



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](#)

김 미 숙 교수지도
석사학위 청구논문

고등학생을 위한 바로크시대
정격연주에 관한 합창지도방안

2013

성신여자대학교 교육대학원
교육학과 음악교육전공
김 복 순

고등학생을 위한 바로크시대
정격연주에 관한 합창지도방안

김 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 1월

성신여자대학교 교육대학원

교육학과 음악교육전공

김 복 순

인 준 서

김복순의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 교육대학원

논문개요

이 연구는 연주기호나 표현지시들이 불충분한 바로크시대 합창음악을 지휘자가 작곡자의 의도를 파악하여 이것을 합창리허설 때 적용하게 하는데 목적이 있다.

바흐를 바흐답게, 헨델을 헨델답게 연주하는 것이 음악적, 사회적으로 어떤 의미가 있는지 정격연주의 개념과 역사, 발생 배경 등을 살펴본 후, 바로크시대의 합창음악을 이해하기 위해 그에 필요한 시대적 상황, 합창단과 합창음악의 특징들을 설명하였다. 합창에 있어서 정격연주의 적용은 어떻게 시켜야 하는지 구체적으로 바로크 시대의 합창 음악을 선정하여 그 리허설 방법을 제시하였다. 이와 같은 과제를 수행하기 위해 먼저 정격연주와 바로크 합창음악에 관한 논문과 학술지에 게재된 글, 그리고 국내에 출판된 합창지휘 리허설에 관한 서적, 번역서, 영·미의 원서를 자료로 바로크 스타일의 연주가 무엇인지, 어떻게 하는 것이 그 시대의 음악에 관한 충실한 해석인지를 연구하였다.

정격연주란 일반적으로 당대의 오리지널 악기와 연주기법에 따른 역사적 지식을 기초로 연주실제를 재현하는 것이다. 바로크시대 음악은 장단조의 조성체계를 이루었으며 대위법이 발달하였다. 바로크시대의 합창단은 소규모의 합창단으로 구성되어 있다. 당시에는 작곡자가 직접 연주자에게 그 시대에 통용되었던 표현기법들을 리허설 때 요구하였기에 악보에 적혀져 있지 않은 경우가 많았으므로 오늘날의 지휘자들은 당대의 연주 습관을 파악하여 실제 연주에 적용하여야 한다.

합창리허설테크닉의 구체적인 내용은 다음과 같다.

첫째, 프레이징은 말의 구두점에 같아서 잘 구분 지어야 한다. 프레이즈표시가 없을 때에도 노래의 단락을 나누어 연습시키고, 앞 프레이즈 끝과 뒤에

시작되는 프레이즈 첫 음이 같을 경우에는 휴지부를 두어 프레이즈를 구분시켜야 한다. 페르마타는 음을 길게 늘리기 보다는 잠깐 숨만 쉬고 다음 프레이즈를 시작할 수 있도록 해야 한다. 멜리즈마가 있는 곳에서는 각 음들이 명료하게 들리도록 천천히 연습시키고 익숙해지면 원래의 템포로 하는 것이 좋다.

둘째, 푸가 선율에서는 주제선율이 나오는 파트의 시작이 잘 들리도록 이미 진행 중인 파트들은 소리를 약간 줄여 준다. 코랄의 종지에서는 템포리타르단도를 하는 것이 연주관습이나 후주가 있는 경우에는 음악의 연속으로 보아 노래에 리타르단도를 하지 않고 후주 끝에 템포리타르단도를 적용한다.

셋째, 아티큘레이션은 분절법이다. 언어의 자음과 모음을 구별 짓는 것과 같다. 아티큘레이션의 처리는 레가토, 스타카토, 논 레가토로 구분한다. 레가토는 한 호흡으로 처리한다. 스타카토는 발끝으로 걸어가듯이 음과 음사이가 분리 되게 연습해야 한다. 논 레가토는 레가토와 스타카토의 중간 단계로 음을 완전히 띄는 것이 아니라 음과 음사이의 여백을 말한다.

넷째, 슬러는 두 개의 다른 음을 연결하는 것으로 일반적으로는 앞의 음에 악센트가 오며 음가도 길어진다. 노래 부르는 창법으로 메사디 보체를 사용하였으며, 마디 줄 다음에 나오는 악센트의 위치가 변하는 헤미올라도 사용 되었다. 크레센도와 디크레센도가 아직 발달되지 않아 파트의 성부추가로 다이내믹을 표현하였다. 음량의 대조를 나타내기 위해 세미콰이어를 쓰기도 하였다.

다섯째, 오버닷팅의 사용으로 점음표를 더 길게 표현하여 연주하는 연주관습도 주의를 기울여 연습해야 한다. 박자가 변할 때 템포의 결정에 있어서 우를 범하지 않도록 세스키알테라의 비례를 적용해야 한다.

여섯째, 비브라토 없는 깔끔한 음색에 톤 칼라를 유지하도록 연습시켜야 하며, 특히 가사 표현에 있어서 특징적인 부분의 표현이 가사에 맞는 그림이 그려지듯 음악을 살려야 한다.

이 연구는 바로크 합창음악을 고등학생들에게 가르치는 학습지도안과 동시에 수업에서 정격연주의 해석을 적용하는 방법에 대하여 연구되었으므로 학교 현장에서 사용되어지기를 바란다. 또한 일선에서 합창을 가르치는 모든 지휘자에게 실제 리허설 하는 방법을 알려주는 자료이기에 이 연구를 통해 시대적 배경에 맞는 연주해석을 시도하는 지휘자가 많아지는 계기가 되길 바란다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	2
3. 연구의 제한점	3
II. 이론적 배경	4
1. 정격연주	4
2. 바로크 시대의 합창음악	18
III. 고등학생을 위한 바로크 정격연주	24
1. 합창리허설테크닉	25
2. 바로크시대 정격연주 합창지도안	64
IV. 결론	86

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

<악보1> 텔레만의 <여호와를 찬양하라> 마디 23-24	27
<악보2> 바흐의 <크리스마스 오라토리오 No.36> 마디 217-224	28
<악보3> 마르티니의 <하나님이여, 나를 구하소서> 마디 1-6	30
<악보4> 마르티니의 <하나님이여, 나를 구하소서> 마디 76-77	31
<악보5> 바흐의 <마그니피카트 D장조> 마디 43-45	32
<악보6> 바흐의 <기뻐하라, 구원의 주> 마디 1-3	33
<악보7> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 진실로> 마디 23-26	34
<악보8> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 우리를 위해 나셨다> 마디18-23	36
<악보9> 하슬러의 <두 번째 미사 중 키리에> 마디 1-2	38
<악보10> 헨델의 코로네이션 안템 <자독> 마디 57-62	40
<악보11> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 주 말씀하셨다> 마디 20-25	41
<악보12> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 할렐루야> 마디 91-94	42
<악보13> 헨델의 <거룩한 주> 마디 5-8	45
<악보14> 헨델의 코로네이션 안템 <우리를 보호하는 왕> 마디 31-33	47
<악보15> 헨델의 힘 안템 <주를 찬양하여라> 마디 83-84	49
<악보16> 헨델의 오페라 <옴브라마이 푸> 마디 15-20	51
<악보17> 퍼셀의 <하나님을 찬양하라> 마디 57-62	52
<악보18> 비발디의 <글로리아 중 하나님의 어린양 예수> 마디 51-54	52
<악보19> 바흐의 <크리스마스 오라토리오 중 No.45> 마디 8-10	54
<악보20> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 우리를 위해 나셨다> 마디 46-50	55
<악보21> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 진실로> 마디 5-6	57
<악보22> 바흐의 <죽음의 어두운 감옥에 누워 있는 예수> 마디 1-3	58

<악보23> 바흐의 모테트 <하나님을 찬양하라> 마디 41-45	59
<악보24> 비발디의 <글로리아 중 키리에> 마디 22-27	60
<악보25> 슈츠의 <너희들 스스로 주의하라> 마디 89-98	62
<악보26> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 모든 골짜기> 마디 24-30	64
<악보27> 비발디 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>	76
<악보28> 비발디 <글로리아 중 하나님의 아들 독생자>	82

표 목 차

<표1> 바로크 시대 합창음악의 특징	22
<표2> 바로크 정격연주에 관한 1/3차시 수업설계	67
<표3> 바로크 정격연주에 관한 1/3차시 합창수업 지도안	69
<표4> 바로크 정격연주에 관한 2/3차시 수업설계	71
<표5> 바로크 정격연주에 관한 2/3차시 합창수업 지도안	73
<표6> 바로크 정격연주에 관한 3/3차시 수업설계	78
<표7> 바로크 정격연주에 관한 3/3차시 합창수업 지도안	79

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

바로크시대의 음악은 연주기호나 표현지시들이 불충분하다. 이러한 사실은 연주자들로 하여금 악보에 대한 잘못된 접근 방법들과 주관적인 해석에 의해 여러 가지 방향으로 오도하게 하는 결과를 가져왔다. 그 결과 작곡자의 의도를 제대로 파악하지 못한 채 잘못 연주하는 경우가 많다. 그러나 19세기 후반부터 옛 음악(Early Music)에 대한 관심이 증대되면서¹⁾, 역사적인 맥락과 양식적인 적합성에 근거하여 옛 음악의 불충분한 지시들을 보충하고 이해하려는 여러 가지 시도들이 생겨나게 되었다.

악보대로 연주하는 것이 가장 정확한 연주라고 생각하는 경향이 있지만 악보는 아무리 정확하다고 할지라도 작곡자가 표현하고 싶은 것을 모두 담을 수는 없다. 때에 따라서는 악보에 표시하지 않았지만, 그것이 당시 연주자들에게는 너무나 상식적인 것이라 표시할 필요조차 없었던 중요한 정보들이 있을 수 있다. 악보의 물리적인 내용은 동일하더라도 그 악보를 어떻게 해석하여 연주할 것인가에 따라 연주의 내용은 달라진다.

연주자의 역할이 작곡자로부터 특정한 이미지나 메시지를 받아 청중에게 전달하는 것이라면 연주자들은 그 시대의 음악의 정격성을 이해하여야 하며 당시의 시대적 악보해석과 연주관습을 아는 것이 선행되어야 한다.²⁾ 연주자는 다양한 의미와 역사적인 맥락 안에서 악보를 읽고, 작곡자의 감정이 현대인들에게 생소할지라도 언어, 의도, 그리고 작곡자가 익숙해 했던 악기에 충실

1) 조익현(1993), 음악 기보법의 제 이론에 관한 연구, 서울대학교대학원, 석사학위논문, p11.

2) 민은기(2003), 모차르트 음악의 정격연주를 위한 이론적 검토, 서양음악학 제6호, p.128.

해야 하며, 경우에 따라 연주자의 능력과 재능, 감성을 보여주어 음악을 재해석해야 하기에 그에 필요한 요소들을 알아야 한다.

모든 연주는 연주되는 순간에 하나의 형태를 갖지만, 다음 연주 때에는 이전에 연주했던 것과는 다른 형태로 나타난다. 정격연주에서도 연주자의 감정과 감성이 배제되지 않는 한, 과거에만 얽매인 똑같은 연주는 있을 수 없다.³⁾

옛 음악을 대하는 음악인들의 태도는 악보에 충실한 객관적 해석과 당대의 음악적 경향을 지향하는 주관적 해석으로 나타나고, 그 중 연주자의 주관적 해석으로 작곡자의 본래의 의도를 가리는 오류를 범한다. 또한 실제 연주에서는 너무 오래 전 일이어서 도저히 알 수 없기에 최선의 노력을 다하여도 어쩔 수 없는, 의도하지 않았던 최소한의 현대적 변형이 있는 것 외에도 상당수의 의도적인 타협이 이루어질 수밖에 없다.⁴⁾ 음표와 악보에 충실한 것이 작품에 충실한 것을 의미하지는 않으며, 진정한 의미를 찾는 것이 작곡자의 작품의도에 충실한 것이라 말할 수 있다. 기보된 악보는 음악이 아니며 음악에 상대적으로 가까운 근사치에 불과하다.

이 연구는 악보에 기보되어 있지 않은 작곡자의 의도를 파악하여 합창 리허설 때 이를 적용하게 하는데 목적이 있다.

2. 연구의 내용과 방법

1) 연구의 내용

연구의 내용은 다음과 같다.

첫째, 바흐를 바흐답게, 헨델을 헨델답게 연주하는 것이 음악적, 사회적으

3) 나주리(2004), 현 시대의 옛 음악, 20-21세기에서의 진정한 부활, 서양음악학 제7호, pp.304-305.

4) 강해근외(2006), 역사주의 연주의 이론과 실제, 음악세계, pp.15-16.

로 어떤 의미가 있는지 정격연주의 개념과 역사, 발생 배경 등을 살펴본다.

둘째, 바로크 시대의 합창음악을 이해하기 위해 그에 필요한 시대적 상황, 합창단과 합창음악의 특징들을 설명하고자 한다.

셋째, 합창에 있어서 정격연주의 적용은 어떻게 시켜야 하는지 구체적으로 바로크 시대의 합창 음악을 선정하여 그 리허설 방법을 제시한다.

2) 연구 방법

이 연구는 석, 박사 논문과 학술지에 게재되어 있는 글, 그리고, 국내에 출판된 합창지휘 리허설에 관한 서적과 번역된 정격연주에 관한 외국서적, 영.미의 원서를 통해서 바로크 스타일의 연주가 무엇인지, 어떻게 해야 하는지에 관한 자료들을 수집하여 문헌연구 하였다.

3. 연구의 제한점

이 연구의 제한점은 다음과 같다.

첫째, 용어에 대한 표기에 있어서 원어 혹은 영어표현을 그대로 써야 의미 전달에 있어서 명료한 부분이 많으나 일괄적인 표현방법을 쓰기 위해 한글 표기를 채택하고 괄호 안에 원어를 표기한다.

둘째, 이 연구에서 특정 용어의 설명은 음악 전공자를 기준으로 그 기초 지식이 있다는 전제하에 기본 용어의 설명은 생략한다. 그리고 합창지휘 전공 분야에서 만 특별히 자주 사용되는 용어들은 본문과 각주를 통해 설명한다.

셋째, 합창리허설에 있어서 환경적, 물리적인 상황이 바로크시대와 똑같이 않아 당시의 상황을 그대로 재현할 수 없는 점이 이 연구의 제한점이다.

II. 이론적 배경

1. 정격연주

1) 개념

‘정격성(Authenticity)’이라는 용어는 여러 분야에서 다양한 의미로 사용된다. 이 단어를 국어사전에서 찾아보면 ‘바른 격식이나 규격· 또는 격식이나 규격에 맞음’이란 뜻으로 정의 되어 있지만, 음악에서는 다음과 같이 정의된다.⁵⁾

정격연주(Authentic performance)라는 용어에 관해서 음악 사전인 그로브 사전에서는 ‘일반적으로 당대의 오리지널(Original) 악기와 연주 기법에 따른 역사적 지식 또는 역사적 깨달음과 같은 뜻으로 언급되는 용어’⁶⁾로 정의 되어 있다. 또한 미학 백과사전에서는 음악에서의 정격성에 대한 의미를 ‘시대 악기⁷⁾를 사용하고, 시대 음악 연주의 특징을 재창조 하려는 시도를 통해 역사적 실제(historical verisimilitude)를 추구하는 음악의 종류’로 정의 내린다.⁸⁾

오늘날 옛 음악을 연주하는 여러 방법 중에서 동시대 음악가들이 잘 알고 있었던 옛 악기나 그것을 복제한 악기를 그 당시의 방식으로 조율하여 그 당시의 일반적인 연주 관습에 따라 연주하는 방법이 있다. 사람들은 이러한 연주를 가리켜 정격연주라 하였다. 사실 음악을 연주함에 있어 ‘연주실제

5) 이상은(2005), 정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰, 충남대학교대학원, 석사학위논문, p.4.

