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

음악석사 학위논문

# 이자이 무반주 바이올린 소나타 제1번의 분석과 연주 방향 연구

2022년 1월

서울대학교 대학원

음악과 기악전공

김 지 민

# 이자이 무반주 바이올린 소나타 제1번의 분석과 연주 방향 연구

지도교수 김 다 미

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함

2021 년 12 월

서울대학교 대학원
음악과 기악전공
김 지 민

김지민의 석사 학위논문을 인준함

2022 년 1 월

위 원 장 이 경 선 (인)

부위원장 김 민 지 (인)

위 원 김 다 미 (인)

# 국문초록

# 이자이 무반주 바이올린 소나타 제1번의 분석과 연주 방향 연구

서울대학교 대학원
음악과 바이올린 전공
김 지 민

본 논문은 벨기에 태생의 바이올리니스트 겸 지휘자, 작곡가인 외젠 이자이(Eugène Auguste Ysaÿe, 1858 - 1931)의《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》 중 1번에 관한 분석 연구이다. 필자는 이 곡을 2021년 봄 학기 서울대학교 음악대학원 석사과정 졸업연주회 중 한 곡으로 연주했는데, 본 연구에서 이 곡을 더 심층적으로 분석하여 연주자들이 이자이의 작곡 의도에 부합하는 연주를 할 수 있도록 세부적인 연주 방향을 제시하고자 한다.

이자이는 화려하고 강렬한 소리를 가진 바이올리니스트로서 유럽과 미국에서 이름을 떨쳤지만, 작곡가로서는 크게 성공하지 못하였다. 생애 동안 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 곡에 큰 애착을 두고 있었던 이자이는 1923년 바이올리니스트 요제프 시게티(Joseph Szigeti, 1892 - 1973)의 바흐 무반주 바이올린 소나타 연주를 듣고 큰 감명을 받으며 바흐의 무반주 바이올린 곡의 계보를 이을 무

반주 소나타를 작곡하기로 하고 단 하루 만에 소나타 6개의 스케치를 완성했다. 각 소나타는 시게티를 포함한 6명의 당대 바이올린 거장들에게 헌정되었고, 헌정한 바이올리니스트의 연주 스타일을 각 곡에 적용하여 곡마다 다른 주법이 사용된다.

시게티에게 헌정된《무반주 바이올린 소나타 1번》은 바흐의 무반주 소나타 1번과 같은 조성인 G단조로 되어있고, 악장 형식 또한 2악장에 푸가를 포함한 느림-빠름-느림-빠름의 바흐의 교회 소나타 형식을 사용하였다.

작품에 충실할 것을 강조한 시게티는 바흐 무반주 소나타를 연주할 때 음 대부분을 선명하게 연주하며, 주선율에 포르타멘토 주법을 빈번하게 사용한다. 또, 화음 연주 방식을 악장마다 차이를 두어 느린 악장에서는 화음을 꺾어 연주하여 주선율을 더욱 강조하는 한편 푸가 악장에서는 화음을 단번에 연주하여 모든 성부를 확실하게 들리게 한다. 이러한 시게티의 연주 스타일이《무반주 바이올린 소나타 1번》에 전반적으로 적용되어 연주 기호 또는 손가락 번호로 제시된다.

이자이의《무반주 바이올린 소나타 1번》은 그의 다른 무반주 바이올린 소나타보다 상대적으로 잘 연주되지 않는 곡이고 선행 연구 자료도 부족하다. 본 연구에서는 이 곡의 이론적 분석과 더불어 이 곡의 탄생에 크게 이바지한 바흐의 무반주 바이올린 소나타와 시게티의 바흐 연주 스타일과 비교하여 곡의 이해를 돕고 곡에 충실한 연주 방향을 제시하고자 한다.

**주요어 : 외젠 이자이, 무반주 바이올린 소나타, 요한 제바스티안 바흐, 요제프 시게티**
**학 번 : 2020-26394**

# 목 차

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 이자이의 생애와 음악 ····· 2

1. 이자이의 생애 ····· 2
2. 이자이의 작품 및 작곡 경향 ····· 5

Ⅲ. 이자이 무반주 바이올린 소나타 제1번 연구 ····· 12

1. 작품 배경 ····· 12

2. 요제프 시게티의 바흐 연주 스타일 ····· 16
1. 음 처리 ····· 19
2. 화음 연주 ····· 23
3. 포르타멘토 주법 ····· 27

3. 작품 분석과 연주 방향 연구 ····· 29
1. 1악장(Grave) ····· 29
1.1. 제시부 ····· 30
1.2. 발전부 ····· 32
1.3. 재현부 ····· 34
1.4. 코다(coda) ····· 35

2. 2악장(Fugato) ····· 36
2.1. 제시부 ····· 37
2.2. 전개부 ····· 40
2.3. 종결부 ····· 43
3. 3악장(Allegretto poco scherzoso) ····· 45
3.1. A 부분 ····· 45
3.2. B 부분 ····· 51
3.3. A' 부분 ····· 55
4. 4악장(Finale) ····· 57
4.1. A 부분 ····· 57
4.2. B 부분 ····· 61
4.3. 코다(Coda) ····· 65

Ⅳ. 결 론 ····· 67

참고문헌 ····· 70

Abstract ····· 73

# 표 목 차

<표 1> 이자이의 작품 목록 ····· 6
<표 2> 1악장의 형식 ····· 29
<표 3> 2악장의 형식 ····· 36
<표 4> 3악장의 형식 ····· 45
<표 5> 4악장의 형식 ····· 57

# 악 보 목 차

[악보 1] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Adagio 19
[악보 2] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Grave ·· 20
[악보 3] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Fuga ···· 20
[악보 4] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Presto ·· 21
[악보 5] 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 1번》 중 Corrente-Double 21
[악보 6] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 2번》 중 Allegro 22
[악보 7] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Fuga ···· 22
[악보 8] 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 2번》 중 Sarabanda 23
[악보 9] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Largo ·· 24
[악보 10] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Fuga ·· 25
[악보 11] 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 2번》 중 Chaconne 25
[악보 12] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Adagio ····· 26
[악보 13] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 2번》 중 Andante ···· 27
[악보 14] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Largo 28

[악보 15] 1악장 제시부의 제1주제부 (마디 1-6) ····· 30
[악보 16] 1악장 제시부의 제2주제부 (마디 10-14) ····· 31
[악보 17] 1악장 제시부의 종결부 (마디 15-18) ····· 31
[악보 18] 1악장 발전부의 제1부분 (마디 19-23) ····· 32
[악보 19] 1악장 발전부의 제2부분 (마디 24-28) ····· 33
[악보 20] 1악장 발전부의 제2부분 (마디 31-34) ····· 33
[악보 21] 1악장의 코다 (마디 41-52) ····· 35
[악보 22] 2악장 제시부의 주제1 (마디 1-15) ····· 37
[악보 23] Phrygian 선법과 G Phrygian 선법 ····· 38
[악보 24] 2악장 제시부의 에피소드1 (마디 24) ····· 38
[악보 25] 2악장 제시부의 주제2 (마디 30-33) ····· 39
[악보 26] 2악장 제시부의 주제3 (마디 42-49) ····· 40
[악보 27] 2악장 전개부의 주제4 (마디 54-63) ····· 41
[악보 28] 2악장 전개부의 에피소드4 (마디 67-72) ····· 41
[악보 29] 2악장 전개부의 주제5 (마디 73-82) ····· 42
[악보 30] 2악장 전개부의 에피소드5 (마디 83-88) ····· 42
[악보 31] 2악장 종결부의 주제6 (마디 92-103) ····· 44
[악보 32] 3악장의 A-a-1 부분 (마디 1-8) ····· 46
[악보 33] 3악장의 A-a-2 부분 (마디 7-15) ····· 46
[악보 34] 3악장의 A-b-1 부분 (마디 16-21) ····· 47
[악보 35] 3악장의 A-b-2 부분 (마디 22-27) ····· 48
[악보 36] 이자이 《무반주 바이올린 소나타 3번》 ····· 49
[악보 37] 이자이 《무반주 바이올린 소나타 6번》 ····· 49
[악보 38] 이자이 《무반주 바이올린 소나타 5번》 2악장 50
[악보 39] 이자이 《무반주 바이올린 소나타 6번》 ····· 50
[악보 40] 3악장의 B-a‘ 부분 (마디 28-33) ····· 51
[악보 41] 3악장의 B-c 부분 (마디 37-42) ····· 52

[악보 42] 3악장의 B-c 부분 (마디 43-46) ····· 53
[악보 43] 3악장의 B-c 부분 (마디 47-50) ····· 54
[악보 44] 3악장의 A’ 부분의 코다 (마디 66-70) ····· 55
[악보 45] 3악장 A‘-a 부분 (마디 60) ····· 56
[악보 46] 4악장의 A-a 부분 (마디 1-19) ····· 58
[악보 47] 4악장의 A-b 부분 (마디 20-36) ····· 59
[악보 48] 4마디의 A-경과구 (마디 37-55) ····· 59
[악보 49] 4악장의 B-a‘ 부분 (마디 56-62) ····· 61
[악보 50] 4악장의 B-c 부분 (마디 63-71) ····· 62
[악보 51] 4악장의 B-경과구 (마디 78-95) ····· 63
[악보 52] 4악장의 B-경과구 (마디 96-107) ····· 63
[악보 53] 4악장의 코다 (마디 108-122) ····· 65

# Ⅰ. 서론

외젠 이자이(Eugène Auguste Ysaÿe, 1858 - 1931)는 벨기에 태생의 바이올리니스트이자 작곡가, 지휘자이며, 수많은 현대곡을 초연하여 세상에 알리는 데 큰 역할을 하는 한편 40여 개의 곡을 작곡하였다. 그의 작품 중《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》은 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750)에 깊은 애착을 두고 있던 이자이가 요제프 시게티(Joseph Szigeti, 1892 - 1973)의 바흐 무반주 바이올린 소나타 연주를 듣고 영감을 받아 작곡한 곡이고, 시게티를 포함한 당대 6명의 바이올린 거장들의 연주 스타일을 참고해 각 곡에 적용하고 헌정하였다. 바이올린의 기교 속에서 구조적으로는 바흐의 영향이 짙게 나타나는 데 반해 화성적으로는 후기 낭만주의와 인상주의의 색채가 나타나며, 바흐의《6개의 무반주 소나타와 파르티타, BWV 1001-1006》과 파가니니(Niccolo Paganini, 1782 - 1840)의《무반주 바이올린 카프리스, Op. 1》을 뒤이은 뛰어난 무반주 바이올린 곡으로 평가되고 현재도 연주 레퍼토리 또는 콩쿠르 과제곡으로 많이 꼽히고 있다.

본 논문은 총 4장으로 구성되어 있으며, 이자이의《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》중 1번을 분석하고 이를 토대로 실제 연주에 어떻게 적용할지 연구할 것이다. 먼저 Ⅱ장에서 이자이의 생애와 이자이의 작품, 작곡 경향을 살펴보고, Ⅲ장에서《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》의 작곡 배경과 더불어 시게티의 연주 스타일을 그의 바흐 무반주 소나타와 파르티타 연주 음반을 통해 살펴본 후 바흐와 시게티의 영향을 중심으로《무반주 바이올린 소나타 1번》을 분석하여 곡의 연주 방향에 관하여 연구해볼 것이다.

# Ⅱ. 이자이의 생애와 음악

## 1. 이자이의 생애[1)]

이자이는 1858년 7월 16일 벨기에의 리에주(Liège)에서 태어나, 4세 때부터 바이올린 연주자이자 아마추어 악단의 지휘자로 있던 아버지 니콜라스 이자이(Nicolas-Joseph Ysaÿe, 1826-1905)에게 바이올린을 배웠다. 이자이는 이때 아버지의 받은 가르침을 매우 중요하게 생각하며 다음과 같이 회고했다.

> "내가 정말 바이올린을 연주해야 한다고 생각한 사람은 아버지였다. 비록 그의 태도가 거칠고 손이 무거웠지만, 그가 없으면 나는 오늘 이 자리에 있을 수 없었다. 로돌프 마사르, 비에니아프스키, 그리고 비외탕은 물론 기교와 해석의 영역에서 나에게 새로운 지평을 열어주었지만, 나에게 악기를 어떻게 노래하는지 가르쳐준 사람은 아버지였다."[2)]

이자이는 7세가 되던 해인 1865년 리에주 음악학교에서 데지레 헤인베르크(Désiré Heynberg, 1831-1897)에게 바이올린을 배웠지만, 출석률이 저조하여 11세인 1869년에 쫓겨나게 된다. 그로부터 3년 후인 1872년, 다시 리에주 음악학교에 들어가 로돌프 마사르(Rodolphe Massart, 1840-1914)에게 바이올린을 배웠다.

---

1) Michel Stockhem, "Ysaÿe, Eugène(-Auguste)." Grove Music Online. 2001 http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030732. [2021년 9월 17일 접속]을 참고하여 작성하였다.

2) Antoine Ysaÿe, *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence,* Translated by Ratcliffe, Bertram. London: William Heinemann Ltd., 1947, p. 9 번역

1876년 리에주를 떠나 브뤼셀로 간 이자이는 당시 브뤼셀 음악원의 교수였던 헨리크 비에니아프스키(Henryk Wieniawski, 1835-1880)에게 바이올린을 잠시 배우다가, 곧 파리로 넘어가 파리에 있던 앙리 비외탕(Henri Vieuxtemps, 1820-1881)에게 3년 동안 바이올린을 배웠다.[3] 이때 이자이는 비외탕의 집에 여러 번 초대받아 안톤 루빈스타인(Anton Rubinstein, 1829-1884), 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) 등의 음악가들과 만나서 교류하였으며, 훗날 이자이가 음악적으로 많은 영향을 받은 세자르 프랑크(César Franck, 1822-1890)도 처음 만나게 되었다.

이자이는 21세인 1879년에 우연히 이자이의 연주를 들은 지휘자 벤자민 빌제(Benjamin Bilse, 1816-1902)의 요청으로 지금의 베를린 필하모닉 오케스트라(Berliner Philhamoniker)의 전신이 된 빌제 오케스트라의 악장으로 3년간 활동하며 베를린에서 지냈다. 1882년 이자이는 루빈스타인과 함께 베를린을 떠나 스칸디나비아, 러시아, 헝가리를 순회하며 연주를 하여 솔리스트로서의 첫 연주 활동을 시작하였고, 이때부터 본격적인 작곡 활동도 시작하였다.

루빈스타인과의 순회 연주를 성공적으로 마친 이자이는 1883년 가을부터 파리에서 활동하였고, 프랑크, 가브리엘 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924), 까미유 생상(Camille Saint-Saëns, 1835-1921) 등의 당시 프랑스의 거장들과 친밀한 관계를 유지하는 한편, 뱅상 댕디(Vincent d'Indy, 1851-1931), 에르네스트 쇼숑(Ernest Chausson, 1855-1899) 등의 당시 떠오르는 다수의 프랑스 음악가와도 긴밀하게 교류하였다. 1885년에는 생상이 콜론 관현악단(Concerts Colonne)의 솔리스트로 이자이를 추천하였는데, 당시 프랑스에서 영향력이 있던 생상의 요청에 솔리스트를 잘 쓰지 않던 콜론 관현악단에서 이자이의 연주를 마지못해 허락하였고 이자이는 콜론 관현악단과 에두아르 랄로(Édouard Lalo,

---

3) 이때 이자이는 브뤼셀 음악원의 교수였던 비외탕에게 바이올린을 배우기로 약속되어있었으나, 비외탕이 건강상의 이유로 교수직을 내려놓았고 후임으로 교수가 된 비에니아프스키에게 바이올린을 잠시 배우게 되었다.

1823-1892)의 《스페인 교향곡, Op. 21》과 생상의 《서주와 론도 카프리치오소, Op. 28》을 협연하였다.[4] 이 연주는 대성공을 거두었고, 연주자로서의 이자이의 삶의 전환점이 되었다.

1886년 비외탕의 후임으로 브뤼셀 왕립 음악원의 교수직에 있었던 제노 후바이(Jenő Hubay, 1858-1937)가 교수직을 사임하자, 당시 브뤼셀 왕립 음악원의 교수였던 프랑수아 오귀스트 게바트(François-Auguste Gevaert, 1828-1908)는 이자이를 교수로 초빙하였고 이자이는 이때부터 교육자의 삶을 시작하였다. 또한, 자신의 제자였던 마티우 크릭붐(Mathieu Crickboom, 1871-1947), 브뤼셀 왕립 음악원의 비올라 교수였던 레옹 반 후트(Léon van Hout, 1864-1945), 첼리스트 조셉 제이콥(Joseph Jacob, 1865-1909)과 함께 이자이 현악4중주단(Ysaÿe Quartet)을 결성하여 벨기에와 파리를 오가며 실내악 연주자로도 활동하였고, 드뷔시의 《현악 4중주 1번, Op. 10》을 포함한 많은 작곡가의 실내악곡을 초연하였다.[5]

이자이는 1894년에 미국에 처음으로 진출하여 연주자로서의 명성을 떨치는 한편 음악적으로 많은 활동을 하였다. 1895년 이자이는 첼리스트이자 지휘자로 활동하던 모리스 쿠퍼라스(Maurice Kufferath, 1852-1919)와 함께 이자이 교향악단(Société Symphonique des Concerts Ysaÿe)을 설립하여 현대곡을 주로 연주하여 유럽과 미국 각지에 소개하였다. 그리고 이자이는 1896년 피아니스트 라울 푸그노(Raoul Pugno, 1852-1914)와 듀오를 결성하여 많은 현대곡을 초연하였으며, 푸그노가 사망할 때까지 함께 연주하였다.

이자이는 계속하여 유럽 각지에서 연주 활동을 이어나갔지만, 신경염과 당뇨병으로 인하여 점점 악기를 연주하는 것이 어려워졌고, 1914년 발발한 세계 1차대전으로 인하여 연주자로서의 활동이 더욱

---

4) Antoine Ysaÿe, p. 41
5) Tully Potter, Ysaÿe Quartet (i)." Grove Music Online. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053080, 2021년 9월 17일 접속

어려워졌다. 이자이는 전쟁 발발 이후 미국으로 건너가 신시내티 교향악단(Cincinnati Symphony Orchestra)의 상임 지휘자로 활동하며 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky,1882-1971), 벨라 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945), 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951) 등의 작곡가의 새로운 곡을 소개하는 데 힘썼다.

신시내티 교향악단과의 계약이 끝난 후, 이자이는 브뤼셀로 다시 돌아와 전쟁 때문에 중단하였던 이자이 교향악단과 연주자로서의 활동을 재개하여 1928년까지 계속하였다. 하지만 그의 당뇨 합병증은 계속하여 심해졌고, 1929년에는 오른 다리를 절단해야 했다. 이자이는 1931년 5월 12일 브뤼셀에서 그의 아들 앙투완느 이자이(Antoine Ysaÿe, 1894-1979)가 지켜보는 가운데 그의 친구이자 바이올리니스트인 필립 뉴먼(Philip Newman, 1904-1966)이 연주하는 이자이 자신의 《무반주 바이올린 소나타 4번》을 들으며 73세의 나이로 숨을 거뒀다.[6)]

## 2. 이자이의 작품 및 작곡 경향

이자이는 생애 동안 작곡법을 공식적으로 배운 적이 없지만, 이자이가 비외탕에게 바이올린을 배우던 14살 때부터 음악을 작곡하기 시작하여 생애 동안 바이올린을 위한 음악을 중심으로 40여 개의 음악을 작곡하였다. 하지만 그의 곡은 그의 뛰어난 연주력과 교수법의 그늘에 가려져 널리 알려지지 못했고, 작곡 연도 미상의 곡들이 대부분이며 절반 이상의 작품이 유실되어 현재 연주되는 그의 음악은 많지 않다. <표 1>은 이자이가 생애 동안 작곡한 곡들을 정리한 것이다.

