



### 저작자표시-비영리-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.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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](#)

김 경 은 교수지도  
석사학위 청구논문

J. S. Bach의 <반음계적 판타지와 푸가  
BWV 903>에 대한 분석  
및 에디션 비교

2011

성신여자대학교 대학원  
음악학과 기악전공  
한 주 영

J. S. Bach의 <반음계적 판타지와 푸가  
BWV 903>에 대한 분석  
및 에디션 비교

김경은 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2011년 5월

성신여자대학교  
음악학과 기악전공  
한 주 영

# 인 준 서

한주영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 바로크 시대의 음악을 절정으로 이끈 대표적인 작곡가로 수많은 걸작들을 남겼으며 음악사에서 매우 중요한 위치를 차지하는 작곡가이다.

본 논문에서는 건반악기를 위해 작곡된 그의 수많은 대표곡 중에 하나인 <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903> (Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903)에 대해 살펴보았다. 이 곡은 자유롭고 즉흥적인 성격의 판타지와 엄격한 대위법적 형식의 푸가를 반음계적인 선율이라는 공통적인 요소로 묶어 조화를 이루게 한 곡으로 현재까지도 자주 연주되어진다.

본 논문의 본론에서는 <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>의 분석에 앞서 바흐의 작곡 활동시기를 나누어 보고 그 시기의 대표 작품들을 간략히 살펴보았다. 또한 이 곡에서 사용된 판타지와 푸가의 기원과 바로크 시대까지의 역사적 배경 등을 살펴보고 이를 토대로 곡을 분석하였다.

오늘날 많은 바흐의 작품들은 그의 자필악보가 유실되어 필사본만이 전해 내려오는 경우가 많다. 이 곡 역시 바흐의 대표적인 곡임에도 불구하고, 바흐의 자필악보가 유실되어 수많은 필사본만이 남아있어서 곡에 대한 다양한 해석판들이 존재한다. 본 논문에서는 여러 자료를 토대로 대표적인 세 가지의 해석들로 편집된 에디션을 선별하였다. 그리하여 원전판에 가까운 헨레(Henle)에디션과 또 다른 두 가지의 에디션인 Emil von Sauer 편집의 피터스(Peters)에디션, 일본의 춘추사(Shunjusha)에디션을 비교 분석하여, 이 곡을 연주하는 연주자들에게 보다 적절한 연주해석을 제시하는데 조금이나마 도움이 되고자 한다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 바흐의 활동시기와 대표 작품들 .....	3
2. 판타지와 푸가의 기원 및 역사 .....	7
3. <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903> 작품분석 .....	15
4. 에디션 비교 및 연주해석 .....	39
III. 결론 .....	69

## 참고문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

바로크 시대에는 기악음악이 본격적으로 작곡되어지면서 다양한 장르의 악곡들이 등장하였다. 바로크를 대표하는 작곡가 중 한 사람인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 종교 음악뿐만이 아니라 오페라를 제외한 세속음악의 모든 장르를 바흐만의 독창적인 아이디어로 섭렵하였다. 특히 건반악기를 위한 장르로 전주곡, 푸가, 판타지, 변주곡, 토카타, 모음곡, 소나타와 카프리치오 등 바로크시대에 존재하던 거의 모든 장르를 다루었다.

본 논문에서 연구하는 <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>는 작품명에서도 알 수 있듯이 판타지와 푸가로 구성된 곡이다. 이 작품의 판타지는 자유로운 선율 진행과 갑작스러운 변화를 동반하는 템포와 반음계적 화성, 기악적인 레치타티브(recitative)등으로 즉흥적인 성격을 보이고, 푸가 앞에서 프렐류드의 역할을 하지만 곡의 길이나 형식적인 면에서 푸가와 동등한 비중을 가진다.

또한 푸가는 대위법적 양식의 발달과 더불어 바로크 시대에 이르러 전성기를 맞이하는데 당시 바흐의 푸가형식이 오늘날까지도 우리가 사용하고 있는 푸가의 형식인 것이다. 이 작품에서는 3성 푸가로서 반음계적 요소를 가지고 보다 자유로운 구성을 보인다.

이러한 바흐의 음악은 시대를 불문하고 끊임없이 사랑받고 있으며 지금까지도 바흐 음악의 연주가 빈번히 이루어지고 있다. 그러나 그만큼 바흐 음악은 다른 어느 작곡가보다 다양한 해석들을 보이며 어떠한 해석이 옳고 틀리다고 하기에 어려울 때가 많다. 그 이유 중 하나로 바로크 시대의 악보는 현재와는 다르게 일일이 세부사항을 기보하지 않고 대부분을 연주자들의 기량에 맡겼다는 것이다. 이는 바흐가 작곡할 당시의 악기가 현대의 악기와

달리 표현에 한계가 있었기에 그러했던 것으로 보인다. 또 다른 이유로는 많은 바흐의 작품들이 자필악보가 유실되어 여러 개의 필사본만이 전해 내려오는 곡이 많아 그러한 것으로 보인다.

본 논문에서는 보다 바람직한 작품의 해석을 위하여 악곡 분석 뿐 아니라 에디션 비교를 통한 다양한 해석의 가능성을 살펴보고자 한다.

본론에서는 먼저 바흐의 작품 활동시기를 살펴보고 그 시대적 배경에 따라 작곡된 대표적인 작품들을 살펴봄으로서 바흐의 작품 세계를 이해하는데 도움이 되고자 했다. 아울러 이 작품을 구성하고 있는 판타지와 푸가의 일반적인 개념과 형식, 역사적 의의를 살펴보고 이를 토대로 <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>의 분석을 통하여 이 작품을 좀 더 상세히 파악하고 보다 나은 연주 해석을 하는 데에 목적을 두었다.

또한 여러 자료를 토대로 대표적인 세 가지의 해석들로 이루어진 에디션, 원전판에 가까운 헨레(Henle)에디션과 또 다른 두 가지의 에디션인 Emil von Sauer 편집의 피터스(Peters)에디션, 일본의 춘추사(Shunjusha)에디션을 비교 분석해 봄으로서, 바흐 음악 해석에 이상적인 방향을 제시하는데 도움이 되고자 한다.

## II. 본 론

### 1. 바흐의 작품 활동시기와 대표 작품들

#### (1) 아른슈타트, 뮐하우젠 시기 (Arnstadt, Mühlhausen, 1703-1708)

바로크를 대표하는 작곡가 중 한 사람인 바흐는 전 생애에 걸쳐 수많은 곡들을 작곡하였다. 그의 작품 활동 시기는 그가 거주했던 지역을 중심으로 크게 네 시기로 나눌 수 있는데 그 중 첫 번째 시기로 바흐가 오르가니스트로 활동했던 아른슈타트(Arnstadt, 1703-1707), 뮐하우젠(Mühlhausen, 1707-1708)에서의 시기이다. 1703년 18세의 젊은 나이에 바흐는 바이마르의 요한 에른스트 공의 궁정에 오르가니스트로 봉직했는데, 오르가니스트로서 또 경건한 루터파 신자로 자연스럽게 코랄 곡에 관심을 갖게 되었다. 그리하여 이 시기에 바흐는 종교적 성악곡과 북 독일적 성격<sup>1)</sup>의 코랄 서곡, 코랄 판타지아, 코랄 푸가, 코랄 프렐류드, 푸가, 판타지아등을 작곡 하였다. 1703년 4월 바흐는 바이마르 궁정악단의 바이올리스트로 3개월간 취직되었는데 독일 바이올린의 대가 요한 파울 베스트호프(Johann Paul von Westhoff, 1656-1705)를 만나 독일 바이올린 악파의 다성적 연주법을 배우게 된다. 이것이 훗날 무반주 바이올린 곡을 작곡하는 기초가 된다.

1705년 10월 바흐는 독일의 소도시 뤼베크(Lubeck)를 방문하여 당시 최고의 음악가 중 한 사람이었던 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)의 연주를 듣게 되는데 그의 오르간곡과 칸타타에 완전히 매료되어 궁정 일에 소홀 하게 된다. 또한 전주곡과 푸가, 토카타와 푸가에서 북스테후데의 영향이 보이며 오르간곡인 <토카타와 푸가, BWV 565>가 그

---

1) 연주자와 악기의 음향적인 가능성을 배려한 데서 나온 스타일로 즉흥곡의 양식, 극단적 대립이 풍부하고, 오르간 연주자는 표현이 풍부하다.

중 하나이다.

이 시기의 바흐는 오르간 연주와 작곡의 기초를 다지고 서서히 바흐만의 양식을 형성해 나간다. 대표적인 곡으로는 첼발로 곡인 <사랑하는 형과의 이별에 붙인 카프리치오, BWV 992>이 있다.

아른슈타트에서 궁정 일을 소홀하였던 관계로 궁정과 마찰이 있었던 바흐는 1707년 6월에 중부 독일의 뮐하우젠의 성 블라지우스(St. Blasius)교회의 오르가니스트로 1년간 일하게 된다. 여기서 바흐는 교회칸타타 작곡을 시작하게 되며 <그리스도는 죽음의 포로가 되어서도, BWV 4><sup>2)</sup>와 <하느님의 세상이 가장 살기 좋은 세상, BWV 106><sup>3)</sup> 등 바흐의 초기 칸타타가 이때 탄생한다.<sup>4)</sup>

그 해 바흐는 육촌 누이동생 마리아 바르바라(Maria Barbara)와 결혼식을 올려 훗날 두 사람 사이에서 빌헬름 프리데만 바흐(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)와 칼 필립 엠마누엘(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)이 태어나 뛰어난 음악가로 성장하게 된다.

## (2) 바이마르 시대 (Weimar, 1708-1717)

뮐하우젠의 성 블라지우스 교회에서 1년간 일한 바흐는 1708년 7월부터 바이마르의 궁정으로 옮겨와 오르간 주자 겸 실내악 음악가로 활동하였다.

좁고 높게 지어진 ‘하늘 성’이라 불리는 바이마르의 궁정교회에서는 새 오르간이 바흐에게 주어졌다. 당시에는 성능이 좋은 새 오르간을 만지는 일이 흔하지 않은 일이었기 때문에 이 시기의 바흐는 ‘오르간 곡 시대’라 불릴 만큼 오르간 곡을 많이 작곡 하였다. 1714년부터는 바흐는 악사장이 되어 매달 한곡 씩 교회 칸타타를 작곡하여 상연하여야 했는데, 이때 작곡된<울며,

2) 바흐가 쓴 코랄 곡 중 가장 엄격한 코랄 칸타타(부활절 칸타타)

3) <슬픔의 행사>라고 흔히 불리는 곡에 속한 첫 소절로 장례음악이다.

4) 송영택, 김홍언, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(4) 바흐』 (서울;음악세계,2002), p.17

탄식하며, 근심하고, 두려워하도다, BWV 12>와 같은 칸타타의 명작이 탄생하게 된다.<sup>5)</sup> 또 『18곡의 코랄 편곡집』에 수록된 <오라 성령이여, 주 하느님이여, BWV 651>과 같은 대규모 코랄곡도 작곡되었다. 그뿐 아니라 1713-1714년에 비발디의 작품을 접하게 되면서 이태리음악의 영향을 받은 바흐는 비발디풍의 협주곡 서법을 완전히 익히게 되었고,<sup>6)</sup> 그것이 그의 작곡기법의 중요한 요소가 되었다. 특히 <토카타, 아다지오와 푸가, BWV 564>의 중간악장에 그 영향이 현저히 나타난다. 그 외 <파사칼리아와 푸가, BWV 582> 등과 같은 오르간 작품들이 이 시기에 작곡되었다.

