



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](#)

이 가 영 교수 지도  
박사학위 청구논문

요한 요하임 크반츠의  
『플루트 연주의 예술: 18세기  
입문서』  
새로운 번역 그리고 해제

2024

성신여자대학교 대학원  
음악학과 기악전공  
한 우 리

요한 요하임 크반츠의  
『플루트 연주의 예술: 18세기  
입문서』

새로운 번역 그리고 해제

이 가 영 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2024년 4월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

한 우 리

# 인 준 서

한우리의 박사학위 논문으로 인준함


2024년 6월

심사위원장 이 인 식 (서명 또는 )

심사위원 이 가 영 (서명 또는 )

심사위원 이 혜 진 (서명 또는 )

심사위원 홍 청 의 (서명 또는 )

심사위원 신 동 진 (서명 또는 )

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

요한 요하임 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)는 18세기 중반 활동했던 플루트 연주자이며, 작곡가이고, 프레데릭 대왕의 스승이자 음악적 조언자이면서 플루트의 개량자이다. 그러나, 크반츠의 활동이 작품의 창작과 연주라는 음악의 실재에만 제한되어 있었던 것은 아니다. 그는 당대 음악 문화의 중요한 단면을 압축적으로 보여주는 『플루트 연주의 예술: 18세기 입문서』(*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*)의 저자이기 때문이다. 특별히 이 저서는 플루트 연주와 직접적인 관련이 있는, 실제 음악에 관한 서술, 제언, 지침 등이 담겨 있을 뿐 아니라 당대의 음악 관습, 음악 사조를 넘어서서 포괄적인 18세기 전반의 음악 문화 전반을 다루고 있다는 점에서 당대 음악 문화 이해에 필수적인 교과서이다.

출판 당시의 영향력과 과급을 반영하듯, 이 저서는 1752년에 독일어, 프랑스어, 영어판으로 동시 출판되었다. 이 저서의 한국어판은 2011년 연세대학교 음악연구소에서 『플루트 연주의 예술: 18세기 음악 입문서』로 번역 발행되었지만, 현재는 절판된 상태이다. 국내에 처음 출판된 이 저서의 번역본은 그 존재만으로도 무척 고무적인 일이다. 그러나, 이 번역본 곳곳에는 오역이 발견되어 크반츠가 전달하고자 하는 내용을 독자들에게 제대로 전하기 어렵다는 문제가 있다.

본 논문은 『플루트 연주의 예술: 18세기 음악 입문서』로 돌아가 이것의 깊이 있는 독해를 시도한다. 그리고 크반츠는 이 저서를 통해 어떤 이야기를 전달하고 싶어 했는지 그의 언어에 맞춰 해제한다. 최종적으로 본 논문은 새로운 번역을 통하여 크반츠가 저서에서 함의하는 바가 무엇인지를 기술해 보고자 한다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
1. 연구의 필요성 .....	1
II. 요한 요하임 크반츠의 삶과 음악관 .....	4
1. 도시 악사의 크반츠 .....	4
2. 드레스덴 궁정 음악가 크반츠: 플루티스트의 삶 .....	8
3. 베를린 궁정 음악가 크반츠: 작곡가의 삶 .....	18
4. 크반츠의 음악관: 계몽주의와 갈랑 .....	21
III. 『플루트 연주의 예술』 해제 .....	25
1. 『플루트 연주의 예술』 : 악기의 이해 .....	25
1) 트라베르소 플루트의 종류와 특징 .....	25
2) 운지법과 음계 .....	27
3) 앙부셔 .....	31
4) 음표, 음가, 박자, 쉼표 그리고 음악 기호들 .....	33
5) 혀의 테크닉 .....	40
(1) 싱글 텅잉 티(ti)와 디(di) .....	41
(2) 텅잉 티리(tiri) .....	44
(3) 더블 텅잉 또는 디들(did' ll)텅잉 .....	49
6) 편안한 호흡법 .....	52
7) 초보자가 개인 연습에서 주의해야 할 사항 .....	54

8) 성악과 기악 전반에서의 연주법 .....	62
2. 『플루트 연주의 예술』 : ‘갈랑’의 구현 .....	68
1) 아포자투라 연주법 .....	68
2) 트릴 연주법 .....	80
3) 알레그로 연주법 .....	83
4) 아다지오 연주법 .....	87
(1) 즉흥적으로 선율을 변주하는 것에 관하여 .....	93
IV. 결론 .....	126
참고문헌 .....	128
ABSTRACT .....	130
부록 : 『플루트 연주의 예술』 오역리스트 .....	132

## 표 목 차

<표 1> 드레스덴 궁정 음악가들의 부임 시기와 직책.....	8
------------------------------------	---

## 악 보 목 차

<악보 1> 각 음표의 음의 길이.....	34
<악보 2> 쉼표의 음의 길이.....	35
<악보 3> 알라브레베 표기.....	36
<악보 4> 3박자에서의 음표 표기.....	36
<악보 5> 점음표를 연주할 때의 음의 길이 1.....	37
<악보 6> 점음표를 연주할 때의 음의 길이 2.....	38
<악보 7> 셋잇단음표에서의 점음표.....	38
<악보 8> 점음표를 연주할 때의 음의 길이 3.....	39
<악보 9> 쉼표의 표기.....	40
<악보 10> 도약음과 상행 또는 하행하는 패시지에서의 티(ti)와 디(di).....	41
<악보 11> 4분음표의 스트로크일 때의 텅잉.....	42
<악보 12> 일반적인 이음줄의 텅잉.....	42
<악보 13> 스트로크가 이음줄의 선행음이 나왔을 경우의 텅잉.....	43
<악보 14> 약박에서 강박으로 이어질 때의 텅잉.....	43
<악보 15> 부점음의 텅잉.....	44

<악보 16> 3박자 계열의 텅잉 .....	45
<악보 17> 3박자 계열의 셋잇단음표에서 첫번째 음에 부점이 있을 경우.....	45
<악보 18> 8분음표 도약이 16분음표 다음에 나올 경우.....	46
<악보 19> 디리(diri)텅잉보다 더 빨리 연주 해야하는 패시지의 텅잉.....	47
<악보 20> 다양한 패시지에서 텅잉을 지치지 않고 오래 지속하는 방법.....	48
<악보 21> 같은 음가를 지닌 연속되는 음정에서의 텅잉.....	49
<악보 22> 첫 음에 쉼표가 위치했을 때의 텅잉.....	49
<악보 23> 처음 두 음정이 같을 때와, 마지막 두 음이 같을 경우의 텅잉.....	50
<악보 24> 마지막 음이 상행 도약할 경우의 텅잉.....	50
<악보 25> 텅잉 디(di) 대신에 히(hi)를 사용하는 경우.....	51
<악보 26> 셋잇단음표에서의 텅잉 디들(did' ll)과 디(di)의 사용.....	51
<악보 27> 두 번째 음이 크게 하강하는 도약음일 때의 텅잉.....	52
<악보 28> 첫 번째 박자에 쉼표가 위치한 경우의 텅잉.....	52
<악보 29> 긴 타이로 연결된 8분음표 다음 두 개의 16분음표가 올 경우의 호흡법 .....	53
<악보 30> 긴 타이로 연결된 패시지가 하나일 경우.....	54
<악보 31> 16분음표 네 개가 동일한 음가로 연주되는 경우.....	65
<악보 32> 아포자투라의 표기.....	69
<악보 33> 아포자투라의 위치 .....	69
<악보 34> 선행음이 뒤따르는 음 보다 음정이 높을 때의 아포자투라 위치..	70
<악보 35> 선행음이 뒤따라는 음보다 낮은 음정일 경우의 아포자투라 위치	70
<악보 36> 3도 음정으로 하행하는 경우의 아포자투라.....	71
<악보 37> 3도 음정으로 하행하는 경우의 아포자투라 실제 연주되었을 때의 표기 .....	71
<악보 38> 아포자투라 연주 시 유의 사항.....	72

<악보 39> 아포자투라가 뒤따르는 음정의 음가를 가졌을 때의 경우.....	72
<악보 40> 두 개의 아포자투라.....	73
<악보 41> 두 개의 아포자투라가 실제 연주되었을 때의 표기.....	73
<악보 42> 악센트가 있는 아포자투라 또는 강박에 연주되는 아포자투라.....	74
<악보 43> 악센트가 있는 아포자투라 또는 강박에서 아포자투라의 실제 연주 되었을 때의 표기 .....	74
<악보 44> 점음표 앞의 아포자투라.....	75
<악보 45> 점음표 앞의 아포자투라가 실제 연주되었을 때의 표기.....	75
<악보 46> 6/8박자에서의 아포자투라.....	75
<악보 47> 6/4박자에서의 아포자투라.....	75
<악보 48> 6/8박자 아포자투라의 실제 연주 되었을 때의 표기.....	76
<악보 49> 6/4박자 아포자투라의 실제 연주 되었을 때의 표기.....	76
<악보 50> 증4도, 감5도, 감7도 또는 감2도의 베이스와 불협화를 이루는 트릴 .....	76
<악보 51> 음표 다음 쉼표가 오는 경우.....	77
<악보 52> 음표 다음 쉼표가 오는 경우 아포자투라의 실제 연주.....	77
<악보 53> 다양한 아포자투라의 제시.....	78
<악보 54> 반트릴.....	79
<악보 55> 빵세.....	79
<악보 56> 돈꾸밈음.....	79
<악보 57> 바트망.....	79
<악보 58> 한 박자 안에 들어가야 하는 트릴의 움직임.....	81
<악보 59> 트릴의 마무리음.....	82
<악보 60> 별도의 음표로 표기된 트릴의 마무리음.....	82
<악보 61> 암시된 아포자투라와 마무리음.....	83

<악보 62> 일반적인 음정과 그에 적합한 통주저음.....	95
<악보 63> 유니즌 선율의 변주.....	97
<악보 64> 상행하는 ‘C’ , ‘D’ , ‘E’ 음의 변주 .....	98
<악보 65> 하행하는 ‘D’ , ‘C’ , ‘B’ 음의 변주.....	99
<악보 66> 3음에서 시작하는 ‘E’ , ‘F’ , ‘G’ , ‘A’ , ‘B’ 음의 변주 .....	100
<악보 67> 하행하는 ‘A’ , ‘G’ , ‘F’ , ‘E’ 음의 변주.....	101
<악보 68> 상행하는 ‘E’ , ‘F#’ , ‘G’ 음의 변주.....	103
<악보 69> ‘E’ , ‘D’ 음의 변주.....	104
<악보 70> 동일한 베이스를 가지고 있는 도약음.....	105
<악보 71> ‘C’ , ‘E’ , ‘D’ 음의 변주.....	107
<악보 72> ‘C’ , ‘F’ , ‘E’ 음의 변주.....	108
<악보 73> ‘C’ , ‘G’ , ‘E’ 음의 변주.....	109
<악보 74> 6도 하강 음의 변주.....	110
<악보 75> 7도 하강 음의 변주.....	111
<악보 76> 장조와 단조의 변주.....	112
<악보 77> 계류음에서의 변주.....	113
<악보 78> 베이스와 5도와 6도를 번갈아 가며 나오는 패시지의 변주.....	114
<악보 79> 느린 템포에서 여러 개의 짧은 음가들이 순차적으로 상행하거나 하 행할 경우의 변주 .....	115
<악보 80> 3도 하강하거나 상행할 경우의 변주.....	116
<악보 81> 느린 템포에서 셋잇단음표가 순차적으로 상행하거나 하행할 때 셋 잇단음표의 변주.....	117
<악보 82> 약박에서 시작하는 위로 4도 음정 간격일 때의 변주.....	118
<악보 83> 느린 템포의 곡에서 중간 휴지부가 나올 경우의 변주.....	118
<악보 84> 느린 템포에서 3도 하강하는 음정의 변주.....	120

<악보 85> 느린 템포에서 4도 하강하는 음정의 변주.....	120
<악보 86> 느린 템포에서 5도 하강하는 음정의 변주.....	121
<악보 87> 작은 16분음표의 변주.....	123
<악보 88> 이중 전타음의 변주.....	124
<악보 89> 긴 음가의 도약 음에서의 변주.....	124
<악보 90> 하강 도약 음에서의 변주 .....	125

# I. 서론

## 1. 연구의 필요성

요한 요하임 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)는 18세기 중반부를 대표하는 유능한 연주자였으며 작곡가였다. 또한, 이 시기 독일의 음악 문화를 포괄적으로 서술한 『플루트 연주의 예술: 18세기 입문서』(*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*)의 저자이다. 크반츠의 논문은 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart, 1719-1787)의 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』(*Versuch einer gründlichen Violinschule*)과 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 『칼 필립 엠마누엘 바흐의 올바른 피아노 반주법』(*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*)을 더불어 음악 실재를 경험한 인물이 저술한, 당대 음악의 실재를 다루고 있다는 측면에서, 나아가 18세기 음악에 관한 포괄적인 정보를 제공한다는 측면에서 매우 중요한 문헌으로 인식되어 왔다.<sup>1)</sup>

이 저서는 플루트 연주자를 위한 교본 또는 지침서의 성격을 띠고 있다. 그러나, 실제로 크반츠가 이 저서에서 단순히 연주자를 위한 제언만을 제공하고 있는 것은 아니다. 아래에서 다시 논의 되겠지만, 이 저서는 연주자를 위한 교본의 역할을 함과 동시에 당대의 음악 문화에 대한 상세한 기록이 담겨 있다. 이 저서가 점하고 있는 위치가 너무나 중요함에도 불구하고, 국내에서 이 저서에 대한 관심은 지극히 제한적이다. 또한, 저자 크반츠에 대한 연구도, 그의 작품에 대한 연구도 거의 전무후무하다.

이러한 상황 하에서 이 논문은 크반츠와 그가 남긴 저서를 조명하는 것을 시도한다. 이를 위해 크반츠의 문헌을 정독하고, 이것의 내용과 의미하는 바를

---

1) 김선아·김지영·김혜정·박수원·박승희·신윤희·안소이·연상춘·이가영·지형주, 『요한 요하임 크반츠 플루트 연주의 예술 : 18세기 음악 입문서』 (서울: 음악세계, 2011).

설명해 나갈 것이다. 이 논문이 크반츠를 다시 한 번 꼼꼼하게 재해석하기 원하는 이유는 번역본이 안고 있는 수많은 오역과 오류 때문이다. 음악학자들과 연주자들이 작업에 참여한 이 번역서는 국내 유일한 크반츠 문헌이라는 점에서 매우 의미가 크며 고무적이다. 그러나, 이 번역서에서는 전문 플루트 연주자가 아니기에 범할 수밖에 없는 오류가 많이 존재하고 있다.<sup>2)</sup> 이 논문은 이러한 오류를 바로잡아 보고자 한다. 이것이 『플루트 연주의 예술: 18세기 입문서』를 다시 읽어야 하는 이유이다.

그런데, 크반츠의 저서인 1차 문헌에서만 오역이 발견되는 것은 아니다. 크반츠를 다루는 2차 문헌들 역시 크고 작은 오류와 내용의 불일치를 보인다. 이 논문은 2차 문헌이 범하고 있는 이러한 오류 역시 크반츠의 문헌에 기대어 수정하고자 한다.<sup>3)</sup> 또한, 이 논문이 주목하는 것은 크반츠가 서술하고 있는 ‘갈랑’ (galant)이라는 음악 양식이다.<sup>4)</sup> 계몽주의와의 관계에서 어떻게 갈랑을 이해할 것인지 고민한다. 크반츠는 계몽주의의 음악가이자 ‘갈랑 음악’의 대표 음악가이다. 그가 1752년 발표한, 당시 음악계에 큰 반향을 불러 일으켰던 『플루트 연주의 예술』로 이 갈랑 양식이 널리 알려졌기 때문이다.<sup>5)</sup> 하지만 그의 저서에 ‘갈랑’이라는 단어의 언급은 매우 제한적이다. 그의 자서전에서 밝히고 있듯이 크반츠는 음악 여행을 통하여 본연의 취향을 확립하였다. 즉, 각 나라마다 좋은 점을 규합하여 보편적인 ‘혼합양식’을 추구하게 된 것이다. 하지만 어디에서도 계몽주의에 대한 언급이 없다. ‘갈랑’ 역시 마찬가지이다.

---

2) 이 내용은 논문의 부록으로 첨부한다.

3) 이성률, “18세기 드레스덴 궁정의 궁정 음악과 음악후원,” 『음악이론연구』 2 (2014), 4.에서 언급한 요한 게오르크 3세가 사망한 연도는 1791년이 아닌 1691년이다. 또한, 이성률, “18세기 북독일 베를린궁정의 음악후원,” 『서양음악학』 1 (2014), 22.에서 언급한 프리드리히와 엘리자베트 크리스티네의 결혼은 1732년이 아닌 1733년 6월 12일이다.

4) 갈랑의 정의는 4장에서 상세하게 다루어질 예정이다.

5) Rudolf Schäfke, “Quantz als Asthetiker - Eine Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils,” in *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1924), 223.

따라서 본 논문에서 크반츠가 어떠한 이유로 ‘계몽주의’ 사상을 구축해 나갔으며, 그리고 그의 음악에서 가장 핵심적인 부분인 ‘갈랑’ 음악을 지향하게 되었는지에 대하여 연구해 보고자 한다.

## II. 요한 요하임 크반츠의 삶<sup>6)</sup>

### 1. 도시 악사의 크반츠

크반츠는 하노버(Hanover)의 괴팅겐(Göttingen)과 뮌덴(Münden) 사이에 있는 마을 오버세덴(Oberscheden)에서 1697년 1월 30에 태어나 기독교 루터교의 세례를 받고 성장하였다. 대장장이 아버지 안드레아스 크반츠(Andreas Quantz)는 크반츠가 9살이 되던 해부터 대장장이 일을 가르쳤고 임종에서까지 이 일에 종사하라고 당부하였다. 아버지가 돌아가시고 두 삼촌, 재단사와 메르제부르크(Merseburg) 궁정 도시음악가는 각자 자신의 직업을 전수하려 하였고 고모는 크반츠를 양육하여 공부시키려 하셨지만 어느 것이든 자유롭게 선택할 수 있게 하였다. 크반츠의 만형, 요스트 마티에스 크반츠(Jost Matthies Quantz)는 가끔 마을 악사를 대신해 연주를 하였는데, 8살 때부터 크반츠는 악보도 읽을 줄 몰랐지만 만형의 반주를 했었고 그 때부터 음악에 매료되어 음악가의 꿈을 키웠다.

1708년 8월, 크반츠는 메르제부르크의 도시 악사이면서 사촌 형인 유스투스 크반츠(Justus Quantz)의 문하에 도제<sup>7)</sup>로 들어갔다.<sup>8)</sup> 제일 처음 배운 악기는 바이올린이었다. 바이올린에 커다란 흥미를 느꼈고 재능이 있었다. 다음 악기로는 오보에와 트럼펫을 배웠다. 주로 이 세 악기를 숙달하며 견습 기간을 보냈다. 또한 칭크, 트럼본, 호른, 리코더, 파곳, 콘트라베이스, 첼로, 비올라

---

6) 본 장은 연상춘, “요한 요아힘 크반츠『자서전』(1754)의 번역·해제 = *Translation & Interpretation of J.J. Quantz's Autobiography* (1754)” 『음악논단』 11 (2014).을 요약하고 재정리 한 것이다. 위의 글은 크반츠의 자서전에 대한 번역과 해제이다.

7) 도시악사(기능나팔수)를 위한 6년의 음악견습과정이다.

8) 크반츠가 도제로 들어간 후 세달 뒤 유스투스 크반츠가 사망하여 그의 사위인 요한 아돌프 플라이쉬하크(Johann Adolf Fleischhak) 밑에서 5년 3개월을 도제로, 이어 2년 3개월을 직인으로 과정을 수련하였다.

다 감바 등 기능나팔수라면 다루어 할 모든 악기도 다루기 위해 배움을 게을리 하지 않았다. 견습과정에서의 배움은 다양한 도시행사를 위한 실용적인 능력이었다. 비르투오소 연주가가 되기 위한 특정 악기의 전문적인 숙달은 견습과정 후인 도시악사 또는 장인의 단계에서 가능하였다.<sup>9)</sup> 따라서 많은 종류의 악기를 수련하는 탓에 개별 악기에서 특출 날 수는 없었지만 이렇게 익히는 개개 악기의 특성에 대한 지식이야말로 작곡가에게, 특히 교회음악을 창작할 때에 없어서는 안 될 중요한 경험이 되었다. 당시 생활에 필요하지는 않았지만 순전히 자발적인 열의로 친척인 오르가니스트 키제베터(Johann Friedrich Kieseewetter, ?-1712)<sup>10)</sup>에게 건반악기 지도를 받았다. 이 때부터 크반츠의 음악적인 욕심과 의욕이 돋보였다. 그러면서 화성학의 기초를 배우고 작곡 공부에 대한 흥미도 처음 갖게 되었다.

키제베터는 이전 음악의 고루함에 안주하지 않았고 또한 아무리 새 음악이 마음에 들더라도 연주가 어렵다고 배척하거나 경시하는 모습을 보이지 않았다. 그는 뛰어난 음악 작품을 가려내는 안목을 지녔고, 이제 막 선보인 음악 중에서도 최상의 곡을 구하려고 노력하였다. 예를 들면, 라이프치히에서 발행하던 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767)과 하이니헨(Johann David Heinichen, 1683-1729) 등의 음악 악보들이 그러하다. 이러한 측면으로 미루어 보아, 키제베터는 ‘갈랑스타일’의 음악을 선호했던 스승이라 할 수 있을 것이다. 크반츠는 키제베터와의 레슨을 통해 터득한 배움은 여러 해가 지나서까지 유용했던 것으로 보인다. 당시 메르제부르크 궁정악단의 인원은 그리 많지 않았다. 그래서 궁정과 교회, 연회 음악을 보강하기 위하여 견습생들도 함께 참여를 하였다. 이 과정에서 크반츠는 다른 궁정에서 온 외지 음악가들의 음악을 들어볼 수 있는 기회를 가졌고, 이 기회가 크반츠에게 자극을 주었다.

이때부터 크반츠는 작곡을 하고 싶은 의욕이 일어난 것으로 판단된다. 그

9) Peter schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der burger erhebt sich* (Hamburg: RTV, 1989), 58.

10) 키제베터 역시 메르제부르크의 도시악사로, 오르가니스트로 활동하였다.

리고 그는 부지런히 규모가 작은 곡들을 습작하기 시작하였다. 트럼펫 듀엣이나, 행진곡, 미뉴에트 또는 그 밖의 춤곡들도 만들어 보았다. 이보다 큰 규모의 음악은 아직 정식 지도를 받아보지 못한 탓에 시도가 여의치 않았다. 점점 바이올린은 크반츠의 정식 악기로 굳혀져 갔고 이 때 필요한 악기 지도의 부족분은 근면으로 대처하였다. 당시 부지런히 연습하였던 곡들은 비버(Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704), 발터(Johann Jakob Walther, 1650-1717), 알비카스트로(Henrico Albicastro, 1660-1730)의 솔로 곡이었다. 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)와 텔레만의 곡들은 나중에 가서 접하게 되었는데 이 곡들은 큰 자극제가 되어 더욱 열심히 연습하는 계기가 되었다.

마침내 이 곡들 중 몇 곡을 시험 곡으로 연주하여 1713년 12월에 도제 과정을 마쳤다. 아직 아홉 달이나 더 남은 견습 기간을 면제해 주는 대신에, 직인(실습 과정) 급료의 반을 받으면서 장인 밑에서 일 년 더 봉사하였다. 1714년 6월 대공의 동생인 프리드리히 왕자의 돌연 사망으로 치러진 세 달의 추도 기간에 크반츠는 드레스덴을 향해 여행을 하였다. 드레스덴과 베를린은 크반츠에게 꿈의 도시였다. 그곳에서 정착하여 활동하며 메르제부르크에서보다 훨씬 뛰어난 음악을 접하면서 많은 것을 배우고 싶어 하였다. 드레스덴으로 가서 자신을 알리고 싶어 하는 그의 계획에는 좋은 기회를 주는 세 달 이었다.

크반츠는 비숍스베르데(Bischofsverde)를 거쳐 라데베르그(Radeberg)에 도착하였다. 때마침 라데베르그에서 직인 한 명을 찾고 있었고 무더운 날씨의 여행에 지친 크반츠는 메르제부르크의 추도 기간이 끝날 때 까지 라데베르그의 직인 제안을 받아들였다. 여행의 마지막 목적지인 드레스덴을 눈앞에 두고 도달하지 못한 채 중단되었다. 그러나 그 작은 도시 전체에 무서운 뇌우가 불어 닥치는 대참사로 인해 어쩔 수 없이 다시 여행은 계속되었고 피르나(Pirna)로 가서 그곳의 도시 악사인 게오르그 샬레(Georg Schalle, 1670-1720)를 만났다. 마침 그 때 그의 직인 중 한 명이 병석 중이라 아직 남아있는 기간을 살

레와 계약하였다.

크반츠는 피르나에서 처음 비발디의 바이올린 협주곡들을 알게 되었다. 당시로는 완전히 새로운 스타일의 음악이어서 크반츠에게 큰 인상을 주었다. 비발디의 음악에서 여러 유익한 경험을 쌓기 위해 연습을 게을리 하지 않았고 비발디의 리토르넬로 형식은 그에게 훌륭한 견본이 되어주었다.

그 해 9월이 되자 추도 기간이 끝나 다시 메르제부르크로 복귀하였다. 1715년 베렌부르크(Berenburg)에서 제 1 바이올리니스트로 크반츠를 초대하였다. 그 곳 군주의 여름 별장인 프리데부르크(Friedeburg)를 방문하여 제후를 포함한 고위층 앞에서 연주를 하였다. 이 때 급료를 포함하여 제시한 근무 조건들은 기대 이상이였지만 크반츠는 음악을 더 배우고 싶어 하였다. 실력 없는 이들 중의 최고가 되는 이 자리에서는 그의 목표를 도달할 수 없을 것 같은 생각에 그 자리를 거절하였다.

얼마 지나지 않아 또 다른 궁정에서 크반츠를 오보에 주자로 임명하려 하였고, 또한 기능나팔수들의 큰 후원자였던 메르제부르크의 모리츠(Mositz)대공이 트럼펫 주자로 육성하려 하였다. 하지만 그즈음 드레스덴의 도시 악사 하이네(Gottlieb Hayne, 1684-1756)가 자리를 제안하였고 그 자리를 위해 다른 제안은 모두 거절하였다. 드레스덴이야 말로 크반츠가 원하고 품었던 목표에 한층 더 가까이 갈 수 있다고 생각했기 때문이었다.

이로서 크반츠는 메르제부르크의 도시 악사 생활을 마무리하고 드레스덴으로 떠난다. 그가 그토록 원했던 꿈이 실제로 일어난 것이다. 그의 자서전에는 ‘부지런히’, ‘자극제’, ‘열심히 연습’, ‘의욕’ 이란 표현을 많이 볼 수 있다. 그만큼 크반츠는 음악에 대한 갈망이 컸고 꿈을 이루기 위해 부단한 노력을 했음을 알 수 있다.

## 2.드레스덴 궁정 음악가 크반츠: 플루티스트의 삶

<표 1> 드레스덴 궁정 음악가들의 부임 시기와 직책

	부임시기	연도	직책
슈미츠 (Schmidt, Johann Christoph, 1644-1728)	1698	1664-1728	카펠마이스터
하이니헨 (Heinichen, Johann David, 1683-1729)	1717	1683-1729	카펠마이스터
하쎄 (Hasse,Johann Adolf, 1699-1783)	1733	1699-1783	카펠마이스터
블루미어 (Volumier, Jean-Baptist, 1677-1755)	1709	1670-1728	콘서트마스터
피젠델 (Pisendel, Johann Georg, 1687-1755)	1728	1687-1755	콘서트마스터

본문에 들어가기에 앞서, 드레스덴 궁정 음악가들의 직책에 대해 설명하자면 ‘카펠레’ (kapelle)는 궁정의 가장 중요한 음악조직 즉, 궁정악단을 말한다. 이 카펠레를 감독하는 ‘카펠마이스터’ (kapellmeister)는 음악가의 인사를 관장하고 성악가와 악기 연주자의 리허설을 지도하며, 이들이 연주하는 모든 음악을 작곡하거나 또는 제공 해주는 임무를 맡은 카펠레의 가장 중요한 작곡가임과 동시에 음악감독이다. ‘콘서트마스터’ (concertmaster)는 오케스트라의 첫 번째 바이올리니스트로서 오케스트라 협력의 조율과 카펠마이스터와의 협력에 까지 광범위한 책임을 맡는 악장을 말한다.<sup>11)</sup>

크반츠가 19세가 되던 1716년 3월에 도시 악사로 드레스덴에 갔을 무렵, 선제후 아우구스트 1세가 통치하던 드레스덴은 궁정문화의 절정기를 맞이하고 있었다. 카펠마이스터는 슈미츠였으며 콘서트마스터는 볼루미어였다. 카펠레의 주요한 역할을 맡는 두 직책에 프랑스인을 고용하여 아우구스트 1세는 많은 음악학자들 사이 친 프랑스적인 선제후라고 평가받고 있다.<sup>12)</sup> 또한 프랑스 루이 14세를 표본으로 궁정문화를 발전시켰고 동시에 베네치아의 건축양식을 모델로 삼기도 하였다. 이와 유사하게 아우구스트 1세는 왕세자 2세의 결혼식에 프랑스 연극도 열었고 이탈리아의 오페라 특히, 로티(Antonio Lotti, 1667-1740)의 오페라가 6회에 걸쳐 공연하였다. 이는 드레스덴이 오페라가 발달하게 된 계기이기도 하다. 따라서 아우구스트 1세를 친 프랑스적인 선제후로 국한하기는 어렵다. 이러한 국제적인 양상을 보인 것은 17세기 요한 게오르크 2세 때부터 나타난다.

17세기 후반 선제후 요한 게오르크 2세는 총 53명의 음악가들을 고용하고 있었고, 이 둘 중에는 이탈리아, 네덜란드, 그리고 영국 출신의 음악가들이 포

---

11) Malcolm Boyd, ed., *Oxford Composer Companions: J. S. Bach* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 252.

12) Ortrun, Landmann. “*The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach,*” *Early Music* 17/1 (1989), Olekiewicz, Mary. “*For the Church as well as for the Orchestra : J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750.*” *BACH* 38/2 (2007).

함되어 있었다. 다시 말하면, 드레스덴 궁정은 18세기에 이르기 이전부터 이미 다양한 국적을 가진 음악가들이 활동하던, 따라서 다양한 음악 양식이 공존하던 국제적인 무대였다는 것이다.<sup>13)</sup>

아우구스트 1세는 음악보다는 건축 분야에 더 관심이 많았다. 정치적 세력을 과시하기 위해 오페라 극장과 수많은 궁정을 건축했다. 화려하고 웅장한 건축물과 문화를 자기과시를 위해 사용했던 그는 자신의 아들 아우구스트 2세의 결혼식 축하공연에 오페라를 연주하기 위해 새로운 오페라 극장을 피펠만(Matthäus Daniel Pöppelmann, 1662-1736)에게 건축하게 했다. 이 오페라 극장은 선제후 요한 게오르크 3세 때 건축된 타셴베르크 오페라극장(Opernhaus am Taschenberg) 다음 드레스덴의 두 번째 오페라 극장이다.<sup>14)</sup> 이 오페라 극장은 2,000명을 수용할 수 있는 3단 구성의 객성을 완비했으며 매우 화려한 장식으로 당대 최고의 오페라 극장으로 손꼽혔다.<sup>15)</sup>

또한 정치적인 야망이 컸던 아우구스트 1세는 가톨릭 신자만이 될 수 있는 폴란드의 왕이 되고자 종교적인 성향이 아닌 정치적인 이유로 1697년 가톨릭으로 개종하면서, 1697년 6월 27일 폴란드 왕위에 오르면서 아우구스트 2세라는 칭호를 부여받았다. 작센의 선제후로는 ‘프리드리히 아우구스트 1세’, 폴란드 왕으로는 ‘아우구스트 2세’로 불렸다. 그의 가톨릭 개종으로 드레스덴 궁정에서 가톨릭 음악이 발전하였다. 1697년 그는 가톨릭 전례를 위해 기존의 궁정악단을 해체하고 새로이 창단하면서 독일연주자 외에 이탈리아에서 현악연주가들을, 프랑스에서는 관악 연주자들을 채용하여 국제적인 혼합 오케스트라를 결성하였다. 이러한 국제적인 색채의 오케스트라는 다양한 양식의 혼합을 의미하며 크반츠의 ‘독일취향’ 즉 ‘혼합취향’에 영향을 받았다.

