



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

박 승 민 교수지도
석사학위 청구논문

J. S. Bach의 Chromatic Fantasy and
Fugue BWV 903에 관한 분석 연구

2008

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 은 경

J. S. Bach의 Chromatic Fantasy and
Fugue BWV 903에 관한 분석 연구

박 승 민 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 은 경

인 준 서

최은경의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

심사위원 _____ ⑩

성신여자대학교 대학원

논문개요

17세기에서 18세기 중엽 이탈리아와 독일을 중심으로 발전한 바로크(Baroque, 1600-1750) 음악은 교회와 함께 왕후와 귀족 간에 번영한 시대의 음악이다. 이 시기의 모든 형식은 세속에 대한 예술가의 개인적인 느낌을 표현한 세속음악이 활발히 작곡되고 연주되었다. 또한 기악 음악에서도 많은 발전을 하였다.

바로크 시대를 대표하는 독일 작곡가 중의 한 사람인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 그 시대의 모든 음악 양식을 최고의 경지로 올려 놓은 바로크 음악의 완성자이다. 그는 당시 알려진 거의 모든 작곡 방식에 능숙했으며, 바로크 시대를 지배해온 이탈리아, 프랑스, 독일 음악 양식을 자신만의 강한 음악적 개성으로 융합시켜 대위법적인 다성 음악으로 대부분의 장르에서 최고의 걸작을 남겼다.

바흐의 음악은 화성적인 힘과 대위법적인 힘의 균형, 개성적인 주제, 장대한 규모, 음악성이 풍부한 창의성, 회화적이며 상징적인 음형을 사용하는 상상력, 그리고 모든 세부묘사에 있어서의 기술적인 완벽함 등으로 말할 수 있다.

그의 수많은 클라비어(Klavier)곡들 중 <반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>는 판타지(Fantasy)의 즉흥적이고 자유스러운 구성과 푸가(Fugue)의 엄격한 대위법적 형식이 반음계적 요소라는 공통점에 의해 자연스럽게 조화를 이루고 있는 곡이다. 매우 화려하고 기교적인 이 곡은 다양한 음악 형식의 결합과 대담한 화성을 사용한 것을 볼 수 있는 작품으로 자유로운 형식과 엄격한 구성, 그리고 기교성과

즉흥성으로 예술적 가치를 인정받아 오늘날까지도 자주 연주되는 곡 중의 하나이다.

본 연구에서는 바로크시대의 배경 및 특징과, 바흐의 생애와 음악을 시기별로 살펴보았다. 또한 판타지와 푸가의 일반적인 의미, 시대별 변천과정 등에 대해 먼저 알아보고, <반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>의 구성, 화성, 리듬과 선율진행 등에 중점을 두어 분석하였다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 의의	1
II. 이론적 배경	3
1. 바로크 음악	3
2. 바흐의 음악적 배경 및 특징	6
1) 생애	6
2) 시대별 구분	8
3) 음악적 특징	14
3. 판타지와 푸가의 역사적 변천과정	15
1) 판타지(Fantasy)	15
2) 푸가(Fugue)	22
III. Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903 악곡 분석	28
1. 작품 개요	28
2. 작품 분석	29
1) 판타지	29
2) 푸가	46
IV. 결론	68

참고 문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 바흐의 시대별 클라비어 작품 목록	12
<표 2> 판타지의 전체구성	30
<표 3> 푸가의 전체구성	47

악 보 목 차

<악보 1> d minor 음계의 토카타풍 서주(마디 1-2)	31
<악보 2-A> 판타지의 주제(마디 3-4)	31
<악보 2-B> 푸가에서 역행으로 다시 나타난 주제 선율	32
<악보 3> (마디 5-6)	32
<악보 4> (마디 7-12)	33
<악보 5> (마디 13-16)	34
<악보 6> d minor의 V 종지(마디 17-20)	35
<악보 7> 음계 음형의 확대(마디 21-26)	36
<악보 8> 아르페지오 즉흥연주(마디 27-33)	37
<악보 9> 확대된 아르페지오 부분과 피카르디 종지(마디 34-49)	38
<악보 10> 레시타티브의 반음계적 진행(마디 49-54)	40
<악보 11> (마디 55-60)	41
<악보 12> 레시타티브의 확대(마디 61-69)	43
<악보 13> (마디 69-73)	44
<악보 14> 코다부분(마디 75-79)	45
<악보 15> 푸가의 주제 선율(마디 1-8)	48
<악보 16> 주제에 대한 응답(마디 9-18)	49
<악보 17> 제시부의 종결(마디 19-26)	50
<악보 18> (마디 27-35)	51
<악보 19> (마디 36-41)	52
<악보 20> (마디 42-49)	53
<악보 21> (마디 49-59)	54

<악보 22> (마디 60-75)	55
<악보 23> 베이스의 주제 변형(마디 76-83)	56
<악보 24> 소프라노 성부의 반음계적 하강(마디 83-89)	57
<악보 25> (마디 90-107)	59
<악보 26> (마디 107-130)	61
<악보 27> (마디 131-140)	63
<악보 28> 코다부분의 시작(마디 140-153)	64
<악보 29> 마지막 주제의 종결부(마디 154-161)	66

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

바로크 시대에 들어오면서 기악음악은 역사적으로 처음 성악음악과 동등한 대우를 받게 되며, 양적으로나 질적으로 많이 발전하였다. 기악음악이 많은 발전을 할 수 있었던 이유는 궁정이나 교회에서 기악음악에 대한 관심이 높아졌기 때문이다. 궁정에서는 르네상스 시대부터 내려오던 건반악기 음악이나 춤곡들을 더욱 체계적으로 발전시켜 독립적인 작품들을 연주하였으며, 교회에서는 오르간은 물론 다른 악기들까지 대대적으로 교회음악에 사용하였다.

이 시대를 대표하는 작곡가 바흐의 음악은 엄격한 대위법 구조와 강한 리듬, 반음계(Chromatic scale)¹⁾ 등을 사용한 기악적 흐름을 갖고 있으며, 코랄 선율을 사용한 칸타타(Cantata)와 오르간 음악 등 종교음악뿐만 아니라 오페라를 제외한 세속음악의 모든 분야에 걸쳐서 많은 작품들을 남겼다.

바흐의 클라비어 음악의 대표적 걸작 중 하나인 <반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>는 쾨텐(Cöthen) 시대인 1720년에 작곡하여 1730년 라이프치히(Leipzig)에 완성된 것으로 추정되며, 독주곡으로서 비교적 규모가 큰 작품이다. 이 작품의 구성은 토카타, 아르페지오(Arpeggio), 레시타티브(Recitative)의 판타지 부분과 푸가 형식이 결합된 바로크 후기의 대표적 음악 작품 구성의 특징을 보이고 있다.

1) 음계를 구성한 음의 사이가 모두 반음으로 구성된 음계로 선율적인 진행을 위해서, 혹은 화성적인 연결 등을 위해서 사용되었다.

토카타, 프렐류드 및 판타지는 17세기 초까지 독립된 악곡으로 다루어졌으나 17세기 중반부터는 푸가와 같은 특정 악곡과 결부되어 <토카타와 푸가(Tocatta and Fugue)>, <프렐류드와 푸가(Prelude and Fugue)>, 그리고 <판타지와 푸가(Fantasy and Fugue)>와 같이 다루어졌다. 즉, 엄격한 다성부적 성격의 푸가와 자유롭고 즉흥적인 성격의 토카타, 프렐류드, 판타지가 짝을 이루어 또 다른 장르로 나타난 것이다. 따라서 푸가 앞에 오는 장르들은 그다지 중요한 위치에 있지 않았으나 바흐는 이 곡을 통해 판타지와 푸가를 동등한 위치로 끌어올렸다. 그 만큼 이 작품은 전 곡에 드러난 바로크 시대의 음악적 특징과 전통을 심도 있게 다루어 당대의 음악을 종합하여 표출하였으며 바로크 시대 작품이기 보다는 시대를 앞선 진보된 성향을 지닌 작품이라고 볼 수 있다.

본 논문에서는 작품 분석에 앞서 판타지와 푸가의 개념을 이해하고 <반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>에 나타난 기법, 악식, 성격 등을 살펴보고자 한다.

II. 이론적 배경

1. 바로크 음악

음악사에 있어서 바로크 시대란, 대체로 단음악(Monophony)²⁾인 오페라가 발생한 대략 1600년경부터 바흐가 세상을 떠난 1750년까지를 가리킨다. 바로크 시대는 르네상스(Renaissance)³⁾, 로코코(Rococo)⁴⁾처럼 시대양식을 나타내는 말이다.

<바로크>의 어원에 관해서는 두 가지 설이 있다. 하나는 커다랗지만 일그러진 진주를 뜻하는 포르투갈어 바로코(Barroco)가 기원이라는 설과, 또 하나는 왜곡된 삼단논법을 뜻하는 이탈리아어 바로크에서 유래한다는 설이다. 사실 18세기까지 ‘바로크’라고 하면 웬지 기묘한 것, 지나치게 영킨 것, 비뚤어진 것, 복잡한 것 등을 표현하는 말로 쓰였다. 격조 높은 바로크 음악의 이미지와는 상당히 거리가 있었던 셈이다. 바로크에 대한 이 같은 통념은 19세기까지도 이어져 더할 나위 없이 이상한 것, 극단적으로 어리석은 것, 심지어 타락한 기호, 신기한 것에 무분별하게 달려드는 악취미 등등의 의미로 상당기간 몹시 천대를 받아왔다. 그러나 19세기 중엽이 넘어서야 바로크는 르네상스의 타락이라는 모멸적인 뜻에서 벗어나 한 시대 전체를 가리키는 말로서 인정받았다.⁵⁾

바로크 음악은 르네상스로부터 물려받은 바탕 위에 더 넓고 강한 감정을

2) 화성도 대위법도 없는 단선율의 음악, 단음악이라고도 한다.

3) 르네상스 음악: 1450-1600년에 이르는 시대의 유럽음악을 말하며, 예술의 재생, 부활의 의미를 갖고 있다.

4) 로코코 음악: 18세기 중엽, 바로크 말기부터 고전과 초기에 걸친 프랑스 음악 내지 프랑스 양식의 영향을 보이는 음악을 말함. 우아, 섬세, 경쾌함을 특색으로 하고 있다.

5) 신동현, 「재미있는 음악사이야기」, (서울: 서울미디어, 2002), pp. 107-108.

펼쳐 놓는다. 기쁨, 슬픔, 분노, 흥분, 신비, 웅대, 침묵 같은 감정을 주입시키고, 격렬한 대조를 이용하여 음악적 효과를 높이는 데 온 힘을 기울였으며, 양식에 있어서는 근대 화성적인 원칙과 중세의 대위법적인 방법을 결합시켜 놓았다.

바로크 시대의 역사적인 배경을 보면 절대주의 왕정으로부터 계몽주의로의 이행을 볼 수 있는데 이러한 여러 사회적 상황이 몇 겹으로 겹쳐서 궁정, 도시, 교회 등 세 활동 범위를 기초로 하여 바로크 음악을 형성했던 것이다. 양식의 변천에 따라 이 시대를 좀 더 세분하면 다음과 같이 셋으로 구분할 수 있다. 즉 초기 바로크는 1580-1630년, 중기 바로크는 1630-1680년, 말기 바로크는 1680-1750년이다.

초기 바로크의 음악적 특징은 악곡의 단일성향과 푸가적 다성음악(Fugal polyphony)⁶⁾, 그리고 통주저음(Basso continuo)⁷⁾의 사용이다. 즉 하나의 악곡 속에서 처음에 시작한 특징적인 흐름이나 가락, 성부조직, 분위기 등을 끝까지 일관되게 유지시키는 경향이 강했으며, 일관된 흐름과 길고 풍부한 하나의 주제 가락을 악곡 전반에 걸쳐 모방함으로써 강력하게 돌진하는 특유의 다성음악을 확립하였고, 첼로 바순 등의 저음 악기로 저음 성부의 가락선과 즉흥적인 화음을 붙이는 반주 형태를 사용하였다.

중기, 말기로 가면서 나타난 또 다른 특징으로는 장조와 단조의 개념이 이전의 선법성을 대신하게 되었으며 작품의 제목에 조성을 표기함으로써

6) polyphony(Eng.) Polyphonie(Ger.) polyphonie(Fr.) polifonia(It.) 다성음악. 다성(多聲)이라는 말로도 알 수 있듯이 poly는 많은 것을 나타내는 접두어이며, 복수(複數)성부를 가진 음악을 이렇게 말한다. 그러나 이 성부는 단순한 음이 아니라 이른바 실제성부, 즉 독립된 의미를 가진 성부를 말한다. <세광음악출판사 사전편찬위원회, 「음악용어사전」, (서울: 세광음악출판사, 1986), p. 591.>

7) 튼튼한 베이스(Bass)위에 여러 개의 선율을 붙이는 다성음악으로, 작곡가들이 상성부 선율과 베이스만 악보에 써서 연주될 종류의 화음을 베이스선 위나 아래에다 숫자로 표시하였기 때문에 이를 숫자저음(Figured bass)또는 통주저음이라 한다. <김문자 외, 「들으며 배우는 서양음악사」, (서울: 심설당, 1993), p. 279.>

(예; <소나타 D장조(Sonata in D Major)>, <b단조 미사(Messe in b minor)> 등), 중심 조성을 강조하는 경향이 나타났다. 그리고 조직적인 조바꿈이 흔히 사용 되었고 7화음도 소개되었으며 화성은 반음계와 불협화음이 사용되었다. 악곡의 구조는 대위적 기법이 주류를 이루고 있었으나 화성적인 요소에 의해 유지되는 단선율적 화성음악(homophony)⁸⁾도 강조 되었고 따라서 대위법은 화성적인 성격을 띠며 발전해 갔고, 저음부의 화성 구조적 역할이 강조되기 시작했다.

