creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

음악학 박사학위 논문

죄르지 쿠르탁(György Kurtág)의 피아노작품집《Játékok》연구

-예술적 상상력의 현대적 발현-

2014년 2월

서울대학교 대학원

음악학과 피아노 전공

홍 인 경

죄르지 쿠르탁(György Kurtág)의 피아노작품집《Játékok》연구

-예술적 상상력의 현대적 발현-

지도교수 최 희 연

이 논문을 음악학 박사 학위논문으로 제출함

2014년 2월

서울대학교 대학원

음악학과 피아노 전공

홍 인 경

홍인경의 박사 학위논문을 인준함

2014년 2월

위 원 장 김 귀 현 (인)

부위원장 박 종 화 (인)

위 원 오 희 숙 (인)

위 원 정 우 진 (인)

위 원 최 희 연 (인)

국문초록

죄르지 쿠르탁(György Kurtág)의 피아노 작품집 《Játékok》 연구

- 예술적 상상력의 현대적 발현-

서울대학교 음악대학원
음악학과 피아노 전공
홍 인 경

작곡가 죄르지 쿠르탁(György Kurtág, 1926-)은 헝가리 출신의 작곡가로 자신만의 독자적인 음악어법을 통해 세계적으로 널리 알려진 작곡가이다. 쿠르탁의 음악은 현대적이면서도 서양음악의 전통적인 음악어법을 바탕으로 기존의 작곡 기법과 양식을 자신만의 음악어법으로 변형하였으며 그의 작품은 절제되고 압축적인 특징을 띠고 있다.

본 논문에서는 쿠르탁의 작품세계를 이해하는데 핵심적인 작품집인 피아노 작품집《야테콕》을 표제적 측면, 연주실제적 측면, 음향적 측면의 세 가지 관점에 따라 분석 및 연구하였다. 또한 이를 통해 《야테콕》에 나타나는 쿠르탁의 피아니즘에 대해 알아봄으로써 작품집 전체를 보다 깊이 이해하고 연주하는데 도움이 되고자 하였다.

개별 작품들의 분석연구를 통해 알아본 《야테콕》에서 나타나는 쿠르탁의 피아니즘은 다음과 같이 네 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 《야테콕》에는 음악적 놀이 혹은 유희적 특징이 뚜렷이 드러난다. 둘째, 시적 함축성과 연주자의 해석적 상상력이 작품에서 중요한 부분을 차지한다. 셋째, 피아노를 통해 구현할 수 있는 새로운 음향의 시도가 나타난다. 넷

째, 단순히 매개자가 아닌 창조자로서의 연주자로 연주자의 역할이 확대된다.

《야테콕》의 특징인 피아노의 새로운 주법, 함축적인 음들로 이루어진 짧은 곡들, 다양한 양식 등은 동시대 작곡가들의 피아노 작품과 표면적으로 유사해보일 수 있으나 본질적으로 다른 독특한 쿠르탁만의 음악세계를 반영한다. 《야테콕》은 전통과 현대를 모두 포섭하고 개별 악곡들의 뚜렷한 상징과 함축성, 독자적인 작품의 논리를 보여주어 동시대 피아노 작품들과 본질적으로 다른 특수한 위치를 차지한다.

《야테콕》은 20세기 후반 음악사에서 큰 비중을 차지하지 못했던 현대 피아노 레퍼토리 중 작품의 수와 다양성에 있어서 가히 독보적인 위치를 차지하고 있다. 또한 작품집의 유희적이고 함축적 성격, 파편적인 개별 악곡구성, 프로그램 작곡, 연주자의 퍼포먼스적 요소, 여러 주법을 통해 만들어지는 새로운 음향 등의 요소들은 피아노의 가능성을 확장시켜 현대 피아노 레퍼토리에 새로운 지평을 열어주고 있다. 즉 《야테콕》은 현대음악의 큰 조류들을 쿠르탁만의 어법으로 잘 드러내고 있는 음악사적으로 매우 가치 있는 작품집이다.

본 논문에서 시도된 연주자 입장에서의 작품분석은 생소한 작품인 《야테콕》을 소개하며 연주자들에게 연주를 위한 하나의 방법을 제시해 준다는 점에서 가치를 가진다.

주요어: 죄르지 쿠르탁, 피아노 작품집《야테콕》, 상상력, 표제, 피아노 연주의 현대적 면모, '연주자-작곡가'

학번: 2009-30491

목차

국문초록

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 연구의 배경과 목적 ····· 1
2. 연구의 의의와 한계 ····· 2

Ⅱ. 죄르지 쿠르탁(György Kurtág)의 작품 양식 ····· 4
1. 제 1기(1926-1956) ····· 4
2. 제 2기(1957-1969) ····· 5
3. 제 3기(1970-1986) ····· 6
4. 제 4기(1987-현재) ····· 8

Ⅲ.《Játékok》 작품집 개관 ····· 10
1. 작품집의 작곡배경 ····· 10
2. 작품집의 구성 ····· 12
3. 작품집의 특징적 요소 ····· 19
3.1. 작품집의 다양한 구성과 편집 및 연주방식 ····· 19
3.2. 음악 스케치북 및 아이디어 저장소 ····· 20
3.3. 그래픽 기보법(제스처적 이미지) ····· 22
3.4. 오브제 트루베(objet trouvé)- 단순한 작곡방식 ····· 23

Ⅳ.《Játékok》 작품 분석 ····· 26
1. 표제적 측면에서의 연구 ····· 26
1.1. 헌정용 표제작품 ····· 26
1.2. 교육용 표제작품 ····· 51
1.3. 장르 및 음악형식의 표제작품 ····· 66
1.4. 반복되는 주제의 표제작품 ····· 81

2. 실제 연주 측면에서의 연구 ····· 118

2.1. 음가와 주법을 위한 기보법 ····· 118
2.2. 글리산도 기법 ····· 124
2.3. 클러스터 기법 ····· 131
2.4. 타이밍을 활용한 연주효과 ····· 139
2.5. 신체적 제스처 ····· 150

3. 음향적 측면에서의 연구 ····· 155
3.1. 피아노의 '음향음악'적 시도 ····· 155
3.2. 묘사적 음향 ····· 163
3.3. 음악적 요소들의 대비를 통한 음향효과 ····· 175
3.4. 인성을 활용한 새로운 음향 ····· 186

Ⅴ. 《Játékok》에 나타난 쿠르탁의 피아니즘 ····· 193
1. 놀이로서의 연주, 유희로서의 작곡 ····· 193
2. 시적 함축성과 연주자의 해석적 상상력 ····· 197
3. 피아노를 통한 새로운 음향의 추구 ····· 200
4. 연주자의 새로운 역할: 연주자-작곡가 ····· 203

Ⅵ. 결론 ····· 207

참고문헌 ····· 211

Abstract ····· 218

표목차

<표Ⅱ-1>《야테콕》 작품집의 구성 ····· 19
<표Ⅳ-1> 헌정용 표제작품들의 목록 ····· 31
<표Ⅳ-2> 개인적 메시지 및 내용을 담은 작품들의 목록 ····· 50
<표Ⅳ-3>《야테콕》 1권의 교육용 표제작품들의 목록 ····· 54
<표Ⅳ-4>《야테콕》 2권의 교육용 표제작품들의 목록 ····· 55
<표Ⅳ-5>《야테콕》 3권의 교육용 표제작품들의 목록 ····· 56
<표Ⅳ-6> 목적에 따른 교육용 표제들의 분류표 ····· 57
<표Ⅳ-7> 장르 및 음악형식의 표제작품들의 목록 ····· 70
<표Ⅳ-8>《야테콕》에 실린 Waltz 표제곡들 ····· 79
<표Ⅳ-9>《야테콕》에서 같은 표제를 사용하고 있는 곡들의 목록 ····· 82
<표Ⅳ-10> Flowers we are...의 아이디어로 작곡된 곡들의 목록 ····· 87
<표Ⅳ-11>《야테콕》 1권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들 ····· 93
<표Ⅳ-12>《야테콕》 5권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들 ····· 100
<표Ⅳ-13>《야테콕》 7권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들 ····· 103
<표Ⅳ-14>《야테콕》 8권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들 ····· 107
<표Ⅳ-15> Exercises에 제시된 클러스터들의 종류와 연습방법들 ····· 122
<표Ⅳ-16> A부분의 각 프레이즈별 구성표 ····· 182
<표Ⅳ-17> A′부분의 각 프레이즈별 구성표 ····· 184

악보목차

<악보Ⅱ-1> Hommage à Bálint Endre, Játékok II ····· 14
<악보Ⅳ-1> J.S.Bach The Well-Tempered Clavier, Part I, No. 21, Prelude · 35
<악보Ⅳ-2> Hommage à J. S. B., Játékok III ····· 36
<악보Ⅳ-3> Hommage à Tchaikovsky mm.1-7, Játékok I ····· 38
<악보Ⅳ-4> Tchaikovsky piano concerto, No. 1, 도입부 ····· 38
<악보Ⅳ-5> Hommage à Tchaikovsky mm. 13-15, Játékok I ····· 39
<악보Ⅳ-6> Tchaikovsky piano concerto, No. 1, cadenza ····· 39
<악보Ⅳ-7> Hommage à Bartók, Játékok I ····· 41
<악보Ⅳ-8> Hommage à Eötvös Péter, Játékok I ····· 42
<악보Ⅳ-9> One more word to Ernő Lendvai, Játékok VI ····· 43
<악보Ⅳ-10> One more word to Ernő Lendvai mm. 3-5, Játékok VI ····· 44
<악보Ⅳ-11> One more word to Ernő Lendvai mm. 5-7, Játékok VI ····· 45
<악보Ⅳ-12> One more word to Ernő Lendvai mm. 8-11, Játékok VI ····· 46
<악보Ⅳ-13> Phone Numbers of our loved ones, Játékok II ····· 48
<악보Ⅳ-14> The Mind Will Have its Freedom mm. 1-5, Játékok III ····· 49
<악보Ⅳ-15> The Mind Will Have its Freedom mm. 8-11, Játékok III ····· 49
<악보Ⅳ-16> Elbows, Játékok I ····· 58
<악보Ⅳ-17> Sound and Sound-ball (1), Játékok I ····· 59
<악보Ⅳ-18> Toddling, Játékok I ····· 60
<악보Ⅳ-19> The Bunny and the Fox, Játékok I ····· 61
<악보Ⅳ-20> Wrong notes allowed (1), Játékok I ····· 62
<악보Ⅳ-21> Devil's jump, Játékok II ····· 63
<악보Ⅳ-22> Double Notes mm. 3-10, Játékok III ····· 64
<악보Ⅳ-23> Sorrowful tune, Játékok III ····· 65
<악보Ⅳ-24> Sound filtering, Játékok II ····· 66
<악보Ⅳ-25> An Apocryphal Hymn mm. 1-18, Játékok V ····· 72
<악보Ⅳ-26> An Apocryphal Hymn mm. 36-49, Játékok V ····· 73
<악보Ⅳ-27> An Apocryphal Hymn 2nd version, Játékok Ⅵ ····· 74
<악보Ⅳ-28> Versetto: Temptavit Deus Abraham...(apocryphal organum), Játékok VI ····· 76
<악보Ⅳ-29> Versetto: Consurrexit Cain adversus fratrem suum..., Játékok

VI ····· 77
<악보Ⅳ-30> Versetto: Dixit Dominus ad Noe: finis universe carnis venit, mm.7-8, Játékok VI ····· 78
<악보Ⅳ-31> Waltz, Játékok V ····· 80
<악보Ⅳ-32> Valse mm. 1-10, Játékok V ····· 81
<악보Ⅳ-33> Flowers we are의 원곡, 《The sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》 ····· 83
<악보Ⅳ-34> 모토선율의 음그룹과 각 역할 ····· 84
<악보Ⅳ-35> 모토선율에 내재된 두 개의 선율 ····· 85
<악보Ⅳ-36> Flowers we are, Frail Flowers...(1b) ····· 88
<악보Ⅳ-37> ...Flowers also the stars..., Játékok I ····· 89
<악보Ⅳ-38> Flowers We Are...(2), Játékok I ····· 90
<악보Ⅳ-39> Flowers We Are...(3), Játékok I ····· 91
<악보Ⅳ-40> Flowers We Are...(4a), Játékok I ····· 91
<악보Ⅳ-41> ...and once more: Flowers We Are..., Játékok I ····· 93
<악보Ⅳ-42> Flowers and Flowers..., Játékok V ····· 95
<악보Ⅳ-43> Flowers we are... (in memoriam Árpád Illés), Játékok V ····· 96
<악보Ⅳ-44> A Flower for Gabriella Garzó, Játékok V ····· 97
<악보Ⅳ-45> Flowers we are...(from the Sayings of Péter Bornemisza, III. 3.), Játékok V ····· 98
<악보Ⅳ-46> Like the flowers of the field(In memoriam Ligeti Ilona) mm. 1-7, Játékok V ····· 99
<악보Ⅳ-47> A Flower for Nuria, Játékok VI ····· 101
<악보Ⅳ-48> A Flower for Márta, Játékok VII ····· 102
<악보Ⅳ-49> Flowers we are...Miyako, Játékok VII ····· 103
<악보Ⅳ-50> Flowers we are... embracing sounds, Játékok VIII ····· 104
<악보Ⅳ-51> Flowers we are...(for Miyako), Játékok VIII ····· 105
<악보Ⅳ-52> Flowers we are...[alio modo] for Miyako, Játékok VIII ····· 106
<악보Ⅳ-53> Flowers we are...-for piano, upright piano and percussion, Játékok VII ····· 107
<악보Ⅳ-54> Hommage à Farkas Ferenc (2)- Scraps of a Colinda Melody- Faintly collected mm.1-14, Játékok III ····· 110
<악보Ⅳ-55> Hommage à Farkas Ferenc (2)- Scraps of a Colinda Melody ····· 110

<악보Ⅳ-56> Hommage à Farkas Ferenc (3)-Evocation of Petrushka mm. 1-3, Játékok III ····· 111
<악보Ⅳ-57> Hommage à Farkas Ferenc (3) m. 1, Játékok III ····· 112
<악보Ⅳ-58> Stravinsky, 《Petrushka》, The Shrovetide Fair, I. Introduction ····· 112
<악보Ⅳ-59> Hommage à Farkas Ferenc (3) m. 2, Játékok III ····· 112
<악보Ⅳ-60> Stravinsky 《Petrushka》, The Shrovetide Fair IV. Russian Dance 시작부분 ····· 112
<악보Ⅳ-61> Hommage à Farkas Ferenc (4)-Adoration, Adoration, accursed desolation, Játékok III ····· 114
<악보Ⅳ-62> Dirge (1) mm. 6-13, Játékok III ····· 116
<악보Ⅳ-63> Dirge (2) mm. 1-6, Játékok III ····· 116
<악보Ⅳ-64> 쿠르탁의 기보법 ····· 119
<악보Ⅳ-65> 대략적 음높이를 표시한 상대적 음고를 나타내는 기보법으로 기보된 층계송 <만민이 보았도다> ····· 120
<악보Ⅳ-66> 상대적인 음고 및 음역을 보여주는 Basic Elements, Játékok I 120
<악보Ⅳ-67> 쿠르탁의 글리산도 기보법 ····· 123
<악보Ⅳ-68> A Flower for Gabriella Garzó, Játékok V ····· 123
<악보Ⅳ-69> Perpetuum mobile(object trouvé), Játékok I ····· 126
<악보Ⅳ-70> Waltz (1), Játékok I ····· 129
<악보Ⅳ-71> Day-dreaming..., Játékok VI ····· 131
<악보Ⅳ-72> Hommage à Paganini, Játékok I ····· 135
<악보Ⅳ-73> Hommage à Papp Laci, Játékok II ····· 136
<악보Ⅳ-74> Waltz, Játékok II ····· 138
<악보Ⅳ-75> Hand in Hand, Játékok IV ····· 144
<악보Ⅳ-76> Hommage à Halmágyi Mihály, Játékok IV ····· 148
<악보Ⅳ-77> Dumb Show, Játékok I ····· 151
<악보Ⅳ-78> Bored, Játékok I ····· 153
<악보Ⅳ-79> Kyrie, Játékok IV ····· 157
<악보Ⅳ-80> Ligatura for Ligeti mm. 1-11, Játékok VII ····· 158
<악보Ⅳ-81> In memoriam András Mihály mm. 1-6, Jatekok VI ····· 161
<악보Ⅳ-82> In memoriam András Mihály mm. 7-11, Jatekok VI ····· 162
<악보Ⅳ-83> Bells for Margit Mándy, Játékok V ····· 165
<악보Ⅳ-84> Bells for Margit Mándy mm. 1-9, Játékok V ····· 166

<악보Ⅳ-85> Bells for Margit Mándy mm. 10-14, Játékok V ····· 167
<악보Ⅳ-86> Bell-fanfare for Sándor Veress, Játékok V ····· 169
<악보Ⅳ-87> 페트르슈카 화음 및 이 화음의 근원이 되는 8음음계 ····· 169
<악보Ⅳ-88> Bell-fanfare for Sándor Veress mm. 1-7, Játékok V ····· 170
<악보Ⅳ-89> Bell-fanfare for Sándor Veress mm. 8-11, Játékok V ····· 170
<악보Ⅳ-90> Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay mm. 1-16, Játékok V ····· 172
<악보Ⅳ-91> Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay mm. 17-26, Játékok V ····· 174
<악보Ⅳ-92> In memoriam Edison Denisov mm. 1-6, Játékok VII ····· 177
<악보Ⅳ-93> In memoriam Edison Denisov B부분 mm. 7-16, Játékok VII 178
<악보Ⅳ-94> In memoriam Edison Denisov A′와 Coda부분, Játékok VII ··· 179
<악보Ⅳ-95> Hommage à Pierre Boulez A부분 mm. 1-7, Játékok VII ····· 182
<악보Ⅳ-96> Hommage à Pierre Boulez B부분 mm. 8-13, Játékok VII ····· 183
<악보Ⅳ-97> Hommage à Pierre Boulez A′부분 mm. 14-15, Játékok VII ·· 184
<악보Ⅳ-98> Hommage à Pierre Boulez B′′부분 mm. 32-37, Játékok VII 185
<악보Ⅳ-99> Hungarian lessons for Foreigners, Játékok VI ····· 189
<악보Ⅳ-100> Fundamentals (1), Játékok VI ····· 190
<악보Ⅳ-101> Fundamentals (2), Játékok VI ····· 192

Ⅰ. 서론

1. 연구의 배경과 목적

20세기에는 다양한 시대적 변화와 더불어 음악도 크게 변화했다. 특히 1970년대 이후로는 한 시대를 이끌어갈 만한 뚜렷한 음악어법이 보이지 않을 뿐만 아니라 음악계의 주류적 현상 또한 나타나지 않고 있으며, 모든 음악어법들이 공존하고 있는 상태라고 볼 수 있다. 또한 작곡가들의 개성은 더욱 뚜렷해져 새로운 음악어법과 주법들이 나타나기 시작하였고 작곡가들은 음악사에서 중요한 전통을 가지고 있으며 여러 면에서 다양성을 보여줄 수 있는 실내악 편성의 앙상블 작품들을 집중적으로 발표하였다. 이에 반하여 독주악기였던 피아노는 20세기 후반에 들어서는 크게 각광받지 못했고 현대 피아니즘은 음악적으로 보다 융성했던 19세기와 달리 다소 주춤했다.

이러한 상황에서 죄르지 쿠르탁(György Kurtág, 1926-)의 피아노 작품집《야테콕》은 매우 특별한 의미를 갖는다. 쿠르탁은 냉전시대 동안 동유럽에 머물며 활동한 헝가리 출신의 작곡가이다. 리스트 음악원에서 함께 수학한 절친한 동료 죄르지 리게티(György Ligeti, 1923-2006)가 일찍이 서방세계로 망명하여 널리 알려진 것에 반하여, 쿠르탁은 공산주의 체제하에서 작품 활동에 많은 제약을 받았다. 이러한 상황 때문에 그는 당시 서유럽의 주류 음악경향을 따르지 않으면서 동시대의 작곡가들과 구별되는 독자적인 음악세계를 구축하였다. 이후 1980년대에 이르러 서방에 그의 음악이 알려지면서 쿠르탁은 20세기의 중요한 작곡가 중 한 명으로 뒤늦게 주목 받기 시작하였다. 그의 음악세계를 뚜렷이 반영하고 있는 《야테콕》(Játékok, 1973-)은 현재에도 계속 진행 중인 대규모 작품집으로, 교육적, 예술적, 피아노 기법적 측면에서 중요한 의미를 가진다. 훌륭한 피아니스트이기도 했던 쿠르탁은 피아노에 대한 깊은 이해를 바탕으로 《야테콕》을 통해 그가 가졌던 피아니즘에 대한 아이디어를 펼쳐나갔다. 이 작품집에는 쿠르탁의 파편적인 음악 아이디어, 그래픽 기보법과 새로운 주법, 연주를 통해 발현되는 퍼포먼스적인 요소 등 현대적, 전통적 음악어법이 결합된 쿠르탁 자신만의 고유한 음악어법이 나타난다. 이러한 《야테콕》의 특징적 요소들은 연주자의 상상력을

통한 해석을 바탕으로 연주라는 '사건(event)'으로 펼쳐질 때 비로소 완성되며, 이 작품집에서 연주자들은 작곡가만큼 중요한 역할을 한다. 이와 같이 《야테콕》은 20세기의 피아니즘, 쿠르탁의 음악관, 현대적 음악어법, 연주의 미학적 경계 등 다양한 층위에서 특수한 위치를 차지하고 있다. 따라서 20세기 후반 음악사에서 큰 비중을 차지하지 못했던 현대 피아노 레퍼토리 중 다양성과 작품집의 규모에 있어서 독보적인 위치를 차지하고 있는 《야테콕》을 연구하는 것은 필수적이고 매우 중요한 작업이라 할 수 있다.

더욱이 《야테콕》에 관한 연구는 작품집의 중요성에 비해 현재까지 몇몇 개별 악곡에 대한 논문이나 학위 논문의 한 부분으로 연구된 것에만 국한되어 있고 작품집 전체를 다양한 측면에서 다룬 연구는 거의 없는 실정이다. 그 가장 큰 이유는 무엇보다 《야테콕》이 8권으로 된 300곡이 넘는 방대한 양의 작품집으로 개별 작품들이 일관된 음악적 기법이나 통일성을 보이지 않고 있다는 것이다. 또한 《야테콕》에 실린 악곡들은 작품번호(Opus number)가 없는 소품으로 하나의 '작품'이라고 하기에는 길이가 너무 짧아 연구 대상으로는 부적합해보일 뿐만 아니라 전통적인 형식과 화성으로 분석되기 어려운 측면이 있다.

이러한 연구 상황에서 본 논문은 《야테콕》작품집 전체를 거시적인 관점으로 조망하고 연주자의 입장에서 작품집을 분석하여 이를 통해 작품을 좀 더 깊이 이해하고 의미 있게 연주하기 위한 기틀을 마련하고자 한다. 더 나아가 《야테콕》에 나타나는 '연주자-작곡가'로서의 역할을 새롭게 조명함으로써 쿠르탁의 피아니즘과 그 의의를 밝히고, 최근에 들어서 뒤늦게 주목받고 있는 20세기의 중요한 작곡가 중 한 사람인 쿠르탁에 대한 정당한 평가와 자리매김을 시도하고자 한다.

2. 연구의 의의와 한계

먼저 본 논문에서는 제Ⅱ장에서 쿠르탁의 생애에 걸쳐 나타나는 작품 양식의 변화와 작곡기법적 특징에 대하여 살펴보며 쿠르탁에 대한 전반적인 이해를 돕고자 한다. 이를 바탕으로 제Ⅲ장에서는 《야테콕》의 의미와 역할을 이해하는데 큰 축이 되는 작품집의 배경과 구성, 그리고

특징적 요소에 대해 알아볼 것이다. 제Ⅳ장에서는 《야테콕》의 특징적 면모를 살펴보기 위해 작품의 표제와 연주실제, 그리고 음향적 측면에 따라 전체 악곡을 분류하고 개별 작품들을 분석할 것이다. 먼저 표제적 측면의 연구는 《야테콕》의 모든 작품이 표제를 가지고 있다는 점에 착안하여 표제와 작품의 음악적 어법 및 내용이 어떠한 관련을 갖는지 살펴 볼 것이다. 다음으로 연주실제 측면은 연주자가 작품을 실제로 연주할 때 발생하는 연주기법과 퍼포먼스적 측면의 연구로서 연주자가 작품에 활용되는 연주기법과 실제 연주시 중요하게 작용하는 요소들을 어떻게 이해하고 표현해야 하는지 알아 볼 것이다. 마지막으로 음향적 측면은 피아노로 구현할 수 있는 새로운 음향에 대한 연구로 《야테콕》에서 피아노의 '음향 그 자체'를 중심으로 다양한 음향적 시도가 나타난 작품들을 분석할 것이다. 이를 토대로 제Ⅴ장에서는 피아노 작품집《야테콕》에 나타나는 쿠르탁의 피아니즘에 대해 고찰할 것이다.

본 논문은 아직 국내외에서 연구가 미진한 쿠르탁과 그의 피아노 작품집《야테콕》을 다각도로 살펴보고 이를 통해 《야테콕》을 이해하고 연주하는데 도움을 주고자한다. 또한 새로운 피아노 레퍼토리를 개척하고 현대음악의 다양성과 새로움을 보여줄 수 있다는 점에 연구의 의의를 찾을 수 있다.

《야테콕》은 작품집의 암시적 특성으로 인해 작품을 연주할 때 연주자의 상상력이 특히 중요한 작품이다. 또한 기보법이 갖는 유동성은 어떻게 작품을 의미 있게 연주할 것인가에 대한 의문을 불러일으킨다. 이처럼 《야테콕》은 연주자의 상상력에 따른 주관적 해석이 중요시되기 때문에 본 연구의 분석은 기존의 객관적이고 실증적인 전통적 분석방법이 아니라 연주자의 주관적 판단에 근거할 것임을 밝힌다.

Ⅱ. 죄르지 쿠르탁(György Kurtág)의 작품 양식

쿠르탁은 매우 꼼꼼히 노력을 많이 기울여 작곡하는 스타일로 음악적 언어를 선택하는데 있어 많은 규칙과 제한을 두었다. 이로 인해 그의 작품은 미완성으로 남아있는 경우도 있으며 작품의 수가 많지 않다.[1] 그의 작품들은 작은 음악적 동기나 요소를 바탕으로 작은 음악적 단위가 변형되고 발전되면서 더 큰 형식을 구성해나간다. 또한 쿠르탁은 자신의 기존 작품의 일부분이나 그가 즐겨 사용하는 음악적 동기, 음정관계 등을 그 이후에 작곡한 작품에서 단편으로 사용하여 각기 다른 작품 간에 동기적 연관성을 가지도록 작곡하였다.[2]

그의 작품 양식은 작곡을 시작한 학창시절부터 현재에 이르기까지 그에게 영향을 미친 사건 및 작곡 양식의 변화에 따라 크게 4시기로 구분[3]할 수 있다.

1. 제 1기(1926-1956)

쿠르탁은 1926년 루마니아의 루고스(Lugoj)[4]에서 태어나 1946년 부다페스트로 이주하여 1948년 헝가리 시민권을 취득하였다. 5세 때 피아노를 시작한 그는 마그다 카르도스(Magda Kardos)에게 피아노를 배웠으며 리스트 음악원(Liszt Academy of Music in Budapest)에 진학하여 팔 카도사(Pál Kadosa, 1903-1983)에게 피아노를, 산도르 베레즈(Sándor Veress, 1907-1992)와 파르카스 페렌츠(Farkas Ferenc, 1905-2000)에게 작곡을 사사받았고 레오 바이너(Leó Weiner, 1885-1960)와 실내악을 공부하였다. 25세가 되던 해인 1951년에 쿠르탁은 피아노와 실내악으로, 이

---

1) Rachel Beckles Wilson, "Kurtág, György." *Grove Music Online. Oxford Music Online,* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15695 (accessed April 15, 2012).

2) Juliana Hodkinson, “Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Holderlin references and compositional style in György Kurtág.” *Music & Forskining* 29, 2004, p. 27.

3) 이는 Grove Music Online dictionary, Stephen Walsh의 “Gyorgy Kurtag: An Outline Study (I), (II)”, Rachel Beckles Wilson의 “Kurtág's instrumental music, 1988-1998”을 토대로 쿠르탁의 작곡 양식의 변화가 나타나는 시기를 중심으로 나눈 것이다.

4) 루고스(Lugoj)는 트란실베니아의 작은 지역으로 Austro-Hungarian 왕조의 일부였으며 이후 1918년 루마니아에 이양되었다.

후 1955년 작곡 전공으로 학위를 받았다.[5] 그는 이미 젊은 시절부터 작곡에 뛰어난 실력을 보였으며 1954년, 1956년, 1969년 세 번에 걸쳐 헝가리 정부에서 수여하는 에르켈 상(Erkel Prize)를 수상하였다.

이 시기 쿠르탁의 작품은 학창시절의 습작을 포함하며 작품번호가 붙어 있지 않다. 또한 뚜렷한 양식적 특징을 보이고 있지 않고 있기 때문에 쿠르탁의 특정한 음악적 스타일을 규정할 수 없다. 대표적인 작품으로는 그와 같은 헝가리 작곡가 바르톡의 작품을 모델로 한 《Viola concerto》와 풍부한 선법적 반음계 스타일을 보여주는 《Piano suite》을 들 수 있다.[6]

2. 제 2기(1957-1969)

1957년이 되던 해 쿠르탁은 공산주의 통치에서 벗어나 서방세계인 프랑스에 1년간 체류하면서 파리 음악원에 있는 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992), 미요(Darius Milhaud, 1892-1974)의 클래스에 참여하여 새로운 음악적 영감을 받았다. 또한 그의 작곡인생에 있어 큰 영향을 끼친 헝가리 출신의 심리학자 마리안느 슈타인(Marianne Stein)과 조우하게 되면서 당시 작곡에 어려움을 겪고 가치관의 혼란을 겪던 상황에서 벗어나는데 도움을 받는다.[7] 슈타인과의 만남을 통해 쿠르탁은 공허한 음악적 수사를 벗고 아주 작은 음악적 단위들로 작업하는 자신만의 고유한 방법을 찾아 갈 수 있었다.[8] 또한 그는 파리에서 생활하며 당시 헝가리에서 듣기 어려웠던 베베른, 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)의 음악을 접하게 되었고, 이들의 음악은 쿠르탁이 이전과는 다른 새로운 음악 스타일을 탐색하는데 큰 영향을 끼치게 된다.

그러나 파리에서의 새로운 음악적 교류에도 불구하고 쿠르탁은 1958

---

5) Wilson, "Kurtág, György."

6) Stephen Walsh, "Gyorgy Kurtag: An Outline Study (I)," *Tempo, New Series,* No. 140 (Mar., 1982), pp. 11-12.

7) 그녀는 쿠르탁의 《Eight Klavierstücke, Op. 3》을 보고 그가 단순한 음악적 재료를 음악작곡에 사용하는 방법에 관해 조언을 하였는데 이후 그는 두 음을 연결하는 다양한 방식을 통해 그의 화성체계를 만들고 아주 작은 음악적 단위들을 가지고 발전시켜나가는 그만의 작곡 스타일을 보이게 된다. 또한 Op. 1-9까지의 짧고 일관성 있는 작품들을 작곡하게 된다.

8) 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』(서울: 예솔, 2005), p. 81.

년 다시 헝가리로 돌아와 음악활동을 계속 이어갔다.[9] 이 시기는 그의 작품이 널리 알려지게 된 매우 중요한 시기로 쿠르탁은 작곡보다 실내악과 피아노 교수로 먼저 명성을 얻게 되었다. 쿠르탁은 1958년부터 1963년까지 바르톡 음악원(Bartok Music School)에서 음악코치로 일하였고 1967년부터 리스트 음악원에서 피아노, 앙상블 교수로 재직하였다.[10]

제 2기는 제 1기의 습작 위주의 작품에서 벗어나 쿠르탁이 파리에서 습득한 여러 음악을 통해 그만의 새로운 작곡어법을 보이게 되는 시기이다. 이 시기 첫 작품인 《String Quartet No. 1》은 쿠르탁의 스타일이 잘 드러나는 작품이다. 이 작품에서는 짧고 압축적인 동기로 정확성과 응축성이 두드러지는데 이는 베베른의 음악적 영향으로 볼 수 있다. 또한 바르톡의 음악적 영향은 아치(arch)형태의 구성, 아티큘레이션의 극단적인 대립, 강한 리듬형태 등을 들 수 있다.[11] 그러나 절제되고 압축적인 그의 작곡 스타일은 길이가 긴 작품에서 지속성을 유지하는데 한계를 드러내었다. 이를 극복하기 위해 쿠르탁은 음성(voice)을 사용한 성악작품을 작곡하였고 그의 짧은 작품들을 조합하여 더 큰 규모를 가진 모음곡 형태의 작품으로 만드는 작곡방식을 선호하게 되었다. 이 시기 대표작 중 하나인 《The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》는 12음 기법을 사용하여 작곡된 성악곡으로 쿠르탁의 성악곡의 시작이 된 작품이다.

3. 제 3기(1970-1986)

쿠르탁은 매우 절제되고 많은 규칙에 의하여 작품을 만드는 스타일로 인해 거대한 성악 연가곡 형태의 《The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》를 작곡한 이후 슬럼프에 빠지게 되어 한동안 작품활동을 하지 못했다. 피아노 작품집 《야테콕》은 쿠르탁이 다시 작곡을 시작하게 되면서 처음 작곡했던 작품집으로 각각의 개별악곡은 단순하며 짧은 소규모 형태의 작곡 스타일을 보여준다.

이러한 작곡 양식을 보이기 시작한 1970년대를 쿠르탁의 작곡 제 3

9) http://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-kurt%C3%A1g-mn0000001589 [2013년 6월 10일 접속].
10) Wilson, "Kurtág, György."
11) Walsh, "Gyorgy Kurtag: An Outline Study (I)," pp. 10-11.

기로 볼 수 있는데, 이 시기 그는 주로 성악 작품을 많이 작곡하였다. 또한 다른 기악 장르에서도 성악적 테크닉을 이용하여 다양한 작품을 작곡하는 한편 《Capriccios, Op. 9》와 《24 Antiphonae, Op. 10》에서는 소규모 형식을 선호하는 경향을 보여준다.[12]

쿠르탁의 성악 작품의 가사는 야노스 팔린츠키(János Pilinszky, 1921-1981), 데즈오 탄도리(Dezső Tandori, 1938-) 등 헝가리 시인들의 시가 텍스트로 많이 사용되었고 러시아 언어와 문화에 대한 쿠르탁의 관심을 반영하듯 리마 달로스(Rimma Dalos, 1944-)의 시 역시 성악곡의 가사로 사용되었다.[13]

이 시기 중요한 성악 작품으로는 《Messages of the Late R. V. Troussova, Op. 17》를 들 수 있다. 이 곡은 《The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》이후 가장 성공적이고 원숙미를 자랑하는 작품으로 파리에서 1981년 초연된 후 그의 음악이 전 세계적인 명성을 얻는데 결정적 역할을 하였다. 이 곡은 소프라노와 앙상블을 위한 곡으로 실내악 반주의 규모가 한층 확대되었다. 또한 이 작품에서 사용된 침발롬(cimbalom), 첼레스타(celesta), 피아노, 하프, 만돌린과 타악기는 이후 쿠르탁이 다른 앙상블 작품에서도 즐겨 사용하는 악기가 되었다. 또한 《Messages of the Late R. V. Troussova, Op. 17》의 각각의 악장들은 악기를 다양한 형태로 조합하며 곡의 텍스처를 대조적으로 사용한다는 점에서 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 《달에 홀린 피에로(Pierrot lunaire)》와 유사하다.[14]

이 시기 새로운 형태의 중요한 피아노 작품집은 1973년부터 현재까지 8권이 출판된 《야테콕》이다. 처음엔 교육용으로 작곡된 이 작품집은 새로운 형태의 악보 기보와 함께 다양한 피아노 연주기법과 연주자의 인성을 활용하는 등 피아노에서 새로운 연주기법과 소리를 추구하였다. 또한 여러 표제들과 함께 단순하지만 다양한 내용을 포함하고 있는《야

---

12) ibid., pp. 12-14.

13) 제 2기 작품인 《Jelek, Op. 5》, 《S. K. Remembrance Noise, Op. 12》, 《Seven Songs to Poems by Dezső Tandori》는 Tandori의 시를 바탕으로 작곡되었는데 Tandori의 시는 1970년대 쿠르탁의 작품에 있어 중요한 역할을 한다. 또한 Op. 16, 17, 18 작품에서도 러시아 시인인 리마 달로스의 시를 텍스트로 사용하였다.

14) Stephen Walsh, "Gyorgy Kurtag: An Outline Study (II)," *Tempo, New Series,* No. 142 (Sep., 1982), pp. 15-16.

테콕》은 그의 간결하고 응축적인 음악적 철학을 구체화시키는 데 중요한 역할을 담당하고 있다. 이와 더불어 이 시기 쿠르탁은 자신의 작품 연주를 위해 피아니스트 졸탄 코치슈(Zoltán Kocsis, 1952-), 바이올리니스트 안드라스 켈러(András Keller, 1925-1999), 소프라노 아드리에네 첸게리(Adrienne Csengery, 1946-) 등 특정 연주자들을 선호하는 경향을 보여주었다.[15]

4. 제 4기(1987-현재)

1969년에 작곡된 첫 성악 작품인 《The Sayings of Peter Bomemisza, Op. 7》 이후 쿠르탁의 성악곡들은 그의 작품에서 많은 수를 차지하였고 뛰어난 작품성을 보여주는 장르였다. 성악장르 위주의 작곡 경향은 1987년 이후 《...Quasi una fantasia..., Op. 27 No. 1》을 발표하면서 변하기 시작한다. 이 작품 이후 성악곡의 수는 현저히 줄어들었고 대규모 편성의 관현악을 위한 곡들이 주를 이루게 된다.[16]

쿠르탁은 파리체류 당시 슈톡하우젠의 《Gruppen》의 공연을 접한 이후 공간배치를 통한 음향적 실험에 관심을 가지게 되었다. 이러한 관심을 토대로 그는 《...Quasi una fantasia..., Op. 27 No. 1》, 《Double Concerto, Op. 27 No. 2》 등의 작품에서 악기 그룹들의 공간적인 배치에 따른 독특한 음향적 효과를 추구하였다. 또한 그는 이 시기 작품들에서 자신의 이전 작품이나 다른 작곡가들의 작품을 토대로 새로운 음악을 만들어내려는 시도를 하였다. 예를 들어 《Officium Breve, Op. 28》에서는 쿠르탁의 "Flowers we are...", 베베른의 Op. 31, 6악장과 곡에 명시되어 있는 스제르반스키의 세레나데를 인용하여 새로운 곡의 소재로 사용하였다.[17] 또한 《Stele, Op. 33》는 《Three old inscription, Op. 25》, 《야테콕》의 "Preface to a Bálint Exhibition", "In memoriam

---

15) 아드리에네 첸게리는 쿠르탁의 Op. 12-26까지 작품의 초연에 함께하였고 쿠르탁의 특정연주자의 선호경향은 《...Quasi una fantasia..., Op. 27 No. 1》에서의 'Marcatissimo di Kocsis'처럼 연주에 대한 지시어로도 나타나고 있다.

16) 성악곡이 줄어들고 기악곡의 작곡이 증가했다는 것은 단어에 의존하던 그의 음악이 자유로워진 것을 뜻한다. 그러나 그의 곡들은 언어를 연상시키는 아티큘레이션을 사용하는 등 성악곡에서 영향을 받은 모습을 계속 보여주고 있다.

17) Walsh, "Gyorgy Kurtag: An Outline Study (II)," pp. 17-19.

András Mihály", 《Lebenslauf, Op. 32》의 음악으로 구성된 전통적인 형태의 오케스트라를 위한 첫 작품이다.

1986년 리스트 음악원에서 은퇴한 쿠르탁은 1993년 이후 베를린, 비엔나, 파리, 암스테르담에서 거주하며 여러 음악제에 초청되어 활동하였고 1993에서 1995년에는 베를린 교향악단의 상임 작곡가를 지내기도 하였다. 또한 1981년 《Messages of the Late R. V. Troussova, Op. 17》의 성공 이후 그는 전 세계적 명성을 얻었으며 1998년의 Ernst von Siemens Music Prize를 포함해 Prix de Composition Musicale, Herder Prize, Kossuth Prize, Grawemeyer Award 등 7개의 상을 수상하였다.[18]

18) Wilson, "Kurtág, György."

Ⅲ.《Játékok》 작품집 개관

1. 작품집의 작곡배경

쿠르탁의 음악세계에서 피아노는 중요한 위치를 차지하고 있다. 그는 리스트 음악원에서 은퇴할 때까지 피아노 교수로 재직하였으며 자신의 작품을 피아노로 연주할 수 있었던 뛰어난 피아니스트였다.[19] 쿠르탁의 피아노 작품은 적은 수이긴 하지만 그의 작품세계에서 중요한 위치를 차지하고 있다.

피아노 작품 중 가장 중요한 작품집은 1973년부터 현재까지 8권이 출판된 피아노 작품 모음집인 《야테콕》이다. "Játékok"이라는 단어는 헝가리어로 '게임', '음의 놀이'라는 뜻이다. 제목에서 유추할 수 있듯이 이 작품집은 어린 아이들이 음악을 즐기며 자유롭게 피아노를 배울 수 있게 하려는 의도로 시작되었으며 동시에 쿠르탁이 자유롭게 음악적 아이디어를 전개하는 토대가 되었다.

《야테콕》은 피아노 교사였던 마리안느 테오케(Marianne Teöke)가 어린이들을 위한 교육용 작품을 의뢰하여 시작된 작품집이다. 바르톡의 《Mikrokosmos》[20]나 베레스(Sándor Veress, 1907-1992)의 《Billegetőmuzsika》처럼 음악을 시작하는 어린이들 혹은 피아노를 처음 배우는 이들을 위한 교육용 작품으로 시작되었다. 이와 함께 《야테콕》은 쿠르탁이 새로운 음악을 시도하기 위해 시작한 신음악 스튜디오(New Music Studio)[21]의 활동의 결과물로 이 모임의 활동은 《야테

---

19) Xak Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," (DMA Diss., Peabody Conservatory of Music, 2002), p. 1.

20) 쿠르탁의 《야테콕》과 바르톡의 《미크로코스모스》와의 비교는 어느 정도 피할 수 없는 문제이다. 쿠르탁은 바르톡과 《미크로코스모스》의 영향에 대해 부인하지 않았다. 그러나 《야테콕》과 《미크로코스모스》는 여러 가지 면에서 차이를 보인다. 《미크로코스모스》는 6권으로 이루어져있으며, 바르톡이 아들 피터를 위해 작곡한 작품집으로 미리 계획된 교훈적 성격을 가지고 있는 백과사전적 설명식의 창작물이다. 반면 《야테콕》은 여러 가지 성격의 곡들이 매우 자유롭게 구성되어 있고, 아직도 계속되고 있는 작품집이다. 쿠르탁은 《야테콕》이 'pseudo-pedagogical', 즉 가짜 교육용 작품이라고 언급한 바 있다. 그러나 해석, 연주 뿐 아니라 작곡의 내용을 자세히 살펴보면 《야테콕》은 쿠르탁의 작곡의 저장소이자 아이디어의 장이기도 하지만 좀 더 높은 단계의 교육적인 기원이 있다는 것을 부인할 수 없다. Miklós Dolinszky, *Kurtág: Játékok* Gabor Csalog, BMC Records, 2008.

21) 헝가리에서 시작된 신음악 스튜디오는 새로운 음악을 소개하고 연구하는 교육적 의도를 가지고 시작된 단체로 베레즈, 베르크, 베베른 등 20세기 초반 주요 작곡가들의 작품을 연주하는

콕》의 탄생에 결정적인 역할을 하였다.[22] 그는 신음악 스튜디오 구성원들에게 작품을 헌정하기 위해 여러 가지 표제를 활용하여 《야테콕》의 개별악곡을 작곡하였고 이 작품집에서 동료들의 개인적인 새로운 음악스타일을 시도하기도 하였다.

《야테콕》서문에는 쿠르탁의 음악관과 이 작품에 대한 철학이 잘 나타나있다.

> 《야테콕》을 작곡한 아이디어는 피아노를 장난감처럼 생각하며 어린이들이 자연스럽게 연주하도록 하는 것에서 시작되었다. 어린이들은 피아노를 가지고 실험하고, 애정을 표시하고, 때로는 공격적으로 때리기도 하고, 그들의 손가락 연습을 하기도 한다. 어린이들은 산발적이며 불연속적인 음들을 치는 와중에 우연히 발견된 화음들에 호기심을 가지기 시작하며 이후 의식적으로 그 화음들을 찾으며 반복적으로 친다. 《야테콕》을 통해 피아노를 배울 때는 선생님이 필요하지 않으며 이 작품집은 피아노를 치기 위해 피아노를 배우는 것이 아니라 피아노를 실험하기 위한 작품집으로 볼 수 있다. 연주는 그 자체로 놀이이며 연주를 위해서는 연주자의 자발적인 자유로움과 해석이 수반되어야 한다. 악보에 그려져 있는 이미지들을 심각하게 취급할 필요는 없다. 하지만 음악적 진행, 음의 질(quality)과 침묵의 본질적인 관점에서는 악보에 그려진 이미지들이 대단히 중요하다. 우리는 그래픽화된 기보들을 믿어야만 하며 그것들이 우리에게 주는 영향을 받아들여야 한다. 악보에 표시된 특이한 기호들과 그림들은 작곡된 작품들이 추구하는 자유로운 연주의 철학을 대변한다. 우리는 이를 위해 우리가 알고 기억하고 있는 자유로운 웅변 및 연설, 민속음악, 파를란도 루바토, 그레고리안 성가, 즉흥적인 음악연주 등을 이용해야 한다. 연주자들은 매우 어려운 작품을 연주할 때라도 실수에 대한 두려움에 빠지지 않아

연주회를 열고 작품에 대해 토론하였다. 또한, Zoltán Jeney, Sàry Laszlo, Péter Eötvös 등 동시대 헝가리의 새로운 작곡가들의 작품을 소개하고 연주하는 활동을 전개하였다. Rachael Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, c2007), pp. 147-148.

22) 새로운 것을 시도하는 이 단체의 철학은 《야테콕》 탄생의 중요 배경이 되었으며 쿠르탁은 몇 개 되지 않는 음들로도 작곡이 가능하다는 새로운 작곡의 모티브를 얻게 되었다. Bálint András Varga ed., *György Kurtág, Three interviews and Ligeti Homages* (Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2009), p. 9.

야 하고 작품의 길이와 상관없이 적절한 비율, 통일성, 그리고 연속성을 만들어내도록 노력해야한다 - 우리 자신의 즐거움을 위해서!23)

이 서문에서 쿠르탁은 《야테콕》을 통해 피아노를 배우는 데 있어서 자유로운 접근과 활용을 강조하고 있다. 또한 연주자의 연주에 의해 작품이 변할 수 있다는 것을 강조하며 연주자들이 작품을 새롭게 해석하고 만들어내도록 장려한다.

《야테콕》의 개별악곡들을 살펴보면 각각의 작품들은 그 시기 다른 작곡가에게서 나타났던 음악형식에 따른 구조적 체계나 12음기법 등과 같은 극도의 반음계주의에 의한 음악적 내용을 보여주고 있지 않지만 다양성을 띠며 통합적 구성을 보여주고 있다.24)

2. 작품집의 구성

《야테콕》은 지금까지 총 8권이 출판되었으며 현재에도 계속 쓰이고 있는 작품집이다. 먼저 총 8권을 출간된 연도에 따라 살펴보면 작품집 1권부터 4권은 그의 스승이었던 마그다 카르도스(Magda Kardos)25)

---

23) "The idea of composing *Games* was suggested by children playing spontaneously, children for whom the piano still means a toy. They experiment with it, caress it, attack it, and run their fingers over it. They pile up seemingly disconnected sounds, and if this happens to arose their musical instinct they look consciously for some of the harmonies found by chance and keep repeating them. Thus, this series does not provide a tutor, nor does it simply stand as a collection of pieces. It is possibly for experimenting and not for learning "to play the piano". Playing is just playing. It requires a great deal of freedom and initiative from the performer. On no account should the written image be taken seriously but the written image must be taken extremely seriously as regards the musical process, the quality of sound and silence. We should trust the picture of the printed notes and let it exert its influence upon us. The graphic picture conveys an idea about the arrangement in time of the even the most free pieces. We should make use of all that we know and remember of free declamation, folk-music, parlando-rubato, of Gregorian chant, and of all that improvisational musical practice has ever brought forth. Let us tackle bravely even the most difficult task without being afraid of making mistakes: we should try to create valid proportions, unity and continuity out of the long and short values - just for our own pleasure!"

24) 쿠르탁은 안드라스 바르가와의 인터뷰에서 이같이 밝혔다. Varga ed., *György Kurtág, Three interviews and Ligeti Homages*, p. 58.

에게 헌정되었으며 1979년에 출판되었다. 그리고 1권부터 4권까지 수록된 모든 곡에는 작곡연도가 쓰여 있지 않다. 반면 5권 이후부터는 시간 간격을 두고 출판되었는데 5권과 6권은 1997년, 7권은 2003년, 8권은 2010년에 출판되었다. 둘째, 작품집을 성격적 측면에 따라 살펴보면 1권에는 압도적으로 피아노 교육용 작품이 많이 실려 있다. 그러나 교육용 목적의 작품들은 2-3권으로 갈수록 점차 줄어들고 있으며 5권 이후에는 작품집 대부분의 곡들이 작곡가의 개인적인 내용과 관련되어 있다.[26] 이 작품들의 목적은 5-8권 작품집에 쓰인 'Diary Entries and Personal Messages'라는 부제에서 더욱 확실히 드러난다. 즉 《야테콕》은 쿠르탁의 개인적 일상을 담은 음악적 메모 및 일기의 역할을 하는 것이다. 셋째, 연주방법에 따라 작품집을 살펴보면 4권과 8권은 두 명의 연주자를 위한 곡으로 두 대의 피아노를 위한 곡이나 한 대의 피아노(four hands)를 위한 연탄곡이 혼합되어 있다. 4권과 8권을 제외한 작품집들은 피아노 솔로(solo)를 위한 곡들로 이루어져 있는데 예외적으로 1권에는 두 명의 연주자를 위한 6개의 연탄곡도 실려 있다. 이처럼 《야테콕》은 1979년부터 계속해서 출판되고 있으며 다양한 목적, 편성 등 여러 구성으로 이루어져 있다.[27]

각 권별로 간략히 특징을 살펴보면 1권은 각 장이 A와 B부분으로 구성되어 있고 마지막 부분에는 A와 B로 나누어지지 않은 곡들로 이루어져 있다. 1권의 A부분 은 29곡, B부분은 37곡, 이 두 부분에 포함되지 않은 작품은 7곡이다. A부분은 대부분 쿠르탁의 독특한 그래픽 기보법으로 이루어진 반면 B부분은 기존의 전통적인 기보법에 기초하고 있다.[28] 대부분의 곡들은 특히 짧고 단순한 곡들로 구성되어 있으며 쿠르탁만의 새로운 기보방식을 이해하기 위한 교육용 성격의 곡들이 대부분

---

25) 마그다 카르도스(Magda Kardos)는 쿠르탁의 피아노 스승으로 그는 14살부터 카르도스에게 피아노를 배웠다.

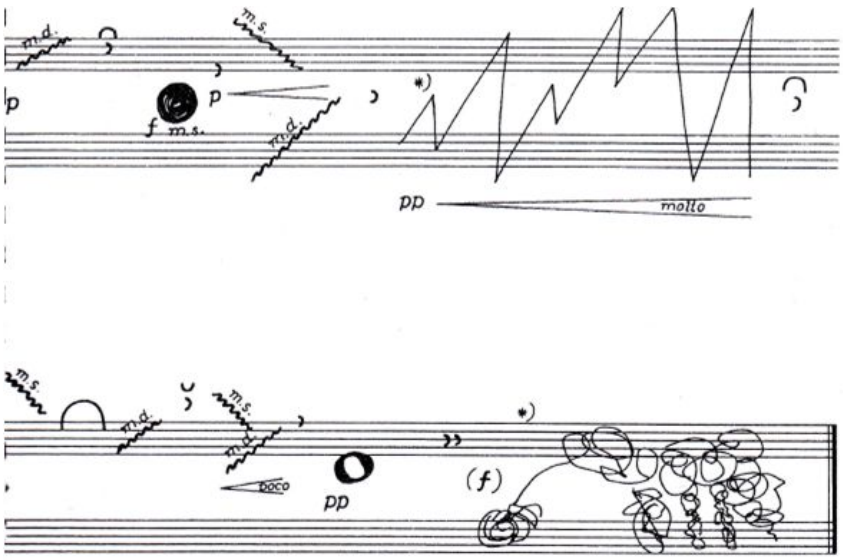
26) 쿠르탁은 야테콕을 자신의 자전적 여행서와 같다고 인터뷰에서 언급하였다. Grmela, "Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music," p. 24.

27) 《야테콕》 9권이 현재 편집 중으로 Editio Musica Budapest에서 출판 예정에 있다고 한다.

28) A부분은 대략적인 음가와 음높이만을 표시한 그래픽 기보법에 의한 곡들로 구성되어 있고 B부분은 정확한 음가로 자세히 기보된 작품들로 구성되었다.

이다.

2권은 총 43곡으로 1권과 비슷한 특징을 보인다. 2권도 1권과 유사하게 교육용 성격의 곡들과 그래픽 기보법으로 쓰인 곡들이 주를 이룬다. 그 중 “Hommage à Bálint Endre”는 마치 낙서를 한 것 같은 그래픽 기보로 쓰여 있다. 이러한 기보방법은 헝가리 출신의 화가이자 그래픽 아티스트였던 엔드르 발린트(Bálint Endre, 1914-1986)와의 관련성을 독특한 기보로 표현하고자한 쿠르탁의 의도를 보여준다. 이 곡은 정확한 음이 기보되어 있지 않으며 “그려진 그림의 밀집성의 비례에 따라 다양한 연주 방식으로 연주하라.”는 지시어에서 볼 수 있듯이 연주자의 다양한 해석이 작품을 완성하는데 중요한 역할을 한다.



<악보Ⅱ-1> Hommage à Bálint Endre, Játékok II

이와 함께 《야테콕》2권에는 쿠르탁의 극단적인 단순성을 보여주는 작품들이 실려 있다. 그 예로 12개의 악장으로 구성된 두 곡의 “12 Microludes”를 들 수 있다. ‘Microludes’라는 용어는 쿠르탁에 의해 새로이 붙여진 것으로 영어의 ‘play’와 유사하게 ‘lude’는 ‘악기를 연주한다.’ 또는 ‘게임’이라는 의미가 함축된 단어이다.[29] 각각의 악장들은 하나의

29) Walsh, “Kurtág: Outline Study (II),” p. 13.

음, 하나의 음계 등 하나의 아이디어에 초점을 맞추어 작곡되어 있고 이는 단순하고 간결한 음악을 추구하는 쿠르탁의 작곡 성향을 가장 잘 보여주는 것이라 할 수 있다. 각각의 세부악장들은 한 줄 혹은 한 마디의 압축적인 구성을 보여주고 있으며 12개의 다른 중심음을 가지고 작곡되었다.[30]

3권에는 총 40곡이 수록되어 있고 3권은 앞의 두 권과 달리 그래픽 기보법으로 쓰인 곡들이 많이 줄어들었다. 또한 교육용 목적의 표제 작품은 줄어들고 헌정 작품이 주를 이뤄 구성 면에서도 앞과 차이를 보인다. 헌정 작품들은 기존의 곡들을 직접 인용하거나 헌정한 작곡가들의 작곡기법 및 작곡양식과의 깊은 연관성을 보여주는 형태를 띤다. 그 중 3권의 마지막 곡인 “12 new microludes”는 2권의 “12 microludes”와 달리 세부악장마다 소제목들이 붙은 또 하나의 헌정 작품집으로 볼 수 있는데, C장조 음계, 반음계적 테트라코드, 굴뚝 모양[31]의 음진행 등 2권에 비해 악장의 구성요소들이 좀 더 확대된 것을 볼 수 있다.

4권은 14곡으로 구성되었고 연탄곡과 두 대의 피아노를 위한 연주곡(for piano duet and two pianos)으로 구성되어 있다. 4권에는 새로이 작곡한 곡들도 있지만 1-3권에 독주곡으로 작곡되었던 곡을 두 명의 연주자를 위한 곡으로 편곡한 경우도 많다. 예컨대 “Dirge”는 3권의 독주곡이었던 “Dirge (2)”의 음악적 요소들이 제 1피아노, 제 2피아노로 나누어져 진행되면서 새로이 다른 음악 요소들이 포함된 형태의 곡이다. 또한 4권의 “Hommage à Paganini”는 독주곡인 1권의 “Hommage à Paganini”를 두 명의 연주자가 시간차이를 두고 연주하는 곡이다. 3권의 경우와 같이 헌정작품들은 4권의 대부분을 차지하는 중요한 작품목록이다. 그 중 “Hommage à Soproni”는 나무가 서있는 호숫가에서 느껴지는 시상을 음악으로 표현한 곡으로《The Sayings of Peter Bornemisza Op. 7》의 텍스트가 인용되었다.

《야테콕》5권은 40곡이 실려 있으며 이 곡들은 1975년부터 1990년 사이에 작곡된 곡들로 대부분 연도순으로 실려 있다. 쿠르탁은 이때부터

30) Gremela, “Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music,” pp. 105-107.

31) 쿠르탁은 사선형태로 음정간격이 넓어지거나 음의 개수가 늘어나는 형태의 진행을 굴뚝모양(funnel shape)으로 지칭하고 그의 음악에서 자주 사용하였다.

개인적 음악세계를 작품에 더욱 주관적으로 표현하기 시작했다. 즉 1-2권에서 찾아볼 수 있었던 그래픽 기보법으로 쓰인 작품은 거의 없고, 내면세계 및 개인적인 친분, 메시지의 표현에 주력한 작품이 주를 이루고 있다. 특이하게 5권부터는 마치 여행일기처럼 작곡연도와 장소가 곡 끝에 표기되어 있다. 또한 5권에는 종소리나 팡파레를 음향적으로 묘사하거나 음향덩어리의 움직임을 주로 사용하는 등 음향적 요소가 강조되는 작품들이 많이 등장한다. 그리고 5권의 "Prelude and Chorale"은 쿠르탁의 초기 피아노곡 《Splinters, Op. 6d》를 모티브로 작곡된 곡으로, 쿠르탁은 5권에서 이전에 작곡했던 작품들을 《야테콕》의 소재로 활용하는 방식을 보인다.

6권은 43곡으로 1985년부터 1993년 사이에 작곡되었고 다수의 헌정작품들로 구성되어 있다. 헌정작품들 외에도 6권에는 베르세토(Versetto), 찬미가(Hymn) 등 이전의 작품집에서는 등장하지 않았던 중세 및 18세기에 사용되었던 형식 및 장르들에 바탕을 둔 표제들과 리가투라(Ligatura) 등 중세시대에 등장한 기보법의 명칭이 표제로 등장한다. 이 작품들은 쿠르탁이 과거의 전통적인 장르에도 깊은 관심을 가지고 있으며 이를 직접적으로 드러내고 있음을 보여준다. 특히 베르세토는 베르수스(verse)를 대체하기 위한 오르간 작품 혹은 간단한 오르간 즉흥연주로 쿠르탁은 이 곡을 피아노뿐만 아니라 오르간으로도 연주할 수 있도록 했다. 또한 6권은 이처럼 전통과 깊은 관련성을 보여주는 장르들과 대조적으로 현대적인 시도를 보이는 작품들이 구성되어 있다. 그 중 한 예는 "A Hungarian Lesson for Foreigners", "Fundamentals (1), (2)"로, 이 작품들에서는 새로운 음향적 시도의 한 방법으로 인성을 활용하며 피아노 성부와 연주자의 목소리가 대위적으로 사용되고 있다.

《야테콕》 7권은 34곡으로 1994년에서 2002년 사이에 작곡된 곡들이 실려 있다. 7권은 매우 단순화된 단선율 형태로 구성된 작품들과 이와는 대조적으로 "Hommage à Pierre Boulez", "In memoriam Edison Denisov" 등 극대화된 음역과 악상의 대비를 살려 피아노의 음향적 효과를 드러내는 작품 등 다양한 구성으로 이루어져 있다. 6권 이후 쿠르탁은 《야테콕》에서 보통 2단으로 쓰이는 피아노 악보와 달리 3단, 4단으로 구성된 보표를 사용하고 있다. 이는 쿠르탁이 1980년대 후반 대규

모 기악작품들에서 보여주기 시작한 악기와 악기 사이의 거리 및 악기의 공간적 배치에서 발생하는 음향적 대비를 피아노 한 대로 표현하고자 하는 의도가 반영된 것이다. 7권의 “A Voice in the distance IV”, “Mártáról mesélek anyámnak” 등의 곡들은 2단 이상의 보표의 사용을 통해서 선율과 대선율들을 구별해서 기보했고 마치 다른 곳에서 들리는 것처럼 음향의 차이가 음악적 제스처와 함께 표현되도록 의도하였다.[32] 또한 7권에서는 악기 선택에 대한 독특한 지시사항을 발견할 수 있다. 쿠르탁은 극단적으로 여린 악상의 곡을 효과적으로 연주하기 위해 업라이트 피아노로 연주할 것을 제안했고, 이때 머플러 페달을 사용(Pianino con supersordino)해 특별한 음향적 효과를 추구한다.

마지막으로 8권은 총 16곡으로, 4권과 마찬가지로 두 명의 연주자를 위한 피아노곡으로 구성된 작품집이다. 8권은 기존의 작품들이 편곡되거나 기존 작품들을 바탕으로 새로운 음악적 요소를 더하여 작곡된 곡들로 구성되어 있다. 예를 들어 “Beating”은 4권의 같은 표제의 곡을 간소화한 형태이며 “A Quiet Farewell to Endre Székely”는 6권의 독주곡을 두 명의 연주자를 위한 작품으로 편곡한 곡이다. 그리고 “Study to Höderlin”와 또 다른 버전의 “Dirge”는 4권과 8권에서 연탄곡과 2대를 위한 피아노 곡으로 두 번 실려 있는데, 이때 4권과 8권의 곡들은 피아노 연주자들의 역할이 바뀌어 있거나 조가 바뀐 차이점을 보이고 있다. 마지막으로 8권에는 4곡의 “Flower we are...” 관련 곡들이 있는데, 첫 곡 “Flowers we are...[embracing sounds]”는 1권의 “Flowers we are...(1b)”를 두 명의 연주자가 나누어서 손을 엇갈려 연주하도록 편곡되었다. 이 곡은 쿠르탁이 그의 아내 마르타 쿠르탁과 항상 연주회의 첫 순서로 연주하는 작품이기도 하다. 같은 시리즈 작품 중 하나인 “Flowers we are... for Miyako”는 “Flowers we are...[alio modo] for Miyako”곡과 연주자들이 연주하는 파트만 바뀐 상태로 실려 있다.

---

32) Bjerkern, “Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano,” pp. 11-12.

작품집	연주형태	곡수	작곡연도	출판연도	특징
Ⅰ	독주곡, 6곡의 연탄곡	A-29, B-37, 그 외 7곡	미기입	1979	A, B부분으로 나누어 구성, 연습곡 성격의 곡들이 주를 이룸. 그래픽 기보법을 주로 사용.
Ⅱ	독주곡	43곡	미기입		1권과 기보법의 사용이나 작품의 성격 및 내용에 있어서 비슷한 경향을 보임.
Ⅲ	독주곡	40곡	미기입		헌정곡들이 대부분을 차지.
Ⅳ	두 대의 피아노를 위한 곡, 연탄곡	14곡	미기입		이전 작품이나 독주곡을 두 명의 연주자를 위한 곡으로 편곡한 곡들이 실림. 별도의 마디선이 없는 경우가 많아 두 연주자가 함께 연주하는데 있어서 우연적 요소 및 즉흥적 측면이 나타남.
Ⅴ	독주곡	40곡	1975-1990	1997	연도순을 기준으로 악보 편집에서 약간의 유동성이 보임. 팡파레, 종소리 등의 음향효과를 묘사한 작품들이 등장.
Ⅵ	독주곡	43곡	1985-1993		베르세토(Versetto), 찬미가(Hymn) 등 이전까지 등장하지 않았던 장르들을 표제에 사용, 베르세토 곡은 오르간으로 연주 가능. 인성을 피아노 성부와 결합시켜 새로운 음향을 추구한 작품이 등장. 독특한 보표 구성에 의한 작품들이 보임.
Ⅶ	독주곡	34곡	1994-2002	2003	긴 음가의 단선율 형태의 지속음으로 이루어진 곡들과 두꺼운 화음의 음역대의 대비가 주를 이루는 곡 등 다양한 경향의 작품으로 구성, 업라이트 피아노의 머플러 페달을 이용해 극단적인 여린 악상을 표현

					하도록 제안.
Ⅷ	두 대의 피아노를 위한 곡, 연탄곡	16곡	미기입	2010	“flower we are...” 시리즈 곡들이 여러 개 등장, 이전 곡들을 편곡한 형태의 곡이 다수를 이룸.

<표Ⅱ-1> 《야테콕》 작품집의 구성

3. 작품집의 특징적 요소

3.1. 작품집의 다양한 구성과 편집 및 연주방식

피아노 작품집《야테콕》은 작품의 수가 대략 300여개에 이르는 방대한 양으로 구성되어 있다. 《야테콕》의 개별 악곡들은 한 마디 혹은 한 줄로 구성된 단선율 음악에서부터 두 대의 피아노를 위한 작품에 이르기까지 매우 다양한 모습을 보인다. 바르톡의 《미크로코스모스》가 작품의 난이도에 따른 구성되었던 것과 달리 이 작품집은 대략적으로 작품이 쓰인 시기에 따라 작품집이 출판되었다. 《야테콕》1권부터 4권은 1979년에 출판되었고 개별악곡의 정확한 작곡 연도를 알 수 없지만 작품집의 개별 악곡들은 대략 연도순으로 분류되어 있다. 1권에서 4권의 곡들은 완벽히 시간 순서별로 구성되어 있다기보다는 작품의 내용에 초점을 두었는데, 쿠르탁과 그의 아내는 작품을 느린 곡과 빠른 곡을 적절히 배열하여 다양성과 균형을 이루도록 직접 편집하였다.[33] 반면 5권부터 8권의 모든 곡에는 작곡 연도가 쓰여 있으며 8권으로 갈수록 가장 최근의 작품들로 편집되었다.

이러한 모음곡집의 많은 수의 작품들은 실제 무대 위에서 어떻게 함께 연주되느냐에 따라 음악적 효과가 크게 달라진다. 《야테콕》의 짧고 다양한 작품들은 함께 연주되면서 이질성을 통해 음악적 긴장감을 유발시키고 여러 곡들이 하나의 구성단위로 묶임으로써 효과가 더 늘어나게 된다.[34] 특별히 쿠르탁은 연주회용 프로그램을 구성하는 것을 매우 중요

33) 이는 2013년 8월 31일 《야테콕》을 녹음한 피아노 연주자인 로날드 카바예(Ronald Cavaye)가 쿠르탁에게 보낸 서면 질문의 답을 위해 성사된 전화인터뷰에서 이루어진 내용이다.

34) Richard Steven Argosh, “Nine Short Pieces: Brevity in the music of Beethoven, Webern,

하게 생각했는데 그는 이것을 '작곡된 프로그램 혹은 프로그램 작곡(composed program, auskomponierten Programm)'[35]이라는 용어로 설명한다. 즉 쿠르탁은 연주자가 《야테콕》의 연주 레퍼토리를 선정하고 개별악곡을 새롭게 배열하는 것을 하나의 작곡과정으로 여기고 '프로그램 작곡(composed program)'이라 불렀다. 1980년대 이후로 쿠르탁 부부는 연주의 시작과 끝을 "Flowers we are...[embracing sound]"와 "Hommage à Farkas Ferenc 2"로 정해놓고 그 사이에 《야테콕》과 바흐 코랄 편곡작품들을 연주하였다. 그는 하나의 큰 작품집처럼 연주하고자 중단되지 않는 프로그램을 통해 개별악곡들이 마치 큰 작품집의 세부악장처럼 들리도록 의도하였으며 이러한 연주방식은 쿠르탁 부부의 '작곡된 프로그램(composed program)'이 되었다.[36] 1988년 이래로 쿠르탁이 직접 《야테콕》을 연주한 공연에서는 항상 이러한 프로그램 작곡 방식으로 연주회가 구성되었다. 그러나 쿠르탁은 연주자가 연주 순서를 정하는 것을 반드시 정해진 순서나 방법을 따를 필요는 없고 연주시 각각의 연주자의 음악적인 선택에 따라 곡을 선정하고 배열하도록 권장한다.

3.2. 음악 스케치북 및 아이디어 저장소

《야테콕》은 앞서 언급한 바와 같이 교육용 목적에서 시작되었던 작품이다. 그러나 작품집 후반으로 갈수록 악곡들은 작곡가의 개인적인 내용을 음악으로 담아내며 순간적인 음악적 아이디어를 모아놓은 음악적 메모와 같은 특징을 띤다. 《야테콕》의 개별악곡들은 짧게는 1-2마디, 길게는 1-2장을 넘지 않는 짧고 간결한 구성 형태로, 이러한 특성은

---

and Kurtág," (Ph.D. Diss., Princeton University, 1991), pp. 4-7.

35) 쿠르탁은 음악을 작곡하듯이 그의 음악회를 '작곡'하려고 하였다. 쿠르탁이 사용했던 단어인 '작곡된 프로그램 혹은 프로그램작곡(auskomponierten Programm)'이란 새로운 작품을 작곡할 때 음악회의 프로그램의 구성을 위해 기존의 작품들을 음악회 편성에 맞게 새롭게 편곡하거나 배열을 새롭게 하는 것을 말한다. Stefan Fricke, Friedrich Spangemacher, Komponisten der Gegenwart, 12/98 p. 14. 조은화, "György Kurtág에 나타난 음소재의 체계적 활용에 대한 고찰,"(서울대학교 석사학위논문, 2004), p. 10. 재인용.

36) ECM에서 발행한 1997년 쿠르탁의 《야테콕》 연주 CD에서도 이러한 순서를 찾아볼 수 있는데 씨디는 "Floewers we are...[embracing sound]"로 시작하여 "Hommage à Farkas Ferenc 2"로 끝내는 구성을 가지고 있으며 화성적인 계속성을 고려하여 그 중간에 쿠르탁이 작곡한 바하의 코랄 편곡작품들을 선정하여 연주하였다. Willson, "Kurtág: Játékok by Márta Kurtág; György Kurtág," *Tempo, New Series*, No. 204(Apr., 1998), p. 45.

《야테콕》이 쿠르탁의 단편적 음악적 착상을 적어둔 스케치, 메모 혹은 스케치북으로서의 역할을 하고 있다는 것을 잘 보여주고 있다. 또한 일정한 규칙 없이 산발적으로 등장하는 자유로운 작품들의 배열 형태는 흩어진 작곡가의 생각이 자유롭게 적힌 듯한 모습을 보여준다. 이처럼 쿠르탁의 음악 스케치적 성격을 띠고 있는 《야테콕》의 개별 악곡들은 《야테콕》 이후에 작곡된 작품들의 음악적 재료로써 직·간접적으로 인용되어 후기 작품에 반영되고 있다. 실내악 작품《Offium Breve, Op. 28》는 엔드르 스제르반스키(Endre Szervánsky, 1911-1977)를 위한 헌정 작품인 데서 유추할 수 있듯이 《야테콕》3권의 "Hommage à Szervánsky"가 3악장과 12악장에서 다시 사용되었다. 그리고 1, 8, 13악장에서는 《야테콕》 1권의 "Flowers we are..."이 작품의 뼈대로 사용되었고 11악장은 《야테콕》5권의 "In memoriam György Szoltsányi"를 바탕으로 작곡되었다.[37]

대규모 편성의 앙상블 곡들에서도 《야테콕》에 실린 작품들이 작품의 재료로 사용되었다. 그 예로 《Stele, Op. 33》은 대형 오케스트라를 위한 작품으로 《야테콕》에 실린 "Preface to a Bálint Exhibition", "In memoriam András Mihály" 등의 곡들이 《Stele, Op. 33》에서 인용된다. 특히 3악장은 《야테콕》 6권의 "In memoriam András Mihály"의 주제선율, 형식 그리고 화성진행을 음악적 재료로 사용하고 있다.[38] 또한 앙상블 작품인 《Messages for Orchestra, Op. 34》, 《Tre pezzi for violin and pianoforte》(1979), 《Signs, Games, and Messages for string instruments》에서는 《야테콕》4권의 "A Voice in the distance"가 작곡의 기본 재료로써 이용되었다. 마지막으로 《야테콕》5권의 "Chorale"의 느린 움직임과 여러 음으로 구성된 화음들의 진행은 《Double Concerto, Op. 27, No. 2》의 뼈대가 되었다. 이때 화음의 구성음들은 다양한 악기들의 오케스트라 편성에 따라 나누어 연주되며 이로 인해 피아노 작품과 관현악 작품의 서로 다른 음향적 효과가 독특하게 나타나게 된다.

