



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

이 양 경 교수지도
석사학위 청구논문

J. S. Bach의 Partita No.2
in C Minor BWV 826에 대한
연주해석

2009

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
김 현 숙

J. S. Bach의 Partita No.2
in C Minor BWV 826에 대한
연주해석

이 양 경 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자 대학교 대학원

음악학과

김현숙

인 준 서

김현숙의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자 대학교 대학원

논문개요

오늘날 우리가 즐겨 듣는 과거시대의 음악들 중에서 바로크 음악은 그 역사가 오래된 만큼 음악적 관습과 실체가 현재와는 많이 다르다. 현대의 연주자들 사이에서는 과거 음악의 연주방식에 대해 서로 다른 시각과 입장의 차이로 비판이나 논쟁이 발생하기도 하는데, 과거의 연주방식에 구애받지 않고 현대의 악기나 감각에 맞게 연주하는 방식과 그 시대에 연주되는 상황을 현실가능하게 복원하여 연주하는 방식으로써 입장이 나뉘어 진다. 연주자들이 두 입장 중에 어느 하나를 택하든지 과거의 음악을 연주하기 위해서는 그 실체에 대한 정확한 지식이 절실히 요구되며 역사적인 지식을 토대로 과거음악을 이해하고 해석하여 연주하는 것이 바람직하다.

본 논문은 바로크 시대 음악의 대표적 작곡가인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach 1685~1750)의 건반악기를 위한 6개의 파르티타 중 No.2 in C minor BWV 826을 중심으로 연구하였다. 먼저 바로크 시대 건반음악의 중요한 기악곡 형식인 조곡(Suite)이 역사적으로 발달하게 된 배경과 과정을 바탕으로 하여 바로크 조곡의 형식과 특징에 대해 다루었는데, 이와 관련하여 바흐의 건반악기를 위한 세 개의 조곡-〈영국조곡(English Suite)〉, 〈프랑스 조곡(French Suite)〉, 〈파르티타(Partita)〉-의 일반적 양식들에 대하여 간략하게 논의하면서 각 곡의 형식이나 구성면에 있어 나타나는 공통점과 차이점을 살펴보았다.

현대에도 쓰이고 있는 과거시대의 악기인 하프시코드 연주자로 구스타브 레온하르트(Gustav Leonhardt 1928~)를, 피아노의 연주자로 안드라스 쉬프(Andras Schiff 1953~)를 선정하여 두 음반을 비교하여 고찰함으로써 연주해석에 도움을 주도록 하고자 하였다.

또한 이에 앞서 바흐 음악을 위해 사용되었던 과거와 현대의 악기, 즉 하

프시코드와 피아노의 특성과 구조, 원리에 대해 먼저 연구하였다. 이를 토대로 하여 악기의 특성에 따라 나타나는 연주자들의 연주관습과 해석관의 차이를 살펴볼 수 있었다.

본 논문의 마지막 장에서는 바흐의 <파르티타> 제2번을 구성하는 각 악장들의 성격과 내용을 분석해 본 것을 토대로 결과적으로 바흐 음악에 나타나는 선율, 리듬, 아티큘레이션, 장식음 등에 대해 현대 연주자들이 서로 다른 악기를 통해 어떠한 연주해석으로, 또 자신만의 개성적인 부분을 어떠한 방식으로 연주에 적용시켰는지 중점적으로 분석하여 다루었다.

목 차

논 문 개 요

악 보 목 차

표 목 차

그 림 목 차

I. 서 론	1
1. 연구의 목적과 방법	1
II. 조 곡	3
1. 조곡의 역사적 배경 및 발달	3
2. 바로크 조곡의 나라별 특징	6
(1) 영국	7
(2) 이탈리아	7
(3) 프랑스	8
(4) 독일과 오스트리아	8
3. 바로크 조곡의 형식	9
(1) 알망드(Allemande)	9
(2) 쿠랑트(Courante)	10
(3) 사라방드(Sarabande)	10
(4) 지그(Gigue)	11
III. J. S. Bach의 건반악기를 위한 Partita	16

1. 파르티타(Partita)	15
2. 영국 조곡(English Suite)	20
3. 프랑스 조곡(French Suite)	21
IV. Partita No.2 in C Minor BWV 826 작품분석	23
1. 시포니아(Sinfonia)	23
(1) Grave Adagio	23
(2) Andante	25
(3) Allegro	26
2. 알망드(Allemande)	27
3. 쿠랑트(Courante)	28
4. 사라방드(Sarabande)	29
5. 론도(Rondeaux)	30
6. 카프리치오(Capriccio)	31
V. Partita No.2의 연주법 분석	33
1. 유형 건반악기의 발달 및 구조	33
(1) 클라비코드(Clavichord)	33
(2) 하프시코드(Harpsichord)	34
(3) 피아노(Piano)	36
2. 연주 비교분석	39
(1) 다이내믹(Dynamic)	40
(2) 템포(Tempo)	42
(3) 리듬(Rhythm)	45
(4) 아티큘레이션(Articulation)	48
(5) 장식음(Ornamentation)	53

① 트릴(Trill)	57
② 앞꾸밈음(Appoggiatura)	59
③ 아르페지오(Arpeggio)	60
④ 모르텐트 (Mordent)	63
⑤ 돈꾸밈음(Turn)	64
VI. 결 론	68

참 고 문 헌

참고음반 및 악보

ABSTRACT

악 보 목 차

<악보 1> Sinfonia, 도입부 (1~4마디)	24
<악보 2> 바흐의 ‘French Overture’ 서주부분 (1~3마디)	24
<악보 3-a> Andante 부분의 주제 제시 (8~9마디)	25
<악보 3-b> Andante부분과 Sarabande에 사용된 동일 모티브 (8, 1마디)	25
<악보 4> Allegro 부분의 주제 제시 (30~41마디)	26
<악보 5-a> Allemande의 주제 제시 (1~2마디)	27
<악보 5-b> Allemande의 조성 변화 (5~9마디)	27
<악보 6-a> Courante의 주제 제시 (1~4마디)	28
<악보 6-b> Courante 2부분의 시작 (13~14마디)	28
<악보 7-a> Sarabande의 주제 제시 (1~2마디)	29
<악보 7-b> Sarabande에 사용된 당김음 리듬 (1~2마디)	29
<악보 8> Rondeaux의 주제 제시 (1~14마디)	30
<악보 9-a> Capriccio의 주제 제시 (1~10마디)	32
<악보 9-b> Capriccio 2부분의 시작 (49~53마디)	32
<악보 10> 도입부의 연주법에 대한 두 가지 견해 (1마디)	46
<악보 11> Courante 반복구 쉬프의 리듬변형 주법 (1, 16, 19마디)	47
<악보 12> Sarabande 12~16마디, 바흐의 초판악보 실물 복사본	50
<악보 13> Sarabande 에디션별 비교 (13~16마디)	51
<악보 14> Allemande Allemande 반복구 아티큘레이션 비교 (23~24마디) ·	53
<악보 15> 바흐의 익스플리카치온	55


<악보 16> Allegro 부분-레온하르트의 프랄트릴러 주법 (48마디)	58
<악보 17> Sinfonia, Andante 부분-취프의 연주법 (12마디, 19마디)	58
<악보 18-a> 취프의 연주법-Sarabande 반복구 (9~11마디)	59
<악보 18-b> 취프의 연주법-Sarabande 반복구 (21~22마디)	59
<악보 19> 취프의 연주법-Sarabande 종지 (8, 24마디)	60
<악보 20> Sinfonia, 도입부-연주법 비교 (1~4마디)	61
<악보 21> Courante 7마디의 아르페지오 (7마디)	63
<악보 22> Courante에 사용된 모르텐트()	64
<악보 23> Rondeaux 주제 제시 부분-레온하르트의 돈꾸밈음의 연주법 (1~14마디)	66

표 목 차

<표 1> 나라별 조곡(Suite)의 지칭용어	6
<표 2> 바흐의 <파르티타> 전곡의 구조	17
<표 3> 바흐 조곡에 삽입된 추가무곡과 비무곡의 구성	18
<표 4> <영국 조곡>의 악곡구성	21
<표 5> <프랑스 조곡>의 악곡구성	22
<표 6> <영국 조곡>, <프랑스 조곡>, <파르티타>의 조성배열	22
<표 7> 시포니아(Sinfonia)의 구성	23
<표 8> 초기 건반 악기의 구조 비교	37
<표 9> 각 에디션에서 지시된 템포의 비교	43
<표 10> 메트로놈에 의한 파르티타 2번의 템포 비교	43
<표 11> 쉬프와 레온하르트의 연주시간 비교 (반복을 제외한 시간)	44
<표 12> <파르티타> 2번에서 사용된 바흐의 장식음들과 연주자별 연주기 법	56

그 립 목 차

<그림 1> 클라비코드의 액션	34
<그림 2> 하프시코드의 액션	35
<그림 3> 피아노의 액션	37

I. 서론

1. 연구목적과 방법

바로크시대의 건반 음악은 하프시코드나 클라비코드를 위해 작곡되었지만 오늘날에 와서는 피아노로서 연주하는 경우가 더 많아졌으므로 연주자들은 피아노의 장점을 살리면서도 작곡 당시의 악기의 특색을 고려하여 유용하게 조화시켜 음악을 표현해 내어야 한다. 또한 바로크 시대에는 즉흥으로 연주하는 관습이 있었기 때문에 작곡가들은 템포나 다이내믹, 장식음 등의 지시를 상세하게 기보하지 않았다. 그러므로 현대의 연주자들은 그 당시의 즉흥적 기술과 연주 관습을 염두에 두어 곡을 해석하며 그것을 연주에 적용시킬 필요가 있다.

본 논문에서는 바로크 시대의 대표적 작곡가인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach 1685~1750)의 건반악기를 위한 파르티타(Partita)를 중심으로 하여 파르티타를 포함한 그 시대의 무곡들의 기원과 특성을 살펴보고, 바흐의 6개의 파르티타중 제 2번 c단조를 선곡하여 연주법의 다양한 해석에 관하여 연구하고자 한다. 또한 이에 앞서 바로크 시대에 사용되었던 악기와 구조적인 특성들을 비교하고 그에 따른 연주관습 등을 이해하여 오늘날 과거의 음악을 재현하기 위한 문제점을 해결하고자 한다.

이를 위해 두 명의 연주자의 연주를 살펴보았는데 17~18세기 고음악 원전 연주의 대가로 잘 알려진 구스타브 레온하르트(Gustav Leonhardt)의 하프시코드 연주와 바흐 음악의 연주에 있어 비교적 정통적으로 인정을 받는 안드라스 쉬프(Andras Schiff)의 피아노 연주를 선정하여 대조된 부분과 일반적인 공통점을 비교 분석함으로써 바로크 시대의 연주관습이 오늘날의 피아노 연주에 어떻게 적용될 수 있는지 살펴 보았다.

본 논문에 삽입된 악보는 원전판(Urtext Edition)인 헨레(G. Henle Verlag) 판을 토대로 하여 페루치오 부조니(Ferruccio Busoni) 편집의 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf & Härtel) 판, 리차드 더글라스 존스(Richard Douglas Jones) 편집의 베렌라이터(Bärenreiter Verlag) 판, 쿠르트 졸탄(Kurt Soldan) 편집의 페터스(Peters) 판을 사용하였다.

이 연구를 통하여 연주자들이 바로크 시대, 특히 바흐 음악의 연주에 있어서 이론적 특성을 이해함과 동시에 비교적 정확하고 적절한 연주해석의 가능성에 접근할 수 있도록 도움이 되고자 한다.

II. 조 곡

1. 조곡의 역사적 배경 및 발달

조곡(Suite)이란 서로 다른 유형의 몇 개의 춤곡을 한데 모아 배열해 놓은 기악곡이다. 조곡이란 명칭은 프랑스의 악보출판업자 아테냥 (P. Attaignant)¹⁾에 의해 1557년에 출판된 작품집인 ‘브랑르 모음곡 (Suytte de bransles)’에서 처음 나타났다.

초기의 조곡은 원래 류트(Lute)나 현악기로 춤을 추기 위해 반주하는 음악이었으나 바로크 시대에 와서는 류트 이외에도 건반악기를 위한 음악형식으로 원래 춤곡의 성격에서 벗어나 몇 가지 춤곡들로 구성된 모음곡 형식으로 발전하게 되었다. 초기 무곡들은 15세기에 이르러 느린 2박자와 빠른 3박자로 된 속도의 대조를 갖는 무곡이 2개씩 결합하여 구성된 한 쌍의 춤곡을 이루게 된다. 이런 형태는 이탈리아의 바사단자-살타렐로(Bassadanza²⁾-Saltarello³⁾를 들 수 있으며 16세기에 바사단자(Bassadanza)는 이탈리아의 파반느(Pavane)⁴⁾에 의해 대체되어 파반느-갈리아드(Pavane-Galliard)⁵⁾, 파사메조-살타렐로(Passamezzo-Saltarello)⁶⁾-살타렐로(Saltarello) 등의 구성이

1) Pierre Attaignant (15세기말경~1552): 정량음악(세로줄이 나타나기 이전의 특수 기보법에 의존했던 13~16세기의 음악)을 가동 타이프로 인쇄(음표와 오선 부분을 하나의 활자처럼 조립시킨 인쇄법)한 최초의 파리 음악 출판업자

2) Bassadanza: 주로 15세기 상송 선율의 주제에 기초하며, 2박자의 느린 무곡이다.

3) Saltarello: ‘도약한다’ 라는 의미의 Saltare에서 유래하였으며 도약적 선율의 Galliard와 유사하며 3박자 춤곡이다.

4) Pavane: 16세기 이탈리아 궁정무곡으로 pava라는 말에서 유래된 느린 2박자 춤곡이다.

5) Galliard: 16세기에 유행한 이탈리아 기원의 유쾌한 무곡으로 3박자계의 빠른 리듬을 가진 것으로 Saltarello와 매우 유사하다.

나타나게 된다. 또한 16세기에는 3곡 이상의 무곡들의 결합된 형태가 일반화 되어 나타나기도 하였는데 파반느-살타렐로-피바(Pavane-Saltarello-Piva), 파사메조-갈리아드-파도바나(Passamezzo-Galliard-Padovana)⁷⁾, 파사메조-파도바나-살타렐로-리프레사(Passamezzo-Padovana-Saltarello-Ripresa)⁸⁾ 등의 형태를 이탈리아 류트 곡집에서 볼 수 있다.

16세기 중엽부터는 후에 바로크 조곡의 필수악장이 될 알망드(Allemande), 쿠랑트(Courante) 등이 나타나기 시작하면서 파반느(Pavane)와 갈리아드(Galliard), 파사메조(Passamezzo)와 살타렐로(Saltarello)가 사라져 갔으며 3박자의 사라방드(Sarabande), 2박자의 브랑르(Branle)⁹⁾, 그리고 지그(Gigue)와 비슷한 리듬을 가지는 카나리오(Canario)¹⁰⁾등이 포함되어 조곡을 구성하게 된다.

17세기 중엽에는 대조에 의한 무곡 구성이 기초가 되어 많은 악장으로 구성된 조곡이 널리 퍼지게 되었다. 독일의 작곡가 프로베르거(Johann Jacob Froberger 1616~1667)¹¹⁾는 조곡의 형식을 확립하게 되었는데 그 형식은 알망드-쿠랑트-사라방드-지그(Allemande-Courante-Sarabande-Gigue)¹²⁾의 순서로 정형화 되었다. 이렇게 정형화된 조곡은 그 양식이 대개 대위법에 입각하여 2성부나 3성부로 제한된다. 또한 대부분이 2부분 형식으로서 겹세로

6) Passamezzo: 16세기 초 이탈리아 춤곡으로 Pavane와 유사하다.

7) Padovana: 16세기 무곡으로 Pavane와 구별하기 어려우나 이것은 보통, 복합박자인 12/8를 사용하여 빠른 곡이다.

8) Ripresa: 16-17세기의 무곡으로 앞, 뒤 또는 삽입 프레이즈를 여러 번 되풀이하여 연주하는 형태로 그 때에 변주를 추가하는 경우가 많다.

9) Branle: 프랑스에서 비롯되었고 ‘흔들린다’ 라는 어원을 갖는 느린 2박자 춤곡이다.

10) Canario: 17세기 프랑스 춤곡으로 3/8, 6/8박자로 센박 점음표를 사용하고 Gigue와 비슷한 리듬을 갖는다.

11) Johann Jacob Froberger (1616~1667): 독일 작곡가, 오르간 연주자 및 하프시코드 연주자. 하프시코드를 위한 작품에 중요한 역할을 한 초기 작곡가로 독일 작곡가 이래 처음으로 건반악기를 위한 모음곡을 만들었으며, 건반악기 모음곡의 기본 순서의 확립에 공헌하였다.

12) Gigue는 Froberger가 죽은 뒤 출판된 곡집에서 추가된 것이다.

줄로 나뉘어져 각 부분이 반복된다. 구성된 조곡들은 템포나 박자 등 각기 다른 성격을 가졌으나, 보통 조성이 작품전체 통일되어 있다.

