

초등교육연구 제7집(2002. 12.) pp. 75~85
 제주교육대학교 초등교육연구소

교육자로서의 벨라 바르톡*

조 치 노**

바르톡은 가르치는 것을 그리 선호하지 않았다. 그의 편지들과 글들을 살펴보면 그가 이 과업에 힘들어한다는 사실을 남기고 있다; 그의 제자들은 레슨에서 받은 동일한 느낌을 강하게 얘기하고 있다. 가르친다는 것은 바르톡의 여러 전문분야 가운데에서 비교적 낮은 위치를 차지한다. 그의 친구이자 동료인 언털 몰라르 Antal Molnár는 다음과 같이 말했다: '그는 작곡에 싫증날 때면 피아노를 연주했다; 피아노를 연주하다 지치면 민요에 관한 작업으로 전환했다; 그칠 새 없는 악보화 작업으로 손가락이 경련을 일으키면 그때서야 그는 가르치기 시작할 것이다.'¹⁾ 그러나 이와 같이 하나의 음악 행위에서부터 다른 행위까지 끊임없이 계속되는 방향전환은 바르톡이 여전히 교육자로서의 의무를 상당히 달성했다는 것을 인정하는 것이다. 그는 거의 반세기동안 피아노를 가르쳤다(작곡은 이따금씩); 그는 교육적인 목적을 가지는 수많은 작품들을 작곡했는데, 여기에는 피아노뿐만 아니라 성악과 기악 작품들도 포함된다; 그는 초보에서부터 전문 과정을 졸업할 때까지 모든 단계에서 피아노 학습자들이 사용할 수 있도록 방대한 양의 바로크, 고전, 낭만시대의 피아노 작품들을 편집했다. 비록 바르톡이 마지못해 스튜디오의 교사로서 가르치기는 했지만, 그는 그의 모든 교육적인 책임과 의무를 진지하게 수행해 왔으며, 교육 활동에 영향을 주는 교수로서 그의 직업을 생활 수단을 위해 사용하는 것을 결코 인정하지 않았다.

* 이 논문은 말콤 길리즈(Malcolm Gillies)가 책임 편집한 *The Bartok Companion*, (Portland: Amadeus Press, 1994) 중에서 자신의 "The Teacher" (pp.79-88)에 대한 번역이다. 퀸즈랜드 Queensland 대학교의 교수인 그는 저서로 <영국에서의 바르톡: 여행 편람 *Bartók in Britain: A Guided Tour*>, <바르톡의 후기 작품들에서 나타나는 기보법과 조성 *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*>, <바르톡 회상 *Bartók Remembered*>이 있으며, 그 외에 오스트레일리아의 음악가인 펄시 그레이inker Percy Grainger에 관한 연구들이 있다.

** 제주교육대학교 음악교육과 부교수

1) BR, 36쪽.

바르톡의 주요한 지위는 부다페스트 음악원의 피아노 교수였지만, 그는 1890년대 헝가리의 지방 도시인 포조니 (지금은 슬로바키아의 브라티슬라바)에서 학생이었을 때부터 비공식적으로 가르치기 시작했다. 그의 첫 번째 제자 중 한 사람인 산도르 알브레흐트 Sándor Albrecht는 나중에 이 도시의 성당 오르간 연주자와 뛰어난 지휘자가 되었다. 1899년 포조니에서 중등학교를 마치고 대학입학을 허가 받았을 때 바르톡은 비엔나보다는 부다페스트에서 음악을 공부하기로 결정했다 (그는 비엔나에서 이미 입학허가와 장학금을 약속 받았다). 부다페스트에서의 생활은 그의 어머니가 재정적으로 도움을 주었음에도 불구하고 매우 팍팍했기 때문에 곧 바로 소규모의 학생들을 가르치기 시작했다 (처음에는 피아노만 가르쳤으나 나중에는 이론도 가르쳤다). 후에 코다이의 부인이 된 엠마 그루버 Emma Gruber는 부다페스트에서 바르톡의 초기 제자 중 한 사람이었다.