6) Sadie Stanley(2001), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 2, p.241.

7) 여기에서 시대 악기(period instrument)란 특정시대를 소재로 한 작품인 ‘시대 소설(period novel)’이나 ‘시대극(period play)’에서 사용된 개념과 유사한 개념으로 ‘특정시대의 악기’란 의미로 사용되었다.

8) Kelly Michael(1998), Authenticity in Music, Encyclopedia of Aesthetics, N. Y. :Oxford University Press, p.165. 재인용.

(Performance Practice)'란, 연주자로 하여금 당대의 정격적인 방식 안에서 연주를 재창조할 수 있게 하는 관습에 관한 지식을 의미하는 동시에 음악학의 주요한 분야를 지칭하는 용어이다. 또한 이러한 학문적 연주에 기초한 실제 연주들을 정격연주 또는 역사주의 연주(historically informed performance)라는 명칭을 갖게 된다.⁹⁾ 이때 '정격성'이라는 말은 역사적으로 올바르고(right) 진실성(true)이 있으며 본래의 것 — 즉, '오리지널'임을 의미하고 있다.

정격성을 영어로는 'Authenticity'라고 하지만 독어권에서는 일반적으로 'äuthentizität'라고 하지 않고 'Werktreue' 즉 그 작품의 충실성이라고 부른다.¹⁰⁾ 다시 말해서 오랜 시간 동안에 아주 굳건한 전통으로 자리 잡은 일반적인 연주 방식은 19세기를 거치면서 작곡가의 의도와는 달리 왜곡된 결과이고, 따라서 정당하지 못한 '거짓된 것'이라는 점을 은연중에 말하고 있는 용어라 할 수 있겠다.

그러나 사실상, 아무리 역사적인 이해에 근거한 연주들이라 해도, 그것들이 한 가지 결과물로 집약되는 것은 결코 아니다. 오히려 원전들을 해석하고 연구하여 그 결과들을 실제 연주에 적용하는 데는 여러 가지 다른 방법들이 존재한다.

그러므로 현대의 음악가들은 과거를 재현할 수 없고 재현하려는 시도도 말아야 한다고 고음악 운동에 대하여 비판하는 사람들도 있다. 그러나 고음악 연주자들은 옛 연주자들처럼 연주하는 것을 목표로 삼지 않고, 단지 고음악을 개인적 성향에 매장시키지 않고 더 잘 이해하고 노력하여 재생산해 내는 것뿐이다.¹¹⁾

실제 연주에 있어서 전통적인 연주 방식이 정말로 정당한지 그렇지 못한

9) 강해근외(2006), 역사주의 연주의 이론과 실제, 음악세계, p.96.

10) 민은기(2003), 모차르트 음악의 정격연주를 위한 이론적 검토, 서양음악학 제6호, p.152.

11) 강해근외(2006), 상계서, p.108.

것인지 정의를 내리는 것은 쉽지 않다. 뿐만 아니라 어떤 것이 '정격'인가 하는 물음에 답하는 것도 어려운 일이다. 이 개념은 사실 엄밀하게 정의하기도 매우 어려울 뿐만 아니라, 정격성의 근거가 될 수 있는 역사적 증거들도 결코 많지 않아서 그것으로부터 유용한 정보를 얻기에는 불충분하다.

현재 전해지고 있는 문헌이나 그 밖의 여러 증거들도 서로 모순되는 경우가 허다하여 궁극적으로는 연주자의 직관에 의존할 수 밖에 없다. 그리고 옛 청중은 현대인과 다를 수 밖에 없고 그 밖에도 여러 가지 환경이 달라졌기 때문에 과거와 똑같은 방식으로 연주한다 해서 그 의미가 오늘날의 청중에게 똑같이 전달될 수는 없는 것이다.

이러한 이유로 정격성이라는 것은 영원히 해결되지 않는 과제일 수도 있다. 뿐만 아니라 '정격연주'라는 말 속에 담겨 있는 독선적이고 교조주의적인 뉘앙스에 대하여 많은 사람들이 거부감을 느꼈고 이에 반발하였다. 물론 고음악 연주자들 사이에서도 비판의 목소리가 나오기도 하였다. 그래서 시간이 흐름에 따라 음악 학자들과 고음악 연주자들은 차츰 '정격연주'라는 용어를 대체 할 다른 용어들을 쓰기도 한다.¹²⁾

고음악을 연주한다고 하여 모두 정격성을 중요하게 생각하는 것은 아니기 때문에 고음악 연주를 가리켜 무조건적으로 '정격연주'라 말하는 것은 정확한 설명도 되지 못 한다. 1980년대 이후의 고음악 연주에 대해서는 '정격연주'라는 용어가 항상 적절하다고 하기는 어렵다¹³⁾.

음악은 예술이고 예술은 정격적이다. 정격은 두 가지 관점에서 진정성을 의미한다. 첫째, 표현되는 것의 내용물이 참되고 신뢰할 만한 것이라는 관점과 둘째, 그 내용물이 본래의 모습을 갖추고 있다는 관점이 바로 그것이다. 오늘날 일반적으로 통용되는 이 두 번째 의미의 정격은 진실과 아무런 관계가 없

12) '역사주의 연주'라 표현하기도 한다.

13) The new grove dictionary of music and musicians, Bd. 14 p.370.

다.¹⁴⁾ 정격적인 표현이 진실을 왜곡할 수도 있고, 왜곡된 표현이 진실을 말해 줄 수도 있다. 예를 들면 어떤 한 저서의 정격적인 해석이라 할 수 있는 것은 오직 그 저자가 직접 제시해 주는 해석 밖에 없다.

예전에는 작곡자들이 직접 자신들의 음악을 연주했기 때문에 ‘소리로 울리는 해석’ 다시 말해서 악보로 고정되어 있는 악곡의 연주가 들려주는 ‘소리로 울리는 해석’이 당연히 정격적이었다. 정격성은 작곡자가 아닌 다른 음악가가 연주를 맡는 경우에도 별 문제가 되지 않았다. 이렇듯 연주의 ‘정격성’은 전혀 중요하지 않았다. 많은 작곡자들이 자신의 의도를 가능한 한 명확하게 전달하고 기록하는데 신경을 쓴 것으로 보아 작곡자들에게 그만큼 청중의 이해가 중요했던 것이다.¹⁵⁾

한 음악의 연주 방식을 그 음악의 탄생 시대와 당시의 일반적 연주 관습의 콘텍스트 안에서 이해하고 오늘날 실제로 청취 가능하게 만드는 것을 연주 관행의 목적으로 삼는다면 청중에게 이 목적을 전달하는 것이 연주자의 역할이다. 좋은 연주란 연주자와 청중의 취향이나 목적에 따라 결정되는 것이기 때문에 한마디로 단정 짓기란 불가능하다. 또한 좋은 연주란 청중이 좋아하는 연주를 말하는지, 수준 높은 연주를 말하는 건지 아니면 바른 연주를 말하는 건지 주장하는 사람에 따라 다른 견해를 보일 수 있다.

보통 연주자가 가장 즐거워하는 것을 청중들도 가장 즐겁게 받아들인다. 음악의 즐거움은 나눌 때 더 즐거운 것이 되기 때문이다. 오늘날 연주자들이 가장 즐거워하는 것은 그 어떤 것이든 정격성의 분위기나 매력을 가진 것이다.¹⁶⁾ 그러므로 현재 남아있는 증거에 의한 역사적 근거 하에서 할 수 있는 한 가장 원래 해석에 가깝게 옛 음악을 연주하는 것이 가장 훌륭한 연주라 할

14) 강혜근외(2006), 역사주의 연주의 이론과 실제, 음악세계. p.9.

15) 강혜근외(2006), 상계서, p.10.

16) Thurston Dart(1989), The interpretation of early music. London, Boston: Faber and Faber, p.37.

수 있다.

다른 측면에서 본다면 구전을 통해 스승에게서 학생으로 계승되는 것이 문서화된 전달 방식보다 음악을 읽고 배우는 데 효과적이라 말할 수 있다. 작곡의 창작차원이 아니라 관습상 기보되지 않은 항목들은 연주자의 연주범주에 속하기 때문에 항상 변화하며 명시 할 수 없는 음악적 요소들은 연주자에 의해서 해석되어야만 한다.

정격연주가 현대적인 연주에 비해 그 작품의 정격적 의미를 갖는다는 것은 분명하다. 그리고 이러한 연주를 작품의 정격성을 갖기 때문에 정격연주라고 말할 수 있는 것이다.

이렇듯 ‘정격연주’, ‘당대연주’, ‘원전연주’, ‘역사주의 연주’, ‘연주관습’, ‘연주실제’, 등 다양한 표현들 가운데 정격연주라는 용어가 가장 사전적 의미와 근사치에 있다. 그래서 이 연구에서는 정격연주라는 용어를 사용하고자 한다.

2) 역사

19세기 세계사를 ‘역사의 발견 시대’라고 정의 한다면 음악계에서는 ‘옛 음악의 재발견 시대’라고 말할 수 있을 것이다.¹⁷⁾ 19세기 이전에는 음악가들이 보통 종교적인 음악을 제외하고는 이전 시대 음악을 연주하는 것이 드문 경우였지만, 19세기 중엽에는 새로운 세대들로부터 세속적인 이전 시대의 음악을 연주하는 것이 일반화되기 시작하였다.¹⁸⁾

이러한 움직임은 시대적으로 역사에 대한 관심이 많아지고 산업자본주의 사회의 발전과 연관을 보인다. 산업자본주의 사회의 발전과 사람들의 역사의

17) 나주리(2004), 현 시대의 옛 음악, 20-21세기에서의 진정한 부활, 서양음악학 제7호, p.303.

18) 이상은(2005), 정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰, 충남대학교대학원, 석사학위논문, p.5.

식¹⁹⁾에 변화가 일어나면서 과거사실 또는 작품들에 대한 연구를 통해 이전 시대의 위대한 예술 작품들이 가지고 있는 원리와 원칙들이 밝혀졌다. 이후 이전시대 작품 연구가 19세기 예술 작품들에 영향을 미치게 되면서 과거에 눈을 돌리는 사람들이 많아졌다.

이러한 영향으로 19세기 보다 앞선 옛 음악이 19세기 음악과 같은 중요한 위치와 동등한 권리를 갖게 되었다. 하지만 옛 음악 연주에 있어서 그 시대와 같은 상황이 주어진 것은 아니었다.²⁰⁾

산업 자본주의의 발전과 함께 음악계에 불어온 악기제작 기술의 급속한 발전으로 이 시대 연주자들은 이전 시대 악기보다는 큰 음량과 현란한 테크닉을 필요로 하는 어려운 연주 기법이 가능해진 최신 악기를 사용함으로써 작곡자와 그 작품에 더욱 충실하고자 최신악기를 선호하게 되었다. 이러한 흐름과 함께 이전 시대 음악을 연주하면서도 당대 악기가 아닌 현대식 악기를 사용해 이전 시대 음악을 연주하는 경향이 많아지기 시작하였다.²¹⁾

그러나 19세기 후반에 이르게 되자 이러한 악기와 주법의 심한 변화를 가져왔다. 그 변화의 특징이 이전 시대에 사용된 악기와는 너무나 상대적이었기 때문에 바흐나 헨델 심지어는 모차르트와 같은 이전 시대 음악 연주는 더 이상 원래의 음악이 아닌 것이 되고 말았다.

여러 가지 물리적 변화가 연주 해석상의 심오함과 통찰력과는 별개의 문제라고 할 수 있겠지만 악곡의 잘못된 이해로 원래의 소리로부터 멀어지는 문제를 해결하고자 학구적인 자세로 악곡의 해석 문제를 다루던 음악 학자들과 연주가들은 ‘역사적 진정성이 있는’ 연주방식을 복원하려고 노력하였다.²²⁾ 그

19) 여기에서의 ‘역사적’이란 역사를 객관화시키고 역사를 분석하는 인식행위를 의미한다.

20) 이상은(2005), 정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰, 충남대학교대학원, 석사학위논문, p.6.

21) 김대호(2000), 정격연주와 쟁점들에 관한 고찰, 음악이론연구, 제5집, p. 274.

22) 김미옥(2003), 원전연구를 통해 본 초. 중기의 음악이론, 서양음악학 제6호, p.252.

결과 20세기의 과정을 지나면서 악기들과 스타일들에 대해 탐구하는 시기를 거치게 된다.

제 1차 세계대전 후 과거와의 단절로 보이는 작곡의 급진적 스타일의 출현은 대부분의 19세기 음악가들이 믿고 있는 과거의 음악은 더 이상 살아있는 전통의 일부가 아니므로 현대적 스타일로 연주해야만 한다는 생각에 기여하였다. 그에 반하여 과거의 위대한 작품들은 그것이 작곡된 시대의 스타일로 연주되는 것이 최상으로 보존되는 조상대대의 가보와 같이 여겨지기 시작하였다.²³⁾ 그 결과, 오늘날 옛 음악 연주에 있어서 주류를 이루는 ‘정격연주’가 나타나게 된 것이다.

본격적인 의미의 정격연주의 역사는 오르간의 복원에서부터 시작되었다. 옛 음악이 작곡되었던 당시의 양식을 부활시켜 작곡자 본래의 의도가 충실하게 반영됨으로써 올바르게 해석하고자 하는 것을 궁극적인 목표로 삼고 시작된 정격연주 운동은 곧 하프시코드, 리코더, 비올의 복원으로 이어졌다.²⁴⁾

정격연주 운동의 정신을 담고 1832년부터 1844년에 걸쳐 처음으로 시도된 역사적 연주회는 음악학자이면서 작곡자였던 페티(Francois Joseph Peti, 1784-1871)에 의해서였다. 이어서 피아니스트 디에메(Louis Diemer, 1843-1919)는 1895년에 원전악기 연주단체인 디에메 방 베페르겐을 창설하였고, 카자드취(Louis Casadesis, 1870-1954)는 파리 고악기 협회를 창설하였다. 또한 난무하는 근대적인 관현악 편곡에 대항하여 바흐, 헨델 협회가 창설되고 이들에 의해 원전악보가 출판되기 시작하였다.²⁵⁾ 19세기 후반에 일어난 이러한 일련의 사건들에 이어서 20세기 초반에는 주로 학문적인 분야에서 논의가

23) Kelly Michael(1998), Authenticity in Music, Encyclopedia of Aesthetics, N. Y. :Oxford University Press, p.166. 재인용.

24) 이상은(2005), 정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰, 충남대학교대학원, 석사학위논문, p.7.

25) 이상은(2005), 상계서, p.7.

전개되기 시작하였고 몇몇 분야에서는 훌륭한 연주자들도 배출되었다.