### (3) 쾨텐 시대 (Cöthen, 1717-1723)

이 시기는 바흐가 쾨텐의 레오폴트 공의 궁정 악장직을 맡아 건반악기 선생으로 일했던 시기이다. 쾨텐 궁정은 칼뱅파로 교회음악을 금지하여 여흥을 위한 음악이 주로 작곡되었는데 “결혼 칸타타”로 알려진 칸타타 <이제 사라져라, 슬픔의 그림자여, BWV 202>가 유명한 곡 중 하나이다.

1721년 3월, 크리스티안 루트비히 폰 브란덴부르크에게 헌정된 <브란덴부르크 협주곡, BWV 1046-1051>6곡이 바흐의 화려한 실내악 연주 레퍼토리를 보여주며 <바이올린 협주곡, BWV 1041-1045>, <무반주 바이올린을 위한 소나타와 파르티타, BWV 1001-1006>, <무반주 첼로를 위한 모음곡, BWV 1007-1012>등이 시기에 작곡되었다.

또 이시기에 바흐는 교육용 작품의 작곡도 활발히 하였다. 즉 소규모의 프렐류드와 푸가들에 모든 조를 사용하도록 작곡된 목적과 『빌헬름 프리데만 바흐를 위한 클라비어 소곡집』에 속한 교육의 의도를 지닌 <평균율 제1권, BWV 846-869>(1722년 완성)과 2성 3성의 인벤션과 신포니아가 작곡되었고, 프랑스 모음곡과 영국 모음곡, 파르티타, 반음계적판타지와 푸가와 같이

5) 송영택, 김홍언, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(4) 바흐』 p.18

6) 콘체르토와 리토르넬로의 구조와 대조를 만들어 내는 법 등을 배웠다.

현재까지도 자주 연주되는 곡들이 이 시기에 완성되었다.

#### (4) 라이프찌히 시대 (Leipzig, 1723-1750)

바흐가 독일에서 가장 중요한 지위의 하나인 성 토마스 교회에 음악감독으로 재직했던 이 시기에는 수많은 교회 성악곡들과 건반악기를 위한 바흐의 대표적인 작품들이 작곡되었다.

1723년부터 1729년에 걸쳐 약 6년 동안은 수많은 교회 칸타타의 창작에 집중한 시기로 바흐의 종교 곡의 정점인 <마태 수난곡>을 비롯하여 수많은 교회 칸타타가 완성되었다. 1729년 3월 바흐는 텔레만이 이전에 창립한 ‘콜레기움 무지쿰’이란 학생 중심의 음악단체의 지도를 맡게 되었는데 당시에 라이프찌히에서 유행한 커피를 소재로 한 <커피 칸타타, BWV 211>와 <7곡의 첼발로 협주곡, BWV 1052-1058>이 이 악단을 위해 작곡되기도 하였다.<sup>7)</sup>

그 외에 크고 작은 오르간을 위한 장대한 전주곡 집 『클라비어 연습곡집』 제3권과 변주기법을 집대성한 <골드베르크 변주곡, BWV 988>이 수록된 제4권, <평균율 제2권, BWV 870-893>, <푸가의 기법, BWV 1080>등이 작곡 되었고, 1733년에는 폴란드의 가톨릭 왕이며 드레스덴에 있는 작센 선제후 프리드리히 아우구스트 2세에게 헌정한 <미사곡 b단조, BWV 232>는 키리에, 글로리아를 제1부로 완성하고, 말년인 1748년 가을부터 실명직전인 다음해까지 나머지부분을 작곡하여 <미사곡 b단조>를 완성한다.

---

7) 송영택, 김홍연, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(4) 바흐』 p.21

## 2. 판타지와 푸가의 기원 및 역사

### (1) 판타지

판타지는 그리스어 Phantasia의 파생어로 ‘상상’, ‘상상력의 산물’, ‘익살스러움’의 일반적 의미로서 15세기까지 유럽에서 널리 사용되었다.<sup>8)</sup>

판타지는 작곡가가 악상이 떠오르는 대로 어떠한 일정 형식에 구애받지 않고 쓴 작품을 뜻한다. 그래서인지 작곡자들에 따라 판타지가 시대별로 다양한 형태로 변화하여 나타난다. 즉 바로크 시대에는 즉흥적인 성격의 판타지로 나타나며, 16-17세기는 기악곡의 명칭으로 엄격한 대위법이나 리체르카레의 자유로운 변형형태로 판타지가 나타난다.

판타지가 처음으로 건반악기 음악에 나타난 건 약 1520년 한스 코터(Hans Kotter, 1485-1541)와 론하드 클레버(Leonhard Kleber, 1490-1556)의 타블러처(tablature)에서이다. 이 시기에 판타지의 형태는 엄격한 대위법적인 모방의 형태로서 오늘날 일반적으로 알고 있는 판타지의 자유롭고 즉흥적인 모습과는 다소 차이가 있다. 16세기에 와서 판타지는 류트(lute)나 비올(viol)을 위해 사용된 형식이었는데, 류트악기의 특성상 리체르카레의 모테트풍 기법의 사용이 불가능하여 악기에 따라 자유로이 발전되었다. 그리하여 이 시기의 판타지는 리체르카레의 자유로운 화성양식과 함께 모테트의 엄격한 모방 양식의 악절변형이 포함되어 프렐류드적인 즉흥연주의 모습이 되었다.<sup>9)</sup>

17세기에는 모방대위법을 사용한 판타지의 주제, 리듬이나 박자를 변주시키는 기법으로 변화를 주며 대위법적 다성부 양식의 구성 안에서 여러 주제를 전개시키는 모방 대위법적 방식을 사용했다. 또 판타지에 속했던 자유로

8) Christopher D.S. Field. "Fantasia" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.8, Stanly Sadie, (London: Macmillan Publications, 2001), p.545.

9) 김이정. "J.S. Bach의 'Chromatic Fantasy and Fugue BWV903'에 관한연구. 이화여대 대학원 석사 학위 논문 2001.p.8

운 악장 구성의 형식이 프렐류드나 토카타와 같은 특별한 장르들의 특성으로 옮겨가 모방 양식의 악장 구성형식으로 판타지의 주 분야로 계속 머물러 있게 된다. 이 시기의 대표적인 작곡가로 이탈리아의 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643), 네덜란드의 암스테르담의 오르간주자인 슈벨링크(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621)와 그의 제자인 독일 태생의 샤이트(Samuel Scheidt, 1587-1654)와 샤이데만(Heinrich Scheidemann, 1569-1663) 등이 있다. 이 시기의 중요한 판타지로는 네덜란드의 슈벨링크가 작곡한 <Chromatic Fantasia, GMB.158>가 있다.<sup>10)</sup> 후기 바로크 음악 기법에서의 판타지는 17세기의 판타지 양식의 자유로움이 아닌 마디 줄의 생략, 화성과 조바꿈의 색채 변화 등이 발전된 것이다.

바흐의 판타지는 모두 15개가 작곡되었는데 체계적인 푸가형태는 아니지만 모두 대위법적인 모방기법이 자주 등장한다. 또 스케일이나 아르페지오가 많이 등장하고 전조가 빈번하며 화려한 것이 특징이다.

## (2) 푸가

푸가는 ‘추적하다, 쫓아가다, 따라가다’의 뜻을 지니며 바로크시기에 성행한 형식 중 하나이다. 푸가는 혼자 독립된 곡으로 쓰이지 않고 푸가 앞에 흔히 프렐류드나 토카타, 또는 판타지와 함께 쓰여진다.

푸가는 르네상스의 리체르카레<sup>11)</sup>와 오르간 칸초나로부터 발전된 형식이다. 리체르카레는 모테트에서 유래되어 여러 단락으로 이루어져 주제가 각각 대위법적 성부로 나타나며 종교적이다. 오르간 칸초나도 리체르카레와 비슷한 대위법적 형식으로, 리체르카레보다는 덜 엄격하며 세속적인 성격을 보인다. 시기별로 살펴보면 15세기, 16세기에는 미사(mass)와 모테트(mot

10) 김영미, “J.S. Bach의 Chromatic Fantasia와 Fugue에 관한 페달기법 및 분석연구”, 『사회과학연구』 제 5집, 평택 대학교 사회과학연구소 2001, p.296

11) 리체르카레는 'to search'의 탐구하다, 연구하다, 의 뜻으로, 16-18세기 기악곡에 사용된 명칭이며, ‘탐구하다’는 뜯으려는 현들을 찾아낸다는 것을 표시하는 것으로 사용되었다.

et), 칸초네(canzone)와 프랑스의 샹송(chanson)과 같이 교회 음악이나 세속음악과 같은 곳에서 푸가기법을 많이 사용하였다. 16세기에는 모테트와 샹송, 칸초나가 서로 유사한 장르가 되었고 각각 리체르카레(ricercare), 칸손 다 소나르 (canzon da sonar)가 되었다.

17세기 초의 이탈리아에서는 프레스코발디에 의하여 오르간을 위한 리체르카레와 칸초나가 확립되었으며, 헨리 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)과 같은 작곡가가 여러 방면에서 푸가 기법에 영향을 미쳤다. 또 네덜란드의 슈벨링크의 <건반악기를 위한 판타지>와 같은 것들이 악곡 전체를 통해 하나의 주제로 작곡된다는 점에서 푸가와 상통한다.

이러한 발전.과정을 거쳐 바흐에 이르러서는 『평균율 피아노곡 집』에 수록된 푸가와 오르간을 위한 푸가, 교회의 성악음악 합창곡들에 쓰이는 푸가 기법으로 완성되며, 특히 모든 유형의 푸가를 보여주고 있는 <푸가의 기법>과 같은 작품들에서 바흐의 푸가는 정점에 이르게 된다.<sup>12)</sup>

푸가는 한 개의 주제를 가지고 특정한 조성 안에서 반복, 변형되면서 여러 성부에서 모방적인 대위 선율을 만들어 전개되어 곡의 형식을 확장해나가는 기법이다. 대개는 3~4성부, 드물게 5성부로 구성되어지며 제시부(exposition) - 중앙악절(middle entries) - 종결악절(final entry) 이렇게 크게 3부분으로 나뉘며 주제(subject), 대주제(counter subject), 응답(answer), 에피소드(episode)등으로 구성되어진다.

제시부는 푸가의 성부의 수만큼 주제와 응답이 한 번씩 제시되는 부분을 말하고, 중앙악절은 새로운 조성에서 주제와 에피소드가 번갈아 나타나는데 소나타의 발전부와 유사하다고 볼 수 있다. 종결악절은 다시 으뜸조의 주제가 등장하며, 마지막 종지 이후에 으뜸조를 다시 확인시켜주는 코다(coda) 부분이 나오기도 한다. 푸가는 한 성부에서 시작되는 주제를 기본으로 주제

12) Green. 『조성음악의 형식』 pp.302-303

의 모방이 다른 성부에서 차례로 이루어지는데 이 모방을 응답 이라고 하며 주제는 으뜸조로, 응답은 딸림조로 제시된다. 또한 이러한 주제들은 악곡 전반에 걸쳐 다양한 구성으로 여러 번 등장한다. 대주제는 푸가의 첫 번째 주제가 나왔던 성부에서 응답에 대한 새로운 대선율이 나타나고, 이 대선율이 등장할 때 마다 같은 모습으로 나타나는 것을 의미한다. 에피소드는 주제와 주제사이의 연결구로서 주제와 대주제의 모티브로 되어있는 부분을 말하며, 주제나 응답이 완전한 형태로 나오지 않는 부분이다.

