



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

정혜경 교수지도  
석사학위 청구논문

György Ligeti의 《Musica  
Ricerca》 중 1, 3, 4, 6, 7번 연구

2021

성신여자대학교 대학원  
음악학과 기악전공  
강민지

György Ligeti의 《Musica  
Ricerca》 중 1, 3, 4, 6, 7번 연구

정혜경 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2021년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

강민지

# 인 준 서

강민지의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 5월

심사위원장 ..... 정 재 원



심 사 위 원 ..... 이 혜 진



심 사 위 원 ..... 정 혜 경



성신여자대학교 대학원

## 논문개요

헝가리 태생의 유대인 죄르지 리게티(György Ligeti, 1923-2006)는 20세기 후반을 대표하는 유럽 작곡가로, 유대인으로서 헝가리에서 받았던 창작의 제약을 피해 1956년에 서유럽으로 망명하면서 자신만의 독특한 음악적 스타일을 만들어내기 시작했다. 리게티는 헝가리 민속음악, 낭만시대 음악의 복합 리듬, 콘론 낸캐로우(Conlon Nancarrow, 1912-1997)의 자동피아노, 프랙탈 기하학, 아프리카의 폴리포니 음악 등을 복합적으로 적용하여 작곡에 활용하면서 현대 음악 분야에 새로운 패러다임을 제시했다.

《무지카 리체르카타》(*Musica Ricercata*)는 1951년에서 1953년에 걸쳐 작곡된 그의 초기 피아노 작품으로 총 11곡으로 구성되어 있다. 리게티는 제 1번에 2개의 음을 사용한 것을 시작으로 다음 작품으로 넘어갈 때마다 음을 하나씩 증가하는 방법을 사용하여 제한된 음을 소재로 다양한 기법을 적용하여 다채로운 음악을 만들어냈다. 본 논문에서는 전체 11곡 중 제 1, 3, 4, 6, 7번을 연구하여 리게티가 이 곡에서 사용한 음악적 기법을 알아보았다. 제 1번은 A음이 주요 음으로 사용해서 기본리듬과 함께 이를 다양하게 변형시킨 리듬들이 순차적으로 등장하며 곡이 발전하는 형태로 이루고 있다. 제 3번은 E음에  $b$ 을 추가 및 제거했을 때 생기는 장, 단조를 이용하여 장조와 단조가 대립할 때 발생하는 독특한 음색의 충돌을 소재로 사용했다. 제 4번은 왈츠풍의 곡으로 3/4박자의 춤곡에서 부분적으로 2/4박자를 추가하여 변박으로 왈츠장르에 변화를 주었고,  $\sharp$ 과  $b$ 의 복조성을 사용한 것이 특징이다. 제 6번은 믹소리디안 선법을 이용하여 주제의 기본구조에서 음정의 순서 및 방향을 변형시키고 리듬을 축소 및 확대하여 곡을 발전시켰다. 제 7번 또한 믹소리디안 선법을 사용하였고 왼손은 박자가 없는 자유로

운 스타일의 오스티나토인 것에 비해 오른손은 마디선을 가지고 있으며 양손에 서로 다른 템포가 적용된 것이 특징으로 유연성 음악의 성격을 가지고 있다.

이와 같이 리게티는 리체르카레라는 전통적 장르에 다양한 전통적, 현대적 음악 기법을 복합적으로 적용하여 매우 독창적이고 혁신적인 자신만의 음악적 스타일을 추구한 것을 볼 수 있었다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 쇠르지 리게티의 생애 .....	2
III. 시기별 음악특징 .....	11
1. 초기 .....	12
2. 중기 .....	13
1) 서유럽 .....	14
2) 미국 .....	16
3. 후기 .....	17
IV. 리게티 음악에 영향을 준 요인 .....	19
1. 유럽음악 .....	19
1) 르네상스 시대의 다성 합창음악 및 바로크 시대의 대위법 .....	19
2) 낭만시대 피아노 음악- 헤미올라와 복합리듬 .....	20
2. 민속음악 .....	22
1) 동유럽의 악삭 리듬 .....	22
2) 중앙아프리카 민속음악 .....	23
3) 인도네시아 가믈란 .....	26
3. 현대의 기술과 음악의 접목 .....	28
1) 낸캐로우 자동피아노 .....	28
2) ‘프랙탈’과 ‘카오스 이론’ .....	31
V. 무지카 리체르카타 .....	33
1. 작곡배경 및 개요 .....	33

2. 《무지카 리체르카타》 연구 .....	35
1) 제 1번 .....	35
2) 제 3번 .....	45
3) 제 4번 .....	53
4) 제 6번 .....	58
5) 제 7번 .....	63
VI. 결론 .....	74
부록: 쇠르지 리게티의 건반 작품목록	
참고문헌	
ABSTRACT	

## 표 목 차

<표 1> 제 1번 형식 .....	35
<표 2> 제 1번에 사용된 리듬유형 .....	36
<표 3> 제 3번 형식 .....	45
<표 4> 제 4번 형식 .....	53
<표 5> 제 6번 형식 .....	58
<표 6> 제 7번 형식 .....	63
<표 7> 죄르지 리게티의 건반 작품목록 .....	77

## 악 보 목 차

<악보 1> 《피아노 연습곡》 제 15번 <흰 건반의 연속>, 마디 16-19 .....	21
<악보 2> <바이올린, 호른, 피아노를 위한 트리오> 제 2악장, 마디 15-19 : 오스티나토에 사용된 3+3+2, 3+2+3의 악삭리듬 .....	22
<악보 3> <피아노 협주곡> 제 5악장, 마디 3-4 : 환영적 리듬 .....	24
<악보 4> 《피아노 연습곡》 제 16번 <이리나를 위하여> .....	26
<악보 5> 《피아노 연습곡》 제 7번 <우울한 비둘기>, 마디 76-81 .....	27
<악보 6> 《피아노 연습곡》 제 6번 <바르샤바의 가을>, 마디 15-16 : 악센트의 교차, 연속음형, 복합리듬의 사용 .....	30
<악보 7> 《피아노 연습곡》 제 17번 <숨차게>, 마디 2-3 .....	32
<악보 8> 제 1번 마디 1-5 .....	37
<악보 9> 제 1번 마디 6-13 : 왼손 리듬의 변화 .....	38
<악보 10> 제 1번 마디 14-21 : 기본 리듬형과 그것의 변형 .....	39
<악보 11> 제 1번 마디 22-25 : 옥타브로 확대된 A음, 리듬변형3의 사용 .....	39
<악보 12> 제 1번 마디 34-41 : 오른손 선율에서의 응답형 진행 .....	40
<악보 13> 제 1번 마디 50-61 : 짧아지는 리듬패턴을 사용하여 긴장감 조성 .....	41
<악보 14> 제 1번 마디 58-61 : 음역의 이동 .....	42
<악보 15> 제 1번 마디 66-79 : 아첼레란도의 효과 .....	43
<악보 16> 제 1번 마디 80-85 : 종지 .....	44
<악보 17> 제 3번 마디 1-8 : 모티브 등장 .....	46
<악보 18> 제 3번 마디 5-12 : C장조의 모티브 .....	47

<악보 19> 제 3번 마디 9-15 : 모티브의 변화 .....	48
<악보 20> 제 3번 마디 16-18 : 왼손의 오스티나토와 새 모티브 등장 ....	49
<악보 21> 제 3번 마디 22-31 : B 선율의 발전 .....	49
<악보 22> 제 3번 마디 32-33 : 연결구 .....	50
<악보 23> 제 3번 마디 34-36 : 장조와 단조의 대조와 리듬의 일치 .....	51
<악보 24> 제 3번 마디 37-41 : 장조와 단조의 대조선율 .....	51
<악보 25> 제 3번 마디 42-45 : 종지 .....	52
<악보 26> 제 4번 마디 1-5 : 3/4박자와 2/4박자의 사용 .....	54
<악보 27> 제 4번 마디 6-32 :	
상성부와 아랫성부의 리듬과 마디 불일치 .....	54
<악보 28> 제 4번 마디 33-38 : 단3도의 도약과 모방, 서주와 연결구의 역할 .....	55
<악보 29> 제 4번 마디 39-58 : B부분 .....	56
<악보 30> 제 4번 마디 52-58 : G <sup>#</sup> 의 등장 .....	56
<악보 31> 제 4번 마디 90-97 : 종지 .....	57
<악보 32> 제 6번 A 믹소리디안 선법 .....	58
<악보 33> 제 6번 마디 1-3 : 주제의 기본구조 .....	59
<악보 34> 제 6번 마디 4-7 : 주제의 교차진행 .....	59
<악보 35> 제 6번 마디 7-10 : 주제의 변형 .....	60
<악보 36> 제 6번 마디 12-18 : B부분의 연결구 .....	60
<악보 37> 제 6번 19-21마디 : 왼손의 오스티나토와 모티브 변형 .....	61
<악보 38> 제 6번 29-35마디 : 곡의 종지 .....	62
<악보 39> 제 7번 F 믹소리디안 선법 .....	64
<악보 40> 제 7번 마디 1 : 서주의 왼손 오스티나토 .....	64
<악보 41> 제 7번 마디 1-11 : a1 선율 .....	65

<악보 42> 제 7번 마디 12-18 : a2 선율 .....	66
<악보 43> 제 7번 마디 19-27 : a3 선율 .....	66
<악보 44> 제 7번 마디 28-42 : 주제 선율에 화성의 추가 .....	67
<악보 45> 제 7번 마디 43-55 : A2의 부분의 a3 선율 .....	68
<악보 46> 제 7번 B <sup>b</sup> 믹소리디안 선법 .....	68
<악보 47> 제 7번 마디 56-81 : 모방기법과 서로 다른 선법의 사용 .....	69
<악보 48> 제 7번 마디 82-95 : 주제의 변형 .....	70
<악보 49> 제 7번 마디 102-116 : 한 옥타브 위로 이동한 선율 A5 .....	71
<악보 50> 제 7번 마디 117-126 : A6 선율 .....	72
<악보 51> 제 7번 마디 127 : 종지 .....	73

## I. 서론

유대계 헝가리 작곡가 쇠르지 리게티(György Ligeti, 1923. 5. 28-2006. 6. 12)는 20세기를 대표하는 음악가 중 한 명이다. 리게티는 20세기 초반 많은 사회적 억압과 제약에 굴하지 않고 자신만의 색을 찾아가는 실험적인 성격의 작품을 작곡했다. 그의 음악은 3시기로 나눌 수 있는데 초기는 루마니아와 헝가리 시절, 중기는 서구로 망명 이후, 후기는 4년의 공백기를 끝으로 다시 작곡 활동을 한 시기이다. 그는 작곡 초기에 헝가리 공산정권의 감시를 받으며 작품 활동에 제한을 받았기 때문에 초기 작품 중에는 정권의 취향에 맞는 곡과 이와는 반대로 리게티의 음악적 사상이 담겨있는 두 종류의 곡이 만들어졌다. 그가 서구로 망명한 중기 이후부터는 보다 자유로운 환경 속에서 다양한 현대음악을 접하고 이를 경험하면서 얻어지는 음의 색채, 리듬의 조화에 많은 관심을 기울이며 활발하게 작곡활동을 이어나갔다.

본 논문에서는 리게티가 경험하고 느낀 여러 지역의 민속음악, 넵캐로우의 자동피아노, 프랙탈 기하학 등 다양한 분야에서 받은 영향 및 그의 음악적 특징을 알아보고 이를 토대로 그의 초기 피아노 작품인 《무지카 리체르카타》를 살펴본다. 전 11곡 중 1, 3, 4, 6, 7번을 연구하여 리게티가 추구했던 기법과 음악적 의도를 파악하고 연구하고자 한다.

## II. 죄르지 리게티의 생애

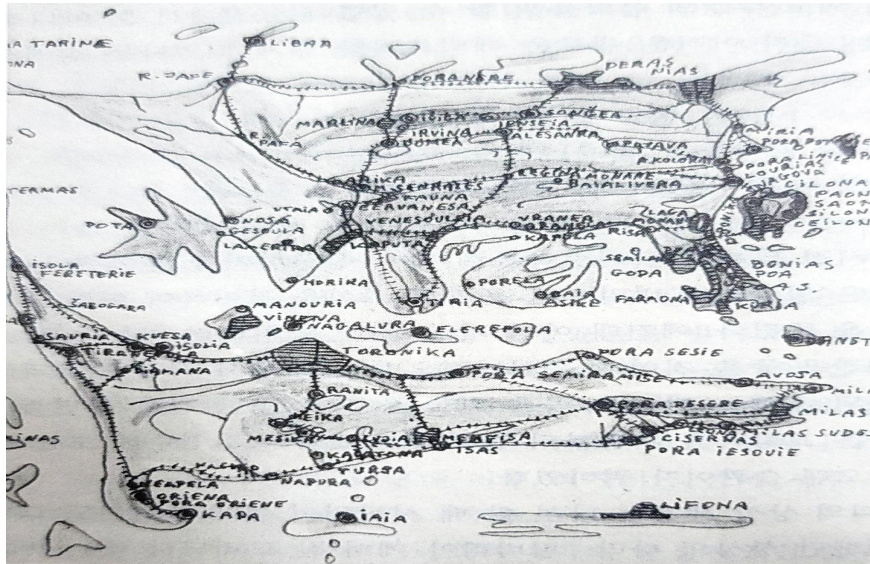
리게티는 1923년 5월 28일 트란실바니아 지방의 소도시인 디취센트마르톤(Dicsöszentmárton, 현재 트르너베니 Tîrnăveni)에서 태어났다. 그의 아버지 산도르 리게티(Sándor Ligeti, 1890-1945)는 작은 개인 은행의 매니저였고 어머니 일로나 소모취(Ilona Somogyi, 1893-1982)는 안과 의사였다. 리게티가 6세가 되던 1929년에 그의 가족은 디취센트마르톤에서 트란실바니아 지방의 중심 도시인 클루지(Cluj)로 이주했다. 클루지로 이주 후 그의 아버지는 어린 리게티를 헝가리 학교가 아닌 루마니아 학교에 보냈는데, 이것은 당시 그들이 루마니아에 살고 있기에 헝가리어가 아닌 루마니아어를 배우야 한다고 생각했기 때문이었다. 리게티는 이 시절 루마니아어를 배우게 되면서 루마니아 문화를 깊이 이해하게 되었고, 이것은 후에 그의 음악에도 많은 영향을 끼치게 되는 요인으로 작용했다. 리게티는 어린시절의 기억을 회고하면서 “무엇보다 이를 통해 훌륭한 루마니아 문학과 풍부한 루마니아 민속 음악을 접할 수 있게 된 것이 큰 수확이었다.”<sup>1)</sup>라고 밝힌 바 있다.

그는 어린시절 상상하는 것을 좋아했는데 이러한 상상력은 그가 그린 그림 ‘킬비리아(Kylwiria)’<그림 1>에 잘 드러나 있다. 킬비리아는 리게티가 만든 상상의 나라로 모든 것의 체계가 완벽하게 갖춰진 세계였다. 그가 직접 그린 지도를 살펴보면 지질학적 특성이 잘 나타나 있고, 도시는 매우 구체적으로 설계되었으며, 법체계와 사회구조를 정하고, 새로운 언어를 만들 정도로 구체적인 상상의 세계임을 알 수 있다.

---

1) 이희경, 『리게티, 황단의 음악』 (서울: 예술, 2004), 31-32.

<그림 1> 리게티가 그린 킬비리아 지도



현실주의자이면서 이상적 사회주의자였던 그의 아버지는 아들이 이렇게 상상 세계에 몰입되어있는 모습을 달가워하지 않았고, 음악 수업을 받는 것도 좋아하지 않았다. 하지만 1937년, 그가 14세 되던 해에 동생이 바이올린을 배우기 시작한 것을 계기로 리게티의 피아노 수업도 허락해주었다. 비교적 늦은 나이였지만 그는 매일 선생님 댁에 가서 열정적으로 피아노 연습을 했다. 그는 피아노를 배우기 시작하고 얼마 지나지 않아 작곡을 시도했는데 그의 첫 번째 작품은 <그리그풍의 가단조 왈츠>(Grieg Waltz in a minor, ), 두 번째 작품은 단악장의 <현악 사중주>(String Quartet)로 미완성의 곡이다.

소년 리게티는 음악 외에도 과학, 문학, 예술 등에 많은 관심사를 보였고, 과학자의 꿈을 가졌었던 아버지는 아들이 자신의 꿈을 대신 이룰 수 있을 것이라고 생각했다. 실제로 과학에 관심이 많았던 리게티는 과학자의 꿈을

가지기도 했었다.<sup>2)</sup> 그러나 1933년 독일에서 나치가 정권을 장악하면서 극우 민족주의가 발칸반도에까지 세력을 넓히기 시작했고 유대인에 대한 차별도 심해졌다. 세계 제2차 대전 발발 직후 1940년 헝가리는 트란실바니아의 동쪽과 북쪽의 지역을 되찾게 되었는데 그로 인해 클루지는 헝가리 영토가 되었고 정부의 고위 간부들도 모두 헝가리인으로 교체되었다. 그가 18세 되던 해인 1941년 가을, 헝가리가 독일 나치 진영에 본격적으로 참전하게 되면서 유대인들의 차별이 더욱 강화되었다. 리게티는 그 해 대학 입학 시험에서 우수한 성적을 받아 부다페스트대학의 물리학과 수학 계열에 합격했지만 유대인에 대한 차별 정책 때문에 입학할 수 없었다. 대신 제한법령이 보다 자유로웠던 트란실바니아 지방의 클루지 콘서바토리(Cluj Conservatory)에 입학했고 이곳에서 작곡가 페렌츠 파르카스(Ferenc Farkas, 1905-2000)를 사사했다. 그는 콘서바토리 재학 중 부다페스트의 유대인 협회가 주최하는 작곡 콩쿠르에서 메조소프라노와 피아노를 위한 <갈릴리>(Kineret, 1941)로 1등을 수상했는데 이 작품은 리게티 작품 중 처음으로 출판된 곡이 되었다. 리게티는 음악 공부를 하면서도 과학자의 꿈을 놓지 않고 물리학과 수학 공부를 병행했다. 이러한 그의 공부에 대한 열정은 결국 그의 건강을 해쳐 신경쇠약에 이르렀고 결국 그는 음악 공부에만 전념하기로 결정했다. 1942년부터는 벨라 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945)의 작품들을 약 15년간 집중적으로 연구하였고, 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 악보와 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 『작곡 지침서』(Unterweisung im Tonsatz, 1937)등도 독학하며 작곡 공부에 매진했다. 1942-1943년에는 부다페스트로 심리 불안정과 신경쇠약의 치료를 받으러 다니면서도 팔 카도사(Pal Kadosa, 1903-1983)와 함께 작곡을 공부했다. 1944년 1월에 리게티는 헝가리 군대에 근로 봉사 요원으로 징집되어 전쟁 노동

2) 윤정은, “죄르지 리게티(György Ligeti) <피아노 에튀드> 전 곡 분석 및 연주법 제안,” (서울대학교 박사학위 논문, 2020), 7.

