

임 경 원 교수지도
석사학위 청구논문

바이올린 활의 변천과정과 시대에
따른 운궁법에 대한 고찰

2006

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이혜리

바이올린 활의 변천과정과 시대에
따른 운궁법에 대한 고찰

임 경 원 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이혜리

인 준 서

이혜리의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

바이올린은 16세기 초 이탈리아에서 만들어진 음향적으로 가장 완벽한 악기 가운데 하나로서 주법이나 음질에 있어 끊임없이 연구, 발전되어져 왔다. 그 결과 지금은 그 기능에 있어서도 독주 악기뿐만 아니라 앙상블, 심포니 등의 기악 음악 전 반에 걸쳐서 확고한 위치를 차지하고 있다. 이와 같이 바이올린이 주요 악기로서 역할을 담당하게 된 배경은 바로크 시대의 여러 바이올린 제작자들에 의해 악기가 발전하게 되고, 이를 토대로 다양한 연주기법이 시도된 점에서 찾을 수 있다. 그러나 무엇보다도 투르트(F. Tourte, 1747-1835)에 의해서 새롭게 개량된 활의 발전은 바이올린 연주기법 발전에 많은 영향을 주었으며, 활의 개량으로 인하여 기법은 더욱 다양하게 되었다.

바로크 시대 활 쓰기는 기본적인 주법만 사용하였으나 활이 탄력성이 크게 증가되어 여러 가지 콘트롤이 가능한 투르트의 활이 사용되기 시작하면서, 바로크 시대 활에서 쓰인 기본적인 주법이 변형되거나, 여기에 여러 가지 다양한 주법이 첨가되었다. 이렇듯 활의 변천과정과 발전에 따라 운궁법이 변화되었다.

본 논문은 바이올린의 활의 구조와 함께 활의 변천사를 고찰 하여, 바로크 시대와 투르트 시대의 바이올린 활의 특징과 음악적 차이를 비교하여 살펴 보게 될 것이며 이와 같은 활의 변천과정에 의한 운궁법의 변화와 차이점에 대하여 알아보았다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 바이올린의 활의 구조 및 변천과정	
1. 바이올린 활의 구조 및 특성	
1) 활의 구조	3
2) 활의 특성	4
2. 바이올린 활의 변천과정	
1) 기원 - 바로크 시대의 활	8
2) 투르트 이후의 활	13
3. 활 쥐는 방법	
1) 바로크 시대의 활 쥐는 방법	18
2) 1750년 이후의 활 쥐는 방법	2
III. 바로크 시대 음악의 특징과 바로크 활에 따른 운궁법	
1. 음악적 특징	23
2. 운궁법	26

IV. 투르티이후(고전주의·낭만주의)음악의 특징과 투르티 이후 활에 따 른 운궁법	
1. 고전주의·낭만주의 음악의 특징	
1) 고전주의 음악적 특징	31
2) 낭만주의 음악적 특징	34
2. 운궁법	37
V. 결론	47

참고문헌

ABSTRACT

그림 목차

<그림 1> 활의 구조	3
<그림 2> 바로크 시대의 활	4
<그림 3> 바이올린 활의 변천과정	11
<그림 4> 투르트의 활	41
<그림 5> 현대의 frog	51
<그림 6> 루포의 활	61
<그림 7> 활 잡는 손가락의 위치	81
<그림 8> 바로크식 활 잡는 법	91
<그림 9> 독일식(좌) 과 현대식(우)	12

악보 목차

<악보 1> Mozart, Concert in G Major No.3, 2악장 마디 32~33	7 2
<악보 2> Mozart, Concert in G Major No.3, 3악장 마디 77~79	9 2
<악보 3> Vivaldi, Concerto in a minor No.6, 3악장 마디 50~53	9 2
<악보 4> Bach, Sonata fuga Allegro, 마디 1~3	9 2
<악보 5> 코드 (Chords)	0 3
<악보 6> Saint-Saëns, Concerto in b minor No.3, 3악장 마디 44~47 ...8...	3
<악보 7> Saint-Saëns, Concerto in b minor No.3, 3악장 마디 39~40 ...9...	3
<악보 8> Prokofiev, Concerto No.2, 1악장 마디 87~89	0 4
<악보 9> Vieuxtemps, Concerto No.4, 3악장 마디 87~89	0 4
<악보 10> Paganini, 24 Caprices, 21번 마디 18~19	1 4
<악보 11> Vieuxtemps, Concerto No.4, 3악장 마디 104~106	2 4
<악보 12> Saint-Saëns, Havanaise Op.83, 마디 84~85	2 4
<악보 13> Saint-Saëns, Havanaise Op.83, 마디 181~184	3 4
<악보 14> 트레몰로 (Tremolo)	4 4
<악보 15> 코드 (Chords)	5 4

I . 서론

유사 이래로 여러 가지 악기가 완성되었으나, 그 중에 물리적인 음향 법칙으로 보거나 형태적인 완성으로 보거나 바이올린만큼 완벽한 악기를 찾기란 쉬운 일이 아니다. 외부의 곡선 하나에도 음향 원리가 반영되어 있으며 길이와 두께, 휘어진 각도까지도 이유 없이 만들어지지 않은 것이 바로 바이올린이다.

바이올린이 이와 같은 원리와 모습을 갖게 된 것이 누구의 손에 의해서인지는 정확하게 밝혀진 것은 없으나 최초의 바이올린은 갈릴레이(V. Galilei, 1520-1591)의 기록에 의하면 1568년 나폴리에서 만들어졌다고 하며 1562년 베리오가 그린 뒤포프뤼카르(G. Duiffoprugcar, 1514-1571)의 악기 공장에는 바이올린이 비올라와 함께 그려져 있다고 한다.

바이올린에 있어서 활은 궁현악기의 현에 음 진동을 주어 소리를 내는 것으로서 최초의 활은 화살을 쏘는 활의 모습과 같이 반원형으로 되어 있으나 15세기에 처음으로 활대의 개량이 이루어지고 점차 직선 형태의 활대가 사용되었으며 1780년경에 프랑스의 활 제작자인 투르트(F. Tourte, 1747-1835)에 의해 새롭게 개량된 활의 발전으로 인해 바이올린 연주 기법이 매우 다양하게 되었다.

본 논문에서는 바이올린과 활의 변천 과정에 대해 알아보고 바이올린의 많은 주법 중 운궁법을 습득하여 바이올린의 연주 기능 향상에 도움이 될 수 있는 자료를 제공하는데 목적이 있으며 구체적인 연구 목적은 다음과 같다.

- 1) 바이올린 활의 구조와 함께 변천사를 고찰하여, 바로크와 투르트 이후 시대의 바이올린 활의 특징과 음악적 차이를 비교한다.
- 2) 활주법의 기본적 문제인 활 쥐는 방법을 나라별로 살펴본다.
- 3) 활의 변천과정을 통한 시대별 음악적 특징과 운궁법이 어떻게 변화되었는지 살펴보게 될 것이다.

Ⅱ. 바이올린 활의 구조 및 변천과정

1. 바이올린 활의 구조 및 특성

1) 활의 구조

바이올린은 크게 두 부분으로 활대(stick)와 활털(hair)로 구성되어 있으며, 활대에 활 털을 팽팽하게 연결시키는 장치로서 활의 아래 부분에 위치한 frog와 활의 위 부분에는 활 털을 고정시키는 head, 그리고 활 털을 조정하는 활털 죄기 나사(screw-button)가 가장 아래 부분에 위치하고 있다. 이 활 털에 송진을 문질러서 줄을 마찰하여 음을 내는 것이다. 활을 사용할 때는 활털 죄기 나사(screw)를 조이는데 너무 팽팽하지 않도록 하고, 활 털의 탄력을 이용하여 긁는다.



<그림 1> 활의 구조

2) 활의 특성

대부분의 활은 브라질에서 생산된, 포르투갈어로 pao brazil이라 불리우는, 붉은색 염료를 생산하는데 쓰이던 나무인 pernambuco나무로 만들어진다. 이것 이외에도 다른 나무들이 활 제작에 사용되었다. 예를 들면 사목(蛇木, Snakewood)¹⁾는 주로 바로크 시대의 활에 적용되었고, 바로크 양식에서 현대의 활로 변천하는 과정에서 경목(硬木, ironwood)²⁾를 사용하여 활을 제작하기도 하였다. 실제로 이것은 여러 가지 열대의 단단한 목재들에 속하는 일반적인 범주에 속하는 나무들로 오늘날에도 여러 가지 다양한 이름으로 불리워지고 있다. 가격이 저렴한 활들은 보통의 브라질산 나무로 만들어져서 그것이 pernambuco 나무와 관계가 있다곤 하지만, 가격이 저렴한 활을 만들 때 쓰인다.

활 제작시 목재를 선택함에 있어서 가장 첫번째로 보는 것은 무게이다. 만일 활 제작을 하는 나무판들이 모두 비슷하게 잘리면 그 무게의 차이를 지각할 수 있으며 무게가 가장 무거운 것은 가장 밀집한 목재이다. 그리고 목재 선정에 있어서 중요한 2개의 표준들은 밀도(density)와 선장(linerity)이다. 만일 목재가 비교적 곧으면, 그것은 나무판(board)를 활대(stick)으로 만들 만한 가치가 있고 목재의 방향은 목재가 얼마나 똑바로 성장했느냐에 따라 정해진다.

탄성은 막대를 구부렸을 때 최초의 상태로 돌아오는 것으로 정의되어지며 주어진 활의 탄성은 각 개개의 섬유의 길이에 의존하여 나타나게 된다.

바이올린 활에 사용되어지는 활 털은 주로 말 털을 사용하는데 이것은 매

1) 기아나와 브라질 북부 원산이다. 목재는 매우 단단하고 아름다운 반점이 있으며 갈색 바탕에 뱀 껍질 같은 검은 무늬가 있기 때문에 사목이라고 한다. 지팡이의 재료로 이용하며 장식용으로 쓴다

2) 경질 목재-흑단 같은 나무

우 하얗고 부드러워야 한다. 활 털의 구조가 불규칙 할 경우 이것으로 인해 잡음이 생기게 된다. 완벽하게 하얀 털은 거의 없기 때문에 표백을 해서 사용하게 된다. 아주 좋은 활 털은 밝은 베이지색에서 버터 색깔을 가진다. 활 털은 털이 희고 적당한 두께를 가진 시베리아산 말의 말총이 가장 질이 좋다고 알려져 있다.³⁾

말총은 대략 0.4mm 정도의 굵기를 가지며 이것은 케라틴(kerattin)이라고 불리는 단백질이 죽어서 변한 세포들로 구성되어 있다. 활에 사용되어지는 털의 양은 제작자의 스타일에 따라 결정되어지나 대략 바이올린은 150개, 비올라는 175개, 첼로는 175-200개 정도로 구성되어지며 각 활마다 가지고 있는 head와 frog의 격자에 맞는 size와 털의 양을 견딜 수 있느냐에 따라 다양해진다. 좋은 활 털은 각각의 털이 0.3kg 무게의 장력에 견딜 수 있어야 하고 끊어지기 전까지 본래 길이의 20%가 늘어나야 한다.⁴⁾ 말총 다발은 활 끝 쪽 장부에 끼어지고 아래쪽에는 상아나 단단한 나무(흑단)로 만들어지는 frog가 끼워져 있으며 이 frog는 활털 을 고정시키고 나사로 털의 장력을 조정하는 기능을 한다.