---

13) 이가영, “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정,” 『이화음악논집』 4 (2016), 49.

14) 선제후 요한 게오르크 3세는 30년 전쟁으로 파괴된 작센의 영토를 재건하고 오페라 극장을 건설하였다. 전쟁을 겪으며 주춤했던 드레스덴 궁정의 음악 활동을 본격적으로 회복시켰다.

15) 이성률, “18세기 드레스덴 궁정의 궁정음악과 음악후원,” 『음악이론연구』 2 (2014), 61.

드레스덴에 도착한 크반츠는 “작곡가가 악보에 그려 넣은 음표를 정확히 연주하는 것만이 음악 예술가에게 최고의 능사가 아니라는 사실”을 깨달았다.<sup>16)</sup> 이는 이탈리아의 즉흥적인 연주에 대한 깨달음을 의미한다. 또한 콘서트마스터였던 볼루미어가 도입한 프랑스식의 균질한 연주 스타일은 이미 이 악단을 다른 오케스트라와 차별화 시켜 놓았다. 여기에 후임 콘서트마스터인 피젠델이 도입한 혼합취향은 날로 섬세한 연주 스타일을 더해 가고 있었다. 크반츠는 어느 연주 여행에서도 이보다 더 나은 연주를 들어본 적이 없었다.

당시 오케스트라는 바이올린의 피젠델과 베라치니(Francesco Maria Verracini, 1685-1750), 판탈롱(Pantalon)의 판탈레온 헤벤슈트라이트(Pantaleon Hebenstreit, 1699-1750), 류트와 테오르보의 실비우스 레오폴트 바이스(Sylvius Leopold Weiß, 1684/86-1750), 오보에의 리히터(Richter)형제, 플루트의 뷔파르당(Pierre Gabriel Buffardin, 1690-1768) 등의 유명한 연주자들이 활약하였고, 그 밖에도 뛰어난 첼로, 파곳, 호른, 더블베이스 연주자들이 있었다. 이렇게 유명한 연주자들 사이 그들의 연주를 들은 크반츠는 감탄하여 음악적으로 성장하려는 노력을 더 하였다.

1717년에는 아우구스트 2세 왕의 모친이 타계하여 추모기간 세 달 동안 슬레지엔, 모리비아, 오스트리아의 비엔나, 프라하를 거쳐 드레스덴으로 다시 돌아왔다. 이 때 오스트리아의 비엔나에서 켈렌카(Jan Dismas Zelenka, 1679-1745)에게 옥타브 이중 대위법을 배웠다. 한편, 크반츠는 종교개혁일 기념행사에서 교회의 연주회에 참여하여 트럼펫을 연주하였는데 이 때 당시 드레스덴 궁정악단의 카펠마이스터 슈미츠가 크반츠의 연주를 듣고 궁정 나팔수로 제안하였지만 트럼펫을 통하여 자신이 추구하는 좋은 취향을 습득하기 어렵다고 판단하여 제안을 거절하였다. 크반츠는 음악 안에 확고함이 있었다. 드레스덴 궁정악단은 크반츠가 그토록 원하던 곳이었는데도 불구하고 자신의 음

16) 연상춘, “요한 요아힘 크반츠 『자서전』 (1754)의 번역·해제 = *Translation & Interpretation of J.J. Quantz's Autobiography (1754)*,” 『음악논단』 11 (2014), 388.

악적인 신념 때문에 자리를 거절 한 것이다.

1718년 3월 아우구스트 2세는 기존의 폴란드 궁정악단을 해체하고 새로이 ‘폴란드 궁정악단’을 창건하였다. 이미 11명의 단원이 채용되었고 오보에 연주자가 필요하여 오디션を 보고 합격하였다. 이 시기에 크반츠는 주 악기였던 바이올린 연주자에서 오보에 연주자로 전환하였다. 하지만 크반츠의 실력이 바이올린이나 오보에나 폴란드 궁정악단에는 먼저 들어온 동료들보다 특출나지 않아 독학으로 틴틈이 연습했던 플루트로 악기를 전환하였다. 플루트로 악기를 바꾸기로 마음먹은 크반츠는 그 당시 유명한 플루티스트인 뷔파르당에게서 네 달 정도 레슨을 받았다. 또한 플루트의 전문적인 곡들이 없어 대부분 오보에나 바이올린의 악보를 가지고 연주하였기 때문에 플루트의 곡을 작곡하기 시작하였다. 크반츠가 플루트의 곡을 많이 쓴 이유가 이때부터 시작된 것이다. 아직 정식 작곡 수업을 받지 못한 크반츠는 여러 음악가들에게 조언을 구하며, 또는 대가들의 악보를 훑어 내보고 작곡 공부를 열심히 하였다.

그즈음 뛰어난 작곡가이자 바이올린 비르투오소 피첸델과 알게 되었다. 크반츠는 피첸델에게 아다지오에서 감동적으로 표현하는 것뿐 만 아니라 전 악장에서 어떻게 표현해야 하는 지, 음악연주에 관한 모든 것을 배웠다. 작곡할 때에도 여러 시도를 하도록 용기를 불어넣어 주었다. 프랑스와 이탈리아를 두루 여행한 피첸델의 취향은 이미 혼합 취향이었다. 그에게 받은 가르침은 크반츠의 음악에 근본이 되어 언제나 민족 취향에 앞서 혼합 취향을 추구하는 발판이 되었다.

1719년이 되자 당시 왕세자의 결혼을 축하하기 위해 슈미츠가 작곡한 프랑스 디베르티스망(Divertissement)과 로티가 작곡한 《테오파네》(*Teofane*)와 《피로 인해 좌절된 증오》(*Gli Odi delusi dal sangue*) 등 많은 공연이 준비되었다. 프랑스 디베르티스망에서는 노래와 무도를 위한 출연진이 모두 기사와 귀부인들이었고, 이탈리아 오페라 공연에서는 이탈리아 최고의 성악가들이 본

토에서 이 공연을 하기 위해 드레스덴으로 왔다. 이토록 화려하게 결혼식 축제를 열었던 이유는 아우구스트 2세와 오스트리아의 정치적 동맹관계를 과시하기 위함이었다.

이때 연주된 오페라는 크반츠가 생애 처음으로 들어본 최초의 오페라였다. 그는 이탈리아 오페라에 크게 감탄하였고, 아직 혼합되지 않은 이탈리아만의 취향이 어떤 것인지를 알게 해주었다. 1722년에는 폴란드 궁정악단에 고정상주하기 위해 폴란드에 계속 머물러야 했다. 다음 해인 1723년 7월이 되자 칼 6세 황제의 대관식을 기념하기 위한 오페라 《콘스탄자와 포르테자》(*Constanza e fortezza*)를 감상하기 위하여 프라하를 여행하였다. 폭스(Johann Joseph Fux, 1660-1741)가 작곡한 이 작품은 노천에서 100 여명의 성악가와 200 여명의 연주자가 출연하는 웅장하고 화려한 오페라였다.

크반츠는 이 오페라를 통해 크고 작은 공간에서의 어울리는 음악, 즉 작은 공간에서 적당한 편성의 악기를 연주할 때에는 갈랑 스타일이 어울리지만 큰 공간에서는 여러 빠른 음들로 이루어진 음형 연주는 명료한 전달에 방해가 되었을 것임을 인정하였다. 이러한 크반츠의 판단은 그가 무조건적으로 갈랑만을 수용했던 음악가는 아니었음을 시사한다. 그가 ‘갈랑’과는 결이 다른 릴리(Jean-Baptist Lully, 1632-1687)의 음악도 높게 평가했다는 사실 역시 크반츠의 다양한 음악취향을 반영하는 것이다.

1724년에는 피에몽(Piemont) 출신의 장군 라냐스코(Peter Robert Taparelli von Lagnasco, 1659-1735) 백작과 그의 아내인 발트슈타인(Waldstein) 백작부인과 함께 폴란드 특사로 로마 궁정에 파견을 갔다. 이탈리아 방문의 절호의 기회였다. 그 해 5월 23일 드레스덴을 출발하여 아우구스부르크(Auguburg), 인스부르크(Innsbruck), 만투아(Mantua), 모데나(Modena), 볼로냐(Bologna), 로레토(Loreto), 안코나(Ancona)등을 거쳐 7월 11일에 로마에 도착하였다.

로마에서 크반츠는 ‘롬바르디아 취향’ (Lombardische Geschmack)<sup>17)</sup>을 접하게 되었다. 이 취향은 비발디의 오페라를 통해 로마에 알려져 로마의 청중을 사로잡았다. 롬바르디아 취향이 아닌 음악은 들으려 하지 않을 정도로 유행하였지만 크반츠에게는 너무나도 생소한 음악이었다. 그렇지만 결국 유행에 동참하는 것이 유익하다고 생각한 크반츠는 이 취향을 받아들였다. 그가 얼마나 유연한 사고를 했던 작곡가라는 사실을 알게 하는 대목이다.

또한 로마에서 대위법의 대가인 오페라 작곡가 프란체스코 가스파리니 (Francesco Gasparini, 1688-1727)에게 음악 수업을 받기 시작하였다. 대위법의 기본 원리에 대하여 6개월 동안 가르침을 받았다. 성악 작곡 외에 배울 것이 남아있지 않았지만 성악 작곡에는 흥미를 갖지 않고 있었기에 레슨을 마쳤다. 로마에 머무르면서 복잡한 짜임새의 대위법적인 음악에 피로해진 그는 감미로운 주선율 중심의 새로운 솔로, 트리오, 협주곡들을 작곡하였다. 가르침을 받았던 악곡 작법들이 많은 도움을 주었지만 자신만의 스타일이 인공적인 대위법으로 들리지 않기 위해 모든 배움을 자신의 곡에 적용할 수 없었다.

그의 곡에서 첫째, 음악 예술과 자연스러움을 항상 연계시키며 둘째, 선율과 화성이 언제나 균형을 이루고 셋째, 그러면서 좋은 음악 구상과 그 생각을 올바르게 추려내는 일이야말로 음악에서 가장 중요한 덕목이라고 여겼다. 1725년 로마의 성년(聖年)으로 오페라가 공연되지 않자 1월 13일에 로마를 떠나 나폴리를 여행하였다.

나폴리의 유명한 교회음악 작곡가는 수석 성당 악장인 기사 알렉산드로 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1659-1725)였다. 당시 요한 아돌프 하세(Johann Adolph Hasse, 1699-1783)가 그에게 대위법을 배우고 있었다. 하세와 친분을 쌓은 크반츠는 그의 스승 스카를라티와 교류 하고 싶었다. 하세의 호의로 자리를 만들려 하였지만 돌아온 대답은 다 틀리게 연주하는 관악 연주자를 좋아

---

17) <악보 8> a), b), c), d)를 참고하라.

하지 않는다는 것이었다. 당시 관악기는 악기가 완전히 발전하지 않았기에 음정이 매우 불안정했다. 하지만 의지가 넘쳤던 크반츠는 굴하지 않고 계속 간청을 하여 결국 스카를라티와 대면하게 되었다. 그는 크반츠를 위해 첼발로를 연주해 주었고, 솔로곡의 반주도 해주었다. 심지어 플루트 솔로도 작곡 해주었다.

같은 해인 3월 23일 나폴리를 떠나 로마로 돌아왔다. 성금요일(그리스도 수난일)에 교황청 성당에서 공연하는 알레그리(Gregorio Allegri, 1582-1652)의 《미제레레》(*Miserere*)를 감상하기 위해서였다. 10월21일까지 로마에 머물고 21일에 피렌체로 떠났다. 피렌체에서 감상한 여러 오페라는 서로 다른 대가들의 아리아를 꿰맞춰 놓은 작품들, 즉 파스티치오(Pasticcio)였다.

1726년 1월 8일에는 피렌체를 떠나 리보르노(Liborno)로, 그리고는 희극 오페라를 관람하기 위해 볼로냐(Bologna)로 갔다. 2월 4일에는 페라라에서 오페라 한 편을 감상하였고, 그 다음 파두아(Padua)를 거쳐 베니스로 이동했다. 5월 11일에는 모데나(Modena)를 거쳐 레조(Reggio)와 파르마(Parma)를 떠나 밀라노로 향했다. 밀라노의 오케스트라는 다른 지역에 비해 뛰어났다. 특히 바이올린 파트가 출중했다. 5월 30일에는 밀라노를 떠나 투린(turin)을 거쳐 1726년 6월 23일 이탈리아를 떠났다. 그리고 세니스(Senis)산을 넘어 제네바와 리옹을 거쳐 여행하며 8월 15일 파리에 도착하였다.

이탈리아를 떠나 프랑스에 도착한 크반츠는 프랑스 음악에서 극단적인 대조를 발견하였다. 이탈리아 음악의 다양함과 프랑스 음악의 단순함이 그것이다. 그가 프랑스 음악에서 발견한 특징들, 예를 들면 같은 작품을 여러 차례 반복하여 연주하거나 뒤편에 있는 사건의 진부한 작곡 방식, 별 차이를 두지 않는 레치타티보와 아리아 양식, 또는 특히 여자 성악가들의 과장되고 격앙된 음악의 프랑스 오페라는 크반츠를 견디기 힘들게 하였다.

프랑스의 무대장식, 연출, 춤은 프랑스 오페라를 빛나게 하였지만 오케스트라는 형편없었다. 프랑스의 오페라보다는 교회음악이 크반츠의 마음에 더 와닿았다. ‘콩세르 스피리튀엘’ (Concert Spirituel)과 ‘이탈리아 연주회’는 좋았다. 프랑스 사람들은 외국인 음악에 대한 편견과 거부감 때문에 후자보다는 전자를 더 찾았다. 이에 대하여 크반츠는 프랑스 음악에 대하여 취향을 개선할 수 없는 요인이라고 평가하였다. 그는 파리에서 플루트에 최초로 두 번째 키를 장착하였다.

1727년 초에 드레스덴에서 귀환 명령이 하달되었지만 영국이란 나라가 보고 싶은 나머지 궁정의 허락을 받지 않고 영국으로 떠났다. 5월 10일 파리를 출발하여 20일 런던에 도착하였다. 당시 런던에서는 이탈리아 오페라가 유행하고 있었다. 헨델의 《아드메토》(Admeto)가 가장 최근의 작품이었다. 오케스트라 단원들은 독일인이 대부분이었고, 이탈리아인과 영국인이 몇몇 있었다. 헨델과 많은 사람들이 영국에 남을 것을 권하였고 크반츠에게도 큰 유혹이었지만 여행의 첫 수확을 아우구스트 2세 왕에게 바쳐야 한다는 생각에 이를 사양하였다. 그리하여 1727년 6월 1일에 영국을 떠나 6월 23일에 드레스덴으로 귀환하였다. 다시 말하여, 궁정의 후원으로 1724년부터 1727년까지 3년동안 이탈리아, 프랑스, 영국을 여행하였다.

드레스덴에 도착한 크반츠는 여행으로 쌓인 음악들을 성찰해 나갔다. 그리고 그 안에서 각 나라의 취향을 살려 답습하는 곡들도 만들었다. 많은 성찰과 경험, 공을 들여 자기 본연의 취향을 형성해 나아갔다. 따라서 이전에 한 시간에 작곡하던 것들을 하루라는 시간을 부여했다. 비록 처음 구상이 상책일 때도 있었지만, 그것이 항상 최선이거나 최악일 순 없었다. 성숙해진 판단력과 서로를 조화롭게 연결 시키며 작품을 일시적인 순간이 아닌 가능한 지속적인 만족감을 느낄 수 있게끔 만들어야겠다고 다짐하였다. 이러한 계획을 실천할 때, 피젠틸이 지속적으로 큰 도움을 주었다. 크반츠의 자서전에는 크반츠가 열

마나 피젠텔을 신뢰하고 아꼈는지 알 수 있다.

이때까지 폴란드 오케스트라의 오보에와 플루트 연주자였던 크반츠는 여행 기간 중 자리가 다른 사람에게로 가버린 탓에 작센 오케스트라로 자리를 옮겼다. 작센으로 오케스트라를 옮긴 1728년 3월, 플루트 주법과 완전히 상반되는 오보에를 전혀 다루지 않았다. 오직 플루트만 연주하였다. 그 해의 5월이 되자 폴란드 왕을 수행하여 베를린을 여행하였다. 프로이센 왕비 전하의 요청으로 피젠텔과 바이스 그리고 뷔파르당과 함께 몇 달 동안 베를린에 머물렀다. 수 차례 왕비 전하 앞에서 연주 후 800 탈러(thaler)의 연봉으로 궁정 근무를 제안 받았지만 프리드리히 아우구스트 2세의 왕은 동의하지 않았다. 대신 필요할 때 마다 베를린을 방문할 수 있는 통상적인 허락을 하였다.

1728년에는 프로이센의 왕세자가 크반츠에게 플루트를 배웠다. 따라서 매년 두 차례씩 베를린, 루핀, 라인스베르크를 방문하였다. 1733년 아우구스트 2세가 서거하여 아우구스트 3세가 군주의 자리에 올랐다.<sup>18)</sup> 아우구스트 3세가 왕위를 받았을 때에도 궁정 봉직에 자리를 내어 주었으며, 베를린으로 떠난 1741년까지 크반츠가 주군으로 섬긴 제왕이다. 1734년에는 플루트를 위한 솔로 음악 여섯 곡을 작곡하였다. 이 작품은 그가 자서전에서 처음 언급한 곡으로 크반츠의 음악 여행 후 확고해진 그의 취향이 잘 묻어난다. 이 곡은 동판 인쇄본으로 널리 알려졌다.

1737년 6월 26일 미망인이었던 안나 로지나 카롤리나 쉰들러(Anna Rosina Carolina Schindler)와 결혼을 하였다. 1739년에는 좋은 플루트를 위해 직접 악기를 천공하고 동조하기 시작하였고 좋은 결과를 내었다. 1741년 11월이 되자 프로이센의 전하는 최종적으로 베를린으로 호출하여 너무나 유리한 조건의 근무를 제안 받아 1741년 12월에 프로이센의 왕실 근무를 하기 위하여 드레스덴을 떠났다.

---

18) 프리드리히 아우구스트 2세는 1712년 가톨릭으로 개종한 후 1734년 폴란드 왕위에 올랐다. 폴란드 왕으로 즉위 되면서 아우구스트 3세라는 칭호를 부여받았다.

### 3. 베를린 궁정음악가 ‘크반츠’

프리드리히 빌헬름 1세가 사망하고 1740년 5월 31일 프리드리히 2세가 프로이센의 왕으로 즉위하면서 베를린의 궁정음악은 전성기를 맞았다. 크반츠는 프리드리히 2세의 스승이자 음악적 조언자였다. 크반츠는 프리드리히 2세로부터 발탁되어 베를린 궁정의 음악가가 되었다. 자신이 그토록 꿈에 그리던 베를린 궁정 음악가로 최고의 전성기를 맞이하게 된 것이다. 스스로 국가의 첫 번째 종으로 자처하는 프리드리히 2세는 계몽주의 군주였다. 이러한 영향으로 크반츠는 계몽주의 사상을 갖게 되었으며 ‘갈랑’ 스타일의 음악에 대해 프리드리히 2세와 함께 교류하였다.

프리드리히 2세는 왕세자 시절 프랑스인 가정교사의 영향으로 프랑스 문학에 심취해 있었으며 프랑스 문학, 계몽주의 사상, 그리고 플루트 연주에 골몰하였다. 하지만 그의 아버지 프리드리히 빌헬름 1세는 군사력과 정치적 위상 강화에 몰두하여 국가를 운영했기 때문에 음악 뿐만 아니라 모든 문화가 쇠퇴하여 프리드리히 2세의 황태자는 음악적으로 황량한 환경을 아버지로부터 물려받았다. 1728년 16살이었던 프리드리히 왕세자는 아버지와 함께 드레스덴 궁정을 방문하여 하세의 오페라 《클레오피데》(*Cleofide*)를 접하게 된 후 문화적인 충격을 받았다.

당시 드레스덴 궁정음악은 절정기였으며 매우 화려했다. 이후 드레스덴 궁정은 프리드리히에게 하나의 모델이 되었고 아울러 크반츠의 플루트 연주에도 완전히 매료되어 1728년부터 크반츠에게 플루트를 배우기 시작하였다. 예술가 기질이 뛰어났던 자신의 아들에 대한 이해심이 전혀 없는 아버지 프리드리히 빌헬름 1세와 계속되는 군대식 교육으로 생긴 갈등과 반항심으로 결국 1730년 국외로 탈출하려는 사건이 원인이 되어 왕세자 신분을 박탈당하였다. 지위가 박탈된 프리드리히는 폴란드에 있는 퀴스트린(Kustrin)에서 유배 생활을 하고,

루핀(Ruppin)의 연대장으로 복귀하였다. 아버지의 신임을 얻기 위해 1733년 6월 12일 엘리자베스 크리스티네와 결혼을 하였다. 결혼 후 재정이 허락되자 그는 루핀에 작은 규모의 실내악단을 창설하였다. 이 실내악단은 1733년부터 1736까지 운영되었는데 점점 규모가 커져 라인스베르크(Rheinsberg)성으로 옮겨 1740년 베를린 궁정악단의 큰 규모까지 이르게 된다.

1740년 프리드리히가 왕위에 즉위한 후 베를린 궁정음악은 전성기를 맞게 되었다. 베를린 궁정의 왕실 음악은 이미 루핀과 라인스베르크의 궁정악단 때부터 완벽한 연주자들과 그 규모를 확장하여 더욱 견고해진 오케스트라, 뛰어난 이탈리아 성악 비루투오소들이 있었다. 베를린 궁정에서 활약하는 음악가들이 국제적으로 구성되었다는 점에서 혼합 취향의 면모를 보이고 있고, 크반츠 역시 그 혼합 취향에 감탄하였다. 또한 프리드리히는 즉위하자마자 즉시 계몽주의적 개혁 정책에 돌입하였다. 종교적 차별 금지 추진, 왕실 근위부대 해산, 베를린 아카데미를 다시 부흥시키는 등 의무교육을 실시하여 독일 사람들이 글을 읽고 쓸 수 있도록 하였다.

1741년부터 베를린 왕실에 근무하게 된 크반츠는 오로지 왕으로부터만 명령을 받고 오페라 오케스트라 연주 의무에서 면제되었다. 높은 위치에 오르게 되자 연봉은 2000 탈러였으며, 새로운 작품을 작곡할 때마다 특별 수당도 받았다. 오로지 왕을 위해서만 작곡하였으며, 크반츠가 프리드리히 2세를 위하여 작곡한 곡은 300여 곡에 달한다.

1747년부터 프리드리히 2세는 왕의 개인공간이었던 포츠담의 상수시(Sanssouci) 궁에서만 연주회를 개최하였다. 6명이 연주하는 실내악 연주였는데 매일 연주되었던 이 실내 연주회를 크반츠가 맡아 실내 연주회의 감독직을 수행해나갔다. 1752년에는 『플루트 연주의 예술』을 발표하였다. 그즈음 플루트에 끼고 뺄 수 있게 코르크 플러그(Cork plug)를 창안하여 미들 피스(Middle piece)를 갈아야 하는 번거로움을 개선하였고, 순정률을 지키며 반음을 올리거

나 내릴 수 있게 하였다.

남은 기간동안 그의 임무는 새로운 곡을 작곡하였고, 프리드리히 2세의 연주를 비판할 수 있는 특권을 누렸다. 또한 크반츠는 프리드리히 2세의 재임 기간동안 어떤 콘서트 투어나 다른 궁정에서의 초대도 거절하였다. 1756년 드레스덴과 베를린은 7년 전쟁을 시작하였다. 전쟁을 시작으로 국가안정의 불안과 긴축재정을 요하게 되면서 모든 문화는 쇠퇴하였다. 1756년 10월 16일 드레스덴의 아우구스트 3세는 브뤼 수상과 함께 폴란드로 도피하였으며 예술을 후원하고 문화중심지로 만든 군주이기도 하지만 나라의 경제적 위기에 국정을 돌보지 못한 정치적으로 무능한 군주라는 평가를 받는다. 또한 베를린도 전쟁의 여파로 8년 동안 오페라가 긴 휴기를 갖게 되면서 음악가들은 베를린을 떠나기 시작하였다. 또한 프리드리히 2세도 더 이상 플루트를 연주하지 않게 되었다.

베를린에 있을 때 작곡되었던 곡들은 단지 몇 곡만 인쇄되었는데 그 곡들 중 1759년 작곡된 두 대의 플루트를 위한 곡(Sei duetti a due flauti traversi, op.2 (1759))이 있다. 크반츠의 자서전에 그가 베를린으로 거처를 옮기고 난 후에 대해서는 자세히 기록하지 않았다. 베를린 궁정의 음악과 음악가들은 이미 너무나 잘 알려져 있고, 유명했기 때문에 일일이 다 소개하는 것은 과하다고 생각한대며 글을 마친다. 시대적 상황으로 보았을 때 크반츠가 베를린으로 간 1741년에는 베를린 궁정음악의 부흥기였지만 1750년 중반부터 전쟁으로 인한 침체기를 겪은 것 또한 이유였을 것이다. 자서전은 1754년 8월 포츠담에서 마친다.

#### 4. 크반츠의 음악관: 계몽주의와 갈랑

크반츠의 음악미학에는 ‘계몽주의’ 철학과 ‘갈랑’ 음악이 주요하게 결부되어 있다. 18세기 중반은 신의 계시에 의존했던 기존 관념이 과학의 발전과 함께 인간 본성에 대한 지각과 인간 이성에 대한 믿음으로 전환되는 시기였다. 자립적인 주체인 인간이 자신의 경험을 이성을 통하여 “비판적” 태도로 파악하는 것, 즉 스스로 사유하는 것이 계몽주의 사상의 핵심이다. 계몽 사상가들은 저마다 여러 분야에서 활동하며 사회를 비판하는 글을 썼고 살롱에 모여 토론하고 서로의 의견을 주고받으며 계몽사상을 전파하는 데에 앞장섰다. 1660년대 영국의 ‘자연 지식의 향상을 위한 런던 왕립학회’ (The Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge)와 프랑스 루이 14세와 콜베르 장관(Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683)의 주도로 1666년 ‘프랑스 과학 아카데미’ (Académie des sciences), 1700년대 프리드리히 1세 시절 설립된 ‘베를린 아카데미’ (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften)<sup>19)</sup> 등의 모임이 주도되면서 인문학과 자연과학 그리고 예술이 번성할 수 있는 중추가 되었다.

프랑스의 계몽사상가 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-1784)는 자신의 동료들과 함께 모든 지식의 해석을 의미하는 『백과전서』 (*Encyclopédie*)를 편찬하였다. 디드로는 백과전서를 단지 지식을 모아놓은 것이 아니라, 사람들의 생각을 변화시키는 것에 의미를 두었다. 더불어 계몽주의 음악가들은 예술이론 및 미학 서적, 음악 지침서 등의 출판으로 계몽주의 미학을 체계화하는데 기여했다.<sup>20)</sup>

---

19) 계몽주의가 멘델스존이나 레싱, 칸트, 디드로와 볼테르가 베를린 아카데미의 회원이었다.

20) 마테손(J. Mattheson)의 『완전한 악장』 (*Der vollkommene Kapellmeister*), 크반츠의 『플루트 연주의 예술: 18세기 입문서』 (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), 레오폴트 모차르트의 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』 (*Versuch einer gründlichen Violinschule*) 그리고 칼 필립 엠마누엘 바흐의 『칼 필립 엠마누엘 바흐의 올바른 피아노 반주법』 (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*) 등이 있다.

인간의 자유에 대한 인식은 인간의 평등과 수반되어 궁정문화를 벗어나 새로이 형성된 모임을 통하여 여론화되고, 문학의 새로운 형태를 통하여 전개되었다. 이제 예술은 더 이상 귀족만의 향유물이 아닌 시민계층의 생산과 소비의 주체자로 점차 대체되었다. 즉, 특권층에게만 부여될 수 있었던 예술은 이제 일반 시민 계층에게도 확산되어 예술을 보편적으로 향유하게 되었다.

개인의 취향을 매개로 하여 시민계층도 미를 판별할 능력을 갖고자 하였으며, 그 판단의 기준은 과거의 원칙이 아니라 바로 당대 예술을 감상하는 사람들의 감정이었다. 시민계층은 그들의 예술 활동을 정당화 시켜주는 미학의 근거로 보편적인 주관에 의한 취향(Geschmack)을 내세웠으며 그 취향이 곧 ‘갈랑’이다.

‘계몽주의’ 세대의 음악가들은 과거의 복잡한 대위법 음악보다는 듣기 편한, 자연스러운 느낌의 음악을 본연의 음악이라 확인하였다. 음악에서 ‘감탄’하기보다는 ‘감동’하기를 원했다. 그리고 그 이상형을 인간의 가장 보편적인 악기라 할 인성의 ‘노래’에서 찾았다. 크반츠가 추구하던 자연스럽고, 섬세하며, 보편성을 추구하는 ‘혼합 취향’의 음악에서도 이러한 계몽주의적인 갈랑 음악 정신이 드러난다.<sup>21)</sup>

‘갈랑’(galant)의 사전적 의미는 프랑스어 갈랑(galant)의 ‘매력적인’이란 뜻과 갈라(galer)의 ‘즐겁다’는 동사의 표현이 있다. 또 이탈리아어의 명사 갈라(gala)는 축제, 화려함을 의미한다. 현재 음악 용어의 ‘갈랑’은 과거의 대위법적, 폴리포니적 음악에 반하여 나타난 장식적이고 선율적인, 우아한 호모포니적인 악곡을 사용하는 음악을 의미한다.

갈랑은 프랑스어로 다양한 의미에서 사용되어 왔지만 현재 음악 용어로 쓰이고 있는 단어가 프랑스어에 근거하는 지 보았을 때 1720년대부터 1760년대까지 음악이론 분야에서 절대적 영향력을 행사한 프랑스의 선구적 음악 이론

---

21) 연상춘, “요한 요아힘 크반츠 『자서전』 (1754)의 번역·해제 = *Translation & Interpretation of J.J. Quantz's Autobiography* (1754),” 『음악논단』 11 (2014), 381.

가 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)의 이론서에 ‘갈랑’에 대한 언급이 되고 있지 않다.<sup>22)</sup> 오히려 이 단어는 독일 라이프치히의 문학에서부터 유행하기 시작하여 음악이론에도 수용되기 시작하는데, 1713년 함부르크에서 출판된 마테존의 첫 저서인 『새로이 개시된 오케스트라』(*Das Neu-Eröffnete Orchestre*)의 부제에서 “갈랑 움프”(galant homme)로 출현한다. 마테존은 그의 저서를 통하여 교양을 갖춘 아마추어가 음악에 대해 논리적으로 평가하고 논의할 수 있기를 바라며 ‘갈랑 움프’에 대한 음악적 지식과 그 지식을 토대로 음악 작품에 대한 이해와 취향 그리고 판단력이 생길 수 있다는 것이다.

