



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

2015년 8월

석사학위 논문

20세기 음악의 작곡기법에 관한 분석 연구

- György Ligeti의 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

음악학과

김민정

20세기 음악의 작곡기법에 관한 분석 연구

- György Ligeti의 작품을 중심으로 -
2015년 8월 25일

조선대학교 대학원

음악학과

김민정

20세기 음악의 작곡기법에 관한 분석 연구

- György Ligeti의 작품을 중심으로 -

지도교수 김 지 현

이 논문을 음악학 석사학위신청 논문으로 제출함

2015년 4월

조선대학교 대학원

음 악 학 과

김 민 정

김민정의 석사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교 교수	<u>이 한 나</u> (인)
위원	조선대학교 교수	<u>김 혜 경</u> (인)
위원	조선대학교 교수	<u>김 지 현</u> (인)

2015년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서론	1
1. 연구의 배경과 목적	1
2. 연구의 범위 및 제한점	2
II. 이론적 배경	4
1. 20세기 음악의 특징	4
2. 20세기 음악의 흐름과 경향	6
3. György Ligeti의 생애와 작품기법	25
III. G. Ligeti <Musica Ricercata> 분석 연구	31
1. <Musica Ricercata> 악곡 분석	31
2. <Musica Ricercata> 분석 요약	71
IV. 결론 및 제언	73
참고문헌	75

표 목 차

<표 1> 스트라빈스키 <봄의 제전> 에 나타난 불규칙 강세.....	11
<표 2> <무지카 리체르카타> 의 박자, 조표, 구성음과 마침음.....	72

악보 목차

[악보 1] 드뷔시 <목신의 오후에의 전주곡> 中 플루트의 선율	9
[악보 2] 스트라빈스키 <봄의 제전> 中 불규칙한 리듬의 쓰임	10
[악보 3] 스트라빈스키 <봄의 제전> 中 변박자의 복합적 쓰임	10
[악보 4] 스트라빈스키 <봄의 제전> 中 불규칙 박자의 쓰임	10
[악보 5] 스트라빈스키 <봄의 제전> 中 불규칙한 악센트의 쓰임	11
[악보 6] 12음 기법의 예 - 원음렬(Original)	14
[악보 7] 12음 기법의 예 - 역행형(Retrograde)	14
[악보 8] 12음 기법의 예 - 전위형(Inversion)	14
[악보 9] 슈톡하우젠 <습작 I, II> 의 일부	17
[악보 10] 김용규 <Live 1 for Violin and Computer> (2003) 의 일부	19
[악보 11] 존 케이지 <4'33''> (1952)	20
[악보 12] 존 케이지 <피아노와 오케스트라를 위한 콘서트> (1954~1958)	21
[악보 13] 펜데레츠키 <히로시마 희생자들을 위한 애가>	22
[악보 14] 스티브 라이히 <피아노 페이즈> 의 첫 부분	23
[악보 15] 동형진행 악절과 비대칭적 구조의 박절의 쓰임	30
[악보 16] 제 I 곡 中 서주부분 마디 1-5	32
[악보 17] 제 I 곡 中 서주부분 마디 1-5에 나타난 음정변화	32
[악보 18] 제 I 곡 中 마디 1-2에 쓰인 반복적 리듬	33
[악보 19] 제 1곡 中 A부분의 마디 6-9	33
[악보 20] 제 1곡 中 A부분의 마디 10-13	34
[악보 21] 제 1곡 中 A부분의 마디 23-36에 나타난 리듬분할	35
[악보 22] 제 1곡 中 A부분의 마디 36-43에 나타난 수직적 완전 8도 진행	36
[악보 23] 제 1곡 中 A부분의 마디 44-51에 나타난 리듬의 Fragment 형태	37
[악보 24] 제 1곡 中 B부분의 마디 66-81에 나타난 Climax	38
[악보 25] 제 1곡의 후주 마디 82-85	39
[악보 26] 제 2곡 中 역행기법이 사용된 마디 1-9	40
[악보 27] 제 2곡 中 마디 9-12	40
[악보 28] 제 2곡 中 마디 18-23에 사용된 G음의 연타적 분할 리듬	41

[악보 29] 제 2곡 中 마디 24	41
[악보 30] 제 2곡 中 마디 33에 지시된 연주법	42
[악보 31] 제 3곡 中 마디 6-11에 사용된 스타카토와 아르페지오 기법	43
[악보 32] 제 3곡 中 마디 15-17에 사용된 장3도, 단3도 음정	43
[악보 33] 제 3곡 中 마디 15-20에 나타난 선율 변화	44
[악보 34] 제 3곡 中 Coda 마디 40-45	45
[악보 35] 제 4곡 中 마디 6-13	46
[악보 36] 제 4곡 中 마디61에 나타난 Tempo I	47
[악보 37] 제 4곡의 종지	47
[악보 38] 제 5곡의 구성 C#, D, B, A b, F, G음이 등장하는 마디 1-11	48
[악보 39] 제 5곡의 마디 19-25	49
[악보 40] 제 5곡의 마디 25-26에 등장하는 Climax	50
[악보 41] 제 5곡의 종지를 이루는 마디 36-42	50
[악보 42] 제 6곡에 쓰인 A 믹소리디안 선법	51
[악보 43] 제 6곡 中 마디 1-6	51
[악보 44] 제 6곡 中 마디 7-10	52
[악보 45] 제 6곡 中 마디 20-23	52
[악보 46] 제 6곡 中 마디 20-28에 등장하는 새로운 모티브	53
[악보 47] 제 6곡 中 종지가 나타나는 마디 32-35	53
[악보 48] 제 7곡 中 마디 1-12	54
[악보 49] 리케티 피아노 연습곡 제 1권 中 4번 곡 〈Fanfares〉의 마디 1-8	55
[악보 50] 제 7곡 中 마디 28-38	55
[악보 51] 제 7곡 中 마디 55-77	56
[악보 52] 제 7곡의 Climax부분인 마디 83-103	57
[악보 53] 제 7곡의 종지 마디 127	58
[악보 54] 제 8곡 中 마디 2-9	58
[악보 55] 제 8곡 中 박자 변화가 나타나는 마디 36-53	59
[악보 56] 제 8곡 中 강한 종지가 나타나는 마디 62-63	60
[악보 57] 제 9곡 中 마디 1-9	61
[악보 58] 제 9곡 中 마디 10-14	61
[악보 59] 제 9곡 中 마디 16-24	62

[악보 60] 제 9곡 中 종지 마디 28-32·····63

[악보 61] 제 10곡 中 11개의 구성음이 등장하는 마디 1-27 ·····64

[악보 62] 제 10곡 中 마디 22-29·····65

[악보 63] 제 10곡 中 마디 55-59에 등장하는 반음계적 하행 선율·····65

[악보 64] 제 10곡 中 상행하는 3도 음계진행이 나타나는 마디 60-65·····66

[악보 65] 제 10곡 中 마디 95-104에 나타나는 Tone Cluster·····66

[악보 66] 제 10곡 中 종지가 나타나는 마디 109-120 ·····67

[악보 67] 제 11곡 中 주제가 나타나는 마디 1-3·····68

[악보 68] 제 11곡에 등장하는 주제의 음정관계 구성·····68

[악보 69] 제 11곡 中 마디 13-22 ·····69

[악보 70] 제 11곡 中 종지가 나타나는 마디 51-63 ·····70

그림 목 차

[그림 1] 정현파(Sine wave).....17

ABSTRACT

A Study on Composition Techniques in the 20C Music

- Centering on the György Ligeti's Works -

Kim, Min-Jeong

Advisor: Prof. Kim, Ji-Hyun, Ph.D.

The Department of Music

The Graduate School of Chosun University

Generally speaking, it can be said that classic makes people feel the beauty and comfort of music. The advantage of music courses is that students gain an aesthetic experience. Consequently, the learning of contemporary music provides not only the aesthetic experience but also allows for an abundance in musical sentiments by unique expressive techniques, new tone material, and the inner-musical elements of contemporary music. In addition, the learning of external elements such as an understanding of the background in which the music was composed and the composer would help to understand the ideas and values that correspond to that of the present day, since the music reflects a social phenomenon of an era.

In each composition, the composer's viewpoint for the musical elements appears as a unique character. By using very simple musical notes from the first to the fifth compositions, the composer gave variations with different rhythm, timbre and stress. Mixolydian mode is used in the 6th composition while ostinato is used in the 7th composition. Isorhythm and talea-like melody was emphasized in the 7th composition. Lombardi rhythm is used in the ninth piece which has a sub-title of for "Bela Bartok" In the tenth piece, shift of accents in melody due to frequent off-beats together with arpeggio with triad and expansion to tone cluster of the second tone. Lastly, the eleventh piece is music of changed Fugue form that has a subtitle of "Omaggio A

Girolamo Frescobaldi" and its theme is Frescobaldi.

This piece discriminates note through change of dramatic ranges and dynamics and also has process contrasted and reversed of each part through application of unexpected rest in boundary that separate a section and through formation that independent motive of over two appear.

〈Musica Ricercata〉 is a piano work which was composed by Ligeti between 1951 and 1953. This represents Ligeti's early piano works. Ligeti was born in Hungarian-Jewish family, he produced much of his pioneering music despite of a Europe in turmoil—the second World War 2. Ligeti became widely known when extracts from his work appeared on the soundtrack of Stanley Kubrick's movie "2001 : A Space Odyssey" in 1968 and caught the public's fancy.

〈Musica Ricercata〉 also became known widely when extracts from Stanley Kubrick's movie "Eyes Wide Shut" which was used the second piece.

This work makes up eleven musical sketches, each of it has different characteristic but we will see some sections were influenced by Béla Bartók as on, from The first piece to The eleven piece, it has characteristic of additional tune. The first piece expresses various rhythmical from of 'A' tone through musical range movement, and the second piece deploys music using semitone interval. The third piece using minor third degree and major third degree. The forth piece -Waltz-has irregular beat, the fifth piece is a very sad tune using cross semitone, and the sixth piece passes on dynamic feeling a straight going up and down tune. The seventh piece has characteristic of repeated ostinato, the eighth piece use rhythmical pattern repeatedly. The ninth piece what Lombardi rhythm of reverse dotted note, the tenth piece has a largely character which is accent movement caused in beat of change. At last the eleventh piece was composed of counterpoint fugue. It is important that Ligeti's life and works classify three periods, and then I analyze a piano work, 〈Musica Ricercata〉 that belongs to the second period. This paper has purpose that understand Ligeti's music world and help to play his works.

Research in the study on composition techniques in the 20c music will continue, and as long as an extensive and detailed education is further provided, the learning experience for students in the 21st century will be improved.

I. 서 론

1. 연구의 배경 및 목적

음악이란 인간을 위해 인간이 조직화한 소리로서 사회·문화적 맥락 속에서 존재한다. 즉 음악은 사회 문화를 반영한 것이라고 할 수 있으며, 각 세대의 음악가들은 저마다의 예술적 사고를 가지고 역사의 흐름에 따라 그 사회의 시대정신을 반영하는 음악들을 만들어 낸 것이다.¹⁾ 특히 20세기는 과거 어느 시대보다 빠르게 사회 전반에서 변화가 이루어졌고, 음악에서도 이전 시대와는 전혀 다른 양식들이 나타나 발전하였다.²⁾ 또 다양하게 일어나고 있는 변화의 양상들은 현재까지도 꾸준히 이어지고 있다. 우리는 정치·사회·경제 뿐 아니라 인간의 가치관까지도 급변하는 ‘변화와 다양성의 시대’ 속에 살고 있으며 현대의 정신사조와 과학의 발달로 인해 음악이란 장르에도 새롭고 다양한 작곡기법이 생겨나고 풍부한 음악적 언어를 사용한 표현방법이 나타났다.

20세기 음악은 낭만주의의 유산을 계승하고, 19세기말부터 제1차 세계 대전까지 (1890~1917) 새로운 양식을 구축하였으며 새로운 음악적 개념의 도입과 시도는 20세기 음악을 특징 지어줄 만한 다양성과 실험 정신 등이 반영된 예술적 산물로 이어졌다. 20세기의 음악은 인상주의, 원시주의, 신비주의, 민속주의, 후기낭만주의, 미래주의 등으로 나타나며 여러 나라에 확산되었고 보다 다양화되었다.³⁾ 특히 1850년대 이후 리스트와 바그너 음악 등 후기낭만주의 작품에서는 조성의 모호성이 점차 확대되었으며 또한 이 시기에 장조, 단조 이외의 음계를 사용하거나 반음계를 포함한 무조적인 작곡 기법이 나타나기 시작하였다.

20세기에 쏟아져 나온 무수히 많은 양의 음악작품은 기존의 것을 타파하고 전혀 다른 기법들을 제시함으로써 다양한 가능성을 부여하였다는데 큰 의의가 있다. 그러나 21세기에 접어들어선 지금의 시점까지도 현대의 새로운 작곡기법에 대하여 이해하고 긍정적으로 받아들이는 것은 쉽지 않은 부분이 있다. 작곡가들은 저마다

1) Blacking, J./채현경 역, 『인간은 얼마나 음악적인가』 (서울: 민음사, 1973).

2) 남문희, 「고등학교 음악 감상 수업에서 현대음악 적용을 위한 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2001, p.1.

3) Grout, D. J. , Palisca, C. V. 『서양음악사』 (서울: 세광음악출판사, 1988), p.745.

서로 다른 어법을 구사하며 동시에 매우 어려운 기교의 음악적 표현을 요구하기 때문에 실제적으로 연주자들이나 청중들이 그 음악을 받아들이기란 쉬운 일이 아니다.

리게티(György Ligeti, 1923-2006)는 유대계 헝가리 출신의 작곡가로 독자적인 음악 어법을 사용한 20세기의 대표적인 작곡가 중 한 사람이다. 음렬음악으로 대표되는 리게티는 1960년대의 독일 쾰른에 정착하기 이전 헝가리에 거주하며 자신만의 작곡기법을 구축하게 된다.

본 연구에서는 리게티의 1950년대 대표적인 작품 연구를 통해 선율, 화성, 리듬, 셈여림, 형식 등에 있어서 전통으로부터 과격적으로 벗어나 새로이 등장한 20세기의 음악어법에 대하여 알아본다. 또한 20세기에 새롭게 제시된 작곡기법과 자신만의 독특한 음악적 어법을 창조한 리게티의 작품 분석을 통하여 20세기에 사용된 새로운 음악적 어법이 작품 속에서 가지고 있는 의미를 찾아 현대의 새로운 음악이 가지는 가치와 그 아름다움을 재발견하고자 하는데 목적을 두었다.

2. 연구의 범위 및 방법

본 논문에서는 먼저 20세기 이전 음악의 발달양상에 대하여 알아본 후, 20세기 음악의 경향과 특징에 대하여 연구한다. 그리고 새로운 음악양상을 선보인 작곡가 리게티의 <무지카 리체르카타(Musika Ricercata)> 작품 분석을 통하여 20세기 음악에 사용된 작곡기법과 효과를 분석한다.

리게티의 작품분석 방법으로는 작품의 구성요소 즉 주제 및 발전방법 등의 음악적 소재 및 형식과 구조를 분석하여 전통적인 음악의 틀에서 벗어나고자 한 작곡가의 의도를 찾고, 전통적인 음악요소와의 차이점을 통하여 작곡자의 새로운 음악적 표현방법을 다음과 같이 악보 분석을 중심으로 연구한다.

첫째, 작품의 각 전체구조를 분석한 후 선율, 반주, 화성 또는 음 구조 및 리듬의 발전법 등을 중심으로 연구한다.

둘째, 각 곡의 전체에 적용되는 특징 및 빠르기와 셈여림, 박자와 그 변화를 연구한다. 특히 악보에 나타난 각종 연주기호에 대한 연주방법 등을 본 연구자가 번역하여 주석을 덧붙인다.

셋째, 악곡의 전체구조를 도표로 정리한다.

넷째, 작품을 구성하고 있는 각각의 부분들은 선율, 반주, 화성, 리듬, 악상적인 측면으로 세분화하여 분석한다.

다섯 째, 세분화한 분석을 토대로 마디별 특징과 발전 및 변화의 형태를 나열하여 이것을 악보에 다시 설명과 함께 선과 도형으로 표시한다.

여섯 째, 각 곡에서 나타나는 독특한 작품구성의 아이디어를 차례로 나열하여 비교할 수 있도록 정리한다.

일곱 째, 각 곡의 구성음 수의 변화에 대해서도 이와 같은 방법으로 재정리 및 비교, 연구한다.

마지막으로 곡 전체의 작품구성 방식과 새로운 아이디어에 대한 작곡가의 작곡 어법을 정리하여 이것에 대한 결론을 도출한다.

리게티의 작품 <리체르카타(Ricercata)>는 ‘실험해보다’, ‘탐색하다’, ‘추구하다’의 뜻을 지닌다. 작품명에서도 엿보이듯이, 작곡가는 이 작품의 창작을 통해 데카르트적인 방식을 취하여 작곡자 자신에게 알려지거나, 자신이 좋아하는 모든 음악을 부정하고 창작의 원점에서 출발해보기 위한 시도를 하였다.

이러한 출발에 앞서 리게티 자신은 “내가 작곡을 ‘무(無)’에서부터 시작할 수 있겠는가? 내가 음 하나를 가지고 무엇을 할 수 있는가? 음이 두 개로 늘어서 음정을 이룰 때는? 특정한 리듬적 관계성이 음악 속에서 어떤 근본요소로 작용하는가?” 와 같은 질문을 스스로에게 던졌다.⁴⁾ 이렇게 전통적인 음악적 틀에서 벗어난 새로운 아이디어로 된 <리체르카타(Ricercata)>는 전체적 구조와 형식의 구분, 선율, 반주, 화성, 조성, 리듬, 음색, 셈여림 등 모든 음악적 요소에 대해 일반적인 분석방법으로 접근하는데 어려움이 있을 것으로 예상된다.

본 연구자는 작품을 분석함에 있어서 위와 같은 일반적인 분석방법의 접근뿐만 아니라 새로운 요소를 전통적인 기준으로 일반화해 보기도 하고, 작곡자가 의도적으로 정형화하지 않은 모호한 음악적 형식을 작품의 흐름에 따라 최대한 논리적으로 구분하여 연구하고자 한다.

4) 임화경, 『Piano Korea』 2006년 1월호, (서울: 마스트미디어, 2006), p.80.

II. 이론적 배경

1. 20세기 음악의 특징

20세기는 인류 역사상 가장 엄청난 비중을 차지하고 세기라고 말할 수 있다. 무수한 사건이 함께 교차한 드라마의 연속 같은 20세기를 표현하려면 영광과 비참, 희망과 절망, 그리고 비전과 재난과 같은 다양한 수식어가 필요하다.⁵⁾ 이와 마찬가지로 20세기부터 나타난 음악적 특징 역시 한마디로 압축시켜 말할 수 없을 정도로 다양성을 전반에 드러내고 있고 양적인 면에서도 방대하다. 급진적이고, 다양하고, 복잡하며, 실험적이다. 또한, 낭만주의와 인상주의, 표현주의, 민족주의가 공존하며, 교향곡과 오페라, 전자음악, 실용음악, 재즈 등이 한데 엉켜 있다. 그리고 이러한 여러 양식과 음악들을 쉽게 파악할 수 있는 일정한 연계성도 없으며, 3~4개의 새로운 표현 양식이 단 한 명의 작곡가의 작품 속에 구현되어 나타나기도 한다.⁶⁾

이렇게 등장한 현대음악의 가장 큰 특징은 전통에서 벗어나 새로운 것에 대한 추구와 도전에 있다. 음악에 대한 기존의 전통적 선입관의 틀을 무너뜨리는 새로운 시도들이 이루어 졌고, 이에 따라 음악의 개념이 보다 확대되었다. 이전 시대까지의 조성 음악적 개념으로는 설명이 어려운 음악적 성격과 경향이 생겨나 일반적인 분류가 어려워 졌고 20세기에 나타나기 시작한 음악 미학적 사고들은 그 자체가 다양하며 넓은 범위에 뿌리를 두고 있다.⁷⁾

이러한 현대음악의 특징을 다음의 세 가지 측면으로 논할 수 있다.⁸⁾

첫째, 제 1·2차 세계 대전 이후 시대적 갈등과 그 배경 속에서 크게 흔들린 음악관의 변화이다. 전통적이라 말하는 20세기 이전의 음악적 미를 아름답고 감미로운 선율, 감동적인 화음 등 인간의 감정과 밀접한 연관관계에서 찾았다면 20세기에는 이와는 대조적인 새로운 미의 표현방식을 추구하기 시작했다. 이러한 변화는 음악을 창조하고 표현하는데 있어 악기나 인성으로 제한하지 않고 소음, 침묵, 주변의

5) 양동주, 『한권으로 보는 20세기 대사건 100장면』 (서울: 가람기획, 2000), p.1.

