성기능의 높은 단계를 확립하는데 있어서 가장 적절한 표준은 첫 번째로 시작하고 끝맺는 중심음들을 중요시하고 둘째로는 중심음들의 길이, 반복을 중요시하는 것으로 나타난다.

[도표 3.16]

Allegro

| bars | section | notational structures |
|-------|---------|--|
| 1-12 | [1] | <u>D</u> E \flat E F F \sharp G G \sharp <u>A</u> B \flat B C C \sharp <u>D</u> |
| 13-23 | [2] | <u>A</u> B \flat C C \sharp D \sharp <u>E</u> F F \sharp G G \sharp <u>A</u> (A \sharp B, bars 22-3) |
| 24-33 | [3] | <u>A</u> B \flat C C \sharp E F G G \sharp <u>A</u> |
| 34-41 | [4] | <u>E</u> F F \sharp G \sharp <u>A</u> B \flat B C C \sharp D \sharp <u>E</u> |
| 41-51 | [5] | <u>A</u> B \flat C \sharp [D] E \flat E F G \sharp <u>A</u> |

Molto più calmo, lugubre

| | | |
|-------|-----|--|
| 52-7 | [6] | C D \flat D E \flat F G \flat G <u>A\flat</u> B \flat B C |
| 57-62 | [7] | F \sharp G G \sharp A B C D E \flat E \sharp /F F \sharp |
| /4 | | |
| 62-4 | [8] | A B C D D \sharp F \sharp G \sharp <u>A</u> |

Tempo I

| | | |
|-------|------|--|
| 65-74 | [9] | <u>D</u> E \flat E F F \sharp G \sharp <u>A</u> B \flat B C C \sharp D \sharp <u>E</u> |
| 74-82 | [10] | <u>D</u> E \flat E F F \sharp G G \sharp <u>A</u> B \flat B C C \sharp <u>D</u> |

III. 작품 분석

Mikrokosmos, 제140번 “자유로운 변주곡”(1933)은 조성구조와 전조방법에 있어서 <바르톡>이 다양한 방법을 사용한 훌륭한 음악 예이다. 작품은 규칙적, 불규칙적 그리고 규정된 기보법의 여러 예들을 제시하고 있다. <바르톡>의 변주전략을 중심은 A음 주위로 조성구조를 거울처럼 대칭을 이루고 있는 것이다. 이것은 <바르톡>이 D \sharp 과 E \flat 기보를 조심스럽게 사용한 것으로 잘 나타나고 있다. [도표 3.16]은 1차적인 조성음들이 강조된 작품의 구조에 대한 요약이다.

12마디로 이루어진 제1단락은 오른손부분이 A음으로부터 D음(마디

7-12)까지 반음계적으로 채워지고 있는 완전한 12음계구조를 펼치고 있다. 반면 왼손은 D음으로부터 A음(마디 1-12)까지의 음정을 반음계적으로 채우고 있다. 그러므로 전체적으로 A-D의 조성중심음은 비록 양손에서 중심음이 완전하게 반음으로 둘러싸여있지 않지만 반음으로 둘러싸여져 한정되고 있다. 음 기보법 보다 다른 요소가 중요한 위치를 차지한다 하여도 A음은 1차적인 중심음이다. 즉 A음은 첫 번째로 성립되고 왼손에서 제1단락 전체에 걸쳐 중심음으로서 유지되고 있다. D음의 2차적인 중요성이 제1단락에 걸쳐 성장하고 있다. D음은 마디 1-7의 왼손진행의 목표점으로서 활동하고 마디 7부터 계속적으로 오른손에서 나타나고 있다. 왼손진행이 D음으로 향함으로써 8음계의 단편, A-G#-F#-F-Eb-D을 추적할 수 있다. 음 기보법이 실제음이름을 거부함으로써 8음계 음도들에 대한 보존을 나타내고 있다. 그러므로 이러한 조직은 D-A의 12음계적 구조의 틀 안에서만 특징적이 된다. <바르톡>은 마디 12의 결말부분에서 사용한 콤마는 제1단락의 마지막부분과 다음 단락 첫부분과의 병렬에 의한 부분적 전조를 훌륭하게 신호하고 있다.

