



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](#)

채 상 희 교수지도
석사학위청구논문

J. S. 바흐의 <이탈리안 콘체르토
BWV 971>의 연구

2009년

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
김은주

J. S. Bach의 <이탈리안 콘체르토
BWV 971>의 연구

채상희 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김은주

인 준 서

김은주의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

바로크 시대에 들어와서 기악 음악은 성악 음악과 대등한 위치에 서게 되며 독립된 기악곡의 발전을 이루게 되었고 그 결과 바로크 후기 기악은 성숙기에 도달하였다. 바로크 시대에 인기를 누린 기악곡으로는 콘체르토, 푸가, 춤모음곡 등이 있는데 그 중 콘체르토는 바로크 기악음악을 대표하는 장르였다. 라틴어 ‘concertare’의 ‘경쟁하다’ 혹은 ‘논쟁하다’와 이탈리아어 ‘concerare’의 ‘동의하거나 함께 합류하다’ 뜻의 이중적인 어원을 지니고 있는 콘체르토는 여러 가지 음악요소의 대조와 대립이라는 ‘stile concertato’원리에서 출발하여 17세기말 이후 ‘오케스트라 콘체르토’, ‘콘체르토 그로소’, ‘독주콘체르토’로 발전하였다.

바로크 시대의 대표적인 콘체르토 작곡가 가운데 한 사람인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 브란덴부르크 콘체르토, 바이올린 콘체르토, 하프시코드 콘체르토 등을 작곡하였는데 그의 콘체르토들은 안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 영향을 많이 반영한다. 특히 바흐는 건반악기를 위한 <이탈리안

콘체르토 BWV 971>를 작곡하여 독주악기를 통하여 오케스트라 음향을 구현하는 독창적인 모습을 보인다. 이 곡은 1735년에 출판된 <건반악기 연습곡집 Klavierübung II>에 수록되어 있다.

<이탈리안 콘체르토 BWV 971>의 악곡형식은 빠름-느림-빠름의 3악장 구성으로 제 1악장과 제 3악장에 리토르넬로 형식을 취하고 있고, 제 2악장은 2부형식의 아리아이다. 하프시코드곡인 이 곡을 오늘날의 피아노로 연주할 때에 고려해야할 연주해석에 관한 사항들을 아티큘레이션, 다이내믹과 페달링, 그리고 꾸밈음으로 나누어 고찰하였다.

제 1악장과 제 3악장에는 경쾌한 느낌을 가지고 연주하여야 하기 때문에 무엇보다도 하프시코드를 위한 곡이었음을 생각하여 거의 논레가토 방식으로 곡을 이끌어 준다. 제 2악장은 느린 템포로 노래하는 곡임으로 우선 주요선율이 풍부한 소리를 내며 자연스럽게 노래되어 질 수 있도록 연주하는 것과 동시에 오스티나토 반주음형의 템포를 엄격하게 지켜주는 것이 중요하다. 다이내믹 표시의 경우 바흐는 총주부와 독주부가 시작되는 부분들에 forte와 piano표시를 하였다. 그러나 오늘날의 피아노는 섬세한 다이내믹 표현이 가능하므로 곡의

흐름에 따라 연주자가 적절히 cresc. 와 decresc를 구사함이
자연스럽다고 본다.

바흐의 <이탈리안 콘체르토 BWV 971>는 합주부와 독주부가
어우러지는 콘체르토 양식을 건반악기에서 구사한 작품임으로 오늘날의
피아노 연주자들은 이러한 곡의 특성을 살려 총주부(오케스트라 음향)와
독주부(솔로 음향)의 대비를 잘 드러내주어 연주하는 것이 매우
중요하다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 바흐의 콘체르토	3
III. 이탈리아인 콘체르토 Italian Concerto BWV 971의 형식분석	
1 제1악장	12
2 제2악장	34
3 제3악장	41
IV. 이탈리아인 콘체르토 Italian Concerto BWV 971의 연주해석	
1 제1악장	66
2 제2악장	70
3 제3악장	75
V. 결론.....	80

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

〈표1〉 바흐의 주요 콘체르토	8
〈표2〉 제 1악장의 형식구조	12
〈표3〉 총주 1의 구조	13
〈표4〉 독주 1의 구조	17
〈표5〉 총주 2의 구조	21
〈표6〉 독주 2의 구조	24
〈표7〉 총주 3의 구조	27
〈표8〉 독주 3의 구조	30
〈표9〉 독주 4의 구조	32
〈표10〉 제 2악장의 형식구조	35
〈표11〉 제 1부분의 구조	36
〈표12〉 제 3악장의 형식구조	42
〈표13〉 총주 1의 구조	42
〈표14〉 독주 1의 구조	46
〈표15〉 총주 2의 구조	51
〈표16〉 독주 2의 구조	52
〈표17〉 총주 3의 구조	54
〈표18〉 독주 3의 구조	59
〈표19〉 총주 4의 구조	61
〈표20〉 독주 4의 구조	62
〈표21〉 제 1악장 마디30-52부분의 una corda사용	68

악보 목차

<악보1> Bach, Italian concerto 제1악장(마디1-8)	14
<악보2> Bach, Italian concerto 제1악장(마디8-14)	14
<악보3> Bach, Italian concerto 제1악장(마디14-24).....	15
<악보4> Bach, Italian concerto 제1악장(마디25-30).....	16
<악보5> Bach, Italian concerto 제1악장(마디31-42).....	18
<악보6> 클라비어 소곡집의 장식음	19
<악보7> Bach, Italian concerto 제1악장(마디42-52).....	20
<악보8> Bach, Italian concerto 제1악장(마디53-56).....	21
<악보9> Bach, Italian concerto 제1악장(마디5-8)	22
<악보10> Bach, Italian concerto 제1악장(마디61-74).....	23
<악보11> Bach, Italian concerto 제1악장(마디85-90).....	24
<악보12> Bach, Italian concerto 제1악장(마디91-96).....	25
<악보13> 마디31~42, 마디91~92 독주 1 주제선율의 리듬을 응용한 독주 2의 주제선율	25
<악보14> Bach, Italian concerto 제1악장(마디96-100).....	26
<악보15> Bach, Italian concerto 제1악장(마디103-110).....	27
<악보16> 마디110~114의 트릴 연주법	28
<악보17> Bach, Italian concerto 제1악장(마디110-120).....	29
<악보18> Bach, Italian concerto 제1악장(마디124-128).....	30
<악보19> Bach, Italian concerto 제1악장(마디129-139).....	31
<악보20> Bach, Italian concerto 제1악장(마디139-146).....	32
<악보21> 마디91-92와 마디147-148의 주제선율비교	33
<악보22> 마디97-98과 마디153-154의 동형진행 비교.....	33

<악보23> Bach, Italian concerto 제2악장(마디1-4)	35
<악보24> 마디4의 장식음 연주법	37
<악보25> 마디4의 잘못된 연주법	37
<악보26> Bach, Italian concerto 제2악장(마디1-12)	37
<악보27> Bach, Italian concerto 제2악장(마디12-27)	38
<악보28> Bach, Italian concerto 제2악장(마디28-45)	39
<악보29> Bach, Italian concerto 제2악장(마디44-49)	41
<악보30> Bach, Italian concerto 제3악장(마디1-12)	44
<악보31> Bach, Italian concerto 제3악장(마디5-8)	44
<악보32> Bach, Italian concerto 제3악장(마디13-24)	45
<악보33> 마디25-32의 모방대위법의 사용	47
<악보34> Bach, Italian concerto 제3악장(마디25-44)	48
<악보35> 마디45-52의 모방대위법사용	49
<악보36> Bach, Italian concerto 제3악장(마디59-63)	50
<악보37> 마디17-20을 4도 아래서 재현한마디69-72	51
<악보38> Bach, Italian concerto 제3악장(마디77-84)	53
<악보39> Bach, Italian concerto 제3악장(마디85-92)	53
<악보40> 총주 1의 오른손 주제	55
<악보41> Bach, Italian concerto 제3악장(마디93-102)	55
<악보42> 마디53-58의 8분음표 유형	56
<악보43> Bach, Italian concerto 제3악장(마디103-112)	57
<악보44> Bach, Italian concerto 제3악장(마디113-122)	58
<악보45> Bach, Italian concerto 제3악장(마디127-131)	59
<악보46> Bach, Italian concerto 제3악장(마디132-139)	60
<악보47> Bach, Italian concerto 제3악장(마디38-44)	60

<악보48> 마디17-18과 마디143-144, 총주 4에 사용된 총주 1의 음형	61
<악보49> Bach, Italian concerto 제3악장(마디155-166)	63
<악보50> Bach, Italian concerto 제3악장(마디167-186)	64
<악보51> Bach, Italian concerto 제3악장(마디187-192)	65
<악보52> 제 1악장에서 자주 사용되는 아티큘레이션	67
<악보53> 제 1악장 마디34의 상성부에 나오는 트릴	69
<악보54> 제 1악장 마디46의 트릴	69
<악보55> 제 1악장 마디112-114의 트릴	70
<악보56> 제 2악장 양손의음형	71
<악보57> 제 2악장 마디22-23	71
<악보58> 제 2악장의 페달사용부분	72
<악보59> 제 2악장의 마디47-49	73
<악보60> 제 2악장 마디4의 트릴	73
<악보61> 제 2악장 마디7의 트릴	74
<악보62> 바두라스코다가 설명한 잘못된 연주법	74
<악보63> 제 2악장의 마디8-9의 앞꾸밈음	74
<악보64> 제 2악장의 마디26 트릴	75
<악보65> 제 3악장의 마디9-10	76
<악보66> 제 3악장의 마디1-4	76
<악보67> 제 3악장의 마디25-32	77
<악보68> 제 3악장의 마디76-80	78
<악보69> 제 3악장의 마디95-96의 트릴	78
<악보70> 제 3악장의 마디106의 트릴	78

I. 서론

바로크 콘체르토는 콘체르타토의 원리, 견고한 베이스와 유려한 상성부의 구조, 확고한 장·단조체계, 독립적인 악장들을 연결한 다악장 체계, 그리고 이 시대에 활성화된 악기개량과 이에 따른 악기 연주 기법의 발달을 배경으로 당 시대의 음악양식들을 종합한 바로크 최대의 음악 형식이다. 콘체르토라는 용어는 성악곡에서 시작하여 기악으로 확산되었다. 특히 오페라 아리아 반주로 사용되던 오케스트라는 고정적인 주제를 되풀이하는 리토르넬로¹⁾를 성악 성부와 교대로 연주하였고 이 같은 방식을 통하여 아리아 부분의 구조적인 통일성을 유지하며 확장시켜 나갔다. 이러한 리토르넬로 구조는 기악콘체르토 확립에 결정적인 역할을 하는 주요 기법이 되었다.

1700년경 바로크 콘체르토는 ‘오케스트라 콘체르토’ ‘콘체르토 그로소’ 그리고 ‘독주 콘체르토’라는 세 가지 유형으로 발달하였는데, 작곡가들이 많이 선호한 독주 콘체르토는 세 유형의 콘체르토 중 가장 잘 발달된 형식으로 바로크 콘체르토의 바탕을 이루며 후대의 콘체르토 작법의 근본원리로 작용하게 된다는 점에서 그 의의가 크다. 주세페 토렐리(Giuseppe Torelli, 1658-1709)는 독주 콘체르토의 형식을 확립한 초기의 작곡가이다. 그는 트럼펫을 사용한 실내악 작품들, 신포니아와 콘체르토를 명확히 구분한 *op. 5*, 그리고 *concerti musicali, op. 6*을 통하여 콘체르토를 예시하였으며, *op. 8*을 통하여 독주콘체르토 형식을 구체화 시켰다. 그가 예시한 콘체르토의 특징은 안토니오

1) 바로크시대의 콘체르토 그로소나 독주 콘체르토에 있어서의 투티(tutti)부분, 투티가 동일소재에 바탕을 두고 투티와 독주를 교체시키는 수법이 사용될 때 이러한 형식을 리토르넬로 형식이라 한다. 세광음악출판사 편집국 편, <음악용어사전> (서울: 세광음악출판사, 1982), 392.

비발디(Antonio Vivaldi, c. 1676-1741)와 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)에 이르러 콘체르토 작법의 근본원리로서 중요한 영향력을 행사한다.

바흐의 콘체르토 형식은 대부분 빠름-느림-빠름의 3악장 구조로 되어있고, 빠른 악장의 구조는 전체 오케스트라에 의한 리토르넬로 부분과 독주 부분이 교대하는 형식을 취한다. 그 중 오늘날까지 많은 건반악기주자들에 의해 연주되는 <이탈리안 콘체르토 BWV 971>은 1734년에 작곡된 것으로 1735년 <건반악기 연습곡집 제2권 Klavierübung II>에 포함되어 출판되었다. 무엇보다도 이 곡은 이탈리아 콘체르토 스타일을 한 대의 쳄발로만으로 표현하려고 한 혁신적인 작품으로 평가받고 있다.