1903년은 바르톡이 피아니스트와 작곡가로서 모두 좋은 성적으로 음악원을 졸업한 해인 동시에, 연주회나 민족학 연구를 위한 여행 때문에 자주 부다페스트를 떠났던 시기였다. 따라서 그의 가르치는 일들은 중단되곤 하였다. 그러나 1906년 말에 다가서면서 그는 부다페스트 음악원에서 피아노 스승인 이쉬트반 토만 István Thomán 교수의 학생들을 가르치기 위한 임시직에 임명되었으며, 다음해 토만 교수가 공식적으로 은퇴한 다음 정식 교수가 되었다. 바르톡은 그로부터 1919-1920년 사이의 짧은 휴식을 제외하고 헝가리 과학원에서 새롭게 마련한 민속 음악부의 책임자로 자리를 옮긴 1934년까지 이 음악원의 피아노 교수로 재직하였다. 이 기간 동안 음악원 피아노과의 동료 교수들은 칼만 초반 Kálmán Chován, 아르파드 센디 Árpád Szendy, 그리고 나중에 에르뇌 도흐나니 Ernő Dohnányi 등이 있었다. 음악원 학생들의 명단을 살펴보면 - 전체 인원은 거의 120명에 달함 - 놀랍게도 유명한 이름들이 몇 명 나타나는데, 이들은 그와 함께 공부하였다: 에르뇌 벨로그 Ernő Balogh (1909-1913), 리요쉬 헤르나디 Lajos Hermádi (Heimlich) (1924-1927), 라슬로 리이타 László Lajtha (1910-1911년), 프리츠 라이너 Fritz Reiner (1907-1908), 그리고 게오르그 솔티 Georg Solti (1920년대 중반에만 잠시). 그의 두 번째 부인인 디타 파스토리 Ditta Pásztorly 역시 바르톡과 결혼(1923)하기 전 1년 동안 그에게 피아노를 배웠다.

초기 교수 시절 바르톡은 피아노를 가르치는 것에 대한 근본적인 접근 방법을 이미 확립해 놓았다. 그는 리스트의 마지막 제자였던 토만 교수가 그를 가르치면서 널리 사용했던 실제 연주를 통한 교수법을 인계 받았다. 바르톡과 같이 토만은 판에 박

현 기존의 교육 방식은 인위적인 음악성만을 만들 수 있기 때문에 학생들에게 결코 음악적 아이디어들을 강요하지 말아야 한다고 확신하고 있었다. 그러나 학생 개인의 실연을 통해 교사는 정확한 음악적 아이디어들과 해석들을 깨닫게 하고 자연스런 음악인으로 발전하기를 기대할 수 있을 것이다.²⁾ 그렇지만 바르톡은 건반 테크닉에 관한 문제점들에는 관심을 적게 가지면서 토만과 구별되는 방법을 사용하였다. 바르톡의 초기 음악원 제자들 중 한 사람인 에르뇌 벌로그는 다음과 같이 적고 있다:

교육자로서 그의 본질적인 접근법은 음악이 첫 번째이고 피아노는 두 번째였다. 그의 지도에서 가장 중요한 부분은 완전한 음악성이었다. 그는 우리가 연주한 작품들의 구조와 작곡자의 의도, 그리고 음악의 근본적인 요소들과 프레이징에 대한 기초 지식들을 명확하게 설명해 주었다. 그는 끊임없이 인내하면서 프레이징, 리듬, 터치, 페달 사용법에 대한 세밀한 설명을 해주었다. 그는 리듬에 있어서 아주 작은 실수나 적당히 얼버무리는 것을 용서하지 않았다. 그는 리듬의 분할과 악센트, 그리고 다양한 터치에 관해 매우 꼼꼼하였다. 바르톡이 최우선으로 강조한 것은 음악적인 문제점들을 해결하는 것이고 그 다음은 피아노적인 문제점들의 해결이었다. 실제로 그는 피아니스틱한 문제점들을 깊이 강조하지 않았다. 그는 타고난 테크닉을 소유했으며 그리고 거장으로 인정되기는 했지만, 거장이 가지는 문제점들은 그에게는 관심 밖이었다.³⁾