즉흥적인 가락 장식이나 주제(Theme), 변주(Variation), 종지(Cadence)만 들기 등이 많이 나타났고 성악장르의 오페라와 오라토리오(Oratorio)⁹⁾, 칸타타¹⁰⁾, 그리고 기악장르의 소나타(Sonata)¹¹⁾, 모음곡(Suite)¹²⁾, 협주곡(Concerto)¹³⁾, 푸가(Fugue)¹⁴⁾등의 새로운 음악형식이 개발되어 바로크 시대

8) homophony(Eng.) Homophonie(Ger.) homophonie(Fr.) homofonia(It.) 호모폰(homophon)은 <동음>이란 뜻으로 다성을 의미하는 폴리폰(polyphon)에 반대되는 말이다. 호모포니는 호모폰에서 발생된 말로서 화성적인 양식을 의미하고 있다. 이를테면, 으뜸성부의 선율에 대해 간단한 반주를 붙인 작곡법과 같은 것을 말한다. <세광음악출판사 사전편찬위원회, 「음악용어사전」, (서울: 세광음악출판사, 1986), p. 315.>

9) 종교적인 제제에 의한 서사적인 악곡으로 독창, 합창, 관현악으로 연주하는 형태이다.

10) 기악 반주가 있는 대규모의 성악곡으로 세속적인 내용의 '실내 칸타타'와 종교적인 내용의 '교회 칸타타'가 있다.

11) '악기를 연주하다'를 뜻하는 이탈리아어의 동사 '소나레(Sonare)'가 어원으로, 처음에는 칸타타에 상대되는 말로 쓰였다. 16세기 후반에 다성적(多聲的)성악곡 칸초나를 기악화 한 것을 칸초나 다 수오나레(Canzona da suonare)라고 했는데, 이것이 칸초나 소나타로 바뀌고, 이어서 '소나타'라고 불리게 되었다.

12) 조곡(組曲)이라고도 한다. 여러 형태의 무곡으로 이루어진 고전모음곡과 주로 무곡 이외의 곡으로 이루어진 근대모음곡의 2가지로 나누어진다. 고전모음곡은 박자·리듬·템포·악상(樂想) 등이 대조를 이루도록 몇 개(보통 4-8개)의 무곡을 배열한 것이다. 근대 모음곡은 19세기 중엽부터 나타나기 시작한 것으로, 일반적으로 오페라나 발레, 연극의 부수음악 가운데 성격이 다른 몇 곡을 자유로이 배열한 관현악용의 모음곡이다.

13) 콘체르토는 '경합하다'의 뜻을 지닌 라틴어의 동사 콘케르타레(Concertare)에서 나온 말이다. 그러나 일반적으로는 화려한 연주기교를 구사하는 독주악기(또는 독주 악기군)와 관현악을 위해 작곡된 기악곡을 가리킨다.

14) 2성 또는 그 이상의 성부로 이루어진 성악이나 기악을 위한 다성적인 악곡으로 동기를 대위법적으로 발전시키는 바로크의 가장 화려한 형식이다.

의 본격적인 기악음악의 확립을 가져오게 되었다.

이 시대의 작곡가들로는 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643), 지롤라모 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643), 장-밥티스트 륄리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687), 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707),¹⁵⁾ 안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1675-1741), 장-필립 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764), 요한 세바스찬 바흐, 조지 프레데릭 헨델(George Frideric Handel, 1685-1759) 등이 있다.

2. 바흐의 음악적 배경 및 특징

1) 생애

16세기 중반부터 19세기 중반까지 독일에서는 바흐라는 이름의 음악가가 80여명이 존재하였다. 그들의 조상은 파이트 바흐(Veit Bach)로 까지 거슬러 올라갈 수 있는데, 그는 제과업자이자 류트(Lute)¹⁶⁾ 종류의 악기 주자였다. 7세대 후에 8명의 바흐가 직업적인 음악가로 활동하였고, 그 중 가장 위대한 인물이 요한 세바스찬 바흐이다.¹⁷⁾ 음악의 아버지라 일컫는 바흐는 후기 바로크시대의 헨델과 쌍벽을 이루는 대표 작곡가이자 오르가니스트이며 성가대 지휘자로 일생을 보낸 당대뿐 아니라 인류 음악사상 가장 위대

15) 바흐 이전의 북부 독일 최대의 오르간주자이자 작곡가이다. 많은 오르간곡과 종교곡을 작곡하여 중기 바로크의 한 정점을 이루었다. 크리스마스이브의 연주회 개최로 많은 독일의 음악가가 이 연주회에 모여 그 후의 독일음악 발전에 큰 영향을 끼쳤다.

16) 16세기를 중심으로 유럽에서 유행했던 발현악기. 통은 만돌린을 크게 한 것 같은 모양으로 되어있고, 얇고 작은 나무토막을 모아 붙여 만들었다. 바닥은 얇고 앞면에 로자라고 하는 상아조각으로 된 둥근 울림 구멍이 있다.

17) 김문자 외, op. cit., p. 365.

한 음악가이다. 그는 1685년 3월21일 독일 중부지방의 소도시 아이제나흐(Eisenach)에서 태어났으며 북 중부 독일의 튀링겐 지방에 뿌리를 둔 대 바흐 집안의 한 사람이었다. 범세계적으로 활동했던 당대의 다른 작곡가들과 달리 그는 주로 독일의 튀링겐과 작센 중부지역에서만 활동했다. 독일에서만 음악활동을 하였지만, 한 지역에 국한된 음악이라 볼 수 없을 만큼 그의 음악은 훌륭하다. 또한 그의 집안은 6대에 걸쳐 많은 훌륭한 음악가들을 배출했는데 그 중 몇몇은 매우 유명하다. 아버지는 바이올린을 연주했으며 친척 중에는 바이올리니스트뿐만 아니라 파이프 연주자, 오보에와 오르간 연주자도 있었다.

바흐가 태어난 때는 튀링겐 오르가니스트들과 작곡가들이 교회 오르가니스트나 합창단장, 시(市)음악가, 그리고 작은 규모로 지역에서 번성하던 궁정 등에서 활동하던 시기였는데, 그의 부친 요한 암브로지우스 바흐(Johann Ambrosius Bach, 1642-1695) 역시 아이제나흐 마을 의회에 속한 음악가였다. 아버지로부터 처음 음악을 배웠으며 1695년 아버지가 세상을 떠난 후에는 요한 파헬벨(Johann Pachelbel, 1653-1706)¹⁸⁾의 제자로 오르간 주자였던 형 요한 크리스토프 바흐(Johann Christoph Bach, 1671-1721)로부터 음악을 배웠다. 형의 악곡을 보고 싶은 나머지 매일 한밤중에 일어나 달빛아래서 악보를 베꼈다는 소년 바흐의 일화도 남아있다. 이런 그의 음악적인 배경이 그를 위대한 음악가로 만드는 한 요인이 되었을 것이다.

그는 다른 작곡가들의 음악을 사보하거나 편곡하는 당시 관습을 통해서 음악공부를 했다. 이런 식으로 그는 프랑스, 독일, 오스트리아, 그리고 이탈리아의 일류 작곡가들의 양식에 친숙하게 되었고 각각의 뛰어난 점을 흡수

18) 독일의 작곡가. 오르간 연주자. 대위법 양식을 동원한 그의 오르간 작품들은 남부 독일과 중부 독일 양식을 융합하여 독창적으로 나타내었다. 특히 코랄변주곡(Chorale Partita: 코랄선율에 기초를 둔 오르간 변주곡)을 통하여 변주기법과 단순하면서도 아름다운 화음의 묘사에 뛰어났다. 주요 작품으로는 <음악에 의한 죽음을 생각한다, 1683> 등이 있다.

하여 자신만의 음악으로 정리하였다. 이렇듯 바흐의 음악적 성장은 여러 가지 요인에서 비롯되었다고 할 수 있다. 즉 장인으로서의 가문의 전통, 충보를 사보함으로써 모든 자료들을 자기 것으로 만들 수 있게 해준 힘들지만 유익했던 방식, 또 18세기식 후원체계(개인, 교회, 시당국 등), 예술의 기능과 예술가의 의무에 대한 그 자신의 종교적인 사고방식, 그리고 다른 모든 것의 기초가 되는 것으로 우리가 천재라고 부르는 설명하기 어려운 개인적 요소 등이 그것이다.¹⁹⁾

2) 시대별 구분

일반적으로 바흐 음악의 뚜렷한 작품 활동 시기는 1703년부터 1750년까지로, 이 시대를 작품의 경향들로 보아 크게 4시대로 구분할 수 있다.

① 아른슈타트와 뮐하우젠(Arnstadt-Mühlhausen, 1703-1708)시대

이 시기에 바흐는 오르간주자로 일하며 오르간 곡을 주로 지었으며 디트리히 북스테후데의 화려한 양식을 본받아 프렐류드(Prelude)²⁰⁾, 푸가, 토카타(Tocata)²¹⁾, 코랄프렐류드를 많이 작곡했다. 그의 영향을 많이 받은 오르간 곡으로는 유명한 <토카타와 푸가 d단조(Tocata and Fugue in d minor BWV 565)>가 있으며, 1704년 둘째형 요한 야곱 바흐(Johann Jacob Bach, 1682-1722)를 위해 쓴 최초의 카프리치오곡 <카프리치오, 사랑하는 형의

19) Donald J. Grout & Claude v. Palisca, 「서양음악사(A History of Western Music)」. 편집국역, (서울: 세광음악출판사, 1988), p. 495.

20) 전주곡(前奏曲). 종교적·세속적인 음악에 있어서 개시 또는 도입의 역할을 하는 악곡을 말한다.

21) 토카타는 건드리다(to touch)라는 의미를 갖는 이탈리아어 토카레(toccare)에서 유래된 제목이다. 건반악기의 즉흥 연주에서 비롯되었다고 해도 좋을 건반악곡의 하나로서 풍부한 화음과 빠른 프레이즈를 구사하여 즉흥적인 자유분방함을 특징으로 삼고 있다. 16세기경부터 점차 형태를 갖추어 17세기에 이르러 절정에 달했다.

여행에 즈음하여 B^b 장조(Capriccio in Sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo in B^b Major BWV 992)>가 있다. 1707년 4월 부활절 시험연주에서 칸타타 <그리스도는 죽음의 포로가 되어도(Christ lag in Todes banden in d minor BWV 4)>를 연주하면서 그는 눈부신 칸타타 창작의 첫걸음을 내딛게 되었다. 뮐하우젠에서 보낸 1년 남짓한 기간 동안 <하나님은 나의 왕이시도다(Gott ist mein Köning BWV 71)>, <주여, 깊은 심연에서 당신을 부르나이다(Aus der Tiefen rufe ich, Herr, Zu dir BWV 131)>와 같은 칸타타를 작곡하였다. 특히 <하나님은 나의 왕이시도다>는 북독일 악파의 양식에 의한 바흐의 생전에 인쇄, 출판된 단 하나의 교회칸타타였다. 이 해 10월 바흐는 첫 부인인 마리아 바르바라(Maria Barbara, 1684-1720)와 결혼하였다.

② 바이마르(Weimar, 1708-1717)시대

바흐는 1708년 바이마르궁정 오르간 연주자 겸 궁정악사가 된다. 이 시기에는 <오르간 소곡집(Orgelbuchlein BWV 599-644)>을 비롯하여 ‘오르간곡의 시대’라고 불릴 만큼 훌륭한 오르간 곡을 많이 작곡 하였다. 또한 요한 에른스트의 부탁으로 A.비발디의 이탈리아 협주곡을 오르간과 쳄발로(Cembalo)²²⁾의 독주곡으로 편곡하였다. 이때의 오르간 곡에는 풍부한 화성과 협주곡 양식이 도입되어 쿠퍼 시대에 이르러 협주곡을 작곡하는 계기가 되었다. 또 그는 궁정 악단의 지휘자로 취임하면서 많은 양의 칸타타를 작곡하였으며 건반악기를 위한 토카타 7곡도 작곡하였다. <토카타 f[#] 단조(Tocatta in f[#] minor BWV 910)>와 <토카타 c단조(Tocatta in c minor

22) 건반이 달린 발현악기로 하프시코드, 클라비첵발로라고도 하며 16-18세기가 그 전성기다. 모양은 그랜드 피아노와 비슷하지만 피아노는 현을 해머로 치지만 쳄발로는 무두질한 가죽 등의 발목(撥木)이 재크를 건반의 뒤끝으로 밀어 올려 현을 튕기는 방식으로 연주된다.

BWV 911)>를 제외한 5곡 모두가 1710년경의 작품이다.

③ 쾨텐(Cöthen, 1717-1723)시대

이 시기에 바흐는 레오폴트공의 궁정 악장직과 건반 악기 교사로 일하며 건반악기를 위한 실내음악을 작곡하였다. 1720년 아내 마리아가 세상을 떠나자 1721년 훌륭한 성악가이자 음악가였던 안나 막달레나 뵐켄(Anna Magdalena Wülken, 1701-1760)과 결혼하였다. 두 번째 부인인 막달레나를 위하여 쓴 작품 <안나 막달레나 바흐를 위한 클라비어 소곡집(Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach)>이 대표적이다. <평균율 클라비어곡집(Well tempered Klavier)> 제 1권은 1722년에 체계적인 곡집의 형태로 완성되었으며, <인벤션(Invention)>은 1723년에, <프랑스 모음곡(French Suite BWV 812-817)>과 <영국 모음곡(English Suite BWV 806-811)> 등도 이 시기에 정리 되었다. 또한 바흐는 장남 프리데만의 교육을 위하여 <빌헬름 프리데만 바흐를 위한 클라비어 소곡집(Clavier-Büchlein vor wilhelm Friedemann Bach)>을 작곡하기 시작했다. 1719년 쾨텐 궁정은 베를린에서 첼발로를 구입하는데, 이때 <브란덴부르크 협주곡 제5번(Brandenburg Concerto No.5 in D Major BWV 1056)>과 <반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>등의 곡이 작곡되었다.

