



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

논 문 개 요

토카타(Toccatà)는 자유로운 형식의 화려하고 아주 빠른 악절로 이루어진 기교적이며 즉흥적인 건반음악 형식이다. 이 형식은 르네상스 시대부터 서서히 하나의 독립적인 형식으로서 발전되면서 바로크 시대에서 절정을 이루어 현대에 이르기까지 사용되어 오고 있다. 르네상스 시대의 토카타는 즉흥적인 빠른 스케일 부분과 코드부분으로 이루어져있고, 바로크시대는 폭넓은 화음(chord)과 화려하면서 아주 빠른 스케일에 바탕을 둔 판타지아 스타일의 악곡을 말한다. 그리고 낭만시대의 토카타는 명기적이며 활발한 스타일이 나타나고, 현대 시대에 이르러서는 피아노의 타악기적인 요소를 강조하는 형태이다.

바하(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 후기 바로크 시대의 토카타를 높은 수준으로 발전시킨 작곡가이며, 클라비어(Clavier) 토카타를 7곡 작곡하였다. 본문에서는 그의 토카타 중에서 <Toccatà in e minor, BWV 914>를 분석해 보았다. Toccatà in e minor는 서주부(Introduction) - 푸가토(Fugatto) - 아리오소(Arioso) - 3성 푸가(Fuga)로 나뉘어 진다. 서주부는 템포의 지시가 없고 다른 토카타와 달리 약간 느린 듯한 8분음표로 시작된다. 푸가토 부분은 운 포코 알레그로 빠르기의 2개의 주제를 가진 4성부의 푸가토가 나오며 그 다음부분인 아리오소는 아다지오(Adagio)의 템포로 시작한다. 그리고 마지막에 나오는 푸가는 알레그로(Allegro)의 빠르기를 가진 3성의 푸가로 곡을 끝맺음 하고 있다.

본 논문에서는 르네상스시대, 바로크시대, 고전시대 이후에 토카타의 발달 과정과 그 시대를 대표하는 작곡가들의 토카타 특징을 살펴보고, 바하의 토카타 양식과 그의 토카타 작품 중 <Toccatà in e minor, BWV 914>를 자세히 분석해보았다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
1. 연구 목적과 의의	1
II. 본론	3
1. 토카타의 기원	3
2. J. S. Bach 토카타의 일반적 양식	20
3. Bach Toccata의 분석	24
1) Toccata e 단조 BWV 914	24
(1) 서주부(Introduction), 3/2	24
(2) 푸가토(Fugato), 4/4	27
(3) 아리오소(Arioso), 4/4	32
(4) 푸가(Fuga), 4/4	38
III. 결론	50

참고 문헌

ABSTRACT

표목차

<표 1 > J. S. Bach Clavier Toccata 7곡의 구성	23
<표 2 > 푸가의 구성	38

악보목차

Tocatta e minor BWV 914

<악보 1>마디 1-6	25
<악보 2>마디 6-12	26
<악보 3>마디 12-13	27
<악보 4>마디 14-18	28
<악보 5>마디 18-22	29
<악보 6>마디 23-27	30
<악보 7>마디 27-28	30
<악보 8>마디 29-33	31
<악보 9>마디 38-41	32
<악보 10>마디 42-49	33
<악보 11>마디 49-50	34
<악보 12>마디 51-54	34
<악보 13>마디 54-55	35
<악보 14>마디 55-60	36
<악보 15>마디 62-70	37
<악보 16>마디 71-83	39
<악보 17>마디 84-87	40
<악보 18>마디 87-90	41
<악보 19>마디 90-96	42
<악보 20>마디 96-104	43

<악보 21>마디 104-111	44
<악보 22>마디 111-115	45
<악보 23>마디 115-125	46
<악보 24>마디 125-128	47
<악보 25>마디 128-136	48
<악보 26>마디 136-142	49

I. 서 론

1. 연구 목적과 의의

본 논문은 토카타의 변천과정을 통해서 음악사적 위치와 중요성을 이해하는데 도움을 주고, 각 시대에 대표하는 작곡가들의 토카타 특징을 통해 작곡가별로 어떤 형식의 토카타를 작곡하였는지 살펴보고, 후기 바로크시대를 대표했던 바하의 토카타의 특징과 그의 토카타 작품 <Toccatà in e minor, BWV 914>의 분석을 통해서 이 작품의 이해와 기초적 자료로 활용할 수 있도록 하는데 목적을 두고 있다.

토카타는 즉흥요소를 갖는 화려한 건반음악으로 작곡되었다. 그리고 자유로운 형식과 스타일, 정확하고 빠른 16분음표가 연속해서 나타나는 빠른 악절을 가진 확장된 연습곡의 성격으로 연주자의 기교를 최대한 나타낼 수 있다.

르네상스 시대부터 토카타는 점차 형식이 자리 잡아 나아가기 시작했다. 이 시대를 대표하는 작곡가로는 안드레아 가브리엘리(Andrea Gabrieli, 1510-1586)와 메를로(Claudio Merulo, 1533-1604)가 있다.

바로크 시대는 토카타 음악이 전성기를 맞이한 시기로 토카타의 성격이 지역에 따라 다양하게 발전 된다. 바로크시대의 토카타는 주로 건반악기, 특히 오르간을 위한 장르로 정착되면서 오르간 음악이 많은 발전을 이룬다. 이 시대의 대표 작곡가로는 이태리의 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643)와 독일의 요한 야코프 프로베르거(Johann Jacob Froberger, 1616-1667), 요한 파헬벨(Johann Pachelbel 1653-1706), 그리고 디트리

히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)가 있다.

고전시대는 토카타 형식이 활발히 작곡되지 않았으며, 그래서 토카타는 단지 자유로운 성격을 지닌 작품 제목으로 사용되었다.

19세기 낭만 시대에 와서는 토카타가 바로크 시대처럼 활발히 작곡되지는 않았지만, 한 두곡정도의 토카타를 많은 작곡가들이 작곡하였다. 작곡가로써는 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)를 들 수 있다.

20세기에 피아노 토카타의 작품들은 대체적으로 더욱 화려한 기교와 처음부터 끝까지 빠른 속도와 16분음표의 연속적인 진행, 그리고 피아노의 타악기적인 요소를 강조하는 형태를 보이고 있다. 대표 작곡가로써는 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)와, 라벨(Morice Joseph Ravel, 1875-1937), 러시아 작곡가인 프로코피예프(Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)에 의해 피아노를 위한 토카타가 나타났다.

바하는 후기 바로크시대 토카타를 높은 수준으로 발전시킨 작곡가로서 큰 구조를 지닌 토카타를 작곡 하였다. 그의 토카타는 화음과 빠른 음계가 기초를 이루는 환상곡 풍과 푸가를 혼합시킨 양식으로 이루어져 있다. 그는 7개의 클라비어 토카타를 작곡했다. 7개의 작품으로는 <Toccata in D major, BWV 912>, <Toccata in d minor, BWV 913>, <Toccata in e minor, BWV 914>, <Toccata in g minor, BWV 915>는 가장 초기의 작품이고 <Toccata in f# Minor, BWV 910>, <Toccata in c minor, BWV 911>, <Toccata in G major, BWV 916>은 다음 작품이다.

본 논문에서는 토카타 작품 중에 <토카타 「Toccata in e minor, BWV 914」>를 자세히 분석해 보고자 한다.

II. 본 론

1. 토카타의 기원

토카타(Toccata)라는 말은 이탈리아의 ‘만지다, 두드린다’라는 뜻의 ‘toccare’에서 유래한 말로 풍부한 화음, 급속한 분산화음, 화려하고 아주 빠른 악절로 이루어진 기교적이며 즉흥적인 건반음악 형식이다. 그리고 자유로운 형식과 스타일, 정확하고 빠른 16분음표가 연속해서 나타나는 확장된 연습곡의 성격을 지닌다. 때로는 모방적 수법이나 느린 부분을 가지기도 한다.¹⁾ 토카타는 즉흥 연주의 효과를 암시하는 목적을 갖는 양식으로 화성적 흐름을 불확실하게 진행하기도 하는데, 페달 포인트를 연주함으로써 화성을 표현하기도 한다.²⁾

토카타의 기원은 정확히 추측하기 어렵지만, 악곡의 성격으로 짐작해 볼 때, 인토나찌오네(Intonazione), 프렐류드(Prelude), 리체르카레(Ricercare)³⁾, 판타지아(Fantasia)가 연관되어 발전되어 왔다고 볼 수 있다.⁴⁾

인토나찌오네는 노래를 바른 음높이나 특정한 조(key)로 노래하기 위한 선도 부분을 말한다. 16세기 이탈리아에서 생겨났고 인토나찌오네 이후로 프렐류드라는 명칭으로 불리워지게 된다. 인토나찌오네는 명확한 주제나 특

1) Leon Stein 「음악형식의 분석·연구」, 박재열·이영조 역 (서울: 세광출판사, 1976), p. 173.

2) Donald Jay Grout 「서양음악사 I」, 서우석·문호근 역 (서울: 수문당, 1979), p. 411.

3) 리체르카레-뚜렷한 개성이나 대조성이 없는 연속적인 주제로 이루어지며, 각 주제는 모방을 통하여 발전되고 종지를 중복시킴으로써 다음 주제와 연결되는데, 사실상 이것은 가사가 없는 모방적 모테트와 같은 것이다.

4) 토카타의 용어는 16세기와 17세기에 Claudio Monteverdi (1567-1643)가 1607년에 발표한 Opera에서 <오르페리오>(Orfeo)에 개시 광파레로 사용되었지만, 이것이 건반음악에서 토카타와의 관련 여부는 불분명하다.

별한 형식이 없고 도입부(Introduction)적인 성격을 지닌 자유로운 형식으로서 주로 건반악기를 위해 작곡된 점을 미뤄보아 토카타의 기원에 연관시켜 볼 수 있다. 인토나찌오네 작품들에서 프렐류드의 특성을 관찰할 수 있는데, 짧은 화음부분으로 시작해서 폭넓은 스케일 피규레이션(scale figuration)⁵⁾ 나타난다.

또 다른 형식의 토카타의 기원인 프렐류드는 예배의식을 진행하는 동안 폴리포닉 작품들을 연주하기에 앞서 즉흥적으로 연주한 곡으로부터 발전되었다. 따라서 이 곡들은 즉흥적인 성격의 짧은 오르간 프렐류드로서, 오르간이 성가대에 특정의 조(key)를 제시해 주기위해 사용되었다.⁶⁾ 15세기 초 독일에서 프렐류드(Preludinm) 또는 프레불룸(Preambulm)이라는 제목으로 쓰여진 필사본<일레보르(Adam Ileborgh) 태블러 추어(1448)>와 <북스하이머 오르간곡집(Buxheim Orgelbuch, 1475)>⁷⁾에서 처음 나타난다. 일레보르 태블러추어의 곡들은 프렐류드 성격을 띠며, 자유롭게 흐르는 선율이 중요한 역할을 한다. 북스하이머 오르간곡집에는 30곡의 기악 프렐류드가 포함되어 있는데, 이 곡들은 코드부분과 즉흥적 성격의 부분이 교대로 전개되는 형식으로 토카타의 특성을 나타내고 있다.⁸⁾

15-16세기 프렐류드는 빠른 악절과 화음 부분이 교체하는 자유로운 음악 양식의 10-20마디 정도의 짧은 악곡이었다. 16세기에 이탈리아의 프렐류드 형식에서 토카타가 파생되는데, 토카타는 프렐류드의 즉흥적인 스타일

5) 피규레이션(Figuration): 음형법. 주요음에 이르는 중간에 음계적 진행이나 도약적인 펠침화음꼴 진행을 사용해서 선율적, 리듬적으로 장식하여 음형을 만드는 일.