18세기 중반 이후부터는 소나타, 교향곡, 협주곡 등이 나타나면서 조곡의 기능은 점차 쇠퇴되고 사라져갔다. 이 시기에는 발레음악, 정기 간행집, 근대음악에 조곡이 사용되었지만 Allemande-Courante-Sarabande-Gigue의 전통적 구조를 그대로 사용하지는 않았다. 예를 들어 1782년 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart 1756~1791)의 <Clavier Suite K.399>는 바흐와 헨델(Georg Friedrich Handel 1685~1759)의 협주곡에서 영감을 얻어 대위법적 스타일로 작곡된 것이다. 이 곡은 프랑스 유형의 Overture와 Fugue-Allemande-Courante-Sarabande로 구성되었는데 Overture와 Fugue는 C Major, Allemande와 Courante는 c minor, Sarabande는 g minor로 이루어져 조성의 다양성으로 각 악장이 독립적이라는 것을 의미한다. 이처럼 모차르트는 조곡의 형식 등에 영향을 받았지만 모방에 그치지 않고 그것을 좀 더 창의적으로 발전시켰음을 알 수 있다.

조곡은 바로크 시대의 가장 중요한 형식이던 고전 모음곡과 19세기 후반에 나타나는 근대 모음곡의 2가지로 크게 분류할 수가 있다.

19~20세기에 와서는 무곡이 아닌 형식과 내용이 다른 악곡들로 이루어진 근대모음곡이 나타나기 시작하였는데 이것은 관현악을 위해 작곡되었고 연주회 모음곡이라고도 한다. 고전 모음곡처럼 전형적 형식에 대해 제한을 두기 보다는 표제적인 특징이나 주제에 의한 통일된 구성력으로서 자유롭게 발달되어 근대 조곡의 형태를 이루게 되었다. 관현악용 모음곡은 무곡 이외의 악곡이나 표제를 가진 악곡, 그리고 오페라나 극에 사용되는 악곡이나 발레를 위한 음악 중에서 몇 개를 모은 조곡 등이다.¹³⁾ 즉 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky 1840~1893)의 <호두까기 인형 (The Nutcracker)>과 같은 발레 음악을 편곡한 것도 있고, 멘델스존(Jacob Ludwig Felix

13) 윤양석. 「음악형식론」, (서울: 세광음악출판사, 1986), p.228.

Mendelssohn-Bartholdy 1809~1847)의 <한 여름밤의 꿈 (Ein Sommernachtstraum)>, 그리고 그리그(Edvard Hagerup Grieg 1849~1907)의 <페르귄트 모음곡 (Peer Gynt Suite)>과 같이 연극에 부수된 음악이 모음곡으로 정리된 것도 있다.¹⁴⁾ 더불어 피아노를 위한 모음곡도 있었는데, 드뷔시(Achille Claude Debussy 1862~1918)의 <베르가마스크 조곡 (Suite Bergamasque)>, 라벨(Maurice Joseph Ravel 1875~1937)의 <쿠프랭의 무덤 (Le Tombeau de Couperin)> 등이다. 생상스(Camille Saint-Saëns 1835~1921)는 고전적 춤곡악장을 사용하여 조곡을 쓰기도 했는데 피아노를 위한 조곡 op. 90은 도입악장 뒤에 Menuet, Gavotte의 선택악장이 따르고 Gigue로 끝을 맺는 Prélude et fugue-Menuet-Gavotte-Gigue의 구성을 보인다.

2. 바로크 조곡의 나라별 특징

조곡이 바로크 시대에 발달할 수 있었던 것은 바로크 초기 유럽 모든 국가에서 음악가들이 활발하게 교류를 함으로써 국제적인 양식의 영향을 받았기 때문이라 볼 수 있다.

조곡(Suite)을 지칭하는 용어는 영국의 lessons, 프랑스의 ordre, 독일과 이탈리아의 Partita가 있다. <표 1>

<표 1> 나라별 조곡(Suite)의 지칭용어¹⁵⁾

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> · 독일 : Partie, Partita, Ouverture, Suite · 이탈리아어: Partita, Sonata da camera · 프랑스어: Ordre, Suite · 영어(영국): Lessons |
|---|

14) H. M. Miller. 「새 서양 음악사」, 최동선 역, (서울: 현대음악출판사, 1997), p.195.

(1) 영국

17세기 영국의 조곡은 퍼셀(Henry Purcell 1659~1695) 과 헨델에 의해서 발전을 하게 된다. 퍼셀은 ‘Prelude-Allemande-Courante-Sarabande(때로는 Menuet)’의 형태를 갖는 조곡을 작곡하였는데 처음에는 즉흥적인 프렐류드(Prelude)가 놓이고 지그(Gigue)는 쓰이지 않았지만 가보트(Gavotte), 부레(Bourée), 리고동(Rigaudon)¹⁶⁾ 등의 프랑스 양식을 종종 포함시키기도 한다. 헨델은 퍼셀의 영향을 받아 독일과 이탈리아 등의 국제적 분위기가 드러나는 조곡을 썼는데, 그 중에서도 Prelude-Allemande-Courante-Sarabande-Gigue의 순서대로 만들어진 조곡은 독일의 영향을 받은 것이며 사라방드(Sarabande)가 자주 생략되기도 한다.

영국의 하프시코드 작곡가들은 조곡을 묶어 ‘Lesson of Suite’ 혹은 ‘Lesson’으로 명명하기도 하였으나 곡의 순서는 임의로 결정할 수 있었다.

(2) 이탈리아

이탈리아에서는 곡들을 한데 모아 놓은 것을 지칭하는 용어로 ‘Sonata’를 사용하였는데 이것은 실제로 조곡을 의미하는 것이었다. 이탈리아에서 Sonata라 불리는 조곡을 최초로 작곡한 사람은 파스쿠니(Bernardo Pasquini 1637~1710)¹⁷⁾이다. Sonata라는 용어는 당시 널리 통용되던 두 가지 형식의 축소형이다. 첫 번째는 Sonata da camera(실내 소나타)로 조성이 같거나 밀접하게 관련된 춤곡을 모아 놓은 것으로 무곡에 기원을 두고 있다. 프렐류

15) J. Gillespie. 「피아노 음악」, 김경임 역, (대구: 계명대학교출판부, 1982), p.74.

16) Rigaudon: 2/4 또는 4/4박자의 쾌활한 무곡으로 3~4부분으로 되었으며 마디의 셋째박이나 넷째박부터 시작하는 경우가 많다. 17~18세기의 발레나 모음곡에도 삽입되어 라모의 오페라 발레, 파헬렐이나 바흐의 모음곡에서 볼 수 있다. 근대에 있어서도 그리그의 <홀베어의 시대에서>나 라벨의 <쿠프랭의 무덤>에 사용되었다. - 「음악용어사전」, (서울: 세광음악출판사, 1986), p.646.

17) Bernardo Pasquini (1637~1710) : 이탈리아의 뛰어난 재능을 지닌 유일한 하프시코드 작곡가로 훌륭한 오르간 주자로도 인정받았다. Allemande, Courante, Gigue로 구성된 건반악기 조곡을 이탈리아 최초로 개발한 사람이다.

드(Prelude)를 포함한 춤곡 악장으로 구성되었는데 표준화된 모습은 Prelude-Allemande-Courante-Sarabande-Gigue의 배열이 된다.¹⁸⁾ 다른 하나는 1700년경 이후 Sonata da camera의 영향을 받아 텍스처와 속도가 서로 대조되는 곡들을 모아 놓은 Sonata da chiesa(교회소나타)로써 성악에 기원을 두고 느림-빠름-느림-빠름의 교대로 배열되는 4악장의 구성으로 되어 있으며 후에 고전 소나타에 영향을 주었다. 이 두개의 소나타는 모두 2부 형식을 취하고 있다.

(3) 프랑스

프랑스 조곡들은 독주악기, 즉 처음에는 류트, 그리고 후에는 클라브생(clavecin, 하프시코드)을 위해 작곡되었다. 프랑스에서 초기 클라브생 작곡가들은 자신들의 클라브생 곡들을 모아서 조곡을 만들었다. 이 조곡들은 고정된 형식이 있기 보다는 무곡의 형태나 조의 형태에 따라 나열해 놓은 것에 불과했다. 쿠프랭(Francois Couperin 1668~1733)은 자신의 조곡을 ‘Ordre’¹⁹⁾라는 이름으로 발표함으로써 무곡만으로 이루어진 전형적인 형태의 조곡에서 탈피하여 자신만의 독특한 양식을 확립하였다. 즉 Ordre 곡들은 일반적인 무곡들의 이름이 붙여지지 않고 <모기들 (Les Moucheronns)>, <전원풍경 (Les Bergeries)>, <수확하는 사람들 (Les Moissonnereurs)>과 같이 표제가 달려 있는 묘사곡들로써 구성되었다.

(4) 독일과 오스트리아

17세기 초 독일에서는 조곡의 표준 형식이 점차 모습을 드러내고 있었는데 작곡가들은 4악장, 또는 5악장 형식으로 된 조곡의 주제에 변주를 함으로써

18) A. Corelli (1653-1713)의 작품 op.2와 op.4에서 실내소나타의 형식이 잘 나타나 있다.

19) Ordre: 쿠프랭이 관련조의 작품들의 묶음을 지칭했던 용어로 모음곡과 선곡집의 중간쯤에 해당된다.

나름대로 표준적인 조곡의 형식을 만들어 갔다. 이러한 과정으로 결국 17세기 중엽에 이르러서야 프로베르거는 이탈리아와 프랑스의 건반악기 양식을 결합하여 독일의 조곡 양식을 완성하였으며 알망드(Allemande)-쿠랑트(Courante)-사라방드(Sarabande)의 형태로써 조곡의 형식이 확립되었다.

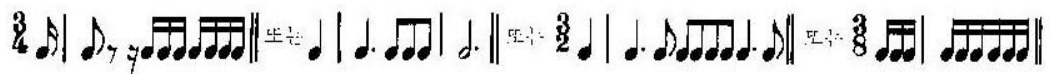
3. 바로크 조곡의 형식

고전 모음곡의 기본악장인 알망드(Allemande), 쿠랑트(Courante), 사라방드(Sarabande), 지그(Gigue)의 특성을 살펴보면 다음과 같다.

(1) 알망드(Allemande): 보통빠르기의 4/4박자로 된 쾌활한 무곡, 보통 16분음표로 되어 있고, 8분음표나 16분음표의 짧은 약박자로 시작하며, 악장 중에서 가장 다성적으로 16세기 초에 독일 라이겐(Reigen)지방에서 발달했다. 박자는 일반적으로 4박자 계통으로 2박자나 4박자를 많이 쓰며, 형식은 각 부분이 두 부분으로 구성되고 되풀이된다. 하나 또는 그 이상의 약박으로 시작하여 강박으로 끝남으로 인해 불규칙한 길이의 프레이즈로 구성된 것이 특징이다. 17세기에 들어서서는 실제 무곡으로써의 성격을 잃고 양식화되어 바로크 조곡의 첫 번째 곡으로 사용되었다. 모방기법과 프레이즈를 분명하지 않게 하는 선율음형들이 많이 사용됐으며 오늘날의 *allegro moderato*에 아주 가까운 템포를 지닌다. 빠른 템포의 알망드도 물론 존재했지만 이런 형태의 알망드는 기악 앙상블 음악에 많이 쓰였고, 그 짜임새도 덜 모방적이었다.



(2) 쿠랑트(Courante): 프랑스어의 ‘courir(달리다)’ 라는 말에서 유래되었는데 3박자 계통으로 3/2박자나 6/4박자로 짜여져 있고 알망드보다는 빠른 속도를 갖는다. 조곡에서는 알망드 다음에 오며 건반악기 곡으로서의 쿠랑트는 프랑스풍의 쿠랑트(Courante)와 이탈리아풍의 코렌테(Corrente)의 두 가지 유형으로 나뉘어진다. 프랑스풍의 쿠랑트는 약박으로 시작되는 단순한 3박자의 춤곡으로 코렌테보다는 약간 느린 속도를 가지며 대위법적인 요소와 부점 리듬을 사용하여 이탈리아풍보다 더 양식화 되었다. 보통빠르기로 종종 박자가 교대되며 불규칙한 리듬변화가 특징이다. 이탈리아풍의 코렌테(Corrente)는 16세기 말에 나타났으며 보통 2부분 형식으로 빠른 3박자 계통의 짜임새가 쿠랑트보다 단순하고 리듬은 더욱 안정되어 8분음표나 16분음표의 약박으로 곡이 시작된다. 분명한 화성적 리듬의 움직임이 있고 끊임 없이 뛰어 돌아다니는 듯한 음형을 지녔다. 두 춤곡의 차이는 바흐에 의해서 더욱 명확해 졌다. 바흐의 파르티타 2, 4번은 Courante, 1, 3, 5, 6번은 Corrente의 유형으로 작곡되었다.



(3) 사라방드(Sarabande): 스페인에서 기원한 무곡으로 17세기경 영국과 프랑스에서 성행하였다. 느린 3/4박자 또는 3/2박자로 장식음이 많이 사용되는 것이 특징이며 장중하고 위엄있는 표정을 가진다. 일반적으로 강박으로 시작되며 제 2박에 가벼운 악센트가 있거나 또는 점음표와 같은 긴 음표에 의해서 강조되는 것이 특징이다. 각 부분은 대개 8마디이며 반복된다. 원래는 상당히 빠른 템포의 경쾌한 곡이었으나 점차 느리게 되어 바로크 모음곡 중 기본적인 악장으로서의 위치를 차지하게 되었다. 선율은 단순한 형태로 되어 있지만 다양한 장식이 가능했으며 사라방드 뒤에는 변주의 일종인 두블

르(Double)가 이어지기도 했다.



(4) 지그(Gigue): 16세기 말기 영국에서 생겨난 무곡으로 6/8박자 또는 6/4박자로 빠른 템포를 가지며, 부점 리듬, 넓은 선율 도약, 모방적 수법 등으로 구성된다. 바로크 후기 모음곡 중에서 마지막으로 연주되는 무곡으로 다른 악장들보다 푸가의 성격을 강하게 띠고 있다. 바흐 시기의 지그는 2성부나 3성부의 푸가토가 쓰여 졌는데 제2부의 도입에서는 처음 1부분의 도입을 전위형으로 바꾸어 다루었다.²⁰⁾ 프랑스와 이탈리아에서는 사용하는 양식이 다른데, 프랑스에서는 6/8박자, 6/4박자인 형태와 점 리듬이 많지만 이탈리아의 지가(Giga)는 매우 빠른 속도에 곡의 전개가 급속하게 이루어진다. 이탈리아의 지가는 프랑스의 지그보다 빠른 12/8박자로 프레스토(Presto)로 표시하기도 한다. 대체로 짜임새가 덜 복잡한 경향이 있고 단성부가 보다 많으며 화성적, 선율적 동형진행이 자주 나타난다. 후에 프로베르거, 헨델, 바흐 등의 작곡가들이 프랑스형 지그를 모음곡에 활용하였다.

바흐의 모음곡에서는 거의가 지그가 쓰였으며, 지가는 파르티타 제 1번과 영국모음곡 제 2번 뿐이다.



바흐의 모음곡에서 기본악장에 추가된 선택 무곡들은 사라방드와 지그사이에서 대개 나타난다. 여러 추가 무곡들 중에서도 가장 많이 쓰여지는 무곡인 가보트(Gavotte), 부레(Bourrée), 미뉴에트(Menuet)의 특성을 리듬형과

20) 윤양식. 「음악 형식론」, (서울: 세광음악출판사, 1986), p.213.

함께 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

(1) 가보트(Gavotte): 16세기 경 프랑스 궁정무용곡으로 시작되어 17세기 전성을 이루었다. 보통빠르기의 2/2박자이며 각 악구는 4분음표 2개의 여린 박으로 시작되고, 경쾌한 악상을 지니고 있다. ♩의 못갓춘마디로 시작하는데 프레이즈는 보통 마디 중앙에서 시작되고 그치며 17세기 중엽 뮈리(Jean-Baptiste Lully 1632-1687)²¹⁾가 발레나 오페라에 사용함으로써 퍼지기 시작했다. 두 부분으로 구성되며 각 부분은 8마디의 길이를 가지며 모두 반복된다.



(2) 부레(Bourrée): 17세기의 프랑스 무곡으로 1670년경 뮈리의 오페라(Opera)와 발레(Ballet)에 사용됨으로써 성행하게 되었다. 2/2박자의 보통빠르기로 힘차고 활발하며, 1박자의 못갓춘마디로 시작한다. 전체적으로 ♩♩리듬을 특징으로 하여 가보트와 비슷하지만 4분음표 1개의 못갓춘마디로 시작하는 2/2박자로 더 빠른 템포를 갖는다. 보통 2개의 부레가 함께 나타나며 각각은 간단한 2부 형식으로 구성된다.



(3) 미뉴에트(Menuet): 16세기경의 프랑스 농민 춤으로써 17세기 중엽에 루이 14세가 궁정 공식 무용곡으로 채택함으로써 급속히 발전하였다. 3/4박

21) Jean-Baptiste Lully (1632-1687): 이탈리아에서 출생한 프랑스의 가장 위대한 오페라 작곡가.

