

박혜란 교수지도
석사학위청구논문

J. S. Bach의 Sonata for Flute
and Cembalo in Eb Major, BWV
1031에 대한 분석과 연주법에 관한
고찰

2013

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
민 경 인

J. S. Bach의 Sonata for Flute
and Cembalo in Eb Major, BWV
1031에 대한 분석과 연주법에 관한
고찰

박혜란 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

민경인

인 준 서

민경인의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 박 혜 란 (인)

심사위원 김 동 수 (인)

심사위원 홍 수 연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

중부 독일의 아이제나흐(Eisenach)에서 태어난 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 그가 살아있을 때보다 후대로 내려올수록 그 영향이 커지기 시작하여, 19세기 이후부터 본격적으로 그의 음악이 연구되고 연주되기 시작하였다. 바흐는 기존의 대위법 스타일을 당시 유행하던 새로운 화성 어법과 융합하여 일찍이 없었던 표현력에 도달하였고, 대위법, 선율, 리듬, 화성 모두 최고라고 인정하지 않을 수 없을 정도로 그의 많은 음악들은 매우 뛰어났다. 그의 생애는 성장 과정을 지난 1702년 이후 1703~1708년의 아르슈타트-뮐하우젠 시기, 1708-1717년의 바이마르 시기, 1717~1723년의 쾨텐 시기, 그리고 1723~1750년의 라이프치히 시기로 나누어 볼 수 있다.

바흐는 이 중 쾨텐에서 궁정 악장으로 지내면서 세속적인 기악곡과 창작 활동을 많이 했던 1717~1730년에 플루트를 위한 소나타를 여러 곡 작곡하였으며, 그 중 본 논문에서 분석할 악곡은 in Eb Major, BWV 1031이다. 본 논문은 이 곡을 바로크 스타일에 맞는 연주 방법에 대한 연구를 목적으로 한다.

바흐의 Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major, BWV 1031은 3개의 악장으로 구성되어 있으며, 1악장은 2부 형식으로서 빠른 템포로 연주되고, 2악장은 3부 형식으로서 느리게 연주되며, 조성은 딸림조의 나란한 조 G minor으로서 Siciliano라는 부제가 붙어 있다. 3악장은 다시 원조(Eb Major)로 돌아오고 2부 형식으로 구성되어 있으며 빠르게 연주된다. 악보에 썸머립 혹은 아티큘레이션 등의 표시가 없기 때문에, 연주자는 악곡

의 흐름에 관한 정확한 분석과 연주 기법에 관한 자료를 토대로 셈여림의 정도, 레가토(legato)로 연주할 것인지의 여부, 레가토로 연주할 경우 그 범위, 숨을 쉬는 위치 등을 판단하여야 한다. 이 악곡에서는 보통 2마디, 4마디, 8마디 단위로 레가토를 이루고 있으며, 16분음표 위주로 되어 있거나 서정적인 분위기를 만들 때에는 레가토 위주로, 8분음표 혹은 그 이상 길이일 경우 레가토로 연주하지 않는 경향이 있다. 셈여림의 경우 높은 음역 혹은上行은 forte로, 낮은 음역 혹은下行은 piano로 연주되며, 프레이즈의 반복이 있을 경우 처음에는 forte로, 다음에는 piano로 연주한다. 결국 정확한 연주는 악곡의 철저한 분석과 연주 기법에 관한 기존 자료들의 검토로부터 시작된다. 대략 1600년에서 1750년 사이에 작곡된 바로크¹⁾ 음악의 대표적인 특징 네 가지는 그랜드 포지션(Grand position), 대조, 구조적인 것으로부터의 자유로운 연주, 장식음(Ornaments) 등이 있다.

1) 바로크(Baroque) 라는 말은 본래 “일그러진 진주” 를 뜻한다.

목 차

논문개요

서 론	1
-----------	---

본 론

I. 바흐에 대한 이론적 배경	2
1. 바흐의 생애	3
1) 성장기 (1703년까지)	4
2) 1기: 아른슈타트-뮐하우젠(Arnstadt-Mulhausen) 시기 (1703~1708)	5
3) 2기: 바이마르(Weimar) 시기(1708-1717)	6
4) 3기: 쾨텐(Kothen) 시기(1717-1723)	8
5) 4기: 라이프치히(Leipzig) 시기(1723~1750)	10
2. 바흐가 음악사에서 차지하는 의의	13
3. 바흐의 플루트 소나타에 대해서	14
1) 바로크 시대의 소나타 유형	14
2) 바로크 시대의 플루트	17
3) 바흐의 플루트 소나타에 대하여	18

II. 바흐의 Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major, BWV

1031 분석 및 연주방법 고찰

1. 작곡 배경	20
2. 작품 분석 및 연주 방법에 대한 고찰	23
1) 1악장	23
가. 악곡의 형식	24
나. 악곡 분석	25
다. 1악장 연주 방법	38
2) 2악장	44
가. 악곡의 형식	44
나. 악곡 분석	45
다. 2악장 연주 방법	49
3) 3악장	55
가. 악곡의 형식	55
나. 악곡 분석	56
다. 3악장 연주 방법	64

결 론	70
------------------	----

참고문헌

Abstract

서 론

요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach)는 바로크 후기에 태어나 수 많은 작품을 남기고 떠난 바로크 음악의 대표적 작곡가이다. 그가 남긴 수 많은 음악은 그가 살아있을 때보다 그가 죽은 뒤에 후대로 내려올수록 음악가들에게 그 영향력이 커지게 되어, 19세기 이후부터 본격적으로 그의 음악을 연주하고 연구하게 된다. 바흐의 음악은 18세기 조성 대위법(Tonal Counterpoint)과 당대의 화성 어법이 결합된 독특한 음악 어법을 지니고 있으며, 바흐의 작곡 기법은 오늘날까지도 작곡 기법, 특히 대위법에 관한 교과서로 인식되고 있다.

바흐는 세속 음악을 많이 작곡한 쇠텐 시기에 수 많은 세속적인 음악을 작곡하였는데, 그의 플루트를 위한 소나타는 모두 이 시기에 작곡된 것이다. 그 중 <Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major>(BWV 1031)은 현재까지도 걸작으로 평가받고 있다.

본 논문에서는 바흐의 생애와 바로크 소나타의 발전 과정 및 당시 플루트의 구조, 그리고 바흐의 플루트 소나타에 대하여 살펴본 후, 바흐의 <Sonata for flute and Cembalo in Eb Major>(BWV 1031)을 분석하고 플루트 연주자가 이 곡을 어떻게 연주해야 하는지에 대해 언급하고자 한다. 이를 위해 각 악장별로 곡의 형식과 선율, 리듬 구조 등을 분석하고, 이 분석을 통하여 연주자들이 호흡의 단위와 레가토의 여부 등을 중점으로 살펴보고자 한다.

본 론

I. 바흐에 대한 이론적 배경

1. 바흐의 생애¹

요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 1685년 3월 21일에 중부 독일 튀링엔(Turingen) 지방의 소도시 아이제나흐(Eisenach)에서 태어났다. 그의 부친 요한 암브로지우스 바흐(J. A. Bach, 1645-1695)와 모친 마리아 엘리자베트(M. Elisabeth)이며, 요한 제바스티안 바흐는 둘 사이에서 여덟 번째 아들로 태어났다. 아버지 요한 암브로지우스 바흐는 그 도시의 전속 음악가였으며, 그의 사촌 형인 요한 크리스토프 바흐(J. C. Bach, 1642-1703)도 성 게오르그 교회의 오르가니스트로 활동하는 등, 바흐 가문은 이전부터 중부 독일의 각지에서 많은 사람이 음악가로 활약하였던 드물게 보는 음악가 가문이었다.

바흐가 태어날 당시의 아이제나흐는 튀링엔의 숲의 도시로서, 배후에 우뚝 솟아 있는 발트부르크(Waldburg) 성은 훗날 바그너(Richard Wagner)의 악극 『탄호이저(Tahnhauser)』의 소재였던 중세 노래시합의 무대로 유명하며, 이 도시는 16세기 초 종교 개혁자 마르틴 루터(Martin Luther, 1483-1546)가 신약성서의 독일어 번역을 완성시킨 곳이기도 했다. 또한

¹ 바흐 전기에 관한 인용자료

1) 『요한 세바스티안 바흐에 관한 전기적 연구』 (연세대, 전경주,

2) 『세계 음악의 역사』 (성두영 역, 세문사, 서울:1979) p. 94-99

3) 『J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구』 (국제신학대학원, 김애순, 2007) p.3

요한 암브로지우스 바흐 세대에서 이 지역 주변에선 ‘바흐’를 ‘음악가’와 같은 개념으로 인식할 정도로 바흐의 가문은 음악가로서 상당한 명성을 누리고 있었던 것이다. 대표적인 예로서 1693년 아르슈타트(Arnstadt) 궁정의 궁정합창대의 자리가 하나 비게 될 때, 영주는 ‘바흐’ 중 한 명이 그 자리에 들어오기를 원했을 정도이다. 이러한 집안 분위기가 제바스티안에게 큰 영향을 미쳤음은 당연한 일이다.

그는 부친으로부터 음악의 기초를 배우다가 20살에 고아가 되었으며, 그의 교육을 이어받은 사람은 파헬벨(Johann Pachelbel)의 제자이며 오르가니스트인 만형 요한 크리스토프(Johann Cristoph Bach)였다. 1703년에 그는 바이올리니스트로서 바이마르 공작의 예배당에 들어갔고, 이어서 아르슈타트, 그 후에 뮐하우젠(튀링겐)의 오르가니스트가 되었다. 그의 당대 오르간 연주 솜씨는 그 부근 일대에 널리 알려졌다고 한다. 오르간은 15세 때 성 미카엘 학교에서 성가대원으로 있을 때 뵘(Georg Bohm)과 라인켄(Johann Adam Reinken)에게 배웠다.

바흐는 기존의 대위법 스타일을 당시 유행하던 새로운 화성과 융합시켜 일찍이 없었던 표현력에 도달하였다. 그는 놀라운 기교의 풍부함, 선천적인 단순함과 선량한 인품, 거의 소박할 정도의 티없는 감정을 두루 지니고 있었다. 그의 작품 속에서 볼 수 있는 폴리포니의 긴밀함, 선율적 창의를 풍부함, 항상 혁신되는 리듬의 다채로움, 대담한 가운데에서도 어디까지나 논리적이고 넘치는 듯한 충실함을 드러내는 화성 등, 어떤 것 하나만이 최고라고 인정해야 옳을지 판단하기 어려울 정도로 바흐의 음악은 뛰어나다.

울리히 미헬(Ulrich Michels)은 그의 저서 『dtv-Atlas Musik』²에

² 우리나라에는 『음악은이』(음악춘추사)로 번역되었다.

서 1703년 이후의 바흐의 음악양식을 시기별로 4기로 구분하여 고찰하였는데, 각 시기의 기간과 지역에 따라 간략하게 다음과 같이 구분할 수 있다.³

시기	주 활동 지역	기간
1기	아른슈타트-뮐하우젠(Arnstadt-Mulhausen) 시기	1703~1708
2기	바이마르(Weimar) 시기	1708~1717
3기	코텐(Kothen) 시기	1717~1723
4기	라이프치히(Leipzig) 시기	1723~1750

표 1 바흐의 시기별 구분

1) 성장기 (1703년까지)

바흐가 성장할 당시인 17세기 음악 문화에서는 시, 궁정, 학교, 교회가 가장 중요한 역할을 했다. 시음악단 혹은 의회 음악단을 가진 의회는 공식적인 음악 공연의 자리를 제공했으며, 궁정합창단을 가진 궁정은 관료적인 음악의 중심지였다. 그리고 음악 합창단을 가진 라틴어 학교에서 음악교육을 담당했으며, 오르간과 합창대를 가진 성 게오르그 교회는 음악의 정신적인 측면에서 중요한 장소였다. 어린 바흐는 아버지와 함께 궁정과 의회의 공적인 음악의 장을 접할 수 있었으며, 직업음악가⁴인 아버지 덕분에 바흐가 음악적 소양을 기르는 일을 집에서부터 시작될 수 있었다. 특히 바흐가 3살이 될 때 그의 셋째 형인 발타자르(당시 15세)가 아버지 밑에서 견습생이 되

³ 본문에 정리한 표는 『J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구』(국제신학대학원, 김애순, 2007) p. 3에 있는 것을 일부 수정하여 인용하였다.

⁴ 바흐의 아버지는 당시 슈타트파이퍼였는데, 이는 음악으로 봉급을 받는 자리인 두 종류(쿤스트가이저, 슈타트파이퍼) 중 높은 계층이었으며, 바흐의 아버지는 슈타트파이퍼 중 더 높은 하우스만이였다. 이들은 아래 견습생들을 두었으며, 바흐가 어릴 때 당시 아버지 암브로지우스는 4명의 조수가 집에서 같이 살고 있었다.

면서 자연스럽게 바흐는 형을 포함한 제자들이 공부하는 것을 보고 들었으며, 아버지 밑에서 일(악보나 악기를 옮기고 관악기들을 닦거나 현을 조이는 등의 일)을 함으로서 자연스럽게 음악가로서의 자질을 키우면서 성장했다.