일반적으로 활에서 무게의 중요성이 과대평가 되는 경향이 있는데, 이것은 활의 무게가 몇 그램이 되는지 측정하기 쉽기 때문이다. 그러나 바이올린을 연주하는데 있어서 무게보다는 밸런스가 더 중요하다. 그러나 , 밸런스는 측정하기가 어렵다. 활을 쥔 상태에서 무게 중심에서 둘째손가락을 올려놓고 손가락이 가운데와 frog 사이의 거리로 밸런스를 측정하였다.

3) Paolo Peterlongo, *The violin* (New York: Talinger,1979), P. 65.

4) David. D. Boyden, "Bow : c1650-1750", ed. Stanly Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols (Washington: Macmillan, 1980), III, p. 130.

<표 1> 여러 악기의 무게와 밸런스 포인트

Instrument	Weight(gr)	Balance Point(cm)
Violin	56-65	17-22
Viola	66-76	16-20.5
Cello	76-85	15-19
Bass	115-150	10-13.5

무거운 활은 큰 소리를 내지만 조작하기가 불편하다. 무게 중심이 tip 쪽으로 갈 때 즉, 활이 불안정 할 때 이런 경향이 강화된다. 너무 부드럽지 않다면 무거운 활 보다는 가벼운 활이 선호되는 경향이 있다. 다소 다루기 힘든 (무거운) 활의 이점은 쉽게 활이 움직이게 되는 방향을 따라갈 수 있으나 단점은 현 사이의 빠른 움직임에는 어렵다는 것이다. 활의 무게와 밸런스는 음질에 미치는 직접적인 효과는 작지만 연주 기법에서는 보다 중요한 역할을 한다. 어쨌든 무게와 밸런스의 조합이 활에서는 중요한 점이다.

좋은 활의 가져야하는 가장 중요한 특징은 다음과 같다.

- ① screw를 지나치게 조이지 않아도 활 털의 장력을 유지할 수 있는 능력
- ② 이 긴장을 유지하면서 무게의 가감 없이 유연함을 가질 수 있는 능력
- ③ frog와 head 가 평평한 표면에 있고 활에 tension이 없을 때 frog로부터 활의 길이의 2/3 정도에 좋은 모양의 camber 가 활의 tip이 오른쪽에 있어야 한다.

마지막으로 송진에 대하여 알아보면 송진(rosin)이 사용된 것은 이미 16세기경에 찰 현 악기에는 송진을 사용하는 것이 좋다는 문헌이 존재한다. 송진은 흔히 Rosin 이라고 부르거나 Colophony라는 이름으로도 불리는데 Colophony의 어원은 아마도 좋은 송진이 많이 나오던 소아사아 지역의 Colophon 지방의 이름에서 비롯되었다고 한다.⁵⁾

송진은 글자 그대로 소나무나 다른 침엽수의 천연 수지 로 소나무에서 나온 나무진은 끈적한 상태로 여러 가지 유기물의 혼합체이기 때문에 그대로 사용할 수 없고 테레빈(turpentine)이라고 부르는 나무 진 즉, 수지(resin)를 끓이면 테레빈은 증발하고 솔 바닥에 식으면 딱딱하게 굳는 반투명의 고체가 남아 이것이 악기에 사용하는 송진의 주원료가 된다. 이렇게 남은 송진 고체는 그대로 악기용 송진으로 사용하는 경우는 거의 없고 송진의 색이나 굳기, 접착성을 악기연주에 적합하게 저장하기 위해 약간의 특별한 재료를 첨가하게 된다.

베이스 송진의 종류는 많은 경우 회사마다 무른 것, 중간, 단단한 것의 세 종류를 만들고 있으며 대표적인 것으로 밝은색 송진은 경도가 높고 활이 붙는 맛이 조금 덜 하며 가루가 많이 날리고 주로 습도나 기온이 높을 때 사용하면 좋다. 반면에 어두운색 송진은 상당히 무른 편이며 끈끈한 정도가 높으며 가루가 적게 날리고 주로 춥고 건조한 기후에서 사용한다.

5) Heather K. Scott, " Rosin Decoded ", *String Magazine* (San Anselmo, CA , USA : String Letter Publishing, Inc., 2004), NO. 115.

2. 바이올린 활의 변천 과정

1) 기원 - 바로크 시대의 활

찰현 악기의 현에 음 진동을 주는 중요한 역할을 하는 활은 초기에 현을 뜯거나 때리거나 마찰시키는 일종의 막대들이 활처럼 사용되었다. 현악기에 활이 사용된 것은 10세기 무렵으로서, 그 당시 이슬람과 비잔틴 제국에 널리 알려져 있었으며, 스페인과 비잔티움을 거쳐 11세기에 이르러서야 유럽에 소개되었다.⁶⁾

기원전으로부터 약 1600년까지의 활은 형태적 다양함에도 불구하고 말 털이나 줄 같은 재료로서 이루어진 활 털은 활 모양으로 구부러진 대나무나 탄력성이 좋은 나무의 끝에 매여 사냥에 쓰이는 활처럼 항상 가운데가 볼록한 특징을 지니고 있었다. 활대는 근대적인 활에 비해 훨씬 약했으므로 털을 팽팽하게 잡아당기지 못했고, 활 털은 활대에 직접적으로 부착되어 장력을 조절할 수 없었다.

10세기 말경에는 심하게 구부러진 활들로부터 활 털이 거의 나무에 닿는 편편한 활에 이르기까지 매우 다양한 형태였으며 초기의 활은 활 털과 막대의 길이가 거의 비슷하였다. 중세 말엽에 이르러, 활대의 길이는 50-80cm로 점차 길어지고 완만한 곡선의 활이 나타났으며 연주가는 활대뿐만 아니라 활 털까지 붙잡아서 손가락으로 털을 눌러 활의 장력을 다양하게 조절할 수 있었다.

13세기 초반에는 다양한 형태를 가진 뿔(horn) 모양의 frog와 head를 만듦으로서 활 털을 활대에서 떨어져 부착시키는 것이 가능하게 되어 털과

6) David D. Boyden, et al., *Violin Family* (London : Macmillian Press Ltd.,1989), p.199.

활대를 보존할 수 있었다.⁷⁾

14세기에서 활은 일반적으로 더 큰 압력과 힘찬 활 쓰기를 하기 위해 주먹으로 짊어쥐어서 잡았으나 중세 말에 이르면서 손가락 끝으로만 쥐게 되었다.

1511년, 비르둥 (S.Virdung, 1465-?)의 「악기 도설 (Musica getuscht und angezogen)」의 삽화를 보면 중요한 활의 개량이 이루어졌음을 알 수 있다.⁸⁾ 즉, 활의 아래쪽 활대가 볼록해져서 잡기 편하게 털과 활대 사이에 간격을 주어서 이전보다 활을 오래 쓸 수 있게 되었다. 활대의 위 부분은 가늘게 되어 있어서 1600-1750년 동안 이 활의 특징을 이루는 꼬치 모양을 예고하고 있다. 15-16세기 활들의 주요 특징은 반원으로 된 활과 편편하게 퍼진 활, 그리고 고정되어진 frog였다.

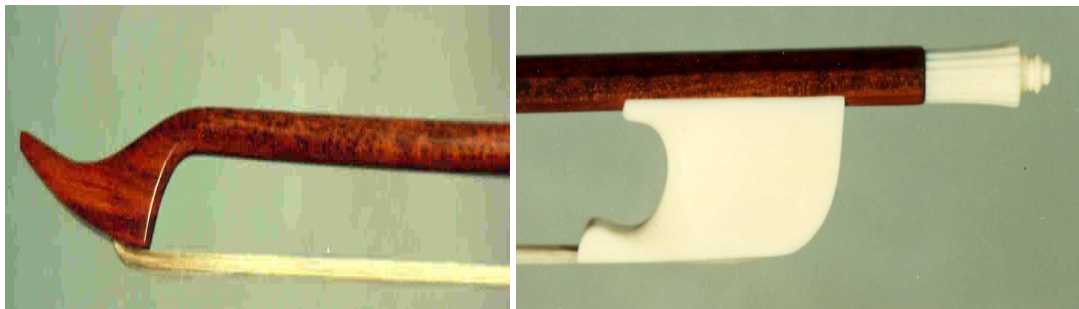
프라이토리우스 (M. Praetorius, 1571-1621)의 「Syntagma Musicum」에 서술된 활의 길이를 보면, 프랑스 활은 약 25.5 inch로 경쾌한 리듬의 춤곡에 사용되었으며 이탈리아 활은 전체 길이에서 19inch가 연주되는 활 털의 길이로 Sonata와 같은 무게 있는 음악에 사용되었다.⁹⁾

바로크 시대의 활의 외형적인 특징은 활대의 곡선이 활대에 대해서 바깥쪽으로 나 있다는 점이다. 즉, 활 털을 기준으로 할 때 볼록한 모양을 이루고 있는 것으로 현대의 오목하고 무거운 활대보다는 훨씬 가벼웠고 활 털 수는 80-100개 정도로 활 털을 조이거나 푸는 나사가 없었기 때문에 적은 장력으로 고정되어 있어 연주자가 활대를 줄에 붙이고 압력을 가할 수 있는 현대의 활에 비해 휘기 쉽고 부러지기도 쉬었다.

7) David D. Boyden, *Violin Family*, op. cit. p.199.

8) M. Pincherle, 대한음악저작권학회 역, 「바이올린 음악의 역사(Le Violin)」(서울: 삼호출판사, 1989), p.16-17.

9) Michael Praetorius (1571-1621) : 독일의 작곡가, 저술가, Choral 편곡에서 업적이 뛰어나며 특히 1615-1619년에 쓰여진 <Syntagma Musicum>이 유명하다



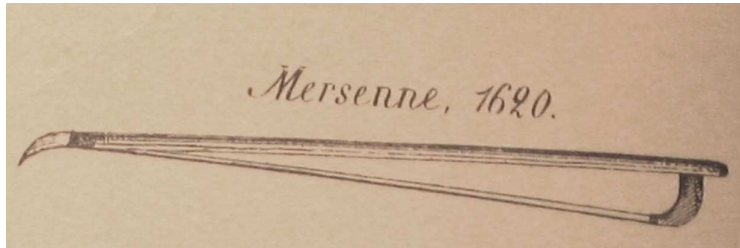
<그림 2> 바로크 시대의 활

또한 현대의 활보다 길이가 짧고 가벼웠으며 폭이 좁은 활 털 ribbon을 사용하여 장력을 덜 받게 됨으로써 피아니시모(PP)를 낼 수 있었다. 당시 활이 가지고 있던 다른 특징 중의 하나는 오늘날의 활처럼 활 털과 활대가 만나는 head의 장치가 뚜렷하지 않아서 이로 인해 활의 균형점이 플러그 가까운 지점에 있었기 때문에 탄성과 무게의 결핍으로 인해 윗 활 1/3부분에선 자연적으로 푹푹 끊어지는 소리가 났다.¹⁰⁾

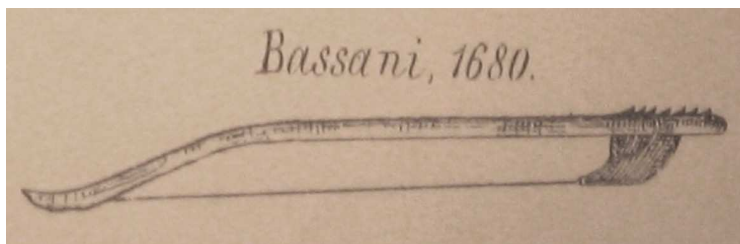
<그림3>에서 메르센 (M. Mersenne, 1588-1648)의 활에 뿔 모양의 frog는 1620년경에 제작된 활로 활 털의 길이가 약 35cm으로 바이올린의 몸과 같은 길이였다.