6) Antoine Ysaÿe, p. 153

<표 1> 이자이의 작품 목록

| 작품번호 | 곡명 | 편성 | 작곡 연도 |
|---|---|---|---|
| Op. 1 | 바이올린과 피아노를 위한 4개의 소곡 (Four Pieces for Violin and Piano) | 바이올린, 피아노 | 1878 |
| Op. 2 | 자장가 (Berceuse in E minor) | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 3 | 협주곡 1번 E단조 (Concerto in E minor) | 바이올린 협주곡 | 미상 |
| Op. 4 | 모음곡 (Suite) -4번째 곡 미완성 | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 5 | 폴로네이즈 E단조 (Polonaise in E minor) | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 6 | 폴로네이즈 D단조 (Polonaise in D minor) | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 7 | 왈츠 E단조 (Waltz in E) | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 8 | 마주르카 G단조 (Mazruka in G minor) | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 8a | '은밀한 장면' ('Intimate Scene') | 바이올린, 피아노 | 미상 |
| Op. 9 | 파가니니 24번 변주곡 (Variations on Study No. 24 of Paganini) | 바이올린 | 미상 (1960 출판) |
| Op. 10 | 두 개의 마주르카, G장조와 A단조 (Two Mazurkas, G Major and A minor | 바이올린, 피아노 | 1884 |
| Op. 11(b) | '살타렐로 축제' ('Saltarelle Carnavalesque') | 바이올린, 오케스트라 | 1879 |
| Op. 12 | 시곡 1번, 애가 (Poème No. 1, 'élégiaque') | 바이올린, 오케스트라 | 1893 |
| Op. 13 | 마주르카 3번 B단조 '먼 과거' (Mazurka No. 3 in B minor, 'Lointain passé') | 바이올린, 피아노 | 1893 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Op. 14 | 시곡 2번, ‘물레’<br>(Poème No. 2, ‘Scène au rouet’) | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 14a | 어린이를 위한 작은 낭만적 포엠<br>(Petit poème romantique pour Enfant) | 바이올린,<br>오케스트라<br>(또는<br>피아노) | 미상 |
| Op. 15 | 시곡 3번, ‘겨울 노래’<br>(Poème No. 3, ‘Chant d′hiver’) | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 16<br>(Op. 14) | 자장가 ‘어린이의 꿈’<br>(Berceuse ‘Rêve d’Enfant’) | 바이올린,<br>오케스트라<br>(또는<br>피아노) | 미상 |
| Op. 17<br>(Op. 16) | 시곡 4번, ‘명상곡’<br>(Poème No. 4, ‘Meditation’) | 첼로,<br>오케스트라 | 1910? |
| Op. 18a?<br>(Op. 21) | 시곡 5번, ‘황홀’<br>(Poème No. 5, ‘Extase’) | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 18a? | 세레나데<br>(Sérénade) | 첼로,<br>오케스트라 | 1910? |
| Op. 19<br>(Op. 24) | 디베르티멘토<br>(Divertimento) | 바이올린,<br>오케스트라 | 1921 |
| Op. 21 | 세 개의 연습곡<br>(Trois Ètude) | 바이올린,<br>피아노 | 미상 |
| Op. 22?<br>(Op. 25) | 망명<br>(Exil) | 바이올린,<br>비올라<br>합주 | 1917 |
| Op. 22?<br>(Op. 26) | 시곡 6번, ‘우정’<br>(Poème No. 6, ‘Amitié’) | 2바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 23<br>(Op. 29) | 시곡 7번, ‘야상곡’<br>(Poème No. 7, ‘Nocturne’) | 바이올린,<br>첼로,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 24<br>(Op. 23) | 옛날의 눈<br>(Les Neiges d′antan) | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 26<br>(Op. 20) | 가난한 아이의 자장가<br>(Berceuse de l‘Enfant Pauvre) | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 27 | 6개의 무반주 바이올린 소나타<br>(6 Sonatas for Solo Violin) | 바이올린 | 1923 |
| Op. 28 | 첼로 무반주 소나타 | 첼로 | 1924 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | (Sonata for Solo Cello) | | |
| Op. 31 | 저녁의 선율<br>(Harmonies du soir) | 현악 4중주<br>또는<br>현악합주 | 미상 |
| Op. 32 | 환상곡<br>(Fantaisie) | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |
| Op. 35 | 10개의 전주곡<br>(10 Preludes for Solo Violin) | 바이올린 | 1928 |
| x | 생상의 왈츠 연습곡 Op. 52 6번에 의한 카프리스<br>(Caprice d'après l'Étude en forme de valse Op. 52, no. 6 de Saint-Saëns) | 바이올린,<br>피아노 | 1900 |
| x | 2대의 바이올린을 위한 소나타 A단조<br>(Sonata in A minor for 2 Violins) | 2바이올린 | 1915 |
| x | 트리오 '시메'<br>Trio de concert No. 1 'Le Chimay' | 바이올린,<br>비올라,<br>첼로 | 1915 |
| x | 벨기에 국가<br>Brabançonne | 오케스트라 | 1918 |
| x | 피에르와 광부<br>(Piérre Li houyeû) | 오페라 | 1931 |
| x | 바이올린 협주곡 1-8번<br>Violin Concertos No. 1-8 | 바이올린,<br>오케스트라 | 미상 |

이자이의 아들인 앙투완느는 이자이의 전기인 「이자이, 그의 생애와 일과 영향(Ysaÿe his life, work and influence, 1947)」을 출판하면서 이자이의 작품 목록을 정리했지만,[7] 현재 실제로 출판되어 쓰이고 있는 작품번호와 다소 차이가 있어 <표 1>의 작품번호 항목의 괄호에 현재 출판되어 표기된 작품번호를 추가로 기재하였다.

이자이의 8개의 바이올린 협주곡과 작품번호 10번까지의 작품들은 거의 유실되어 현재는 전해지지 않는다. 이자이는 스승인

7) Antonin Ysaÿe, p. 216

비외탕의 바이올린 협주곡의 영향을 받아 어린 나이에 다수의 협주곡을 작곡했지만, 이자이는 그 곡들이 비외탕의 작품을 모방한 가치 없는 작품이며 E단조의 5번 협주곡만 유일하게 대중들에게 선보였다고 언급하였다.[8] 또한, 이자이는 20세가 되던 1878년 《바이올린과 피아노를 위한 네 개의 소곡》을 작곡하였는데, 이자이는 이 작품에 대해 스승인 비외탕의 작품 모방에서 벗어나 바이올린의 기교적인 측면을 음악의 진행에 적용하는 아이디어를 생각해낸 첫 작품으로서, 이 작품을 자신의 작품번호 1번으로 본다고 언급하였다.[9] 작품번호 10번인 《2개의 마주르카》는 1882년 이자이가 안톤 루빈스타인과 첫 연주 여행을 다니던 기간 동안 작곡된 것으로 추정되는 곡으로, 비에니아프스키 곡들의 영향을 받아 작곡되었다.

작품번호 12번인 《시곡 1번, '애가'》는 이자이의 작곡 기법에 큰 전환점을 가져온 곡이다. 이자이는 1893년 파리에서 만난 다수의 프랑스 작곡가와 리스트의 교향시[10]의 영향을 받아 고정된 형식에 얽매여야 하는 협주곡 형식에서 벗어나 형식에 구애받지 않는 시곡(Poème)이라는 단악장의 기악곡을 작곡하여 바이올린의 음악적인 표현을 기교와 함께 조합하여 선보였다. 이자이는 자신의 《시곡 1번, '애가'》에 대해 다음과 같이 언급했다.

> "나는 이 '애가'가 작곡가로서의 내 작품의 확실한 한 걸음이라고 생각한다. 왜냐하면, 이 곡은 음악과 기교를

---

8) Antonin Ysaÿe, p. 216
9) Ibid.
10) 교향시(*poème symphonique*) - 19세기 후반에서 20세기 초반에 유행한 단악장의 오케스트라 곡. 다악장 형식을 한 악장으로 압축하였고, 표제가 있으며 시적인 내용을 포함하여 음악적 표현이 뛰어나다. Hugh Macdonald, "Symphonic poem." *Grove Music Online.* 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250 2021년 10월 14일 접속

연결하고자 하는 나의 열망에 대한 명확한 증거를 포함하고 있기 때문이다. 이 곡에 포함된 기교는 선대 바이올린 대가들의 기교를 계승한 바이올린 연주자들이 작곡을 멈추면서 무시되어 왔던 진정한 기교다."[11]

이자이의 《시곡 1번, '애가'》는 그의 음악적인 시도들로 가득 차있으며, 후기 낭만주의의 성격과 함께 인상주의적 색채가 느껴진다. 또한, 바이올린의 G선을 F 음으로 한 음 내려서 연주하는 스코루다투라(Scordatura)[12] 조율법이 사용되기도 하였다. 이자이는 이후 대부분의 곡을 시곡으로 작곡하였고, 각 곡에 표제를 붙였다. 또한, 이자이가 첫 시곡을 작곡한 이후 쇼숑은 이자이에게 영향을 받아 1895년 《시곡, Op. 25》를 작곡하여 이자이에게 헌정하였다.

바이올린과 비올라로만 이루어진 현악합주 곡인 이자이의 《망명(Exil)》은 이자이가 신시내티 교향악단의 상임 지휘자로 있던 1917년 작곡되었다. 전쟁을 피해 미국에서 생활하던 이자이는 정신적으로 피폐한 상태였고, 절망을 피해 탈출구를 찾는 자신의 상태를 이 곡에 담아내었다. 바이올린과 비올라만으로 연주되어 저음부가 없으나 꽉 찬 화음으로 저음부의 부재가 눈에 띄지 않으며, 자유로운 형식 내에서 계속하여 절망을 표현한다. 이자이는 이 곡을 신시내티에서 여러 번 공연하였고, 자신이 낸 여러 개의 필사본 중 하나에 '고뇌와 절망, 1917년 뉴욕'이라고 적기도 하였다.[13]

---

11) Antonin Ysaÿe p. 218

12) 현악기 계열의 일반적인 조율법과 다르게 조율한 방법을 모두 지칭하는 단어. 이를 통해 악기의 음역을 확장하거나 일반적인 조율로 연주 불가능한 화음을 연주할 수 있으며 악기의 음색도 달라진다. 16세기 초에 처음 등장하여 바로크 시대에 성행하였다. David D. Boyden, Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler, and Richard Partridge. "Scordatura." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041698. 2021년 10월 14일 접속

이자이의 작품들은 대부분 비외탕과 비에니아프스키의 바이올린 거장, 또는 후기 낭만 혹은 인상주의적인 프랑스 작곡가들의 영향을 받아 작곡되었고, 형식적인 틀에서 벗어난 자유로운 형식의 곡을 주로 작곡하여 그 안에서 바이올린의 기교와 음악을 조합하는 시도를 계속하였다.

그런데 이 연구에서 자세히 살펴볼 이자이의 《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》 은 앞서 설명한 이자이의 곡들과는 상반된 특징을 가지고 있다. 바이올린의 기교와 음악을 연결하고자 하는 이자이의 시도는 같으나, 바흐의 《6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타》의 큰 틀 속에서 고전적인 악곡의 형식을 대체로 정확히 준수하여 작곡되었다. 이자이는 당시의 모든 작곡가가 그러던 것처럼 바흐를 경외하는 사람 중의 한 명이었지만, 시게티의 바흐 연주가 그의 마음속 깊이 자리 잡고 있던 바흐에 가까워지고자 하는 열망을 꺼낸 것일지도 모른다.

다음 장에서 이자이의《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》의 작곡 배경에 대해 자세히 알아본 후, 시게티가 남긴 바흐의 《6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타》 음반에서 이자이에게 큰 영향을 준 그의 바흐 연주 스타일에 관하여 탐구해볼 것이다. 그리고 이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》을 세부적으로 분석한 후 시게티의 바흐 연주 스타일을 접목하여 이자이의 작곡 의도에 부합하는 연주법을 연구하여 제시할 것이다.

---

13) Antonin Ysaÿe, p. 221

# Ⅲ. 이자이 무반주 바이올린 소나타 제1번 연구

## 1. 작품 배경

이자이는 1923년 어느 날 브뤼셀에서 시게티의 바흐 무반주 바이올린 소나타 연주를 들은 후, 다음과 같이 말하며 시게티의 예술성을 매우 높게 평가했다. “나는 시게티에게서 음악가와 비르투오소의 드문 조합을 볼 수 있었다. 예술가로서 그는 자신의 모든 신념을 바치는 높은 사명을 의식하는 듯이 보였고, 그는 전적으로 음악적인 표현에 기교를 사용했다.”[14] 그 후 브뤼셀에서 이자이의 별장이 있는 조우테(Zoute)로 돌아가는 길에 이자이는 바이올린과 바이올린 레퍼토리에 대해 토론하였고, 이자이는 바이올린 레퍼토리가 너무 제한적이라고 생각하며 “누군가 시게티같이 고전적인 틀 안에서 낭만주의의 표현적인 멜로디를 최대한 쉽게 수용할 수 있는 예술가의 연주를 들을 때, 한 명의 특정한 바이올리니스트의 스타일을 유지한 바이올린 작품에 몰입감을 느낄 것이다.” 라고 말했다.[15] 이자이는 이처럼 시게티의 바흐 무반주 소나타 연주에 매우 강한 인상을 받았고, 시게티의 영향을 받아 그동안 생각해왔던 무반주 바이올린 소나타 작곡을 실천에 옮기게 된다.

이자이는 그날 저녁 조우테에 있는 자신에 별장에 돌아오자마자 서재에 들어가서 곧장 무반주 바이올린 소나타의 작곡에 착수했고, 다음 날 저녁까지 서재에서 나오지 않으며 계속된 작업을 한 끝에 단 하루 만에 무반주 바이올린 소나타 6곡의 스케치를 완성했다. 이후, 이자이는

---

14) Antonin Ysaÿe, p. 222
15) Ibid p. 223

자신의 별장을 방문한 시게티에게 소나타의 스케치를 보여주었고, 시게티는 당시의 상황을 자신의 자서전에 다음과 같이 기록하였다.

> "20대 중반 때, 내가 이자이와 그의 별장인 벨기에 해안의 Le Zoute에서 하루 이틀 동안 현악 사중주 곡을 연주한 후, 그는 나를 그의 침실로 불러서 그의 머리맡에 항상 놓여있던 녹색 가죽 장식의 필사 악보를 내게 보여주었다. 열어보니 G단조 소나타의 연필 스케치 위에 내 이름이 쓰여 있었고, 그 이후 작곡된 한없이 위대한 음악에 전율을 느꼈다. (중략) 그는 내게 악보를 보여주면서 그가 내 연주 스타일을 염두에 두고 곡을 작곡하고 있다고 말했다! 그 순간 나에게 그 곡의 음악 내용과 형식에 대한 냉철한 평가는 불가능했다고 부끄럽지 않게 인정할 수 있다."[16]

이자이는 바흐를 매우 존경하고 그의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타가 최고의 작품임을 인정하지만, 바흐의 곡에서 악기의 기교적인 발전은 이루지 못했다고 하며 독주 악기 작품은 '바이올린을 통해서, 바이올린을 위해서' 작곡해야 하고 현시대에 존재하는 대가들의 특별한 연주법을 탐구해야 한다고 강조했다.[17] 또한, 이자이는 계속된 2화음 중음 주법, 아르페지오, 최대 6개의 음까지 한 번에 내는 화음 주법 등 자신의 특별한 화음 연주 스타일이 바이올린 연주 역사에서 중요하다는 것을 알고 있었다.[18] 따라서 이자이는 자신의 무반주 바이올린 소나타를 통해 이자이 특유의 바이올린의 기교와 당대의 바이올린 거장의 연주 스타일을 집약하여 악기 자체의 기술적 가능성을 증가시키고, 그것을 후대의 바이올리니스트에게 전하려 했다고 할 수 있다.

이자이의 무반주 바이올린 소나타는 총 6곡으로, 각기 다른

---

16) Joseph Szigeti, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections,* New York: A.A. Knopf, 1967. p. 116-117 번역
17) Antonin Ysaÿe, p. 222
18) Joseph Szigeti, p. 118

당시의 바이올린 거장들에게 헌정되었다. 이 논문에서 자세히 살펴볼 소나타 제1번은 이자이가 자신의 무반주 바이올린 소나타를 작곡하는데 가장 큰 영감을 준 시게티에게 헌정되었다. 소나타 제2번은 프랑스의 바이올리니스트인 자크 티보(Jacques Thibaud, 1880-1953)에게 헌정되었으며, 4악장으로 이루어져 있다. 이 곡에는 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 3번》의 1악장의 일부가 직접 사용되고, 그레고리안 성가 《진노의 날》의 선율이 전 악장에 걸쳐 등장한다. 이자이는 2번 소나타를 작곡할 때 바흐의 위대함에 짓눌려 작곡을 포기하려 하였지만, 바흐가 아닌 이자이 자신에 집중하면서 다시 작곡을 완료할 수 있었다.[19] 소나타 제3번은 루마니아의 민족주의적 바이올리니스트인 조르주 에네스쿠(Georges Enescu, 1881-1955)에게 헌정되었으며, 단악장의 자유로운 소나타 형식으로 작곡되었다. 소나타 제4번은 오스트리아 출신의 프리츠 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962)에게 헌정되었고, 바로크 시대의 춤곡인 알라망드(Allamanda)와 사라방드(Sarabande)를 포함한 3악장으로 이루어져 있다. 소나타 제5번은 이자이가 아끼던 제자인 마티우 크릭붐(Mathieu Crickboom, 1871-1947)에게 헌정되었고, 일출(L'Aurore)과 시골풍의 춤(Danse Rustique)이라는 표제를 가진 2개의 악장으로 이루어져 있으며, 곡 전체적으로 인상주의적인 요소들이 많다. 소나타 제6번은 스페인 출신의 바이올리니스트 마누엘 퀴로가(Manuel Quiroga, 1892-1961)에게 헌정되었고, 소나타 제3번과 같이 단악장으로 구성되어 있다. 퀴로가는 매우 섬세한 기교의 소유자였는데, 이자이는 이러한 퀴로가를 위해 6번 소나타를 기교적인 측면에 더 가깝게 작곡하였다.

이자이의 《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》은 곡을 헌정 받은 각 바이올리니스트의 연주로 알려졌고, 특히 바이올린을 좋아하여 종종 이자이에게 바이올린을 배우기도 했던 벨기에의 엘리자베스 여왕(Elisabeth of Bavaria, 1876-1965)의 후원으로 1937년

19) Antonin Ysaÿe, p. 223

설립된 이자이 국제 콩쿠르(*Concours International Eugène Ysaÿe*)[20]에 이자이의 무반주 바이올린 소나타를 필수 연주 과제 곡으로 지정되어 후세에 더욱 알려지게 되었다. 이자이의 작곡 목적대로 그의 무반주 바이올린 소나타는 현재 모든 바이올리니스트에게 기교와 예술 면에서 모두 뛰어난 본보기가 되고 있으며, 필수 연주 레퍼토리로 자리 잡았다.

20) 이자이 국제 콩쿠르는 현재까지 개최되고 있는 퀸 엘리자베스 콩쿠르(The Queen Elisabeth International Music Competition)의 전신이다.

## 2. 요제프 시게티의 바흐 연주 스타일

요제프 시게티(Joseph Szigeti, 1892-1973)는 헝가리 출신의 바이올리니스트이며, 부다페스트 음악원에서 제노 후바이(Jenő Hubay, 1858-1937)에게 바이올린을 배우다 1905년 12세의 어린 나이에 베를린에서 데뷔 후 유럽과 미국을 오가며 활발한 연주 활동을 하였다. 시게티는 기교가 중심이 된 연주보다는 작품에 대한 충실성을 강조하며 잘 연주되지 않던 바로크, 고전 시대의 곡을 연주하여 알리는 한편 당시 새롭게 작곡된 곡들에도 큰 관심을 가지고 다수 초연하여 세상에 널리 알렸다. 또한, 당시 작곡가들은 시게티의 진중하고 세련된 연주에 인상을 받아 그에게 많은 곡을 헌정했는데, 대표적으로 벨라 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 《바이올린 광시곡 제1번, Sz. 87》과 《바이올린, 피아노, 클라리넷을 위한 대조, Sz. 111》, 세르게이 프로코피예프(Sergei Prokofiev 1891-1953)의 《바이올린 협주곡 제1번, Op. 19》, 이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 등이 있다.

바이올리니스트 칼 플레시(Carl Flesch, 1873-1944)는 자신의 자서전에서 시게티의 악기 연주에 대해 비평했다.[21] 칼 플레시는 시게티가 바이올린 교육을 오래 받지 않은 채 어릴 적부터 연주 생활을 계속했기 때문에 시게티가 악기 연주가 매우 독특하다고 평가하고 있다. 시게티는 오른팔의 위치를 낮게 유지하며 손목과 팔의 각도가 직각이 되는 모양으로 활을 구사하였는데, 이는 당시 오른팔 위치를 높게 유지하며 연주하던 현대적인 자세와는 상반되는 옛날식 자세로 칼 플레시는 이러한 시게티의 자세 때문에 사용할 수 있는 팔의 범위가 작다고 지적했다. 그리고 시게티의 ***p*** 연주는 매우 정숙한 아름다움을 가지고 있으나, ***f***에서의 소리는 지저분하며 특히 그의

---

21) Carl Flesch, *Memoirs of Carl Flesch,* Translated by Keller, Hans. London : Rockliff Salisbury Square, 1957, p. 330-331

데타셰(détaché)[22]와 스피카토(spiccato)[23] 주법은 바이올린의 브리지(Bridge) 가까이에서 이루어져서 더 지저분하다고 평가하였다. 칼 플레시는 시게티의 왼손 또한 음정은 매우 정확하나 약간 무겁고, 시게티의 몸 상태가 좋지 않을 때는 믿을 수 없을 정도로 독특하다고 하였다.

칼 플레시는 시게티의 연주를 기술적으로는 좋게 보지 않았으나, 그의 예술적인 개성과 진중함은 높게 평가하였다. 시게티는 연주 프로그램을 매우 독창적이고 혁신적으로 구성하였고, 이러한 그의 프로그램에는 항상 알려지지 않은 작품 혹은 잊힌 작품, 그리고 새로운 작품이 포함되어 있었다. 또한 시게티는 어떤 작품을 대중 앞에서 연주하기로 하면 몇 년 동안 매일 연습하는 것을 주저하지 않았고, 종종 자신의 수준에 맞지 않는 연주를 거절하지 못하긴 했지만 어떠한 연주라도 진중하게 임하였다. 칼 플레시는 이러한 이유로 시게티를 바이올리니스트 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)의 후계자로 볼 수도 있다고 평가하기도 하였다.[24]

시게티는 평생에 걸친 연주 생활을 하며 바흐의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타를 주된 연주 레퍼토리로 채택하여 바흐의 무반주 바이올린 곡을 널리 알렸다. 시게티는 이미 1905년 12살의 나이로 베를린에서 데뷔할 때 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 2번, BWV 1004》의 샤콘느와 《무반주 바이올린 파르티타 3번, BWV 1006》의 프렐류드를 포함하여 연주하였고,[25] 평생에 걸쳐 바흐의 곡을

---

22) 활을 현에 붙인 상태로 멈추어 음을 분리하는 주법. Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753. 2021년 11월 1일 접속

23) 활을 현 위에서 계속하여 튀기어 음을 짧게 연주하는 주법. Ibid.