바흐의 집안은 해마다 아르슈타트나 에르푸르트 혹은 아이제나흐에서 모임을 가졌는데⁵, 주중 평일에만 만날 수 밖에 없었던데다가 통상 가족 모임을 위한 여행은 2-3일이 소요되었는데, 이 때문에 바흐는 학교를 다소 결석할 수 밖에 없었지만, 가족간의 음악 모임 속에서 자연스럽게 제바스티안도 직업 음악가라는 가족의 가업 속으로 편입되었을 것이다.

2) 1기: 아르슈타트-뮐하우젠 (Arnstadt-Mulhausen) 시기 (1703~1708)

뤼네부르크에서 학교를 마친 바흐는 1703년 3월부터 9월까지 바이마르의 요한 에른스트 공의 궁정에 바이올리니스트로 봉직하였는데(이를 제1차 바이마르 시대라고도 한다), 이 짧은 기간동안 바흐는 궁정에서 바이올린 연주의 경험을 쌓음과 동시에, 요한 파울 폰 베스트호프(Johann Paul von Westhoff, 1656-1705)로부터 독일 특유의 더블 스톱에 의한 다성적 연주 기법을 배웠다. 또한 이 곳에서 당시 궁정교회의 오르가니스트 요한 에플러가 바흐를 특별히 돌보며 예배당의 오르간으로 자유롭게 연습할 수 있도록 해 주었으며, 종종 자신의 대리로 근무하게 해 주었는데, 이는 바로

⁵ 바흐에 대해 연구했던 요한 니콜라스 포르켈(J. N. Forkel)은 요한 제바스티안 바흐가 아들들에게 개인적으로 이야기해 준 것을 아래와 같이 기록하였다.

“그들은 가족모임의 시간을 음악적으로 보냈다. 가족들이 모두, 칸토르나 오르가니스트 등이었기 때문에 모임은 찬송가를 부르는 것으로 시작되었다. 그리고 나서는 즉흥적으로 삽입된 다양한 목소리로 하모니를 이루어가며 민요를 불렀다. 그들은 이러한 종류의 즉흥적인 합창을 해학 혼성곡(Quodlibet)이라 불렀고 노래를 부르면서 진심으로 활짝 웃을 수 있었다. 그리고 그 웃음소리는 듣는 사람들 역시 진심 어린 웃음을 짓도록 만들었다.”

후의 아르슈타트 교회의 오르가니스트를 준비하는 귀중한 체험이 되었다. 이후 아르슈타트의 새 교회의 새로 만든 오르간 연주 경연에서 훌륭한 솜씨를 보여 8월 9일에 18세의 젊은 나이로 그 교회의 오르가니스트가 되었다. 이 때 바흐는 의무시간 이외에는 연주 기술을 연마함과 동시에 오르간 작곡법을 상세히 연구하였는데, 당시 그는 대가들의 작품을 필사하며 연구하고, 자신이 편곡하여 새로운 가능성을 끄집어내며, 이렇게 습득한 기술을 구사하여 기존 어법을 자기의 개성으로 완전히 소화시켜 자신의 작품에 몰두하였다(바흐는 후에 이 작품들을 다시 새로운 입장과 원숙한 수법을 다듬었는데, 이렇게 네 단계로 이루어진 작곡법은 그만의 특징이다).

1705년 10월부터 성직자 회의 참석차 뤼벡을 방문할 때 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)의 연주를 듣고, 당시 1개월이었던 휴가 기간을 4배로 연장하면서 당국의 질책을 받게 되었다. 그리고 오랜만에 돌아온 바흐는 <아르슈타트의 코랄 전주곡>(BWV 715, 722, 732)처럼 전위적이거나 <토카타와 푸가> D minor(BWV 656)처럼 북스테후데를 모방하거나 그의 영향을 받은 작품들을 썼다. 이후 1707-1708년에는 뮐하우젠의 성 블라지우스 교회의 오르가니스트로 활동하였는데, 이곳에서 <그리스도는 죽음의 포로가 되어서도>(Christ lag in Todesbanden, BWV 4)과 같은 초기 칸타타의 명곡들이 태어나게 되었다.

3) 2기: 바이마르(Weimar) 시기(1708-1717)

1708년 바흐는 아내 마리와 바르바라와 제자인 슈바르트를 데리고 바이마르로 돌아왔다. 다시 돌아온 바흐는 바이마르 영주 벨헬름 에른스트의 궁정

악단의 악사 및 궁정예배당의 오르가니스트로 일하게 되었다. 처음에는 오르가니스트로서, 1714년부터는 악사장으로 승진하여 매달 한 곡의 교회 칸타타를 작곡하여 상연하게 되었다. 이 시기의 대표작으로서 <전주곡과 푸가>, <토카타>등의 오르간 작품들이며, 그래서 이 시기를 ‘오르간 곡의 시대’ 라고도 한다.

바흐는 1713-1714년에 걸쳐 비발디 등 이탈리아의 협주곡을 오르간이나 쳄발로 독주용으로 편곡하였는데, 이것은 네덜란드 유학에서 돌아온 요한 에른스트 공의 주문에 의한 것이었다. 이는 바흐가 비발디풍의 협주곡 서법을 완전히 익혀서 그의 작곡기법의 중요한 요소가 되었다는 것을 입증한 것이다.

1713년 12월에 바흐는 할레의 성 마리아 교회 오르가니스트 자리에 응모하여 교회 측에서 바흐를 채용하기로 하였지만, 할레가 급여로 제시한 196 플로린은 당시 바이마르에서 받는 225 플로린보다 적었기 때문에 타협을 보지 못하게 된다. 한편 바이마르 공은 바흐를 붙잡아 두기 위해 그의 봉급을 올려주고 궁정악단의 악사장으로 임명하였다. 그러나 이 사건때문에 불행하게도 바이마르에서의 조건을 더욱 좋게 하려고 바흐가 할레의 취직문제를 이용했다는 소문이 돌게 되었다. 바흐는 할레의 교회에서 1714년 3월 19일자 편지에서 이를 격렬히 부정하였다. 당시 그가 할레로의 이직보다 바이마르의 존치를 결정한 것은, 부양해야 할 가족이 많았기 때문에 경제적인 문제를 고려해야 했던 것이 있었고, 아무리 우수한 성능의 오르간을 가진 할레라 할 지라도 새로운 음악(당시 유행하던 이탈리아 음악들)과의 접촉기회를 더 많이 가질 수 있다는 이유일 것이다. 그러나 바이마르의 영주인 빌헬름 에른스트와 그의 조카 에른스트 아우구스트와의 관계로 인한 몇

가지 문제⁶로 인하여 바흐는 바이마르에서는 발전이 없다는 것을 느끼고 다른 장소에서 카펠마이스터 자리를 물색하기 시작했다.

악사장으로 재임할 당시의 바흐는 교회 칸타타를 매 달 한 곡씩 작곡하였고, 특히 1714년 이후 칸타타 작곡에 집중하면서 <울며, 탄식하며, 근심하고, 두려워하도다>(BWV 12)를 비롯한 30여곡의 칸타타 명작들이 탄생하게 된다. 이 무렵 바흐의 명성은 점점 높아져서 각지에서 초대를 많이 받기도 했다. 특히 새로운 오르간이 설치되면 바흐를 시주자(시범 연주자)로 초대할 정도로 오르간의 구조와 성능에 관해서도 탁월한 전문가가 되어 있었다.

4) 3기: 쾨텐(Köthen) 시기(1717-1723)

바흐를 연금할 정도로 사임을 받아들이지 않던 바이마르 공이 결국 양보하게 되면서 바흐 일가는 12월 말 라이프치히의 북서쪽 약 50km 지점에 있는 작은 도시 쾨텐으로 떠났다. 여기에는 바이마르의 공동통치자 에른스트 아우구스트가 주선했는데, 그의 부인이 쾨텐 영주 레오폴드의 누이였기 때문에 가능했다. 바흐는 오자마자 궁정악장(카펠마이스터, Kapellmeister)의 자리를 받았다.⁷

당시 23세의 젊은 영주 레오폴드는 음악의 좋은 이해자였으며 바흐의 재능을 존경하고 예술가로서 그를 높이 평가했다. 그래서 우수한 음악가들로 편

⁶ 들의 악화된 관계 때문에 영주는 조카의 궁정에서의 연주를 금지했으나, 바흐는 조카 에른스트 아우구스트와도 밀접한 관계가 있기 때문에 <사냥 칸타타>(BWV 208)를 작곡하여 바이센펠스 궁에서 연주할 정도였다. 이 때문에 영주의 격노를 사게 되었으며, 1716년 12월 궁정악장 요한 사무엘 드레제가 사망 후 영주는 바흐가 아닌 부악장으로 있는 드레제의 아들에게 그 지위를 내리자 바흐는 자존심이 상하게 된다.

⁷ 당시 쾨텐의 카펠마이스터라는 악장 자리는 악단장과 실내악 감독의 자리였으며, 그것은 궁정음악 전체의 지휘권이 주어지는 자리였다.

성된 궁정악단을 거느리고 있었다. 궁정악단은 악보 쓰는 1명을 포함하여 현악 외에 오보에, 바순, 플루트, 트럼펫, 타악기를 포함한 17명의 악단으로 구성되어 있다. 바흐는 쾨텐에서 풍족한 환경 속에서 자유롭게 하고 싶은 일을 할 수 있었다. 그래서 바흐의 전 생애를 통틀어 이 쾨텐에서 살 때가 가장 안정된 시기였다. 그래서 쾨텐 시대에 작곡된 그의 수많은 음악들이 이를 반영하듯이 맑고 아름다운 표현에 넘쳐있다.

바흐는 악장으로서 지휘 뿐만 아니라 영주 사택에서 실내악에 참석해야 했으며, 이를 위해 많은 곡을 작곡했다. 당시 쾨텐 궁정은 칼뱅파였기 때문에 복잡한 교회 음악을 금지하고 있어서 바흐의 활약은 주로 세속적 영역에 있었다. 다양한 축하 행사, 빈객에 대한 경의의 표시, 영주를 중심으로 한 실내악단의 운영이 주된 과제였고, 그래서 이 때 세속적인 음악이 많이 작곡되었다.⁸

영주 레오폴드는 1718년 9월에 약 5주 동안 칼스바드에 온천욕을 위해 떠날 때 그의 하프시코드를 가지고 갔으며 이 때 바흐 외 다른 음악가 5명을 데리고 갔다. 그리고 그 후 1729년 5월 영주 레오폴드를 수행하여 보헤미아의 피서지 카알스부르에 가 있는 동안 아내 마리아 바르바라의 죽음을 접하게 되었다. 이 때 36세의 젊은 바흐는 삶의 허무함을 통감하였으며 다시 교회로 발길을 향하였다. 이 해 9월 성 야코프 교회의 오르가니스트였던 하인리히 프리제가 죽어서 자리가 비게 되자 후임자를 모집하게 되고, 바흐도 이에 지원하게 되었다. 성 야코프 교회는 60개의 스톱을 가진 좋은 오르간이 있었기 때문에, 이것이 바흐로서는 커다란 매력이었다. 당시 함부르크 성직회의는 바흐의 정말 훌륭한 오르간 연주 실력으로 그를 채용하기로

⁸ 유감스럽게도, 이 당시에 작곡되었다던 수많은 곡의 대부분은 상실되고 말았다.

결정하였으나, 공직에 취임하기 위해서는 기부금 명목으로 금전을 납부해야 했기 때문에, 바흐의 자존심이 허락하지 않아 그 자리를 수락하지 않았다.⁹ 바흐는 1721년 12월에 쾨텐 궁정 성악가였던 안나 막달레나와 재혼하여 13명의 아이를 출산하였다. 안나 막달레나는 주부로서의 역할과 전문가로서의 활동을 계속하였고, 바흐는 그녀를 깊이 사랑하고 헌신적인 애정에 보답하기 위해 <안나 막달레나 바흐를 위한 클라비어 소곡집>을 선물하였다. 이 시기에 작곡된 악곡 중 가장 유명한 작품들로서는 <브란덴부르크 협주곡>(BWV 1046~1051), <평균율 클라비어 곡집> 제 1권(BWV 846~869), <무반주 바이올린을 위한 소나타와 파르티타>(BWV 1001~1006), 그리고 장남 프레데만을 위한 <인벤션>이 있다.

5) 4기: 라이프치히(Leipzig) 시기(1723~1750)

행복했던 쾨텐에서의 생활을 바흐는 1723년에 몇 가지 이유¹⁰때문에 쾨텐을 떠나 라이프치히로 옮겨가게 된다. 그러나 쾨텐에서 영주 또는 교회와 싸워서 떠난 것이 아니기 때문에, 쾨텐을 떠난 후에도 그는 쾨텐에 계속 좋

⁹ 결국 이 자리는 4천 마르크를 기증한 요하임 하이트만이 앉았다. 후에 요한 마테존은 <위대한 애국자>라는 자신의 글에서 에르트만 노이마이스터의 “이 교회의 오르가니스트가 되려면 베들레헴의 천사가 내려와 신적인 경지의 연주를 하더라도 돈이 없으면 허무하게 날아가지 않을 수 없을 것이다.” 라는 크리스마스 설교를 인용하며 한 위대한 대가의 지원이 허사가 된 것을 회고하고 있다.