옛 악기를 되살리는 운동에 참여한 대표적 인물로는 돌메치(Arnold Dolmetsch, 1858-1940)로 그는 영국의 골동품 수집가 이면서 음악 학자였다. 돌메치는 1894년에 클라비코드와 1896년 하프시코드를 제작하고 연주법을 연구 하였다. 프랑스 태생으로서 르네상스, 바로크 시대의 이전 음악에 큰 흥미를 갖고 있었으며 영국으로 이주한 후 류트와 리코더를 제작하였고 당대의 악기를 사용한 음악회를 열어 애호가들을 모았다. 옛 음악의 연구와 보급에 기여한 대표적인 활동으로는, 1925년 시작된 헤즐미어(Haslemere)페스티벌을 들 수 있다. 이 페스티벌은 1940년 돌메치 사후에도 계속 이어져 오고 있으며, 이 페스티벌은 헤즐미어가 옛 악기 복원의 중심지가 되게 하였다.²⁶⁾

돌메치의 저서 <17세기와 18세기 음악의 해석 (The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Century, London, 1915)>은 수정되어야 하는 부분이 많이 있지만 장식음, 템포, 리듬, 표현, 악기와 연주법 등 연주 관습의 주요 문제들을 전례 없이 체계적으로 다루었다는 큰 업적을 남겼다. 또 다른 인물은 란도프스카(Wanda Landowska, 1879-1959)이다. 그녀는 폴란드 출신의 프랑스 하프시코드 연주자 이었으며, 음악 학자였다. 1903년 하프시코드 연주회를 시작으로 유럽 연주여행에 나섰다. 란도프스카는 대학에 하프시코드를 보급하는데 앞장섰고, 원래 악보로부터 벗어난 주관적인 편집자들을 비난하기도 하였다.

옛 음악의 발굴과 보급에 있어 이들의 선구적인 업적들을 바탕으로, 20세기 초 유럽 각국에서는 옛 음악 연주에 대한 관심이 늘어났다. 1차 세계대전 이후 소수의 젊은 연주자 그룹들이 이러한 옛 음악의 부흥을 가속화하면서, 19세기 중산층의 매개를 거치지 않는 그 자체의 고유한 양식 안에서 직접 이

26) Cyr Mary 양승열역(2007), 바로크음악 연주하기, 상지원, p.110.

해해야 한다고 주장하게 되었다.

이러한 활동들은 2차 대전으로 인해 잠시 축소되었지만, 돌메치와 란도프 스카의 열의는 제자들에게로 이어졌고, 영국을 선두로 하여 네덜란드, 벨기에, 독일, 미국, 프랑스도 옛 음악의 연구와 연주에 합류하게 되었다. 1940년 돌메치 사후 그의 활동을 계승한 주도적 인물들로는 닛트(Thurston Dart 1921-1971)와 돌메치의 제자인 도닝턴 (Robert Domington 1907-1990)이 있다.

닛트(Thurston Dart, 1921-1971)는 영국의 음악 학자와 하프시코드 연주자로 활동하던 인물로, 리코더 주자 겸 지휘자인 먼로(David Munrow, 1942-1976)와 함께 정격연주운동의 세력을 비약적으로 확장하게 된다.²⁷⁾ 이 무렵 옛 음악이 많이 보급되었는데 그 중심에는 레코딩과 라디오 방송이 막강한 역할을 차지하였다.²⁸⁾ 이와 함께 옛 음악 레퍼토리에 집중하는 소위 ‘정격’ 연주 단체들이 증가하게 된다.

현재는 레온하르트(Gustav Leonhardt 1928-)와 아르농쿠르(Nikolaus, Harnoncourt 1929-)가 시도했던 원전 악기 연주에 의한 새로운 전형이 시작되어, 이제는 그들에게서 출발한 원전 연주가 가디너(John Eliot Gardiner 1943-)를 거쳐 쿠프만(Ton Koopman 1944-), 헤레베게(Philippe Herreweghe 1947-) 등에 이르러 새로운 전형으로 정격음악의 대세를 장악하고 있다.²⁹⁾

3) 발생배경

19세기 이전 음악은 종교의식이나 문헌의 전달, 축제 등에 사용되는 기능

27) 임화섭(2004), 존 엘리엇 가디너의 지휘 인생 40년, 월간 예술의 전당, 제24호, p20.

28) 대표적인 예로 1946년, 영국 BBC의 “Third Program”.

29) 이상은(2007), 정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰, 음악이론연구 제2집, p.9.

적인 연주 행위로만 인식되었다. 하지만 점차 사람들이 역사에 대해 객관적 시각을 갖게 되면서 음악은 역사의 시간 속에 얽매이지 않는 독립적이며 자율적인 ‘작품’이라는 개념으로 인식 되었다.

이러한 주장들이 제기되던 시기의 연주자들은 훌륭한 음악 작품은 객관적이고 비역사적이기 때문에 특정시대의 실제 연주에 구애받지 않는다고 생각했고 그들은 ‘당대 그대로’라는 말을 중요하게 생각하지 않았다. 그러나 해석학이 발전하고, 역사적인 자료들에 대한 연구가 더욱 활발해 지면서 현대적인 악기와 현대 양식으로 음악작품을 연주하는 것이 객관적이거나, 본질적인 것이 아니라는 주장이 제기되었다.³⁰⁾

1970년대 이전의 음악계에서 옛 음악이라는 용어는 주로 1750년 이전의 음악을 가리키던 말이었다. 그러나 오늘날 옛 음악이라는 용어는 고전시대의 음악을 비롯하여 19세기 낭만과 작품들에까지도 적용 범위를 확장하고 있는 추세이다. 오늘날 음악 연주계는 이전 음악 레퍼토리의 확장과 더불어 이미 친숙한 걸작들을 새롭게 해석하려는 시도가 활발해지고 있다.

‘1800년대 이전에는 옛 음악에 무관심했으며 가장 최근의 음악만을 듣고자 했고, 19세기에는 옛 음악과 새로운 음악을 함께 즐기는 사회 풍조였고, 20세기에는 새로운 음악보다 이전 음악을 더 좋아하게 되었다.’ 이러한 예는 과도하게 단순화된 경향이 있지만, 실제 오늘날의 연주 상황을 반영하는 일면이 있다.³¹⁾

고음악에 대한 학문적 관심은 이미 중세와 르네상스 시대의 문헌들에서도 나타난다. 그러나 실제 음악 연주에 있어서 낭만주의 시대 이전의 청중들은 새로운 음악(당시의 ‘현대음악’)만을 듣고자 하였다. 당시의 연주 기록들은, 같은 곡이 오늘 날 만큼 여러 번 연주되는 일이 거의 없었음을 보여준다.

30) 이상은(2007) 상계서, p.9.

31) F. Neumann(1989), *New Essays of Performance Parctice*, New York: Rochester, p.3.

바로크 시대까지만 해도 과거의 음악을 연주하는 경우는 드물었다. 그러므로 작품의 정격적 의미를 찾고자 하고, 정격성을 중요하게 생각하게 된 것은 21세기에 와서 현대인들이 고음악을 연주하고 듣고자 했기에 정격연주의 문제가 대두된 것이다.³²⁾

봉건 귀족 사회의 후원 제도 하에서는 궁정, 귀족, 극장, 교회의 수요로 새롭게 작곡되는 음악들이 연주 레퍼토리를 이루었다, 음악가들을 고용했던 귀족 후원자들은 요리사에게 새 요리를 요구하듯 음악가에게 새 음악을 요구하였고, 극장에서든 매 시즌마다 새로운 오페라를 필요로 하였기 때문이다. 매일 새로운 곡을 써야 했던 작곡자들의 대량 생산으로 음악의 수명은 짧을 수밖에 없었다.

18세기 후기, 프랑스 혁명과 산업 혁명으로 인한 부르주아의 성장으로 인해 유럽의 사회구조는 극변하게 된다. 천년 이상 계속되어 오던 후원제도가 끝나고 부르주아적 음악 애호가들이 음악가들의 경제적 밑바탕이 되었다. 음악계의 새로운 청중들은 그들이 연주하고 감상할 음악으로 새로운 음악만을 고집하지 않았다. 또한 민족 유산에 대한 관심이 증대되면서 이전 작곡가들의 작품들이 발굴되게 되었다. 글룩, 하이든, 모차르트가 그러한 움직임의 첫 번째 대열을 이루었다. 19세기까지도 그들의 작품은 일부 연주되고 있었기 때문이다. 이어서 멘델스존에 의해 거의 75년간 연주되지 않았던 바흐의 음악이 재발견 되었다.

그러나 낭만주의 정신은, 아마추어 연주가와 애호가들의 숫자와 관심이 증가하는 추세와 맞물려 악보 원전들을 주관적으로 편집하게 하였다. 이러한 악보들은 손가락 번호, 연주 기호, 표현 지시들을 최대한 보충한 것으로서, 주로 가정과 교습소에서 사용하기 위한 실용적인 목적을 지니고 있었다. 이러한

32) 민은기(2003), 모차르트 음악의 정격연주를 위한 이론적 검토, 서양음악학 제6호, p.151.

악보들의 수정에 있어서 대개는 당대의 명연주자나 유명한 교사들이 편집자가 되었다.³³⁾ 교습을 위한 편집 악보들은 대부분 선의의 목적으로, 즉 대중적인 수요를 충족하기 위해 시대의 요구에 가장 부합하도록 원래 악보들을 개선하고자 한 결과였다.

이러한 악보 편집의 과정 중 어디에도 작곡가의 지시와 편집자의 지시를 구분하고 있는 곳이 없다. 즉, 템포 용어와 다이내믹 기호, 슬러와 스타카토 기호가 어디에서 비롯되었는지 전혀 알 수 없었다. 이러한 에디션들의 최대의 악영향은, 연주에 관한 지시가 불충분함으로 인해 한 가지 이상의 해석이 가능한 이전 음악의 악보에 편집자의 지시가 가해짐으로써 연주자가 편집자의 해석을 따르는 수 밖에 없게 된 것이다. 이를 안타깝게 생각 한 음악가들이 작곡자의 의도에 대해서 궁금해 하며 그 의도를 찾기 시작하였다.

작품을 원래대로 연주한다고 할 때는 연주에 앞서 악보의 해석, 원전악기의 복원, 그리고 작곡가의 의도와 과거 음악 실체에 관한 폭넓은 연구가 수반되어야 하는 것은 당연한 것이다. 그러나 우선 악보라는 것은, 정확한 것이라고 할지라도, 실제 소리가 음악적 실체를 알려줄 수 없으며 그 근사치들에 관한 정보만을 전달할 수 있는 불완전한 기호체계이므로, 아무리 정확하게 악보를 해독하였다고 해도 악보만 가지고는 원래 음악의 실체를 알기 어렵다.³⁴⁾ 그래서 정격연주에서도 음악에 대한 지적, 학문적, 역사적 접근 외에도 연주자의 상상력이 동원될 수 밖에 없다.

과거의 음악을 현대적으로 해석하는 것이 아니라, 바흐는 ‘바흐답게’, 모차르트는 ‘모차르트답게’ 역사의 사실성을 회복시킴으로써 그 음악들이 가지고 있는 본질적인 의미 혹은 잠재된 힘을 되살려야 한다는 움직임은 점차 세력을

33) 대표적으로 칼 체르니는, 스승이었던 베토벤이 바흐 평균율곡집을 연주하던 방식을 알리려는 취지에 악보 편집을 시도했다.

34) 민은기(2003), 모차르트 음악의 정격연주를 위한 이론적 검토, 서양음악학 제6호, p.150.

얻어 ‘정격연주운동’으로까지 확대되었다.

정격연주의 역사 속에서 알 수 있듯이 정격연주운동은 희망만이 보였던 근대적 이상 세계에 대한 실망과 그에 따른 불안, 급속도로 발전하는 기술 세계에 대한 허전함과 공허함을 가지고 있던 사람들의 상실감과 맞물려 커다란 설득력을 가지게 되었고 정격연주자들은 ‘음악은 그 음악이 만들어진 시대의 어법으로, 음색으로 연주되어야만 그 진정한 의미를 찾을 수 있다’는 주장을 하였다.³⁵⁾

이처럼 차츰 정형화 되는 연주 스타일을 무너뜨리고, 바로크 음악을 비롯한 옛 음악이 낭만주의 이념의 음악적 진화로 정체성을 잃어가는 움직임에 반대하여, 사라져가는 옛 양식에 대해 역사적 실제성과 진정성을 가지려는 반항적 경향이 정격연주를 발생시킨 근본적인 배경이라고 할 수 있다.

4) 선행연구

정격연주에 관한 선행 연구는 Mary Cyr의 <바로크 음악 연주하기 (Performaing Baroque Music)>³⁶⁾의 내용을 정리하였다. 외국에서의 선행 연구와 그에 따른 자료들을 살펴보면, 브라운(Howard Mayer Brown)과 맥키넨 (James W. Mckinnon)의 논문 ‘연주실제(Performance Practice)’와 그로브 악기사전(GroveInstr)에 있는 위터(Rovert Winter)의 글을 들 수 있다. 또한 그로브사전(Grove)<에디션과 역사적인 에디션 (‘Editing’ and ‘Historical Editions’)>을 보면 정격연주에 대하여 정리되어 있다.

슈뢰더(Jaap Schroder)와 호그우드(Christopher Hogwood)는 오늘날과 바로크 시대 현악기의 차이점들을 논하고 있다. 랜섬(Antony Ransome)의 논문

35) 김대호(2000), 정격연주의 쟁점들에 관한 고찰, 음악이론연구 제5집, p.274.

36) Mary Cyr, 양승열역(2007), 바로크음악 연주하기, 상지원, p.26.

에는 성악에 관해 제기되는 쟁점들에 관해서 자세히 기술되어져 있다. 브라운과 사디(Stanley Sadie)가 편집한 '1600년대 이후 음악의 연주실제(Performance Practice: Music After 1600)'에는 악기, 성가 양식, 또한 특정한 논점들(음고, 조율법, 건반악기 핑거링, 등)에 관한 상세한 내용이 있다. 도닝턴의 글 '바로크 음악 연주가이드 (Performer's Guide to Baroque Music)'에는 연주관습의 주요 논점들에 대해 유익하면서도 간결한 논의가 있다.

정격성이라는 것이 과연 어느 정도로 연주의 목적이 될 수 있는지, 또한 어느 정도로 목적이 되어야 하는지에 대한 논의가 수많은 논문의 주제가 되어왔다. 그 중 알드리치(Putnam Aldrich)의 '바로크의 정격연주(The 'Authentic' Performance of Baroque Music)' 연구가 오늘날에도 여전히 정격연주의 가치 있는 선구적인 업적이다. 몬태규(Jeremy Montagu)는 고악기를 정확히 복제하여 사용해야 할 필요성에 대해 논한다.³⁷⁾

합창과 연관된 국내의 학술자료로는 유일하게 강효진(2005)의 '정격합창연주를 위한 해석의 단계와 절제된 지휘기법에 관한 소견'³⁸⁾ 하나뿐이다. 이 연구에서는 합창지휘자들의 지휘 패턴에 관해서 언급하고 있을 뿐 리허설테크닉에 관한 사항은 다루지 않았다.

국내의 석. 박사 논문 중, 정격연주와 연관된 합창리허설테크닉에 관한 연구는 전무하다. 바로크시대의 합창음악에 관한 음악분석의 자료는 다수 있고, 음악의 다른 장르와 연관된 정격연주 연구 논문은 총10편 이내이다.

바로크시대 합창음악에 관한 음악분석 논문에서 합창연주기법을 다룬 연구로는, 박민희(2011)의 바흐의 합창음악연구 분석, 김지현(2011)의 헨델의 오라토리오 <메시아>에 나타난 바로크 음악의 특징과 합창 연주기법에 관한 연

37) Mary Cyr, 양승열역(2007), 상계서, p.26.

