

오르가니스트를 위한 아티큘레이션 단상:

시대별 오르간 연주 이론서에 나타난
아티큘레이션의 의미와 적용

안소이

(서울예술고등학교 교사)

1. 들어가는 글
2. 아티큘레이션의 사전적 정의
3. 1520~1593, 강박과 약박을 구분하는 손가락 운지법,
좋은 음(*nota buona*)과 나쁜 음(*nota cattiva*)
4. 1717~1789, 통상적인 주법(*ordentliche Fortgehen*),
탁투스(*tactus*)와 리드모페이아(*rhythmopoeia*)
5. 1884~1955, 프레이징(*phrasing*)과 이음줄(*slur*) 해석
6. 나가는 글

개 요

오르가니스트에게 아티큘레이션은 매우 중요하다. 오르간을 처음 접하게 되는 순간부터 모든 연주회의 최종 리허설에서도 늘 확인해야 할 가장 중요한 연주관습이다. 20세기에 들어와서 많은 연주자들과 학자들은 아티큘레이션이 무엇인가에 대해 논의해 왔지만 오르가니스트에게 아티큘레이션이란 여전히 모호하고 다양한 의미를 포괄한다. 이 논문은 오르간 연주관습에 대해 최초로 설명한 한스 부흐너가 『교본』(Fundamentum)을 출판한 1523년부터 음악학자 헤르만 켈러가 최초로 아티큘레이션과 프레이징에 대한 정의를 내린 1955년까지 아티큘레이션의 흔적을 따라간다. 그 과정에서 아티큘레이션은 단일한 의미로 정의할 수 없으며, 오히려 오르가니스트가 음을 끊고 붙이는 모든 연주 동작과 연관되어있다는 것을 알 수 있다. 궁극적으로 아티큘레이션을 결정하는 것은 어떤 방법으로 연주할 작품에 접근하느냐의 문제로 연결된다.

주제어: 오르간, 아티큘레이션, 프레이징, 이음줄, 연주관습, 레가토와
논레가토

1. 들어가는 글

오르가니스트에게 아티클레이션은 필연적이다. 오르가니스트뿐만 아니라 하프시코드나 클라비코드를 연주하는 건반 연주자 모두에게 그렇다. 피아노에서 일정한 건반 기술을 익힌 연주자는 새로운 악기를 배우기 위해 처음으로 벤치에 앉는 순간 아티클레이션이라는 용어를 접한다. 지금까지 피아노에서 연주하던 방식의 레가토 주법이 아니라, 음과 음 사이가 약간의 틈이 생기게 ‘아티클레이션’을 하라고 지시받고, 이를 위해 처음 건반 악기를 접하는 사람처럼 한 음 한 음을 또박또박 천천히 치는 훈련에 임하게 된다. 이처럼 ‘음을 끊다’는 의미로 통용되는 아티클레이션의 의미는 처음에는 비교적 명확하다.

그런데 오르가니스트가 자신이 연주할 곡을 어떻게 아티클레이션 할 것인가라는 문제를 마주하면 상황은 달라진다. 아티클레이션은 연주자와 학자마다 서로 다르게 설명된다. ‘아티클레이션을 어떻게 하라’는 것은 작품에 따라, 작곡가의 시대에 따라, 또는 그 곡을 해석하는 연주자의 배경에 따라 매우 광범위하게 사용된다. 그렇기 때문에 아티클레이션을 어떻게 적용할 것인지에 대한 질문은 오르가니스트에게는 핵심적인 해석 접근 전략이 된다.

다행스럽게도 20세기에 들어서서 많은 연주자 겸 학자들은 연주관습에 대한 글을 남겼다. 각기 다른 방식과 관점을 가지고 자신이 생각하는 아티클레이션에 대해 서술한다. 특히 20세기 초반에는 ‘정격연주(Authentic Performance)’, ‘역사주의 연주(HIP, Historically Informed Performance 또는 Historically Inspired Performance)’라는 가치를 지향하며 답을 찾기 위해 끊임없이 집중한다. 실제로 ‘아티클레이션을 어떻게 할 것인가’에 대한 주제는 바흐를 비롯한 그 이전 시대의 작품을 연주하는데 중요한 쟁점으로 등장하고 서로 다른 방식으로 아티클레이션을 설명한다.

대부분의 오르가니스트는 아티클레이션을 체계적으로 알아가기 위해서 한두 번쯤은 연주법에 대한 글들을 찾아 정독하곤 한다. 그러한 노력으로 저자가 속한 나라, 시대, 또는 특정 학파가 제시하는 아티클레이션은 이해할 수도 있

다. 그러나 아티큘레이션이 무엇인가에 대한 해답을 찾는 것은 실패한다. 각 시대마다, 저자마다 아티큘레이션을 바라보는 시각이 다른 것은 자연스러운 것 일지도 모른다. 왜냐하면 역사가는 자신의 판단과 여건에 따라 어쩔 수 없이 문헌 자료를 선별적으로 취득하기 때문이다. 역사 연구자는 그렇게 선별되어 채택된 자료를 가지고 과거를 이해하고 해석할 수밖에 없다는 것과 맥락을 함께 하기 때문이다.¹⁾

이 글은 오르가니스트로서 필자가 10년 이상 한국의 교육 현장에서 강의를 하고 연주활동을 하면서 품었던 개인적인 호기심에서 시작되었다고 할 수 있다. 200년 이상의 오르간 문화가 전해져 내려오는 외국과는 달리 한국의 오르가니스트는 상대적으로 열악한 환경에서 연주를 한다. 지금은 몇몇 대학에서 파이프 오르간으로 강의와 연주를 한다고 하지만, 울림이 거의 없는 작은 강의실에 놓인 연습용 파이프 오르간이 만들어 내는 소리는 연주자 자신이 느끼는 물리적 환경에 비해 전자 오르간과 큰 차이를 갖지 않는다. 그래서 연주자가 이론서에 바탕을 두고 만들어 내는 아티큘레이션은 실제 한국의 연주 환경에서 어색하게 들리는 경우가 많다. 음과 음 사이의 길이가 얼마나 길고 짧은지가 직접적으로 청자에게 전달되기 때문이다.

최초로 건반악기의 운지법을 언급한 이론서는 한스 부흐너의 『교본』(Fundamentum, 1520)이다.²⁾ 그리고 최초로 아티큘레이션이라는 용어의 의미를 정리한 저서는 헤르만 켈러(Hermann Keller, 1885~1967)의 『프레이징과 아티큘레이션』(Phrasierung und Artikulation, 1955)이다. 이후 20세기에 아놀트 돌메치(Arnold Dolmetsch)의 『17-18세기 음악의 해석』(The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth

1) 에드워드 카 / 김택현 옮김, 『역사란 무엇인가』 (서울: 까치글방, 1997), 50.

2) Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke - Das Erbe Deutscher Musik* Vol. 54, edited by Jost Harro Schmidt (Frankfurt: Henry, 1974), 5. Kimberly Marshall, "A Survey of Historical Performance Practice," *The Cambridge Companion to the Organ*, edited by Nicholas Thistlethwaite (New York: Cambridge University Press, 1998), 114쪽에서 재인용.

Centuries, 1915, 1946, 1969)³⁾, 오르간 연주관습의 교과서로 불리우는 라우크빅(Jon Laukvik, 1952~)의 『오르간 정격연주법』(Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Teil. 1,2,3)(1996, 2000)⁴⁾ 등은 아티큘레이션에 대해 여러 항목으로 나누어 설명을 하지만 방대한 항목과 예들은 도대체 아티큘레이션의 의미가 무엇인지 질문에 질문만 쌓이게 한다. 운지법, 그룹핑, 프레이징, 논레가토, 탁투스 등 다양한 주제와 견해를 읽으며 오르가니스트는 어떻게 건반을 누르고 떼야 하는지, 어떻게 쳐야 음악적으로 효과가 있는지 등의 문제에 대해 스스로 생각하며 아티큘레이션의 의미를 내면화한다.