24) 시게티는 요아힘의 가르침을 받을 기회가 있었지만, 자신의 스승인 후바이에 대한 예의가 아니라고 생각하여 거절하였다고 한다. Joseph Szigeti, p. 40

연주하여 많은 사람에게 영향을 주었다. 대표적으로 이자이에게 무반주 소나타 작곡의 영감을 주었고, 필라델피아 오케스트라의 상임 지휘자였던 레오폴드 스토코프스키(Leopold Stokowski, 1882-1977) 앞에서 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 2번, BWV 1004》의 샤콘느를 연주하였고 이를 인상 깊게 본 스토코프스키에게 발탁되어 필라델피아 오케스트라의 협연으로 미국 무대에 데뷔할 수 있는 계기를 얻기도 하였다.

또한, 시게티는 바흐의 음악을 종종 음반으로 녹음하였다. 시게티는 1931년부터 1956년까지 콜롬비아 음반사(Columbia Graphophone Company Ltd.)에서 다양한 레퍼토리의 곡을 녹음하였는데, 바흐의 무반주 소나타와 파르티타도 일부 포함되었다. 또, 시게티는 1956년 뱅가드 음반사(Vanguard Recording Society, Inc.)를 통해서 바흐 무반주 바이올린 소나타와 파르티타 전곡을 녹음하였다.

시게티의 연주 음원은 1931년 이후의 것으로만 남아 있지만, 녹음 시기상 20년 이상 차이가 나는 콜롬비아 음반사의 바흐 음반[26]과 뱅가드 음반사의 바흐 음반[27]을 비교해 봤을 때, 빠르기의 근소한 차이 이외에는 음악적으로 큰 차이가 없을 정도로 시게티의 바흐 연주 스타일은 매우 확고하여 필자는 이자이가 시게티의 바흐 연주를 들었을 1923년에도 시게티의 바흐 연주 스타일은 음반과 크게 다르지 않았을 것이라고 예상한다. 시게티가 남긴 바흐 음반에서 찾을 수 있는 시게티의 바흐 연주 스타일을 정리해보도록 하겠다.

---

25) Joseph Szigeti, p. 87

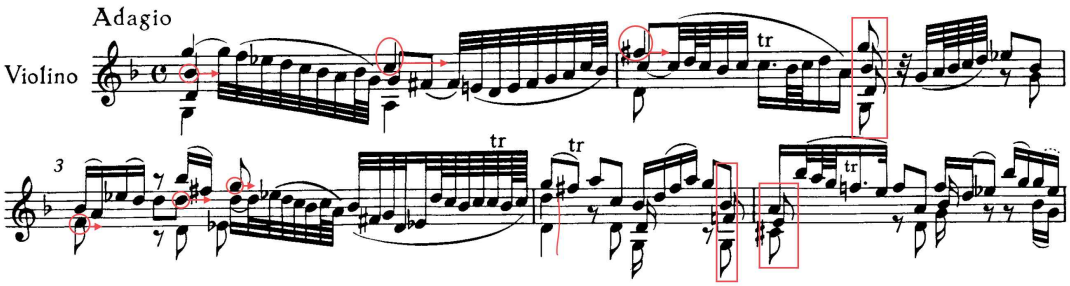
26) 시게티는 1931년에 콜롬비아 음반사에서 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번, 1933년에 2번, 무반주 파르티타 1번의 일부를 녹음하였다.

27) Joseph Szigeti, *J. S. Bach 6 Sonatas and Partitas for Violin Alone*, New York : Vanguard Recording Society, Inc. 1956

## 1. 음 처리

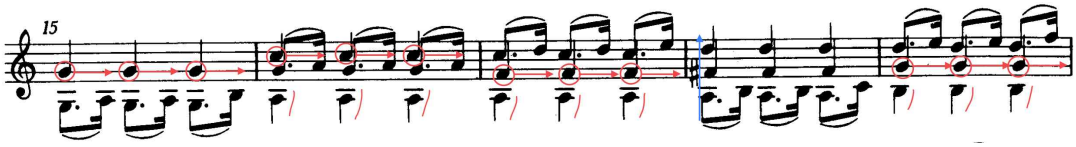
시게티는 바흐 연주를 할 때, 느린 부분에서는 섬세한 부분이 종종 있으나 거의 모든 음을 건강하게 소리 내어 연주하여 셈여림의 차이가 크게 나지 않으며, 악보에 표기된 음가를 정확하게 지켜서 연주하려 한다.

[악보 1] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Adagio (마디 1-5)

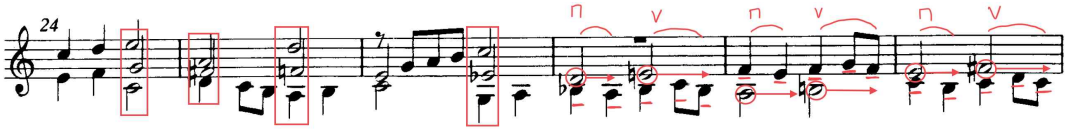



다음은 시게티가 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 1악장에서의 연주 스타일을 악보에 표기한 것이다. 이 곡은 각 화음의 성부에서 파생된 선율을 중심으로 곡이 전개되는데, 시게티는 이 선율을 중요시하여 연주하는 한편 다른 성부의 음가도 끝까지 연주하여 단 한 음도 무시하지 않았다. 악보에 ○ 표시를 한 성부의 경우, 4분음표 또는 8분음표로 되어있는 음가를 기술적으로 연주할 수 없는 한계(악보에 빗금 표시한 부분)가 없다면 끝까지 채워서 연주하였다. 반면, 악보에 □ 표시를 한 부분은 시게티가 의도적으로 음가를 채우지 않고 끊어서 연주한 부분으로, 연주하며 특별히 표현하고자 하는 부분은 음가와 상관없이 확실하게 분리하여 연주한다.

[악보 2] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Grave (마디 15-19)




[악보 3] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Fuga (마디 24-29)




[악보 2]의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 Grave 악장에서도 시게티는 주선율인 부점 부분을 중심으로 연주함과 동시에 4분음표로 된 다른 성부(○ 표시)의 음가를 확실하게 지켜서 연주한다. 그러나 마디 16처럼 3개의 성부로 이루어져 있는 부분은 베이스에 해당하는 가장 밑 성부를 과감히 버리는 경향이 있다. [악보 3]의 Fuga 악장에서도 마디 27-29에서 볼 수 있듯이 2분음표의 음가를 끝까지 연주하여 두 개의 성부를 모두 중요하게 연주한다. 다만 시게티는 이 부분에서 모든 음의 음가를 지켜서 연주하기 위해 2분음표 간격의 슬러와 함께 포르타토(Portato) 주법[28]을 사용하여 4분음표와 8분음표로 이루어진 성부의 모든 음을 약간 분리하여 연주하는데, 2분음표의 다른 성부 또한 포르타토 주법의 영향을 받아 음이 나눠진 것처럼 들린다.

바흐의 무반주 바이올린 곡에는 3화음 또는 4화음의 밑 성부가 주선율이 되는 경우가 종종 있는데, 이런 경우 연주자마다 연주 방법이 다르다. 어떤 연주자는 화음을 밑에서부터 연주하고, 어떤 연주자는

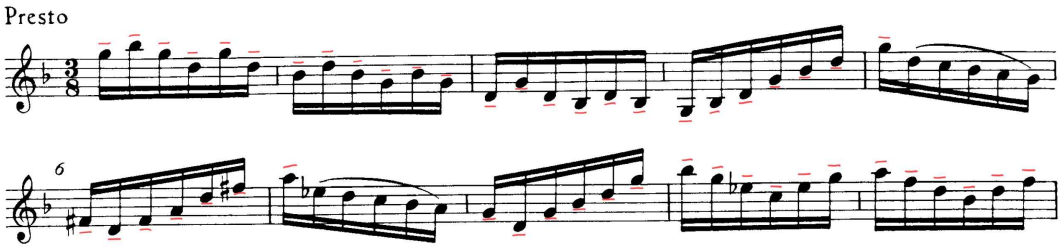
---

28) 음 사이를 완전히 끊는 것과 완전히 붙이는 것의 중간이 되는 주법. 활을 부드럽게 끊어서 연주한다. Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753. 2021년 11월 1일 접속

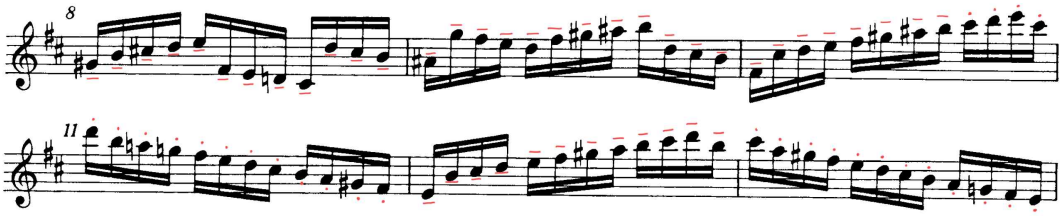
화음을 위에서부터 거꾸로 연주하여 마지막에 도달하는 밑 성부를 이어서 연주한다. 시게티는 바흐의 곡에서 모든 화음을 밑에서부터 연주하며, 밑 성부를 연주하는 방법을 화음 연주에 따라 두 가지 방법으로 나눠서 연주한다. [악보 2]의 마디 18 같은 경우, 밑 성부(바이올린의 G현)부터 3화음을 차례로 연주한 후 재빠르게 밑 성부로 다시 돌아와 주선율을 연주한다. 반면, [악보 3]의 □ 부분의 경우, 3화음을 동시에 연주한 후 밑 성부만 남겨 주선율 연주를 계속한다. 이는 시게티의 화음 연주법과도 관련이 깊은데, 뒤에서 추가로 설명하도록 하겠다.

시게티는 바흐의 곡에서 빠른 악장을 연주할 때 데타셰와 스피카토 주법을 적절히 섞어서 사용한다. 칼 플레쉬가 언급한 것처럼 시게티의 데타셰와 스피카토 주법은 정제되지 않은 거친 소리를 동반하지만, 데타셰와 스피카토 주법의 전환은 곡의 상황에 따라 확실하게 이루어져 곡의 진행에 전환점을 만든다.

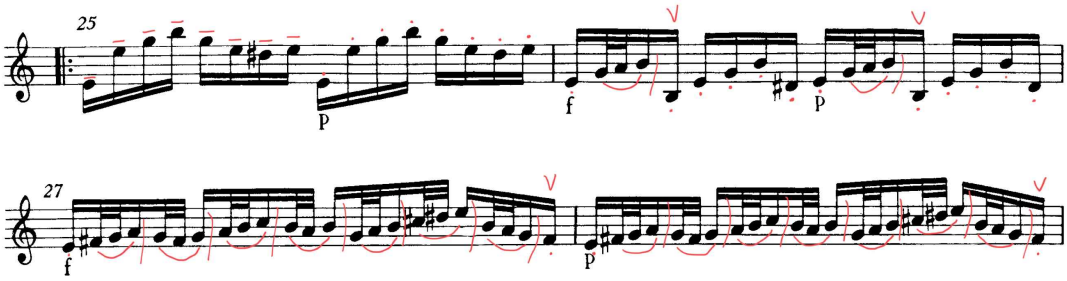
[악보 4] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Presto (마디 1-10)



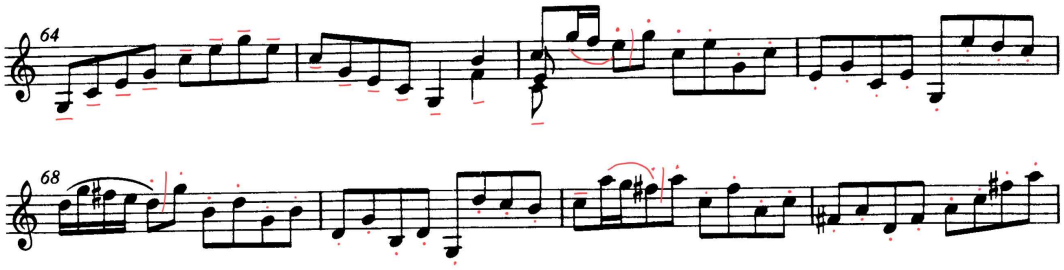

[악보 5] 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 1번》 중 Corrente-Double (마디 8-13)



[악보 6] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 2번》 중 Allegro (마디 25-28)




[악보 7] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Fuga (마디 64-71)




시게티는 [악보 4]의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Presto에서는 슬러로 이어진 음을 제외한 모든 음을 데타셰 주법으로 연주한다. 하지만 대부분은 데타셰와 스피카토 주법을 섞어서 연주한다. [악보 5]의 《무반주 바이올린 파르티타 1번》 중 Corrente-Double 악장에서는 하강하는 음형에는 스피카토, 상승하는 음형에는 데타셰 주법을 사용하면서 시게티는 두 음형 간에 대조를 주며 연주한다. [악보 6]의 《무반주 바이올린 소나타 2번》 중 Allegro에서는 첫 시작의 2박자는 데타셰로, 이후는 스피카토 주법으로 연주하거나 슬러의 끝을 끊어서 연주하여 바흐의 무반주 바이올린 곡에 거의 유일하게 존재하는 셈여림표를 음량이 아닌 아티큘레이션으로 대조를 준다. [악보 7]은 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Fuga에서 제1주제부가 마무리된 후 마디 66에서 에피소드로 전환이 되는 부분인데 주제부에서는 데타셰, 에피소드에서는 스피카토 주법을 사용하면서 곡의 형식의 바뀌는 구간에 대조를 준다.

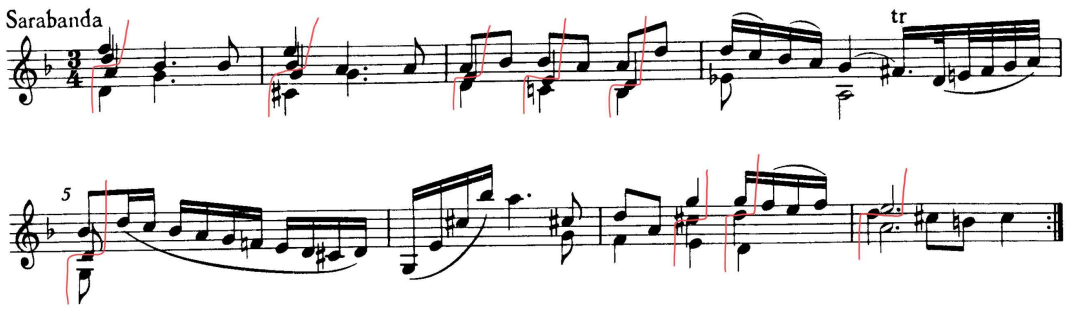
시게티의 바흐 연주 스타일 중 음 처리에 대하여 정리하면, 시게티는 거의 모든 음을 건강하게 연주하며 특별하게 끊어서 표현하는 부분이나 구조상 음의 유지가 불가능한 부분을 제외하면 음가를 끝까지 유지하며 연주한다. 다성부를 연주해야 하는 부분에서는 베이스에 해당하는 밑 성부의 음을 버리고 주선율 성부와 보조 선율 성부의 음가를 끝까지 유지한다. 주선율 성부가 가장 밑일 경우는 화음을 가장 밑 성부부터 차례로 연주하고 빠르게 밑 성부로 돌아와 연주하거나 화음을 한꺼번에 연주한 후 밑 성부의 음을 유지하여 연주한다.

또한, 시게티는 빠른 악장에서 곡의 상황에 따라 데타셰와 스피카토 주법을 조합하여 사용하는데, 두 주법을 이용하여 셈여림 또는 형식이 변화하는 부분에 대조를 준다.

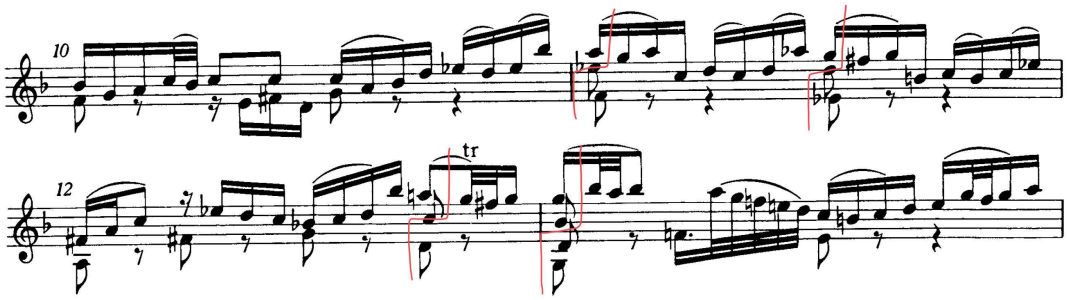
## 2. 화음 연주

바흐의 《6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타》의 모든 곡에는 바이올린의 4개의 현으로 구현이 가능한 다양한 화음이 존재한다. 시게티는 바흐의 곡을 연주할 때 이러한 화음을 크게 두 가지 방법으로 나눠서 연주하였다. 첫 번째 방법은 화음을 둘로 나눠서 천천히 연주하는 방법이고 두 번째 방법은 화음을 단번에 소리가 나게 연주하는 방법이다.

[악보 8] 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 2번》 중 Sarabanda (마디 1-8)

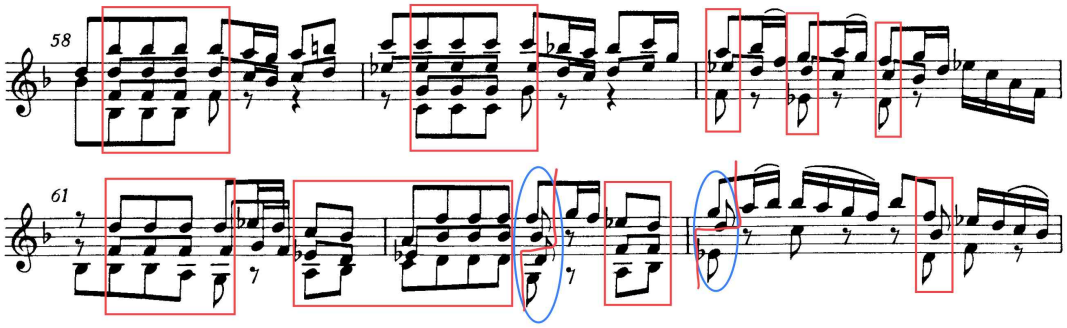


[악보 9] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Largo (마디 10-13)

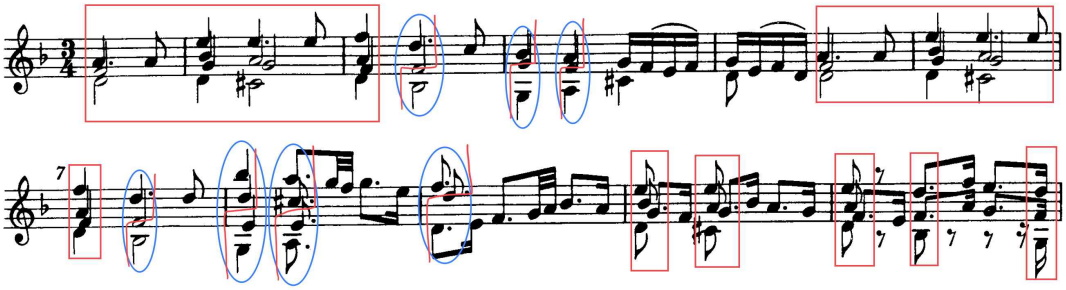



[악보 8]과 [악보 9]는 시게티가 바흐의 곡을 연주할 때 화음을 연주하는 첫 번째 방법인 화음을 둘로 나눠서 천천히 연주하는 방법이 적용된 예시다. 악보에 표시된 것처럼 시게티는 바이올린의 구조상 단번에 소리를 내기 어려운 3화음과 4화음을 둘로 나누어 천천히 연주한다. 시게티는 이러한 화음 구사 방법을 주로 바흐 소나타와 파르티타의 느린 악장에 사용하였으며, 화음을 느리게 연주함으로써 서정적인 느린 악장 주선율의 선율적인 면을 더욱 강조하였다. 하지만 앞에서 설명했듯이, 시게티는 이러한 연주법으로 주선율을 강조하면서도 보조 선율의 음가를 끝까지 채워 각 성부의 중요성은 간과하지 않았다.

[악보 10] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Fuga (마디 58-63)




[악보 11] 바흐의 《무반주 바이올린 파르티타 2번》 중 Chaconne (마디 1-11)

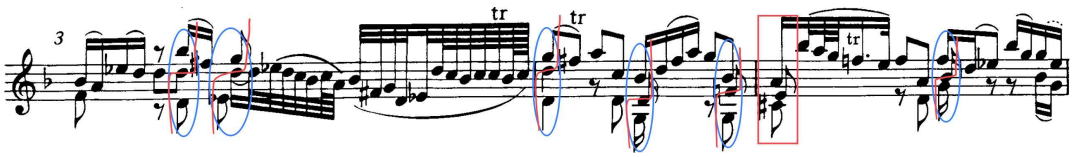



[악보 10]과 [악보 11]은 시게티가 바흐의 곡을 연주할 때 화음을 연주하는 두 번째 방법인 화음을 단번에 연주하는 방법이 적용된 예시다. 바이올린은 4개의 현이 브리지(Bridge)를 따라 아치형으로 배치되어 있어 3화음 이상의 음은 단번에 소리를 내기가 어려운데, 시게티는 화음의 첫 시작을 찍어서 연주하여 3화음과 4화음을 마치 피아노의 화음 연주처럼 단번에 견고하게 소리 냈다. 시게티는 이러한 연주법을 주로 바흐의 소나타의 푸가 악장, 그리고 파르티타의 빠른 악장과 샤콘느 악장에서 사용하여 모든 성부가 동등하게 들릴 수 있게 하였다. 시게티는 이러한 연주법을 사용하면서도 성부 중 가장 중요한 주선율은 음가를 끝까지 유지하여 각 성부를 하나도 놓치지 않으면서도 주선율을 중요하게 연주할 수 있었다.