제2단락(마디 13-23)에서 A음이 1차적 조성중심음으로 계속 유지되고 있다. 그 이유는 음형의 전위와 양손이 서로 교환되어 E음이 2차적 중심음이 되기 때문이다. 이것은 제2단락에서 나타난 Eb기보법 대신 D#기보법이 규칙적으로 나타남으로써 보여진다. 8음계 단편은 A-Bb-C-C#-D#-E 행로를 따라 중심음 E음을 향하여 오른손 부분에서 나타난다. 음이름 C의 2가지 기능을 포함하는 기보법을 통하여 우세하게 나타나는 12음계적 구조에 대한 단편음들의 계속되는 추종이 나타나고 있다. 상성부의 8음계 성격은 제1단락에서 보다 제2단락에서 좀더 윤곽이 분명해진다. 그 이유는 구조의 A-E의 5도를 불완전하게 반음계적으로 채우고 있기 때문이다. A음과 마찬가지로 C와 C#음은 제3단락에서 핵심이 될 장·단 구성에 대한 <바르톡>의 흥미를 반영하면서 왼손에서 반복되어진다. 제3단락 바로 전에 <바르톡>은 마디 23의 A#음에 의해 특징 지워지는 B음으로의 순간적 으뜸화음화를 소개하고 있다. 그 결과는 E-B관계가 주요한 A-E에 덧붙여짐으로써 5도관계 구조의 순간적인 효과를 보여주고 있다. B음의 중심음적 특징이 마디 24의 Bb음이 소멸됨으로써 지나가고 있다. 순간적 으뜸화음화는 다음 단락으로의 자연스런 전조를 만들어 내고 있다. 마디 24의 스포르잔도화음으로 이끌려지는 마디 23의 크레센도는 <바르톡>이 제2단락과 제3단락을 병렬시키기 보다는 융합시키려는 의도를 보여준다. <바르톡>은 마지막부분에서 1차적 중심음을 변경시키지 않고 있다. 즉 순차적 베이스 선율이 10개음으로부터 8개음으로 줄었지만 A음은 주된 조성적 중심으로서 남아있다. 여기서 단락을 나누는

정확한 경계선은 기보법 혹은 제1단락의 마지막부분에서 나타난 콤마와 같은 명확한 악상기호에 의해 표시되지 않는다. 마디 23의 A♯음과 마디 24의 B♭음 사이에 분명하게 변화가 나타나야만 한다. 나는 마디 23과 24를 나누는 세로줄에 변화요소를 갖다 놓았다. 왜냐하면 마디 24의 강박에서 C♯-C화음(제3단락에서 특징적인 화음)이 연주되고 같은 시점에서 규칙적인 2/4박자로 변화하기 때문이다.

제3단락의 마디 24-33에서 A음은 반음으로 둘러싸여있다(G♯-A-B♭). 여기서 단지 8분 음표로 이루어진 음계가 2차적 중심음의 특징을 증명하기에는 리듬적으로 불충분하기 때문에 결론적으로 2차적 중심음을 찾아내는 것은 불가능하다. 제3단락은 좀더 자유로운 두 번째 변주(제4단락)와 함께 첫 번째 변주(제2단락)를 연결하는 연결구로써 역할을 하고 있다.

제4단락(마디 34)으로의 진행과 함께 좀더 폭넓은 음역이 사용되었다. 10개의 음으로 이루어진 A-E구조에서 중심음 A음은 양손의 엄지손가락에 의해 지속되고 있다. 오른손에서의 B음(마디 36과40)이 나타남으로써 또한 왼손에서 완전5도(D-A)의 음역이 감5도(D♯-A)로 좁혀짐으로써 주제의 8음계 특성이 절충되고 있다. 이것은 사이사이에 있는 음들이 반음계적으로 “혼잡하게 끼어들기” 때문이다. 왼손에서 주제가 연주될 때의 기보의 완전함 역시 손상되고 있다. E♭대신 D♯기보법은 오른손의 전위된 A-E구조와 마디 1-12의 시작하는 D-A구조의 원천에 대한 부분적인 부정에 의한 탈선의 신호의 역할을 하고 있다. <바르톡>의 스케치로부터 우리는 그가 처음으로 D-A음역을 갖는 왼손의 구절을 썼다는 것을 알 수 있다(Vinton, 1966 : 62 쪽). 그가 재현부(마디 65-74)의 첫 번째 단락을 위하여 D-A(기본형)구조와 A-E(전위형)구조를 병렬시키는 것을 채택하였다면, 아마도 그는 재현부 시점을 선취하기 위한 잠재력 때문에 제4단락의 시작의 아이디어를 거부하였을 것이다. 제4단락의 기보법의 일관성은 제41의 하성부에서 D♯ 대신 E♭이 소개됨으로써 예상 밖으로 깨뜨려지고 있다. <바르톡>는 그의 스케치에서 예상외적 경향의 E♭음과 회상적 경향의 D♯음을 몇 번씩 바꾸면서 어떤 음을 사용할 것에 대해 주저하였다. 그는 E♭음의 사용으로 작품의 5도 조성관계를 소개하고 있다.