푸가는 바흐에 의해 절정에 이르렀다고 해도 과언이 아닐 정도로 수많은 뛰어난 푸가곡들을 작곡하였다. 다음의 <표1>, <표2>, <표3>은 바흐가 작곡한 푸가목록으로 바흐의 작품 활동시기별로 나누어 정리한 목록이다.<sup>13)</sup>

---

13) Walter Emery & Christoph Wolff. "J.S Bach" *The New grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanly Sadie, (London: Macmillan Publications, 2001)vol. 2, pp.346-375

<표1> 아른슈타트, 뮐하우젠시대와 바이마르 시대의 푸가 (1703-1717)

작품번호 (BWV)	곡명	연대	악기	비고
131a	Fugue, B	arr.from 131(1707)	Organ	independent of chorales
531	Prelude and fugue, C	?before 1705	Organ	
532	Prelude and fugue, D	?before 1710 1708-1712?	Organ.	푸가에는 다른 악보인 BWV532a가있음
533	Prelude and fugue, e	?before 1705	Organ	다른악보인 BWV533a가 있음
534	Prelude and fugue, f	?before 1710 1712-1717	Organ	
535	Prelude and fugue, g	1708-1717	Organ	1717년 이후? 초고BWV535a (1704년경) 가 있음
536	Prelude and fugue, A	?1708-17 1716년경?	Organ	푸가주체의 원형은 BWV152의 서곡
537	Prelude and fugue. c	?after 1723 1708-1717	Organ	1729-1750년 개작
538	Prelude and fugue, 'Dorian',d	1712-1717	Organ	
540	Prelude and fugue. F	1712-1717	Organ	
541	Prelude and fugue, G	1712년 이후	Organ	
542	Fantasia and fugue, g	1708-1717	Organ	
545	Prelude and fugue, C	1712-1717	Organ	초고 BWV545가 있음
547	Prelude and fugue, C	1719년경?	Organ	
550	Prelude and fugue, G	1706-1708?	Organ	
551	Prelude and fugue. a	1703-1704?	Organ	
553-60	[8 short preludes and fugues] (C,d,e,F,G,g,a,B ♭)	Weimar, 1708-17?	Organ	
564	Toccat, adagio and fugue, C	1708-1712	Organ	

565	Toccat and fugue, d	1704년경	Organ	
566	Prelude and fugue, E/C	1706년경	Organ	
574	Fugue on theme by Legrenzi, c	1708이전	Organ.	(G 레그렌치의 주제에 의한)
575	Fugue, c	1703-1707, (1708-1717개정)	Organ	
577	Fugue, G		Organ,	위작
578	Fugue, g	1703-1707, (1708-1717개정)	Organ	1708-1717개정
579	Fugue on theme by Corelli, b	1708-1717	Organ	A코렐리의 주제에 의한
894	Prelude and fugue, a	1708-1717	cembalo	BWV1044에 전용
896	Prelude and fugue, A	1709	Cembalo	
944	Fantasia and fugue, a	before1708?	Cembalo	BWV543으로 편곡
946	Fugue on theme by Albinoni, C	1708?	Cembalo	
947	Fugue, a	1703-1710	Cembalo	
948	Fugue, d	초기	Cembalo	위작?
949	Fugue, A	1703-1710	Cembalo	
950	Fugue on theme by Albinoni, A	1710년경	Cembalo	
951	Fugue on theme by Albinoni, b	1710년경	Cembalo	
958	Fugue, a	1710년경	Cembalo	위작?
959	Fugue, a	1710년경	Cembalo	위작?
898	Prelude and fugue, B b	1700-1709	Cembalo	위작?
909	Concerto and fugue, c	1703?	Cembalo	
955	Fugue, B b	1703-1707 원곡은(J.C.엘제리우스 푸가)	Cembalo	

<표2> 쾨텐 시대와 라이프찌히 시대의 푸가 (1717-1750)

539	Prelude and fugue, d	1720-1725	Organ	푸가의 원형은 BWV1001
543	Prelude and fugue, a	1730년경	Organ	전주곡은 바이마르 시대
544	Prelude and fugue, b	1725-1740	Organ	
546	Prelude and fugue, c	1723-1729	Organ	푸가는1716년경
548	Prelude and fugue, e	1725-1740	Organ	
549	Prelude and fugue,c/d	1723년 이후	Organ	초고 BWV 549a (1700-1703)있음
552	Prelude and fugue,'St Anne',E b	1739년 출판	Organ	클라비어 연습곡집 제 3권으로부터
562	Fantasia and fugue, c	1730-1745?	Organ	푸가는 미완성
846-69	The Well-Tempered Clavier I :24 Prelude and fugues	Cöthen, 1722	Cembalo	
870-93	The Well-Tempered Clavier II :24 Prelude and fugues	Leipzig, 1738-42	Cembalo	
900	Prelude and fughetta, e	1720	Cembalo	
901	Prelude and fughetta, F	?	Cembalo	
902	Prelude and fughetta, G	1720	Cembalo	
903	Chromatic fantasia and fugue, d	before 1723? 1719,1730년 개작	Cembalo	1730년경 개작
904	Fantasia and fugue, a	1725?	Cembalo	
906	Fantasia and fugue, c	1726-1740	Cembalo	푸가는 미완성
952	Fugue, C	1720년경?	Cembalo	위작?
953	Fugue, C	1723-1724	Cembalo	
954	Fugue, B b	1720-1725?	Cembalo	원곡은 J.A. 라인켄의 소나타
961	Fughetta, c	Cöthen,1720-incl. 1712년이후	Cembalo	
899	Prelude and fughetta,d	1725/1726년 이전	Cembalo	위작?

<표3> 작곡시기가 불분명한 푸가

536a	Prelude and fugue, A	?		
561	Fantasia and fugue, a	?	Organ	위작
576	Fugue, G	?	Organ	위작
580	Fugue, D	?	Organ	위작
581	Fugue, G	?	Organ	위작
733	Meine Seels erhebet den Herren (Fuge uber das Magnificat)	?	other keyboard	?
895	Prelude and fugue, a	?	Cembalo	J.P.케르너작품?
956	Fugue, e	?	Cembalo	위작?
897	Prelude and fugue, a	?	Cembalo	전주곡과 C. H. 드레첼 작품.
905	Fantasia and fugue, d	?	Cembalo	위작?
907	Fantasia and fughetta, B b	?	Cembalo	G.키르히호프 작품?
908	Fantasia and Fughetta, D	?	Cembalo	G.키르히호프 작품?
945	Fugue, e	?	Cembalo	
960	Fugue, e	?	Cembalo	
962	fugato, e	?	Cembalo	J.A.알브레히츠베 르거 작품

### 3. <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903> 작품분석

<반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>는 바흐의 곡 중 널리 알려진 인기 있는 곡 중 하나로 건반악기를 위해 작곡된 곡이다.<sup>14)</sup>

당시 시대적인 배경으로 봤을 때 기교적, 음악적 수준이 뛰어난 작품이었음에도 불구하고, 바흐의 자필악보가 유실되어 현재 전해 내려오는 필사본만 약 30개 가까이 존재하며 창작배경과 작곡시기가 불분명한 곡이다. 음악학자들은 현존하는 필사본들을 비교 검토하여, 1723년 이전 쾨텐 시기에 작곡되어 1730년 라이프찌히 시기쯤 최종 완성되지 않았을까 추정할 뿐이다. 이 곡은 곡 제목에서도 알 수 있듯이 반음계적 특징을 가진 판타지와 푸가로 구성 되어있다. 이런 서로 다른 성격의 두 곡으로 구성되는 방식은 바로크 말에 자주 쓰였던 토카타와 푸가, 프렐류드와 푸가 등과 같은 구성이며, 이 작품에서는 즉흥적 성격의 판타지임에도 불구하고 프렐류드적 성향이 강하다.<sup>15)</sup>

푸가는 3성부로 이루어져있으며 엄격한 푸가형식 구조 안에서 반음계적인 제시부가 나오고,<sup>16)</sup> 그 후 다성부의 자유로운 전개로 극적인 처리가 돋보인다.

---

14) Wolff, Christoph의 『요한 세바스찬 바흐1』과 Badura Skoda, Paul의 『바흐 건반악기 음악의 연주와 해석』 p.282에서는 하프시코드를 위해 작곡된 곡이라고 나와있고, New Grove dictionary vol.2, p.370에서는 바흐의 작품을 오르간곡과 other keyboard곡으로 2가지로 분류하는데 이 곡은 other keyboard로 분류하였다.

15) 정진우, 『바하건반곡의 해석』 (서울: 음악춘추사, 1987), p.179

16) 송영택, 김홍연, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(4) 바흐』 p.340에서는 반음계적 화성으로 제시되고 있기 때문에 그렇게 엄격한 푸가는 아니라는 견해도 있다.

### (1) 판타지 분석

이 곡의 판타지는 4/4박자의 d단조이며 연주시간은 약 6분정도이다. 서주부분의 화성단음계의 제시로 시작되어 반음계적 진행, 근친 조 이외의 전조, 5음 올린 변화화음 등을 사용하여 화려한 색채감을 지니며 자유분방하다.

이 판타지는 마디49의 레치타티브를 기점으로 크게 2부분으로 나눌 수 있는데 이 두 부분은 서로 비슷한 길이와 비중을 가지고 있다. 이 부분을 좀 더 세분화하면 토카타풍의 서주부인 section 1, 코랄풍의 아르페지오부분인 section 2, 레치타티브로 된 section 3, 반음계적 화음진행으로 이루어진 코다 section 4, 이렇게 4부분으로 나뉜다.

<표4> 판타지 구성<sup>17)</sup>

부분	마디	구성	구성 내용	구성
section 1	1-26	토카타	토카타풍의 서주	d단조
section 2	27-49	코랄	코랄풍의 아르페지오	자유로운 조성변화
section 3	49-75	레치타티브	레치타티브	자유로운 조성 변화
section 4	75-79	코다	반음계적 화음진행	d단조

17) 마디 수는 헨레(Henle)판에 기준한다.

### 1) 첫 번째 부분 (Section 1; 마디 1-27) 토카타풍의 서주

이 부분은 토카타 풍의 서주부분으로 d단조 음계의 도입부 - 반음계 화성진행안의 아르페지오 형태 패시지 진행 - 즉흥적인 음계 이렇게 3부분으로 다시 나뉜다.