그러나 바르톡의 실제 연주에 의한 교수 방법은 학생이 자연적으로 스스로 찾아낸 자연적인 해석보다는 그 자신의 독특한 연주 방식에 대한 모방을 촉진시켰다. 그의 교육에 관한 외적인적 역시 확고 부동했다. 그는 그 당시 많은 교사들의 '기호' 또는 '감정'에 의해 행해지고 있는 문제점들에 대해 철저함과 논리를 가지면서 특히 리듬, 템포, 악센트의 문제점들에 관해 엄격하게 가르쳤다. 그는 연주 레퍼토리의 선정에 있어서 권위적이었으나, 가르치는 작품들 가운데는 당시 최근의 프랑스, 헝가리, 독일 작곡가의 작품들을 포함시키면서 상대적으로 광범위하고 현대적이었다. 그렇지만 몇 학생들은 그와 협주곡을 공부하였다 - 바르톡 자신은 천성적으로 협주곡 연주자는 아니었다.

2) BBE, 489-491쪽을 보라.

3) BR, 45쪽.

바르톡은 헝가리 음악원의 재직 초기에도 사적으로 일련의 학생들을 가르쳤는데, 이중에는 마르타 지글러 Márta Ziegler와 (그녀는 1909년 11월 그의 부인이 되었다) 1906년과 1908년 사이에 작곡을 가르쳤던 기셀러 셸덴-고트 Gisella Selden-Goth가 있었다. 작곡을 가르치는 행위에 대해 바르톡의 확고하고 일관된 신념은 작곡가로서 자신의 작품을 대해 우려하는 태도를 취했으며, 다른 사람들이 어떻게 작곡할 것인가에 관해 아무 것도 말하지 않는 과묵함을 보여주었다. 셸덴 고트는 작곡 레슨에 관해 다음과 같이 매우 중요한 내용을 증언하고 있다:

그의 가르침은 정통적이지 않으며 가장 먼저 그의 방식을 따르는 것도 쉽지 않았는데, 결국에는 그 방법이 상상력을 촉구하고 흥미를 유발시키는 것으로 판명이 났다. 그는 처음부터 가장 단순한 4성부 코랄 형식에 ‘진보적인’ 방법으로 화성화시킬 것과 통상적인 종지 형태를 사용하지 않으면서 끝마칠 것을 요구했다: 그는 당시에 그 자신도 막연히 놀라운 형태인 드뷔시의 주제들을 대위법적으로 풀어 나가도록 시켰다; 그리고 그는 각 악기별로 기보된 음악이 독립적인 주제가 될 수 있음을 강하게 믿었다 - 예를 들면, 바이올린과 피아노를 위한 소나타 2중주는 전통적인 작곡 구조의 원리들을 거부하면서 서로가 완전하게 다른 주제적인 재료로 진행된다. 어떤 레슨인 경우에 나는 그가 항상 손가방에 넣고 다니던 포켓 악보를 열심히 보면서 그가 암기해서 연주하는 리하르트 슈트라우스의 ‘살로메 Salome’와 ‘짜라투스트라 Zarathustra’ - 그 당시에는 퇴폐적이고 악마 같은 음악이라고 생각했기 때문에 헝가리 음악원에서는 연주가 금지되었다 -를 순전히 듣기만 하였다. 또 다른 레슨에서는 오늘날에는 ‘부드러운 색깔의 음악’이라고 생각되는 작품들이지만 그 당시에 그의 동료들은 바르톡이 사탄에 의해 영감을 받았다고 생각하고 깜짝 놀랐던 그 자신의 작품들을 설명하면서 시간을 보냈다.⁴⁾

바르톡은 2번의 세계대전 사이 유럽에서 작곡가와 피아니스트로서 점차 유명해지기 시작했지만, 장기간에 걸쳐 그의 재정 상태가 불안정했기 때문인지는 몰라도 음악원에서 가르치는 것을 계속했다. 이러한 기간에 그의 실제 연주를 통한 교육 방법은 무의식적으로 더욱 강화되었는데, 이러한 방식은 때때로 교실에서의 수업진행에 역효과를 가져오기도 했다. 1950년대 중반에 그의 학생이었던 러요쉬 헤르나디 Lajos

4) BR, 49쪽.