본 논문에서는 이러한 바흐의 <이탈리안 콘체르토 BWV 971> 연구에 있어서 우선 본 논문의 제 2장에서 바흐가 콘체르토에 관심을 갖게 되면서 작곡한 다양한 콘체르토 작품들을 간략하게나마 정리하였고, 제 3장에서는 <이탈리안 콘체르토 BWV 971>에 관한 형식분석을 통하여 곡에 대한 형식구조를 정리하였으며, 본 논문의 핵심이라고 볼 수 있는 제 4장에서는 하프시코드곡인 이 곡을 오늘날의 피아노로 연주할 때에 고려해야할 연주해석에 관한 사항들을 아티큘레이션, 다이내믹과 페달링, 그리고 꾸밈음으로 나누어 고찰하였다. 그러나 제 4장의 연주해석의 경우, 연구주제의 특성상 문헌을 참고하기 어려웠음으로 연구자의 주관적인 해석이 주를 이룰 수 밖에 없었음을 밝힌다. 본 논문에서 인용한 악보예들의 출처는 1962년에 뮌헨의 헨레(Henle)출판사에서 펴낸 *Johann Sebastian Bach: Italienisches Konzert*이다.

II. 바흐의 콘체르토

바흐는 40곡이 넘는 콘체르토를 작곡하였는데, 그 가운데 바흐 자신의 곡을 콘체르토로 새롭게 구성한 곡이 14곡, 다른 작곡가들의 작품을 콘체르토로 편곡한 것이 18곡, 편곡한 콘체르토 가운데 출처가 불분명한 곡이 11곡이다. 그러므로 바흐의 콘체르토는 기존의 곡에서 편곡한 작품이 대부분을 차지한다.²⁾ 본 논문에서는 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)가 <뉴 그로브 사전>에서 바흐작품번호(BWV)에 따라 분류한 것을 기준으로 하여 정리하였다. 먼저 6곡의 오르간 콘체르토와 그 밖의 건반악기를 위한 콘체르토를 정리하였고, 바이올린을 위한 콘체르토와 하프시코드를 위한 콘체르토, 그리고 브란덴부르크 콘체르토는 오케스트라 콘체르토 항목에서 함께 서술하였다.

1. 오르간 콘체르토

오르간 콘체르토는 모두 6곡으로 바흐작품번호(BWV) 592-597에 해당된다. 바흐의 오르간 작품 중에 비발디의 곡을 편곡한 것은 3곡(BWV 593, 594, 596)이다. BWV 593은 <비발디 op. 3, no. 8>, BWV 594는 <비발디 op. 7, no. 5>, 그리고 BWV 596은 <비발디 op. 3, no. 11>를 편곡하였다. 에른스트(Duke Johann Ernst of Saxe-Weimar)의 곡을 편곡한 것이 두 곡 있다(BWV 592, 595). 나머지는 곡은 이름을 알 수 없는 작곡가의 콘체르토를 편곡한 곡(BWV

2) 본 논문의 표1을 참조하시오.

597)이다.

2. 그 밖에 건반악기를 위한 콘체르토

그 밖의 건반악기를 위한 콘체르토는 16곡 BWV 972-BWV 987이 있는데, 이 가운데 비발디의 곡을 편곡한 것으로는 BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980이 있고, 마르첼로(Alessandro Marcello, 1684-1750)의 곡을 편곡한 것으로는 BWV 974, 977이 있다. 그리고 텔레만의 작품을 편곡한 것 BWV 985, 에른스트의 작품을 편곡한 것 BWV 982, 984, 987 그리고 원작불명의 작품이 네 곡 BWV 977, 981, 983, 986이 있다. 그러므로 이들 16곡은 모두가 편곡된 콘체르토이다.

3. 오케스트라 콘체르토

바로크시대(1717-1723)에 작곡된 <브란덴부르크 콘체르토 BWV 1046-1051> (1721)는 바흐의 작품 중 최대의 걸작이며 콘체르토 그로소라고 불리는 종류의 곡 중에서 가장 뛰어난 작품이다. 6곡 중 코렐리가 만든 콘체르토 그로소의 형태를 지니는 것은 제 2번, 제 4번, 제 5번이며 나머지 3곡은 콘체르토 그로소의 형식을 벗어났다. <브란덴부르크 콘체르토>의 각 악장의 형태를 살펴보면 제 1번은 4악장으로 되어있고 제 3번은 2악장으로 되어있으며 나머지 제 2, 4, 5, 6번은 모두 3악장으로 되어있다.

<브란덴부르크 콘체르토 제 1번 BWV 1046>은 브란덴부르크 콘체르토 전 곡 중에서 가장 화려한 오케스트라를 요구한다. 두 대의 호른, 세대의 오보에와 한대의 바순, 6부로 나누어진 현악기로 구성 되어졌다. 이 곡의 제 4악장은 미뉴에트와 두 개의 트리오, 그리고 한 개의 폴라카(Polacca) ³⁾로 구성 되어진 특이한 형식을 취하고 있다.

<브란덴부르크 콘체르토 제 2번 BWV 1047>은 콘체르토 그로소로 트럼펫, 리코더, 오보에, 바이올린으로 구성된 콘체르티노(독주악기그룹)가 편성되어 콘티누오 반주위에서 독주 콘체르토 같은 느낌을 준다. 또한 목관악기가 현 오케스트라에 추가되어 다채로운 색채감을 만들었다.

<브란덴부르크 콘체르토 제 3번 BWV 1048>은 독주부와 합주부의 구별 없이 바이올린, 비올라, 첼로 각각이 3부로 편성되어 통주저음 악기가 화성을 채워준다.

<브란덴부르크 콘체르토 제 4번 BWV 1049>는 현합주와 통주저음 악기로 구성되어있으며 관악기가 가담하지 않는다. 제 1악장과 제 3악장에서 독주 바이올린의 활약이 두드러져 마치 독주 바이올린 콘체르토 같은 느낌을 준다. 두 대의 플루트가 오케스트라와 함께 연주함으로써 바이올린 선율의 두각을 나타내준다.

<브란덴부르크 콘체르토 제 5번 BWV 1050>은 6곡 중 콘체르토 그로소 양식을 가장 충실하게 따르는 작품이다. 플루트, 바이올린과 더불어 첼발로가 독주 악기 그룹에 편성되어 바이올린, 비올라, 첼로, 비올로네⁴⁾로 편성된 현 오케스트라와 대립되어 연주한다.

<브란덴부르크 콘체르토 제 6번 BWV 1051>은 독주와 합주가 구분되지 않을 뿐 바이올린이 생략되어있는 것이 이 곡의 특징이다. 이 곡은 비올라 다 브라치오, 비올라 다 감바, 첼로, 비올로네, 첼발로의 6부 편성으로 된 합주곡 이다. 제 3번과 마찬가지로 두드러진 독주악기를

3) 폴로네이즈의 리듬으로 라는 뜻을 지니고 있다. David Pol, "Polacca," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. 29vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillian Publishers, 2001), XX, 26.

4) 비올로네는 옛 비올레 그룹에서 저음악기였는데, 비올로네가 발전해서 오늘날의 콘트라베이스가 되었다. Eckhardt Hoogen ,<고전음악의 ABC>, 미하엘 멩케 역 (서울: 음악세계, 2004), 357.

위한 패시지는 없다.

바흐의 쾨텐 시대에 <독주 바이올린을 위한 콘체르토 BWV 1041>, <BWV 1042>, 그리고 <두 대의 바이올린을 위한 콘체르토 BWV 1043>이 작곡되었다. 이 세 곡 모두는 비발디의 협주곡과 같은 빠름-느림-빠름의 3악장 형식을 취하고, 반주도 현악합주와 통주저음 악기를 사용하고 있다.

<바이올린 독주를 위한 콘체르토 BWV 1041>은 이탈리아풍의 감미로운 느낌의 곡이며 바흐의 엄격함을 느끼게 해주는 곡으로 라이프치히 시대에 <첼발로 협주곡 BWV 1058>로 편곡되었다.

<바이올린 독주를 위한 콘체르토 BWV 1042>는 동시대 협주곡으로서는 독주악기의 개성이 명확하고, 반주의 현합주도 독주에 대립한다는 콘체르토 그로소의 형태로 부분적으로는 독주악기를 사용하여 곡 전체의 효과를 높이도록 하였다. 이 곡은 이탈리아의 작곡가에 의한 협주곡 형식의 영향이 강하게 나타나있고⁵⁾ 리토르넬로 형식이 제 1악장, 제 3악장에 나타난다. 이 곡은 후에 <첼발로 협주곡 BWV 1054>로 편곡되었다.

<두 대의 바이올린을 위한 BWV 1043>은 총주주체가 구조적으로 명확하게 나뉘어지지 않고 형식적으로는 다른 두곡과 마찬가지로 빠름-느림-빠름의 3악장 형식을 취하고 있으며 현악합주와 통주저음악기가 반주를 맡는다. 바흐는 후에 이곡을 <2대의 첼발로 협주곡 BWV 1062>로 편곡되었다. 1730년경 이후에 작곡된 바흐의

<합주 콘체르토 BWV 1044>는 후에 제 1악장과 제 3악장이 <전주곡과 푸가 BWV 894>로 제 2악장이 <6개의 트리오소나타 BWV 527>로 편곡되었다.

5) 음악지우사 편, <바흐>, 송영택·김홍언 역 (서울: 음악세계, 2000), 84.

바흐의 어린 시절 하프시코드는 오케스트라나 합주단에서 바소 콘티누오를 연주하는 보조적인 역할을 하고 있었다. 독주 악기로 사용될 때에는 소나타, 조곡, 푸가, 토카타 등의 작은 형식에 쓰였을 뿐이다. 바흐는 <브란덴부르크 콘체르토 제 5번 BWV 1050>에서 쳄발로에 대한 높은 이상을 지녔음을 보여주었는데 이 곡에서 쳄발로는 독주 악기 그룹으로 허용 되어졌고 화려하고 긴 하프시코드 카덴차도 만들고 있다.

바흐는 바이올린 음악을 기초로 하여 하프시코드 콘체르토를 작곡하였다. 바흐의 많은 하프시코드 콘체르토는 라이프치히 시대에 만들어졌다. 하프시코드 콘체르토는 14곡인데 그 중 7곡은 독주 하프시코드를 위한 협주곡이다. BWV 1052는 원작 불명한 바이올린 콘체르토의 편곡이고, BWV 1053도 역시 원작 불명한 곡의 편곡 작품이다. BWV 1054는 바흐 자신의 <바이올린 콘체르토 BWV 1042>을 편곡한 것이다. BWV 1055의 바깥 악장들이 바흐의 가장 유쾌한 콘체르토 악장에 속하며 원작 불명한 곡의 편곡으로 간주되고 있다. BWV 1056도 역시 원작 불명한 작품이다. BWV 1057은 <브란덴부르크 콘체르토 제 4번 BWV 1049>의 편곡으로 온음 낮게 편곡되었다. BWV 1058은 BWV 1041의 편곡 작품이다.

두 대의 하프시코드를 위한 콘체르토는 모두 3곡이다. BWV 1060은 잘 알려져 있지 않은 <바이올린과 오보예를 위한 2중 콘체르토>를 쳄발로 콘체르토로 편곡한 것이다. BWV 1061은 편곡 작품이 아닌 처음부터 바흐가 작곡한 것이며, BWV 1062는 바흐 자신의 <두 대의 바이올린과 오케스트라를 위한 콘체르토 BWV 1043>의 편곡이다.

세 대의 하프시코드를 위한 콘체르토는 BWV 1063, BWV 1064로 두 곡 모두 원작을 알 수 없는 편곡 콘체르토이다. <네 대의 쳄발로를 위한 콘체르토 BWV 1065>는 비발디의 <4대의 바이올린을 위한 콘체르토

Op. 3, No.10>의 편곡 작품이다. 다음 <표1>은 바흐의 콘체르토 작품들을 표로 정리한 것이다. 이는 필자가 <뉴 그로브 사전>의 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)의 “Bach: Johann Sebastian Bach: Works,”와 음악지우사의 “바흐: 작품목록”을 참고하여 작성하였다.