음악이론에서의 ‘갈랑’은 카테고리를 어디에 두어야 하는지에 대한 의문은 여전히 잔존한다. 하나의 양식으로 볼 것인가 또는 수용 미학적 표현으로 볼 것인가에 대한 갈등이다. 앞에 언급한 바와 같이 마테존은 ‘갈랑’을 수용 미학적 시선으로 서술하였다. 또한 마테존은 『새로이 개시된 오케스트라』에서 “선율과 화성 이외에도 작품의 완성을 위해서는 무조건적으로 갈랑테리가 첨가되어야 하는데, 그 갈랑테리란 결코 습득할 수도, 규칙으로 규정할 수도 없는 것이다. 이는 오로지 좋은 취향과 건전한 판단력으로 얻어낼 수 있는 것이다.”라고 하였다.<sup>23)</sup> 다만 갈랑 하지 못한 독자들을 위해 음악에서의 갈랑테리가 무엇을 의미하는 지에 대하여 “옷의 천은 필수적인 화성이고 옷의 모양새는 알맞은 선율이다. 그리고 자수는 갈랑테리로 생각 해볼 수 있다.”는 말도 이에 근거한다.<sup>24)</sup> 이는 곧 갈랑테리는 장식적인 요소임을 말해주고 있다.

이에 마르푸크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)는 ‘갈랑’은 “어떠한 외형적 형태를 띠진 간에 한 악곡에서 호감을 주고 계획된 최종 목적에 알맞은 노래와 이해하기 쉽고 올바른 화성을 고안해 내어서, 역행카논의 어려운

22) 나주리, “18세기 ‘갈랑’ (galant) 시대양식, 혹은 과도기적 양식의 부분적 현상?,” 『서양 음악학』 2 (2010), 49.

23) Johann Mattheson, “*Das Neu-Eröffnete Orchestre*,” (Hamburg 1713), 137-138.

24) Mattheson, “*Das Neu-Eröffnete Orchestre*,” , 138.

비밀들에 대해 알지 못하는 청중들도 모두 즐길 수 있고 감동 받을 수 있는 것”이라고 하였다.<sup>25)</sup> 이와 같이, 귀족들만 음악을 즐길 수 있는 시대를 지나 아마추어도 음악 애호가가가 되어 쉽게 즐길 수 있는 ‘즐거운 음악’이었다.

또한 본 논문에서 연구하는 크반츠의 『플루트 연주의 예술』에서도 갈랑을 어떻게 연주해야하는 지에 대한 지침을 볼 수 있다. 그의 저서에서 ‘갈랑’이라는 단어를 직접적으로 쓰고 있지는 않지만 초보자를 위한 장도 따로 있을뿐더러 ‘아마추어’에 대한 언급을 빈번히 볼 수 있다. 이는 그의 음악이 ‘갈랑’을 추구한다는 의미로 해석할 수 있으며, 실제로 이에 대한 설명으로 이루어져 있다. 따라서 본고는 ‘갈랑’을 하나의 형식과 양식이 아닌 수용 미학적 표현으로 간주하며, 이에 대하여 음악에 대한 판단력과 교양을 갖춘 아마추어 애호가가가 이해하고 향유할 수 있는, 그 애호가의 듣기 좋은 표현의 뜻으로 여긴다.

“마음을 움직이며, 친근하고 다정한 정서를 표현하며, 즐거움과 기쁨에서 우러나와야 하며, 사랑을 주된 표현의 대상으로 삼아야 한다. 음악은 귀를 편하게 하며, 마음에 들어야 하며, 선율과 가창성에 가장 영예로운 자리를 준다. 마침내 이 음악은 구성이 다양해야 하며, 그러면서도 투명하고 명료하고 단순해야 한다. 한마디로, 음악은 그 자체가 한 조각의 자연이어야 한다.”<sup>26)</sup>

즉, 갈랑 시대는 ‘즐거움’이 향유되는 시기였다.<sup>27)</sup>

---

25) Friedrich Wilhelm Marpurg, “*Kritische Briefe über die Tonkunst*,” (Berlin, 1760), 203.

26) Hoffmann-Erbrecht, “*Der ‘galante Stil’ in der Musick des 18. Jahrhunderts -Zur Problematik des Begriffs,*” , 256.

27) 현재 클래식 음악계에서 뉴욕 메트로폴리탄 오페라 극장(The Metropolitan Opera)의 ‘오프닝 나이트 갈라(Opening Night Gala)처럼 갈라 혹은 갈라 콘서트로 정규 공연이 아닌 개막 시즌의 특별 축하 공연의 개념으로 쓰이고 있다. 축제 분위기를 형성하는 의미로 보아 어찌면 음악 용어로 쓰이는 갈랑(galant)의 어원은 이탈리아어 갈라(gala)에서 유래된 것으로 해석될 수도 있다.

### Ⅲ. 『플루트 연주의 예술』 해제

이 장의 논점은 『플루트 연주의 예술』에 놓여있다.<sup>28)</sup> 이 저서의 해제를 제공한다. 이를 위해 이 논문은 크반츠에 기대어 크게 두 개의 범주로 나누어 설명한다. 첫째는 ‘계몽주의’에 바탕을 둔 플루트 이론에 대한 해제이며 둘째는 이러한 이론을 토대로 크반츠의 음악적 취향이 묻어난 ‘갈랑’에 대한 해제이다.

#### 1. 『플루트 연주의 예술』 : 악기의 이해

크반츠의 기본적인 원리에 대하여 중요하게 강조하는 부분은 바르고 보편적인 음악을 판단하려는 계몽주의적 사상에서 기인한다. 근본적인 원리 없이는 어느 음악이든 시도할 수 없다는 것이 그의 첫 번째 지침이다. 본 장은 “기본적이고 이론적인” 문헌을 읽고 그것의 내용을 요약하여 해석한 것이다.

##### 1) 트라베르소 플루트의 종류와 특징

개발된 트라베르소 플루트를 프랑스에 알린 최초의 인물은 펠리베르트

---

28) 이 저서는 1장 트라베르소 플루트의 간략한 역사와 특징, 2장 플루트를 잡는 자세와 손가락의 위치, 3장 플루트의 운지법과 음계, 4장 앙부셔에 관하여, 5장 음표, 음가, 박자, 쉼표 그리고 그 외 음악 기호들에 관하여, 6장 플루트를 불 때 혀의 사용에 관하여, 7장 플루트를 연습함에 있어 호흡하는 것에 대해서, 8장 전타음과 이들과 관련한, 작지만 필수적인 장식음들에 대하여, 9장 트릴에 관하여, 10장 초보자가 개인 연습에서 주의해야 할 사항, 11장 성악과 기악 전반에서의 올바른 연주법에 관하여, 12장 알레그로 악장의 연주에 대하여, 13장 단순한 음정 관계에서 즉흥적으로 선율을 변주하는 것에 관하여, 14장 아다지오 연주 기법, 15장 카덴차에 관하여, 16장 플루트 주자가 연주회에서 주의해야 할 사항, 17장 반주자들, 또는 독주부를 수반하는 반주부 내지는 합주부를 연주하는 이들이 지켜야 할 사항들에 관하여, 18장 음악가와 음악에 대한 판단은 어떻게 내릴 것인가로 총 18장의 순서로 구성되어 있다.

(Philippe Rebillé Philibert, 1639-1717)였다. 그 뒤를 라 바(Michel de la barre, 1675-1743/4)와 오테르(Jacques Martin Hotteterre, 1674-1763)가 따랐다. 그 후 뷔파르당(Pierre Gabriel Buffardin, 1690-1768)과 블라베(Michel Blavet, 1700-1768)가 이어갔다. 처음 트라베르소 플루트는 관이 하나의 통이었다. 그러나 다른 악기들처럼 플루트도 더 편리한 연주를 위해 프랑스에서 하나의 키가 첨가되었고 본체가 세 부분으로 나뉘어졌다. 입술구멍이 있는 헤드피스(head piece), 여섯 개의 구멍이 있는 미들 피스, 그리고 키가 부착된 풋 피스(foot piece)로 나뉘었다.

플루트의 헤드 피스에 있는 캡(cap)과 입술구멍 사이에 있는 코르크 플러그는 임의로 밀어 넣거나 뺄 수 있다. 이 플러그는 플루트에서는 없어서는 안 되며, 바이올린의 브릿지(bridge) 밑에 수직으로 세워져 있는 버팀 막대와 같은 역할을 한다. 바이올린의 버팀 막대는 음을 좋거나 나쁘게 해주는데, 그 위치가 어디에 있는지에 따라 결정된다. 플루트에서의 플러그는 너무 깊게 안으로 끼거나 멀리 밖으로 빼면 좋은 음과 정확한 음높이를 낼 수 없다.

조립에 따라 플루트의 미들 피스가 짧거나 길어졌을 때, 플러그가 항상 같은 자리에 있다면 옥타브의 정확한 음을 낼 수 없다. 따라서 짧아진 미들 피스는 입술구멍으로부터 더 멀리 밖으로 빼야 하고, 길어진 미들 피스는 입술구멍으로부터 가깝게 끼워야 한다. 보다 플루트를 편리하게 관리하기 위해 스크류(screw)는 플러그와 캡에 붙어있어야 플러그를 쉽게 빼거나 끼거나 뺄 수 있다.

플러그가 옳은 위치에 있는지 아닌지 결정하기 위해, 저음 'D' 음과 중음, 고음의 'D' 음을 대조하여 판단 해 보면 된다. 만약 두 옥타브가 정확하다면 올바른 위치에 있는 것이다. 그러나 만약 고음 'D' 음이 너무 높거나 낮은 'D' 음이 낮다면, 두 옥타브가 정확하게 맞을 때까지 플러그를 뒤로 빼야 한다. 반대로 고음 'D' 음이 너무 낮고, 저음 'D' 음이 너무 높으면 두 옥타브

의 음정이 정확해 질 때까지 플러그를 끼워야 한다. 미들 피스를 뺄 때에는 너무 많이 빠지지 않게 조심해야 한다. 미들 피스는 공간이 떨어져 있으면 안 되고, 살짝 붙어있어야 한다. 피스를 뺄 때 헤드 피스로 들어가는 가운데 관의 넓은 끝부분만 뺄 수 있다. 만약 뿔 피스 사이의 좁은 끝 부분을 빼서 간격이 벌어지면 벌어진 구멍들 때문에 음들이 높아져서 음정이 엉망이 될 수 있다.

일반적인 트라베르소 플루트 외에도 다양한 종류와 크기의 플루트들이 있다. 저음 플루트(quartflote), 플루트 다모레(flutes d 'amour), 작은 플루트(little quartfloten) 등이 있다. 저음 플루트는 일반 플루트보다 4도, 플루트 다모레는 단3도, 작은 플루트는 4도가 높다. 이 중 다모레 플루트가 여전히 가장 좋은 플루트로 꼽힌다. 그러나 현재, 어떤 것도 정확하고 훌륭한 소리의 트라베르소 플루트를 따라갈 순 없다. 누구든 이 악기들을 연주하길 원한다면, 단지 다른 음자리표만 익히면 되고, 그 밖의 모든 것은 일반적인 트라베르소 플루트의 연주법과 같아하면 된다.

플루트는 회양목(boxwood), 흑단(ebony), 왕목(kingwood), 유창목(lignum sanctum), 그라나디아(granadilla)등 딱딱한 나무들로 만들어진다. 회양목은 플루트를 만드는데 가장 보편적이고 견고하다. 그러나 흑단이 가장 투명하고 아름다운 소리를 낸다. 플루트의 음색을 거칠고 투박하게 만들려면 금속을 입힐 수도 있다. 플루트 불 때 관 안에 생기는 습기는 해롭기때문에 작은 막대를 사용하여 천으로 조심스럽게 자주 닦아줘야 한다. 습기가 나무에 흡수되지 않도록 이따금씩 아몬드 기름칠도 해주어야 한다.

## 2) 운지법과 음계

정확한 설명을 하기 위해 손가락을 번호로 표시하자면, 왼손의 경우 검지 손가락을 숫자 1로 표시한다. 그다음 순서에 따라 숫자 2, 3으로 나타내고 새끼손가락은 사용하지 않는다. 오른손의 경우 검지손가락은 숫자 4로 표시하고

그다음은 역시 순서에 따라 숫자 5, 6으로 표시하며 숫자 7과 8은 오른손의 새끼손가락이 담당한다. 이때 7은 리틀 키(little key)누르는 것을, 그리고 8은 벤트 키(bent key)누르는 것을 의미한다. 특히 알아두어야 할 점은 숫자 1에서 6까지의 손가락은 운지구멍을 덮는 반면, 숫자 7과 8의 손가락은 키를 눌러서 운지 구멍을 연다.

플루트를 자연스럽게 고정한 상태로 연주하려면, 미들 피스의 운지구멍들과 벤트 키로 덮여진 운지구멍이 반드시 일직선으로 배열돼야 한다. 이것은 오른손 새끼손가락이 벤트 키에 편하게 닿을 수 있도록 하기 위함이다. 헤드 피스는 직선에서 벗어나도록 입술구멍만큼의 거리를 입 쪽으로 돌려야 한다. 왼손의 엄지손가락 끝을 구부려 숫자 2로 표시된 손가락 바로 아래 놓는다. 엄지손가락 끝의 볼록한 부분과 1번 손가락의 두 번째 관절 사이에 플루트를 놓아서 고정시키고 1번 손가락을 구부려서 플루트 위에 놓으면 가장 위에 있는 운지구멍을 편하게 덮을 수 있다. 위와 같은 자세로 플루트를 입술에 대면 다른 손가락이나 오른손의 도움 없이, 즉 균형을 유지하는 1번 손가락과 엄지손가락만으로 편하게 입술을 누르며 악기를 고정시킬 수 있다. 뿐만 아니라 왼손의 각 손가락은 오른손의 도움을 받지 않고 트릴 연주도 가능해진다.

오른손은 엄지손가락을 굽히고 바깥쪽으로 굽힌 상태에서 손가락을 4번 손가락 아래 놓는다. 나머지 다른 손가락들과 왼손의 손가락들도 같은 방법으로 구부려 운지 구멍 위에 놓는다. 이때 손가락 끝만 사용하지 않도록 주의해야 한다. 지나치게 손가락의 끝부분만 사용하면 공기가 새어나가지 않게 운지 구멍을 완전히 닫아줄 수가 없기 때문이다. 동그랗게 구부린 손가락은 트릴의 속도를 빨리하거나 고르게 하는 더 많은 견고성을 주는 역할은 한다.

머리는 안정된 자세로 있는 그대로 곧바로 세우고 있어야 호흡에 지장이 없다. 팔은 조금 바깥쪽으로 높게 들어야 하며 왼쪽이 오른쪽 보다 더 높아야 하고 몸에 힘을 주어서는 안 된다. 또한 머리는 오른쪽으로 너무 많이 기울어

지 말아야 하는데 이 자세는 후두가 수축 되어서 순조로운 호흡을 방해할 수 있기 때문이다. 또한, 항상 플루트를 입술에 밀착하여 고정시켜야 한다. 손으로 악기를 안팎으로 돌려대면 음정이 낮아지거나 높아지므로 이와 같은 행위는 경계한다.

손가락은 운지 구멍 바로 위에 위치해야 한다. 또한 불필요하거나 산만한 동작을 피하기 위해 어떤 경우라도 손가락 사이의 간격을 너무 많이 좁히거나 너무 멀리 벌리지 않은 상태를 유지해야 한다. 오른손 엄지손가락이 항상 같은 자리에 놓여야 하는 이유는 플루트를 고정하는 것 뿐 만아니라 다른 나머지 손가락들도 제각각 확실하게 자리를 잡기 위함이며 또한 그렇게 해야 운지 구멍에도 쉽게 도달할 수 있기 때문이다. 트릴을 고르고 아름답게 연주하기 위해서는 일반적으로 손가락 힘줄을 약간 긴장시켜야 한다.

연주하는 동안 손가락을 너무 높게 들거나 상대적으로 다른 손가락보다 더 높게 드는 습관이 들지 않도록 세심한 주의를 기울여야 한다. 이러한 나쁜 습관은 빠른 부분에서 일정하고 명확하게 연주할 수 없게 하기 때문에 이 점은 연주할 때 매우 중요한 사항 중의 하나이다. 또한 소리를 맑고 깨끗하게 유지하기 위해서는 손가락들이 운지 구멍과 너무 가까워서도 안 되므로 적어도 새끼손가락의 너비만큼 운지 구멍 위에 거리를 두어야 한다. 플루트를 잡을 때 오른손이 왼손의 도움을 받지 않도록 주의하고, 플루트를 단단히 고정시키려다가, 운지 구멍이 닫혀야 하는 경우에 새끼손가락이 키 중 하나를 눌러서 운지구멍을 열리게 해서도 안 된다. 이럴 경우 음의 1/10 내지는 1/9의 음정이 더 높아져서 듣기에 불쾌감을 주기 때문이다. 그러나 두 옥타브 F 샹, G, B 플랫, B 음에서는 키로 운지 구멍을 열어도 음정은 바뀌지 않는다.

주요음은 'C, D, E, F, G, A, B' 음이며, 이 음들은 모든 옥타브에서 반복된다. 이 음들 중 F와 E, C와 B 사이는 반음이지만 나머지 음들은 온음이다. 플루트에서 제일 낮은 옥타브는 음높이를 구분하기 위하여 철자 위에 하나의

선을 그려 넣고, ‘한 줄 옥타브’ 라고 하고, 그다음 옥타브는 두 개의 선을 그려 ‘두 줄 옥타브’, 이어서 다음으로 오는 옥타브는 세 개의 선을 그려 넣고 ‘세 줄 옥타브’ 라고 한다. 이러한 방식은 예로부터 건반악기에서 보편적으로 기보 되던 독일 타블라투어(Tablature)에서 유래되었다.

이 일곱 개의 음들은 오선악보에 표기되며 높은음자리표가 두 번째 선 위에 위치한다. 그리고 이 음 들을 순차적으로 표기할 때, 한 음은 항상 줄 위에 그리고 그 다음은 위쪽 옆인 칸의 자리에 표기된다. 그 결과, 플루트에서 최저 음인 D' 음은 오선의 가장 아래 줄에 표기되며, 다른 음들은 오선의 줄과 칸에 번갈아 가며 나열되어 G'' 까지 나타난다. 그 보다 높은 음들은 줄을 덧 붙여 최고 음으로 갈수록 이러한 방식으로 덧 줄을 첨가시켜 음을 표기한다.

이 일곱 개의 온음들 사이에는 비록 어떤 곳에서는 반음이 같지 않지만 주 음 사이를 두 반음으로 나누는 다섯 개의 다른 음들이 있어 크거나 작은 반음이 생기게 된다. 독일에서는 주요음보다 반음 아래의 음을 es라는 음절을 주요 음 뒤에 붙여서 표기 하였다. 음이 주요음의 반음 아래 음이면, 주요 음 철 자에는 es를 붙이고, 음표 앞에는 둥근 형태의 ‘b’ 을 붙인다. 이 기호는 반드시 주요음을 반음 내린 음을 운지 해야 함을 의미한다. 보통 음절 es를 붙이는데, 예외적으로 A와 E는 s만 붙인다. 그리고 H의 반음 아래는 B라고 부른다.

따라서, 내림음의 명칭은 다음 ‘Des, Es, Ges, As, B’ 와 같다. 이 반음들은 주요 음과 섞여 자연음계에 속하는 반음인 Ces(H)와 Fes(E)가 나타나기도 한다. 주요음보다 반음 위의 음은 음절 is를 붙여서 표기 하였고, 주요음 앞에 올림표라고 불리는 이중 십자가(#)를 표시한다. 따라서 Cis, Dis, Gis, Ais 로 불려진다. 위와 같은 원리로 Eis, His가 나타난다. Fis 와 Cis 앞의 큰 십자가(X)는 주요음의 반음을 두 번 올린 것을 의미하며 이를 표시할 때 큰 십자가를 사용하는데, 이것은 번거롭게 음표 앞에 두 개의 이중 십자가를 붙여야 하

는 혼란을 방지하기 위함이다.

주요 음을 두 번 반음 내리는 것을 의미하는 표시는 아직 정해지지 않았다. 소수의 작곡가는 이 경우 두 개의 타원형 ‘♭’ 를 사용하기보다는 하나의 조금 더 큰 타원형의 ‘b’ 를 사용했다. 조성 때문에 하나 또는 여러 음이 계속 내려지거나 올려 질 경우에는 기보의 편리를 위해 ‘b’ 나 ‘#’ 기호를 곡의 가장 시작 가장 첫 번째 단에 해당하는 음의 줄이나 칸에 표기한다. 내려지거나 올려진 주요음을 다시 제자리로 옮기려면 그 의미를 지닌 기호, 즉 ‘b’ 기호를 사용해야 한다.

### 3) 앙부셔(emboucher)

플루트의 구조는 사람과 유사하다. 즉 플루트가 소리 나는 원리는 사람의 신체 기관을 통해 목소리가 만들어지는 원리와 유사하다. 사람의 목소리는 폐에서 발상한 공기가 후두부를 진동시키면서 발생한다. 기관 입구를 확장 시키고 후두부 5개의 연골을 아래로 당기면 후두부가 짧아지는데 이때 폐에서 천천히 공기를 밖으로 내보내면 저음이 발생 한다. 이 상태에서 기관의 입구를 확장시킬수록 소리가 더 낮아진다. 이와 반대로 기관 입구를 수축 시키면 후두 연골이 위로 올라가면서 기관이 다소 좁아지고 길어지게 된다. 이때 폐에서 공기를 더 빠른 속도로 내보내면 고음이 생성된다. 기관 입구를 좁힐수록 더 높은 소리가 난다. 혀로 구강을 누르거나 치아를 다물어 입이 충분히 열려 있지 않으면 소리는 방해받게 되며 노래할 때 주요 실수인 목이 쉰 소리가 나는 요인이 된다.

입술의 움직임, 즉 플루트의 취구로 바람이 유입되는 과정에서 입술을 당기는 정도에 따라 음이 형성된다. 일반적으로 플루트에서 가장 좋은 소리(Sonus)는 소프라노라고 하기보다는 알토(Contralt)에 해당 되며 사람의 목소리와 비슷하다. 사람의 목소리와 마찬가지로 소리는 악기 자체에 의해 좌우 된

다. 어떤 플루트는 강하고 굵은 소리를 내는 반면 어떤 것은 약하고 가는 소리를 낸다. 이러한 소리의 강도와 밝음의 차이는 목재의 상태, 즉 나무의 밀도가 높은지 견고한지 단단한지 무거운지에 의해 좌우된다. 굵은 소리는 플루트의 내관과 비율에 맞는 나무 두께에 달려있으며, 가늘고 약한 소리는 목재에 구멍이 있거나 무게가 가볍고 플루트의 내관이 좁거나 약한 나무로 제작되었을 때 이다. 옥타브의 정확성은 오직 내관 제작에 달려있다.

모든 사람들의 주법이 언제나 일관되게 바르고 좋은 것이 아니라, 어느 때에는 소리가 상대적으로 더 맑고 안정적이며 또 다른 때에는 그렇지 못하다. 때로 연주 중에 취구 가장자리를 입술로 깊게 누르면 음색이 바뀌다가도 어떤 때는 변하지 않는다. 이는 입술의 상태에 따라 달라진다. 날씨, 일부 음식, 음료, 온도 그리고 다른 상황들이 일시적으로 입술을 너무 단단하게 하거나 너무 부드럽게 또는 너무 부어오르게 만들 수 있다. 이러한 경우에는 오직 인내와 해로운 것들을 피하는 것이 좋다.

플루트를 입에 댈 때 입술을 평평하게 하기 위에 뺨을 수축시켜 당긴다. 그 다음 윗입술을 림(rim)위에 놓고, 아래 입술을 윗입술까지 내민다. 그리고 입술구멍 밑 부분의 가장자리가 아랫입술로 반쯤 덮이는 느낌이 들 때까지 악기를 돌린다. (먼저 플루트를 윗입술에서 조금 돌린 후) 플루트를 볼 때 바람의 반은 입술구멍 안으로 그리고 반은 밖으로 나가야 하는데, 입술 구멍의 가장자리가 공기를 갈라놓는 역할을 해준다. 바로 이러한 원리에 의해 소리가 발생한다. 입술구멍이 너무 많이 열리면 음색이 강해지지만 불쾌하고 나무 같은 소리가 난다. 반대로 아랫입술로 너무 많이 가리고 고개를 들지 않으면 음색이 너무 약하고 선명하지 않은 소리가 난다. 입술과 치아를 너무 세게 누르면 ‘씩씩’ 거리는 소리가 나고, 입과 목을 너무 많이 팽창시키면 둔탁한 소리가 나므로 주의해야 한다.

연주할 때 턱과 입술은 음이 상행과 하행하는 정도에 따라 앞, 뒤로 지속

적으로 움직여야 한다. 하행 음을 연주 할 때에는 풍부한 소리를 내기 위해 입술을 뒤로 당겨야 하며, 입술을 조금 더 길고 넓게 벌려야 한다. 상행 음으로 올라갈 때에는 턱과 양쪽 입술이 점차적으로 앞으로 밀려야 하며, 아랫입술이 윗입술보다 조금 더 앞으로 나와 입술이 좁아지도록 해야 한다. 그러나 ‘씩씩’ 하는 바람 소리가 나지 않도록 입술을 너무 세게 누르지 않도록 주의해야 한다.

#### 4) 음표, 음가, 박자, 쉼표 그리고 음악 기호들

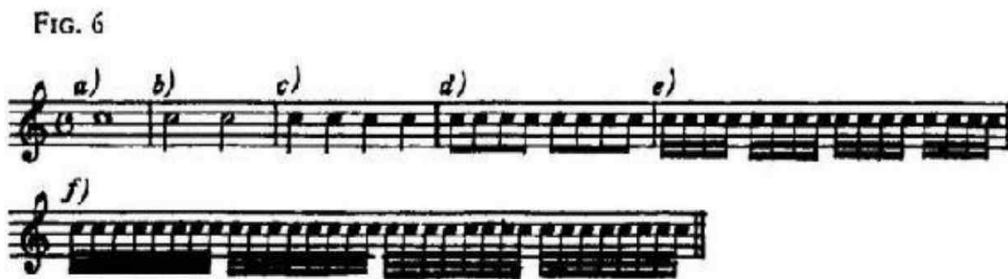
일반적으로 플루트는 G음 자리표를 사용한다. G음 자리표는 두 가지 유형이 있는데, 하나는 프랑스식, 또 하나는 이탈리아식 음자리표가 있다. 전자는 보표의 제일 아래 선에 위치하며, 주로 프랑스 내에서만 통용한다. 후자는 흔히 바이올린 음자리표라고도 일컫는다. 네 종류의 C음 자리표와 세 종류의 F음 자리표는 경우에 따라 노래 성부 혹은 다른 악기에 사용되지만 전조 때문에 플루트 연주자에게는 부적합하다. 조성은 장조(Dur)와 단조(Moll) 두 종류가 있으며, 장조는 강하고 단조는 부드럽다. 장조 조성은 장 3도가 단조 조성은 단 3도가 화성의 기초가 된다. 각각 장조 으뜸음의 단 3도 아래 음은 단조 으뜸음이며 이 두 음계에서 제시되는 모든 음에 대한 조표는 같다.

모든 장조는 음계에서 근음으로부터 위로 계산하여 장 2도, 장 3도, 완전 4도, 완전 5도, 장 6도, 장 7도를 갖는다. 모든 단조는 음계에서 근음으로부터 위로 계산하여 장 2도, 단 3도, 완전 4도, 완전 5도, 단 6도, 단 7도를 갖는다. C장조와 a단조에서는 모든 음이 온음계에 놓이지만 나머지 조성들은 그렇지 않기 때문에 각 조성들의 음계가 유지될 수 있도록 조성에 맞게 ‘#’ 혹은 ‘b’ 을 표시한다.

음표의 음가를 쉽게 표현하려면 하얀 음표에 기둥이 없는 온음표를 기준으로 본다. 이것은 일반적인 짝수 박자에서 전체 한 마디에 유효하다. 하얀 음표

에 기둥이 있는 음표는 한 마디에 두 개가 들어가며 온음표의 1/2 박자이다. 검은 음표에 꼬리가 없는 것은 4분음표이며, 한마디에 네 개가 들어가고 온음표의 1/4 박자이다. 그 외 8분음표, 16분음표, 32분음표의 명칭은 온음에 대해 몇 부분으로 나뉘어졌는지를 나타내며 음가는 바로 앞에 있는 음표의 반이 되어 점점 짧아진다. 음표의 꼬리는 한 박자 안에서의 음표의 수와 비례하여 늘어나고 늘어난 만큼 음가가 짧아져서 템포가 빨라진다. 꼬리가 붙은 음표가 여러 개일 때에는 음표를 2개, 4개 혹은 8개씩 선으로 함께 이어서 표기한다.

<악보 1> 각 음표의 음의 길이



쉽표가 표기되었을 경우, 그에 해당하는 쉽표의 길이만큼 정적을 유지해야 한다. <악보 2>의 a)와 같이 세 줄 사이의 칸을 차지하는 두꺼운 선은 네 마디를 쉬어야 하며, <악보 2>의 b)와 같이 두 줄 사이의 두꺼운 선은 두 마디에 해당되며, <악보 2>의 c)와 같이 한 줄 아래의 두꺼운 선은 한 마디 전체에 해당하고, <악보 2>의 d) 줄 위에 있는 두꺼운 선은 1/2 마디에 해당한다. 나머지 쉽표<악보 2>의 e)는 그 아래에 표기된 음표만큼 해당된다. 즉, 4분 쉽표, 8분 쉽표, 16분 쉽표, 32분 쉽표라고 일컫는다. <악보 2>의 f)와 같이 쉽표 옆에도 음표의 경우와 마찬가지로 점을 붙일 수 있는데 이 역시 앞 쉽표의 1/2

만큼에 해당하는 길이이다. <악보 2>의 g)와 같이 반원 아래 점이 있는 기호가 쉼표 위에 있으면 이 기호는 전체 휴지, 페르마타 또는 정적 표시이며 여기서는 박자 원칙에 상관없이 모든 성부가 쉰다.

<악보 2> 쉼표의 음의 길이



템포는 박자의 느리고 빠른 움직임을 결정한다. 느리고 빠른 음표의 정확한 분할은 탁트(Tact)<sup>29)</sup>라 한다. 박자는 일반적으로 짝수박자와 홀수박자가 있다. 짝수박자는 4/4박자와 2/4박자로 나뉜다. 4분의 4박자는 불완전 박자라고 하고 곡의 시작 부분에 'C'로 표기한다. 4분의 2박자는 2/4로 표기한다. 'C' 기호에 수직으로 통과하는 선이 그어지면 이 음들은 다른 음가를 가지며, 'C'에 선이 없는 박자보다 배로 속도가 빨라진다. 이러한 박자를 알라 브레베(alla breve) 또는 알라 카펠라(alla Capella)라고 한다.

29) 탁트는 박자(beat), 마디(measure), 마디 줄(bar) 또는 단순히 시간을 의미하기도 한다.

<악보 3> 알라브레베 표기

FIG. 10



홀수박자는 일반적으로 3박자라고 부른다. 3박자는 3/1박자, 3/2박자, 3/4박자, 6/4박자, 3/8박자, 6/8박자, 9/8박자, 12/8박자 등이 있다. 세 개의 같은 음표가 함께 선으로 연결된 형태는 3박자와 유사해 보이지만 이것을 셋잇단음표라 한다. 세 개의 8분음표(꼬리 하나)는 4분음표, 세 개의 16분음표(꼬리 두 개)는 8분음표, 세 개의 32분음표(꼬리 세 개)는 16분음표의 음가의 길이를 갖는다. 통상적으로 숫자 3을 붙인다.