- ③ 루르(Loure): 17세기의 프랑스 춤곡으로서 장중하고 위엄 있는 느린 곡으로 3/4박자, 또는 6/4박자로 강박에 점 리듬을 지니고 있다. 1개의 4분음표와 1개의 8분음표로 된 못갓춘마디로 시작되며 제 6박에는 당김음이 사용된다. 약박으로 시작하는 루르는 2개의 부분으로 나뉘어 구성되는데 각각 8, 12마디 또는 16마디의 길이를 갖는다.
- ④ 폴로네이즈(Polonaise): 16세기 후반 폴란드 궁정에서 귀족들이 행진할 때 행사용 춤곡으로 사용되었고, 노래가 붙여졌다. 그 이후 민속적인 서민의 곡으로 발전되었으며 17세기에 들어와 귀족들 사이에서 유행하면서 보통 빠르기의 3박자로 장대하고 축제적 분위기를 지닌다. 18세기에는 무용에서 독립된 기악곡 형식으로 나타났으며 보통 속도의 3박자로서 짧은 리듬 동기의 반복을 특징으로 한다. 바로크 시대부터 19세기 초에 걸쳐 쿠프랭, 텔레만, 바흐, 베히 등의 많은 작곡가들에 의해 작곡되었다.
- ⑤ 에어(Air): 프랑스를 기원으로 하는 2/2박자 또는 4/4박자의 곡이며 오페라와 발레음악의 반주에서 나온 것이다. 비교적 꾸밈음을 많이 가진 성악적인 선율로 서정적 양식을 가지며 무곡은 아니다. 일정한 형태를 갖지 않으며 리듬도 분명치 않기 때문에 다른 무곡에 비해 음의 흐름이 매우 자유로운 편이다. 형식은 2부 또는 복합 3부 형식을 취한다.
- ⑥ 부레스카(Burlesca): 우스꽝스럽고 장난스런 3/4박자 또는 2/4박자의 쾌활한 악곡이며, 그 형식은 대체로 3부적 구조의 것이다.
- ⑦ 론도(Rondeaux): 오늘날의 Rondo의 모체가 되는 악곡으로 곡의 중심이 되는 주제와 주제의 음형을 응용한 소재들로 구성된 자유로운 에피소드(Episode)부분이 교대하는 특징을 갖고 있다.

- ⑧ 카프리치오(Capriccio): 형식에 속박되지 않으면서 즉흥적인 악상을 가진 악곡으로서, 17세기에는 초기 푸가형식의 하나였다. 형식은 3부적인 것이 많고 그 중에는 론도형식이나 소나타 형식에 가까운 것도 있다. 19세기에는 멘델스존이나 브람스 등의 많은 작곡가들이 유쾌하고 번덕스러운 작은 기악곡에 붙인 명칭이었다.
- ⑨ 스케르초(Scherzo): 바로크시대의 가볍고 빠른 경쾌한 곡으로 바흐의 파르티타 3번에 사용되었다. 18세기 후반에 이르러 일정한 형식을 갖고 소나타나 기악곡의 미뉴엣(Minuet)을 대신하게 된다.

Ⅲ. J. S. Bach의 건반악기를 위한 Partita

1. 파르티타 (Partita)

바흐는 바로크 시대의 모든 기악음악을 정리하였는데 약 45개의 조곡들을 작곡하였다. 그 중에서 건반악기를 위한 조곡으로는 각각 6개의 모음곡으로 구성된 <영국 조곡(English Suite)>, <프랑스 조곡(French Suite)>, <파르티타(Partita)>가 있다. 이들 조곡 중 <파르티타>는 본래의 ‘변주곡’을 뜻하는 이탈리아어 말이었는데 이것이 ‘조곡’을 뜻하는 프랑스의 ‘Partie’와 혼동되어 독일에서는 이탈리아어인 ‘Partita’를 조곡의 의미로서 그대로 사용하게 되었다. 주로 독일에서 17세기부터 18세기에는 특히 클라비어 작품으로써 발전되었으며 바흐에 의해서 절정을 이루게 되었다. <파르티타>는 6곡으로 구성되어 있고, 대개 7번으로 다루어지는 <프랑스풍인 서곡>이란 제목을 가진 1곡의 <파르티타>가 있다.

바흐의 6곡의 파르티타는 라이프찌히(Leipzig)시대(1723-1750)에 작곡되었는데 1726년에 6개의 <파르티타> 중 1곡을 완성하였고, 그 후로 1731년까지 모두 ‘Partita’란 명칭으로 6곡 모두를 완성하게 되었다. <파르티타> 7번은 6곡보다는 뒤늦게 1734년에 작곡되었다고 추정되며 1735년에 출판된 <이탈리아 협주곡>과 같이 수록되어 있다.

바흐의 <파르티타>는 시기상 다른 모음곡들보다 늦게 작곡하였으므로 자유롭고 대담한 구성이 나타난다. <영국 조곡>과 <프랑스 조곡>은 기본적으로 춤곡의 모음인데 반해 바흐의 <파르티타>는 춤곡이 아닌 곡들도 자유롭게 구성되어 있는 것이 다른 조곡과는 다른 점이다.

6곡의 파르티타가 각각 기본 악장 앞에 서주적인 도입악장을 사용하고 있

는 것은 <영국 조곡>과 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 모두 도입의 역할을 하고 있는 이 곡들은 <영국 조곡>과는 성격을 달리해서 제 1번에서는 전형적이며 자유로운 프렐루디움(Praeludium)이, 제 2번에서는 거의 관현악적이라 할 수 있는 시포니아(Sinfonia)가 놓여졌다. 제 3번과 제 4번에서는 각각 환타지(Fantasia)와 서곡(Ouverture)으로써 바로크 시대의 환상곡풍의 곡이다. 제 5번에서는 즉흥적인 (Praeambulum)이고, 마지막 파르티타 6번에서는 장대하고 엄격한 토카타(Toccat)가 되었다.²²⁾ <표 2>

<표 2> 바흐의 <파르티타> 전곡의 구조

	제 1 번	제 2 번	제 3 번	제 4 번	제 5 번	제 6 번
곡의 구성	Praeludium Allemande Courante Sarabande Menuet I Menuet II Gigue	Sinfonia Allemande Courante Sarabande Rondeaux Capriccio	Fantasia Allemande Courante Sarabande Burlesca Scherzo Gigue	Ouverture Allemande Courante Aria Sarabande Menuet Gigue	Praeambulum Allemande Courante Sarabande Tempo di Minuetto Passepied Gigue	Toccat Allemande Air Sarabande Tempo di Gavotta Gigue
조성	B ^b Major	C Major	A Minor	D Major	G Major	E Minor
출판	1726	1727	1727	1728	1730	1730-1731

바흐는 각 곡에서 이러한 도입악장들을 제외하고는 기본악장의 순서를 따르면서 -단, 제 2번 파르티타가 마지막 악장의 지그대신 카프리치오를 사용한 것을 제외하고는- 임의적인 무곡인 Optional Dance와 춤곡이 아닌 자유곡을 사라방드와 지그사이에 삽입한 것이 특징적이라 할 수 있다. 추가로

22) J. Gillespie. 「피아노 음악」, 김경임 역, (대구: 계명대학교출판부, 1982), p.175.

삽입된 곡으로는 제1번, 제4번, 제5번에 미뉴엣(Menuet), 제2번에 론도(Rondeaux)와 카프리치오(Capriccio), 제3번에 부를레스카(Burlesca)와 스케르초(Scherzo), 제5번에 파스피에(Passepied), 제6번에 가보트(Gavotte), 제4번, 제6번에 아리아(Aria 또는 에어(Air))가 사용되었다. 특히 론도와 스케르초는 시대를 앞서가는 색다른 곡으로 이 곡들을 사용한 것은 그 당시로서는 특징적인 것이다. <표 3>

<표 3> 바흐 조곡에 삽입된 추가무곡과 비무곡의 구성

		English Suite	French Suite	Partita
추가무곡 (Optional Dance)	Menuet	4번	1번,2번,3번,6번	1번, 4번 ,5번
	Gavotte	3번, 6번	4번,5번,6번	6번
	Bourrée	1번, 2번	5번, 6번	
	Anglaise		3번	
	Loure		5번	
	Passepied	5번		
	Polonaise		6번	
비무곡 (Non Dance)	Air		2번, 4번	4번, 6번
	Burlesca			3번
	Rondeaux			2번
	Scherzo			3번
	Capriccio			2번

<표 3>에서 살펴본 것처럼 <영국 조곡>과 <프랑스 조곡>에서 무곡이 아닌 자유곡은 <프랑스 조곡>의 2번, 6번에 등장하는 에어(Air)를 제외하고는 전혀 쓰이지 않았다. 반면 <파르티타>에서는 <영국 조곡>과 <프랑스 조곡>에서 등장했던 추가 무곡이 미뉴엣과 가보트 이외에는 쓰이지 않았으며 대신 독립적인 악곡을 자유롭게 사용한 것을 볼 수 있다.

이렇듯 바흐는 6곡 모두 전형적인 조곡의 형식에 기초를 두고 있으나 형식에 있어서 새롭게 변화를 주어 바흐의 작품 중 가장 대담하다고 할 만큼 독창적인 바흐만의 파르티타를 완성하였다. 바흐가 작곡한 <파르티타>만의 독창적인 특징들을 다시 정리해 보면 다음과 같다.

- ① 기본악장 앞에 새로운 악장을 도입하였는데, 무곡의 성격을 갖지 않은 다른 자유로운 형식으로 된 시포니아(Sinfonia), 환타지아(Fantasia), 토카타(Toccat) 등이 도입악장을 역할을 하고 있다.
- ② 사라방드와 지그 사이에 Optional Dance 이외에도 부를레스카(Burlesca), 론도(Rondeaux), 스케르초(Scherzo) 등 다른 조곡에서 사용되지 않은 독립적인 자유곡을 도입하였다.
- ③ 제5번과 제6번에서 미뉴엣(Menuet)과 가보트(Gavotte)의 명칭을 ‘Minuetto의 템포(Tempo di Minuetto)’ , ‘Gavotte의 템포(Tempo di Gavotte)’ 라고 쓰기도 하였다.
- ④ 제2번에서는 지그(Gigue)를 대신하여 카프리치오(Capriccio)로 곡을 끝낸다.

베토벤이 소나타 형식에 새로운 시도를 했다면 바흐는 조곡에 대한 획기적인 개혁을 <파르티타>를 통해 이루어 냈다고 말할 수 있다.

<파르티타>의 일반적 양식은 모든 악장들이 같은 조성으로 되어 있으며, 원조에서 시작된 악곡은 A부분에서 딸림조로 전조가 이루어지고 B부분에서는 다시 본래의 조성으로 돌아가 주제를 재현하며 악장의 끝을 맺게 된다. 단 단조에서는 딸림 조성이 아닌 관계 장조로 전조가 된다.

2. 영국 조곡 (English Suite)

<영국 조곡>은 18세기 후반에 ‘영국’이라는 이름으로 붙여진 명칭인데 바흐는 그저 ‘전주곡이 딸린 모음곡(Suite avec Preludes)’이라고만 악보에 적어 두었을 뿐 바흐 자신이 붙인 것은 아니며, 실제적으로 국가적 특징을 반영하고 있지도 않다. <영국 조곡>은 작곡 시기가 정확하지 않은데, 오늘날에 와서 <프랑스 조곡>이 양식적인 면에서 볼 때 <프랑스 조곡>에 비해 바흐의 초기적인 특징이 상당히 많이 인정되는 정황 등으로 보아 <프랑스 조곡>보다 빠른 바이마르 시기의 마지막 무렵인 1715년경에 작곡되어진 것으로 추측해볼 수가 있다.

이 작품은 6곡 모두 상당히 자유로운 프렐류드를 가지는데 <영국 조곡>에 나타난 모든 프렐류드에는 콘체르토-그로소(concerto-grosso)²³⁾ 양식이 적용되었다. 단, 제 1번의 프렐류드는 프랑스 서곡풍의 양식으로 작곡되었다. 조성은 A-am-gm-F-em-dm와 같이 차례로 하강하는 음계의 순서로써 장조의 모음곡을 한 곡 두고 그 다음에 차례대로 단조의 곡이 각각 두개씩 배열되는 질서 있는 형태이다. <표 6> 6곡 모두 프로베르거 이래의 독일의 관습에 따라 알망드(Allemande)-쿠랑트(Courante)-사라방드(Sarabande)-지그(Gigue)를 중심으로 하여 만들어져 있으며, 그 외에 기본악장에 붙는 삼입무곡인 가보트(Gavotte), 부레(Bourrée), 폴로네이즈(Polonaise), 미뉴엣(Minuet), 루르(Loure), 에어(Air)도 사라방드와 지그사이에 다양하게 삼입되었다.

<영국 조곡>은 쿠랑트나 사라방드 뒤에 일종의 변주인 두블르(Double)²⁴⁾

23) 바로크 시대의 가장 중요한 형식으로 독주자 그룹(Concertino: Soli)과 큰 합주 그룹(Concerto grosso: tutti, reipieno)이 경쟁적으로, 혹은 교대로 연주하는 형태를 말하며, 보통 독주자 그룹의 편성은 트리오 소나타의 편성인 2개의 바이올린(혹은 플룻이나 오보에)과 통주저음을 담당하는 첼발로와 첼로로 구성되며 1670년경 이후 북부 이태리에서 발전하였다.

24) Double: 18세기에 행해진 변주의 일종으로 화성의 골격은 그대로 두고 비교적 단순한 선율

가 삽입되어 <프랑스 조곡>에 비해 규모가 커졌을 뿐만 아니라 남성적이고 웅장하며, 또 감정이 풍부하고 장대한 넓은 음역과 확장된 음향을 요구하게 된다. <표 4>

<표 4> <영국 조곡>의 악곡구성

제 1 번	제 2 번	제 3 번	제 4 번	제 5 번	제 6 번
Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude	Prelude
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante I	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Courante II	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande
Sarabande	Bourree I	Gavotte I	Menuet I	Passipied I	Gavotte I
Bourree I	Bourree II	Gavotte II	Menuet II	Passipied II	Gavotte II
Bourree II	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue	Gigue
Gigue					

3. 프랑스 조곡 (French Suite)

<프랑스 조곡>의 경우도 마찬가지로 바흐 자신이 붙인 것은 아니며, 6곡의 모음곡 중 1-5번까지는 1722년 <안나 막달레나를 위한 소곡집(Die Klavierbünchein für Anna Magdalena Bach)>²⁵⁾의 6곡 중 5곡이 수록되어 있으며 고전조곡의 전형적인 형식으로 구성되어 있다. 그러나 <파르티타>나 <영국 조곡>에 비해 규모가 크거나 장중하지 않으며 프렐류드가 없이

적 장식을 나타낸 것을 말한다.

25) Bach의 두번째 부인 안나 막달레나(Anna Magdalena Bach)를 위해 쓰여진 2권의 소곡집으로 파르티타(Partita)와 프랑스 조곡(French Suite)등과 같은 난이도 높은 곡들과 함께 미뉴엣(Menuet), 폴로네이즈(Polonaise), 프렐류드(Prelude) 등 초보자에게 레슨하기 좋은 곡들이 많이 수록되어 있어 교육적 가치가 있는 작품이다.

사랑방드와 지그사이에 자유로운 많은 악장들을 삽입하고 있다. <표 5> 조성은 처음 3곡이 dm-cm-bm로 단조이고, 뒤의 3곡은 E^b-G-E로 장조로 구성되어 있다. <표 6>

<표 5> <프랑스 조곡>의 악곡구성

제 1 번	제 2 번	제 3 번	제 4 번	제 5 번	제 6 번
Allemande Courante Sarabande Menuet I Menuet II Gigue	Allemande Courante Sarabande Air Menuet Gigue	Allemande Courante Sarabande Menuet I Menuet II Anglaise Gigue	Allemande Courante Sarabande Menuet Air Gigue	Allemande Courante Sarabande Gavotte Bourrée Loure Gigue	Allemande Courante Sarabande Gavotte Polonaise Menuet Bourrée Gigue

<표 6> <영국 조곡>, <프랑스 조곡>, <파르티타>의 조성배열

	English suite	French suite	Partita
제1번	A장조	d단조	B ^b 장조
제2번	a단조	c단조	c단조
제3번	g단조	b단조	a단조
제4번	F장조	E ^b 장조	D장조
제5번	e장조	G장조	G장조
제6번	d단조	E장조	e단조

IV. Partita No.2 in C Minor BWV 826

파르티타 2번에서는 다른 조곡들과는 달리 시포니아(Sinfonia), 론도(Rondeaux), 카프리치오(Capriccio)와 같은 자유로운 양식이 기본형식에 삽입되어 새로운 구성을 보이는 곡이다. 파르티타 모음곡 중에서 지그가 없는 유일한 곡으로 사라방드(Sarabande) 뒤에 2개의 Optional Dance로 론도(Rondeaux)와 카프리치오(Capriccio)가 나오는 것이 특징적이다.

도입악장인 시포니아를 제외하고 각 악장은 2부분으로 구성되어 있으며, 곡의 조성은 6곡 모두 c minor로 통일되어 있다. 파르티타 2번의 전체구성은 시포니아(Sinfonia)-알망드(Allemande)-쿠랑트(Courante)-사라방드(Sarabande)-론도(Rondeaux)-카프리치오(Capriccio)의 6곡으로 되어 있다.