④ 라이프치히(Leipzig, 1723-1750)시대

바흐는 음악의 기술적인 경지를 넓히고 자신의 자녀들의 보다 나은 교육을 위해 라이프치히로 옮겼다. 그는 라이프치히에서 음악을 가르치는 일 뿐 아니라 성 토마스, 성 니콜라스 교회를 위한 음악을 쓰는 일도 맡았다.

1723년에 성 토마스 교회의 칸토르(Cantor)²³⁾가 되어 생을 마칠 때 까지 27년간 교회 음악 작곡에 힘을 썼다. 1723년부터 1729년 사이에 140곡 이상의 교회 칸타타와 <마태수난곡(St Matthew Passion)>, <성탄절 오라토리오(Christmas Oratorio)>, <b단조 미사(Messe in b minor)>등을 작곡하였고 1747년에 <음악의 헌정(Musikalisches Opfer BWV 1079)>과 라이프치히 마지막 작품인 <푸가의 기법(Kie Kunst der Fuge BWV 1080)>을 작곡하였다. 또한 계몽주의의 영향에 따른 감각적이고 알기 쉬운 음악의 성향 때문에 바흐는 유행에 뒤떨어진다고 간주하여 점차 자기만의 예술의 방향을 추구하게 되었다. 이렇듯 말년까지 끊임없는 작곡활동을 통해 그는 과로로 여러 가지 병을 얻게 되었는데 1749년 5월말 뇌일혈 발작으로 바흐의 시력은 급속히 감퇴하여 곡을 쓰는 일이 불가능해졌다. 이때 <푸가의 기법>이 마무리 되지 못하고 미완성으로 남게 되었다. 1750년 3월과 4월에 걸쳐 그는 두 번의 눈 수술을 받았지만 결국에는 시력을 완전히 잃게 되었다. 이후 급격히 쇠약해져 결국 1750년 7월 28일 숨을 거두게 되었다. 바흐가 사망한 시기에 음악적 경향은 빠르게 변하고 있었고, 그의 음악은 완전히 시대에 뒤떨어진 것이 되어버렸다. 그의 생전에는 작곡가보다는 오르가니스트로서 더 잘 알려져 있었고, 모차르트나 베토벤과는 달리 사후의 영향도 별 것이 없었지만, 멘델스존이 19세기에 바흐의 합창대작을 발견하고 그의 곡들이 다시 연주되기 시작한 이후, 지금은 모든 작곡가중 가장 존경받는 이로 알려져 있다.

다음은 바흐의 각 시대별로 클라비어 작품 목록을 정리한 것이다<표 1>.

23) Cantor(Lat.) [칸토르] Kantor(Ger.) Cantore(It.)[칸토레] <노래하는 사람>이라는 뜻. 가톨릭의 예배에서 합창(schola)을 선도하는 사람을 말한다.

<표 1> 바흐의 시대별 클라비어 작품 목록

시 기	곡 명	BWV	작 곡 연 대
첫번째 시기: 아른슈타트 와 뮐하우젠 (1703-1708)	모음곡 g단조	822	1700-1703
	협주곡과 푸가	909	1703
	푸가 C장조	946	1703-1707
	푸가(엘제리우스의 푸가에 의한) B ^b 장조	955	1703-1707
	소나타 D장조	963	1704
	카프리치오(사랑하는 형의 여행에 즈음하여) B ^b 장조	992	1704
	카프리치오(요한 크리스토프 바하를 찬양하여) E장조	993	1704경
두번째 시기: 바이마르(1708-1717)	모음곡(서곡) F장조	820	1709경
	바흐의 이름에 의한 전주곡과 푸가 B장조	898	1717경
	토카타(4곡)	912-915	1710경
	토카타 G장조	916	1709
	판타지 g단조	917	1710경
	전주곡(환상곡)	921-922	1710경
	전주곡 b단조	923	1709경
	푸가(5곡)	947, 949, 958, 959, 960	1709경
	푸가(알비노니 주제에 의한) A장조, b단조	950-951	1709경
	협주곡	972-987	1708-1717
이탈리아풍의 아리아와 변주 a단조	989	1708-1712경	
	2성 인벤션(15곡)	772-786	1720-1723

세번째 시기: 쾨텐 (1717-1723)	3성 인벤션(15곡)	787-801	1720-1723
	영국 모음곡(6곡)	806-811	1720경-1722
	프랑스 모음곡(6곡)	812-817	1722경
	모음곡 a단조, E ^b 장조	818-819	1722경
	알라망드(2곡)	836-837	1720-1721
	미뉴에트	841-843	1720-1721
	평균율 클라비어곡집, 제1권	846-869	1722 완성
	전주곡과 푸가 a단조	894	1718경
	전주곡과 푸가 a단조	895	1720경
	전주곡과 푸게타 d단조, e단조, f단조, G장조	899-902	1720경
	반음계적 판타지와 푸가 d단조	903	1720-1723 1730 개작
	토카타 f [#] 단조	910	1717경/1720경
	판타지 c단조	919	1720경
	5개의 작은 전주곡 C, d, e, a, C	939-943	1720경
	푸가 a단조	944	1718경
	푸가 C장조	952	1720경
	푸가 C장조	953	1720경-1721
	푸가(라인켄의 소나타에 의 한) B ^b 장조	954	1720경
	푸케타 c단조	961	1720경
	푸가(라인켄의 소나타에 의한) a단조, C장조	965-966	1720경
아리아와 변주 c단조	991	1722	
아프리카치오 C장조	994	1720-1721	
네번째 시기: 라이프치히 (1723- 1750)	4곡의 듀엣 e, F, G, a	802-805	1739 출판
	파르티타 No.6 e단조	830	1725
	파르티타(프랑스 서곡) b단조	831	1734, 1735 출판
	평균율 클라비어곡집, 제 2권	870-893	1744 완성

	판타지와 푸가 a단조	904	1725경
	판타지와 푸가 c단조	906	1738경
	이탈리아 협주곡 F장조	971	1734, 1735 출판
	골드베르크 변주곡 (아리아와 30개의 변주) G장조	988	1742경 출판

3) 음악적 특징

바흐는 지금까지 바로크 음악의 모든 성과를 자신의 강한 음악개성으로 융화 시켰다. 다시 말하면 당시에 있었던 음악전통과 여러 국민양식을 종합시켜 새로운 것의 창조가 아닌 바흐 자신의 고유한 양식으로 자기만의 음악을 만들어 최후를 장식하였다. 또한 바흐는 북 독일의 북스테후데와 중부 독일의 파헬벨로 부터는 대위법적 오르간음악을, 이탈리아의 코렐리 (Arcangelo Corelli, 1653-1713)²⁴⁾ 와 비발디 로 부터는 이탈리아 음악의 풍부한 조성적 화성과 협주양식을, 프랑스의 뤼리로부터는 서곡형식²⁵⁾과 프랑스 클라브생 악파²⁶⁾의 갤런트스타일²⁷⁾을 각각 함께 도입하여 이탈리아, 프랑스의 새로운 양식을 끊임없이 받아들였다.

바흐의 음악적 특징은 길고 장대한 규모, 전반적으로 단정하고 드라마틱

24) 이탈리아의 작곡가로 바이올린 연주자와 악장을 지냈다. 작품으로는 합주협주곡과 트리오소나타 및 바이올린소나타가 남아있으며 양식의 완성을 가져다 준 고전적인 예술가로 평가된다.

25) 뤼리의 오페라는 프랑스 서곡으로 시작된다. 프랑스 서곡은 부점 리듬의 느린 서주로 시작되고 이어서 모방을 사용한 빠른 악장이 나온다.

26) 프랑스 클라브생 음악은 로코코풍의 장식법이다. 섬세성과 세련성을 특색으로 하며 대부분의 악곡은 번덕스럽고 환상적인 표제가 붙은 무곡 형식으로 구성되어 있다. 클라브생 악파의 작곡가로는 샹보니에르(Jacques Champion Chambonnières, 1602-1672), 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)등이 있다.

27) 갤런트스타일(Gallant style) 바로크시대의 중후하고 장중한 다성을 갖고 있는 음악에 반발하여 나타난 호모포니의 경쾌 명료하고 우아한 음악 양식이다.

한 특징이 있고 대위법과 오케스트라 합창을 많이 사용하기에 가사 그리기에 용의 하다. 또한 악기편성이 화려하게 편성되어 음악적 요소를 풍부하게 만든다. 이점에서는 고전파와 통하지만 고전파 음악이 명쾌한 선율과 단순한 화성을 특징으로 하는데 비해, 그의 음악은 화성면에서 매우 복잡 다양하다고 할 수 있다. 풍부한 음악적 창의성에 명확한 형식을 결합한 바흐의 음악은 각 나라의 민족양식을 종합하였고 당대의 다양한 음악적 사상을 통일적 양식으로 승화시켜 선율과 다성음악간의 조화를 이룬 바흐적인 음악을 최절정으로 끌어올렸다. 전반적으로 느끼기에 바흐는 개성적인 주제, 풍부한 음악적 창의성, 화성적인 힘과 대위법적인 힘의 균형, 힘 있는 리듬, 명확한 형식, 장대한 규모, 회화적이며 상징적인 음형을 사용하는 상상력, 지배적인 건축적 악상에 의해 항상 조절되는 절제된 표현, 그리고 음악적 세부묘사에 있어서 기술적인 완벽함 등이 바로 바흐의 음악적 특징이다.²⁸⁾

3. 판타지와 푸가의 역사적 변천과정

1) 판타지(Fantasy)

중세 후기 유럽에서 사용되어진 판타지는 그리스어의 'Phantasia' 에서 파생된 말로 '상상', '순간적인 충동'의 의미를 나타낸다. 즉, 형식에 구애받지 않고 자유롭게 작곡되어진 곡을 말한다. 그것은 틀에 얽매이기보다 오로지 악상이 떠오르는 대로 환상적인 예술적 감성을 작곡가들의 음악적 능력과 상상력을 통해 쓰여진 곡을 의미하며 시대마다 성격이 변하였고, 끊임없이 다른 장르들과 교차되었다.

28) D. J. Grout, op. cit., pp. 517-518.

판타지는 16세기 초 이후 기악음악의 제목으로 처음 사용되었고, 성악의 모테트(Motet)²⁹⁾로부터 발생한 리체르카레(Ricercare)³⁰⁾를 기원으로 그 당시 음악형식인 토카타, 프레엠블룸(Preambulum)³¹⁾, 카프리치오(Capriccio)³²⁾, 칸초나(Canzona)³³⁾, 푸가 등 다른 많은 장르들의 이름과 구별 없이 사용되었다. 이런 장르들을 비교해 보면 판타지가 형식과 규칙으로부터 자유롭고 즉흥 연주³⁴⁾에 가깝다는 점을 알 수 있다.

리체르카레(Ricercare)는 클라비어나 오르간을 위한 음악 형식이다. 음악은 부분으로 나누어져 있지 않고 주제가 있는 모방 기법이 나타난다. 최초의 류트 리체르카레(Lute ricercare)의 성격은 즉흥적이었는데 점차 모방악구의 균형 및 반복으로 보다 명확한 형식을 만들어 냈다.³⁵⁾ 단순한 리체르카레보다 규모가 한층 더 크고 복잡한 구조를 가진 판타지는 즉흥적인 성격이 강하고 리체르카레 보다 더 주제와 기법에 있어 복잡함을 알 수 있다. 르네상스 이후에는 성악의 틀에서 벗어나 기악음악을 위해 작곡된 최초의

29) 중세 르네상스 시대를 전성기로 한 중요한 성악곡을 말하며 폴리포니에 의한 종교곡의 일종으로, 여러 단어들로 구성된 각 문장들을 모방적으로 변형시켜 연속적인 주제를 창출해내는 방식이다.

30) 이탈리아어 ‘탐구 한다’는 뜻의 동사 ricercare가 어원으로, 이 말은 의미가 다양하여 일률적으로 정의하기 어려우나, 그 중 가장 대표적인 것이 푸가의 전 단계를 이루는 모방적 기악곡이다.

31) 16세기 ‘프렐류드’(전주곡)의 호칭으로서 사용되었으나 J. S. Bach 빌헬름 프리데리만을 위한 클라비어 소곡집>중의 2성 악곡에 「Preambulum」이란 제목을 사용했다.

32) ‘변덕스러움’, ‘일시적인 기분’이라는 뜻의 이탈리아어로 멘델스존, 브람스등 19세기의 많은 작곡가들이 유쾌하고 변덕스런 작은 기악곡에 붙인 명칭이다. 포푸리나 판타지아에도 사용되었고 17세기에는 초기 푸가 형식의 하나로서 다른 종류의 곡에 비해서 형식에 속박되는 일이 적었다.

33) 칸초나는 16세기의 프랑스 샹송에서 파생된 16-17세기 이탈리아의 기악곡이다. 샹송은 류트나 건반악기의 곡으로 편곡되었으나 이탈리아에서는 샹송의 양식을 모방하여 처음부터 오르간곡이나 합주곡이 작곡되었다.

34) 16세기의 연주자들에게는 두 가지의 주요한 즉흥연주법이 있었는데 하나는 기존 선율선을 장식하는 것과 또 하나는 기존선율에 하나 또는 그 이상의 대위적인 부분을 추가 시키는 방법이었다.

35) D. J. Grout, op. cit., pp. 298-299.

기악 판타지가 나타나게 되는데 이는 중세시대의 규범적인 음악형태에서 벗어나 전통적 규칙보다는 개인의 상상력과 섬세함을 최고의 가치로 삼았다.