---

37) Grmela, "Recall and Repetition in Some Works by Kurtág," pp. 375-377.

38) 3악장의 오케스트레이션은 바르톡의 오페라 Bluebeard's Castle의 The Sixth Door: Well of Tears에서 영향을 받아 작곡되었다. Mika Pelo, "An Analysis of the Third Movement of György Kurtág's Stele,"(Ph.D. Diss., Columbia University, 2009), pp. 45-46.

이처럼 음악적 스케치의 역할을 하는 《야테콕》의 특성은 작품집 전체에 걸쳐 일관성이 드러나지 않고 작곡가의 일상이 작품이 되는 새로운 작품 개념의 변화를 보여준다. 즉 일상생활에서의 스케치가 음악 재료로 사용되고 이로 인해 작곡가는 작곡을 할 때 하나의 걸작품을 만들기 위해 의도적으로 치밀하게 작곡한 것이 아니라 작곡가의 일상이 곧 음악이 될 수 있도록 작곡한 것이다.

3.3. 그래픽 기보법(제스처적 이미지)

《야테콕》은 쿠르탁만의 독특한 그래픽 악보에 바탕을 둔 작품들이 큰 비중을 차지한다. 1950년대 이후 음악 양식의 변화와 함께 기보법도 전통적 양식에서 벗어나는 급격한 변화를 보였는데 이러한 독특한 형태의 악보들은 작품의 음악적 특성과 함께 작곡가의 의도나 사상을 전달해 주는 역할을 하였다. 이러한 그래픽 기보법은 아방가르드적 사상이 정점을 이루었던 1950, 60년대 작품에서 많이 나타났고 다양한 클러스터 기법들은 새로운 기보법의 한 부분을 담당하게 되었다.[39]

쿠르탁은 그림처럼 보이는 그래픽 악보[40]와 음표의 머리 부분을 확대시켜 기보한 클러스터, 물결처럼 보이는 글리산도, 템포변화의 표현 등을 위해 그만의 새로운 기보법을 추구하였다. 그의 기보법은 몰튼 펠트만(Molton Feldman, 1926-1987), 존 케이지(John Cage, 1912-1992) 등의 동시대 아방가르드 작곡가들의 기보법과는 매우 다르다. 그의 기보법은 추상적이고 그래픽적이지만 이를 전통적인 기보법과 혼용하였고 다양한 그래픽 기보법을 통해 개인적이고 자서전적인 영감을 표현하였다.[41]

이처럼 《야테콕》에 나타난 쿠르탁의 그래픽 기보법은 음정이나 이전에 기보에서 사용되던 표시들 대신 소리를 떠올릴 수 있는 음악의 이미지를 직접적으로 제시한다. 작품들은 악상의 지시가 부족하고 타이밍이나 박자표시에서 리듬의 유동성을 가지고 있으며 이로 인해 연주자에

---

39) 오희숙, 『20세기 음악 1 역사· 미학』, pp. 255-260.

40) Ⅲ장의 야테콕 작품의 구성부분의 "Hommage à Bálint Endre"의 악보를 참고하시오.

41) Tim Johnson, "Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in Játékok," *Studia Musicologica Acdemiae Scientiarum Hungaricae, T. 43, Fasc. 3/4(2002)*, pp. 283-285.

의해 복합적이고 다양한 해석이 가능하다.

또한 쿠르탁은 이러한 기보법을 토대로 자신의 감정과 음악적 아이디어를 작품에서 표현하기 위해 언어, 기억, 감정을 상징하는 음들의 집합인 음악적 제스처들을 사용하였다. 악보에서 나타나는 음악적 제스처들은 음악적 의미를 불러일으키기 위해 연주자가 전개하는 신체적 제스처[42]와 결합되며 이를 통해 작품은 음악적으로 완성된다.[43] 이처럼 악보에서 직접적으로 제시되는 음악적 제스처들이 이미지를 불러일으키는 것이다. 다시 말해 《야테콕》에서 나타나는 그래픽 기보법은 작품의 다양한 해석을 가능하게 하고 제스처적 이미지를 불러일으켜 이 작품집의 '수수께끼 성격'을 강화시키는 역할을 한다고 볼 수 있다.

3.4. 오브제 트루베(objet trouvé)- 단순한 작곡방식

쿠르탁은 《야테콕》에서 단순하고 파편적인 요소의 사용들을 사용하여 함축적이고 간결한 음악을 만들어낸다. 작품들은 단순한 음악적 재료를 토대로 작곡되었는데 이러한 음악적 재료들은 극도로 단순한 《야테콕》의 개별악곡들에서 곡을 지배하는 기본 요소로 사용되고 있다.

이러한 그의 작곡 기법적 특징은 '오브제 트루베(objet trouvé)'라는 용어로 설명할 수 있다. 이는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)이 미술 분야에서 아방가르드의 새로운 개념으로 기존의 사물들을 예술로 끌어들인 형태를 말한다. 다시 말해 오브제 트루베는 예술가 자신이 직접 만들지 않은 기성품을 작품으로 만들어내는 새로운 방식의 예술형태로 원래의 기능과 맥락에서 벗어나 새롭게 예술적인 상징성을 부여하는 것이다.[44] 이러한 맥락에서 살펴보면 음악에서 사용된 '오브제 트루베'는 하나의 음, 음계, 단순한 음정 및 3화음, 음의 진행형태[45], 대칭구

---

42) 이러한 신체적 제스처는 《야테콕》에서 음악적요소를 완성시키기 위한 필수적 요소로 사용된다.

43) Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," pp. 7-8.

44) 오희숙 『20세기 음악 1 역사· 미학』(서울: 심설당, 2004), pp. 464-471. 참조.

45) 굴뚝 모양의 음진행, in and out form(음들의 진행 형태), 3화음의 사용, 대칭적 음들의 구성 등은 쿠르탁이 여러 작품들에서 공통적으로 사용한 작곡 방식으로 볼 수 있다. Grmela, "Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music," pp. 106-120.

조, 장르의 형식적 특징 등 이전부터 존재해왔던 기본적이고 단순한 음악적 요소들을 의미한다. 이러한 음악적 요소들이 쿠르탁의 작품 안에서 사용됨으로써 음악적으로 새로운 내용을 만들어내는 것이 '오브제 트루베'이자 '레디메이드 아트(ready-made art)'인 것이다.

이런 작곡방식은 쿠르탁이 지속적으로 사용하였던 방식으로 그는 《야테콕》에 관한 인터뷰에서 'objet trouvé'라는 용어를 직접 거론했다. 쿠르탁은 "작곡가들은 《야테콕》 같은 작품을 만들기 위해 많은 노력을 할 필요가 거의 없다. 일상생활에 존재하는 돌이나 골조들에 새로운 예술적 가치를 부여하고 이를 조각으로 인정하는 것처럼 나는 이런 유형의 음악을 '오브제 트루베'라고 부르겠다."고 밝혔다.[46] 그는 음악적 요소들은 작곡가에 의해 창조된 것이 아닌 작곡가가 발견하는 것이라 생각했고, 매우 단순하고 기본적인 형태의 음악적 재료들을 통해 작곡의 가능성을 발견하는 데 몰두하였다.[47]

'오브제 트루베'에 의한 작곡방식은 쿠르탁의 작품들이 단순해지기 시작한 1970년대부터 나타나며 《야테콕》에는 이러한 그의 독특한 작곡양식이 잘 드러나고 있다.[48] 《야테콕》에서 작품의 중요한 모티브로 사용된 음악요소들은 단순 음형 및 기본적 음악요소(예를 들어 3화음, 하나의 음, 음계 등), 기존 장르들의 형식적 특징들이며, '오브제 트루베'를 통해 작곡된 파편적이고 단순한 형태의 작품들이 《야테콕》을 구성하고 있다.

이와 함께 쿠르탁 자신의 작품목록에서 초기의 작품들이 그 이후 작품들에서 기본적 소재로 사용되는 것 역시 또 다른 형태의 '오브제 트루베'로 볼 수 있다. 쿠르탁의 기존 작품들은 새로운 작품을 작곡할 때 음

---

46) Grmela, "Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music," pp. 105-106. 재인용.

47) ibid., pp. 104-106.

48) 그 예로 《야테콕》의 "12 Microlude"는 극단적인 간결성을 가진 악장들로 구성된 작품으로 세부 악장들은 음하나, 하나의 음계 등 기존 재료들이 작품을 구성하게 되는, 즉 오브제 트루베 개념에 의해 작곡된 작품이다. 그리고 "Prelude and Waltz in C"는 작품의 기본적 구성요소로 항상 존재해왔던 요소인 C음을 사용, 이것이 작품 안에서 새로운 가치를 얻게 된다고 하였다. 또한 "Sarabande", "Waltz" 등의 작품에서 기존 장르들은 장르의 형식적 특징을 최소한으로 남기고 이를 작품의 뼈대로 삼아 쿠르탁만의 재해석을 통해 새로운 음악적 내용을 만들어낸다. Wilson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian music during the Cold War*, pp. 152-155., Grmela, 위의 글, pp. 104-106. 참조.

악적 뼈대로 이용되어 작품 안에서 새로운 의미와 가치를 가지게 된다. 이 음악적 재료가 실제로 작곡에 활용되는 방식은 약간의 변형을 수반하는 경우도 있고 그대로 사용되는 경우도 있다. Ⅲ.2.1.(2)장에서 언급했던 것처럼 《야테콕》은 쿠르탁의 '아이디어 저장소'이자 '음악스케치북'으로서 후기 작품의 중요한 모티브로 사용되는 쿠르탁의 작품들은 대부분 《야테콕》에 바탕을 두고 있다. 즉 《야테콕》의 개별 악곡들은 기존에 존재하는 음악적 요소를 활용하는 '오브제 트루베' 방식으로 작곡되는 동시에 다른 작품들의 음악적 모태가 됨으로써 '오브제 트루베'가 되는 이중적인 의미를 가지게 된다.

Ⅳ.《Játékok》 작품 분석

1. 표제적 측면에서의 연구

1.1. 헌정용 표제작품

《야테콕》은 Ⅲ장에서 언급했던 것처럼 그의 음악적 아이디어 뿐 아니라 쿠르탁의 일기처럼 개인적인 세계가 투영된 장소이다. 쿠르탁은 자신의 “기억(memory)”을 작곡의 소재로 많이 활용하였고 《야테콕》에는 “Hommage”, “In memoriam” 등의 표제로 시작되는 헌정작품들이 1/3 이상을 차지하고 있다. 쿠르탁의 표제작품들은 대부분 작곡가, 친구에 대한 헌정작품의 성격을 가지는데 그 대상은 베르디, 베토벤, 차이코프스키, 슈베르트, 바르톡 등 우리에게 이미 친숙한 작곡가들에서부터 그와 동시대 작곡가들에 이르기까지 다양하다. 또한 쿠르탁은 그의 친구들이나 스승, 동시대 작곡가들의 죽음을 추모하였다.[49)]

다음의 표는 《야테콕》에 실린 헌정작품들의 목록이다.

작품집	곡명	작품이나 헌정인들의 특징적 측면
Ⅰ	Hommage à Verdi	“Caro nome che il mio cor”에서 나타나는 소프라노의 화려한 도약.
	Hommage à Bartok	대칭적 성격.
	Hommage à Beethoven	긴 지속음 형태의 클러스터와 그 길이를 채우는 8분음표로 구성, 8분음표는 5+4+3+2+1의 형태로 감소.
	Hommage à Ligeti	클러스터로 연주되는 성부들이 층을 이루고 변화.
	Hommage à Tchaikovsky	차이코프스키 피아노 협주곡 1번을 인용
	Hommage à Eötvös Peter	헝가리 지휘자이자 작곡가, 쿠르탁의 동료, 대칭이론에 바탕을 둔 작품.
	Hommage à Paganini	"La campanella"의 새로운 해석.
Ⅱ	Hommage à Bálint Endre	헝가리 출신의 화가이자 그래픽 아티스트, 발란트 앙드레의 독특한 그래픽

49) Wilson, "Kurtág, György."

		악보.
	Hommage à Jeney (Phone numbers of our loved ones 1)	신음악 스튜디오 멤버였던 졸탄 제니(Zoltán Jeney, 1943-)를 위한 헌정작품, 숫자를 나타내는 8분음표들을 통해 전화번호를 상징.
	Hommage à Vidovszky (Phone numbers of our loved ones 2)	쿠르탁의 음악적 동료였던 헝가리 출신의 작곡가이자 연주자 라슬로 비도프스키(László Vidovszky)를 위한 헌정작품.
	Hommage à Szunyogh Balázs	“Nem fontos” 작품에서 아이디어를 착안.
	Hommage à Kodály	코다이의 “Mikoron David”에서 아이디어를 착안.
	Hommage à Papp Laci	헝가리의 유명한 권투선수 파프라치(Papp Laci)의 스탭과 움직임을 주먹으로 연주하는 클러스터로 표현.
	Hommage à Kabalevsky	러시아 작곡가인 카발레프스키를 위한 헌정작품.
	In Remembrance of Magda Szávai	마그다 스자바이(Magda Szávai)를 추모작품.
	In memoriam Hermann Alice	헝가리 정신분석가, 헤르만 엘리스의 추모작품.
	Hommage à Kadosa (12 Microludes)	쿠르탁의 리스트음악원 시절 피아노 스승이었던 팔 카도사(Pál Kadosa)를 위한 헌정작품, 극단적 단순성을 바탕으로 작곡된 작품.
Ⅲ	Hommage à Ránki György	헝가리 작곡가인 조지 랭키를 위한 헌정곡.
	Hommage à Zenon	그리스 철학자인 제논을 위한 헌정작품, 제논의 논증법인 <아킬레스와 거북이의 역설(Achilles and the tortoise)>이 부제.
	Hommage à Schubert	코드들의 단순한 리듬에 의한 진행이 특징.
	Hommage à Petrovics	작곡가인 에밀 페트로빅(1930-)을 위한 헌정작품. 단선율의 지속음들이 단순화

		된 형태로 곡을 구성.
	Hommage à Farkas Ferenc (2), (3), (4)	헝가리 작곡가로 리스트 음악원의 교수이자 쿠르탁의 작곡 스승, 헝가리 민속음악적 요소와 관련된 작품들.
	Hommage à Moussorgsky	양손에서 연주되는 화음들이 강한 울림을 형성, 악상의 대조를 통한 화음의 진행.
	Hommage à Szerbánszky	헝가리 작곡가, 그의 “Serenade for strings”에서 착안한 쿠르탁의 재작곡 형태의 작품, 베베른과의 연관성 보여준 스제르반스키의 특징이 표현.
	Hommage à Christian Wolff (Half-asleep)	크리스티안 볼프의 “Burdocks”에서 차용한 즉흥연주를 위한 개념을 사용한 작품.
	Hommage à Domenico Scarlatti	스카를라티의 멜로디, 기교적인 건반음악 작곡에서 영향을 받은 헌정작품.
	Hommage à Borsody László (Harmonica)	쿠르탁이 즐겨 사용하였던 3화음의 사용이 곡의 기본 요소를 이루는 작품, 3화음의 순차진행을 통해 부제인 하모니카의 특징 표현.
	Hommage à Verèse	바르톡, 코다이 후세대의 대표적인 헝가리 작곡가, 쿠르탁의 리스트 음악원 시절 작곡 스승.
	Hommage à Kurtág Márta	부인을 위한 작품, 곡의 진행방식이 “....and once more: Flowers We Are”와 비슷.
	Hommage à Szabó Ferenc	12 new microlude의 세부악장 역할의 곡들. (동시대와 이전시대 작곡가들에게 헌정한 곡들)
	Hommage à Mihály András	
	Hommage à J.S.B.	
	Hommage à Stockhausen	
Ⅳ	Hommage à Stravinsky (Bells)	스트라빈스키의 “Les Noces″의 끝부분에서 착안.
	Hommage à Sáry	헝가리 작곡가이자 피아니스트, 신음악

	László(Dot and Spot)	스튜디오 멤버였던 음악적 동료인 라슬로 세리(Sáry László, 1940-)를 위한 헌정작품.
	Hommage à Halmágyi Mihály	헝가리 민요음악 연주자, 미하일 할마기(Halmágyi Mihály)의 영향을 받아 작곡, 음악은 침발롬을 연상시키는 베이스와 빠른 트레몰로가 특징.
	Hommage à Soproni (in memoriam matris carissimae)	조세프 소프로니(József Soproni) 헌정작품, 《The Sayings Peter Bornemisza, op.7》의 텍스트가 인용, 나무가 서있는 호숫가의 인상을 음악으로 표현.
	Hommage à Paganini	독주곡인 1권의 Hommage à Paganini를 두 연주자가 시간차를 두고 연주.
V	Grassblades in memory of Klára Martyn	클레어 마틴을 위한 추모곡.
	Like the flowers of the field... In memoriam Ligeti Ilona	일로나 리게티(Ilona Ligeti, 리게티의 어머니) 추모곡, 헝가리어로 된 부제는 《The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》에서 발췌.
	In memoriam György Kósa	헝가리 작곡가이자 음악적 동료인 조지 코사를 위한 추모곡.
	Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay	헝가리 음악학자이자 신음악 스튜디오 동료였던 라슬로 도브자이(1935-)를 위한 추모곡.
	In memoriam Erna Czövek	헝가리 피아노 페다고그였던 에르네 체벡(Erna Czövek)을 위한 추모곡.
	3 in memoriam	세 개의 개별곡으로 구성된 작품, 이중 "In memoriam György Szoltsányi"는 《Offium Breve, Op. 28》의 재료로 사용.
VI	Marina Tsvetayeva: It's time	쿠르탁에게 많은 영향을 끼쳤던 러시아 시인이자 《Songs of Despair and

	In memoriam Mátyás Triznya	Sorrow, Op. 18》에 사용된 시인 Mariana Tsvetayeva의 작품에 토대.
	In Memoriam Pál Járdányi	헝가리 작곡가 및 민족음악학자 팔 자르다니를 위한 추모곡.
	In memoriam Tibor Szeszler	티보 제슬러를 위한 추모곡, 오른손의 단순한 형태의 단선율들이 왼손에서 합쳐지는 형태.
	To Stefánia Mándy In memoriam Béla Tábor	단선율의 함축적 의미가 담긴 작품.
	In memoriam Lajos Vass	헝가리 극장관련 전문가였던 라요스 바스(Lajos Vass)를 위한 추모곡.
	Lendvai Ernö in memoriam, One more word to Ernő Lendvai	이론가였던 랜드바이를 위한 추모곡, 단 3도를 축으로 대칭적 구성.
	In memoriam Dr. György Nádor	조지 나도르를 위한 추모곡, 도약이 많은 단선율.
	Humble regard sur Oliver Messiaen	메시앙을 위한 추모곡.
	In memoriam András Mihály	헝가리 작곡가, 헝가리 첼버 앙상블을 설립한 쿠르탁의 음악적 동료였던 안드라스 미하일의 추모곡.
Ⅶ	In memoriam Witold Lutoslawski	폴란드의 작곡가, 그의 죽음 이후 쿠르탁이 헌정.
	Szunyogh István in memoriam	유니즌으로 진행되는 지속음들의 진행.
	Hommage à Farkas Ferenc 90	헝가리 작곡가로 리스트 음악원의 교수인 Fakas Ferenc의 90세 생일을 축하하기 위한 작품.
	Hommage à Gösta Neuwirth 60	오스트리아 작곡가 및 음악학자. 괴스타 노이에뷔르크의 60세 생일을 축하하는 헌정작품.
	In memoriam Edison Denisov	러시아 작곡가인 에디슨 데니소프의 죽음을 추모하는 작품.

	Hommage à Berényi Ferenc 70	유명 헝가리 화가인 베레니 페렌츠의 70세 생일의 헌정작품.
	Hommage à Rozsnyai Mária	마리아 로즈나이를 위한 헌정작품, 많은 쉼표들이 등장, 오른손 최상성부는 동음반복되고 왼손이 단선율을 연주하는 형태.
	In memoriam Ilona Rozsnyai	일로나 로즈나이를 위한 추모작품, 단선율로 진행되는 오른손, 왼손의 긴 프레이즈들로 구성됨. 양손의 프레이즈는 항상 어긋남.
	In memoriam Anatol Vieru	루마니아 출신의 작곡가이자 음악이론가, 집합이론을 자기 나름대로 다시 체계화, 헌정곡은 매우 짧고 간단한 형태로 이루어짐.
	Hommage à Hanny Brunner-Pohl	양손의 긴 지속음들이 반진행 또는 사진행의 형태로 나타나는 곡.
	In memoriam Attila Bozay	헝가리 작곡가이자 그의 동료, 페다고지 작품을 작곡한 아틸라 보자이를 위한 추모곡.
	Hommage à Beatrice Stein	화음과 이를 꾸미는 꾸밈음들의 진행으로 구성된 작품.
	Hommage à Pierre Boulez	총렬주의 음악작곡가인 피에르 블레즈의 작곡양식에 착안.
	Johan van der Keuken in memoriam	네덜란드 작가이자 사진가인 요한 반 데르 쿠이켄의 죽음을 추모한 작품.
Ⅷ	Hommage à J.S.B.	바흐 헌정작품, 3권과는 빠른 음형의 진행과 즉흥적 성격의 측면에서 유사점을 발견.
	In Memoriam Sebők György	헝가리 유명 피아니스트인 조지 쉐박를 위한 추모곡.

<표Ⅳ-1> 헌정용 표제작품들의 목록

<표 Ⅳ-1>에서 살펴 본 것처럼 쿠르탁은 헌정적 성격의 작품들을 작곡할 때 다양한 작곡방식을 사용하고 있다.

첫째, 《야테콕》에는 기존 작품이나 장르의 재료 및 특성에서 작곡의 재료를 가져오거나 헌정한 작곡가들의 양식을 모방하는 형태의 작품이 있다. 대표적인 예로 “Hommage à J. S. B.”, “Fugitive thoughts about Alberti Bass” 등이 있는데 먼저 “Hommage à J. S. B.”는 바흐 프렐류드 작곡 양식에서 착안한 쿠르탁의 작곡기법을 살펴볼 수 있고 “Fugitive thoughts about Alberti Bass”는 고전시대의 피아노 연주기법 중 하나인 알베르티 베이스를 바탕으로 다양한 변형을 보여주는 작품이다. 또한 헌정된 작곡가들의 작곡양식이 쿠르탁의 작곡에 바탕이 된 곡으로 “Hommage à Christian Wolff”, “Hommage à Scarlatti” 등을 들 수 있다. 우선 “Hommage à Christian Wolff”에서는 볼프(Christian Wolff)의 “Burdlocks”에서 차용된 즉흥연주의 개념을 사용하였고 “Hommage à Scarlatti”는 경쾌한 춤곡을 연상시키는 스카를라티의 작곡양식에서 영향을 받아 빠른 선율 패시지와 큰 음정 도약이 나타난다.[50]

둘째, 쿠르탁은 헌정용 작품에서 자신이 헌정한 작곡가의 작품을 직접 인용하는데 이때 자신의 생각과 다른 부분에 대해 반대로 혹은 비틀어 작곡하여 자신이 헌정한 작곡가의 작품에 대한 새로운 해석을 보여준다. 가령 “Hommage à Tchaikovsky”를 살펴보면 쿠르탁은 후기 낭만주의의 화려한 쇼맨십이나 기교에 대한 풍자적인 해석을 보여주는데, 화려한 테크닉은 어느 정도의 우연성을 가진 클러스터로 대체되어 사용되고 있으며 우발적인 면을 보여준다.[51] 또한 “La fille aux cheveux de lin - enragée”는 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 “La fille aux cheveux de lin”을 인용하여 작곡된 작품이지만 쿠르탁은 악상이나 텍스처 구성에서 드뷔시의 원작품을 모두 반대로 재해석하였다. 이는 연주자에게 작곡가가 작품을 작곡하는 과정에서 새롭게 첨가된 풍자적 요소나 음악적 아이러니를 연주자의 상상력과 해석에 따라 연주할 수 있다는 것을 보여준다. 이 외에도 “Hommage à Stravinsky”는 스트라빈스키의 “Les noces”의 마지막 부분의 종소리를 인용하여 작곡하였는데 곡의 전체적인 모습에서 쿠르탁만의 스타일이 드러나고 있다. “Hommage à Szerbánszky”는 스제르반스키의 《Serenade for strings》를 인용하여

50) Katharina Weber, György Kurtág, Játékok, ECM Records. 1997. Compact Disc.
51) Johnson, “Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in Játékok,” pp. 281-282.

다시 작곡한 곡이다. 이 곡은 이후《String quartet, Op. 28》에 사용되었는데 이는 쿠르탁이 기존 작품을 활용하여 후기 작품의 뼈대로 사용하는 그의 작곡기법적 특징을 보여준다.[52]

마지막으로 《야테콕》에는 작곡이론가의 이론에 따라 작품을 만들어 그 이론가를 헌정하는 형태의 헌정작품들이 있다. 에르뇌 랜드바이(Ernő Lendvai, 1925-1993)는 대칭형식 및 중심축 이론을 주장한 이론가로 쿠르탁은 랜드바이를 위한 헌정작품에서 그의 이론을 바탕으로 작품을 작곡하였다.[53] 대표적인 예로는 “One more word to Ernő Lendvai”, “Hommage à Bartók” 및 “Hommage à Eötvös Péter” 등을 들 수 있다. “One more word to Ernő Lendvai”에서는 화성이나 주제 발전에 있어서 대칭 구조 및 중심축 이론이 바탕이 되고 있으며 대칭형식은 “Hommage à Bartók”, “Hommage à Eötvös Péter”에서도 곡을 이루는 주요 요소로 사용되었다.

Ⅳ.1장에서는 이러한 헌정 작품의 작곡방식에 따른 대표적 작품들을 토대로 쿠르탁이 헌정 작품에서 그의 음악어법을 어떻게 보여주었는지 알아보고자 한다.

(1) Hommage à J. S. B., Játékok III

쿠르탁은 작곡가 바흐를 존경하였고 그의 작곡기법에 많은 영향을 받았다. 바르가(Bálint András Varga)와의 인터뷰에서 쿠르탁은 바흐의 음악이 하나의 단순한 음악 요소에서 시작하여 주어진 재료의 다양한 활용을 통해 여러 방향으로 발전될 수 있는 가능성을 보여준다고 하였다.[54] 쿠르탁은 이러한 바흐의 영향을 받아 최소한의 재료를 가지고 다양한 작품을 작곡하였다. 가장 대표적인 예로 “Hommage à J. S. B.”가 실린 “12 new microlude”는 다장조 음계, 테트라코드, 온음계적 클러스

52) Grmela, “Recall and Repetition in Some Works by Kurtag,” pp. 372-376.

53) 쿠르탁은 바르톡에게 큰 음악적 영감을 받았는데, 그는 《The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》의 자필악보에 에르뇌 랜드바이의 분석이론인 황금비율 및 중심축 이론을 바탕으로 바르톡의 여러 작품들을 분석해놓았다. 또한 쿠르탁은 《야테콕》이외의 작품에서도 랜드바이의 이론을 적용하여 작곡하고 있는데 대표적인 작품으로 《Samuel Beckett, What is the Word, Op. 30b》를 들 수 있다.

54) Varga ed., *György Kurtág, Three interviews and Ligeti Homages,* p. 8.

터 등 기본이 되는 음악적 요소('오브제 트루베')들 중 하나가 각 곡 안에서 주된 음악적 동기로 사용되는 곡이다.[55] "12 new microlude"는 C음부터 시작해서 반음계를 아우르는 모든 음들이 각 곡의 중심음이 되는 작품으로 총 12곡으로 이루어져 있으나 각각의 곡들이 구조적 연관성을 가지고 있지는 않지만 이러한 곡의 구성방식 및 곡의 배열순서는 바흐의 영향으로 볼 수 있다.[56]

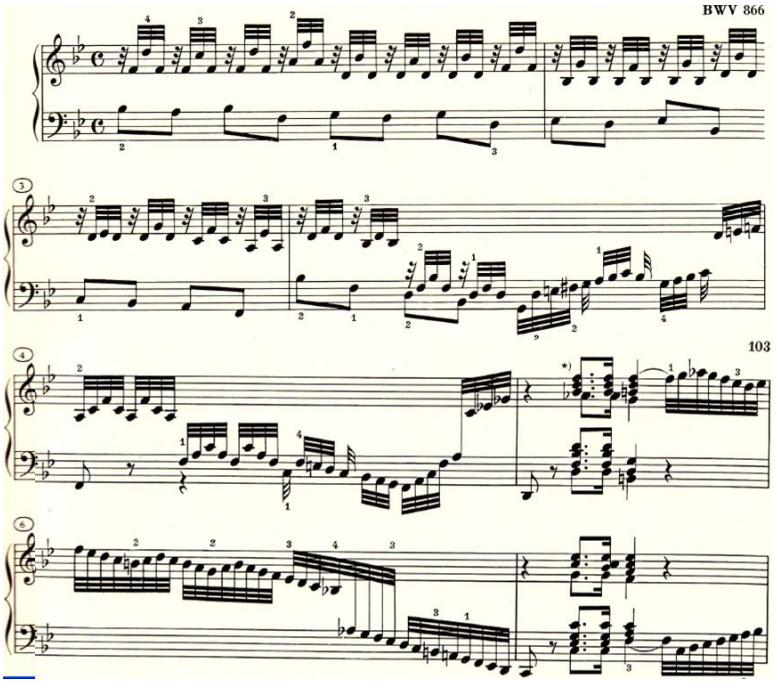
"12 new microlude"의 11번 "Hommage à J. S. B."는 바흐 평균율 중 프렐류드[57]의 작곡기법을 사용하였다. 그 중에서도 바흐의 "Prelude and Fugue No.21 in B♭major, BWV 866" 중 프렐류드의 작품기법을 따르고 있는데, 이 작품의 동기는 크게 아르페지오 분산화음 형태와 32분음표로 빠르고 화려하게 연주하는 단선율로 볼 수 있다.

---

55) Gremela, "Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music," pp. 120-128.

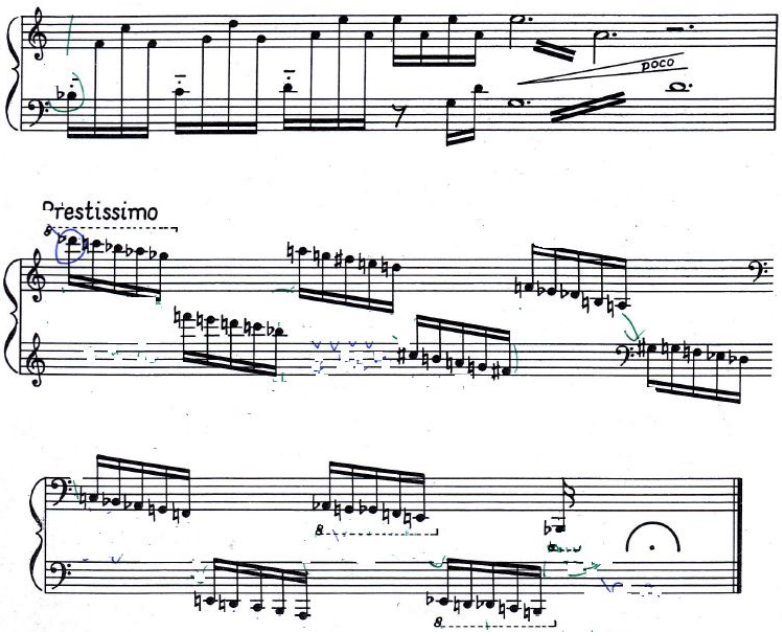
56) "12 new microlude"를 구성하고 있는 세부 곡들은 곡의 중심을 이루는 음들이 1번의 C음에서 시작하여 2번은 C#음, 3번은 D음의 순서로 뒤로 갈수록 반음씩 상행한 중심음을 가지고 있다.

57) 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 48곡으로 구성된 평균율 클라비어곡집을 작곡하였는데, 24개의 곡이 같은 조성을 가진 프렐류드(Prelude)와 푸가(Fugue)로 한 세트를 이룬다. 프렐류드는 엄격한 대위법 양식의 푸가 전에 나오는 작품으로 자유로운 형식을 가지고 있고 대위법적 엄격함보다는 즉흥적인 요소를 많이 내포하고 있는 곡이다.



<악보Ⅳ-1> J.S.Bach The Well-Tempered Clavier, Part I, No. 21, Prelude

“Hommage à J. S. B.”는 두 마디의 매우 짧은 곡으로 바흐 프렐류드 21번과 여러 면에 있어서 연관성을 보이고 있다. 우선 쿠르탁의 작품은 보통 무조성임에도 불구하고, 이 곡은 프렐류드의 조성인 B♭ 장조에서 영향을 받아 시작음과 종지음이 B♭ 음으로 작곡되었다. 또한 바흐 프렐류드 21번의 두 개의 음악적 요소인 분산화음 아르페지오와 빠른 기교적 패시지는 각 마디에서 음악을 진행하는 요소로 사용되고 있다.



<악보Ⅳ-2> Hommage à J. S. B., Játékok III

마디 1은 16분음표의 분산화음 형태로 구성되어 있으며 보통 쿠르탁의 《야테콕》에서 잘 찾아볼 수 없는 리듬과 음가를 악보 표기대로 연주하는 정확성을 보여주고 있다. 그리고 마디 1에서는 왼손과 오른손이 모두 완전 5도로 이루어진 음들을 연주해 바흐의 협화적 분산화음과 완벽히 맞아떨어지진 않지만 바흐 프렐류드의 시작부분과 비슷한 형태의 음형을 보여준다.

마디 2는 D음에서 시작하여 건반의 최하 B♭음까지 몰아치듯 하행하는 빠른 음계로 구성되어 있는데 '매우 빠르게(*Prestissimo*)'로 기보된 빠르기말이 몰아치는 분위기를 더욱 강화한다. 이러한 하행 음계의 진행은 프렐류드의 화려한 기교적 패시지와 비슷한데 바흐 프렐류드 21번이 상행과 하행 음형이 결합된 복잡한 형태를 보이는 것과는 달리 이 곡은 하행 음계로만 구성되어 있다. 특히 왼손과 오른손이 교차하며 음계를 움직이는 바흐의 테크닉이 "Hommage à J. S. B."에서도 그대로 드러난다. 악보에서 알 수 있듯이 오른손과 왼손은 각각 다섯 개의 음씩 열 번을 차례대로 하행하는데, 구성음들은 반음과 온음 관계가 불규칙하게 뒤섞인 형태를 띠고 있다. 이러한 형태는 바흐 프렐류드 21번에서 나타나

는 화려한 32분음표 진행음형을 변화, 발전시킨 것으로 프렐류드의 즉흥적인 면모가 반영된 것이라고 할 수 있으며, 쿠르탁은 유사한 음형을 사용하여 바흐의 음악과 자신의 음악이 밀접하게 관련되어 있다는 것을 보여주고자 하였다.

(2) Hommage à Tchaikovsky, Játékok I

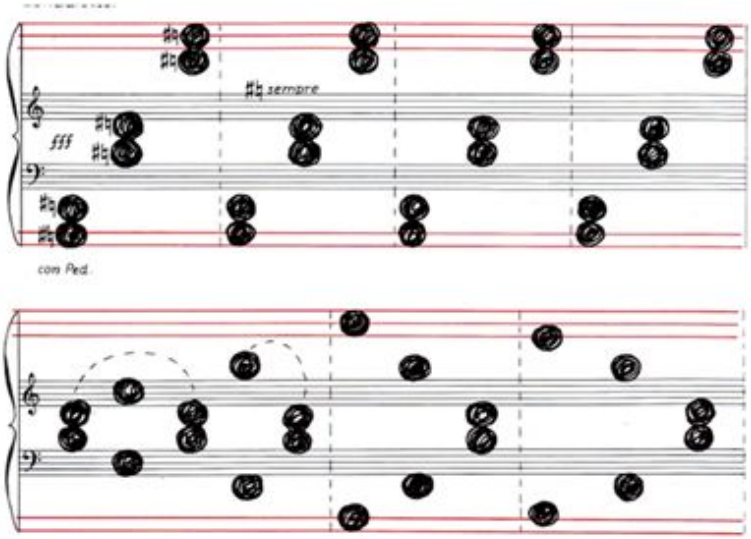
"Hommage à Tchaikovsky"는 차이코프스키(Peter Il′vich Tchaikovsky, 1840-1893)의 《피아노 협주곡 1번》과 관련된 작품으로 쿠르탁은 이 곡에서 협주곡 1악장의 도입부와 카덴자의 특징적인 부분을 인용하여 자신의 음악언어로 변형시켰다. 이 작품에서 쿠르탁은 후기 낭만주의의 비르투오소적인 요소와 사람들의 이목을 끄는 과시적인 음악요소들에 대한 일종의 풍자적 패러디를 보여주고 있다.[58]

이 작품의 악보를 보았을 때 가장 눈에 띄는 것은 템포, 박자표, 리듬의 지시 없이 클러스터와 글리산도들이 그림과 같이 그래픽처럼 악보에 나타나 있다는 점이다. 쿠르탁은 차이코프스키 피아노 협주곡을 직접적으로 인용하면서도 사용된 음들과 연주기법에 변형을 주었다. 즉 "Hommage à Tchaikovsky"에서는 차이코프스키 피아노 협주곡의 화음진행과 화려하고 비르투오조적 테크닉이라는 음악적 특징을 표현하기 위해 클러스터와 글리산도가 사용된 것이다. 악보에 지시된 '힘차게(Vigorously)'라는 지시어는 화려한 테크닉을 인용한 글리산도와 클러스터들의 표현을 위해 제시되었고 곡 전체에 걸쳐 사용된 *ff* 이상의 악상과 스포르잔도, 크레센도는 이러한 분위기 표현을 더욱 강화시킨다. 주먹과 팔꿈치로 연주되는 클러스터는 정확한 음높이가 지시되어있지 않기 때문에 부정확하고 즉흥적인 측면이 나타난다.[59] 또한 건반 전체를 아우르는 글리산도와 글리산도의 빠르기에 의해 곡이 달라지는 연주방식은 연주때마다 다르게 나타나는 일종의 우연적 요소를 보여준다고 할 수 있다.

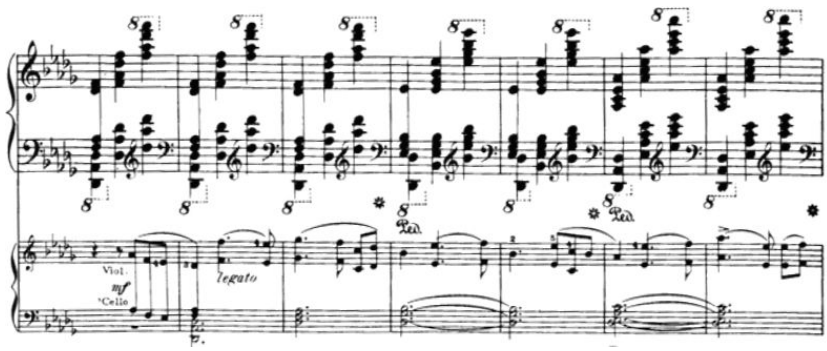
---

58) Johnson, "Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in Jatekok," pp. 285- 287.

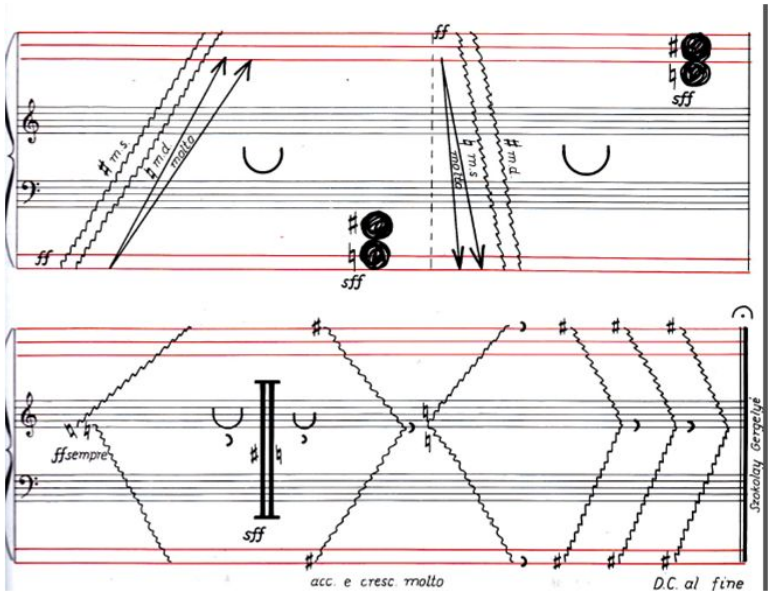
59) Johnson, 위의 글, pp. 281-283.



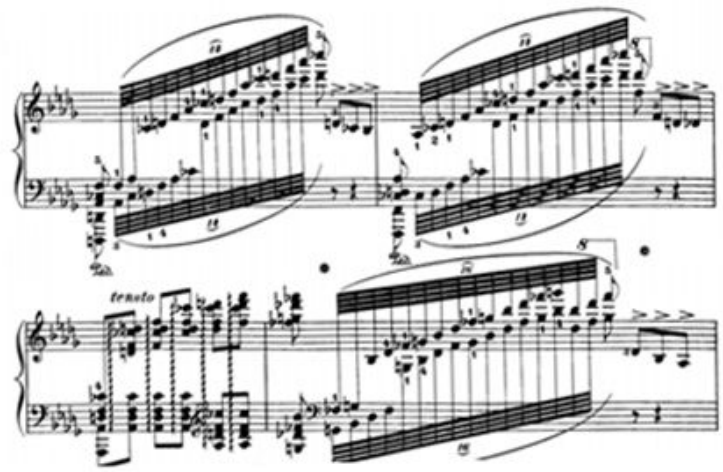
<악보Ⅳ-3> Hommage à Tchaikovsky mm.1-7, Játékok I



<악보Ⅳ-4> Tchaikovsky piano concerto, No. 1, 도입부



<악보Ⅳ-5> Hommage à Tchaikovsky mm. 13-15, Játékok I



<악보Ⅳ-6> Tchaikovsky piano concerto, No. 1, cadenza

이 곡은 ABA 형식으로 A부분은 1악장 도입부의 화음진행을 클러스터로 바꾸어 인용하였고 B부분은 1악장의 카덴자 부분을 화려한 글리산도와 클러스터를 통해 표현하고 있다. 그러나 위에서 언급한 것처럼 “Hommage à Tchaikovsky”는 음악적인 표현방식에 있어 현대적이고 우연적인 기법들을 사용하고 있다. 그리고 쿠르탁은 작품 형식을 그대로

사용한 것이 아니라 원곡에서 나타나는 특징적 음악요소를 토대로 자신만의 음악적 풍자로 작곡하였다. 이는 이 작품에서 쿠르탁이 보여준 음악적 의도이며 기존 차이코프스키 작품과의 차이점이다. 특히 연주 기법적인 측면에서 나타나는 원작과의 큰 차이점은 정해지지 않은 음정과 음길이에 의한 추상적 기보에서 잘 드러나는데 쿠르탁은 작품을 연주할 때 발생할 수 있는 다양한 가능성을 연주자에게 제시한다. 그리고 연주자는 자신의 해석으로 곡을 완성함으로써 《야테콕》에서 연주자의 역할은 한층 중시되는 경향을 보여준다.

이처럼 "Hommage à Tchaikovsky"는 차이코프스키 원작의 인용을 통해 작곡된 작품으로, 쿠르탁은 기존의 피아노 작품을 자신만의 해석을 통해 새롭게 재창조하였다.

(3) One more word to Ernő Lendvai, Játékok VI

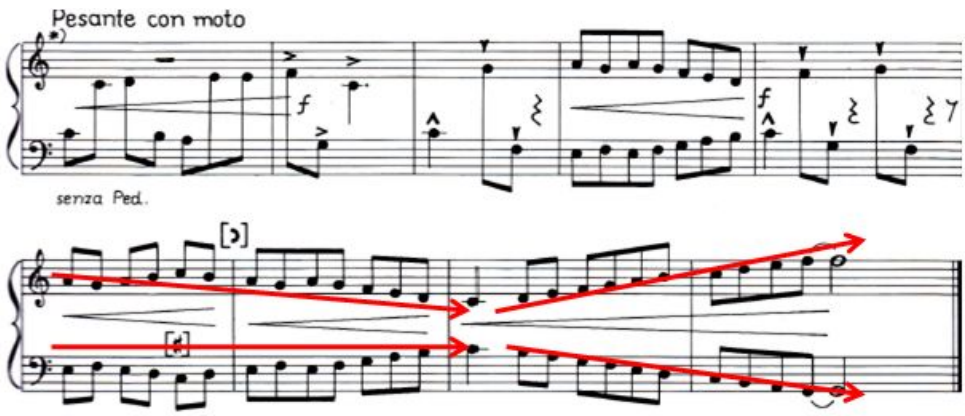
쿠르탁은 《The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》의 자필악보에 바르톡의 《Sonata for Violin Solo》, 《Second Violin Concerto》의 음정 요소에 대한 분석을 스케치 형태로 남겨놓았다.[60] 그는 바르톡의 음악을 분석하기 위해 에르뇌 랜드바이(Ernő Lendvai)의 이론을 적용하였는데 랜드바이는 그의 논문 "바르톡(B.Bartok)의 형식과 화성에 대한 입문"[61]에서 바르톡의 작품에 수학처럼 명료한 분석방법을 사용하였

60) Mika Pelo, "An Analysis of the Third Movement of György Kurtág's Stele," (Ph.D. Diss., Columbia University, 2009), p. 4.

61) 에르뇌 랜드바이는 이 논문에서 황금 분할(golden section), 중심축 이론(axis system), 대칭형식(forms of symmetry) 등의 용어를 토대로 바르톡 음악의 분석방식을 제시하였다. 이중 중심축 이론은 5도권의 순환하는 12개의 음을 세 개의 기능(T, D, S)으로 나누어 12개의 음을 한 조 내에서 유기적으로 설명하는 것이다. 이를 통해 단3도 관계로 이루어진 한 축 안의 음들이 대리기능이 가능해지는 확대된 해석이 가능해진다. 즉, C음을 중심음으로 할 경우 그 나란한 화음 a음과 그 변성화음 A음, c음의 나란한 화음 E♭음과 그 변성화음 e♭음, 그리고 A음의 나란한 화음 f#음과 그 변성화음 F#음(또는 e♭음의 나란한 화음 G♭음) 등 중심음으로부터 단3도 위(E♭), 아래(F#) 및 세온음(F#) 관계에 놓인 음들은 모두 으뜸조(Tonic)의 역할을 한다. 이를 딸림음(Dominant) G음과 버금딸림음(Sub Dominant) F음에 동일하게 적용하면 위의 표에서 나타내는 것과 같은 세 개의 축을 얻는데 이를 중심축이라 한다. 또한, 쿠르탁이 사용한 대칭형식은 중심축을 가지고 음들이 거울을 보는 듯 대칭을 이루게 되는 것으로 화성이나 주제 발전에 있어서 이러한 대칭구조가 바탕이 되는 것을 볼 수 있다. 전상직, 『Bela Bartok 작곡기법 입문』 (서울: 수문당, 2006), pp. 4-20.

다.[62]

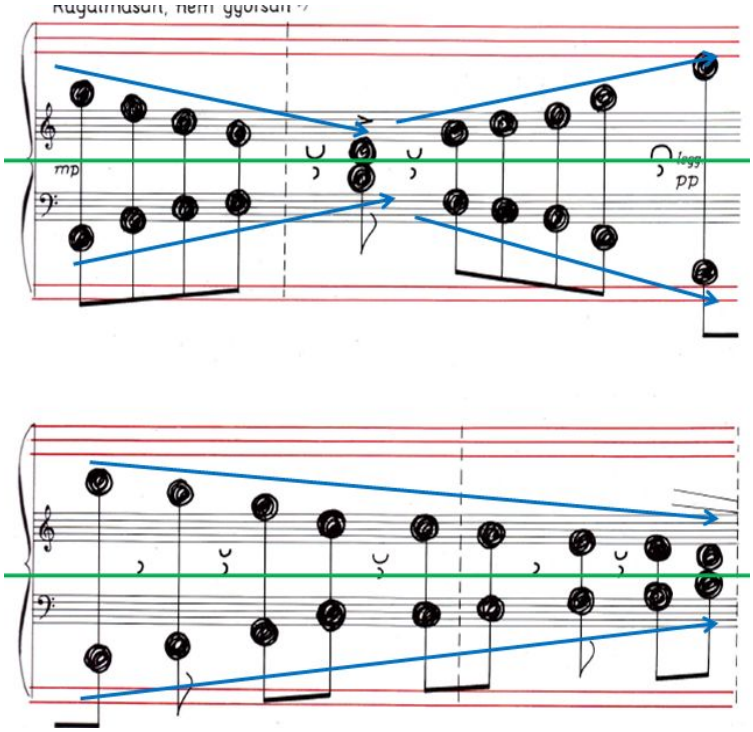
《야테콕》에는 쿠르탁이 랜드바이의 분석개념인 대칭형식과 중심축 이론을 바탕으로 작곡한 작품들이 있다. 그 중 “Hommage à Bartok”과 “Hommage à Eötvös Péter”는 이러한 대칭형식으로 거울을 보는 듯한 구성을 보여주는 데, “Hommage à Bartók”에서는 오른손과 왼손이 C음을 중심으로 같은 음정관계를 유지하면서 반진행하며 작품 전체가 대칭구조를 형성한다.



<악보Ⅳ-7> Hommage à Bartók, Játékok I

이러한 대칭구조는 “Hommage à Eötvös Péter”에서도 마찬가지로 등장하는데, 대칭을 이루는 반진행은 음정관계가 아닌 클러스터 기법으로 연주된다.

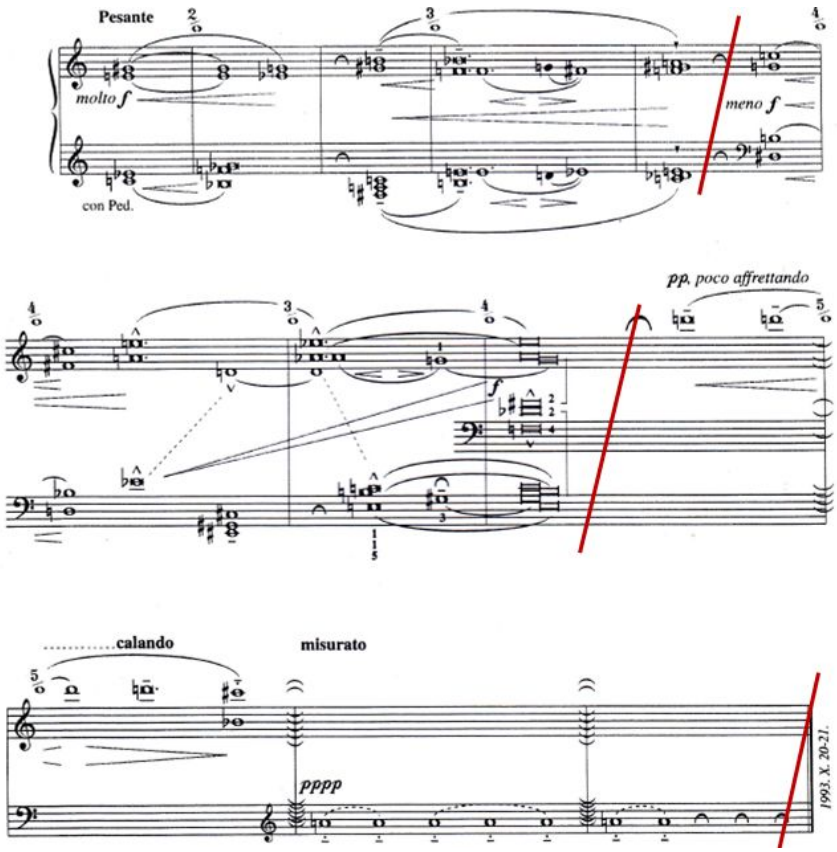
62) Simone Hohmaier, “Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and their Relation to Ernő Lendvai's Theories,” *Studia Musicologica Acdemiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4(2002), pp. 223-225.



<악보Ⅳ-8> Hommage à Eötvös Péter, Játékok I

또한 쿠르탁은 “In memoriam Ernő Lendvai”, “One more word to Ernő Lendvai” 등 랜드바이를 위한 헌정작품에서 대칭구조, 중심축이론을 바탕으로 곡을 구성하고 있다.

“One more word to Ernő Lendvai”는 11마디의 짧은 길이로 이루어져 있지만 랜드바이 이론을 적용한 작곡방식의 변화에 따라 크게 3부분으로 나눠볼 수 있다. 첫 번째 부분은 마디 1부터 마디 5의 첫 박으로 이루어져 있고 두 번째 부분은 마디 5의 두 번째 박부터 마디 8까지, 마지막 세 번째 부분은 곡을 마무리하는 코다 부분으로 마디 8-11로 구성되어 있다.

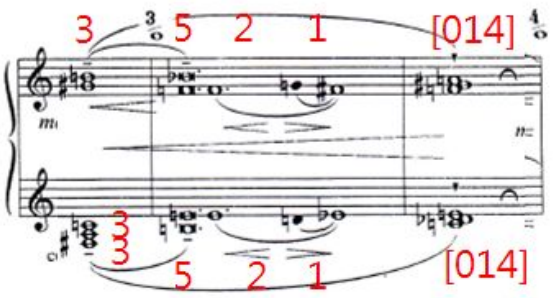


<악보Ⅳ-9> One more word to Ernő Lendvai, Játékok VI

첫 번째 부분인 마디 1-5는 두 개의 프레이즈로 구성되어 있으며 각각의 프레이즈는 음의 구성에서 차이를 보인다. 마디 1-2의 첫 프레이즈는 C음에 기초한 단3화음과 증3화음으로 시작한다.[63] 마디 3-5의 두 번째 프레이즈는 랜드바이의 대칭구조형식에 바탕을 둔 쿠르탁의 작곡기법이 좀 더 엄격하게 드러난다. 위에서 제시했던 "Hommage à Bartók" 이나 "Hommage à Eötvös Péter"에서 나타나듯이 클러스터의 대략적 진행에 있어서의 대칭구조가 아니라 오른손과 왼손이 정확한 음정관계를 유지하는 대칭적인 음구성을 보여준다. 오른손에서 연주하는 첫 번째 화음은 G#-B화음으로 이뤄져있는데 이는 G#-A, A-A#, A#-B로 총 3개의 반음으로 이루어진 화음이다. 이런 방법으로 음정관계를 반음의 개수로

63) Hohmaier, 위의 글, pp. 232-233.

나타내면, 오른손과 왼손에서는 각각 3, 5, 2, 1개의 반음을 가진 화음과 음정으로 반진행하고 있으며 도착하는 화음도 양손 모두 [014][64] 관계를 가지고 있다. 이처럼 오른손과 왼손의 화음 및 선율진행은 같은 음정관계를 바탕으로 진행되는 대칭관계를 형성하고 있다.



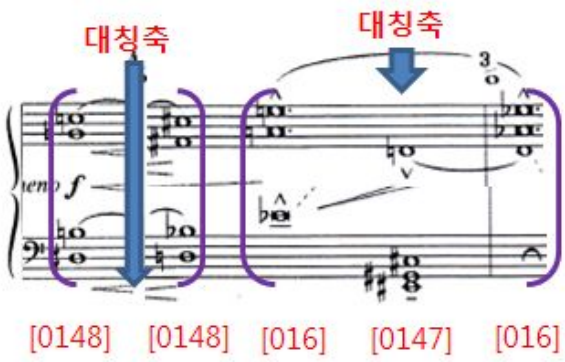
<악보Ⅳ-10> One more word to Ernő Lendvai mm. 3-5, Játékok VI

두 번째 부분인 마디 5-8은 세 개의 프레이즈로 구성되어 있으며, 첫 번째 부분의 대칭형식과 다른 형태를 보여주고 있다. 첫 번째 부분인 마디 1-4에서는 오른손과 왼손이 대칭을 이루며 같은 음정간격으로 진행되고 있다. 하지만 이와 달리 두 번째 부분(마디 5-8)에서는 양손에서 연주하는 화음의 음고 집합(pitch class set)이 각 프레이즈의 중심에 대칭축을 두는 형식을 보여주고 있다

마디 5의 세 번째 박에서 시작되는 프레이즈는 두 개의 화음으로 이루어져 있는데 양손의 화음들은 모두 [0148], [0148]의 음고 집합(pitch class set)으로 구성되어 있으며 두 화음의 가운데를 대칭축으로 하여 대칭을 이루고 있다. 마디 6의 두 번째 음부터 시작된 프레이즈는 세 개의

64) 이러한 화음의 음정 계산 방식은 set theory에서 파생된 pitch class set(음고류 집합 또는 음고집합)에 따라 화음의 구성을 표시하는 방식으로 이 이론은 앨런 포르테(Alan Forte, 1926-)에 의해 처음 체계화 되었다. 즉 몇 개의 음들이 모여있을 경우 그 음들간의 간격(pitch)을 최소로 좁혀 그 음정 간격을 계산하는 것을 pitch-class set이라 한다. 이러한 방식은 조성체계가 붕괴된 이후 고전적 방법이 아닌 새로운 방식으로 무조음악들을 좀 더 쉽게 분석하기 위해 만들어진 이론 중 하나이다. Ian D. Bent and Anthony Pople, "Analysis." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed December 3, 2013, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg2.

화음들이 [016]-[0147]-[016]의 음고 집합(pitch class set)을 가지고 있으며 이 화음들 또한 가운데 화음을 대칭축으로 하여 첫 번째와 세 번째 화음이 같은 음고 집합으로 구성되어 있다.



<악보Ⅳ-11> One more word to Ernő Lendvai mm. 5-7, Játékok VI

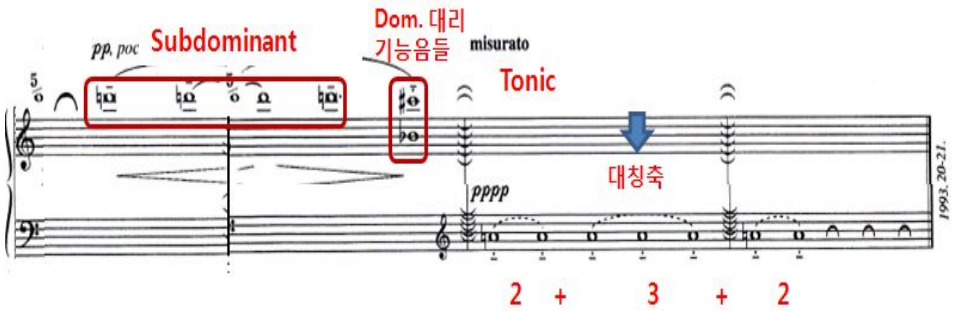
세 번째 부분인 마디 8-11은 작품의 종지를 향해가는 코다부분으로 종지의 구성음들은 랜드바이의 중심축 이론을 따르고 있다. 이 악곡은 A음으로 끝나고 있는데 이 A음과 시작 부분의 중심음이었던 C음은 같은 중심축을 가지고 있다. 즉 시작과 끝을 C음과 같은 축의 음을 사용하여 시작과 끝부분에 통일성을 주고자 하였다. 또한 쿠르탁은 A음으로 해결되기까지의 과정을 고전적인 종지 형식인 버금딸림화음(S)-딸림화음(D)-으뜸화음(T) 진행의 변형된 형태로 구성했고 이때 역시 같은 축을 바탕으로 한 대리음들을 사용한다.[65] 즉 세 번째 부분의 시작음인 D음은 A음의 버금딸림음의 역할을 하고, 그 다음 마디에 등장하는 C#과 Bb음은 E음과 같은 축을 가지는 음들로 딸림음인 E음의 대리 기능을 하고 있다고 볼 수 있다. 이처럼 쿠르탁은 종지 부분에 기능적으로 S(버금딸림)-D(딸림)-T(으뜸)의 구조를 가지는 음들을 사용하고 있으며 이때 중심축 이론에 따른 대리기능의 음들을 활용하였다.[66]

---

65) Hohmaier, 위의 글, pp. 232-234.

66) 이 음들은 C음과 관련한 버금딸림- 딸림- 으뜸음의 대리기능을 하는 음들로도 해석 가능하다. 즉, D음은 F의 대리기능, C#과 B♭은 G의 대리기능음, 마지막으로 A음은 C의 대리기능음으로 볼 수 있다.

마디 10-11의 곡을 마치는 A음은 2+3+2의 그룹으로 묶여서 7개의 음이 반복되고 있는데 이 때 대칭축을 이루는 가운데 3개 음으로 구성된 음그룹을 중심으로 2개 음그룹들이 대칭을 이룬다. 또한 가운데 3개의 음으로 구성된 음그룹은 가운데 음이 양쪽 음의 중심역할을 하고 있음을 볼 수 있는데 이는 두 번째 부분에서 사용하였던 수평적 대칭형식을 보여주는 것이라 할 수 있다.



<악보Ⅳ-12> One more word to Ernő Lendvai mm. 8-11, Játékok VI

이처럼 《야테콕》에는 대칭 구조, 황금 분할 등 랜드바이의 이론에 바탕을 둔 작곡 기법에 의한 여러 작품들이 있다. 그리고 이러한 작곡기법은 자연의 매커니즘에 바탕을 둔 그의 독특한 면모를 반영한 것으로도 볼 수 있다.[67]

(4) Phone Numbers of our loved ones, Játékok II -개인적인 메시지의 표현

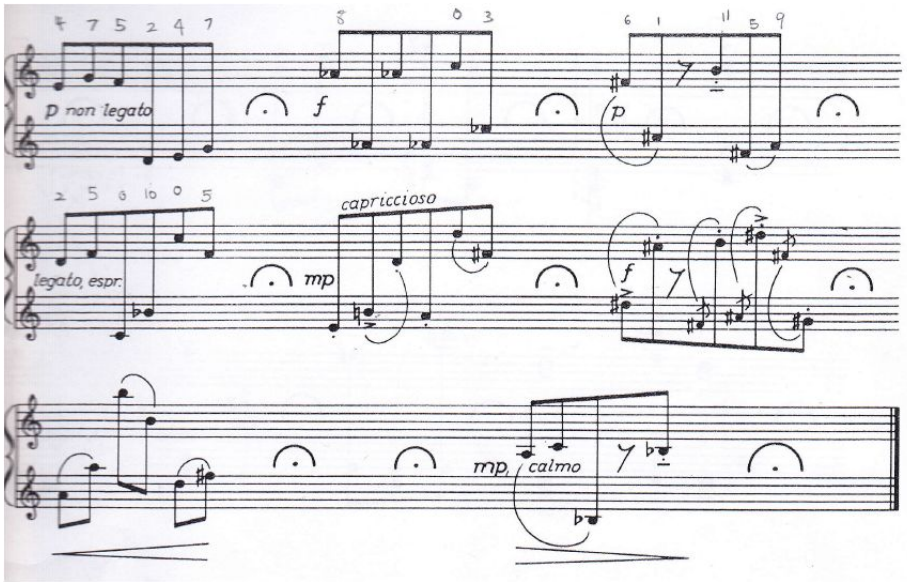
헌정작품들은 헌정한 작곡가의 작품이나 작곡기법을 모방한 것이 주를 이루지만 그 중 개인적인 메시지 및 사적인 관계를 통한 비밀스런 내

67) 쿠르탁에게 음악은 자연의 매커니즘, 즉 생성과 변형, 삶과 죽음을 표현하는 수단이었다. 쿠르탁은 음형의 다양성, 아티큘레이션의 불규칙한 반복 등을 통해 변화무쌍한 자연의 모습을 보여주고자 하였다. 특히, 그는 음정 선택에 있어서 황금분할에 의한 피보나치 수열인 1, 2, 3, 5, 8, 13에서 추출된 음정인 장 2도, 단 3도, 완전 5도, 단 6도, 증 8도(단 2도)를 그의 작품에 즐겨 사용하였고 황금분할, 대칭구조에 바탕을 둔 작곡기법을 보여준다. Beatrice Barazzoni, "Kurtág's Music: The Spectacle of Nature, the Breath of history, from Op. 7 to 27," *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4(2002), pp. 252-255.

용을 보이는 표제의 작품들도 있다.

이 중 “Phone Numbers of our loved ones 1”은 표제가 어떤 의미를 가졌는지 알기 어려운 작품 중 하나이다. 단선율로 간단히 이루어진 이 작품은 다른 음정과 그룹핑 되어있는 음들을 통해 다른 숫자를 추출해 낼 수 있고 이것은 쿠르탁이 작품에서 사용하고자 한 전화번호를 뜻한다.[68] 이 작품은 8개의 음그룹으로 이루어져 있다. 각각의 음그룹들은 다른 음정, 다른 아티큘레이션, 다른 악상, 다른 성격으로 구성되어 있다. 이 8개의 음그룹들은 각각 6개의 음들로 이루어져 있다. 음들은 각각 다른 음정으로 이루어져 있는데 이는 다른 숫자를 의미한다고 볼 수 있다. 예를 들어 첫 그룹의 E-G-F-D-E-G의 음들은 6개의 다른 음정, 기준음 C로부터의 반음개수인 [475247]을 뜻하며 이는 전화번호를 의미한다. 또한 각 그룹들은 *p*, *f*, *mp*, crescendo 등 다양한 악상으로 연주되도록 지시되어 있다. 이것은 전화 받는 사람들의 성격을 나타내는 것으로 작은 악상은 전화를 받는 사람의 성격 및 캐릭터가 조용한 것을 의미하며 반대로 큰 악상으로 연주되는 것은 큰 목소리로 쾌활하게 전화를 받는 사람을 묘사한 것으로 해석할 수 있다.

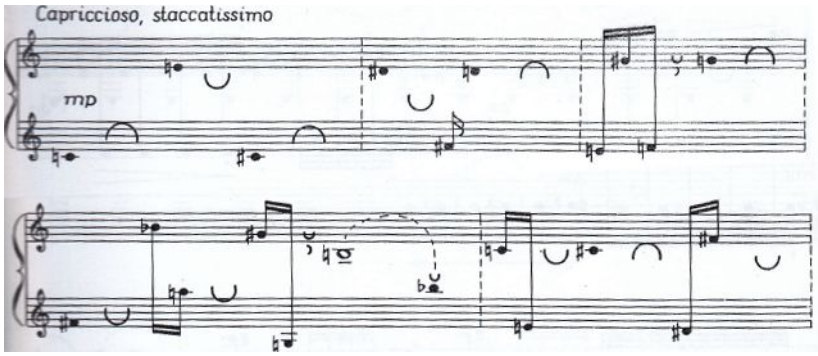
68) 이는 2013년 8월 31일 《야테콕》을 녹음한 피아노 연주자인 로날드 카바예(Ronald Cavaye)와 이루어진 쿠르탁에게 보낸 서면 질문에 대한 전화인터뷰 내용이다. 로날드 카바예는 이 곡의 표제와 의미에 관하여 본인의 질문에 대한 쿠르탁의 답변을 전해주었다.



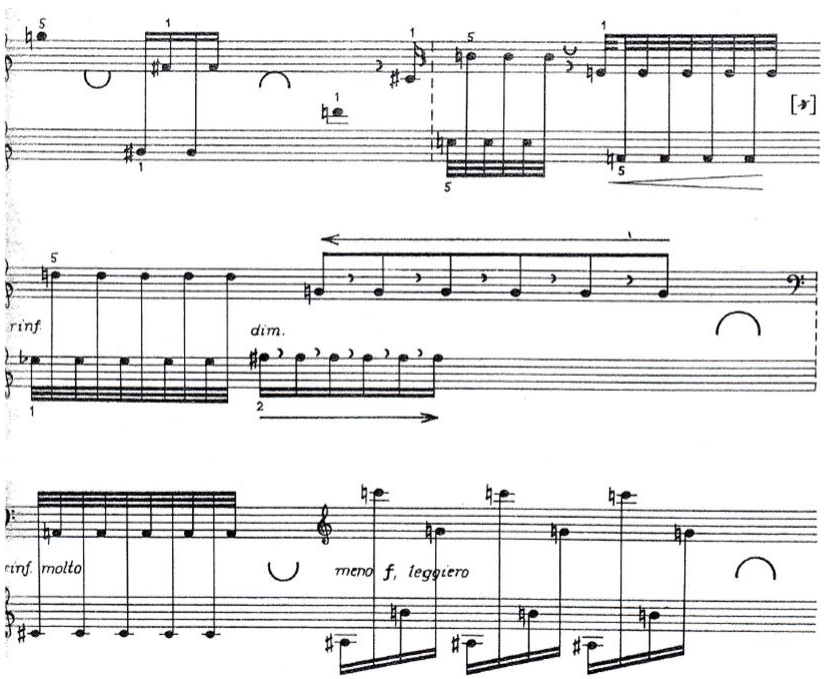
<악보Ⅳ-13> Phone Numbers of our loved ones, Játékok II

또한 “The Mind Will Have its Freedom”라는 문장을 표제로 사용한 곡은 16세기 헝가리 작가이자 목사인 피터 보르네미스자의 고백적인 설교에서 나온 “The Mind Will have its Freedom”이라는 문장을 접하고 난 후 쿠르탁이 느낀 감정 및 감상을 음악으로 표현한 작품이다. 단선율로 진행되는 이 곡은 낭송조로 느껴지는 하나 혹은 두, 세 개의 음들이 짧게 그룹화되어 나타나고 있는데 각각의 그룹들은 숨표로 단절되면서 짧게 끊어지는 형태를 보인다. 조용히 읊조리는 듯 *mp*로 시작된 곡은 후반부로 갈수록 더 많은 음들이 한 프레이즈 안에 포함되면서 호흡이 길어지고 있으며 점차 고조되는 악상을 통해 상승하는 그의 감정을 표현하고 있다.[69]

69) Dolinszky, Kurtág: Játékok Gabor Csalog, BMC Records, 2008. Compact Disc.



<악보Ⅳ-14> The Mind Will Have its Freedom mm. 1-5, Játékok III



<악보Ⅳ-15> The Mind Will Have its Freedom mm. 8-11, Játékok III

이러한 개인적인 메시지를 나타내는 성격의 곡들을 정리해보면 다음과 같다.

작품집	곡명	곡수
II	Phone Numbers of Loved Ones (1), (2)	2
III	(thus it happened...)	3
	The Mind Will have its Freedom..	
	Pen Drawing, Valediction to Erzsébet Schaár	
V	Postface a Kocsis Zoltán	10
	Greeting- for Imre Hermann's 90th birthday	
	Double Consolation (for Janka Szendrei and myself)	
	Preface to a Bálint exhibition	
	Farewell to Pál Kadosa	
	Fanfare to Judit Maros' wedding	
	(...lovely greetings to Grete Spinnrad)	
	Dialog for the 70th birthday of András Mihály	
	Flowers and Thistle to S. W.	
	Farewell, S. W.	
VI	For Dóra Antal's Birthday	7
	Letter to Marianne Teöke	
	Christmas Greeting for Heini	
	Message to András Szöllösy	
	Birthday elegy for Judit	
	A Quiet Farewell to Endre Székely	
	...waiting for Susan...	
VII	For Kurt Wölfel's birthday	6
	For Georg Kröll's birthday	
	For Marianne Teöke	
	un message à Madeleine Santchi 80	
	Geburtstagsgruss für Nuria	
	Merran's Dream	
VIII	A quiet farewell to Endre Székely[70]	1

<표Ⅳ-2> 개인적 메시지 및 내용을 담은 작품들의 목록

70) 이 곡은 6권에 작곡된 솔로곡을 투 피아노 버전으로 다시 작곡한 곡이다.

