



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](#)

조길자 교수지도
석사학위 청구논문

Soprano를 위한 헨델의(G.F.Händel)의
Da capo Aria(A-B-A')중
A'부분의 변주연구

-오페라 「 줄리오 체사레(Guilio Cesare) 」중
내 운명을 슬퍼하라(Piangero la sorte mia)를
중심으로-

2015

성신여자대학교 대학원
음악학과 성악전공
박재현

Soprano를 위한 헨델의(G.F.Händel)의
Da capo Aria(A-B-A')중
A'부분의 변주연구

-오페라 「 줄리오 체사레(Guilio Cesare) 」중
내 운명을 슬피하리라(Piangerò la sorte mia)를
중심으로-

조길자 교수지도
이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 성악전공
박재현

인 준 서

박재현의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원장 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

17세기 말엽부터 18세기에 걸쳐 바로크시대 오페라 아리아들은 대부분 다카포아리아(A-B-A') 형식으로 작곡되었다. 가수들은 A'부분에 장식음을 첨가하여 곡을 다양하게 변화시켰다. 이런 연주 관습으로 인해 장식음의 사용은 바로크시대의 중요한 음악적 요소로 위치했다. 이 시대의 장식음이 중요하게 사용된 이유는 음악이 작곡가의 개인적 감정을 주관적으로 표현하는 것에 그치지 않고 연주자의 기교로써 인간의 감정을 구체적으로 표현하고자 하는 욕구에 있었다.

17세기 이전의 장식음은 단순한 기호로 표기되어 자유롭게 사용되었으나 그 이후에는 더 다양하고 체계화된 장식음이 발생하고 당시의 연주자들은 표시된 기호에 의해 연주하였다. 18세기에는 장식음 사용이 절정기에 다다랐으며 특히 성악곡에서 장식음 사용이 번성하였고 연주자들은 이를 자신의 기량을 뽐내기 위한 수단으로 사용하였다. 특히 바로크시대의 대표적인 작곡가 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 오페라 곡들은 가수들에게 인기가 높아 많이 불려졌다.

헨델은 많은 작품을 알렉산드로 스카를라티(A. Scarlatti, 1660-1725)의 작품을 모델로 하여 다카포 아리아의 형식의 오페라 체제를 확립 하였다. 그의 오페라는 바로크 오페라의 전형적인 형식을 갖고 있으며 이전의 스타일에 비해 조성, 선율, 음악을 표현하는 효과에 있어 탁월하게 뛰어났고 이후의 고전시대 작곡가들에게 많은 영향을 끼쳤다.

그의 오페라 「줄리오 체사레(Guilio Cesare)」 중 <내 운명을 슬피하리라 (Piangero la sorte mia)>는 다카포의 형식으로 작곡 되었고, A부분과 B부

분의 대조적인 빠르기, E장조로 시작하여 c단조로 바뀌는 전조를 사용함으로써 슬픔과 분노의 감정을 표현하는 특징을 보여 주고 있다.

본 논문에서는 성악가들이 헨델의 다카포아리아에서 많이 사용하는 장식음인 전타음(Appoggiatura), 트릴(Trill), 잔결 꾸밈음(Mordent), 돈 꾸밈음(Turn), 미끈음(Slide), 복합 장식음(Compounded Ornaments)을 곡의 내용과 성격에 따라 어떻게 선택하여 사용하여야 하는지를 살펴보고자 하였다.

그 예시로 헨델의 <내 운명을 슬퍼하리라(Piangero la sorte mia)>를 선택하여 세 명의 소프라노 신영옥, 엠마 벨(Emma Bell), 캐서린 배틀(Kathleen Battle)의 음반을 듣고 비교 분석하여 각 연주자들이 사용한 장식음 종류를 악보로 제시하고 비교하면서 고찰하여 연구함으로써 헨델의 다카포 아리아를 연주하고자하는 성악도들의 이해를 돕고자 하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구목적과 의의	1
2. 연구방법	1
II. 이론적 배경	3
1. 헨델의 생애	3
2. 헨델의 오페라의 특징	7
3. 바로크 시대의 장식음	12
1) 장식음 발전 배경	12
2) 장식음의 기능과 필요성	14
3) 장식음의 종류와 기법	15
III. 본론	26
1. 헨델의 오페라 「줄리오 체자레(Guilio Cesare)」	26
1) 작품배경	26
2) 줄거리	27
2. <내 운명을 슬퍼하리라(Piangero la sorte mia)>	31
1) 가사 내용	31
2) 음악 형식	32
3) A'부분의 장식음 적용의 예	33

III. 결론 59

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

표 목 차

<표 1> Piangero la sorte mia의 음악형식과 구성 및 조성	32
--	----

악 보 목 차

<악보 1> 전타음(Appoggiatura)	17
<악보 2> Sop. Emma Bell의 Appoggiatura 사용의 예	18
<악보 3> 트릴(Trill)	19
<악보 4> Sop. 신영옥의 Trill사용의 예	19
<악보 5> 잔결 꾸밈음(Mordent)	20
<악보 6> Sop. 신영옥의 Mordent 사용의 예	21
<악보 7> 돈 꾸밈음(Turn)	22
<악보 8> Sop. Emma Bell의 Turn 사용의 예	22
<악보 9> 미끄럼(Slide)	23
<악보 10> Sop. 신영옥의 Slide 사용의 예	23
<악보 11> Appoggiatura + Mordent	24
<악보 12> Appoggiatura + Trill	24
<악보 13> Slide + Mordent	25
<악보 14> Slide + Trill	25
<악보 15> Turn + Trill	25
<악보 16> Turn + Mordent	25
<악보 17> Piangerò la sorte mia, 제 1-2마디	33

<악보 18> 제 5-6마디	35
<악보 19> 제 10마디	36
<악보 20> 제 13-14마디	38
<악보 21> 제 17마디	40
<악보 22> 제 19마디	41
<악보 23> 제 21마디	42
<악보 24> 제 24마디	43
<악보 25> 제 26-27마디	44
<악보 26> 제 28-29마디	46
<악보 27> 제 30마디	47
<악보 28> 제 33마디	48
<악보 29> 제 35-36마디	49
<악보 30> 제 37-38마디	50
<악보 31> 제 39-40마디	51
<악보 32> 제 41마디	52
<악보 33> Sop. 신영옥의 A'부분	53
<악보 34> Sop. 엠마 벨의 A'부분	55
<악보 35> Sop. 캐서린 배틀의 A'부분	57

I. 서론

1. 연구목적과 의의

바로크(Baroque) 시대의 대표적인 작곡가 게오르그 프리드리히 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 다카포 아리아(Da capo aria)¹⁾는 오늘날 성악가들에 의해서 많이 애창되고 있다. 연주가의 능력이 가장 필요로 했던 바로크시대의 곡을 잘 연주하기 위해서는 악보를 제대로 이해하고 그에 따른 A'부분의 장식음 기법의 이해가 필수적으로 따라와야 한다.

그러나 학생들은 다카포 아리아를 연주할 때 A'부분에 장식음 첨가의 필요성에 대해서는 알고 있지만 바로크시대의 장식음에 대해 문헌이 많이 있지 않아 사전지식이 부족하여 기존의 편집되어있는 악보를 사용하거나 유명한 연주자가 주관적으로 해석해놓은 음반을 듣고 그대로 모방하여 따라 부르는 실정이다.

본인 역시 헨델의 다카포 아리아를 한 스테이지 분량으로 졸업연주의 프로그램으로 연주한 바 있는데, 헨델의 장식음 기법에 대한 이해 부족으로 장식음의 적용이 어려움을 절실히 느꼈다. 이에 논문의 주제를 헨델의 다카포 아리아의 장식음 기법의 연구로 택하기로 생각하였다.

처음에는 <내 운명을 슬퍼하리라(Piangero la sorte mia)> 외에 졸업연주 곡이었던 <괴로운 생각이여(Affanni del pensier)>, <참기쁨(Bel Piacere)>의 세 곡을 살펴보고자 하였지만 참고문헌이 부족하고, 여러 음반을 듣고 살펴본 결과 다른 두 곡은 가수들이 부른 음반도 찾아보기가 어려운 데다

1) 다 카포 아리아 (Da capo aria)는 17세기 말엽부터 18세기에 걸쳐 사용된 전형적인 아리아의 형식이다. A-B-A'의 세 부분으로 구성되었으며 A'부분은 가수가 즉흥적으로 장식을 하는 경우가 많다.

세 가수들의 Piangero la sorte mia의 고찰로도 헨델의 다카포 아리아 장식음 기법을 살펴보기에 충분하다고 판단이 되었다.

그의 여러 오페라 중 특히 「줄리오 체자레(Guilio Cesare)」의 <Piangero la sorte mia>는 헨델에게 오페라 작곡가로서 큰 성공을 가져다준 걸작 중 하나로 손꼽히고 있으며 실제 여러 연주가에게 많이 연주되고 있다. 이 곡에 대해 많은 다른 가수들의 버전을 예로 택할 수도 있었지만, 소프라노 신영옥, 엠마 벨(Emma Bell), 캐서린 배틀(Kathleen Battle)은 세계적인 소프라노로서 이 곡의 장식음을 아름답게 잘 표현하고 있다고 판단되어 선택하게 되었다.

2. 연구방법

본 논문에서는 다음과 같은 연구방법으로 연구하고자 한다.

첫째, 헨델의 전반적인 생애와 그의 주요 오페라 작품들과 그의 특징에 대해 알아보았다.

둘째, 바로크시대의 장식음의 발전 배경과 종류, 기법에 대해 살펴보았다.

셋째, <내 운명을 슬퍼하라(Piangero la sorte mia)>의 음악의 형식과 세 명의 소프라노들의 음반²⁾을 통해 A'부분의 장식음기법을 살펴보고 어떻게 처리하였는가를 악보를 통하여 살펴보고 비교 연구 하였다.

2) 본 논문에서 사용 된 음반은 「a Dream」 1997. , 「HÄNDEL Arias-Arien-Airs KATHLEEN BATTLE」 1990. , 「EMMA BELL Händel Operatic Arias」 2005.이다.

II. 이론적 배경

1. 헨델의 생애³⁾

헨델은 1685년 2월 23일 독일 할레에서 바이센펠스(Saxe-weissenfels) 공작의 이발사 겸 외과 의사였던 아버지와 목사의 딸이었던 어머니 사이에서 태어났다. 헨델은 어렸을 때부터 음악적 재능이 뛰어났지만, 그의 아버지는 헨델이 안정된 생활을 하길 원했기 때문에 음악교육을 시키지 않았다.

그러던 어느날 헨델이 바이센펠스 궁정에서 오르간을 연주할 기회가 있었는데, 그의 음악을 듣고 크게 감동한 바이센펠스 공작이 헨델의 재능을 알아보고 아버지에게 음악 교육을 권했다. 그때부터 헨델은 오르가니스트이자 작곡가인 차하우(F. W. Zachow, 1663-1712)에게서 건반악기, 바이올린, 오보에, 작곡 교육을 받게 되었다.

그는 17세에 할레 대학에 입학하였고, 이때에 성당의 오르간 연주자로도 활동하면서 작곡도 하였다. 그러나 그는 아버지가 정한 교회 음악가라는 이력을 거부하고 1703년 오페라 작곡가의 꿈을 가지고 독일 오페라의 중심지인 함부르크로 갔다. 이때에 음악 동료로서 헨델의 작품 활동에 큰 힘이 되어주었던 극장 감독인 카이저(R. Keiser)와 음악가인 마테존(J. Mattheson)을 만났다. 그는 3년간 그곳에서 지내며 처음에는 바이올린 주자로 일하다가 후에는 오르가니스트로 일하였다. 그는 이때부터 이미 오페라를 쓰고 있었는데 1705년에는 그의 첫 오페라 「알미라(Almira)」와 「네로(Nero)」를 작곡하였다. 이때 그는 아직 10대의 나이였다.

