

## 바르톡의 독창과 피아노를 위한 작품\*

조 치 노\*\*

성숙한 바르톡은 매우 짧은 기간 동안 자신의 사고를 전달하는 수단으로 가장 친숙한 음악 장르인 성악을 임의적으로 선택하려고 생각했다. 이러한 생각에서 그는 1916년 2월과 8월 사이에 두 개의 연가곡 Op.15와 Op.16에 수록된 10개의 노래를 작곡하였다. 게다가 바르톡의 젊은 시절의 또 다른 노래들도 바르톡의 작품 목록에 특징적으로 나타난다. <3개의 노래 Three Songs> (1898)와 <사랑의 노래 Love Songs> (1900)들은 독일 가곡, 특히 슈만의 가곡 양식을 능숙하게 모방한 것들이다. 바르톡은 심지어 슈만의 대중적인 2개의 가곡에 사용된 가사 '아름다운 5월에 Im wunderschönen Monat Mai'와 '그대 나의 사랑 Du meine Liebe, du mein Herz'을 다시 사용하기도 하였다. <4개의 노래 Four Songs> (1902)와 <저녁 Evening> (1903)은 양식 면에서 헝가리적인 맛을 나타내려고 시도한 작품이었다. 좀더 발전된 연가곡 <귀여운 '토티'에게 To the Little 'Tóti'> (1902)는 새로 태어난 바르톡의 조카를 위해 만든 것이다. 이러한 초기 작품들 중에서 <4개의 노래> (1902)만이 바르톡이 살아있는 동안에 출판되었다.<sup>1)</sup>

바르톡의 전기 작가들은 원작 노래들의 수가 상대적으로 적은 것은 활용할 수 있는 가사 적었기 때문이라고 말하고 있다: 알맞은 번역을 제공하기 어려웠고 연주할 기회가 드물었다. 엔드레 어디 Endre Ady의 시에 의한 <5개의 노래 Five Songs> Op.16에 대한 출판되는 과정은 확실히 이러한 주장을 뒷받침해주고 있다. 또 다른 이유는 바르

\* 이 논문은 말콤 길리이즈 (Malcolm Gillies)가 책임 편집한 *The Bartok Companion*, (Portland: Amadeus Press, 1994) 중에서 베러 럽페르트 (Vera Lampert)의 "Works for Solo Voice with Piano" (pp.387-412)에 대한 번역이다. 그녀는 부다페스트 리스트 음악 아카데미에서 공부하였다. 그녀는 1969년에서 1978년 사이에 바르톡 문서 보관소에서 근무하였으며, 1983년 이후 메사추세츠 브랜데이스 Brandeis 대학교의 도서관원으로 근무하고 있다. 그녀의 연구는 바르톡의 글들과 민족 음악학적인 행위에 초점을 맞추고 있으며, 바르톡의 작품에서 사용된 민속 선율들 모두를 상세히 기록하고 있다.

\*\* 제주교육대학교 음악교육과 부교수

1) 바르톡의 초기 작품들을 모은 또 다른 작품집이 다음과 같이 출판되었다: <젊은 바르톡 Der junge Bartók>, 데니쉬 딜레 Denijs Dille 편집, 제1권, '노래와 피아노를 가곡 선집 Ausgewählte Lieder für Gesang und Klavier', Mainz / Budapest (B. Schott / Editio Musica), 1963.

특이 근본적으로 기악적인 음악 경향을 보여주고 있기 때문이다.

비록 바르톡이 시적인 가사들에 노래를 작곡한 작품이 많지는 않지만, 그는 대단히 많은 민요들을 성악과 피아노를 위한 작품으로 편곡했다. 대략 80곡에 달하는 노래들은 대부분 완성된 후 얼마 지나지 않아 출판되었으며, 대부분의 노래들은 4개의 작품집에 수록되어 있다: 〈헝가리 민요 Hungarian Folksongs〉(1906), 〈8개의 헝가리 민요 Eight Hungarian Folksongs〉(1907~1917), 〈마을의 풍경 Village Scenes〉(1924), 〈20개의 헝가리 민요 Twenty Hungarian Folksongs〉(1929). 20년 이상이 지난 후 이들 4개의 작품집은 바르톡의 민요 편곡 양식이 가장 단순한 화음 반주에서부터 고도의 독창적이고 음악적으로 복잡한 후기의 작법들까지를 포함하면서 결과적으로 어떻게 그의 작품 중에서 원작 노래로 취급되며, 이와 동시에 위대한 그의 기악 작품들에 대한 훌륭한 대응 작품으로 간주되는가를 드러내 보이고 있다.

이 장의 첫 번째 부분에서 우리는 이들 4개의 작품집의 연대적인 조사를 통해 민요 편곡에 관한 그의 발전 과정에 관한 행로를 따라가 볼 것이다. 이와 관련하여 부분적으로 출판되지 않았거나 완성되지 못한 민요 편곡들에 대해서도 찾아볼 것이다. 비록 〈4개의 노래〉(1902)가 원작 노래들의 그룹에 속하기는 하지만, 여기에서 이 작품은 민요 편곡을 첫 도입한 작품으로 취급될 것이다. 1916년의 두 개의 연가곡은 이 장 마지막 부분에서 따로 논의될 것이다.

#### 〈4개의 노래 Four Songs〉(1902)

러요쉬 포셔 Lajos Pósa의 시에 곡을 붙인 〈4개의 노래〉는 바르톡의 독창과 피아노를 위한 작품에서 특별한 위치를 차지한다. 바르톡이 부다페스트 음악원의 졸업반 학생이었을 때 작곡된 이 노래는 헝가리의 민족적인 예술 음악을 창작하는 첫 번째 실험 작품 중 하나이다. 이 작품이 만들어진 그해는 헝가리에서 민족주의 정치 운동이 최고조에 달했던 시기와 일치한다. 민족주의 정치인들은 합스부르크 제국의 이원적인 군주정치에 아래에서 위대한 헝가리의 독립을 위해 투쟁하고 있었으며, 1903년에는 공용어 정책에 대한 논쟁에서 군대의 명령으로 의회의 위기를 불러일으켰다. 바르톡은 젊은이의 열정을 가지고 이러한 투쟁에 열렬히 동조하고 그에 대한 자신의 반응을 나타냈다. 그는 여러 가지 방법으로 이러한 일에 연루된 것을 보여주려 했다: 그는 헝가리의 복장을 하고 다녔으며 자신의 가족이 독일어를 사용하지 못하도록 했다. 또한 헝

가리 음악을 작곡하기로 결심했다. 그는 새로운 작품들, 특히 교향시 〈코슈트〉(1903)에서 리하르트 슈트라우스의 음악 어휘를 헝가리의 국민적인 양식의 요소들과 결합하려고 시도하였다.

헝가리의 음악 어법에 대한 모델들은 풍부하지 않았다. 리스트의 〈헝가리 랩소디〉들은 대중적이었기 때문에 바르톡은 어렵פות이 떠오르는 어린 시절의 기억 속에서 헝가리의 민요들이라고 생각했던 것들을 떠올렸다: 19세기 마지막 몇 년 동안에 유행한 예술 가곡들. 이들 노래들은 어느 정도 순수한 민요의 특징들을 보여준다. 이들은 일반적으로 첫 번째 행이 반복되는 단순 4행 구조를 갖는다: 이들은 헝가리 초기의 기악 음악인 베르분코쉬 *verbunkos*의 리듬과 종지의 특징적인 요소들 몇 개를 흡수하고 있다. 그러나, 이들의 선율은 기본적으로 장조-단조 체계의 화성 진행들에 뿌리를 두고 있기 때문에 순수한 헝가리 민속 음악이기 보다 서양 음악 페이지에 가깝다. 이 노래들은 특정한 화음들을 (특히 감7화음) 현저하게 많이 사용하면서 몹시 감상적인 셴티멘탈리즘의 영향을 받고 있음을 보여준다.

러요쉬 포셔의 시는 단순한 민속시의 전형적인 표본을 나타내기 때문에 예술적 가치가 적다. 바르톡은 4개의 시를 두 편씩 묶어 느리게-빠르게로 배치하고 베르분코쉬 음악의 특징적인 구조와 리스트의 랩소디들에 나타나는 음악적 요소들을 각색하였다. 느리게 작곡된 노래들의 시는 슬픔을 다루고 있다: 첫 번째 노래 '가을의 산들바람 Autumn breeze'은 버림받은 연인의 푸념을 표현한다; 세 번째 노래 '이 이상 더 큰 슬픔은 없다 There is no greater sorrow'는 연인의 죽음을 애도한다. 빠른 속도의 두 번째와 네 번째 노래 '그들은 나를 비난하네 They are accusing me'와 '아아 Alas alas'는 사랑을 노래하는 것으로, 즐겁고 놀리는 듯한 음조로 나타난다. 각각의 시는 4행의 1절로 이루어진다. 4행에서 첫 번째 행은 반복되면서 첫째와 둘째 시는 A A B A 구조를 형성하며, 셋째와 넷째 시는 A A B C 구조를 형성한다. 대중적인 예술 가곡의 연주 관습에 따라, 바르톡은 각 시의 세 번째 행과 네 번째 행을 반복시키고 있다.