6) F. E. Kirby 「건반음악의 역사 (A Short History of Keyboard Music)」, 김혜선 옮김 (서울: 도서출판 다리, 2002), p. 49.

7) Buxheimer Orelbuch: 뉘른 근교 북스하이머 수도원에서 발견되어 붙여진 이름으로 1475년 편찬된 대규모의 악보집으로서 다른 곡에 섞여서 30곡의 프렐류드가 포함되어 있다.

8) John Gillespie 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p. 52-p. 55.

에 규모가 확장되고, 빠른 악절과 화음의 대조적인 스타일이 주축을 이루고 모방적인 대위법을 활용한 패시지들이 보여 진다. 따라서 토카타는 프렐류드를 접합시켜 만든 것이라 볼 수 있다. 17세기 중반에 와서 프렐류드는 다른 특정 악곡과 결부되어 작곡되었는데, 즉, 모음곡 작품의 첫머리에서 도입적인 역할을 한다.

리체르카레는 흔히 토카타 보다 푸가로 발전한 것으로 알려져 있으나 초기 리체르카레의 성격이 즉흥적 요소와 서주적 요소라는 것을 보면 토카타와의 연관성을 찾아 볼 수 있다. 즉흥적인 형식의 초기 리체르카레는 이태리의 류트(Lute)모음집에서 처음으로 등장한 이후에 마르코 안토니오 카발리(M. A. Cavazzoni, 1490-1560)의 건반악기를 위한 모음곡집인<리체르카레, 모테트⁹⁾, 칸조나¹⁰⁾ 제 1권, 「Recerchari, motetti, canzoni libro primo, 1523」 > 등에서 나타난다. 이 곡집에 포함된 두 곡의 리체르카레는 모테트(motet)들의 서주 역할을 하는 긴 곡들인데, 여기에서 우리는 토카타 양식을 엿볼 수 있다. 그 특성은 각 부분의 끝에 즉흥적 양식의 장식적인 음형이 자주 나타난다는 점, 화성을 중심으로 이루어진 부분과 빠른 스케일 부분, 짧은 모방적인 구조의 부분을 포함한다는 점을 특징으로 볼 수 있다.

판타지아(Fantasia)는 리체르카레와 마찬가지로 초기 판타지아 양식에 시한된다. 초기에는 풍부한 상상과 기교를 구사해서 만들어 졌으나, 16세기에는 엄격한 대위법적 기법을 사용한 곡으로 변모 되었다. 판타지아는 16세기 이탈리아 건반음악 분야에서 개발된 모방 대위법 형식으로 베네치아 악

9) 모테트(Motet): 중세 르네상스 시대를 전성기로 한 중요한 성악곡. 무반주 다성 성가곡.
10) 칸조나(Canzona):16세기 프랑스 샹송에서 파생된 16-17세기 이탈리아의 기악곡. 이탈리아에서는 샹송의 양식을 모방하여 처음부터 오르간곡이나 합주곡이 작곡되었다. 17세기에 푸가로 발전하였으며 17세기 중엽에는 소나타가 칸조나와 같은 뜻이고 후에는 소나타의 푸가악장 만을 칸조나라고 불렀다.

과¹¹⁾에 의해 더 빛을 보게 되었다. 리체르카레와 마찬가지로 판타지아 역시 그 당시의 류트¹²⁾ 태블러추어(Lute Tablature)¹³⁾로 통용되고 있었다. 판타지아가 건반음악에 처음으로 채택된 것이 독일의 작곡가 코터(Hans Kotter, 1485-1541)의 태블러추어에서 였다. 이탈리아에서 그 당시 리체르카레와 판타지의 차이점은 없는 것 같다. 16세기의 판타지아는 엄격한 모방대위법으로 짜여져 있다고 볼 수 있고, 17세기에 와서는 랩소디¹⁴⁾적인 요소가 들어간 판타지아 양식이 나타나게 된다.

시대별로 토카타에 나타나는 특징과 그 시대의 주요 작곡가 작품의 특징을 통해서 토카타의 발달 과정을 알아보고자 한다.

1) 르네상스 시대

르네상스 시대의 토카타 형식은 16세기부터 점차 형태를 갖추면서 하나의 독립적인 형식으로 발전한다. 토카타가 건반음악으로서 처음 출판된 곡은 베르톨도(Sperind Bertoldo, 1530-1519)의 <토카타, 리체르카레와 칸쏸나 프랑세스 「Toccate, Ricercari et Canzoni Francese, 1591」>에 포

-
- 11) 16세기 베네치아의 산마르코 대성당을 중심으로 활약한 음악가들을 말한다. 작곡가로는 플랑드르 출신인 A. 빌라르트, A. 가브리엘리, G. 가브리엘리 등이 포함된다. 상업도시의 기풍을 반영하여 참신한 악풍을 보이고, 색채적인 반음계 기보법, 2중 합창에 의한 입체적인 음형효과, 목소리와 악기의 협주적인 결합, 건반음악에서의 화려한 토카타 양식등은 역사적으로 중요한 의미를 지닌다.
- 12) 류트(Lute): 네크를 가진 발현악기로, 기타와의 주요한 상이점은 공명통에 앞판을 갖지 않고 뒷면이 불룩하게 튀어나온 데 있다. 16-17세기를 중심으로 유럽의 거의 모든 나라에서 애용되어 <악기의 왕>이라고까지 불리었다.
- 13) 태블러추어(Tablature): 숫자악보-5선보에 의하지 않고, 알파벳 문자나 숫자를 써서 음표를 표기하는 방법. 특히 Lute 연주곡에 많이 사용되었고 A B C D E F G 문자로도 표시하였다.
- 14) 랩소디(Rhapsody): 광시곡이라고도 한다. 일종의 자유형식의 기악곡. 성격적으로 민족적 또는 서사적인 색채를 뜻한다. 음악형식적으로는 특히 19세기에 환상곡풍의 자유로운 형식이 됨.

함되어 있으며 즉흥적인 양식으로 되어 있다(단순한 화음에 트릴들이 포함된 진행). 이 곡을 시작으로 토카타는 매우 중요한 양식으로 자리 잡게 된다.¹⁵⁾ 르네상스 시대에 토카타를 건반음악의 중요한 양식으로 발전시킨 작곡가들은 베네치아 악파의 안드레아 가브리엘리(Andrea Gabrieli, 1510-1586), 파도바도(Annibale Padovado, 1527-1575), 메룰로(Claudio Merulo, 1533-1604)와 나폴리-로마악파의 막췌(Jean de [Giovanni]Macque, 1550-1614)등이 있다. 이 중 대표적 작곡가 가브리엘리와 메룰로는 토카타를 건반음악의 중요한 양식으로 발전시켰다.

안드레아 가브리엘리는 성 마르코 성당 성 예레미야 성당의 오르가니스트로서 베르톨도가 토카타 곡 집을 발표한 이래 성당의 오르가니스트로서 베네치아를 건반음악의 중심지로 만드는데 큰 기여를 한 사람이다. 안드레아 가브리엘리의 작품은 사후에야 조카인 지오반니 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, 1557-1612)에 의해 출판되어 비로소 그 가치를 인정받는다.

안드레아 가브리엘리의 토카타는 대체적으로 full chord와 음계적 악절, 모방, 동형진행(sequence)등에 대위법적 스타일의 기법을 사용하여 기교만이 아닌 풍부한 표현력도 함께 지니고 있음을 볼 수 있다.¹⁶⁾ 가브리엘리 토카타에는 자신의 인토나찌오네와 매우 비슷한 것들도 볼 수 있는데,¹⁷⁾ 보통 시작하는 화음과 중지화음이 동일하며, 중지적인 부분에서는 그룹포(groppo)¹⁸⁾가 많이 사용된다.

15) 최수황 「프레스코발디의 토카타 분석연구: 세 가지 유형을 중심으로」, 박사논문 (경기: 한세대학교 대학원, 2004), p. 7.

16) Willi Apell 「피아노 음악사」, 한국 음악 교재 연구소 역 (서울: 세광 음악출판사, 1986), P. 49.

17) 가브리엘리의 인토나찌오네는 12마디에서 18마디로 이루어진 짧은 곡이며, 긴 음가로 이루어진 1-3마디 정도의 화음 부분으로 시작한 후 한 손에서는 지속되는 화음으로 다른 한 손에서는 넓은 음역을 상행 또는 하행의 빠른 패시지로 움직이는 부분이 이어진다.

18) 그룹포(Groppo): 16세기이태리의 장식음으로서, 일반적으로 트릴의 끝에 둔꾸밈을 포

파도바도는 성 마르코 성당의 오르간 주자로 봉직하였다. 그는 베르톨도와 함께 모방적인 부분을 중간에 포함하는 토카타를 쓴 최초의 작곡가이다. 3개의 자신의 토카타와 작자 미상의 5곡의 토카타는 그의 <오르간을 위한 토카타와 리체르카레 「Toccatà e ricercari d'organo, 1604」>에 포함되어 출판되었다. 파도바도의 토카타는 넓은 음역의 화음 진행, 빠른 악절의 형식을 취하고 있다.

메를로는 후대의 건반음악에 있어 지대한 영향을 끼친 작곡가로 일컫는다. 그는 브레스치아(Brescia) 성당의 오르간 주자였으며, 이후에는 성 마르코 성당의 오르간 주자로 27년간 봉직하였다. 메를로는 다른 작곡가들과는 달리 성악곡 보다 건반음악에 집중하였고, 그 중 토카타에서 그의 뛰어난 작법으로 이름을 남겨서 그의 작품들은 16세기 토카타 절정이라 불리운다. 메를로는 첫 작품집인<오르간을 위한 토카타 제 1곡집><Toccatà d'intavolatura d'organo>을 출판하였다.

메를로의 토카타는 다양한 리듬 형태의 음형을 구사하는데, 자유로운 토카타 부분과 모방부분이 교대되는 3부 구성과 5부 구성의 형식을 정착시켰다(보통 TRT나 TRTRT로 표기한다).¹⁹⁾ 첫째부분에는 많은 화음과 빠르고 화려한 스케일들이 나오고, 중간부분에서는 모방적 대위선율이 두드러지며, 마지막 부분에는 첫째 부분의 빠른 부분이 다시 나온다. 모방부분은 종종 상당히 길며, 두 개나 그 이상의 음형으로 이루어져 있고 리듬도 다양하다. 그리고 불협화음을 자유롭게 다루었는데, 특히 즉흥적인 부분이 불협화 적이며, 종지에서도 트릴에 의해 일시적 불협화가 만들어 지기도 한다. 그 밖에도 그의 토카타는 형식적 구조가 확대 되었으며, 다른 작곡가들보다 더 넓은 음역에 걸친 상·하행 스케일을 사용하였다. 이와 같이, 메를로의 토카

함하는 장식음이며 악보 상에 이미 기보되어 있는 경우가 많다.
19) 즉흥적인 Toccatà-대위법적인 Ricercare- 즉흥적인 Toccatà

타는 선율, 음형, 정선율²⁰⁾, 리듬 면에서의 범위를 확대시킴으로써 매우 생동적이고 방향감 있는 화려한 양식으로 변모되었다. 그리고 독립적인 건반 악곡의 새로운 장르로 자리를 굳히는데 있어서 큰 역할을 했으며, 또한 프레스코발디(Girolamo Frescobadi, 1583-1643)의 토카타에 지대한 영향을 주게 된다.