10) 최지선, 「바이올린 활의 변천과정과 주법에 대한 고찰」 석사학위논문 (서울 : 경희대학교, 1992), p. 8.

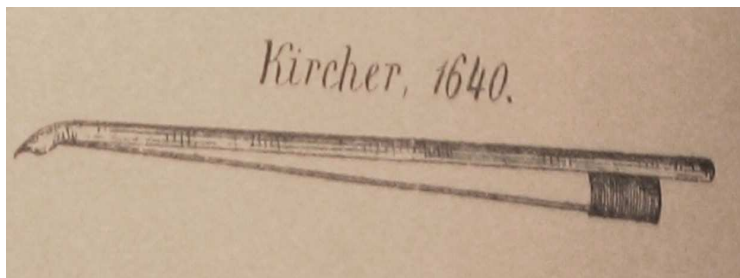
1680년 바사니 (G. Bassani, 1657-1716)의 활은 활의 탄력을 조정하기 위하여 철사 고리를 톱니 모양의 갈고리에 걸 수 있게 만들었는데 이러한 장치는 오늘날의 나사 장치로 교체되었다.



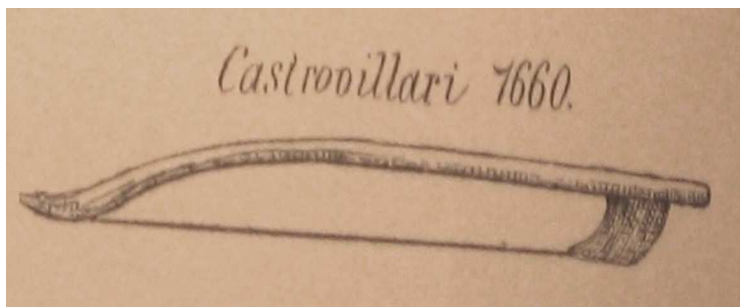
<Mersenne, 1620 >



< Bassani, 1680 >



< Kircher, 1640 >



<Castroillari, 1660>

<그림 3>바이올린 활의 변천과정

코렐리(A. Corelli, 1653-1713)의 활은 짧고 딱딱하여 탄력성이 없는 반면에 1730년경에 타르티니(G. Tartini, 1692-1770)는 가벼운 나무를 이용하여 막대의 아래 부분을 쥐기 쉽게 홈을 팠고, head는 더 짧으나 활대는 더 길어진 탄력 있는 직선의 활을 고안했다.

근대 활로의 변화 과정은 활 제작자들이 불룩한 활의 형태를 벗어나거나 또는 오목한 활대를 선호하여 활대를 직선으로 만들게 된 크라머의 활에서 변화가 일어났다. 크라머 활은 과도기적인 유형으로서, 'battle-axe' head(도끼날 모양)와 우아하고 섬세한 frog, 그리고 약간 오목하고 적당한 길이의 활대로 구성되어 있었다.

17세기 말과 18세기 초 동안, 특히 이탈리아와 1720년부터는 프랑스에서 활은 점차 길어지고 직선이 되었으나 독일에서는 가운데가 불룩한 활이 계속 사용되었다.

1776년 호킨스(J. Hawkins, 1719-1789)가 서술한 「A General History of the Science and Practice of Music」에 의하면 "1720년 소나타 연주에 사용된 활의 길이는 24inch였고, 이것은 일반적인 활 길이보다 짧은 것이었으며 18세기 후기에 활의 전체 길이가 약 28inch길이가로 Sonata 활로 불려 졌다"고 한다.¹¹⁾

활 제작자들은 1650년 이후에 point로부터 간격을 두고 활 털을 활 끝에 고정시키는 head가 개발되었다. 아래쪽 끝의 frog는 뿔(horn)과 같은 모양이었으며 이러한 형태는 16세기부터 17세기 초까지 계속해서 사용되었다. 초기의 이 frog는 일정한 장력에 활털이 고정된 형태였다. 다른 형태

11) David D. Boyden, *The History of Violin Playing From Its Origin to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music* (London : Oxford Univ Pr, 1990), p. 235.

의 frog는 활대위의 칼로 눈금을 새긴 위치에 frog를 끼움으로써 frog자체는 이동할 수 있었으나 1700년 이후에는 쓰이지 않게 되었다.

1694년에 이르러 근대의 활대의 가장 끝부분에 위치한 활털 죄기 나사(screw-button)를 갖춘 frog가 사용되면서 움직이는 것이 자유로워지고, 이로 인해 연주자가 좀 더 섬세한 활을 이용하여 음색(tone)의 다양함과 가능한 dynamics까지 넓은 영역을 표현할 수 있게 되었다.

1750년 이전의 가장 좋은 활은 현대의 활(평균무게 56gm)보다 훨씬 가벼웠으며 손잡이 가까이에 무게 중심이 있어서 일반적으로 휘기 쉬었다.

2) 투르트 이후의 활

바로크 말기에 이르러 violin 음악은 급속도로 발전하였으며 활의 모양은 1750년경부터 1785년 사이에 투르트는 활을 제작하는데 성공하여 당대의 활이 전형이 되었고, 세부적으로 몇 군데의 수정이 가해져 현재 까지 지속되고 있다.¹²⁾

투르트의 활은 활대의 충분한 탄력으로 활의 무게가 감소되고 head와 frog 사이의 중간부분에 활 털이 거의 닿도록 가운데가 오목한 모양으로 안으로 굽어진 활대와 더 높고 중량감 있는 head를 포함하여 과도기적 활들의 혁신 점을 중요하게 결합하였다.

페티스 (F. J. Fetis, 1784-1871)에 의하면 투르트는 비오티(G. B. Viotti, 1755-1824)의 의견을 참고로 하여 활대의 길이를 74-75cm으로 결정하였으며, 활 털과 활대 사이의 높이를 일정하게 하여 연주도중 활 털로 인해 활대가 상하는 일이 없게 하였다. 활 털의 길이는 65cm이며

12) Will Apel, *Harvard Dictionary Of Music*, 2nd Ed. (London : Heinemann Educational Books, 1970) , p.102.

frog로부터 19cm되는 위치에 활의 무게 중심을 두기 위하여 frog에 금속 장식을 붙였다. 바이올린 활의 무게는 약 56그램 이었다.

투르트의 활대는 항상 pernambuco 나무를 사용했고 둥근 모양이나 8각형 모양의 형태를 취했으며 , frog부터 head에 이르면 약간 가늘어졌다. 그는 활대를 나무의 결에 따라 깎은 후 전체를 가열해서 곡선으로 구부렸다. 활 털을 묶는 리본은 약 1cm으로 넓어졌고 활 털의 수는 중량에 따라서 150-200개를 사용했다.

활 털의 다발에서 빠지는 것을 막고 편편하게 만들어 주기 위해 은으로 만든 고리를 frog에 끼워서 활 털이 리본 속에서 골고루 퍼지도록 했다. 활 털은 췌기를 박아서 고정시킨 뒤에 은테로부터 frog 끝의 표면은 자개로 감쌌다.¹³⁾

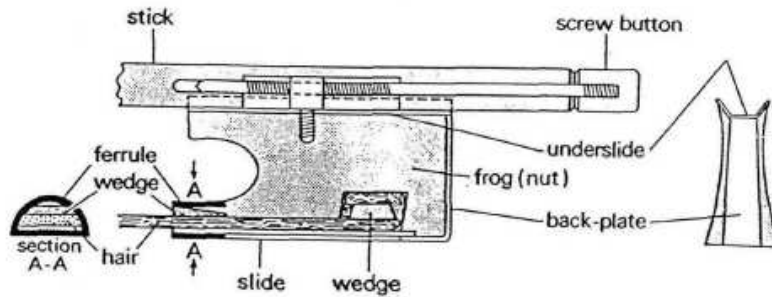


<그림 4> 투르트의 활

이 시대의 특징인 hatchet head(손도끼모양의 head)는 Pick head(끝이 뾰족한 모양의 head)보다 크고 무거웠으므로 금속을 frog에 박아 새겨 넣는 이른바 상감세공으로 frog의 무게를 가중시켰는데 그 결과 활의 균형 점은 옛 활보다 point 쪽 (frog에서 19-20cm)으로 더 올라갔다. 결과적

13) Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the violin*, (New York: Da capo Press, 1966), p.118.

으로 소리가 끊어지지 않고 계속 연결되는 레가토 연주에 더 적합하고 편하며, 또한 다양한 활 쓰기를 할 수 있는 활의 되었다.



<그림 5> 현대의 frog

투르트와 그의 제자들은 가장 좋은 활을 만들 때 frog에는 상아대신 대모각(거북이 껍질 : tortoise-shell)을, 그리고 뒤판(back plate-그림 5 참조)과 조이기 나사(screw button)에는 금을 사용하였으며 head의 표면은 자개등과 같은 귀한 재료들을 사용하여 장식했다.

투르트가 만든 나무로 된 frog표면은 쉽게 마모되기 쉬웠는데, 후에 루포(N. Lupot, 1774-1837)은 이와 같은 단점을 보완하기 위해 활대가 마찰로부터 마멸되는 것을 최소화하기 위해 활대와 접촉하게 되는 frog 안쪽에 금속조각(under slide-그림 5, 6 참조)을 부착하여 기능적인 중요성을 부가시켰다.

투르트 이후 세계 여러 나라에서는 수많은 활 제작자들이 탄생하였다. 이들은 투르트의 모델을 충실하게 지키는 반면 활대를 약 1cm 정도 짧게 만드는 경향이 있다. 이렇게 완성된 근대적인 활에 의해서 악기의 표현력은 풍부해졌고 여러 가지 다양하고 세분화된 운궁법이 생겨나게 되었다.



<그림 6> 루포의 활

바로크 시대의 활과 투르트 활을 비교해보면

가) 바로크 활의 장 · 단점.

- ① 가볍고 짧아 운동량은 작지만 균형과 공명의 뛰어난 투르트 활과 비슷하다. 균형점은 frog의 아래쪽에 있고 head도 근대 활보다 가벼우며 덜 무겁다.
- ② 위 활의 1/3 부분에서 각 활을 사용하는 음의 분절은 투르트 활보다 뛰어났다. 또 튀기지(bouncing) 않고도 임의대로 내며 16분 음표 악절 (passage)과 플라잉 스타카토(flying staccato)를 화려하게 연주하는 데에도 어려움이 없다.
- ③ 활 털의 탄력성으로 투르트 활보다 3중음(triple stops)을 내기는 쉽지만 frog에서 강한 마르텔라토(martellato)의 코드(chord)를 연주할 때는 압력을 증가하여 소리를 내야한다 . 또 가볍고 짧으며, 좁은 활 털을 사용했기 때문에 투르트 활보다 노래하는 악절(Singng Phrase)을 연주하기는 어렵다.