38) 강효진(2005), "정격합창연주를 위한 해석의 단계와 절제된 지휘기법에 관한 소견", 음악과 민족, Vol.29 No.301, p.1.

구, 두 개의 논문의 제목이 같은 김상훈(2007)의 Antonio Vivaldi의 <Gloria>에 관한 연구, 차은진(2006)의 Antonio Vivaldi의 <Gloria>에 관한 연구, 고화숙(2000)의 헨델의 오라토리오 <메시아>의 바로크적 요소 연구, 최동원(2000)의 바로크 합창음악 연주기법에 관한 연구, 박상욱(2002)의 ‘바로크 음악 정격연주의 필요성에 관한 연구-바흐 <마태수난곡(Matthaus Passion)>의 연주 비교를 통한 고찰 등이 있으나 이들 연구는 전부 합창리허설테크닉에 관한 연구의 내용이 없이 그 시대의 연주관습만을 다루었다.

음악의 다른 장르와 연관된 정격연주 연구 논문으로는 김민정과 김사라의 연구가 있다. 김민정(2002)의 바로크 현악기의 정격연주에 관한 고찰에서는 극히 일부분 즉, 현악기중 바이올린만을 다루었다. 김사라(1995)의 바로크 건반음악의 정통연주에 대한 고찰은 오늘날 피아노로 연주 할 경우 악기의 연주 테크닉에 대해서 다루었다.

선행연구를 살펴 본 결과 정격연주의 합창리허설 테크닉에 관한 선행 연구가 미미한 것을 볼 수 있다.

2. 바로크 시대의 합창음악

1) 바로크 시대 개관

바로크 시대는 일반적으로 16세기 말엽부터 시작하여 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach)가 죽은 1750년까지로 여긴다. ‘Baroque’라는 단어는 ‘찌그러진 진주’ 혹은 ‘불균형적인 진주’를 일컫는 포르투갈 단어인 ‘barroco’로부터 기원하였다.

그러나 다른 역사학자들은 이 용어가 이탈리아의 baroco에서 기원했다고 믿는다. 그러나 둘의 경우에서 이들 단어는 뒤틀리고 빠뜨어진 것을 의미하고 있다. 르네상스 시대 사람들이 당시 음악의 새로운 움직임은 좋지 않게 생각하고 '거친 음악'이란 의미로 그러한 이름을 붙였다.

그러나 당시 음악가들이 점점 음악을 발전시켜 '장식적'이란 의미로 바뀌었다. 그 결과 지금에 와서는 바로크시대 음악이 정교하고, 관능적이고, 긴장이 내재된 의미를 포함하고 있다.

바로크 시대의 예술적 형식은 웅장함, 장엄함, 그리고 표현성으로 그 특징을 설명할 수 있다.³⁹⁾ 이 시기의 음악적 특성은 세 가지이다.

첫째, 장음계와 단음계가 대부분의 음악의 기초가 되었다. 이것은 이미 그 전 시대인 르네상스 시대부터 시작되었지만 바로크 후기까지도 완전한 체계를 이루지는 못하였다.

둘째, 한 성부보다는 여러 성부가 운동감 있게 진행되는 다성음악과 표현하고자 하는 주제의 기본적인 틀을 곡이 끝날 때까지 반복, 모방하여 통일성을 주는 대위법의 절정기라고 할 수 있다. 바로크 시대의 악곡에 있어서의 감정 표현은 매우 세밀하면서도 강인한 면을 갖고 있다.

셋째, 기악곡에 있어서는 파이프 오르간과 하프시코드, 바이올린 곡이 발전하였고, 소규모이기는 하지만 오케스트라가 나타나고 협주곡이 화려하게 연주되기 시작했던 시기이다.

2) 바로크 시대 합창단

가레슨은 그의 저서 '합창음악(Choral Music)'에서 바로크 시대의 합창단

39) L. Garretson Robert, 조익현역(2007), 합창음악, p63.

의 크기는 여러 문헌에 나와 있는 대로 작은 규모라고 했다. 어떤 학자는 헨델이 활동하던 시대의 오라토리오들은 상당히 작은 합창단에 의해 연주되었다고 말한다.⁴⁰⁾ 소프라노 성부는 소년들이, 그리고 나머지는 성인 남성들에 의하여 이루어졌다. 그리고 바살 램(Basal Lam)은 “바흐 합창단은 약 20명”이었다고 언급한다. 심지어 두 개의 합창을 위한 작품도 그렇게 많은 합창단원을 동원하지 않았다. 이에 대한 증거로 모테트 ‘주를 찬양하라’는 처음에 무반주곡으로 불렸는데, 바흐는 초연당시 자신의 합창단에서 가장 실력이 뛰어난 합창단원들로 구성하여 한 파트에 3명씩 12명으로 이루어진 두 개의 합창단을 동원했다. 비평가 영(Young)에 따르면 두 개의 합창단을 위한 ‘요한 수난곡’의 연주에서 바흐는 제1합창단에는 노래를 제일 잘하는 16명을, 제2합창단에는 그 다음 실력자들인 18명으로 구성했다고 말한다.⁴¹⁾ 씨피이 바흐의 합창단은 약 500명 정도에 달했다.⁴²⁾

이 시대에는 카스트라토가 기용되었다. 16세기 말엽부터 등장한 카스트라토는 17세기에는 교회 합창 이외에도 오페라에서 활약하기 시작하였다. 카스트라토는 메조소프라노와 비슷한 음역을 가지고 있어 그 신비감을 증폭시켰다.

3) 바로크 시대 합창음악

1750년대 초의 음악은 표현기호가 없는 편이거나 상당히 부족하였다.⁴³⁾ 또한 이 시대의 합창에서는 그 전 시대인 르네상스에 없었던 박자의 마디(세로줄)가 확실히 되었고, 특히 빠른 음악에서는 모든 리듬 하나하나가 중요한

40) L. Garretson Robert, 조익현역(2007), 상계서, p.77.

41) L. Garretson Robert, 조익현역(2007), 상계서, p.78.

42) F. Roe Paul(1983), Choral Music Education, N. Y. : Englewood Cliffs p.292.

43) F. Roe Paul(1983), 상계서, p.293.

의미를 가지고 연주된다. 소리는 가볍고 투명한 소리를 지향하며 가급적 바이브레이션 없는 두성 발성을 요한다. 지나친 감정표현은 자제해야 한다. 너무 크고 너무 작은 표현은 삼가는 것이 좋다.⁴⁴⁾

장, 단조의 조성이 확립되었으며, 선율은 넓은 음역에 기악적인 선율이 특징이었다. 화성은 7화음, 비화성음, 전조 등이 사용되었으며 오페라, 오라토리오 등 구조는 호모포닉(Homophonic)과 폴리포닉(Polyphonic)스타일이 동시에 발달되었다.

박자의 마디가 생기기 시작하였으나, 합창 연주에 있어서 박자의 문제점은 각 지휘자에 따라서 해석이 각기 다르기도 하였다. 예를 들면 바로크 시대 ♩ ♪는 대체로 ♩ ♪로 연주하지만 ♩ ♪로 연주되기도 한다.⁴⁵⁾ 특히 폴리포닉 스타일의 합창 음악 표현에 있어서는 프레이즈 라인(Phrase Line)을 강조하는 것이 이 시대 특징이었다.

최훈차 <합창지휘법>과 홍정표 <합창지휘>⁴⁶⁾의 내용을 요약하여 공통적인 요소를 <표1>에 제시 하였다.

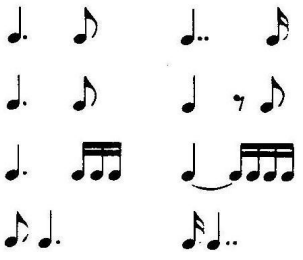

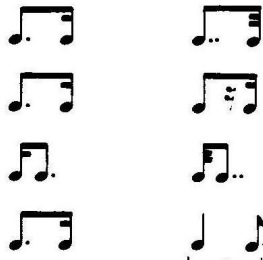



44) 홍정표 (2000), 합창지휘, 호산나음악사. p.156.

45) 최훈차 (2001), 합창지휘법, 호산나음악사. p.101.

46) 홍정표 (2000), 상계서, p.156.

<표1> 바로크 시대 합창음악의 특징

구분	특 징
선율	기악음악의 발달로 합창음악에 기악적 선율이 들어옴 선율 악구가 일반적으로 선명하지 않음 장식음, 트릴 사용
화성	3화음과 그 전위가 일반적, 6화음 사용 9, 11, 13화음 존재하지 않음 화성적 색채는 이 시대의 일반적 특징이 아님 장/단조 개념, 조바꿈, 경과음, 계류음이 광범위하게 사용 기능적 화성이 발전 됨
강약	계단식강약 감정표현을 위해 사용 악기의 제한성 때문에 크레센도와 데크레센도가 일반화되지 못함 바흐까지의 작곡가들은 그들의 작품에 강약을 표시하지 않았음
구조	작품 안에서 단일 주제 사용 선법체계에서 화음체계로 폴리포니가 지배적-16세기 엄격 대위법이 그 면모를 달리하여 나타남 외성부의 중요성 인식 - 숫자 저음에 소프라노선율이 부과된 형태가 중요시 됨 기교, 즉흥연주가 중요시됨 아 카펠라와 반주가 딸린 합창 공존 여러 음형으로 감정의 표현을 꾀함 다카포 기법이 주로 사용 레치타티보의 사용 반주가 딸린 대규모 합창음악의 등장
음색	비브라토금지 음질의 조정이나 가사의 의미를 묘사하는 부분을 중요하게 다룸
리듬 박자	마디줄 사용 박자가 속도 안에서 매우 엄격히 제한 헤미올라(Hemiola)사용 붓점리듬 우세 반복 리듬

	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>〈기보〉</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>〈연주〉</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>〈기보〉</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>〈연주〉</p>  </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;"> <p>〈기보〉</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>〈연주〉</p>  </div> </div>
<p>속도</p>	<p>모데라토유지 17-18세기에 라르고, 아다지오, 알레그로, 프레스토 등의 용어가 널리 사용 프레스토-급하게, 신속한 라르고-앞의 속도 2배 리타르단도, 칼렌탄도, 아첼레란도-종지에서만 사용 페르마타-악구나 어느 한 지점의 끝에 사용되는데 가수의 호흡을 위해 사용함</p>
<p>기타</p>	<p>바소 콘티누오 (통주저음) 스틸레 콘체르토 (콘체르토 양식)</p>

Ⅲ. 고등학생을 위한 바로크 정격연주

19세기 이후 유럽의 인쇄산업의 발달과 합창학회(Choral society)의 활성화는 당대와 과거 여러 시대의 다양한 합창음악을 빠르게 보급하며 합창의 대중화를 가속화했다.⁴⁷⁾

20세기 후반 이후 미국, 유럽을 비롯한 여러 나라의 음악 학자들과 옛 음악(Early Music) 전문 연주단들은 과거의 음악을 작곡자의 의도와 그 시대의 연주관습대로 재연하고자 노력해 오고 있다. 이들은 정격연주를 지향하며 연주와 음반활동도 활발하게 전개한다. 이들의 정격합창연주 역시 합창단의 규모, 창법, 음향, 악상표현(혹은 연주지시어) 등 당대의 연주관습에 상응하는 음악해석을 시도한다.

우리나라의 합창음악은 서양의 종교와 그 합창문화의 영향으로 빠르게 보급되며 정착되었다. 특히 20세기 중반 이후 종교적 용도의 합창단을 필두로 다양한 목적의 전문, 또는 비전문합창단이 대거 창단되었다. 그러나 대학의 합창교육은 합창음악의 빠른 성장에 적절히 대응하지 못하였으므로, 이는 내실이 결여된 과도기적 합창교육의 체계 아래 미숙한 합창지휘자들만 양산하였다. 뿐만 아니라 역사에 근거한 학구적이고 객관적이며, 정교한 합창연주 자체를 포기하고 자신의 주관적 감성에 의한 음악해석과 절제되지 않는 합창연주로 합창의 정격성을 크게 훼손하였다.⁴⁸⁾

정격합창연주는 연주자의 자유로운 해석을 완전히 배제시켜야 한다고 주장하는 것은 아니지만, 이를 어느 정도 제한한다. 정격합창연주는 역사적인 사실에 근거하여 단지 음악을 재창조하는 것이다. 이는 또한 작곡자의 의도를

47) 강효진(2005), 정격합창연주를 위한 해석의 단계와 절제된 지휘기법에 관한 소견. 음악과 민족, Vol.29 No.301, p.1.

48) 강효진(2005), 상계서, P2

최대한 존중하고, 제한된 범위에서 개성을 발휘할 수 있어야 한다. 지휘자와 합창단이 음악적 역량을 효율적으로 펼치기 위해 적절한 양과 양질의 리허설이 필수적으로 요구된다. 리허설을 통해 음악적인 해석과 의도를 익혀 청중에게 전달하고 이 연주를 통해 연주자와 청중이 음악적으로 교감이 이루어질 때 진정한 음악의 해석이 청중에게 전달되었다고 말할 수 있다.

합창리허설테크닉에는 주로 워밍업(Warm-up), 발성법, 호흡법, 발음법, 소리의 균형(Balance), 아티큘레이션(Articulation), 프레이징(Phrasing), 연습자 리배치, 시간계획, 리허설 방법 등을 다루고 있다. 이 연구에서는 정격연주의 리허설테크닉으로 한정 짓고 정격연주에 가장 많은 영향을 주는 아티큘레이션과 프레이징에 관한 것을 집중적으로 다루고자 하며 기타 정격연주 해석에 꼭 필요한 리듬과 박자, 음색과 가사에 대하여 추가로 다룰 예정이다.

연주 해석에 있어서 자주 실수를 범하는 요소들을 리허설테크닉의 주요 쟁점으로 다루었다. 프레이징에서는 페르마타, 멜리즈마, 푸가풍 선율, 종지에 관한 것을 다루고, 아티큘레이션에서는 레가토, 스타카토, 논 레가토, 슬러, 메사디 보체, 악센트, 다이내믹 등을 다룰 예정이다. 그리고 기타사항으로 리듬과 박자, 음색, 가사에 대하여 언급하고자 한다.

1. 합창리허설테크닉

1) 프레이징

프레이징이란 말은 구두점, 성악의 호흡에 비유되며, 의미를 구분하는 것이다. 음악 이론가 튜르크는 프레이징을 말의 구두점에 비유하면서, "콤마의

위치에 따라 같은 문장도 의미가 달라질 수 있는 것처럼 음악에서도 잘못된 프레이징은 의미를 왜곡할 수 밖에 없다”고 했다⁴⁹⁾. 음악에서의 프레이즈란 시에 있어서의 하나의 행, 산문에서는 하나의 단순한 문장이라고 이해할 수 있다. 옛 시대의 음악에서도 프레이징을 나타내려는 시도가 있었기에 이상적인 해석이란 프레이즈의 형태를 잘 분별하는 것이 성실한 연주가의 첫째 임무이다.⁵⁰⁾ 그러나 대부분의 악보에는 의도하는 프레이즈 표시가 없기 때문에 제대로 연주하기는 매우 어렵다.

프레이즈의 표시가 결핍된 이유로는 19세기 이전에 생존했던 많은 작곡자들은 자기의 연주를 스스로 지휘했기 때문에 그들은 개인적으로 원하는 것을 강화시킬 수 있었다. 대부분의 지시는 작곡자가 가수나 악기 연주자에게 구두로 설명을 하였고, 특히 바흐는 그들의 악보를 감수했을 뿐 아니라 연주에 이르기까지의 모든 과정의 리허설도 지도했다.

