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

음악박사학위논문

# 바로크 현악곡의 해석과 연주

## -J. S. Bach의 무반주 바이올린 소나타 푸가악장을 중심으로

2012년 8월

서울대학교 대학원
음악과 현악전공
조 윤 정

국문초록

# 바로크 현악곡의 해석과 연주

## -J. S. Bach의 무반주 바이올린 소나타 푸가악장을 중심으로

조 윤 정
음악과 바이올린 전공
서울대학교 대학원

본 논문은 바흐(Johann Sebastian Bach)의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>(BWV 1001-1006) 중 세 개의 푸가 악장을 바이올린의 특성과 당대 연주 관습을 토대로 분석해 연주 해석의 하나의 가능성을 제시하고자 한다. 이 작품은 바이올린 연주자라면 피할 수 없는 레퍼토리로서, 특히 세 푸가 악장은 여러 성부를 바이올린으로 연주해야 하는 테크닉적인 문제와 함께 푸가 성부의 입체적 조직감 부각 및 균형미, 감정표현까지 예술적 성취를 이루기 위해 해결해야 할 과제들이 다양하다. 또한 바흐작품을 연주하는 경우 역사주의 연주에 대한 입장 표명을 요구하는 시대에서, 어떤 연주 방법을 택하든 당대의 연주 개념과 관습에 대한 이해가 요구된다.

연주는 단지 기술적이고 음악적인 부분만을 연마해서 완성되는 것이 아니다. 연주는 한 작품에 대한 이해와 분석을 통하여 진정하게 실행될 수 있으며 더 나아가 시대의 연주관습과 연주법에 대하여 숙고할 때 현 시대와 거리가 있는 작품까지도 설득력 있는 연

주를 제공할 수 있게 된다. 그 시대의 악보, 연주 기법, 역사적 고찰 등의 연구는 바로크 작품을 접하기 전 연주자가 지녀야 하는 필수 조건이자 덕목인 것이다.

본고는 연주자들에게 이론적인 접근법을 토대로 한 연주법을 제시함으로써 푸가의 음악적 관습과 분석을 고려한 연주법을 제공하고자 한다. 또한 연주 개념에 대한 역사적·이론적 맥락을 짚어봄으로써 바로크 시대의 연주관과 현대의 연주관을 비교해 보고 작품의 이해에 근간이 되는 분석이 음악 실제와 어떻게 연결되는지 아도르노(Theodor W. Adorno)와 다누저(Hermann Danuser)의 해석이론에 대해 살펴보았다. 더불어 바로크 음악의 당대의 연주 개념과 관습은 어떠하였지 살펴보고, 현대에 와서 이러한 관습이 어떻게 재현되어야 하는지를 역사적 논의와 바이올린 연주법을 토대로 조명해 보았다.

주요어 : 해석, 연주, 바로크, 바흐, 푸가, '역사주의 연주'
학 번 : 2007-30481

# 목　　차

국문초록

I. 서론 ····· 1

II. 이론적 배경 ····· 4

1. 연주개념의 변천 ····· 5

2. 연주의 이론적 전제 ····· 14

3. 분석적 해석론의 모델: ····· 19

아도르노(Th. W. Adorno)와 다누저(H. Danuser)

III. 바로크 현악 작품의 연주법 연구

1. '역사주의 연주'의 찬반양론 ····· 26

2. 바로크 시대의 악기와 활 ····· 37

3. 기법적 문제

(1) 아티큘레이션 및 스트로크 ····· 42

(2) 바이올린의 다성부 연주법 ····· 51

IV. 연주 해석적 관점에서 접근한 작품연구

- 바흐 무반주 바이올린 소나타의 푸가악장을 중심으로

1. 작품 개요 ····· 59
2. 소나타 제1번 g minor 푸가
(1) 작품의 특징 ····· 69
(2) 작품 연구 ····· 72
3. 소나타 제2번 a minor 푸가
(1) 작품의 특징 ····· 95
(2) 작품 연구 ····· 97
4. 소나타 제3번 C Major 푸가
(1) 작품의 특징 ····· 116
(2) 작품 연구 ····· 119
5. 체계적 접근: 연주 실제와 연주법 ····· 138
(1) 형식 및 구조와 주제의 변형 기법 파악 ···· 139
(2) 폴리포니의 연주문제 ····· 153

V. 결론 ····· 168

참 고 문 헌 ····· 171
Abstract ····· 182

# 표 목 차

<표 1> 무반주 바이올린 소나타와 파르티타의 조 구성 ····· 62
<표 2> 샤르팡티에, 마테존, 라모, 크반츠, 라보르드가 말한 각 장, 단조의 특성들 ····· 64
<표 3> 소나타 제1번 푸가의 구조 ····· 69
<표 4> 소나타 제2번 푸가의 구조 ····· 95
<표 5> 소나타 제3번 푸가의 구조 ····· 117
<표 6> 바흐 무반주 바이올린 소나타 중 세 곡의 푸가 구조 ····· 139
<표 7> 세 푸가 중 반복되는 구성요소의 구조 비교 ····· 150
<표 8> 소나타 제1번 ····· 153
<표 9> 소나타 제2번 ····· 155
<표 10> 소나타 제3번 ····· 158

# 그 림 목 차

<그림 1> 바로크 활과 현대 뚜르뜨 활 ····· 37
<그림 2> 18세기 초의 활과 18세기후반의 활 ····· 38
<그림 3> 바로크 시대 바이올린과 현대 바이올린 ····· 39

# I. 서 론

'연주'는 '해석'과 밀접한 관계를 갖는다. “바흐의 <브란덴부르크 협주곡 제5번>을 A의 연주로 들어 보겠습니다”라든지 “베토벤의 <9번 교향곡>이 B의 해석으로 연주 됩니다” 등의 말에서 짐작할 수 있듯 오늘날의 연주문화는 해석을 기반으로 한다. 연주자는 작곡가와 청중 혹은 감상자를 잇는 객관적 중재자의 역할을 넘어서 주어진 악보와 여건(악기, 연주공간 등)을 바탕으로 독자적이고 개성적인 연주를 들려주기도 한다. 연주자에 따라 같은 작품이라도 감상자에게 다르게 다가오는 것이다. 이는 같은 작품을 두고 A, B 각기 다른 연주자의 해석이 또 하나의 텍스트로 탄생하는 지점이다.

따라서 우리 시대 연주자는 ‘어떠한 연주관을 갖고 작품에 접근할 것인가’의 문제에서 벗어날 수 없고, 이는 곧 ‘작품을 어떻게 이해할 것인가’의 문제로 귀결된다. 이 문제에 대한 해결 없이 연주기법이나 기술의 숙련만으로는 설익은 연주에 그치고 만다. 특히 바로크 음악을 연주하는 경우 위에서 제기한 질문은 더욱 어려운 실제적인 문제로 다가온다. 연주자는 작품의 전체적인 구조에서부터 다이내믹, 아티큘레이션, 프레이징, 악기의 선택까지 여러 가지 가능성 중 하나를 선택해야 하는 것이다. 악기 선택의 문제를 예로 들면, 세세한 음악적 흐름의 처리를 비롯해 최대한 그 시대의 관습을 정밀히 연구하여 이를 원전 악기로 재현할 수도 있고, 당대의 연주관습을 존중하되 현대적 주법과 해석을 바탕으로 현대 악기로 연주하는 방법 등이 있을 수 있다.

이러한 상황을 바탕으로 본고는 바흐(Johann Sebastian Bach)의 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>(BWV 1001-1006) 중 세 개의 푸가 악장을 바이올린의 특성과 당대 연주 관습을 토대로 분석해 연주 해석의 하나의 가능성을 제시하고자 한다. 이 작품은 바이올린 연주자라면 피할 수 없는 레퍼토리로서, 특히 세 푸가 악장은 여러 성부를 바이올린으로 연주해야 하는 테크닉적인 문제와 함께 푸가 성부의 입체적 조직감 부각 및 균형미, 감정표현까지 예술적 성취를 이루기 위해 해결해야 할 과제들이 다양하다. 필사본을 토대로 기본적인 원곡의 내용은 추측이 가능하지만, 연주자가 해석을 하기 위해서는 문헌에 대한 의존이 필수적이다. 지금까지 이들 푸가에 대한 문헌 연구와 필사본에 대한 해석들은 있어 왔으나, 이 작품을 구체적으로 분석하거나 이에 따른 연주 실제를 논의한 글은 찾아보기 어려웠다. 본고는 연주자들에게 이론적인 접근법을 토대로 한 연주법을 제시함으로써 푸가의 음악적 관습과 분석을 고려한 연주법을 제공하고자 한다.

곡의 분석에 앞서 2장에서는 연주 개념에 대한 역사적·이론적 맥락을 짚어봄으로써 바로크 시대의 연주관과 현대의 연주관을 비교해 보았다. 또한 작품의 이해에 근간이 되는 분석이 음악 실제와 어떻게 연결되는지 아도르노(Theodor W. Adorno)와 다누저(Hermann Danuser)의 해석이론에 대해 살펴보았다. 3장에서는 바로크 음악의 당대의 연주 개념과 관습은 어떠하였지 살펴보았고, 현대에 와서 이러한 관습이 어떻게 재현되어야 하는지를 역사적 논의와 바이올린 연주법을 토대로 조명해 보았다. 이를 바탕으로 4장에서는 바흐 <6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타>의 문헌적·역사

적 배경을 간단히 살펴본 후, 3개의 푸가에서 나타나는 공통점과 각 푸가의 특징들을 살펴보고, 단선율 악기인 바이올린으로 다성법적인 요소를 효과적으로 연주하는 방법을 강구해 보았다. 또한 바이올린 연주자로서 이 푸가들을 해석할 때 간과할 수 있는 점들을 점검한 다음, 연주의 실제 요소와 당대 음악 관습이 존중된 설득력 있는 해석을 제안해 보았다.

# II. 이론적 배경

음악은 악보와 연주의 중재를 요구한다. 이 '중재성'은 건축, 회화, 조형 등의 다른 예술이나 문학과 근본적으로 구분되는 음악 고유의 것이다.[1] 악보 자체만을 음악이라고 할 수 없으며 이는 연주자의 해석을 위한 일차적 자료이다. 그러므로  악보 자체는 어느 시대의 것을 막론하고 모두 불완전하다. 악보의 불완전성은 시대를 거슬러 올라갈수록 그 정도가 더 심하다. 이러한 사실은 연주자에게 시대마다 다른 악보체계와 연주규범 및 연주관행에 대한 폭넓은 이해와 그에 맞는 해석을 요구한다. 특히 해석의 다양성이 인정되는 오늘날의 연주계에서 연주자는 수많은 해석 가운데 선택의 문제에 이르게 된다. 정격(authentic) 연주 내지 설득력 있는 연주에 대한 의문은 물론이요, 이러한 질문에 일련의 답이 주어져야만 비로소 작품의 해석과 연주를 시작할 수 있는 것이다. 특히 바흐 작품을 연주하는 경우 어떤 연주 방법을 택하든 당대의 연주 개념과 관습에 대한 이해가 요구된다. 여기서는 오늘날의 모습과는 매우 다른 바흐 시대 연주의 개념을 중점적으로 살펴보고, 오늘날의 연주관이 도출된 역사적・이론적 맥락을 짚어볼 것이다. 아울러 분석적해석론의 모델로서 아도르노와 다누저의 논의에 접근해 보고자 한다.

1) 조선우, "바로크시대의 연주실제에 관한 고찰", 『음악이론연구』 5 (2000), p. 249.

## 1. 연주 개념의 변천

연주를 둘러싼 개념은 연주라는 단어 자체로부터 유추해볼 수 있다. 영어로는 'recital'[2]이 연주를 지칭하고, 'performance'[3]는 공연에 가까운 말이다. 독일어에서는 연주를 뜻하는 말이 더욱 세분화되어 있다. 'Vortrag'나 'Wiedergabe'는 기보된 것을 있는 그대로 재현한다는 말이고, 'Vortrag'와 비슷한 의미로서 무엇을 표현하거나 재현한다는 'Darstellung', 공연을 뜻하는 'Ausfuehrung' 등이 있다. 또한 한편으로 서로 다른 개념을 이루는 두 단어가 있는데 'Reproduktion'과 'Interpretation'이 그것이다. 이 두 개념은 연주를 바라보는 시각에 차이를 나타내는데, 'Reproduktion'은 재생산으로서 작곡가의 작품을 생산으로 보고 연주는 이를 객관적으로 소리화한다는 의미이다. 해석을 뜻하는 'Interpretation'은 필연적으로 연주자의 주관성이 들어갈 수밖에 없다.

연주 개념은 미학적 사고 내지 사상사와 깊은 연관을 갖는다. 예컨대 감정이론과 수사학 이론은 특히 작곡과 연주에서 1675년과 1750년 사이에 활약한 유명한 작곡가들, 바흐와 헨델(George

---

2) Grove Music-16세기부터 사용된 용어는 연설이나 이야기 계정을 뜻했다. 뮤지컬 맥락에서 용어는 특정 작업의 성능 해석을 나타낸다. 19세기 중반 이후로는 한 연기자 또는 작은 그룹에 의해 주어진 콘서트를 의미해왔다. 'recital'로 설명되는 몇 가지 초기 콘서트들은, 그 의도된 의미가 어느 것인지는 명확하지 않다.

3) Grove Music-음악 제작은 보편적인 인간의 활동이다. 그것은 개인적인 생물학적 필요성을 가장 기본으로 한다. 음악공연은 공공 재산이다; 그것은 오르페우스(적어도 삼천년 전의) 호머의 영웅 이야기(야생 동물을 길들이며 노래와 거문고를 연주하여 사이렌에 저항하는 전설적인 능력을 지닌)와 정교한 서양 미술의 가장 오래된 흔적 일부의 중추적인 역할을 해왔다. 음악의 실제와 라이브 경험은 시대와 세계 문명에 걸쳐 4만년 전의 명백한 유럽 기원에서 현대 세계까지 인간의 문화에 필수적인 것으로 보인다.

Fredric Handel)을 포함한 다수에 의해 가장 두드러지며 끊임없이 언급되었다.[4] 현대의 연주는 연주의 주관성을 인정하고 설득력 있는 해석을 존중하는 시대에 진입하였지만, 바흐가 살았던 18세기의 연주 개념은 재생산에 더욱 가까웠다. 라틴어 'pronuntiatio'에서 비롯된 연주(Vortrag)는 원래 기보된 음악 작품을 객관적으로 소리화하는 과정이었던 것이다. 이는 모방미학적 측면에서 접근할 수 있는 18세기 감정의 독트린, 즉 감정이론(Affektenlehre, Doctrine of Affect)에 근거한 것으로, 감정은 창작에서 뿐 아니라 연주 실제에서도 추구해야 하는 목표였다.[5] 인간의 감정을 제2의 자연으로 보고 감정을 음악 속에 재현하고자 노력한 것이다.

이러한 18세기의 감정은 낭만주의 이후 감정 개념과는 차이가 있다. 현대에 이르는 감정 개념이 주관성을 전제로 한다면, 감정이론에서의 감정은 인간의 총체적인 감정으로서, 객관적으로 전달 가능한 감정을 뜻한다. 감정이론에서 음악적 재현의 대상으로 가장 많이 언급된 것은 사람의 목소리였는데, 목소리의 재현은 곧 '감정적인'(passionate) 사람의 발화에 대한 재현이며, 재현된 목소리가 표현하는 감정은 일종의 공감에 의해 청자에게 전달되는 것이었다.[6]

---

4) 예컨대 음악철학을 주된 연구 방법으로 하는 키비(Peter Kivy)는 16세기 이후 음악과 감정 혹은 정서와 관련된 주된 역사적 흐름을 다음과 같이 파악한다. 작곡뿐 아니라 연주 개념에 있어서도 이 흐름은 밀접히 관련된다: "16세기에는 '감정이입'(sympathy) 이론이었고 17세기에는 데카르트의 정기론(esprits animaux)이었다. 그리고 18세기에는 관념의 연상 이론이었고 19세기에는 신만이 아는 무엇이었으며, 20세기에는 갈등 이론, 정신분석 이론, 행동주의 이론, 생리학 이론, 이어 유감스럽게도 다시 감정이입 이론이다." Peter Kivy, 장호연 · 이종희 역, 『순수 음악의 미학』(이론과 실천, 2000), p. 178.

5) Heinrich Eggebrecht, 김미애 역, "'음악'개념과 유럽의 전통", 『음악과 민족』 3 (1992), pp. 79-80.

6) 이 논의는 이른바 키비의 말소리 이론(speech theory)으로 잘 설명된다: 발화로부터 의미를 제거해도 발화의 정서적 울림은 여전히 남아 있을 수 있다(반드시 그렇지는 않겠지

이는 음악의 억양설(Tonfall-Lehre), 곧 음악수사학과도 연관되는데, 칸트는 이를 언어음의 감정적인 '적응'(Modulation)이란 개념으로 논하였고, 민감하게 반응하는 '연상'(Assoziation)으로 인식하였다.[7] 즉 음악은 유사구문론적(quasi-syntactical)이기에, 그리고 의미론적 수준에서는 쉽게 좌절되기 때문에 무엇을 의미하는지는 결코 말할 수 없지만 무엇을 표현하는지는 종종 제한된 범위 안에서 말할 수 있다는 것이다.[8]

이 시대 데카르트(Rene Descartes)의 『영혼의 정념』(The Passions of the Soul)은 감정이론에 대한 체계적 설명의 시초로서[9], 작곡가와 연주자가 재현해야 할 감정의 기본 원칙을 시사한다. 여기서 감정은 정감 또는 수동적인 느낌[10]으로 설명되는데, 그는 6가지 기본형, 즉 놀라움(admiration), 사랑(amour), 증오(haine), 욕망(désir), 기쁨(joie), 슬픔(tristesse)이 각각 직접적으로 '정기'(vital spirits, 불어로는 esprits animaux)라 불리는 특정한 움직임을 유발한다고 보았다. 이는 음악에도 적용되었는데, 음악적 소리의 움직임

---

만). 예컨대 나는, 비록 그가 무엇을 말했는지는 못 알아들었더라도, 누군가가 나에게 화를 내며 혹은 슬프게 무언가 이야기했음을 목소리의 톤만으로 알 수 있다. 목소리의 정서적 톤의 음악적 등가물은 음악이 무슨 정서를 표현하는지를 인식할 수 있는 주요 동인이다. 따라서 소리를 언어적으로 들으려는 귀의 성향은 음악의 표현적 속성이 음악적 소리와 감정적인(passionate) 인간의 언어 간의 유비에서 비롯된다는 주장을 뒷받침해준다. 이러한 음악적 속성에 대한 개괄적 논의에 대해서는 다음을 참조하시오: Kivy, 『순수 음악의 미학』, pp. 17-29.

7) Immanuel Kant, *Kritic der Urteilskraft*, 백종혁 역, 『판단력 비판』 (아카넷, 2009), p. 53.

8) Kivy, 『순수 음악의 미학』, p. 25.

9) 바로크 시대 감정이론과 음악 수사학, 그리고 데카르트의 정기론과의 관계에 대해서는 다음을 참조하시오: 차지원, "마테존의 정감, 데카르트의 정념", 『낭만음악』 70 (2006), pp. 19-38.

10) 예컨대 무서운 것을 보고 도망치면서 느끼는 공포란 무서운 것이 있다는 의식이라기보다 도망간다는 느낌 그 자체이다. 김한승, "감정", 『미학대계 제2권: 미학의 문제와 방법』 (서울대학교출판부, 2007), p. 334.

이 직접적으로 정기를 흥분시키고, 그래서 감상자의 정서를 불러일으킨다고 보았다. 음악이 모든 '기본적 감정'(garden-variety emotions)(garden-variety란 '보통(종류)의'란 뜻을 지닌 형용사)을 표현할 수 있다는 것이다. 그러므로 만일 작곡가나 연주자가 슬픈 음악을 나타내고자 한다면, 그가 해야 할 것은 그 정서의 환기에 적합한 정기의 방식과 닮은 객관적이고 일반적인 음형을 택하는 것이다.[11] 따라서 모든 작곡가는 데카르트의 저서에서 주지되듯이 기본적 감정에 어울리는 정기의 기본적 움직임을 알 필요가 있고, 그래서 음악에 이들 움직임을 맞추며 작곡할 수 있어야 한다. 또한 데카르트는 연주자의 경우에도 다음과 같이 주문하였다.

> 매 소절의 첫 부분에서 소리는 더욱 명확하게 난다. 가수나 연주자는 이를 본능적으로 깨닫는데, 특히 우리가 거기에 맞춰 춤추는데 익숙한 가락과 관련해서 더욱 그러하다. 여기서 우리는 음악의 박자에 맞춰 적절한 몸동작을 취한다. 음악에 의해 우리는 너무도 자연스럽게 이러한 동작을 한다. 소리가 모든 방면에서 온 몸에 충격을 준다는 것은 의심의 여지없는 사실이기 때문이다. ... 그렇기 때문에, 그리고 음악은 매 소절의 첫 부분에서 가장 우렁차고 명확하게 울리기 때문에 우리는 소리가 정신에 큰 충격을 주고 따라서 우리는 동작을 취하도록 자극된다는 결론을 내릴 수밖에 없

11) 감정을 6개의 기본형으로 구분하고 이의 결합 관계를 추상적으로 나타낸 것은 감정에 대해 분석적으로 임한 것을 보여준다. 그는 감정영향의 분명성과 관련하여 감정과 음정 관계의 상관관계를 살핀다. 그는 감정과 음정의 상관관계가 절대적인 것이 아니라 작곡자의 의도에 따른, 상대적인 것으로 본다. 홍정수 외, 『음악미학』 (음악세계, 1999), p. 289.

다.[12]

즉 이 시대 감정 개념은 주관적 감정이라기보다는 총체적인 인간 감정의 국면으로써, 연주자는 누구나 공감할 만한 양식화된 감정을 전달해야 하는 임무를 띠고 있었다고 볼 수 있다. 이른바 기본적 감정으로서 음악 실제는 인간의 레퍼토리에서 즐거움, 멜랑콜리, 화남, 두려움, 사랑과 같은 공통적·보통적·기본적 감정을 재현해야 한다.[13] 그래서 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emmanuel Bach)는 주관적이라 할 해석을 낮은 수준의 능력으로 치부하면서, 성악이든 기악이든 연주에 있어서 해석은 음악적 사고를 명확하게 하는 능력에 지나지 않는 것으로 보았다.[14] 이렇게 작곡가들은 악보에 대한 객관적 감정의 전달을 중시하는 연주 방법을 악보의 머리말에 덧붙여 제시하기도 하고, 저술로서 표명하기도 하였다. 쿠프랭(François Couperin)은 자신의 음악의 연주에서 장식음이 과도하거나 오용되는 점에 불쾌감을 표시하면서 적절한 연주법을 제시하였으며[15], 칼 필립 엠마누엘 바흐와 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart)는 각각 건반음악과 바이올린의 연주법을 특정하였다.[16]

나아가 음악을 언어적 발화의 하나로 보고, 악보에 나타난 총

---

12) René Descartes, *The Passion of the Soul, Essential Works of Descartes*, trans. Lowell Bair, p. 111(Part I, Article 7), pp. 121-2(Part I, Article 27).
13) Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford (Oxford University Press, 2002), p. 20.
14) Angelo Francis Dorian, 안미자 역, 『음악 연주사』 (세광음악출판사, 1986), p. 128.
15) François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, 1917.
16) Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch ueber die wahre Art das Clavier zu spielen*, Leipzig, 1753; Leopold Mozart, *Versuch einer gruendlichen Violinschule*, Augusour, 1756. 최윤애, 박초연 역, 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』(예솔, 2010).

체적인 감정을 전달하기 위한 방법으로 음악은 수사학과도 밀접히 관련된다. 수사학은 효과적인 웅변술을 위한 일련의 체계로써, 단일한 감정을 드러낼 것이 요청되는 작곡과 연주는 당시 수사학의 영향을 받았다. 그 방법은 다섯 가지 과정을 거치게 되는데, 즉 창안(Inventio), 배열(Dispositio), 표현(Elocutio), 암기(Memoria), 전달(Pronunciatio)이다.[17] 연설의 준비부터 끝까지 이러한 모든 과정은 세부적으로 조율되고 체계적으로 계획되어 설득력 있는 전달을 목표로 한다. 이는 메르센(Marin Mersenne)의 『보편적 화성론』*(Harmonie Universelle)*을 비롯하여 크반츠(Johaan Joachim Quants) 등에 의해 논의되었고, 특히 마테존(Johann Mattheson)의 『완전한 악장』(*Der vollkommene Capellmeister*)에서 자세하게 논의된다. 위에 제시된 수사학의 과정에 따르면 연주란 라틴어 어원(pronuntiatio)에서 짐작되듯 '전달'의 일환이며, 마테존은 연주자에게 정확한 연주뿐 아니라, 언어 습관에서 쉼표와 마침표가 중요하듯 음악적 흐름을 결정짓는 아티큘레이션으로 호소력 있는 연주를 요구하였다.

한편 연주에 관한 문제는 1800년 전후에 영향미학이 작품미학으로 바뀌어가면서 변화가 감지된다. 작품이 정서적으로 어떤 영향을 미치는가에 관심을 집중했던 미학적 평가는 가사나 표제 같은 음악외적 요인이 연관되지 않은 순수 기악음악, 즉 절대음악의 탄생과 더불어 그 힘을 잃게 되었다. 이제 음악작품은 작곡가로부터 분리되어 그 자체로서 고유한 가치를 갖는 것으로 인정되고, 작품의

17) 각 과정에 대한 자세한 논의는 다음을 참조하시오. 민은기 외, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』(음악세계, 2006), pp. 64-70.

의미를 다양하게 재구성해 낼 수 있다고 믿게 되었다. 즉 음악작품이 독자적인 미학적 내용을 갖게 된 것이다. 결국 19세기 후반 들어 연주는 독자적인 영역으로 '해석(Interpretation)'이라는 개념으로 이해되었다. 전통적이고 일반적 연주에서 벗어나 개별 작품의 총체성에 대해 논하는 분석적 해석론(Interpretationsanalyse, analytical Interpretation)이 대두된 것이다. 또한 기술의 발달에 따른 음반 제작의 활성화는 해석적 연주의 기폭제가 되면서, 한 작품에 대한 하나의 '올바른' 연주가 존재한다는 생각은 불가능해졌으며 작곡가를 감상하는 동시에 연주자를 감상한다는 다양한 해석의 결과에 이르렀다.

이러한 상황에서 연주는 과학적 발견과는 다르게 하나의 작품을 두고도 여러 답과 의미를 발생하게 한다. 하지만 "서로 '다른' 연주를 한다고 해도 그 '다름'을 있게 한 근거에 정당성이 있어야 하며 정당성을 가질 때라야 비로소 다름이 다른 구실을 할 수 있다"[18]는 이강숙의 지적처럼, 해석에 대한 일련의 근거가 제공되어야 설득력을 확보할 수 있다. 그렇다면 "바로크 음악의 연주에는 어떤 관점을 채택해야 할까?" "바로크 음악의 연주에는 현대의 연주관과 구별되는 바로크적 연주관을 택해야 하는가?" "시대적 불일치는 어떻게 해소해야 되는가?" 이러한 일련의 질문들에 대한 답은 현재 나타나고 있는 연주문화의 양상을 살펴봄으로써 대신할 수 있을 것이다.

오늘날의 연주는 대별되는 세 양상으로 구분해 볼 수 있을 것이다. 먼저 객관적인 연주로서 해당 작품의 작곡가가 생존한 시대의

18) 이강숙, "연주와 해석", 『연주와 해석』 (음악춘추사, 1992), p. 110.

연주관습과 크게 다르지 않은 역사주의 연주(historical performance)를 꼽을 수 있다. 오늘날의 연주환경이 아닌 모든 여건과 요소를 그 시대에 최대한 맞추어서 연주하는 고음악 연주를 그 예로 들 수 있다. 두 번째로는, 음악적 표현 예술을 보여주는 위대한 작품은 해석자의 주관에서 최종적 척도를 발견해야 한다는 해석의 주관적 감정을 중시하는 주관적 연주를 들 수 있다. 마지막은 현대적 편곡 연주라 할 수 있는데, 작품을 현재의 시대적 관점에서 재작업하여 청취자의 미적인 이상에 적응시키려는 시도를 한 연주 유형이다. 이는 작품 안에 내재했던 또는 거기에서 완전히 낯설었던 요소들을 생동감 있게 현대적으로 변화시키는 연주라 할 수 있다.

한편 해석의 방법에 있어서도 작곡가를 중시할 것이냐 작품을 중시할 것이냐에 따라 다른 두 양상이 나타난다. 이러한 해석이론의 차이는 스트라빈스키(Igor Stravinsky)와 베커(Paul Becker)의 논의에서 두드러진다.[19] 스트라빈스키는 연주를 객관적 대상으로 보고 악보에 드러난 작곡가의 의지를 무엇보다 중시하였다. 따라서 연주자는 청중에게 전달하는 객관적 중재자로서, 악보를 충실하게 재현하고자 노력할 것이다. 이와 다른 의견을 펼쳤던 평론가 베커는 연주자가 미완성 상태의 악보를 연주에 이르러 비로소 완성으로 이끌게 된다고 보았다. 그는 연주는 재생산이 아닌 또 다른 생산활동이며, 따라서 즉흥 연주는 연주자의 자유가 최대한으로 보장된 연주로 연주자 개인의 자유와 상상력, 그리고 독립성이 중요하다고 믿었다. 편곡연주 또한 즉흥연주의 하나로 긍정적으로 보았고 연주자는 작

19) 더욱 자세한 논의는 다음을 참조하시오. 홍정수·허영한·오희숙·이석원, 『음악학』 (심설당, 2004), pp. 222-27.

품과 청중을 연결해주는 중재자가 아니라 작곡가와 같은 정도의 가치를 갖는 창조자의 위치까지 도달한다고 말했다. 그는 연주자가 작곡가의 종속자로서 작품의 재생산이 목표가 아닌 자신의 개성과 상상력을 발휘시킬 수 있는 가능성을 중요시 여겼다.

## 2. '연주'의 이론적 전제

이렇듯 연주와 해석이론이 오늘날까지 다양하게 전개되는 가운데, 연주자는 바흐의 현악작품을 연주할 경우 악보의 선택부터 실제 연주에 이르기까지 자신의 음악관에 대한 시험대에 오르게 된다.

시중에는 많은 악보 버전(version)들이 난무하고 있고 이 중에는 편집자들의 주관적인 관점이 작곡가의 기보와 의도를 왜곡하는 경우도 있다. 연주자는 이 점을 고려하여 자필보를 토대로 연구한 자신의 이론과 해석을 전제로 하고 있는 악보를 찾아야 할 것이다. 다트(Thurston Dart)는 작곡가에게나 연주자에게 정당한 책임을 지고 있지 않는 편집자들에 대해 비난하며 오늘날의 연주자들이 옛 작품을 대할 때, 그 작품이 처음 연주되었을 때처럼 들리게 연주하지는 못할지라도 악보에 쓰여 있는 표기 정도는 그 시대와 같은 눈으로 보고자 하는 노력을 해야 한다고 주장한다.[20]

연주의 요소는 작품의 템포와 정서가 어떠한지에 따라서 또한 달라진다. 내림활과 올림활 쓰기, 다이내믹, 스트로크와 비브라토, 핑거링 그리고 장식음을 사용하는 법까지도 템포와 표현하고자 하는 감정표현에 달린 것이다.[21] 바흐의 작품 중에는 템포가 기재되어 있는 것도 있지만 그 범위가 상세하지 않고 생략되어 있는 경우도 있다. 또한 시대적 변화와 악기의 개량 등에 의한 변화로 인해 템포에

---

20) Thurston Dart, *The Interpretation of Music* (Harper & Row, NY, 1963), p. 168.
21) David D. Boyden, "The Violin and Its Technique in the 18th Century", *The Musical Quarterly*, 36/1 (1950), p. 35.

대한 다양한 견해가 생겨나고 있다. 피아니스트이자 이론가인 뷔마이어(Grete Wehmeyer)는 시대마다 추구한 템포가 다르다는 것을 주시하며, 시대 혹은 작곡자에 맞춰 템포의 변화가 시도되어야 한다고 주장한다. 비록 현대의 악기 개량과 연주기법의 발전이 복잡하고 어려운 패시지라 할지라도 빠른 템포로 쉽게 연주할 수 있는 능력을 갖추게 하지만 이러한 진화가 바흐시대의 음악과는 적합하지 않다는 견해가 생겨났다. 또한 바흐시대의 활은 현대의 모습과는 다른 것으로 활의 특성상 물리적으로 한 활을 길게 연주할 수 없었기 때문에 느린 악장을 너무 느리게 연주하는 현대의 연주 방식 또한 개선되어야 한다는 의견도 찾아볼 수 있다. 하지만 다른 한편으로는 바흐시대와 현대는 그 시간만큼 과학기술의 발전 또한 크게 차이가 나므로 이에 따른 템포의 변화가 필요하다는 주장도 찾아볼 수 있다.[22] 연주자는 이러한 논쟁 안에서 자신의 템포 선택을 뒷받침해 줄 수 있는 확고한 주장과 논리가 필요할 것이다.

다이내믹, 아티큘레이션, 프레이징과 함께 장식음에 대한 연구까지 연주자는 고려해야 한다. 바로크시대의 장식음 사용은 더 이상 선율만을 위한 것이 아니었다. 그것은, 특히 1600년대 이후 우리가 사용하는 새로운 기보체계가 확립되면서, 또한 리듬적 장식으로, 그리고 비화성음이나 불협화음적 사이음들을 사용하는 화성적 장식으로도 확대되었다. 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643)는 1614년 저술에서 오르간을 마드리갈의 연주 때처럼 자유롭게 장식하길 권했다. 이미 1600년대 이후 관습이 된 장식음의 기보는 바로

22) Grete Wehmeyer, *Prestiβiβimo* Hamburg: Keller GmbH & Co. Verlags KG, 1989), p. 7.

크 말기의 바흐에서 완성된다. 바흐는 연주자들의 지나친 자유 해석을 반대하며 모든 장식음을 작은 음표들로 완벽하게 기보하였다. 이것은 그의 후기 작품들일수록 더 분명하다. 샤이베(J. A. Scheibe, 1708-1776)는 바흐가 모든 장식음들을 작은 음표들로 기보하고 연주기호까지 악보화하여 혼란스럽다고 비난하였다. 그러나 이러한 샤이베의 주장은 장식음 기보를 옹호하던 비른바움(J.A. Birnbaum) 등 동시대의 작곡가군에 의하여 역비판되었다.[23]

다음으로는 악기선택과 연주공간을 꼽을 수 있다. 멘델스존이 1829년 마태 수난곡을 연주했을 때 3, 4백 명에 이르는 합창단이 동원되었는데, 이것은 바흐로서는 상상도 할 수 없었던 일이었다.[24] 지휘자 마리너(Neville Marriner)는 “만일 바흐가 오늘날과 같은 악기를 제공받았더라면 바흐는 틀림없이 현대의 악기를 사용했을 것이라고 확신한다”라고 주장하며 현대 악기의 사용을 권장한다. 원전악기를 사용할 것인지 현대악기를 사용할 것인지, 연주를 할 곳이 콘서트홀인지 궁정교회와 같이 소규모의 장소인지의 판단은 연주자가 무엇을 우선순위에 두고 있는지에 따라서 변화할 것이다. 연주하는 곳이 콘서트홀이라면 “수천 명을 수용할 수 있는 거대한 홀은 원전악기에게 지옥과 같은 곳이다”라는 의견처럼 원전악기의 사용은 독이 될 수도 있기 때문이다.

이렇게 수없이 많은 논점의 대상이 되는 바흐작품은 크게 두 가지의 관점으로 나누어진다.[25] 역사주의적 관점에 의한 바흐-전통

23) 조선우, “바로크시대의 연주실제에 관한 고찰”, p. 263.
24) Michael Sartorius, "Authentic" or "Traditional", 1999.
25) 이러한 관점의 틀에 대한 자세한 논의는 다음을 참조하시오. 홍정수·허영한·오희숙·이석원, 『음악학』(심설당, 2004), pp. 205-12.

과 현대적 관점에 의한 바흐-해석이 그것이다. 역사주의적 입장에서는 바흐 작품의 신성불가침성, 기념비로서 보존성에 대한 예술작품의 권리가 강조되었고 원래의 것에 충실함, 원형성, 양식의 진정성 등에 대한 요구가 생겨났다. 이 유형의 견해는 원전악기 연주단체인 <스콜라 칸토룸 바실리엔시스>(Schola Cantorum Basiliensis)의 창시자 네프(Karl Nef)의 견해에서 잘 나타난다. 그는 "중요한 의미를 지니는 바흐의 작품은…예술적으로 뿐만 아니라, 역사적으로 중요한 원전이다. 모든 인간의 작품처럼 바흐의 작품도 역사적으로 전제되었고, 그 시대를 통해서만 완전히 이해할 수 있다.…음악학의 숭고하고 신성한 의무는 걸작을 역사적으로 옳게 연구하도록 엄격하게 노력하는 것이라고 나는 생각한다.…지금까지의 불충분함, 소위 말하는 현대적인 예술적 요구와 역사적 요구 사이에서의 우유부단함은 아무 것도 하지 못하며, 최대한 결실 없는 논쟁만을 불러일으킨다. 학문적 의미를 생각하는 사람이라면 단지 절대적으로 역사적인 충실함만이 목적이 될 수 있다는 사실을 통찰해야 한다."고 말했다. 반면 현대적인 입장에서는 바흐가 예술적으로 새롭게 탄생되는 것, 양식적인 변형가능성에 대한 예술적 권리가 강조되었고, 예술적인 직관에 의한 자유로운 재창조에 대한 요구가 나타났다. 이러한 바흐 해석은 예를 들어 피아니스트 굴드(Glenn Gould)의 연주에서 찾아볼 수 있다. 굴드는 "새로운 해석이 작품이 가지고 있는 중요하고 역사적인 특성을 해치지 않는다"는 견해를 가지고 바흐의 건반악기곡을 현대적 피아노로 연주했다.

바흐의 작품을 바흐-전통과 바흐-해석에 이어 또 다른 관점으로 살펴보자면 바로크의 종결과 새로운 시대의 시작을 들 수 있다.

베쎌러(Heinrich Besseler)는 바흐의 음악은 18세기 후반 음악 발전에 있어 중요한 전제가 된다고 주장하였다. 특히 바흐의 기악음악에는 표현성의 다이내믹, 성격적 테마, 체험적 형식, 주제적 기법 등의 카테고리가 뚜렷하게 드러나는데, 이는 고전 낭만적 음악의 중심을 이루는 요소로서, 바흐의 음악은 새로운 시대의 시작을 의미한다는 것이다. 반면 에게브레히트(Hans Heirich Eggebrecht)는 “바흐는 시작이 아니라 종결이다”라는 슈바이처(Albert Schweitzer)의 견해에 동의하면서, 바흐의 음악은 17세기 작곡론의 중심에 있다고 주장하였고, 이에 따라 바흐를 바로크 음악의 집대성으로 이해해야 한다고 보았다. 이러한 바흐에 대한 상반된 시각은 상반된 해석 유형을 정당화하였다. 즉 베쎌러의 주장은 바흐의 현대적 해석, 즉 바흐를 고전-낭만적 전통에 근거해 연주하는 유형을 정당화하였고, 바흐를 종결로 보는 에게브레히트의 이해는 바로크적 역사 이해를 전제로 한 역사적 연주 실제를 정당화시켰다.