에 동원됐다. 그는 10월 어느 날 진군 도중에 어수선한 틈을 타고 도주에 성공하였고 5일에 걸친 탈주 끝에 클루지로 돌아왔다. 당시 클루지는 폐허가 되어있었고 그는 가족조차 찾을 수 없었으며 1945년 4월 어머니 일로나 소모취만 유일하게 수용소에서 살아서 돌아왔고, 아버지와 남동생, 친척들 모두 수용소에서 죽음을 맞이했다.

1945년 세계 제2차 대전이 끝나고, 리게티는 헝가리 부다페스트 음악 아카데미에서 작곡 공부를 이어갔다. 이곳에서 절친한 친구가 되는 죄르지 쿠르탁(György Kurtág, 1926-)을 만났는데 둘은 함께 산도르 베레쉬(Sándor Veress, 1907-1992)에게 작곡 수업을 받았다. 그는 이 시절 르네상스 음악인 지오반니 팔레스트리나(Giovanni Palestrina, 1525-1594)의 대위법과 바로크 음악인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 인벤션과 푸가 작곡법을 배우면서 르네상스와 바로크 음악에 깊은 조예를 갖게 되었다. 1949년 헝가리의 공산정권에 의해 예술 활동에 통제가 이뤄지면서 베레쉬는 서방으로 망명하였고, 후임으로 클루지 콘서트바토리에서 스승이었던 파르카스가 부임해 마지막 학년을 그와 함께 공부하였다. 리게티는 부다페스트 음악 아카데미에서 화성법, 대위법, 형식론, 관현악법 수업을 들으며 작곡의 기초를 더욱 탄탄하게 쌓았고, 졸업 후에는 이곳에서 1950년 9월부터 6년 동안 대위법, 화성법, 형식론을 강의하였다.

1949년 여름 졸업 작품으로 계획한 곡이 공산당 선전 도구로 쓰이면서 리게티는 자신의 작품이 정치적으로 악용되는 것을 힘들어하였다. 당시 그는 공산당 지도자인 마차시 라코시(Rákosi Mátyás, 1892-1971)를 찬양하는 작품을 작곡하라는 명령을 받고 거절할 방법을 모색하던 중 루마니아의 민속 음악 연구 장학금을 받게 되어 상황을 모면할 수 있었고 부다페스트를 떠났다.<sup>3)</sup> 10월 루마니아의 수도인 부쿠레슈티(Bucharest)의 민속 연구소로 가서

---

3) 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, 43-44.

10주 동안 실린더 채보<sup>4)</sup> 방법을 배우고 다양한 민요 자료들을 접했으며 마을로 현장 연구도 나갔다. 당시 그는 녹음기가 없어서 듣고 채보하며 자료를 모았는데 이 연구소에서의 경험은 리게티가 동유럽의 민속 문화들을 이해하는데 가장 큰 경험이 됐다. 1950년 8월 리게티는 헝가리 부다페스트 연구소에서 연구한 루마니아 민속음악의 다성부에 대한 연구논문을 발표했다.

1950년 초 작곡된 아카펠라 합창곡과 가곡, 피아노곡, 관현악곡 등 그의 작품들은 헝가리 출신의 작가나 헝가리 민속음악에 기초를 두고 있는 것을 볼 수 있는데 이것은 공산주의 체제에서 작곡가로 살아남기 위한 작품들로 당시 그가 생계를 유지하는데 도움이 되기도 한 음악들이다. 리게티는 검열과 통제를 위한 이러한 공적인 작품 외에도 자신만의 색깔이 있는 작품들을 쓰길 원했고 본인만의 음악적 언어를 활용한 실험적인 작품들도 썼다. 이러한 성격을 가진 작품으로는 피아노 독주곡인 《무지카 리체르카타》(*Musica Ricercata*, 1951-1953), <현악 사중주 제 1번>(*String Quartet No.1*, 1954) 등을 꼽을 수 있다.

1956년 10월 23일 헝가리에서 소비에트 연합군에 대항하는 대규모의 민주화 운동이 일어났다. 당시 일주일간 소비에트 연합군이 물러나며 민주화 운동이 성공하는 듯 보였지만, 이 운동은 완벽하게 준비된 민주화 운동이 아니라 급진적으로 시작된 운동이었기에 결국 11월에 다시 소비에트 연합군에게 진압당했다. 11월 말 민주화 운동이 완전히 진압을 당한 후 리게티는 통제받았던 과거의 사회에서 완전히 벗어나고자 헝가리를 탈출해 12월에 오스트리아 빈에 도착했다. 1957년 2월 쾰른에 있는 서독일 방송국의 전자음악 스튜디오에 초청을 받은 리게티는 첫 6주 동안 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)의 집에서 지냈다. 그는 이 기간에 서유럽 출신의 작곡가들과 교류하며 친분을 쌓았으며 슈톡하우젠으로부터 다양

---

4) 토머스 앨바 에디슨(Thomas Alva Edison, 1847-1931)이 개발한 축음기로, 소리 진동에 따라 실린더(원통)안에 홈을 새겨 음악을 담아내는 녹음 방법이다.

한 작곡 기법에 대해서도 배울 수 있었다. 그는 당시 유행하던 서유럽의 아방가르드 작곡 기법을 가장 흥미로워했는데 그 중 쾰른 스튜디오에서 접한 전자음악은 그에게 신선한 충격을 주었다. 그는 이곳에서 고트프리트 미하엘 쾰니히(Gottfried Michael Koenig, 1926-)와 작업을 함께하면서 이전에 자신이 했던 음악적 언어를 구체화할 방법을 모색하는 연구를 이어갔고 그 결과물로 전자음악 작업을 활용하여 만든 첫 작품인 <글리산디>(Glissandi, 1957)를 발표했다.

리게티는 1958년 다름슈타트 하기 현대음악제(Internationale Ferienkurse für Musik Darmstadt)에 참여하게 되었는데 이것은 그의 음악적인 시야를 넓히는 중요한 경험이 됐다. 슈톡하우젠과 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)를 중심으로 카렐 후이바르츠(Karel Goeyvaert, 1923-1993), 헨리 푸쇠르(Henri Pousseur, 1929-2009), 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990) 등 젊은 작곡가들이 음악제를 주도했고 그들의 주 관심사는 바로 음렬주의였다. 그는 이곳에서 급진적 서유럽의 아방가르드 작곡가들과 함께하면서 다양한 작품과 작곡법에 대해 배우며 그들을 존중했지만, 이미 확립된 아방가르드 그룹의 일방적으로 극도로 치우친 음악에 대해서는 비판적으로 생각하기도 했다.

리게티는 1960년 쾰른에서 열린 세계 현대 음악제(ISCM, International Society of Contemporary Music)에서 그의 작품 <환영>(Apparition, 1959)의 초연을 매우 성공적으로 이끈 후 작곡가로서 이름을 알리기 시작했다. 또한 1961년 도나우에칭엔 음악제(Donaueschingen Musikfestival)에서 관현악을 위한 곡인 <아트모스페르>(Atmospheres, 1961)를 초연하면서 명망있는 작곡가로서의 입지를 확실히 굳혔다. 이 두 곡은 리게티가 서방에 있었을 때 연구했던 작곡 기법을 바탕으로 만든 자신만의 고유한 양식의 첫 작품으로 그에게는 매우 의미 있는 작품들이다.

리게티는 1960년대에도 활발하게 창작활동을 이어나가며 많은 작품들을 탄생시켰다. 그러나 작곡가로서 생계를 유지하는 것은 어려운 일이었기에 작품 활동 외에 여러 지역으로 강연을 하러 다녔고 현대 음악과 관련된 방송 원고를 써서 생계를 이어갔다. 그의 가장 큰 수입원은 스톡홀름에 위치한 스웨덴 왕립 음악학교의 초빙 교수직으로 이곳에서 1961년부터 1971년까지 10년 동안 음악이론, 작곡수업 등을 지도했다. 1969년에는 독일 학술 교류처(Deutscher Akademischer Austauschdienst)의 베를린의 예술가 프로그램에 초청을 받게 되어 1년 동안 서베를린에 머물기도 했다. 또한 핀란드, 독일, 네덜란드, 스페인 등 여러 나라에서 초청받아 작곡 또는 작품 분석을 주제로 강의했다. 활발하게 외부 강의를 이어가던 중 1970년대 초 쾰른, 빈, 베를린, 함부르크, 스탠포드 등 여러 학교에서 정교수직 요청을 받았는데 중간에 여러 번 무산이 되었다가 결국 함부르크 음대의 교수로 취임했다. 그는 1973년부터 1989년까지 16년간 함부르크 음대에 정교수로 재직하면서 작곡과에서 작품 분석 강의를 했다.

1974년 말에 리게티는 오랜 시간 구상하고 있었던 오페라의 작곡을 본격적으로 시작하려 했다. 하지만 중간에 오페라를 잠시 미뤄두고 다른 악기를 위한 작품들을 작곡했다. 그는 1980년 당시에 예술과 음악 영역에 빠르게 퍼져나가는 포스트모더니즘을 단순히 따라가길 원하지 않았고, 더 이상 아방가르드 음악에 자신이 속해있다고 느끼지도 않았었기에 음악적 전환을 위한 준비의 시간이 필요했다.<sup>5)</sup> 또한 이 시기에 건강도 악화가 되면서 여러 차례 병원에 입원하게 되었는데 이것으로 인해 작곡에 4년간의 공백기가 발생했다. 그는 4년간의 작곡 공백기 동안 함부르크 음대에서 제자들과 토론 수업을 하며 전 세계의 민속음악에 대한 정보를 서로 교환하고 다양한 음악 양식에 대해 연구했는데, 이러한 준비를 통해 자신만의 독창적인 음악 언어

---

5) 신인선, “죄르지 리게티,” 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』, (서울: 음악세계, 2003), 537.

를 향해 찾아가게 되었다. 그는 아프리카 민속음악의 복잡한 리듬 구조에 흥미를 느꼈는데, 그 중에서도 사하라 이남 아프리카 음악의 폴리포니 구조에 매료되어 이것에 대한 심도있는 연구를 했다. 리게티는 1982년 <바이올린, 호른, 피아노를 위한 트리오>(*Trio for Violin, Horn and Piano*, 1982)를 시작으로 다시 작품들을 발표하며 활동을 시작해 나갔는데, 이 시기의 작품들은 스스로가 마땅히 인정하지 않았던 1960-1970년대 시절의 헝가리 작품들을 그간 경험하고 연구해온 새로운 양식으로 재 작업한 것으로 리게티는 이 작품들을 자신의 작품 목록에 포함하기 시작했다.<sup>6)</sup>

리게티는 1989년 함부르크 음대 교수직에서 물러난 이후에도 꾸준히 작품 활동을 이어나갔고 1990년대에도 유럽 전역에서 열리는 각종 세미나와 페스티벌에 참여했다. 1998년에 리게티의 75세를 기념하기 위해 함부르크에서 리게티 페스티벌이 열렸는데 당시 독주곡과 실내악곡, 세 개의 협주곡들, 관현악곡 등 20여개의 작품들이 연주됐다. 2003년에는 리게티의 80세 기념 연주회가 개최되었고 유럽과 북미의 주요 도시들뿐만 아니라 아시아, 남미, 호주, 이스라엘에서까지 그의 음악이 연주되는 등 전 세계에서 저명한 작곡가로 인정받게 되었다. 바쁜 일상 속에서 리게티의 건강은 점차 악화되었지만 그는 《피아노 연습곡》(*Études pour Piano*, 1985-2001) 제 1-3권을 작곡하였고, 다음 작품도 구상할 정도로 작품 활동에 있어서 열정이 많았다. 그러나 리게티는 건강 쇠퇴으로 인해 결국 2006년 6월 12일 오스트리아 빈에서 사망했다. 리게티는 음악학자인 마리나 로바노바(Marina Lobanova, 1953-)와의 인터뷰에서 스스로에 대해 다음과 같이 설명했다.

만일 내가 누구인지 묻는다면, 난 이렇게 대답할 겁니다. 트란실바니아에서 유대계 헝가리인으로 태어나, 처음에는 루마니아, 이어 헝가리, 그리고 현재는 오스트리아 국적으로 살고 있다고 말입니다. 결국 난 어디에도 속하지 않아요. 유럽의 지성과 문화에 속할 따름이죠.<sup>7)</sup>

6) 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, 69.

리게티는 여러 나라에서 경험했던 문화를 자신의 삶과 음악에 반영했다. 그는 또한 다양한 유럽 음악의 흐름 속에서 특정 악파에 소속되기를 거부하고 언제나 새로운 길을 탐색해가는 작곡가였다. 그의 이러한 열린 자세와 끊임없는 탐구 정신이 바로 오늘날 리게티 음악을 특별하게 만드는 요인이 되었다.

---

7) 마리나 로바노바와의 인터뷰 (1991년 11월 6일 함부르크)에서.  
M. Lobanova, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, (Berlin: Verlag Ernst kuhn, 2002), 396, 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, 17에서 재인용.

### Ⅲ. 시기별 특징

본 논문에서는 리게티의 생애와 주요 작품의 경향에 따라 그의 음악을 3시기로 구분했다. 과거 리게티의 선행연구를 살펴보면 대부분 그의 음악을 3시기로 구분하였으나 후기를 1997년까지 한정할 것을 볼 수 있었다. 대표적으로 1997년에 출판된 『20세기의 새로운 음악』<sup>8)</sup>을 살펴보면 리게티의 작품을 1기(1938-1943), 2기(1944-1956), 3기(1956년 이후)의 3시기로 구분한 것을 알 수 있다. 1기는 청년 시절로 취미생활로서 작품 활동을 했을 때부터 클루지 콘서바토리에 입학해 본격적으로 작곡을 배우던 시기이다. 2기는 1944-1956년으로 서구로 망명하기 전까지로 헝가리에서 거주하며 부다페스트 음악 아카데미에서 작곡을 공부하던 시절이며, 3기는 서구 망명 이후로 독일과 미국에서의 활동 및 합부르크 아카데미에서 정교수로 재직하던 시절까지 생애의 후반부를 한 시기로 묶어서 설명했다. 다음과 같은 시기분류를 인용한 선행 논문으로 국내 석사학위 논문인 (유해명, György Ligeti의 「Musica Ricercata」에 관한 분석연구, 서울대학교 일반대학원, 2006)와 (전소민, G. Ligeti의 《String Quartet No.2》 1악장 분석-형식, 리듬, 음정, 빠르기, Dynamics, 작곡기법을 중심으로-, 경희대학교 일반대학원, 2017) 등이 있다.

그러나 최근에는 헝가리에서 거주했던 시기를 초기로 보고, 이후 서유럽 시기에서 1980년대 초까지를 중기, 1980년대에서 사망까지를 후기로 나누는 견해들이 제시되었다. 이와 같은 시기 분류는 작품 활동을 기반으로 하는 분류법으로, 이것을 기준으로 하면 그의 작품들은 1960년대 양식으로 작곡된 곡들과 이후에 새로운 작곡법을 기반으로 나온 곡들로 구분될 수 있다.

---

8) 『20세기의 새로운 음악』 김정길, 서울대학교 출판부, (1997)

또한 1998년부터 리게티가 사망한 2006년까지 그가 매우 활발한 작곡활동을 하였으므로 이 시기의 작품들도 후기에 포함시키는 것이 더욱 타당하다. 본 논문에서는 클루지 콘서바토리어에서 처음 작곡 수업을 받았던 루마니아 시절과 본격적인 음악 공부를 위해 헝가리에 거주하던 시기를 초기로, 서유럽의 아방가르드 음악과 미국에서의 다양한 양식을 접한 시기를 중기로, 그리고 1982년부터 2006년까지 4년간의 공백 기간을 통하여 새로운 작곡양식을 창조하고 이 양식을 활용하여 활동을 재개한 시기를 후기로 구분했다.