이들 노래의 미세구조는 대중적인 예술 가곡을 모델로 그 안에서 나타나는 많은 요소들을 드러내고 있다: 종지에서 반음계 음정들의 하행과, 감7화음, 증2도, 부점 리듬과 헝가리의 대중적인 빠른 춤 차르다쉬 *csárdás*의 특이한 리듬의 종결 형태들은 시구에 박자가 정확하게 맞지 않을 때 나타난다.<sup>2)</sup> 그럼에도 불구하고 이들은 대체로 고유

2) 바르톡 문서 보관소에 보관되어 있는 두 번째 노래의 출판된 악보 위에 바르톡이 특정한 음절들의 길이와 그들의 리듬의 길이 사이에 불일치를 지적하여 펜으로 몇 개의 음들을 직접 교정한 흔적이 나타

한 표현을 갖는 매혹적인 작품들인데, 특히 세 번째 노래는 헝가리 대중 가요를 단순히 모방한 그 이상의 것을 드러낸다. 피아노의 5도 음정들은 선율을 형성하고 있는데, 이것은 대담한 전조를 초래하고 비관습적인 화성들을 수반하고 있다.

〈4개의 노래〉는 1904년에 인쇄되어 출판된 바르톡의 첫 번째 작품 중 하나였다. 그 후 1905년경에 바르톡은 첫 번째 노래의 피아노 부분을 개작했는데, 여기에는 가장 피아니스틱한 연주가 요구되는 반주부를 포함하고 있다.<sup>3)</sup>

#### 〈헝가리 민요 *Hungarian Folksongs*〉 (1906)

〈4개의 노래〉가 완성되고 2년이 지난 후인 1904년이 거의 지나갈 무렵, 바르톡은 새로운 계획을 세웠다: '가장 멋진 헝가리 민요들을 수집하고 여기에 가능한 가장 훌륭한 피아노 반주를 붙여서 수준 높은 예술 가곡으로 끌어올린다. 이러한 목적은 다른 나라에 헝가리의 음악을 알리는 것이다.'<sup>4)</sup> 그러나, 그는 그 당시 대중적인 예술 음악과 순수한 민요 사이를 구분하지 못하고 있었다: 그는 위의 편지 내용에서 자신의 누이에게 새로운 계획을 알리고 자신이 어렵듯이 기억하고 있는 몇 개의 단편적인 노래들에 대해 가사와 선율 전체를 적어달라고 요청했는데, 이것들 모두는 대중적인 예술 가곡이었다.

보다 많은 노래를 찾으려는 이러한 아이디어는 1904년 헝가리 북부 지방인 켈리체 푸스터에서 민요를 우연히 접하게 되면서부터 시작된다. 그는 트란실바니아의 어떤 소녀 종업원으로부터 어떤 노래들을 수집하였는데, 그 노래들은 그가 전혀 알지 못하는 것이었고 그때까지 들었던 어떤 모든 노래와도 구별되는 것이었다. 그는 이때 들었던 노래 중 하나인 '빨간 사과가 진창에 떨어졌네 *Piros alma leesett a sárba*' (그의 첫 번째 민요 편곡)를 편곡하였는데, 이 노래는 1905년 2월 15일 마차르 런트 *Magyar lant*에서 발행된 〈세케이 지방의 민요 *Székely folk song*〉에 수록되어 있다. 그는 대략 이와 같은 시기에 4개의 대중적인 예술 가곡을 성악과 피아노를 곡으로 편곡하였다. 그러나, 이들은 아직까지 출판되지 않은 채로 남아있다.<sup>5)</sup> 바르톡은 들었던 노래들에

나고 있는 사실이 흥미롭다.

3) 이것은 1965년에 출판된 〈작은 곡 *Petits morceaux*〉의 두 번째 악곡으로 나타난다.

4) *BBd*, 125페이지.

5) 여기서 단지 하나의 노래 '그들은 이미 풀을 베었다 *Lekaszálták már a rétet*'만이 바르톡 사후에 출판되었다: 데니쉬 딜레 *Denijs Dille* 편집. *op. cit.*

대한 새로운 편곡 대신에 알려지지 않은 헝가리의 선율들을 보다 많이 찾을 수 있는 방법들을 찾았다.

1905년 봄 동안 바르톡은 자신의 작곡에 관한 연구 외에 헝가리 민요의 유절 구조 연구로 대학에서 박사학위 논문을 준비중인 졸탄 코다이 Zoltán Kodály를 만났다. 코다이의 초창기 민요 수집 여행의 결과를 나타내는 첫 번째 출판물이 1905년 동안 헝가리의 '민족학 *Ethnographia*' 잡지에 나타났다. 코다이는 바르톡에게 현존하는 출판물과 민요 수집물, 특히 벨러 빅카르 Béla Vikár의 축음기를 이용한 녹음과 민족학 분야의 신기로움에 대한 그의 관심을 촉구하였다. 이에 따라 바르톡은 트란실바니아에서 민요를 수집하기 위해 여행 허가를 신청하였으나 개인 사정으로 이 여행은 2년 후에나 가능했다. 그는 1905년 6월 시골에 머무는 동안 몇 개의 노래들을 필사하였으며, 1906년 여름기간 동안에는 축음기를 이용하면서 첫 번째의 조직적인 민요 수집 여행을 시작했다. 그는 헝가리 중부 지방의 톨너 Tolna, 페슈트 Pest, 촌그라드 Csongrád, 그리고 베케쉬 Békés 마을들을 방문하였는데, 그 마을들은 바르톡의 친척이나 친구들이 살고 있어서 이미 연고가 있는 지역이었다.

바르톡과 코다이는 서로 힘을 모으기로 결정하고 1906년 3월 '헝가리 국민에게 호소함'이라는 글을 작성했다.<sup>6)</sup> 그들은 헝가리 민속 음악이 숨겨진 보물이라고 말하며 이에 대한 국민의 관심을 촉구하였으며, 하루빨리 헝가리에서 민속 음악을 수집해야 한다고 주장했다. 궁극적인 목적으로서 그들은 '민요들을 완벽하게 수집하려면 학문적으로 정밀도를 가지고 있어야 하며', 이를 위해서는 '5년에서 10년 정도의 기간'이 걸릴 것이라고 예견했다. 그들은 이러한 야심적인 계획을 지원 받기 위해 헝가리 대중에게 관심을 돌렸다. 이러한 관심의 최초 단계로서 그들은 20개의 민요를 다음과 같이 제공하였다:

여태까지 일반적인 대중들에게 알려지지 않은 벨라 빅카르가 축음기를 이용해 수집한 얼마간의 민요들 (헝가리 국립박물관에서), 그리고 우리 자신의 수집물로부터 선택한 얼마간의 민요들... 폭 넓고 가능한 모든 계층이 관심을 갖고 박자를 계산 할 수 있도록 간단하고 매우 쉬운 피아노 반주를 만들었는데, 그 방식은 반주부에도 노래의 선율을 포함시키는 것이다.

6) <바르톡-코다이의 헝가리 민요 Bartók-Kodály Hungarian Folksongs>, 데시쉬 딜레 편집 Denijs Dille, London (Boosey & Hawkes) 1970, 50페이지.

20개의 노래가 수록된 〈헝가리 민요〉는 1906년 12월에 발행되었는데, 여기에 필요한 경비는 바르톡과 코다이가 부담하였다. 그들의 기대는 달성되지 못했다: 우리는 이 악보집이 증간에서 제2판 발행까지 걸린 32년 동안 1500부만이 팔렸다는 사실을 알고있다. 비록 바르톡이 개인적으로 이미 1906년 12월에 10개의 노래에 대한 편곡을 준비하고 있기는 했지만, 결과적으로 그들이 이와 같은 민요 편곡집을 연속적으로 출간하려고 구상했던 계획들은 모두 취소되었다. 1963년의 〈젊은 바르톡 *Der junge Bartók*〉에 수록된 노래들 중 4개를 제외하면, 이들은 여전히 필사본의 형태로만 남아있다.

출판된 〈헝가리 민요〉(역주. 바르톡이 편곡한 것은 1-10번이고, 나머지 10곡은 코다이의 편곡임)에서 바르톡은 빅카르가 축음기로 녹음한 수집물에서 하나의 노래만을 선택하였다. 나머지 노래는 그가 첫 번째 민요수집 여행에서 우연히 마주친 것들이다. 바르톡이 나중에 제시한 헝가리 민요 분류법에 따르면, 이들 노래들 중 2개만이 헝가리의 '옛 양식'에 의한 선율들이다: 첫 번째 노래 '나의 아름다운 조국을 떠났네 *Elindultam szép hazámból*'와 세 번째 노래 '라슬로 페헤르가 말을 훔쳤네 *Fehér László lovat lopott*'. 일곱 번째 '장미꽃이 없는 말라빠진 가지에서 *Száraz ágától messze virít a rózsá*'는 하나의 선율이 혼합된 양식을 나타낸다. 나중에 발견된 초판의 다섯 번째 노래 '거리는 불타고 있네 *Ucca, ucca, és az ucca*'는 엘레메르 센티르머이 *Elemér Szentirmai*의 대중적인 예술 가곡이었다. 7개의 선율들은 헝가리의 '새로운 양식'에 속한다. 그러나 새로운 노래들조차 서양의 장조-단조의 조성감과 구별된다. 여기에는 도리아 선법, 믹소리디아 선법, 그리고 에올리아 선율들과 마찬가지로 고풍스런 5음 음계의 (어떠한 반음도 포함하지 않으면서) 다양한 흔적들을 나타내고 있다. 그러나 특히 빠른 노래들에서 화성들은 대부분 전통적인 진행과정을 따르고 있다. 느린 노래들에서 화성들은 매우 제한적으로 사용되긴 하지만, 선율의 독특한 형태들과 더욱 유사한 관계를 보여준다. 25년 후 바르톡은 이러한 현상들이 기법적으로 다루기가 상당히 어렵다는 것을 생각하고, 그는 작업의 어려움과 새로운 경험의 성과를 설명했다. 비록 바르톡이 1938년 〈20개의 헝가리 민요〉의 제2판을 발행하면서 박자 기호들을 변화시키고 몇 개의 화성들을 대치하고, 선율들에 대해서는 원형의 선율에서 나타나는 몇 개의 장식음들을 첨가하면서 약간의 변화들을 가했지만, 실제적으로는 1918년 빌머 메드저서이 *Vilma Medgyaszay*와 〈20개의 헝가리 민요〉중 5개의 노래(제1, 2, 4, 8, 9번)를 녹음할 때 반주부에 개정 작업에서 많은 변화가 이루어졌다.<sup>7)</sup>

7) 웅거로톤 *Hungaroton*에서 재발행한 LPX 12328번.