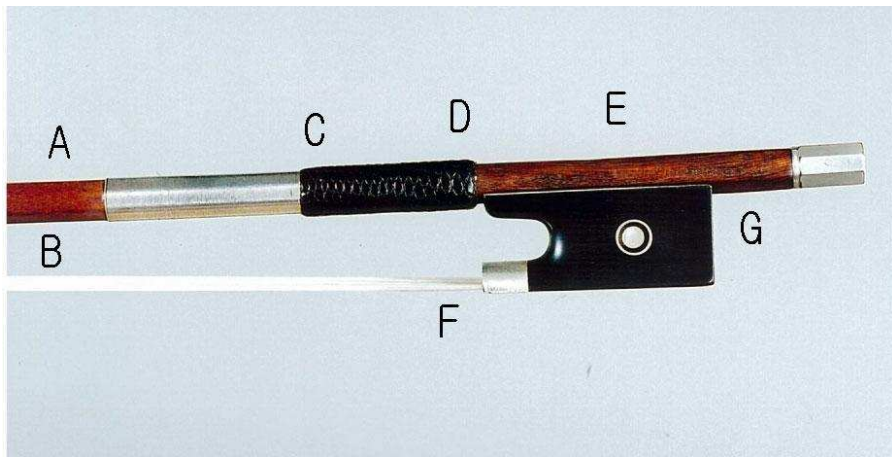
나) 투르트 활의 장·단점

- ① 활대의 길이가 길고 탄력성이 크며 줄에 얹어지는 무게가 작기 때문에 실제 소리의 크기는 투르트 활의 음량이 더 크다. Frog의 활 털에 ferrule (그림 5 참조)을 고정했기 때문에 활 털을 획일적으로 평평하게 할 수 있어 고른 소리를 낼 수 있다.
- ② 자연스럽게 명확한 분절 보다는 긴 활 stroke을 사용하여 큰소리의 노래하는 악절을 지속시킬 수 있다. 즉, 멜로디의 노래 하는 듯한 선 (Cantabile line)을 길게 연주하는데 유리하다. 운동 방법에 있어 직선운동을 하는 투르트 활이 곡선 운동을 하는 바로크 활보다 빠른 속도의 활 쓰기를 할 수 있었으므로 큰소리의 빠른 이동이 가능하다.
- ③ 투르트 활의 크고 목쉰 소리 (throaty)나 감미로운 음색보다 바로크 시대의 활은 맑고 투명한 음색을 낼 수 있었다.

3. 활 쥐는 방법

1) 바로크 시대의 활 쥐는 방법

활 쥐는 방법은 바로크 시대 이전 프랑스식과 이탈리아식 두 가지 주류가 계속되었는데 18세기에 이르러 비로소 구체적인 활 쥐는 방식이 나타났다.



<그림 7> 활 잡는 손가락의 위치

이탈리아식은 <그림 7>에서 A에 네 손가락을 올려놓고 B아래에는 엄지를 얹음으로서 활의 길이의 3/4에서 활을 쥐는 것이다.

‘이탈리아’식의 활 쥐는 법은 긴 활을 이용하며 기교적인 곡에 적합하였는데, 주로 소나타 연주에 사용되었다. 이 방식은 팔, 팔꿈치, 손목이 아주 자유롭게 이루어 있어서 가볍고 분절된 활 쓰기에 적합하며, 1600년 직후 이탈리아에서 소나타 연주자들에 의해서 채택되었고, 1650년 이후에는 많은 인기를 얻었다.

프랑스식은 frog쪽에서 활을 쥐는데 1, 2, 3, 지는 C. D. E 의 막대 쪽

에 올려놓고 엄지는 활털 의 F밑에, 4지는 G활 막대 쪽에 올려놓는다.

‘프랑스 ‘식의 활 쥐는 법은 16세기 동안 그리고 적어도 17세기 중반까지 모든 국가들에 의해서 짧은 활을 이용하여 춤곡을 연주하는데 사용되었는데, 춤곡에서 요구되는 리듬과 활 굿기를 위해서는 매우 효과적이었다. 그리고 독일식 활 쥐는 방식은 앞의 두 방식에 비해 약간의 차이점을 보이는데 1지와 4지는 활대에서 떼는 대신 2지와 3지는 좀 더 확고하게 쥐게 된다.

이태리 음악은 가볍고 섬세하며 경쾌하고 빠른 것을 요구했다. 독일 음악은 보다 내성적으로 템포는 느리고 음악은 때때로 코드를 연주하는 개개의 현악 연주자들에게 진실 된 화음을 생산하기를 요구했다.



<그림 8> 바로크식 활 잡는 법

이렇게 서로 다른 음악 스타일은 바이올린 활에도 반영되었다. 이태리 활

은 얇고 가벼우며 활 털은 상대적으로 강한 긴장도를 가졌고 반면에 독일 활은 좀 더 아치를 가지고 현의 긴장도는 상당히 느슨했다. 활은 잡는 주법 면에서 이태리식은 손목을 구부려서 가볍게 잡았으나 독일식은 활털 아래에 엄지를 위치하도록 하였다. 이런 방법으로 연주자는 자기 의지대로 활털의 긴장도를 강하거나 느슨하게 조절할 수 있었다. 활에 강한 긴장을 줄 때는 하나의 현에서 하나의 음을 연주할 때 사용되어 졌고, 반면에 활을 느슨하게 함으로써 두 개나 그 이상의 현을 동시에 연주하는 것이 허용되어졌다.

아치형의 독일식 활이 엄지손가락의 누르는 힘에 대한 바로크 시대의 문헌은 많이 나와 있으나 하나 예를 들자면 무파트(G. Muffat, 1653-1704)의 1698년에 기술한 저서에 의하면 “대부분의 독일 연주자들은 활을 질 때 활을 긴장시킬 때는 엄지를 이용해 활 털을 누르고 엄지를 떼어냄으로써 활 털을 느슨하게 하였다.” 고 한다.¹⁴⁾

정확한 독일식 활을 사용하는 독일 음악의 형성에는 몇 가지 중요한 효과가 있다. 현재의 몹시 빠른 템포에 적응되어 있는 연주자들에게 독일식 활을 사용함으로써 느리게 해 줄 것이다. 이태리식으로 활을 쥐었을 때 모든 효과를 사용할 수 있는 손목의 유연함 때문에 빠르고 쉽게 연주하는 것이 가능하다. 독일식으로 활을 쥐었을 때는 현의 아래에 엄지가 위치함으로 상대적으로 연주하는데 있어서 손목의 역할이 상대적으로 줄어든다. 이와 같

14) David K. Wilson, *Georg Muffat on Performance Practice : the texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik – A New Translation with Commentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), p. 33.

이 연주자는 자연스럽게 더 느린 박자들을 존중하기 위해 독일식 활 잡는 법에 의한 물리적인 제한에 의해 더 느린 박자의 대위법의 스타일 독일식 작곡을 반영하게 된다.

대체적으로 느슨한 긴장도를 가진 독일식 활을 사용하는 둘째 효과는 관중의 귀에 거슬리는 시끄럽고 더 강렬한 음악보다 좀 더 부드럽고 달콤한 음을 연주할 수 있다는 것이다. 이와 같은 방식은 절대적인 것은 아니었지만, 그 당시 음악적인 목적에 따라서 각각 다른 방식으로 가장 효과적으로 쓰인 것을 알 수 있다.

2) 1785년 이후의 활 쥐는 법

1800년경에 옛 프랑스식의 활 쥐는 법은 완전히 쇠퇴되며 이태리식 활 쥐는 법이 기초가 되었다. 엄지손가락은 frog를 잡고 활을 쥐는 힘과 견고함은 활대위의 집게손가락의 압력점(pressure point)과 엄지 그리고 다른 손가락 간의 간격에 의존한다.



<그림 9> 독일식(좌)과 현대식(우)

옛 독일식 활 쥐는 법은 활을 비교적 손끝으로 가볍게 쥐며 엄지는 둘째손가락과 셋째손가락 사이에 두고 집게손가락의 두 번째 관절 중앙 의로 활대를 누른다. 요하임 (J. Joachim, 1831-1907)¹⁵⁾의 방식은 집게손가락은 활대에 얽히게 하지 않으나 러시아식의 아우어 (L. Auer, 1845~1930)¹⁶⁾의 방식은 활대에 집게손가락을 밀어 넣어 손이 얽혀있는 모양을 하도록 했다.

18세기에는 오른팔을 몸 옆으로 비스듬히 하여 잡았고 19세기에는 더 몸 안쪽으로 밀착시켜 잡았으며, frog의 근처에서 활을 쓸 때는 손목을 높게 하고 팔꿈치는 가능한 한 몸 가까이에 낮게 하였다. 오늘날 쓰여 지는 방식으로는 가능한 팔꿈치를 몸으로부터 멀게 하여 편안하게 잡으며 frog에서 높은 손목은 수평자세로 바로 한다.

15) 요세프 요하임(Joachim. Joseph, 1831-1907) : 헝가리의 바이올리니스트, 작곡가, 지휘자. 바이올린에 턱과 어깨를 괴는 자세를 새로이 개발해내어 왼쪽 손을 최대한 자유롭게 움직이면서도 강력한 운궁법을 구사할 수 있도록 하였다.

16) 레오폴드 아우어(Leopold Auer, 1845-1930) : 러시아 학파의 가장 위대한 바이올린 교육자이자 연주자로 저서로는 < Violin Playing As I Teach It> 등이 있다.

Ⅲ. 바로크 시대 음악의 특징과 바로크 황에 따른 운궁법

1. 음악적 특징

16세기 말부터 17세기 중반까지의 음악을 바로크 음악이라 부른다. 르네상스 운동이 막을 내리면서부터가 근대음악이 시작되는 시기라고 할 수 있다. 그 당시의 예술은 르네상스 운동의 영향으로 인해 그리스, 로마의 형식미를 존중했었다. 16세기 말부터 예술은 지금까지의 형식미에서 벗어나 자유로운 표현을 존중하는 방향으로 나가게 되었다. 당연히 음악도 지금까지의 형식을 파괴한 것이 등장했다. 이 시기의 오페라나 기악곡도 음악을 자유롭게 표현한다는 의미에서 생겨난 것이다. 작곡이든 연주든 형식에 구애 받지 않고 편안하게 활동해야 한다는 생각이 만연했다. 바로크 시대 전의 예술을 진주에 비유하면 동그란 것이고, 바로크 예술은 제멋대로 생긴 일그러진 진주와 같다고 생각해서 'baroque'라는 어원이 '일그러진 진주'라는 포르투갈 어에서 유래되었다.

17세기의 유럽은 끊임없는 전쟁의 시기였다. 이 시대의 가장 뚜렷한 특징은 절대군주국의 성장이다. 또한 신세계의 식민지화로 르네상스에서 시작된 과학적 탐구가 절정에 이르렀다. 바로크 양식은 미술이건 건축이건 음악이건 주어진 공간을 활동과 움직임으로 가득 채운다. 미술에서는 색, 세부사항, 장식 등의 가능성을 확대시켰고, 음악에서는 르네상스의 리듬과 화성이 무시되고 새로운 양식이 창조되었다.