1706년, 헨델은 메디치 가문의 초청을 받아 이탈리아로 떠났다. 1707년에

3) 홍세원. 「서양음악사」, (서울: 연세대학교 출판부, 2001), p.323~326. 의 내용을 발췌하여 정리하여 인용 한 것이다.

는 그의 첫 이탈리아 오페라 「로드리고(Rodrigo)」가 상연되는 등 그는 3년 동안 이탈리아에 체류하면서 피렌체, 로마, 나폴리 등 여러 도시를 방문하면서 자신의 오페라를 연주하였다.

1709년 12월에는 이탈리아 오페라 중심지인 베네치아에서 「아그리피나(Agrippina)」가 상연되었는데 27회나 연이어 공연되는 대성공을 거뒀다. 그리고 그는 이곳에서 만난 알렉산드로 스카를라티(A. Scarlatti, 1660-1725)와 도미니크 스카를라티(D. Scarlatti, 1685-1757), 코렐리 가스파리니(Q. Gasparini, 1721-1778)등의 유명한 작곡가에게 오페라, 오라토리오, 실내칸타타, 협주곡, 소나타 등의 작곡기법을 배우면서 그의 음악을 성숙시키는 데 중요한 시간을 보냈다.

1710년, 다시 독일로 돌아온 헨델은 하노버(Hanover)궁정의 음악감독이 되었으나 곧 휴가를 얻어 영국으로 가서 머물며 1711년 이탈리아 오페라 「리날도(Rinaldo)」를 2주 만에 작곡하여 1710-1711년 겨울시즌 동안 15회나 상연될 만큼 크게 성공하게 되었는데 당시 최고의 카스트라토(Castrato) 니콜리니가 주연을 맡았다. 이로 인하여 헨델은 영국에서도 오페라 작곡가로 큰 명성을 얻었다. 특히 아리아 <울게 하소서(Lascia ch'ò pianga)>는 관객의 심금을 울렸고 이는 지금까지도 이어지고 있다.

공연을 마치고 하노버로 다시 돌아온 헨델은 궁정을 위해서 실내악과 관현악을 작곡하였고, 1712년 가을, 그는 “합당한 시기에 다시 돌아온다.”는 조건을 걸고 다시 런던을 방문하였다. 런던에서의 생활에 매료돼 오랫동안 하노버를 비운 헨델은 자신의 상사였던 선거후의 노여움을 사게 되었다. 그래서 그는 선거후의 마음을 달래기 위해 <수상음악(Water Music)>을 작곡하였고, 이 모음집은 1740년에 출판되었다. 이후 헨델은 런던 극장에 올릴 오페라를 작곡하고 산도스(Chandos)공작의 궁전과 예배당의 음악감독으로 일하면서 영국에 계속 머물렀다.

1718년부터 헨델은 영국의 왕실아카데미(Royal Academy) 음악감독으로 일하였다. 이곳에서 헨델은 작곡뿐만 아니라 여러 행정적인 일도 하며 유럽 일급가수들과 당대 최고의 카스트라토와 계약을 맺는 등 여러 일을 도맡아 했다.

헨델은 아카데미를 위하여 12편의 오페라를 작곡하는데 그 첫 번째 작품이 「라다미스토 (Radamisto)」이다. 이 곡은 매우 성공적이었다. 그러나 1720년 가을, 당대 핵심 작곡가였던 조반니 보논치니(Giovanni Bononcini, 1670-1747)가 왕실아카데미에 작곡가로 고용되어 헨델과 서로 끊임없이 경쟁을 벌였다.

이후 헨델은 「아드메토(Admeto)」, 「오토네(Ottone)」, 「줄리오 체자레(Guilio Cesare)」, 「로델린다(Rodelinda)」를 발표하였는데 이 작품들은 이전의 작품보다 완성도가 높으며 그의 독창성이 아주 잘 묻어있다는 평가를 받고 있다.

1726년, 헨델은 귀화하여 영국의 시민권을 얻었다. 그는 웨스트민스터 애비에서 열린 그의 대관식을 위해 <사제 사독(Zadok the Priest)>이라는 널리 사랑받는 노래를 썼다. 그리고 헨델은 그해에 하이데거(J. Heidegger)와 함께 여러 오페라를 기획하였으나 실패했다. 이로 인하여 아카데미는 운영권을 둘러싼 논쟁과 막대한 경비지출로 인해 재정적인 곤란을 겪게 되었다. 거기다 다른 오페라 회사와의 경쟁 관계가 심해 관중을 얻지 못하며 오페라는 설 자리를 점점 잃어갔다. 더구나 1728년 링컨스 인 필드(Lincoln's Inn Field)에서 1월 28일 반대파 극작가 페푸쉬(J. C. Pepusch, 1667-1752)와 게이(John Gay, 1685-1735)가 만든 <거지오페라(Beggar's Opera)>의 대성공으로 헨델의 오페라와 음악아카데미는 큰 타격을 입고 문을 닫게 되었다.

이후 헨델은 본격적으로 아카데미의 독자적인 경영에 나섰다. 1729년 그는 「로타리오(Lotario)」와 1730년 「파르테노페(Partenope)」를 작곡하지

만 실패했다. 그러나 헨델은 포기하지 않고 다시 작곡을 하기로 하지만 반 대파 귀족오페라의 성공이 계속되면서 다시 경영에 위기를 맞아 헨델과 오페라단 사이에 불화가 발생하여 음악아카데미를 중단하게 된다.

1735년 헨델은 코벤트 가든(Covent Garden)으로 자리를 옮겨서 혼자만의 힘으로 오페라단을 운영하며 새로운 작품 「아리오단테(Ariodante)」를 무대에 올린다. 이 작품과 이후 작곡한 「알치나(Alcina)」는 성공 하였지만 그 후에 작곡한 세 편의 오페라 「아르미니오(Arminio)」, 「주스티노(Giustino)」, 「베레니체(Bernice)」들은 실패했다.

헨델은 1740년까지 오페라를 작곡하지만, 관객들은 그의 오페라보다 오라토리오에 더 관심을 가졌다. 그리하여 1741년 헨델의 오페라단은 문을 닫게 되었다. 이러한 계기로 헨델은 오라토리오 작곡에 전념하게 되는데, <사울(Saul)>, <이집트의 이스라엘인(Israel in Egypt)>을 시작으로 1741년에는 우리에게는 너무 친숙한 찰스 제넨스(Charles Jennens)의 대본에 곡을 붙인 <메시아(Messiah)>를 작곡하였다. 그 후로 헨델은 죽을 때까지 오라토리오 작곡가로서 활동하였다.

1951년 헨델은 백내장과 녹내장으로 3회에 걸친 수술을 받았으나 무능한 의사 때문에 거의 실명 상태에 이르게 되었다. 이러한 건강상의 악화로 헨델은 귀족 친구들과 함께 시골 저택에서 생활하였다.

1959년, 코벤트 가든의 정기연주회에서 그의 오라토리오 <메시아>의 연주 되었는데, 이때 헨델은 연주 도중에 졸도하여 집으로 옮겨졌으나 4월 14일 오전 8시에 런던의 자택에서 생을 마감했다. 그의 유해는 유서에 따라 웨스트민스터 사원에 묻혔다.

헨델은 오라토리오를 쓰기 전까지 그의 인생에 있어 36년 동안을 오페라 작곡에 몰두하였다. 비록 그는 자신의 많은 오페라작품을 활성화시키진 못 하였지만 1720년대 중반에 작곡한 「줄리오 체자레(Guilio Cesare)」, 「로

델린다(Rodelinda)」, 「타메를라노(Tamerlano)」 등은 걸작으로 손꼽힌다.

헨델은 독일인이었음에도 불구하고 영국 청중들을 위해 많은 곡을 썼으며, 영국 오페라의 부흥을 주도한 가장 중요한 작곡가이다. 지금까지도 그의 많은 곡이 연주되고 있고 영국인들에게 큰 존경을 받고 있다.

2. 헨델 오페라의 특징

헨델의 오페라는 약 46여 편으로 그 당시 최고의 작품으로 인정받았다. 그의 작품은 바로크 오페라의 정석이라고 할 만큼 기본 규범에 충실하게 작곡되었고 호모포니⁴⁾의 음악 구조와 간결 명료한 화성과 리듬, 이탈리아적인 아름다운 선율, 오페라의 소재의 다양성을 갖는 것이 특징이다. 그의 오페라의 특징을 형식, 선율, 조성, 주제의 다양성으로 나누고 대표 작품을 예로 들어 살펴보고자 한다.

1) 형식

헨델의 오페라 아리아는 오블리가토(obbligato)성부⁵⁾, 성악성부, 통주저음(basso continuo)⁶⁾으로 되어있는 3성부로 이루어진 곡이 대부분이고, 바로크 시대의 아리아에서 가장 많이 사용되었던 다카포 아리아(A-B-A')의 형식으로 주를 이룬다. 이러한 형식은 스카를라티(A. Scarlatti)의 작품에 완전한

4) 호모포니(homophony): 어떤 한 성부(聲部)가 주선율(主旋律)을 담당하고 다른 성부는 그것을 화성적으로 반주하는 형태의 음악양식을 말한다.

5) 오블리가토(obbligato): 독창이나 독주의 선율을 보조하는 악기 파트를 말한다.

6) 통주저음이라고도 불리우며 바로크시대 유럽에서 성행된, 특수한 연주습관을 수반하는 저음 파트를 말한다.

성숙을 가져다주었고, 헨델도 이탈리아 체제 중에 그의 작품을 모델로 해서 오페라의 체제를 확립하였다.⁷⁾

다카포 아리아는 종속적인 감정을 동반하면서 하나의 지배적인 감정을 표현하는 음악적 설계를 통해, 서정적인 순간을 지속시키는 완벽한 수단이었다.⁸⁾ A 부분은 아주 단순하고 평범하게 진행되며 분위기에 있어 처음 부분과 대조적인 조성이나 양식을 가진 B 부분이 진행되고, A 부분이 그대로 반복될 때에는 더 다양하고 기교적인 장식음들을 사용하여 앞부분과 차별화시켰다.

가수들은 자신의 기호와 목소리에 따라 아리아들은 화려한 장식을 덧붙였고, 자신들의 능력을 과시하기 위해 어렵고 지나치게 화려한 장식을 붙이는 경우가 많았으며 이러한 관행으로 인해 가수들의 서열에 따라 아리아 순서가 정해지는 어이없는 일도 생겼다.

그 예로 유명한 스타 가수였던 프란체스카 쿠초니(Francesca Cuzzoni, 1696-1778)가 헨델의 오페라 「오토네(Ottone)」에 나오는 <거짓된 모습>이라는 아리아를 부르지 않겠다고 고집을 부려서 헨델이 그녀를 들어 올려 창밖으로 던져버리겠다고 협박까지 해서 노래하게 했다는 에피소드에서 당시 스타 가수들의 횡포에 작곡가들이 얼마나 시달렸는지 상상해 볼 수 있다.⁹⁾

2) 선율

그는 가사의 의미에 따라 그대로를 표현하기 위해 음회화적(Word-painting)기법을 사용하였는데, 이런 화성적 음형들은 푸가의 형태를 유지하

7) Carl Parrish & John F. Ohl, 박재열 역, 「그레고리오 성악부터 바흐까지 음악사」, (서울 : 삼호출판사, 1989), p.205

8) Donald J. Grout, 서우석 역, 「서양음악사」, (서울 : 세광음악출판사, 1996), p.409

9) 민은기, 「서양음악사」, (경기도: 도서출판 음악세계, 2007)

며, 때로는 지속되는 선율선과 대조적인 빠른 리듬에 의한 선율선이 동시에 보여 지기도 한다.¹⁰⁾

예를 들어 그의 작품 <호르는 시냇물(Va godendo)>에서 깨끗하고 자유롭게 흐르는 시냇물을 표현하기 위해 음표가 마치 물보라를 그린 것 같은 모양을 하고 있으며 성악의 멜로디가 노래하면 반주가 마치 메아리처럼 성악부분을 모방한다.