Hernádi(Heimlich)는 이러한 교육 방식에 나타나는 문제점을 편견 없이 설명하고 있다:

그가 연주하는 것을 듣는 어떤 학생들도 그의 자석과 같은 영향력에서 벗어날 수 없었다. 가능하다면 이러한 영향력은 바람직한 것이었는데, 어떤 학생이 그가 말하는 것을 들었을 때나 가까운 거리에서 그의 눈에서 나오는 확고하고 강렬한 빛을 보았을 때 영향력은 오히려 더 커지는 것이었다. 바르톡 자신은 결코 그의 학생들에게 자신의 개성을 강요하는 것을 원치 않았으나, 그와 가까이 있으면 그의 개성을 피한다는 자체를 거의 불가능하게 만들었다... 그의 손목과 팔 모두는 움직이지 않는다. 이것이 바로 내가 얘기한 것처럼 그가 마치 돌에 조각하는 것처럼 소리를 내는 이유이다. 바르톡 혼자만이 확신하는 어떤 소리는 비길 데 없는 투명성과 소리의 유연성을 한데 묶는 것이다. 어느 누구도 바르톡과 달리 이러한 소리를 설득력 있게 이용할 수는 없다.⁵⁾

헤르나디의 말처럼 이점이 토만이나 샌디가 했었던 것과 같이 바르톡이 왜 연주에 관한 '학파'를 결코 만들지 않았는가에 대한 설명이다. 이들 교사들은 바르톡과 같이 피아노 연주에 대한 극도의 개인적인 접근이 부족하였다. 그러나 그들의 중립적인 접근 방법은 여러 가지 잡다한 재능들을 연마하는데 좀더 생산적이었다. 더욱 재능있는 학생들에 대한 바르톡의 교육 태도는 더욱 간결하였다: 지시사항이나 비평을 거의 하지 않았다; 의문점이 있으면 그 작품을 바르톡 자신이 연주하였다; 칭찬은 거의 하지 않았다. 재능이 적은 학생들에게 그는 결점이 있는 부분을 끊임없이 반복할 것을 강요했고 자신의 연주를 모델로 들려주었다. 올리어 세케이 Júlia Székely는 자신의 저서 '바르톡 교수 *Bartók tanár úr*'에서 다음과 같이 적고 있다:

조만간 독창성 없는 모방자로 변하는 것을 막는다는 것은 불가능했다... 한번은 그가 피아노 작품의 한 부분을 나와 함께 이미 10번 이상 반복했을 때였는데(그 이유는 그가 생각하는 것만큼 여전히 정확하게 연주하지 못했기 때문에), 나는 과감히 다음과 같이 질문했다:

5) '바르톡 - 피아니스트와 교사 *Barók - Pianist and Teacher*', *New Hungarian Quarterly*, 제30권 (여름호 1968), 198-199쪽.