〈8개의 헝가리 민요 *Eight Hungarian Folksongs*〉 (1907-1917)

1906년의 민요 편곡들이 헝가리 민속 음악에서 대부분 좀더 새로운 종류의 노래였다면, 다음에 나타나는 〈8개의 헝가리 민요〉는 가장 오래된 예들을 보여준다. 바르톡이 1904년 세케이에서 소녀 종업원을 만난 경험이 있었기 때문에, 그는 트란실바니아로 가기를 원했다. 1907년 여름 동안 그는 깜짝 놀랄만한 결과를 가져온 차이크 Csík 지방으로의 역사적인 민요 수집 여행을 시작하였다. 그는 대단히 많은 양의 5음 음계 선율들을 수집해 돌아 왔는데, 이 선율들은 그 동안 주목받지 못한 음계의 중요성을 즉각적으로 크게 부각 시켰다.

민요가 형성하고 있는 근본 구조에 대한 이러한 발견은 이 선율이 가지는 민족학적인 중요성을 넘어서 바르톡의 작곡 양식의 발전에 결정적인 충격을 주었다. 그는 1918년의 평론에서 이러한 영향을 다음과 같이 적고 있다:

동유럽의 음악에서... 도리아 선법, 프리지아 선법, 믹소리디아 선법, 에올리아 선법 등 옛날의 선법들 대부분은 확실하게 현존하고 있다. 게다가, 우리는 이들 선법들의 색채에서 (중 2도 때문에) 동양의 조성적인 선법들을 발견하게 되며, 아주 중요한 일종의 5음 음계의 선법을 발견하게 된다. 우리는 이와 같이 대부분의 선법들에서 장조와 단조 음계의 제5음의 경우에서 관찰할 수 있는 딸림음의 역할을 담당하지 않는다. 이러한 상황은 우리의 화성 진행들에서 중요한 영향을 미친다 - 지난 시대의 예술 음악에서 우리에게 친숙한 으뜸음과 딸림음 사이의 상호작용에 의한 결과는 여기에서는 버려야 한다. 이러한 5음 음계들에서 3도, 5도, 7도 음정은 모두 중요하며 동등하게 취급된다; ... 선법에서 형성되는 감7도는 협화적인 음정의 성격을 갖는다... 7도 음정의 협화적인 특성에 대해 알 수 있는 징후는 6도 음정이 빠져있기 때문에 7도의 정규적인 해결은 (6도 음정으로 한 음 하행하는 것) 발생하지 않고 실제로 해결할 수도 없는 상태인 것이다... 우리가 7도를 협화적인 형태를 만들면 얼음이 부서지는 것과 같다: 이때부터 7화음은 논리적인 예비 없이 협화적인 상태로 적용할 수 있다.<sup>8)</sup>

8) *BBE*, 333-335페이지.

바르톡은 트란실바니아의 민요를 수집하는 여행에서 돌아오자마자 가장 흥분시키는 5음 음계의 선율들을 정리하기 시작했다. 이 같은 정리 작업은 그가 5음 음계에 매혹되어 있음을 보여주는 것이며 - 작업하는 스케치 첫 장 뒷면에 손으로 보표를 크게 그려 그 위에 5음 음계의 음들을 그려 놓음으로서 이 음계에 매료되어 있다는 것을 재미있게 나타낸다 - 동시에 새로운 작곡의 가능성들을 제공하는 것이다. 엘리웃 안토 콜레츠는 이들 노래의 화음 진행에 대한 상세한 분석에서 각각의 노래들에 대한 편곡의 시작점이 어떻게 5음 음계가 핵심을 이루며 또는 어떻게 여기에서부터 단7화음을 이끌어내며, 그리고 편곡을 하면서 원형의 선율과 때때로 이것과 대조를 이루는 선율에 포함되지 않는 다른 선법의 단편들을 창작하면서 어떻게 새로운 음들을 도입하는가를 증명하고 있다.<sup>9)</sup> 두 개의 대담한 해결 방안이 여기에 잘 나타난다: 세 번째 노래에서 가져온 5음 음계의 형태인 F# C# D#이 E단3화음이 어떻게 대비를 이루는가를 보여준다: E에올리아 선법의 선율에 대해 반주는 연속적으로 나타나는 5개의 단3화음의 제2전위형이 E에서부터 온음으로 하행하여 마침내 F#장3화음에 도달한다.

〈8개의 헝가리 민요〉는 바르톡의 성숙된 화성 어법을 보여주는 것 외에도 그의 민요 편곡 기법에서 피아노가 독자적으로 사용되면서 그 중요성이 점차 증대되는 것을 드러내고 있다. 반주부는 여전히 대부분 화음으로 진행하고 있는데, 이에 반해 짜임새는 길게 유지되는 음들이 순차로 진행하는 부분들과 대조를 이루거나 상부 작법을 통한 화음 진행들이 전개되면서 투명성을 나타낸다. 여기에는 대체로 독특한 노래 분위기에 맞추어 단7화음 또는 5음 음계의 특징적인 짧은 도입부가 나타난다. 다섯 번째 곡에서 독주 피아노로 진행되는 간주와 후주는 노래를 기악적으로 변형시키고 있는데, 이것은 바르톡이 플룻을 연주하는 농민으로부터 수집한 것이다 (‘치이크 지방의 3개의 헝가리 민요’ 중 세 번째 곡으로 편곡됨).

〈8개의 헝가리 민요〉에서 첫 5개의 곡들은 적어도 먼 옛날의 5음 음계 선율을 발견한 것에 대한 창조적인 반작용을 바로 나타낸 것이다. 바르톡이 나중에 지적한 바와 같이, 편곡 작업은 1907년에 시작되었으며, 첫 5개의 곡들은 1911년 11월 11일 〈치이크 지방의 5개의 옛 헝가리 민요 Five Old Hungarian Folksongs from the Csík District〉라는 이름으로 부다페스트 대중 앞에 선보였다. 이때 노래는 데조 로너 Dezső Róna, 피아노는 바르톡이 담당하였다. 이러한 초기 단계에서 노래들은 다르게 그룹 지워진다:

9) ‘바르톡의 음악 The Music of Béla Bartók’, Berkeley (University of California Press), 1984, 31-50페이지.

세 개의 느린 노래들 다음에는 두 개의 빠른 노래들이 나타난다 (출판된 악보에서 순서대로 정렬하면 1, 4, 2, 3, 5). 느린 노래들에서 템포는 옛 양식의 민요 선율의 전형적인 연주 형태인 ‘파를란도 루바토’이다. 그러므로, 이들 노래에서 자주 발생하는 박자 변화는 원형의 민요 연주에서 발생하는 자유롭고 레시타티브 같은 특성을 되찾으려는 목적을 갖고 있다. 느린 노래와는 대조적으로 빠른 노래들은 엄격하게 춤곡 같은 리듬을 (템포 지우스토) 갖는다. 느린 노래들의 가사에서 주제들은 주로 슬픔을 나타낸다: 변심한 연인에 대한 불평 (제1번), 원치 않는 결혼을 강요당하는 여인의 슬픔 (제2번), 이별 (제5번). 빠른 노래들은 유머러스한 의미를 함축하고 있다. 예를 들면, 제3번은 결혼하기를 열망하는 그러나 이루지 못하는 노처녀의 괴롭힘을 노래한다.

〈8개의 헝가리 노래〉 중 마지막 3개의 노래들은 1918년 1월 12일 비엔나에서 열린 군인 연주회를 위해 1917년에 만들어졌다. 바르톡이 1916-1917 사이에 전쟁 사령부의 허가 아래군인들을 대상으로 민요를 수집했지만, 이들 편곡 작품들이 군인들에서 수집한 노래가 아니고 초기에 수집한 노래들을 (1907년과 1914년) 사용하고 있다는 점이 흥미롭다. 이 작품들은 몇 주 후 부다페스트에서 열린 군인들을 위한 자선 연주회에서도 연주되었다. 이때 3개의 노래들은 세케이 군인들의 노래라는 표제아래 각각의 제목이 붙여졌다: ‘신병 모집 노래’ (제6번), ‘군인들의 작별 인사’ (제7번), ‘군인들의 봄 노래’ (제8번). 페렌츠 세케이히디 Ferenc Székelyhidy는 바르톡의 피아노 반주와 함께 군인들을 위한 두 번의 연주회 모두에서 노래했다. 1928년에 이들은 이 3개의 노래들을 녹음했다: 이때 마리어 버실리데쉬 Mária Basilides와 바르톡은 제1-3번, 제5번을 녹음했다.<sup>10)</sup>

바르톡은 1918년 유니버설 출판사와 출판 계약에 서명하면서 두 그룹의 노래들을 하나로 모았다. 이때 그는 악장들의 순서를 현재와 같이 배열하였다: 느리게-느리게-빠르게; 느리게-빠르게, 느리게-느리게-빠르게. 〈8개의 헝가리 노래〉는 비록 악보가 가사 번역의 어려움 때문에 1922년에야 나타났다 하더라도, 그가 출판사에게 보냈던 첫 번째 작품들 중 하나였다. 번역의 어려움은 바르톡이 성악과 피아노를 위한 민요 편곡을 두 개의 다른 그룹으로 마무리하고 출판하려는 계획을 방해하였다. 그는 첫 번째 그룹으로 1907년에 4개의 슬로바키아 민요를 (이것들 중 2개는 분실되었음), 1916년에는 또 다른 민요를 편곡했는데, 이것들 모두는 그의 사후에 출판된 〈젊은 바르톡〉에

10) 웅거로톤 Hungaroton에서 재발행한 LPX 12328번.