또한 어떤 아리아는 특별한 악기가 가진 음색으로 선율을 조성하는 특징을 보이는데, 그 예로 「줄리오 체자레」에서 체자레가 부르는 아리아<고요하고 은밀하게 가네(Vatacito e nascosto)>에서 프렌치 호른은 목소리와 어울려 사냥할 때 부는 호른을 모방하는 효과를 낸다.¹¹⁾

3) 조성

헨델은 감정을 보다 효과적으로 표현하기 위해 특정한 조성을 사용하였다. 조성마다 명확한 색채와 특정 분위기, 의미 등을 부여하면서 화음의 전조가 이루어졌다. 특별한 조성을 사용하여 음악적 긴장감을 고조시키는 것은 헨델 오페라의 특징 중 하나이다.

예를 들어 헨델은 생동감 있는 활력과 대자연 본연의 위력 및 씩씩한 군대의 규율을 표현하는 데에는 C Major를 주로 사용하고 있으며, 구슬픈 분위기를 묘사 하는 데에는 E Major를 이용하였다. 또 인간과 자연이 행복하게 합일되어 있는 회화적 장면을 위해 사용되는 전원적인 분위기의 표현하기 위해서는 F Major를 사용하였다. f minor는 심오한 비애나 우수의 표현을 위해 사용되고 음산하고 비감한 분위기의 조성이며, F# Major는 개인적인 고통과 연관되며 잔인하지만, 운명에 저항하는 용맹한 음향으로 일종의

10) 김선주, George Fredelick Händel의 「Neun Deutsche Arien」 분석연구, (석사학위논문, 이화여자대학교, 서울: 2005년) p.17

11) Grout, 「그라우트의 서양음악사」, 민은기 역, (서울 : 이앤비플러스, 2007년), p.498

영웅적인 음조를 보인다. G Major가 밝은 광명과 눈부신 햇살, 푸른 목장 등 밝은 것을 표현한다면 g minor는 주로 질투의 걱정을 묘사했으며, A Major는 즐거움의 표현을 위해 사용되었고 a minor는 비탄의 조성으로 사용되었다.¹²⁾ 헨델의 작품에 있어 #이 5, 6, 7개씩 붙는 조들은 자신의 번외를 떠나 영원한 평화와 천국의 위안이 있는 초자연적인 조성으로 천국 또는 신비의 세계와 관련이 있다.¹³⁾

예를 들어 헨델의 오페라 「리날도」에 나오는 <사랑하는 신부여(Cara sposa)>에선 주인공 리날도가 사랑하는 연인을 요술쟁인 아르미다(Armida)에게 빼앗긴 채 혼자 남겨진 슬픔을 노래하는 장면으로 F# Major를 사용하여 비참하고 고통스러운 마음을 표현했다.

4) 소재의 다양성

바로크시대의 오페라에서 보편적으로 다루었던 소재는 신화나 역사적 사건, 낭만적인 이야기였다. 헨델은 특히 이러한 소재를 사용하여 마술이나 신비한 모험, 초자연적인 요소 등을 극적 상황에 맞추어 효과적으로 표현하였다.

그의 작품 「줄리오 체자레」, 「타메를라노」, 「로렐린다」는 역사를 바탕으로 한 영웅을 주제로 한 극이고, 「아드메토」는 신화적인 내용이며 「오를란도」는 낭만적인 이야기임을 알 수 있다. 그 밖에도 풍자한 내용을 다룬 오페라들이 있다.

또한, 그는 「리날도」를 공연할 당시 <새들은 노래하고 미풍은 사랑거리고(Augelletti che cantate)> 가 노래가 되는 장면에서는 실제로 새들이 무대 위를 날아다니는 효과를 내어 관객들의 탄성을 자아냈고, 그 밖에도 노

12) 김선주, 앞의 논문, p17

13) Hugo Leichtentritt, 「음악의 역사와 사상」, 김진균 역,(서울: 학문사, 1987), p.187

래의 상황에 따라 불과 연기와 함께 용이 솟아오르는 효과, 폭포효과 같은 웅장하며 신비한 무대효과와 장치가 동원되었다. 이러한 극적 효과는 헨델만이 가지고 있는 특성이었고 사람들에게 좋은 평판을 받았다.

후고 라이히텐트리트(Hugo Leichtentritt, 1874-1951)는 헨델의 오페라에 대해 다음과 같은 서술했다.

헨델의 오페라들은 급진적이지도 감성적이지도 않으나 환상적인 각본을 갖추고 있다. 동화를 좋아하지 않는 사람들은 이러한 오페라들이 유치하고, 평범하고, 내용이 탄탄하지 못한 것이라고 여길 것이다. 헨델의 오페라들은 순수하고, 정신적으로 복잡하거나 무겁게 구성되어 있지 않다.¹⁴⁾

헨델의 오페라에서 나타나는 다카포아리아 형식의 사용과 특별한 조성의 사용, 선율, 다양한 소재의 사용 등의 특징은 그가 얼마나 세심하게 체계를 유지하면서 정확하게 작곡하였는지를 보여주고 있다. 또한 헨델의 음악은 독일적인 진지함, 이탈리아적인 산뜻함, 프랑스적인 장대함과 더불어 영국적인 담담함을 고루 갖추고 있어, 그의 음악은 여러 나라의 음악적 요소가 어우러진 혼합체라 할 수 있다.¹⁵⁾ 이러한 그의 특징은 바로크의 전통적 양식에서 이미 고전으로 향하는 진보적인 양식을 볼 수 있고 다른 시대 작곡가들에게 많은 영향을 주었다.

14) 최다래. 「헨델의 오페라와 오라토리오에 나타난 음악 특징의 비교 연구」 (연세대학교 대학원 석사논문, 2008). p.16

15) Hugo Leichtentritt. 「*Music History and Ideals*」, 한명희 역, (서울: 이공도서출판사, 1978년), p. 152.

3. 바로크 시대의 장식음

(1) 장식음 발전 배경

꾸밈(또는 장식, Ornamentation)이란 어떤 악곡의 선율에 음이나 음군(音群)을 덧붙여서 장식하는 것을 의미하며 이때 개개의 음에 대한 장식이 정형화된 것을 꾸밈음(장식음)이라고 한다¹⁶⁾. 장식음은 전통적인 멜로디를 즉흥연주의 기술을 통해 더욱 생기 있게 전개하거나 동일 화음 안에서 다양한 선(線)적인 변화와 극적인 변화를 추구하는 임의적인 행동에서 발생하였다.

장식음의 초기형태는 12세기 초 그레고리안 성가(Gregorian chant)에서 나타났다. 이때의 장식음은 악곡에 간단한 기호로 표시되거나 기보되었고, 연주자들에 의해서 즉흥적으로 연주 되었다. 이러한 기호들은 트레몰로(tremolo), 비브라토(vibrato), 포르타멘토(portamento)와 같은 특별한 효과를 냈다.¹⁷⁾

이와 같이 기호에 의해 표시된 장식음은 16세기 말에 점차 정형화된 형식을 갖추게 되어 16세기에는 장식음 기법이 기악연주자나 성악가에게 필수적인 것으로 인식하게 되었다. 그래서 교회 성악 음악에서 나타난 마드리갈을 비롯한 여러 음악에서 연주자들이 화려한 장식음 처리를 부가한 경우가 빈번했다. 달라 까사(Girolamo Dalla Casa, 1543-1601), 바사노(Giovanni Bassano, 1560-1617)등이 쓴 디미뉴션에 관한 교본에서, 성악과 기악 음악 모두에서 독주뿐 아니라 앙상블에서까지 장식음 처리가 관행되었음을 알 수 있다.¹⁸⁾ 그러나 이때의 장식음은 어디까지나 자유로운 것으로 특별한 장식

16) 사진편찬위원회. 「음악용어사전」, (서울: 세광음악출판사, 1986년), p.548.

17) Willi Apel, ed., *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed, (Cambridge: Harvard University Press, 1972), p.631

18) Mary Cyr, 양승열 번역, 「바로크 음악 연주하기」, (서울: (주)상지원, 2007년), p.128.

음이 정해져있지 않고 보통 짧은 시가의 음군으로 꾸며지는 것으로 곡의 끝 부분에 나타나는 카덴짜¹⁹⁾에서 볼 수 있었다.

17세기에는 장식음 기법이 보다 체계화된 시기라 할 수 있는데, 이때 장식음은 작게 써넣은 음표나 특정한 기호에 의해서 표시된 일정한 음형으로 나타났다. 프레토리우스와 같은 이론가들의 문헌에서 장식음 사용에 대한 체계적인 도표(table of ornaments)가 만들어졌고, 프랑스에선 아그레망(Agrement)이라 불리는 장식음체계가 만들어졌다. 이 아그레망은 다음과 같은 범주로 구분되었다. (1)아포지아투라(appoggiatura, double appoggiatura) (2)트릴(trill) (3)모르덴트(mordent) (4)나흐슐라크(nachschlag)²⁰⁾ (5)아르페지오(arpeggio) (6)비브라토(vibrato)로 처음 3가지 유형은 필수 아그레망으로 기호에 의해 표시된 일정한 음형으로 연주되었으며 나머지 유형들은 연주자 임의대로 연주되었다.²¹⁾

이후 더 많은 종류의 장식음이 생겨났고 스카를랏티(A. Scarlatti)가 활동한 17세기 후반에서 18세기까지는 전타음을 쓰는 것이 작곡가에게는 빼놓을 수 없는 요소가 되었다. 18세기에는 장식음사용이 절정기에 다다랐으며 바로크 음악의 중요한 음악적 요소로 위치했다. 특히 성악곡에서의 장식음사용이 번성하였으며 연주가들은 장식음을 사용하여 기량을 마음껏 뽐냈다. 그 당시 카스트라토²²⁾ 파리넬리(Farinelli)가 부른 페씨지²³⁾와 카덴짜는 매우 기교적이어서 당대 이론가들이 내세웠던 절제적인 이론과는 극단적인 대조

19) 카덴짜(cadenza) : 악곡이 끝날 무렵 연주자의 기교를 발휘시키기 위한 화려하고 즉흥적인 프레이즈를 말한다. 바로크시대의 카덴짜는 그 악곡의 주제를 따르면서 연주자가 즉흥적으로 연주하는 것이 관습이었다.

20) 나흐슐라크는 뒤꾸밈음을 의미한다.

21) 남기문, 「바로크 건반음악에서의 장식음 연구」, (석사학위논문, 성신여대, 서울: 2005년) p.16.

22) 카스트라토(Castrato) : 여성의 음역을 가진 거세한 남성을 말하며, 18세기말까지 종교음악이나 오페라 가수로 쓰였다.

23) 페씨지(passaggi)는 화려한 장식음형으로 때로 기보되었지만 대개는 즉흥으로 연주되었다.