## 1. 초기(1938-1956)

리게티는 매우 어린 시절부터 음악을 배웠던 다른 음악가들과 달리 아버지의 반대로 인해 14살이 되어서야 피아노를 배울 수 있었다. 그는 이 시기부터 작곡도 시도했지만 이것은 어디까지나 취미의 영역이었고, 클루지 콘서바토리에 입학 후 작품을 분석하면서 비로소 진정한 작곡 공부를 할 수 있었다. 그 후 부다페스트 음악 아카데미에서 재학하여 팔레스트리나의 대위법과 바흐의 인벤션과 푸가를 분석하며 대위법도 확고히 배울 수 있었다. 그는 다성 합창음악에 많은 관심이 있었는데 그중에서도 특히 팔레스트리나의 합창음악에 대해 진지한 연구를 계속했다. 이것은 후에 바흐 작품에 나타나는 다성부 대위법에 대한 연구로 이어지면서 그의 작곡에 탄탄한 기초를 제공하였다. 이 시기는 다양한 작곡양식에 대해 탐구하던 시절로 각 사조를 대표하는 작곡가들의 작품을 분석하고 이를 활용하여 작곡을 연습하였다. 1950년대에 공산정권 하의 헝가리에서는 유대인에 대한 탄압이 자행되고 있었기 때문에 리게티는 본인의 의지대로 자유롭게 작곡 활동을 할 수 없었고 작품을 발표하는 것도 통제를 받았다. 따라서 이 시기의 작품들은 다음과 같이 두 종류로 분류될 수 있다. 첫째는 사회에서 요구되는 목적에

부합하여 공식적인 활동을 위해 작곡된 곡들이며 둘째는 그와 반대로 통제 의 틀에서 벗어나 비밀리에 만들어진 사적인 성격의 작품들로 이 작품들은 발표 또한 하지 못했다. 이 시기에 발표된 많은 합창곡들과 성악곡, 관현악 곡들은 첫 번째 분류인 정치에 의해 요구된, 공산주의의 성격을 담은 민속 음악 또는 헝가리 작가의 작품에 기초한 것으로 공산정권의 정당성을 내세우는 도구로 이용되었다. 공적인 작품 중 대표적인 곡으로는 아카펠라 합창 곡인 <밤과 아침>(Night and Morning, 1955)이 있으며 초기의 주요 작품 중 사적인 작품으로 피아노 곡인 《무지카 리체르카타》, 《목관 5중주를 위한 6개의 바가텔》(Six Bagatelles for Woodwind Quintet, 1951-1953), <현악 4중주 제1번>등이 있다.

1953년 소련의 독재자 이오시프 스탈린(Iosef Vissarionovich Stalin, 1879-1953)이 사망하면서 헝가리에서도 엄격했던 통제가 점차 완화되기 시작했고 다른 국가들과의 접촉 또한 가능해지기 시작했다. 리게티는 보다 자유로워진 사회 분위기에 편승해 기존에 작곡하던 민속음악의 한계를 벗어나 고자 노력했다. 또한 헝가리에 서유럽의 현대 음악을 녹음한 음반들이 들어 오게 되면서 이에 영감을 받아 자신만의 개성을 살린 양식을 본격적으로 연구하기 시작했다. 이 시기의 대표 작품에는 극심한 불협화음이 사용된 관현악곡 <변주적 콘체르토>(Variation Concertantes, 1956), <비전>(Viziok, 1956), 피아노곡 <반음계적 판타지>(Chromatische Phantasie, 1956) 등이 있다.

## 2. 중기(1957-1978)

중기는 리게티가 독일과 미국에서 작곡가로 활동하던 시기를 포괄한다. 그는 독일에서 아방가르드 음악과 전자음악을 접하면서 새로운 음악양식에

대한 눈을 떴으며 이것을 독특한 자신만의 스타일로 재창작해서 리게티화 시켰다. 또한 미국에서의 6개월 체류기간 동안 알게 된 미국의 현대음악은 그의 흥미를 불러일으켰는데 그는 특히 당시 유행하던 미니멀리즘에 관심을 갖고 자신의 음악에 활용하기도 했다. 중기는 그가 본격적으로 작곡가로 활동하며 경험하고 배운 것에 자신만의 색깔을 더해 다양한 음악적 양식들을 융합시켰던 시기로 이 시절의 경험은 그의 후기 작품에도 많은 영향을 주었다.

### 1) 서유럽

리게티는 1956년 12월 독일의 음악 평론가 헤르베르트 아이메르트(Herbert Eimert, 1897-1972)의 추천으로 쾰른에 있는 서독일 방송국 전자음악 스튜디오에 초청을 받았고 이를 계기로 독일로 망명하였다. 그는 이 시절 슈톡하우젠의 집에서 머물면서 유럽의 아방가르드 작곡가들과 자연스럽게 교류할 기회를 갖게 되었다. 1958년, 다름슈타트 하기 현대 음악제에도 참여하며 새로운 음악 양식을 접하였는데 그중에서도 특히 리게티의 관심을 끈 것은 전자음악이었다. 그는 작곡 초기에 르네상스와 바로크 시대의 작품들을 집중적으로 분석하는 등 고전음악의 구조에 많은 관심을 보였지만 서유럽으로 망명한 이후 전자음악을 접하게 되면서부터는 다양한 음색과 음향에 더욱 많은 관심을 보였다. 그는 선율이나 화성, 리듬은 정적으로 움직이지만 여기에 음향적인 변화를 더하면 다양한 형태의 소리를 가진 음악이 만들어진다는 것을 발견하였고, 이후 작곡할 때 음색에 많은 변화를 가져오는 방법을 사용하여 다채로운 소리를 만들어냈다. 그는 이러한 작곡 기법을 평면음색 작곡기법(Klangfarbenflächen Komposition)이라고 정의했다.<sup>9)</sup> 이 기

9) 평면음색 작곡기법: 서양 음향학의 발달에 기초를 둔 작곡기법으로, 20세기 후반 전자음악이 출현하면서 사용된 용어이다. 선율과 화성이 중심이 되는 전통 서양음악의 작곡법과 다르게 음

법을 사용한 대표적 작품으로 관현악곡인 <환영>(Apparitions, 1958-1959), <아트모스페르>가 있다. <환영>의 오케스트라 편성에는 오보에가 사용되지 않았는데 리게티는 그 이유에 대해 “이 작품의 기본 착상은 비현실적인 환영같은 음향인데 오보에 소리는 너무나 현세적이기 때문이다”<sup>10)</sup>라고 언급하며 그가 작곡에서 음색을 중시하는 것을 강조하기도 했다.

리게티가 음색과 음향에 대한 관심을 갖게 된 이후 이것을 돋보이기 위해 그는 정적인 음을 기본으로 하여 이것에 다양한 리듬과 음향을 더해 곡을 진행시켜 음악에 활기를 더해주는 방법을 사용하였다. 이것은 마이크로폴리포니(micropolyphony)로 화성이 급변하지 않고 많은 성부가 복잡하게 얽혀 음악의 음색, 밀도, 다이내믹, 짜임새에 변화를 이루는 다성음악의 기법이다. 여러 성부가 움직이면서 자연스럽게 반응계적인 복합체를 만들어내고 이것은 또한 서로 여러 층으로 얽혀서 청각적으로 하나의 음의 덩어리로 들리게 되는데 이러한 음의 덩어리가 여러 개 모여서 다시 커다란 음의 층을 이루게 된다. 결과적으로는 흐르는 선율이 아닌 마치 정지한 듯한 음향을 실현하기 위한 것인데 리게티는 이 기법에 캐논이나 푸가와 같은 모방 대위법을 즐겨 사용하였다. 이 기법을 사용한 대표적인 작품은 관현악곡인 <아트모스페르>, <론타노>(Lontano, 1967), 《Requiem》 중 무반주 합창곡인 <영원한 빛>(Lux aeterna, 1966) 등이 있다. 리게티는 일반적으로 사용되는 전통적인 폴리포니와 마이크로폴리포니의 차이점에 대해 다음과 같이 설명했다.

기술적으로 말하자면 나는 항상 성부작법(part-writing)을 통해 음악의 텍스체에 접근해 왔다. 나의 몇몇 작품은 촘촘한 캐논구조를 갖고 있으나 사실상 폴리포니(캐논)는 들리지

---

색을 활용하여 이를 조직적으로 사용하는 기법으로 소음적인 성격의 음들을 포함한 모든 소리의 색깔을 작곡에 있어 우선적으로 활용하여 음색을 전면으로 내세우는 작곡 방식이다. 이 기법을 사용한 작곡가로 죄르지 리게티, 크시슈토프 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933-2020) 등이 있다.

10) 리게티가 노르드월에게 보낸 편지(1966년 4월 17일) 중에서, O. Nordwall, *György Ligeti*, Ein Monographie, Mainz, 1971, 36.

않는다. 귀에 들리는 것은 매우 촘촘히 짜인 거미줄과 같이 관통할 수 없는(impenetrable) 텍스처다. 나는 작곡을 할 때 선율선(melodic lines)을 계속 유지해왔다. 선율선들은 팔레스트리나 또는 플레미쉬 악파의 것만큼 엄격한 규칙에 지배되지만, 이 폴리포니의 규칙은 나에게 의한 것이다. 폴리포니 구조는 귀에 들리지 않으며, 현미경으로 볼 만큼 미세한 수중 세계 안에 숨겨져 있다. 나는 이것을 마이크로폴리포니라 부른다.<sup>11)</sup>

이와 함께 이 시기의 대표곡으로는 목소리와 관현악을 이용한 <첼로 협주곡>(Cello Concerto, 1966), <현악 오케스트라를 위한 ‘영향’>(Ramification for String Orchestra, 1968-1969), 《목관 5중주를 위한 10개의 소품》(Ten Pieces for Wind Quintet, 1968), <현악 4중주 제 2번>(String Quartet No.2, 1968)등이 있다.

## 2) 미국

리게티는 1970년대 초 미국 스탠포드 대학의 초청으로 상주 작곡가로서 처음 미국을 방문했다. 그는 이후 약 6개월간 미국에서 생활하면서 미국 현대음악을 알게 되었고 당시 미국에 유행하던 새로운 사조에 대해서도 관심을 갖기 시작했다. 그중에서도 특히 그의 관심을 끈 것은 당시 유행했던 필립 글래스(Philip Morris Glass, 1937-), 스티브 라이히(Stephen Michael Reich, 1936-) 등이 이끌던 미니멀리즘 양식이었다. 그는 이 시기에 12성부 여성 합창과 오케스트라를 위한 작품을 구상하고 있었는데, 이것에 미니멀리즘 음악을 적용해서 <시계와 구름>(Clocks and Clouds, 1972-1973), 《두 대의 피아노를 위한 소품집》(Three Pieces for Two Pianos, 1976) 등을 작곡했다. 그는 스톡홀름 음악연구소의 위촉으로 오페라 <르 그랑드

---

11) Jonathan W. Bernard, "Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti," *Music Analysis* 13/2-3, (1994), 238. 서정은, "20세기 음악에 나타난 대위의 양상들(Ⅲ)," 『음악논단』 32, (2014), 262에서 재인용.

마카브레>(*Le Grand Macabre*, 1974-1977)를 완성하고, 이후 첼발로를 위한 <헝가리안 록>(*Hungarian Rock*, 1978)과 <헝가리안 파사칼리아>(*Passacaglia ungherese für Cembalo*, 1978)를 끝으로 작품 활동에 공백기를 가지며 자연스럽게 이 시기를 마무리 지었다

### 3. 후기(1982-2006)

후기는 리게티가 1978년부터 시작해 4년간의 작곡 공백을 가졌던 이후의 시기이다. 그는 1978년부터 건강의 문제가 생겨 휴식이 필요한 상태였으며 쉴 새 없이 작업했던 작곡 활동으로 인해 음악적인 아이디어에 한계를 느끼고 잠시 음악 활동을 중단했다. 하지만 작곡을 잠시 쉬었을 뿐 함부르크 대학에서 정교수로 작곡을 강의하며 다양한 것에 흥미를 가지고 새로운 작곡 양식에 대한 아이디어를 구상하였다. 그는 1970년대 후반부터 아프리카 음악, 인도네시아 가믈란 음악 등 세계의 민속음악에 관심을 가졌는데 이것은 그의 작곡 초기시절 헝가리 민속음악에 대한 관심이 다른 지역의 민속음악으로 확장되어 나타난 것으로 볼 수 있다. 또한 1980년 우연히 기계악기에 대한 전시회 도록을 통해 알게 된 콘론 낸캐로우(Conlon Nancarrow, 1912-1997)의 자동 피아노는 연주자들의 입장에서 작품 속에 복잡한 리듬을 어떻게 다루는지에 대해 생각하게 만든 결정적인 자극이 되며 그의 창작활동에 중요한 요소가 되었다. 더 나아가 프랙탈 기하학(fractal geometry)과 카오스 이론(chaos theory) 등 논리 정연한 현대의 과학과 수학 이론에도 관심을 보였고 이러한 관심들을 융합시켜 연구하며 후기 작곡 양식에 도입하였다.

후기 음악에는 기존의 리게티의 관심사였던 요소들이 모두 사용되어 집약되는 것이 특징으로 이 중에서도 특히 르네상스 시대의 다성음악, 낸캐로우의 자동피아노를 위한 음악, 중앙아프리카 음악에 대한 연구는 리게티에게

새로운 자극제가 되었다. 공백 기간을 끝내고 1982년 작곡된 <바이올린, 호른, 피아노를 위한 트리오>는 라틴 아메리카 음악의 박절과 리듬에 기초하여 작곡된 것으로 그의 음악 양식에 전환점을 열어준 작품이다. 이 곡에는 13-14세기 모테트(*Motet*)와 17-18세기의 파사칼리아(*Passacaglia*)를 혼용하여 두 가지 양식이 조화 및 대조되는 모습이 나타난다. 후기 작품 중 대표작이라 할 수 있는 작품은 3권의 《피아노 연습곡》(1985-2001)이다. 이 곡은 다양한 성부 층에 대한 가능성을 설명해주고 있는데 그는 여기에 아프리카 민속리듬, 프랙탈과 카오스 이론, 자동 피아노 등의 원리를 도입하여 복잡한 리듬패턴과 불규칙적인 강세, 오스티나토 등을 활용하였다. 이 곡은 연습곡의 기교적인 면을 부각하면서도 혼돈 속에서의 규칙적인 흐름을 강조한 곡으로 리게티의 대표적인 피아노 작품으로 손꼽힌다.

## IV. 리게티 음악에 영향을 준 요인

### 1. 유럽음악

#### 1) 르네상스 시대의 다성 합창음악 및 바로크 시대의 대위법

리게티는 부다페스트 음악 아카데미에서 작곡을 공부하던 시절, 르네상스 시대 중 팔레스트리나의 음악을 연구하며 동시에 바흐의 대위법으로 대표되는 바로크 음악까지 그 연구대상을 확대했다. 리게티는 여러 성부에서 들을 수 있는 화음에 관심을 가졌고, 이 때 발생하는 음향으로 또 다른 새로운 소리를 창출할 수 있다는 가능성을 느끼고 폴리포니 음악에 연구를 시작했다.

대위법을 사용한 다성 음악은 일반적으로 두 개 이상의 여러 성부로 구성되어 되며 각 성부의 선율은 독립적으로 움직이는 것이 특징이다. 이때 자연스럽게 얻어지는 화성적 선율이 발생하게 되는데 이것은 후에 그가 ‘마이크로폴리포니’라고 정의한 자신만의 고유한 다성 음악의 형식의 바탕이 되었다. 그는 마이크로 폴리포니에서 팔레스트리나만큼 엄격하게 선율선을 유지하면서도 새로운 대위법적 가능성을 도입하였다. 그의 작품에는 미세하게 많은 성부가 캐논구조로 진행되지만 이러한 캐논의 구조는 귀에는 잘 들리지 않는 것이 특징이다. 이것은 단지 리게티만의 특징적인 기법이 아닌 20세기 음악의 양상으로서 중세시대 후기에 다성 음악이 발생한 후 음악사적인 맥락 속에서 연속성을 가지고 발전해 온 주요 특징 중 하나이다.<sup>12)</sup>

---

12) 서정은, “20세기 음악에 나타난 대위의 양상들(III): 음악사적 연속성 위에서 살펴본 비(非)대위적 텍스처 안의 대위,” 『음악세계』 32 (2014), 263.

## 2) 낭만시대 피아노 음악- 헤미올라와 복합리듬

리게티는 프레데릭 쇼팽(Frederic Chopin, 1810-1849), 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등으로 대표되는 19세기 작곡가들의 음악에도 많은 관심을 보였다. 특히 그의 주목을 끌었던 것은 낭만주의자들의 사용했던 대위법을 기반으로 하는 다양한 동기의 발전 방식과 복잡한 리듬체계였다. 그는 불규칙적이거나 엇박을 강조하는 독특한 리듬을 선호했는데 예를 들어, 2:3의 비례관계에서 시작해 3:5, 5:7 등으로 표현되는 비율의 리듬 및 헤미올라, 당김음 등이 그것이다. 리게티는 헤미올라의 가장 큰 매력으로 ‘박자에서 오는 긴장감’을 꼽았으며<sup>13)</sup> 그의 음악에서는 앞서 언급한 다양한 비례의 리듬이 여러 성부에서 동시에 나타나는 기법도 빈번히 사용된 것을 볼 수 있다. 이러한 음악에서는 복합리듬(polyrhythm)이 발생하는데 이것은 더 나아가서 복합템포(polytempo) 들리게 되며 결국에는 성부의 강세가 겹쳐서 들리는 환영의 리듬(illusory rhythm)효과를 만들어낸다.<sup>14)</sup> 이러한 복잡한 리듬 체계는 그의 피아노 음악에서 극도로 복잡한 리듬을 구현해내는 바탕이 되었으며 1980년대에 알게 된 낸캐로우의 자동 피아노에서 구현되는 복잡한 리듬, 중앙아프리카의 전통 리듬 등과 결합하여 그의 작품을 더욱 복잡하게 만드는 요인으로 작용하였다. 리게티의 후기 작품인 《피아노 연습곡》은 이 기법이 활용된 대표적 작품으로 이 곡에는 여러 개의 성부가 서로 다른 리듬을 가지고 동시에 진행되는 기법이 빈번하게 등장한다. 그의 《피아노 연습곡》 제 15번 <흰 건반의 연속(White on White)>을 살펴보면 오른손과 왼손이 서로 다른 박자에 액센트를 가지고 있어 마치 두 명의 연주자가 두

13) 정혜경, “리게티 피아노 연습곡에서 나타나는 리듬적인 특징 및 연주 지침: 연습곡 1권의 1번 Désordre를 중심으로,” 『음악과 예술』 통권 3호 (2012), 78.