수록되어 있다. 두 번째 그룹은 9개의 루마니아 민요의 편곡 작품으로 이루어져 있다. 바르톡은 1915년에 피아노를 위한 3개의 편곡 작품들을 - 〈소나티나 Sonatina〉, 〈루마니아 민속 무용곡 Romanian Folk Dances〉, 〈루마니아 크리스마스 캐롤 Romanian Christmas Carols〉 - 작곡하였는데, 이들은 오늘날까지 출판되지 않은 채 필사본의 형태로 남아있다. 두 그룹의 민요 작품들은 양식적으로 〈8개의 헝가리 민요〉와 유사한 면을 갖는다. 슬로바키아 민요 편곡들에서 제시되는 몇몇 아이디어는 특히 비상한 재능을 보여준다.

#### 〈마을의 풍경 Village Scenes〉 (1924)

〈춤 모음곡〉(1923년)과 〈피아노 소나타〉(1926년)가 작곡된 시점에서 대략 중간 정도인 1924년 12월에 〈마을의 풍경〉이 완성되었는데, 이 작품은 두 가지 면에서 특별한 작품으로 생각할 수 있다. 1922년과 1928년 사이에 바르톡은 자신이 수집한 약 2500개에 달하는 슬로바키아 민요에 대한 출판을 준비하였다. 이러한 집중적인 작업은 그의 창조적인 상상력에 활기를 불어일으키고 편곡이라는 예술적 매개물을 통해 그에게 선호하는 선율들 몇 개를 함께 공유하려는 생각을 불어넣은 것은 매우 자연스러운 현상이었다. 바르톡은 특히 양치기들의 노래와 함께 의식적인 노래들을 - 자장가들, 건초 만드는 노래들, 결혼 축하들 - 소중히 간직하였는데, 그는 이것들이 슬로바키아 민속 음악에서 가장 오래되고 가장 원형의 형태 그대로를 간직한 노래라고 생각했다.

1924년은 바르톡으로 하여금 몇 개의 결혼 축하와 자장가를 모으는데 특별히 적합한 해가 아니었던가 라고 생각된다. 그는 1923년에 첫 번째 부인과 이혼하고 디타 파스토리 Ditta Pásztor와 재혼하였다. 그리고 1924년 6월에는 그의 둘째 아들이 태어났다. 따라서 그는 젊은 아내와의 새로운 생활을 위해 이러한 노래들을 정리하려고 생각했으며, 이 노래들은 그녀에게 헌정 되었다.

〈마을의 풍경〉은 7개의 노래 중 5개를 대상으로 삼았으며, 이 중에서 중심에 위치하는 3개의 노래는 - '신부집에서 At the bride's' (제2번), '결혼 Wedding' (제3번), '자장자 Lullaby' (제4번) - 가장 중요한 마을의 관습들과 관련되어 있는 동시에 여자의 일생에서 가장 심오한 경험들을 표현하고 있다: 결혼과 모성. 나머지 두 노래는 폭 넓은 공동사회와 관련되고 노동과 여흥을 상징적으로 나타낸다: 첫 번째 노래는 '건초 만드는 노래 haymaking' (마을 사람들의 가장 중요한 일 중 하나인 동물 사육), '젊

은 남자의 춤 Lad's dance' (제5번). 이들 노래 모두는 바르톡이 1915~1916년 사이에 옛 헝가리의 조이움 Zólyom에서 수집한 것이다. 구조적으로 이들 슬로바키아의 선율들은 한 가지를 제외하면 헝가리의 선율을 닮고 있다: 사용되고 있는 선법들은 거의 일정하게 믹소리디아 선법과 증4도의 음정이 특징적으로 나타나는 리디아 선법이다. 바르톡은 슬로바키아의 민속 음악에서 증4도가 자유롭게 사용되면서 음악을 복돋우고 있는 요소를 매우 중요하게 여겼으며, 자신의 음악에서 서로 다른 4도 음정들을 좀더 일반적으로 결합해서 사용하려고 생각했다. <마을의 풍경>의 제3번에 나타나는 피아노의 도입부에서 우리는 선율에서 특징적인 음들을 추출해서 순종의 바르톡 화성을 만들어 내는 행위를 발견하게 된다.

<마을의 풍경>은 성악을 위한 민요 편곡 장르에서 <8개의 헝가리 민요>와 비교해서 몇 가지의 개혁적인 면들을 초래하고 있다. 이러한 개혁들은 바르톡의 중요한 피아노 편곡 작품인 1920년의 <즉흥곡 Improvisations> Op.20에서 이미 소개되었던 것으로, 이것은 편곡에서 원형의 선율을 변화시키는 역할을 나타낸다. 1931년 바르톡이 행한 '현대 음악에서 농민가의 영향 The Influence of Peasant Music on Modern Music'에 관한 강의에서, 그는 민요 편곡을 두 가지 형태로 구분하고 있다.

첫 번째 반주 형태에서 도입부와 종결부의 악구는 두 번째로 그 중요성을 갖는데, 이 악구들은 단지 보석과 같은 농민가의 선율을 장식하는 기능을 제공한다. 두 번째 반주 형태에서는 반대로 나타난다: 선율이 순환하는 동안 이 선율은 반복 악구의 기능을 제공하는데, 이것은 매우 중요하다.<sup>11)</sup>

비록 그가 '이러한 두 개의 극단적인 방법 사이에서 모든 종류의 미세한 변화가 가능하며 어떤 주어진 경우에서 두 개의 요소들이 때때로 두드러지게 나타날 가능성조차 갖지 않는다'는 것을 인정한다 하더라도, <마을의 풍경>은 두 번째 형태를 명백하게 나타내고 있다. 여기에서 원 선율들은 작곡의 논리를 따르게 된다. 선율들은 조음 감퇴거나 (제1, 3, 5번에서) 선들로 분산되며 (제1, 4, 5번의 종결부에서), 그리고 피아노와 노래 성부 사이로 분리되기도 하는데 (제5번), 심지어는 작곡가가 새로 구성된 원형의 선율 단편들이 (제2번의 마지막과 제3, 5번 내에서) 보충되기도 한다.

11) BBE, 341-342페이지.

선율을 다루는데 있어서 모든 자유로움은 노래와 피아노 사이의 균형과 악곡들 내에서 확고한 통일성을 창조하려는 목표를 가지고 있다. 통일성은 다른 방법으로도 확립될 수 있다. 첫 2개의 악곡에서 피아노는 선율과 어느 정도 결합되면서 동종의 짜임새를 갖는다. 첫 번째 노래의 첫 음은 지속음으로 나타나며 노래의 도입부에서 발견되는 다른 음들과 연결된다. 아르페지오들은 건초를 만드는 단조로운 행위를 나타내는 것처럼 보인다: 플베기와 모으기. 선율의 외형적인 유평에서 추출한 3도와 4도 음정들은 두 번째 노래에서 교대로 나타난다. 마지막 부분에서 피아노의 기교적인 도입은 선율과 교대로 나타나지만, 성악 성부의 두 번째 연 사이에서 이들은 서로 다른 역할을 담당한다: 피아노는 원 선율을 연주하고 노래 성부는 외치는 듯한 리듬으로 선율을 반주한다.

세 번째와 네 번째 악곡에서 바르톡은 한 악곡에 기본이 되는 민속 선율을 2개 사용하고 단순한 고전 형식들 속으로 이 선율들을 조직화하면서 민요 편곡에서 형식의 확대 가능성들을 실험하였다. 이러한 시도는 1915년부터 피아노를 위한 민요 편곡에서도 도입되었는데, 이러한 시도를 가장 잘 나타낸 예들은 <소나티나>와 <3개의 론도>이다. <마을의 풍경>의 세 번째 악곡에서는 두 개의 대비되는 선율이 채택되었다: 엄숙한 종교적인 선율과 유쾌한 선율. 교대로 나타나는 이 선율들은 피아노의 인상적인 간주부에 의해 좀더 확장되면서 일종의 론도 형식을 만들어 내는데( $x A x B x A x B A B x$ ). 이때 나타나는 오스티나토와 빈번한 박자 변화들은 1910년대의 스트라빈스키 양식을 상기시킨다. 네 번째 악곡은 두 개의 선율들이 특징적으로 매우 밀접하게 연계되기 때문에 3부 형식을 이루며, 3부 형식을 ( $A A B B B A$ ) 강화시키는 피아노의 연주 재료가 나타난다: 첫째 선율은 길게 지속되는 5도의 화음들과 짝으로 진행되는 화음 위에 나타나는 반면, 둘째 선율은 부드럽게 허밍 하는 듯한 셋잇단음표를 배경으로 진행한다. 막 잠이 들려는 몽롱한 순간을 사로잡는 듯한 이 부분은 상당히 인상적인 표현을 나타내고 있는데, 이것은 바르톡의 느린 악장에 나타나는 '밤의 음악' 형태에서 가장 아름다운 표본들 중 하나를 보여준다.