하지만 [악보 10]과 [악보 11]의 ○ 표시에서 볼 수 있듯이, 푸가와 샤콘느 악장에서도 화음 연주의 첫 번째 방법을 종종

사용하였다. 이러한 부분은 시게티가 연주하며 악상적으로 넓어지는 부분이며, 시게티는 계속하여 화음을 단번에 연주하다가도 종종 화음을 나눠서 천천히 연주하여 곡 흐름의 전환점을 만들었다.

[악보 12] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 중 Adagio (마디 3-5)




반대로, [악보 12]를 보면 바흐의 느린 악장이지만 시게티는 마디 5의 □ 표시된 부분에서 단번에 화음을 연주하면서 단호한 분위기로 잠시 환기한다.[29] 하지만 느린 악장에서 화음을 단번에 연주하는 경우는 드물다.

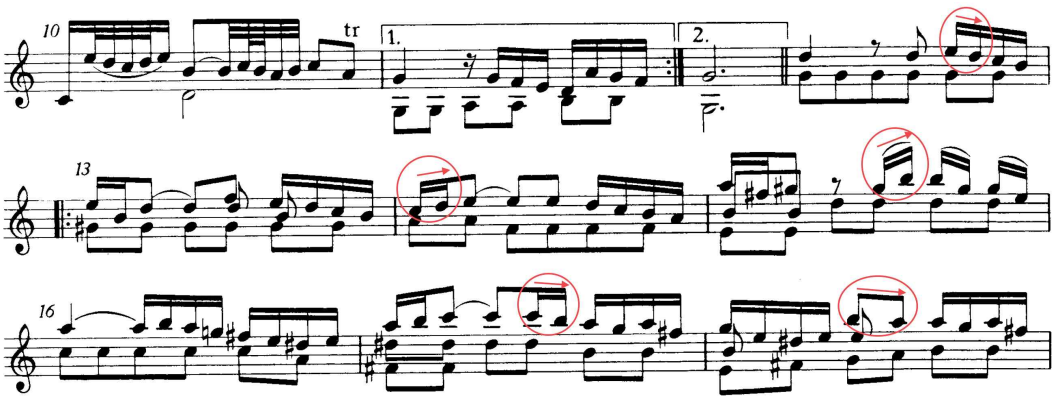
시게티의 바흐 연주 스타일 중 화음 연주에 대해 정리하면, 시게티는 느린 악장에서는 주로 화음을 두 번으로 나누어 연주하고 빠른 악장에서는 주로 화음을 단번에 연주하였고, 시게티 자신이 음악적인 표현을 원하는 부분에서는 두 가지 방법을 혼용하여 연주하였다. 이 두 가지의 화음 연주법은 각기 성격이 다르지만, 두 가지 방법 모두 바흐의 곡에서 각각의 성부를 모두 다 잘 들리게 하면서 주선율 연주가 가능한 방법이다.

29) 1938년 녹음된 콜롬비아 음반사의 바흐 음반에서 시게티는 4마디의 마지막 화음도 단번에 연주한다.

### 3. 포르타멘토(Portamento) 주법[30]

시게티는 바흐의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타를 연주하면서 주선율에 해당하는 부분에 노골적인 포르타멘토 주법을 종종 사용하였다. 포르타멘토 주법은 19세기에 주로 유행하던 주법이고, 시게티가 살던 20세기에 들어서는 무분별한 포르타멘토 주법에 대해 반발하던 칼 플레쉬 등의 연주자에 의해 사용이 축소되었다.[31] 이러한 상황 속 시게티의 포르타멘토 주법은 독특하게 여길 수 있다.

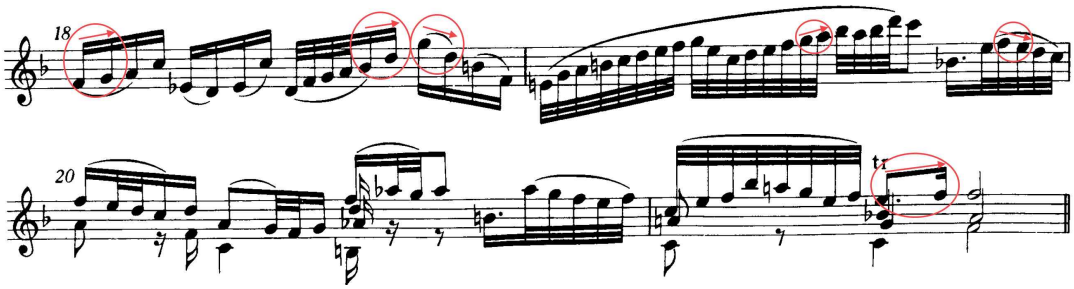
[악보 13] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 2번》 중 Andante (마디 10-18)




30) 현악기에서 현을 짚은 상태에서 손가락을 이동하여 끄는 음을 소리 내는 주법. 포르타토 주법과 다른 주법이다. Robin Stowell, "Portamento (ii)." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053856. 2021년 11월 1일 접속

31) Ibid.

[악보 14] 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 3번》 중 Largo (마디 18-21)




다음은 시게티가 바흐의 곡을 연주하면서 포르타멘토 주법을 사용하는 곳의 예다. 곡마다 포르타멘토 주법의 사용 빈도에는 차이가 있으나 시게티는 포르타멘토 주법을 주로 바흐의 곡 중 느린 악장의 주선율 부분에 많이 사용하였는데, 주선율이 강박에서 약박으로 향하는 부분 또는 약박 내에서 포르타멘토 주법을 사용하고 있어 곡의 흐름을 크게 방해하지 않는다.

지금까지 시게티와 그의 바흐 연주 스타일에 대해 살펴보았다. 다음 장에서 시게티에게 헌정된 이자이의《무반주 바이올린 소나타 1번》을 분석한 후, 시게티의 바흐 연주 스타일을 이자이의 곡 내에서 어떻게 적용할 수 있을지 알아보도록 하겠다.

# 3. 작품 분석과 연주 방향 연구

## 1. 1악장 (Grave)

이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 1악장은 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번의 1악장과 같은 느린 박자의 G단조지만, 3/4 박자로 시작하고 소나타 형식으로 곡이 전개된다는 점에서 바흐의 소나타와 다르다. 이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 1악장의 형식을 표로 정리하면 다음과 같다.

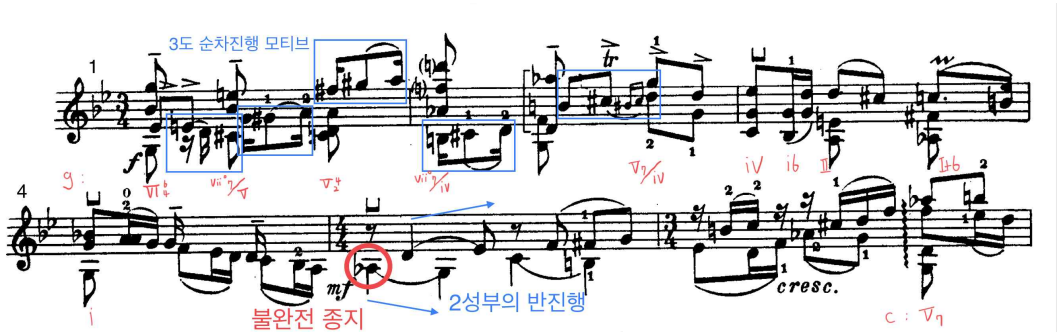
<표 2> 1악장의 형식

| 형식 | | 마디 | 중심 조성 |
|---|---|---|---|
| 제시부 | 제1주제부 | 마디 1-10 | G단조→C단조 |
| | 제2주제부 | 마디 11-14 | 모호함 |
| | 종결부 | 마디 15-18 | 온음음계 |
| 발전부 | 제1부분 | 마디 19-25 | B♭단조→D단조 |
| | 제2부분 | 마디 26-34 | D단조 |
| 재현부 | 제1주제부 | 마디 35-37 | G단조 |
| | 제2주제부 | 마디 38-41 | G단조 |
| 코다 | | 마디 42-52 | G단조 |

## 1.1 제시부

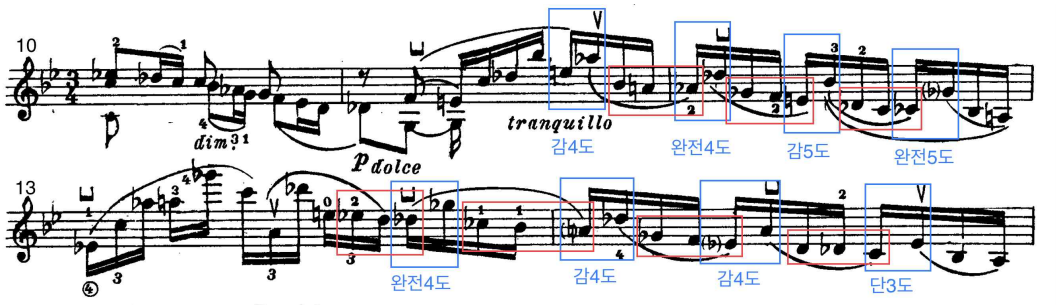
1악장 제시부의 제1주제부는 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번 1악장과 같이 4화음으로 곡을 시작하나, G단조의 Ⅰ도 화음으로 곡을 시작하는 바흐의 소나타와 달리 G단조의 Ⅵ도 화음으로 곡을 시작하고, 계속된 부감 7화음과 속 7화음, 부속 7화음의 사용으로 G단조라는 조성을 모호하게 만든다.

[악보 15] 1악장 제시부의 제1주제부 (마디 1-6)




4화음과 3도 순차진행 모티브로 이루어진 마디 4의 짧은 1주제는 마디 5의 라♭ 음을 마지막으로 불완전하게 마무리된다. 마디 5부터는 2마디의 짧은 연결구가 등장하는데, 두 개의 성부가 반진행하며 발전하여 C단조로 전조를 하고 C단조 안에서 같은 방법으로 제1주제가 다시 등장한다.

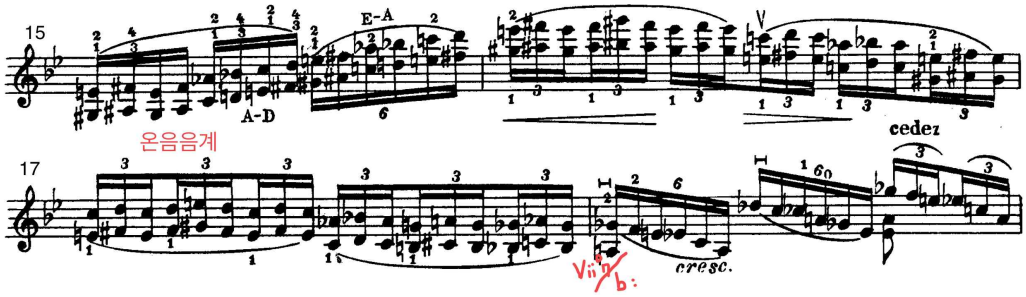
[악보 16] 1악장 제시부의 제2주제부 (마디 10-14)




D♭ 음으로 불완전 종지를 이룬 상태에서 시작하는 제2주제부는 제1주제부와 달리 다소 선율적으로 이루어져 있지만, 3도 순차진행 모티브로 인해 반음계적으로 진행되어 조성은 알기 어렵다. 그리고 모티브 사이의 도약하는 음들은 진행함에 따라 음정 간격이 점차 늘어나거나 줄어들며 마디 11-12와 마디 13-14의 각 2마디의 프레이징을 안정화한다.

제시부의 종결부는 6도 화음의 온음음계로 이루어져 있으며, B♭단조의 부감7화음의 성격을 띠는 마디 18을 통해 B♭단조의 발전부로 진행한다.

[악보 17] 1악장 제시부의 종결부 (마디 15-18)



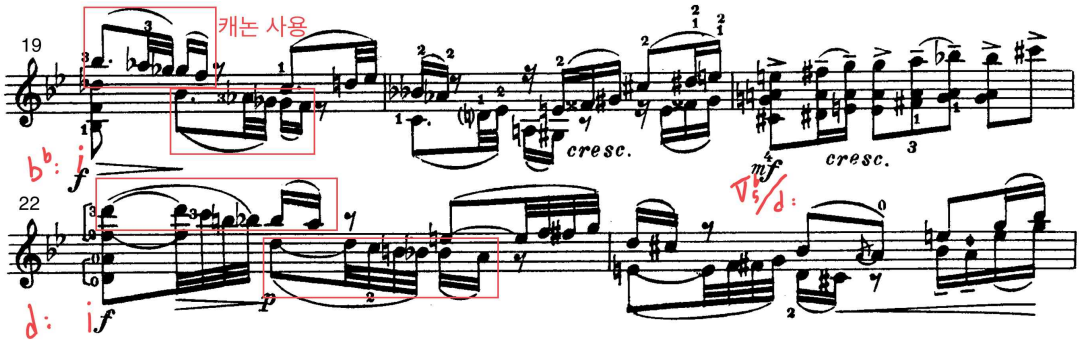

제시부를 연주할 때 중점적으로 두어야 하는 부분은 각각의 4화음 사이에 있는 3도 순차진행 모티브이다. 이 3도 순차진행 모티브는 각각 다른 현에서 등장하는데, 모티브가 어떤 현에서 시작되더라도 4화음을 연주하는 동시에 모티브가 잘 들릴 수 있게 모티브 시작 음을

지속해주어야 한다. 특히 마디 2에 G선에서 연주해야 하는 모티브는 편의성을 위해 화음을 E선부터 시작하여 거꾸로 연주하기도 하는데, 시게티의 바흐 연주법을 적용한다면 G선에서부터 화음을 연주하고 빠르게 모티브의 시작인 G선으로 다시 돌아와야 하겠다. 마디 5-6의 연결구에서는 시게티의 바흐 연주 스타일처럼 각 2개의 성부가 분리되어 들리는 동시에 아래 성부의 음이 끊어지지 않게 연주해야 한다.

## 1.2 발전부

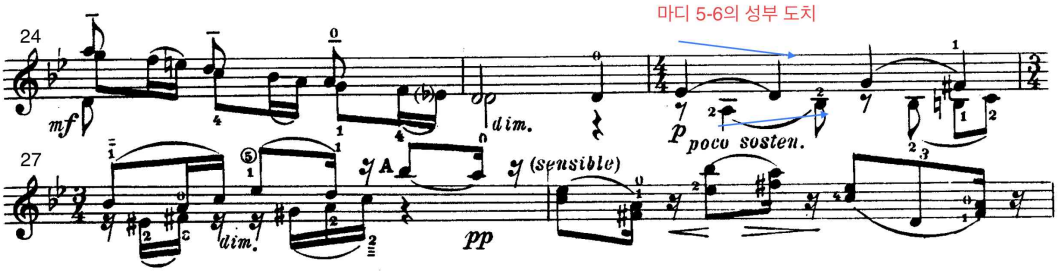
발전부는 크게 두 부분으로 나누어진다. 마디 19-25의 제1부분은 두 성부의 캐논 형식으로 이루어져 있고, 마디 26-34의 제2부분은 앞서 제1주제의 연결구인 마디 5-6을 사용하여 발전하는 양상을 띠고 있다.

[악보 18] 1악장 발전부의 제1부분 (마디 19-23)



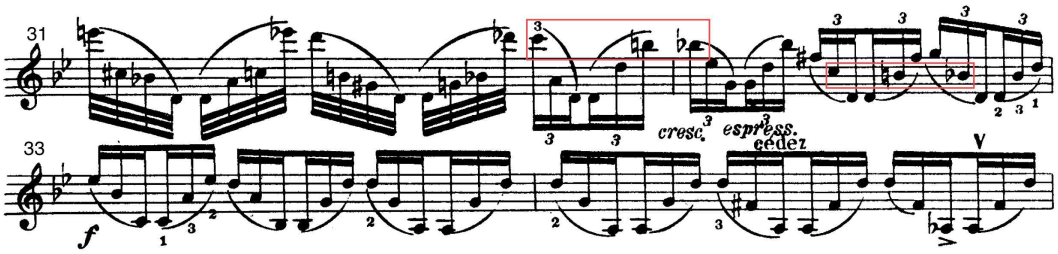

B♭ 단조로 시작된 발전부는 2개의 성부 중 위 성부에서 시작한 멜로디를 그대로 아래 성부에서 캐논 형식으로 따르고 있다. 이는 D단조로 전조된 후에 같은 방법으로 한 번 더 반복된다.

[악보 19] 1악장 발전부의 제2부분 (마디 24-28)




마디 26부터 시작되는 발전부의 제2부분에는 마디 5-6에서 사용되었던 두 성부를 도치하여 사용하였다. 이후 계속되는 아르페지오 음형으로 악상이 크게 발전한 채 재현부로 진입한다.

[악보 20] 1악장 발전부의 제2부분 (마디 31-34)




발전부 제1부분에서는 캐논 멜로디를 두드러지게 연주하는 것이 중요하다. 특히 각 성부가 등장하는 부분에서 두 성부가 겹치게 되는데, 한 성부의 시작 음을 유지하면서 다른 성부를 마무리해야 하여 기교적으로 매우 어렵다. 이 부분을 중요시하여 연주하면 성부가 잘 분리되어 들릴 뿐 아니라 성부 간 연결이 자연스러워질 것이다.

또한, 발전부의 제1부분에 이자이가 제시한 손가락 번호는 각 성부의 연주 간에 같은 손가락을 끌어서 움직여야 하는 부분이 있다. 시게티의 바흐 연주 스타일을 참고한다면, 이러한 부분에 포르타멘토 주법을 첨가하여 연주하면 좋다.

발전부 제2부분의 첫 시작은 앞의 마디 5-6처럼 연주해야 하지만 앞과는 달리 셈여림이 반대로 작아지므로 더 섬세한 연주가

필요하며, [악보 20]의 마디 32-33을 보면 알 수 있듯이 아르페지오 음형 중간에 나타나는 3도 순차진행 모티브에 해당하는 음을 강조하여 연주해야 한다.

### 1.3 재현부

재현부는 제시부의 제1주제를 그대로 연주하고, 불완전하게 마무리된 앞과는 달리 G 음으로 정격종지를 하며 곧바로 제2주제로 넘어간다. 재현부의 제2주제는 앞보다 음역이 더 확장되지만, 조성이 모호했던 앞과는 달리 G단조를 크게 벗어나지 않으며 G음으로 정격종지 하며 코다로 연결된다.

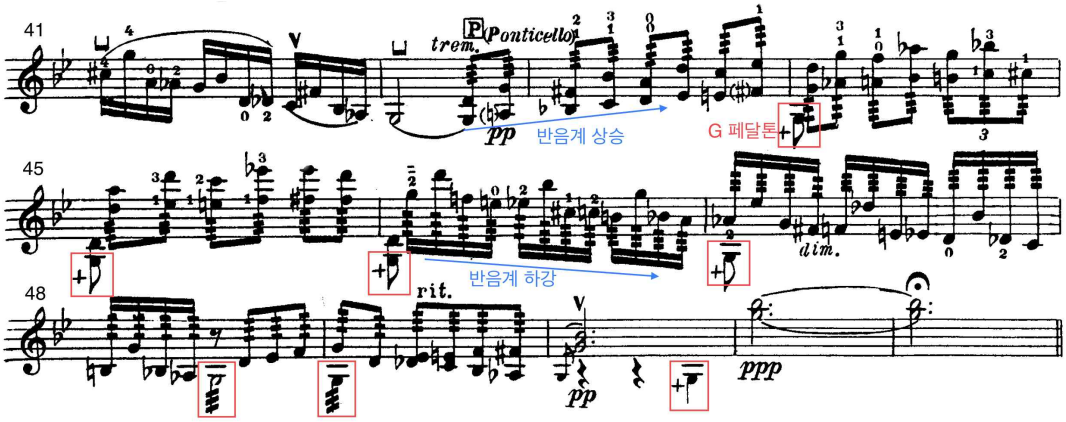
제시부 제1주제의 셈여림은 ***f***지만 재현부 제1주제의 셈여림은 ***ff***로, 1악장을 통틀어 가장 크므로 곡의 클라이맥스 부분에 해당한다고 할 수 있다. 두 부분의 악보는 셈여림을 제외하고 거의 같지만, 발전부 제2부분의 아르페지오 음형에서 크게 발전된 악상을 재현부의 시작에서 그대로 받아내어 앞보다 더 크고 넓게 연주하면 효과적일 것이다.

재현부의 제2주제 또한 제시부 제2주제의 셈여림인 ***p***보다는 상대적으로 큰 ***mf***로 설정되어 있고, 직전까지 셈여림이 ***ff***로 유지되고 있었기 때문에 제시부의 제2주제보다 더 크고 긴장감 있게 연주해야 한다.

## 1.4 코다(coda)

코다는 왼손 피치카토의 G 페달톤을 중심으로 반음계의 상승과 하강이 이루어진다. 코다의 전체적인 셈여림은 ***pp***이며, 술 폰티첼로(*sul ponticello*) 주법[32]과 트레몰로(*trelmollo*) 주법[33]이 어우러져 음산한 분위기를 만들어낸다. 곡의 마지막에는 ***ppp***가 쓰여 매우 조용하게 곡이 마무리된다.