이 글은 오르간 연주법에서 아티큘레이션이 어떻게 다루어지는지 살펴보고자 한다. 오르간 음악에서 아티큘레이션에 관계된 개념들이 처음에는 어떻게 나타났는지, 시대에 따라 연주법도 달라지면서 그 뜻과 적용은 어떻게 바뀌어 나가는지 살펴볼 것이다. 역사학자가 세상에 모든 자료들을 다 수집할 수 없듯이, 이 글에서 논의할 이론서들은 오르간 연주법에 대한 글에서 많이 다루어지는 자료들을 ‘모은 것’이다. 이 글의 목적은 아티큘레이션의 정의와 역사를 쓰기 위한 것이 아니다. 다만 오르가니스트로서 아티큘레이션에 대해 어떻게 접근해야 할지 생각하는 과정을 정리하고자 한다.

아티큘레이션은 연주를 위한 것이다. 그 어떤 이론보다 지금 연주하는 연주자가 어떻게 아티큘레이션을 생각하고 연주하는지가 중요하다. 음악은 청자가 아름답게 이해하고 공감할 수 있을 때 그 의미가 있기 때문이다. 그래서 이

3) Arnolt Dolmetch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (London: Novello, 1915) Reprint, 5th with an Introduction by Alec Herman (Seattle: University of Washington, 1980).

4) Jon Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing: An Introduction based on Selected Organ Works of the 16th-18th Centuries*, Vol. I, translated by Brigitte and Michael Harris (Stuttgart: Carus, 1996). Jon Laukvik. *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. Organ and Organ Playing in the Romantic Period from Mendelssohn to Reger and Widor*, translated by Christopher Anderson (Stuttgart: Carus, 2010).

글은 오르가니스트를 위한 아티큘레이션에 대한 단상(斷想)이다. 오르가니스트는 과거에 아티큘레이션을 어떻게 이해하고 생각했는지 읽어내는 과정을 통해 궁극적으로 어떤 해석의 틀을 가지고 음악에 접근할지 판단할 수 있을 것이다.

2. 아티큘레이션의 사전적 정의

사전에서 동사 ‘articulate’의 의미는 다음과 같이 정의된다. 1) 생각과 감정을 분명히 표현하다, 설명하다, 2) 뚜렷이 말하다, 연주하다.⁵⁾ 언어에서 ‘articulate’의 두 가지 의미는 음악 용어에서는 좀 더 세분화되어 아티큘레이션과 프레이징의 뜻으로 정리된다. 그로브 음악 사전에 아티큘레이션에 대한 글을 쓴 제프리 추(Geoffrey Chew)는 “아티큘레이션은 일반적으로 각각의 음들을 끊는 정도를 말하고, 프레이징(Phrasing)은 좀 더 언어적 의미로써 몇 음들을 이루는 그룹을 의미한다.”⁶⁾고 설명한다.

언어에서 생각과 감정을 분명하게 표현하는 것은 전달하는 내용을 정확하게 이해할 수 있도록 충분하고 명확하게 설명하는 것을 뜻한다. 이때 전달하는 방법이 글이 아니라 말로써 전달하는 것이라면 잘 쓰인 문장과 단락을 읽을 때 말하는 사람이 중요한 부분을 강조하고, 중요한 단어를 더 끊어서 말하거나 더 큰 억양으로 말하는 등의 다양한 방법을 구사하게 된다. 이는 제프리 추가 프레이징이라고 설명한 부분과 유사한 점이 있다. 음들을 이루는 그룹을 나타낸다는 것은 음 하나 하나만이 아니라 모티브나 모티브들이 만들어 내는 일정한 그룹을 의미하기 때문이다. 제프리 추가 사전에서 정의되는 ‘articulate’의 두 가지 의미를 염두에 두었는지는 알 수 없지만, 그로브 음악 사전에 정의된 ‘아티큘레이션’과 ‘프레이징’은 언어적인 아티큘레이션을 세분화했다고 할 수 있다.

5) “articulate,” <http://en.dic.naver.com>, 검색일: 2020. 4. 1.

6) Geoffrey Chew, “Articulation and Phrasing,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 86.

아티큘레이션이라는 용어가 정확하게 언제부터 쓰였는지는 알려져 있지 않다. 다만 크반츠 (Johann Joachim Quantz, 1697~1773)의 『플루트 연주의 예술』 (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1752)⁷⁾이나 튀르크(Daniel Gottlob Türk, 1750~1813)의 『건반악기교본』(Klavierschule, 1789)⁸⁾등의 저서에서 아티큘레이션이라는 용어가 폭넓게 쓰인다.

그로브 음악 사전에서 설명하고 있는 아티큘레이션의 정의는 사실상 20세기 독일의 음악학자 헤르만 켈러의 정의를 따르고 있다.⁹⁾ 켈러는 그의 저서 『프레이징과 아티큘레이션』(Phrasierung und Artikulation: ein Beitrag zu einer Sprachelere der Musik)의 첫 장에서 다음과 같이 설명한다.

프레이징은 마치 어떤 생각을 작은 부분으로 나누는 것과 같다. 프레이징의 기능은 음악적 생각(프레이즈)의 작은 부분들을 서로 연결해주는 기능을 하고, 반대로 각 부분들을 분리하는 기능도 한다. 결국 이렇게 해서 이것은 언어에서 구두점과 같은 역할이다. 프레이즈를 부정확하게 말하는 사람은 자신이 말하고 있는 언어를 제대로 이해하고 있지 않은 사람이다.¹⁰⁾

7) Johann Johachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752. Reprint, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000). 연세대학교 음악연구소 옮김, 『플루트 연주의 예술』 (서울: 음악세계, 2011).

8) Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig und Halle: Auf Kostem der Verfassers, 1789). *School of Clavier Playing or Instructions in Playing the Clavier for Teachers and Students 1789*, translated by Raymond H. Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982). Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation* (Bloomington: Indiana University Press, 1987)에서 재인용.

9) 제프리 쉐는 이 글에서 직접적으로 켈러를 인용하며 켈러가 처음으로 아티큘레이션과 프레이징의 의미를 정의했다고 밝혔다. Chew, "Articulation and Phrasing," 86.

10) Hermann Keller, *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, translated by Leigh Gerdine (New York: Norton, 1965), 4.

켈러는 바로 이어서 아티큘레이션에 대해서도 다음과 같이 설명한다.

반대로 음악에서 아티큘레이션이란 각각의 음들을 서로 연결하거나 분리하는 것이다. 이것은 선율에 담긴 내용이 침범당하지 않게 할뿐 아니라, 그 선율의 표현을 더 명확하게 한다.¹¹⁾

위의 설명에 따르면 프레이징은 연주 행위에서 음악적 아이디어나 구조적으로 나타나는 프레이즈를 명확하게 표현하기 위해 만드는 것이다. 그에 반해 아티큘레이션은 각 성부에서 독립적으로 진행되는 음악적 선율이 잘 표현되도록 연주자가 ‘한 음 한 음’ 분명하게 연주하는 행위로 정리한다. 그런데 문제는 이 두 용어의 정의처럼 아티큘레이션이 포함하는 내용의 범주는 간략하지 않고 생각보다 광범위하다는데 있다.

켈러는 두 개념의 중요성과 정의를 서두에서 밝히고 책 전체에 걸쳐 아티큘레이션에 영향을 주는 요인들에 관해 설명한다. 3장과 4장에서는 각각 프레이징과 아티큘레이션에 영향을 주는 요소들을 소개하고, 5장에서는 이들이 시대에 따라 변화되는 양식을 설명한다. 책의 전반부 마지막에 해당하는 6장의 내용은 ‘아티큘레이션을 통한 음악적 그룹 만들기’로, 여기서 저자는 이음줄에 따라 음악적 그룹이 결정되고 이에 따라 음악이 매우 다르게 들릴 수 있다고 강조한다.¹²⁾ 하지만 음악적 그룹이라는 개념은 모호하다. 작은 모티브일 수도 있고, 사실상 연주에서 말하는 프레이징으로 해석될 수도 있기 때문이다. 오르가니스트가 이음줄을 표현한다는 것은 이음줄과 이음줄 사이를 끊어서 치거나 이음줄의 첫 음을 약간 눌러주는 방식의 아고직(Agogik, Agogic)을 사용한다는 의미이다. 그런데 연주 현장에서 오르가니스트들은 이음줄과 이음줄 사이를 끊는 행위를 ‘아티큘레이션 한다’라고 하기 때문에 켈러가 책의 서두에서 분명하게 밝혔던 두 용어의 의미 구분은 다시 모호해지고 만다. 왜냐하면 음악적 그룹을

11) Keller, *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, 4.