막웨는 <불협화음과 계류음²¹⁾의 토카타 「Toccata di durezze e ligature」>, <토카타 프리마 「Toccata prima」>와 <2차적 화음 「Seconda stravaganza」>, <색다른 협화음 「Consonanze stravaganze」>²²⁾과 <트럼펫을 위한 토카타 「Toccata a modo di trompette」>를 작곡 했다. 막웨는 이 가운데에서 <불협화음과 계류음의 토카타 「Toccata di durezze e ligature」>와 <색다른 협화음 「Consonanze stravaganze」>에서의 반음계 사용을 통해 당대의 마드리갈²³⁾과 관련된 표현방식을 나타내고 있다.²⁴⁾이 <불협화음과 계류음의 토카타 「Toccata di durezze e ligature」>는 두 가지의 중요한 특징을 갖는데, 첫 번째는 거의 연속적인

20) 정선율(Chantus Firmus)-대위법에 의한 작곡에서 그 작곡의 기초가 되는 선율의 단편. 그레고리 성가의 선율의 일부를 인용하는 것이 보통이지만 14세기 이후에는 세속적인 선율이나 추상적인 선율을 쓰는 일도 많아 졌다.

21) 계류음- 걸림음(Suspended chord)으로 한 화음에서 다음 화음으로 나아갈 때 한음 또는 여러음(비화성음)이 화음 밖의 음에 걸려서 남은 음.

22) 16세기 말에 발견되는 또 다른 종류의 즉흥곡으로서 작곡가들은 이 악곡 안에서 오르간 연주자들이 즉흥연주를 할 때처럼, 이상한 미로와 같은 화성 진행을 통해 꿈과 같은 여행을 하는 것 같이 보인다. 이렇게 불안정하고 격렬한 화성은 프레스코발디의 과조적인 반음계적 토카타의 전신이다.

23) 마드리갈(Madrigal): 이탈리아 시의 일종, 또는 거기에 붙여진 악곡. 한때는 유형이었던(3행시와 2행시의 결합) 마드리갈 시는 16세기에 이르자 행수, 운이 모두 자유로운 자유시의 길을 걷게 되었다. 이 좁은 의미에서의 새로운 마드리갈 시, 종래의 마드리갈 시, 페트라르카 등의 서정적 소네트나 칸초네 등에 플랑드르 악파의 세련된 대위법적 작곡 기법이 결부되어 개화한 것이 마드리갈이며 르네상스 이탈리아 음악의 대표적인 장르의 하나로 되었다.

24) F. E. Kirby 「건반음악의 역사 (A Short History of Keyboard Music)」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2002), p. 49.

불협화음과 계류음의 화음적 진행, 두 번째는 느리게 움직인다는 점이다.

이와 같이, 16세기 토카타는 같은 길이의 음표를 사용한 빠른 음계구를 가지고 있고, full chord가 사용되기도 하지만 단선율적인 성격이 강하며, 모방적인 양식 속에 서로 대조되는 부분들로 구성 되어있다. 그리고 16세기 초 이후 토카타들 특히, 베네치아 악파와 관련이 있는 토카타는 차츰 조성적인 경향이 증대되고 있으며. 반음계적 진행과 불협화음도 효과적으로 쓰여 졌다. 선율적으로는 분산화음, 동형진행(sequence), 음형이 다양하게 나타나고 리듬도 다양해진다. 나폴리-로마 악파는 베네치아 악파의 토카타보다 유형이 다양해지고 구조적 짜임새 보다는 화성적, 불협화음적 요소를 중요시하고 모방이 곡의 전개에 더욱 중요한 기법으로 사용되어 지는 것을 볼 수 있다.

2) 바로크 시대

바로크 시대는 음악적으로 급격한 발전이 이루어진 시기인데 특히 기악 음악의 발전이 두드러지게 나타난다. 이는 궁정이나 교회에서 기악음악에 대한 관심이 높아졌기 때문이다. 바로크 시대의 토카타는 주로 건반악기, 특히 오르간을 위한 장르로 정착되면서 오르간 음악이 많은 발전을 이룬다. 바로크시대 기악곡에서의 토카타란 두 개의 서로 다른 요소에 바탕을 둔 판타지아 스타일의 악곡을 말한다. 여기에서 두 개의 다른 요소는 첫째, 넘치는 강한 힘과 폭넓은 화음(chord), 둘째, 화려하면서도 아주 빠른 스타일을 뜻한다. 이러한 스타일의 토카타는 프레스코발디, 샤페트(Samuel Scheidt, 1587-1654), 프로베르거, 북스테후데 및 파헬벨의 오르간 작품에서 많은 예를 찾아 볼 수 있다.²⁵⁾

25) Hugo Leichtentritt 「음악형식론 (Music form)」, 최동선 역 (서울: 현대 음악출판사,

바로크 시대는 토카타의 성격이 지역에 따라 다양하게 발전되므로, 지역을 대표하는 작곡가들의 작품을 통해 토카타의 특징을 알아보도록 하겠다.

(1) 이탈리아

베네치아 악파²⁶⁾의 토카타 양식에 공헌한 중요한 작곡가인 프레스코발디는 안드레아 가브리엘리, 메를로 등의 계승자로 베네치아 악파와 나폴리 악파²⁷⁾의 전통을 통합하여, 표현력이 확장된 바로크 오르간 토카타를 발전시켰다. 프레스코발디의 토카타는 메를로의 토카타와 차이를 보이고 있는데, 메를로가 규모가 크고 화려한 양식으로 후기 르네상스의 호화로움을 나타낸데 비해, 프레스코발디의 토카타는 짧은 시간에 급격한 변화를 나타냄으로서 바로크의 격렬함을 나타내고 있다. 그리고 메를로 토카타의 커다란 구조적 덩어리와 긴 선율선은 사라지고, 수많은 작은 단편들로 이루어진 구조와 다양성과 변화를 나타내고 있다. 프레스코발디의 토카타 특징은 전통적 대위법적 기법에 반음계적인 화성과 주제적 선율적 리듬의 변주에 의해서 형식적 통일과 규모면에서 확대를 꾀하였다. 이외에도 프레스코발디는 교회선법의 범위 내에서 천천히 움직이는 화음대신 급격한 조성의 변화와 대담하고 과감한 화성을 구사하여 시도한 점이라 하겠다.²⁸⁾

프레스코발디는 50개 이상의 토카타를 작곡했다. 그 중 31개의 토카타를 살펴보면 <토카타, 파르티타 제 1권 「Toccata e Partite, Primo

1998), p. 105-p. 106.

26) 16세기에 St. Mark 성당을 중심으로 한 악파로 Gabgieli, Zarlino를 포함하고 있으며 17세기의 새로운 이념을 제시하며 색채와 반음계적 화성원리를 개척했다.

27) 17세기말과 18세기에 걸쳐 나폴리를 중심으로 활동한 작곡가로 Domenico Scarlatti가 포함되며 오페라 양식을 창안하였다.

28) 홍정민 「J. S. Bach clavier Toccata 고찰 연주를 위한 분석」, 석사학위논문, (서울: 성신여자대학교 대학원), 1997, p. 10.

Libro(1615)」 >에 12곡과, <토카타 제 2권 「Il Secondo Libro di Toccata(1627)」 >에 11곡, <음악의 꽃다발 「 Fiori Musicali(1635)」 >에 8곡, 그 외 나머지 23개의 토카타는 전 유럽에서 사본을 통해 발견되었다. 이들 토카타는 대체적으로 3가지로 분류가 되는데, 첫째는 프렐류드로 사용하는 토카타이고, 둘째는 미사에서 연주되는 토카타로 불협화음과 계류음(걸림음)이 나타나며, 화려한 건반악기의 기교적인 곡이 아니라 온건하고 조용하며 절제된 느린 토카타로서 완전히 다른 모습을 보여준다. 셋째는 광시적인 토카타로서 양식, 리듬, 성격의 다양성을 포함하고 있다.²⁹⁾ 이러한 프레스코발디의 토카타 음악은 이태리와 남부 독일 작곡가들에게 지대한 영향을 끼친다.

17세기 후반 작곡가로는 파스퀴니(Bernardo Pasquini, 1637-1710)와 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)가 있다. 파스퀴니는 Sectional Toccata를 작곡하였는데, 각 각의 Section은 변박이 되는 것이 특징이다. 또한 기존 대위법에 얽매이지 않고, 자유로우며, 빠르게 휘몰아치는 아르페지오, 긴 트릴, 그리고 푸가토 악절(fugato passages)들이 나타난다. 파스퀴니의 <뺨꼭새 노래에 의한 토카타 「Toccata sul Canto del Cuculo」 >는 좀 특이한 음형 및 화려한 기교의 트릴로 가득한 참신한 효과의 판타지적인 곡이다.³⁰⁾ 그리고 <제2 선법의 토카타 「Toccata del seconda tono」 >는 레치타티브적인 스케일 음형의 서두로 시작하여 이후에는 긴 화성에 이은 빠른 음형들의 연속모방이라는 토카타의 전형적인 형태가 나타난다.³¹⁾ 대위법의 기존 관습에서 얽매이지 않고 짧게 나타나는

29) 최효경 「바로크 건반음악 토카타의 연구 분석- 바하 토카타를 중심으로」, 석사학위 논문 (서울: 연세대학교 대학원, 1983), p. 8-p. 9.

30) J. Gillespie 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1982), p. 110.

31) 레치타티브적인 토카타의 서두는 동시대의 북독일의 북스테후테의 토카타 서두 부분에 서도 나타난다.

음형의 연속모방과 동형진행의 사용에 있어서 프레스코발디의 즉흥적 토카타의 영향을 받았다고 볼 수 있다.

스카를라티의 토카타들은 명기적인 면과 가르치는 것을 염두에 두었음을 알 수 있다.³²⁾ 스카를라티의 몇몇 작품에선 관현악적 스타일을 건반에 적용하는데, 이것은 당시 건반음악에서 대단히 중요한 자리를 차지한다. 이러한 스타일은 당시의 콘체르토 그로소(concerto grosso)³³⁾에서 볼 수 있는 리토르넬로(ritornello)³⁴⁾ 구도와 비슷한 형식으로 주요악장의 여러 부분들 사이에 대조적 성격을 가진 에피소드(Episode)들이 나타나는 특성을 가진다.