## 3. 분석적 해석론의 모델: 아도르노와 다누저

이렇게 각기 다른 특징들을 가지고 있는 연주와 해석이론을 연주자가 어떻게 선택하고 적용시켜야 할 것인가는 매우 중요하다. 해석이론의 두 가지 모델로 아도르노와 다누저의 논의에 간략히 접근해보고자 한다.[26]

20세기 철학적 논의뿐 아니라 음악에 대한 상세한 주석을 펼친 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)는 해석이론(Interpretationstheorie)을 통하여 작품의 연주에 앞서 작품에 대한 세밀한 분석과 고찰을 강조한다. 이에 따라 정확성과 치밀함에 의한 연주가 예술적 판타지를 진정하게 실현시킨다고 그는 주장했다. 그는 음악연주의 가장 중요한 척도를 <작품 자체>에 두고 있다. 즉 그는 작품을 구성하는 구조, 테크닉 등 세세한 작곡기법적 이해가 연주의 중요한 조건이라고 보고 있다. 그러므로 아도르노는 작품을 어떻게 연주해야 하는가의 문제보다는, 작품을 어떻게 이해하는가의 문제를 더 중요시 한다. 더욱이 연주는 작품의 이해에 의존적이기 때문이다. 그리고 작품의 이해는 작품의 구조를 명확하게 아는 작업이 수행된 이후에야 의식화될 수 있다고 본다. 한 작품을 처음 대할 때 연주가는 어떤 식으로 접근해야 하는가? 이에 대해 아도르노는 연주자가 작품에 테크닉적으로 익숙하기 전에, 이 작품의 작곡적 사

26) 더욱 자세한 논의는 다음을 참조하시오. 오희숙, "연주와 분석 -Th. W. 아도르노의 해석이론을 중심으로-", 『음·악학』 (1997); 홍정수, 오희숙, 『20세기 음악미학 이론: 아도르노, 달하우스, 크나이프, 다누저』 (심설당, 2002).

상을 먼저 명확하게 알아야 한다고 본다. 왜냐하면 작곡적 사상 안에 모든 세세한 요소들이 다 포함되기 때문이다. 연주가가 매우 정밀한 시각에서 작품을 고찰해야 한다는 아도르노의 주장은 예술적 판타지의 전제가 상상력 혹은 즉흥적인 것이 아니라는 그의 주장에서 더욱 뚜렷해진다. 그는 엄밀하고 객관적인 분석과 근거를 통하여 작은 부분의 음악적인 구조까지 파악하는 것만이 예술적 판타지를 구축하는 전제라고 말한다.[27]

아도르노는 "작품의 소구조"에 대한 이해를 매우 강조한다. 즉 작품의 세세한 부분을 분석, 고찰하여 작품을 충분히 이해한 이후에야 연주의 작업이 뒤따라야 한다는 것이다. 이러한 세부적인 작업이 작품 전체 관망의 전제 조건이며, 이를 통해 연주가 예술적, 창조적 작업이 될 수 있다고 주장한다.[28] 이러한 연주와 작품과의 관계를 그는 그만의 변증법적인 시각에서 설명하고 있다: "해석적 안내에 있어서 무엇보다도 작품 자체가 우선권을 지님에도, 나는 여기서 작품 분석과 해석적 분석을 구분하지 않았다. 그럼에도 불구하고 이 두 영역을 내가 구별하는 이유는, 단지 단조로움을 피하기 위한 것만은 아니다. 작품과 연주와의 관계는 단순히 서로 근거를 두는 것이 아니라, 변증법적인 상호영향을 미치기 때문이다. 어떠한 부분을 어떻게 의미있게 연주할 것인가의 문제는 작곡의 문제에 연관되며, 반대로 형식 구조의 문제 또는 주제의 연관성의 문제 같은 작곡적 문제는 해석에 안내의 역할을 한다."[29]

---

27) Ibid., p. 46
28) 오희숙, "연주와 분석 -Th. W. 아도르노의 해석이론을 중심으로-", p. 37.
29) 홍정수, 오희숙, *op. cit.*, pp. 366-68.

그에게 있어서 특히 악보는 우선권을 지닌 가장 중요한 요소였고 다양한 창조적 가능성은 인정하나 가장 결정적인 요소는 작곡적 사상이며 이는 기호로 고정된다고 말했다. 아도르노는 악보라는 객관적 사실을 근거로 하는 매우 합리적인 해석이론을 제시하며 예술작품의 의미가 예술가의 주관적인 해석에 의해 나타나기 보다는 작곡 구조 및 기법에 대한 판단에 근거하여 파악할 수 있는 것이라고 주장했다. 또한 "작품의 소구조"의 이해를 통한 작품과 연주와의 상호작용까지도 제시한다.

한편 다누저(Hermann Danuser, 1946～)는 현재의 음악문화적 상황과 연결되는 실질적인 문제에 주목하며 음악미학적 문제(예를 들어 가치판단, 자율성 등)보다는 객관적 접근 방식에 초점을 맞춘다. 그는 주관적 견해를 부각시키기 보다는 사실 규명에 주력하며 음악미학적 논의에 있어서도 자신의 독자적인 시각에서 카테고리를 나누어 그 문제를 객관적으로 드러내는 일을 더 중요시한다. 또한 그의 관심사는 지금까지 음악학 분야에서 연구해온 것을 하나의 학문분야로 체계화시키는 일이다. 즉 그가 생각하는 음악관은 전통적 미학에서 다루는 음악의 본질이나 작품에 대한 사변적 연구뿐만 아니라, 음악의 연주 문제와 수용문제, 더 나아가 음악이론과 음악편사학까지도 포함할 정도로 확대된 것이다.

다누저는 음악학과 연주, 즉 음악에서 학문과 실기를 연결시키는 시도에 많은 관심을 가졌고, 그의 연구는 역사적 고찰을 토대로 현재의 연주 문화를 체계화시키며 <분석적 해석론>이라는 이론으로 귀결된다.[30] 그는 18세기의 연주론(Vortragslehre), 즉 연주의 옳은 연주 또는 훌륭한 연주에 대한 규정을 명확하게 할 수 있다는

전제하에, 이러한 훌륭한 연주의 일반적 법칙을 찾아내는 것을 목적으로 하는 이론이 존재한다는 생각은 오늘날에 불가능해졌음을 주장한다. 그는 많은 연주자들이 자신만의 개성 있는 해석을 통해 다른 연주와 구별되는 자기 연주의 독자성을 주장할 수밖에 없게 되었지만, 이러한 해석문화가 모든 것을 다 허용하는 것이 아님을 말한다. 즉 개별적 음악 작품은 서로 다른 해석을 통하여 다르게 듣고 다르게 체험할 수 있다는 생각이 일반화되었지만, 이 가운데 질적 가치를 지니는 해석을 추구하는 것이 연주자 및 음악학자의 과제라는 것이다. 이러한 해석에 대한 연구 분야를 다누저는 음악의 "해석론"이란 개념으로 설명한다.

다누저는 현재의 음악 해석을 <객관적 연주>와 <주관적 연주> 또는 <작품에 충실한 연주>와 <악보에 충실한 연주>로 분류한다. 객관적 연주는 연주자의 주관보다는 작품과 연관된 객관적 사실(악보, 작품의 탄생 시기, 연주관행, 작곡가의 기록 등)을 중시하는 연주로, 작품이 탄생한 시대의 연주 관행에 따라 가능한 한 그때의 연주 이상을 현대에 그대로 재현하려는 <역사적 연주실제론(정격연주)>가 대표적 유형이다. 이에 비해 주관적 연주는 연주가의 주관적 음악관, 또는 연주되는 시기 등을 중점적으로 보는 연주이다. 이와는 다른 각도에서, 다누저는 작품 자체를 독창적 대상으로 보아 악보를 어떻게 이해할 것인가의 문제에 따라 <작품에 충실한 연주>와 <악보에 충실한 연주>를 나누어 설명하기도 한다. 문서화된

30) Hermann Danuser, "Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation", *Funkkolleg Musikgeschichte, Studienbegleitbrief 11* (Weinheim, 1988), p. 77.

악보에 가능한 한 엄격하게 따르고, 그것을 음향적으로 정확하게 실현하려고 노력하는 연주는 <악보에 충실한 연주>로 볼 수 있다면, 악보로는 기록되지 못한 작품의 예술성을 밝히고 보여주려는 <작품에 충실한 연주>가 있다는 것이다.

다누저는 또 다른 자신만의 특유의 시각으로 해석문화의 다양해진 연주계의 상황을 세 가지 유형으로 나누고 있다. 첫째는 역사적-복구적 유형으로, 1780년경의 비엔나 고전까지 시기의 작품을 주요 대상으로 하며, 역사적 음악학과 가장 밀접한 관련을 갖는다. 둘째는 전통적 유형으로 18세기 초 음악부터 20세기 초의 음악을 폭넓은 대상으로 하고 해석의 주관적 감정을 중시한다. 원전 텍스트에 대한 충실함에서 어느 정도 해방되는 것이 음악적 예술작품에 대한 "진정한 충실함"의 전제가 된다고 주장한다. 마지막으로 현대화시키는 유형은 음악작품을 현시점의 미적 이상에 적응시키려고 한다. 즉 연주를 듣는 현재의 시점을 작품의 탄생시기보다 중요하게 보는 것이다. 중세부터 19세기까지의 음악작품을 포괄적으로 다루는 이 유형은 이전의 작품을 동시대적 기대의 지평에 적응시키는 것이 특성이다. 다누저는 이렇게 서로 다른 각도의 음악해석적 연구를 바흐의 음악에 비추면서 음악학과 음악연주 특히 음악미학적 사고와 음악연주의 밀접한 관련성을 보여주고 있다. 역사주의적 관점에 의한 <바흐-전통>이냐, 아니면 현대적 관점에 의한 <바흐-해석>이냐, 또한 바흐 음악을 <바로크의 종결>로 아니면 <새로운 시대의 시작>으로 볼 것인가의 상반된 해석 유형은 다양함과 그 영향력을 보여준다. 그의 음악연주에 대한 연구는 <분석적 해석론>이라는 이론으로 결론짓는다. 이는 오늘날의 연주 문화를 접근하는 방식으로 시

도된 것으로 개별적 음악작품에서 출발하여 그 작품의 총체성을 논하고 연주의 법칙들을 찾아내어 궁극적으로 개별적 음악작품의 적절한 연주를 위한 방법을 모색하는 것을 목적으로 한다.[31]

다누저는 이러한 분석적 해석론이 하나가 아닌 몇 개의 방식으로 나타난다고 말한다. 이러한 유형들은 카테고리의 기본 유형을 보여주는 것으로, 이 유형 안에 서로 다른 해석적 분석론의 다양한 방식이 나타나며, 이러한 다양한 방식은 오늘날까지 음악학에서 중요한 과제가 된다. 분석적 해석론의 첫 번째 형태(한 음악작품의 악보를 그것의 가능한 연주적 해석의 측면에서 분석하는 경우: 연주적-잠재적)는 전통적 "연주론"과 밀접한 관련을 갖는 형태로, 이미 앞에서 설명되었듯이 개별적 작품을 중심으로 연주에 관해 고찰하는 형태이다. 그가 제시하는 분석적 해석론의 두 번째 유형(실제로 연주된 작품해석의 분석: 연주실제적)은 이미 존재하는 음향적 자료(예를 들어 LP, CD 등과 이러한 형태 이전의 종이말이 기록)를 분석함으로써, 실제적인 연주의 역사와 미학적 이상 등을 고찰하는 것이다. 음향으로 존재하는 작품해석을 연구하는 이 방식은 잠재적으로 끝없이 자주 반복 가능한 대상을 연구하여 그것의 음향적 형태의 특성을 드러낸다는 점에서 객관성을 확보하고 있다고 다누저는 보고 있다. 이 방식에서 중요한 점은 작품해석의 음향적 결과를 악보와 비교하는 것이 아니라, 어떤 척도로 해석적 분석을 할 것인가를 미리 정하지 않은 채로, 음악적 작품해석의 특성을 밝혀내는 것이다.[32]

---

31) 홍정수, 오희숙, *op. cit.*
32) *Ibid.,* pp. 365-69.

이러한 분석적 해석론은 두 가지 의미로 정리할 수 있다. 첫째, 오늘날 해석 문화에서는 어떤 해석이 옳거나 그르고, 성공적이거나 실패라고 평가를 내리려는 의도를 버리고, 모든 해석이 다양한 가능성의 하나를 보여준다는 생각이 일반화되었다. 그러나 이러한 다양성은 절대적으로 모두 허용되는 것이 아니라, 예술작품의 요구나 수준, 그리고 현대의 음악적 상황 하에 그 적절성이 평가되어야 한다는 점을 강조한다. 둘째, 분석적 해석론은 <해석>의 이론적, 실제적 측면을 연결시키는 시도로 볼 수 있다. 일반적으로 음악적 해석은 작품의 구성이나 내용을 설명하는 작업과 작품을 음향적으로 재현하는 연주 작업의 이중적 의미를 갖는 동시에 서로 밀접한 연관을 갖고 있다. 한 작품을 이론적으로 해석하는 작업은 연주 실제에 영향을 주며, 연주의 경험은 작품의 이론적 해석에 도움을 줄 수 있기 때문이다. 이러한 의미에서 <분석적 해석론>은 <분석>과 <연주>의 영역을 중재시키는 방식으로도 이해할 수 있다. 이렇게 작품 하나하나의 독자성을 인정하고 엄밀한 분석과 미학적 연구를 통하여 한 작품을 파악하고 여기에 가장 적절하다고 생각되는 연주방식을 찾아내려는 시도는 오늘날 연주자들이 항시 거쳐야 할 과정이라고 생각한다.[33] 즉 연주는 신념의 문제가 아닌 연주자의 예술성과 예술적 감각의 문제로 바라보아야 한다는 것이다.

33) *Ibid.,* pp. 371-72.

# III. 바로크 현악 작품의 연주법 연구

## 1. '역사주의 연주'의 찬반양론

한 작품에 대한 해석방식을 현재와 현대의 정서에 맞추느냐 아니면 과거 그 음악이 연주되었던 상황에 맞춰 당시 작곡가가 의도했던 소리에 가깝게 연주 하느냐는 연주자의 선택이다. 하지만 과거 음악의 실체에 대한 정확한 지식이 있어야 그것을 복원할 수도, 혹은 현대적으로 해석할 수도 있을 것이다. 바로크 시대 음악은 현재와 시기의 차이가 크게 나는 만큼 음악적 관습과 실제가 현재와 많이 달랐으며 그래서 이와 관련된 지식이 가장 절실하게 요구되는 시대이다. 도닝턴(Robert Donington)은 시대적 음악적 관습 터득의 중요성을 다음과 같이 설명한다.

> 개별적인 취향을 드러내지 않은 채로 자유로운 장식음을 반복하는 일은, 즉 우리의 지식을 드러내지 않은 채로 장식음을 연주하는 것은 불가능하다. 바로크 기보법은 우리에게 모든 표현의 의무를 떠넘기기 때문에 우리의 취향이나 바로크 스타일에 대한 우리의 연구와 지식을 드러내지 않고서는 도저히 연주 할 수 없다.[34]

34) Robert Donington, "Authenticity and Personality", in *The Interpretation of Early Music* (London, Boston: Faber and Faber, 1979), pp. 44-51.

바로크 시대에는 작곡가와 연주자의 분리가 크게 없었다. 그러므로 악보에 쓰인 작품의 연주가 소리로 연결된 해석과 일치될 수 있었으며 작품의 정수 또한 더욱 잘 표현될 수 있었다. 하지만 오늘날은 악보만을 통해서는 해결할 수 없는 매우 심각한 시대적 격차나 단절의 문제에 직면하므로 당시의 음악적 특징들을 정확하게 이해할 필요가 있다. 바로크 음악의 연주 문제로는 악보 선택, 템포, 다이내믹, 아티큘레이션, 프레이징, 장식음, 악기선택(원전악기 vs. 현대악기), 연주 공간(궁정 교회 vs. 콘서트홀) 등을 꼽을 수 있다. 스캇(Marion M. Scott)은 헨델과 바흐의 바이올린 작품에 대해 다음과 같이 말한다.

> 나는 바흐와 헨델을 알려면 그들이 존재했던 18세기의 스타일을 알아야 한다는 말로 이 글을 시작했다. 그리고 그 스타일을 터득했다면 우리는 그들의 스타일로 돌아가 연주자들이 18세기에 맞는 컨디션으로 아름답게 연주할 때까지 기다려야한다는 말로 이 글을 마친다. 너무나 적은 숫자의 연주자들만이 하프시코드와 low-bridge, out-curve 활을 다룰 줄 안다. 하지만 누구든지 18세기 해석의 규칙과 실습을 거치고 장식음의 사용이 정말로 꾸미는 것에 목적을 둔다는 것을 기억한다면 이를 훌륭히 해낼 수 있다. 얼마나 많은 연주자들이 부점의 점이 '그레이스'이며 그 점이 조금은 길게 연주되고 부점을 따르는 짧은 노트는 쓰여 있는 것보다 짧게 연주되었다는 사실을 알고 있을까. 만약 그들이 이 사실을 배웠더라면, 우리는 기계 같은 혹은 토끼처럼 껑충껑충 앞으로 달려가는 연주는 듣지 않아도 됐을 것이다.[35]

그는 연주자들이 18세기 작품을 그 시대에 맞는 연주법과 악기사용 등에 대한 노력 없이 연주하는 것을 비판하며 무엇보다 시대에 대한 이론과 지식이 중요함을 강조한다.

이렇게 작품의 연대와 동시대적인 연주를 추구하는 움직임은 역사주의적 연주 (Historically Informed Performance)운동으로 연결된다. 역사주의적 연주 운동은 20세기를 통해 꾸준히 성장했으며 20세기 말에는 음악연주와 학문적 활동 모두에 큰 영향력을 끼쳤다.[36] 역사주의적 연주는 역사적 의식에 기초한 연주를 말한다.[37] 같은 의미로 다양한 용어들이 쓰여 왔는데 그 중 대표적인 것으로 '정격연주'(authentic performance)[38]를 들 수 있다. 정격연주는 작품의 연대와 동시대적인 연주를 추구하는 것이다. 정격연주를 추구하는 연주자들은 가능한 한 원전이나 초판 악보 등의 일차적인 문헌을 통해 작곡가의 의도를 파악하고자 하고, 당시의 증거들을 기초로 재구성된 연주관습을 선호하며, 그 시대의 악기를 사용하고 연주 장소 등 부수적인 특징들에 대해서도 관심을 갖는다.[39]

역사주의적 연주 운동의 기원은 18세기 초까지 거슬러 올라가며 독일에서는 바흐 음악이 점점 커가는 시민사회에서의 신앙적 경

---

35) Marion M. Scott, "The Violin Music of Handel and Bach", *Music & Letters*, 16/3 (1935), p. 199.

36) Frederick Neumann, "The Rise of the Early Music Movement", in *New Essays in Performance Practice* (Ann Arbor: UMI Press, 1989), p. 3.

37) Robert Donington, "Why 'Early Music'?", *Repercussions* 2 (1993).

38) 물론 오랜 시간 관례상 쓰인 정격연주라는 개념은 그 개념적 비판에 직면하여 현재는 역사주의 연주 개념으로 포섭되었다.

39) Stanly Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (London: Macmillan Publishers Ltd, 2001), s.v. "Authenticity", p. 241.

건성과 민족적 자긍심의 도모와 맞물려 점점 더 큰 관심을 받게 된다. 특히 멘델스존의 바흐 음악 발굴과 1829년 베를린에서의 <마태수난곡> 연주는 바흐 협회의 결성과 바흐 음악 전집의 출판(1851-1899)을 촉진하는 결과를 낳았다.[40] 역사주의와 더불어 음악학이 19세기에 걸쳐 발전하면서 옛 음악에 대해 자연스럽게 추구해온 분야는 비평판의 출판이었다. 슈피타(Philipp Spitta, 1841-1894)는 구체적인 바흐의 필적 등과 분석을 바탕으로 바흐 음악의 복원 작업에 참여했다.[41] 역사주의적 연주 운동은 음악 연주가와 학자뿐만 아니라 차차 일반 청중에게도 흥미와 필요성을 느끼게 했다. 1890년대부터는 옛 악기들이 다양하게 재생산됨에 따라 옛 음악 연주회가 활성화되고 연주단체, 협회들도 생겨나기 시작하였다. 독일에서는 19세기 말과 20세기 초에 걸친 반 낭만주의와 반 모더니즘의 상황에서 옛 음악 연구가 보수적 성향의 음악학자들에게 도피처를 제공하게 된다.[42] 역사주의적 연주에 대한 학문적 보완은 19세기 말과 20세기 초에 바이올리니스트인 돌메치(Arnold Dolmetsch, 1858-1940)에 의해 시작된다. 그는 17-18세기 연주에 대해 언급한 옛 논서들의 지침을 받아들인 연주 해석서를 발간한다.[43] 이 책의 중요성은 역사주의 연주를 위한 세부적인 정보뿐만 아니라 해석적 차원의 음악에 대해서도 논급함에 있다. 제2차 세계대전으로 인해

---

40) 김미옥, “역사주의적 연주 운동의 역사적 조망”, pp. 56-57.

41) 바흐 음악은 옛 바흐 협회에 의해 46권의 전집으로 1851-1899에 걸쳐 출판된 바 있다. 새 바흐 전집은 괴팅겐 바흐 연구소와 라이프치히 바흐 자료 보관소의 합작으로 1954년부터 출판된다.

42) Richard Taruskin, "The Pastness of the Present and the Presence of the Past", in *Authenticity and Early Music,* p. 152.

43) Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries* (London: Novello, 1915).

잠시 중단되었던 역사주의 연주 운동은 다시 부활되면서 1960년대 큰 인기를 누린다. 음반의 상업화도 그 인기에 뒷받침 역할을 하게 된다.[44] 차차 정격연주에 대한 저서들도 많이 출판되고 옛 악기의 사용이 대세가 되나, 다른 한편으로는 현대 악기에 의한 정격연주의 추구나 또한 정격성에서 자유로운 옛 악기의 연주 등도 시도된다.[45]

역사주의 연주가 절정기에 달하는 1980년대부터 다른 한편으로는 많은 학자들이 정격연주의 개념에 대한 비판을 시작하였다. 연주관습의 객관적인 복원에 대한 과도한 집착이 연주자의 주관성을 배제시킴으로써 옛 음악들을 '골동품'으로 전락시켰다는 것이다.[46] 또한 객관주의가 세밀하고 정확한 연구를 한다는 명목으로 미적 가치문제와 비평을 무의미하거나 부차적인 것으로 평가 절하하는 경향이 있다고 지적한다.[47] 아도르노에 의하면, 정격연주 애호가들은 낭만주의적 주관성에 대한 청교도적 거부와 감정이 절제된 태도를 우월성의 상징으로 추구한다는 것이다.[48] 타루스킨(Richard Taruskin)은 누구보다도 철저하게 정격연주의 개념을 비판한다. 그에게는 정격연주를 포함한 거의 모든 역사주의 연주가 전혀 '역사적'인 것이 아니다. 역사적 자료들이 현대의 취향에 맞게 선별되었다고 보는 것이다. 따라서 그는 역사주의 연주가 오히려 현재가 적

---

44) Will Crutchfield, "Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals", in *Authenticity and Early Music*, pp. 19-20.

45) Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, London: Faber, 1963; *A Performer's Guide to Baroque Music* (London: Faber, 1973).

46) Randall R. Dipert, "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance", *MQ* 66(1980), pp. 205-18.

47) Laurence Dreyfus, "Early Music defended Against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century", *MQ* 69 (1983), pp. 297-322.

48) Theodor W. Adorno, *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (London: Neville Spearman, 1967), p. 136.

극적으로 참여하는 역사적인 것이어야 그 가치를 가질 수 있다고 주장한다. 역사주의적 연주는 재창조를 의미해야 하며, 그러기 위해서는 '직관'을 토대로 하는 연주가 되어야 한다는 것이다.[49]

정격성을 주제로 하는 연구를 전체적으로 살펴보면, 이 주제가 여러 부문으로 나뉘어 있으며 아직 완결된 문제가 아니라는 것, 더불어 정격적 연주 지향에 대해 찬반양론이 존재한다는 것을 알 수 있다. '정격적인 연주는 가능한 것이며 추구할 만한 가치가 있는 것이가?'라는 질문은 논의 과정에서 이와 관련된 다양한 주요 주제들을 다루게 된다. 즉, 작품의 역사성, 작곡가의 의도, 역사적 관계성, 음악 내용의 전달의 측면에서 역사주의 연주 논의로 접근할 수 있다.

우선 작품의 역사성의 측면을 살펴보자. 정격성 지향 찬성자들은 진정한 작품이란 그 가사와 음향형태가 본래의 모습을 갖추고 있으므로 관습적인 연주방식의 청산을 거친 뒤에 다시 세상에 내놓아져야한다고 본다.

> 정격성에 대한 나의 견해는 단순하고도 절대적이다. 정격성이란 음악과 연주가 일치되는 것이다. '원래 행해진 대로 하라'는 정격성을 이해하는데 있어 썩 괜찮은 출발점이다. ...정격성이라니, 그것이 무엇을 의미하느냐고 생각할 수도 있지만, 정격성은 무엇인가를 의미하고, 또 정격성이 의미하는 바가 귀중한 가치가 있다는 것은 의심의 여지가 없다. ...우리가 막연하게 정격성이라 부르는

49) Richard Taruskin, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Temperley, and Robert Winter, "The Limits of Autheticity: A Discussion", *EMC* 12 (1984), pp. 11-12.

것이 여기 있다."[50]

도닝턴은 정격성의 의미를 원래 행해진 것에 대한 중요성에 두며 작품과 연주가 일치되어야함을 주장한다. 이에 반해, 정격성 지향 반대자들에게 작품은 소리로 울리는 현실로서 현재에 존재하며 악보는 작품을 현실화하기 위한 발판일 뿐이다. 그들에게 다양한 연주 전통은 작품의 일부이며 과거는 작품을 통해 현재로 끌어들여지는 것이다. 그들은 과거로 되돌아가려는 노력조차도 우리 시대의 전형적인 모습이며, 또한 이는 현 시대의 음악계에 대한 불만족의 증거이기도 하다고 말한다. 이들은 작품만이 중요한 것이 아니라 이것을 소리로 현실화시키는 연주 또한 중요한 것임을 주장한다.

다음은 작곡가의 의도의 측면에서 본 찬반양론이다. 찬성하는 이들은, 가능한 모든 수단과 방법을 동원해 작곡가의 의도를 파악한 후, 그 파악된 작곡가의 의도에 준해 작품을 연주하는 것이 오늘날의 음악가들에게 주어진 의무라고 본다. 오늘날의 음악가들은 이렇게 습득한 지식을 이용해 작품의 내적 가치를 전달할 수 있으며 동시에 이 전달과정은 음악가의 고도의 예술성을 요한다고 말한다. 이들은 작곡가의 의도에 중점을 두며 그것을 잘 전달하는 것이 연주자들의 의무임을 강조한다. 이에 반해 반대하는 이들은, 작곡가의 의도는 시간을 초월하는 효력을 지니지 않으며, 더욱이 대부분의 경우 완전하게 파악되지 못한다고 믿는다. 그리고 이러한 작품해석 방법, 즉 작곡가의 의도를 파악하는 것은 역사적 사실들과도 부합되지

50) Robert Donington, "The Present Position of Authenticity", *Performance Practice Review* 2/2 (1989), pp. 117-125.

않으므로 과거로 되돌리려는 시도는 근본적으로 '잘못된' 음악 접근 방법이라고 본다. 이로 인해 음악은 생명력을 빼앗기며 작곡가와 청중 간의 직접적인 의사소통 과정은 더 이상 그 기능을 발휘하지 못한다고 반박한다. 이들은 과거보다 현재가 중요하며, 시간을 거슬러 작곡가의 의도를 파악하는 것은 불가능한 일임을 강조한다.

다음으로 역사적 관계성의 복원이라는 측면에서 살펴보면, 음악작품은 본래의 음향형태로 울려 퍼질 때 가장 듣기 좋기 때문에 해당 작품의 전체적인 역사적 관계성(옛 악기, 편성, 연주 방법, 음향 효과 등)이 반드시 고려되어야 한다는 찬성의 의견이 존재한다. 반면에, 오늘날의 음악가들은 과거로 떠나는 그들의 '여행'의 결과가 본래의 음향과 일치한다는 것을 사실상 증명해낼 수 없고 그 연주 장소에 따라서 음악은 완전히 다른 기능을 부여받게 되므로 당대의 음악 기능을 온전히 되살릴 수는 없다고 보는 반대의 의견이 대립한다. 역사적 관계성의 복원을 반대하는 이들은 오늘날의 음악가들 앞에 그 때와는 다른 청중이 자리하고 있고 오늘날 음악가와 청중의 가장 큰 특징은 지리적, 공간적 상황의 유동성과 융통성이라고 못박는다. 키비(Peter Kivy)는 작곡가가 자신의 음악을 가장 잘 알 것이라는 관점은 이데올로기적인 허구이며, '음향적 재현'에 관해서도 설사 그것이 성공적으로 이루어진다 해도 그 음향에 대한 당시 수용자의 경험까지 재현될 수는 없다고 논급한다.[51]

마지막으로 음악 내용의 전달에 있어서 정격성 지향 찬성자들은, 연주의 목적이 음악의 본래 내용을 전달하는 것에 있고 이것은

51) Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (NY & London: Cornell University Press, 1995), p. 232.

작품의 전체적인 역사적 전제조건들에 대해 분석, 검토가 이루어졌을 때 가능하다고 본다. 그들은 음악 내용의 정격성은 작곡가의 의도와 작품의 본래 연주방식 안에 내재한다고 믿는 것이다. 이를 반대하는 이들은, 작품의 본래 내용을 복원시키기란 불가능하며 이는 작품의 본래 내용은 항상 정해져있는 것이 아니고 변할 수도 있기 때문이라고 말한다. 또한 작품은 상황에 따라 작곡가가 의도하지 않았던 내용도 전달해주며 한 작품에 대한 오늘날의 해석과 이해는 과거 여러 시대의 그것과 다를 수 있다며 작품의 내용을 현 시대에 맞게 변화시키는 것에 대한 중요성을 강조한다. 그들에게 정격성은 오늘날의 음악가들의 손에, 그리고 음악가와 청자 간의 의사소통에 달려있는 것이다. 톰린슨(Gary Tomlinson)은 역사주의적 연주에서 단 하나의 진실한 의미란 있을 수 없다고 보지만, 역사적 진실을 추구하는 연주 자체는 필요한 역사주의적 활동이라고 반박한다.[52]

쿠이켄(Barthold Kuijken)은 연주나 악기 제작에 있어서 지난날보다 현재를 우월하게 여기는 것을 비난하며 옛 음악들을 현대화시키는 지금의 연주경향 또한 반대한다. 그는 옛 음악을 연주하려면 우선 옛 문서들과 필사 악보들의 세밀한 분석을 통해 기보되지 않았던 사항들을 파악하고 시대의 미학적, 윤리적 원리까지도 찾아내야한다고 말한다. 또한 그는 연주자를 4가지 유형으로 나누어 설명하는데, 그 첫째는 자신을 드러내지 않고 오직 작곡자의 도구로서 처신하는 유형으로 '원전'판에 자신을 제한시켜 개인적 해석을 최소화 시킨 연주자를 말한다. 둘째는 정반대의 경우로 무엇보다도 청중

52) Gary Tomlinson, "The Historian, The Performer, and Authentic Meaning in Music", in *New Essays in Performance Practice*, p. 117, 125.

에게 즐거움을 주고 매혹시키는 것이 우선이며 작곡가의 의도는 크게 상관하지 않는 자유로운 연주자 유형이다. 세 번째 유형은 천재에 해당하는데 이는 작곡가 버금가는 작품에 대한 습득을 가지고 작곡가에 대한 책임 따위는 느끼지 않은 채 청중을 매료시킬 수 있는 유형이다. 마지막은 천재의 추종자로서 자신의 독자적인 사고 없이 모방하여 연주하는 유형을 일컫는다. 쿠이켄은 이렇게 연주유형을 다양하게 분류하며 현 시대의 옛 음악 연주관행에서도 관습은 잊고 자유와 모방을 토대로 연주하는 예술가들이 많이 존재함을 지적한다. 그는 바흐와 똑같이 연주하는 것이 그의 목표가 아님을 강조하며 옛 작곡가를 개인적 성향에 매장시키지 않고, 작곡가가 원했을지 모르는 정도를 넘지 않으며, 보다 나은 형태로 나아가는 것이 그의 목표임을 말한다.[53]

이러한 쿠이켄의 주장은 자이페르트(Max Seiffert)의 재창조, 즉 당시 연주 관행의 고유한 조건들을 철저하게 인식하고 그것들을 말이 아니라 의미에 맞게 우리 방식으로 연주하게끔 전용해야 한다는 의견과 어느 정도 흡사하다.[54] 아르농쿠르(Nikolaus Harnoncourt) 또한 음표와 악보에 충실한 것이 작품에 충실한 것을 의미하지는 않는다며 진정한 의미를 찾는 것이 작곡가의 지시를 수행하는 것보다 우선되어야 한다고 주장한다.[55] 바로크 시대와 같이 수세기의 거리가 있는 과거 작품을 해석하고 그 연주성향을 파악하

53) Barthold Kuijken, “현 시대의 옛 음악, 어떻게 연주할 것인가”, 권송택 역 in 『역사주의 연주의 이론과 실제』 강해근 외 편집 (음악세계, 2006), pp. 39-50.
54) Max Seiffert, "Praktishe Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert aus Berlin", Bach-Jahrbuch 1 (1904), pp. 51-81.
55) Nikolaus Harnoncourt, *Was ist Wahrheit? Zwei Reden*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1995, p. 23.

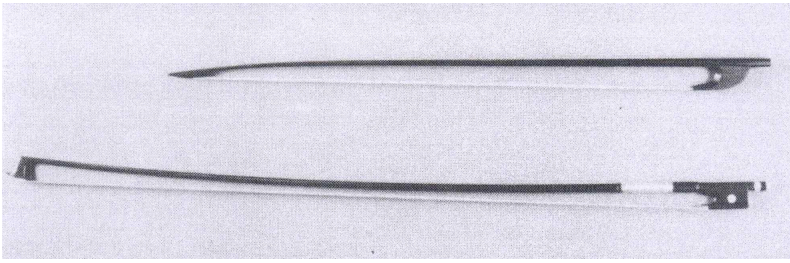
는 것은 아무리 많은 자료들을 접하고 배운다고 하더라도 한계가 있다. 연주자가 먼저 기본적으로 작품의 시대적 배경과 기보법 등의 연주관습을 익혀서 작곡가의 의도를 훼손시키지 않는다면 그 다음 단계는 연주자 개인의 몫인 것이다. 연주자에게 객관성만을 강조한다면 이는 한 작품에 대한 세상 모든 연주가 하나의 형태로 밖에 존재할 수 없는 것이다. 연주자의 주관성을 "보다 나은 형태"로 "재창조"하여 작품에 부여한다면 이것이야말로 진정한 연주자로서의 의무를 다하는 것이라고 필자는 생각한다.

정격성은 이렇게 복합적인 문제의 일부이다. '정격성'에 관한 오늘날의 다양한 견해들은 공통적으로 현재 소리 나는 음악의 '저작자', 즉 당시의 작곡가와 오늘날의 사고하는 연주자로서의 저작자를 다시 음악 연주의 전면으로 내세운다. 그 저작자는 악기와 악보, 연주방식의 선택에 있어서 항상 과거와 현재의 매개자로서의 책임을 입증해야 한다. 정격성에 대한 다양하면서도 서로 상반되는 주장들을 연구, 검토하는 일은 연주자들이 이러한 책임을 지고 연주에 임하는데 있어 버팀목이 될 뿐만 아니라, 연주자로서(말 그대로 통역자로서)의 정체성을 찾는데 있어서도 일조할 것이다.[56]

56) Ingeborg Harer, "Ist Authentizit"ät noch ein Thema? Ein Beitrag auffü, pp. 115-119. hrungspraktischen Grundsatzdiskussion", *Concerto 75*, 9 (1992), pp. 17-22.

## 2. 바로크 시대의 악기와 활

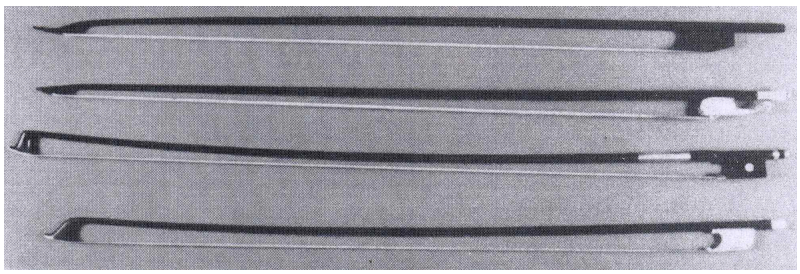
활의 역사는 악기의 역사에 비하여 도외시된 주제이다. 18세기 초에 프랑스와 이태리에서 사용된 활의 스틱은 일직선의 모양이거나 조금 볼록한 아치를 이루었고 활털은 스틱과 거의 수평을 이루었다. 아치형의 활은 독일을 제외하고는 덜 보편적이었으며 현대의 오목한 아치형 활은 1800년대 뚜르뜨(Francois Tourte, 1790-1835)에 의해 만들어졌다.



<그림 1> 바로크 활(위)과 현대 뚜르뜨 활(아래)

오목 아치형의 활은 그 머리를 높고 무겁게 만들어 활털이 스틱에 닿는 것을 막았고 frog에 메탈을 박아 균형을 맞췄다. 현대활의 활털을 조이는 screw는 1750년 후까지도 보편화되지 않았으며 screw에 대한 분명한 언급은 뢰흐라인(Löhlein)의 논서(1774)에서나 이루어진다. 만약 screw의 사용이 1750년대 이전에 보편화되었다면 활에 대한 모차르트(Leopold Mozart)의 <바이올린 연주법>(Violinschule)

이나 베라치니(Francesco Maria Veracini)와 같은 연주자가 이에 대한 인식을 왜 보여주지 않았는지 설명하기 어려울 것이다. 새김 눈이 있는 활의 사용과 활을 조이기 위한 웨지방식 사용, 그리고 활털이 느슨해졌을 때의 활털 갈이 등은 18세기 초반에 이루어졌을법한 내용들이다.[57]

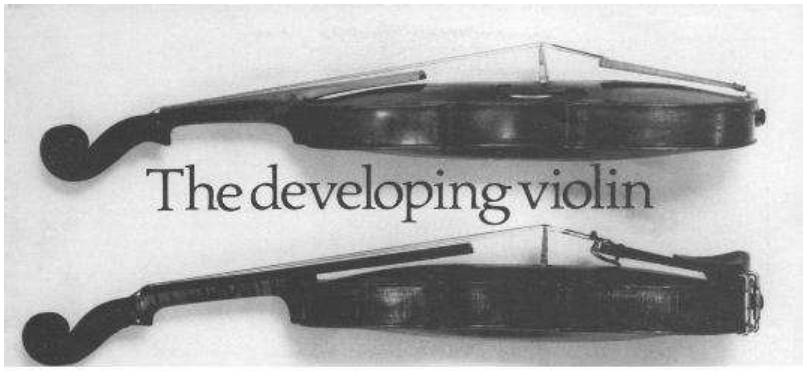


<그림 2> 18세기 초의 활(위의 둘)과 18세기후반의 활(아래의 둘)

바이올린의 전체적인 아웃라인과 몸통의 길이(14“정도)는 변화하지 않았다. 하지만 옛 바이올린의 목은 조금 더 둥글며 넓고 짧았다. 옛 바이올린의 목은 몸통에서 거의 직선으로 뻗어나가지만 현대의 바이올린은 한 각도 아래로 구부러져 있다. 이러한 바이올린 생김새의 다른 점을 연주법과 관련해서 생각해보면, 현의 진동이 짧은 것과 G선 도달의 어려움, 쉬프팅의 어려움 등을 들 수 있으며 반면에 한 포지션에서 많은 음을 연주할 수 있는 장점도 있다.