6) 이현석, 『열려라 클래식』 (서울: 돌출새김, 2007), p.50.

7) 이진섭, 「현행 고등학교 음악교과서에 수록된 현대음악의 감상지도 방법에 관한 연구」, 경북대학교 석사학위논문, 2007, p.5.

8) 김미옥 외 2명, 『두길 서양음악사』 (서울: 나남출판사, 1997), p.412.

일상적인 소리와 같은 것에도 의미를 두고 사용하기 까지 이르렀다. 당시의 혼란스러웠던 시대적 배경으로 보아, 이와 같은 음악적 혁신은 음악의 아름다움을 표현하기 위함이라기보다는 긴장과 시련의 고통 속에서 생겨난 저항적 메시지를 전달하기 위함이라고 할 수 있을 것이다. 변환 점을 맞이한 전 시대까지의 전통적 음악관으로부터 다양한 음악적 언어가 생겨나기 시작하였고 음악의 본질은 더 이상 절대적인 것으로 여겨지지 않게 되었다. 이처럼 현대음악에서는 ‘음(音)’의 재료가 보다 확대되었고 시대에 맞는 다양한 음악적 표현이 등장하면서 음악관이 변화되었다고 말할 수 있다.

둘째, 기법적인 변화이다. 즉 현대음악에서는 조성체계가 붕괴되기 시작하면서 20세기 전반에는 인상주의, 표현주의, 신고전주의, 무조음악, 12음계음악 등과 같은 형태의 음악이 나타나고 이러한 경향은 1950년대 이후, 음렬음악, 구체음악, 전자음악, 우연성 음악, 미니멀 음악 등과 같은 형태로 이어졌다. 선율이 기초하고 있는 음계 사용에 있어 과거의 장·단 음계 뿐만 아니라 반음계, 온음음계, 5음 음계 등 다양해졌으며 선율에 조성적 중심을 두지 않거나 모호하게 만드는 것 역시 변화된 특징으로 볼 수 있다.⁹⁾ 또한 화성에서는 과거의 음 체계인 3도씩 쌓는 화음구성에서 벗어나 4도 화성에 바탕을 둔 화음을 구성하기에 이르렀으며 이 외에 5도 화성, 2도 화성도 등장하였다. 18세기의 고전주의에서 불협화음이 협화음으로 해결되는 것에 역점을 두었다면 현대음악에서는 불협화음 자체에 중심을 두기도 하며, 모험 정신과 음 세계의 새로운 지각을 보여주고 있다고 말할 수 있다.¹⁰⁾

셋째, 20세기 이전까지의 음악에서는 아름다움과 조화로움을 추구했으나, 20세기에 들어서면서 음악 미학적 측면의 개념이 바뀌었다. 과거에 비해 화성, 조성, 리듬, 구성 면에서 복잡성을 땀과 더불어 새로운 방법으로 혁신을 가져온 현대 음악에서는 다양한 음악미의 형태가 나타난다. ‘아름다움’은 더 이상 예술의 본질적 속성이자 예술의 최종적 목표가 되지 않게 되며, 이는 작곡가들로 하여금 새로운 가치를 창출하게 하였다. 예를 들어 쇤베르크는 “음악은 장식이어서는 안 되고, 진실되어야 한다.”고 주장하면서 ‘진실’이라는 새로운 가치를 추구하였고 스트라빈스키는 음악을 음과 음 사이의 질서로 보면서 자신이 추구하는 음악의 가치를 ‘질서’, ‘객관성’으로 설정하였다.¹¹⁾ 또, 쇤베르크 스타일의 12음 기법에 흥미를 가지고 작

9) 김문자 외 4명, 『들으며 배우는 서양음악』 (서울: 심설당, 1993), p.701.
 10) Machlis, J./이찬해 역, 『현대음악(上)』 (서울: 수문당, 1998), pp.18-19.
 11) 오희숙, 『20세기 음악1』 (서울: 심설당, 1999), p.127.

곡하였던 코플랜드는 현대음악에 대해 우리들 자신의 시대에 알맞은 객관적인 새로운 정신을 이전 시대보다 더 풍부한 음악적 언어로 표현한 산물이라고 주장한다.¹²⁾

현대음악의 다양성은 악기들로 만들 수 없는 소리의 구성이나 음향과 속도의 극단적인 변화, 기계적인 정교한 리듬 등을 통해서도 보여 지는데 이는 제 2차 세계대전 이후 사회가 가져온 기계문명의 발달이 있었기에 가능했다고 말 할 수 있다. 현대음악은 따로 존재하는 것이 아니라, 우리사회에 필요한 사고에 의해서 창작되는 것이며 결국은 미래음악의 바탕이 되는 것이다.¹³⁾ 즉 현대음악은 하나의 사조가 나온 후 음악적 사조가 나온 것이 아니라 시대가 변화하면서 변화하는 사고에 대처하여 나온 것이라 할 수 있다. 때로는 급진적으로 때로는 느린 속도로 변화하는 시대의 모습과 함께 현대음악의 음악적 표현양식도 새로워지고 있고 그 가능성 또한 다양하고 무한하다고 보여 진다.

2. 20세기 음악의 사조와 경향

현대음악의 시기 구분에 있어서 첫 번째 시기는 1890년 이래 조성의 폐기와 제1차 세계대전 전후로 등장하는 다양하고 새로운 소재들에 대한 탐구, 그리고 그 후에 오게 된 새로운 조성과 12음에 의한 종합이며, 두 번째 시기는 제2차 세계대전 이후에 병행되는 매우 상이한 수많은 거부, 새로운 출발 탐구, 분석 그리고 이러한 것들의 종합이다.¹⁴⁾

첫 번째 시기는 19세기 말에서 제 2차 세계대전 전(1890-1945)까지로 물질문명이 급속도로 발달하면서 사회의 급격한 변화 속에 음악에도 다방면적이고 실험적인 방법들이 사용되었고, 전통적 조성체계의 선이 모호해 지면서 새로운 경향들이 많이 나타났다. 음악적 사고는 풍부해지고 보다 복잡해 졌으며 이러한 변화에 따라 음악가들은 새로운 소재들을 탐구하기 시작했다. 이 시기의 음악적 경향은 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 인상주의와 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1945)의 원시주의, 쇼스타코비치(Dmitrii Dmitrievich Shostakovich,

12) 홍진기, 『음악의 유산』 (서울 : 중앙일보사, 1986), p.55

13) 박지혜, 「고등학교 음악 감상 교육에서 현대음악 학습지도방법 연구」, 영남대학교 석사학위논문, 2010, p.5.

14) Salzman, E./이찬해 역, 『20세기 음악사』 (서울: 수문당, 1988), p.14.

1906-1975)의 민족주의 등에서 볼 수 있으며, 제 1차 세계대전 발발 전부터 대전 중까지에 걸쳐 유행했던 소음, 즉 주로 소음을 내는 타악기로만 구성된 음악을 시도한 미래 지향적인 성향을 띤 미래주의에서도 보여 진다.

제 1차 세계대전 후에는 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 프로코피에프(Sergey Prokofiev, 1891-1953) 등에 의해 시도된 신고전주의가 등장하게 되었고 19세기 후반 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)로부터 시작되었던 조성 파괴 현상은 20세기 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 표현주의로 이어진다. 그리고 베베른(Anton Webern, 1883-1945)과 베르크(Alban Berg, 1885-1935)는 쇤베르크가 무조음악을 체계화 시켜 창안해 낸 12음 작곡기법을 더욱 발전시킨다. 세계대전을 겪는 동안 유럽인들은 전쟁에 의한 정신적·물질적 폐허를 허탈하게 받아들였고 한편으로는 앞으로 다가올 평화의 나날들을 위해 재건을 다짐하였다.

서양 음악사를 주도해 왔던 대부분의 유럽 국가들이 거의 전쟁에 관계되었기 때문에 세계대전이 음악사에 끼친 영향은 지대했다. 시대의 거장이라 불리 우는 쇤베르크, 바르토크, 힌데미트, 스트라빈스키 등을 포함한 작곡가들이 전쟁기간 중에 미국으로 대거 이주하여 음악과 교육에 지대한 영향을 주었고 이는 유럽음악계의 미국으로의 이식이 이루어진 것이며 그 결과 제 2차 세계대전이 끝날 즈음의 세계음악계는 전쟁 전과는 전혀 판도가 달랐고 음악 양식도 완전히 다른 양상을 띠고 있었다.¹⁵⁾

현대음악의 두 번째 시기라 볼 수 있는 제 2차 세계대전(1945년) 이후에는 많은 작곡가들이 기존의 음악적인 전통을 부인하고 아방가르드¹⁶⁾적인 사고를 가지고 곡을 썼으며, 양식적으로나 사상적으로 전혀 새로운 개념들을 추구하였고, 모험적이고 도전적인 길을 개척해 나가는 모습을 보였다. 기존의 모습과는 또 다른 새로운 음악장르와 새로운 악기 편성이 생겨나며 전통적 형식과는 완전히 다른 모습을 가지게 되었다.

이 시기의 경향은 불레즈(Pierre Boulez, 1925-)의 음렬음악, 피에르 쉐퍼(Pierre Schaeffer, 1910-)의 구체음악, 리게티(Ligeti Gyögy, 1923-2006), 슈톡하우젠

15) 김문자 외 4명, 『들으며 배우는 서양음악』 p.801.

16) 전위(아방가르드:avant-garde)란 본시 군대용어로, 전투할 때 선두에 서서 적진을 향해 돌진하는 부대의 뜻이다. 이것이 변하여 러시아혁명 전야 계급투쟁의 선봉에 서서 목적의식적으로 일관된 집단으로서의 정당과 그 당원을 지칭하게 되었고 이윽고 예술에 전용되어 끊임없이 미지의 문제와 대결하여 이제까지의 예술개념을 일변시킬 수 있는 혁명적인 예술경향 또는 그 운동을 뜻하기에 이르렀다.

(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)의 전자음악, 존 케이지(John Cage, 1912-1992)의 우연성 음악, 에릭 사티(Eric Satie, 1866-1925)의 최소음악 등으로 나타난다.

현대음악의 각 시기별 경향은 다음과 같다.

(1) 인상주의(Impressionism)

음악사조의 경향 중 현대음악에서 보여진 최초의 움직임이 인상주의이다. 인상주의란 용어는 19세기 미술사조에서 프랑스의 전위 화가들인 마네(Edouard Manet, 1832-1883), 모네(Claude Monet, 1840-1926), 르느와르(Pierre Auguste Renoir, 1841-1919) 등의 회화양식을 가리키는 말이었다. 이들의 그림에서는 뚜렷한 윤곽이 없이 경계선이 희미해져 있고 색조가 복잡하게 얽혀있다는 특징이 보여진다.¹⁷⁾ 미술에서 시작된 인상주의는 음악 사조에도 영향을 미친다. 일련의 기분적 인상이 전통적 의미에서의 악상을 대신하게 되었고, 그 결과 멜로디의 윤곽이나 방향성이 불명료해 졌다.¹⁸⁾ 인상주의 화가들이 그랬듯, 인상주의 작곡가들도 지성보다는 감성으로 청중을 매료시키고자 했으며, 풍부하고 다양한 화성과 음색으로 분위기를 불러일으킴으로서 묘사적인 인상을 창조하는 음악을 지향하였다.¹⁹⁾ 또한 일련의 기분적 인상이 전통적인 의미에서의 악상을 대신하고, 그 결과 멜로디의 윤곽이나 방향성이 불명확한 특징을 보인다. 이처럼 인상주의 음악에서는 멜로디나 화성의 역할이 순수하게 미적이었으며, 악상을 전하기 위함 이라기보다는 감각적인 효과를 위한 쓰임이었다.²⁰⁾ 인상주의 작곡가들이 사용한 음악적 기법에는 9화음·11화음의 사용, 4·5·8도의 병진행, 정격 중지의 회피, 중세 교회선법의 부활, 반음계·온음계, 불협화음의 해결하지 않는 연속적 사용 등이 있다.

다음 [악보 1]은 인상주의 음악의 대표작 드뷔시 <목신의 오후에의 전주곡> (C. Debussy - Prelude a l'apres-midi d'un fuane, 1894) 에서 모호하고 몽롱한 인상적 느낌이 묻어나는 주제 부분이다.

17) 이석원, 『현대음악』 (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p.48.

18) 최동선, 『새 서양음악사』, 현대음악출판사, 1986, pp.199-200.

19) 이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악사』, (서울: 한양대학교 출판부, 1999), p.52.

20) Dallin, L./이귀자 역, 『20세기 작곡기법』, (서울: 수문당, 1980), p.15.



[악보 1] 드뷔시 <목신의 오후에의 전주곡>

中 반음음계가 쓰인 플루트의 선율

(2) 원시주의(Primitivism)

후기 낭만과 음악에 대한 반동으로 생겨난 원시주의는 1913년을 전후로 수년간 대두되었고 1913년 루지오 루솔로(Lugio Russolo, 1885-1974)가 미래주의를 선언한 후 타자기, 재봉기, 기적, 발동기를 비롯한 모든 타악기를 써서 소음주의 음악을 작곡한 이래 회화의 야수파와 입체파의 영향을 받아 탄생되었다.²¹⁾

야수주의의 회화는 색채를 중시하고 윤곽선을 흐리게 표현하는 특징이 있으며, 야수주의 운동은 주관의 표현, 형식의 해방이라는 정신적 자세의 전환이라는 점에서 20세기 미술의 큰 바탕을 이루고 있다. 또 입체파는 다채로운 색채를 사용한 순간적인 현실 묘사를 지양하고, 자연의 여러 가지 형태를 기하학적인 형상으로 환원하거나 사물의 존재성을 이차원의 타블로²²⁾로 표현하거나 기하학적으로 재구성 하였다. 특히 대상을 주관적, 논리적 시각에서 새롭게 인식하려는 입체파의 시도는 현대미술에 큰 획을 그었다.²³⁾ 이어 원시주의의 작곡가들은 드뷔시나 라벨과 같은 인상주의 예술가들의 과도한 세련으로부터 반동을 나타내며, 이국적 음악 소재 - 폴리리듬²⁴⁾, 반복적 리듬, 불규칙한 악센트, 심한 불협화음을 바탕으로 음악의 역동성을 자아냈다. 또한 격렬한 리듬과 타악기를 사용하여 야성적인 분위기를 나타내고 원시의 생명력에 대한 동경을 표현하였다.²⁵⁾

21) 이석원, 『현대음악』 (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p.93.

22) 목재를 판재로 하여 직접 조각한 그림이나 조각에 채색하여 종이·천 따위에 찍어낸 그림, 판재 위에 직접 그린 그림을 통틀어 이르는 말이다.

23) 도병운, 『청소년을 위한 서양음악사』, (서울: 두리미디어, 2006), p.176.

24) 대조적인 리듬이 2성부 이상에 동시에 사용되고 있는 현상을 말하며, 크로스 리듬이라고도 하며 상이한 리듬의 대조 그 자체를 목적으로 하는 것이다.

25) Salzman, E./이찬해 역, 『20세기 음악사』, (서울: 수문당, 1988), pp.18-19.

스트라빈스키 〈봄의 제전〉 (I. Stravinsky - Le Sacre du Printemps, 1913)에서
 는 여러 리듬이 사용되었고 이는 역동적인 분위기를 자아내고 있다(악보 2-5, 표 1
 참조).



[악보 2] 스트라빈스키 〈봄의 제전〉

中 불규칙한 리듬의 쓰임



[악보 3] 스트라빈스키 〈봄의 제전〉

中 변박자의 복합적 쓰임



[악보 4] 스트라빈스키 〈봄의 제전〉

中 불규칙 박자의 쓰임



[악보 5] 스트라빈스키 <봄의 제전>
中 불규칙한 악센트의 쓰임

<표 1> 스트라빈스키 <봄의 제전> 에 나타난 불규칙 강세

박 마디	1박 2박 3박 4박	1박 2박 3박 4박	1박 2박 3박 4박	1박 2박 3박 4박
1 ~ 4	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▶▶▷ ▶▶	▷ ▷ ▷ ▷
5 ~ 8	▷ ▶▶▷ ▷	▶▶▷ ▷ ▷	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▶▶▷ ▷
9 ~ 12	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▷ ▷ ▷
13 ~ 16	▶▶▷ ▷ ▷	▷ ▶▶▷ ▶▶	▷ ▷ ▷ ▷	▷ ▶▶▷ ▷

(3) 표현주의(Expressionism)

음악사조에서의 표현주의 역시 미술사조에서 유래한 말로 단순한 예술적 활동의 범주를 넘어선 정신적, 사회적 활동의 일환이었다. 20세기 초, 당시 현대인의 긴장과 공포, 불안과 갈등, 그리고 잠재의식 속 충동과 반항감 같은 내면세계의 표출이자 물질주의와 이데올로기 분쟁에 대한 경고의 기능을 가진 음악이었다.

표현주의 화가들은 기하학적 색조의 조화와 같은 추상적 표현을 의도적으로 나타내고자 했으며,²⁶⁾ 표현주의를 지지하는 작곡가들은 인간의 불완전한 세계를 표현하려 하고, 잠재의식이나 정신분석학적 측면과 같은 신비로운 영역을 표현하는 음악을 창조하려 했다.²⁷⁾ 회화와 마찬가지로 음악사조에서의 표현주의도 기존 것에

26) 이석원, 『현대음악』, (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p.102.

27) Benward, B./박재열 역, 『음악이론과 실습』, (서울: 수문당, 1991), p.400.

대한 거부와 반동으로 시작된 것이지만, 거시적인 안목에서 보면 1910-1920년대 쇠퇴기에 들어선 독일 낭만주의 음악의 끝자락이자 연장선상으로 볼 수 있다.