12) Keller, *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, 54.

표현하는 것이 프레이징이라고 했는데, 그것을 표현하기 위해서 이음줄 사이를 살짝 떨어뜨려서 연주하는 행위는 결국 두 음 사이를 아티큘레이션 한다는 것이기 때문이다. 다시 말하자면, 연주할 때 프레이징을 한다는 것은 두 프레이즈 사이를 구별되게 끊어서 친다는 것인데, 이는 결국 처음 프레이즈의 마지막 음과 그 다음 프레이즈의 첫 음 사이를 끊어서 연주하는 것, 즉 이 두 음 사이를 아티큘레이션 한다고 바꿀 수 있다.¹³⁾

제프리 추가 켈러의 정의를 인용하며 아티큘레이션을 설명했을 만큼 켈러는 다른 어떤 학자보다도 명확하고 분석적으로 아티큘레이션과 프레이징에 대한 정의를 내렸다. 그러나 켈러가 프레이징과 아티큘레이션을 상호 보충적으로 설명하고, 아티큘레이션을 음악적 그룹을 표현하는 방식으로 규정한 것은 그가 20세기 초의 관점으로 아티큘레이션을 인식하고 있다는 것을 보여준다.

1500년대 전반기에 만들어진 최초의 오르간 연주 이론서에는 아티큘레이션이라는 용어가 언급되지 않는다. 다만, 현대 오르가니스트들이 아티큘레이션을 언급할 때 운지법을 중요하게 다루듯이, 16세기 이론서에서도 운지법을 통해 음과 음 사이를 어떻게 처리해야 하는지 그 설명이 비교적 자세히 나타난다.

3. 1520~1593, 강박과 약박을 구분하는 운지법, 좋은 음(nota buona)과 나쁜 음(nota cattiva)

현존하는 문헌 중에서 최초로 건반 음악의 손가락 운지법에 대해 설명한 자

13) 여기서 켈러는 프레이징을 표현하기 위한 방법의 하나로 아티큘레이션을 설명한 것이다. 다만 켈러가 설명하는 프레이징은 음악 이론의 분석적 측면에서 악구를 뜻하는 프레이즈를 뜻하는 것이 아니라 모티브 등을 포함한 음악적인 그룹(일정한 음형이 반복적으로 드러나는 동형 진행과 같은 음악적 그룹 뿐만 아니라 연주자가 주관적으로 해석해서 표현하는 그룹도 포함)을 나타내는 용어로 프레이징이라는 용어를 쓴다는데 주목할 필요가 있다. 이미 작곡가에 의해 작품에 규정된 프레이즈와는 달리 프레이징은 연주자의 해석에 따라 표현을 더 할 수도 있고 덜 나타낼 수도 있다. 궁극적으로 프레이징을 하기 위해서 아티큘레이션을 해야한다는 것은 여전히 두 용어의 구분이 이론상으로는 명확하나 실제 연주에서는 의미가 겹쳐진다고 할 수 있다.

료는 1520년경에 만들어진 한스 부흐너의 『교본』이다. 책의 제목을 보면, 현대적 관점에서는 ‘오르간 입문서 기본편’ 정도로 생각할 수도 있겠지만, 중세 시대를 지나 르네상스 시대를 여는 당시의 분위기에서 본다면 이 책은 건반 음악 기보법과 연주 기술, 정선율과 대위법에 대한 연구 등을 다룬 방대한 논문이라고 봐야 한다.¹⁴⁾ 부흐너는 이 논문에서 당시 많이 사용되는 음형들의 패턴을 토대로 구체적인 손가락 사용법을 아홉 가지로 나누어 제시한다. 그는 예시 악보에 양손 손가락 번호를 빠짐없이 표기해서 실질적으로 어떻게 적용하는지 제시했다.¹⁵⁾ 악보에 표기된 운지법은 모든 음을 최대한 편하게 실수 없이 연주하기 위해 운지법을 정하는 현대의 접근 방법과는 많이 다르다. 오히려 인간의 자연스러운 손가락 사용과 다르게 운지법을 정해 놓은 부분이 많다. 이를테면 오른손 하행 진행을 하는데 4-3-2를 사용하는 것이 아니라 2-3-2를 사용한다.

21세기의 연주자에게 비합리적인 운지법처럼 보이지만 결과적으로 이렇게 연주해서 얻어지는 음악적 특징이 있다. 긴 음가가 나오기 전에는 보통 끊어서 연주하고, 장식음 같은 빠른 음형 전에도 반드시 끊어서 치게 된다. 또한 강박의 경우 되도록 2번과 4번 손가락을 사용되는데 부흐너 외에도 이후 몇몇 이론가들은 강박에서 주로 이 손가락을 선호한 것으로 나타난다.¹⁶⁾ 결국 부흐너가 제시한 운지법은 자연스러운 아티큘레이션을 지시한다. 부흐너가 제시한 손가락 번호를 사용하게 되면 자연스럽게 논레가토로 연주하게 되고 강박이 오기 전에 끊어서, 아티큘레이션을 하게 된다.

부흐너가 『교본』에서 간접적으로 운지법의 사용을 가지고 아티큘레이션을

14) Kimberly Marshall, "Preface," *Historical Organ Techniques and Repertoire: An Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoire*, Vol. 9, Renaissance 1500-1550, edited by Wayne Leupold (Colfax: Wayne Leupold, 2004), 17.

15) 한스 부흐너의 손가락 기보법에 관해서는 Marshall, *Historical Organ Techniques and Repertoire: An Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoire*, 17을 참조.

16) 대표적으로 튀르크가 2번과 4번 손가락을 주로 강박에서 사용했다.

나타냈다면 스페인의 산타 마리아(Thomás de Santa María, c. 1510~1570)는 직접적인 방법으로 아티큘레이션을 제시했다. 그는 『판타지 연주법』(Libro llamado Arte de tañer Fantasia, 1565)에서 다음과 같이 설명한다.¹⁷⁾

건반 위에서 손가락으로 칠 때, 연주자는 항상 첫 번째 음을 치고 두 번째 음이 이어져 나오기 전에 바로 그 손가락을 들어 올려야 하고, 이는 상행하는 경우나 하행할 때 동일하다. 연주자는 항상 이를 지켜야 하는데, 그렇지 않으면 손가락들이 서로 다른 음들을 앞지르게 되고, 이렇게 손가락들이 서로 앞질러 가게 되면 결국 마치 첫 번째 음이 그다음 음을 겹쳐서 누르는 것처럼 여러 음들(tones)이 서로를 겹치고 덧입는 결과를 가져온다. 이렇게 된다면 연주가 어떤 음들을 치든지 탁하고 흐릿하게 들릴 것이고, 절대로 순수하거나 분명한 톤은 들을 수 없다.¹⁸⁾

산타 마리아의 설명은 매우 명료하다. 오르간에서 건반을 누르는 동작인 어택(attack)과 건반을 띄는 릴리스(release)에 대한 설명을 통해 현대적인 의미의 논레가토¹⁹⁾ 터치를 자세하게 기술한다. 산타 마리아는 모방 기법이 많이

17) Santa María, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Facsimile Reprint. Heppenheim: Gregg International Publishers, 1972. *The Art of Playing the Fantasia*, translated by A. C. Howell and W. E. Hultberg (Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1991). Marshall, "The Fundamentals of Organ Playing," *The Cambridge Companion to the Organ*, edited by Nicholas Thistlethwaite (New York: Cambridge University Press, 1998), 99에서 재인용.

18) 산타 마리아 인용문의 한국어 번역은 김벌리 마샬의 영문 번역을 재인용해서 저자에 의해 번역된 것임. Kimberly Marshall, "Fundamentals of Organ Playing," 99.

19) 여기서는 현대적 의미의 일반적인 레가토와 반대되는 개념의 터치를 논레가토라는 용어로 일반화해서 사용하지만 오르가니스트의 터치는 끊는 정도에 따라 단계별로 6개까지 분류하기도 한다. 독일의 오르가니스트이자 학자인 하랄트 포겔(Harald Vogel, 1941~)은 연주자가 두 음을 차례로 누르고 띄는 동작의 시간 차이에 따라 터치를 6가지로 분류한다. 이 글은 터치에 관해 상세하게 다루는 논문이 아니므로, 현대적인 레가토가 아닌 끊어서 치는 방법을 논레가토로 통일해서 사용하기로 한다. 포겔의 터치의

나타나는 초기 푸가 형태의 판타지를 연주할 때 각 성부가 명료하게 들리기 원했을 것이다. 중세 후반에 건축된 대다수의 고딕 양식 성당들은 높은 내부 공간으로 풍부한 울림을 만들어내기 때문에 오르가니스트가 음과 음 사이를 명확하게 끊지 않을 경우 소리가 매우 겹쳐서 들릴 수 있다.