<표1>바흐의 주요 콘체르토

BWV	곡 명	작곡 연대	원 작(비 고)
592	협주곡G장조Org	1713-1714년경	에른스트
593	협주곡a단조Org	1713-1714년경	비발디
594	협주곡C장조Org	1713-1714년경	비발디
595	협주곡C장조Org	1713-1714년경	에른스트
596	협주곡d단조Org	1713-1714년경	비발디
597	협주곡Eb장조Org	1708-1717	원작불명
971	이탈리아협주곡 F장조Cemb	1735출판	<클라비어연습곡집 >제2부에서
972	협주곡D장조Cemb	1713-1714년경	비발디
973	협주곡G장조Cemb	1713-1714년경	비발디
974	협주곡d단조Cemb	1708-1717	마르첼로
975	협주곡g단조Cemb	1708-1717	비발디
976	협주곡C장조Cemb	1708-1717	비발디
977	협주곡C장조Cemb	1708-1717	원작불명
978	협주곡F장조Cemb	1708-1717	비발디
979	협주곡d단조Cemb	1708-1717	토렐리
980	협주곡G장조Cemb	1708-1717	비발디
981	협주곡c단조Cemb	1708-1717	원작불명
982	협주곡B장조Cemb	1708-1717	에른스트
983	협주곡g단조Cemb	1708-1717	원작불명

<표1>계속

984	협주곡C장조Cemb	1708-1717	에른스트
985	협주곡g단조Cemb	1708-1717	텔레만
986	협주곡G장조Cemb	1708-1717	원작불명
987	협주곡d단조Cemb	1708-1717	에른스트
1041	바이올린협주곡a	1720년경	BWV 1058로 편곡
1042	바이올린협주곡E	1720년경	BWV 1054로 편곡
1043	두 대의바이올린을 위한협주곡d단조	1718년경	BWV 1062로 편곡
1044	합주협주곡a단조	1738-1740	제1, 3악장- BWV 894, 제2악장- BWV 527의편곡
1046	브란덴부르크 협주곡제1번F장조	1721	BWV 1071에편곡, 제1악장- 교회칸타타 BWV 52에 제3악장과 트리오는 세속칸타타 BWV 207에 이용
1047	브란덴부르크 협주곡제2번F장조	1721	
1048	브란덴부르크 협주곡제3번G장조	1721	제1악장은BWV 174에이용
1049	브란덴부르크 협주곡제4번G장조	1721	BWV 1057의 편곡
1050	브란덴부르크 협주곡제5번D장조	1721	
1051	브란덴부르크 협주곡제6번 Bb장조	1721	
1052	하프시코드협주곡 제1번d단조	1738-1739년경	원작 불명한 바이올린 협주곡의 편곡
1053	하프시코드협주곡 제2번E장조	1738-1739	원작불명한곡의 편곡
1054	하프시코드협주곡 제3번D장조	1738-1739	BWV 1042의 편곡

<표1>계속

1055	하프시코드협주곡 제4번A장조	1738-1739	원곡은 오보에 다모레 협주곡
1056	하프시코드협주곡제 5번f단조	1738-1739	원작 불명한 곡의 편곡
1057	하프시코드협주곡 제6번f단조	1738-1739	BWV 1049의 편곡
1058	하프시코드협주곡제 7번g단조	1727-1730	BWV 1041의 편곡
1059	하프시코드협주곡 d단조	1726이후	원곡은 오보에 협주곡
1060	두 대의하프시코드 협주곡c단조	1730-1745	바이올린과 오보에를 위한 협주곡(소실)
1061	두 대의하프시코드 협주곡C장조	1727-1734	
1062	두 대의하프시코드 협주곡C장조	1736	BWV 1043의 편곡
1063	세대의하프시코드 협주곡d단조	1735-1745	원작불명의 작품
1064	세대의하프시코드 협주곡C장조	1735-1745	원작불명의 작품
1065	네 대의하프시코드 협주곡a단조	1730경	원곡은 비발디의(4대의 바이올린을 위한 협주곡 b단조)

Ⅲ. 이탈리아 콘체르토 BWV 971에 관한 연구

라이프치히 시기인 1735년에 <건반악기 연습곡집 제 2권 Klavierübung II>에 들어있는 <이탈리아 콘체르토>가 출판되었다. 이 곡은 이탈리아 콘체르토 스타일을 한 대의 하프시코드만으로 표현하려고 한 독창적이고 혁신적인 작품이었으며 비발디의 작품을 모방하여 ‘빠르게 - 느리게-빠르게’의 3악장으로 구성 되어졌다. 이 곡은 한 명의 독주자를 가진 관현악곡을 건반악기로 표현한 대표적인 곡이기 때문에 독주 작품임에도 불구하고 콘체르토라는 말을 붙였다.

이 곡의 나타나는 forte와 piano는 아랫 건반과 윗 건반을 의미하는데 아랫 건반은 옥타브 중복에 의하여 보강된 음을 얻을 수 있음에 충주부를 의미하고, 윗 건반은 독주부를 의미한다. 또한 리토르넬로 형식으로 충주와 독주가 서로 교대되면서 처음의 주제와 동기를 이용하여 통일성을 이루는 것이 이 곡의 가장 큰 특징이다.

이 곡의 제 1악장은 F장조, 2/4박자이며 Allegro로 총 192마디로 되어있고, 힘찬 관현악적 합주(tutti)부분을 연상시키며 독주선율 (solo)은 단지 한 건반만으로 연주되어 대조를 이룬다. 또한 제 1악장의 주제는 머팻(Gottlieb Muffat, 1690-1770)의 <Ballet Impatientia> 신포니아의 마지막 파트의 주제에서 빌려왔다.⁶⁾ 제 2악장은 d단조, 3/4박자이며 Andante의 빠르기이다. 서정적인 레치타티보와 당김음으로 이루어지고

6) Schulenberg David. *The Keyboard Music of J. S. Bach* (London: Victor Gollancz Ltd, 1993), 303.

선율의 흐름이 풍요롭다. 음색의 효과는 오케스트라와 콘체르티노의 대비적 양상이며 전형적인 바로크 콘체르토의 특징을 보인다. 전체적인 구조는 49마디로 2부분 형식으로 되어있다. 제 3악장은 F장조, 2/2박자로 Presto로 되어있으며 총 210마디로 독주의 화려한 대비가 이루어지고 리토르넬로 형식으로 구성되어있다.

1. 제 1악장 Allegro, F Major, 2/4박자

제 1악장은 F장조로 총주와 독주가 번갈아 교체되는 리토르넬로 형식이며 템포는 지정되지는 않았지만 당시의 전형적인 알레그로 악장일 것이다. 그렇다고 단순히 빠른 템포로 갑작스럽게 치는 것이 아니라 2/4박자이면서도 8분음표 하나하나를 충분히 음미해 가면서 연주하는 무게감이 필요하다. Allegro moderato 정도로 생각하고 연주한다.⁷⁾

<표2> 제 1악장의 형식구조

	제 1부분		제 2부분		제 3부분			제 4부분	
	총 주	독 주	총 주	독 주	총 주	독 주	총 주	독 주	총 주
	1	1	2	2	3	3	4	4	5
마디	1-30	30-52	52-90	90-103	103-129	129-139	139-146	146-163	163-192
박자	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4
조성	바장조	바장조	다장조	라단조	내림나장조	다장조	바장조	다장조	바장조

7) 음악지우사, 『레스너를 위한 피아노 명곡 연주해석 I』 (서울: 음악세계, 2003), 59.

(1) 제 1부분

①총주 1

총주 1은 1-30마디이며 4개의 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표3>은 총주 1의 구조를 나타낸다.

<표3> 총주 1의 구조

	마 디	내 용
Section1	1-8마디	주제제시
Section2	8-14마디	6도 음정과 동기a에 따른 전개
Section3	15-24마디	경과구
Section4	25-30마디	코데타

F Major, 2/4 박자로 시작되는 제 1주제는 마디 1-4에 걸쳐 나타나는데 I-IV화성의 반복으로 진행되고 있으며 a, b 두 개의 모티브로 이루어져 있다. 마디 5-8의 제 1주제의 선율은 5도 위에서 반복적으로 나타나 주제 선율의 강조를 나타낸다. a, b 두 개의 모티브 리듬은 이 악장에서 반복 사용되고 있는데 이것은 바흐의 작곡 스타일임을 알 수 있다⁸⁾<악보1>.

8) 김희진, “J. S. Bach의 Italian Concerto BWV 971에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 2001), 30.

<악보1> 제 1악장, 마디1-8

주제 제시 후 마디 8-14는 동기 a에 나타났던 하행 6도 음정 (F-A)이 진행을 바꾸어 마디 9에 상행 6도 음정(Bb-G)으로 나타나고 있다. 마디 10의 왼손분산화음 F-A-C-F는 상행 진행되고 있다. 또한 마디 13-14 오른손 리듬은 마디 4에 있는 주제의 2도 음정을 Ab과 G, G와 F를 넣어 장식적인 효과를 준다<악보2>.

<악보2> 제 1악장, 마디8-14

마디 15-24의 경과구는 주제에서 나온 6도 음정을 중심으로

오른손을 진행시키고 있다. 6도 상행도약 음정은 마디 20까지 동형진행 되고 있으며 15마디 왼손에 사용된 ♪♪/♪♪ 리듬은 마디 21-23에서 3번 반복됨으로 리듬의 통일성을 보여주고 있다<악보3>.

<악보3> 제 1악장, 마디14-24

총주 1의 마지막 부분 25-30마디는 코데타부분이다. 마디 30의 쉼표는 호흡을 위한 쉼(pause for breath)이라 하여 호흡을 위해 중요한 의미를 갖는데, 이러한 호흡을 위한 쉼은 관악기를 위한 콘체르토나 칸타타 악장들처럼 관악기를 위한 아름다운 선율이 있는 작품에 많이 나타나며, 대개 16분 음표나 셋잇단음표로 구성된 악구의 첫 번째와 두 번째 음들 사이에 놓여진다.⁹⁾

9) Paul Badura-skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard* Alfred Clayton (Oxford: Clarendon

30마디 오른손 성부는 forte로, 왼손 성부는 piano로 나타나 있는데, 너무 크지 않은 forte로 독주 부분이 잘 드러나도록 연주하여야 한다<악보4>.

<악보4> 제 1악장, 마디25-30

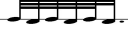
②독주 1

독주 1은 30-52마디로 세 개의 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표4>는 독주 1의 구조를 나타낸다.

Press, 1993), 17.

<표4> 독주 I 의 구조

	마 디	내 용
Section1	30-42마디	독주1의주제선율제시, 지속저음(F)사용
Section2	42-48마디	동형진행에 의한 전개
Section3	49-52마디	코 데 타

독주 1 부분은 총주 1부분과 달리 왼손 성부의 단순 반주 형태와 오른손의 솔로 주제에 의해 구성 되어져 있다. 마디 31-34 오른손에 새로운 독주 1의 주제 선율을 제시하고 있으며 반주 부분에서는 F 지속 저음이 나타난다. 마디 37-38은 마디 35-36의 3도(G-B)와 6도(A-F)음정 도약 후 2도 하행진행 하는 선율을 리듬 세분화를 통해 반복하고 빠르게 움직이는 독주악기의 기교적인 패시지를 형성한다. 왼손의 8분음표로 된 C음정은 지속 저음으로 사용되고 있다<악보5>. 마디 34에 나오는 장식음은 다양한 해석이 많은데 <클라비어 소곡집>에 나온 장식음<악보6>을 참고하여 연주하게 되면  와 같이 위에서 아래로 연주하게 된다.

<악보5> 제 1악장, 마디31-42

독주1의주제선율

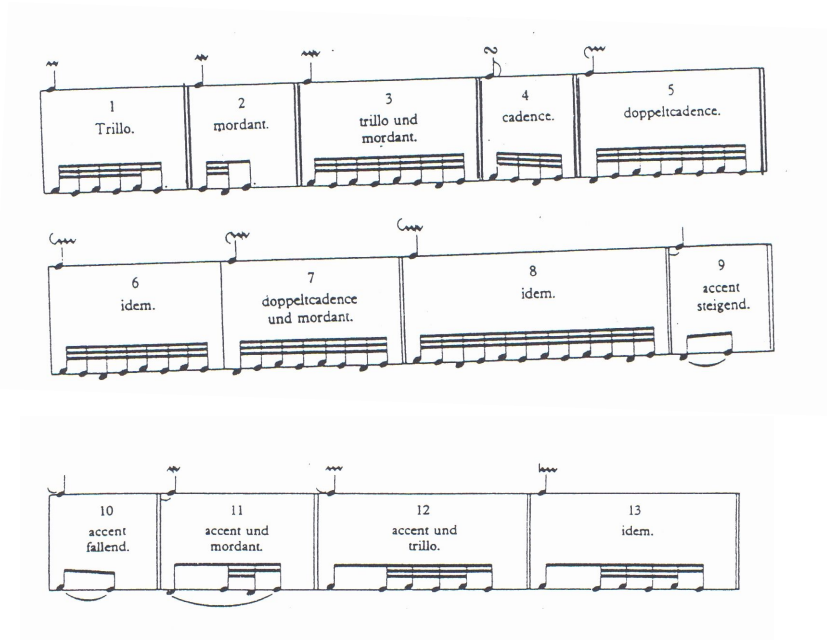
F음지속저음

리듬의세분화

3도 6도 2도하행진행

C음지속저음

<악보6> 클라비어 소곡집의 장식음¹⁰⁾



마디 30-42의 왼손이 오른손 선율을 뒷받침 해주는 반주 역할에 그친 것과 달리 마디 42-48 오른손 선율과 왼손의 반주부는 동등하게 활발한 움직임 을 보여주고 있다. 마디 42-45의 오른손 3도 진행과 7도진행은 교대로 이루어져 동형진행을 이루고 왼손은 F-D의 3도 진행과 G-F의 7도 진행으로 동형진행 하고 있으며 마디 45까지 점차 상행하는 음계로 진행 하다가 마디 46-48 오른손의 G-F-E 음의 하행으로 동형진행 하고 있다<악보7>.

10) Ferguson Howard, <건반음악의 해석>, 현재희 역 (서울: 음악춘추사, 1998), 148.

<악보7> 제 1악장, 마디42-52

3도 7도 3도 7도 3도 7도 3도 7도 3도

3마디단위로동형진행

G⁴⁶ F⁴⁷ E⁴⁸

forte

C:

마디 49-52는 짧은 코데타부분으로 C장조로 전조하여 끝을 맺는다.