[악보 21] 1악장의 코다 (마디 41-52)




32) 현악기의 브리지(Bridge)에 활을 가까이하여 소리 내는 연주법. 술 폰티첼로로 연주하면 얇고 불투명한 소리가 난다. Werner Bachmann, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow." Grove Music Online. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753. 2021년 11월 1일 접속

33) 활 끝에서 활을 적게 사용하여 같은 음을 빠르게 연주하는 주법. Ibid.

## 2. 2악장 (Fugato)

이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 2악장은 2/4 박자의 Fugato이며, 2성 푸가로 곡 대부분이 진행되어 바흐의 푸가와 같은 완벽한 주제와 응답 기법은 볼 수 없지만, 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번 2악장의 G단조와 푸가의 형식을 그대로 따르고 있다. 이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 2악장의 형식을 표로 정리하면 다음과 같다.

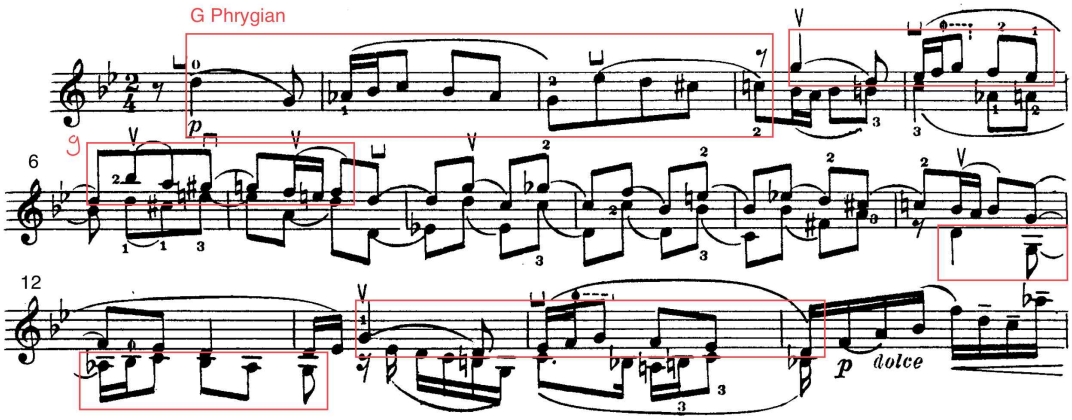
<표 3> 2악장의 형식

| 형식 | | 마디 | 중심 조성 |
|---|---|---|---|
| 제시부 | 주제1 | 마디 1-14 | G단조 |
| | 에피소드1 | 마디 15-29 | B♭ 장조→D단조 |
| | 주제2 | 마디 30-33 | G단조 |
| | 에피소드2 | 마디 34-41 | G단조→D단조 |
| 전개부 | 주제3 | 마디 42-47 | D단조 |
| | 에피소드3 | 마디 48-54 | D단조→B♭ 장조 |
| | 주제4 | 마디 55-63 | B♭ 장조→A♭ 장조 |
| | 에피소드4 | 마디 64-72 | A♭ 장조→G단조 |
| | 주제5 | 마디 73-82 | C단조→G단조 |
| | 에피소드5 | 마디 83-93 | G단조 |
| 종결부 | 주제6 | 마디 94-103 | G단조 |
| | 코다 | 마디 104-113 | G단조 |

## 2.1. 제시부

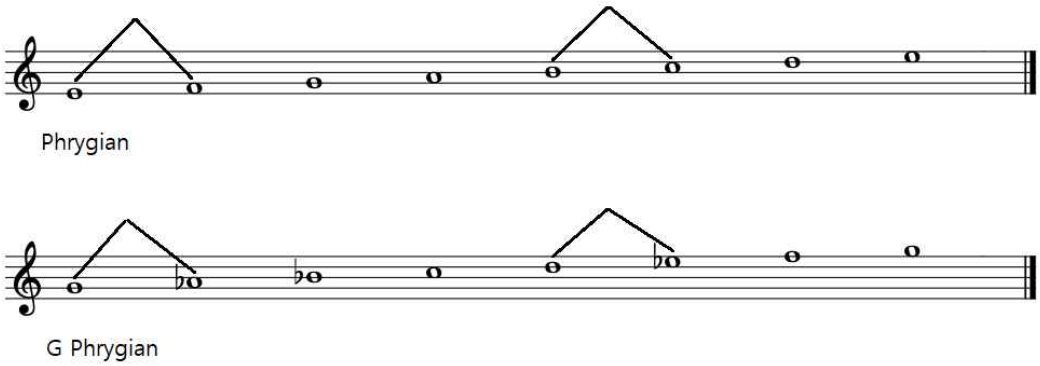
2악장의 시작은 먼저 주제가 단선율로 제시되고 이후 Ⅳ도 높은 음으로 새로운 성부의 주제가 쌓인다. 그리고 3마디의 연결구를 지나 같은 주제가 한 옥타브 아래서 제시된다

[악보 22] 2악장 제시부의 주제1 (마디 1-15)




주제1 부분에서 쓰인 푸가의 주제들은 모두 교회선법인 프리지안(Phrygian) 선법을 G 음에서부터 시작하는 G 프리지안 선법을 기반으로 제시된다.

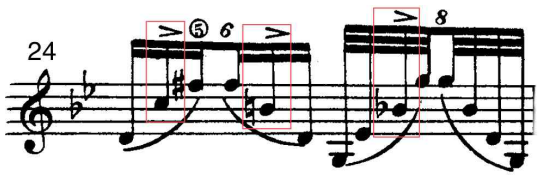
[악보 23] Phrygian 선법과 G Phrygian 선법




프리지안 선법은 중세시대 4개의 정격 교회선법 중 하나로, E 음으로 시작한다. 프리지안 선법과 같은 반음 간격을 유지한 채 G 음으로 시작하는 선법을 만들면 G 프리지안 선법이 되는데, G단조 음계와 비교해보면 A 음에 ♭이 붙는 차이가 있다. 2악장은 곡 전반적으로 G단조가 지배적이지만, 푸가의 주제가 제시되는 성부는 일부를 제외하고는 프리지안 선법이 지배적이다.

주제1 부분의 마지막에서 B♭장조로 전조 되어 시작되는 에피소드는 반음계적 전조를 통해 D단조로 전조 되고, 아르페지오 음형을 계속하여 반복한다.

[악보 24] 2악장 제시부의 에피소드1 (마디 24)

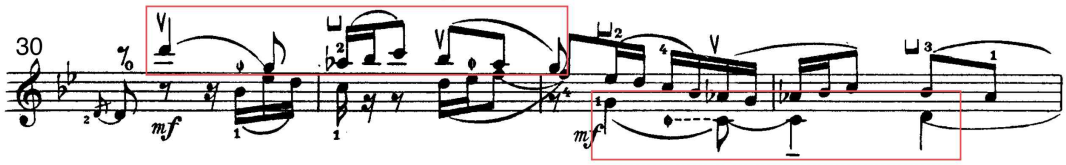



[악보 24]를 보면, 에피소드1에서 아르페지오 음형을 반복하는 중 24마디에 특정 음에 엑센트 표시가 되어있는 것을 볼 수 있다. 이는 1악장에서 빈번하게 쓰이던 3도 순차진행 모티브로, 이자이가 이 모티브가 들릴 수 있도록 인위적으로 삽입한 엑센트인 것으로 보인다.

다소 속도가 있는 아르페지오 음형이나, ***p***로 진행되는 아르페지오 중 표시된 엑센트를 지켜서 연주하여 1악장의 모티브가 잘 들리게 해야 한다.

주제2 부분에서는 주제1보다 한 옥타브 위에서 G 프리지안 선법의 주제가 제시되고, 다음으로 제시되는 주제는 끝까지 연주되지 않은 채 에피소드2로 넘어간다.

[악보 25] 2악장 제시부의 주제2 (마디 30-33)




에피소드2는 페달톤인 D 음이 개방현으로 계속 연주되는 가운데 16분음표의 동형진행이 계속된다. 이러한 진행이 계속되어 자연스럽게 주제3이 D단조가 될 수 있게 유도한다.

제시부를 연주할 때 중점적으로 두어야 할 점은 푸가의 주제를 잘 들리게 연주해야 한다는 점이 당연하지만, 대선율 또한 무시할 수 없다. 4성 푸가까지 등장하여 전체적으로 연속된 3화음 또는 4화음을 많이 연주해야 하는 바흐의 무반주 바이올린 소나타 푸가 악장과는 다르게 이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 2악장은 2성 푸가가 대부분이고, 주제와 대선율이 슬러로 연결되어 있다. 그래서 시게티가 바흐의 느린 악장을 연주하는 것처럼 주제와 대선율이 분리되어 들리는 것과 동시에 각 성부의 음가를 끝까지 연주하여 선율이 계속되어 이어지게 연주해야 한다. 물론 악기의 연주적 한계로 소리 내지 않도록 이자이가 따로 연주 기호로 표시해둔 부분(ϕ 또는 ϕ-- 표시)은 예외로 한다.

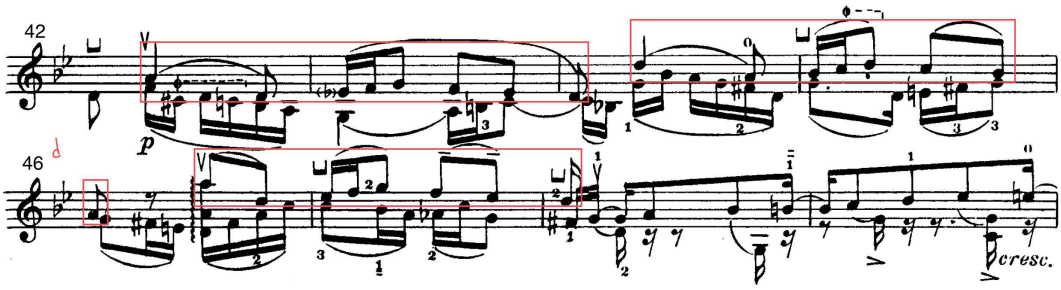
에피소드 부분은 주제와 주제 사이를 연결해주는 역할을 함과 동시에 주제가 계속 등장하여 다소 엄격해지는 곡의 분위기를 완화해주는 역할을 한다. 따라서 에피소드의 연주 분위기가 너무 들뜨지

않도록 다소 절제하여 연주하는 것이 중요하다. 하지만 앞서 [악보 24]에서 설명한 1악장의 3도 순차진행 모티브는 들리게 연주해야 한다.

## 2.2. 전개부

2악장의 전개부에서는 앞서 G단조로만 제시되던 주제가 다른 조로 전조 되어 제시된다. 주제3에서는 앞서 에피소드2에서 D단조로 전조 되어 D단조를 중심으로 진행되고, 주제는 D 프리지안 선법을 사용하여 제시된다.

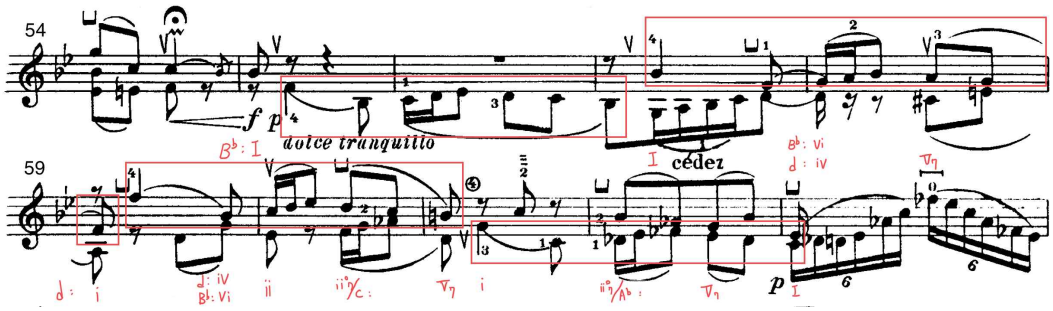
[악보 26] 2악장 제시부의 주제3 (마디 42-49)




D 프리지안의 주제가 3번에 걸쳐서 제시되고, 마디 46에 세 번째로 제시되는 주제는 앞서 제시되던 주제보다 음가가 짧아진 상태로 제시된다. 이어서 에피소드3에서 음의 계속된 상승으로 곡의 분위기가 고조되다가 공통화음 전조를 통해 B♭장조로 전조 되어 주제4로 진입한다.

주제4는 B♭장조의 주제가 다시 제시되는데, 여기서는 프리지안 선법을 사용하지 않고 B♭장조의 음계 내에서 주제를 제시한다.

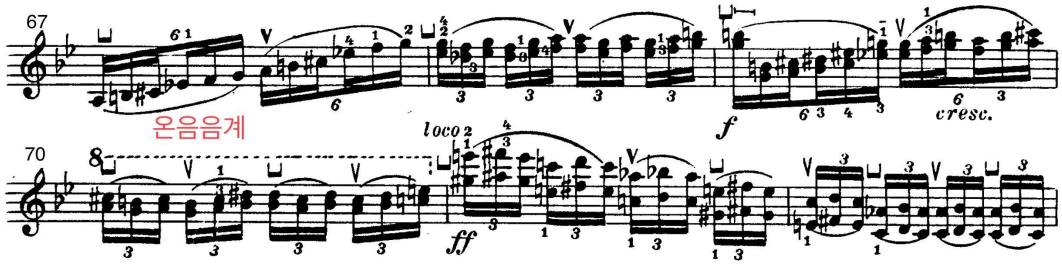
[악보 27] 2악장 전개부의 주제4 (마디 54-63)




[악보 27]에서 볼 수 있듯이, 주제4의 주제는 마디 58까지는 B♭장조로 주제를 제시하고 있다. 하지만 마디 59부터 제시되는 세 번째 주제부터는 잦은 전조의 영향을 받게 되고, 마디 61에서 아래 성부에 제시되는 주제는 A♭ 장조로의 전조를 유도한다.

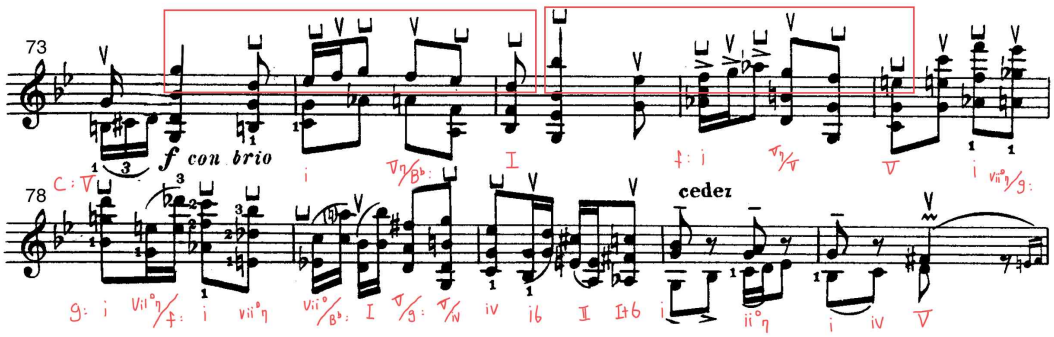
에피소드4는 앞서 연주되어왔던 엄격한 분위기와 다르게 빠른 스케일로 흘러가고, 이는 상승하는 3도 온음음계로 발전되어 곡의 분위기와 셈여림을 한층 더 끌어올린다.

[악보 28] 2악장 전개부의 에피소드4 (마디 67-72)




온음음계의 에피소드4는 주제5에 들어서면서 c단조의 V도 화음과 함께 마무리되고, 주제5에서 4화음과 함께 주제가 가장 위 성부에서 G 프리지안 선법으로 두 번에 걸쳐 제시된다.

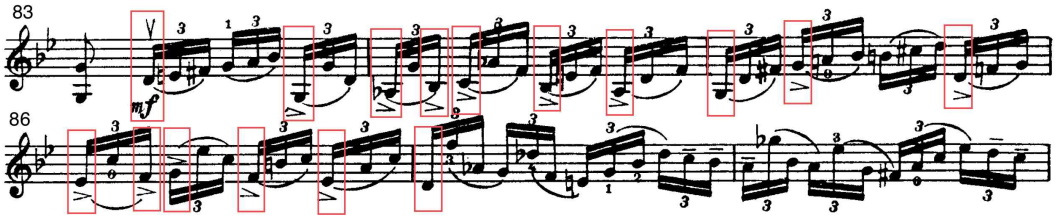
[악보 29] 2악장 전개부의 주제5 (마디 73-82)




[악보 29]를 보면, 주제5에서 G 프리지안 선법으로 주제가 제시되고 있지만, 화성은 C단조를 시작으로 계속하여 전조가 되고 있고, 마디 77 이후로 주제가 확장되고 끊임없는 반음계적 전조가 이루어지다가 마디 81에 들어서서 완전한 G단조로 안착한다.

전개부에 들어서서 계속되어 다른 조로 전조 되다가 다시 G단조로 돌아오게 된 에피소드5에서는 처음으로 에피소드에서 주제가 등장하며, 빠른 셋잇단 16분음표 음형이 진행되는 동안 엑센트 표시로 강조되어 있다. 주제는 G 프리지안 선법으로 두 번에 걸쳐 제시된다.

[악보 30] 2악장 전개부의 에피소드5 (마디 83-88)




엑센트와 함께 두 번의 주제가 제시된 후, 슬러의 패턴이 다음 첫 박자의 첫 음까지 연주하는 것으로 바뀌어 점차 고조되고, 이 패턴은 D음의 지속된 연주로 마무리된다.

2악장의 전개부는 제시부와 달리 더 다양한 조성에서 주제를 제시한다. 주제3은 세 번의 주제가 D 프리지안 선법으로 제시되고 주제4에서는 네 번에 걸쳐 제시되는 주제가 각각 다른 조성으로 향하고 있다. 변화되는 조성에 따라 느낌을 달리하여 각 주제를 연주하는 것이 중요하다.

그리고 [악보 29]에서 볼 수 있듯이 주제5는 바흐의 푸가 악장처럼 계속된 3화음 또는 4화음을 연주해야 하여 앞의 주제들과 다르다. 시게티가 바흐의 푸가 악장을 연주할 때 쓰는 화음 주법을 적용하여 모든 화음을 한 번에 연주하여 모든 성부가 골고루 들리게 해야 하고, 추가로 맨 위 성부의 주제는 음가를 채워서 연주하여 더 중요하게 연주하여야 한다.

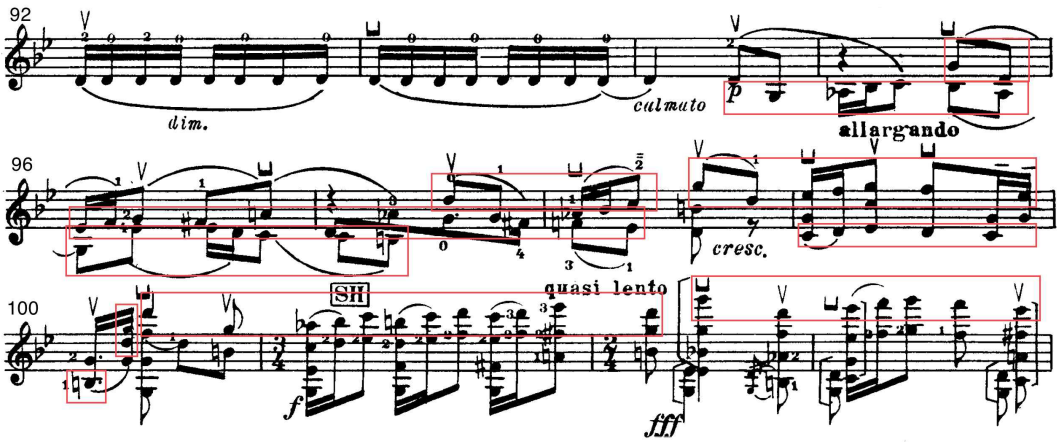
또한, 전개부에서의 에피소드의 역할은 제시부보다 더욱 중요하다. 제시부의 에피소드는 셈여림이 크게 설정되어 있지 않고 각 주제 간의 긴장감을 해소하는 역할이었다면, 전개부의 에피소드는 이전에 제시된 주제보다 셈여림이 더 크게 설정되어 있고 크레셴도를 통해 다음 주제를 더 긴장감 있게 연주할 수 있도록 연결하는 역할을 하고 있다. 그리고 각각의 에피소드는 푸가에 의해 다소 엄격하게 진행되는 주제부에서 보여줄 수 없는 바이올린의 기교적인 부분을 매번 다르게 보여주기도 한다. 따라서 에피소드3의 상승하는 음, 에피소드4의 온음음계, 에피소드5의 숨겨진 주제 등 각 에피소드가 가지고 있는 개성적인 부분을 중요시하여 연주해야 한다.

### 2.3. 종결부

2악장의 종결부에서 다시 G 프리지안 선법으로 제시되는 주제는 한 성부의 주제 연주가 마저 끝나기 전에 다른 성부에서 치고 나와 계속되어 발전되는 스트레토(Stretto) 형식으로 진행된다. 이는 푸가 형식의 종결부에서 흔히 볼 수 있는 형식으로, 이자이가 푸가 형식을

온전히 따르고 있음을 알 수 있다.

[악보 31] 2악장 종결부의 주제6 (마디 92-103)




[악보 31]에서 볼 수 있듯이, 축소 또는 확대된 주제가 계속하여 쌓여서 악상이 발전하고, 크레셴도 하면서 느리게(*allargando*)와 느긋하게(*Sans hâte*, 마디 101에 SH로 표기)의 지시어로 박자가 더더욱 넓어진 후 102마디에서 *quasi lento*와 ***fff***의 셈여림과 함께 곡의 절정에 도달하여 개방현을 활용한 확장된 6화음 속에 주제가 다시 한번 강조된다.