음조직 면에서는 낭만과를 거치면서 사용된 빈번한 반음계적 조바꿈은 애매한 조성의 윤곽으로 이어졌고 무조음악²⁸⁾만이 새로운 음악적 표현방법이라고 생각했던 표현주의 작곡가들에 의해 마침내 조가 없어지는 경우도 생겨났다. 이러한 사상으로부터 창작되어진 혁신적인 양식의 작품들이 나타나기 시작하였으며 새로운 작곡기법을 통해 화성적 기능으로부터의 자유를 촉진하였다. 또 화성적인 기능관계를 해체시켜 하나의 지배음에 대한 다른 음의 종속관계를 부정함으로서 중심음 체계를 느끼지 않게 하려는 음악이 추구되었다.²⁹⁾ 작곡가들은 20세기 초반 독일, 오스트리아를 중심으로 일어난 극도의 내적 흥분, 긴장, 악마적 환상 따위를 음악적으로 그려냈으며 독자적인 감정세계를 주관적으로 표현하기 위해 하나의 상태, 하나의 심리를 비정상적으로 확대·변형시켜 묘사하였다. 새로운 음악 소재와 음 공간을 계속적으로 탐구하면서 가락, 리듬, 음넓이, 셈여림 등 어느 면에서나 중용과 연속감이 제거되었고 극단으로 변화하는 단편적인 음이 잇달아 나타났다. 단편화된 악구의 변화로 경구적인 매우 짧은 음악이 등장하였으며 분단된 멜로디선은 베베른의 점묘적인 짜임새에 영향을 주게 한다.³⁰⁾

작곡가들은 음렬기법에 대해 끊임없이 연구하였고 이는 12음 기법의 발명으로 이어지게 된다. 12음 기법은 12음이 반복 없이 동등하게 사용되는 작곡기법으로 최초로 사용된 음악은 1925년 쇤베르크에 의해 작곡된 <피아노 모음곡>(Op. 25, 1921) 이다. 조성 또는 선법에 입각한 음악과는 다른 체계를 보여줬으며 이는 ‘무조주의’에서 한층 더 조직적, 체계적, 논리적인 것에 중심을 둔 것이었다. 이러한 움직임 속에 음렬주의는 1960년대 이르러 사용하지 않는 작곡가가 없을 정도로 보편적인 작곡기법이 되었다.

(4) 신고전주의(Neo-Classicism)

신고전주의는 낭만주의가 지닌 지나친 주관성과 형이상학적 음악에 대한 반발로

28) 무조음악은 장조나 단조 등의 조에 의하지 않고 작곡되는 20세기 초두의 A. 쇤베르크 일파의 음악에 대한 호칭으로, 독일어의 ‘atonale Musik’에서 유래했으며 조성의 법칙을 적극적으로 부정하고 조와는 다른 구성 원리를 찾으려고 하는 음악이다.

29) 이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악사』, (서울: 한양대학교 출판부, 1999), pp.132-135.

30) 위키백과 문서 자료 (<http://ko.wikipedia.org>)에서 “표현주의”를 2015년 4월 1일 검색함.

태동하였으며 1920년부터 1945년까지 대부분의 작곡가들을 중심으로 일어난 음악적 사조이다.

제1차 세계대전 이후 많은 예술가들이 주관성보다는 객관적인 사고를 중시하는 방향으로 나아갔으며 이러한 움직임은 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924)가 제창하고 체계화 시켰다.³¹⁾ 신고전주의 작곡가들은 음의 길이나 간격, 음향에 대한 엄격한 객관적 태도를 중요하게 생각했기 때문에 바로크 또는 그 이전의 대위법적³²⁾ 수법을 존중하였으며, 프랑스에서는 ‘바흐로 돌아가라’라고 하는 운동까지 일어나게 되었다.

이에 신고전주의에서 보여 지는 음악적 특징은 형식미와 객관성으로 설명 할 수 있으며 고전주의의 주를 이루었던 개념이 중시된 점과 인간의 감정을 표현하는 음악이 아닌 감정의 절제를 요구하는 절대음악으로 대변할 수 있다. 음악가들은 대위법적 수법이나 바로크 시대의 연주방법·형식들을 추구하면서 현대적인 화성이나 멜로디·음색 등을 사용하여 그 시대의 음악을 재현하려 하였다.³³⁾

(5) 음렬주의(Serialism)

음렬주의는 곡을 쓰거나 분석하는 기법의 하나로, 음고·음세기·리듬과 같은 음악적 요소들을 어떤 음렬에 따라 음렬이 반복될 때까지 한 번씩 순서대로 쓰는 음악 기법이며, 영어권에서 음렬음악이라는 용어는 모든 음렬적 음악을 망라한 개념이다.³⁴⁾

20세기 초 유럽에서는 조성에 기반한 기존의 형식을 탈피하는 음악을 모색하기 시작하였는데, 이러한 흐름을 추구하는 작곡가들이 무조 음악을 작곡하였다. 특히 쇤베르크는 무조음악 작곡기법을 체계화 시켜 ‘12음 기법’이라는 새로운 음악양식을 창시하였다.

12음 기법은 ‘무조주의’에서 한층 더 조직적, 체계적, 논리적인 것에 중점을 두어 만들어진 것으로, 한 옥타브 안의 12개의 음을 일정한 순서로 배열하여, 이 음렬(세리)에 바탕을 두고 악곡을 구성해 가는 방법이다. 이 규칙에다가 12음렬의 역행렬,

31) 홍세원, 『서양음악사』, (서울: 연세대학교 출판부, 1996), p.576.

32) 대위법이란 독립성이 강한 둘 이상의 멜로디를 동시에 결합하는 작곡기법을 말한다.

33) Salzman, E./이찬해 역, 『20세기 음악사』, (서울: 수문당, 1988), p.96.

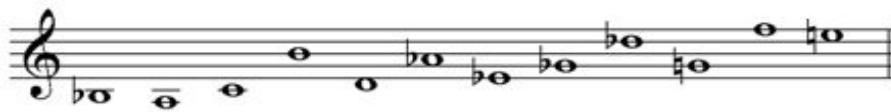
34) 서은정, 『한눈에 쏘옥 들어오는 현대음악 이야기』, (서울: 작은우리, 2006), p.78.

반행렬, 다시 반행렬의 역행렬의 방법으로 변화시켜 하나의 음렬로부터 총 48개의 다른 음렬³⁵⁾을 만들어낼 수 있게 된다. 12음 음악의 최초는 1925년에 쇤베르크가 작곡한 <피아노 모음곡>(Op. 25, 1921)이다. 쇤베르크는 모든 조성을 혼합했다는 의미에서 12음 음악을 범조성 음악이라고 불렀으나, 일반적으로는 전통적인 조성을 찾을 수 없어 무조음악이라고 부른다.³⁶⁾ 이후, 12음 기법은 쇤베르크의 제자인 베르크(Alban Berg, 1885-1935)와 베베른(Anton Webern, 1883-1945)에 의해 더욱 발전하여 하나의 기법으로 정착 되었다.

다음 [악보 6-8]은 쇤베르크 <피아노 모음곡>(Op. 25, 1921)에 쓰인 12음렬의 원형음렬과 그것의 역행형, 전위형을 나타낸 것이다.



[악보 6] 원음렬 (Original)



[악보 7] 역행형 (Retrograde)



[악보 8] 전위형 (Inversion)

35) 하나의 기본형에서 파생되는 48개의 음렬을 통틀어 매트릭스(Matrix)라고 한다.

36) 홍세원, 『서양음악사』, (서울: 연세대학교 출판부, 1996), p.578.

(6) 전음렬주의(Total Serialism)

12음 기법을 한층 더 날카롭게 추구하고 소리 하나하나에 보다 큰 의미를 부여하여 음과 공간을 중요시 한 베베른으로부터 “점묘주의”라는 말이 나왔다. 그리고 그는 1928년 <오케스트라를 위한 변주곡> (Op. 31, 1940)을 작곡하면서 음 이외의 요소에도 음렬의 개념을 도입시켜 전음렬주의의 선구적인 역할을 하였다.³⁷⁾

전음렬주의³⁸⁾는 1950년대 이후 12음 음악이 널리 보급되면서 생겨났으며, 베베른의 영향을 받은 작곡가 불레즈(Pierre Boulez, 1925-), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), 노노(Luigi Nono, 1924-1990) 등을 통해 더욱 발전하게 된다. 이들은 음높이에만 제한하여 사용했던 음렬방식을 12개의 음 뿐만 아니라 길이, 리듬, 강약, 속도, 음색 등 다른 모든 요소에도 적용시켜 음악적 구조와 법칙을 강조하고 극단적인 절대성과 합리성을 부여하는 방식으로 작품을 이어나갔다.

1950년대 말부터는 ‘자유스런 12음 음악’(Free Twelve Note Music) 이라는 형태가 서서히 대두되기 시작하였다. ‘전음렬주의’가 많은 작곡가들에 의해서 여러모로 전개, 조정, 변형되어 실험되었으나 같은 범주 안에서의 전개와 변형이기 때문에 그 결과로 나오는 작품은 거의 유사하며 근본적으로 다른 점이 없다는 것이 문제점으로 제기되었다. 또한 ‘전음렬주의’ 음악은 너무나 치밀한 계획과 복잡한 수식계산에 의해 구성되었기 때문에 연주상의 난점이 뒤따랐다. 또, 작곡가가 요구하는 그대로를 연주자가 연주하기에는 너무나 복잡하고 그 요구가 많기 때문에 자연히 연주자들에게는 호감을 사지 못하였다.

따라서 작곡가들은 기계적인 작품보다는 감정표현에 역점을 두는, 좀 더 순수한 사상을 지닌 음악을 추구하게 되었고 이에 따라 자유스런 12음 음악이 등장하게 되었다. 자유스런 12음 음악의 방법은 음렬에서 오는 음의 순서를 자유롭게 하는 것에 있다. 한 옥타브 안에서 이루어진 12개의 음을 처음부터 끝까지 완전히 자유롭게 사용할 수 있는 것이다. 12음 기법이나 ‘전음렬주의’에서와 같은 엄격한 규칙은 없다. 단, 특정 3화음이나 조성이 느껴지는 선율을 쓰지 않도록 하고, 어떠한 음을 사용한 후에는 될 수 있으면, 나머지 11개의 음이 다 사용되기 전에는 반

37) 백병동, 『대학음악이론』, (서울: 현대음악출판사, 1990), pp.295-297.

38) 독일어권에서는 1950년 이후 생겨난 음렬의 원리가 심화된 음악을 가리켜 ‘음렬음악’이라는 용어를 사용한다. 영어권에서는 이를 ‘총렬주의(Integral Serialism)’ 혹은 ‘전음렬주의(Total Serialism)’라고도 한다.

복하지 않도록 하여야 한다.³⁹⁾

(7) 구체음악(Musique concrete)

20세기 전반부의 말미를 장식하는 베르크와 베베른의 음렬주의는 기술적 발전을 거치면서 프랑스와 미국의 전위 작곡가들에게도 영향을 미쳤고 구체음악, 전자음악, 우연성 음악, 최소 음악 등의 새로운 음악적 양식이 확립될 수 있는 토대를 마련하였다.

구체음악⁴⁰⁾은 최초의 전자음악을 지칭하는 말로 현재 사용되고 있으며 프랑스 작곡가 피에르 쉐퍼(Pierre Schaeffer, 1910-1995)에 의해 고안되었다. 기본 원리는 다양한 자연음향을 테이프에 녹음하여, 그 소리를 조작·조합해서 새로운 음악작품을 만들어내는 것이다. 따라서 종래의 음악처럼 ‘연주자의 존재’라는 점이 불필요하게 되었고 음향기기를 통해 음 높기와 음의 세기를 작곡가의 의도대로 조작할 수 있을 것이다. 종래의 음악은 작곡자 내면의 추상적인 구상에서 출발하여 이것이 연주됨으로써 구체화되었던 것인데, 구체음악은 반대로 구체적으로 주어진 음향 소재가 근본이 되어 이것이 다른 음 즉, 구상에서 추상으로 향하는 것이다.

(8) 전자음악(Electronic Music)

전자음악은 전자적 음향 생산 수단에 의해서 얻어지는 음을 재료로 하여 만든 음악으로, 2차 대전 후 독일에서 처음 개척되었으며 생성된 음 소재를 변형·조합하고, 이를 재생함에 있어서도 진공관을 이용한 전자 회로를 통해서 구성하거나 테이프 자체도 조각을 잘라서 잇는 등 여러 가지 방법을 쓴다. 작곡의 이념에도 베베른에서 출발한 전음렬주의의 스타일과 연결되는 전통적인 구성법을 취하고 있다.

이와 같은 전자음악은 1950년부터 독일의 쾰른 방송국 스튜디오에서 실험이 시작되어 5년 후에는 아이메르트와 바이에르의 합작인 <음향습작 I, II>가 발표되었고, 뒤이어 발표된 슈톡하우젠의 작품 <습작 I, II>에서는 정현과⁴¹⁾를 사용한 결

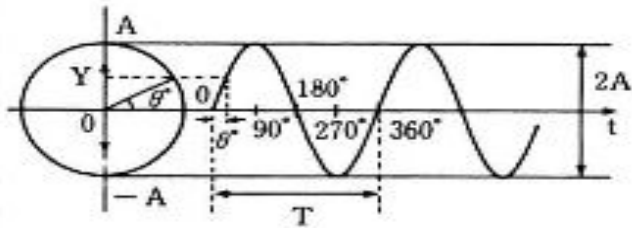
39) 서은정, 『한눈에 쏘옥 들어오는 현대음악 이야기』, (서울: 작은우리, 2006), pp.75-78.

40) 프랑코폰(francophone, 프랑스어 문화권)에서 ‘Musique pour Brande’ 라고도 부르며, 프랑코폰 이외의 지역에서는 ‘테이프 음악(Tape recorder Music)’ 이라고도 부른다.

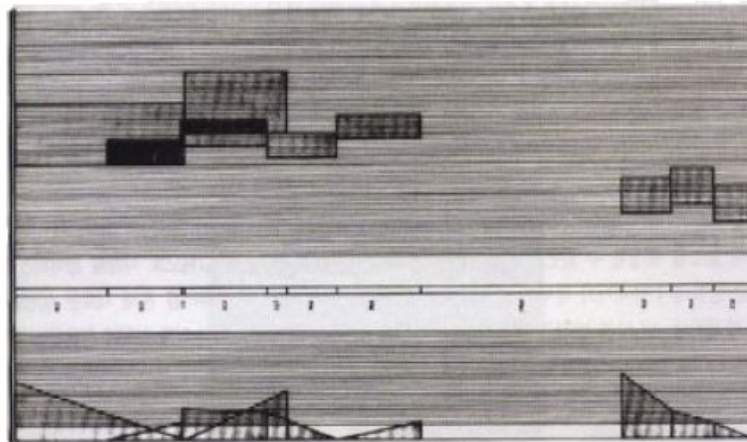
41) 사인파라고도 하며, 이 파장의 형태는 고주파가 없기 때문에 교류파형의 가장 기본적인 형태이다. Sinθ의 값을 θ=0~360도에 걸쳐 그려서 표현한 것과 파형의 모양이 같은 것에서 이름이

정적인 성과를 보였다(그림 1, 악보 9 참조).

전자음악의 표현영역은 매우 넓어서 재래 음악으로는 절대로 불가능한 음량의 미묘한 변화, 악기로는 불가능한 급속한 리듬의 변화 등의 다채로움을 가지고 있으면서도 미학적인 문제 등 여러 가지로 미해결의 문제들이 남아 있다.⁴²⁾



[그림 1] 정현파(Sine wave)



[악보 9] 슈톡하우젠 「습작 I, II」

유래되었으며 음의 톤은 순수하면서 단조로워 방송에서 시간을 알리는 음으로 사용되고 있다. 악기 중에는 플루트 소리가 정현파에 가깝다.

42) 이석원, 『현대음악』, (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p.188.

(9) 컴퓨터음악(Computer Music)

1960년대에 들어 컴퓨터가 집중적으로 개발되기 시작하면서 작품들에 사용되는 소리의 특성은 수적 기호로 변환되고, 이에 따르는 수학적 음향학적 계산들은 컴퓨터가 정확하고 신속하게 처리하기 시작한다.⁴³⁾

컴퓨터 음악이란 PC에 음악용 프로그램과 MIDI라는 연결 장치, 그리고 Module이라는 음원⁴⁴⁾을 연결하여 작곡, 편집은 물론 자동 연주도 뜻대로 할 수 있는 것을 말한다. 즉 음악 소프트웨어를 사용하면 악보의 입력, 악보의 편집, 악기의 연주를 마음대로 할 뿐 아니라 현재 가지고 있는 악기로 멜로디를 연주하면 컴퓨터가 자동적으로 악보를 만들어 주기도 한다. 또 인터페이스 카드⁴⁵⁾라는 장치를 사용하면 여러 가지 악기 소리를 동시에 조정할 수 있으므로 컴퓨터 한 대로 혼자만의 연주회를 열 수도 있으며 자기가 작곡한 곡을 연주시켜서 청각적으로 확인하며 수정, 편집을 할 수도 있다. 물론 컴퓨터는 자기 스스로 음악을 만들어 내는 것이 아니라 사람이 악기를 연주 할 때의 그 모든 과정이나 입력시킨 대로의 음악 정보를 기억해 두었다가 미리 정해진 악기(음원)로 MIDI⁴⁶⁾라는 언어 통로를 통해서 사람이 연주 할 때와 똑같이 연주하도록 명령하는 것이므로 엄밀히 따지자면 컴퓨터 음악이란 말 대신 ‘MIDI Control Music’, 또는 ‘뉴 미디어 음악’ 이라고 부르는 것이 더 옳을 수도 있다.

컴퓨터 음악의 최대의 장점은 ‘완벽한 음악’의 추구라는 점이라 하겠다. 컴퓨터가 갖고 있는 커다란 메모리를 활용해서 우리가 직접 연주 할 때 발생하는 음 하나 하나의 높낮이와 길고 짧음, 그리고 모든 주법과 독특한 음색 등을 컴퓨터에 일일이 기억시킨 후 언제든지 필요할 때마다 다시 그 기억을 불러내서 사용할 수도 있고 또 마음에 들지 않는 부분이 있으면 수정, 편집하여 마침내 완벽한 음악을 만들 수 있는 것이다.⁴⁷⁾

1969년 초로 공연된 존 케이지의 컴퓨터음악 연주회 이후로 수많은 컴퓨터 음악

43) 이석원, 『현대음악』, (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p.203.

44) 여러 가지 악기의 소리를 낼 수 있도록 하는 기계 장치이다.

45) 인터페이스 카드[interface card]란 컴퓨터와 인쇄기, 디스크, 통신 기기 등 주변 장치를 연결하기 위해 컴퓨터에 설치하는 카드 모양의 회로 기판을 말하며, 이들은 대개 컴퓨터 본체 내의 확장 슬롯에 꽂아서 사용한다.

46) Midi는 컴퓨터 등의 연주 정보를 상호 전달하기 위해 정해진 데이터 전송 규격을 말한다.

47) 경북 컴퓨터 음악교과 연구회-Musical Instrument DigitalInterface (<http://www.midipia.co.kr>) ‘컴퓨터음악’, 2015년 4월 10일 검색함.

이 연주되었지만 다수에게 크게 어필하지는 못 했다. 컴퓨터음악의 탄생으로 많은 새로운 소리가 가능하게 되었고 당시 이는 매우 혁신적이었지만, 컴퓨터음악 특유의 기계적인 음색이 자연음악기에 익숙한 사람들에게는 쉽게 받아들여지지 못했다고 하며 훗날 음색이나 음질의 문제점을 제기하였다. 이를 보완하기 위해 21세기 이후 새로운 프로그램들을 개발하였으며, 자연 기악 음과 컴퓨터만의 음들을 함께 활용하여 기존 기계음 위주의 음색·음질 문제를 거의 해결하였고, 지금까지 기존의 악기에서 들을 수 없었던 독특한 새로운 음의 창조가 가능하게 되었다.⁴⁸⁾

다음은 최근 한국의 작곡가 김용규가 독특한 새로운 음을 창출한 <Live 1 for Violin and Computer> (2003)의 악보이다.

[악보 10] 김용규 <Live 1 for Violin and Computer>

(10) 우연성음악(Aleatory Music)

우연성음악(Chance music, Aleatoric music)은 현대음악의 한 계통으로 작곡이나

48) 다매체 음악 작곡가 김용규(Gregory Kim)의 “컴퓨터를(MAX/MSP)사용하는 실시간 음악 작곡법” (<http://gregorikim.blog.me>) 를 2015년 4월 10일 검색함.

연주에 유연성을 가한 음악으로 일회성 음악, 불확정성 음악이라고도 한다. 유연적 요소에 의해 음악을 만들어 가며 악보에 갇힌 소리를 거부하고 일정한 법칙이나 제한이 없이 작곡가의 의도를 자유스럽게 즉흥적으로 해석하여 연주하기도 한다.