<표5> 토카타풍의 서주의 구성

구분	마디	구성 내용
1	1-2	d단조 음계의 도입부
2	3-20	반음계 화성진행안의 아르페지오 형태의 패시지 진행
3	21-26	즉흥적인 음계

마디1-2는 이 곡의 도입부로 32분음표를 사용하여 d단조의 음계가 상·하행으로 나오는데 서로 동형진행 된다. 마디1의 첫 번째 상행음계에는 증2도를 피하기 위해 가락단음계를 사용하였으며, 마디1의 두 번째 상행진행은 화성 단음계를 사용하였고, B $\flat$ 음에서 E음으로 도약하여 증4도를 사용하였다. 마디2의 화성단음계 부분 역시 증2도를 피하기 위해 B $\flat$ 음을 사용하지 않고 A음에서 C $\sharp$ 음으로 도약 하였다(악보1).

<악보1> 판타지 BWV 903, 제 1-2마디

마디3에서는 순차적 상행하는 음형들이 마디4에서 반진행하는 모습으로 나타나고 마디3의 V<sub>9</sub>부분의 아르페지오부분은 마디4에서 대조된 형태로 나타난다(악보2).

<악보2> 판타지 BWV 903, 제 3-4마디

마디5-6은 마디3-4와 리듬진행이 비슷하며 선율과 음정관계에서 대비를 이루고 있다. 마디3-4에서 순차 상행하던 선율이 마디5-6에서는 순차하행하며 마디3-4의 순차상행 선율과 반진행을 이루고 있다(악보3).

<악보3> 판타지 BWV 903, 제 5-6마디

마디7-9를 보면 왼손 베이스 선율이 3도로 하행 진행되다가 A음을 3번 강조하고, 이어서 마디10-11에서 반음계적 하행진행으로 나타난다(악보4).

<악보4> 판타지 BWV 903, 제 7-11마디

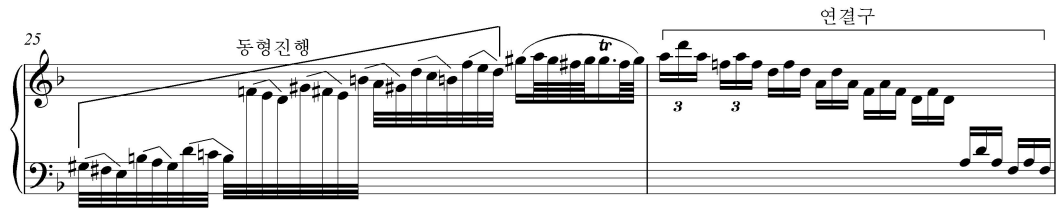
마디14는 경과구로 상행하는 음계진행 후 d단조의 화성단음계를 사용하여 하행함으로서 반음계적 선율로 모호했던 진행에 조성감을 느끼게 해준다(악보5).

<악보5> 판타지 BWV 903, 제 13-15마디

마디21-26은 앞에 마디1-2의 서주부분이 5마디로 확장된 음계적 패시지로서 앞에서 보다 좀 더 즉흥적이고 자유로운 판타지의 느낌을 준다.

선율은 d단조의 가락 단음계로 상행과 하행을 반복하다가 마디25의 동형진행을 통하여 A음에 다다른 후, 마디26의 경과구적인 선율로 하행하여 Section 2로 연결된다(악보6).

<악보6> 판타지 BWV 903, 제 21-26마디



## 2) 두 번째 부분 (Section 2; 마디28-49) 코랄풍의 아르페지오

두 번째 부분은 풍부한 음역대를 사용하며 펼쳐진 아르페지오로 이루어진 부분과 이와는 대조적으로 나타나는 음계형 패시지 형태의 연결구를 포함하여 전체적으로 3부분으로 나뉜 부분이다.

<표6> 코랄풍의 아르페지오 구성(제 27-49마디)

구분	마디	내용
1	27-30	반음계적 아르페지오
	30-32	연결구
2	33-42	반음계적 아르페지오
	42-44	연결구
3	44-49	반음계적 아르페지오

마디27-30은 Section 2의 시작부분으로 하성부 D음의 Pedal Point와 상성부의 반음계적 상행선율이 아르페지오로 이루어져 시작된다.

마디30-32의 연결구적 음계 음형들을 거쳐 마디33에서 마디42의 상성부 A음까지 또다시 반음계적 아르페지오 음형이 나타나는데 이 부분은 앞부분의 아르페지오에서 나타났던 Pedal Point가 사라지고 자유로운 전조와 변화 화음을 빈번히 등장시켜 음색이 다양해진다(악보7).

<악보7> 판타지 BWV 903, 제 27-42마디

27

반음계적 상행선율

arpeggio

pedal point

연결구

31

rapid.

33

반음계적 아르페지오

(arpeggio)

전조 gm

dm

fm

dm

39

연결구

### 3) 세 번째 부분 (Section 3; 마디49-75) 레치타티브

이 부분은 앞부분의 화려한 악구와는 대조적으로 박자에 구애받지 않고 단선율적인 성악적 레치타티브와 그보다 넓은 음역의 화음 사용을 통해 화성적으로 변화를 주고 있는 감성적인 레치타티브<sup>18)</sup>부분이다. 레치타티브의 특성상 다이내믹의 변화, 템포와 박자의 유동성, 장식적인 선율진행과 다양한 음색변화, 즉흥적인 패시지, 빈번한 조성변화 등 낭만적인 성향을 보이기도 한다.

마디49-61은 레치타티브 부분의 시작부분으로 성악적인 레치타티브의 불규칙한 리듬의 선율과 넓은 음역의 화음을 교대로 등장시켜 감정의 극적인 효과를 불러일으킨다(악보8).

<악보8> 판타지 BWV 903, 제 49-51마디

49 **tr**  
Recitativ    성악적 레치타티브    화성적    성악적 레치타티브

51    화성적    성악적 레치타티브

18) 레치타티브: 보통 이야기하는식, 또는 연설이나 대사의 자연스러운 억양을 강조하도록 만들어진 보컬 스타일. 성악적인 선율 리듬으로 다음적 처리를 하여 불규칙한 리듬, 가벼운 억양으로 말하는 것과 같은 음표의 반복 등에 의해 대치된다. 17세기에와서는 경우에 따라 기악 음악에서도 사용하기 시작하였다. Dale E. Monson. "Recitative," *The New grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanly Sadie, (London: Macmillan Publications, 2001)vol.21, pp.1-4

#### 4) 네 번째 부분 (Section 4; 마디75-79) 코다, 반음계적 화음진행

마디75-79는 판타지의 마지막 부분으로 레치타티브적인 성격을 지닌 코다 부분이다. 마디75에서 시작된 하성부의 으뜸음인 D음의 Pedal Point와 상성부의 반음계적 화음의 하행진행으로 이루어지다가 picardy 3rd로 판타지를 마무리한다(악보9).

#### <악보9> 판타지 BWV 903, 제 75-79마디

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 75-76) shows the beginning of the coda with a descending chromatic line in the right hand and a constant D pedal point in the left hand. The second system (measures 77-78) continues the descending chromatic harmony and the pedal point. The third system (measure 79) concludes with a Picardy 3rd, where the key signature changes to G major for the final chord. The label 'Picardy 3rd.' is placed above the final chord in the right hand.

## (2) 푸가 분석

이 곡의 푸가는 3/4박자로서 판타지와 같은 d단조 조성의 3성으로 이루어진 푸가이다.

처음 한 성부에서 반음계적 음형을 시작으로 주제 8마디가 곡 전반에 걸쳐 11번 나오며, 주제와 응답의 발전적 에피소드가 8번 제시되며 전개된 형식으로 크게 3부분으로 나뉜다.

이러한 푸가의 전체적인 구성은 다음 <표7>과 같다.

<표7> 푸가의 구성

구분	마디	구성	성부	조성
제시부 (Exposition)	1-8	주제(Subject)	상성부	d단조
	9-16	응답(Answer)	중성부	a단조
	17-18	에피소드(Episode)1		
	19-26	주제	하성부	d단조
중양악절 (Middle Entries)	27-41	에피소드2		
	42-49	주제	중성부	a단조
	49-60	에피소드3		
	60-66	주제	중성부	d단조
	66-76	에피소드4		
	76-83	응답	하성부	b단조
	83-89	에피소드5		
	90-97	주제	상성부	e단조
	97-106	에피소드6		
	107-115	응답	중성부	d단조
	115-130	에피소드7		
종결악절 (Final Entries)	131-139	주제	중성부	g단조
	140-147	주제	하성부	d단조
	147-153	에피소드8		
	154-161	주제	상성부	d단조

<악보10>은 푸가의 주제로서 반음계적 진행과 온음계적 진행, 3화음 등으로 8마디에 걸쳐 제시되었고 곡 전반에 계속해서 등장한다.

<악보10> 푸가 BWV 903의 주제선율 제 1-8 마디

**Fuga**

반음계 진행      반음계 진행      온음계 진행      3화음

cm      gm

dm

이러한 주제선율과 그에 따른 응답선율은 곡 전체에 걸쳐 다음과 같이 나타난다(악보11).

<악보11> 푸가 BWV 903의 주제와 응답

1. 상성부  
주제 dm

2. 중성부  
응답 am

3. 하성부  
주제 dm

Section I  
제시부  
exposition

42 중성부  
주제 am

60 중성부  
주제 dm

76 하성부  
응답 bm

90 상성부  
주제 em

107 중성부  
응답 dm

131 중성부  
주제 gm

140 하성부  
주제 dm

148 상성부  
주제 dm

Section II  
중앙약절  
middle entries

Section III  
종결약절  
final entries

마디9부터 중성부에 나타나는 주제의 응답선율은 조성응답(tonal answer)으로 제시되며 상성부에서는 대주제가 주제의 응답선율의 반진행으로 나타난다. 대주제에서 사용되는 리듬(♩ ♪ ♪ ♪)은 곡 전반에 걸쳐 에피소드부분에 계속해서 등장한다(악보12).

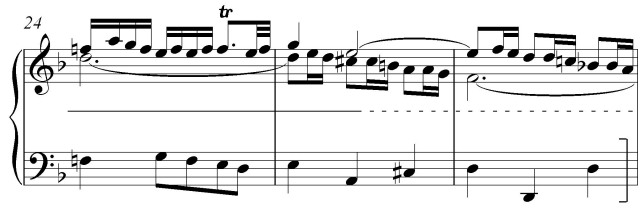
<악보12> 푸가 BWV 903, 제 9-16마디

마디17-18은 이 곡의 첫 번째 에피소드로서 리듬 패턴x와 대주제 일부 리듬패턴인 리듬패턴y가 이 곡 전반에 걸쳐 에피소드에 계속 등장한다(악보 13).

<악보13> 푸가 BWV 903, 제 16-18마디

맨 처음 상성부에서 시작한 주제가 중성부(마디9-16)를 거쳐 하성부의 마디19-26으로 순차적으로 각 성부에서 나오며 푸가의 제시부가 완성된다.

<악보14> 푸가 BWV 903, 제 19-26마디



마디27-33은 하성부에 대주제를 구성했던 대주제의 구성 리듬인 리듬 패턴y가 상성부의 4도 도약(♩ ♩)과 중성부(♩ ♩ ♩ ♩)선율의 반진행과 동형진행을 이루며 나타나고 있다. 또 마디31-33 상성부에서는 마디27-33의 하성부에서 나왔던 리듬 패턴y가 전위 되어 동형진행으로 등장한다(악보15).

<악보15> 푸가 BWV 903, 에피소드2 제 27-33마디



마디42에서 마디49 첫 음 A음까지 a단조로 중성부에서 네 번째 주제가 제시된다. 그 후, 마디49-60에 에피소드3부분이 아르페지오 음형으로 제시되고 마디57-58에 와서는 동형진행으로 선율이 순차 상행하며 다음 주제로

연결된다(악보16).