(2) 독일

17세기 독일은 30년 전쟁(1618-1648)으로 인해 정치적으로 매우 혼란스러운 시기였다. 또한 작은 주권국가로 나뉘어져 있어서 개별적 문화적 양상을 보이며 전체적으로 통일성이 결여되어 있었다. 이러한 특수한 여건으로 인해 예술적인 면에서는 다양한 작품들이 작곡되었다.

이 시기의 건반음악 유형은 세속음악과 종교음악 그리고 카톨릭 또는 프로테스탄트³⁵⁾의 음악으로 분류되며, 또한 지역적으로 구분해 보면 빈(Wien)과 뮌헨(Munche)중심의 남부 독일, 뉘른베르크(Nurnberg) 중심의 중부 독일, 함부르크(Hamburg)와 뤼벡(Lubeck) 중심의 북부 독일로 나뉜다.

32) F. E. Kirby 「건반음악의 역사 (A Short History of Keyboard Music)」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2002), p. 49.

33) 합주 협주곡. 바로크 시대의 콘체르토에 있어서 가장 중요한 형식으로 독주 악기군(콘체르티노)을 오케스트라 전체(리피에도 투티)와 대치시키는 것이다.

34) 이탈리아어로 복귀라는 뜻. 곡의 처음에서 들려준 기악의 악구로 되돌아가는 것으로 그것을 통해 리프레인(후렴구) 역할을 한다.

35) 프로테스탄트 16세기 종교 개혁의 결과로 로마 가톨릭에서 떨어져 나와 성립된 종교 단체 또는 그 분파를 통틀어 이르는 말. 개신교, 신교를 뜻한다.

어 진다. 그래서 남부 독일, 중부 독일, 북부 독일로 대표작곡가를 통해 독일의 토카타 양식을 살펴보기로 하겠다.

i) 남부 독일

남부 독일의 토카타 전통은 프로베르거가 프레스코발디의 음악을 남부 독일에 소개하면서 시작되며, 반면 중부 독일과 같이 종교적 목적에 의해 작곡된 것은 아니며, 또한, 북부 독일의 화려함과 고딕적인 요소도 찾아 볼 수 없다. 남부 독일은 구교인 카톨릭 교인이 많은 이유로 신교의 종교적 코랄을 기초로 한 작품보다 일반적인 곡이 많이 작곡 되어 졌고, 이 지역의 음악은 숙련과 절제, 단순, 명확성이 기초를 이룬다. 그리고 복잡한 작곡 기법이나 기교의 전시 같은 요소는 찾아 볼 수 없는 반면 프레스코발디의 영향을 받아서 전통적 대위법적 형식을 사용하고 있다.

남부 독일의 대표적 작곡가는 오스트리아의 요한 야코프 프로베르거를 들 수 있는데, 그는 프레스코발디의 제자였고 풍부한 반음계적 어법을 구사했으며, 바하의 토카타에도 영향을 끼쳤다.³⁶⁾프로베르거의 토카타 양식은 프레스코발디의 토카타와 마찬가지로 빠른 음계와 장식적인 음형의 모방진행이 나타난다. 그러나 프로베르거의 토카타는 프레스코발디의 것보다 더 부드러우며, 모방의 중요성은 더욱 감소되었고, 화성진행에 있어서 화성적 부분에 초점이 증가되었다.³⁷⁾ 프로베르거는 약 24개의 토카타를 작곡하였는데 그의 전형적인 토카타의 특징을 보면 단순하고 명확한 3부 형식으로 거의 즉흥적이고 자유로이 시작하는 도입부와 중간 부분에는 대체적으로 주체적 변주 기법이 사용된 하나 또는 둘 이상의 푸가 부분이 뒤따르고,

36) 김보균 「서양 음악사」, (서울: 태림 출판사, 1995), p. 136-p. 137.

37) 최효경 「바로크 건반음악 토카타의 연구 분석- 바하 토카타를 중심으로」, 석사학위 논문 (서울: 연세대학교 대학원), 1983, p. 16.

마지막으로 자유로운 스타일의 종결부를 지니고 있다. 이러한 토카타 양식은 남부 독일 작곡가에게 많은 영향을 끼치고, 바로크 시대에 토카타와 푸가를 조합시키는 원형이 되었다. 프로베르거 이후 남부 독일의 전통은 게오르크 무파트(Georg Muffat, 1645-1704)과 케를(Johann Kerill, 1627-1693)에 의해 절정을 이루게 된다.

무파트의 토카타는 천천히 시작되면서 풍만하고 인상적인 화음들로 이루어져 있으며, 여러 부분이 각각 독립되어 있고 각 부분의 박자와 속도가 다양하게 변화하며 또 조성이 변화되는 것이 특징이다. 그리고 무파트의 토카타는 프레스코발디의 격렬함이나 주제적 변주기법을 사용하지는 않았지만, 종지 부분의 음가의 확장과 장식음 사용, 짧은 형태의 음형의 연속 모방 기법에 있어서 프레스코발디의 영향을 볼 수 있다. 케를은 프레스코발디의 영향을 받았는데 모방양식을 전혀 사용하지 않고, 성격이 다른 4 혹은 5부분으로 되어있다. 그의 토카타는 계속해서 아르페지오를 사용하거나 페달 강조하고, 프레스코발디에게 보여 지는 강도 깊은 반음계나 불협화음을 사용 했는데 종종 불협화음을 해결하는데 예상 밖의 방식을 보이기도 한다.

ii) 중부 독일

중부 독일의 작곡가들은 단순한 양식을 사용하며 소극적인 면이 보여진다. 중부 독일은 루터교³⁸⁾의 영향을 받고 있는 지역으로 코랄(chorale)³⁹⁾이 중요한 음악적 원천이 되고 있으며, 음악적인 유산과 문화가 풍부하지 못하여서 주로 수석 오르가니스트에 의해 음악이 형성되었다. 그리고 중부

38) 루터교는 독일의 종교개혁가 마르틴 루터가 로마 카톨릭의 부패한 태도에 맞서 전면적으로 개혁한 개신교(프로테스탄트)의 한 교파이다.

39) 코랄은 합창에 관련된 모든 것, 즉 합창음악과 합창형식에 적용되며, 명확한 두 개의 음악형태-루터파의 찬미가(제창 또는 화성이 있는것)와 이러한 찬미가의 선율에 기초한 오르간 곡들을 가르 킨다.

독일의 작곡가들은 통일성과 단순한 양식을 보여 주는 반면, 남부 독일의 단순하고 명확한 점과 북부독일의 화려한 점은 볼 수 없다. 대표 작곡가로는 뉘른베르크에 요한 파헬벨이 있다. 그는 오르간 음악에 있어서 바하 이전의 선구자중의 한사람이다.

파헬벨은 대체적으로 오르간을 위한 토카타를 작곡하였고, 북스테후데와 같이 큰 규모의 토카타도 작곡하였다. 파헬벨의 토카타의 특징은 규칙적인 리듬은 보이지 않지만, 초기 토카타 형태처럼 짧고 통일성이 나타난다. 그의 곡들은 10-20마디의 길이를 가지며, 2-3개의 페달 포인트를 지닌 하나의 악상으로 이루어져 있는데, 그의 이런 페달 포인트 토카타는 지속적인 삼화음 위에 두 성부 악절이 흐르듯이 나오고, 두 성부 중 한 성부는 16분 음표의 단선율로 작곡되어 있다. 이와 같이 그의 전형적인 작곡 기법은 샤콘느(chaconne)⁴⁰⁾와 코랄 변주곡⁴¹⁾에서도 나타나고 있다. 파헬벨의 작품 <토카타 「Toccatà in e minor」>는 중부 독일의 토카타들 보다는 조금 화려함을 가진 곡이다. 이 곡은 원래 테블러췌어 기보법으로 되어 있었고, 시작부분에서는 화려한 악절이 반복되면서 하강진행하며, 오르간 페달포인트를 이용한 베이스를 바탕으로 윗 성부에는 모방기법의 짧은 악구가 변형되어 지는 것을 볼 수 있다.⁴²⁾

iii) 북부 독일

북부 독일 음악은 남부와 중부 음악과는 다른 양상을 띠며, 큰 양식의 토카타가 작곡 되었다. 북부 작곡가들의 음악은 매우 고상하고 민족적이며, 보수적이지 않고 진보적이며, 학구적으로 엄격하지 않고 무한한 자유로운

40) 3/4박자의 느린 변주곡의 일종.

41) 코랄 선율에 기초를 둔 오르간 변주곡으로 변주의 수는 가사의 절수에 맞추어진다.

42) Carl Parrish & John F. Ohl 「Masterpieces of music before 1750」, 박재열, 이영조 역 (서울: 세광 음악 출판사, 1985), p. 169.

상상력을 발휘하여 장식적이고 환상적인 토카타를 작곡하였다. 북부 독일 토카타 양식은 메를로의 토카타 양식을 따른 것으로 자유로운 스타일과 푸가 형식이 나타난다. 이 양식이 프렐류드와 푸가의 혼합을 포함하는 확장된 양식으로 후에 바하가 이를 계승한다. 북부 독일의 대표작곡가로는 함부르크의 하인리히 샤페만(Heinrich Scheidemann(1596-1663), 마티아스 베크만(Matthias Weckmann, 1619- 1674), 그리고 뤼베크에 가장 중요한 오르간 연주자인 프란츠 툰더 (Franz Tunder, 1641-1667), 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)등이 있다. 이 중 북부 독일의 건반음악을 발달시키고 정점을 이룬 베크만과 북스테후데를 꼽을 수 있다.

베크만은 멜로디 주제에 대한 변형에 있어서 프레스코발디의 영향을 받았고, 푸가의 주제는 중복 음을 빈번하게 사용하였다. 그의 음악은 엄격한 형식 속에서 화려함과 중후함을 포함하고 있고 깊은 감정과 서정적 표현은 북스테후데에게 많은 영향을 주었다.⁴³⁾

북스테후데는 규모가 크고, 자유로운 스타일로 된 부분과 모방적 부분이 규칙적으로 교대되는 형식을 사용하여 토카타를 작곡하였다. 북스테후데의 토카타는 모방적 부분을 길게 확장시키고, 전체적인 선율은 화려한 기교적 장식을 사용하고, 리듬은 규칙적으로 나타난다. 북스테후데의 토카타 악곡의 구조를 살펴보면, 전체적으로는 양식상의 통일을 이루면서 각 부분은 서로 대조되는 분리된 부분으로 연결되어 있다. 그리고 각 부분의 속도와 박자의 변화가 다양하다.

북스테후데의 영향을 받은 바하의 <토카타와 푸가 「Toccatà and Fugue in d minor」>는 토카타와 푸가를 결합하는 모델이 되었으며 4개의 악장으로 구성되어 있다.⁴⁴⁾ 바하는 이시대의 작곡가들의 기법을 종합하여 토카

43) 채희영 「Toccatà의 시대적 변천에 관한 고찰 G. Frescobaldi , C.- N. widor의 오르간 작품을 중심으로」, 석사학위논문 (서울: 한양대학교 대학원, 2006), p. 13.

타 형식에 절정을 이루게 된다.