1. Sinfonia

시포니아(Sinfonia)는 서주처럼 대개의 경우 도입적인 성격을 가졌으며, 바로크 시대에는 일정한 형식이나 양식이 없는 도입부를 일컫는 명칭이었다. 이 곡은 3부분으로 구성되어 있는데 각 부분들은 특징적인 내용을 가지며 속도와 리듬의 변화에 의해 다양하고 폭넓은 구성을 보여준다. Grave Adagio로 시작되는 7마디의 도입부와 Andante의 빠르기를 갖는 22마디, 그리고 62마디로 된 Allegro의 세 부분으로 구성되어 있다. <표 7>

<표 7> Sinfonia의 구성

	마 디	박 자	조 성
Grave Adagio	1-7	4/4	cm-fm-cm
Andante	8-29	4/4	cm-gm
Allegro	30-91	3/4	G-C-F-A ^b -C

(1) Grave Adagio (도입부)

Adagio부분은 전형적인 프랑스 서곡²⁶⁾의 부점 리듬이 강조된 순차적 선율이 동형진행으로 주를 이루고 있는데 리듬 패턴이 단조롭게 느껴지지만 전조적 동형진행의 사용으로 그 단조로움을 피하고 있다. 대체적으로 화성과 멜로디의 요소들이 도입적 성격을 잘 나타내주고 있으며 분위기는 비극적이고 장중함을 느끼게 한다. <악보 1>

<악보 1> Sinfonia, 도입부 (1~4마디)

Sinfonia
Grave adagio

26) French Overture: 17C말과 18C초에 오페라와 관련하여 뮐리에 의해 확립되었으며 3부분 형식으로 되어 있다. 첫째 부분은 정적인 리듬을 가진 2박자 계통의 광대하고 장중한 느린 속도로 되어 있고 둘째 부분은 푸가적이거나 모방적 수법으로 된 빠른 부분, 그리고 이어서 제 1부와 같은 느린 부분(Adagio Coda)으로 계속 되는 경우가 많다.

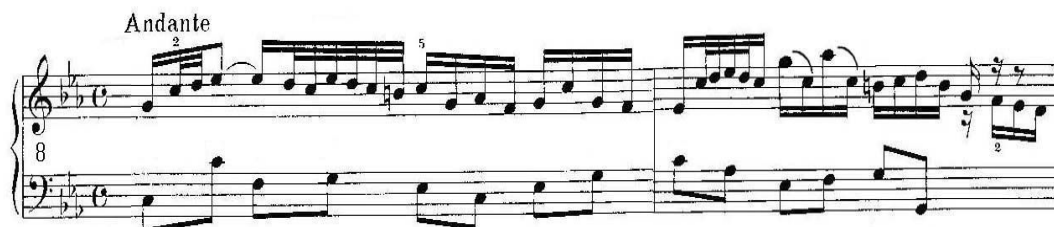
실제로 바흐의 제7번 파르티타로 불리워지는 ‘프랑스 서곡(French Overture)’ (BWV 831) in b minor도 3부분의 구성으로 제 1부는 부점 리듬이 많은 장중하고 위엄 있는 느린 부분으로 시작되는데 이 곡 또한 전형적인 프랑스풍 서곡의 부점 리듬이 쓰인 대표적인 곡이라 할 수 있다. <악보 2>

<악보 2> 바흐의 ‘프랑스 서곡(French Overture)’ 서주부분 (1~3마디)

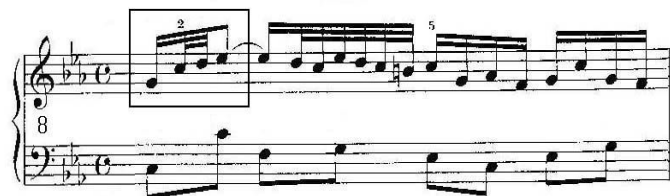
(2) Andante

Andante 부분은 왼손의 규칙적인 8분음표의 흐름이 반주하는 형태이고 오른손은 16분음표, 32분음표로 주선율을 이끌고 있다. <악보 3-(a)> Adagio 부분이 연주자의 즉흥적인 연주가 요구된다고 한다면 이 곡에서는 그 보다는 좀더 정확하고 명료한 리듬을 갖고 연주가 될 수 있도록 해야 한다. 시작되는 4개의 음으로 구성된 동기는 뒤의 사라방드의 첫 부분에서도 나온다. <악보 3-(b)>

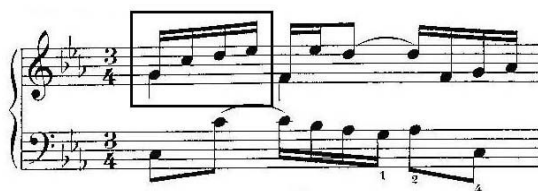
<악보 3-(a)> Andante부분의 주제 제시 (8~9마디)



<악보 3-(b)> Andante부분과 Sarabande에 사용된 동일 모티브
Andante (8마디)



Sarabande (1마디)



(3) Allegro

Allegro부분은 3/4박자로 변박되면서 템포가 빨라지는데 왼손의 8분음표와 오른손의 16분음표의 규칙적인 패시지로 구성되었으며 모방적인 대위법적 주제와 응답의 기법이 적용된 전형적인 2성 푸가의 형태를 보여준다. 처음에 3마디에 걸쳐 다단조(c minor)의 주제가 제시되며 이것이 완전 5도 위의 사단조(g minor), 완전 5도 아래의 바단조(f minor)로 전조되면서 곡이 시작된다. 이 곡은 Sinfonia의 앞의 두 부분과는 박자와 속도 등에서 그 성격이 달라짐을 알 수 있다. <악보 4>

<악보 4> Allegro부분의 주제 제시 (30~41마디)

주 제

주제 응답

주제 응답

2. Allemande

c단조의 단순한 2부분 형식의 곡으로 모방풍으로 시작하며, 2박자 계통의 보통 속도를 가진 곡으로 본질적으로 다성부 형식을 가졌다. 16분음표 3개의 못갓춘마디로 시작하며 전체적으로 16분음표의 흐름이 성부간에 지속되고 있는 곡이다. <악보 5-(a)> 이 곡은 조성이 같고 마디수가 똑같은 두 부분으로 나누어져 있다. 또한 전조가 많이 사용되는 것이 특징적인데, 예를 들면 처음에 c 단조로 곡을 시작하여 6마디에서 E^b 장조, 8마디에서 B^b 장조, 9마디에서 g 단조로써 잦은 전조가 이루어진다. <악보5-(b)>

<악보 5-(a)> Allemande의 주제 제시 (1~2마디)

Allemande

<악보 5-(b)> Allemande의 조성 변화 (5~9마디)

3. Courante

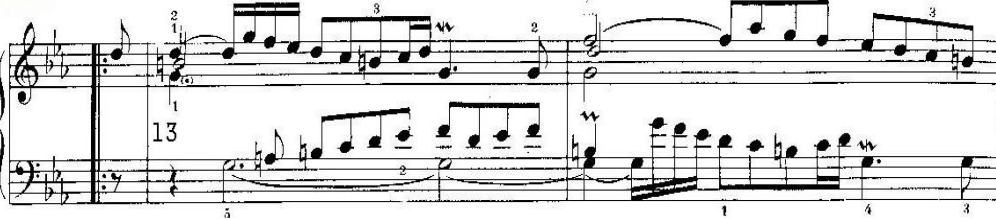
모방적 기법으로 쓰여진 4성부의 곡으로 처음 2마디에서 주제가 제시된다. 각 마디마다 삽입되어 있는 16분음표의 빠른 진행으로 곡의 느낌을 화려하게 하고, 그 움직임은 보다 경쾌하며 입체적인 느낌을 준다. 최 상성부의 선율은 긴 순차진행 위주로 구성되며 곡 전체에 다양한 음형과 리듬이 쓰여졌다. 곡 전체를 통하여 대위법적인 기법이 사용되고 있으며, 당김음 리듬을 많이 사용한다. <악보6-(a)> 전체는 2부분으로 구성되어 있는데 2부분은 1부분에 나온 주제를 전위시킨 형태로 시작된다. <악보 6-(b)>

<악보 6-(a)> Courante의 주제 제시 (1~2마디)

Courante



<악보 6-(b)> Courante 2부분의 시작 (13~14마디)



4. Sarabande

사라방드는 느린 3/4박자로 2부분으로 구성되어 있는데 2부분은 1부분에 비해 길이가 길며, 무곡양식인 알망드(Allemande), 쿠랑트(Couante), 사라방드(Sarabande), 지그(Gigue) 중에서 유일하게 갖춘마디로 곡을 시작하는 것이 특징적이다.

이 곡은 순차진행을 하고 있으며 짧은 음과 긴 음의 대조로 레가토와 테누토의 효과를 나타내고 있다. 상성부는 선율을, 하성부는 보조적인 역할로서 반주나 부분적인 음형의 모방적인 처리로 이루어져 있다. <악보 7-(a)> 왼손의 하성부를 보조적 역할로 볼 수도 있지만, 주제가 제시될 때 왼손 둘째 박에 나오는 주제의 반대로 하행하는 16분음표 음형을 마치 이중창으로 노래를 부르는 듯 표현해 낸다면 감상적이고 아름다운 선율을 더욱 강조해 주기에 효과적일 것이다. 곡 전체의 선율은 당김음 리듬을 사용한 것이 특징적이다. <악보 7-(b)> 후반은 전반에 비해 무거운 느낌을 가지고 있다.

<악보 7-(a)> Sarabande의 주제 제시 (1~2마디)



5. Rondeaux

바흐는 파르티타의 구성에 있어서 자유로웠음을 알 수가 있는데, 이것은 론도(Rondeaux)가 춤곡이 아닌 형식의 곡으로 자유롭게 사라방드 뒤에 부수적으로 첨가된 Optional Dance의 한 곡으로 삽입되었다는 것이다.

이 곡은 3번의 주제의 반복으로 나누어진 3부분 형식으로 2성부로 되어 있다. 전체적인 곡의 구조는 A(8+8)-B(8+8)-A(8+8)-C(24)-A(8)-D(16)-A(8+8)로써 서두르지 않는 B, C, D가 삽입된 형태이다. 주제는 8분음표의 도약적 선율로 구성되어 성부가 서로 대화를 하는 방식으로 경쾌하게 진행되고 있다. <악보 8>

<악보 8> Rondeaux의 주제 제시 (1~14마디)

Rondeaux

6. Capriccio

Capriccio도 마찬가지로 론도(Rondeaux)처럼 사라방드(Sarabande)뒤에 삽입된 Optional Dance의 한 곡으로 무곡이 아니다. 파르티타 2번의 전체구성을 보면 이 카프리치오(Capriccio)는 지그(Gigue)의 역할을 하고 있다. 2번을 제외한 5개의 파르티타는 모두 맨 마지막 곡이 지그로 끝나는데 2번만 카프리치오로 끝나는 것이 특징적이다. 구성은 2/4박자의 3성 푸가형식이며 선율은 3성부의 짜임새로 일반적인 지그와 마찬가지로 2부분 형식으로 되어 있다. 이 카프리치오는 주제의 모방으로 시작하여 틀림없이 대위법적인 푸가의 기법이 도입되었지만 듣는 느낌으로는 그 기법이 엄격하다기 보다는 자유로운 기분과 가벼운 성격을 드러내면서 후기에 등장하는 카프리치오풀인 느낌도 갖는다. 때문에 연주자도 자유로운 기분을 갖고 그 흐름을 따라서 연주하는 것이 효과적일 것이다. 각 성부에서 선율이 제시되고 순차적으로 하행하는 음계형 패시지와 도약적인 음형으로 구성된 주제는 주로 일률적인 16분음표의 음형이 주를 이룬다. 처음에 8분음표 뒤에 4도 도약의 당김음으로 시작되는 주제가 제시되고 이 주제가 곡 전체를 이끌어간다. 곡의 흐름은, 4도 도약→순차하행→3도 도약→순차진행의 형태로 구성된다. <악보 9-(a)>

<악보 9-(a)> Capriccio의 주제 제시 (1~10마디)

Capriccio

주제 제시 도약적 음형 순차진행

주제의 응답

하행하는 음계

주제의 응답

2부분에서는 첫머리의 주제가 자리바꿈된 전위형으로써 주제를 모방하고 마지막에는 처음의 주제를 재현하면서 곡을 마무리한다. <악보9-(b)>

<악보 9-(b)> Capriccio 2부분의 시작 (49~53마디)

전위된 주제

49

V. Partita No.2의 연주법 분석

이 장에서는 앞서 살펴본 바흐의 <파르티타> 2번을 현대의 연주자들이 연주했을 때 서로 다른 악기, 즉 하프시코드와 피아노의 연주관습의 차이점에 대해 알아보려고 대중적으로 잘 알려진 각 악기의 대표적 연주가-피아노로 연주한 안드라스 쉬프(Andras Schiff), 하프시코드로 연주한 구스타브 레온하르트(Gustav Leonhardt)-를 선정하여 그들의 연주를 비교 분석해 보았다.

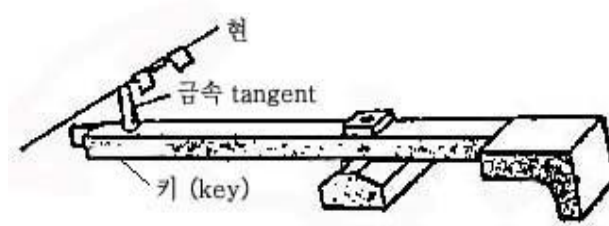
과거와 현대의 악기는 건반의 무게나 길이, 넓이, 페달의 사용에 따른 운지법과 음향 등이 서로 다르게 나타날 수 있기 때문에 그에 따르는 연주상의 여러 관습이 다양하게 제기될 수 있다. 따라서 음반의 비교에 앞서 하프시코드가 오늘날 대체되어서 쓰이고 있는 피아노와는 어떻게 다른 원리와 구조로써 소리를 만들어 내는지 알아보고, 그에 따른 연주법을 먼저 고찰해 보고자 한다.

1. 유현 건반 악기의 발달 및 구조

(1) 클라비코드 (Clavichord)

클라비코드는 16세기 초에 만들어져서 16세기부터 19세기에 걸쳐 유럽에서 널리 사용되었던 건반과 현을 가진 최초의 악기다. 4옥타브 또는 5옥타브로 되어 있고, 오늘날의 피아노와는 다르게 흰 건반과 검은 건반의 색이 서로 바뀌어 있으며 크기가 작은 것은 다리가 없는 것도 있다. 클라비코드의 액션은 간단한데 건반의 끝에 T자 모양의 탄젠트(Tangent)라는 금속 기둥이 있어서 건반을 누르면 탄젠트가 위로 올라 현을 때리면서 소리를 내게 된다. <그림 1>

<그림 1> 클라비코드의 액션



현을 눌러서 소리를 내기 때문에 음량은 매우 약하고 음역도 거의 3, 4 옥타브에 불과하여 공개 연주에는 적당하지 않다. 그러나 악기의 크기가 작아서 휴대가 가능했던 유일한 건반악기였다는 장점이 있고, 누르는 강도에 따라 미세하게 썸여림의 변화를 줄 수가 있다는 점에서 피아노에 가깝다고 볼 수도 있다. 17세기에 들어서 클라비코드는 더 길고 큰 음향판을 가진 형태로 변형하였다. 유럽에서 클라비코드는 일반 서민들이 사용할 수 있는 보편적인 악기였고 값이 싼 대중적인 악기로 사용되었다. 클라비코드의 특유의 주법으로는 베붕(Bebung) 또는 트레몰로(tremolo)가 있는데, 18세기 후반에 카를 필립 임마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach 1714~1788)가 고안해냈다. 이 주법은 특히 중요한 음에만 사용되며 현을 친 뒤에 손가락을 약간 들어올려 두 세 번 압력을 가해서 음에 비브라토(vibrato)를 붙이는 주법이다.

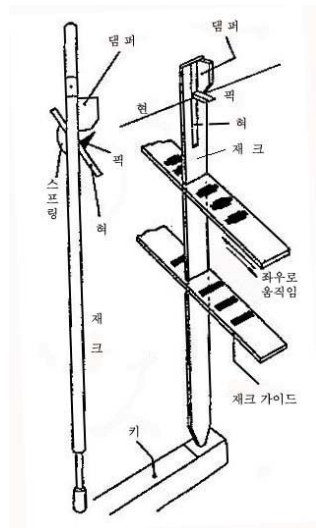
(2) 하프시코드 (Harpsichord)

하프시코드는 1400년경 등장하였는데 초기의 명칭은 클라비침발룸(Clavicymbalum)이었다. 같은 명칭으로 첼발로(cembalo), 클라비침벨(Clavicymbel), 키일플뤼겔(Kielflügel), 클라브생(clavecin)이 쓰였다. 16~18세기에

이러한 하프시코드의 사용이 성행하였고 모양은 오늘날의 그랜드 피아노와 흡사하지만 하프처럼 현을 뜯어서(plucked) 소리를 냄으로서 피아노와는 원리가 다르다.