<악보16> 푸가 BWV 903, 제 42-58마디

42 주제 dm tr

47

51 tr

55 동형진행

다섯 번째 주제선율이(마디60에서 마디66의 E음까지)중성부에서 d단조로 나오며, 에피소드1에서 나왔던 리듬패턴x와 리듬패턴y가 주제선율과 함께 제시된다(악보17).

<악보17> 푸가 BWV 903, 제 60-66마디

리듬패턴 x

주제

dm

리듬패턴 y

리듬패턴 y

에피소드4부분(마디66-76)에서는 응답의 일부분들이 상성부와 중성부에서 단편적으로 제시되며 다음부분에서 응답선율이 나올 것을 암시한다(악보 18).

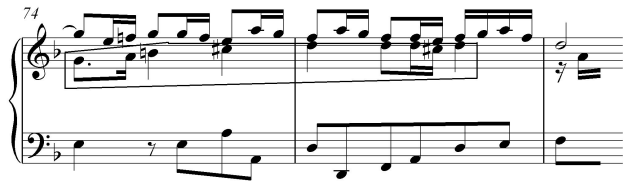
<악보18> 푸가 BWV 903, 제 66-76마디

응답의 일부분이 단편적으로 제시

tr

tr

응답의 일부분이 단편적으로 제시



마디76-83 B음까지의 하성부에서 b단조의 주제의 응답이 a단조 - e단조 - b단조로 제시되며 중성부에서 리듬패턴x의 반진행형이 동형진행으로 동반된다(악보19).

<악보19> 푸가 BWV 903, 제 76-83마디



다섯 번째 에피소드(마디83-89)의 마디87-89부분은 연주자가 선택할 수 있도록 두 가지의 선율이 제시되었다. <악보21-a>는 반음계적 하행선율로만 되어있고, <악보21-b>의 선율은 상성부의 반음계적 하행진행으로 중성

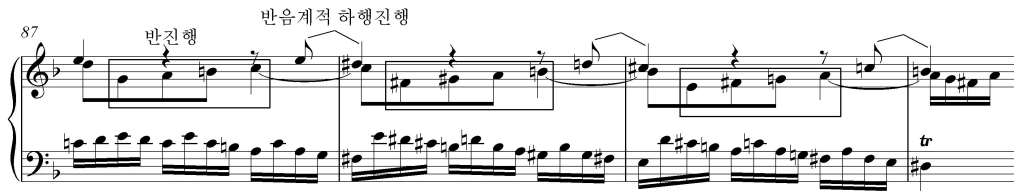
부와 반진행되며 동형진행으로 나타난다. 이 부분은 에피소드2(마디27-33, 악보15참조)와 비슷한 음형진행을 보이며, 마디128-130(악보25참조)에서 두 개의 경과음을 삽입하여 성부의 위치가 서로 바뀐 형태로 제시되기도 한다(악보20-a,악보20-b).

<악보20>

a) 푸가 BWV 903, 제 87-89마디



b) 푸가 BWV 903, 제 87-90마디



마디90-97에서 e단조로 일곱 번째 주제가 상성부에서 나오며 주제 선을과 더불어 하성부에서 B음의 Pedal Point가 결합하여 새로운 분위기의 음색을 만들어 내는 주제 부분이다(악보21).

<악보21> 푸가 BWV 903, 제 90-97마디

마디97-106은 에피소드6부분으로 앞에서 에피소드3의 마디49-52(악보16 참조)부분과 같은 형태로 다시 제시된다(악보22).

<악보22> 푸가 BWV 903, 제 97-100마디

마디107-115의 중성부에서 d단조 응답선율이 Pedal Point G음과 함께 제시되는데, Pedal Point G음은 마디107-110의 4마디 동안 지속된다. Pedal Point가 끝나고 나면 상성부에서 지속음 효과를 내는 C#음의 트릴이 동반한다(악보23).

<악보23> 푸가 BWV 903, 제 107-115마디

에피소드7부분(마디115-130)은 <악보24>와 같이 마디118을 Model로 동형진행으로 이루어지는 것을 볼 수 있다. 또한 마디121은 성부가 반진행과 병진행이 되어 마디118-120, 마디122-125사이의 경과구적인 역할을 한다.

<악보24> 푸가 BWV 903, 제 118-125마디

에피소드7부분 중 마디128의 중성부 선율에서 반음계적 하행으로 마디 130까지 이어지다 마디131에서 아홉 번째 주제가 나온다. 중성부에서 제시된 주제 선율은 음량이 점점 확대되어 상성부로 연결되면서 자연스럽게 종결악절로 이어진다(악보25).

<악보25> 푸가 BWV 903, 제 128-139마디

마디140-161은 푸가의 종결악절로서 마디140-147의 하성부의 주제 선율이 으뜸조인 d단조 조성으로 돌아온다. 그 후, 마디147-153에서 이 푸가의 마지막 에피소드가 동형진행으로 나오며 마지막 주제로 향한다(악보26).

<악보26> 푸가 BWV 903, 제 140-149마디

마디154-161은 이 곡의 마지막 주제선율로서 이 부분에서도 하성부에 A 음으로 Pedal Point가 나타나는데, 곡의 후반부로 갈수록 Pedal Point가 자주 사용 되어 종지 느낌을 극대화 시키는 효과를 냈다. 또한 마디158-159에 주제선율의 끝부분과 함께 대주제 음형 리듬패턴y가 옥타브로 음량이 확대되며 함께 쓰이고, 마디160에서 d단조의 가락단음계를 사용하여 앞의 판타지와 마찬가지로 Picardy 3rd로 강한 종결부를 맞이한다. 또 푸가의 마지막 부분은 판타지의 맨 처음 부분의 두마디와 같은 맥락의 패시지로 나타나는 것을 볼 수 있는데, 이는 판타지와 푸가가 같은 Picardy 3rd로 종결함으로서 통일성을 확보하는 효과를 낸 것이라 볼 수 있다(악보27).

<악보27> 푸가 BWV 903, 제 154-161마디

154 주제

dm                      pedal point

158

d minor 가락단음계

대주제 음형

V7      I  
picardy 3th.

#### 4. 에디션 비교 및 연주 해석

<반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>은 바흐의 자필악보가 유실되어 수많은 필사본만이 전해져 에디션마다 다양한 연주 해석을 보인다. 사보가 거듭됨에 따라 현존하는 필사본들에 상당한 차이가 생기게 되고 특히 즉흥적인 성향이 강한 판타지부분은 에디션의 해석 차이가 더 크다. 그리하여 본 논문에서는 에디션마다 차이가 나는 부분들을 비교해보고, 그에 따른 연주 해석을 제시해 보았다. 대개의 바로크 시대 작품들은 시대의 특성상 세부적인 연주해석을 표기해주지 않고 연주자의 기량에 따라 연주 되는 경우가 많았다. 이 곡을 연주할 때 악보를 선택함에 있어 구체적인 악상표기가 되어있지 않은, 원전판에 가까운 헨레 에디션과 같은 에디션만을 선택 할 경우 혼자 연주 해석을 하는데 큰 어려움이 따를 것이다. 그러므로 연주하기에 앞서 이러한 구체적인 악상표기가 없는 에디션만을 보고 연주하기보다는 적절한 해석 판을 선택하여 그 연주 해석을 참고하며 아이디어를 얻는 것이 좀더 바람직한 연주자의 자세라고 생각한다.

그리하여 본 논문에서는 원전 판에 가까운 게오르그 폰 다델센(Georg von Dadelzen)과 클라우스 로나우(Klaus Rönnaу)가 편집한 헨레 에디션<sup>19)</sup>과 이구치(Iguchi)편집의 일본판 춘추사 에디션<sup>20)</sup>, 그리고 에밀 폰 사우어(Emil von Sauer)편집의 피터스 에디션<sup>21)</sup>을 비교해 보았다.

에디션 비교부분에서는 헨레를 악보a, 피터스를 악보b, 춘추사를 악보c로 표기하겠다.

---

19) J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903*, ed. Georg von Dadelzen und Klaus Rönnaу.(Munich: G. Henle Verlag, 1970)

20) 이 에디션은 Felice Boghen이 편집한 인터내셔널 에디션(International Edition)과 거의 비슷하다. J. S. Bach, *BACH V*, ed. Iguchi (Tokyo: Shunjusha, 2010)

21) J. S. Bach, *Chromatic Fantasy and Fugue*, ed. Emil von Sauer (London: Peters, 1993)

## (1) 판타지

먼저 이 곡의 템포(Tempo)표기를 보면 <악보28-a, 헨레판>은 템포 표기를 해주지 않았고 <악보28-b, 피터스판>은 Allegro ♩=92로, <악보28-c, 춘추사판>은 Allegro molto로 표기해 준 것을 볼 수 있다.

판타지의 서주부인 마디1-2를 보면 d단조 음계형 패시지가 나오는데 <악보28>에서 에디션마다 조금씩 차이가 나는 것을 볼 수 있다. 먼저 프레이즈(Phrase)를 보면 <악보28-a>와 <악보28-b>는 표기만 다르게 했을 뿐 같은 맥락임을 알 수 있다. <악보28-a>는 이음줄(slur)로 프레이즈를 묶었고, <악보28-c>는 크레센도와 디크레센도로 음악적 프레이징을 나타냈다. <악보28-b>는 한마디씩을 묶어 <악보28-a>, <악보28-b>와 다른 연주해석을 나타냈다.

또한 <악보28-a>와 <악보28-c>는 마디2에서 16분 쉼표 후에 A음으로 음계형 패시지가 시작되어 첫 박의 즉흥적인 느낌을 주었고, <악보28-b>는 16분 쉼표 없이 바로 A음으로 음계형 패시지가 시작되어 A음이 강박으로 연주 되도록 하는 차이점을 보였다. 또 <악보28-b>와 달리 <악보28-a>, <악보28-c>의 마디2에서 음계의 리듬이 32분음표에서 시작하여 64분음표로 변화하였다가 가는 진행을 보인다. 이러한 차이점들은 음표들의 음가가 서로 달라도 음표의 띠를 통해 한 음표 그룹으로 묶인 경우, 이것이 항상 수학적으로 정확한 박에 연주되어지지 않는다는 사실에서 에디션들 간에 기보의 차이를 보이는 것 같다.<sup>22)</sup>

<악보28-b>와 <악보28-c>에 표기된 늘임표는 음계형 패시지 후의 호흡과 긴장감을 위해 표기한 것으로 보이는데 연주자가 참고하여 적절하게 표현해야겠다(악보28).

---

22) 음악세계 출판의 빈원전판 악보의 서문에 이러한 설명이 나와있음. 『J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fugue*』 (음악세계, 빈원전판 :1993), p.5

<악보28> 판타지 BWV 903, 제 1-2마디

a) 헨레판

**Fantasia**

b) 피터스판

**Allegro** ♩=92

c) 춘추사판

**Phantasia**  
**Allegro molto**

마디5를 보면 <악보29-a>에서는 Bb음으로 되어 있고 <악보29-b>에서는 B♮음으로 되어 있는 것을 볼 수 있다. 이 부분은 음형의 움직임에 볼 때 Bb음으로 되는 것이 자연스러우나 연주 시에는 선율 단음계로서 B♮음으로 되는 것이 자연스러워 두 에디션이 해석의 차이를 보인다.<악보29-c>에서는 두 가지를 다 제시해주어 연주자의 선택에 맡겼다.