¹⁰ 에르트만에게 보낸 편지에서 이를 알 수 있는데, 그는 에르트만에게 보낸 편지의 내용에서 쾨텐을 떠난 이유가 세 가지였음을 알 수 있다.

- 1) 레오폴드 공이 새로 결혼한 베른베르크 공주인 왕비가 전혀 음악을 이해하지 못하고 싫어하여 레오폴드 공의 음악열이 조금씩 식어갔다.
- 2) 자식들의 대학교육을 위해 대학이 있는 도시로 옮겨가고 싶었다.
- 3) 라이프치히의 경제조건이 쾨텐보다 좋았다.

아무튼 바흐는 1723년 2월 7일 채용시험을 치르고 이에 합격하자 쾨텐에 들어가 4월 17일 사임 허가가 떨어진 뒤 라이프치히에 왔다.

은 감정을 가졌었다.

1723년 4월 13일 시의회는 바흐의 채용을 결정하고 성직회의 신앙심문을 거쳐 5월 성 토마스 학교의 칸토르(Kantor, 교회의 음악감독)와 시 음악감독으로 취임하게 되어 매우 바쁘고 힘들게 지내게 되었지만, 이 격무가 바흐에게 많은 작품을 만든 것은 사실이다. 그것은 매주 한 두곡의 교회 칸타타를 상연할 의무가 있기 때문에 1723~1729년동안 300여 곡이나 되는 칸타타를 쓰게 되었다. 그 중 200여 곡이 전해져 오고, 그 중 <요한 수난곡>(BWV 245), <마태수난곡>(BWV 244), <마니피카트>(BWV 243), <크리스마스 오라토리오>(BWV 248) 등이 유명하다.

1729년 3월 바흐는 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681~1767)이 창립한 학생 중심의 음악단체 ‘콜레기움¹¹ 무지쿰(Collegium Musicum)’을 지도하기 시작했다. 상업도시였던 라이프치히에서 교회 외의 사적인 일에도 활동한 것이다. 여름에는 ‘그림머 문’ 앞의 커피 가든에서 수요일 오후에, 겨울에는 침머만의 커피점에서 금요일 밤에 정기 연주회가 열렸는데, 바흐 가족 뿐만 아니라 그의 친구인 저명한 음악가의 연주도 있었다. <커피 칸타타>(BWV 211)와 <첼발로 협주곡>(BWV 1066~1058)이 이 시기의 대표적 작품이다.

쿠나우가 사망하고 나서 요한 고틀리프 게르너를 대학 음악감독으로 임명하였는데, 신임 토마스 칸토르가 된 바흐는 동시에 라이프치히시 음악감독으로서의 자신을 강하게 의식하고 있었기 때문에 대학교육의 음악에 관한 모든 권리를 끈기있게 주장했다. 이 때부터 직무권한을 둘러싸고 라이프치히

¹¹ 콜레기움은 무보수 단체로서 직업 음악인들과 대학생들이 대중 콘서트를 매주 정기적으로 열었다. 이러한 단체들은 18세기에 풍성한 음악문화를 꽃피우는 중요한 역할을 하였다.

시와 시의회간의 대립이 시작되었고, 1730년 불화는 정점에 달했다. 특히 토마스 학교의 교장선출은 바흐에 대한 불만을 토로하는 장이 되었다. 그러다 1736년 11월 19일 간신히 궁정 악단장의 직함을 얻었는데, 이는 라이프치히 토마스 학교 교사직분에 대한 불만이 쌓여 있었고, 상전들 사이에서 어떤 권한을 가지기를 바랬기 때문이다. 이 때부터 바흐는 라이프치히의 교육받은 계층과 우아한 계층과의 접촉을 하게 된다.

1741년 5월 30일 커피하우스 주인이었던 고트프리트 침머만이 사망하자 바흐는 콜레기움 무지콰를 사임하였고, 이 때 바흐는 의무이행에서도 그의 개인의 일을 더 중시하는 쪽으로 갔다. 이는 개인적 취향에 따른 작곡을 위해 필생의 업적, 자신의 기념비적인 작업을 위한 여유를 가지려고 했던 것이다. 그는 자신의 어려운 사정으로 인하여 드레스덴에 눈을 돌리고 1736년 간신히 궁정 작곡가의 칭호로 보답받게 될 때까지 청원을 넣을 동안 기회가 있을 때마다 작센 선제후(프리드리히 아우구스트 2세)와 그 가족을 위하여 수 많은 칸타타를 작곡하였고, 그에게 <미사곡 b단조>의 키리에와 글로리아를 헌정하였다.

1737년 요한 아돌프 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708~1776)가 <음악 비평>에 바흐의 음악을 비판¹²한 이후에도 바흐는 자신의 어법을 고수하며 만년의 바흐는 자신의 예술을 집대성한다. 이 시기의 음악으로서 <평균율 클라비어곡집> 2권과 <골드베르크 변주곡>(BWV 988), <푸가의 기법>(BWV 1080), 프로이센 왕 프리드리히 2세에게 헌정된 <음악의 현

¹² 1737년(바흐가 52살 때), 함부르크에서 새로 발행된 음악잡지인 <음악비평>에 샤이베는 이렇게 평했다: “그 신사 분은 - 마침내 - 음악가들 중에서 가장 고귀한 사람이다. 그가 보다 장점을 가졌다면, 그리고 그가 자신의 작품들을 과장되고 불분명한 특성을 유지하면서 작품에서 자연적인 특성을 제거하지 않는다면, 그의 작품들의 아름다움이 매우 위대한 기교로 인해 흐려진다는, 그(위대한 남자- 바흐)는 전 국가의 경탄을 받게 될 텐데...”

정>(BWV 1079) 등이 있다.

소년시절부터 계속된 음악에 대한 열정과 과도한 작업으로 의해 바흐는 내장안(內障眼)을 앓게 되어 영국의 안과의사 존 테일러(J. Taylor)의 집도로 1750년 두 번의 수술을 받아도 회복되지 못하고 1750년 7월 28일 세상을 떠나게 된다. 그의 아내인 안나 막달레나는 재혼을 해서는 안 된다는 의무를 받아들이는 대신 4명의 덜 자란 아이들의 후견인 역할을 신청하였으며, 남편의 봉급을 반 년동안 받았지만, 그 이후 바흐의 아들들이 그녀를 돌보지 않아 가장 초라한 생계보조비로 비참한 최후를 맞았다. 이 때문에 수많은 자필 악보들이 여기저기 떠돌아다니게 된 것이 아닌가 한다.

2. 바흐가 음악사에서 차지하는 의의

바흐의 양식은 평생동안 양식적 또는 내용적으로 현저한 발전을 보여주었기 때문에, 그의 양식을 한 마디로 요약한다는 것은 매우 힘든 일이다. 그는 바로크 음악의 종합자이며, 그 종합은 단순한 조합이 아니라 그의 위대한 개성 속에서 완전히 소화시키고 용해하여 새로운 모습으로 고쳐서 나타내었다. 당시 이미 독일의 궁정 문화에 영향을 미치고 있었던 프랑스, 이탈리아의 새로운 음악 양식을 끊임없이 받아들여 거기에 자신의 개성을 가미하였다.¹³ 바흐의 음악 양식은 긴장감이 높은 변화 화성의 사용, 강한 인상을 남기는 동기나 선율의 구성, 밀도가 높은 폴리포니, 극도로 확대된 선율법, 정밀한 박절 구성법, 단일 또는 소수의 소재에 의한 전체의 통일 등을 특징으로 들 수 있다.

¹³ 요한 제바스티안 바흐에 관한 전기적 연구, 연세대학교, 전경주, 2002

바흐에 있어서 작곡은 독창적인 사유의 작업, 테크닉적인 세심함, 미학적인 아름다움, 이 모두가 한데 합쳐지는 방식을 이상적으로 보여주었다. 그의 작품은 다양성 속의 통일이 음악에서 어떻게 나타나는지를 보여주었다.

바흐의 음악은 일찍부터 후세 음악에 영향을 주었다. 바흐 사후 수 십 년만에 피아노 작품의 푸가와 합창이 인정을 받았고, 18세기 후반 그의 작곡 이론은 그 권위를 인정받았다. 그의 작품들은 모차르트와 베토벤으로 대표되는 빈 악파에 직접적으로 영향을 미쳤다. 그리고 멘델스존에 의해 바흐의 음악이 대중 앞에서 연주된 이후 지금까지도 많은 작곡가들은 바흐의 영향을 크게 받았으며, 쇼팽, 브람스는 물론 20세기 음악가들도 바흐를 연구하고 그의 작법을 응용하였다. 또한 지금도 바흐의 푸가 기법은 많은 학교에서 꾸준히 연구하고 있다. 이렇듯 바흐 음악의 영향력은 21세기를 살아가는 지금도 크다고 볼 수 있다.

3. 바흐의 플루트 소나타에 대해서

1) 바로크 시대의 소나타 유형

바흐의 플루트 소나타를 언급하기 전에 잠깐 바로크 시대의 소나타와 플루트에 대해 언급하기로 한다. 소나타(sonata)라는 말은 ‘악기를 연주하다’를 뜻하며, 성악곡과 대립되는 기악곡을 의미하였다. 이 용어는 1535년 밀란(Milan)의 류트 곡집에서 처음 등장하였다.¹⁴ 바로크 소나타는 1600~1650년 사이 이탈리아 작곡가들이 프랑스 세속 노래인 샹송을 기악

¹⁴ A History of Music (H. M. Miller, 서울: 삼호출판사, 1977) p. 140

곡을 편곡하여 연주하던 칸초나(Canzona)에서 발전된 것이며, 이것이 1630년부터 단락의 수가 줄고 하나의 주제를 가진 각 단락은 길어지면서 악장(Movemetn)의 형태를 갖추게 되었다. 이로서 칸초나 다 소나레(Canzona da sonare)가 칸초나 소나타(Canzona Sonata)로 바뀌고, 이것이 소나타로 불리게 된다.

바로크 시대의 소나타는 크게 실내 소나타(Sonata da Camera)와 교회 소나타(Sonata da Chiesa)로 나뉘어져 있으며, 시기별로는 3개의 시기로 구분된다.

먼저 실내 소나타는 4악장 구성을 표준으로 하며, 템포는 대체적으로 Allegro-Andante-Allegro-Andante로서 알르망드(Allemande)-쿠랑트(Corrante)-사라반드(Sarabande)-지그(Gigue)의 무곡 형식¹⁵을 취하는 궁정이나 학술 모임 같은 사적인 연주회를 위한 것이다. 여기에 프렐류드(Prelude), 가보트(Gavotte), 부레(Bouree) 등이 첨가되었으며, 후에 모음곡 형태로 발전하여 파르티타(Partita), 조곡(Suite) 등으로 불리게 되었다. 교회 소나타는 이와 달리 미사의 일부분이나 악장 사이의 간주음악, 그리고 예배의 전주곡으로 사용되었으며, 4악장 구성이고 템포는 대체적으로 Adagio-Allegro-Adagio-Allegro로 구성되어 있다. 이상의 설명을 아래의 표로 정리해 볼 수 있다.

¹⁵ 이를 “바로크 조곡”이라고도 한다.

	실내 소나타	교회 소나타
악장	전주곡과 2악장 또는 4악장 (Allegro-Andante-Allegro-Andante)	4 악장 (Adagio-Allegro-Adagio-Allegro)
기원	기악에 의한 무도 음악	칸초나(Canzona), 즉 성악에 기원함.
비고	후에 파르티타, 모음곡 등으로 불리게 된다	고전주의 시대의 소나타 기원의 주류가 된다.

표 2 실내소나타와 교회소나타 비교

소나타의 발전 양상은 시기에 따라 초기, 중기, 후기로 나누어 볼 수 있는데, 초기(1611~1650년 경)에는 칸초나의 영향이 많고, 몇 개의 부분으로 이루어진 단악장 형식을 취한 것이 대부분이다. 길이는 대략 100마디 미만 이었고, 2성부 소나타(선율연주자+통주저음 연주자 둘), 3성부 소나타(선율연주자 둘+통주저음 연주자 둘)가 있었다. 화성적이라기 보다는 선법 체계가 유지되었고, 이 시기 작곡가로는 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, 1553-1612)와 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643) 등이 있었다.

중기(1650-1700년 경)에는 초기에 비해 길이도 길어지고, 이 때부터 다 악장 형식으로 구성되어 있으며, 실내소나타와 교회소나타의 두 종류로 정형화된다. 이 시기에는 통주저음의 기법이 확립되고, 장조와 단조 성립과 함께 악기의 표현 방법의 진보로 인해 다양한 표현이 가능하게 되었다. 대표적 작곡가로 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713), 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707) 등이 있었다.