14) 위의 글, 81.

개의 단선율을 연주하는 효과가 나온다. 결과적으로 음악은 매우 복잡한 리듬체계를 가지고 있는 것처럼 들리며 연주자는 양손으로 서로 다른 리듬체계를 연주해야하므로 기교적으로도 매우 어려운 곡이 된다. <악보 1>

<악보 1> 《피아노 연습곡》 제 15곡 <흰 건반의 연속>, 마디 16-19

**Vivacissimo con brio**

(16) *ff sempre, legatissimo possibile* *quasi senza Ped.* *sfz sfz sfz sempre sim.* *sim. al fine*

(18) *sim. al fine*

## 2. 민속음악

### 1) 동유럽의 악삭 리듬(Aksak rhythm)

‘악삭(Aksak)’은 터키어로 ‘절뚝거리다’는 뜻을 지닌 단어이다. 리듬을 서로 비대칭적인 구조로 만들어내어 절뚝거리는 성격을 말하는데, 바르톡은 이 리듬을 ‘불가리안 리듬(Bulgarian rhythm)’이라 말했다.<sup>15)</sup> 악삭 리듬은 2+3, 2+2+3, 3+2+3, 3+3+2 등으로 다양하게 변화할 수 있는데, 리게티는 바르톡의 리듬에 영향을 받아 이를 연구하여 악삭 리듬을 자신의 음악에 도입하였다. 1982년 작곡된 <바이올린, 호른, 피아노를 위한 트리오> 를 살펴보면 피아노 파트에서 이 리듬이 오스티나토로 등장한다. <악보 2>

<악보 2> <바이올린, 호른, 피아노를 위한 트리오> 제 2악장, 마디 15-19 :

오스티나토에 사용된 3+3+2, 3+2+3의 악삭리듬

The image shows a musical score for the piano part of Ligeti's Trio for Violin, Horn, and Piano, measures 15-19. The score is written for Violin (Vn.), Horn (Hr.), and Piano (Klu. - Proc.). The piano part is circled, and the rhythm patterns are indicated by boxes and numbers below the staff. The first two measures are marked with three boxes and the number 3+3+2, and the last two measures are marked with three boxes and the number 3+2+3.

악삭 리듬은 리게티가 영향을 받은 동유럽의 민속음악뿐만 아니라 라틴아메리카 음악에서도 찾아볼 수 있다. 리게티는 그의 <바이올린, 호른, 피아노를 위한 트리오>에 대한 설명에서 이 작품에 사용된 악삭 리듬의 비대칭적

15) 윤정은, “죄르지 리게티(György Ligeti) 《피아노 에튀드》 전 곡 분석 및 연주법 제안,” (서울대학교 박사학위 논문, 2020), 20.

인 박절의 구조는 라틴아메리카의 춤곡 장르인 삼바(Samba)와 룸바(Rumba)에서 영향을 받았다고 밝혔기에 라틴 아메리카 음악의 영향으로도 악삭 리듬의 설명이 가능하다.<sup>16)</sup>

## 2) 중앙아프리카 민속음악

리게티는 함부르크 대학에서 교수로 재직하던 시절에 푸에르토 리코(Puerto Rico)출신의 작곡가인 로베르토 시에라(Roberto Sierra, 1953-)를 만났다. 그는 젊은 학생이었던 시에라가 가져온 중앙아프리카 음반에 수록되어있던 카리브 해 연안의 민요 앙상블 연주의 기악 폴리포니 음반을 듣고 많은 흥미를 느꼈다. 오랜 연구 끝에 그는 민속음악에서 만들어지는 음악은 결국 음향적인 것으로 그가 이전에 연구했던 작품들과 유사함을 발견하였고<sup>17)</sup> 그와 동시에 아프리카 음악의 폴리포니 구조의 특징을 분석하고 연구하여 자신만의 스타일을 담아낸 새로운 폴리포니 작법을 발전시켰다. 이것은 넬캐로우의 음악어법과 비슷한 관점에서 접근할 수 있는데 두 스타일의 공통점은 복잡한 폴리포니의 형식을 보인다는 것으로, “다양한 빠르기를 가지고 있는 층의 진행 속에서 각각에 자유로운 선율들이 만들어내는 특별한 폴리포니의 형식이라 할 수 있다.”<sup>18)</sup> 중앙 아프리카 음악의 폴리포니를 접하게 되면서 복잡한 리듬의 층들이 연주되는 동시에 서로 겹치고 이를 조직화하는 방식이 리게티에게 폴리리듬을 구조화시키는 아이디어에 구체적인 방법을 제공했다. 사하라 이남 아프리카의 기악 앙상블, 특히 실로폰 음악에서 연주자들은 하나의 커다란 실로폰에 마주 보고 앉아서 각자 자신의 음악을 동시에 아주 빠르게 연주하는데, 이 비연속적인 두 개의 음악이 톱니바

16) 신인선, 『20세기 작곡가 연구회』, 540.

17) 강석희, “죄르지 리게티의 <피아노 연습곡 1권>중 제6번 ‘바르샤바의 가을’에 관한 연구,” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2015), 12.

18) 신인선, 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』, 538.

퀴처럼 서로 맞물려서 만들어내는 전체적인 음향은 빠른 속도를 가진 규칙적인 리듬이 움직이는 것으로 들린다.<sup>19)</sup> 여기에서 발생하는 리듬은 두 개의 음악이 혼합된 형태로 실제로 청중이 들을 수 있는 음악은 두 음악의 혼합 형에 내재된 리듬패턴이다. 이것은 연주자들이 직접 연주하는 것이 아니라 “그것을 지각하며 들려지는 ‘환영적인 리듬’ 패턴이라고 한다.”<sup>20)</sup> <악보 3>

<악보 3> <피아노 협주곡> 제 5악장, 마디 3-4: 환영적 리듬

리게티의 <피아노 협주곡>을 살펴보면 오케스트라와 피아노가 같은 마디줄을 사용하지만 서로 다른 박자에 액센트를 가지고 있는 것을 볼 수 있다.

19) 강석희, “죄르지 리게티의 <피아노 연습곡 1권>중 제6번 ‘바르샤바의 가을’에 관한 연구,” 13.  
 20) 이희경, 『리게티, 황단의 음악』, 266.

피아노는 매 8분음표 3개씩마다 강조되고 이에 반해 오케스트라는 16분음표 4개 단위로 진행되기 때문에 한 마디 안에서 서로 다른 박절체계를 가지며 복합적인 액센트를 만든다.

리게티는 1982년 아프리카 음악에 대해 알게 된 이후 그 영향을 받아 서양음악에 사용되는 박절적 의미의 마디줄을 단지 시각적 표기에 도움을 주는 도구로서 박자를 나누는 용도로만 사용하였다. 그는 《피아노 연습곡》의 서문에서 일부 작품에서의 마디줄의 용도를 설명하였는데 이것은 일반적인 서양음악에서 마디줄의 사용 목적과는 매우 다른 것임을 알 수 있다.

아프리카 음악에서는 두 개의 리듬이 사용된다. 첫 번째는 박자를 세려고 노력해도 도저히 셀 수 없는 매우 빠르게 움직이는 아랫 성부이고 또 하나는 그 위에서 진행되는 가끔 대칭적인 리듬과 다양한 리듬의 비대칭적 리듬의 층이다. 이것은 마디줄이 가지는 액센트가 있는 박자에 기본을 둔 것이 아니다. 이것은 서양음악에서 마디줄이 가지고 있는 의미와는 전혀 다른 체계로서 단지 고르고 부드럽게 박자가 흘러가는 것을 나타낸다.<sup>21)</sup>

그의 《피아노 연습곡》 제 16번 <이리나를 위하여(*Pour Irina*, 1997)>를 살펴보면 리게티가 이 곡에서 마디줄을 사용하지 않고 단지 연속적인 16분음표를 3개, 5개 또는 9개의 그룹으로 구별하는 액센트(>)만을 사용하여 마디줄의 역할을 대신하는 것을 볼 수 있다. 이것은 마디줄이 없어 불편할지 모르는 연주자의 시각적, 청각적 이해를 돕기 위한 것으로 리게티 후기 작품에서 볼 수 있는 특징 중 하나이다. <악보 4>

---

21) Gyorgy Ligeti, "On My Etudes for Piano," preface to *Etudes pour Piano-premier livre*, translated by Sid Mclauchlan, (Germany: Wergo Classic, 1998), 10.

<악보 4> 《피아노 연습곡》 제 16번 <이리나를 위하여>



3) 인도네시아 가믈란

가믈란은 인도네시아의 전통음악을 일컫는 용어로 그 어원은 인도네시아 중심에 있는 자바섬에서 사용하는 자바어의 망치를 뜻하는 ‘가믈(gamel)’에서 유래하였다. 어원에서 유추할 수 있듯이 가믈란에서는 실로폰이나 징 또는 공<sup>22)</sup>과 같이 금속으로 만들어진 타악기가 중심이 되어 여기에 소수의 관현악기를 포함한 기악 합주의 형태로 연주된다. 가믈란에서는 선율보다 리듬이 주가 되며 이로부터 발생하는 음향적인 특징은 다음과 같이 두 가지로 구분할 수 있다. 첫째는 금속으로 만들어진 타악기를 사용한 것이고, 두 번째는 통일된 조율체계를 가지고 있지 않은 악기를 사용하여 만들어내는 음향이다. 두 번째 분류에 사용되는 음계로는 반음을 포함하지 않은 5음으로

22) 공: 가믈란 음악에서 가장 큰 악기로 낮은음을 나타내며 중앙이 움푹하게 파인 금속의 원반을 나무에 수직적으로 매달아 놓은 타악기이다. 정형화되지 않은 조율체계를 가지고 있으며, 청동으로 만들어졌다. 크기가 각기 다르지만 보통 공의 지름은 90cm정도로 공은 고정된 주체 선율의 끝을 나타내는 악기이다.

이루어진 슬랜드로<sup>23)</sup>를 또는 반음을 하나 포함하는 7음으로 이루어진 펠로그<sup>24)</sup>을 사용해 장, 단조 체계를 사용하는 서양음악에 비해 그 선율과 음색이 매우 독특한 특징을 보인다.

리게타의 《피아노 연습곡》 제 7번 <우울한 비둘기(*Galamb Borong*)>에서 가믈란 음악의 영향을 받았음을 알 수 있다. 이 곡은 양손에 서로 다른 조성을 가지고 다른 온음계열을 사용하여 가믈란의 슬랜드로 조성 음계를 의도하였고, 저음을 지속시키는 등 타악기의 다양한 울림을 표현하고자 했으며 ‘울림이 남겨지도록(*lasciar vibrare*)’의 표현이 자주 등장하는 점을 보아 금속으로 만들어진 타악기의 음색과 특징을 의도한 것이 보인다. <악보 5>

<악보 5> 《피아노 연습곡》 제 7번 <우울한 비둘기>, 마디 76-81

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 76-81) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *ppp* and *pp*. Performance instructions include *lasc. vib.* and a Korean note '울림이 남겨지도록' (ulrim-i namgyeojidok). The second system (measures 79-81) continues the piece with similar dynamics and instructions. There are also markings for '8b' and '8' indicating specific notes or intervals.

23) 슬랜드로(*slendro*): 가믈란 음악의 음계 중 하나로 반음이 없는 것이 특징으로, 5음으로 구성되어 있다. 슬랜드로 음계는 자바섬에서 가장 널리 쓰고 있는 정법형으로 알려져 있으며, 행복 또는 깊은 슬픔을 나타낸다.

24) 펠로그(*pelog*): 가믈란의 음계 중 하나로 슬랜드로와 함께 대표적인 음계로 꼽힌다. 7음으로 구성되어 있으며, 당당한 느낌이 나타나는 음계이다.

### 3. 현대의 기술과 음악의 접목

리게티가 그의 음악에 도입한 현대적인 과학기술 분야로 낸캐로우의 자동 피아노와 프랙탈 기하학, 카오스 이론 등을 꼽을 수 있다. 이 요소들은 모두 리듬 또는 음악의 구조와 관련된 것으로 비교적 그의 생애 후기부터 영향을 준 요인들이다. 하지만 리게티의 음악을 살펴보면 그가 초기부터 리듬을 매우 중요한 요소로 사용했으며 이러한 기술을 도입하기 이전부터도 앞서 언급했던 낭만시대 리듬, 민속 리듬 및 다성음악의 복잡한 구조를 자신에 음악에 적용한 것을 볼 수 있었다. 이미 복잡한 구조가 특징이었던 리게티의 음악에 현대의 과학기술이 적용되면서 그의 음악은 이전보다 더욱 복잡하고 다양한 층이 존재하는 음악으로 도약하였다.

#### 1) 낸캐로우의 자동 피아노

낸캐로우는 미국 알칸소(Alkansas)주의 텍사카나(Texarkana) 출신의 작곡가로 주로 멕시코에서 활동했다. 1980년 리게티는 우연히 본 베를린 예술학교의 기계악기들에 대한 전시회 도록에 실린 르네 블록(René Block, 1942-)의 논문에서 낸캐로우의 존재를 처음 알게 되었다. 도록에 실린 낸캐로우의 《자동 피아노를 위한 연습곡》 제 36번(*Studies for Player Piano No. 36*, 1965-1977)의 악보를 본 후 리게티는 낸캐로우의 음악적 어법에 신선한 충격을 받았으며, 반년 후 파리의 음반가게에서 그의 음반을 구입했다. 후에 리게티는 낸캐로우의 음악에 대해 “베베른과 아이브스 이후의 가장 위대한 발견이며 완벽하게 구성된 것이면서 동시에 너무나 감동적”<sup>25)</sup>이라고 극찬했

---

25) 1981년 1월 미국 작곡가이자 라디오 프로듀서인 찰스 애머캐니언에게 보낸 편지에서, Richard Steinitz, *György Ligeti. Music of the Imagination*, London: faber and faber, (2003), 269. 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, (2004), 109에서 재인용.

다. 넬캐로우의 음악에서 가장 대표적인 특징은 복잡한 리듬 구조로 그는 자신의 음악에 있어 시간적인 요소로 리듬을 꼽았고 이것을 가장 중요한 음악적 재료라고 말했다.<sup>26)</sup> 자동 피아노는 연주자들의 한계를 극복하기 위해서 만든 것이다. 1940년에 넬캐로우가 뉴욕 작곡가 연맹의 위촉을 받아 작곡한 <7중주>(Septet, 1940)와 로돌포 헬프터(Rodolfo Halffter, 1900-1987)의 위촉을 받아 작곡한 <클라리넷, 바순, 피아노를 위한 3중주 제1번>(Trio for Clarinet, Basson and Piano No. 1, 1942), 르네 현악 4중주단에게 보낸 <현악 4중주 제1번>(String Quartet No. 1, 1945) 등은 모두 리듬의 난해함으로 인해 연주자들이 연주를 거부하게 되면서 실제로 연주가 되지 못했다. 이 사건으로 인해 넬캐로우는 연주자의 태도와 연주의 정확성에 실망하게 되었고 실현 가능한 다른 매체를 찾게 되었다.<sup>27)</sup> 당시 넬캐로우는 헨리 코웰(Henry Cowell, 1897-1965)의 『신 음악 자원』을 읽고 자동 피아노(player piano)를 통해서 이 문제를 해결할 수 있다는 희망을 갖고 뉴욕으로 갔다.<sup>28)</sup> 자동피아노는 악기에 사용되는 롤에 음을 찍어 넣어 작품을 제작하는 방식으로 그는 이것을 이용하여 1948년부터 1982년 동안 50여 개의 《연습곡》(Study, 1948-1982)을 작곡했다. 자동 피아노곡들은 매우 빠른 속도에서 연주되는 복잡한 리듬구조를 가지고 있었는데, 작품 속 기본 리듬에 기계적인 방법이나 여러 파트의 독립적인 선율 그룹들이 서로 교차 진행하여 자연스럽게 얻어지는 리듬의 층의 구조를 볼 수 있다. 각각의 선율 그룹들이 동시에 울리며 이에 혼합되어 생기는 음은 실제로 연주되지 않고 감각으로 느껴지는 음악패턴을 형성하는 것이 특징이다. 자동 피아노 작품에서 다양한 방식으로 사용된 카논과 아이소리듬(isorythm)은 복잡한 리듬 구성

26) 이수연, “György Ligeti의 『Passacaglia Ungherese』와 『Hungarian Rock』의 분석·연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2004), 10.

27) 유덕현, “콜론 넬캐로우(Conlon Nancarrow)의 자동 피아노를 위한 《스터디 제 3A》(Study No. 3A, 1948)분석·연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2010), 10.

28) 위의 글.

