

박 초 연 교수지도

석사학위 청구논문

첼로의 발달 과정에 따른 주법의
변화와 양식연구-J.S.Bach의 첼로
무반주 모음곡 3번 부레 I 연주
가이드-

2011

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 선 아

첼로의 발달 과정에 따른 주법의
변화와 양식연구-J.S.Bach의 첼로
무반주 모음곡 3번 부레 I 연주
가이드-

박초연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 선 아

인 준 서

최선아의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 임 경 원 (인)

심사위원 _____ 피 호 영 (인)

심사위원 _____ 박 초 연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

이 논문은 첼로와 활의 발달사를 조사하고 그에 따른 주법의 변화에 대한 글이다. 첼로 문헌 중 중요한 J.S. Bach의 무반주 모음곡 No.3중 Bourrée I의 연주 가이드도 제공한다. 첼로는 오케스트라와 실내악 앙상블의 베이스 파트의 중심을 이루는 중요한 위치를 담당하고 있으며 현악기군의 테너와 베이스 성부의 역할을 한다. 각 시대의 음악적인 배경과 시대적인 요구에 따라 음악양식이 서로 다르듯이, 첼로의 기법 또한 악기의 변화와 발전으로 많은 변화가 있었다. 악기의 가장 큰 변화인 엔드핀의 발명으로 인하여 왼손의 주법이 다양해 졌으며 바이올린이나 비올라의 운지법에서는 볼 수 없는 엄지 포지션의 운지법을 사용하게 되고 연주자의 기량과 안정감을 얻을 수 있었다. 활의 형태는 오랜 시간에 걸쳐서 많은 변화를 통해 완성되었으며, 그로인하여 악센트 등의 오른손에 의한 활 연주기법이 다양하게 표현될 수 있었다.

오른손의 활 연주기법들이 바로크 음악에서는 특히 주의해서 다루어져야 할 연주기법이었다. 이 논문은 첼로의 발달 과정에 따른 첼로의 역사와 악기의 재질과 구조의 변화특성에 관하여 구체적으로 조사한다. 또한 연주하는 곡을 바르게 이해하고 자신의 것으로 만들어 내기 위해서는 첼로의 발달과정에 따른 연주기법에 대한 원리를 이해하고 가장 보편적으로 쓰이는 연주기법을 바르게 연주하고자 연구 조사하였다. 더하여, 바로크 시대의 가장 중요한 첼로 문헌중 하나인 J.S.바흐의 무반주 모음곡 3번 중 부레 I을 연구 분석해 봄으로써 첼로의 기법이 시대에 따라 어떻게 변화되었으며 발전되었는지를 알아본다. 구체적으로 곡에 포함된 운궁법과 운지법의 차이에 초점을 둔 연주 가이드를 제공함으로써 학생들과 연주자들에게 첼로의 발달 과정과 역사를 이해시키고 연구를 기초로 독창적인 연주와 첼로의 발전사를 통하여 주법의 변화와 첼로 작품 감상을

쉽게 이해할 수 있도록 고찰하는 것이 연구의 목적이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성과 목적	1
2. 연구의 내용과 방법	3
II. 본론	4
1. 첼로의 발달 과정	4
(1) 첼로의 발달 과정	4
(2) 활의 발달 과정	15
2. 첼로와 활의 구조	24
(1) 첼로의 구조	24
(2) 첼로활의 구조와 형태	27
3. 연주기법	32
(1) 활긋기	32
(2) 현에 밀착되는 활긋기(On the String Bowing)	34
(3) 현과 분리되는 활긋기(Off the String Bowing)	39
(4) 그 밖의 연주기법	42
4. Johann Sebastian Bach의 무반주 모음곡 제3번 중 부레 I의 연주가이드	45
(1) 바흐의 무반주 첼로 모음곡의 작곡배경	45
(2) J.S.바흐 첼로 모음곡 No.3 BWV1009 부레 I의 연주가이드	49
III. 결론	57

참고문헌

ABSTRACT

그림 목차

<그림 1>c1500, 비올 연주자	5
<그림 2> 비올(Viol)족 악기들	6
<그림 3> 비올 연주자의 모습	7
<그림 4> 초기의 첼로연주 자세	9
<그림 5> 초기 엔드핀이 발달된 5현의 첼로 1619c	10
<그림 6> 엔드핀이 도입된 오늘날의 첼로	11
<그림 7> 스트라디바리의 브리지	12
<그림 8> 오늘날의 브리지	13
<그림 9> 초기 활의 모양	15
<그림 10> 활의 변천과정	16
<그림 11> 활의 발달과정	18
<그림 12> 제작자에 따른 활의 발달	19
<그림 13> 첼로의 각 부분의 명칭	24
<그림 14> 첼로의 앞판과 뒷판의 분리	25
<그림 15> 활의 구조	27
<그림 16> 활굽(Frog)의 구조적 변화	29
<그림 17> 활굽(Frog)의 발달에 의한 활의 변화	31

표 목차

<표 1 > 나라별 활 제작자	22
<표 2 > 첼로 크기에 따른 활의 길이	28
<표 3 > Bach Suite No.3 BWV 1009	49

악보 목차

<악보 1>.....	50
<악보 2>.....	53

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

첼로는 웅장한 오케스트라나 실내악 앙상블 때 통주저음과 베이스 파트의 중심을 이루는 중요한 위치를 담당하고 있으며, 현악기군의 테너와 베이스 성부의 역할을 한다. 악기의 소리는 그 모양에 따라 음색이 다양하여 사람들에게 다양한 소리와 느낌으로 전달되며, 첼로의 음색을 결정하는 요소 또한 다양하다.

그런데 초기 첼로는 현대의 첼로와 달리 미묘한 구조적 차이와 재료의 차이가 있다. 현의 재질과 활의 변화에 따른 특징도 첼로 연주에 있어서 영향을 준 요소이다. 이 연구는 첼로의 발달 과정에 따른 첼로의 역사와 악기의 재질과 구조의 변화특성에 관하여 구체적으로 연구 할 것이다.

첼로는 바이올린이나 비올라처럼 턱 밑에 끼고 연주하기에는 너무 커서 양 무릎과 무릎 사이에 가볍게 끼우고 앉아서 연주를 하기에 다른 바이올린족 악기와 주법이 다르다. 19세기 이후에 발달된 첼로의 형태에는 세르바스(A.F.Servais)가 도입한 엔드핀(Endpin)의 발달로 악기의 크기와 연주 자세에 큰 변화가 생기며, 첼로 연주는 보다 수월해지고 음량과 포지션의 변화를 가져왔다.

운지에 있어 지판위의 손가락 움직임이 훨씬 수월해지고 이로 인하여 포지션 이동이 가능해지는 등 포지션(position)변화가 있다. 첼로 연주자의 경우, 바이올린이나 비올라 연주자에 비해 왼손으로 악기를 지탱해야 하는 부담이 없기 때문에 하이 포지션을 연주할 경우 음역이 고음이나 중음들에 비하여 확장이 가능해 넓은 음량과 포지션 변화를 가져왔다. 바이올린이나 비올라의 운지법에서는 볼 수 없는 엄지 포지션이 첼로에는 있다. 이와 같은 엄지포지션은 엔드핀의 도움에 의해 가능했다.

첼로의 음색을 좌우하는 4줄의 특성은 각각의 개성적인 특징과 색다른 음

색이 나타난다. 아래 굵은 선은 짝 찬 듯한 풍만함과 부드럽고 달콤한 음색을 나게 하는데, 저음역을 여리게 낼 때에는 “어둡고 신비로우며” 강하게 연주할 때에는 힘차고 “팽창감”이 있다.¹⁾

이 논문 연구에서는 현의 특징을 포함한 악기의 변화와 발전에 대하여 알아볼 것이며, 다른 부속품의 변화 활, 브리지 등에 대해서도 조사한다.

연구를 통해서 첼로의 발달 과정과 역사를 정리하여 첼로의 이해에 도움이 되고, 나아가 독창적인 연주와 첼로 작품 감상에 도움이 되었으면 한다. 조사를 바탕으로 무반주 첼로의 대표 작품인 Johann Sebastian Bach의 무반주 모음곡 제3번 중 Bourée I을 바로크시대의 연주주법을 적용하여 현대 첼로로 연주시 주의해야 할 연주 가이드를 제공할 것이다. 연주 가이드는 연주자뿐만 아니라 감상자에게도 새로운 음악 양식적 경험을 줄 것이라 기대한다.

1) 김을곤, 「새 악기해설」 아름출판사, 218쪽.

2. 연구의 내용과 방법

연구의 내용과 방법을 세가지로 요약할 수 있다. 첫째, 역사적인 문헌을 통하여 바로크시대부터 현대에 이르기까지의 첼로의 발달 과정을 알아본다. 둘째, 음악 월간지 일부분을 발췌하여 바로크시대의 연주 주법의 변화와 특징에 대해서도 알아볼 것이다. 셋째, 인터넷에 나와 있는 악기 사진들도 간략히 인용할 것이다. 악기의 변화로 인한 연주법의 차이점을 구체적으로 설명하고, 바로크 시대의 연주 주법에 대하여 조사하고, 현대 첼로로 연주시 주의해야 할 가이드를 제공 한다.

바로크 시대의 가장 중요한 첼로 문헌중 하나인 Johann Sebastian Bach의 무반주 모음곡 제3번 Bourée I 을 집중적으로 연구 한다. 바흐는 바로크 시대를 대표하는 작곡가이고, 바흐의 무반주 모음곡은 첼로연주자라면 누구나 한번쯤은 연주해야하는 지침서 같은 중요한 문헌이다. 바흐의 첼로 무반주 모음곡은 첼로의 음색을 확대하고, 독창적이며 풍부한 기교를 요구하는 대작이기 때문이다.

6개의 모음곡 전체를 분석 연구하기엔 범위가 광범위하여 모음곡 중 제3번, C장조의 5악장 Bourée I 을 분석 연구한다. 바흐의 6개 무반주 모음곡 중 제3번Bourée I 을 참고하게 된 이유는 다음과 같다.

6개의 모음곡 중 제3번은 C장조의 밝고, 경쾌한 느낌과 긍정적인 내용으로 이해되고 감상되는 곡이다. 그중 Bourée I 은 제3번 모음곡의 가운데 춤곡으로 활기차며, 첼로라는 악기를 솔로 악기로 급부상시킨 구조이나 간략하며 음악적으로도 매우 유쾌하고 표현이 풍부하며 대중적으로도 잘 알려진 대표적인 춤곡이다. 그 곡에 포함된 운궁법의 차이가 바로크시대에 어떻게 연주 되었는지 연주기법을 통하여 알아 볼 것이다.

악보는 원보에 가장 근접한 독일의 Bärenreiter출판사인 August Wenzinger의 Edition을 참고한다.

II. 본 론

1. 첼로의 발달 과정

(1) 첼로의 발달 과정

첼로(Violoncello)는 15세기에 나타난 저음부를 담당하고 있는 악기이다. 첼로가 처음 제작 되었을 때에는 오케스트라에서 크게 빛을 보지 못하였으나 18세기초 함부르크에서 활동 중인 요한 마테존(J. Mattheson 1681-1764)²⁾에 의하여 “오케스트라에서 가장 중요한 악기중 하나”로 인정받게 되었다. 첼로는 저음악기이나 독주악기로도 사용되었고 그 구조나 기교면에 있어서 거의 완벽한 악기로 인정받고 있다.³⁾ 첼로(cello)는 비올론첼로(Violoncello)의 줄임말이다. 16세기 전후로 비올족은 많은 발전으로 악기군을 갖추어 17세기 중반까지 활발한 연주활동을 하였다. 악기의 공명통인 홀(hole)이 c형에서 f형으로 차차 변형되었다. (그림 1) 또한 16세기~17세기의 첼로는 엔드핀이 없었고 더블베이스와 함께 저음 베이스 성부에 음역이 국한되어 있었다.

비올족의 최저음 6현 악기인 비올로네(Violone)에서 유래하였는데, 비올로네는 큰 비올라란 뜻이며, 비올족 악기의 특징은 악기의 전체적인 모양이 균일한 모양으로 만들어 졌다는 점이다. 현은 가늘고 장력은 보통이며 대개 6현이나 악기에 따라 5현~7현으로 사용되기도 하였다. 첼로의 전신인 비올의 연주 모습은 그림1과 같다. 그림1에서 보듯이 16세기 초의 활은 반월형 모양으로 밖으로 둥글게 휘어져 있었고, 악기의 크기가 작아서 무릎위에 올려놓고 연주를 하였다.

2) 독일의 작곡가. 음악이론가. 함부르크 오페라극장의 작곡가. 지휘자., 함부르크대성당의 오르가니스트 등으로 활약했고 오페라. 오라토리오. 첼발로곡 등 많은 작품을 작곡했다.

3) 이화여자대학교 김경순(1973), “바이올린첼로의 역사적 고찰”



<그림 1 c1500, 비올 연주자>



a)Viola da braccio

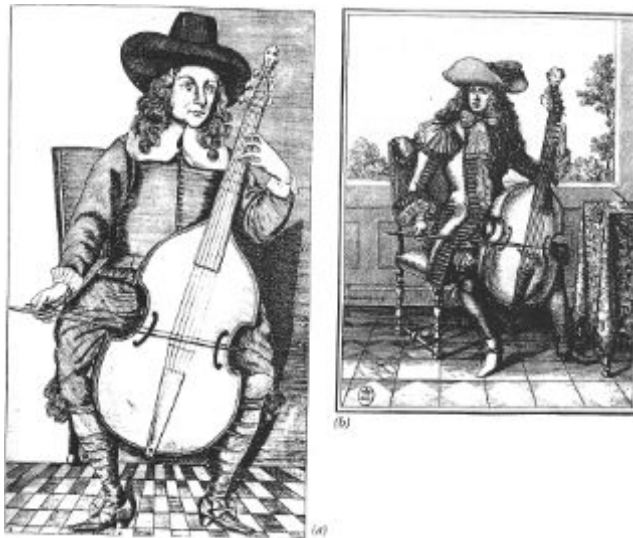
b)Viola da gamba

< 그림 2 > 비올(Viol)족 악기들

그림2는 비올족의 크기에 따른 다양한 모습의 비올을 보여 준다.