이런 점에서 바로크 시대는 기악음악의 전성기라 할 수 있다. 이 시기의

음악은 어느 시대보다도 더 웅변적이고, 자유로운 해석과 함께 표현력이 넘치는 연주를 강조 한다. 바로크 음악의 여러 주요한 경향 중에서도 기법적인 면을 고려한다면 다음과 같은 특성을 볼 수 있다.¹⁷⁾

첫째, 단순한 선율에 화음반주를 붙이는 모노디(Monody); 모노디란 ‘하나의 노래’ 라는 뜻으로서 한 사람의 성부와 바소 콘티누오(Basso continuo)의 반주로 이루어지는 독창곡을 뜻한다. 모노의 출현은 르네상스 시대의 다성 음악에서 수직화성적 단성음악으로의 전환이고, 다른 하나는 중세 교회선법으로부터 장·단조로의 전향이다. 또 바로크 오페라의 탄생을 가능하게 하였다.

둘째, 주어진 숫자 저음에 의해 화음을 보충하여 나가는 바소 콘티누오(Basso continuo); 바로크의 이상적인 음악(Sound Ideal)은 튼튼한 베이스 위에 흐르는 선율이 붙은 것으로써, 이 베이스와 자연스러운 화성을 이루는 것이었다. 이렇게 베이스를 강조한 형태를 두고 통주 저음(Through bass), 또는 지속저음(Basso continuo)이라 불렀다. 또한 베이스 음표 아래나 위에 화성의 성격을 숫자나 기호로 지시하기 때문에 숫자 붙은 베이스(Figured Bass)라고도 한다. 실제 연주에 있어서 한 사람이 주로 오르간이나 하프시코드로 화성적 반주를 하였고 다른 사람이 비올, 첼로, 바순 같은 저음역의 선율 악기로 그 화음들의 베이스 선율을 보강하였다. 이러한 바소 콘티누오는 대위법과 화성법에 관한 새로운 개념을 제시함으로써 장·단조성을 정착시키는데 크게 기여하였다. 따라서 이 지속저음은 음악이 대위법에서 화성음악으로, 선적 선율구조에서 화성적 구조로 넘어가는 다리 역할을 하였던 것이다.¹⁸⁾

17) 서세란, 「바로크시대 정적연주에 대한 고찰」 석사학위논문 (서울 : 숙명여자대학교, 2004), p.12.

셋째, 대조를 뜻하는 콘체르타토(Concertato); 콘체르타토라는 단어는 ‘경쟁하다’ 또는 ‘협동하다’ 를 의미하는 동사 ‘Concertare’에서 나왔다. 감정적 표현을 위한 무한한 자원이었던 여러 다른 소리의 대비에 작곡가들은 각자의 개성과 열정을 가지게 되고 접근하였다. 17세기에서 가장 중요한 요소였던 콘체르타토 양식은 바로 이 대비의 원칙에 의거한 것이다. 이러한 콘체르타토 양식에는 콘체르토 그룟소(Concerto Grosso)와 독주 콘체르토(Solo Concerto)가 있는데, 콘체르토 그룟소는 바로크 시대의 콘체르타토 양식을 대표하는 양식으로 합주 협주곡이라 불린다. 콘체르토 그룟소는 대조를 이루는 2개의 그룹(Group)을 사용하는 것이 특징이며, 2명이나 4명의 연주자로 이루어진 독주와 합주로 나뉘며, 독주 콘체르토는 바로크 시대에 마지막으로 발전한 형식으로 악기와 오케스트라를 위한 독주 콘체르토 형식이다. 이 형식은 바로크 시대가 끝날 무렵에는 3악장 형식을 표준으로 삼게 되었고, 각 악장의 빠름-느림-빠름의 진행 방식은 오늘날에 이르기까지 악곡 구성상의 형식으로 남게 되었다.

넷째, 선율과 리듬; 선율은 가사의 자연스런 리듬을 따르는 음악적 낭송을 요구하였고, 단순하지만 때때로 감정적인 표현이 필요할 때는 가수가 화려한 음악적 장식을 할 수 있었으며, 리듬은 일반적으로 단순하며 빠르기도 일정하였으나 화성의 급격한 변화는 선율적인 진행적 화성리듬에 의한 통주저음에 의해 야기되었다.

다섯째, 중세 교회선법으로부터 장·단조로의 조성체계 확립; 모노디 양식과 바흐 콘티누오의 출현은 장·단조의 조성 정착에 크게 기여하여, 후기 바로크 시대에 이르러 중세 교회선법으로부터 장조와 단조의 조성체계를 확립시켰다.

18) 김진균, 한국음악교재연구회 역, 「서양음악사」 (서울: 세광음악출판사, 1996), p. 393.

2. 운궁법

일반적으로 표준화되지 않았던 바로크시대의 활은 직선이거나 가운데가 바깥쪽으로 볼록한 활대를 자지고 있었다. 따라서 바깥쪽으로 활대가 볼록한 경우, 활 털이 활대에 고정되어 장력을 덜 받았으므로 모든 음은 활 쓰기의 시작되는 부분과 끝부분에서 작고 부드러운 음색을 낼 수 있었다. 그러나 바로크 시대의 활과 비교해서 투르트의 활 털은 움직일 수 있는 frog에 고정되어 큰 장력으로 조여지며 이 같은 장력들은 더 크고 강한 소리를 낼 수 있었다. 이는 가운데가 오목한 활대에 의해 가능했다.

바로크시대의 활들의 특징은 비레가토식(non-legato)의 활 쓰기로 이는 활이 자연적으로 똑똑 끊어지는 소리로 그 원인은 활의 균형 중심이 근대 활과 비교 하여 연주자의 손에 가까이 있었고, 활 head가 더 가벼웠기 때문이다. 또 다른 바로크시대의 활의 특징은 근대의 활보다 가볍고 길이가 짧았으며, 폭이 좁은 활털 리본을 사용하여 장력을 덜 받았으므로 피아니시모(pp)를 쉽게 낼 수 있었다. 그리고 활자체의 모양과 무게가 가벼워서 화음은 더욱 빠른 속도로 펼쳐지고 중복될 수 있었다. 이처럼 바로크시대의 활에서는 이 주법으로 인하여 빠른 음표들이 화려하고 쉬운 아티큘레이션(articulation)을 할 수 있었다.

활 쓰기(bowing)는 음의 길이 기본적인 성격, 음의 강약 뉘앙스, 그리고 다른 음들과의 연결방식에 의해서 결정된다. 활을 다루는 다양한 가능성은 활 쓰기의 다양한 형태를 낳았고, 모든 활 쓰기에는 전문적인 용어나 기보법 그리고 활 쓰기의 유형은 일반적으로 정해져있지 않았다. 이러한 용어들의 공통점은 연주자들에 의해서 사용되었으며, 기보법이 분명치 않을 때는 연주자들이 음악적 내용에 따라서 활 쓰기를 했다.

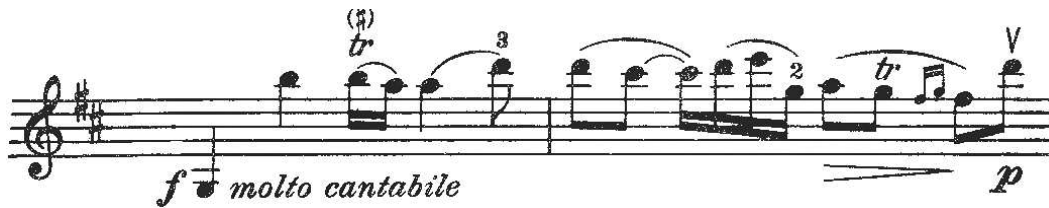
1) 운궁법의 유형

(1) 레가토(legato)

레가토는 음을 가장 부드럽게 이어서 소리 내는 주법으로 바로크시대의 음악에서는 칸타빌레(Cantabile)를 위해 꼭 필요했던 주법이다. 이 주법은 바로크 시대 활의 똑똑 끊어지는 성질 때문에 각각 음표를 슬러(slur)로 연결하여 연주하기도 하였다.

-악보 1-

<Mozart, Concert in G Major No.3, 2악장 32~33마디>



(2) 데타세(Détaché)

운궁악기에서는 음을 연결시킬 때 한음에 한활씩 긁는 주법을 데타세라 한다. 오늘날의 연주자들은 데타세를 하면서도 음을 잘 연결할 수가 있지만 바로크 시대의 활은 가벼운 헤드로 인해 똑똑 끊어지는 소리가 났다. 그래서 바로크시대의 데타세 개념은 레가토도 데타세도 아닌 중간의 것이라 할 수 있다.

(3) 스타카토(Staccato)

스타카토란 정상적인 레가토 효과보다 더 짧게 음과 음 사이를 끊고 보다 악센트를 주는 기분으로 한다. 바로크 시대의 등근 활은 음을 끊기 위해 활을 잡아당기면서 멈추더라도 활대의 탄성이 예민하게 적용하지 않기 때문에 깨끗하면서 초점이 있는 소리가 난다. 이것은 바로크음악의 알레그로(Allegro) 악장에 자주 적용되었다.

스타카토의 기보 법을 바로크 시대에는 짧은 수직선(') 또는 췌기 모양(▼)을 음표의 위 혹은 아래에 달아 지시했으며 스타카토의 뜻으로 점(•)을 사용하게 된 것은 레오폴드 모차르트(Leopold Mozart-1756)가 처음인 것으로 추정된다.

-악보 2-

<Mozart, Concert in G Major No.3, 3악장 77~79마디>



(4) 마르텔레(Martele)

바로크 시대의 활은 현대의 활이 만들어 낼 수 있는 강한 마르텔레를 낼 수 없으므로 오늘날과 다르게 사용되었다. 마르텔레 주법이 바로크 음악에서 사용된 것은 다이내믹이 피아니시모(pp)와 피아노(p)로 되어있는 부분

에서 기괴한 효과를 나타낼 때였다. 마르텔레 주법은 바로크 시대의 음악을 위해서는 적절하지 못하며 1750년 이후에야 본격적으로 나타난 주법이다.

-악보 3-

<Vivaldi, Concerto in a minor No.6, 3악장 50~53마디>



(5) 슬러(slur)

바로크 시대 전체의 특징인 슬러의 아티큘레이션은 더 많은 음표를 연결할 경우에도 기본이 된다. 이 시대의 슬러는 아주 기초적인 기술이었는데 특징적인 사실은 장식음의 연주와 마찬가지로 악보에 작곡가가 슬러 기호를 붙여주지 않더라도 연주자들이 알아서 음악에 맞는 슬러를 사용했다는 것이다.