후기(1700-1750년 경)로 오면 교회 소나타와 실내 소나타가 혼합된 4악

장 구조(느림-빠름-느림-빠름)가 표준화 되고, 여기서 3악장 형태(느림-빠름-빠름)도 등장한다. 규모도 커지고 약 350마디 정도의 길이를 가지게 된다. 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741), 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685-1759) 등이 있다.

간략하게 소나타의 세 시기를 정리하면 <표3>과 같다.

	초기	중기	후기
시기	1611~1650년 경	1650-1700년 경	1700-1750년 경
악장 형태	단악장	다악장	4악장 또는 3악장
길이	약 100마디 미만	약 200마디 내외	대략 350마디 정도
음악적 특징	교회 선법의 느낌이 많음. 칸초나의 영향.	조성에 입각한 통주저음, 다양한 표현 가능.	규모가 커지고, 형식은 중기 이후 계속.
대표적 작곡가	가브리엘리, 몬테베르디	코렐리, 북스테후데	비발디, 헨델, 바흐

표 3 바로크 소나타의 시기별 특징 정리

2) 바로크 시대의 플루트¹⁶

당시 플루트는 오르간과 비교해서 음량이나 음역, 음정에서 부족한 초기 단계의 모습을 벗어나지 못했는데, 이 단순한 기능을 지닌 트랜스버스 플루트(Transverse Flute, 가로 플루트)는 12세기 전반 유럽에 전해지게 되었

¹⁶ 바로크 시대의 플루트에 관한 문구 인용

- 1) 『바로크 시대의 음악에 관한 연구: J.S.Bach Flute Sonata를 중심으로』 (연세대학교, 정소영, 2004) p. 9~10
- 2) 『J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구』 (국제신학대학원, 김애순, 2007) p. 6-7

으며, 18세기 중반까지 리코더와 명확한 구분 없이 함께 사용되었다. 그러나 바로크 시대의 사회, 경제, 산업의 발전에 따른 악기 개량에 의해 트랜스버트 플루트는 점점 기능적으로 발전하게 되었으며, 점차 리코더를 밀어내게 되었다.

플루트의 발전 과정을 보면, 1707년 프랑스의 오테테르(Jacques Martin Hotteterre)에 의해 개량된 One-key Flute가 트랜스버트 플루트로 쓰이게 되었으며, 이 악기는 1830년에 뵘(Bohm)식 플루트가 나올 때까지 큰 역할을 하였다. 오테테르는 1707년 출판된 <Les Principes de la Flute>를 통해 플루트의 운지법을 완성하는데 큰 기여를 하였다.

플루트의 개량으로 음역이 확대되고, 비교적 정확한 음정을 연주할 수 있을 뿐 아니라, 운지법으로 인하여 기교의 발달을 가능하게 되었다. 이로서 현란한 기교도 가능하게 되어 대중들에게 강하게 어필할 수 있어, 독주 음악이 대중들에게 큰 사랑을 받게 되었다. 이는 바로크 후기의 독주 소나타와 고전시대의 콘체르토를 발전시키는 데 한 몫을 하게 되었다.

초기 단계의 플루트로 드레스덴(Dresden) 궁정의 뷔파르맹과 같은 연주자들이 훌륭한 연주 활동을 하였는데, 이는 바하가 플루트를 위한 작품을 작곡하는 직접적인 동기가 되었다.

3) 바흐의 플루트 소나타에 대하여

바흐는 쾨텐 시기에 총 8개의 소나타를 작곡하였고, 그 중 1곡은 무반주 플루트를 위한 파르티타 소나타이고, 4곡은 플루트와 쳄발로를 위한 소나타, 나머지 3곡은 플루트와 통주저음을 위한 교회 소나타가 있다.

바흐의 작품들과 구성 양식을 <표4>와 같이 정리할 수 있다.

BWV No.	작품	작곡 연도	소나타 종류	반주 형태	악장
1013	Flute sonata a minor	1720년으로 추정	실내 소나타	없음	4악장
1020	Flute sonata g minor	1717-1723	실내 / 교회 소나타	첼발로	3악장
1030	Flute sonata b minor	1717-1723	실내 / 교회 소나타	첼발로	3악장
1031	Flute sonata Eb major	연대 미상	실내 / 교회 소나타	첼발로	3악장
1032	Flute sonata A major	1717-1723	교회 소나타	첼발로	3악장
1033	Flute sonata C Major	1731	교회 소나타	통주저음	4악장
1034	Flute sonata e minor	1725~1726	교회 소나타	통주저음	4악장
1035	Flute sonata E major	1731	교회 소나타	통주저음	4악장

표 4 바흐의 플루트 소나타

모든 플루트 소나타는 후기 소나타에 속하는데, 그의 작품들에서는 전형적인 바로크 소나타의 기법을 뛰어넘어 그 이상의 것을 발견할 수 있다.¹⁷ 혹자는 바흐가 플루트에 대한 특성을 정확히 이해하지 못한다고 생각해서 그의 플루트 작품들을 불신하고, g 단조, Eb 장조 등의 곡을 바흐가 아닌 다른 사람의 작품으로 생각하거나 다른 악기를 위해 작곡되었다고 평가하고 있지만, 로베르트 마샬(Robert Marshall)은 1979년 J.A.M.S.에 게재한 “J.S.Bach’s Compositions for Solo Flute” 라는 논문에서 바흐가

¹⁷ 음악대사전, 세광음악출판사: 1993, p. 906

플루트에 대한 특성을 이해하지 못한 것이 아니라 오히려 플루트의 공명에 대한 남다른 지식이 있기 때문에 전형적인 음악 형식에서 벗어났다고 기술하였다. 바흐의 플루트 소나타는 그 당시의 플루트의 연주 기법이 어디까지 갈 수 있는지를 알 수 있는 귀중한 자료가 되고 있다.

II. 바흐의 Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major, BWV 1031 분석 및 연주방법 고찰

1. 작곡 배경¹⁸

이번 논문에서 분석할 Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major, BWV 1031은 J. S. Bach의 작품으로 전승된 세 곡의 플루트와 쳄발로를 위한 소나타 중 <2번>이라는 명칭으로 널리 연주되고 있지만¹⁹, 오늘날에 와서는 G minor(BWV 1020), C Major(BWV 1033)과 함께 위작으로 의심받고 있다.

위작으로 의심받는 첫 번째 이유로서, 음악학자와 음악가들은 바흐가 플루트에 대한 특성을 정확히 이해하지 못한다고 생각했기 때문에 그의 플루트 작품을 불신하고, 나아가서 바흐가 아닌 다른 사람의 작품이거나 다른 악기를 위한 작품이라고 평가되어왔다. 그러나 로베르트 마샬(Robert

¹⁸ 작곡 배경에 관한 문구 인용자료

1) 『J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구』 (국제신학대학원, 김애순, 2007) p. 14~17

2) 작곡가별 명곡해설라이브러리 (송영택·김흥언 공역, 음악세계: 2000), p. 138~139

¹⁹ 『명곡해설라이브러리』 (송영택·김흥언 공역, 음악세계: 2000), p. 138

Marshall)은 그의 논문 로베르트 마샬(Robert Marshall)은 그의 논문²⁰에서 바흐는 플루트에 대한 특성을 이해하지 못한 것이 아니라 오히려 플루트의 공명에 대한 남다른 지식이 있어서 이 악기를 위한 새로운 형식을 만들어 내기 위해 전형적인 음악 형식에서 벗어났다고 하고 있다.²¹

두 번째 이유는, 구 바흐 전집(BG IX/3, 1860)을 교정한 루스트나 바흐의 전기 작가 슈피타(Julius August Philipp Spitta, 1841~1894)가 이것을 진짜 작품으로 생각한 이유가 가장 오래된 원전 자료의 표제에 차남인 C. P. E. 바흐가 작곡자로 J. S. Bach의 이름을 적어놓았기 때문이다. 그러나 C. P. E. 바흐가 잘못 알고서 아버지의 작품이라고 한 예는 이외에도 많기 때문에 그의 기술에만 입각하여 진짜 작품이라고 주장할 수는 없다.²²

세 번째 이유는 좀 더 구체적인 것인데, 블루메(Friedrich Blume, 1893~1975)나 그 밖의 사람들이 지적하고 있듯이 이 곡의 양식이 J. S. Bach의 작품이라는 것을 크게 의심하게 만든다는 것이다. 진짜 작품으로 확인된 다른 작품들(선율악기와 쳄발로를 위한 곡들)과의 양식적 차이를 그들은 아래와 같이 대체적으로 여덟 가지로 정리하여 열거하였다.

첫째, 베이스가 주제 제시에 전혀 참가하지 않다는 것. 실제로 베이스 역할을 하는 쳄발로의 왼손 부분은 베이스의 역할에 충실한 것 외에 독립적으로

²⁰ 1979년에 J. A. M. S.에 게재한 “J. S. Bach’s Compositions for Solo Flute”

²¹ 『J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구』(국제신학대학원, 김애순, 2007) p. 15

²² 『J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구』(국제신학대학원, 김애순, 2007) p17

선율을 연주하거나 주제를 모방하는 등의 움직임에 전혀 참여하고 있지 않다.

둘째, 푸가(Fugue) 악장이 전혀 없다는 점. 1악장은 2부형식, 2악장은 3부형식, 3악장은 2부형식으로 되어 있다.

셋째, 마지막 악장이 바흐에서 유례를 볼 수 없을 만큼 18세기 후기의 소나타 형식에 접근해 있다는 것. 본 논문에서는 3악장을 2부형식으로 분석했지만, 중간에 처음의 음형으로 재현하는 방법이러한 추측을 가능하게 했다고 볼 수 있다.

넷째, 마지막 악장에서 프티트 리프리즈(Petite reprise²³)의 수법을 볼 수 있는 것.

다섯째, 선율법과 다성 서법이 두드러지게 화성적으로 만들어져 있다는 것

여섯째, 짧은 간격의 성부 교환을 선호하고 있다는 것

일곱째, 2개의 상성부에서 병진행을 많이 사용하고 있거나 저성부에서 오르겔퐁크트(Orgelpunkt)나 옥타브 반복을 사용하고 있는 등, 전체적으로 바흐 특유의 폴리포니의 밀도가 낮다는 것

여덟째, 플루트가 고음역으로 올라가고 있지 않다는 것²⁴

주로 이상과 같은 이유로 엡슈타인(Hans Eppstein, 1917~)은 이것을 바흐의 작품이 아니라고 단정하였다. 그러나 그의 작품이 아니더라도 이 곡(BWV 1031)이 걸작임에는 변함이 없고, 앞으로도 플루트 곡의 중요한 레

²³ 17~18세기의 프랑스 음악에서 즐겨 사용하던 코다의 반복

²⁴ 그것은 바흐의 진짜 작품들에서는 가로피리 플루트(Traversflöte)가 일반적으로 Eb(위로 덧줄 3개)음까지, 때로는 G 또는 A(위로 덧줄 4개)음까지 사용되고 있는 데 반해, 이 곡에서는 D(위로 덧줄 2개)음이 최고 음역으로 쓰이고 있다는 것이다.

퍼토리로서 계속 연주될 것이다. 또한 역사적으로도 트리오 서법에서 2중주 소나타로 넘어가는 것을 보여주는 자료로서 대단히 중요하다 볼 수 있다. 이 곡의 가장 오래된 원전 자료는 J. S. 바흐의 만년에 그의 아들인 C. P. E. 바흐를 위해 일했던 어느 사보가에 의해 사보된 것인데, 아마 18세기 후반 것이라 생각된다. 이 중 제 2악장의 시칠리아노(Siciliano)의 감미로운 표현 C. P. E. 바흐의 감정과 다양식²⁵을 질게 암시하고 있다. 초판은 구 바흐 전집(BG IX/3, 1860)이며 1860년에 빌헬름 루스트의 교정으로 출판되었고, 자필보는 베를린 국립도서관(분류번호 Mus. Ms. Bach P.649)에 소장되어 있으며, 필자를 <제4무명자>로, 표제는 C. P. E. 바흐의 글씨로 되어 있다.

2. 작품 분석 및 연주 방법에 대한 고찰

이 곡은 3악장으로 이루어진 실내 소나타이며, 1악장은 Allegro, 2악장은 Siciliano, 3악장은 Allegro로 구성되어 있다.

1) 1악장

²⁵ 18세기 중엽 북독일의 음악양식을 가리킨다. 이 명칭으로 불린 것은 일반적으로 에마누엘 바흐(1714~88)나 크반쯔(1697~1773), 또는 게오르크 벤다(1722~95) 등의 작곡가인데, 그들의 음악양식이 종래의 고정된 바로크적 정서 표현 방식으로부터, 감정의 자연스러운 모방을 지향하는 데서 비롯된 양식일 것이다. 보통 고전과 전성기에 앞서 깎턴트 양식 등과 병행했던, 이른바 전고전과의 한 양식으로서 받아들이고 있다. (네이버 지식사전, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=361950>)

가. 악곡의 형식

4/4, 총 71마디로 되어 있는 1악장은 2부형식으로 분석할 수 있다.