비올로네는 16~17세에 프랑스에서 많은 인기를 갖고 있던 비올라 다 감바(Viola da gamba)와 비올라 다 브라치오(Viola da braccio) 족의 합주에서 저음을 담당했던 악기이다.⁴⁾ 16세기에 들어서자 비올라 다 브라치오는 바이올린의 발달로 사라지게 되었고 비올라 다 감바는 18세기 중반까지 이어져 왔다. 비올라 다 감바는 6개의 현으로 되었으며, 윗부분이 둥글게 이루어진 브리지(bridge)는 당시에 사용하였던 활로 화음과 중음의 연주를 가능케 하였고, 줄감게 위의 머리 부분에는 동물이나 여인의 얼굴, 천사 등 예술적인 조각이 새겨졌었다.(그림 3)

그림3은 비올연주자의 모습으로 르네상스 후반에서 바로크 초기까지의 대표적인 현악기였다. 그 후 감바의 변종으로서 6현 악기인 아르페지오네가 만들어졌다.⁵⁾그 당시 첼로는 단지 통주 저음(basso continuo)⁶⁾의 악기로만 사용되었으며 점점 독주악기로 두각을 나타내기 시작했다.



<그림 3 > 비올 연주자의 모습

4) 김을근, 「새 악기해설」 218쪽.

5) 편집국 역 (Julius Bächli 저), 「세계의 명 첼리스트」 8쪽.

6) 바로크 시대(1600-1750)의 특수한 연주 기법을 수반하는 저음 파트를 말하며, 주어진 단음의 저음부 위에 즉흥적으로 선율을 만들면서 반주하는 연주법이다.

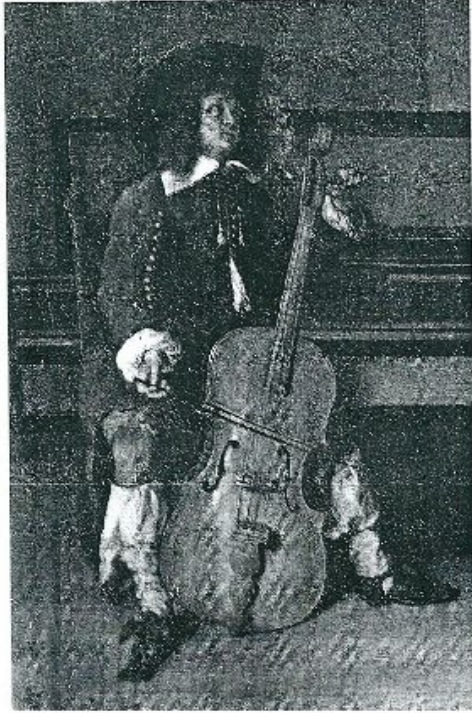
초기 첼로의 형태는 F-C-G음으로 조율되는 3현으로 이루어 졌다. 16세기 초에는 5도 아래의 음을 첨가하여 4현으로 이루어진 B-F-C-G음으로 조율되는 첼로가 이탈리아에서 등장한 후 프랑스와 독일, 영국 등 유럽 전역으로 전파되었다. 1550년경 독일에서 처음으로 현재의 C-G-D-A의 음역으로 바뀌었다. 18세기에 독일에서는 보편적인 4현의 첼로가 연주되었고, 저음을 보완하기 위하여 5줄 또는 6줄짜리 악기도 사용하였다. 바이올린족의 저음 악기인 첼로의 역사는 일반적으로 바이올린족의 발달사와 같다.⁷⁾

18세기 초에는 과거의 조율 방법을 그대로 사용하였다. 이때까지는 비올라 다 감바 연주자들이 새로운 악기 첼로에 대한 강력한 경쟁자로 등장하기도 했지만, 18세기에 이르러서는 차츰 경쟁적이던 모습을 감추었고, 첼로가 주도적인 위치를 확보하였다. 첼로는 처음 발달 되었을 때만 해도 빛을 보지 못했으나 통주저음의 양식이 줄어들고 첼로의 기교가 발달되면서 18세기에 이르러 독주 악기로 부각되기 시작 하였다. 18세기 말에서 19세기 초에 베토벤 등 여러 작곡가들에 의해 첼로는 더블베이스와의 관계에서 독립하여 독주용 악기로 자리 잡는다.

낭만주의를 지나 바그너시대로 오면서 첼로는 지금까지 해왔던 옛 스타일 보다는 현대의 스타일로 나타나며 화음악기가 아닌 독주용 악기로 더 많이 알려지게 되었다. 독주악기로서 두각을 나타내기 시작한 첼로는 오늘날까지 그 모양과 음색은 변함없이 이어져 왔으며, 최초의 첼로는 크레모나의 안드레아 아마티(Andrea Amati, 1520-1580)와 가스파로 디 베르토로티 다 살로(Gasparo di Bertolotti da Salò, 1540-1609)와 그의 제자 지오반니 파올로 마기니 (Giovanni Paolo Maggini, 1580-1630)에 의하여 브레치아(Brescia)에서 제작되었다.

자세는(그림 3과4)비올라 다 감바와 마찬가지로 양 무릎 사이에 첼로를

7) 김을곤, 「새 악기해설」 219쪽.



< 그림 4 > 초기의 첼로연주 자세

끼워 의자에 앉아 고정시켜 연주하였고, 점차 발달됨에 따라 악기의 높낮이를 조절하는 금속으로 만든 막대를 끌어내어 고정시켜 연주하였다. 엔드핀이 발달된 초기에는 나무막대로 만들어 졌으며 점차 금속으로 만든 막대로 발달되어 졌다.(그림 5)

그것을 토대로 하여 19세기 말에는 세르바스가 창안한 엔드핀의 발달로 자연스럽지 못한 연주자세가 연주자의 자세에 맞도록 조절할 수 있게 되고 엔드핀을 바닥에 고정하여 연주함으로써 테크닉적인 연주자의 기량과 안정감을 얻을 수 있었다. 엔드핀 이라는 이 획기적인 첼로 부속품의 발

명으로 왼손의 주법이 다양해 졌다.



< 그림 5 초기 엔드핀이 발달된 5현의 첼로 1619c >

풍부한 음색과 아름다운 소리와 음악을 생동감 있게 떨림이라는 뜻으로 음 높이(Pitch)의 아주 작은 진동을 표현하는 비브라토(Vibrato)와 기존의 음보다 더 많은 음을 만들 수 있고 다룰 수 있으며 음역이 다양하게 넓어지는 하이포지션(high position)과 엄지손가락 포지션(tumb position)등의 연주기법이 가능케 되었으며, 악기의 특성상 현의 길이가 길기 때문에 바이올린보다 쉽고 음색의 표현이 아름다운 하모닉스(Harmonics)가 표현된다.

또 다른 왼손 주법에는 공명⁸⁾된 소리를 내는 하나 또는 둘 이상의 개방 현을 포함한 이중음 주법(Double stop)이 가능 해진다. 이것은 거의 혁명적인 변화이다. 자세의 안정으로 인하여 왼손의 포지션 이동이 보다 자유로워 졌으며, 연주자들의 부담감을 덜고 장시간 안정감 있게 연주할 수 있게 되었다.(그림 6)



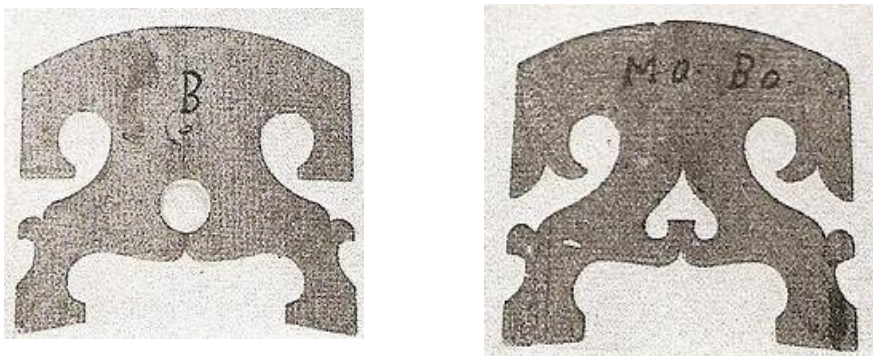
< 그림 6 엔드핀이 도입된 오늘날의 첼로 >

8) 공명(Resonance) : 한 발음체의 진동 에너지를 다른 것이 흡수하여 울리는 현상. 두 진동체의 진동수가 접근할수록 양자간에 에너지 교환이 쉬워지고, 두 발음체의 고유 진동수가 일치하지 않을 때 가장 예민하게 공명한다. 「클래식 음악용어사전」 21쪽.

1700년대 이전의 엔드핀이 발달되지 않았던 때의 악기들은 몸통 크기가 일정치 않아 73~80cm까지의 크고 작은 여러 형태의 악기가 제작되었다. 초기에는 단풍나무가 아닌 다른 나무의 재료로 악기를 만들다가 스트라디바리(Antonio Stradivari, 1644-1737)등이 첼로의 전체적인 부분인 앞판은 가문비나무와 소나무로 제작되며 뒷판은 단풍나무로 제작된다. 지판과 줄감개, 줄 걸이는 습기에 강한 단단한 흑단으로 제작하였다. 1710년경 스트라디바리(A.Stradivari)에 의해 비로소 몸통 길이가 75cm로 고정되었으며 첼로의 전체길이는 바이올린의 두 배에 가까운 120cm이다.

이탈리아를 중심으로 많은 작곡자와 연주자들이 출현 하였으며 서로의 실력을 비교하기 위해 어려운 테크닉이 고안되었다. 악기의 제작자들 또한 발달된 음색과 악기를 제작하기 위해 점점 두각을 나타내었다. 제작자들은 이전의 악기 연주에 지나치게 방해가 되는 불필요한 것들을 줄여서 테크닉적인 부분들을 빠르게 연주할 수 있도록 악기를 최소한 작게 만들어 개량하였다.

1750년대 이후 첼로의 목과 지판이 길어지고 브리지(Bridge)도 보다 높고 둥글게 개량되어 더욱 부드럽고 탄력 있는 음색을 얻게 되었다.



< 그림 7 > 스트라디바리의 브리지



< 그림 8 > 오늘날의 브리지

그림7은 17세기 말-18세기 초의 스트라디바리의 브리지 이다. 그림8의 오늘날의 브리지와 비교해보면 초기의 브리지는 높이가 낮으며 넓이가 넓다. 스트라디바리의 유물은 많이 남아 있으나 정확한 연도는 기입되지 않는다. 오늘날의 브리지(Bridge)의 모양과 높이는 1806년에 규정되었으며 독일형, 벨기에형, 프랑스형태가 사용된다.

현은 초기에는 양의 내장이 심으로 들어간 양장⁹⁾(거트현)과 비단실로 된 권사(捲絲)¹⁰⁾로 이루어져 있다. 거트현은 오늘날 현의 초기 모습으로 가장 잘 알려져 있지만, 사용된 시대는 정확하게 알려지지 않았다. 19세기 후반까지 가장 많이 사용되었으나 오늘날에 이르러 고음악의 연주회가 아닌 이상 사용하지 않고 있다.

거트현으로 연주했을 때의 음색의 느낌은 대체적으로 음색이 가늘고 얇

9) 원료는 양의 소장인데, 일단 속을 씻어낸 후에는 매우 강한 장력을 지닌 조직만 제외하고는 다른 부분은 용해된다. 이 조직을 세로로 찢어 그것을 몇 가닥 합쳐 필요한 굵기로 만든 것을 꼬아 말려서 원통 상으로 다듬은 것이다. 「Julius Baechi」 11쪽.

10) 권사(捲絲): <수공> 방직 공업에서, 둥글게 감아 뭉쳐 놓은 실을 다음 공정에서 쓰기 좋게 감는 일.

기 때문에 풍부한 소리가 느껴지지 않으며, 현의 재질은 양의 창자를 건조시켜 일정한 두께로 손질하여 만든다. 권사는 거트현을 대신하여 많이 사용되어지고 있으며, 온도와 습도에 민감한 변화가 있어 연주시 많은 어려운 점이 있으나, 따뜻하며 아름다운 음색을 갖고 있다. 현의 재질은 거트현에다 가는 은이나 구리 또는 알루미늄을 감아서 무게가 늘어남에 따라 낮은 저음에 많이 사용되었다.

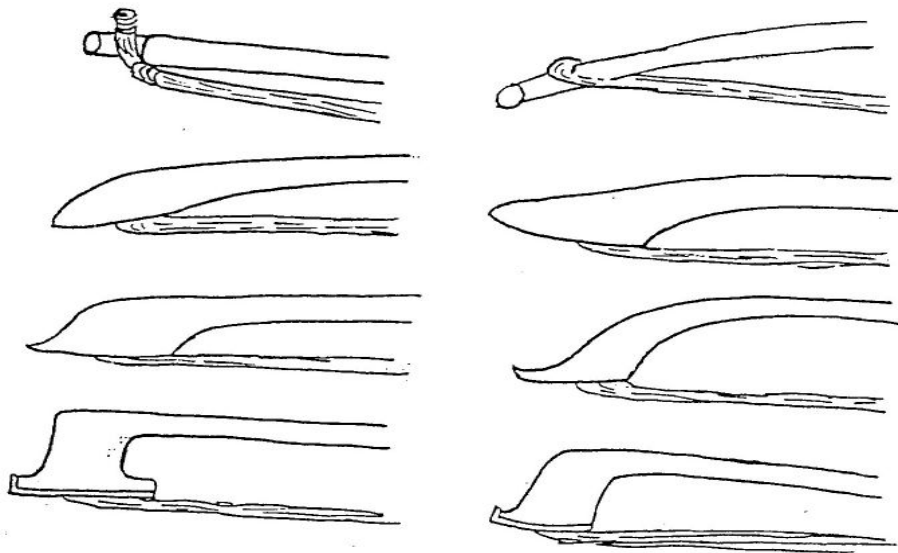
거트현의 단점을 보완하여 발달된 합성 현은 온도와 습도의 변화에 적게 반응한다. 합성현은 음높이를 알맞게 유지하며 각각의 선들이 개성을 갖고 있으며 길 재질은 알루미늄이나 은으로 감싸여져 있다.

20세기 후반기부터는 스틸과 같은 강철로 만들어진 강철현과 나일론현이 더해져 음색과 울림에 변화를 주고 특히 강해졌다. 정리하면 첼로는 17세기초 이태리 제작자들에 의해 현재의 모습에 가까워졌고, 부수적으로 점차 발전, 개량되어 오늘날의 첼로가 있게 되었다. 현대의 첼로 연주는 그림3,4와 많이 다른 그림6의 모습으로 엔드핀 발달로 훨씬 안정적인 연주를 할 수 있게 되었다.