- 저, 제가 이 부분을 나쁘게 연주합니까?
- 나는 이것을 다른 방법으로 연주했으면 좋겠다.
물론 이 말은 명령같이 들렸다.⁶⁾

세케이이는 피아노 레퍼토리에 관한 바르톡 특유의 아이디어들을 기록했다.⁷⁾ 그는 19세기의 바흐 음악 연주에서 많이 나타나는 파도 같은 다이내믹 (셈여림)에 강하게 반대하였으며, 따라서 음역들의 구성에서 정밀하고 확고한 양상들을 찾았다. 각 성부는 이상적으로 서로 다른 음색을 나타내며 각 성부 자체의 음역들을 생생하게 살아나고 있다. 그는 모차르트의 연주에서도 감정의 흐름이나 감상적인 생각을 배제해야 한다고 생각했으며, 강한 포르테를 원하지 않았으나 한결같은 피아노 (여리게)의 셈여림을 요구했다. 그는 베토벤의 경우에 있어서 바르톡은 이 작곡가가 낭만시대의 문을 연 선구자가 아니라 고전시대의 거장이라고 생각했기 때문에 품위 있고 깨끗하게 연주하기를 요구했다. 그러나 바르톡은 쇼팽 작품들의 연주에 대해 정확한 리듬과 선명한 음의 요구했는데, 이것은 앞의 의견들과 상당히 다른 점이다. 그 결과 바르톡은 자신의 연주회 프로그램에 쇼팽의 작품을 거의 포함시키지 않았으나, 그의 학생들은 〈연습곡〉과 〈프렐류드〉에서 학습에 좋은 작품들을 골라 공부하기를 강요했다. 그는 헝가리 음악원이 1925년 페렌츠 리스트 음악원 Ferenc Liszt Academy of Music으로 이름이 변경되었음에도 불구하고 1920년대의 헝가리 음악원 피아노 교육 과정에서조차 중심적인 위치에 서있지 못했던 리스트의 작품들에 대해 항상 튼튼한 후원자였다. 그는 슈베르트의 작품들의 이해에 있어서도 대중적 선호보다 앞서 있었다.⁸⁾ 그의 현대음악 작품들 중에서 드뷔시의 작품들, 특히 〈24개의 프렐류드〉를 가장 먼저 지정했으며, 다음으로 코다이와 라벨의 작품들을 선정했는데, 그는 이들 최신의 작품들을 자신의 학생들에게 의욕적으로 가르쳤다. 그러나 그는 학생들이 자신의 작품을 공부하는 것에 대해 '그들은 자신들 스스로 해결해 나갈 수 있는 능력이 충분하다'며 몇몇 특별한 경우에만 설명해주면서 권하는 것을 삼갔다.

1934년 헝가리 과학원으로 자리를 옮긴 후, 그리고 나중에 미국으로 이주한 후에도 바르톡은 개인적으로 소수의 학생들에 대해 피아노를 계속해서 가르쳤으나, 그의 기본 봉급은 민족음악학 연구에 기대었다. 이러한 시기에 그의 개인적인 레슨 제자들

6) BR, 135쪽.

7) BR, 136-141쪽.

8) BR, 181쪽.

중에는 도로시 패리쉬 Dorothy Parrish, 빌헬마인 크릴 Wilhelmine Creel, 스톰 불 Storm Bull, 앤 셰니 Ann Chenee, 아네스 부처 Agnes Butcher 등이 있었으며, 작곡을 배운 학생으로는 바이올릿 아처 Violet Archer와 잭 비손 Jack Beeson이 있다. 그러나 필라델피아의 커티스 음악대학에서 교수로서 작곡을 가르쳐달라는 일련의 제의를 거절한 것은 그가 가르치는 것에 대한 근본 소신이 변하지 않았음을 보여주는 것이다.

많은 시간을 가르치는 데에 정열을 받쳤음에도 불구하고 바르톡은 자신의 작품들을 통해 교육적인 영향력을 좀더 광범위하게 확대하고 있다. 그는 음악성을 발전시키는데 진정으로 위대한 음악을 작곡한 첫 번째 작곡가들 부류에서 바흐, 슈만과 함께 위치한다. 그는 어린 음악가를 위해 특별히 제공한 첫 번째 작품인 〈어린이를 위하여〉(1908-1909)에서 '피아노를 배우는 어린이들에게 단순하고 비낭만적인 민요의 아름다움들을 이해시키기 위해서'⁹⁾라고 적고 있다. 1908년경부터 작곡된 그의 또 다른 소품들, 특히 〈10개의 쉬운 작품들〉(1908)과 〈7개의 스케치 Seven Sketches〉 Op.9b (1908-1910) 중 몇 작품들은 어린 피아노 학생들의 마음에 후기 낭만의 레퍼토리를 심어주기 위해서 작곡되었다.

피아노 학생들을 위한 초기 작품들과 대조적으로, 바르톡의 민요 편곡에 의한 초기 성악 작품들은 교육적인 의도를 더욱 넓히고 있다: 민요 전통에 의한 음악적 풍부함을 가지고 헝가리 주민의 교육. 바르톡과 코다이는 그들이 함께 발행한 〈20개의 헝가리 민요 Twenty Hungarian Folksongs〉(1906)의 서문에서 다음과 같이 적고 있다: '선택된 작품들은 국민들의 기호에 알맞게 만들기 위하여 음악적으로 정리된 것을 나타낸다. 민요가 들판에서 도시로 가져온다면 그 민요는 당연히 치장되어야 한다.'¹⁰⁾ 비록 알맞게 '치장된' 이들 선율들에 관한 바르톡의 견해가 수십년 뒤에 변할지는 몰라도, 그는 민요에 대한 필사와 편곡 작업에서 집단 교육의 목적을 결코 철회하지 않았다.