하프시코드는 잭(Jack)이라 불리는 긴 나무 조각의 상단에 새 날개의 깃촉이나 가죽으로 만든 픽(Pick 또는 Plectrum)이 달려 있는데, 잭은 키(Key)의 연장선상의 끝부분에 있으며, 키를 치면 잭이 올라가서 반동하는 픽이 현을 튕겨 소리가 나게 되는 것이다. 픽은 스프링 장치가 움직이는 혀(Tongue)에 고정되어 있기 때문에 키를 놓으면 픽은 현을 튕기지 않고 조용히 떨어진다. 잭은 각기 잭 가이드(Jack Guide), 잭 슬라이드(Jack Slide)라고 불리는 네모의 구멍 사이에 두 장의 길쭉한 판자로 받쳐지고 있다. 잭 슬라이드는 페달(발로 조작하는 스톱) 또는 핸드 스톱(손으로 조작하는 스톱)을 써서 좌우로 움직일 수 있으며 한 개 또는 몇 개의 픽을 동시에 현에 닿게 하는 역할을 한다.²⁷⁾ <그림 2>

<그림 2> 하프시코드의 액션



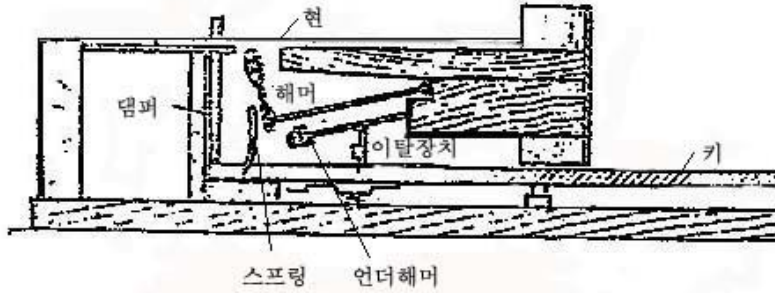
27) Will Apel. 「피아노 음악사」, 한국음악교재연구원 편저, (서울: 세광음악출판사, 1986), p.17.

하프시코드는 책의 질이나 음의 높이에 따라서 약간의 음색에 변화를 줄 수는 있지만 현의 통김의 강도를 조절할 수 없기 때문에 강약의 변화는 표현할 수가 없는데 레지스터(Register)로 인하여 크고 작은 변화만을 주는 테라스 다이내믹(Terraced Dynamic)은 가능했지만 피아노처럼 점진적인 셈여림은 나타낼 수가 없는 단점이 있다. 또한 현을 뜯는 작용으로서 소리를 내기 때문에 부드러운 레가토의 표현은 불가능하다. 그러나 하프시코드는 클라비코드에 비해서 음색이 맑고 화려하며, 음량이 커서 큰 연주 홀에서 주로 연주용 악기로 사용되었다. 또한 다른 악기들과 섞여서도 조화를 잘 이루므로 실내악이나 합창단의 보조역할을 하는 등 반주악기의 역할도 해냈다.

(3) 피아노 (Piano)

피아노는 피아노포르테(Pianoforte)의 약칭이며 1709년 크리스토포리(Bartolomeo Cristofori 1655~1731)가 책 대신 해머가 달린 하프시코드를 만듦으로써 최초의 피아노가 탄생되었다. 건반(key), 해머(hammer), 이탈 장치(escapement), 댐퍼(damper)를 갖는 구조로 건반을 누르면 해머가 그 아래 위치한 지렛대에 의해 위쪽으로 들어 올려져 현을 두드리고 자동적으로 이탈되어 해머로 하여금 건반 바닥에 내려와 다시 현을 칠 수 있게 해 주는데 이것이 다른 악기와 다른 이탈 장치(escapement)이다. 해머를 가속도로 움직이게 하는 지레 시스템과 해머가 떨어진 후 반동해서 칠 것을 제거하기 위해 Back cheek 또는 Slide-slip을 붙였다. 이것은 우나 코르다 페달(Una corda Pedal)의 기원이 된다. <그림 3>

<그림 3> 피아노의 액션



당시 피아노는 현대의 것과 달리 공명판이 가볍고 얇았으며 강하지 않은 인장력, 끝이 뾰족하며 가벼운 댐퍼들로 인하여 보다 밝고 여리고 섬세하며 공명이 잘 된 소리를 낸다. 또 피아노는 하프시코드가 나타낼 수 없는 많은 문제점들을 보완하여 제작되었는데, 현대의 것에 비해 연주자의 손가락 힘을 덜 들게 하는 단순한 액션은 빠른 반복음과 큰 음량은 불가능하지만 꾸밈음과 약간 다른 테크닉을 요구하며 선명한 음질을 얻게 한다.

음량은 피아노시모(*pp*)에서 포르티시모(*ff*)까지 다이내믹의 표현을 폭넓게 증가시켰으며 음량의 자유로운 조절이 성부들의 균형을 자의대로 조정할 수 있게 하였다. 또 레가토의 선율을 가능하게 했다.

<표 8> 초기 건반악기의 구조 비교²⁸⁾

	클라비코드	하프시코드	피아노포르테
용어	영: Clavichord 독: Klavichord Clavicorde 불: Clavicorde 이: Clavicordo	영: Spinet, Virginal Harpsichor 독: Klarizimblel Flügel Kielflügel 불: Clavecin	영·이·불: Pianoforte 독: Klavier, Flügel Hammer Klavier

28) 박윤정. 「정통적인 연주관습에 따른 J. S. Bach French Suite V에 관한 연구」. (성신여자대학교 대학원, 2001), p.14.

		이: Cembalo, Clavicordo	
액션과 발성	탄젠트(금속)로 현을 때림	재크(나무)로 현을통김	해머로 현을 때림
건반의 특징	일반적인 피아노 건반과 반대의 색	2개의 건반 레지스터장치	
음 역	4 또는 5 옥타브	5 옥타브	7옥타브 이상의 88건
음 정	불안정함	재크의 재질에 따라 달라짐	고정적임
음 량	약함	클라비코드보다 강하지만 피아노보다 약함	강함
음 색	부드럽고 섬세함	클라비코드보다 명료하고 화려함	경쾌하고 세련됨
다이내믹	아주약한 <i>p</i> , <i>f</i>	Terraced Dynamic	<i>pp</i> 에서 <i>ff</i> 에 이르는 점진적 강약이 가능함
레가토	가능	불가능	가능
음의 유지	건반을 누르는 동안만 가능	불가능하나 stop으로 조절가능함	페달로 조절 가능
주 법	트레몰로, 베bung		
연주장소	작은 규모의 장소 공개연주로 부적합	큰 연주홀	

2. 연주 비교 분석

연주해석에 앞서 연주자의 약력에 대하여 살펴보면 다음과 같다. 안드라스 쉬프는 데죄 랑키(Dezso Ranki), 졸탄 코치슈와(Zoltan Kocsis)는 동시대의 연주자로 전후의 헝가리를 대표하는 피아니스트이다. 이미 1973, 1976년의 헝가리 국내 콩쿠르에서 인정을 받았지만 쉬프가 국제적으로 평가를 받은 것은 차이코프스키 콩쿠르와 리즈 콩쿠르에서 입상을 하면서이다. 이것을 계기로 런던에서의 ‘세계 5인의 뛰어난 신예 피아니스트’ 시리즈나 에든버러 음악제 등에 출연하여 일약 국제 무대로 뛰어 올랐다. 레퍼토리는 자국의 바르톡(Bela Bartok 1881~1945)도 포함하여 바로크에서 낭만파 및 근대 피아노곡까지 대단히 폭이 넓으며 특히 바흐와 스카를라티(Domenico Scarlatti 1685~1757)에 정평이 있는 것은 그가 영국에서 첼발로 주자인 조지 맬컴(George Malcolm)에게 사사한 것과 무관하지 않을 것이다. <인벤션과 신포니아>, <평균율 클라비어 곡집>을 비롯해 바흐의 녹음이 특히 많다.²⁹⁾

네덜란드 출신의 구스타브 레온하르트는 하프시코드, 오르간, 지휘자로써 스콜라 칸토룸(Schola Cantorum)에서 에드워드 뮐러(Eduard Müller)에게 오르간을, 빈 음악 아카데미에서 한스 스와로브스키(Hans Swarowsky)에게 지휘를 사사했다. 1943년, 누구도 고음악에 관심이 없었을 당시 레온하르트는 하프시코드에 관심을 갖기 시작했고, 1950년부터 유럽각지에서 연주활동을 계속했으며 1952년부터는 빈 음악원의 첼발로 교수, 1954년부터는 암스테르담 음악원의 교수가 되었다. 1955년에는 암스테르담에 있는 프랑스 개혁파 교회의 오르간 주자로 취임을 했으며, 1958년에는 <레온하르트 합주단>을 결성하여 지휘자 및 하프시코드 주자로서 활약했다. 많은 음악가를 배출시킨 뛰어난 교수인 그는 바흐와 슈벨링크(Jan Pietersz Sweelinck

29) 삼호 출판사. 「최신클래식 연주가 사전」, (서울: 삼호출판사, 1994), pp.20~21.

1562~1621)³⁰⁾를 비롯한 바로크와 고전과 작품에 관한 연구와 연주활동을 활발히 하였다. 장식음의 주법과 즉흥 연주의 명수로써 하프시코드와 바로크 오르간의 설계와 제작에도 권위자이며 이 분야의 저서도 남겼다. ³¹⁾

(1) 다이내믹(Dynamic)

바로크 시대는 일반적으로 연주자의 관습과 해석에 따라 즉흥적인 연주를 하고, 또 하프시코드의 악기의 특성상 강약의 다이내믹을 효과적으로 나타낼 수 없기 때문에 악보에는 다이내믹에 대한 세밀한 기호들이 표기되어 있지 못하였다. 또한 악보의 출판보다는 연주회를 위해 작곡을 하였고, 지금처럼 작곡가와 연주자가 따로 분리되어 있지 않았다. 그러므로 작곡가 겸 연주자들은 굳이 악보에 다이내믹 등의 연주법을 상세하게 표기하지 않아도 즉흥연주가 가능하였다. 때문에 바로크 음악의 악보는 매우 단순하고 생략된 형태로 되어 있었다. 이 시대에는 크레센도(crescendo)나 데크레센도(decrescendo)에 대한 개념이 아직 존재하지 않았으므로 대개 상행할 때는 크게, 하행할 때는 작게 연주하였으며, 반복하여 연주할 때에도 한번은 크게 한번은 작게 연주하는 관습이 있었다. 또 악기의 수를 첨가하거나 줄이는 방법으로 강약의 대조를 나타내기도 하였다. 이처럼 바로크 시대의 다이내믹은 계단처럼 여러 단계의 다이내믹이라는 의미로 계단식 다이내믹 또는 테라스 다이내믹(Terrace dynamic)이라고 한다. 바흐의 건반음악 작품들은 하프시코드를 위해 작곡되었으며, 음표와 붙임줄 이외에는 대부분 다이내믹을 비롯하여 아무것도 적혀 있지 않다.

30) Jan Pietersz Sweelinck(1562~1621): 작곡가이자 오르가니스트로 1562년 암스테르담에서 태어났다. 아버지의 뒤를 이어 네덜란드의 암스테르담 옛 교회 Oude Kerk의 오르간 주자로 한평생을 보냈다. 다수의 우수한 오르간곡, 클라비어곡, 세속상송, 종교상송, 라틴어 모테트, 시편가들의 합창곡 등을 작곡하였다.

31) 서석주. 「20세기를 빛낸 연주가-명곡음반 1213」, (서울: 예술출판사, 2000), p.477.

원전판인 헨레(Henle), 페터스(Peters) 판과 베렌라이터 판 역시 다이내믹 기호들이 전혀 나타나 있지 않은 반면 부조니가 편집한 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Hartel) 판에서는 지나칠 만큼 편집자의 견해에 편중되어 다이내믹 지시어들이 상세히 적혀있다. 다이내믹 표시들을 보면 피아노(*p*), 포르테(*f*), 크레센도(*crescendo*), 데크레센도(*decrescendo*), 악센트(*accent*) 등은 물론 낭만음악에서나 볼 수 있는 ‘*espressivo*’, ‘*molto tranquillo*’, ‘*ma energico*’, ‘*cantabile*’ 등의 용어들까지 상세하게 적어 놓았는데 이것은 피아노의 특성을 부각시켜 피아니스트적인 어법에 집중하여 편곡된 것이다. 이러한 부조니의 바흐작품 편집은 그 시대의 비르투오소적인 테크닉과 기교에 의한 대중성, 상업성을 의식하면서 자신의 낭만적인 자유로운 수법을 바흐의 원곡에 도입함으로써 전혀 다른 작품으로 재탄생시켰는데 이것은 바흐가 의도한 본질을 왜곡하였다는 이유로 인정을 받지 못하고 있다. 그러므로 연주자는 이 편집판에 대하여 너무 절대적으로 의존하지 않고 단지 참고로 하여 자신의 주관적인 해석을 확립하여야 할 것이다.

쉬프의 연주에서는 다이내믹의 변화가 크게 나타나지는 않았지만 동형진행되는 음형들이나 론도에서처럼 주제가 반복되는 부분에 크레센도나 데크레센도하여 표현하였다. 반면 레온하르트의 하프시코드 연주에서는 원전판을 따라 다이내믹이 나타나지는 않았지만 하프시코드 악기 특유의 미묘하고 아름다운 느낌을 가질 수가 있다.

(2) 템포(Tempo)

바로크 시대에는 다이내믹과 마찬가지로 템포에 대한 지시는 구체적으로 명시되어 있지 않아 박자표나 음가의 움직임, 장식음 등에 의하여 곡의 템포가 정해지기도 하였다. 적절한 템포를 정하기 위해서는 박자표시 뿐만 아니라 악보에서 주는 기분이 고려되어, 작은 소리의 피아노(piano)는 느린 의미를 포함하고 반대로 포르테(forte)의 큰 소리는 빠른 속도를 뜻하기도 하였다.³²⁾ 또 곡의 마지막 부분은 종결 효과를 강조하기 위하여 리타르단도(ritardando)가 관례적으로 쓰인다.

바로크 시대에는 종종 알레그로(Allegro)나 라르고(Largo) 같은 이탈리아의 용어들이 사용되기도 하였는데 이탈리아 용어들은 템포라기보다는 분위기나 곡의 성격을 나타내는 용어로 해석해야 한다. 알레그로는 ‘빠르게’라는 뜻이 아니라 ‘명랑하게, 활발하게, 생기있게’의 의미로, 라르고는 ‘매우 느리게’ 보다는 ‘넓게’라는 의미로 이해해야 할 것이다.

다음은 바흐의 <파르티타> 2번에 지시되어 있는 템포표기를 에디션 별로 비교한 것인데 브라이트코프 운트 헤르텔 판에서는 바흐가 신포니아에서 직접 지시한 템포 이외에도 각 곡에 모두 템포를 제시하고 그에 따른 메트로놈 템포표기까지 상세하게 적어놓았다. <표 9> 이런 편집판의 지시들이 절대적일 수는 없지만 쉬프와 레온하르트(또는 그 밖의 연주자들)의 연주음반의 템포를 분석하여 편집판과 비교해봄으로써 연주를 위해 적절한 템포를 결정하기 위한 방향을 찾을 수 있을 것이다.

32) Hermann Keller. 「바하의 <평균율> 클라비어 곡집」, 하에자 역, (서울: 음악춘추사, 1984), p.74.

<표 9> 각 에디션에서 지시된 템포의 비교

	Henle	Peters	Bärenreiter	Breitkopf & Härtel
Sinfonia	Grave Adagio Andante Allegro	Grave Adagio Andante	Grave Adagio Andante Allegro	Grave Adagio(♩=76) Andante (♩=104) Allegro vivace, ben ritmato(♩=126)
Allemanade	템포표시 없음	템포표시 없음	템포표시 없음	Andante con moto (♩=80)
Courante				Allegro con fuco (♩=152)
Sarabande				Andante con moto (♩=80)
Rondeaux				Vivace (♩.=84~92)
Capriccio				Allegro con brio (♩=120)

<표 10>은 피아노를 연주한 쉬프와 하프시코드를 연주한 레온하르트 메트로놈 템포를 브라이트코프 운트 헤르텔 판에 제시된 템포와 비교한 것이다.

<표 10> 메트로놈에 의한 파르티타 2번의 템포 비교

	쉬 프	레온하르트	B&H판에 제시된 템포
Sinfonia	♩=66	♩=72	♩=76
	♩=92	♩=100	♩=104
	♩=126	♩=112	♩=126
Allemanade	♩=63	♩=46	♩=80
Courante	♩=152	♩=126	♩=152
Sarabande	♩=56	♩=42	♩=80
Rondeaux	♩.=69	♩.=80	♩.=84~92
Capriccio	♩=120	♩=104	♩=120

<표 11> 쉬프와 레온하르트의 연주시간 비교 (반복을 제외한 시간)

	쉬 프	레온하르트
Sinfonia	4' 39"	4' 27"
Allemanade	2' 07"	2' 56"
Courante	1' 00"	1' 16"
Sarabande	1' 28"	1' 52"
Rondeaux	1' 41"	1' 27"
Capriccio	1' 39"	1' 54"

<표 10>과 <표 11>에서 보듯이 브라이트코프 운트 헤르텔 판과 두 연주자의 각 곡에 대한 템포는 각각 차이를 갖는다. 브라이트코프 운트 헤르텔 판은 비교적 가장 빠른 템포를 지시하고 있지만 두 연주자와 크게 차이가 나지 않으며 쉬프가 레온하르트보다는 브라이트코프 운트 헤르텔판에 좀 더 흡사한 템포로 연주를 한다. 대체적으로 반복을 제외했을 때 레온하르트의 연주 시간이 가장 길게 소요되는데 쉬프의 피아노 연주에 비하여 레온하르트의 하프시코드 연주는 곡의 마지막 부분을 모두 확실하게 리타르단도하고, 또 곡의 첫 박을 길게 음표 길이보다 더 길게 늘여서 연주함으로써 더욱 느린 템포에 영향을 미치게 되는 것이다. <표 11>

레온하르트가 연주하는 시포니아-안단테 부분, 알망드, 사라방드, 카프리치오는 가장 느린 템포를 보이는데 사라방드의 경우에는 $\text{♩}=42$ 의 템포로써 브라이트코프 운트 헤르텔 판($\text{♩}=80$)과 템포의 차이가 확연히 크게 나타난다. 사라방드는 브라이트코프 운트 헤르텔 판에 지시되었듯이 *Andante con molto* (매우 느리게)의 느낌을 갖는 느린 곡이지만 18세기에 *Andante*는 물 흐르듯 연주한다는 뜻의 ‘걸음(walking)’을 의미했고 또는 보통 정도의 빠르기를 나타내기도 하였다. 실제 레온하르트가 연주한 사라방드의 템포는 지나치게 느려서 자칫 지루함을 초래할 수가 있다.