57) David D. Boyden, “The Violin and Its Technique in the 18th Century”, *The Musical Quarterly*, 36/1 (1950), pp. 14-15.

18세기의 바이올린 브릿지에 대한 근거 있는 설명은 찾아보기가 힘들다. 대부분 비교할 수 있는 사진과 그림에 의존할 수밖에 없다. 이런 그림들을 참고삼아 보면, 브릿지는 1/12″정도 낮았고 아치의 모양이 좀 더 납작했으며 E선으로의 경사가 현대 바이올린보다 덜 가파름을 파악할 수 있다. 하지만 현대 바이올린의 브릿지가 각 악기와 나라에 따라 천차만별 차이가 있듯이, 당시의 브릿지도 그 높이와 아치가 바이올린 belly의 모습에 따라 달리 나타났다. 18세기 브릿지의 완전한 모습은 스트라디바리(A. Stradivari)에 의해 형성되었다.




<그림 3> 바로크 시대 바이올린(위)과 현대 바이올린(아래)

핑거보드(Fingerboard)는 대개 바이올린의 목과 수평을 이루지 않았다. 핑거보드와 바이올린 목 사이에 끼워진 웨지는 원하는 브릿지와 현의 높이에 따라서 조절되었다. 옛 바이올린은 peg-box쪽의 핑거보드 끝은 보통 더 넓고 브릿지쪽의 핑거보드는 더 좁았으며

전체길이 또한 더 짧았다. 18세기 중반까지도 핑거보드의 길이는 21/2″정도로 현재보다 짧았으며 이 길이는 연주자가 핑거보드에 머무르며 7번째 포지션까지 충분히 연주할 수 있는 길이였다. 1750년 이후, 더 높은 포지션 사용의 필요로 인해 핑거보드는 조금씩 그 길이를 늘려갔고 1800년에 들어 현대 바이올린의 핑거보드와 같은 길이를 선보이게 되었다.

바이올린의 G선 아래에 세로축의 지탱을 맡고 있는 bass bar는 현대의 것보다 짧고 호리호리했다. 턱받침은 없었으며 슈포어(Louis Spohr)(1832)에 의해 악기 중간에 위치한 턱받침이 생겨나게 된다. 모차르트(Leopold Mozart)에 따르면, 모든 현이 gut으로 되어 있다고 하지만 마예르(Majer)와 크반츠(Quantz)는 wound로 된 G선을 얘기한다. 이것은 1774년 뢰흐라인에 의해 사실임이 확인되는데 그는 G선이 은일 경우 소리가 더 멀리 갈 수 있다고 말한다.[58]

바흐의 푸가를 연주하는데 있어서 가장 크게 문제가 되는 것은 무엇보다도 4성부를 한 번에 지속적으로 연주할 수 없는 현대 바이올린 활의 조건에 있다.[59] 테크닉이 크게 발달한 현재에도 고도의 테크닉을 요구하는 다성코드 기법이 당시에는 어떻게 구현되었을까? 이는 자연스럽게 당시, 즉 바로크 시대의 악기와 활의 생김새에 대해 의문을 갖게 한다. 바로크 시대에는 현재의 스틸(steel)현이 아닌 거트(gut)현을 그리고 현재의 뚜르뜨식 활이 아닌 바로크 활을 써왔다. 현대의 활은 안쪽으로 굽은 모양을 하고 있고, 바로크 활에

58) *Ibid.,* pp. 11-13.
59) Emil Telmanyi, "Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music", *The Musical Times*, 96/1343 (1955), pp. 14-18.

비해서 길이가 길고, 무게가 무거우며, 강하고, 탄성이 뛰어나며, 소리의 일정한 유지가 가능하다. 하지만 코드에서 지나치게 압력을 가하면, 활대가 줄에 직접 닿기 때문에 코드를 한 번에 소리 내는 것은 매우 힘들다. 따라서 활대와 활털 사이의 공간이 상대적으로 큰 바로크 활과 브릿지의 커브가 완만한 바로크 악기를 통하여 코드를 연주하면 그 결과가 더 자연스러울 수 있는 것이다.

전체적인 악기와 활의 변화를 살펴보면 옛 악기와 활의 사용이 바로크 음악, 특히 바흐의 다성부적인 작품을 연주하는데 있어서 더욱 자연스럽다는 것을 알게 된다. 활대와 활털의 거리가 넓은 점과 엄지로 활털의 긴장여부를 쉽게 조절할 수 있어 3성부 이상의 코드를 연주할 때 충돌하지 않는 점, 브릿지의 커브가 완만해서 현 넘다들기가 수월한 점, 그리고 한번에 7포지션까지도 짚을 수 있는 핑거보드까지 그 장점은 다양하다. 하지만 필자는 이 논문을 현대악기의 관점에서 다루고 있기 때문에 옛 악기의 장점에 치중하기 보다는 현대악기가 이러한 불리한 입장에서 어떻게 다성부의 연주를 극복할 수 있는지에 초점을 맞추겠다. 바이올린의 다성부 연주법과 그에 따른 문제점에 대해서는 다음 장에서 좀 더 중점적으로 다루겠다.

## 3. 기법적 문제

### (1) 아티큘레이션 및 스트로크

음악에서의 아티큘레이션은 음들의 연결과 끊음, 즉 레가토와 스타카토, 그리고 이들의 혼용이라고 이해할 수 있다. 아티큘레이션이 문제가 되는 것은 특히 바로크음악에서이다. 왜냐하면 이 시대의 음악은 주로 언어에 치중했기 때문이다. 음악과 언어와의 동행관계는 당시의 모든 이론가들에 의해 굳게 강조되었고, 음악은 "음의 언어"라고 표기된 적도 자주 있었다. 이 아티큘레이션 지시 기호는 수세기 동안 심지어는 1800년 이후에도 같은 기호로 남아 있는데, 그 의미는 극심하게 달라졌다. 아르농쿠르는 바로크 음악을 하나의 외국어를 배우듯이 알아가야 하며, 문법과 어휘에 더 이상 얽매이지 않게 되었을 때, 더 이상 번역이 아니라 그냥 말하게 될 때, 다시 말하자면 자연스런 우리 자신의 언어가 되었을 때, 그때 비로소 우리는 음악을 만들 수 있다고 말한다.[60] 아티큘레이션에서 중요한 요소들은 강조의 규칙과 발음 기호이다. 이에 대한 정확한 당대 연주기법을 습득하여야만 올바른 아티큘레이션이 가능하다.

바로크 시대 일상의 모든 영역에서 그러했듯이 음악에서 또한 모든 것이 서열화 되어 있었다. 즉 고귀한 음과 비천한 음으로 나뉘는데 보통 4/4박자 속에서는 고귀한 제1박, 나쁜 제2박, 좀 덜 고귀

60) Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, (Residenz Verlag: Salzburg und Wien, 1982), pp. 63-65.

한 제3박, 그리고 비천한 제4박이 되는 것이다. 우리는 한 마디 안에서 보인 이러한 곡선을 전 악장에 걸쳐, 심지어는 작품 전체에 걸쳐 적용시킬 수 있다. 하지만 바로크 음악이 이러한 강조도식만을 따라서 연주된다면 그것은 매우 단조롭고 지루하게 들릴 것이다. 다행히 이러한 단조로움을 해결해주는 요소들이 있는데 이는 화성, 리듬과 강세법이다. 불협화음은 설사 그것이 나쁜 박에 놓여있더라도 언제나 강조되어야 한다. 짧은 음표 위에 긴 음표가 오면, 그 긴 음표는 설사 그것이 강조되지 않는 나쁜 박에 떨어진다 하더라도 원칙적으로 강조된다. 이렇게 함으로써 싱코페이션적이고 튀는 리듬이 부각된다. 강세법에 의한 강조는 선율의 최고음에 떨어진다.(따라서 가수가 고음을 강조하고 심지어는 그 고음에서 조금 길게 머무르는 것은 대개는 옳다.)[61]

앞에 언급한 강조의 규칙을 적용하는 것이 바로 본래의 아티큘레이션이다. 아티큘레이션을 위한 몇 가지 발음기호, 즉 이음줄, 긴 가로점, 점은 왜 어쩌다 한 번씩만 사용되었을까? 이는 당시의 음악가들 누구에게나 당연한 일이었기 때문이다. 모국어로 말하는 것이 당연한 것이듯 당시의 음악가들도 그들이 해야 할 바를 잘 알고 있었던 것이다. 이음줄이 기본적으로 의미하는 것은, 이음줄로 묶여 있는 첫 음표는 강조되면서 가장 길고, 그 다음의 음표들은 첫 음표보다 약하다는 것이다. 하지만 1800년대 이후 이음줄은 전혀 다른 방법으로 사용된다. 이음줄은 이제 더 이상 발음기호가 아니고, 기술적인 지시가 된다. 이와 같은 이음줄의 의미상의 차이를 모른다

61) *Ibid.*, p. 68.

면 이음줄이 있건 없건 마찬가지다. 비교적 큰 그룹 위에 이음줄이 있을 경우, 여러 개의 짧은 이음줄로 분할할 수 있다는 것을 의미한다.

바로크 음악의 점은 통상적으로 연주하는 것을 그렇게 하지 않도록 하는 것에 의미를 둔다. 말하자면 폭넓게 연주되어야 할 곳에 점이 있으면 단축을 의미하는 것이고, 통상 아주 짧게 연주되어야 할 곳에 있는 곳의 점은 강조를 요구한다. 점은 일종의 강조의 기호로 보아야 하는 경우가 아주 많고, 강조의 경우에는 심지어 음표의 연장을 의미하기도 한다. 또한 점은 이음줄이 여기에서 끝난다는 것을 명시하려는 곳에도 등장한다. 이렇듯 동일한 모양을 가지고 있는 기호는 시대에 따라 그 의미에 상당한 변화를 가져왔다. 오늘날의 기호의 의미가 아닌 이전 시대의 기호의 의미를 정확히 파악하는 연주하는 것은 필수조건인 것이다. 아티큘레이션이야말로 우리가 바로크음악을 위해 갖고 있는 가장 중요한 표현수단이다. 아티큘레이션은 연주상의 문제일 뿐만 아니라 음악을 들을 때에도 필요한 것이다. 아티큘레이션이 잘 되어 있는 음악은 밋밋하게 연주되는 음악과는 전혀 다르게 들린다. 그러한 음악은 우리들의 육체감각과 운동감각을 일깨워 우리의 정신이 적극적으로 경청하도록 밀어붙인다.[62]

앞서 거론된 레오폴트 모차르트는 볼프강 아마데우스 모차르트의 아버지로서 당대의 유명한 연주자이자 작곡가였다. 또한 진보적인 교육자이기도 했던 그의 음악 업적은 <바이올린 연주

62) *Ibid.,* p. 76.

법>(Violinschule)이라는 저서에서 드러난다. <바이올린 연주법>은 단순한 바이올린 지도서의 영역을 초월하여 18세기의 음악 교육과 음악 이론 및 음악 미학에 대한 방대한 해설을 다루는 중요한 문헌이다. 바로크 시대와 18세기 음악 양식의 이해를 위한 음악사적 설명과 이론적 체계, 그리고 실제 기교에 관한 세밀한 내용을 이 저서를 통하여 접할 수 있다. 다음은 올바른 악보읽기, 특히 좋은 연주에 대한 그의 견해이다. 그는 의식 없이 멋대로 자유롭게 연주하는 연주자들(쿠이켄이 구별했던 두 번째 연주자 유형)을 비판하며 '정격적'인 연주와 다이내믹의 인식, 그리고 장식음의 중요성에 대해 설명한다.

> 현대의 취향에 맞게 작품을 잘 연주하는 것은 곡에 표현된 감정을 파악할 민감함을 갖지 않고 자기 머리에 떠오르는 대로 곡을 우스꽝스럽게 장식하고 꾸미면서 잘 하고 있다고 자신하는 많은 사람들이 상상하는 것처럼 쉽지 않은 일이다. 그들은 어떤 자들인가? 박자 안에서 제대로 연주도 못하면서 장인의 반열에 곧바로 들어가기 위해 독주나 협주곡을 연주하는 자들이다. 많은 이들은 열심히 연주한 다양한 협주곡들이나 독주곡들에서 이례적으로 능숙하게 가장 어려운 악절들을 연주하는 데까지 성공하기도 한다. 그들은 이것들을 다 외운다. 그러나 작곡가의 지시에 따라 미뉴에트를 노래하듯 연주할 능력은 없다. 그들이 공부한 협주곡에서조차도 이런 모습을 볼 수 있다. 알레그로를 연주하는 한은 아직 괜찮다. 그러나 아다지오에서는 곡 전체의 모든 마디에서 그들의 엄청난 무지와 나쁜 감식력을 드러낸다. 그들은 질서 없이, 표현 없이 연

주한다. 피아노와 포르테도 차이가 나지 않는다. 장식음을 엉뚱한 곳에, 너무 많이 붙여 혼란스럽게 연주한다. 그리고 때로는 음들이 너무 부족하고 연주자 자신이 무엇을 하는지 모르는 경우를 보게 된다. 그런 자들에게서는 어떤 개선도 기대하기 어렵다. 왜냐하면 그들은 다른 누구보다 스스로를 높게 여겨서 누가 그들의 잘못을 설득하려 하면 몹시 싫어한다.[63]

그는 표시된 것과 지시되어 있는 것을 모두 정확히 관찰하여 연주해야 하며 그 외에 다른 것은 연주하지 않도록 해야 한다고 말한다. 그러나 표현해야 하는 감정에 있어서는 스스로를 몰입할 수 있게 해야 하며, 이에 필요한 모든 붙임줄, 음에 강세 주기, 강약 등 모든 것들을 넣어 연주해야 한다고 주장한다. 또한 그는 활쓰기(아티큘레이션 및 스트로크)와 다이내믹의 중요성, 그리고 작품의 성격에 맞는 연주를 추구하는 것에 대한 중요성을 강조한다. 그리고 이러한 연주는 오랜 경험과 건강한 감식력을 통해서만 배울 수 있다고 말한다.

연주를 시작하기 전에 작품을 잘 살펴보고 고려해야 한다. 작품이 요구하는 성격, 박자, 움직임의 종류를 찾아내야 하며 처음에는 별 것 아닌 것 같은 악절이 그 연주나 성격의 특수함 때문에 초견으로 연주하기 쉽지 않은 부분이 없나 조심스럽게 살펴야 한다. 마지막으로 연습할 때 작곡가가 나타내고자 했던 감정을 발견하고

63) Leopold Mozart, 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』, p. 297.

바르게 연주하기 위해 모든 주의를 집중해야 한다. 때로 슬픔과 기쁨이 교차한다. 각각을 그 종류에 맞게 나타내야 한다. 한마디로 말해 모든 것을 연주자가 스스로 연주에 감동되도록 연주해야 한다.[64]

모든 변화에 적절한 활쓰기를 할 줄 알아야 하며 꼭 필요한 곳에 적당한 양의 강약을 줄 수 있어야 한다. 곡의 성격 차이를 구별해서 모든 악절을 그에 필요한 나름의 멋을 살려 연주해야 하며 한마디로 협주곡이나 독주곡을 연주하기 전에 많은 작곡자들의 곡을 정확하고 우아하게 읽을 수 있어야 한다. 그림을 보고 그 화가가 대가인지 단숨에 알 수 있듯이 관현악곡이나 트리오를 성격에 맞게 연주하는 것을 배운 사람이나 아리아를 올바른 효과와 그 성격에 따라 반주하는 이라면 독주곡도 더욱 이지적으로 연주할 것이다.[65]

그의 글에서 알 수 있듯이 레오폴트 모차르트가 생각하는 좋은 연주는 작곡가의 의도와 맞게 연주하는 것과 동시에 연주자 자신에게도 감동을 줄 수 있는 감성이 풍부하게 묻어나는 연주인 것이다. 이를 위해 필요한 다이내믹과 아티큘레이션, 특히 활쓰기의 중요성에 대해서 그는 아래와 같이 자세하게 설명하고 있다.

강하고 약함을 아주 명확히 관찰해서 항상 한가지로만 계속 연주

64) *Ibid.,* p. 301.
65) *Ibid.,* p. 143.

하지 않아야 한다. 적혀 있지 않아도 연주자의 판단에 따라 약한 것을 강한 것으로 적당한 곳에서 바꾸어 주어야 한다. 이는 화가들의 용어로 하면 빛과 그늘이기 때문이다. 그리고 이것이 작곡가가 *f*와 *p*, 즉 '강하게'와 '약하게'를 한 음표에 했을 때 정말 원하는 것이다. 그러나 많은 서툰 사람들이 하듯이 음에 강하게 강세를 준 후 활을 들어버리지 말아야 한다. 음이 점차 사라져 갈지라도 계속 들리도록 활을 계속 그어야 한다.[66]

슬러와 각활의 사용이 선율을 결정짓는 것을 볼 수 있다. 씌어 있거나 미리 표시된 슬러만 정확히 볼 게 아니라 씌어 있지 않았을 경우에도 스스로 알맞게 적당한 장소에 슬러와 각활을 넣을 줄 알아야 한다. 활쓰기의 변형, 즉 활쓰기를 곡의 성격을 유지하며 성격에 맞추어 변화를 주는 것은 연주자에게 매우 중요한 항목이다. 마디에 의해 나누어지는 음표는 절대 분리되어서는 안 된다. 분할은 강세에 의해 표시되지 않아야 하고, 마치 4분음표의 시작과 같이 조용히 유지되어야 한다. 이런 스타일의 연주는 일종의 변박을 일으키는데, 중성부와 저성부가 최고 성부와 독립적으로 보이므로 매우 특이하고 재미있는 효과를 가지며 5도 악절이 지나치게 서로 충돌하지 않고 교차하여 강세가 주어진다.[67]

다이내믹과 활쓰기가 비록 작곡가에 의해 기록되어있지 않더라도 연주자가 이를 적당하게 잘 응용할 수 있어야 한다는 레오폴트 모

66) *Ibid.,* p. 302.
67) *Ibid.,* p. 167.

차르트의 주장은 작품의 정서와 변화를 표현하는 데에 있어 아티큘레이션과 스트로크, 그리고 다이내믹의 올바른 사용에 연주자의 역할이 얼마나 중요한지를 말해준다.

> 많은 음을 한 활에서 알맞게 연주하는 방법을 안다면 음을 균등하고 순수하게 만드는 데 상당히 기여할 것이다. 가수가 모든 짧은 악구마다 끊고, 노래하는 동안 숨을 쉬며, 이 음 저 음을 강조하여 노래한다면 분명 듣는 이들 모두가 웃을 것이다. 인성은 아주 쉽게 한 음에서 다음 음으로 이어갈 수 있고, 감성적인 가수는 어떤 특별한 표현을 하기 위해서나 분할을 위한 경우, 혹은 악구가 요구하는 쉼표들이 아닌 한에는 결코 끊어 노래하지 않는다. 노래 부르기가 모든 악기 연주자의 목표이기에 반드시 가능한 한 인성에 아주 가깝게 연주하도록 한다. 그리하여 작품 안에서 끊기지 않고 노래하는 부분에서 활을 바꾸어야 할 때 이전 활에서 다음 활로 연결을 잘 하기 위해 악기 위에 활을 올려놓고 있어야 하고 또한 많은 음을 한 활로 연주 할 수 있도록 그리고 서로에게 잘 속할 수 있는 음들을 함께 단지 *f*와 *p*정도 차이에서만 달라질 수 있도록 노력해야만 한다.[68]

활쓰기가 작품을 크게 변화시킬 수 있다는 점을 강조한 그는 알맞은 아티큘레이션 및 스트로크의 사용이 음표에 생명을 주며 이것으로 인해 얌전하거나, 대범하거나, 심각하거나, 가볍거나, 달콤하거나,

68) *Ibid.,* p. 150.

무겁거나 장엄하거나, 슬프거나 혹은 명랑한 모든 감정의 선율을 구사할 수 있다고 하는 것이다. 또한 그는 '노래부르기'를 강조하고, 악기 연주에서도 노래를 부를 때와 같이 균일한 톤의 유지가 중요하며 이는 바이올린의 한 줄이 다른 줄을 압도하지 않도록 제어하며 소리의 성격을 일정하게 유지해야한다고 말하고 있다.

이로써 바로크 시대의 바이올린 연주법과 연주관습의 중요요소, 그리고 옛 악기와 활을 살펴봄으로써 바로크 작품을 연주할 때의 기법적 문제에 대해 알아보았다. 연주자는 활쓰기(아티큘레이션 및 스트로크)와 다이내믹, 기보되지 않은 요소들의 인지, 그리고 감정표현까지 다양한 연주요소들을 인지하고 연주에 임해야 한다. 더불어 이것이 단지 악보에만 충실한 지루한 연주가 아닌 의미와 감정을 전달할 수 있는 좋은 연주로 가는 통로가 될 것이다.

### (2) 바이올린의 다성부 연주법

슈바이처(Albert Schweitzer)는 바흐의 솔로 작품들이 쓰여 있는 것과 다르게 소리 나는 것에 대해 아쉬움을 표한다. 동시에 소음까지 동반하며 연주되는 다성부 연주 테크닉에 대해 한탄하며 이는 시대적으로 차이가 있는 악기, 특히 활의 구조 때문임을 명백히 한다. 1933년 9월 슈바이처는 *Musical Times*에 다음과 같은 글을 게재했다.

> 우리는 바흐의 <샤콘느>와 다른 솔로작품들을 듣는 것이 인내심을 요구한다는 것을 알게 된다. 많은 아름다운 다성음악적 패시지들이 작품에 쓰여진 것과는 다르게 연주된다. 화음은 화음이 아니라 아르페지오[69]로 들린다; 최저음이 지속되지 않으면 화성은 공중에 뜨게 된다. 또한 설령 패시지가 부드럽게 표현되어야 논리에 맞는 곳이라도 다성부 코드가 나오면 연주자는 크게만 연주하게 된다. 이는 연주자가 다성부 코드를 연주하려면 활을 세게 눌러야만 가능하기 때문이다. 이러한 다성음악적 패시지를 연주 할 때에 따라오는 소음들은 정말 듣기 싫은 것들이다. 물론 대가들은 이러한 문제들을 조금 줄일 수는 있을 것이다. 하지만 대부분 바흐의 솔로작품들을 듣노라면 이 때문에 전체가 아닌 부분만을 즐길 수 밖에 없게 된다. 그렇다면 질문은, 바흐가 바이올린이 완전히 생산해 낼 수 없는 것들을 쓴 것일까? 대답은, 아니다. 지금 이 시대의

69) 아르파(Arpa)에서 유래되었다. 즉 아르페지아레(Arpeggiare)란 하프같은 것을 연주함을 말한다. 즉 음들을 한꺼번에 연주하는 것이 아니라 나누어 연주한다는 말이다.

거장들보다 바흐 시대의 연주자들이 더 능숙했던 것일까? 이것도 아니다. 그들은 지금 우리가 쓰는 활과는 다른 활을 사용했다. 독일인뿐만 아니라 이탈리안, 그 외의 사람들도 무반주 바이올린의 다성음악을 작곡했다. 이는 둥근 활의 사용에 익숙한 그들이 그에 맞는 테크닉을 구사할 수 있었기 때문이다...

이 활은 옛날 그림에서 천사들이 들고 있는 활이다. 활털은 동시에 네 개의 선을 연주하기에 충분히 이완될 수 있었고 위로 둥글려져 있는 활대 덕에 간섭도 받지 않았다. 그러므로 다성부 코드를 연주하는 것에 아무런 방해가 없었던 것이다.[70]

바로크 시대의 독일에서는 활대가 거의 반원형의 형태였고 활털의 긴장상태를 필요에 따라서 엄지로 팽팽하게도 느슨하게도 조절 가능했다. 이러한 활의 구조는 3성부 이상의 음을 유지하는데 큰 어려움이 없었고 이에 바이올린으로 다성부 코드를 연주하는 것이 실현 가능한 일이었던 것이다. 이태리에서 기원된 screw를 이용하여 기계적으로 활을 조이는 방법은 빠른 시간에 인기를 얻었고 그 민첩함과 크고 강렬한 소리의 생산은 재빠르게 사람들에게 인정받았다. 특히 아치가 더해진 브릿지가 소개되면서 연주자들은 screw활로 쉽고 정확하게 현넘나들기를 할 수 있었다. 하지만 동전의 양면이 있는 것처럼, 현대의 활도 장점과 단점이 있었다. 살짝 볼록한 활대와 이미 screw로 고정되어있는 활털, 그리고 더 둥글게 깎여진 브릿지는 연주자가 좀 더 자유롭게 연주하며 소리를 이끌어 낼 수는 있었지

70) Emil Telmanyi, “Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music”, *The Musical Times* 96/1343 (1955), p. 14.

만 세 음 이상을 지속하는 것은 불가능해진 것이다. 즉, 현대 활로는 예전의 활과 같이 다성부 코드 연주를 쉽게 할 수 없었던 것이다. 이러한 점으로 미루어 보아, 현대 활의 정착이 이태리보다 다소 늦게 이루어진 독일과 다성음악이 더욱 발전하게 된 독일의 연관성을 찾아볼 수 있다.

쉐링(Arnold Schering)은 바흐가 매우 볼록한 아치모양의 활과 고정된 nut, 느슨한 활털을 사용하여 편편한 브릿지 위로 동시에 네 선을 모두 아우를 수 있었을 것이라고 믿었다. 또한 단성부를 연주할 경우에는 엄지손가락으로 활털을 압박함으로써 활털이 충분히 긴장될 수 있다고 말한다.[71] 쉐링의 이론은 바흐에 관한 슈바이처의 책에서 널리 알려지게 되며, 이에 영향을 받은 당대 바이올리니스트 로만 토텐베르크(Roman Totenberg)는 크게 아치모양을 한 활을 사용하여 바흐의 솔로 소나타 작품을 연주함으로써 미학적 이상을 추구했다.[72]

바이올리니스트 에밀 텔만이(Emil Telmanyi)는 이러한 무리한 다성부 연주법의 해결을 위해 Schroeder, Arne Hjorth, Knud Vestergaard 등의 연주자 및 악기제작자를 만나 새로운 활을 발명하고 발전시키는데 힘썼다. 이러한 옛 악기의 구연은 다성부 연주에는 도움을 주었지만 단선율 연주의 약점은 극복하기 힘들었다. 그 결과 단선율의 연주에서도 강렬한 바이올린 톤을 구사할 수 있는 "Vega Bach bow"가 만들어졌는데 이는 바이올린의 중간 현 즉 A

71) David D. Boyden, "The Violin and Its Technique in the 18th Century", *The Musical Quarterly*, 36/1 (1950), p. 18.
72) 토텐베르크의 의견은 쉐링의 이론과 상충된다. 볼록한 활의 사용과 기법에 대한 그의 의견은 뉴욕타임스를 참조하시오(The New York Times for Sunday, July 17, 1949).

와 D선에서도 현대 활과 견줄 수 있는 소리를 구사하게 하여 이전의 발명되었던 활들의 단점을 보완했다. 또한 개인적으로 창안된 부속장치의 사용으로 빠른 패시지의 연주 중에도 활의 긴장과 느슨함을 조절할 수 있게 되었다.[73]

이렇듯 지금까지 많은 학자들과 연주자들이 바흐의 다성부 코드 연주법의 해결책을 위해서 다양한 방법으로 노력해 왔다. 하지만 옛 활을 다시 부활시켜 제작하고 익히고 사용하지 않는 이상 이 연주문제는 지속되는 것이다. 다성부 코드를 연주해야 하는 물리적인 문제와 함께 현재의 악기로 바로크 음악을 재현해야 하는 데 있어서 가장 핵심적인 부분은 스트로크(stroke)이다. 보이든(David D. Boyden)은 바로크 시대의 소리에 대하여 다음과 같이 표현한다.

> 첫째, 오늘날 보통으로 내는 소리보다 더 이완되고 덜 강한 소리
> 둘째, 힘차고 목쉰, 혹은 관능적인 소리보다는 차라리 담백하고 투명한 소리
> 셋째, 음형과 프레이징에 있어 특별한 박절감이 있고 생동감을 주는 아티큘레이트 잘 된 소리
> 넷째, 긴 음을 단순히 고르게 끄는 것보다 뉘앙스를 가진 소리, 즉 강약이 표현된 소리[74]

이러한 바로크 시대의 소리는 레가토(legato)가 아닌

73) Telmanyi, “Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music”, pp. 14-18.
74) David. D. Boyden, *The History of Violin Playing From its Origins to 1761* (London: Oxford Univ. Press, 1990), p. 497.

non-legato식인데 이는 끝이 공명되게 처리되는 짧은 데타쉐(détaché)로 표현할 수 있다. 이러한 스트로크는 당시의 활의 특성을 고려할 때 자연스러운 결과이다. 또한 아무리 강하게 쳐서 시작한 음이라고 해도 끝에 가서는 약해지기 마련이라는 레오폴트 모차르트의 설명처럼[75] 자연스럽게 줄어드는 "종소리 같은 음"의 특성을 보여주기도 한다. 하지만 이러한 시대적, 구조적 문제를 제외하고도 또 한편으로는 다성부의 복잡한 구성 안에서 주제를 부각시키기 위해서 이러한 스트로크가 적합할 수 있다는 것이다. 주제가 단선율로 이루어질 때뿐만 아니라 주제에 대주제의 다른 성부들이 더해질 때에는 그 주제의 선율이 다른 성부에 묻힐 수 있는 가능성이 커지게 되는데, 이때에 음 사이에 조금씩 끊김을 주는 스트로크의 사용으로 성부의 명료함을 살려낼 수 있기 때문이다. 잡음을 제거하고 각 성부를 잘 드러내는 것은 결국 성부간의 대화를 분명히 해주기 때문에 다성부의 푸가에 있어서 절대적인 양상으로 볼 수 있다. 짧고 가벼운 데타쉐 활은 오보에의 소리와 비교될 수 있는데 이는 활의 중간부분에서 연주되는 것이며 바흐시절 작품에 걸맞은 스트로크라고 할 수 있다. 특히 푸가의 에피소드에서 많이 사용되는 스트로크이다.[76]

일찍이 갈라미안(Ivan Galamian, 1903-1981)은 이러한 다성부 연주법의 기교적인 해결책을 제시하였는데 아래와 같이 3가지 유형으로 나누어 구분하고 설명하였다.

---

75) Leopold Mozart, 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』, p. 144.
76) Henryk Szeryng, *J. S. Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin* (Paris: The Schott edition, 1979), p. 8.

첫째, 화음을 분산시켜 연주하여 하성부의 음들은 마치 장식음과 같이 박자에 앞서 연주하며, 상성부의 음들은 박자에 맞춰 시작되게 하는 방법

둘째, 화음을 분산시키지 않고 모든 음들은 동시에 연주하거나, 아래 성부의 음들을 박자에 맞추고 높은 음들은 느끼지 못할 정도로 다소 나중에 시작하는 방법

셋째, 주로 다성음악에 쓰이는 방법으로 가장 위의 음이 아닌 주제 선율의 음이 화음의 박자 끝까지 남도록 연주하는 방법[77]

바흐의 작품에서 갑작스런 화음의 등장 시에 단지 상성부의 두 음만이 중요하듯 연주하는 것은 알맞지 않다. 그의 음악은 선율들이 대화하듯 이루어지는 세련된 대위법적 조합으로 이루어진다. 때로는 중간성부에 때로는 하성부, 상성부에 그 중요함이 드러난다. 어느 성부가 중요하든 간에 가장 중요한 것은 화음이 수평적(horizontal)으로 먼저 인식되고 그 후에 화음적으로 다뤄져야 한다는 것이다.[78] 다성코드의 테크닉적인 문제가 작품이 전체적인 흐름을 방해해서는 안되는 것이다. 또한 각기 다른  다성부 연주법은 각 화음의 특성과 선율의 움직임에 따라서 때마다 구분되고 적용되어야 한다. 갈라미안을 비롯한 20세기의 연주자 및 이론가들이 바흐를 바흐시대에 적합한 연주방식에 아닌 그들 시대의 트렌드에 맞춰 로

77) Ivan Galamian, *Principles of Violin Paying and Teaching* (N.J: Englewood Cliffs, 1962), p. 67.

78) Henry Joachim, “Bach's Solo Violin Sonatas and the Modern Violinist”, *The Musical Times*, 72/1057 (1931), pp. 221-22.

맨틱화 시켰다는 비난의 여론 또한 찾아볼 수 있다. 그러나 앞서 거론했듯이 아무리 많은 자료들을 접하고 배우더라도 과거 작품의 연주성향을 완벽하게 파악하는 것은 불가능하다. 또한 어느 것이 옳고 그른지도 알 수 없다. 결국 중요한 것은 연주자가 자신이 분석한 이론적인 지식을 바탕으로 주관적이면서도 설득력 있는 연주 방식을 결정하여야하는 것이다.

이러한 다성부 코드의 연주법은 활, 즉 오른손의 문제와 더불어 왼손의 테크닉 또한 중요하게 다루어진다. 바이올린의 왼손 테크닉은 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 첫째는 왼손의 아티큘레이션이고 다음은 쉬프팅(shifting), 마지막으로 비브라토이다. 바로크 현악 작품에서는 소리가 나는 쉬프팅과 비브라토의 사용은 제한적이기 때문에 가장 크게 다루어지는 문제는 결국 음정, 특히 다성부 코드의 음정과 그에 따른 핑거링(fingering)을 들 수 있다. 핑거링의 사용에 있어서 가장 중요한 것은 프레이즈의 음색이 바뀌지 않도록 구성하는 것으로써 한 프레이즈에 한 현, 또는 한 포지션을 사용하는 것이다. 한 현을 사용하여 쉬프팅을 한다면 이 쉬프팅의 소리를 숨길지 아니면 들리게 할지 또한 결정해야 한다. 다음으로 생각할 수 있는 핑거링은 연주에 있어서 가장 경제적인, 또는 쉬운 핑거링으로 구성하는 것이다. 바로크 시대의 소리에 대한 보이든의 표현처럼 “담백하고 투명한, 아티큘레이트 잘 된 소리”를 재현하기 위해서는 상위 포지션에서 화려하게 구성되는 핑거링보다는 최대한 제1포지션을 유지하는 것이 적합하다. 제1포지션의 사용은 바로크 시대의 투명하고 울리는 소리를 위한 개방현의 사용을 좀 더 매끄럽게 연결시켜주며 음정을 맞추는 데에 있어서도 테크닉적으로 수월하게

작용한다. 다성부 코드의 음정을 잘 맞추기 위해서는 무엇보다 왼손 가락의 위치와 거리를 정확히 익혀서 코드의 연주를 미리 준비하는 것이 중요하다. 코드를 짚는 각 손가락의 위치를 파악하고 손가락 사이의 거리가 반음인지 온음인지 그 이상인지를 인지하여 스트레치가 필요한 손가락 등은 미리 뻗어서 준비해야 한다. 이러한 왼손 테크닉의 사용으로 다성부 코드로 인한 프레이즈 연결의 끊김이나 음정 등을 해결할 수 있는 것이다.

이렇듯 바흐 무반주 소나타 푸가악장의 다성부 코드 연주법은 오른손과 왼손의 적절한 테크닉의 사용과 함께 연주자의 이론적 전제에 따른 코드 연주방식을 구사하는 것이 필요하다. 푸가의 특성상 코드 속의 주제선율이 잘 드러나고 연결되는 것이 중요하고 또한 각 코드 하나하나의 중요성보다는 프레이즈의 흐름, 즉 수평적인 라인이 형성되는 것이 우선순위인 것이다. 이러한 다성부 연주법에 대해서는 바흐의 무반주 소나타 푸가 악장들을 직접 살펴보며 다음 장에서 좀 더 세밀히 강구해 볼 것이다. 악보의 사용은 원본(urtext edition)을 기본으로 하여 에디터들의 영향을 최소화하고 원본의 미덕을 최대한 살리고자 노력했다.

# IV. 연주 해석적 관점에서 접근한 작품연구

# - 바흐 무반주 소나타의 푸가악장을 중심으로

## 1. 작품개요

바흐의 무반주 소나타와 파르티타는 쾨텐시대(1717~23)를 배경으로 한다. 이 시기의 바흐는 복잡한 교회음악을 금지하던 영주 레오폴트(Prince Leopold of Anhalt-Cöthen)의 음악감독이었다. “실내 음악가”와 “콘체르트마이스터”라는 타이틀을 갖고 있었던 바흐는 교회 vs 궁정, 종교음악 vs 세속음악 식의 엄격한 구분없이 교회음악과 실내음악에 참석할 의무가 있었다. 세속음악, 특히 현악기에 관심을 갖았던 그는 음악감독으로서 다양한 축하 행사, 손님에 대한 경의 표시와 같이 세속음악을 중심으로 한 실내악단 운영을 주된 임무로 하였다.[79] 바흐가 무반주 소나타를 작곡하게 된 배경에는 몇몇 선배 작곡가들의 작품의 영향이 있었다. 예컨대, 베스트호프(J. P. von Westhoff)의 <솔로 바이올린을 위한 6개의 파르티타>(1696)를 비롯해 비버(Heinrich Ignaz Franz von Biber, 1644-1704)와 피젠델

79) Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach,* 2000, p. 312.

(Johann George Pisendel, 1687-1755) 등의 영향을 받았다. 무반주 바이올린을 위한 소나타를 작곡한 피젠델은 쾨텐시대 전인 바이마르 시기(1708-1717)에 바흐와 같은 지역에 거주, 순회공연에 동참하며 바흐에게 큰 영향을 준 인물이며 비버의 <무반주 바이올린을 위한 파사칼리아>(Passacaglia)는 바흐 <샤콘느>(Ciaccona)의 모델이기도 하다. 이것을 토대로 보아 본고의 대상이 되는 바흐의 무반주 바이올린을 위한 소나타와 파르티타는 작품의 구상이 바이마르 시기에 이미 착수된 것으로 추정해볼 수 있다.[80]

바흐는 이 소나타와 파르티타를 <계속저음이 없는 바이올린을 위한 6개의 솔로, 제1권, 요한 세바스찬 바흐, 1720년>(Sei solo a Violino senza Bass accompagnato Libre Primo, J. S. Bach, 1720)이라 이름을 붙여 바이올린 솔로에 계속저음(basso continuo)이 생략되었음을 강조하였다. 바로크 시대에는 무반주 소나타의 경우 반드시 계속저음이 포함되었으나 바흐는 그것과 분리하여 오로지 독주 바이올린만을 위한 편성을 기획한 것이다. 바흐가 이 무반주 바이올린 6곡을 누구를 위해서 또한 어떤 목적으로 작곡하였는지는 알 수 없다. 또한 쾨텐시대 바이올리니스트 중에서 이 곡을 제대로 연주할 수 있는 실력을 소유한 연주가가 있었는지도 의문이다. 하지만 바흐에 의해서 기록된 손가락 사용법의 지시를 자필악보에서 찾아볼 수 있어 바흐 본인이 직접 연주하기 위함이 아니었는지 추측해 볼 수 있다. 바흐의 첫 전기 작가 포르켈(J. N. Forkel,

80) Christoph Wolff는 바흐가 이 바이올린 작품을 바이마르 시기에 이미 작곡을 시작하였고 바이마르 궁정에서 연주하던 웨스트호프의 영향을 가장 많이 받았을 것이라고 시사한다.