산도르 레쇼프스키의 〈피아노 메소드 Piano Method〉(1913)를 위해 작곡한 쉬운 소품들을 포함해서 바르톡이 다음 단계로 만든 교육적인 작품들은 〈피아노 학습 제1단계 The First Term at the Piano〉라는 이름으로 단독으로 출판되었다. 2번의 세계 대전 동안에 다양한 민요의 필사 작업과 함께 계속 진행된 상급 피아니스트를 위한

9) BBE, 427쪽. 이 글에서 제시되는 바르톡의 교육적인 작품들에 대한 상세한 설명은 본서의 관련된 여러 장에서 찾아볼 수 있다.

10) 데니쉬 딜레 Denijs Dille 편집 (London: Boosey & Hawkes, 1970), 43쪽, 원문에서 재인용.

그의 교육적인 작품들에는 〈소나티나 Sonatina〉(1915), 〈루마니아 민속 무용곡〉(1915), 〈루마니아 크리스마스 캐롤 Romanian Christmas Carols〉(1915), 그리고 〈15개의 헝가리 농민가 Fifteen Hungarian Peasant Songs〉(1914-1918)들이 있다. 1920년대 중반 동안 그는 〈9개의 피아노 소품 Nine Little Piano Pieces〉(1926), 〈민요 선율에 의한 3개의 론도 Three Rondos on Folk Tunes〉(1916/1927)를 작곡했는데, 이들 중 대부분의 곡들은 아마추어 연주자에게 매우 적합한 것들이다.

그러나 1930년대는 바르톡이 개인적으로 가르치는 것을 줄인 기간이며, 동시에 가장 중요한 교육 작품들을 만든 시기였다: 〈44개의 이중주〉(1931)는 바이올린을 배우는 학생들을 위한 것으로 7개의 서로 다른 민족들의 선율을 편곡한 곡집이다; 〈27개의 2성부와 3성부 합창곡〉(1935)에서 21곡은 어린이 합창곡이며 나머지 6곡은 여성 합창용이다; 가장 잘 알려진 교육용 작품인 〈미크로코스모스〉(1926-1939) 153개의 진보적인 피아노 작품들과 부록 연습곡들로 구성된다.

바르톡은 다른 작곡가들의 건반음악의 편집을 통해서도 헝가리의 피아노 학생들을 가르치는데 상당히 공헌했다. 1907년부터 1926년까지 그는 바로크, 고전, 그리고 낭만 시대의 광범위한 양의 표준 레퍼토리를 편집했다. 또한 1907~1908년에 4권으로 이루어지는 바흐의 〈평균율 피아노곡집〉 전체의 편집을 시작으로, 1914년까지 베토벤의 소나타 25개, 모차르트의 소나타 20개와 환타지 2개, 하이든의 소나타 17개, 그리고 베토벤과 슈베르트, 슈만의 다른 작품들을 편집했다. 이후 12년 넘게 그는 하이든의 소나타를 2개 이상 편집했으며, 스키타의 소나타 10개, 쿠프랭의 작품 18개, 쇠홀러 Köhler와 헬러 Heller 그리고 두베르노이 Duvernoy의 연구서, 〈안나 막달레나 바흐를 위한 노트〉에서 몇 곡, 쇼팽의 14개 왈츠, 베토벤의 〈에코세이즈〉를 편집했다.¹¹⁾