이탈리아의 오르가니스트였던 디루타(Girolamo Diruta, c.1546~1624)는 조금 더 직접적으로 악센트 개념과 운지법을 연결해서 설명한 최초의 이론가다.²⁰⁾ 1593년에 출판된 『트란실바니아』(Il Transilvano)이라는 제목에서도 드러나듯이 디루타는 가상의 트란실바니아 지역에서 온 자신의 제자와 대화 형태로 연주관습에 대한 이야기를 한다. 스승과 제자는 기보법, 음계, 운지법의 사용, 장식음과 같이 연주관습과 연관된 주제들에 대해 논의한다.²¹⁾ 특히 디루타는 17세기 이전에 강박과 약박 개념을 ‘좋은 음(nota buona)’과 ‘나쁜 음(nota cattiva)’으로 설명하면서 강박의 좋은 음을 연주하는 적절한 운지법을 강조한다.²²⁾

독일의 부흐너, 스페인의 산타 마리아, 이탈리아의 디루타가 설명하는 악센트와 손가락 운지법은 그들의 이론서와 비슷한 시기에 출판된 몇몇 오르간 필사본 및 오르간 작품집의 서문 등에서도 공통적으로 나타난다. 디루타보다 조금 앞서서 출판된 독일의 엠머바흐(Elias Nikolaus Ammerbach, c. 1530~c. 1597)의 《오르간, 혹은 악기를 위한 타블라투어》(Orgel oder Instrument Tabulatur, 1571)는 독일 신건반기보법(New German Tablature)으로 출판

6단계 표는 Kimberly Marshall의 “Fundamentals of Organ Playing”의 100쪽을 참조하기 바란다.

20) Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Vol. 2 (Venice: Appresso Alessandro Vincenti, 1609). Girolamo Diruta, *The Transylvanian*, Vol. 2, edited by Murray C. Bradshaw and Edward J. Soehnlén (Henryville: Institute of Medieval Music, 1984). Kimberly Marshall, “A Survey of Historical Performance Practice,” 117에서 재인용.

21) Marshall, “A Survey of Historical Performance Practice,” 117.

22) George Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 81.

된 최초의 건반악보집이다.²³⁾ 엠머바흐는 디루타와 마찬가지로 2번과 4번 손가락을 주로 강박에 사용하고 두 음을 묶어서 짝을 이루어 운지법을 사용하는 2-3-2-3으로 연주하는 방법을 제안한다.²⁴⁾

1600년 이전에 만들어진 오르간 연주 이론서와 필사본들은 공통적으로 강박과 약박을 구분해서 운지법을 사용했으며 문헌에 따라 약간씩 다르지만 강박에 2번과 4번 손가락을 쓰거나 산타 마리아처럼 3번 손가락을 쓰는 것으로 나타났다. 또한 좋은 음과 나쁜 음으로 묶어서 연주하는 음형과 운지법의 관계는 연주자가 순차 진행하는 선율을 어떻게 표현해야 할지 생각해 볼만한 대목이다. 오르가니스트가 연주를 할 때 적절하게 강박에서 악센트를 표현했음을 의미한다고 할 수 있다. 그렇다고 해서 1600년대 이전 작품을 연주할 때 연주자가 부흐너와 디루타가 제시한 운지법을 사용해야 한다는 것은 아니다. 오르가니스트는 옛 운지법을 쓸 때 만들어지는 음향적 효과를 상상하고 자신의 연주 환경에 어울리는 예술적 아티클레이션으로 재창조 할 수 있다.

4. 1717~1789, 통상적인 주법(ordentliche Fortgehen), 탁투스(tactus)와 리드모페이아(rhythmopoeia)

산타 마리아 이후에 각 음을 약간씩 끊어서 연주하라고 언급한 이론가는 독일의 마르푸르크(Friedrich W. Marpurg, 1718~1795)이다. 마르푸르크는 『건반악기를 위한 지침서』(Anleitung zum Clavierspielen, 1755)에서 음과 음 사이를 끊어서 연주하는 방법에 대해 다음과 같이 설명한다.²⁵⁾

23) Elias Nikolas Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tablaur* (Leipzig: Jacob Berwalds Erben, 1571). Marshall, "A Survey of Historical Performance Practice," 120에서 재인용.

24) Marshall, "A Survey of Historical Performance Practice," 120.

25) Marshall, "A Survey of Historical Performance Practice," 91-92에서 재인용.

보통의 방법은 레가토나 스타카토 그 어떤 것보다 다르다. 이 방법은 첫 번째 음을 치고 나서 그다음 음을 치기 전에 손가락을 들어 올려서 하는 것이다. 어떤 기호도 이 보통의 방법을 따로 지시하지는 않는다. 왜냐하면 당연히 그렇게 연주할 것을 전제하기 때문이다.²⁶⁾

각 음을 끊어서 연주하는 관습은 이후 튀르크(Daniel Gottlob Türk, 1750~1813)의 『건반악기교본』(Klavierschule, 1789)에서도 나타난다.²⁷⁾ 튀르크는 이러한 터치를 ‘통상적인 주법’(ordentliche Fortgehen)이라고 부르며 “짧게 끊거나 슬러 처리하지 않는 방식”이라고 설명한다.²⁸⁾ 1750년 이후에 독일어권의 이론가 및 연주자들은 여러 문헌을 통해 ‘통상적인 주법’에 관한 언급을 많이 하고 있다.²⁹⁾ 별다른 지시가 없는 이상 연주자는 논레가토 터치를 기본 주법으로 연주하게 된 것이다.

반면에 프랑스의 쿠프랭(François Couperin, 1668~1733)은 『하프시코드 연주 예술』(Art de toucher le clavecin, 1717)에서 운지법, 장식음, 터치 등 연주관습에 대한 이론을 설명한다. 특히 장식음에서 이음줄을 사용해서 부드럽게 연결되는 음형을 지시하기도 하지만 여전히 짝을 이루어 두 음씩 연주하는 운지법을 선호한다.³⁰⁾

26) Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 92쪽에서 재인용. 한국어 번역은 해당 부분을 필자가 번역한 것이다.

27) Jon Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing: An Introduction based on Selected Organ Works of the 16th-18th Centuries*, Vol. I, translated by Brigitte and Michael Harris (Stuttgart: Carus, 1996), 28에서 재인용.

28) Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 92.

29) 튀르크, 마르푸르크, C. P. E. 바흐 등은 우리말로 ‘통상적인 주법’ 정도로 번역할 수 있는 ‘ordentliche Fortgehen’이라는 용어로 터치를 설명한다. 영어권에서는 보통 ‘ordinary playing’이라고 번역한다. 이에 관한 자세한 설명은 Laukvik, *Historical Performance in Organ Playing*, Vol. 1, 28과 Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 91-92를 참조.

18세기에 들어서면 독일의 이론가들 사이에서 악센트에 대한 관심과 연구가 활발해진다. 요한 세바스찬 바흐의 작품에서처럼 대위법적으로 복잡한 성부 구조와 점점 증가하는 불협화음은 연주자에게 더욱더 분명하고 섬세한 아티큘레이션 표현을 요구했다. 연주자는 강박과 약박, 좋은 음과 나쁜 음을 잘 표현하고 명쾌한 터치로 각 음들이 잔향에서 뭉쳐서 들리지 않도록 연주하는 것 외에도 고려해야 할 요소들이 많아진다. 작품에 제시된 박의 개념과 음악적 선율을 통해 나타나는 악센트를 어떻게 표현하고 해석해야 하는지에 대한 문제가 대두된 것이다.