(2) 제 2 부분

①총주 2

총주 2는 53-90마디로 4개의 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표5>는 총주 2의 구조를 나타낸다.

<표5> 총주 2의 구조

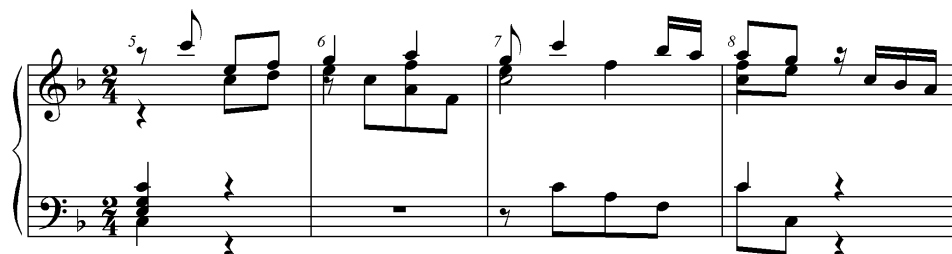
	마 디	내 용
Section1	53-60	제1주제변형제시
Section2	61-74	전개부
Section3	75-84	경과구
Section4	85-90	코데타

총주 2는 총주 1의 마디 5-8을 한 옥타브 아래에서 반복하고 있다. F장조의 4마디 동기(1-4마디)가 C장조(53-56마디)로 바뀌어 출현하며 하성부의 반주형이 아르페지오로 하행하는 점<악보8>이 총주 1 <악보9>과 구분된다. 또한 제 1주제 제시 때 제시된 모티브 b가 생략 되었다는 점도 총주 1과 구분된다.

<악보8> 제 1악장, 마디53-56



<악보9> 제 1악장, 마디5-8



전개부 61-74마디 중간 부분은 총주 1의 마디 8-14 보다 2배 길어졌다는 것을 볼 수 있다. 마디 61-63은 동형진행을 하고 있으며 오른손의 6도 하행 진행 Bb-D, A-C \flat , G-Bb과, 왼손의 6도 상행 진행 Bb-G, A-F, G-E이 반진행 되고 있다. 마디 65-66은 마디 67-68의 리듬 세분화를 통해 반복 진행하며, 오른손 지속음 D는 마디 68까지 계속해서 나오고 있다. 마디 65-68의 왼손은 8분음표로, 오른손은 주로 16분음표로 진행된 것과 달리 마디 69-72의 오른손은 8분음표, 왼손은 16분음표로 진행되어 서로 대조를 이룬다<악보10>.

<악보10> 제 1악장, 마디61-74

짧은 코데타 부분인 마디 85-90은 총주 1(25-30마디)의 음형과 리듬을 반복한다. 왼손 음계는 스케일로 상행 연결되어 독주 2로 나아가고 있다<악보11>.

<악보11> 제 1악장, 마디85-90



②독주 2

독주 2는 90-103마디로 독주 1과 마찬가지로 세 부분으로 나뉘어진다. 길이는 독주 1보다 훨씬 축소되었고 기교적이다. 다음 <표6>은 독주 2의 구조를 나타낸다.

<표6> 독주 2의 구조

	마 디	내 용
Section1	90-96	독주2의 주제선율의 제시
Section2	97-100	7도 음정에 따른 전개
Section3	101-103	코데타

마디 90-96은 독주 1주제에서 나온 ♩ ♩의 리듬을 이용하여 새로운 독주 2 선율을 만들고 있으며<악보13> 2마디 단위로 동형진행 하고 있다<악보12>.

<악보12> 제 1악장, 마디91-96

2마디단위로 동형진행

<악보13> 제 1악장, 마디31-32, 마디91-92, 독주 1 주제선율의 리듬을 응용한 독주 2의 주제 선율

97-100마디 오른손 첫 성부의 A-G, G-F, F-Eb의 7도 음정과 G-Bb, F-A의 3도 음정은 동형진행 되며, 왼손 또한 G-F, F-Eb의 7도 음정으로 동형진행 되고 있다<악보14>.

<악보14> 제 1악장, 마디96-100

The image shows a musical score for measures 96-100. The score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 96, 97, and 98. The second system covers measures 99 and 100. Interval annotations are present above the notes: '7도' (7th interval) is marked between measures 97 and 98 in both hands, and '3도' (3rd interval) is marked between measures 98 and 99 in both hands. A dynamic marking 'd:' is placed below the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

(3) 제 3 부분

①총주 3

제 3부분은 총주 3, 독주 3, 총주 4로 중간 부분이 길어졌다. 그리고 전에 나오지 않았던 새로운 소재(111마디의 트릴)가 나오고 있으며, 처음과 끝을 모두 같은 리토르넬로 로 처리하여 이탈리아 콘체르토의 모습을 보여주고 있다. 다음 <표7>은 총주 3의 구조를 나타낸다.

<표7> 총주 3의 구조

	마 디	내 용
Section1	103-110	제1주제 제시와 연장
Section2	110-123	긴트릴의 사용
Section3	124-128	지속저음사용, 코데타

주제를 재현하는 마디 103-110은 총주 1(1-30마디)에서 4마디 주제를 I-V 화음에서 두 번 등장시켜 한 악절을 만들었던 것과 달리 주제가 한번 제시된다. 주제 마지막 마디 106부터는 G-F, F-Eb, Eb-D로 하행하는 2도 음정을 사용하여 진행시키고 있다. 오른손 내성도 G-F-Eb-D로 하행하여 다시 한번 2도 음정을 강조시키고 있다<악보15>.

<악보15> 제 1악장, 마디103-110

총주3의주제선율

2도음정

F Eb Eb D

마디 112부터는 트릴의 연속이 나오게 된다. 이 트릴의 연주법에 대해서 바두라 스킨다(Paul Badura-Skoda 1927-)는 다음과 같이 말했다. 마디112에 있는 트릴의 시작이 일반적으로 C#이 아닌 C에서 시작한다. 이것은 112마디 하성부의 C#과의 잘못된 관계 때문에 화성적 멜로디적으로 잘못된 것처럼 들린다. 따라서 이것은 실제로 <악보16> 처럼 연주되어야 한다.¹¹⁾

<악보16> 제 1악장, 마디112-114의 트릴연주법¹²⁾

112마디 왼손에서는 첫 음 F#-D의 6도 도약을 거쳐 둘째 박의 D로 시작하여 F#-G-A-Bb으로 순차 상행진행 하고 있다<악보17>.

11) Paul Badura-skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 438.

12) Paul Badura-skoda, *Ibid.*, 439.

<악보17> 제 1악장, 마디110-120

마디 124부터 시작되는 코데타는 왼손에 C음 페달 포인트가 나타나고 오른손은 A-Bb-C-D-E로 상행 동형진행 되고 있다. 마디 128은 분산화음 음형을 거쳐 독주 3으로 이어진다<악보18>.

<악보18> 제 1악장, 마디124-128

②독주 3

마디 129-138의 독주 3부분은 2부분으로 나뉘어지며 총주 3에 사용되었던 트릴을 축소하여 사용하였다. 다음 <표8>은 독주 3의 구조를 나타낸다.

<표8> 독주 3의 구조

	마 디	내 용
Section1	129-134	두 마디단위의 동형진행
Section2	135-138	트릴로 시작되는 리듬반복

마디 129-134에서는 두 마디에 걸쳐 하행 동형진행 되고 있으며 왼손

성부는 독주 1 반주음형이 모방되어 나타나 오른손의 독주와 주고 받고 있다. 마디 135의 트릴은 총주 3의 트릴 소재를 축소하여 사용하였으며 6도가(136, 138마디) 강조되어 사용된다. 그 후 코데타 없이 바로 총주 4로 이어진다<악보19>.

<악보19> 제 1악장, 마디129-139

동형진행

The musical score consists of three systems of piano and forte parts. The first system (measures 129-132) is marked 'piano' and includes the instruction '동형진행' (homophonic progression) above the staff. The second system (measures 133-136) and the third system (measures 137-139) include markings for '6도' (6th degree) and 'forte'.

③총주 4

마디 139-146인 총주 4는 총주 2에서 나타난 변형된 4마디 주제가 반복되어 8마디의 한 악절을 이룬다. 총주 4는 하행 음계위에 주제가

펼쳐져 마디 142의 상행하는 음계로 반복되어 주제가 연결되고 있다
 <악보20>.

<악보20> 제 1악장, 마디139-146

(4) 제 4 부분

①독주 4

독주 4는 마디 146-163의 첫 음까지이며 두 부분으로 나뉘어진다.
 다음 <표9>은 독주 4의 구조를 나타낸다.

<표9> 독주 4의 구조

	마 디	내 용
Section1	146-156	독주2주제 선율 재현
Section2	156-163	경과구

마디 146-156은 독주 2의 주제(90-96마디)를 3도위에서 재현하고 있으며<악보21> 마디 153-154은 마디 97-100의 리듬과 유사한 리듬으로 동형진행 하고 있다<악보22>.

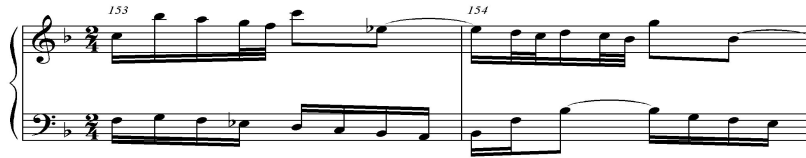
<악보21> 제 1악장, 마디91-92와 마디147-148의 주제 선을 비교
91-92마디

147-148마디

<악보22> 제 1악장, 마디97-98과 마디153-154의 동형 진행 비교

97-98마디

153-154마디



②총주 5

총주 5는 마디 163-192까지로 F Major조성과 선율이 일치하는 총주 1의 재현이다.

2. 제 2악장 Andante , 라단조, 3/4박자

제 2악장은 Andante의 빠르기로 오른손 선율은 독주 바이올린에 의한 감상적인 아리아를 생각나게 하며 왼손은 동일한 음형의 오스티나토로 진행된다. 리토르넬로 없는 2부분형식으로 협주곡의 전형적인 느린 악장이다. 바흐는 2악장을 ‘Andante’로 표시했지만 이것은 어디까지나 바로크시대의 ‘Andante’ 빠르기를 의미하며 처음부터 끝까지 천천히 걷는 정도의 속도로 연주되는 것이 바람직하다.

<표10> 제 2악장의 형식구조

		부 분		마 디	조 성
A	도입부	서 주		1-3	d단조
	제1부분	Section1		4-12	
		Section2		12-18	F장조
		Section3		19-27	
B	제2부분	Section1		28-36	d단조
		Section2		37-45	
	제3부분	코다(coda)		45-49	

(1) 도입부

도입부는 마디 1-3까지로 오른손 선율 없이 왼손에서만 연주되는데 이는 곧 마디 4-6에서 동일하게 반복되는 가운데 오른손 선율이 제시된다. 여기서 왼손의 일정하게 나타나는 베이스음들은 basso ostinato 13)를 사용하고 있다<악보23>.

<악보23> 제 2악장, 마디1-4

13) Basso ostinato란 동일음형을 연속 반복하는 최저성부를 가리키며 이때 상성부는 독자적인 운동을 전개하고 베이스의 정지 상태와 대조를 이루는 것을 말한다.

(2) 제 1부분

제 1부분은 마디 4-27까지로 세 부분으로 나뉘어진다.

<표11> 제 1부분의 구조

	마 디
Section1	4-12
Section2	12-18
Section3	19-27

1 부분은 d단조 으뜸화음이 마디 4-12까지 지속되며 4-6마디 왼손 성부는 도입부와 일치한다. d음은 마디 8까지 계속 나옴으로써 d단조를 강조하고 있고 오른손은 16분 음표, 32분 음표가 주로 쓰여 화려한 선율을 구사하고 있다<악보26>. 마디 4의 잔결 꾸밈음 연주에 있어서 주의해야 할 점은 시작 부분의 장식음을 보통악구 중간의 장식음보다 느리게 연주해야 한다는 것이다. C. P. E Bach는 이것을 느린 잔결꾸밈음(slow mordent)이라고 했는데 다음과 같이 연주 제시를 하였다<악보24>. 너무 일찍 시작해서 <악보25>처럼 연주해서는 안 된다.¹⁴⁾ 그리고 장식음의 첫 음은 베이스와 같이 시작해야한다.

14) Paul Badura-skoda, *Interpreting Bach at the Keyboard*, 446-447.

<악보24> 제 2악장, 마디4의
장식유연주법

<악보25> 제 2악장, 마디4의
잘못된 연주법

<악보26> 제 2악장, 마디1-12

마디 12-18은 F장조로 앞 부분과는 조성적인 대조를 이루고 있다. 왼손은 basso ostinato로 일정하게 움직이며 오른손 리듬은 짧은 리듬으로 분할하여 화려하게 전개되고 있다. 마디 16의 A-D음 5도는 마디 17의 G-C음 5도로 화려하게 변형되었다. 마디 19-27의 오른손은 빠른 패시지로 화려함을 느끼게 하며 왼손 C음은 basso ostinato의 베이스음으로 계속적으로 사용된다. 왼손 내성음은 E-F-G로 상행하다가 마디 22의 C-Bb-A로 하행하여 자연스럽게 제 1부분의 종지적 기능을 강화하고 있다<악보27>.