바로크 시대에는 프레이즈 표시를 여러 가지 방법으로 했기에 이 연구에서는 다양한 경우의 악보들을 제시 하므로 리허설 시 범할 수 있는 오류를 최소화 시키도록 한다.

① 프레이즈 표시가 없는 선율

(악보1)은 프레이즈의 표시가 없는 악보이다. 그러나 이러한 경우에 지휘자는 프레이즈를 찾아 앞뒤의 선율을 구분 지어야 한다. 합창 연습 때에도 단원들에게 어디서부터 어디까지가 프레이즈인지 가르쳐 주고 이것을 악보에 표시하게 해야 한다. 그렇지 않으면 시작하는 어택(attack)⁵¹⁾이 맞지 않게 되고

49) R. Stowell(1990), Performance Practic, Mozart Compendium, Barry Millington ed., London: Thames and Hudson, p.373.

50) Keller Hermann, 경희잡역(1978), 프레이징과 아티클레이션, 음악춘추사, p.27.

숨 쉬는 부분도 서로 달라 음악에 통일성이 없어진다. (악보1)은 짧은 프레이즈라 노래를 부르는 사람이 부르는 동안 숨이 차지 않아 다음 프레이즈까지 연결해서 부르는 오류가 있으므로 숨이 차지 않더라도 꼭 끊었다가 다시 부를 수 있도록 연습해야 한다. 확실한 프레이즈의 구분이 없으면 같은 곡을 연주 할지라도 서로 다른 의미로 전달되어지는 오류를 범하게 된다.

<악보1> 텔레만의 <여호와를 찬양하라> 마디 23-24

프레이즈 표시가 없는 악보에
 프레이즈를 표시하게 한다.

The image shows a musical score for measures 23 and 24. The score is represented by a dense block of horizontal lines, with a white rectangular area in the middle indicating a specific section. A callout box above the score points to a specific measure, indicating that a phrase should be marked there. The number '23' is visible at the top left of the score area.

51) 모든 연주에 있어서, 갑작스럽게 스타트하는 것을 말함. 입술, 혀, 이, 목구멍으로 막고 있던 공기를 급격히 밀어내어 얻는 음.

작곡자들은 프레이즈의 시작과 끝이 어딘지 확실히 알 수 없을 때는 슬러와 연주기호로 알려준다. 다만 코랄곡 속에는 페르마타를 통해 프레이즈 표시를 한 것으로 악보가 일부 보존되어 있으나 18세기 이후에는 이 페르마타가 노래를 너무 느리게 하는 작용을 하였다.

폴리포닉한 음악에서는 쉼표가 프레이즈를 나타내기 위한 유일한 수단이다(악보2). 어떤 성부의 주제가 들어오는 앞에 쉼표를 두어 보다 인상 깊게 강조하는 것이 작곡의 가장 오래된, 중요한 원리의 하나이므로 합창을 연습 할 때도 프레이즈 끝과 시작에 숨을 쉬어 구분을 해야 한다. 빠른 곡에서도 단원 전체가 같은 곳에서 숨을 쉴 수 있도록 연습 때마다 프레이즈의 끝을 알려주며 노래하게 해야 한다.

<악보2> 바흐의 <크리스마스 오라토리오 No.36> 마디 217-224

217

faltt mit Dan - ken, faltt mit Lo - ben vor des Höch - sten Gna - den - thron.

감 사 찬 양 감 사 찬 양 높 - 은 보 - 좌 앞 - 에 서

faltt mit Dan - ken, faltt mit Lo - ben vor des Höch - sten Gna - den - thron.

감 사 찬 양 감 사 찬 양 높 은 보 좌 앞 에 서

faltt mit Dan - ken, faltt mit Lo - ben vor des Höch - sten Gna - den - thron.

감 사 찬 양 감 사 찬 양 높 은 보 좌 앞 에 서

faltt mit Dan - ken, faltt mit Lo - ben vor des Höch - sten Gna - den - thron.

한 프레이즈 안에는 다이내믹의 증가와 감소가 꼭 들어가 있어야 하며, 프레이즈의 끝부분에서는 속도를 약간 늦춘다. 그 다음 프레이즈와 이어서 연주하면 안 되는데, 프레이즈의 사이에 약간의 휴지부(pause)가 곡 전체의 흐름을 깨지 않는다면 넣어도 좋지만 대부분은 불가능 하므로 앞의 프레이즈 마지막 박자를 약간 일찍 끊어서 프레이즈의 끝을 인식할 수 있게 연주하여야 한다.

(악보3)은 프레이즈가 너무 길어 한 호흡에 할 수 없는 경우이다. 이러한 경우에는 한 개의 프레이즈 내에서 숨을 쉬는 실수를 범하지 말고 (악보3)에 표시한 대로 합창단원들이 서로 번갈아 가며 다른 지점에서 숨을 쉬어 청중에게는 프레이즈가 끊기지 않게 들리도록 해야 한다.

(악보4)와 같이 노래 중간에 프레이즈가 연결 된 부분에서 두 개의 프레이즈의 처음과 끝이 같은 음일 때는 역시 이어서 들리지 않도록 발음에 주의하여야 한다. [per]의 4분 음표는 8분 음표 길이만큼만 노래하고 나머지 8분음표만큼 쉬고 다시 [si]를 발음을 해야 하며 이렇게 하는 것이 프레이즈를 구분하는 일이다.

<악보3> 마르티니의 <하나님이여, 나를 구하소서> 마디 1-6

Lord, My God, Assist Me Now

Domine, ad adjuvandum me festina

For solo voices, mixed chorus (S. A. T. B.)
string orchestra, and organ

English translation by J. C.

IL PADRE G. B. MARTINI (1706-1784)

Edited by JOHN CASTELLINI

97-6304

Copying or reproducing this material in any form is illegal.
Copyright © 1958 Concordia Publishing House
3558 S. Jefferson Avenue, St. Louis, MO 63118-3968
All Rights Reserved Printed in U.S.A.

①, ②, ③의 숨 쉬는 표시에 소프라노 단원들이 각각 서로 다른 곳에서 숨을 쉬어 전체적으로는 끊어지는 느낌이 없게 부른다.

<악보4> 마르티니의 <하나님이여, 나를 구하소서> 마디 76-77

띄워서 다시 발음하기

앞 프레이즈의 끝음이 다시 시작되는 뒤 프레이즈의 첫음과 같은 경우 발음을 다시 한다

프레이즈표시의 구체적인 표시로 쿠프랭은 (')로 프레이즈의 구분을 표시했다. 숨 쉴 시간을 별도로 넣는 것이 아니라, (악보5)에 표시 한 대로 앞의 프레이즈의 끝 박자를 약간 일찍 끊어 숨을 쉬는 것이다.

<악보5> 바흐의 <마그니피카트 D장조> 마디 43-45

43

♪을 ♪와 같이 연주하여
프레이즈를 끝내고 다시 시작한다.

② 페르마타

바로크 시대의 페르마타는 단순히 프레이즈의 종지를 표시하며, 또한 노래 부르는 사람들이 숨 쉬어야 할 점을 지시해주는 표시이다. 무시간적으로 음을 끊어야 하는 개념은 18세기 후반에 발전된 개념이다⁵²⁾. 리허설 할 때 이를 유의해서 숨만 쉬고 갈 수 있도록 해야 한다. 현대합창곡에 습관이 되어

52) 김유리(1998), J. S. Bach의 Articulation과 Phrasing연구, 경원대학교대학원 석사학위논문. p.35.재인용.

있는 합창단원들의 대부분은 페르마타 부분에서 한참 동안 음을 늘리고 싶어 하기 때문에 잠깐 숨만 쉬고 가는 페르마타의 연습은 꼭 필요하다.

특히 바흐의 코랄에서는 프레이즈 끝을 페르마타에 의해 나타냈다(악보6). 이럴 때의 연주 방식은 페르마타를 길게 처리하지 않고 악곡의 길이 범위 내에서 숨을 쉬고 그 다음 프레이즈를 시작해야 하며⁵³⁾ 별도로 쉼표가 없을 지라도 구분 지어야 한다.

<악보6> 바흐의 <기뻐하라 구원의 주> 마디 1-3

☞ 로 프레이즈가 표시되어 있는 부분은 살짝 숨을 쉬고 그 다음 프레이즈를 노래해야 한다

기-뻐-하-라 기-뻐-하-라 구-원-의-주 주
 Sei- froh die- weil, sei- froh die- weil, das ei- er- Heil ist

기-뻐-하-라 기-뻐-하-라 구-원-의-주 주
 Sei- froh die- weil, sei- froh die- weil, das ei- er- Heil ist

53) 프레이징을 쉼표로 악보 상에 명기하는 것을 최초로 시도한 작곡가는 Francois Couperin(1630-1708)이었다.

음표 위에 놓인 페르마타는 그 음표를 길게 하라는 뜻과 프레이즈의 끝을 나타내는 의미의 두 가지가 있다. 악장의 마지막을 나타내는 겹세로 줄 위의 페르마타는 뒤의 악장이 계속될 경우에 쓰이며, 이 때는 뒤의 악장과 붙여서 연주하지 말아야한다.

침표가 들어가서는 안 될 만 한 경우에는 “아따까(attaca)”라는 말로 명확히 지시하기도 한다.⁵⁴⁾

<악보7> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 진실로> 마디 23-26

23

25

(attaca)

다음 곡을 바로 연주한다.

54) 바로크 시대의 작곡가들 뒤에 나온 고전파 작곡가들은 이 표시를 명확히 했다.

바로크 합창곡에서 잘못 해석하여 아따까 앞부분에서 템포를 늦추거나 잠시 쉬었다가 연주하는 경우도 있다. 이것은 작곡자의 의도와 관계없이 곡의 긴장감을 감소시키는 결과를 낳게 되니 반드시 앞에서 연주하던 템포를 그대로 유지하고 쉬는 여유 없이 바로 다음 곡으로 넘어가야 한다.

바로크 초기에는 아주 드물게 ※가 숨 쉬는 표시로 쓰이기도 하였으므로 이러한 표시가 나올 때도 역시 동일하게 숨 쉬는 연습을 꼭 해야 한다. 최근 출판 되어 나오는 악보는 다 페르마타 표시로 바꾸어 나오지만 원전 악보 그대로 이 표시를 쓰는 경우도 있으므로 해석상의 오류를 범하지 말아야 한다.

마디 줄 위의 페르마타는 프레이즈와 프레이즈 사이에 약간의 여유를 가지라는 뜻으로 쓰이며 카덴차(cadenza)⁵⁵⁾부분을 페르마타로 알려주기도 한다. 또한 아인강(Eingang)⁵⁶⁾을 요구할 때도 페르마타로 표시한다.

③ 멜리즈마

멜리즈마(melisma)란 하나의 음절에 대하여 다수의 음표가 주어지는 빠른 패세지의 장식적 성악양식이다⁵⁷⁾. 멜리즈마의 프레이즈를 처리 할 때는 스타카토로 연습하여 각 음들이 명료하게 들리게 하는 것이 바로크다운 스타일이다. 바로크 시대의 합창음악은 가볍고 깨끗해야 한다.

멜리즈마 선율을 잘 노래하는 것은 어려운 일이다. 멜리즈마를 연습 시킬 때는 천천히 연습시킬 뿐 아니라 음과 음 사이를 디테치(Détache)시켜야 한다. 디테치는 어떤 음을 두드러지게 할 만큼 의도적으로 짧게 하는 것이 아니라 띄어서 다음 음에 포인트를 주는 듯한 느낌으로 연습해야 한다.⁵⁸⁾

55) 악곡이 끝나기 직전에 독주자나 독창자가 연주하는, 기교적이며 화려한 부분.

56) 한 숨으로 처리할 수 있는 짧은 길이의 카덴차 같은 장식.

57) 음악대사전(1991), 출판부, 세광출판사 p.514.

58) 김유리(1998), J. S. Bach의 Articulation과 Phrasing연구, 경원대학교대학원 석사학위논문. p.36.재인용.

<악보8> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 우리를 위해 나셨다> 마디 18-23

[Ha]로 발음하여 연습한다.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 18-20) features a vocal line with lyrics: "우 리 를 위 해 나 셨 다 - 한 아" and a piano accompaniment. The second system (measures 21-23) continues the vocal line with lyrics: "기 우 리 를 위 해 한 아 기 우 리 를" and the piano accompaniment. A callout box points to a note in the vocal line with the instruction "[Ha]로 발음하여 연습한다." The piano part includes markings for *p tutti* and measure numbers 18 and 21.

멜리즈마를 연습 할 때 종종 음과 음 사이를 확실하게 띄게 하기 위해 [h]음을 넣어 연습을 하기도 하며 이렇게 리허설을 하는 경우 실제 연주에서 각 음들이 명료하게 들려 연주 효과도 좋다. 곡의 속도를 고려하여 디테치 해야 한다. 느린 곡에서는 덜 띄어서 하고 빠른 곡에서는 좀 더 짧게 디테치 해야 한다.

아마추어 합창단이나 교회합창단이 멜리즈마를 잘 하기는 쉽지 않다. 그래서 헨델은 그의 곡 중 일부는 전문합창단을 위해 작곡했다고 기술하기도 했다.⁵⁹⁾ 기쁨을 표현한 멜리즈마인 경우 특히 그 표현이 가사와 적절히 맞도록 스타카토뿐 아니라 템포도 잘 선택해야 한다. 기쁜 곡에 느린 템포는 그 느낌을 덜 내기 때문이다.

④ 푸가 선율

푸가(Fugue)란 하나의 성부가 주제를 나타내면 다른 성부가 규칙성을 가지고 계속해서 모방 반복되어 가는 악곡 형식이다.⁶⁰⁾ 또한 단일 주제가 특정한 조관계를 지키면서, 그 관련된 각 조에서 반복 제시되는 형태의 악곡⁶¹⁾을 이르는 말이기도 하다.

어떤 한 곡에서 주제가 서로 다른 파트에서 번갈아 나올 때 주제를 시작하는 파트는 어택을 정확히 하며 다른 파트는 주제 선율이 나오는 파트에 주도권을 넘겨 주제 선율이 잘 들리도록 소리를 약간 줄여서 연습 한다.

바로크 시대의 합창단 규모가 크지 않았던 것⁶²⁾을 기억하며 대위법적 선

59) Leonard Van Camp(1993), A Practical Guide For Performing, Teaching and Singing, Mcmexc III, p.203.

60) 음악대사전(1991), 출판부, 세광출판사, p.1616.

61) Michels Ulrich, 홍경수외(1991), 음악은이, p.319.

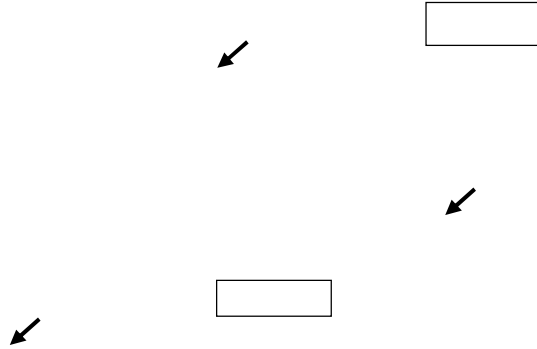
62) L. Garretson Robert, 조익현역(2007), 합창음악, p65.

울의 투명성을 만드는 것이 지휘자의 중요한 임무가 되기에 각별히 신경을 써서 음량을 조절해야 한다.