-악보 4-

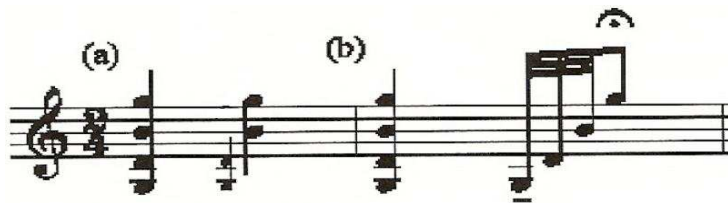
<Bach, Sonata fuga Alegro, 1~3마디>



(6) 코드(Chords)

그러나 바로크 시대의 활은 현재의 활보다 장력이 약해서 활 털이 줄 위에서 휘어져 모든 음을 감쌀 수 있으므로 잡음 없이 소리를 낼 수 있었다. 그러나 바로크 시대의 음악에서 다성 코드는 음을 모두 채워 넣는 것보다 맑고 깨끗한 음과 편안한 소리를 내는 것이 더 중요하게 여겨졌다. 따라서 악보에 적힌 대로 음 전체가 한꺼번에 소리 나는 것이 아니라 미끄러지는 아르페지오로 낮은 음부터 높은 음으로 음을 길게 끌어 소리를 냈다. 이때 중앙에 있는 음은 중심이 되어 계속해서 소리를 내게 된다. 이 주법은 초기 활에서 근대의 활보다 훨씬 더 용이했다.(악보 5)

-악보 5-



2. 투르트 이후(고전주의 · 낭만주의) 음악의 특징과 투르트 이후 활에 따른 운궁법

1. 고전주의 · 낭만주의 음악의 특징

1) 고전주의 음악적 특징

고전주의 시대는 보통 J.S. 바흐가 죽은 해인 1750년부터 베토벤이 세상을 떠나기까지(1827)인 1800년대의 중반으로 보고 있다. 고전주의는 예술에서 고대 그리스와 로마의 예술에 바탕을 둔 역사적 전통이나 미학적 태도를 말한다. 대체로 18세기 중엽부터 19세기 초에 걸친다. 고전파의 어원에 해당하는 라틴어의 ‘classicus’는 계급으로 분류할 수 있는 것을 말하며, 문학에서는 모범적이고 영속적이며, 고대 그리스, 로마 사람의 미의 이상을 추구한 것을 가리킨다.¹⁹⁾

고전주의의 음악은 계몽주의에 의해 모든 사람들이 공감할 수 있는 음악을 추구하게 되고 교회와 궁정뿐만 아니라 가정과 지역사회에서도 점차 생활화 되었고, 아마추어 음악가들도 많이 생겨났다. 고전주의의 음악은 하이든, 모차르트, 베토벤을 중심으로 하는 60여 년간의 ‘빈 고전악파’ 음악으로 융성한다. 18세기까지만 해도 귀족의 전유물이었던 연극과 문학, 음악 같은 예술 때문에 일반 대중들이 음악을 찾을 수 있는 기회가 없었지만, 18세기 말에 접어들면서 여러 도시를 돌며 연주하는 직업연주가들이 많았고 연주회에는 입장권이 등장하였다.

고전주의 시대에는 교향곡, 소나타 등을 포함한 기악음악이 성악음악에 비하여 더욱 중요시되었다. 대부분의 기악음악은 바로크 시대의 기악음악에서

19) D. J Grout, 「서양음악사」 (서울 : 수문당, 1979), p.396.

유래되어 고전주의 작곡가들에 의해 변모되고 발전되었다. 오페라는 개혁 운동이 있었지만 획기적인 변화는 없었다. 다행히 모차르트의 오페라가 있어서 고전 시대의 오페라는 명맥을 유지하였다. 음악의 객관적인 형식을 중요시한 고전주의 작곡가들은 기악음악을 선호하게 되었고 기악음악을 통하여 정격화된 형식의 완성을 보게 되었다. 특히 교향곡에는 악장의 개념과 소나타 형식을 정착시켰는데 이는 다른 음악에도 영향을 미쳤다. 관현악의 편성도 근대화되고 악기도 더욱 개량되어서 장려한 교향곡의 음향을 창출해 내었다. 실내악 부문도 발전을 가져왔는데, 특히 현악4중주가 인기가 있었다. 독주악기를 위한 소나타로는 이 시대에 와서 구조적으로 개선된 피아노의 발전에 힘입어 피아노 작품이 두드러진다. 협주곡에서는 독주 부분이 합주 못지않게 중요성을 띠면서 강한 대조 효과를 만들어 고전 협주곡의 새로운 특성을 과시하였다. 성악음악에서는 오페라와 오라토리오를 들 수 있는데 전반적으로 커다란 발전은 없었다. 특히 고전 시대에 이르면서 종교음악은 침체되어 바흐와 같은 대작곡가도 잊혀지고 있었다. 그러나 하이든의 <천지창조>, 모차르트의 <레퀴엠>, 베토벤의 <장엄미사>등과 같은 걸작들이 이 시기에도 꾸준히 작곡되었다. 바로크 시대 말기부터 이탈리아 나폴리 오페라가 극의 내용을 무시하고 성악적 기교만을 과시함으로써 야기 시킨 문제점은 전 고전 시대부터 서서히 제기되었고, 고전 시대에 이르러 오페라 개혁 운동으로 구체화되었다. 20)

이런 점에서 볼 때의 고전주의 음악의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 철저한 형식원리의 추구 : 그것은 교향곡, 협주곡, 피아노 소나타, 현악4중주곡 등의 여러 기악에서 볼 수 있는 고도로 유기적인 악곡 통일

20) H. M. Miller, 「서양음악사」 (서울 : 세광음악출판사, 1989), p.159.

원리에 있다. 두 주제를 지니고 제시부, 전개부, 재현부로서 구성되는 소나타 형식은 바로크에서 전고전파에 이르는 과도기의 새로운 기본 형식이었는데 하이든, 모차르트, 베토벤은 그것을 단순한 기본형식으로는 하지 않고 악전(樂典)을 유기적 통일체로 삼아서 동적으로 전개시키기 위한 원리로까지 높였다. 이를테면 <운명>에서 그 유명한 운명이 문을 두드리는 주제 내지는 모두동기(冒頭動機)가 제1악장에서뿐만 아니라 4악장 전체를 통해 사용되어 교향곡을 극적, 논리적으로 전개되는 4막극 으로서 성립시킨다.

둘째, 빈 고전파의 음악은 전고전파의 여러 양식을 이어받으면서도 그 안이한 감정의 표현이나 분출을 계산된 음의 논리와 음의 연출로써 효과적이고도 설득력 있게 변화시켰다. 즉 감각적, 감정적인 것을 정신적, 미적인 것으로 승화시킨다. J.C.바흐의 유력한 소나타와 모차르트의 격조 높은 소나타를 그리고 C.P.E.바흐의 분방한 교향곡과 베토벤의 힘차고 장대한 교향곡을 비교해 보면 이 점은 명확해진다.

셋째, ‘언어의 문제와 대결한다’ : 그것은 맑고 아름다운 언어의 육성에서 시작되어 이탈리아 오페라에서 <말과 소리의 결합>으로서 결실된다. 빈 고전파 음악의 어법은 모차르트의 <피가로의 결혼>이나 <마술피리>에서 그 진수를 볼 수 있듯이 이탈리아 오페라의 전통에 바탕을 둔 기악의 어법이라고 할 수 있다. 그들은 언어의 여러 가지 억양과 설득력을 기악 소리의 움직임으로 전화(轉化)시킨다. 그 흐름이 슈베르트로 하여금 독일어와 음악과의 고전적인 결합을 이룩하도록 했다.

넷째, 베토벤의 교향곡 <영웅>이나 <합창>에서 볼 수 있듯이 소리로서 무엇인가를 그리려 하는 것이 아니라 음악을 지금 여기에 펼쳐지는 <소리의 사건>으로서 연출한다. 이 <소리의 사건>을 통해 그들은 인간의 삶을 추구하고 인간애의 보편적 관념과 윤리적 이상주의를 표방한다. <합창>이 불러 일으키는 깊은 감동은 바로 여기에 있다.

다섯째, 바로크 이래 궁정귀족의 문화유산을 이어 받으면서도 한편으로는 신중시대의 힘찬 활력과 시민의 취미를 대변한다. 그런 입장에서 오르간이나 쳄발로 대신 등장한 피아노를 위한 신선한 소나타나 협주곡을 개발했다. 또 하이든의 무곡악장(舞曲樂章)에서 볼 수 있듯이 렌틀러²¹⁾ 등의 민속 음악적 요소를 살려 관현악의 음색을 다채롭게 했다. 또한 그들은 패턴²²⁾으로부터 자립하여 국제적 연주여행을 통해 적극적으로 청중의 확대에 힘썼다.

2) 낭만주의 음악의 특징

낭만주의(Romanticism)는 일반적으로 19세기의 음악을 지배하는 기본적인 이념으로 알려져 있지만 사실, 광의의 의미에서 낭만 예술이란 어떠한 시기의 현상이 아니고 여러 형태로 여러 시기에 나타나는 것이다, 즉 르네상스와 비교하자면 바로크가, 또한 19세기는 18세기의 고전주의와 비교하자면 낭만주의적인 것이다. 이렇게 낭만예술은 현실의 시간과 기회를 초월하여 영원한 것을 잡으려 하고 세계의 폭을 넓히고 우주를 통해서 밖으로 나아가려고 한다. 19세기의 낭만주의 음악은 고전주의 음악 이상의 질서, 균형, 조절등에 대립하여 자유, 열정, 그리고 얻어질 수 없는 것에 대한 끊임 없는 추구를 즐겨한다. 그리고 고전적인 분명성은 의도적인 애매성과 대치

21) 18세기 말에서 19세기에 걸쳐 오스트리아 및 독일 남부에서 유행했던 무용과 그 곡

22) 패턴(Patron)이란 예술품을 평가하고 예술가를 경제적으로 지원해 주는 후원자로, 예술사의 흐름이 이들의 경제적 원조와 취향, 안목에 의해 좌우되었다. 중세에는 회화나 조각이 기하, 천문, 문법 등 학문보다 한 단계 낮은 '손재주'로 취급받아 화가나 조각가는 각각 약종상조합, 석공조합에 속한 기술자에 불과했다. 그러나 르네상스 시대에 이르러 그들의 뛰어난 역량을 인정해 준 패턴들이 등장하면서 긍지를 지닌 예술가로 거듭났다.

되고 암시에 의한 언급, 은유, 혹은 상징에 의해 대치되는 것이다. 또한 시나 회화 등 음악 외적인 분야로부터의 새로운 자극을 희구하는 경향을 갖게 되었다. 따라서 음악의 기법에 있어서도 새로운 개혁을 갖게 되어 고전 음악 시대의 최고의 이상 형식이었던 소나타를 대담하게 변형 또는 포기하고, 그 대신 자유롭고 유동적인 형식을 사용하게 되었다. 그리고 선율은 고전 음악 시대처럼 마디 수가 배수로 구성되는 규칙적인 것이 아니라, 불규칙적인 것이 많아지고 당김음 이라든가 잇단 음표 등을 자주 사용해서 다채로운 변화와 표현의 폭을 넓히고, 그 음역도 확대하고 때로는 비 성악 음정도 서슴지 않고 사용하게 되었다. 또한 복잡한 리듬, 불협화음, 새로운 음색 등을 추구하며 대대적인 관현악 편성으로 압도적인 음향을 추구하게 되었다. 또한 낭만주의 음악의 특징 중 하나는 소곡의 애용에 있다. 유별나게 이 시대는 피아노를 위한 소곡이 많은 애호를 받게 되어 수많은 명곡이 탄생하게 되었다. 야상곡, 전주곡, 연습곡, 즉흥곡, 폴로네즈, 마주르카 등이 이런 부류에 속한다.