자유로운 형식에 의해 작곡된 판타지는 시대, 작곡가, 곡풍(曲風) 등에 따라 종류는 많지만 일반적으로는 다음과 같이 5가지로 분류하고 있다.³⁶⁾

- ① 16-17세기의 엄격한 대위법의 기악곡 형태의 하나로 판타지는 변형된 리체르카레를 뜻한다. 판타지는 류트와 건반악기를 포함한 모든 악기를 위해 활용되었다
- ② 즉흥적 성격을 띤 곡으로 바흐의 <반음계적 판타지와 푸가 (Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903)>, C. P. E. Bach(Carl Philipp Emanuel, 1714-1788)의 <판타지(Fantasy)>, 모차르트 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 <판타지 d단조(Fantasy in d minor K.397)>, 베토벤(Ludwigvan Beethoven, 1770-1827)의 <판타지 g단조(Fantasy in g minor Op.77)> 등이 있다.
- ③ 자유로운 형식, 또는 개성적 성격의 소나타로 베토벤의 <소나타 Op.27의 No.1,2에 “거의 판타지처럼”(Sonata Quasi una Fantasia)>이라는 표제를 붙였으며, 이 곡은 소나타 형식에서 많이 벗어나고 있다. 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 <방랑자의 판타지(Wanderer Fantasy Op.15)>와 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 <판타지 (Fantasy in C Major Op.17)>은 외형적으로는 소나타 형식이지만, 각 악장은 자유로운 소나타 형식의 혼합적인 특징을 가진다.
- ④ 몽환적(夢幻的), 몽상적 분위기를 띤 낭만시대의 소곡 브람스 (Johannes Brahms, 1833-1897)의 <판타지(Fantasias Op.116)>와 슈만의 <환상 소곡집(Fantasiestucke Op.12)>이 여기에 속한다.

36) 세광음악출판사 사전 편찬 위원회, 「음악용어사전」, (서울: 세광음악출판사, 1986), p. 241.

- ⑤ 자유롭고 즉흥적인 오페라 접속곡(Opera pot-pourri)³⁷⁾으로 모차르트의 오페라 <돈 주앙(Don Juan)>을 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 피아노곡으로 편곡한 <돈 주앙의 회상(Reminiscences de Don Juan)>이 여기에 속한다.

16세기의 판타지는 류트나 비올(Viol)³⁸⁾을 위한 즉흥적 성격의 곡을 가리켰으며 특히, 음악적 상상력의 중요성을 강조한 장르였다.³⁹⁾ 이 시기의 양식은 그 자체 내의 자유로운 화성과 연주 양식뿐만 아니라 엄격한 모방 양식의 악절 변형을 포함하고 있으므로 프렐류드적인 즉흥 연주와 밀접한 관계를 갖는다. 최초의 판타지는 한스 코터(Hans Kotter, 1485-1541)와 클레버(Leonhard Kleber, 1490-1556)의 타블라처(Tablature)⁴⁰⁾에 의해 1520년경에 처음 나타났다. 코터의 판타지는 자유스런 즉흥성의 부분과 모방적 대위법의 부분으로 이루어져 있으며, 클레버의 2개의 판타지는 자유모방의 다양한 동기를 사용하고 동형진행(Sequance)⁴¹⁾로 처리되고 있다. 16세기 초 류트에만 사용된 류트를 위한 판타지는 이탈리아와 프랑스에서는 활발하게 작곡 되었지만, 독일에서는 거의 작곡되지 않았다. 1560년 이탈리아에서 리체르카레라는 명칭으로 새로운 기악 장르가 생기게 되는데 이는 대위법적 양식이 사용되면서 단일 주제의 경향을 통해 모테트와 구별되는 판타지를 의미한다. 이후 판타지는 대위법적 다성부 양식으로 발전하면서, 류트 보다

37) 오페라의 하일라이트나 주제를 연속적으로 엮어 놓은 제법 큰 규모의 작품을 말하며, 이 곡 들에는 비르투오소(Virtuoso: 예술의 기술이 뛰어난 사람)적인 요소가 강하다.

38) 16-18세기 유럽에서 실내악 연주에 쓰인 현악기이다. 맑고 투명한 음색이 특징이다.

39) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, Vol.6, (London: The Macmillan Publishers Ltd. 1980), p. 388.

40) 5선보에 의하지 않고 알파벳 문자나 숫자를 사용하여 음표를 적는 건반악기와 류트를 위한 특수 기보법으로 방법으로서, 유럽 전역에 걸쳐서 옛 시대의 기악 주자들이 항상 사용했다. 오르간 내지는 건반악기를 위해서도 건반 하나하나에 번호나 기호를 붙이고 그것으로 성부별로 악곡의 선율을 적어가는 방법이 있었다.

41) 반복진행. 하나의 짧은 악구를 같은 음형대로 다른 음높이(주로 2도 위 또는 아래, 3도 위 또는 아래)에서 2회 이상 되풀이하는 것을 말한다.

는 건반악기를 선호하여 작곡되었다.

17세기 판타지 양식은 16세기 보다 발전적인 방향으로 변화 되었는데 그 중 중요한 특성으로 리듬을 다양하게 하는 기법이 유지되어 주제를 변화시키거나 박자를 변화시키는 기법이다.

이 시기의 판타지는 나라별로 특징적인 양상을 띠고 발전하였는데 이탈리아의 판타지는 주로 류트를 위한 작품들이 많았고 대위법적 진행과 모방 기법을 특징으로 꼽을 수 있다. 이 시기의 절정은 프레스코발디의 작품에서 볼 수 있는데, 1608년에 발표된 그의 판타지는 2, 3성부로 이루어지고, 주제 변주의 특징을 가진다. 스페인에서는 판타지가 즉흥연주의 일종으로 이해되었다. 이탈리아의 판타지가 폴리포니적인 성격을 띠었던 것에 비해 스페인의 경우는 템포 등의 변화가 수반되는 비르투오소틱한 연주에 초점을 맞췄다.

영국에서는 판타지를 팬시(Fancy)⁴²⁾라고 불렀는데 팬시 역시 작곡가에 따라 다양한 특징을 갖는다. 로크(Matthew Locke, 1622-1677)는 4개의 비올합주(Consort)를 위한 팬시를 썼고, 젠킨스(John Jenkins, 1592-1678)는 리체르카레와 칸초나의 특징이 동시에 나타나는 팬시와, 이탈리아의 트리오 소나타와 유사한 두 개의 바이올린과 베이스를 위한 팬시를 썼다.⁴³⁾

프랑스에서는 1610년 이후 건반 악기를 위한 판타지가 활발하게 나타났다. 이 시기의 주목할 만한 판타지로는 네덜란드인 슈벨링크(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621)⁴⁴⁾의 작품을 들 수 있는데, 그의 판타지는

42) 17세기에 영국에서 기원한 기악합주곡으로 버지널(Virginal: 중세의 건반악기. 쳄발로와 같은 발현장치를 지녔으며 탁상이나 무릎위에 올려놓고 연주하였다.)이나 오르간 곡 집에도 보이는데, 주로 비올족의 합주로 연주되었다.

43) 홍세원, 「서양음악사(A History of Western Music)」, (서울: 현대음악 출판사, 2000), p. 236.

44) 작곡가이자 오르가니스트이다. 그의 창작 중심이 되는 것은 오르간 및 클라비어를 위한 작품이며, 여기에서는 플랑드르적인 폴리포니 기법을 기초로, 이탈리아의 가브리엘리, 메르츠의 이탈리아 오르간 기법, 또 존 볼과의 개인적 접촉을 통해 배운 영국 건반음악 기법 등이 융화되

여러층의 단성부가 메아리처럼 나타나며, 다른 한편으로는 주제가 축소 증가되면서 발전해 나가는 양식으로 되어있다. 독일에서의 건반 악기를 위한 판타지는 이탈리아와 슈벨링크로 부터 영향을 받았다. 특히 샤페트(Samuel Scheidt, 1587-1654)⁴⁵⁾는 교회 노래의 편곡에 판타지라는 명칭을 사용하였고, 여러 성부로 이루어진 코랄 판타지는 17세기 독일 오르간 주자의 전문 분야가 되었다. 이후 점차적인 주제를 모방적으로 변화시키는 작품에는 판타지 대신 푸가라는 명칭을 사용한 반면, 판타지는 자유로운 기법을 중시하는 작품에 사용되었다. 이러한 자유로운 기법은 파헬렐의 *Präludiam*에 적용되었고, 판타지는 콘체르토 양식의 리토르넬로(Ritornello)⁴⁶⁾형식을 수용하였다. 17세기 말로 갈수록 모방이나 변주 형식의 엄격한 대위법적 판타지는 몰락해 갔으며, 프랑스와 이탈리아에서는 17세기 후반부터 더 이상 대위법적 판타지를 들을 수 없게 된다. 영국에서도 역시 크롬웰(Oliver Cromwell, 1599-1658)정권의 탄압과 칼(Karl)2세에 의한 판타지의 예술적 요소 무시로 인해 모방 판타지가 사라지게 된다.⁴⁷⁾ 그러나 독일에서는 18세기 초반에도 오르간과 클라비어를 위한 모방 양식의 작품을 판타지라고 부르는 경향이 있었기 때문에 모방 판타지가 타국에 비해 오래 유지되었다.

18세기에 들어서서는 그 중심지가 독일로 옮겨졌으며 건반악기를 위한 판타지가 많이 작곡되었다. 그리고 단순한 반복과 모방 판타지에서 벗어난 보다 자유로운 판타지로 나타나게 되었다. 리듬 및 템포의 자유로움과 대담한

어, 이탈리아의 프레스코발디와 함께 초기 바로크 최고의 오르간 작품을 낳은 작곡가이다.

45) 독일의 작곡가. 최대의 공적은 독일 프로테스탄트 교회용 오르간코랄의 기초를 쌓은 것이다. 작품은 독일 네덜란드악파의 높은 대위법기술과 초기 바로크의 새로운 기악양식을 결합한 점이 특징이다.

46) 17-18세기 초의 오페라에서는 아리아의 도입부분이나 중간부분에서 반복되는 짧은 기악곡을 가리키고, 18세기의 전반에 합주협주곡이나 독주협주곡에서 독주 부분을 사이에 끼고 반복, 연주되는 총주(tutti)부분을 리토르넬로라 하였는데, 맨 처음과 맨 끝을 제외하고 조성이 달리 나타나는 점에서 론도 주제와 달랐다.

47) Peter Schleleuning, *Die Fantasie* I, (Köln: Arno volk, 1971), pp. 12-13.

화성, 잦은 전조, 마디선(bar-line)의 생략, 그리고 기악적 기교의 표현 등을 사용하여 작곡가들의 주관적인 감성을 더욱 자유롭게 표현하였다. 당시의 이론가들은 이러한 판타지를 가리켜 ‘카프리치오와 밀접히 관련되어있는 철저히 자유로운 장르의 음악’, ‘엄격한 푸가의 텍스처(Texture)에서 보이는 순서나 질서, 속박 등이 적절치 않은 음악’등으로 묘사했다. 또한 이 시기의 판타지는 형식면에서도 더 이상 대위법적 구성에 얽매이지 않고 춤곡, 소나타, 전주곡, 토카타 등 다른 음악장르의 양식을 작품에 담아냈다. 이러한 음악적으로 자유로운 판타지가 급속히 형성됨으로써 자유 판타지는 음악가를 기존의 사회적, 음악적 속박으로부터 해방시켜 주었고 성악 음악의 우월성으로부터 탈피 시켰다는 점에서 역사적으로 중요하다.

19세기 20세기에는 판타지의 작품 중 피아노곡이 차지하는 비중이 크다. 베토벤부터 시작해서 슈베르트, 슈만, 멘델스존, 브람스, 리스트, 그리고 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924)에 이르기까지 많은 작곡가들의 피아노 판타지가 있다. 이 곡들은 자유롭지만, 성격소품의 하나로 작곡가들에 따라 자기만의 형식적 틀에 기댄, 조금씩 서로 다른 특징적인 모습들을 보이고 있다. 또한 이 시기에는 오페라의 아리아(Aria)⁴⁸⁾같은 대중성 있는 주제들을 바탕으로 한 메들리(접속곡) 또는 변주형태로 전개되는 비르투오소적 접속곡들이 성행했는데, 이러한 작품들은 일반 대중들도 쉽게 접근할 수 있는 친숙한 멜로디라는 점에서 뿐만 아니라, 기교적인 화려함까지도 함께 즐길 수 있다는 점에서 크게 붐을 이루었다. 그러나 이 작품들은 대규모 기악곡보다는 소규모 편성의 작품으로 많이 작곡되었다. 당시 19세기 비르투오소 피아니스트들이 대부분 이러한 오페라 판타지를 작곡했다.

20세기에 접어들면서 즉흥연주의 개념이 점차 사라짐에 따라 ‘회고적인’

48) 오페라, 칸타타, 오라토리오 등에서 나오는 선율적인 독창부분 이다.

성격을 띠게 된다. 엄격한 대위법에 기초로 한 옛 양식적 기법이 나타난 판타지가 나타나기도 하고 바흐의 주제나 코랄을 바탕으로 한 오르간 음악이 나타나기도 한다. 또한 이 시기의 판타지는 12음렬⁴⁹⁾, 화려한 구성의 리듬 등 현대적 기법이 사용된 것이 특징이라고 할 수 있다.

2) 푸가(Fugue)

푸가는 하나의 주제, 때로는 2개 혹은 3개의 주제⁵⁰⁾가 각 성부에 정기적이며 규율적인 모방(Imitation)을 하면서 곡의 형식을 확장해 나가는 작곡 기법이다. 이 용어의 개념은 14세기 음악에서 널리 사용되어진 라틴어에서 유래한 푸가뿐만 아니라 샤흐(Chace)⁵¹⁾, 캣치아(Caccia)⁵²⁾로 부터 유래되었다. 이 명칭들은 푸가 성부들의 특성인 ‘달아나는’, ‘추적하는’의 뜻을 나타내고 있는데, 이 말은 한 성부의 주제를 다른 성부들이 계속적으로 모방하는 모습이 마치 한 주제를 추적하는 듯한 모방양식 음악의 생김새 때문에 나온 말이다. 이와 같은 모방 기법은 악곡에 있어서 어떤 성부의 선율이 뒤에 이어지는 다른 성부에 되풀이 되는 것, 또는 유사한 선율선, 리듬이 다른 성부에 사용되어지는 것을 말하는데, 이 기법은 이미 12세기 말 노트르

49) 12개 반음의 짜임. 즉 음렬이라는 수단에 의해 곡의 구성이 객관적으로 지배되고 통일되는 방식으로 12음렬을 설정하여 원형(original)과 그것을 뒤에서부터 거꾸로 반복하는 역행(retrograde), 전위(inversion), 두 가지를 혼합하는 역행전위(retrograde-inversion)의 네 가지 원칙아래 작곡하는 방식이다. 12개의 음이 모두 한번 씩 등장하기 전에 동일한 음이 등장해서는 안 되고 반음계 12개음이 모두 동등한 비중을 차지한다.