전체적으로 레온하르트의 연주에 비해 쉬프가 연주하는 론도(Rondeaux)는 6곡 중 가장 느린 템포를 가지므로써 레온하르트의 경쾌한 느낌과는 약간은 다른 안정된 기분을 느끼게 해 준다.

(3) 리듬(Rhythm)

바로크 시대의 리듬기보 방식들은 오늘날에 사용되는 의미와는 다르다. 현대의 기보 방식과 비교해 보면 셋잇단음과 점음표의 길이 등에서 다른 의미로서의 차이점을 갖는다.

바흐의 파르티타 2번의 곡의 도입부인 신포니아에서는 화음 다음에 진행되는 부점의 표현에 있어서 두 연주자는 악보에 기보된 음표와는 다르게 하프시코드 연주법 특유의 부점 리듬을 사용하는데, 앞에 오는 16분음표를 32분음표로써 더 짧고 과장되게 연주하였다. 바로크 시대에는 쉼표에 부점을 넣는 기보법은 없었지만 실제로 이러한 주법은 바로크시대의 악보 기보법상의 문제점으로 인한 필연적인 즉흥적 연주방법의 하나였다. 바로크 시대의 많은 음악가들과 이론가들은 이러한 표기되지 않았던 부점 쉼표 리듬에 대하여 언급하였는데, 카를 필립 임마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach)는 ‘점음표 뒤에 오는 짧은 음표들은 기보된 것보다 항상 더 짧게 연주되어야 한다.’³³⁾고 했으며, 레오폴드 모짜르트(Leopold Mozart 1719~1787)는 ‘점음표들은 다소 더 길게 마치 겹점음표인 것처럼 연주되어야 하며, 그 늘어진 길이는 점음표 뒤에 있는 음표로부터 가지고 온 것이어야 한다.’³⁴⁾라고

33) C. P. E. Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753.
(민은기외. 「21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석」, 서울: 음악세계, 2006, p.220.)

34) L. Mozart. *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756.
(민은기외. 「21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석」, 서울: 음악세계, 2006, p.220.)

말했다. 물론 이러한 점의 길이에 대한 조절은 악기나 곡의 문맥에 맞게 유동적일수도 있지만 파르티타 2번을 연주한 수많은 음반들을 살펴보면 원전 판을 기준으로 동일하게 기보되어진 리듬 그대로 연주하는 연주자들도 볼 수가 있고, 반대로 하프시코드의 대담하고 즉흥적인 느낌을 강조하여 표현하기 위한 해석으로 레온하르트, 쉬프와 같은 방법을 택하여 연주하는 피아노 연주자들을 종종 찾아볼 수가 있다. 이러한 과장된 부점 리듬은 주로 프랑스 서곡에 사용되었는데 바흐는 프랑스 서곡의 작곡에 몰두했던 대표적인 작곡가로 이 곡 또한 전형적 프랑스 서곡의 부점 리듬이 사용되었다는 점에서 두 연주자의 주법은 충분히 타당성을 갖는다고 볼 수가 있다. 이처럼 연주자가 바로크 음악의 특징을 크게 염두에 두어 연주하기를 원한다면 이러한 바로크식 주법이 더 적절하며 효과적이라고 본다. <악보 10>

<악보 10> 도입부의 연주법에 대한 두 가지 견해 (1마디)

(a) 기보에 따른 연주법




(b) 바로크식 주법



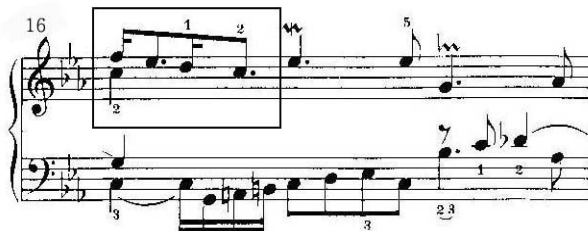
쉬프는 쿠랑트에서 반복 시에 8분음표 리듬을 부점리듬으로 변형하여 연주하였는데, 다른 곡들에서의 반복구는 대부분 장식음 또는 아티큘레이션의 추가나 변형에 따라 곡에 변화를 주지만 쿠랑트의 반복구는 바흐가 작곡한 본래의 리듬 자체를 변형시켰다는 것이 특이할만하다. 그러나 이 또한 바로크 시대 음악의 즉흥적 연주법을 염두에 두고 의도된 연주해석이라 볼 수 있을 것이다. 그리고 쉬프가 사용한 이 리듬변형 주법은 화려하고 생동감 있는 쿠랑트의 성격적인 기분을 더 살려주는데 효과적이라고 본다. <악보 11>

<악보 11> (a) Courante 반복구, 쉬프의 리듬변형 주법 I (1마디)

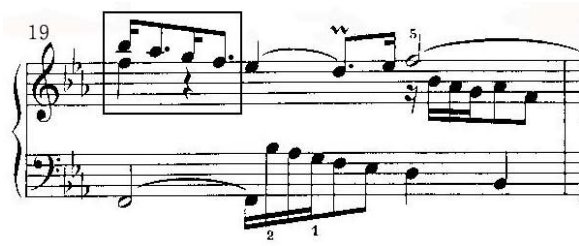


반복구의 16마디와 19마디에서는 앞에서 보인 부점과는 반대로 의 리듬형태로서 리듬을 변형시키기도 하였다. <악보 12-(b), (c)>

<악보 11> Courante 반복구, 쉬프의 리듬변형 주법 II
(b) (16마디)



(c) (19마디)



(4) 아티큘레이션(Articulation)


아티큘레이션은 음악을 연주하는데 매우 중요한 해석법으로 연주자들마다 구분하는 방법에 차이가 있으며 그로 인하여 연주 해석의 좋거나 좋지 않음이 판별되기도 한다. 아티큘레이션은 일반적으로 슬러(slur)나 스타카토를 사용하여 표기되어지지만 바로크 시대 음악에서는 이렇게 부드럽게 음들을 이어서 연주하라는 슬러와 레가토를 하지 않고 같은 길이로 음을 끊어 연주하라는 스타카토 등의 기법들이 악보에 명시되지 않아 오늘날에 해석의 어려움을 갖게 된다. 이 시대의 아티큘레이션은 악보에 기보되지 않고 연주자의 재량에 따라 즉흥적으로 사용되었으며, 오늘날의 연주자들은 대체적으로 이 점에 있어서 그 당시 연주관습에 의존하였다는 사실을 충분히 고려하여야 할 것이다.

바로크 시대의 음악은 느린 악장들의 경우는 균일하게 8분음표로 움직이는 워킹 베이스(walking bass)³⁵⁾가 있는 것이 전형적인 특성인데 일반적으로 워킹 베이스의 음들은 너무 짧지 않은 스타카토나 논 레가토 주법으로 연주

35) 워킹 베이스(walking bass): 리듬의 동작이 한 음값(한 걸음)을 주로 사용하여 만들어 지는 베이스로 4분음표, 혹은 8분음표를 주로 사용하며 바로크 음악에 특징적으로 나타난다. - 김용건. 「Music & English」, (서울: 들꽃누리, 2006), p.279.

되어야 한다. 스타카토의 경우에는 바흐의 음악에서는 활력이 넘치는 악장, 특히 도약진행이 자주 등장하는 곡에 사용되는데 바로크 음악에서는 스타카토를 고전시대의 하이든이나 모차르트의 스타카토처럼 짧고 가볍게 또는 날카롭게 연주되어서는 안된다.

바흐의 음악을 연주하는데 있어서 일반적으로 사용되는 아티큘레이션의 방법은 다음과 같다.

- ① 2도 음정끼리는 연결하여 레가토로 연주한다.
- ② 4도, 5도 음정은 포르타토로 연주하며, 보다 큰 도약의 옥타브 음정은 분명히 분리시켜 연주해야 한다.
- ③ 16분음표는 가볍고 힘 있게 끊어 연주하며, 의 경우 점 8분음표도 가볍고 힘 있게 끊어 연주한다.

<파르티타> 2번의 Andante부분에서는 왼손에서 8분음표가 규칙적으로 반복하여 워킹 베이스의 반주부가 진행되는데 쉬프는 레가토로 연주함으로써 오른손의 선율적인 면을 더 강조하였고 Andante의 기분이 느껴진다. 아티큘레이션 면에서는 레온하르트의 하프시코드 연주의 주법은 철저하게 하프시코드 연주법을 따르고 있다. 예를 들면, 강박에서 시작되는 음, 순차 진행하는 4개의 32분음표 중 가장 높은 첫 음 등 강조하여야 하는 음들을 길게 눌러 연주하는 주법을 사용하였다. 또 32분음표들은 대개 정확하지 않게 몰아가는 듯한 리듬을 사용하여 템포루바토의 효과를 가지며, 종종 강조가 더 필요할 때는 왼손과 오른손이 동시에 나오지 않고 왼손이 음을 연주한 뒤에 바로 오른손이 나오도록 하는 연주방법이 쓰였다. 이 같은 주법은 하프시코드의 결점을 보완하기에 효과적이라 할 수 있다. 쉬프도 레온하르트의 하프시코드식 주법과 거의 흡사하지만 몰아가는 듯한 32분음표의 진행은 레온하

르트보다 좀 더 리듬적으로 안정된 듯 원래 기보되어진 리듬에 가깝도록 연주하였다.

파르티타 2번을 원전판에서 살펴보면 바흐가 직접 슬러를 표시한 경우는 거의 찾아볼 수가 없지만 유일하게 사라방드의 13~16마디에서는 확연하게 슬러가 표기되어 있다. <악보 13-(a)> 이렇게 바흐가 직접 악보에 표시한 슬러들은 정확하게 판독하기가 쉽지 않다. <악보 12>의 사라방드는 바흐의 초판 악보인데 실제로 슬러들이 너무 짧고 여러 음들 위에 대충 놓여있으므로 연주를 위한 곡의 해석을 위해서는 편집된 에디션의 도움이 어느 정도 필요할 것이다.

<악보 12> Sarabande 12~16마디, 바흐의 초판악보 실물 복사본

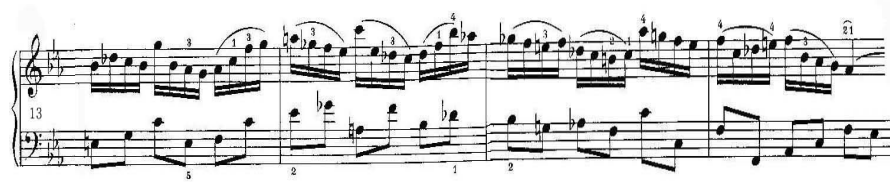


<악보 13>에서 (b)의 베렌라이터 판과 (c)의 페터스 판은 한 박자 단위로 슬러를 사용한 것이 동일하고, (d)의 브라이트코프 운트 헤르텔 판에서는 좀 더 큰 단위로 나누어 주었는데, 알망드 시작의 주제선율이 16분음표 3개의 못갓춘 마디(♩♩♩)로 시작한 것을 염두에 두어 도약적인 부분보다는 선율의 흐름을 좀 더 고려하여 ♩♩♩의 형태로써 나누어 준 것으로 볼 수가 있다. 그러나 도약이 큰 선율적 특성을 고려해 볼 때 14, 16마디의 아티클레이션은 바두라 스킨다(P. Badura-Skoda)가 바흐 초판본에 근거하여 아티클레이션을 제시한 <악보 13-(e)>와 같이 표시하여 주는 것이 가장 오리지널 악보에 근접하며 타당성을 갖는다고 본다. <악보 13> 이처럼 베렌라이터

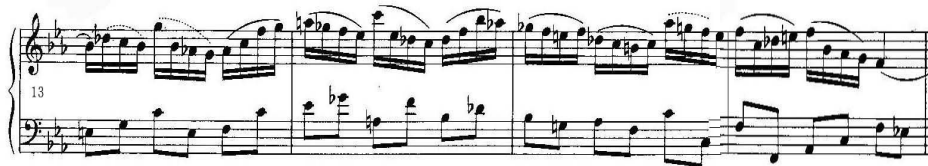
판과 페터스 판은 편집판이라기 보다는 원전판의 내용을 거의 따름으로써 큰 차이를 보이지 않아 다른 악보들을 분석하는 기준점이 될 수 있다. 반면 브라이트코프 운트 헤르텔 판은 다른 악보들에 비해 강세나 잦은 다이내믹의 변화, 아티큘레이션, 프레이징 등 악상 기호들이 많이 지시되어 있다. 이러한 빈번한 지시 기호들은 자칫 음악적인 흐름을 방해하는 경우가 있으므로 연주자는 조심스럽게 객관적인 판단을 한 후에 참고해야 할 것이다.

<악보 13> Sarabande 에디션별 비교 (13~16마디)

(a) 헨레 판



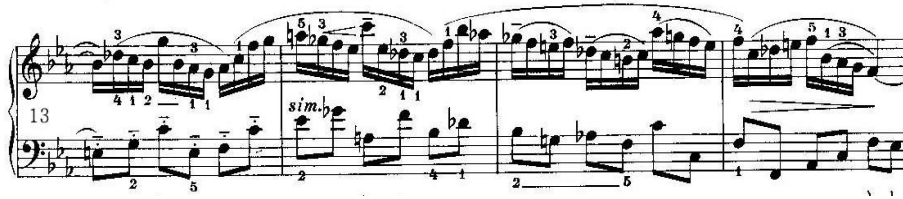
(b) 베렌라이터 판



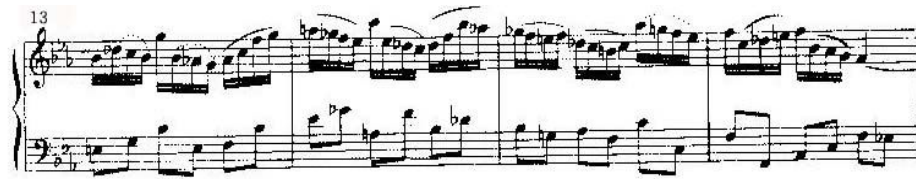
(c) 페터스 판



(d) 브라이트코프 운트 헤르텔 판



(e)36) P. Badura-Skoda의 연주법 제시



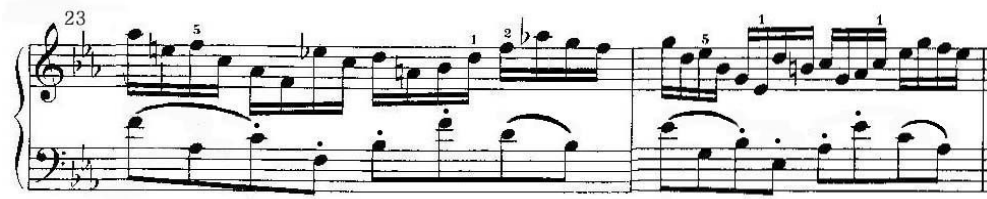
쉬프는 반복구에서 아티कु레이션 역시 처음과는 동일하지 않게 다양한 변화를 주어 연주하였다. 알망드에서는 앞에서부터 16분음표의 왼손선율이 계속적으로 진행되다가 23마디에서는 8분음표의 베이스가 도약 진행으로 나타난다. 쉬프는 처음에는 앞에서 레가토 되어 나오는 왼손의 16분음표와 같이 23마디의 베이스도 같은 주법으로써 레가토 하여 연주하였지만 반복 시에는 <악보 14-(a)>처럼 다른 아티कु레이션을 보여주었다. 헨레 판을 비롯하여 페터스, 베렌라이터 판에는 아무런 표시가 되어 있지 않지만 <악보 14-(b)>는 브라이트코프 운트 헤르텔 판으로 상세하게 아티कु레이션이 표기되어 있다. 23마디 왼손의 8분음표들을 브라이트코프 운트 헤르텔판은 논 레가토로 한 음씩 끊어 모두 동일하게 연주하라고 되어 있지만 첫 박자에 페달표기를 첨가해 준 것처럼 연주한다면 쉬프가 첫 박에서 시작되는 음들을 슬러로 연결하여 준 주법과 흡사하다고 볼 수 있다. 그러나 브라이트코

36) P. Badura-Skoda. 「바흐 건반악기 음악의 연주와 해석」, 김경임 역, (서울: 음악춘추사, 2007), p.141.