큰 구분	작은 구분	마디수	조(key)
A	전주, 도입부	1-8	Eb Major
	A	9-26	Eb Major → Bb Major
B	간주	26-31	Bb Major
	B-1	32-53	Bb Major → Eb Major → f minor → c minor → Eb Major (조성의 이동)
	B-2 (A의 음형)	53-67	Eb Major
Coda	68-71		

표 5 1악장 형식 구분

대부분의 자료에서는 1악장을 3부분 형식으로 분석하는데²⁶, 이 곡이 3부 형식이 아닌 2부 형식으로 보는 이유는 다음과 같다.

먼저, 마디 53에서 67에 걸치는 부분에 관해서.

대부분의 자료에서는 이것을 3부 형식의 일종으로서 A 부분으로 분석하였지만, 그렇게 하려면 이 부분에서 A에 해당하는 부분이 일정 부분 이상 재현해야 하고, 특히 처음으로 주제가 시작되는 마디 9-11의 음형이 그대로

²⁶ 대부분의 자료에서 분석하는 1악장의 형식

형식	마디	구성	
Introduction	1-8	Eb Major	
A	A	9-26	Eb Major → Bb Major
	(간주)	27-31	Bb Major
B	32-52	Bb Major → Eb Major → f minor → Eb Major → c minor → F Major → Eb Major (조성의 이동)	
A	53-67	Eb Major	
Coda	68-71		

쓰거나 다소 변형해서 쓰거나 하더라도 나와야 한다. 그런데 BWV 1031의 1악장에서는 마디 100에서 전주 부분을 3마디 정도 나오다가 바로 경과적인 부분으로 등장하게 된다. 그렇다면 이 부분을 A 부분과 B 부분과 대등한 A 부분으로 해석하기에는 무리가 있다.

두 번째로, 이 곡이 바흐가 살아있을 당시의 악곡 구조들, 특히 빠른 부분은 대부분 2부 형식을 취했다는 점을 감안한다면 이 1악장을 3부 형식으로 나누는 것은 바람직하지 않다.

이러한 점을 토대로 악곡 분석과 연주 방법을 살펴보기로 한다.

나. 악곡 분석

마디 1~8은 첼발로만 연주하는 전주(도입부, intro)로서, 원조(Eb Major)를 확립하고 있으며, 2성부로 구성되어 있다. 왼손은 8분음표로 베이스를 연주하고 있으며, 오른손은 16분음표로 분산화음을 연주하고 있다. 이는 왼손이 베이스만 연주하고 있기 때문에 하나 남은 오른손에서 선율과 화성을 채우는 역할을 동시에 맡고 있는 것이다.

Allegro moderato ♩ = 120

Flauto traverso

오른손 - 분산화음 형태가 주종

Cembalo

왼손 - bass 역할만 하고 있음

전주 → Eb Major의 안정적인 진행

악보 1 마디 1-8

전주 부분의 화성은 대체로 Eb Major의 화음들로만 구성되어 있는데, 특히 으뜸화음과 딸림화음이 제일 많이 등장하여 강한 안정감을 주고 있다. 으뜸화음과 딸림화음 이외의 화음은 마디 4의 하행 동형진행 부분, 마디 5의 ii₆, 그리고 마디 7의 세 번째 박자의 IV이다.

Allegro moderato ♩ = 120

Flauto traverso

Cembalo

E-major I V I V I V₇ I

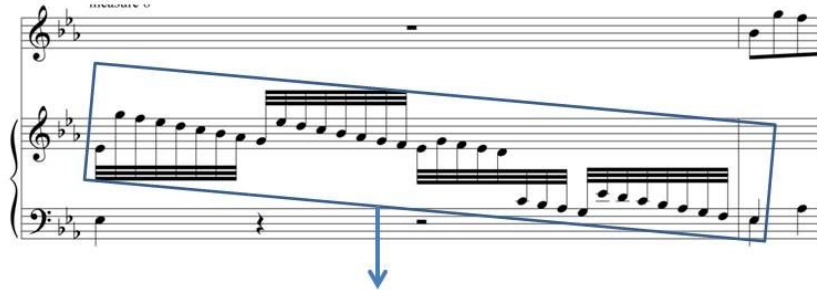
IV I₆ ii₇ I ii₆ V₇

V₇ I IV I₆ V I

악보 2 마디 1-8 화성분석

마디 8에서 전주가 끝나고 마디 9에서 플루트가 등장한다. 두 부분을 연결하기 위한 연결구(link)를 하행하는 32분음표를 사용하였다. 이는 마디 9의 첫 박에 있는 음(왼손의 Eb)으로 자연스럽게 이어지면서 두 부분 사이

에서 공백이 나타나지 않게 하는 역할을 한다.



전주와 A 부분을 이어주는 부분

악보 3 마디 8-9

마디 9에서 처음으로 플루트가 등장한다. 앞서 전주 부분에서는 선율적이거나 보다는 동기적인 움직임을 중점으로 하였다면, 여기에서는 본 선율을 연주하는 것으로 볼 수 있다. 마디 9~11의 선율을 분석하면 아래와 같다.



Flute - 선율 흐름 위주로 진행.

악보 4 마디 9-11

마디 12-14에서 다시 플루트 선율이 등장하는데, 이 부분에서는 Eb Major에서 Bb Major로 전조한다는 것을 처음 보여주고 있다. 그것은 마디 13에 등장하는 A음이 그 신호로 작용한다.

Eb Major에서
Bb Major로 바뀌는 부분 (이후 Bb Major로 고정)

전조의 신호
(Bb Major의 이끈음)

악보 5 마디 12-14

마디 14에서 26까지의 25마디는 이미 Bb Major로 전조한 뒤 Bb Major로 종지하는 하나의 커다란 과정을 보여주고 있다. 이 부분에서 만들어진 음형을 보면, 먼저 마디 15~17에서는 1마디 단위로 하행 동형진행이 나타나며(악보 6), 마디 18~20에서는 한 마디 반 단위로 같은 음형을 플루트와 오른손을 서로 교차하면서 반복하고 있으며,(악보 6). 마디 22에서는 2박자 단위의 반복, 마디 24에서는 2박자 단위의 반복이 첼발로와 플루트가 교차하면서 제시되고 있다. 그리고 길고 긴 과정을 끝맺는 Bb Major의 완전정격종지(V-I)가 마디 25에서 보여지고 있다(악보 7).

1마디 단위의 하행 동형진행

Flute과 오른손 간의 음형 교차(1마디 반 단위)

악보 6 마디 15-20

2마디 단위 반복

두 성부를 교차하며
반복함.

Bb로 중지
→ 동시에 움직임

악보 7 마디 22-26

마디 26~31은 간주 부분으로서, B부분으로 진행하기 위한 연결구 역할을 한다. 여기에서는 플루트는 휴식하고 첼발로가 마디 1~8 (전주)의 음형을 여섯 마디로 축소한 형태를 연주하고 있다. 이 부분에서 전주의 음형 제시 는 마디 32 이후 플루트에서 나올 A 음형 제시를 위한 것이다.



전주(마디 1-8)을 6마디로 축소한 형태.
→ 32마디 이후의 A음형으로 제시한다는 것을 암시

악보 8 마디 26-31

B-1 부분인 마디 32~52는 조가 계속 바뀌면서 A 부분에 제시했던 음형을 통하여 전개하고 있다. 이 부분은 고전주의 시대의 소나타 형식(Sonata form)의 전개부(Development)와 같은 개념으로 이해하면 쉬울 것이다. 마디 32-34에서는 딸림조인 Bb Major로 마디 9~11을 재현하고 있다.

통상 전개는 A부분의 주제 선율로 시작한다는 점을 감안하면 특이한 사항은 아니다. 그 이후 마디 36~38에서 Eb Major로 이 음형을 연주하고 있다(Eb Major가 이 곡의 원조).

A의 마디 9-11의 음형을 재현

Bb로 시작 후 Eb에서 한 번 더 연주

악보 9 마디 32-38

마디 39부터는 두 가지의 동형진행을 보여주고 있다.

마디 39~43에서는 2마디 단위의 동형진행을 보여주고 있는데, 마디 41의 세 번째와 네 번째 박자에서 두 단위를 연결해주는 연결구(link)가 등장한다. 앞 부분은 Ab Major, 뒷 부분은 F minor로 진행하고 있다.

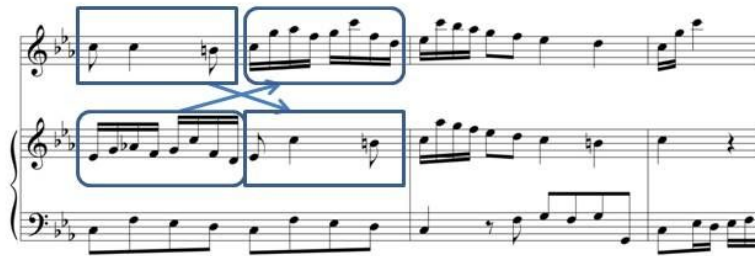
(flute과 오른손에 있는 음형이 서로 교차하며 재현)

악보 10 마디 39-43

마디 44~46에서는 1마디 단위의 하향 동형진행을 보여주고 있다. 이 부분은 f minor에서 c minor로 전조하는 과정으로, 마디 48에서 c minor의 정격 종지를 보여주고 있다.



1마디 단위의 동형진행
F minor에서 C minor로 넘어가는 부분.



C minor로의 종지부분

악보 11 마디 44-48

B-2 부분에서는 Eb Major로 돌아와서 A의 음형으로 시작하지만, 마디 56 이후를 보면 A를 완전히 제시한 것이 아니고, A 부분의 중간 부분(마디 4~14에 해당하는 부분)을 생략하고 바로 종지 과정으로 전개한다. 여기에서 A 부분의 주요 선율(마디 9~11에 해당)이 등장하지 않고 바로 종지로 향하는 이유는 이미 B-1 부분에서 이 선율이 두 번이나 제시되었기 때문에, 굳이 다시 넣을 이유가 없기 때문이다.

마디 53-55는 전주의 음형으로 시작

A의 마디 9-11에 해당하는 부분은 생략하고 바로 동형진행으로.

마디 18 이후의 음형을 Eb에서 재현

악보 12 마디 53-57

1악장을 끝맺는 부분을 보면 보통의 종지 방법과 약간 다르게 되어 있다. 일단 악보 13을 보면 마디 67-68에서 V-I의 완전 정격 종지로 진행하여 끝맺는 것으로 보이나, 마디 68에서 Tonic을 제시하자마자 중단없이 Coda로 이어지면서 마디 70-71에서 다시 완전 정격 종지를 보여주고 있

다. 보통 완전 정격 종지가 나오면 Coda에서는 Tonic음에 의한 페달 포인트로 지속되면서 상성부들이 A 부분의 음형을 재현하면서 끝맺는 방법이 대부분인데, 이 곡에서는 페달포인트 없이 완전 정격 종지를 두 번 보여주고 있다.²⁷

완전 정격 종지

여기서부터 Coda

마디 66을 위치를 바꾸어 반복

완전 정격 종지
→ 마디 67의 flute과 오른손의 음을 서로 바꾸어 배치.

악보 13 마디 66-71

²⁷ 이는 BWV 1031만의 특징이라고 볼 수 있지만, 동시에 위작 의심으로 받을 수 있는 하나의 요인이 될 수도 있다.

다. 1악장 연주 방법

연주 방법을 살펴보기 전에 몇 가지 먼저 언급할 사항이 있다. 셈여림(Dynamic)과 아티큘레이션(Articulation)에 관한 공통적인 사항인데, 그 이유는 이 시기의 다른 곡들과 마찬가지로 강약 등의 어떤 표시도 악보에 기입하지 않고 있다. 그러나 이것은 음악을 연주할 때 어떤 감정도 없이 연주되어야 한다는 것을 의미하는 것은 아니다. 단지 그 당시에는 작곡자와 연주가 사이에 무언의 약속같은 것이 있어서 연주자들은 악보를 보고 연주법을 완전히 이해했던 것이다.²⁸

셈여림에 관하여, 당시 음악은 piano와 forte의 사용에 한정되고, 표현 방법을 연주자에게 맡겼다. 여기에서 셈여림을 결정하는 것은 음악의 흐름으로서, 높은 부분 및 상행은 forte로, 낮은 부분 및 하행은 piano로 연주하거나, 불협화(특히 계류음과 전타음 같은 강박의 불협화)의 경우에는 악센트와 비슷하게 강하게 연주하거나, 같은 음형이 반복되는 경우 앞에는 forte, 뒤에는 메아리(Echo) 효과처럼 piano로 연주하는 것이다.²⁹ 강약을 점차 변화하는 cresc.와 dim.는 고전주의 시대 만하임학파에 의해 처음 시도된 주법이고, 바흐의 악보에 셈여림 표기를 한 것은 훗날의 일이기 때문에³⁰, 이 곡에도 cresc.와 dim.를 적용하는 것은 가급적 지양할 필요가 있다.