<악보 4> 3박자에서의 음표 표기



각 음표와 쉼표가 박자 안에서 어떻게 나뉘어야 하는 지는 먼저 발끝으로 규칙적인 박자치기를 숙달 시키는데, 이때 맥박을 기준으로 둘 수 있다. 4/4박자를 맥박을 기준으로 8분음표로 나눈다. 첫 번째 박자에서 기둥이 없는 흰 음표는 첫 음에 텅잉을 하고 발 박자에 따라 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8을 셀 때까지 음을 유지하면 이 박자는 그에 맞는 음가를 갖게 된다. 이러한 방법으로 음을 센다. 알라브라베(alla breve)에서 2분음표는 일반적인 박자에서의 4분음표 음가를 갖는다. 4분음표는 일반적인 박자에서의 8분음표만큼의 음가를 갖

는다. 결과적으로 2분음표를 기준으로 발 박자를 표시한다.

점 8분음표는 6개의 발 박자를 세고 그 다음 4분음표는 2개로 센다. 점 4분음표는 3개의 박자를, 그다음 8분음표는 하나의 박자를 갖는다. 점 8분음표, 점 16분음표, 점 32분음표는 일반적인 규칙을 벗어나는데 이는 경쾌함을 표현해야하기 때문이다. 점 음표 뒤에 오는 음들은 템포가 느리든 빠르든 <악보 5>의 c), d)와 같은 점 8분음표와 점 16분음표는 <악보 5>의 e)와 같은 점 32분음표만큼 짧게 연주되어야 한다.

<악보 5> 점음표를 연주할 때의 음의 길이 1

FIG. 7



결과적으로 <악보 5>의 c), 점 8분음표는 거의 4분음표의 길이만큼 연주되며 점 16분음표는 8분음표의 길이만큼 유지한다. 그 이유는 점음표 뒤의 짧은 음표의 시간을 확실하게 정확한 박자로 표현하기 어렵기 때문이다. 이를 좀더 명확하게 하기 위하여 <악보 6>의 f) 아래 기보된 음표를 각자의 길이에 따라 천천히 연주한다. 그리고 위에 기보된 음표를 연주할 때 아래의 점음표가 지속되는 시간까지 유지한다. 그런 다음 점 뒤의 음표를 아래의 64분음표 만큼 짧게 연주한다. 이러한 방식은 위의 점음표는 세 개의 16분음표와 점 32분음표의 음가를 갖는다.

<악보 6> 점음표를 연주할 때의 음의 길이 2



마찬가지로 이 규칙은 한 성부에는 셋잇단음표가 있고 다른 성부에 점음표가 있을 때에도 준수되어야 한다. 점 뒤의 짧은 음가를 가진 음표는 셋잇단음표의 세 번째 음에서가 아니라 그 후에 연주되어야 한다. 그렇지 않으면 <악보 7>의 k)와 같이 6/8박자 또는 12/8박자처럼 들릴 것이다.

<악보 7> 셋잇단음표에서의 점음표



8분음표 세 개의 셋잇단음표는 4분음표와 같은 음가를 갖으며 16분음표 세 개는 8분음표와 같고 32분음표 세 개는 16분음표와 같다. 그러나 <악보 7>의 k)와 같이 6/8박자와 12/8박자에서는 세 개의 8분음표가 4분음표와 8분음표의 음만큼 음의 길이를 갖는다. 만일 셋잇단음표 아래 있는 모든 점음표를 일반적인 음의 길이에 따라 연주한다면 그 표현은 화려하고 장엄하기 보다는 매우 서투르고 무미건조 할 것이다. 첫 음이 짧고 두 번째 음에 부점일 때의 길이에 관하여, 앞에 언급한 점음표가 두 번째 올 때의 경우와 유사하다. 단지 점

음표의 위치만 다를 뿐이다. <악보 8> a)의 ‘D’ 음과 ‘C’ 음 템포가 느리든 빠르든 <악보 8>의 c)의 음표만큼 짧아야 한다. <악보 8>의 b)와 d)의 빠른 음들은 동일한 방식으로 처리되며 여기서 두 빠른 음들은 기보된 음가 이상으로 연주되면 안 된다. <악보 8>의 e)와 f)의 점 뒤의 음들은 <악보 8>의 b)와 d)의 점 이전의 음들과 마찬가지로 빠르고 다급하게 연주 되어야 한다. <악보 8>의 a), b), c), d)의 첫 번째 음을 짧게 할수록 표현이 더 생기 있고 강렬해 진다. 반면에 <악보 8>의 e)와 f)의 점을 길게 연주할수록 더 편안하고 기분 좋은 음으로 들린다.

<악보 8> 점음표를 연주할 때의 음의 길이 3

FIG. 8



점음표에 대해서는 음표를 세는 발 박자와 같은 박자로 침묵을 유지하면 된다. 반복기호에는 다양한 종류가 있다. 만약 <악보 9>의 b)와 같이 두 직선이 점 없이 나란히 있다면 이는 곡이 두 부분으로 구성되어 있고 첫 번째 부분을 반복해야 하지만 처음부터 끝까지 연주되기 전에는 반복할 수 없다. 그런 다음 첫 번째 부분은 <악보 9>의 a)와 같은 두 직선과 점이 찍힌 반원이 있는 부분까지 반복한다. 이러한 곡에서는 두 번째 끝나는 부분에 다카포(da capo) 라고 쓰인다. <악보 9>의 c)와 같이 하나의 수직선 뒤에 네 개의 점이 찍혀있

으면 그것은 다른 수직선 그곳부터 네 개의 점이 있는 다른 수직선까지 반복 되어야 함을 의미한다. 종종 bis라는 단어를 반복되는 음표 위에 쓰여 진다. <악보 9>의 d)와 같이 두 직선의 양쪽에 두 개의 점이 있는 경우 이는 해당 곡이 두 부분으로 구성되어 있으며 각 부분을 두 번 연주해야 함을 의미한다. 마지막으로 <악보 9>의 e)와 같이 점이 있는 반원이 한 개 혹은 두 개 있으면 곡이 해당 지점에서 끝나는 것을 의미한다. 'E' 음 위의 표기된 <악보 9>의 f)는 쿠스토스(Custos)라 불리고 뒤따르는 보표의 첫 번째 음표 위치를 나타낸다.

<악보 9> 쉼표의 표기



### 5) 혀의 테크닉

혀는 플루트의 음표 연주에 생기를 넣어준다. 이는 음악적 표현에 없어서는 안될 요소이다. 연주의 생동감은 손가락보다는 혀에 달려있다. 혀는 모든 종류의 작품에 담겨있는 표현에 활력을 불어 넣어야 한다. 혀의 놀림과 바람을 이용하여 혀를 사용하기 위해서는, 연주하는 음들의 특성에 따라 악기를 붓과 동시에 특정한 음절로 발음해 주어야 한다. 이 음절들은 세 종류이다. 첫 번째는 티(ti) 또는 디(di)이고 두 번째는 티리(tiri)이며 세 번째는 디들(did' ll)이다. 마지막 음절은 더블텅잉(double tongue)으로 불리며 첫 번째 음절은 싱글 텅잉(single tongue)으로 불린다.

### (1) 싱글텅잉 티(ti) 혹은 디(di)

티(ti)는 짧고 생동감 있으며 빠른 음들에 사용한다. 반면에 디(di)는 편안하고 즐거운 선율에서 사용한다. 아다지오(Adagio)에서 티(ti)를 요구하는 부점음을 제외하고는 항상 디(di)로 텅잉 한다. 티(ti)는 혀를 세계 차는 것을 의미한다. 혀를 입천장에 대고 단단히 눌러야 하고, 혀의 끝은 구부려 치아 가까이 앞 쪽에 놓아 바람이 나가지 않도록 유지해야 한다. 음을 낼 때는 혀끝만 입천장에서 멀어지게 하고, 혀의 뒷부분은 입천장에 남아있어야 한다.

음을 아주 짧게 내고 싶다면 바람을 모아 혀끝을 차야 하므로 티(ti)를 사용한다. 느리고 지속되는 음을 낼 때에는 텅잉을 세계 차면 안 되므로 디(di)를 사용한다. 티(ti)에서는 혀가 튕겨져 나와야 하며, 디(di)는 바람이 방해받지 않게 입 중간에서 자유롭게 남아있어야 바람이 음색을 유지할 수 있다. 알레그로의 8분음표 도약에서는 티(ti)를 사용한다. 그러나 8분음표, 4분음표, 또는 2분음표가 단계적으로 상승 또는 하행하는 음표가 뒤따를 때에는 디(di)를 사용한다.

<악보 10> 도약 음과 상행 또는 하행하는 패시지에서의 티(ti)와 디(di)



짧은 스트로크가 4분음표 위에 위치하면, 티(ti)로 계속 사용한다. 아포자투라가 음 옆에 위치하면, 그것이 강하고 약한 것과 관계없이 선행하는 음과 같은 종류의 텅잉으로 연주한다.

<악보 11> 4분음표의 스트로크일 때의 텅잉



모든 음들을 다 혀로 끊어 연주해야 하는 것은 아니다. 두음 내지 그 이상 음들에 이음줄이 있다면, 연결 시켜 연주해야 한다. 따라서 이음줄이 시작되는 첫 음만 가볍게 혀를 대어 연주할 것을 기억해야 한다. 이후 나머지 음형의 음들은 슬러(slurred)로 연주한다.<sup>30)</sup> 일반적으로 이음줄은 디(di)를 사용한다.

<악보 12> 일반적인 이음줄의 텅잉



30) 음과 음 사이를 혀로 끊지 않고 이어서 연주하는 것을 말한다.



(2) 텅잉 티리(tiri)

빠른 패시지에서 싱글텅잉은 모든 음들이 유사하게 들리기 때문에 좋은 효과를 낼 수 없다. 따라서 좋은 음악적 취향에 부합하기 위해서는 조금씩 다르게 연주하여야 한다. 즉, 부점이 붙은 음과 적당히 빠른 패시지에서는 티리(tiri)가, 매우 빠른 패시지에서는 디들(did' ll)을 사용한다. 부점이 붙은 음들에서는 필수적으로 티(ti) 텅잉에 리(ri)가 추가된 티리(tiri)로 연주해야 한다. 이 텅잉은 다른 어떤 텅잉보다 날카롭게 발음해야 한다. 티리(tiri)에서 악센트는 두 번째 음절에 위치한다. 따라서 티(ti)는 짧고 리(ri)는 길다. 리(ri)는 항상 강박에 티(ti)는 약박에 사용된다. 네 개의 16분 음표에서 리(ri)는 첫 번째와 세 번째 음에 오며, 티(ti)는 두 번째, 네 번째 음에 온다. 그러나 리(ri)로 첫 음을 시작할 수 없기 때문에 첫 번째 두 음을(ti)로 붙여야 하고, 음들의 변형이나 쉽표가 나타날 때 까지 티리(tiri)로 계속 연주한다.

<악보 15> 부점음의 텅잉

FIG. 10

ti ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri

FIG. 11

ti ti ri ti ti ti ri ti ri ti ri ti ti ri ti ti ri ti

FIG. 12

ti ri ti ri ti ti ri ti ti ti ri ti ri ti ri ti ri ti

<악보 15>의 Fig. 12에서처럼 쉼표가 첫 번째 음에 온다면 티리(tiri)로 계속 연주한다. 그러나 두 번째 박자에 부점이 없고 'E' 음과 'F' 음의 32분음표가 약박에 오기 때문에 각각 티(ti)로 연주된다. 이어지는 'G' 음 강박이기 때문에 리(ri)로 연주하는데, 이 때 'G' 음과 'F' 음이 부점 음이 아니므로, 그 다음에 이어지는 부점 붙은 음들은 티(ti)로 연주하여야 한다. <악보 16>과 같은 3박자 계열에서도 같은 규칙이 적용된다.

<악보 16> 3박자 계열의 텅잉

FIG. 13                      FIG. 14

ti ti ri ti ri ti ri ti                      ti ri ti ri ti ri ti

3/4, 3/8, 9/8, 그리고 12/8박자에서 세 개의 음들 중 첫 번째 음에 부점이 있다면 처음 두 음은 티(ti)로, 그리고 나머지는 리(ri)로 연주한다.

<악보 17> 3박자 계열의 셋잇단음표에서 첫 번째 음에 부점이 있을 경우

FIG. 15                      FIG. 16

ti ti ri ti ti ri ti                      ti ri ti ti ri ti ti ri ti

FIG. 17                      FIG. 18

ti ti ri ti ti ri ti                      ti ti ri ti ti ti ti ri ti ti

부점이 없는 음에서 티(ti)는 디(di)로 대체될 수 있다. 빠른 속도의 패시지에서는 티(ti)연주가 어려울 수 있다. 왜냐하면 그것은 귀에 거슬리며 모든 음들이 너무나 동일하지 않게 되기 때문이다. 그러나 항상 첫 음은 티(ti)를 고수해야 하며, 나머지는 디리(diri)로 연주한다. 만약 8분 음표의 도약이 16분 음표 다음에 오면 티(ti)를 사용해야 하며, 순차적인 8분 음표 진행에서는 디(di)를 사용한다.

<악보 18> 8분음표 도약이 16분음표 다음에 나올 경우

FIG. 19



FIG. 20







### (3) 디들(did' ll) 또는 더블텅잉(Double Tongue)

더블텅잉은 아주 빠른 패시지 에서만 사용 한다. 디들은 티리(tiri)의 반대이다. 티리의 경우 강세가 두 번째 음절에 놓이는데 디들은 첫 번째 음절에 놓이며, 이른바 좋은 음표 내지는 음의 강박에 온다. 처음 음에서는 항상 디(di)를 조금 더 늘여주고, 다음 들(d' ll)은 약간 짧게 만들어 준다. 같은 음가를 지닌 음으로 연속되는 패시지일 때 큰 도약이 없으면 첫 번째 음의 강박은 항상 디(di)로 연주하고, 두 번째 음은 들(d' ll)로 연주한다.

<악보 21> 같은 음가를 지닌 연속되는 음정에서의 텅잉

FIG. 7

did' ll did' ll did' ll did' ll did' ll did' ll did' ll did' ll di

첫 음에 쉼표가 위치한다면 뒤따르는 두 개의 음은 항상 티(ti)로 연주한다. 나머지는 디(di)로 연주한다.

<악보 22> 첫 음에 쉼표가 위치했을 때의 텅잉

FIG. 8

ti tid' ll did' ll did' ll di      ti tid' ll did' ll did' ll di



<악보 25> 텅잉 디(di) 대신에 히(hi)를 사용하는 경우

FIG. 12                      FIG. 13

di    hi d'll did'll    di    hi    d'll did'll

FIG. 14

di — ti did'll

세 개의 동등한 음에서 셋잇단음표나 6/8박자 등 유사한 박자는 어떤 음정이든 처음 두 개의 음은 디들(did' ll)로, 그리고 세 번째 음은 디(di)로 연주해야 한다.

<악보 26> 셋잇단음표에서의 텅잉 디들(did' ll)과 디(di)의 사용

FIG. 12                      FIG. 13

did'll    di    did'll    di                      did'll    di    did'll    di

그러나 두 번째 음이 크게 하강하는 도약을 하고 있다면 첫 번째 음은 디(di), 그리고 마지막 두 음은 디들(did' ll)로 연주해야 한다.

<악보 27> 두 번째 음이 크게 하강하는 도약음일 때의 텅잉



첫 번째 음에 쉼표가 위치한다면 뒤따르는 두 음은 디들(did' ll)로 연주한다.

<악보 28> 첫 번째 박자에 쉼표가 위치한 경우의 텅잉



#### 6) 편안한 호흡법에 대하여

한 곡에서 같은 음가의 빠른 음들은 약간 불균등하게 연주해야 한다. 이 때 긴 음과 짧은 음 사이에서 숨을 쉬어야 한다는 규칙이 바탕이 된다. 짧은 음 다음, 그리고 마디에서 가장 마지막 음 바로 다음에 숨을 쉬면 안 된다. 얼마나 이 음들을 짧게 연주하느냐 하는 문제와는 별도로 호흡 자체가 많은 시간을 요구하기 때문이다. 셋잇단음표가 순차적으로 상행 또는 하행하고 매우

빠른 템포로 연주된다면 예외이다. 이러한 경우 마디의 가장 마지막 음 다음에 숨을 쉬어야 한다. 그러나 3도 또는 그와 유사한 도약이 있다면 그 도약 음들 사이에 숨 쉬어야 한다. 곡이 약박으로 시작할 때 종지가 있고, 새로운 아이디어가 시작되는 경우, 주제가 반복되기 전에 숨을 쉬어야 한다. 이를 통해 주요 주제 또는 새로운 아이디어의 시작이 이전 아이디어의 마지막 부분과 분리되어야 한다.

하나 또는 그 이상 지속되어야 하는 음은 짧은 음이 선행한다 하더라도 지속음 이전에 숨을 쉬어야 한다. 만약 8분음표가 긴 음에 타이로 연결되어 있고 두 개의 16분음표, 그리고 다른 음이 타이로 뒤따른다면, 8분음표를 16분음표로 쪼개어 그 사이에 숨을 쉰다. 필요에 의해 4분음표, 8분음표, 또는 16분음표와 상관없이 모든 타이로 연결된 음에서 같은 방법으로 연주한다.

<악보 29> 긴 타이로 연결된 8분음표 다음 두 개의 16분음표가 올 경우의 호흡법



그러나 2분음표 이후에 다른 타이로 연결된 음이 따르지 않는다면, 두 개의 부분으로 나누지 않고 긴 음가의 음에 타이로 연결된 음 다음에 숨을 쉰다.

<악보 30> 긴 타이로 연결된 패시지가 하나일 경우

FIG. 18



긴 악구를 연주하려면 천천히 숨을 충분히 들이마셔야 한다. 이를 위해서는 목구멍을 크게 열고 가슴과 어깨를 펴고 가슴에 숨을 최대한 유지하면서 경제적으로 불어야 한다. 빠른 음들 사이에서 숨을 쉴 필요가 있다고 생각될 때에는 앞에 음을 매우 짧게 하고 다음 두, 세 번째 음을 약간 빠르게 하여 박자가 지체되지 않고 한 음도 빠지지 않도록 연주해야 한다. 악보를 보고 악구를 단숨에 연주할 수 없을 것 같다고 판단이 된다면 마지막 순간까지 기다리지 않고 적절한 시기에 차분하게 숨을 쉬어야 한다. 빠르게 숨을 쉬는 횟수가 많아질수록 연주자가 불편을 느끼기 때문이다.

### 7) 초보자가 개인 연습에서 주의해야 할 사항

플루트를 배우고자 하는 초급자는 교본과 더불어 직접 가르침을 받아야 할 것을 강조한다. 서면으로 주어진 규칙은 좋은 방법을 제시해 주기는 하지만 연습할 때 자주 저지르는 실수를 바로 잡아주지 않기 때문이다. 처음 시작할 때에는 특히 더 그렇다. 초보자는 잘못된 실수를 바로잡지 못하기 때문에 스승이 지속적으로 지적해 주지 않으면 실수가 나쁜 버릇이 되어 제2의 천성이 된다. 그렇게 되면 좋은 것을 받아들이는 것보다 나쁜 것을 고치는데 더 많은 노력과 수고가 필요하다.

초보자는 왼손 엄지로 플루트를 고정시키는 것을 명심해야 한다. 플루트를 입에 대고 단단히 눌러야 한다. 또한 손가락을 일정하지 않게 올리거나 혹은

너무 높게 들어 올려서는 안 된다. 양손을 교대로 움직이는 부분을 거울 앞에서 연습하면 이러한 결점을 피하고 있는 지 가장 잘 알 수 있다.

손가락을 악기 위에 너무 가까이 두면 안 된다. 이럴 경우 음정이 낮아지면서 정확한 음정을 낼 수 없을뿐더러 ‘씻씻’ 하는 소리가 나기 때문이다. 플루트를 한 번에 안쪽으로 돌렸다가 한 번에 밖으로 돌리면 안 된다. 그러면 음정이 너무 높거나 낮아지게 된다. 또한 연주할 때에는 고개를 앞으로 숙여서는 안 된다. 그러면 입술구멍이 너무 가려져서 바람이 앞으로 나갈 때 방해받는다. 팔은 몸에서 약간 떨어져 있어야 하고 머리, 몸, 팔이 불필요하거나 부자연스러운 자세를 취하지 않도록 해야 한다. 중요한 문제는 아널 지라도 청중에게 좋지 않은 영향을 미칠 수 있다. 정확하게 소리를 내려면 완전한 운지와 호흡이 필요하다.上行하는 음과 하행하는 음들에서 턱과 입술의 움직임에 세심한 주의를 기울여야 한다. 높은 음은 비율에 따라<sup>31)</sup> 작게 불어야 하고, 도약하는 패시지의 낮은 음은 특히 더 세게 불어야 한다.

다이나믹에 있어서 너무 크거나 작게 불지 않도록 주의해야 한다. 포르테 다음 포르테시모를 표현할 수 있을 만큼의, 피아노 다음 피아니시모를 표현할 수 있을 만큼의 정도를 생각하고 표현해야 한다. 이것은 바람의 양을 늘리거나 절제함으로써 가능하다. 항상 같은 음색으로 연주하는 것은 곧 지루해질 것이다. 가슴이나 폐의 활동이 부진해서는 안 된다. 특히 알레그로에서는 바람이 강하게 혹은 절제된 호흡으로 계속 유지되도록 노력해야 한다. 숨을 쉬기 위해 마지막 숨이 다 찰 때까지 기다려서는 안 되며 잘못된 곳에서 숨을 쉬어도 안 된다. 그렇게 되면 모든 멜로디의 진행을 방해하여 이해할 수 없게 될 것이다. 항상 느린 곡에서는 8분음표마다, 빠른 곡에서는 4분음표마다 발 박자를 쳐야 한다.

---

31) 음의 수학적 비율을 말한다.

혀는 소리의 뚜렷함과 음악에 생기를 주기 때문에 항상 손가락과 움직임이 같아야 하며, 느려져서는 안 된다. 따라서 텅잉 ‘티(ti)’ 연습을 가장 많이 해야 한다. 일정한 템포를 유지할 수 없도록 템포를 빨리해서는 안 된다. 자신이 가능한 템포를 정하여 정확하게 박자를 지키며, 미처 손가락이 따라가지 못하는 부분은 반복연습을 한다. 또한 스승은 앞의 언급된 모든 문제에 대하여 부지런히 주의를 기울여서 학생의 어떠한 것도 간과하거나 그런 실수에 익숙해지지 못하도록 해야 한다. 그러므로 스승은 모든 것을 좀 더 쉽게 파악하기 위하여 학생의 오른 쪽에 앉아서 가르쳐야 한다. 초보자는 혀와 손가락이 기억하기 쉽도록 처음에는 아주 간단하고 쉬운 곡을 선택해야 한다. 좀 더 쉽게 접할 수 있는 조성은 G장조, C장조, a단조, f단조, b단조, D장조, e단조가 있다.

티(ti)로 하는 싱글텅잉을 균일하게 불기 위해서는 도약하는 음형의 곡이 가장 좋다. 4/4박자, 6/8박자, 12/8박자의 8분음표나 16분음표를 말한다. 텅잉 ‘티리(tiri)’는 동일한 음가의 음표보다 점음표에 더 적합하다. 따라서 부점으로 된 2박과 3박의 곡과 지그(Gigue)와 같은 곡이 연습에 좋다. 손가락 사용과 악보를 읽는데 어느 정도 익숙해졌다면, ‘디들(did’ ll)’과 같은 더블텅잉을 하면 좀 더 길고 어려운 곡을 연주할 수 있다. 처음에는 독주와 협주곡 중에서 도약보다는 순차적으로 진행되는 곡을 골라서 천천히 그리고 점차적으로 연습하다 보면 혀와 손가락의 움직임이 일치할 것이다.

손가락의 움직임을 예상하여 먼저 나오는 혀를 막기 위하여 더블 텅잉중 ‘디(di)’로 텅잉 되어야 하는 음은 항상 약간 강세를 주어 유지되어야 한다. 따라서 4/4박자에서는 네 개의 16분음표 중 첫 번째 음, 셋잇단음표의 첫 번째 음, 8개의 16분음표 중 첫 음에 강세를 준다. 2/2박자에서는 네 개의 8분음표 중 첫 번째 그리고 3박 계열의 박자에서는 8분음표든 16분음표든 강박의 첫 음에 강세를 준다. 이는 혀의 조절과 서두르지 않도록 도움을 준다. 종종 멜로

디의 주요임이 배치된 베이스음과 같이 동시에 같은 공간을 차지하여 유지된다. 이러한 큰 결점은 불쾌한 결과를 초래한다. 혀와 손가락을 다루기 쉽게 발전시키려면 도약과 빠른 장식 악구의 어려운 패시지의 곡을 장조와 단조 모두 포함하여 상당한 시간을 들여 연습해야 한다. 유연한 손가락을 위해 매일 모든 조성의 트릴을 연습해야 한다. 이 두 가지를 소홀히 한다면 결코 아다지오를 정밀하고 조화롭게 연주할 수 없을 것이다. 왜냐하면 작은 꾸밈음이 패시지보다 더 빠른 빠르기를 요구하기 때문이다.

어떤 초보자에게도 갈랑(galant)이나 아다지오(adagio)의 곡을 너무 이르게 접하는 것을 권해서는 안 된다. 몇몇의 초보자는 이를 소화할 수 있지만, 대다수는 다른 사람들이 마지막으로 접하는 즉, 아직 파악하지 못한 콘체르토나 솔로의 많은 장식음의 아다지오를 시작하기를 원한다. 실제 아다지오의 장식을 풍부하게 혹은 낭비하는 사람을 최고의 스승으로 여긴다. 하지만 결과적으로 앞으로 나아가기보다 오히려 후퇴하며, 수년간 잘못된 방법으로 연습한 탓에 시간 낭비를 한 후에 근본적인 원리부터 다시 배워야 한다. 처음부터 이러한 숙련에 필요한 인내심을 가졌더라면, 많은 시간을 할애했던 것 보다 2년 안에 발전할 수 있었을 것이다. 박자에 맞게 악보 읽기에 필요한 확신을 얻기 전에 대중 앞에서 연주하기를 원한다면 이 또한 적절하지 않다. 불확실한 마음의 두려움 때문에 쉽게 고칠 수 없는 나쁜 습관을 형성할 것이다.

제시한 방법대로 텅잉, 운지, 그리고 박자 감각을 연습한 후 더 풍성한 선율과 아포자투라 그리고 트릴이 모두 도입되어 있는 곡을 선택해야 한다. 칸타빌레(cantabile)와 노리상트(nourrissant)같은 멜로디를 지속하면서 곡을 연주하는 법을 배울 수 있다. 이 점에서 프랑스 곡들, 즉 이러한 스타일로 작곡된 곡들은 이탈리아 곡보다 더 적합하다. 그리고 작곡가가 이미 작곡한 곡에 거의 아무것도 추가할 수 없도록 아포자투라와 트릴로 구성되어 있다. 그러나 이탈리아 스타일의 음악은 연주자의 재량과 능력에 많은 부분이 맡겨진다. 꾸

밈없는 곡의 프랑스 음악은 표시된 장식음이 없기 때문에 이런 점에서 이탈리아 음악보다 독창적이지 않고 어렵다. 자신의 성장을 지연시키는 것을 원하지 않는다면 하모니에 대한 이해 없이 너무 이르게 이탈리아 스타일의 솔로 곡을 시작하도록 권장하지 않는다. 비록 프랑스 작품의 연주에는 통주저음에 대한 통찰력이 필요하지 않지만 반대로 이탈리아 작품에는 가장 필요하다. 특히 의도적으로 꾸밈없이 건조하게 쓰여진 특정한 악절에서 더욱 그렇다. 연주자는 자신의 통찰력과 만족에 따라 여러 번 변화를 줄 수 있는 자유가 있으며, 이를 통하여 끊임없는 새로운 변주로 청중을 자극한다. 그러므로 화성을 터득하기 전에 이탈리아 작품을 연습하도록 권해서는 안 된다.

따라서 연주자는 푸가로 구성된 기초가 튼튼한 스승이 작곡한 듀엣과 트리오를 상당한 시간을 들여 계속 연습해야 한다. 그러면 음표과 쉼표를 읽고 박자를 지킬 수 있는 실력이 향상될 것이다. 이 연습을 위해 특히 아쉽게도 인쇄되지 않아 구하기 어렵지만 이미 프랑스 스타일로 30년 혹은 그 이상 전에 작곡한 텔레만의 3중주를 추천한다. 소위 복잡한 음악, 특히 푸가는 대부분의 음악가와 음악 애호가들 사이에 현학적인 것으로 해석된다. 소수만 그 가치와 유용성을 이해하기 때문이다. 그러나 배우기를 열망하는 사람은 이러한 편견 때문에 겁먹어서는 안 된다. 오히려 이러한 노력이 큰 이익을 가져다 줄 것에 대하여 확신한다.

분별이 있는 음악가라면 소위 복잡한 음악이 화성에 대한 통찰력과 더 아름답게 그 자체로 자연스럽고 듣기 좋은 음악으로 발전시키는 주요한 방법 중 하나라는 것을 부인하지 않을 것이다. 또한 이러한 작품을 통하여 연주자는 초견을 배운다. 하지만 연주자를 긴 악절에서 항상 암보의 노예로 만든다. 플루트 연주자는 다른 악기 연주자보다 초견을 배울 수 있는 기회가 적다. 왜냐하면 플루트는 콘체르탄테(concertante)나 리피에노(ripieno) 파트보다 솔로 파트에 더 많이 쓰이기 때문이다. 그러므로 초보자는 기회가 될 때 마다 대중

연주회에서 리피에노 파트를 따라 연주하는 것이 좋다.

듀엣이나 트리오를 연습할 때, 첫 번째 파트와 두 번째 파트를 번갈아 연주하는 것은 매우 도움이 된다. 첫 번째 파트의 모방을 위한 두 번째 파트의 가장 좋은 되풀이 하는 방법을 스승으로 배울 뿐 아니라, 악보 보는데 방해가 되는 암기하는 습관을 피하는 방법 또한 배운다. 끊임없이 함께 연주하는 사람들, 특히 베이스 파트를 유의해서 들어야 한다. 이러한 방식으로 화성, 박자, 그리고 인토네이션에 대해 더 쉽게 배울 수 있을 것이다. 만약 이 연습을 소홀히 한다면 연주는 항상 결함이 있는 상태로 남을 것이다.

한 마디가 다른 마디와 유사한 패시지 연습 중에 다른 종류의 조옮김이 익숙해 짐으로서 큰 이점을 얻을 수 있다. 이러한 방식은 종종 음표를 보지 않아도 여러 마디에 대한 패시지의 연속을 예상할 수 있다. 이러한 일이 아주 빠른 템포에서 항상 가능한 것은 아니다. 복잡한 대위적인 양식의 패시지와 곡을 상당 시간 연습하고 혀와 운지를 능숙하게 사용할 수 있고, 지금까지 설명한 내용이 숙달되었다면 이탈리아 양식의 솔로와 콘체르토를 시작할 수 있다. 이탈리아 양식의 아다지오는 너무 느리게 연주해서는 안 된다. 알레그레토에서는 짧고 쉬운 패시지여야 한다. 아포자투라, 트릴, 작은 장식음으로 아다지오의 단순한 선율을 장식해야 한다. 이러한 연주가 능숙해질 때까지, 그리고 어떤 장식도 없는 선율을 즉흥적으로 너무 많은 장식음 없이 정확하고 듣기 좋게 연주를 할 수 있을 때까지 계속 해야 한다.

플루트와 함께 통주저음을 계속 공부한다면 더 큰 완벽함을 얻을 것이다. 혹은 플루트를 공부하기 전이나 혹은 동시에 배우면서 성악을 공부할 기회가 있다면 반드시 그 기회를 잡을 것을 강력하게 권한다. 그러면 훨씬 더 쉽게 좋은 연주를 습득할 수 있다. 그리고 성악을 통한 통찰력은 특히 중요한 아다지오를 장식에 맞게 연주하는데 큰 장점을 가져다준다. 그러면 단순한 플루트 연주자에만 머물지 않고 때가 되면 진정한 음악가가 되는 길에 들어설 것이

다. 음악 취향의 차이에 대해 전반적인 지식을 얻으려면, 플루트를 위해 작곡된 곡만으로는 충분하지 않다. 다른 나라와 지방의 특징적인 곡들을 알고 그에 적합한 방식으로 각각 연주하는 것을 배워야 한다. 이는 플루트 곡만으로 깨달았던 것보다 더 분명한 취향을 파악할 수 있다.