<악보9> 하슬러의 <두 번째 미사 중 키리에> 마디 1-2

소프라노 파트에서 주제 선율이 시작될 때 베이스파트는 소리를 줄여서 소프라노의 시작 부분이 명료하게 들리도록 한다. 알토가 들어올 때도 마찬가지로 소프라노에서 줄여준다.

1



⑤ 종지

프레이즈를 처리할 때 종지의 해석을 어떻게 처리 하는냐에 따라 그 연주 효과가 달라진다. 종지의 연습 방법을 악곡의 끝에 나오는 종지와 코랄의 종지, 반종지 등 세 가지로 분류하였다.

* 프레이즈 끝에 나오는 종지의 처리 방법

이 시대 합창곡의 마지막 부분은 리타르단도를 한다. 특별히 작곡자가 아다지오라고 적어 놓는 경우도 있고, 다른 방법으로는 의도적으로 긴 음표를 써서 템포가 늦어지는 듯한 효과를 내기도 한다.

두 경우 모두 끝날 때는 프레이즈 끝이 리타르단도가 되도록 연습한다. 그러나 지나치게 템포가 늦어지지 않도록 해야 하며, 너무 일찍부터 리타르단도를 적용하여 곡의 마무리가 너무 지루해지지 않도록 리허설 할 때 단원들과 호흡을 맞추어 연습해야 한다. 무엇보다도 반주자의 역할이 전체 템포에 큰 영향을 주기에 지휘자는 반주자와 미리 템포를 결정해 두어야 한다.

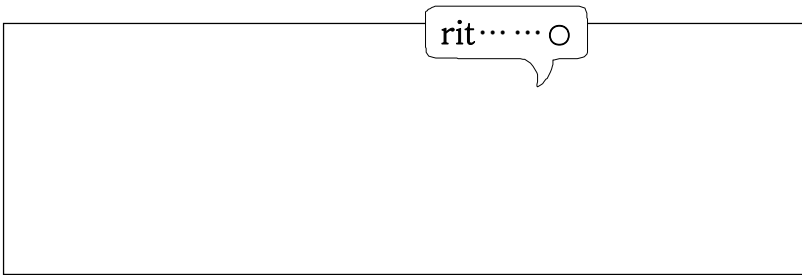
<악보10> 헨델의 코로네이션 안테م <자독> 마디 57-62

의도적으로 템포를 늦춘다.

그러나 (악보11)과 같이 노래의 마지막 부분이 끝났더라도 반주부에 후주가 남아 있는 경우에는 템포 리타르단도(Tempo ritardando)를 합창에 적용하지 말고 지속적인 음악의 연장으로 보아 인 템포(in tempo)로 가져가고 후주가 끝나는 부분에 리타르단도를 적용하는 것이 바로크 시대의 일반적인 특징이기에 이를 주의해서 연습시켜야 한다(악보11).

<악보11> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 주말씀하셨다> 마디 20-25

rit.....×



rit.....○

후주 끝부분에 rit한다.

* 코랄 종지

종지부분에서 호모포닉한 코랄 스타일로 끝나는 경우 끝마무리를 웅장하게 해야 한다. 곡의 끝이 고음으로 끝날 때는 큰 음량으로 화려하게 끝낼 수 있으나 헨델의 곡에는 고음역으로 끝나지 않는 종지가 많으므로 특히 헨델 곡을 연습 할 때는 단원들에게 주지시켜 끝을 웅장하게 끝내야 한다. 이러한 곡일수록 연습 때마다 포르테를 유지 할 수 있도록 호흡을 강조하며 별도의 연습이 필요 하다(악보12).

<악보12> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 할렐루야> 마디 91-94

f로 유지시켜 마무리한다.

루야 할렐루야 할렐루야 할렐루야
 루야 할렐루야 할렐루야 할렐루야
 루야 할렐루야 할렐루야 할렐루야
 루야 할렐루야 할렐루야 할렐루야

Tutti
 END OF PART II

* 반중지 처리

반중지 다음에는 쉼표를 두어 갑작스런 음의 정지로 긴장감을 더하고 반중지가 지난 다음에 느린 중지의 아다지오로 곡의 끝내면 다이내믹 효과를 극대화 할 수 있다.

2) 아티큘레이션

프레이징과 마찬가지로 음악의 아티큘레이션도 언어로부터 왔다. 언어는 모음과 자음으로 이루어지는데, 그것을 명확히 발음하여 서로 구별을 짓는 것을 아티큘레이션이라고 한다.⁶³⁾ 언어의 아티큘레이션에 대한 최초의 지시는 10세기의 네우마에서 볼 수 있다. 그 악보에는 연주에 대한 아티큘레이션의 지시가 약어에 의하여 가수에게 주어진다. 그레고리안 성가의 선율과 노트르담 악파의 오르가눔에도 역시 아티큘레이션이 붙여져 있다.

바로크 시대의 아티큘레이션이란 음들에 ‘생명’을 불어 넣어 주며, 음악의 기풍에 실질적인 기여를 하는 것으로 믿어졌다. 대부분의 아티큘레이션은 음의 박절상의 위치와 프레이즈의 선율적 모양(이를테면 최고음에 강세를 주는 등)에 따라 다양했다. 이 시대에는 연주자가 재량껏 슬러와 다양한 아티큘레이션을 첨가할 수 있는 자유가 좀 더 부여되었다. 그래서 연주자가 다양한 아티큘레이션을 습득하고 있다면 오늘날의 바로크 합창음악을 연주 할 때 유쾌한 다양성과 흥미를 이끌어 낼 수 있기에 지휘자는 합창 리허설 때 아티큘레이션을 여러 가지 방법으로 시도 해 볼 필요가 있다.

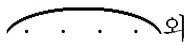

이 연구에서는 레가토, 스타카토, 논 레가토, 슬러로 구분하여 아티큘레이

63) Keller Hermann, 정희갑역(1978), 프레이징과 아티큘레이션, 음악춘추사, p.49.

션을 설명 한다.

① 레가토

레가토와 종교(religion)는 같은 어원(religare. 결합하다)을 가진다.⁶⁴⁾ 종교를 개인과 신의 의존과 결합이라 할 수 있는 것처럼, 음악에 있어서 레가토는 결합, 보전, 완전성의 상징이다.

헤르만 켈러(Hermann Keller)의 저서 <프레이징과 아티큘레이션(Phrasing and Articulation)>에 의하면, 슬러는 동일한 두 음 사이의 결합선(붙임줄)으로 옛날부터 사용되어 왔으며, 17세기에 들어서는 두 개의 다른 음(처음에는 2도의 음정만)을 연결하는 것으로 후에 이것이 확장되었다고 한다. 또한, 한 음절의 노래, 한 활, 한 숨을 표시하는 와 는 동일하게 쓰였으며, 한 음 한 음을 띄어서 하되, 성악에서는 한 호흡, 기악에서는 한 활로 연주하라는 것을 의미한다.⁶⁵⁾

4마디를 넘어가는 긴 슬러도 볼 수 있는데, 이것은 아티큘레이션을 의미하는 것이 아니라 프레이징을 나타내는 슬러이며 이때에는 숨 쉬거나 활을 바꾸는 것이 상관없으나 그것이 눈에 띄지 않게 연주를 해야 한다. 슬러를 붙이는 것은 주로 3-4음을 넘지 않았고, 이것이 마디를 넘어가거나 강박에서 약박으로 또는 약박에서 강박으로 바뀌는 시점에서는 붙이지 않았다(단, 기교적인 솔로부분에서는 사용하였으며, 일반적인 합창, 오케스트라 곡에는 없다).

그러나, 쿠프랭은 레가토를 표시 할 때 마디의 기준강약에 어긋나게 레가

64) Keller Hermann, 정희갑역(1978), 상계서, p.52.

62) Keller Hermann, 정희갑역(1978), 상계서, p.55.

63) R. Stowell(1990), Performance Practic, Mozart Compendium, Barry Millington ed., London: Thames and Hudson, p.374.

65) Keller Hermann, 정희갑역(1978), 프레이징과 아티큘레이션, 음악춘추사, p.49.

토 표시인 슬러를 사용하기도 하였다. 현악기에서는 보잉(bowing)으로, 관악기에서는 텅깅(tonging)으로, 건반에서는 핑거링(fingering)과 터치(touching)으로 슬러의 역할을 대신하기도 했는데,⁶⁶⁾ 이 경우 음악의 성격에 합당한 아티큘레이션이 이루어지도록 표시하였다.

레가토를 연습 할 때 아마추어 합창단에서는 음가를 충분히 채우지 못하고 다음 음을 부르는 실수를 볼 수 있다. (악보13)에서와 같이 이러한 실수를 줄이기 위해서 리허설 할 때 [어-으-아-이-우-어-우-아-오]처럼 모음만 가지고 먼저 연습한다. 소리가 끊어지지 않도록 충분히 연습을 한 후 자음을 추가한다.

< 악보13> 헨델의 <거룩한 주> 마디 5-8

모음만으로 먼저 연습한다.

어 으 아 이 우 어 우 아 오

66) Keller Hermann, 정희갑역(1978) 상계서, p.49.

② 스타카토

스타카토는 레가토 보다 표현의 범위가 넓다. 실제로 스타카토의 의미인 ‘분리’라는 것은 많은 뉘앙스를 가지고 있으며, 종류도 많다. ‘결합’이라는 개념과 대조를 이룬다. 레가토와 스타카토의 대립은 천천히 걷는 것과 발끝만 지면에 닿는 듯이 급히 달리는 것의 차이에 비유할 수 있다.⁶⁷⁾

17세기 이전에 음의 시가를 분리하기 위한 방법은 쉼표가 유일한 방법이었다. 그러나 1600년을 조금 지나 음표를 분리하는 특별한 기호가 생겼는데 바로 ▼과 · 이다. 대개의 경우 썩기 꼴 모양은 각각의 음표 위에 두어서 그 음표를 단축함과 동시에 강조하는 역할을 한다.⁶⁸⁾

음악의 단축정도는 각각 원하는 바가 다른데, 쿠프랭은 쳄발로(cembalo)에서는 4분의 1만 단축하고 싶다고 했으며⁶⁹⁾, 크반츠(Johann Joachim Quantz 1697-1773)는 절반을 줄여야 한다고 말한다.⁷⁰⁾ 그리고 씨피이 바흐(C. P. E. Bach)는 ‘스타카토는 구별해서 지켜야 하는 것으로 음표의 시가가 음표의 반인가, 4분의 1인가 아니면 8분의 1인가, 템포의 빠르기, 악상의 종류가 무엇인가 등으로 음표의 의미를 맞추어야 한다. 그렇지만 음표는 언제나 절반보다 조금 짧게 연주된다. 일반적으로 스타카토는 대부분 도약하는 음표, 빠른 템포에서 일어난다고 말할 수 있다’고 말했다. 씨피이 바흐 시대에는 | 표시를 스타카토 표시로 많이 상용하였으나 이 표시는 운지법 기호 1과 혼돈할 여지가 있다 하여 후에는 | 를 사용하지 않고 점을 사용하였다.⁷¹⁾

67) Keller Hermann, 정희갑역(1978), 상계서, p.50.

68) 김유리(1998), J. S. Bach의 Articulation과 Phrasing연구, 경원대학교대학원 석사학위논문. p.27. 재인용

69) Francois Couperin(1974), L'Art de toucher le clavecin, Paris, (New York: Broude Brothers),1969. Trans. Margery Halford as The Art of Playing the Harpsichord(New York: Alfred), p.17

70) 김유리(1998), 상계서, p.28. 재인용.

71) 김유리(1998), 상계서, p.56.

점은 음표 옆에 쓰면 길이를 연장하는데, 음표 위로 자리를 옮기면 그 음표를 짧게 함과 동시에 그 무계의 일부를 제거한다. 따라서 음악에서 ‘레지에로(leggiero)’는 췌기 꼴 보다는 점이 적합하다. 그러나 췌기꼴과 점을 구별하기가 쉽지 않은데 그 이유는 주로 악보를 인쇄하는 과정에서 작곡자의 기호에 따르지 않고 임의대로 기호를 쓴 데 있다.

음가를 짧게 하는 스타카토의 연습은 호흡을 동반한 발성으로 처리해야만 한다. 특히 (악보14)와 같이 베이스 파트에 나오는 스타카토는 음역이 낮아 스타카토의 표시가 잘 나지 않는 경우가 있으므로 그 음가를 훨씬 가볍고 짧게 처리해야 한다.

<악보14> 헨델의 코로네이션 안them <우리를 보호하는 왕> 마디 31-33

31

- there, kings shall be thy nurs - ing fa - -

- there, kings shall be thy nurs - ing fa - -

kings, kings shall be thy nurs - ing fa - -

mo - there, kings shall be thy nurs - ing fa - -

kings, kings shall be thy nurs - ing fa - -

로 연주한다.

후에 이 스타카토는 비인 고전과의 4중주곡이나 교향곡의 3,4악장에서 이
는 점차 중요한 역할을 했으며, 낭만파에 이르러서는 곡이 연속적으로 '스타카
토'로 되어있는 것도⁷²⁾ 찾아 볼 수 있다.

③ 논 레가토

논 레가토(non-legato)는 레가토와 스타카토의 중간 단계라 할 수 있으며,
논 레가토의 개념은 한가지로 정의할 수 없으며, 실제로 옛날 음악에는 기호
가 없다고 무조건 논 레가토 주법이라고 생각하는 것은 옳지 않다. 기호가 붙
어있지 않은 곳은 성격에 따라 음을 분리해 연주할 수도, 바이올린 연주자는
활의 방향을 바꿔 연주할 수도 있다.⁷³⁾

기호로 표시되어있지 않은 논 레가토는 아티큘레이션 기호가 급히 썼기
때문에 생략된 것이 대부분이며, 특히 교회작품의 베이스 파트는 더욱 그렇다,
이렇게 생략된 기호를 논 레가토로 아무렇게나 연주하는 것은 잘못된 일이다.
(악보15)와 같이 베이스 파트에서 음가가 같은 것이 연속해서 나오는 것을 워
킹베이스(Walking bass)라고 하며, 이 경우는 말 그대로 경쾌하게 건듯이 논
레가토로 연주한다. 곡의 속도가 빠르면 더욱 경쾌하게 연주하여야한다.

72) Weber의 "monento capriccioso", Mendelssohn의 "Scherzo in b minor"

73) 김유리(1998), J. S. Bach의 Articulation과 Phrasing연구, 경원대학교대학원 석사학위논문. p.29.재인용

일반적으로 슬러는 앞의 음에 악센트가 오며, 앞의 음을 길게 하는 작용을 한다. 또한 슬러가 붙은 것 중 마지막 음은 약간 짧고 약하게 연주한다. 또한 악보를 볼 때 슬러가 3~4음을 넘어가는 긴 슬러의 경우에는 아티큘레이션의 표시가 아니고 레가토로 연주하라는 프레이징의 표시로 봐야한다.

바흐의 악보에서 여러 파트가 같은 음형 진행이면서도 슬러가 서로 다르게 붙은 것을 볼 수 있는데, 이러한 경우는 바흐가 특별히 교차하는 효과를 얻기 위해 표시한 경우이므로 지휘자는 리허설 때 이를 악보의 오류로 봐서 똑같은 슬러 표시로 통일 시키지 말아야 한다.