(2) 활의 발달 과정

찰현악기에 있어서 활(Bow)의 역할은 매우 중요하다. 가사가 없는 기악 음악에서의 활은 Dynamic, Rhythm, Articulation, Phrasing 등 표현적요소를 결정하는 중심적 역할을 맡고있다. 그런데 오늘날에 이르기까지 활의 형태는 오랜 시간에 걸쳐서 많은 변화를 통해 완성된다.

활의 시초는 10세기경 비잔틴, 아랍, 동아시아 등 여러 곳에서 나타나며 11세기에 이르러 이슬람 점령 하에 있던 스페인과 비잔티움을 경유하여 유럽에 전해졌다.¹¹⁾ 이 시대의 활은 현악기의 줄을 그어서 막대로 두들기거나 문질러서 소리를 내고 화음을 표현 하였다. 초기 첼로의 활 모양은 사냥을 할 때 사용되는 활처럼 밖으로 굽어진 반월형의 모양이었으며, 길이가 일정치 않고 말의 꼬리털인 말총을 가공하여 만든 활털을 활대에 등글게 묶어 손잡이에 고정킨 상태였다.(그림 9)

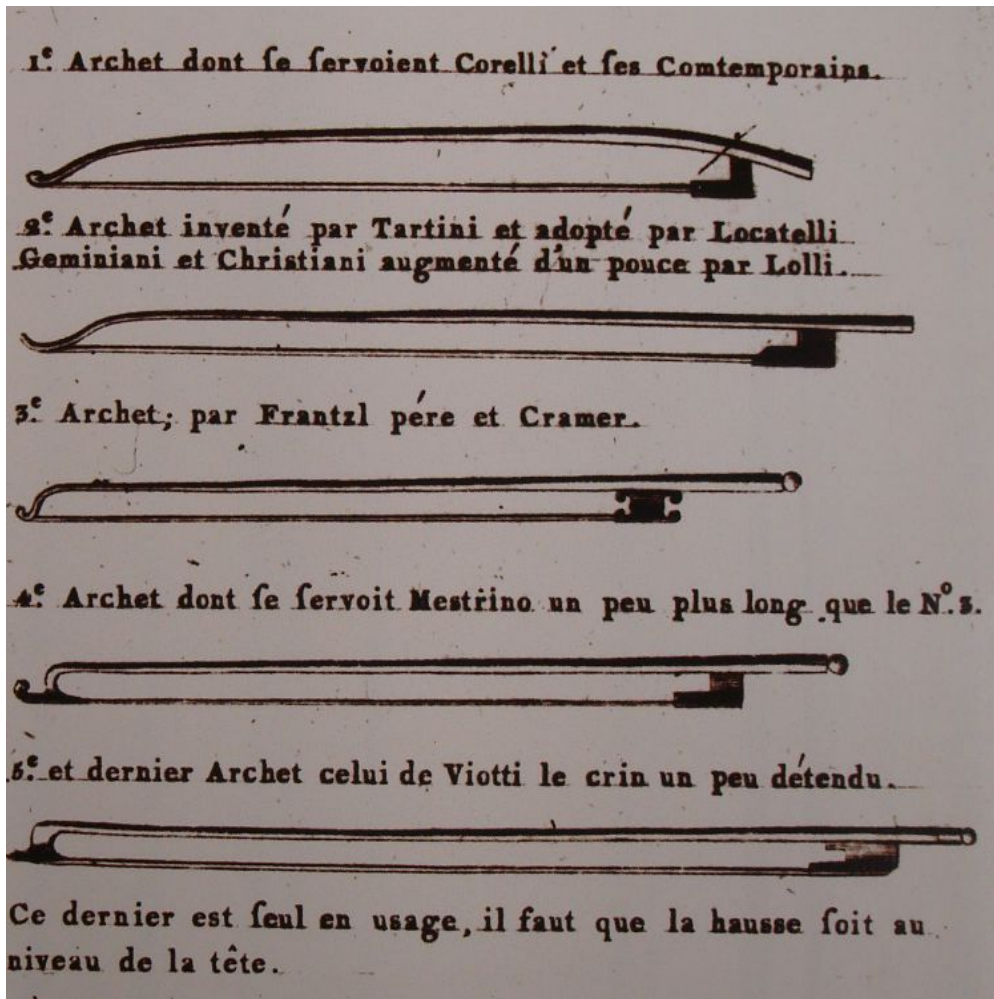


< 그림 9 초기 활의 모양 >

11) Stanley Sadie, 「The New Grove of Music and Musician, Vol.III」 125~131쪽.

그래서 활털의 탄력성을 조절할 수 있는 조절 나사가 없었기 때문에 탄력성이 부족하여 활에 압력을 가중시키면 압력을 이겨내지 못하여 강하고 날카로운 소리를 표현할 수 없었다. 당시에는 엄지손가락으로 활털을 눌러 활의 압력을 높이곤 하였으나 이는 충분치 못하였다.

르네상스 후반기쯤에 이르러 초기 활 모양인 반월형 형태에서 오늘날 대중적으로 보편화된 굴곡이 없는 평평한 활의 모양으로 발달 하는데는 오랜 시간이 걸렸다.(그림 10)



< 그림 10 활의 변천 과정 >

활대가 활털 보다 길어서 활대의 튀어 나온 부분이 손잡이 역할을 하였다. 활털의 길이가 20~30cm를 넘지 않아서 간단한 테크닉만을 표현할 수 있었던 반면 활의 길이가 악기의 두 배 이상으로 긴 활도 있었다. 그렇지만 연주자에 의해서 표현이 자유롭지 못한 활은 새롭게 변형되었다.

13세기에 접어들면서 50~80cm길이에 적합한 곡선을 이룰 수 있는 일정한 형태이며, 이 주법은 오른손 손목의 유연성이 자유롭지 못하여 활 바꿈(Bow change)이 어려웠다. 평평한 모양의 활은 활대와 활털을 분리시키기 위해서 다양한 모양의 활굽(Frog 혹은 Nut)이 발달되었으나 아직까지는 완벽히 활털의 장력을 조절 할수는 없었다.

14~15세기에 들어와서 연주자들이 현에 강한 압력을 조절하는 둥근 활을 잡는 주법이 사용 되었으며, 이것을 바탕으로 17세기 바로크 시대에 이르러서는 연주되는 표현에 따라서 활의 모양이 매우 다양해 졌으며, 밖으로 굽은 곡선형 또는 직선형 모양의 활대가 있었다.¹²⁾ 활털의 장력은 고정 되어있었으며, 길이는 곡의 표현에 따라서 춤곡을 연주할 때 쓰는 짧은 활(약 35cm)과 소나타를 연주할 때 에는 긴활(약 75cm)이 사용되어 졌다. (그림 11)



a) 중세~르네상스 활



b) 르네상스 후반 바로크시대의 활

12) Marc Pincherle: 바이올린 음악의 역사, 대한 음악 저작 연구회



c) 18세기(Vivaldi, Bach시기)의 활

<그림 11 > 활의 발달과정

활을 만든 제작자들은 활 형태의 발달과 함께 고대에 사용하였던 활대에 활털을 묶는 것에서부터 1650년대 이후 쓰여 졌던 활의 아래 부분인 활굽(Frog)과 윗끝지점(Tip)에 활털을 고정시키는 방법을 사용하였는데 그들은 이와 같이 활의 발달과정에 많은 주의를 기울였다. 1700년쯤 활 끝에 나사를 부착함으로써 활털의 장력을 정확하게 조정할 수 있었으며 활 제작자들이 시대의 음악적 특징이나 악기의 발달과정에 의하여 다양하게 활을 발달시키기 시작하였다. 그에 따라 주법의 변화 또한 다양해졌으며, 활의 변화는 18세기 이후에 창안된 Overhand grip 의 발달에 이르렀다.



1) Marsenne, 1620



2) Kircher, 1640



3) Castrovillari, 1660



4) Bassani, 1680



5) Corelli, 1700



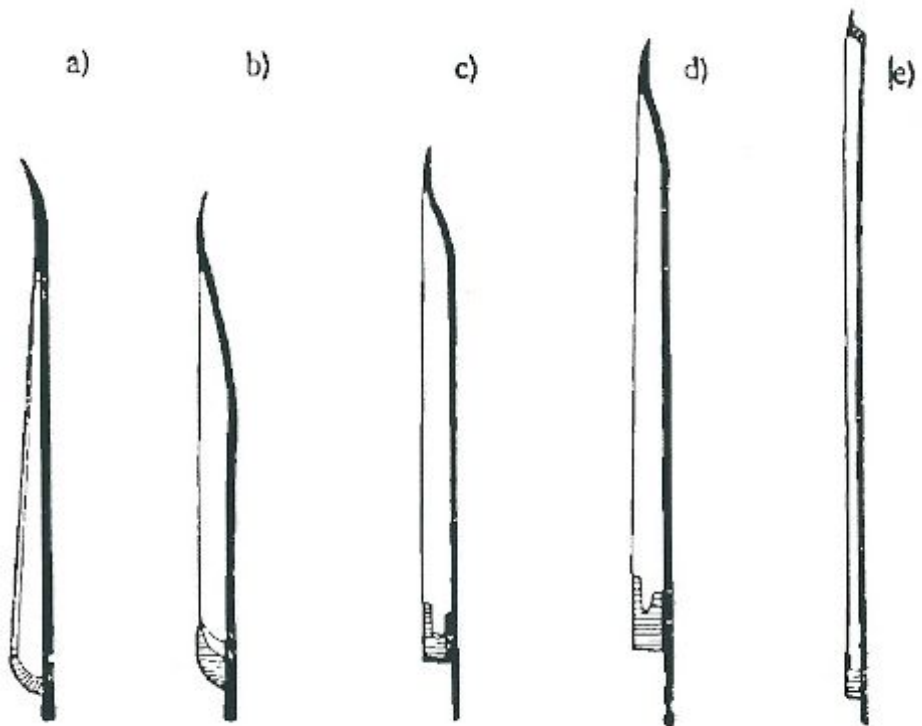
6) Tartini, 1740



7) Gramer, 1770



8) Viotti, 1790



a)Mersenne(1620) b)Bassani(1680) c)Corelli(1700) d)Tartini(1740) e)Tourte(1820)

<그림 12 > 제작자에 따른 활의 발달

이 시기의 활을 제작할 시 최대 주안점은 활털을 고정시켜 탄력성을 유지하는 점에 큰 관심을 가졌다. 그 연구 결과로 활털을 고정시킬 수 있는 윗끝지점(Tip)과 활굽(Frog)을 창안하였다. 대표적인 활 제작자는 메르센느(Mersenne-춤 연주용 제작자), 바싸니(Bassani), 코렐리(Corelli), 타르티니(Tartini)가 있다.

Tartini(1740), Tourte(1820)의 활은 19세기를 비롯하여 현대 활의 표본으로 여겨지고 있다. (그림 12)

1700년경에 이르러 활 끝에 나사를 부착 하였으며, 활을 새롭게 보완하여 개발 하였다. 1785년에 완성된 활대의 모양은 17세기 후반-18세기 초(코렐리 시대), 독일을 제외하고 활은 점차적으로 곧아지며 길어졌다. 1750년 이전의 활은 대체적으로 현대의 활보단 유연하고 가벼웠다. (그림 12의 b,c,d, 4,5,6, 참조)

활대의 모습은 점차 안쪽으로 휘어져 곡선의 모양을 형성하였으며, 다양한 연주 기법들을 발휘하기 위하여 평균적으로 이 전시대의 활의 길이보다 훨씬 길어졌다. 바로크 활의 형태인 밖으로 향하는 곡선의 활은 바로크 음악에 중요한 아티클레이션(articulation)을 연주하는데 적합하였다.

현대의 활과 비교하였을 때 바로크 시대 활은 브리지(bridge) 곡선의 모양에서 발달되어 활대가 둥글게 휘어져서 활털의 압력이 약하였는데, 현대의 활은 브리지 곡선과 반대 방향으로 제작되어 활털의 압력이 커져서 줄 위에서 튀어오르는 자연스러운 현상이 일어나게 되었다. 이것을 모태로 고전시대 이후의 음악 작품 연주시 적용되는 스피카토(spiccato)와 서정적 표현의 긴 멜로디를 지속적으로 유지 시킬 수 있는 칸티레나 양식(cantilena style)연주기법을 고안해낼 수 있었다.

이와 같이 활털의 장력을 조절하는 것과 음악 발달과 관련하여 1750-1785년경에 활은 새롭게 변화 되어졌다. 약1780년 즈음에 이르러 드디어 프랑수아투르뜨(FrancoisTourte,1741-1835)에 의하여 오늘날

사용되고 있는 최종적인 형태의 활이 개발 되었으며, 예전의 활로는 불가능하게 생각되어지던 스피카토(Spiccato)¹³⁾, 살타토 (Saltanto)¹⁴⁾주법등이 가능케 되었고, 점차적으로 보편화된 활의 형태로 갖추어지게 되었다.

뚜르뜨의 활은 활대가 점차적으로 오목하며 활대의 길이가 평균적으로 길어지고 활굽의 발달과 넓어진 활털로 큰 소리를 낼수 있었다. 이 시기에 제작되어진 뚜르뜨의 바이올린 활의 표준 길이는 약75cm 이다. 비올라 활은 바이올린 활보다 약간 짧은 73cm이고, 첼로 활의 길이는 더욱 짧아진 72cm이다. 콘트라베이스의 활의 길이는 약68cm이다.

당시에는 악기별 활의 길이에 따라 무게도 다양했다. 각각의 활의 무게는 바이올린 55g, 비올라 65g, 첼로 75g, 콘트라베이스 150g 이다. 이와 같이 활의 길이는 저음악기 일수록 그 길이는 점차적으로 짧아지고, 활대는 굵어 지고 무게는 무거워 지며, 활털의 면적이 넓어 지면서 활털의 수는 더 많아진다.

이러한 활의 다양한 발전으로 인하여 시대별 작품을 연주하는데 따르는 변화가 생기게 되었다. 즉, 비발디(Antonio Vivaldi,1678-1741), 바흐(Johann Sebastian Bach,1685-1750) 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart,1756-1791) 작곡가들의 작품은 뚜르뜨 이후의 제작된 활로써는 연주법과 소리를 재현 하는데 어려움이 있다는 점이다.

앞에서도 언급한 바와 같이 음악적 흐름에 따라 악기의 발달과 함께 활의 발달이 적합한 형태로 병행되어 발전했다는 것을 알 수 있다.

13) 활의 탄력을 이용하여 음을 짧게 끊어서 연주하는 것.

14) 활의 중력에 의한 활 자체의 탄력으로 5개음 정도의 같은 음을 연속적으로 연주.