²⁸ 「바로크 시대의 악기와 연주기법에 관한 연구(바이올린 중심으로)」 성신여대, 안혜은, 2009, p. 29

²⁹ 「바로크 시대의 악기와 연주기법에 관한 연구(바이올린 중심으로)」 성신여대, 안혜은, 2009, p. 30

³⁰ 실제로, 바흐의 <평균율 클라비어 곡집>을 체르니가 악보를 교정할 때 악상 기호를 넣은 것은 당시 사람들의 인정을 받는 악보 출판이 중요했고, 기호나 강약 표시등을 붙여 사람들의 공감을 얻을 수 있는 교정판이 필요했기 때문이다. (출처: 「음악사의 진짜 이야기」 미시하라 미노루, 이연숙 역, 열대림, 2009, p.60-63)


아티큘레이션이나 템포에 관해서도 역시 셈여림과 마찬가지로 악보에 본래 기보한 일이 없었다. 따라서 당시의 습관이나 연주자의 취향과 기술, 그리고 악기의 기술면에서 가능한가에 따라 결정된다. 그래서 이에 대한 다양한 해석이 나올 수 있으며, 이 중 가장 쉽게 생각할 수 있는 것은 한 프레이즈의 단위로서, 보통 1마디, 2마디, 4마디, 8마디 단위로 생각하는 것이 가장 쉽다. 그러므로 아티큘레이션의 범위를 정하거나 템포를 정하기 전에 악곡에 대한 분석이 먼저 이루어져야 한다.

이를 바탕으로 플루트 파트의 연주법에 대해 세부적으로 살펴보기로 한다. 1악장은 템포 기호가 적혀져 있지 않더라도, 통상적인 연주 방법³¹에 비추어 볼 때 Allegro로 연주하는 것이 바람직하다고 본다. 먼저 모두에게 적용되는 주의사항이 있다. 일단, 다른 곡들도 마찬가지로겠지만, 이 곡은 템포의 변화 없이 연주해야 한다(in tempo로). 만약 템포의 변화가 과도할 경우 빠른 곡에서 두 연주자가 서로 정확한 시점에 맞추어 연주하는 것이 불가능하기 때문이다. 특히 더 조심해야 할 것은, rit.를 곡의 맨 마지막 부분에서만 사용해야 하며, 종지가 제시되는 중간 부분에서는 절대 사용해서는 안 된다. 이는 음악에서의 단절이 느껴지기 때문이다.

마디 9에서 11에 걸친 첫 부분의 선율은 악보 14와 같이 연주할 수 있다. 여기에서 마디 9의 두 박자에 걸쳐 등장하는 8분음표를 어떻게 연주하느냐가 관건인데(악보 14의 a라고 표시한 부분), 이 곡의 전체적인 흐름에서

³¹ 통상적인 연주 방법: 바로크 시대의 템포 설정은 다음의 기준에 맞추어 볼 수 있다. 1) 시계나 맥박 수를 시간적인 단위로 사용, 2) 음악의 성격 또는 기분에 따라, 3) 당시의 무곡의 빠르기를 상대적 가치로 삼아서, 4) 기보된 음표의 상태를 박자 표시 및 음악이 주는 기분에 비교하여 (「바로크 시대 성악 연주 관습의 이해」 노승중, 세광출판사, 1986, p23)

보았을 때, 이 부분을 레가토로 연주하면 너무 부드럽게 들리고, 반대로 스타카토로 연주하면 너무 끊어지게 들린다. 따라서 이 4개 음들은 non legato로 연주하되, 너무 끊어지지 않도록 한 호흡으로 처리하도록 한다.



'non legato'로 연주하되
끊어지지 않도록 하기 위해
한 호흡으로.

악보 14 마디 9-11

마디 12~14의 경우, 본인은 악보 위에 레가토로 연주하라고 표시해 두었으나, 실제로는 완전히 레가토로 연주하기 보다는 non legato로 연주하되 끊어지는 것을 인지하지 못하도록 조절한다.

Legato라기 보다는,
Non legato를 끊어지게 들리지 않게 한다.



악보 15 마디 12-14

마디 15부터 마디 26까지는 악보 16와 같이 연주한다. 16분음표의 경우 모두 레가토 처리를 했는데, 1악장에서 요구하는 템포로 인하여 16분음표를 일일이 non legato로 연주하기 어렵기 때문이다. 8분음표의 경우, 스타카토로 처리된 부분이 많지만, 마디 15와 16의 마지막 박자처럼 하나의 흐름으로 이어져야 할 경우도 있다(그 부분은 첼발로가 순차로 진행되는 부분과 동시에 나오기 때문에 레가토로 연주해야 효과가 크다). 마디 20의 3~4번째 박에 있는 3개의 8분음표는 마디 9와 동일한 방법으로 연주하지만, non legato로 인지해도 상관없다. Dynamic은 악기의 음역에 따라 적절하게 선택한다.

점선으로 표기된 레가토로 연주해도 무방.

Legato 또는 non legato

악보 16 마디 15-26

마디 39에서 마디 53까지는 악보 17에 표시한 방식으로 연주한다. 중간에

숨을 쉬는 단위가 짧은 부분이 있는데(마디 42, 마디 44~46), 낮은 음역에서 짧은 음형으로 연주해야 하기 때문에 가능하면 숨을 짧게 쉬는 부분을 많이 배치하여 호흡이 많이 필요한 낮은 음역에서 숨이 모자라는 것을 방지하기 위해서이다. 마디 44~46에서 호흡하는 부분은 동기의 단위로서, 이 세 마디는 특히 한 선율 안에 2개의 라인(line)이 있다는 것을 표현해 주어야 한다. 낮은 음역은 여린 dynamic으로, 비교적 높은 음역은 그보다 강한 dynamic으로 연주함으로써 표현할 수 있다.

한편 마디 51~52에서는 반복음이 있어서 2개 음 단위로 legato를 연주해야 하는 부분이 있다는 것을 유념해야 한다. 그리고 마디 53에서 A의 음형으로 돌아오면서 원조(Eb Major)로 돌아오지만 마디 52에서 rit.와 dim.를 하지 않도록 조심한다.

한 호흡으로 연결할 수 있도록 해야

저음역 연주에 충분한 호흡이 필요.

단선율 속에 2개의 성부가 있는 것으로 들리도록
→ 앞쪽은 여리게, 뒤쪽은 세게(2박 단위)

(16분음표 사이를 전체적인 흐름에 방해되지 않게 짧게 쉬어주어야 한다)

반복음이 있는 부분의 연주에 주의할 것
(흐름은 2박 단위로므로 호흡은 끊어지지 않게 주의)

악보 17 마디 39-53

16분음표로 계속 연주되는 마디 59~61은 가능하면 한 호흡으로 연주하는 것이 좋으나, 한 숨으로 연주하기 어려운 경우 마디 60의 첫 음과 두 번째 음 사이에서 살짝 끊을 수 있다.

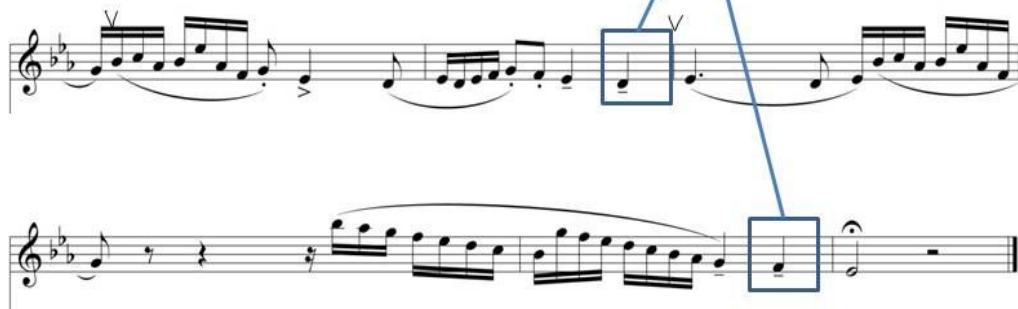
가능하면 61마디까지 중간에 쉬지않고 연주.
그러나 그게 힘들 때에는 아래의 악보와 같이.

악보 18 마디 58-60

마지막 종지 부분의 Dominant(V) 화음이 배치된 마디 65와 마디 70의

마지막 박자(악보에 박스가 되어 있는 부분)를 보면, 악보에는 아무런 표시가 없지만, 연주자에 따라 이 음들을 트릴로 연주할 수 있다. 그러나 만약 트릴 연주를 선택할 경우 첼발로 주자가 트릴로 연주하게 되는지를 먼저 상의한 후에 선택해야 지저분하지 않게 들릴 수 있다. 보통 첼발로의 음의 지속 방법이 트릴이지만, 이 곡의 경우 빠르게 연주하기 때문에 트릴로 연주할 확률은 낮다. 하지만 곡을 마치는 최종 종지 부분이기 때문에 자동으로 rit.로 연주가 되면 트릴을 쓸 수 있기 때문이다.

트릴 연주 가능. 그러나 첼발로 연주자가 트릴로 연주할 지를 먼저 생각해야 한다.



악보 19 마디 66-71

2) 2악장

가. 악곡의 형식

제 2악장은 원조의 딸림조의 나란한 조 관계인 g minor로 연주된다. 이 곡의 악곡 형식은 아래와 같이 분석할 수 있다. 2부 형식으로 분석하지 않

은 이유는 원조로 회귀하는 마디 23 이후의 마디 길이가 A 부분과 동등하며, 주제와 연결구 부분의 구분이 매우 명확하기 때문이다.

큰 구분		마디수	조(key)
A	주제	1-4	G minor
	연결구	5-9	G minor → Bb Major (조의 이동)
B	주제	10-13	Bb Major
	연결구	13-22	Bb Major → D minor (조의 이동)
A	주제	23-26	G minor
	종지구	26-30	
Coda		31-33	

표 6 2악장 형식 구분

나. 악곡 분석

이 곡은 첫 네 마디(마디 1~4)에 있는 음형이 두 번 더 등장하는 구조를 가지고 있다. 네 마디의 음형은 두 마디 단위로 동형진행을 이루고 있다.

아니라 전위 형태를 보이고 있기 때문에 듣는 사람들은 온전한 종지 형태로 인지하지 못하는 상태에서 다음 부분으로 바로 진행하는 것처럼 들리게 된다.

마디 8-9 (A의 끝)

Bb Major의 불안전 정격 종지
→ V가 1전위, I에서 플루트가 으뜸음이 아님.

마디 20-21 (B의 끝)

D minor의 불안전 정격 종지
→ V가 기본위치이나, I에서 플루트가 으뜸음이 아님.

악보 21 마디 8-9, 20-21

마디 13~22는 Bb Major(g minor의 나란한 조)에서 d minor로 이동하는 부분이다. 이 부분에서는 부분적으로 동형진행과 반복이 일어나는데, 동형진행은 마디 15~16에서, 두 성부를 교차하면서 반복되는 형태는 마디 17~18에서 나타나고 있다. 마디 19~21의 플루트에 연주되었던 음형이

마디 21~22의 첼발로에서 이를 받아서 다른 음으로 연주되고 있다.

반 마디 단위로
하행 동형진행

1마디 단위로 반복

네모 안에서 성부를 교차하면서
반 마디 단위로 반복함.

플루트에서 d minor로 연주했던 걸
이후에 g minor에서 재현하면서
A로 진행함.

악보 22 마디 15-22

A 부분에서는 A와 B의 요소를 모두 쓰고 있다. 일단 마디 23~26은 A를 재현하고 있으며, 마디 27~28은 마디 17~18을 g minor에서 제시하고 있다(물론 음형을 제시하는 순서는 반대로 되어 있다).

마디 1-3을 그대로 반복함.

마디 17-18을 G minor에서 그대로 재현
(오른손과 플루트의 음형 제시 및 교차 순서는 바뀜)

(마디 15-18)

악보 23 마디 23-28

다. 2악장 연주 방법

2악장은 느린 템포로 연주되기 때문에 1악장과 3악장과는 달리 템포에 있어서 다소 유동적인 모습을 보여줄 수 있다. 이것은 선율의 흐름과 형식 구분 등에 따라 accel. 또는 rit.로 연주할 수 있다. 하지만 과도한 템포의

변화는 바로크 스타일에 맞지 않으므로 기본적으로 정해진 템포와 악보에 기재된 박자, 리듬을 정확하게 지키면서 약간의 변화를 만들어내도록 해야 한다.

먼저 이 곡의 중심 주제인 마디 1~4를 악보 24와 같이 연주할 수 있다. 여기에서 마디 1과 마디 3을 레가토로 할 것인지의 여부를 선택해야 하는데, 바로크 스타일에 맞추려고 한다면 non legato로 연주하는 것이 좋다 (다만, 지나치게 끊어지지 않게 들려야 한다). 또한 이 4마디를 p 정도의 dynamic으로 하여 고정하도록 한다. 하지만 2악장을 좀 더 낭만적이고 부드럽게 느끼게 하고 싶다면, 2마디 단위로 레가토로 연주하며, 마디 1과 3에서 cresc.와 decresc.를 넣어서 감정의 변화를 느낄 수 있도록 한다. 이 연주 방법은 같은 음형이 제시되는 마디 10~12와 마디 23~25에서도 동일하게 적용된다. 다만 마디 10~12는 다른 조(Bb Major)에서 제시되고 음역이 높은 쪽에 속하기 때문에, f 정도의 dynamic으로 연주하는 것이 좋다.