프 운트 헤르텔 판은 23마디부터 26마디까지 동형 진행되는 음들을 모두 똑같이 아티큘레이션 하라고 되어있는데 이 주법을 반복적으로 연주하게 된다면 지루하게 들릴 수도 있을 것이다. <악보 14>

<악보 14> Allemande 반복구 아티큘레이션 비교 (23~24마디)

(a) 쉬프



(b) 브라이트코프 운트 헤르텔 판



(5) 장식음(Ornamentation)

장식음은 바로크 시대에 즉흥변주를 위한 중요한 요소로 사용되어졌다. 장식음의 개념은 특히나 매우 주관적이어서 연주자들이 해석하는데 많은 어려

음을 갖게 된다. 장식음의 즉흥성은 작곡가의 의도와는 다르게 원래의 음악을 어느 정도 다르게 변화시키는데, 이러한 장식음은 연주자의 즉흥성과 창조력을 나타내주는 바로크 시대의 가장 큰 특징적인 연주 관습이라 하겠다.³⁷⁾ 연주자에게 있어 즉흥적인 장식음의 사용은 자유로운 면을 갖고는 있었지만, 일정한 법칙을 두고 결정되어야 했다. 일반적으로 바로크 음악에서 장식음을 사용하여 즉흥연주를 하는 경우는 다음과 같다.

- ① 처음 나오는 테마나 프레이즈 등에는 장식을 하지 않고 그것을 반복할 때에 장식음이 사용된다.
- ② 빠른 곡보다는 느린 곡에서 더 많이 사용되며, 느린 곡에서는 긴 음이 지속되거나 음이 비어 있는 곳에 장식한다.
- ③ 페르마타 또는 종지부분에서 화려한 장식을 위해 사용된다.
- ④ 단순한 선율을 화려하게 만들어줄 때 장식음이 사용된다.
- ⑤ 불협화음을 강조하고 긴장감을 주기 위해 장식음을 사용한다.
- ⑥ 너무 과장된 장식은 피하도록 한다.

바흐는 자신의 아들인 빌헬름 프리드만 바흐(Wilhelm Friedmann Bach 1710~1784)를 위해 클라비어 소곡집-<Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedmann Bach>-의 머리말에 익스플리카치온(Explication)³⁸⁾으로 13가지의 장식음을 직접 기록하여 정리해 놓았다. 여기에는 몇몇 중요한 장식음들이 포함되지 않았으며, 실제로 작품에서와는 다르게 사용된 것들도 있으므로 바흐의 작품에 나타나는 모든 장식음들을 완벽하게 설명할 수는 없는 것이다. 그렇기 때문에 오늘날의 연주자들은 단지 이 익스플리카치온을 토대로 하여 더

37) 노승중. 「바로크 시대 성악 연주 관습의 이해」, 서울: 세광출판사, 1986, p.46.

38) Explication: 장식음을 적절하고 바르게 치도록 연주방법을 제시하는 다양한 기호들에 대한 설명

다양한 바흐의 장식음기법에 대하여 연구하여야 할 것이다. <악보 15>

<악보 15> 바흐의 엑스플리카치온³⁹⁾

The image shows a musical score for 'Exercice No. 1' by J.S. Bach, illustrating various ornaments. The score is divided into three systems of four measures each. System 1: Measure 1 (Trillo), Measure 2 (mordant), Measure 3 (trillo und mordant), Measure 4 (cadence). System 2: Measure 5 (doppelt-cadence), Measure 6 (idem), Measure 7 (doppelt-cadence und mordant), Measure 8 (idem). System 3: Measure 9 (accent steigend), Measure 10 (accent fallend), Measure 11 (accent und mordant), Measure 12 (accent und trillo), Measure 13 (idem). The score is written in a single system with two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as trills, mordants, and accents.
















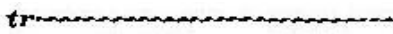





















바흐의 <파르티타> 2번의 원전판 악보에 지시되어 있는 장식음들은 다른 편집판 악보들과 비교해 본 결과 크게 첨가되거나 생략된 부분은 없었고 원전판 그대로 거의 동일한 기호로써 기보되어 있다. 그렇지만 서로 다른 악기로 연주한 쉬프와 레온하르트의 연주에서는 많은 차이점이 나타났다. 한 가지 기호의 장식음에 대해 쉬프는 레온하르트보다 더 다양한 형태의 기법들을 보여주었고 그 길이도 전체적인 곡의 흐름이나 성격에 따라 모두 다르게 사용된다. 다음의 표는 <파르티타> 2번의 원전판에 기보되어 있는, 즉 바흐가 직접 적어놓은 모든 장식음들과 그 장식음들이 두 연주자에 의해 어






39) Emery, W. 「바하의 꾸밈음」, 권기택 역, (서울: 음악춘추사, 1998), p.12.

떻게 다르게 표현되는지를 살펴보았다. <표 12>

<표 12>

<파르티타> 2번에서 사용된 바흐의 장식음들과 연주자별 연주기법








바흐가 사용한 장식음들	기호	사용된 악곡	연주자별 장식음 연주기법 형태	
			쉬 프	레온하르트
Trill		Sinfonia-bar 23 A-bars 2,9,10 C-bars 4,6,10, 14,19,22 S-bar 4	(a)  (b)  (c)  (d)  (e) 	(a)  (b) 
		Sinfonia-bar 29 (Allegro)-bars 48,61 A-bar 31 C-bar 11	(a)  (b)  (c)  (d) <i>tr</i> 처럼	(a)  (b)  (c)  (d) <i>tr</i> 처럼
	<i>tr</i>	Sinfonia-bars 5,29		
Mordent		C-bars 2,13,14,16		(a)  (b) 생략
Appoggiatura		Rondeaux-bars 83,85 Capriccio-bar 47	(a)  (b) 	(a)  (b) 생략
Turn		Rondeaux-bar 33		
Appoggiatura + trill		C-bars 6,16,23 Rondeaux-bar 88	(a)  (b)  (c) 	(a)  (b)  (c) 생략
Slide+trill		Rondeaux-bar 1	생략	
Trill		A-bar 26	(a) 	

+ mordent		Capriccio-bar 47	(b) 	
Arpeggio		A-bar 32 C-bar 7	(a) 생략 (b)  (c) 	

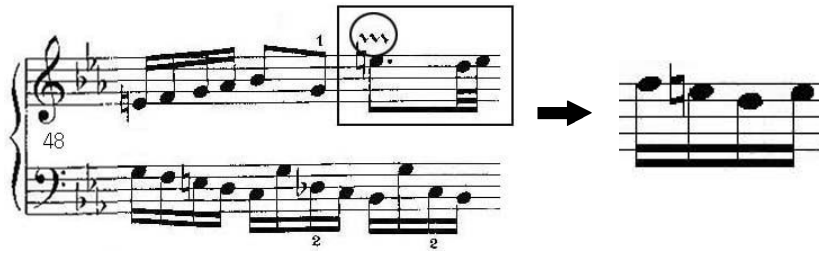
* A: Allemande C: Courante S: Sarabande
* 연주 형태는 유형별로 각각 (a), (b), (c), (d) 기호로 구분

다음은 엑스플리카치온에 적혀있는 장식음들을 크게 4가지로 분류하였고, 위의 <표 12>를 토대로 하여 바흐의 <파르티타> 2번에서 가장 많이 사용되는 장식음들을 중심으로 정리한 것이다.

① 트릴 (Trill)

위의 <표 12>에서 정리해본 결과, <파르티타> 2번에서는 바흐가 사용한 장식음들 중 와 의 트릴이 가장 많이 쓰인 것을 알 수가 있었고, 이 장식음에 대한 두 연주자의 연주방법도 음의 길이나 성격에 따라 각기 다른 방법으로 연주되었다. 연주자들은 트릴을 주음에서 시작하는 것()과 보조음에서 시작하는() 두 가지 형태를 병행하여 사용하고 있으며 쉬프는 짧은 의 경우에도 필요에 따라 처럼 길이를 길게 늘여 연주하기도 하였다. 또한 레온하르트는 시포니아(Sinfonia)의 Allegro부분에서 48마디 셋째 박에 쓰인 을 주음에 보조음인 f음을 덧붙여 기보된 것과는 다른 리듬형태로 연주하기도 하였다. <악보 16>

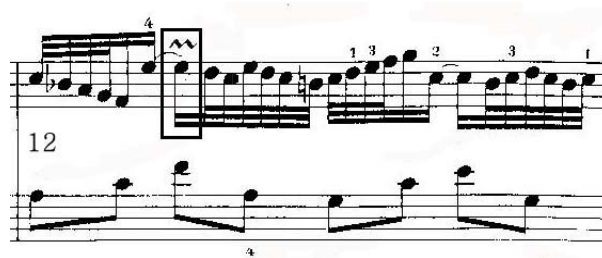
<악보 16> Allegro 부분- 레온하르트의 프랄트릴러 주법 (48마디)



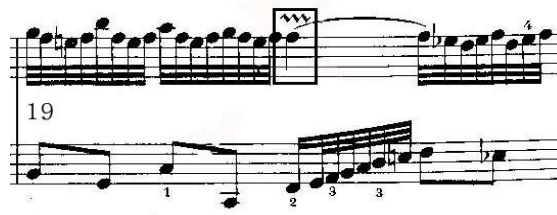
신포니아의 Andante에서 쉬프는 12마디 둘째박의 첫 음인 e음에 꾸밈음을 붙여 연속적으로 나오는 32분음표에 단조로움을 피하였으며, Andante가 시작되어 오른손(멜로디)에 처음으로 등장하는 19마디 셋째마디의 f음을 트릴을 붙여 음을 더 길게 강조하여 주었다. 이것은 각 에디션에서는 표기되지 않은 쉬프만의 주법이다. <악보 17> 레온하르트 역시 기보대로 트릴을 사용하지 않았지만 Andante부분을 중간지점에서 쉬어가는 종지의 의미로써 쉬프가 사용한 트릴도 타당성을 갖는다고 생각한다.

<악보 17> Sinfonia, Andante 부분 - 쉬프의 연주법 (12마디, 19마디)

(a) 12마디



(b) 19마디



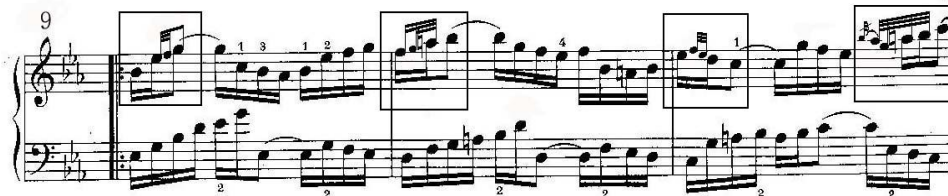
② 앞꾸밈음 (Appoggiatura)

사라방드에서는 원전판에 기보된 4마디의 ♪를 제외하고는 장식음이 한 번도 등장하지 않는데 슈프는 반복 시에 장식음이 붙지 않은 주음 앞에 음들을 첨가하여 색다르고 흥미로운 선율의 변형을 보여주었다. <악보 18>

<악보 18-(b)>에서는 양손이 교대로 주고 받는 선율에 장식음을 붙여줌으로써 선율선이 더욱 뚜렷하게 들리도록 하는 효과를 갖는다.

<악보 18> 슈프의 연주법-Sarabande 반복구

(a) (9~11마디)



(b) (21~22마디)



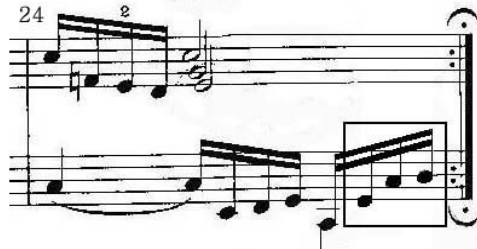
또 쉬프는 A, B 각 부분을 반복을 하기 전에 각 부분이 종지되는 마지막 음 뒤에 연결음을 첨가하여 변형된 반복부분을 암시하거나 또는 자연스럽게 연결되도록 하였다. A부분 8마디에서는 왼손 마지막 e음 뒤에 8분음표의 d음을 붙여주었고, B부분 24마디에서는 왼손으로 종지되는 c음 뒤에 16분음표의 g-c-d를 붙여서 B부분 반복구의 왼손 시작음인 e음과 연결되도록 하였다. <악보 19>

<악보 19> 쉬프의 연주법-Sarabande 종지 (8, 24마디)

(a) 8마디



(b) 24마디



③ 아르페지오 (Arpeggio)

이 곡의 도입부인 신포니아에서는 4분음표의 화음이 중심이 되고 부점의 화음들이 동행진행 되어 도입부 전체를 이끌어 가고 있는데 이 4분음표의 화음은 쉬프와 레온하르트 모두 최저음을 기준으로 차례로 아르페지오하여 분산화음으로써 연주하였다. 그런데 쉬프는 부점화음 다음에 연결되는 4분음표 분산화음 앞에 긴 앞꾸밈음을 삽입하여 분산화음이 좀 더 길게 연주하여 강조되는 효과를 준 것이 특이할만하다. <악보 20>

<악보 20> Sinfonia, 도입부 - 연주법 비교 (1~4마디)

(a) Sinfonia, 도입부 (1~4마디)

Sinfonia
Grave adagio

1 3 5 3

(b) 레온하르트

Sinfonia
Grave adagio

1 3 5 3

(c) 쉬 프

Sinfonia

Grave adagio

쉬프는 쿠랑트에서 원전판의 7마디에 기보된 첫 음인 E^b 장3화음 아르페지오를 맨 아랫 음으로부터 시작하여 연주하지만 반복 시에는 이와는 반대로 최상음 B^b 음에서부터 아래로 내려 연주하는 특이한 주법을 보인다. 바로크 시대를 포함하여 통상적으로 아르페지오는 코드의 맨 아랫 음으로부터 시작되는 것이 기본 법칙이었다. 코드의 맨 윗 음으로부터 시작하는 하행 아르페지오는 자주 사용되지 않거나 또는 예외로 간주되고 있으며 특히나 바흐의 음악에서는 도치된 아르페지오가 사용되었다는 확실한 증거가 발견되지 않았다.⁴⁰⁾ 그러므로 쉬프의 이러한 아르페지오 주법은 당시 바흐의 작곡의도를 고려한 해석이라고는 볼 수 없다. <악보 21>



40) 클로츠(Klotz)는 프랑스 음악에서 나오는 도치된 아르페지오 기호인 { }으로써 바흐가 이 기호를 사용했음을 증명하고자 했지만 일반적으로 알려진 바흐의 아르페지오 표시 기호는 실제로 { } 모양이기 때문에 클로츠의 이러한 이론적 논거를 바흐가 사용했다는 확실한 증거로써 인정하기는 힘들다고 본다. - P. Badura-Skoda. 「바흐 건반악기 음악의 연주와 해석」, 김경임 역, (서울: 음악춘추사, 2007), pp.614~615.


<악보 21> Courante 7마디의 아르페지오 (7마디)



이처럼 아르페지오 기호는 알망드(32마디)와 쿠랑트(7마디)에 단 두 번만 사용되었을 뿐 바흐의 <파르티타> 2번에서 드물게 쓰인 장식음이지만 당시의 악기구조상 하프시코드가 피아노에 반해 페달이 없어 음을 오랫동안 지속시킬 수 없었기에 이러한 결점이 아르페지오의 사용으로 인해 보완될 수 있었다. 아르페지오는 연주자들이 곡의 시작이나 마무리, 또는 강조가 필요한 화음의 연주를 위해서 기보된 것과는 다르게 실제로는 자주 사용한 장식음으로 즉흥연주를 위해 필수적인 장식음의 요소라고 볼 수가 있겠다.