각 악곡들의 범위 안에서 우리에게 친숙한 형식들을 창조하려는 노력 외에도, 악곡의 빠르기와 분위기의 상호 관계를 통해서 각 악곡들 사이에 강한 연결이 확립된다. 이것이 고전적인 감각에서 진정한 순환을 나타내기 때문에, 이 작품은 전체로서 연주되어야 한다. <마을의 풍경>은 마리에 버실리데쉬 *Mária Basilides*와 바르톡에 의해 1916년 12월 8일에 초연 되었다. 그해 바르톡은 <마을의 풍경>의 마지막 3개의 악곡을

실내 합창과 오케스트라를 위한 작품으로 편곡하였다. 이 두 개의 악보들 모두는 1917년 유니버설 출판사에 의해 출판되었다.

〈20개의 헝가리 민요 *Twenty Hungarian Folksongs*〉 (1929)

성악과 피아노를 위한 민요 편곡에서 마지막 그룹인 이것을 저작하도록 자극을 준 것은 코다이의 〈헝가리의 민속 음악 *Magyar népzene*〉으로, 57개의 발라드와 민요가 수록된 이 저작물은 1924년과 1932년 사이에 10권으로 출판되었다. 1928년 12월 코다이는 그의 편곡 시리즈 중 이미 출판된 7권들을 (42개의 민요들) 사용할 수 있었기 때문에 성악과 피아노를 위한 헝가리 민요 편곡들에 대한 명창들의 소리를 바르톡과 함께 녹음했다. 이때 그는 20개의 민요들을 선택해서 녹음했다. 바르톡은 두 개의 노래 그룹에 대한 녹음에 참가하였다: 1906년부터 수집한 10개의 〈헝가리 민요〉에서 5개를 (위에서 언급한 바와 같이 새롭게 준비한 편곡으로), 그리고 〈8개의 헝가리 노래〉를 녹음했다. 그러나 그의 후기 민요 편곡과 - 〈즉흥곡〉, 〈마을의 풍경〉, 〈바이올린 랩소디〉 - 비교되는 〈8개의 헝가리 노래〉는 새로운 민요 편곡의 기술적인 개념을 잘 나타내지 못하고 있다.

다음 해인 1929년 동안, 바르톡은 〈20개의 헝가리 민요〉를 저작하였다. 그는 1924년에 첫 번째로 출판된 자신의 저서 〈헝가리의 민요 *The Hungarian Folksong*〉 (처음부터 영어로 제시된 제목은 *Hungarian Folk Music*)에서 수집된 예들로부터 선율들을 선택하였다. 이들 노래 중 12개는 바르톡이 수집한 것이며, 나머지는 다른 사람이 수집한 것이다. 20개 노래들은 4권으로 분리되어 나타난다. 네 번째 권을 제외한 나머지 3권은 따로 분리될 수 없는 노래들이 아니라 공통적인 경향들을 보여주는 대표적인 노래들을 묶은 것들이다. (실제로, 바르톡 자신은 일반적으로 이 노래들에서 몇 개를 선택해서 연주했다.)

제1권인 '슬픈 노래들 *Sad songs*'에서, 4개의 애가 laments는 함께 그룹 지워 나타난다: 감옥 (제1번), 고아 (제2번), 도망자 (제3번), 자신의 양을 잃어버린 목동의 (제4번) 슬픔. 이들 노래들 모두는 가장 오래된 헝가리 민속 음악의 층에 속하는 것으로, 이들은 '파를란도 루바토'로 연주한다. 제2권의 노래들은 '춤추는 노래'를 표현한 것으로, 이 노래들이 오래된 헝가리 민속 음악의 층에 속하기는 하지만 강한 리듬적 특징을 갖는다. 이들은 아마도 대부분 기악 음악 형태에서 비롯된 것 같다. '느린 춤'은

(제5번) 동일한 길이에 강세가 있는 8개의 음절로 구성되는 각 행은 백파이프의 특징적인 리듬을 보여준다. '돼지 치는 사람의 춤 Swineherd's dance' 은 (제7번) 한 그룹의 헝가리 민속 선율의 전형을 보여주는데, 바르톡은 이 선율이 우크라이나 지방의 콜로미카 *kolomyjka* 춤의 영향을 받았다는 것을 발견하였다. '6개의 플로린 춤 Six-florin dance' 은 (제8번) 기악적인 변형을 갖는다: 바르톡은 1910년에 백파이프를 위한 선율로 수집하였다.

제3권은 '다양한 노래들 Diverse songs' 이라는 제목으로 7개의 노래들이 수록되어 있다. 여기서 '다양한' 이란 2중을 의미한다: 첫째로, 주제와 성격이 다른 노래를 의미할 뿐만 아니라, 바르톡이 헝가리 민속 음악의 세 번째 양식으로 설명하면서 사용한 민족 음악학의 용어를 의미한다. 이들 노래들은 헝가리의 '옛 양식'도 아니고 '새로운 양식'도 아닌 외국의 영향으로 나타난 것이다. 이들 중 몇 개는 양들이 늑대의 공격을 받았다고 말하는 '양치기 The shepherd' 와 같이 (제9번) 희롱하는 노래들이다. 제11번과 제12번 노래는 데이트하는 젊은 남녀의 비밀을 폭로하는 것이다. 제15번은 술 마시는 노래이다.

제4권은 '새로운 양식의 노래'라는 제목으로 5개의 노래들이 수록되어 있는데, 앞의 3권들과는 다소 다른 형태로 그룹 지워지고 있다. 이 노래들은 각각 소제목은 갖지 않고 단지 제16번 아래에 로마 숫자 I-V로 적혀있다. 이들 노래의 편곡은 매우 경제적으로 단지 하나의 연을 (마지막 노래는 예외로 두 개) 사용한다. 이들 노래는 서로가 아타카 *attacca*로 연결된다.

1929년의 <20개의 헝가리 민요>와 함께 원래의 작곡 영역 안에서 민요 편곡으로 벗어난 작업은 새로운 단계에 도달하였다. 새로운 작곡 현상에서 가장 분명하게 나타나는 것은 확장된 형식과 - 몇 개의 빠른 노래들은 4개나 5개 혹은 6개의 연까지 - 피아노 성부의 세밀한 짜임새이다. <마을의 풍경>의 (1924) 마지막 3개의 악곡들에서와 같이 이들 노래들은 비전문적인 영역을 초월하는 것이며 중국적으로 이들 노래들은 연주회에서 연주될 수 있는 연주곡의 위치를 차지한다. 좀더 자세하게 조사하면 <20개의 헝가리 민요>는 1926년 당시 바르톡의 피아노 작품들에서와 마찬가지로 동일한 양식적 형태들을 드러내고 있다: <소나타> <야외에서>, <9개의 소품>, <첫 번째 피아노 협주곡>. 이들 피아노를 위한 작품들에 도입된 가장 중요한 개혁들을 선택하는데 있어서, 어떤 이는 수평적인 요소들과 타악기 같은 특성이 중요한 역할을 담당한다고 설명한다. 존 바이스먼은 다음과 같이 지적하고 있다. '그것은 대위법이다... 대위법은 <20

개의 헝가리 민요>의 활력을 불어넣는 근원이다:… 음악을 활기 있게 하는 힘은 수평적인 선들 배후에서 생기는 추진력에 상당히 많이 의존한다.’<sup>12)</sup>

바르톡의 상상력은 다성부 조직에서 가장 다양한 형태를 창조하면서 끊임없이 쏟아져 나오는 듯하다. 가장 기본적이고 가장 빈번한 해결은 순차적인 선율이나 화음 진행으로, 이것은 지속음과 반진행하는 성부 작법과 결부시켜 생각할 수 있다. 피아노 성부는 독립적이고 대비되는 재료를 사용하면서 다성부적인 짜임새를 만들어낸다. 민요 선율에서 이끌어낸 동기들은 다성부적인 방법을 통해 여러 번 나타나는데, 성악 성부나 피아노 성부에 펼쳐 치기도 하며 (제6번에서와 같이 동기가 카논 같이 진행하거나, 제16번의 둘째 노래에서와 같이 피아노는 동일한 동기가 전위되어 나타나는 성악 성부와 대비를 이루기도 한다), 제8번에서와 같이 피아노가 연주하는 간주부에 나타나기도 한다.

이와 같이 ‘수평적인 논리’에 의해 발생하는 많은 불협화음들과 함께 다성부 짜임새는 <20개의 헝가리 민요>의 풍부하고 고도의 독창적인 화성 어법을 만들어내는 원인을 제공한다. 1926년부터 바르톡의 피아노 양식에서 나타나는 또 다른 특징적인 형태가 현란하고 대담한 울림들은 표출한다: 타악기적인 클러스터 화음 cluster chord. 날카로운 오프비트 off-beat의 악센트로 점철되는 오스티나토의 환경에서 거의 언제나 나타나는 이러한 클러스터 화음은 다소 빠른 진행들, 특히 춤 노래에서 (제6번과 제8번) 나타난다. 이들 화음은 가장 매혹적인 진행들을 만들면서 무섭게 몰아가는 힘을 전달하고 있다.