이들 편집판들은 '교육적'이었다 - 이것은 1920년대와 1930년대 동안 영국 왕립 음악대학을 위해 도날드 토베이 Donald Tovey의 감독아래 만들어진 표준 클래식 작품들의 편집판과 비슷하다. 대부분은 부다페스트 헝가리 음악원의 입학 과정에 필요한 여러 가지 등급 시험이나 음악원 자체의 내부 등급 시험에서 미리 정해진 연주 작품들을 이용하기 위한 교재로 계획된 것들이다. 다양한 계층에서 서로 다른 성질의 학생들이 공부하기 때문에 - 제국의 도시나 읍 그리고 마을에 퍼져있어서 이에 따라 가르치는 기준들도 형편에 따라 변화될 필요성이 있다 - 편집판들은 매우 상세하게

11) 바르톡의 바로크 음악 협주곡의 편곡과 리스트 작품의 편집은 주로 연주와 학문적인 목적으로 수행되었기 때문에 여기서 논의되지 않는다.

되어있다. 이 편집판들은 근면한 학생이면 교육적 환경에 개의치 않고 통과할 수 있는 작품을 제시하기 위하여, 테크닉과 음악성 모두에서 생각할 수 있는 의문점들에 대한 실제 해결을 제공하려는데 그 목적이 있다. 음악원에서 이러한 교육적인 편집판들은 반드시 배워서 시험 쳐야하는 준비된 교과서였다.

예를 들면, 바르톡이 편집한 바흐의 <평균율 피아노곡집>에 나타나는 48개의 프렐류드와 푸가의 교육 목적은 여러 가지 방법들로 반영되고 있다: 작품들은 바르톡이 평가한 난이도에 따라 각 권별로 배열되고 있다: 형식적인 분석들은 악보 위에 약자들을 사용하면서 빈번하게 주석으로 덧붙여지고 있다: 어떤 패시지에서 박자를 양자택일할 경우가 생길 때, 좀더 음악적 윤곽에 맞는 유의한 해석으로 바흐가 채택한 규칙적인 박자가 제안되었다: 다채로운 연주를 위해 지시사항들이 (조용하게 *quieto*, 빠르고 정열적으로 *allegro con fuoco* 등) 때때로 부가되었다: 운지법, 프레이즈 처리, 셈여림, 그리고 아티클레이션 표시들이 - 특히 1913년의 개정판에서 제1권과 제2권 - 자유로이 제시되고 있다. 이와 같이 전체가 상세히 제시되는 훈련 기능은 학생이 12곡 (프렐류드와 푸가가 한 쌍으로 구성됨)으로 구성되는 각 권에서 마지막 남은 2개의 프렐류드와 푸가에 도달할 때쯤이면 분명히 드러났다. 여기에서 바르톡은 학생 각자가 자신의 기호에 맞는 연주 사항들을 결정하라고 설명하고 있다.¹²⁾

바르톡의 교육적인 편집판들은 - 특히 제1차 세계대전 이전에 나온 것들 - 그의 많은 현대 작품들에서도 잘 나타나는데, 오늘날의 음악인들에게는 이상하게 보인다. 편집판들은 학생들 자신의 결정이 우선된다는 것 외에는 아마도 모든 것을 강요하는 무언의 신호들을 나타낸다. 레슨에서 가장 상세한 사항들을 제공하기 위한 그의 희망에 따라 바르톡은 교육적으로 역효과를 낼 수도 있는, 그러나 오늘날 우리에게 유의한 편집판들을 만들었으며, 또한 어떻게 클래식 음악을 가르칠 것인가에 대한 매우 정확한 생각을 제공했다. 그러나 편집판들은 전반적으로 신중한 조사와 완전한 해석을 제공하지 못한다. 그 자신이 공개적으로 연주했던 작품에 대한 편집이 그가 연주하지 않았던 작품들에 대한 편집보다 해석의 일관성과 특성이 두드러지게 높았다. 아티클레이션과 같이 어떤 특정한 음악적 요소에서 바르톡은 그가 이용할 수 있는 원전판의 내용을 따르려고 애썼다. 그러나 원전판에서 악상 기호들은 빈번하게 생략되고 있는데 - 특히 셈여림과 악센트 기호 - 그의 개인적인 해석은 분명히 뛰어났다.

12) 바르톡이 편집한 모차르트의 소나타 D장조, K311(284c)에 대한 상세한 연구는 필자의 논문 '교육자로서의 바르톡 Bartók as Pedagogue', 음악연구 *Studies in Music* vol.24 (1990), 64-86쪽을 참고하라.