포르티시시모의 셈여림과 *quasi lento*의 빠르기가 유지된 채로 진입한 코다는 개방현을 활용한 확장된 아르페지오 음형과 6화음, 고음으로 치닫는 빠른 스케일, 10도 화음 등 다양한 기교와 함께 매우 격양된 분위기 속에서 마무리된다.

종결부는 스트레토 형식으로 이루어진 주제6과 넓어진 악상을 기반으로 한 코다로 이루어져 있으며, 바이올린의 기교적인 부분이 중심이 된다. 주제6을 연주하면서 *quasi lento*의 빠르기가 설정된 마디 102까지 충분히 크고 넓어진 후 그 악상을 바탕으로 코다의 기교적인 부분을 자유롭게 연주하면 상대적으로 엄격했던 제시부와 전개부에 반하는 분위기로 2악장의 끝을 장식할 수 있을 것이다.

## 3. 3악장 (Allegretto poco scherzoso)

*Amabile* 라는 지시어를 가지고 있는 3악장은 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번 3악장과 같은 B♭ 장조로 설정되어 있다. 3/8의 박자를 가지고 있고 형식은 A(a+b), B(a'+c), A'(a+coda)의 세도막 형식이다. 이자이의《무반주 바이올린 소나타 1번》 3악장의 형식을 정리하면 다음과 같다.

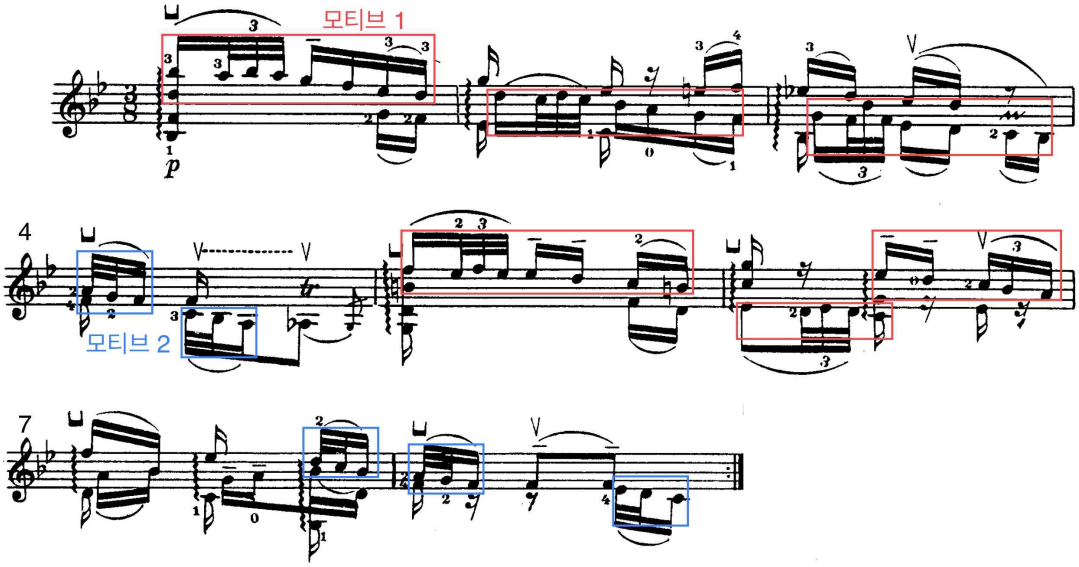
<표 4> 3악장의 형식

| 형식 | | 마디 | 중심 조성 |
|---|---|---|---|
| A | a | 마디 1-15 | B♭ 장조 |
| | b | 마디 16-27 | B♭ 장조→C단조 |
| B | a' | 마디 28-38 | E♭ 장조 |
| | c | 마디 39-50 | E♭ 장조→D단조 |
| A' | a | 마디 51-65 | B♭ 장조 |
| | 코다 | 마디 66-70 | B♭ 장조 |

### 3.1. A 부분

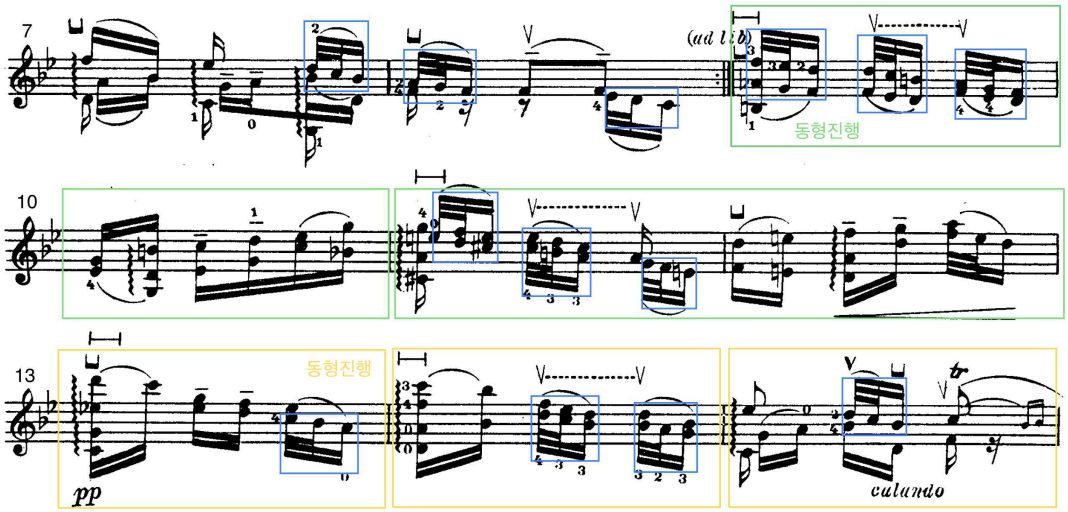
B♭ 장조의 Ⅰ도 4화음으로 시작하는 A의 a 부분은 두 개의 모티브와 동형진행을 중심으로 곡이 진행된다. a 부분은 도돌이표를 기점으로 4+4마디의 a-1 부분, 2+2+3마디의 a-2 부분으로 나눌 수 있다.

[악보 32] 3악장의 A-a-1 부분 (마디 1-8)




[악보 32]에서 볼 수 있듯이, 프레이징이 시작되어 진행되는 a-1 부분의 마디 1-3과 마디 5-6에서는 선율적인 모티브 1이 각 성부에서 제시되고, 프레이징이 마무리되는 마디 4와 마디 7-8에서는 3도 순차진행의 모티브 2가 쓰인다.

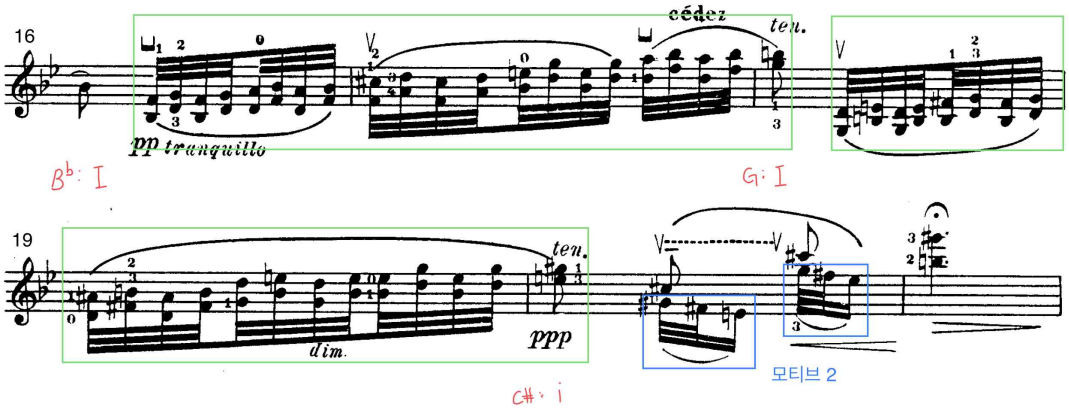
[악보 33] 3악장의 A-a-2 부분 (마디 7-15)



a-2 부분에는 앞서 a-1 부분의 마디 7-8에 쓰인 모티브 2가 두 성부에 걸쳐서 계속 쓰인다. 그리고 마디 9-10과 마디 11-12에 2마디 단위의 동형진행이, 마디 13-15에 1마디 단위의 동형진행이 쓰인다. B♭장조를 벗어나지 않은 채 진행된 A의 a 부분은 Ⅰ도로 정격종지 하며 b 부분으로 이어진다.

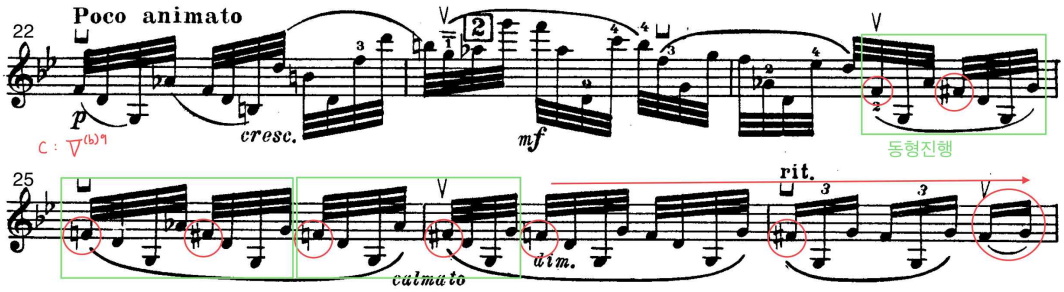
A의 b 부분은 잦은 전조가 이루어지는 b-1 부분, *Poco animato*로 박자의 변화가 생기는 b-2 부분으로 나눌 수 있다.

[악보 34] 3악장의 A-b-1 부분 (마디 16-21)




앞서 B♭장조의 Ⅰ도로 정격종지된 채 시작되는 b-1 부분은 마디 16-17, 마디 18-19의 두 번의 동형진행을 하면서 반음계적 전조를 하여 마디 18에서 G장조로, 마디 20에서 C#단조로 전조 된다. 이후 모티브 2를 사용하여 마디 21에서 늘임표와 함께 한 프레이징이 마무리되는데, B 음과 G# 음으로 마무리되어 Ⅰ7 화음인 듯 모호하나 이는 다음에 이어지는 b-2 부분과 연관이 있다.

[악보 35] 3악장의 A-b-2 부분 (마디 22-27)

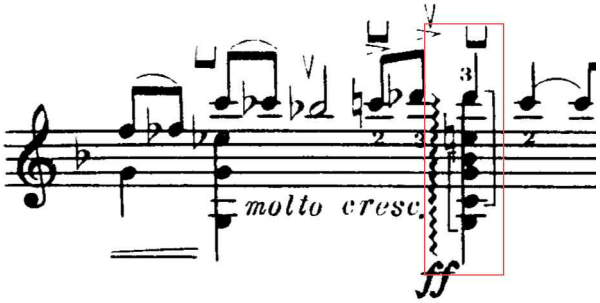



[악보 34]의 마디 21의 화음 중 B 음 때문에 화성이 매우 모호하게 들리며 b-1 부분이 마무리되었는데, [악보 35]의 b-2 부분을 보면 C단조의 딸림9화음 화성이 쓰이면서 마디 21의 화음 중 G# 음이 b-2 부분의 A♭ 음과 동음으로 쓰였다고 볼 수 있다. 따라서 마디 21의 화음은 C#단조의 I 7 화음임과 동시에 c단조의 딸림9화음으로의 이명동음 전조를 했다고 해석할 수 있다.

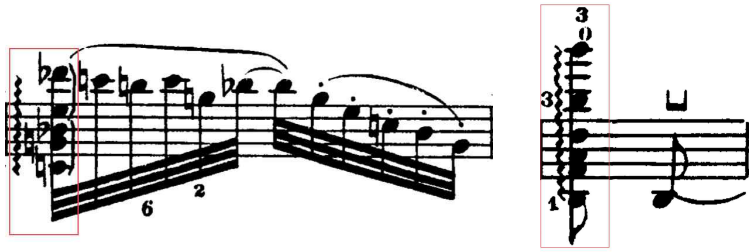
b-2 부분은 앞서 설명한 C단조의 딸림9화음을 주 화성으로 흐르는 듯한 음형과 함께 *poco animato*로 조금 더 빠르게 진행된다. 마디 24-26에는 2박자 간격으로 세 차례의 동형진행이 쓰이고 있는데, 동형진행 속의 F 음과 F# 음이 계속하여 반복된다. 세 차례의 동형진행 후에 마디 26에서 반복되던 음이 F 음에 정체되고, 마디 27에서 느려지는 박자와 길어지는 음표와 함께 F#에서 G 음에 도달한다. 이렇게 도착한 G 음은 곧바로 이어지는 B 부분에서 새로운 조로 전조 되는 요소가 된다.

A 부분에서 가장 눈여겨봐야 할 부분은 화음마다 쓰인 아르페지오 표시다. 이자이는 6개의 무반주 바이올린 소나타에서 종종 아르페지오 표시를 사용하였는데, 아르페지오 표시를 사용한 목적을 크게 세 가지로 분류할 수 있다. 첫 번째 목적은 바이올린의 구조적 한계를 뛰어넘은 5개 음 이상의 화음을 연주할 때 손쉽게 연주하기 위함이다.

[악보 36] 이자이《무반주 바이올린 소나타 3번》 마디 1의 일부

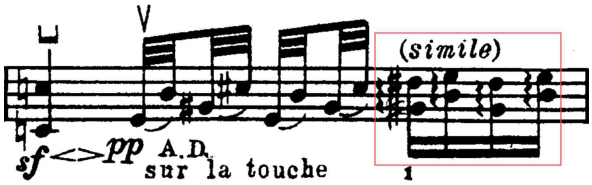



[악보 37] 이자이《무반주 바이올린 소나타 6번》 마디 69와 마디 214

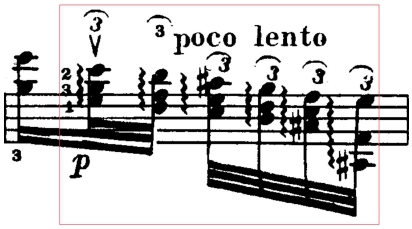


[악보 36]과 [악보 37]은 이자이의 무반주 바이올린 소나타 3번과 6번에서 앞서 설명한 아르페지오 사용의 첫 번째 목적을 보여주는 예다. 바이올린의 4줄을 모두 중음 주법으로 연주하는 중 왼손을 빠르게 바꿔 더 많은 음을 연주할 수 있는 이자이 특유의 연주법인데, 대부분 직각 기호로 표시되어 있지만 드물게 아르페지오로 표시되어 있다.

[악보 38] 이자이 《무반주 바이올린 소나타 5번》 2악장의 마디 56




[악보 39] 이자이 《무반주 바이올린 소나타 6번》 마디 54




이자이 무반주 바이올린 소나타에서 아르페지오 표시의 두 번째 목적은 악보를 간결화하기 위함이다. [악보 38]을 보면, 앞서 32분음표로 쓰인 음형이 16분음표의 화음과 아르페지오 표시로 똑같이 연주(*simile*)하라는 지시어와 함께 간결화된다. [악보 39]에서는 아르페지오 표시가 된 3화음 위에 셋잇단 표시가 있어 일일이 표기했으면 64분음표가 되어 매우 복잡해졌을 악보를 비교적 보기 쉽게 만들어준다.

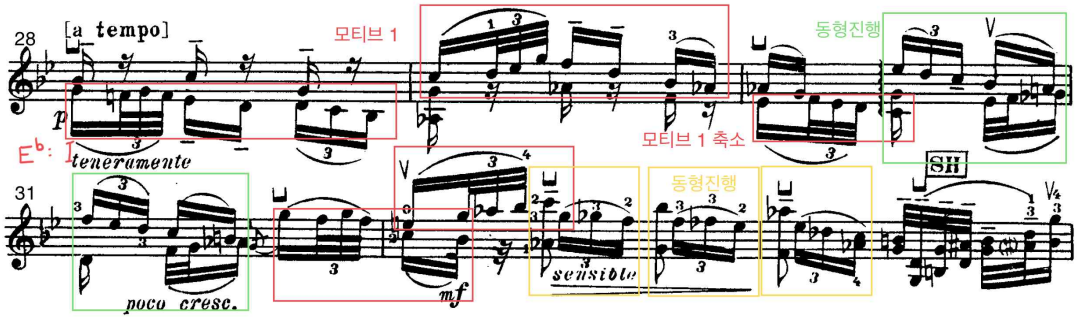
아르페지오 표시의 세 번째 목적은 아르페지오의 정의 그대로 화음을 분산시켜 연주하기 위함이다. 이자이의 다른 무반주 바이올린 소나타의 3-4화음 피치카토 또는 느린 악장(단악장의 곡에서는 느린 부분)의 화음에서 이러한 목적으로 종종 아르페지오가 사용되고 있다. 그러나 《무반주 바이올린 소나타 1번》의 3악장에서는 거의 모든 3-4화음에 이러한 목적의 아르페지오 표시가 되어있다. 이 특징은 시게티의 바흐 연주 스타일과 연결할 수 있다. 시게티는 바흐 무반주 바이올린 소나타의 느린 악장에서 느린 화음을 주로 구사하는데, 이러한 부분을 아르페지오 표시된 화음에 적용하여 연주하면 아르페지오 주법도 살리면서 시게티의 바흐 연주 스타일에도 맞는 연주가 될 것이다.

또한, A 부분에 이자이가 설정한 손가락 번호에 포르타멘토 주법을 첨가해도 좋은 연주가 될 것이다. 3악장의 A 부분은 중음 주법이 주가 되어 바이올린 현의 구조상 같은 손가락 번호가 쓰인 경우가 잦은데, 이러한 곳에 시게티의 바흐 연주의 포르타멘토 주법처럼 주선율을 중심으로 포르타멘토 주법을 첨가할 수 있다. 이자이는 무반주 바이올린 소나타 전체를 통틀어 포르타멘토 표시를 하지 않았기 때문에 같은 손가락 번호로 설정된 음에 충분히 포르타멘토 주법을 써도 된다. 하지만 너무 잦은 포르타멘토 주법의 사용은 오히려 곡의 진행에 악영향을 끼칠 수 있으므로 적절하게 사용하여야 한다.

### 3.2. B 부분

B 부분은 직전 마디까지 이어진 C단조의 딸림9화음이 C단조로 해결되지 않고 G 음을 통해 C단조와 나란한조인 E♭장조로 전조 된다.

[악보 40] 3악장의 B-a' 부분 (마디 28-33)

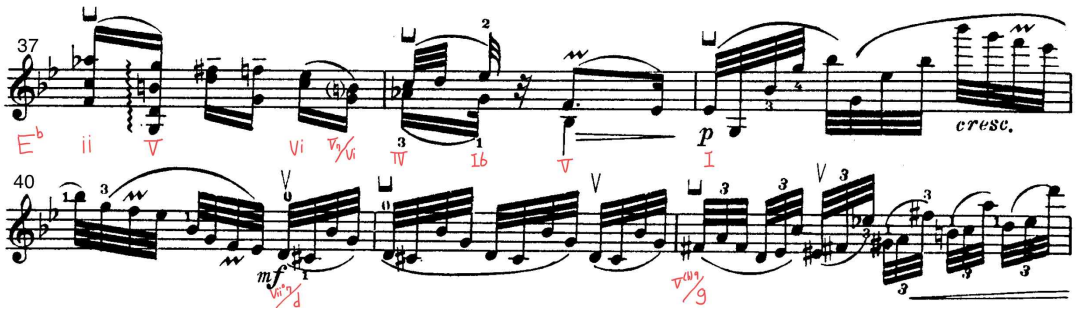



다시 *a tempo*로 돌아온 B의 a' 부분은 E♭장조에서 모티브 1을 주로 사용하여 진행된다. 모티브 1은 마디 30에서 축소되어 나타나고 2박자 간격의 동형진행을 지나 마디 31-32에서는 축소된 모티브 1이 겹겹이 등장하며 프레이징의 분위기가 고조된다. 이후 세 번의 동형진행을 통해 고조된 분위기가 점차 가라앉아 한 프레이징이

마무리된다. 그리고 다음 프레이징에서는 축소되지 않은 모티브 1을 옥타브 위에서 연주하며 B의 c 부분으로 이어진다.

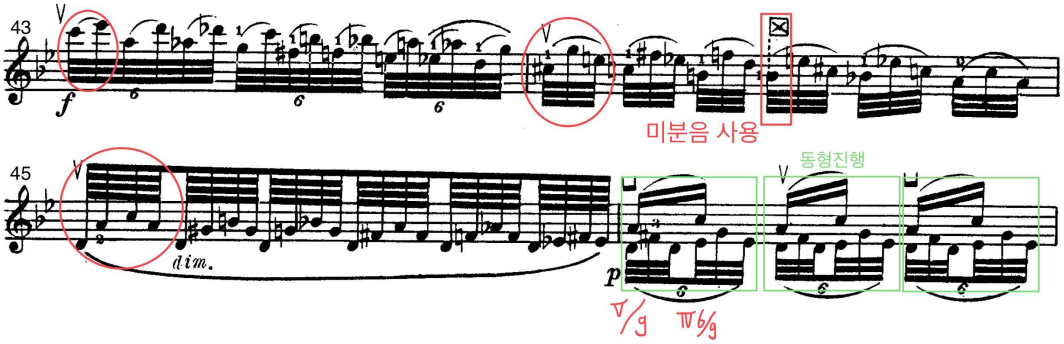
B의 c 부분은 앞선 a' 부분이 E♭장조의 I도로 정격종지되어 같은 E♭장조로 이어지고, A의 b-2 부분과 비슷하게 진행하는 듯하나 곧이어 더 빠른 음표의 진행으로 이어진다.

