

# Good Vibrations

18세기 음악의 비브라토

by Beverly Jerold

음악학자 비벌리 제롤드는 현재의 일반적인 생각과 달리 가벼운 비브라토는 18세기 음악가들에게 일상적인 습관이었다고 주장한다.

오늘날 옛 음악 전문가들이 비브라토를 줄이고, 가볍고 섬세한 보우 스트로크로 연주하는 까닭에 종종 소리가 얇고 컬러가 부족하다고 묘사되는 톤으로 바이올린을 연주한다. 하지만 초기 저술가들, 이를테면 베를린 궁정의 카펠마이스터(Kapellmeister)인 요한 프리드리히 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt)는 전혀 다른 이야기를 하고 있다. 1791년 베를린의 'Musikalische Wochenblatt'에 난 기사를 보면 라이하르트는 1785년 런던의 가장 훌륭한 음악가들이 연주하는 옛 음악 콘서트에 참석했는데 거기서 그는 오케스트라와 상류층 관객 사이에 충분한 공간이 있음을 발견했다.

*“나는 악기와 떨어져서 볼 수 있어서 매우 좋았다. 가까이 있으면 특히 현악기의 매번 분절되고 강한 스트로크 때문에 언제나 충격을 받고 극히 해로우며 종종 고통스럽고 오래 지속되는 신경 자극 때문에 고생한다.”*

그 자신이 능숙한 바이올리니스트로서 널리 여행을 다니며 많은 훌륭한 오케스트라를 보아온 라이하르트는 신경을 건드리는 보우 스트로크가 교향곡 연주의 기본이라고 언급하고 있다. 라이하르트의 보고서는 또한 헨델의 오케스트라 음악이 모든 악기의 강한 소리를 요구한다고 강조하고 있다.

무엇이 우리가 알고 있는 섬세한 연주의 근거인가? 이는 아마도 비브라토가 솔리스트를 제외하고는 제한된 장식음이었으며 인색하게 사용했다는 것에서 추측한 것이다. 하지만 비브라토 없이 현악기로 큰 소리를 내는 것은 불쾌한 소리를 내며 따라서 우리는 작은 소리로만 연주해야 한다. 하지만 그렇게 연주하는 것은 18세기의 오케스트라 음악에 대한 증언과 동떨어져 있다. 이는 아마도 초기 원전들이 잘못 이해되었기 때문일 것이다. 비브라토에 대한 요즘의 인식은 '뉴 그로브 사전'(2001)의 비브라토 항에 요약되어 있다

*“비브라토는 20세기 전반까지 언제나 장식음의 일종으로 간주되었다. 이후 지속적인 비브라토가 점차 일반적인 경향이 되었다. 바로크 시대에 비브라토는 드물게 사용되었으며 길고 강조된 음표를 연주하기*

위해 또한 비브라토가 어울리는 성격을 가지거나 효과를 발휘하는 작품에서만 사용되었다. 장식음으로 간주되었기 때문에 다른 장식음들처럼 단일 음표에만 적용되었다. 비브라토나 글리산도 같은 덜 일반적인 장식음은 솔리스트만 사용했다. 지속적인 비브라토는 20세기적인 현상이다”

초기 문헌에서 비브라토는 거의 들릴락 말락 하는 것에서부터 음정을 벗어난 것처럼 들리는 폭 넓은 것까지를 망라한다. 오늘날 우리의 귀는 세계적인 수준의 연주자들에게 익숙하기 때문에 음정을 벗어난 것처럼 들리는 비브라토는 잘 사용되지 않는다. 레코드 기술 이전의 연주자들은 훨씬 예외적으로 좋은 귀를 갖고 있었고 장식음이라고 불리는 폭 넓은 비브라토는 종종 잘못된 인토네이션을 유발하기 때문에 18세기 이론가들이 이를 제한하는 것은 정당하다. 하지만 노래하는 인성은 좋은 소리를 내기 위해 노력하는 바이올리니스트들의 역할 모델이었고 가벼운 비브라토는 좋은 소리를 내기 위한 수단이었다. 초기 문헌을 읽어볼 때 주제가 인성의 자연스러운 비브라토를 모방하는 것인지 아니면 장식음으로 언급되는 좀 더 대비가 강한 인공적인 떨림인지 판단해야 한다. 초기 문헌들은 음정을 벗어날 정도로 비틀거리는 것을 제외하고는 비브라토를 억누르지 않았다.