이탈리아음악은 다른 음악보다 덜 제한적인 반면, 프랑스 음악은 매우 제한적이다. 이것이 바로 프랑스의 새로운 음악이 종종 오래된 음악과 닮아 보이는 이유일 것이다. 그러나 프랑스 음악을 경멸해서는 안 된다. 초보자는 이탈리아 연주의 다양성을 완화하기 위해 프랑스의 적당함과 명확함을 사용하도록 조언 되어야 한다. 주로 이탈리아 연주자들 과도한 추가의 장식음과 보잉이 지나치고, 보통 프랑스 연주자들은 충분하지 않다. 이것은 초보자의 취향이 좀 더 보편적이 될 것임을 의미한다. 보편적인 취향은 단일 국가에서 정해지는 것이 아니라 다양한 국가의 좋은 아이디어와 좋은 연주 방법의 이성적인 선택을 통하여 형성되고 구체화 되어야 한다. 어느 나라든 음악적 특징에는 기꺼이 동의하고, 유쾌하며 혹은 마음에 안 드는 것 모두가 있다. 그러므로 이 중 가장 좋은 것을 선택할 줄 아는 것이 중요하다.

초보자는 일반적으로 입증된 좋은 곡을 가능한 한 많이 들어야 한다. 이를 통하여 좋은 음악적 취향의 길을 쉽게 열어줄 것이다. 훌륭한 악기연주자 뿐만 아니라 성악가들로부터 장점을 얻기 위해 노력해야 한다. 이를 위해 먼저 다른 조성을 구별하는 법을 배워야 한다. 예를 들어, 누군가 플루트를 연주하는 소리를 들으면, 즉시 곡의 주요 조성을 알아차려야 한다. 그러면 좀 더 쉽게 모방할 수 있다. 예측된 조성인지 아닌지 구별하기 위해 때때로 연주자의 손가락을 볼 수도 있다. 이런 방식으로 조성을 예측하는 것은 스승의 짧은 패시지의 연주를 손가락을 보지 않고 똑같이 연주할 수 있도록 하면 훨씬 더 쉬워질 것이다. 이 연습은 듣는 즉시 모든 것을 반복할 수 있을 때까지 계속되어야 한다. 이런 방식으로 다른 사람에게서 듣는 유익한 점을 모방할 수 있다.

이미 키보드와 바이올린에 대해 어느 정도 알고 있다면 이는 더 쉬워질 것이다. 두 악기 없이 연주되는 곡은 거의 없기 때문이다.

초보자는 좋은 곡을 수집하여 매일 연습해야 한다. 이를 통해 취향은 점차 좋은 길을 따라 형성될 것이고 나쁜 것과 좋은 것을 구별하는 법을 배우게 될 것이다. 연습을 위해 자신의 악기에 적합하고 일반적으로 우수성이 인정된 작곡가의 곡으로만 선택하는 것이 좋다. 그 작품이 새로 쓰여진 곡인지 이미 어느 정도 지난 곡인지에 대해 걱정하지 않아도 된다. 곡이 좋은 곡이라는 것만으로 충분하다. 새로운 모든 것이 반드시 아름다운 것은 아니기 때문이다. 독학으로 배운 작곡가들의 곡은 멜로디의 연속성이나 정확한 화성을 찾을 수 없기 때문에 특히 경계해야 한다. 그들은 대부분 차용한 아이디어로 곡을 쓰고 대부분 뒷부분만 직접 곡을 쓰고 나머지는 다른 사람의 것으로 채운다. 그러나 체계적으로 작곡기법을 배워서 다른 사람에게 가르칠 능력이 있고, 4성부를 숨겨 있게 작곡하는 방법을 잘 아는 작곡가라면 그의 곡으로부터 더 큰 신뢰를 얻을 수 있다.

특히 알레그로의 빠른 패시지, 아다지오의 장식음 또는 어떤 종류의 악보든지 자신이 맡은 모든 것을 명확하고 완만하게 연주하는 법을 배우기 위해 노력해야 한다. 하나의 손가락 대신에 두 개 혹은 세 개의 손가락을 올리거나 내리는 실수를 하지 말아야 한다. 올바른 운지가 아니면 음표대로 소리가 나지 않기 때문에 이를 지양해야 한다. 곡 전체를 각 음표의 정확한 음가와 템포에 맞게 연주해야 한다. 좋은 연주는 가장 본질적이면서 어려운 요소이다. 이 점이 채워지지 않는다면 연주는 아무리 기교적이고 놀라울 지라도 항상 결함이 있을 것이며 연주자는 듣는 사람으로부터 지지를 얻지 못할 것이다. 그러므로 연주할 때 끊임없이 주의를 기울여야 하며, 각 음을 눈으로 보는 대로, 음가와 표현이 요구하는 대로 잘 연주되고 있는지 들으면서 주의를 기울여야 한다. 내적인 감각은 이러한 점에서 큰 장점이 된다. 그러므로 초보자는 점차

적으로 이 느낌을 스스로 일깨울 수 있도록 노력해야 한다.

연주자가 자신의 연주에 감동 받지 않는다면 그 상태로 노력만 가지고는 어떠한 득을 얻을 수 없을 것이다. 진짜 목적인 연주를 통해 다른 사람을 감동시킬 수 없기 때문이다. 확실히 이러한 능력은 초보자에게 완벽한 요구를 바랄 수는 없다. 아직 손가락, 텅잉 그리고 앙부셔에 대해 많은 생각을 해야 하고, 그것을 습득하려면 몇 년 이상이 필요하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 초보자는 생각이 무뎌지지 않도록 목표를 염두에 두고 항상 노력해야 한다. 하루에 얼마나 많은 연습을 해야 하는지 정확히 정할 수는 없다. 어떤 사람들은 다른 사람들보다 문제를 더 쉽게 파악한다.

따라서 각자 자신의 능력과 재능에 따라 연습 시간을 정해야 한다. 이에 관련하여 너무 많은 연습을 할 수도 있고 연습이 부족할 수도 있다. 목표에 빨리 도달하기 위해 하루 종일 연습한다면 건강에 좋지 않을뿐더러 손가락의 힘줄과 감각이 빨리 고갈될 것이다. 그러나 하루에 한 시간 만으로 만족한다면 발전이 더디게 나타날 것이다. 너무 많지도 적지도 않게 오전에 두 시간 그리고 오후에 두 시간 조금씩 휴식을 취하면서 연습하는 것이 좋다. 문제없이 모든 패시지를 정확하게 그리고 분명하게 연주하는 수준에 도달하면 하루에 한 시간이면 충분히 혀, 손가락, 앙부셔를 적절한 상태로 유지하며 연습할 수 있다. 과도한 연습, 특히 이미 특정 연령에 도달한 경우 신체를 약화시키며 진정한 열정으로 곡을 연주하려는 욕구와 의욕을 파괴한다. 또한 과도하게 끊임없는 연주의 트릴은 손가락의 힘줄을 경직되게 만든다.

#### **8) 성악과 기악 전반에서의 올바른 연주법에 관하여**

음악 작품에서 나타나는 좋은 효과는 작곡가 못지않게 연주자에게 달려있다. 최고의 작곡이 잘못된 연주로 곡을 손상시킬 수 있고, 평범한 곡이 좋은 연주로 개선되고 향상될 수 있다. 종종 사람들은 아다지오 악장에서 장식음이

화성과 조화를 이루고 알레그로 악장에서 충분히 빠르게 연주되는 것을 듣는데 이것은 소수의 사람만을 기쁘게 할 뿐이다. 그러나 다른 누군가가 정확히 같은 악기를 사용하고 같은 장식음을 연주하고, 더 큰 능력을 보여주지 않아도 훨씬 더 기분 좋게 들릴 수 있다. 단지 연주를 할 때의 태도만이 이것을 설명할 수 있다. 어떤 사람들은 아다지오를 많은 장식음과 열 개의 음들 중 하나하나 베이스와 화성을 쌓고 숨 쉴 곳도 없이 연주하면 배움이 많은 사람으로 보일 것이라고 믿는다.

그러나 이 점에서 그들은 큰 오류를 범하고 있으며, 좋은 취향에 관한 진정한 감성이 부족함을 보여주는 것이다. 어떤 사람들은 아다지오 악장에서 많은 장식음을 넣고, 10개 음 중 하나의 음도 베이스와 조화를 이루지 못하는 음들과 숨 쉴 곳 없이 연주하면서 배움이 많은 사람처럼 보일 것이라고 믿는다. 그러나 이 점에서 그들은 엄청난 오류이며 좋은 취향을 갖기 위한 진정한 감정의 부족을 보여준다. 이들은 좋은 성격을 유지하려면 불협화음이 잘 준비되어야 할 뿐만 아니라 적절하게 해결되어야 한다는 작곡가의 규칙에는 거의 관심이 없다. 그렇지 않으면 그 음악은 가장 불쾌한 소리가 되어 남을 것이다. 마지막으로 그들은 많은 것을 말하지만 결국 적게 표현하면서도 많은 것을 나타낼 수 있는 예술에 대해 무지하다.

좋은 연주를 하는 것은 주요 파트를 연주하는 사람 뿐 만아니라 리피에니스트 그리고 솔리스트(solist)의 반주 해주는 것을 만족하는 연주 단원에게도 필수적인 일이다. 많은 사람들은 자신이 공부한 솔로 부분을 연주할 수 있거나, 특별한 실수 없이 리피에노 부분을 초견으로 연주할 수 있다면 그들에게 더 이상 요구될 게 없다고 믿는다. 반면에 리피에노 부분의 경우 연주자의 자유가 제한되고 작곡가의 의도에 따라 곡을 해석하기 위해 다른 많은 사람들과 맞춰야 하는 점에서, 즉흥적으로 연주하는 솔로 부분이 리피에노 부분을 연주하는 것보다 쉽다고 생각한다. 연주에 있어 좋은 원칙이 부족하다면 그 작품

에 대한 어떤 판단도 할 수 없다. 이러한 이유로 모든 유능한 대가들, 특히 바이올리니스트는 훌륭한 연주자가 되기 전 까지 그들의 학생에게 솔로를 가르치지 않는다는 것을 알아야 한다.

간단한 리피에노 파트의 좋은 연주는 솔로 연주를 위한 길을 준비시킨다. 좋은 연주란 무엇보다 진실 되고 명확해야 한다. 각 음마다 소리를 잘 듣고 각 음이 정확한 음정으로 소리 나야 만이 청중에게 잘 전달될 수 있다. 연주자는 가능한 한 모든 음이 아름답게 나도록 해야 한다. 잘못된 운지를 사용하지 않도록 특별한 주의를 기울여야 한다. 연주자는 이음줄을 명료하게 끊어서 연주하는 것과, 명료하게 끊어서 연주해야 하는 부분이 이음줄로 연주되는 것을 피해야 한다. 각 음들이 서로 붙어있는 것처럼 보여서는 안 된다. 관악기의 텅잉과 현악기의 활 보잉은 항상 작곡가의 의도에 맞게 사용되어야 하며, 그에 맞게 슬러와 텅잉을 해야 한다. 이러한 연주는 음들에 생명을 불어넣는다. 손가락이 아무리 매끄럽고 빠르게 움직여도 허나 활이 연주할 곡에 적합한 적절한 움직임으로 더 큰 역할을 하지 않는다면 손가락만으로는 음악적 표현을 전달할 수 없다. 함께 속해져있는 음악적인 아이디어는 분리되어서는 안 된다. 그러나 쉼표나 휴지부가 없더라도 하나의 음악적 아이디어가 끝나고 새로운 아이디어가 시작될 때 이를 구분해서 연주해야 한다. 이는 앞 프레이즈의 마지막 음과 그다음 프레이즈의 첫 음이 같은 음일 때 특히 그렇다.

각 음은 정확한 음가와 올바른 템포로 연주되어야 한다. 이것이 잘 지켜져야 작곡가의 의도대로 소리가 날 것이다. 연주자는 악센트(accented) 또는 기본음(principal notes) 혹은 이탈리아에서의 좋은 음(good notes)과, 외국에서는 흔히 나쁜 음(bad notes)이라고 불리는 지나가는 음 혹은 경과음(passing note)을 구분할 수 있어야 한다. 가능하다면 주요 음들은 지나가는 음보다는 항상 강조되어야 한다. 이 규칙의 결과로, 모데라토(moderato) 템포에서 심지어 아디지오 템포의 가장 빠른 음표들은 각 같은 음가를 가지고 있는 것처럼 보이지

만 불균등하게 연주되어야 하며, 첫째, 셋째, 다섯째, 일곱째에 해당 되는 음들은 실제로 부점이 있는 것처럼은 아니더라도 지나가는 음 둘째, 넷째 여섯째, 여덟째에 해당하는 음들보다는 조금씩 길게 연주되어야 한다. 이러한 가장 빠른 음들에는 3/2박자의 4분음표, 3/4박자에서는 8분음표, 3/8박자에서는 16분음표, 2/2박자의 알라브레베(alla breve)에서는 4분음표, 2/4박자나 2박 계열의 박자에서는 16분음표나 32분음표가 있다. 이것은 주어진 템포 안에서 더 빠른 음표 또는 두배 빠른 음표가 없을 때 해당 된다.

16분음표 네 개가 동일한 음가로 연주되는 것은 16분음표 네 개중 첫째와 셋째 음이 둘째와 넷째 음 보다 조금 길고 강하게 연주하는 것이 더 흥미로울 것이다. 성악의 빠른 패시지와 이음줄로 연주되는 것이 아니라면 이 규칙은 예외가 될 수 있다.

<악보 31> 16분음표 네 개가 동일한 음가로 연주되는 경우



규칙에서 제외되는 것은 불균등한 리듬을 연주할 수 있는 시간을 허용하지 않는 매우 빠른 템포의 악절에서는 네 음 중 첫 번째 음만 길고 강하게 연주한다. 더욱이 스타카토나 부점이 있는 음들은 예외가 된다. 또한 같은 높이의 여러 음들이 연이어 나올 때도 예외가 된다. 또는 두 개 이상의 음표 즉 4개, 6개 또는 8개 이상의 음들에 이음줄이 있는 경우와 마지막으로 지그의 8분음표도 예외가 된다. 이러한 경우의 모든 음들은 동일하게 연주되어야 한다. 연

주자는 아무리 어려운 연주라 할지라도 이러한 어려움이 드러나서는 안 된다. 가능한 끊임없이 평안함을 유지할 수 있도록 해야 한다.

이에 못지않게 좋은 연주는 다양성이 있어야 한다. 항상 같은 소리와 약한 소리를 내는 사람, 항상 같은 음색으로 연주하는 사람, 혹은 적절한 시기에 음을 높이거나 조절하는 방법을 모르는 연주자에게 감동 받는 청중은 없다.

어떠한 청중도 항상 일관되게 연주하면 감동 받지 않는다. 따라서 포르테와 피아노의 지속적인 변화는 반드시 필요하다.

좋은 연주란 표현력이 풍부해야 하고, 각각의 분위기에 적절히 표현해야 한다. 알레그로와 이런 유형의 모든 유쾌한 곡에서는 생동감이 있어야 하지만 아다지오와 같은 성격의 곡에서는 섬세함이 주를 이루어야 한다. 곡을 연주할 때 연주자는 표현하고자 하는 감정에 몰입하도록 노력해야만 한다. 연주자는 장식음을 더할 때에도, 그리고 정해진 선율을 연주할 때에도 그 정도를 적절히 조절할 수 있어야 한다. 이러한 장식음들은 본질적인 본래 선율의 분위기를 흐트러트려서는 안 되며 이어지거나 길게 유지되는 선율에 명랑하고 쾌활한 생동감 있는 장식음을 사용하면 안 된다. 아포자투라는 멜로디를 연결하고 화성을 강화한다. 트릴과 반트릴(half-shakes), 모르덴트(mordents), 돈꾸밈음(turns), 바트망(battements)과 같은 장식음들은 멜로디에 활기를 불어넣어 준다.

피아노와 포르테의 교대 연주는 어떤 음을 고조 시켜주기도 동시에 부드러운 음과 유연함을 주기도 한다. 아다지오는 혀와 활의 스트로크(stroke)를 지나치게 해서 안 되고, 알레그로는 질질 끌거나 이어지고 또는 너무 부드럽게 어택이 되어서도 안 된다. 연주자는 항상 그렇지는 않더라도 일반적으로 작품의 지배적인 감정을 인지할 수 있고 결과적으로 어떻게 연주되어야 하는 지 즉, 기분 좋은 것인지 우울한 것인지 부드러운 것인지를 인지할 수 있는 몇 가지 특별한 특징이 있다.

첫째, 조성이 장조이거나 단조일 때 일반적으로 장조는 발랄하고, 힘차고, 대담함, 진지함, 숭고함을 표현하는 데 사용되고, 단조는 섬세하거나 우울함, 부드러움을 표현하는 데 사용한다. 그러나 이 규칙에는 예외가 있다. 따라서 다음 특성도 고려해야 한다. 둘째, 음정의 간격이 큰지 작은지 음들이 이음줄로 되어있는지 아티큘레이션을 해야 하느냐에 따라 달라진다. 섬세하거나 우울함, 부드러운 표현은 이음줄로 이어져 있고 음의 간격이 좁게 나타난다. 유쾌함과 대담함의 표현은 짧은 아티큘레이션 혹은 먼 도약의 음정으로 표현되며 두 번째 음에 규칙적으로 부점이 나타나는 음형으로 표현된다. 부점과 지속음들은 진지하고 심각함을 표현한다. 빠른 음들 사이의 온음표나 이분음표와 같은 긴 음가들은 장엄하고 숭고함을 표현한다. 셋째, 정열적인 감정은 불협화음으로 표현되기도 한다. 넷째, 전체적인 분위기는 각 작품의 처음에 나타나는 알레그로(Allegro), 알레그로 논 탄토(Allegro non tanto), 안단티노(Andantino), 아리오소(Ariosso), 칸타빌레(Cantabile), 스피리토소(Spiritoso), 아페추오소(Affettuoso), 그라베(Grave), 아다지오(Adagio), 아다지오 아사이(Adagio assai), 렌토(Lento), 메스토(Mesto) 등과 같은 지시어를 통해 알 수 있다.

뒤따르는 이 논문의 해제는 이 장에서 언급한 계몽주의와 갈랑이 보다 직접적인 관련이 있는 내용을 소개하는 것에 목적이 있다.

## 2. 『플루트 연주의 예술』 :갈랑의 구현

기본적인 이론을 토대로 생긴 개인의 “보편적인” 취향에 대하여, 크반츠의 취향은 ‘갈랑’ 이었다. 그의 취향은 여러 나라를 통한 음악 여행과 음악적 영감을 준 여러 음악가들에 의해 생겼을 것이다. 특히, 그의 자서전을 통해 크반츠는 피젠델(Johann Georg Pisendel, 1687-1755)의 음악을 신뢰하며 언급하는 내용을 보아 가장 많은 음악적 영향을 받았을 것으로 유추해 볼 수 있다. 그의 자서전에는 여행을 통하여 접한 음악에 대한 크반츠의 연주 평을 볼 수 있는데 유독 오페라에 대한 내용이 주를 이루며 가창적인 아다지오를 강조한다. 이는 크반츠의 음악 취향인 ‘갈랑’ 에서 연루한다. 본 장에서는 크반츠가 연주 평에서 직접적으로 언급한 아포자투라, 트릴, 알레그로, 아다지오에 대하여 새로운 번역을 통해 연구하고자 한다.

### 1) 아포자투라(appoggiatura)

연주에서 아포자투라는(이탈리아어로 appoggiatura, 프랑스어로 ports de voix) 장식적인 것이면서 동시에 필수적이다. 아포자투라가 없는 선율은 빈약하며 평범하게 들릴 것이다. 갈랑 선율에서 사용될 때에는 불협화음보다 협화음을 더 많이 포함해야 한다. 그러나 많은 부분이 협화음으로 연속되고 또 몇몇 빠른 협화음 뒤에 긴 음의 협화음으로 이어지면 귀가 쉽게 피로해질 수 있다. 그러므로 귀를 일깨우기 위해 때때로 불협화음을 사용해야 한다. 이와 관련하여, 아포자투라가 베이스로부터 3도나 6도에 위치해있는 경우, 다음 음들에 의해 적절하게 해결된다면 4도나 7도 같은 불협화음으로 쉽게 전환되기 때문에 상당한 도움이 될 수 있다.

아포자투라는 일반적인 음들과의 혼동을 피하기 위해 작은 음표로 표기한다. 음가는 아포자투라가 위치한 이전 음들로부터 부여받는다. 아포자투라의 꼬리가 하나인지 두 개인지는 중요하지 않다. 보통 아포자투라는 하나의 꼬리를 갖지만, 두 개의 꼬리를 가질 경우는 일반적으로 긴 지속음의 음가가 손실되어서는 안 되는 음 앞에만 사용된다.

<악보 32> 아포자투라의 표기



아포자투라는 일반적으로 앞에 붙은 음의 지연이다. 따라서 앞에 오는 음의 위치에 따라 위 아래로 쓰인다.

<악보 33> 아포자투라의 위치



선행하는 일반 음이 뒤에 오는 음보다 하나 또는 두 음정이 높게 위치하면 아포자투라는 앞의 음 위에서 가져와야 한다. 뒤따르는 음에 선행하는 아포자투라는 하행하는 식으로 구성된다.

<악보 34> 선행음이 뒤따르는 음보다 음정이 높을 때의 아포자투라 위치

FIG. 3



그러나 선행하는 일반 음이 뒤에 오는 음보다 낮은 음정일 경우 아포자투라는 아래 음에서 가져와야 한다. 아포자투라는 상행하는 식으로 구성된다.

이는 일반적으로 9도가 되고 3도, 4도, 또는 5도 위로 해결된다.

<악보 35> 선행음이 뒤따르는 음보다 낮은 음정일 경우의 아포자투라 위치

FIG. 4



아포자투라는 혀로 부드럽게 연주한다. 이때 각 음가에 맞게 볼륨이 커지게끔 표현한다. 다음 뒤따르는 음들은 보다 더 부드럽게 슬러로 연주하는데 이는 이탈리아에서 유래한 연주법 압쪽(Abzug)이다. 아포자투라에는 두 종류가 있다. 일부는 악센트(Accent)가 있는 음으로 강박에 연주되거나 또는 경과

음이나 약박에 연주되는 경우이다. 전자는 강박의 아포자투라(accented appoggiatura), 그리고 후자는 경과하는 아포자투라(passing appoggiatura)로 불린다. 경과하는 아포자투라는 같은 음가의 음들이 3도 음정으로 하행하는 경우에 나타난다.

<악보 36> 3도 음정으로 하행하는 경우의 아포자투라

FIG. 5



<악보 37> 3도 음정으로 하행하는 경우의 아포자투라 실제 연주되었을 때의 표기

FIG. 6



부점 음은 길게 연주하지만 슬러가 시작되는 음들 두 번째, 네 번째, 그리고 여섯 번째 음들은 짧게 연주한다. 이런 종류의 음들은 두 번째 음에 점이 붙고, 거의 동일한 멜로디의 ‘롬바르디아’와 혼동해서는 안 된다. 두 번째, 네 번째, 그리고 이어지는 짧은 음들은 베이스와 불협화음을 이루며 강박에 위치한다. 앞에 말한 아포자투라의 부드러운 표현과 달리 이 예에서 보여지는 아포자투라들은 힘차고 대범하게 연주되어야 한다.

<악보 38> 아포자투라 연주 시 유의사항

**FIG. 7**



<악보 36>의 Fig. 5의 작은 음표들을 길게 뒤따르는 주요 음의 박자까지 연주된다면 선율이 완전히 바뀌어 <악보 39>의 Fig. 8처럼 들릴 것이다. 그러나 이러한 양식의 연주는 아포자투라가 처음 만들어진 프랑스 스타일의 연주와는 반대되는 것이다.

<악보 39> 아포자투라가 뒤따르는 음정의 음가를 가졌을 때의 경우

**FIG. 8**



종종 음 앞에 두 개의 아포자투라가 발견되기도 하는데 첫 번째는 작은 음표로 표기되지만 두 번째 음은 박의 일부로 간주 되어 표기된다. 이는 중간휴지(caesuras)에서 발생한다.

<악보 40> 두 개의 아포자투라

FIG. 9



여기서 작은 음표는 짧게 끊어서 연주하고 약박에서 이전 음의 음가를 갖게된다. 따라서 <악보 40>의 Fig. 9의 음들은 <악보 41>의 Fig. 10과 같이 연주된다.

<악보 41> 두 개의 아포자투라가 실제 연주되었을 때의 표기

FIG. 10



악센트가 있는 아포자투라 또는 강박에 연주되는 아포자투라는 약박의 짧은 음을 뒤따르는 강박의 긴 음 전에 발견된다.

<악보 42> 악센트가 있는 아포자투라 또는 강박에 연주되는 아포자투라

FIG. 11



여기서 아포자투라는 뒤따르는 주요음의 절반의 음가를 가지게 되며 <악보 43>의 Fig. 12와 같이 연주된다.

<악보 43> 악센트가 있는 아포자투라 또는 강박에서 아포자투라의 실제 연주 되었을 때의 표기

FIG. 12



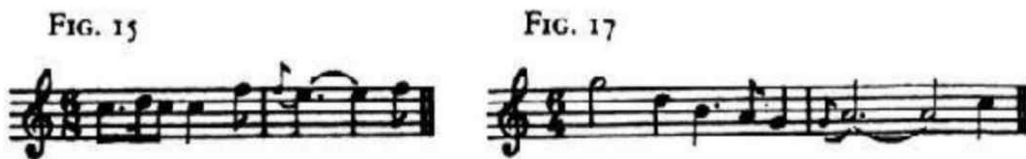
아포자투라가 장식하고자 하는 음에 부점이 붙는다면 이 음은 세 개의 음가로 나뉜다. 아포자투라는 세 개로 나뉜 음가 중 두 개의 음가만큼 연주되며 주요음은 마지막 하나의 음가만큼만 연주한다. 즉 점만큼의 음가만 차지하는 것이다. 따라서 <악보 44>의 Fig. 13은 <악보 45>의 Fig. 14와 같이 연주된다.

<악보 44> 점음표 앞의 아포자투라 <악보 45> 점음표 앞의 아포자투라가 실제 연주되었을 때의 표기



이 규칙과 이전 단락에서 제시된 규칙들은 음의 종류나 위 또는 아래의 아포자투라와 관계없이 일반적으로 적용된다. 지그에서처럼 6/8, 또는 6/4박자에서 동일한 두 음정이 타이로 연결 되어있고 첫 번째 음에 점이 붙어있다면 아포자투라는 첫 번째 부점음의 음가만큼 지속된다.

<악보 46> 6/8박자에서의 아포자투라 <악보 47> 6/4박자에서의 아포자투라



이때 <악보 48>의 Fig. 16과 <악보 49>의 Fig. 18과 같이 연주되기 때문에 이전 규칙과는 벗어난다. 무관하다.

<악보 48> 6/8박자 아포자투라의  
실제 연주되었을 때의 표기

<악보 49> 6/4박자 아포자투라의  
실제 연주되었을 때의 표기



증 4도, 감 5도, 감 7도 또는 감 2도 등 베이스와 불협화를 이루는 음에 트릴이 있는 경우, 불협화음이 협화음으로 되는 것을 피하기 위해 트릴 전 아포자투라는 매우 짧아야 한다.

<악보 50> 증 4도, 감 5도, 감 7도 또는 감 2도의 베이스와 불협화를 이루는 트릴



<악보 50>의 Fig. 21에서 아포자투라 ‘A’ 음이 뒤따르는 트릴이 있는 ‘G#’ 음의 절반의 음가를 유지한다면 들어야 할 ‘F’ 음과 ‘G#’ 음까지의 7도 대신 ‘F’ 음과 ‘A’ 음까지의 6도가 들리게 된다. 화성의 아름다움을 위

해 이러한 일은 가능한 한 피해야 한다. 음표 다음 쉼표가 오는 경우에는 숨을 쉬어야 해서 이것이 불가능하지 않는 한 아포자투라는 주요음의 음가만큼 연주한다.

<악보 51> 음표 다음 쉼표가 오는 경우      <악보 52> 음표 다음 쉼표가 오는 경우의 아포자투라의 실제 연주



다양한 유형의 아포자투라가 기보 되어있을 때 적절하게 연주할 수 있는 것만으로는 충분하지 않다. 또한 기보 되지 않았을 때에도 적절한 위치에 추가하여 연주할 수 있어야 한다. 이것을 배우기 위해 다음 규칙을 지침으로 삼는다.

만약 긴 음이 강박이나 약박에서 하나 또는 그 이상의 짧은 음 앞에서 연주되고 이 긴 음이 협화음일 때, 아포자투라는 선율의 아름다움을 지속하기 위해 긴 음 앞에 추가될 수 있다. 앞에 오는 음은 아포자투라가 위에 추가되어야 하는지 아래에 추가되어야 하는지의 여부를 보여줄 것이다.

아포자투라의 필요성과 효과에 대해 확인하고 싶다면 우선 지정된 아포자투라로 이 예를 연주한 다음, 아포자투라 없이 연주해 보면 된다. 스타일의 차이를 명백하게 인식할 수 있을 것이다. 또한 이 예에서는 아포자투라가 대부분의 앞이나 뒤에 더 빠른 음표가 있는 음에 배치되며 또한 대부분의 트릴 앞에 필요하다는 것을 알게 될 것이다.

<악보 53> 다양한 아포자투라의 제시

FIG. 26  
*Moderato*

The musical score consists of six staves of music in a single system. The tempo is marked 'Moderato'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various ornaments and techniques, each labeled with a letter in parentheses: a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n). The ornaments include trills (tr), mordents (mord), and turns (turn). The music is a single melodic line, and the ornaments are applied to specific notes throughout the piece.

반트릴(half-shake), 뺨세(pinçe) 혹은 모르덴트(mordent), 그리고 더블 또는 돈꾸밈음(Turn)등은 작품에 화려함을 주기 위해 프랑스 스타일로 관례적으로 사용된다.

<악보 54> 반트릴(Fig. 27, 28)

<악보 55> 빵세(Fig. 29, 30)

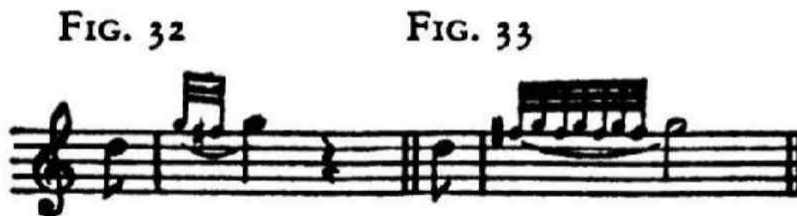
<악보 56> 돈꾸밈음(Fig. 31)



반트릴은 두 가지 종류가 있으며 단순한 압쪽대신 위 아포자투라로 더해지기도 한다. 빵세 역시 두 가지 종류가 있으며 더블과 같이 아래 아포자투라로 더해지기도 한다.

바트망(Battemens)은 음에 생기를 불어넣고 화려하게 만들기 위해 아포자투라가 허용되지 않는 도약 음정에서 추가될 수 있다.

<악보 57> 바트망



플루트를 연주할 때 첫 번째는 손가락과 혀의 스트로크를 동시에 사용해야 하며, 느린 음들 뿐만 아니라 빠른 음들에도 첨가될 수 있다. 두 번째는 빠른 음들에서 보다는 느린 음들에 더 적합하지만, 여전히 32분음표는 가장 빠른 템포로 연주해야 하므로 손가락을 너무 높이 올려서는 안 된다.