을 가지고 있었고 이를 본 리게티는 매우 흥미로워했다. 그의 이러한 음악적 관심은 《두 대의 피아노를 위한 세 개의 소품》(*Three Pieces for Two Pianos*, 1976)에서 알 수 있다. 세 곡 중 낸캐로우를 알기 전 작곡한 첫 번째 곡인 <기념비>(*Monument*)를 보면 곡의 시작에서 한 개의 음이 불규칙한 리듬 패턴으로 곡이 진행되는데 계속 등장하는 옥타브 음들의 효과 면에서 낸캐로우의 자동 피아노 음악에서 다양한 빠르기를 통해 생겨나는 다양한 박절과 리듬과 속도의 층이 비슷하다. 또한 리게티는 “낸캐로우의 놀라운 자동 피아노를 위한 음악은 나에게 복합적인 음악을 연주자가 직접 연주할 수 있게 하는 의미와 방법을 찾게 하도록 자극을 주었다.”라고 했다.<sup>29)</sup> 그의 작품 중 《피아노 연습곡》을 살펴보면 이러한 복잡한 리듬이 전 곡에 걸쳐 나타나고 있다. <악보 6>

<악보 6> 《피아노 연습곡》 제 6번 <바르샤바의 가을> 마디 15-16 :

악센트의 교차, 연속음형, 복합리듬의 사용

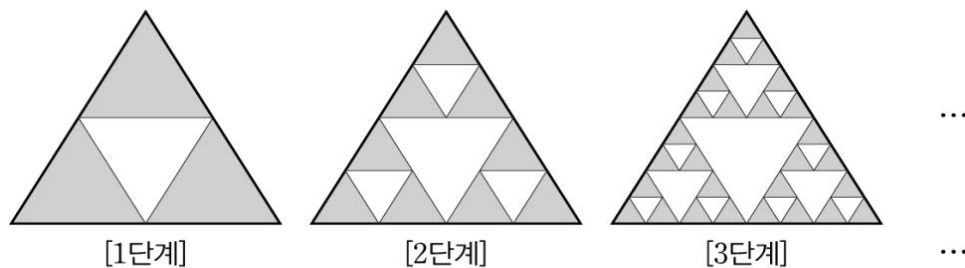


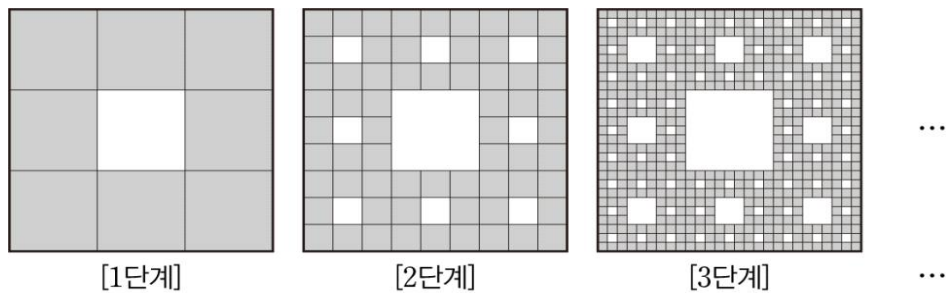
29) György Ligeti, “On My Etudes for Piano,” preface to *Études pour Piano-premier livre*, translated by Sid Mclauchlan, 9.

## 2) ‘프랙탈’과 ‘카오스 이론’

1980년대에 리게티는 프랙탈 기하학과 카오스 이론에 대해 알게 되었고 이것을 음악에 접목하여 연구하기 시작했다. 그는 형태를 잘게 나뉘 불규칙적으로 보이는 형상조차도 그 안에 규칙성을 가지고 있다는 것을 파악하게 되었고, 혼돈과 무질서로만 여겨졌던 카오스는 그것과 다르게 내면 안에 특유의 질서를 이루고 있다는 결론에 도달하였다. 그는 이것을 설명하기 위해 프랙탈 기하학을 이용하였는데, 프랙탈 기하학은 수학자 브누아 만델브로트(Benoît Mandelbrot, 1924-2010)가 창시한 이론으로 어원은 ‘부서진’이라는 뜻의 라틴어 ‘프락투스(fractus)’에서 유래했다. 프랙탈 기하학에서는 기본도형과 이것의 일부를 확대하여 봤을 때 도형의 모습이 전체 도형의 모습과 비슷한 형태로 끊임없이 반복되고 있으며, 구조의 작은 부분과 전체의 부분은 크기만 다를 뿐 확대했을 때는 똑같은 모양이 무수하게 계속되는 복잡하고 독특한 구조를 형성하는 것이 특징이다. <그림 2>

<그림 2> 프랙탈 기하학





리게티는 이 이론을 통해 단순한 구조를 여러 차례 반복하여 복잡하게 만들어 낼 수 있다는 사실을 인지하면서 이 원리를 그의 음악에 도입하였다. 《피아노 연습곡》 제 17번 <숨차게(*À bout de souffle*)>을 살펴보면 이 곡에서 양손은 8분음표의 유니즌(unison)으로 같은 패턴의 강세를 가지고 있지만 서로 반 박자 엇갈려서 움직이도록 되어있다. 따라서 곡이 진행될수록 비대칭적 성격이 나타나며 각 선율 간에 복잡한 구조가 형성되며 음악이 진행되는 것을 볼 수 있다. <악보 7>

<악보 7> 《피아노 연습곡》 제 17번 <숨차게>, 마디 2-3

## V. 《무지카 리체르카타》

### 1. 작곡 배경 및 개요

리게티가 처음 이 곡을 시작한 때는 1951년으로 그는 당시 만 28세의 혈기 넘치는 청년이었다. 당시 헝가리는 공산주의가 집권하고 있어 서방과의 교류 없이 완전히 고립된 탓에 다른 나라들과의 접촉 및 여행이 불가능했으며 다른 나라의 현대 음악 작품들의 연주가 금지되는 등 문화, 예술계에서도 많은 통제가 이루어지고 있었다. 따라서 헝가리의 많은 예술가들은 작품을 쉽게 발표할 수 없었고 작품의 주제에도 통제를 받는 등 창작에 어려움을 겪고 있었다. 리게티 역시 이러한 제한적인 환경에서 작곡을 하는 것에 한계를 느꼈지만 곧 자신만의 음악적 이상을 추구하기 위해 헝가리에서 공개적으로 발표하기 위한 곡이 아닌, 자신의 만족을 위한 비공개용 작품을 쓰기 시작했다. 《무지카 리체르카타》는 이 시기에 작곡된 첫 작품이자 그의 대표작품이라 할 수 있다.

리체르카타(ricercata)는 이탈리아어로 실험하다, 추구하다, 탐색하다 등의 뜻을 가진 동사 ‘리체르카레(ricercare)’를 어원으로 한다. 리체르카레는 르네상스, 바로크 시대에 널리 사용되었던 기악곡의 하나로 엄격한 모방 대위법을 사용하는 특징을 가진다. 이것은 고전주의의 등장과 함께 대위법이 더 이상 중요하지 않게 되며 잠시 사라졌다가 20세기에 신고전주의자들에 의해 부활하게 되는데 이때에는 신고전주의적인 풍자의 개념으로 사용되어 대위법적 장르가 아닌 자유로운 양식을 가지는 즉흥적인 성격의 곡으로 바뀌게 된다. 리게티는 자신이 평소에 많은 관심을 보였던 르네상스, 바로크 시기의 인기 장르의 명칭을 사용하면서 이것에 20세기의 실험적 요소들을 도입하여

새로운 스타일의 곡을 만들어냈다. 다음은 리게티가 이 곡의 창작 배경에 대해 설명한 것이다.

1951년 나는 복잡하지 않은 단순한 소리와 리듬의 구성에 대해 생각하며 실험하고 있었다. 말하자면 내가 작곡을 ‘무’에서부터 시작할 수 있겠는가 하는 문제이다. 나는 내 자신에게 물곤 했다.

- 내가 음 하나를 가지고 무엇을 할 수 있는가?
- 음이 두 개로 늘어서 음정을 이룰 때는?
- 특정한 리듬적 관계성이 음악 속에서 어떤 근본 요소로 작용하는가?<sup>30)</sup>

이 작품은 총 열 한 개의 모음곡으로 구성되어 있고, 1번에서 2개의 음, 2번에서는 3개의 음이 사용되는 식으로 점차 음의 수가 확장되어 마지막 11번째 곡에서는 12음이 모두 사용되는 것이 특징이다. 이 작품 속에는 각각의 곡마다 특정한 스타일의 작곡법이 사용되는 것을 볼 수 있는데, 예를 들어 7번은 오스타나토에 대한 연습이고 8번은 바르톡의 민속주의 정신에 경의를 표한 것이라면, 9번은 역붓점의 ‘롬바르디적인’ 리듬<sup>31)</sup>에 대한 연구이다.<sup>32)</sup> 리게티는 헝가리에서 이 곡을 작곡 후 1969년 10월에 스웨덴의 순스발(Sundsvall)에서 핀란드 여류 피아니스트 리사 포올라(Liisa Pohjola)의 연주로 초연되었다. 그는 각 곡마다 자신의 의도를 나타내기 위하여 매우 자세한 연주지침과 함께 연주시간을 표기했기 때문에 연주자는 리게티의 작곡 의도에 맞게 해석 및 연주하는 자세가 필요하다.

---

30) 임화경, “György Ligeti”, 『International Piano Korea』 제 34호, (주)마스트 미디어, (2005), 87.

31) 롬바르디 리듬: 점음표가 뒤에 위치하여 긴 음가가 짧은 음가의 뒤로 나열된 리듬으로 역 붓 점리듬이라고도 한다.

32) 이희경, 『리게티, 황단의 음악』, 149-150.



## 2. 《무지카 리체르카타》 연구

### 1) 제 1번 - *Sostenuto-Misurato-Sostenuto*

《무지카 리체르카타》의 1번은 4/4박자로 A-B-C의 3부분으로 구성된 총 85마디의 곡이다. A는 도입부, B는 발전부, C는 종결부로 A와 C는 각 5마디씩 대칭을 이룬다.

<표 1> 제 1번 형식

형식	A	B (B1+B2)	C
마디	1-5	6-80 (B1 6-59 + B2 60-80)	81-85
지시어	<i>Sostenuto</i>	<i>Misurato, Prestissimo</i>	<i>Sostenuto</i>
사용되는 음	A		A, D

리게티는 이 곡에서  리듬을 기본으로 이것을 다양하게 변형시켜 사용하였다. 변형된 리듬형은 크게 3개로 구분되는데 3가지 새로운 리듬형 역시 모두 4분음표와 8분음표로 이루어져 있으며 일반적으로 기본형의 앞뒤에 단순히 음표를 추가하거나 또는 순서를 바꿔 음표를 추가하는 방식으로 변형되었다. 왼손에서는 연속된 8분음표()가 오스티나토로 사용되었다.

<표 2> 제 1번에 사용된 리듬유형

기본	
변형된 리듬형	
	
	

A에서는 4마디의 음이 연주된 후 한마디 온쉼표가 사용된 것에 비해 C에서는 이와 반대로 한마디의 온쉼표가 사용된 후 4마디에서 음표가 나온다. B에서는 쉼표와 음표가 매우 다양한 방법으로 혼합되어 사용되면서 리듬적인 긴장감을 조성하며 곡이 진행된다. A, B에서는 선율에 A음만 사용되는 것에 비해 C에서는 A음에 D음이 추가며 곡이 마무리된다. 이 곡에 사용되는 A음은 여러 옥타브를 넘나들며 다양한 리듬과 음색의 변화를 거치며 진행되는 데 이와 함께 타악기적인 특징이 더해지면서 다채로운 음색에 많은 관심을 보였던 리게티의 음악적 성향을 잘 나타내는 도구로 사용되었다.

(1) A (마디 1-5)

마디 1-5는 이 곡의 도입부이자 서주역할을 하는 부분으로 마디 1에서는 A음이 옥타브를 넘나들며 트레몰로로 시작하다가 마지막 음에 *sfz*와 스타카티시모가 더해져 강한 타악기적인 효과를 보여준다. 이것은 마디 2에서 한번 더 반복되는데 이러한 음형의 반복은 A음을 더욱 강조하는 역할을 한다. 마디 3-4에서는 오른손의 A옥타브는 여전히 *sfz*와 함께 강조되지만 왼손에

서는 이와 대조적으로 건반을 소리가 나지 않도록 누르라는 지시가 있고 여기에 페달이 사용되며 소리가 나는 음과 소리가 나지 않는 음 사이의 배음을 들을 수 있다. 이어지는 마디 5에는 양손에 온습표가 사용되어 앞으로 진행될 B부분과 A부분을 구별해준다. <악보 8>

<악보 8> 마디 1-5



(2) B1 (마디 6-59)

B부분은 A에 비해 훨씬 빠른 (*Misurato* ♩=106)로 시작한다. 마디 6-13까지는 왼손에서 A음이 습표와 함께 리드미컬하게 제시되는데 마디 6-9까지 3박자로 시작하여 2박자 그리고 1박자의 단위로 점점 줄어들며 A음이 빠른 속도로 사용된다. 이후 8분음표 다섯 개의 리듬패턴이 등장하는데 이 리듬패턴들은 반복 또는 일부 패턴의 부분적 반복의 방법으로 변형된다. 이것은 최종적으로 8분음표 8개의 옥타브형 오스티나토로 완성되는데 리듬패턴은 이러한 방법을 통해 음악적 긴장감을 고조시키며 오른손 새 주제의 등장을 준비한다. <악보 9>

<악보 9> 마디 6-13 : 왼손 리듬의 변화

Misurato ♩ = 106

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system shows the left hand playing a series of notes with rests, grouped into three measures: the first measure contains three notes (labeled '3박자'), the second contains two notes (labeled '2박자'), and the third contains one note (labeled '1박자'). The right hand is silent. The second system shows the left hand playing a continuous eighth-note pattern (labeled '오스티나토 준비') that transitions into a more complex pattern (labeled '오스티나토음형 시작'). The tempo is marked 'Misurato' with a quarter note equal to 106 beats per minute.

마디 14-22에서 왼손은 A 옥타브로 구성된 오스티나토를 연주하고 오른손은 A음에 높낮이의 변형 없이 악센트(>), 테누토(-), 스타카토(·)가 더해져 음길기와 음색의 변화가 나타난다. 여기에 당김음을 사용해서 리듬적인 역동감을 더하여 마치 박자가 변형되는 듯한 효과가 나타나는데 이것은 슈만, 브람스와 같은 낭만시대 음악가들에게 받은 영향이라 할 수 있다. 이후 음악이 진행되면서 다양한 패턴의 리듬이 사용되며 음이 추가되거나, 높낮이 등이 바뀌게 된다. 리게티는 리듬이 점점 빨라지는 패턴으로 진행되면서 ‘일정하게 조금씩 무게를 두어 연주하라(*misurato, poco pesante*)’는 지시를 해서 음악에서 무게감을 동반한 긴장감이 유지되도록 하였다. <악보 10>

<악보 10> 마디 14-21 : 기본 리듬형과 그것의 변형

마디 22에서는 새롭게 변형된 리듬형으로 가기 위한 준비가 시작되는데 리게티는 ‘*ff*를 향해 *cresc*와 함께 점점 더욱 더 빠르게 연주하라(*cresc. poco a poco (sin al ff)*)’는 지시를 해서 긴장감을 독려하고 있다. 리게티의 지시는 마디 22부터 60까지 유효하기 때문에 연주자는 크레센도와 다이내믹을 사려 깊게 증가시킬 필요가 있는 부분이다. 4분음표로 시작했던 리듬 유형은 8분음표로 더욱 분할되고 옥타브가 사용되어 음역이 확장되면서 곡의 분위기가 점점 고조되는 모습을 볼 수 있다. <악보 11>

<악보 11> 마디 22-25 : 옥타브로 확대된 A음, 리듬변형 3의 사용

마디 37에서는 오른손의 A음이 이전보다 높은 음역에서 옥타브로 강조되며 등장한다. 이것은 이전 마디의 모티브와 결합하여 음역과 다이내믹의 대조를 만들어 내는데 펼친화음의 한 옥타브로 구성된 A음 선율과 그보다 한 옥타브 아래에서 다양한 아티큘레이션 (악센트(>), 테누토(-), 스타카토(·))이 더해진 A음이 교차적으로 제시되면서 마치 질문과 대답하는 듯한 움직임을 보인다. <악보 12>

<악보 12> 마디 34-41 : 오른손 선율에서의 응답형 진행

The image shows two systems of musical notation for measures 34-41. The top system covers measures 34-37, and the bottom system covers measures 38-41. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with various articulations: accents (>), tenuto marks (-), and staccato marks (·). The left-hand part (bass clef) provides a steady accompaniment. Arrows in the original image point to specific notes in the right-hand part, highlighting the 'response' pattern mentioned in the text.

마디 22에서 시작된 *cresc*는 52마디의 *ff*에 도달한 후 60마디의 *fff*를 향해 발전하며 더욱 긴장감을 조성한다. 또한 52마디의 A음은 네 마디 후 한 옥타브 위로 진행되고 이것은 또 두 마디 후 한 옥타브 위의 음역에서 옥타브로 강조된다. A음의 리듬패턴은  $\text{♪♪♪♪}$ 에서  $\text{♪♪♪}$ 로 그리고 또 한 번  $\text{♪♪}$ 로 축소되며 이 리듬패턴은 3박자를 시작으로 반박자 단위로 짧아져서 1박자 반까지 줄어드는 모습을 볼 수 있다. 이러한 박자의 감소는 리듬적 긴장감

을 구성하는 역할을 한다. <악보 13>

<악보 13> 마디 50-61 : 짧아지는 리듬패턴을 사용하여 긴장감 조성

The musical score for Example 13, measures 50-61, is presented in piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 50-52) features a 3-measure triplet (3박자) and a 25-measure section (25박자). The second system (measures 53-55) features a 2-measure section (2박자). The third system (measures 56-58) features a 15-measure section (15박자) and a Prestissimo section starting at measure 59. The score includes dynamics such as *ff* and *fff*, and a time signature change from 4/4 to 5/8.

(2) B2 (마디 60-80)

B2는 A음이 낮은음자리표로 이동하여 이전 부분과 음역의 대조를 보이며 시작한다. 이때에  $\text{♪♪♪♪}$  리듬이 반복 재생되면서 마치 4/4박자가 5/8로 변하는 듯한 효과를 만들어내며 리듬적으로 점점 빨라지는 듯한 느낌과 함께 긴

박함을 조성한다. <악보 14>

<악보 14> 마디 58-61 : 음역의 이동



이 A음의 긴박했던 진행은 마디 66에서 양손 A음옥타브를 *fff*로 아주 강하게 내리치는 8분음표가 등장하며 멈추게 된다. A음의 옥타브 음형은 한 마디 이상의 간격을 두고 나타나는데 급진적으로 음 사이의 쉼표가 줄어들면서 리듬이 분할되어 A음이 점점 빠르게 들리는 효과를 만들어낸다. 이로 인해 자연스럽게 아첼레란도의 효과가 생겨나며, 마디 79에 *fêrocissimo*를 더해 매우 사나운 분위기를 더해가 음악의 긴장감은 클라이막스로 치닫는다.