### 레오폴트 모차르트의 두 가지 비브라토

레오폴트 모차르트(Leopold Mozart)는 저서 ‘Versuch einer gründlichen Violinschule’(1756)에서 인공적인 비브라토(트레몰로)를 자주 쓰는 것에 대해 경고한다. 하지만 그는 또한 매우 다른 형태의 비브라토를 책의 전반부에서 설명하고 있다.

“왼손 손가락은 작고 느릿하게 움직여야 한다. 옆으로 움직이면 안 되고 앞뒤로만 움직여야 한다. 손가락을 브리지 쪽으로 구부렸다가 스크롤 쪽으로 구부려야 하는데 부드러운 소리를 내기 위해서 꽤 천천히 움직여야 한다. 하지만 좀 더 큰 소리를 내기 위해서는 약간 빨라질 수 있다.”

이 비브라토에는 이름이 붙어있지 않다. 그리고 어떤 제한도 없다. 그저 ‘좋은 소리 내는 방법’에 포함되어 설명되고 있다. 반면 트레몰로(장식적 비브라토)는 아껴 사용해야 한다. 이것은 책의 색인에서도 완전히 다른 요소로 분류되어 있다. 트레몰로는 제 11장에, 가벼운 비브라토는 긴 음표를 연주할 때 손의 움직임(Bewegung der Hand beym Aushalten einer langen Note)이라고 색인되어 있고 제 5장인 ‘좋은 소리를 내기 위한 보잉 방법’에 포함되어 있다.

타르티니(Giuseppe Tartini)에 따르면 트레몰로는 인공적인 방법이다. 레오폴트 모차르트는 책에서 트레몰로의 예를 보여준다. 예제 1은 모차르트의 트레몰로를 느린 형태, 가속되는 형태, 빠른 형태로 나누어

보여준다. e는 큰 글자로 표현되며 x는 작은 글자로 표현된다. 손은 상대적으로 느리고 신중한 비브라토를 연주하기 위해 각 글자마다 한 번씩만 움직인다. 예제 2는 두 가지 다른 형식의 트레몰로를 연주하는 방법을 보여준다. 여기서 모차르트가 말하길 1번에서 리듬 강세는 언제나 '2'라고 표시된 음표에서 시작한다. 반면 2번에서는 강세가 '1'에서 시작한다. 이 트레몰로는 일반적인 핑거 비브라토와 다르게 리듬적으로 강세를 준 떨림이다. 어떤 연주자들은 정신이 나간 것처럼 모든 음을 떨게 하는데 레오폴트 모차르트는 2번의 패시지와 마지막 음에서 그러한 비브라토를 제한했다.

실질적으로 이런 트레몰로는 과장하기 위해 사용되었다. 프란체스코 갈레아찌(Francesco Galeazzi)는 'Elementi teorico-pratici di musica'(1791)에서 모든 음마다 떨림을 집어넣는 음정을 벗어난 불안정한 인토네이션을 개탄했다. 일반적인 현악 비브라토를 올바르게 연주하면 인토네이션이 손상되지 않는다. 갈레아찌는 아다지오에서 바이올린이 언제나 노래하는 듯 인간의 목소리를 흉내 내도록 가벼운 비브라토를 적용하도록 강조했다.

그림 1은 모차르트의 저서 표지이다. 이 책을 조금 읽다 보면 우리는 이런 자세-고정되지 않은 자세가 기술을 제한한다는 사실을 알 수 있다. 보잉은 수평이 아니라 좀 더 위아래로 움직이게 된다. 이런 자세에서는 물론 비브라토를 자주 사용하는 것도 어렵다. 그림 2는 모차르트가 좀 더 좋아하는 자세를 보여준다. 바이올린은 그의 턱 아래에 있으며 더 단단하게 고정되며 말하길 손이 위아래로 움직일 때의 강한 움직임에서도 안정되어 있다. 모차르트는 당시 바이올리니스트들이 여전히 첫 번째처럼 붙잡고 연주한다고 언급하고 있다.



그림 1



그림 2

장식음으로서의 비브라토는 가벼운 비브라토와 다르다. 강하고, 음정이 불안해 질 만큼 더 폭 넓게 움직이며 또한 신중하고 느릿하다. 인토네이션 문제를 일으킬 수 있기 때문에 리피에니스트(합주부 연

주자)들은 쓰지 못하도록 제한되었다. 반면 일반적인 가벼운 비브라토는 단지 인성의 따뜻함을 모방하는 수단으로서 그런 제한이 없었다.

### 장식음으로서의 비브라토

다음 이야기는 어떻게 우리가 18세기 음악의 비브라토가 제한되는 것으로 이해했는지 보여준다. 이는 분명히 프란체스코 제미니아니가 저서 'Art of Playing on the Violin'(1751)에서 바이올린 비브라토(close shake)를 설명하는 것에서 출발한 것이다.