<20개의 헝가리 민요>에서 바르톡은 하나의 악곡 내에서 두 개의 선율을 통합하면서 좀더 복잡한 형식적인 구상을 만들어내는 <마을의 풍경>과 같은 해결 방식을 반복하지 않는다. 여기에서 각 선율은 독립적인데, 바르톡은 이것을 편곡하면서 개별적인 선율에 대해 음악적이고 구조적 짜임새를 향상시키는데 초점을 두었다. 바르톡은 민요의 본질적인 면을 파악하기 위해 전통적인 조성 효과들을 응용하는데 주저하지 않았다: 제1번에서 눈물을 흘리는 것, 제11번에서 채찍의 날카로운 소리와 종이 울리는 소리, 제12번에서 웃음소리, 제13번에서 한숨 쉬는 소리. 그러나, 이들 단어의 묘사는 독립적인 효과를 나타내는 것은 아니다: 이것들은 악곡의 진행에서 없어서는 안될 부분

12) ‘바르톡의 독창을 위한 작품 (I-III)에 관한 주해 Notes Concerning Bartók’s Solo Vocal Music’, Tempo, 제36, 38, 40번 (1955-1956), 각각 16-26, 14-20, 18-23페이지.

인 동시에 형식을 하나로 통합하는 요소를 제공한다.

비록 민요의 여러 유절 구조가 어떤 유절 작법을 암시한다 하더라도, 바르톡은 구성적인 배치 방법을 선택했다. 이것은 그가 가사를 충실하게 따르고 있다는 것을 인정하는 것이며, 동시에 분위기를 강렬하게 만들거나 혹은 - 몇 개의 희롱하는 노래에서와 같이 - 예기치 않은 유머러스한 이야기체의 선율을 나타내는 것을 말한다. 노래들은 대단히 큰 변화의 구상을 보여주면서 두 가지 특징적인 형태를 보여준다. 첫 번째는 피아노 성부에서 가사의 각 연이 자체의 고유한 패턴을 가지면서 일종의 변주를 나타낸다 (제1, 7, 9, 10번). 두 번째는 연속적인 연들이 진행되는 동안 하나의 주제가 약간의 변화들과 조옮김 혹은 장식적인 형태를 나타낸다 (제6, 8번). 기악적인 간주들이나 동기 형태가 거의 언제나 나타나고 있으며, 진행의 특성을 확립하고 전체의 형식을 구상하는데 상당히 기여하고 있다.

바르톡은 마리어 버쉴리데쉬와 1930년 1월 30일 부다페스트에서 20개의 노래 중 17개를 초연했다. 그러나 번역의 어려움 때문에 출판은 또 다시 연기되었다. 이 노래들은 1932년에 가서야 유니버설 출판사에 의해 출판되었다. 1933년 헝가리 부다페스트 음악협회 Budapest Philharmonic Society가 바르톡에게 80주년 기념 연주회를 위해 작품을 기증해 달라는 요청에 그는 이 노래들 중 5개의 노래 (제1, 2, 11, 14, 12번)를 관현악 반주로 편곡하여 제공하였다.

〈20개의 헝가리 민요〉는 바르톡의 독창과 피아노를 위한 작품 중에서 마지막을 장식하는 대규모의 작품이다. 이 작품 이후 10년 동안 그의 관심은 합창 음악으로 선회하였다. 1930년에는 〈칸타타 프로파나 *Cantata Profana*〉와 〈무반주 혼성 합창을 위한 헝가리 민요 *Hungarian Folksongs for mixed chorus a cappella*〉가 작곡되었으며, 1932년과 1935년에는 또 다른 무반주 합창을 위한 3개의 중요한 연가곡이 작곡되었다: 〈세케이의 노래 *Székely Songs*〉, 〈72개의 2성부와 3성부 합창곡 *Twenty-seven Two and Three part Choruses*〉, 〈옛날부터 *From Olden Times*〉. 그러나, 바르톡은 독창 영역을 완전히 배제하지는 않았다. 피아노를 위한 광범위한 〈미크로코스모스〉에는 독창과 피아노를 위한 작품이 4개 수록되어 있다: ‘헝가리 노래 *Hungarian song*’ (제74번), ‘여우의 노래 *Song of the fox*’ (제95번), ‘새로운 헝가리 민요 *New Hungarian folksong*’ (제127번) 민요를 편곡한 것이다: ‘독백 *Dialogue*’은 (제65번) 바르톡 자신의 창안물인 대칭적으로 구축되는 4행의 선율을 특징적으로 그려내고 있는데, 여기서 2행과 4행은 1행과 3행을 기준으로 새로 만든 것이며 반주부는 5도로 구축되어 있다. 이 노래

들은 한 사람의 연주자를 요구하며, 바르톡이 서문에 적은 바와 같이 '2개의 보표보다 3개의 보표를 읽는 연습은 매우 유용한 것이다' 라는 의도를 포함하고 있다. 그러나 그는 이 악곡을 연주할 때 노래는 하지 말고 다음의 사항들에서 취사 선택하라고 적고 있다: 혼자 연주할 수 있고 (제 65, 74, 95번), 아니면 두 사람이 두 대의 피아노에서 함께 연주할 수 있다. 바르톡은 자신의 <미크로코스모스에서 발췌한 7개의 작품>에서 (1940) 제127번을 포함시키고 있다.

바르톡은 자신이 죽기 몇 개월 전 독창과 피아노를 위한 마지막 민요 편곡 작업을 하였다. 1945년 2월 친구인 팔 케치케메티 Pál Kecskeméti에게 헌정된 <남편의 슬픔 The husband's grief>은 공처가인 남편을 놀리는 노래로 동물들의 울음소리를 흉내낸 부분들을 포함하고 있다. 이 노래의 선율은 바르톡이 바이올린을 위한 <44개의 이중주 Forty-four Duos>의 (1931) 제14번에 사용한 루테니아의 Ruthenian 선율과 동일한 것이다. 야노쉬 데메니 Janós Demény는 1951년에 이 마지막 작품의 필사본을 그대로 복제하여 출판하였다.<sup>13)</sup> 3개의 루테니아 선율의 (아마도 바르톡이 1911년이라 기록한 81개의 루테니아 선율의 수집물에서 채택한 것으로 보이는) 편곡을 보여주는 또 다른 필사본이 바르톡 문서 보관소의 서류들 사이에서 발견되었다.

### <5개의 노래 Five Songs> Op. 15 (1916)

오페라 경연대회에서 <푸른 수염 공작의 성>이 입상하지 못한 1911년 이후부터 2년 동안 바르톡은 대중 앞에서 사라졌으며 작곡도 거의 하지 않았다. 1914년 봄에 그는 발레 음악인 <허수아비 왕자>에 대한 아이디어들을 스케치하기 시작했으나 전쟁이 발발함에 따라 그의 창조력은 또 다시 마비되면서 깊은 좌절의 늪에 빠지게 되었다. 그러나 1915년 그가 루마니아 민요들을 (피아노, 독창과 합창을 위한) 40개 이상 편곡하고 새로운 현악 4중주에 대한 작곡을 시작하면서부터 이러한 고비는 종지부를 찍게 되었다. 1916년 2월은 그가 새롭게 시작한 활동이 최고점에 도달한 시기였다: 그는 피아노를 위한 <모음곡> Op.14를 작곡하였으며, 이해 말에 완성된 2개의 연가곡들에 수록된 독창과 피아노를 위한 노래들을 다수 작곡하였다. 또한 여름 동안에는 발레 음악의 초고를 완성하였다.

13) BBlev.ii, 번호 xiv-xv.

바르톡의 전기 작가들은 이와 같이 갑작스러운 창작에너지의 폭발은 작곡가 개인의 사생활의 에피소드로 야기되었다고 추정한다. 바르톡이 키슈거럼 Kisgaram에서 산림 감독관장의 딸인 15살의 클라라 고펜보쉬 Klára Gombossy를 만난 것은 1915년 9월이었다(조이움에서 머무는 동안 그를 초대한 사람 중 한 사람). 그 소녀는 생기 있고 자유롭게 피아노를 연주했으며 장래에 문학가가 되려는 뜻을 품고 있었다. 그 소녀는 바르톡이 거의 매달 되풀이했던 민요 수집 여행을 따라다녔다. 이러한 그들의 만남 중 한 번은 바르톡이 집으로 소녀를 데리고 와서 소녀가 만든 시들을 읽었으며 1916년 2월 동안 이러한 시들 중 3개를 선택해 노래를 작곡하였는데, 이 노래들은 그의 <5개의 노래> Op.15의 근간을 이루고 있다: '나의 사랑 My Love' (제1번), '여름 Summer' (제2번), '골짜기에서 In the valley' (제5번). <5개의 노래>에서 나머지 두 개는 그해 8월에 첨가되었다: '선명한 꿈속에서 In vivid dreams' (제4번)과 '욕망의 밤 Night of desire' (제3번). 여기서 제3번의 가사는 아마도 바르톡의 또 다른 젊은 친구였던 윈더 글레이먼 Wanda Gleiman이 만든 것 같다.

비록 이 시들 자체가 문제점들을 갖고 있기는 하지만, 조숙한 면을 보여주는 이들은 바르톡으로 하여금 오랫동안 버려 두었던 음악 양식으로의 방향을 전환시킬 만큼 그에게 강한 인상을 주었다. 바르톡의 친구들은 그에게 이것들이 거의 평범한 어법과 함께 미완성인 사춘기의 제어되지 않은 감정을 드러내면서 기껏해야 그 시대의 아마추어적인 모방 시라는 점을 지적했다. 바르톡 역시 이들 시의 결점들을 일찍부터 잘 파악하고 있었다. 유니버설 출판사가 그의 출판되지 않은 작품들에 관심을 보이자 그는 이 노래들을 제시하였다. 그러나 그는 이들 노래 중 세 개만을 출판사에 보냈으며, 나중에는 이들 노래들조차 미심쩍게 생각했다: '이들 노래들은 특히 가사들이 좋지 않기 때문에 전혀 나타나지 않는다면, 나의 마음은 보다 많이 만족할 수 있을 것이다.'<sup>14)</sup> 그럼에도 불구하고, 그는 이 시의 저자들의 이름을 적지 않는다는 조건을 전제로 이들 노래의 출판을 승낙하였다 (그는 심지어 이 시의 독일어 번역판도 준비하였다). 출판사 발행인은 저자의 확실한 허락 없이 가사들을 인쇄한다는 사실을 달갑지 않게 생각했다. 따라서 좀더 긴 후주를 갖는 초기의 필사본을 그대로 복제한 제1번을 (전위 예술 잡지인 *머 Ma (Today)*의 1917년 2월 호 1페이지의 표제로 나타남) 제외하면, 노래들은 바르톡이 살아있는 동안에는 출판되지 않았으며 연주도 되지 않았다:

14) 바르톡이 1923년 1월 14일 유니버설 출판사에게 보낸 출판되지 않은 편지 (NYBA).