Baroque Style(바로크 양식)로 연주할 때

셈여림은 *p*를 유지함

Non legato로 연주하되, 지나치게 끊어지지 않도록
(호흡은 2마디 단위를 하나로 하도록)

Romantic Style(낭만 양식)로 연주할 때

2마디 단위로 레가토로 연주하며, 셈여림의 변화가 있도록

<마디 23-26도 마디 1-3과 동일한 방법으로 연주한다>

악보 24 마디 1-4 플루트 선율

마디 10-14

Baroque Style(바로크 양식)로 연주할 때

셈여림은 *f*를 유지함

Non legato로 연주하되, 지나치게 끊어지지 않도록
(호흡은 2마디 단위를 하나로 하도록)

Romantic Style(낭만 양식)로 연주할 때

2마디 단위로 레가토로 연주하며, 셈여림의 변화가 있도록

악보 25 마디 10-14 플루트 선율

다음 부분(마디 10 이후)과 연결하는 마디 5~9를 보면, 마디 5~8에서는 non legato로 들리게끔 연주하며, 마디 8~9는 레가토로 연주한다. 마디 5~8에서 비록 레가토가 아니더라도 호흡은 1마디 반 단위로 흘러야 한다. 예외적으로, 마디 6의 첫 박에서는 non legato 속에서도 레가토로 연주하는데, 이는 Eb음이 그 부분의 계류음이고, 다음에 나오는 D음이 해결음이기 때문에, Eb에서 자연스럽게 악센트로 연주되기 때문이다.

마디 5-7: non legato로 연주
 당김음이 있는 부분은 악센트를 자연스럽게 줄 것.

레가토를 쉬지 않고 하나로 흐를 수 있도록

레가토 연주
 →Eb은 계류음(강하게 연주됨), D는 해결음(약하게 연주됨)

악보 26 마디 5-9

B 부분에서 A 부분을 연결해주는 마디 13-21은 각각의 위치와 프레이즈 흐름에 따라 레가토의 단위와 호흡을 끊는 지점을 결정한다. 일단 마디 14-16까지는 아래의 악보에 그려져 있는 것처럼 마디 14에서 마디 15의 마지막 음 전까지 하나의 흐름으로 연결되어야 하며, 마디 15의 마지막 음부터 마디 17의 전반부(C#, D음)까지 하나의 흐름으로 연결되어야 한다. 따라서 호흡은 마디 15의 5번째 8분음표(A)와 6번째 8분음표(C) 사이에서 쉬어야 한다. 그 이유는 6번째 8분음표는 다음 마디까지 지속되어 당김

음으로 연주되기 때문이다. 하지만 호흡이 짧아 두 프레이즈를 한 숨으로 연주하기 어려운 경우엔 악보에 표기한 대로 마디 13의 마지막 부분, 마디 15와 마디 16 사이에 숨을 짧게 쉬도록 한다. 악보에 숨표시에 괄호를 친 것[(V)]은 연주자의 능력에 따라 결정되는 것을 의미한다.

마디 17-19에서는 프레이즈 단위가 한 마디이므로 한 마디 단위로 흐름을 끊도록 연주해야 하며, 마디 19의 중간부터 마디 21까지는 반 마디 단위의 프레이즈이나, 한 숨으로 연결하도록 한다. 호흡이 짧은 연주자는 마디 20의 중간에서 흐름이 끊어지지 않는 범위 내에서 짧게 호흡하고 다음을 연주한다.

호흡량이 짧은 연주자는 이 곳에서 짧게 호흡해준다.
그러나 가급적 2마디 단위로 호흡을 이어주는 게 좋다.

(프레이즈 단위)

1마디 단위의 프레이즈(마디 17-18) 반마디 단위의 프레이즈(마디 19-20)

→ 레가토의 단위도 이에 맞추어 주어야 함

악보 27 마디 14-21

A의 주제부분과 마디 17~18을 재현하는 마디 27-28 사이를 연결하는 마디 26은 G음(두 번째 16분음표)으로부터 마디 27의 A음까지 한 숨으로 연결하도록 한다. 하나의 흐름으로 연결되어야 다음 부분과의 연결을 표현할 수 있다. 이 한 마디는 필요할 경우 음의 방향에 따라 cresc.와 dim.를 표현할 수 있다.



악보 28 마디 26-27

코다 부분(마디 31~33)의 첫 마디(마디 31)는 반 마디 단위로 한 숨으로 연주하되 non legato로 연주하도록 한다. 굳이 이 음들을 레가토로 이어서 연주할 필요는 없다. 마디 32의 뒷부분은 종지의 통상적인 방법대로 rit.로 연주한다. 그리고 마지막 음인 A음을 연주할 때 꾸밈음으로 연주할지는 신중하게 선택해야 한다. 만약 트릴로 연주하게 된다면 첼발로 주자와 잘 맞추어서 지저분하지 않게 연주한다.

3개음 단위로 호흡을 유지.
그러나 레가토로 연주할 필요는 없다.

A음을 트릴로 연주할 수 있다.

악보 29 마디 31-33

3) 3악장

가. 악곡의 형식

3악장의 형식은 크게 2부 형식으로 볼 수 있다. 이 곡을 소나타 형식 (Sonata form)으로 보는 경우도 있으나, 2주제가 불분명하기 때문에 소나타 형식으로 보기 힘들다.

큰 구분	작은 구분	마디수	조(key)
A	제1 부분 (주제)	1-8	Eb Major
	제 2부분	9-60	Eb Major → Bb Major
B	제 1부분 (주제)	61-68	Bb Major
	제 2부분	68-99	Bb Major → c minor → g minor (조성의 이동)
	제 3부분	100-111	Eb Major
	제 4부분	112-134	
Coda		135-끝	

표 7 3악장 형식 구분

나. 악곡 분석

이 곡에서는 첼발로에 의한 도입부 없이 바로 주제가 진행되는 구조를 보이고 있다. 대부분의 자료에서는 마디 1에서 첼발로만 나온다고 해서 이 한 마디를 도입부(introduction)라고 분석한 것이 많은데, 이는 짝수 단위의 흐름으로 나누어 볼 때 마디 9에서 주제가 끝남과 동시에 새로운 부분이 시작된다는 점과 이 곡의 템포(대략 Allegro assai로 추측할 수 있다)를 감안해 볼 때, 마디 1을 이 곡의 도입부로 보기에 무리가 있다. 이는 화성을 분석해 보고 판단해야 하는데, 아래 악보에 분석된 화성을 근거로 볼 때 Dominant에서 Tonic으로 진행함으로써 정격종지를 이루는 마디 8~9에서 주제가 끝나고 다음 부분이 시작된다는 것으로 보아야 맞다. 이는 Dominant에서 긴장을 마지막으로 이룬 뒤 Tonic에서 긴장을 완화한다는 것을 생각해야 하기 때문이다. 따라서 마디 2에서 9까지를 하나의 주제로 보는 것은 옳지 않다고 본다.

마디 9:
주제(제1부분)의 끝인 동시에
다음 부분의 시작

(EbM) V I V I V₇ I

정격 종지 등장
→ 주제의 끝을 의미

도입부(또는 전주)가 아닌
A 부분의 주제에 포함된 것.

악보 30 마디 1-9

제 2부분은 3악장 중에서 가장 많은 부분을 차지하고 있는데, 제 1부분의 주제로 시작하여 딸림조인 Bb Major로 바뀌어 종지하는 구조이다. 각 부분의 특징을 살펴보면 아래와 같다.

먼저 처음의 마디 9-12는 제 1부분의 주제를 플루트와 첼발로의 오른손이 서로 위치를 바꾸어 제시한다. 즉, 오른손에 있었던 선율은 플루트로, 플루트에 있었던 선율은 오른손에 위치함으로서 반복하면서도 다른 느낌을 주고 있다. 이 부분은 합주곡(Concerto)에서의 리토르넬로 형식(Ritornello form)³²과 유사한 형태를 취하고 있다.

³² Tutti(총주) 부분과 Solo(독주) 부분의 교대로 이루어지며, Tutti 부분의 테마 또는 테마의 일부를 Solo 부분에서 연주하는 방식. 같은 소재이나, Solo 부분에서는 전조가 일어난다. (『dtv-Atlas Musik(음악은이)』 Ulrich Michels 저, 편집국 공역, 음악춘추, 2005, p. 125)

마디 1-4의 flute 선율과 오른손의 위치를 서로 바꾼 형태.

(마디 1-4)

악보 31 마디 9-12

이어지는 마디 13-16에서는 2마디 단위로 하행 동형진행을 보여주며, 바로 마디 17-18에서는 Eb음을 고정한 상태에서 1마디 단위의 하행 동형진행을 보여주고 있다. 마디 13부터 Eb Major에서 Bb Major로 이동하기 시작한다.

두 마디 단위 하행 동형진행 1마디 단위 하행 동형진행
(Eb음을 고정한 상태)

악보 32 마디 13-18

이것을 마디 23-28에서 플루트와 첼발로의 오른손을 서로 바꾸어 Bb Major로 제시하고 있다.

두 마디 단위 하행 동형진행 1마디 단위 하행 동형진행
(Eb음을 고정한 상태)

→마디 13-18에서 flute과 오른손의 위치를 서로 바꾸어 놓고 Bb Major에서 재현.

악보 33 마디 23-28

마디 32-35에서는 플루트가 F음으로 지속함과 동시에 첼발로의 오른손이

16분음표로 분산화음을 연주하고 있으며, 마디 38-42에서는 이를 Eb Major(완전 5도 아래)에서 두 성부를 서로 바꾸어 재현하고 있다.

(마디 32-35)

마디 32-35에 제시한 것을 마디 38-41에서 원조(Eb Major)의 성격으로 두 성부(플루트-오른손)를 서로 바꾸어 반복.

(마디 38-41)

악보 34 마디 32-35, 마디 38-41

A 부분을 완전히 끝내기 전에 마디 46-49에서는 2마디 단위로 반복된 형태를 보이고 있다. 플루트와 첼발로의 오른손은 3도 간격 병행이다.



마디 46-47에 있는 것을
마디 48-49에서 반복함.

악보 35 마디 46-49

마디 52에서 완전 정격 종지를 보여준 이후 마디 53-60은 A 부분의 코데타로서 마디 46-52를 한 번 더 반복하고 있다(마디 57-58 제외). 코데타에서는 직전까지 연주한 부분을 반복할 때 플루트와 첼발로 오른손의 음을 서로 바꾸어 연주하고 있다.



마디 46-49를 위치만 바꾸어 반복

악보 36 마디 53-60

마디 61~68은 A의 제 1부분의 주제를 딸림조(Bb Major)에서 제시하고 있다. 딸림조로 제시한 것 이외에는 마디 1~7과 동일한 화성 구조를 가진다.



마디 1-8을 Bb Major에서 재현함
 → B 부분의 시작을 A 부분의 처음으로 시작하는 전형적인 방법



악보 37 마디 61-68

B의 제 2부분은 여러 조로 이동하는 전조 과정을 그리고 있다. 먼저 마디 68~81에서는 c minor로 이동하였고, 마디 82~99에서는 g minor로 이동하였다. 이 과정에서 플루트와 첼발로가 아래의 악보와 같이 서로 교차되면서 하행으로 동형진행하고 있다.

(C minor에서 G minor로 옮겨가는 과정)

2마디 단위의 동형진행

2마디 단위의 반복진행
(두 성부의 교차가 일어남)

악보 38 마디 74-81

마디 100에서 다시 원조(Eb Major)로 A의 제 1부분을 재현하고 있다. 다만 앞의 단 4마디만 재현하고 마디 104부터는 다른 전개 방식을 보이고 있다. 이는 제 4부분에서 A의 제 2부분의 음형을 원조로 제시하기 위함이다.

마디 100-103은 마디 1-4 재현

마디 104-107의 flute에서 연주한 것을
마디 109-111의 첼발로 오른손에서 그대로 반복

마디 32 이후를
Eb Major에서
변형하여 재현

악보 39 마디 100-114

다. 3악장 연주 방법

3악장은 1악장보다 빠른 템포로 연주하도록 하며, 대략 한 마디(점4분음표)에 메트로놈으로 112 정도로 하기를 권한다.

처음 주제(마디 1~8)는 forte로 연주하며, 대체로 16분 음표일 경우엔 슬러(slur)를 넣어서 레가토로 연주하고, 8분음표일 경우에는 논 레가토(non legato)로 연주하도록 한다. 마디 6~7에서 두 번째 8분음표 부분인 G음

은 그 마디에서 가장 긴 음가를 지니고 있어서 자동적으로 악센트(강)가 들어가게 된다. 3박자가 강-약-약으로 구성되어 있다고 해서 억지로 첫 박(F음)에 악센트를 넣는 일이 없도록 한다.