《야테콕》 5권부터는 부제인 'Diary Entry, personal messages'에서 알 수 있듯이 개별악곡들은 마치 일기처럼 작곡년도와 때때론 장소가 곡 마지막에 표시되어 있다. 또한 개인의 일기가 의식의 흐름을 적고 기록하는 것처럼 《야테콕》에서 쿠르탁은 개인적 일기를 적듯이 음악적인 메시지를 담고 있다.

위의 표에 있는 곡들은 쿠르탁의 개인적인 내용을 담고 있는 것으로 정확한 내용을 알기가 어렵다. 그러나 《야테콕》 전곡 연주자인 가보 잘로그(Gábor Csalog)와 로날드 카바예(Ronald Cavaye)는 필자와의 서면인터뷰에서 작곡가의 개인적인 관계나 곡에 대한 내용 및 정보를 알고 있는 것이 도움이 되지만 그러한 것을 모르더라도 곡을 배우고 연주하는 데에는 무리가 없다고 밝혔다. 또한 쿠르탁은 연주자가 개인적 메시지의 의미나 의도를 모르더라도 연주자 자신의 해석에 따라 연주하는 것을 존중하였다.[71]

1.2. 교육용 표제작품

앞서 Ⅲ장에서 언급했듯이 《야테콕》은 어린이를 위한 피아노 교육용 작품으로 시작되었다. 그러므로 《야테콕》의 특징 중 하나는 피아노 테크닉 연마와 피아노 음악을 학습하기 위한 목적을 가지고 있으며 교육용 표제 작품은 작품집에서 중요한 위치를 차지한다고 할 수 있다.[72]

《야테콕》 1권에는 쿠르탁의 독특한 기보법과 그의 음악을 구성하고 있는 기본 요소(basic element)[73]들이 처음 소개되고 있으며 쿠르탁의 음악어법을 익히기 위한 교육용 의도의 곡들이 많은 수를 차지한다. 또한 여러 새로운 기법을 통한 실험적 요소들과 함께 음계연습, 다섯 손가

71) 이는 2013년 8월 31일 쿠르탁의 《야테콕》을 녹음한 피아노 연주자인 로날드 카바예가 쿠르탁과의 서면 인터뷰 내용을 전달해주기 위해 성사된 전화인터뷰와 연주자 가보 잘로그와의 서면 인터뷰를 정리한 내용이다.

72) 《야테콕》에는 피아노 교육을 위한 테크닉적인 곡들이 등장하고 있지만 바르톡의 《미크로코스모스》와는 달리 테크닉의 난이도에 따른 위계적 구성을 띠지 않는다.

73) 부록처럼 1권 앞에 덧붙여진 "basic elements"는 그가 새로이 사용한 클러스터, 글리산도 및 단독음들을 연주하는 다양한 기호들을 연습하도록 짧게 작곡되어 있다. 또한, 그가 기보법에서 사용하도록 지시한 손바닥, 팔목, 주먹, 손끝 등 다양한 신체의 부위를 이용한 연주를 연습하는 연습곡들이 실려 있다.

락의 반음계연습, 병행 및 반진행 등의 연습, 5도권 연습 등 테크닉적인 측면을 위한 곡들과 레가토와 스타카토, 배음, 페달 등 피아노 주법적인 측면을 위한 곡 등 다양한 곡들이 교육적 의도를 가지고 작곡되었다.

《야테콕》에 실린 교육용 표제작품들의 구성을 살펴보면 1권에는 피아노의 새로운 기법을 습득하기 위한 곡들이 거의 대부분을 차지하며 3권까지 교육용 목적을 가진 곡들이 많이 실려 있다. 그러나 4권부터는 교육을 위한 용도의 곡들은 찾아볼 수 없다.[74]

교육적 성격을 가지는 표제의 곡들을 표로 정리해보면 다음과 같다.

작품집	곡명	특징
I	Palm Stroke (1), (2)	손바닥을 이용한 클러스터 연습곡.
	Wrong notes Allowed (1), (2)	A부분의 Palm Stroke (1), (2)에서 제시된 대략적 음높이를 정확한 음으로 풀어쓴 형태의 곡, 연주 시 틀린 음들도 허용하는 새로운 개념, 팔을 교차하고 도약 시 위아래로 팔을 움직임, 즉 신체적 측면의 연주효과를 연습.[75]
	Dot-Strumming	대략적 음높이인 x로 된 기보된 음들의 연습곡.
	Elbows	팔꿈치를 사용한 클러스터 연습곡.
	Walking, Toddling, Let's be Silly	건반 전체를 사용하지 못하는 어린 아이들을 위한 곡. 때문에 연주시 서거나, 걸어다니면서 '웃긴', 또는 장난치는 듯 한 효과를 주게 된다. 어른들이 연주할 때에도 이러한 방식을 따르도록 지시하고 있다. 클러스터, 글리산도, 지시된 음을 위한 연습곡.
	(silent palms)	손바닥을 이용하여 연주하는 곡, 하얗게 표시된 음들은 손바닥으로 건반을 누르지만 거의 소리가 나지 않게 억제하여 연주하도

74) 5권 이후 교육적 성격의 표제작품은 6권의 "Hungarian Lessons for Foreigners" 한 곡이다. 그러나 이 작품은 헝가리 언어의 교육적 습득의 목적 보다는 연주자의 목소리를 사용하여 피아노에서 연주할 수 있는 또 다른 새로운 음향추구라는 측면에서 다룰 것이므로 여기서는 설명을 제외하였다.

		록 지시.
	(detecting chords)	화음을 연주하고 긴 지속을 통해 코드의 음향을 듣는 연습을 위한 곡.
	The Bunny and the fox	연극 지문처럼 이야기가 악보 아래 제시되며 이를 통해 지문과 부합된 음악적 표현을 의도.
	Legato	긴 지속음들을 레가토로 연주하기 위한 연습곡, 프레이즈 표현을 위한 슬러 연습.
	The Stone-frog Crawled Along...	클러스터 연습.
	Fifths (2)	오른손 왼손을 번갈아가며 5도 분산화음을 연주.
	(the young boxer's lighter moments)	'어린 복서의 가벼운 움직임'이라는 표제에 맞게 경쾌한 분위기의 빠른 스타카토를 사용한 클러스터들의 연주.
	Portrait (1)	긴 지속음들을 통해 음들이 층을 이루면서 만들어내는 음향 감지를 위한 연습곡.
	Three-finger Play	3개의 음들이 묶여서 하나로 연결하여 연주하는 연습곡, 손 번호표 지시.
	(scherzando)	클러스터와 글리산도로 이루어짐, 짧은 8분음표 음가의 클러스터들이 스타카토로 연주되는 장난스러운 느낌의 곡.
	Sound and Sound -ball (1), (2)	표제처럼 일반적인 소리(sound)와 공 모양으로 기보된 클러스터 소리(sound-ball)가 연주되는 곡.
	Out and In (1), (2)	벌어졌다 줄어드는 음형 연습곡.
	Fifths and Fourths and Palm strokes	4, 5도들은 꾸밈음을 통해 연습하고 그와 함께 손바닥을 이용한 클러스터들을 연습.
	Scale from One to Eight	표제와는 좀 다른 의미, 음들이 1개에서 8개로 늘어나는 연타연습곡.
	Meandering Tune	분위기 표현을 위한 연습곡.
	Quarelling (1), (2)	쉼표로 나뉘는 구획마다 다양한 기법이 다양한 악상과 아티큘레이션으로 등장, 다양

		한 악상 및 아티큘레이션을 위한 연습곡.
	Sidling Palms	경사진 클러스터들의 기보를 보면서 이를 연습하는 곡, 연주시 조금씩 다른 음들을 연주.
	Beating(3x3- 3 tones, 3rhythm patterns)	F, F#, G 음들의 다양한 형태의 리듬 패턴 연습곡.
	Preliminary Exercises to the Hoquetus[76]	B부분에 나오는 호케투스를 연주하기 전, 이를 익히는 연습곡.

<표Ⅳ-3> 《야테콕》1권의 교육용 표제작품들의 목록

작품집	곡명	특징
II	Quarrelling (3)	C음을 중심으로 위아래로 움직이는 음들의 표현을 위한 연습곡, 다양한 아티큘레이션과 악상이 등장.
	Quarrelling (4)	빠른 음가들의 스케일 연습, 다양한 악상과 아티큘레이션 연습곡.
	Play with basic elements (2)	글리산도와 짧은 음가의 리듬 클러스터 연습곡.
	To and Fro	클러스터, 글리산도와 2개 혹은 3개 음으로 이루어진 다양한 임시표의 음들을 연주하는 연습곡.
	Five- finger Play	5개의 음으로 이루어진 음형들을 다섯 손가락으로 연주하는 연습.
	Forte-Piano	양손에서 지속음들이 엇갈리면서 등장, 양손의 지속음이 합쳐지면서 아티큘레이션에 변화를 주는 독특한 음향적 효과를 위한 연습곡.
	(angrily)	다섯 손가락을 이용하여 곡의 성격을 표현하기 위한 연습곡, 손가락 번호들이 모두 지시.
	Out and In (3)	Out and In (1), (2)의 연속선상의 연습곡.

75) Johnson, "Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in Játékok," pp. 284-286.

76) 중세의 폴리포니 음악 특유의 기법으로, 하나의 멜로디를 1개 내지 몇 개 음표 단위로 2개(드물게 3개)의 성부에 배당하여 번갈아 노래하게 해서 완성한다. 따라서 한 성부가 연주할 때 다른 성부는 쉬고 음들이 갑자기 끊어지면서 딸꾹질과 비슷한 효과를 띤다.

	Fifths (3)	5도 연습곡.
	Sound-filtering	쿠르탁의 특징적인 음향을 익히기 위해 여러 지속음들이 다른 길이를 가지고 연주되면서 소리의 변화를 포착하기 위한 연습곡.
	Scale-play in *f* and *p*	스케일과 다이나믹의 대조 연습을 위한 곡, 다른 다이나믹으로 연주되는 글리산도와 클러스터 연습곡.
	Jumping Fifths	도약을 가진 12도, 5도 연속진행의 스타카토 연습곡.
	Devil's Jump	그가 선호하는 음정관계인 단 9도, 단7도를 이용하여 작곡한 곡, 어려운 도약을 의미하는 표제의 연습곡.

<표Ⅳ-4> 《야테콕》2권의 교육용 표제작품들의 목록

작품집	곡명	특징
III	Stop and Go	페르마타로 나뉜 구획에 따라 빠른 음가와 클러스터들을 번갈아가며 반복하는 연습곡.
	Play with Infinity	매우 여린 악상으로 시작된 반음계 스케일이 건반의 가장 위부터 낮은 음역대로 계속해서 내려가는 연습곡.
	quiet talk with the devil	II권에 나왔던 "devil's jump" 연습곡의 발전된 형태, 왼손의 지속음 위에서 단 9도와 7도의 간격을 가진 오른손이 연주되는 연습곡.
	(five-finger play - Chromatic exercise)	다섯 손가락을 모두 사용하여 반음계를 연주하는 연습곡.
	Thistle, Tumble-bunny	빠른 스케일 연습곡.
	(sorrowful tune)	곡의 분위기를 조성하는 연습곡, 클러스터 효과의 다섯 음으로 이루어진 화음들과 반복음들을 통해 슬픈 분위기를 표현.
	Double-notes, addition to Bartok's Mikrokosmos	두 개의 음으로 이루어진 화음들의 반복진행 연습곡, 바르톡의 《Mikrokosmos》와의 연관성.
	Signs in Black	모두 엄지손가락으로 연주하는 곡, 흰건반과 검은 건반을 교차하는 연습곡.

	Five - finger Quarrel	음가들의 빠른 진행을 다섯 손가락을 모두 이용하여 연주하는 곡으로 *f, piu f, fff* 등 강한 악상을 표현하는 연습곡.

<표Ⅳ-5> 《야테콕》3권의 교육용 표제작품들의 목록

위와 같이 표로 분류한 교육용 표제의 작품들은 다양한 목적을 가지고 있다. 첫째, 쿠르탁의 독특한 기보법과 그의 음악을 구성하고 있는 기본 요소(basic element)들을 처음 소개하고 이러한 요소들에 익숙해지기 위한 용도의 곡들이 많은 수를 차지한다. 둘째, 반복하고 모방하는 기존의 도제식 교육이 아닌 음에 대한 탐구와 자유로운 방법으로 피아노에 대한 새로운 접근의 가능성을 열어주는 곡들이 있다. 셋째, 기존의 여러 작곡가들의 연습곡과 같은 연주력 향상을 위한 연습곡들을 들 수 있다. 기존의 연습곡들은 손가락 연습이나, 어려운 테크닉, 음정관계의 연습을 위한 곡들이 대부분을 차지하고 있지만 《야테콕》에는 이 외에도 쿠르탁이 평소 작곡할 때 중요하게 다룬 음의 잔향을 듣고 그 안에서의 변화를 감지하기 위한 연습곡들이 있다. 뿐만 아니라 악곡의 감정 및 분위기의 표현을 연습하기위한 연습곡들이 있다는 것도 새로운 점이다. 이러한 다양한 교육용 목적의 곡들은 기존의 피아노 테크닉의 개념을 확장시킨 연습곡으로 볼 수 있다.

각각의 목적에 따른 곡들을 분류해보면 다음과 같다.

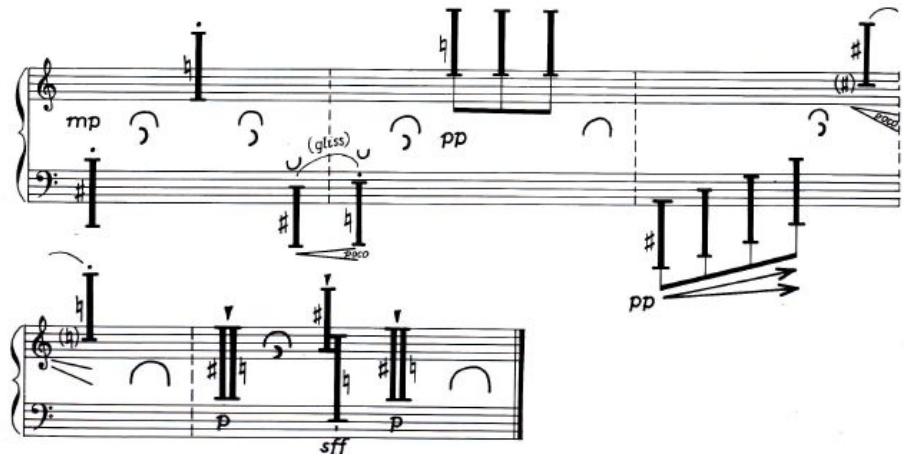
목적		작품집	곡명
쿠르탁의 새로운 음악어법습득		Ⅰ	Palm Stroke (1), (2), Dot-Strumming, (silent palms), The Stone-frog Crawled Along... Sound and Sound-ball (1), (2) Fifths and Fourths and Palm strokes Quarrelling (1), Sliding palms
		Ⅱ	Play with basic elements (2) Scale-play in *f* and *p*
새로운 음악적 접근 시도		Ⅰ	Wrong notes allowed Walking, Toddling, Let's be silly The Bunny and the Fox
연습곡	테크닉 연습곡	Ⅰ	Fifths (2), Three-finger Play Scale from One to Eight Beating, (the young boxer's lighter moments) Out and In (1), (2)
		Ⅱ	To and Fro, Five-finger play, Fifth (3), Out and In (3) Jumping Fifths, Devil's jump,
		Ⅲ	Play with Infinity, Stop and Go, Thistle, Tumble-bunny quiet talk with devil, Double notes five-finger play, Signs in Black, Five - finger Quarrel
	감정 및 분위기 표현 연습곡	Ⅰ	(scherzando), Meandering tune
		Ⅱ	(angrily), Fancifully
		Ⅲ	Sorrowful tune
	음향 감지 연습곡	Ⅰ	(detecting chords), Legato, Portrait (1)
		Ⅱ	Forte-Piano, Sound-filtering
		Ⅲ	Portrait (2), (3)

<표Ⅳ-6> 목적에 따른 교육용 표제들의 분류표

(1) 쿠르탁의 새로운 음악적 언어습득을 위한 연습곡

《야테콕》에는 쿠르탁만의 독특한 피아노 연주기법들을 위한 새로운 기보법이 등장한다. 《야테콕》1권에는 글리산도와 다양한 클러스터를 위한 “Palm stroke”, “Elbows”, “Palm strokes”, “Sidling Palms” 등의 작품들이 실려 있는데 이 작품들은 각각의 특징적인 주법이 짧은 두 단의 그래픽 기보로 표현된 작품이다. 이 곡들은 처음 접했을 때 연주자가 어려움을 느낄 수도 있으나 새로 시도된 기보와 기법들에 익숙해지기 위한 일종의 연습곡이다.

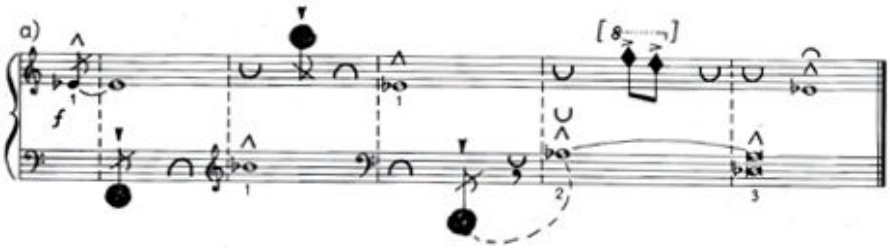
이 중 “Elbows”는 양 팔꿈치를 사용하여 클러스터(cluster)로 연주하는 곡으로 한쪽 팔로 연주되는 올림표(#)를 포함한 클러스터, 제자리표(♮)가 사용된 클러스터와 양손을 함께 이용하여 연주하는 클러스터 등 다양한 종류의 클러스터를 익숙하게 익히기 위한 연습곡이다. 또한 두 개의 클러스터를 글리산도로 연결하여 독특한 음향적 효과를 내는 방법도 제시하고 있다.



<악보Ⅳ-16> Elbows, Játékok I

쿠르탁의 소리에 대한 관심을 보여주는 작품 “Sound and Sound-ball”에서는 하나의 음표가 내는 소리(sound)와 공모양(sound-ball)으로 기보된 클러스터[77]가 연주하는 소리 등 다양한 소리의

대조를 통해 여러 종류의 음향의 울림을 습득할 수 있다.



<악보Ⅳ-17> Sound and Sound-ball (1), Játékok I

(2) 음악에 대한 새로운 접근의 가능성

쿠르탁은 《야테콕》 서문에서 “기보에 사용된 이미지들은 정말로 진지하고 심각한 것을 제외하고는 그다지 심각하게 취급될 필요가 없다.”[78]라고 하였다. 즉 《야테콕》의 ‘놀이’라는 의미에서 유추할 수 있듯이 《야테콕》의 작품들은 엄격하고 진지하게 접근하기보다 피아노 연주를 하나의 놀이처럼 생각하고 즐겁게 연주할 수 있도록 작곡되었다. 그는 《야테콕》에서 음악을 정제하고 진지하게 접근하는 일대일의 엄격한 음악 교수법에서 나오는 획일화된 음악 대신 연주자의 새로운 시도를 통해 다양하게 나타나는 작품들을 자유롭게 즐길 수 있도록 하였다.[79]

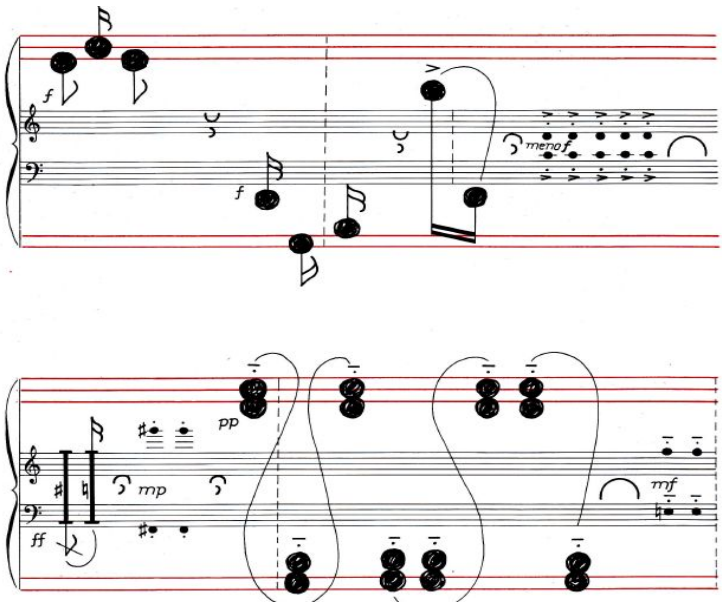
이러한 새로운 접근은 어린이들의 다양한 경험과 잠재된 가능성을 무한히 펼칠 수 있는 기회를 주고 있다. 예컨대 “Walking”, “Toddling”, “Let′s be Silly” 등의 곡들은 아직 어려서 피아노 의자에 앉을 때 건반 전체에 손이 닫지 않는 어린이들을 위해 작곡된 곡으로 피아노를 연주할 때 의자에 앉아서만 연주하는 것이 아니라 서거나, 걸어 다니며 ‘자유롭게’ 또는 장난치는 듯한 효과를 주게 된다. 그리고 이 곡을 성인 연주자

77) 곡에서 사용되는 공 모양의 클러스터는 손바닥을 사용하여 연주해야하며 어떤 음을 연주해야 하는지 지시가 없기 때문에 연주자가 원하는 음역대에서 클러스터를 연주할 수 있다. 이 때 기존의 음의 형태로 기보된 음들과 대조되는 음역에 클러스터가 기보되어 있기 때문에 하나의 음으로 내는 소리와 클러스터들은 음역대와 기법에 있어서 대조를 이루게 된다.

78) ‘On no account should the written image be taken seriously but the written image must be taken extremely seriously as regards the musical process.’

79) Dolinszky, Kurtág: Játékok Gabor Csalog, BMC Records, 2008. Compact Disc.

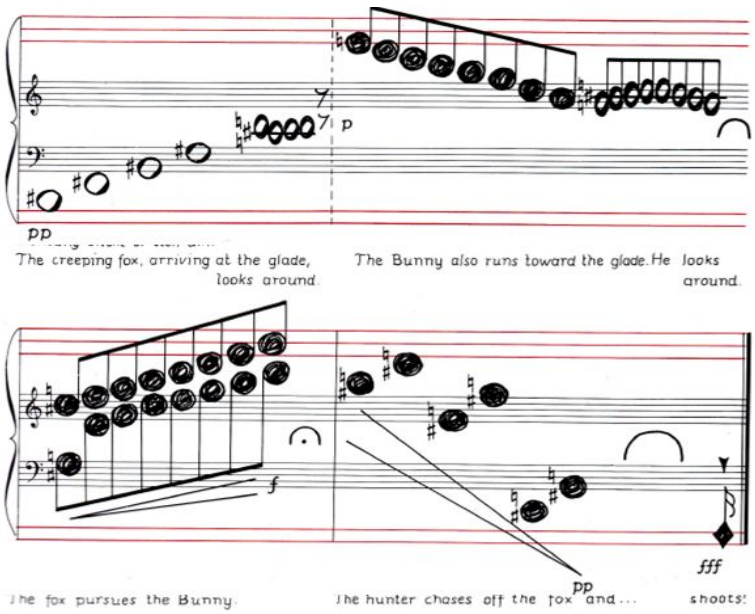
가 연주할 때에도 어린아이들이 느끼는 방식을 따르도록 지시되어 있다. 이러한 점은 연주하는 사람의 표현의 자유를 존중하고, 규칙에 얽매인 피아노 학습이 아니라 피아노를 즐겁게 배우고 음악을 즐기기 위한 쿠르탁의 의도로 이해할 수 있다. 그 예로 “Toddling”은 클러스터와 같은 음을 반복하는 간단한 구성을 보이고 있지만 기보에서부터 음높이가 지정되지 않아 기존의 클러스터와는 다른 형태의 클러스터를 보여준다. 쿠르탁은 의도적으로 음높이를 정확히 기보하지 않고 연주자가 자유롭게 음을 결정하여 연주할 수 있도록 작곡한 것으로 해석할 수 있다. 또한 아이들이 아장아장 걷는 모습을 형상화한 듯한 간단한 클러스터들이 그룹핑을 통해 표현되고 있으며 반복음들이 등장할 때에는 매번 반복하는 음들, 반복음의 개수, 아티큘레이션, 악상을 항상 변화시켜 다양한 표현을 시도하였다. 이처럼《야테콕》에서 쿠르탁은 간단한 곡들에서도 표현의 가능성을 극대화하였고 정해진 규칙 없이 자유롭게 연주하여 피아노에 대한 흥미를 잃지 않도록 작품을 구성하였다.



<악보Ⅳ-18> Toddling, Játékok I

“The Bunny and the Fox”[80]는 극의 지문과 같은 줄거리와 함께 작

곡되었다. 지문의 내용을 묘사하는 듯한 악보는 연주자들이 연주할 때 지문의 내용을 연주자의 음악적 감상이나 느낌과 함께 피아노 위에서 표현하는 새로운 음악적 접근방식을 보여준다고 할 수 있다.

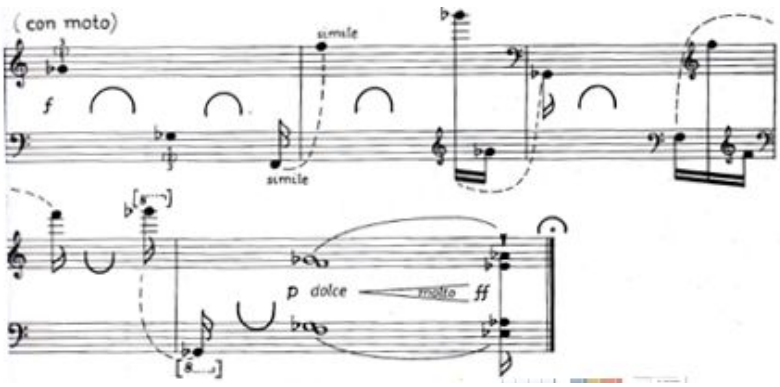


<악보Ⅳ-19> The Bunny and the Fox, Játékok I

마지막으로 “Wrong Notes Allowed”에서는 빠른 음가의 음들이 넓은 도약을 포함하고 있지만 제목에서 알 수 있듯이 연주자가 틀린 음들을 연주하는 것도 허용한다. 이 작품은 피아니스트들이 연주할 때 틀리지 않고 정확하게 연주해야하는 것에서 벗어나 연주할 때의 제스처, 그리고 음들의 프레이즈 표현에 더 우선순위를 둔다. 이는 특히 초보자들이 처음 피아노를 배울 때 정확하게 쳐야 한다는 엄격한 규칙에서 자유롭게 해주므로 피아노를 학습할 때 흥미를 잃지 않도록 한 것으로 해석할 수 있다. 쿠르탁은 피아노 연주를 할 때 음을 맞고 틀리게 연주하는 것은 중요하지 않다고 보았으며 소리를 듣고 연주할 때의 뉘앙스를 잘

80) 이 곡은 Krisztina Takács라는 6살 소녀가 작곡한 곡을 쿠르탁이 자신의 작품으로 옮긴 것이다. 지문의 내용은 “몰래 다가오던 여우가 숲속의 빈터에 도착하여 주위를 둘러본다. 토끼도 숲속 빈터에 도착하여 주위를 둘러본다. 여우가 토끼를 잡아챈다. 사냥꾼이 여우를 쫓아가서……. 빵!”이며 지문의 내용에 따라 음악이 형상화되어있다.

표현하는 것에 중점을 두었다.



<악보Ⅳ-20> Wrong notes allowed (1), Játékok I

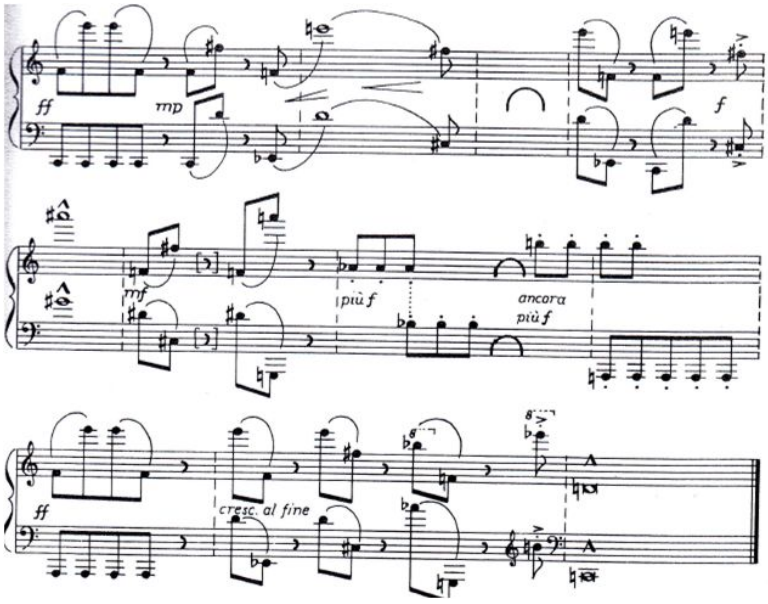
(3) 연주력 향상을 위한 연습곡

쿠르탁은 《야테콕》에서 교육용 연습곡을 통해 피아노에 새로운 접근을 시도하였고 작품에서 연주자의 자율성을 구현하였다. 하지만 연습곡의 기능을 가진 피아노 연주능력 향상을 위한 작품들도 《야테콕》에 많이 실려 있다.

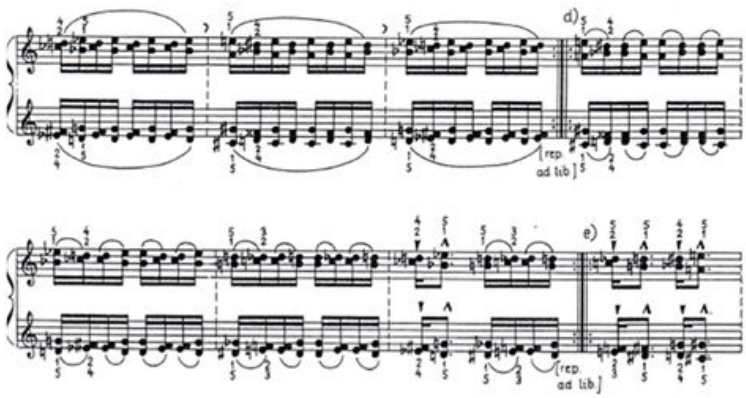
연습곡들의 대부분은 우선 손가락 연습 및 어려운 테크닉이나 음정관계의 연습을 위한 작품들이다. 《야테콕》에는 5도 연습, 스케일, 반음계 연습, 도약 연습, 박자를 세는 연습 등의 여러 목적을 위한 다양한 연습곡들이 있다. 그 중 “Devil′s jump”는 쿠르탁이 특정 음정관계를 선호하였다는 것을 보여주는 대표적인 작품이다. 그는 안드라스 바르가와의 인터뷰에서 베베른의 영향으로 단 9도와 장 7도를 즐겨 사용했다고 밝혔으며 특별히 장 7도 음정을 “Devil′s jump”로 명명하였다.[81] 이 작품은 장 7도와 단 9도, 동음 반복의 3개의 음악적 재료만으로 구성되었고 넓은 도약을 연습하기에 적합한 곡이다. 양손은 계속해서 같은 리듬을 가지고 진행되는데 이때 오른손과 왼손은 병진행을 하기도 하지만 반진행하며 음역대의 대비도 함께 보여주기도 한다.

81) Varga ed., *György Kurtág: three interviews and Ligeti homages,* pp. 68-69.

그리고 “Double notes”를 살펴보면, 이 작품은 화음의 연속진행을 위한 곡으로 바르톡의 《미크로코스모스》No. 66, No. 134-135와 마찬가지로 겹음(double notes) 연주기술을 향상시킬 수 있는 연습방법을 제시하고 있다. 쿠르탁은 a)부터 i)까지 아홉 부분으로 나누어 두 개의 다른 음정의 연속 진행을 이용한 연습곡을 작곡하였는데 곡이 자체적으로 연주될 경우는 하나의 곡으로 연주되지만, “각각이 연습의 목적을 위해 나누어서 사용될 수도 있다.”고 악보에 자세히 명시하였다. 이러한 용도의 곡들은 다른 곡에서 착안한 연습곡의 활용의 한 방식을 제시해준다는 점에서 의미를 찾을 수 있을 것이다.



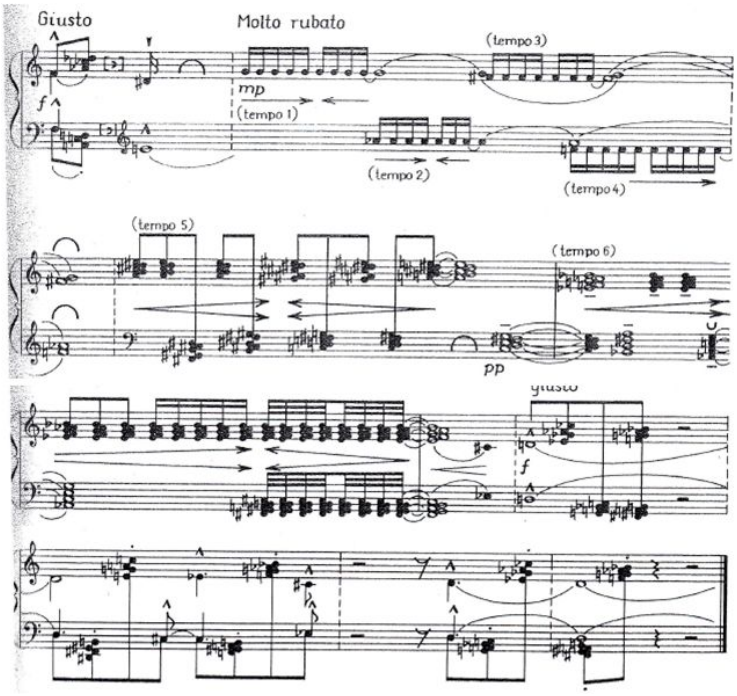
<악보Ⅳ-21> Devil's jump, Játékok II



<악보Ⅳ-22> Double Notes mm. 3-10, Játékok III

다음으로 기술적인 테크닉을 위한 곡들 뿐 아니라 감정 및 분위기의 표현을 위한 연습곡들도 작곡되었는데 그 예로 “Scherzando”, “Meandering tune”, “sorrowful tune”, “(angrily)” 등의 곡을 들 수 있다. 쿠르탁 이전의 리스트, 쇼팽 등의 연습곡들에서는 테크닉의 연습과 함께 곡의 분위기를 잘 표현하는 것이 작품의 완성을 위한 필수적인 요소로 내재되어 있다. 쿠르탁은 이전 시대의 작곡가들과 달리 《야테콕》에서 직접적으로 악곡의 분위기 및 감정을 나타내는 작품을 표제와 함께 제시하여 학습하도록 하였는데 이는 《야테콕》의 교육용 표제 작품이 지닌 독창적인 면모라 할 수 있다.

그 중 “Sorrowful tune”을 살펴보면 곡은 정확한 템포로 연주하는 ‘지우스토(Giusto)’ 부분과 ‘몰토 루바토(Molto rubato)’ 부분이 교대로 나오는 구성을 보이고 있다. 비교적 간단한 부분의 ‘지우스토’ 부분과 달리 ‘몰토 루바토’ 부분은 6개의 서로 다른 템포로 연주하도록 지시되어 있다. 또한 각각의 부분들에서 반복음들이 빨라지거나 느려지는 자유로운 템포 설정을 통해 심한 감정의 기복을 표현하는 듯한 변화를 보여주고 있다. 이러한 많은 변화들을 통해 작품의 분위기를 표현하는 연습이 가능한 것이다.



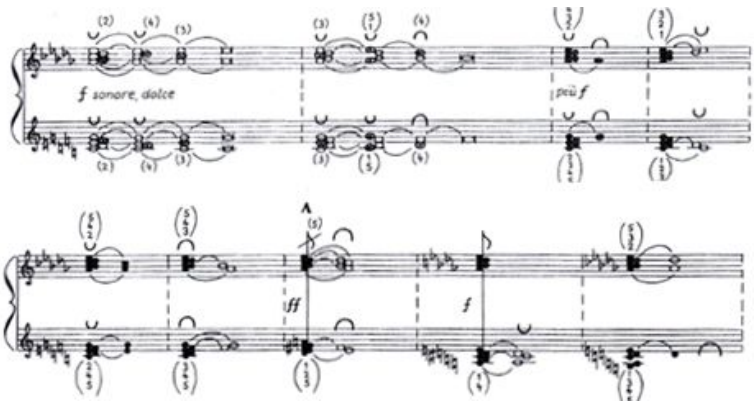
<악보Ⅳ-23> Sorrowful tune, Játékok III

하나의 정해진 음악 양식으로부터 자유로워진 쿠르탁에게 음악은 소리 하나만이 아니라 소리와 소리의 연결과 그 사이의 긴장감을 의미하였다.[82] 이러한 그의 음악적 성향을 반영하기 위해 《야테콕》에는 지속음의 사용을 통해 음의 잔향을 듣고 그 안에서의 변화를 감지하기 위한 목적을 가진 연습곡들이 나타난다. 이러한 유형의 곡으로는 “Legato”, “Forte-Piano”, “Sound filtering”, “Portrait” 등이 있다.

그 중 “Sound-filtering”은 다른 조표를 가진 오른손과 왼손이 같은 음형을 가지고 있지만 다른 음들로 구성되어 불협화음의 부딪힘을 만들어낸다. 또한 각 마디에서는 매번 화음의 외성이 유지되면서 내성을 변화시키거나 다른 음으로 움직이는데 이 때 화음의 소리를 지속하면서 변화음들의 미세한 차이를 감지하는 것이 이 곡의 목적으로 볼 수 있다. 쿠르탁은 이러한 경우 연주자가 어떤 손가락 번호를 사용해야 하는지에

82) Dolinszky, Kurtág: Játékok Gabor Csalog, BMC Records, 2008. Compact Disc.

대해서도 자세히 지시하고 있다.



<악보Ⅳ-24> Sound filtering, Játékok II

이처럼 《야테콕》에는 테크닉, 곡의 분위기 및 감정, 음의 변화감지 등 여러 가지 목적을 위한 연습곡들이 다양하게 나타나고 있다.

1.3. 장르 및 음악형식의 표제작품

쿠르탁은 모든 시대를 아우르는 다양한 장르나 형식을 표제로 한 《야테콕》의 개별 작품들에서 장르나 형식적 특성을 작품을 구성하는 중요한 모티브로 사용하였다. 이를 토대로 그는 서양 고전음악 장르 전통과 현대적 음악어법을 결합하여 독특한 작곡 스타일을 보여주고 있다. 이러한 예로 교회음악에서 노래 부르는 형태인 응답송과 키리에, 음악형식인 사라방드와 왈츠, 호케투스 등을 들 수 있다. 뿐만 아니라 《야테콕》 5권, 6권에는 중세시대의 베르세토, 오르가눔과 교회음악의 찬미가(Hymn)와 코랄(Chorale) 등의 장르를 표제로 사용하는 곡들이 실려 있다. 이러한 특징은 쿠르탁의 작품이 서양음악의 중요한 모태가 된 장르 혹은 형식과 깊은 연결성을 가지고 있는 것으로 해석할 수 있다.

다음은 《야테콕》에 나타난 형식, 장르 및 연주형태를 표제로 가진 작품들을 정리한 것이다.

작품집	곡명	특징
I	Prelude and Waltz in C	모두 C음으로 구성, C음이 3박자형태로 음역을 달리하며 연주되며 위아래로 이동하는 신체의 제스처적 측면을 부각.
	C's Night Song	긴 지속음들이 숨표와 함께 사용, 쿠르탁의 작품에서 이례적으로 박자표 제시.
	Little Chorale[83] (1), (2)	코랄의 기본적 형태인 단순한 리듬, 음이 마디가 진행될수록 하나씩 늘어나면서 층을 형성.
	Waltz (1)[84]	글리산도로만 이루어진 왈츠, 지시어에서 왈츠의 성격이 나타남.
	(five little piano pieces)	5개의 짧은 곡으로 구성된 모음곡, 클러스터들이 단독음과 함께 사용되면서 다양성 부여.
	Sarabande	느린 진행의 긴 지속음과 그것을 연결하는 물결모양의 프레이즈들로 이루어짐. 우리가 흔히 알고 있는 제한적 의미의 사라방드 리듬이 아니라 쿠르탁이 생각하는 나름의 리듬을 표현.
	Micro-rondo	작은 형태의 론도로 곡의 처음에 후렴구 a, b를 제시한 뒤 곡 중간 중간 연주하도록 지시.
	Hoquetus[85]	두 명의 연주자가 나누어서 성부들이 교대로 연주하며 호케투스의 딸꾹질하는 듯한 특징이 표현.
II	Shadow-play-Hoquetus	긴 지속음 뒤로 그림자처럼 양손에서 번갈아 연주하는 호케투스의 특성을 보이는 패시지가 나타남.
	Waltz(Hommage à Shostakovich)[86]	클러스터로 구성된 왈츠.
	(prelude and waltz)	긴 지속음 형태로 연주되는 즉흥연주적 성격의 프렐류드와 정확성을 보이는 3박자 계열의 왈츠로 구성.
	Waltz (2)	손바닥 가장자리로 연주하는 왈츠, 3박자 계열과 2박자 계열이 섞여서 등장.
	Antiphony in	단순하고 단음절적인 독립적 선율을 가진

	f-sharp	안티폰의 특성을 빌려와 왼손에서 곡의 중심이 되는 f#음이 지속적 등장, 이때 오른손에서는 다양한 음형들을 연주하며 중심음을 꾸며주다가 곡의 마지막에서 화음을 이루는 3음인 a#음이 연주되면서 왼손과 화음을 형성.
	12 Microludes	쿠르탁에 의해 만들어진 극도의 단순성을 보이는 12곡의 모음곡 형태, 각 곡들은 모두 다른 중심음으로 구성.
III	(scherzo)	곡의 성격을 나타내기 위해 경쾌한 분위기로 짧은 스타카토의 클러스터들을 연주, 클러스터를 연주할 때 다른 손에서 글리산도들이 더해져 경쾌한 효과.
	Russian Dance	'활발하게(giocoso)' 연주되는 짧은 두 줄의 춤곡, 6도 화음과 5도 구성의 화음들이 진행.
	Elegy for the left hand	'부드러우면서도 격렬하게(tenderly yet vigorously)'로 곡의 성격을 지시, C음이 계속 등장, 멜로디로 표시된 음들과 효과음처럼 표시된 음들은 다른 울림으로 연주.
	12 new microludes	2권의 "12 Microlude"보다 곡의 길이나 악곡 구성에서 확대된 형태의 모음곡.
IV	Fog-canon	클러스터와 글리산도로 구성된 간단한 곡, 각 구성요소들이 시간차를 두고 제 2연주자 먼저 연주하고 제 1연주자가 따라 나오다 마지막에 두 연주자가 함께 연주하는 전음역대를 아우르는 클러스터로 곡을 마침.
	Furious Chorale	최상성부에서 선율을 연주할 때 그 외 성부들이 빠른 패시지를 연주하며 곡의 "furious"적 성격을 표현하였으며 코랄을 쿠르탁 나름대로 재해석.
	Kyrie	천천히 연주되는 코랄 형태의 지속음들이 내성부의 움직임과 여음의 처리를 통해 음향적 효과를 추구.
	Prelude and Waltz	F음으로만 구성된 곡, 자유로운 형태의 프렐

	in F	류드와 빠르지만 왈츠의 리듬을 느낄 수 있는 부분, 마지막 코다의 세부분으로 구성. 왈츠 부분에서는 다양한 음역대의 F음을 사용.
	Sarabande	1권에 실린 사라방드를 기본으로 이를 제 1연주자가 연주하고 제 2연주자는 새로이 작곡된 선율을 연주.
V	Prelude and Chorale	즉흥적 성격의 강한 추진력을 가진 리듬의 격렬한 움직임이 인상적인 프렐류드는 쿠르탁의 Op. 6d와 같은 구성, 코랄은 단선율의 왼손 성부 위에 오른손의 화음들이 순차진행.
	An apocryphal hymn (in the style of Alfred Schnittke)	찬송가형식, 최상성부를 지속음 형태로 두고 최소한으로 움직이면서 진행.
	Capriccioso - luminose for Jeno Szervanszky	카프리치오(열정적이고 기분이 들뜨도록)적인 특성을 보여주는 지시어와 빠른 음형진행.
	Waltz	3박자의 왈츠 리듬으로 구성, 느린 박자.
	Valse (la sauterelle dévote)	위의 Waltz 곡에 약간의 꾸밈음과 음이 더 첨가.
VI	Versetto[87] (apocryphal Organum) 3곡	대위적으로 성부가 쌓여진 형태를 따라 작곡. 발전되어가는 오르가눔(organum)의 형식들을 토대로 작곡된 구성. 베르세토의 특성에 따라 오르간으로도 연주가능.
	Apocryphal Hymn	5권의 Hymn과 처음 화음 구성에서는 거의 같은 형태, 리듬이 더 빠르게 진행되는 차이점.
	Whale-waltz	기본적으로 왈츠의 리듬형태, 오른손과 왼손을 연결하는 물결선 형태의 프레이즈를 통해 고래가 춤추는 듯한 형태를 묘사.
	Birthday elegy for Judit	5개 혹은 6개음으로 구성된 프레이즈들의 진행, 왼손 2번으로만 연주하도록 지시.

VII	Waltz (2)	손바닥 가장자리로 연주하도록 지시된 2권의 왈츠가 좀 더 발전된 형태.
VIII	Responsorium[88]	두 연주자가 교대로 연주하는 부분과 같은 음악적 요소를 같이 후렴처럼 연주하는 부분이 번갈아 나타나는 형태.
	Palinszky János: Waltz	2권의 왈츠가 제 1피아노에서 연주되고 제 2피아노에서는 장식적인 요소를 연주.

<표Ⅳ-7> 장르 및 음악형식의 표제작품들의 목록

(1) An Apocryphal Hymn, Játékok V, 2nd version, Játékok VI

찬미가(Hymn)는 예배시 회중 전체에 의해 불리는 교회 노래로 루터교에서는 코랄(Chorale), 장로교는 시편가(Psalm), 18세기 중엽 감리교에서는 찬송가로 불렀다. 이전의 구교음악인 그레고리오 성가들이 저음성부인 테노르 성부를 중심으로 다성화되었던 것과 달리 신교음악의 코랄 선율에 기초한 성가들은 제일 높은 성부에 중심 선율을 두고 대위적 음형이 거의 없는 덩어리 화음(block chord)이 선율을 뒷받침하도록 구성되었다.[89] 이처럼 코랄 스타일의 곡들은 중심선율이 최상성부에 위치하여 불리어지는데 《야테콕》에 나오는 찬미가(hymn), 코랄(chorale)의

83) 회중의 찬미가로 주로 4성부 화성음악. 화성적으로 화음을 이루는 성부들이 리듬적으로 단순하게 움직이는 형태가 기본적이다.

84) 이 곡은 2장에서 글리산도 기법에 관한 분석곡으로 자세히 설명하였다.

85) 호케투스는 13세기 악곡 구조에서 장르로 정착한 것으로 성부들이 번갈아가면서 쉬지 않고 노래하는 형태로 음과 쉼표가 성부들에 의해 매우 빠르게 교대되고 성부들이 매우 기교적이고 표현적이다.

86) 이 곡은 2장의 클러스터 기법에서 자세히 설명하였다.

87) Versetto 장르는 그레고리안 성가의 Verse 대신에 연주되는 오르간 곡으로 대부분이 푸가 풍으로 작곡되었다. 쿠르탁은 6권의 Versetto 곡들을 오르간으로도 연주 가능하도록 지시하였다. 이 부분에 관해서는 뒤의 분석 부분에서 더 자세히 설명하도록 하겠다.

88) 응답송은 발전을 거쳐 고도의 예술적 구성과 선율을 갖게 되었고, 솔로가 부르는 시편창(詩篇唱)의 부분과 회중에 의한 응답의 부분으로 이루어진 독립된 악곡이 되었다.

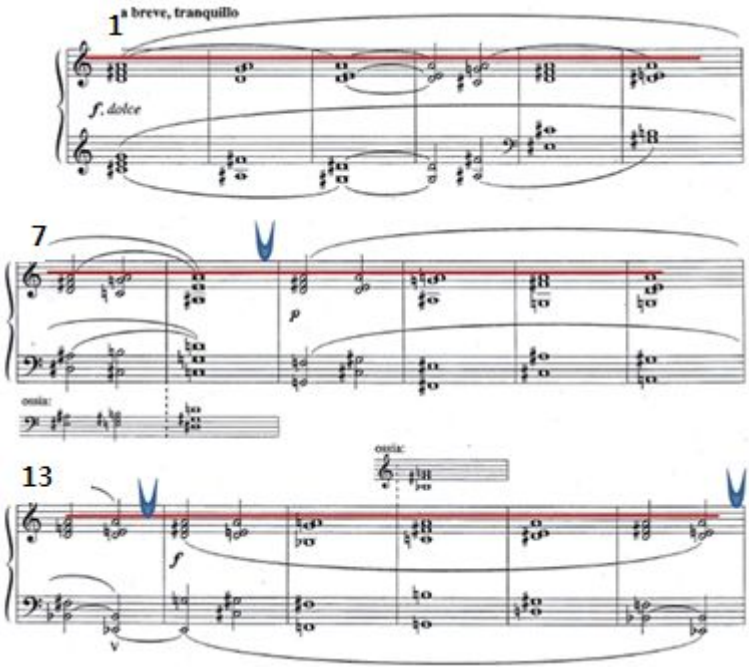
89) 이는 칸티오날레 양식(Cantionale)으로써 개신교 종파의 찬송가의 전형으로 볼 수 있다. J. Peter Burkholder et al., *A History of Western Music* (New York: W.W. Norton & Company, 2006), 민은기 외 5인 공역 『그라우트의 서양음악사 (상)』(서울: 이앤비플러스, 2007), pp. 244-245.

표제를 가지는 곡들은 이 장르들이 갖는 음악의 특징을 반대로 사용하고 있다. 이는 곡의 제목인 “An Apocryphal Hymn”에서도 알 수 있는데, ‘Apocryphal’은 ‘성서의, 외경의, 혹은 거짓의, 가짜의’의 뜻[90]을 가지고 있다. 이러한 단어의 뜻에 착안하여 쿠르탁은 “An Apocryphal Hymn”에서 불협화적 화성을 이루는 화음을 양손에서 연주하도록 작곡하였고 이 때 최상성부의 음은 선율을 가지는 것이 아니라 지속되거나 최소한으로 움직이고 내성과 최저성부에서 변화하는 구성을 보이고 있다.

이 곡은 최상 성부에서 머무르는 음들의 변화와 이를 통한 음악적 내용의 변화에 따라 세부분으로 구분된다. 마디 1-18의 첫 번째 부분은 지속음을 A음으로 계속해서 유지해주고 있고 마디 19-35의 두 번째 부분은 지속음이 G#음을 중심으로 그 위아래 음으로 순차적인 변화를 보인다. 마지막 세 번째 부분은 마디 36-49로 최상성부의 음이 길게 지속되면서 C-B-B♭-A음으로 하행하고 있다.

마디 1-18의 첫 번째 부분은 A음을 최상성부에서 지속음 형태로 계속 유지하며 내성을 계속해서 변화시키고 있다. 오른손의 내성이 순차적으로 진행할 때 왼손에서는 도약을 통해 보다 큰 움직임을 보인다. 오른손에서의 순차적인 진행에 의한 내성의 변화는 화음의 울림의 미묘한 변화를 보여준다. 또한 첫 부분을 구성하는 세 개의 프레이즈들은 *f, p, f*로 악상의 변화를 보이며 최상성부의 지속으로 인해 인지하기 어려운 프레이즈들의 구분을 도와준다.

90) 『동아 프라임영한 사전』 (서울: 두산동아, 2009), “apocryphal.”

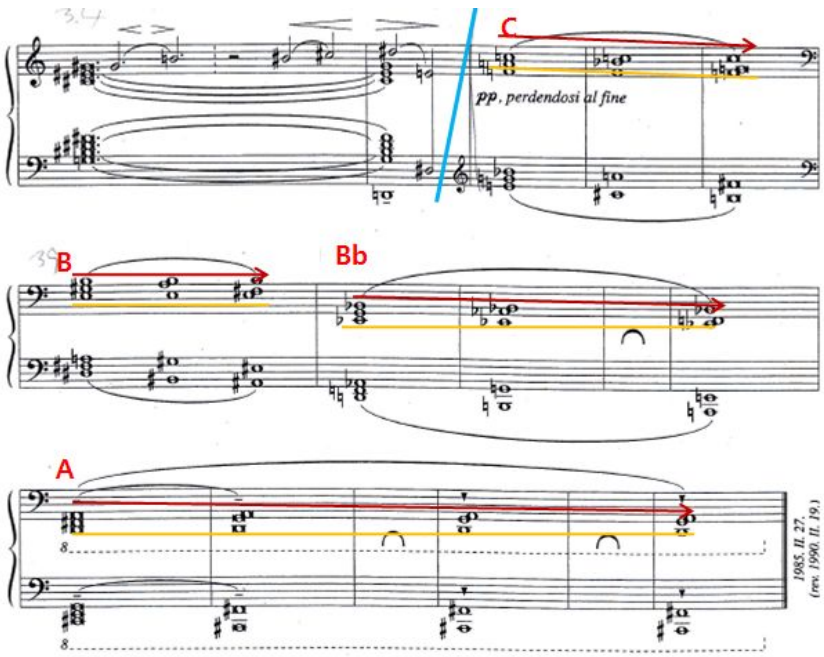


<악보Ⅳ-25> An Apocryphal Hymn mm. 1-18, Játékok V

두 번째 부분은 마디 19-35로 G#음을 중심으로 최상성부가 조금씩 변화를 보이며 곡에서 변화를 주고 발전되기 시작한다. 즉 계속해서 최상성부가 A음에 머물러 있던 첫 부분의 진행과 달리 최상성부에서 G#→A, G#→A#, G#→E#, G#→G, G#→A#, G#→A#로 변하면서 진행하고 있으며 긴 프레이즈를 구성하고 있는 짧은 프레이즈들은 *pp, mp, ppp, pppp* 등 다양한 악상 변화를 수반하며 음악적 내용의 변화를 꾀하고 있다. 이후 마디 33-34는 3도 하행진행과 지속음 위에서 2도, 7도의 음정 관계를 보이는 꾸밈음 역할의 이분음표(𝅗𝅥)들이 첨가되는데, 이 부분은 곡에서 가장 큰 최상성부의 움직임을 보이는 곳으로 세 번째 부분의 연결구 역할을 한다.

마디 36-49로 구성된 세 번째 부분은 두 번째 부분에서 선율과 악상의 변화를 통해 발전되었던 곡의 진행을 *pp*악상의 C→B→Bb→A음으로 하행 반음진행하며 곡을 마무리하는 역할을 한다. 하행진행을 통해 최상성부의 음은 곡 처음에서 지속음 역할을 했던 A음으로 돌아오고 있다. 이처럼 쿠르탁은 곡의 처음과 끝부분에 같은 음을 배치함으로써 발

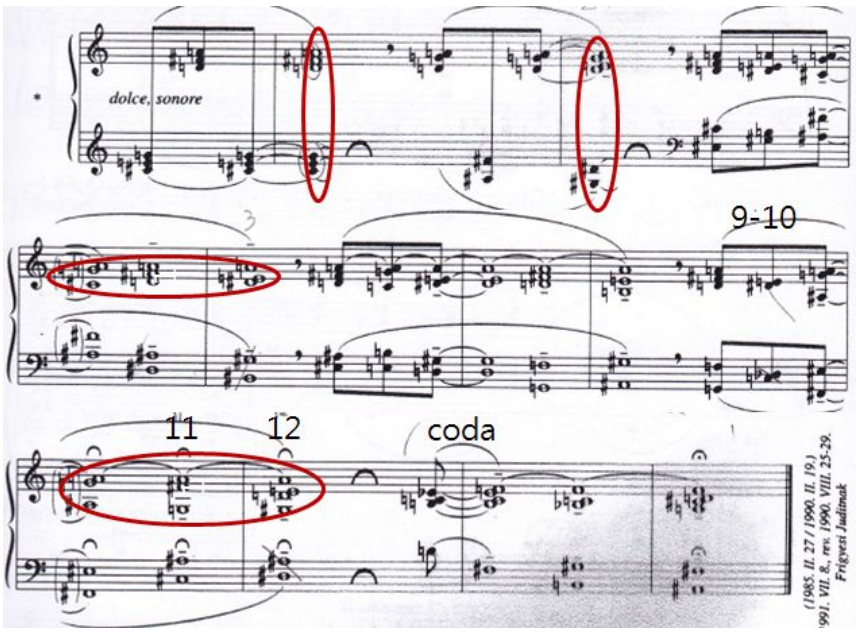
전된 진행을 보이던 곡이 다시 처음으로 돌아가며 마무리되도록 하였다. 이 부분에서는 최상성부의 지속음들이 중간 성부에서 완전 5도 간격으로 함께 지속되는 음들을 가지고 있다. 즉 처음에 C음은 F음과 함께 지속되고, 그 다음 B음은 E음, B♭은 E♭음이 함께 지속되고 마지막 A는 D음과 함께 지속된다. 완전 5도 관계 이외의 음들은 순차진행을 통해 음정의 변화를 드러내고 있으며 왼손에서는 비교적 자유로운 2도, 3도의 다양한 진행이 주를 이루고 있다.



<악보Ⅳ-26> An Apocryphal Hymn mm. 36-49, Játékok V

《야테콕》5권의 “An Apocryphal Hymn”을 바탕으로 《야테콕》6권에는 이 곡의 두 번째 버전인 “An Apocryphal Hymn, 2nd version”(이하 “2nd version”)이 있다. 이 곡의 화음 구성은 원곡의 첫 번째 부분과 거의 같은 형태를 띠고 있으며 최상성부의 A음이 악곡 전체에 걸쳐 계속 지속되고 있다. 그러나 이 곡은 첫 번째 곡이 단순한 리듬의 온음표로 진행되는 것과 달리 항상 온음표 앞에 도입부처럼 빠르게 진행되는 3개의 8분음표 음들이 더해진다.

“2nd version”은 6개의 프레이즈로 구성되어 있는데 첫 번째, 두 번째 프레이즈에서는 양손에서 같은 음들이 두 번씩 반복되며 프레이즈를 구성하며 이후의 4개의 프레이즈들은 최상성부의 A음이 지속되고 있지만 그 외 성부들은 계속적으로 순차 진행한다. 이 때 “2nd version”의 오른손이 “An Apocryphal Hymn”의 오른손과 같은 음으로 구성된 것과 달리 “2nd version”의 왼손은 약간의 변화를 수반하고 있다. 그리고 긴 프레이즈의 호흡을 보여주는 원곡과 달리 “2nd version”은 도입부를 가지면서 매번 하나 혹은 세 개의 지속음으로 구성된 짧은 프레이즈들이 모여 있다. 마지막으로 “An Apocryphal Hymn”에서는 지속되거나 순차적 진행을 통한 긴 프레이즈를 의도하였다면 “2nd version”은 원곡에서 긴밀한 연관성을 가지고 진행되는 온음표들을 도입부와 긴 길이의 쉼표를 통해 짧은 호흡으로 단절시키고 있다. 이를 통해 쿠르탁은 같은 화음으로 구성되었지만 정반대의 음악적 효과를 보여주는 두 곡을 만들어낸다.



<악보Ⅳ-27> An Apocryphal Hymn 2nd version[91], Játékok Ⅵ

91) “An apocryphal hymn, 2nd version”에서 나타나는 첫 버전 곡의 음들을 빨간색 원으로 표시하였다.

즉 “An Apocryphal Hymn”과 “An Apocryphal Hymn, 2nd version”은 전체적으로 최상성부에서 지속음들을 사용하면서 통일성을 유지하고, 부분별로 지속되는 음들의 결합 형태를 달리하면서 각 부분들의 변화를 도모하고 있다. 이처럼 《야테콕》에는 찬미가의 표제와 장르의 특징을 차용한 작품이 나타나는데 이 작품들은 사실상 기존의 찬미가와 반대되는 성격의 쿠르탁만의 독특하고 풍자적인 찬미가(hymn)로 볼 수 있다.

(2) Versetto(apocryphal organum), Játékok VI

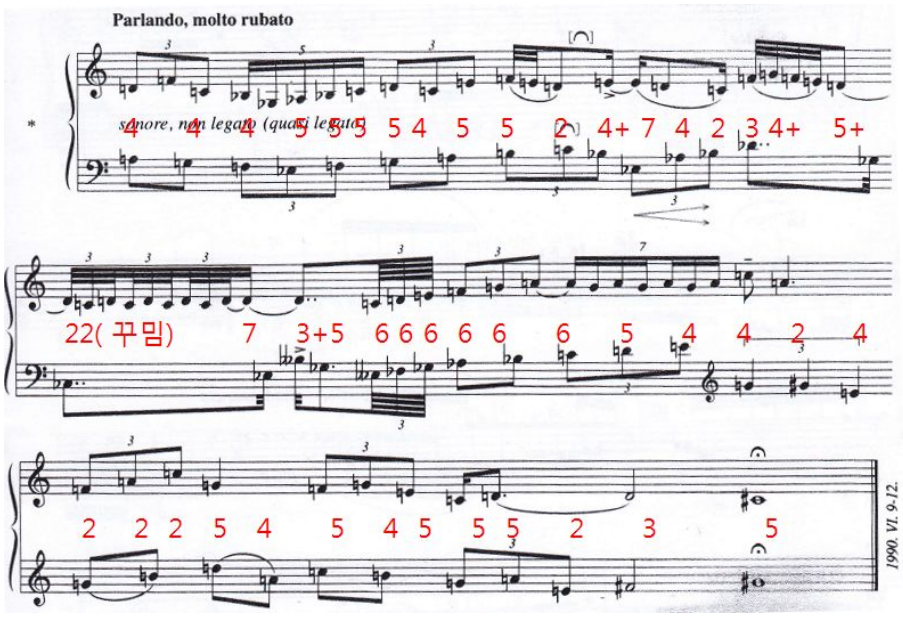
베르세토(Versetto)는 영어로 버셋(Verset)으로도 불리며 그레고리안 성가에서 찬미가, 시편 등 성서에서 온 노래인 베르수스(verse)를 대체하기 위한 오르간곡이나 간단한 오르간 즉흥연주를 의미한다. 이러한 곡의 대부분은 대위적인 푸가풍으로 작곡되는 경우가 많다.[92] 《야테콕》 6권에는 베르세토(Versetto)를 표제로 한 작품이 총 3곡으로 각각의 곡들은 라틴어 가사를 제목에 포함하고 있으며 피아노나 오르간으로 모두 연주 가능하다.

《야테콕》 6권에 실린 “Versetto(apocryphal organum)”은 ‘오르가눔(organum)’을 부제로 가지고 있다. 오르가눔은 다성 음악의 시초로 나타난 음악 장르인데, 이 작품에서는 대위적으로 성부가 진행되는 오르가눔의 특성을 피아노곡으로 표현하였다. 쿠르탁은 《야테콕》 6권에서 3개의 서로 다른 형태의 오르가눔을 차례대로 보여주는데, 첫 번째 곡은 가장 오래된 오르가눔 형태인 병행 오르가눔, 두 번째는 여기서 한 단계 발전된 형태의 자유 오르가눔, 세 번째 곡은 자유 오르가눔보다 더 자유로운 형태의 멜리스마적 오르가눔의 특성을 띠고 있다. 이를 통해 역사적인 흐름에 따라 변화된 오르가눔들을 단계적으로 제시하며 피아노로 표현하고 있다.

“Versetto: Temptavit Deus Abraham...”은 병행 오르가눔의 특성을

92) Alex Lingas, "verset." The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7113. (accessed October 22, 2013)

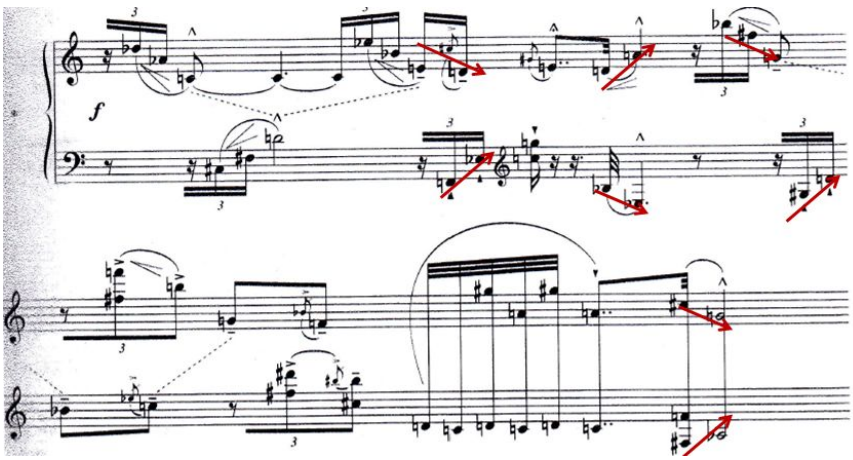
보여주고 있는 곡으로 단선율 형태의 두 성부로 연주된다. 물론 모두 같은 리듬을 가지고 연주되는 것은 아니지만 전체적으로 볼 때 비슷한 음가를 가진 리듬으로 같이 진행되고 있다. 이 곡의 주된 병행 음정들은 4, 5도로 병행 오르가눔에서 주로 사용하는 음정으로 이루어져 있다. 이러한 음정 관계를 보이는 두 성부는 중간 중간에 다른 음정들을 섞어서 진행하고 있는데 첫 번째 단에서 병행 4도와 5도가 주를 이루고 있다면 두 번째 단에서는 병행 4, 5도 이외에 6도가 함께 자주 등장하고 있다. 마지막 세 번째 단에서는 병행 4, 5도 이외에도 2, 3도 관계 음정이 나타나고 있는데 이 부분은 독특하게 왼손과 오른손의 상하 위치를 바꾸어 음정이 전위된다.



<악보Ⅳ-28> Versetto: Temptavit Deus Abraham...(apocryphal organum), Játékok VI

"Versetto: Consurrexit Cain adversus fratrem suum..."은 베르세토 중 두 번째 곡으로 자유 오르가눔의 특성을 가지고 작곡된 곡이다. 첫 곡과 달리 '빠르게, 광폭하게(vivo, feroce)'의 지시어를 가지고 있으며 주고받는 오른손과 왼손의 대화적 요소가 반진행 형태로 진행되고 있다. 음정관계에 있어서는 엄격한 음정관계를 지키는 것이 아니라 다양한 불

협화 음정도 허용되고 있다. 빠른 리듬의 진행 후 나타나는 '정확한 템포로(Giusto, molto misurato)' 부분은 오른손이 지속음 형태로 진행되는 동안 왼손은 짧은 아티큘레이션을 가진 음들로 대응된다. 이 부분의 음정 관계는 완전 5도가 주를 이루는 가운데 장 2도, 증 4도, 장 3도 등으로 자유롭게 구성되어 있으며 반진행과 사진행이 허용되는 자유 오르가눔의 특징을 잘 보여주고 있다.

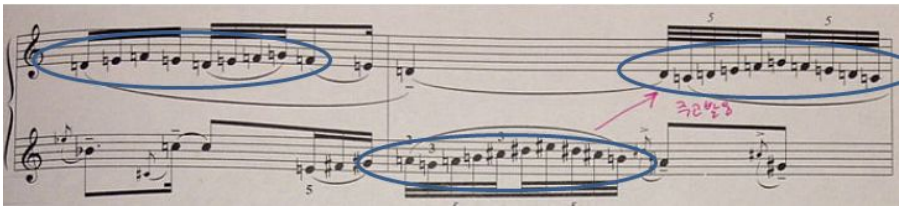


<악보Ⅳ-29> Versetto: Consurrexit Cain adversus fratrem suum..., Játékok VI

마지막 곡인 "Versetto: Dixit Dominus ad Noe: finis universe carnis venit"는 오르가눔의 가장 발전된 형태인 멜리스마적 오르가눔의 특성을 보여준다. 성부 진행에서도 베르세토 첫 두 곡에서 두 성부만이 사용되었던 것에 비해 중간 중간 화음이 나오면서 성부가 증가하는 것을 볼 수 있다.

이 곡은 양손 중 한손이 지속되면서 꾸밈을 받는 멜리스마적 형태를 보여주는 부분과 두 성부가 비슷하거나 같은 리듬을 가지고 연주되는 부분이 교대로 나타나고 있다. 곡의 첫 부분의 마디 1-2와 마디 4는 긴 음가들이 지속될 때 다른 성부에서는 멜리스마적으로 여러 개의 음들이 연주된다. 마디 4에는 끝에 숨표가 사용되어 곡의 부분을 나누어 주는 역할을 한다. 이후 마디 5-6은 두 성부가 비슷한 리듬으로 움직이는 부분으로 진행방법에 있어 변화를 보여준다. 두 성부의 관계를 살펴보면 완

전 4, 5도, 장 3도, 단 2도 등 음정 관계에서 이전 곡들에 비해 훨씬 자유롭게 진행되고 있음을 알 수 있다. 마디 7-9는 다시 멜리스마 오르가눔의 면모가 드러나는 부분으로 두 성부는 번갈아가며 지속음을 연주하고 그 외의 성부는 많은 음들이 연주되어 장식적인 효과를 준다. 마디 10부터는 다시 비슷한 리듬으로 연주되는 구간으로 여기서 두 성부는 자유 오르가눔적 특성이 나타나는 두 번째 곡과 비슷하게 반진행 및 병진행의 형태를 보여준다.



<악보Ⅳ-30> Versetto: Dixit Dominus ad Noe: finis universe carnis venit, mm.7-8, Játékok VI

여기서는 오르가눔과 베르세토의 다성음악 장르적 특성이 《야테콕》에서 어떻게 나타나고 있는지 살펴보기 위해 작품에서 나타나는 음의 진행과 성부의 구성방식을 중심으로 분석하였다.

이처럼 쿠르탁은 《야테콕》에서 중세음악의 중요한 음악 형태인 오르가눔과 베르세토를 표제로 활용하여 이의 특징적 요소를 풍자적으로 사용하는 유희적 면모를 보여주고 있다. 두 성부의 다양한 결합방식을 보여주는 《야테콕》의 작품들을 통해 그는 서양음악의 모태가 된 장르를 현대적인 감각으로 새롭게 해석하는 쿠르탁만의 작곡방식으로 표현하였다.

(3) Waltz, Játékok V

《야테콕》에는 1권의 “Prelude and Waltz in C”, “Waltz (1)”, 2권의 “Waltz(Hommage à Shostakovich)”, “Waltz (2)”, 5권의 “Waltz”, 6권의 “Whale Waltz” 등 다양한 왈츠 작품들이 있다. 쿠르탁은 왈츠가 가지는 3박자의 리듬적 특성을 부각시키면서 이와 함께 여러 다양한 피아노 주

법을 사용하여 전통적 장르의 개념을 현대적으로 발전시키고 변형하였다.

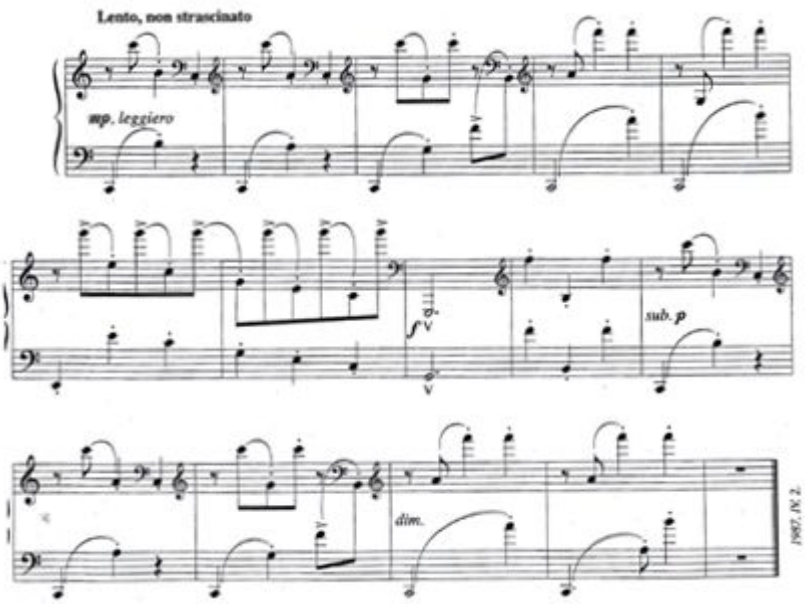
다음은 《야테콕》에서 왈츠를 표제로 가지고 작곡된 곡들이다.