를 이뤘다.²⁴⁾

이와 같이 수세기에 걸쳐 악곡 연주하는데 중요한 비중을 차지하던 장식음은 18세기 후반과 19세기에 들어서면서 쇠퇴하기 시작하였다. 이때 작곡가들은 장식 기호를 최소한으로 사용하고 작곡가가 원하는 바를 정확하게 악보에 표현하여 연주자들이 그대로 연주할 수 있도록 하였고, 결과적으로 장식음의 필요성이나 장식음에 의한 즉흥적인 연주는 배제되기 시작한 것이다.²⁵⁾

(2) 장식음의 기능과 필요성

바로크 시대의 장식음 사용은 단순히 음을 더하여 화려하게 꾸미는 것 이외에 작곡가와 연주가들이 가사의 의미와 감정을 섬세하고 구체적으로 표현하려는 의지가 더해졌다. 이러한 변화와 기술적인 표현아래 이루어진 바로크음악의 중요한 요소 중 하나인 즉흥변주는 같은 곡이라도 연주가의 창의력과 방법에 따라 매우 다양하게 해석될 수 있었다.

이 시기의 장식음에 대해 견해를 대신하고 있는 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl philip Emanuel Bach, 1714-1788)는 <올바른 건반악기 연주기법에 관한 논문>(Versuch über die Wahre Art der Klavier zu spielen, 1753-1762)>에서 “장식음의 필요성을 의심한 사람은 이제까지 한 사람도 없다. 장식음은 필요 불가결한 것이다”고 말하고, 장식음의 효과에 대해서 “첫째, 음표와 음표를 이어 생기를 준다. 둘째, 음표를 특별히 강조하거나 무게를 더한다. 셋째, 선율을 아름답게 하고 특별한 주의를 환기시킨다. 넷째, 장식음은 음

24) 정복주, “바로크 성악곡의 장식음 기법” (서울 : 한양대학교 음악연구소, 1999), p.11.

25) 남기문, 앞의 논문, p.20.

악의 내용을 분명하게 하는데 필요하다.”고 말하고 또 “그러나 질이 나쁜 장식음을 사용하든지 또는 바른 장식음일지라도 잘못된 주법으로 처리하든지 너무 지나치게 사용하면 음악은 장식음의 효용에 못지않은 큰 손실을 입는다.”²⁶⁾라고 하였다.

이외에도 C. P. E. Bach는 <올바른 건반악기 연주기법에 관한 시론>에서 장식음의 필요성을 강조하면서 “장식음은 음악의 내용을 분명하게 나타내는데 필요하며 아무리 뛰어난 멜로디라 할지라도 장식음이 없으면 공허하고 무미건조해져서 명확한 내용도 불분명한 채로 마칠 수 있다고 하였다.”²⁷⁾

앞에서 본 바와 같이 연주자가 장식음을 잘 사용하면 평범한 곡이 아름답고 가치 있게 변할 수 있지만, 반대로 아무리 아름다운 장식음을 구사해도 미숙하게 연주하거나, 맞지 않은 장식음을 사용하거나, 아니면 지나치게 많이 사용할 때에는 그 음악은 장식음의 효과에 많은 상처와 해를 입히는 우려를 범할 수가 있다.²⁸⁾ 그렇기 때문에 연주자는 장식음을 사용하기에 앞서 장식음의 성격과 그에 맞는 기법을 충분히 이해하는 노력이 필요하다.

(3) 장식음(Ornament) 종류와 기법²⁹⁾

바로크시대의 장식음을 쓸 수 있는 곳은 반복이 이루어지는 곳, 즉 다카포아리아의 반복부분이었다. 주제나 단어의 반복, 선율 동기가 반복되는 곳

26) 음악대사전편찬위원회, 「음악 대사전」, (서울: 신진 출판사, 1973), p.99.

27) 김영희, 「바로크 시기의 성악곡에 나타난 장식음에 대한 연구」, (석사학위논문, 부산여자 대학원, 1995), p.6

28) C.P.E. 바하, 박영수 역, 「올바른 피아노 연주법」, (서울: 동진 음악 출판사, 1995), p.59.

29) 이 장(章)은 노승중, 「바로크 성악 연주관습의 이해」(현대 가곡연구회, 1991년), p.46~55. 의 내용과 정복주, “바로크 성악곡의 장식음 기법”(서울 : 한양대학교 음악연구소, 1999년), p.12~14. 을 발췌하여 정리 한 것이다.

에 장식음을 첨가함으로써 곡이 더욱 풍부하게 표현될 수 있었다.

장식음을 사용할 때에 대원칙은 작품의 화성의 규칙과 위배되지 않아야 한다는 것이다. 특히 변주의 시작음은 대개 원래 선율의 첫음과 같거나, 같지 않은 경우 베이스(bass)의 화성의 구성음으로 시작하되 곧바로 원래 선율의 첫음이 따라와야 한다. 또한 장식음은 원래의 선율이 연주되고 난 다음에 첨가 해야 한다.-이것은 주로 반복부분이 있는 경우에 해당되는 말이나, 그렇지 않더라도 각 악장의 첫 구절이나 동형진행이 처음 나올 때는 그것들이 반복될 때 보다 거의 장식이 없이 사용하라는 뜻이다. 이를 기본으로 바로크시대에 장식음을 사용할 때에는 일반적인 규칙이 있었는데 첫째, 장식음의 첫 번째 음은 강박에서 시작된다. 둘째, 트릴(trill)과 돈꾸밈음(turn)은 보통 원음보다 높은 음에서 시작된다. 셋째, 장식음은 곡에 제시된 같은 조성의 음들을 사용하여 온음계(diatonic)적으로 연주된다.³⁰⁾는 것이다.

바로크 시대에서 장식음을 사용할 때 앞에서 본 기본적인 원칙과 더불어 무엇보다도 중요한 것은 연주자의 해석이었다.

① 전타음(Appoggiatura)

'Appoggiare'에서 나온 '기대다'라는 뜻을 가진 전타음은 앞꾸밈음이라고도 말하며 선율에 한 개의 특정 음을 첨가하는 장식음이다. 바로크 시대 장식음의 많은 부분을 차지하며 선율적인 변화를 일으키고 여러 효과를 낸다. 본래음보다 첨가된 음이 장2도나 단2도 높으면 하행전타음이며, 반대로 낮으면 상행전타음이다.

전타음의 길이는 보통 주음의 절반에 해당하며, 부점이 있는 경우는 더

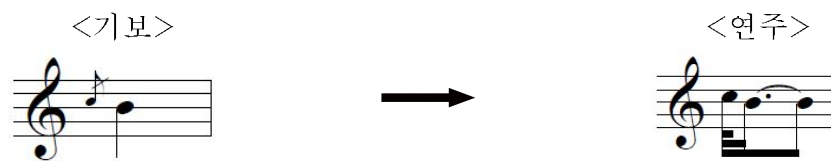
30) 김애자, 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」, (서울: (주)상지원, 2002), p.15.

긴 음가가 형성되는 일이 많다. 전타음은 긴 전타음, 짧은 전타음. 겹 전타음, 트릴을 포함한 전타음, 경과적 장식의 전타음, 뒤꿈임음으로 구분할 수 있다.

전타음은 화려함보다는 원래의 선율을 덧붙이게 꾸미는 기능을 가지며, 적절한 낱말과 선율을 강조할 때 쓸 수 있다. 초기 바로크 전타음은 기호로 표시되지 않고 기보되었으며 액센트의 기능으로 리듬적인 기능이 강하였다. 그래서 본래음보다 꾸밈음을 더 강하게 연주하며 성악기교의 관점에서 포르타멘토(portamento)³¹⁾와 같은 가창방법으로도 사용한다. 이러한 기능이외에도 선율에 가볍게 첨가하여 곡의 활기와 흐름을 자연스럽게 보낼 수 있는 기능을 가진다.

초기 바로크시대의 전타음은 비교적 짧았고, 화성적 기능보다 선율적인 기능을 했다. 그러나 점점 전타음이 화성적 기능을 갖게 되면서 18세기에는 긴 앞꾸밈이 중요성을 띠게 된다.


<악보 1> 전타음(Appoggiatura)



31) 포르타멘토(portamento): 운반 하다는 뜻으로 한음에서 다른 음으로 빠르고 미끄러지듯이 연주 하는 것을 말한다.

<악보 2> Sop. Emma Bell의 Appoggiatura 사용의 예³²⁾


<원본>



Pian - ge - rò. ___

→

<Emma Bell>



Appoggiatura
Pian - ge - rò. ___

② 트릴(Trill)

트릴은 ‘음을 떨게하다’의 뜻을 가지며, 띠 꾸밈음이라고 말한다. 트릴은 두 음을 교대로 빠르게 연주함으로써 장식적인 기능과 음의 지속적인 효과를 주는 것인데 바로크 시대의 트릴은 화성을 풍부하게 하기 위한 화성적 트릴로서 16세기에는 트릴을 아래음부터 시작했었고 기호가 아닌 음표로 한 음씩 기보했다.³³⁾ 그러나 17세기부터는 일반적으로 윗음부터 시작하였고 윗음 연주가 19세기에 와서는 다시 주음부터 시작하는 것으로 변화였다.

이태리에서는 트릴을 t, tr로 표시하고 주로 빠른 트릴을 즐겨 사용하였고, 프랑스에서는 + 와 같은 기호로 표시하고, 느리게 시작하여 조금 빨라지는 트릴을 즐겨 사용했다. 트릴은 속도 변화에 따라 크레센도, 디크레센도, 메사디보체(messa di voce)³⁴⁾ 등으로 장식할 수 있으며 트릴의 종지는 레가토를 취하거나 전타음과 같은 다른 장식음과 결합하여 복합형태로도 쓰일 수 있다. 트릴은 가사의 표현보다는 음악적 아름다움과 기교를 보일 수 있는 장식음으로 일반적으로 긴 음표 위에 적용된다. 특히 액센트의 효과를 갖기

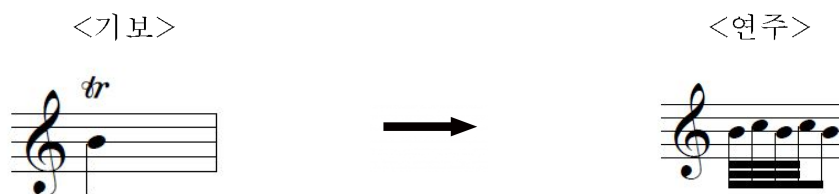
32) 여기에 제시된 악보는 <piangero la sorte mia>의 A'부분의 악보를 예시로 사용하였으며 음자리표 작은 숫자는 마디를 나타낸다.

33) 남기문, 앞의 논문, p.25.

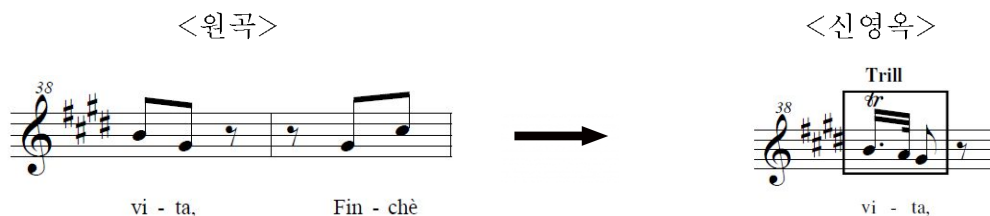
34) 메사 디 보체(messa di voce) : 일정한 음을 끝면서 천천히 음량을 크게 하였다가 다시 음량을 줄여 끝내는 창법이다. 18세기 벨칸토의 중요한 발성 기법으로 발성 연습에 널리 쓰인다.

때문에 카덴짜부분과 같은 중지에 많이 사용하였다.