아다지오에서 설명한 장식음들은 작품의 분위기에 따라 즐거움과 유쾌함을 불러일으키는 반면, 단순한 아포자투라는 유연함과 우울함을 불러일으킨다. 음악은 열정을 불러일으키기도 하고 가라앉히기도 해야 하기 때문에 단순하고 꾸밈없는 멜로디에 담긴 이러한 장식음의 유용성과 필요성은 자명하다. 아다지오에서 언급한 장식음들과 <악보 53>의 Fig. 26에 사용된 순수한 아포자투라를 혼합하고 싶다면 <악보 53>의 Fig. 26의 문자로 된 음들에서 다음과 같은 방법으로 할 수 있다.

<악보 54>의 Fig. 27에서 장식음들은 <악보 53>의 c), d), f), i), n) 아래의 음에서 사용할 수 있다. <악보 54>의 Fig. 28에서는 <악보 53>의 k)로 표시된 음에서 적절하다. <악보 55>의 Fig.29는 <악보 53>의 g)와 m)의 음 아래 만들어진다. <악보 55>의 Fig. 30은 <악보 53>의 e)에서 적합하고 <악보 56>의 Fig. 31은 <악보 53>의 b)에 적합하다. <악보 57>의 Fig. 32는 <악보 53>의 a)와 l), <악보 57>의 Fig. 33은 <악보 53>의 h) 아래에 주석달 수 있다. 언제나 장식음은 아포자투라에 표시된 음들로 옮겨져야 한다. 단순한 아포자투라와 작은 장식음 즉 프랑스의 프로프레테(proprete)가 함께 사용되었을 때의 선율은 후자가 함께 한 경우가 그렇지 않은 경우보다 훨씬 더 생동감을 부여하고 화려함을 더한다. 그러나 좋은 연주는 이러한 수식음의 혼합에 달려 있기 때문에 조심스럽게 이루어 져야 한다.

## 2) 트릴

모든 트릴은 같은 빠르기로 연주될 필요는 없다. 이 문제에 있어 연주할 곡뿐만 아니라 연주하고 있는 장소에 따라 지배된다. 울림이 많은 넓은 장소에서 연주하는 경우 빠른 트릴보다는 다소 느린 트릴이 더 효과적이다. 왜냐하면 너무 빠르게 여러 음이 반복되다 보면 음의 잔향 때문에 트릴이 불분명해진다. 반면에 청중이 가까이 있는 작거나 식물 장식이 있는 방에서는 느린

것 보다 빠른 트릴이 좋다. 또한 자신이 연주하는 각 곡마다 분위기를 파악하여 각기 다른 성격을 구분할 수 있어야 한다. 우울한 분위기의 곡에서는 좀 더 천천히 연주하고, 밝은 곡에서는 좀 더 빠르게 연주하도록 한다. 트릴은 시작 음에서 온음 또는 반음 음정을 넘어서면 안 된다. 또한 트릴이 진정으로 아름답게 들리기 위해서는 균등하고 적당한 속도로 연주되어야 한다.

따라서 어느 한 손가락을 다른 한 손가락보다 절대로 높게 들어서는 안 된다. 정확하게 규칙적인 속도로 트릴을 고정하는 것은 다소 어렵다. 하지만 종지를 준비하는 긴 트릴은 너무 느리지도 너무 빠르지도 않게 한 박자 안에 네 개의 무브먼트를 넘지 않도록 만들어 주는 것이 좋다. 이는 즉 8개의 음을 만든다.

<악보 58> 한 박자 안에 들어가야 하는 트릴의 움직임

FIG. 1



그러나 빠르고 밝은 곡에서는 간결한 트릴을 좀 더 빠르게 연주할 수 있다. 이때 한 박자 안에 하나 또는 두 개의 트릴을 할 수 있다. 이는 짧은 음가의 음에서만 허용되며, 여러 개의 짧은 음이 연속적으로 나올 때에 가능하다. 각 트릴은 음 앞에 오는 아포자투라로 시작하고, 아포자투라는 주요 음의 위나 아래의 음에서 시작한다. 각 트릴의 끝은 트릴의 음표를 따르는 두 개의 작은 음표로 구성되며 트릴과 동일한 속도로 연주된다. 이것을 마무리음(termination)이라 부른다.

<악보 59> 트릴의 마무리음



이 마무리음은 때때로 별도의 음표로 작성되기도 한다.

<악보 60> 별도의 음표로 표기된 트릴의 마무리음



그러나 일반적인 음표로만 표기되었다면 아포자투라와 마무리음 암시된 것이며 아포자투라와 마무리음 없는 트릴은 완전하지도 않고 충분히 밝지도 않을 것이다.

<악보 61> 암시된 아포자투라와 마무리음

FIG. 4



때로는 트릴 앞의 아포자투라를 연주할 때 트릴의 다른 음만큼 빠르게 연주할 수 있다. 예를 들어 쉼표 다음에 트릴 출현과 함께 새로운 아이디어가 나올 경우에 가능하다. 아포자투라는 길든 짧든 항상 허끝으로 연주해야 한다. 반면에 트릴과 트릴의 마지막 음은 아포자투라와 이음줄로 이어지게 연주해야 한다. 악곡의 중간이든 마지막이든 트릴 후에 종지가 나오는 경우, 마지막 음과 트릴의 마무리음 사이에 아포자투라를 허용하지 않는다. 특히 트릴의 음이 마지막 음보다 한음 더 높을 경우에 더욱 그렇다. 예를 들어, 트릴이 ‘D♯’ 음으로 시작하여 마지막 음이 ‘C’ 음일 경우, 아포자투라 ‘D’ 음이 마지막 음 ‘C’ 음 전에 나오게 되면 매우 효과가 없는 것처럼 들릴 것이다. 세련된 취향을 가진 사람은 이러한 오류를 결코 범하지 않을 것이다.

### 3) 알레그로 악장의 연주

아다지오와 반대되는 의미로 사용되는 알레그로(Allegro)라는 용어는 악곡을 지칭하는 데 있어서 매우 넓은 의미를 가진다. 이러한 의미에서 이 용어는 빠른 악장을 나타내는 알레그로, 알레그로 아사이(Allegro assai), 알레그로 디몰토(Allegro di molto), 알레그로 논 프레스토(Allegro non presto), 알레그로 마논 탄토(Allegro ma non tanto), 알레그로 모데라토(Allegro moderato), 비바체

(Vivace), 알레그레토(Allegretto), 프레스토(Presto), 프레스티시모(Prestissimo)등 많은 악곡의 빠른 악곡에 적용된다. 알레그로를 넓은 의미로 받아들이고, 생동감 있는 모든 종류의 작품을 일컫는 용어로 사용할 것이다. 알레그로의 주요 특징은 아다지오의 슬픔과 부드러움과는 달리 유쾌함과 생동감을 준다.

알레그로에서 빠른 패시지는 무엇보다 둥글고 정확하고 뚜렷하게 생동감 있게 연주되어야 한다. 관악기에서는 텅잉이 가벼워야 하고, 폐와 입술의 움직임 그리고 현악기에서는 활의 움직임이 중요하다. 플루트를 불 때 혀는 요구에 따라 한 번은 단단하게, 다른 때에는 부드럽게 텅잉 해야 한다. 그리고 혀와 손가락은 항상 동시에 움직여서 음들이 생략되거나 잘못 연주되지 않도록 주의해야 한다. 그러므로 손가락을 모두 균일하게 올리되 너무 높게 올리면 안 된다.

연주자는 너무 빨라지거나 느려지지 않도록 마음속으로 4분음표를 기준으로 템포를 유지하고, 만약 손가락이 너무 빨리 움직이려고 한다면 빠른 패시지에서는, 특히 상행진행의 경우, 빠른 음표의 첫 번째 음표를 약간 더 눌러서 음을 길게 유지되도록 한다. 특히 주요 음은 지나가는 음보다는 항상 조금 더 길게 들려야 한다. 알레그로를 더 빨리 연주하려고 노력할 필요는 없다. 특히 어려운 패시지에 더 천천히 연주하여 일정하지 않은 템포를 원하지 않는 이상, 템포는 가장 어려운 패시지를 기준으로 정한다.

연주자는 셋잇단음표가 둥글고 고르게 연주되도록 주의해야 한다. 첫 번째와 두 번째 음을 서둘러 연주해서는 안 된다. 셋잇단음표의 첫 번째 음은 화음의 중요한 음이므로 조금 약간 길게 유지될 수 있으며, 결과적으로 템포가 서두르지 않고 균등하게 연주될 수 있다. 알레그로에서는 항상 생동감이 요구되지만 연주자는 절대 평정심을 잃어서는 안 된다. 서두르며 연주하는 것은 청중에게 만족보다는 불안함을 느끼게 하기 때문이다. 연주자의 주된 목적은 빠르게 연주하는 것이 아닌 감정을 표현하는 것이 되어야 한다.

강박에서 주요음이 나오는 대신 짧은 쉽표가 있는 경우 쉽표 바로 다음에 나오는 음이 미리 나오지 않도록 주의해야 한다. 쾌활한 음악적 아이디어에서 트릴은 생기 있고 빠르게 연주되어야 한다. 그리고 순차적으로 하행하는 패시지에서 가능하다면 첫 번째와 세 번째 음에는 반트릴을 연주해도 좋다. 상행 진행하는 경우는 바트망을 추가하여 연주해도 좋다. 두 경우 모두 생동감과 장식 효과를 준다. 그러나 불쾌감을 주지 않기 위해서는 남용해서는 안 된다. 주요음이 상행하고 경과음이 하행하는 패시지에서 전자의 주요음은 약간 눌러서 유지하고, 멜로디가 전자에 있기 때문에 후자보다 더 소리가 들려야 한다. 반면 후자에 해당하는 경과음은 자연스럽게 주요음과 이음줄로 연주된다.

도약이 큰 패시지에서는 낮은 음을 더 크게 연주해야 한다. 낮은 음이 화성에서 주요음이기도 하고, 플루트의 낮은 음을 높은 음에 비해 소리가 또렷하게 들리지 않기 때문이다. 긴 음가의 음을 연주할 때의 톤의 세기를 부풀리고 감소시키는 식으로 유지하되, 이어지는 빠른 음가의 음들은 화려하게 연주한다. 긴 음가의 음이 예기치 않게 여러 개의 빠른 음들 뒤에 이어져서 흐름을 방해한다면, 이 음은 특히 강조되어야 한다. 뒤에 이어지는 음표들로 다시 음의 세기를 완화하면 된다. 그러나 빠른 음표 뒤에 여러 개의 느린 노래가 이어진다면 연주자는 즉시 흥분을 가라앉히고, 느린 음표가 지루해지지 않도록 필요한 감정에 의해 연주해야 한다.

이음줄은 특정 표현을 위해 기보된 것이므로, 반드시 지시된 대로 연주한다. 반면 텅잉을 해야 하는 경우에 슬러로 연주해서는 안 된다. 알레그로 아사이에서 16분음표가 가장 빠른 음표라면, 대부분의 경우 8분음표는 짧게 텅잉해야 하고, 반면에 4분음표는 노래하듯이 길게 지속해야 한다. 16분음표의 셋잇단음표가 나오는 알레그레토에서는 16분음표가 가볍게, 8분음표가 노래하듯이 연주되어야 한다.

여기서 8분음표나 16분음표와 같은 짧은 음을 짧게 연주한다는 뜻은 플루

트에서 티와 같은 발음으로 강한 혀의 움직임에 말한다. 그러나 느린음의 노래하는 듯한 음표에서는 디와 같은 발음으로 이해할 수 있다. 만약 알레그로에서 주요 주제가 자주 반복된다면, 반복되는 부분마다 다르게 표현하여 연주해야 한다. 항상 주제는 혀, 폐, 입술의 움직임에 따라 생동감이나 부드러움 혹은 포르테나 피아노의 셈여림을 표현하여 다르게 들리도록 연주해야 한다. 일반적으로 반복되는 부분에서의 피아노와 포르테의 변화는 좋은 효과를 가져온다.

아다지오와 마찬가지로 알레그로에서도 감정은 자주 변한다. 따라서 연주자는 각각의 감정에 맞게 몰입하여 분위기를 표현할 수 있어야 한다. 그러므로 연주하려는 곡이 전적으로 쾌활한 아이디어로 구성되어 있는지, 아니면 다른 종류의 아이디어가 함께 출현하는지 조사할 필요가 있다. 유쾌한 감정은 도약과 순차 음정의 짧은 음가들(8분음표, 16분음표 혹은 알라브레베, 4분음표 등)로 표현되며 생동감 있는 텅잉으로 연주한다. 장엄한 감정은 다른 성부의 음들이 빠르게 움직일 때 긴 음가들이나 부점으로 나타난다. 부점은 날카롭고 생동감 있게 표현해야 하며, 부점은 길게 유지되고 다음 음들은 짧게 연주한다. 부점이 연주되는 동안 트릴이 더해지기도 한다.

강조, 대담함을 나타내는 표현은 두 번째 또는 세 번째에 부점이 있어서 결과적으로 첫 번째 음이 서두르게 된다. 여기서 너무 서두르면 춤곡의 분위기로 될 수 있으니 주의해야 한다. 협주곡(concertante)에서는 감정이 다소 절제될 수 있으며 신중하게 연주되어야 한다. 청유하듯 표현 해야하는 부분은 순차적으로 상행하거나 하행하는 음정이 이음줄로 표현되며, 음의 전반부는 부드럽게 연주하고 후반부는 폐와 입술의 기술로 강조되는 당김음으로 표현된다. 알레그로에서 분위기가 장엄할 경우에는 거의 어떤 장식음도 필요치 않으나 적절한 것은 허용된다. 청유하는 분위기에는 아포자투라, 슬러로 연결된 음 또는 부드러운 표현을 필요로 한다. 반면에 유쾌한 분위기에서는 깔끔하게 마

무리 된 트릴이나 모르덴트, 혹은 익살스러운 연주를 요구한다.

알레그로는 일반적으로 개선의 여지가 없는 종류의 멜로디와 악절로 구성되기 때문에 즉흥적인 변주가 거의 허용되지 않는다. 그러나 약간의 변주를 원한다면 반복되는 부분 전에 해서는 안 된다. 이것은 알레그로가 두 번의 반복으로 구성된 독주곡에서 매우 유용하다. 그러나 지루할 틈이 없는 아름다운 노래의 패시지나 충분히 기분 좋은 선율을 가지고 있는 구절은 변주해서는 안 된다. 약간의 인상만 남기는 적절한 아이디어만이 필요로 한다. 청중은 연주자의 기교보다는 연주자가 자신의 기교로 표현할 줄 아는 아름다움에 감동 받기 때문이다. 그러나 만약 작곡가로 인해 듣는 이가 쉽게 지루하도록 빈번한 반복이 되는 경우, 연주자에 의해 자신의 기교를 통해 이를 개선시키는 것은 정당하다.

#### 4) 아다지오 연주법

아다지오는 일반적으로 음악 애호가에게 최소한의 즐거움을 제공한다. 없어서는 안 될 감각과 통찰력이 부족한 전문적인 음악가들도 있다. 하지만 진정한 음악가는 진정한 전문가와 감수성이 풍부하고 감각 있는 음악 애호가들은 만족시키는 아다지오를 연주하여 자신의 차이를 나타낸다. 그러나, 여전히 아다지오를 연주하는 것은 연주자에게 걸림돌로 남아있기 때문에, 총명한 음악가들은 내 조언 없이, 좀 더 원활하고 쉽게 적당한 연주로 관심을 얻을 뿐만 아니라 스스로 환심을 사며 청중과 음악 애호가에게 스스로 적응 할 것이다. 아다지오가 연주되고 장식되는 방법은 프랑스와 이탈리아, 두 가지로 스타일이 있다. 프랑스 스타일은 정정할 데가 없이 정확하고 일관된 연주의 멜로디와 필수적인 장식음인 아포자투라, 트릴, 반트릴, 모르덴트, 턴, 바트망, 플레트망(flattemens)을 요한다.

그러나 확장된 악절 또는 즉흥적인 장식음들의 추가가 있어서는 안 된다.

이탈리아 스타일의 확장된 인위적인 장식음은 프랑스의 작은 장식음들에 더하여 아다지오에서 설명되는 화성과 일치한다. 단조로운 멜로디에 필수적인 장식음들만 추가하여 연주하면 프랑스 연주 방식의 또 다른 예가 되겠지만 이 방법은 아다지오에서 부적절하다는 것을 알아차릴 것이다.

아다지오를 장식하는 프랑스의 스타일은 화성에 대한 이해가 없어도 배울 수 있다. 반면에 이탈리아 스타일은 화성에 대한 이해가 필수적이다. 화성에 대한 이해가 없다면 대부분의 성악가들이 그렇듯이 평생 아다지오의 변주를 배울 수 있는 스승을 항상 가까이 두어야 하며, 평생 학생으로 남게 될 것이다. 또한 스스로 스승이 될 수 없을 것이다. 이탈리아 스타일을 연주하기 전에 프랑스 스타일을 알아야만 한다. 작은 장식음들이 옳은 위치에 도입되었는지, 그 장식음들은 잘 연주되었는지 알지 못하는 사람은 긴 장식음으로도 성공하지 못할 것이다. 노래와 연주에 있어서 보편적으로 즐겁고 합리적이며, 좋은 취향은 혼합으로부터 기인한다.

아다지오를 잘 연주하려면, 작곡가가 음악을 쓴 것과 같은 마음의 상태로 연주하도록 최대한 차분하고 애수에 찬 감정에 몰입해야 한다. 진정한 아다지오는 간청하는 탄원서와 같아야 한다. 특별히 존경받고 있는 사람에게 무언가를 부탁하고자 할 때 지나치거나 경솔한 태도는 목적을 이루기 어렵다. 마찬가지로 아다지오에서 대담하고 기괴한 연주 방식으로 청중을 감동시키고 온화하게 할 수는 없을 것이다. 가슴에서 우러나오지 않는 것은 쉽게 마음에 와 닿지 않기 때문이다. 느린 곡들의 종류는 다양하다. 어떤 곡은 매우 느리고 구슬픈 반면 어떤 곡은 좀 더 생동감이 있어서 더 기분 좋고 유쾌하다.

두 유형 모두 어떤 조성으로 쓰여 졌느냐에 따라 달려있다. a단조, c단조, D#장조 그리고 f단조는 다른 조성보다 구슬픈 감정을 훨씬 더 잘 표현한다. 작곡가들이 일반적으로 이러한 목적으로 인용된 조를 사용하는 이유이다. 반면에 다른 장조와 단조는 유쾌하고 노래하는 아리오조(arioso) 작품들에 쓰인

다. 연주할 때 연주자는 지배적인 감정에 따라 자신을 조절해야 한다. 매우 멜랑콜리한 아다지오를 너무 빨리 연주하거나 칸타빌레 아다지오를 너무 느리게 연주하지 않도록 해야 한다. 그러므로 칸타빌레(cantabile), 아리오조, 아페투소(affettuoso), 안단테(andante), 안단티노(andantino), 라르고(largo), 라르게토(larghetto)와 같은 느린 종류의 곡들은 감동적인 아다지오와는 아주 명확하게 구분되어야 한다.

악장의 템포에 관하여 개별 상황에 따라 각 곡의 요구사항을 판단해야 한다. 2/4박자나 6/8박자의 느린 곡은 좀 더 빨리 연주되어야 하며, 알라브레베(alla breve)나 3/2박자는 4/4박자 또는 3/4박자보다 좀 더 느리게 연주되어야 한다. 아다지오 디 몰토(adagio di molto) 또는 렌토 아사이(lento assai)는 매우 멜랑콜리하게 연주해야 한다. 확장된 도약이나 트릴보다는 음표를 이어 연주하며 장식되어야 한다. 확장된 도약이나 트릴은 우울함보다는 유쾌함을 더 많이 유발한다. 그러나 청중이 잠들지 않도록 트릴을 완전히 피해서는 안 된다. 한 번은 멜랑콜리한 감정을 더 유발하고, 다른 한번은 다시 감정을 가라앉히는 방식으로 멜로디를 다양하게 해야 한다.

이러한 방법에 있어 피아노와 포르테의 교대는 크게 기여할 수 있다. 작고 큰 장식음 혼합의 능숙하고 다양한 추가와 함께 음악적 빛과 그림자가 연주자에 의해 형성되며, 이는 가장 필요한 것이다. 그러나 이것은 미세하게 음을 부풀리고 감소시키기보다 너무 격렬함이 한 곳에서 다른 한 곳으로 가지 않도록 큰 분별력을 가지고 사용해야 한다. 이탈리아 사람들이 메사 디 보체(messa di voce)라고 부르는 마디 전체 혹은 반 마디에서 긴 음을 유지해야 한다면, 먼저 거의 숨을 내쉬지 않고 혀로 부드럽게 대야 한다. 그런 다음 피아니시모를 시작하여 음의 중간까지(네 박자면 두 박자까지) 소리를 부풀어 오르도록 하고 거기에 같은 방식으로 음의 끝까지 감소시켜 가장 가까운 열린 구멍에 손가락을 대고 비브라토를 만든다. 긴 음표 다음 나오는 노래하는 선율은 좀 더

두드러지게 연주될 수다. 그러나 각 음표는 4분음표, 8분음표, 16분음표 간에 각 음가에 맞게 피아노와 포르테가 있어야 한다. 여러 개의 긴 음표가 연속해서 나올 경우 음을 개별적으로 부풀릴 수 있는 시간이 허용되지 않는다. 하지만 가슴, 즉 호흡을 통하여 어떤 소리는 더 크게 들리고 어떤 소리는 더 부드럽게 들릴 수 있도록 톤을 부풀리거나 감소시킬 수 있다.

또한 멜로디가 지속적으로 유지되어야 하며, 적절한 때에 숨을 쉬어야 한다. 특히, 윗 성부의 휴지로 인해 유지할 수 없게 된 부분을 메우는 노래하는 선율의 음들이 있지 않는 한 마지막 음을 그 음이 필요로 하는 음가보다 좀 더 길게 유지하는 것이 낫다. 그러나, 윗 성부가 마지막 음을 디미뉴엔도로 오래 끌어 끝낸 다음 새로운 시행으로 뒷따르는 음들을 시작하고 또 다른 휴지 또는 아이디어의 결론이 발생할 때 까지 위의 설명된 방식으로 계속한다면 좋은 연주 효과를 줄 것이다. 모든 아다지오의 음들은 어루만지고, 쓰다듬는 것과 같은, 듣기 좋은 소리가 나와야 한다. 작곡가가 지루한 청중의 집중을 위해 일시적으로 또렷하게 들리기를 원하는 패시지가 아닌 이상 절대 혀를 거칠게 차서는 안 된다.

아다지오의 구성이 너무 단조롭고 선율적인 것보다 좀 더 화성적이라면, 연주자들은 선율 안에 여러 음표를 덧붙여 연주하기를 원한다. 이런 경우, 지나치지 않게 주의해야 한다. 특히, 주요음이 가려져서 원래의 있는 그대로의 멜로디를 식별할 수 없게 만들어져서는 안 된다. 연주자는 주요주제가 처음 나올 때 악보에 쓰여 있는 그대로 연주해야 한다. 만약 주제가 계속 반복된다면, 처음에는 몇 개의 음들을 추가하고 두 번째 반복될 때에는 좀 더 많은 음이 추가되어 다른 화성의 패시지 이거나 연속적인 패시지 중 어느 한쪽의 형태가 될 것이다. 세 번째 반복에서는 청중의 지속적인 관심을 유지하기 위해 중단하여 거의 아무것도 추가되지 않아야 한다.

계속해서 밀접하게 나타나는 지루한 음들과 화성의 윤곽을 나타내고 더 먼

간격으로 나타나는 두드러지는 음은 번갈아 가면서 나온다. 하나의 주제가 같은 조성으로 반복될 때, 즉흥적으로 변주하지 않는다면 음을 연결해서 피아노로 연주해야 된다. 이러한 장식음을 연주할 때에는 템포를 서두르면 안 된다. 서두르는 것은 아무리 아름다운 주제라도 아다지오를 온전히 표현할 수 없게 만들기 때문에 가능한 최대의 주의와 여유를 가져야 한다. 따라서 반주 파트의 움직임은 잘 들으며 맞추는 것이 가장 필요한데, 이때 솔로 파트 연주자가 반주를 앞서가는 것 보다는 반주 파트에 의해 음악이 추진되도록 허락하는 것이 더 낫다.

부점 음표들로 구성된 그라베(Grave)는 고상하고 생동감 있게 연주되어야 한다. 그리고 때때로 화성의 윤곽을 잡아주는 패시지로 장식되어야 한다. 점음표는 점까지 점점 소리를 크레센도 해주어야 한다. 그리고 만약 음정 간의 간격이 너무 크지 않다면, 음과 음을 부드럽게 이어주고 다음에 오는 음은 짧게 연주되어야 한다. 하지만 크게 도약할 때에는 각 음이 따로따로 명료하게 들리도록 텅잉 해주어야 한다. 이러한 음들이 단계적으로 상승하거나 하강하는 경우, 긴 음표 앞에 아포자투라를 사용할 수 있다. 이는 일반적으로 협화음을 사용하며 과도하게 길어지면 귀를 쉽게 불쾌하게 할 수 있다.

아다지오 스피리토소(Adagio spiritoso)는 일반적으로 점음표로 된 3박자 형식이며, 휴지를 갖는 경우가 많다. 이 연주는 이전 악구보다 훨씬 더 많은 경쾌함이 필요하다. 따라서 많은 음표를 이어서 연주하기보다 명확하게 음이 들리게끔 텅잉 해 주어야 한다. 약간의 장식음이 사용되는데, 특히 반트릴의 아포자투라가 적당하다. 그러나 작곡의 정교하게 발전된 취향에 따라, 이런 종류의 음들 외에 몇몇의 칸타빌레 아이디어가 산재해 있다면, 연주자는 그에 따라 조절해야 하고, 귀를 즐겁게 하는 소리를 진지한 표현으로 바꿔야 한다.

칸타빌레(Cantabile), 아리오조(Arioso), 아페투오소(Affettuoso), 안단테(Andante), 안단티노(Andantino), 라르고(Largo), 라르게토(Larghetto) 등과 같은 템포를 쓴 느린 곡들은 멜랑콜리와 감상적인 아다지오와는 확실히 구별되어야 한다. 칸타빌레나 아리오소의 3/8박자에서 많은 16음표가 단계적으로 상승하거나 하행할 때, 그리고 베이스음이 계속해서 한 음에서 다른 음으로 움직인다면 원래 조성에서 다른 조성으로 확장시킬 수 없다. 이러한 음표들은 피아노와 포르테의 교대로 단순하고 기분 좋게 하는 방식으로 연주해야 한다. 멜로디를 무미건조하게 하고 그것을 막기 위해 8분음표의 도약이 발견되면, 도약음의 1/3은 아포자투라 또는 셋잇단음표로 채워져야 한다. 베이스음이 때때로 전체 마디에 같은 음정과 화성으로 여러 음들로 남아있을 때, 윗 성부는 더 많은 장식음을 만들 수 있는 자유를 부여받는다. 하지만 이러한 장식음들은 연주자의 일반적인 스타일에서 결코 벗어나지 않아야 한다.

3/4박자의 안단테 혹은 라르게토는 4분음표 도약으로 구성된다. 8분음표로 반주된 베이스 중 6개는 일반적으로 같은 음정과 화성으로 유지된다. 또한 아리오소보다 좀 더 진지하고 좀 더 많은 장식음을 사용할 수 있다. 그러나 베이스가 단계적으로 상승하거나 하행할 때에는 금기시되는 5도나 옥타브진행이 되지 않도록 주의를 기울여야 한다. 점음표로 구성된 12/8박자의 알라 시칠리아나(alla siciliana)는 꾸밈없이 너무 느리지 않게 연주해야 한다. 그리고 거의 트릴은 사용하지 않는다. 알라 시칠리아나는 양치기의 춤곡을 모방하였기 때문에 약간의 이음줄로 연결된 16분음표와 아포자투라 외의 장식음은 거의 도입되지 않는다. 이러한 규칙은 프랑스의 뮤제트(musettes)나 목가(bergeries)에서도 적용된다.

포르테와 피아노의 교대에 대하여 축약된 단어는 다음과 같이 이해해야 한다. 크레센도(crescendo)는 ‘cr.’ 또는 ‘<’ 로 표기할 수 있으며 음을 점점 크게 내는 것을 의미한다. 이는 스트롱(strong)은 str.로 스트롱거(stronger)는

‘strgr.’ 위크(weak)는 ‘wk.’ 으로 쓰이기도 한다. 디크레센도(derescendo)는 ‘decr.’ 또는 ‘>’ 로 표기할 수 있으며 음을 점점 여리게 내는 것을 의미한다. 이러한 기호가 나올 경우 혀나 보잉의 조절로 각 음에 더 크거나 적은 강세를 주어야 한다. 하지만 극단적으로 표현해서는 안 된다. 어둡이 미세하게 빛과 결합하는 것을 묘사하는, 소위 미술에서 말하는 하프틴트(half-tints)나 메조틴트(mezze tinte)와 같이 노래할 때나 연주할 때의 크레센도와 디크레센도를 이처럼 표현해야 한다. 이러한 다양성은 음악을 잘 연주하는 것이 필수적이다.

#### (1) 즉흥적으로 선율을 변주하는 것에 관하여

이탈리아 스타일로 작곡하는 사람들은 프랑스 작곡가들과 달리 모든 장식음을 다 기보하지 않았다. 따라서 장식음을 추가하여 연주하거나 개선이 가능하다. 본질적인 장식음 외에도 연주자의 기량에 따라 다른 장식이 있을 수 있다. 특히 프랑스 이외의 지역에서 음악 연구를 전념한 사람이라면 거의 누구도 기보된 장식음만 연주하는 것으로 만족하지 않을 것이다. 대다수는 새로운 변주와 즉흥적인 장식을 넣고 싶어 한다. 이러한 취향은 그 자체로 비난받을 일은 아니지만 곡에 대한 이해, 적어도 통주저음에 대한 이해 없이 좋은 연주는 불가능하다. 이러한 남용을 어느 정도 해결하기 위해서는 통주저음의 화성을 방해하지 않고 가장 일반적인 음정 간격으로 변주할 수 있는 방법 몇 가지를 제시한다.

아래의 <악보 62>는 가장 일반적인 음정과 그에 적합한 통주저음의 표이다. 베이스 음 위에 화성 진행을 숫자로 표기해 놓았으므로 연주해야 하는 모든 조성으로 바꿔 연주할 수 있다. 대부분의 예시가 장조로 설명되었지만 단조에서도 사용할 수 있다. 연주하려는 조성을 철저히 숙지하여야 온음과 반음

관계를 혼동하지 않고, 각 조성 앞에 붙는 플랫(b)과 샵(#)을 바로 떠올릴 수 있어야 한다. 또한 주어진 베이스음 위로 장 3화음이 오는지 단 3화음이 오는지 세심한 주의를 기울여야 하며 후자가 위 음으로 6도가 나온다면 이는 장 6도인지 단 6도인 지에 대해서 또한 세심한 주의가 필요하다.

이음줄로 연결된 예시들은 동일한 베이스를 바탕으로 두고 있기 때문에 동일한 변주를 요구한다. 그러나 베이스에 샵이 붙는다면 윗부분도 동일한 방법으로 샵을 붙여준다. 음표의 움직임이 유니즌(unison)으로 가는 지 혹은 각 예시의 첫 번째 마디에 붙 수 있는 것처럼 2도, 3도, 4도, 5도, 6도, 7도로 상행 혹은 하행하고 있는지 주의 깊게 보아야 한다. 이러한 음정의 차이가 변주의 기초가 된다. 일반적으로 변주가 이루어진 주요 음은 가려지지 않도록 잘 들려야 한다. 4분음표에서 변주가 이루어질 때에는 변주된 첫 번째 음표는 원래 음표와 동일해야 한다. 다른 음가로 변주될 경우에도 마찬가지이다.