작품집	곡명	특징
I	Prelude and Waltz in C	전통적인 형태의 음기보, C음만을 가지고 음역의 변화, 악상의 변화로 왈츠의 특성 표현.
	Waltz (1)	글리산도 기법으로 왈츠를 표현.
II	Waltz(Hommage à Shostakovich)	클러스터 기법 사용, 3박자 느껴짐.
	Waltz (2)	손바닥 가장자리로 단독음들 연주, 각 마디마다 음의 묶음이 여러 가지, 모두 3박자 형태는 아님.
V	Waltz	기본적으로 3박자 형태 계속 유지, 8분음표들의 다양한 아티큘레이션과 함께 다양성 추구, 슬러 표현에 유의.
	Valse (la sauterelle dévote)	앞의 곡을 왼손으로만 연주하도록 지시, 앞 곡에 비해서 꾸밈음들이 더 첨가.
VI	Whale-Waltz	3박자, 쉼표 사용 많음, 프레이즈 표현에 유의, 전통적 기보형태.
VII	Waltz (2) - revised version	2권의 Waltz (2)의 개정판, 자세한 프레이즈 지시와 함께 두 마디 첨가.

<표Ⅳ-8> 《야테콕》에 실린 Waltz 표제곡들

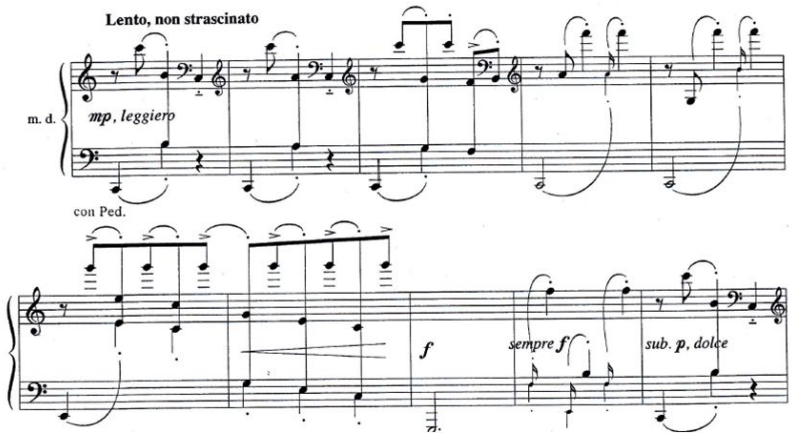
《야테콕》5권의 왈츠는 1, 2권에 실린 왈츠들에 비해서 리듬적으로 훨씬 복잡하고, 상세한 아티큘레이션이 기보되어 있다. 왼손은 기본적인 왈츠의 3박자 리듬을 두 옥타브 가까이 되는 큰 상행 도약음정으로 연주하는데, 오른손은 왼손과 다르게 반진행하면서 한 옥타브를 넘는 하행 도약음정을 연주하고 있다. 마디 1-6에서는 각 마디 첫 박의 오른손에 8분 쉼표를 사용하여 오른손과 왼손의 리듬이 서로 독립되게 만들며, 함께 춤을 추는 파트너처럼 묘사하였다. 마디 6-8의 오른손에서는 E음을 반복하는 가운데 그 사이사이에 큰 하행 도약음들을 첨가하고 있으며 오른손과 왼손은 유니즌으로 E-C-G-E-C음의 진행을 보인 후 마디 8의 G음에 도착한다. 이 때 작곡가는 오른손의 G음이 왼손의 G음보다 낮게 연주되도록 하여 양손이 교차되도록 의도하였다. 이 곡은 마디 8의 G음

을 기점으로 두 부분으로 나누어지는 구성을 띠고 있는데 마디 9에서 왼손과 오른손이 두 옥타브 간격의 같은 음을 병진행한 후 마디 10부터는 마디 1-5를 다시 반복하고 있다. 이처럼 5권의 “Waltz”에서는 왈츠라는 기본 3박자의 춤곡에 도약으로 이루어진 반진행과 병진행이 다양하게 사용되면서 음의 진행에 있어서의 다양성을 보여주고 있다.



<악보Ⅳ-31> Waltz, Játékok V

5권의 또 다른 왈츠인 “Valse(la sauterelle dévote)”는 앞에서 설명한 “Waltz”를 오른손 한 손으로만 연주하도록 수정한 작품이다. 마디 4, 5, 9에서는 꾸밈음을 더하여 양손에서 유니즌으로 울리는 음을 한 손으로 연주할 경우에도 비슷한 음향을 내도록 달리 구성한 것을 찾아 볼 수 있다. 이처럼 쿠르탁은 원래 있던 독주곡을 두 명의 연주자를 위해 편곡하기도 하지만 동일한 곡의 연주 방법을 다르게 하여 다른 효과를 내도록 의도하였다.



<악보Ⅳ-32> Valse mm. 1-10, Játékok V

이 장에서 살펴본 바와 같이 《야테콕》은 다양한 연주형태, 음악장르와 형식적 특성을 토대로 작품을 구성하는 것을 알 수 있다. 쿠르탁은 동일한 장르의 표제를 가지는 곡들이 다양한 내용과 성격을 내포하도록 작곡하였다. 아울러 각 장르의 특징을 토대로 그의 음악적 어법을 결합함으로써 작품에 다양성과 생명력을 부여하였다.

1.4. 반복되는 주제의 표제작품

《야테콕》 작품집에는 같은 제목을 가진 여러 작품들이 연결된 구성이 아닌 산발적 형태로 실려 있다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

반복적 사용을 보이는 표제곡들	곡수	내재된 공통적 특징
Flowers we are...	18	모토(motto)선율이 존재하고 이를 다양한 방식으로 변주.
Out and In (1), (2)	2	음정관계가 줄었다 늘었다 하는 형태.
Little Chorale (1), (2)	2	코드 진행.
Playing with overtones (1), (2), (3), (4)	4	배음의 특징에서 착안, 긴 지속음 위에서 다양한 음이나 화음이 배음처럼 울리는 주법적 형태.

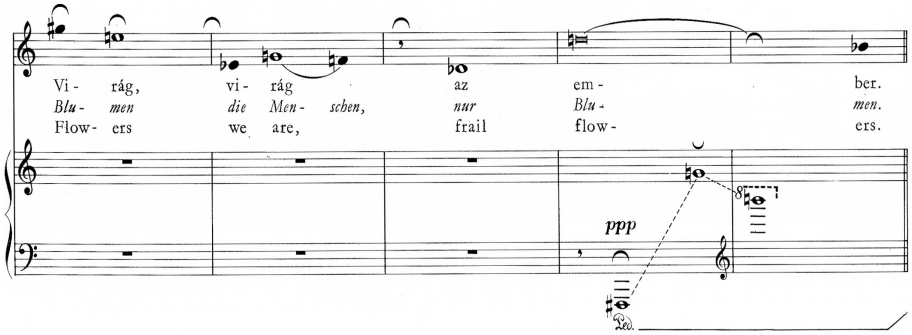
Waltz	6	왈츠의 장르적 특성이 곡에 내재.
Portrait (1), (2), (3)	3	긴 지속음들이 성부를 더해가면서 생기는 음향적 울림.
Sound and Sound-ball (1), (2)	2	공처럼 울리는 소리 덩어리들이 클러스터로 표현.
Knots (1), (2), Stubborn Knots	2	매듭처럼 2개, 혹은 3개의 음으로 구성된 불협화음들이 연속해서 등장.
Quarrelling (1), (2), (3), (4)	4	빠른 음형, 강한 아티큘레이션을 사용한 부분과 대조되는 부분으로 구성.
Playing with basic elements (1), (2)	2	다양한 쿠르탁의 연주기법들이 나타남.
Hommage á Paganini + two piano version	2	두 명의 연주자가 솔로곡을 시간차를 두고 연주하는 형태.
Shadow play (1), (2), (3), ...and once again: Shadow-play	4	그림자처럼 곡에서 지속음을 연주한 후 계속해서 다른 음악적 요소들이 등장.
Sorely (1), (2)	2	중심음과 그 이외의 음들이 분산화음 형태의 8분음표로 진행, 여기에 다른 요소들이 더해짐.
Fifths (1), (2), (3)	3	5도가 곡을 이루는 요소.
Dirge (1), (2), two piano versions	4	반음계의 사용, 애가적 성격.
Hommage à Farkas Ferenc (2), (3), (4)	3	헝가리 민요적 요소의 영향. 파편적 기본 요소들이 곡 전체를 구성하는 형태.
Fundamentals (1), (2)	2	인성이 포함된 음악진행 형태.
A Voice in the distance (1), (2), (4)(Hommage á Alfred Schlee)	3	알프레도 슐리(Alfred Schlee)를 위한 헌정작품 시리즈, “A Voice in the distance III”는 그의 90세 생일을 추모한 곡이며 “A Voice in the distance V”는 그의 죽음을 추모하기 위한 현악 사중주곡.

<표Ⅳ-9> 《야테콕》에서 같은 표제를 사용하고 있는 곡들의 목록

(1) “Flowers we are...”과 관련된 표제작품들

“Flowers we are...”는 《야테콕》 뿐만 아니라 그의 작품세계에서도 매우 중요한 작품이다. 이 곡은 《The sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》에서 처음 시작된 곡으로 “Flowers we are...”의 표제는 위 작품의 텍스트에서 따온 것이다.

“delicate as a blossom is, or as shadows are, or a gossamer, like a dream is, man is nothing. Flowers we are.”



<악보Ⅳ-33> Flowers we are의 원곡, 《The sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》

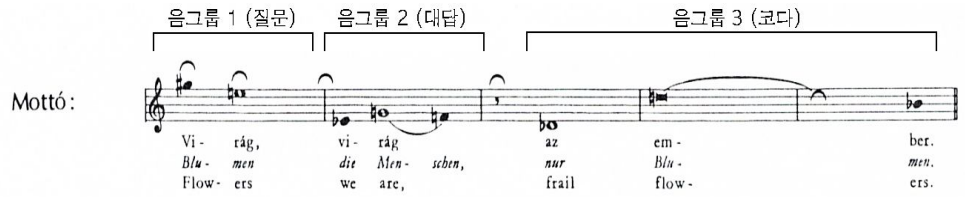
쿠르탁은 피터 보르네미스자의 텍스트에서 따온 “Flowers we are...”라는 표제에 대해 “인생에 있어서의 우리의 삶은 유한하며, 마치 꽃처럼 짧게 자신의 인생을 꽃피웠다가 죽는 것에서 영감을 얻어 ‘Flowers we are„’을 표제로 사용하여 이를 바탕으로 음악을 만들었다”고 밝혔다.[93]

《The sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》의 한 선율에서 따온 “Flowers we are...”는 《야테콕》 1권의 첫머리에 “Motto”로 선율이 따로 제시되어 있을 정도로 전체 작품집에서 중요한 요소로 쓰인다. “Flowers we are...”는 작품집 안에서 다양한 형태로 변주되며, 완전히 같은 제목으로 쓰이거나 제목을 약간 변형해 쓰는 경우를 통틀어 총 18곡이 이 모토선율의 변주로 나타난다. 또한 쿠르탁은 이 선율을 《야테

93) 2013년 12월 12일 진행된 로날드 카바예와의 서면 인터뷰 내용이다.

콕》뿐만 아니라 《String quartet, Op. 28》의 여러 악장들에서도 다시 변형하여 사용하고 있다.

"Flowers we are..."에서는 《야테콕》의 전체적인 특징인 단순성과 함축성이 잘 드러난다. "Flowers we are..."의 모토선율은 상승하고 하강하는 세 개의 음그룹으로 총 8개의 음으로 구성되어 있다. 이는 이후에 사용되는 같은 표제곡들에서도 지속적으로 나타나는 요소이며, 이러한 공통점을 토대로 모토선율과 표제곡들과의 밀접한 연관성을 찾을 수 있다.[94] 또한 이 모토선율은 매우 짧고 단순함에도 불구하고 다양한 변주 가능성을 내포한다.

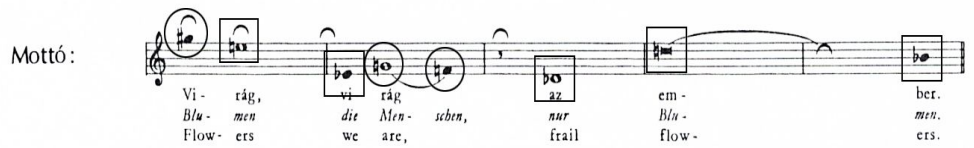


<악보Ⅳ-34> 모토선율의 음그룹과 각 역할

모토선율의 음악적 특징은 총 4개로 정리해볼 수 있다. 첫째로 쿠르탁은 8개의 음으로 구성되고 3개의 음그룹으로 나뉘는 이 선율이 (음악적) 질문과 대답, 그리고 코다의 형태를 띤다고 언급했다.[95] 쿠르탁의 해석에 따라 이 모토선율을 살펴봤을 때 첫 번째 음그룹인 G#과 E음은 처음 제시되는 음형이자 해결되어야 할 진행이며 두 번째 음그룹인 E♭, G, F음은 앞의 음그룹에 대한 대답이다. 이는 3도 하행하는 것으로 구성되었던 첫 번째 음그룹이 단 2도의 순차진행으로 연결된 두 번째 음그룹에서 반대로 3도 상행하는 것으로 쓰였고, 3도 상행해서 도달한 G음에서 F음으로 진행해 해결되는 듯한 양상을 보인다는 점에서 그 근거를 찾을 수 있다. 세 번째 음그룹인 D♭, D, B♭음은 첫째, 둘째 음그룹이 밀접한 관련이 있었던데 반해 긴 음가로 종지를 향해가는 듯하다. (그러나 사용된 음끼리의 관계에 있어서는 두 번째 음그룹의 장 3도+ 장 2도와 비슷하게 단 2도+장 3도를 이루고 있다.) 또한 가사에서도 이러한 근거

94) Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," pp. 9-11.
95) Varga ed., *György Kurtág: three interviews and Ligeti homages,* p. 54.

를 찾을 수 있다. 첫 번째 음그룹에 해당하는 가사는 'Flowers'이고 두 번째 음그룹에 해당하는 가사는 'we are'이다. 따라서 마치 질문처럼 제시된 'Flowers'라는 단어는 이에 대한 설명을 필요로 하고, 이를 두 번째 음그룹의 가사인 'we are'가 설명해 주는 것이다. 세 번째 음그룹에 해당하는 가사는 'frail flowers'로 앞의 가사와는 다른 어구이다. 따라서 쿠르탁의 해석과 같이 각 음그룹을 질문과 대답, 코다로 볼 수 있을 것이다.



<악보Ⅳ-35> 모토선율에 내재된 두 개의 선율

모토선율의 두 번째 특징은 이 선율을 두 개의 선율로 분석 가능하다는 것이다. 모토선율의 계이름만 보면 G#-E♮-E♭-G♮-F♮-D♮-D♭-B♭이다. 여기서 반음계와 유사한 두 선율을 찾아볼 수 있는데 한 선율은 G# [-E♮-E♭] -G♮-F♮[-D♮-D♭]로, 'G#-G♮-F♮'이고, 다른 선율은 [G#-] E♮-E♭[G♮-F♮] -D♭-D♮-B♭로, 'E♮-E♭-D♭-D♮-B♭'이다. 이 두 선율은 짧지만 반음계를 중심으로 진행하고 있다. 세 번째 특징은 두 성부로 보는 관점을 통해 만들어진 두 선율이 완벽히 반음계로 진행하지 않고 음계를 회피하고 있다는 것이다. 첫 번째 선율은 'G#-G♮-F♮'로 구성되는데 이때 F#으로 반음계로 진행하는 게 아니라 F♮로 회피되고 있고, 두 번째 선율 또한 'E♮-E♭-D♭-D♮'로 구성되어 'E♮-E♭-D♮-D♭'로 순차적으로 반음계 하행하는 게 아니라 D♭로 회피되었다가 D♮로 진행한다. 마지막 B♭음은 반음계에 의한 선율이라기보다는 곡의 마무리를 지어주는 종지적 역할의 음에 가깝다. 이렇듯 완벽한 반음계 순차진행을 보이지 않는 모토선율의 특징은 이후 "Flowers we are..." 표제곡들에서도 계속해서 사용된다.

마지막 특징은 《야테콕》1권의 첫머리에 모토선율이 제시될 때 선율과 동시에 가사가 함께 제시되었다는 것이다. 모토선율에는 "Flowers we are, frail flowers"라는 가사가 제시되어 있는데 사실상 피아노를 위

한 작품집으로 만들어진 《야테콕》에 가사는 불필요하다. 그럼에도 불구하고 쿠르탁이 피아노 작품집의 모토선율에 이 가사를 함께 적어놓은 것은 이 가사와 가사의 상징을 중요하게 여겼기 때문일 것이다. '우리는 (사람은) 부서지기 쉬운 꽃과 같다'는 내용인 이 가사는 꽃, 연약함, 우리(사람)의 연약함 등의 키워드로 구성되어 있다. 쿠르탁이 이 표제로 총 18곡이라는 많은 곡을 작곡한 데는 선율의 음악적 흥미로움뿐만 아니라 이 표제의 상징도 분명히 큰 영향을 미쳤을 것이며, 따라서 곡을 분석할 때 이 표제의 키워드를 간과해서는 안 될 것이다.

"Flowers we are..."에 바탕을 두고 작곡된 곡들 중에는 완전히 동일한 표제로 된 곡들도 있지만, "Flowers also the star...", "A Flower for Nuria" 등 변형된 표제로 쓰인 곡들도 있다. 비제르칸(Xak Bjerkern)은 이 표제의 작품들에 대해 다음과 같이 언급했다.

> "'Flowers we are...'을 바탕으로 작곡된 모든 곡들은 음악적으로 매우 단순하고 한 개나 두 개로 구성된 간단한 단선율로 이루어져 있으며 여린 악상과 프레이즈의 연결 등을 통해 매우 연약한 성격을 보여주고 있다. 그리고 이 작품들은 《야테콕》의 특징인 '여림, 연약성'을 가장 잘 보여준다."[96]

《야테콕》 작품집 전체에서 "Flowers we are"과 같거나 유사한 표제를 쓰는 작품 목록은 다음과 같다.

---

96) Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," pp. 9-11.

작품집	곡수	곡명
Ⅰ	6곡	Flowers We Are, Frail Flowers...(1), (2), (3), (4)[97]
		...Flowers also the star...
		...and once more: Flowers We Are...
Ⅴ	5곡	Virág a Virág..."(Flowers and Flowers)
		Flowers we are...(in memoriam Árpád Illés)
		A Flower for Gabriella Garzó"
		Flowers we are...(from the Sayings of Péter Bornemisza, Ⅲ. 3.)
		Like the flowers of the field...
Ⅵ	1곡	A Flower for Nuria
Ⅶ	2곡	A Flower for Marta
		Flowers we are...*Mijakónak*
Ⅷ	4곡	Flowers we are...[embracing sounds]
		Flowers we are... (for Miyako)
		Flowers we are...[alio modo]
		Flowers we are...-for piano, upright piano and percussion

<표Ⅳ-10> Flowers we are...의 아이디어로 작곡된 곡들의 목록

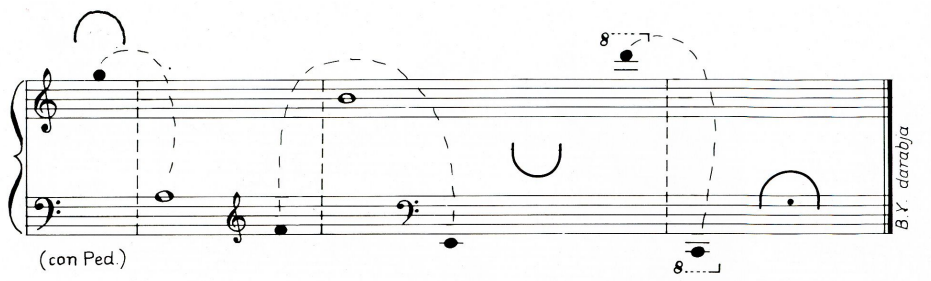
1)《Játékok》 Ⅰ

1권에는 "Flowers we are..." 표제와 관련된 곡들이 총 6곡 실려 있다. 1권의 모든 곡은 한 단의 보표로 극도의 단순화된 구성을 보이고 있으며 1권의 "Flowers we are..."들은 순서대로 이어지지 않고 마치 파편처럼 산발적으로 작품집에 퍼져있다. 이는 《야테콕》의 전체적 특징 중 하나인 '파편성'과도 일맥상통한다. 또한 이 곡들은 "Flowers we are..."의 모토선율을 바탕으로 작곡되었지만 표현방식에 있어서는 각 곡의 독자적인 특징이 나타나고 있다.

"Flowers we are, Frail Flowers...(1)"은 클러스터로 음들을 구성하여 대략적 음높이만을 보여주는 (1a)와 구체적인 음높이가 지정되어있는 (1b)로 구성되어 있다. (1a)와 (1b)는 음들이 움직이는 방향과 대략적인 음간격이 비슷하며 두 곡 모두 곡의 처음부터 끝까지 페달을 밟고 연주

97) 1권의 Flowers 작품 중 1, 4는 1a, 1b, 4a, 4b로 나누어져 있으나 한 곡으로 취급하였다.

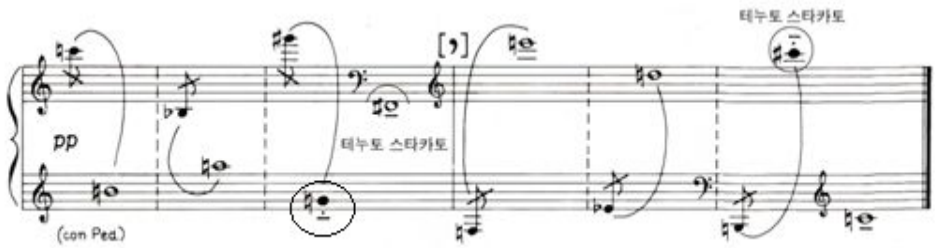
하게 되어있다. 이 곡은 모토선율의 음정관계와 음그룹, 대략적인 리듬을 유사하게 사용하면서도 음고의 변화를 통해 모토선율의 음악적 내용을 보다 확장시켰다. 오른손과 왼손의 교대연주, 음역의 극단적 변화, 프레이즈의 슬러 표시를 통한 시각적, 청각적 효과가 나타나며 이러한 새로운 특징들은 “Flowers we are...” 표제의 곡들을 변주하는 또 다른 토대가 된다.



<악보Ⅳ-36> Flowers we are, Frail Flowers...(1b)

음의 구성면에서는 총 7개의 음이 2개, 3개, 2개씩 슬러로 연결되어 모토와 같은 세 개의 음그룹으로 이루어져 있는 것을 볼 수 있다. 이 또한 질문과 그에 대한 대답, 그리고 코다로 볼 수 있다. 슬러로 나뉜 음그룹을 기준으로 분석했을 때 이 곡은 깔때기 모양(funnel shapes)으로 넓어지고 있는데 이러한 진행이 악보 상으로, 또 연주할 때 나타나는 시각적인 효과 또한 쿠르탁이 즐겨 사용하던 기법이다. 곡을 구성하는 7개의 음은 두 개의 음계로 구성(G-F-E-D, A-B-C)되어 있는데 모토선율의 순차 진행하는 반음계와 달리 순차 진행하는 온음계(diatonic scale)로만 구성되어 있다. 온음계로 구성된 음계를 사용하는 대신, 쿠르탁은 수평적인 진행에 있어서 모토선율의 3도와 2도 진행 이외에도 가운데 그룹에 증 4도를 사용하고 있다. 그는 증 4도를 사용해 온음계 안에서의 긴장을 극대화 시킨 후 코다 역할의 마지막 음그룹에서 장 2도의 순차진행을 통해 음악적 해결을 보여준다. “Flowers we are, Frail Flowers...(1)”은 극단적으로 단순한 온음계 스케일이나 멜로디를 사용하던 쿠르탁의 작곡 스타일을 잘 보여주고 있다.[98]

"...Flowers also the stars..."는 6마디로 이루어져 있으며 위의 곡과는 다른 진행 방식을 보여준다. 구성음 면에서 이 곡은 무척 단순하다. C음에서 시작되어 마지막 꾸밈음 B♮음을 제외하고는 12음 하행 반음계로 진행되며 결과적으로는 2옥타브 아래의 C음으로 끝난다. 꾸밈음을 제외하고 살펴보면 구성음은 모토선율과 같은 8개로 이루어져 있으나 수평적 진행에 있어서 모토선율과 달리 순차적으로만 이루어져 있다. 슬러로 이어진 음그룹들은 꾸밈음과 온음표로 구성되어 있고 각 그룹의 음역대는 계속 바뀐다. 그룹으로 묶이지 않은 음은 2개가 나오는데 한 음은 곡 마지막의 C음이고, 하나는 한 옥타브를 정확히 반으로 나눴을 때 중간음이 되는 F#음이다. F#음을 꾸밈음 없이 테누토로 연주하게 한 것은 이 곡의 중심이자 옥타브의 중심인 F#음을 음악적으로 강조하기 위함이다. 또한 단음으로 나오는 F#과 마지막 C음 바로 앞의 G와 C#음들은 온음표가 아닌 테누토 스타카토로 연주하게 되어 있고 이는 다음에 나올 F#과 C음을 강조해주는 역할을 한다.

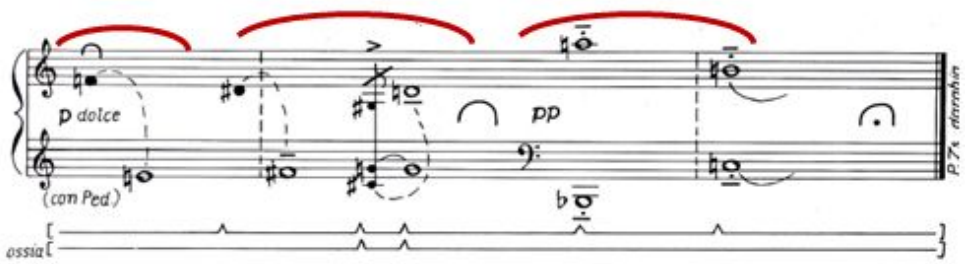


<악보Ⅳ-37> ...Flowers also the stars..., Játékok I

"Flowers we are...(2)"는 꾸밈음을 포함하는 3마디의 짧은 곡이다. 이 곡에서는 완전 4도와 단2도 화음을 사용해 "Flowers we are..." 시리즈 중에서는 처음으로 화음을 사용한다. 수직적인 음정을 강조하기 위해 구성음들의 그룹이 바뀔 때마다 페달을 다시 누르도록 특별히 자세하게 지시되어 있다. 음그룹의 구성은 2, 2, 1, 1, 1개로 이루어져 있으나 음악적인 진행으로 살펴봤을 때 모토선율과 같은 2개, 3개, 2개의 음으로 구

98) Grmela, "Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall in Kurtág's instrumental Music," pp. 11-23.

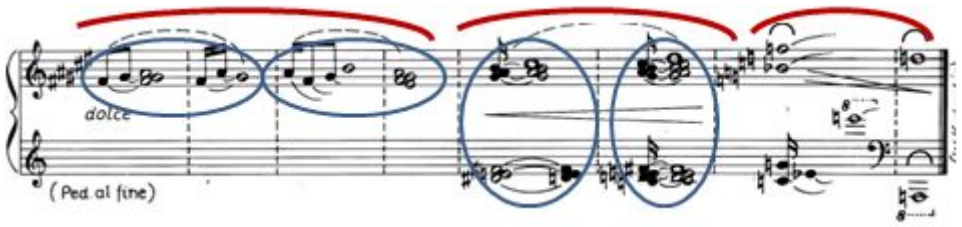
성된 세 개의 음그룹으로 구성되어 있다고 볼 수 있다. 즉 음악적 진행은 첫 번째 그룹에서 순차적인 단 2도로 시작되며 두 번째 그룹에서 단 3도의 진행과 불협화음의 꾸밈을 받는 새로운 화음인 완전 4도가 음악적 긴장감을 조성한 뒤 세 번째 그룹에서 단 2도 관계의 두 화음이 *pp*의 악상으로 연주되며 음악을 해결하는 형태이다. 또한 모토선율에서 사용된 순차진행들은 수직적 단 2도 화음을 통해서도 나타나고 있다. 마지막으로 “Flowers we are...” 표제 작품들의 기보상 특징인 음악적 제스처, 즉 슬러를 곡선이 돋보이게 기보해 프레이즈를 시각적으로 구현하는 것은 “Flowers we are...(2)”에서는 크게 드러나지 않는다.



<악보Ⅳ-38> Flowers We Are...(2), Játékok I

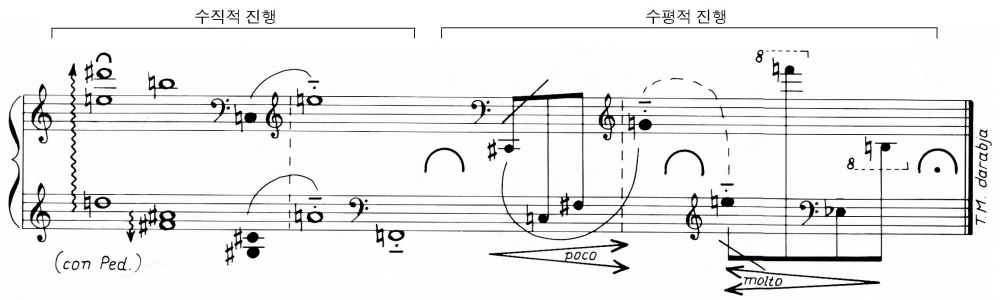
“Flowers we are...(3)”은 8마디로 이루어져 있으며 모토선율과는 다른 구성을 보인다. 앞서 살펴본 곡들은 모토선율 자체를 기본형으로 두고 이를 변주해나갔다면 이 곡은 모토선율의 음계의 구성 원리를 기본형으로 두고 작곡된 곡이다. 단선율인 모토선율에서 음들은 음이 나오는 순서 기준으로 봤을 때는 3개의 음그룹으로 묶을 수 있지만, 계이름과 각 음가를 고려해 분석한다면 2개의 짧은 음계를 찾을 수 있다.(65-66쪽 참고) “Flowers we are...(3)”은 모토선율에서 찾을 수 있는 ‘음계’라는 아이디어에서 파생된 작품이다. 이 곡 역시 점선으로 기보된 슬러를 한 프레이즈라 봤을 때 첫 번째 프레이즈에 등장하는 음은 F#-G#-A#, 두 번째 프레이즈는 E-F#-G#-A#-B, 세 번째 프레이즈는 오른손의 G-A-B-C, G-A-B-C-D와 왼손의 D-D#-E-F#, C-D-E-F#으로, 한 음씩 상행하는 스케일과 하행하는 스케일이 동시에 나타나며 더불어 구성음의 개수가 증가하고 음역대도 위아래로 넓어지는 형태를 띤다. 구성음

들은 이처럼 장 2도와 단 2도 간격으로 쌓아올려지면서 온음계적 클러스터를 형성하고 있다. 이 곡에서는 계속해서 증가하는 구성음들을 한 페달로 이어서 연주하도록 지시하고 있으며 이는 효과적으로 클러스터 음향을 구현한다. 음그룹을 살펴보면 모토선율과 같이 세 개의 음그룹으로 나뉘어 있지만 구성 방식에 있어서는 2, 2, 3개의 음구성으로 차이를 보이고 있다.



<악보Ⅳ-39> Flowers We Are...(3), Játékok I

“Flowers we are...(4)”는 두 개의 버전으로 작곡되었는데 수직적인 울림과 수평적인 진행이 동시에 사용된 (4a)와 이것의 단순한 버전인 (4b)로 나뉘어져 있다. (4a)는 3마디로 구성되어 있는데 마디 1-2의 두 번째 음까지는 수직적인 화음의 울림을 통해 수직적인 연결이 중시되고 있으며 이후 마디 2의 마지막 세 개의 8분음표에서 시작되는 두 번째 부분은 음들이 하나씩 울리면서 수평적인 연결로 이루어져 있다. 즉 수직적 울림으로 구성된 앞부분의 음들과 수평적인 음들의 울림을 보여주는 뒷부분의 음들은 3마디의 짧은 작품 안에서 대조를 이루고 있다.

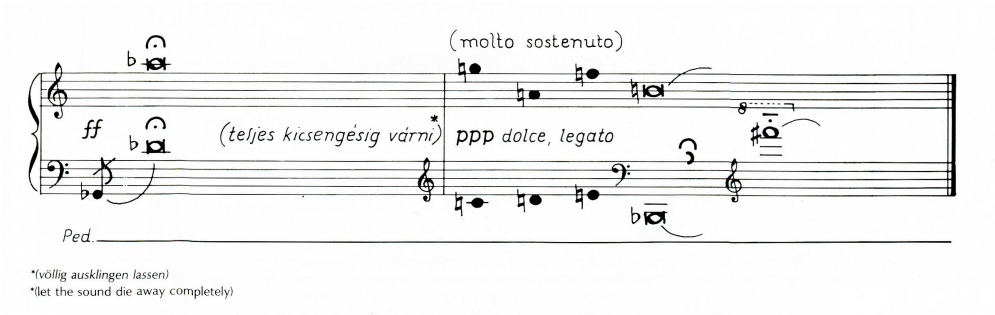


<악보Ⅳ-40> Flowers We Are...(4a), Játékok I

구성음들을 살펴보면 사용된 음들 사이의 수직 및 수평적 관계는 모토선율에서 사용된 단 2도와 장 3도를 바탕으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 마디 1을 구성하고 있는 수직적인 화음의 구성음을 살펴보면, D-D#-E, F#-A#-B, G#-C-C#으로 단 2도와 장 3도 간격으로 구성되어 있으며, 마디 2-3의 꾸밈음 역할의 8분음표들을 제외하고 수평적인 진행을 이루고 있는 F-G-E음들 역시 장 2도와 단 3도 간격을 보인다. 이처럼 수직적인 진행과 수평적인 진행의 대비로 구성된 "Flowers we are...(4)"는 화음의 구성 및 진행에 있어서 모토선율과의 연관성을 보여준다.

"...and once more: Flowers We Are..."은 2마디로 이루어진 곡이다. 마디 1은 완전 5도의 긴 지속화음이 *ff*로 연주되며 마디 2는 이와는 대조적으로 극단적인 *ppp*의 악상으로 완전 5도, 완전 5도, 단 2도, 단 2도를 이루는 5개의 수직적인 화음들로 구성되어 있다. 마디 1이 지속화음으로 나타나는 반면, 마디 2는 양손에서 이루는 화음이 계속 변하면서 진행되고 있다. 또한 마디 2의 오른손, 왼손의 진행방법에서 쿠르탁의 작곡기법적 특징이 잘 드러난다. 즉 마디 2의 오른손에서는 음정이 마치 방사형처럼 (혹은 데크레센도 모양처럼) 점점 줄어들고 있는데 이는 "Flowers we are.." 표제곡들에서 드러나는 특징 중 하나이다. 쿠르탁은 이러한 음정관계를 '굴뚝모양'에 비유하기도 했다. 왼손에서는 리디안 음계로 이루어진 테트라코드가 하행진행을 한 뒤 F#음으로 도착한다.[99] 페달의 사용을 보면, 쿠르탁은 곡 전체를 한 페달로 유지함으로써 수직적 울림들이 하나의 덩어리로 들리게 의도하였다.

99) Weber, György Kurtág, Játékok, ECM Records. 1997. Compact Disc.



<악보Ⅳ-41> ...and once more: Flowers We Are..., Játékok I

이처럼 1권에는 10마디 이하로 구성된 극도의 단순한 형태의 곡들이 산발적인 형태로 실려 있고 이 곡들은 음형, 작품의 구성방법, 리듬 등 다양한 면에서 모토선율과의 공통점을 가지고 있지만 작곡기법의 사용에 있어 다양한 활용을 보여주고 있다.

작품집	곡수	곡명	특징적 양상
I	6	Flowers We Are, Frail Flowers...(1)	모토선율과 가장 유사한 곡으로 모토선율을 넓은 음역대로 변화시킴.
		Flowers We Are, Frail Flowers...(2)	음들의 프레이즈에 있어 또 다른 사용, 첫 두 프레이즈는 수평연결, 그 뒤 세 음은 각각의 수직적 울림을 사용.
		Flowers We Are, Frail Flowers..(3)	모토선율의 구성원리 중 음계를 사용한 곡, 클러스터 음향을 만들어냄.
		Flowers We Are, Frail Flowers...(4)	수직, 수평적 연결의 혼용.
		...Flowers also the star...	꾸밈음 사용, 12음을 모두 사용한 하행음계 보임.
		...and once more: Flowers We Are...	지속음 형태의 화음과 수평적 진행을 보이는 화음들의 대조.

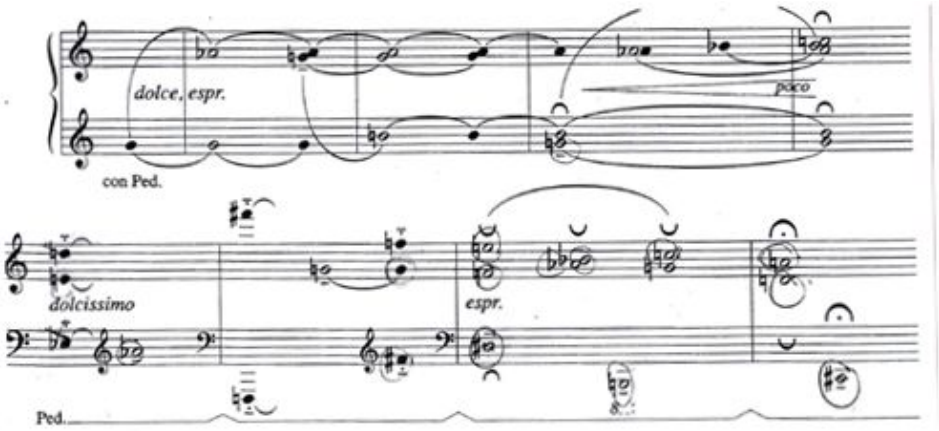
<표Ⅳ-11> 《야테콕》 1권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들

2) 《Játékok》 V

5권에 실린 곡들은 “Flowers”를 포함하지만 표제에 있어 변형을 보이고 있으며 음의 전개 양상이나 작곡방식에 있어서도 확장된 모습을 보이고 있다. 따라서 작품의 길이나 내용적 측면에 있어서 1권에 실린 “Flowers we are” 관련 표제곡들보다 길이도 길어지고 내용적으로도 다양해진 모습을 살펴볼 수 있다.

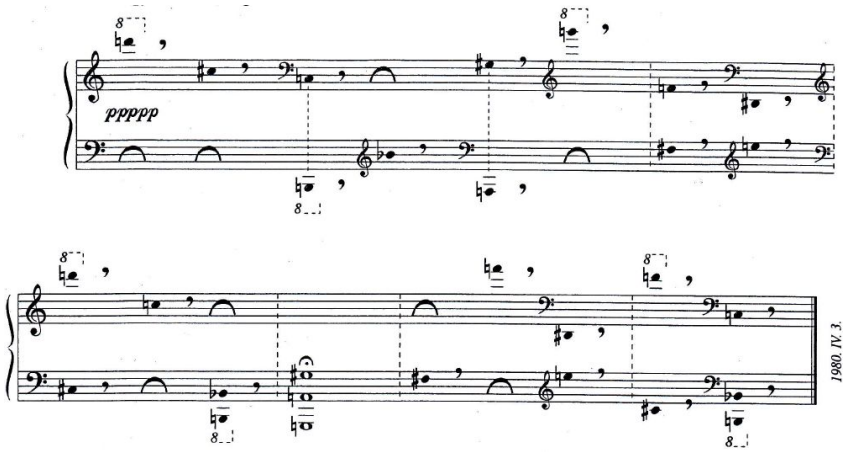
“Flowers and Flowers...”는 9마디의 구성을 보이는 곡으로 곡의 내용적 측면에 따라 마디 1-5와 마디 6-9의 두 부분으로 나누어 살펴볼 수 있다. 각 부분은 음의 진행과 페달의 사용에 있어서 대조를 보이고 있다. 첫 부분은 “Flowers we are...(3)”에서 보여주었던 모토선율의 ‘음계’ 아이디어에 바탕을 둔 구성을 보인다. 다시 말해 지속음을 통해 수평적인 진행이 중시되고 있는데 이 때 오른손은 G, A♭, B♭, B♮, C음을 더해가면서 단 2도와 장 2도를 쌓아올린 온음계 클러스터를 형성하고 왼손에서는 G지속음에 B음이 더해져서 장 3도 간격의 화음을 지속하고 있다. 마디 1-5에서 사용된 단 2도, 장 2도, 장 3도의 수직, 수평적 음정관계는 모토선율의 음정관계가 다시 사용된 것이다.

마디 6-9인 두 번째 부분은 반음 간격의 음들이 넓은 음역에 걸쳐 퍼져서 한꺼번에 울리는 화음덩어리들과 단음들이 번갈아서 나오는 형태를 보여준다. 이 때 12개의 반음을 모두 사용하고 있으며 양손의 음역대의 대조를 통해 수직적인 음향의 울림이 특징적으로 나타난다.



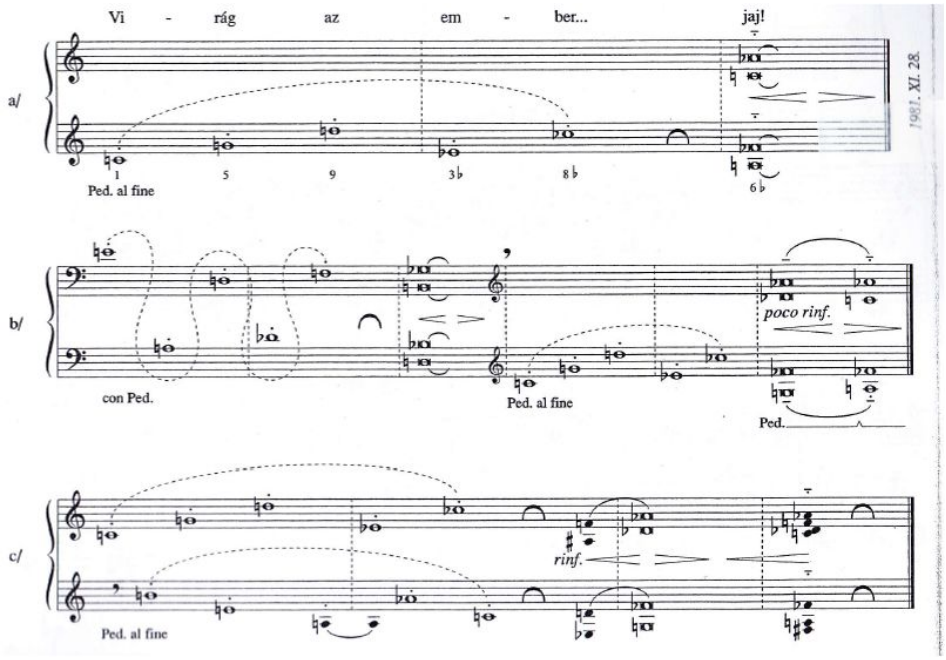
<악보Ⅳ-42> Flowers and Flowers..., Játékok V

“Flowers we are... (in memoriam Árpád Illés)”는 마디선이 있어야 할 자리에 점선이 그려져 있고 그마저도 모두 완전히 그려져 있지 않다. 따라서 마디의 구분이 불명확하고 프레이즈를 나누는 기준이 되었던 과장된 슬러는 이 곡에서는 찾아볼 수 없다. 이 곡은 “Flowers we are...” 표제곡 중에서 다른 곡과 달리 베베른(A. Webern)이 즐겨 사용했던 점묘적인 음표의 사용을 보인다. 각 음들은 프레이즈를 보여주기보다는 모두 쉼표와 함께 사용되어 프레이즈를 이루지 않고 분절되어 나타난다. 음역대는 계속해서 2옥타브 이상 변화하면서 극단적인 대조를 보여주며, ‘거의 들리지 않을 정도(scarcely audible)’의 작은 소리로 연주하도록 지시되어 있다. 앞서 살펴본 “Flowers we are...”의 모토선율과 그에 대한 비제르칸의 해석을 생각해봤을 때 이 곡은 극단적인 절제를 통해 아주 여린 음향을 추구했다고 볼 수 있다. 또한 곡을 구성하고 있는 음들은 모두 단 2도 관계를 보여주는데 이는 수평적으로 두 음이 연결되거나 수직적으로 두 음이 동시에 울릴 때 모두 그러하다. 이는 음계의 마지막은 반음계 진행이 회피되는 모습을 보이지만 이를 제외하고는 반음계 순차진행이 두드러지는 모토선율과의 연관성을 보여주는 좋은 예이다.



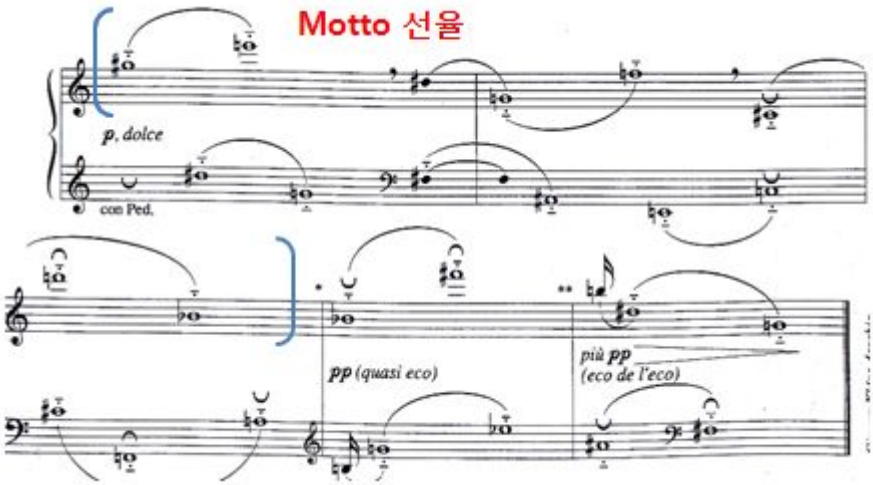
<악보Ⅳ-43> Flowers we are... (in memoriam Árpád Illés), Játékok V

"A Flower for Gabriella Garzó"에서는 음 위에 원곡 표제에 사용된 가사인 "Virág az ember... jaj!", "Virág az ember... Ó, jaj!"(Flowers we are... Flowers we are... yah!)가 붙어있다. 모토선율이 본래 "Flowers we are..."라는 가사에 붙은 선율이었음을 고려할 때 쿠르탁이 이 표제와 선율을 계속해서 사용한 것은 음악적 요소에 대한 흥미로움 때문이기도 하겠지만, 이 표제가 나타내는 뜻 또한 영향을 미쳤을 것이다. 따라서 이 곡에서 보다 직접적으로 선율 위에 표제에 사용되었던 어구를 적어놓은 것은 그 말이 뜻하는 바를 음악적으로 보다 잘 표현하길 원하는 쿠르탁의 의도가 반영된 것이라 볼 수 있다. 6마디 이하의 짧은 형태로 A에서 E까지 5개의 버전으로 이루어진 이 곡은 가사의 음절수에 따라 음의 구성은 6, 7개로 되어 있으며 자세한 프레이즈 표시를 통해 음의 그룹을 나타내고 있다. 또한 수평적인 음들의 프레이즈 연결을 위해 시각적으로 나타나는 긴 프레이즈를 사용하고 있으며, 곡의 마지막에 사용되는 화음들은 감탄사를 표현하기 위한 형태로 곡을 마무리하기 위해 쓰였다.



<악보Ⅳ-44> A Flower for Gabriella Garzó, Játékok V

"Flowers we are... (from the Sayings of Péter Bornemisza, III. 3.)"은 5마디 구성으로 이루어져 있으며 왼손과 오른손이 각각의 수평적 선율을 연주하며 두 개의 다른 성부의 진행을 확실히 보여준다. 오른손과 왼손은 2개나 3개의 음들로 묶여진 짧은 프레이즈들로 구성되어 있는데 음들의 수평적 음정관계는 모토선율의 첫 두음과 끝 두음의 음정관계인 장 3도 간격을 이루고 있다. 또한 오른손과 왼손은 각각 5개, 6개의 세부 프레이즈를 가지고 있으며 독립적으로 진행되는 두 성부는 어긋나기도 하고 서로 동시에 울리기도 한다. 이 중 마디 1-3의 오른손에서 연주된 첫 8개의 음은 모토선율과 같은 음으로 구성되어 있는데 이때 음들의 진행 방향을 반대로 사용하거나 이명동음을 사용하여 변형을 주고 있다.



<악보Ⅳ-45> Flowers we are...(from the Sayings of Péter Bornemisza, III. 3.), Játékok V

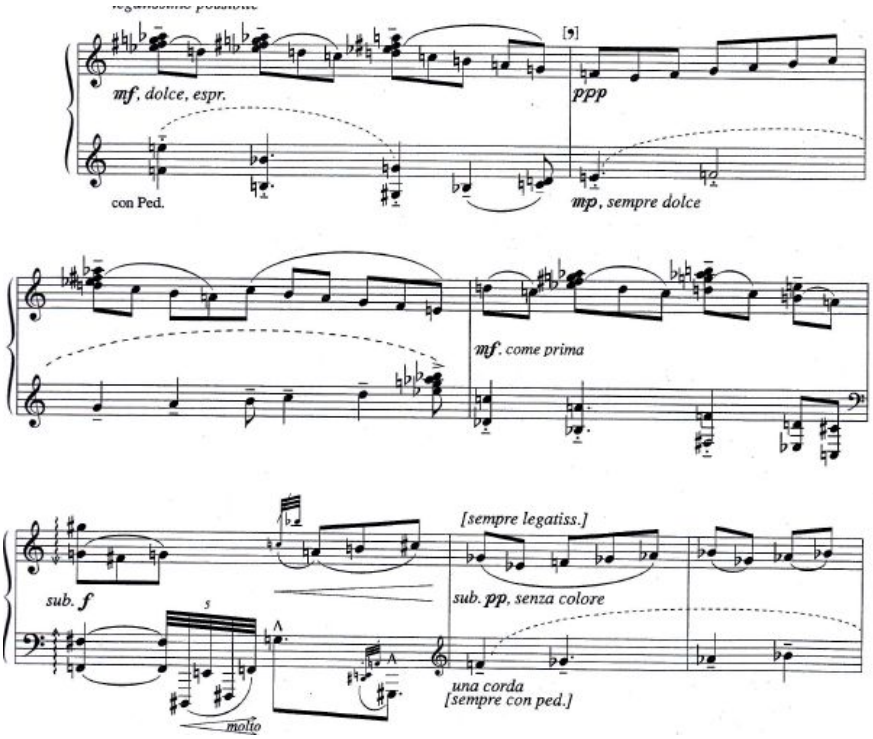
"Like the flowers of the field(In memoriam Ligeti Ilona)"는 15마디로 구성되어 있으며 음악적 내용에 있어서 많은 변형이 나타난 곡이다. 이 작품은 쿠르탁의 절친한 친구였던 리게티의 어머니인 일로나 리게티(Ilona Ligeti)를 추모하며 쓴 곡으로 《The sayings of Péter Bornemisza, Op. 7》의 텍스트가 함께 실려 있다.

"Like the flowers of the meadow, like a shadow, like the foam of the waves, like a face in a dream as meaningless as we are..."[100]

이 곡 역시 직접적으로 드러나진 않지만 모토선율에 내재되어 있는 구성원리인 음계를 활용해 작곡한 작품이다. 그러나 다른 곡들에서 두드러졌던 단순함과 함축성, 간결성은 이 곡에서 잘 드러나지 않으며 곡의 길이, 사용된 음의 개수, 텍스처 등이 확장되었다. 오른손은 2개, 3개, 5개의 음으로 구성된 짧은 프레이즈로 이루어져 있는 반면 왼손은 보다 긴 프레이즈로 이루어져 있어 오른손 선율을 큰 단위로 묶고 있다. 또한 큰 변화가 없는 음역대, 꾸밈음, 화음, *pp-mf-f* 등의 다양한 셈여림 등이 사

100) "Mint az mezei viragoc, mint az arnyekoc, mint az buburec, mint az alom, czak ollyac vagyunc..."

용되어 이 곡은 모토선율과 마치 다른 곡처럼 보일 수도 있다. 하지만 마디 1-3의 오른손 내성과 마디 2-3의 왼손 선율을 보면 이 음들이 모두 모토선율에 나왔던 장 2도, 단 2도의 음정관계를 중심으로 구성되었다는 것을 알 수 있다.



<악보Ⅳ-46> Like the flowers of the field(In memoriam Ligeti Ilona) mm. 1-7, Játékok V

이처럼 5권의 “Flowers” 관련 작품들은 더욱 다양한 형태로 변주된 구성을 보여주고 있으며 개인적인 메시지를 표현하기 위한 곡들이 많아지기 시작하면서 표제에서도 많은 변형이 나타나기 시작한다.

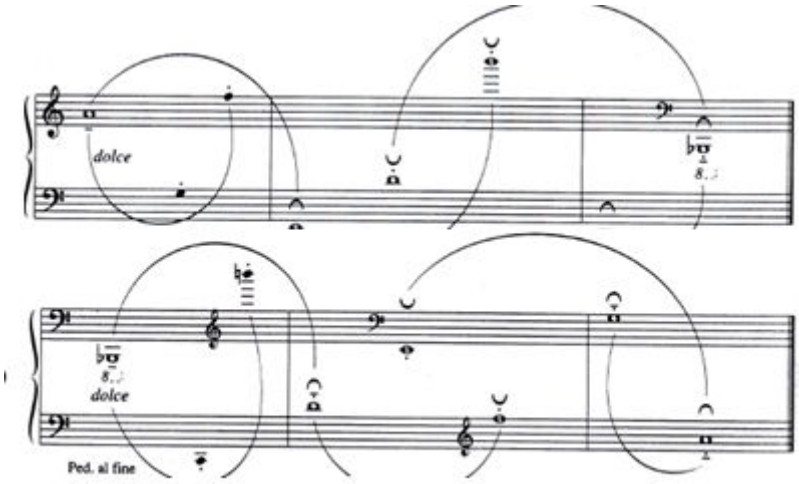
작품집	곡수	곡명	특징적 양상
V	5	Virág a Virág... (Flowers and Flowers)	방사형(굴뚝) 모양의 음형, 반음 간격의 음정으로 이루어진 음들이 넓은 음역대에 걸쳐 나타나며 독특한 효과.
		Flowers we are... (in memoriam Árpád Illés)	점묘주의적 구성, 극단적인 여린 악상의 사용(*ppppp*).
		A Flower for Gabriella Garzó	가사가 함께 제시되며 온음표들을 연결하는 긴 프레이즈가 곡에서 나타남.
		Flowers we are... (from the Sayings of Péter Bornemisza, III. 3.)	2개 혹은 3개로 이루어진 프레이즈들이 두 손에서 독립적 형태로 진행.
		Like the flowers of the field...	모토선율 중 음계에 대한 아이디어를 차용한 곡, 단순함이나 간결함이 두드러지기보다는 악상, 리듬, 꾸밈음이 자유롭게 사용됨.

<표Ⅳ-12> 《야테콕》 5권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들

3) 《Játékok》 Ⅵ

6권의 “Flowers we are...” 관련 표제곡은 “A Flower for Nuria” 한 곡뿐이다. 이 곡은 A, B의 두 가지 버전으로 되어 있고 B는 A의 역행으로 작곡되었다. B의 마지막 음이 C음으로 대치된 것만 빼면 B는 A의 완벽한 역행이며, 같은 음역대를 사용하고 있다. A와 B의 음구성과 음역대는 다르게 나타나지만, 프레이즈의 형태는 동일하게 유지되고 있다.

이 곡의 A버전은 “Flowers We Are, Frail Flowers...(1b)”에서 사용된 음들에 B♭음을 포함해 총 8개의 음으로 이루어져 있고 프레이즈의 연결이 서로 맞물리면서 2-3개의 음으로 구성된 5개의 프레이즈를 표현하도록 지시되어 있다. 이처럼 쿠르탁은 동적인 슬러 기보를 통해 시각적으로도 음악적 연결을 효과적으로 표현했다.

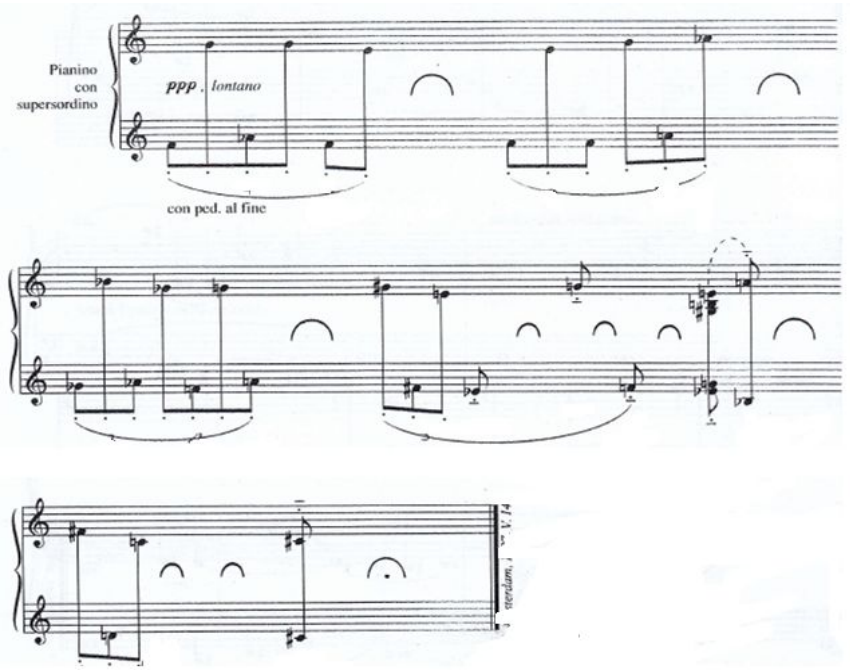


<악보Ⅳ-47> A Flower for Nuria, Játékok VI

4) 《Játékok》 Ⅶ

7권의 “Flowers we are...” 표제곡은 “A Flower for Márta”과 “Flowers we are...*Mijakónak*” 두 곡이다. 7권에 나타나는 곡들은 8분음표로 구성되어 있어 이전에 작곡된 “Flowers we are...” 작품들에 비해 빨라진 음악적 진행을 살펴볼 수 있다.

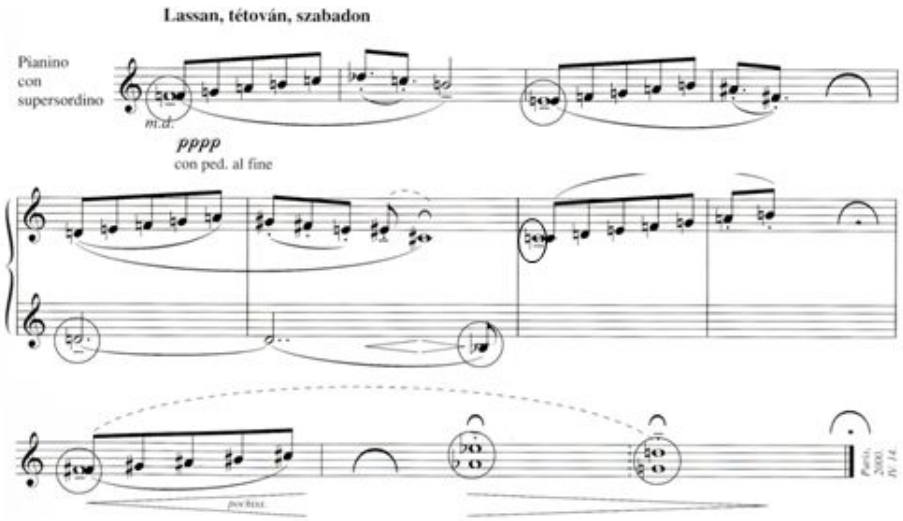
“A Flower for Márta”는 마디가 나뉘지 않고 한 마디 안에서 곡이 진행되며 쉼표를 기준으로 나뉘는 7개의 프레이즈로 구성되어 있다. 프레이즈는 8분음표 음그룹들로 구성되어 있는데 수평적인 음들의 음정관계는 모토선율에서 나타났던 단 2도, 장 2도와 장 3도이며 음표들의 진행방향은 고정되어 있지 않고 자유롭게 움직인다. 또한 각각의 프레이즈들은 왼손, 오른손이 교대로 연주되고 있으며 피아니시시모(*ppp*) 악상을 유지하고 있다. 이 곡은 음역대의 극단적인 대비는 두드러지지 않는다.



<악보Ⅳ-48> A Flower for Márta, Játékok VII

"Flowers we are... *Miyako*"는 10마디로 구성되었고 8분음표로 이루어진 5개의 프레이즈로 이루어져 있다. 프레이즈는 주로 8분음표로 쓰였지만 각 프레이즈의 첫 음은 온음표로 제시되어 그 프레이즈의 지속음으로 쓰인다. 온음표는 그 프레이즈가 진행되는 동안 계속해서 울리고, 8분음표는 온음표 위에서 움직이기 때문에 사실상 이 곡은 2성부로 진행된다고 볼 수 있다. 각 음들은 한 프레이즈 안에서 상행과 하행이 순차적으로 나타나거나, 상행으로만 이루어져 진행방향에 있어서 규칙성을 보여주고 있다. 각 프레이즈는 8, 7, 10, 7, 7개 음으로 이루어져있으며 5+2+1, 5+2, 5+3+1+1, 7, 5+1+1개의 음으로 묶여 불규칙한 형태를 보인다. 이와 같은 불규칙한 형태로 묶여진 8분음표들의 진행은 원곡의 느린 진행과 대비되는 것이다. 이 때 각 프레이즈의 지속음과 마지막의 온음표는 모토선율과 같이 총 8개의 음으로 구성되어 있다. 온음표와 8분음표로 나뉘는 작품의 두 성부는 대체로 큰 도약 없이 순차진행하며 이는 모토선율의 구성원리 중 음계와도 일맥상통한다. 온음표들은 F-E-D음으로 2도 하행진행하고 있으며 마지막 프레이즈에서는 오른손에서 E♭-A

♭에서 D-G 음으로 완전 5도의 순차진행 형태로 곡을 마무리하고 있다.



<악보Ⅳ-49> Flowers we are...*Miyako*, Játékok VII

이처럼 7권의 “Flowers” 관련 표제곡들은 모토선율의 음계적 특징을 바탕으로 이전에 등장하지 않았던 빠른 음가인 8분음표 진행으로 나타나고 있으며 한 프레이즈를 구성하는 음그룹들이 여러 개 등장함으로써 곡의 길이와 성부가 확장되고 있다.

작품집	곡수	곡명	특징적 양상
Ⅶ	2	A Flower for Márta	6개 혹은 7개음의 그룹이 프레이즈의 기본단위가 되며 8분음표가 등장함.
		Flowers we are...*Miyako*	7-10개의 음의 그룹이 프레이즈의 기본단위가 되며 8분음표와 지속음으로 2성부로 진행됨.

<표Ⅳ-13> 《야테콕》 7권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들

5) 《Játékok》 Ⅷ

8권은 두 명의 연주자를 위한 작품집으로 총 4곡의 “Flowers we are...” 표제곡이 있다. 8권에서는 표제 뒤에 단어들이 덧붙여지는 방식으로 표제가 변형된다. 8권의 “Flowers we are...” 표제곡들은 이전 작품집들에 실렸던 곡들을 두 명의 연주자를 위한 곡으로 편곡한 것이며 마지막 곡에서는 타악기와의 결합을 통해 색다른 음향적 효과가 의도되었다.

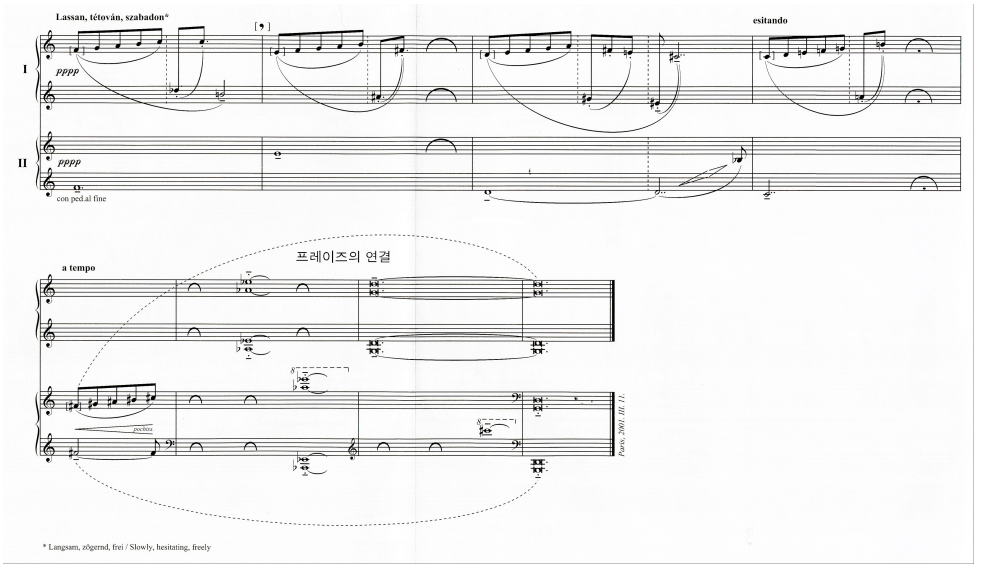
“Flowers we are...[embracing sounds]”는 1권의 “Flowers we are...(1)”과 동일한 음과 프레이즈를 보여준다. 이 때 “Flowers we are...(1)”에서 나타났던 오른손과 왼손의 교대는 연주자들의 교차 연주로 구성되었으며 이를 통해 두 연주자의 팔이 엇갈리는 형태가 나타난다. 두 연주자의 팔이 겹치는 제스처는 프레이즈를 통한 음들의 연결과 결합되면서 쿠르탁이 악보에 기보했던 과장된 슬러를 통해 나타나는 제스처와 연주를 통해 나타나는 음악이 하나로 합쳐지는 모습을 보여준다. 쿠르탁은 이와 같은 신체적 제스처와 음악적 제스처를 뗄 수 없는 요소로 보았으며 두 제스처의 결합을 통해 새로운 음악을 완성할 수 있다고 보았다.[101]

<악보Ⅳ-50> Flowers we are... embracing sounds, Játékok VIII

“Flowers we are... (for Miyako)”는 7권의 “Flowers we are...*Miyako*”를 편곡한 형태이다. 프레이즈들의 첫 번째 음들은

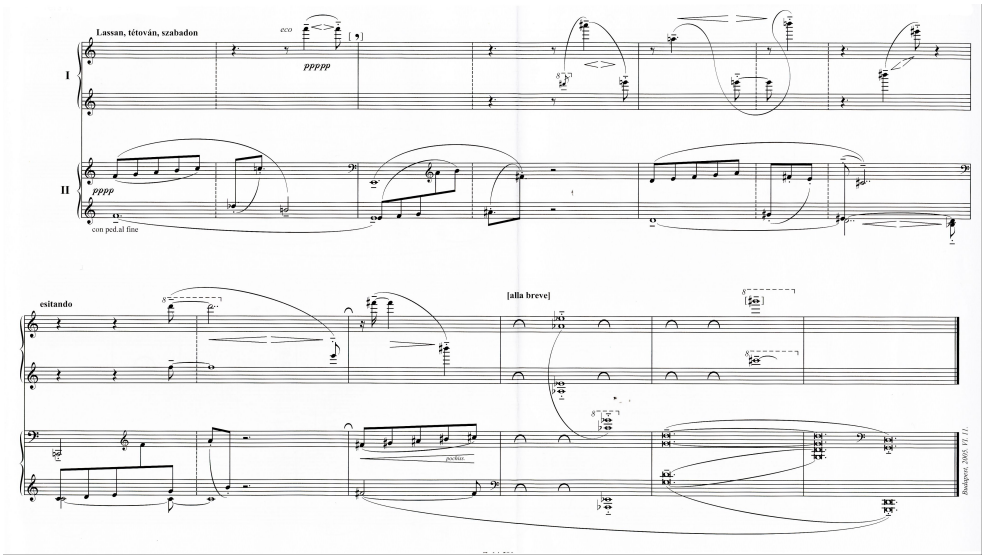
101) Bjerkern, “Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano,” pp. 8-11.

F-E-D-C음으로 2도 하행진행하고 있는데 이 지속음들은 제 2연주자가 담당하고 있다. 곡의 마무리 역할을 하는 두 화음들은 제 1연주자가 연주하면 제 2연주자 파트에서 메아리처럼 다시 울리게 다른 음역에서 연주한다. 이 외에도 “Flowers we are...[embracing sounds]”에서처럼 수평적, 선적인 진행의 소리 연결이 중요시되며, 악보 상으로 2번째 단에서는 한 프레이즈가 제 2연주자의 오른손과 제 1연주자의 양손으로 구성되어 있는데 이때 프레이즈의 연결을 위한 두 연주자의 음악적 호흡이 더욱 중요시된다.



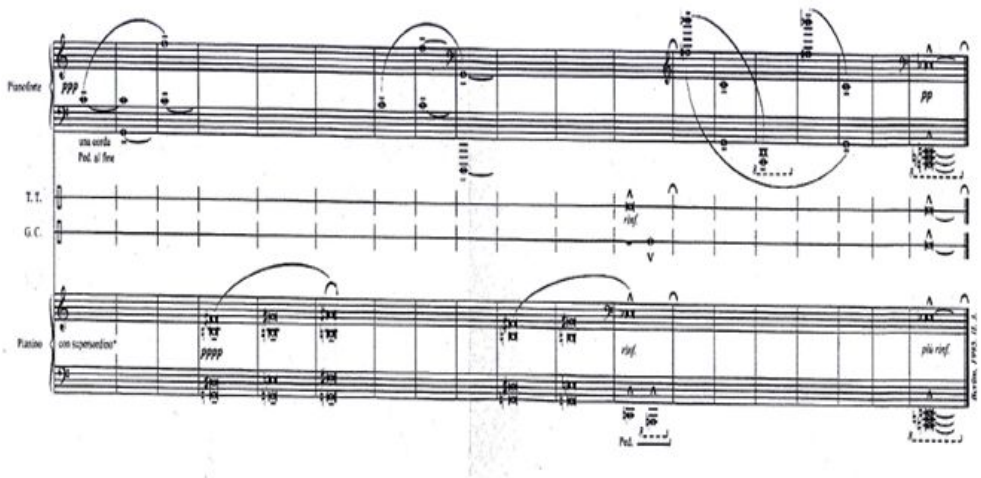
<악보Ⅳ-51> Flowers we are...(for Miyako), Játékok VIII

“Flowers we are...[alio modo] for Miyako” 또한 7권의 “Flowers we are...*Miyako”*의 활용을 통해 곡을 구성하고 있다. 원곡은 제 2연주자가 연주하고 제 1연주자는 고음역에서 단선율 음들의 진행을 통해 원곡을 꾸며주는 역할을 담당한다. 선적인 진행을 강조한 마디 1-10 이후 곡을 마무리하는 역할의 마디 11-13의 [alla breve]는 원곡의 완전 5도 진행을 편곡한 부분으로 제 1, 2연주자가 주고받는 종적인 화음의 울림이 강조되고 있다.



<악보Ⅳ-52> Flowers we are...[alio modo] for Miyako, Játékok VIII

8권의 마지막 곡인 “Flowers we are...- for piano, upright piano and percussion”은 악기 구성에 있어서 다른 곡들과 뚜렷한 차이를 보인다. 제 1연주자는 우나 코르다(una corda) 페달을 사용한 그랜드 피아노로 연주하지만 제 2연주자는 업라이트 피아노에서 연주하는데 가운데 페달을 밟아 명확하지 않은 음향을 내도록 지시되었다. 제 1연주자 부분에서는 하나의 긴 음가가 지속음 형태로 계속 유지되면서 음들이 겹치며 쌓이는 구성을 보이고 있고 끝까지 유지되도록 지시된 페달의 사용을 통해 쌓이는 음향의 효과가 더욱 강조된다. 반면 제 2연주자 부분에서는 불협화를 이루는 화음들이 순차적으로 반음씩 진행하면서 음향의 미묘한 변화를 보여준다. 두 연주자는 교대로 각각의 프레이즈들을 연주하면서 다른 음향을 강조하다가 마지막 화음을 함께 연주하며 곡을 마친다.