베를린과 비엔나의 1918~1919년 겨울 시즌 연주회에서 제3번 노래가 연주 곡목에 포함되었으나, 이 연주회는 그 당시의 정치적 상황 때문에 열리지 않았다.

〈5개의 노래〉가 작곡된 지 몇 년 후 헝가리 민속 음악이 현대 작곡 기법에 끼친 영향이라는 평론에서, 바르톡은 성악 작곡에서 특별히 헝가리의 낭독조의 양식을 발전시키는데 의지할 수 있는 전통적인 것들이 헝가리 예술 음악에서는 찾아볼 수 없다고 불평하고 있다: '우리 헝가리 사람은 이러한 의문을 해결할 수 있는 가능한 방법들로서 유일하게 파를란도의 농민가 선율만을 갖고 있다.'<sup>15)</sup> 실제로, 〈5개의 노래〉 Op.15에서 비록 제1번이 실제 속도를 나타내는 지시 용어로 파를란도를 직접 이용한다 할지라도, 대부분의 성악 성부가 파를란도 선율을 모델로 삼아 발전되었다는 사실을 알아내는 것은 어려운 것이 아니다. 다른 노래들은 - 안단테와 소스테누토의 범위 안에서 모두 - 낭독조의 양식을 동등하게 사용한다. 노래들은 말하는 듯한 자유로운 리듬에 따라 빈번한 박자 변화, 음의 반복, 그리고 박의 불규칙 분할을(셋잇단음, 다섯잇단음과 같이) 보여준다.

제2번과 5번 노래에서 리듬의 윤곽은 좀더 부드럽고 코다이 방식인 박절 노래의 해석을 상기시키는데, 이들은 고전적인 박자법을 강조한다. 모두는 민요 모델의 또 다른 중요한 형태를 보여준다: 5음 음계와 하행하는 4도 음정, 특히 4도 음정은 악구의 마지막 부분에서 발생한다. 이것들은 〈5개의 노래〉의 선율 어법에서 가장 중요한 요소들이다.

다소 획일적인 성악 재료는 대담하고, 충동적인, 매우 기술적인 연주가 요구되는 피아노 성부와 균형을 이룬다. 이것이 바르톡이 가사의 분위기를 변화시키는데 사용하는 주요한 전달 수단이다. 두 가지의 상반된 경향들이 나타나기도 한다. 첫 번째는 즉흥적인 패시지를 적절히 배치하는 것이다: 가장 다양하고 명백하게 피아노적인 아이디어들이 나타나며, 이것들은 잠깐 동안 반복되거나 조옮김의 형태로 진행하다가 갑자기 다른 아이디어들로 빠져든다. 아르페지오의 패시지는 통상적으로 낭독조의 노래에 대해 걱정적이고 떨리는 듯한 배경을 제공하면서 건반의 전체 음역을 가득 채운다. 이러한 유연성은 이 노래들과 거의 동시에 작곡한 피아노를 위한 〈모음곡〉 Op.14의 대단히 리듬적이고 더욱 경제적이고 유연한 양식과의 대비를 현저하게 나타낸다.

이에 반해서 두 번째는 첫 번째와 달리 피아노는 이들 노래의 형식 질서를 가져오

15) BBE, 306페이지.

고 있는데, 각 연 이후에 유사한 아이디어들을 반복하면서 혹은 동일한 재료에서 구축된 전주와 후주가 성악 성부를 구성하면서 나타난다. 한가지 예외는 세 번째 노래로, 여기에서 성악 성부는 전체 형식에 도움을 주기 위해 그 자체가 특징적으로 되풀이되는 아이디어들을 - 〈푸른 수염 공작의 성〉에서 유디트의 특징적인 동기를 상기시키면서 3도들이 하행하는 것과 같이 - 갖는다. 즉흥적인 사항들이 보다 적게 나타나는 가운데 구조적 짜임새는 호모포니적이다. 단2도들의 거친 충돌과 4도 혹은 5도 음정을 겹쳐 사용하면서 대담한 화성 언어를 갖는 이들 노래들은 바르톡의 표현주의 양식의 발전에서 매우 흥미 있는 단계를 보여준다.

〈5개의 '어디'의 노래 Five 'Ady' Songs〉 Op.16 (1916)

두 개의 연가곡 중 〈5개의 '어디'의 노래〉가 나중에 작곡된 것처럼 작품 번호가 Op.16으로 적혀있지만 사실상 이 둘은 거의 동시에 작곡되었다. 두 개의 작품 중 〈5개의 노래〉 Op.15에서 두 개의 노래가 - 1916년 2월에 제5번과 6번 노래 - 첫 번째로 작곡되었지만, Op.16의 두 번째 노래도 그해 2월에 거의 동시에 작곡되었다. 그러나, Op.15의 완성 시기가 1916년 8월이었던 반면, Op.16은 4월에 이미 완성 단계에 있었다. 마치 아이디어들이 넘쳐 나서 하나의 작품에 모두 포함시킬 수 없었던 것처럼 두 개의 작품이 한 쌍으로 출현한 것은 바르톡의 경력에서 회귀하는 현상을 나타낸다. 이들 두 개의 연가곡의 경우에서 Op.15의 가사들은 작곡가가 노래 양식에 관심을 갖도록 자극하였는데, 그것은 노래가 작곡가의 순간적인 생각과 감정을 즉시 전달하는데 가장 적합한 전달 수단이라고 생각했기 때문이다. 그러나, 이러한 생각과 감정을 전달하기 위해서는 Op.15의 가사들을 통한 가능성보다는 좀더 심오한 표현법을 찾아야 했으며, 더욱 깊은 시정이 요구되었다.

바르톡이 Op.16에서 사용한 시들의 저자인 엔드레 어디 Endre Ady (1877-1919)는 바르톡 세대에서 이지적으로 전위 예술을 선도하였던 사람이었다. 1906년부터 매년 발행된 그의 시집들은 헝가리 시의 새로운 어법을 선도하고 있는데, 그는 이 어법을 프랑스 상징주의 시인들과의 교류를 통해 발전시켰다. 바르톡은 어디의 예술적 비추종주의와 급진적인 정치적 사상과 사회적 사상을 통해 자신의 투쟁과 이상들에 대한 대변자를 찾았다. 그는 1915년 가을의 어떤 전시회에서 이 시인을 단 한번 만났을 뿐이지만, 그는 이미 10개의 어디 시집 중 7개를 가지고 있었으며 이들 시집의 내용에 관한

그의 메모들은 이 시인의 작품에 대한 깊은 관심과 심오함을 보여주고 있다. 1916년 초 그가 가장 개성적 매개물인 노래를 통해 자신의 사상을 표현하고자 하는 욕구가 들었을 때, 그는 깊은 공감을 느꼈고 현재 자신의 마음 상태를 매우 적절히 표현한 어디의 시들을 생각해 내었다.

바르톡은 어디의 시집에서 가장 어두운 사고를 표현한 시를 5개 선택하였다: 죽음과 허무를 상징하는 것. 제1, 2, 5번에서 되풀이되는 주제들은 가을과 밤이다: 사랑의 시 (제3, 4번)는 헤어질 수 없음을 나타낸다: 제1, 3, 5번은 눈물, 패배, 자포자기로 결말을 짓는다. 각 시가 느린 속도의 음악으로 작곡된 것은 의외는 아니다: 안단테, 렌토, 소스테누토와 이들의 결합은 속도를 구상하는데 가장 빈번하게 사용되는 지시 기호들이다. 몇 개의 알려진 기호들을 제외하면, 고정된 속도 기호를 사용하는 경우는 없다. 각각 악구를 자연스러운 낭독조의 풍으로 그려내기 위해 속도 기호들은 계속적으로 변화한다.

여기에서 우리는 바르톡의 노래에 나타나는 선율 양식에 영향을 준 또 다른 가능성을 언급해야 하는데, 그것은 벨라 라이니츠 Béla Reinitz가 '어디'의 시를 가지고 작곡한 것을 말한다. 라이니츠는 (1878~1943) 바르톡의 취지를 바로 인식한 몇 안 되는 비평가 중 한사람으로, 그는 바르톡 음악에 대한 논쟁에서 작곡가의 편을 들어주었다. 그는 1919년 러시아에서 잠시 사는 동안 헝가리 문화의 개혁 작업에 중요한 역할을 담당했는데, 그 당시 그는 바르톡에게 중요한 임무를 맡기려 하였다. 혁명이 실패로 끝난 후 라이니츠는 국외로 망명하였다. 그는 '어디'의 유명한 시 낭송과 비슷하게 낭독조의 작법으로 많은 노래를 작곡한 사람으로 잘 알려져 있다. 바르톡은 Op.16 '어디'의 노래를 '벨라 라이니츠에게, 진정한 우정과 사랑을, 1920년 부다페스트'라는 글과 함께 그에게 헌정하였는데, 이것은 그 당시 정치 상황으로 보아 대단히 용기 있는 행동으로 그 자신이 라이니츠의 작곡법을 중요하게 인식하고 있다는 것을 보여주는 것이다. 낭독조의 패시지에 도움 받은 것은 별개로 하더라도 적어도 '바다에 홀로'와 (제4번) 같은 노래에서 시가 가지는 미묘한 감상주의는 바르톡에게 라이니츠의 양식을 상기시키면서 좀더 가볍고 선율적인 작법을 암시한다.