또한 <악보29>의 마디3이후에 나타나는 16분음표 음형들은 현대 피아노

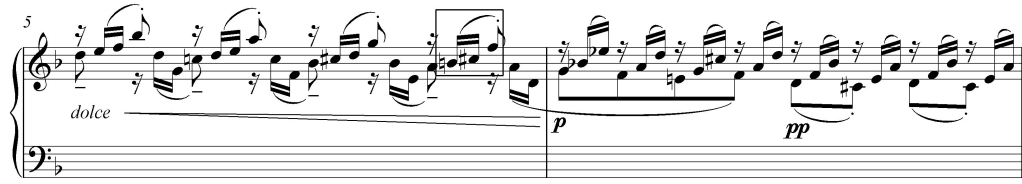
에서 레가토로 연주하는 것 보다 논 레가토(non legato)로 연주하는 것이 바흐가 작곡 당시 하프시코드 악기의 특성상 바흐의 연주의도와 가까울 것 이라 생각한다.<sup>23)</sup>

<악보29> 판타지 BWV 903, 제 3-6마디

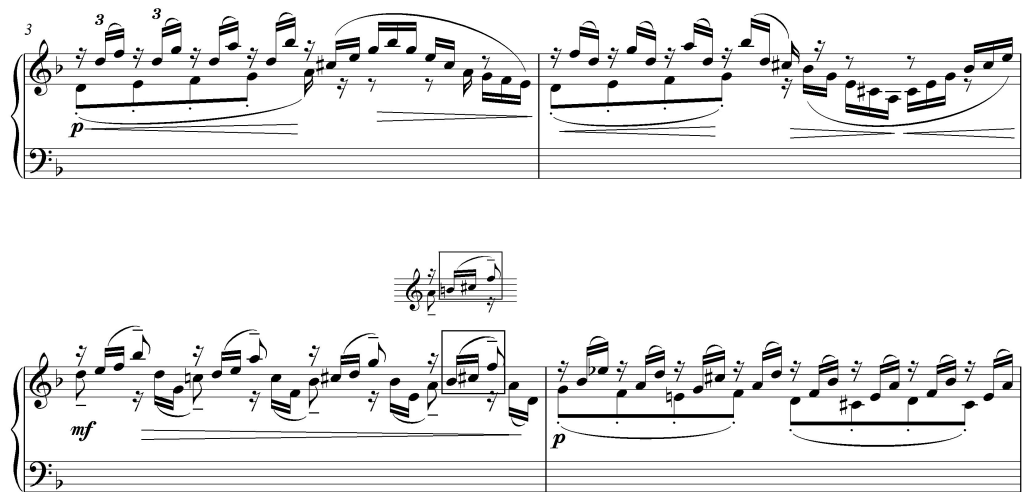
a) 헨레판

b) 피터스판

23) 김경임. 『바흐 건반악기 음악의 연주와 해석』 (서울:음악춘추사, 2007), p.179



c) 춘추사판



<악보30>의 마디20의 마지막 A음을 보면 표시된 장식기호에서 차이점이 나타나는 것을 볼 수 있다. <악보30-a>는 A음을 모르덴트(♯, Mordent)로 좀 더 단조롭게 표기하여 모호하던 반음계적 화성진행을 d단조의 V종지로 깔끔하게 처리했다. <악보30-b>는 긴 트릴장식과 마디의 늘림으로 A음을 더 강조하여 앞의 아르페지오 패시지를 더 화려하고 강하게 종결시키는 효과를 냈다.

<악보30-c>에서는 <악보30-a>와 같은 해석을 채택 후 다이내믹을 추가로 표기해주었고, 또한 주석을 달아 두 가지 연주방법을 제시하여 연주자가

선택할 수 있게 하였다.

마디21의 첫 박 부분도 차이를 보이는데 <악보30-b>에서는 조성감이 모호한 음계형 패시지를 3음인 G음을 추가하여 조성감을 좀 더 확실히 나타내준 것으로 보인다(악보30).

<악보30> 판타지 BWV 903, 제 20-22마디

a) 헨레판, 제 20-21마디

Musical score for Henle edition, measures 20-21. The score is in G major and 3/4 time. Measure 20 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a few notes. Measure 21 continues the treble clef with a complex rhythmic pattern and the bass clef is silent.

b) 피터스판, 제 20-22마디

Musical score for Peters edition, measures 20-22. The score is in G major and 3/4 time. Measure 20 is marked *vivo*. Measure 21 includes markings for *rit.*, *tunga*, *f*, *p*, and *f*. Measure 22 is marked *legato* and features a treble clef with a complex rhythmic pattern and a bass clef with a few notes.

c) 춘추사판, 제20-21마디

Musical score for Chuncho edition, measures 20-21. The score is in G major and 3/4 time. Measure 20 is marked *più f* and *ritard.*. Measure 21 includes a *Variante* section with a treble clef and a bass clef, and a *f* marking. Measure 22 is marked *f* and features a treble clef with a complex rhythmic pattern and a bass clef with a few notes.

마디28부터 시작되는 아르페지오 부분은 바흐가 <악보31-a>에서와 같이 2분음표 화음으로만 표기를 하여 에디션마다 다양한 해석 차이가 보인다. 2분음표 화음으로만 표기된 이유는 그 당시 즉흥 연주적 관행으로 일일이 아르페지오로 표기하는 것이 불필요하였기에 바흐 자신이 아르페지오 부분의 처음 시작부분만 음형 패턴을 제공 해주었다(악보31-a). 그러므로 그 다음 마디들도 당연히 계속 적용하여 연주하도록 한다.

이 부분은 작곡 당시의 하프시코드에 댐퍼 페달이 없었기에 화음의 모든 음들이 건반에서 계속 이어지도록 기보되어야하는 기본 법칙으로 연주 해석이 되어야한다.<sup>24)</sup> <악보31-c>의 아르페지오를 보면 바흐가 제시한 화음의 음형을 거의 그대로 적용 한 것을 볼 수 있다. 그러나 <악보31-b>는 베이스에 한 옥타브 아래 D음을 첨가하는 것과 같이 좀 더 넓은 음역으로 표기한 것을 볼 수 있다. 그러나 이 것 또한 잘못된 해석으로 볼 수 없다. 그 이유는 바흐 자신의 다른 많은 편곡들을 보면 <악보31-b>와 같이 원곡보다 한 옥타브 아래의 음을 선택한 것을 종종 볼 수 있기 때문이다.<sup>25)</sup>

<악보31-b>의 연주해석을 선택하면 울림이 풍부해지고 화려해 연주 시 듣기에 좋은 소리일 수 있다. 그러나 이 곡은 하프시코드를 위해 만들어진 곡이라는 점을 명심하여 페달이 있는 피아노로 연주할 경우를 위한 표기임을 분명히 인식하고 연주자가 선택해야 할 것이다.

또한 <악보31-b>와 <악보31-c>에서처럼 템포와 다이내믹 변화도 다양하게 제시되고 있는데, 이 것 역시 적절히 참고하여 연주하면 판타지의 느낌을 잘 살릴 수 있을 것이다.

---

24) 김정임. 『 바흐 건반악기 음악의 연주와 해석 』 p.622

25) 김정임. 『 바흐 건반악기 음악의 연주와 해석 』 p.622

<악보31> 판타지 BWV 903, 제 27-36마디

a) 헨레판

Musical score for Henle edition of Fantasia BWV 903, measures 27-36. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 27-30) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. The word 'arpeggio' is written above the bass line. The second system (measures 31-32) is marked 'rapid.' and features a treble clef with a melody of sixteenth notes and a bass clef with a bass line of sixteenth notes. The third system (measures 33-36) is marked '(arpeggio)' and features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes.

b) 피터스판

Musical score for Peters edition of Fantasia BWV 903, measures 28-36. The score is in G major and 3/4 time. It consists of one system of music. The treble clef has a melody of eighth notes with a dynamic marking of 'p' and a 'crescendo' marking. The bass clef has a bass line of eighth notes with a dynamic marking of 'poco' and an 'a poco' marking. The score is marked with a '7' above the final measure.

30 *poco string.* *al* *tr* *ten.*  
*ff espr. sosten.*

32 *sosten. acceler. vivo* *mf* *poco allargando*  
*cresc.*

34 *largamente* *f* *p dolce*

c) 춘추사판

*lento* *sempre legatissimo* *p* *arpegg. legato*

29 *cresc. e stringendo*

*f sosten.* *tr* *più f*

32 *rapid.*

*p* *(rit.)*

34 *sempre legatissimo* *(rit.)* *(a tempo)* *Lento*

*f* *dim.* *p* *arpeggio legato*

마디50부터는 레치타티브 부분으로 다음의 <악보32>에서 조금씩 차이가 나는 것을 알 수 있다. <악보32-a>와 같이 바흐는 이 곡에 아무런 악상기호나 템포를 기보해주지 않았는데, <악보32-b>에서는 템포는 Lento로 표기하였고 다이내믹은 피아노(*p*)로 시작하도록 표기하였다. <악보31-c>에서는 Adagio템포로 시작하여 다양한 다이내믹과 템포변화가 자세히 표기되

어, 레치타티브적인 분위기의 해석을 보였다. <악보32-c>에서는 마디 61-62와 같이 음계적 패시지를 옥타브로 확장하여, 좀 더 큰 음량으로 화려하게 표현 되도록 하였다. 리듬도 조금 다르게 해석되었는데 <악보32-a>에서는 마디54의 선율진행에서 16분쉼표를 사용하여 연주되도록 하였고, <악보32-b>와 <악보32-c>에서는 32분음표로 짧게 나타내 좀 더 즉흥적인 느낌을 냈다. 그리하여 이 레치타티브 부분은 보다 자유롭고 즉흥적인 성격 때문에 에디션마다 더욱 다양한 해석을 보인다.

마디50의 두 번째 박의 화음을 보면 상성부 선율의 음이 에디션마다 차이가 나는 것을 볼 수 있다. <악보32-a>와 <악보32-c>는 비록 같은 음이지만 다르게 표기되었는데, 그 이유로는 <악보32-c>의 ♭표기가 ♮보다 연주자에게 하행하는 느낌을 잘 나타낼 수 있도록 해주고, 전타음(appoggiatura)의 느낌도 더 분명해 보이도록 표기한 것으로 보인다. 이와 같은 차이는 마디 62의 <악보33-a-1>의 F♯과 <악보33-c-1>의 F×에서도 나타난다(악보33 참조).