미국의 존 케이지는 너무나 추상화되고 정밀하게 구성된 예술음악⁴⁹⁾에 대한 철저한 반발로써, 무대 위에서 소리를 지르거나 음식을 먹거나 피아노를 부수고 스피커로써 소음을 내기도 하는 일종의 ‘쇼’ 같은 행동을 한다. 또한 피아노곡 〈4분 33초〉(1954)에서는 피아니스트가 피아노 앞에 4분 33초 동안 앉아만 있다가 퇴장한다. 그 동안에 일어나는 청중의 반응을 포함한 모든 소리와 자기의 고동이 음악이라는 것이다(악보 11 참조).

4 minutes 33 seconds

John Cage (작곡자)

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4'33" and the three parts were 33", 2'40", and 1'20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by (any) instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.
FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

[악보 11] 존 케이지 〈4분 33초〉 50)

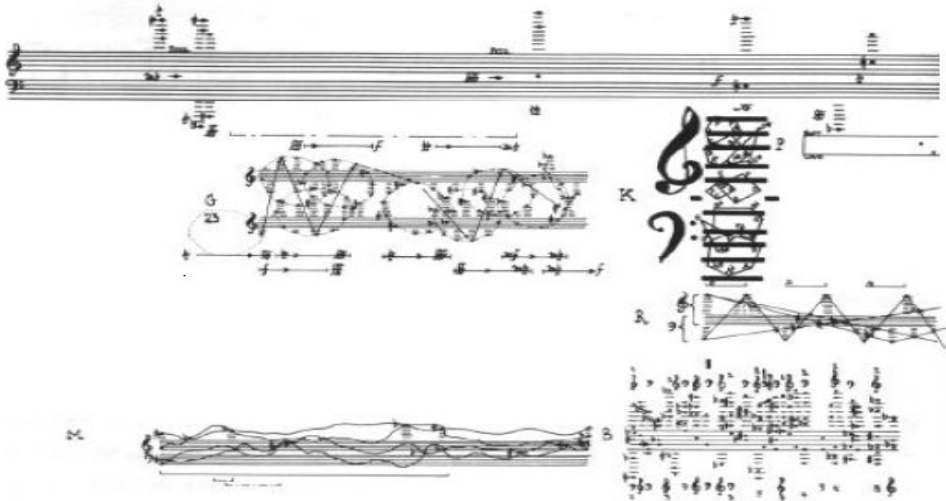
케이지의 이러한 견해는 유럽 작곡계에 심각한 영향을 주었다. 특히, 슈톡하우젠은 케이지의 견해를 자기 작품에 채택하여 연주자들에게 어느 부분만을 자유로운 템포로 연주시킨다든가 몇 개의 단편만을 작곡해 두고 연주자가 그 가운데에서 무작위로 단편을 추려 연결시켜 연주하는 방법을 일반화 시켰다.

49) 고전에서 전자음악에 이르는 모든 것을 일컫는다.

50) 악보에 나와 있는 로마 숫자는 악장을 가리키고, TACET는 "silent(침묵)" 라는 뜻의 음악용어이다. 밑의 글은 세 악장의 길이를 33 초, 2분 40초, 1분 20 초로 하라는 지시사항이다.

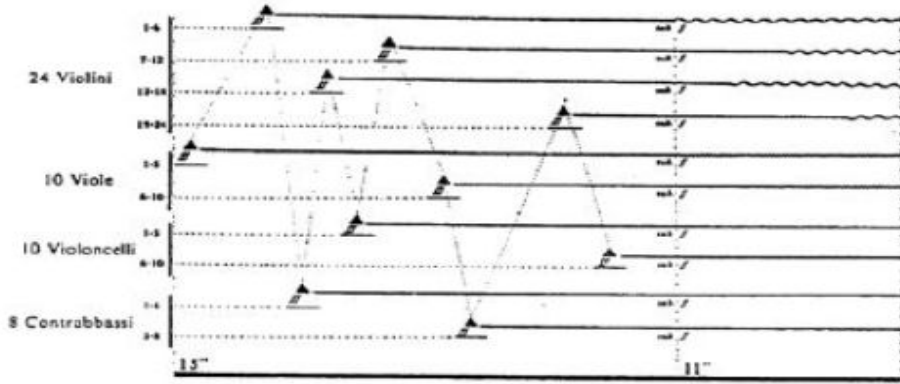
오선악보와 조성(tonally)이라는 서양음악의 오랜 전통이 쇤베르크의 12음 음계에 의해 무너진 데에서 발단하여, 그 제자인 존 케이지를 걸쳐 그의 친구들과 제자들에게 이르러서는 오선기보법의 격이 파괴되었다. 또한 폴란드의 펜데레츠키는 <히로시마 희생자를 위한 애가>에서 오케스트라의 바이올린 파트의 음높이를 명확하게 지정하지 않고 대략의 높이나 움직임의 정해두는 방법으로 작곡했으며 그 결과로서 몇 개의 현악기가 미분음⁵¹⁾적으로 서로 마찰하여 소리가 나도록 하는 효과를 꾀했다. 이와 같은 작보법을 더욱 발전시킨 것으로 ‘그래픽’이 등장하였고 이것은 악보 기보에 다의적인 해석을 허용한다면 처음부터 5선이나 음표를 나타내지 않고 그림이나 도안과 같은 것을 연주자가 갖고 있으면 된다는 사고방식으로 만들어진 것이며 이는 그 도표가 지니는 조형미적인 아름다움과 연주자에 의한 즉흥연주의 창조성을 목적으로 하고 있다.

다음은 전통적 오선 기보법을 탈피한 존 케이지의 <피아노와 오케스트라를 위한 콘서트>(J. Cage - Concert For Piano And Orchestra, 1954-1958) 와 이보다 더 발전된 작보법 ‘그래픽’을 사용한 펜데레츠키의 <히로시마 희생자를 위한 애가>(K . Penderecki - Threnody to The Victims of Hiroshima, 1960)이다(악보 12-13 참조).



[악보 12] J. Cage <피아노와 오케스트라를 위한 콘서트> (1954~1958)

51) 반음보다도 좁은 음정을 말하며 온음을 몇 분할하는가에 따라 3분음(온음의 1/3) · 4분음(온음의 1/4) · 6분음(온음의 1/6) 등으로 불린다.



[악보 13] K . Penderecki <Threnody to The Victims of Hiroshima>

(11) 음향음악(Klang Komposition)

1960년대 초반에 대두된 음악 경향의 하나로 음을 총체적으로 파악하고 음의 다양한 결합과 여기서 나타나는 음색에 주목하는 음악양식을 말한다.⁵²⁾ 작곡가들이 전통음악에서 추구하던 음의 구성이나 조직, 음관계의 논리적인 음악표현보다는 음향적 표현, 음색적 효과에 관심을 두며 생겨났으며 ‘음색음악’이라고 부르기도 한다. 펜데레츠키의 음향작품에서는 음정이 없는 소리들이 하나의 집합으로 사용되면서 음향요소가 음악적 구조를 결정하는 주요 요소가 되기도 하였다.⁵³⁾ 음색작곡은 ‘소리’에 대한 음향 탐구 학습이 중요하고 작곡가는 그 과정에서 개개 악기의 특수한 영역과 새로운 가능성도 발견하게 된다. 그리고 한 작품이 전체적으로 어떻게 들리는가에 초점을 맞추어 이를 음향적으로 표현하려고 한다.

음향음악은 리게티(G. Ligeti, 1923-2006)의 <Atmosphere> (1961)와 윤이상 (1917-1995)의 <예악> (1966) 을 통해 20세기 음악사에서 또 하나의 새로운 음악양식으로 확고해진다.⁵⁴⁾

52) 오희숙, 『20세기 음악1』 (서울: 심설당, 1999), p.235.

53) 이연경, 『20세기 현대음악의 이해를 위한 창조적 음악 탐구 활동에 대한 연구』, 14권 1호, (한국음악교육학회, 1995), p.9.

54) 오희숙, 『20세기 음악1』 (서울: 심설당, 1999), p.236.

(12) 미니멀 음악(Minimal Music)

미니멀리즘(minimalism)은 1960년대 중반 이후부터 1970년대에 걸쳐 미국을 중심으로 나타난 문화예술운동으로 장식적 요소를 일체 배제하고 표현을 최소화하는 기법이나 양식을 말한다. 이러한 경향은 미술계에서 시작되어 문학, 음악, 무용, 건축분야로 확대되었다. 환원예술이라 불리우는 미니멀 아트나 미니멀 음악은 허구적인 것을 완전히 제거하고 사물의 명백함을 그대로 나타내는 순수대상체계에 초점을 맞추고 주관적인 편견이나 인간적 감정이입의 매개가 없는 순수의식 세계의 표현이었다.

총렬음악과 우연성 음악에 대한 비판적인 입장으로 생겨난 미니멀 음악은 최소한의 표현으로 듣는 이의 적극성을 끌어내는데 목적이 있으며 ‘단순화’와 ‘반복’이라는 두 가지 기본 원칙을 갖는다. ‘단순화’란 음악 재료의 단순화를 일컫는 것이고 ‘반복’이란 위의 단순화된 주제를 끊임없이 반복하는 것이다. 미니멀 음악은 작품 속에 어떠한 감정이나 정서를 담지 않은 비개성적이면서도 엄격한 작곡방식을 취하며 자기표현이 곧 예술이라는 주관성을 표출하는 개념에서 벗어난 것이다.

프랑스 작곡가 에릭 사티의 <백사시용>은 대표적인 미니멀 음악으로 연주 방법은 4분 음표 13개를 840번 반복하는 것이다. 악보에는 세로줄도 없고 박자 표시도 없으며 아무 변화도 없고 그저 피아노 건반을 두드릴 뿐이다. 이 음악은 최소한의 음악 재료를 일정한 패턴에 따라 끝없이 반복하는 미니멀 음악의 선구적이다.

다음 [악보 14]는 미니멀 음악 작곡가 스티브 라이히의 <피아노 페이즈> (S. Reich - Piano Phase) 이다.

♩ = ca. 72
Repeat each bar approximately number of times written.

1 (x6-8) 2 (x12-18) (x4-16) 3 (x16-24) (x4-16)

r.h. mf non legato
l.h. fade in non legato mf accel. very slightly hold tempo 1
r.h. hold tempo 1
l.h. accel. very slightly hold tempo 1

[악보 14] 스티브 라이히 <피아노 페이즈>
‘반복’을 보여주고 있는 악곡의 첫 부분

미니멀 음악 이후의 음악 사조는 대략 1975년부터 현재까지의 음악은 다양성이 가장 첨예화된 시기라고 말하는데 이는 ‘새로운 단순성’과 같이 인간의 주관에 호소하는 음악양식의 등장이나 전통적 낭만음악이나 조성음악으로 복귀하는 ‘신낭만주의’⁵⁵⁾와 ‘신조성주의’, 그리고 청중과의 의사소통에 큰 비중을 두는 ‘인용음악’⁵⁶⁾ 등과 같은 조류를 통해 알 수 있다.⁵⁷⁾

퓨전이라는 수식어가 익숙한 현대에 와서는 동양적 요소와 서양기법, 고전음악과 대중음악, 조성과 무조성, 그리고 과거와 현대의 음악이 한 작품에서 공존하는 탈역사적, 탈 문화적인 것들이 탄생하고 있다.⁵⁸⁾ 80년대에 들어서면서 더욱 다양한 장르들이 혼합되어지는데 동양음악과 서양음악의 접목, 멀티미디어 음악의 탄생 혹은 전자음악과 실연음악이 합하여진 음악 등이 그 예이다.

최근 클래식과 대중음악에서의 크로스오버⁵⁹⁾나 랩과 같은 장르의 발생은 기존의 예술과는 매우 다르게 개성이 넘치고 자율적이며 다양하다는 특징이 있는데 이는 포스트모더니즘⁶⁰⁾의 다양한 음악적 경향으로 볼 수 있다.

55) 낭만주의의 저항으로 나타났던 고전·서민적 양식에 대한 반동의 정신적 경향을 말한다. 20세기의 낭만파적 경향을 가진 음악작품을 뜻하기도 한다.

56) 과거의 음악을 기본틀로 하되 이를 새롭게 변형시켜 만든 음악이다. 작곡가 저마다의 개성을 담고 독창적인 기법을 사용해 과거 전통 속의 음악을 현재에 맞추어 재해석하고, 달라진 사회에서 조화를 이루도록 재창조하는 데 목적을 둔 음악이다.

57) 오희숙, 『20세기 음악1』 (서울: 심설당, 1999), p.266.

58) 이석원, 『현대음악』, (서울: 서울대학교 출판부, 1997), p.845.

59) 크로스오버라는 말의 정의는 '교차' 또는 '융합'이다. 음악에서 말하는 크로스오버는 두 장르의 음악적 요소를 합하되 그 특징을 그대로 살려 만든 또 하나의 음악을 뜻한다. 이러한 용어가 널리 쓰이게 된 것은 퓨전 재즈 등의 음악에서부터이고 우리나라 90년대 대중가요를 휩쓴 서태지와 아이들의 '하여가' 가 그 대표음악이라 말할 수 있다.

60) 객관주의 및 자연과학적 세계관에 입각한 모더니즘에 대한 반발로 대두된, 상대주의적·다원주의적 세계관을 말한다. 즉 객관적 진실이 존재한다고 보는 산업사회의 세계관으로서의 모더니즘과 단절, 사회적 현실은 사람들의 마음속에 구성된다고 보는 구성주의 등의 사조를 말한다.

3. Gyorgy Ligeti의 생애와 작품기법

(1) Gyorgy Ligeti의 생애

리게티(György Ligeti, 1923-2006)는 1923년 5월 28일 헝가리 트란실바니아(Transylvania)의 디취센트마르톤(Dicsőszentmárton)에서 유대계 헝가리인으로 태어났다.⁶¹⁾ 지식인이었으나 확고한 사회주의자였던 아버지 산도르 리게티(Sándor Ligeti, 1890-1945)의 영향으로 리게티는 유대교와는 상관없이 성장했으며 과학, 문학, 예술 등이 그의 주요 관심사였다.⁶²⁾ 어린 시절부터 리게티는 수학, 과학에 재능을 보였고 분석적인 사고력을 소유하고 있었다. 또한 리게티는 음악을 상상하는 습관을 지니고 있었는데 그의 아버지는 아들이 지나치게 상상의 세계에 몰두하는 것을 걱정하였다.⁶³⁾

1929년 리게티의 가족은 문화의 중심지이자 루마니아의 대도시인 콜로즈바르(Kolozsvár)로 이주하였다. 그 결과 리게티는 음악회 참석과 라디오 청취를 통하여 많은 음악을 들을 수 있었다. 라디오를 통한 음악청취 습관은 리게티의 생애 가운데 긴 시간동안 지속되었으며 그에게 풍부한 음악적 경험을 제공해 주었다.⁶⁴⁾ 14살이 되어 처음 피아노 배우기를 시작한 리게티는 빠른 습득 능력으로 많은 발전을 이루게 되었고 작곡 공부도 시작하였다.

1941년 나치의 유대인 대학입학제한 정책으로 인해 리게티의 대학 입학은 좌절되었다. 결국 리게티는 콜로즈바르 콘서바토리(Kolozsvár Conservatory)에 입학하여 파르카스(Ferenc Farkas, 1905-2000)에게 화성학과 대위법을 배웠다.⁶⁵⁾ 1941년 겨울 리게티는 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 작품을 처음 접하였고 이 경험은 이후 그의 작품에 지대한 영향을 미쳤다. 이후 리게티는 1942년부터 1943년까지 두해 여름동안 부다페스트에서 팔 카도사(Pál Kadosa, 1903-1983)에게 작곡 수업을

61) Paul Griffiths, György Ligeti (London: Robson Books, 1997), p.27.

62) 이희경, 『리게티 횡단의 음악』, (서울: 예술, 2005), p.31.

63) 이희경, 위의 글, 33-5.

64) 신인선, “죄르지 리게티(G. LIGETI, 1923-2006).” 『20세기 작곡가 연구 III』, (서울: 음악 세계, 2009), p.475.

65) Stephen Bonner, “Ligeti, György (Sándor),” in The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition, ed. Stanley Sadie, Vol. 14, (New York: Macmillan, 2001), p.690.

받았다.⁶⁶⁾

1944년 1월 리게티는 헝가리 군대에 징집되었고 어머니를 제외한 그의 가족은 나치 강제 수용소에서 모두 사망하였다.⁶⁷⁾ 전쟁 중 그가 겪은 경험과 가족을 잃은 아픔은 이후 리게티의 작품에 종말과 죽음의 이미지를 남기는데 큰 영향을 미쳤다.⁶⁸⁾

전쟁이 끝난 후 리게티는 부다페스트 음악원(Academy of Music in Budapest)에서 베레쉬(Sándor Veress, 1907-1922)에게 이론 수업을 받았다. 마지막 학기에 리게티는 새로이 음악원에 부임한 파르카스에게 다시 작곡과 관현악법을 배웠다.⁶⁹⁾ 1949년 음악원 졸업 후 리게티는 오랫동안 루마니아 각지를 여행하며 전통 민속음악을 수집, 연구하였다.⁷⁰⁾ 그 후 리게티는 코다이(Kodály Zoltán, 1882-1967)의 도움을 받아 1950년부터 1956년까지 부다페스트 음악원 교수로 화성법, 대위법, 형식 분석을 강의하였다.⁷¹⁾

1948년 이래로 헝가리는 공산 정권의 강력한 제재로 인해 정치, 경제 그리고 문화적으로 서방 세계와 완전히 단절되어 있었다. 헝가리 작곡가들은 공산당에서 요구하는 음악을 작곡해야 했고 서방 세계의 신음악(New Music)은 금기시되었다. 그러나 당시의 많은 작곡가들은 공식적으로 발표할 작품 외에는 진보적인 작품을 쓰며 각자의 음악적 열망을 표출하였다.

리게티 역시 이러한 정치적 환경 속에서 사회적으로 문제 되지 않는 민속음악에 기초한 아카펠라 합창곡과 피아노곡, 관현악 곡을 작곡하였다. 동시에 그는 자신만의 음악어법을 고민하며 〈무지카 리체르카타〉, 〈현악 4중주 제1번〉, 〈금관을 위한 여섯 개의 바가텔〉과 같은 진보적인 작품을 작곡하였다. 그러나 이 작품들은 당시 시대적 상황으로 인하여 발표하지 못했다.⁷²⁾ 지속적인 헝가리 공산정부의 정치적 억압은 리게티에게 참을 수 없는 고통을 안겨주었다. 결국 리게티는 1956년 12월 오스트리아 빈으로 망명하였다.⁷³⁾

66) Richard Toop, György Ligeti (London: Phaidon Press, 1999), p.18.

67) Richard Toop, 위의 글, p.19.

68) 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, (서울: 예술, 2005), p.40.

69) Griffiths, György Ligeti, p.30.

70) John Daniel Cuciurean, "A theory of pitch, rhythm, and intertextual allusion for the late music of György Ligeti," (Ph.D. diss., University of New York, 2000), p.6.

71) John Daniel Cuciurean, 위의 글, p.7.

72) 1956년 9월 부다페스트 음악 축제(Budapesti Fesztivál)에서 여섯 개의 바가텔 중 마지막 작품은 극단적인 불협화음으로 인해 연주되지 못했고 다섯 곡만이 연주되었다. 신인선, 『죄르지 리게티(G. LIGETI, 1923-2006)』, p.480.