1749-1818)은 솔로 악기만으로도 완벽한 화성을 위한 모든 음을 만들어 내고 이를 위한 부수적인 악기파트가 필요 없게 만드는 바흐 솜씨의 위대함을 칭송하였다.[81] 무반주곡일지라도 화성, 선율 등 어느 요소 하나 손색이 없는 이 소나타의 g단조 푸가는 d단조의 오르간 작품으로 또한 g단조의 류트 작품으로 편곡되어있다. 또한 a단조 소나타 전체는 d단조의 클라비어 작품으로, C장조의 소나타는 G장조의 클라비어 작품으로도 편곡되어있다.[82] 바흐의 직접적인 편곡들로 보아 바이올린 무반주 소나타 작품에 대한 그의 관심과 애정이 컸음을 시사한다.

이 작품은 3개의 소나타와 3개의 파르티타로 이루어져있으나 그 구성의 순서는 소나타-파르티타 순서의 세 쌍으로 배치되어 있다(표1). 이는 비슷한 형태이지만 음악적, 형식적으로 조금은 더 엄격한 모습의 소나타와 자유롭고 개방적인 파르티타를 교대로 놓음으로써 대조를 이룬다. 소나타와 파르티타는 한 쌍씩 관계조로 형성되어있고, 앞의 제1번, 제2번의 소나타와 파르티타는 단조로 그리고 제3번의 소나타와 파르티타는 장조로 이루어져 있다. 소나타는 세 곡 모두 전형적인 교회소나타, 즉 "느리게-빠르게-느리게-빠르게"의 악장형태로 짜여있는데 각각 제2악장에는 푸가가 그리고 그 푸가를 소개시키려는 듯한 제1악장, 즉 전주곡(prelude)이 각 소나타를 이끌고 있다. 제2악장을 이탈리아 소나타 형태에서 조금 벗어난 독일적인 푸가를 선택한 점이 특징적인데 그가 이 소나타를 단지 세속적

81) Johann Nikolaus Forkel, 강해근 역, 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』 (한양대학교 출판부, 2005), p. 193.
82) Ibid., p. 194.

인 음악이 아닌 교회소나타로 취급하려 했음을 알 수 있다. 이를 토대로 바흐가 이 작품을 아르칸젤로 코렐리(Arcangelo Corelli)를 중심으로 한 이탈리안 바이올린 학파에서 발생한 교회소나타의 형식을 취하는 동시에 푸가라는 독일적인 형태와 17세기 후반에 등장하는 바이올린 연주의 기교와 테크닉을 이미 적용한 것임을 알 수 있다. 그러므로 바흐의 무반주 소나타의 푸가악장은 이탈리아와 독일의 전통을 통합한 것이라고도 볼 수 있다.[83]

<표 1> 무반주 바이올린 소나타와 파르티타의 조 구성

| | 1번 소나타 | 1번 파르티타 | 2번 소나타 | 2번 파르티타 | 3번 소나타 | 3번 파르티타 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| BWV | 1001 | 1002 | 1003 | 1004 | 1005 | 1006 |
| 조성 | g단조 | b단조 | a단조 | d단조 | C장조 | E장조 |

이 작품은 소나타와 파르티타가 한 쌍씩 3도와 5도의 관계조로 형성되어 있으며 앞의 두 짝(BWV. 1001-1004)은 모두 단조로 이루어져 있고 마지막 짝(BWV. 1005-1006)은 밝고 긍정적인 장조로 이루어져 있다(표1). 전반 두 쌍의 소나타와 파르티타에 흐르는 감성은 애통한 슬픔과 비장한 심정을 나타낸다. 그러나 샤콘느(제2번 파르티타의 마지막 악장) 다음의 세 번째 소나타와 파르티타의

83) Tara Slough, “Precedents to J. S. Bach's Fugues for Solo Violin from the Sonatas, BWV 1001, 1003, and 1005", *Musi321* (2010), p. 2.

짝은 앞의 곡들과 대조되는 밝고 긍정적인 태도를 견지한다. 또한 G, A, D, E의 조성 선택은 바흐가 바이올린의 개방현의 울림을 특징적으로 나타내려했음을 시사한다.

이러한 바흐의 조성 선택은 18세기 당시 감정이론(Doctrine of Affection)을 따른 예로 설명될 수 있다. 즉 적절한 감정을 표현하기 위해 사용할 적절한 음악언어들의 규범으로 조성이 선택된 예이다. 감정이론에 따르면 C장조는 "대담하며 축제나 기쁨"[84]을 표현하며 "순결, 단순, 순진성, 어린이 언어와 같은 성격"[85]을 갖는다. 그러므로 제3번 소나타에서는 기쁨을 노래하기 위해 적절한 C장조가 기술적 장치로 사용된 것으로 분석할 수 있다. 게다가 제2번 파르티타의 d단조 조성이 "심각하고 경건하며 종교적"인 성향에 적절한 조성[86]으로 여겨졌음을 감안하면 바흐의 조성 계획은 상당히 효과적인 동시에 자신의 의도와 표현하는 바를 충분히 드러내고 있다고도 할 수 있다. 다음 표는 17-18세기의 저술가 다섯 명(Marc-Antoine Charpentier, Johann Mattheson, Jean-Philippe Rameau, Johann Joachim Quantz, Jean Benjamin de LaBorde)이 각 장조와 단조의 성질을 비교한 것 중 바흐의 무반주 소나타와 파르티타를 구성하고 있는 조성만을 추린 것이다.[87]

---

84) 홍정수, 오희숙, 『20세기 음악미학 이론: 아도르노, 달하우스, 크나이프, 다누저』 (심설당, 2002), p. 46.
85) *Ibid.,* p. 221.
86) Mary Cyr, *Performing Baroque Music* (Portland: Amadeus Press, 1998), p. 32.
87) *Ibid.*, p. 33.

<표 2> 샤르팡티에, 마테존, 라모, 크반츠, 라보르드가 말한 각 장, 단조의 특성들

| BWV 및 조성 | 샤르팡티에 | 마테존 | 라모 | 크반츠 | 라보르드 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1001 g단조 | ‘엄숙하고 웅장한’ | ‘가장 아름다운 조. 엄숙한 성격에다가 생동감 있는 매력을 결합한다. 또한 흔하지 않은 우아함과 다정함을 가져옴’ | ‘달콤함과 부드러움’ | ‘우울함.. 슬픔에 잠긴’ | |
| 1002 b단조 | ‘고독한, 우울한’ | ‘마음을 움직일 수 있다’ | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1003<br>a단조 | ‘부드러우며<br>비통함을<br>자아내는’ | ‘다소<br>비통함을<br>자아내며<br>우울하고<br>고결하며<br>고요한’ | | ‘우울함..<br>슬픔에<br>잠긴’ | |
| 1004<br>d단조 | ‘엄숙하고<br>경건한’ | ‘다소<br>경건하고<br>고요하며,<br>때로는<br>웅장하고<br>유쾌하며,<br>만족을<br>표현함’ | ‘달콤함과<br>부드러움’ | | |
| 1005<br>C장조 | ‘명랑함,<br>전쟁 같은’ | ‘무례하고<br>오만한<br>성격:<br>환호에<br>어울림’ | ‘환희와<br>환호의<br>노래’ | | ‘엄숙하고<br>장중하며<br>위엄있는,<br>전쟁에<br>어울리며<br>때때로<br>종교적인<br>주제에<br>사용됨’ |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1006 E장조 | ‘싸움 같고 떠들썩한’ | ‘절망적이며 완전히 치명적인 슬픔을 무엇보다도 잘 표현함. 가망도 희망도 없는 사랑의 극단성에 가장 잘 어울림’ | ‘부드럽고 명랑한 노래. 웅장함과 위엄’ | | ‘생기 있고 활기를 주며, 때때로 동정심을 자아내며 부드러움에 적절함’ |

조성 외에 음역이란 측면에서도 의도적인 변화와 장치들이 있다. 사용된 선율의 음역은 낮은 곳에서 높은 곳으로 움직인다. 제1번 소나타의 첫 음이 바이올린의 가장 낮은 음에서 시작하는 반면 마지막 곡인 제3번 파르티타의 첫 음은 가장 높은 줄의 한 옥타브 위인 E6음에서 시작한다. 즉, 물리적으로 낮은 데서 시작하여 높은 곳으로의 도약으로 마무리된다. 이를 바흐가 살던 시대의 수사학으로 풀어 해석하자면 땅의 세계에서 신의 세계로 나아가는 움직임으

로의 해석을 가능케 한다. 이 역시 작품 전체적인 조성의 구조가 시사하는 감정과 관련하여 해석할 수 있을 것이다.

세 개의 소나타(BWV. 1001, 1003, 1005)에 공통적으로 포함된 푸가의 성격을 비교해보는 것으로도 작곡가의 감정변화를 읽을 수 있다. 제1번과 제2번 소나타의 푸가 주제는 8분음표 혹은 16분음표의 짧은 리듬으로 구성되어 있고 주선율은 하향하는 모습이며 선율의 성격은 상대적으로 강하다. 그런 반면 제3번 소나타 푸가의 주제는 앞의 두 푸가주제들에 비해 서정적이며 완만해져 있다. 제3번 소나타 푸가의 주요 리듬의 음가는 비교적 길어지고 주선율은 상향하며 성격은 관조적이며 밝다. 결론적으로 제2번 파르티타(BWV 1004)를 마친 뒤의 바흐가 담아내는 심적, 정서적 상태는 제3번 소나타에 이르러 지극히 누그러지고 풀어져 있음을 알게 된다.

바흐가 처음부터 이런 계획으로 곡을 썼는지 결과론적인 것인지는 증명하기 쉽지 않다. 그러나 분명한 것은 구성 요소의 의도적인 사용은 그의 삶과 무관한지 않다는 점이다. 즉 6개의 소나타와 파르티타를 짝으로 엮어 대조와 연관성을 추구한 점, 그리고 감정의 흐름이 무겁고 어두운 곳에서 점차 높고 밝은 곳으로 움직이는 점 등은 바흐가 전체에 대한 고려를 애초에 하였음을 보여준다. 또한 흥미로운 점은 이 작품의 조성의 설계가 바이올린 악기 줄과의 연관성을 보여준다는 것이다. 첫 곡인 제1번 소나타의 조성은 바이올린의 가장 낮은 줄인 G선이고 마지막 곡인 제3번 파르티타의 조성은 바이올린의 가장 높은 줄인 E선이다. 가운데 줄인 D와 A선은 곡의 중간 부분인 제2번 소나타와 파르티타에 짝으로 사용되고 있다. 이는 바이올린의 개방현, 즉 악기의 울림을 고려하여 조성을 선

택한 바흐의 표현방법과 계획성을 시사한다.

## 2. 소나타 제1번 g단조 푸가

### (1) 작품의 특징

소나타 제1번 제2악장 푸가는 알레그로 2/2박자의 비교적 긴 악장으로, 제1악장(Adagio)이 템포가 느리면서 짧고 즉흥적인 면을 표현하는 것과 대조를 이룬다. 조성기호로 보자면 내림표(♭)가 한 개 밖에 없지만, G음을 기본음으로 단6도인 E♭이 등장하고 이끈음인 F♯이 등장하는 것으로 보아 이 곡의 조성이 g단조임을 알 수 있다. 바이올린이라는 단선율 악기에 푸가라는 기법을 적용시킨 만큼 건반악기 푸가의 형태에서 벗어나 다소 자유로운 모습을 띠는 이 푸가악장은 응답이 버금딸림화음(subdominant)에서 이루어지는 것이 특징적이다(악보1). 제1번 소나타의 푸가는 다음과 같이 총 네 개의 주제부와 네 개의 에피소드로 이루어져있다(표3).

<표 3> 소나타 제1번 푸가의 구조

| 구조 | 마디 수 | 조성영역 | 총 마디 수 |
|---|---|---|---|
| 주제부 1 | 1-6 | g-c-c-g | 5 1/2 |
| 에피소드 1 | 6-14 | | 17 1/2 |
| 주제부 2 | 14-18 | g-c-f-b♭ | 5 |
| 에피소드 2 | 19-24 | | 5 1/2 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 주제부 3 | 24-29 | d-g-e-d | 5 1/2 |
| 에피소드 3 | 30-55 | | 25 |
| 주제부 4 | 55-57 | f-b♭-b♭ | 3 |
| 에피소드 4 | 58-94 | | 37 |

제1주제부는 I-iv-iv-i의 주제와 응답으로 구성되고 대주제는 주제와 비슷한 순차적인 진행과 5도연속진행에 기반을 둔 도약진행이 병행된다. 대주제의 5도연속진행은 주제와 응답이 버금딸림화음의 관계로 이루어지는 것에서 기인한다. 에피소드1은 비교적 단순한 단선율로 이루어져 있으며 마디11에서는 주제의 앞부분 리듬을 응용한 요소가 등장함으로써 주제를 상기시켜준다. 제2주제부는 제1주제부와 비교했을 때, 전체적인 음역이 한 옥타브 상승해 있음을 알 수 있다. 에피소드2에서는 ♪♬ 리듬의 연속적인 응용이 발견되고 이어서 마디20 중간에는 에피소드 안에 위치한 또 다른 형태의 주제응용이 등장한다. 이 주제응용은 등장이 예기치 못한 낮은 음역에서 이루어지므로 음역의 확대에 따른 갑작스러움이 긴장감을 상승시킨다. 제3주제부는 d-g-e-d의 주제와 응답으로 이루어지는데, 흥미롭게도 제1주제부와 제2주제부에서는 주제가 D5-G4-G5-D5, D6-G5-C6-F5로 시작하여 높고 낮은 음역대에서 골고루 나타나는 것에 비해 제3주제부(D4-G4-C5-A5)는 각 주제의 음역이 갈수록 높아진다는 새로운 점을 찾아볼 수 있다. 에피소드3은 앞에 등장한 ♪♬ 리듬의 사용과 단선율에 동형진행(sequence)을 적용한 선율, 그리고 으뜸음 지속음(tonic pedal point)을 강조시킨 악구까지 그

구성요소가 다양하다. 또한 마디52에서 다시 주제를 등장시킴으로써 에피소드 안에서도 주제를 상기시키는 점이 흥미롭다. 제4주제부에서는 f-b♭-b♭의 주제가 등장하고 이어지는 에피소드4에서도 조금씩 변용된 주제가 연속으로 등장한다. 마디58-59는 주제의 마지막 음을 전위하였고, 마디61-62는 주제 중 16분음표만이 전위되었다. 이렇게 음의 진행방향을 바꿔 조금씩 변형시킨 주제요소와 동형진행의 연속적인 등장이 제1번 푸가 에피소드의 특성이라 할 수 있다. 마디74와 마디80도 변용된 주제가 등장하며 마디82에서는 앞에서와 같이 에피소드 안의 주제가 다시 사용되어 강조되고 있다. 마디87의 으뜸음 지속음은 마디93의 딸림음까지 연결시키고 G코드로 마무리한다.

소나타 제1번 푸가의 전체적인 구조를 살펴보았을 때 특징적인 것은 각 에피소드의 종지 전, 즉 다음 주제부로의 연결 바로 전에 항상 주제의 직접적인 사용이나 변용으로 주제를 환기시킨다는 것이다.(마디11, 마디20, 마디52, 마디82) 에피소드3을 살펴보면 동형의 형태로 이루어진 단선율의 진행 안에서도 숨어있는 주제들(middle entry)을 찾아볼 수 있는데 마디42의 D-C-B♭-C와 마디43의 G-F-E♭-F가 그러하다. 이는 에피소드 역시 주제부의 주제와 유기적 관계가 있음을 말해준다. 에피소드에 사용된 요소는 곡의 진행에 따라 더 다양해지고 변화한다. 제1번 푸가의 에피소드에 등장하는 주요 요소로는 주제를 변용시키고 발전시킨 점, ♪♬ 리듬의 연속사용, 단선율과 동형진행의 사용, 그리고 종지를 유예시키는 으뜸음 지속음 등으로 정리할 수 있다.

### (2) 작품 연구

제1번 푸가는 g단조와 c단조의 주제와 응답으로 시작한다. 주제는 같은 음의 반복으로 이루어진 앞부분(a)과 순차진행과 도약진행의 구성을 포함하고 있는 뒷부분(b)으로 나누어진다. 주제2와 응답2 사이(마디4)에는 짧은 리듬변형이 위치하는데 이것은 주제와 응답사이의 보조음 역할을 하며 빠른 리드믹 펄스의 생기를 더한다. 응답2 후에는 주제의 뒷부분(b)을 응용한 리듬이 변형되어 등장하며 에피소드로 이어진다. 마디2에 등장하는 대주제는 도약진행의 구성이 두드러지는데 이는 5도진행에 기반하여 이어 나오는 에피소드의 5도연속진행과 유기적 관계를 갖는다. 대주제는 이처럼 5도진행을 바탕으로 하는 도약진행과 순차진행이 병행되어 등장한다(악보1). 연주에 있어서 주제의 a는 같은 길이의 음들로 이루어진 만큼 그 반복이 지루하지 않도록 방향성이 제시되어야 할 것이다. 또한 약박에서 시작되는 주제의 특성상 각 마디의 강박이 드러나는 것이 중요한 것이 아니라 주제의 첫 음이 프레이징의 시작임을 명확하게 하여야 한다. 이에 관해 바이올리니스트 쉐링은 “세 악장의 푸가가 모두 엇박에서 시작하므로 그 등장을 명료하게 하려면 첫 음을 살짝 강조해 주어야 한다. 이는 강박이 압박될 시에는 파괴된다.”[88]라고 제시하며 주제 첫 음의 중요성를 강조한다. 마디2의 하성부에 등장하는 응답의 연주기법 또한 중요한 문제이다. 응답의 등장을 대주제와 분리하여 명확하게 들리게 하려면, 응답을 대주제의 8분음표

88) Szeryng, *J. S. Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin*, p. 15

음가(♪)보다 조금 길게 처리해야 한다. 이에 관하여 쉐링은 다음과 같이 설명한다.

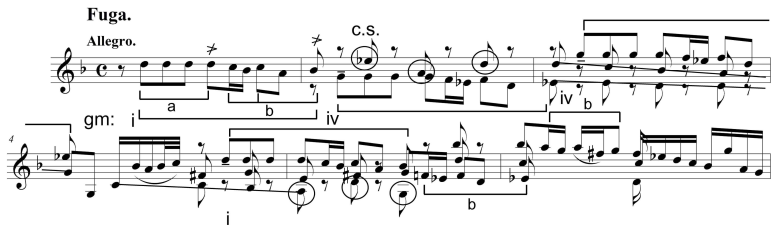
> 우리는 항상 주제별로 어느 선율이 중요한지 선별하여 그 중요성을 부여해야한다; 선율의 라인과 리듬은 듣는 이에게 명확하게 전달되어야 한다. 그다지 중요하지 않은 음들을 길게 처리하는 것은 바람직하지 않다. 이것이 다성부 안에서 선율의 명확한 인식을 방해한다면 더욱이 그럴 것이다. 활을 잘 통제하는 것은 주된 선율을 조금씩 더 길게 지속하는 것을 가능하게 한다(조금 짧은 부수적인 선율은 왼손가락이 현을 짚고만 있다면 충분히 길게 울릴 수 있을 것이다).[89]

그는 각 선율의 명료성에 대하여 언급하며 가장 중요한 선율에서는 음의 길이를 변화시켜 더 잘 부각시켜야한다고 강조한다.

또한 푸가 주제의 단일성과 명료성을 나타내기 위하여 핑거링(fingering)의 사용은 최대한 제1포지션으로 유지한다. 제1포지션의 핑거링 사용은 세 악장의 푸가에 전체적으로 반영되는 것으로 바흐 무반주 바이올린의 개방현의 사용과 그에 따른 울림의 특성을 가장 잘 표현할 수 있다. 그러나 제1포지션이 가장 쉽고 간편하다고 하여 남용되어서는 안 되며 주제가 등장할 때나 한 성부처럼 들려야하는 프레이즈, 그리고 음색의 변화가 두드러지지 않아야 하는 장소에서는 제1포지션이 아닌 같은 현에서의 연주가 필요할 것이다. 보잉

89) *Ibid.,* p. 7.

(bowing)의 사용 또한 자필보 그대로 사용하는 것이 제1번 푸가 주제의 간소한 특성을 더욱 잘 나타낼 수 있다. 자필보에 적혀있지 않는 보잉이나 슬러(slur)를 사용할 때에는 이러한 보잉으로 인해 드러나지 않아야 할 음들이 드러나지는 않는지 잘 살펴야 한다. 예를 들어 주제 뒷부분(b)의 16분음표를 슬러로 연결하여 연주하는 경우를 볼 수 있는데 이는 보조음의 역할을 부각시키는 결과를 초래하므로 피해야 한다(악보1). 더욱이 자필보를 살펴보면 바흐가 직접 표기한 슬러들 중 주제에 등장하는 16분음표에는 그 어느 때에도 슬러가 사용되지 않음을 알 수 있다. 바흐는 주제를 제외한 나머지 16분음표나 8분음표가 동형진행의 형태로 반복해서 등장(악보14)하거나 보조음 역할을 하며 유연하게 연결되어야 할 때(악보2, 3)에만 슬러를 적용했다. 즉 각활로 된 16분음표나 8분음표의 연주가 움직임에 있어서 자칫 둔탁하거나 끊기게 들릴 수 있는 경우와 보조음까지 일일이 활로 처리하여 부각시킬 필요가 없을 경우에 슬러를 표기한 것이다. 따라서 연주자는 이러한 보잉의 구사에 따른 결과(음의 부각 혹은 연결)에 신중을 기하여 슬러의 사용 여부 등을 결정해야 한다.

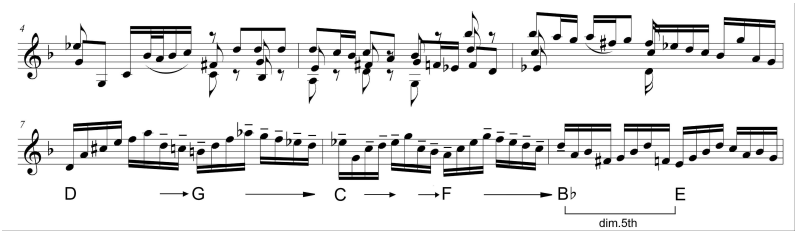



<악보 1> 소나타 제1번 g단조 푸가 마디1-6

마디6 중간에서 시작되는 에피소드는 d단조에서 5도연속진행(D-G-C-F-B♭-E)하는데(악보2), 이 진행은 마지막에 감5도(B♭-E)관계를 구성함으로써 조성이 관계조를 유지한다. 앞으로도 종종 찾아볼 수 있는 5도연속진행은 매번 같은 음역대에서 진행되는데 이것은 건반악기와 비교했을 때 음고의 제한이 있는 현악기의 제약 때문인 것이다. 다성음악적인 작품을 현악기에 적용하기에는 제한이 있기 때문에 바흐는 일정한 공식을 푸가악장에서 반복할 수밖에 없었던 것으로 보인다.[90] 이러한 5도연속진행을 연주할 때에는 주제부보다 조금은 더 이어지는 스트로크를 사용해야 하는데 이는 에피소드를 끊어지지 않게 한 호흡으로 연결하기 위해서이다. 이렇게 풍부하고 부드러운 텍스쳐를 연주할 때에는 활의 중간 윗부분에서 연주하는 것이 선호되며 이것은 항상 가볍게(airy) 지속되어야 한다. 이 스트로크는 낭만주의 시대의 무거운 데타쉐와는 상반된다.[91] 또한 이러한 단선율의 긴 프레이징을 연주할 때에는 가볍게 호흡을 하는 곳과 방향성 있게 나아갈 부분을 가늠할 수 있어야 한다. 이를 쉽게 인식하기 위해서는 순차진행과 도약진행을 구별하여 순차진행은 더욱 매끄럽게 연결시켜 방향성을 제시하고 도약진행은 조금의 끊김을 스트로크에 적용하여 연주한다. 이러한 프레이징의 구사는 푸가악장에서 긴 단선율의 프레이징을 연주할 때에 항시 적용되는 바이다. 크반츠(Quantz)는 푸가에서 대체적으로 순차적인 진행이 도약진

90) Hans Vogt, "Johann Sebastian Bachs Kammermusik", Stuttgart, 1981.
91) Szeryng, *J. S. Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin*, p. 8.

행보다 더 잘 드러나야 한다고 말한다. 또한 도약진행 시에는 이 도약이 리듬적인 성격이 강한지 노래하는 성격이 강한지를 잘 관찰해야 한다고 언급한다.92)

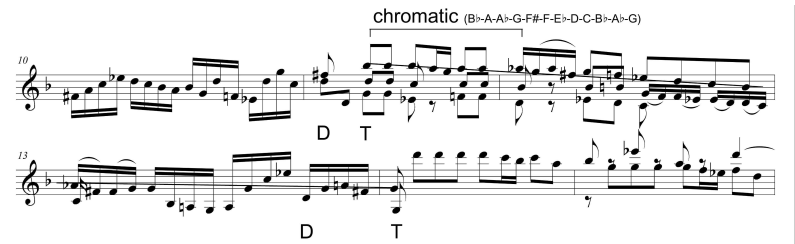



<악보 2> 마디4-9

딸림화음-으뜸화음의 진행이 마디11에 등장하지만, 으뜸화음이 약박(마디11의 두 번째 음, G)에서 해결되지만 종지감은 크게 느껴지지 않는다. 하지만 이 딸림음(D)은 에피소드 안에서 등장하는 주제의 변용, 특히 그 시작음이므로 출현이 선명하게 실현되어야 한다. 마디11-12에 V-i의 해결이 있을지라도 에피소드의 연속이므로 흐름이 끊기지 않도록 마디13-14의 완전종지까지 연결되어야 할 것이다. 또한 잘 공명되는 바이올린 E선의 특성을 잘 이용해서 반음계 선율 진행(B♭-A-A♭-G-F♯-F-E♭-D-C-B♭-A♭-G)의 곡선을 드러내야 한다(악보3). 특히 마디13의 A♭에서 G로의 해결은 중요하므로 이 점을 잘 지각하고 연주해야 한다. 레오폴트 모차르트는 그의 <바이올린 연주법>에서 "자신을 상실해가며"라는 표현으로 불

92) Günter Kehr, *J. S. Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin* (Mainz, The Schott edition, 1979), p. 17.

협화음의 “해결”이 강조되어서는 안 된다고 언급한다.[93] 따라서 불협화음은 강조되고 그의 해결은 좀 더 부드럽게 연주되어야 한다.[94] 단선율에서 다성적으로 그 텍스쳐에 변화를 둔 에피소드는 마디13 마지막 박과 마디14 첫 박에서 완전정격종지(perfect authentic cadence, PAC)를 이룬다. 이는 처음으로 실행되는 강박에서의 딸림-으뜸 해결이므로 여유 있게 마무리하고 제2주제부를 시작한다(악보3).



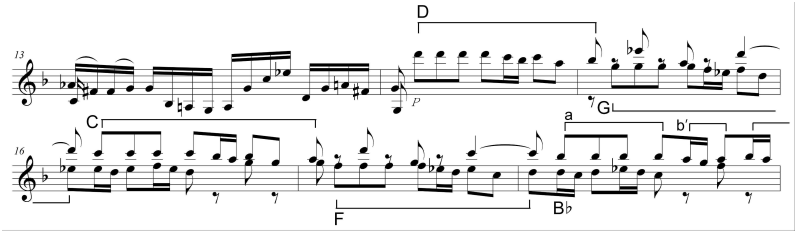

<악보 3> 마디10-14

제2주제부는 진행의 기반을 에피소드1에서 보여준 5도연속진행에 두고 있으며, 주제는 제1주제부에서의 주제보다 한 옥타브 위에서 시작된다. 전체적인 음역이 높은 것과 주제가 바이올린의 E선에서 시작되는 것을 고려하여 주제의 등장에 변화를 주어야 한다(악보4). “주제의 등장은 다이내믹의 변화로 그 명확성을 더할 수 있는 것이다.”[95]라는 쉐링의 설명처럼 주제의 시작을 그 전의 악구와는

93) Leopold Mozart, 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』
94) *Ibid.*
95) Kehr, *op. cit.*, p. 12.

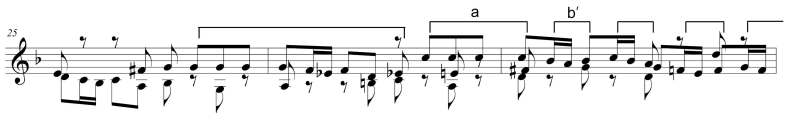
다르게 구사함으로써 주제를 부각시키고 변화를 시킬 수 있다. 마디 14의 주제는 다이내믹을 피아노(*p*)로 변환하고 E선의 영롱한 음색을 추구하여 또 다른 성격의 주제를 구사할 수 있다. 17-18세기에 작곡된 작품들에서 크레센도와 디미뉴엔도 등의 다이내믹 효과가 악보에 직접 기보되어있는 것을 발견하는 일은 지극히 드물다. 하지만 이것이 다이내믹이 전혀 사용되지 않았다는 뜻은 아니다. 레오폴트 모차르트는 강하고(*f*) 약함(*p*)을 아주 명확히 관찰해서 항상 한가지로만 계속 연주하지 않아야 한다고 언급하며 이는 연주자의 판단에 따라 적혀 있지 않아도 약한 것을 강한 것으로 적당한 곳에서 바꾸어 주어야 한다고 주장한다. 그는 이것을 화가들의 용어로 빛과 그늘이라고 표현한다.[96] 아르농쿠르 또한 다이내믹의 중요성을 강조하며 이것은 '발음'을 의미하고 '음의 언어'를 명확히 해준다고 말한다.[97] 이렇게 제2주제부의 시작은 다이내믹은 조금 줄이고 활의 위치도 중간에서 팁 부분에 가깝게 연주하여 변화를 표현해야 할 것이다. 이는 푸가에서 자주 등장하는 주제를 다르게 연주하여 그 출현이 지루하거나 재미없어지는 문제 등을 해결할 수 있다. 마디16의 주제는 제1주제부의 유형과는 조금 다르다. 이는 마디15부터 계속되는 대선율 D가 마디16에서 주제 시작음인 C로 순차 진행하며 주제로 연결되므로 첫 음(C)을 조금 더 명확히 연주할 필요가 있다. 이것은 마디17과 18에서도 유사하게 적용된다(악보4).

96) Leopold Mozart, 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』 p. 301.
97) Harnoncourt, 『바로크 음악은 말한다』, p. 80.




<악보 4> 마디13-18

마찬가지로 제3주제부의 마디25에서는 대선율의 마지막 음이 상행하면서 G로 시작하는 주제로 연결되므로 마디16, 18과 같은 연주방법이 요구된다.

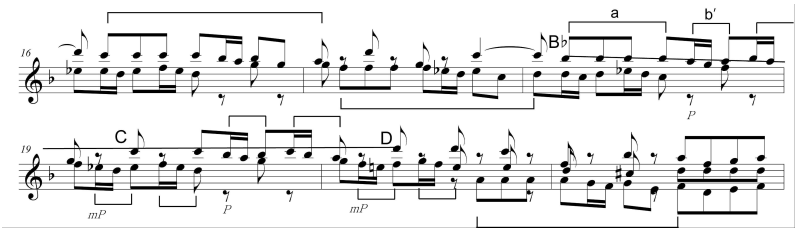



<악보 5> 마디25-27

마디19부터 에피소드가 시작되는데 마디18-20은 상성부와 하성부의 교차가 작품에 뚜렷이 드러나므로 그 주고받음의 차이를 다이내믹의 변화로 나타내는 것이 효과적이다. 예컨대 상성부에 비해서 조금 더 굵은 음색을 지닌 하성부의 다이내믹을 조금 크게 하는 것이다. 다이내믹의 단계적 차이는 음역의 상호작용으로 색채를 풍부하고 화려하게 변화시킬 수 있다.[98] 하지만 두 성부의 주고받음만

98) Szeryng, *op. cit.*, p. 12.

을 주시할 것이 아니라 전체적인 음역의 방향이 높아지는 점도 고려하여, 단계별로 다이내믹을 조금씩 높이며 프레이징의 진행을 끊이지 않게 하는 점도 중요하다(악보6). 하지만 너무 과장된 다이내믹의 사용은 작품에 방해가 될 수 있고 작곡가의 의도를 왜곡할 수도 있으므로 연주자는 항상 그 정도의 선택에 주의하여야 한다. 바흐의 작품에서 너무나 많은 미묘한 차이는 필요하지 않다. 작곡가 자신이 그의 풍부한 화성으로 자연스럽게 말할 수 있도록 연주하여야 한다.[99] 이처럼 작품이 그 자체의 구성요소로 표현될 수 있도록 너무 과장된 포장은 삼가야 할 것이다.




<악보 6> 마디16-21

마디20의 주제등장은 에피소드 안에 위치한 특성상 그 시작이 묻히지 않도록 강조하여 연주한다(악보7). 에피소드 안에서 나오는 마디20의 주제는 이전에 출현했던 주제와 연주 방법에 있어서 조금 다른 면이 있는 것을 발견하게 된다. 주제의 선율은 최하성부에 위치하는데 연주해야 하는 성부는 3개나 되기 때문이다. 3성부를 연주

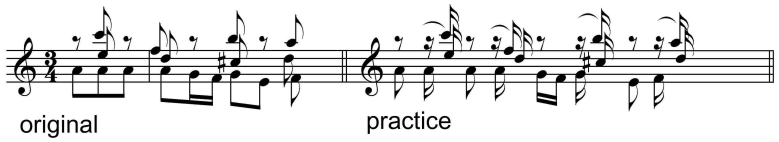
99) *Ibid.,* p. 10.

함이 불가능한 것은 아니지만, 코드를 연주할 때에 G선에서 E선 방향으로의 현 넘나들기(string crossing)가 보통이므로 부각시켜야 하는 주제가 하성부에 위치하면 그 주제가 끝까지 잘 들리게 연주하기가 힘든 것이다. 하성부에 위치한 주제의 선율이 가장 오래 남도록 연주하려면 결국은 코드 긋는 순서를 거꾸로 해야 한다는 결론이 나오게 된다. 코드를 거꾸로 긋는 것이란 보통의 G선에서 E선 방향이 아닌 E선에서 G선의 방향으로 활을 쓰는 것을 뜻한다. '코드 거꾸로 긋기' 주법은 바이올리니스트에게 조금은 불편하고 어렵게 느껴질 수 있는 테크닉인데 강조해야 하는 선율이 하성부, 특히 G선에 위치했을 때 쓰인다. 이 주법 연주 시에는 코드를 보통 내림활로 연주하고 현 넘나들기를 빠르게 진행해야 한다. 3성부 이상의 기본코드를 연주할 때와 마찬가지로 활 쓰는 위치를 브릿지에서 조금 멀리하여 그 각도의 차이를 최소화 시키며 연주하는 것이 가장 효과적이다. 쉐링은 이러한 코드 긋는 방법에 대해서 다음과 같이 설명한다.

> 코드는 어느 선율이 가장 잘 들려야하는지에 따라서 가장 낮은 음에서 가장 높은 음으로 연주하거나 가장 높은 음에서 가장 낮은 음으로 연주하게 된다. 이러한 코드 긋기의 실행은 패세지의 성격에 따라서 결정하게 된다. 리듬적인 왜곡을 없게 하기 위해서 코드를 연주 할 때에는 아르페지오의 사용을 최소한으로 줄여야 할 것이다. 코드를 아르페지오 식으로 용이하게 만들지 않는다는 것은 활의 사용이 비교적 제한된다는 것을 말한다. 활을 중간에서 시작함으로써 적합하지 않은 악센트와 거친 소리를 방지할 수 있

다.[100]

그는 리듬적인 오해를 일으킬 수 있는 아르페지오식의 코드연주는 적합하지 않다고 말하며 코드 연주 시 선율의 중요성에 대해 강조한다. 그의 주장은 3장에 거론되었던 슈바이처와의 의견과도 일치한다. 하지만 이러한 '코드 거꾸로 긋기'는 바로크 시대의 연주와는 적합하지 않다는 의견과 함께 논란의 여지가 있는 연주법이기도 하다. 이에 맞서 굳이 코드를 거꾸로 긋지 않고도 주제가 부각되게 연주하는 방법은 주제가 위치한 음을 정박에 연주하고 나머지 상성부의 음들을 그 후에 연주하는 방식이다. 이것은 비록 주제선율이 연결되지는 않지만 주제음을 정박에 홀로 놓아 음을 부각시키는 방법으로 주제를 뚜렷이 제시할 수 있다. 이 연주방법은 아래와 같은 리듬의 연습방법으로 행해질 수 있다.




<연습방법 1> 마디20-21

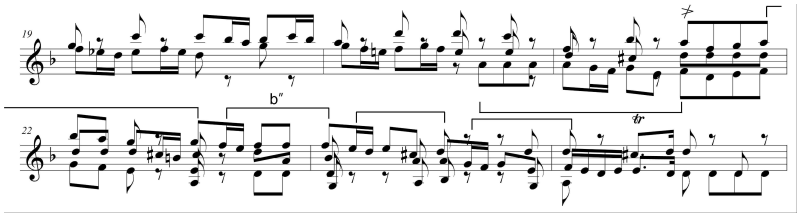
마디21-22의 다성부적인 움직임은 마디22-23의 4성부 코드의 첫 등장과 함께 극대화되고, 마디24 셋째 박자에서 완전 정격종지를 이루며 에피소드를 마무리 한다(악보7). 바흐의 무반주 소나타와 파르티

100) *Ibid.,* p. 12.

타 중 특히 푸가악장은 곡의 특성상 다성부의 출현이 잦으므로 이것을 거칠게 연주하지 않도록 항상 주의해야 한다. 프레이즈의 마지막에 악센트를 가미하는 것은 피해야 하며 다성부적인 패시지가 강박에 자리하면 특히 더 주의해야 한다.[101] 많은 경우 한꺼번에 빠르게 코드를 연주하려는 성향이 거칠고 지저분한 연주결과를 초래한다. 또한 이는 G선에 위치한 음들에 소홀해지기 쉬워 자칫 베이스가 빠진 불균형한 연주결과를 낳을 수도 있다. 이러한 다성부 코드의 연주는 굳이 급하게 한꺼번에 코드를 연주하기보다는 코드의 음들을 나누어서 굴리듯이 연주하는 것이 해결책일 것이다. 마디24의 종지에서는 트릴과 부점리듬을 처음으로 찾아볼 수 있다. 바로크 시대에는 종지(cadence) 전에 트릴을 사용하여 종결을 장식하는 것이 통용되었으며 레오폴트 모차르트에 따르면 이러한 트릴은 곡의 템포와 뉘앙스, 줄의 굵기 여부, 그리고 연주하는 장소에 따라 주의를 기울여 적용해야 한다. 그는 장소가 작고 카펫이 깔려있는 경우, 가구가 비치되어 있고 커튼이 쳐 있거나 청중이 너무 가까이 있는 경우에는 빠른 트릴이 더 좋은 효과를 가질 것이나 공명이 크고 청중이 꽤 멀리 있는 경우는 느린 트릴이 더 낫다고 설명한다.[102] 또한 부점리듬에 관해서는 부점이 보통의 길이로 유지되면 그것은 매우 활기 없고 졸리게 들릴 것이라며 부점이 붙은 음들은 약간 길게 지속하나 길어진 음가는 부점 뒤의 음표에서 훔쳐진 것이므로 부점리듬 후에는 정확히 재 박자가 온다고 설명한다.[103]

---

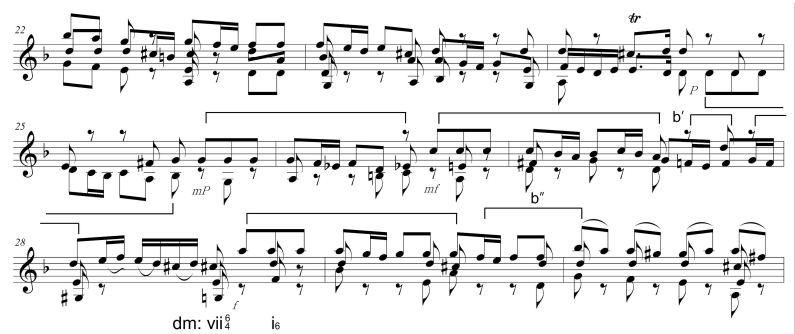
101) *Ibid.,* p. 15.
102) Leopold Mozart, 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』, p. 263.
103) *Ibid,* p. 71.