마디 70-79는 B1의 마디 6-13의 리듬이 확장되어 변형된 것으로 볼 수 있는데 두 마디의 간격을 시작으로 4박, 3박, 2박으로 등장하며 A음의 간격이 축소된다. 또한 마디 74-75에서 나온 두 A음은 마디 76에서 셋잇단음표 처리되어 자연스럽게 템포가 빨라지는 효과를 만들어내는데 이것은 마디 77에서는 8분음표로서 4번, 마디 78에서는 다섯잇단음표, 마디 79의 여섯잇단음표를 거쳐 최종적으로 마디 80의 일곱잇단음표까지 발전하며 긴장감의 최고조를 이끌어내는 역할을 한다. <악보 15>

<악보 15> 마디 66-79 : 아첼레란도의 효과

The musical score for measures 66-79 is presented in three systems. The first system (measures 66-69) shows a piano section with a forte dynamic (*fff*) and a *tutta la forza* instruction. The second system (measures 70-73) features a piano section with a forte dynamic (*fff*) and a *tutta la forza* instruction. The third system (measures 74-79) features a piano section with a forte dynamic (*fff*) and a *ferocissimo* instruction. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(3) C (마디 81-85)

마디 81에서는 양손에 온음표가 사용되어 한마디의 정적과 함께 음악의 흐름이 정지된다. 이후 마디 82에서 A음에서 5도 아래의 음인 D음이 처음 등장한다. 이때에도 리게티는 D음에 두 손가락으로 강하게 치라는 지시를 하여 D음을 강조하였고, 배음의 효과를 위해 A음과 D음을 묶음으로 처리하

면서 d단조의 으뜸화음으로 안정적으로 곡을 마무리했다. <악보 16>

<악보 16> 마디 80-85 : 종지

The musical score shows the final section of a piece in D minor, measures 80-85. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The piece concludes with a sustained chord (Sostenuto) in D minor, marked with a forte (fff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering indications. A circled note in the bass staff is labeled '다음의 등장' (Next appearance) and 'fff'. The score ends with a double bar line and the marking 'ca. 2''.

2) 제 3번 - *Allegro con spirito*

제 3번은 총 46마디의 4/4박자로 A-B-A'-Coda의 형식으로 구성되어 있다. 이 곡에는 C, E<sup>b</sup>, E, G의 4개의 음정이 주재료로 사용되는데 C음과 E음을 기본으로 E음에 b의 유무에 따라 장3도, 단3도가 대조적으로 만들어지며 이것은 더 나아가 조성에까지 영향을 미쳐 C장조와 c단조의 대조로도 간주될 수 있다.

<표 3> 제 3번 형식

형식	A	B	A'	Coda
마디	1-15	16-32	33-36	37-46
사용되는 음	C, E <sup>b</sup> , E, G			

이 곡의 시작은 c단조이지만 마지막에는 C장조와 c단조가 혼합되어 사용된다. 곡의 형식은 주로 사용되는 리듬유형에 따라 A, B, A' 등으로 구분되며 주요 리듬유형은 다음과 같다.



3개의 리듬유형은 단독으로 또는 서로 결합되는 모습을 보이며 다양하게 변화되어 사용된다.

(1) A (마디 1-15)

1-5마디는 1번의 리듬유형을 사용한 것으로 단3도 음정 관계를 기본 모티브로 하여 c단조의 조성에서 시작한다. 마디 1의 왼손은 C의 옥타브를 첫박에서 *secco*로 짧고 강하게 타건하는데 이것은 4마디까지 반복된다. 마디 1-2의 오른손에서는 E<sup>b</sup>을 기준으로 단3도 아래인 C가 마디 3에서는 단3도 위의 음정인 G가 사용되었으며 마디 4에서는 E<sup>b</sup>과 G가 함께 사용되었다. 이것에 슬러, 스타카토, 테누토와 같은 아티큘레이션이 사용되어 다양한 음색의 변화를 의도했다. <악보 17>

<악보 17> 마디 1-8 : 모티브 등장

The image shows a musical score for measures 1-8. The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a metronome marking of 176. The key signature is one flat (C minor), indicated by the text 'c단조'. The score is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a circled eighth note in the first measure. The left hand (bass clef) plays a simple bass line with quarter notes. The first measure of the right hand is marked with a forte 'f' dynamic and a 'secco' articulation. The left hand is marked 'senza ped.' (without pedal). The score consists of four measures, each with a repeat sign at the beginning.

마디 6-10은 마디 1-5와는 다르게 E<sup>b</sup>이 E음으로 바뀌며 C장조로 진행된다. 왼손에서는 2번 리듬유형을 사용한 C장조의 아르페지오가 스타카토로 연속적으로 나타나며 오른손은 1번 리듬유형이 3도 위로 이동하여 반복적으로 제시된다. 마디 11에서 오른손은 1번의 변형된 리듬형으로 시작하는데 앞서 연주된 것과 달리 2옥타브 아래의 음역으로 이동하며 첫 음도 E<sup>b</sup>에서 G로 변화한 것을 볼 수 있다. <악보 18>

<악보 18> 마디 5-12 : C장조의 모티브

마디 11-14에서는 모티브가 양손에 번갈아가며 등장한다. 오른손에는 E<sup>b</sup> 음과 함께 c단조가, 왼손에는 E음을 활용한 C장조가 나타나서 각자 다른 조성간의 대조를 볼 수 있다. 또한 이를 시작으로 같은 성부 안에서 장조와 단조의 이동이 찾아지는데 같은 마디 안에서도 서로 다른 조성 간의 대립을 볼 수 있을 만큼 대조가 두드러지게 나타난다. 마디 11-12에는 두 성부에서 캐논을 사용한 모방이 이루어지는데 이때 오른손은 단3도를, 왼손은 장3도를 기본으로 한 모티브를 사용한다. 마디 13-14에서는 두 성부가 리듬의 일치를 이루는 것을 볼 수 있는데 비록 리듬은 같으나 왼손과 오른손에서 사용된 음정관계가 장3도와 단3도로 서로 다르기 때문에 E와 E<sup>b</sup> 이 발생시키는 불협화음도 주목할 만한 부분이다. <악보 19>

<악보 19> 마디 9-15 : 모티브의 변화

The musical score for measures 9-15 is presented in two systems. The first system shows measures 9-11, with a boxed section labeled '단3도' (single triad) in measure 11. The second system shows measures 12-15, with boxed sections labeled '장3도' (double triad) in measures 12, 13, 14, and 15. The score includes piano and bass staves with various dynamics and articulations.

Measure 9: Bass clef,  $8b$ ,  $b$ ,  $f$ .  
 Measure 10: Bass clef,  $f$ .  
 Measure 11: Bass clef,  $f$ , '단3도' (single triad).  
 Measure 12: Treble clef,  $f$ , '장3도' (double triad).  
 Measure 13: Treble clef,  $f$ , '장3도' (double triad).  
 Measure 14: Treble clef,  $f$ , '장3도' (double triad).  
 Measure 15: Treble clef,  $f$ , '장3도' (double triad).  
 Measure 16: Treble clef,  $sf$ ,  $p$  sub.,  $mp$ .  
 Measure 17: Treble clef,  $una corda$ .  
 Measure 18: Treble clef,  $pp$  molto *leggiero*.

(2) B (마디 16-32)

마디 16-29에서 왼손은 C와 E의 장3도에 스타카토가 더해진 오스티나토로 매우 작은 소리를 유지해야 한다. 16마디의 오른손에서는 3번 리듬유형이 처음 등장하는데 이 마디를 시작으로 오른손에서 G, C, E<sup>b</sup>, E, 가 3번 리듬유형과 결합하여 새로운 선율을 만들어낸다. 이것은 처음에는  $p$ 로 시작하지만 첫 음의 악센트를 시작으로 스타카토, 테누토 등이 사용되면서 역동적인 분위기를 이끌어낸다. 왼손이 악센트 없이 단순한 장3화음의 오스티나토를 연주하는 동안 오른손은 마디 16-17에서는 4번째 8분음표에서 악센트를, 마디 18에서는 4번째와 8번째 8분음표에서 악센트를 가지며 새로운 리듬구조를 만들어낸다. <악보 20>

<악보 20> 마디 16-18 : 왼손의 오스티나토와 새 모티브 등장

마디 21-22에서 오른손은 C장조의 으뜸화음과 함께 왼손에서는 E<sup>b</sup> 과 E 음이 같은 마디에 사용되면서 조성의 모호함이 존재하게 된다. 그 후 마디 23부터 다시 B의 모티브가 등장하며 음악을 주도하는데 모티브의 리듬은 곡이 진행될수록 8분음표에서 16분음표로 더욱 축소되어 반복하는 형태로 발전한다. 마디 29부터는 E<sup>b</sup>-E-G의 오른손 모티브가 왼손에서 모방된 후 오스티나토로 변화하여 반복되는데 마디 29-31에서 모티브가 1옥타브 (마디 29, 31)와 2옥타브 (마디 30)의 유니즌으로 연주되며 독특한 음색을 만들어 내고 있다. <악보 21>

<악보 21> 마디 22-31 : B 선율의 발전

오른손 선율 병진행

마디 30-32는 A'로 진행되는 연결구의 역할을 하는 부분이다. 8분음표가 16분음표, 32분음표로 분할되고 *cresc. molto*에 *stringendo*가 더해지면서 분위기가 점점 빠르게 고조되며 클라이막스를 향해 달려가는 것을 볼 수 있다. <악보 22>

<악보 22> 마디 32-33 : 연결구

(3) A' (마디 33-36)

A'부분은 이전과 같이 장조와 단조가 서로 교차되며 진행된다. 1번 리듬 유형이 사용되는데 오른손에서는 E음으로 장조를, 왼손은 E<sup>b</sup>을 사용해서 단조의 성격을 갖는다. 마디 34, 35에서는 양손에서 주제가 캐논의 형식으로 전개되다가 마디 36의 3번째 박자에서 리듬의 일치를 보인다. <악보 23>

<악보 23> 마디 34-36 : 장조와 단조의 대조와 리듬의 일치

The score for measures 34-36 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 34 is circled and labeled '장조' (Major mode). Measure 35 is circled and labeled '단조' (Minor mode). A box on the right side of the score, labeled '리듬의 일치' (Rhythmic alignment), highlights the identical rhythmic patterns in both staves across all three measures.

(4) Coda (마디 37-46)

37마디부터 종지까지는 이전과 다르게 오른손에서 장3화음이, 왼손에서는 단3화음이 동시에 사용되어 장단조의 조화와 대조를 한 번에 확인할 수 있다. 또한 E<sup>b</sup>과 E<sup>n</sup>이 동시에 사용되며 만들어지는 단2도는 장3도와 단3도 위주의 음정에 새로운 음색을 더하는 역할을 한다. <악보 24>

<악보 24> 마디 37-41 : 장조와 단조의 대조선율

The score for measures 37-41 is divided into two systems. The first system shows measures 37-39. The upper staff is labeled 'C장조' (C Major) and the lower 'c단조' (c Minor). Dynamics include *pp*, *sf pp sub.*, and *sf pp*. The second system shows measures 40-41. The upper staff features a melodic line with dynamics *pp*, *ff*, and *ff*. The lower staff has dynamics *pp* and *sf*. A first ending bracket is shown over the final measure of the second system.

마디 42에서는 오른손에 슬러, 왼손에 스타카토와 같이 대조되는 음색과 아티큘레이션을 적용하여 장조는 부드럽게 단조는 날카롭게 하는 대조의 효과를 만들어냈다. 마디 44에는 제 1번에서와 마찬가지로 한마디의 휴지부를 가진 후 마디 45에서 8분음표 C음에 스타카토를 더해 곡을 짧고 간결하게 마무리한다. <악보 25>

<악보 25> 마디 42-45 : 종지

3) 제 4번 - *Tempo di Valse*

제 4번은 왈츠풍의 3/4박자 춤곡으로 중간에 2/4박자가 부분적으로 삽입되면서 전통적인 왈츠 성격에 실험적인 변화를 의도했다. 리게티는 이 곡에서 F<sup>#</sup>과 B<sup>b</sup>을 기본조성으로 사용하였는데 이와 같은 복조성의 사용과 잦은 박자의 변화는 그가 존경했던 바르톡의 영향이라고 볼 수 있다. 이 곡에 사용되는 주요음정은 B<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, G<sup>#</sup>, G, A의 5개로 그는 이 음정들만을 사용하여 반주와 선율을 만들어냈다. 이 곡은 매우 빠른 빠르기로 (♩=96) 리게티는 연주자를 위해 ‘*rubato, ritenuto, accelerando*’를 가지고 있지만 자유롭게 연주하고 마치 헨들을 돌려서 연주하는 수동 오르간처럼 연주’하라고 악보의 하단에 구체적으로 써 지시했다.

<표 4> 제 4번 형식

형식	A	B	A
마디	1-37	38-60	61-97
사용되는 음	B <sup>b</sup> , F <sup>#</sup> , G <sup>#</sup> , G, A		

(1) A (마디 1-37)

A부분은 마디 1-5의 서주로 시작하는데 이 부분은 왼손으로만 연주되고 오른손 주선율은 아직 등장하지 않는다. 마디 1에서 3/4박자로 시작하여 마디 4와 5에서 2/4, 3/4로 변박된다. <악보 26>

<악보 26> 마디 1-5 : 3/4박자와 2/4박자의 사용

Tempo di Valse (poco vivace - „à l'orgue de Barbarie”) ♩. = 96 \*)

마디 6부터 오른손에 모티브가 등장하는데 여기에 *grazioso*를 더해 우아한 왈츠의 느낌을 더해준다. 마디 7의 세 번째 박자에서는 B<sup>b</sup>-A-G-F<sup>#</sup>의 4음이 6번 연속적으로 반복되며 새로운 선율을 형성하는데 이것은 마디 16-20에서도 반복되어 나타난다. 이 4음으로 구성된 선율은 반복과 동시에 새로운 리듬패턴을 형성하여 곡이 마치 4/8박자로 들리는 듯한 느낌을 준다. 이로 인해 왼손은 3/4박자, 오른손은 4/8박자로 진행되는 듯한 효과가 발생하면서 서로 다른 박자와 리듬에서 오는 강세의 일치와 충돌이 생기게 되는데 이것은 리게티 음악에서 전형적으로 나타나는 복합리듬 구조의 하나로 연주자들이 이것을 직접 연주하는 것이 아니라 악보에 있는 것을 지각하며 들려지는 ‘환영적인’ 선율-리듬 패턴이라고 할 수 있다. <악보 27>

<악보 27> 마디 6-32 : 상성부와 아랫성부의 리듬과 마디 불일치

마디 35-38에서는 오른손의 G와 B<sup>b</sup> 화음의 옥타브로 도약하고 이것이 한 마디 후 왼손에서 모방되며 A부분이 끝나게 되는데 이는 A부분의 종결부이자 A에서 B로 가는 연결구의 역할을 동시에 하고 있다. 이러한 형태의 모방은 이미 제 3번에서도 사용했던 방법으로 대위법을 바탕으로 하는 장르인 리체르카타의 성격을 잘 나타내는 것을 볼 수 있다. 또한 옥타브 관계의 서로 다른 음역에서의 모방을 사용하여 색다른 음향을 추구한 것은 전형적인 리게티 피아노 음악의 특징 중 하나이다. <악보 28>

<악보 28> 마디 33-38 : 단3도의 도약과 모방 및 서주와 연결구의 역할

The image shows a musical score for measures 33-38. The right hand part is labeled '도약' (leap) and 'poco rall.', and the left hand part is labeled '모방' (imitation). Dynamics include pp and p. A pedal point is indicated at the bottom.

(2) B (마디 38-60)

B부분의 선율은 이전에 비해 화음이 더해져 비교적 화성적인 성격을 가지고 있다. 이것은 주로 단3도의 음정을 짧은 프레이징으로 나열한 형태로 여기에 대조되는 음형과 셈여림이 부여되어 서로 간에 상호작용하는 모습을 볼 수 있다. <악보 29>

<악보 29> 마디 39-58 : B부분

The musical score for measures 39-58 is presented in two systems. The first system covers measures 39-44, and the second system covers measures 45-58. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first system includes dynamic markings of *mp*, *ff*, *mp*, and *ff*, along with an *a tempo* marking. The second system includes a *ff* marking and a *mp* marking. The score shows a variety of rhythmic patterns and articulation marks.

그는 또한 일부 마디에서는 2번째 박자에 액센트를 *ff*와 함께 강조하며 사용하여 3박자의 곡이 2박 계열로 들리는 효과를 만들어내기도 했다. 마디 54부터 시작되는 A부분으로 가는 연결구의 첫 음에 이전까지 사용되지 않았던 G<sup>#</sup>이 3옥타브에 걸친 화음으로 강렬한 첫 등장을 하는데 리게티는 이 부분에 *ff*와 *poco rall.*을 사용하여 강한 음향과 함께 G<sup>#</sup>을 이전 부분보다 비교적 느린 템포로 반복하며 강조하고 있다. <악보 30>

<악보 30> 마디 52-58 : G<sup>#</sup>의 등장

The musical score for measures 52-58 is presented in a single system. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The score includes dynamic markings of *ff* and *pp sub.*, along with tempo markings of *poco rall.* and *più rall.*. A specific note is highlighted with a box and labeled "G<sup>#</sup>의 등장". The score shows a variety of rhythmic patterns and articulation marks.