그러나 더 나가보면 운지법과 형식 분석, 그리고 장식음 등의 여러 면에서 그는 초기의 덜 중요한 출처에 높게 종속되고 있으며, 심지어는 때때로 부주의한 면들이 발견된다.

그의 광범위한 편집 작업을 살펴보면, 연주에 대한 아이디어들은 작곡가 또는 그 시대의 '특정한 양식'을 좀처럼 나타내 보이지 못하고 있다. 바르톡은 바흐, 모차르트, 베토벤, 쇼팽의 작품을 편집하면서 기본 테크닉과 해석을 모두 동일한 기준으로 적용시키고 있다. 이러한 느낌은 그의 제자들의 회상과 함께 그가 연주한 녹음을 들어보면 더욱 강화된다: 예리한 투명함을 추구하는 동일한 접근 방법이 자신의 연주와 교육에 제공되고 있다. 율리어 세케이이는 다음과 같이 적고 있다: '바르톡은 쇼팽의 음악을 마치 모차르트처럼 해석하고 연주했으며, 똑 같은 방식으로 가르쳤다. 그에 있어서 쇼팽의 선율은 결코 감상적이지 않고 흐느끼는 듯이 시작하지도 않았으며, 코랄 같이 점잖고 엄격하였다.'¹³⁾ 그의 편집판들은 그 시대의 대중적인 관점을 반영하고 있는 것으로 대부분의 '클래식 음악' 연주에도 적합한 총괄적인 양식이었다. 연주자는 특유의 양식보다 당연히 이러한 양식 감각으로 연주했다. 바르톡이 베토벤의 '이상적인 미 *Schönheitsideal*'의 범위를 넘어 확대한 것과 같이 비록 그가 양식적 구별에 대한 인식이 1920년대와 1930년대 동안에 분명히 증가되었다 하더라도, 이러한 새로운 개념들은 이후의 교육적인 편집판들이나 현존하는 편집판들에 대한 재개정판에 반영되지 못했다. 바르톡이 작곡가로서 현대 음악의 선구적인 작품을 작곡한 것에 반하여 교육적인 행위는 - 특히 그의 편집판들에서 증명된 바와 같이 - 좀더 후기 낭만적인 가치들을 반영하고 있다.

참고문헌

BBcl 벨라 바르톡 가족의 편지 *Bartók Béla családi levelei*, ed. Béla Bartók Jun., Budapest (*Zeneműkiadó*), 1981

13) <우리는 이런 식으로 바르톡을 경험했다 *Így láttuk Bartókot*> 페렌츠 보니쉬 Ferenc Bónis 편집, Budapest (*Zeneműkiadó*), 1981, 132쪽.

- BBE 벨라 바르톡 평론 *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff, London (Faber and Faber), 1976
- BBi.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
- BR Malcolm Gillies: *Bartók Remembered*, London (Faber and Faber), 1990
- Bónis, Ferenc (보니쉬, 페렌츠): *Béla Bartók: His Life in Pictures and Documents* (사진과 문서로 보는 그의 일생), 2nd edn, Budapest (Corvina), 1981
 _____ ed.: *Így láttuk Bartókot* (우리는 이런 식으로 바르톡을 경험했다), Budapest (Zeneműkiadó), 1981
- Dille, Denis (딜레, 데니쉬): *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks* (벨라 바르톡의 젊은 시절에 작곡된 작품 주제목록), 1890-1904, Budapest (Akadémiai Kiadó), 1974
 _____: *Généalogie sommaire de la famille Bartók* (바르톡 가족의 족보), Antwerp (Metropolis), 1977
 _____: *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
- Gillies, Malcolm (길리이즈, 말콤): *Bartók in Britain: A Guided Tour* (영국에서의 바르톡: 여행 편람), Oxford (Clarendon Press), 1989
 _____: *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works* (바르톡의 후기 작품들에 나타나는 기보와 조성), New York (Garland), 1989
 _____: *Bartók Remembered* (바르톡 회상), London (Faber and Faber), 1990