<악보 7> 마디19-24

마디24에 다시 등장하는 제3주제부의 주제는 제1주제부의 주제보다는 한 옥타브 아래에서 그리고 제2주제부의 주제보다는 두 옥타브 아래에서 시작한다. 5도연속 진행을 통해 d-g-e에서 d로 복귀하여, 반종지(i/dm-V/V-V) 후 다시 변형된 주제요소가 등장한다. 제3주제부의 시작은 이전 악구의 긴장-해결과는 대비되어 새로운 시작을 알릴 수 있도록 G선의 특성을 살려 연주해야 한다. 이 주제는 제2주제부에서 보여주었던 E선의 성격과는 상반될 수 있도록 다이내믹과 음색의 변화를 추구한다. 또한 네 번의 주제 등장은 마디24의 D, 마디25의 G, 마디26의 C, 그리고 마디28의 A로 상행 진행되므로 5도연속진행과 음의 상승에 따라 단계별로 다이내믹을 적용하여야 할 것이다. 마디28을 통하여 앞서 거론된 핑거링을 예로 들자면, 첫 코드 후 등장하는 16분음표의 핑거링을 2포지션으로 이동하는 것이다. 마디26의 주제a와 함께 주제b의 16분음표를 사용한 리드믹 피규어가 마디28의 주제등장 바로 전까지 이어지므로 이를 한 성부, 한 음색으로 연주하는 것이 최상의 방법이다. 더불어 마디24의 주제가 G선에서 연주되고 마디26의 주제는 D선, 마디26의 주제

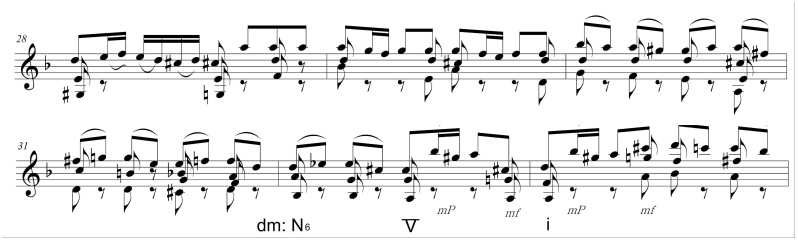
변형은 A선, 마지막으로 마디28의 주제가 E선에서 연주되는 것을 종합해보면 위의 핑거링이 논리적이라는 것이 더욱 입증된다. 마디28의 반종지 후 넷째 박에 등장하는 d단조의 $i^6$는 완전종지일 수도 있다는 혼란을 가져다 줄 수 있으나, 이는 약박에 나오는 점과 주제의 재진술로 인하여 완전정격종지의 느낌은 형성되지 않는다(악보8).




<악보 8> 마디22-30

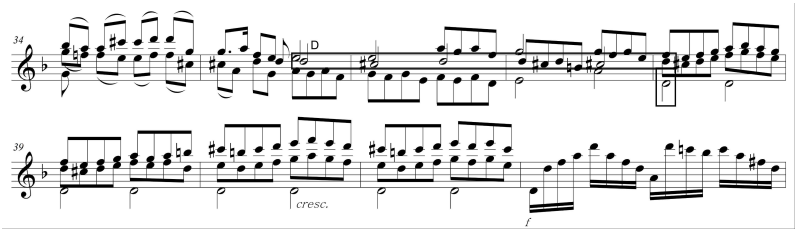
마디30부터 마디34까지 계속되는 이음줄(slur)의 등장은 바흐가 직접 표기한 만큼 아티큘레이션의 변화가 중요하므로 스트로크를 앞과는 대조될 수 있게 매우 유연하고 매끄럽게 연결시켜야 할 것이다. 이는 바로크 시기의 이음줄 연주법을 익혀 첫 음에 강세를 주고 두 번째 음에서 힘을 빼는 동작으로 가볍게 연주해야 한다. 유연함과 함께 마디32-33 다성부 진행의 각 성부를 잘 들리게 하려면 성부마다 다이내믹의 차이를 주는 것이 도움이 된다(악보9). 다이내믹은 다성부 코드가 깨끗하게 들릴 수 있게 하는 데 있어서 중요한

역할을 한다.[104]




<악보 9> 마디28-33

에피소드3은 마디35-37의 이끈음 지속음 C♯을 거쳐 마디38의 반복되는 으뜸음에 도달하는데, 이 반복으뜸음은 음고의 상승과 함께 음역의 폭이 넓어져 긴장감이 극대화된다(악보10). D 반복으뜸음은 바이올린의 개방현으로 울림의 역할이 크다. 이는 마치 바이올린의 소리가 아닌 오르간이 코드를 연주할 때의 지속적인 울림을 표현하듯 연출되어야 할 것이다.

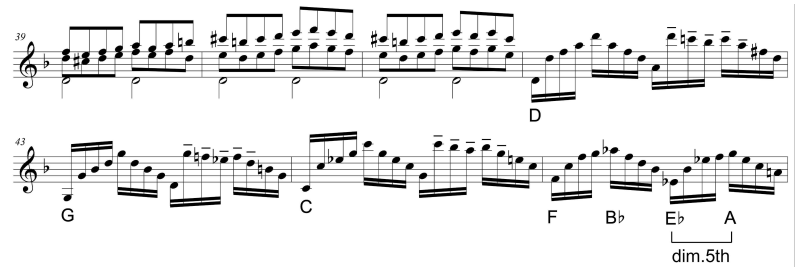



<악보 10> 마디34-42

이 반복으뜸음의 연주는 D, A, E 세 선에 걸친 활의 교차를

104) *Ibid.*, p. 11.

온활(full bow)로 표현하고 음고의 상승에 따라 프레이징과 다이내믹의 폭을 넓힌 후 마디42에 포르테로 도달하여 긴장감을 효과적으로 표현한다. 특히 마디38-41은 앞서 거론된 바와 같이 3화음 이상을 연주할 때에 발생하는 거칠고 매끄럽지 못한 연주법을 적용하는 것이 아닌 아르페지오의 형식으로 풀거나 베이스의 D와 나머지 상성부를 나누어서 연주하는 방식으로 부드럽게 처리할 수 있다. 마디42부터 텍스쳐가 단선율로 급진적으로 변화하며 5도연속진행, D-G-C-F-B♭-E♭-A(감5도)을 통해 C장조의 딸림음인 G 지속음에 도달한다. 단선율적인 진행이지만 그 진행 속에 주제(middle entry)를 찾아볼 수 있다. 주제의 일부를 응용한 음들은 순차진행에 기반을 두고 있는 동시에 잘 연결시켜 주제의 응용임을 부각시켜야 하므로 방향성과 함께 조금의 테누토를 부가하여 연주한다. 마디42의 D-C-B♭-C-A와 43마디의 G-F-E♭-F-D는 주제의 뒷부분b를 이용한 주제 변형으로 조금 강조하여 연결시켜 연주할 수 있다(악보 11).

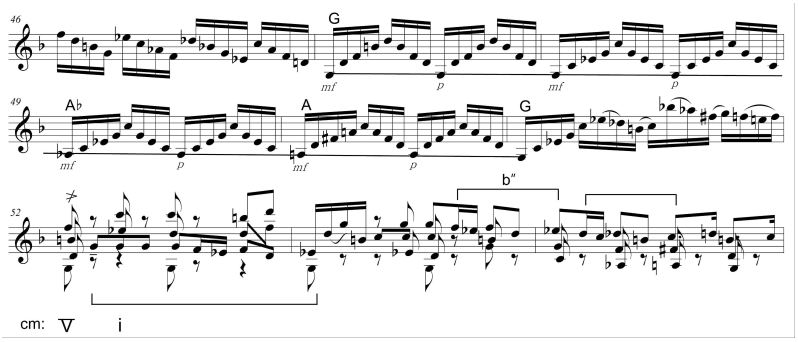



<악보 11> 마디39-45

마디47-50은 한마디 안에 동일한 유형이 두 번씩 반복하여 진

행하는데 이를 대화처럼 엮고 다이내믹의 대조를 주어 변화와 다양성을 추구해야 한다. 또한 마디47의 G에서 마디49의 A♭, 마디50의 A♮ 그리고 다시 마디51-52의 G까지의 반음진행으로 베이스 성부를 부각시키며 그 긴장과 해결을 강조하여야 한다(악보12).

마디52에서 c단조의 V에서 i로의 해결은 앞의 마디28에서 보았듯이 V는 강박에 위치하고 i은 상대적으로 약박에 위치하는데다가 그 사이에 주제가 도입되므로 종지감이 약화 된다. 이와 같이 각 에피소드의 끝부분에 위치하는 종지적 악구는 그 시작은 전 악구 종지의 모호함과 함께 주제로 이끌어지고 그 끝은 3성부 이상의 다성적 코드로 구성되어 종지와 함께 다음 주제부로 연결된다. 그러므로 마디52의 주제등장(악보12)은 여러 모로 마디20에서의 주제등장(악보7)과 흡사하다. 첫째는 주제의 등장 위치가 에피소드 안에 위치한 것이고, 둘째는 주제선율이 하성부 혹은 중간성부에 위치한다는 것이다. 그리고 마지막으로 이 주제의 등장과 함께 에피소드가 마무리를 지으며(V-i) 새로운 주제부로 향한다는 점이다. 이러한 공통점과 차이점을 잘 비교하여 익히게 되면 푸가 연주 시에 흔하게 일어날 수 있는 암보 문제 등도 극복할 수 있다. 마디52에서 주의할 점은 첫 박이 중요한 것이 아니라 이어 나오는 주제의 첫 음에 그 비중이 실려야 하므로 첫 코드에 과한 악센트를 가하지 않아야 하는 것이다. 특히 첫 음이 단선율이 아닌 4성 코드이므로 더욱 주의를 요한다. 코드를 연주할 때 활을 너무 힘차고 빠르게 쓰면 원하지 않는 악센트가 첨부된다. 특히 느린 악장에서는 코드가 선율을 반주하므로 이러한 코드에서 악센트는 금물이며 이는 음악적 감각에 반대되는 처사이다.[105]

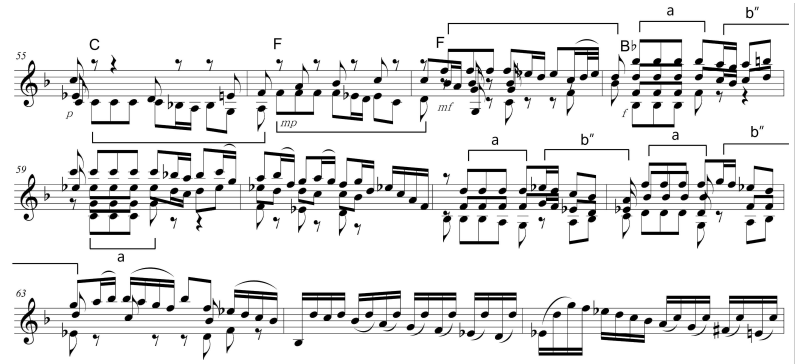



<악보 12> 마디46-54

제4주제부 주제의 시작은 마디55에서 베이스 성부로 시작하여 마디56에 중간성부, 그리고 마디57에 최상 성부로 상행진행하고 C-F-B♭으로 다시 한 번 5도연속진행을 하게 된다. 이 주제부에서는 주제의 상승에 따라 마디55에서 마디57까지 다이내믹을 조금씩 크게 변화시켜 마디58에서 다성적 느낌을 가장 최대화 시키는 것이 목표가 될 것이다. 점점 그 음역을 넓힌 주제는 마디58-59, 그리고 마디61-62에서 주제의 뒷부분(b)의 선율곡선 변형의 형태로 풍부한 음향과 다성적 음형으로 거대한 클라이맥스를 완성한다. 이후, 에피소드는 i과 V를 반복함으로써 종지를 잠시 유예시켜 결과적으로 종지감을 증가시킨다. 마디64는 단선율적인 새로운 텍스쳐가 등장하는데 이는 앞의 다성부적인 복잡한 텍스쳐로부터 긴장을 조금 완화시키는 역할을 한다. 이러한 순차적인 진행은 그 온음 또는 반음계의

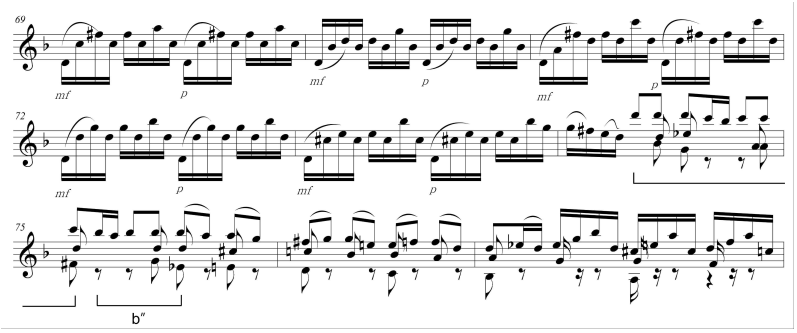
105) Günter Kehr, *op. cit.*

진행이 잘 두드러지는 동시에 끊김 없이 이어지게 연주해야 한다(악보13).




<악보 13> 마디55-65

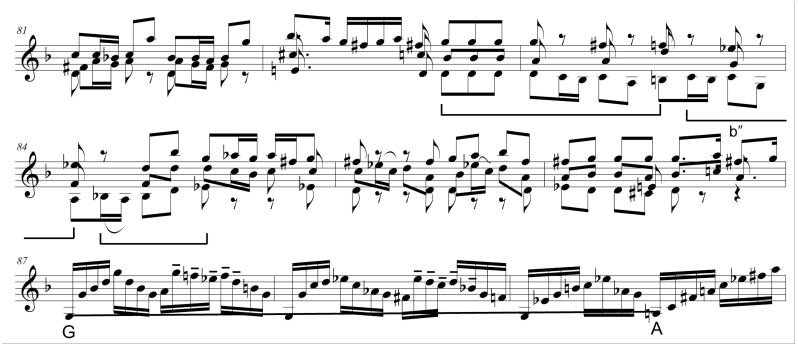
마디69의 D지속음과 함께 등장하는 음형(악보14)은 마디47-50의 유형(악보12)과 매우 비슷하다. 이는 한 마디에 한 쌍씩 모습이 동일해서 그 결과 대화형태의 진행이 이루어지는 것이다. 여기에서도 다이내믹 대비의 적용이 중요할 것이다. 마디74의 주제 등장은 그 모습이 마디28(악보8)에서의 주제 등장과 흡사하다. 여기에서도 마디30에 등장했던 슬러의 유형과 마찬가지로 부드러운 스트로크의 사용이 요구되고 매끄럽게 연결시켜야 하며 동시에 하성부의 하행순차진행 역시 잘 부각시켜야 한다.




<악보 14> 마디69-77

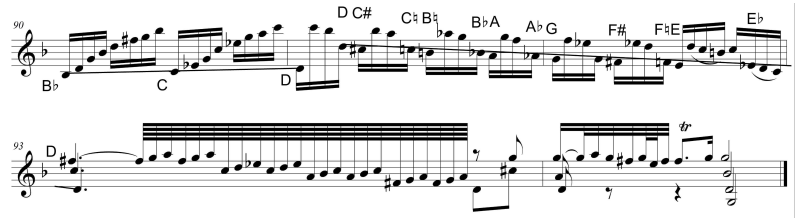
마디82 하성부에서의 주제등장과 넓어진 음역, 그리고 다성적인 짜임새는 곡의 종지를 향해가면서 그 긴장감을 더해간다. 우선 하성부에 위치한 주제를 분명히 하고, 마디82 두 번째 박부터는 주제 뒷부분(b)의 변형 성부를 따라서 각 선율을 또렷하게 연주한다(악보15). “연주하는 데에 있어서 가장 중요한 것은 결국 각 성부를 얼마나 명확하고 깨끗하게 처리할 수 있냐는 것이다.”라는 바이올리니스트 메뉴힌(Yehudi Menuhin)의 언급처럼[106] 주제의 명확성은 특히 푸가연주에 있어서 매우 중요한 문제인 것이다.

106) Yehudi Menuhin, *Menuhin & Primrose*, (1976), pp. 116-120.




<악보 15> 마디81-89

마디86은 마무리되는 듯하나 이어지는 으뜸음 G지속음의 등장으로 인해 종지를 계속해서 유예시키며 긴박함을 더한다(악보16). 이는 마디42의 에피소드(악보11)와 비슷한 유형으로 16분음표 안에 숨어있는 주제 음들을 부각시키는 것이 중요한 쟁점이다. 다른 점이 있다면, 마디42에서는 그 진행의 기본이 5도연속진행이었음에 비해 마디87에서는 G의 으뜸음 지속음이 딸림음 지속음으로 연결되는 것이라 하겠다. 연주 시 마디87의 G지속음이 A-B♭-C를 거쳐서 마디91의 D로 도착되는 순차진행임을 드러내야 한다. D지속음은 마디91의 16분음표 안에 내재되어 있는 온음과 반음의 진행을 잘 연결시키며 마디93에 도착, 1악장과 유사한 즉흥적 성격이 가미된 여유 있고 화려한 장식으로 종지를 이룬다(악보16).




<악보 16> 마디90-94

바흐의 제1번 소나타 푸가를 살펴본 결과 연주에 있어서도 결국은 푸가의 특성과 같이 주제를 명확하게 제시하는 것이 가장 중요한 과제임을 알 수 있다. 주제는 주제부에서 그 음역을 달리하여 다양한 형태로 등장하며 주제부가 아닌 에피소드에서도 여러 변형되고 축소된 형태로 자주 등장한다. 이를 다이내믹과 스트로크 등의 사용으로 변화시켜 모든 주제(혹은 주제형태)가 각기 다른 개성으로 구분되어 들릴 수 있게 하는 것이 중요한 것이다. 어떤 선율이 중요한지를 파악하고 잘 드러내며, 강조할 부분과 강조하지 말아야 할 부분을 정확히 인지해야 한다. 에피소드에서는 동형진행, 순차진행과 상행, 하행진행 등의 내재되어있는 곡선까지도 잘 찾아내어 표현할 수 있어야 한다. 단선율적인 진행과 다성부 코드 연주시 스트로크에 차이가 있어야 하는 점을 이해하고 이를 대비되게 표현해야 한다. 특히 3성부 이상의 코드를 연주할 때 중요선율을 선별하여 다소 거칠어 질 수 있는 현대활의 다성부 주법을 주의해서 단련해야 한다. 마지막으로 반복 등장하는 요소(5도연속진행, 동형진행, 구조적인 측면 등)를 잘 파악한다면 푸가를 연주하는 데에 있어서 방해가 될 수 있는 암보문제까지도 극복할 수 있다. 이러한 연주에 관한

특징들은 바흐 소나타 푸가 세 악장 전반에 걸쳐서 유사하게 나타난다.

## 3. 소나타 제2번 a단조 푸가

### (1) 작품의 특징

제2번 소나타는 제1번 푸가와 비교했을 때 289마디나 되는 비교적 긴 악장으로 이루어져있다. 또한 제1번 소나타와는 다르게 제1악장이 정격종지가 아닌 반종지로 되어있다. 따라서 제1악장에서 제2악장으로의 연결을 아타카(attaca)로 연주해야 적합하다. a단조, 2/4박자의 제2번 푸가는 제1번 푸가와 마찬가지로 주제의 길이가 짧고 음역이 좁으며 도입이 약박에서 이루어지는 것 또한 유사하다. 제2번 푸가의 구조는 다음과 같다.

<표 4> 소나타 제2번 푸가의 구조

| 구조 | 마디 수 | 조성 |
|---|---|---|
| **주제부** 1 | 1-9 | a-e-d |
| 에피소드 1 | 9-61 | |
| **주제부** 2 | 61-73 | e-a-b |
| 에피소드 2 | 73-137 | |
| **주제부** 3 | 137-145 | e-a-e-a |
| 에피소드 3 | 145-221 | |
| **주제부** 4 | 221-227 | d-g-g |
| 에피소드 4 | 227-289 | |

제2번 푸가의 특징을 제1번 푸가와 비교하여 살펴보면 주제의 연장과 변형, 주제의 전위, 그리고 주제의 기본과 전위의 공동사용

등이 더욱 자주 등장하는 것을 볼 수 있다. 따라서 제1번 푸가의 주제보다 다양하게 변형된 주제를 잘 부각시키는 것이 소나타 제2번 푸가를 접하는 연주자의 몫일 것이다. 주제가 제1번 소나타에서처럼 주제부 시작 바로 전의 에피소드 끝에 등장하지는 않지만, 제2번 푸가에서는 주제가 에피소드의 등장 전이나 혹은 에피소드 진행 중에 다시 한 번 환기된다(마디39, 마디81, 마디91, 마디162, 마디174). 제2번 푸가 마디5에 등장하는 하성부가 제3번 푸가의 대주제로 등장한다. 제3번 푸가에서는 이 성부가 두 배의 길이로 확장되어 등장하는데 이 또한 세 푸가, 더 나아가서는 이 소나타 작품 전체가 유기적 관계에 있음을 보여준다.

### (2) 작품 연구

제2번 푸가의 비교적 짧은 두 마디 주제(주제-조성응답-응답)는 세 번에 걸쳐서 등장한다. 주제는 보조음(D♯)과 함께 동일음(E)의 반복을 기본으로 하고 있는 앞부분(a)과 도약진행과 순차진행을 병행하는 뒷부분(b)로 나눌 수 있다. 대주제는 주제의 앞부분(a)과 같이 동일음의 반복과 보조음으로 구성되어 있다. 또한 마디5-6은 주제 앞부분(a)의 리듬을 모티브화하여 주제에 이어 등장하는데 이는 a의 리듬적 요소 뿐만 아니라 주제 뒷부분(b)의 8분음표와 동일하게 상승 순차진행함으로써 b의 요소까지도 내포하고 있다. 즉 마디5-6은 주제a와 b의 부분적 요소가 결합한 새로운 결과물이라고 할 수 있으며 이 새로운 주제결합은 곡이 진행함에 따라 연속해서 등장한다. 이에 맞서 주제a부분의 리듬적 요소는 또한 제1번 푸가의 주제 뒷머리(b) 부분의 리듬과 동일하다. 더불어 이 리듬의 등장에는 반음연속진행의 대주제가 항시 등반되는데 이것은 제3번 푸가의 대주제 앞머리와 동일한 것으로 세 푸가의 유기적 관계를 찾아볼 수 있다. 제1악장의 끝 음과 같은 음으로 시작하는 제2번 푸가는 첫 주제의 등장이 시작이 아닌 듯한 착각을 줄 만큼 아타카(attaca)로 연결되듯이 유연하게 출발하여야 한다. 제2번 푸가도 제1번과 마찬가지로 주제가 강박인 첫 박에서 시작되지 않으므로 연주 시 주제 전의 강박이 부각되지 않도록 항상 주의해야 할 것이다(악보17). 세 개의 푸가악장은 전반적으로 리드미컬한 성격의 주제를 띄고 있는데 이는 음가가 짧은 음은 좀 더 길게 처리하고 음가가 긴 음은 조금 짧게 연주하는 아티큘레이션이 필요하다.[107] 이는 앞서 말했던

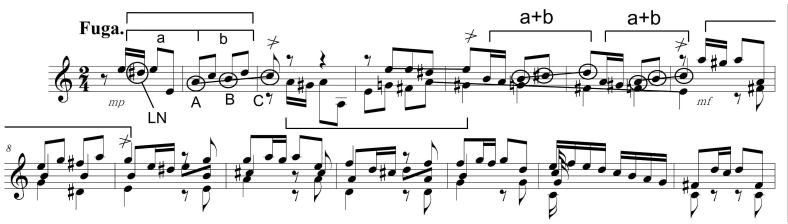
순차진행의 방향성과 도약진행의 숨 쉼과도 연관되는 것으로 음가가 짧은 음의 진행은 상대적으로 순차진행이 많으므로 방향성 있게 연결시킬 수 있는 조금 긴 아티큘레이션이 필요한 것이다. 하지만 이러한 짧고 긴 아티큘레이션이 크게 차이가 나는 것은 아니며 데타쉐에 살짝의 끊김을 제공하는 점(dot)이 공존하는 스트로크 정도로 이해할 수 있다. 마디7의 응답은 상대적으로 음역이 높고 성부도 늘어나므로 한 단계 높은 다이내믹으로 또렷하게 주제를 상기시켜야 한다(악보17).

제2번 푸가의 주제 또한 제1번 푸가의 주제와 마찬가지로 최대한 핑거링의 사용을 제1포지션으로 유지한다. 이는 주제의 단일성과 명료성 외에도 다성부로 발전해가는 주제들의 구성을 보다 간결하고 쉽게 연주할 수 있기 때문이다. 또한 제1포지션의 핑거링을 유지함으로써 얻어지는 개방현의 사용은 바흐의 푸가 연주에 보다 많은 울림을 효과적으로 접목시킬 수 있다. 핑거링을 사용할 때 가장 먼저 생각해야 하는 것은 현(string)의 선택이다. 이것은 한 프레이즈를 컬러의 변화 없이 통일성 있게 연주해야 하는 것이 가장 중요하기 때문이며 그 후에 쉬프팅(shifting)과 가장 쉬운 핑거링 등을 고려해 볼 수 있다. 제1번 푸가가 한 선에서 주제를 연주하는 것이 비교적 자동적이었던 것에 비하여 제2번 푸가의 주제는 옥타브의 영역으로 인하여 연주가 한 선에서만 지속되어지지는 않는다. 이러한 경우에는 같은 선에서 연주되지 않는 음이 같은 선에서 연주되는 음들보다 너무 부각되지 않도록 그 음색을 조화롭게 맞추는 것

107) Szeryng, *J.S.Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin*, p. 9.

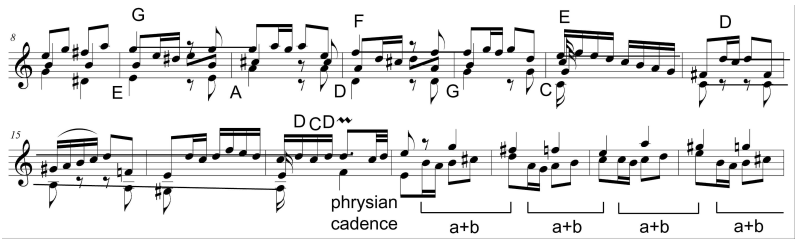
에 힘써야 한다. 예를 들어 악보1의 마디1-2의 주제를 연주할 때에 마디1의 끝 음인 E가 다른 음들보다 튀거나 음색이 굵어지는 것은 피해야 한다.

보잉 또한 자필보 그대로 재현하는 것을 추천한다. 간혹 주제의 첫 두 16분음표를 슬러로 연결시켜 연주하는 경우를 찾아 볼 수 있는데 이는 편의상 강박을 다운보로 사용하려는 방법으로 읽힌다. 하지만 이렇게 연주할 경우에 주제의 마지막 음인 C(마디3)가 다운보로 끝나게 되면서 C가 자연스럽게 강조되어버릴 수밖에 없으며 보조음인 D# 또한 강조하게 된다. 주제의 끝 음과 보조음이 강조되는 것은 바람직하지 않으므로 주제를 올림활로 시작하여 자필보 그대로 연주하고 끝 음인 C(마디3)을 짧은 올림활로 처리한 후 마디3의 응답을 다시 올림활(retake)로 연주하면 프레이징의 왜곡 없이 주제를 잘 표현할 수 있다. 주제의 등장에는 슬러의 표기가 없다는 점과 더불어 16분음표나 8분음표가 동형진행으로 반복 등장할 때와 이 음형들을 유연히 연결시켜야 할 때, 더욱이 보조음과 함께 등장할 때에만 슬러가 사용된다는 점(악보29)은 제1번 푸가와 동일하다. 그러나 흥미로운 것은 제2번 푸가의 전위된 주제 등장 시에는 주제b부분에 슬러가 사용된다는 것이다(악보26). 이 슬러는 3성부 이상의 코드가 등장하거나 약박에서 코드의 변화가 있을 때에는 제한되는 것(악보32)으로 바흐가 전위라는 변형된 주제형태를 연주법에 있어서도 함께 변화를 추구했음과 동시에 바이올린 악기의 특성과 테크닉에 맞게 보잉을 구사했음을 시사한다.




<악보 17> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디1-14

마디9부터 마디17까지는 G-F-E-D의 상성부 순차진행과 E-A-D-G-C의 5도연속진행, 그리고 베이스 성부의 C-B-A-G♯-A의 긴장-해결 등 선율의 곡선을 잘 파악하여 그 움직임에 따라서 프레이즈를 논리적으로 연결해야 한다. 이는 iv-V의 화성진행으로 마디17-18에서 선율적으로 프리지안(Phrygian) 종지[108]를 이룬다(악보18).

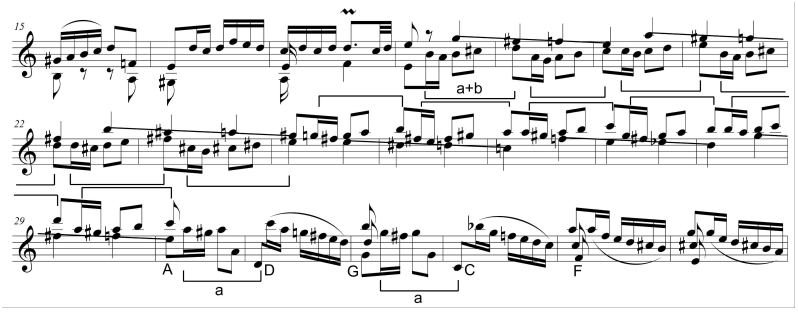



<악보 18> 마디8-21

108) 반종지의 일종으로 완전히 끝내는 것이 아닌 중간 숨을 쉬는 곳이다.

마디18부터는 마디5-6에서 선보였던 주제결합의 에피소드가 동형진행을 이루어 등장한다. 이 동형진행과 함께 선율의 움직임이 순차진행을 하는데 마디18-24는 상성부(G-F♯-F-E, A-G♯-G-F♯, B-A♯-A-G♯)에서 그리고 마디24-29는 하성부(E-D♯-D-C, F-E-E♭-D, G-F♯-F-E)에서 이루어진다(악보19). 이렇게 음역이 다른 성부를 효과적으로 연주하기 위해서는 주고받는 대화의 표현이 잘 이루어져야 한다. 따라서 상성부를 연주할 때에는 E선의 맑고 투명한 음색을 잘 부각시키고 하성부를 연주할 때에는 상대적으로 깊고 굵은 음색을 사용함으로써 변화를 추구한다. 동형진행은 점차 음역이 높아지는 것에 비해 순차진행은 하행하므로 이에 맞는 프레이징을 구사해야 한다. 예컨대 동형진행의 상승곡선에 따라 조금씩 다이내믹의 단계는 높이지만 동형진행의 끝, 즉 순차진행의 하행에서는 크레센도가 아닌 조금의 디미누엔도를 첨가하는 것이다. “우리는 항상 더 긴 프레이징을 구사하려고 노력해야 한다. 선율의 흐름을 잘게 썰어 나누는 일을 절대적으로 피해야 한다”[109]라는 쉐링의 조언처럼 프레이징과 다이내믹의 적용에 있어서 하나하나 끊기는 듯한 구성은 피해야 한다. 마디30은 5도연속진행의 A-D-G-C-F의 인지와 상선율의 반음순차진행 C-B-B♭-A를 자연스럽게 연결시킴 또한 중요하다. 또한 마디30부터는 주제의 첫마디(a)를 사용한 변형된 주제이므로 그 명료함의 중요성이 더해진다(악보19).

109) Szeryng, *J.S.Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin*, p. 15.

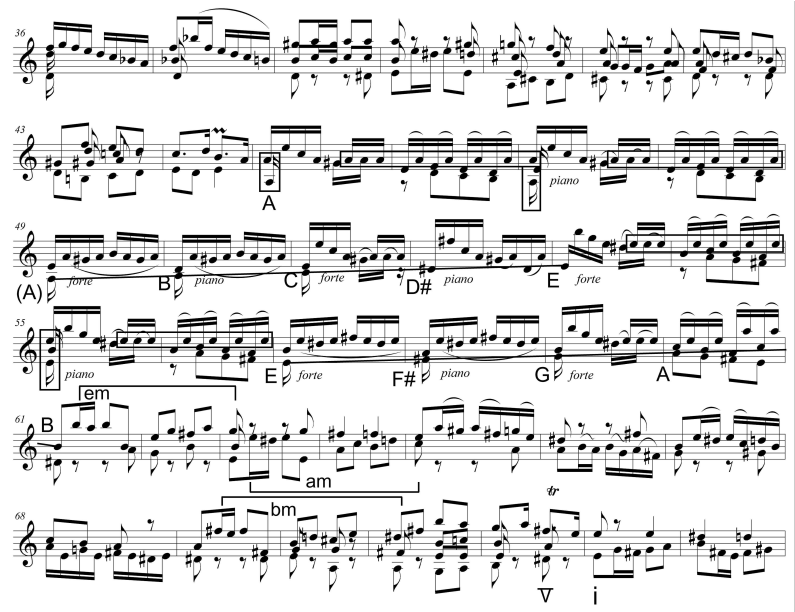



<악보 19> 마디15-35

마디39는 에피소드에 속한 주제가 다시 등장하는데, 여기에서도 제1번 푸가에서 시도했던 '코드 거꾸로 긋기'가 요구될 수 있다.[110] 하선율에 위치한 주제를 부각시키기 위한 이 주법은 마디40의 주제선율이 G선에서도 가장 낮은 음역이므로 텍스쳐와 울림이 더욱 잘 부각해야 한다. 하지만 4성부의 코드를 매번 거꾸로 긋게 되면 너무나 극단적인 변화로 인하여 오히려 프레이징 및 주제의 흐름에 방해가 될 수 있다. 이때에는 4성부의 코드 중 G선의 주제선율의 음을 정박에 연주하고 나머지 음들을 그 후에 연주함으로써 코드의 방해 없이 정박에 오는 주제의 선율을 부각시킬 수 있다. 마디45는 상성부에 위치한 으뜸음(A)이 반복 등장하는데 16분음표의 다소 단순한 선율의 텍스쳐가 A의 울림을 수월하게 한다. 제1번 푸가에서도 알 수 있었듯이 바흐가 바이올린의 개방현을 반복 등장시키며 그 울림의 효과를 극대화시킨다는 점을 감지할 수 있다. 마디

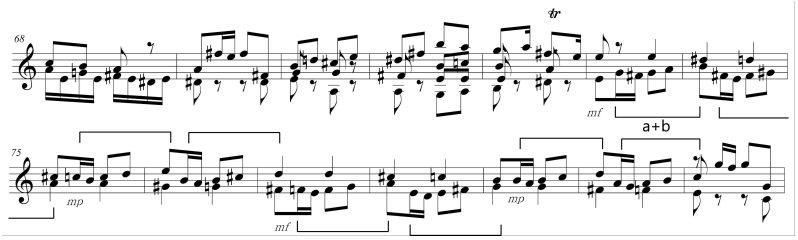
110) 이 논문 p. 50을 참조하시오.

47부터 다이내믹의 기호를 찾아볼 수 있는데 이것은 바흐가 직접 표기한 것으로서 의미가 크다. 바흐 역시 두 마디 혹은 한마디에 걸친 동형진행들을 대화체 혹은 에코형식으로 만들어 대비를 주고 있다. 이를 미루어 볼 때, 비록 그가 직접 표시하지 않았더라도 이 악구와 흡사한 진행에서는 이와 같은 다이내믹을 부여하여 연주할 수 있음을 시사한다. 마디49부터 마디53의 하성부 A-B-C-D♯-E의 진행은 상성부의 E반복음으로 연결되며, 또 한 번 E-F♯-G-A-B의 순차진행을 거쳐 e단조의 V로 마친다. e단조의 반종지는 마디61의 e단조, 마디63의 a단조, 그리고 마디69의 b단조의 주제진술을 통한 연장을 거쳐 마디73에서 완전종결을 이룬다. 마디49부터 진행되는 A-B-C-D♯ 그리고 E반복음으로의 연결은 베이스음의 순차진행을 선명하게 강조하여 조금씩 다이내믹의 단계를 높여서 마디53으로 연결시킨다. 이 때, 마디52의 D♯은 앞의 음인 C와 증2도 관계로 그 화성의 변화를 조금 더 극대화시키며 e단조로의 방향을 효과적으로 제시한다(악보20).



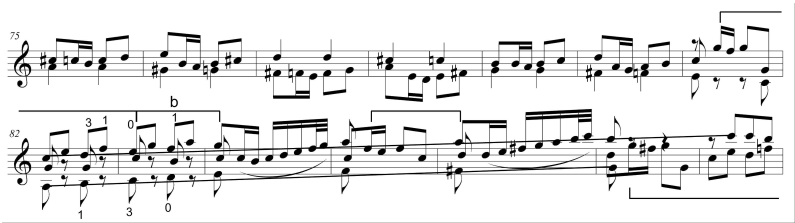

<악보 20> 마디36-74

마디73(악보21)부터 시작하는 에피소드2는 성부교차를 통한 반음진행과 5도연속진행(E-D♯-D-C♯, A-G♯-G-F♯, D-C♯-D-B, G-F♯-F-E)이 나타나 마디18의 에피소드1(악보19)을 상기시킨다. 다른 점이 있다면 마디18은 세 번의 하행 동형진행 후에 다른 성부에서 이 세 동형진행이 교차되어 일어나지만, 마디73은 각 동형진행이 두 성부 사이에 교차된다는 점이다. 따라서 주제리듬이 하성부에 위치했을 때는 조금 크게, 그리고 상성부에 위치할 때는 조금 작게 연주함으로써 대화체를 만들고 이전(마디18)과의 차이를 나타내는 것이 중요하다.



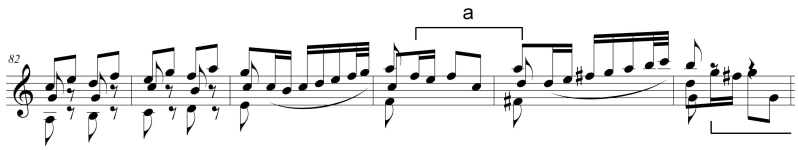

<악보 21> 마디68-80

마디81을 연주할 때 주제 뒷부분을 응용하여 연장시킨 C-E-D-F-E-G-F-A-G와 하성부 A-B-C-D-E-F-F♯-G의 상행진행을 인지하고 드러낼 수 있어야 하며 상행 곡선에 따라서 다이내믹 또한 점차 넓혀가야 한다. 마디81-83이 주제부는 아니지만 에피소드에 등장하는 주제와 주제b부분의 연장이므로 핑거링의 사용을 같은 선으로 유지하는 것이 주제를 한 성부로 표현하는 데에 있어 가장 효과적이다. 하지만 마디83 첫 코드의 네 음을 모두 소리나게 하기 위해서는 주제가 위치한 상성부를 E선으로 연주하는 것밖에는 방법이 없다. 이렇게 악기의 특성상 같은 선을 유지하여 주제를 연주하는 것이 불가능할 때에는 줄을 바꾸되 마디83의 E선의 등장이 너무 부각되지 않도록 음색을 맞추고 유연하게 연결시켜야 한다. 다행히 마디82부터 진행되는 상성부의 상행순차진행(C-D-E-F-G-A-B-C)이 A선에서 E선으로의 이동을 보다 자연스럽게 보이도록 도와주는 역할을 하고 있다(악보22).