④ 모르덴트 (Mordent)

모르덴트의 기호는  로 표기되는데 가끔은 악센트(accent)의 효과를 나타내기도 한다. 악센트의 효과를 나타낼 때는 보통 빠르게 연주된다. <파르티타> 2번에서는 모르덴트는 유일하게 쿠랑트에서만 사용되었는데 2, 13, 14, 16 마디에 표기된  는 모두 같은 패턴의 선율, 즉 주제선율 안에서 최종으로 도착되는 음으로 이 모르덴트는 강조의 의미로써 쓰여 졌기 때문에 충분히 악센트의 역할을 한다고 볼 수가 있다. <악보 22>





<악보 22> Courante에서 사용된 모르덴트()






(a) 2마디

(b) 13~14마디

(c) 16마디

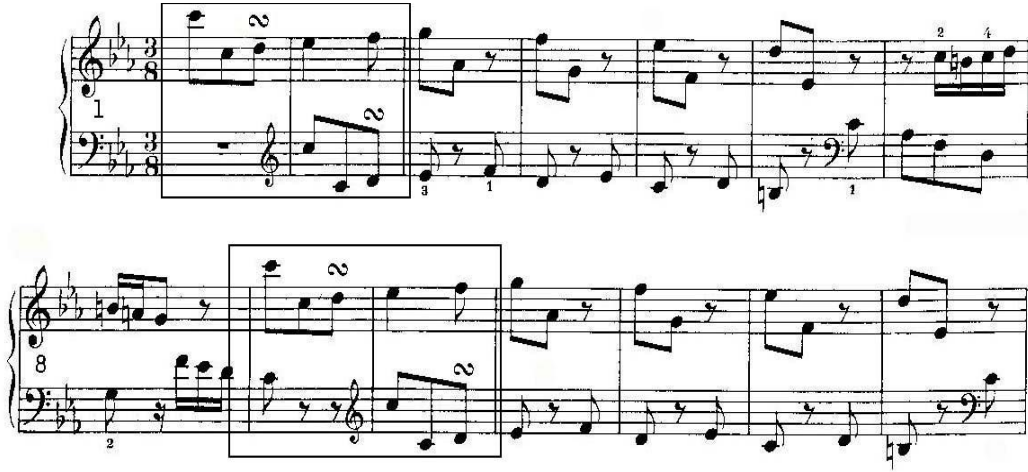
⑤ 돈 꾸밈음 (turn)



곡 전체에서  을 포함하여  의 장식음 기호는 론도(Rondeaux)에서 각각 1, 33마디에서 단 한번씩만 등장하는데 베렌라이터 판과 페터스 판은 1마디의  을 트릴()로써 표기한 것이 원전판과 다르며 33마디의 돈꾸

밄음이 베렌라이터 판은 원전판과 동일하고 페터스 판은 생략되었다. 브라이트코프 운트 헤르텔 판에서는 다양한 다이내믹과 아티큘레이션등의 상세한 기호들을 적어두었음에도 불구하고 원전판에 쓰여진 두 장식음에 대해선 모두 생략되어 있지만 대신 스타카토나 악센트, ‘*piu energico*’ 등의 용어로써 반복되는 주제를 리듬적인 측면에 더 초점을 맞추어 변형시켰다. 레온하르트는 하프시코드 악기의 특성에 따른 연주방식대로 화려하게 장식음을 도입시켰는데 처음 주제 제시에 있어 악보에 기보된 을 돈꾸밄음() 주법으로 연주하였고, 2마디에 바로 따라 등장하는 왼손의 주제에도 동일하게 장식음을 사용하였다는 점이 특이할만하다. 레온하르트는 론도 전체에서 5번 등장하는 주제에 모두 같은 형태의 돈꾸밄음을 변화 없이 사용하였다. 이 곡의 첫 번째 마디에 쓰인 은 바흐가 개인용 초판본의 33마디에서 이것이 실제로 라고 설명했다. 피아노에서는 이 장식음이 부자연스럽게 들리는 경향이 있기 때문에 레온하르트가 하프시코드 연주에 도입한 장식음이 바흐가 의도했던 연주기법에 더 근접하다고 본다. 레온하르트의 주법은 성부마다 똑같은 을 사용함으로써 템포가 느려지는데 영향을 미치기도 하며, 2마디에 바로 뒤따라서 동일하게 나오는 왼손의 주제 선율이 더욱 두드러지게 나타나는 효과를 준다. <악보 23>

<악보 23> Rondeaux 주제제시 부분

레온하르트의 돈꾸밈음의 연주법 (1~14마디)



쉬프는 1마디에서 시작되는 주제제시의 을 생략한 것이 레온하르트와는 다른 점이며, 원전판에서는 33마디를 제외하고 아무런 장식음기호가 제시되지 않았지만 같은 주제음형이 반복될 때마다 을 동일하게 양손 성부에 첨가시켜 연주한 것이 레온하르트의 주법과 매우 흡사하다고 볼 수 있다. 두 연주자의 주법은 바로크적인 장식음 주법에 대해 충분히 타당성을 가지지만 피아니스틱한 재해석의 또 다른 측면으로서 주제마다 장식음에 다양하게 변화를 주어 곡의 기분을 좀 더 다채롭게 해주는 것도 효과적인 방법일 것이라고 생각한다.

위의 <표 12>에서 보듯이 쉬프는 반복 시에 대부분 다양하게 장식음을 변형하여 처음 연주 시와는 확연하게 다른 느낌으로 나타내주었는데, 같은 장식음일지라도 곡의 성격이나 내용에 따라 그 길이나 형태가 조금씩 달라지기도 하고 때로는 필요에 따라 음을 덧붙이거나 음을 세분화하는 방법을 사용하기도 하였다. 이는 피아노란 악기를 통해 바로크 음악의 즉흥연주법에

근접하도록 하기 위한 시도로 볼 수 있을 것이다. 바로크 시대의 음악에서 반복구는 필수적인 것으로 장식음과 아티큘레이션, 다이내믹 등의 변화로써 전반부와 다른 표현 효과를 내야하는 것이 일반적인데 바흐의 <파르티타> 2번 곡에서 하프시코드를 연주한 레온하르트가 원전악기로 연주했음에도 불구하고 바로크 시대의 일반적인 연주법에 맞지 않게 모든 곡을 반복하지 않은 것은 예외적이라고 볼 수 있다. 반복구 생략의 여부는 연주자들의 견해에 따라 다르게 녹음되는데 반복구는 음악의 가치를 손상시키지 않는 범위 내에서 적절하게 조절되어야 한다. 쉬프는 론도를 제외하고 모든 곡을 반복하여 연주하였는데, 주제 선율이 순환한다는 론도의 형식상의 특징에 따라 론도의 주제가 반복될 때마다 쉬프는 매번 장식음과 아티큘레이션 등에 변화를 주었다. 이것은 반복구의 의미와 일치하는 것이기 때문에 쉬프가 유일하게 론도에서만 반복구를 생략한 것으로 추측해 볼 수 있다.

레온하르트는 반복구를 생략함으로써 사용한 장식음의 종류도 다양하지 못하고 쉬프보다는 더 제한되었지만 하프시코드 특유의 연주법에 맞추어 장식음을 적절하게 사용하였다.

VI. 결 론

조곡은 바로크 시대의 가장 중요한 기악 형식의 하나로 17세기 중엽 독일 작곡가 프로베르거(J.J.Froberger)에 의해 조곡의 형식이 알망드(Allemande)-쿠랑트(Courante)-사라방드(Sarabande)-지그(Gigue)의 순서로 정형화 되었고 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach)에 의해 절정을 이루게 되었다.

바흐는 약 45개의 조곡을 작곡하였는데 그 중 건반악기를 위한 조곡은 모두 6개의 모음곡으로 구성된 <영국 조곡(English Suite)>, <프랑스 조곡(French Suite)>, <파르티타(Partita)>이다. 이 세 개의 조곡은 기본악장인 알망드(Allemande) 앞에 프렐류드(Prelude)나 다른 도입악장이 나타나기도 하고 사라방드(Sarabande)와 지그(Gigue)사이에 Optional Dance들이 삽입되어 있다. 특히 <파르티타>는 <영국 조곡>과 <프랑스 조곡>에 비해 각각의 곡들이 바로크 조곡의 전통적 규정을 따르지 않음으로써 배열이 자유로워 지금껏 바흐가 자신의 조곡에 사용하지 않았던 춤곡이 아닌 곡들-카프리치오(Capriccio), 부레스카(Burlesca), 론도(Rondeaux), 스케르초(Scherzo)-도 자유롭게 구성되어 있다.

그 중 <파르티타> 제 2번은 일반적인 조곡에 비하여 구성이나 성격에서 전통적인 틀을 벗어나고 있다. 바흐의 6개의 파르티타 중에서 유일하게 지그(Gigue)가 없는 곡으로 사라방드(Sarabande) 뒤에 무곡이 아닌 론도(Rondeaux)와 카프리치오(Capriccio)가 나오는 것이 특징이며 카프리치오는 지그의 역할을 하며 마지막 악장에 놓이게 된다. 각 악장은 파르티타의 일반적 형식과 같이 2부분으로 되어 있으며 모두 같은 조성인 c단조로 통일되어 있다. 도입악장으로 3부분의 빠르기로 나뉘어진 프랑스 서곡풍의 시포니아(Sinfonia)를 도입하여 시포니아(Sinfonia)-알망드(Allemande)-쿠랑트(Cou

rante)-사라방드(Sarabande)-론도(Rondeaux)-쿠랑트(Capriccio)의 6곡으로 구성되어 있다.

오늘날에는 바흐 음악을 비롯한 바로크 시대의 음악이 그 시대에 사용했던 원전 악기인 하프시코드가 아닌 피아노로써 널리 연주되고 있다. 현대의 연주자는 작곡가의 작곡의도를 파악하고 그 당시 악기의 발음 원리 등 특성에 대하여 연구하여 현대의 악기와 차이점을 고찰해 봄으로써 바로크 음악 연주의 재현에 더 근접하게 다가갈 수 있다.

클라비코드와 하프시코드는 18세기에 오늘날의 피아노 만큼 대중적으로 널리 보급되어 사용되고 있었으며 18세기 후반에 피아노포르테가 탄생하는데 직접적으로 영향을 끼친 악기들이다. 피아노를 포함하여 이 세 악기는 발현 방식이 모두 달랐는데, 클라비코드는 탄젠트로 줄을 쳐서 소리를 내고, 하프시코드는 플렉트럼으로 줄을 뜯어서 소리낸다. 후에 등장한 피아노는 해머로 줄을 쳐서 소리내기 때문에 다이내믹 등의 표현도 이전의 악기들에 비해 폭넓고 다양하다. 피아노가 등장하기 이전인 바로크 시대에는 다이내믹, 템포, 아티큘레이션 등 연주를 위해 필요한 세밀한 악상 지시 기호들이 악보에 표기되어 있지 못하였다. 이는 당시의 악기인 하프시코드의 음향의 제한된 표현으로 인해 구체적인 지시들이 필요가 없었고 따라서 기보법 또한 아직 발달을 하지 못하였다. 또한 당시의 연주문화는 작곡가와 연주자의 역할이 따로 분리되어 있지 않았기에 작곡가 본인들이 연주를 하는 경우도 대부분이었다. 그러므로 연주자들은 굳이 악보에 상세하게 악상 기호들을 지시를 하지 않더라도 즉석에서 연주해석과 관습에 따라 즉흥연주를 하는 것이 일반적이었다. 오늘날의 연주자들도 당대의 연주를 재현해내기 위해서는 이러한 바로크적 연주관습을 이해하는 것이 무엇보다 중요하다.

바흐의 <파르티타> 제 2번을 연주한 수많은 연주자 가운데 서로 다른 악기, 즉 하프시코드와 피아노를 연주한 레온하르트와 쉬프의 연주를 통해 그들만의 개성있는 연주관을 비교해 보았다. 그러므로써 연주 기법상의 특징

적인 부분과 문제점 등을 분석함으로써 이상적인 연주관을 찾아볼 수가 있었다. 쉬프는 바로크 시대의 연주관습에 따라 론도를 제외한 모든 곡에 대해 반복구를 첨가하여 연주하였는데 반복구에서는 아티큘레이션, 리듬, 장식음 등과 관련하여 음을 덧붙이거나 세분화하는 방법으로 다양하게 변형시킴으로써 반복의 단조로움을 피하고 분위기를 전환하여 주었다. 쉬프의 연주는 지나치게 장식음을 많이 첨가하여 다소 산만한 인상을 줄 수도 있겠지만, 피아노란 악기로써 바로크 음악의 재현에 최대한 근접하고자 하는 의도적인 주법을 시도한 것이 더욱 엿보이기도 한다.

레온하르트는 하프시코드의 대가로 인정받은 연주자답게 바로크 시대의 연주법에 따라 연주하여 장식음의 사용이 돋보이며 대체적으로 즉흥적인 연주법을 구사하는 경향을 많이 보인다. 그러나 레온하르트는 쉬프와는 달리 모든 곡에 반복구를 생략한 것이 특이할만하다. 때문에 하프시코드의 음향을 풍부하고 다채롭게 하기 위한 즉흥연주는 장식음의 사용이 관건이 되지만 레온하르트는 반복구를 생략함으로써 장식음의 사용에 제한을 두었으며 사용한 장식음들이 원전판에 기보된 것에서 많이 벗어나거나 특별한 기교가 덧붙여진 것은 아니다. 그렇지만 바로크 주법의 이론적 관례에 따라 적절하게 사용되어 바로크 건반악기의 정통적인 관습에 대해 타당성을 갖는 주법이라고 볼 수 있다. 바흐의 음악에서는 동형진행이 자주 등장하는데 레온하르트는 악기의 가능성의 한계로 인해 다이내믹이 없이 일률적으로 연주하였다. 이것이 피아니스틱한 면에서 볼 때는 분명히 지루하게 들릴 수가 있으나 피아노와 하프시코드의 연주를 악기 자체의 문제로써 비교한다는 것은 충분히 오류가 있다. 피아노와 하프시코드는 악기가 연주되던 시대상황이나 소리를 내는 원리, 실제로 들리는 음색마저 다르기 때문에 그 악기의 표현 가능한 한도 내에서 음악이 연주되어야 하며 각 악기의 특징에 맞는 주법으로 처리되어야 한다고 본다. 그러나 현대의 악기로 과거의 음악을 재현하는 일 또한 충분히 가능하므로 연주자의 해석에 따라 음악적 스타일을 결정할

수가 있다.

두 연주자는 연주를 위해 사용한 악기도 다를 뿐만 아니라 템포나 아티큘레이션, 또 장식음의 종류도 다르게 적용시켰다. 현대의 연주자들은 바로크 음악을 연주할 때 단지 원전판에 충실하여 자신의 주관적 해석이 더 이상 덧붙여지지 않는 다거나 또는 지나치게 주관적인 편집판에 의지를 하여 연주하는 문제에 대해서 충분히 고려해 보아야 한다. 결국 연주자는 곡이 작곡된 당시의 음악적 관례와 작곡 양식에 부합되는 정확한 해석을 밑바탕으로 하고난 후 자신의 개성 있는 즉흥연주를 적절히 적용시켰을 때 과거의 음악을 최대한 근접하게 재현해내는 이상적인 연주를 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

<국내 단행본>

- 김순란, 주성희. 「음악형식 분석의 이론과 실제」. 서울: 세광음악출판사, 2001.
- 김용건. 「Music & English」. 서울: 들꽃누리, 2006.
- 노승중. 「바로크 시대 성악 연주 관습의 이해」. 서울: 세광출판사, 1986.
- 민은기외. 「21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석」. 서울: 음악세계, 2006.
- 삼호출판사. 「최신 클래식 연주가 사전」. 서울: 삼호출판사, 1994.
- 서석주. 「20세기를 빛낸 연주가-명곡음반1213」. 서울: 예술출판사, 2000.
- 송정이. 「피아노 연주와 교수법」. 서울: 음악춘추사, 1990.
- 윤양석. 「음악형식론」. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 음악세계. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리4 ‘바흐」」. 서울: 음악세계, 2000.
- 정진우. 「바하 건반곡의 해석」. 서울: 음악춘추사, 1981.

<번역본>

- Badura-Skoda, P. 「바흐 건반악기 음악의 연주와 해석」. 김경임 역, 서울: 음악춘추사, 2007.
- Emery, W. 「바하의 꾸밈음」. 권기택 역, 서울: 음악춘추사, 1998.
- Friskin, J. & Freundlich, I. 「피아노 음악 문헌」. 김혜선, 전영혜 공역, 서울: 음악춘추사, 2004.

Gillespie, J. 「피아노 음악」. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 1982.
Kirby, F. E. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역, 서울: 다리, 2002.
Miller, H. M. 「새 서양 음악사」. 최동선 역, 서울: 현대음악출판사, 1997.

<악 보>

Henle Verlag. G, *Bach 6 Partitas BWV 825-830 for Piano Solo*,
München, 1979

Bärenreiter-Verlag, *Bach 6 Partitas BWV 825-830 for Piano Solo*,
Leipzig, 1976

Breitkopf & Härtel, *Bach 6 Partitas BWV 825-830 for Piano Solo*,
Wiesbaden, 1986

Peters, *Bach 6 Partitas BWV 825-830 for Piano Solo*,
London, 1937

<음 반>

Andras Schiff,
"J.S.Bach: 6 Partitas, BWV 825-830" ,
Decca,
발매일: 2007-03-27 / Cat. No: 4758234

Gustav Leonhardt,

"Gustav Leonhardt - Six Partita J.S.Bach",

Virgin,

발매일: 2004-02-20 / Cat. No: vc562337

ABSTRACT

A Study on J. S. Bach's Partita No.2 in C Minor BWV 826

Kim, Hyun Suk

Department of Music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

Since the Baroque music is the oldest music that we listen to these days, the musical custom and reality are much different. Sometimes there are conflicts among the current players because of the different views and standpoints on how to play the old music, and there are mainly two standpoints for that; one is to play it according to the modern instruments or to be free from the past ways of playing; the other is to play according to practice of that time and to restore the old situation as much as possible. Whether the players take this or that standpoint, they need to play with understanding and interpretation based on the historical knowledge.

This thesis is about a study on the second Partita of BWV 826 (c minor) among 6 Partitas for the clavier of Johann Sebastian Bach (1685-1750) who synthesized the Baroque music. First, this study deals

with the form of Baroque Suite based on the background and process of how it is historically developed. While briefly mentioning about the general forms of the three suites -<English Suite>, <French Suite>, <Partita>- of Bach for the clavichord, the researcher look into the common features and differences in each music's forms and composition.

On the basis of the result, the thesis could find the difference of playing custom and interpretation viewpoint between players depending on the feature of musical instrument. The purpose of this thesis is to help the interpretation of performance by selecting Gustav Leonhardt(1928~) as a harpsichord player and Andras Schiff(1953~) as a piano player and compare and consider two phonograph records.

In addition, the thesis researched feature, structure and principle of past and present musical instruments, harpsichord and piano, which was used for playing Bach's music.

In the last chapter of this thesis, the researcher mainly analyzed how the modern players interpretate the piece, regarding melody, rhythm, articulation, ornament.