50) 이런 경우 2중 푸가, 3중 푸가라 부른다.

51) 14세기 전반의 프랑스 시. 음악의 한 형식이며 캣치아 보다는 옛 형식인 카논(주제를 지키는 돌림노래)의 형식에 가깝다.

52) 14세기 이탈리아의 시. 음악의 한 형식. 프랑스의 샤흐에서 영향을 받았을 것이다. 생생한 그림처럼 묘사적인 가사에 대중적 경향의 선율을 지닌 것으로, 엄격한 카논으로 불려진다. ‘캣치아’라는 말의 의미는 <사냥>을 뜻하며 대부분의 캣치아는 카논에 의한 2개의 성부와 그것을 밑에서 받쳐주는 가사 없는 테너로 구성된다.

담 악파의 페로탱(Perotin, 1180-1236)의 작품에서 볼 수 있다. 13세기 초에 노트르담 악파에 의하여 정형화되었으리라 생각되는 모테트는 그레고리오 성가로부터 취한 정선율이 초기에는 테너(Tenor) 성부에 사용되고 있었다. 이 테너에는 서로 다른 가사를 가진 2성부의 2중 모테트, 역시 다른 가사를 가지는 3성부의 3중 모테트 등이 있으며, 이들 성부의 상호 관계에 카논과 같은 대위법적 기법이 보이기 시작했다. 그리하여 여러 성부를 가지는 모테트는 13세기의 작곡 양식으로서 자리잡게 되었다. 또한 14세기에 걸쳐서는 4성의 표현도 볼 수 있게 되었으며, 동시에 화성적으로도 충실해졌고, 그리고 기법도 더욱 진보된 표현을 취하게 되었다. 콜로르(Color)⁵³, 탈레아(Talea)⁵⁴라고 일컫는 이 시대의 기법은 15세기에 더욱 정교해진 기법을 예견하고 있었다. 이렇듯 13세기부터 14세기에 걸쳐서 모테트는 모방 기법을 더욱 발전시키는 동시에 14세기에는 대표적인 악곡 형식으로 발전하였다. 15세기에는 다가사성과 테너의 정선율의 지배가 약화되고, 각 성부가 모방에 참가하는 모방양식이 이루어지며, 점차 이와 같은 모테트 양식을 기악에 응용하게 되었으며 16세기, 17세기의 중요한 기악 형식인 리체르카레나 칸초나가 등장하게 되었다.

푸가는 오랫동안 모방 작품들에서 다양하게 사용되었는데, 리체르카레, 판타지, 나누어져 있지 않은 칸초나 등은 푸가의 선조들이다. 슈벨링크의 반음계적 판타지를 시작으로 프레스코발디의 <크레도 후의 리체르카레(Ricercare dopo il credo)>와 가브리엘리(Andrea Gabrieli, 1510-1586)의 몇몇 칸초나는 푸가의 초기 형태를 보여준다. 초기의 푸가들은 파헬렐이 쓴 95개의 푸가처럼 짧았다.

푸가는 모방 대위적 형식의 가장 완숙한 형태로 17세기 말의 리체르카레

53) 선율형태의 반복이다.

54) 리듬의 반복 형태이다.

를 대치한 것이다. 리체르카레는 르네상스 성악곡 모테트를 기악곡으로 편곡한 것인데, 모테트처럼 모방의 짜임새를 가졌다. 대부분의 리체르카레는 단락으로 구분되지 않고 지속적 모방을 하는 중간정도의 길이를 갖는 곡이었다. 모테트의 짜임새를 따라 다주제적(Multi-thematic)인 것도 있지만 단일주제를 가졌던 많은 오르간 리체르카레가 푸가로 발전된다.⁵⁵⁾

17세기 바로크 시대에는 바흐와 헨델에 의해 완전한 푸가형식이 나타나게 되는데, 바흐의 작품으로는 <평균율 클라비어곡집>에 수록된 48곡의 푸가와 <푸가의 기법> 그리고 <음악의 헌정>에 수록된 수많은 오르간 곡이 있다. 그는 말년의 두 작품집에서 다시 한 번 모든 규칙을 활용한 최고의 푸가와 카논 기법을 이루어냈다. <푸가의 기법>은 바흐 사후인 1751년, 악기 편성에 대한 지시 없이 4성부의 총보로 출판되었고 기본적인 교과서의 성격을 지니고 있다. 따라서 수많은 악기 편성(오르간, 현악기, 관악기, 솔로와 협주)을 위한 편곡들이 포함되어 있다. 이 작품집의 마지막 푸가는 바흐의 이름을 부수적 주제로 악보에 기입해 4중 푸가의 형식으로 계획되었지만 결국 미완으로 남았다.

바흐와 동시대 인물인 헨델의 푸가작품은 건반악기 음악보다는 성악 음악에서 더 많이 나타난다(예; <사울(saul)>(1736)의 1막, <유다 마카베우스(Judas Maccabaeus)> (1746)의 2막, <메시아(Messiah)>). 특히 헨델의 <메시아>는 주목할 만 한 작품으로 평가되는데 헨델은 이 작품에서 대위법과 푸가를 자유롭게 생동감 있게 화성적으로 처리하였다.⁵⁶⁾

바흐 이후의 푸가에 의한 작곡 방식은 후대의 거의 모든 종교적 성악 작품에서 발견된다. 모차르트의 <c단조 미사곡(c moll messe)>⁵⁷⁾과 <진혼곡

55) 김문자 외, op. cit., p. 329.

56) Hugo Leichtentritt, 「음악의 역사와 사상」, 김진균 역, (서울: 학문사 1990), p. 201.

57) 미사곡: 로마 카톨릭 교회에서 각종 전례문에 붙여진 곡을 말한다.

(Requiem)>⁵⁸), 베토벤의 <장엄 미사곡(Messe Solemnis)>⁵⁹, 브람스의 <독일 진혼곡(Deutsche Requiem)>⁶⁰, 베르디(Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901)의 <진혼곡(Requiem)>⁶¹등이 대표적인 작품들이다. 기악에서도 베토벤의 후기 피아노 소나타와 4중주곡에서 푸가 양식의 개인적인 특징들이 나타난다. 20세기 작곡가 중에서는 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 피아노 연작 <루두스 토날리스(Ludus Tonalis)>⁶²에서 푸가의 현대적 기법이 잘 드러나고 있다.⁶³

푸가의 구조는 제1부분(Exposition), 제2부분(Middle Section), 제3부분(Final Section)으로 크게 나뉘어지는데, 이것은 소나타형식의 구성과 연결시켜 생각할 때 제시부-발전부-재현부로 구성된 3부분 형식의 하나로 간주될 수 있다.

제 1부분<제시부>은 주제(Subject) 응답(Answer), 대주제(Counter-subject), 그리고 삽입구(Episode)로 이루어진다. 주제는 한 마디로 된 짧은 것에서부터

58) Requiem(레퀴엠): 죽은 사람의 영혼을 위로하기 위한 미사음악으로 모차르트가 미완으로 남긴 작품이다.

59) 베토벤의 「장엄미사 D장조」(Op. 123)를 가리킨다. 이는 1818-1822년에 완성된 것으로 라틴어로 된 미사통상문으로 불리며, 베토벤 후기를 대표하는 걸작인 동시에 인간주의와 카톨릭시즘의 교차점에 세워진 금자탑으로서 미사 음악사상 중요한 위치를 차지한다.

60) 독일의 작곡가 브람스의 독창(소프라노와 바리톤), 합창 및 관현악을 위한 종교곡(Op. 45)으로 독일 진혼곡이라고도 한다. 약 10년에 걸쳐 작곡, 1868에 완성된 것으로 모두 7곡으로 되어있다. 이는 카톨릭교회의 미사에서 부르기 위한 것이 아니라 음악회용으로 작곡한 것이며 죽음에 의하여 남겨진, 슬픔에 잠긴 사람들에게 위안을 주는 것을 근본 목적으로 하여 작곡한 것이다.

61) 이곡의 모두 7장으로 나뉘어지고, 4인의 독창자와 규모가 큰 대합창단, 오케스트라가 연주하는 대규모의 곡이다. 베르디는 이곡을 60세에 작곡하였는데 베르디가 진혼곡을 작곡하게 된 경위는 이탈리아 낭만주의의 두 거장, 로시니와 만조니의 죽음을 기리기 위한 것이었다. 베르디의 레퀴엠에서 그는 죽음에 대한 자신의 태도를 자유롭게 나타냈으며 그의 관심은 사후세계에 대하여 너그럽게 감수하는 마음이나 즐거운 기대감 등에 있지 않았다.

62) 음의 회룡 「Ludus Tonalis」: 1943년에 작곡된 것으로 12개의 조로 쓰여진 12개의 푸가로 구성되며 이들은 대조적인 간주에 의해 연결되어 있다. 이 작품은 바로크 시대의 푸가적 대위법 처리의 사용을 현대적 어법으로 변안하여 완전하게 구사한 작품 중의 하나이다. 그는 이곡을 바흐의 푸가형식을 빌어 12음에 의한 현대 대위법으로 작곡하였다.

63) 김문자 외, op. cit., p. 119.

8마디 또는 그 이상으로 작곡된 선율이며, 명확하고 특징적인 리듬을 갖고 있다. 주제가 제시된 다음에 여기에 이어서 다른 성부가 주제를 모방하게 된다. 이것을 응답이라고 하는데, 주제를 5도 위에서 나오면 진정응답(Real Answer)이라 하고 다른 음정에서 나오면 조성응답(Tonal Answer)이라고 한다. 응답에 대한 대선율은 그 나름대로 독자적인 리듬과 선율의 특징을 지니고 있으며 이것은 푸가의 발전부에서 중요한 요소로 등장하게 된다. 이러한 선율을 대주제 라고 한다. 삼입구는 각각의 전개부를 부드럽게 연결하는 역할로 볼 수 있는데, 흔히 주제나 대주제로부터 얻은 힌트로 만들어진다. 삼입구의 중요한 기능은 다음 주제의 도입을 준비하는 동시에 곡의 긴장감을 풀어주는 역할을 하며 주제와 대주제의 끊임없는 사용으로부터 오는 단조로움을 풀어 주기 위해 쓴다.

제 2부분<발전부>에서는 주제가 새로운 조성을 가지고 전조 하여 나타나며 어떤 성부에서 주제가 나오면 그 주제와 삼입구가 서로 교대하는 사이에 여러 가지 캐논, 모방, 확대(Augmentation)⁶⁴, 축소(Diminution)⁶⁵, 전위(Inversion)⁶⁶, 반진행(Contrary motion)⁶⁷, 역행(Retrograde)⁶⁸, 등으로 변화와 흥미를 더해가면서 종결부로 들어간다.

제 3부분<재현부>에서는 주제가 다시 제1부분의 조성으로 재현되며 정격종지⁶⁹를 강조하며 그 구성은 자유로우며 코다(Coda)⁷⁰를 가질 수 있다. 주제의 재현은 제 1부분과는 달리 응답-주제의 순서이다. 특히 종결부분에

64) 음가의 증대에 의해서 음형, 악구, 동기, 주제 등을 변화시키는 것을 말한다.

65) 음가의 축소를 말한다.

66) 자리바꿈. 음의 상하관계를 대치시키는 것을 말한다.

67) 두 성부가 서로 반대 방향으로 움직이는 것. 즉 한쪽이 상행하면 다른 쪽이 하행으로 진행되는 것이다.

68) 선율을 거꾸로 재현하는 것. 즉, 선율의 최종음 부터 모방을 시작하는 것이다.

69) 바른마침. 딸림화음(V)에서 으뜸화음(I)으로 악곡을 끝맺는 마침이다.

70) 이탈리아어의 <꼬리>에서 유래된 말로서, 곡의 끝에 종결로서 붙여지는 부분을 말한다.

서 가장 중요하고 정밀한 대위법적 기교를 나타내는 것은 근접모방 (Stretto)과 지속음(Organ Point)⁷¹⁾을 사용하는 것이다. 근접모방은 응답이 주제의 완결 전에 약간 겹쳐서 나타나는 것을 말하며 긴박감과 고조감을 나타내기 때문에, 대개 푸가의 결정적인 절정의 순간에 쓰인다. 그리고 지속음은 베이스가 같은 음을 길게 지속하는 것을 말하며 1도와 5도 음이 지속된다. 이 방법은 필수적인 작곡 기법은 아니지만 연주 효과를 위해 가끔 쓰이기도 한다.

71) 끄음(Organ point): 지속음, 오르간포인트 또는 페달음이라고도 한다. 베이스가 같은 음을 길게 지속하는 것으로 그 길이는 일정하지 않다. 또 끄음은 낮은음뿐만 아니라, 가온음이나 높은음에도 나타나는 경우가 있는데, 이는 지속성이라 하여 상부의 화성이 변화를 가져오는 관계로, 일종의 비화성음으로 간주되고 있다. 오르간 곡 등에 많이 쓰인다.

Ⅲ. Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903

악곡 분석

1. 작품 개요

<반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>는 쾨텐(Cöthen)시대인 1720년에 작곡하여 1730년 라이프치히(Leipzig)에 완성된 작품으로 바흐 자신의 연주 기교를 과시하기 위하여 작곡한 곡으로서, 생전에도 대단한 호평을 받았다고 한다.⁷²⁾

16, 17세기의 판타지는 대위법적 양식으로 이루어진 기악곡을 말하는데 이와는 달리 바흐의 이 곡에 있어서 반음계적 판타지는 비교적 자유롭고 즉흥적인 성격을 띠고 있다. 한편, 반음계적(Chromatic)이라는 수식어는 판타지와 푸가의 주제에서 반음계적 진행이 두드러지게 나타나고 있기 때문에 붙여진 것이며, 또한 토카타풍의 부분에서는 즉흥 연주 시대의 작품이라는 점을 반영시켜 건반 악기 주자의 화려한 기술을 발휘하도록 하였다.