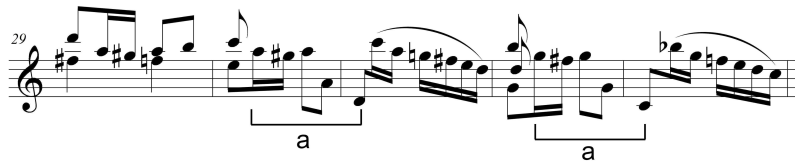



<악보 22> 마디75-88

마디84-87(악보23-1)은 에피소드1의 마디30-33(23-2)과 매우 흡사하다. 마디85-87을 마디30-32와 비교해보고, 또한 마디84-86을 마디31-33과 비교해 본다. 주제의 앞부분을 인용한 것은 그대로이고 다른 점은 악구의 순서가 바뀌어 나오고 스케일 음형이 전위형태로 변형된 것이다. 이처럼 푸가의 구성요소를 자세히 관찰하면 작품의 큰 골격을 찾아낼 수 있다. 이것은 작품을 총괄적으로 이해하는 데 있어 필수적인 것이고 중요한 것이다(악보23-1과 23-2 비교).

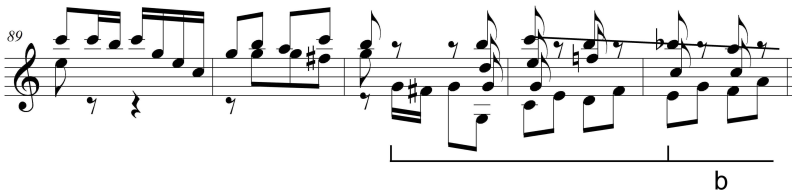



<악보 23-1> 마디82-87



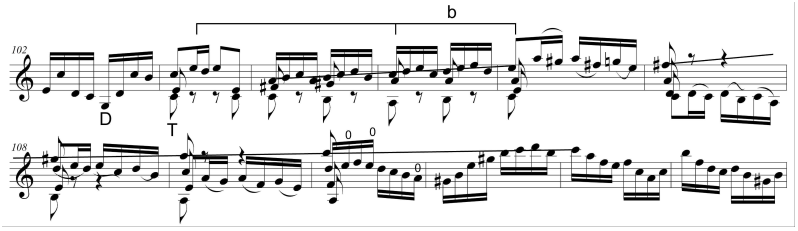

<악보 23-2> 마디29-33

마디91 또한 주제가 하성부에 위치하며 연장된 주제형태의 C-E-D-F-E-G-F-A-G와 상선율 C-B-B♭-A의 하행진행이 반진행(contrary motion)에 의해 고조된다. 마디91(악보24)의 주제연장은 마디81(악보22)동일하며 성부의 위치 만이 다를 뿐이다. 마디98-99는 불완전정격종지로서 잠시 해결을 유예, 마디102-103에서 C장조의 V-I으로 종지를 이룬다(악보24).



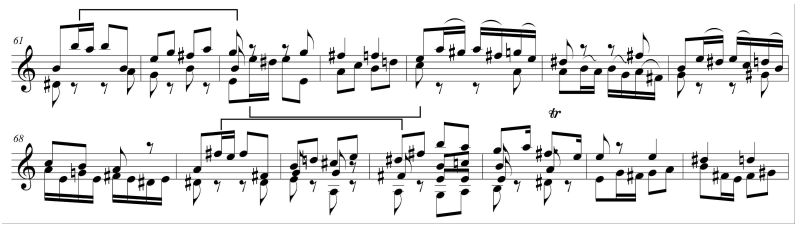

<악보 24> 마디89-93

마디103에서는 다시 주제가 등장하는데 이는 마디81-83(악보22), 그리고 마디91-93(악보24)에서 보여줬던 연장된 주제의 형태를 16분음표 음형으로 변주하여 재현하고 있다. 3도(주제의 뒷부분 장식, b)의 진행은 8분음표가 아닌 16분음표로 변형되어 상행하고 최상선율 A-B-C-D-E-F♯-G♯-A-B-C는 화성적 리듬을 늦추며 점차 그 폭과 텍스쳐를 넓혀간다(악보25-1).




<악보 25-1> 마디102-113

마디106-109(악보25-1)는 마디65-68(악보25-2)의 악구와 흡사하다(악보25-1과 25-2 비교). 이는 바흐가 직접 표기한 이음줄을 보아도 알 수 있다.

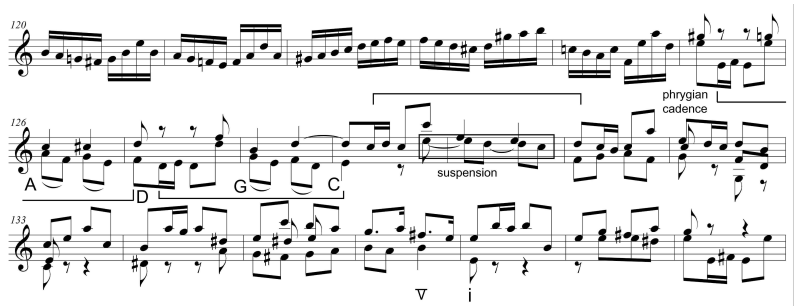



<악보 25-2> 마디61-74

마디110의 에피소드는 단선율로 구성된다. 조금씩 음형의 모습을 변화시키는 이 패시지는 순차진행과 도약진행을 선별하여 숨 쉴 곳과 방향성이 있게 연주할 곳을 나누어 흐름이 깨어지지 않는 논리적인 프레이징으로 연주해야 한다. 또한 선율의 곡선은 그 움직임에 맞춰서 다이내믹의 변화와 프레이징의 결합을 이뤄야 한다. 마디110의 핑거링 또한 1포지션을 사용한다. 에피소드가 E선과 개방현을

연속적으로 사용하게 되므로 마디110에서 굳이 3포지션으로 이동하는 것은 오히려 에피소드의 전체적인 음색을 변화시키는 결과를 초래하게 되므로 피해야 한다(악보25-1).

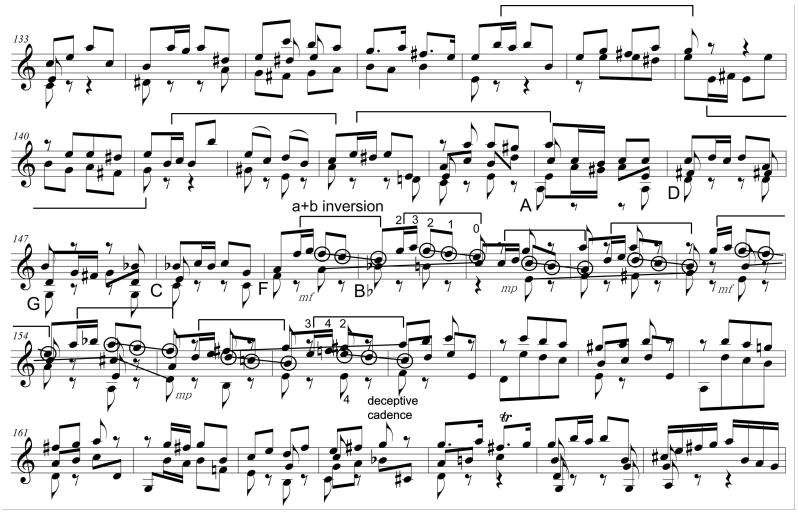
에피소드는 마디124에서 a단조의 프리지안 종지를 이루고 마디125는 주제가 전위되어 등장한다. 마디125의 주제전위는 E-A-D-G-C로 5도 하행진행한 후 C장조로 연결되어 종지(마디133), 다시 e단조로 연결되어 마디136에서 V-i를 이룬다. 그러므로 마디133의 종지는 종결감을 크게 두지 말고 상성부의 연결로 이어지게 연주한다. 마디129의 전위된 주제a부분에 이어 등장하는 서스펜션(suspension)은 상성부의 C와 함께 중간성부의 단2도의 부딪힘을 잘 부각시켜 불협의 긴장을 더해야 한다(악보26).




<악보 26> 마디120-139

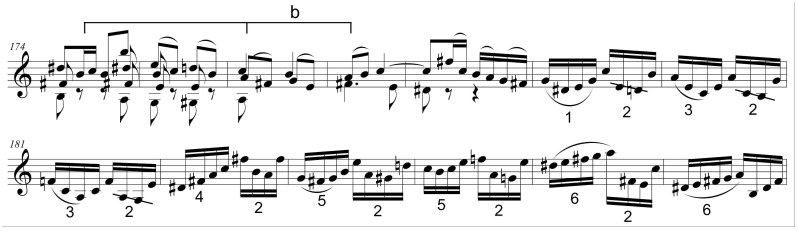
제4주제부는 마디137의 본래 모습의 주제, 마디139와 마디141의 전위된 주제, 그리고 마디143의 본래의 주제까지 주제와 전위가 번갈아 등장한다. 마디145부터 시작하는 에피소드3은 앞부분을 변형시킨 주제가 A-D-G-C-F-B♭의 5도 하행진행으로 연결된다. 마디

157 8분음표의 동형진행은 보다 넓고 부드러운 스트로크가 필요한데, 이는 활을 누르지 않고 활의 스피드를 이용함으로 해결할 수 있다. 마디149(악보27)는 마디73(악보21)의 전위된 형태로서 전의 것과 비교할 수 있는데, 이 또한 성부가 서로 대화하듯이 다이내믹의 대비를 나타내어 연주해야 한다. 이러한 대비를 표현하기 위해서는 핑거링의 사용도 중요한데 예를 들어 마디150의 첫 박의 둘째 음인 G를 A선의 4포지션으로 연주하게 되면 마디149에 E선에서 진행된 주제리듬과의 동질성이 떨어지게 된다. 또한 이어지는 마디151-152의 A선에서의 주제리듬과 마디153-154의 E선에서의 주제리듬, 마디155-156의 A선에서의 주제리듬이 전체적으로 조화로운 대화체를 이루려면 마디150의 첫 코드 후에는 E선의 1포지션을 사용하는 것이 합리적인 것이다. 이와 반대로 마디156은 자칫 1포지션과 개방현을 사용하기 쉬운데 이는 앞서 두 마디씩 이루어진 E선과 A선의 대화체를 방해하므로 번거롭더라도 16음표를 2포지션으로 연주하는 것이 음색의 변화 없이 자연스러운 다이내믹의 대조까지 구사할 수 있다.



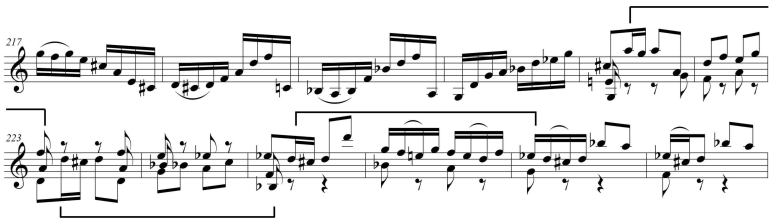

<악보 27> 마디133-167

마디166에서 나오는 주제는 뒷부분의 두 박자에 걸친 8분음표의 3도 진행을 한 박자에 걸친 16분음표 순차진행으로 변형한 것이며(악보27), 마디174의 주제는 전위된 주제에서의 연장임을 알 수 있다(악보28). 마디179부터 마디186까지 여섯 개의 동형진행 음형이 등장하는데 이 에피소드는 텍스쳐는 단선율이지만 숨어있는 선율의 도약과 순차진행의 비교를 통해 곡선의 움직임에 따라 연주해야 한다(악보28).



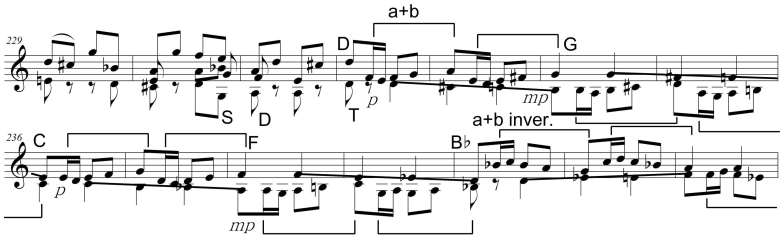

<악보 28> 마디174-186

제4주제부의 마디221과 마디223은 기본 주제, 마디225는 전위와 기본이 섞인 형태의 주제를 제시한다(악보29).

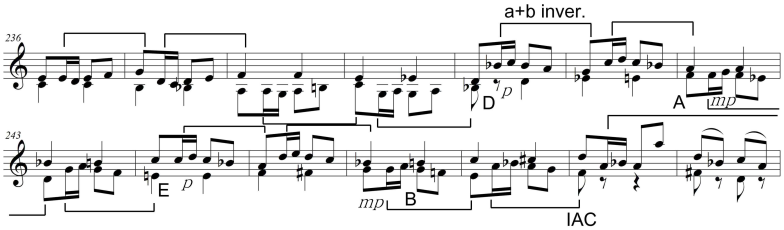



<악보 29> 마디217-228

에피소드4에서 마디232-239(악보30)는 에피소드2의 마디73-80(악보21)과 유사하고 마디240-247(악보31)은 에피소드3의 마디149-156(악보27)과 유사하다.



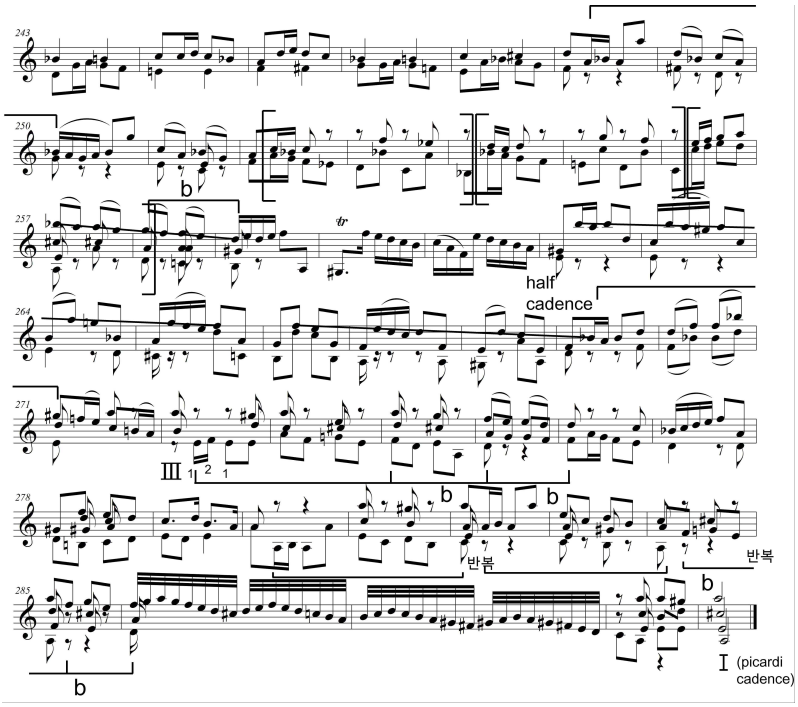

<악보 30> 마디229-242




<악보 31> 마디236-249

마디231-232의 V-i의 종지 후 에피소드4는 D-G-C-F-B♭의 5도하행진행과 D-A-E-B의 5도상행진행을 거쳐서(악보30, 31) 마디248에서 잠시 불완전정격종지(imperfect authentic cadence, IAC)를 이루고, 전위된 주제를 등장시키며 다시 한 번 D-G-C-F-B♭의 5도 하행진행을 이룬다. 마디252는 주제의 리듬을 접목시킨 두 마디 간격의 동형진행이 세 번 등장하고 마디257-261까지 최상성부의 B♭-A-G-F-E-D-C-B 순차하행, 마디262에서 a단조의 반종지 후 또 다시 마디262-269까지 B-A-G-F-E-D-C-B♭으로 상선율이 하행한다. 마디272부터는 하선율에 위치한 연장된 형태의 전위주제를 부각시키고 마디280까지 한 호흡으로 연결한다. 마디272의 전위주제를

부각시키고 다이내믹을 강조하기 위하여 자칫 G선의 3포지션에서 주제의 16분음표를 연주함을 찾아볼 수 있는데 이는 이어 나오는 주제b의 연장이 G선에서 이루어질 수 없으므로 결과적으로 음색의 변화를 초래하게 된다. 그러므로 마디272는 D선의 1포지션에서 가능한 굵은 음색을 표현하는 것이 가장 합리적인 연주법일 것이다. 마디280은 완전 종결을 이루는 듯하나 으뜸음 반복에 기반을 둔 a단조의 전위된 주제와 기본주제가 종지를 미루며 마디286의 32분음표의 스케일과 코드로 화려하게 마무리된다. 종지를 유예시키며 긴장감과 급박함을 최고조로 이끌어내는 마지막 열 마디는 다이내믹과 스트로크를 최대한으로 사용함으로써 팽팽한 구조를 잘 드러낸 후 긴장의 완화까지 연결시켜야 한다. 특히 마지막 코드가 a단조가 아닌 A장조의 코드, 즉 Picardi 종지이므로 이러한 해결의 느낌을 더욱 더 잘 표현될 수 있다(악보32).




<악보 32> 마디243-289

제2번 푸가의 연주적인 측면의 특징들은 앞에서 언급한 바와 같이 제1번 푸가와 동일하다. 주제의 명료성과, 변화를 위한 다이내믹과 스트로크의 적절한 사용이 가장 중요한 관점이고, 다성적 악구와 단선율 진행의 차이 그리고 동형진행의 대화구조를 변화시켜 작품을 좀 더 생동감 있게 표현하는 것이 과제이다. 또한 제1번과는 다르게 주제의 전위형태, 악구의 순서 전환 등의 주제 변형 기법이 등장하므로 이를 잘 찾아내어 주제를 또렷하게 인식하여 연주하는 것이 중요하다.

## 4. 소나타 제3번 C장조 푸가

### (1) 작품의 특징

제3번 소나타는 세 곡의 소나타 중 규모가 가장 크다. 푸가악장 또한 무려 354마디로 세 곡의 푸가 중 가장 길이가 긴 작품이다. 푸가의 주제(네 마디 길이)는 제1번(한 마디 길이)과 제2번(두 마디 길이) 푸가를 비교했을 때 그 길이가 두 배 이상 길다. 세 푸가의 전체적인 주제 길이를 살펴보면 그 마디수가 점진적으로 2의 배수로 늘어남을 알 수 있다. 제3번 소나타 푸가의 주제는 코랄, "오소서, 성령이여, 주이신 하나님이여(Komm heiliger Geist, Herre Gott)"의 선율이다. 비록 바흐의 무반주 바이올린 소나타가 교회 예배의식에 쓰일 의도로 작곡된 곡이 아닐지라도, 이 곡이 교회소나타의 "느리게-빠르게-느리게-빠르게"의 악장구조를 따른 점과 더불어 코랄의 선율을 사용한 점으로 보아 바흐가 이 소나타를 단순한 세속적 작품으로만 생각지 않았음을 추측할 수 있다.

제1번과 제2번 푸가에 비해서 조금은 더 엄격한 서법과 치밀한 음악적 기법이 구사되지만, 매끄러운 선율의 흐름과 단조가 아닌 장조의 선택으로 인해 이 작품은 온화함과 편안한 느낌을 갖는다. 바로크 시대의 여러 이론가들에 의하면 작품의 조성도 음악의 정서와 큰 관련이 있었다. 또한 조의 특성은 악기의 조율법과 사용되는 특정 악기의 울림과도 관련성이 크다.

단계별로 이루어지는 단조에서 장조로의 변화를 살펴보면 바흐의 무반주 소나타와 파르티타가 어둡고 고요한 분위기에서 밝고

명랑한 성격으로 작품의 뉘앙스가 바뀌는 것을 알 수 있다. 유일하게 장조로 작곡되어진 제3번 푸가는 그 주제 또한 제1번 제2번 푸가와는 대조적으로 선율적인 특성이 강조되고 구조적으로는 작품의 끝에 총 66마디의 재현부가 특징적으로 등장한다. 다음은 주제의 등장에 초점을 맞춘 제3번 푸가의 구조이다.

<표 5> 소나타 제3번 푸가의 구조

| 구조 | 마디 수 | 조성구조 |
|---|---|---|
| **주제부** 1 | 주제1 in CM(마디1), 주제2 in GM(마디4), 주제3 in CM(마디10), 주제4 in GM(마디16) 주제5 in FM(마디24), 주제6 in CM(마디30), 주제7 in CM(마디44) | C |
| 에피소드1 | 마디66-92 | a |
| **주제부** 2 | 주제8 in am(마디92), 주제9 in dm(마디98), 주제10 in GM(마디109), 주제11 in CM(마디113), 주제 12 in GM(마디121), 주제13 in C(마디135) 주제14 in GM(마디147), 주제15 in DM(마디148), 주제16 in CM(마디152), 주제17 in em(마디157) | e |
| 에피소드2 | 마디165-201 | G |
| **주제부** 3 | 주제18 in CM(마디201), 주제19 in GM(마디205), 주제20 in FM(마디209), 주제21 in CM(마디213), 주제 22 in GM(마디227) 주제23 in CM(마디228), 주제24 in chromatic(마디235) | C |
| 에피소 | 마디245-288 | C |

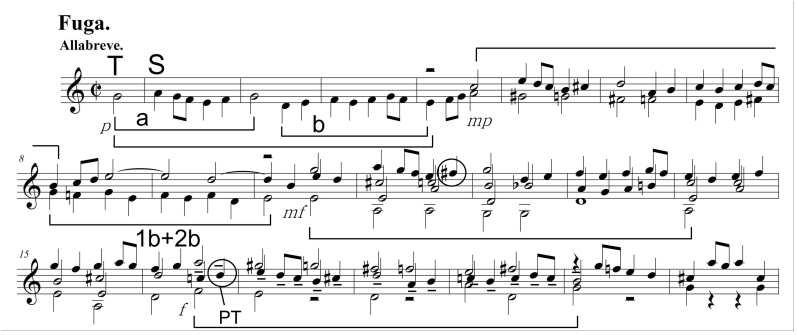
| | | |
|---|---|---|
| 드3 | | |
| **주제부** 4 | 주제25 in CM(마디288), 주제26 in GM(마디292), 주제27 in CM(마디298), 주제28 in GM(마디304), 주제29 in FM(마디312), 주제30 in CM(마디318), 주제31 in CM(마디332) | C |

주제의 등장이 총 31번으로 잦은 것에 비해 주제의 조성영역은 C장조, G장조 그리고 F장조로서 가까운 관계조에 매우 제한되어 있음을 알 수 있다. 제2번 푸가와 같이 전위된 주제와 스트레토의 새로운 등장을 제3번 푸가의 특징으로 볼 수 있다. 에피소드는 대부분이 단선율로 구성되었으며 선율의 순차진행과 동형진행 등을 찾아볼 수 있다.

### (2) 작품 연구

제3번 푸가는 제1번 제2번 푸가와는 다르게 그 길이와 느낌에 있어서 훨씬 긴 알라브레베 선율을 구사한다. 이는 제3번 푸가의 연주 시에 항상 유의할 사항으로 자칫하면 끊기게 들릴 수 있는 주제를 한 숨으로 연결시킴이 중요하다. 이 작품은 C장조의 2/2박자로 제1악장 Adagio의 딸림화음을 이어받아 시작한다. 이 푸가악장도 못갖춘마디로 시작하는데, 갖춘마디로의 해결이 V-I이 아닌 I-IV로 이루어지므로 C장조가 완벽하게 구현되지 않아 조성적으로 모호한 불안감을 주기도 한다. 긴 선율의 주제는 크게 두 부분으로 나눌 수 있는데 앞부분(a)과 뒷부분(b) 모두 순차진행에 기반을 두고 있다. 앞서 말했듯이 제3번 푸가의 대주제는 제2번 푸가의 대주제와 흡사하며 대체로 반음계적 순차진행을 기본으로 하고 있다. 주제의 첫 등장에 이어서 마디4, 마디10의 주제는 점점 그 음역이 높아지므로 다이내믹의 단계 또한 조금씩 높여 표현함이 효과적이다. 주제2와 주제3 사이에는 연결구(bridge)가 자리하는데 이는 하선율이 제1번 푸가의 주제 뒷부분(b)과 제2번 푸가의 주제 뒷부분(b)을 반진행한 모습과 흡사하여 유기성을 더한다. 마디11의 세 번째 주제는 F♯(마디11)이 더해짐으로 V의 부속화음 기능을 추가하여 조성적 흥미를 더하고, 네 번째 주제는 마디16의 경과음(passing tone, PT) D를 더함으로써 변화를 추구한다. 주제3과 주제4 사이에는 주제의 뒷부분(b)이 등장하여 두 주제를 연결하고 있다. 네 번째 주제는 선율이 중간성부에 속해 있으므로 주제가 묻히게 될 가능성이 있는데 연주자는 이를 인지하여 주제선율을 부각시키는 것에 주의해야 할 것이

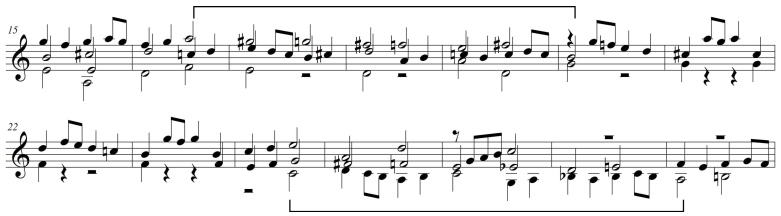
다(악보33). 제3번 푸가의 핑거링 사용 또한 제1번과 제2번의 푸가와 마찬가지로 음색변화의 필요와 불필요에 따라서 현의 선택을 우선으로 한다. 주제의 대부분이 제1포지션에서 연주가 가능하므로 주제가 D선, A선, 그리고 E선으로 이동함에 따라서 그 음역에 맞는 특성을 잘 표현할 수 있다.



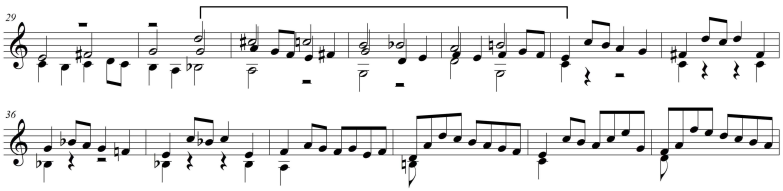

<악보 33> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디1-19

마디21은 동형진행으로 A-D-G-C가 5도하행진행이 나타나는데 이 때 5도진행 음들을 인지하는 동시에 동형진행을 한 숨으로 이어지게 연주해야 한다. 마디20-23의 핑거링은 크게 두 가지 방법으로 나눌 수 있는데 첫째는 전체적으로 1포지션에서 연주하는 것이고 둘째는 마디20의 둘째 음인 G를 음색변화를 위하여 A선의 3포지션으로 이동하는 것이다. 이때에는 마디20뿐만 아니라 마디22도 A선의 2포지션으로 이동하여 마디20과 같은 음색을 추구하며 동질성을 연출하는 것이 필요하다. 두 가지 방법 중 어느 것을 선택하든지 중요한 것은 일률성이다. 즉 1포지션을 유지하려면 1포지션만을 고집하고 A선으로의 이동을 선택한다면 마디20과 마디22 모두 A선

에서 연주해야 한다. 이를 통해 음색을 일치시킬 수 있으며 불필요한 부분의 부각을 방지하게 된다. 마디24의 하성부에 위치한 주제는 제1번 제2번 푸가와 마찬가지로 주제의 선율을 잘 연결하고 부각시킬 수 있는 방법을 택하여 연주한다(악보34-1). 마디34는(악보34-2) 마디20(악보34-1)과 유사한 진행으로 이번에는 D-G-C-F의 5도하행 진행을 이룬다. 핑거링 또한 마디20과 같은 형식의 방법으로 연주할 수 있다.



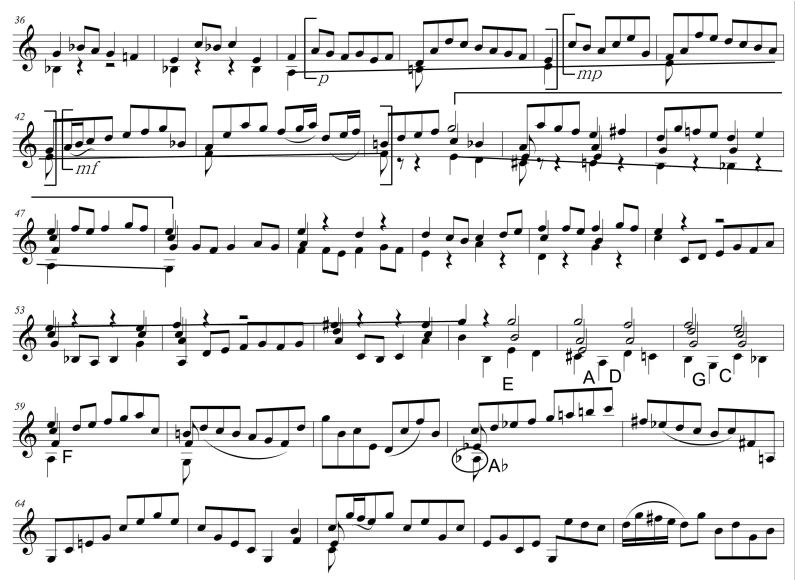
<악보 34-1> 마디15-28



<악보 34-2> 마디29-41

마디38은 8분음표의 호모포니적인 선율이 마디38-39, 마디40-41, 마디42-43에 걸쳐서 동형진행을 이룬다. 이렇게 두 마디씩 쌍을 이루는 형태의 프레이징은 단계별로 다이내믹의 강도를 높이

고 동시에 마디38-44 하선율의 상행진행, A-B-C-D-E-F, 또한 부각시켜야 할 것이다. 마디44부터 마디48까지는 하성부가 하행진행(E-D-C♯-C-B-B♭-A-G)하는데 이는 반음순차진행으로 화성적 리듬이 느려짐에 따라서 여유를 찾는 모습이다. 이 때 3성부 이상의 코드가 많이 등장하는데 반음계의 진행이 하성부에 위치한 만큼 코드를 연주함에 있어서 베이스음이 빠지지 않도록 주의해야 한다. 이와 동시에 마디44의 상성부에는 주제가 등장하는데 이 주제는 음가의 길이가 조금씩 변형되어 있어 형태가 뚜렷하지 않을 수 있으나 연주자는 이렇게 숨어있는 주제들도 잘 파악하여 드러내야 할 것이다. 마디53은 상성부의 E-F-F♯-G의 상행진행과 마디56의 E-A-D-G-C-F 5도하행진행이 구성되며 이어서 마디62의 A♭(C장조의 ♭VI)은 예측된 해결을 거부하고 조성의 변화를 구사하므로 그에 따른 긴장감을 조금은 긴 스트로크와 약간의 시간을 지체함으로 여유있게 나타내야 한다(악보35).

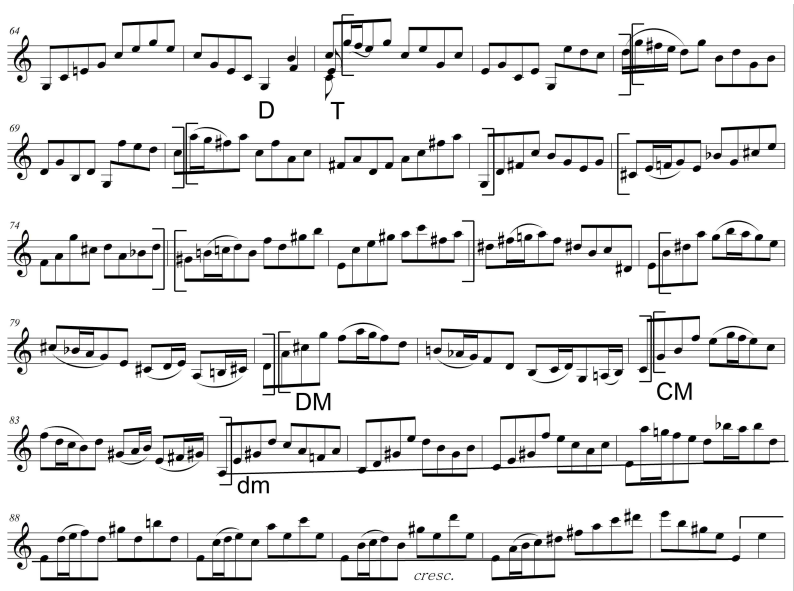



<악보 35> 마디36-68

마디65-66 V-I의 완전종지 후 조금은 가벼운 호모포니적인 텍스쳐의 에피소드1이 마디66에서 마디92, 즉 스트레토의 등장 전까지 이어진다. 에피소드의 등장은 연주자에게 뿐만 아니라 듣는 이에게도 '휴식'을 제공하면서 주제부의 다성적인 구성으로부터 잠시 벗어나 선율적이고 편안한 텍스쳐를 즐길 수 있게 해준다.[111] 이러한 에피소드는 앞에서 보여준 다성적이고 무겁던 텍스쳐와는 대비되게 분위기를 바꿔서 표현함이 중요하다. 이는 활의 스트로크 변화로 추구할 수 있는데 스피카토는 아닐 지라도 음과 음 사이의 끊김을 조

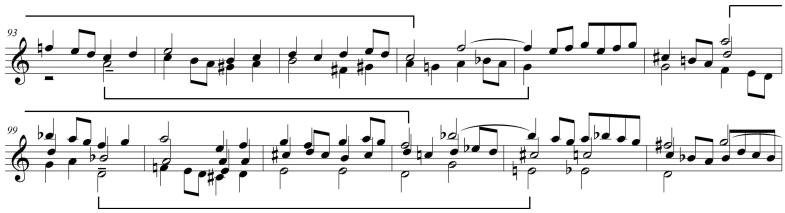
111) Hans Vogt, "Johann Sebastian Bachs Kammermusik", Stuttgart, 1981, p. 11.

금 더하여서 가벼운 느낌으로 표현한다. 에피소드의 프레이징은 두 마디씩 쌍을 이루는데 마디66-67, 68-69, 70-71로 짝을 이루고, 73-74, 75-76, 78-79, 80-81, 82-83으로 짝을 이루어 조금씩 그 유형을 변형시키며 발전한다. 텍스쳐는 달라지지 않지만 조성은 마디80 D장조에서 마디82 C장조, 마디84 a단조로 변화하여 마디88의 E, 즉 a단조의 V에 도달, E 지속음을 마디92까지 유지한 후 다시 주제가 등장한다. 조성의 변화 시 잠시 숨은 쉬어갈 수 있지만 전체적인 흐름은 끊기지 말아야 한다. 마디84의 베이스음, A-B-C-D-E의 순차진행을 부각시키고 마디88의 네 마디에 걸친 E 지속음을 동형진행에 따라 다이내믹을 고조시킨다. 이는 마디93 a단조의 주제, 스트레토로 연결된다(악보36).



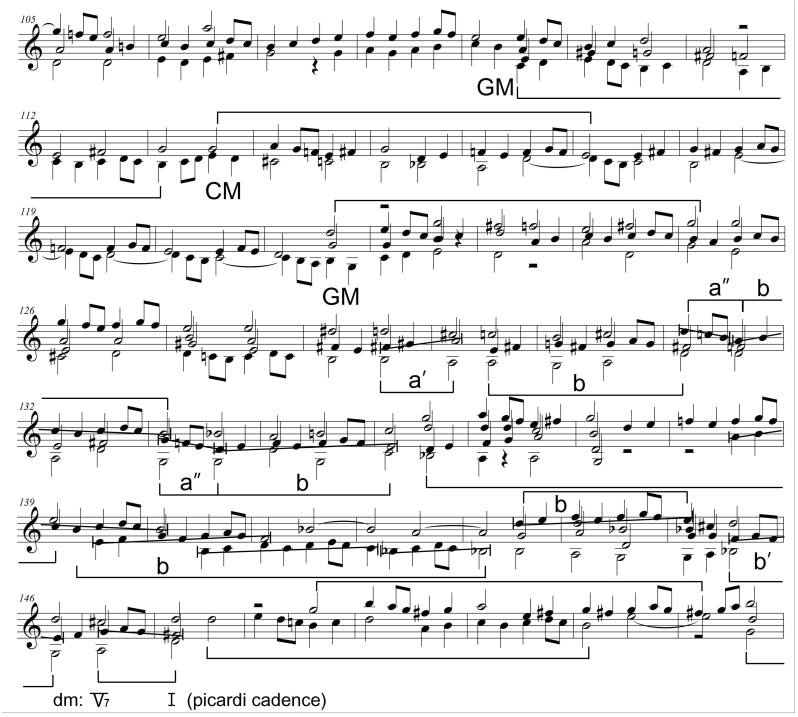

<악보 36> 마디64-92

푸가에서 스트레토의 위치는 대개 작품의 끝을 향해 등장하여 마지막 주제의 등장을 더 꾸며주고 종지로 몰아가게 구성을 복잡하게 하기 마련이지만 제3번 푸가는 스트레토가 이미 제2주제부 시작인 93마디에 출현하여 의문을 자아낸다. 곡의 끝부분이 아닌 중간부분에 위치한 스트레토가 조금은 생소할 수 있으나 뒤이어 나오는 전위된 주제 섹션(al riverso)과, 처음과 거의 흡사한 재현부의 등장을 감안하면 그 위치를 이해할 수 있다. 즉, 제3번 푸가악장 전체를 놓고 보면 스트레토의 등장이 이른 면이 있지만, 전위된 주제 파트와 재현부를 제외하고 작품을 섹션별로 나눠본다면 스트레토의 위치가 첫 기본섹션의 끝부분에 위치한다고 볼 수 있다. 스트레토로 나오는 마디94의 주제는 이미 시작된 마디93의 주제 직후에 등장하기 때문에 그 첫 음이 드러나지 않을 수 있으므로 마디93 연주 시 상성부의 주제보다 하성부인 A를 좀 더 집중하여 소리 내어야 한다. 이는 활털의 양과 활의 세기로 조절할 수 있다. 이와 같은 연주법은 마디99와 마디100의 스트레토에도 적용되는데 마디99의 주제는 E선에 위치하여 비교적 소리의 공명과 드러남이 쉬운 것에 비해, 마디100의 주제는 이미 진행되고 있는 주제 안에 위치해 있고 또한 주제가 바이올린 D선에 위치하므로 더욱 주의를 요한다(악보37).



<악보 37> 마디93-104

마디110은 G장조의 주제가 등장하고 이어 마디114은 G장조의 IV인 C장조의 주제가 등장한다. 마디122는 다시 G장조의 주제가 등장하는데 중간성부에 위치해 있는 이 주제는 선율의 부각과 연결을 위해 다른 음들에 비해서 주제의 음가를 더 길게 남도록 연주해야 한다. 이는 마디122의 주제 외에 부각시켜야 하는 중요성부 등장에는 모두 적용된다. 주제 뒷부분을 인용한 마디128-130의 중간성부(주제등장), 그리고 주제 앞부분과 뒷부분을 떼어 이어놓은 듯한 마디131-132의 상성부와 마디133-134의 중간성부가 흥미롭다. 마디136은 C장조의 주제가 다시 등장하며 주제의 끝부분을 응용한 동형진행으로 연결된다. 마디136의 주제는 4성부 코드의 사용으로 텍스쳐가 웅장하게 연출되고 이어지는 주제 끝부분의 응용은 성부가 2성부로 줄면서 점차 텍스쳐가 전환된다. 다성적이고 복잡하던 텍스쳐는 마디148의 단선율 주제와 마디149의 E선에 위치한 주제의 등장으로 분위기가 변환된다(악보38).