⑤ 기타

* 메사디 보체

긴 음표에서는 메사디 보체(Messa di voce)⁷⁵⁾를 사용하는 것이 이 시대의 연주관습이기에 합창 연습 때마다 놓치지 않고 이를 연습해야 한다. 처음 시작의 음량을 작게 하여 크레센도 시켰다가 음가의 절반 길이에서 나머지 박 동안 디크레센도 시키는 연습을 해야 한다. 이 연습을 할 때는 갑자기 커지거나 갑자기 작아지지 않도록 점차적인 음량의 증감이 매우 중요하다.

75) 일정한 음을 길게 끌면서 천천히 음량을 크게 하였다가 다시 음량을 줄여 끝내는 창법. 18세기 벨칸토의 중요한 발성 기법으로 발성 연습에 널리 쓰인다. 카치니의 <신음악(1602)>에 처음 언급되었으며, 이후에 성악 기법에서 대단히 중요한 기술로 취급되었다.

<악보16> 헨델의 오페라 <움브라마이 푸> 마디 15-20

15

Om - - - bra mai - fu
 그 - - - 날 이 - 여.

* 악센트

마릿줄과 박자화된 음악이 바로크 시대에 시작되자 이로 인하여 악센트들이 규칙적으로 음정에 등장했다. 바로크 음악 연주에서는 이들 악센트들을 표현하기 위하여 지휘자들을 정확하고 세밀한 비트로 합창단원들을 가르쳐야 한다. 그러나 마릿줄 다음은 악센트가 있어야 한다는 기계적인 강세 패턴은 피해야 한다. (악보17)과 같이 특히 각각의 프레이즈에서 더 강세를 주어야 하는 곳들이나 각 프레이즈에서 최고점에 도달해야 하는 음표들을 분석해야 한다.⁷⁶⁾

(악보18)과 같이 헤미올라⁷⁷⁾인 경우는 악센트의 위치가 바뀐다.

76) agogic accent, tonic accent.

77) 두 개로 나누어야 하는 길이를 세 개의 음표로 나눈 리듬.

<악보17> 퍼셀의 <하나님을 찬양하라> 마디 57-62

57

<악보18> 비발디의 <글로리아중 하나님의 어린양 예수> 마디 51-54

원래의 악센트 위치였으나
아래표시와 같이 바꾼다.

51

예 수 - 그리스도
Je - su - Chri - ste.

자 되신 예수 그리스도
ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

그리 스도 하나 - 님 - 아 들 독 생
Chri - ste. Do - mi - ne - Fi - li u - ni -

수 그리스도 하나 님 아 들
su Chri - ste. Do - mi - ne Fi - li

* 다이내믹

바로크 시대의 다이내믹은 계단식(Block dynamic contrasts, Terraced dynamics)⁷⁸⁾이다. 그 시대는 아직 크레센도의 용어를 사용하고 있지 않았지만 성부를 추가 시켜 음량을 점점 키우기도 하고 성부를 하나씩 빼는 방법으로 음량을 줄이기도 했다. 바로크 시대에 크레센도와 디크레센도에 대한 개념은 아직 널리 알려지지 않았다.⁷⁹⁾ 왜냐하면 이 시대의 악기들이 이러한 다이내믹을 만들기에 충분하지 않았기 때문이다.⁸⁰⁾

그래서 다이내믹의 대조는 다른 수단으로 만들어졌고 극단적인 다이내믹의 변화는 피해야 하며 p에서 f안에서만 만들어져야 한다. 이 범위를 넘는 다이내믹은 적절하지 않으므로⁸¹⁾ pp나 ff의 범위까지 가지 말아야 한다.

계단식 다이내믹의 리허설은 각 파트의 음량을 더 줄일 필요가 없다. 각 파트의 음량은 그대로 있고 성부가 점점 빠짐으로써 음량이 줄어들어 소리가 작아지는 것이다. 그러므로 합창단원들에게 점점 소리를 작게 내라고 요구해서는 안 된다. 소리가 작아지는 것이 아니라 계단식으로 없어지는 파트가 있을 때마다 그 파트의 음량만큼 소리가 줄어들거나 늘어나는 것이다.

78) Mazzochi가 그의 저서 Dailoghie Sonetti에서 말한 것으로 포르테, 피아노, 피아니시모는 점진적인 크레센도를 가리킴. 바로크 시대의 일반적인 관습.

79) 그로브 사전에 의하면, 크레센도와 디크레센도는 바로크 시대 작곡자들에게 전혀 알려지지 않았던 것은 아니다. 17c 중반 이태리 작곡가 마조키(Mazzochi)의 작품에 이런 것들이 나타나 있다. (그로브사전 2권 p.988)

80) 피아노도 이 시기의 후반까지 만들어지지 않았다.

81) L. Garretson Robert, 조익현역(2007), 합창음악, 예술. p63.

<악보19> 바흐의 <크리스마스오라토리오 중 No.45> 마디 8-10

Chor con l'oboe d'amore I
con l'oboe d'amore II

음량이 점점 커짐

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de,
우 리 가 동 방 에 서 별 을 보 고 왔 - 노 라 우 리 가

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de,
우 리 가 동 방 에 서 별 을 보 고 왔 - 노 라 우 리 가

Wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen im Mor - gen - lan - de,
우 리 가 동 방 에 서 별 을 보 고 왔 - 노 라 우 리 가

셈여림의 다이내믹을 표현하기 위한 방법으로 세미 콰이어를 사용하기도 했다. 피아노 표현을 위해 합창단 전체가 노래하지 않고 세미 콰이어 형태를 취해⁸²⁾ 어린내기 표현을 했다(악보20). 바로크 합창음악을 연주 할 때는 이러한 방법이 사용되기도 한다.

82) 김지현(2011), 헨델의 오라토리오 <메시아>에 나타난 바로크 음악의 특징과 합창 연주기법, 총희신학대학교 대학원 석사학위논문, p.29.

<악보20> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 우리를 위해 나셨다> 마디 46-50

46 semi choir

and His Name shall be call - ed
그 이름 높 이 불 러

der, and His Name shall be call - ed
리, 그 이 름 높 이 불 러

and His Name shall be call - ed
그 이 름 높 이 불 러

be up-on His shoul - - der: and His Name shall be call - ed
깨 위 에 메 이 - - 리, 그 이 름 높 이 불 러

full choir

Won - der-ful, Coun - sel-lor,
기 묘 라, 모 사 라,

Won - der-ful, Coun - sel-lor,
기 묘 라, 모 사 라,

Won - der-ful, Coun - sel-lor,
기 묘 라, 모 사 라,

Won - der-ful, Coun - sel-lor,
기 묘 라, 모 사 라,

49 *c. rip.*
Tutti

3) 리듬과 박자

① 리듬

* 오버닷팅

점이 있는 음표가 자주 또는 작품의 특징적인 리듬 모티브로 쓰일 때는 오버닷팅(over dotting)의 원칙을 적용한다.⁸³⁾ 즉 점이 있는 음표를 늘리고 뒤에 오는 음표를 줄이는 것을 말한다.

바로크 시대 음악에는 오늘날의 연주자가 당시의 관행들을 알지 못하면 혼란을 겪게 될 수 있는 부정확한 리듬 기보의 많은 예들이 있다. 어떤 해석을 어떻게 적용해야 할지는 지휘자가 결정해야 할 몫이다. 일반적인 원칙은 바로크 음악에서 그렇듯이 음악의 성격에 기초하여 판단하는 것이다.

점이 있는 음표가 자주 쓰이지 않으면 ‘현대적인’ 해석이 적합할 것이다. 그러나 바로크 후기에서는 점을 수반하는 짧은 음표가 다음 음표에 이어져 그것을 약간 짧게 만든다고 생각하는 경향이 있다. 이러한 경향은 바로크 음악에서 반드시 지켜져야 한다. 또한 점을 쉽스로 간주하는 경향이 있는데 곡의 성격이 활발하고 정열적인 성격의 음악에서는 그렇다.⁸⁴⁾

오버닷팅과 비균등성 리듬에서 오버닷팅은 귀족적이고, 장중하며, 또는 웅장한 악곡에서 예리하게 부정 처리하는 양식을 뜻하며, 비균등성은 두 음을 부드럽게 연결 지어 하나의 단위로 만드는 것으로서 대개 두 음 중 첫 음의 길이를 늘이는 것을 뜻한다. 뿐만 아니라 정상적인 시가를 갖는 음표들로 기보 되었더라도 즉흥적으로 연주될 것이 요구되었던 경우도 많이 찾아볼 수 있

83) Ray Robinson외, 허윤역(2000), 합창문헌, 교보문고, p.344.

84) Ray Robinson외, 허윤역(2000), 상계서, p.344.

다.85)

균등한 리듬은 레가토에 어울리며, 충격적인 리듬은 스타카토에 맞다. 헨델의 “메시아”의 21번의 수난곡과 바흐의 “마태수난곡”중 23번에서는 그리스도를 때로 치는 모습을 스타카토로 묘사한 것을 볼 수 있듯이 꼭 악보에 기보된 대로 연주해서는 안 된다. 바로크 시대에는 아직 겹점음표가 쓰이지 않았으므로 기보를 못했을 뿐, 실제 연주 시에는 겹점음표로 연주했을 것이라는 것이 역사전문가들의 견해⁸⁶⁾이다(악보21). 리허설 때 합창단원들에게 이러한 내용을 이야기 해 주면 시대적 배경을 알고 합창곡의 이해를 도와 연습을 더 효율적으로 할 수 있다.

<악보21> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 진실로> 마디 5-6

실제 연주는 ♩.. ♩로 한다.

The image shows a musical score for Handel's Messiah, specifically the section 'Surely, surely, He hath'. It includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, and a keyboard part. A callout box points to a specific rhythmic pattern in the vocal lines, indicating that it should be played with a specific articulation. The lyrics are: '진실로 Sure-ly, 진실로 sure-ly, 그는 He hath'.

⁸⁵⁾ In accordance with baroque practice ♩.. ♩ should be played ♩.. ♩ in this chorus.
Baroque풍습에 의하면 이 악보는 16th 으로 32th 으로 연주하여야 한다.

85) 북스테후데의 소나타 A장조 마디30-46.

86) 최훈차 (2001), 합창지휘법, 호산나음악사, p.101.

* 점8분 음표와 셋잇단음표 처리

복합된 3박자 계통의 강약 패턴에서 부점리듬은 다른 방법으로 적용되어야 한다. 예를 들어, 다음과 같이 기보된 리듬은 이렇게 연주되어야 한다. 지휘자가 정확한 리듬을 결정하기 위해서는 음악을 잘 분석해야 하는데, 주요 리듬들이 복합 3박자라면(셋잇단음표 그룹으로 결정되는데), 그 패시지는 위에서 보여준 대로 연주되어야 한다.

또 다른 리듬의 하나는 (악보22)와 같이 점8분 음표와 셋잇단음표가 같은 박에 나올 경우 이것을 서로 어긋나게 연주하는 것이 아니라 점8분 음표는 첫 두 개의 셋잇단음표와, 16분 음표는 마지막 셋잇단음표와 일치시켜야 한다. 다시 말하면 셋잇단음표를 2:1의 비율로 연주해야 한다는 것이다.

<악보22> 바흐의 <죽음의 어두운 감옥에 누워 있는 예수 중> 마디 1-3

1 **Versus VI**

SOPRANO
So fel - era wir das ho - he Feat, das
So let us keep this Ho - ly Feast, this

TENOR
So
So

Maestoso
mf *legato*

3

같은 시점에 연주한다.

② 박자

* 템포

악곡의 전체를 통해 일정한 템포유지가 바로크 시대의 템포개념이다. 즉 템포를 균등하게 유지하여야 한다는 것이다. 알레그로라고 해도 너무 빠르지 않게 연주해야 하며 가장 작은 단위의 음형들이 또렷이 들릴 수 있을 정도의 빠르기가 적당하다.

<악보23> 바흐의 모테트 <하나님을 찬양하라> 마디 41-45

The image shows a musical score for measures 41-45 of a motet by J.S. Bach. The score is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with a keyboard accompaniment. The lyrics are: "breath-ing life, sing and praise. Hal -". The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro". The score is numbered 41 at the beginning of the first staff.

♪ 음표와 연속에서 명료하게 들리도록 노래한다.

바로크 시대의 빠르기표는 속도를 나타낸다고보다 분위기를 나타내는 용어로 먼저 이해해야 한다. 또한 피아노부분에서는 템포가 느려지기 쉬우므로 리허설 때 처음과 동일한 템포를 유지하도록 메트로놈을 이용해 연습 할 필요가 있다.

템포를 정할 때 고려해야 할 사항은 악곡의 전체 구조를 생각해야 한다. 복잡하지 않는 텍스처에서 템포는 조금 빨리 나아갈 수 있으며, 반면에 복잡한 텍스처에서는 다소 느려질 수 있다. 바흐의 모테트 하나님을 찬양하라는 8분 음표를 기준 박으로 16분 음표의 짧은 악구가 있다. 이럴 경우에는 8분 음표의 템포를 빠르게 설정하면 16분 음표에서는 노래를 할 수 없을 정도의 템포가 된다(악보 23). 가장 작은 음표를 기준으로 소리가 명료하게 들릴 수 있도록 템포를 설정해야 한다.

(악보 24)와 같이 이분음표가 연속해서 악곡에 나타날 때는 한 음 한 음 강조 하면서 템포를 약간 빠르게 설정해야 처지지 않고 생동감을 이어갈 수 있다.

<악보24> 비발디의 <글로리아 중 키리에> 마디 22-27

늘어지지 않게 Tempo를 당긴다.

The musical score consists of five systems. The first four systems are vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The fifth system is the keyboard accompaniment. The lyrics are: 'ex-cel-sis De-o, in-ex-cel-sis De-o, in-ex-cel-sis De-o'. A box above the first measure contains the instruction '늘어지지 않게 Tempo를 당긴다.' (Don't stretch the tempo). The tempo is marked 'p' (piano).

* 박자의 변화

박자의 변화에 관하여 바로크 시대 가장 잘 알려진 리듬의 변화를 적용하는 방법이 세스키알테라(Sesquialtera, 3:2의 비율)이다. 세스키알테라는 세 개의 온음표가 두 개의 온음표의 길이에 나타날 때 일어나는 비례이다.⁸⁷⁾

세스키알테라는 그 기능이 헤미올라⁸⁸⁾와 같다. 주로 새로운 박자 기호로 변화되는 음표의 지시 체계와 함께 4/4박자에서 3/2박자로 변하는 곳에서 일어난다. 가끔 3/1박자표를 보게 되는데, 이는 실제의 박자 기호가 아니라, 비례를 나타내는 기호이다. 이것은 한 마디에 온음표가 세 개가 있다는 것을 의미 하는 것이 아니라, 빠르기가 3배 빨리 가야 한다는 의미를 나타낸다.⁸⁹⁾

다시 말하면, 3개의 온음표가 이전의 한 개의 온음표와 같은 빠르기로 가야 한다는 것을 나타내는 것이다. 합창 연습 시 박자표의 변화를 설명하고 빠르기를 결정하여 연습한다.

87) L. Garretson Robert, 조익현역(2007), 합창음악, 예술. p63.

88) 두 개로 나누어야 하는 길이를 세 개의 음표로 나눈 리듬.

89) 3개의 온음표가 이전의 한 개의 온음표와 같은 빠르기를 나타낸다.

<악보25> 쉬츠의 <너희들 스스로 주의하라> 마디 89-98

89

them that dwell on the face of the whole earth.

on all them that dwell on the face of the whole earth.

of the whole earth, of the whole earth.

face of the whole earth, of the whole earth.

on all them that dwell on the face of the whole earth.

dwell on the face of the whole earth.