전체적으로 이 곡은 제목에서 알 수 있듯이 판타지 부분과 푸가 부분으로 나뉘어져 있는데, 이는 바로크 시대에 많이 쓰이던 프렐류드와 푸가의 결합과 같이 많이 쓰이던 형식이다. 즉, 전주곡 기능을 하는 즉흥적 판타지와 엄격한 형식 구조 안에서 자유로운 전개 양식을 보여주는 푸가가 조화를 이루고 있다고 할 수 있다.

이 곡의 판타지에서는 레시타티브(Recitative)⁷³⁾ 부분에서 낭만시대에서

72) 정진우 외, 「바흐 건반곡의 해설」, (서울: 음악춘추사, 1987), p. 179.

73) recitativo(It.) recitative(Eng.) Rezitativ(Ger.) récitatif(Fr.) 보통 이야기 하는 식 또는 연설이나 낭창(朗唱)을 모방하거나 강조하도록 만들어진 노래. 서창(敍唱)이라 번역된다. 이 용어는 recitare(It.) <낭창하다>, <연극의 대사를 말하다>에서 비롯된 것이다.

볼 수 있는 반응계적 선율 진행들을 엿볼 수 있으며, 화성진행에 있어서는 정규 화성의 진행을 보여 주면서도 그 안에서 감7화음(vii^o₇)을 사용하여 불협화음 음정으로 인한 긴장감을 주고 있지만 해결을 해주고 있으며, 푸가에서도 전체적으로 반응계적 화성 진행을 많이 하며, 주로 감7화음을 통해 변화를 유도한다. 또한 각 성부가 움직이면서 대립하거나 부딪히는 많은 반응들, 불확실한 종지 및 리듬패턴의 동형진행이 주는 긴장감이 이 곡을 이끌어 간다. 그리고 화성을 지속하는 진행감과 종지의 종결감을 더하기 위하여 오르간 포인트를 사용하였다.

2. 작품 분석

1) 판타지

이 곡에서의 판타지는 d minor, 4/4박자이다. 모두 79마디로 되어 있으며 판타지는 자유로운 즉흥곡의 성격을 띤 토카타풍의 화려한 서주와 코랄풍의 평온한 아르페지오, 그리고 표현력이 요구되는 레시타티브와 코다로 구성되어 있다.

판타지의 전체적 구성은 다음과 같다<표 2>.

<표 2> 판타지의 전체구성

부 분	마 디	구 성
토카타풍의 서주 (제 1 부분)	1-2	d minor 음계의 도입
	3-20	아르페지오 음형
	21-26	즉흥적 음계 음형
코랄풍의 아르페지오 (제 2 부분)	27-30	반음계적 아르페지오 음형
	31-32	연결구
	33-41	아르페지오 음형
	42-44	연결구
	45-49	반음계적 아르페지오 음형
레시타티브 (제 3 부분)	49-74	단편적인 선율과 풍부한 화음의 레시타티브
코다	75-79	종결부

제 1부분은 토카타풍의 서주로서 음계형 패시지(Scale passage)와 아르페지오 패시지(Arpeggio passage)로 구성되어 있다.

마디 1-2는 곡의 도입부분으로 32분음표의 빠르고 힘찬 상·하행의 음계형 패시지가 동형진행으로 나타난다. 음계형 패시지가 d minor 안에서 $i - V_9 / V_9 - i$ 의 서로 대칭형의 화성진행을 하며 자유롭고 즉흥적인 분위기로 시작된다. 마디 1은 32분 쉼표 후에 d minor의 상행 가락 단음계와 하행 자연단음계로 진행하여 4분 쉼표로 끝나고, 마디 2는 16분 쉼표 후에 마디 1과 같은 형식으로 진행하여 역시 4분 쉼표로 끝난다. 두 번에 걸쳐 나오는 d minor음계형 패시지안의 증2도($B^b - C^\#$)를 피하기 위해 $G - A - B^b - E$ 와 $A - C^\# - D - F$ 로 끝맺음 하였다. 순간적이고 힘찬 패시지는 아름답고 풍부한 음향을 느끼게 한다<악보 1>.

<악보 1> d minor 음계의 토카타풍 서주(마디 1-2)

d: i V⁹ V⁹ i

마디 3-6에서는 왼손 8분 음표와 오른손 3연음부(셋잇단음표)의 결합으로 이루어진다. 마디 3-4는 I-V₉의 화성 진행으로 오른손 선율이 Inversion 하고 있다. 마디 3은 서주부의 D - E - F - G - A 가 4배의 음길이로 확대된 아르페지오(Arpeggio)⁷⁴⁾의 왼손에서 주제로 나타나고, 마디 4에서 다시 한 번 주제를 반복한다. 왼손의 순차적인 선율과 오른손의 3연음부의 아르페지오 패시지는 마디 1-2의 음계형 패시지 보다 대조적인 부드러운 분위기를 나타낸다. 또한 푸가(마디 1-8)에서 나오는 주제<악보 2-B>는 마디 3의 음형이 역행으로 나타난다<악보 2-A, 2-B>.

<악보 2-A> 판타지의 주제(마디 3-4)

d: i V₉ i V₉

74) 화음의 각 음을 동시에 연주하는 것이 아니라 연속적으로 차례로 연주하는 주법을 말한다.

<악보 2-B> 푸가에서 역행으로 다시 나타난 주제 선율

A G F E D

마디 5-6은 VI부터 i까지 제 1전위형으로 순차적 하행을 보이는데, 6도 관계를 유지하면서 진행된다. 이 하행 선율은 d minor의 가락단음계를 사용하였다. 제 1전위형은 포부르동(Fauxbourdon)⁷⁵⁾을 연상케 한다<악보 3>.

<악보 3> (마디 5-6)

VI₆ v₆ iv₆ III₆⁺ N₆ i₆ vii₆^o i₆ VI₆ V₆ VI₆ V₆

* 6도 관계 유지

마디 7-11까지는 음형전체가 하행하면서 동형진행을 이룬다. 마디 3의 D음을 시작으로 하행하는 3도는 d minor 가락단음계의 동형진행을 하고 있

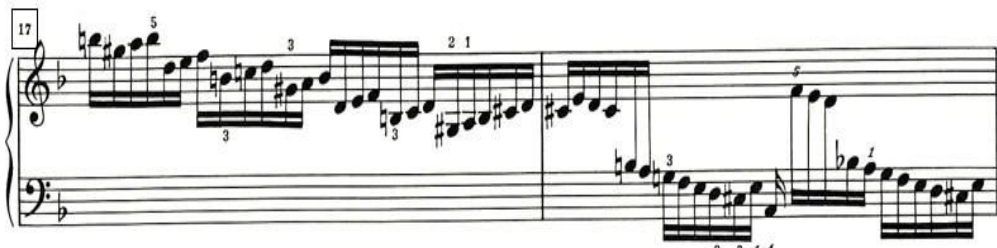
75) 15세기 음악에서 보여 지는 3화음의 첫째 자리바꿈의 병진행을 말하는 것으로, 영국에서는 디스칸트(discant), 유럽에서는 포부르동(fauxbourdon)이라고 한다.

으며 이 3도 진행은 마디 5의 병행 6도 음형을 Inversion한 것이다. 또한 마디 7과 9의 b^b 음과 b 음, f 음과 $f^\#$ 음은 나란히 대립하고 있다.

마디 12에서는 아르페지오 음형으로 사용하여 마디 10-11의 반음계로 나타난 긴장감을 이완시켰다. 그러나 세 번째 박에서 $c^\#$ 감7화음을 사용하여 다시 반음관계에 놓여 긴장감이 조성된다<악보 4>.

<악보 4> (마디 7-12)

<악보 6> d minor의 V 종지(마디 17-20)



d: $\text{vii}^{\circ}_7/\text{V}$

V_7

vii°_7



V_7

V_7/V

V^* 아르페지오로 하행하여 V 로 반종지

마디 21-26에서는 d minor의 연속이며 서주부의 음계 음형이 확대된 것으로, 동일한 구조 속에서도 훨씬 즉흥적이고 극적인 효과가 나타난다. 마디 24의 $\text{C}^{\#} - \text{E} - \text{G} - \text{B}^{\flat}$ 의 구성을 보면 감7화음으로 느낄 수 있으며, 또 다른 감7화음이 마디 25의 하성부 $\text{G}^{\#} - \text{B} - \text{D} - \text{F}$ 가 상행하면서 한 옥타브(Octave) 위로 나타난다. 마디 24의 으뜸화음(i)이 마디 25를 거쳐 마디 27의 첫 음 i(d)에 도달한다. 이는 마디 24의 i가 연장된 것이다<악보 7>.

<악보 7> 음계 음형의 확대(마디 21-26)

21

d: vii^o₇

23

24

vii^o₇ V₇

25

26

vii^o₇ i vii^o₇/V

* i 의 연장

27

28

i

제 2부분은 마디 27-49로 폭 넓게 펼쳐지는 아르페지오 부분이다. 또한 3연음부의 선율적 진행이 환상적인 분위기를 자아내게 하며 경과적인 역할도 하고 있다. 코드(Chord)로 쓰여진 이 부분은 즉흥적 연주가 필요한 곳이다.⁷⁶⁾

마디 27-33을 살펴보면 마디 27의 하성부에서는 D음이 오르간 포인트로 나타나고 마디 27-30에서는 오른손 화음의 상성부가 반음계적으로 상승하는 선율이 나타난다(E - F - F[#] - G - G[#] - A - B^b). 이는 마디 10-11의 하성부가 반음계적으로 하행진행 하는 것과 대조적이다. 마디 30은 반음계적 선율 진행의 클라이맥스라 할 수 있다. 이 부분은 여기에서 중지하지 않고 계속 확장하여 음계 유형의 연결구를 지나 마디 33에서 끝난다<악보 8>.

<악보 8> 아르페지오 즉흥연주(마디 27-33)

반음계적 상행선율

arpeggio

O.P.(오르간 포인트)

...d: i (vii°7 i vii°7/g vi vii°7/V) V vii°7

76) Urtext에는 코드로 쓰여진 이 부분이 편집자에 따라서 이 아르페지오 코드를 약간씩 다르게 연주하도록 했기 때문에, 연주자의 즉흥성이 요구되는 부분이라는 견해가 있다.

✓ vii°₇(이중화성)

32

1

3

4

3

4

(arpeggio)

V₇

vii°₇/g V/g

마디 34-49에서는 일정한 조의 중심이 없어지고 자유로운 전조와 변화화음이 많이 사용되어 화려하고 자유스러운 판타지의 느낌을 더해주었다.

마디 41-42에서는 V₉-vi₇인 허위종지로 끝을 맺지만 이것은 종지라는 개념보다 계속 진행되는 느낌을 준다. 그리고 마디 45-49는 판타지의 제 3 부분인 레시타티브로 진행하기 위해 종지하는 부분이다. 마디 49의 둘째 박에 C#을 사용해 A장조의 I(A - C# - E)로 피카르디종지(Picardy Cadence)⁷⁷⁾하였다<악보 9>.

<악보 9> 확대된 아르페지오 부분과 피카르디 종지(마디 34-49)

34

e: V₇/e vii°₇ vii°₇/d vii°₇/a

77) 단조의 종지에서 3음을 변화시켜 단3화음이 예측되는 곳에 장 3화음이 오게 하는 것을 말한다. 피카르디 3도는 바로크 후기까지 사용되다가 18세기 후반에 장·단조의 성격이 뚜렷해지면서 더 드물게 사용되었다.

36 경과음

a: V/a i 6 vii V₇/b d: i 6 N₆ V₇ VI₇(허위중지)

43

vii^o₇ e: V₇ a: i V₇

46

i VI₇ V/V i V₇ I (A - C# - E, 피카르디 중지)

제 3부분은 레시타티브 부분으로 앞부분과는 대조적으로 서정적이며, 각 마디마다 화음이 제시되면 화음을 선율로 말하듯이 풀어나간다. 자유스러운

리듬, 장식음 등이 판타지의 즉흥적인 분위기를 더욱 극대화 시킨다.

마디 49-54는 장식음과 부점 리듬이 사용되고 붙임줄과 쉼표에 의해 당김음(Syncopation)⁷⁸⁾적인 진행을 보이며, 마디 50의 코드 뒤에 펼쳐지는 반음계적 음계 음형에서는 이웃음(Neighboring tone)⁷⁹⁾ 및 경과음(Passing tone)⁸⁰⁾의 비화성음(Nonharmonic tones)들이 나타난다<악보 10>.

<악보 10> 레시타티브의 반음계적 진행(마디 49-54)

Recitativ

49

3

tr

50

이웃음

경과음

경과음

b^b: V₇ * 쉼표에 의한 syncopation적인 진행 vii^o₇

78) 당김음이라고도 한다. 쉼표나 기호, 붙임줄(tie) 등에 의해 쉼여림의 위치가 바뀌는 리듬 형태를 말한다. 이것은 여린박의 음이 같은 음높이로 계속되는 다음 마디의 쉼박과 붙임줄로 이어졌을 때, 또는 쉼박에 쉼표가 붙었을 때, 여린박에 악센트(accent)가 붙었을 때 등에 생기며 같은 마디 안이나 두 마디에 걸친 경우가 있다.

79) 보조음(補助音), 전조음(前助音)이라고 한다. 화음중의 한 음이 화음 이외의 음으로 갔다가 다시 본래의 음으로 돌아와 변화를 돕는음을 말한다.