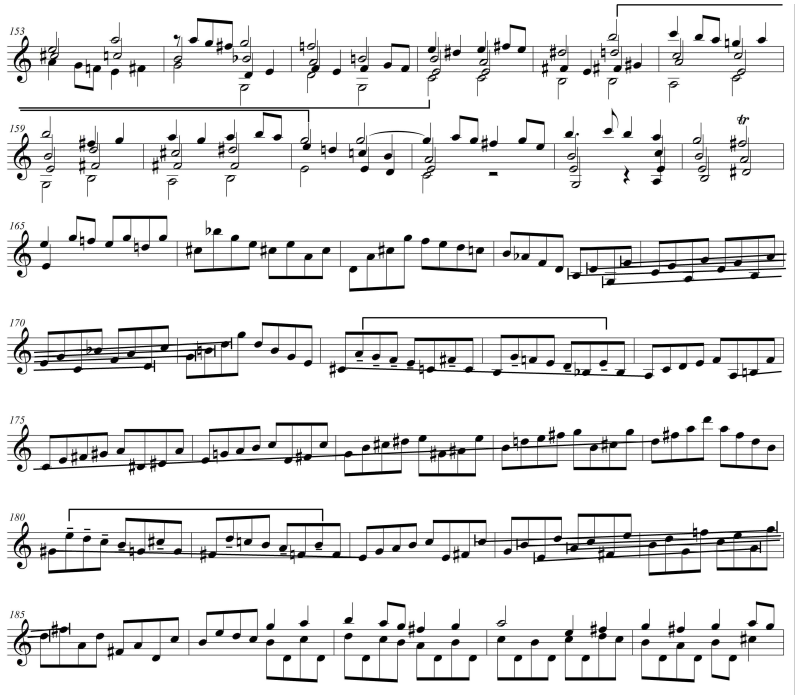



<악보 38> 마디105-152

마디153의 다성적인 주제에 이어서 마디158의 주제는 4성부의 코드가 강박마다 더해지면서 코랄풍의 텍스쳐가 풍성하게 연출된다. 마디148의 주제와 같이 성부의 수가 단순한 진행에서는 음의 연결이 큰 문제가 되지 않지만, 마디158과 같이 다성부의 코드가 박마다 더해질 때에는 음의 연결과 프레이징이 끊기기 쉬우므로 주의해야 한다. 이러한 다성부적인 진행에서는 어느 성부가 주제이고 움직이는 선율인지를 파악하여 그 성부의 프레이징 연결에 집중하여야 한

다. 마디165의 에피소드는 이전의 다성적인 텍스쳐에서 벗어나 호모포니적인 음색을 구사하므로 선율의 부드러운 상행과 하행진행을 다이내믹의 대비를 만들어 표현해야 한다. 또한 긴 프레이징에 맞는 방향성과 숨쉬기가 적용되어야 할 것이다. 마디172와 마디180은 주제의 부분을 이용하여 8분음표의 진행에 접목시킨 것으로써 연주시 음가를 조금 길게 처리하여 주제유형을 잘 드러내야 하고 이는 마디174 마디182에서는 전위된 형태로 또한 등장한다. 이러한 주제의 부분적인 응용은 에피소드에서 자주 발견된다. 뿐만 아니라 마디168부터 진행되는 G-A-B-C-D, B-C-D-E-F-G, E-F-G-A-B, F-G-A-B♭-C-D와 마디172부터의 C♯-C♮-B-B♭-A와 주제변형, 마디174부터의 A-B-C-C♯-D♯-E-F♯-G-G♯-A♯-B-C♯-D와 C-D-E-F, E-F♯-G♯-A, G♮-A-B-C, B-C♯-D♯-E, D♮-E-F♯-G 진행, 마디180부터의 G♯-G♮-F♯-F♮-E와 주제변형, 마디182부터 진행되는 E-F♯-G-A, G-A-B-C-D, B-C-D-E-F♯, C-D-E-F♮-G를 살펴보면 이 에피소드가 단순한 단선율의 구성이 아닌 다성부 역할을 하고 있다는 점을 알 수 있다. 즉 단선율의 겉모습을 하고 있는 다성부(Implied Polyphony)인 것이다. 단선율의 성부이지만 그 안에서 실질적으로 성부와 화성을 찾아볼 수 있는 'implied polyphony'(함축적 다성부)는 바흐 솔로곡의 특징적인 요소로 자주 찾아볼 수 있다[112](악보39).

112) Stacey Davis, "Implied Polyphony in the Solo String Works of J. S. Bach: A Case for the Perceptual Relevance of Structural Expression", *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 23/5 (2006), p. 423.

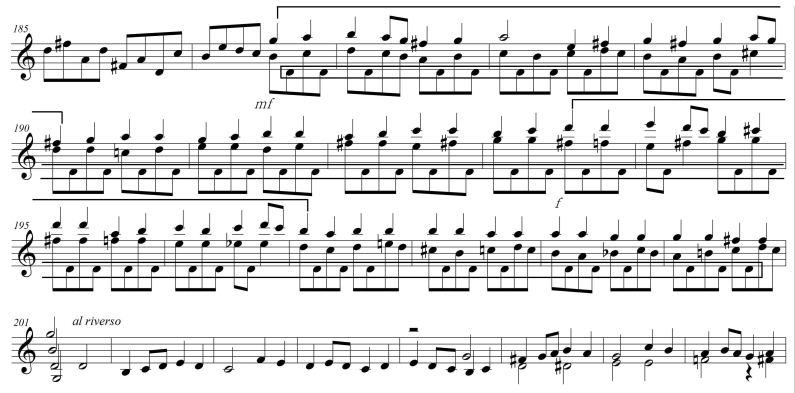


<악보 39> 마디153-189

마디187과 마디194는 하성부의 D지속음과 함께 주제의 변형형태가 등장하는데 이 주제는 하성부의 개방현(D)의 울림을 이용하여 상성부의 주제와 조화를 이루어야 한다. 이 때 주의해야 할 점은, 하성부의 D는 개방현의 특성상 그 울림이 절로 충분히 이루어지므로 너무 강조되지 않도록 해야 할 것이다.[113] 마디187보다 음역이 높은 마디194는 다이내믹을 높여 분위기를 고조시키고 이는 마디201에서

113) Szeryng, *J.S.Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin,*, p. 12.

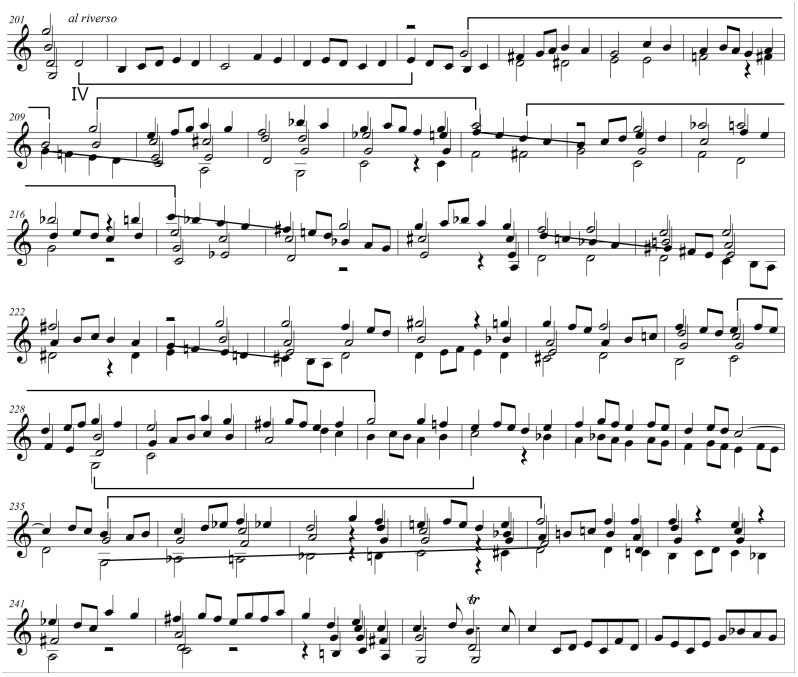
V-I 종지를 이룬다. D지속음은 V의 해결되지 않는 갈망을 무려 14마디 동안이나 지속하므로 마디201에서 I으로의 해결은 그 안도감과 성취감을 증폭시킨다. 이는 연주시 조금의 루바토(rubato)를 적용하여 완화된 느낌을 표현해야 한다(악보40).




<악보 40> 마디185-208

마디202 “al riverso” 라고 표기된 주제부3은 전위된 주제가 등장한다. 마디202의 주제를 끊김 없이 한 프레이즈로 들리게 하기 위해서는 핑거링의 사용을 같은 선에서 유지해야 한다. 이렇듯 주제의 절대적인 한 음색을 추구하는 곳에서는 1포지션의 사용, 즉 줄 넘나들기는 피해야만 한다. 마디202, 마디206, 마디210의 각 주제는 최상성부에 위치하며 주제의 진행마다 음역이 점진적으로 상승한다. 첫 주제는 G선, 두 번째는 D선과 A선, 그리고 세 번째는 E선에서 진행하는데 각 주제는 음역이 상승할 때마다 다이내믹의 단계 또한 상

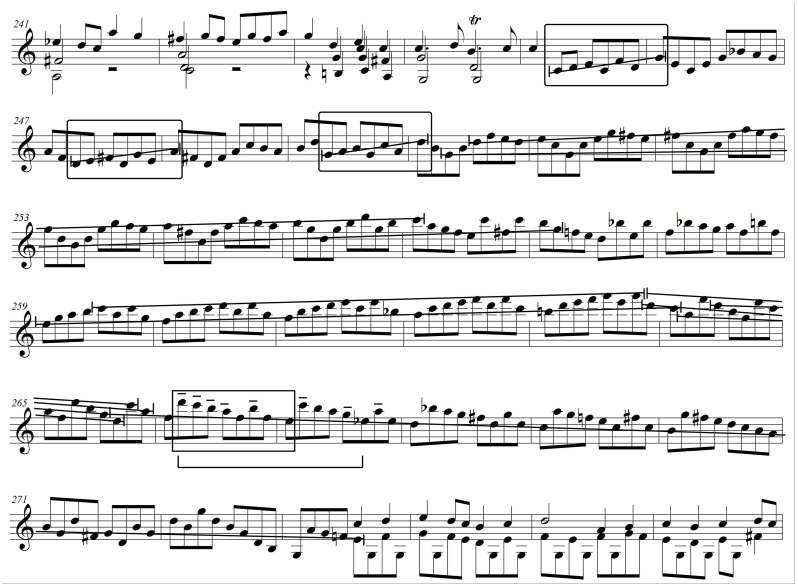
승하게 된다. 주제부3은 마디214의 주제를 거쳐서 마디228과 마디229에 스트레토를 등장시키고 마디236의 주제를 통해 마디244-245에 종지를 이룬다. 다성부적인 구성에서 주제를 부각시킴과 동시에 하행순차진행, 즉 마디209의 G-F-E-D-C, 마디213의 F-E-D-C-B, 마디217의 C-B♭-A-G-F♯, 마디220의 D-C-B♭-A-G♯, 그리고 마디223의 G-F-E-D-C♯와 마디 235의 반음계적 상행진행 G-A♭-A-B♭-B-C-C♯-D의 움직임을 인지하는 것이 이 주제부 연주의 쟁점이다. G선에 자리 잡은 베이스 선율과 E선에 위치한 주제를 동시에 잘 드러내는 것은 테크닉적으로 상당히 어려운데 이러한 악구 연주 시에는 오른팔의 현 넘나들기와 활 속도의 조절이 중요하다(악보41).



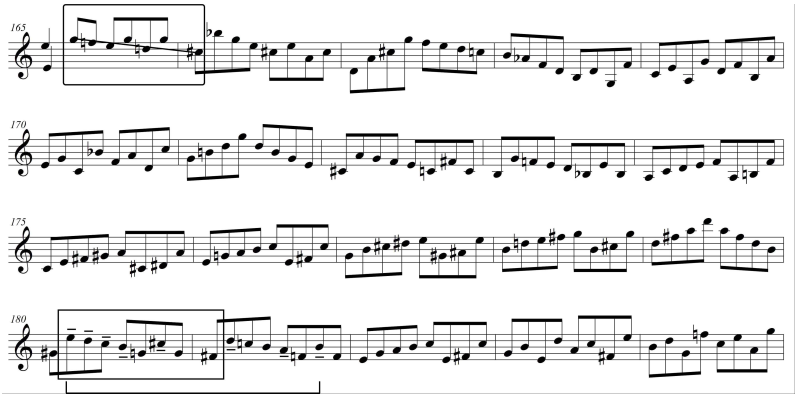

<악보 41> 마디201-246

마디245에 등장하는 에피소드3(악보42-1)은 마디165에서 마디185까지 등장한 에피소드(악보42-2)와 매우 유사한 모습을 하고 있다. 특히 마디245, 247, 249는 에피소드2의 마디165를 전위시켜 놓은 듯한 형태이고, 마디266-269의 동형진행 또한 에피소드2의 마디180-181과 흡사하다. 마디245의 에피소드는 마디165의 에피소드를 전위시킨 모습이다(악보42-1과 42-2 비교). 제1번 푸가와 제2번 푸가에서 보았듯이 이러한 구조적인 측면의 비교 또한 곡의 전체적인 흐름을 파악하는데 있어서 중요한 역할을 한다. 또한 에피소드2에서

볼 수 있었던 함축적 다성부를 에피소드3에서도 발견할 수 있다. 마디245의 C-D-E-F-G, 마디247의 D-E-F♯-G-A, 마디249의 G-A-B-C-D의 진행과 마디250부터의 G-A-B-C-D-E와 D-E-F♯-G-A-B♮-C, 마디259의 E-F-G-A-B♮-C와 B♮-C-D-E-F-G, 마디264의 C-B-A-G, A-G-F-E, F-E-D-C, D-C-B-A, 마디266부터의 F-E-D-C-B-A-G와 주제변형을 분리해보면 에피소드3의 단선율도 각기 다른 성부를 지니고 있는 다성부 구조임을 알 수 있다(악보42-1).

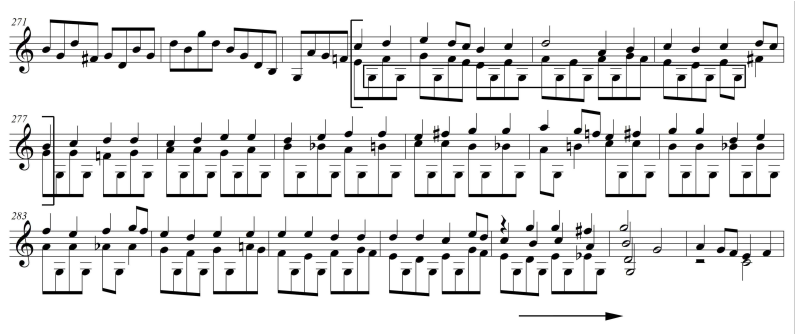


<악보 42-1> 마디241-276

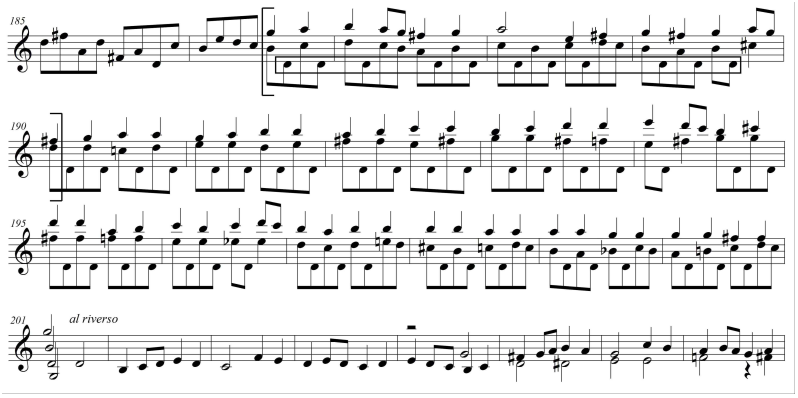


<악보 42-2> 마디165-184

이어 등장하는 에피소드3의 마디273(악보43-1) 또한 에피소드2의 마디186(악보43-2)과 같은 모습인데 이는 전위되지 않은 기본 형태를 유지한다. 마디186은 D지속음이 사용되고 이에 비해 마디273은 G지속음이 사용된다. 이는 모두 G코드로 귀결되는데 마디201의 G는 V-I의 해결을 위한 것이었다면, 마디288의 G는 C장조로 가기 위한 준비과정으로 긴장감이 극대화되는 것이다. 이러한 역할의 대비는 같은 G코드이더라도 연주시 변화를 주어 표현해야 하며, 마디200이 루바토를 적용하여 조금은 느슨한 종지를 이루었다면 마디287은 루바토 없이 G코드를 향해 나아가는 종지를 이루어야 한다(악보43-1과 43-2 비교). 이러한 종지의 구성도 그에 합당한 변화를 추구함으로써 작품의 전체적인 구조와 연결을 잘 나타낼 수 있는 것이다.



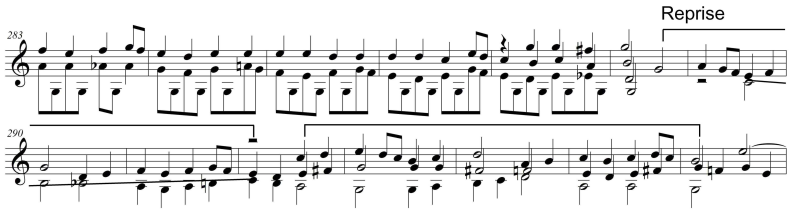

<악보 43-1> 마디271-289




<악보 43-2> 마디185-208

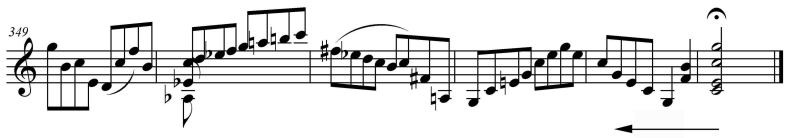
주제부4가 시작되는 마디288의 후렴(“Reprise”) 파트는 주제부1(마디1-마디66)과 거의 같은 형태의 재현부로 볼 수 있다. 다른 점을 찾아본다면 주제부1에서는 첫 주제의 대주제가 다섯 번째 마디에 등장하는 반면(악보33) 재현부에서는 이보다 이른 두 번째 마디에 스트레토처럼 등장하여(악보44) 마디292에서 주제의 텍스쳐가 풍

성해진 점을 차이점으로 꼽을 수 있겠다.




<악보 44> 마디283-296

마디350-354는 작품의 마지막 종지를 나타내기 위하여 스트로크에 변화를 주고 시간적인 여유를 부여하여 주제부1과의 대조를 보여주는 것이 필요하다(악보45).




<악보 45> 마디349-354

바흐의 무반주 바이올린 소나타 제3번 푸가는 제1번과 제2번 푸가와 비교할 때 다양한 대비점을 구사한다. 우선 작품의 조성이 장조인 것과 주제의 선율이 길고 흐르는 곡선의 형태인 것은 곡의 전체적인 분위기를 부드럽고 편안하게 만들어 준다. 작품의 길이만큼이나 자주 등장하는 주제는 전위된 형태와 스트레토의 사용으로 인해 제2번 푸가보다도 변형과 응용이 많이 쓰인다. 이러한 특성을 고려하여 연주자는 주제의 파악과 부각(특히 주제의 부분만을 사용

하여 선율에 감추어 놓은 듯한 형태에서), 그리고 변화에 집중해야 하는 것이다. 또한 다성부 코드 진행 중에 주제의 선율이 중간성부에 등장하는 경우가 있으므로 이러한 코드를 연주할 때에는 제1번과 제2번의 푸가에서 사용한 코드 긋는 법이 아닌 중간성부의 음가를 더 길게 남기는 연주법의 연마가 필요하다. 작품의 구조적인 측면을 살펴보면 제3번은 유일하게 주제부와 전위된 주제파트, 재현부가 나누어진 푸가악장으로 각 파트의 클라이맥스와 종지 또한 확연하게 구분하는 것이 중요하다.

## 5. 체계적 접근: 연주 실제와 연주법

바흐의 무반주 소나타 중 세 곡의 푸가를 해석과 연주의 관점에서 살펴보았다. 그 결과 각각의 푸가는 주제의 재진술에서 그 변형이 다양한 모습으로 나타나는 것을 알 수 있었다. 이는 바이올린이 기본적으로 단선율 악기라는 점에 기인하는 것이다. 세 곡의 푸가는 푸가라는 기법을 전제로 하고 있으며 따라서 푸가를 구성하고 있는 주제부와 에피소드를 파악하는 것이 무엇보다 중요하다. 전반적으로 이들 푸가는 주제부와 에피소드의 대비가 두드러짐을 알 수 있다. 주제부의 다성적인 구성은 바이올린이 단선율 악기라는 특성 때문에 제한적으로 구성될 수밖에 없는 반면, 에피소드는 매우 길면서 선율적인 자유로움을 구사하고 있다. 또한 에피소드에 등장하는 단선율은 선율적인 구조 외에도 함축적 다성부의 역할을 하며 풍부한 구성을 만들어낸다. 동시에 에피소드에서 등장하는 주제적 요소는 주제부와 에피소드 사이의 유기적 관계를 만든다고 볼 수 있다. 이처럼 바흐의 무반주 소나타의 푸가에서 에피소드는 주제를 제시하는 주제부의 역할만큼 크다. 또한 오르간 소리를 재현하는 듯한 으뜸음의 반복등장은 세 곡의 푸가 모두에서 발견되는데, 이는 바이올린 개방현의 특성을 이용하여 그 울림을 극대화하게 된다. 이러한 해석연주적 관점에서 살펴본 분석을 토대로 연주자가 파악해야하는 연주 요소들을 다음과 같이 정리해보았다.

### (1) 형식 및 구조와 주제의 변형 기법 파악

바흐의 무반주 바이올린 소나타의 푸가악장은 푸가[114]라는 기법을 기본으로 하고 있는만큼 그 형식과 구성요소를 잘 파악해야 한다. 바흐의 무반주 바이올린 소나타 중 세 곡 푸가의 전체적인 구조는 다음과 같다.

<표 6> 바흐 무반주 바이올린 소나타 중 세 곡의 푸가 구조

| | 소나타 제1번<br>g단조 푸가 | 소나타 제2번<br>a단조 푸가 | 소나타 제3번<br>C장조 푸가 |
|---|---|---|---|
| 주제부<br>1 | 마디1-6<br>g-c-c-g | 마디1-9<br>a-e-d | 마디1-66<br>C-G-C-G-F-C-C |
| 에피소드 1 | 마디6-14<br>단선율,<br>주제리듬 인용 | 마디9-61<br>단선율, 순차진행,<br>5도연속진행,<br>동형진행,<br>주제변형,<br>♬♪♪리듬 | 마디66-92<br>동형진행 |
| 주제부<br>2 | 마디14-18<br>g-c-f-b♭ | 마디61-73<br>e-a-b | 마디93-165<br>a-d-G-C-G-C-G-D-C,<br>스트레토 등장 |
| 에피소 | 마디19-24 | 마디73-137 | 마디165-201 |

114) 푸가는 다성부의 기악곡 또는 성악곡이며, 푸가라는 용어는 이 음악의 독특한 폴리포니적 작곡 방식인 동시에 형식원칙, 구성원칙과도 상관된다. 푸가는 16세기 초기 바로크의 모방형식 음악인 판타지, 티엔토, 특히 리체르카르에서 발전되어 나왔다.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 드 2 | ♪♬리듬,<br>주제변형 | ♬♪♪리듬,<br>단선율, 16분음표 선율에 내제된 주제, 전위된 주제 등장 | 단선율(IP, 2-4성),<br>주제변형,<br>지속음 |
| 주제부 3 | 마디24-29<br>d-g-e-d | 마디137-145<br>e-a-e-a | 마디202-245<br>C-G-F-C-G-C-chromatic |
| 에피소드 3 | 마디30-55<br>♪♬리듬,<br>동형진행,<br>으뜸음 지속음 | 마디145-221<br>전위된 주제,<br>16분음표 선율에 내제된 주제,<br>함축적 다성부 | 마디245-288<br>단선율(IP, 2-4성)<br>(에피소드 2와 유사) 전위,<br>동형진행,<br>지속음 |
| 주제부 4 | 마디55-57<br>f-b♭-b♭ | 마디221-227<br>d-g-g | 마디289-354<br>C-G-C-G-F-C-C |
| 에피소드 4 | 마디58-94<br>주제요소,<br>동형진행 | 마디227-289<br>전위된 주제 연속 등장 | |

세 곡의 푸가는 공통적으로 각각 네 개의 주제부로 구성되어 있다. 곡의 길이가 각기 크게 차이나는 세 푸가이지만 같은 수의 주제부로 이루어져 있는 것이다. 세 곡의 푸가 모두 주제부에서 등장하는 주제 외에도 에피소드 내의 주제변형요소를 공통적으로 포함하고 있다. 또한 주제변형을 비롯해 특정 리듬의 반복, 순차진행, 5도연속

진행, 동형진행, 지속음 사용 등의 에피소드의 구성요소를 공유하고 있다. 이렇듯 다양하게 변형하는 주제요소와 에피소드의 구성요소를 파악하는 것은 푸가를 연주하는 데에 있어서 중요하다. 같은 유형의 구성요소라고 해도 때에 따라 다이내믹과 스트로크 등의 사용으로 특색 있게 변화시킬 수 있어야 한다.

제1번 푸가는 세 곡의 푸가 중 상대적으로 가장 짧고 단순하다. 주제는 동일음과 순차, 도약진행으로 이루어져있고 응답은 버금딸림영역에서 이루어진다. 대주제는 주제와 비슷한 순차적인 진행과, 주제와 응답의 버금딸림관계를 반영하는 5도연속진행에 기반을 둔 도약진행이 병행된다. 에피소드는 비교적 단순한 단선율로 이루어져 있으며 동형진행, ♪♬ 리듬의 연속적인 응용과 주제변형이 등장한다. 이렇게 음의 진행방향을 바꿔 조금씩 변형시킨 주제요소와 동형진행의 연속적인 등장이 제1번 푸가 에피소드의 특성이라 할 수 있다. 제1번 푸가의 가장 특징적인 점은 주제부를 연결하는 에피소드의 뒷부분에 등장하는 주제이다. 이는 호모포니적인 에피소드에 주제 혹은 주제변형을 등장시킨 것으로 자연스레 주제부로 연결될 수 있도록 다성음악적 텍스처로 변모하게 되는 지점이다.

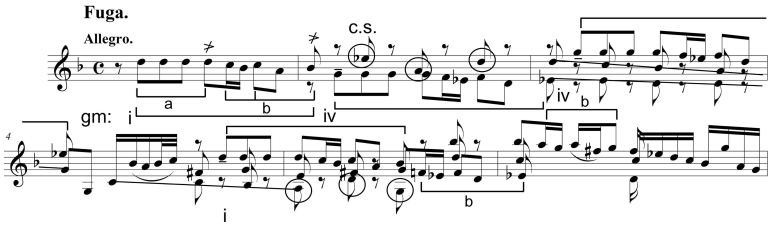
제2번 푸가는 제1번 푸가와 유사한 구성으로 더욱 다성적인 텍스처와 주제의 전위를 포함하고 있다. 주제는 동일음와 도약진행에 기반을 두며 대주제는 순차진행을 기본으로 한다. 흥미로운 사실은 제2번 푸가의 주제 앞부분(a) 리듬이 제1번 푸가의 주제 뒷부분(b)과 동일하다는 것과 이때 등장하는 제2번 푸가의 대주제가 제3번 푸가의 대주제와 흡사하다는 것이다. 이렇듯 세 악장의 푸가는 전체적으로 유기관계로 이루어져 있음을 알 수 있다. 제2번 푸가의 특징

을 제1번 푸가와 비교하여 살펴보면 주제의 연장과 변형, 주제의 전위, 그리고 주제의 기본과 전위의 공동사용 등이 자주 등장하는 것을 볼 수 있다. 따라서 제1번 푸가의 주제보다 다양하게 변형되어진 (때로는 숨어있는) 주제를 잘 부각시키는 것이 소나타 제2번 푸가를 접하는 연주자의 몫일 것이다. 주제가 제1번 소나타에서처럼 주제부 시작 바로 전의 에피소드에서는 등장하지 않지만, 제2번 푸가에서는 주제가 에피소드의 등장 전이나 혹은 에피소드 진행 중에 다시 한 번 환기된다.

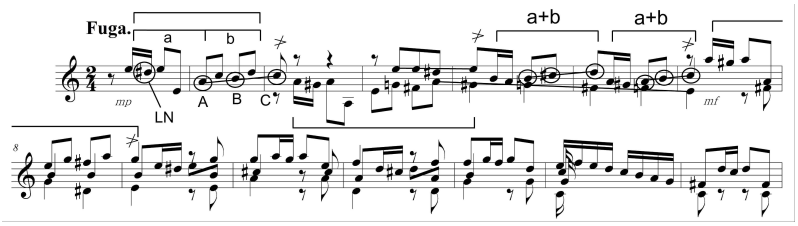
제3번 푸가는 제1번과 제2번의 푸가 주제와는 사뭇 다른 선율적인 주제를 구사한다. 이 작품은 전위된 형태의 주제 파트(al riverso)가 나누어져 있으며 재현부의 등장 또한 구조적인 특징으로 볼 수 있다. 스트레토의 사용과 곡 전체의 길이로 인해 앞의 두 푸가보다 훨씬 다양하고 잦은 주제의 등장을 찾아보게 된다. 주제의 등장이 총 31번으로 잦은 것에 비해 주제의 조성은 C장조, G장조 그리고 F장조로서 매우 제한되어있음을 알 수 있다. 에피소드는 대부분이 단선율로 구성되었으며 제1번과 제2번의 푸가와 마찬가지로 선율의 순차진행과 동형진행 등을 찾아볼 수 있다. 하지만 단선율에 내재하는 다성부(Implied Polyphony)를 찾아볼 수 있어 흥미를 더한다.

연주자는 먼저 이러한 푸가 기법의 구조와 구성을 파악하는 것이 필요하다. 이론적인 분석을 통하여 곡의 전체적인 구조와 구성요소를 알게 됨으로써 연주에 필요한 테크닉과 프레이징 등의 중요 연주요소를 그에 따라 적절하게 구사할 수 있게 된다. 푸가 연주시 무엇보다 중요한 것이 주제가 또렷하게 드러나는 것이므로 우선 주

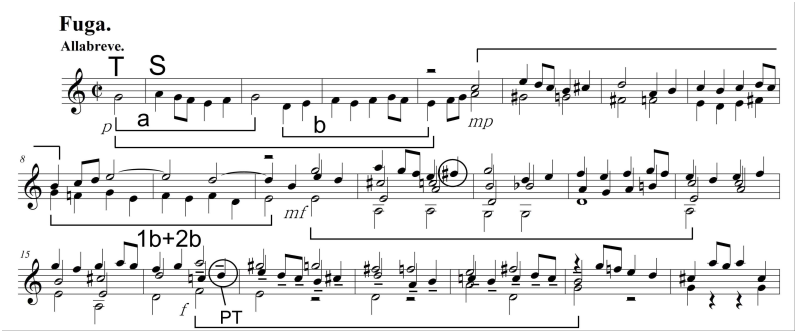
제부의 주제 등장을 명료하게 제시하는 것과 더불어 약박에서 시작하는 세 푸가의 주제의 특성을 고려하여 시작음에 약간의 강조를 주는 것이 필요할 것이다. 각 주제가 명료하게 제시되는 것 외에도 마디의 강박에 위치한 주제의 끝음이 두드러지지 않도록 주의해야 한다. 또한 수차례 등장하는 주제가 바이올린의 각기 다른 현에서 구성되고 점차 다성부의 텍스쳐가 더해지므로 이를 반영하여 다이내믹과  활을 쓰는 양과 속도, 위치 등을 고려하여 연주해야 한다. 이는 반복되는 주제의 등장에 음색의 변화를 주게 되어 더욱 풍성하고 다양한 주제의 푸가 연주를 가능케 한다(악보46, 47, 48).




<악보 46> 소나타 제1번 g단조 푸가 마디1-6



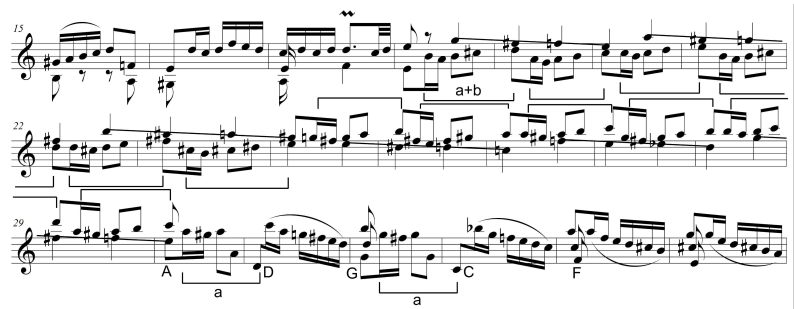

<악보 47> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디1-14




<악보 48> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디1-19

한편 푸가의 구성 중 에피소드는 주제를 주요 구성요소로 하는 주제부와는 다르게 선율적인 자유로움을 구사하므로 특히 바이올린과 같은 단선율 악기의 제한적인 푸가에서 중요한 역할을 한다. 에피소드는 선율적인 요소가 강조되므로 선율의 순차진행과 5도연속진행, 동형진행 등의 구성을 파악하여 방향성과 숨쉬기, 스트로크와 단계별 다이내믹, 대화법의 사용으로 작품에 생동감을 더해야 한다. 다음은 제2번 소나타의 에피소드 중 하나로서 다이내믹을 적용한 동형진행과 순차진행, 그리고 5도 연속진행을 복합적으로 보여주는 예이다(악보49). 마디18부터는 주제 앞부분의 리듬을 사용한 에피소드가 동형진행을 이루어 등장한다. 이 동형진행과 함께 선율의 움직임이 순차진행을 하는데 마디18-24는 상성부(G-F♯-F-E, A-G♯-G-F♯, B-A♯-A-G♯)에서 그리고 마디24-29는 하성부(E-D♯-D-C, F-E-E♭-D, G-F♯-F-E)에서 이루어진다(악보19). 이렇게 음역이 다른 성부를 효과적으로 연주하기 위해서는 주고받는 대화의 표현이 잘 이루어져야 한다. 따라서 상성부를 연주할 때에는 E선

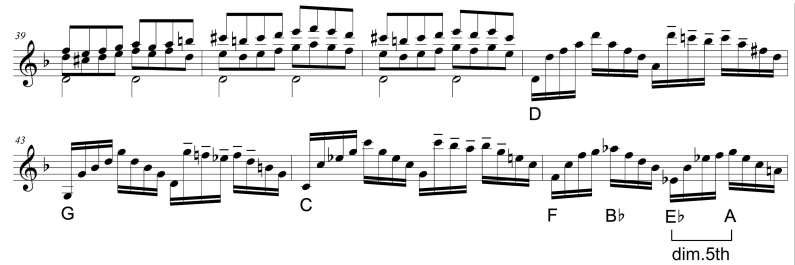
의 맑고 투명한 음색을 잘 부각시키고 하성부를 연주할 때에는 상대적으로 깊고 굵은 음색을 사용함으로써 변화를 추구한다. 동형진행은 점차 음역이 높아지는 것에 비해 순차진행은 하행하므로 이에 맞는 프레이징을 구사해야 한다. 예컨대 동형진행의 상승곡선에 따라 조금씩 다이내믹의 단계는 높이지만 동형진행의 끝, 즉 순차진행의 하행에서는 크레센도가 아닌 조금의 디미누엔도를 첨가하는 것이다. “우리는 항상 더 긴 프레이징을 구사하려고 노력해야 한다. 선율의 흐름을 잘게 썰어 나누는 일을 절대적으로 피해야 한다”[115]라는 쉐링의 조언처럼 프레이징과 다이내믹의 적용에 있어서 하나하나 끊기는 듯한 구성은 피해야 한다. 마디30은 5도연속진행의 A-D-G-C-F의 인지와 상선율의 반음순차진행 C-B-B♭-A를 자연스럽게 연결시킴 또한 중요하다. 또한 마디30부터는 주제의 첫마디(a)를 사용한 변형된 주제이므로 그 명료함의 중요성이 더해진다.



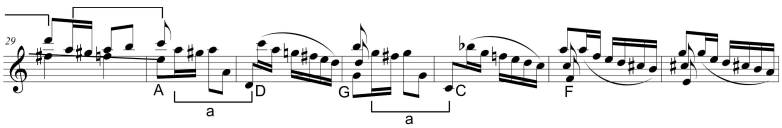

<악보 49> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디15-35

115) Szeryng, *J.S.Bach - 6 Sonatas and Partitas, BWV 1001-1006 - Solo Violin*, p. 15.

세 푸가 악장에서 주제는 주제의 전위를 비롯하여 다양한 주제변형의 형태로 등장하므로 이를 인지하여 숨어있는 주제인용까지도 파악하여 부각시키는 것이 중요하다(에피소드 안에서도 주제가 등장하므로 이 점 또한 고려해야 한다). 제1번 푸가의 마디42(악보50)와 제2번 푸가의 마디30(악보51)은 주제의 앞부분을 이용한 주제변형으로 연주자는 이를 인지하여 연주해야 한다.

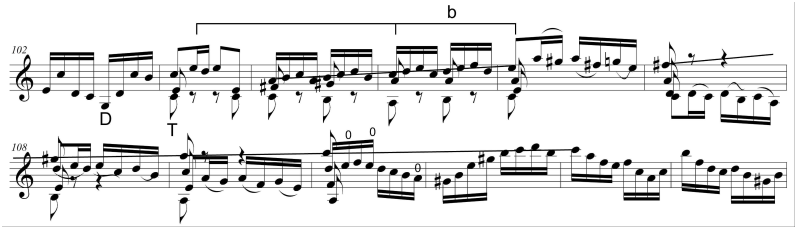



<악보 50> 소나타 제1번 g단조 푸가 마디39-45

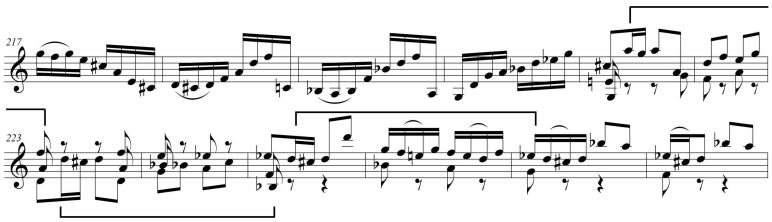



<악보 51> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디29-33

제2번 푸가의 마디103(악보52)은 주제 뒷부분의 연장과 더불어 주제의 형태를 16분음표의 음형으로 변주하여 재현한 모습이며 마디225(악보53)는 전위된 형태의 주제 앞부분과 기본형태의 주제 뒷부분이 16분음표의 음형으로 결합한 모습이다.

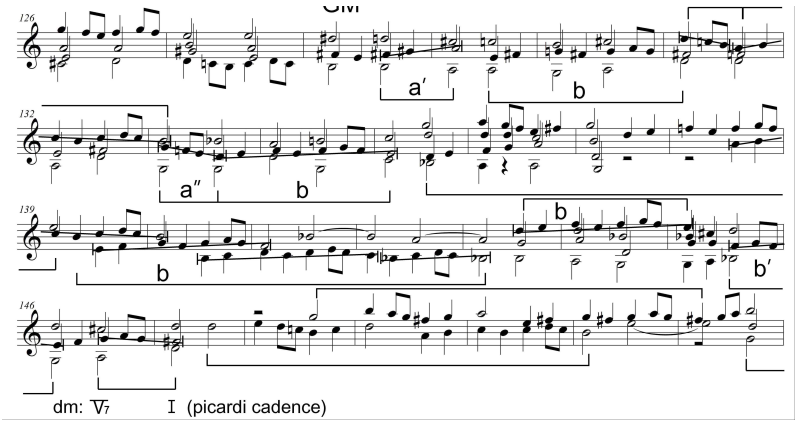



<악보 52> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디102-113



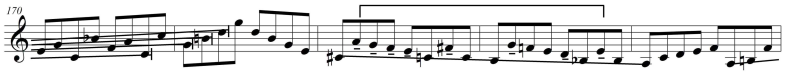

<악보 53> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디217-228

제3번 푸가의 마디128(악보54)은 주제의 처음이 아닌 주제의 중간부터 등장하며 마디131-132(악보54)는 주제의 앞부분과 뒷부분을 떼어 이어 놓은 듯한 주제의 유형이 등장한다.