3) 18, 19, 20세기의 토카타

고전시대에는 토카타가 거의 사용되지 않았는데, 그 이유는 토카타가 뚜렷한 독자성을 지니지 못했기 때문이다. 그래서 토카타는 단지 자유로운 성격을 지닌 작품 제목으로 사용되었다. 베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)은 고전시대에 토카타란 제목을 가장 나중에 사용한 작곡가이다. 그의 작품 중에서 <피아노 소나타 「Sonata No.12 in A b Major Op.26」>와 <피아노 소나타 「Sonata No.22 in F Major Op.54」>의 마지막 악장에 나타난다.

19세기 낭만 시대에 와서는 토카타가 바로크 시대처럼 활발히 작곡되지는 않았지만, 한 두곡 정도의 토카타를 많은 작곡가들이 작곡하였다. 낭만 시대는 이 전시대의 토카타들과는 달리, 토카타의 또 다른 스타일 즉 명기적이며, 활발한 피아노곡을 가리켜 토카타라 하는데, 여기에서는 급속한 악절, 즉 일종의 페르페툼 모빌레(perpetuum mobile)⁴⁵⁾가 중요한 역할을 한다. R. Schumann의 <토카타 작품 7 「Toccata Op. 7」>과 라인베르거(Joseoh Gabriel Rheinberger, 1839-1901)의 토카타는 이러한 부류에 속하는 작품들이다.⁴⁶⁾ 슈만의 Toccata Op. 7은 Sonata Allegro 형식으로 제시부 - 발전부 - 재현부 로 나누어지며, 16분 음표의 무궁동 음형의 선율

44) Donald Jay Grout 「서양음악사」, 편집국 역 (서울: 세광 음악 출판사, 1996), p. 397.

45) 끊임없는 운동이라는 뜻. 무궁동적 형식으로 한 악장 내에서 같은 음형이 변화되지 않고 처음부터 끝까지 계속되는 형식. 빠르고 반복적이 패턴에 바탕을 둔 기악작품에 붙는 제목.

46) Hugo Leichtentritt 「음악형식론 (Music form)」, 최동선 역 (서울: 현대 음악출판사, 1998), p. 106.

로 진행되고, 기교적이며 화려함이 보여 지는 곡이다. 도약음, 빠른 옥타브, 갑작스런 다이내믹의 변화와 넓게 벌어진 분산화음의 코드 등이 기교적 속도를 요구한다. 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)의 작품 중에서도 토카타를 볼 수 있는데. 화려한 기교와 처음부터 끝까지 빠른 속도와 16분음표가 특징적이다. 독일에서는 라인베르거, 레거(Max Reger, 1873-191) 슈미트(Franz Schmidt, 1874-1939)가 토카타를 작곡하였다. 이 중에서 레거의 <토카타 「Toccata in d minor Op. 59 No.5」>가 짧지만 유명한 곡으로 오늘날에도 많이 연주되고 있다. 이태리 출신의 폴리니(Giuseppe Francesco Pollini, 1762-1846)의 토카타는 부레(bourrée)⁴⁷⁾의 형태와 특색을 지니며, 분명한 주제와 구조를 보여 주고 있다. 19세기말에 루이 비에른(Louis Vierne, 1870-1937)는 오르간 심포니의 마지막 악장에 토카타 형식을 사용하였으며, <24개의 판타지아 「24 Pieces De Fantaisie」>중에서 토카타를 작곡하였다.

20세기에 피아노 토카타의 작품들은 대체적으로 피아노의 타악기적인 요소를 강조하는 형태를 보이고 있다. 20세기 대표적인 작곡가들 중에서 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)와, 라벨(Morice Joseph Ravel, 1875-1937), 러시아 작곡가인 프로코피예프(Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)에 의해 피아노를 위한 토카타가 나타났다. 드뷔시는 그의 조곡인 <피아노를 위하여 「Pour le piano」>의 제 3곡에 토카타란 제목을 쓰고 있고 그의 작품은 다양하면서 더욱더 창의적인 면이 나타난다. 라벨은 <쿠프랭의 무덤 「Le Tombeau de Couperin」>의 제 6곡에 토카타란 제목을 사용했는데, 여기에서 모토 페르페투오(moto perpetuo)⁴⁸⁾가 나타나며 점차적으로 절정에 이르면서 안정된 기법을 사용하고 있

47) 빠른 2박자의 17세기 프랑스무곡으로 바흐 모음곡에 나타난다.

48) 무궁동적 형식으로 한 악장 내에서 같은 음형이 변화되지 않고 처음부터 끝까지 계속

다. 슈만, 드뷔시, 프로코피에프는 토카타를 ‘perpetuum mobile’스타일로 작곡 하였고, 그 반면에 자유롭고 광시적인 형태의 토카타 곡이 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)에 의해서 작곡 되었다. 그 밖의 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1991)등의 작곡가가 있다.

20세기 후반 미국의 대표적인 작곡가들 중 레오 사우어비(Leo Sowerby, 1895-1986), 다니엘 핑크햄(Daniel Pinkham, 1923-2006), 클라빈 햄프턴(Clavin Hampton, 1938-)이 토카타를 작곡하였다.⁴⁹⁾

2. J. S. Bach 토카타의 일반적 양식

바하는 후기 바로크시대 토카타를 높은 수준으로 발전시킨 작곡가로서 큰 구조를 지닌 토카타를 작곡 하였다. 그의 토카타는 화음과 빠른 음계가 기초를 이루는 환상곡 풍과 푸가를 혼합시킨 양식으로 이루어져 있다. 또한 관용적인 건반음형과 자유로운 성부구조, 대조되는 모방적부분 등이 전통적인 토카타이며 이태리적 요소⁵⁰⁾도 포함되어 있다.⁵¹⁾ 바하의 토카타에는 2가지 형태가 있는데, 첫 번째는 환상곡의 풍으로써 아리오소⁵²⁾ 부분과 푸가가 결합되고, 푸가는 아리오소와 같은 환상적인 종결구로 끝을 맺는다.

되는 형식.

49) 채희영 「Tocatta의 시대적 변천에 관한 고찰 G. Frescobaldi , C.- N. widor의 오르간 작품을 중심으로」, 석사학위논문 (서울: 한양대학교 대학원, 2006), p. 18.

50) 이태리의 빠름-느림-빠름 형식.

51) 임소인 「J. S. Bach의 Tocatta in e minor , BWV 914와 L. V. Beethoven의 piano Sonata in C major op. 53 에 대한 연구」, 석사학위논문 (서울: 이화여자 대학교 대학원, 1994), p. 2.

52) 아리오소(Arioso)- 오페라나 오라토리오등에서 레치타티보의 중간이나 끝에 나타나는 짧은 선율적인 부분. 또 성악곡이나 기악곡의 나타냄 말로써 칸타빌레(노래하듯이)와 거의 같은 뜻으로 쓰일 때도 있다.

두 번째는 토카타 양식은 푸가토의 삽입과 완전한 푸가가 나타나는 형태이다. 그의 토카타는 다 악장 토카타에서의 최고의 완전성을 보여주고 있다.

바하는 아른슈트 시대(1703-1707)부터 바이마르 시대(1708-1717)에 걸쳐서 7곡의 토카타를 완성시켰다. 이 7곡의 특성은 큰 규모의 곡으로 적어도 하나나 둘 이상의 푸가 악장이 나타나는데, 푸가에서 리듬의 다양성은 없지만, 바하의 다른 푸가들과 비교해보면, 주제의 응답이 다소 불규칙하고, 종결구가 자유로우며 즉흥적인 환상곡풍으로 곡을 마친다. 바하의 토카타는 대부분의 경우 다른 속도와 양식을 가진 짧은 악장들로 이루어져 있다.⁵³⁾ 구조는 3악장에서 6악장까지 다양하며, G장조를 제외한 토카타는 거의 2개 푸가나 하나의 푸가토와 푸가를 가진다. 그의 토카타는 대부분 즉흥적인 단성부의 서주로 시작하여 대부분 아리오소풍의 느린 부분이 나온다.⁵⁴⁾ 이어서 제 1 푸가로 연결되고 다음에 바로 즉흥적 성격의 레치타티브풍의 느린 간주곡이 뒤따른 뒤 제 2푸가로 연결되는데 다소 규모가 크다. 즉 서주부 - 아리오소풍의 느린 부분 - 제 1푸가 - 레치타티브풍의 느린 간주곡 - 제 2푸가로 5단락의 형식을 갖는다. 5단락의 형식을 갖는 곡 중 g단조 토카타는 4마디 서주로 시작하는 24/16박자라는 진기한 박자표를 쓰고 있고, d단조 토카타는 7곡 중의 가장 이른 시기에 작곡된 것으로 아다지오의 아리오소 부분은 이곡의 가장 뛰어난 부분이다. 그러나 곡에 따라 조금의 변화가 나타난다. 5단락의 형식에 속하는 토카타는 d 단조, g 단조, f# 단조 뿐 이다. 나머지 e 단조, D 장조, c 단조, G 단조 토카타들은 구조상의 변화를 약간 보여 준다. 예를 들면, e단조 토카타는 4악장의

53) 임소인 「J. S. Bach의 Toccata in e minor , BWV 914와 L. V. Beethoven의 Piano Sonata in C major op. 53 에 대한 연구」, 석사학위논문 (서울: 이화여자 대학교 대학원, 1994), p. 2.

54) 바하의 서주부와 제 1푸가 사이에 아리오소를 삽입하는 것은 북스테후데에게 영향을 받은 것이다- 정진우 「J. S. Bach Toccata」, (서울: 태림출판사, 1974), p. 92.

구조로 아리오소 풍의 악장이 생략된다. 또 다른 예로, D장조 토카타는 짧은 트릴 음형을 지닌 환상곡 같은 서주악장과 아리오소풍의 악장 사이에 알레그로 악장이 첨가된 6부분의 구성으로 7개의 토카타중 가장 많은 부분으로 이루어져 있다. 전체적으로는 토카타로 보기 보다는 오히려 전기 고전파의 소나타에 가까운 형식이라고 할 수 있다. 그리고 c단조 토카타는 최후의 쓴 G장조 토카타 바로 전에 씌여진 6번째 작품으로 11마디에 걸친 서주로 시작된다.⁵⁵⁾ 그 다음 Adagio의 느린 부분, Allegro의 3성부 푸가로 이어진다. 푸가부분은 중간의 아다지오 부분을 경계로 하여 2부분으로 나뉘어져 있다. 마지막으로 G장조 토카타는 바하 토카타의 최후의 작품으로서 3부분, 즉 Allegro - Adagio - Allegro 구성으로 명확하고 대조적인 악장으로 이태리의 concerto 형식(빠름-느림-빠름)과도 비슷한 구성이다. 바하의 클라비어 토카타 7곡의 전체구조를 도표화하면 다음 <표 1>과 같다.

55) 정진우, 제갈삼, 백기풍, 김석 「Johann Sebastian Bach의 건반유악의 해석」, (서울: 음악춘추사, 1981), p. 186.