<악보 3> Trill



<악보 4> 신영옥의 Trill사용의 예



③ 잔결 꾸밈음(Mordent)

모르텐트는 'mordere'에서 나온 단어로 '깨물다'를 의미한다. 18세기 중반의 작곡가 C. P. E Bach는 잔결꾸밈음의 실질적 기능이란 음과 음을 연결시키고 소리를 더해주고 화려함을 더해 주는 것 이라고 설명했다.³⁵⁾

주음에서 아래2도의 음을 거쳐 주음으로 돌아오는 아래 잔결 꾸밈음

35) F. Dorian, 안미자 역, 「음악 연주사」, (서울: 세광음악출판사, 1988), p98

(Lower mordent)과 위2도를 거치는 위잔결 꾸밈음(Upper mordent)의 두 형태로 구분된다. 그리고 가끔씩 아래 잔결꾸밈음과 위잔결꾸밈음이 길어지는 경우가 있는데 이것은 겹 잔결꾸밈음으로 불리며 선율을 부드럽게 하는 기능을 가진다.

항상 빠르고 가볍게 연주되는 것이 일반적이기 때문에 템포에 따라 빠르기가 변화하는 것을 주의하여야한다. 트릴과 성격이 비슷하여 시간적 여유가 많지 않은 곳에서 트릴 대신에 사용되며 선율에 장식적인 기능을 첨가할 수 있는 성격을 갖는다. 때문에 잔결 꾸밈음은 음을 연결시키고 음표를 풍부하게 하며 음악을 아름답게 해준다.

<악보 5> 잔결 꾸밈음(Mordent)

<기보>
<연주>

→
or

<악보 6> Sop. 신영옥의 Mordent 사용의 예

<원곡>

vi - ta_

→

<신영옥>

Mordent

vi - - - ta_

④ 돈 꾸밈음(Turn)



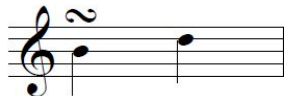

돈 꾸밈음은 주음을 중심으로 주음 아래 보조음, 윗보조음을 가지고 순차적으로 움직이며 주음을 변화시키는 장식음이다. 시작할 때에는 바로 위의 음부터 시작하는 것이 일반적이며, 주음과 그 밑의 음을 교체하는 꾸밈음으로 네 개의 음으로 구성된다.

돈 꾸밈음은 한 음표 위에 올 수도 있고 음과 음 사이에 등장하기도 한다. 음표 위에 오는 돈 꾸밈음은 그 음을 장식하는 것이고 음과 음 사이에 오는 돈 꾸밈음은 두 음 사이의 공간을 채워주는 것이다.³⁶⁾



기호가 본음의 위에 있을 때는 주음의 바로 위에 있는 음부터 시작하여 4개의 음을 연주하고, 본음 뒤에 있을 때는 본음을 연주한 후 4개의 음을 연주한다. 또한 기호 위에 b가 있을 때는 본음 위에 음에 b을 붙이고, 기호 밑에 #가 있을 때는 본음의 밑의 음에 #을 붙인다.

36) 심선영, 「J.S.Bach의 French Suite NO.5에 나타난 장식음 연구」, (경희대학교 대학원 석사 논문, 2004), p.14.

<악보 7> 돈 꾸밈음(Turn)

<기보>		<연주>
	→	
	→	

<악보 8> Sop. Emma Bell의 Turn 사용의 예

<원곡>		<Emma Bell> Turn(long)
	→	
vi - - -		vi - - -

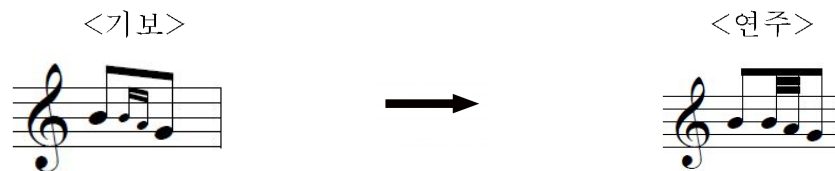
⑤ 슬라이드(Slide)

슬라이드는 미끄럼 이라고도 말하며 두 음으로 되어있어 보통 3도 위 또는 3도 아래부터 시작하고, 사이의 2도음을 통하여 주음에 진행하며, 액센트는 주음에 있다. 슬라이드는 원래 장식적 즉흥연주에서 자주 등장하는 장식음이었는데, 시간이 지나면서 특정장식음으로 구분되었다.

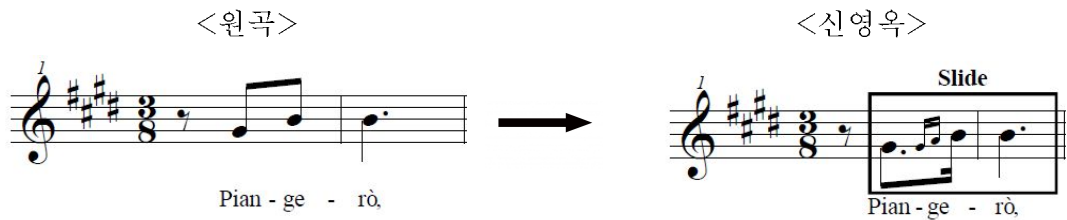
슬라이드는 액센트가 없는 경과음들로서 주로 선율적 기능으로 쓰이며, 음을 연결시켜 주는 기능을 한다. 빠르게 연주하여야 하기 때문에 감정적인

곳보다는 경쾌한 느낌을 요하는 곳에 쓰는 것이 적합하다.

<악보 9> 미끄럼(Slide)



<악보 10> Sop. 신영옥의 Slide 사용의 예



⑥ 복합 장식음(Compounded Ornaments)

위에서 살펴본 장식음들은 각각 독자적으로도 사용되기도 하였지만 두 개 혹은 그 이상의 장식음들이 함께 쓰이기도 하였다. 복합장식음을 사용하면 곡을 좀 더 화려하고 풍부하게 표현 될 수 있고 또한 가사를 더 강조할 수 있는 기능을 가진다. 복합장식음은 정해진 틀이 있는 것이 아니기 때문에 본론에서 A'부분에 다뤄질 복합장식음을 위주로 종류만을 제시하였다.

<악보 11> Appoggiatura + Mordent

<Appoggiatura + Mordent>

<p><기 보></p>	<p><연주></p>

<악보 12> Appoggiatura + Trill

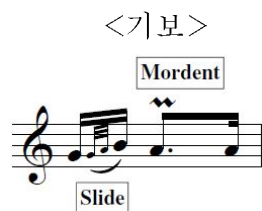
<Appoggiatura + Trill>

<p><기 보></p>	<p><연주></p>

<악보 13> Slide + Mordent

<Slide + Mordent>

<기보>



<연주>



<악보 14> Slide + Trill

<Slide + Trill>

<기보>



<연주>



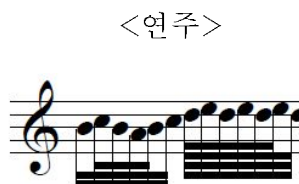
<악보 15> Turn + Trill

<Turn + Trill>

<기보>



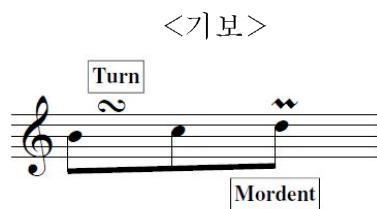
<연주>



<악보 16> Turn + Mordent

<Turn + Mordent>

<기보>



<연주>



Ⅲ. 본론

1. 헨델의 오페라 「줄리오 체자레(Giulio Cesare)」

1) 작품배경

헨델은 1724년 「줄리오 체자레」(Giulio Cesare)를 영웅적 이야기를 소재로 하여 오페라 세리아(Opera Seria)³⁷⁾로 작곡하였다. 이 오페라는 1724년 2월 20일 런던 헤이마켓 국립극장에서 초연되었다. 이 시기는 헨델이 런던에 정착하여 이탈리아오페라 작곡가로서 성공의 절정에 다다랐던 시기로 「줄리오 체자레」는 헨델이 왕실아카데미를 위해 작곡한 작품 중 하나이다.

이 작품에서 헨델은 무엇보다도 생동감 있는 영웅의 모습을 기품 있게 묘사하고 있으며 초연되기까지 여러 번의 수정을 하였다고 한다.

헨델의 「줄리오 체자레」는 1677년 베니스에서 사르토리오(Antonio Sartorio)가 곡을 붙여 발표한 부사니(Giacomo Francesco Bussani)의 같은 제목의 대본을 각색한 것이다.

헨델의 「줄리오 체자레」는 초연부터 큰 인기를 얻어 13번의 연속공연이 되었고 유럽의 여러 나라에서도 공연되어져 큰 명성을 얻었다. 그 후에도 헨델은 이 작품의 초안을 수정하여 1725년에 10번, 1730년에는 11번의 추가 공연을 하였다.

다음은 등장인물과 역할을 나타낸 것이다.

37)오페라 세리아(opera seria) : 17세기 중반 이후에 베니스를 중심으로 발전한 벨칸토 스타일의 성악 작품으로 대본이나 다른 음악적 요소보다 가수의 기교를 보여주기 위한 오페라로 정가극이라고도 불린다.

등장인물;

(로마인)

줄리오 체사레(Giulio Cesare)-로마의 장군

쿠리오(Curio)- 로마 부대의 사령관

폼페오(Pompeo)-코르넬리아의 남편, 체사레의 적

코르넬리아(Cornelia)-폼페오의 부인

세스토(Sesto Pompeo)-폼페오의 아들

(이집트인)

클레오파트라(Cleopatra)-이집트의 여왕

톨로메오(Tolomeo)-클레오파트라와 남동생, 이집트의 왕

아킬라(Achilla)-톨로메오의 보좌관, 장군

니레노(Nireno)-이집트 왕가의 측근

2) 줄거리³⁸⁾

<1막>

나일강이 흐르는 이집트 평야에 체사레의 부대가 이집트인들의 환영을 받으며 도착한다. 정적이었던 폼페오 부대를 무찌른 체사레를 그의 사령관인 쿠리오가 맞이한다. 폼페오의 부인 코르넬리아와 그의 아들 세스토가 들어와 화친을 간청한다. 체사레는 폼페오가 직접 오면 모든 것을 용서하겠다고 한다. 그 때 아킬라가 그의 부하들과 함께 톨로메오가 체사레에게 보낸 선

38) 이 장은 안미진, 「G. F. Handel의 오페라 'Giulio Cesare'에 대한 연구」 (석사학위논문, 대구가톨릭대학교, 대구: 2004년) p.27~30. 정민주, 「헨델의 오페라 세리아 '줄리오 체사레'(Giulio Cesare)의 아리아 유형 분류」 (석사학위논문, 한국교원대학교대학원, 서울: 2005년) p.18~21. 을 발췌하여 정리한 것이다.

물을 들고 온다. 그 선물의 상자를 열자 폼페오의 잘린 머리가 들어있다. 코르넬리아는 기절하고 체자레는 눈물을 흘리며 자신이 죽이지 못한 폼페오의 죽음에 애도하고 분노하며 퇴장한다. 코르넬리아가 정신을 차리고 세스토는 칼을 빼어 자살을 하려하지만 쿠리오가 말리자 아버지의 복수를 다짐한다.