오르가니스트에게 탁투스(tactus) 개념은 악보 위에 주어진 박자와 실제 연주할 때 느껴지는 비트를 연결시켜준다. 연주자는 악보에 주어진 박자가 4박자 계열이더라도 주어진 선율과 화성의 진행을 들으면 2개의 비트를 가지고 진행한다는 것을 직감한다. 여기서 연주자가 느끼는 비트가 오래전부터 이론가들이 설명하는 탁투스다. 탁투스는 바로크 시대 음악을 연주할 때 특히 많이 논의되는데 음악에서 그리스의 수사학에 영향을 받아 시적인 운율을 뜻하는 리드모페이아(rhythmopoeia)가 강조되면서 두 개념은 충돌한다. 리드모페이아는 시적인 운율로 프레이징이나 음악적 그룹을 형성하게 되는데 규칙적으로 반복되는 탁투스와 충돌하는 지점이 발생한다.³¹⁾

마테존은 『완전한 카펠마이스터』(Der Vollkommene Capellmeister, 1739)에서 ‘약박’(arsis)과 ‘강박’(thesis)을 가지고 탁투스와 리드모페이아의 중요성에 대해 설명한다. 그러나 마테존도 탁투스를 통해 반복되는 악센트를 설명하면서 이것이 연주에서 자연스럽게 아티큘레이션으로 표현되는 것에 관심을 가졌으나, 작품에서 존재하는 박의 개념과 선율의 움직임에 의해 만들어

30) François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin* (Paris: le Sieur Boivin, 1717). Marshall, “A Survey of Historical Performance Practice,” 125에서 재인용.

31) 리드모페이아의 기원과 프랑스 이론가들의 자세한 설명은 Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 62-65을 참조하시오.

지는 음악적 악센트가 충돌하는 경우에는 명확하게 해결하지 못했다.³²⁾ 이후에 프린츠나 키른베르거와 같은 이론가들은 이러한 요소들을 다양한 악센트의 종류로 분류하고 이론을 확립시켜나간다.³³⁾

그러나 오르가니스트에게 이 두 개념의 충돌은 훨씬 더 절실한 현실적인 문제로 남는다. 탁투스는 규칙성과 반복성을 전제하는 반면에 시적인 운율과 감정의 표현을 절대시하는 리드모페이아의 요소는 연주 행위에서 매우 다른 표현을 요구하기 때문이다. 오르가니스트는 선율에서 중요한 음이나 화성이 놓인 부분을 잘 표현하기 위해서 특정한 음 앞이나 뒤에 살짝 끊어서 숨을 쉬거나 자연스럽게 템포를 늦춰서 연주할 수 있는데 이는 반복되는 규칙적인 탁투스와 충돌한다. 예를 들어 4박자의 계통의 곡을 연주할 때 한 마디를 2박으로, 즉 강박과 약박으로 느끼는 비트를 탁투스라고 하는데 이는 보통 화성의 움직임이 2박을 중심으로 이동하거나 선율적 모티브가 2박으로 그룹을 형성하면서 움직이기 때문이다. 그런데 바흐의 경우 어떤 선율적 음형이 정확하게 화성의 움직임으로 느껴지는 2박 계열의 탁투스와 일치하지 않는 경우가 있다. 다시 말하자면, 선율적 그룹을 표현하기 위해 연주자가 특정 방식으로 아티큘레이션을 하게 되면 페달이나 다른 성부에서 반복적으로 진행되는 규칙적인 움직임과 어긋날 수 있다.

악센트 이론을 다룬 이론가들은 직접적으로 오르간의 아티큘레이션을 언급하지는 않았다. 그러나 16세기 문헌에서 운지법만을 이야기하고 아티큘레이션을 설명하지 않았다고 해서 오르가니스트가 이것을 간과할 수 없듯이, 박자와

32) Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 76-77. 마테존이 풀지 못했던 리드모페이아에 대한 문제는 이후 프린츠에 의해 보장되고 키른베르거에 의해 악센트 이론으로 확립되었다. 악센트 이론에 대한 자세한 설명은 William E. Caplin, "Theories of Musical Rhythm in the 18th and 19th Centuries," *Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 657-694를 참조하시오.

33) Caplin, "Theories of Musical Rhythm in the 18th and 19th Centuries," 661-676.

마디, 그에 따른 악센트를 설명한 이론들은 오르가니스트가 실제 연주에서 어떻게 아티클레이션을 해야 할지 깊은 통찰을 제공한다.

5. 1796~1862, 통상적인 주법의 변화, 레가토 터치와 손가락 교체법, 프레이징과 이음줄

1796년에 베토벤은 피아노 제작자이자 피아니스트였던 슈트라이허(Johann Andreas Streicher, 1761~1833)에게 보낸 편지에서 당시의 피아노 연주관습에 대해 다음과 같이 말한다.

요즘 연주하는 방법에 대해 문제가 있다는 사실은 의심할 여지가 없겠지만, 적어도 피아노포르테(pianoforte)는 여전히 연구되어야 한다. 동시에 어느 정도 발전했지만, 그래도 어떤 이는 하프를 [연주한다고] 생각하는 것 같다. 내 소중한 친구인 당신이 이런 사실들을 인지한 몇 안 되는 사람들 중에 한 명일뿐만 아니라 음악을 느낄 수 있고, 피아노포르테를 노래하게 할 수 있는 사람이라는 것을 기쁘게 생각한다.³⁴⁾

잘 알려져 있듯이 베토벤은 피아노 연주에서 레가토 주법을 선호했다. 여전히 피아노포르테도 발전하는 과정에 있었고 모든 연주자들이 레가토로 연주했던 것은 아니지만, 베토벤은 노래하는 듯한 연주방법을 선호했던 것은 분명해 보인다.³⁵⁾ 1801년 경, 당시 영향력 있는 작곡가이자 피아노 교사였던 클레멘

34) Emily Anderson, *The letters of Beethoven*, Vol. 3 (London: Macmillan, 1961), 25-26. Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications* (Bloomington: Indiana University Press), 152에서 재인용.

35) 베토벤의 유년 시절에 이루어진 바이올린과 오르간 교육 덕분에, 당시 새롭게 발전하던 피아노포르테에서 그가 레가토 스타일로 연주하는 방법을 일찍부터 선호했다고 로젠블럼은 주장한다. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, 152 참조. 실제로 베토벤은 1784년에 궁정

티도 레가토 주법에 관해 의견을 피력했는데, 이전 음악가들의 주장보다 더욱 분명한 어조였다.

가장 좋은 일반적인 방법은 모든 음을 그 음가만큼 소리가 날 수 있도록 악기의 건반을 누르고 있는 것이다... 만약에 작곡가가 레가토나 스타카토로 치는 것을 연주자의 취향에 맡겼다면, 가장 좋은 방법은 레가토를 선택하는 것이다. 스타카토는 특별한 폐시지에만 한정하고 일반적으로 레가토의 더 우월한 아름다움을 지향하도록 한다.³⁶⁾

오르간에서 레가토 주법에 대한 설명은 1798년에 독일의 오르가니스트 크네히트(Justin Heinrich Knecht, 1752~1817)의 『초보자와 상급자를 위한 완벽한 오르간 연주법』(Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere)에서 처음 나타난다.³⁷⁾ 그는 이음줄이 있는 특정한 음형에서만 레가토로 연주하는 것이 아니라 곡 전반에 걸쳐 연속적으로 레가토로 쳐야 한다고 강조한다.³⁸⁾ 완벽한 레가토 연주를 위해서 페달 건반에서도 전통적인 방법대로 토우(toe, 오르간 슈즈의 앞굽을 사용해서 치는 방법)만을 사용하지 않고 힐(heel, 슈즈의 뒷굽을 사용해서 치는 방법)을 토우와 교대로 사용하는 법을 제

부오르가니스트로 임명되었었고, 체르니는 베토벤이 피아노 포르테를 오르간처럼 다루는데 익숙했다고 회상한다. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, 24 참고.

36) Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte* (London, 1801), 8-9. Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*, 97에서 재인용.

37) Jon Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. Organ and Organ Playing in the Romantic Period from Mendelssohn to Reger and Widor*, translated by Christopher Anderson (Stuttgart: Carus, 2010), 56.

38) Jon Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. Organ and Organ Playing in the Romantic Period from Mendelssohn to Reger and Widor*, 56에서 재인용.

시켰다. 연주자가 오르간 슈즈의 압굽과 뒷굽을 교대로 사용해서 연주하면 연속적으로 나오는 모든 음들을 효과적으로 연결해서 칠 수 있기 때문이다.