※각 나라별 활 제작자는 다음과 같다.

나라	제작자 (연도)
프랑스	Dominique Peccatte (1810-1874) F. N. Voirin (1833-1885) J. Lafleur (1760-1832) J. Fonclauze (1800-1864) A. Lamy (1886-1922) Francois Lupot II (1758-1824) Louis Thomassin (1855-c.1905) Eugene Sartori (1871-1946)
영국	James Tubbs (1812-1888) John Dodd (1752-1839)
독일	Ludwig Bausch(1805-1871) Heinrich Knopf(1865-1947)
러시아	Nicholas Kittel (1839-1870)
이태리	G. L. Panormo (1774-1842)

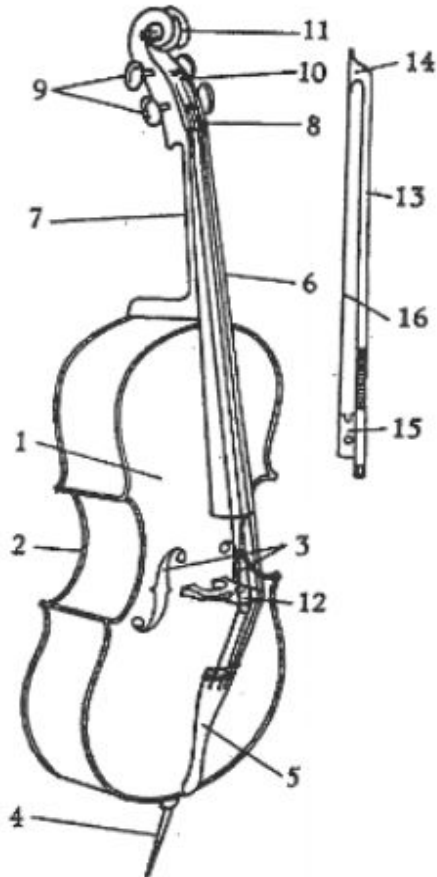
< 표1 > 나라별 활 제작자

표1은 나라별 주요 활 제작자와 그 연도이다. Tourte의 집안은 활 제작가의 집안이었다. 아버지(N.P.Tourte)와 형(N.L.Tourte) 그리고 시계공이었던(F.X.Tourte)가 Tourte의 대표적인 활 제작자 이다. 아버지와 형

에 비하여 시계공이 었던 F.X.Tourte의 활 제작 솜씨는 정교하며 세심하였다. 그래서 활대를 8각으로 정교하게 고안해 내었다. Tourte의 활은 활굽에 슬라이드가 없었으며, 처음 활굽의 슬라이드를 창시한 제작자는 Francois LupotⅡ 였다. Dominique Peccatte의 활은 바하, 모차르트, 파가니니와 같은 초기 클래식 음악에 연주되었으며, Francois LupotⅡ 이후의 활은 낭관과 음악에 연주되었다. 초기 프랑스 활은 연주곡이 아닌 연주자의 스타일에 맞게 활을 맞춤제작 하였으며, 산업혁명 이후로는 기계의 보편화로 대량생산과 반수제의 활로 상업성을 강조하여 초기 프랑스 활에 비하여 정교하지 않았다. 프랑스 활이 현재 중요하게 여겨지는 이유는 다른 나라의 활제작 자들에 비하여 제작 기술이 정교하기 때문이다.

2. 첼로와 활의 구조

(1) 첼로의 구조



※ 첼로의 각 부분 명칭.

1. 앞판, 뒷면은 뒀판 이라고 부른다. (Top, Back) 2. 테두리-Ribs 3. f자구멍(올림구멍)-f hole 4. 엔드핀-End pin 5. 줄걸이-Tailpiece 6. 지판-Fingerboard 7. 목-Neck 8. 줄베개-Top block 9. 줄감개-Tuning pegs 10. 줄감개 틀-Peg box 11. 맴돌이-scroll 12. 브리지-Bridge

※ 활의 각 부분 명칭

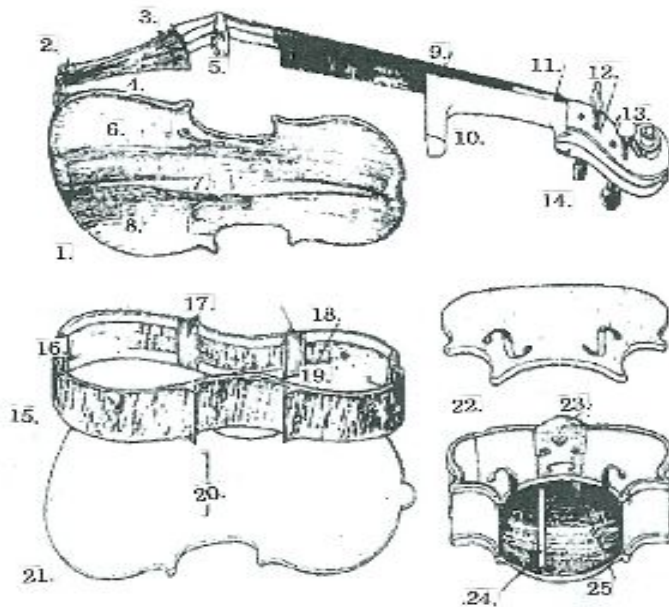
13. 활대-Stick 14. 활끝- Tip 15. 활털 이음틀-Frog 16. 활털- Hair

< 그림 13 > 첼로의 각 부분의 명칭¹⁵⁾

15) Joseph Werner, 「베르너 첼로교본」 7쪽.

i) 구조적 원리.

첼로의 몸통은 앞판(Top)과 뒷판(Back)으로 이루어져 있다. 앞판의 재질은 가문비나무와 소나무로 제작되며, 뒷판과 옆면은 단풍나무를 사용한다. 소리의 울림을 전달하기 위해서 앞판의 재질을 뒷판의 재질 보다 약한 가문비나무와 소나무를 사용한다. 앞판을 지탱하고 있는 지판(Finger board)은 흑단나무를 사용한다. 이외에도 줄감개(Tuning pegs),줄베게 (Top block),줄걸이(Tailpiece) 또한 흑단나무를 사용한다. 앞판의 긴 막대인 지판(finger board)이 앞판의 몸통을 지탱하고 있다.



2.끝핀 3.파인튜너 4. 줄걸이판 5.23. 브리지 9. 지판 10. 목 11. 줄베게 12. 줄감개집
14. 줄감개 13. 스크롤 6.8. f자구멍 7.25. 베이스 바 1. 앞판 17. 코너블록
16.19. 엔드블록 18. 라이닝 스트립 15. 옆판 20.24. 버팀기둥 21. 뒷판 22. 퍼플링

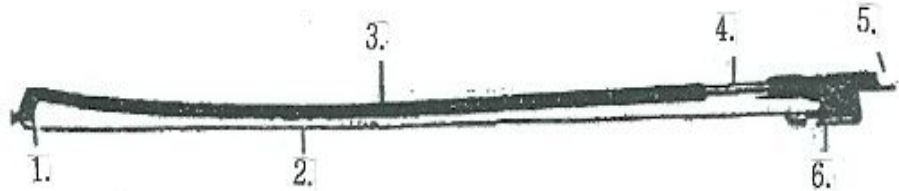
< 그림 14 > 첼로의 앞판과 뒷판의 분리

브리지(Bridge)는 강하지도 무르지도 않은 중간 정도의 강도를 지닌 단풍나무로 만들며, 결이 가로로 난 것을 사용한다. 중앙에 하트모양의 구멍을 내어 두 개의 다리를 앞판의 볼록한 배 부분에 맞추어 양옆의 두 개의 f홀 중간쯤 베이스바와 사운드포스트 위에 위치하게 한다. 브리지의 하트모양은 현의 떨림을 공명통으로 전달해주어 깨끗한 음색을 낼 수 있도록 중요한 역할을 한다.

목(neck)과 맴돌이(scroll), 줄감개틀(peg box)은 나무결이 정교하게 손질된 단풍나무를 사용한다. 앞,뒤 양판의 가운데 악기 안쪽에 세워진 사운드 포스트(sound post)는 부드러운 가문비 나무로 만들어지며, 앞판의 울림을 뒷판으로 전달하는 역할을 한다. f홀은 양쪽으로 대칭적으로 나뉘어져 있어서 몸통의 공명을 밖으로 통하게 하는 역할을 한다.

첼로의 무게를 제일 많이 지탱하는 엔드핀은 유일하게 쇠막대로 이루어져 있으며, 앞판의 제일 밑에 위치한다. 악기를 보호하고, 시각적인 미를 제공하며, 음색에도 결정적인 역할을하는 채색은 악기의 품질을 극대화시키는 중요한 역할을 한다. 악기 제작시 사용되는 나무 또한 악기의 구조에 따라 요구되는 나무결에 의해 사용된다.

(2) 첼로 활의 구조와 형태.



1.tip: 활끝 2.hair: 활털 3.stick: 활대 4.grip: 손잡이 5.bow screw button: 나사
6.frog: 활굽(활털 이음틀)

< 그림15 > 활의 구조

1) 활대(Stick)

활의 역할은 참으로 중요하다. 그렇기 때문에 활의 재질 또한 중요하다. 활대는 세월이 흐를수록 휘어지는 경향이 있기 때문에 단단하고 나무 결이 촘촘하며 변하지 않는 나무를 사용한다. 좋은 활이란 좋은 나무를 사용하고 무게중심을 어느 곳에 맞추었으며 얼마 만큼 정교하게 제작되었는지에 따라 판가름 된다.

일반적으로 가장 많이 쓰이는 활대의 재료로는 남아메리카 산 페르남부코 (Pernambuco)가 있으며, 근래에 들어서는 유리섬유(Fiber glass) 라는 새로운 재료가 개발되어 활 제작시 사용되기도 한다. 이는 나무로 만든 활과 재질이 흡사하여 갈라지거나 휘어지지 아니하며, 활의 원래 모양

그대로를 항상 유지하고 있기 때문에 활 제작시 새로운 재료로 여겨진다. 일반적으로 쓰이는 연습용 활의 재료는 자단이나 다목류(Brazil wood)를 사용한다.

활의 모양은 대부분 활굽(Frog)에서 활끝(Point)으로 갈수록 점점 가늘어져서 활끝 부분은 활대의 힘이 활굽 근처 보다 더 약하고 모양은 뾰족하다. 활대의 곡선은 나무를 깎아서 인위적으로 만든것이 아니라, 활대 전체에 열을 가해서 굽힌 것이다.

첼로활의 길이는 활끝 에서 나사(Screw button)까지의 길이로 악기의 크기에 따라 다르게 사용된다. 활의 무게는 대략 78~88g이며, 대부분 82g을 많이 선호한다.

첼로의 크기 ¹⁶⁾	활의 길이(cm) ¹⁷⁾
4/4	72
3/4	66
1/2	61

< 표2 > 첼로크기에 따른 활의 길이

2) 활털(Hair)

활털은 말 꼬리털(말총)을 잘라서 만든 것으로 현에 밀착하여 진동을 일으키며 연주자가 얼마나 연주를 순조롭게 할 수있는지를 결정해 준다.

활털의 수는 활털의 굵기에 따라 130개-250개 정도이며 활털의 넓이가 넓을수록 보다 풍부하고 부드러운 소리를 낼수있다.

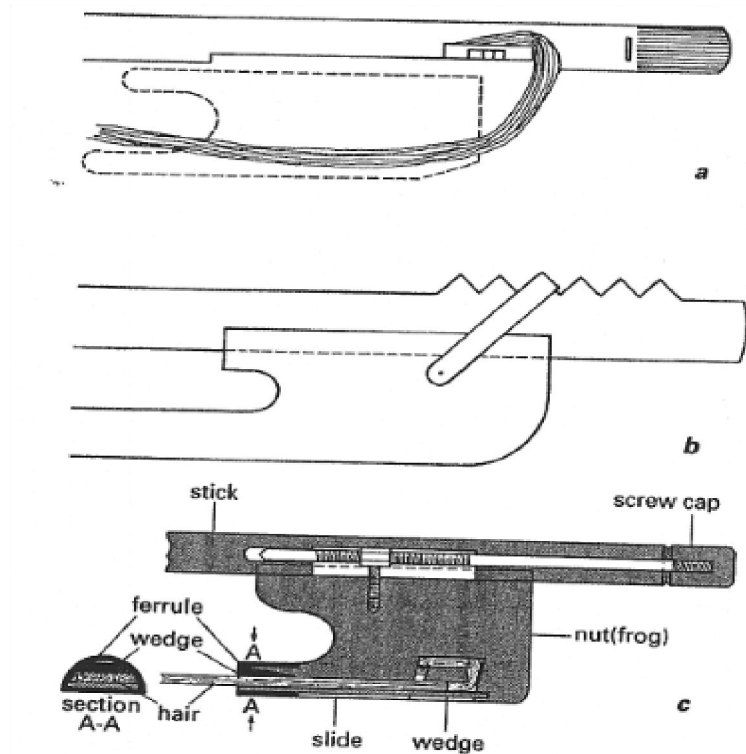
16) 제작자에 따라 약간의 차이는 날수있다.

17) 제작자에 따라 약간의 차이는 날수있다.

3) 활굽(Frog)

활굽의 재질은 흑단 또는 상아를 사용하며, 때에 따라 거북이 등껍질을 재료로 쓰기도 한다. 활굽은 활털을 모아서 고정시키고 나사를 조여서 활털의 탄력성을 유지시키거나 느슨하게 하는 중요한 역할을 한다.

활털이 팽팽할 때에 나무의 유연성이 활 전체에 전달되어 마찰되기 때문에 활털의 장력은 매우 중요하다. 활을 사용하지 않을 때에는 나사를 사용하여 활털을 느슨하게 풀어 놓는다. 그렇지 않으면 탄력성으로 인하여 활대의 모양이 변화될 수 있다.