〈5개의 '어디'의 노래〉 Op.16을 〈5개의 노래〉 Op.15의 성악 성부와 비교할 때, 가장 현저하게 나타나는 차이점은 5음 음계의 악구들이 거의 나타나지 않는다는 점이다. 그리고 비록 마지막 노래인 '나는 그대에게 갈 수 없네 I cannot come to you'에서 떨어지는 4도 음정이 여전히 중요한 역할을 담당하고 있기는 하지만, 나머지 노래에서는

자주 나타나지 않는다. 또 다른 중요한 차이점은 첫 번째 노래인 '가을의 눈물 Autumn tears', 세 번째인 '놓쳐버린 내용 Lost content' 과 네 번째 노래에서와 같이 낭독조의 작법이 성악 성부의 선율선을 위해 경우에 따라서는 포기되는 것이다. 이들 패시지들은 더욱 전통적인 노래 작법 양식에 속하는 것으로 여기에는 고정된 리듬이 우세하게 나타나며, 선율적 핵심들이 재현되며, 선율적 단편들의 확장은 낭독조의 양식보다 좀더 길게 나타난다. 이러한 전통적인 양식에 대한 예는 Ex. 7에 나타난다.

위에서와 같이 각각의 경우들은 가사 그 자체가 음악적이고 악구들의 반복과 가사 반복이 되풀이 될 때 발생한다. 이와 동등하게 첫 번째 노래가 갖는 간명한 구조에 대한 영감은 3연이 슈톨런-슈톨런-압게장 *Stollen-Stollen-Abgesang* 관계를 보여주는 시의 형식에서 유래한 것이다:

가을 낮에, 가을 낮에,  
오, 얼마나 어려운가,  
소녀들에게 미소 짓는 것이.

가을 밤에, 가을 밤에,  
오, 얼마나 어려운가,  
별들을 쳐다보는 것이.

가을 밤에, 가을 낮에,  
오, 얼마나 편안한가,  
엎드려 눈물을 흘리는 것이.

음악은 이러한 형식을 반영한 것이다. 두 번째 연은 첫 번째 연을 증5도 아래로 조옮김하여 정확하게 반복하고 있는 반면, 세 번째 연은 첫째와 둘째 연의 요소들을 변형시키면서 이 작품을 마무리한다. 비록 왈츠 같은 단편들이 Op.16의 거의 모든 노래와 그 당시 바르톡의 다른 작품들에서도 발생하고 있기는 하지만, 느리게 질질 끌면서 진행되는 왈츠 리듬은 가사들에 의해 암시되고 있다. 이와 같이 첫 번째 노래와 가장 밀접한 관계를 (분위기와 작품 연대 모두) 가지는 작품은 Op.16과 같은 달에 작곡된

피아노를 위한 〈모음곡〉 Op.14의 제4악장의 트리오 부분이다. 그러나 이러한 특징적인 진행은 3년 뒤에 작곡된 바르톡의 무언극 〈중국의 이상한 관리〉 Op.19에서도 나타나고 있다.

〈5개의 '어디'의 노래〉 Op.16의 피아노 성부는 〈5개의 노래〉 Op.15에 비해 다소 풍부하지는 못하지만 거의 유사한 점을 보여준다. 피아노는 짙은 안개가 소용돌이치는 듯한 소리를 일깨우거나, 신비스러운 감동 (제2번)과 바다의 성난 파도 (제4번), 혹은 가사의 변화된 분위기를 묘사하고 있다 (제3번). 전체 형식의 통일성은 때때로 마지막에 반복되는 기악적인 도입부들을 통해서, 그리고 각 연들 (제4번에서와 같이) 사이에 나타나는 간주들에 의해 확실하게 보장된다. 그러나 Op.16의 대다수의 노래 중에서 형식을 구축하는 요소들은 선율 (제1, 3, 5번), 리듬 (제1번), 혹은 '가을의 메아리 Autumn echoes' (제2번)에서와 같이 화성적 요소를 가져오면서 좀더 광범위하게 나타나는데, 여기에서 피아노 성부는 거의 4도 화성과 4도-2도-4도의 형태가 연쇄적인 형태로 구성되고 있다. 성악과 피아노 사이에는 좀더 조직적인 유대관계가 나타나기도 한다: 제5번 노래시의 후렴부에서 '나는 죽는다'는 4도 하행으로 나타나고 있는데, 이러한 4도 음정들은 피아노 성부에서 가장 빈번하게 사용되고 있다.

'어디'의 헝가리 시들을 적당하게 번역해서 제공하는 것은 거의 불가능하다고 판명되었다. 여러 개의 번역본들이 준비되었으나 바르톡이나 출판인이나 모두 만족시키지 못했으며, 따라서 이 작품의 출판도 5년이나 연기되었다. 그사이 이 작품의 노래들 중 3개의 노래가 서로 다른 잡지에 바르톡의 필사본을 그대로 복사한 악보로 소개되었다: 1919년에 어디의 사망에 따른 추도 특집으로 하나는 비엔나, 다른 하나는 부다페스트 잡지. 유니버설 출판사는 1923년에 이들 노래를 최종적으로 출판하였으나, 바르톡은 인쇄된 악보가 나온 후에도 여러 번에 걸쳐 수정을 가하였다.

노래들의 초연은 1919년 4월 21일 바르톡 자신의 작품만으로 개최한 부다페스트의 리사이틀에서였다. 이때 노래는 일로너 두리고 Ilona Durigó 1920년 '음악의 안내'란 제목으로 쾰른베르크에 의해 계획된 비엔나에서의 첫 번째 연주는 독일어 번역판이 적당치 못했기 때문에 실패하였다. 이러한 실패의 경험은 바르톡으로 하여금 더 이상 성악과 피아노를 위한 작품을 작곡하지 않겠다는 가장 강력한 동기를 제공하였으며, 이후부터 그는 민속 음악을 재분류하는데 정성을 기울였다.

❖ 참고 문헌 ❖

- BBcl* 벨라 바르톡 가족의 편지 *Bartók Béla családi levelei*, ed. Béla Bartók Jun., Budapest (Zeneműkiadó), 1981
- BBE* 벨라 바르톡 평론 *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff, London (Faber and Faber), 1976
- BBí.i* 벨라 바르톡의 작품 I *Bartók Béla írásai I*, ed. Tibor Tallián, Budapest (Zeneműkiadó), 1980
- BBL* 벨라 바르톡의 편지 *Béla Bartók Letters*, ed. János Demény, London (Faber and Faber), 1971
- BBlev.i-v* 벨라 바르톡의 편지, *Bartók Béla levelei*, ed. János Demény, Budapest (Magyar Művészeti Tanács), 1948, (Művelt Nép Könyvkiadó), 1951, (Zeneműkiadó), 1955, 1971, 1976
- HFS* *Béla Bartók: The Hungarian Folk Song*(헝가리 민속음악), ed. Benjamin Suchoff, Albany (State University of New York Press), 1981: 출처는 원래 영어로 쓰여진 Hungarian Folk Music, London(Oxford University Press), 1931.
- YFM.i-iv* *Béla Bartók: Yugoslav Folk Music*(유고슬라비아 민속음악), ed. Benjamin Suchoff, Albany (State University of New York Press), 1978 (전4권).
- RFM.i-v* *Béla Bartók: The Rumanian Folk Music*(루마니아 민속음악), ed. Benjamin Suchoff, Hague(Martinus Nijhoff), 1967~1975 (전5권).
- TFM* *Béla Bartók: Turkish Folk Music from Asia Minor*(터키 민속음악), ed. Benjamin Suchoff, Princeton(Princeton University Press), 1976.
- SV.i-ii* *Béla Bartók: Slowakische Volkslieder*(슬로바키아의 민요), ed. Alica Elscheková, Oskár Elschek, Jozef Kresánek, Bratislava (Academia Scientiarum Slovaca), 1959, 1970 (전2권).
- Dille, Denis (달레, 데니쉬): *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks* (벨라 바르톡의 젊은 시절에 작곡된 작품 주제목록), 1890~1904, Budapest (Akadémiai Kiadó), 1974
- \_\_\_\_\_ : *Het werk van Béla Bartók* (바르톡 작품), Antwerp (Metropolis), 1979

- \_\_\_\_\_ : *Béla Bartók: Regard sur le passé* (벨라 바르톡: 과거를 생각함), Louvain-la-Neuve (Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme), 1990
- \_\_\_\_\_ : *Béla Bartók: Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke* (민족음악학에 관한 자필 논문 사본), ed. D. Dille, Mainz (B. Schott's Söhne), 1965~1968 (4 vols)
- Lampert, Vera (럼페르트, 베러): 'Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung' (바르톡의 작품에 나타나는 동시대의 음악), *Documenta Bartókiana*, vol.5(1977), pp. 142-168
- \_\_\_\_\_ : 'Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók' (바르톡이 편곡한 민속음악 사료 목록), *Documenta Bartókiana*, vol.6 (1981), pp.15-149
- and László Somfai: 'Béla Bartók', in *The New Grove: Modern Masters*, London (Macmillan), 1984, pp.1-101