클레오파트라의 방으로 니레노가 들어와 톨로메오가 체자레에게 잘 보이려고 폼페오를 죽여 선물을 보냈다고 전한다. 클레오파트라는 체자레를 유혹하면 이집트의 왕권을 차지 할 수 있으리라 생각한다. 이 때 톨로메오가 들어와 이집트의 왕권을 놓고 한 바탕 설전을 벌이고 있는 중 아킬라가 들어와 톨로메오에게 체자레가 선물을 보고 분노하여 궁으로 오고 있다고 말한다. 아킬라는 자신이 그를 죽일 테니 대가로 코르넬리아를 달라고 제안한다. 이를 받아들인 톨로메오는 자신이 이집트를 완전히 장악 할 수 있으리라 기대한다. 체자레의 야영지에서 폼페오의 장례식이 거행되고 있다. 이때 클레오파트라는 리디아라는 여인으로 가장해있다. 그녀는 체자레를 찾아가 자기가 이집트의 귀족인데 톨로메오가 자기의 모든 것을 빼앗아 갔다고 말하며 복수해주기를 간청한다. 체자레와 쿠리오는 그녀의 아름다움에 사로잡히고 그녀의 뜻대로 톨로메오를 벌하겠다고 말한다. 클레오파트라는 일이 잘 되어가고 있다며 기뻐하며 퇴장하고 한편 코르넬리아는 이모든 상황을 뒤에 숨어서 지켜보고 있다. 코르넬리아가 남편의 복수를 생각하며 칼을 집어들자 세스토가 칼을 뽑는다. 체자레와 쿠리오가 궁으로 들어갈 방법을 생각하고 있다는 것을 알고 클레오파트라가 나타나 그들을 돕겠다고 나선다.

한편, 톨로메오가 궁에서 체자레를 정중하게 맞이한다. 체자레는 톨로메오에 대한 불편한 심기를 드러낸다. 그는 톨로메오의 거처로 안내 받으며 들어가고 아킬라는 코르넬리아와 세스토를 데리고 들어온다. 톨로메오는 코르넬리아의 아름다움에 반하지만 그녀와 세스토는 배신자라며 맹렬히 비난하자 톨로메오는 신하들을 불러 세스토를 감금하고 코르넬리아를 후궁으로

보내라고 명령한다. 그때 아킬라가 코르넬리아에게 사랑을 고백하며 자기와 결혼하면 살려주겠다고 하지만 모자는 강하게 반발한다. 신하들이 세스토를 끌고 가자 모자는 슬픈 이별을 한다.

<2막>

체자레를 유혹하기 위해 마련한 공연에서 클레오파트라는 체자레를 향한 사랑의 노래를 부른다. 클레오파트라가 자신의 방에서 체자레를 기다린다는 니레노의 말에 체자레는 기뻐하며 니레노를 따라간다.

한편 코르넬리아는 정원에서 꽃을 돌보고 있다. 그 때 아킬라가 다가와 또다시 자기의 사랑을 받아줄 것을 요구하지만 그녀는 그를 피해 나가다가 톨로메오에게 잡혀 끌려 들어온다. 톨로메오는 아킬라에게 체자레를 죽이겠다는 약속을 실행에 옮기라고 명령하고 아킬라가 나가자 코르넬리아에게 접근한다. 코르넬리아가 톨로메오의 손을 뿌리치고 나가자 강제로 그녀를 차지하려한다. 코르넬리아가 차라리 야생 동물들에게 먹혀 죽는 게 낫다며 자살을 하려하자 마침 니레노의 도움으로 감옥에서 빠져나온 세스토가 들어오며 그녀를 진정시키고 복수를 할 수 있게 되었다며 위로한다. 니레노는 자기가 세스토를 몰래 후궁으로 침입시킬 테니 코르넬리아에게 안심하고 후궁으로 가라 이른다.

클레오파트라는 체자레를 기다리다가 잠든 체자레를 본다. 체자레가 들어오며 그녀의 잠든 모습을 보고 그녀를 자기의 부인으로 삼겠다는 말에 클레오파트라가 벌떡 일어난다. 그러나 체자레는 그녀를 클레오파트라의 하녀인 리디아로 알고 있기 때문에 하녀와의 결혼이 어떻게 가능하겠냐며 안타까워한다. 그 때 쿠리오가 급히 들어오며 체자레에게 반역이 일어났다고 알린다. 체자레가 클레오파트라에게 피신해야겠다고 말하자 그녀는 자기가 그를 보호하겠다고 말하다가 자신의 신분을 발설하고 만다. 어리둥절해하는 체자레

와 쿠리오에게 클레오파트라라는 반역자들이 몰려오고 있다며 피하라고 한다. 체자레는 그들과 맞서겠다고 칼을 쥘다. 클레오파트라라는 체자레를 보호해달라고 기도한다.

후궁에서 여인들과 즐거운 시간을 보내고 있던 톨로메오는 코르넬리아에게 수청을 들라며 여인에게 주는 가운이라며 흰옷을 내어준다. 코르넬리아가 옷을 받아 바닥에 내던진다. 그 때 세스토가 들어와 톨로메오에게 칼을 들이대지만 아킬라가 어느새 들어와 그의 칼을 뺏는다. 아킬라는 톨로메오에게 체자레를 죽이려는 계획이 실패하였지만 쿠리오와 체자레가 도망가다가 물에 빠져 죽는 것을 보았다고 보고한다. 코르넬리아와 세스토가 이 말에 절망한다. 아킬라는 약속대로 코르넬리아를 자기에게 달라고 요구한다. 그러나 톨로메오는 그를 반역자라고 모른 채 한다. 세스토는 복수에 실패했다며 칼을 빼어 자살을 기도하지만 코르넬리아가 말린다. 세스토는 다시 한번 복수를 다짐한다.

<3막>

알렉산드리아 항구에서 아킬라는 자기와의 약속을 저버린 톨로메오에게 대항하기 위해 군대를 이끌고 나타난다. 그러나 전쟁은 톨로메오의 승리로 끝나고 클레오파트라라는 포로가 되어 그를 저주한다.

한편, 항구의 한쪽에서는 체자레가 파도에 떠내려 오고, 세스토와 니레노가 들어오다 부상당한 아킬라를 발견한다. 이들을 본 체자레는 뒤에서 숨어 지켜보고 있는데 아킬라는 세스토에게 아버지를 죽인 자가 자기라며 용서를 구하고 폼페오로부터 받은 군통수권을 상징하는 도장을 주고는 죽는다. 이때 체자레가 나타나 살아있는 것을 본 세스토와 니레노가 기뻐한다. 그리고 체자레는 세스토로부터 그 도장을 달라고 한다. 체자레는 그 도장의 힘을 빌려 군대를 이끌고 코르넬리아와 클레오파트라를 구해오겠다고 다짐한다.

클레오파트라와 하녀가 감금되어있는 방에 체자레가 군인들을 이끌고 들어와 톨로메오의 군인들을 몰아낸다. 클레오파트라는 체자레를 보자 안긴다. 체자레는 클레오파트라에게 항구로 가서 흩어진 군인을 모아 기다리라고 말한다.

한편 왕실에서는 톨로메오가 코르넬리아에게 수청을 요구한다. 그는 강제로 그녀를 껴안으려하고 코르넬리아는 단도를 꺼내 죽어버리겠다고 협박한다. 이 때 세스토가 나타나 톨로메오와 결투하고 마침내 톨로메오가 세스토의 칼에 찔려 죽는다.

알렉산드리아 항구에 체자레와 클레오파트라가 이집트 군인들 앞에 있고 쿠리오와 니레노, 세스토와 코르넬리아가 들어온다. 세스토가 체자레에게 아버지의 원수를 갚았다고 말하자 체자레는 세스토의 용기를 가상히 여기며 그를 껴안는다. 그때 코르넬리아가 이집트 왕관과 왕권을 상징하는 휘장을 체자레에게 바친다. 체자레가 왕관을 클레오파트라에게 주며 이집트의 여왕임을 선언한다. 둘이 서로의 사랑을 확인하고 군중들은 축복한다.

2. <내 운명을 슬퍼하리라(Piangero la sorte mia)>

1) 가사 내용

이 노래는 3막에 나오는 아리아로 톨로메오에게 포로로 잡혀 끌려가는 클레오파트라가 자신의 운명을 슬퍼하고 톨로메오를 저주하며 부르는 곡이다.

A부분(A'부분)

Piangero la sorte mia,	내 운명을 슬퍼하리라
si crudele e tanto ria,	너무 모질고 이토록 잔인한,

finche vita in petto avro 나의 생명이 다할 때까지

B부분

Ma poi morta! d'ogn'intorno, 하지만 죽은 뒤 사망해서
Il tiranno e notte e giorno, 밤이든 낮이든 독재자를
Fatta spettro agitero. 유령이 되어 괴롭힐 것이오.

2) 음악 형식

이 아리아는 바로크시대의 대부분 아리아형식과 같이 다카포(A-B-A')의 구조이다. A부분은 라르고(Largo)의 E장조로 시작하여 3/8박자로 진행된다. 이에 이어 B부분은 알레그로(Allegro)의 4/4박자 c minor로 바뀌게 된다. 이렇게 빠르기의 극적인 차이, 전조등으로 A부분과 B부분이 완전히 대조되며 A 부분은 슬픔을, B 부분은 분노의 감정을 표현한다. 이어서 다시 A'부분의 멜로디에 장식음을 붙여 반복 된다.

이 곡의 형식과 구성 및 조성은 다음과 같다.(표 1)

<표 1> 음악형식과 구성 및 조성

구분	마디	조성	박자	빠르기
A	1-16	E	3/8	Largo
B	48-63	c#m-g#m	4/4	Allegro-Adagio
A'	1-16	E	3/8	Largo

3) A'부분의 장식음 적용의 예

위에 기술된 바로크시대의 장식음 전타음(Appoggiatura), 트릴(Trill), 슬라이드(Slide), 잔걸 꾸밈음(Mordent), 돈 꾸밈음(Turn)을 중심으로 Sop. 신영옥, 엠마벨(Emma Bell), 캐서린 배틀(Kathleen Battle)이 부른 <Piangero la sorte mia>의 A'부분에 나타난 장식음을 살펴보겠다.

이 곡의 첫째마디에서는 신영옥이 Piangèrò를 미끈음으로 표현하였다. 신영옥은 원곡에서의 “Pian-”의 음가를 좀 더 길게 하고 “ge-”에 강조를 하기 위해 장식음을 적용시켜 빠르게 노래한다. 곡의 첫 부분이기 때문에 지나친 장식은 피하고 선율을 자연스럽게 이어주는 장식음을 사용하여 표현하였다. (악보 17)

<악보 17> Piangèrò La Sorte mia, 제 1-2마디

<원곡>

<신영옥>

Slide(미끈음) 사용

헨델은 제 5-6마디에서 “la sorte mia(나의 운명에)”를 음률적인 면에서 박자를 그대로 적용시켰다. sorte(운명)라는 단어는 “So-”에 악센트가 붙기 때문에 언어적으로 보아도 음가가 길어지는데 그렇기 때문에 장식음으로 변화 시킬때에도 원곡처럼 그 음가의 변화가 크지 않다. 신영옥은 sorte(운명)을 강조하기위해 전타음을 이용하고 거기에 장식적인 멋을 더하기위해 잔결 꾸밈음을 붙였다. 반면에 Emma Bell은 sorte(운명)를 부드럽게 Slide로 처리하고 mia(나의)에서 Mordent를 사용하여 빠르게 연주하였다. (악보 18)

<악보 18> 제 5-6마디

<원곡>

5
la - sor - te mi - a.