<악보 62> 일반적인 음정과 그에 적합한 통주저음

FIG. 1      FIG. 2      FIG. 3      FIG. 4      FIG. 5      FIG. 6

FIG. 7      FIG. 8

FIG. 9      FIG. 10      FIG. 11      FIG. 12      FIG. 13

FIG. 14      FIG. 15

FIG. 16

유쾌하고 대담한 변주는 결코 우울하고 정적인 선율 속에 삽입되어서는 안 된다. 변주는 원래의 선율을 먼저 연주 한 후에 연주되어야 하며 그렇지 않으면 변주된 곡인지 아닌지 모를 것이다. 이미 그 자체로 잘 쓰여진 곡은 굳이 변주해서 연주할 필요가 없다. 뭔가를 바꾸고 싶다면, 그 선율은 훨씬 더 쾌활하며 화려하게 꾸며주어야 한다. 그렇지만 빠르게 움직이는 악구가 항상 바람직한 것 만은 아니다. 이것은 감탄을 일으킬 수 있겠지만 본연의 선율만큼 쉽게 마음을 건드리지는 못한다. 결국 이것이 음악의 진정한 목적이며 가장 어려운 것이다.

어떻게 이해하고 사용해야 하는지를 결정하기 위해 <악보 62>를 참고하여 변주와 그에 속하는 베이스를 익혀야 한다. 각 도표의 첫 부분에는 변주되기 전의 선율이다. 이 선율들은 4분음표로 구성 되어있으며 변형이 만들어지는 음표이다. 기둥이 없는 여러 개의 음표가 서로 위에 배치 되어있는 것은 각 음표의 변화되는 화음을 나타내며, 각 위와 아래 음정 간격은 변주의 기초가 된다. 화음 중간에 위로 세로로 줄 쳐진 음들은 제시된 선율의 주요 음들이다. 알파벳으로 표기된 나머지 예시들은 첫 부분에 주어진 4분음표를 바탕으로 한 변주이다.

유니즌은 화음에 머무르는 것 외에 다르게 변형되지 않는다. 즉, 베이스는 근음에 머무르거나 순차 하행한다. 그러나 베이스가 8분음표나 16분음표에서 도약 또는 순차 상행하거나 하행하는 선율의 베이스일 때 불협이 생기지 않도록 <악보 60>의 a), h), s), t) 그리고 u)로 연주할 수 있다.

<악보 63> 유니즌 선율의 변주

FIG. 1

The image shows a musical score for Figure 1, consisting of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and trills. Annotations 'a)' through 'z)' are placed above specific notes or groups of notes across the staves. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

<악보 64>의 세 음 중에서 근음인 ‘C’ 음에서 시작하여 ‘D’ 음을 거쳐 ‘E’ 음으로 올라가는 첫 번째 음은 그 위로 3도 위 ‘E’ 음과 5도 위 ‘G’ 음을 가지고 있으며 아래로는 4도와 6도의 ‘G’ 음과 ‘E’ 음을 가지고 있다. (단순히 3도와 5도의 전위로 볼 수도 있다.) 화음은 세 개의 음 즉 근음, 3음, 5음으로 이루어지게 때문에 그 안에서 옥타브를 올릴 수도 있고 내릴 수도 있다. 두 번째 음인 ‘D’ 음은 아래로 3도와 5도(5도가 베이스의 기본음)인 ‘B’ 음과 ‘G’ 음을 가지고 있지만 위로 4도와 6도 위인 ‘G’ 음과 ‘B’ 음이 있다. 세 번째 음인 ‘E’ 음은(베이스 위의 세 번째 음) 위 아래로 3도와 6

도 음인 ‘G’ 음과 ‘C’ 음을 가지고 있다. 이런 방식으로 변주가 이루어지며 <악보 64>의 n)은 위쪽 화성을 보여주고 <악보 64>의 z)는 아래 쪽 화성을 보여준다.

<악보 64> 상행하는 ‘C’, ‘D’, ‘E’ 음의 변주

FIG. 2

<악보 65>의 하행하는 세 개의 음표는 다른 상황을 보여준다. 베이스음인 ‘G’ 음의 5도 위인 ‘D’ 음으로 시작하여 3도를 차례대로 내려오고 있다.

첫 번째 음 'D' 음은 아래로 3도와 5도(베이스의 근음)를 가지고 있고 위로는 4도와 6도 음을 가지고 있다. 두 번째 음 'C' 음은 아래로 3도와 감 5도, 7도가 있고 위로는 증 4도와 6도를 가지고 있다. 세 번째 음 'B' 음은(베이스 위의 세 번째) 그 위와 아래로 3도 음과 6도 음을 가지고 있다. 표 X의 v)는 화성의 윗 음역대에서 변주된 예이고 표 X의 w)는 화성의 아래 음역대에서 변주된 예이다.

<악보 65> 하행하는 'D' . 'C' , 'B' 음의 변주

FIG. 3



TABLE X



<악보 66>의 네 음들이 <악보 64>의 세 개의 음표와 유사해 보이지만 베이스 부분이 전혀 다르다. <악보 64>에서는 선율이 근음에서 시작하였지만 여기서는 3음에서 시작한다. <악보 64>의 e)에서 첫 음 ‘C’ 는 4도 아래의 ‘G’ 음을 화음 안에 가지고 있다. 이와 달리 <악보 66>의 a)와 b)에서 변주에 쓰인 음들은 3도를 위 아래로 화음 안에 가지고 있다. 이것이 동일한 변주가 두 가지 모두 허용되지 않는 이유이다.

첫 음 ‘E’ 음은 화음 위와 아래로 3도와 6도 음을 가지고 있다. 두 번째 음표 ‘F’ 음은 위 아래로 3도와 감 5도, 위로 증 4도와 6도가 있다. 세 번째 음인 ‘G’ 음은 아래로 3도와 5도, 위로 4도와 6도를 가지고 있다. 네 번째 음표인 ‘A’ 음은 위로 3도 아래로 4도와 5도 그리고 6도의 음을 가지고 있다.

<악보 66> 3음에서 시작하는 ‘E’ , ‘F’ , ‘G’ , ‘A’ , ‘B’ 음의 변주

FIG. 4



<악보 67> 의 다섯 개의 하행 음들은 앞의 <악보 67>와 <악보 65>와 마찬가지로 <악보 66>의 세 개의 음들과 거의 유사성이 없다. 첫 번째 음인 ‘A’ 음은 위 아래로 3도와 6도의 화음을 가지고 있으며 두 번째 음 ‘G’ 음은 아래로 3도와 5도 위로 4도와 6도가 있다. 세 번째 음 ‘F’ 음은 아래로 3도와 감 5도가 있고 위로는 증 4도와 6도가 있다. 네 번째 음 ‘E’ 음은 아래와 위로 3도와 6도의 음을 포함한다. 다섯 번째 음 ‘D’ 음은 아래로 3도와 5도 위로 4도와 6도의 음을 가지고 있다. <악보 67>의 1)에서는 각 음표의 적절한 화음이 16분음표로 나타난 것을 볼 수 있다.

<악보 67> 하행하는 ‘A’ , ‘G’ , ‘F’ , ‘E’ , ‘D’ 음의 변주

FIG. 5



<악보 68>의 세 개의 음들은 마찬가지로 <악보 67>과 혼동해서는 안 된다. 비록 두 예시가 해당 화음의 3음에서 시작하여 순차적으로 상행하지만 <악보 67>는 원래의 장조인 C장조로 유지되는 반면 <악보 68>은 근음이 증 4도 위인 'F#' 음을 통해 G장조로 조바꿈을 한다. 윗 성부가 세 번째에서 네 번째로 진행되는 동안 베이스는 같은 음으로 지속되기 때문에 네 번째 음을 대신하여 베이스로부터 2도와 6도 위의 음을 위 옥타브나 아래 옥타브 혹은 제자리에 놓일 수 있다. 이는 베이스의 화성에 속하기 때문이다.<sup>32)</sup> 베이스는 순수 3화음(C-E-G)으로 쌓을 수도 있고, 베이스로부터 5도, 6도로 쌓을 수도 있다. 첫 번째 음 'E' 음은 아래로 3도, 5도, 6도 위로 3도, 4도의 화음을 가지고 있다. 두 번째 음 'F#' 음은 위 아래로 3도와 6도 음을 가지고 있고 세 번째 음 'G' 음은 4도와 6도 아래, 위로 3도와 5도를 가지고 있다. 첫 번째 음 'E' 음에 해당하는 화음에서 'G' 음과 'A' 음은 베이스를 기준으로 5도와 6도이기 때문에 불협화음이다.

관악기로 <악보 68>과 m)과 q)로 연주할 수 있다. <악보 68>의 m)에서 두 번째 음 'G' 음은 5도 위에 네 번째 음 'A' 음 6도 위에 있다. <악보 68>의 q)에서는 세 번째 음 'A' 음은 6도 위에 있으며 네 번째 음은 5도 위의 'G' 음이다.

베이스로부터 증 4도는 일반적으로 2도나 6도를 동반하므로 이 'F#' 음을 반주할 때 베이스음들이 4분음표보다 긴 음가를 가졌는지 아니면 짧은 음가를 가지고 있는지를 살펴보아야 한다. 이것은 변주곡을 더 빠르게 혹은 느리게 연주할지 여부 또는 가능한 경우 반복할지의 여부를 결정한다. <악보 68>의 c), f), g), l), t), u)가 적합한 예시이다.

---

32) <악보 68>의 h)와 l) 참고.

<악보 68> 3음에서 시작하여 G장조로 조바꿈하는 ‘E’, ‘F#’, ‘G’ 음의 변주

FIG. 6



<악보 69>의 두 음 중 첫 번째 음인 ‘E’ 음은 위와 아래에 모두 3도와 6도 음을 가지고 있다. 두 번째 음인 ‘D’ 음은 아래로 3도와 5도 위로 4도와 6도의 화음을 갖는다. 첫 번째 음의 변주는 <악보 69>의 c)와 e)처럼 분산화음으로 연주할 수 있다. 만약 ‘E’ 음이 4분음표보다 길게 유지되면 변주와 장식음들은 느리게 연주 할 수도 반복 될 수도 연주자의 취향에 따라 연주하면 된다. <악보 69>의 a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), ll), m), n), o), 그리고 u)는 반복되는 음형의 예시이다.

<악보 69> ‘E’, ‘D’ 음의 변주

FIG. 7



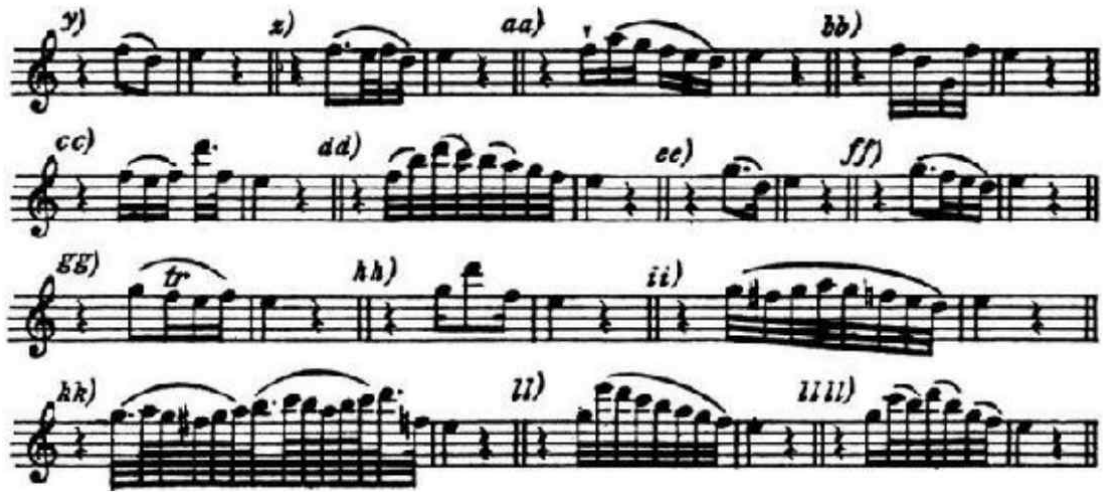
<악보 70>에서 하나의 이음줄 아래 포함된 도약 음들은 세 개의 다른 간격, 즉 5도, 7도, 옥타브로 구성되어 있지만 모두 동일한 베이스 음을 가지고 있다. 서로 수직으로 쌓은 여러 개의 음들에서 볼 수 있듯이, 모두 같은 화음을 바탕으로 두고 있다. <악보 70>의 a), b), c), d), e)와 f)의 변주는 5도 도약에 속한다. <악보 70>의 g), h), i), k), l)과 ll)은 7도 도약의 예시이며 <악보 70>의 m), n), o), p), q)와 r)은 옥타브 도약의 예시이다. 첫 번째 음인 ‘G’ 음 대신 쉼표가 있는 경우 각 ‘D’, ‘F’, ‘G’ 음의 두 번째 음은 여전히 동일한 코드를 유지하며 나머지 부분으로 대체된 음표의 변주는 생략할 수 있으며 성격에 따라 두 번째 4분음표에 속하는 변주는 다음과 같은 방법으로 연주된다.

<악보 70>의 s), t), u), v), w)와 x)는 ‘D’ 음에서 ‘E’ 음까지이며 <악보 70>의 y), z), aa), bb), cc)와 dd)는 ‘F’ 음에서 ‘E’ 음까지, ‘G’ 음에서 ‘E’ 음까지는 <악보 70>의 ee), ff), gg), hh), ii)와 kk)이다.

<악보 70> 동일한 베이스를 가지고 있는 도약음의 변주

FIG. 8





〈악보 71〉의 처음 두 음은 그 아래의 베이스가 동일한 음정으로 유지되고 상성부의 움직임이 근음에서 3도 위로 움직이는 모습을 보여줌으로 이들은 같은 화음을 지닌다. 첫 번째 음 ‘C’ 음은 아래로 4도와 6도로 위로 3도와 5도를 가지고, 두 번째 음인 ‘E’ 음은 위와 아래로 3도와 6도의 화음을 갖으며 변주에 있어서는 〈악보 70〉과 같다.

<악보 71> 'C', 'E', 'D' 음의 변주



<악보 72> F장조의 이 음표 중 처음 두 음도 동일한 베이스를 갖으며 첫 번째 음은 베이스로부터 5도 위의 음으로 3도와 5도 아래 음, 그리고 위로 4도와 6도 음을 갖는다. 두 번째 음은 4도와 6도 아래, 위로 3도와 5도가 있고 세 번째 음은 베이스로부터 3도 위의 음으로 위 아래로 3도와 6도의 화음을 갖는다.

<악보 72> ‘C’ , ‘F’ , ‘E’ 음의 변주

FIG. 10



<악보 73> 세 개의 음표는 다른 상황을 보여준다. 첫 번째 음정은 5도 위의 ‘G’ 음으로 두 번째 음정은 3도 아래인 ‘E’ 음으로 진행되기 때문이다. 그리고 첫 음은 근음에서 진행을 시작하지만 뒤따르는 음들은 다른 베이스를 가지고 있다. 일반적으로 ‘E’ 음으로 세 번째 도약하는 두 번째 음 ‘G’ 음은 베이스 위의 6번째 음이어야 하며, 다음 음 ‘E’ 음은 베이스 위의 세 번째 음이어야 한다. ‘C’ 음은 아래로 4도와 6도 위로는 3도와 5도가 있는 것을 코드들 보면 알 수 있다. ‘G’ 음은 4도와 6도 아래 음과 3도와 5도 위의 음을 가지고 ‘E’ 음은 위 아래로 3도와 6도의 음을 지닌다. 첫 음에 쉼표가 오는 경우 뒤따르는 두 개의 음은 <악보 70>의 변주와 같다.

<악보 73> ‘C’, G ‘E’ 음의 변주

FIG. 11



<악보 74>의 6도로 하강 도약을 형성하는 이 두 음표는 첫 번째 음은 베이스 위의 5도이므로 화음에서는 아래로 3도와 5도 위로 4도와 6도가 있다. 베이스로부터 세 번째 음인 두 번째 음 ‘B’ 음은 위 아래로 3도와 6도가 있다. 이런 음정의 도약이 있는 첫 음일 때마다 오선지 안의 칸 안에 위치하고 그 음에 속하는 주요음도 칸에 나타난다. 그 반대도 마찬가지 이다. 여러 개의 음표로 이 음정 간격을 채우고 싶다면 그 음정들은 오선지 위의 칸에 위치하며 ‘F’ 음과 ‘D’ 음같은 줄에 쓰이는 경과음을 사용한다. 두 개의 셋잇단음로 채우고 싶다면 <악보 72>의 i)와 n)을 참고하라.

<악보 74> 6도 하강 음의 변주

FIG. 12



<악보 75>의 7도 아래로 도약하는 ‘A’ 음과 ‘B음’의 경우 베이스는 일반적으로 제3음이 베이스로 자리 잡게 되며(전위) 5와 6으로 표기한다. 이 두 음은 근음과 3도 위의 관계를 형성한다. 첫 번째 음은 3도 위인 ‘A’ 음과 3도, 5도, 6도, 8도 아래인 ‘F’, ‘D’, ‘C’, ‘A’ 음이 화음 안에 있으며, 두 번째 음은 위 아래 모두 3도와 6도의 화음을 갖는다. 그러나 베이스음은 종종 공격적인 소리를 발생시키지 않도록 올림에 의해 높아지게 된다 (F-F#). 이는 상성부에서도 마찬가지이다. <악보 75>의 m)과 n)은 이에 대한 좋은 예시이다. 만약 도약이 있는 이 음표가 줄이나 칸 중에 있을 때 화음에 속하는 음 역시 줄이나 칸에 위치한다 (악보 74 참고). 첫 번째 음표의 위치에 따라 마찬가지로 줄이나 칸에 놓여진다 (악보 75의 a)와 c) 참고). 또, 도약 음정의 간격을 채우기 위해 단계별로 진행되는 6개의 음표를 사용할 수도 있고 (악보 75의 k) 참고), 두 개의 셋잇단음표 (악보 75의 ll) 참고) 또는 32분음표가 단계적으로 또는 3도의 도약으로 진행될 수도 있다 (악보 75의 f)와 g)참고).

<악보 75> 7도 하강 음의 변주

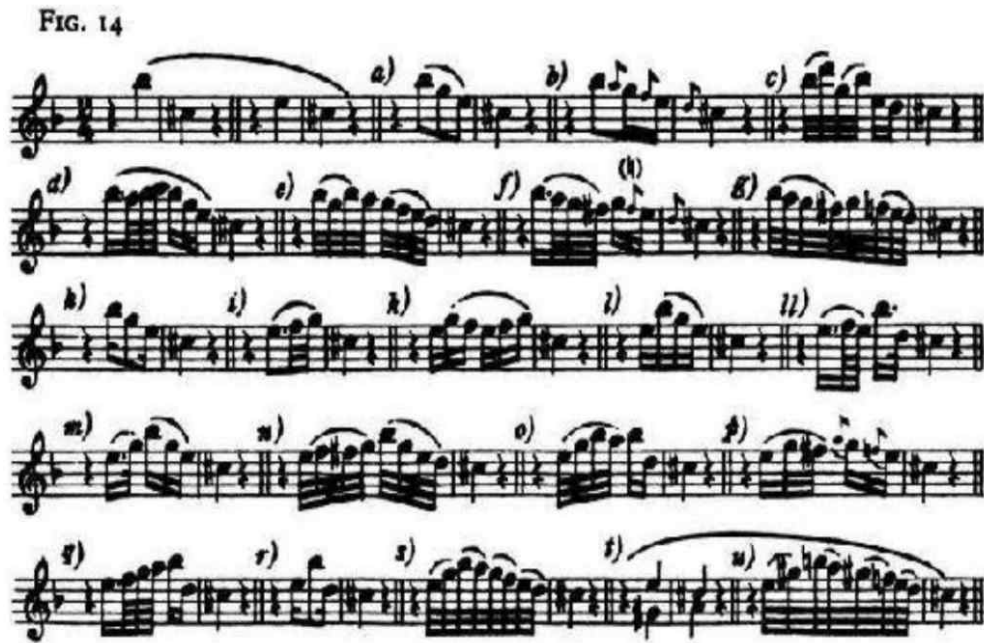
FIG. 13



<악보 76> 음정에 관하여 후자는 장조이고 <악보 76>은 단조인 것을 제외하고는 이 예시도 <악보 77>과 동일하다. 그리고 처음 두 음정은 베이스가 같기 때문에 같은 변주가 이루어질 수 있다. 세 번째 음은 베이스가 반음 올려져서 장 6도가 아닌 단 6도가 되고, 즉 'G' 음이 'G#' 음이 되어 화음 안의 'B♭' 은 'B♮' 이 된다 (악보 76의 u) 참고). 휴지부 직전에 자주 발생하는 이 도약을 철저하게 익히려면 이 예시 들을 잘 기억해 두는 것이 좋다. 만약, 세 번째 음의 하향 도약하는 두 음이 선 위에 있으면 장식음의 주요음도 선 위에 위치한다. 첫 번째 음의 베이스는 일반적으로 6도의 화성을 갖는다. 이것은 장6도이며, 베이스가 온음 위로 움직이면 상성부에 단 3도를 사용하고(악보 76의 m) 참고) 또 3도를 더 올려 장식음을 만들고 따라서 첫 음은 5도가 된다. 이 5도는 베이스 위의 3도이다. 만약 3도가 단조라면 이 5도는 감소 되어야 한다 (악보 76의 m) 참고). 하지만 만약 단 6도를 화성으로 가지며 베이스가 올림 되었고 이 예시와 같이 반음만 올라가는 경우, 마찬가지로 언급된 감 5도는 완전 5도가 되어야 한다 (악보 76의 u) 참고). 이러한 차이는 단조에서

만 발생하며 장조에서는 장 3도와 완전 5도가 항상 윗 성부를 장식하는 데에 사용된다.

<악보 76> 장조와 단조의 변주



<악보 77> 계류음에서 7도가 베이스로 있고 6도나 3도로 해결되는 경우 일반적으로 이음줄 다음 첫 번째 진행은 도약으로 이루어질 수 있다. 흔히 4도 위(‘D’ 음)로 도약을 하는데 이는 베이스(‘B’ 음)와 3도(‘D’ 음) 간격을 둔다. 이 4도 도약을 반복한 후 세 번째 반복에는 4도 대신 6도로 도약한다 (악보 77의 a) 참고). <악보 77>의 e)와 k)처럼 7도와 5도 아래로 도약할 수도 있다. 그리고 경우에 따라 반음 높거나 낮게 임시표를 붙여 귀에 듣기 좋은 소리를 찾기도 한다. 마찬가지로 도약이 있는 음과 음 사이를 채워 넣어 연주할 수도 있다.

<악보 77> 계류음에서의 변주

FIG. 15



<악보 78> 베이스와 5도와 6도를 번갈아 가며 나오는 이 악구는 듣기에 지루할 수 있다. <악보 78>의 a)에서 e)까지 볼 수 있듯이 보다 흥미롭게 변주하여 연주하는 것이 좋다. 이는 동일한 아이디어가 반복될 때 특히 중요하며, 아이디어가 두 번째로 나타날 때 무언가 추가하거나 생략하는 것이 좋다. 예를 들어 <악보 78>의 f)의 두 소절을 반복하고 쓰여진 대로 연주한다면 <악보 78>의 g), h), i), k) 중에 하나를 선택하여 연주할 때보다 청중의 만족도는 떨어질 것이다. 주제 또는 동기가 조옮김으로 인해 반복 확장된다면, 악보에 적혀있는 대로 무의미하게 반복하는 것은 피하는 것이 좋다.

<악보 78> 베이스와 5도와 6도를 번갈아 가며 나오는 패시지의 변주

FIG. 16



<악보 79> 느린 템포에서 여러 개의 짧은 음가의 음이 순차적으로 올라가거나 내려오지만 노래하는 듯한 느낌이 충분히 들지 않는다면 첫 번째와 세 번째 음표 뒤에 작은 음표를 추가하여 선율을 좀 더 풍부하게 만들 수 있다 (악보 79의 a)와 c) 참고). <악보 79>의 b)와 d)처럼 음을 추가하여 연주할 수도 있다. <악보 79>의 e)와 f)는 악구 안에서의 변주이다. 내려가는 패시지에서 동일하며 <악보 79>의 g)와 i)의 음형은 h)와 k)와 같이 변주 한다. <악보 79>의 l), ll), m)은 떨어지는 음형의 예시이다.

<악보 79> 느린 템포에서 여러 개의 짧은 음가들이 순차적으로 상행하거나 하행할 경우의 변주



<악보 80> 의 a)에처럼 3도 하강하거나 i)에서처럼 3도 상행하는 경우 프랑 스어로 ‘포르 드 브와(Port de voix)’ 라고 하는 작은 음표를 더할 수 있다 (악보 80의 b), k) 참고). <악보 80>의 c)에서부터 h)는 3도 하행하는 선율의 장식이고, l)부터 p)까지는 상승하는 선율의 장식이다. 3도 도약의 형태가 장식 없이 단순하게 연주된다면 청중에게 따분하게 들릴 것이다. 칸타빌레에서는 음들의 크기와 상관없이 이와 같은 변주를 해도 된다. <악보 80>의 q)의 두 음표는 a)의 두 번째 박자와 동일하므로 a)에서 h)까지의 변주가 만들어 질 수 있다. <악보 80>의 r)의 두 음표는 i)부터 p)의 예시와 같이 변주할 수 있다.

<악보 80> 3도 하강하거나 상행할 경우의 변주

FIG. 18



<악보 81> 느린 템포에서 셋잇단음표가 순차적으로 상행하거나 하행할 때 셋잇단음표의 세 번째 음과 뒤따르는 셋잇단음표의 첫 번째 음은 같은 음정이거나 한음 높게 시작하는 경우를 흔히 볼 수 있다. 이 경우 뒤따르는 셋잇단음표 앞에 아포자투라를 넣어 연주할 수 있다. 그러나 많은 셋잇단음표가 연속해서 하강한다면 각 음표에 종지를 생략한 반트릴을 셋잇단음표 첫 음에 넣을 수 있고, 만약 셋잇단음표를 더 빠른 음으로 연주하기를 원한다면 <악보 81>의 c)의 2/4박자를 d)와 같은 6/8박자로 상상하여 8분음표(♩) 대신 16분음표(♩♩)로 다른 음을 추가한다.

연이어 순차적으로 상행하거나 하행하지 않는 음표에서 두 개의 음표가 동일한 음정에서 발견되는 경우 약박의 첫 번째 음은 아포자투라(악보 81의 e), g) 참고) 또는 트릴을 사용하여(악보 81의 f), h) 참고) 두 번째 음에 사용될 수

있으며 다음 뒤따라오는 음들과 이음줄로 연결된다. 그러나 일부 음표가 순차 하행하는 경우가 음 앞에 아포자투라를 사용하거나 (악보 81의 i) 참고), 트릴이 강박 앞에 사용될 수 있다 (악보 81의 k) 참고).

<악보 81> 느린 템포에서 셋잇단음표가 순차적으로 상행하거나 하행할 때 셋잇단음표의 변주

FIG. 19



<악보 82> 약박에서 시작하는 위로 4도 음정 간격 그리고 느린 템포에서 베이스가 쉴 때 <악보 82>의 a), b), c), d) 그리고 e)와 같이 변주할 수 있다. 조성이 단조일 경우 반음이 사용될 수 있다 (악보 82의 f), g) 참고). 두 음이 느린 템포에서 순차적으로 상행하거나 하행할 경우, 그 음 앞에 쉼표나 더 긴 음가를 가진 음이 있거나 부점 리듬이거나 상관없이 두 음 사이에 작은 음표들을 더할 수 있다. 하행하는 경우 <악보 82>의 h), 상행하는 경우 <악보 82>의 i)를 참고하면 도움이 된다.

<악보 82> 약박에서 시작하는 위로 4도 음정 간격일 때의 변주

FIG. 20



<악보 83> 느린 템포의 곡에서 중간 휴지부는 쉽표 앞의 한음(악보 83의 a) 참고) 또는 두음(악보 83의 b) 참고)에 의해 중단된다. 후자의 경우 3도 하강 도약을 한다.(장조일 수도 단 3도일 수도 또는 강박일 수도 약박일 수도 있다.) 한음일 때에 아포자투라와 트릴 둘 다를 필요로 하는 점을 유의해야 한다. 3도 도약 음정도 동일한 방식이지만 종지가 없는 트릴을 해야 하며 3도 사이 부족한 음을 트릴에 이음줄로 이어줘야 한다.

<악보 83> 느린 템포의 곡에서 중간 휴지부가 나올 경우의 변주

FIG. 21



알레그로나 아다지오에서 점이 찍힌 이음줄(ˆ)이 쉼표 위에 있다면, 흔히 늘임표(Fermata, Pausa generalis, ad libitum)로 쓰인다. 원하는 경우 좀 더 길게 트릴을 연주할 수는 있지만 중지 없이 연주되어야 한다. 이어지는 음들이 조용하고 듣기 좋게 끝나야 하기 때문이다. 그러나 실제로 이러한 방법으로 연주하는 것은 생각보다 어렵고 누구나 오래 전에 확립된 규칙에 따라 어떻게 연주되어야 하는 지에 대한 통찰력을 가지고 있지 않기 때문에, 먼저 <악보 84>의 d)와 같이 필요한 음들을 표시하고 설명하면 다음과 같다. 두 개의 작은 16분음표를 2분음표 트릴 전에 같은 속도로 연주하고, 이 트릴은 점점 크게 했다가 다시 작게 셈여림 표현할 수 있다. 그리고 2분음표 트릴 안에 작은 8분음표 네 개가 있다고 상상하며 연주한다. 트릴 하는 동안 음색이 작아질 때까지 손가락을 구멍 위에 두고 네 개의 16분음표 중 첫 번째 음가 동안 계속 유지한 후, 네 개의 16분음표 중 두 번째 음정의 박자를 잘 맞춰야 한다. 세 번째 음 이전의 아포자투라는 강조하고 남아있는 두 개의 음들은 피아노로 작아진다. 나머지 <악보 84>의 e), f), g), h)와 같은 중간 휴지부에는 대부분 아포자투라나 트릴을 사용하며 <악보 84, 85, 86>은 하강하는 3도, 4도, 5도 간격으로 느린 템포에서의 변주이다.

이 두 개의 일반 음 ‘E’ 음과 ‘C’ 음은 4분음표이지만 8분음표의 <악보 83>의 e)와 같은 경우에도 적용될 수 있다. 이는 음표의 음가를 반으로 줄여 상상하면 된다. ‘E’ 음과 ‘D’ 음으로 진행하는 <악보 83>의 f)의 경우도 ‘D’ 음을 ‘C’ 음으로 바꿔주기만 한다면 <악보 84>의 a), b), f), o)를 제외한 모든 예시들에 적용 가능하다. <악보 84>의 f)와 o)의 변주를 사용한다면 마지막 음인 ‘D’ 대신에 ‘F’ 음을 쓰면 된다.

<악보 84> 느린 템포에서 3도 하강하는 음정의 변주

FIG. 22



<악보 85> 와 같은 변주는 일반적으로 베이스 음이 첫 음인 'F' 화음이 유지되기 때문에 중간휴지 <악보 83>의 g)도 동일한 방식으로 적용할 수 있다.