<표 1>⁵⁶⁾ J. S. Bach Clavier Toccata 7곡의 구성

BWV	곡명	구 조				
910	f# Minor	서주 (1-18)	Arioso (19-47)	제1fuga (48-107)	Arioso (108-134)	제2fuga (135-199)
911	c minor	서주 (1-12)	Arioso (12-33)	fuga (33-85, 85-175)		
912	D major	서주 (1-10)	Allegro (11-67)	Arioso (68-80)	fugato (80-111)	Arioso fuga (112-126) (127-277)
913	d minor	서주 (1-15)	Arioso (15-32)	제1fuga (33-120)	Arioso (121-145)	제2fuga (146-296)
914	e minor	서주 (1-13)	fugato (14-41)	Arioso (42-70)	fuga (71-142)	
915	g minor	서주 (1-4)	Arioso (5-17)	fugato (18-67)	Arioso (68-78)	fuga (79-194)
916	G major	서주 (1-56)	Arioso (57-80)	fuga (81-177)		

BWV 912, 913, 914, 915는 초기의 아른슈트 시대의 작품이고 BWV 910, 911, 916은 바이마르 시대의 작품이다. 이들 모두 규정된 틀을 갖추기 전 작품이고 BWV 916은 바하 토카타의 최후의 작품이다. 이 논문에서는 바하의 7개의 토카타 중에서 BWV 914를 좀 더 자세히 분석해 보고자 한다.

56) 장영란 「토카타(toccata)형식의 시대적 변천에 따른 연구」, 석사학위논문 (서울: 경희대학교 대학원, 1994), p. 15.

3. Bach Toccata의 분석

1) Toccata e 단조 BWV 914

이 곡은 바하가 1708년 전에 작곡한 것으로, 서주부(Introduction), 푸가토(Fugato), 아리오소(Arioso), 그리고 푸가(Fuga)로 나뉘어진다. 서주부는 템포의 지시가 없고 다른 토카타의 빠른 악절과는 달리, 약간 느린 듯한 8분음표로 시작되고 있다. 그리고 이 첫 부분은 바하의 오르간 곡 중에 프렐류드와 푸가 F단조, BWV 534와 비슷하다고 알려져 있다. 푸가토 부분은 운 포코 알레그로 빠르기의 4성부의 푸가토가 나오며 그 다음부분인 아리오소는 아다지오(Adagio)의 템포로 시작한다. 그리고 마지막에 나오는 푸가는 알레그로(Allegro)의 빠르기를 가진 3성의 푸가로 곡을 끝맺음 하고 있다. e단조 토카타는 다른 토카타들에 비해 길이가 짧고, 매우 긴 음형적인 주제를 가지고 있으며, 다른 토카타들도 피카르디 3도⁵⁷⁾를 사용하고 있지만, 이 곡은 특히 부분마다 피카르디 3도로 끝맺음을 하여 전체적인 통일성을 주고 있다.

(1) 서주부(Introduction)

서주부는 3/2박자를 가진 13마디로 이루어져 있다. 규칙적인 8분음표 리듬으로 시작되는 주제는 마디 1에서 마디 2의 두 번째 박 첫 음까지로 음

57) 단조 음악의 종지에서 3음을 변화시켜 단 3화음이 예측되는 곳에 장3화음이 오게 하는 것이다. 3음이 종지화음으로 사용된 16세기 이후에는 단조의 음악에서도 단3도 보다 장 3도 종지화음이 더 많이 사용되었다. 피카르디 3도는 바로크 후기까지 사용되다가 18세기 후반의 장단조의 성격이 뚜렷해지면서 더 드물게 사용되어진다. 이 용어는 J. J. 루소에 의해 사용되기 시작했다.

형 a와 음형 b로 이루어져 있고, 오른손과 왼손의 성부는 마디 6까지 마치 질문과 응답처럼 주고 받는 형태를 보인다. 왼손은 e음을 중심으로 한 음형 a가 세 번 계속 반복되는 가운데, 오른손 음형이 동형진행으로 상행하지만 이 역시 e minor 화음을 첫 마디에서 구축한 후에 iv-V-i 로 움직인다. 주제 음형은 동형진행(sequence)으로 소프라노 음이 마디 2에서 하행한 다음에 마디 3부터 마디 6까지는 상행하며 5번 나타나고 있다(악보 1).

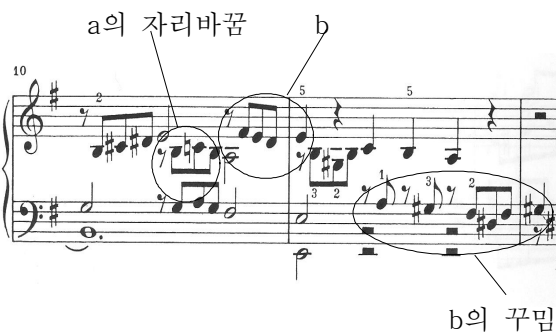
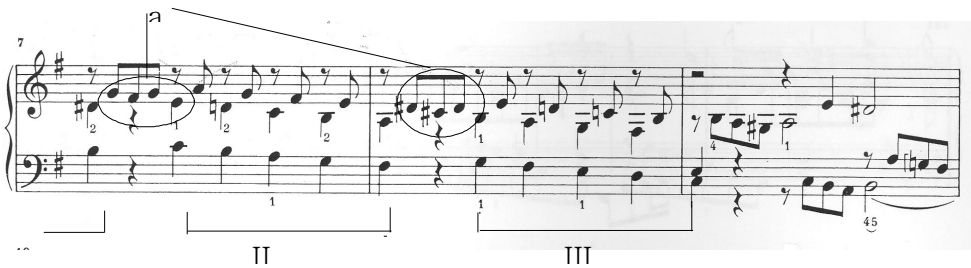
<악보 1> 마디 1-6

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 3, and the second system covers measures 4 through 6. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The piece is in E minor. The right hand (RH) plays a sequence of eighth notes: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The left hand (LH) plays a sequence of eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3. The sequence is labeled '주제' (Theme) and '음형 a' (Form a) and '음형 b' (Form b). The sequence is repeated five times, labeled I through V. The sequence is in a descending line in the soprano voice, and the right hand plays a sequence of eighth notes.

마디 6-8까지는 3성부 형태로서 베이스와 소프라노의 음정이 6도 간격, 베이스와 알토의 음정은 3도 간격 즉 3화음의 1전위된 형태로 하행하면서

동형진행 하는 fauxbourdon style로 진행된다. 이 3화음의 형태는 이 곡에서 자주 나타나면서 전체적으로 통일성을 보여주고 있다. 이 부분은 소프라노 성부에서 음형 a가 보이고, 마디 10-11에서 알토와 소프라노 성부에 음형 a의 자리바꿈(Inversion)이 나타나고 이어서 테너성부에서 음형 b의 꾸밈(Ornamentation)이 나타난다(악보 2).

<악보 2> 마디 6-12



마디 12에서 마디 13의 소프라노 선율은 음형 a의 리듬이 확대된 형태

로 나타나고, 베이스에는 E음의 페달 포인트(pedal point)가 나오면서 마지막 부분은 피카르디 3도로 끝나고 있다(악보 3).

<악보 3> 마디 12



(2) 푸가토(Fugato)

푸가토 부분은 4/4 박자를 가진 4성부의 2중 푸가토이다. 이 푸가토 부분은 주제와 대주제가 동시에 대등하게 나오는 것으로 보아 대주제로 보는 것 보다 제 2주제로 볼 수 있다. 이 부분은 제 1 주제와 제 2 주제가 8번 전개되는 28마디로 항상 동음에서 시작된다. 제 1 주제는 마디 14에서 마디 16의 첫 음까지로 알토 성부에 제시되고 제 2 주제는 테너 성부에서 제시된다. 마디 16의 마지막 박에서 제 1 주제의 응답이 딸림음(dominant)으로 소프라노 성부에서 전개 되고 있다. 이때 제 2주제의 응답 또한 딸림음으로 받아서 베이스(bass)성부에 나타나며 4성부의 진행이 시작된다. 그런데 주제의 첫 음이 마단조(e minor)의 5도위의 음(B)인데 응답은 첫 음(B)의 5도위인 음(F#)으로 진정 응답(real answer)이 나타나고 있다(악보 4).

<악보 4> 마디 14- 18

음형 c 제 1주제 제 1주제 응답

제 2주제 제 2주제 응답

마디 18부터 마디 23의 첫 박은 에피소드(Episode)1 으로서, 소프라노의 E음은 F#음까지 멜로디가 하행하고, 마디 20-21에서 소프라노는 동행진행 하면서 베이스는 5도 간격으로 하행진행 하고 있다(악보 5).

<악보 5> 마디 18-22

The image shows a musical score for measures 18-22. The score is in G major and 3/4 time. Measures 18-22 are shown. A shaded area covers measures 19-20, labeled 'I' and 'II'. Below the score, a diagram shows a five-note interval (5도간격) with lines connecting it to notes in measures 19 and 20. Measure 22 is shown below measure 21.

에피소드 1이 끝나고 바로 마디 23의 둘째 박자에서 제 1 주제가 테너 성부에서 나타나고 제 2 주제는 소프라노 성부에서 전개된다. 그리고 곧바로 마디 24에서 제 1 주제와 제 2 주제가 전위대위법(Invertible Counterpoint)으로 소프라노와 알토에서 진행 된다(악보 6).

<악보 6> 마디 23- 27

제 2 주제 제 1주제

제 1주제 제 2주제

마디 27에서 마디 28까지가 에피소드 2로 제 1 주제의 음형 c를 활용하고 있다. 소프라노 성부에서는 c의 음형이 그대로 나타나고 테너 성부에는 음형 c가 리듬이 축소된 형태로 진행된다(악보 7).

<악보 7> 마디 27- 28

음형 c

음형 c의 축소

마디 29-31에서는 제 1주제가 테너 성부에 제 2주제는 베이스 성부에 전개되고 있다. 에피소드 3은 마디 31의 두 번째 박자부터 마디 33의 세 번째 박자까지이며 음형 c가 알토 성부에서 동현진행을 하면서 하행진행하고 있다(악보 8).

<악보 8> 마디 29- 33

제 1주제

제 2주제

음형 c

그 뒤로 주제가 3번이 더 전개 되서 총 8번이 전개된다. 제 1푸가도 서주부와 마찬가지로 베이스의 E음 페달 포인트가 나오면서 피카르디 3도와 V-i의 불완전 종지로 끝맺음 한다(악보 9).

<악보 9> 마디 38-41

제 1주제

제 2주제

(3) 아리오소(Arioso)

아리오소 부분은 4/4 박자의 아다지오(Adagio)로 시작하며 분산화음과 16분음표의 규칙적인 리듬으로 즉흥적인 판타지아(Fantasia)풍의 레치타티브(Recitative) 스타일이다. 아리오소의 구조는 A- 연결구 - A' - 연결구 - A" - 연결구 - B로 이루어져 있다. 아리오소에 A로 표시된 부분들은 분산화음과 16분음표의 규칙적인 리듬과 피카르디 3도로 끝맺음을 하여 곡 전체의 통일성을 보여준다. 연결구는 판타지아풍의 성격을 보여주는 부분이다. 이 부분은 다른 부분에 비해 자유롭고 환상적인 부분이라서 화성의 변화가 두드러지는데, 특히 연결구 부분에서 전조가 많이 되고 있어 조성변화에 대하여 살펴보았다.