<악보27> 제 2악장, 마디12-27

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass).
 - System 1 (measures 12-15): Treble staff has a complex rhythmic pattern. Bass staff has a steady bass line with chords circled. Measure 15 has a fermata.
 - System 2 (measures 16-19): Treble staff has a melodic line with a 5th interval marked above measures 16 and 17. Bass staff has a steady bass line. Measure 19 has a fermata. The label '상행' (ascending) is written below the bass staff.
 - System 3 (measures 20-23): Treble staff has a complex rhythmic pattern. Bass staff has a steady bass line. Measure 22 has a fermata. The label '상행' (ascending) is written below measures 20-21, and '하행' (descending) is written below measures 22-23.
 - System 4 (measures 24-27): Treble staff has a complex rhythmic pattern. Bass staff has a steady bass line. Measure 27 has a fermata.

(3) 제 2부분

마디 27은 왼손내성 B \flat , C#을 사용하여 d단조로 전조되며 제 2부분을 시작한다. 제 2부분은 마디 28-45로 제 1부분과 유사한 선율을 취하며 반주형 역시 바소 오스티나토 패턴이 계속되고 있다. 제 1부분의 선율이 a음에서 시작한 것에 비해 제 2부분에서는 4분 쉼표 후에 f음으로 시작 한다. 마디 28-31의 왼손 성부는 1-4의 하성부를 모방 했지만, 오른손 선율은 완전히 다른 선율이 제시된다. 마디 37-45의 베이스음은 제 1부분의 19-29마디 하성부를 3도 아래서 모방해 반복 하고 있다<악보28>.

<악보28> 제 2악장, 마디28-45

피카르디3도

(4) 제 3부분

제 2악장의 마지막 부분인 마디 45-49는 왼손 내성음 F#을 사용해 피카르디3도(Picardy Third)¹⁵⁾로 시작한다. 반복적으로 사용되는 D음 basso ostinato는 d단조로 종지할수 있도록 유도하고 있으며 48마디 베이스가 반음계형으로 하행하며 종지 되고 있다<악보29>.

15) 피카르디 3도는 단조의 곡에서 3도로 끝나는 것 즉 단 3 으뜸 화음을 가진 도리아, 프리지아, 에올리아 및 단조의 종지에 사용된 장3화음을 말하는 것이다. *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randal (Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press: 1986), 677.

<악보29> 제 2악장, 마디44-49

44 45 46

47 48 49

피카르디3도

반음계형으로 하행

3. 제 3악장 Presto, 바장조, 2/2박자

제 3악장은 210마디로 구성 되었고 총주와 독주가 번갈아 교체되는 리토르넬로 형식으로 제 1악장과 같은 형식을 취하고 있다. 제 3악장은 제 1악장보다 더 경쾌하고 활발한 주제를 가지며 기교적이고 화려함을 보여준다. 제 3악장의 빠르기는 Presto로 바로크 시대에 가장 빠른 악장을 나타내는 빠르기는 아니었다. O'Donnell은 바흐의 프레스토에 $\text{♩} = 120$ 이 적당하다고 했으나 바두라 스코다는 $\text{♩} = 80$ 이 적당하다고 말하고 있다.¹⁶⁾ 제 3악장의 형식구조는 다음과 같이 4부분으로 나뉘어

진다.

<표12> 제 3악장의 형식구조

	제 1부분		제 2부분		제 3부분			제 4부분	
	총 주 1	독 주 1	총 주 2	독 주 2	총 주 3	독 주 3	총 주 4	독 주 4	총 주 5
마디	1- 24	24- 64	65- 76	76- 92	92- 126	127- 140	140- 154	155- 186	187- 210
구성	바 장조	바 장조	다 장조	다 장조	라 단조	다 장조	가 단조	바 장조	바 장조

(1) 제 1 부분

①총주 1

총주 1은 마디 1-12의 주제 제시 부분과 주제가 다시 반복 되어 강조하는 마디 13-24로 이루어져 있다. 다음 <표13>은 총주 1의 구조를 나타낸다.

<표13> 총주 1의 구조

	마 디	내 용
Section1	1-4	제1주제제시
	5-8	동형진행
	9-12	같은리듬의반복진행
Section2	13-16	제1주제재현
	17-20	같은리듬의반복진행
	21-24	코다

16) Ibid., 90.

마디 1-4에 활기찬 주제가 제시되는데 이것은 바흐의 코랄 「In dir ist Freude」의 시작부분과 매우 유사하다.¹⁷⁾ 총주 1의 제 1주제로 이 악장을 지배한다. 오른손 첫 음인 F는 8도 하행 옥타브 도약(octave skipping)한 후 8분 음표로 상행하며 나아가는데 이것을 왼손의 마디 3-4가 그대로 받아 반복한다. 마디 5-8은 오른손의 2분 음표가 외성과 내성에서 동형진행을 하고 있다. (외성의 A-F-D-Bb의 음들은 3도 하행 도약 하며 이루어져 있고 내성도 C-A-F-E로 하행하며 이루어져있다). 마디 9-12는 왼손성부의 4분음표(♩♩♩♩)의 진행과 오른손의(♩♩♩♩)의 리듬형으로 진행하고 있는데 오른손의 스타카토 부분은 가볍게 처리하여 연주되어야 한다<악보30>.

17) Paul Badura-skoda, op. cit., 83.

<악보30> 제 3악장, 마디1-12

마디 13-16은 앞의 주제(1-4마디)가 재현되어 나타난다. 마디 17 부터는 마디 5에서 사용된 오른손의 ♩ 와 내성의 ♪♪♪ 로 이루어진 리듬을 똑같이 사용하고 있다<악보31>. 또한 오른손 외성부의(♩ ♩ ♩)리듬은 3 악장에서 계속 변형되고 반복한다. 마디 21을 보면 이 리듬을 역행시켜 (♩ ♩ ♩)로 나타내고 있는 것을 볼 수 있다<악보32>.

<악보31> 제 3악장, 마디5-8

<악보32> 제 3악장, 마디13-24

1-4마디의 제현부분

The musical score is written for piano in 2/4 time and B-flat major. It is divided into three systems of four measures each. The first system (measures 13-16) shows the initial accompaniment. The second system (measures 17-20) features a more active right-hand melody with slurs. The third system (measures 21-24) continues the accompaniment, with a circled melodic phrase in measure 21 of the right hand.

②독주 1

독주 1은 마디 25-64로 다음과 같이 나누어진다. 다음 <표14>는 독주 1의 구조를 나타낸다.

<도표14> 독주 1의 구조

	마 디	내 용
Section1	25-28	하성부에 제 2주제제시
	29-32	상성부에 제 2주제모방
	33-44	제 2주제리듬이용한 동형진행
Section2	45-48	하성부에 제 2주제 4도아래서재현
	49-52	상성부에서 제 2주제
	53-58	모방동형진행
	59-64	같은리듬형반복진행

마디 25-44에서는 모방 대위법을 찾을 수 있는데 마디 25-28의 왼손선율이 마디 29-32의 오른손 선율에서 모방되고 25-28의 오른손 선율은 29-32의 왼손 선율에서 모방이 되고 있는 것을 볼 수 있다<악보33>. 마디 25 왼손에 나타난 forte 표기는 하프시코드의 제 1 건반에서 주제를 연주하도록 지시하고 있고 오른손의 piano표기는 제 2 건반에서 연주 하므로 제 1건반의 주제부분을 살려주어 연주해야 한다. 마디 33-34, 마디 35-36에서는 두 마디 단위로 동형진행을 하고 있다<악보34>.

<악보33> 제 3악장, 마디25-32의 모방대위법의 사용

The image displays a musical score for Example 33, covering measures 25 through 32. The score is written for piano and consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system contains measures 25, 26, 27, and 28. The second system contains measures 29, 30, 31, and 32. The music features imitative counterpoint, where the right hand introduces a melodic motif that is then imitated by the left hand in subsequent measures. The motifs are primarily eighth-note patterns. Measure 25 shows the right hand starting with a melodic line, while the left hand provides a simple accompaniment. In measure 26, the left hand begins to imitate the right hand's motif. This pattern continues through measures 27 and 28. The second system (measures 29-32) continues this imitative texture, with the right hand often playing a more active role and the left hand providing a steady accompaniment or imitating the right hand's motifs.

<악보34> 제 3악장, 마디25-44

마디 45-52는 C장조에서 주제를 반복하고 있다. 또한 마디 45-48과 마디 49-52에서는 앞서 나온 상성과 하성이 서로 바뀌는 모방대위법이 사용되고 있다<악보35>.

<악보35> 제 3악장, 마디45-52의 모방대위법사용

The image shows a musical score for the third movement, measures 45-52. The score is in G major, 3/4 time. Measures 45-48 are circled together, and measures 49-52 are circled together. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

제 3악장에서 나오는 동형진행은 특히 외성을 강조하는데 이것은 바로크시대의 전반적인 특징이며 비발디 콘체르토의 양식이다.¹⁸⁾마디 59-63에서 왼손 G음은 지속저음을 사용하고 G-F-E-D-C음이 순차적으로 하행진행 하여 총주 2를 예비하고 있다<악보36>.

18) 김지아, “J. S. Bach의 Italian Concerto BWV 971에 관한 분석연구” (건국대학교 석사학위논문, 2000), 42.

<악보36> 제 3악장, 마디59-63

The image displays a musical score for measures 59 through 63. It consists of two systems of piano notation. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure 59 features a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measure 60 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measure 61 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measure 62 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measure 63 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line.

(2) 제 2부분

①총주 2

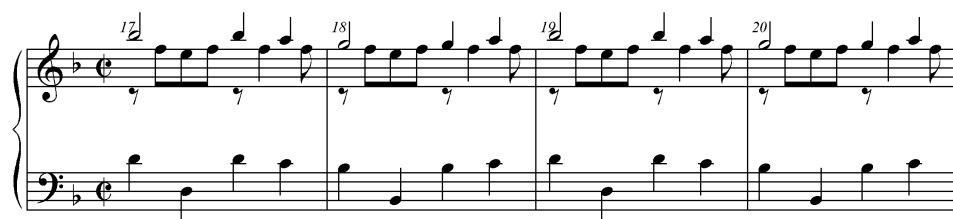
총주 2는 총주 1이 축소되어 나타난 것으로 총주 1의 완전 4도 아래에서 제시되며 총주 1의 마디 17-20의 4도 아래에서 반복한 마디 69-72<악보37> 짧은 코다에 해당하는 마디 73-76으로 3개의 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표15>는 총주 2의 구조를 나타낸다.

<표15> 총주 2의 구조

마 디	내 용
65-68	4도 아래에서 제 1주제 제시
69-72	총주1의17-20마디를4도아래에서재현
73-76	코다

<악보37> 제 3악장, 마디17-20을 4도 아래서 재현한 마디69-72

17-20마디



69-72마디



②독주 2

독주 2는 마디 77-92마디로 두 부분으로 나뉘어 진다. 다음 <표16>은

독주 2의 구조를 나타낸다.

<표16> 독주 2의 구조

	마 디	내 용
Section1	77-80	제2주제에서과생된새로운선율주제(독주2주제)
	81-84	새로운선율이5도아래에서 반복
Section2	85-88	상성부에G음이지속음으로나옴
	89-92	연결구

마디 77-84는 4분음표의 규칙적인 반주위에 오른손의 8분 음표의 리듬 형태를 반복하고 있으며 4마디 단위로 동형진행하고 있다. 마디 77-79의 왼손 첫 C음은 마디 81-83에서 C음의 5도 아래인 F로 반복진행하고 있다<악보38>.

<악보38> 제 3악장, 마디77-84

77 piano 78 79 80

C

동형진행

81 82 83 84

F

마디 85-92에서는 오른손 성부에 G음이 지속적으로 나타나며, 마디 92의 양손은 d단조 음계로 반진행하며 제 3부분으로 나아간다<악보39>.

<악보39> 제 3악장, 마디85-92

85 86 Pedal Point 87 88

89 90 91 92 forte

반진행

forte

(3) 제 3부분

①총주 3

총주 3은 93-126마디로 두 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표17>은 총주 3의 구조를 나타낸다.

<표17> 총주 3의 구조

	마 디	내 용
Section1	93-96	아랫성부에주제제시
	97-104	새로운음형제시
Section2	104-112	제2주제의리듬형(25-28마디)을응용한연결구
Section3	113-116	상성부에주제제시
	117-122	독주1의리듬형응용(25-64마디)
Section4	123-126	제1주제(1-4마디)를이용한연결구

총주 3은 아랫 성부에서 주제가 나타나는 마디 93-112와 상성부에서 주제가 나타나는 마디 113-126으로 이루어져 있다. 마디 93-96마디의 오른손 음계는 총주 1의 오른손 주제(악보40)가 조만 변형된 형태로 아랫 성부에 나타나며 음계가 상행한 후 A-G-F-E로 하행 한다. 마디 97-100에서는 새로운 음형이 나타나는데 4분 음표의 3도음정 리듬으로 순차적으로 하행-상행 하고 마디 98-100에도 순차적으로 상행-하행,

하행-상행하며 교대로 나타난다<악보41>.