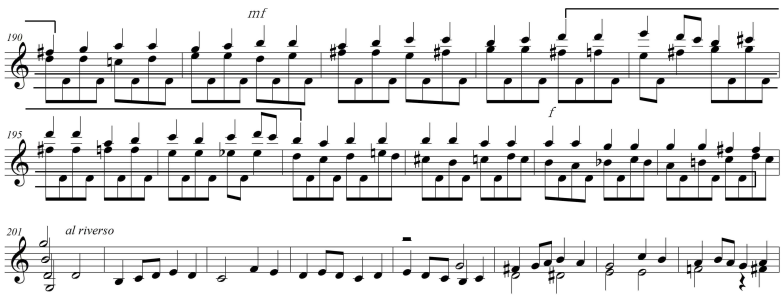



<악보 54> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디126-152

또한 마디172(악보55)는 주제를 8분음표의 진행에 접목시킨 것으로써 연주시 음가를 조금 길게 처리하여 주제변형을 잘 드러내야 한다. 마디202(악보56)는 "al riverso"라고 표기된 만큼 주제의 전위가 연속하여 등장한다.




<악보 55> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디170-174




<악보 56> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디190-208

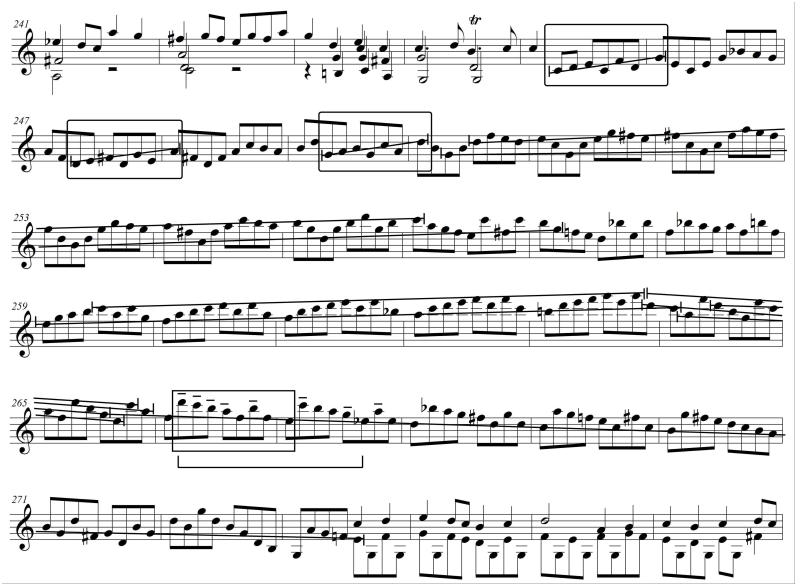
이렇듯 푸가에서 주제는 주제의 전위 외에도 주제의 부분사용과 연장, 전위와 기본형의 결합, 16분음표나 8분음표의 음형에 변주 혹은 접목시킨 주제인용 등 다양한 유형으로 나타나므로 연주자는 이러한 에피소드 안에 숨어있는 주제변형을 잘 선별하여 나타낼 수 있어야 한다.

바흐의 세 푸가 악장의 구조 중 또 다른 흥미로운 점은 세 푸가 모두 특정 부분의 반복이 직접적으로 혹은 변형된 형식으로 나타난다는 것이다. 이러한 반복 구조를 잘 비교하여 분석하면 곡의 전체적인 구조와 구성을 파악할 수 있으며 이는 암보에도 도움을 줄 수 있다. 또한 반복되는 구성요소 중 서로 다른 점을 변화시켜 연주법에 적용하면 더욱 흥미롭고 풍성한 푸가연주가 가능하다(악보 57-1, 57-2). 다음은 세 곡의 푸가 중 반복되는 구성을 비교하여 표로 나타낸 것이다.

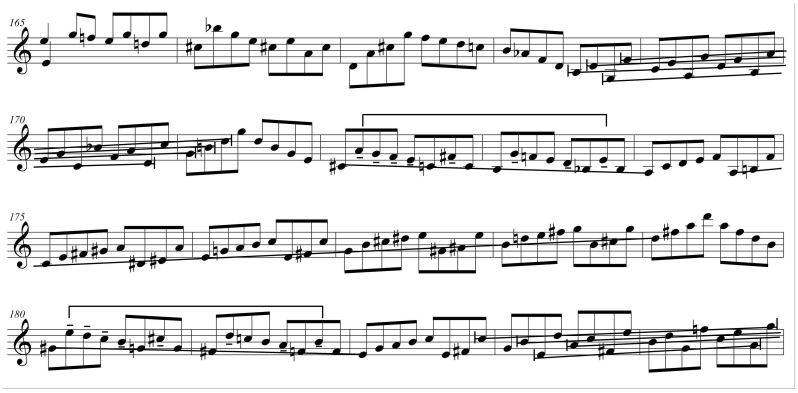
<표 7> 세 푸가 중 반복되는 구성요소의 구조 비교

| | 반복되는 구성요소의 마디 비교 | |
|---|---|---|
| 소나타 1번 | 마디42-46 | 마디87-90 |
| 소나타 2번 | 마디30-33 | 마디84-87 |
| | 마디65-68 | 마디106-109 |
| | 마디73-80 | 마디232-239 |
| | 마디149-156 | 마디240-247 |
| 소나타 3번 | 마디11-66 | 마디288-354 |
| | 마디20-23 | 마디34-37 |
| | 마디165-185 | 마디245-269 |
| | 마디186-201 | 마디273-288 |

예를 들어 소나타 제3번 마디245(악보57-1)에 등장하는 에피소드는 소나타 제3번 마디165에서 마디185(악보57-2)까지 등장한 에피소드의 간접적인 반복이다. 특히 마디245, 247, 249(악보57-1)는 마디165(악보57-2)의 에피소드 첫마디를 전위시켜 놓은 듯한 형태이고, 마디266-269(악보57-1)의 동형진행 또한 앞의 마디180-181(악보57-2)의 모습과 흡사하다. 마디245(악보57-1)의 에피소드는 마디165(악보57-2)의 에피소드를 전위시킨 모습이다.



<악보 57-1> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디241-276



<악보 57-2> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디165-184

위의 표에서도 알 수 있듯이 제1번 푸가와 제2번 푸가에서도 마찬가지로 이러한 구조적인 측면의 비교 또한 곡의 전체적인 흐름을 파악하는데 있어서 중요한 역할을 한다.

### (2) 폴리포니의 연주문제

푸가는 기법의 특성상 3성부 이상의 코드가 집약적으로 나타나므로 이러한 특징을 입체적으로 연주할 수 있어야 한다. 그러나 바이올린이라는 단선율 악기의 특성 때문에 다성부 연주법은 바흐의 무반주 바이올린 소나타 푸가악장의 연주요소 중 가장 특별하고 어렵게 여겨지는 것이다. 이러한 코드연주를 프레이징의 끊어짐 없이 어떻게 자연스럽게 구연할 것이지가 연주자의 몫이다. 다음은 세 푸가 각각의 주제와 대주제의 위치 및 조성 변화, 그리고 해당 선율의 성부 구성을 보여주는 표이다. 주제가 등장하지 않는 에피소드 부분은 마디수와 해당 선율의 성부 구성 변화를 간략하게 제시하였다.

<표 8> 소나타 제1번

주제부 1

| 마디 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S) 와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | S (cm) | | | |
| | A | S (gm) | CS | CS | | S (gm) | |
| | T | | S (cm) | CS | | CS | |
| | B | | | | | CS | |

에피소드 1

| 마디 | 6 ---------- 14 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 단선율 - 3성 - 단선율 |

주제부 2

| 마디 | | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S) 와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | S (gm) | CS | S (fm) | CS | |
| | A | | S (cm) | CS | S (b♭m) | |
| | T | | | | | |
| | B | | | | | |

에피소드 2

| 마디 | 19 ---------- 24 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 2성 - 3성 - 4성 - 3성 |

주제부 3

| 마디 | | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S) 와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | | | | |
| | A | | | S (em) | | (dm) | |
| | T | | S (gm) | CS | | | |
| | B | S (dm) | CS | | | | |

에피소드 3

| 마디 | 30 ---------- 55 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 3 또는 4성 - 2성 - 3성 - 단선율 - 3 또는 4성 |

주제부 4

| 마디 | | 55 | 56 | 57 | 58 |
|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | S (b♭m) | |
| | A | | CS | | |
| | T | CS | S (b♭m) | | |
| | B | S (fm) | | | |

에피소드 4

| 마디 | 58 ---------- 94 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 3 또는 4성 - 단선율 - 3성 -단선율 |

<표 9> 소나타 제2번

주제부 1

| 마디 | | 1 | 3 | 5 | 7 | 9 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | | S (dm) | |
| | A | S (am) | CS | | CS | |
| | T | | S (em) | | CS | |
| | B | | | | | |

에피소드 1

| 마디 | 9 ---------- 61 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 3 또는 4성 - 2성 - 3 또는 4성 -2성 |

주제부 2

| 마디 | | 61 | 63 | 65 | 67 | 69 | 71 | 73 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S) 와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | S (em) | CS | | | | | |
| | A | CS | CS | | | S (bm) | | |
| | T | CS | S (am) | | | CS | | |
| | B | | | | | CS | | |

에피소드 2

| 마디 | 73 ---------- 137 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 2성 - 3성 - 2성 - 3성 - 4성 - 단선율 - 2성 |

주제부 3

| 마디 | | 137 | 139 | 141 | 143 | 145 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | S (em) | | | CS | |
| | A | CS | CS | S (em) | S (am) | |
| | T | | S (am) | CS | CS | |
| | B | | | | CS | |

에피소드 3

| 마디 | 145 ---------- 221 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 2 또는 3성 - 4성 - 단선율 - 2성 - 3성 - 단선율 |

주제부 4

| 마디 | | 221 | 223 | 225 | 227 |
|---|---|---|---|---|---|
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | S (dm) | CS | S (gm) | |
| | A | CS | CS | CS | |
| | T | CS | S (gm) | | |
| | B | | | | |

에피소드 4

| 마디 | 227 ---------- 289 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 2,3,4성 혼합 - 단선율 - 4성 |

<표 10> 소나타 제3번

주제부 1

| 마디 | | 1 | | | 10 | | 20 | | 30 | | 40 | | 50 60 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (세부마디) | | 1–4 | 4–8 | | 10–14 | | 16–20 | | 24–28 | | 30–34 | | 44–48 | |
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | | S(CM) | | CS | | | | | | S(CM) | |
| | A | | S(GM) | | CS | | S(GM) | | CS | | CS | | CS | |
| | T | S(CM) | CS | | CS | | CS | | CS | | S(CM) | | CS | |
| | B | | | | | | | | S(FM) | | CS | | | |

에피소드 1

| 마디 | 66 ---------- 92 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 단선율 |

주제부 2 (*빗금친 부분은 stretto)

| 마디 | | 92 | 100 | | 110 | | | 120 | | | 130 | | 140 | | 150 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (세부마디) | | 92-96 | 99-104 | | 109-113 | 113-117 | | 121-125 | | | 135-139 | | 147-151 148-152 | | 152-156 | 157-161 |
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | | CS | | | CS | | | | | | | CS | S(em) |
| | A | | CS | | | S(CM) | | S(GM) | | | CS | | | | | CS |
| | T | | S,CS | | | | | CS | | | | | | | S(CM) | |
| | B | | S,CS | | S | CS | | | | | | | | | CS | |

에피소드 2

| 마디 | 165 ---------- 201 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 단선율(Implied Polyphony, 2-4성) - 2성 |

주제부 3 (*빗금친 부분은 stretto)

| 마디 | | 201 | | 210 | | 220 | 230 | | 240 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (세부마디) | | 201-205 | 205-209 | 209-213 | 213-217 | | 228-231 229-232 | 235-239 | |
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | S (FM) | CS | | | S | |
| | A | | | CS | S (CM) | | | CS | |
| | T | | S (GM) | | CS | | CS | | |
| | B | S (CM) | CS | | | | | | |

에피소드 3

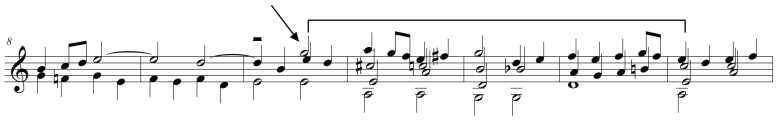
| 마디 | 245 ---------- 288 |
|---|---|
| 선율의 성부 변화 | 단선율(IP, 2-4성) - 2성 |

주제부 4

| 마디 | | 289 | | 300 | | 310 | 320 | | 330 | 340 | 350 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (세부마디) | | 289-292 | 292-296 | 298-302 | 304-308 | | 312-316 | 318-322 | 332-336 | | |
| 성부별 주제(S)와 대주제(CS)의 위치 및 주제 조성 | S | | | S(CM) | | | | | S | | |
| | A | | S(GM) | CS | S(GM) | | CS | S(CM) | CS | | |
| | T | S(CM) | CS | | | | S(FM) | | S(CM) | | |
| | B | CS | | | | | | CS | CS | | |

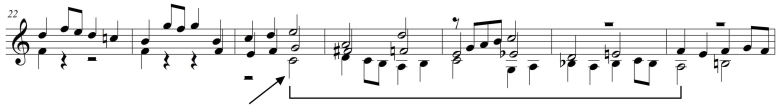
위의 표에서 알 수 있듯이, 각 푸가는 주제부의 시작에서는 비교적 적은 성부로 주제를 구성하며 점차적으로 성부를 늘려감으로써 다성부 구성의 화려함을 더하고 있다. 따라서 주제부의 뒷부분에 도달할수록 연주자는 다성부 코드의 연주의 선명함과 주제부각에 더욱 힘써야 한다. 에피소드의 경우 제1번과 제2번 푸가는 단선율에서 4성부까지 다양하게 구성되는 반면 제3번 푸가는 단선율에서 2성부로 비교적 단순하게 구성한다. 이는 제1번과 제2번의 푸가보다 선율적인 주제를 구사하는 제3번 푸가의 특징이 에피소드에서도 나타나는 것으로 보여진다. 하지만 이러한 제3번 푸가 에피소드의 단선율은 단순한 하나의 선율이 아닌 함축적 다성부(IP)로서 실질적으로는 2-4성부를 지니고 있는 “다성부”인 것이다. 이를 토대로 제3번 푸가를 관찰한다면 선율적인 주제를 구사하는 주제부와 다르게 실제적인 다성부로 이루어진 에피소드가 대비를 이룬다고 볼 수도 있다.

이렇듯 성부가 늘어남에 따라 다성부 코드 안에서 주제를 드러내는 것이 어려워지며 이를 위한 기교적인 해결책이 필요하게 된다. 필자는 이러한 다성부 코드 연주법을 바로크 활과 접목시키지는 않고 대신 현대 뚜르뜨식 활의 사용을 중심으로 연구했다. 그 결과, 3성부 이상의 소리를 지속할 수 없을 때에는 코드를 분산시켜 연주하여 코드의 가장 중요한 주제선율을 마지막까지 남기거나, 주제선율을 정박에 연주하고 나머지 음들을 다소 나중에 연주함으로 프레이즈를 자연스럽게 연결시킬 수 있게 된다. 이는 다소 거칠어질 수 있는 3성부 이상의 코드를 분산시켜 활의 압력과 활의 쓰는 위치 등을 조절하여 유연하게 발전시킬 수 있는 것이다. 물론 코드를 거꾸로 그어서라도 주제선율을 끝까지 남겨야 하는지 아니면 주제선율은 항상 정박에 두어 박절감의 강조로 선율을 드러내야 하는지에 대한 분분한 의견은 지금도 존재한다. 하지만 저명한 국제콩클이나 유명 연주자들의 바흐 연주를 보아 알 수 있듯이, 어느 특정 방법이 옳고 그르다는 것보다는 결국 푸가연주의 핵심 목표인 주제선율을 잘 드러내고 연결시키는 것이 시행된다면 이러한 논쟁의 시비는 문제가 되지 않을 것이다. 또한 다성부 코드를 분산시켜 연주하는 것이 악보에 기보된 것과는 다르다는 이유로 비난되는 의견도 찾아볼 수 있지만 이것은 바흐의 자필보에 쓰여진 코드의 스템이 하나가 아닌 각 음에 적용된 것을 감안할 때 이해될 수 있는 것으로 보아진다. 다음은 다성부 코드 연주법이 적용되는 주제선율의 예이다.



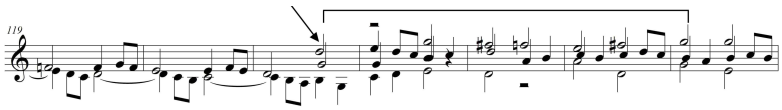
<악보 58-1> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디8-14

(주제선율이 상성부에 위치한 경우)



<악보 58-2> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디22-28

(주제선율이 하성부에 위치한 경우)



<악보 58-3> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디119-125

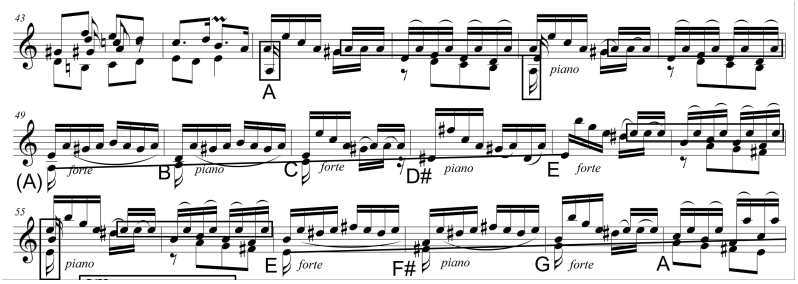
(주제선율이 중간성부에 위치한 경우)

선율이 상성부에 위치한 경우(악보58-1)에는 코드를 분산시켜 하성부의 음들은 마치 장식음처럼 박자에 조금 앞서 연주하고, 상성부의 음들은 박자에 맞춰 시작함으로써 주제선율을 뚜렷이 드러낼 수 있다. 주제선율이 하성부에 위치한 경우(악보58-2)에는 하성부의 음들을 박자에 맞추고 상성부의 음들은 느끼지 못할 정도로 다소 나중에 연주하여 정박에 맞추어지는 하성부의 선율이 드러나게 하

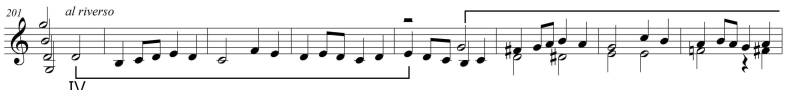
는 방법이 있다. 반면에 이 경우, 코드를 반대 방향으로 거꾸로 긋고 하성부의 음들을 끝까지 남겨 선율을 연결하는 방법도 있다. 이는 건반악기로 코드를 연주할 때에 코드에 속해있는 주제 음을 마지막까지 유지하며 다음 음으로 연결시키는 것과 동일한 방법이다. 그러나 코드 거꾸로 긋기가 역사주의 연주에 적합하지 않다는 비난의 여론과 더불어 4성부의 코드가 연속적으로 등장할 경우 오히려 프레이징의 부자연스러운 결과를 낳을 수 있다는 의견 또한 제기된다. 앞에서도 말했듯이, 어느 방법을 택하든지 이는 연주자의 선택이며 푸가의 주제를 가장 자연스럽게 부각시키고 연결시킨다는 초점에 기인하는 것이다. 마지막으로 악보58-3과 같이 선율이 중간성부에 위치하는 경우에는 주제선율이 끝까지 남도록 연주하게 되는데 이는 코드를 긋고 최대한 빠르고 부드럽게 중간성부에 위치한 선율로 돌아오는 활의 타이밍이 중요하다. 이렇듯 다성부 연주법은 코드의 성부와 특성, 주제선율의 위치에 따라서 때마다 각기 다르게 구분되고 적용되어야 한다.

바흐의 푸가악장의 다성부 코드 연주법은 활의 테크닉과 더불어 왼손 테크닉의 연마 또한 중요한 과제이다. 바로크 현악 작품의 특성상 쉬프팅과 비브라토는 크게 적용되지 않지만 연속하여 등장하는 3성부 이상의 코드를 정확한 음정으로 연주하기란 쉽지 않다. 이 때문에 핑거링의 선택이 중요하게 적용되는데 바흐의 푸가악장에서는 제1포지션의 사용을 우선시한다. 이것은 코드의 연주에 있어서 가장 쉬운 방법이기도 하고 또한 현악기 푸가의 특성 중 하나인 바이올린의 울림을 고려한 개방현의 사용을 가장 매끄럽게 연결시킬 수 있는 선택이다. 개방현은 오르간 지속음과 같은 풍성한 울림

과 텍스쳐를 제공하며 이러한 연속울림을 강조한 지속음들은 그 등장마다 각기 역할에 맞는 연주법(템포의 변화 등)이 구사되어야 한다(악보59). 다성부 코드 연주시 음정을 잘 맞추기 위해서는 각 손가락의 위치와 거리를 정확히 인지하고 익혀야하며 또한 때에 맞춰서 손의 형태를 미리 준비해야 한다. 예를 들어 새끼손가락의 스트레칭이 필요한 코드를 앞두고 손의 형태를 보통대로 유지하고 있다면 그것은 맞는 음정을 구사할 수가 없으며 또한 코드가 속한 프레이즈를 연결시키는데도 실패하는 연주가 될 것이다. 뿐만 아니라 왼손의 핑거링과 포지션의 선택은 음색의 유지와 변화, 부각과 유연함의 차이를 만들 수 있는 큰 쟁점이다. 특히 푸가의 주제와 같이 한 음색으로 연결되어야 하는 프레이즈를 구사할 때는 현을 바꾸어 음색을 변화시키지 말고 포지션을 바꾸어  같은 현에서의 연주법을 선택해야 한다. 음색의 변화로 특정부분이 부각될 수 있는 일률적이지 않은 포지션의 사용은 기피해야 하지만 또 한편으로는 전체적인 흐름을 파악했을 때 음색에 큰 영향을 미치지 않는 부분을 굳이 어렵게 포지션을 바꾸어 연주할 필요도 없는 것이다. 연주자는 이를 잘 인지하여 핑거링과 포지션의 선택, 또 이에 따른 음정과 음색의 변화에 민감하게 반응하여야 한다.




<악보 59> 소나타 제2번 a단조 푸가 마디43-60




<악보 60> 소나타 제3번 C장조 푸가 마디201-208

이처럼 다성부 연주법은 바흐의 무반주 바이올린 소나타 푸가 악장의 기법적 문제 중 가장 중요하고 어려운 항목이다. 합창이나 실내악(현악4중주 등), 혹은 건반악기에 적용된 푸가기법은 바이올린의 단선율적인 특성을 가지고 있지 않으므로 다성부의 구성 안에서 푸가주제를 드러내는 것이 어렵지 않다. 하지만 현악기인 바이올린은 단선율 악기를 코드의 사용으로 다성적으로 만들고 그 안에서 주제선율을 드러내며 또한 코드의 음정을 맞추고 좋은 소리로 연주하기까지 푸가를 접하는 데에 있어 많은 난관이 있다. 연주자는 이러한 모든 요소들을 고려하여 자신의 이론적 전제와 추구하는 연주방식을 조화롭게 접목시켜 연주에 임해야 할 것이다. 필자는 시대의 연주관습과 연주법을 중시하는 역사주의 연주를 존중하되 현대적인

연주공간과 악기를 고려한 해석으로 이 작품을 다루었다.

# V. 결　　론

지금까지 바흐의 <무반주 바이올린 소나타> 중 세 악장의 푸가를 선별하여 연주해석적 관점에서 분석해 보았다. 역사주의와 현대주의의 대립되는 해석으로 논쟁이 많은 바흐의 작품을 살펴봄으로써 서로 다른 관점의 견해들을 접할 수 있었고 이를 통하여 연주해석에 대한 지표를 형성할 수 있었다.

연주는 단지 기술적이고 음악적인 부분만을 연마해서 완성되는 것이 아니다. 연주는 한 작품에 대한 이해와 분석을 통하여 진정하게 실행될 수 있으며 더 나아가 시대의 연주관습과 연주법에 대하여 숙고할 때 현 시대와 거리가 있는 작품까지도 설득력 있는 연주를 제공할 수 있게 된다. 악보와 실제 소리 사이의 간격은 시간을 거슬러 올라갈수록 더 크다. 옛 음악의 기보는 불충분했으며 이들은 흔히 즉흥연주의 범주 안에 머물렀다. 음색 또한 17세기까지도 음악의 중요한 요소로 부각되지 못했고 다이내믹 기호 역시 이 시대의 기보에는 거의 존재하지 않는다. 물론 이러한 사실들이 바로크시대의 연주에 음색과 다이내믹의 효과가 포기되었음을 의미하지 않는다. 때문에 바로크시대의 음악은 연주실제에 대한 연구 없이는 올바로 이해될 수도 연주될 수도 없다. 그러므로 바로크음악의 올바른 해석은 17-18세기의 연주실제에 대한 포괄적 연구를 전제한다. 즉 이 시대의 악보, 연주 기법, 역사적 고찰 등의 연구는 바로크 작품을 접하기 전 연주자가 지녀야 하는 필수조건이자 덕목인 것이다.

본 논문에서 분석한 결과, 바흐의 푸가는 전반적으로 에피소드

와 주제의 대립이 두드러졌으며, 주제부의 다성적 텍스쳐는 바이올린의 단선율 악기라는 특성 때문에 제한적으로 구성될 수밖에 없었으나, 반면 에피소드는 매우 길면서 선율적인 자유로움을 구사함을 알 수 있다. 이 에피소드에 등장하는 주제적 요소는 주제부와 에피소드 간 유기적 관계를 뒷받침한다고 볼 수 있다. 또한 오르간의 소리를 재현하는 듯 하는 지속음의 등장은 세 악장의 푸가 전체에서 발견되는데, 바이올린 개방현의 특성을 이용하여 그 울림을 극대화시킨다. 이러한 바흐의 푸가 악장의 '제한적인' 특성은 오히려 연주자에게 좀 더 생동감 있는 표현을 요하는 결과를 가져온다. 주제부의 주제를 비롯하여 에피소드의 모든 선율의 진행(상행, 하행, 순차, 5도 연속, 동형 등)은 조금씩 변화하는 각 형태에 따라 다르게 적용되고 표현되어야 한다.

본 연구를 통해 연주자로서 절감한 측면은 작품의 특성을 고려한 해석이 뒷받침되지 않은 연주는 작품의 예술적 가치를 추구하지 못하고 결국 설득력과 자신감을 잃은 연주에 머물고 만다는 점이다. 특히 바로크 시대 연주 개념은 수사학과 감정이론과 관련하여 작곡가가 모방한 감정을 청중에게 전달해야 했다. 그러므로 바흐의 <무반주 바이올린 소나타>와 같은 바로크 시대 작품은 그 오래된 시간만큼 해석에 관한 논쟁의 여지가 많은 작품이므로, 연주자는 필연적으로 그 작품에 대한 명확한 '자신의' 관점을 가지고 있어야 하며 합당한 해석론이 선행된 후 연주해야만 하는 것이다.

악보라는 객관적 사실을 근거로 하는 합리적인 해석이론을 제시한 아도르노는 예술작품의 의미가 예술가의 주관적인 해석에 의해 나타나기 보다는 작곡 구조 및 기법에 대한 판단에 근거하여 파

악할 수 있는 것이라고 주장했다. 다누저는 분석적 해석론을 분석과 연주의 영역을 중재시키는 방식으로 보며, 한 작품을 이론적으로 해석하는 작업은 연주 실제에 영향을 주고, 연주의 경험은 작품의 이론적 해석에 도움을 준다고 말했다. 필자 또한 <무반주 바이올린 소나타>의 구체적인 푸가 분석을 통해 연주 실제와 연주법을 연계시킴으로써 하나의 해석적 가능성을 제시하였다고 본다. 특히 바흐 작품을 연주하는 경우 역사주의 연주에 대한 입장 표명을 요구하는 시대에서, 어떤 연주 방법을 택하든 당대의 연주 개념과 관습에 대한 이해가 요구된다. 바로크 시대의 작품 분석과 함께 악기 선택, 당대 연주법, 연주 장소에 대한 심층적인 고민이 뒷받침된다면 적어도 이 시대 음악에 대한 해석적 오류는 피할 수 있을 것이다. 연주자로서 작곡가와 작품의 기저에 놓인 논리를 읽어내고, 자신의 개성을 접목시킨다면 최선의 연주 중 하나로 자리매김할 수 있을 것이다.

# 참 고 문 헌


Adorno, Theodor W. *Prisms*. Trans. Samuel and Shierry Weber. London: Neville Spearman, 1967.

_____. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M. 1972.

Babitz, Sol. "The Vega Bach Bow: A Reply to Dr. Emil Telmányi". *The Musical Times* 96/1347 (1955), pp. 251-53.

Bach, C. Ph. E. *Versuch ueber die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig, 1753.

Baldwyn, Rodney C. and Gedge, David, "Bach Interpretation". *The Musical Times* 107/1484 (1966), p. 879.

Beghein, Stefanie. "Still performing Bach". *Early Music* (2009), pp. 524-25.

Boyd, Malcolm. Ed. *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, Oxford University Press, 1999.

Boyden, David D. “The Violin and Its Technique in the 18th Century”. *The Musical Quarterly* 36/1 (1950), pp. 9-38.

_____. “The Violin Bow in the 18th Century”. *Early Music* 8/2 Keyboard Issue 2 (1980), pp. 199-212.

Couperin, François. *L'art de toucher le clavecin.* Paris, 1917.

Crutchfield, Will. "Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals". *Authenticity and Early Music*, pp. 19-20.

Davis, Stacey. “Implied Polyphony in the Solo String Works of J. S. Bach: A Case for the Perceptual Relevance of Structural Expression”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 23/5 (2006), pp. 423-46.

Descartes, Renė. *The Passion of the Soul, Essential Works of Descartes.* Trans. Lowell Bair.

Dickinson, A. E. F. “A Bach Fugue”. *The Musical Times* 95/1339 (1954), p. 489.

Dipert, Randall R. "The Composer's Intentions: An Examination of their

Relevance for Performance". *MQ* 66 (1980), pp. 205-18.

Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello, 1915.

Donington, Robert. "Authenticity and Personality". In *The Interpretation of Early Music*. London, Boston: Faber and Faber, 1979, pp. 44-51.

_____. "Bach's Ornaments". *The Musical Times* 112/1536 (1971), p. 130-31.

_____. *The Interpretation of Early Music.* London: Faber, 1963;

*A Performer's Guide to Baroque Music.* London: Faber, 1973.

_____. "The Present Position of Authenticity". *Performance Practice Review* 2/2 (1989), pp. 117-125

_____. "Why 'Early Music'?" *Repercussions 2* (1993).

Dreyfus, Laurence. "Early Music defended Against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *Musical Quarterly* 69 (1983), pp. 297-322.

Fabian, Dorottya. and Eitan Ornoy. *Identity in Violin Playing on Records:Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinists.* California: Claremont University, 2009.

Frisch, Walter. “Reger’s Bach and Historicist Modernism”. *19th-Century Music 25*/2 - 3 (2002), pp. 296 - 312.

Harer, Ingeborg. "Ist Authentizit"ät noch ein Thema? Ein Beitrag auffü, pp. 115-119. hrungspraktischen Grundsatzdiskussion". *Concerto* 75/9 (1992), pp. 17-22.

Harnoncourt, Nikolaus. *Musik al Klangrede*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1982.

_____. *Was ist Wahrheit? Zwei Reden*. Salzburg. Wien: Residenz Verlag, 1995.

Henry, Joachim. “Bach's Solo Violin Sonatas and the Modern Violinist”. *The Musical Times* 72/1057 (1931), pp. 221-22.

Irving, David. “Bach unaccompanied”. *Early Music* (2007), pp. 661-63.

Immanuel Kant, *Kritic der Urteilskraft*.

_____. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance.* NY & London: Cornell University Press, 1995.

_____. *Introduction to a Philosophy of Music.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

Lester, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*, Oxford University Press, 1999.

Lindley, Mark. "Authentic Instruments, Authentic Playing". *The Musical Times* 118/1610 (1977), pp. 285-88.

Marshall, Robert L. "How J. S. Bach Composed Four-Part Chorales". *The Musical Quarterly* 56/2 (1970), pp. 198-220.

Mendel, Arthur. "More for 'The Bach Reader'". *The Musical Quarterly.* 36/4 (1950), pp. 485-510.

Neumann, Frederick. "The Rise of the Early Music Movement". In *New Essays in Performance Practice.* Ann Arbor: UMI Press, 1989.

Sadie, Stanly. ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Ed. London: Macmillan Publishers Ltd, 2001, s.v. "Authenticity", p.

241.

Sartorius, Michael. "Authentic" or "Traditional", 1999.

Schröder, Jaap and Hogwood, Christopher and Clare Almond. “The Developing Violin”. *Early Music* 7/2 (1979), pp. 155-65.

Schweitzer, Albert & Deneke Margaret. “A New Bow for Unaccompanied Violin Music”. *The Musical Times* 74/1087 (1933), pp. 792-95.

Scott, Marion M. “The Violin Music of Handel and Bach”. *Music & Letters* 16/3 (1935), pp. 188-99.

Seiffert, Max. "Praktishe Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert aus Berlin". *Bach-Jahrbuch 1* (1904), pp. 51-81.

Slough, Tara. “Precednets to J. S. Bach's Fugues for Solo Violin from the Sonatas, BWV 1001, 1003, and 1005". *MUSI 321* (2010), pp. 1-13

Somorjay, Dorottya Fabian. “Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach

Recordings". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 41, Fasc. 1/3 (2000), pp. 77-106.

Stinson, Russell. "J.P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo". *Early Music* 13/2 (1985), pp. 199-211.

Stowell, Robin. "Bach's Violin Sonatas and Partitas: Building a Music Library: 5". *The Musical Times* 128/1731 (1987), pp. 250-56.

Taruskin Richard, and et al. "The Limits of Autheticity: A Discussion". EMC 12(1984), pp. 11-12.

_____. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past". In *Authenticity and Early Music.*

Telmanyi, Emil. "Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music". *The Musical Times* 96/1343 (1955), pp. 14-18.

Tomlinson, Gary. "The Historian, The Performer, and Authentic Meaning in Music". *New Essays in Performance Practice.*

Tureck, Rosalyn. "Bach in the Twentieth Century". *The Musical*

*Times* 103/1428 (1962), pp. 92-94.

Walls, Peter. "Violin Fingering in the 18th Century". *Early Music* 12/3, String Issue (1984), pp. 299-315.

Williams, Peter. "Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation 1: J. S. Bach and 2/4Time". *Early Music* 21/4, Monteverdi I (1993), pp. 613-22.

Willner, Channan. "Stress and Counterstress: Accentual Conflict and Reconciliation in J. S. Bach's Instrumental Works". *Music Theory Spectrum* 20/2 (1998), pp. 280-304.

Wolff, Christoph. "Images of Bach in the Perspective of Basic Research and Interpretative Scholarship". *The Journal of Musicology* 22/4 (2005), pp. 503-20.

Vogt, Hans. "Johann Sebastian Bachs Kammermusik". *Notes to Johann Sebastian Bach's solos for Violin*, Stuttgart, 1981.

Cyr, Mary. 양승열 역. 『바로크 음악 연주하기』. 상지원, 2007.

Dorian, F. 안미자 역. 『음악 연주사』. 세광음악출판사, 1986.

Eggebrecht, H. H. 김미애 역. "'음악'개념과 유럽의 전통". 『음악과 민족』 제3호, pp. 79-80.

Forkel, J. N. 강해근 역, 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』. 한양대학교 출판부, 2005.

Kivy, Peter. 장호연・이종희 역. 『순수 음악의 미학』. 이론과실천, 2000.

Kuijken, Barthold. 권송택 역. "현 시대의 옛 음악, 어떻게 연주할 것인가". 『역사주의 연주의 이론과 실제』. 음악세계, 2006. pp. 39-50

Mozart, Leopold. 최윤애, 박초연 역. *Versuch einer gruendlichen Violinschule.* 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』. 예솔, 2010.

김미옥. “역사주의적 연주 운동의 역사적 조망”. 『낭만음악』. 15/3호 (2003), pp. 56-57.

김한승. “감정”. 『미학대계 제2권: 미학의 문제와 방법』. 서울대학교출판부, 2007.

강해근, 권송택, 나주리. 『역사주의 연주의 이론과 실제』. 음악세계, 2006.

민은기 외. 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』. 음악세계, 2006.

오희숙. “연주와 분석 - Th. W. 아도르노의 해석이론을 중심으로-”. 『음 • 악 • 학』 4(1997).

이강숙. “연주와 해석”. 『연주와 해석』. 음악춘추사, 1992, pp. 105-22.

조선우. “바로크시대의 연주실제에 관한 고찰. 『음악이론연구』. 5(2000).

차지원. “마테존의 정감, 데카르트의 정념”. 『낭만음악』. 70(2006).

홍정수, 오희숙. 『음악미학』. 음악세계, 1999.

_____. 『20세기 음악미학 이론: 아도르노, 달하우스, 크나이프, 다누저』. 심설당, 2002.

홍정수, 허영한, 오희숙, 이석원. 『음악학』. 심설당, 2005.

Abstract

# Interpretation and Performance of Baroque String Music

## -Focusing on three fugue movements of J. S. Bach's Solo Violin Sonatas

Yoon-Jung Cho
Department of Music, Violin
The Graduate School
Seoul National University

This study presents the possibility of an interpretation of playing Johann Sebastian Bach's three fugue movements from <Six Sonatas and Partitas for Solo Violin> (BWV 1001-1006) based on the analysis of its characteristics of violin playing and customs of the traditional playing practices.

This work is one of the difficult and essential repertoire to violin players which especially the three fugue movements have a technical problem of multiple voices to be played on the violin. Moreover, should it pursue the highlight and symmetry of the dimensional texture voice and the expression of emotions as well, there are various challenges to be addressed in order to achieve

artistic accomplishments. In addition, when playing Bach, a better uptake of the concepts and practices of the traditions is required since it's an era that demands a position of preferred or anti-historical performance.

Performing is just not simply completed by polishing technical and musical elements. Through a piece that is thoroughly understood and analyzed, a playing can be truly carried out. Furthermore, works even in distances will be able to provide a convincing performance when pondering customs of the traditional playing practices. Such as music and playing techniques of the time, and historical study of the work are the virtue and essential conditions that musicians should possess before facing Baroque music.

This study is to provide a playing based on the analysis and musical practices of fugue by presenting a theoretical approaches to it. In addition, by looking into the historical and theoretical context of playing concept, it offers comparing performances of Baroque era and modern time and how an analysis based on the understanding of the work is connceted to real music by examining the Interpretationstheorie of Adorno and Danuser. Moreover, it explores the concept and practice of performance of Baroque music at that time and how these practices in modern time should be reproduced based on the historical debate and violin playing.

Keywords : an analysis, a performance, Baroque, Bach, Fugue, historical performance
Student Number : 2007-30481