80) 경과음(經過音). 비화성음의 일종. 두 화성음 사이를 운음계적 또는 반음계적 순차 진행에 의해서 메우는 것을 말한다.

52 이웃음 경과음 이웃음 경과음

장식음 부점리듬

vii^o7 vii^o7 V₇

검표에 의한 Sincopation 진행

마디 55-57은 앞의 마디들과 마찬가지로 비화성음들이 경과음 및 이웃음 기능을 하고 있고 베이스음들은 반응계적 진행을 하고 있다. 마디 60에서는 첫 박의 d음과 세 번째 박의 d[#]이 반응관계로 대립하고 있다<악보 11>.

<악보 11> (마디 55-60)

55 경과음 이웃음

V_{7/c^b} V_{7/a^b}

↑ * 반응계적 진행

57

V 7/a

V 9/f #

59

f #: V 9

i

V

vii°/c #

대립

마디 61-62는 앞에 나온 레시타티브보다 더욱 확대되었음을 보여준다.
 레시타티브의 한마디 음계 음형이 마디 61에서는 두 마디로 확대되고 마
 디 63에서는 다섯 마디로 확대되어 마디 67까지 진행된다. 그리고 마디
 63-66에서는 반음($e^b - e$, $e - e^b$)들의 대립을 볼 수 있으며, 마디 63-64에
 서는 동형진행을 보이고 있다<악보 12>.

<악보 12> 레시타티브의 확대(마디 61-69)

61

← → 두 마디로 확대

63

← → 다섯 마디로 확대

65

← → 다섯 마디로 확대

68

← → 다섯 마디로 확대

68

← → 다섯 마디로 확대

V/g i

마디 68에서 해결된 i/g 화음 제시 후 트릴의 동형진행이 이루어진다. 그 후 마디 69에서는 vii^o/g - vii^o/d 의 화음으로 진행되는데, 두 화음사이의 반음관계이다. 마디 70에서의 e음과 c[#]음은 바뀌지남음(Changing tone) 기능을 하고 있으며, 마디 72까지 반음(b - b^b, e - e^b)들이 대립한다<악보 13>.

<악보 13> (마디 69-73)

g: vii^o d: vii^o i 바뀌지남음 VI₆

V vii^o₇

76

$vii^{\circ}7/a$ $vii^{\circ}7/d$ $vii^{\circ}7/g$ i $vii^{\circ}7/a$ $vii^{\circ}7/d$ $vii^{\circ}7/g$ $vii^{\circ}7/a$

78

$vii^{\circ}7/d$ $vii^{\circ}7/g$ $vii^{\circ}7/a$ i/g $vii^{\circ}7/d$ I

피카르디 3도

2) 푸가

이 곡의 푸가는 d단조, 3/4박자이며 반음계적 서법을 사용한 거대한 주제에 의한 3성 푸가이다. 판타지에서는 주로 하행하는 선율이 쓰였던 것과는 달리 푸가에서는 주제가 상행하면서 나타난다. 또한 대선율의 단편적인 음형(♩♯♩♩♩♯)이 곡 전체에서 사용되고 있다.

푸가의 전체적인 구성을 살펴보면 다음과 같다<표 3>.

<표 3> 푸가의 전체구성

구조	제 1부분<제시부>				
마디	1-8	9-16	16-18	19-26	
제 1성부	주제	대주제	~~~	~자유로운 부분~	
제 2성부		응답	연결구	대주제	
제 3성부			~~~	주제	
구성	d	a	d	d	
구조	제 2부분<발전부 I >				
마디	27-41	42-49	49-59	60-66	67-75
제 1성부	에피소드 1 f - B ^b - a	대주제	에피소드 2	~~~	에피소드3
제 2성부		주제		주제	
제 3성부		~~~		대주제	
구성		a		d	
구조	<발전부 II >				제 3부분
마디	76-83	83-89	90-97	97-106	107-114
제 1성부	대주제	~~~	응답형 주제	에피소드 4	대주제
제 2성부	~~~	연결구	~~~		주제
제 3성부	주제	~~~	오르간 포인트		오르간 포인트
구성	b	e	e	g	d
구조	<재현부>		종결부<코다>		
마디	114-130	131-139	140-146	147-153	154-161
제 1성부	~~~	~스트레토 ~	~~~	끝맺기 위한	주제
제 2성부	연결구	응답형 주제	대주제	스트레토	~~~
제 3성부	~~~	오르간 포인트	주제	연결구	오르간 포인트
구성	d	g	d	d	d

제 1부분<제시부>에서는 주제의 제시와 응답에 의한 부분으로 반음계적 음계는 계속 발전하고 모방되며, 푸가의 주제는 8마디에 걸쳐 반음계적 음형으로 나타난다.

마디 1-8은 d minor의 a음을 시작으로 제 1성부(Soprano)에서 주제가 제시된다. 마디 1-2, 3-4에서는 동형진행이 나타나며, 주제는 반음계와 온음계의 기본적인 선율로 구성되어있다. 마디 8의 ♩ ♩ ♩ 리듬형태는 이 곡 전체에서 대주제를 비롯해 여러 곳에서 많이 나타난다<악보 15>.

<악보 15> 푸가의 주제 선율(마디 1-8)

Chord progression: d: cm gm vii°7 i V i

마디 9-18에서는 주제에 대한 응답이 제 2성부(Alto)에서 나온다. 이것은 [완전5도+완전4도] 아래에서 그대로 재현되어 a minor로 전조가 되며 제 1성부에서는 대주제 선율이 진행된다<악보 16>.

<악보 16> 주제에 대한 응답(마디 9-18)

9 대주제
응답

g: i d: i a: vii^o7

14

i V i

마디 19-26에서는 주제가 제 3성부(Bass)에서 다시 d minor로 제시되고 있다. 제 2성부의 대선율은 마디 20과 마디 22에서 Inversion되며, 마디 19의 상·하성부 b^b 음과 b 음, 그리고 마디 22의 $f^\#$ 음과 f 음이 대립하고 있다 <악보 17>.

<악보 17> 제시부의 종결(마디 19-26)

19

주제 제시

대립

Inversion

23

tr.

d: i cm: vii° i i g: vii° i

d: vii°₇ i V₇ V i

마디 27-41은 첫 번째 에피소드가 나오며, 마디 42는 제시부의 종지와 함께 발전부를 시작하는 곳이다. 첫 번째 에피소드 부분은 마디 27-35, 마디 36-41로 나뉘어진다. 앞부분의 마디 27-35에서는 대주제(♩ ♯ ♩ ♯ ♩ ♯)에 쓰인 리듬과, 제 1성부(♩ ♯), 제 2성부(♩ ♯ ♩ ♯)의 리듬이 마디 30까지 동형진행을 보이며, 다음에 나올 주제를 위해 긴장감을 조성하고 있다 <악보 18>.

<악보 18> (마디 27-35)

동행진행

F: V I IV ii V

IV ii V₇ V₇

두 번째 부분인 마디 36-41까지를 보면 소프라노 선율이 끝나기 전에 알토성부가 시작되어 겹쳐지면서 스트레토와 같은 효과를 내고 있는 부분이다. 마디 36-39의 화성 진행을 살펴보면, F Major: I, C Major: V - I, G Major: V - I, d minor: V - i의 정격 종지의 연속을 볼 수 있으며, 이 부분의 조성이 5도 위로 진행하고 있으므로 종지감 보다는 진행감을 표시하는 화성적인 기법이다. 그리고 Tenor - Soprano - Alto - Bass순서를 보면 주제의 일부분인 것 같은 리듬이 나오는데 진정한 주제는 마디 42부터 시작된다<악보 19>.

<악보 19> (마디 36-41)

36

Soprano

Tenor

Alto

F: I C: V I G: V I d: V

↑ * Stretto

39

Bass

i 45 i V V₇

마디 42-49에서는 제 2성부 알토에서 주제가 나타나며, 발전부에서 나타나는 주제의 끝부분은, 발전, 변형되어 나타난다. 마디 43과 44의 대선을 부분도 앞의 마디 20과 22와 같이 Inversion하고 있으며, 마디 49의 아르페지오 형태는 부드러운 분위기를 이끌며 자연스레 두 번째 에피소드로 이어진다<악보 20>.

<악보 20> (마디 42-49)

42

46

주제의 변형

a: vii^o7 i V 5 4 i

마디 49-59는 아르페지오 음형으로 동형 진행되는 부분이다. 이 부분의 화음은 a minor, G major, Fmajor, C major, d minor, a minor의 조성으로 전조가 많이 일어나는 부분이다. 마디 49-53까지는 상·하 성부에서 반음계적 선율 움직임을 볼 수 있다. 마디 53-56은 오른손이 트릴로 시작하면서 왼손 멜로디의 진행을 강조하였다. 마디 57-58까지는 (♩♩♩♩)리듬이 상·하 성부 10도를 유지하며 동형진행을 하고 있다<악보 21>.

<악보 21> (마디 49-59)

a: i V₇/G G: i V₇/F F: i V₇/CM C: I V₇/d

d: i (a: iv) → ii^o₇ vii^o i vii^o

V vii^o₇/G vii^o₇/A vii^o₇/B^b vii^o₇/G vii^o₇/a a: i i iv V

마디 60에서는 제 2성부에서 주제가 나오며 마디 64-67에서는 주제의 일부분이 모방되어 나타난다. 마디 67-75는 세 번째 에피소드이다. 마디 72의 제 1성부와 마디 74의 제 2성부에서 주제의 앞부분이 각각 a minor - g minor - e minor - d minor로 전조되어 스트레토처럼 나타나며 이 부분은 이중 대위법(Invertible counterpoint)⁸¹⁾을 보이고 있다. 앞부분은 부점 리듬으로 변형되었다<악보 22>.

<악보 22> (마디 60-75)

The image displays a musical score for measures 60 through 75. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. Measure 60 features a triplet in the bass line. Measure 63 includes a boxed section labeled '모방(Imitation)'. Measure 67 has a boxed section with a '12' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

81) 자리바꿈 대위법: 대위법의 성부를 상하로 자리바꿈하여 이루어질 수 있도록 만든 대위법을 가리킨다.

마디 76에서는 베이스에서 b minor의 반음계적 주제가 변형되어 나타난다. 이 마디에서는 베이스의 경과음 f#음과 알토의 경과음 f음이 반음관계로 대립한다. 마디 77에서는 a minor의 가락 단음계 상·하행의 7음(g - g#)이 서로 대립하고 있으며, 마디 78-79에서도 e minor의 가락단음계 상·하행의 6, 7음(c - c#, d - d#)이 반음관계로 대립하고 있다<악보 23>.

<악보 23> 베이스의 주제 변형(마디 76-83)

iv₇ V₇ i V₇

마디 83-89는 연결구로서 제 1성부 소프라노에서 반음계적으로 하행을 하고 있으며, 이 하행선율은 동형진행을 이룬다. 그리고 이 부분의 조성도 f# minor - e - D major - C major- b minor - a minor로 순차적으로 하행하고 있음을 알 수 있다. 마디 85로 갈수록 제 3성부의 16분 음표리듬이 부드러우면서도 강하게 밀려 나온다<악보 24>.

<악보 24> 소프라노 성부의 반음계적 하강(마디 83-89)

f#: i e: V₇ i D: V₇ i C: V₇

ossia:

I b: V₇ i a: V₇ i

마디 90-106에서는 제 1성부에서 e minor의 주제선율이 나오며, 마디 94에서는 선율에 화음을 더하여 무거운 텍스처로 진행을 하고 있다. 이것은 뒤에 나올 주제들을 암시해준다. 제 3성부에서는 세 마디동안 B음이 오르간 포인트로 지속되고 오른손의 화음이 주제를 강조하고 있으며, 마디 103-105까지는 상·하 성부에 있어 점차 10도로 상행하고 있다. 이 부분은 앞에 마디 57과 모양은 같지만 장2도 아래에서 등장한다는 점이 다르다. 마디 97-107은 네 번째 에피소드로 마디 49-59와 같이 아르페지오 형태로 동형진행을 한다. 이 부분의 조성은 e minor - D Major - C major - g minor - a minor로 전조하다가, 마디 106에서 g minor의 i - iv - V - i로 마친다<악보 25>.

<악보 25> (마디 90-107)

90 주제선율

O.P(오르간 포인트)

93

96

em DM

99

CM gm am

g: i iv V i

마디 107부터는 G음의 오르간 포인트가 4마디동안 지속되며 알토성부에서 주제가 나타난다. 주제의 리듬은 부점 리듬으로 사용되고 16분음표의 사용으로 점점 세밀해지며 긴장감을 주고 있다. 마디 107-139까지는 주제와 대주제가 더불어 즉흥적인 패시지와 장식음, 그리고 오르간포인트로 보다 즉흥적이고 자유로운 효과를 나타낸다. 마디 113에서는 주제의 일부분이 소프라노에서 모방하며 마디 115-130까지는 코다로 가기위하여 일정한 리듬이 반복되며 긴장감을 주고 있다. 마디 118-130까지는 소프라노에서 세 번의 순차하행(C - B^b - A, F - E - D - C, G - F - E^b - D - C)이 나타난다. 마디 126-130에서는 각각의 프레이지들은 마디 117부터 V⁷/a minor, V⁷/d minor, V⁷/g minor, V⁷/g minor로 화성진행 하고 있다. 이 부분에서는 복잡한 동형진행의 프레이즈(Phrase)를 잘 구분하여 연주해야함을 알

수 있다<악보 26>.