(3) A (마디 61-97)

마디 61-97은 처음 도입부인 A부분이 그대로 재현되는 부분으로 마디 61에서 96까지는 A와 동일하며 단지 다른 점은 마디 97에서 왼손과 오른손의 화음이 붙임줄로 한마디 더 연결되어 길이가 길어진다는 것이다. <악보 31>

<악보 31> 마디 90-97 : 종지

The musical score for measures 90-97 is presented in a grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *poco rall.* (slightly slower) tempo marking. The right hand part consists of a sequence of chords, with the final measure featuring a sustained chord. The left hand part provides a bass line, also concluding with a sustained chord. A pedal point is indicated for the final measure, and the duration of the piece is noted as 1'30" - 1'40".

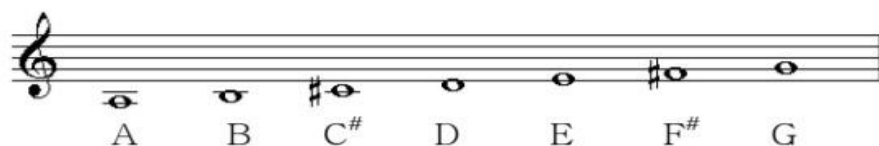
4) 제 6번 - *Allegro con spirito*

제 6번은 D장조의 2/2박자로 E, C<sup>#</sup>, B, A, F<sup>#</sup>, D, G의 7개의 음정이 사용되었다. 이 음정들은 A 믹소리디안 선법(Mixolydian mode)을 구성하는 요소들로 조성을 바탕으로 한 음악에 선법을 적용하는 것은 20세기 음악의 특징 중 하나이며 바르토크와 드뷔시의 영향이라고도 간주할 수 있다. <악보 32>

<표 5> 제 6번 형식

형식	A	B	A'
마디	1-16	17-26	27-35
사용되는 음	E, C <sup>#</sup> , B, A, F <sup>#</sup> , D, G		

<악보 32> A 믹소리디안 선법



(1) A (마디 1-16)

마디 1에 나오는 주제(a1)는 E, C<sup>#</sup>, B, A음으로 구성된다. 이 4음으로 구성된 동기는 도약 후 순차진행하는 특성을 보이는데 이러한 구조는 이 곡에서 다양한 음정과 결합하여 변형된다. <악보 33>

<악보 33> 마디 1-3 : 주제의 기본구조



이 4음에 스타카토가 더해져 간결한 느낌으로 진행되며 페달 또한 사용하지 않는다. 주제는 양손에서 차례대로 진행되다가 3마디부터 왼손이 4번째 박자에서 시작하며 리듬적 화성적으로 불일치를 보이는데 이것은 마디 6에서 F#과 E의 선율의 순차적 반복으로 정리된다. 마디 1-2를 살펴보면 하나의 동기가 서로 다른 음역에서 시간의 차이를 두고 모방되는 것을 볼 수 있는데 이것은 이 곡에 폭넓게 사용된 모방 기법으로 이미 제 3곡과 4곡에도 같은 기법이 사용된 것을 볼 수 있었다. <악보 34>

<악보 34> 마디 4-7 : 주제의 교차진행



마디 7-12마디에는 또 다른 주제가 등장하는데 왼손에서 첫 주제(E-C#-B-A)에 D음이 더해진 후 역행하는 형태인 A-B-C#-D-E가 4분음표 옥타브 선율로 3번 반복되는 동안 오른손에서는 새로운 주제(a2)가 등장한다. <악보 35>

<악보 35> 마디 7-10 : 주제의 변형

8  
A A A A A A A A  
*ff martellato, poco pesante*  
f B C# D E  
A 주제(a1)의 전위

마디 13-15에는 G부터 순차적으로 하행하다가 4도 도약하는 선율이 새롭게 나오는데 이것은 1주제에서 나타나는 ‘도약 후 순차진행’을 변형한 것으로 볼 수 있다. 이 선율은 3마디 동안 3번 반복되며 점차 작아지며 4번째 마디는 온음표로 A부분과 B부분을 구분 짓는 역할을 한다. <악보 36>

<악보 36> 마디 12-18 : B부분의 연결구

*sf leggiero*  
*sf*  
*p*  
*pp una corda*  
*ff tre corde*  
*sf*  
8b

(2) B (마디 17-26)

B부분은 앞서 A부분의 종지에 사용되었던 선율이 매우 크게 강조되며 한 번 더 나왔다가 A와 E 두 음이 번갈아 나타나는 오스티나토로 시작한다. 오른손에서는 이전에 사용되었던 모티브들이 다양하게 변형된 모습을 찾아볼 수 있다. <악보 37>

<악보 37> 19-21마디 : 왼손의 오스티나토와 모티브 변형

모티브(E-C#-B-A)의 역행

The image shows a musical score for measures 19-21. The top system is for the right hand, starting with a whole rest, then playing a descending eighth-note motif (E-C#-B-A) in reverse. Dynamics include *una corda pp sub.*, *p*, and *poco mp*. The bottom system is for the left hand, featuring a constant eighth-note ostinato. Dynamics include *ff a2의 변형*, *con ped. \*)*, *ff*, *축소된 연결구*, *p sub.*, and *senza ped.*

(3) A' (마디 27-35)


A'부분에는 A의 모티브가 그대로 등장한다. 이 선율은 오른손에서 처음 단독으로 제시되지만 곧이어 왼손이 캐논의 형식으로 등장하며 '환영적인' 선율-리듬 패턴을 만들어내다가 마디 32에서 8분음표가 4분음표로 2배 증가

하며 점점 느려지는 효과를 만들어낸다. 다이내믹 또한 *p*에서 *pp*로 작아지며 점점 사라지듯 느리고 여리게 연주되다가 4분 쉼표를 사용해 한 박자 쉼 후에 E음이 6박자 동안 유지된다. 이어 마디 35에서 *ff*와 함께 주요 음정으로 구성된 단3화음(F<sup>#</sup>-A-C<sup>#</sup>, B-D-F<sup>#</sup>)이 강하게 울린 후 다시 E음이 나오면서 사라지듯이 곡이 마무리된다. <악보 38>


<악보 38> 29-35마디 : 곡의 종지

The musical score for the ending of the piece, measures 29-35, is presented in two systems. The first system shows measures 29-33, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system shows measures 34-35. Measure 34 begins with a tempo change to *poco rall.* and dynamics of *p* and *pp*. Measure 35 features a 4-measure rest in the right hand, followed by a strong chord (F<sup>#</sup>-A-C<sup>#</sup>) in the right hand and a bass line (B-D-F<sup>#</sup>) in the left hand. The tempo returns to *a tempo* and the dynamics are *ff* and *p*. The piece ends with a final chord in the right hand and a bass line in the left hand. Pedal markings include *8b* and *ped. senza ped.* with a duration of *30'' - 40''*.

5) 제 7번 - *Cantabile, molto legato*

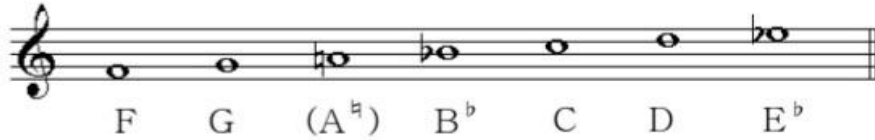
이 곡은 총 127마디로 이전의 곡들보다 비교적 긴 길이를 갖는다. 오른손과 왼손에는 서로 다른 템포가 사용되었고 박자는 오른손에만 3/4가 적용되었다. 오른손은 ♩ = ca. 116 템포로 음들이 마디선을 가지고 기보되어 있으나 왼손에서는 F-C-E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C-G-F의 음이 마디선 없이 기보되어 오스티나토의 역할을 하고 있다. 왼손은 =ca.88의 템포에 맞춰 앞서 언급한 7개의 음을 연주해야 하는데 음표도 오른손에 비해 장식음의 비교적 작게 기보되어 있는 것이 특징이다.

<표 6> 제 7번 형식

형식	서주(Prelude)	A (A1+A2+A3+A4+A5+A6)	후주(Postlude)
마디	1(왼손 오스티나토)	1-126	127
지시어	오른손: <i>Cantabile, molto legato</i> ♩ =ca. 116 왼손:  =ca.88		
사용되는 음	F, C, E <sup>b</sup> , B <sup>b</sup> , G, D, A, A <sup>b</sup>		

이 곡을 연주할 때는 왼손의 비교적 자유로움에 오른손 선율의 박절감과 규칙성이 더해지면서 때면 다른 유형의 음악이 나올 수 있으므로 20세기 이론 중 하나인 우연성의 음악과도 부합된다고 볼 수 있다. 오른손에는 총 여섯 차례의 변주가 있으며 이것은 각 부분이 끝날 때마다 온쉼표를 사용해서 구분되었다. 리게티는 조표에 B<sup>b</sup>과 E<sup>b</sup>을 사용하였지만 곡 전체를 살펴볼 때 F 믹소리디안 선법이 사용되었고, 마지막 종지도 F음으로 마무리되면서 F음이 더욱 강조된 것을 알 수 있다. <악보 39>

<악보 39> F 믹소리디안 선법



(1) 서주+A1 (마디 1-28)

이 곡의 서주에 해당하는 첫마디의 왼손 오스티나토 음형은 8분음표 7개가 하나의 그룹으로 진행되어 마치 일곱잇단음표의 느낌을 준다. 리게티는 왼손에서 처음부터 끝까지 스타카토를 사용하였고 여기에 ‘거의 페달 없이 (*quasi senza pedale*), 항상 매우 가볍게 (*sempre molto leggero*)’를 지시해 오스티나토가 매우 간결하게 연주되어야 하는 것을 강조했다. 또한 곡의 시작부터 *una corda* 가 사용되어 매우 작은 음량(*pp*)에서 오스티나토가 마치 멀리서 들려오는 배경음인 것처럼 처리했다. <악보 40>

<악보 40> 마디 1 : 서주의 왼손 오스티나토



왼손의 8분음표 그룹이 총 다섯 번 연주된 후 오른손의 선율이 처음 등장하는데 리게티는 이 선율을 왼손의 간결하고 연속적인 스타카토의 음형과

대조적으로 ‘아름답게 노래하며 매우 레가토 느낌으로 연주하라(*Cantabile, molto legato*)’고 표기했다. 서로 다른 성격의 두 성부가 독립적으로 진행되고 빠르기 또한 왼손은 한 그룹=88, 오른손은  $\downarrow=116$ 으로 움직이며 왼손과 오른손이 마치 두 개의 서로 다른 음악인 것처럼 상반되게 진행된다. 리게티는 마디 1에 등장하는 오른손의 C음부터 A1의 마지막인 G음(마디 1-27)까지 하나의 이음줄로 연결하여 매우 긴 프레이징을 표현하였다.

오른손 선율은 a1(마디 1-11), a2(마디 12-18), a3(마디 19-28)의 3부분으로 구분될 수 있는데 각 부분의 마지막 2마디는 점 2분음표를 붙임줄로 연결해서 긴 음가로 끝을 내었다. a1의 선율(마디 1-11)은 마디 1-3에서 제시된 C-B<sup>b</sup>-D음이 반복적으로 사용되면서 변화한 것으로 선율의 마지막에는 동기를 한 번 더 반복하며 강조하였다. <악보 41>

<악보 41> 마디 1-11 : a1 선율

The musical score for measures 1-11, section a1, is presented in two systems. The first system shows the right hand with a long melodic line starting on C4, moving to B<sup>b</sup>4, and then D5. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance instructions include 'una corda con moto, giusto', 'pp sempre molto leggero quasi senza ped.', 'p', 'simile sin al fine', and 'pochiss. ped. sin al fine'. The second system shows the continuation of the right hand melody.

a2 선율(마디 12-18)은 8분음표와 16분음표를 사용하여 앞의 선율보다 분할된 음형으로 시작하는데 여기서는 B<sup>b</sup>-A-F의 동기가 마디 12와 15에 총 2번 반복되며 강조되었다. <악보 42>

<악보 42> 마디 12-18 : a2 선율



a1과 a2의 선율이 혼합된 형태인 a3 선율은 두 번째 선율의 도입부인 B<sup>b</sup>-A-F의 역행으로 F-A-B<sup>b</sup>으로 시작하며 리듬 또한 반대로 사용했다. a3 선율은 a1에 음을 추가하여 확장시킨 형태로 마무리에서는 a2의 종지를 사용하였다. <악보 43>

<악보 43> 마디 19-28 : a3 선율



이와 같이 이 곡의 첫 주제에는 총 세 개의 선율이 복합적으로 사용된 것을 알 수 있는데 각 선율은 C, B<sup>b</sup>, D, A, F 중 3음을 사용하며 만들어진 것으로 비교적 반복적인 진행을 보이는 것이 특징이다.

(2) A2 (마디 29-55)

단선율이던 모티브는 29마디에서 알토가 3도 아래에 추가되어 2성부의 화음으로 변화되어 등장한다. 첫 번째 선율은 5마디 동안 병행 3도가 연속적

으로 사용되며 부드러운 협화음정의 성격을 보여주다가 이후 3도가 4도와 5도를 거쳐 7도까지 확대되면서 곡이 전개된다. <악보 44>

<악보 44> 마디 28-42 : 주제 선율에 화성의 추가

a3 선율은 마디 45부터 시작된다. 여기에서는 이전에 확대되었던 음정이 다시 3도 음정으로 축소되어 시작하는 것을 볼 수 있는데 소프라노는 A1의 멜로디를 그대로 가져와 사용한 것으로 마디 49부터는 5도 위로 전조하여 진행되고 알토는 3도 병행선율을 유지하다가 다시 넓은 간격의 음정으로 확대된다. 이후 마디 55에서 온쉼표가 나와 한마디 휴식하며 다음 부분을 준비한다. <악보 45>

<악보 45> 마디 43-55 : A2의 부분의 a3 선율

(3) A3 (마디 56-83)

A2 부분에서 *p*였던 오른손의 셈여림은 A3에서 *mp*로 바뀐다. 마디 56에서 시작하는 소프라노 성부는 C음을 시작으로 F 믹소리디안 선법을 사용한 선율이 1옥타브 위의 음역에서 나타난다. 마디 57에서 알토가 등장하는데 소프라노보다 5도 아래인 F음으로 시작하며 A<sup>b</sup>이 처음 등장한다. 선율의 구성음들을 살펴보면 이 선율은 B<sup>b</sup> 믹소리디안 선법을 기본으로 하는 것을 알 수 있다. <악보 46>

<악보 46> B<sup>b</sup> 믹소리디안 선법

이 부분에서 서로 다른 선법으로 구성된 두 성부가 모방기법을 사용해서 5도 관계로 진행되는 것을 볼 수 있는데 이처럼 각 성부의 화성이나 선법을 다르게 사용하면 보다 다채로운 음색의 효과를 얻을 수 있다. 이것은 이미 제 3곡에서 단3도, 장3도의 대치로 확인해볼 수 있었는데 리게티는 이것을 제 7번에서 선법으로까지 확대시켜 대치시키며 음색의 대조를 의도하였다. <악보 47>

<악보 47> 마디 56-81 : 모방기법과 서로 다른 선법의 사용

F 믹소리디안 선법

mp

B<sup>b</sup> 믹소리디안 선법

2 1 2

(m.s.: sempre pp)

3 1 1

(4) A4 (마디 84-104)

A4 부분은 이전보다 큰 다이내믹인 (*mf*)로 시작된다. 리게티는 또한 마디 84에 *tre corde*를 지시하여 이전과는 다른 음색을 가질 것을 분명히 했다. 이 부분은 A2의 도입부에서 사용된 것과 동일한 선율이 사용되었는데 이것

은 곧 마디 87의 상성부에 하나의 선율이 더 추가되어 2성부에서 3성부로 확대되고 이를 통해 이 부분이 이 곡의 클라이막스임을 알 수 있다. 선율은 여전히 모방 기법을 바탕으로 진행되며 A3 부분과는 대조적으로 성부의 선법 사용을 바꿔 메조소프라노와 알토성부는 F 믹소리디안 선법을, 소프라노성부에는 B<sup>b</sup> 믹소리디안 선법을 사용하였다. <악보 48>

<악보 48> 마디 82-95 : 주제의 변형

The image shows a musical score for piano, measures 82-95. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked '(m.s.: sempre pp)'. The score includes the following annotations:

- F 믹소리디안 선법**: Located above the first staff, indicating the mode for the first part of the piece.
- 성부 추가** and **B<sup>b</sup> 믹소리디안 선법**: Located above the second staff, indicating the addition of a new voice part and the mode for the second part.
- (m)f tre corde**: Located below the first staff, indicating the dynamic and performance instruction.