A부분은 마디 42-49까지로 오른손 선율을 하성부의 왼손 선율이 받으면서 하성부는 화음을 만들고, 소프라노의 선율은 즉흥적인 스타일의 느낌을

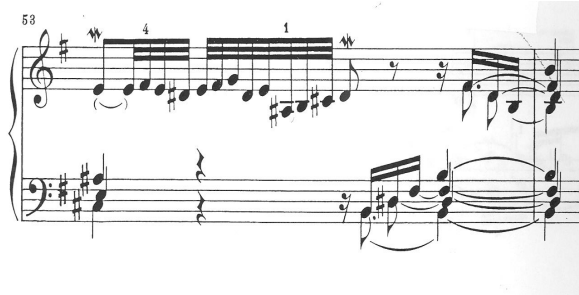
주고 있다. 그리고 마디 42의 음형 d가 자주 나타나고 A의 마무리 부분을 피카르디 3도로 하고 있다(악보10).

<악보 10> 마디 42-49, A

음형 d

즉흥적 스타일

The image displays a musical score for measures 42 through 49, section A. The score is written for piano and treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Annotations include circled patterns labeled '음형 d' and '즉흥적 스타일', and the tempo marking 'Adagio' at measure 42. The score shows a progression of chords and melodic lines, with some measures featuring complex rhythmic patterns and ornaments. The key signature has one sharp (F#).



B;

연결구는 54-55 마디이며 사장조(G major)로 전조되어 상행하는 스케일과 분산화음으로 진행되는 것을 볼 수 있다(악보 13).

<악보 13> 마디 54-55. 연결구



G;



A"부분은 56-60 마디까지로 조성이 라장조(D major)로 전조되어 전개된다(악보 14).

<악보 14> 마디 55-60, A"

Musical score for measures 55-56. The key signature is D major (one sharp). The score is written for piano in treble and bass clefs. Measure 55 features a complex texture with chords and moving lines. Measure 56 continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, including fingerings such as 5, 2, and 4.

D;

Musical score for measures 57-59. The key signature is D major. Measure 57 shows a melodic line with a 4-finger fingering. Measure 58 features a 5-finger fingering. Measure 59 includes a 3-finger fingering. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for measure 60. The key signature is D major. The measure concludes with a 3-finger fingering in the right hand and a final chord in the left hand.

B부분은 마디62부터 마디70까지로 A부분의 자유로운 진행이 사라지고 하성부의 리듬형태인 ♩ ♩와 상성부의 ♩ ♩리듬이 주고받으면서 진행되는데 붓점 리듬의 사용으로 긴장감을 나타내고 있다. 마디67에 이르러서는 짧은 레치타티브가 나온 뒤 상성부의 선율이 점점 상승하여 절정에 이르러서 아리오소의 첫 부분 분산화음의 형태가 나타난다. 아리오소 종지 역시 e minor의 피카르디 3도로 끝을 맺으면서 앞부분과의 통일감을 준다(악보 15).

<악보 15> 마디 65-70

상행

레치타티브



(4) 푸가(Fuga)

푸가 부분은 이 토카타의 종결부로서 알레그로(Allegro)의 빠르기를 가진 3성 푸가(Fuga)이다. 이 푸가의 주제선율은 16분 음표의 규칙적인 리듬패턴으로 구성되어 있다. 푸가의 구성을 도표화하면 다음과 같다.

<표 2> 푸가의 구성

제시부 I (마디 71-83)	에피소드 I (마디 83-87)
제시부 II (마디 87-90)	에피소드 II (마디 90-96)
제시부 III (마디 96-104)	에피소드 III (마디 104-111)
제시부 IV (마디 111-115)	에피소드 IV (마디 115-125)
제시부 V (마디 125-128)	에피소드 V (마디 128-132)
제시부 VI (마디 133-136)	코다 (마디 136-142)

제시부 I은 71-83 마디까지이고 주제는 마디 71에서 마디 74 넷째 박자 첫 음까지로 알토 성부에서 시작된다. 본 주제에서 2박자마다 나타나는 음들은 반음계적 하행으로 오르간 페달(organ pedal)을 연상케 하고 있다. 곧바로 소프라노 성부에서 주제의 응답(real answer)이 나오는데, 이 응답 역시 제 1푸가의 응답과 같이 진정 응답이다. 그리고 알토 성부에 대주제가 전개된다. 마디 79는 연결구(Link)로서 주제에 나타나는 음형 e가 소프

라노에 확장(Extension)된 형태로 나타난다. 그리고 바로 베이스 성부에 주제가 알토 성부에는 대주제가 전개되고, 대주제는 2중 푸가를 연상케 할 만큼 주제와 대등하게 중요한 역할을 하고 있다(악보 16).

<악보 16> 마디 71-83, 제시부 I

FUGA Allegro

음형 e 주제

응답

대주제

제시부 II는 마디 87에서 마디 90 두 번째 박자까지로 주제는 베이스에 대주제는 소프라노에 출현한다(악보 18).

<악보 18> 마디 87-90, 제시부 II

대주제

Musical score for measures 87-90, Part II. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system, labeled '대주제' (Main Theme), shows measures 87 and 88. The bass clef (left hand) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the soprano clef (right hand) plays the main theme. The second system, labeled '주제' (Counter-theme), shows measures 89 and 90. The bass clef continues the accompaniment, and the soprano clef plays the counter-theme. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

주제

Musical score for measures 89-90, Part II. This system continues from the previous one. The bass clef (left hand) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the soprano clef (right hand) plays the counter-theme. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

에피소드 II는 마디 90 셋째 박부터 마디 96 셋째 박 첫 음까지로서 소프라노 선율이 두 박자마다 하행하면서 동형진행 한다. 마디 96에는 음형 e가 사용되고 있다(악보 19).

<악보 19> 마디 90-96, 에피소드 II

I II III

음형 e

제시부 III는 마디 96 셋째 박부터 마디 104 둘째 박자까지이다. 제시부 III은 알토에 주제가 전개되고 소프라노에 대주제가 나온다. 마디 100은 연결구로 소프라노는 음형e 리듬의 골격(Skeletonization)이 나타나고, 알토는 음형e를 그대로 사용하고 있다. 이어서 바로 주제가 베이스에서 출현하고 대주제는 자리바꿈(Inversion)으로 소프라노에서 진행된다(악보 20).

<악보 20> 마디 96-104, 제시부 III

대주제

Musical score for measures 96-98. The soprano part features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the bass part provides a steady accompaniment. Measure numbers 1, 4, and 5 are indicated above the notes.

Musical score for measures 97-100. The soprano part continues the melodic development, and the bass part shows a more active accompaniment. Measure numbers 5 and 3 are indicated above the notes.

음형 e의 skeletonization

대주제

Musical score for measures 100-104. The soprano part is circled to highlight the '음형 e' skeletonization, showing a simplified rhythmic structure. The bass part continues with its accompaniment. Measure numbers 3, 1, 2, 1, and 4 are indicated above the notes.

음형 e

주제

Musical score for measures 103-104. The bass part features the main theme, while the soprano part has a more active melodic line. Measure numbers 3 and 3 are indicated above the notes.

에피소드 III은 마디 104 셋째 박에서 마디 111 셋째 박자 첫 음까지이다. 소프라노 성부와 베이스 성부가 마디 105까지 함께 하행하고 마디 106은 3도 간격으로 상행한다. 마디 109 셋째 박자부터는 소프라노 선율이 2박자마다 상행 되면서 동형진행 하고 있다(악보 21).

<악보 21> 마디 104-111, Episode III

제시부 IV는 마디 111 세 번째 박자부터 마디 115 두 번째 박자 첫 음까지로 소프라노에 주제를 베이스에 대주제를 두고 있다. 베이스의 시작부분에 대주제의 자리바꿈(Inversion)이 보여진다(악보 22).

<악보 22> 마디 111-115, 제시부 IV

The image shows a musical score for measures 111-115. The top system (measures 111-115) features a soprano line with a melodic line labeled '주제' (Main Theme) and a bass line with a corresponding line labeled '대주제' (Counter-theme). A bracket labeled '대주제의 자리바꿈' (Inversion of the counter-theme) points to the bass line's starting notes. The bottom system (measures 116-118) continues the counter-theme in the bass line. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and fingerings (e.g., 3, 2, 4, 2, 4, 4).

마디115 두 번째 박자부터 마디125 첫 음까지의 에피소드 IV는 음형 e를 많이 사용하고 있다. 그리고 마디116 네 번째 박자부터 마디118 세 번째 박자 첫 음까지 소프라노와 베이스의 간격이 한 octave+3도로 한 박자마다 상행 하고 있다. 마디120에선 음형 e를 분열(Fragmentation)을 사용하고 있다(악보 23).

<악보 23> 마디 115-125, Episode IV

음형 e

상행

음형 e 음형 e의 분열

음형 e

124

제시부 V는 마디 125부터 마디 128 세 번째 박자 첫 음까지로 알토에 주제가 전개되고 음형 e의 분열형태가 나타난다(악보 24).

<악보24> 마디 125-128, 제시부 V

음형 e의 분열

주제

마디 128 세 번째 박자부터 마디 132까지는 에피소드 V이다. 에피소드 V는 소프라노 선율이 한 박자 간격으로 마디 130 세 번째 박자까지 상행한 다음 다시 하행하면서 제시부 VI으로 연결되고 있다. 133-136마디의 제시부 VI은 마지막으로 주제가 나오는데 베이스에 주제, 알토에 대주제가 전개된다(악보 25).

<악보 25> 마디 128-136, 에피소드 V, 제시부 VI

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 128-129) shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The second system (measures 130-131) continues the piano accompaniment. The third system (measures 132-133) introduces a vocal line in the bass clef, with the lyrics '대주제' (Daesu-je) written above it. The fourth system (measures 134-135) continues the piano accompaniment, with the lyrics '주제' (Ju-je) written above it. The fifth system (measures 136) shows the final measure of the piano accompaniment.

마디 136 세 번째 박자부터 마디 142까지는 코다(coda)로 판타지적인 부분이다. 소프라노의 반복되는 리듬으로 트레몰로(tremolo) 느낌을 주고 있다. 마디 140에서 마디 142의 종결구는 멜로디가 즉흥적이며 이 마지막 또한 피카르디 3도로 곡을 끝마치고 있다(악보 26).

<악보 26> 마디 136-142, coda

e음의 pedal 효과

Musical score for measures 136-142. The bass line features a continuous tremolo on the E note, indicated by a circled 'e' and a 'pedal' marking. The treble line contains a melodic line with a 4-measure phrase and a 3-measure phrase. The bass line has a 3-measure phrase and a 1-measure phrase.

Musical score for measures 138-142. The treble line features a melodic line with a 3-measure phrase and a 4-measure phrase. The bass line features a melodic line with a 1-measure phrase. The score is marked with a '1' in the bass line.

종결구

Musical score for measures 140-142. The treble line features a melodic line with a 3-measure phrase and a 2-measure phrase. The bass line features a melodic line with a 2-measure phrase. The score is marked with a '3' in the treble line and a '2' in the bass line.