<신영옥>

5
Appoggiatura + Mordent
la - sor - te mi - a.

Appoggiatura(전타음)

+ Mordent(잔결꾸밈음) 사용

<Emma Bell>

5
Slide Mordent
la - sor - te mi - a.

Silde(미끈음)

+ Mordent(잔결꾸밈음) 사용

“si crudele e tanto ria(너무 모질고 이토록 잔인한)”가 노래되는 제 10마디에서는 신영옥과 Emma Bell 둘 다 클레오파트라가 독재자 톨로메오(그녀의 동생)에게 포로로 잡혀 자신의 운명이 너무 가혹하다며 탄식하는 tanto(매우, 너무)의 단어를 강조하기 위해 장식음을 사용하였다. 신영옥은 Appoggiatura+Mordent로 이루어진 복합장식음을 사용하고 Emma Bell은 Appoggiatura+Trill 의 복합장식음을 사용하여 서로 다른 느낌을 주었다.(악보 19)

<악보 19> 제 10마디

<원곡>

The original score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a note on 'e' with a trill-like ornament. The piano accompaniment is in a simple harmonic style.

<신영옥>

This score highlights the performance by Shin Young-ok. A box labeled 'Appoggiatura + Mordent' is drawn around the note on 'e' in the vocal line, showing a grace note followed by a mordent.

Appoggiatura(전타음) + Mordent(잔결꾸밈음) 사용

<Emma Bell>

Appoggiatura
Trill

Si cru - de - le — e tan - to ri - a.

Appoggiatura(전타음)+Trill 사용

“finche vita in petto avrò(나의 생명이 다할 때까지)”로 이루어진 제 13마디부터는 세 소프라노 모두 장식음을 사용하였다. 먼저 신영옥은 화음구성으로 이루어진 상행 경과음으로 vita(생명)라는 단어를 강조하였다. 뒤이어 Appoggiatura+Mordent를 사용해 petto(마음)의 떨림을 그대로 표현하였다. 엠마 벨의 뒷부분은 마찬가지로 Appoggiatura+Mordent를 사용하지만 앞부분에서는 하행하는 경과음을 사용하여 vita(생명)이 다해가는 모양으로 표현하였다. Kathleen Battle은 앞부분은 장식음을 사용하지 않았고 뒷부분은 다른 성악가들과 마찬가지로 petto(마음)에서 Appoggiatura+Trill를 사용하여 표현하였다.(악보 20)

<악보 20> 제 13-14마디

<원곡>

Musical score for the original piece, measures 13-14. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal line (treble clef) has the lyrics "vi - - ta in pet - to a vrò;" under the notes. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

<신영옥>

Musical score for Shin Young-ok's version, measures 13-14. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal line (treble clef) has the lyrics "vi - - ta in pet - a vrò;". Above the first measure, there is a box labeled "경과음(화음구성)" (Passing tone (chord structure)). Above the second measure, there is a box labeled "Appoggiatura + Mordent". The piano accompaniment (bass clef) is identical to the original score.

화음구성으로 이루어진 경과음과 Appoggiatura + Mordent 사용

<Emma Bell>

경과음 Appoggiatura + Mordent

vi - - - ta in pet - to a vrò;

하행하는 경과음과 Appoggiatura + Mordent 사용

<Kathleen Battle>

Appoggiatura + Trill

vi - ta in pet - to a vrò;

Appoggiatura + Trill 사용

제 17마디부터 이 곡의 첫 가사가 다시 나오며 멜로디만 변화된다. 이 부분에서는 신영옥이 구성음 내의 Slide 장식음을 사용하여 Piangerò 가사를 흐느끼듯 표현하였다. 반면 Emma Bell은 Appoggiatura를 사용해 슬픔을 강

조하는 느낌으로 표현했다. 두 성악가 모두 가사의 강박인 “-ge-”부분에서 장식음을 사용한 공통점을 발견할 수 있다.(악보 21)

<악보 21> 제 17마디

<원곡>

17
Pian - ge - rò, —

<신영옥>

Slide (구성음 내)

17
Pian - ge - rò, —

구성음 내의 Slide 사용

<Emma Bell>

Appoggiatura

17
Pian - ge - rò, —

Appoggiatura 사용

piangero 가 다시 반복되는 제 19마디에서는 신영옥만 장식음을 사용하였는데, 뒤에 도약하는 음을 위해 상행하는 Appoggiatura를 사용하여 자연스럽게 연결시키는 것을 볼 수 있다.(악보 22)

<악보 22> 제 19마디

<원곡>

<신영옥>

Appoggiatura(상행 전타음)

상행하는 Appoggiatura 사용

제 21마디는 세 성악가 모두 장식음을 사용하였으나 모두가 공통적이지는 않다. 신영옥은 보조적인 역할을 하는 경과음만 사용하여 단어를 연결시켰고 Emma Bell은 보조적인 경과음으로 단어를 연결하며 다시한번 도약하는 경과음을 첨가한 부점을 사용해 꾸며주고 있다. Kathleen Battle은 하행하는 Portamento를 사용하여 mia를 꾸며주고 있다. 세 성악가가 앞의 제 5마디에서 “sorte”를 강조하였다면 제 21마디에서는 “mia”에 꾸밈음을 사용하여 자신의 처지를 강조하고 있다. 같은 부분이 반복 되는 곳에서는 서로 다른 단어를 꾸며주어 곡의 분위기를 다양하게 표현하고 있음을 볼 수 있

다.(악보 23)

<악보 23> 제 21마디

<원곡>

21
sor - te mi - a,
21

<신영욱>

21
경과음(보조적)
sor - te mi - a,
21

보조적인 역할의 경과음 사용

<Emma Bell>

21
보조적 경과음 경과음
sor - te mi - a,
21

보조적인 경과음 + 도약하는 경과음 사용

<Kathleen Battle>

21
Portamento
sor - te mi - a,
21

하행하는 Portamento 사용

제 24마디에서는 “Si crudele” 가 위로 상행하고 있다. 신영옥은 “cru-” 뒤에 경과음을 보조적으로 사용하여 꾸며주면서 강세가 붙는 “-de-”까지 도달하고 있고 Kathleen Battle은 강세가 붙는 “-de-” 자체에 하행하는 경과음을 사용하여 연주한다. (악보 24)

<악보 24> 제 24마디

<원곡>

<신영옥>
경과음

보조적인 경과음 사용

<Kathleen Battle>

하행하는 경과음 사용

동형진행이 제시되는 제 26마디부터는 그 특징을 이용하여 세 명의 소프라노 모두 장식음을 사용하고 있다. 신영옥은 각 마디 세 번째 박자에 보조적인 경과음으로 동형진행의 형태를 지속하고 있다. Emma Bell은 크게 도약하는 음정에서 화음구성을 이용하여 경과적으로 상행하는 꾸밈음을 사용한다. Kathleen Battle은 원곡에서 크게 벗어나지 않고 ria에서 강세가 붙는 ri에 -a는 단순히 하행하는 경과음을 사용하여 노래하고 있다.(악보 25)

<악보 25> 제 26-27마디

<원곡>

25
e tan - to ri - a, Pian - ge - rò la sor - te

<신영옥>

25
e tan - to ri - a, Pian - ge - rò la sor - te

보조적인 경과음 사용

<악보 26> 제 28-29마디

<원곡>

28
mi - a, Si cru - de - le

<신영옥>

28 경과음 + 붓점
mi - a, Si cru - de - le

경과음 사용 + 부점 사용

<Emma Bell>

28 경과음 Appoggiatura(전타음)
mi - a, Si cru - de - le

경과음 + Appoggiatura 사용

<Kathleen Battle>

28 경과음
mi - a, Si cru - de - le

경과음 사용

제 30마디에서는 세 가수 모두 복합장식음인 Appoggiatura+Mordent를 같은 부분에 사용하고 있다. tanto앞에 Appoggiatura 넣어 C#음과 A를 경과음처럼 순차 하행하도록 하였고 모음을 발음하게 되는 부분에 Mordent를 사용하여 떨림을 주었다.(악보 27)

<악보 27> 제 30마디

<원곡>

<신영옥>

Appoggiatura + Mordent 사용

<Emma Bell>

Appoggiatura + Mordent 사용

<Kathleen Battle>

Appoggiatura + Mordent 사용

제 33마디에서 신영옥은 많은 꾸밈음을 넣었는데 “chè”에서 “vi-” 사이에 하행하는 경과음을 넣어 노래하며 그 경과음의 마지막음을 “vi-”까지 지속하고 곧바로 Mordent를 사용하며 “-ta”까지 보조적인 경과음을 사용하여 상행한다. Kathleen Battle은 순차적이진 않지만 “chè”에서 경과음을 사용해 하행한다.(악보 28)

<악보 28> 제 33마디

<원곡>

<신영옥>

경과음+Mordent 사용

<Kathleen Battle>

경과음 사용

제 35마디에서도 역시 세 가수 모두 같은 부분인 petto에 Appoggiatura와 Mordent를 사용하였다.(악보 29)

<악보 29> 제 35-36마디

<원곡>

35
pet - to a - vrò.

<신영옥>

35
Appoggiatura + Mordent
in pet - to a - vrò.

Appoggiatura + Mordent 사용

<Kathleen Battle>

35
Appoggiatura + Mordent
pet - to a - vrò.

Appoggiatura + Mordent 사용

35
Appoggiatura + Mordent
pet - to a - vrò.

Appoggiatura + Mordent 사용

제 37-38마디에서는 신영옥이 “vita”에 Trill을 길게 넣고 부점을 사용하여 경과적으로 하행하고 있다. Kathleen Battle은 “fin-”과 “-chè”사이에서 순차적이진 않으나 원곡에 맞도록 상행하는 경과음을 사용하고 뒤이어 “vita”에서 역시 부점과 경과음으로 하행하고 있다.(악보 30)

<악보 30> 제 37-38마디

<원곡>

<신영옥>

Trill 사용

<Kathleen Battle>

상행하는 경과음, 하행하는 경과음 사용

클라이막스가 제시되는 제 40마디에서는 세 소프라노 모두 장식음을 사용하여 표현하고 있다. 신영옥은 순차 상행하는 Cadenza를 사용해 옥타브 위 A음까지 도달한다. Emma Bell은 Turn을 길게 사용해 원곡에서 쓰인 음까지만 상행한다. Kathlenn Battle도 Cadenza를 이용해 순차 상행하여 옥타브 위로 진행한다.(악보 31)

<악보 31> 제 39-40마디

<원곡>

<신영옥>

상행하여 클라이막스로 도달하는 Cadenza

<Emma Bell>

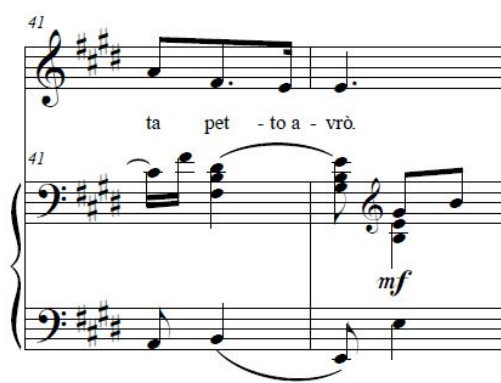

Long Turn 사용

<Kathleen Battle>



상행하여 클라이막스로 도달하는 Cadenza

마지막 부분인 제 41마디에서 신영옥은 앞에서 순차상행하는 음들에 이어 원곡과 달리 옥타브 위에서 보조적 경과음과 Trill을 사용해 마무리 하고 있다. Emma Bell은 원곡에서 벗어나지 않고 보조적 경과음과 Mordent를 사용해 하행하여 마무리 한다. Kathleen Battle도 신영옥처럼 옥타브 위에서 하행하는 경과음과 보조적인 경과음을 사용하여 마무리 한다.(악보 32)

<악보 32> 제 41-42마디

<p><원곡></p> 	<p><신영옥> 경과음(보조적) Trill</p> 
--	---

옥타브 위에서 보조적 경과음 + Trill 사용

<p><Emma Bell></p> <p>보조적 경과음 + Mordent</p> 	<p><Kathleen Battle></p> <p>보조적 경과음(옥타브↑)</p> 
---	--

보조적 경과음 + Mordent 사용

옥타브 위에서 경과음 + 보조적 경과음 사용

<악보 33> 신영옥의 A'부분

Piangerò la sorte mia (신영옥)

1
Pian - ge - rò, Pian - ge - rò la - sor - te mi - a.

7
Si cru - de - le e tan - to ri - a. Fin - ché

13
vi - ta in pet - to a vrò; Pian - ge - rò.