(5) A5 (마디 105-116)

A5 부분에서는 셈여림이 다시 *p*로 작아지며 시작한다. 성부의 수 또한 3성부에서 2성부로 축소되며 세 개의 기본선율이 혼합된 선율의 형태를 가지는데, 이제까지는 보통 a1-a2-a3의 순서로 선율이 제시되었다면 A5부분에서는 a1-a2의 순서로 나타난다. 이 부분은 A4 부분보다 한 옥타브 위에서

연주되며 마디 115까지 총 11마디가 하나의 프레이징으로 연결되어 있다. 선율의 도입부인 마디 84는 동일한 리듬의 화성으로 시작하지만 마디 87에 이르면 성부 간에 비교적 자유로운 스타일의 대위법이 사용된 것을 볼 수 있다. 마디 115에 *una corda*가 다시 사용되면서 셈여림이 작아지고 마디 116에 한마디 온습표의 등장하여 오른손이 중지한 후 왼손에서의 오스티나토만 진행한다. <악보 49>

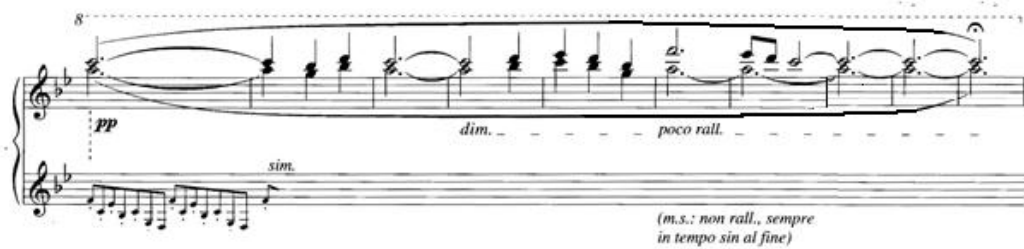
<악보 49> 마디 102-116 : 한 옥타브 위로 이동한 선율 A5

(4) A6 (마디 117-126)

A6 부분에서는 a1 동기가 주로 사용되었다. 이전의 부분들이 a1, a2, a3을 모두 한 부분에서 같이 사용한 것을 고려할 때 A6 부분을 A5 부분의 연장으로도 볼 수 있지만 마디 116에서 온습표가 사용된 후 시작하기 때문에 A6으로 따로 구별하였다. 따라서 A6 부분은 다른 부분들보다 길이가 짧으며 종지를 준비하는 역할을 한다. 이 부분은 *pp*로 시작되며 오른손의 선율

이 한 옥타브 위에서 나온다. 동기는 a1을 바탕으로 만들어진 것으로 마디 121의 첫 음 상성부에 E<sup>b</sup>이 등장하여 a3 선율을 상기시키다가 다시 a1의 선율로 마무리된다. 왼손도 이전의 음역보다 한 옥타브 위의 음역이 사용되며, 양손의 두 선율이 점차 고음역으로 이동하는 것을 볼 수 있다. <악보 50>

<악보 50> 마디 117-126 : A6 선율



(3) 후주(마디 127)

이 곡의 후주인 마디 127은 도입부인 마디 1과 동일한 오스티나토 유형으로 시작하여 수미상관 구조를 갖는다. 후주가 서주와 다른 점은 음역의 이동과 일곱잇단음표로 된 오스티나토의 변화이다. 마디 117에서는 오스티나토가 처음보다 한 옥타브 위로 이동하고 이것은 마디 127 안에서 다시 한번 한 옥타브 위로 이동하는 것을 볼 수 있다. 이 부분에서 오스티나토의 리듬 역시 변형을 거쳐 종지로 진행한다. 오스티나토 패턴은 127마디의 시작에서 일곱잇단음표를 6번 반복 후 F장3화음으로 마무리되는데 이 코드는 페달과 함께 곡의 종지까지 지속된다. 곧 오른손이 오스티나토의 음형을 이어받은 한 옥타브 위에서 펼쳐지는데 처음에 음표 7개로 시작했던 오스티나토 음형

은 C-G-F의 3개 음으로 축소되어 반복된 후, G음과 F음으로 표기되어 트릴의 느낌을 보여주다가 마지막에는 진정한 F *trill*로 종지하면서 음의 수가 점점 줄어들며 마무리되는 느낌을 준다. 리게티는 여기에 *poco string.*와 *decresc, perdendosi*를 지시해 속도가 빨라지며 사라지듯이 연주할 것을 의도했다. <악보 51>

<악보 51> 마디 127 : 종지

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a trill of seven notes (G, F, G, F, G, F, G) circled and labeled "7개의 음 오스티나토". Below it, the bass clef staff has a series of notes marked with a piano dynamic (*pp*) and a pedal mark (*ped.*). The second system continues with the treble clef staff marked *poco string.* and *lunga trill*. The bass clef staff has notes marked *perdendosi* and a final pedal mark. A diagram below the bass staff shows the reduction of notes: "3개의 음 오스티나토" (3 notes), "2개의 음 오스티나토" (2 notes), and "ca. 2'40" attacca".

## VI. 결 론

리게티는 20세기 초반 유럽음악을 주도하던 음악사조에서 벗어나 자신의 음악에 민속음악, 전자음악, 수학과 과학기술 등 다양한 분야를 도입하여 실험적 시도를 많이 했던 작곡가로 평가받는다. 그는 작곡에서 여러 개의 선율과 리듬을 복합적으로 사용하여 새로운 선율과 리듬 체계를 만들어내는 방법을 즐겨 사용했는데 이것은 리게티만의 독특한 음악어법으로 매우 다양한 리듬적 요소가 복합적으로 작용한 결과이다. 그는 많은 피아노 작품을 남겼는데 피아노 음악에서 그가 만들어낸 독특한 음색과 음향은 그의 리듬어법과 결합하여 20세기 음악에 새로운 반향을 일으켰다.

《무지카 리체르카타》는 리게티의 초기 피아노 독주곡으로 1951-1953년, 당시 그가 헝가리의 공산주의 정권 하에서 작곡과 작품의 발표에 통제를 받았던 시기에 작곡되었다. 그는 이러한 사회적 억압에 벗어나 자신만의 음악적 특색을 찾아가기 위해 노력했는데, 이 곡은 새로운 작곡법을 탐색하던 그의 의지가 담겨있는 첫 작품으로 매우 실험적인 성격으로 인해 그가 서방으로 망명한 이후에 발표되었다. 리체르카타는 르네상스와 바로크 시대에 널리 유행했던 기악장르의 명칭으로 엄격한 모방대위법을 사용한 것이 특징이다. 리게티는 그가 작곡 초기에 관심 있게 연구했던 르네상스, 바로크 음악의 영향을 받아 이 곡을 작곡했는데 20세기 음악에 옛 장르의 명칭을 사용한 것은 신고전주의적 접근이라고 간주할 수 있다.

《무지카 리체르카타》는 각 곡마다 다양하고 새로운 작곡법이 적용된 11곡의 모음곡으로 대위법을 바탕으로 하여 제 1곡에 2개의 음을 재료로 사용한 것을 시작으로 1번에서 11번으로 진행될수록 음의 개수를 추가하는 방법을 사용하였다. 본 논문에서는 11곡 중 1, 3, 4, 6, 7번을 연구하였다. 제 1번

은 A-B-C의 3부분 구성으로 A와 C는 각 5마디씩 대칭을 이룬다. 리게티는 이 곡에서 2개의 음정(A, D)만을 사용했는데 이중 A음정은 전체적인 곡의 주재료로 사용되었다. 이것에 기본리듬  $\text{♪♪♪}$  을 다양하게 변형시킨 리듬들이 순차적으로 등장하며 곡이 발전하는 형태를 가지고 있는데 여기에 왼손의 일정한 A 펼친화음의 오스티나토 패턴이 결합되어 새로운 리듬과 박절체계를 만들어냈다. 마지막 C부분에서는 D음이 추가되며 곡이 마무리되는데 여기에서 D는 기존의 A음 위주의 선율을 5도 아래에서 종지시키는 역할을 하고 있다. 이 곡에는 건반을 소리가 나지 않게 누르며 페달을 사용하라는 지시가 있는데 이를 통해 피아노에서 배음의 효과를 들을 수 있으며 A음이 다양한 옥타브를 넘나들며 연주될 때 들을 수 있는 음색 또한 주목할 만한 부분이다. 제 3번은 A-B-A'-Coda의 형식으로 C, E<sup>b</sup>, E, G음이 사용되었다. E음에 <sup>b</sup>의 유무에 따라 장조와 단조가 결정되었는데 이것이 함께 사용될 때 서로 다른 조성에서 오는 충돌은 독특한 음색의 효과를 가져왔다. 이 곡에는 3종류의 리듬유형이 대위법적으로 전개되는데 이 리듬유형들은 전통적인 대위법의 주제 변형방법을 이용해 변형된 것으로 단독으로 또는 상호 결합되어 사용되었다. 여기에 다양한 아티큘레이션이 더해져 피아노의 기법을 활용하며 다채로운 음색을 추구하였다. 제 4번은 쇼팽과 스트라빈스키를 모델로 삼아 만든 왈츠풍의 곡으로 A-B-A형식으로 구분된다. 이 곡에 사용되는 음정은 B<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, G, G, A이며, 기본적으로 3/4박자의 춤곡이지만 부분적으로 2/4박자가 사용되어 전통적 장르인 왈츠에 변화를 주었다. 이 곡에는 #과 <sup>b</sup>의 복조성이 사용되었는데 이러한 조성과 박자의 사용은 바르톡의 영향을 받은 것으로 선배 음악가들의 음악을 바탕으로 새로운 음악을 만들어낸 리게티만의 독특한 특징이 잘 드러난 작품이다. 박자와 리듬의 일치-불일치가 반복되며 생기는 환영적인 선율과 리듬이 발생하는데 이것은 후에 리게티 음악의 대표적 특징으로 발전하는 요소이기도 하다. 제

6번은 A-B-A'의 3부분으로 구성된 2/2박자의 곡이다. 이 곡에 사용되는 음정은 E, C#, B, A, F#, D, G으로 F 믹소리디안을 바탕으로 한다. 그는 이 곡에서 음정의 순서 또는 방향을 변화시키고 리듬을 축소 및 확대하는 방법들을 사용해 주제선율을 변화시켰는데 이것은 전형적인 바로크 음악 작곡법으로 이 곡의 제목인 리체르카타의 본질을 매우 잘 표현하고 있다. 제 7번은 F, C, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, G, D, A, A<sup>b</sup>을 주요음정으로 하여 F, B<sup>b</sup>믹소리디안을 사용하였다. 이 곡에서 왼손은 박자가 없는 자유로운 스타일의 오스티나토인 것에 비해 오른손은 3/4박자의 정량기보법을 사용하여 표기되었으며 양손에 서로 다른 템포가 적용되었다. 왼손의 자유로운 오스티나토에 비해 오른손이 박절감이 있는 선율을 진행하기 때문에 연주자마다 서로 다른 음악을 만들어 낼 가능성이 있어서 일종의 우연성의 음악적 성격도 가지고 있다. 이 곡은 주제의 변화에 따라 총 6부분으로 나눌 수 있으며 각 부분의 끝과 시작의 사이에는 오른손에 온쉼표를 사용하여 구분하고 있다.

《무지카 리체르카타》는 르네상스와 바로크 시대의 장르에 현대적인 요소를 도입한 실험적인 곡으로 작곡가의 독창적인 음악 세계를 나타내는 작품이다. 이 곡에는 대위법, 오스티나토, 교회선법 등과 같은 옛 음악의 요소에 복합리듬, 복합선율, 복조성, 변박 등과 같은 20세기 음악의 특징들이 도입되면서 서로 다른 시대의 양식들이 융합, 충돌하며 음악을 발전시켜 나간다. 리게티의 이러한 새로운 음악적 탐색은 후에 자신만의 작곡 스타일을 찾아가는데 중요한 기초 작업이 되었으며, 현대음악에 새로운 양식의 기반을 마련하는 역할을 하였다.

## 부 록

<표7> 쇠르지 리게티의 건반 작품목록

연도	제목	악기
1941	네 개의 초기 피아노 소품집 ( <i>Four Early Piano Pieces: Basso Ostinato</i> )	피아노
1942	익살맞은 행진곡 ( <i>Induló</i> )	피아노
1943	폴리포니 에튀드 ( <i>Polyphonic Etude</i> )	피아노
1947	카프리치오 1, 2 ( <i>Capriccios</i> )	피아노
1948	인벤션 ( <i>Invention</i> )	피아노
1950-1951	조각 카펫 ( <i>Rag Carpet</i> )	피아노
1951-1953	무지카 리체르카타( <i>Musica Ricercata</i> )	피아노
1953	리체르카레, 프레스코발디를 기리며 ( <i>Ricercare - Omaggio a Girolamo Frescobaldi</i> )	오르간
1956	반음계적 환타지 ( <i>Chromatische Phantasie</i> )	피아노
1961	세 개의 바가텔 ( <i>Trois Bagatelles, for David Tudor</i> )	피아노

1961-1962	볼루미나 ( <i>Volumina</i> )	오르간
1967	오르간 연습곡 1번, “화음” ( <i>Two Studies for Organ No. 1, “Harmonies”</i> )	오르간
1968	콘티눔 ( <i>Continuum</i> )	첼발로
1969	오르간 연습곡 2번, “흐름” ( <i>Two Studies for Organ No. 2, “Coulée”</i> )	오르간
1976	세 개의 소품집 ( <i>Three Pieces for Two Pianos</i> )	피아노
1978	헝가리언 록 ( <i>Hungarian Rock</i> )	첼발로
1978	헝가리 파사칼리아 ( <i>Passacaglia Ungherese</i> )	첼발로
1985	피아노 연습곡 제1권 ( <i>Études pour piano, Premier livre</i> )	피아노
1985-1988	피아노 협주곡 ( <i>Piano Concerto</i> )	피아노
1988-1994	피아노 연습곡 제2권 ( <i>Études pour Piano, Deuxième livre</i> )	피아노
1994	하트브레이크 ( <i>L'arrache-coeur</i> )	피아노
1995-2001	피아노 연습곡 제3권 ( <i>Études pour Piano, Troisième livre</i> )	피아노

## 참 고 문 헌

### <단행본>

- 김정길. 「20세기의 새로운 음악」. 서울: 서울대학교 출판부. 1998.
- 신인선. “죄르지 리게티.” 「20세기 작곡가 연구Ⅲ」. 서울: 음악세계. 2003.
- 이희경. 「리게티, 황단의 음악」. 서울: 예술. 2005.
- Haffner Herbert. 홍은정 역. 「음반의 역사」. 서울: 경당. 2016.

### <논문>

- 강석희. “죄르지 리게티의 <피아노 연습곡 1권>중 제6번 ‘바르샤바의 가을’에 관한 연구.” 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문. 2015.
- 김유진. “G. Ligeti의 피아노 에튀드 분석 연구 Nos. 4 & 10을 중심으로.” 국민대학교 대학원 석사학위 논문. 2012.
- 김윤경. “죄르지 리게티 피아노 연습곡 제 1권, 제 6번 ‘바르샤바의 가을’ (Automne à varsovie)연구 분석-리게티의 폴리포니적 작곡기법과 라멘토 모티브를 중심으로.” 국민대학교 대학원 석사학위 논문. 2017.
- 김정연. “György Ligeti의 피아노곡 <Musica Ricercata (1951-1953)>에 관한 분석·연구.” 중앙대학교 대학원 석사학위 논문. 2008.
- 유해명. “György Ligeti의 「Musica Ricercata」에 관한 분석연구.” 서울대학교 대학원 석사학위 논문. 2006.
- 윤정은. 죄르지 리게티(György Ligeti) 《피아노 에튀드》 전 곡 분석 및 연주법 제안. 서울대학교 대학원 박사학위 논문. 2020.

이수연. “György Ligeti의 「Passacaglia Hungheres」와 「Hungarian rock」의 분석·연구-리듬 기법을 중심으로-.” 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문. 2004.

<학술지>

서정은. “20세기 음악에 나타난 대위의 양상들(Ⅲ): 음악사적 연속성 위에서 살펴본 비(非)대위적 텍스처 안의 대위.” 「음악세계」 32 (2014): 229-280.

배재희. “리게티의 후기음악에서의 리듬구조 연구.” 「이화음악논집」 통권 19호 (2009): 113-137.

정혜경. “리게티 피아노 연습곡에서 나타나는 리듬적인 특징 및 연주 지침: 연습곡 1권의 1번 Désordre를 중심으로.” 「음악과 예술」 통권 3호 (2012): 77-96.

<월간지>

임화경. “György Ligeti-I.” 「International Piano Korea」 제34호: (주)마스트미디어, 2005, 86-90.

<악보>

György Ligeti. *Musica Ricercata*. Mainz: Schott. 1995.

—————. *Études pour piano, Premier livre*. Mainz: Schott. 1986.

—————. *Études pour piano, Deuxième livre*. Mainz: Schott. 1998.

—————. *Études pour piano, Troisième livre*. Mainz: Schott. 2005.

—————. *Concerto for Piano and Orchestra*. Mainz: Schott. 2005.

—————. *Trio for Violin, Horn, and Piano*. Mainz: Schott. 1984.

# ABSTRACT

## A Study on György Ligeti's *Musica Ricercata*

Min Ji Kang

Instrumental Music Major

Department of Music

The Graduate School of

Sung Shin Women's University

György Ligeti (1923 - 2006) was a Hungarian-born Jew who was been representative European composer of the late 20th century. when he fled to Western Europe in 1956 to escape the restrictions of creation he had received in Hungary as a Jew, He began to create his own unique musical style. He presented a new paradigm for modern music, complexly applying Hungarian folk music, the complex rhythm of Romantic music, the automatic piano of Conlon Nancarrow(1912-1997), fractal geometry, and African polyphony music.

The "Musica Ricercata" consisting of 11 songs. he had composed in 1951 - 1953, was made in the early stages of his composition. Starting with the use of two tones in number one, Ligeti used a method of increasing the tones one by one each time he moved on to his next work to create a variety techniques of music using a limited-note material. In this paper, we studied the musical techniques used by Ligeti

in 1, 3, 4, 6 and 7 of the total 11 songs. No. 1 uses A as the main note, along with the basic rhythm, and various variations of it appear sequentially, forming a form of song development. No. 3 used  $b$  as a material for the unique tone of collisions that occur when major and minor are opposed, using the major and minor that occur when  $b$  is added and removed to the E sound. No. 4 is a waltz-like song that partially adds  $2/4$  of the beat from a  $3/4$  beat to a variation in the waltz-genre, characterized by the use of the bitonality of  $\#$  and  $b$ . No. 6 uses Mixolydian mode to transform the order and direction of the tones in the basic structure of the theme, and to develop the song by reducing and enlarging the rhythm. No. 7 also uses Mixolydian mode and the left hand is a free-style Ostinato without beats, while the right hand has nodal lines and features different tempo on each hand, making it a coincidence musical character.

As such, Ligeti applied a combination of classical and contemporary musical techniques to the traditional genre of Ricercare, pursuing his own very original and innovative musical style.