한편, 1805년에는 베르너(Johann Gottlob Werner, 1777~1822)도 레가토 주법에 관한 의견을 제시하는데, 이음줄이 있는 부분에서는 더욱 분명하게 아티클레이션을 해야 한다고 주장한다.³⁹⁾ 그는 『오르간 연주와 정확한 악기 활용을 위한 오르간 교본 또는 지침서』(Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Behandlung des Instrumentes)에서 이음줄과 점이 있는 부분의 아티클레이션을 강조할뿐만 아니라, 손가락 교체법에 대한 설명도 자세하게 한다. 오르가니스트는 음과 음 사이가 끊어지지 않도록 연주하기 위해서 음을 누르고 있는 상태에서 다른 손가락으로 교체(Fingerwechsel, finger substitution)해야 하는데, 이렇게 함으로써 이후에 나오는 음들을 레가토로 연주할 수 있다고 제안한다.⁴⁰⁾ 1522년에 한스 부흐너가 악보에 직접 운지법을 표시해서 논레가토를 지시했던 것과 같은 방식으로 베르너는 코랄 스타일의 4성부 악보 예 위에 손가락 교체를 통해 모든 성부가 레가토로 연주할 수 있는 운지법을 표시했다.

크네히트와 베르너를 시작으로 19세기 전반기에 레가토 주법의 중요성을 강조하는 이론서들이 많이 출판된다. 독일의 오르가니스트이자 작곡가인 슈나이더(Johann Christian Friedrich Schneider, 1786-1853)는 1829년에 출판한 『오르간학파』(Orgelschule)에 4성부로 이루어진 코랄을 수록하고 운지법을 자세하게 표기했는데, 코랄 선율을 비롯해서 내성의 진행도 레가토로 연주할 수 있도록 손가락 교체를 명시했다.⁴¹⁾ 1805년에 베르너가 오르간에서 레가토 연주를 효과적으로 하기 위해 손가락 교체법을 사용한 운지법을 제안한 이

39) Sandra Soderlund, "Organ Playing from Bach to Mendelssohn," *The American Organists* 41 (2007), 56에서 재인용.

40) Sandra Soderlund, "Organ Playing from Bach to Mendelssohn," 56.

41) Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. Organ and Organ Playing in the Romantic Period from Mendelssohn to Reger and Widor*, 61에서 재인용.

래, 많은 오르간 이론서들이 레가토 연주와 손가락 교체법을 강조한다. 그중에서 가장 큰 영향력이 있는 연주 이론서는 1862년에 출판된 레멘스(Jacques-Nicolas Lemmens, 1823~1882)의 『찬트 선율에 기초한 오르간 학파』(École d'Orgue basée sur le Plain-Chant Romain, 1862)이다. 레멘스는 단순히 손가락 번호를 교체해서 그다음 음으로 부드럽게 연결해서 치는 것뿐만 아니라, 내성에서 공통음이 나오는 경우 처음에 그 음을 치고 바로 다음에 오는 공통 음은 다시 치지 않고 처음에 친 그 음을 누른 상태에서 손가락만 바뀌어서 그다음 음들을 연주하도록 지시한다. 4성부로 이루어진 곡에서 내성을 다시 치면 오르가니스트가 아무리 최대한 레가토로 연주하려고 해도 물리적으로 소리를 끊고 다시 쳐야 하기 때문에 소프라노 선율이 아닌 내성의 경우에는 이음줄이 없더라도 그대로 누르고 있어도 된다는 것이다. 또한 엄지 손가락을 완전히 건반에서 떼지 않고 미끄러지듯이 바로 옆의 음으로 움직여서 물리적으로 음이 끊이지 않도록 연주하는 방법을 제시하기도 했다. 그는 오르가니스트의 운지법이 피아니스트와는 다를 수밖에 없다고 말하면서, 이는 오르간에서 가장 이상적인 터치인 레가토 연주를 잘 하기 위한 것이라고 덧붙인다.⁴²⁾

6. 1884-1955, 프레이징(phrasing)과 이음줄(slur) 해석

레가토 주법은 아티클레이션과 직접적인 연관은 없는 것처럼 생각될 수 있다. 아티클레이션은 어디를, 어떻게, 어떤 방식으로, 얼마나 끊어주는가와 연관된 문제이기 때문이다. 그렇다면 레가토 주법이 보편적으로 간주되던 1800년대 작품을 연주할 때 오르가니스트는 아티클레이션이란 개념으로부터 자유로워지는 것일까? 아니다. 오히려 더 복잡해진다.

이 시기에 작곡가들은 레가토 주법을 지시하기 위해서 작품에 이음줄을 더했

42) Orpha Ochse, "XVI. Lemmens, a Closer Look," *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 176.

다. 작곡가가 특정한 음형에 이음줄을 표시하는 것은 오래전부터 존재해 왔다. 그런데 18세기 후반부터 작품에 나타나는 이음줄의 빈도수는 압도적으로 많아지기 시작한다. 특히 1800년 경 부터 작곡가들은 한 마디에 걸쳐 긴 이음줄을 표기했는데, 곡을 연주할 때 기본적으로 레가토 터치를 하라는 의미로 해석할 수 있다.⁴³⁾ 어떤 작곡가는 프레이즈나 음악적인 그룹을 분명하게 나타내기 위해서 이음줄을 표시한다. 그런데 작곡가가 표시한 이음줄은 프레이즈와 일치하지 않아서(이음줄이 프레이즈보다 짧거나 길다) 연주자는 이음줄 사이를 끊어야 할지, 아니면 이어서 연주하지만 프레이즈를 구별하기 위해서 어떤 표현을 해야 할지 고민하게 된다.⁴⁴⁾

19세기 전반기에 레가토 주법의 절대적인 중요성은 오르간뿐만 아니라 피아노를 포함한 모든 연주관습에서 공통적으로 드러나는 특징이지만 오르간 연주법에서는 조금 더 복잡한 문제를 수반한다. 피아노의 경우, 건반을 치는 순간 소리가 가장 크게 나고 그 후로 조금씩 소리가 소멸되지만 연주자가 페달을 밟으면 소리가 지속되기 때문에 손가락을 건반에서 떼더라도 소리는 유지될 수 있다. 이에 비해 오르간에서는 연주자가 손가락을 떼는 순간 소리는 바로 사라진다. 그리하여 오르간에서는 이음줄과 이음줄 사이를 치는 방식에 의해 선율의 연결이 크게 영향을 받게 된다.

오르가니스트에게 언제 건반을 누르고 떼느냐의 문제는 곡 전체의 해석에 크게 영향을 미친다. 아티클레이션에 따라 연주 결과가 확연히 달라질 수 있다는 의미이다. 즉, 오르간에서는 레가토 연주를 하더라도 이음줄의 의미를 어떻게 이해하는지에 따라 다양한 아티클레이션의 예가 나올 수 있다.

19세기 후반부터 20세기 초까지 이음줄의 의미를 해석하는데 가장 큰 영향을 미친 이론서는 1884년에 출판된 후고 리만(Hugo Riemann, 1849~1919)의 『음악적 셈여림과 아고지』(Musikalische Danamik und Agogik)이다.

43) Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*, 168.

44) 안소이, “멘델스존의 《6개의 오르간 소나타, Op. 65, No. 1-6》에 사용된 이음줄의 이해와 아티클레이션과 프레이징의 적용,” 『서양음악학』 13/1 (2010), 111-114.