19
Pian - ge - rò la sor - te mi - a, Si cru - de - le

25

e tan - to ri - a, Pian - ge - rò la sor - te - mi - a, Sì cru - de - le e tan - to

31

ri - a, Fin - chè vi - - - ta in - pet - to a - vrò.

37

Fin - chè vi - ta, Fin - chè vi - - - ta in - pet - - - to a - vrò.

44

mf

<악보 34> Sop. 엠마 벨의 A'부분

Piangerò la sorte mia (Emma Bell)

Pian - ge - rò, Pian - ge - rò la - sor - te mi - a.

pp *p*

7 Si cru - de - le e tan - to ri - a. Fin - ché

13 vi - ta in - pet - to a vrò; Pian - ge - rò, Pian - ge -

20 rò la sor - te mi - a. Si cru - de - le e tan - to

26

ri - a, Pian - ge - rò la sor - te mi - a, Si cru - de - le e tan - to

26

31

ri - a, Fin - ché vi - ta in pet - to a - vrò.

31

37

Fin - ché vi - ta, Fin - ché vi - - - - ta in pet - to a - vrò.

37

mf

43

<악보 35> 캐서린 배틀의 A'부분

Piangerò la sorte mia (Kathleen Battle)

Largo

Pian-ge - rò, Pian - ge - rò la - sor - te mi - a. Si cru-
de - le e tan - to ri - a. Fin - ché vi - ta in pet - to a
vrò; Pian - ge - rò, Pian - ge - rò la
sor - te mi - a. Si cru - de - le e tan - to

26

ri - a, Pian - ge - rò la sor - te mi - a, Si cru - de - le e tan - to

31

ri - a, Fin - ché vi - ta in pet - to a - vrò; Fin - ché

38

vi - ta, Fin - ché vi - - - ta - pet - to a vrò.

44

결론

본 논문에서는 성악가들이 헨델의 다 카포 아리아를 연주하고자 할 때 A' 부분의 장식음 처리와 효과적인 음악적 표현을 돕고자 우선 바로크시대의 장식음 기법과 종류를 살펴보고 소프라노 신영옥, 엠마 벨(Emma Bell), 캐서린 배틀(Kathleen B attle)의 음반을 악보화하여 살펴봄으로써 연주자 자신이 직접 장식음 사용을 선택하고 폭넓게 곡을 표현 하는 데에 도움이 되 고자 노력하였다.

본 논문에서 살펴본 바와 같이 장식음 사용은 바로크시대의 가장 중요한 연주 관습 중 하나로 여겨졌고, 특히 장식음 사용은 고대 그레고리오성가에서부터 찾아 볼 수 있었고 18세기 성악곡에서 특히 많이 사용되었음을 알 수 있었다.

바로크시대의 장식음은 단순히 장식의 의미라기보다는 음악을 통한 감정의 묘사를 강조하면서 감정표현의 한 수단으로 중요한 목적을 갖는다. 또한 음에 생동감을 불어일으키고 특별한 음에 무게를 주어 그 음을 강조하는데 있었다.

다카포아리아의 A' 부분은 장식음을 사용하여 곡을 화려하게 꾸미고 자신의 기량을 뽐내는 하나의 수단으로 쓰였는데 성악곡에서 기본적으로 쓸 수 있는 장식음은 전타음(Appoggiatura), 트릴(Trill), 잔결꾸밈음(Mordent), 돈꾸밈음(Turn), 슬라이드(Slide), 복합장식음(Compounded Ornaments)이 있고 이러한 장식음들은 각자 특성에 따라 적용시킬 수 있는 성격이 있음을 알았다.

전타음은 각각의 음들을 자연스럽게 연결시키고 포르타멘토와 같은 효과를 낼 때 사용할 수 있고, 트릴은 가사의 표현보다는 성악가의 기교를 내고

자 할 때나 음을 강조하고 싶을 때 사용되고 있었다. 잔결꾸밈음은 가볍고 빠르게 연주 할 때 많이 사용되고 선율을 부드럽게 하는 효과를 갖고 있으며 돈꾸밈음은 음을 풍부하게 표현하고 싶을 때, 또 슬라이드는 경쾌한 분위기의 음악에 쓰이고 음을 연결시키고 싶을 때 선율적으로 사용되고 있었다.

또한 전타음+잔결꾸밈음, 전타음+트릴, 슬라이드+잔결꾸밈음, 슬라이드+트릴, 돈꾸밈음+트릴, 돈꾸밈음+잔결꾸밈음으로 이루어진 복합장식음은 곡을 보다 더 화려하게 꾸며주며 풍부한 효과를 갖고 있었다.

헨델의 오페라 「줄리오 체자레(Guilio Cesare)」에서 나오는 클레오파트라리아의 아리아 <내 운명을 슬퍼하리라(Piangero la sorte mia)>의 A'부분에서 볼 수 있듯이 세 명의 가수들은 곡의 분위기, 가사의 내용에 따라 각자 특성에 맞는 장식음을 사용한 것을 볼 수 있었으며 같은 마디라도 다른 효과를 내기 위해 서로 다른 장식음들을 사용한 것을 볼 수 있었다.

특히, 세 가수들은 공통적으로 장식음 하나를 독자적으로 사용하지 않고 복합장식음을 이용하여 가사를 효과적이게 표현하고 선율을 화려하게 장식하여 더 풍성한 연주가 되었다. 복합장식음중 음을 자연스럽게 연결시키는 경과음만을 사용하기도 하였으며 경과음을 추가한 장식음, 전타음+잔결꾸밈음, 전타음+트릴 등이 가장 많이 쓰인 것을 볼 수 있었다.

이와 같이 장식음은 다카포아리아에서 다양하게 만들어 사용할 수 있으며 위에 열거한 장식음을 잘 사용하여 음악적 효과를 내는 것은 연주가들의 각자의 몫이라 하겠다.

참 고 문 헌

[단행본]

- 김애자. 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」 서울: (주)상지원, 2002.
- 노승중. 「바로크 성악 연주관습의 이해」 서울: 현대가곡 연구회, 1991.
- 민은기. 「서양음악사」 경기도: 도서출판사, 2007.
- 홍세원. 「서양음악사」 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

[번역서]

- Carl Parrish & John F. Ohl. 「그레고리오 성악부터 바흐까지 음악사」. 박재열 역. 서울: 삼호출판사, 1989.
- C.P.E. Bach. 「올바른 피아노 연주법」. 박영수 역, 서울: 동진 음악 출판사, 1995.
- Donald J. Grout. 「서양음악사」. 서우석 역. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- F.Dorian. 「음악 연주사」. 안미자 역. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- Grout. 「그라우트의 서양 음악사」. 민은기 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Hugo Leichtentritt. 「음악의 역사와 사상」. 김진균 역. 서울: 학문사, 1987.
- Hugo Leichtentritt. 「*Music History and Ideals*」. 한명희 역, 서울: 이공도서출판사, 1978.
- Mary Cyr. 「바로크 음악 연주하기」. 양승열 번역. 서울: (주)상지원, 2007.

[학술논문]

정복주. 「음악논단」 “바로크 성악곡의 장식음 기법” 제13집, 서울: 한양대학교 음악연구소, 1999.

[학위논문]

김선주. “George Fredelick Händel의 「Neun Deutsche Arien」 분석연구,” 이화여자대학교 석사학위논문, 2005.

김영희. “바로크 시기의 성악곡에 나타난 장식음에 대한 연구,” 부산여자대학교 석사학위논문, 1995.

남기문. “바로크건반음악에서의장식음연구,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2005.

심선영. “J.S.Bach의 Frenchsuite no.5에 나타난 장식음 연구,” 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

안미진. “G. F. Hadel의 오페라 ‘Giulio Cesare’에 대한 연구,” 대구가톨릭대학교 석사학위논문, 2004.

정민주. “헨델의 오페라 세리아 '줄리오 체자레'(Giulio Cesare)의 아리아 유형 분류” 한국교원대학교 석사학위논문, 2005.

최다래. “헨델의 오페라와 오라토리오에 나타난 음악 특징의 비교 연구” 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

[사전]

사전편찬위원회. 「음악용어사전」. 서울: 세광음악출판사, 1986.

음악대사전편찬위원회, 「음악 대사전」.서울: 신진 출판사, 1973.

Havad Dictionary of Music, ed. by W. Apel, 2nd ed (Cambridge: Harvard University Press, 1972).

Robert Donnington, "Ornaments", in Grove Dictionary of Music and Musicians (London: Macmillan Publishing, 1980)

[음반]

a Dream, track 2, E&E Media, 1997

HANDEL Arias-Arien-Airs KATHLEEN BATTLE, 1990

EMMA BELL Handel Operatic Arias, 2005

ABSTRACT

A study on variation of part A'
in Händel(G.F.Händel)
Da capo Aria (A-B-A') for Soprano
-Centered on <Piangero la sorte mia>,
from the opera 「Giulio Cesare」 -

Park, Jae hyun
The Department of Music(vocal)
The Graduate School of
Sungshin Women's University

From the end of the 17th century and throughout the 18th, most of the opera aria during the Baroque era were composed in the aria da capo(A-B-A') format. The singers added grace notes to the A' part to vary the songs. Due to these performance customs, the usage of grace notes was placed as an important musical factor in the Baroque era. The main reason that grace notes were significantly used was that music wasn't just used to subjectively express the composer's personal emotions, but it was in the desire to concretely express mankind's feelings through the performer's techniques.

Grace notes before the 17th century were written in a simple symbol

and were used freely, but after that more diverse and structured notes took place and the performers of the era played according to the written signs. In the 18th century, the employment of grace notes was at its peak and this usage flourished particularly in vocal music, where the performers used the notes as a means to show off their talents. The opera songs of Händel, (Georg Friedrich Händel, 1685-1759), the classic Baroque era composer, were especially famous among the singers and were often sung.

Händel established the opera system of aria da capo by modelling it after the works of Alessandro Scarlatti (A, Scarlatti, 1660-1725). His opera has the emblematic form of the Baroque opera and in comparison with the previous style, it was unbeatably outstanding in tonality, tone and in the effectiveness in articulating music and had a large impact on the composers of the later classic era.

<Piangero la sorte mia>, a part of his opera 「Guilio Cesare」, is composed in da capo form and by employing contrasting tempo in part A and B as well as modulation to c minor from E major, it shows a characteristic that expresses emotions of sorrow and fury.

The article has examined how to elect and use the grace notes Appoggiatura, Trill, Mordent, Turn, Slide, Compounded Ornaments, which are often employed by singers in Händel's opera, according to the song's contents and character.

To illustrate, Händel's <Piangero la sorte mia> was chosen and the albums of three sopranos, Shin youngok, Emma Bell and Kathleen Battle were listened and a comparative analysis was made. The types of grace

notes used by each performer were presented on score, then compared and studied with consideration to aid the comprehension of the singers who wish to perform the aria da capo of Händel.