<악보Ⅳ-53> Flowers we are...-for piano, upright piano and percussion, Játékok Ⅶ

이처럼 8권의 “Flowers we are...” 표제곡들은 “Flowers we are...”이라는 원제목을 그대로 사용하면서 편곡의 주체가 된 곡 혹은 아이디어를 표제 뒤에 첨부하여 각 작품들의 성격을 표시해주고 있다. “Flowers we are...”의 제목을 갖는 여러 곡들은 원곡과 연관성을 가지고 있지만 다른 작품집에 실린 곡보다 원곡의 특징이 보다 크게 변화하거나 발전된 양상을 보인다.

작품집	곡수	곡명	특징적 양상
Ⅷ	4	Flowers we are... [embracing sounds]	Flowers we are...(1)의 편곡, 신체적 제스처가 음악적 제스처와 결합.
		Flowers we are...(for Miyako)	7권의 Flowers we are... Miyako를 두 명의 연주자가 나누어 연주.
		Flowers we are...[alio modo]	7권의 Flowers we are... Miyako에 새로운 단선율이 첨가.
		Flowers we are...-for piano, upright piano and percussion	타악기의 추가, 두 연주자가 업라이트 피아노와 그랜드 피아노에서 연주하도록 지시되어 음향적 다양성을 의도.

<표Ⅳ-14> 《야테콕》 8권에 등장하는 Flowers we are... 관련 표제곡들

“Flowers we are...”의 모토선율을 토대로 만들어진 총 18곡은 8개의 음으로만 이루어진 짧은 모토선율을 쿠르탁이 어떻게 다양하게 변주시켜 나가는지 잘 보여준다. 그는 선율 그 자체를 넓은 음역대로 분산시키는 식으로 음역대의 변화를 꾀하고, 리듬을 확장 및 축소해서 곡의 길이를 늘이기도, 줄이기도 하며 한 손으로 충분히 연주할 수 있는 모토선율을 양손으로 교대로 연주하도록 했고 더 나아가 이를 두 명의 연주자가 연주하게도 했다. 또한 직접적으로 드러나지 않지만 곡을 구성하는 원리가 되는 짧은 반음계와 장, 단 2도와 장 3도의 음정관계 또한 이 표제로 쓰인 곡들의 주요한 아이디어로 사용되고 있다. 쿠르탁은 “Flowers we are...”의 모토선율에 직접적으로 드러난 음악적 요소와 내재된 음악적 요소 둘 모두를 변화, 축소, 확대해가며 다양하게 변주해나간다. 따라서 모토선율과 이를 토대로 작곡된 모든 곡들은 음악적 공통점을 가지고 있고, 모토선율과 여기서 파생된 곡뿐만 아니라 파생된 곡들끼리도 어느 정도의 연결점을 찾을 수 있다. 그러나 이 모든 곡들은 한 시기에 집중적으로 작곡된 것이 아니며 8권의 거대한 작품집 안에서 산발적으로 나타나고 있다. 《야테콕》 작품집이 쿠르탁의 음악적 스케치북, 혹은 메모 역할을 했던 것처럼 쿠르탁은 모토선율에서 파생된 음악적 아이디어들을 자유롭게 기록했고 이는 작품집 전체에서 파편적으로 나타난다.

(2) Hommage à Farkas Ferenc (2), (3), (4)

이 곡들은 쿠르탁이 리스트 음악원 재학시절, 그의 작곡 스승이었던 페렌츠 파르카스(Farkas Ferenc)[102]를 위한 추모곡이다. 페렌츠 파르카스는 바르톡(B. Bartok)과 코다이(Z. Kodaly)의 영향을 많이 받았던 작곡가로 헝가리의 민속음악에 많은 영향을 받은 작곡가이다. 쿠르탁 또한 헝가리 민속음악에서 많은 영향을 받았고[103] “Hommage à Farkas Ferenc (2), (3), (4)” 세 곡에는 이러한 헝가리의 민속음악적 특징이 드러난다.

---

102) 페렌츠 파르카스(Ferenc Farkas)는 헝가리의 작곡가로 그의 음악적 특성은 신고전주의, 헝가리 민속음악, 그리고 12음기법으로 대표된다.

103) Varga ed., *György Kurtág, Three interviews and Ligeti Homages*, p. 43.

1) Hommage à Farkas Ferenc[104] (2)

“Hommage à Farkas Ferenc (2)- Scraps of a Colinda Melody-faintly collected”는 곡 제목에서 알 수 있듯이, 콜린다(Colinda)의 단편들로 구성되어 있다. 콜린다는 루마니아 지역의 단선율 민속음악으로 단음절적 리듬을 가진 2, 4개로 구성된 절(strophe)과 변화무쌍한 박자로 이루어지며, 각 선율은 정해지지 않은 길이의 숨표로 중단된다.[105] “Hommage à Farkas Ference (2)- Scraps of a Colinda Melody-faintly collected”는 콜린다의 한 형태로 트란실베니아 지방의 캐롤을 차용한 곡이다.[106]

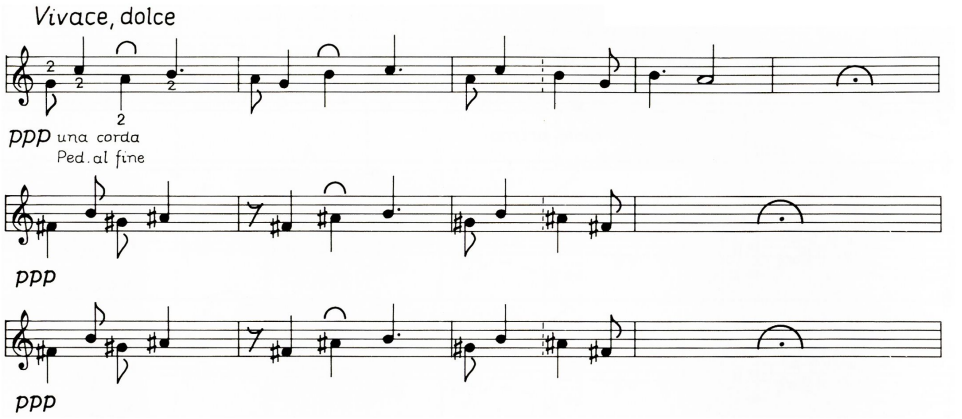
“Hommage à Farkas Ferenc (2)”에서는 짧은 선율의 단편들이 기본 모티브로 사용되며 이것이 계속해서 다른 음정, 리듬으로 변화를 수반하면서 다양한 조합을 이룬 형태로 반복된다. 마디 1-5의 첫 프레이즈는 쉼표에 의해 마무리되는 완성된 형태의 콜린다로 네 개의 음들이 다른 조합을 이루며 연결된 형태를 보여준다. 이 4마디 구성의 콜린다는 마디 6-10에서 다시 한 번 완벽한 형태로 반복되나 마디 11 이후부터는 콜린다의 조각들이 일관되지 않은 형태로 나타나고 있다. 즉 프레이즈의 도입이나 마무리 마디가 생략된 형태로 한 마디나 두 마디로 구성된 음악적 단편들이 나타났다 사라졌다하는 형태를 반복하고 있다. 이 때 이 단편들은 4도 음정을 중심축으로 구성된다. 전체 멜로디는 4도 내에서 순환하는 단순한 단선율이 악상의 변화, 이조를 통해 반복된다. 이 곡은 단선율임에도 불구하고 음기둥이 위, 아래로 그려져 있는데 이는 오른손과 왼손으로 나누어 연주하도록 되어있기 때문이다. 또한 쿠르탁은 단선율을 양손으로 나누어 연주하는 것뿐만 아니라 연주할 때 2번 손가락으로만 치도록 지시하고 있다.

---

104) “Hommage à Farkas Ference” 표제곡 중 (2), (3), (4)곡만이 《야테콕》에 실려있다.

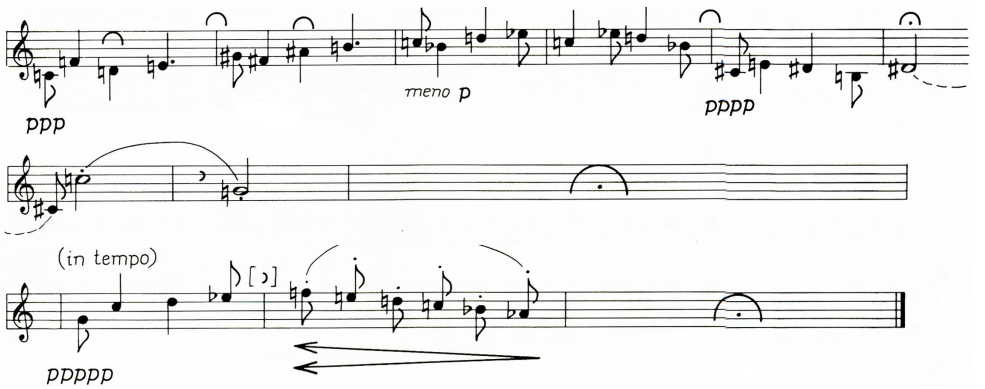
105) Octavian Cosma, et al. "Romania." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford Press,
accessed June 19, 2013. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23736.

106) Bjerkern, “Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano,” pp. 14-16.



<악보Ⅳ-54> Hommage à Farkas Ferenc (2)- Scraps of a Colinda Melody
- Faintly collected mm.1-14, Játékok III

이러한 단편들의 형태로 진행되던 곡은 마디 40에서 모티브가 연속적으로 장조, 단조, 리디안, 프리지안, 온음계 등의 다양한 형태로 얽혀서 길게 나타난 후 하행음계로 곡을 마무리한다.



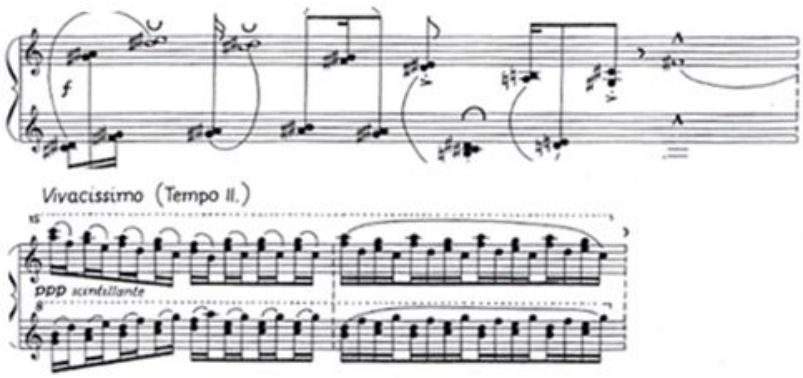
<악보Ⅳ-55> Hommage à Farkas Ferenc (2)- Scraps of a Colinda Melody
- Faintly collected mm. 40-51, Játékok III

이처럼 “Hommage à Farkas Ferenc (2)”는 단편적으로 나타났다가 금방 사라지고, 또 다시 짧게 나타났다가 사라지는 방식의 파편적 단선율로 이루어져있다. 이 선율의 전체적인 구성 및 형태는 헝가리 민속 캐

롤에 바탕을 두고 있으며 캐롤의 주제 선율은 처음에는 완전한 형태로 나타나다 점차 음형의 도입과 마무리가 생략되어 파편적으로 음형이 쪼개지면서 본래의 선율은 본래의 형태를 잃어버린다.[107]

2) Hommage à Farkas Ferenc (3)

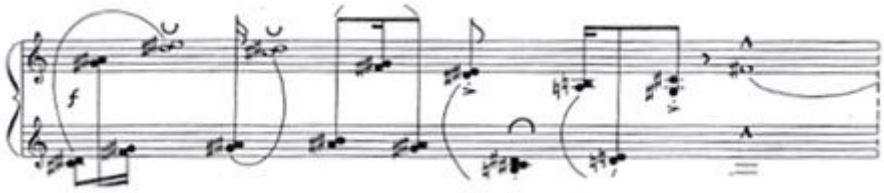
"Hommage à Farkas Ferenc (3)- (evocation of Petrushka)"는 두 개의 대조적인 음악적 내용이 병치되는 ABABAB의 구성을 보인다. 따라서 대조되는 빠르기, 악상, 음역대와 음악적 내용을 가지는 *Tempo I, II*가 교대로 진행된다.



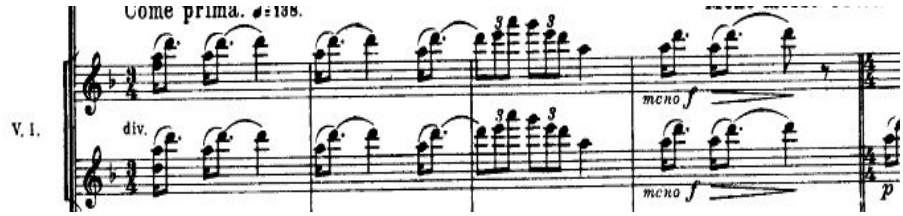
<악보Ⅳ-56> Hommage à Farkas Ferenc (3)-Evocation of Petrushka mm. 1-3, Játékok III

*Tempo I*은 조성적 기능이 배제된 온음으로만 구성된 범온음계적 음계로 구성되어 있으며 양손에서 스트라빈스키(I. Stravinsky)의 《페트르슈카(Petrushka)》 모티브를 연상시키는 복잡한 리듬의 형태가 나타나고 있다. 또한 이 부분은 음계의 사용이나 형식에 있어 민속음악적 요소를 포함하고 있으며 악상은 *f*로 제시되며 부딪히는 장 2도를 사용해 날카롭고 강한 분위기를 만든다.

107) ibid.

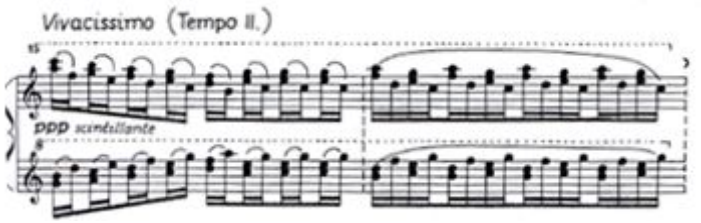


<악보Ⅳ-57> Hommage à Farkas Ferenc (3) m. 1, Játékok III



<악보Ⅳ-58> Stravinsky, 《Petrushka》, The Shrovetide Fair, I. Introduction

마디 2에서 시작되는 *Tempo Ⅱ*는 *ppp*의 여린 악상으로 빠른 템포의 16분음표들의 하행진행으로 구성되며 *Tempo Ⅰ*과 대조적인 모습을 보이고 있다. 이 부분은 《페트르슈카》의 러시아의 춤(*Russian Dance)*에 나오는 모티브들의 순차진행을 연상시킨다.



<악보Ⅳ-59> Hommage à Farkas Ferenc (3) m. 2, Játékok III

<악보Ⅳ-60> Stravinsky 《Petrushka》, The Shrovetide Fair Ⅳ. Russian Dance 시작부분

스트라빈스키의 《페트르슈카》를 연상시키는 이러한 텍스처들은 직접적으로 인용되어 쓰이는 것이 아니라 쿠르탁의 해석으로 각각의 부분의 특징들이 극대화 및 재구성되어 나타난다.

3) Hommage à Farkas Ferenc (4) - Adoration, Adoration, accursed desolation

"Hommage à Farkas Ferenc (4)"는 쿠르탁이 리코더 연주자인 미하일 할마기(Mihály Halmáygi)를 만나 그가 연주한 "Szerelem, szerelem, játkozott gyötrelem"(Adoration, Adoration, accursed desolation)를 듣고 헝가리 민요를 회상하며 작곡한 곡이다.[108]

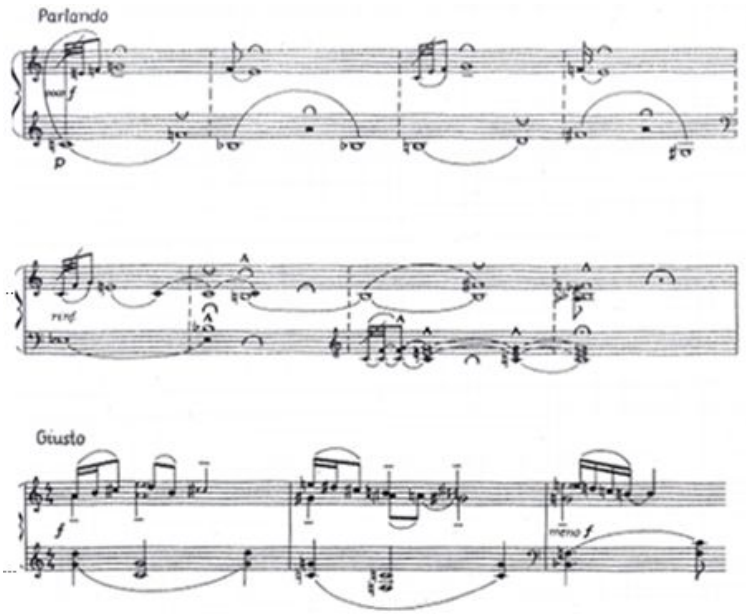
헝가리 민속음악[109]의 특징인 자유로운 리듬과 언어의 흐름은 쿠르탁의 음악에서 중요한 특징으로 나타난다. 특히 그가 지시어로 자주 사용했던 '파를란도 루바토(Parlando Rubato)'는 쿠르탁의 고향인 트란실베니아 지역을 기반으로 한 민속선율 및 리듬이다.[110] "Hommage à

108) Varga ed., *György Kurtág, Three interviews and Ligeti Homages,* p. 43.

109) 헝가리 민속음악은 바르톡과 코다이에 의해 수집되고 체계화되었는데 이들에 의하면 헝가리 민속음악은 파를란도 루바토로 대표되는 옛 양식의 음악, 템포 지우스토 창법으로 대표되는 새로운 양식의 음악, 그리고 위의 두 양식으로 구분할 수 없는 인접 국가(보헤미아, 슬로바키아)의 영향 하에 생성된 음악의 세 종류로 나눠진다. 그 중 "Parlando rubato"는 가사의 리듬이 존중되고 세밀한 꾸밈음과 이야기하는 듯한(파를란도) 연주에 의해 자유리듬을 갖는 선율로 대표되는 옛 양식의 음악으로 헝가리 민속음악의 특징인 자연스러운 리듬과 언어의 흐름을 보여주는 음악이다. 템포 지우스토로 대표되는 새로운 양식의 음악은 19세기 중엽 이후에 새로 발생했다고 여겨진다. 옛 양식에서의 영향은 별로 드러나지 않고 있으며 대부분의 노래는 엄격한 템포 지우스토로 부르고 꾸밈도 별로 없지만, 점음표가 뒤섞인 형의 리듬도 종종 나타난다.

110) 루마니아는 역사적으로 헝가리말을 사용한 지역으로 특히 쿠르탁이 태어나고 자랐던 트란실베니아는 루마니아 국경 근처에 위치한 지방이다. 바르톡에 의해 체계화된 헝가리 민속음악 선율들은 대부분 '파를란도 루바토(parlando rubato)' 리듬에 바탕을 두고 있다. (우리가 사용하는 'parlando'는 이태리어로 말하듯이 자연스럽게 노래하라는 지시어이며, 기악 음악에서 '파를란도'는 말이나 노래하듯이 연주하는 것을 의미한다.) 민속음악에서의 '파를란도 루바토'는 훨씬 구체적이고 좁은 의미로 사용되는데 이는 전통적인 루마니아 선율의 다섯 종류의 리듬 체계 중 하나를 뜻한다. '파를란도 루바토'는 이 리듬 체계 중 가장 복잡한 리듬 형태로 서정적 노래나 웅변조의 비가(declamatory-prose lament)에서 발견된다. 이 리듬은 음악적 흐름에 따라 특정 음절을 길거나 짧게 늘리는 것을 의미한다. 즉 《야테콕》에서 나타나는 지시어 '파를란도 루바토'는 음악에서 자연스러운 리듬과 흐름을 가지고 진행하라는 의미로 볼 수 있으며 쿠르탁이 즐겨 사용한 길이가 정해지지 않은 숨표들 또한 이러한 자연스러운 흐름을 위한 장치로 볼 수 있다. Octavian Cosma, et al. "Romania." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed January 3, 2014, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23736 참조.

Farkas Ferenc (4)-Adoration, Adoration, accursed desolation"는 헝가리 민속음악인 자유로운 리듬과 꾸밈음을 사용하는 '파를란도 루바토(Parlando rubato)' 부분과 이와 대비되는 엄격한 '템포 지우스토(Tempo Giusto)′ 부분으로 구성되어 있다. 이처럼 이 곡은 대조되는 두 요소인 노래하는 듯한 ′파를란도'와 춤곡 형태의 '템포 지우스토'가 교대로 등장하는 ABA′B′A′′의 구성을 띠고 있다. '파를란도' 부분은 꾸밈음을 통해 도달되는 오른손의 긴 지속음들과 왼손의 긴 지속음들이 수직적 울림을 형성해주고 있으며 매번 전조를 통해 다른 조로 변화된다. 반면 '템포 지우스토' 부분은 빠른 음가의 단선율과 반주 역할을 하는 화음들로 구성되어 있고 왼손 반주부는 유사한 악구가 두 번 반복되지만 음고와 리듬 등 세세한 요소가 변형된 형태로 나타난다.



<악보Ⅳ-61> Hommage à Farkas Ferenc (4)-Adoration, Adoration, accursed desolation, Játékok III

이처럼 쿠르탁은 "Hommage à Farkas Ferenc"를 통해 그의 음악에 공통적으로 나타나는 헝가리 민요의 영향을 보여주고 있다. 그러나 그는 민요의 직접적 인용을 보여주기 보다는 민요적 특성을 유럽의 음악적 전통과 결합시켜 두 장르를 모두 포용하는 그만의 음악적 언어를 표현하고

있다.[111]

그는 “Hommage à Farkas Ferenc” 표제곡들에서 본래 단순한 구조였던 ‘콜린다’를 길게 확장시키고, 완전히 헝가리의 민속음악에서 비롯된 것은 아니지만 동유럽 민속음악적 요소를 찾아볼 수 있는 스트라빈스키의 페트르슈카를 재해석해 그 특징을 더욱 부각시켰다. 또한 헝가리 민속음악의 형태인 자유로운 ‘파를란도 루바토’와 엄격한 ‘템포 지우스토’를 그만의 어법으로 재해석했다. “Flowers we are...”과 마찬가지로 “Hommage à Farkas Ferenc” 또한 동일한 표제, 같은 음악적 아이디어에서 출발했지만 다양한 음악적 어법으로 변주된다.

(3) Dirge (1), (2), two piano versions

“Dirge”는 장송 행진곡의 성격을 가진 추모곡으로 《야테콕》 3권에는 “Dirge (1), (2)”가 실려 있으며 4권과 8권에는 “Dirge (2)”가 두 명의 연주자를 위한 피아노곡의 형태로 편곡되어 있다.[112]

쿠르탁은 헝가리 민속음악을 직접적 형태로 인용하지는 않았지만 슬픔, 애처로운 곡조(Sirató)를 통해 작품에서 헝가리 민속음악적 요소를 계속적으로 드러내고 있고 이는 《Quasi una Fantasia, Op.27 no.1》, 《Grabstein für Stephan, Op. 15c》 등의 많은 기악곡에서도 찾아볼 수 있다.[113] 《야테콕》에서는 이러한 요소가 “Dirge(Sirato)”라는 직접적인 표제를 통해 나타나고 있다. “Dirge” 작품들에서는 공통적으로 장송곡 및 비가적 성격이 극도의 반음계를 사용한 작곡기법과 결합되어 나타나고 있다. 곡에 사용된 ‘*Pesante, Parlando*’의 지시어들은 헝가리 민속음악에서 나타나는 용어들로 민속적 요소들을 계속적으로 사용하였던 쿠르탁의 모습을 살펴볼 수 있다.

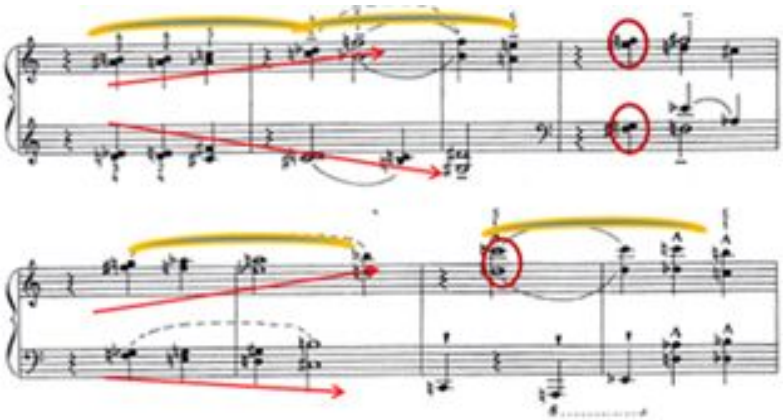
“Dirge (1), (2)”는 반음계 진행이라는 같은 음악적 재료에서 출발한

111) Weber, György Kurtág, Játékok, ECM Records. 1997. Compact Disc.

112) 4권과 8권의 “Dirge”는 독주곡 “Dirge (2)”가 한 연주자 파트를 담당하고 반음계진행이 극대화된 연주자 파트가 곡을 보완하는 형태를 띠고 있다. 8권의 "Dirge"는 4권의 곡과 두 연주자의 역할만 바뀐 형태이다.

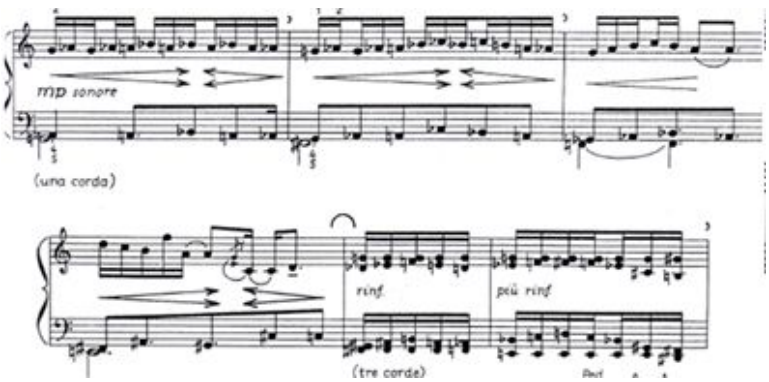
113) Grmela, “Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music,” pp. 25-26.

다. “Dirge (1)”에서는 수직적인 화음들의 진행이 주를 이루며 이들은 두 마디 혹은 세 마디의 짧은 프레이즈들로 나뉘어 진행되고 있다. 각 프레이즈들의 첫 화음들은 반음 관계에서 시작하며 여기서 시작된 프레이즈는 반진행하며 음정 간격이 벌어진다. 이때 화음들의 수평적인 성부 진행들 또한 반음계적 순차진행으로 이루어져 있다.



<악보Ⅳ-62> Dirge (1) mm. 6-13, Játékok III

“Dirge (2)” 또한 반음계적 순차진행을 하는 오른손, 왼손의 독립적인 두 성부로 이루어지는 공통점을 보인다.



<악보Ⅳ-63> Dirge (2) mm. 1-6, Játékok III

이처럼 쿠르탁은 ‘반음계’를 “Dirge” 표제곡들의 공통점으로 두고,

음가의 사용과 곡의 짜임새를 다양하게 변형한다. “Dirge (1)”에서 4분음표 음가들이 지속적으로 등장하며 ‘무겁게, 중후한(*Pesante*)’ 표현을 보이고 있다면 “Dirge (2)”는 “Dirge (1)”에 비해 음들의 수가 증가하고 훨씬 짧은 음이 사용된다. 리듬에 있어서도 앞 곡에 비해 훨씬 복잡하게 전개되는 차이를 보인다.

《야테콕》 4권과 8권에 실린 두 곡의 “Dirge”는 앞서 언급한 바와 같이 “Dirge (2)”가 두 명의 연주자를 위한 피아노 연주곡으로 확장된 형태의 편곡작품이다. 이 곡 역시 극도의 반음계적 특성을 찾아볼 수 있으며 두 명의 연주자의 반음계 연주가 겹쳐져 한층 더 복잡한 음향을 만들어낸다.

따라서 “Dirge” 표제곡들은 중후하고 무거운 분위기, 장송곡의 특징을 직접적으로 드러내고 있으며 주로 순차적인 반음계로 진행하는 특징을 가진다. 이러한 공통점을 중심축으로 두고 동일 표제곡들은 주요 진행을 하는 중심 음가(4분음표, 8분음표 등)를 변화시킨다. 곡의 진행방식에 있어서도 “Dirge (1)”의 마디 6-10처럼 수직적 진행을 강조하거나, “Dirge (2)”의 마디 1-3처럼 두 개의 독립된 선율로 구성해 수평적 진행을 강조하는 등 곡마다의 차이가 두드러진다. 그러나 곡 전체에 순차적인 반음계가 지배적으로 나타나 이런 진행방식의 차이에도 불구하고 “Dirge” 표제곡들은 그 곡들만의 고유한 분위기를 형성한다.

2. 실제 연주 측면에서의 연구

2.1. 음가와 주법을 위한 기보법

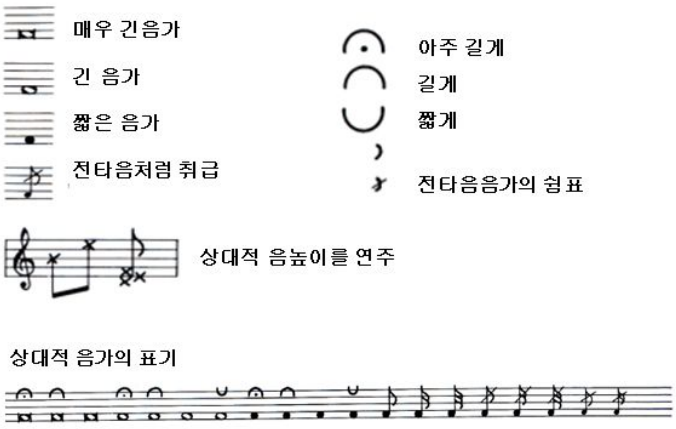
쿠르탁은 《야테콕》에서 독특한 그만의 기보법을 보여주었다. 특히 그림을 연상시키는 그래픽 기보는 매우 상징적이고 복합적인 이미지들을 지니고 있어 연주자들의 다양한 해석을 수반한다.

《야테콕》에는 쿠르탁이 작품집에서 사용하고 있는 음가와 주법에 관한 기보법에 대해 설명하는 부분이 별도로 첨부되어 있다.

(1) 음가 기보법

먼저 음가에 관한 기보법의 가장 큰 특징은 기본적으로 음가를 다양하게 해석할 수 있도록 하였다는 것이다. 쿠르탁이 제시하는 음의 길이는 절대적인 것이 아니라 상대적인 길이를 지칭한다. 또한 그래픽 기보로 나타나는 음들의 경우 리듬을 정확히 나타낼 수 없기 때문에 정확한 음가를 갖지 않는다. 따라서 여러 음표의 길이는 각각의 개별 악곡과 각 부분에 지정된 빠르기에 근거한 연주자의 판단에 따라 연주된다. 이에 더하여 《야테콕》에는 음이나 쉼표의 길이 연장을 위한 다양한 지시들이 사용되고 있으며 이때 연장된 길이는 상대적인 것으로 연주자가 잘 판단하여 연주해야 한다.[114]

114) Wilson, “Kurtag′s instrumental music, 1988-1998,” p. 18.

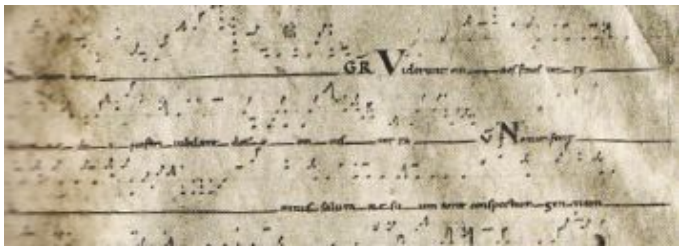


<악보Ⅳ-64> 쿠르탁의 기보법

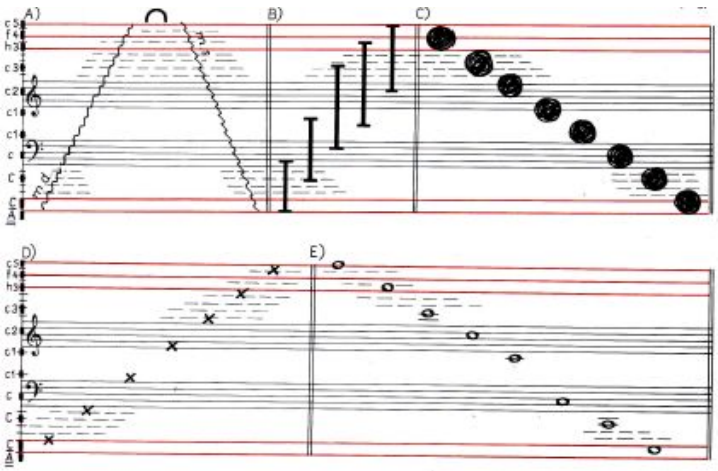
고전과의 연결성을 보여주었던 쿠르탁은 음악어법과 아이디어에 있어서도 역시 서양음악의 전통적 음악언어 및 음악적 스타일과의 깊은 연관성을 보여주고 있다.[115] 그의 기보법에서도 이러한 면이 잘 드러난다. 그의 악보들은 현대적인 그래픽 요소와 기법을 포함하면서도 동시에 그레고리안 성가의 네우마 기보법과 근본적으로 유사한 모습을 보여주고 있다. 네우마는 음의 정확한 길이 없이 대략적 음정만 제시하며 유동적인 리듬을 갖는다. 따라서 네우마로 기보된 악보는 음고를 전달하지만 음가는 나타내지 못한다.[116] 이러한 네우마의 특징은 연주자가 《야테콕》의 작품을 연주할 때 리듬, 음정, 타이밍에서의 유동성과 유사하며 자신의 해석을 바탕으로 연주할 수 있는 기회를 제공한다.

115) 이는 쿠르탁의 음악적 모국어가 바르톡에서 비롯되었고 바르톡의 음악적 모국어는 베토벤이라는 언급을 통해서도 잘 드러난다. Pelo, “An Analysis of the Third movemnet of Kurtag,” pp. 3-5.

116) 민은기외 5인 역, 『그라우트의 서양음악사』(서울: 이앤비플러스, 2007), p. 59.



<악보Ⅳ-65> 대략적 음높이를 표시한 상대적 음고를 나타내는 기보법으로 기보된 층계송 <만민이 보았도다>



<악보Ⅳ-66> 상대적인 음고 및 음역을 보여주는 Basic Elements, Játékok I

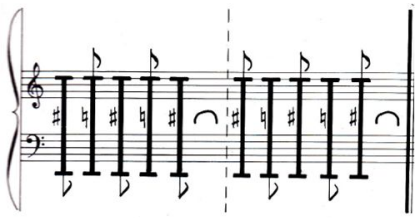
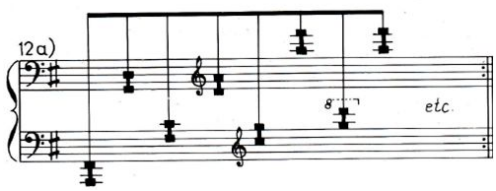
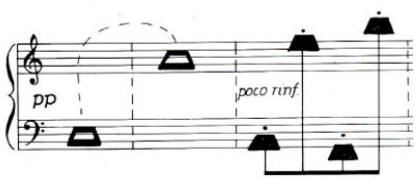
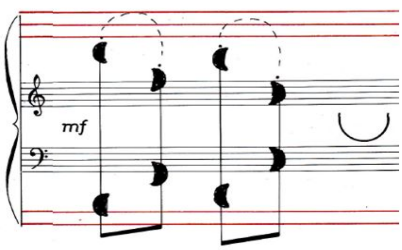
(2) 새로운 주법을 위한 기보법

《야테콕》에는 독특한 기보법뿐만 아니라 곡에서 사용되는 주법에 대해서도 자세하게 지시되어 있다.

먼저 그의 음악에서 가장 독특한 기보법과 다양한 주법의 가능성을 보여주고 있는 주법으로 클러스터(cluster)를 들 수 있다. 쿠르탁은 클러스터 주법을 기보할 때 2가지 방법을 사용하였다. 첫째는 악보에 정확한 음의 범위를 지시하지 않고 대략적인 음만을 표시한 것이고, 둘째는 최고음과 최저음을 표시하여 그 범위 내의 음을 연주하도록 한 것이다. 그리고 연주자가 손바닥, 주먹, 팔꿈치 등 다양한 부위를 사용하도록 지시한다. 이처럼 연주자가 어떤 방법으로 클러스터를 연주하느냐에 따라 연

주할 때의 모션, 즉 신체적 제스처가 달라진다. 이는 쿠르탁이 음악적 제스처 뿐 아니라 연주자의 신체적 제스처와 움직임을 고려하여 관습에 얽매이지 않는 새로운 연주법을 제시하였던 것으로 볼 수 있다.[117] 쿠르탁은 《야테콕》 1권의 연습을 위한 지침서 형태인 'Exercises'에서 다양한 클러스터의 연습방법을 제시하고 있다.

117) Alan E. Williams, "Music Theatre and Presence in Some Works of Gyorgy Kurtag," *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 361-363.

클러스터의 종류	악보
팔꿈치로 연주하는 클러스터	
손바닥을 이용한 클러스터	
손가락 혹은 손바닥을 사용하여 정해진 음범위를 연주하는 클러스터	
주먹으로 연주하는 클러스터	
손바닥이 닿는 면을 바꿔가며 연주하는 클러스터	

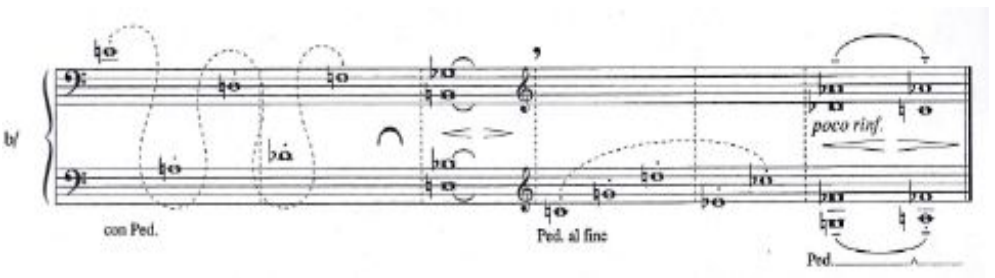
<표Ⅳ-15> Exercises에 제시된 클러스터들의 종류와 연습방법들

다음으로 언급할 주법은 글리산도 주법이다. 쿠르탁은 글리산도 주법을 작품에서 빈번히 사용하였는데 이 주법은 물결 모양의 기호를 사용하여 표시한다. 《야테콕》에는 글리산도 주법을 연주할 때 연주하는 음

의 범위와 방식을 지시하기 위해 물결 기호와 임시표가 함께 사용된다. 쿠르탁은 글리산도를 곡을 구성하는 중요한 주법 중 하나로 취급하였고 작품 안에서 독특한 음향효과를 만들어내기 위한 도구로 사용하였다.

<악보Ⅳ-67> 쿠르탁의 글리산도 기보법

마지막으로 쿠르탁이 《야테콕》에서 사용한 기보법의 특징으로는 레가토 및 프레이즈에 대한 언급을 들 수 있다. 그는 실선으로 된 슬러 표시로 레가토를 중요하게 표현하도록 지시하였다. 이 외에도 특별히 점선으로 된 프레이즈 표시로 점선 내 음들을 하나의 단위로 들리도록 의도하였고 양손을 넘나들며 굴곡을 보이는 커브는 두 손이 한손처럼 하나의 프레이즈로 연주해야 하는 것을 의미한다. 이처럼 쿠르탁은 다양한 프레이즈의 사용을 통해 그가 평소 중시하였던 소리의 연결에 대한 중요성을 보여주고 있다.



<악보Ⅳ-68> A Flower for Gabriella Garzó, Játékok V

위의 악보인 “A Flower for Gabriella Garzó”에는 실선을 사용한 프

레이즈, 점선을 사용한 프레이즈, 커브 모양의 프레이즈 등 다양한 그의 프레이즈 표시법이 모두 나타난다. 특히 양손을 넘나드는 커브 모양의 점선 프레이즈는 양손을 한손처럼 연주하도록 의도한 것으로 점선 안의 모든 음들은 하나의 구성단위(unit)로 연결되도록 연주해야 한다.

쿠르탁은 《야테콕》에 개인의 예술적 세계를 투영하였으며 다양한 주법의 활용을 통해 피아노라는 악기의 다양한 도구적 가능성을 실험하였다. Ⅳ.2장에서는 클러스터, 글리산도 등 피아노 연주기법이 두드러지게 나타난 작품들과 신체적 제스처, 두 명의 연주자를 위한 곡을 연주할 때 생길 수 있는 타이밍의 문제 등 《야테콕》에서 특징적으로 드러나는 연주실제적인 측면에 대해 살펴 볼 것이다.

2.2. 글리산도 기법

(1) Perpetuum mobile(objet trouvé), Játékok I

'Perpetuum mobile'는 19세기 이후의 기악곡 또는 악장으로 한국어로는 '무궁동'이라 불리며 처음부터 끝까지 같은 길이와 빠르기의 음표로 진행하는 곡을 지칭한다. "Perpetuum mobile"는 같은 빠르기의 선율의 반복을 통해 무한대로 움직이는 느낌을 준다.[118] "Perpetuum mobile"라는 제목에서 알 수 있듯이 이 작품은 끊임없는 움직임을 보여주는 글리산도 기법을 중심으로 구성되어 있다. 오른손은 상행하는 글리산도, 왼손은 하행하는 글리산도를 계속 연주함으로써 상행, 하행하는 글리산도의 움직임을 끊임없이 느낄 수 있도록 하고 있다. 쿠르탁은 이 글리산도들을 음역대의 확장과 축소를 반복해서 사용하며 이를 통해 글리산도의 음폭과 속도를 조절하도록 했다. 또한 쿠르탁은 건반을 훑고 지나가며 넓은 음역대를 아우르는 글리산도를 하나의 놀이처럼 활용하여 제목에서 연상되는 끊임없는 움직임을 통한 음향적 효과를 보여준다. 이처럼 그는 작품을 논리적 구성만으로 이루어진 것이 아니라 글리산도만으로 이루어진 일종의 '글리산도 놀이'와 같은 개념으로 접근했다. 그러나 이는 단순히 일차원적인 놀이가 아니며, 놀이와 더불어 글리산도만의 음악적 효과를 탐구하고 글리산도의 움직임에 의해 만들어지는 음향을 자유자재로

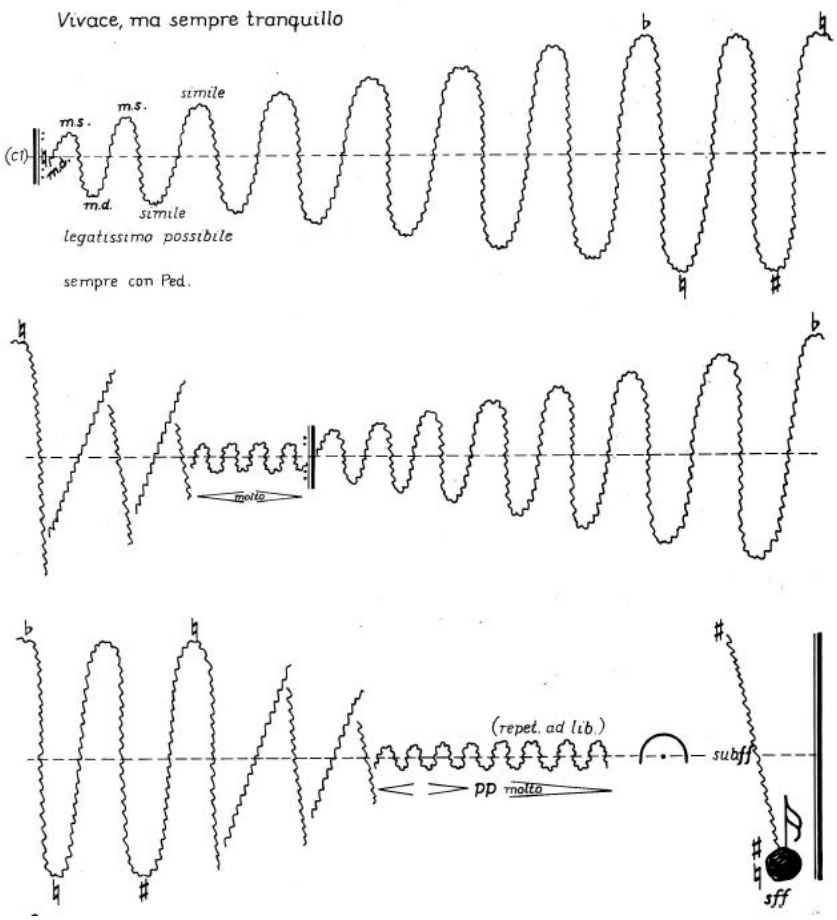
118) 『음악용어사전』(서울: 삼호출판사, 1992), "페르페투움 모빌레."

구사해 글리산도 기법이 강조된 특별한 작품으로서의 가치를 지닌다.

“Perpetuum mobile”는 세 부분(AAA′)로 구성되어 있는데 각 부분은 글리산도 음역대의 확장과 축소를 거친 뒤 작은 형태의 글리산도가 반복되는 형태로 구성되어 있다. A부분은 도돌이표로 두 번 제시되며 A부분의 마지막에 등장하는 작은 글리산도는 음역의 팽창과 수축 없이 같은 음역에 머물러있고 크레센도와 디크레센도로 악상에 변화를 주어 계속되는 글리산도의 움직임에서 오는 단조로움을 피하고 있다.

A′부분은 A부분과 똑같은 형태를 보이다가 코다의 역할을 하는 부분이 첨가된 형태이다. A와 A′부분의 글리산도들은 계속 반복되면서 최고, 최저음의 구분을 통해 음폭의 차이를 보이고 있다. 그러나 그 차이는 악보 상에서만 구별가능하고 연주할 때는 정확히 어느 범위의 음을 연주하는지 사실상 소리의 구분이 불가능하다. 즉 악보상으로는 뚜렷한 형식과 구성을 인지할 수 있지만 감상 차원에서는 이러한 것들을 인지하기 쉽지 않고, 글리산도의 음향적 움직임, 즉 상행 글리산도와 하행 글리산도, 대략적인 글리산도의 폭을 느낄 수 있다.

마지막 코다에 해당하는 부분은 이 곡에서 가장 독특한 부분으로, 좁은 음역에서 *pp*로 계속적인 움직임을 갖는 글리산도들이 늘임표 이후 급격하게 변화된 악상(*ff*)으로 하행하는 글리산도를 연주한다. 그 후 *sff*로 강한 클러스터를 사용하여 마무리하는 구성을 보이고 있다. 이 하행 글리산도와 클러스터는 강력한 여운을 남겨주며 클러스터는 계속적으로 반복되며 움직임을 보이던 곡을 마치는 역할을 한다.



<악보Ⅳ-69> Perpetuum mobile(object trouvé), Játékok I

이처럼 “Perpetuum mobile”는 지속적인 리듬 및 박절감은 거의 느낄 수 없고 선율과 화성구조의 발전도 없이 오직 글리산도의 움직임만으로 음향적 효과를 살린 작품이다.[119] 단순히 글리산도만으로 작곡된 곡이지만 음역의 폭과 속도의 변화로 인한 음향의 움직임을 느낄 수 있다. 이는 화성이나 곡의 논리적 형식, 리듬의 발전 등 구성(composition)적 방식으로 긴장감을 만들고 해결되는 진행이 아니라 전체적으로 글리산도의 일렁임을 중심으로 세세한 ‘음향의 변화’와 음들의 ‘움직임’으로 곡이 진행되다가 클러스터로 마무리되는 구성이다. 즉 이 작품은 음향적 효과

119) Wilson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War,* p. 154.

와 뉘앙스의 표현이 잘 드러나는 작품이라고 할 수 있다.[120]

음의 움직임과 음폭만을 지시한 쿠르탁의 독특한 글리산도 기법으로 작곡된 “Perpetuum mobile”은 이러한 악보를 자유롭게 해석할 수 있는 연주자의 자율성에 따라 연주를 할 때마다, 그리고 연주자마다의 차이가 존재할 수밖에 없게 된다. 우선 상행·하행 글리산도들의 속도에 있어서 연주자마다 다를 수 있고 AAA′ 부분을 연주할 때 악상을 어떻게 할지, 최고·최저점에서 악센트를 줄 것인지, 혹은 부드럽게 연결해서 넘어갈 것인지 결정해야 한다.

쿠르탁은 음반사 ECM에서 출시된 자신이 연주한 “Játékok” CD 녹음[121]에서 연주의 해석을 직접 제시하고 있다. 이 연주에서 그는 각 부분을 연주할 때 첫 번째는 매우 여린 악상으로 연주한 뒤 두 번째에는 점차 빨라지면서 글리산도의 속도를 높이고 악상도 점차 커지는 방식으로 연주한다. 이후 다시 여린 악상으로 돌아옴으로써 각 부분들을 연주할 때 다양성과 통일성을 주고자 하였다. 이처럼 쿠르탁은 형식의 구분하기 위한 한 방법으로 처음과 끝부분을 같은 악상으로 연주하였다. 이와 같이 단순한 재료만으로 작곡된 곡에서는 연주자마다의 연주 방식과 표현이 곡을 완성하기 위한 중요한 요소로 작용한다.

(2) Waltz (1), Játékok I

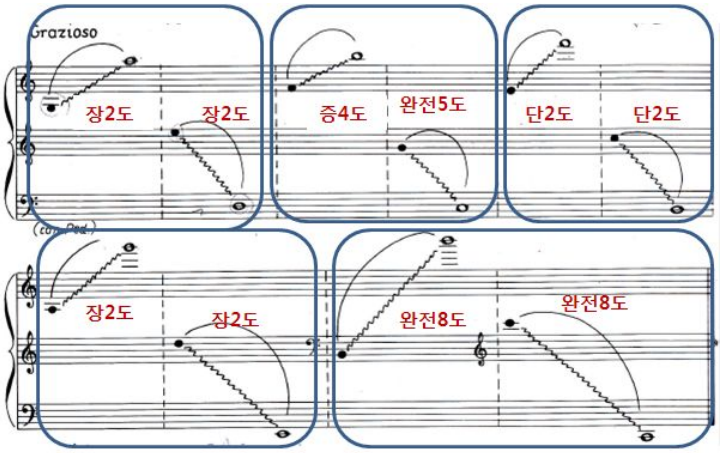
쿠르탁은 왈츠를 표제로 1권의 “Prelude and Waltz in C”, “Waltz (1)”, 2권의 “Waltz(Hommage à Shostakovich)”, “Waltz (2)”, 5권의 “Waltz”, 6권의 “Whale Waltz” 등 여러 곡을 작곡하였다. 각각의 작품들은 3박자 계열의 춤곡이라는 공통점을 가지지만 연주 기법이나 작곡 방

120) 1권은 앞에서 언급하였던 것처럼 A와 B부분으로 구성되어 있고 두 곡들은 어느 정도 상호 보완의 기능을 하고 있다. 이 곡과 함께 B 부분에 실려있는 곡은 “Prelude and Waltz in C″인데 “Perpetuum mobile”의 독특한 기보와 비교하여 마디, 왈츠의 3/4박자, 전통적인 형식으로 음을 기보했다는 점에서 매우 전통적이다. “Perpectuum mobile”과 “Prelude and waltz in C”는 겉으로 드러나기에는 공통점이나 보완점을 찾을 수 없으나 사용하고 있는 제스처적 측면에 있어서 공통점을 보여주고 있다. 즉, 전자의 글리산도를 연주할 때의 제스처와 오른손 왼손 사이의 도약이 일맥상통하는 것으로 공통적인 신체적, 제스처적 측면이 드러난다.

121) 1997년 ECM에서 출시된 CD이다. György Kurtág, *Játékok*. Márta and György Kurtág. ECM 1619 453511-2.

식에서는 다양한 형태로 작곡되었다.

“Waltz (1)”은 왈츠를 글리산도만으로 표현하고자 한 곡이다. 박자표는 없지만 글리산도를 뺀 지속음들이 길이의 차이를 보인다. 음기둥은 기보되어 있지 않지만 점선으로 나뉜 각 마디의 첫 번째 음은 검은 음표로, 두 번째 음은 흰 음표로 기보되어 두 번째 음이 첫 번째 음보다 긴 음가를 가져 1+2 박자 즉, 3박자 계열의 느낌을 주도록 작곡되었다. 또한 지시어인 ‘우아하게(Grazioso)’를 통해서도 왈츠의 분위기를 나타낼 수 있도록 의도했다. 이 곡은 상행, 하행의 글리산도가 짝을 이루어 오른손, 왼손에서 교대로 주고받으며 5번 연주되는 간단한 구성을 가진다. 작품은 G음으로 시작해서 C음으로 끝나는데 조성적으로 으뜸음으로 돌아오는 듯한 느낌을 준다. 이 때 각각 오른손과 왼손에서 연주되는 글리산도의 시작과 끝 음을 살펴보면, 항상 그 음들의 구성이 다른 것을 볼 수 있고 마디 9-10의 마지막 다섯 번째 묶음에서는 더욱 확대된 글리산도 음역과 더불어 같은 음에서 시작하고 끝나는 것을 볼 수 있다. 시작과 끝음의 관계를 살펴보면 ‘장 2도+장 2도’, ‘증 4도+완전 5도’, ‘단 2도+단 2도’, ‘장 2도+장 2도’, ‘완전 8도+완전 8도’로, 두 번째 묶음을 제외하고는 모두 같은 음정 간격을 가지고 있는 것을 볼 수 있다. 이처럼 글리산도들은 각각 다른 음역과 다른 시작음과 끝음으로 다양하게 구성되어 있다. 동시에 짝을 이루는 오른손의 상행 글리산도와 왼손의 하행 글리산도의 시작음과 끝음의 ‘음정관계’는 2번째 묶음을 제외하고 모두 동일하게 사용해 통일성을 준다.



<악보Ⅳ-70> Waltz (1), Játékok I

이처럼 글리산도만으로 구성된 “Waltz (1)”은 사실상 박자표도 기보되어 있지 않고 왈츠의 선율이나 반주리듬이 직접적으로 드러나지도 않지만 왈츠라는 표제와 음표머리의 음가로 유추할 수 있는 1+2의 리듬, ‘Grazioso’라는 지시어를 통해 이 곡과 왈츠와의 연관성을 찾아볼 수 있다. 따라서 연주자에게 요구되는 것은 왈츠 리듬이 갖는 가장 큰 특징인 3박자와 왈츠의 분위기를 글리산도를 통해 어떻게 구현할 것인가이다.

(3) Day-dreaming..., Játékok VI

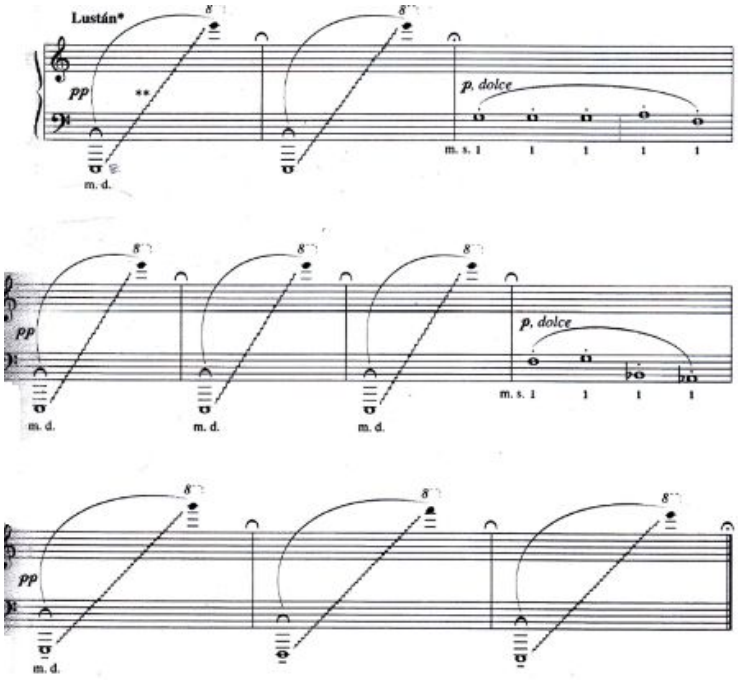
“Day-dreaming...(백일몽)”이라는 표제는 한낮에 꾸는 꿈을 의미한다. 이와 함께 곡의 지시어는 ‘게으르게, 느릿느릿하게(Lustán)’이고 셈여림은 *p*와 *pp*로 여유로운 분위기와 여린 악상을 통해 곡의 분위기를 설정하고 있다. 이 곡은 글리산도와 아주 느리게 테누토 스타카토로 연주되는 온음표들로만 구성되어 있다. 사실상 글리산도 기법은 건반을 훑는 방식으로 연주하기 때문에 아주 천천히 연주하지 않는 이상 음정이 빠르게 변하고, 변하는 음정들의 음가도 짧아서 ‘움직임’, ‘유동성’이 자연스럽게 강조되는 기법이다. 그러나 이 곡의 표제인 ‘백일몽’과 곡의 지시어 ‘게으르게, 느릿느릿하게’는 글리산도 기법과는 다소 대조적이다. 또한 쿠르탁은 느린 템포와 작은 음량, 글리산도들 사이에 ‘dolce’의 악상을 가진

온음표들을 배치함으로서 동적이라기보다는 정적인 분위기를 조성하게끔 한다. 이 온음표들은 글리산도들의 움직임을 잠시 멈추게 하는 역할도 하고 음악적 구획을 나누는 역할도 한다.

이 곡은 글리산도 후에 등장하는 온음표들에 따라 마디 1-3, 마디 4-7, 마디 8-10의 총 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 마디 1-3의 첫 번째 부분은 두 번의 E1음에서 E7음까지 음역을 아주 느리게 상행하는 두 번의 글리산도와 스타카토 테누토로 연주되는 5개의 온음표로 구성되어 있다. 각각의 글리산도들은 다른 부분의 글리산도와 마찬가지로 마디 사이를 가르는 숨표로 나뉜다. 두 번의 글리산도들이 음의 흐름으로 만들어지는 음향적 효과를 보여준다면 온음표들의 진행은 전체적 음향이라기보다는 구체적이고 단순한 선율선을 드러낸다.

마디 4-7로 구성된 두 번째 부분은 첫 번째 부분과 비슷한 구성을 보이고 있는데 마디 1-2의 글리산도와 같은 음으로 계속 느리게 세 번 반복되는 글리산도, 그리고 마디 3과는 다른 음으로 구성된 온음표 4개로 이루어져있다. 시작음과 끝음이 같은 글리산도를 계속해서 반복하는 것은 변화나 발전 없이 한자리에 머물러 있는 듯한 분위기를 조성하며, 표제와 곡의 지시어와도 일맥상통한다. 마디 3과 마디 7의 온음표들은 모두 1번 손가락으로 연주되도록 특별히 지시되어 있는데 이는 같은 손가락 번호를 사용함으로써 모든 음들을 동등하게 연주하기를 바라는 쿠르탁의 의도로 볼 수 있다.

마지막으로 마디 8-10은 역시 세 번의 상행하는 글리산도로 이루어져 있는데 이때는 같은 음이 반복되지 않고 글리산도의 시작음과 끝음이 G-F-E음으로 하행하고 있어 글리산도 자체는 상행임에도 불구하고 가라앉는 분위기를 자아낸다. 또한 마디 8-10에서 글리산도의 시작음들은 G-F-E음으로 하행함으로써 결국 곡의 시작과 끝인 마디 1과 10이 같은 E음으로 제시되어 원점으로 되돌아온 듯한 느낌을 불러일으킨다.



<악보Ⅳ-71> Day-dreaming..., Játékok VI

이처럼 건반을 넓게 사용하면서 연주되는 기법인 글리산도 기법은 페달의 사용이 더해지면서 전체적으로 여러 음이 뒤섞인 '음덩어리'의 음향적 효과를 내는데 매우 적합하다. 또한 글리산도의 음폭이나 음량, 그리고 빠르기의 조절을 통해 다양한 분위기를 만들어낼 수 있다는 가능성을 보여준다.

2.3. 클러스터 기법

클러스터 기법은 현대의 많은 작곡가들이 사용하는 기법 중 하나이다. 클러스터는 새로 만들어진 악기가 아닌 서양 클래식 음악의 전통적 악기에서 동일한 음 재료를 다른 방식으로 사용하여 만들어졌다는 점에서 전자악기와는 다른 음향 추구의 한 방법이 되었다.[122] 20세기 중반,

122) 클러스터 기법은 20세기 다양한 작곡가들에게서 중요한 기법으로 사용된다. 특히 1950년대 새로운 음악의 흐름으로 등장하게 되는 음향음악 작곡에서 클러스터는 더욱 중요하게 사용되게 되었는데 클러스터의 폭, 밀집도, 지속, 강세, 악기편성 등의 다양성을 통해 음향작곡은 확

클러스터는 특정한 효과를 내는 소리의 차원을 넘어서 일반적인 음악 구성의 새로운 방법으로 자리 잡았고 가치 있는 새로운 음향으로 작곡에 사용되었으며 피아노에서도 중요한 기법으로 나타났다.[123] 쿠르탁 역시 다른 작곡가들처럼 클러스터를 피아노 음악에서 주된 작곡기법의 하나로 사용하였고 손이나 팔을 다양하게 사용한 클러스터들을 자세히 기보하고 있다. 이처럼 클러스터의 사용은 기보법의 변화를 수반하며, 대략적인 음높이만을 제시하는 새로운 그래픽 기보법은 연주자의 자유로운 연주를 위한 토대를 제공해 준다. 또한 클러스터는 장, 단조를 벗어난 음향과 타악기적인 피아노의 특성을 살릴 수 있다.

(1) Hommage à Paganini, Játékok I

"Hommage à Paganini"에는 "The New Bell(La nuova Campanella)"라는 부제가 붙어있다. 그러나 이 곡은 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)의 작품 "La campanella"의 모티브를 직접 인용한 것이 아니라[124] 파가니니 곡에서 나타난 종소리의 특징을 그 나름대로 형상화하여 작곡한 곡이다. 또한 지시어 '매우 빠르게(Prestissimo)'와 많은 도약의 사용을 통해 파가니니의 기교적이고 화려한 테크닉적 요소를 주요 음악요소로 사용하였다. 이 곡은 모두 손바닥을 사용하는 클러스터

고한 기반을 잡게 되고 과거 음의 지배적 관계는 서양 음악에서의 지배적 위치를 잃게 된다.
피아노에서 클러스터 기법의 사용을 보게 되면, 헨리 코웰(Henry Cowell, 1987-1965)은 "The Tides of Manaunaun"에서 최초로 클러스터를 사용하여 곡을 작곡하였다. 그의 클러스터 기법은 팔 전체를 사용하여 누르는 기법으로 2도 음정을 화음쌓기의 한 요소로 독립시킨 새로운 작곡기법이었으나 화음의 성립구조인 음정관계 및 음들간의 종속관계를 이용함으로써 전통과 가까운 체계 속에서 클러스터를 사용하였다. 이후 카겔은 카웰의 음다발에서 한 걸음 더 나아가 클러스터를 하나의 음덩어리로 취급하려는 시도를 하였는데 화성적 사고를 벗어난 시도를 통해 조성적 기능의 화성학과의 관계를 고려하지 않은 클러스터 개념을 사용하였다. 새로운 첨가, 생략/감축의 표현을 움직이는 클러스터를 위한 제시방법으로 사용함과 동시에 클러스터 기법이 새로운 음악의 요소로 자리잡게 하였다. 그 외에도 바르톡의 소나타 등 피아노 작품에서 클러스터 기법은 본격적으로 주법의 하나로 사용되었다. 클러스터 기법은 1960년대 리게티 및 펜데레츠키의 작품에서 더욱 정교하고 세분화되어 나타나고 있으며 관악기 및 현악기에서도 집중적으로 사용되고 있다. 신인선, "새로운 음향미학 속에서의 클러스터," 『낭만음악』 가을호(통권 36권) (1997)을 참고하시오.

123) 신인선, "새로운 음향미학 속에서의 클러스터," p. 60.

124) 이 곡과 "La campanella"의 연관성으로는 첫 시작의 하행 스케일이 "La Campanella" 모티브의 하행 진행과 비슷한 것을 들 수 있다.

로 연주되도록 작곡되었으며 이러한 클러스터들은 그래픽 형태로 악보에 나타난다. 모든 클러스터들은 #과 ♮키들을 누르면서 연주해야하며 어떤 음을 누르는지는 대략적으로만 지시되어 있기 때문에 구체적인 사항은 연주자가 자유롭게 결정할 수 있다.

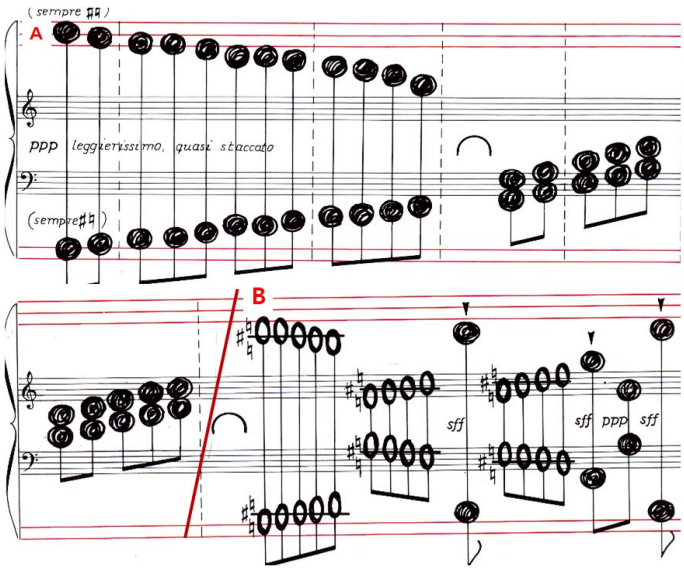
"Hommage à Paganini"는 형식적으로 크게 3부분으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 부분과 세 번째 부분은 반진행, 병진행 등의 음의 진행방향과 음역대 사용에 있어서 뒤집어 놓은 듯한 대칭을 이루고 있으나 음의 개수에 있어서는 세 번째 부분이 더 늘어난 모습을 볼 수 있다.

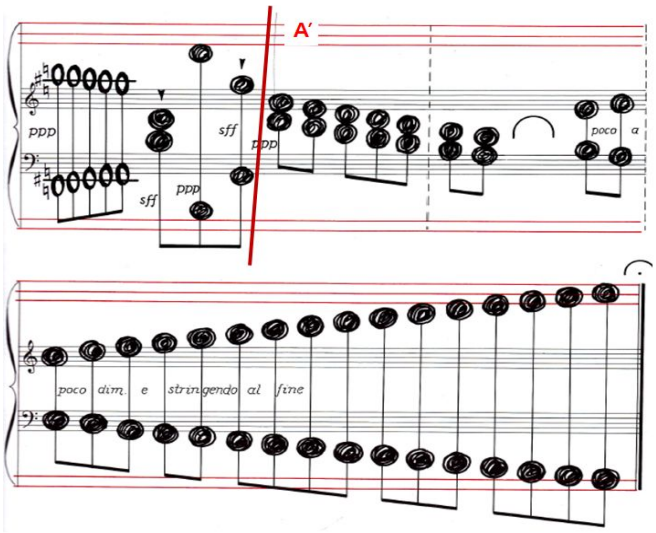
먼저 첫 번째 부분인 마디 1-6은 손바닥을 사용한 클러스터들의 넓은 음역대에서 좁은 음역대로의 반진행과 병진행 상행 스케일로 구성되어 있다. 악상은 *ppp* 이고 지시어는 '스타카토처럼 보다 경쾌하게 (Leggierissimo quasi staccato)'로 많은 음을 동시에 누르는 클러스터 기법을 사용했지만 가볍고 짧은 느낌을 의도했다는 것을 알 수 있다. 이때 마디 1-3의 클러스터들은 2개, 3개, 3개, 4개로 음기둥이 묶여있어 귀로는 쉽게 인지할 수 없을 수도 있지만 쿠르탁은 음악적 단위가 점차 늘어나는 것을 표현하고자 했다는 의도를 엿볼 수 있다. 마디 4-6의 클러스터들은 2개, 3개, 2개, 3개로 규칙적인 형태를 보이고 있다.

두 번째 부분은 마디 7로, 한 마디 안에서 진행되고 있는데 클러스터의 종류와 아티큘레이션, 악상 등이 다양하게 사용되고 있다. 이 부분에서는 손바닥으로 연주하는 클러스터 외에도 손가락으로 같은 건반을 누르면서 손바닥이 하행하거나 상행하는 형태의 독특한 클러스터가 사용되고 있다. 이러한 새로운 주법의 클러스터들이 연주된 후 음역의 대비가 눈에 띄는 원래의 검은 음표모양의 클러스터들이 교대로 나타나는 구성을 보여준다. 흰 음표모양의 클러스터들은 4개 혹은 5개로 묶여있고 선율은 아니지만 선형적인 흐름을 보여주고 있다. 손바닥으로 연주되는 검은 음표모양의 클러스터들은 그런 선형적인 흐름을 끊어내는 짧고 강한 *sff* 타건으로 연주되고 바로 다시 *ppp*로 돌아가 음량의 대조를 이루며, 큰 도약을 통해 음역대의 대비도 보여주고 있다. 따라서 이 곡의 두 번째 부분인 마디 7은 검은 음표모양의 클러스터들 안에서도 음량과 음역대의 대조를 이루고, 흰 음표 모양의 클러스터와도 주법과 구성면에 있어서도 대조를 이룬다.

마디 7의 마지막 다섯 개 음에서 시작하여 곡 끝까지로 구성된 세 번째 부분은 '곡의 끝까지 점차 빠르고 강하게(poco a poco stringendo al fine)'로 지시되어 있고 악상은 *ppp*이다. 이 부분은 첫 부분의 진행순서와 반대로 먼저 하행 병진행하는 클러스터가 나온 후 좁은 음역대에서 넓은 음역대로 반진행한다. 이때 하행 병진행 클러스터의 음그룹은 2개, 3개, 2개로 묶여있어 마디 5-6과 유사하지만 반진행 클러스터는 2개, 3개, 2개, 4개, 3개, 4개로 넓어지는 음역대와 함께 음악적 단위도 점진적으로 늘어나는 양상을 보이며, 이는 마디 1-3에서 나타났던 반진행 클러스터의 음묶음과 유사해 음악적 대구를 이룬다.

이처럼 쿠르탁은 9마디 구성의 짧은 곡 안에서 클러스터라는 제한된 작곡재료를 통해 한 작품을 구성했다. 그는 첫 부분과 마지막 부분을 비슷한 형태로 구성하여 처음에 나왔던 음악적 요소로 곡이 마무리되는 회귀하는 듯한 형태로 작곡했다. 또한 중반부에 발전적 양상을 보이는 부분에서는 사용되는 음량, 음역대, 주법 등이 다양하게 사용되어 많은 변화가 나타난다.





<악보Ⅳ-72> Hommage à Paganini, Játékok I

(2) Hommage à Papp Laci, Játékok II

권투선수였던 파프 라치(Papp Laci, 1926-2003)[125]를 위한 헌정곡인 "Hommage à Papp Laci"는 경쾌한 움직임과 빠른 8분음표의 진행으로 클러스터를 표현해내고 있다. 이 작품은 주먹 옆면으로 연주하는 클러스터만으로 작곡되었다.