[악보 41] 3악장의 B-c 부분 (마디 37-42)




마디 41부터 시작하는 B의 c 부분은 A의 b-2 부분과 유사한 진행을 보이다가 마디 42의 마지막 박자에서 시작되는 4번의 동형진행 부분에서 D단조에 대한 감7화음으로 정체된다. 이후 G단조에 대한 딸림9화음 성격을 가진 빠른 셋잇단 32분음표의 음형으로 휘몰아치듯이 전개된다.

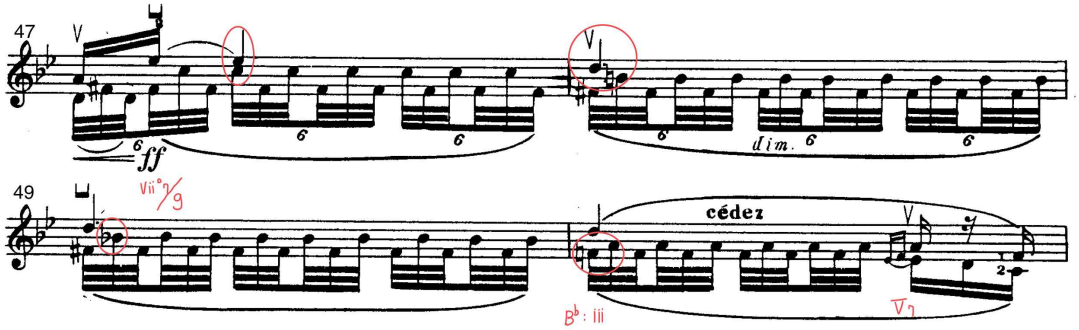
[악보 42] 3악장의 B-c 부분 (마디 43-46)




***f***의 셈여림과 함께 음높이가 높아진 마디 45부터 세 마디에 걸쳐 반음계를 기준으로 음과 셈여림이 하강한다. 마디 45에서는 2개의 음, 마디 46에서는 3개의 음, 마디 47에서는 4개의 음으로 묶여 마디 48의 D 음으로 향한다. 이후 마디 48에서 G단조의 Ⅴ도와 Ⅳ도 1전위 화음을 반복하는 동형진행을 한다.

46마디의 ☒ 표시가 된 음은 B 음보다 1/4 음정이 낮은 미분음을 연주하라는 이자이의 지시어다. 이자이는 무반주 바이올린 소나타에서 드물게 미분음을 사용하였는데, 이자이의 무반주 소나타의 모든 미분음은 곡이 반음계적으로 진행되는 곳에서 쓰인다. 미분음을 사용하지 않는다면 [악보 42]의 마디 46같이 같은 손가락의 묶음을 연주하다가 같은 음정이 등장할 때 손가락 간격을 조절해야 하지만, 미분음을 사용함으로써 손가락 간격을 크게 조절하지 않아도 되어 이러한 불편함을 해소할 수 있다. 즉, 이자이는 반음계적 진행이 있는 부분의 연주를 편하게 하도록 미분음을 사용하였다고 할 수 있다.

[악보 43] 3악장의 B-c 부분 (마디 47-50)



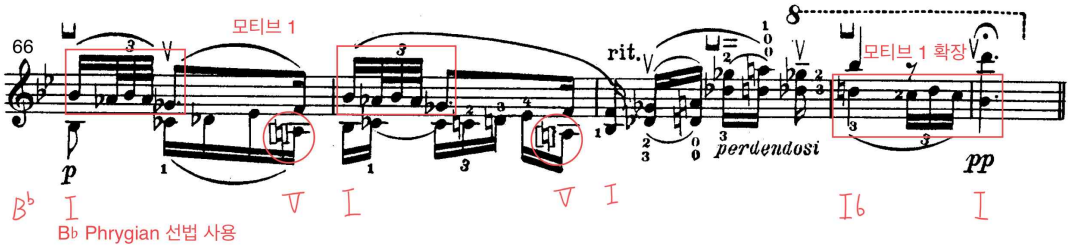

마디 46에서 G단조의 Ⅴ도와 Ⅳ도를 계속 반복하다가 마디 47에서 급격한 크레센도와 함께 ***f***의 셈여림으로 G단조의 감7화음을 강조한다. 이후 각 성부가 반음계씩 차차 하강해 3악장의 원조인 B♭장조의 Ⅲ도 화음으로 이어지고, B♭장조의 Ⅰ도로 정격종지를 하며 A‘ 부분으로 이어진다.

B 부분은 3악장의 원조인 B♭장조와 다른 새로운 조성에서 모티브를 발전시키고, 음형과 셈여림 또한 A 부분보다 더 발전되고 더 크게 설정되어 있다. B 부분의 시작은 A 부분과 마찬가지로 *teneramente*의 지시어와 함께 달콤하고 편안한 분위기이지만 모티브의 축소와 발전과 함께 곡의 분위기를 한층 더 격양시키고, B의 c 부분에서는 그 분위기를 빠른 음형과 함께 더 휘몰아치면 더욱 효과적인 연주가 될 것이다. 고조된 분위기는 마디 47부터 반음계로 하강하는 성부를 따라 차츰 잦아들다가 원조인 B♭장조로 돌아감에 따라 첫 분위기로 다시 전환해야 한다.

### 3.3. A' 부분

다시 원조로 돌아온 A'의 a 부분은 3악장의 첫 부분과 같게 진행되므로 분석을 생략하겠다. A'의 a 부분이 B♭장조의 정격종지로 마무리되면 짧은 코다가 이어진다.

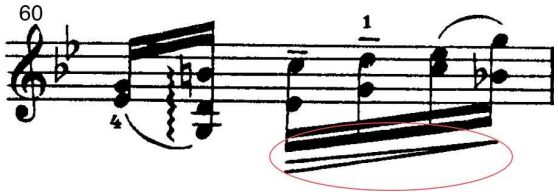
[악보 44] 3악장의 A' 부분의 코다 (마디 66-70)




코다는 앞서 정격종지된 B♭장조를 바탕으로 교회선법인 B♭ 프리지안 선법이 사용되어 앞과 다른 분위기를 자아낸다. 하지만 본래 B♭ 프리지안 선법대로라면 내림표가 붙어야 할 A 음을 그대로 사용하여 B♭ 프리지안 선법과 B♭ 장조를 혼용하였고, 그래서 각 마디가 B♭장조로 정격종지 한다. 마디 68에서도 B♭ 프리지안 선법과 B♭장조가 혼용되어 진행되다가 마디 69에 다시 I 도로 돌아와 사라지듯이 곡을 마친다.

A’ 부분에서는 다시 3악장의 첫 부분이 재현되어 연주가 진행되고 설정된 셈여림도 거의 같다.

[악보 45] 3악장 A‘-a 부분 (마디 60)




다만 한 가지 눈여겨봐야 하는 부분이 있는데, A-a 부분에서는 없던 데크레셴도 표시가 A‘-a 부분의 마디 60에는 존재한다. 따라서 A-a 부분에서는 2번의 동형진행에 따라 점차 발전하는 셈여림으로 연주했다면 A‘-a 부분에서는 첫 번째 동형진행에서 마디 60의 데크레셴도를 통해 작아진 셈여림을 바탕으로 두 번째 동형진행의 크레셴도를 더 극적으로 표현하면 더 효과적일 것이다.

그리고 코다 부분에서 등장한 B♭ 프리지안 선법의 진행은 그동안 3악장이 진행되면서 처음 등장한 진행으로, 비록 3마디의 짧은 구간이지만 교회선법에서 나오는 화성을 더 특별하게 연주하는 것이 중요하다.

## 4. 4악장 (Finale)

이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》 4악장은 G단조와 3/8 박자로 설정되어 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번 4악장의 조성과 박자가 같다. 그러나 단선율로 빠르게 진행되는 바흐의 무반주 바이올린 소나타 1번 4악장과 달리 다양한 중음 주법이 쓰여 매우 기교적으로 곡이 전개된다. 4악장의 형식은 다른 악장들에 비해 모호하나, 필자는 주제가 재현되는 곳을 기준으로 A(a+b), B(a'+c), 코다의 복합 2부 형식으로 분석하였다. 4악장의 형식을 표로 정리하면 다음과 같다.

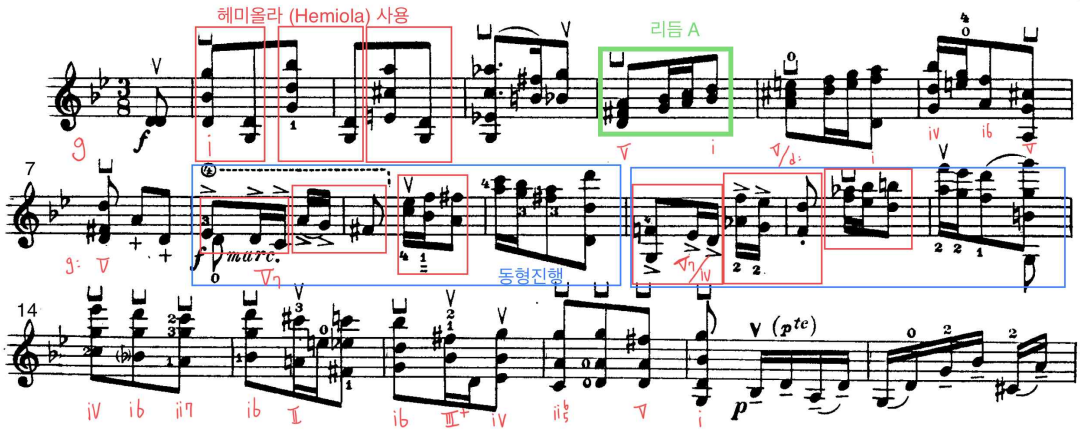
<표 5> 4악장의 형식

| 형식 | | 마디 | 중심 조성 |
|---|---|---|---|
| A | a | 1-17마디 | G단조 |
| | b | 18-38마디 | G단조 |
| | 경과구 | 39-55마디 | B♭ 장조→G단조 |
| B | a' | 56-62마디 | G단조 |
| | c | 63-81마디 | 온음음계 |
| | 경과구 | 82-107마디 | A단조→G단조 |
| 코다 | | 108-122마디 | G단조 |

### 4.1. A 부분

4악장의 시작은 못갖춘마디로 시작하여 중음 주법을 주로 사용하는 첫 주제가 제시된다.

[악보 46] 4악장의 A-a 부분 (마디 1-19)

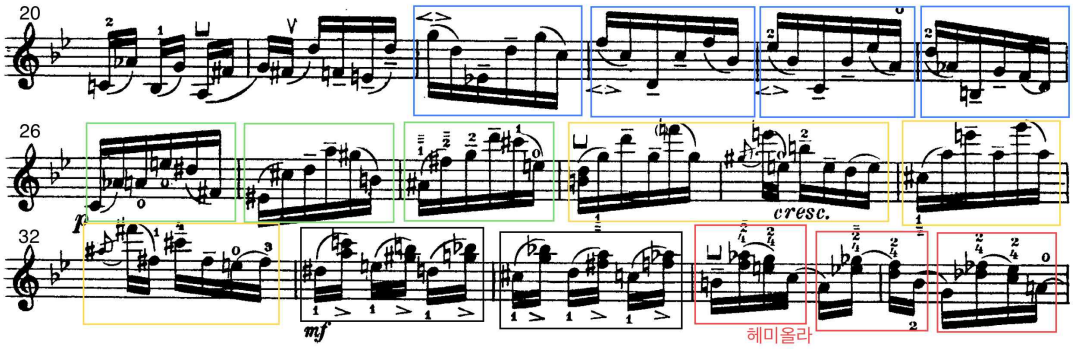



A-a 부분은 거의 모든 음이 수직적인 중음 주법으로 진행되고 선율보단 리듬이 강조되어 곡의 지시어인 '견고한'이라는 뜻을 지닌 이태리어 *fermo* 단어가 들어맞는다. 그리고 적은 개수의 리듬 패턴이 동형진행으로 사용되거나 계속 반복되어 A-a 부분 전체적으로 통일감을 준다. 또한, 2박자 단위의 동형진행을 중심으로 헤미올라(*Hemiola*) 리듬[34]이 자주 사용된다.

34) 3박자의 2마디를 2박자 단위로 세 번 나눈 리듬. 바로크 시대의 춤곡, 특히 쿠랑트(*courante*)에서 많이 쓰였으며, 19세기에 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)에 의해 자주 사용되었다. Julian Rushton, "Hemiola." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012768. 2021년 11월 17일 접속

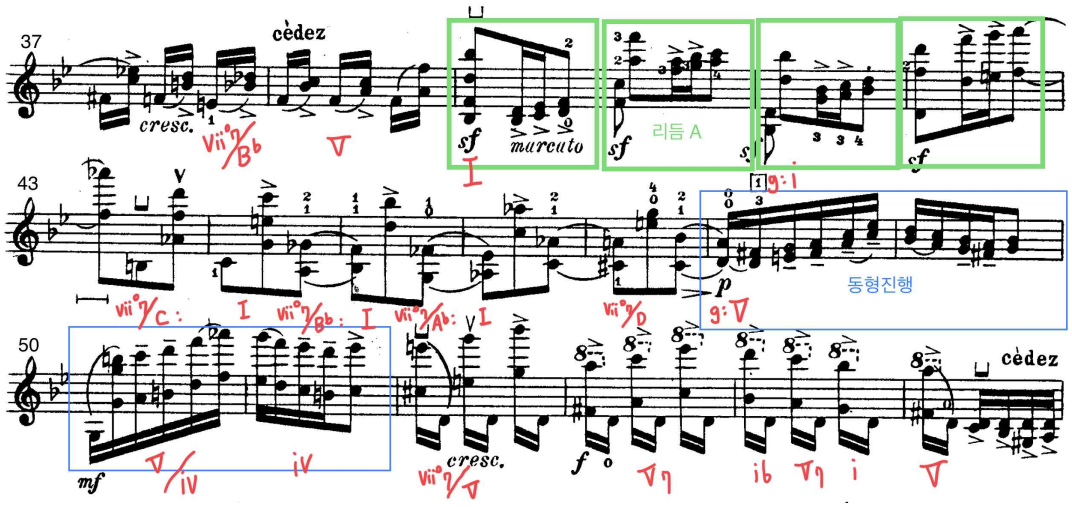
A-b 부분은 중음 주법과 리듬 패턴이 계속된 A-a 부분과 대조되는 단선율의 16분음표를 ***p***로 연주한다.

[악보 47] 4악장의 A-b 부분 (마디 20-36)




A-b 부분은 16분음표의 진행이 계속되는 가운데 운궁법의 변화와 음높이의 변화에 따른 동형진행의 사용을 중심으로 진행된다. 마디 22에서 변화된 운궁법은 마디 28까지 진행되는데, 마디 22-25와 마디 26-28에서 1마디 간격의 동형진행이 계속되고, 마디 29-32에서는 2마디 간격으로 동형진행을 한다. 마디 33부터는 운궁법이 변화하고 약박에 악센트가 추가되어 선율적인 앞의 진행과 다르게 박자가 강조된다. 마디 35-36은 마디 33-34의 진행에 변화를 주어 헤미올라 리듬을 사용한다.

[악보 48] 4마디의 A-경과구 (마디 37-55)



마디 37-38에서는 이전의 헤미올라 리듬을 거쳐 다시 마디 33-34와 같은 동형진행을 하며 B♭장조로 전조를 하여 A-경과구로 진입한다. A-경과구의 시작에서는 4악장의 시작([악보 46] 참조)에서 볼 수 있었던 리듬 A를 연속적으로 사용한다. 마디 43부터는 1마디 단위의 동형진행과 반음계적 전조를 통해 마디 48에서 G단조의 V도에 도착하여 2마디 단위의 중음 주법으로 이루어진 동형진행을 하는데, 첫 번째는 중음 주법을 3도로 진행하지만 두 번째는 10도로 진행하여 매우 기교적이다. 이후 마디 52에서 계속된 10도 화음과 개방현인 D 음을 반복하며 곡의 B 부분으로 향한다.

4악장의 A 부분에서는 구간마다 다른 연주법이 사용되어 다양한 기교를 보여줄 수 있으며, 각 부분에는 최소한의 음악적 요소만 사용되어 간결하면서도 통일성 있는 연주가 가능하다. 따라서 각 부분에 사용된 음악적 요소를 숙지하여 연주하면 효과적인 연주가 될 것이다.

A-a 부분에서는 거의 모든 부분에 중음 주법이 쓰이며, 첫 시작 부분과 A-a 부분이 마무리되는 마디 14-17까지는 3화음의 중음 주법이 계속하여 쓰인다. 3화음 또는 4화음의 중음 주법에는 시게티의 바흐 푸가 악장의 화음 연주 스타일처럼 모든 음을 한꺼번에 연주하는 것이 곡의 분위기와 잘 맞을 뿐만 아니라 반복되는 리듬 패턴을 더 강조할 수 있다. 또한, 마디 8-13([악보 46] 참조)을 2박자 간격으로 분리하여 연주하면 헤미올라 리듬 또한 쉽게 강조할 수 있다.

A-b 부분은 A-a 부분을 4화음으로 마무리한 후 ***p***와 함께 완전히 새로운 분위기로 시작을 해야 하므로, 마디 18의 2번째 박자 이전에 약간의 시간을 갖는 것이 효과적이다. 그리고 운궁법이 크게 변하는 구간인 마디 22와 마디 33을 향하여 크레셴도를 적극적으로 하여 곡의 진행이 변화함을 알리는 것이 중요하다. 계속하여 쓰이는 동형진행은 곡의 진행과 셈여림 따라 순차적으로 작아지거나 커지면 더욱 효과적이다.

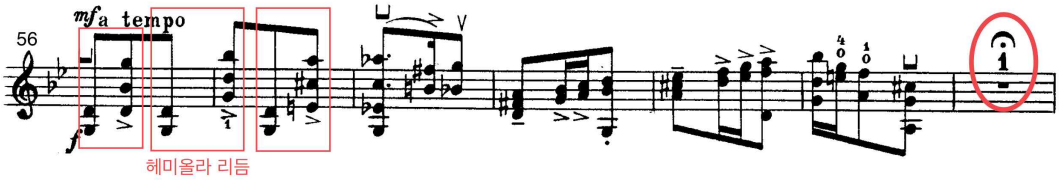
A-경과구는 음높이가 굉장히 높아지고 10도 화음이 연속적으로 쓰이는 등 A 부분 중 가장 기교적인 구간이다. 그리고 A-경과구의 대부

분이 A-a 부분과 같이 리듬이 더욱 강조되고 있다. 하지만 마디 48-51의 동형진행 부분은 중음 주법이 사용되고 있지만 A-b 부분과 유사한 선율적인 부분이므로, 리듬과 기교에 중시된 연주를 하는 와중에 마디 48에서 ***p***로 빠른 셈여림 전환을 한 후 4마디 동안 반전이 있는 선율적인 연주를 해야 한다.

### 4.2. B 부분

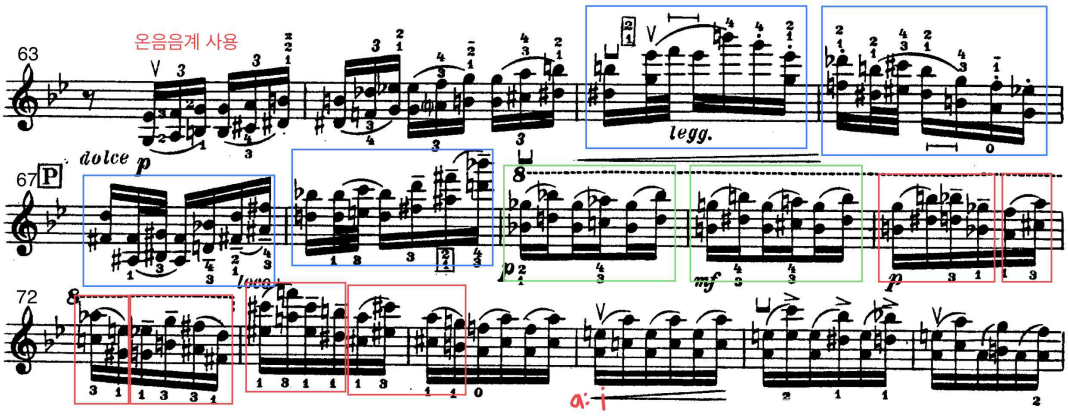
B 부분은 다시 G단조로 돌아온 후 A-a 부분에서 제시한 주제를 다시 연주한다.