<악보40> 제 3악장, 총주 1의 오른손 주제



<악보41> 제 3악장, 마디93-102

마디 109-110은 마디 107-108을 4도 위에서 반복 동형진행하고 있다(악보43). 마디 104-112는 마디 53-58의 8분음표 유형<악보42>인 (내성과 외성의 교대로 응답하는 부분)독주 1의 유형을 가지고 마디 104-112에서 비슷한 유형을 만들었음을 알 수 있다.

<악보42> 제 3악장, 마디53-58의 8분음표 유형

The image displays two systems of musical notation for measures 53-58. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 53-55) shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A 'forte' dynamic marking is located below the first measure. The second system (measures 56-58) continues the eighth-note patterns in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. Measure numbers 53, 54, 55, 56, 57, and 58 are clearly marked above the treble staff.

<악보43> 제 3악장, 마디103-112

마디 113부터 오른손에서 주제가 나오고 왼손의 8분 음표가 곡을 활발하게 진행 시키고 있다. 마디119-122는 앞에 나온 총주 3과 같이 왼손의 4분음표 위에 오른손의 내성과 외성이 교대로 주고받는 형태로 나타난다<악보44>.

<악보44> 제 3악장, 마디113-122

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 113-116) shows a right hand with chords and a left hand with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 117-120) features more complex melodic lines in the right hand. The third system (measures 121-122) concludes the passage with sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

②독주 3

독주 3은 127-139마디까지로 두 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표18>은 독주 3의 구조를 나타낸다.

<표18> 독주 3의 구조

	마 디	내 용
Section1	127-131	상성부상하행스케일
Section2	132-139	상성부화성적진행

마디 127-130은 앞의 마디 33때와 같이 두 마디 단위로 동형진행하고 있으며 왼손은 5도 도약 후 3도씩 하행-상행-하행하고 있으며 2마디 단위로 볼 때 2도 하행하고 있는 것을 볼 수 있다<악보45>.

<악보45> 제 3악장, 마디127-131

마디 132부터는 온음표로 지속음이 사용되고 있으며 하성부 음형 <악보46>은 마디 38-44마디의 상성부 음형<악보47>을 이용해 진행하였다.

<악보46> 제 3악장, 마디132-139

Musical score for Example 46, measures 132-139. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts at measure 132 with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, and 139 are indicated above the staff.

<악보47> 제 3악장, 마디38-44

Musical score for Example 47, measures 38-44. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure numbers 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated above the staff.

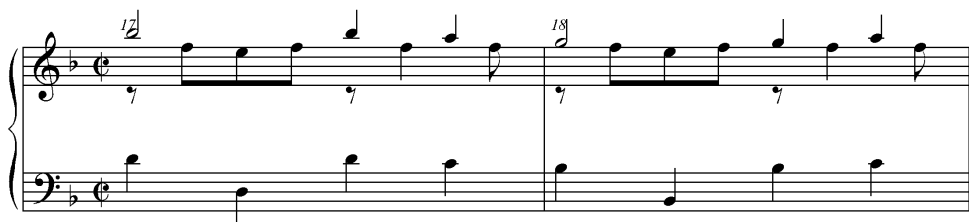
③총주 4

<표19> 총주 4의 구조

마 디	내 용
140-142	제1주제를 약간변형제시
143-146	총주1에 나온 음형사용
147-150	코다
151-154	제1주제를 이용한 연결구

총주 4는 마디 140-154까지로 주제가 제시될 때 주제의 첫 음이 생략 되었고 주제반복 없이 한번만 쓰였다. 마디 143-144은 총주 1의 17마디 상성부에 나온 리듬(♩ ♩ ♩)이 오른손에 나오며<악보48>, 하성부에서는 8분 음표로 이루어진 음형들로 나타난다. 마디 150은 왼손의 상행하는 음계가 마디 153의 왼손에서 모방되어 상행해 나가다가 독주 4로 향한다.

<악보48> 제 3악장, 마디17-18과 마디143-144, 총주 4에 사용된 총주 1의 음형





(4) 제 4 부분

①독주 4

독주 4는 155-186마디로 두 부분으로 나뉘어진다. 다음 <표20>은 독주 4의 구조를 나타낸다.

<표20> 독주 4의 구조

	마 디	내 용
Section1	155-158	독주2부분의 변형반복
	159-162	
	163-166	
Section2	167-170	독주1부분과 유사
	171-174	
	175-180	
	181-186	

마디 155-166은 마디 155-158, 마디 159-162, 마디 163-165으로 나뉘어 동형진행 으로 나타난다<악보49>.

<악보49> 제 3악장, 마디155-166

마디 175부터는 오른손의 음인 A, 마디 177의 G, 마디 179의 F로 하행하며 나타나고 오른손의 내성부와 외성부의 8분음표 음형이 교대로 주고받으며 나타난다. 마디 181부터는 ♯ ♯ ♯의 변형인 ♯ ♯가 오른손 외성에 쓰였고, 왼손에서는 스타카토인 C음이 지속음으로 나와 동형진행되고 마디 182의 왼손 둘째박의 Bb음은 A-G-F로 하행하며 186마디까지 진행된다<악보50>.

<악보50> 제 3악장, 마디 167-186

Musical score for measures 167-171. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). Measure 167 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 168 continues the melodic development. Measure 169 shows a change in the bass line. Measure 170 has a melodic flourish. Measure 171 is marked 'forte' and features a melodic line in the right hand and a bass line marked 'piano'.

Musical score for measures 172-176. Measure 172 continues the melodic line. Measure 173 has a melodic flourish. Measure 174 has a melodic flourish. Measure 175 has a melodic flourish. Measure 176 has a melodic flourish and is marked 'forte'.

Musical score for measures 177-181. Measure 177 has a melodic flourish and is marked 'G'. Measure 178 has a melodic flourish. Measure 179 has a melodic flourish and is marked 'F'. Measure 180 has a melodic flourish. Measure 181 has a melodic flourish and is marked 'C' with a circled '음' symbol below it.

Musical score for measures 182-186. Measure 182 has a melodic flourish and is marked 'Bb'. Measure 183 has a melodic flourish and is marked 'A'. Measure 184 has a melodic flourish and is marked 'G'. Measure 185 has a melodic flourish and is marked 'F'. Measure 186 has a melodic flourish.

②총주 5

총주 5는 마디 187-210으로 총주 1주제 선율의 8도 도약이 생략되어 진행 되지만 선율이나 진행방법에 있어 제 1주제와 거의 유사하고 주제를 강조하며 화려하게 끝을 맺는다<악보51>.

<악보51> 제 3악장, 마디187-192

The image displays a musical score for measures 187-192. It consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 187, 188, and 189. The second system covers measures 190, 191, and 192. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. Measure 189 shows a prominent chordal structure in the treble clef. The bass line provides a steady accompaniment throughout.

IV. 이탈리아 콘체르토 Italian Concerto BWV 971의 연주해석

이탈리안 콘체르토는 당시 한 대의 쳄발로만으로 표현하려고 한 독창적인 작품으로 비발디의 콘체르토 그로소같이 ‘빠름-느림-빠름’의 3악장 구성을 취하고 있다. 당시의 이탈리아 콘체르토는 총주부분과 독주부분을 표현하고자 2단의 쳄발로를 사용하였다. 2단의 쳄발로는 음질의 대비를 나타내는 것도 가능하였고, 강약의 차이도 쉽게 표현할 수 있기 때문이었다.

18세기 중엽에 쳄발로로 연주되었던 <이탈리안 콘체르토>는 오늘날 일반적으로 피아노로 많이 연주되고 있다. 필자는 이 곡을 피아노로 연주될 때 어떻게 연주해야하는지 아티큘레이션, 페달링, 꾸밈음의 측면에서 고찰해 보았다.

1) 제 1악장

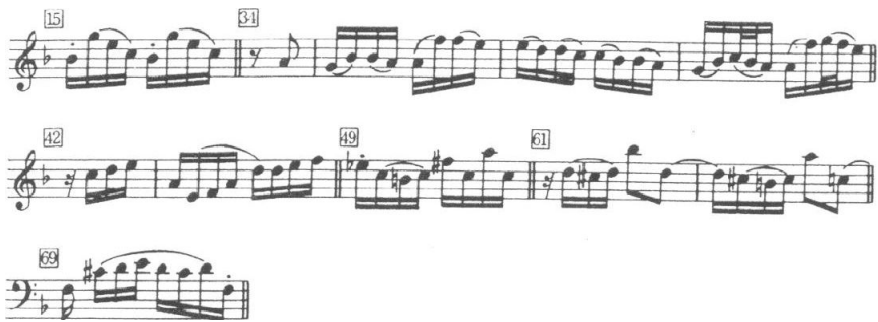
①아티큘레이션

이 곡에서 자주 사용되는 아티큘레이션은 다음 <악보52>에서 예시된 바와 같이 짧은 슬러와 스타카토로 되어있다. 마디15는 오른손이 반주부이고 왼손이 선율을 담당한다. 오른손 첫 음은 가벼운 스타카토로 시작하는데, 이렇게 첫 음만 스타카토이고 뒤따라 나오는 음들이 레가토로 이어질 경우 스타카토 다음에 나오는 G음은 자연스럽게 강조되기 마련이다. 왼손의 $\text{♩} \text{♩} / \text{♩} \text{♩}$ 리듬은 하나의 프레이즈가 만들어지듯이 한 숨으로 진행하여야 한다. 그리고 8분음표들은 논

레가토로 연주하여 적당한 움직임과 리듬을 주어야 한다.

마디35-37은 다운-업-다운-업의 형태를 가지고 연주하여 손목의 유연성을 사용하여야 16분음표 둘씩 연결한 짧은 슬러들이 자연스럽게 표현된다. 왼손의 8분음표들은 총주부분과 달리 움직임이 매우 조용해지므로 부드럽게 연주해 주어야 한다.

<악보52> 제 1악장에서 자주 사용되는 아티클레이션



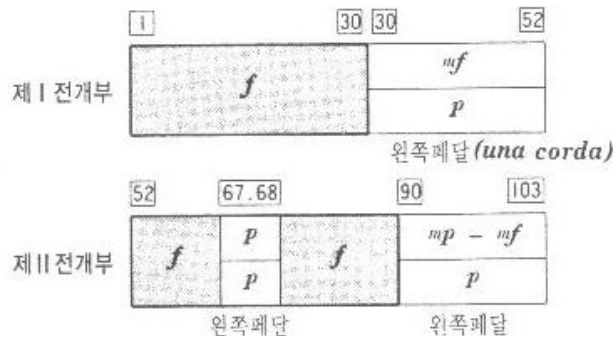
②다이내믹과 페달링

제 1악장의 시작부분(마디1-29)은 전반적으로 forte로 웅장함을 가지고 나아간다. 마디30의 오른손의 독주선율은 forte가 진행되고 왼손의 piano부분은 이를 받쳐주어 독주선율을 방해하지 않도록 한다. 루돌프 슈테글리히(Rudolf Steglich)가 편집한 본 논문이 주로 인용하고 있는 헨레(Henle)악보에는 특정 페달표시가 없으나 간혹 아래 <표21>과 같이 마디 30-50에 una corda를 사용하는 경우도 있다.¹⁹⁾ 이토록 20마디나 되는 긴부분에 una corda를 사용하는 이유는 cembalo의 경우에 총주부분은 두건반을 모두 사용하여 음량을 크게 하고, 독주부분은

19) 음악지우사, 『레스너를 위한 피아노 명곡 연주해석 I』(서울: 음악세계, 2003), 60.

흰건반만을 사용하여 음량을 줄인 것을 현대피아노에 적용하기 위한 것이다.

<표21>제 1악장 마디30-52부분의 una corda사용



③ 꾸밈음

마디34, 42, 64, 156의 상성부에 나오는 트릴 $\blacklozenge\blacklozenge$ 은 <악보53>와 같이 연주된다. 이 트릴은 <악보54>보다는 긴 트릴로 주음인 Bb보다 한음위에서 시작하기도 하고 주음인 Bb에서 시작하기도 한다. 그러나 필자는 전자의 트릴을 선호한다. 마디46, 47, 48의 트릴 $\blacklozenge\blacklozenge$ 은 앞서 예시한 <악보53>보다는 짧은 트릴에 해당된다. 이 경우는 항상 주음에서 트릴이 시작되며 다음 <악보54>처럼 연주된다.

<악보53> 제 1악장 마디34의 상성부에 나오는 트릴

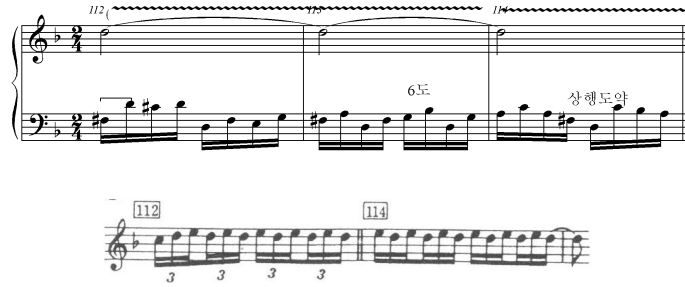


<악보54> 제 1악장 마디46의 트릴



마디91, 93, 95와 마디147, 149, 151부분도 <악보54>와 같이 연주하는데 한마디 안에 연속으로 2번의 트릴이 나오기 때문에 가볍게 굴러 연주해 주어야 한다. 마디112, 116의 트릴 (♩♩♩)이 연속으로 나오는 부분은 <악보55>처럼 연주되는데 이 경우 트릴의 시작에서 주음인 D음보다 한음아래인 C음을 추가하여 준다.