1957년 쾰른의 서독일 라디오 방송국(Westdeutscher Rundfunk)의 전자음악 스튜디오에 초대받은 리게티는 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, b. 1928), 아이 메르트(Herbert Eimert, 1897-1972)와 같은 서유럽 전위음악(Avant garde) 예술가들과 교류하게 되었다. 이때 리게티는 슈톡하우젠과의 토론을 통해 새로운 작곡 경향에 대해 많은 것을 알게 되었다.⁷⁴⁾ 이후 쾰른에 도착한 리게티는 14개월 동안 쾰니히(Gottfried Michael König, b. 1926)와 함께 전자음악 연구소에서 가치 있는 경험을 쌓게 되었다. 이 경험을 토대로 리게티는 자신의 음악적 아이디어를 구체화하여 분절법 (Artikulation, 1958), 글리산디 (Glissandi, 1957), 전자적 소품(Pièce électronique, 1958)을 작곡하였다.⁷⁵⁾ 1959년에 이르러 리게티는 스튜디오 작업의 기술적 한계를 인식하고 스튜디오작업을 마감하게 된다.

1957년 다름슈타트 하기 현대 음악제(Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt)에 처음으로 참가한 리게티는 서방 작곡가들의 작품과 문제의식을 집중적으로 접할 수 있었다. 그곳에서 리게티는 노노(Luigi Nono, 1924 - 1990), 불레즈(Pierre Boulez, b. 1925), 푸쇠르(Henri Pousseur, b. 1929)와 친분을 쌓게 되었다.⁷⁶⁾ 1959년부터 1972년까지 리게티는 하계강좌의 강사로 참가하여 강의를 하였다. 또한 그는 1958년 음열 (Die Reihe)지 제4권에 발표한 “불레즈의 구조 1a (Structure 1a)에 대한 분석”(Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure 1a)과 1960년 음열 (Die Reihe)지 제7호에 기고한 “음악적 형식의 변화”(Wandlungen der musikalischen Form)를 통해 총렬음악 (Total serial music)을 비판하여 이론가로서의 입지를 확고히 하였다.⁷⁷⁾

리게티는 1960년 쾰른에서 개최된 세계 현대음악제(International Symposium Contemporary Music)에서 자신의 관현악 작품 〈환영〉 (Apparition)을 발표하였다.⁷⁸⁾ 이는 자신만의 고유한 음악어법을 구현한 첫 작품으로 당시 음악계에 큰 반향을 일으켰고 이를 통해 그는 작곡가로서의 입지를 다지게 되었다.²¹⁾ 이듬해인

73) Wolfgang Burde, György Ligeti: Eine Monographie (Zürich: Atlantis, 1993), p.68.

74) Wolfgang Burde., 위의 글, p.70.

75) Cuciurean, A theory of pitch, rhythm, and intertextual allusion for the late music of György Ligeti (Michigan: UMI Dissertation Services, 2001), pp.10-11.

76) Toop, György Ligeti, (London: Phaidon Press, 1999), p.51.

77) György Ligeti, “Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure 1a,” Die Reihe, 4 (1958): pp.38-63; György Ligeti, “Wandlungen der musikalischen Form,” Die Reihe, 7 (1960): pp.5-17.

78) Jonathan Bernard, “Ligeti's restoration of interval and its significance for his later works,” Music Theory Spectrum, Vol. 21(1) (1999): p.17.

1961년 리게티는 대규모 관현악 곡인 〈아트모스페르〉 (Atmosphères)를 발표하였는데 이 작품은 〈환영〉 보다 더 큰 주목을 받아 그에게 국제적 명성을 가져다 주었다.⁷⁹⁾

1961년 이후 리게티는 스톡홀름 음악원(Stockholm Academy)에서 작곡과 객원 교수로 출강하여 음악이론과 자신의 작곡법을 강의하였다. 1960년대에 리게티는 〈아방튀르〉 (Aventures, 1962), 〈누벨 아방튀르〉 (Nouvelles Aventures, 1962-65), 〈볼루미나〉 (Volumina, 1961-1962), 〈레퀴엠〉 (Requiem, 1966), 〈론타노〉 (Lontano, 1967), 〈콘티눔〉 (Continuum, 1968) 등을 발표하며 활발한 창작 활동을 하였다.⁸⁰⁾

1969년 독일 학술 교류처(DAAD-Deutscher Akademischer Austausch Dienst)의 초청으로 리게티는 1973년까지 베를린에 거주하였다.⁸¹⁾ 1972년 리게티는 스탠포드 대학에서 객원교수로 강의하였고 컴퓨터음악 음향 연구소에서 새로운 경험을 통해 작곡 매체로서의 컴퓨터에 대한 가능성을 볼 수 있었다.⁸²⁾ 또한 캘리포니아에서 라일리(Terry Riley, b. 1935), 라이히(Steve Reich, b. 1936), 패르취(Harry Partch, 1901-1974)를 만나 그들을 통해 미국의 현대 음악을 경험하였다. 라이히의 미니멀 음악과 패르취의 실험적인 악기사용은 이후 리게티의 음악에 영향을 끼쳤다.⁸³⁾

1973년에 리게티는 함부르크 예술대학 작곡과 교수로 임명되었다. 1989년 그의 은퇴까지 그는 16년 동안 작곡과 분석 강의를 하였다. 그의 문하에는 여러 나라에서 온 제자들이 있었다. 그 중 푸에르토리코(Puerto Rico)출신의 시에라(Roberto Sierra, b. 1953)는 리게티에게 중앙아프리카의 폴리포니 기악음악을 소개하였다. 음반을 통해 연주된 아프리카 음악은 리게티에게 깊은 인상을 남겼고 이는 그의 1980년대 작품에 지대한 영향을 미쳤다.⁸⁴⁾ 아프리카의 음악 뿐 아니라 1980년 논문을 통해 알게 된 〈넌케로우〉 (Colon Nancarrow, 1912-1997)의 매우 복잡한 폴리리듬 구조의 자동 피아노 음악은 리게티에게 큰 감동을 주었다. 그는 넌케로우의 작품을 “베베른과 아이브스 이후의 가장 위대한 발견이며, 완벽하게 구성된 것이면서

79) Cuciurean, A theory of pitch, rhythm, and intertextual allusion for the late music of György Ligeti (Michigan: UMI Dissertation Services, 2001), p.11.

80) Joseph Henry Auner, Postmodern Music/Postmodern Thought (New York: Routledge, 2001), p.98.

81) Toop, György Ligeti, (London: Phaidon Press, 1999), p.134.

82) Burde Wolfgang, György Ligeti: Eine Monographie (Zürich: Atlantis), p.72.

83) 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, (서울: 예술, 2005), p.59.

84) Stephen Andrew Taylor, “Ligeti, Africa and Polyrhythm,” The World of Music, vol. 45 (2003): p.83.

동시에 너무나 감동적"이라고 격찬하였다.⁸⁵⁾ 이와 같이 새로운 폴리리듬의 자극은 리게티에게 지적 호기심을 불러일으켰고 그 영향은 피아노 연습곡 제1권 (Etudes pour piano-premier livre, 1985)에 심화되어 적용되었다. 리게티는 자신의 1980년대 작품에 관하여 다음과 같이 서술하였다. 1980년대에는 두 본질적 영향이 더해지는데, 그중 하나는 넬케로우의 음악과 만남이다. 넬케로우 외에 또 하나의 본질적 착상은 아프리카의 문화 특히 중앙 그리고 동아프리카 반투(Bantu) 문화에 대한 점차적인 지식이다.⁸⁶⁾

1996년 8월에 완성된 개정판 오페라 <그랑 마카브르> (Le Grand Macabre)는 1997년 잘츠부르크 페스티벌에서 초연되어 20세기 후반의 가장 성공적인 오페라 공연으로 평가되었다.³²⁾ 그 후 바쁜 일정과 악화된 건강 속에서 창작활동을 계속 하던 리게티는 2006년 6월 12일 오스트리아 빈에서 생을 마감하였다.

(2) Gyorgy Ligeti의 작곡기법

1) 시간체계

리게티는 서양음악의 마디줄이 가지는 박자의 의미와 전혀 다른 아프리카 음악의 시간 체계를 세 가지로 분류하여 일종의 리듬 오스티나토를 창안하였다. 첫 번째는 계속해서 변함없이 반복되는 똑같은 길이의 동형 진행 악절이고(악보 15) 두 번째는 악절을 구성단위로 한 가지 이상의 방법을 사용하여 분할하는 비대칭적 구조의 박절(악보1)이다. 두 번째의 경우를 아프리카 음악에서는 타임 라인 패턴(Time-Line Pattern)이라고 하는데 리게티는 이것을 아프리카 음악 특유의 고도의 복잡성을 이끌어 내는 잠재적 요소로 보았다. 셋째는 메트로놈으로 엄격히 유지 되는 기본 박동이다.

85) G. Ligeti/C. Gottwald, "Tendenzen der Neuen Musik in den USA," Melos 1 (1975), p.269. 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, p.109에서 재인용.

86) G. Ligeti/Hans-Joachim Erde, "Interview mit György Ligeti," p.6.



[악보 15] 동형진행 악절과 비대칭적 구조의 박절의 쓰임

2) 폴리리듬과 폴리포니

다성부에서 비대칭적 박자 구조를 가진 악절은 폴리리듬을 형성하며 진행하는데 이것은 아프리카 음악 전반에 나타나는 특징이다. 아프리카 음악의 폴리포니는 종류와 형태가 매우 다양하며 오스티나토가 계속해서 변주된 모습으로 나타난다. 민속음악 학자인 아롬(Simha Arom, 1930-)은 아프리카 음악의 폴리 리듬적 폴리포니를 혼합 리듬으로 이루어진 다성부의 성악이나 기악음악이라고 정의 하였다.⁸⁷⁾

3) 호켓기법

12, 13세기 다성음악에 나타나는 작곡기법으로 두 개 이상의 성부가 서로 음들을 나누어 노래하는 것을 말한다. 중세 시대 서양음악에서는 성악 음악에서만 사용되었지만 아프리카 음악에서는 기악음악에 사용되었다. 이 기법은 주로 여러 개의 목관 악기군에서 나타나는데, 각각의 악기가 음을 나누어 연주하기 때문에 모든 악기들이 함께 연주할 때에야 비로소 선율전체가 완성된 형태로 들려진다.

87) 이신우, “리게티 음악에 나타난 아프리카 음악의 영향” 『음악 이론 연구 제 7집』, (서울: 서울대학교 음악대학 서양 음악 연구소, 2002).

III. G. Ligeti <Musica Ricercata> 분석 연구

이 장에서는 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz에서 1995년 출판된 <Musica Ricercata> 악보에 나타난 음악적 특징 및 주법을 중심으로 분석하겠다.

1. <Musica Ricercata> 악곡 분석

(1) 제 I 곡 *Sostenuto-Misurato-Sostenuto*

제 1곡은 [A+B]로 구성된 복합 2부분 형식이고, 2개의 음 즉 A음과 D음만이 사용되었다. 특히 종지의 D음을 제외하고는 A음만을 사용하는 이 곡은 A음의 트레몰로로 시작한다. 마디 1의 트레몰로는 마디 2에서 반복되어 나타나는데, A라는 음 하나를 가지고 AAA, AA, A, a, a', a''의 총 다섯 옥타브의 넓은 음역을 사용하여 여러 가지 리듬 형태와 옥타브 이동 등 다양한 변화를 통해 곡을 전개하고 있다.

제 1곡은 A음과 종지의 D음, A음의 고저, 다양한 리듬 형태 그리고 다이내믹만이 이 곡의 주된 구성 요소인데, 이 요소만을 사용해서 전혀 단순하게 느껴지지 않는 작품을 탄생시킨 작곡가 리게티를 떠올리며, 그의 위대함이 새삼 느껴진다. 유년시절의 리게티는 공상하기를 좋아하고 상상력이 풍부했다고 하는데,⁸⁸⁾ 그런 리게티의 성격이나 어린 시절의 습관들이 제 1곡의 이런 단순요소 부분에서 빛을 발하는 것 같다.

1-5마디는 이 곡의 서주부분으로 휴지마디를 포함한 5마디의 짧은 악구이다. 박자는 4/4박자이고 Tempo는 ♩=66이다. 1마디는 이 곡의 주요음인 A음이 완전8도(Octave) 음정관계의 Tremolo와 Staccatissimo를 통해 음형이 대조되고 있다. 2마디에서는 1마디를 반복하며 3-4마디는 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * Depressed keys without sounding⁸⁹⁾ 기법을 통한 음색의 변화가 나타난다. 5마디는 서주와 A부분을 구분하는 휴지 부분이다(악보 16).

88) Toop, György Ligeti, (London: Phaidon Press, 1999), p.9.

89) Depressed keys without sounding: 피아노의 건반을 누를 때 해머로 현을 쳐서 소리가 울리지 않도록 연주하는 기법으로 주변에서 울린 다른 소리의 파장에 의해 현이 간접적으로 진동하게 되어 그 현의 음이 공명된다.

Sostenuito ♩=66

음색변화

휴지마디

*) depress keys without sounding.

ped.

ped.

ped.

음형 대조

마디1 반복

[악보 16] 제 I 곡 中 서주부분 마디 1-5

1마디에서는 오른손과 왼손이 옥타브(완전8도) 관계에 의한 반진행형으로 나타나며 둘째마디에서 다시 반복된다(악보 17). 그리고 3마디에서는 다시 완전8도 음정의 옥타브관계로 나타난다.

Sostenuito ♩=66

완전8도

*) depress keys without sounding.

ped.


ped.

ped.

a. 옥타브관계의 반진행형 → 반복

b. 완전8도음정의 옥타브관계

[악보 17] 제 I 곡 中 서주부분 마디 1-5에 나타난 음정변화

마디 1-2에서 [] 리듬이 반복되고 ff 에서 sff 로 점점 세게(cresc.)되어 강하게 묘사되고 있다(악보 18).

Sostenuto $\text{♩} = 66$

[악보 18] 제 I 곡 中 마디 1-2에 쓰인 반복적 리듬

마디 6-59는 제 1곡의 A부분으로 오른손에서 짧은 주제 선율이 반복, 변형되어 나타나며 옥타브의 음역변화(Octave Transpositions)와 함께 리듬, 셈여림, 빠르기 면에서 변화를 주어 발전되는 과정이 나타난다. A부분의 구성은 전체적 리듬형에 있어 더욱 세분화되고, 셈여림, 빠르기에서도 점차적으로 강해져 Climax를 향하여 간다.

마디 6-13에서 4/4박자가 계속되고, 셈여림은 pp로 지속되며, Tempo는 Misurato $\text{♩} = 106$ 으로 서주보다 빨라진다(악보 19).

A부분을 시작하는 연결구의 특징은 선율이 없이 왼손에서만 나타나는 A음(Staccato로 된 8분음표)이 리듬과 음정 면에서 변화하여 A부분에서 사용되는 반주형으로 완성된다. 마디 6-7에서 사용된 리듬형은 8마디에서부터 점점 수평적으로 확대된다.

Misurato $\text{♩} = 106$

[악보 19] 제 1곡 中 A부분의 마디 6-9

10마디에서의 단위리듬은 11마디에서 반복되며, 12마디부터는 다시 점점 수평적으로 확대된다(악보 20).



[악보 20] 제 1곡 中 A부분의 마디 10-13

마디 13에서 완성된 반주형이 오스티나토(Ostinato)⁹⁰로 왼손에서 시작되었고 A부분 전체에 걸쳐 나타난다. 그리고 주제의 리듬이 오른손에서 나타나며, 반복법과 축소법을 사용하고 옥타브(Octave)로 음역이 변화(Octave transpositions)된다. 이때, 주제선율에 있어 리듬의 변형과 반복으로 인해 주기적 형태의 위치변화(Phase shifting)⁹¹가 나타난다.

빠르기는 A-연결구 부분의 Misurato와 같은데, Poco pesante로 점점 더 중후하게 연주하도록 하였다. 이는 A부분이 끝나는 59마디까지 계속된다. 주요리듬은 8분음표 위주로 더욱 분할된다(악보 21).

90) 오스티나토(Ostinato): 어떤 일정한 음형을 같은 성부에서 같은 음높이로 계속 되풀이하는 수법, 또는 그 음형을 말한다.

91) 주기적 형태의 위치변화(Phase shifting): 위상이동이라고도 한다. 짧은 동기가 반복되면서 마디와 동기의 길이 차이로 인해 동기의 위치가 밀리는 현상을 말하며 미니멀리즘(Minimalism)음악의 대표적 작곡가인 스티브 라이히에 의해 처음 고안되어 미니멀리즘 음악에서 사용되었다.

23

26

30

34

[악보 21] 제 1곡 中 A부분의 마디 23-36에 나타난 리듬분할

마디 36-43에서는 리듬이 수직적 완전8도(Octave)진행구조로 변형된 것이 특징적으로 나타난다(악보 22).

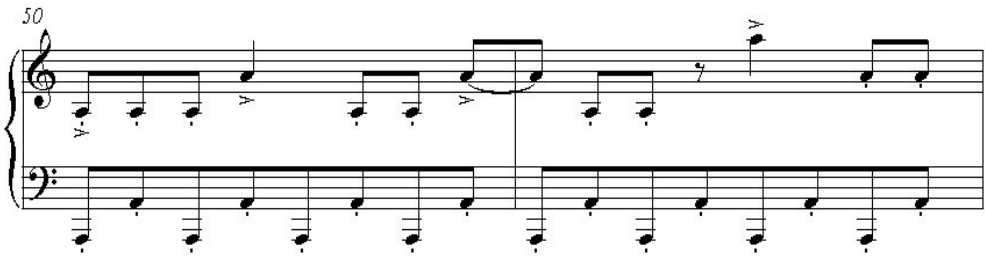
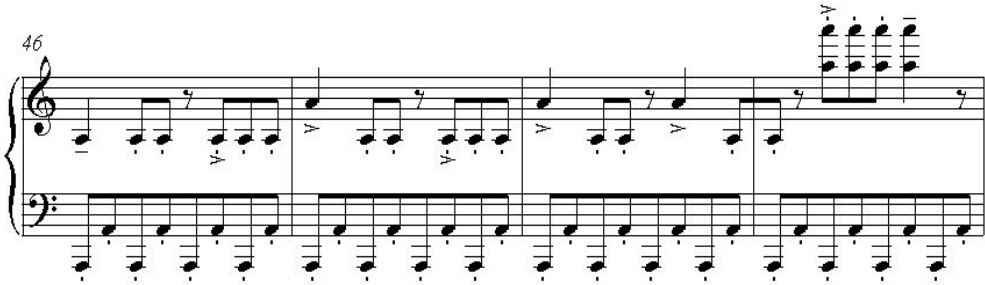
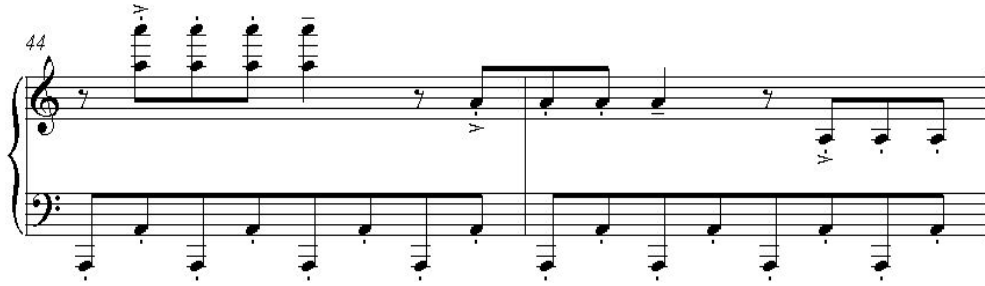
The image displays a musical score for measures 36 through 43. It is written for piano in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The score illustrates vertical octave progression, where notes in the upper staff are repeated in the lower staff at an octave lower, and vice versa. Measure 36 shows a sequence of chords in the right hand that are mirrored in the left hand. Measures 37-43 continue this pattern with various rhythmic values and articulation marks like accents and slurs.