- a) 클립-인 혹은 슬릿-노치 활굽(clip-in or slot-notch frog)
- b) 덴테이티드 활굽(dentated frog)
- c) 스크로우 모던 활굽 (screw mechan-sim of the modern frog)

< 그림16 > 활굽(Frog)의 구조적 변화

그림 16의 a는 바로크 초기 활의 활굽에 활털을 고정 시키기 위해서 활 끝에 새김 눈이 있는 위치의 반을 깎아내고 활털을 췌기로 밀어 넣어 고정시킴으로 이러한 명칭이 생겨나게 되었으며 연결부분을 클립으로 고정하여 사용되었다. b는 바로크 중기 활굽에 부착한 등근 쇠로된 고리를 이용하여 활대 위에 나타나 있는 여러개의 톱니모양중 하나에 고리를 걸어 활굽을 고정 시켜서 사용되었다. c는 현대 활의 나사 도입으로 나사로 활털의 탄력을 정확하게 고정 할 수 있다.



a)Strardivari, c1700



b)clip-in frog, c1725



c)F.Tourte, c1790



d)'Cramer'type, c1775



a)Antonio Stradivari, c1700



b)'swan-bill' head long bow of snakewood, reeded grip, c1725



c)'battle-axe' head 'Cramer'-type transitional bow,
c1775



d)modern 'hatchet' head bow Francois Tourte, c1790

< 그림17 > 활굽(Frog) 발달에 의한 활의 변화

4) 손잡이(Grip)

활대를 첫째 손가락으로 감싸는 표면이다. 대부분 가죽이나 은사나 또는 금사로 감은 것도 있으며, 고래뼈 등 호사가들의 장식이 든 것도 있다. 두껍게 싸여진 부분은 엄지와 둘째손가락을 고정시켜 주며, 나무의 부식을 방지한다.

5) 나사(Screw Button)

금속이나 흑단으로 만들어지며, 활털의 탄력을 조절하는 역할을 한다.

3. 연주기법

(1) 활긋기(Bowing)

현악기에 있어서 활긋기는 세밀한 소리의 성격을 만드는 것으로 기교적으로 활을 긋는 방법을 의미한다. 활긋기의 기법에 따라 속도, 압력, 활털의 각도, 슬러의 사용여부에 의하여 아티클레이션을 레가토와 스타카토 등의 다양한 표현을 할 수 있다는 점에서 매우 중요하다.

활 긋는 지점은 보통 지판의 끝부분과 브리지 사이의 중간 지점에서 연주된다. 연주표현 방식이나 소리변화에 따라 다른 지점에서 활을 그을 수도 있다. 현재 사용되는 활 긋는 표시는 두 가지가 바로크시대에 정착되었다. 내림활을 연주할 때에는 “∩” 표시를 사용하며, 올림활을 연주할 때에는 “∨” 표시를 사용한다. 흥미롭게도 활 표시 기호는 바로크시대 음악가들의 강박과 약박에 대한 생각을 표시한 것에서 유래한다.

17,18세기의 음악학자들에 의하면, 보통 4/4박자 속에 좋은 음, 나쁜 음, “고귀한 음의 프랑스어 노비에(nobiles)”와 “비천한 음의 프랑스어 비이에(viles)”가 있는데, 고귀한 제1박, 나쁜 제2박, 좀 덜 고귀한 제3박, 그리고 비천한 제4박이라 설명하고 강박에 고귀한의 첫 단어 첫 “n”을 표시하고 약박에 비천한의 첫 단어 “v”를 표기했다. 이는 점차 강박에 “n”, 약박에 “v”로 사용되고 서서히 근대의 활 표시 기호로 통용되었다.

18)

바로크 음악에는 템포 및 악상 기호가 명시되지 않은 경우가 많다. 따라서 바로크시대 현악기 악보의 대부분은 활 표시가 기재되지 않았다. 그렇기 때문에 바로크시대의 연주는 주어진 부분이 다양하게 여러 가지 아티클레이션으로 연주 되는 것과, 연주의 적절한 표현 방법을 선택하는 것은 연주자의 능력에 달려 있었다.

18세기에서는 오케스트라 연주와 독주에서 사용되는 아티클레이션의 뚜

18) 니콜라우스 아르농쿠르, 강해근(역), 「바로크음악은 ‘말’ 한다」 65쪽.

렷한 차이점을 얘기해 주는 증거가 보다 적게 나타난다. 하지만 앙상블 연주에서는 분리된 음 연주하기와, 가능한 한 언제나 매 마디의 첫 박에 내려쓰기를 시도할 것이 요구되었다. 18세기의 많은 앙상블 음악에는 슬러가 거의 나타나있지 않았다. 슬러가 있으면 대개 두 음의 짝에 붙여진 것이며, 드물게는 네 개의 음에 붙여진 것도 있다.¹⁹⁾

다성 음악(Polyphonic music)이 점차 쇠퇴해져 가던 다른 나라 음악에 비해 바로크 시대 독일 음악은 순수한 다성 음악을 고집하며 발전되었다. 이러한 특징은 요한 세바스찬 바흐에 이르러 최고의 절정기에 다다르게 되었으며 오늘날 그의 대표작 무반주 첼로 작품 속에 나타나는 다성 코드(Polyphonic chord)를 통하여 충분히 이해 할 수 있다.

구체적으로, 활긋기는 크게 활의 연주 형태에 따라 현에 밀착되는 활긋기(On the String Bowing)과 현의 탄력성을 이용한 현에 분리 되는 활긋기(Off the String Bowing)으로 나눌 수 있고, 현에 밀착되는 활긋기에는 데타세(Détaché), 루레(Louré), 스타카토(Staccato), 마르카토(Marcato)가있다. 현에 분리되는 활긋기에는 스피카토(Spiccato), 쥬테(Jeté), 아르페지안도(Arpeggiando), 아르페지오(Arpeggio)가있다.

19) Mary cyr, 양승열(역), 「바로크 음악 연주하기」 99쪽.

(2) 현에 밀착되는 활긋기(On the String Bowing)》

1) 데타세(Détaché)

데타세는 “분리하여” 라는 뜻을 지닌, 모든 찰현악기의 기본이 되는 연주법으로 활의 방향을 바꾸면서 연주를 해서 non legato 라고도 하며 때때로 분할 주법(separate bowing)이라고 하기도 한다. 각 음마다 활의 방향을 바꾸는 연주법으로 활의 방향 전환에 의해 만들어지는 아티클레이션²⁰⁾을 들을 수 있도록 연주되기도 한다. 물론 각 음들이 너무 분리 된다면 흥은 음이 특별히 강조 되거나 악센트가 들어가 듣기에 스타카토라고 불릴 수 있는 정도는 아니다. 가벼운 효과를 위해서는 활의 끝 부분만 사용하는데 강한 소리를 얻기 위해서는 활 밑을 사용하는 경우도 있다. 이 연주법은 빠른 템포(tempo)에서 크거나 중간 정도의 셈여림으로 연주하는데 표현된다. 내림활의 연속적인 사용은 아주 무겁고 강한 느낌을 주며 내림 활이 반복될 때 마다 활을 들어줌으로써 상당히 빨리 연주할 수도 있다.²⁰⁾ 고른음을 표현하기 위해서는 활의 속도를 일정하게 유지시키는 것이 중요하다. 음과 음 사이의 전달에서 속도 변화가 있게 되면 고른음을 표현 할 수가 없다.

데타세에는 활의 속도와 밀착을 급속하게 증진시켜 표현함으로써 연주되는 악센트의 아티클레이션을 표현하는 “악센트 데타세” 와 처음에 약간 큰 음을 내고 서서히 음을 가볍게 표현하는 “데타세 포르테”가 있다.

주의 점은 올바른 각도로 현의 방향에 따라서 활을 사용하는 것인데, 활은 현에 밀착시킬 수 있을 만큼 단단히 쥐고 손목, 팔꿈치, 어깨의 관절을 자유롭게 이완시킨 상태여야 한다. 특히 활 끝으로 데타세를 연주하는 경우 수준 높은 음악적 표현이기 때문에 오른쪽 팔의 무게를 적절하게 사용하는데 아주 능숙해져야 한다.

20) SAMUEL ADEL, 윤성현(역) 「THE STUDY OF ORCHESTRATION」 25~26쪽.

2) 3성, 4성 코드(Code)를 위한 활긋기

바로크 음악에서 빈번하게 사용되는 3성, 4성의 코드들은 몇 개의 현을 동시에 소리 내야하는 어려운 연주법이다. 3개 이상의 음을 동시에 울리게 하기 위해서는 활을 가능한 한 지판 쪽에서 활털의 각도를 크게 해서 소리 내어야 하며, 순간적으로 활이 현 위에 닿도록 부드럽게 지긋이 눌러야한다.

그러나 대부분의 바로크 음악에서 다성 코드는 음을 모두 채워 넣는 것보다 맑고 깨끗한 음과 편안한 소리를 내는 것이 더 중요하게 여겨졌다. 그래서 코드의 모든 음을 모두 소리 내는 것보다 두 개씩 혹은 “아르페지오”로 처리한다. 바로크의 작곡가들은 다성 코드를 연주자가 완벽하게 소화해 낼 것이라고 생각하지 않았다. 청중들은 연주를 들을 때 어떤 음이 빠지더라도 어떤 화음을 연주하는지 들을 수 있도록 화성 개념이 있었다고 한다.²¹⁾

라모(Jean P. Rameau, 1683-1764)는 두 개의 음 또는 그보다 많은 음을 함께 연주하는 것은 어렵기 때문에 음을 아르페지오로 처리할 수도 있다고 얘기한다. 그렇지 않을 때에는 제일 위의 음이나 가장 낮은 음을 선택하여 깨끗한 소리로 연주할 수 있다고 한다. 이에 비해서 장.자끄(Jean J. Rousseau, 1712-1778)는 라모의 말에 동의 하지만 아래와 같이 설명한다.²²⁾ “아르페지오는 음을 때리는 대신 동시에 음을 빨리 이어주면서 다른 음들을 연주하는 방법이다.” 룯소는 아르페지오를 설명하면서 코드도 이와 같이 소리 낼 것을 요구한다. 라모가 연주자들에게 보다 많은 선택을 주었다면 룯소는 방법은 같지만 음을 연결시켜서 소리를 모두 낼 것을 요구한다.

이와 같이 다성 코드를 소리 낼 때 아르페지오를 이용하는 이유는 현악

21) 서울대학교 박초연(1987), “바로크 시대의 운궁 악기의 조건과 주법에 관한 연구” 59쪽.

22) Jean J. Rousseau, Dictionaire, Parise, 1768. 'Arpeggio'

기만의 유일한 불룩한 브리지 때문이다. 바흐가 작곡한 무반주 조곡들의 다성 코드들은 기보된 음들을 모두 요구했던 것이 아니었다.

3) 루레(Louré)

Portato 혹은 Pique라고도 불리는 이 활긋기는 일종의 레가토 주법이나 활을 긋고 있는 동안 오른손가락의 압력을 조절하여 음과 음을 부드럽게 조금씩 끊어주는 효과를 주는 것이다. 오케스트라가 반주 역할을 담당할 때 자주 사용되며 매우 풍부한 감정을 표현하는 활긋기 이다. 올림 활이나 내림 활 모든 활에서 쉽게 연주할 수 있다.²³⁾

레가토(Legato)와 데타세의 복합 형태로 음표 위, 아래에 짧은 줄(-)을 표시하고 그 위에 슬러(slur)로 활 바꿈을 표시를 한다. 이 연주법은 활을 멈추지 않고 이루어지며 슬러가 표시된 레가토 음표를 더욱더 표현력을 가지고 섬세하게 하기 위해 사용된다. 연주법의 포인트는 음 하나하나의 균형을 맞춰야 한다.

4) 스타카토(Staccato)

스타카토란 말은 분리 혹은 분할을 의미하는 이탈리아어인 “staccare”에서 유래 되었다. 현악기를 위한 스타카토의 의미는 짧고 분리된, 현과 밀착되는(On the String Bowing)연주법 중의 하나이다. 연주시 각각의 음 사이에 공간이 있고, 각 음을 제시된 음가의 1/2 만큼 연주한다.

스타카토의 기보법은 시대에 따라서 다소 차이가 있다. 바로크시대에는 짧은 수직선(|)또는 췌기 모양(▼)을 사용했다. 스타카토를 기보 할 때 점을 처음 사용한 사람은 레오폴드 모차르트(Leopold Mozart 1719-1787)로써 음표의 위나 아래에 점(·)을 찍음으로써 표시되며 사용되었다. 이전

23) SAMUEL ADEL, 윤성현(역) 「THE STUDY OF ORCHESTRATION」 개정판 서울 : 수문당, 1995년 26쪽.

의 스타카토 기보법 에서는 오늘날 스타카토에 해당하는 것은 췌기(▼)모양의 기호로 나타냈고, 메조 스타카토에 해당되는 것은 점(·)으로 나타냈으며 베토벤 이후 앞에서 제시한 세 종류의 스타카토 기보법이 보편화되었다.

스타카토는 크거나 작게 모두 연주 가능하다. 특정한 속도에 이르기 전까지의 스타카토는 짧은 마르카토와 원리가 같다. 길이에 따라 메조 스타카토(mezzo staccato)는 음표의 길이를 줄여 3/4만 연주하고, 스타카토(staccato)는 음표의 1/2정도 짧아지며, 스타카티시모(staccatissimo)는 악보에서 음을 아주 짧게 끊어서 연주하라는 뜻이며 스타카토와 마찬가지로 기호는 음표 위에 (▼)를 찍는다. 소리는 음표의 1/4정도만 소리를 낸다.

5) 분리된 활의 스타카토(the separate bow staccato)

이 연주법은 활을 현위에 밀착 시킨 상태로 손목과 손가락을 이용하여 활을 재빠르게 움직여 음마다 분명한 악센트를 더하여 끊어서 표현하는 주법으로 음을 좀 더 길게 표현하고자 할 때에는 활 끝을 사용하거나 약한 음이 *p(piano)*일 경우에는 좀 더 짧게 끊어준다. 데타세 연주법과 흡사하여 활의 사용은 데타세 연주법의 경우와 같으나, 활의 움직임은 데타세 보다 좀 더 재빠르게 하고 악센트를 더하여 활의 밀착을 최대한 감소시켜 주어야 한다.

6) 이음줄 스타카토(the slurred staccato)

스타카토의 표시가 되어있는 몇 개의 음표에 이음줄로 연결되어 있을 때에는 가볍고 매끄러운 소리를 표현하기 위하여 음을 하나씩 끊어주게 되는데 손목과 손가락의 탄력을 이용하여 절도 있게 음을 끊어 순간적으로 활의 밀착을 풀어주었다가 다시 활의 밀착을 더하여 음을 끊어주는 동작을 연속적으로 반복함으로써 표현된다. 보통 올림 활을 사용하지만

때로는 내림 활을 사용하기도 한다.

7) 마르카토(Marcato)

이 hammer(망치로 두드리다)의 뜻의 연주법은 마르텔라토(Martellato)와 마르카토(Marcato) 두 용어로 다 사용되는 활의 탄력성을 이용하여 짧고 날카롭게 끊어주는 연주법을 말한다. 각 음을 현위에 준비하고 있던 활의 밀착성을 이용하여 악센트를 주면서 소리 내는데 강한 악센트는 소리 낸 다음 음량이 즉시 감소된다. 마르카토 연주법은 주로 빠르지 않은 템포에서 사용된다.