<악보55> 제 1악장 마디112-114의 트릴

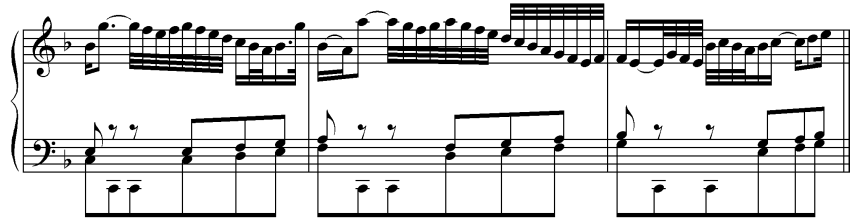


2) 제 2악장

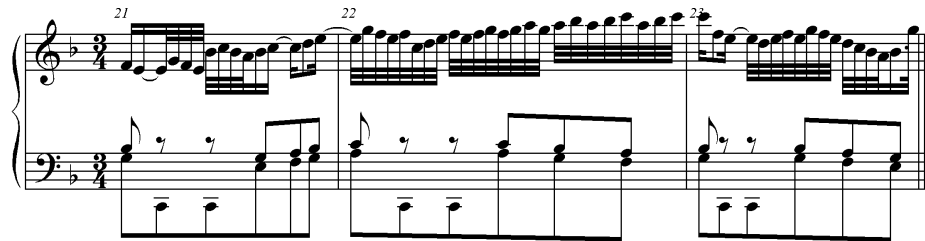
①아티클레이션

제 2악장 아래 <악보56>에서 보는 바와 같이 왼손은 엄격한 박자로 진행되는 바소 오스티나토 음형이고, 오른손은 주로 32분음표의 유려한 장식적 음형으로 이루어져 있다. 이와 같은 선율은 하프시코드로 연주할 때는 선율의 유려함을 살리기 위해서 레가토 주법으로 연주하는 것에 한계가 있으나 오늘날의 피아노는 레가토 주법을 사용하여 충분히 부드러운 터치를 구사할 수 있다. 그러므로 제시된 <악보56>과 같은 부분들은 오른손을 위한 레가토 표시가 따로 표시되어있지 않더라도 레가토 주법으로 연주하는 것이 자연스럽다. <악보57>의 경우, 마디23의 첫 음 (C)에서 다음은(F)로 진행할 때만을 제외하고는 긴 호흡의 레가토로 이어서 연주한다.

<악보56> 제 2악장 양손의 음형



<악보57> 제 2악장 마디 21-23



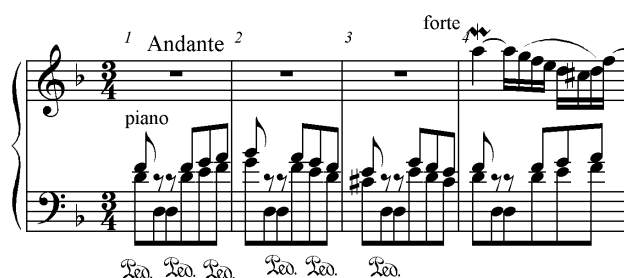
②다이내믹과 페달링

제 2악장은 제 1악장과는 달리 총주(오케스트라 음향)과 독주(솔로음향)의 대비를 나타내는 다이내믹의 표기들은 찾아 볼 수 없다. 제 2악장은 악장의 시작부분에만 다이내믹 표기가 되어 있다: 왼손에는 piano표시, 오른손에는 forte표시. 이는 제 2악장이 합주부(tutti)와 독주부(solo)가 교차되는 콘체르토 양식이 아니라 악장전체가 독주부임을 뜻한다.²⁰⁾ 물론 제 2악장 시작부분에 있는 다이내믹 표기를 따라 악장 전체를 왼손은 비교적 작게 그리고 오른손은 비교적 크게 연주해야겠지만, 곡의 시작부분의 왼손 오스티나토 음형은

20) Rudolf Steglich, *Johann Sebastian Bach, Italienisches Konzert* (München: Henle, 1962), Vorwort.

곡 전체의 골격을 제시하는 매우 중요한 부분임으로 너무 작게만 연주하는 것보다는 다음 <악보58>와 같이 뎀퍼페달을 사용하여 제 1음인 D음을 충분히 드러내 주는 것을 제안한다.

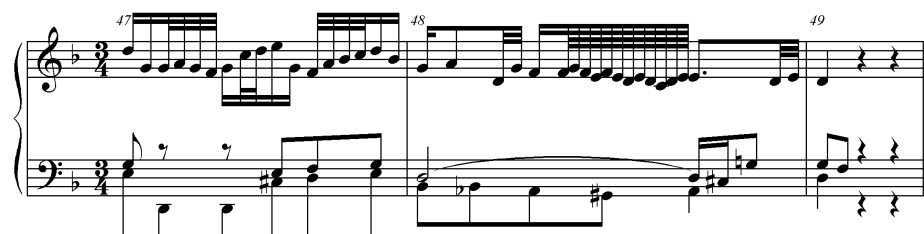
<악보58>제 2악장의 페달사용부분



제 2악장의 오른손 선율을 충분히 노래하기 위해서는 섬세한 다이내믹 구사가 필요한데, 이는 연주자의 몫이다. 예를 들자면, 제1부분의 클라이막스라고 할 수 있는 마디22에서는 아무런 다이내믹 표기가 없다고 하더라도 분명한 크레센도가 필요한 부분이다.

코다부분인 마디45-47는 악보에 다이내믹 표기나 페달표기가 없다하더라도 왼쪽페달(una corda)을 사용하여 음량을 줄여주는 것이 바람직하다. 왜냐하면, 이는 코다에서 사용하고 있는 선율재료가 제 2부분의 클라이막스(마디39-44)에서 쓰는 선율재료와 동일하기 때문에, 동일한 선율의 반복에서 오는 단순함에서 탈피하면서 곡을 여유롭게 마무리하기 위하여 왼쪽페달을 사용한 음색변화를 구사하기 위함이다.

<악보59> 제 2악장의 마디 47-49



③ 꾸밈음

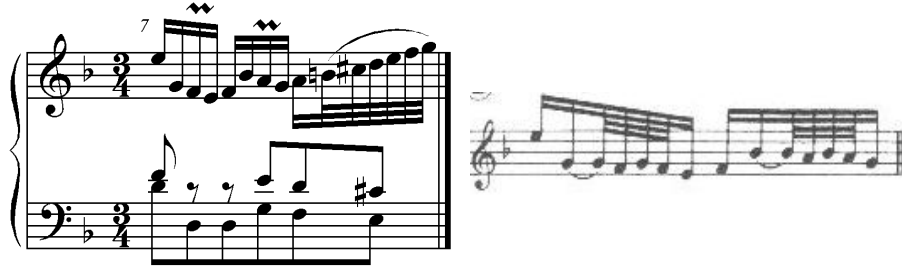
마디 4, 28, 43 상성의 트릴 ♪ 은 다음 <악보60>과 같이 연주한다. 이는 모르텐트(mordent)라 하는데, 장식음의 첫 음인 A음이 왼손의 첫음(D, F)와 동시에 시작하여야 하며, 꾸밈음(A, G)을 먼저 연주하고 주음인 A음을 왼손의 첫음(D, F)과 맞추지 않는다.

<악보60> 제 2악장 마디 4의 트릴



마디 7, 10, 13의 상성에 있는 트릴 ♪ 은 <악보61>와 같이 연주하며 바두라 스키타는 <악보62> 같이 연주해서는 안된다고 지시되어 있다.

<악보61> 제 2악장 마디7의 트릴




<악보62> 바두라스코다가 설명한 잘못된 연주법



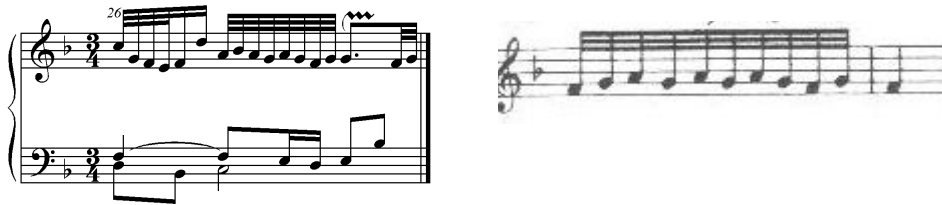
마디8과 9에는 앞꾸밈음 나오는데 이것은 꾸밈음 이지만 8분음의 길이로 다음 <악보63>에 예시된 것과 같이 자연스럽게 연주한다.

<악보63> 제 2악장의 마디8-9의 앞꾸밈음



마디26의 트릴 은 다음 <악보64>와 같이 연주되는데, 이는 제 1부분의 종결부분이기 때문에 빠르게 연주하지 않는 편이 좋다. 마디44 역시 제 2악장의 마지막 종지 부분이므로 다음 <악보64>와 같이 점점느리게 (ritardando) 연주한다.

<악보64>제 2악장의 마디26 트릴

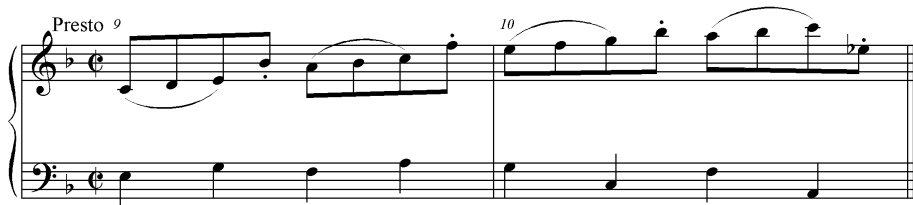


3) 제 3악장

①아티큘레이션

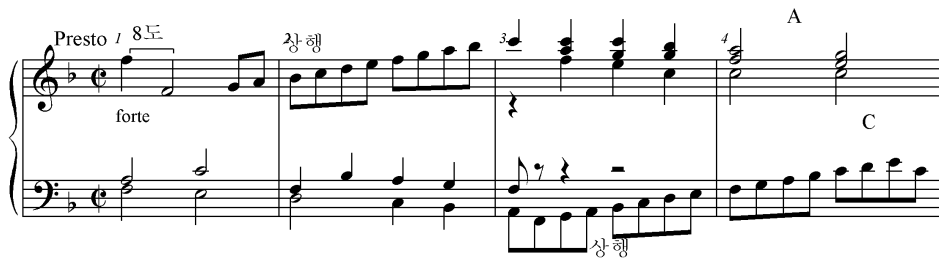
제 3악장은 제 1악장과 같이 총주와 독주가 교대로 등장한다. 3악장은 한 음 한 음을 뚜렷하고 쾌활하게, 즉 움직임이 많은 표현을 하도록 해야한다. 특히 3악장에서 등장하는 4분음표들은 거의 논 레가토로 연주한다. 예를들어 <악보65>에서 예시된 마디9에서는 4분음표의 논 레가토 위에 오른손의 8분음표 음형이 진행된다. 이때에 오른손 스타카노 바로 앞의 음, 즉 E음이나 C음은 특히 가볍게 처리하여주는 것이 중요하다.

<악보65> 제 3악장의 마디9-10



악보에는 어떠한 테누토 표시도 찾아보기 힘들다. 그러나 오늘날의 피아노로 연주할 경우, 부분적으로 테누토로 연주하는 것이 필요하기도 하다. 예를 들어 당김음으로 시작하는 첫째마디를 보자면, 두 번째 F음을 테누토로 처리하여야 자연스러우며, 마디4의 2분음표 경우에도 테누토로 화음을 또렷하게 연주해 주어야 한다.

<악보66> 제 3악장의 마디1-4



②다이내믹과 페달링

매우 빠르고(Presto) 경쾌한 제 3악장은 총주와 독주 음향이 교대로 나타난다. 마디 1부터 마디24까지는 총주부분으로 양손의 균형감을 갖고 forte로 연주해야한다. 다음 <악보67>에서 보는 바와 같이, 독주 음향이 시작되는 마디24의 다이내믹 표기를 주의하여 보자면, 왼손성부에 forte,

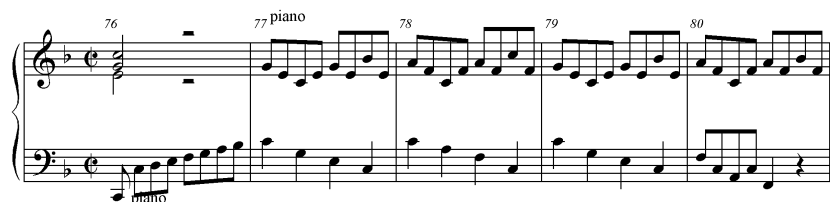
오른손 성부에 piano표기가 있다. 이는 주된 선율이 왼손의 낮은 성부에 있음을 지시하는 것인데, 이러한 다이내믹 표기가 4마디 단위로 주선율 성부가 교차될 때마다 바뀌고 있음을 알 수 있다.