<그림> 주먹의 옆면을 사용하여 클러스터를 연주하는 경우

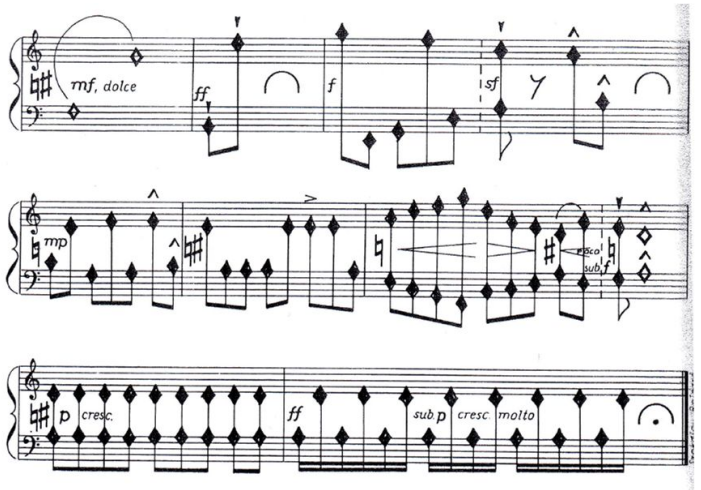
이 곡은 세 단으로 구성되어 있고 각 단의 음악적 내용을 섬세하게 변화시키고 있다. 마디 1-4는 2개나 3개로 짧게 그룹핑된 음형들이 숨표나 쉼표를 통해 끊어져서 제시된다. 전체적으로는 강한 악상이나 셈여림이 *mf, ff, f, sf*로 계속 변화하며, 아티큘레이션도 스타카티시모, 악센트의

125) Papp Laci는 헝가리 출신의 권투선수로 1948년부터 3회 연속 올림픽 금메달을 딴 가장 유명한 권투선수 중 한 명으로 남아있다.

차이를 둠으로써 다양성을 표현하고 있다.

두 번째 부분을 구성하는 마디 5-8은 8분음표들이 쉬지 않고 계속 진행되고 있는데 마디 5-6은 음표의 그룹핑이 2개, 혹은 3개로 다양하게 변화되고 있다. 마디 7은 양손의 클러스터들이 함께 8분음표로 반진행하는데 음량이 5-6마디에 비해 확대되고 있으며 크레센도와 데크레센도 표시와 함께 *sub f*로 마디 8에 도착하며 다양한 변화를 보여주고 있다.

마지막 부분인 마디 9-10은 같은 클러스터를 반복하며 크레센도를 통해 긴장감을 높인 뒤, 16음표로 전 마디보다 보다 빠르게 진행해 긴장감을 극대화시키며 끝난다. 이 때 *p*에서 *ff*까지 진행된 셈여림은 갑자기 *p*로 음량을 급격히 줄인 뒤 다시 크레센도를 하며 분위기를 다시 전환시킨다. 이 부분은 같은 음이라는 공통요소를 중심에 두고 첫째로 셈여림의 빠른 변화를 통해 음악적 긴장감을 높이고, 둘째로 리듬의 세분화와 음그룹을 이루는 음의 개수의 증가를 통해 이를 극대화 시킨다. 마디 9에서 8분음표 클러스터들이 점점 커지며 생겨나는 긴장감은 마디 10의 *ff*에서 이 프레이즈의 클라이막스를 보여주다가 갑작스레 *subito p*로 작아지고, 다시 크레센도로 커짐으로써 '긴장의 고조(마디 9)-클라이막스(마디 10 *ff*)-해결(마디 10 sub *p*)-긴장의 최고조(마디 10 cresc molto)의 과정을 보인다. 따라서 이 곡에서는 마지막 부분에서 어떤 음악적 해결을 보여주는 것이 아니라 오히려 긴장감을 극대화시킨 상태에서 곡을 끝마침으로써 점진적으로 폭발적인 긴장감을 불러일으킨다.

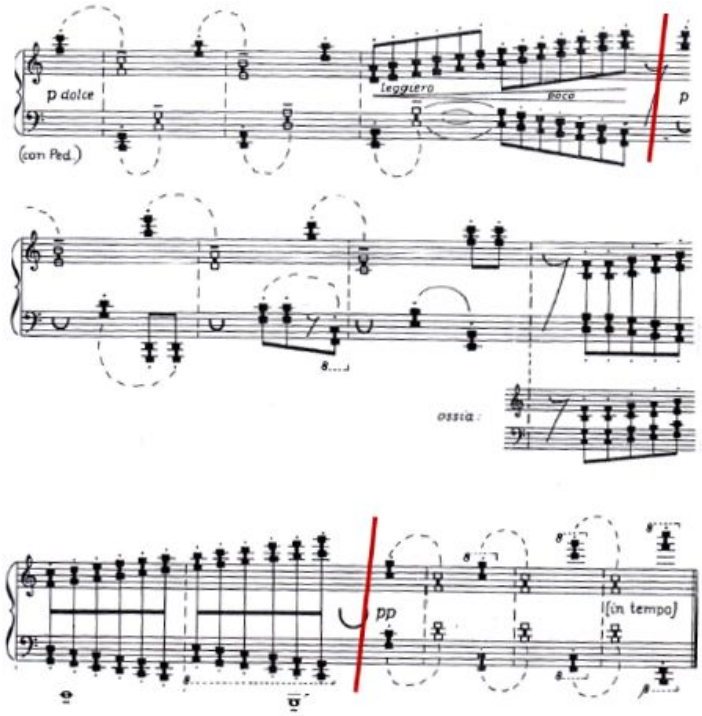


<악보Ⅳ-73> Hommage à Papp Laci, Játékok II

“Hommage à Papp Laci”는 주먹의 옆면을 사용해 클러스터를 연주함으로써 빠르게 누르는 강한 클러스터는 연주하기 쉽지만 반대로 곡의 섬세하고 여린 악상의 표현이나 아티큘레이션의 다양한 변화에는 어려움이 있을 수 있다. “Hommage à Papp Laci”에 사용되는 이러한 클러스터들은 악센트나 크레센도, 디크레센도를 통한 음량 변화가 많기 때문에 너무 강하게만 연주하지 않도록 주의를 기울여야 한다.

(3) Waltz, Játékok II

또 다른 형태의 클러스터 사용을 보여주고 있는 이 작품은 구체적으로 지정된 음역 안의 음들을 한꺼번에 눌러서 클러스터를 연주하는 형태를 보이며, 곡 전체에서 이 방식의 클러스터만 사용되고 있다. 제목이 “Waltz”인 이 곡은 3/4박자처럼 박자표가 지시되어 있지는 않지만 마디마다 3박자 계열로 구성되어 있으며 왈츠에서 느껴지는 3박자를 충실히 따르고 있다. 이 곡은 마디 1-2에 나오는 음형을 기준으로 세 부분으로 나눌 수 있다.



<악보Ⅳ-74> Waltz, Játékok II

첫 번째 부분인 마디 1-3은 3박자가 느껴지는 음기둥 없는 4분음표와 2분음표, 즉 1:2 비율의 음가로 시작된다. 반복되는 같은 리듬이 3박자를 느끼게 해주고 있는데 두 손은 엇갈려 진행되면서 박(pulse)을 형성한다. 이 클러스터들은 항상 첫 음에는 스타카토, 두 번째 음에는 테누토 아티큘레이션로 연주하도록 지시되어 연주할 때 피아노 터치의 차이를 주고 있다. 이후 *p*로 진행되는 8분음표의 반진행을 통해 클러스터들의 음역이 넓어지면서 크레센도되고 있다.

이후 쉼표 후에 시작되는 마디 4-9의 두 번째 부분은 역시 1:2의 비율의 음가가 오른손에서 진행되고 있는데, 이때 마디 1-3의 왼손에서 테누토로 연주되던 2박자의 클러스터가 4분음표와 8분음표로 분할되어 진행되며 스타카토로 연주되어 아티큘레이션에 변화가 나타난다. 또한 8분음표의 연속진행은 첫 번째 부분 마디 3에서는 한 마디였던데 반해 두 번째 부분 마디 7-9에서는 세 마디로 확대되었고 이로 인해 음역의 대비가 더욱 강조된다.

세 번째 부분인 마디 10-12에서는 왼손, 오른손이 엇갈리지 않고 같은 박자로 모티브가 진행된다. 이때 아티큘레이션은 앞부분들과 동일하게 진행되고 있지만 *pp*로 악상이 더 여려지고 음역은 점점 더 벌어진다. 이러한 구성으로 인해 마치 자연스럽게 느려질 것 같은 느낌을 만들어내지만 쿠르탁은 이 부분에서 '제박자로(in tempo)' 연주하기를 지시하며 마지막까지 왈츠의 3박자를 느끼게 하고 있다.

이처럼 "Waltz"는 클러스터 기법만으로 작곡되어 있는 작품으로 왈츠라는 장르의 성격과 '부드럽게(dolce)'라는 지시어, 여린 악상과 스타카토 및 테누토의 표현은 음의 덩어리를 표현하는 클러스터라는 연주 기법과는 다소 어울리지 않아 보인다. 그러나 쿠르탁은 클러스터로 만들어지는 밀도 높은 불협화음으로 왈츠의 성격과 여린 악상, 가벼움 등을 표현하고자 했고 이는 연주 기법과 작품의 성격의 불일치로만 보기보다는 클러스터에 대한 새로운 접근으로도 볼 수 있을 것이다.

쿠르탁은 클러스터를 단순하고 일시적인 음향효과로만 보지 않았고 한 작품의 근간이 되는 구성원리이자 매개변수로 여겼다. 또한 그는 클러스터가 만들어내는 밀도 높은 불협화와 이로 인해 생겨나는 거칠고 무거운 느낌을 보다 강조하는 곡 "Hommage à Papp Laci"을 작곡했고, 반대로 클러스터 기법 자체의 성격과 별로 어울리지 않아 보이는 "Hommage à Paganini", "Waltz" 등을 작곡해 클러스터에 색다르게 접근했고 클러스터의 새로운 가능성을 창출해냈다.

2.4. 타이밍을 활용한 연주효과 (두 명의 연주자를 위한 곡의 연주방식 관련문제)

쿠르탁은 앞서 살펴본 것처럼 피아노로 활용할 수 있는 주법적 특징을 살린 작품들을 작곡하였다. 여기서 더 나아가 전통적 방식을 토대로 현대적 요소를 활용하여 피아노 작품을 연주할 수 있는 가능성을 보여주었다. 연주실제적 측면에서 그의 작품은 연주자에게 상당부분 자유를 허용하고 있으며 우연적 요소를 보여주고 있는데 특히 연주할 때의 타이밍(timing)에서 이러한 특징이 잘 드러난다.

‘타이밍(timing)’이라는 용어는 음악에서, 더욱 효과적인 연주를 위해 비트나 템포를 ‘유지하는 시간′을 의미한다.[126] 예를 들어, 쇼팽(F. Chopin) 등의 낭만주의 시대 작품을 연주할 때, 우리는 음악에 표정을 부여하기 위해 템포 루바토(tempo rubato) 등 타이밍에 변화를 주며 이 때 우리는 타이밍을 어떻게 표현할지의 문제에 직면한다.

그러나 쿠르탁 작품의 경우 타이밍은 효과적인 연주를 위한 연주자의 연주법과는 조금 다른 의미를 지닌다. 본 논문에서 언급할 《야테콕》에서 나타나는 타이밍의 문제는 두 명의 연주자들을 위한 피아노곡에서 나타나는 특징적 요소이다. 《야테콕》 4권과 8권에 실려 있는 두 명의 연주자들을 위한 곡들에는 두 연주자가 정확한 마디선과 리듬으로 연주하도록 지시한 곡들도 있지만 정확한 마디의 기보 없이 각 연주자에게 요구하는 템포 지시가 다르게 나타나는 곡들이 상당수를 차지하고 있다. 이 경우 두 연주자의 수직적인 어울림을 통한 화음의 결합 및 울림보다 두 명의 연주자가 연주하는 다른 음악적 요소들이 각자 독립적으로 진행됨으로써 연주 때마다 다르게 나타나는 즉흥적인 효과가 중시된다. 즉 두 연주자가 연주할 때의 타이밍 혹은 연주방식에 따라 새로운 즉흥성 혹은 우연적 효과가 나타난다.[127]

(1) Hand in Hand, Játékok Ⅳ

“Hand in Hand”는 두 명의 연주자를 위한 연탄곡으로 공통된 박자나 정확한 마디가 존재하지 않는다. 그리고 제 1연주자의 오른손과 왼손,

126) http://en.wikipedia.org/wiki/Timing_(music) [2013년 11월 17일 접속]

127) 이러한 우연적 요소는 1950년대 아방가르드적 경향에서 나타난 존 케이지의 우연성 음악과는 조금 다른 형태이다. 즉 작품의 창작과정을 철저하게 우연에 의존하고 있는 엄격한 의미의 우연성음악과 달리 다양한 해석이 가능하게 되는 열린 형식을 추구한 알레아의 한 형태로 볼 수 있다. 그 중 루토스와브스키의 ‘제한된 알레아’는 전통적인 기보법을 사용하면서 음 하나하나 그리고 형식 구조가 모두 고정되어 있는 가운데 앙상블 등의 작품에서 연주자들이 다른 연주자들을 고려하지 않고 자신의 파트를 연주함으로써 나타나는 우연적 결합을 의도한 작품 형태이다. 쿠르탁의 작품에서 나타나는 우연적 요소들은 루토스와브스키의 ‘제한된 알레아’와 비슷한 형태로 볼 수 있다. 작품을 연주할 때 연주자들은 서로의 음악적 내용을 고려하면서 배려하며 연주하지만 마디의 지시 없이 템포도 다르게 지정되어 있는 쿠르탁의 독특한 작곡방식은 연주자들 사이의 약속에도 불구하고 연주할 때마다 다른 결과를 가져오는 즉흥성 및 우연성을 가져오게 된다.

제 2연주자의 오른손과 왼손의 템포는 정확한 메트로놈 식의 템포 표시가 아닌 *Tempo 1*, *Tempo 2*, *Tempo 3*, *Tempo 4*로 모두 다르게 연주하도록 표기되어 있다. 또한 4개의 서로 다른 단선율 재료들이 각각 다른 악상과 아티큘레이션으로 연주되며 각 성부는 독립적으로 움직인다.

제 1연주자의 오른손이 연주하는 *Tempo 1*은 마르카토로 연주하도록 지시되어 있고 템포 속도를 지정하기보다는 '항상 정확한 템포(*sempre giusto*)'로 연주하라고만 지시되어 있기 때문에 연주자마다 다양한 템포의 결정이 가능하다. 악보는 마디1-6까지만 기보되어 있는데 각 마디는 16분음표와 온음표들이 ♪ 𝅗𝅥 의 형태로 음들과 리듬패턴에 약간씩의 변형을 주면서 진행된다. 6마디 동안 진행된 선율은 이후 곡이 끝날 때까지 템포를 일정하게 유지하며 반복된다.

제 1연주자의 왼손성부는 *Tempo 2*로 지시되었으며 템포는 정확하게 지시되어 있지 않다. 흰 건반만을 연주하는 상행과 하행으로 이루어진 다장조의 음계는 각각의 음들이 *pppp*의 악상으로 연주되어야 하며 같은 음길이로 연주된 뒤 역시 곡이 끝날 때까지 반복된다.

제 2연주자의 오른손은 *Tempo 3*으로 지시되어 있으며 템포지시 없이 '템포 루바토(*sempre rubato*)'의 형태로 자유롭게 연주하도록 되어있다. 마디 1-9는 8분음표의 단순한 선율들이 온음표에 도달하는 형태로 이루어져 있는데 각 마디는 *sonore*와 *eco* 부분이 짝을 이루어 교대로 나타나면서 음색에 변화를 준다. 또한 계속해서 레가토로 연주되다가 마디 9에서부터 스타카토 진행이 나타난다. 마디 9에서는 스타카토 진행을 하는 8분음표의 개수가 늘어나면서 마디가 길어지고 있으며 *piu f*가 처음 등장한다. 이후 스타카토로 연주되는 마디 10은 도돌이표로 반복되는데 이 때 스타카토로 연주되던 8분음표들은 두 번째 연주시에는 레가토로 연주되어 아티큘레이션에 있어서도 대비가 나타난다. 이처럼 *Tempo 3*은 템포에 구애받지 않고 자유롭게 연주되며 음악적인 내용의 변화를 가장 많이 가지고 있는 성부이다. *Tempo 3*을 제외한 각각의 성부들이 일정한 템포와 악상, 그리고 제한적인 음재료로 연주되며 음악적 진행 및 발전 양상을 최소화시키고 있다면 *Tempo 3*은 음색, 악상, 아티큘레이션의 변화를 통해 선율이 진행되면서 다른 성부들과 달리 많은 음악적 변화를 보이는 성부로 볼 수 있다.

제 2연주자의 왼손은 *Tempo 4*로 표시되어 있으며 *Tempo 2*와 마찬가지로 템포에 대한 용어 지시 없이 C#음에서 시작된 5음음계로 구성된 상행과 하행 음계로 이루어져 있다. 구성음들은 모두 같은 길이로 연주해야 하며 악상변화 없이 계속 *pppp*에 머물러 있다. 한 마디동안 진행된 음계는 곡의 끝까지 계속 반복되고 *Tempo 2*에 비해 상대적으로 더 느린 음가로 진행된다.

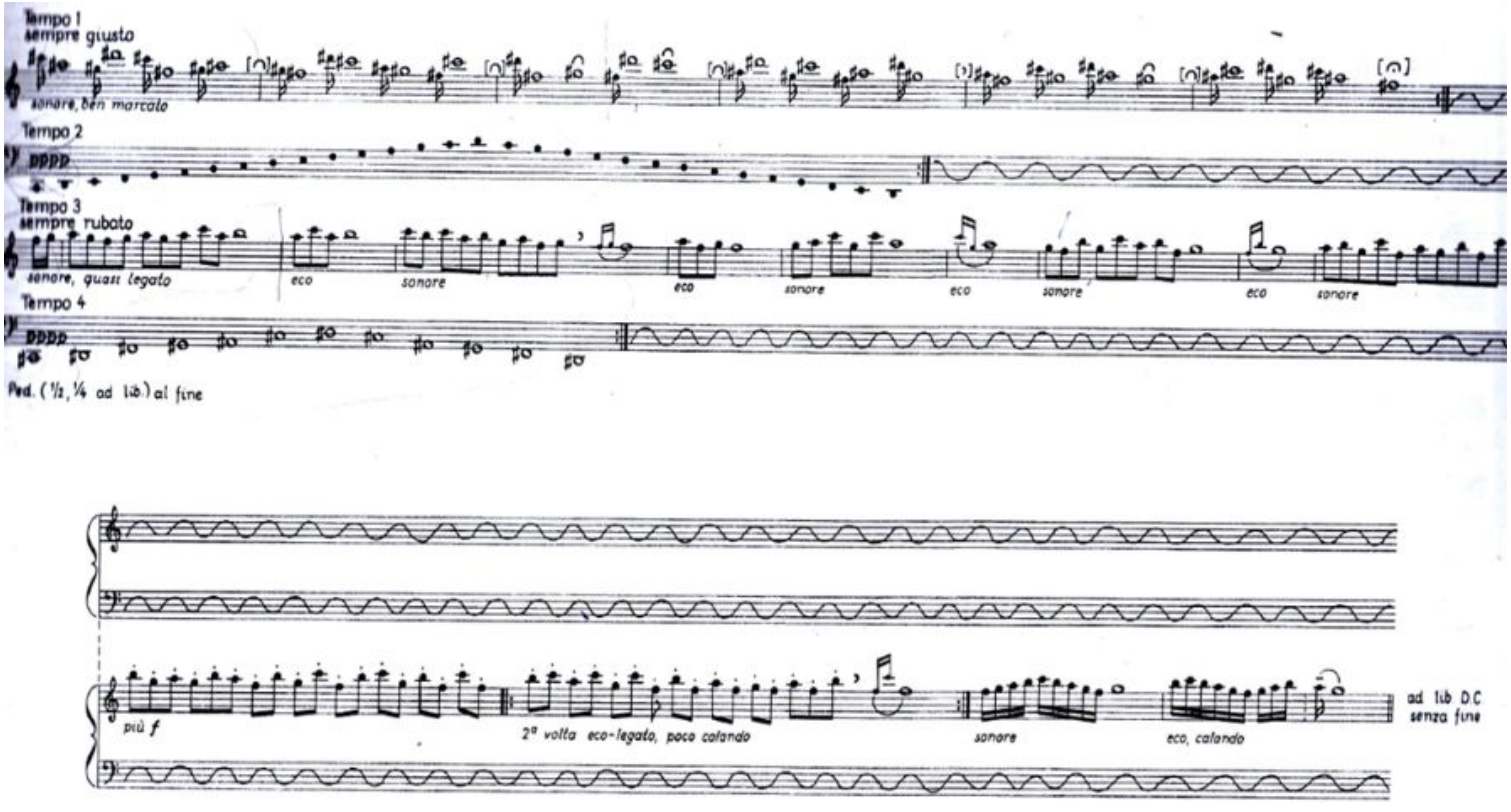
이 곡은 *Tempo 3* 성부만 4개의 성부 중 유일하게 곡의 처음부터 끝까지 음들이 기보되어 있고 다른 성부들은 자신의 모티브를 완전히 제시한 후에 물결선 모양으로 그 곡이 끝날 때까지 계속해서 반복하도록 지시되어 있다. 그러나 *Tempo 3* 성부 또한 곡 마지막에 'ad lib. D.C. senza fine'의 지시어를 통해 악보에 기보된 음들을 모두 연주한 뒤 앞으로 돌아가서 즉흥적으로 끝없이 반복하도록 지시되어 있다.

이처럼 "Hand in Hand"는 곡의 종지가 확실히 보이지 않는 기보로 인해 곡의 시작과 종지를 어떻게 할지 결정하는 것이 매우 중요한 문제가 된다. 쿠르탁은 곡의 시작, 진행, 끝맺음에 있어 어떤 성부로 시작하던지 상관없이 각각의 네 성부가 서로 독립적으로 진행되도록 제안한다.[128] 즉 어떻게 시작하고 끝내는가의 문제, 그리고 각각의 성부가 어떤 타이밍으로 연주해야 하는가는 전적으로 연주자에게 맡겨진 것이다. 특히 *Tempo 2*와 *Tempo 4*는 4분음표와 2분음표 등 정확한 길이를 가지는 음가가 지시된 것이 아니라 더 길고 짧은 정도의 음의 상대적 길이만 지시되어 있기 때문에 두 연주자의 음가에 대한 자의적 판단 및 해석에 의해 각 성부의 템포가 결정되게 된다. 이러한 각각의 독립적 템포를 가진 성부들이 함께 연주되면서 만들어내는 타이밍에 의해 음악은 항상 다르게 나타나며 이러한 우연적 요소를 통해 작품은 완성된다.

전통적 기보와 음가에 바탕을 둔 작품이 여러 연주자에 의해 연주될 때, 각각의 연주는 모두 다르더라도 연주자가 선택하는 기본 박자나 리듬의 음가는 그 연주 안에서는 절대적인 것으로 결정되어 있다. 하지만 "Hand in Hand"에서 알 수 있듯이 쿠르탁 작품의 경우 한 작품 안에서도 박자나 리듬은 상대적인 것으로, 단순히 모든 연주가 다르다는 것을 넘어선다. 각각의 성부가 독립적으로 진행됨으로써 생겨나는 우연적 결

128) György Kurtág. *Játékok für Klavier, v. 4* (Budpest, Hungary : Editio Musica, 1979).

과는 ‘제한된 알레아’처럼 매 연주마다 네 성부의 연결 가능성이 변형되며 이를 통해 항상 새로운 연주효과를 보여주게 된다.



<악보Ⅳ-75> Hand in Hand, Játékok IV

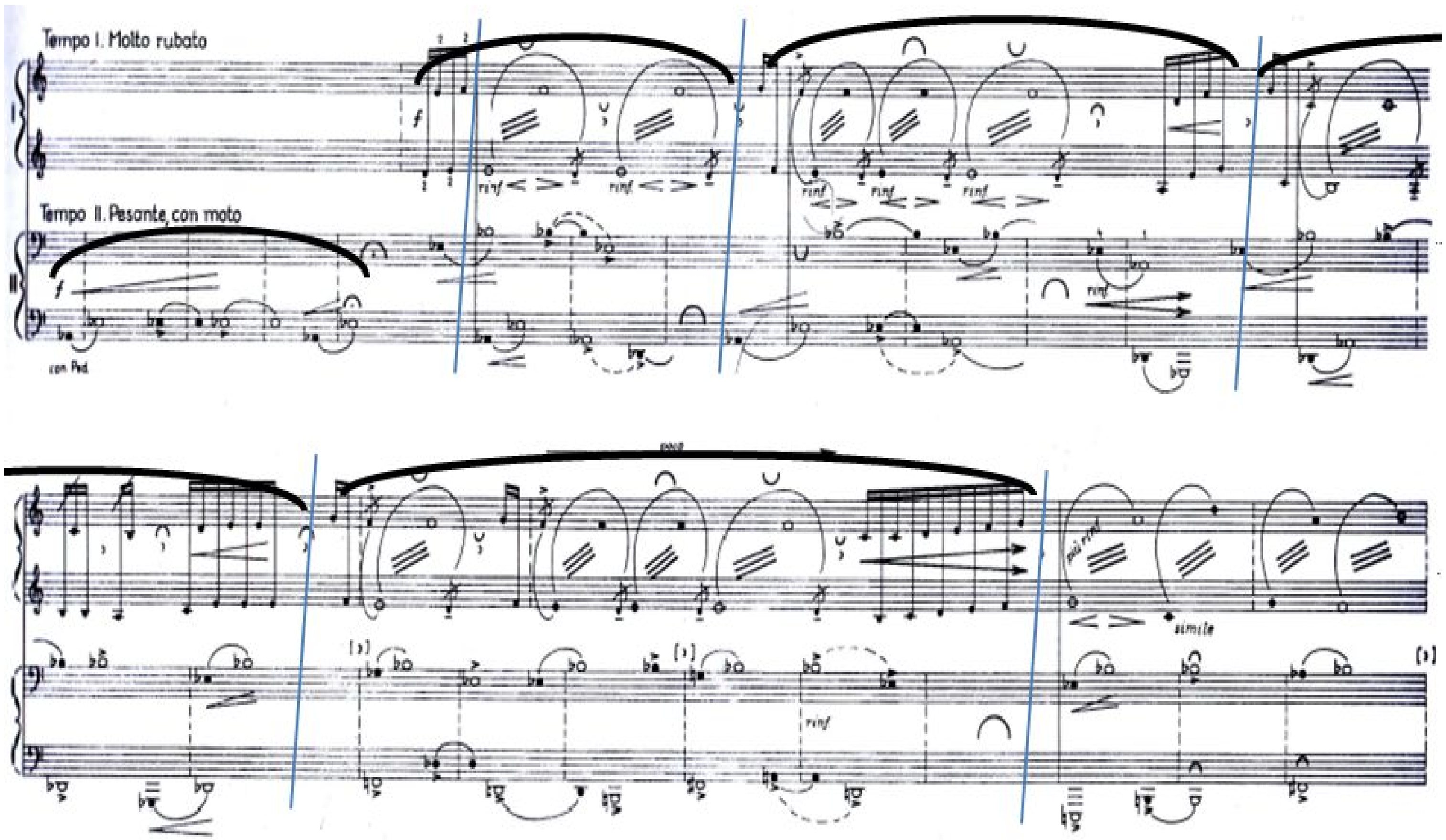
(2) Hommage à Halmágyi Mihály, Játékok IV

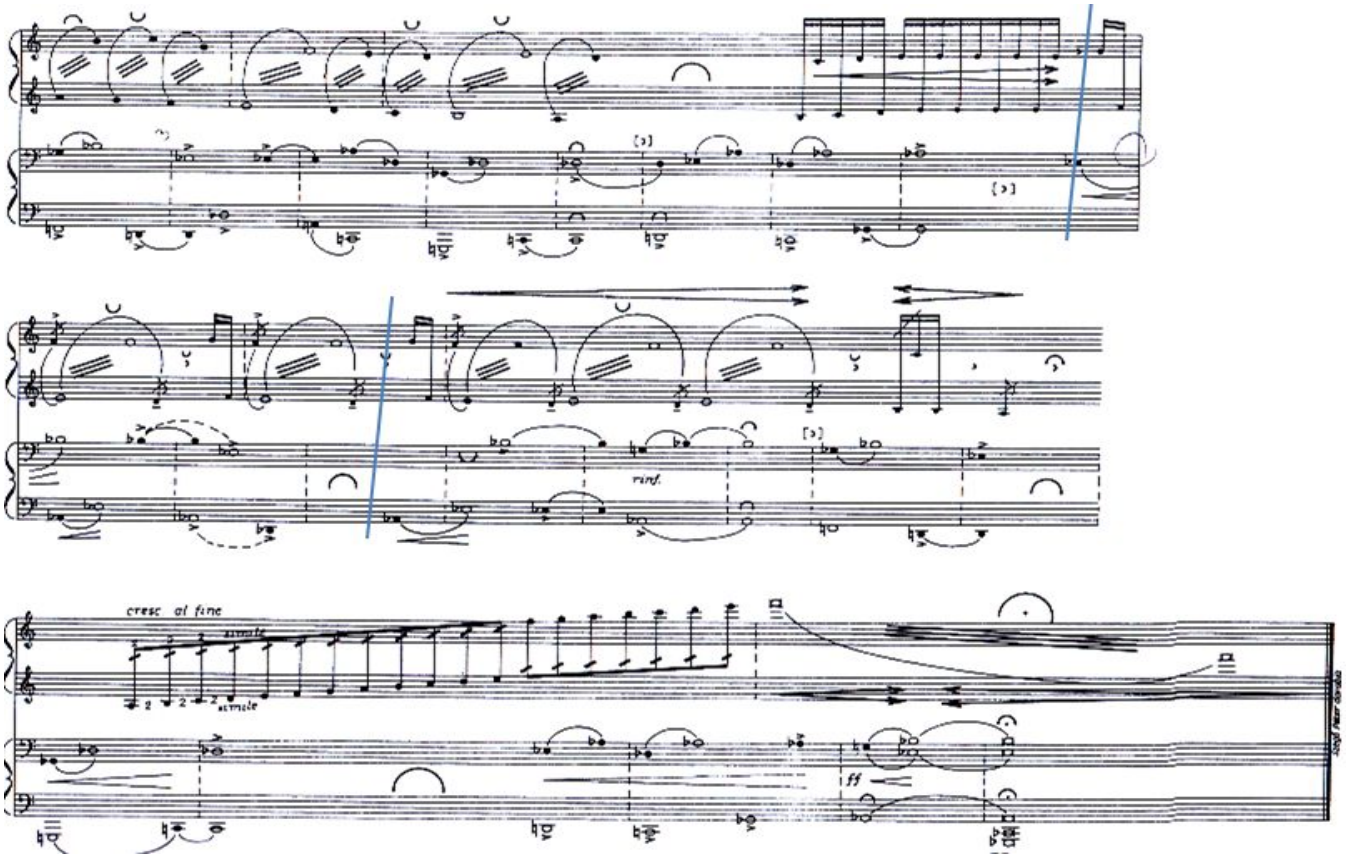
쿠르탁의 두 명의 연주자를 위한 피아노 연탄곡인 “Hommage à Halmágyi Mihály”는 음악적 재료, 템포 지시, 마디구성에 있어 두 연주자의 연주 내용이 확연히 다르게 구성되었다. 우선 음악적 재료를 살펴보면 제 1연주자는 ‘몰토 루바토’로 연주하라는 지시와 함께 트레몰로와 꾸밈음, 16분음표들에 의해 즉흥적인 성격의 음악 내용을 연주한다. 모두 흰건반의 음으로만 연주되는 트레몰로와 16분음표들은 16분음표들의 순차진행이 트레몰로와 결합되면서 자유롭게 진행되는 제 1연주자의 선율선이 드러난다. 또한 악상과 템포가 자주 변하고 있으며 이를 통해 즉흥적 성격이 더욱 강조된다. 반대로 제 2연주자는 대부분의 온음표들이 완전 5도의 간격으로 상행 혹은 하행하면서 베이스 파트를 연주하는데 이는 헝가리 민속악기인 침발롬(cimbalom) 소리를 묘사한 것으로 볼 수 있다. 곡의 후반부로 갈수록 온음표들은 3도나 2도 진행으로 변화되다가 다시 완전 5도 진행이 주를 이루면서 곡을 마무리하게 된다. 이처럼 두 개의 대비되는 음악적 요소들은 함께 연주되면서 강한 효과를 만든다.

이 곡의 특징적인 면은 “Hand in Hand”와 마찬가지로 제 1연주자와 제 2연주자의 연주 템포 지시가 서로 다르게 나타난다는 것이다. 제 1연주자의 *Tempo I*은 ‘몰토 루바토(*Molto rubato*)’, 즉 템포에 자유로움을 가지고 연주하도록 지시되었고, 제 2연주자의 *Tempo II*는 ‘페잔테, 콘 모토(*Pesante, con moto*)’로 중후하게, 하지만 움직임을 가지고 연주하라고 지시되어 있다. 이처럼 이 곡에서는 각 성부의 지시어에서 정확히 어떤 속도로 연주하라고 알려주는 것이 아니라 대략적인 템포의 범위와 분위기를 알려주고 있다.

마지막으로 다른 템포로 연주되는 두 연주자의 마디선은 서로 어긋나면서 둘 사이의 공통된 박(pulse)을 느끼기 어렵다. 하지만 “Hand in Hand”에서 두 연주자가 완전히 독립적으로 연주하며 어긋나는 마디선을 보여주었다면 “Hommage à Halmágyi Mihály”에서는 두 연주자의 마디 표시가 계속 어긋나다가 두 번의 점선으로 이루어진 마디선과 다섯 번의 대보표를 연결하는 실선으로 이루어진 마디선에서 만나게 된다. 이 부분들을 잘 살펴보면 제 1연주자가 시작부분에서 16분음표로 시작하여 자신

의 기본적 음악 재료인 트레몰로를 연주하고 이후 마디선이 만나는 곳에서 매번 약간 변형된 형태로 다시 음악적 재료들을 제시한다. 즉 두 연주자가 만나는 부분의 마디선은 작품을 나누는 구획의 역할을 하게 된다.


Tempo I. Molto rubato
Tempo II. Pesante, con moto
con Ped
rinf
simile



<악보Ⅳ-76> Hommage à Halmágyi Mihály, Játékok IV

위에서 살펴본 것처럼, “Hommage à Halmágyi Mihály”는 음악적 내용이나 속도, 분위기에 있어서 두 연주자의 음악적 내용이 대조적으로 구성되어 있다. 즉 이 작품은 두 명의 연주자가 수직적인 타이밍(timing)을 통해 함께 연주하기보다는 수평적으로 흘러가는 독립적인 두 연주자의 자유로운 진행에 초점을 두고 있다. 기본적으로 제 2연주자가 낮은음자리표 영역에서 선율선을 만들어내면, 제 1연주자는 높은음자리표 영역에서 반복되는 트레몰로를 통해 대략적인 타이밍을 맞추어 준다. 그러면서도 음악적 구획을 만들어주는 마디선 이후에는 서로 수직적인 타이밍을 맞추어 함께 연주하게 되는 것이 이 곡의 독특한 점이라고 할 수 있다.

정확한 템포나 음가의 길이, 또는 박자 표시가 없는 상황에서 두 연주자가 타이밍을 맞추기 위해서, 쿠르탁은 구획을 나누어준 마디선 외에도 선율을 담당하는 제 2연주자의 리듬을 규칙적으로 유지하여 다른 마디선을 가지더라도 기본 박자(beat)를 쉽게 인지할 수 있도록 하였다. 여기에 제 1연주자는 이러한 선율을 기준으로 마디나 프레이즈의 맺고 끊음을 쉽게 조절할 수 있도록 반복되는 트레몰로 기법을 사용하였다.

이와 같이 쿠르탁의 작품에서 타이밍의 문제는 두 명의 연주자가 연주하는 작품의 경우 잘 드러난다는 것을 알 수 있다. “Hand in Hand”처럼 완전히 독립적으로 연주되는 두 연주자의 우연적인 효과를 얻는 곡들이 있는데 특히 4권의 “Hommage à Paganini” 곡의 경우 두 명의 연주자가 같은 형태의 곡을 시간차를 두고 시작해 독립적 진행에 의한 연주의 우연적 효과를 극대화시키고 있다. 반면 “Hommage à Halmágyi Mihály”처럼 서로 독립적으로 진행하는데 있어서 한 연주자가 어느 정도 박자를 인지할 수 있는 형태의 곡조를 연주하고 두 연주자들이 타이밍을 맞추면서 다시 시작할 수 있도록 음악적 구획을 나눈 작품도 있다. 이 경우에도 연주자들은 제한적이지만 마디선이 어긋나는 독립적인 진행에서 오는 우연적이고 즉흥적인 연주의 효과를 얻을 수 있다. 이러한 작품의 연주를 통해서 쿠르탁은 우연적 효과에 의한 ‘열린 형식’의 작품을 추구하였음을 알 수 있다.

2.5. 신체적 제스처

쿠르탁의 음악은 음, 음정관계, 화음, 도약 및 순차 진행 등 원래 정해져 있는 음악의 요소들에 의해 구성되는 것이기도 하지만 압축된 형태의 음악적 아이디어나 곡의 분위기, 단순히 손가락의 움직임보다 더 확장된 의미의 신체적 제스처가 중요한 기본재료로 구성되어 있는 경우도 많이 있다.[129] 특히 쿠르탁은 《야테콕》 1권에서 그래픽 기보법을 이용한 곡들을 많이 보여주고 있는데 이 장에서 살펴볼 "Dumb Show", "Bored" 등의 작품들은 실제로 악보에 표시되어 있는 것 이상으로 악보에서 나타나지 않는 신체적 제스처까지 연주자에게 요구하고 있다.

(1) Dumb Show, Játékok I

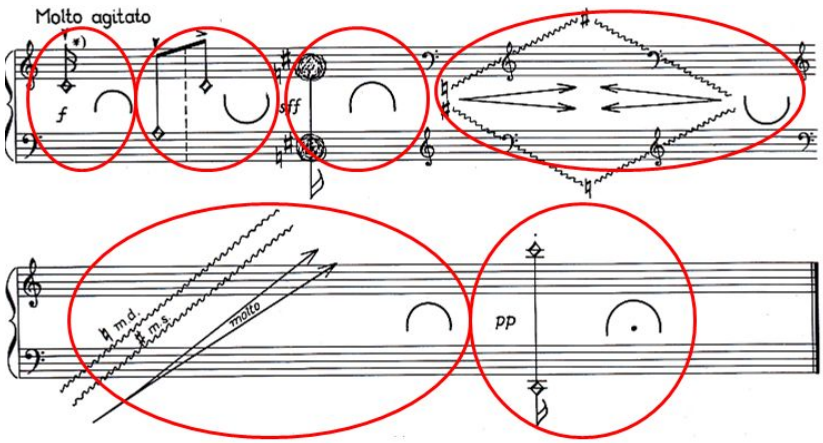
이 작품의 악보에는 연주 기법 및 음악 내용이 자세히 기보되어 있지만 연주에서는 그것을 넘어서는 음악적 내용을 보여준다. 이는 신체적(physical) 측면을 강조하여 연주하는 방법으로 이어진다. 쿠르탁의 작품에서 나타나는 신체적 제스처는 어느 한 작품에만 국한되는 것은 아니지만 두 마디로 이루어진 이 곡에서는 보이지 않는 신체적인 부분, 즉 연주자의 동작이 연주에 미치는 영향의 중요성이 잘 드러나 있다.

"Dumb Show"는 소리가 거의 들리지 않도록 매우 살짝 연주하는 음, 두 개의 연속음, 클러스터, 화살표로 악상과 템포의 변화가 함께 지시된 반진행 글리산도, 크레센도와 함께 템포변화가 지시된 상행하는 2성부의 글리산도, 한 화음으로 총 6부분으로 이루어져 있다. 또한 각각 다른 6개의 구성요소들을 구분하기 위해 각 요소들 사이사이와 곡의 마지막에 쉼표가 기보되어 있다.

그러나 이 6개의 부분을 구성하는 소리들은 모두 건반의 표면을 매우 가볍게 건드리기만 하는 방식으로 연주되며 실제 들릴 때는 타현에 의한 피아노 소리는 들리지 않고 손톱이나 손가락으로 건반을 스치는 마찰음만 들린다. 악보에는 구체적인 음고, 글리산도의 범위, 클러스터의

129) Dolinszky, Kurtág: Játékok Gabor Csalog, BMC Records, 2008. Compact Disc.

범위 등이 제시되어 있지만, 감상자들은 기보된 구체적 음고와 글리산도, 클리스터의 범위로 제시된 타현음이 아니라 건반 '위'를 훑는 소리를 듣게 된다. 따라서 쿠르탁이 "Dumb Show"에서 이러한 음의 위치와 범위를 기보한 것은 신체적 제스처인 손과 팔의 움직임으로부터 비롯되는 구체적인 음악적 제스쳐를 지시하기 위한 것이라 볼 수 있다.



<악보Ⅳ-77> Dumb Show, Játékok I

이 때 쉼표들은 길이가 긴 쉼표(∩)와 짧은 쉼표(∪)가 번갈아 나오다 마지막엔 가장 긴 길이의 쉼표로 작품이 끝난다. 비록 정확한 길이를 나타내지는 않지만 이러한 늘임표는 각각의 음표들을 연주하고 다음 음표를 연주하기 위한 준비역할을 하며, 한 구성 요소당 한 쉼표라는 일정한 패턴으로 리듬감을 생성한다. 쉼표를 지시하는 기호는 본래 쉼표의 기능대로 휴지부를 뜻하는 동시에 암묵적으로 다음 음의 연주를 위해 신체적 준비 동작이 진행되는 지점을 뜻한다. 악보상으로는 침묵의 순간이지만 연주할 때는 신체적 제스처를 취하게 되는 이런 쉼표가 쿠르탁의 피아노 음악에서 특별한 이유는 그가 침묵의 순간조차도 연주의 일부분으로 부각시킨다는 측면 때문이다. 음악에서 침묵은 필연적으로 생기는 요소이며 이를 중심으로 작품을 만들어낸 작곡가들(존 케이지 등)이 있었지만 쿠르탁에게 침묵은 음악적 요소의 '부재'가 아니라 음악적 요소들을 '신체적 제스처'로 잇는 음악적 사건의 연속체 중 한 부분이다. 쿠르탁은 음악을 소리만으로 이루어진 진행이 아닌 사건의 진행이라 보았으

며 그에게 음악은 하나의 소리 뿐만 아니라 연주될 때의 상황을 필연적으로 포함하는 '사건'이다.

따라서 각각 다른 기법으로 쓰인 이 곡의 여섯 부분과 그 사이에 있는 쉼표는 전, 후의 요소들을 소리로써가 아니라 신체적 제스처로 잇는 부분이다. 또한 쿠르탁은 이처럼 음악과 움직임 사이를 연결하는 연주자의 제스처가 음악의 시작점이 된다고 보았으며, 이런 제스처에 대한 연주자의 능동적인 해석과 역할을 요구했다.

(2) Bored, Játékok I

"Bored", "Letter to Marianne Teöke", "The Bunny and The Fox" 등의 곡들은 그래픽 기보와 함께 작품에 해설(주석)이 자세히 제시되어 있으며 해설에는 곡의 분위기나 연주 방법, 신체적 제스처에 대한 지시사항 등이 쓰여 있다. 악보에 덧붙여져 있는 많은 주석들은 음악적 진행은 어떠한 사건이나 제스처의 연속적인 나열 및 진행으로 이루어진다는 사실을 뒷받침한다.[130] 또한 제스처에 대한 지시어들은 연극적인 요소로써 이러한 연극적 지시어를 통한 신체의 움직임은 작품의 완성을 위한 필수적인 요소이다.

"Bored"의 해석에서 핵심적 요소는 곡 전체를 통해 건반과 신체적 제스처 사이의 관계를 탐구하는 것이다. 곡을 연주하는 동안 연주자는 느릿느릿 앞뒤로 건반 옆을 나란히 걸으면서 연주하도록 지시되어 있고, 마디 아래에 '마치 현 위에 동물 장난감을 미끄러트리는 것 같이 글리산도를 연주[131]', '건성으로 건반 옆을 걸어 다니다가 갑자기 흥분하며 돌아오면서[132]' 등의 지시어들을 통해 마치 연극의 대본에 나와 있는 지문처럼 연주자에게 여러 가지 신체적인 행동을 구체적으로 지시한다.

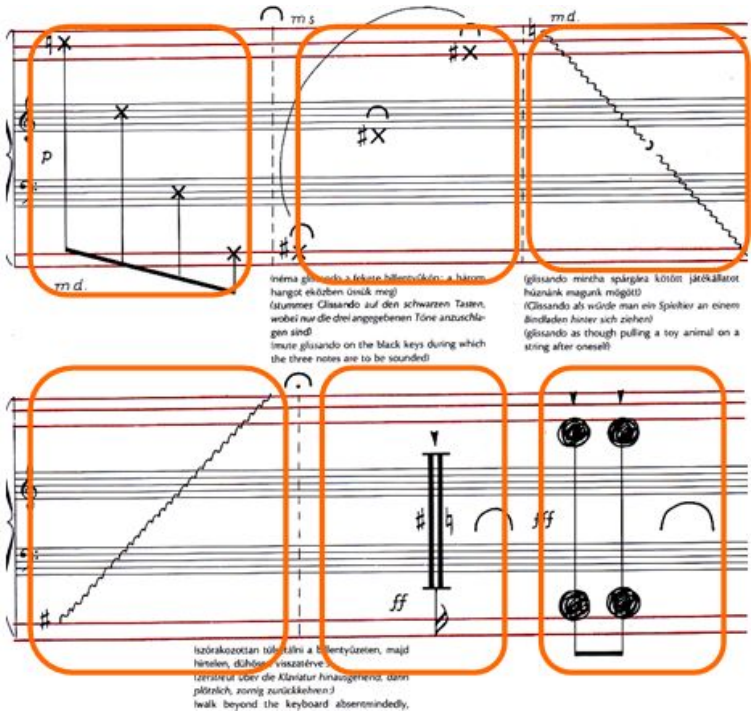
이 곡은 "Dumb Show"와 마찬가지로 짧은 길이의 네 개의 하행음들, 세 개의 상행음들, 하행 글리산도, 상행 글리산도, 팔꿈치로 연주하는

130) 쿠르탁은 그에게 있어 음악적 진행은 사건이 연속되는 것과 비슷하게 생각하였으며 음악은 하나의 이벤트, 사건으로써 우연적인 해프닝이 기본적인 음악의 형식적 요소라는 신조를 가지고 있다고 그와 대화를 나눈 로날드 카바예는 필자와의 2013. 08. 30. 전화인터뷰에서 밝혔다.

131) 'glissando as though pulling a toy animal on a string after oneself'

132) 'walk beyond the keyboard absentmindedly, then return suddenly with rage'

클러스터, 손바닥으로 연주하는 클러스터로 총 여섯 개의 독립적인 음악적 요소로 구성되어 있다. 또한 각각의 부분들은 “Dumb Show”와 같이 쉼표와 늘임표가 구획을 나누는 역할을 담당하고 있다.



<악보Ⅳ-78> Bored, Játékok I

여섯 개의 음악적 요소를 살펴보면 그 다음 음악적 요소를 연결하기 위해 상행 후 하행, 하행 후 상행 등의 순서로 진행하여 음악적 요소가 끝난 지점에서 다음 요소가 시작되는 식의 구성을 보이고 있다. 이를 통해 각각의 음악적 요소를 연결할 때 하나의 ‘연속된 신체적 제스처’를 사용할 수 있게 한 것이다. 즉 이러한 끝지점과 시작지점의 연결을 보면 쿠르탁이 신체적 제스처를 고려해 작곡한 것을 알 수 있으며 연속적으로 이 제스처들을 음악과 함께 잇고자 했음을 알 수 있다.

이 외에도 쿠르탁은 프레이즈 연결에 있어서 왼손과 오른손이 함께 하나의 프레이즈를 만들기 위해 팔을 교차하거나, 넓은 도약을 위해 건반 위아래로 움직이는 등 프레이즈의 완성을 위해 신체적 제스처를 중요

한 요소로 사용하였다. 이러한 특징들은 “쿠르탁의 음악적 울림이나 제스처는 몸의 움직임과 동작들을 의미하며 쿠르탁은 이것들을 연주를 통해 실현할 수 있다고 생각하였다”[133]는 그의 음악관을 잘 드러낸다.

133) Wilson, “Kurtag′s instrumental music, 1988-1998.” *Tempo , New Series,* No. 207 (Dec., 1998), p. 18.

3. 음향적 측면에서의 연구

쿠르탁의 작품세계에서 중요했던 것들은 음악어법, 개인적인 메세지, 유희로서의 음악, 그래픽 기보법 등이 있었고 뿐만 아니라, '음향 그 자체'도 있었다. 따라서 Ⅳ.3장에 등장하는 작품 사례들은 쿠르탁이 작곡할 때 그 어떤 요소들보다 특정한 음향의 구현에 초점을 맞춘 곡들이다. 그러나 음향은 다분히 감상적 차원의 문제이기 때문에 분석적 방법으로 완벽히 설명될 수 없는 부분도 분명히 존재한다. 예를 들어 《야테콕》의 곡 중 "Ligatura for Ligeti"는 'Pianino con supersordino'라는 지시사항이 붙어있는데 이는 가운데 머플러 페달을 밟고 업라이트 피아노로 연주하라는 뜻이다. 이는 극단적으로 여린 음향을 표현하기 위한 방법으로 이를 실제로 연주했을 때 감상자가 듣게 되는 업라이트의 음향은 그랜드 피아노로 연주하는 것과 분명히 차이가 있을 것이다. 그러나 과학적 방법으로 음향을 수치화 시키지 않는 이상, 악보를 보고 음의 논리와 구조 등을 분석하는 과정으로는 그 음향의 특이성을 증명하기 어려울 것이다.

이러한 한계점이 있음에도 불구하고 《야테콕》의 음향적 차원에 대해 논해야 하는 이유는 《야테콕》에는 "Ligatura for Ligeti"처럼 업라이트 피아노의 사용이나 음덩어리들, 음향층, 클러스터 등을 사용해 곡의 논리보다 음향적 차원을 중심으로 작곡한 곡이 많기 때문이다. 또 피아노로 마치 종소리나 오르간 소리를 내는 음향을 구현해내 '음향 묘사적'인 작품을 만들고 피아노 한 대로 연주되지만 음악적 요소들의 극단적 대비를 통해 마치 두 악기의 앙상블처럼 느껴질 정도로 대조적인 작품, 그리고 연주자의 인성(人聲)과 피아노 소리를 결합해 새로운 음향을 만들어내는 작품들을 작곡했기 때문이다. 이렇듯 음향은 《야테콕》의 주된 아이디어 중 하나이며 주로 오케스트라나 전자음악으로 구현되었던 '음향음악(Klangkomposition)'을 피아노로 구현했다는 점에서도 《야테콕》의 음향적 측면에 대해 고찰해볼 필요가 있다.

3.1. 피아노의 '음향음악'적 시도

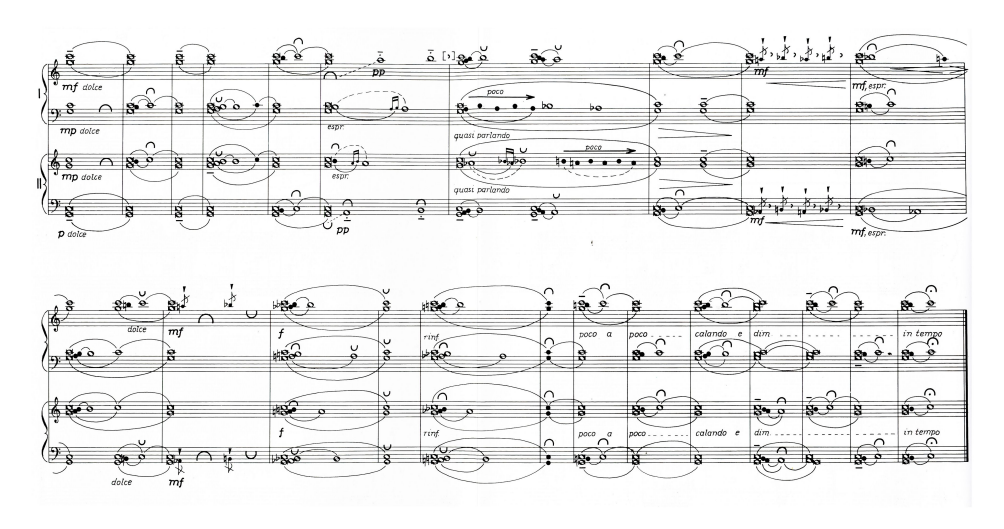
이 장에서는 특정 주법을 통해 구현된 음향적 측면이 아닌 음의 진

행 혹은 음층을 통해 구현되고, 이에 초점이 맞춰진 '음향음악'으로서의 피아노 작품에 대해 논하겠다. 20세기 음악사에서 중요하게 나타난 새로운 음악 양식 중 하나는 '음향음악'이다. '음향음악'은 1960년대 초 개별적 음에서 벗어나 음들이 모여서 하나의 덩어리를 이루며 음향층이 음악의 진행을 주도하게 된 음악이다.[134] 즉 음을 총체적으로 파악하고, 음의 다양한 결합과 여기서 나타나는 음색에 주목하였고 모든 발전 형식과 위계구조적인 구성을 거부하며 단지 음악적 형상들의 성긴 짜임과 뒤섞임으로 대체한다. 음향음악으로 작곡된 작품은 커다란 음향이 음악적 진행을 주도하기 때문에 여러 악기의 소리의 중첩에 의해 음의 덩어리 표현이 용이한 오케스트라나 앙상블 등 합주를 위한 작품들에서 보통 나타난다. 쿠르탁은 이러한 '음향음악'적 특징을 피아노 작품집인 《야테콕》에서 시도함으로써 피아노라는 악기에서 '음향음악'이 구현될 수 있다는 가능성을 보여주었다.

(1) Kyrie, Játékok IV

《야테콕》 작품집 4권에 있는 "Kyrie"는 4성부 코랄로 구성된 작품으로 두 명의 연주자를 위한 피아노 연탄곡이다. 이 곡은 각 연주자가 연주하는 총 8개의 음층(Layer)을 형성하고 있다. 하지만 외성 역할의 제 1연주자의 오른손과 제 2연주자의 왼손은 음역만 다를 뿐 같은 음고이며, 내성 역할의 제 1연주자의 왼손과 제 2연주자의 오른손 역시 음역만 다를 뿐 같은 음이다. 즉 같은 음이 다른 음역을 사용하며 겹쳐지는 8개의 층을 통해 풍부한 음향적 효과를 내며 경우에 따라 성부가 8개 이상이 되기도 한다. 쿠르탁은 이처럼 음향 덩어리의 정적인 움직임을 사용하여 지속음과 여음의 잔향에 대한 음향을 다루었고 이를 통해 피아노에서 '음향음악'적 특성을 구현하려고 시도하였다.

134) 오희숙, 『20세기 음악 1 역사·미학』, p. 234.



<악보Ⅳ-79> Kyrie, Játékok IV

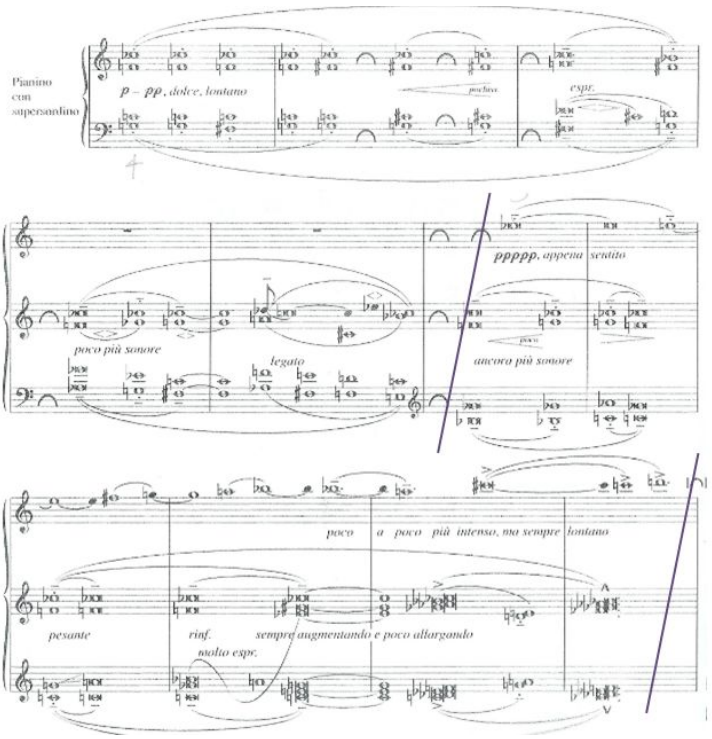
“Kyrie”는 위에서 언급한 것처럼 각 성부들이 같은 음을 연주함으로써 겹겹이 쌓이는 지속되는 완전 4도의 음정이 곡 전체에 지배적으로 등장한다. 또한 곡 전체를 C, G, A♭, A, B♭, B음 총 6개의 음만 사용하여 매우 제한적으로 화음을 구성하였다. 예를 들어 마디 1-23까지의 구성음은 C2-C5, G2-G5로 총 8개의 음이지만 음정은 C음과 G음으로 단 두 음 뿐이다. 이를 통해 수직적으로는 C-G의 완전 4도 화음이 울리며 구성음정은 2개임에도 불구하고 이 화음의 음향은 굉장히 두꺼워지게 된다.

4개의 성부로 만들어지는 8개 이상의 음향층과 음향층들의 수직적 만남에서 만들어지는 음향 덩어리들은 규칙적인 리듬이나 형식의 변화보다는 주로 내성의 변화를 통해 음색을 조금씩 변화시켜 나간다. 주로 움직이는 음들은 내성에 있지만 외성의 지속음들도 순차적으로 변화하며, 전체적으로 음덩어리들의 음색은 천천히 바뀌어진다. 또한 각 성부별로 제시되어 있는 셈여림은 두 성부가 짝을 이루어 같은 셈여림으로 연주되는 경우도 있지만 다르게 제시되는 경우도 있어 음정에 의한 변화뿐만 아니라 셈여림에 의한 전체 음향의 변화도 생긴다. 총 4개의 성부는 마치 소프라노(S), 알토(A), 테너(T), 베이스(B)처럼 정해진 음역대가 제시되어 있지만 특별히 한 성부가 두드러지지 않아 이 곡 전체를 한 덩어리

의 음향으로 들리게 한다.

(2) Ligatura for Ligeti, Játékok VII

“Ligatura for Ligeti”는 4성부 코랄형식을 바탕으로 작곡된 곡이다. 총 20마디 중 마디 1-14는 4성부로 시작하여 점차 성부가 하나씩 더해져 갈수록 음향층이 두꺼워지고 마디 15부터는 단선율 모티브를 중심으로 진행되고 있다. 이 중 마디 1-14는 ‘음향음악’적 특징이 잘 드러난다. 이 곡의 첫머리에는 “Pianino con supersordino” 라고 지시되어 있는데 이는 업라이트 피아노로 머플러 페달을 밟고 연주하라는 뜻이다. “Ligatura for Ligeti”는 *p*에서 *ppppp*까지의 악상의 범위를 가지고 연주되는 곡으로 극단적으로 여린 음향을 효과적으로 내기 위해 쿠르탁은 업라이트 피아노로 독특한 음색을 표현하도록 했다.



<악보Ⅳ-80> Ligatura for Ligeti mm. 1-11, Játékok VII

“Ligatura for Legeti”의 최상성부는 긴 음가로 거의 움직임 없이 제자리에 머무르고 내성과 최하성부는 순차진행한다. 음의 움직임이 크지 않고 리듬도 주로 긴 음가로 구성되어 리듬의 움직임이나 한 성부, 특정 음악적 요소가 부각되지 않고 성부간의 균형이 잘 맞아 전체적인 한 음향 덩어리로 어우러진다. 또한 쿠르탁은 음을 변화시킬 때도 이 전체적인 음향을 깨지 않기 위해 선율이 돋보이지 않는 방법을 사용했다. 순차적으로 진행하거나 보조음과 계류음을 사용해 음과 음을 매우 가까이 연결해나갔고 이를 통해 음색을 조금씩 변화시키는 동시에 하나로 어우러진 음향을 계속 유지해나갔다. 중세 기보법에서는 두 음, 혹은 그 이상의 음을 연결하기 위해 묶여진 음표들을 리가투라(ligatura)라고 불렀다.[135] 코랄 형태를 띠고 있는 마디 1-5부분과 마디 6-11부분의 화음진행은 보조음과 계류음의 형태를 띠며 진행된다. 곡의 제목에 있는 ‘리가투라’라는 용어는 바로 이러한 음들이 연결되어 진행되는 형태를 우회적으로 나타내는 말로 사용되었다.

이 곡은 여러 개의 성부가 4-9개의 층을 이루는 구조이다. 즉 기본적으로 마디 1-5는 단순한 리듬으로 진행되는 4성부 코랄로 구성되어 있고 마디 6부터는 단선율이 첨가되어 총 5성부가 된다. 이 중 4성부 코랄은 마디 9에서부터 점차 음층을 더욱 세분화하여 마디 11에서는 총 9개의 음층을 가진 복잡한 구조를 보인다. 마디 1-13에서는 음층으로 구성된 성부들의 미묘한 변화를 통해 음향의 변화를 보여주는 반면 마디 14부터 시작되는 곡의 후반부는 이러한 음향층의 진행은 보이지 않는다. 대신, 마디 14에서는 명확한 리듬을 가진 새로운 단선율 모티브가 제일 윗성부에 등장하고 이후 마디 16-20는 이 모티브를 빠른 음표의 진행으로 양손에서 동시에 연주해 한 덩어리의 음향으로 들리기 보다는 모티브의 뚜렷한 진행이 돋보인다.

이처럼 “Ligatura for Ligeti”의 마디 1-14인 앞부분에는 그가 표현하고자 했던 ‘음향음악’적 특성이 *p*에서 *ppppp*에 이르는 섬세한 셈여림, 음층을 이루고 있는 화음들의 정적인 움직임 등 다양한 요소를 통해 나타난다. 또한 마디 15부터 나오는 대조적인 부분의 음악적 요소들은 마

135) Peter Wright, "Ligature (i)." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed November 23, 2013, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16639.

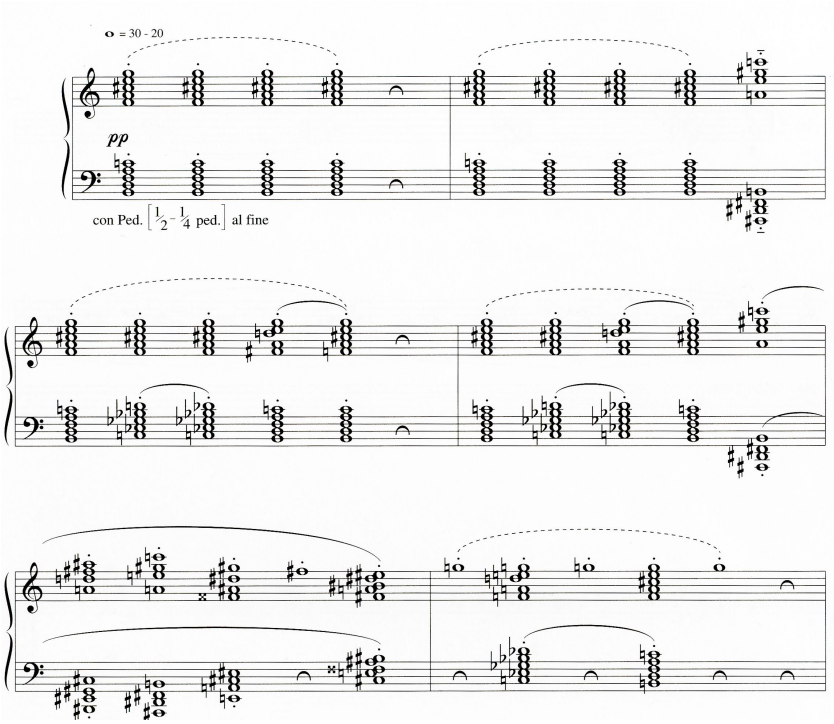
디 1-14와 대비되어 어떤 음악적 요소들이 음향 그 자체를 강조하게 되는지 더욱 잘 보여준다.

(3) In memoriam András Mihály, Jatekok VI

"In memoriam András Mihály"은 《야테콕》을 통해 쿠르탁이 시도했던 피아노를 통한 '음향음악'의 가능성을 잘 보여주고 있다. 이 곡은 피아노 연주자의 열 손가락을 모두 사용하여 총 10개의 음을 연주하며 음향적 효과를 강조하고 있다. 악보는 온음표와 쉼표로만 구성되어 있으며 리듬이나 기법의 변화 없이 음정의 변화와 음향층의 변화를 중심으로 곡이 진행된다.

이 곡은 23마디로 이루어져 있으며 한 마디당 2-5개의 온음표로 구성되어있다. 또한 마디선이 존재하긴 하나 모든 마디가 동일한 박자 혹은 박절을 갖지 않는다. 수직적인 화성은 기본적으로 오른손에 5음, 왼손에 5음으로 10개의 음으로 구성되어 두꺼운 음향층이 만들어지고 경우에 따라 1개, 2개의 음으로 구성되어 음향층이 얇아지기도 한다.

곡은 마디 1-6, 마디 7-12, 마디 13-23의 ABA′ 세 부분으로 구성되어 있다. 먼저 A부분은 *pp*의 여린 셈여림으로 시작하며 오른손은 F음으로부터 장 3도-장 3도-단 3도-단 3도로 쌓아올린 5음으로 구성된 화음을 연주하고 왼손은 B음으로부터 단 3도-단 3도-장 3도-단 3도 쌓아올린 5음 구성의 화음을 연주한다. 온음표 길이의 이 화음은 4번 반복되며 다음 마디에서 이 화음은 4번 더 반복된다. 총 8번 반복된 10개의 음정으로 이루어진 이 화음은 거대한 음향 덩어리를 형성하게 된다. 이 화음은 마디 1-2에서 계속 반복될 뿐만 아니라 마디 3과 마디 4의 첫 화음으로 쓰였고 마디 13에서도 등장하며 곡을 구성하는 기본 화음 역할을 한다. 마디 3부터는 정지되어 있던 화음들이 내성의 변화를 보이며 움직임을 보이기 시작한다. 특히 마디 5-6에는 10개의 음으로 이루어진 화음이 나오다가 대조적으로 한 음만 나와 큰 음량과 작은 음량, 두꺼운 음향층과 단음 간의 대조도 보여주고 있다.



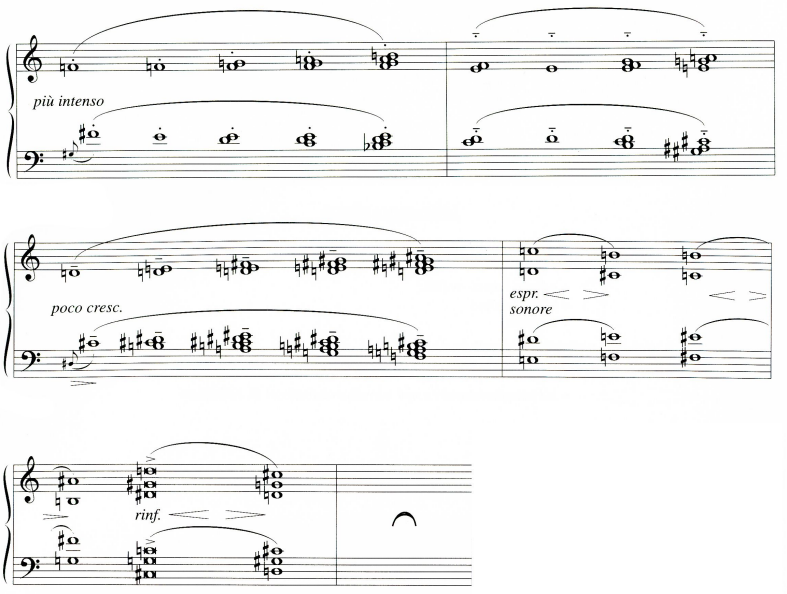
<악보Ⅳ-81> In memoriam András Mihály mm. 1-6, Jatekok VI

B부분은 마디 7-12로 구성되어 있으며 전반적으로 두꺼운 음향층의 진행을 보여주는 첫 번째 부분과 달리 2개의 음으로 시작하여 12개의 음까지 점점 음향층이 두꺼워지는 과정을 보이고 있다. A부분에서는 주로 3도 간격으로 쌓아올렸던 화성이 마디 7-10에서는 단 2도, 장 2도의 간격으로 쌓아올려져 마치 온음계적 클러스터와 유사한 형태를 띠고 있다. 또한 직접적인 기호의 표시는 없지만 '좀 더 강하게(piu intenso)', '린포르잔도(rinforzando)' 등의 지시어를 통해 강한 분위기를 의도하고 있으며 이는 A부분과 대조적인 이미지를 보여주며 전체적 음향에도 반영된다.

마디 7은 오른손의 F음과 왼손의 짧은 꾸밈음 G#음을 거친 F#음으로 시작된다. 이 부분을 악곡의 진행방향에 따라 수평적으로 분석하면 오른손의 화음은 F음을 베이스로 놓은 상태에서 G, A, B음의 순서대로 계속적으로 음이 쌓여 마지막에는 4개의 음을 연주한다. 왼손의 화음은 F#음에서 다음 음인 E음으로 진행한 뒤 E음을 최상성부로 하여 아래로

D, C, B♭음이 순서대로 쌓여 마지막에 역시 4개의 음으로 구성된다. 즉 두 성부는 진행하면서 음들이 점차 굴뚝 모양으로 반진행하면서 쌓이고 있는 것을 볼 수 있다. 또한 수직적으로 이 다섯 개의 온음표는 (F-F#), (F- E), (G-F-E-D), (A-G-F-E-D-C), (B-A-G-F-E-D-C-B♭)의 음향층을 만들고, 이들은 가까운 음역대의 음들로 구성된 온음계적 클러스터를 만든다.

이러한 음의 첨가를 통한 음향층의 변화는 마디 9까지 연속적으로 등장하며 마디 9의 마지막 화음에서는 10개의 음들이 클러스터를 형성하여 꽉 채워진 음향을 연주한다. 반면 마디 10-11은 4개 음과 6개 음으로 구성된 느슨한 화음들의 반진행을 통해 앞부분과의 대비를 이룬다. 마디 10의 화음은 왼손과 오른손 모두 7도 음정을 가진 화음을 연주하며, 긴밀한 화음층을 형성한 앞부분과 달리 긴장을 풀고 크레센도와 디크레센도로 음향을 조절한다.



<악보Ⅳ-82> In memoriam András Mihály mm. 7-11, Jatekok VI

마디 13-23의 A′부분은 곡의 첫 부분과 같이 다시 3도씩 쌓아올린

10개의 음으로 구성된 화음층이 나타나고 처음 시작과 같이 *pp*의 셈여림을 사용하였다. 다만 A부분이 거의 같은 자리에 머무르며 내성의 순차진행을 통한 커다란 음향층의 변화를 보여주었다면 A′부분에서는 10개의 음층으로 이루어진 화음들이 음역대의 변화를 보이면서 움직이는 구성을 보여준다. 또한 마디 18-19에는 B부분에 나타났던 7도 간격의 화음들이 반진행하는 부분이 더해져 있다. 이 부분에서 주목할 만한 화음은 마디 22부터 계속 반복되고 있는 10개의 음으로 이루어진 화음으로 오른손은 G음부터 장 3도-단 3도-단 3도-장 3도씩 쌓아올려 C장조의 V9화음을 연주하고, 왼손은 D음부터 단3도-장3도-단3도-장3도씩 쌓아올려 C장조의 ii9화음을 연주한다. 이 화음은 쉼표를 사이에 두고 4번 반복되면서 곡을 끝나게 하는 역할을 담당한다.

이처럼 “In memoriam András Mihály”는 어떻게 보면 연주가 불가능해 보이는 3도 간격의 5개 음을 한손으로 한꺼번에 연주하도록 작곡되었다. 쿠르탁은 이 곡에서 피아노에서 연주자가 표현할 수 있는 두꺼운 음층을 곡의 중심요소로 사용하였으며 피아노를 통해서도 이러한 화음들의 음향적인 덩어리들의 진행을 표현할 수 있다는 가능성을 보여주었다.