*“비브라토에 대해. 비브라토를 연주하기 위해 당신은 손가락으로 현을 강하게 눌러야 한다. 음표가 길게 지속될 때에는 손목을 천천히 균일하게 움직인다. 소리를 점차 키워가며, 활을 브리지 근처로 가져가서 강하게 끝내면 그것은 당당함과 고상함을 표현한다. 하지만 짧고 낮고 부드럽게 연주하면 그것은 고통과 공포 등을 나타낸다. 짧은 음표에 사용하면 비브라토는 소리를 기분 좋게 만든다. 그리고 이런 이유 때문에 비브라토는 가능한 한 많이 사용되어야 한다.”*

제미니아니는 비브라토를 자주 적용하고 있다. 하지만 우리는 그것이 어느 정도인지 알 수 없다. 아마도 모방자들이 제미니아니의 비브라토를 과장해서 고상한 귀를 가진 사람들에게 반감을 갖게 했을지도 모른다. 그래서 1777년 제미니아니의 전 제자인 로버트 브렘너(Robert Bremner)는 트레몰로를 클로즈 세이크와 동일하게 설명하고 다음과 같은 주의사항을 덧붙였다. 오늘날 이 때문에 솔리스트들이 비브라토를 아껴서 쓰고 리피에니스트들은 전혀 쓰지 않았다고 해석되었다.

*“현악기를 연주하는 많은 신사 연주자들이 과도한 트레몰로를 맹신한다. 그래서 그것을 아무 곳이나 사용한다. 이런 장식음은 조율도 안 된 오르간의 유니즌이 요동치는 것을 닮았다. 또한 처음부터 끝까지 트레몰로를 넣어 부르는 정신 나간 가수의 음정도 안 맞는 목소리를 닮았다. 악단의 가까이 있는 청중들에게는 화음을 혼란시키고 멀리 떨어진 청중에게는 소리를 흐릿하게 만든다. 멜로디에서 트레몰로의 효용은 의심스럽다 왜냐하면 이런 것 없이도 잘 연주하는 좋은 연주자들에게서 어떤 부족함도 느낄 수 없기 때문이다.”*라고 브렘너는 주장한다. 흔들리는 목소리를 가진 제멋대로 부르는 가수처럼 음정이 안 맞는 트레몰로에 대해 반대한다. 그가 인성을 모방한 가벼운 비브라토에 반대했다는 것은 찾아볼 수 없다. 더 나아가 그는 좋은 연주자가 트레몰로 없이 연주하더라도 부족하지 않다고 말하고 있다. 이것은 가벼운 비브라토 없이 연주하라는 것과 같은 말이 아니다.

칼 프리드리히 크라머(Carl Friedrich Cramer)는 1783년 'Magazin der Musik'에서 브렘너의 문장을 독일어

로 번역하면서 자신의 주장을 첨가했다. 그에 따르면 이러한 떨림(Bebung)은 심지어 가수들도 인공적으로 사용해야 한다.

*‘이상의 저술가들은 베bung에 대해 너무 반대하고 있는 것 같다. 일반적으로 떨리고 일정치 않은 목소리는 확실히 잘못된 것이다. 하지만 아리아와 레치타티브에는 강한 감정이 발산하는 부분이 있고 만약 특별한 표현의 낭독이나 감정의 모방은 필요하다면 이때 잘 훈련된 가수들에게 베bung은 필수적이다.’*

크라머는 그 다음에 요한 아담 힐러(Johann Adam Hiller)의 성악 교본(1780)을 인용한다.

*‘베bung을 쓰면 길게 지속되는 음정에서 완전히 안정된 소리를 낼 수 없는 대신 음정이 높아지거나 낮아지는 것이 아닌 흔들리고 부유하는 소리를 낼 수 있다. 현악기에서 이는 손가락을 현의 앞뒤로 움직임으로서 쉽게 연주할 수 있다. 가수가 이처럼 연주하려면 간단히 후두를 사용하거나 더 어려운 경우에는 아래턱을 움직임으로서 베bung을 용이하게 할 수 있다.’*

목소리는 이러한 베bung을 인공적으로 만들기 때문에 장식음이라고 불린다. 이것은 노래하는 경우의 일반적인 자연스러운 비브라토와 연관이 없다. “목소리에 베bung을 적용하는 경우라면 기악 연주자는 그것을 쓸 수 있을 뿐만 아니라 써야 한다.”라고 크라머는 언급하고 있다.