이 부분은 레치타티브의 성격상 연주 시 너무 낭만스러워 질 수 있는데 바로크 음악인 만큼 연주할 때 주의가 필요하겠다. 곧 말없이도 순수 기악작품 속에서 ‘이야기’ 할 수 있다는 생각에서 기인된 것으로 너무 자유롭기만한 연주, 그렇다고 너무 기계적인 연주가 되지 않도록 주의 해야겠다.<sup>26)</sup>

---

26) 『J. S. Bach, *Chromatische Fantasie und Fugue*』 “서문” (음악세계, 빈원전판 :1993), p.8

<악보32> 판타지 BWV 903, 제49-52마디

a) 헨레판

Musical score for Henle edition of Fantasia BWV 903, measures 49-52. The score is in G minor, 3/4 time. Measure 49 is marked 'Recitativ' and features a trill (tr) on the right hand. Measure 51 also features a trill (tr) on the right hand. The bass line is mostly rests with some accompaniment in the right hand.

b) 피터스판

Musical score for Peters edition of Fantasia BWV 903, measures 49-52. The score is in G minor, 3/4 time. Measure 49 is marked 'Adagio' and 'Recitativo'. It includes dynamic markings 'smorz.', 'sfz', and 'p un poco accelerando'. Measure 51 includes dynamic markings 'sfz', 'p semplice', and 'pp'. Both editions feature trills (tr) and triplets (3) in the right hand.

c) 춘추사판

마디60-61을 보면 <악보33-a-1>,<악보33-c-1>과 다르게<악보33-b-1>은 화음을 한 옥타브 아래에서 양손으로 연주하게 하여 음량을 극대화 시키고 오른손 32분음표 음형을 양손 옥타브로 확대시켜 그 다음의 음계형 패시지로 넘어 가기 전에 감정의 클라이막스를 더욱 극대화 시킨 듯하다. 이런 모습은 마디70-75에서도 나타나는데 이 부분도 다음의 마지막 코다로 넘어가기 전, 좀 더 극적인 분위기를 내하고자 한 듯하다.

<악보33> 판타지 BWV 903, 제 60-62마디, 제 70-75마디

a-1) 헨레판, 제 60-61마디

a-2) 헨레판, 제 70-74마디

Musical score for Henlepan, measures 70-74. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 70-71) features a treble clef with a trill in the right hand and a bass clef with a steady accompaniment. The second system (measures 72-73) continues the accompaniment with a melodic line in the right hand. The third system (measures 74) concludes the passage with a final chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

b-1) 피터스판, 제 61-62마디

Musical score for Peterspan, measures 61-62. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 61-62) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. The second system (measures 63-64) continues the accompaniment with a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings: *f* (forte) at measure 61, *ff* (fortissimo) at measure 62, *sfz* (sforzando) at measure 63, and *poco sosten.* (poco sostenuto) at measure 64. The score also includes articulation markings: *animato* (allegretto) at measure 62, *rall.* (rallentando) at measure 64, and *non legato* (non legato) at measure 64. The score includes a trill in the right hand at measure 61 and a triplet in the right hand at measure 64.

b-2) 피터스판, 제 71-75마디

71 *sfz* *tr* *rallent. pesante* *cresc.*

73 *ten.* *animato* *ff* *mf* *cresc.* *riten.* *f* *animato* 7

75 **Maestoso** *molto sostenuto* *sfz*

c-1) 춘추사판, 제 60-61마디

Variante *tr*

60 *espress.* *rit.* *f presto* *rit.* *mf staccato* *presto*

c-2) 춘추사판, 제 70-74마디

The musical score consists of three systems of piano music. The first system covers measures 70 and 71. Measure 70 begins with a forte (*f*) tempo (*lento*) and features a trill (*tr*) on the right hand. Measure 71 continues with a forte (*f*) tempo (*presto*) and includes a *ritard.* marking. The second system covers measure 72, starting with a forte (*f*) tempo (*presto*) and a mezzo-forte (*mf*) tempo (*presto*). The third system covers measure 74, beginning with a forte (*f*) tempo (*largo*).

마지막 코다부분에서도 에디션마다 차이를 보이는데 <악보34-a>에서는 좀 더 단조로우나 화성진행이 뚜렷하게 보이는 반면 <악보34-b>에서는 단선율의 반응계적 패시지로 확장하여 좀 더 즉흥적이고 자유스럽게 해석되며 코다에서 반응계적 요소를 다시 한 번 각인시켜 주었다.

또한 <악보34-b>와 <악보34-c>에서는 다이내믹과 템포표기를 자세히 해주어서 곡을 해석하는데 있어 연주자에게 도움을 주고 있다. <악보34-c>는 역시 두 가지를 다 제시해 주어 연주자가 참고하여 선택할 수 있게 해주었다.

마지막 마디부분도 앞의 레치타티보부분과 마찬가지로 <악보34-b>와 같은

에디션을 선택할 경우 연주 시 너무 낭만시대 작품 같이 연주되지 않게 주의해 할 것이다.

또한 푸가의 마지막 화음에서 차이를 보이는데 <악보34-a>에서는 Picardy 3rd로 끝나는데 <악보34-b>에서는 d단조화음으로 판타지를 끝맺어 에디션 간의 차이점을 보였다. 이러한 차이는 뒤의 푸가와 통일성을 갖기 위해 같은화음의 Picardy 3rd로 끝내느냐 아님 이 곡의 조성인 d단조로 처리할 것인지의 차이인 것이다. 뒤의 푸가로 봤을 때에 서로 통일되도록 푸가의 마지막 화음과 같은 Picardy 3rd로 해석하는 것이 더 옳을 것이라고 판단된다.

또한 푸가로 넘어가기 바로 전 판타지의 마지막 마디를 살펴보면 <악보 34-a>, <악보34-c>와는 다르게 <악보34-b>에서 베이스의 D음을 지속하여 연주되게 하여 Attacca로 푸가가 이어지도록 하는 특징을 볼 수있다. 이것은 계속해서 d단조의 곡으로 판타지와 푸가가 한 곡으로 연결됨을 느끼게 해준다.

#### <악보34> 판타지 BWV 903, 제 75-79마디

##### a) 헨레판

The image displays the musical score for the first system of the Henle edition of the Fantasia BWV 903, measures 75-79. The score is in G major and 3/4 time. It shows the right and left hand parts with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The right hand part features a complex melodic line with many slurs and ties, while the left hand part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

79

tr

b) 피터스판

Con gran espressione nel tempo rubato.

76

*sempre f*

*diminuendo*

*p*

78

*p*

*crescendo*

79

Maestoso

Lento molto.

Fugue.

*ff*

*allarg. e rinforz.*

*ten.*

*lunga*

*mf*

*pp*

c) 춘추사판

(2) 푸가

판타지와 달리 푸가는 여러 필사본들이 거의 같은 모습으로 처음부터 보다 확고한 모습을 갖추고 있어, 앞의 판타지보다는 각 에디션의 차이가 그렇게 많이 나지 않는다.


마디9를 보면 중성부의 주제 응답부분의 시작 음이 에디션마다 차이를 보인다. <악보35-a>는 조성응답(tonal answer)으로 응답을 으뜸음의 부점 리듬으로 시작 하였고, <악보35-b>는 진정응답(real answer)인 E음으로 시작하였다. <악보35-c>는 두 가지를 모두 제시하여 연주자가 선택하도록 하였는데 뒤에 응답부분들과도 비교해 볼 때 조성응답으로 연주하는 것이 더 낫다고 생각한다(악보35).

<악보35> 푸가 BWV 903, 제 9-13마디

a) 헨레판

b) 피터스판

c) 춘추사판

① In Bülow, Sauer and other editions : 

마디72를 보면 대부분의 에디션들은 <악보35-b>와 같이 C#음으로 d단조의 가락단음계 상행형을 사용하였는데 이것은 주제 선율이 상행하고 있기 때문에 가락단음계의 상행형으로 C#음을 기보한 것으로 보여진다. 반면 <악보35-a>에서는 C음으로 시작하여 d단조 가락단음계 하행형으로 쓰여져 차이점을 보였다. <악보35-c>에서는 C#음의 d단조 가락단음계의 하행형으로 표기 하고 C#음의 가락단음계의 상행형도 보충적으로 제시 해주었다.

<악보35> 푸가 BWV 903, 제 72-73마디

a) 헨레판

b) 피터스판

c) 춘추사판

① A many editions :

마디85에서도 상성부의 G음이 해석의 차이를 보인다. <악보36-a>에서는 G음이 쓰여 d단조 화성안의 선율로 하행 하였고, <악보36-b>에서는 G#음으로 쓰여 마디84부터 반음계선율로 차례로 하행하도록 만들었다. 이것 또한 연주자들이 선택하여 연주하도록 <악보36-c>에서는 두 가지를 다 제시해 주었는데, 보통 다른 에디션들에서는 대부분 <악보36-b>와 같은 해석을 보인다.

<악보36> 푸가 BWV 903, 제 84-90마디

a) 헨레판

b) 피터스판

c) 춘추사판

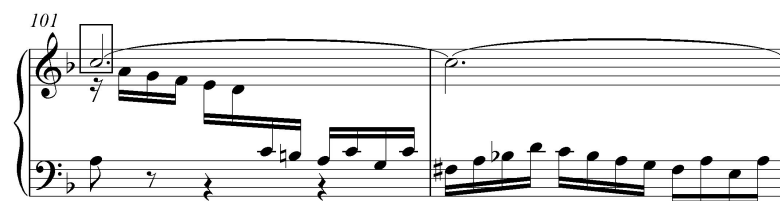
① A many editions make this G, G♯:



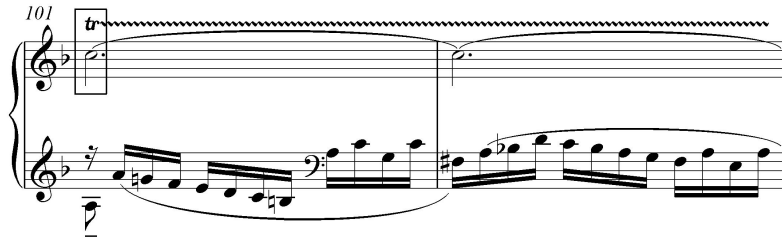
마디101-102에서는 트릴 장식음의 표기가 다르게 쓰였다. <악보37-b>와 <악보37-c>에서 두 마디에 걸쳐 긴 트릴을 표기한 반면 <악보37-a>에서는 트릴 표기가 되어있지 않다. 이는 작곡 당시 하프시코드의 음향의 특성 상 음이 오래 지속 되지 않고 소리가 너무 빨리 소멸되어 버리기 때문에 긴 음가에 트릴 표시를 하지 않아도 그 당시의 연주자는 알아서 트릴로 연주를 하였지만 오늘날의 피아노에 익숙한 연주자는 혼란을 보일 수 있다. 그러므로 연주자는 이 부분에서 C음을 트릴로 연주하는 것이 옳을 것이다.

<악보37> 푸가 BWV 903, 제 101-102마디

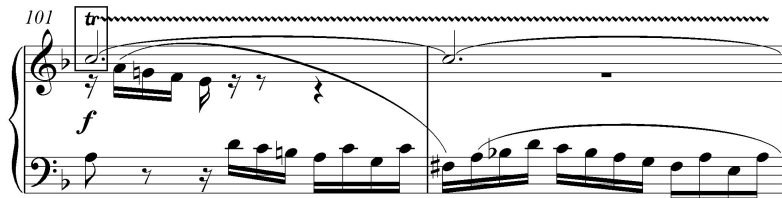
a) 헨레판



b) 피터스판



c) 춘추사판



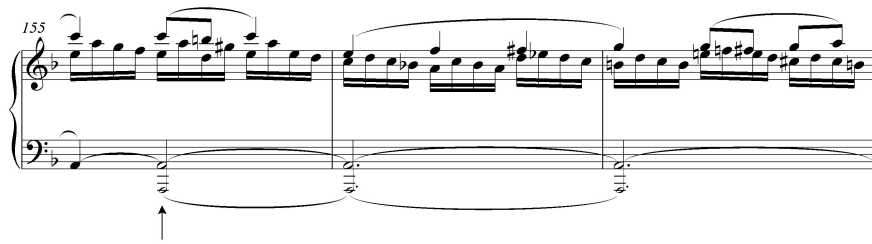
마디107-111의 하성부 G음을 보면 4마디에 걸친 긴 지속음이 나온다. <악보38-b>와 <악보38-c>에서 중성부의 주제선율을 받치는 G음의 지속을 좀 더 들리게 하기 위하여 옥타브로 확장하여 연주하도록 해석되었다. 마디155-157에서도 마찬가지로 제시되었다.