제5단락(마디 41-51)은 아직도 1차적 중심음인 A음이 기초가 되고 있다. 제한된 음계의 내용에도 불구하고 A음은 A-B♭(오른손)과 G♯-A(왼손음형들) 구조에 의해 완전하게 둘러싸여있다. C♯과 E♭기보법은 2차적인 중심음 D음(D는 사실상 연주되지 않음)을 가리키고 있다. 제5단락으로부터 제6단락으로의 전조는 병렬되고 있다. 마디 52에서 출발한 G♭기보는 아주 다른 조

성구조가 채택되고 있음을 보여준다. <바르톡>의 기보가 아무런 예측의 신호를 지니고 있지 않더라도 그는 제6단락으로 가기 위하여 선율적으로 준비하고 있다. 마디 51의 결말부분에서 양손의 극적인 부분에 나타나는 F와 C♯음은 제6단락의 시작의 음인 G♭과 C음으로 반음관계로 반진행되어 이끌리고 있다.

제5단락과 6단락 사이의(마디 51-52) 조성구조의 변화는 템포, 박자와 음계의 연주에서의 변화로 나타난다. 이 대조를 이루는 레가토 음악에서 <바르톡>은 10개음구조를 펼치고 있다. 오른손 선율은 제1단락의 8음계 특징이 8음계의 7음도들로 발전되어진 작품의 시작부분의 “자유로운 변주”의 형식을 이루고 있다. 이 음들은 각 음계의 새로운 음이름 원칙에 따라 새롭게 기보되었고, 상행선율진행에서 내림표로 기보되었다: CDE♭FG♭A♭B♭. 그러나 제1과2단락과 함께 8음계 선율은 양손에서 연주되는 전체 음들에 의해 규정된 지배적인 조성구조 안에서 연주되고 있다. 이것은 “3화음적”구조 C-F-A♭가 된다(F음을 둘러싸는 낮은 음이 부족하기 때문에 C-E♭-A♭구조로 대체되는 것이 가능하다. 상성이 반음관계인 반복된 G♭-F진행은 우리를 C-F-A♭구조로 이끌고 있다). 이 “3화음적”구조의 신호가 B♭과 B 기보법의 출현이라고 말해질 수 있다. 기보법이 기초가 되는 논쟁은 제6단락에서 나타나는 3개의 조성중심음들의 체계에 대한 결정을 하는데 불충분하다. C음은 왼손의(마디 52-55)의 근본적인 위치 만큼 마디 52-56의 오른손 선율의 목표점으로서의 위치에 의해 1차적인 중심음으로 나타날 수 있다. 마디 52-55의 오른손 선율진행을 지배하는 F음은 2차적인 상태가 된다. 반면 A♭음은 분명하게 3개의 중심음들의 특징이 되고 있다. 제7단락으로의 전조는 병렬에 의해 증4도로 떨어진 “제2전위”와 유사한 3화음 구조가 되고 있다.

마디 58의 약박으로 시작되는 제7단락은 오른손에서 주제가 연주되면서 왼손에서는 8음계선율이 보여지고 있다. <바르톡>의 7음으로 이루어진 8음계 단편은 다시 각 음도 마다 한 이름으로 기보되고 있다: F♯G♯A♭CDE♭. 그럼에도 불구하고 8음계 특징은 오른손 부분과 왼손부분의 약박인 G음을 계산에 넣을 때 “3화음적”구조로 적용될 수 있다. 비록 B음과 D음을 확실하게 둘러싸는 음들이 부족한 것이 다른 해석을 할 수 있다는 것을 의미한다 하더라도 제6단락과 유사하게 F♯-B-D로 해석하는 것이 가장 최상의 방법이다. 3화음적 구조의 한 신호는 E♭과 E♯의 기보 모두가 출현할 수 있음을 보여준다. 그러나 <바르톡>은 여기서 일관성이 없게 하고 있다. 그의 스케치에서 <바르톡>은 마디 58-62에 걸쳐 오른손부분에서 E♯음으로 기보하고 있다. E♯음의 기보는 단지 마디 61-62의 마지막 2개의 E♯음을 그의 사본에서