[악보 22] 제 1곡 中 A부분의 마디 36-43에 나타난 수직적 완전 8도 진행

마디 44-51의 리듬 변형 방법에 있어서 축소법이 주로 사용되어 리듬의 Fragment 형태가 나타났고 앞부분과 동일하게 반복법이 사용된다. 그리고 도입부분인 마디 45-46는 3 Octave의 음역을 완전8도 음정으로 1 Octave씩 차례로 하행 진행되었다(악보 23).

마디 52와 56는 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * play note with both fingers at once ⁹²⁾ 기법을 통해 음색의 변화를 주고 있다.

92) play note with both fingers at once: 한 번에 두 손가락으로 음을 연주하라는 의미이다.



[악보 23] 제 1곡 中 A부분의 마디 44-51에 나타난 리듬의 형태

마디 60-81은 제 1곡의 B부분으로, 이 곡의 Climax가 나타나고 주제선율과 연결 구로 나뉘어져 있다. 리듬은 A부분의 리듬형이 변형된 것이다. 마디 66-69까지 두 마디 단위로 8분음표가 각각 하나씩 등장한다. 마디 70과 마디 71은 한 마디에 한 개의 8분음표가 등장, 마디 74부터는 계속해서 8분음표 수가 한 마디에 셋, 넷, 다섯, 여섯, 일곱까지 계속 증가하다가 한 마디의 휴지부를 가진 후 새로운 *sfff*의 D음으로 중지한 후 마름모꼴의 음을 소리 없이 연주한다. 이후 이 부분은 리듬이 점점 증가해 복잡해지고 빨라지기 때문에 속도의 대비를 잘 나타내주는 부분이다(악보 24).

66

fff

fff

tutta la forza

8^{va}

8^{va}

8^{va}

(8)

72

(8)

76

3

3

5

5

(8)

79

ferocissimo

6

6

7

7

(8)

[악보 24] 제 1곡 中 B부분의 마디 66-81에 나타난 Climax

D음으로 중지

Sostenuto

fff

완전5도음정

현을 쳐서 울리는 음의 길이 2배 확장

여음의 길이 서주보다 약 2배 확장

*) depress keys without sounding
**) Play note with both fingers then hold with one

마디 82-85는 제 1곡의 후주로서 서주의 마디 3-4에서 한 번 나타났던 *depress key without sounding* 기법이 사용되었다. 그리고 악상은 서주와 같은 *Sostenuto*이다(악보 25).

[악보 25] 제 1곡의 후주 마디 82-85

(2) 제 2곡 *Mesto, rigido e cerimoniale*

총 33마디의 이 곡은 3부분형식으로 되어있으며 그 구조는 [A+B+A'+ Coda]로 되어있다. E#, F#, G음만을 사용해 작곡한 제 2곡은 “아이즈 와이드 셋”이라는 영화에 삽입되어 더욱 널리 알려진 곡인데, 무언가 궁금증을 유발하는 듯한 신비로운 느낌이 이 곡 전체에 내제되어 있다.

조표를 보면, F#와 C#이 붙는 D Major와는 달리 이 곡에서는 F#, C#이 아닌 F#, E#을 사용했다는 점이 먼저 눈에 들어온다. 반음 간격인 E#, F#의 음들을 나란히 교차하며 이색적인, 궁금증을 유발하는 듯한 묘한 분위기를 나타내며 시작한다. 마디 1-6에 이르기까지는 8분 음표의 E#, F#, F#, E#에서 알 수 있듯이 역행 기법을 사용한다(악보 26). 또 마디 5는 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * change pedal on each note⁹³⁾ 기법을 통해 음색의 변화를 주고 있다.

[악보 26]에서 알 수 있듯이 제 2곡은 멀티메트릭의 음악으로서 5/4, 4/4, 6/4박자로 변화하는 것을 볼 수 있다.

93) change pedal on each note: 각 음표에 페달을 변경하라는 의미이다.

Mesto, rigido e cerimoniale ♩ = 56

senza ped.

8

pp una corda

con ped. *)

[악보 26] 제 2곡 中 역행기법이 사용된 마디 1-6

9

f tre corde

senza ped.

non leg.

a. A-a부분의 선율이 왼손에서 나타남

quasi parlando

sf

b. 왼손의 선율선에서 F[#]음이 1 Oct. 상행으로 이탈하여 오른손에서 *sf*로 나타남

11

sf

sf

c. E[#]과 F[#]의 음의 위치가 A-a부분과 반대로 바뀜

[악보 27] 제 2곡 中 마디 9-12

마디 10과 마디 12는 마디 1의 둘째 박 음의 높이를 바꾸고(f#→f#'), 마디 11은 마디 3의 셋째 박 음을 옥타브 올려(f#→f#') 변형하고 있다(악보 27).

제 2곡의 마디 17까지는 E#, F#이라는 두 음의 구성, 마디 18에서 G음이 첨가되면서 여섯 마디에 걸쳐 마디 18-23에서는 하나의 G음, 그 다음은 G음이 두 개, 세 개, 네 개, 다섯 까지 늘어나다가 빠른 G음의 연타를 하며 긴장감을 극대화한다(악보 28). 마디 18은 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * play note with both fingers at once ⁹⁴⁾ 기법을 통해 음색의 변화를 주고 있다.

[악보 28] 제 2곡 中 마디 18-23에 사용된 G음의 연타적 분할 리듬

마디 24 악보에 각주로 또 다른 기법이 표시되어 있는데, 즉 * repetition of tones as dense as possible ⁹⁵⁾ 기법을 통해 음색의 변화를 주고 있다(악보 29).

- *) play note with both fingers at once.
- **) repetition of tones as dense as possible.

[악보 29] 제 2곡 中 마디 24

94) play note with both fingers at once: 한 번에 두 손가락으로 음을 연주하라는 의미이다.
95) repetition of tones as dense as possible: 가능한 목직하게 음을 반복하라는 의미이다.

마디 29부터는 Tempo I 으로 돌아가 4마디를 양손 모두 E#, F#, F#, E#, E#, F# 와 F#, E#, E#, F#, F#, E#의 음을 pp의 *una corda*를 사용한 옥타브로 연주한 후, 마디 32의 **Senza tempo**로 중지한다. 마디 32는 오른손은 G음의 중간 부분에 옥타브를 포함한 연타로 점점 작아지며 연주하고, 리듬도 64분음표, 32분음표, 16분음표, 8분음표, 4분음표로 속도도 줄어든다. **Senza tempo** 부분인 마디 33에서는악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * gradually become slower 96) 기법을 통해 음색의 변화를 주고 있으며 왼손은 옥타브의 F#, E#음을 ppp에서 pppp로 섬세하면서도 장중한 느낌으로 중지한다(악보 30).

*) gradually become slower.

[악보 30] 제 2곡 中 마디 33에 지시된 연주법

(3) 제 3곡 Allegro con spirito

제 3곡은 단3도와 장3도의 화음이 주요 요소로 절묘하게 사용되어, 두 가지의 조성감이 느껴지는 곡으로, C, Eb, G, E의 4음만을 사용해 작곡했다. 마디1-5까지는 C 단3화음 구성을 보인다. 이어서 마디 6-11까지의 5마디는 Eb음이 E음으로 바뀌어 C 장3화음 구성을 볼 수 있다. 오른손은 처음의 리듬 형태를 계속 유지하고, 왼손은 스타카토의 기법으로 아르페지오로 연주한다(악보 31).

이 곡은 스트라빈스키의 영향을 보여주는데, 시작 부분의 3도 동기는 <카프리치오 제 1번>에서 찾아 볼 수 있다.97)

96) gradually become slower: 반복되는 음은 가능한 한 음 사이가 뜨지 않도록 하라는 의미이다.

제 2곡은 8분음표가 동적으로 움직이고 있는 가운데, ♯♭♭♭의 리듬을 주요 리듬으로 사용하고 있다.

[악보 31] 제 3곡 中 마디 6-11에 사용된 스타카토와 아르페지오 기법

마디 15에서부터는 왼손에서 장3도의 화음이 나오고, 오른손에서는 단3도 요소의 멜로디가 나온다(악보 32).

[악보 32] 제 3곡 中 마디 15-17에 사용된 장3도, 단3도 음정

97) 신인선, 『20C 작곡가 연구III』, (서울: 음악세계, 2003), p.490.

마디 16-18에 걸쳐 멜로디의 역행(inversion)이 나타나고, 마디 20에서는 Eb, E, G음이 한 옥타브 위로(eb, e, G → eb', e', g) 반복 한다(악보 33).

(상행도약)

15

sf p sub. *mp*

P leggiero e giocoso
선율의 진행방향과 노박음미
상, 하행도약과 E^b와 Eⁿ의 음으로 대비됨

una corda

sf *pp molto leggiero* *(sempre pp)*

(하행도약)

18

(선율의 생략, 리듬분할) (확대)

선율의 리듬분할 및 생략, 확대를 통해 변화된 두 선율의 연결

[악보 33] 제 3곡 中 마디 15-20에 나타난 선율 변화

제 3곡의 마디 37-45 부분에서는 A-a 부분의 선율이 분할 변형되고, 옥타브로 음역을 변화하며 반복된다. 이와 함께 왼손에서는 A-a부분과 A-a'부분의 반주형이 합쳐진 형태가 나타난다. 그리고 후반부로 갈수록 더욱 악구가 축소되어진 형태로 반복되면서 결국 이 Coda 부분의 절정부에 이르게 된다. 그 후에는 마디 44 한마디의 휴지부가 나타나며, *pp*의 C음을 스타카토로 짧게 연주하며 제 3곡이 종지한다(악보 34).

[악보 34] 제 3곡 中 Coda 마디 40-45

(4) 제 4곡 Tempo di Valse

이 곡은 스트라빈스키와 쇼팽을 모델로 한 3/4박자의 **Tempo di Valse**의 곡이기는 하나⁹⁸⁾ 중간 중간에 2/4박자의 등장으로 왈츠라는 3박의 춤곡에 변화를 주고 있다. F#과 Bb의 조표를 사용해, 교묘한 조화를 이루어 은근한 우아미를 나타내는 곡으로, 5개의 Bb, F#, A, G, G#음을 사용한다. 총 97마디로 된 제IV곡은 6-32마디까지 도돌이표에 의해 27마디가 반복 되어서 실제로 연주되는 마디의 수는 총 124마디이다. 이 곡의 형식은 [A+B+A']로 된 복합 3부분형식이다.

그리고 이 곡의 빠르기가 표기된 곳에 각주로 박자에 대한 지시가 표시되어 있는데, 즉 * The metronome value refers to the maximum tempo, the piece may be interpreted freely - as well as being slower - with rubati, ritenuti, accelrandi, just as an organ grinder would play his barrel organ ⁹⁹⁾ 라는 내용이

98) 신인선, 『20C 작곡가 연구III』, (서울: 음악세계, 2003), p.490.

99) The metronome value refers to the maximum tempo, the piece may be interpreted freely - as well as being slower - with rubati, ritenuti, accelrandi, just as an organ

다.

마디 7-11까지는 Bb, A, G, F#음에 의해 세로줄이 전위(Displaced bar line)되는 형태를 보여주는데, 마디 7의 3째 박에서 Bb음으로 시작해 1박(G, F#)+2박(Bb, A, G, F#), 2박+1박, 1박+2박으로 반복 진행을 하면서 마디 11에 가서 드디어 8분 음표로 된 4음이 한 마디에 놓이며, 실제로 2/4박자를 이 끌어낸다(악보 35). 마디 53까지 이 4개의 음만 사용하고, 마디 54에 이르러서 G#음을 첨가한다.

a. (F#,G,A,B#)의 하행순차진행형(B#→A→G→F#)에서 (B#→A)이 생략되어 G음으로 선율이 시작됨

b. (B#→A→G→F#)진행형의 반복을 통해 주기적 정태의 변화가 발생함

11

c. (3/4→)2/4→3/4박자로 돌아올 때 선율이 (B#→A→G→F#)에서 상행도약진행형으로 변형됨

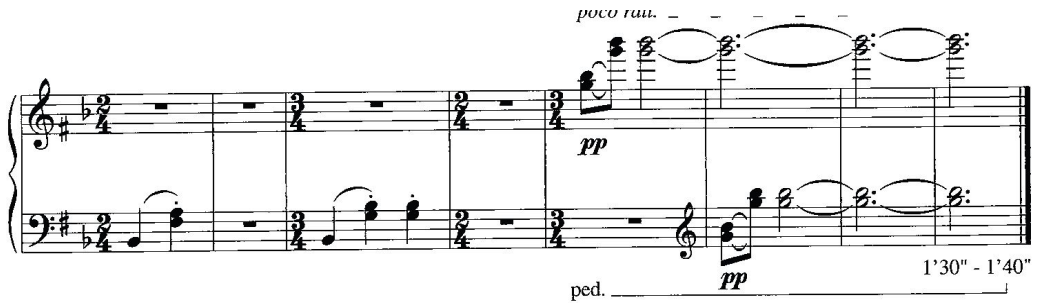
[악보 35] 제 4곡 中 마디 6-13

마디 61부터 **Tempo I** 으로 돌아가고(악보 36) 마디 1-37까지를 반복 한 후, G, Bb으로 중지한다(악보 37).

grinder would play his barrel organ: 최대한의 속도로 한정하고, 그 안에서 연주자가 자유롭게 Rubati, Ritenuti, Accelerandi를 통하여 느려지거나 빨라질 수 있다.



[악보 36] 제 4곡 中 마디61에 나타난 Tempo I



[악보 37] 제 4곡의 종지

(5) 제 5곡 Rubato. Lamentoso

제 5곡 역시 제 4곡과 마찬가지로 빠르기가 표기된 곳에 각주로 박자에 대한 지시가 표시되어 있는데, 즉 * play very freely 100)라는 내용이다. 총 42마디로 된 제 5곡은 오른손과 왼손의 사이에 보표가 추가되어 음역이 확대되고, 이와 함께 선율과 화성의 성부도 확대된다. 제 5곡은 3부 형식, 즉 A-B-A'으로 전체적 구성 음은 6개 c#,d,b,a b,f,g 음으로 이루어져 있으며, 전체적으로 espressivo하고 대칭적인 구조를 띄고 있다. 분위기는 Ab, C#음의 조표를 사용한 슬프고 어두워 우울감이 느껴지고 6개의 C#, D, B, Ab, F, G음으로 구성되어 있으며 박자 변화도 빈번하다. 이 음들은 C음을 시작으로 점차적으로 첨가되었다가 마디 20에서 C#음의 생략을 시작으로 점차적으로 생략한다. 저음부에 계속적인 지속음을 사용해서 음향감이 있는 가운데 위성부에서 마치 돌림 노래를 하듯 선율을 따라가며 불협화음을 등장시켜 슬픔과 절규의 느낌을 가중시켜 표현한다. 그리고는 너무도 대조적인 불

100) play very freely: 매우 자유롭게 연주하라는 의미이다.

림감으로 슬픔의 끝에 도달해 더 이상 아무 것도 남지 않은 듯이 Una Corda를 사용한 *pp*로 연주한 후 G음으로 종지한다. C#을 시작음으로 이 곡에 사용된 여섯 음이 마디 1-11 사이에 모두 나온다(악보 38).

Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) *)

[악보 38] 제 5곡의 구성 C#, D, B, A♭, F, G음이 등장하는 마디 1-11

마디 9-11은 왼손의 F, F, G음이 한 옥타브씩 하행하면서 라멘트(Lament)¹⁰¹의 느낌을 가중시킨다. 마디 21-34까지는 주요 음으로 G음과 Ab음을 사용한다. 마디 20의 C#음의 생략을 시작으로 오른손에서는 옥타브의 음역으로 점점 고조되면서 종지로 갈수록 음들이 생략되고 있다. 21마디에서는 음의 층이 점점 두터워지다가 마디 24 에서는 음이 점차 줄어든다(악보 39).

마디 23-25까지는 왼손과 오른손에 악센트를 다르게 배치함으로써 긴박감을 주며, 왼손과 오른손에서 G, G, Ab, G의 선율과 Ab, Ab, G, Ab이 서로 교차되어 나

101) 라멘트(Lament): 슬픔을 표현하는 애수적인 음악 작품. 특히 스코틀랜드 부족의 장례식에서 사용되는 백파이프를 위한 음악을 말한다.

타나다가 마디 26에 이르러서 G음과 Ab음이 *fff*로 불협화음의 코드로 만나 앞의
 엽함을 해소하듯 클라이맥스를 이룬다(악보 40).

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 19-20) includes a piano part with a treble clef and a bass clef, and a string part with a treble clef. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and changes to fortissimo (*ff*) at measure 20. The string part is marked *ff* *molto pesante*. Above the first system, the tempo changes from *(allarg. al)* to *Tempo I (♩ ca. 40)*. The second system (measures 21-22) continues the piano and string parts. The third system (measures 23-24) shows the piano part with a *ff* dynamic and the string part with *agitato. string. molto.* and *fff* dynamics. The fourth system (measures 24-25) shows the piano part with a *crese. molto.* dynamic and the string part with *fff* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

[악보 39] 제 5곡의 마디 19-25

a. 구성음 (G, A)로 이루어진 Climax
(수직적 단2도음정 구성의 음형)

(agitato. string. molto).

(sempre string.)

25

(양손의 음이 뒤바뀜)

b. 단2도음정 구성의 음형이 점차 반복 간격이 넓어지면서 긴장 이완됨

[악보 40] 제 5곡의 마디 25-26에 등장하는 Climax

종지부 마디 41에서는 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * depress keys silently and allow sound to die away¹⁰²⁾ 라는 지시와 함께 음색의 변화를 주면서 G음의 반복으로 마친다. 마디 40-42에서는 G음에 대한 배음들이 나오면서 마무리 된다(악보 41).

(D, G, B) 음이 2전위형으로 나타남

A"-c'선율의 마지막음의 문팔과 반목

string. poco a poco.

36

pesante. crese.

crese. molto.

non string.

fff

lunga

lunga

senza ped. ca. 3'

b. Climax

*) depress keys silently and allow sound to die away.

긴 음가(Lunga)로 된 휴지부로 종지

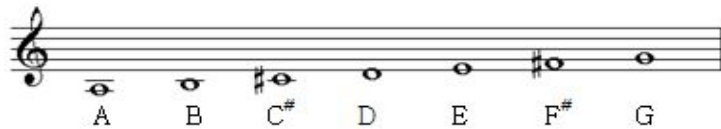
[악보 41] 제 5곡의 종지를 이루는 마디 36-42

102) depress keys silently and allow sound to die away: 소리가 사라지도록 건반을 섬세하고 조심스럽게 연주하라는 의미이다.

전체적으로 성부의 증가와 감소의 과정을 통해 음의 짜임새에 대한 시도를 보여주는 곡이다.

(6) 제 6곡 Allegro molto capriccioso

제 6곡은 바르토크의 <미크로코스모스>를 연상시키는 곡으로,¹⁰³⁾ 총3개의 모티브로 구성된다. 모티브의 등장과 결합을 반복적으로 보여주는 작품이며, 전체적으로 대위법적 모방기법의 카논이 특징적으로 나타난다. A 믹소리디안 선법에 기초하였으며, E, C#, B, A, F#, D, G 7개 음으로 구성되어 있다(악보 42).



[악보 42] 제 6곡에 쓰인 A 믹소리디안 선법

마디 1-5까지 E, C#, B, A음만을 사용해 양손에서 주고받으며 하행 음형을 반복한다(악보 43).



[악보 43] 제 6곡 中 마디 1-6

103) 임화경, “Gyorgy Ligeti-I” 『International Piano Kore.』 제 34호, (서울: (주)마스트 미디어, 2005년, 1월), p.83.