[악보 49] 4악장의 B-a' 부분 (마디 56-62)



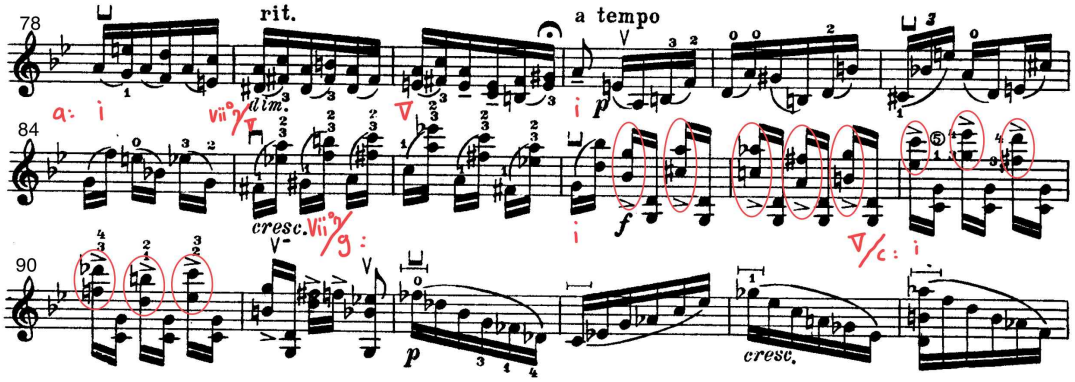

B-a' 부분은 앞과 다르게 3화음 중음 주법의 위치가 뒤바뀌어 있지만, 헤미올라 리듬은 같은 방식으로 사용되고 있다. 이후 A-a 부분과 같은 진행을 하다 마디 62에서 늘임표와 함께 한 마디를 통째로 쉬면서 쉴 틈 없이 진행되어 온 곡의 휴지를 만든다.

[악보 50] 4악장의 B-c 부분 (마디 63-71)



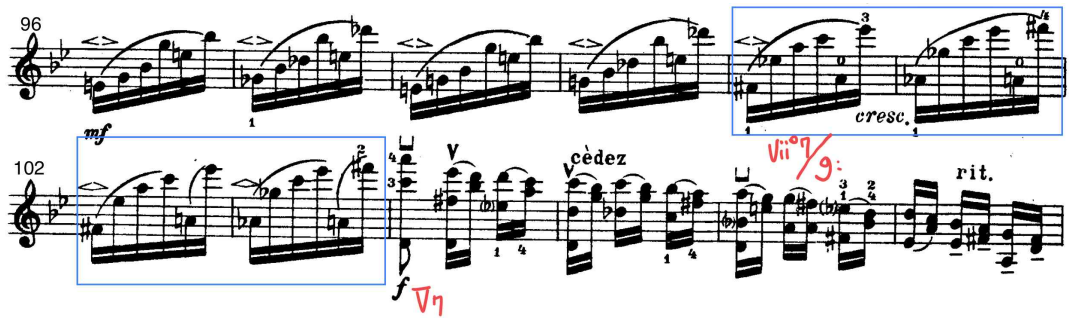

한 마디의 휴지가 끝난 후에 B-c 부분이 이어지는데, 앞서 1악장과 2악장에 등장했던 온음음계가 다시 한번 등장한다. 1악장과 2악장에서는 셋잇단 16분음표의 흘러가는 듯한 온음음계였다면, 4악장의 온음음계는 리듬의 마디 65-68의 반복적인 리듬 사용으로 리듬이 더욱 강조된다. 마디 69와 마디 70은 반음계적으로 음계를 바꾸며 1마디 단위로 동행진행하고, 이후 마디 71부터는 2박자 단위로 동행진행을 하며 헤미올라 리듬을 만든다. 헤미올라 리듬과 함께 계속하여 반음계적으로 하강하던 온음음계는 마침내 마디 75에서 A단조로 해결되고 이어서 B-c 부분을 A단조로 마무리한다.

[악보 51] 4악장의 B-경과구 (마디 78-95)




4악장의 B-경과구는 A단조로 시작하여 마디 81-84의 반음계적 전조 구간을 거쳐 마디 85에서 G단조의 감7화음을 통해 G단조로 회귀한다. 마디 87에서는 4악장 첫 주제의 일부분이 16분음표로 펼쳐져서 제시되고, 마디 89에서 C단조로 다시 같은 방법으로 제시된다.

[악보 52] 4악장의 B-경과구 (마디 96-107)




마디 92부터는 계속되어 중음 주법이 쓰이던 앞과 상반된 분위기로 급격히 변화한다. 이 부분에서는 1마디 단위로 계속하여 반음계적 전조를 하는 부감7화음 성격의 화음을 16분음표로 풀어서 아르페지오 느낌으로 진행하는데, 이는 마디 100에서 G단조의 감7화음으로 전조 된다. 이후 같은 화음 안에서 2마디 단위의 동형진행을 하며 크레셴도와 운궁법의 변화로 점점 악상이 고조되어 마디 104에서 G단조의 속7화음과 함께 ***f***에 도달하고, 계속하여 같은 화음 안에서 음의 하강과 함께 점점 느려져 코다에 진입한다.

B 부분은 짧은 주제의 재현 이후 B-c 부분에서 6도의 온음음계가 계속되고, B-경과구는 4악장의 첫 주제를 분산화음으로 재현하고 이후 계속된 16분음표의 아르페지오 음형이 쓰이는 등 A 부분과는 다른 연주법이 구간마다 사용되고 있다. 따라서 B 부분에서도 각 부분에 사용된 음악적인 요소를 숙지하고 연주하여야 한다.

주제가 재현되는 B-a' 부분은 4악장의 첫 주제와 거의 비슷한 진행을 하고 있지만 3화음 중음 주법([악보 49] 마디 56-57 참조)의 활을 올림 활(∨)로 연주해야 하는 것이 내림 활(⊓)로 연주하는 앞과 다르다. 3화음을 올림 활로 연주하는 것은 내림 활로 연주하는 것에 비해 소리가 약해지기 쉬우나, 마디 56-57의 3화음에는 악센트 표시까지 추가되어 있으므로 내림 활로 연주하는 3화음보다 소리가 더 강하게 날 수 있도록 유의하여 연주해야 한다.

B-c 부분은 온음음계가 계속되는 구간이다. 하지만 앞에 설명했듯이 4악장에 쓰이는 온음음계 구간은 1, 2악장과는 다르게 리듬이 더 강조되어 있다. 따라서 마디 65부터 4마디에 걸쳐 등장하는 리듬 패턴을 명확하게 연주하여야 한다. 그런데 이 4마디는 같은 리듬을 공유하고 있지만, 마디 65-66과 마디 67-68의 악보 기호 표시에 차이가 있다. 마디 65-66은 가볍게 연주하라는 leggiero 지시어와 함께 슬러로 이어져 있지 않은 음에 스타카토 표시가 되어 있지만, 마디 67-68은 슬러가 더 많이 쓰이고 있음과 동시에 테누토 표시를 사용하고 있다. 따라서 마디 65-66은 스타카토와 함께 가볍게 연주하고, 마디 67-68은 테누토를 충분히 연주하여 각 두 마디가 확실히 차이가 나게 연주해야 한다. 그리고 마디 71부터 4마디에 걸쳐 등장하는 헤미올라 리듬도 유의하여 연주해야 한다. 마디 71-73에서 이자이가 설정한 운궁법은 헤미올라 리듬에 따라가지 않고 1마디 단위로 같게 설정되어 있으나, 2마디 단위의 동형진행에서 생기는 헤미올라 리듬은 앞서 계속하여 1마디 단위로 진행됐던 리듬 패턴과 상반되므로 ***p***의 셈여림 내에서 헤미올라 리듬을 강조하여 연주하면 효과적이다.

B-경과구의 마디 87-90은 4악장 주제의 일부가 두 번에 걸쳐 분

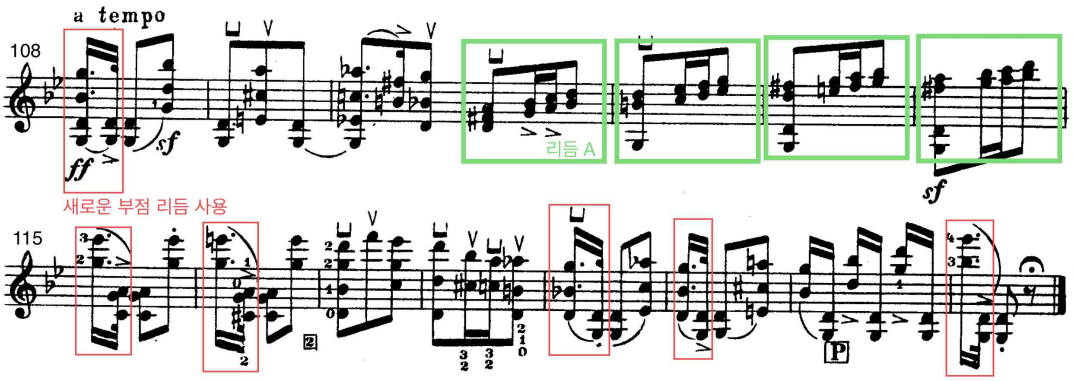
산화음으로 재현되고 있는데, 주제의 음에 해당하는 부분을 올림 활로 연주하여야 한다. 따라서 올림 활의 소리가 약해지지 않게 올림 활의 첫 시작을 악센트 표시와 함께 강조하여 연주하고, 활의 압력과 분량을 최대한으로 늘려서 연주하여야 한다.

마디 92는 ***f***로 주제의 일부를 강조하던 앞부분과 확실하게 ***p***로 반전되어야 하므로, 마디 92 직전의 3화음을 크게 연주한 후 짧은 시간을 가지면 더 효과적으로 마디 92를 작게 진입할 수 있다. 이후 부드러운 소리로 16분음표의 아르페지오 음형을 연주하다 마디 100부터 2마디 단위의 동형진행을 하면서 악상을 키우는 것이 중요하다. 마디 102-103의 분리된 슬러를 연주하며 활의 양을 늘리면 더 격정적인 크레센도로 연주할 수 있다.

## 4.3. 코다

4악장의 코다는 다시 G단조로 돌아와 4악장의 첫 주제를 제시하며 시작하지만, 앞에 쓰이지 않았던 새로운 부점 리듬이 쓰인다.

[악보 53] 4악장의 코다 (마디 108-122)




코다의 시작은 4악장의 첫 주제와 같지만, ***ff***의 셈여림과 함께 마디 108의 첫 박자에 새로운 부점 리듬이 사용되었다. 두 번째 박자의

음을 첫 박자에서 미리 연주하는 식의 비교적 단순한 부점 리듬이지만, 이러한 부점 리듬은 코다에서 곡을 마칠 때까지 계속 사용된다. 4악장 첫 주제에서 쓰였던 리듬 A([악보 46] 참조)가 2마디가 아닌 4마디 동안 반복된 후, G단조 내에서 부점 리듬이 계속 쓰이며 강렬하게 곡을 마무리한다.

코다에서는 4악장을 통틀어 ***ff***의 셈여림이 처음으로 등장한다. 따라서 곡의 마지막이자 클라이맥스 부분으로 간주하여 아주 크고 강하게 연주해야 한다.

그리고 새롭게 등장한 부점 리듬을 자세히 보면 부점의 32분음표에 악센트 표시가 되어있다. 이 32분음표들을 연주할 때 올림 활로 연주하는 마디 123을 제외하고는 앞의 점 16분음표 때문에 활 위치가 활 끝부분에 가까워져 소리가 약해지기 쉬운데, 32분음표를 연주함과 동시에 다시금 활에 압력을 가해 활 끝이어도 소리가 충분히 강하게 날 수 있게 해야 한다.

# Ⅳ. 결론

본 논문에서는 이자이의 《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》 중 1번을 분석하고, 이자이가 이 곡을 작곡하는데 가장 큰 영향을 준 두 가지 요소인 바흐의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타, 그리고 시게티의 바흐 연주 스타일이 곡에 어떠한 영향을 끼쳤는지 구체적으로 살펴보고 이자이의 곡을 그의 작곡 의도에 부합하여 연주하는 방법을 제시하였다.

이자이는 바이올리니스트와 지휘자로서 유럽과 미국을 오가며 이름을 떨쳤던 음악가이며, 교육자로서 후학을 양성하는 데도 힘쓰는 한편 작곡가로서도 활동하며 바이올린의 기교와 음악을 연결하려고 시도하였다. 이자이는 1923년 바이올리니스트 시게티의 바흐 무반주 소나타 연주를 들으며 시게티에게서 비르투오소와 음악가의 두 가지 면을 모두 느끼게 되어 큰 인상을 받았고, 이를 계기로 바흐의 무반주 소나타의 계보를 이으며 당대 바이올린 거장들의 연주 스타일을 반영한 6개의 무반주 소나타를 작곡하여 시게티를 포함한 6명의 바이올리니스트에게 헌정하였다. 이자이의 《6개의 무반주 바이올린 소나타, Op. 27》은 현재까지도 바이올리니스트의 필수 연주 레퍼토리로 자리 잡았다.

시게티의 바흐 무반주 곡 연주 스타일은 당대 다른 바이올리니스트의 연주와는 차별된 특이한 점을 가지고 있다. 시게티의 바흐 무반주 소나타 파르티타 음반들에서 알 수 있듯이, 시게티는 악기의 기술적인 한계가 없는 한 거의 모든 음의 음가를 정확하게 지켜서 연주하고 모든 음을 건강하게 연주하며 셈여림의 차이도 크지 않다. 빠른 악장을 연주할 때는 데타셰와 스피카토 주법을 적절히 조합하여 사용하였으며 곡의 진행이나 분위기를 전환할 때 두 주법을 바꿔가며 연주하였다. 바흐의 곡에 전반적으로 등장하는 화음을 연주할 때는 느린 악장에서는 화음을 천천히 둘로 나눠 연주하는 방법을 주로 사용하여 주선율의 선율적인

면을 더욱 강조하였고, 푸가와 샤콘느 등의 빠른 악장에서는 화음을 단번에 연주하여 모든 성부의 음이 한 번에 정확하게 들릴 수 있게 연주하였다. 또한, 시게티는 주선율에 노골적인 포르타멘토 주법을 종종 사용하였다.

이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》은 바흐의 《무반주 바이올린 소나타 1번》과 같은 G단조의 4악장으로 구성되어 있으며, 2악장에 푸가 악장이 포함된 바흐의 느림-빠름-느림-빠름의 교회 소나타 형식을 그대로 사용하여 작곡되었다. 곡의 전체적인 형식과 조성은 바흐의 곡을 따르고 있으나, 이자이의 곡은 고전주의의 악곡 형식 속에서 낭만적인 화성 진행과 음악 어법으로 곡이 전개된다.

1악장은 소나타 형식으로 작곡되었으며, 첫 주제에 등장하는 3도 순차진행 모티브가 1악장 전체를 지배하고, 계속된 불완전 종지와 온음음계의 사용으로 곡의 조성이 모호해지는 부분이 많다. 1악장을 연주할 때 시게티의 화음 연주 중 느린 화음 연주법을 사용하여 각 성부에 번갈아 등장하는 3도 순차진행 모티브를 선율적으로 강조해야 한다.

2악장은 슬러로 연결된 주선율이 대부분 2성 푸가로 진행되는 푸가토 악장이지만, 형식은 바흐의 푸가 형식을 그대로 따르고 있다. 주선율에는 G단조가 아닌 교회선법인 G 프리지안 선법을 사용하였으며, 1악장과 마찬가지로 곡의 중간에 온음음계가 등장한다. 시게티의 바흐 연주처럼 2성 푸가에서 각 성부의 음가를 끝까지 채워주는 연주가 2악장 전체적으로 필요하며, 4화음이 연속적으로 등장하는 부분은 단번에 소리나게 연주해야 한다.

3악장은 3부 형식으로 구성되었고, 선율적인 모티브가 중심이 되어 동형진행과 함께 곡이 진행된다. 3악장의 대부분의 화음에는 특별히 아르페지오 표시가 되어있는데, 다른 악장의 화음들보다 더 부드럽고 천천히 연주하여 아르페지오 표시가 충분히 차이 나게 연주해야 한다.

4악장은 기교와 리듬을 중심으로 곡이 전개된다. 4악장의 화음은 시게티의 단번에 소리 내는 화음 연주를 주로 사용하여 단호하게 소리냄과 동시에 리듬을 더욱 강조해주면 효과적이다.

본 논문에서는 이자이의 《무반주 바이올린 소나타 1번》을 분석하고, 곡의 탄생에 큰 영향을 준 시게티의 바흐 연주 스타일을 적용하여 연주하는 방법을 제시하였다. 이자이는 바이올리니스트로서 모든 기교에 능통한 거장이었지만, 그의 기교 속에는 항상 음악이 함께였으며 이자이는 그러한 자신의 음악 어법을 그대로 자신의 곡에 녹여서 작곡하였다. 시게티는 기교적으로는 완벽하지 않은 바이올리니스트였으나, 어떤 작품이든 작품에 충실하고 진중하게 연주하였으며 그러한 점이 이자이에게 큰 인상을 주었고 그로 인해 바이올린 곡 중 역사적으로 의미가 큰 곡이 탄생할 수 있었다. 난해한 음악으로 인해 이자이의 6개의 무반주 바이올린 소나타 중 상대적으로 가장 연주가 되지 않는 1번 소나타지만, 필자는 이러한 1번 소나타가 대중에게 더 널리 알려지기를 바람과 동시에 이 곡을 연주해야 하는 사람들에게 본 논문의 내용이 이자이에 더 가까운 진중한 연주를 할 수 있게 도움이 되기를 바란다.

# 참 고 문 헌

## 단행본

Flesch, Carl, *Memoirs of Carl Flesch,* Translated by Keller, Hans. London : Rockliff Salisbury Square, 1957

Szigeti. Joseph, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections,* New York: A.A. Knopf, 1967.

Ysaÿe, Antoine. *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence,* Translated by Ratcliffe, Bertram. London: William Heinemann Ltd., 1947.

## 악보

Bach, Johann Sebastian, *6 Sonatas and Partitas for Violin Solo S.1001-1006,* Bärenreiter Verlag, 1958.

Ysaÿe, Eugène, *Six Sonatas for Violin Solo Op. 27*, G. Schirmer, Inc. 1924.

## 음반

Szigeti, Joseph, *Bach Sonata No. 1, in G Minor*, Columbia : Columbia Graphophone Company Ltd., 1931

Szigeti, Joseph, *Bach Sonata No. 2, in A Minor*, Columbia : Columbia Graphophone Company Ltd., 1933

Szigeti, Joseph, *J. S. Bach 6 Sonatas and Partitas for Violin Alone*, New York : Vanguard Recording Society, Inc. 1956

## Online

Bachmann, Werner, Robert E. Seletsky, David D. Boyden, Jaak Liivoja-Lorius, Peter Walls, and Peter Cooke. "Bow." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753. 2021년 11월 1일 접속

Boyden, David D., Robin Stowell, Mark Chambers, James Tyler, and Richard Partridge. "Scordatura." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041698. 2021년 10월 14일 접속

Macdonald, Hugh. "Symphonic poem." *Grove Music Online.* 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027250. 2021년 10월 14일 접속

Potter, Tully. "Ysaÿe Quartet (i)." *Grove Music Online.* 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053080. 2021년 9월 17일 접속

Rushton, Julian. "Hemiola." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012768. 2021년 11월 17일 접속

Schwarz, Boris. "Szigeti, Joseph." *Grove Music Online.* 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/

view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027314. 2021년 9월 17일 접속

Stockhem, Michel. "Ysaÿe, Eugène(-Auguste)." *Grove Music Online.* 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030732. 2021년 9월 17일 접속

Stowell, Robin. "Portamento (ii)." *Grove Music Online*. 2001; http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053856. 2021년 11월 1일 접속

# Abstract

# Analysis and Interpretation for Performer of E. Ysaÿe's Sonata for Solo Violin Op. 27 No. 1



Jimin Kim

Department of Music, Violin

The Graduate School

Seoul National University



This thesis presents an analytical research on 《Sonata for Solo Violin Op. 27 No. 1 in G Minor》 by Eugène Auguste Ysaÿe(1858 - 1931), a Belgian violinist, conductor, and composer. The author of thesis performed this piece at master's degree recital at the Seoul University Department of Music in the spring semester of 2021. By conducting a more profound analysis of the piece, the author set out to propose more detailed interpretation for other performers to play it in accordance with the composer's intention.

Ysaÿe rose to distinction in Europe and the United States as a violinist that made splendid and intense sound but he never made it

big as a composer. Keeping his huge attachment to the works of Johann Sebastian Bach(1685-1750) throughout his life, he was deeply touched by Bach's *Sonatas for Solo Violin* played by the violinist Joseph Szigeti(1892 - 1973) in 1923 and decided to write a sonata for solo violin to continue the tradition of Bach's sonatas for solo violin. It took him only one day to complete the sketch of six sonatas. Each of the sonatas was dedicated to six virtuosos of his time including Szigeti. The play styles of these violinists were applied to their dedicated pieces, which were played in different play techniques.

Ysaÿe's 《Sonata for Solo Violin No. 1》 dedicated to Szigeti is in G Minor, same as Bach's 《Sonata for Solo Violin No. 1》. It consists of four movements in Bach's *sonata de chiesa* form of slow-fast-slow-fast with a fugue movement.

Putting an emphasis on being true to the piece, Szigeti played most of the notes clearly and used the portamento technique for the main melodies when playing Bach's 《Sonatas for Solo Violin》. Adopting different chord play styles for different movements, he emphasized the main melodies by broken chords in a slow movement and played all the chords at once in a fugue movement to make sure that every part was heard clearly. In general, His play styles were applied to Ysaÿe's 《Sonata for Solo Violin No. 1》, being presented in musical symbols or finger numbers.

Ysaÿe's 《Sonata for Solo Violin No. 1》 is not played as much as his other sonatas for solo violin, and there is a lack of previous research on it. The present study conducted a theoretical analysis of

the piece and compared Bach's Sonatas for Solo Violin and Szigeti's play styles of Bach works both of which made a huge contribution to the composition of the piece, promoting its understanding and proposing play directions true to it.

keywords : Eugène Auguste Ysaÿe, Sonata for Solo Violin,
Johann Sebastian Bach, Joseph Szigeti
*Student Number* : 2020-26394