### 가벼운 비브라토

다음 저술가들은 가벼운 비브라토를 자연스러운 목소리에 비교하며 음표가 충분히 긴 경우에 기악 주자들이 그것을 적용시키는 방법을 조언한다. 이를테면 요한 게오르크 술처(Johann Georg Sulzer)가 쓴 영향력 있는 ‘Allgemeine Theorie der schonen Kunste’(1771)(이 책에서 베bung은 장식음이 아닌 가벼운 비브라토를 지시함)에서 가벼운 비브라토의 음정 변화는 “변화가 빨라서 변화 그 자체를 알 수 없을 정도이다. 이것은 톤을 부드럽게 하고 물결치게 한다.” 그는 덧붙이기를 일정한 음높이와 강도로 연주되는 톤과 비브라토가 있는 톤의 차이는 윤곽만 그린 그림과 그것을 채색한 그림만큼이나 다르다. 모든 긴 음표는 비브라토로 부드러워 지지 않으면 딱딱하고 무뚝뚝할 뿐이다.

*“모든 지속음에서 부드러운 비브라토를 사용하기 때문에 인성은 명백히 다른 모든 악기보다 우수하다. 잘 노래하고 잘 연주하는 방법의 근본적인 요소는 모든 음정에서 자연스러운 비브라토를 사용하는 것이다. 이것은 사람이 노래할 때 가장 쉬운데 왜냐하면 자연이 목소리에 일정한 강도와 똑같은 긴장을 주지 않기 때문이다. 하지만 기악은 좀 더 노력이 필요하다. 바이올린에서는 손가락을 빠르게 현의 앞*

뒤로 움직임으로서 가장 쉽게 얻을 수 있다.”

이와 같은 주장은 일찍이 장 루소(Jean Rousseau)가 쓴 ‘Traite de la viol’(1687)에서 발견할 수 있다. 여기서 루소는 인성을 모방하는 일반적인 비올 연주 기술로서 두 가지 종류의 손가락 비브라토를 추천하고 있다.

“인성은 자연스럽게 때문에 비브라토 연주법을 일일이 열거할 필요가 없다. 하지만 기악은 연습하지 않으면 안 되기 때문에 상세하게 서술할 필요가 있다”

여기서 루소가 말하는 바는 비브라토가 의도적으로 연습되어야 함을 뜻하지 악보의 표시여부를 말하는 것이 아니다. 그의 손가락 비브라토는 인성의 달콤한 흔들림을 모방한다. 음표의 길이가 허락하는 한 모든 음표마다 규정되며 음표 길이만큼 지속된다.

로저 노스(Roger North)는 18세기 초반 영국에서도 바이올린 비브라토가 지속적이었음을 알려준다. “바이올린 연주에서 모든 음마다 음표 길이만큼 손목을 일정하게 흔든다.”

장식적인 비브라토는 잠재적인 인토네이션 문제를 일으킬 수 있었던 반면 가벼운 비브라토는 인토네이션을 개선하는데 적용되었다. 이를테면 요한 요아힘 크반츠(Johann Joachim Quantz)는 ‘Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen’(1752)에서 리피에니스트는 크레센도 부분에서 음이 너무 날카로워지는 것을 막기 위해 너무 빠르지 않은 비브라토를 쓰도록 권유하고 있다. 이는 오케스트라 연주자들도 가벼운 비브라토를 알고 있었을 뿐만 아니라 실제로 쓰였다는 것을 보여준다.

이런 저자들에 따르면 지속적인 가벼운 비브라토는 긴 음표에서 자연스러운 인성을 모방하기 위한 것이었으며 그래서 매우 바람직한 것으로 평가받았다. 18세기 논쟁의 핵심은 장식적인 비브라토의 남용이지 가벼운 비브라토에 대한 이야기가 아니다. 훈련된 음악가들이 과장된 비브라토를 아름답다고 간주하는 것은 상상할 수 없었기 때문에 따라서 우리는 모든 비브라토가 제한되고 인색하게 쓰였다고(리피에니스트는 전혀 사용하지 않았으며) 성급하게 결론짓게 되었다.

당시 일반적인 훈련수준이 오늘날보다 낮았고 따라서 당시의 가치가 오늘날의 가치는 아니기 때문에 옛 시대의 압도적인 음량까지 모방할 필요는 없지만 우리 시대의 연주는 충만한 소리에서 가치를 발휘할 수 있다. 그리고 이는 노래하는 인성의 아름다움을 모방하는 비브라토를 허용함으로써 가능한 것이다.