고전주의 작곡가들이 형식 안에서 그들의 음악을 찾았지만 낭만주의 작곡가들은 자신의 주관적인 음악을 위해서 형식을 찾았다. 그들은 자신의 음악 속에 보다 자유로운 형식과 구조를 맞추어 나갔으며 정감에 대한 보다 힘 있고 강한 표현을 추구했으며, 때로는 내면적인 사고와 감정, 심지어는 고통을 표현하기도 하였다. 따라서 낭만주의의 정감론은 단지 아름다운 서정성만을 강조하지는 않았다. 이와 같은 다양한 표현을 위해서 형식을 이탈하기도 하고 수정 또는 유지하기도 하였다. 형식뿐만 아니라 음색, 화성, 리듬에서도 낭만주의 작곡가들은 개성적인 표현을 시도하였다. 낭만주의 음악의 본질은 어원에서도 볼 수 있듯이 문학적 내용을 배경으로 한다. 이 시대의 작곡가들은 고전주의 작곡가들처럼 순수한 음 자체에서 음악의 자료를 찾는 절대음악을 추구한 것이 아니라, 주제나 이념을 문학이나 미술 등 음

악 외적인 자료에서 찾는 표제음악을 추구하였다. 이를 위하여 많은 낭만주의의 작곡가들은 폭넓게 독서했으며 미술에도 깊은 관심을 가졌다. 이율러 이들이 보고 느낀 것은 무엇이든지 창작의 소재가 될 수 있었다. 자연, 사랑, 꿈, 밤, 달빛 등 낭만적인 요소뿐만 아니라 음악자료들도 소재가 될 수 있었다. 이러한 모든 요소와 자료들은 이 시대의 작곡가들의 주관적인 창작 기법에 의해 하나의 작품으로 탄생되었다. 낭만주의 음악가들이 추구한 형식논리는 자유로운 형식의 이탈과 수정에서 새로운 형식의 창조뿐만 아니라 새로운 연주기법의 개발도 가능하게 하였다. 문학과 음악의 결합은 표제음악을 시도하게 하였고 이에 따라 표제교향곡, 교향시 또는 성격작품들이 새롭게 나타났으며, 풍부한 시와 피아노의 구조적 발전은 예술가곡을 정착시켰다. 뛰어난 연주기량을 뽑내기 위한 작품들이 나오면서 비르투오조(virtuoso)라는 기교파 연주가들이 등장하기도 하였다. 창작기법의 주관적, 개인적 취향은 고전주의 작곡가들의 세계주의적인 보편적 경향의 음악에서 벗어나 자신의 국가와 민족을 상징하는 국민주의나 민족주의 음악을 태동시키게 되었다.

2. 운궁법

18세기 이후에 투르트 활의 도입된 후 근대의 연주법은 그 이전과 비교해서 상당한 발전에 이르게 되었다. 활은 줄과 직각을 이루었고, 브리지 근처에서 연주하면 음량이 크고 투명한 소리를 얻을 수 있었으며 그와 반대로 지판(finger board) 근처에서 연주 할 때는 부드럽고 신비한 효과를 얻을 수 있게 되었다. 또한 바로크 시대의 활 쓰기의 기본인 레가토가 부드러운 레가토로 바뀌었으며 활 바꿈에 있어서도 frog에서 손바꿈을 사용함으로써 극도의 부드러운 레가토가 가능했다.

투르트 이후 활 쓰기는 다양하며 바로크 이전의 것과는 다르다. 부분적으로는 현대 활의 기능이 다르기 때문이고, 바로크 시대 dynamic은 초기의 양상처럼 활의 본래의 특성보다는 활 쓰는 기술의 독립적인 면을 중요시 하였다.

현대 활 쓰기의 방대한 다양성은 그 배합에 있어서 이런 다양성을 일으키는 외형적 요소들에 의해 가장 잘 설명할 수 있다고 말할 수 있다.

즉, 길이와 활의 사용된 부분 혹은 추구하는 dynamic은 별도로 하고 이러한 기본적인 요소들이 한음을 한활로 연주했는지, 둘 혹은 그 이상의 음표들이 간단한 활 쓰기인 레가토나 데타세로 줄에서 떼어서 연주되었는지, 그리고 활이 줄에 밀착된 상태로 연주되었는지 만약 줄에서 떼어서 연주되었다면 그 활은 손목이나 손에 의해서 통제 되었는지 등의 문제이다.

활쓰기에 사용되는 용어는 바로크시대 이전과는 약간의 차이가 있으며 데타세나 스타카토, 스피카토 등은 엄격한 의미에서는 차이가 있지만 템포나 다른 상황에 의존해서 줄 위에서나 혹은 줄에서 떼어서 연주되는 분리된 활 쓰기라는 의미에서는 동의어들이다.

이상에서 투르트 활 이후의 여러가지 주법에 대해 살펴보기로 하자.

1) 운궁법의 유형

(1)레가토(legato)

근대에 와서 이 주법은 한 음 이상의 여러 음을 한 활로 소리를 내는 것을 말 하며 음과 음사이가 끊어지지 않도록 매끄럽게 연주해야 했다.

레가토 연주 시 특히 주의해야 할 점은 음과 음사이가 휴지부분이 있어 끊어지는 형태로 되어서는 안되며, 상행과 하행 또는 하행과 상행하는 활 사 이에도 휴지부분이나 특별한 악센트 등이 사용되어 끊어지든가 잡음이 나는 것은 피해야 한다. 이럴 때는 호흡을 이용하여 활을 바꾸는 것이 좋다.(악보 6)

-악보 6-

<Saint-Saëns, Concerto in b minor No.3, 3악장 44~47마디>

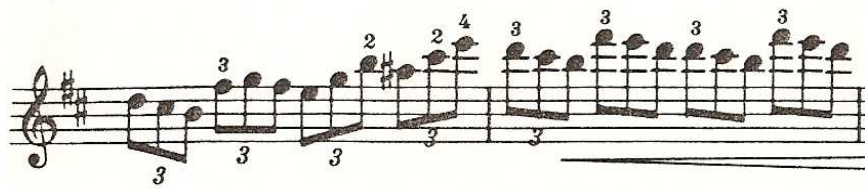


(2)데타세(Détaché)

근대에서 데타세는 하나의 음표를 한활로 쳐서 압력을 바꾸지 않고 항상 부드럽게 하는 활 쓰기 이다. 이는 모든 운궁법에 있어서 가장 기본 적이며 중요하다.(악보 7)

-악보 7-

<Saint-Saëns, Concerto in b minor No.3, 3악장 39~40마디>



위의 연습곡은 보통 데타세를 연습할 때 손목의 유연성을 많이 줄 수 있다. 데타세는 단순히 보통 데타세 뿐만 아니고 특별한 경우에 쓰이는 것들이 있다.

a. 악센트가 붙고, 음을 명확히 내는 데타세.

이 경우 활의 압력과 속도를 증가시키면서 아티큘레이션(articulation)이 되도록 해야 한다. 이때 주의할 것은 마르텔라토(martellato)처럼 활이 심하게 눌러서는 안 된다.

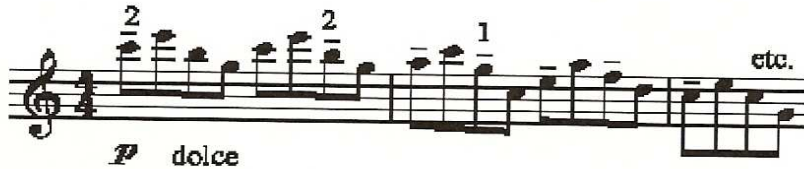
b. 데타세 포르테

이 활 쓰기는 처음에는 약간 큰 음을 내고, 서서히 음을 가볍게 내는 것이다. 테누토(tenuto)부분은 악센트처럼 연주하는 것이 아니고 음표에 압력과 속도를 가하면서 현을 약간 파고드는 것처럼 연주 하는 것이다.(악보 8)

-악보 8-

<Prokofiev, Concerto No.2, 1악장 87~89마디>

(Allegro moderato)



때로 긴 détaché는 le grand détaché(그랜드 데타세)라 불리는데 이 주법은 음표가 바뀔 때마다 활을 매번 바꾸면서 연주 하는 것으로 활의 양은 끝에서 끝까지 쓰는 완전한 full bow를 사용함으로써 폭넓은 소리를 낼 수 있었다.

(3) 스타카토(Staccato)

근대의 스타카토는 분리된 활 쓰기이며, 또는 다음의 악보에서와 같이 한 활로 그어지는 연속적인 스타카토 활 쓰기 이다. 이것은 화려한 효과를 주고 down-bow보다 up-bow에서 더 쉽게 연주된다.(악보 9)

-악보 9-

<Vieuxtemps, Concerto No.4, 3악장 87~89마디>

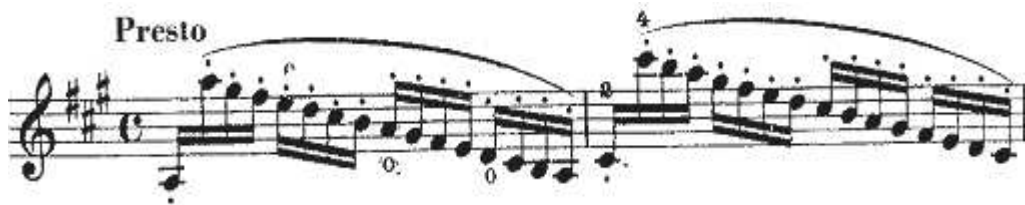


- 플라잉 스타카토(Flying Staccato)

이 활 쓰기에서 활은 각 음을 켤 때마다 현에서 떨어 졌다가 다시 현에 닿게 되는 주법으로써, 한 활로 긋는 스타카토 에서처럼 up-bow는 down-bow보다 더 자주 쓰이며 쉽게 연주된다. 기보는 스타카토와 같다.

-악보 10-

<Paganini, 24 Caprices, 21번 18~19마디>

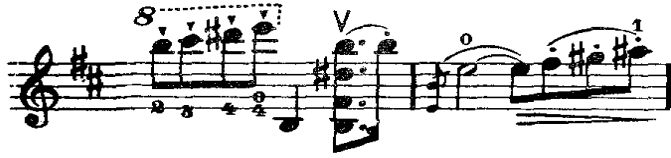


(4) 마르텔레(Martele)

이 용어의 문자 그대로의 의미는 ‘망치질하다’로서, 먼저 현 위에서 강한 압력을 줘서 소리를 낸 직후 다음의 활을 꼭 누르기 전에 팔을 멈춘다. 그 결과 날카롭고 물어뜯는 것과 같은 스포르잔도(sforzando)와 같은 어택, 그리고 활 쓰기 간의 쉬이 있다. 이 주법은 활의 어떤 부분에서도 연주될 수 있지만, 비교적 중간에서 활 끝 사이가 가장 적합하며, 활을 긋기 위하여 어느 정도의 준비가 필요하기 때문에 어떤 속도 이상일 때는 연주될 수 없다. 이러한 기보는 다음의 악보에서와 같이 화살표로 표시 된다.(악보 11)

-악보 11-

<Vieuxtemps, Concerto No.4, 3악장 104~106마디>



(5) 스피카토(Spiccato)

스피카토는 활의 중간 부분의 가벼운 데타세가 활의 탄력에 의해 가볍게 튀겨져서 맑은 소리를 내는 것이다. 스피카토를 연주하기 위한 가장 중요한 것은 활을 잡는 손가락에 압력을 풀고 느슨하게 잡아야 한다는 것이다. 동시에 손목의 유연한 운동을 받아서 짧은 데타세를 구사한다. 이렇게 되면 활은 스스로 튀겨지게 된다.(악보 12)