제자리된 F음으로 변화시키위하여 사용되었다(Vinton, 1966 : 62-63쪽). 이것은 왼손의 8음계적 기보에 의해 오른손의 기보가 이탈되는 경우를 가장 잘 보여주는 예이다. F음은 F♯음을 기초로 하는 8음계를 완전하게 하기 위해 필요한 마지막 음을 위한 올바른 기보음이다 : F♯G♯A♮CDE♭F. 마디 601의 최저성부이며 덧붙여진 길이의 E♭음을 마디 54의 오른손 B♭음과 비교할 때, E♭음 역시 이러한 변화를 유발시키고 있다.

제7단락의 마지막부분을 향하면서 양손은 조성적 양면성을 만들면서 2마디를 위한 서로 다른 기능을 취하고 있다. 왼손에서는 8음계적으로 제7단락의 목표점 F♯음을 계속 유지하는 반면, 오른손은 마디 63-64(제8단락)에서 A음을 기초로 하는 구조를 갖는 곡의 시작부분의 아이디어로 되돌아가려는 기보법으로 진행하고 있다. 마디 63에서 소개된 오른손의 D♯음은 짧은 제8단락의 시작의 신호가 된다. 그러나 마디 62-64의 왼손 기보법은 A-E 12음계적 구조와 F♯음을 기초로 하는 8음계구조 해석을 허용한다.

<바르톡>은 마디 65에서 제9단락을 소개하는 곡의 처음 시작의 요소로 되돌아가게 하기 위하여 제1단락의 왼손과 제2단락의 오른손 부분을 겹치게 하고 있다. 이것은 양손을 거울과 같이 대칭시키는 것과 후행하는 조성구조(<바르톡>이 제4단락을 위한 스케치에서 조사하였음)를 만들고 있다. 양손은 훼손되지 않은 8음계구조를 지키며 8음계구조의 목표점인 마디 72의 D음(왼손)과 E음(오른손)으로 이끌리고 있다.

[예 3.10] <바르톡> : Mikrokosmos 제140번 "자유로운 변주"의 3부형식

A [1] [2] [3] [4] [5] B [6] [7] [8] A' [9] [10]

마디: 1 13 24 34 41 52 57 62 65 74

A음은 왼손의 D-A구조와 이의 대칭형인 오른손의 A-E구조 양쪽의 중심음으로 남아있다. A음은 대칭의 축이 되며 계속적으로 양손에서 연주된다. 그리고 양손의 조화는 5도관계의 대칭을 이루는 3가지 구조를 명시하고 있다. 상성부의 E음과 하성부의 D음이 서로 맞서는 기보법적 신호로 2차적 중심음들이 D♯(오른손)과 E♭(왼손)이 되고 있다는 것을 보여준다.

제9단락에서 10단락으로 변화하는 시점은 분명치 못하다. 두 단락 사이의 경과부는 엄격한 전조보다는 이탈된 큰 규모의 예로 볼 수 있다. <바르톡>은 D-A-E의 대칭된 조성구조를 작품의 시작부분에서 나타난 D-A구조로 되돌아가고 있다. 이것은 오른손부분이 제9단락의 왼손부분에서 이미 중요

하게 나타난 D-A구조의 기보법으로 이루어진 선율선으로 빠져가고 있음을 나타낸다. 이러한 변화의 시점은 마디 73의 시작부분에서의 오른손의 D♯음과 마디 74의 중반에 나타나는 Eb음 사이에 정확하게 자리 잡을 수 있다. 마디 74부터 C♯, D, A음이 반복되고 있는 반면 마디 73의 마지막부분까지 양손은 A음을 반복하고 있다. 그러므로 제10단락은 마디 74의 왼손부분에서 시작된다고 볼 수 있다. 제1단락에서처럼(작품의 다른 어떤 부분에서도 나타나지 않지만) 이 결론적인 단락에서 모든 12음들이 사용되고 있다. 이것은 가장 삽입적인 단락들을 특징화하는 8음계 선율진행을 거부하고 일관성 있는 12음계적 진행을 채택한 것을 뜻한다. 조성중심으로서의 A음은 마디 77부터 양손에서 계속적인 반복과 이 12음계의 음군에서 최종음으로 집중됨으로써 최종적 주음이 되고 있다.