한 음을 연주 후 다음 음을 연주할 때의 아주 짧은 멈춤에 있어서 주로 중간 활의 활굽 쪽에서 연주되지만 활의 중간 지점에서 용이하게 연주된다. 이 연주법은 빠르게, 음 형성이 분명하게, 세게, 분리된 활로 스포르찬도(*sfz*)와 비슷하게, 또는 강한 악센트를 주어서 연주해야 한다.

전체 활에서 부터 가장 짧은 활에 이르기까지 어떠한 활의 길이라도 능숙하게 연주할 수 있고 활 끝에서 부터 활 밑에 이르기까지 어느 부분에서도 연주할 수 있다. 이 연주법의 최대 효과는 너무 빠르지 않은 편안한 템포를 취할 때 나타나며 음들 사이에 소리의 단절이 일어나지만 마르카토에서는 활이 현을 떠나서는 안되며 모든 활의 시작 부분마다 강하고 분명한 악센트를 동반하며 현에 순간적으로 강하게 접촉시켰다가 가볍게 활 굿기를 해야한다.

마르카토의 연습은 음과 음 사이에 긴 쉼표를 두고 하는 것이 좋다. 처음에는 활의 1/4을 넘지 않는 정도까지의 짧은 활 쓰기를 연습하는 것이 좋다. 마르카토의 기보법은 간단한 점(·)대신 음표 머리위에 (▼), (∧), (>) 표시되며 사용된다.

지금까지 활을 현에 밀착시켜 연주되는 기법에 대해 알아보았다. 이와 대조되는 현에서 분리되어 연주되는 주법은 활털이 현 위에서 튕기어 제

자리로 오는 것(rebound)을 말한다. 활 털과 줄의 순간적인 장력으로 인하여 튀어 오르는 활은, 활의 무게 중심점(Balance Point)에서 가장 탄력적이다. 이 기법에는 스피카토(Spiccato), 쥬테(Jeté), 아르페지안도(Arpeggiando), 스피카토(Spiccato), 의도적 스피카토, 자연적 스피카토, 이음줄 스피카토, 아르페지오(Arpeggio)가 있다.

(3) 현과 분리되는 활긋기

1) 스피카토(Spiccato)

스피카토는 살탄도(Saltando)라고도 불리며 스타카토와는 달리 음 하나 하나의 음표를 연주할 때 마다 활을 공중에서 현 위로 떨어뜨리며 그 반동을 이용하여 활을 현위에서 떼는 이른바 의도적으로 활을 현에 부딪치게 하는 텅김 연주법이다. 스피카토는 빠른 데타세를 변형한 것으로 전 음역에 걸쳐 활의 길이를 짧게 또는 폭 넓게도 연주할 수 있다. 폭을 넓혀 천천히 연주할 때에는 활 아래 활굽 부분으로 연주한다. 짧고 매우 빠른 스피카토에서는 활을 텅기어 현위에 떨어지게 하는 것이지만 활을 많이 사용하여 과장되게 튀어 오르지 않도록 충분히 울리는 음을 내기 위해서 무게감과 템포(tempo) 그리고 소리의 울림성을 적절하게 찾아야 한다.

방법에는 두 종류가 있다. 하나는 의도적인 스피카토라 할 수 있고 다른 하나는 자연적인 스피카토라 할 수 있다. 스피카토 연주법의 표현은 음악의 빠르기와 셈여림에 의하여 구분되어 진다.

2)의도적 스피카토

느리거나 보통 빠르기의 작은 셈여림에서 연주자들은 활이 튀어 오르게 하기위해서 의도적인 노력을 한다. 오른손의 힘을 빼고 손목이 둥근 동작으로 활의 중간부분을 현위에 떨어뜨린다. 표기법은 스타카토와 일치한

다. 즉 음표 머리 부분의 위나 밑에 점(·)을 찍으면 된다. 음악이 얼마나 가볍고 빠르냐에 따라 연주자는 의도적인 스피카토를 사용할 것인지를 결정한다.

3) 자연적 스피카토

작은 셈여림의 빠른 빠르기에서 연주자들은 활을 들기 위해 의식적으로 노력할 필요가 없다. 오히려 손목 하나만의 즉각적이고 짧은 상하운동이 활을 현으로부터 자연스럽게 분리시켜 튀게 만든다.

4) 이음줄 스피카토

이것은 각 음들이 현의 탄력을 이용하는 연주법(Off the String Bowing)으로 연주된다는 사실만 다를 뿐이지 다른 모든 면은 이음줄 스타카토와 같다.²⁴⁾

활의 주된 동작의 중심은 팔에 있지만 속도가 빠를수록 그 중심은 손목이나 손가락으로 옮겨지게 되는데 특히 셋째, 넷째 손가락은 활이 쓰러지지 않게 받쳐주는 느낌으로 활의 무게 균형을 유지해 주는 중요한 역할을 한다.

스피카토의 연주법에서는 팔과 어깨에 힘이 빠진 상태여야 하고 활을 잡은 손가락 역시 힘을 빼고 느슨하게 잡는 것이 포인트다. 스피카토로 현을 옮길 때에는 현위에 접촉할 활 털이 비슷한 양이 되도록 주의해야 하며 옮기기 전에 탄력이 높으면 활을 조절할 능력을 잃기 쉬우므로 활은 현을 옮기는 동안 현의 위치와 최대한 가까이에 있어야 한다.

5) 쥘테(Jeté)

스피카토의 원리에서 나온 것이지만 내림 활에 의해서 활의 탄력성에

24) Samuel adel, 윤성현(역) 「THE STUDY OF ORCHESTRATION」 30쪽.

의한 도약을 이용하는 연주법으로, 적게는 두 음에서 여섯 음까지 활의 윗부분이 현 위로 떨어뜨려지면서 이때 활은 현위에서 여러 번 튕겨지면서 음의 그룹을 소리 나게 할 수 있다. 음표에는 점과 이음줄로 표시한다.²⁵⁾ 한 활에 많은 음이 연주되기를 바라면 바랄수록 그 음의 수는 감소하며, 첼로와 더블베이스의 활은 다른 현악기의 활 보다 짧기 때문에 세음 또는 네음 만을 한번의 쥬테 연주법을 통하여 연주할 수 있다.

6) 아르페지안도(Arpeggiando)

아르페지안도는 스피카토의 한 종류이며, 쥬테(Jeté)와도 관련이 있는데, 이 기법은 셋 또는 네 개의 현을 분산화음에 이음줄로 이어 표기하며, 빠른 템포 안에서 그 효과를 느낄 수 있다. 음악의 템포가 빨라질수록 연주자는 오른손 손목의 움직임으로 자연스레 활이 현 위로 튀어 오르게 된다.

7) 아르페지오(Arpeggio)

‘분산 화음’ 및 그 주법을 뜻한다. 코드의 구성음이 분산되어 배치되는 모양을 분산 화음이라고 하며, 반주에서 코드 연주 형태에 따라서 층거리 꾸밈음 이라고도 한다. 이탈리아어의 arpeggiare(하프를 타다)에서 유래하며 한국에서는 펼침화음[分散和音]과 구별하지 않고 쓰는 때도 있다.

아르페지오는 하프에 가장 잘 어울리나, 피아노를 비롯하여 관현악기·성악에까지 널리 쓰이고 있다. 고전과 이후의 작품에서는 대체로 화음을 아래서 위로 향해 펼치는 형태가 일반적이다. 그러나 로코코·바로크시대의 작품에서는 아르페지오의 여러 가지 기보법과 연주법이 있었다.

당시의 작곡가와 연주자에게 아르페지오 연주는 트릴이나 모르덴트(잔결꾸밈음) 등을 포함해서, 음악작품의 장식에 창의와 개성을 살리는 시도

25) 김달성, 박관우 「악기론」 141쪽.

였다. 아르페지오의 속도는 일정한 규칙이 없고, 악곡의 해석, 악기의 성능에 따라 달라지는 수가 있다. 세로로 중복된 화음의 왼쪽에 기호를 붙이며 이를 제외한 나머지는 빠르게 연주해야 하는 화음을 장식 음표로 기보하는 경우도 있다.

(4) 그 밖의 연주기법

1) 피치카토(Pizzicato)

바로크 음악에서도 오른손 검지로 현을 튕기고 뜯어 연주하는 피치카토 연주기법이 있다. 보통 느린 악장의 베이스 파트에 자주 사용되었다. 베이스 파트의 피치카토는 선율의 색채감을 잘 살려주면서 풍부하고도 여운이 남는 풍성한 소리를 만들어 준다.

피치카토로 연주되기를 원하는 부분에는 마디 아래에 “Pizzicato”라는 단어, 또는 약자로 “Pizz” 라는 표시가 악보에 표시 된다. 연주자들로 하여금 다시 활을 사용하여 연주하도록 하기 위해서는 “arco”라는 용어가 반드시 명시되어야 한다.

2) 약음기(Mute)

모든 현악기에는 신비롭고 약한 소리를 표현하기 위하여 악기의 공명이 잘되는 부분을 공명이 잘 되지 않도록 하는 약음기를 사용할 수 있다. 약음기의 사용은 17세기 이후로써, 1636년 메르센느(Mersenne)가 약음기에 대하여 묘사를 했다.²⁶⁾ 약음기 사용에 대한 기보는 con sordino 또는 con sord로 한다.

연주자들은 작은 플라스틱이나 나무, 혹은 금속 재질의 부착물을 브리지에 끼워서 현의 울림을 약하게 만들어 매우 부드럽고 유연하며 신비로운 분위기의 소리를 얻게 된다. 약음기를 사용하는 대부분의 음악에는 조용

26) David D. Boyden, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 875쪽.

한 셈여림이 주어지고 있고 약음기를 사용한 부분이 크게 연주될 경우, 더욱 긴장된 소리와 특별한 성질의 절제된 소리를 갖는다. 작곡가들과 편곡자들은 이 매혹적인 소리를 인식하고, 이해하기 위해 약음기로 연주되는 소리의 크고 작은 경우들을 더욱더 귀를 기울여 세심하게 들어야 한다.

바로크 음악에서는 약음기가 신비로운 분위기를 필요로 하며 부드럽고 약하게 표현되는 부분에서만 간혹 사용되었다.

3) 악센트(accent)

악센트는 무게와 압력, 속도, 활털이 현 위에 물리는 상태에 의해 결정된다. 즉, 연주기법에 의하여 다른 성질을 갖는 악센트가 만들어지고 음악적으로 어떻게 표현되었는가에 따라 다르게 불리워진다. 많은 바로크 음악에 적절하게 연주되는 악센트는 소리를 낼 때 활털이 날카롭게 현 위에 물리면서 압력을 완만하게 지탱해 주는 것이다.

이러한 악센트를 압력이 들어간 바이트 악센트(Pressure-with-bite accent)라 한다. 또한 음을 시작할 때 활의 속도와 압력을 높여서 빨리 긁는 악센트는 속도가 들어간 압력 악센트(Speed-with-pressure accent)이다.

i) 바이트 악센트

바로크 음악에서의 대부분의 악센트는 무게보다 압력, 속도, 그리고 자극(bite)에 의해 결정된다. 활을 그으려고 할 때 오른손의 집게 손가락으로 활대에 약간의 압력을 주어서 활 털을 날카롭게 현 위에 물리도록 하는 것이 자극하는 것이란 표현이다.

이 자극을 통하여 악센트가 들어 가는데 이 악센트는 활의 첫 움직임이 아주 크게 해주면서 활이 원활하게 미끌어 지듯이 현 위를 지나가게 한다. 바이트 악센트의 특징은 소리가 무겁지 않고 바삭바삭해서 바로크 음

악에 적절한 악센트이다.

ii) 아고직 악센트(agogic accent)

아고직 악센트도 바로크 음악의 특징적인 악센트이다. 이 악센트는 흔히 생각하듯이 다이내믹을 높여 주기 위한 것이 아니라 감정 표현을 과장되게 강조하는 phrase에 쓰인 음 중의 최고 절정 음이 다르게 변형된 것이다.

이 효과는 순간적으로 음이 끊어진 Articulation을 함으로써 음 자체를 약간 지연하는 것이다. 아고직 악센트는 좋은 phrase를 만드는데 아주 중요한 요소이며 바로크 음악의 좋은 Articulation을 만들기 위해서 꼭 필요한 연주 기법이다.²⁷⁾

4) 레가토(Legato)

한 음 이상의 여러 음들을 끊지 않고 한 활로 원활하게 이어서 연주하는 것으로 데타세, 루레,(p.28 참조) 스타카토 등과 대립되는 연주법이다. 음을 표현할 때에는 레가토 안에서 악센트를 주는 것을 제외하고 대부분 악센트 없이 오른손은 일정한 압력과 속도, 그리고 브리지 사이를 정확히 운동한다. 활털의 분량이나 활이 현에 닿는 위치, 활의 각도가 변하면 음량이 변하므로 주의해야 한다.

27) 서울대학교 박초연(1987), “바로크 시대의 운궁 악기의 조건과 주법에 관한 연구” 55~57쪽.

4. Johann Sebastian Bach의 무반주 모음곡 제3번 중 부레 I의 연주가이드

(1) 바흐의 무반주 첼로 모음곡의 작곡배경

바흐의 무반주 첼로 모음곡은 바흐가 쾨텐(Cöthen)궁정에서 일할 때(1717-1723) 작곡되었다. 모음곡이란 춤곡들을 모아놓은 기악곡을 지칭하며 16세기부터 등장하여 춤의 반주라는 실질적인 목적과 함께 기악곡만을 따로 연주하기 시작했다. 바흐가 살고있던 당시의 첼로는 오늘날의 첼로처럼 화려한 테크닉과 풍부한 음색을 지닌 완전한 악기는 아니었다.

바흐는 수많은 종교곡, 기악곡 소나타, 협주곡, 관현악 모음곡 등을 썼고, 대위법 음악을 완성하여 바로크 음악의 정상에 올랐던 음악 사상 가장 위대한 작곡가 중 한사람이다. 이탈리아 볼로냐 출신의 첼리스트이자 작곡가인 도메니코 가브리엘리(Domenico Gabrielli)가 최초의 무반주 첼로곡 <리체르카레>(1689)를 작곡한 지 약30년 후에 바흐는 여섯 개의 무반주 첼로 모음곡을 작곡(1720년 추정)하였다.

