

노래하라!

글 에르완 리샤 Erwan Richard

악기로 음악을 연주할 때, 우리는 악기가 내는 소리가 인간의 목소리와 비슷하다는 것을 종종 잇는다. 악기의 소리는 인간의 목소리와 음악성, 색채의 무한함, 그리고 억양 면에서 아주 비슷하다. 바이올린, 피아노, 심지어 음정이 없는 타악기 등 악기와 함께 노래하는 것은 음악을 살아있게 만들고 청중의 마음을 사로잡는다.

악기를 사람의 목소리와 연결하는 것은 멜로디 주제에만 국한하지 않는다. 또한 우리가 연주하는 음악의 많은 부분은 이야기를 잇는 '말하기'의 여러 특징과 유사하다고 볼 수 있다.

기악 연주자로서 노래하는 법을 배우는 가장 첫 번째 단계는 음악의 '내재된 목소리'를 듣는 능력과, 악기의 소리를 실제 소리로 변형할 수 있게 '내재적으로 노래하는' 능력을 가지는 것이다.

악보를 처음 읽을 때 내재된 소리를 발전시키는 것은 필수적이다. 이 때 테크닉적인 문제를 고치기에 앞서 악보에 잇는 그대로를 마음으로 들을 수 있다면, 이미 연주자가 본인의 악기로 실제 연주할 수 잇는 '노래하기 활동'이 가능함을 보여준다.



물론 실제로 노래를 제대로 할 줄 아는 것은 아주 유용하며 모든 음악 교육이 이루어지는 내내 '노래 부르기'를 공부하는 것은 당연한 것이지만, 연주자가 표현해야 하는 음악의 심상을 내재적으로 상상하는 방법인 '심적으로 노래하는' 능력 또한 중요하다. 지휘자에게는 '속으로 노래하는 법'을 향상시키는 과정이 필수적이며, 기악 연주자에게도 '속으로 노래하기'는 음악 활동을 지속하기 위해 중요하다.

모차르트 협주곡의 서주와 같은 클래식 주제를 연주하는 것은, 유명 가수들이 주요 오페라의 아리아를 부르듯이 같은 멜로디를 자연스럽게 순수한 방법으로 가다듬어 상상하기가 쉽다. 전통적 성악 음악에서 영감을 받은 Purcell의 <비올라를 위한 작품>부터 Stravinsky의 <봄의 제전>까지, 이와 같은 현상은 방대한 양의 레퍼토리에서도 찾아볼 수 있다.

현대 곡을 접하게 되면 우리는 종종 '노래하는 것'을 포기한다. 그래서 음악이 매우 무미건조하고 재미없게 느껴지곤 한다. Perre Boulez의 곡이 지루하고 현대적이며 음악적이지 않은 진부한 곡이라고 느낄 수 있지만, 노래하면서 연주를 한다면 이 곡의 깊은 감동을 느낄 수 있을 것이다.

이렇게 '노래하기'는 멜로디에만 국한된 것이 아니다. 비올라 다 감바 연주자들은 바로크 레퍼토리에서 통주저음을 어떻게 연주할 것인지 잘 알고, 베이스 라인을 어떻게 '노래하기'와 '약동감있게 연주하기(swing)'로 만들지 잘 안다 : 현악 4중주가 반주 형태로 연주하는 것이나 로시니 아리아에서 테너를 반주하는 것에도 같은 능력이 요구된다.

우리가 성악가로부터 배울 수 있듯이, 기악 연주자로서의 호흡은 노래를 얼마나 자연스럽게 부를 수 있느냐에 지대한 영향을 미친다. 음악의 아름다움, 심도, 멜로디 라인의 감정은 호흡의 안정, 호흡의 제대로 된 사용과 연관이 있다.

그럼에도 불구하고 현악 연주자들은 종종 호흡을 부정적인 이미지로만 여기는데, 몇몇은 제거해야 할 방해되는 문제점으로 여기기도 한다. 하지만 호흡은 음악 연주를 위해 접근해야 하는 하나의 요소로 여겨야 한다 : 당신이 첫 음을 연주하기 전에 호흡하는 방법이 곡의 속도와 음량을 결정하기 때문이다. 만약 호흡을 적절히 하지 못한다면 연주자는 신체적 긴장을 느끼게 되며, 청중은 음악을 들으면서도 "호흡을 할 공기가 필요하다"라고 생각할지도 모른다.

음악적 프레이즈를 다듬는 것은 말하기와 많이 닮아있다 : 우리는 일상에서 특정 단어와 강세를 가지고 문장을 만들고 있다. 또한 우리가 의식하지는 못하지만 말하는 동안 특정 리듬과 템포로

멜로디를 만들고 있다.

체코의 작곡가 Leoš Janáček은 그가 길에서 듣는 말들을 매일 기보하여 자신의 작품에서 멜로디 주제로 사용하기도 했으며, 수많은 오페라 곡뿐 아니라 기악곡에서도 이 방법을 썼다. 이렇듯 모든 언어에는 특별한 반향, 리듬, 특정장소의 언어적 강세가 있다. 그래서 작곡가의 모국어와 음악적 형식에 대한 지식을 공부하는 것이 중요하고, 그로 인해 옳지 않은 자리에 오는 자연스럽게 못한 강세를 만드는 것을 막을 수 있다.

예를 들어, 헝가리에서는 단어의 첫 음절에 강세가 온다. 이러한 현상은 헝가리 작곡가인 Bartok의 대다수 작품에서 쉽게 찾아볼 수 있고, Brahms의 <Hungarian Dance>에서도 찾아볼 수 있다. 또한 Mozart의 경우 독일어와 이탈리아어로 오페라를 썼는데, 이 두 언어의 언어적 차이에 따른 멜로디의 구조를 다르게 표현했다.

때때로 강세와 테누토 표시, 혹은 이음줄과 같은 표현 기호는 연주자를 헷갈리게 할 수 있고, 연주자가 자연스럽게 노래하는 것을 방해할 수도 있다.

성악곡에서 작곡가는 표현기호를 거의 쓰지 않는다. 성악가도 단어로 만들어진 노래를 명확한 표현력을 가지고 노래한다. 반면 기악곡에서는 표현 기호를 사용할 때 아주 정밀해져야 할 필요가 있다. 이 기호는 음악을 이해하는데 도움이 되어야만 하고(특히 작곡가가 직접 지시한 부분은 더욱 그렇다), 진지하게 표현해야 한다. 그러나 이것이 연주자가 노래하는 과정을 방해해서는 안 된다.

악보의 많은 기호와 직면했을 때, 간혹 연주자는 모든 표현 기호를 정확하게 표현하는데 바빠 프레이즈의 큰 부분을 놓치는 경우가 많다. 멜로디와 같은 긴 음악적 프레이즈는, 작곡가들이 그들의 아이디어를 정밀하게 기술한 표현기호를 보기 이전에 고려해야 하는 부분이다. 특히 점과 강세는 음악적 프레이즈에 노래개념으로 통합되지 않는다면 멜로디를 쉽게 파괴할 수도 있다.

우리는 모든 음악을 연주할 때 '심적으로 노래하는 것'을 염두 해두고 있어야 한다는 것을 항상 명심해야 할 것이다 : 이것이야말로 연주자와 청중 모두에게 음악이 흥미롭게 다가갈 수 있는 길이다.

여러 시간에 걸친 정밀한 연습은 우리가 몇몇 세밀한 디테일을 놓칠 수도 있게 하고, '노래하는 목표'에서 떠나게끔 만들 수 있다 : 그러므로 우리는 음악을 항상 살아있게 만들어야 한다! ♡