-악보 12-

<Saint-Saëns, Havanaise Op.83, 84~85마디>



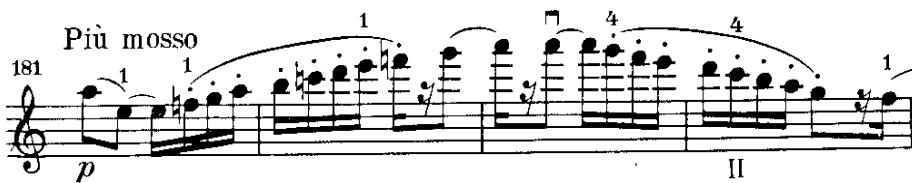
- 플라잉 스피카토(Flying Spiccato)

이 활 쓰기는 한 활어의 Spiccato 음들이 연속적으로 구성되어 있는 것이다. 플라잉 스피카토의 활은 플라잉 스타카토 때보다 높이 올라가고 그

스피카토적인 성격으로서도 각 음표에서 현에 적극적으로 힘 있게 움직이기 때문에 결론적으로 이것은 플라잉 스타카토의 속도보다 훨씬 제한을 받고 있다. 이 주법은 일반적으로는 up-bow를 사용하며, 활의 한자리에 언제나 되돌아오는 ‘원 위치로의 복귀’가 잘 이루어진다. 이 ‘복귀’는 긴 패시지에서도 보잉을 끊어지지 않게 쓸 수 있게 하고 또 원 자리로 안 돌아오게 하고 활이 현에 대는 위치가 변할 경우에는 그때마다 달라져 버리는 음질을 언제나 똑같이 유지하는데 도움이 된다.(악보 13)

-악보 13-

<Saint-Saëns, Havanaise Op.83, 181~184마디>



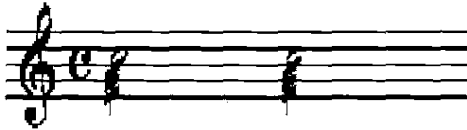
(6) 슬러(slur)

지금까지의 주법은 하나의 음에 적용할 수 있는 것이라면 슬러는 둘 이상의 음들에 적용되는 주법이다. 즉 슬러란 두 개 이상의 음들을 한 활로 잇는 것을 말한다. 슬러를 통해 음을 부드럽게 이을 수 있고 프레이즈를 결정지을 수 있다.

(7) 트레몰로(Tremolo)

19세기 중반 이후에는 실내악과 독주곡에서 사용되었으나, 근대의 트레몰로는 일반적으로 오케스트라 음악에서 사용되어지고 있다. 트레몰로는 같은 음이 활 끝엿 활을 조금 사용하여 빠르게 음을 반복한다. 이 주법은 다음과 같이 기보된다.

-악보 14-



(8) 코드(Chords)

바이올린에서 연주되는 모든 화음의 총칭은 'multiple stops'로서, 두 현을 사용하는 double stop, triple stops, 그리고 quadruple stops등이 있다. triple stops과 quadruple stops은 음이 동시에 소리 나는 것이 아니라 나누어서 연주 하게 된다. 이와 같이 triple stops과 quadruple stops 은 (악보 15)에서 보이듯이 코드를 나누어서 연주하게 되는데, 이때 낮은 두 음은 비트 바로 직전에 오게 된다.



(9) 특수 주법(Special effects)

음색을 만드는데 있어 특수한 효과를 위해 활을 다루는 몇 가지 방법이 사용되었으며, 지금까지도 사용되고 있다.

첫 번째는 col legno(콜 레노)로서, ‘나무로’라는 이탈리아어이다. 활 털로 연주하는 것이 라니라 활 등으로 현을 쳐서 타악기 적 효과를 내거나 마찰 시켜서 색다른 음을 만들기도 한다. col legno(콜 레노)는 col legno trato(콜 레노 트라토), col legno battuto(콜 레노 바투토) 2가지로 표기가 되는데, col legno trato(콜 레노 트라토)는 활대로 현을 문지르는 주법으로 활 털로 연주하는 것보다 마찰력이 적어 소리의 크기가 작고 건조한 음색을 가진다. col legno trato(콜 레노 트라토)는 트레몰로와 같은 주법과 병행될 때 그 효과는 더 커진다. col legno battuto(콜 레노 바투토)는 활대로 현을 가볍게 때리는 방법인데 타악기적 효과를 나타내는 주법이다.

현대작품 에서는 col legno(콜 레노)의 주법이 변형된 형태가 많이 보이는데 지판 위를 치는 경우 왼손 피치카토와 함께 연주되는 경우, 트레몰로

와 함께 사용되는 경우가 그 예이다.

두 번째는 sul ponticello(술 폰티첼로)로서, 활을 브릿지(bridge) 가까이에서 켜는 방법을 말한다. 금속성인 색채를 가지며 윗 배음이 많아져 거칠면서 탁성의 효과를 나타낸다. 보통 트레몰로와 함께 사용되며 그 효과는 더욱 커진다.

세 번째는 sul tasto(술 타스토)로서, sul ponticello(술 폰티첼로)와 다르게 지판 쪽에서 활을 쓰는 형태이다. 즉 브릿지(bridge)와 떨어져서 연주하는 경우로 부드럽고 멍한 소리가 난다.

IV. 결 론

본 논문에서는 바이올린 활의 역사적 변천 과정과 그에 따른 다양한 운궁법의 연주 방법에 대해 논의해 보았다. 우선 활의 변천과정에 대해 알아보고 혁신적인 활의 개량된 시점, 즉 투르트 시대 이후 고전·낭만시대의 음악적 특징과 그 시대 활의 특성에 따른 운궁법에 대해 알아보았다.

바로크 시대의 활은 현대의 활보다 훨씬 이완(relax)되어 부드러운 소리가 났으며, 맑고 투명한 음색을 낼 수 있었다. 그러나 더 큰 음색(tone)과 음향(sonority)을 추구하는 오늘날의 음악 스타일의 요구로 점차 활은 안쪽으로 오목한 곡선(curve)으로 바뀌었고 frog(nut)의 조리개(screw) 조절로 인해 보다 강한 장력의 활 털로써 큰 음량을 낼 수 있게 되었다.

바이올린은 각 시대적 변화의 요구에 따라 개선·발전되어졌음을 알 수 있으며 연주상의 편의는 물론이고 바이올린 기법에 있어서도 많은 변화가 있었다. 그러나 바이올린 연주법이란 것은 지극히 개인적이고 주관적인 것이므로 사실상 각 연주자의 개성과 신체조건에 따라 조금씩 달라질 수 있다.

여러 가지 바이올린 기법 중에서 오른손 기법은 1785년경 투르트에 의해 제작된 현대식 오목형 활의 제작에 힘입어 강력한 보우 스트로크(bow stroke)가 가능하게 되었으며 스포르잔도(sforzando)나 양손의 증대된 연주기법이 요구되는 다양한 기법이 발달할 수 있는 기틀이 되었다.

투르트가 제작한 오목한 활대는 누를수록 장력이 커져서 명료하고 예리한 표현을 하는데 적합하며, 강한 탄력을 요구하는 스피카토나 스타카토 등 새로운 주법 발달의 폭을 넓혀 주었다. 바이올린 기법의 발달은 악기의 발달과 함께 다양한 음악적 요구들을 충족시키기 위한 결과였다.

현대에서의 바이올린 연주기법은 자유롭고 유연함을 강조하면서 각 개인의

신체적 특성에 맞게 연주기법을 연마하도록 요구되어진다. 이상과 같은 기법의 발달로 바이올린 고유 음색이 더욱 돋보이게 되었고 다양하고 화려한 색채를 지니게 되어 바이올린은 오케스트라와 현악기 중 가장 중요한 자리를 확립하게 되었다.

바이올린 주법에 있어서 중요한 것은 절대 불변의 법칙이 있는 것은 아니기에 어떠한 경우에도 통용할 수 있는 탄력성이 있는 법칙을 연주자가 자신에 맞춰 적절히 사용하는 것이 무엇보다도 중요하다고 하겠다. 그러므로 연주자들은 단순히 악보의 음만을 만들어내는 연주에 충실하지 말고 올바른 지식과 바이올린의 기법을 토대로 보다 발전된 최상의 연주를 위해 끊임없이 노력해야할 것이다.

참고문헌

- 김진균. 한국음악교재연구회 역, 「서양음악사」 서울 : 세광음악출판사, 1996.
- 서세란. 「바로크시대 정격연주에 대한 고찰」 석사학위논문 서울 : 숙명여자대학교, 2004.
- 최지선. 「바이올린 활의 변천과정과 주법에 대한 고찰」 석사학위논문 서울 : 경희대학교, 1992.
- Apel, Will. *Harvard Dictionary Of Music*, 2nd Ed. London : Heinemann Educational Books, 1970 , p.102.
- Bachmann, Alberto. *An Encyclopedia of the violin*. New York : Da capo Press, 1966.
- Boyden, David D. *The History of Violin Playing From Its Origin to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music* London : Oxford Univ Pr, 1990.
- Boyden, David D. "Bow : c1650-1750", ed. Stanly Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols Washington : Macmillan, 1980, III, p. 130.
- Boyden, David D. et al. *Violin Family* New York : Macmillian Press Ltd., 1989.
- Grout, D. J. 편집국 역, 「서양음악사」 서울 : 수문당, 1979.
- Galamian, Ivan. 「바이올린 주법과 지도의 원리」 서울 : 음악춘추사, 1986.
- Miller, H.M. 「서양음악사」 서울 : 세광음악출판사, 1989.

Pincherle, M. 대한음악저작연구회 역, 「바이올린 음악의 역사 (Le Violin)」 서울 : 삼호출판사, 1989.

Peterlongo, Paolo. *The violin* New York: Talinger, 1979.

Scott, Heather K. " Rosin Decoded ", *String Magazine* San Anselmo, CA, USA : String Letter Publishing, Inc., 2004, NO. 115.

Wilson, David K. *Georg Muffat on Performance Practice: the texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik — A New Translation with Commentary* Bloomington : Indiana University Press, 2001.

ABSTRACT

The change course of a violin bow and bowing technique
according to the period.

Lee. Hye Ri
Dept. of Music,
Instrumental Music Major
Graduate School of
Sungshin Womens University

Violin has been studied and developed endlessly in rendition or tone quality as one of the most perfect musical instruments from viewpoint of sound which was made in Italy in the early part of the 16th century.

As the result, it is occupying from position over the whole of instrumental music such as ensemble and symphony etc. as well as solo instrument in the function also.

Many violin makers in Baroque era remarkably developed the quality of violin and many different violin playing technique as well.

But, first of all, F. Tourte (1747-1835) who was a bow maker remarkably developed the quality of violin bow and his contribution upgraded the violin bowing technique.

Basic rendition used in the bowing technique of Baroque era, but the elasticity of the bow increased by the use of Tourte

bow. Therefore, basic rendition of the Baroque bow was changed and added the new bowing technique. The bowing technique developed by the change course of the bow such as like this.

This thesis observed the structure of the bow changed with the time and compared the Baroque bow with Tourte bow on characteristics and differences of music pattern. This study try to find out about the changes and differences of the bowing technique by the change course of the bow.