쾨텐에서 레오폴트 공작의 궁정 악장을 지내던 시절의 가장 두드러진 특징은 <무반주 바이올린을 위한 소나타와 파르티타>를 포함한 수많은 기악곡들이 집중적으로 작곡되었다는 것이다. 불행하게도 바흐의 완전한 필사본은 남아있지 않고, 현존하는 4개의 필사본은 그의 작품을 연구하는데 지대한 영향을 주었다.

네 개의 필사본들 가운데 바흐의 부인 안나 막달레나 필사본에 대해서는 많은 의견대립이 있다. 바흐의 <바이올린 파르티타>의 경우 막달레나의 필사본은 바흐의 자필본과 비교하였을 때 상당히 많은 차이점이 있기 때문이다.

이로 말미암아 그녀의 필사본은 바흐가 추구하려던 것과는 매우 동떨어져 있다는 부정적인 의견을 제시하는 사람들이 많은 것이 사실이다. 하지

만 바로크 음악의 개념을 기본 패턴을 바탕으로 ‘말(speech)’을 어떠한 방법으로 전달하느냐가 중요하다는 관점에서는 그녀의 필사본은 무반주 모음곡을 이해하는데 있어 아주 중요한 단서가 된다.²⁸⁾ 안나 막달레나의 필사본의 악보 표지에는 ‘교회악장, J.S. Bach 작곡 무반주 첼로 독주용의 6개의 모음곡’이라고 적혀있다.

독주곡으로 주목받지 못하던 이 작품을 마치 흙 속의 진주를 발견하듯 새롭게 재조명한 인물은 세계적인 첼리스트 파블로 카잘스(1876-1973)였다. 각각의 악장으로 연주되던 이 곡을 모음곡 형태로 재해석해 처음으로 여섯 곡 전곡을 완주한 이가 바로 그였다. 카잘스는 13살 무렵 바르셀로나의 어느 고악보 가게에서 이 곡의 악보를 발견하고 12년간 홀로 연구 끝에 공개 석상에서 연주하여 세상에 그 진가를 알렸다.

파블로 카잘스가 악보를 찾아낸 이후 바흐의 무반주 모음곡이 대중들에게 친숙해지고, 첼로 연주자의 성경이라 불리고 있지만 연주의 실제 템포 설정에서 연주자들 마다 여러 가지 다른 견해를 보이고 있으므로 춤곡의 기본 성격에 대한 이해는 바흐 연주의 첫 시작이 될 것이다.

바흐가 선율과 화성을 다룸에 있어서 얼마나 사려 깊고 명민했는지, 그리고 이 분야의 가능성을 모두 충족시키고자 했는지는 단 하나의 선율도 어떤 제2의 선율적 성부가 대체할 수 없는 완벽한 형태로 만들려고 애쓴 사실로부터도 분명히 알 수 있다. 바흐의 6곡의 바이올린 소나타집과 6곡의 첼로 모음곡은 이러한 시도의 결과로서, 거기에는 지속저음 반주가 없고, 제2의 선율을 부가할 여지도 전혀 없다.

바흐의 화성과 선율의 독특한 성질은 매우 광범위하고 다양한 리듬 용법과 결합된다. 화성적, 선율적 내적 악상의 논리적 관계뿐만 아니라 외적 혹은 리듬적 관계도 요구됨에 따라 다양한 리듬을 효과적이고 용이하게 표현하기 위해서 바흐 시대의 작곡가들은 이른바 모음곡을 좋은 발판

28) 『The Strad Korea』 2010 41~43쪽.

으로 삼았다.

모음곡에는 프렐류드와 마지막 지그 사이에 프랑스풍의 소곡이나 춤곡 선율이 등장하고, 그 곡들에서는 특히 리듬이 중시되었다. 작곡가들은 각 춤곡 선율에 정해진 성격과 리듬을 부여하려 할 때 실로 다양한 박자나 운율, 리듬을 사용하였고, 그 용법에 숙달되어야 했다. 이 기법에서도 바흐는 선배나 동시대인 누구보다도 멀리 앞서 있었다. 그는 모든 종류의 리듬을 다 시도하고 다 이용해서 곡의 성격을 가능한 한 다양화했다.²⁹⁾

모음곡의 종류와 그 수는 반드시 일정하지 않지만 표준적인 것은 전반부에는 자유롭고 넓은 아르페지오(Arpeggio)의 장엄한 프렐류드가 놓이며, 독일 풍의 춤곡으로써 4/4박자, 보통 빠르기의 알라망드, 2/4박자의 힘차고 발랄한 프랑스의 오래된 무곡인 쿠랑트, 17세기 초부터 스페인에서 생겨난 오랜 춤곡으로써 3/4박자 또는 3/2박자의 극히 느리고 장중한 춤곡인 사라방드로 구성된다. 그 뒤를 이어 나오는 무곡과 마지막 무곡 지그 사이에는 여러 가지 춤곡이 삽입되는데 3/4박자의 16세기 프랑스의 농촌에서 일어나 점점 상류 사회 쪽으로 발전하여 궁정의 춤곡이된 미뉴에트는 하이든이나 모차르트의 교향곡 실내악곡의 한 악장으로써 삽입하기도 하며, 미뉴에트 대신에 가보트, 파스피에, 부레, 리고동, 카나리, 시칠리아노, 루르, 폴로네이즈 등의 무곡이 들어가기도 한다. 지그는 영국 무곡으로써 3/8, 6/8, 12/8 박자등의 극히 빠르고 활발한 춤곡이다. 지그라는 어원은 독일어로 가이게(Geige, 바이올린 족의 악기에 대한 옛날이름)와 어원이 같으며, 선원들이 바이올린하나를 반주로 하여 춤추고 흥겨워 했다는 것이 그 기원이라는 설도 있다.

무반주 첼로 모음곡 1번과 2번에서는 미뉴에트, 3번과 4번에는 부레, 그리고 5번과 6번에는 가보트가 사용되었다. 이러한 춤의 제목들은 각 악장의 박자, 리듬, 성격 등을 함축하고 있으며, 바로크 시대의 이론가

29) J.N Forkel, 강해근(역), 「바흐의 생애와 예술 그리고 작품」 49쪽.

마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)은 그의 저서 「완전한 악장」
(Der vollkommene Kapellmeister, 1739)에서 가장 일반적인 춤곡들의
특성과 적절한 연주 양식을 설명하고 있다.

(2) J.S. 바흐 첼로 모음곡 No.3 BWV 1009 부레 I 의 연주가이드.

(악보는 Bärenreiter출판사의 August Wenzinger의 Edition을 참고)

연주기법에 들어가기 이전에 간단하게 모음곡 No.3 BWV 1009의 각각의 구성과 박자, 형식을 정리하였다. (표3)

		구성	박자	형식	마디
프렐류드		C Major	3/4		1-88
알라망드		C Major	4/4	A	1-12
				B	13-24
쿠랑트		C Major	3/4	A	1-40
				B	41-84
사랑방드		C Major	3/4	A	1-8
				B	9-24
부레	I	C Major	2/2	A	1-8
				B	9-24
	II	C minor	2/2	A	1-8
				B	9-24
지그		C Major	3/8	A	1-48
				B	49-108

< 표3 >

i) 부레 I 의 연주기법.

부레는 프랑스에서 발생한 빠른 템포로 된 2박자의 활기찬 무곡으로 보통 반박의 여린박으로 시작한다. 바흐의 모음곡 3번의 부레 I은 C 장조 간주춤곡으로 짧은 상박을 가진 2/2박자이다. 마테존에 의하면 가보트보다 유동적인 부드러움을 가진 선율의 곡으로 빠른 템포에도 불구하고 평안하고 차분함과 같은 곡의 분위기가 특징이다.³⁰⁾

뤼리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)³¹⁾가 처음으로 극음악 속에 부레를 사용하여 기악곡에도 쓰이기 시작했다. 고전 조곡에서도 사용되었으며, 바흐의 <관현악 모음곡>, <평균율>등에서도 볼 수 있다.

(A부분)

Bourée I



< 악보1 > 마디 1-8

1) 리듬과 활주법

부레 I 은 어깨춤이 나올 정도로 밝고 경쾌한 C장조 조성의 선율적인 곡이며 단순한 리듬(♩♩/♩♩♩♩)이 통일성을 이루고 있다. 주제가 되는 주요 악절의 못 갖춘 마디의 시작은 대부분 올림활로 연주하나 좋은 음을 소리 내기 위해서 내림활로 연주 하였다. 개인마다 다르지만 못 갖춘 마디의 활을 내림활로 시작하여 각활로 가볍게 끊어서 의도적인 스피카토로 연주 할 수 있으며, 또는 올림활로 첫 음과 둘째 음을 이어서 활을 긋고 있

30) 지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 No.4 바흐음악」

31) 이탈리아에서 태어난 프랑스 작곡가

는 동안 재빨리 가볍게 끊어서 연주하는 루레의 기법이 적용되기도 한다.(악보1)

2) 다이내믹

못 갖춘마디의 시작은 *mf*의 느낌으로 경쾌하게 시작하고, 1마디의 처음 나오는 8분음표 두개는 *P*로 표현하며 작고 가볍게 끊듯이 데타세로 연주하며, 충분한 비브라토로 연주하는 것이 이상적일 것이다. 마지막 박자의 4분음표 “C”음은 올림활의 속도감으로 재빠르게 *f*로 표현되어야 한다. 바로크 음악에서 빈번하게 연주되는 2마디의 3성코드를 연주시 동시에 트릴의 장식음을 더 하여 연주하게 되면 마디와 마디사이의 공간이 빈틈 없이 연주된다.

2마디에서 주의해야 할 점은 3성코드를 연주시 베이스 음정 “G”음이 그 마디 안에서 지속 될 수 있도록 깊은 소리를 내어야 한다. 이것을 바로크 음악에서는 통주저음, 계속저음, 바소콘티누오라고 한다. 4분음표에서 8분음표로 바뀌는 부분에서 리듬을 성급하게 서두르지 말고 부드럽게 이어서 연주 한다. 1마디의 마지막 “C”음을 가볍게 끊음과 동시에 활은 3성코드의 "G"음을 준비하고 있어야 한다.

간혹 꾸밈음을 표현하지 않는 연주자도 있지만, 곡의 흐름을 위하여 꾸밈음을 표현하는 것이 효과적일 것이다. 마지막 박자의 분음표는 *mf*로 표현한다. 3마디의 처음 나오는 8분음표 또한 1마디에서와 마찬가지로 *p*로 가볍게 끊듯이 연주하며 마지막 박자의 4분음표는 *f*로 연주한다. 4마디에서는 3성 코드와 동시에 진행되는 음들을 논레가토 형식으로 부드럽게 이어서 각각의 음 하나하나에 비브라토를 넣어서 연주한다. 6마디의 마지막 박자 중 네 개의 8분음표들은 점점 크레센도를 시켜주면서 7마디의 최고조인 첫 박의 “D”음에서 안정을 찾으며 *p*로 표현하며 주제를 마친다.

현대의 첼로에서는 3성 코드와 동시에 진행되는 음들에 비브라토를 넣어서 연주할 수 있지만, 예전의 바로크시대의 첼로와 엔드핀이 도입 되지 않았던 때의 첼로로는 지금의 연주기법이 불가능 했을 것이라고 생각되어 진다. 1에서 4마디 마지막 박자 전까지는 상행과 하행이 뚜렷이 구분 되도록 셈여림을 극대화 하여 연주하면 더욱 효과적일 것이다.(악보1)

3) 소리의 균형

4마디 마지막 박자는 올림활 또는 내림활로 연주하게 되는데, 조금 더 8분음표를 가볍게 표현하기 위해서는 올림활로 이어서 연주할 수 있는 경우도 있으나, 5마디의 시작 음을 부드럽게 이어서 연주하기 위하여 내림활로 시작하여 활을 나눠서 가볍게 연주하는 것이 효과적일 것이다. 5-6마디에서는 8분음표 4개의 묶음의 첫 음과 네 번째 음이 펼쳐지는 느낌으로 하행 음계진행이 이루어진다.

하행 음계진행을 뚜렷하게 표현하기 위하여 악센트를 표현한다. 바로크 시대의 악센트에는 바이트 악센트와 아고직 악센트가 앞에서 언급되었는데, 5-8마디의 악센트는 매우 가벼운 느낌으로 활이 원활하게 미끌어 지듯이 현 위를 지나가도록 소리가 무겁지 않은 바이트 악센트로 연주하는 것이 효과적일 것이다. 7마디 첫 번째 박자 “D”음은 절정을 이루는 음정 이기에 확실하게 표현하여 연주하고, 8마디의 4분음표들은 최대한 가볍게 음을 하나하나 편안하게 연주한다. 반복을 할 때에는 변화를 주기 위하여 다이내믹을 차이 나게 배열해 보는 것도 효과적인 방법이 될 것이다. 이것은 B부분에도 똑같이 적용된다.(악보1)

(B부분)

The image shows a musical score for the B-section, consisting of five staves of music in bass clef. The first staff starts with a repeat sign and contains measures 13-16. The second staff contains measures 17-20. The third staff contains measures 21-24. The fourth staff contains measures 25-28. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like *mf* and *f* indicated in the score.

< 악보2 > 마디 9-28

1) 다이내믹

B부분의 못 갖춘마디의 시작을 새롭게 시작되는 분위기로 전환하여 *mf* 로 가볍게 끊어서 연주한다. 연주자에 따라서 다르게 표현되지만, 올림화로 이어서 루레기법을 사용하여 연주하는 경우도 있고, 내림화로 부드럽게 끊어서 연주하는 경우도 있다. 내림화로 시작하여 가볍게 두음을 선명하게 드러내는 것이 보다 나은 선택이 될 것이다. 9마디의 처음 나오는 4분음표는 충분한 비브라토를 표현함으로써 그 다음 연주되는 8분음표가

자연스럽게 연주되어야 한다. 12마디의 마지막 박자의 8분음표는 올림활의 속도를 조절하여 여리게 p 로 연주한다. 14마디부터 점점 크레센도를 시키면서 15마디의 첫 박은 강한 f 로 힘 있게 표현하며, 15마디의 마지막 박자 8분음표 부터는 데크레센도로 음을 점차 작게 표현하며 16마디의 마지막 박자의 8분 음표 또한 12마디와 마찬가지로 올림활로 시작하지만 여리고 가볍게 p 로 소리 내어야 한다.(악보2)

2) 소리의 균형

10마디 역시 처음 시작되는 “E”음을 내림활로 시작하여 올림이 가득한 풍부한 소리를 낸다. 11마디의 시작은 부드럽게 이어서 레가토 형식으로 연주하는 경우도 있으며, 8분음표를 각각의 활로 나누어 가볍게 끊어서 분리된 활의 스타카토 기법으로 연주하는 경우도 있다. 최고조의 “E”음을 뚜렷하게 소리 내고, 마지막 박자의 8분음표는 조금 여리게 연주한다. 8분음표들은 무겁지 않게, 오른 손목에 힘을 빼고 가볍게 연주 한다. 12마디에서는 반음씩 상행되는 음정들을 주의하여 연주하며, 두 번째 박자의 “E”음정을 매끄럽게 처리하고 새로운 분위기로 8분음표를 연주하는 것이 효과적일 것이다.