리만은 기존에 발전되어 온 악센트 이론을 부정하고 썸여림과 관계된 ‘아고기 악센트’(agogik accent)를 주장한다.⁴⁵⁾ 아고기 악센트는 모티브나 프레이즈에서 다이내믹이 가장 최고점에 이르렀을 때 필요한데, 다이내믹의 최고점은 불협화음이나 계류음 같이 화성적으로 중요한 부분에서 발생한다.⁴⁶⁾ 리만은 악센트의 의미를 다이내믹이라는 썸여림의 개념을 가지고 정의하는데 이 다이내믹의 표현은 연주자의 아고기, 즉 루바토와 같이 템포의 유연성, 완급법을 통해 이루어진다.⁴⁷⁾

연주자의 아고기 표현 외에 리만이 끼친 또 다른 영향은 1800년대 후반에 대두된 프레이징 에디션이다. 리만은 과거의 작곡가들이 프레이징과 프레이즈의 구분을 정확하지 않게 이음줄로 표시했다고 여겼다. 그는 원래 작곡가가 남긴 이음줄은 삭제하고 자신의 해석에 맞게 프레이징을 정하고 이음줄을 더했다. 뿐만 아니라 모차르트 작품 같은 경우에는 강박으로 시작하는 마디를 아예 약박의 업비트(upbeat, auftaktig)로 바꾸어 마디를 변경하기도 했다.⁴⁸⁾

리만의 영향으로 19세기 후반에 많은 이들이 과거 작곡가의 작품을 재해석해서 프레이징 에디션을 출판하게 된다. 클린트보르트(Karl Klindworth, 1830~1916)는 1898년에 멘델스존의 《무언가》(Lieder ohne Worte)를 출판할 때 리만과 마찬가지로 작곡가가 원래 표시한 이음줄은 무시하고 업비트를

45) Caplin, “Theories of Musical Rhythm in the 18th and 19th Centuries,” 684.

46) Ludger Lohman, “Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice,” *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy, Göteborg, Sweden, 1994*, edited by Hans Davidsson (Göteborg: Göteborg University, 1995), 269.

47) Lohman, “Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice,” 270.

48) Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. Organ and Organ Playing in the Romantic Period from Mendelssohn to Reger and Widor*, 256. Keller, *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, 108.

중심으로 프레이징을 구분하는 이음줄을 추가했다.⁴⁹⁾ 또한 20세기 프랑스의 대표적인 오르가니스트이자 작곡가였던 뒤프레(Marcel Dupré, 1886~1971)도 멘델스존의 오르간 작품들에 원래 기보되어 있던 이음줄을 삭제하고 재편집해서 출판했다.⁵⁰⁾

이음줄이 오직 레가토를 지시한다고 생각하거나, 프레이징을 표시한다고 생각하고 이음줄 사이를 살짝 숨을 쉬듯이 띄거나, 혹은 아고직으로 표현해야 한다는 등의 옳고 그름의 논의는 이 글에서는 잠시 접어두자. 이음줄은 각각의 작곡가마다 자신만의 음악적 어법으로 사용하기 때문에 그것이 작품에서 부수적으로 쓰였는지 아니면 구조적으로 쓰였는지는 각 작품을 세밀하게 분석하고 연주를 통해 실제 소리로 들어보면서 판단해야 한다.⁵¹⁾ 여기서 주목하고자 하는 문제는 이음줄의 사용이 부수적인지 혹은 구조적인지 그 여부와 무관하게, 오르가니스트는 이음줄에 관한 해석과 판단을 내리는 과정에서 아티클레이션에 대해 깊게 사고한다는 것이다. 그리고 작곡가가 사용한 이음줄이 프레이징을 의미한다고 판단되는 경우에는 프레이징을 어떻게 연주로 표현하느냐의 문제와 다시 맞물리게 된다. 작품의 전체적인 맥락 안에서 모티브와 프레이징을 이루는 음악적 그룹들을 유기적으로 분석해서 궁극적으로 그 음과 음 사이를 연결할지 약간 띄어서 연주할지, 아니면 연결하되 아고직으로 표현을 할지 결정하게 된다.

19세기 후반부터 20세기 초에는 아고직을 통해 음악적 그룹을 표현하는 연

49) Clive Brown, *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900* (New York: Oxford University Press, 1999), 239.

50) Felix Mendelssohn, *Trois Prélude et Fugues, Six Sonates*, by Marcel Dupré (Paris: Alphonse Leduc, n.d). 안소이, “멘델스존의 《6개의 오르간 소나타, Op 65, No. 1-6》에 사용된 이음줄의 이해와 아티클레이션의 적용,” 115.

51) 멘델스존이 사용한 이음줄의 의미도 작품 안에서 직접 분석하고 연주해 볼 때 비로소 그 의미를 정확히 이해할 수 있다. 자세한 내용은 안소이, “멘델스존의 《6개의 오르간 소나타, Op 65, No. 1-6》에 사용된 이음줄의 이해와 아티클레이션의 적용,”을 참고하라.

주 방식이 아티큘레이션과 손가락 운지법에 대한 관습을 대체한다. 이 시기는 레가토 주법이 널리 받아들여지고 손가락 교체법이 보편적인 연주관습이 된 이후이다. 켈러와 슈바이처(Albert Schweitzer, 1875~1965)가 아티큘레이션을 설명하면서 모티브 인식과 표현을 중요하게 다룬 것은 이러한 맥락을 반영한다.⁵²⁾ 켈러는 슈바이처가 아티큘레이션과 프레이징에 대한 연구를 한 최초의 학자라고 하면서도 두 개념을 혼동했다고 비판하지만, 슈바이처는 레가토 주법과 프레이징의 중요성이 중심이 되었던 19세기 후반의 연주관습을 바탕으로 아티큘레이션에 대해 정의한 것이다.⁵³⁾

1955년에 발표한 아티큘레이션에 대한 켈러의 정의는 완벽한 레가토 연주법과 음악적 그룹의 표현을 중요시하는 연주 경향을 반영한다. 크네히트에서 시작한 레가토 연주 지시와 손가락 교체법을 지시하는 운지법 사용은 베르너와 링크, 슈나이더 등 19세기 오르간 연주 이론서에 광범위하게 나타난다. 그리고 손가락 교체뿐만 아니라 더 완벽한 레가토 음향 효과를 위해서 공통음을 다시 연주하지 않고 마치 계류음처럼 연결해서 손가락만 교체하는 방법은 레멘스의 『오르간 교본』에 제시된다. 레멘스의 제자였던 비도르(Charles-Marie Jean Albert Widor, 1844~1937)는 슈바이처와 공동으로 바흐 악보를 편집했고, 슈바이처는 그의 저서에서 음악 그룹의 표현을 강조했다. 켈러는 슈바이처의 프레이징 위주의 아티큘레이션을 비판하면서 두 용어에 대한 정의를 분명히

52) Keller, *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, 89-90. 켈러는 이 책의 9장 “Articulation in the Unmarked Clavier and Organ Music of Bach”에서 오르간 작품의 예를 들어서 아티큘레이션을 설명한다. 여기서 아티큘레이션을 설명하지만 음형들을 이음줄로 표시해서 프레이징과 연관된 개념으로 아티큘레이션을 설명한다. Dorottya Fabrian, “Interpretation IV: Articulation,” *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recording & Literature* (Aldershot: Ashgate, 2003), 208. 파브리안 또한 켈러와 슈바이처의 연구를 최초의 아티큘레이션 연구로 언급하면서 두 학자의 관점을 같은 맥락에서 바라본다.

53) Dorottya Fabrian, *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings & Literature*, 208.

하지만, 연주 실제에서 아티큘레이션이 포함하는 의미와 용법은 다 담아내지 못했다.

7. 나가는 글

지금까지 살펴본 아티큘레이션의 의미적 특징은 16세기에 좋은 음과 나쁜 음을 잘 표현하기 위한 손가락 운지법에서부터 20세기 전반기의 프레이징의 역설까지 다양한 이론과 관점을 포함한다. 사전적 의미의 아티큘레이션은 ‘음을 끊는다’는 소극적 정의만을 수용하지만, 언제 어떻게 얼마나 음과 음을 끊을까라는 질문에 답을 하다 보면 아티큘레이션의 의미는 넓어진다. 18세기에 튀르크와 마르푸르크가 말한 통상적인 주법을 의미하는 터치의 문제일 수도 있고, 19세기에 프레이징을 명확하게 나타내기 위한 아티큘레이션일 수도 있다. 마디와 마디가 연결되어 이어지는 선율을 칠 때 아티큘레이션을 고민하다 보면 탁투스과 리드모페이아의 개념 사이에서 멈추게 된다. 이음줄과 이음줄 사이를 끊어서 연주할지 이어서 연주할지 질문을 따라가다 보면 악센트 이론과 프레이징 문제를 마주하게 되고 프레이징과 아티큘레이션의 차이점에 다시 질문을 던지게 된다.