마디 7-10의 왼손에서 A, B, C#, D, E의 상행하는 옥타브 선율이 반복되고, 이어서 G, F#, E, D, C#, B, A, E의 긴 하행 선율이 점차 저음을 향해서 나타난다(악보 44). 계속되는 하행 선율 덕분에 굉장히 동적으로 느껴지는 곡이다.

[악보 44] 제 6곡 中 마디 7-10

마디 23은 악보에 페달기법이 각주로 표시되어 있는데, 즉 * change pedal with each note 104) 라는 지시이다(악보 45).

*) change pedal with each note.

[악보 45] 제 6곡 中 마디 20-23

마디 21에서는 새로운 모티브가 또 등장하는데, 여기서는 당김음(syncopation)의 특징을 보이고 있다. 또 마디 24부터 보이는 타악기적인 주법들이나 악센트, 스타카토 등의 아티클레이션은 바르토크의 영향을 받은 요소들로 보여 진다. 마디 24-25에서는 오른손과 왼손이 같은 음으로 진행되며 화성이 강렬하게 들리는 것을 볼 수 있다(악보 46).

104) change pedal with each note: 각각의 음마다 페달을 바꾸라는 의미이다.

21

una corda
pp sub.

tre corde
sempre *pp* motive

poco

24

mp

ff martellato

ff sempre

con ped. *)

p sub.
senza ped.

poco rall.

a tempo

p

f

con ped.

senza ped.

[악보 46] 제 6곡 中 마디 20-28에 등장하는 새로운 모티브

다시 처음 부분을 반복하며, 계속 하행 구조를 이끄는데, 그에 따라 음량도 감소한다. 이곡의 종지부인 마디 33에서는 처음 등장했던 모티브가 4분음표로 확대되어 나타나고 있으며 음역이 하강하였다가 점점 느리게 종지되어 진다. 마디 36에서는 다시 원래의 템포로 돌아와 *ff*의 화음이 나타나 다이내믹의 대조를 보인 후, 갑자기 또 다시 작은, 그러나 선명한 E음으로 종지를 맺는다(악보 47).

poco rall.

a tempo

32

p

pp

ff

p

30''-40''

ped. senza ped.

[악보 47] 제 6곡 中 종지가 나타나는 마디 32-35

(7) 제 7곡 Cantabile, molto legato

제 7곡의 도입부에 세 개의 기법이 각주로 표시되어 있는데, 즉 * The figuration in the left hand is to be played very evenly, without any accent and independently of the right hand's rhythm¹⁰⁵⁾, ** only for the left hand¹⁰⁶⁾, *** only for the right hand¹⁰⁷⁾ 라는 지시들이다.

8개의 F, C, Eb, Bb, G, D, A, Ab음을 사용해 작곡한 제 7곡은 서주와 coda를 갖는 1부 형식으로 왼손에 사용된 Ostinato를 가장 큰 특징으로 한다.

처음부터 끝까지 왼손은 F-C-Eb-Bb-C-G-F의 선율만 등장한다. 8분 음표만으로 이루어진 이 7음들을 연주할 때는 오른손 리듬에 상관없이 레가토로 표현된다. 서주부에서는 오른손의 선율적인 특징과 멜로디, 왼손의 오스티나토가 곡 전체를 지배한다. 곧 오른손의 단선율이 등장하는데 초기 중세시대 2성부 Organum양식과 흡사하다. 마디 2-4까지의 C, Bb, D, C가 마디 5-7에서는 C, D, Bb, F로 Inversion 되어 나타난다(악보 48).

[악보 48] 제 7곡 中 마디 1-12

105) The figuration in the left hand is to be played very evenly, without any accent and independently of the right hand's rhythm: 왼손의 음형은 오른손 리듬과 독립적으로, 악센트 없이 매우 균일하게 연주하라는 의미이다.

106) only for the left hand: 왼손만을 위한 것이라는 의미이다.

107) only for the right hand: 오른손만을 위한 것이라는 의미이다.

이 곡은 리게티의 피아노 연습곡 제 1권의 제 4번 곡 〈Fanfares〉에서도 비슷한 점을 찾아 볼 수 있는데, 왼손의 반복적인 Ostinato가 그것이다. (악보 49)은 피아노 연습곡 제 1권의 제 4번 Fanfares 왼손에 나타난 Ostinato음형의 예이다.

Vivacissimo, molto ritmico, ♩ = 63, con allegria e slancio

3+2+3
mp
pp sempre legato, quasi senza pedale
pp sempre

[악보 49] 리게티 피아노 연습곡 제 1권 中 4번 곡 〈Fanfares〉의 마디 1-8

마디 28에서는 오른손의 멜로디가 주제를 활용하여 3도의 화성으로 나타난다. 이 부분에서는 Discantus양식을 보여주고 있는데 13세기 음악에서는 다성부 악곡의 모든 성부가 같은 리듬(모우드 리듬)으로 진행되는 것을 가리켰다(악보 50).

28
33

[악보 50] 제 7곡 中 마디 28-38

A부분과 동일한 구성방식) (F 믹솔리디아 선법의 선율)

55 *mp* (완전5도하행 이도) (B^b 믹솔리디아 선법의 선율)

(m.s. *sempre pp*)
오스티나토 반복.

62 (B^b 믹솔리디아 선법의 A^b 음)

68

74

[악보 51] 제 7곡 中 마디 55-77

마디 55-88마디 사이에 주제 선율이 옥타브 위에서 재현되는데 한 마디 후 바로 뒤따라오는 선율은 5도 아래에서 카논기법을 인용하여 주제를 활용하고 있다. 여기에서는 모방기법과 melismatic양식이 나타나고 있다. 선율도 앞부분과 같이 1마디의 휴지부 후에 2성부로 시작되는데, Soprano성부는 A부분의 F 믹솔리디아 선법의 선율이 1 Octave 상행된 음역에서 나타난다. 그리고 Alto성부에서는 Soprano성부의 주선율이 시작 된 다음, 한 마디 후에 5도 하행 이도되어 폴리포니(Polyphony)적인 모방선율로 나타나는데, 이것은 B^b 음으로 시작하는 도리아 선법

의 선율이며, 이로 인하여 이 성부의 구성음에 A^b이 아닌 A^b음이 나타난다 (악보 51).

마디 83-103은 제 7곡의 Climax 부분으로, 반주는 오스티나토가 계속된다(악보 52). 선율은 호모포니적, 폴리포니적인 특징이 모두 나타나는 3성부의 구조로 확대된다. 83마디에서 1마디의 휴지부 후, 마디 84부터는 Mezzo soprano 와 Alto성부가 시작되어 B부분의 F 믹솔리디아 선법의 선율이 쓰였으며, 3성부가 중첩되어 나타나고 있다. 또한 대위법적 모방도 같이 써 주제를 활용하고 있다. 왼손의 오스티나토에 대한 썬어림은 *pp*로 유지 하며 변화하지 않았고, 오른손의 선율에 있어서는 (*mf*)로 더욱 *crese*.된다. 또한 다른 부분의 Una corda와 반대로 Tre corde로 되어있어 페달을 사용한 음색의 변화가 나타난다.

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment, corresponding to measures 83, 90, 96, and 99. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 83 features a dynamic marking of *(mf)* *tre corde* and a performance instruction *(m.s.: sempre pp)*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, illustrating the polyphonic texture described in the text.

[악보 52] 제 7곡의 Climax부분인 마디 83-103

마디 127에서는 반복되었던 왼손의 오스티나토가 오른손으로 나오면서 마무리 된다. 종지에서는 *f*음이 오른손 트릴로 사라지듯이 표현되며 *attacca*로 인해 다음곡과 연결된다(악보 53).

The image shows a musical score for measure 127. It features a piano part with a tremolo ending. The notation includes a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of notes with a tremolo effect, while the left hand has a sustained bass line. The score is marked with *poco string.* and *perdendosi*. A pedal marking *ped.* is present at the bottom. The measure ends with a double bar line and the text *ca. 2'40" attacca*.

[악보 53] 제 7곡의 종지 마디 127

(8) 제 8곡 *Vivace. Energico*

바르토크의 <알레그로 바르바로>를 연상케 하는 제 8곡은 마치 시작을 알리는 신호처럼 불협화음의 2도 코드가 *ff*로 등장한다. 제 8곡의 도입부 중 마디 3의 *sf* 옆에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * The whole piece should be very dance-like and played rigorously in tempo. The three sforzandi should be strongly accented through (and relatively accented in dynamics of piano)¹⁰⁸ 라는 내용이다.

The image shows a musical score for measures 2-9 of the 8th piece. It features a piano accompaniment with dynamic markings and performance instructions. The score is marked with *sempre non legato, tenuto* and *sempre sim.*. The dynamic markings include *f*, *ruvido*, *sf*, and *sf*. A performance instruction *con ped. (frequent ped. changes)* is present at the bottom.

The image shows a musical score for measures 2-9 of the 8th piece. It features a piano accompaniment with dynamic markings. The score is marked with *sf* and *sf*. The dynamic markings include *sf*, *sf*, and *sf*.

[악보 54] 제 8곡 中 마디 2-9

총 63마디로 된 이 곡은 [A +A'] 구성의 복합 2부분 형식으로, 제Ⅶ곡의 종지와 1마디가 Attacca로 연결되면서 단 2도 음정 구성의 강한 도입이 나타난다. 그리고 이 곡의 조표는 (F#, C, G#)이고, 구성음은 9개의 음(D, E, B, C#, A, F#, G#, G, C)이다. 또한 아이소 리듬¹⁰⁹⁾의 리듬적 패턴인 탈레아로 볼 수 있는 두 개의 리듬 패턴(♩ ♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩)이 계속해서 반복하여 나오는 것을 볼 수 있다 (악보 54).

마디 36-52 사이는 멀티메트릭의 음악으로 7/8로 돌아가려는 성질을 공통점으로 가지면서 박자의 변화를 준다. 마디 36의 3/8은 마디 37-38의 7/8로, 마디 39의 2/8은 마디 40-50의 7/8로, 마디 51의 3/8은 마디 52부터 끝까지 7/8로 돌아가 끝맺는다(악보 55).

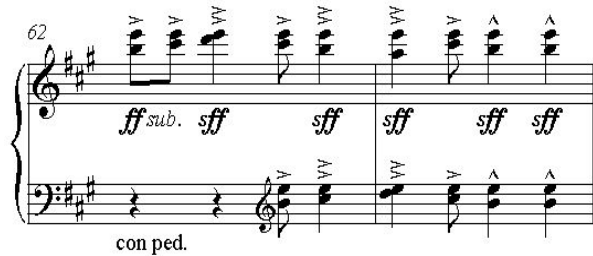
The image shows a musical score for measures 36-53. It consists of three systems of music. The first system shows measures 36-40, with time signatures changing from 3/8 to 7/8 and back to 3/8. Dynamics include *f sub.*, *sf*, and *pp sub.* with instructions like *sempre non legato, tenuto* and *una corda*. The second system shows measures 41-50, with a *capriccioso* marking and dynamics like *mp* and *pp*. The third system shows measures 51-53, with time signatures changing from 3/8 to 7/8 and back to 3/8, and dynamics like *f sub.*, *una corda*, and *con ped.*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

[악보 55] 제 8곡 中 박자 변화가 나타나는 마디 36-53

108) The whole piece should be very dance-like and played rigorously in tempo. The three sforzandi should be strongly accented through (and relatively accented in dynamics of piano): 모든 음형은 엄격한 박자 내에서 마치 춤추는 듯이 연주하라. 3개의 스포르잔도는 피아노 악상과 대조될 수 있도록 매우 강하게 연주하라는 의미이다.

109) 아이소리듬 <같은리듬>이란뜻14세기~15세기초의다. 성악곡에서 사용된 기법의 하나이며 전체의 유기적 통일성을 지키기 위해 악곡의 테너 성부 또는 모든 성부가 같은 리듬형 탈레아를 반복한다. 마쇼는 자신의 모테트 중 대부분에서 이 기법을 썼다.

제 8곡은 이 곡의 전체에 나타난 모티브의 오스티나토 선율을 강조하며 B, E 음으로 강하게 중지한다(악보 56).



[악보 56] 제 8곡 中 강한 중지가 나타나는 마디 62-63

(9) 제 9곡 Adagio. Mesto-Allegro Maestoso. Béla Bartók in memoriam.

“벨라 바르토크를 기리며(Béla Bartók in memoriam)”라는 부제가 붙은 이 곡은 총 32마디의 [A+B]로 된 복합 2부분 형식으로 볼 수 있다. 그러나 전체적으로 A-a의 요소가 확대, 변화되는 구조이며, 각 부분마다 빠르기와 악상이 변화되는 가운데 전체적으로 롬바르디아 양식(Lombardic style)¹¹⁰⁾적인 역부점의 리듬이 선율과 반주에서 나타나며 강조된다.

제 9곡은 C#하나의 음으로 시작하여 점차적으로 한음씩 첨가하여 마디 12까지 10개의 C#, A#, F, D, F#, A, C, G#, B, D#음을 사용한다. Adagio로 하성부에서 pp로 C#음을 아주 조용히 시작하는데, 마디 1-9사이에는 왼손은 3박마다 C#음을 연주하여 마치 3박의 느낌을 주고 있다(악보 57).

(악보 57)를 보면 상·하성부가 마디 9에서 2/4박자로 만나기 전까지 마치 하성부는 3/4박자, 상성부는 4/4박자가 서로 엇갈리듯 다른 박자를 동시에 연주하고 있는 듯한 느낌이다. 그리고 Adagio부분이 끝나는 마디 9의 마지막 C음 위에는 중간 휴지 없이 연주하라는 작곡가의 연주 지시가 있다.

110) Lombardic style: ‘스킵(Skip)’ 리듬을 거꾸로 한 역부점 리듬 양식을 말한다. 17세기초 이탈리아 음악이나 17세기 영국음악에서 악센트로 자주 나타나며 18세기 중엽에는 특히 장식법의 한 패턴으로서 애용되었다. 스코틀랜드를 비롯하여 헝가리, 체코, 폴란드, 러시아의 민족음악, 재즈, 동양이나 원시 민족의 음악에서도 이 양식은 종종 찾아볼 수 있다.

Adagio, Mesto ♩ = 58

like low-sounding bells
pp una corda

8^{ve}
sustaining ped.

6

(8)

[악보 57] 제 9곡 中 마디 1-9

마디 10부터는 Allegro부분인데, 앞부분과는 tempo 이외에도 대조적인 ff의 다이내믹이 나타나고, 격렬한 5도 코드를 상·하성부 동시에 역부점 리듬으로 나타난다.

Allegro maestoso ♩ = 104

10

8^{ve}

ff sub.
tre corde

con ped.

stringendo...

13

(8)

[악보 58] 제 9곡 中 마디 10-14

또 하성부의 마디 11 두 번째 박부터 나오는 옥타브 멜로디는 오른손과 왼손에서 반복적으로 나오는 5도 코드 사이에 나오는 선율은 fff로 더 두드러지게 나타난다(악보 58).

제 9곡의 도입부 중 마디 9와 마디 14 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * On both occasions play on without a caesura¹¹¹⁾ 라는 내용이다.

마디 16부터는 불협화음의 역부점 리듬이 사용되었으며 마디 18에서 Tempo I 으로 돌아가 Adagio로 연주한다. 마디 21에 2도의 불협화음을 sfff로 등장시킨 후 pp의 아주 조용하고 섬세한 트릴이 나오면서 종지로 이끌고 있다(악보 59).

18

Tempo I (Adagio) Maestoso ♩ = 58

stringendo (wie in Panik / as if panicking)

cresc. molto poco a poco tre corde

ff

ff tutta la forza (ff)

con ped.

Più mosso, stringendo molto (wie in Panik / as if panicking)

ff

(m.d.)

ff

ff

ff

ped.

non string. fff

22

Tempo I. Mesto ♩ = 58

fff

pp una corda

senza ped.

con ped.

[악보 59] 제 9곡 中 마디 16-24

111) On both occasions play on without a caesura: 두 경우에 행간의 휴지 없이 연주하라는 의미이다.

중지부에서는 지속적으로 5도 구성화음이 쓰이고 마지막 중지에서는 3음을 상성부에 출현시키며 마무리 하고 있다. 30마디의 왼손 5도가 반음 하강하여 마무리하고 있으며 단 화음에서 장 화음으로 중지를 보인다(악보 60).

[악보 60] 제 9곡 中 중지 마디 28-32

(10) 제 10곡 Vivace. Capriccioso

제 10곡은 중지부를 갖는 2부 형식(A-B-A'-B)으로 D음을 시작으로 점차 음이 첨가되어 C음을 제외한 11 개의 구성음 D, D#, E, F, F#, G, G#, C#, B, A#, A이 나타나게 되는데, Tone cluster(밀집음군)¹¹²의 형태로 음의 구성이 복잡해지고, 중지에서는 시작음과 같은 D음으로 마무리한다.

전체적으로 변박으로 인한(2/4와 3/8)악센트의 이동을 가진 반음계적 선율과 펼친 3화음에 의한 우아한 선율의 대조가 특징이다. 불협화음이 주류를 이루는 제 10곡은 3/8박자와 2/4박자의 멀티메트릭을 사용하며 엇갈리는 리듬으로 악센트를 이동하며 연주한다. D음으로 시작해 점차적으로 음이 첨가되어 마디 21에 이르러서는 11개의 구성음 D, D#, E, F, F#, G, G#, C#, B, A#, A음이 모두 등장한다(악보 61). (악보 61)를 보면 마디 2-4 사이에 나타난 반음계적 선율이 마디 6-8과 마디 14-16 사이에 재현되는 것을 볼 수 있다.

112) Tone cluster: 온음 이내의 좁은 음정 간격에서 다수의 음이 나는 밀집음군. 현대음악에서 일종의 작곡기법으로 쓰이고 있다. 이와 같은 예는 피아노의 건반을 손가락 대신 손바닥이나 팔로 연주할 때 일어나며, 글리산도의 형식을 취하거나 첫 음의 수를 차차 증감해서 음군에 의한 선율선을 형성하는 경우가 많다. 폴란드의 K. 펜데레츠키가 <히로시마의 희생자에게 바치는 애가>(1960)에 써서 세계적으로 주목을 받았으며, 또 헝가리의 G. 리게티는 92성부의 오케스트라에 의해서 정밀한 구조의 톤 클러스터를 실현하였다. '음의 송이' 또는 '음의 덩어리'라고 해석되는 Tone cluster는 1916년 이후 미국 작곡가 카우엘에 의해 발전되었다. 순수한 음향 작곡 또는 음색 작곡은 계속적 전개가 힘들고, 곧 반복하는 입장에 빠지게 된다. 그래서 리게티는 음정을 사용하는 작곡으로 되돌아온다.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system is in bass clef with a 3/8 time signature and includes the instruction "tre corde, secco". The second system continues in bass clef with various dynamics. The third system introduces a treble clef and includes the instruction "p grazioso". The fourth system features complex chords and dynamics, with some notes circled in red. The score includes various dynamic markings such as sf, pp, p, and f.

[악보 61] 제 10곡 中 11개의 구성음이 등장하는 마디 1-27

마디 22부터 오른손의 legato선율이 등장하는데 왼손의 상행하는 불협화음2도 tonecluster와는 대조를 이루고 있다(악보 62).

[악보 62] 제 10곡 中 마디 22-29

제 10곡의 마디 44의 왼손의 2도 코드(2도 코드)의 스케일을 지나, 마디 47까지 나타난 3도의 반복적 코드 후, 마디 47의 옥타브 F, F#, G음을 거쳐 Ab, G, Gb, E, F음이 이어지는데, 이것은 마디 51의 G, G#, A음(마디 47의 반음 상승)을 거쳐 마디 52에서 Ab, G, Gb, F, Ab, G로 나타난다. 마디 55-56 사이에 나타나는 Bb, A, G#, B음을 마디 57-58까지 반복되고, 마디 58에서는 Bb, A, Ab, G의 옥타브의 반음계적 하행 선율이 나타난다(악보 63).