메트로놈 속도는
1마디에 112정도가 적당함

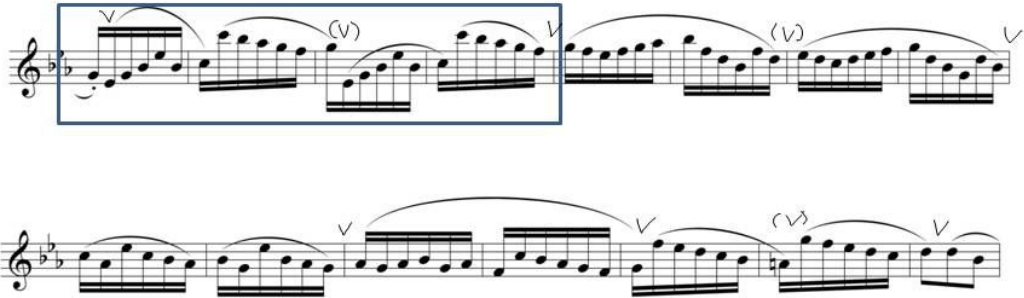
두 번째 박자(G음)에 악센트가
자연적으로 발생

Dynamic: *f* 정도로 연주

악보 40 마디 1-9

마디 9부터 23까지는 16분음표만 있기 때문에 호흡에 신경을 많이 써야 한다. 일단 마디 9~12에서는 1마디 단위로 호흡을 조절하는데, 그것은 한 선을 안에 두 개의 라인(line)이 존재하기 때문이다. 저음 부분에서는 piano로, 고음 부분에서는 forte로 연주하도록 한다.

1마디 단위로 호흡 조절
 →한 선율 안에 두 성부
 →저음쪽은 *p*, 고음쪽은 *f*로 연주



→16분음표로만 되어 있으므로, 호흡에 주의할 것.
 (동형진행 단위에 맞추어 legato를 할 것)

악보 41 마디 9-22

마디 23~29에서는 8분음표로 이루어져 있는데, 이 부분은 레가토로 연주하지 말고, 논 레가토로 연주하는 것이 좋다. 이 부분을 레가토로 연주할 경우 곡의 분위기와 성격이 이전과 매우 달라지기 때문이다.



8분음표들을 가급적 non legato 주법으로 할 것.

악보 42 마디 23-29

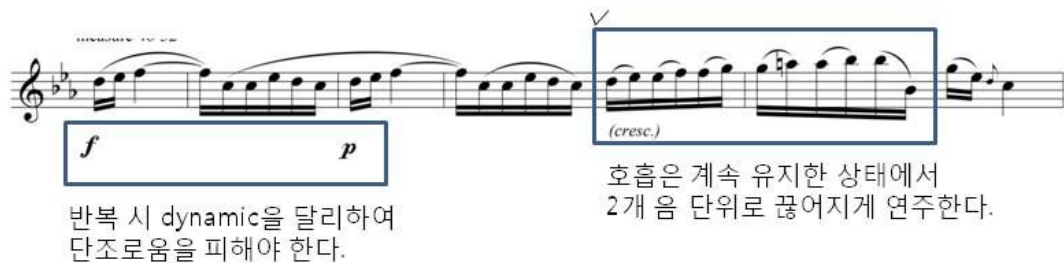
마디 33~35에 걸쳐 있는 지속음을 트릴로 연주할 경우, 윗음부터 연주하고 32분음표로 나누어 지속되도록 한다. 플루트의 경우 한 음의 지속이 가능하기 때문에, 긴 지속음을 트릴로 할 필요는 없으나, 이 당시 연주법에 관한 관습상 트릴로 연주하는 것이 가장 자연스럽다. 지속음이 끝난 뒤에는 2마디 단위로 레가토(legato)를 해 준다. 이 곳을 스타카토나 논 레가토로 연주할 수도 있으나, 프레이징이 끊어질 우려가 더 크다는 점을 감안할 때, 레가토로 연주하는 것이 좋다. 지속음 이후를 연주할 때 긴 호흡으로 연주하도록 한다

지속음으로 계속 유지하거나
트릴로 연주하는 것도 자연스럽다.

이후에는 2마디 단위로 legato

악보 43 마디 33-42

마디 46~49에서는 2마디 단위로 반복이 일어나는데, 똑 같은 연주로 들리지 않도록 신경쓴다. 마디 50~51에서는 2음 단위로 상행진행하고 있는데, 물론 슬러를 붙일 때에는 2음 단위로 붙이지만 호흡은 마디 50부터 52까지 유지하도록 한다. 마디 50~51에서는 상행진행하고 있어서 긴장을 유발해야 하기 때문에 호흡 때문에 템포를 늦출 수 없기 때문이다.



f *p*

반복 시 dynamic을 달리하여 단조로움을 피해야 한다.

(cresc.)

호흡은 계속 유지한 상태에서 2개 음 단위로 끊어지게 연주한다.

악보 44 마디 46-52

마디 97과 98에서는 전타음(Appoggiatura)을 나타내는 꾸밈음이 있는데, 이 두 부분의 연주 방법은 다르다. 마디 97에서는 16분음표+점8분음표로 연주하고, 마디 98에서는 둘 다 8분음표로 연주해야 한다.



(기보)

(연주)

같은 전타음이지만 연주 방법은 다름.

악보 45 마디 97-100

마디 103~108은 한 호흡을 유지하여 하나의 레가토로 연주해야 한다. 이 4마디 가운데 중에서 어느 부분이라도 끊을 수 없이 하나의 흐름으로 이어

지기 때문이다. 따라서 마디 103을 연주한 이후 호흡 조절에 유념하도록 한다.



하나의 흐름이기 때문에 반드시 한 호흡으로 연주해야

악보 46 마디 103-109

결 론

지금까지 바흐의 Flute Sonata in Eb Major, BWV 1031의 악곡을 분석하고 연주 방법에 대하여 살펴보았다. 바흐의 플루트 소나타는 쾨텐 시기에 작곡되었으며, 그 중 Eb Major, BWV 1031은 바흐의 플루트 작품 중에서 걸작으로 평가받고 있으며, 특히 2중주 소나타로 넘어가는 역사적인 작품으로서 중요한 곡이다.

1악장과 3악장은 2부 형식의 빠른 템포로 되어 있으며, 2악장은 이와 달리 작은 3부 형식의 느린 템포(시칠리아노)로 되어 있다. 각 악장의 조의 흐름을 살펴보면, 1악장의 조의 움직임은 원조(Eb Major) → 딸림조(Bb Major) → (원조의) 나란한조(c minor) → 원조(Eb Major)이고, 2악장은 원조(G minor) → 나란한 조(Bb Major) → 딸림조(D minor) → 원조(G minor), 3악장은 원조(Eb Major) → 딸림조(Bb Major) → (원조의) 나란한조(C minor) → 딸림조의 나란한조(G minor) → 원조(Eb Major)로 구성되어 있다. 모든 악장의 조의 흐름의 공통점은 관계조(relative key)³³ 관계 안에서 주로 이루어졌다는 것이다.

바로크 시대의 다른 곡들과 마찬가지로, 이 곡도 악보에 썸머림이나 아티큘레이션 등이 없기 때문에, 연주자들은 악곡의 흐름을 철저히 분석하고 당시의 연주 관습에 대한 남아있는 자료에 근거하여 판단하여야 한다. 대체로 레가토의 길이는 한 프레이즈(phrase)와 동일한 길이, 동형진행의 단위를 가지며, 숨도 프레이즈가 끊어지는 부분에서 쉴 수 있도록 한다. 16분음표

³³ 어느 한 조와 가장 가까운 관계에 있는 조성들. 딸림조, 버금딸림조, 나란한조, 같은 으뜸음조를 기본으로 하여, 딸림조의 나란한조와 버금딸림조의 나란한 조도 관계조에 포함할 수 있다.

로 이루어진 부분에서는 레가토로 연주하며, 8분음표 이상의 길이를 가진 부분에서는 호흡을 끊지 않으면서 non legato 주법으로 연주하도록 한다. 그러나 2악장에서는 서정적인 분위기를 위해 레가토로 연주할 수 있다. 바로크 시대에는 아직 cresc.와 dim. 같은 썸여림의 점차적 변화가 없었던 시대이기 때문에, 썸여림은 forte와 piano를 적절하게 배치하여야 한다. 높은 음역 또는 상행은 forte로, 낮은 음역과 하행은 piano로 연주하며, 반복할 때에는 처음에는 forte로, 두 번째는 piano로 연주한다. 템포는 1악장과 3악장은 빠르게, 2악장은 느리게 연주하며, 2악장의 경우 부분적으로 템포를 서서히 변화시킬 수 있다. 그러나 과도한 템포의 변화는 두 연주자간의 호흡 및 박자에 관한 문제가 발생할 수 있으므로, 악보에 있는 정확한 리듬으로 연주하도록 한다.

마지막으로 본 논문이 BWV 1031을 연주하는 연주자들에게 많은 도움이 되길 바란다.

참 고 문 헌

1. 도서

- “바로크 시대 성악 연주 관습의 이해” 노승중, 세광출판사, 1986
- “음악 통론과 그 실습” 이성천, 음악예술사, 2005
- “2010년 개정판 화성학” 김홍인, 현대음악출판사, 2010
- “화성학” 백병동, 수문당, 2003
- “작곡가별 명곡해설 라이브러리(바흐)” 음악지우사(音樂之友社) 편, 송영택·김홍언 공역, 음악세계, 2000
- “dtv-Atlas Musik(음악은이)” Ulrich Michels 저, 편집국 공역, 음악춘추, 2005
- “A History of Music(음악사)” H. M. Miller 저, 대학음악저작연구회 역, 삼호출판사, 1989
- “音樂史ほんとうの話(음악사의 진짜 이야기)” 미시하라 미노루 저, 이연숙 역, 이용숙 감수, 열대림, 2009
- “A History of Western Music(7th Edition)” J. P. Burkholder, D. J. Grout & C. V. Palisca, W. W. Norton & Company, 2006

2. 논문

- “J. S. Bach Flute & Cembalo Sonate in Eb Major BWV 1031에 대한 분석 연구” 국제신학대학원, 김애순, 2007
- “J. S. Bach의 Flute Sonata in Eb Major BWV 1031에 관한 분석

연구” 중앙교육대학원, 전선경, 1999

“J. S. Bach의 Flute Sonata BWV 1035의 분석 연구” 성신여자대학교, 김민정, 2011

“바로크 시대의 음악에 관한 연구: J.S.Bach Flute Sonata를 중심으로” 연세대학교, 정소영, 2004

“Bach의 Flute Sonata 작품에 관한 분석 연구” 중앙대학교, 오성주, 1998

“요한 세바스티안 바흐에 관한 전기적 연구” 연세대학교, 전경주, 2002

“바로크 시대의 악기와 연주기법에 관한 연구(바이올린 중심으로)” 성신여대, 안혜은, 2009

3. 사전

“음악용어사전” 세광출판사, 1986

“Practical Vocabulary of Music in Five Languages(5개언어 음악용어사전)” Roberto Braccini 저, 이철웅 외 6명 역, 예당출판사, 2003

“Dictionary of Music” 서울대학교 서양음악연구소 편, 음악세계, 2008

4. 인터넷

감정과다양식: <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=361950>(네이버 지식사전)

Abstract

**Analysis of J. S. Bach's
Sonata for Flute and Cembalo
in Eb Major, BWV 1031 and Its
Performing Techniques**

Min kyungin

Department of Music

Sungshin Women's University

Born in Eisenach, a city of central Germany, Johann Sebastian Bach (1685-1750) was not highly influential during

his lifetime, but became widely recognized and studied along after 19th century. His music not only obtained unprecedented expressiveness by integrating conventional counterpoint style with a popular, novel harmonic organization of that time, but also undoubtedly showed excellence in counterpoint, melody, rhythm, and harmony. His life after the childhood years up until 1702 is divided into four periods: Arnstadt-Muelhausen period(1703 - 1708), Weimar period (1708 - 1717), Koethen period (1717 - 1723), and Leipzig period (1723 - 1750).

While serving as a director of music in the court of Koethen from 1717 to 1730, Bach was prolific with secular instrumentals and various compositions, and wrote many Sonatas for flute. This paper analyses Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major, BWV 1031, which was written in that period, and aims to utilize the music piece to study performing techniques appropriate for Baroque style.

Sonata for Flute and Cembalo in Eb Major, BWV 1031 falls into 3 movements, with the first movement of binary form opening the song with quick tempo. The second movement of ternary form, subtitled as Siciliano, is played slowly, under the relative key of the dominant key, G minor. Tonality changes to the original key (Eb Major) in the third

movement, which is played quickly in binary form. Since the score of the music is not manifested with dynamic marks or articulations, performing artists should determine the degree of the dynamics, the usage and the scope of legato, the spot of rest, and such based on precise analyses of the music and the performing techniques. Most legatos found in this music piece are stretched in 2, 4, or 8 measures, and they tend to appear where sixteenth notes are dominant, or where the mood grows lyrical, while they tend to disappear where measures are composed of eighth or longer notes. In terms of dynamic marks, upper or upward register is played forte, and lower or downward register piano, while repetitive phrases are played forte at first but piano at the following. Accurate performance, therefore, begins with keen analysis over previous studies on performing techniques and thorough review of the music. The four distinguished features of Baroque¹⁾ music composed around between 1600 and 1750 are Grand position, contrast, structurally unconstrained performances, and ornaments.

1) Baroque originally means 'an imperfect pearl'