아티큘레이션을 정의하는 것은 사전적 용어만큼 단순하지 않다. 각 시대 문헌들에서 읽혀지는 아티큘레이션의 유형과 범위도 각기 다르고 명료하지 않았다. 그러나 아티큘레이션의 의미가 변해가는 과정을 읽어내는 작업은 아티큘레이션이 오르가니스트가 음을 치고 끊는 모든 문제와 연결되어 있다는 것을 깨닫게 된다. 이러한 의미에서 아티큘레이션은 오르가니스트가 과거의 순간에 직접적으로 다가가는 첫 단계이다. 옛 문헌에 담긴 내용을 살펴보고 어떤 소리로 얼마나 끊고 이을 것인가의 문제를 결정하는 것이다. 그 과정을 통해 얼마나 어떻게 끊을 것인가 판단하는 것은 작품을 창의적이고 예술적인 소리로 재창조하는 과정의 일부이다.

아티큘레이션의 의미가 자칫 모호하거나 명료해 보이지 않은 것은 용어의 정의가 불분명했기 때문이 아니라 적용되는 의미가 너무 많기 때문이다. 결국

아티큘레이션을 결정하는 문제는 어떤 해석의 틀을 가지고 자신이 연주할 음악에 접근하느냐의 문제이다. 내 연주에 어떤 해석적인 틀을 사용할 것인지 생각하는 과정이다. 오르가니스트는 한 개의 틀을 사용할 것인지, 아니면 몇 개의 틀을 조합해서 사용할 것인지 결정해서 현재의 연주 환경에 맞는 예술적인 소리로 바꾸는 작업을 하는 것이다.

오르가니스트에게 아티큘레이션은 음과 음을 끊는 모든 연주 행위를 포괄하는 개념이다. 이 글에서 살펴본 이론서와 문헌들의 아티큘레이션 설명은 정확한 ‘아티큘레이션’ 용어의 사용 유무와 관계없이 아티큘레이션에 해당하는 연주법을 크고 작게 포함하기 때문이다.

그런 의미에서 아직도 전자 오르간에서 일차적인 오르간 교육이 이루어지고, 실제로 연주회도 하는 우리나라에서는 ‘아티큘레이션의 맞고 틀림’이 역사주의적인 연주를 판단하는 잣대가 되었는지도 모른다. 역사주의 연주에 맞는 악기도, 연주홀도, 문화적인 컨텍스트도 부족한 강의실 같은 연주홀에서 오르가니스트가 할 수 있는 역사주의적인 연주는 장식음을 스타일에 맞게 더하고 빼는 정도를 제외하면 아티큘레이션이 가장 효과적인 방법이기 때문이다.

결론적으로 아티큘레이션은 오르가니스트가 음을 띄고 누르는 것과 관계되는 모든 개념과 연주법을 내포한다. 오르가니스트가 얼마나 띄고 붙여야 하는지의 문제는 작품의 텍스트 안에서 다양한 요인들을 통해 변화될 수 있다. 아티큘레이션과 관계된 의미들 중 각 시대마다 부각되는 의미가 있다. 오르가니스트가 어떤 이론과 아티큘레이션을 선택할 지 결정하는 작업은 해석의 틀을 정하는 것과 같다. 오르가니스트에게 아티큘레이션은 연주의 첫 단계이자 마지막 마무리이기도 하다. 우리나라의 연주 현장은 몇백 년 전 서유럽의 대성당과는 다르기 때문이다. 그렇기 때문에 한 음 한 음을 얼마나 어떻게 끊을 것인가라는 아티큘레이션은 오르가니스트가 오늘 연주할 홀의 환경에 따라 ‘필연적’으로 바뀐다. 연주자가 아티큘레이션을 결정하는 작업은 연주를 위한 해석의 첫 번째 과정이자 마지막 단계이며, 여러 문헌과 자료들 통해 얻은 정보를 바탕으로 예술적 소리로 만들어 내는 창조적 과정이다.

참고문헌

- 안소이. “멘델스존의 《6개의 오르간 소나타, Op. 65, No. 1-6》에 사용된 이음
줄의 이해와 아티클레이션과 프레이징의 적용.” 『서양음악학』 22
(2010), 111-127.
- 카, 에드워드 / 김택현 옮김. 『역사란 무엇인가』 서울: 까치글방, 1997.
- Ammerbach, Elias Nikolas. *Orgel oder Instrument Tablaur*. Leipzig:
Jacob Berwalds Erben, 1571.
- Brown, Clive. *Classical & Romantic Performance Practice
1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Buchner, Hans. *Sämtliche Orgelwerke - Das Erbe Deutscher Musik*,
Vol. 54, edited by Jost Harro Schmidt, Frankfurt: Henry, 1974.
- Chew, Geoffery. “Articulation and Phrasing.” *The New Grove
Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley
Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 86-88.
- Christensen, Thomas, ed. *The Cambridge History of Western Music
Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Couperin, François. *L'Art de toucher le clavecin*. Paris: le Sieur
Boivin, 1716. *L'Art de toucher le clavecin*, translated by
Margery Halford, Port Washington: Alfred, 1974.
- Diruta, Girolamo. *Il Transilvano*, Vol. 2, Venice: Appresso
Alessandro Vincenti, 1609. *The Transylvanian*, Vol. 2, edited
by Murray C. Bradshaw and Edward J. Soehnlén, Henryville:
Institute of Medieval Music, 1984.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the
Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London: Novello &
Co, 1915. Reprint, 5th with an Introduction by Alec Harman,
Seattle: University of Washington Press, 1980.
- Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance: The Art of*

- Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*. New York: Norton Library, 1966.
- Fabrian, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recording & Literature*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Houle, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Keller, Hermann. *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. translated by Leigh Gerdine, New York: Norton, 1973.
- Laukvik, Jon. *Historical Performance Practice in Organ Playing: An Introduction based on selected Organ Works of the 16th-18th Centuries*, Vol 1, translated by Brigitte and Michael Harris, Stuttgart: Carus-Verlag, 1996.
- _____. *Historical Performance Practice in Organ Playing: The Romantic Period*, Part 2. translated by Christopher Anderson, Stuttgart: Carus-Verlag, 2010.
- Lohman, Ludger. "Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice." *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy, Göteborg, Sweden, 1994*, edited by Hans Davidsson, Göteborg: Göteborg University, 1995.
- Marshall, Kimberly. *Cambridge Companion to Organ*, edited by Nicholas Thistlethwaite and Geoffrey Webber, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. "Preface." *Historical Organ Techniques and Repertoire: An Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoire*, Vol. 9, Renaissance 1500-1550, edited by Wayne Leupold, Colfax: Wayne Leupold, 2004.

- Ochse, Orpha. "XVI. Lemmens, a Closer Look." *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington and Indianapolis: Indiana Press University, 1988.
- Santa María, Thomás de. *Libro Ilamado Arte de tañer Fantasia*. Facsimile Reprint. Heppenheim: Gregg International Publishers, 1972. *The Art of Playing the Fantasia*, translated by A. C. Howell and W. E. Hultberg, Pittsburgh: Latin American Literary Review, 1991.
- Soderlund, Sandra. "Organ Playing from Bach to Mendelssohn." *The American Organists* 41 (2007), 50-62.

Abstract

Organists' Thoughts regarding Articulation: the Meaning and Application from Reading Historical Documents

So-Yi Ahn

Articulation is a indispensable element for organist. This term rather life-long intimate word comes from the very first organ lesson. It always stands with organist at the moment not only learning notes, but also having the last rehearsals before the concerts.

Since the 20th century, many scholars have been discussing about articulation, but its definition even can not be clarified. Scholars make different categorization according to their background, but the meaning of articulation becomes very varied. It results in miscellaneous issues according to historical period which the scholar belongs to.

This article discusses what the organ instructions tell us about articulation, beginning from Hans Buchner's *Fundamentum* of 1523 to Hermann Keller's *Phrasing and Articulation* of 1955. Articulation can not be defined as single meaning or single action for certain practice, but become artistic process of organists how they interpret and approach to music. Articulation relates to every aspect, where organist attack and release the key in terms of phrasing, metrical and agogic accent, and fingerings. After examination of historical documents, organist can conclude that making articulation means taking a tool to interpret the music and to actualize it for listeners.

Key Words: Organ, Performance Practice, Articulation, Slur, Phrasing

투고일	심사일	게재 확정일
2020년 4월 15일	2020년 5월 1일 ~ 5월 28일	2020년 5월 31일

DOI 10.34303/mscol.2020.28.1.002