“자유로운 변주”의 큰 규모의 조성계획은 이 작품을 분명한 3부형식으로 이끄는 중요한 요인이 된다. [예 3.10]은 첫 번째 주된 그룹의 단락들(마디 1-51)이 1차적인 조성중심음 A음의 존재와 대칭적으로 2차적 중심음들이 배치됨으로써 통일을 이루고 있다. 그러나 여기서 중심음들이 제62-64에서 이 끌리고 있는 A음 주위로 대칭적으로 배치되며, 변형되어 반복되면서(마디 65-82) 작품의 시작부분의 구조와 맞추어 결말짓기 전에 원래의 2차적 중심음들이 동시에 나타나고 있다(제9단락). [예 3.10]은 좀더 높은 단계에서 “자유로운 변주”가 A중심음 주위로 단3도 음정으로 대칭되어 진행되는 것으로 가장 잘 해석되고 있다.

[도표 3.17]

| | | | | | |
|---|---|----|----|--|----|
| | C | | | | |
| A | | | | | A |
| | | F♯ | | | |
| | | 52 | 57 | | 65 |

그러한 단순한 대칭적 패턴은 <바르톡>의 후기 작품에서 나타난 좀더 폭 넓은 조성영역들 사이에서 자주 발견된다. 여기에서 보여준 중심음들과 같은 진행이 “현을 위한 음악”의 각 악장에서 발견된다.

IV. 지침이 되는 문헌과 분석

1. 문헌

본 논문의 첫 번째 머리말부분에서 문헌들을 열거한 이유는 단지 소수의 분석가들만이 20세기초의 작품에서 음기보법과 조성을 연결하는데 집중하고 있기 때문이다. 참고문헌에 적합한 Oramo, Perle, Gillies를 볼 것을 권유한다.

Perle의 논문은 다른 사람들이 <바르톡>의 용법을 주목하는 동안 스크리아빈의 실제작법에 관심을 두었다. <바르톡>의 음기보법의 매우 색다른 특성 때문에 대부분의 분석가들은 기보법의 특성 혹은 특성의 부족에 관한 기사를 만들려고 하지 않을 수 없었다. Stevens(1953 : 117쪽), Lendvai(1971 : 60쪽), Antokoletz(1984 : xiv-xv). Mikrokosmos 제140번에 관한 다른 분석, 혹은 기사로는 Suchoff(1971 : 122-123쪽), Frank(1977 : 187-190쪽), Waldbauer(1985)가 있다.

2. 분석가들

분석방법은 기초가 되는 증거가 1931년부터 주의를 받아옴으로써 1931년부터 만들어진 <바르톡>의 작품에 가장 잘 적용되었다. 방법에 대한 소개로 분석은 이 시기의 <바르톡>의 작품에서 발견된 좀더 반음계적 주제의 다양함을 잘 설명할 수 있었다. <바르톡> 자신은 1943년의 하버드 대학에서의 강연에서 이러한 방법들을 열거하였다(Suchoff, ed., 1976 : 380쪽). 이를 뒤따라 1930년대 쓰여진 <바르톡>의 교재용 작품들은 분석을 위한 좀더 연장된 음악 예를 제공하였다 : 44개의 이중주, 27개의 합창, *Microkosmos*(초기의 것). 좀더 어려운 *Mikrokosmos* 작품들은 특별히 이탈과 타협의 진행과 관계하여 기보법적 문제의 더많은 다양함을 보여준다(특별히 제109, 122, 131-136번). 비록 복잡성으로 인하여 항상 당황되어지지만 20세기초의 주된 작품들에 대한 분석이 계속 시도되고 있다. 현을 위한 실내악곡을 분석하는 것으로 시작하는 것이 바람직하다. 다음 작품들은 기보법적 기원에 가장 적은 문제점을 갖고 있는 작품들이다 : 디베르티멘토, 「현을 위한 음악」, 「현악4중주, 제5번」, 「현악4중주, 제6번」. <바르톡>의 스케치, 도안, 구두로 하는 체분석을 참고로 해야만 한다 ; (Vinton(1966 : 41-69쪽), Suchoff, ed.(1976 : 414-431쪽), Antokoletz (1984 : 77-78쪽) 방법의 많은 원칙들이 <바르톡>의 초기 작품과 다른 작곡가들의 작품(스크리아빈, 라흐마니노프, 코다이)에 좀더 폭넓게 적용될 수 있다. 그러나 분석이 작곡가와 시대에 맞는 특별한 용법에 대한 방법을 채택하려하지 않는 한 증가하는 많은 어려움이 부딪치게 될 것이다.