3.2. 묘사적 음향

쿠르탁은 《야테콕》에서 피아노가 아닌 악기, 소리나는 사물, 특정 음악적 요소를 음향적으로 묘사했다. 묘사의 대상이 된 것은 종소리(Bell), 오르간, 주로 관악기로 연주되는 팡파레이다. 이 장에서는 이러한 묘사의 대상들을 피아노로 어떻게 구현하고 있는지, 또한 이를 구현하기 위해 사용한 음악적 기법과 피아노의 주법을 살펴볼 것이다. 쿠르탁은 이러한 음향들을 묘사하는 동시에 그가 ‘음향음악’적 작품을 썼을 때처럼 이 작품 전체를 선율이나 리듬 등의 음악적 요소들의 조합으로 이루어진, 즉 구성된 작품으로 들리기보단 ‘음향 그 자체’로 들리도록 했다. 이는 특정한 성부나 선율이 두드러지지 않고 세분화된 리듬을 사용하지 않으며, 긴 음가로 구성된 규칙적인 리듬을 제시하고 지속음을 중심으로 작곡했다는 점에서 잘 드러난다. 이 장에서는 종소리를 묘사한 “Bells for Margit Mándy”와 종소리와 팡파레의 음향을 묘사하고 이를 결합시

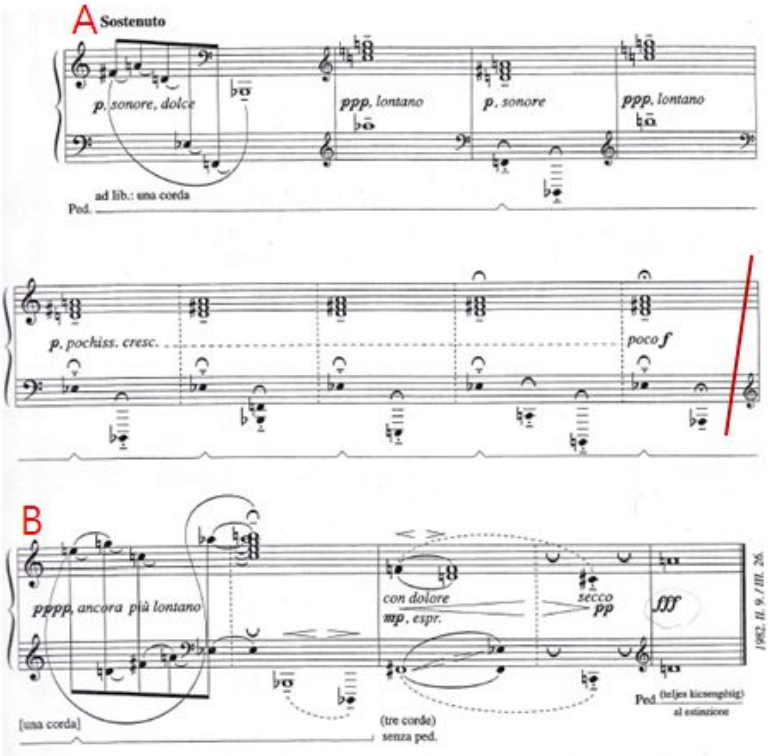
킨 “Bell-fanfare for Sándor Veress”, 그리고 오르간과 종소리의 음향이 묘사되어 동시에 나타나는 “Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay”에 대해 분석할 것이다.

(1) “Bells for Margit Mándy”, Játékok V

종(Bell)은 독특한 음향을 가진 사물로, 본래 악기는 아니었으나 종종 개량되어 악기로 쓰이기도 한다. 일반적으로 종소리는 처음 소리가 울린 후에 잔향이 오래 남으며, 일정한 간격으로 종을 여러 번 울릴 때 울린 순서대로 일정한 간격으로 잔향이 퍼져나가는 것이 특징이다. 쿠르탁은 《야테콕》5권에서 특별히 종을 포함한 표제곡들을 통해 종소리를 피아노 소리로 형상화하고 있다. 즉 다양한 종소리의 활용을 통해 피아노 소리를 ‘음향음악’화하여 표현한 것이다.

“Bells for Margit Mándy”는 종소리의 특징을 살려 오른손에서는 마치 길게 지속되는 종소리를 묘사한 듯한 3화음이 사용되고 왼손에서는 그 종소리의 잔향을 묘사한 듯한 단음들이 다른 음역에서 연주되며 피아노라는 악기 내에서 종소리를 연상시키는 음향적 효과를 창출한다. 그리고 페달은 이러한 종소리 음향을 더욱 효과적으로 구현하는 도구로 매우 중요하게 사용되었다.

이 곡은 크게 A부분인 마디 1-9와 B부분인 마디 10-14로 나눌 수 있다. A와 B부분은 모두 아르페지오로 시작하지만 아르페지오 뒤에 나타나는 음악적 요소, 악상, 페달의 사용에 있어서는 차이점을 보인다. A부분은 3화음과 다른 음역에서 움직이는 음들이 종의 울림을 표현하고 있다. 이와 달리 B부분은 A부분과 같은 형태의 마디 11을 제외하고는 길게 지속되는 음들이 합해지면서 화음을 구성하고 오른손과 왼손에서 한 음씩 연주하는 형태로 마지막 화음을 구성한다.

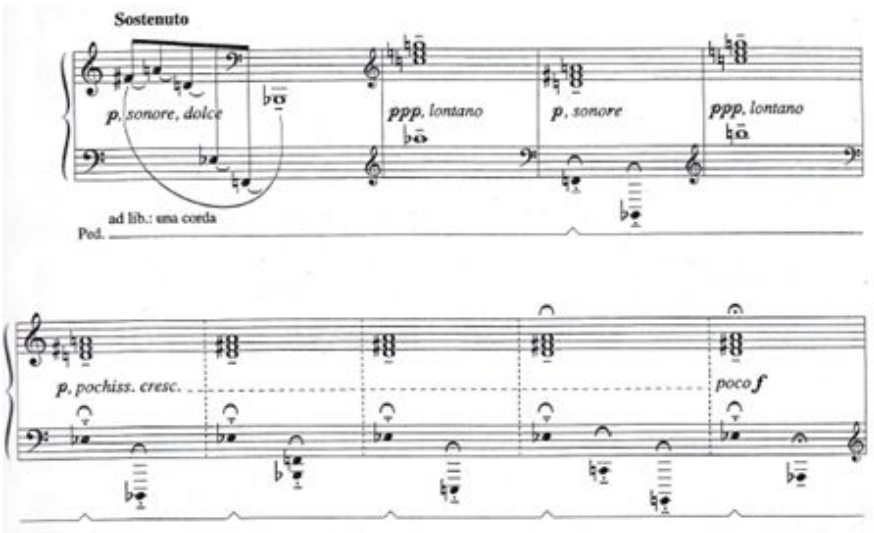


<악보Ⅳ-83> Bells for Margit Mándy, Játékok V

마디 1-9는 도입부 역할의 아르페지오 분산화음, 오른손에서 연주하는 3화음과 다른 음역에서 울리는 단음들로 총 3가지 요소로 구성되어 있다. 마디 1의 아르페지오는 마디 2부터 나타나는 장3화음과 왼손의 단음들을 하나의 분산화음 형태로 묶어서 구성한다. 선율을 포함하는 분산화음의 아르페지오 뒤에 나타나는 마디 2-9[136]는 종소리를 음향적으로 가장 잘 구현하고 있는 부분이다. 마디 2-4는 오른손에서 C장3화음과 D장3화음의 두 3화음이 번갈아 연주되고, 마디 5-9는 오른손에서 D장3화음이 마디마다 계속 반복되며 크레센도를 하면서 지속된다. 이는 종이 계속 울리며 그 잔향이 겹쳐져 음향이 점차 두터워지는 효과를 낸다. 왼

136) 쿠르탁은 《야테콕》에서 실선 마디 이외에 점선으로 이루어진 마디도 사용하였다. 이러한 점선에 의한 마디들은 마디로 취급되기는 하지만 음악적 연결에 있어서 실선 마디의 하위 그룹처럼 이해될 수 있다.

손에서 연주되는 효과음 역할의 단음들은 각 마디마다 1-3음으로 자유롭게 구성되어 있으며 일관성을 보이지 않는다. 마디 2-9의 3화음과 단음들은 종이 일정한 간격을 두고 울리며 퍼져나가는 듯한 음향적 효과를 구현하고 있다.

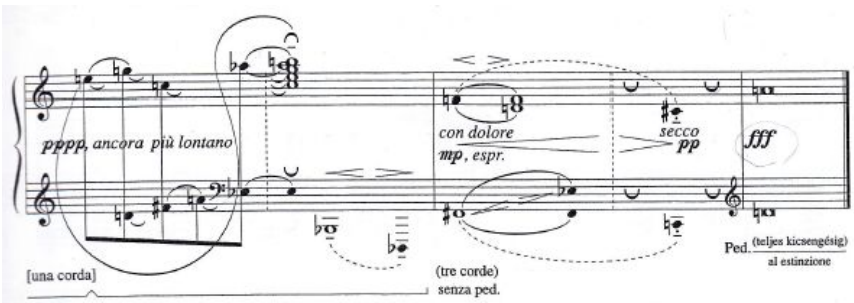


<악보Ⅳ-84> Bells for Margit Mándy mm. 1-9, Játékok V

A부분은 아티큘레이션, 악상, 페달의 사용에 있어서도 다양한 종소리의 성격을 묘사하고 있다. A부분 전체에서 3화음은 테누토로 연주되고 단음들은 테누토 스타카토로 연주된다. 마디 1-4의 악상을 살펴보면 마디마다 *p, ppp, p, ppp*의 악상을 사용하면서 각 마디마다 미묘한 악상의 변화를 의도한다. 반면 마디 5-9는 *p*에서 시작해 크레센도를 통해 *f*에 도착하는 점진적인 음량의 확대 진행을 보여준다. 또한 마디 1의 분산화음과 마디 2의 장3화음은 하나의 페달로 처리하고 있으며 마디 3-4도 두 마디를 한 페달로 처리해 두 종류의 장3화음이 섞이면서 불협화음향이 나타나게 된다. 마디 5-9에서는 각 마디마다 3화음과 왼손의 단음들을 하나의 페달로 처리하여 첫 화음의 잔향과 시간차를 두고 울리는 음들이 하나의 음향으로 한꺼번에 울리게 하였다. 페달은 각 음들을 한 덩어리로 뭉치게 해 마치 종소리가 그 소리의 울림과 잔향이 하나로 뭉쳐지는 것처럼 피아노에서도 소리의 덩어리로써의 음향적 효과를 나타내

고자 하였다. 이 부분의 진행은 마치 종이 여러 차례 규칙적으로 울리는 음향을 묘사하고 있다고 볼 수 있다.

마디 10-14의 B부분은 A부분에 비해 훨씬 짧고 A부분과는 다른 형태를 보이고 있다. 마디 10은 마디 1과 같이 아르페지오로 구성된 도입부 역할을 하지만 2성부로 구성되었다는 것이 차이점이다. 마디 11은 마디 3, 마디 5-9처럼 오른손은 화음을 지속하고 왼손은 단음으로 진행된다는 공통점이 있지만 화음이 3화음이 아니라 5화음으로 구성되어 더욱 풍성한 음향을 만든다. 따라서 마디 10-14는 A부분의 주된 음악적 요소에 약간 변화를 줘 음향을 확대시켰다고 볼 수 있다. A부분과 달리 B부분은 양손의 아티큘레이션은 통일되어 있지만 각 마디의 아티큘레이션은 테누토, 레가토, 테누토 스타카토 등으로 A부분보다 다양하게 사용되고 있다. 페달 또한 마디마다 다르게 사용된다. 셈여림도 마디 10-11는 *pppp, 마디* 12-13는 *mp, pp,* 마디 14는 *fff*로 마디마다 계속 변하며 셈여림의 전체 폭도 훨씬 증가해 결과적으로 나타나는 음향이 더욱 다양해지고 커지게 된다.



<악보Ⅳ-85> Bells for Margit Mándy mm. 10-14, Játékok V

이처럼 “Bells for Margit Mándy”는 종소리를 연상시키는 3화음과 그 잔향의 표현을 위한 다양한 음역대의 음들이 대비되며 진행된다. 이처럼 대비되는 음악 요소들은 페달의 사용을 통해 하나의 덩어리 음향으로 나타나게 되는데 이러한 특징은 피아노에서 추구할 수 있는 선율적 진행을 벗어난 새로운 음향의 가능성을 보여주었다는 점에서 독특하다.

(2) “Bell-fanfare for Sándor Veress”, Játékok V

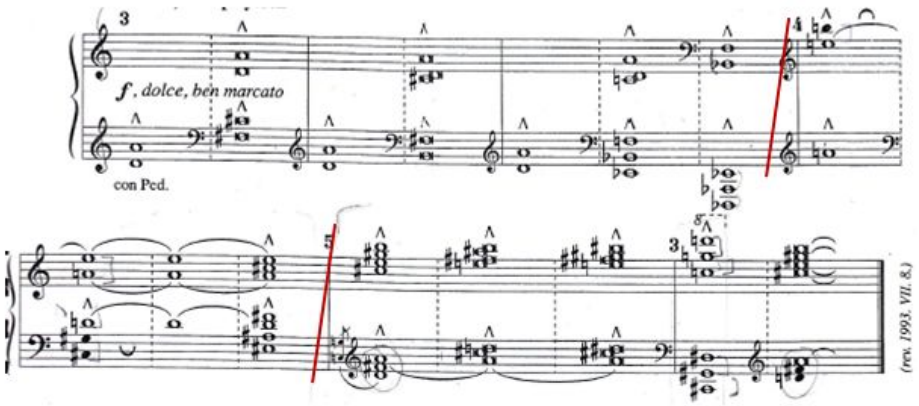
“Bell-fanfare for Sándor Veress”는 화려한 ‘팡파레(fanfare)[137]’의 음향적 효과를 종소리와 함께 피아노에 접목시킨 곡이다. 이 곡은 “Bells for Magrit Mándy”와 달리 팡파레를 연주하는 금관악기의 화려하고 강한 음향적 특성을 살리기 위해 악상이 *f*로 계속 유지되며 아티큘레이션에서도 엑센트를 사용하여 강한 울림을 주고자 하였다. 또한 종과 팡파레의 음향적 효과를 결합하여 완전 5도의 강한 울림, 거기에 따른 종소리 같은 음의 잔향, 그리고 여러 음역으로 울리는 소리를 이용하여 다양한 종류의 종소리를 표현하였다. 이 곡은 한 번 울린 뒤 사라지지 않고 연주자가 계속 호흡한다면 지속적으로 그 음을 낼 수 있는 관악기에 의한 팡파레적 특성과 한 번 울린 뒤 그 잔향이 울린 소리만큼 큰 역할을 차지하는 종소리의 특징이 한 곡 안에서 피아노를 통해 구현되었다는 점에서 특별하다.

이 곡의 가장 중요한 특징은 화음 구성이다. 곡 전체에 완전 5도가 중심축으로 사용되고 있으며 이에 더해진 3화음이 곡의 중간에 나타나고 있다. 이는 팡파레의 배음원리에 따른 화음에서 차용된 것으로 보이며 종소리 효과를 내기 위해서도 적절한 음정 및 화음의 선택이다. 그러나 강하게 들리는 완전 5도가 하나가 아니라 다른 음정으로 구성된 완전 5도들이 부딪히게 되면서 강한 불협화를 만들어낸다. 이는 마치 스트라빈스키의 ‘페트르슈카 화음[138]’에서 나오는 복화음처럼 두 개의 장 3화음이 동시에 울리면서 불협화음이 들리는 형태와 유사하다.

---

137) 트럼펫이나 호른 계통의 금관악기 합주에 의한 축전, 의식 등에 사용된 소곡으로 자연배음만으로 연주되기 때문에 3화음만 사용되고 5도로 종지하는 것이 원형이었다. 최근에는 상당히 자유로운 형태를 띠고 있다. 『음악대사전』(서울: 세광음악출판사, 1996), “팡파레.”

138) 스트라빈스키의 초기 작품인 《Petrushka》에서 사용된 화음형태로 흰건반의 C장조와 검은건반의 F#장조가 동시에 사용되며 8음음계적 음악을 구현하게 된다. J. Peter Burkholder and others, *A History of Western Music* (New York: W.W. Norton & Company, 2006), pp. 821-822.



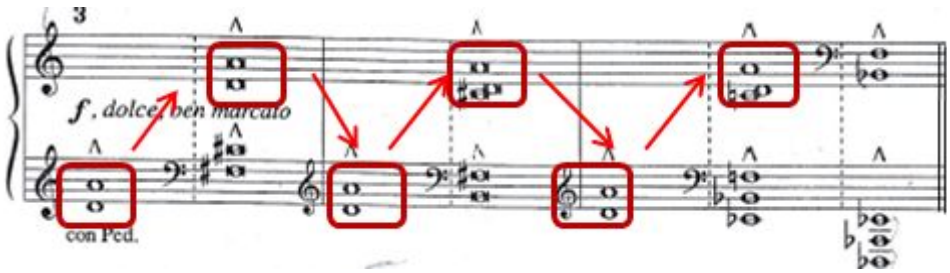
<악보Ⅳ-86> Bell-fanfare for Sándor Veress, Játékok V

<악보Ⅳ-87> 페트르슈카 화음 및 이 화음의 근원이 되는 8음음계

"Bell-fanfare for Sándor Veress"는 총 16마디로, 음재료의 활용 방식에 따라 세 개의 프레이즈로 나눌 수 있다. 마디 1-7은 첫 번째 프레이즈로 음역대가 계속해서 바뀌며 매번 다른 화음을 연주하고 있다. 마디 8-11동안 지속되는 두 번째 프레이즈는 5도 간격의 E, A, D음들이 지속음의 형태로 완전 5도의 외형을 유지하면서 마디가 진행될 때마다 다른 음들이 추가된다. 마디 12-16인 마지막 세 번째 프레이즈는 앞의 두 프레이즈가 혼합된 형태로 곡을 마무리하고 있다.

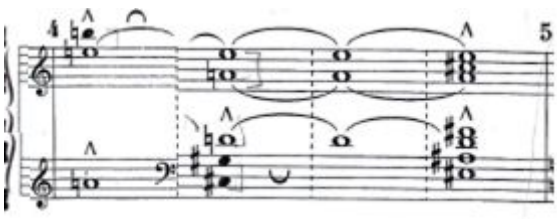
마디 1-7은 7개의 화음으로 이루어져 있는데 이 중 6개의 화음은 A-D음으로 만들어진 완전 5도를 중심축으로 구성된 화음이며 마디 1-6의 왼손과 오른손에 번갈아서 나온다. 마디 4와 6의 오른손에서는 이 화음에 C#, C음이 첨가되어 불협화도가 증가한다. 이 때 마디 2, 4, 6의 왼손에서는 완전 5도로 이루어진 마디 2의 C#-F#, 마디 4의 F#-B, 마디 6의 F-B♭-E♭음으로 구성된 화음이 오른손의 A - D 화음과 함께 울리면서 다른 완전 5도가 부딪히는 불협화 음향을 만들어내고 있다. 마디 7에서도 오른손에서는 F-B♭, 왼손에서는 E♭-A♭-D♭의 완전 5도로

구성된 두 화음이 함께 울린다. 이와 같은 강한 5도의 울림과 2개의 5도가 만들어내는 불협화는 “Bells for Margit Mándy”에서 나타났던 부드러운 성격의 종소리와는 달리 팡파레적 요소가 함께 결합되어 나타나는 강한 종소리의 성격을 표현했다. “Bells for Margit Mándy”가 종 하나로 만들어지는 종소리와 그 잔향을 묘사했다면 이 곡은 두 개의 종이 빠르게 번갈아 울리는 종소리와 유사하다.



<악보Ⅳ-88> Bell-fanfare for Sándor Veress mm. 1-7, Játékok V

마디 8-11은 앞부분과 달리 마디마다 새로운 화음이 나오는 것이 아니라 지속음이 있고 그 음에 화음이 더해져 음향이 변화하는 방식으로 쓰였다. 앞부분이 팡파레적 특성을 지닌 종소리에 가까웠다면 이 부분은 이제 그 종소리들의 잔향이 한 음향으로 뭉쳐지는 것을 표현한 것에 가깝다. E, A, D음의 완전 5도 관계를 가지는 세 개의 음이 4마디동안 지속음의 형태로 울리고 있고 이 음들에 더하여 세 음 중 한 음과 5도 관계를 이루는 음이나 완전 5도 화음이 더해지면서 음색의 변화를 주고 있다. 이 때 네 개의 음은 모두 선율이라기보다는 음향 덩어리로 들리며 감상자들은 하나의 음향 덩어리 안에서의 움직임을 감지하게 된다.



<악보Ⅳ-89> Bell-fanfare for Sándor Veress mm. 8-11, Játékok V

마디 12-16은 5개의 화음으로 이루어져 있으며 음향층이 앞부분보다 두껍고 무겁게 들린다. 이 부분엔 앞의 두 프레이즈의 음악적 요소들이 모두 나타나고 있다. 마디 12-14의 세 화음은 첫 프레이즈에 나왔던 E음과 A음을 지속음으로 계속해서 유지하고 있는 가운데 매번 다른 구성의 음들이 순차진행 형태로 변화되고 있다. 두 번째 프레이즈와의 차이점은 지속음 중 E음은 매번 다시 연주하면서 다른 음들과 함께 4개 음으로 구성된 화음을 연주한다는 것이다. 또한 마디 15의 오른손과 왼손에서는 반음관계의 근음을 가지는 완전 5도 관계의 화음들(D-G-C, D#-G#-C#)이 동시에 울리면서 불협화음향을 만들어낸다. 이후 마디 16에서는 D장3화음과 C#음이 더해진 E장3화음으로 곡을 마치고 있다. 마디 15-16의 진행은 반진행에 의해 장3화음으로 돌아오는 형태를 통해 종지느낌이 나도록 쿠르탁이 의도한 것으로 보인다.

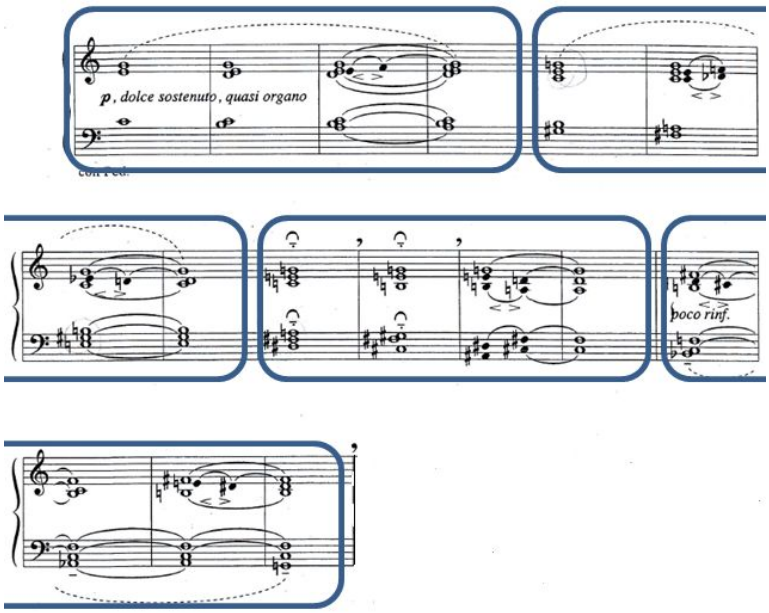
이처럼 “Bell-fanfare for Sándor Veress”는 강한 5도의 울림과 이들이 쌓인 형태의 불협화음을 통해 종소리를 연상케 하는 음향을 사용하고 있다. 이 음향적 요소는 팡파레의 특성과 결합되어 다양한 음역대에서 강하게 울리는 종소리 음향을 나타내고 있으며 이는 왼손과 오른손의 교대로 마치 두 개의 종이 울리는 듯한 효과를 내기도 하고, 두 개의 종소리에 의한 잔향을 표현한 듯한 효과를 내기도 한다. 이 곡은 종소리에 팡파레적 특성을 더해 “Bells for Margit Mándy”의 부드러운 종소리와는 또 다른 종소리를 구현한 것으로 볼 수 있다.

(3) “Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay”, Játékok V

“Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay”는 종과 오르간의 음향적 효과가 결합된 곡이다. 오르간은 건반과 페달로 밸브를 개폐해서 소리를 내는 악기로 건반을 누르고 있는 동안 음량이 감소되지 않고 계속해서 지속되는 것이 가장 큰 특징이다. 즉 오르간의 특징을 가장 잘 살리는 음악적 표현 방법은 지속음이라고 할 수 있다. 이 곡에서는 종과 오르간의 음향적 효과를 결합하여 종소리의 잔향과 오르간의 특징인 지속음의 효과를 내기위한 소리의 활용이 주된 요소로 사용되고 있

다.

곡을 살펴보면 사용되는 음악적 소재의 활용에 따라 A부분인 마디 1-16과 B부분인 마디 17-26으로 나눌 수 있다. A부분은 네 개의 프레이즈가 지속되는 동안 지속음과 함께 순차진행하는 내성의 진행이 주를 이루고 있으며 B부분은 3화음이 여러 음역대에서 울리는 형태를 띠고 있다. A부분은 마디 1-4, 마디 5-8, 마디 9-12, 마디 13-16로 총 네 개의 프레이즈로 구성되어 있다. A부분에서는 화음들의 지속 및 순차진행을 통해 각각의 성부들이 겹겹의 층을 이루며 미묘한 음색의 변화를 보이게 된다. 이는 Ⅳ.3.1.장의 피아노의 '음향음악'화에서 살펴보았던 음향층의 진행과 유사한 형태를 보이는 것으로 쿠르탁은 이 곡에서 오르간의 지속적 특성을 결합하여 음색의 변화를 통한 종소리의 또 다른 표현을 시도하였다.



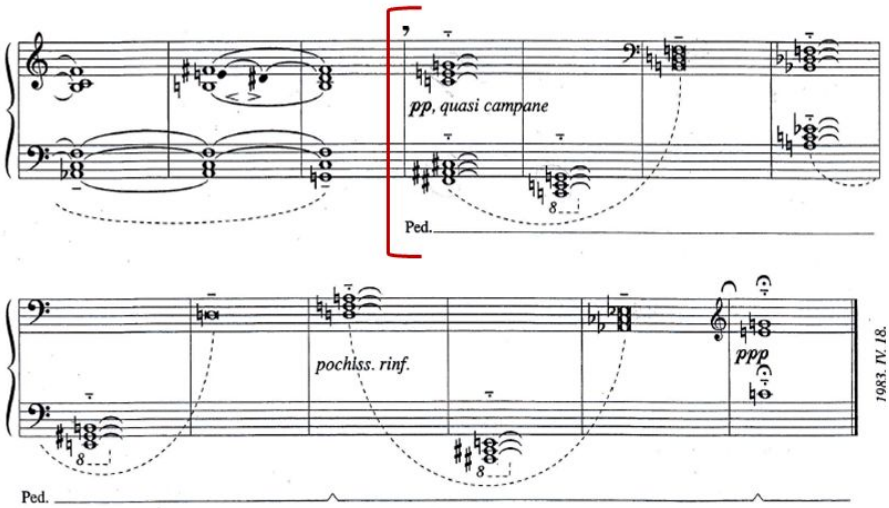
<악보Ⅳ-90> Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay mm. 1-16, Játékok V

마디 1-4에서는 G-C음이 지속되는 동안 첫 C장3화음이 순차 하행하면서 E→D, C→B→A음으로 성부의 수가 늘어난다. 이때 마디 3에서

는 진행되는 화음 외에 E-F음으로 진행되는 내성이 생기면서 지속되는 화음 가운데서 음색의 변화를 주고 있다. 마디 5-8은 오른손에서 C장3화음과 왼손에서 B-G#음이 함께 울리면서 시작되고 있는데 오른손의 3화음은 계속해서 외형이 유지되다가 마디 7에서 E♭→D음으로 하행하는 내성진행을 보인다. 또한 마디 6에서는 E-C → F-D♭의 새로운 내성진행이 더해지고 왼손에서는 B-G# → A-F# → E장3화음으로 음들이 순차하행한다. 즉 장3화음, 단 3도 등 각각의 협화음들이 부딪히며 불협화음향을 만들고 이러한 화음들의 내성 순차진행은 불협화음 음향 덩어리 내의 음색변화 및 움직임을 보여준다. 마디 9-12는 다른 프레이즈들과 달리 직접 표시된 프레이즈 기보는 없지만 순차진행하는 두 화음과 이후의 지속음의 외형을 가진 음의 연결로 이루어져 다른 프레이즈들의 구성방법과 동일한 형태를 띠고 있다. 오른손에서는 G음이 4마디에 걸쳐서 계속 지속되는 동안 E-C → E-B → D-A음으로 내성이 순차진행 하고 있다. 왼손에서도 마디 9-10에서 순차진행하는 화음이 나오고 마디 11-12의 왼손은 오른손 지속음 아래에서 완전 4도 도약진행으로 음색변화를 위한 기능을 한다. 마디 13-16는 마디 3-4의 오른손 진행과 같이 F#-B의 완전 5도의 외성부 음들 안에서 D→C#음으로 내성의 순차적 진행이 일어나며, 왼손에서는 마디 13-16에서 F, C음이 지속되는 동안 B♭음이 B♭→A♭→G음으로 순차하행한다.

A부분의 아티큘레이션은 대부분 레가토로 순차진행하여 지속음들을 효과적으로 연주하도록 한다. 그러나 마디 9-10의 두 화음은 테누토 스타카토로 연주되도록 지시되어 아티큘레이션에 있어 변화를 보인다. 세 번째 프레이즈의 이러한 아티큘레이션 변화는 지속음이 부각되는 다른 프레이즈들과의 차이점을 드러냄으로써 곡 진행의 다양성을 보여주기 위한 변화의 시도로 볼 수 있다. A부분은 모두 *p*로 연주해야 하지만 네 번째 프레이즈는 린포르잔도로 연주하도록 지시되어 지속되는 음향 속에서 아티큘레이션의 변화로 작은 변화를 주고 있다. 이렇듯 전체적으로 화음에 의한 지속음이 연주되고 각 성부에서 순차진행으로 음들이 바뀌는 것은 오르간의 특성을 잘 반영한 것이고, 각 마디마다 한 번씩 규칙적으로 3화음이 울리는 것은 마치 종을 리듬에 맞춰 울리는 듯한 효과를 낸다.

B부분인 마디 17-26은 종의 음향적 특징을 보여주기 위해 다양한 음역에서 3화음들을 계속해서 사용하며, 마디 17과 20에서는 다른 근음을 가지는 3화음들이 같이 연주되며 불협화음향을 만들어낸다. 3화음들은 다양한 음역대에서 연주되다가 마지막 마디 26에서 C장3화음이 연주된다. 이 C장3화음은 마디 1에서 등장했던 화음으로 처음에 등장했던 화음이 곡 끝에 다시 등장함으로써 처음으로 돌아가는 형태의 종지 역할을 한다.



<악보Ⅳ-91> Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay mm. 17-26, Játékok V

아티큘레이션에 있어서도 B부분에서는 A부분과 달리 한 프레이즈를 구성하는 세 개의 화음들이 테누토 스타카토-테누토 스타카토-테누토의 형태로 항상 다르게 나타난다. 또한 이 부분의 악상은 *pp*로 계속 유지되다가 *ppp*로 변하며 곡의 끝부분에서 더욱 차분해지기 위한 악상의 지시를 보인다. 페달은 프레이즈 표시에 따라 6마디, 3마디 동안 지속되도록 표기되어 있다. 이러한 페달의 사용을 통해 여러 화음들은 하나로 음향 덩어리로 어우러지며, 한 프레이즈는 하나의 음향으로 묶인다. 이를 통해 각각의 투명한 울림의 종소리 효과를 주는 화음들은 한 화음으로부터 비롯되는 자체의 음향뿐 아니라 함께 어우러지는 음향을 통해 독특한 아우

라를 형성하고 있다.

이처럼 “Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay”는 종소리의 잔향과 오르간의 특징적 요소인 지속음의 효과를 통한 소리의 활용을 잘 보여준다. 오르간적 특성을 반영하는 지속음은 두드러지는 선율을 만들지 않기 위해 그 자리에 머물거나 순차진행으로 움직이고, 종소리의 특성을 반영하는 페달의 울림은 한 프레이즈나 한 마디를 한 음향으로 묶는다. 또한 규칙적인 리듬 또한 규칙적으로 들리는 종소리와 유사하다. 이 곡은 오르간과 종의 음향적 특수성과 유사하게 작곡되었고, A부분과 B부분은 곡 전체를 구성하고 있는 화음들을 전개하는 작곡방식 및 아티큘레이션, 페달의 사용에 있어서 다른 전개방식을 보여준다.

3.3. 음악적 요소들의 대비를 통한 음향효과

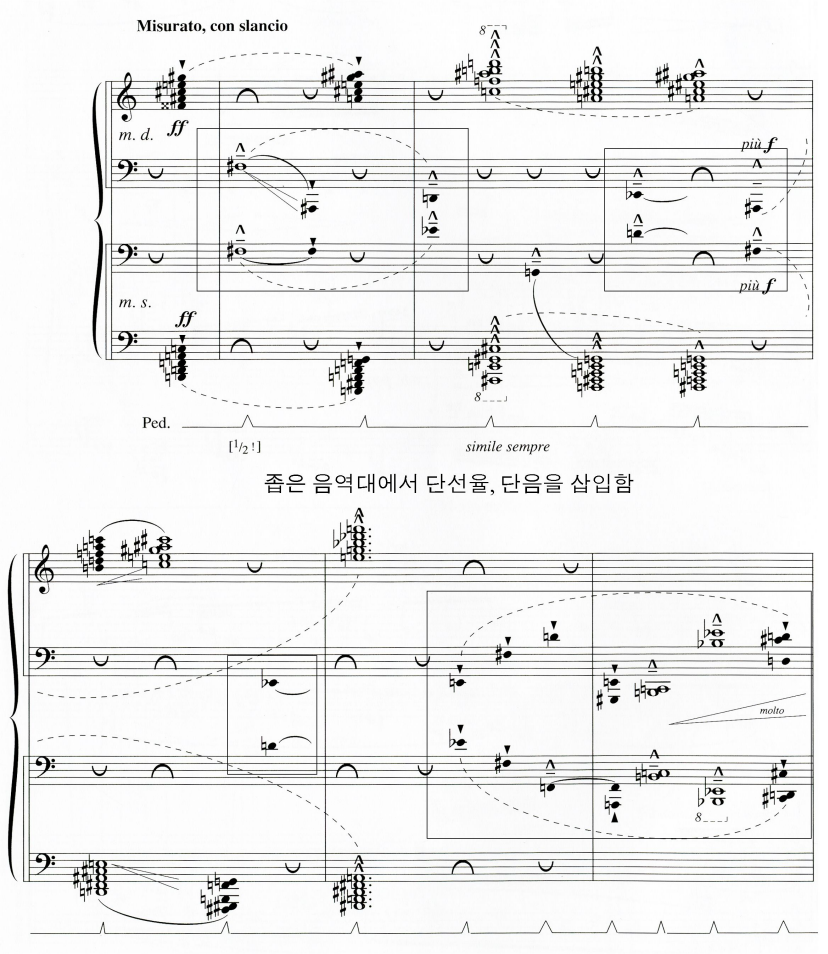
피아노는 약 7옥타브의 음역대를 가진 악기로 넓은 음역대를 아우르는 표현이 가능하다. 이는 악기 중에 가장 넓은 음역대를 가진 피아노만의 특징이다. 쿠르탁은 이러한 특성을 이용하여 음역대의 대비 및 다양한 음역대의 소리를 융합하는 곡들을 작곡하였고 이를 통한 새로운 음향적 효과를 추구하였다. 《야테콕》의 몇몇 작품들은 음역대의 대비가 상당히 두드러져 마치 두 악기가 연주하는 듯한 이질적인 느낌을 자아낸다. 동시에 이는 한 연주자에 의해 한 피아노로 연주되어 이중적인 음향을 만들어내며, 마치 두 명의 연주자가 연주하는 듯한 앙상블적인 특성을 지닌다. 이렇듯 대비적 요소가 두드러지는 작품들에서는 음역대의 대비가 가장 강조되지만 다른 구성요소에서도 대조적 양상을 찾아볼 수 있다. 화음과 단선율의 대비, 악상의 대비, 아티큘레이션의 대비 등이 그러한 예이다. 따라서 이 장에서는 이러한 대비적 요소들이 잘 나타난 곡인 “In memoriam Edison Denisov”과 “Hommage à Pierre Boulez”를 살펴보겠다.

(1) In memoriam Edison Denisov, Játékok VII

“In memoriam Edison Denisov”는 음악적 요소의 대비라는 소재가

두드러지는 작품이다. 음악적 요소의 대비는 화음과 단선율의 대조, 음역대의 대비, 넓은 음역대 차이를 가진 화음들과 좁은 음역대로 이루어진 화음의 대비, 그리고 악상의 대비 등으로 설명될 수 있다. 이러한 대비들은 한 프레이즈 단위에서 나타나기도, 큰 부분 단위에서 나타나기도 해 다양한 층위에서 대비적 요소를 찾아볼 수 있다. 이 곡은 크게 A부분인 마디 1-6, B부분인 마디 7-16, 축소된 형태의 A'부분인 마디 17-18, 코다(coda)인 마디 19-21로 총 4부분으로 나눌 수 있다.

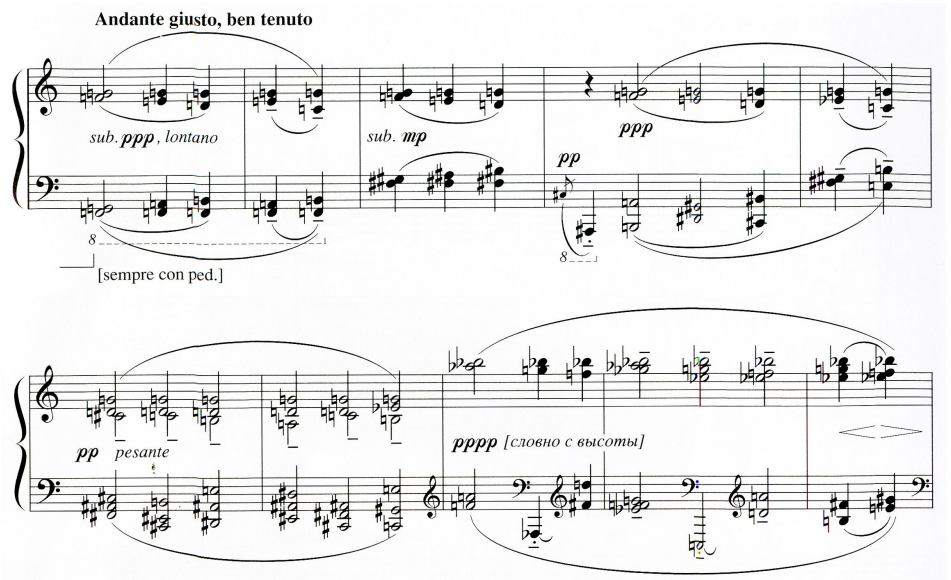
A부분에서는 음역대의 대비가 가장 두드러지게 나타난다. 쿠르탁은 이를 강조하기 위해 양손으로 연주되는 악보를 4성부로 펼쳐서 기보해 음역의 대비를 가시화시켰다. 화음들을 살펴보면 도입부의 첫 화음은 최상성부와 최하성부가 G#-G의 음정간격을 가지고 있다가 5마디에서는 F-G#의 간격으로 반진행해 더 음역대가 넓어진 것을 볼 수 있다. 화음들은 대부분 다른 음고 집합으로 이루어져 다양한 음색을 가진 화음들로 구성되어 있다. 쿠르탁은 오른손과 왼손의 화음이 동시에 울릴 때 화음의 구성을 한 두 음만 바꿔 교묘하게 결합했고 서로 다른 음고 집합으로 이루어진 화음의 울림들이 겹치며 불협화음으로 울리도록 배치하였다. 이렇게 구성된 불협화음들과 대비되는 요소로 단음, 그리고 단선율의 진행을 들 수 있는데 이들은 화음진행 중간 중간에 이질적인 요소처럼 삽입되어 있으며, 화음을 연주할 때 오른손과 왼손의 음역대 대비가 매우 강렬한데 반하여 좁은 음역 안에서 움직이고 있는 것을 볼 수 있다.



<악보Ⅳ-92> In memoriam Edison Denisov mm. 1-6, Játékok VII

마디 7-16로 이루어진 B부분은 *pppp-mp*까지의 매우 여린 악상과 느린 빠르기로 연주되도록 지시되었는데, 이는 A부분에서 '격렬하게' 연주하는 강한 불협화음의 진행과는 또 다른 유형으로 악상 면에서 A부분과 매우 대조적이다. 또한 B부분은 A부분이 4단 보표를 쓴 것과 대조적으로 높은음자리표와 낮은음자리표로 구성된 기본적인 2단 보표를 사용하고 있다. 이 부분에서 화음들은 계속해서 순차진행하고 있는데 특히 오른손의 최상성부는 계속해서 G음과 D♭음을 연주하며 같은 음에 머물러 있고 그 외의 성부도 2도나 3도 이상의 도약은 사용하지 않고 있다.

이처럼 B부분에서는 A부분에서 음역대비가 강조되고 또 가시적으로 드러났던 것과 달리 강한 음역대의 대비를 절제하여 조용한 분위기를 지속시키고 있음을 볼 수 있다.

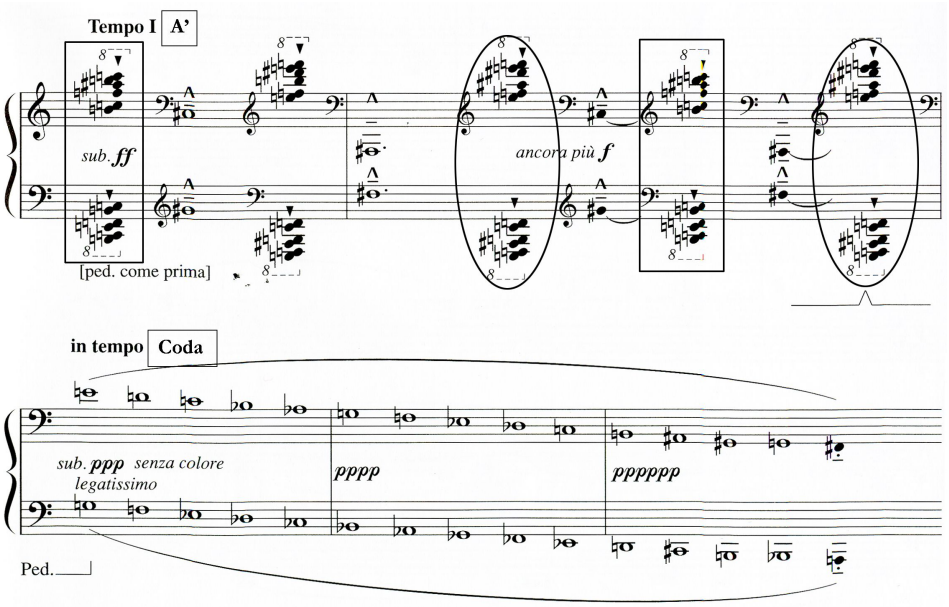


<악보Ⅳ-93> In memoriam Edison Denisov B부분 mm. 7-16, Játékok VII

이후 압축된 형태로 다시 나타나는 A'부분인 마디 17-18은 A부분과는 달리 2 단으로 이루어진 기본적 대보표를 사용한다는 차이점은 있지만, 음역대를 대비시키며 A부분과 유사한 진행을 보이고 있다. 이 때 사용되는 화음들은 마디 1-6의 A부분에서 미묘하게 한 두 음의 음정을 바꿔 불협화음을 만들었던 것과 달리 같은 음고 집합(pitch class set)으로 이루어진 화음들을 사용하여 비슷한 울림이 들리는 효과를 내고 있다. 또한 A′부분은 *pppp* - *mp*로 연주하도록 지시되었던 B부분과 대조적으로 *ff*와 *f*로 연주하도록 지시되어 있다. 이처럼 A'부분은 A부분보다 길이도 짧고 보표도 기본 대보표로 쓰였지만 음역대의 대비는 A부분보다 더욱 극대화되어 나타난다.

바로 연이어 진행되는 코다에서는 단선율이 하강하는 형태를 띠고 있는데 이는 곡의 표제에서 알 수 있듯이 에디슨 데니소브(Edison

Denisov, 1929-1996)를 추모하는 것으로, 점점 사라지는 효과를 보여주려는 의도로 볼 수 있다. 또한 앞서 제시되었던 A, B, A'부분이 화음을 중심으로 진행되고 이와 대조적인 요소로 단음, 도약하는 단선율이 제시되었던 것과 달리 코다에서는 순차진행으로 이루어진 2성부의 선율이 나와 앞의 진행과 대비된다. 악상도 바로 앞부분이었던 A'에서 *ff*와 *f*의 악상이 사용되었던 것과 대비되는 악상인 *ppp-pppp-pppppp*로 제시되며 앞서 나왔던 악상들 중에서도 가장 여린 악상으로 연주하게 되어있다.



<악보Ⅳ-94> In memoriam Edison Denisov A'와 Coda부분, Játékok VII

앞서 살펴본 것처럼 "In memoriam Edison Denisov"는 음역대의 차이가 두드러지는 화음들과 파편적으로 나타나는 단음들을 중심으로 진행되는 A부분, 음역대의 대비 없이 다성적 화음 진행으로만 구성된 B부분, A부분이 축소되어 나타나나 음역대의 차이는 더욱 두드러지는 A'부분, 순차 하행하는 2성부의 선율로 이루어진 코다로 각 부분별로 대조적인 음악적 요소로 구성되어 있다. 또한 곡의 중심이 되는 A부분과 A'부분에서 나타나는 화음 간의 음역대 대비와 화음들 사이에 나오는 단선율의 대비는 마치 두 악기, 혹은 두 연주자가 교대로 연주하는 듯한 느낌을

자아낸다. 쿠르탁은 이러한 음역대의 대비, 음악적 요소의 대비를 극대화하여 통일된 한 작품으로서의 성격을 강조하기보다는 의도적으로 이질적인 요소들의 대비를 강조했고 이는 음향에서도 잘 드러난다.

(2) Hommage à Pierre Boulez, Játékok VII

"Hommage à Pierre Boulez" 또한 음악적 요소의 대조적 진행이 두드러지게 나타난다. 피에르 블레즈(Pierre Boulez, 1925-)는 총렬주의의 대표적인 작곡가로 치밀하게 직물을 짜는 것처럼 음악을 작곡했다. 그는 음높이, 음길이, 음색, 강세 등과 같은 여러 음악적 요소에 음렬적 사고를 철저히 적용하여 작곡가가 이러한 요소들에 순서를 지정하여 작곡하는 방법을 사용했고[139], 쿠르탁은 이러한 작곡법을 차용해 여러 요소를 세분화해 이 곡을 작곡했다. 그러나 불레즈가 총렬음악을 작곡한 것처럼 쿠르탁은 세분화된 요소들을 모두 수치화시켜 작곡하지는 않았다. 쿠르탁은 음악적 요소들을 다양하게 조합해 이들을 이질적으로 배치했고 이는 악상, 분위기, 템포, 아티큘레이션, 음역대의 대비에서 드러난다. 비록 세분화된 음악적 요소를 수치화해 사용하지는 않았지만, 세분화된 요소의 조합을 통해 다양한 음악적 텍스처를 보여준다는 점에서 블레즈의 작곡기법과의 연관성을 찾아볼 수 있다.

이 곡은 완벽히 총렬음악에 입각한 곡은 아니지만 총렬음악적 아이디어에 착안해 작곡된 작품이며 《야테콕》의 다른 악곡과 달리 빠르기 및 성격, 악상, 아티큘레이션 등 음악적 요소를 세분화된 형태로 나누어 기보한 것을 볼 수 있다. 이 곡은 총 37마디이고 구성에 따라 'Vivo, con slancio(충동적으로, 성급하게)'- [Choral]'Sostenuto(음가를 충분히)' - 'subito Vivo, come prima' - 'Sostento, con prima' - 'Sempre molto sostenuto' - 'Molto tranquillo, poco Andante'로 구성된 ABA′B′CB′′의 6부분으로 나누어 볼 수 있다. 이 부분들은 빠르기(tempo) 및 지시어에서 나타나듯이 모두 다른 빠르기와 내용을 가지고 있으며 각 부분의 주된 작곡 요소들의 대비를 보여준다. 특히 'Vivo, con slancio' 부분에서는 음역대의 대비가 집중적으로 나타나고 있으며 'Sostenuto' 부분에서는 코

139) 홍정수 외, 『두길 서양음악사 2』(서울: 나남출판, 1997), pp. 514-516.

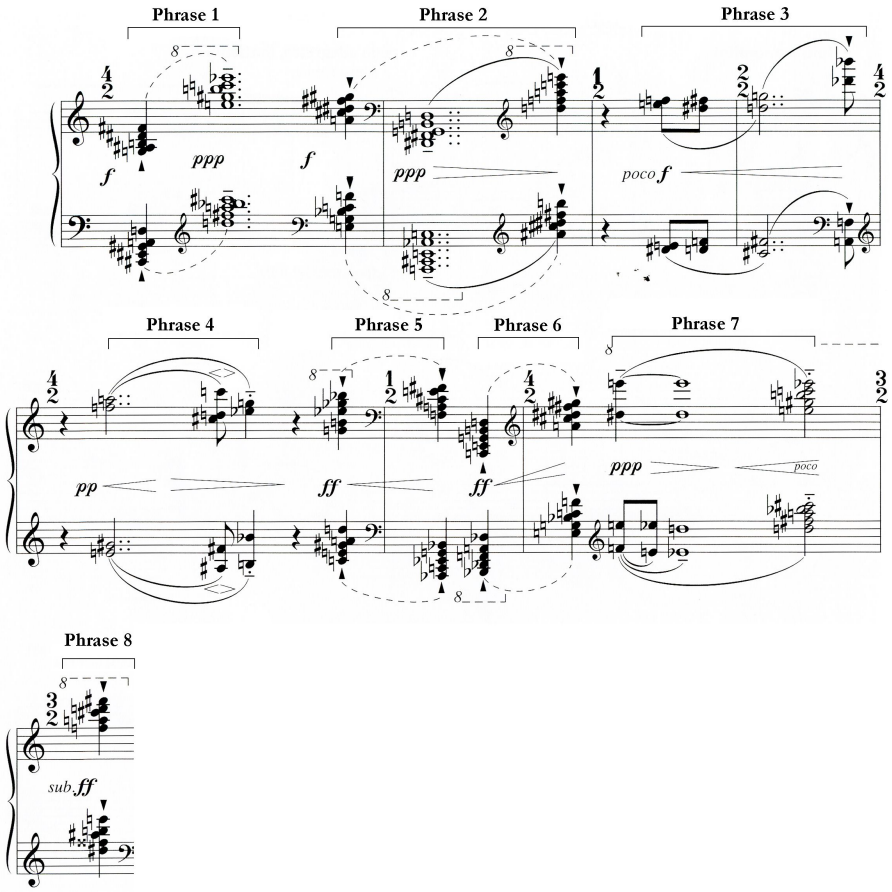
랄(chorale)로 언급된 것에서 유추할 수 있듯이 느리게 순차진행하는 화음들의 진행이 주를 이룬다.

마디 1-8인 A부분은 음역의 대비와 함께 아티큘레이션의 섬세한 변화, 악상의 급격한 대비가 두드러지게 나타난다. A부분은 8개의 작은 프레이즈로 나뉘어 진행되는데 각 진행은 오른손, 왼손이 음역의 대조와 함께 악상, 아티큘레이션이 함께 바뀌며 진행되는 것을 볼 수 있다. 또한 음역대의 급격한 대비를 보여주는 화음들의 프레이즈들 사이에 선율적 진행이 주를 이루는 화음의 진행이 삽입되고 이는 이후 'Sostenuto' 부분에서 다시 나타난다. 각 프레이즈마다 화음은 오른손과 왼손이 같은 음고 집합(pitch class set)으로 이루어지기도 하며, 다른 음고 집합으로 이루어지기도 한다. A부분은 대체로 *ff*로 구성되어 있으나 마디 2, 6에서는 *ppp*로 제시되어 대조적인 셈여림을 보여주며 한 두 마디 간격으로 박자표도 바뀌어 박절감(pulse)을 계속해서 변화시킨다. A부분의 프레이즈 구성과 구성음의 개수, 음고집합, 화음구성, 악상기호, 아티큘레이션은 아래의 표와 같다.

프레이즈	1	2	3
구성음	2	3	4
오른손 음고집합	[01458]-[01489]	[01368]-[01458]-[01358]	[01]-[03]-[05]-[04]
왼손 음고집합	[01478]-[01459]	[01368]-[01458]-[01358]	[01]-[03]-[05]-[04]
화음구성	오른손, 왼손 다름	같음	같음
악상기호	*f* - *ppp*	*f* - *ppp* - dim.	poco *f*----------
아티큘레이션	staccatissimo- tenuto	staccatissimo-tenuto-st accatissimo	legato

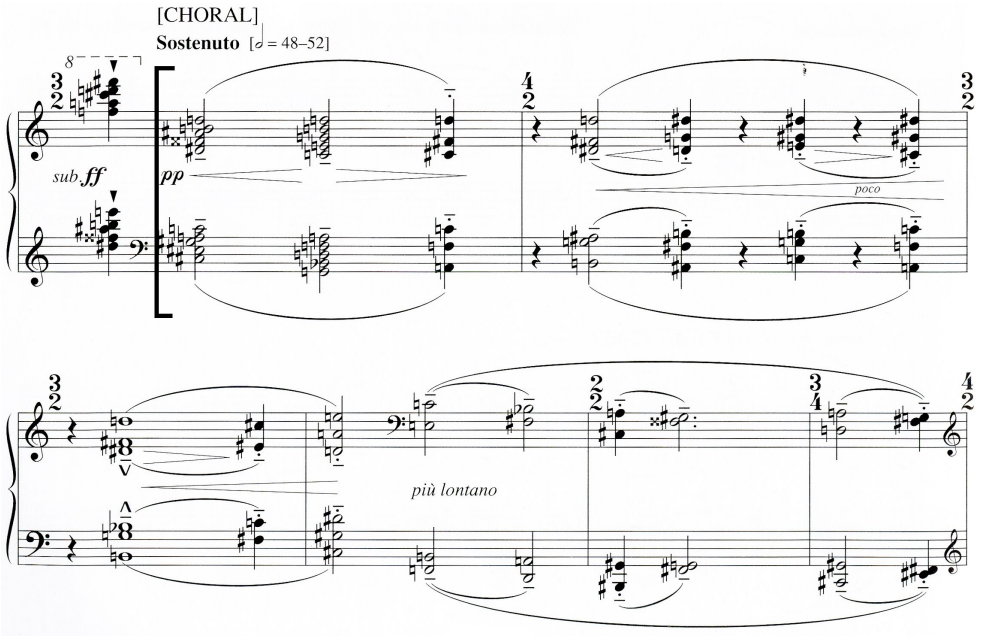
4	5	6	7	8
3	2	2	2	1
[04]-[012]-[04]	[01458]-[01259]	[01358]-[01368]	[01]-[01458]	[01458]
[04]-[04]-[01]	[01468]-[01358]	[01358]-[01368]	[01]-[01458]	[01478]
다름	다름	같음	같음	다름
pp ≤ ≥	*ff* - cresc.	*ff* - cresc.	*ppp* ≥ ≤	sub *ff*
legato-accent-tenuto staccato	모두 staccatissimo	모두 staccatissimo	tenuto-tenuto staccato	staccatissimo

<표Ⅳ-16> A부분의 각 프레이즈별 구성표



<악보Ⅳ-95> Hommage à Pierre Boulez A부분 mm. 1-7, Játékok VII

마디 8-13로 구성된 B부분은 코랄(Chorale)이라는 소제목이 붙어있는데 A부분과는 다르게 지속적으로 *pp*악상이 나타나며 테누토와 테누토 스타카토의 아티큘레이션만이 사용되고 있다. 또한 넓은 도약으로 인해 생기는 음역대의 대비가 아닌 소프라노의 순차진행, 동음반복이 주를 이루며 화음 내성들의 진행도 순차진행의 형태로 나타나고 있다. 리듬에서도 8분음표, 4분음표, 2분음표, 겹점2분음표, 온음표 등 다양한 리듬으로 구성되었던 A부분과 다르게 2분음표와 4분음표만으로 이루어져 있다. 이처럼 구성면에서 B부분은 A부분과 대조적이지만 한 두 마디마다 박자표가 바뀌는 것은 A부분에서와 유사하게 박절감을 계속 변화시킨다.



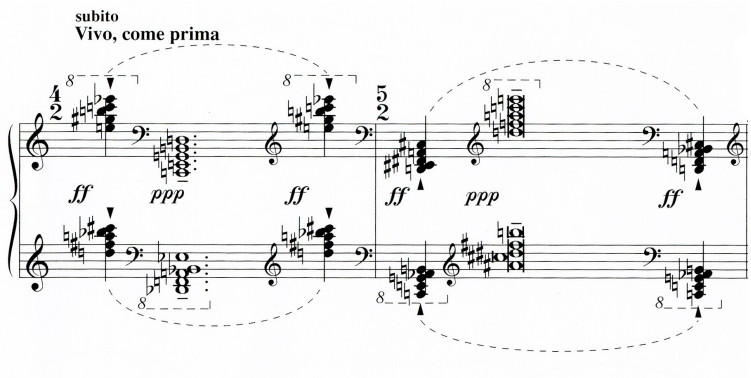
<악보Ⅳ-96> Hommage à Pierre Boulez B부분 mm. 8-13, Játékok VII

이후 등장하는 마디 14-15인 A′부분은 A부분이 두 마디의 짧은 길이로 압축된 형태이다. 한 마디동안 지속되는 두 개의 프레이즈로 이루어진 A′부분은 각 프레이즈의 첫 화음과 세 번째 화음이 같은 악상, 음정, 아티큘레이션으로 이루어져 있으며 이 두 화음과 모두 반대되는 음악적 특성을 포함한 두 번째 화음이 두 화음의 대칭축 역할을 하는 것을 볼 수 있다. 이 때 왼손의 화음과 오른손의 화음은 수직적으로 봤을 때

같은 음고 집합으로 이루어져있다.

프레이즈		1	2
마디		14	15
구성음	오	[01458]-[01358]-[01458]	[01458]-[01358]-[01458]
	왼	[01458]-[01468]-[01458]	[01458]-[01358]-[01458]
음역대		고- 저 - 고	저 - 고 - 저
악상기호		*ff* - *ppp* - *ff*	*ff* - *ppp* - *ff*
아티큘레이션		staccatissimo - tenuto - staccatissimo	staccatissimo - tenuto - staccatissimo

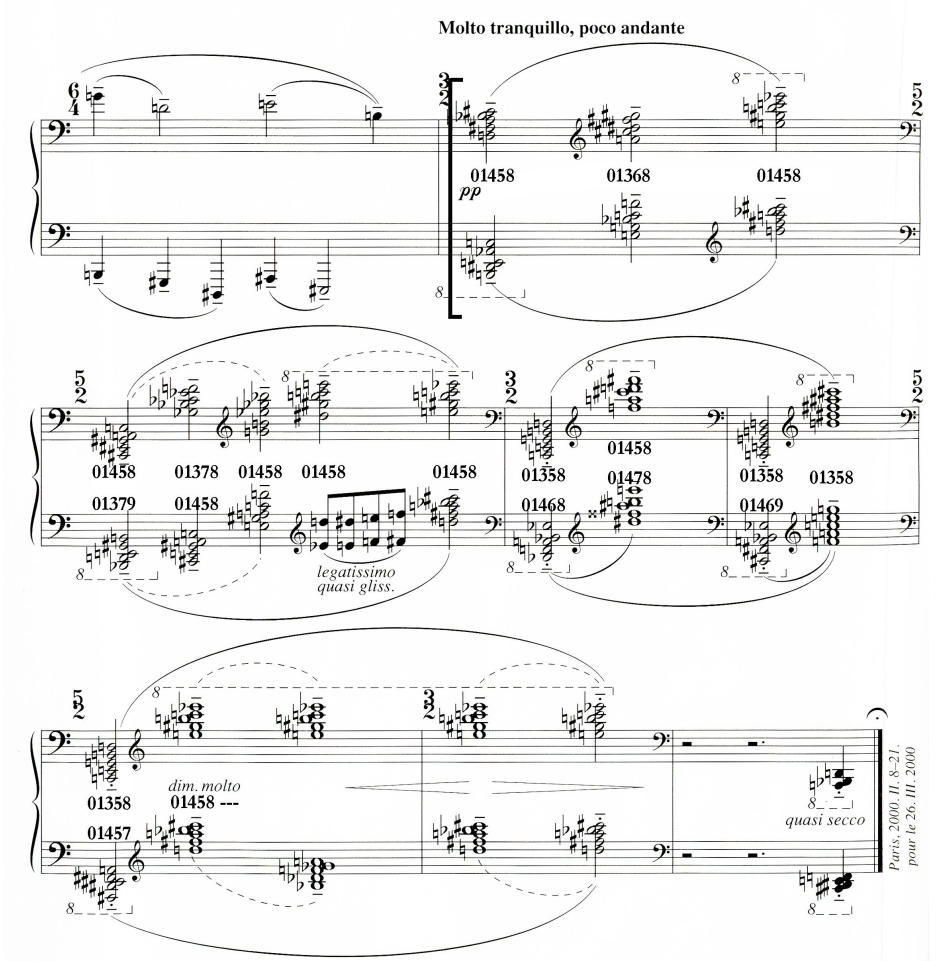
<표Ⅳ-17> A′부분의 각 프레이즈별 구성표



<악보Ⅳ-97> Hommage à Pierre Boulez A′부분 mm. 14-15, Játékok VII

마디 16-25인 B′부분은 코랄(chorale) 부분과 매우 비슷한 양상을 보이고 있으며 마디 26-31인 C부분은 오른손, 왼손이 단선율을 연주하며 2성부를 이뤄 B′부분이 보다 단순화된 모습을 보여준다. 이 두 부분은 비슷한 중간 음역대에서 밀집된 형태로 움직이고 있기 때문에 음역대의 강한 대비를 보여주는 A′부분과 음향적으로 또 다른 대조를 보이고 있다. 마지막 부분인 마디 32-37 B”부분은 비슷한 음역대에 머무르며 진행되는 화음들과 음역대의 이동을 보이며 대조를 보이는 화음들이 혼합되어 사용되고 있다는 점에서 A부분과 B부분의 화음진행 방식이 결합되어 있다고 볼 수 있다. 이 부분은 크게 5개의 프레이즈로 구성되어 있고 악상이 *pp*로 유지되는 가운데 화음들이 진행된다. 마디 32의 첫 프레이즈

는 오른손과 왼손이 같은 음고 집합으로 진행되며 그 외 4개의 프레이즈는 같은 음고 집합으로 구성되기도, 다른 음고 집합으로 구성되기도 한다. 즉 마지막 B"부분은 음역대의 이동이나 아티큘레이션의 대비라는 면에서 A부분의 특성과 악상의 사용이나 동음들의 반복이라는 B부분의 특성이 결합된 부분이라고 할 수 있다.



<악보Ⅳ-98> Hommage à Pierre Boulez B''부분 mm. 32-37, Játékok VII

이처럼 "Hommage à Pierre Boulez"는 세분화된 음악적 요소들로 음역대, 아티큘레이션, 빠르기 및 지시어, 악상 등의 다양한 대비들이 동시에 나타나고 있다. A부분에서 주로 나타나는 음역대의 대비는 아티큘레

이션과 악상의 대비와 결합되면서 넓은 음역대를 가진 피아노만이 연주할 수 있는 피아노적 특성이 극대화된 연주기법을 보여주며, A부분의 고음역대와 저음역대를 이동하는 음향과 B부분의 중음역대에서 머무르는 음향이 대조되면서 음향적 다양성을 만들어내고 있다.

3.4. 인성을 활용한 새로운 음향

20세기 들어서 새로운 음향, 음색을 추구하려는 작곡가들의 노력은 다양한 형태로 나타났으며 여기서 살펴볼 또 하나의 방법은 인성, 즉 목소리의 활용이다. 18-19세기 사람의 음성인 목소리를 사용하는 것은 보통 성악곡에서만 가능한 것으로 여겨져 왔다. 그러나 20세기 들어 인성의 활용에 있어서 여러 변화가 나타나기 시작하였다. 즉 기존 성악곡에서 확장된 여러 실험적인 방법들이 시도되었다. 이는 인성 기법이 확장된 것으로 말하는 선율(Sprechstimme), 나레이션 등 말과 노래의 중간을 표현하는 기법에서 시작되어 다른 악기들의 연주기법을 목소리로 표현하거나, 새로운 기법들이 연극적 요소와 결합되는 등의 다양한 방법들이 시도되었다.[140] 또한 많은 의미를 함축하고 있던 가사의 사용에서도 변화가 일어나 텍스트의 의미가 사라지고 가사의 단어들을 음성학적 분절을 통해 더 이상 가사의 의미전달이 목적이 아닌 소리 자체에 상징성이 부여되었다.[141]

---

140) 변정윤, "20세기 중반 성악에 나타난 실험적 기법연구," (서울대학교 박사학위논문, 2012), pp. 4-30.

141) 베리오, 리게티, 크럼 등 20세기의 중요한 작곡가들은 이러한 새로운 실험적 기법들을 자신의 성악 작품들을 통해 보여주었다. 베리오는 《시퀀자 시리즈》, 《서클스》 등을 통해 인성기법을 작품을 구성하는 주요 요소로 사용하여 숨소리, 손의 제스처를 이용해 음색 조절하는 등 기존의 연주관습에서 확장되고 기존 방법에서 벗어난 소리의 재생을 추구하였다. 가사에서도 일반적으로는 가사를 직접적으로 사용하지만 텍스트의 음성학적 분절을 이용, 가사 자체의 의미를 없애고 있음을 알 수 있다. 리게티는 《아방튀르》, 《누벨르 아방튀르》 등의 성악곡들에서 실험적 양식을 보여주었는데 전통적 기보양식에서 완전히 탈피하여 성악, 기악적 특수 주법들을 많이 사용하였으며 목소리의 다양함을 다른 악기로 연주하듯 기악과 함께 활용하였다. 가사의 사용에 있어서도 무의미한 텍스트를 사용하고 있으며 가사가 분절됨으로써 뜻에 있어서의 중요성은 사라지고 자음, 모음에 근거한 소리 그 자체에 중점을 두게 된다. 크럼은 음색에 대한 실험적 탐구를 통해 성악곡에서도 새로운 소리를 개발해내고 있는데 다양한 악기와 풍부한 인성의 표현을 통해서 이국적인 색채를 표현하였으며 미국 아방가르드의 흐름을 잘 보여주었다. 크럼의 성악곡에서는 인성의 기악적 사용이 두드러지고 있으며 특히 트릴, 글리산도, 허밍 등 다양한 표현을 통한 기술적인 특징을 표현하고 있다. 또한 무대배치, 악기의 공간적 배

이러한 성악곡에 있어서의 인성 기법의 확장은 여러 기악곡에도 적용되었고 연주자들이 악기를 연주하면서 노래함으로써 새로운 음색을 얻는 하나의 방법으로 사용되었다. 리게티의 《시계와 구름》은 여성합창과 관현악을 위한 곡으로 인성을 포함하지만 텍스트를 가지지 않아 언어적 특성 없이 노래성부가 단지 하나의 악기 기능을 하도록 작곡되었다.[142] 또한, 브루노 바르톨로찌(Bruno Bartolozzi, 1911-1980)의 《4성을 위한 소 콘체르토》에서는 플롯, 오보에, 클라리넷, 바순 등의 악기들이 새로운 음향적 효과를 내기 위해 새로운 악기주법을 사용하면서 또 하나의 방법으로 연주자들이 악기를 연주하면서 자신의 목소리를 활용하는 모습을 보여준다.[143]

이처럼 새로운 음향을 위해 기악음악에 인성을 사용하는 방법은 매우 짧고 간결한 형태이지만 쿠르탁의 《야테콕》에서도 새로운 음향추구의 한 형태로 나타난다. 특히 쿠르탁이 인성을 사용하는 방법은 성악곡이 아닌 피아노곡에서 피아노에 대비되는 음향으로써 목소리를 사용해 연주자가 피아노 소리에 대응하는 하나의 성부로써 인성을 취급하였다는 점에서 새롭다.

(1) Hungarian lessons for Foreigners, Játékok VI

이 곡은 헝가리어를 배우기 위한 교육용 목적으로도 작곡되었다.[144] 여기서 사용된 가사는 헝가리어인 'Kefe(브러쉬), Kecske(염소), Kalap(모자), Kalapál(쿵), Boszszant(감탄사)'이다. 이 단어들은 비슷한 철자로 이루어졌으며 앞 음절은 같고 뒤 음절만 달라진 두 개씩의 짝을 이룬 단어들이 사용되었다. 쿠르탁은 음표 하나마다 각 단어를 음절별로 나누어 [Ke-fe, Kecs-ke, Kalap, Ka-la-pál]로 사용하고 있으며 마지막 단어에서는 발음기호로 보이는 [sz _____]가 첨가되어 긴 음의 길이를 채워주고 있다. 6마디의 짧은 구성을 보이는 "Hungarian lessons for

---

치를 통해 새로운 음향을 추구하였다.

142) 변정윤, 위의 글, p. 75.

143) 김규현 외, 『현대음악 사조와 구조분석』(서울: 도서출판 작은 우리, 2000), pp. 219-220.

144) 이 곡은 표제에서 드러나는 측면을 살펴보면 교육용이라고 할 수도 있지만 본 논문에서는 가사들의 음향적 효과에 더 초점을 맞추어 Ⅳ.3장의 음향적 측면의 연구 부분에서 설명하였다.

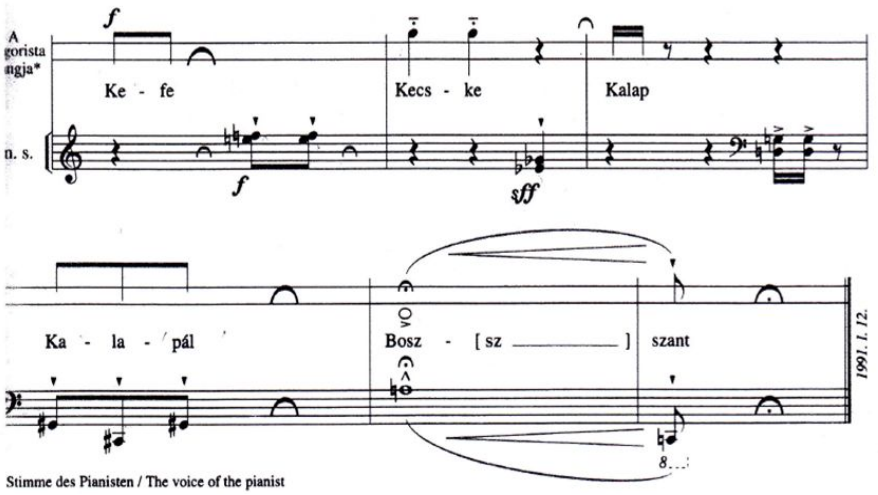
Foreigners"는 각 마디마다 먼저 연주자가 자신의 목소리로 분절된 형태의 짧은 단어를 말하는데 이는 단어의 뜻을 드러내기 보다는 각 마디마다 피아노에 대응되는 하나의 성부의 기능을 한다고 볼 수 있다. 또한 실제 연주에서 이 단어들은 감상자에게 그냥 하나의 음향처럼 들려진다.

마디 1-3과 마디 4-6은 각각 음악적으로 다른 진행을 보인다. 마디 1-3은 각 마디에서 단어가 제시된 후 단어의 음절들이 가지는 음가와 같은 음가를 가진 음들이 피아노로 연주되며 인성과 피아노의 진행은 서로 대화하는 형식을 취하고 있다. 마디 1의 'Ke-fe'가 발음될 때와 그 뒤 두 음은 모두 8분음표로 연주되고 있고 마디 2의 'Kecs-ke'는 피아노의 4분음표와 같은 길이로 연주된다. 또한 마디 3의 16분음표의 'Kalap'은 16분음표의 두 개로 구성되었고 쉼표 후 피아노 성부에서 뒤따라 16분음표들이 나온다. 이때 아티큘레이션이나 악상의 사용은 음길이와는 달리 피아노성부와 목소리 성부에서 서로 다른 양상을 보인다. 마디 1-3의 피아노 파트는 *f, sff*, 스타카티시모, 엑센트 등 모두 짧고 날카로운 음향을 내도록 지시되었지만 인성 파트는 악상에 있어서는 *f*를 사용하긴 하지만 마디 2에서 볼 수 있듯이 테누토 스타카토를 사용해 이 후에 나올 스타카티시모 피아노 소리와 대조를 이루고 있다. 이 외에도 피아노가 연주하는 화음의 구성은 마디 1에서는 장 2도, 마디 2에서는 단 3도, 마디 3에서는 완전 4도 화음으로 점점 음 간격이 멀어지는 것을 볼 수 있다.