<악보67> 제 3악장의 마디25-32



제 3악장의 다이내믹 표기를 살펴보았을 때, 독주부가 시작되는 부분에 반주부에는 piano, 주선율에는 forte를 표기하는 일반적인 경우에서 벗어난 예를 찾아볼 수 있다. 다음 <악보68>는 양손 성부 모두에 piano표기가 있다. 이 경우에 물론 양손 모두 여리게 연주하는 것이 당연하지만, 4분음표 펼친화음으로 진행되는 왼손성부보다는 8분음표로 진행되는 오른손 성부에서 선율선을 구사(G, G, Bb -- A, A, C)하는 것이 곡에 활기를 넣어준다.

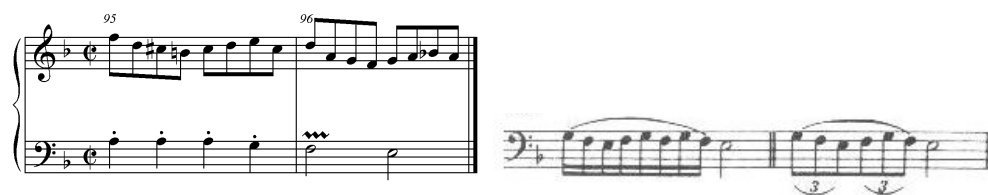
<악보68> 제 3악장의 마디 76-80



③ 꾸밈음

제 3악장에서는 꾸밈음이 두 번 나온다. 마디 96 왼손의 트릴 (~~~~) 은 다음 <악보69>과 같이 연주한다.

<악보69> 제 3악장의 마디 95-96의 트릴



마디 106의 오른손 트릴 (~~~~) 은 다음과 같이 주음인 B보다 반 음 위인 C에서 시작한다.

<악보70> 제 3악장의 마디 106의 트릴



V. 결 론

콘체르토는 토렐리와 비발디를 거치면서 그 형식적 토대가 이루어졌는데, 토렐리는 독주 콘체르토 형식을 구체화 시켰고, 리토르넬로 형식을 보다 정교하게 체계화 시켰으며, 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)는 콘체르토를 3악장 (빠름-느림-빠름)으로 정형화시켰다. 이러한 콘체르토 작곡기법은 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 작품에도 도입되었다. 음향대비가 특징인 콘체르토가 정착되면서 작곡가들은 콘체르토가 아닌 다른 장르의 작품에도 이러한 음향대비의 특징을 집어넣어 음악을 만들어 나갔다. 그러므로 본 논문에서는 우선 바흐가 콘체르토에 관심을 갖게 되면서 작곡한 바흐의 다양한 콘체르토 작품들을 간략하게나마 정리하였다.

바흐의 다양한 콘체르토 작품들 가운데 <이탈리안 콘체르토 BWV 971>는 비발디의 빠름-느림-빠름의 3악장 구성과 리토르넬로 형식을 이어받아 독주악기 협주곡의 독창성을 나타낸 곡이다. 본 논문의 제 3장에서는 <이탈리안 콘체르토 BWV 971>에 관한 형식분석을 통하여 곡에 대한 형식구조를 정리하였다.

제 1악장은 F장조의 활발한 주제적 선율을 총주부가 담당하는 리토르넬로 형식으로 네 마디의 주제가 이 곡 전체의 모티브가 된다. 본 논문에서 인용하고 있는 헨레(Henle)악보의 경우는 1악장에는 템포표시가 되어 있지 않으나, 이태리 서곡의 빠름-느림-빠름의 전형적인 빠르기를 적용시켜 제 1악장 템포는 '중간 정도의 빠르기' 정도로 연주한다.

제 2악장은 d단조로 리토르넬로 없는 2부분형식으로 되어있다. 이

악장에는 왼손에 반복되는 베이스의 바소 오스티나토가 사용되며 오른손에 장식이 풍부한 서정적인 선율이 흐르고 있는데 독주 바이올린에 의한 감상적인 아리아를 생각나게 한다. 제 2악장의 장식음들은 1730년대 콘체르토 양식을 반영한 것으로 보인다.

제 3악장은 F장조로 형식은 제 1악장과 같이 총주와 독주부가 교체되며 조화를 이루는 리토르넬로 형식을 취하는 활기찬 느낌의 곡이다. 힘찬 느낌인 8도 옥타브 진행으로 시작하여 순차 진행하는 이 악장의 주제선율은 제 3악장 전체에 걸쳐 사용된다. 이 악장에는 모방 대위법이 나오는데 양손에 한 번씩 같은 음형이 번갈아 나오며 주제를 강조 시킨다. 독주 부분은 오른손과 왼손에 중요한 독주 선율이 나타나며 서로의 화음을 맞춰주어 독주 부분으로의 효과를 내주어야 한다. 그리고 총주에 이어 독주 부분으로 연결될 때에는 음계를 사용하여 곡의 통일성을 이룬다.

이 곡은 작곡 당시 2단 건반을 가진 하프시코드를 위해 작곡 되었으며, 2단의 건반을 효과적으로 사용하여 총주와 독주의 대비를 표현하였고, 악곡의 구조와 다이내믹의 대조 등을 통해 협주곡의 특징을 잘 살려낸 곡이다. 그러므로 본 논문의 핵심이라고 볼 수 있는 제 4장에서는 하프시코드곡인 이 곡을 오늘날의 피아노로 연주할 때에 고려해야 할 연주해석에 관한 사항들을 아티큘레이션, 다이내믹과 페달링, 그리고 꾸밈음으로 나누어 고찰하였다.

제 1악장과 제 3악장에는 경쾌한 느낌을 가지고 연주하여야 하기 때문에 무엇보다도 하프시코드를 위한 곡이었음을 생각하여 거의 논레가토 방식으로 곡을 이끌어 준다. 제 2악장은 느린 템포로 노래하는 곡임으로 우선 주요선율이 풍부한 소리를 내며 자연스럽게 노래되어 질 수 있도록 연주하는 것과 동시에 오스티나토 반주음형의 템포를

엄격하게 지켜주는 것이 중요하다. 이 곡은 원래 하프시코드를 위한 곡이었으므로 페달표시가 전혀 없다. 그러나 오늘날의 피아노로 연주하는 연주자들은 그들의 주관적인 생각으로 페달을 적절히 사용할 수 있다고 본다. 또한 다이내믹 표시의 경우 바흐는 총주부와 독주부가 시작되는 부분들에 forte, 혹은 piano 표시를 하였다. 그러나 오늘날의 피아노는 섬세한 다이내믹 표현이 가능함으로 곡의 흐름에 대해 따라 독주자가 적절히 cresc. 와 decresc를 구사함이 자연스럽다고 본다.

오늘날 피아노 연주자들에 의해서 자주 연주되는 바흐의 <이탈리안 콘체르토 BWV 971>는 단순한 독주건반 악기를 위한 곡이라기보다는 합주부와 독주부가 어우러지는 콘체르토 양식의 음향대비를 하나의 건반악기에서 구사한 작품이다. 본 연구가 미약하나마 피아노 연주자들에게 바흐 <이탈리안 콘체르토 BWV 971> 연주에 있어서 올바른 이해의 기초가 될 것을 기대한다.

참고 문헌

<국내도서>

김문자 외. <들으며 배우는 서양음악사>. 서울: 심설당, 1993.

음악세계. <레스너를 위한 피아노 명곡 연주 해석 I>. 서울: 음악세계, 2003.

이남재·김용환. <서양음악사 18세기음악>. 서울: 음악세계, 2006.

정진우 외. <바하 건반곡의 해석>. 서울: 음악춘추사, 1981.

조선우. <음악은이 II>. 서울: 세광음악출판사, 1991.

홍세원. 개정판 <서양음악사(A History of Western Music)>. 서울: 연세대학교출판부, 2001.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 개정판 <두길서양음악사1-그리스에서 바로크까지>. 서울: 나남출판, 2006.

<번역서>

음악지우사. <바흐>. 송영택·김홍언 역. 서울: 음악세계, 2000.

Ferguson, Howard. <건반음악의 해석>. 현재희 역. 서울: 음악춘추사, 1998.

Gillespie, John. <피아노음악>. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1982.

Grout Palisca Burkholder. <그라우트의 서양음악사>. 민은기 역. 서울: 이앤비플러스, 2007

- Hoogen, Eckhardt. <고전음악의 ABC>. 미하엘 멩케 역. 서울: 음악세계, 2004.
- Irwin Freundlich, James Friskin. <피아노음악사(*music for the piano*)>. 전명혜·김혜선 역. 서울: 음악춘추사, 1996.
- Karby, F. E. <건반음악의 역사>. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2002.
- Palisca, Claude V. <바로크음악>. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2000.
- Roeder, M. Thomas. <협주곡의 역사>. 김난희 역. 서울: 음악춘추사, 1997.
- Scoda, P. Badura. <바흐 건반악기음악의 연주와해석>. 김경임 역. 서울: 음악춘추사, 2007.

<외국서적>

- Badura-skoda, Paul. *Bach at the Keyboard*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- David, Schulenberg. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. London: Victor Gollancz, 1993.
- Erwin, Bodky. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge : Harvard University, 1960.
- Michael, T. Roeder. *A History of Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.

<석사학위논문>

- 김지아. “J.S.Bach의 Italian Concerto BWV.971에 관한 분석연구.”
건국대학교 석사학위 논문, 2000.
- 김혜정. “J.S.Bach의 이탈리아협주곡 BWV.971에 관한 분석 연구.”
성신여자대학교 석사학위 논문, 2004.
- 김희전. “J.S.Bach의 Italian Concerto BWV.971에 관한 연구.”
이화여자대학교 석사학위 논문, 2001.
- 박미자. “Baroque 음악의 특징.” 건국대학교 석사학위 논문, 1982.
- 박지은. “J.S.Bach의 Italian concerto BWV971에 관한 분석연구.”
단국대학교 석사학위 논문, 2000.
- 변선화. “J.S.Bach의 Italian concerto BWV971에 관한 분석연구.”
세종대학교 석사학위 논문, 2006.
- 손지은. “J.S.Bach의 이탈리아협주곡에 관한 분석 연구.”
한양대학교 석사학위 논문, 1999.

<사전류>

- Randel, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*,
Cambridge: The belknap Press of Harvard University press,
1986.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and
Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan Publishers, 2001.

남용. 『음악용어사전』. 서울: 일신서적출판사, 1994.

세광음악출판사 사전편찬위원회편. 『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사,
1982.

ABSTRACT

A Study on Italian Concerto BWV 971
by Johann Sebastian Bach

Kim, Eun-Joo

Major in Instrumental Music

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

Instrumental music, in the Baroque era, accomplished progress as an independent instrumental music with status equivalent to the vocal music, and, as the result, instrumental music in the post-Baroque era reached its maturity. Instrumental music that enjoyed popularity during the Baroque era includes concerto, fugue and collection of dance music. Among these, concerto was the genre that represented the Baroque instrument music. The term 'concerto' with dual

linguistic origin of Latin 'concertare', meaning 'to compete' or 'to argue', and Italian 'concerare', meaning 'to agree or to merge', began from the principle of 'stile concertato' in which various musical elements contrast and conflict, and progressed into 'orchestral concerto', 'concerto grosso' and 'solo concerto' since the latter part of the 17th century.

Johann Sebastian Bach (1685–1750), one of the representative concerto composers of the Baroque era composed Brandenburg concerto, violin concerto and harpsichord concerto, etc. His concertos reflect substantial influence of Antonio Vivaldi (1678–1741). In particular, Bach illustrated originality of realizing orchestral sound through solo instrument by composing the *Italian Concerto BWV 971* for keyboard instrument. This piece was including in the <Collection of etudes for keyboard instrument, Klavierübung II> published in the 1735.

The musical format of the *Italian Concerto BWV 971* is composed of 3 movements, namely, allegro - lento - allegro. The first movement and the third movement take up the Ritornello format while the second movement takes up Aria format in 2 parts. Issues on interpretation of music to be considered when playing this piece, which is for harpsichord, with piano were inquired by dividing them into articulation, dynamics, pedaling and ornament.

Since the first and the third movements must be played with feeling of liveliness, this piece must be led in almost non-legato format with consideration that this is a piece for harpsichord. It is

important that the second movement, as it is a piece to be sung with slow tempo, is played with richness of key melodies in order to enable it to be sung naturally and to strictly adhere to tempo of ostinato accompaniment format at the same time. In the case of dynamic expressions, Bach indicated forte and piano at the sections where ritornello and solo section begin. However, since the piano in the present era can make exquisite and dynamic expressions, it would be natural for the performer to appropriately express crescendo and decrescendo in accordance with the flow of the music.

As the *Italian concerto BWV 971* of Bach is a work in which the concerto format is played on keyboard instrument with combination of the ritornello and solo section, it is very important for the piano performers of nowadays to perform this piece by fully illustrating the contrast of ritornello (orchestral sound) and solo section (solo sound) by fully utilizing the characteristics of such musical piece.