<악보 26> (마디 107-130)

Musical score for measures 107-109. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 107 starts with a piano (p) dynamic and a half note chord in the bass. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 5. A circled note in measure 108 is labeled 'O.P.(오르간 포인트)'. The score ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 110-113. Measure 110 begins with a piano (p) dynamic and a half note chord in the bass. The right hand has a melodic line with a triplet and a circled note. A 'tr' (trill) marking is present above the circled note. An arrow labeled '모방(Imitation)' points from measure 110 to measure 112. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Musical score for measures 114-117. Measure 114 starts with a piano (p) dynamic and a half note chord in the bass. The right hand features a melodic line with a circled note and a triplet. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

V 7/a

118 순차하행

V 7/d

122

V 7/g

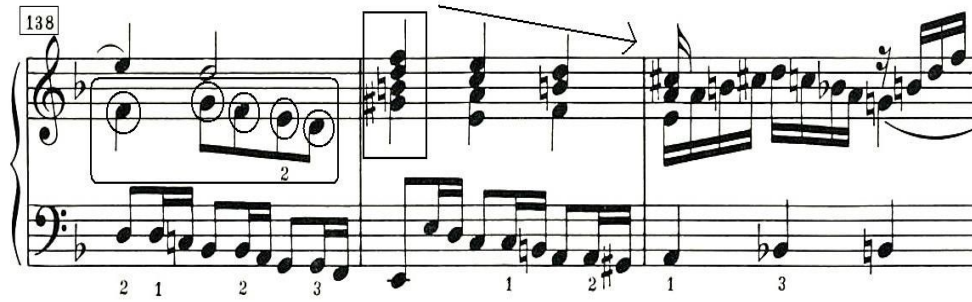
126 반음계적 하행

130

V 7/g

마디 131-140까지는 제 2성부 알토에서 주제가 나오며, 제 1성부 소프라노에서는 16분 음표 리듬형이 반복되며 오르간 포인트로 지속된다. 주제는 몇 마디씩 여러 성부에서 나뉘어 모방을 하며 나타난다. 마디 135에서는 소프라노에서 주제 선율을 받아 진행하며, 마디 137은 앞의 두 마디의 주제 선율이 4도 아래에서 모방한다. 마디 135와 139는 앞의 마디 94와 같이 선율에 화음을 더하여 무거운 텍스처로 진행하며 이 부분은 코다로 가기위한 스트레토로 긴장감을 조성한다<악보 27>.

<악보 27> (마디 131-140)



마디 140부터는 코다부분으로 제 3성부에서 원조의 주제를 그대로 재현 시키면서 시작된다. 이 주제 또한 처음의 주제와 같이 C minor와 g minor 가 나온 후 중간부터 d minor의 화성 진행을 보인다. 클라이맥스로 가기위 해 일정한 16분 음표의 리듬들이 동형 진행하면서 긴장감을 고조시킨다. 이 반복 진행되는 연결구가 마디 147-153까지 이어진다<악보 28>.

<악보 28> 코다부분의 시작(마디 140-153)



g: V₇ i d: vii^o₇ i

대립

마디 154-161은 푸가의 마지막 주제가 제 1성부에서 d minor로 나타난다. 주제와 함께 제 2성부의 16분 음표 리듬과 A음의 오르간 포인트가 어우러져 더욱 극적인 효과를 주며 클라이맥스로 곡을 마치게 된다. 마디 158부터는 오른손의 속도가 느린 듯한 중압감을 주는 화음 진행과 왼손의 옥

타브(Octave)와 확장된 코드들의 진행은 곡의 종지감을 준다. 마디 160은 판타지의 서주 부분과 비슷한 음계적 패시지로 판타지와 푸가의 통일성을 나타낸다. 종지의 화성진행은 $i - vii^{\circ}_7 - ii_7 - V_7 - I$ 이며, 피카르디 종지로 곡을 마친다<악보 29>.

<악보 29> 마지막 주제의 종결부(마디 154-161)

Soprano 주제선율

O.P(오르간 포인트)

d: i a: V i g: vii[°]₇ i d: vii[°]₇

옥타브(Octave)진행

vii[°]₇ i V₇ i vii[°]₇ ii₇ V₇ I (Picardy)

이 곡을 분석한 결과 판타지는 감7화음을 사용하여 반음계적인 진행을 많이 보였고 특히 클라이맥스를 향하는 곳에서 장식음과 부속화음 등을

사용하여 반음계적 색채를 더욱 화려하게 만들었다. 그리고 오르간 포인트로 화성감의 강화와 종결감을 주었고 피카르디 3도를 사용하여 장3화음의 색채 변화를 주었다. 또한 레시타티브 양식을 사용하여 성악적인 표현을 하였으며, 코드의 아르페지오 처리나 장식음 연주에 있어 즉흥성을 나타내었다.

푸가는 8마디의 긴 주제로 이루어져 있으며 종결부에서 판타지 서주부의 즉흥적인 음계와 바로크 시대에 흔한 작곡기법인 피카르디 종지를 사용함으로써 판타지와 통일성을 보여주었다.

바흐는 푸가의 대위법적 기법에 능통했지만, 엄격한 대위법적 기법 안에서 머무는 것이 아니라 그 안에서 잦은 전조, 감7화음의 사용, 다양한 동형 진행을 통해 자유롭고 즉흥적인 또 다른 면을 보여주게 되었다. 또한 판타지와 푸가라는 대조적인 구조를 가지고 있으면서도 자유롭고 즉흥적인 성격으로 조화를 잘 이루고 있는 작품이라 할 수 있다.

IV. 결 론

본 논문은 바로크 시대의 어원과 특징을 시작으로 그 시대의 대표적 작곡가인 바흐의 생애와 음악적 특징, 그리고 <반음계적 판타지와 푸가 (Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>의 분석에 앞서 판타지와 푸가의 일반적인 개념과 변천과정에 대하여 고찰하였다.

바로크 시대는 낮은 지속저음의 성부에 화음 반주가 붙는 통주저음의 시대였고, 교회 선법(Church mode)이 장·단조의 조성으로 확립되었으며, 건반악기를 위한 음악들이 많이 작곡되었다. 그리고 바로크 음악은 아주 장식적이고 웅장하고 장대한 음악 특징들을 지니고 있었다.

성악음악이 주를 이루던 르네상스 음악에서 기악음악의 많은 발전으로 성악음악과 기악음악이 동등해 졌으며, 선율에 있어서는 장식적이었으며 리듬은 강렬함을 가지고 있었다. 그리고 화성은 반음계와 불협화음이 사용되었고 대위법과 호모포니를 함께 사용하였으며 연주 방식은 매우 즉흥적이고 바로크의 규격화의 성격으로 아주 객관화된 감정표현을 이루었다.

음악사에 있어 매우 중요한 위치를 차지하는 바흐의 <반음계적 판타지와 푸가(Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903)>는 판타지라는 즉흥적인 악장과 푸가라는 엄격한 양식을 자유스럽고 화려하게 조화시킨 작품이다. 이 작품에서는 바흐의 개성적인 주제, 음악성이 풍부한 창의력, 완벽한 세부묘사, 화성과 대위법의 균형 등 그의 음악양식의 특징이 잘 나타나 있다.

이 작품을 분석한 결과 판타지와 푸가는 각각 코다를 갖는 3부분 형식으로 되어있음을 알 수 있었다. 판타지는 푸가에 선행하는 전주곡의 역할로써

푸가와 결합한다. 즉, 극적인 음형전개에 의한 판타지와, 그 뒤를 이어 엄격한 푸가 형식에만 의하지 않고 즉흥적인 악구를 삽입하면서 자유스러운 전개를 보이며 판타지의 기분을 더 해주는 푸가가 이어진다. 또한 판타지는 화려한 음계와 아르페지오 음형, 속도의 갑작스러운 변화 등으로 극적인 성격을 나타내는 레시타티브 악절로 구성되어 있다. 선율 면에서는 주로 반음계적 진행과 감7화음을 사용함으로써 바로크 시대에 있어 매우 진보적인 면을 보여준다고 할 수 있다. 그리고 푸가는 8마디의 긴 주제로 이루어져 있으며, 4분 음표, 8분 음표, 16분 음표를 중심으로 동형진행과 모방이 많이 나타나며, 고도의 기법을 응용한 스트레토 기법이 긴박감을 높이기 위해서, 또는 클라이맥스를 암시하기 위하여 사용되었다.

판타지와 푸가의 양식은 다르지만 자유로는 반음계 수법과 감7화음의 사용으로 다양한 전조와 자유로운 화성을 만들었고, 오르간 포인트를 사용했다는 공통점을 가진다.

앞서 살펴본 바와 같이 17세기 초 시작된 바로크 음악을 흡수하여 자신만의 개성으로 표출, 작곡한 바흐는 이 곡을 통해 기존 판타지의 부수적인 위치를 한 단계 발전시켰다고 할 수 있다. 또한 이 작품은 푸가라는 엄격한 대위법적인 형식에 얽매어 있지 않고 즉흥적이고 발전된 다양한 화성, 화음양식의 전주곡 역할, 폭넓은 대위법적 기법, 풍부한 창작성 등 바흐 특유의 음악적 특징을 보여줌으로써 바로크 시대뿐만 아니라 나아가 고전주의 작곡가들에게도 영향을 주었고, 심지어 19세기 낭만주의 음악까지도 예견한 곡임을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

<국내도서>

- 나인용. 『18세기대위법(Counterpoint of 18th Century)』. 서울: 음악춘추사, 2002.
- 신동현. 『재미있는 음악사이야기』. 서울: 서울미디어, 2002.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 현대음악출판사, 2000.
- 김문자 외. 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 1993.
- 노정희 외. 『서양음악의 이해』. 서울: 건국대학교 출판부, 1999.
- 이용일 외. 『음악의 이해』. 전남: 전남대학교 출판부, 1992.
- 정진우 외. 『바흐 건반곡의 해설』. 서울: 음악춘추사, 1987.

<외국도서, 번역판>

- Brume, Friedrich. 『르네상스와 바로크음악』. 삼호출판사 편집부역, 서울: 삼호출판사, 1986.
- Dubois, Theodore. 『대위법과 푸가기법』. 진규영. 이철웅역, 서울: 수문당, 1997.
- Forkel, J. N. 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』. 강해근역, 서울: 한양대학교 출판부, 2005.
- Geck, Martin. 『J. S. Bach』. 안인희역, 도서출판 한길사, 1997.
- Gillespie, John. 『피아노 음악』. 김경임역, 대구: 계명대학교출판부, 2002.
- Grout, D. J. 『서양음악사(A History of Western Music)』. 편집국역, 서울: 세광음악 출판사, 1988.
- Kirby, F. E. 『건반음악의 역사(A Short History of Keyboard Music)』.

김혜선 역, 서울: 도서출판다리, 1997.

Leichtentritt, Hugo. 『음악의 역사와 사상 History and Ideas』. 김진균역,
서울: 학문사, 1990.

Neumann, Frederick. *Performance practices of the Seventeenth and
Eighteenth Centuries*, New york: Schirmer Books, 1993.

Schleuning, Peter. *Die Fantasie I*. Köln: Arno volk, 1971.

<학위논문>

권성은. 『푸가형식의 시대별 변천 고찰: 피아노곡을 중심으로』. 경북대학교 대학원 석사학위논문, 1993.

김성자. 『바흐의 반음계적 환상곡과 푸가 BWV.903의 분석 연구』. 단국대학교 대학원 석사학위논문, 1999.

박정현. 『바흐의 반음계적 판타지와 푸가 작품 903의 분석 고찰』. 동아대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

손양숙. 『J. S. Bach의 Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903에 관한 연구』. 한양대학교 대학원 석사학위논문, 1999.

양수진. 『Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903에 관한 분석연구』. 계명대학교 대학원 석사학위논문, 2006.

이주희. 『J. S. Bach의 Chromatic Fantasy and Fugue. BWV 903에 대한 분석 연구: 반음계적 기법을 중심으로』. 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

채은미. 『J. S. Bach의 Chromatische Fantasy und Fuge BWV.903의 분석 연구』. 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1998.

최미정. 『J. S. Bach의 Cromatische Pantasia und Fuge BWV.903의 악보

비교를 통한 연주 고찰』. 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

<사전>

김정태. 『클래식 음악용어사전(Classic Musical Term Dictionary)』. 서울: 삼호뮤직, 1977.

사전편찬위원회. 『음악용어사전』. 서울: 일신서적출판사, 1999.

삼호출판사 편집부. 『신 음악사전』. 서울: 삼호출판사, 1986.

세광음악출판사 사전편찬위원회. 『음악 용어 사전』. 서울: 세광음악출판사, 1986.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.6, London: Macmillian Publischer Ltd, 1980.

<악보>

Bach, J. S. 『Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903』, G. Henle Verlag, 1978.

ABSTRACT

The Study on J. S. Bach Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903

Choi, Eun Kyoung

Department of Music

(Instrumental Music Major)

Graduate School

Sung-shin Women's University

Baroque(1600-1750) music, which was developed centering on Italy and Germany from the seventeenth century to the mid-eighteenth century, is the music in the contemporary era that prospered between royalty and the nobility together with a church. All the modes in this era were briskly composed and performed the secular music that expressed an artist's individual feeling about the mundane world. Also, the instrumental music was developed much.

Johann Sebastian Bach(1685-1750), who is one of German composers standing for Baroque period, is the finisher of Baroque music who brought all the music modes in that era to the top state. He was skilled almost in all the compositional methods, which were known at that time, and left the best masterpieces in most genres with polyphonic music in

counterpoint by fusing the music modes in Italy, France, and Germany that had dominated the Baroque period, into his own strong musical individuality.

Bach's music can be said to be the balance between harmonic energy and contrapuntal energy, the individual theme, the magnificent scale, the creativity with abundant musicality, the imagination of using pictorial and symbolic figure, and the technical perfection in all the detailed descriptions.

Among his numerous musics for Klavier, <Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903> is the music that is naturally harmonized the impromptu and free composition in Fantasy and the strict contrapuntal mode in Fugue, by the common point dubbed chromatic element. As this very colorful and sophisticated music is the work that can be seen the combination of diversely music modes and the use of bold harmony, it is one of musics that have been often performed even until today, due to being recognized the artistic value with the free mode and strict composition, and excellence and improvisation.

This study examined background and characteristics in Baroque period, and Bach's lifetime and music, by period. Also, it first examined the general significance, and the transition process by period in Fantasy and Fugue, and analyzed centering on composition, harmony, rhythm, and melody progression in <Chromatic Fantasy and Fugue in d minor BWV 903>.