즉흥적 스타일

Ⅲ. 결 론

토카타의 악곡의 성격으로 볼 때, 인토나찌오네(Intonazione), 프렐류드(Prelude), 리체르카레(Ricercare), 판타지아(Fantasia)가 연관되어 발전되어 왔다고 볼 수 있다. 토카타의 성격은 자유롭고 자유로운 빠르기, 리듬, 박자 그리고 단성부적인 건반음악으로 독특하고 다양하며 연주가의 기교를 나타낼 수 있는 즉흥적인 성격을 가지는데, 반면 때로는 모방적 수법이나 느린 부분을 가지는 양식의 곡이라고 할 수 있다.

르네상스 토카타는 같은 길이의 음표를 사용한 빠른 악절을 가지고 있고, full chord가 사용되기도 하지만 단선율적인 성격이 강하며, 명확한 주제가 없이 모방적인 양식 속에 서로 대조되는 부분들로 구성 되어있는 것이 특징이다. 르네상스 시대의 대표적 작곡가로는 안드레아 가브리엘리와 메를로를 꼽을 수 있다. 안드레아 가브리엘리의 토카타는 대부분 full chord와 음계적 악절, 모방, 동형진행 등에 대위법적 스타일의 기법을 사용하여 기교만이 아닌 풍부한 표현력도 함께 지니고 있음을 볼 수 있다. 메를로의 토카타는 다양한 리듬 형태의 음형을 구사하는데, 그의 작품은 모방부분을 포함하는 3부 구성과 5부 구성의 형식을 정착시켰다.

바로크 시대는 기악음악의 두드러진 발전과 토카타 음악이 전성기를 맞이한 시기로 이태리와 독일로 나뉘지는데 독일은 남부 독일, 중부독일, 북부 독일로 나뉘어 지역에 따라 토카타가 다양하게 발전 하였다. 남부 독일의 토카타는 단순하고 명확하며 전통적 대위법적 형식을 사용하며, 중부 독일의 토카타는 통일적인 단순한 형식을 보인다. 그리고 북부 독일의 토카타는 초기 건반음악 양식 중에서 강렬하고도 급격한 음색과 끊임없는 다양성,

그리고 신비로운 조성구조를 지니고 있다.

바로크 시대의 대표 작곡가들로는 이태리의 프레스코발디, 남부 독일의 프로베르거, 중부 독일의 파헬벨, 북부 독일의 북스테후데와 바하 등이 있다. 프레스코발디의 토카타는 짧은 시간에 급격한 변화를 나타냄으로서 바로크의 격렬함을 나타내고 있다. 프로베르거의 토카타 양식은 프레스코발디의 토카타와 마찬가지로 빠른 음계와 장식적인 음형의 모방진행이 나타나지만 프레스코발디의 것보다 더 부드러우며, 모방의 중요성은 더욱 감소되었고, 화성진행에 있어서 화성적부분에 초점이 증가되었다. 파헬벨의 토카타의 특징은 규칙적인 리듬은 보이지 않지만, 초기 토카타 형태처럼 짧고 통일성이 나타난다. 북스테후데의 토카타는 모방적 부분을 길게 확장시키고, 전체적인 선율은 화려한 기교적 장식을 사용하고, 리듬은 규칙적으로 나타난다.

바하의 토카타는 화음과 빠른 음계가 기초를 이루는 환상곡 풍과 푸가를 혼합시킨 양식으로 이루어져 있다. 바하는 7곡의 토카타를 완성시켰는데, 이 7곡은 큰 규모의 곡으로 적어도 하나나 둘 이상의 푸가 악장을 가지며 푸가는 주제의 응답이 다소 불규칙 하고, 종결구가 자유로우며 즉흥적인 환상곡풍의 특성을 가지고 있다.

바하의 「Toccat e 단조 , BWV 914」는 1708년 전에 작곡된 것으로, 서주부(Introduction), 푸가토(Fugato), 아리오소(Arioso), 그리고 푸가(Fuga)로 나뉘어진다. 서주부는 13마디로 이루어진 부분으로서 템포의 지시가 없고 다른 토카타와 달리 약간 느린 듯한 8분음표로 시작된다. 푸가토 부분은 4성부의 2중 푸가토이며, 제 1 주제와 제 2 주제가 8번 전개되어 28마디를 이루며, 운 포코 알레그로 빠르기를 가지고 있다. 푸가토 부분은 레가토로 서정이 깃들게 연주해야 한다. 아리오소 부분은 아다지오

(Adagio)로 시작하며 분산화음과 16분음표의 규칙적인 리듬으로 즉흥적인 판타지아(Fantasia)풍의 레치타티브(Recitative)스타일이다. 구조는 A- 연결구 - A' - 연결구 - A" - 연결구 - B로 이루어져 있다. 이 부분은 템포의 변화가 많기 때문에 전체적으로 자유스럽고 레가토로 연주한다. 푸가 부분은 이 토카타의 종결부로서 알레그로(Allegro)의 빠르기를 가진 3성 푸가(Fuga)이다. 푸가의 주제선율은 16분 음표의 규칙적인 리듬으로 전개된다. 이 푸가의 구성은 제시부 I - 에피소드 I - 제시부 II - 에피소드 II - 제시부 III - 에피소드 III - 제시부 IV - 에피소드 IV - 제시부 V - 에피소드 V - 제시부 VI - coda 로 되어있다. 이 부분은 다른 부분과 달리 엄격한 푸가 형식을 따르며, 제 2 주제를 갖지 않은 단순 푸가로 활발한 느낌을 가지고 연주해야한다. e단조 토카타는 바하의 다른 토카타에 비해 길이가 짧고, 부분마다 종결구가 환상곡 풍으로 끝나서 자유로운 느낌이 더 강하다. 또 하나의 특징은 이 당시 자주 쓰이던 피카르디 3도로 부분마다 끝맺음 하고 있다는 것인데, 이것 또한 자유로운 느낌과 환상적 느낌을 가지게 한다.

토카타는 힘차고 넓은 화음과 화려하고 빠른 음계에 기초를 둔 판타지아풍의 곡으로 여기에 푸가를 결합시킨 것으로 바로크 시대가 가장 전성기이며, 하나의 독립된 곡으로서 토카타의 특성을 잘 살리고 있다. 바로크의 가장 대표적인 작곡가로서 바하는 토카타를 가장 높은 수준에 올려놓았다. 그의 토카타 형식은 비슷하지만 각기 다른 템포와 스타일을 가진 짧은 악장들로 구성되어 있다는 것을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

1. 단행본

<국내 도서>

김보균. 「서양 음악사」 서울: 태림 출판사, 1995.

정진우. 「J. S. Bach Toccata」 서울: 태림출판사, 1974.

정진우, 제갈삼, 백기풍, 김석. 「Johann Sebastian Bach의 건반유의 해석」 서울: 음악춘추사, 1981.

<외국도서, 번역판>

Apel, Willi. 「피아노 음악사」 한국 음악 교재 연구소 역, 서울: 세광 음악출판사, 1986.

Gillespie, John. 「피아노 음악」 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 1982.

Green, D. M. 「조성음악의 형식」 박경종 역, 서울: 삼호뮤직, 1998.

Grout, Donald Jay. 「서양음악사 I」 서우석·문호근 역, 서울: 수문당, 1979.

Grout, Donald Jay. 「서양음악사」 편집국 역, 서울: 세광 음악 출판사, 1996.

Kirby, F. E. 「건반음악의 역사 (A Short History of Keyboard Music)」 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2002.

Leichtentritt, Hugo. 「음악형식론 (Music form)」 최동선 역, 서울: 현대 음악출판사, 1998.

Stein, Leon. 「음악형식의 분석·연구」 박재열, 이영조 역, 서울: 세광출판사, 1976.

Parrish, Carl & Ohl, John F. *Masterpieces of music before 1750* 박재열, 이영조 역, 서울: 세광 음악 출판사, 1985.

2. 학위논문

- 김양경. 「Toccat에 대한 시대적 고찰」 석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 2002.
- 임소인. 「J. S. Bach의 Toccata in e minor , BWV 914와 L. V. Beethoven의 piano Sonata in C major op. 53 에 대한 연구」 석사학위논문, 서울: 이화여자 대학교 대학원, 1994.
- 장영란. 「토카타(toccat)형식의 시대적 변천에 따른 연구」 석사학위논문, 서울: 경희대학교 대학원, 1994.
- 최수황. 「프레스코발디의 토카타 분석연구: 세 가지 유형을 중심으로」 박사논문, 경기: 한세대학교 대학원, 2004.
- 최효경. 「바로크 건반음악 토카타의 연구 분석- 바하 토카타를 중심으로」 석사학위논문, 서울: 연세대학교 대학원, 1983.
- 채희영. 「Toccat의 시대적 변천에 관한 고찰 G. Frescobaldi , C.- N. widor 의 오르간 작품을 중심으로」 석사학위논문, 서울: 한양대학교 대학원, 2006.
- 홍정민. 「J. S. Bach clavie Toccata 고찰 연주를 위한 분석」 석사학위논문, 서울: 성신여자대학교 대학원, 1997.

3. 사전

- 김용건. 「Music and English 신개념의 음악 영어사전」 서울: 들꽃누리, 2006.
- 서우석, 김원구. 「라루스 세계 음악사전(Larosse de la musique)」 서울: 수문당, 1998.
- 서울대학교 서양음악 연구소편, 「Dictionary of music」 서울: 음악세계, 2001.

「음악용어사전」 서울: 세광출판사, 1986.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, Cambridge, Mass:
Cambridge, 1972.

4. 악보

J. S. Bach. *Toccaten*, Köln: G. Henle Verlag, 1976.

ABSTRACT

An Analysis of Toccata in e minor, BWV 914 by J. S. Bach

Lee, Mi-Jung

Major in Piano

Dept. of Musical Instrument

Graduate School

Sungshin Women's University

Toccata is a form of technical and impromptu keyboard music based on free-style which is luxurious and very fast passages. This style has been develop into an independent form of music since the period of Renaissance and reached its peak during the Baroque period, being continuously used until nowadays.

Toccata during the Renaissance period is composed of impromptu, fast-scale passages and chords, and Toccata during the Baroque period means the fantasia-style music based on luxurious and extremely fast passages. Also, toccata during the Romantic period shows a celebrating and active style of music and in the modern age, it tends to emphasize the characteristic of piano as a percussion instrument.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) is a great composer who developed toccata to a higher level during the late Baroque period, and he composed 7 pieces of toccata music. This paper analyzed, among his toccata music, <Toccata in e minor, BWV 914>.

Toccat in e minor is divided into prelude, fugato, arioso, and

three-part fuga. The prelude does not have the instruction of tempo, and unlike other toccata, it starts with eighth notes which make somewhat slow feeling. The fugato part produces 4-chord fugato which has two themes of un poco allegro. The next part, arioso starts with the adagio tempo. Fuga, which is at the last part, finishes the piece with a three-chord fuga that has the tempo of allegro.

This paper examines the developmental process of toccata during the Renaissance period, Baroque period, Classical period, 18th, 19th, and 20th century, and the toccata characteristics of the representative composers of each era. The paper also analyzed Bach's style of toccata and conducted a detailed analysis of Toccata in e minor, BWV 914 among his works.