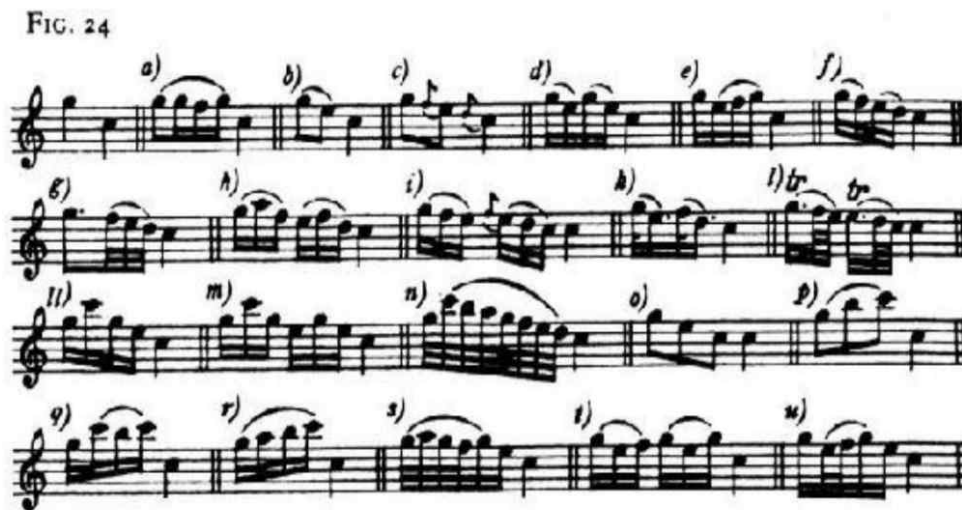
<악보 85> 느린 템포에서 4도 하강하는 음정의 변주

FIG. 23



<악보 86> 5도 도약의 변주는 <악보 83>의 h)에서도 사용될 수 있다. 예시들의 각 첫 두음 <악보 84, 85, 86>에 제시된 ‘E-C’, ‘F-C’, ‘G-C’ 로 이루어진 선율이 연속적으로 발견된다면 예시로부터 같은 유형을 찾아 적용할 수 있을 것이다. <악보 84>의 e)의 ‘E-G-E’ 의 변주를 도입하려면 ‘C’ 음의 4분음표를 8분음표로 만들고 나머지 ‘G-M’ 는 두 개의 16분음표로 반복한다 (♩ → ♪♪). <악보 85>의 e)도 동일하고, <악보 86>의 d)에서 16분음표 그룹의 마지막 세 개의 16분음표가 16분음표로 변주된 ‘C’ 음의 자리에서 반복될 수 있다 (♪♪♪ → ♪♪♪♪).

<악보 86> 느린 템포에서 5도 하강하는 음정의 변주



<악보 87> 아주 느린 점 16분음표는 듣기에 불쾌감을 줄 수 있으며 특히 3도, 5도, 6도 및 옥타브와 같은 협화음으로만 진행되는 경우 더욱 그렇다. 확실히 협화음은 정념을 안정시키지만 때때로 2도, 4도, 7도, 9도와 같은 불협화음과 함께 어우러지지 않으면 결국 무미건조한 음악이 되어버린다. 이러한 불

협화음은 아포자투라와 때때로 반트릴이나 모르텐트로 끝난다. 일반적으로 부정 리듬이 칸타빌레보다 장엄하고 진지한 정서를 표현할 수 있다는 것을 제시된 예를 통하여 확인할 수 있다. 점으로 표시된 음표는 호흡이 가능한 한 크레센도로 가장 길게 들려야 한다. 부정 다음 음은 항상 매우 짧은 음이 온다. 아포자투라가 부정 음 앞에 나타난다면, 그 음은 길게 제대로 연주되어야 한다. 이 아포자투라는 부정음의 음가를 나누어 가지며 부정음은 아포자투라보다 약하게 소리 나야 한다. <악보 87>의 a)를 참고하라.

모르텐트를 형성하는 <악보 88>의 b)의 세 개의 작은 음들 중에서 부점이 있는 첫 번째 음은 뒤따라오는 큰 음가의 범주 내에 가능한 한 충분히 소리를 내야 한다. 그리고 이어지는 다른 두 개의 작은 음표는 큰 음표와 함께 부정 리듬이 있을 때 빠르게 손가락을 움직여 연주한다. 이 동작 중에 호흡도 조절되어야 한다. <악보 87>의 c)에 있는 네 개의 작은 음들은 턴을 의미한다. 네 개 중 마지막 음은 점의 음가에 속하기 때문에 음가 내에 박자를 유지해야 한다. 마찬가지로 작은 음표들은 연주할 경우에 호흡조절이 필요하다. <악보 87>의 e)와 f)는 모르텐트의 예시에 해당되며, 이를 제외하고 <악보 87>의 d)부터 l)는 마찬가지로 동일하다. <악보 87>의 m)과 n)의 턴은 종지에서 종종 사용된다.

<악보 87> 작은 16분음표의 변주

FIG. 25



3도의 도약을 형성하는 두 개의 작은 음표 <악보 88>의 a), b), c), d), e), f) 및 f)를 이중전타음(Anschlag)이라고 한다. 주로 성악가들이 높은 음을 확실하게 내기 위해 길게 도약하는 데 사용된다. 다른 장식음을 넣고 싶지 않은 곳에서 2도, 3도, 4도, 5도, 7도 또는 옥타브와 같은 상승 간격으로 도입될 수 있으며, 약박이나 강박 중 어느 긴 음가를 가진 음표와 쓰인다. 이는 빠르지만 약하게 긴 음과 묶여있어야 한다. 즉 주 음은 작은 장식음보다 강하게 들릴 것이다. 2도, 4도, 7도 (악보 88의 a), c) 및 f) 참고)에 사용되는 이중전타음은 노래하고 연주할 때 좀 더 기분 좋게 들린다. 따라서 첫 번째 작은 음이 주요음 아래의 온음보다는 반음인 경우 더 좋은 효과를 준다 (악보 88의 c), f) 참고).

이중전타음은 부드럽고 한숨 쉬는 듯 하며, 즐거운 감정을 표현하지만 이것이 아무리 아름답더라도 너무 지나친 것은 오히려 역효과를 주기 때문에 신중

히 사용하는 것이 좋다.

<악보 88> 이중 전타음의 변주

FIG. 26



긴 음가의 음표들이 도약을 형성하고 다른 변주를 넣고 싶지 않다면, 주요 음과 경과음으로 그 간격을 채울 수 있다. <악보 89>의 a)의 작은 8분음표와 16분음표는 경과음을 나타내고, 4분음표는 화성에 속하는 주요음이다. 이 작은 경과음들은 앞에 연주되는 주 음의 음가에 포함 시켜 연주해야 하며, 짧고 음과 음이 이어져 있어야 한다. <악보 88>의 b)부터 g)까지 주요음과 경과음은 마디에 정해진 음가 내에 배분하여 연주한다. 3도(C-E)와 4도(C-F)음정은 화성 안에 주요음을 가지고 있지 않으므로, 경과음만 갖게 된다.

<악보 89> 긴 음가의 도약 음에서의 변주

FIG. 27



하강 도약에서 경과음과 주요음은 다음과 같은 방식으로 처리된다. 작은 음 또는 경과음은 뒤따라오는 음의 음가에 속하며 뒤따르는 음과 이어져 있어야 한다. 그러나 4도 위 또는 아래의 도약 내에 있는 경우는 앞 음의 음가에 속해 연주된다. 계류음이나 트릴이 허용되지 않는 도약음에서는 작은 음가의 음표를 빠르게 사용할 수 있다.

<악보 90> 하강 도약 음에서의 변주

FIG. 28



변주에 대해 제시된 모든 규칙은 주로 아다지오를 위해 고안된 것이다. 변주를 했을 때 가장 효과를 극대화할 수 있기 때문이다. 그러나 알레그로에서도 적용할 수 있다. 빠른 템포에 적합한 것은 각 개인이 고려해야 할 사항이다.

## IV. 결론

본 논문에서는 요한 요하임 크반츠의 『플루트 연주의 예술: 18세기 음악 입문서』의 독해와 새로운 번역이 이루어졌다. 새로운 번역을 하기에 앞서 크반츠가 그의 저서에서 전달하고자 하는 메시지의 핵심인 갈랑과 계몽주의의 관계에 대해 18세기 궁정문화를 통하여 연구하였다. 또한 크반츠에게 직접적으로 영향을 주었던 음악가 그리고 음악 여행을 통하여 얻은 영감을 그의 자서전으로부터 고찰하였다.

크반츠의 계몽주의적 성향은 근본을 강조함에 있어 드러난다. 크반츠는 그의 저서에서 플루트의 역사를 시작으로 플루트의 기본적인 원리와 구조에 대하여 설명하고 있다. 이러한 이론을 토대로 보편성을 추구하는 음악취향이 확립되었고, 그 취향이 갈랑인 것이다. 갈랑은 18세기 초기 음악 이론서에서 명확한 정의를 내리지 않았기 때문에 다양한 주제를 두고 논쟁이 되고 있다. 크반츠는 그의 저서에서 갈랑이라는 단어의 언급은 지극히 제한적이지만 그가 전달하고자 하는 음악, 다시 말하여 아마추어 애호가 이해하고 향유할 수 있는 즐거운 음악을 추구하고 있다. 따라서 본 논문에서는 갈랑을 수용미학적 표현으로 간주한다.

하지만 크반츠는 결코 갈랑만을 고수하지 않고 음악적인 부분에서 또한 근본적인 삶에 대하여 강조하고 있다. 즉, 음악의 기본적인 바탕은 통주저음, 푸가와 같이 화성이 기본이 되어야 함을, 소수만 이해하는 음악일 지라도 좋은 음악가가 되기 위한 방법임을 강조한다. 따라서 복잡한 음악이 있어야 쉬운 음악이 있다는 메시지를 전해주고 있다. 이러한 메시지는 다시 한번 크반츠가 계몽주의 음악가임을 시사한다.

본고에서는 먼저 크반츠가 전하는 첫 번째 지침인 플루트의 기본적인 이론에 대해 서술하였다. 나아가 크반츠가 추구하는 음악 취향에 대하여 크반츠만

의 고유 언어에 맞춰 해제하였다. 특히 크반츠가 음악적으로 강조하는 아다지오 부분에서는 오역된 부분이 많아 새로운 번역을 시도하였다. 이러한 시도에도 불구하고, 이 논문은 크반츠가 전달 하고자 하는 메시지를 완벽하게 재구성했다고 보기 어렵다. 위에서 논의한 바와 같이 그가 사용하는 언어는 당대의 관습에 바탕을 둔 것이고, 이것의 완전한 이해는 불가능하기 때문이다.

그럼에도 불구하고, 크반츠의 이론서는 18세기 중반 독일의 음악적인 맥락을 보여주는 현존하는 거의 유일한 기록이라는 점에서, 그리고 이를 통해 당대의 음악적인 관습을 기술하고 있다는 점에서 연구자와 연주자 모두에게 유용하다. 나아가 당대 음악을 연주 하고자 하는 음악가들에게 이 이론서는 기초적인 연주 지침뿐 아니라 음악을 대하는 근본적인 태도와 자세, 그리고 음악에 대해 사유하는 방식까지도 다루고 있다는 측면에서 매우 중요한 자료라 할 것이다.

## 참고문헌

### [단행본]

- 김선아, 김지영, 김혜정, 박수원, 박승희, 신윤희, 안소이, 연상춘, 이가영, 지형주.  
『요한 요하임 크반츠 플루트 연주의 예술 : 18세기 음악 입문서』.서울: 음악 세계, 2011.
- Mattheson Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713.
- Wilhelm Marpurg Friedrich . *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Berlin, 1760.
- Boyd Malcolm, ed. *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Translated by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 2001.

### [학술지]

- 나주리. “18세기 ‘갈랑’ (galant) 시대양식, 혹은 과도기적 양식의 부분적 현상?.” 『서양음악학』 2 (2010): 39-66.
- 연상춘. “갈랑음악과 계몽주의, 그리고 크반츠의 음악미학.” 『음악이론연구』 3 (2014): 74-107.
- 연상춘. “크반츠(J.J. Quantz, 1697-1733)의 음악활동을 토대로 살펴 본 독일 동부 지역에서의 합주문화.” 『음악이론포럼』 1 (2013): 1-30.
- 연상춘. “요한 요아힘 크반츠 『자서전』 (1754)의 번역·해제 = *Translation & Interpretation of J.J. Quantz's Autobiography* (1754).” 『음악논단』 11 (2014): 377-423.
- 이가영. “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정.” 『이화음악논집』 4 (2016): 38-64.

이가영. “드레스덴 궁정의 교회작곡가, 안 디스마스 첼린카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세.” 『음악이론포럼』 2 (2016): 9-26.

이성률. “18세기 드레스덴 궁정의 궁정 음악과 음악후원.” 『음악이론연구』 2 (2014): 43-72.

이성률. “18세기 북독일 베를린 궁정의 음악후원 -정치, 경제, 문화, 심리 그리고 음악사적 해석-.” 『서양음악학』 1 (2014): 11-43.

Schäfke Rudolf. “Quantz als Ästhetiker -Eine Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils.” in *Archiv für Musikwissenschaft* 6 (1924): 223.

Ortrun Landmann. “The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach.” *Early Music* 17/1 (1989).

Mary Olekiewicz. “For the Church as well as for the Orchestra : J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750.” *BACH* 38/2 (2007).

## ABSTRACT

### Re-reading *On Playing the Flute : The Classic of Baroque Music Instruction*

Woori Han  
Instrumental Music Major  
Department of Music  
Graduate School of  
Sungshin Women' s University

Johann Joachim Quantz(1697-1773) was a flutist, composer, flute builder, teacher and musical advisor for Fredrick the Great, working in the mid-18<sup>th</sup> century Germany. Although Quantz spent most of his time playing and composing musical works, he was also known for his treatise, entitled *On Playing the Flute : 18<sup>th</sup> century Music Instruction (Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen)*.

In particular, this book not only contains descriptions, suggestions, and guidelines on actual music that are directly related to flute performance, but also covers the overall musical culture of the first half of the 18th century, going beyond the musical conventions and musical trends of the time. In short, the treatise is one of the most significant textbooks for us to understand the music for the later part of German Baroque as well as the early part of Classical tradition.

The treatise was published in various languages including German, French, and English in 1752. The Korean translation was issued by the Music Research Institute of Yonsei University in 2011, which is currently out of print. The existence of a translated version of this treatise is highly encouraging. However, the Korean version includes a number of mistranslations found throughout the work, thereby not being able to deliver what Quantz wanted to convey in his book.

The purpose of this dissertation is to re-read the treatise in greater detail, discussing what Quantz wishes to portray in his texts while also analyzing and correcting various types of errors found in the Korean translation. In particular, this dissertation will illustrate various ways in which Quantz explains the musical tastes of the time while focusing upon the notion of galant.

## 부록: 『플루트 연주의 예술』의 오역리스트

• 제1장 12절의 45쪽 “낮은 D음이 너무 높다면 두 옥타브의 음정이 정확해질 때까지 마개를 앞으로 밀어라.” 는

→ “낮은 D음이 너무 높다면 두 옥타브의 음정이 정확해질 때까지 안으로 넣어야 한다.” 라는 표현이 더 정확하다.

• 1/13, 45<sup>33)</sup>의 “ C와 C#음에서의 트릴은 너무 거칠어질 것이다.”

→ 트릴이 아닌 운지와 음정에 관한 설명이다.

• 2/3, 50 의 “윗관도 대략 취구 직경만큼 입 쪽으로 돌려서 일직선을 유지해야 한다.”

→ “직선에서 벗어나도록 입술구멍만큼을 입 쪽으로 돌려야 한다.”

• 2/9, 52 의 “게다가 플루트를 왼손으로 단단히 고정시키려다가, 심지어 운지 구멍이 닫혀야 하는 경우인데도 불구하고 새끼손가락을 두 키(key)중 어느 하나를 눌러서 운지 구멍을 열리게 해서는 안 된다.”

→ 두 키 중 어느 하나를 눌러 운지 구멍이 열리는 손은 오른손이다.

• 4/8, 66 의 “플루트를 입에 댈 때 입술을 평평하게 하기 위해 우선 뺨을 안으로 당긴다.”

→ “플루트를 입에 댈 때 입술을 평평하게 하기 위해 뺨을 수축시켜 당긴다.”

• 4/8, 66, “취구가 너무 많이 열리면 소리는 강해지지만 안정적이지 않고 딱딱해진다.”

→ “취구가 너무 많이 열리면 소리는 커지지만 불쾌하고 멍한 소리가 난다.”

• 4/11, 68 “열리는 취구 공간의 반 정도 되는 네 번째 선은 D”를 내기 위

---

33) 『플루트 연주의 예술』 장, 항, 절 순으로 파트가 나뉘어져 있다. 본고에서는 ‘/’ 표시로 구분한다. 예를 들어 “1/2/3,4”는 “1장, 2항, 3절, 4쪽”을 의미한다. 항까지만 있는 장은 “1/2,3”의 “1장 2항, 3쪽”으로 표기한다.

해…”

→ “열리는 취구 공간의 반 정도 되는 네 번째 선은 G를 내기 위해…”

• 4/22, 74 “세계 부는 동안 입술을 앞으로 내밀거나 플루트를 안쪽으로 돌리면 음이 시작할 때 너무 낮고 끝날 때에는 너무 높다.”

→ “세계 부는 동안 입술을 앞으로 내밀거나 플루트를 안쪽으로 돌리면 음이 너무 낮거나 너무 높다.”

• 5/27, 88, “곡의 처음부터 끝까지 반복하는 것이 아니라 첫 부분만 반복해야 한다는 뜻이다.”

→ “곡의 처음부터 끝까지 반복되기 전에 첫 부분만 반복할 수 없다.”

• 5/27, 88 “예시[e]가 아닌 E음을 말한다.

• 6/1/2, 90 “티(ti)는 혀를 치아에 가볍게 대는 것을 의미한다”

→ “티(ti)는 혀를 치아에 가볍게 차는 것을 의미한다.”

• 6/1/4, 92 “낮은 음을 위하여 입을 크게 벌려야 하며 …”

→ “낮은 음을 위하여 입과 목구멍의 공간을 넓혀야 하며 …”

• 7/5부터 예시 번호가 제시되어 있지 않다. 예시 16부터 번호를 붙이면 된다.

• 8/6, 117 “이들은 쉽표에서 발생한다.” → “이들은 중간휴지에서 발생한다.”

• 8/10, 119 “전타음 가(A)음이 뒤따르는 트릴이 있는 올림사(G#)음의 절반길이를 유지한다면 바(F)음에서 가(A)음까지의 6도는 이렇게 들려야 하는 바(F)음에서 올림사(G#)음까지의 7도로 들릴 것이다.”

→ “전타음 가(A)음이 뒤따르는 트릴이 있는 올림사(G#)음의 절반 길이를 유지한다면 솔#(G#)음에서 파(F)음까지의 7도가 라(A)음에서 파(F)음까지의 6도로 들릴 것이다.”

• 8/15, 121의 예32, 예33으로 기재 되어있는 부분은 설명과 맞지 않으므로 바트망(Battemens)에 관한 예시로만 쓰여야 한다.

또한, “32분음표는 매우 빠른 속도로 연주되어야 하며 따라서 손가락은 높게 들어올려야 한다.”

→ “32분음표는 매우 빠른 속도로 연주되어야 하며 따라서 손가락을 높게 들어 올려서는 안 된다.”

• 8/17, 122 “예20은 (a)와 (l)로 표시된 음들과 연계될 수 있으며…”

→ “예32는 (a)와 (l)로 표시된 음들과 연계될 수 있으며…”

또한 같은 항에서 예30과 31에 대한 설명이 누락되었다. 내용은 다음과 같다.

“예30은 (e)에 적합하며, 예31은 (b)에 적합하다. ”

• 9/5, 127 “정상적으로 트릴을 네 번 이상 하는 것을 말한다.”

→ “정상적으로 트릴을 두 번 이상 하는 것을 말한다.”

• 9/8, 129 “전타음은 짧고 깊에 상관없이 항상 혀로 가볍게 연주되어야 한다.”

→ “전타음은 짧고 깊에 상관없이 항상 혀끝으로 연주되어야 한다.” 이는 전타음은 그 음의 소리가 들리게끔 텅잉 해줘야 한다는 것을 의미한다.

• 9/13, 134 “특히 트릴의 음이 마지막 음보다 반음이 높다면 마지막 음과 트릴의 마침음 사이에 전타음이 들어가서는 안 된다.”

→ “특히 트릴의 음이 마지막 음보다 한 음이 높다면 마지막 음과 트릴의 마침음 사이에 전타음이 들어가서는 안 된다.”

• 10/6, 138 “짝수박자, 6/8박자, 혹은 지그의 12/8박자에 나오는 8분음표나 16분음표를 말한다.”

→ “4/4박자, 6/8박자, 혹은 지그의 12/8박자에 나오는 8분음표나 16분음표를 말한다.”

• 10/9, 139 “짝수박자에서는 4연음부, 3연음부, 8연음부의 각 첫 음에 강세가 온다. 2박자에서는 8분음표 4개의 첫 음에, 3박자에서는 8분음표든 16분음표든 첫 강박에 악센트가 온다.”

→ “4/4박자에서는 4연음부, 3연음부, 8연음부의 각 첫 음에 강세가 온다. 2/2박자(alla breve)는 8분음표 4개의 첫 음에, 3박자에서는 8분음표든 16분음표든 첫 강박에 악센트가 온다.”

• 10/10, 139 “혀와 손가락에 필요한 기술을 개발하기 위해서 초보자는 상승과 하강의 아주 어려운 악절을 포함하는 곡을 장조와 단조로 상당 기간 동안 연습해야 한다.”

→ “혀와 손가락에 필요한 기술을 개발하기 위해서 초보자는 도약과 빠른 악구의 아주 어려운 악절을 포함하는 곡을 장조와 단조로 상당 기간 동안 연습해야 한다.”

• 10/11, 139 “어떤 초보자에게도 너무 이른 시기부터 우아한 곡이나 더 나아가 아다지오를 연습하도록 권유해서는 안 된다.”

→ “어떤 초보자에게도 너무 이른 시기부터 갈랑(galant) 스타일의 곡이나 더 나아가 아다지오를 연습하도록 권유해서는 안 된다.”

• 10/11, 139 “대부분의 사람들은 바로 그만두어야 할 그 시점에서 시작하고픈 과욕을 부리곤 한다.”

→ “대부분의 사람들은 제일 마지막으로 수련하는 것을 바로 시작하고픈 과욕을 부리곤 한다.”

• 10/19, 143 “초보자가 다른 취향의 음악에 대해 일반적인 지식을 얻어야 한다면, 플루트를 위해 작곡된 음악만 연주하는 것은 충분치 않다.”

→ “초보자가 다른 취향의 음악에 대해 전반적인 지식을 얻어야 한다면, 플루트를 위해 작곡된 음악만 연주하는 것은 충분치 않다.”

• 10/19, 143 “그와 반대로 초보자는 프랑스식의 산뜻함과 명확성을 이탈리아 연주의 모호함과 섞어서 연주하도록 해야 한다. 이 모호함은 활 굿기에 있어서 프랑스 연주자들이 거의 혹은 아주 적게 쓰는 활을 이탈리아 연주자들 대부분은 너무 많이 쓰는 데서 기인하였다. ”

→ “그와 반대로 초보자는 프랑스식의 적당함과 명확성을 이탈리아 연주의 다양함과 섞여 연주하도록 해야 한다. 이 다양함은 활 굿기에 있어서 프랑스 연주자들이 거의 혹은 아주 적게 쓰는 활을 이탈리아 연주자들 대부분은 너무 많이 쓰는 데서 기인하였다.”

• 10/20, 144 “다른 사람의 플루트 연주를 들을 때 즉각적으로 그 곡의 주요 음을 알아내야 하는데, 그렇게 하면 아주 쉽게 그다음을 예견할 수 있다. 연주자가 정확히 음을 내는지 알기 위해서는 때에 따라 그의 손가락도 관찰해야 한다.”

→ “다른 사람의 플루트 연주를 들을 때 즉각적으로 그 곡의 조성을 알아내야 하는데, 그렇게 하면 아주 쉽게 그다음을 모방할 수 있다. 연주자가 예견된 조성을 내는 지 알기 위해서 때에 따라 그의 손가락을 관찰해도 된다.”

• 10/22, 146 “음 위에서 멀리 떨어져 있거나 …”

→ “음정들을 실수하거나…”

또한 “그는 아직 손가락, 혀, 호흡에 대해 많은 생각을 하고 있고 …”

→ “그는 아직 손가락, 혀, 양부서에 대해 많은 생각을 하고 있고 …”

• 12/27, 171 “듣는 이들은 연주자들만의 기교로 표현된 아름다움에서 감동하듯이 연주자 자신의 기교만으로는 그다지 감동 받지 못한다.”

→ “듣는 이들은 연주자들의 기교로 감동하는 것이 아니라 연주자 자신도 기교만으로 그다지 감동 받지 못한다.”

• 13/7, 177 “변주된 선율이 8분음표로 기보 될 때 그 첫 음은 원래의 단순한 선율의 첫 음과 같아야 하는 것이 원칙이며 다른 음가로 변주될 경우에도 마찬가지이다.”

→ “변주된 선율이 4분음표로 기보될 때 그 첫 음은 원래의 단순한 선율의 첫 음과 같아야 하는 것이 원칙이며 다른 음가로 변주될 경우에도 마찬가지이다.”

• 13/13, 181 “세번째 음 ‘미’는 베이스음을 기준으로 볼 때 3음에 해당하며 3도 ‘솔’과 6도 위의 ‘도’를 가지고 있다. (n)은 3도와 6도로 위로 올라간 음으로 변주한 예를 보여주며 (z)를 3도와 6도 아래에서 변주한 예를 보여준다.”

→ “세번째 음 ‘미’는 베이스음을 기준으로 볼 때 3음에 해당하며 위 아래로 3도와 6도 음인 ‘솔’과 ‘도’음을 가지고 있다. (n)은 위로 올라간 화성의 변주를 보여주고 있으며 (z)는 아래로 내려간 화성으로 변주된 예를 보여준다.”

• 13/16, 183 “첫 번째 음표 ‘라’는 3도 위의 음(도)과 6도 아래 음(파)을 그 화음 안에 가지고 있다.”

→ “첫 번째 음표 ‘라’는 3도 위의 음 ‘도’와 6도 아래 음 ‘도’를 그 화음 안에 가지고 있다.”

• 13/21, 187 “모두 같은 화음을 바탕으로 하고 있다.”

→ “7도 도약음을 제외하고는 모두 같은 화성을 가지고 있다.”

“여기서 두드러지는 7도 도약음의 독특한 소리는 작은 음가의 장식음으로 처리되어 3음으로 해결되는 모습을 보여준다. 이는 8도 도약하는 선율과 구분되는 중요한 점이다.”

→ “장식음으로 처리되는 7도 도약음은 불협화음이 협화음인 세 번째 음으로 해결되기 전에 뚜렷하게 들려야만 하며, 옥타브 도약과 차이를 나타낸다.”

• 13/25, 191 “이 음정 관계에서 첫 번째 음이 어디에 있던지 칸에 선율을 이루는 주된 음들은 화음의 바탕에서 자연스럽게 배치되게 된다.”

→ “첫 번째 음이 칸에 놓여져 있을 경우 언제나 주요음은 칸에 나타나며, 줄의 경우도 마찬가지이다.”

• 13/26, 191 “이렇게 7도 건너뛰는 음정 관계에서는,”

→ “이렇게 6도 건너뛰는 음정 관계에서는,”

- 13/38, 200 “예22 (f)와 같은 중간 중지부를 연주할 때에도 사용될 수 있다.”
  - “예21 (g)와 같은 중간 중지부를 연주할 때에도 사용될 수 있다.”
- 13/40, 202 “(e)와 (f)는 모르텐트의 예에 해당하며,”
  - “(e)와 (f)는 반트릴의 예에 해당하며,”
- 14/2, 206 “이탈리아 방식으로 프랑스식 장식은 거의 없고 아다지오에서 소개되는 화성에 따라 인위적인 장식이 덧붙여진다.”
  - “이탈리아 방식으로 프랑스식 장식을 더하여 아다지오에서 소개되는 화성에 따라 인위적인 장식이 덧붙여진다.”
- 14/9, 210 “지나치게 작은 소리나 큰소리에 집착하여 악구가 작은 소리에서 큰 소리로 격렬하게 진행하는 것을 의미하지는 않지만 강약의 차이가 현저하게 두드러지게 연주해야 한다.”
  - “지나치게 작은 소리나 큰소리에 집착하여 악구가 작은 소리에서 큰 소리로 격렬하게 진행하는 것을 의미하지는 않지만 강약의 차이가 현저하게 두드러지지 않도록 분별력이 있어야 한다.”
- 14/11, 211 “만약 어떤 박자가 각각의 음들의 음의 세기를 많이 허용하지 않을 지라도 여러 긴 음표들이 연이어 쓰여진 부분에서 그음을 강조할지라도 음표를 연주하는 동안 소리를 좀 더 크게 불거나 좀 더 부드럽게 할 수 있도록 음을 연주할 수 있어야 할 것이다.”
  - “만약 어떤 박자가 각각의 음들의 음의 세기를 많이 허용하지 않을 지라도 여러 긴 음표들이 연이어 쓰여진 부분에서 어떤 소리는 더 크게 들리고 어떤 소리는 더 부드럽게 들릴 수 있도록 톤을 부풀리거나 감소시킬 수 있어야 한다.”
- “음의 세기에 있어 이러한 변화는 가슴에서부터 우러나와야 한다.”
  - “음의 세기에 있어 이러한 변화는 호흡을 통해 이루어져야 한다.”

- 14/13, 211 “연주하는 사람은 여러 음표들을 빨리 분명하게 연주해야 한다.”  
→ “연주하는 사람은 거칠게 혀를 차면 안 된다.”
- 14/14, 212 “두번 째에는 계속되는 악절이나 화성을 통해 띄엄띄엄 악절을 연주하면서 더 많은 음표를 추가해야 한다.”  
→ “두 번째 반복될 때에는 좀 더 많은 음이 추가되어 다른 화성의 패시지 이거나 연속적인 패시지 중 어느 한쪽의 형태가 될 것이다.”
- 14/16, 212 “장식음들을 연주할 때에는 템포를 빠르게 하지 않으면 안 된다.”  
→ “장식음들을 연주할 때에는 템포를 서두르지 말아야 한다.”
- 14/17, 212 “점이 있는 음표들은 점 끝까지 붙어야만 하고,”  
→ “점이 있는 음표들은 점 끝까지 소리를 부풀려야 하고,”
- 14/18, 213 “많은 음표들을 이어가기보다는 장식해야 한다.”  
→ “많은 음표들을 이어가기보다는 명확하게 음이 들리게끔 텅잉 해주어야 하며, 더 적은 장식음이 사용 되어야 한다.”
- 14/20, 213 “아리아를 무미건조하게 만들고 그것을 막기 위해 4분음표로 된 도약이 발견된다면 3도의 도약들이 전타음이나 셋잇단음표로 채워져야만 한다.”  
→ “멜로디를 무미건조하게 하고 그것을 막기 위해 8분음표의 도약이 발견되면, 도약음의 1/3은 아포자투라 또는 셋잇단음표로 채워져야 한다.”
- 14/21, 214 “3/4박자로 된 안단테 혹은 라르게토에서 아리아가 도약하는 8분음표로 구성되고 베이스가 4분음표로 반주 되면 6개의 8분음표는 대개 같은 화성의 음을 사용하는 아리오조보다 좀 더 우아하면서도 심각하게 연주될 수 있다.”  
→ “3/4박자의 안단테 혹은 라르게토는 4분음표 도약으로 구성된다. 8분음표로

반주 된 베이스 중 6개는 일반적으로 같은 음정과 화성으로 유지된다. 또한 아리오소보다 좀 더 진지하고 좀 더 많은 장식음을 사용할 수 있다.”

• 4/23, 214 “표9와 표16에서는 현재 쓰이는 평범한 아리아에서 가장 적합한 변주를 적용했고 장식을 가진 선율을 써보았다.”

→ “표9부터 표16까지 현재 쓰이는 평범한 아리아에서 가장 적합한 변주를 적용했고 장식을 가진 선율을 써보았다.”