마디 4-6은 앞의 마디 1-3이 서로 대등한 관계를 가진 목소리와 피아노가 교대로 연주되는 형태를 보인 것과 달리 목소리를 낼 때 피아노와 모두 같이 연주되도록 구성되었다. 마디 4의 음절에 따라 나뉘어 발음되는 세 개의 음은 피아노에서도 마찬가지로 날카로운 스타카티시모로 연주되도록 지시되어 있다. 마디 5-6은 두 음절로 구성된 온음표와 8분음표로 구성되어 있는데 긴 지속음 형태의 'Bosz'음절은 발음기호를 길게 늘이면서 긴장감을 조성한 뒤 강한 크레센도를 통해 마지막 음을 던지는 듯 발음하도록 하고 있다. 이 때 피아노는 같은 음가와 아티큘레이션, 악상기호를 가지고 연주되며 인성 부분과 완전히 합쳐지는 효과를 주도록 작곡되어 있다.

이처럼 쿠르탁은 "Hungarian lessons for Foreigners"에서 두 성부 사이에 같은 악상기호를 사용하기도 하고 대조되는 아티큘레이션을 사용

하기도 하면서 6마디를 거치는 동안 피아노와 인성이라는 이질적인 두 개의 성부를 통해 다양한 음악적 효과를 시도하였다.



<악보Ⅳ-99> Hungarian lessons for Foreigners, Játékok VI

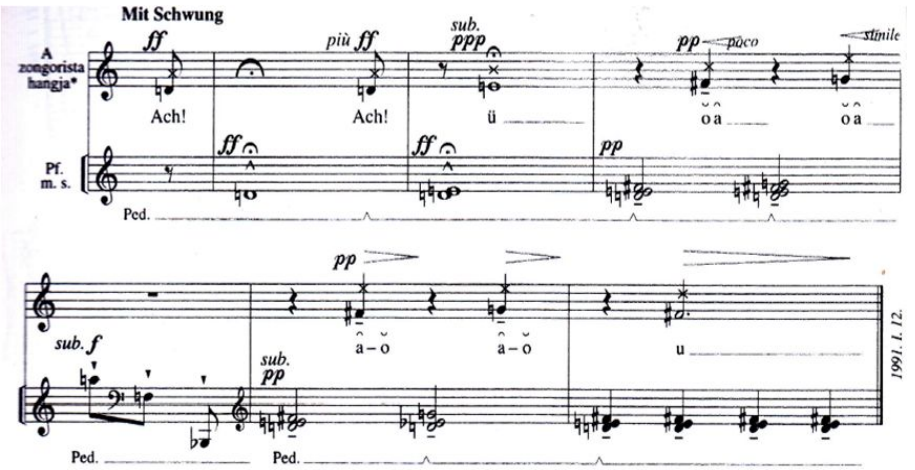
(2) Fundamentals (1), Játékok VI

"Fundamental (1)"은 연주자의 목소리와 피아노 소리가 서로 쌍을 이루어 대화를 하듯 구성되어 있고 가사는 모음과 감탄사로 이루어져 있다. 못갖춘 마디에서 제시된 꾸밈음 역할의 첫 인성의 감탄사를 제외하면 이 곡은 피아노에서 먼저 음을 제시하면 그에 대응하는 연주자의 목소리가 뒤따라 나오는 구성을 보인다.

쿠르탁은 "연주자의 목소리는 언제나 자연스럽게 말하는 형태의 목소리를 사용하라"고 지시하였다. 여기서도 알 수 있듯이 쿠르탁은 'Ach!, ü, õâ, â-õ, u'의 모음과 감탄사로 이루어진 가사를 통해 뜻을 전달하려고 하기보다는 연주자의 음성을 피아노 연주자가 연주하는 피아노 소리에 더해지는 하나의 성부로 취급하고 있다.

피아노에서 연주되는 성부를 살펴보면 각 음들은 긴 지속음의 형태를 띠고 있는데 마디 1에서 D음으로 시작하여 마디가 진행될수록 D음에 E, F#, G음이 더해지며, 구성음이 계속해서 한 음씩 늘어나고 있다. 이

때 각 음들이 지속되는 동안 페달을 사용하여 페달은 짧고 건조한 음정으로 음절을 말하는 인성과 대비되는 음향적 효과를 낸다.



<악보Ⅳ-100> Fundamentals (1), Játékok VI

목소리가 사용된 성부는 마디 2의 대조되는 악상의 사용을 제외하고 피아노 성부와 같은 셈여림 기호와 아티큘레이션을 보이고 있다. 그러나 음을 지속하면서도 크레센도나 디크레센도 등의 세밀한 악상의 표현을 지시함으로써 피아노에서 불가능한 하나의 지속음에서의 악상 변화를 시도하여 목소리와 피아노 소리의 음색의 대비를 살리고자 하였다.

마디 1-2는 *ff*의 악상으로 강한 엑센트의 아티큘레이션을 가지고 피아노가 연주된 후 목소리 성부가 나오는 구성인데 마지막 음에서는 갑자기 *ppp*악상이 나타난다. 이후 마디 3에서는 *pp*의 악상으로 변화되어 테누토를 통한 부드러운 터치로 피아노 음이 연주되면 같은 악상으로 인성이 연주된다. 이 때 인성은 피아노로는 연주가 불가능한 한 음을 지속하며 크레센도를 하고 음량의 변화를 줌으로써 피아노 성부와의 대조를 보여준다. 이후 마디 4에서는 갑자기 *f*로 등장하는 스타카티시모 8분음표들이 연주되는데 이런 짧은 아티큘레이션에서도 쿠르탁은 페달을 지속하도록 지시하여 음들이 섞이면서도 강한 울림을 가지도록 하였다. 이후 마디 5-6의 두 성부는 모두 *pp*악상과 테누토로 연주되고 있는데 이 때 마디 3과는 반대로 인성 성부에서는 음을 지속할 때 디크레센도를 통해 음

이 사라지는 효과를 준다.

이처럼 음이 하나씩 쌓이면서 만들어지는 피아노의 불협화의 울림 덩어리 안에서 짧게 나타나는 효과음으로 사용된 인성 성부는 페달과 함께 많은 잔향을 가진 지속음을 연주하는 피아노 성부와 대비되어 매우 흥미롭게 나타난다.

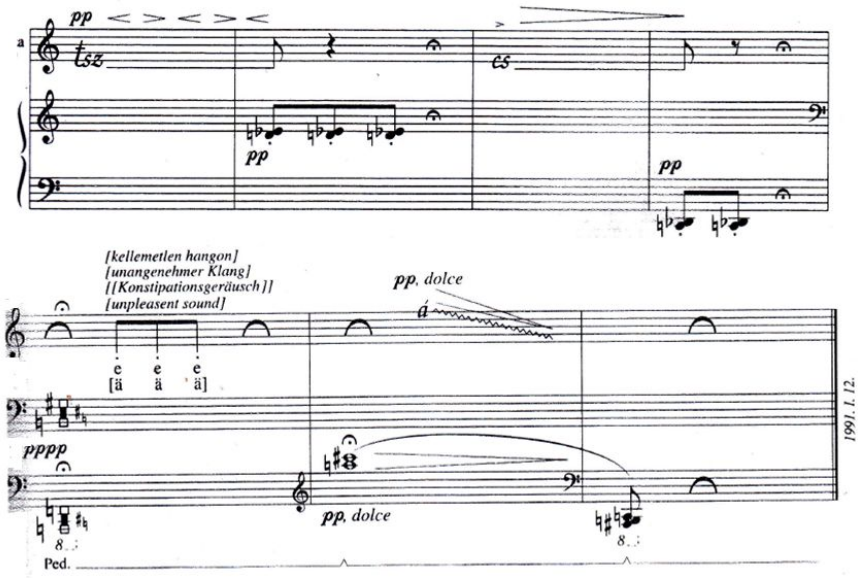
(3) Fundamentals (2), Játékok VI

연주자의 목소리를 활용한 마지막 곡인 “Fundamentals (2)”는 두 단으로 구성되었으며 마디 1-4의 첫 번째 단은 자음, 마디 5-7의 두 번째 단은 모음을 사용한 가사를 보여준다. 이 곡 또한 목소리의 다양한 악상 변화를 통해 피아노와 대조되는 모습을 보여준다.

마디 1-4의 연주자의 목소리 성부는 섬세한 악상의 변화를 포함한 긴 지속음을 한 마디동안 유지하면서 시작한다. 이와 대조적으로 피아노 성부에서는 스타카토 아티큘레이션으로 연주되는 피아노 소리가 세 번 반복된다. 마디 1에서는 길게 지속되는 인성 성부가 두 번의 크레센도 디크레센도와 한번의 크레센도를 통해 음성의 악상 변화를 화려하게 보여주고 있다. 마디 3에서는 인성 성부가 하나의 긴 디크레센도를 통해 사라지는 효과를 주고 있는데 이는 다음 마디에서의 곡의 내용 변화를 준비하기 위한 장치로 볼 수 있다.

마디 5-7은 마디 1-4와 대조적으로 피아노에서 먼저 긴 지속음 형태의 클러스터와 화음이 연주되면 인성 성부가 뒤따라 나오는 구성을 보여준다. 이 곡에서는 피아노와 인성 성부의 악상의 대조는 보이지 않지만 두 성부에서 길게 지속하는 목소리와 스타카토로 연주되는 피아노 소리가 번갈아 나오는 아티큘레이션의 대조가 돋보인다. 마디 5-6은 쿠르탁이 인성을 사용하여 작곡한 3곡 중에서 가장 흥미로운 인성의 활용을 보여준다. 작곡가가 직접 ‘불쾌한 소리로(unpleasant sound)’라고 지시한 것처럼 째는 듯한 불쾌한 소리로 연주자가 모음을 발음한 뒤 마디 6에서 글리산도 기법을 사용해 고음에서 비명을 지르듯이 저음부로 떨어진다. 이러한 목소리는 기괴한 분위기를 자아내는데, 이는 연주자의 목소리가 단지 피아노 소리에 대조될 뿐만 아니라 퍼포먼스적인 독특한 음향의 효

과를 작곡가가 의도하였다고 볼 수 있다.



<악보Ⅳ-101> Fundamentals (2), Játékok VI

이처럼 쿠르탁은 《야테콕》에서 피아노 소리와 대비되는 인성을 사용하여 새로운 음향의 효과를 추구하였다. 20세기 중반 이후, 여러 실험적인 형태의 음절 및 가사의 분절을 사용하는 성악곡들은 이전과 달리 가사의 의미전달을 무시하고 인성을 악기와 같은 하나의 음향적 매체로 사용하였다.[145] 그러나 쿠르탁은 성악곡이 아닌 피아노곡에서 연주자가 자신의 피아노 소리에 대위적으로 인성을 사용하여 음향 및 음색의 대비 효과를 주고자 하였다. 이처럼 그는 피아노 작품에서 연주자에게 피아노 연주뿐만 아니라 인성을 소리를 표현하는 하나의 도구로 사용하는 새로운 연주 방법을 제시해 주었다.

145) 변정윤, "20세기 중반 성악에 나타난 실험적 기법연구," p. 163.

Ⅴ.《Játékok》에 나타난 쿠르탁의 피아니즘

지금까지 Ⅳ장의 작품 분석연구를 통해 우리는 《야테콕》이 교육적, 예술적, 피아노 기법적 측면에서 중요한 의미를 지닌다는 것을 알 수 있었다. 피아노 교육을 목적으로 시작된 《야테콕》은 후반으로 갈수록 예술적 성격을 띠면서 특정한 목적을 가지지 않고 작곡가의 내면세계를 자유롭게 적은 작품들로 구성되었다. 또한 단편적이고 파편적 형태인 《야테콕》의 개별 악곡들은 음악적 수사 없이 아주 작고 단순한 음악적 단위들로 이루어져 있고 새로운 연주 방식을 시도하는 쿠르탁의 고유한 작곡기법과 결합되어 있다. 이렇듯 하나의 작품집이지만 다양한 의미를 지닌 《야테콕》은 현재에도 계속 쓰이는 작품으로서 미학적으로 확정되거나 통일된 특징을 규정짓기 어렵다.

그럼에도 불구하고《야테콕》은 쿠르탁이 자신의 개인적인 경험을 바탕으로 친구들에 대한 기억을 음악으로 표현하고 자신이 존경하는 작곡가들에 대한 음악적 오마주를 표현하는 등 그의 음악적 아이디어를 모아놓은 저장소로서 쿠르탁의 음악세계를 이해하는 데 매우 중요한 의미를 지닌다. 이러한 견지에서 《야테콕》에 나타나는 쿠르탁의 피아니즘을 네 가지 측면에서 조명하면 다음과 같다. 첫째, 《야테콕》에는 피아노를 활용한 음악적 놀이 혹은 유희적 특징이 뚜렷이 드러난다. 둘째, 《야테콕》의 개별 악곡들은 짧고 파편적이지만 작품 안에 시처럼 함축적인 의미를 내포하고 있으며 연주자의 해석적 상상력이 중요한 부분을 차지한다. 셋째, 이제까지 피아노에서 구현되지 않았던 새로운 음향의 시도가 나타난다. 넷째, 작품에서 연주자는 단순히 악곡을 전달하는 매개자가 아닌 창조자로, 연주자의 위치가 중요해진다. 이번 장에서는 지금까지 출판된 《야테콕》전 8권에 걸쳐 이 네 가지 측면이 어떻게 나타나는지 살펴보도록 할 것이다.

1. 놀이로서의 연주, 유희로서의 작곡

《야테콕》은 쿠르탁이 엄격한 규칙에 의한 작곡 방식 때문에 작품 활동에 어려움을 겪었던 힘든 시간을 이겨내고 재개할 수 있는 계기를

마련해준 작품집이다. 쿠르탁은 다양한 방법으로 자신의 음악적 영감과 느낌을 자유롭게 작품으로 만들었고 작곡가 자신 뿐 아니라 연주자나 감상자 모두가 부담 없이 음악을 즐길 수 있도록 작곡하였다.[146] 이는 쿠르탁의 음악관이 변화하였다는 것을 의미하며 《야테콕》의 제목인 '야테콕'이라는 단어의 의미인 '놀이·유희'라는 뜻과도 맥락을 같이 한다. 예를 들어 《야테콕》에는 글리산도, 클러스터 등과 같은 특정 연주기법을 활용하거나 특정 작곡가의 작품이나 음악 형식의 특징을 풍자적인 캐리커처풍으로 표현 한 작품이 자주 등장하는데, 여기서 유희적인 성격이 매우 두드러진다. 또한 쿠르탁은 《야테콕》을 통해 피아노를 학습할 때 생겨나는 실수와 어려움을 융통성있게 허용함으로써 기존의 도제식 교육에서 탈피하여 피아노에 즐겁게 접근하도록 했다.

첫째, 《야테콕》에서 쿠르탁은 글리산도, 클러스터 등의 연주기법을 활용하여 작품집의 유희적 성격을 표현하고 있다. "Perpetuum mobile"에서는 팽창과 수축을 반복하는 물결선으로 기보된 글리산도의 변화만을 가지고 곡을 구성하고 있다. 쿠르탁은 넓은 음역대의 글리산도로 건반을 스윽 훑고 지나가는 것을 활용하여 커다란 소리의 흐름이 움직이는 듯한 음향적 효과를 시도하였다. 즉 이 작품은 글리산도만으로 작품을 구성하여 피아노 연주를 하나의 놀이처럼 표현했고, 쿠르탁은 이러한 유희적 성격의 악곡도 작품이 될 수 있다는 것을 보여주었다.

피아노의 연주기법을 활용하여 마치 놀이와 연주가 하나로 결합되는 형태는 다양한 클러스터 연주기법이 사용된 곡에서도 나타난다. "Hommage à Papp Laci"는 헝가리 출신의 권투선수인 파프 라치를 위한 헌정곡으로, 주먹의 옆면을 사용하는 음표의 그래픽 기보법은 마치 주먹을 묘사하는 듯하다. 클러스터로만 작곡된 이 곡은 경쾌한 움직임을 표현하는 빠른 8분음표의 진행으로 이루어져 있으며 음들의 다양한 그룹핑, 아티큘레이션, 악상의 변화를 통해 권투선수의 여러 움직임을 재미있게 표현하려는 쿠르탁의 음악적 시도를 찾아볼 수 있다.

더 나아가 클러스터 기법은 연극적인 요소와 결합되기도 한다. "The Bunny and the Fox"는 여우와 토끼가 사냥꾼에 쫓기는 내용을 피아노

146) Grmela, "Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music," pp. 104-109.

로 표현하는 작품으로, “몰래 다가오던 여우가 숲속의 빈터에 도착하여 주위를 둘러본다. 토끼도 숲속 빈터에 도착하여 주위를 둘러본다. 여우가 토끼를 잡아챈다. 사냥꾼이 여우를 쫓아가서...빵!”이라는 동화 같은 극의 지문이 악보에 함께 제시되어 있다. 쿠르탁은 지문의 내용에 따라 곡 전체를 구성하는 클러스터들의 종류와 연주 방식에 변화를 주며 소리로 작품을 형상화한다. 가령 “주위를 둘러본다.”라는 지문을 표현하기 위해 연주자는 손가락으로 B음을 계속해서 누르면서 손바닥으로 조금씩 음을 바꾸어가며 클러스터로 연주한다. 이 경우 클러스터기법은 마치 여우와 토끼가 주위를 둘러보는 것처럼 묘사된 것으로, 연주자는 피아노 건반을 연주한다기보다는 지문의 내용에 나타난 두리번거리는 이미지를 손가락과 손바닥의 움직임으로 표현하고 있다. 이처럼 “The Bunny and the Fox”는 클러스터를 활용하여 지문의 내용에 따라 위트 있게 작곡된 작품으로 이는 쿠르탁이 피아노를 통해 새로운 음악적 유희를 구현한 것으로 볼 수 있다.

둘째, 《야테콕》에는 쿠르탁의 음악적 착상이 마치 캐리커처처럼 음악으로 표현되어 있다. 캐리커처(caricature)란 ‘어떤 사람의 특징을 과장하여 우스꽝스럽게 묘사한 그림이나 사진’이라는 뜻[147]으로 어떤 사물이나 사람이 갖고 있는 특징을 풍자하거나 희화화하여 나타낸 것이다. 쿠르탁은 다른 작곡가들의 곡에서 나타나는 강렬하고 파편적인 인상을 그 작곡가에 대한 헌정용 작품으로 작곡하거나 음악장르와 형식이 갖고 있는 음악적 특징을 과장하거나 풍자하는 형태의 작곡기법을 보여주었다. 이러한 쿠르탁의 작곡기법은 《야테콕》 전체에 걸쳐 뚜렷이 드러나고 있으며 우스꽝스러운 풍자로 작품집의 유희적 면모를 보여주는 좋은 예이다.

그 대표적인 예로 존경하는 작곡가에 대한 헌정 작품인 “Hommage à Tchaikovsky”에서는 피아노가 갖는 화려한 기교를 주먹으로 대체하여 풍자적으로 보여주고 있다. 비르투오조적인 테크닉을 보여주는 요소들을 글리산도와 클러스터를 이용해 우연적이고 우발적으로 표현하면서 그 특징을 부각시킨 것이다. 또한 “La fille aux cheveux de lin-enragée”는 드뷔시의 “La fille aux cheveux de lin”을 인용한 작품으로, 드뷔시 작품

147) http://www.oed.com[2013년 11월 10일 접속].

에서 나타나는 악상과 아티큘레이션, 템포와 사용된 음역대 등의 음악적 요소들을 모두 반대로 구성하여 쿠르탁 자신만의 독특한 해석방식을 보여준다. 이처럼 쿠르탁은 자신이 헌정한 작곡가들의 특징적인 양식이나 작품의 외양에서 드러나는 음악적 요소를 활용하여 음악적인 캐리커처로 만들었다.[148]

또 다른 방식의 캐리커처적 특징으로는 프렐류드, 키리에, 베르세토, 찬미가 등의 작품에서 중세와 르네상스 시대의 형식을 빌려와 그 장르의 특징을 풍자적으로 사용한 것을 들 수 있다. 쿠르탁은 전통적인 장르에서 자신이 받은 인상을 자신만의 독특한 현대적인 음악어법으로 표현하고 있다. “An Apocryphal Hymn”라는 곡에서 ‘Apocryphal’은 ‘성서의 외경의 혹은 거짓의 가짜의’라는 뜻[149]으로 쿠르탁은 이 뜻을 활용하여 “An Apocryphal Hymn”에서 불협화음을 연주하도록 작곡하였다. 이때 최상성부는 뚜렷한 선율로 이루어지지 않고 지속되거나 최소한으로 움직이고 내성과 최저성부에서 변화를 보이는 구성을 취하고 있다. 이처럼 찬미가(Hymn)가 원래 최상성부에서 선율을 노래하는 것과 달리 《야테콕》에서는 원래 찬미가의 음악적 특징을 비틀어 반대로 사용하고 있다. 이러한 특징은 과거의 전통적 장르에서 음악적인 아이디어를 얻어 쿠르탁 특유의 재치와 익살로 변형, 발전시킨 것으로 형식적 구성을 위한 핵심적 요소만을 남기고 이를 재해석한 것으로 볼 수 있다.

마지막으로 쿠르탁은 《야테콕》의 교육용 목적의 작품들에서도 연주를 즐길 수 있도록 하였다. “Walking”, “Toddling”, “Let′s be Silly” 등의 곡들은 아직 어려서 피아노 의자에 앉을 때 건반 전체에 손이 닫지 않는 어린이들을 위해 작곡된 곡으로 연주할 때 서거나, 걸어 다니거나 하면서 “재밌는” 혹은 장난치는 듯한 효과를 주게 된다. 이는 피아노에 오래 집중하여 앉아 있기 어렵고 지루함을 느끼기 쉬운 아이들의 흥미를 일으키기 위한 방법으로 볼 수 있다. 이 곡들은 성인 연주자가 연주할 때에도 아이들이 연주하는 방식을 따르도록 지시되어 있는데, 이는 쿠르

148) 앞의 헌정용의 작품의 분석에도 썼듯이 차이코프스키 협주곡에 대한 오마주 작품에서 쿠르탁은 후기 낭만주의의 비르투오조적인 요소와 사람들의 이목을 끄는 과장된 연주에 대한 풍자적 패러디를 반영하고 있다. 각주 참고. Varga ed., *György Kurtág, Three interviews and Ligeti Homages,* pp. 285-287.

149) 『동아 프라임영한 사전』(서울: 두산동아, 2009), “apocryphal.”

탁이 《야테콕》을 연주하는 사람의 표현의 자유를 존중하려 한 것으로 볼 수 있다.

또한 쿠르탁은 “Wrong Notes Allowed (1), (2)”를 통해 새롭게 작품에 접근하는 방법을 보여준다. 이 곡들은 테크닉적으로 어려운 도약을 포함하고 있지만 제목에서 유추할 수 있듯이 연주자가 연주할 때 실수할 수 있는 가능성까지도 작품으로 허용하고 있다. 이처럼 다양한 교육용 표제의 곡들을 통해 쿠르탁은 피아노를 진지하고 엄격하게 학습하도록 하는 것이 아니라 배우는 과정에서부터 작품을 무대에서 연주하기까지 연주자가 최대한 자유롭게 즐길 수 있도록 하였다. 이는 《야테콕》의 유희적 성격을 잘 보여주는 것으로, 이전 작품에서 볼 수 없었던 변화된 쿠르탁의 음악관이 반영된 것으로 살펴 볼 수 있다.

앞서 살펴본 바와 같이 《야테콕》은 연주자와 작곡가 모두에게 음악을 즐길 수 있게 해주는 놀이·유희적 공간이다. 쿠르탁은 《야테콕》의 개별 악곡들을 피아노의 연주기법을 바탕으로 작곡해 놀이와 연주를 하나로 결합시켰고, 음악적 영감을 캐리커처적으로 표현해 유희적 성격을 드러냈다. 또한 개별악곡들의 길이가 짧다는 것은 연주에의 부담감을 덜어주어서 놀이·유희적 효과를 더해준다. 더 나아가 쿠르탁은 《야테콕》의 교육용 표제 작품들에서 피아노를 연습하거나 연주할 때 생길 수 있는 실수도 작품에 포함시켜 음악을 아무런 제약 없이 즐길 수 있도록 허용했다. 이러한 쿠르탁의 음악적 의도는 연주자가 연주하면서 발생될 수 있는 상황까지 작품이 될 수 있도록 한 것으로 이는 연주자에게 보다 많은 상상력과 자유를 허용해준다.

2. 시적 함축성과 연주자의 해석적 상상력

《야테콕》의 가장 큰 특징적 요소 중 하나는 모든 작품이 음악적 내용과 이미지를 불러일으키는 표제를 가지고 있다는 것이다. 특히 쿠르탁은 직접 인터뷰에서 “나는 일기를 쓰는 대신 음악을 통해 메시지를 표현한다.”고 밝혔으며 작품집의 부제 ‘Diary entry, personal message’에서 알 수 있듯이 《야테콕》에는 개인의 일기처럼 쿠르탁의 내면세계가 담겨 있다. 따라서 《야테콕》은 쿠르탁의 개인적인 메시지를 내포하는 함

축적, 암시적 특징을 띠게 된다. 연주자들은 개별 악곡이 작곡된 배경이나 내용을 알지 못하면 작품을 표현하는데 어려움을 느낄 수도 있다. 하지만 《야테콕》에는 말이나 글로 설명할 수 없는 부분이 많으며 가장 중요한 것은 작곡 과정에서 쿠르탁이 남겼던 '관념'이나 '메세지'보다는 '소리'의 표현이었다.[150] 이로 인해 연주자는 작곡가의 의도와 상관없이 자신만의 고유한 해석을 통해 작품을 완성할 수 있다.[151] 이처럼 쿠르탁의 사적인 세계와 주관적인 내용으로 가득 차 있는 《야테콕》은 작품의 의미가 모호하고 정확하게 이해하기 어려운 수수께끼 같은 특징을 지니며, 이러한 작품을 해석하게 되는 연주자의 상상력이 매우 중요해진다.

또한 유희적 성격의 간단하고 쉬운 작품들이 주를 이루는 《야테콕》은 짧고 단순한 형태로, 시적인 함축성을 띤다. 이러한 간결한 작품들을 이루는 소수의 음들은 단순한 음악적 착상의 파편에 불과한 것이 아니라, 음악적으로 많은 의미를 내포하고 있다. 쿠르탁은 자신의 작품을 화음이나 화성진행 등 음들로 꽉 채우기보다 적은 음으로 자신의 음악을 보다 함축적으로 표현하길 의도했다. 이와 같은 특징은 연주자가 연주할 때 음 하나하나에 큰 의미를 부여하여 연주하게끔 한다. 예를 들어 "Prelude and waltz in C", "Waltz" 등의 악곡에서는 음악형식의 특징적 요소들을 최소한으로만 남겨 단순화하여 표현하고 있으며 압축적으로 음 하나하나에 의미를 담아내고 있다. 이는 쿠르탁의 음악신념과도 연결될 수 있는데 그는 "단순성을 얻기 위해서는 매 순간이 무게 있고 중요하게 연주되어야 하고 중요하지 않은 부분들을 다 제거하고 난 다음 남게 되는 최소한의 음들로도 중요한 의미들이 표현될 수 있다."고 밝혔다.[152] 야크 비제르칸(Xak Bjerkern)은 자신의 논문에서 짧은 작품 안에서 시처럼 여운을 남기며, 제약을 두지 않고 그 안에 많은 의미를 내포하는 《야테콕》의 함축적인 음악적 특징들을 시적인 파편성으로 설명하였다.[153]

이처럼 쿠르탁의 내면세계를 담고 있는 《야테콕》은 작품의 표제와

---

150) 조은화, "György Kurtág에 나타난 음소재의 체계적 활용에 대한 고찰," p. 54.
151) 2013년 8월 31일 로날드 카바예(Ronald Cavaye)와 이루어진 쿠르탁에게 보낸 서면 질문에 대한 전화인터뷰 내용이다.
152) Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," p. 4.
153) ibid.

함축적인 개별 작품의 특성을 토대로 암시적인 특성을 나타내며 이러한 작품집의 특징은 연주자에게 작품의 완성을 위해 풍부한 미적 판단과 상상력을 요구한다. 칸트에 따르면 '상상력'이란 구체적인 이미지를 산출하는 마음의 능력[154]으로 특정한 사상, 즉 개념에 적절하지 않으면서도 많은 생각을 가져오게 하는 정신적 활동이며 미적 판단을 위해서는 감각적 직관의 다양성을 종합하는 상상력이 필수적이다.[155] 이와 같은 칸트의 상상력 개념을 《야테콕》의 연주와 관련해 살펴보면, 연주자의 미적 판단은 《야테콕》을 완성하기 위한 중요한 요소이며 연주자의 상상력에서 비롯된 해석은 그만큼 중요한 가치를 가지게 된다고 할 수 있다.(이러한 연주자의 해석에는 연주자의 직관과 상상력이 필연적으로 수반된다.) 쿠르탁 역시 《야테콕》의 연주를 위한 연주자의 해석을 매우 중시하였으며 연주자의 해석과 상상에 맡겨 연주하는 것이 《야테콕》을 이해하는 핵심이라 밝힌 바 있다.[156] 또한 《야테콕》에 담긴 함축적이고 암시적 요소들과 기보법의 막연함에서 오는 다양한 해석의 가능성은 연주자의 이미지를 만들어내는 능력, 즉 연주자의 상상력을 통해 비로소 의미 있는 작품으로 재구성된다.

물론 연주자의 상상력은 다른 작곡가들의 작품을 연주할 때도 필수적인 요소이다. 그러나 쿠르탁의 《야테콕》에서 연주자의 상상력이 특별히 중요한 이유는 위에서 언급한 바와 같이 함축적인 의미를 내포하는

---

154) 칸트는 『판단력 비판』에서 예술의 취미판단을 위한 상상력과 분별력의 중요성을 강조하고 있다. 취미판단이 어떻게 보편타당성을 갖는지 다음과 같이 논증이 전개된다.
·취미판단의 주관은 자신의 판단이 다른 사람에게도 보편적으로 타당함을 요구한다.
·취미판단의 근거가 주관의 즐거움이므로 주관의 심의 상태를 보편적으로 전달할 수 있음이 취미판단의 주관적 조건이 된다.
·어떤 표상이 보편적으로 전달 가능하려면, '인식'이거나 '인식에 속한 것'이어야 한다.
·그런데 취미판단의 규정근거는 개념과 무관하게 전적으로 주관적일 뿐이므로, 그 규정근거는 표상을 '인식 일반(Erkenntnis überhaupt)'과 관련시키고 있는 상상력과 오성사이의 관계에서, 즉 인식능력의 자유로운 유희(freies Spiel)에서 드러나는 심의상태 외에 다른 것일 수 없다.
·이러한 표상의 "오로지 주관적이며(미감적인) 판정(Beurteilung)이 표상에 대한 즐거움에 선행(先行)하며", 인식능력들의 조화에 대한 즐거움의 근거인 것이다.
즉, 칸트는 『판단력 비판』에서 취향 판단은 판단자의 주관성이 중요하다고 보지만 그 주관적 판단에는 다른 사람들도 그렇게 느끼는 보편적 타당성이 요구된다. 또한, 이러한 취향 판단은 상상력과 이성 사이의 자유로운 유희 상태를 통해 결정되게 된다
미학대계간행회, 『미학의 역사』(서울: 서울대학교 출판문화원, 2007), pp. 310-311.
155) 오희숙, 『철학 속의 음악』(서울: 심설당, 2009), pp. 35-36. 재인용.
156) Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," pp. 16-17.

작품의 특성과 기보법의 막연함으로 인해 다른 작품들과 달리 연주를 위한 연주자의 상상력의 범위가 훨씬 더 넓어지기 때문이다. 그리고 이러한 연주자의 상상력은 《야테콕》의 목적에 담긴 피아노 연주의 '유희·놀이'적인 측면을 더욱 자유롭게 부각시킬 수 있는 것으로도 해석할 수 있다.

쿠르탁에게 《야테콕》은 어떤 특정 음악적 아이디어를 실현하는 것보다 자신의 음악 작품을 통해 연주자와 소통하고자 하는 욕구에서 시작된 작품집으로 이러한 소통의 욕구는 연주자의 역할이 이전보다 더 중요하게 다루어졌다는 것을 시사한다. 그 과정에서 연주자는 상상력을 통해 하나의 음악적 이미지를 만들어내게 되며 작곡가의 아이디어들을 완성하는 매우 중요한 위치를 차지하게 된다.

이와 같이 쿠르탁은 《야테콕》에서 특정 음악적 기법이 내재되어 있다기보다는 자신의 내면세계를 반영하기 위한 단순하면서도 함축적인 작품을 통해 시적 이미지를 떠올리게 하고 다양한 해석이 가능한 그만의 독특한 그래픽 기보법를 통해 제스처적 이미지를 불러일으킨다. 결국 이러한 이미지들은 《야테콕》의 개별 작품의 의미를 모호하게 하여 다양한 해석이 가능하게 하는 암시적인 특징을 띠게 되며 이를 통해 《야테콕》은 '수수께끼 성격'을 가지게 된다. 연주자들은 '수수께끼 성격'으로 인해 곡의 내용을 파악하는 데 한계를 느끼게 되지만 자유로운 유희 상태에서 상상력을 발휘해 연주를 함으로써 《야테콕》의 음악에 새로운 의미를 부여한다. 즉 《야테콕》은 연주자들에게 필연적으로 상상력을 요구하며, 각각의 연주자만이 갖는 고유하고 독창적인 해석이 중요한 위치를 차지할 수밖에 없는 것이다.

3. 피아노를 통한 새로운 음향의 추구

쿠르탁은 피아노를 연주하는 작곡가였으며 피아노는 그에게 악기이기에 앞서 작곡을 하기 위한 도구였다. 즉 그는 매우 뛰어난 피아니스트이자 피아노의 특성을 매우 잘 알고 있는 작곡가로 이러한 쿠르탁의 음악적 성향은 《야테콕》에 잘 나타나 있다. 쿠르탁은 피아노 특유의 기법이나 악기 구조에서 비롯되는 음향에도 많은 관심이 있었고, 이러한

점은 형식적인 짜임새나 음악적 모티브가 논리에 따라 발전하는 곡뿐만 아니라 피아노로 표현될 수 있는 '음향' 또는 '소리'를 중요시하는 곡에서 잘 드러난다.[157] 《야테콕》의 개별 악곡들에서 그는 새로운 음향을 효과적으로 표현하기 위한 다양한 작곡방법을 보여준다.

첫 번째 예로는 《야테콕》에서 피아노라는 전통적 악기를 통해 한 성부나 특정 음악적 요소가 드러나지 않고 음층과 음향 덩어리가 작품의 중요 요소로 나타나는 새로운 '음향음악' 혹은 '음색음악'을 구현하려는 시도가 나타난다는 것이다. 이는 피아노라는 악기가 하나의 오케스트라로 비견될 만큼 여러 성부를 하나의 악기로 연주할 수 있다는 피아노 악기의 특성에서도 그 이유를 찾을 수 있다.[158] 특히 4권의 "Kyrie"는 피아노의 '음향음악'의 가능성을 잘 보여주는 예이다. 이 곡은 두 명의 연주자가 한 피아노에서 C, G, A♭, A, B♭, B음들만으로 연주하는데 이러한 제한적 음소재들은 네 성부에서 같은 음이 다른 음역에서 연주되며 겹쳐지는 기본적으로 8개의 층을 통해 커다란 음향적 덩어리를 만든다. 이처럼 여러 음향층들의 수직적 만남에서 생기는 음향 덩어리들은 계속되는 지속음을 통해 음향의 외성이 유지되고 있으며 음악적 변화는 내성의 순차진행이나 생략된 음을 통하여 소리의 잔향처럼 표현된다. 즉 네 성부가 겹쳐지면서 생기는 거대한 음향 덩어리는 어떠한 '상태'에 머물러 있으며 규칙적인 리듬이나 형식의 변화보다는 내성의 진행을 통해 음을 조금씩 변화시키며 음색과 음향을 미묘하게 바꾸는 것이다.

또한 《야테콕》에서 쿠르탁의 '음향음악'적 시도는 다른 악기의 특성을 피아노로 묘사한 작품들에서도 나타난다. 그는 피아노가 아닌 다른 악기나 특정 음악적 요소를 음향적으로 묘사하고 있는데 《야테콕》의 몇몇 작품들은 피아노를 통하여 종소리나 팡파레, 오르간 등 악기의 특성을 소리로 묘사하고 있다. 가령 "Bells for Margit Mándy", "Bell-fanfare for Sándor Veress", "Organ and bells in memory of Doctor László Dobszay"와 같은 작품에서 쿠르탁은 종소리, 팡파레, 오르간 음향들을

157) 쿠르탁의 음악은 말로 혹은 글로 설명할 수 없는 부분이 많다. 그의 음악은 '관념'보다는 '소리'의 표현이었다. 《Játékok》의 첫 곡에서는 주먹으로 피아노의 각 음역을 눌러보도록 하고 있다. 조은화, "György Kurtág에 나타난 음소재의 체계적 활용에 대한 고찰," p. 54. 참조.

158) 이러한 피아노의 특징은 작곡가들이 관현악 작품을 피아노곡으로 편곡한 것에서도 쉽게 찾아볼 수 있다.

묘사하고 있는데 쿠르탁은 이를 묘사하기 위해 3화음이나 완전 5도를 곡의 기본요소로 사용했다. 이 때 특정 성부나 선율이 드러나는 대신 긴 음가로 구성된 음들을 한 페달을 사용하여 하나의 음향 덩어리가 되도록 하거나 지속음을 중심으로 음악적 진행을 최소화하여 작곡하여 쿠르탁은 작품을 '음향 덩어리의 상태', 즉 '음향 그 자체'로 들리도록 했다. 이는 음향 묘사적 작품들이 다른 악기의 음향을 묘사하고 있을 뿐만 아니라 '음향음악'적 효과를 동시에 의도하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이처럼 《야테콕》에는 악기의 특성을 음향적으로 묘사한 작품에서 음악의 선율적인 표현영역을 벗어나 피아노에서 구현할 수 있는 소리를 '음향음악'으로 표현하려는 시도가 나타난다.

둘째, 《야테콕》에는 독특한 음향을 구현하기 위해 연주회용 그랜드 피아노가 아닌 업라이트 피아노를 사용하여 연주하도록 지시된 작품들이 있다. 업라이트 피아노 연주와 그랜드 피아노 연주의 차이점은 음향에서 나타나는 것으로 악보는 차이가 없으나 실제로 연주될 때의 울림은 확연히 다르다. 쿠르탁은 업라이트 피아노에서는 가볍고 따뜻한 소리가 퍼져 나오며 업라이트 피아노에서 연주함으로써 불필요한 것으로부터 자유로워질 수 있다고 밝혔다.[159] 쿠르탁은 가정에서 쉽게 접할 수 있는 업라이트 피아노를 위한 연주 작품을 작곡해 기존의 연주회용 그랜드 피아노의 음향과 다른 피아노 소리를 탐색, 구현하려는 것으로 볼 수 있다. 업라이트 피아노를 위한 작품으로는 "Farewell to Pal Kadosa" 등이 있는데, 이러한 작품들은 주로 섬세한 표현과 다른 세계에서 들려오는 듯한 소리의 표현을 위해 극단적으로 여린 악상으로 연주하게 되어있다. 쿠르탁은 이 곡들을 효과적으로 표현하기 위해 이를 업라이트 피아노로 연주하도록 제안하였고 이때 머플러 페달을 밟고 연주(Pianino con supersordino)하도록 하여 더욱 독특한 음향을 의도하였다. 이와 같이 따뜻하고 부드러우면서 동시에 멀리서 들려오는 듯한 울림을 만들어내는 업라이트 피아노의 음향적 특성은 쿠르탁의 새로운 음악적 효과를 위해 적합한 악기선택으로 볼 수 있다.[160]

셋째, 쿠르탁은 《야테콕》에서 연주자의 목소리를 활용하여 작품집

159) Richard Steven Argosh, "Nine Short Pieces: Brevity in the music of Beethoven, Webern, and Kurtág," (Ph. D. Diss., Princeton University, 1991), pp. 72-75.
160) Bjerkern, "Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano," pp. 13-15.

의 새로운 음향적 가능성을 보여준다. 《야테콕》의 “Hungarian lessons for Foreigners”, “Fundamentals”와 같은 작품들은 헝가리어 가사로 쓰인 단어를 연주자가 목소리로 표현한다. 연주자가 말하듯이 부르는 가사는 의미를 전달하기보다 각 마디마다 피아노 성부에 대응하는 하나의 대선율로 기능한다. 피아노 연주자의 말하는 듯한 목소리, 즉 인성을 피아노에 대응되는 하나의 악기로 취급한 것이다. 이처럼 피아노곡에 인성이 포함되어 생기는 독특한 효과는 20세기 후반 새로운 음향을 시도하기 위해 성악장르에서 새로이 나타났던 여러 실험적인 형태와 그 맥락을 같이 한다. 그러나 쿠르탁은 성악곡이 아닌 피아노곡에서 인성을 사용했고 피아노 음향과 목소리의 음색의 대비효과를 통하여 새로운 음향을 추구하였다.

위에서 살펴본 바와 같이 《야테콕》에는 쿠르탁이 피아노라는 악기를 통하여 새로운 음향을 추구하였던 현대적인 면모가 잘 나타난다. 쿠르탁은 과거의 서양음악 전통에 기반을 두면서 동시에 시대를 반영하는 자신의 새로운 아이디어를 결합시켰고 이를 통해 이전 피아노 작품과는 다른 새로운 소리, 새로운 음악을 구현하려 한 것이다.

4. 연주자의 새로운 역할: 연주자-작곡가

《야테콕》에 나타난 여러 특징적 요소들은 연주자에게 관습적 방식과는 다른 새로운 역할을 부여한다. 《야테콕》에 나타나는 작품의 암시적 특성은 연주자의 상상력과 해석을 작품을 완성하는 중요한 요소로 작용하게 한다. 연주자의 상상력을 바탕으로 악보를 해석하여 연주하는 것은 실제 연주하는 상황에서 연주자의 퍼포먼스적인 특징과 결합되어 비로소 작품으로 완성되고 이로 인하여 연주자의 역할은 더욱 확대된다. 그리고 《야테콕》의 개별 악곡들은 단순히 건반에서 울리는 소리뿐만 아니라 연주자가 피아노를 치면서 만들어내는 신체적 제스처를 중요하게 다루고 있다. 《야테콕》은 연주자가 행하는 연주 개념의 확장과 더불어 연주자가 개별 악곡을 어떻게 구성하느냐에 따라 새로운 작품을 만들어 낼 수 있다는 가능성을 보여주며 이러한 연주자의 새로운 위상은 다음 세 가지 측면에서 부각되고 있다.

첫째, Ⅴ.2장에서 앞서 살펴본 바와 같이 《야테콕》의 음악적 완성에는 연주자의 상상력이 필수적이다. 쿠르탁은 파편적이고 간결한 작품이 음악적으로 많은 의미를 내포하도록 작곡했고, 여러 가지 음악적 제스처를 그래픽화된 이미지로 기보해 연주자가 이를 음향으로 새롭게 재해석하도록 했다. 그 밖에도 연주자는 표제와 함축적 내용에서 연상되는 시적 이미지를 곳곳에서 마주치게 된다. 이러한 《야테콕》의 암시적인 특징은 연주자가 마치 수수께끼를 풀듯 연주자의 상상을 통해 작품에 의미를 부여하고 해석할 것을 요구해 연주자의 역할이 더욱 강조된다.

둘째, 연주자의 역할은 단순히 피아노를 연주하는 것뿐만 아니라 퍼포먼스적 측면이 중요하게 다루어지면서 더욱 확대된다. 《야테콕》에는 클러스터, 글리산도 기법을 활용한 작품 이외에도 타이밍을 활용하여 연주 개개인의 독립적이고 자율적인 연주를 허용하면서 어느 정도의 음악적 정보만을 제시하는 곡들이 구성의 한 부분을 이룬다. 이로 인해 두 명의 연주자가 연주할 때 즉흥적이면서도 우연적인 요소가 나타난다. 즉 두 명의 연주자를 위한 곡에는 종종 마디선이 제시되지 않고 연주자에게 공통된 템포가 지시되지 않아 각 연주자가 매번 연주할 때마다 다른 연주효과를 가지게 된다. 쿠르탁은 두 명의 연주자가 함께 연주를 할 때 연주자의 음악적 감각에 따라 자연스럽게 나타나는 타이밍을 통한 연주를 의도하였다.[161] 따라서 연주자마다의 개성과 그들의 성향에 따라 연주할 때마다 다른 타이밍에 의해 다양한 결합 효과 및 연주결과가 나타나게 되며 이를 통해 일종의 우연적 요소가 개입된다. 이러한 우연적 요소는 연주자마다 다른 결정을 가져올 수 있기 때문에 매번 바뀔 수 있으며 연주자마다의 다른 해석과 결정이 모두 허용된다. 결국 우연적 요소를 완성시키기 위해서는 연주자의 역할이 매우 중요하며 이를 통해 작품에 연주자의 창조적 공간이 구현됨을 알 수 있다.

또한 《야테콕》에는 연주자의 '신체적인 제스처'가 중요시되면서 연주자의 움직임에 주목하는 작품들도 있다. 쿠르탁은 음악적 울림이나 제스처는 신체의 움직임과 동작들을 의미하며 이것들이 연주를 통해 실현할 수 있다고 생각했다.[162] 다시 말해 프레이즈나 시각적으로 보이는 음

161) 2013년 8월 31일 이루어진 로날드 카바예와의 인터뷰 내용이다.
162) Wilson, "Kurtag's instrumental music, 1988-1998," p. 18.

악의 기호들을 표현하기 위해서는 실제 연주시 악보에서 드러나는 것 이상의 신체적인 제스처가 항상 뒷받침되어야 한다는 것이다. 이를 위해 연주에서는 연주자의 능동적인 자세가 요구되며 연주자들의 신체적 제스처에 의해 음악이 완성된다. 그 예로 “Flowers we are...embracing sounds”에서는 두 명이 함께 곡을 구성하는 7개의 음을 연주하는데 이때 연주하는 연주자 두 명의 팔이 함께 엮이고 교차된다. 이 곡을 연주할 때 신체적 제스처는 제목에서 나타나는 것처럼 ‘어우러지는 소리(embracing sounds)’를 표현하고 이것은 단순히 악보의 넘어 곡을 완성하는 가장 중요한 요소가 된다. 더 나아가 《야테콕》의 신체적 제스처는 연주에서 연극적인 요소의 활용과도 연결될 수 있다. “Bored”, “Letter to Marianne Teöke” 등의 작품에서는 지시어를 통해 마치 연극의 지문처럼 연주자에게 여러 가지 신체적인 행동을 지시하고 있다. 이러한 신체적 제스처는 음악을 감상할 때 연주를 더욱 돋보이고 흥미롭게 만드는 요소로, 《야테콕》에서는 연주자의 몸짓, 즉 신체적 제스처가 작품을 완성하는 중요한 요소로 사용되며 이로 인해 적극적인 연주자의 역할을 요구한다.

셋째, 《야테콕》은 악곡을 선정하는 방식에 따라 새로운 작품을 만들어 낼 수 있다. 전통적인 연주론(Vortragslehre)에서 연주자는 자신의 주관이나 감정을 드러내기 보다는 음악을 객관적으로 소리화하는 작업을 담당하였다.[163] 이와 달리 《야테콕》에서 연주자는 악보의 중재자 및 매개자에서 더 나아가 작곡가와 같은 정도의 가치를 갖는 창조자로서의 역할을 담당한다. 쿠르탁은 연주자가 직접 레퍼토리를 선정하여 구성하는 것을 하나의 작곡으로 규정하는데 이는 연주자가 작곡가만큼 중요해진 것을 의미한다. 여러 문헌에서 볼 수 있듯이 쿠르탁은 연주자가 연주회용 프로그램을 짜는 것을 매우 중요하게 생각했고[164] 이를 ‘프로그램 작곡(composed program)’라 언급했다. 다시 말해 쿠르탁은 《야테콕》의 연주 프로그램을 구성할 때 ‘프로그램 작곡(composed program)’이라는 명칭으로 일정한 형식 및 틀에 맞추어 연주 프로그램을 구성하였는데 이러한 작품 선정방식을 연주자가 만들어내는 하나의 작곡의 과정으로 본

163) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999), pp. 80-86.
164) Bjerkern, “Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano,” pp. 28-29.

것이다. 《야테콕》의 개별 곡들로는 큰 스케일을 기대할 수 없지만 프로그램작곡을 통해 여러 작품들은 하나의 연결된 구성단위(unit)가 되고, 이를 통해 예측할 수 없는 긴장감과 다양성이 생겨난다. 결과적으로 이러한 그의 의도는 전통적으로 연주가가 작곡가의 작품을 객관적으로 분석하고 연주하는 것을 뛰어넘어 연주자의 해석뿐만 아니라 연주상황에서 발생할 수 있는 다양한 가능성을 보여준다. 요컨대 연주자는 작곡가와 동등한 위치에서 자신의 개성과 상상력을 발휘시킬 수 있는 가능성을 열어두는 것이다.[165]

이와 같이 《야테콕》에서 나타난 표제나 개인의 이야기를 담은 음악적 내용에서 파생된 이미지나 그래픽 기보에서 오는 여러 암시적 요소들은 연주자의 이미지를 만들어내는 능력, 즉 연주자의 상상력을 통해 의미 있는 작품으로 재구성된다. 이에 더하여 우연적 요소들과 신체적 제스처 및 연극적 요소의 활용을 통한 퍼포먼스적 측면들은 작품의 완성을 위한 필수요소가 되고 이를 위해서는 연주자의 적극적인 역할이 요구된다. 더 나아가 《야테콕》에서 연주자의 위치가 중요한 이유는 작품레퍼토리 선정에서도 드러나며 연주자의 음악적 의도에 따라 개별악곡을 직접 선정하는 것이 새로운 작품으로 인정받게 된다. 이는 연주자가 곧 작곡가가 될 수 있는 연주자-작곡가라는 새로운 개념의 좋은 사례로 볼 수 있다.

165) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, p. 86.

Ⅵ. 결론

쿠르탁은 공산주의 체제하 헝가리에 머물며 자신의 내면세계에 침잠하여 독자적인 음악어법을 구축한 작곡가이다. 그는 단편적이고 파편적인 형태의 음악을 통해 피아노 작품집《야테콕》에 자신의 내면세계를 투영했다. 이로 인하여《야테콕》은 쿠르탁의 자전적인 성격을 갖고 있으며 특정 음악적 기법이 내재되어 있다기보다 그의 내면세계가 자유롭고 산발적인 형태로 드러나 있다. 더 나아가 《야테콕》은 쿠르탁의 음악적 아이디어가 모여 있는 일종의 작곡 스케치 모음집으로 개별악곡들은 그의 새로운 작품을 위한 소재로 활용된다. 이처럼 《야테콕》은 쿠르탁의 작품세계를 이해하는데 핵심적인 작품집이다. 이와 함께 쿠르탁은 공허한 음악적 수사에서 벗어나 1-2개의 음, 단순한 연주기법과 같은 극단적으로 응축된 재료를 통해 자신의 감성을 표현하려 하였다. 그 결과로 《야테콕》의 개별악곡들은 음 하나하나에 함축적인 의미를 내포하고 있으며 암시적 특징을 띠게 된다. 《야테콕》에서 나타나는 개별음들의 함축적 의미, 표제가 암시하는 음악적 내용, 그래픽 기보법이 불러일으키는 제스처적 이미지는 다양한 해석을 가능하게 한다. 이러한 특징들은 작품의 완성을 위해 필연적으로 연주자에게 상상력을 요구하며 《야테콕》에서는 연주자의 해석이 중요한 위치를 차지하게 된다.

본 논문에서는 《야테콕》에서 나타나는 특징적인 요소인 표제적 측면, 연주실제적 측면, 음향적 측면의 세 가지 관점에 따라 개별 작품들을 분류 및 분석하고 이를 통해 작품집 전체를 조망하고 보다 깊은 이해를 위한 기틀을 마련하고자 하였다. 첫째, 《야테콕》의 모든 작품에는 표제가 있고 쿠르탁은 표제를 통해 작품의 음악적 구성과 내용을 암시한다. 표제는 네 가지 특징에 따라 헌정용 작품, 교육용 작품, 장르적 표제의 작품, 그리고 반복되는 표제의 작품들로 분류되며 이 작품들의 분석을 통해 표제적 특징이 작품에 사용된 음악어법에 중요한 역할을 하고 있다는 것을 알 수 있었다. 둘째, 《야테콕》에는 연주기법이 중요한 모티브로 사용되는 작품과 연주할 때의 연주자의 퍼포먼스적 측면이 중요하게 부각되는 작품들이 두드러진다. 이러한 작품들을 클러스터, 글리산도, 두 명의 연주자를 위한 피아노 작품에서 생겨나는 타이밍을 활용한 연주효

과, 신체적 제스처를 활용한 작품으로 분류하여 분석하였고 이를 바탕으로 《야테콕》에서 나타나는 피아노 연주의 현대적 면모를 찾을 수 있었다. 셋째, 《야테콕》에는 '음향' 혹은 '소리' 자체에 주목해 이전의 피아노 작품에서 볼 수 없었던 새로운 음향을 추구하고 있다. 이러한 작품들을 피아노의 '음향음악'적 시도, 묘사적 음향, 음악적 요소들의 대비를 통한 음향적 효과, 그리고 인성을 활용한 새로운 음향으로 분류하여 분석하였고 쿠르탁이 그의 음향에 대한 아이디어를 피아노로 어떻게 구현해 내고 있는지 알 수 있었다.

이러한 작품분석을 토대로 《야테콕》에 나타나는 쿠르탁의 피아니즘을 네 가지로 특징지을 수 있었다. 첫째, 《야테콕》에는 음악적 놀이 혹은 유희적 특징이 뚜렷이 드러난다. 《야테콕》에는 글리산도, 클러스터 등과 같은 특정 연주기법을 놀이하듯 연주하도록 지시하거나 특정 작품이나 작곡가, 음악 형식의 특징을 풍자적으로 희화화하는 음악적 캐리커처풍의 표현 방식이 자주 등장한다. 이와 같은 맥락에서 쿠르탁은 교육용 표제작품에서도 악보에 적힌 것들을 그대로 재현해야하는 엄격한 기존의 피아노 교육 방식에서 벗어나 실수도 연주의 한 부분으로 인정하면서 연주자가 음악을 자유롭게 즐길 수 있도록 하였다. 둘째, 시적 함축성과 연주자의 해석적 상상력이 작품에서 중요한 부분을 차지한다. 개별 악곡들의 표제와 그래픽 기보, 지시사항 등은 음악적 내용과 이미지를 함축적, 암시적으로 나타낸다. 또한 마치 시에서 단어 하나하나가 상징적인 의미를 지니는 것처럼 짧고 단순한 작품을 구성하는 소수의 음들은 함축적인 의미를 내포하고 있다. 따라서 연주자의 상상력과 이를 바탕으로 한 해석은 작품에서 핵심적인 위치를 차지하며 연주자 개개인의 상상력과 미적 판단, 직관은 작품에 새로운 의미를 부여한다. 셋째, 피아노를 통해 구현할 수 있는 새로운 음향의 시도가 나타난다. 《야테콕》의 개별 악곡에는 피아노 '소리'의 표현 그리고 피아노 '음향' 그 자체에 초점을 둔 음악어법이 나타난다. 쿠르탁은 《야테콕》에서 피아노라는 악기를 통해 '음향음악'적 시도를 보인 작품, 업라이트 피아노를 사용하여 작품의 독특한 음향적 효과를 의도한 작품 그리고 피아노 연주자의 인성을 활용하여 피아노 소리와 대비시키는 작품 등을 작곡하였다. 그리고 이를 통해 이전의 피아노 작품집과는 다른 새로운 음향을 구현하고 있다. 넷

째, 단순히 매개자가 아닌 창조자로서의 연주자로, 연주자의 역할이 확대된다. 《야테콕》은 연주자의 상상력을 바탕으로 연주되고 신체적 제스처 및 연극적 요소와 연주가 어우러지는 퍼포먼스적 측면이 중요한 요소로 작용한다. 또한 《야테콕》은 짧지만 작품의 수는 방대해 연주자가 연주 프로그램을 어떤 곡들로 어떻게 구성하느냐에 따라 '공연 프로그램으로서의 작품'을 만들어낼 수 있다는 가능성을 보여주며, 이를 통해 연주자는 '연주자-작곡가'로서 작곡가와 동등한 위치에 서게 된다.

《야테콕》의 특징인 피아노의 새로운 주법, 함축적인 음들로 이루어진 짧은 곡들, 다양한 양식 등은 동시대 작곡가들의 피아노 작품과 표면적으로 유사해보일 수 있으나 본질적으로 다른 독특한 쿠르탁만의 음악세계를 반영한다. 먼저 《야테콕》에 나타나는 새로운 그래픽 기보법, 글리산도와 클러스터를 활용한 음악어법, 연주자의 인성을 활용하는 새로운 주법과 음향적 시도는 전통에 대한 거부 및 비판을 통해 새로움을 추구했던 아방가르드 작곡가의 여러 급진적 시도들에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 아방가르드 작곡가들과 달리 쿠르탁은 전통적 요소들을 의도적으로 배제하지 않았다. 그는 혁신적인 기법 및 새로운 음향을 전통에서 벗어나는 것이 아니라 더 나아간 것으로 보았고 전통에 기반한 새로운 시도를 하면서도 감상자가 직관적으로 작품을 이해할 수 있도록 노력했다. 또한 《야테콕》은 전통적인 음악논리에 따른 작품의 구성에서 벗어나 파편적인 음악적 스케치를 하나의 작품으로 만들고 짧은 여러 작품을 프로그램 작곡형태로 다양하게 조합하는 등 쿠르탁만의 독자적인 음악 논리로 구성된 새로운 작품양식을 선보이고 있다. 이에 더하여 표제 및 짧게 응축된 음악적 단위들을 통해 시적인 함축성을 표현하는 《야테콕》은 합리적이고 구조주의적인 음악이 아닌 쿠르탁의 주관적 서정성을 뚜렷이 드러내는 독특한 작품으로 볼 수 있다. 따라서 다른 동시대 작곡가들과 유사한 기법이 나타나거나 비슷한 구성을 찾아볼 수 있음에도 불구하고 《야테콕》은 전통과 현대를 모두 포섭하고 개별 악곡들의 뚜렷한 상징과 함축성, 독자적인 작품의 논리를 보여주어 동시대 피아노 작품들과 다른 특수한 위치를 차지한다.

《야테콕》은 작품집의 유희적이고 함축적 성격, 파편적인 개별 악곡구성, 프로그램 작곡, 연주자의 퍼포먼스적 요소, 여러 주법을 통해 만

들어지는 새로운 음향 등으로 피아노의 가능성을 현대적으로 확장시켜 피아노 레퍼토리에 새로운 지평을 열어주고 있다. 작품의 수와 다양성에 있어서도 가히 독보적인 위치를 차지하고 있는 《야테콕》은 현대음악의 큰 조류들을 쿠르탁만의 어법으로 잘 드러내고 있는 음악사적으로도 매우 가치 있는 작품집이다. 또한 작품의 어법과 구성 원리를 넘어서 음향적 차원, 연주의 개념까지 작품의 미학적 경계를 확장시켰다는 점에서 더욱 큰 의미를 갖는다.

본 논문에서 연구한 《야테콕》은 국내에서 처음으로 연구된 쿠르탁의 피아노 작품집이다. 그리고 《야테콕》은 계속 출판되고 있는 현재진행형의 작품집으로 앞으로 이 작품집이 모두 완성된 후 연구되어야 할 부분이 많이 남아 있을 것이다. 본 논문을 시발점으로 앞으로 국내에서도 쿠르탁의 작품집 《야테콕》에 대한 다양한 후속 연구가 이루어지길 기대한다.

참고문헌

<단행본>

김규현, 백기풍, 임주섭 공저. 『현대음악 사조와 구조분석』. 서울: 도서출판 작은우리, 2000.

김규태, 문성희. 『현대음악분석』. 서울: 음악춘추사, 2000.

김정태 역. 『음악백과사전』. 서울: 삼호출판사, 1992.

미학대계간행회. 『미학의 역사』. 서울: 서울대학교 출판문화원, 2007

오희숙. 『20세기 음악 1 역사.미학』. 서울: 심설당, 2004.

_____. 『20세기 음악 2 시학』. 서울: 심설당, 2004.

_____. 『음악 속의 철학』. 서울: 심설당, 2009.

_____. 『철학 속의 음악』. 서울: 심설당, 2009.

이석원. 『현대음악: 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』. 서울: 서울대학교 출판부, 1997.

이석원, 오희숙 편. 『20세기 작곡가 연구 II』. 서울대 서양음악연구소 음악학 총서, 제 8권, 서울: 음악세계, 2001.

_____. 『20세기 작곡가 연구 III』. 서울대 서양음악연구소 음악학 총서, 제 9권, 서울: 음악세계, 2003.

이희경. 『리게티, 횡단의 음악』. 서울: 예솔, 2005.

전상직. 『메시앙 작곡기법: 아기예수를 향한 20개의 명상을 중심으로』. 서울: 음악 춘추사, 2005.

_____. 『Bela Bartok 작곡기법 입문』. 서울: 수문당, 2006.

차호성, 오희숙, 김미옥 편. 『피아노 문헌연구 2』. 서울: 심설당, 2012.

홍정수, 김미옥, 오희숙 편. 『두길 서양음악사 2』. 서울: 나남출판, 1997.

홍정수, 오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 1999.

Alan Forte. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

Burge, David. 『20세기 피아노음악』. 박숙련 역, 서울: 음악춘추사, 1997.

Burkholder, J. Peter, Grout, J. Donald and Palisca, Claude V. *A*

History of Western Music. New York: W.W. Norton & Company, 2006.

_____. 민은기 외 5인 공역. 『그라우트의 서양음악사 (상)』. 서울: 이앤비 플러스, 2007.

Cope, David. 『현대음악 작곡법』. 김순란 역, 서울: 세광음악출판사, 1994.

Griffiths, Paul. 『현대 음악사』. 신금석 역, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2004.

Grifftihs, Paul. *Modern Music and After (Directions Since 1945).* Oxford Oxford University Press, 1995.

Maler, Wihelm. 『화성: 구조와 기능』. 백병동, 장정익 공역, 서울: 현대음악출판사, 2003.

Salzman, Eric. 『20세기 현대음악』. 서울: 수문당, 1979.

Varga, Bálint Andras ed. *György Kurtág: three interviews and Ligeti homages.* Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2009.

Willson, Rachel Beckles. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian music during the Cold War.* Cambridge ; New York : Cambridge University Press, c2007.

<학술지>

서정은. “헬무트 락헨만의 ‘기악적 구체음악’과 그 음악사적, 미학적 해석.” 『서양음악학』(서울: 한국서양음악학회, 2008), Vol.-No. 18, pp. 67-116.

신인선. “새로운 음향미학 속에서의 클러스터.” 『낭만음악』,(서울: 낭만음악사, 1997), 가을호(통권 36호), pp.31-62.

_____. “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전.” 『음악이론연구』(서울: 서울대학교 서양음악연구소, 1999), Vol. 4, pp. 169-234.

장세정. “헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 《어린이 놀이(Ein

Kinderspiel)》에서 보여지는 피아노 연주기법의 연구.” 『피아노 음악연구』(서울: 한국피아노학회, 2010), Vol. 4, pp. 113-124.

전상직. “György Kurtág의 현악 사중주 1번 제1곡에 나타나는 단위별 변용의 모체로서의 화성.” 운지회, 운지 제 2집(2003), pp. 53-81.

Barazzoni, Beatrice. “Kurtag's Music: The Spectacle of Nature, the Breath of History, from op.7 to 27.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4(2002), pp. 253- 267.

Blum, Stephen. “Kurtág's Articulation of Kafka's Rhythms (“Kafka-Fragmente”, Op. 24).” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 345-358.

Breuer, János. “Kolinda Rhythm in the Music of Bartók.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17, no. 1/4(1975), pp. 39-58.

Eichler, Jeremy. “The Purist-The Forces of History Have Helped Shape György Kurtág's Uncompromising Music.” *The Boston Globe,* November 11, 2007.

Gerlich, Thomas and Michael Kunkel. “Tempi passati or Tempi da venire...?: Seeking Melody in the Music of Sándor Veress and György Kurtág.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 421-438.

Grmela, Sylvia. “Recall and Repetition in Some Works by Kurtág.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 371-381.

Farkas, Zoltán. “The Path of a Hölderlin Topos: Wandering Ideas in Kurtág's Compositions.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 43, no. 3/4 (2002), pp. 289-310.

Halász, Péter. “Preface to the Volume 'Hommage à Kurtág'.” *Studia Musicologica Acdemiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4(2002), pp. 221-222.

_____. “On Kurtág's Dodecaphony.” *Studia Musicologica Acdemiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4(2002), pp. 235-252.

Hodkinson, Juliana. “Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Holderlin references and compositional style in György Kurtág.” *Music & Forskining* 29, 2004, pp. 25-32.

Hohmaier, Simone. “Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Peter Eötvös and Their Relation to Ernö Lendvai's Theories.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 43, no. 3/4 (2002), pp. 223-234.

Johnson, Tim. “Communication and Experience: Some Observations on the Relationship between Composer and Performer in Játékok.” *Studia Musicologica Acdemiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4(2002), pp. 281- 287.

Junttu, Kristiina. “György Kurtág's Játékok brings the body to the centre of learning piano.” *Musiikkikasvatus* 2008, vsk. 11, no. 1-2, pp. 97-106.

Mclay, Margaret. “György Kurtág's Microludes.” *Tempo*, New Series, No. 151(Dec., 1984), pp. 17-23.

_____. “Kurtág's 'Bornemisza' Concerto.” *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1749(Nov., 1988), pp. 580-583.

Miller, Malcolm. “Kurtág 70th Birthday Weekend.” *Tempo,* New Series, No. 197(Jul., 1996), pp. 28-29.

Walsh, Stephen. “Kurtág in Berlin.” *Tempo,* New Series, No. 168, 50th Anniversary 1939-1989 (Mar., 1989), pp. 43-45.

_____. “György Kurtág: An Outline Study (I).” *Tempo, New Series,* No. 140 (Mar., 1982), pp. 11-21.

_____. “György Kurtág: An Outline Study (II).” *Tempo, New Series,* No. 142 (Sep., 1982), pp. 10-19.

_____. “A Brief Office for György Kurtág.” *The Musical Times,* Vol. 130, No. 1759(Sep., 1989), pp. 525-526.

Williams, Alan E. “Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4 (2002), pp. 359-370.

Wilson, Rachel Beckles. “Kurtág's instrumental music, 1988-1998.” *Tempo , New Series*, No. 207 (Dec., 1998), pp. 15-21.

_____. “Kurtág: Játékok by Márta Kurtág; György Kurtág,” *Tempo,* New Series, No. 204(Apr., 1998), pp. 45-46.

<학위논문>

변정윤. “20세기 중반 성악에 나타난 실험적 기법연구: 베리오, 리게티, 크럼을 중심으로”, 서울대학교 박사논문, 서울대학교, 2012.

조은화. “György Kurtág에 나타난 음소재의 체계적 활용에 대한 고찰”, 서울, 서울대학교 석사 논문, 서울대학교, 2004.

Argosh, Richard Steven. “Nine Short Pieces: Brevity in the music of Beethoven, Webern, and Kurtág.” Ph. D. Diss., Princeton University, 1991.

Bjerkern, Xak. “Poetic Fragments: György Kurtág's *Játékok* for Piano.” DMA Diss., Peabody Conservatory of Music, 2002.

Grmela, Sylvia. “Exploiting Material to the Maximum: Pitch Structure and Recall In Kurtág's instrumental Music.” Ph.D. Diss., The State University of New York at Buffalo, 2004.

Lentsner, Diana. “Playing with circles: A musico-poetic study of György Kurtág's “Scenes from a Novel””, op. 19 (1979--1982) (Hungary, Rimma Dalos, Russia).″ Ph. D. Diss., The Ohio State University, 2002.

Pelo, Mika. “An Analysis of the Third Movement of György Kurtág's Stele.” Ph.D. Diss., Columbia University, 2009.

<사전>

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.

『음악용어사전』. 서울: 삼호출판사, 1992.

『동아 프라임영한 사전』. 서울: 두산동아, 2009.

Bent, Ian D. and Pople, Anthony. "Analysis." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg2, (accessed December 3, 2013).

Cosma, Octavian. et al. "Romania." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford Press, accessed June 19, 2013.

Rachel, Don Michael, The New Harvard Dictionary of Music, The Belknap Press of Harvard Uni. Press, USA, 1986.

Wilson, Rachel Beckles. "Kurtág, György." *Grove Music Online. Oxford Music Online,*
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15695 (accessed April 15, 2012).

Lingas, Alex. "verset." The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7113.(accessed October 22, 2013).

Wright, Peter. "Ligature (i)." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16639. (accessed October 31, 2013).

<악보>

Kurtág, György. *Játékok für Klavier, v. 1~8.* Budpest, Hungary : Editio Musica Budapest, 1979-2010.

Kurtág, György. *The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7.* Budpest, Hungary : Editio Musica Budapest, c1973.

<DVD 자료>

Kele, Judith. *The Matchstick Man.* Les Films d'Ici, 1998.

<음반>

Kurtág, György. *Játékok*. Márta and György Kurtág. ECM 1619 453511-2.

Kurtág, György. *Játékok*. Gábor Csalog, Márta and György Kurtág, and András Kemenes. BMC CD 123.

<CD cover>

Weber, Katharina. György Kurtág, Játékok, ECM Records. 1997. Compact Disc.

Dolinszky, Miklós. Kurtág: Játékok Gabor Csalog, BMC Records, 2008. Compact Disc.

<website>

"Kurtág, György." Contemporary Musicians. 2005. Encyclopedia.com. (October 2, 2013). http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3430700046.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Timing_(music). 2013년 11월 17일 접속.

http://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-kurt%C3%A1g-mn0000001589. 2013년 1월 16일 접속.

http://www.oed.com. 2013년 11월 10일 접속.

Abstract

A Study of György Kurtág's Piano Collection 《Játékok》

-A Contemporary Embodiment of Artistic Imagination

In Kyung Hong
Piano Department
The Graduate School
Seoul National University

György Kurtág(1926-) is a highly acclaimed composer known for his unique musical composition worldwide. By using elements of the traditional musical language, Kurtág has established a series of unique composition style. His work is widely renowned for its controlled and abstract approach.

Among his numerous works, the piano collection 《Játékok》 is one of the most essential and representative piece that needs further scrutiny in understanding the overall musical philosophy of Kurtág. In this dissertation, 《Játékok》 is studied and analyzed on three different perspectives in the form of title, performance and acoustics. Consequently, the dissertation aims to illustrate the characteristics of

《Játékok》 in a detailed manner and establish a guideline for future performers.

Based on the analysis of each pieces, the musical expression of Kurtág's 《Játékok》 can be classified and summarized into four major categories. First, 《Játékok》 frequently exhibits playful, and improvised performance style. Second, an subjective interpretation by the performer as well as the poetic abstractism is highly emphasized. Third, a series of newly acoustical sound effects are explored using the piano. And lastly fourth, the conventional role of the performer is changed and the performer is eventually expected to come to his/her own as a creator of the 《Játékok》.

The creative realization of a piano performance style, the short pieces composed of abstractive notes, and the diverse format of his music may seem similar to that of other comtemporary composers at a glance. However, it is imperative to take note of the distinctive style that is ingrained in his musical idiom deep down. The inclusion of the past and present, the symbolism and abstractive nature defined by each musical piece, and the logical flow separates his music, 《Játékok》 from the rest of the contemporary piano collections.

In terms of diversity and quantity, it would not be an understatement to pronounce that 《Játékok》 holds a prominent position among the 20th century contemporary piano literature. The characteristics of 《Játékok》 such as playful and poetic ideas, fragmented compositional style, 'the composed program', the performance aspect, and new acoustic make the collection an important and unique addition to contemporary piano repertoire. The major philosophy of the modern music is reinvented and expressed through a very special perspective of Kurtág,

The salient point of this dissertation lies in its attempt to analyze and understand 《Játékok》 in the eyes of the performer. Subsequently, this analysis can be used as guidelines for the

performance of this collection.

Keywords: György Kurtág, The piano collection 《Játékok》, Imagination, Titles, 'Performer-composer'

Student Number: 2009-30491