13, 14, 15마디의 첫 음은 가벼운 스타카토로써 너무 강하지 않게 음을 끊어서 순간적으로 활의 밀착을 풀어주었다가 다시 활의 밀착을 더하여 연주하는 이음줄 스타카토의 연주 기법으로 연주하며, 악센트의 효과를 내지 않도록 주의한다. 순간적인 활의 움직임 을 요하는 음들은 오히려 현대의 활로 연주하는 것 보다 기회가 된다면 바로크 시대의 활로 연주하는 것이 적절하고 효과적으로 표현 될 것이라 생각된다.

19마디부터는 점점 크레센도로 연주하며 마지막 박자의 8분음표 “F”음을 f 로 처리하며 20마디의 첫박자 “D” 음정에 악센트를 표현하여 연주하면서 점점 데크레센도와 함께 긴장감이 사라졌다가 다시 20마디의 마지

막 박자 8분음표에서 강한 *f*로 연주하면서 21마디의 역동적인 음악적 표현을 준비한다. 21마디부터 8분음표의 도약적 펼친 화음으로 강력하게 전개되어진다.

21마디-23마디는 첫 박자와 두 번째 박자의 음에 악센트를 넣어 음정 하나하나를 분명하게 표현한다. 21마디의 마지막 박자는 *dim*로 점점 여리게 표현하며 22마디 마지막 박자 또한 *p*로 가볍게 연주한다. 23마디의 마지막 박자는 *mf*로 표현하며 24마디의 마지막 박자는 *p*로 표현한다. 역동적인 부분이지만 비트있는 선율적인 진행이 고조되고 있는 부분이다. 17마디-24마디 전체적인 부분은 이음화로 부드럽게 연주되며 활의 힘을 조절하여 긴장감을 살려내어야 한다.

8분음표들의 많은 움직임으로 인하여 빠르게 진행되는 부분이지만, 활은 재빠르게 움직여야 한다. 항상 그 자리에서 다시 시작할 수 있도록 유지시켜야 한다. 음 전체의 비브라토를 표현하는 것이 더욱 효과적일 것이다. 높은음 보다는 낮은음들이 명확히 들릴 수 있도록 연주하며, 낮은음들이 마디가 끝날때 까지 마디 안에서 지속되어 울림이 남을 수 있도록 통주저음으로 연주하는 것이 좋겠다. 굉장히 역동적이고, 움직임이 많은 부분이며 흥을 절정으로 돋게 만드는 부분이다. 바로크시대의 악기로 연주하게 된다면 현재 연주되는 것과 달리 바로크시대의 현의 재질로 인하여 매우 거칠게 전달되리라 생각된다.

25마디는 24마디까지 역동적으로 연주되었기 때문에 긴장감을 풀고 이완시키며 부드럽고 가볍게 전달될 수 있도록 표현해야 한다. 25마디 마지막 박자부터 점점 크레센도로 연주하면서 26마디 첫 번째 박자의 "G"음을 깊고 풍부한 소리로 표현하며, 두 번째 박자 E-G-B-D의 음은 각각 분리된 테타세의 기법으로 강하지 않게 표현한다. 활을 활굽 쪽에서 충분히 사용하는 것이 효과적일 것이다.

27마디의 첫 박자 "G"음에 충분한 비브라토와 조금의 여유로움으로 각

각의 음을 넓게 *f*로 표현하며 연주하는 것이 효과적인 전달이 될 수 있다. 두 번째 박자의 "G","B"음은 올림활로 활 윗부분에서 밀착시켜 밀어내듯이 각각 소리 내어 연주한다. 4분음표에서 점2분음표의 페르마타로 그 긴장감을 최대한 이완시켜 연주를 마친다. 활은 활급 쪽에서 깊고 풍부한 소리를 내어서 느낌을 살릴 수 있도록 "C"음에 충분한 비브라토를 표현해야 한다.(악보2)

3) 선율적 흐름

17마디부터 24마디까지는 부레 I의 가장 역동적인 부분이다. 왜냐하면 선율의 도약이 특징적으로 나타나기 때문이다. 예를 들어, 7도(22마디), 8도(23마디), 10도(19마디), 11도(23마디) 등의 도약이 있다. 도약 음정들을 잘 표현하기 위해서 포지션 이동과 그에 따른 활의 각도를 잘 조절해야 한다.

17마디의 첫 번째 박자 8분음표는 루레 연주기법을 표현할 수 있다. 그 이유는 선율의 흐름에 있어서 긴장감을 이완시켜주기 위하여 8분음표는 손가락의 압력을 조절하여 음과 음을 부드럽게 조금씩 끊어서 연주하며, 4분음표는 데타세 연주기법으로 표현한다. 18마디의 첫박자 "G"음이 마디가 끝날때 까지 베이스음이 지속될 수 있도록 연주한다. 19마디의 6번째음 'F'의 절정을 최대한 표현하기 위해 강한 포르테로 표현 하며, 또는 아고직 악센트의 연주 기법으로 연주하여도 선율의 긴장감을 충분히 표현할 수 있을 것이다. 20마디의 하행선율의 8분음표는 레가토로 부드럽게 이어서 연주하며, 마지막 박자의 8분음표는 올림활로 시작하여 루레의 연주 기법으로 음과 음을 부드럽게 조금씩 끊어서 연주하면 훨씬 효과적일 것이다.(악보2)

III. 결론

첼로의 발달과정에 따른 연주기법의 다양함을 고찰하고 대표적인 첼로 문헌인 J.S.Bach의 Cello Suite No.3(Bourrée I)의 연주기법에 대하여 조사하였다. 첼로가 처음 제작 되었을 때는 현재와 달리 오케스트라나 독주악기로서 크게 빛을 보지못하였으나, 이후 18세기초 요한 마테존(J. Mattheson 1681-1764)에 의하여 “오케스트라에서 가장 중요한 악기중 하나”로 인정받게 되었다.

첼로는 악기와 연주법 변화에 따라 모양과 주법 등 많은 변화 끝에 저음부의 반주를 담당하던 악기에서 점차 독창성을 지닌 솔리스트의 악기로 자리 잡게 되었으며, 반주악기와 독주악기의 두 가지 기능을 충분히 발휘하며 오늘날 실내악과 관현악, 독주분야에 이르기까지 다양한 역할을 하고 있다.

19세기 말에는 세르바스(A.F.Servaise)가 창안한 엔드핀의 발달로 자연스럽지 못한 연주자세가 연주자의 자세에 맞도록 조절할 수 있게 되고 엔드핀을 바닥에 고정하여 연주함으로써 테크닉적인 연주자의 기량과 안정감을 얻을 수 있었다. 엔드핀이라는 이 획기적인 첼로 부속품의 발명으로 왼손의 주법이 다양해 졌다.

악기의 발달과 함께 활의 발달과정 또한 살펴보았다. 활현악기에 있어서 활(Bow)의 역할은 매우 중요하다. 가사를 담을 수 없는 기악음악에서의 활은 음악을 표현하는 Dynamic, Rhythm, Articulation, Phrasing 등의 요소를 결정하는 중심적 역할을 맡고있다. 그런데 오늘날에 이르기까지 활의 형태는 오랜 시간에 걸쳐서 많은 변화를 통해 완성된다.

프랑수아 투르뜨(Francois Tourte, 1741-1835)에 의하여 오늘날 사용되고 있는 최종적인 형태의 활이 개발 되었으며, 예전의 활로는 불가능하

게 생각되어지던 Spiccato, Saltato주법등이 가능케 되었고, 점차적으로 보편화된 활의 형태로 갖추어지게 되었다. 그결과 레가토, 데타세, 루레, 스타카토, 마르카토, 스피카토, 주테, 아르페지안도, 아르페지오, 피치카토, 3성, 4성코드를 위한 활쓰기, 악센트 등의 오른손에 의한 활 연주기법이 표현될 수 있었다.

무엇보다, 바로크 음악에서는 악기의 차이로인해 특히 주의해서 다루어져야할 연주기법이있다. 이를 바흐의 무반주 모음곡 No.3 부레 I 을 연구 분석해 봄으로써 첼로의 기법이 얼마나 변화되었으며, 시대에 따라 어떻게 기법이 다양화 되었는지 알 수 있었다. 바로크 음악에서 빈번하게 사용되는 3성, 4성의 코드를 위한 활쓰기에서는 음을 모두 채워 넣는 것보다 맑고 깨끗한 음과 편안한 소리를 내는 것이 더 중요하게 생각되어졌으며, 바흐가 작곡한 무반주 조곡들의 다성 코드들은 기보된 음들을 모두 요구했던 것이 아니라는 사실을 알게 되었다.

이처럼 첼로의 연주기법은 악기의 발전과 그 시대의 음악적 성향에 따라 변화, 발전되어 점차적으로 새로운 시도가 이루어지고 있음을 알 수 있었으며, 중요한 것은 연주기법들을 통하여 자신의 것으로 만들고 그것을 음악적으로 표현하기 위해서는 꾸준한 연습과 노력을 통하여 표현될 수 있는 것이다.

참 고 문 헌

<국내 단행본>

김을곤, 「새 악기해설」 서울: 아름출판사, 2001

김달성, 박관우 「악기론」 서울: 세광음악출판사, 1988

두산 동아 백과사전연구소, 「두산세계대백과사전」 서울: 두산동아, 1996

사전편찬위원회, 「음악대사전」 서울: 세광음악출판사, 1996

지우사, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 No.4 바흐음악」 경기도: 음악세계, 2009

Joseph Werner, 「베르너 첼로 교본」 서울: 삼호출판사, 1977

「The Strad Korea」 서울 2010년 2월호 41쪽~43쪽.

<번역서>

J.N Folkel 저, 강해근 역, 「바흐의 생애와 예술 그리고 작품」

서울: 한양대학교 출판부, 2005

Julius Baechi 저, 편집국 역, 「세계의 명 첼리스트」

서울: 세광음악출판사, 1986

니콜라우스 아르농쿠르 저, 강해근 역, 「바로크음악은 ‘말’한다」

서울: 음악세계, 2006

MARY CYR 저, 양승열 역, 「바로크음악 연주하기」

서울: (주) 상지원, 2007

Pincherle, Marc, 「바이올린 음악의 역사」 대한음악저작 연구회 역,

서울: 삼호출판사, 1993

Samuel, Alder 저. 윤성현 역, 「The Study of Orchestration」

서울: 수문당, 1998

<외국서적>

Bach: His Work and Influence on the Music of Germany,
1685-1750(Volume II). Dover Publications, 1997

Bach Six Suite for Violoncello Solo, Bärenreiter

David D. Boyden, The New Grove Dictionary of Music and
Musicians, Ed.

「The New Grove Dictionary of Music and Musicians」 8th, 15th
edition, by Stanley Sadie, London: Macmillan publishers Limited,
1980.

Don Michael Randel, *The Harvard Biographical Dictionary of
music*

(Harvard University Press, 1996)

Eidam, Klaus, The True Life of J.S. Bach. Basic Books.

ISBN 0465018610, 2001

Spitta, Philipp, Johann Sebastian

Stanley Sadie, 「The New Grove of Music and Musician, Vol.III」

London Macmillan, Inc, 2001

Jean J, Rousseau, Dictionaire, Parise, 1768. 'Arpeggio'

<논문>

김경희, 「첼로의 연주 기법에 관한 연구」 석사학위 논문,

대구 카톨릭대학교 대학원, 2003

박은하, 「첼로의 변천과정에 관한 고찰」 석사학위 논문,

성신여자대학교 대학원, 2005

박초연, 「바로크 시대의 운궁 악기의 조건과 주법에 관한 연구」

석사학위 논문, 서울대학교 대학원, 1987

송은영, 「첼로 연주 기법에 대한 연구」 석사학위 논문,

숙명여자 대학교 대학원, 2001

정겨운, 「J.S. Bach 무반주 첼로 조곡에 관한 고찰」 석사학위 논문,

이화여자 대학교 대학원, 2009

황지인, 「첼로기법의 변화와 발전」 석사학위 논문, 서울대학교 대학원,

2000

ABSTRACT

The Development of the Technique and the Musical Style of the Cello and performance Guide for J. S. Bach's Bourrée I from the Unaccompanied Cello Suite No.3

Choe, Seon Ah

Department of Music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

This thesis is about the development of the cello and the bow, and the changes in its performance techniques. This thesis also provides a guide for performing one of the most significant cello pieces, J. S. Bach's Bourrée I from the Unaccompanied Cello Suite No.3. The cello, the lower-register instrument of the violin family, plays the bass (or sometimes the tenor) part of string instruments, and a central role in the basso continuo of a chamber ensemble. The instrument itself and the performance technique of it has undergone a series of changes and development throughout its history, and the musical style of the compositions for the cello differs due to different musical backgrounds and demands of each era.

Since A. F. Servais adopted the end pin in the Nineteenth

century, many left-hand techniques have been developed, the thumb position has changed, which is now different from that of the violin or the viola, and performers' high level of skill and stability in playing was possible.

The bow also played an important role in the development of the cello; because instrumental music has no texts, it is the bow which expresses the sentiment of the music. The cello bow has gone through many changes during a long period of time before taking its modern form, which allows performers to practice various bowing techniques such as accents. In addition, bowing techniques are especially important for playing the music of the Baroque period.

This thesis starts with exploring how the materials and the structures of the cello and the bow have been changed throughout the history. The next step is to analyze J. S. Bach's *Bourrée I* from the *Unaccompanied Cello Suite No.3*, one of the most significant cello literature of the Baroque period, and finally to study the development of the performance technique of the cello. The analysis of the bowing and fingering techniques of the piece will provide a guide for performing to both students and professional cellists. The purpose of this thesis is to help cellists understand the process of the development of the performance techniques, and the musical style of the cello so that they can appreciate, interpret various cello works well, and be able to perform with creativity.