[악보 63] 제 10곡 中 마디 55-59에 등장하는 반음계적 하행 선율

마디 60에서 상행하는 3도의 음계를 형성하여 다음 부분으로 진행한다(악보 64).

60 *pochiss. rit *)*

sf *ff* *poco sf* *pp* *molto*

pp
leggiero

*) continue without a caesura.

[악보 64] 제 10곡 中 상행하는 3도 음계진행이 나타나는 마디 60-65

제 10곡의 마디 65 악보에 각주로 기법이 표시되어 있는데, 즉 * continue without a caesura¹¹³⁾ 라는 내용이다.

마디 96-104까지는 2도, 3도의 불협화음이 왼손과 오른손에서 밀고 당기듯이 Tone Cluster가 나타난다(악보 65).

(cresc.) *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sff* *sff* *sff* *sff*

[악보 65] 제 10곡 中 마디 95-104에 나타나는 Tone Cluster

113) continue without a caesura: 휴지 없이 연주하라는 의미이다.

리게티는 마디 112에 마치 미친 듯이 연주하라는 연주 지시어를 첨부하고 있다. 마디 110에 이르러서 다섯 마디에 걸쳐 불협화음 코드를 미친 듯이 내려치다가 잠시 휴지를 갖고 조용한 하행 선율로 마디 110-113까지와는 대조적으로 조용히 D음으로 종지 한다(악보 66).

insistierend, trotzig / *insistent, spiteful* wie verrückt / *as if mad*

fff *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

cresc. (oft wiederholen / *repeat often*)

meno mosso, calmo ♩ = 176 *poco rall.*

ffff *pp dim.* *ppp*

ca. 1'15"

[악보 66] 제 10곡 中 종지가 나타나는 마디 109-120

(11) 제 11곡 Andante misurato e tranquillo

총 63마디로 된 이 곡은 “지롤라모 프레스코발디에게 헌정(Omaggio a Girolamo Frescobaldi)¹¹⁴”이라는 부제의 푸가(Fugue)양식이 나타나는 마지막 곡이다. 1953년 오르간 곡으로 다시 탄생하기도 한 이 곡은 처음부터 끝까지 대위법적인 푸가로 작곡되어 있다. 이 곡은 푸가로 마디 1-3의 주제는 이 곡의 12개의 전체 구성음(e, f, f#, e♭, d, d♭, g, c, b, g#, a, b♭)을 포함하고 주제의 12개의 구성음의 반음계 하행진행에 의한 대주제에 의해 구성된다. 이 곡의 종지음은 a음으로 <무지카

114) Girolamo Frescobaldi(1588-1608): 이탈리아의 작곡가이면서 로마 성 베드로 성당의 오르간 연주자로 활동한 프레스코발디는 표현력이 넘치고 색채적인 반음계법을 특징으로 하며 바로크 오르간 음악의 형성에 결정적인 역할을 하였다.

리체르카타>의 제 1곡도 A로 시작했다는 점과 곡의 시작과 마지막 곡의 끝음이 같다는 연관성을 찾아볼 수 있다. 리게티도 바로크 시대로 돌아가 대위법적인 푸가 형식을 보이고 있는데 고전적인 푸가 형식이 아닌 다양한 방법으로 푸가를 변화시키려하는 점이 보인다. 주제는 E음을 중심으로 하는 반음계의 상행선율과 하행선율이 동시에 나타난다.

먼저, 이 곡의 주제(Subject)는 12개의 음이 구성음으로 모두 나타나는데, 8분음표, 4분음표, 2분음표가 사용되며, 단2도, 증2도, 증4도, 완전5도, 장6도 음정의 진행으로 연결된다. (악보 67, 악보 68)

1 Andante misurato e tranquillo ♩ = 76

⇒ 주제 (Subject)

[악보 67] 제 11곡 中 주제가 나타나는 마디 1-3

[악보 68] 제 11곡에 등장하는 주제의 음정관계 구성

마디 4의 오른손 첫째 박에서 4분 음표가 나오고, 둘째 박부터 나오는 B음은 제 11곡의 주제 선율에서 5도 상승하여 나타난 것이다. 마디 17부터는 첫 박에 2분 음표가 나오면서 주제 선율이 셋째 박부터 등장하여 5도 상승하여 나온다[악보 69].

[악보 69] 제 11곡 中 마디 13-22

주제 선율은 계속하여 5도 상승으로 나타나고, 그 선율의 아래나 위는 반음계적 하행 음계가 흐른다. 클라이막스 부분에서는 푸가를 6성부까지 발전시키면서 음역의 확장과 복잡한 음의 구성으로 표현하고 있으며 종지부에서는 점점 단순한 음형으로 마무리 된다. 마디 51-63에서 처음 등장했던 음형이 바뀐 12음의 주제가 다시 재현되고 있는데, 먼저 마디 50-52 사이에서는 상성부에 4화음으로 주제 선율이 등장한다. 마디 52-54는 연결구적인 구성으로 중간성부에서 지속되는 주제의 축소 리듬형이 리듬과 선율 구성음이 변형되어 부분적인 프레이즈로 나타난다. D음으로 시작하는 이 프레이즈는 완전 8도 음정 하행진행으로 4회 모방되는데, 이때 마디 54의 마지막 프레이즈까지 점차적으로 축소된다. 마디 54-55에서 6개의 8분음표로 구성된 변형된 주제의 부분적 프레이즈가 A음을 시작음으로 하여 나타나고, 마디 55부터 다른 성부에서 모방된다.

이때, 마디 57까지 점차 프레이즈의 길이가 축소되어 2개의 8분음표로 구성된 프레이즈로 변형되고 58마디에서는 휴지부가 나타난다.

마디 59에서 Bass성부가 온음표로 길게 반음계적 하행을 하는 가운데, 상성부는 주제 선율인 12개의 음을 pp로 나타나고 있으며, 상성부의 앞 5음은 8분음표로, 9번째 음이 나오는 곳에서는 4분음표를 써서 9번째 음을 강조하고 있다.

그리고 점차적으로 사라져가는 듯한 느낌을 강조하며, 마지막 12번째 음이 등장한 후, ppp의 A음으로 종지한다(악보 70).

8

dim.

f

dim.

f

Poco meno mosso

rall.

8

mp

dim.

p

pp

mf

pp

pp

Più tranquillo

8

pp

dim. poco a poco

PPP

pizz.

ca. 3'50"

[악보 70] 제 11곡 中 종지가 나타나는 마디 51-63

2. <Musica Ricercata> 분석 요약

리게티의 <무지카 리체르카타> 11곡은 박자나 조성 면에서 모두 독립적이다(표 2 참조). 서로 연관적인 곡의 느낌은 찾아볼 수 없었지만, 제 1곡, 제 2곡, 제 4곡, 제 5곡, 제 11곡은 시작 부분에서 전체 곡에 사용된 음을 모두 제시하고 있었고, 나머지 곡들은 음을 하나하나 제시하면서 전체적으로 상승하는 분위기를 이끌고 있다. 그리고 종지로 갈수록 구성 음들을 생략하면서 곡을 마무리 짓고 있고, 제 1곡에서 제 11곡까지 모든 곡들이 최소 음가로 시작하여 최소 음가로 종지하고 있는 공통점을 발견할 수 있었다.

표면적으로 볼 때 조표와 종지 음이 일치하는 곡은 제 3곡과 제 11곡뿐이었고, 제 1곡, 제 3곡, 제 7곡, 제 11곡을 제외한 나머지는 모두 변박을 보이는 멀티메트릭의 음악이다. 그리고 제 2곡, 제 4곡, 제 5곡은 리게티 자신이 만든 조표를 사용하고 있었다.

각 곡의 특징은 제 1곡은 A음 만을 사용해 여러 가지 리듬 형태를 이용해 곡을 전개하고, 제 2곡은 E#과 F#이라는 반음 간격을 이용해 궁금증을 유발하는 듯한 느낌을 주고 있다. 제 3곡은 단3도와 장3도의 동기들이 까다로운 리듬과 어우러져 나오고, 제 4곡은 왈츠풍의 곡으로 불규칙한 박자가 중간 중간 개입되어 색다른 분위기를 자아내는 곡이다. 제 5곡은 반음 간의 엇갈림을 통해 매우 슬픈 느낌을 전달하고 있으며, 제 6곡은 직선적인 하행 음형과 상행음형의 구조로 매우 동적인 느낌을 전달하고 있다. 제 7곡은 왼손의 반복적인 오스티나토를 특징으로 하고 있는데, 이는 리게티 제 3기 작품인 피아노 연습곡에서도 같은 특징을 찾아볼 수 있었다. 제 8곡은 바르토크의 영향이 많이 나타나는 곡으로 아이소 리듬의 탈레아로 볼 수 있는 2+3+2의 리듬 패턴(♩ ♩ ♩ ♩ ♩)과 3+2+2의 리듬 패턴(♩ ♩ ♩ ♩)을 반복적으로 사용하고 있다. 제 9곡은 역부점의 리듬을 주로 사용했고, 제 10곡은 변박으로 인한 악센트의 이동을 가장 큰 특징으로 가졌으며, 마지막으로 제 11곡은 대위법적인 푸가로 작곡 되어 졌음을 알 수 있었다.

<표 2> <무지카 리체르카타>의 박자, 조표, 구성음과 마침음

	박 자	조 표	구 성 음	마 침 음
제 1곡	4/4		A, D	D
제 2곡	5/4, 4/4, 6/4	E#, F#	E#, F#, G	G
제 3곡	4/4		C, Eb, E, G	C
제 4곡	3/4, 2/4	F#, Bb	F#, G, G#, A, Bb	G, Bb Code
제 5곡	3/2, 2/2	Ab, C#	C#, D, F, G, Ab, B	G
제 6곡	2/2, 2/4, 4/4	F#, C#	C#, D, E, F#, G, A, B	E
제 7곡	3/4	Bb, Eb	C, D, Eb, F, G, A, Ab, Bb	F, G음의 Trill
제 8곡	7/8, 3/8, 2/8	F#, C#, G	C, C#, D, E, F#, G, G#, Ab	B, E Code
제 9곡	4/4, 5/4, 2/4		C, C#, D, D#, F, F#, G#, A, A#, B	C#의 장 3화음Code (C#,E#,G#)
제 10곡	3/8, 2/4		C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, A#, B	D
제 11곡	4/4		12음 모두 사용	A

IV. 결론 및 제언

본 연구자가 생각하는 현대음악에 대한 연구와 교육적 신념은 현 시대를 살아가는 사람으로 하여금 현대음악을 체험하게 해주어 21세기 사회인으로서의 경험을 가능하게 해준다는 것에 의의를 두고 있다. 현대음악의 연구 목표는 흔히 말하는 ‘클래식’에서 느꼈던 아름다움을 떠나 시대적으로, 사상적으로의 의미를 일깨워 줄 수 있는 음악으로 이끌어 주는 것이다. 인간은 새로운 자극을 받았을 때 내면 속에 감춰있던 의식세계가 깨어나기도 하며 이것은 곧 또 다른 창조를 낳게 한다. 유행이 생기고 그 유행이 돌고 도는 사회의 모습도 이에 견주어 말할 수 있을 것이다.

현대음악이 지니고 있는 고유의 창조성, 특수성, 실험정신은 연구 대상으로의 가치를 논하기에 충분하다. 이러한 특징들은 현대음악을 접할 때 장점으로 작용하기도 하지만 청중들의 인지 면에서는 다소 혼란을 야기 시키기도 한다. 이에 본 논문에서는 현대음악에서 사용된 다양한 음 소재나 실험적 기법과 같은 음악 내적 요소의 본질적인 난해함을 풀기 위해 현대음악 작품의 예를 들어 논하였다.

리게티의 <무지카 리체르카타>(Musica Ricercata)는 다양한 측면에서 모든 전통적인 음악적 소재에 대한 부정적 시각에서 출발함으로 인해 나타난 여러 가지 특징들을 통해서 새로운 음악적 표현 방법을 창출 하였다. 그리하여 때로는 음악의 기본 3요소(선율, 화성, 리듬)가 명확히 나타나지 않았는데, 이러한 이 곡의 특징적 요소들은 이 후 리게티의 작품에서도 더욱 확대되고 발전되어 자신만의 독특한 작곡어법을 구현하게 되는 기초가 되었을 뿐만 아니라, 모든 정형화된 음악의 범주에서 탈피하여 전통을 통한 새로운 음악에 이르기 위한 음악적 발상 전환의 시작점이 되었다.

지난 시대의 음악을 경험함으로써 전통과 과거에 대하여 배웠다면 이제는 현 시대의 음악을 통해 현대사회를 이해하고 미래 문화를 수용할 수 있는 감각을 익혀야 할 차례다. 또한 창의적인 인간이 되기 위함은 변화를 필요로 한다. 변화된 의식 상태를 경험하기 위해서는 새로운 자극이 필요할 것이며 이는 현대음악 세계를 체험함으로써 충족될 수 있을 것이다. 이것이 현대음악이 가지고 있는 또 하나의 교육적 가치이며 21세기 사회에 기여할 수 있는 문화인으로써의 자세이다.

역사적 흐름과 함께 20세기 음악에 관한 연구는 끊임없이 이어져오고 있으며, 이

는 사회적·역사적 맥락 안에서 음악의 현상을 이해하는데 많은 도움이 될 것이라고 본다. 더불어 이러한 연구는 음악 미학적 시야를 보다 더 넓혀 줄 수 있는 음악적 경험을 가능케 할 것이다. 또한 20세기 음악이 가지고 있는 독특한 창의성과 자유로운 음악적 언어의 표현은 과거의 전통적 음악관을 뛰어 넘어 다양하고 넓은 음악 세계로의 체험으로 이끌 수 있을 것이다.

마지막으로 본 연구자는 리게티의 작품 분석, 연구를 통하여 20세기 중, 후반부터 21세기인 현재에 이르기까지 현대음악에서 나타난 폭넓고 자유로운 음악적 발상과 표현방법에 대한 이론적 토대를 세우고자 하였으며, 리게티의 뒤를 이어가고 있는 현대 음악계에 진취적이며 창조 적인 도전정신을 부여하고자 하였다.

본 논문이 음악의 구성 및 표현 방법에 대한 고찰을 함에 있어 다소 정제된 듯이 보이는 21 세기 현대음악 작곡계에 새로운 모습으로 도약하는 또 한 번의 기회가 되었으면 하는 바람을 갖는다.

참 고 문 헌

- 권은성, “György Ligeti의 musica ricercata 연구”, 미발행 석사학위논문, 성신여자대학교 대학원, 2007.
- 김문자 외 4명, 『들으며 배우는 서양음악』, 서울: 심설당, 1994.
- 김미옥 외 2명, 『두길 서양음악사』, 서울: 나남출판사, 1997.
- 김은정, “György Ligeti의 Musica ricercata에 관한 분석연구”, 미발행 석사학위논문, 영남대학교 대학원, 2013.
- 김정연, “György Ligeti의 피아노곡 <Musica Ricercata (1951-1953)>에 관한 분석·연구”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원, 2009.
- 남문희, “고등학교 음악 감상 수업에서 현대음악 적용을 위한 연구”, 미발행 석사학위논문, 경북대학교 교육대학원, 2004.
- 도병운, 『청소년을 위한 서양미술사』, 서울: 두리미디어, 2006.
- 박지혜, “고등학교 음악 감상 교육에서 현대음악 학습지도방법 연구”, 미발행 석사학위논문, 영남대학교 교육대학원, 2010.
- 백병동, 『대학음악이론』, 서울: 현대음악출판사, 1990.
- 서은정, 『한눈에 쏘옥 들어오는 현대음악 이야기』, 서울: 작은우리, 2006.
- 신인선, 『20세기 음악』, 서울: 음악세계, 2006.
- 신인선, 『20세기 작곡가 연구 III』, 서울: 음악세계, 2009.
- 양동주, 『한권으로 보는 20세기 대사건 100장면』, 서울: 가람기획, 2000.
- 오희숙, 『20세기 음악1』, 서울: 심설당, 2004.
- 오희숙, 『음악사 주요 작품 연구시리즈II』, 서울: 서울대 서양음악연구소, 2007.
- 유해명, “György Ligeti의 「Musica Ricercata」에 관한 분석연구”, 미발행 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 2006.
- 이석원, 『현대음악』, 서울: 서울대학교 출판부, 1997.
- 이신우, “리게티 음악에 나타난 아프리카 음악의 영향, 피아노 에튀드 제1권을 중심으로.” 『음악이론연구』 5(2000): 225-246.
- 이연경, “20세기 현대음악의 이해를 위한 창조적 음악 탐구 활동에 대한 연구.” 『음악교육연구』, 14(1995): 1-39.
- 이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악사』, 서울: 한양대학교 출판부, 1999.

- 이진섭, “현행 고등학교 음악교과서에 수록된 현대음악의 감상지도 방법에 관한 연구”. 미발행 석사학위논문, 경북대학교 교육대학원, 2007.
- 이헌석, 『열려라 클래식』, 서울: 돈을새김, 2007.
- 이희경, 『리게티 횡단의 음악』, 서울: 예술, 2005.
- 임화경, 『Piano korea』, 서울: 마스트미디어, 2006.
- 주준영, “G..Ligeti의 ‘Sechs Bagatellen für Bläserquintett’을 통해 본 목관오중주의 악기론적 특성에 관한 연구 : ‘Musica ricercata’와의 비교연구와 이에 근거한 Transcription”, 미발행 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 2011.
- 최문영, “György Ligeti의 <Musica Ricercata>에 관한 연구·분석”, 미발행 석사학위논문, 국민대학교 대학원, 2013.
- 홍세원, 『서양음악사』, 서울: 연세대학교 출판부, 1996.
- Auner, J. H. *Post modern Music/Post modern Thought*, New York: Routledge, 2001.
- Benward, B./박재열 역, 『음악이론과 실습』, 서울: 수문당, 1991.
- Bernard, J. Ligeti’s restoration of interval and its significance for his later works. *Music Theory Spectrum. Vol. 21*(1): 1-31, 1999.
- Blacking, J./채현경 역, 『인간은 얼마나 음악적인가』, 서울 : 민음사, 1973.
- Burde, B. *György Ligeti: Eine Monographie*, Zürich: Atlantis, 1993.
- Dallin, L./이귀자 역, 『20세기 작곡기법』, 서울: 수문당, 1980.
- Cuciurean, J. *D.A theory of pitch, rhythm, and intertextual allusion for the late music of György Ligeti*. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 2001.
- Griffiths, P./신금선 역, 『현대음악사』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1978.
- Grout, D., Palisca, C./편집국 역, 『서양음악사』, 서울: 세광음악출판사, 1988.
- Ligeti, G., Pierre Boulez. Entscheidung und Automat I kinder Structure 1a. *Die Reihe. 4*: 38-63, 1958.
- Ligeti, G. Wandlungen der musikalischen Form, *Die Reihe. 7*: 5-17, 1960.
- Ligeti, G./Hans-Joachimb Erde, *Interview mit György Ligeti*, 1983.
- Machlis, J./이찬해 역, 『현대음악(上)』, 서울: 수문당, 1990.
- Miller, H. M./최동선 역, 『새서양음악사』, 서울: 현대음악출판사, 1996.

Salzman, E./이찬해 역, 『20세기 음악사』, 서울: 수문당, 1988.

Sadie, Stanley(2nd ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,
Vol. 14, New York: Macmillan, 2001.

Taylor, S. A., Ligeti, Africa and Polyrhythm. *The World of Music*, *Vol. 45(2)*,
2003.

Toop, R., *20th-Compsers György Ligeti*, London: Phaidon, 1999.

악 보

Ligeti, György, “Musica Ricercata” per piano forte(1951-1953), 1995, Schott
Music.