<악보38> 푸가 BWV 903, 제 107-111마디, 제 155-157마디

a) 헨레판

b) 피터스판

c) 춘추사판



종결악절로 와서 마디140-146의 하성부 주제 선율을 보면 <악보39-b>, <악보39-c>에서 <악보39-a>와는 다르게 옥타브로 주제의 음량을 확장하여 표기된 것을 볼 수 있다. 이는 긴 푸가의 마지막을 향해가는 종결 악절로서 주제 선율을 좀 더 강조하고 극대화시키기 위함으로 볼 수 있어 이 연주 방법을 추천해 본다(악보39).

<악보39> 푸가 BWV 903, 제 140-146마디

a) 헨레판



b) 피터스판

Musical score for '피터스판' (Peter's Pan). The score is in two systems. The first system starts at measure 140 and ends at measure 143. The second system starts at measure 144 and ends at measure 147. The key signature has one flat (B-flat). The first system features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Dynamics include *ff pesante* and *staccato*. The second system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Dynamics include *tr* and *dim.*. The word '주제' is written below the first system.

c) 춘추사판

Musical score for '춘추사판' (Chun-chu-sa-pan). The score is in two systems. The first system starts at measure 140 and ends at measure 143. The second system starts at measure 144 and ends at measure 147. The key signature has one flat (B-flat). The first system features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Dynamics include *ff*. The second system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. Dynamics include *dim.*. The word '주제' is written below the first system.

푸가의 마지막부분인 마디160을 살펴보면 <악보40-a>, <악보40-c>와 달리 <악보40-b>에서 d 단조음계의 음역을 옥타브로 확대하여 그에 따라 박자도 늘려 마디수가 늘어나면서 좀 더 풍성하고 화려하게 마무리가 되는 것

을 볼 수 있다. 그리하여 <악보40-a>와 <악보40-c>는 161마디로 마무리 되는 반면 <악보40-b>는 162마디로 종결된다. 이러한 해석은 그 이전 마디인 마디158-159의 왼손 옥타브의 선율의 강한 분위기를 이어 d단조의 음계형 패시지를 옥타브로 표현하고 마디수를 늘려 그에 따라 좀 더 극적이고 강한 종결을 표현하기 위함으로 보인다(악보40).

<악보40> 푸가 BWV 903, 제 158-161마디

a) 헨레판

b) 피터스판

c) 춘추사판

158 *ff*

*sf* *ff* *lento* 161

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 158 with a forte (*ff*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a sforzando (*sf*) dynamic. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The tempo is marked as *lento*. The score concludes at measure 161.

### Ⅲ. 결 론

<반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>은 클라비어 독주곡으로는 비교적 큰 규모에 속하는 곡이다. 이 곡은 1720년 쿠퍼시대와 1730년 라이프찌히시대 사이에 작곡된 것으로 추정되며, 자유롭고 즉흥적인 형식의 판타지와 엄격한 대위법적 형식의 푸가가 공통적인 반음계적 특징을 가지고 두 형식이 조화롭게 이루어진 곡으로서 그 예술적 가치를 인정받는 곡이다.

이 곡은 반음계적이라는 수식어에 걸맞게 판타지와 푸가의 선율진행에서 반음계적 특징이 잘 나타나고 있다. 판타지는 토카타풍의 서주, 코랄풍의 아르페지오, 서정적인 레치타티브, 반음계적 화음진행의 코다, 이렇게 4 section으로 구성되어 있으며, 빠른 음계형 패시지와 템포의 변화, 낭만적인 성향의 급격한 전조, 대담한 화성진행과 성악적 선율의 기악적 레치타티브 등의 특징을 보여준다.

이와 함께 3성부로 반음계적 주제 선율로 이루어진 푸가는 8마디의 긴 주제선율과 주제 사이사이의 에피소드로 제시부, 중앙악절, 종결악절로 크게 3부분으로 나뉜다. 판타지와 푸가는 같은 반음계적 요소를 사용함과 더불어 같은 Picardy 3rd를 사용한 장3화음으로 종지를 맺고, 판타지의 처음 시작 부분과 푸가의 끝 부분을 똑같이 d단조의 가락단음계로 나타내면서 두 형식의 통일성을 확보하기도 한다.

바흐 음악은 지금도 빈번히 연주되고 있고, 바흐 작품들에 대해서 다른 어느 작곡가보다 더 다양하고 많은 해석들이 나타난다. 바흐가 작곡했던 시기에는 세부적인 연주 해석을 표기하지 않고 연주자의 기량에 맡겨 연주되는 관습이 있었고, 그 당시 연주되었던 악기가 오늘날 연주되는 악기와 달랐기에 오늘날에 와서 더욱 다양한 해석을 보이는 것이다. 그러므로 바흐의 곡을 연주할 때 그가 의도했던 연주의도를 잘 생각하고 현재에 선호하는 연주

스타일과 잘 타협하여 좀 더 올바른 연주를 하는 것이 중요하다.

본 논문에서 <반음계적 판타지와 푸가 BWV 903>를 여러 자료를 토대로 비교분석 해보았다. 에디션 비교에는 바흐의 원본에 가까운 게오르그 폰 다델센(Georg von Dadelsen)과 클라우스 로나우(Klaus Rönnaу)가 편집한 헨레판과 Emil von Sauer 편집의 피터스판, 일본판인 춘추사판을 사용하였다.

그 결과, 원전판에 가장 가깝게 편집된 헨레판은 템포와 악상기호나 다이내믹의 표기가 전혀 되어있지 않아 이 에디션만으로는 연주하는데 있어 연주자들이 곡을 해석하는데 어려움이 따른다. 피터스판은 템포, 악상기호와 다이내믹, 페달링까지 자세한 표기를 해주어 다른 에디션보다 풍부한 음량과 다양한 음색을 내도록 하는데 힘썼으나 편집자의 너무 자세한 표기들로 다소 편집자의 의도에 너무 치우치거나 그 의도가 과장될 우려가 있어 주의가 필요하다. 춘추사판은 원전판에 가까운 헨레판을 바탕으로 여러 편집자의 에디션을 종합하여 보충적인 추가설명을 해주었고, 원전판에 가까운 헨레판과 그에 따른 다른 다수가 선택한 해석을 동시에 볼 수 있도록 편집되었다.

이러한 연구를 토대로 여러 연주해석을 동시에 보고 판단할 수 있는 춘추사판과 같은 에디션을 선택하는 것을 추천한다. 또한 다른 해석판도 적절히 참고하여 바흐가 추구했던 음악에 근접하게 연주될 수 있도록 하는 것이 바람직하다고 본다.

## 참 고 문 헌

### <국내 서적>

송영택, 김홍언. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 (4) 바흐』 서울: 음악세계, 2000.

정진우. 『바하건반곡의 해석』 서울: 음악춘추사, 1987.

허영한 외 6인공저 『새 들으며 배우는 서양 음악사』 서울; 심설당, 2009.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 I』 서울: 나남출판, 2002.

### <번역서적>

Badura-Skoda, Paul. 『바흐 건반악기 음악의 연주와 해석』 김경임 역, 음악춘추사, 2007.

Forkel, J. N. 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』 강해근 역, 서울: 한양대학교 출판부, 2005.

Geck, Martin. 『J. S 바흐』 안인희 역, 서초; 한길사, 1997.

Gillespie, John. 『피아노 음악』 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부, 2008.

Green, Douglass M. 『조성음악의 형식』 박경중 역, 서울:삼호출판사,1990.

Palisca, Claude V. 『바로크 음악』 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2000

Wolff, Christoph. 『요한 세바스찬 바흐1』 변혜련 역, 서울:한양대학교 출판부, 2007.

<외국 사전>

- Apel, Willi. *The New Harvard Dictionary of Music*. edited by 4th ed. Don Michael Randel, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Field, Christopher D.S. "Fantasia" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.8. ed. Stanly Sadie, London: Macmillan Publications, 2001.
- Emery, Walter & Wolff, Christoph . "J. S. Bach," *The New grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2. ed. Stanly Sadie, London: Macmillan Publications, 2001.

<논문>

- 김이정. "J. S. Bach의 'Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903에 관한 연구", 이화여자대학교 대학원, 석사학위 논문, 2001.
- 김영미, " J. S. Bach의 Chromatic Fantasia와 Fugue에 관한 페달기법 및 분석연구", 평택대학교 사회과학연구소, 사회과학연구 제5집, 2001.
- 최인영. "J. S. Bach의 Chromatic Fantasy and Fugue, BWV 903에 나타난 음악적 표현기법 연구", 경희대학교 대학원, 석사학위 논문, 2007.

<악보>

- J. S. Bach. Chromatic Fantasy and Fugue, ed. Felice Boghen,  
International Music Company, New York, 1956.
- Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903, ed. Georg  
von Dadelsen. and Klaus Röhnau. G. Henle Verlag, Munich,  
1970.
- Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903 , ed. Emil Sauer,  
Peters, London, 1993.
- Chromatische Fantasie und Fuge; Leisinger & Behringer, ed.  
Wiener Urtext , Wien, 1993.
- *BACH V*, ed. Iguchi, Shunjusha, Tokyo, 2010.

# A B S T R A C T

## The Analysis and Edition Comparison on J. S. Bach's <Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903>

Han, Joo Young

Major Instrumental Music

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

As a representative of the climax of the Baroque Age, Johann Sebastian Bach(1685-1750) was a very famous composer who produced countless masterpieces in the History of Music.

This thesis is focused on <Chromatic Fantasia and Fugue for keyboard BWV903>, one of many masterpieces composed for the harpsichord. This piece freely and extemporaneously creates a harmony by tying the extemporary characteristic of Fantasy and the solemn counterpoint of Fugue by chromatic melodies, and has been often played through modern times.

Before analyzing <Chromatic Fantasia and Fugue for keyboard BWV 903>, it was necessary to divide Bach's productive periods and take a concise look at the representative works from each period. Also, the origin and the historical backgrounds of the forms used in

this piece, Fantasy and Fugue, were observed and analyzed accordingly.

Many original manuscripts of Bach's have been lost, and only copied manuscripts have been preserved in most cases. This piece, although being Bach's most famous work, has only been preserved in copied manuscript forms, and there exist countless versions with different interpretations.

Therefore, three editions of different interpretations have been selected in this thesis based on several resources. The Henle Edition, which is the closest to the original, the Peters Edition edited by Emil von Sauer, and the Shunjusha Edition have been comparatively analyzed in order to provide idealistic and helpful directions that would benefit future musicians who attempt this piece.