89 VI. 1, 2

박자의 변화에 유의

박자의 변화에 유의

93 *L'istesso tempo* $\text{♩} = \text{♩}$

mf And pray ye

mf Watch ye there-fore al-ways, and pray ye al-ways,

mf Watch ye there-fore al-ways, and pray ye al-ways,

mf And pray ye al-ways,

93 *L'istesso tempo* $\text{♩} = \text{♩}$

VI. tacent VI. 1, 2 VI. tacent VI. 1, 2

mf And pray ye al-ways,

mf

4) 음색과 가사

① 음색

옛 음악을 그대로 재현한다는 것은 당시의 물리적 상황을 재현할 수 없으므로 힘든 일이다. 당시의 연주 모습을 파악하기 가장 어려운 것 중의 하나가 바로 성악음악의 음색에 관한 것이다. 바로크 시대의 음색은 근대 악기들과 가수들에 의해 만들어지는 그런 힘차고, 풍성하고, 울려 퍼지는 음향이 아니다. 바로크 시대의 합창의 음색은 얇고, 분명하며, 다소 날카롭게 뚫고 나가는 바이브레이션이 없는 깨끗한 소리이다.

특히 바로크 시대의 소프라노는 소년들로 그 역할을 담당하게 했으므로 현대와 같이 성인 여성이 소프라노를 담당하는 합창에서는 각별히 신경을 써서 연습해야 한다. 또한 무거운 음색은 바로크의 특징인 장식음과 빠른 멜리즈마를 적절하게 표현 할 수가 없다.

바이브레이션을 줄이기 위해서 연습할 때 입에 펜을 물고 연습하면 그 효과를 극대화 시킬 수 있다.

② 가사

바로크의 음악표현 중 특징적인 것은 텍스트페인팅(Text Painting)이다. 이는 가사 하나 하나의 뜻을 악보에 그림을 그리듯 뜻을 살리는 것이다. ‘평탄하리라’라는 가사가 있으면 그 가사 내내 같은 높이의 음을 사용하여 평탄한 것을 나타내고, ‘높아지리라’라고 가사를 쓰면 작곡 할 때 음정을 아래부터 점점 올라가는 높이의 음정을 사용하여 진짜 올라가는 듯한 가사의 느낌을 곡조

에 표현하는 것이다. 하늘, 높음, 천국 등은 높은 음으로 작곡하고 땅, 낮음, 지옥, 슬픔 등은 저음으로 작곡한다. 또한 분노는 악센트를 주어 그 느낌을 표현하는 경우도 많다. 이러한 가사의 뜻을 살려서 밝게 혹은 어둡게 또 우락부락하게 악상을 살려 연습해야 한다.

<악보26> 헨델의 오라토리오 <메시아 중 모든 골짜기> 마디 24-30

산모양

T. - - 또 모든 산 들 은 낮 - - 아 저,
- ed, and ev' - ry moun - tain and hill - - made low,

c. rip. s. rip.

24

굽은모양

평탄한 모양

T. 굽 은 - 곳, 곧 게, 거 친 곳 평 탄 케
the crook - ed straight, and the rough pla - ces plain

27

2. 바로크시대 정격연주 합창지도안

클래식 음악은 고도의 구조화된 음악이기 때문에 듣기만 하여도 뇌의 활

동이 촉진되어 지능이 향상된다고 1993년 미국 UC 어바인의 라우셔 교수팀에 의해 발표 되었다. 불가리아의 심리학자인 게오르그 로지노프는 바로크시대의 음악을 틀어 놓고 수업을 한 결과 실제 학생들의 학습속도와 기억력이 향상되었다는 연구를 발표하였다. 이렇듯 바로크 음악의 효과가 여러 학자들에 의해 입증되었다.

바로크 음악의 통주저음이 사람이 쉬고 있을 때 심장박동 소리와 비슷해서 심리적 안정감을 주기에 대학입시로 힘든 고등학생에게는 바로크 음악을 가르치는 것이 정서적으로 필요하다. 인간이 가장 평온하고 집중력이 높을 때 나오는 뇌파를 α 파라고 한다. 그런데 이 α 파가 바흐나 모차르트 음악을 들으면 뇌에서 α 파가 만들어내는 움직임이 활성화되면서 집중력도 높아지고 정서적인 안정감도 얻을 수 있다.

바로크 시대 음악은 일정한 베이스가 반복되는 통일성 있는 구조와 규칙적인 리듬과 박자를 가지고 있고 대위법이라는 체계적인 기법을 바탕으로 만들어졌다. 학자들은 이렇게 규칙적이고 통일감 있는 리듬의 음악들이 α 파 생성에 특히 효과가 있다⁹⁰⁾고 한다. 고등학생에게 바로크 음악을 가르치는 것은 자신감과 자존감이 향상시키는 연구결과를 보였다⁹¹⁾.

또한 고등학생들에게 실제 음악활동을 하는 것이 녹음 음악(record music)을 통한 음악활동 보다 더 자아 존중감을 향상시키고 긍정적인 자아를 갖게 되는⁹²⁾ 것으로 보아 바로크 시대의 합창음악은 고등학생의 음악활동에 매우 유용하며 감정 표현의 배출구로 기여할 수 있다.

이런 결과로 보면 바로크음악은 순수하고 맑고 조용하며 우리 인간들의

90) 1995년 1월 8일 경향신문 p.12.

91) 최병철(2000), 음악치료학, 서울: 학지사. p.119.

92) Nordoff, P., & Robbins, C.(1965). Music in therapy, New York: Macmillan Publishing Co.

Wallen clendenon J.(1991), The use of music therapy to influence the self-confidence and self-esteem of adolescents who are sexually abused. Music therapy perspectives, 9, p79

정서에 편안함을 주는 노래가 대부분이라 고등학교 음악교육에서 제일 많이 다루는 음악이어야 한다.

바로크 음악은 현대음악과 대조적으로 그 예술성이 길고 문화적인 가치는 있다. 그러나 요즘 청소년들로부터는 그들의 취향에 맞는 대중음악에 밀려 바로크 음악은 뒷전으로 물러났다. 바로크 음악은 고등학생들의 정서에 절대적으로 중요하고 필요한 음악이지만 그들이 추구하는 음악과는 거리감이 있는 관계로 기피 당하고 있는 현실이다.

고등학생들에게 정서적 안정감을 줄 수 있는 바로크음악의 필요와 음악의 효과적인 교육이 절대적으로 이루어져야 함은 물론 올바른 교육을 실시하여야 하는 것이 매우 중요⁹³⁾하다.

비발디의 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>와 <하나님의 아들 독생자>는 음역이 높지 않고 어려운 멜리즈마 부분이 없으며 빠른 페시지의 노래가 아니어서 고등학생이 합창하기에 적합하므로 선정 하였다. 수업은 총2차시로 설계하였으며 1차시에는 바로크 시대의 배경과 음악적 특징, 합창음악에서의 표현 요소 등을 다루었으며, 비발디의 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>의 연주를 해석이 다른 두 개의 합창단의 음원을 통해 차이점을 비교하였다.

3차시 수업에는 정격연주의 요소 중 페르마타와 세스키알테라의 템포 설정과 오버닷팅, 헤미올라에 관하여 다루었다. 박자변화에 있어서는 그룹을 두 개로 나누어 서로 다른 템포의 감각을 익힌 후 변화되는 박자에 적응하는데 무리가 없도록 손뼉 치기를 적용하였다.

1) 비발디 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는> 1차시 수업설계 및 지도안

93) 오재화(2003)고등학교 음악교육에 있어서 효과적인 교전음악 지도를 위한 대중음악의 사용방법, 대구 카톨릭대학교 교육대학원 석사학위논문. p.16

<표2> 바로크 정격연주에 관한 1/3차시 수업설계

모형도	단 원 선 정	작곡자	안톤 비발디 (Anton Vivaldi, (1678~1741))
		곡명	Gloria in D major RV 589 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>
수업 전 결 정	수업 목 표 상 세 화	바로크 합창수 업목표	바로크시대의 시대배경과 음악적 특징을 이해한다. 바로크시대의 합창음악의 다양한 표현을 느낀다.
		정격 연주 테크닉 수업 목표	악보에 표시 되어 있지 않으나 연주자가 따로 표현하는 곳을 찾을 수 있다.
	수업 고 려 사 항		교과 관련 선수학습 요소 확인 - 학생들이 바로크시대의 시대상, 작곡가, 작품에 대하여 얼마나 아는지 확인한다. 교사의 사전 준비 사항 - 감상용 CD를 미리 준비한다. 몬테베르디 합창단과 미국 소년 합창단 - 바로크시대의 건축이나 미술에 관련된 그림이나 사진 을 준비한다. 대안 활동 - CD로 감상할 수 없을 시를 대비하여 인터넷이나 컴퓨 터 상에서도 감상할 수 있는 자료를 미리 준비해 둔다. - 학생들의 사전 지식이 부족할 경우를 대비하여 교사가 미리 시대조건표를 준비한다.

	수업 설계 전략	<p>동기유발전략</p> <ul style="list-style-type: none"> - 바로크시대에 관련된 그림 혹은 사진을 수업에 제시하여 르네상스와 비교하여 무엇이 다른지 비교하며 흥미를 유발한다. <p>상호작용 촉진 전략</p> <ul style="list-style-type: none"> - 교사가 ‘바로크 시대의 음악’ 이라는 문제 제언에 이어서 학생들은 미리 배운 르네상스의 특징을 말할 수 있도록 유도한다.
교수 학습 활동	교수 학습 실시	<p>학습 동기 유발과 학습 목표 제시</p> <ul style="list-style-type: none"> - 바로크 음악에 관하여 알고 있는 곡이나 작곡가에 대하여 아는지 선수 학습 확인하기. - 바로크 시대상을 알 수 있는 사진이나 그림을 제시하기. - 학습목표 제시하기. <hr/> <p>감상 요소 탐색 (교사의 설명)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 바로크시대의 작곡가 비발디에 대해 설명하기. - 작품의 구성과 시대적 특징을 간단히 설명하기. - 합창에 대한 간단한 설명하기. <hr/> <p>감상하기</p> <ul style="list-style-type: none"> - 똑같은 곡을 서로 다른 연주자의 연주를 듣고 무엇이 다른지 느끼며 감상하기. <p>몬테베르디 합창단과 미국 소년 합창단</p> <hr/> <p>내면화</p> <ul style="list-style-type: none"> - 바로크시대의 특징적인 내용을 정리하고 차시 예고하기.

<표3> 바로크 정격연주에 관한 1/3차시 합창수업 지도안

단계	학습 내용	교수-학습 활동		자료 및 유의점
		교 사	학 생	
도 입 단 계 (10')	학습 동기 유발	그림이나 사진을 보여 주고 바로크 시대상을 알 수 있는지 질문한다. ex) 베르사이유 궁전	그림이나 사진을 보고 자유롭게 느낌을 이야기 한다. * 화려하다. * 장식이 화려하다.	바로크 시대 그림이나 사진
	학습 목표 제시	* 학습목표 제시 바로크시대의 배경과 음악적 특징을 이해한다. 바로크시대의 합창음악의 다양한 표현을 느낀다.	학습목표를 읽으며 내용을 숙지한다. -바로크 시대의 시대 배경과 특징을 이해한다.	
전 개 (35')	감상 요소 파악	*감상 요소 파악 서로 다른 합창단에 대해서 간단히 설명한다. - 몬테베르디콰이어와 아메리카 보이 합창단에 대해서 설명한다.	음악을 비교 감상하기 전 두 합창단에 대해서 파악한다. - 서로 다른 합창단의 음색과 음악적 표현이 어떻게 다를지 상상해 본다.	철판 오디오 CD 서진
	악곡 감상	* 악곡 감상 비발디<글로리아 중 세상 죄 지고 가시느>을 감상한다. - 교사가 설명한 바로크 음악의 특성을 이해하며 감상한다.	비발디<글로리아 중 세상 죄 지고 가시느>을 감상한다.	오디오 시스템 CD

	심 화 학 습	<p>* 교사의 탐구 문제 제안</p> <p>- 합창곡이 작곡된 시기인 ‘바로크 시대의 음악’ 이라는 큰 주제를 제시하며 이에 관한 소주제를 선정할 것을 제안한다.</p> <p>* 탐구문제의 선정</p> <p>바로크 시대의 합창에 대해서 알려면 어떤 것들에 관하여 알아야 할지 자유롭게 발표하도록 한 후 3개의 소주제를 선정한다.</p> <p>-바로크음악의 특징</p> <p>-바로크 시대의 중요한 음악 표현법</p> <p>-바로크 시대 합창음악</p>	<p>학생들은 바로크시대에 관하여 자유롭게 발표한다.</p> <p>- 중학교 때 배운 바로크 음악을 토대로 하여 다양한 주제를 생각한다.</p> <p>-전시에 예고한 자료들을 바탕으로 소주제에 관한 내용을 정리한다.</p> <p>-자신이 감상한 음악의 특징을 학습지에 정리한다.</p>	<p>* 많은 정보와 자료를 바탕으로 다양한 생각이 발상되도록 한다.</p> <p>교사는 1-2주 전 주제에 관하여 미리 공지하고 학생들이 많은 음악을 접하고 있을 수 있도록 한다.</p>
	발 표	<p>* 소주제 발표</p> <p>-각자 발표할 내용을 정리하고 준비한 후 발표한다.</p> <p>- 다른 학생의 발표를 들으며 비교해 본다.</p>	<p>-탐구를 통해 정리된 내용을 발표한다.</p> <p>- 발표를 경청하며 다른 학생의 발표를 비교해 본다.</p>	

정리 (5')	정리	탐구를 통해 전체적인 바로크시대 음악의 특징을 이해하고 교사는 발표내용을 간략하게 정리해 준다.	학생의 발표내용을 정리하면서 교사의 설명을 이해하며 듣는다.	발표내용의 핵심을 교사가 정리해서 설명한다.
	차시 예고	*차시예고 - 합창곡 연습을 통해 바로크 시대의 특징을 알아본다.	차시 예고에 관한 설명을 듣는다.	차시에 필요한 자료 등을 공지한다.

2) 비발디 <글로리아 중 세상 죄 지고 가는> 2차시 수업설계 및 지도안

<표4> 바로크 정격연주에 관한 2/3차시 수업설계

모형도	단원 선정	작곡자	안톤 비발디 (Anton Vivaldi, (1678~1741))
		곡명	Gloria in D major RV 589 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>
수업 전	수업 목표 상세화	바로크 합창수업 목표	바로크시대의 시대배경과 음악적 특징을 이해한다. 바로크시대의 합창음악의 다양한 표현을 느낀다.
		정격연주 테크닉 수업목표	템포 결정의 방법을 알 수 있다. 페르마타의 사용방법을 알 수 있다.

결정	수업 전 고려 사항	<p>교과 관련 선수학습 요소 확인</p> <ul style="list-style-type: none"> - 바로크의 음악적 특성과 합창의 요소에 대하여 얼마나 아는지 확인한다. <p>교사의 사전 준비 사항</p> <ul style="list-style-type: none"> - 혼성 4부 합창곡 악보를 준비한다. - 파트를 결정하여 칠판에 미리 적어두고 파트별로 앉게 한다. <p>대안 활동</p> <ul style="list-style-type: none"> - 합창 대열로 앉을 수 있도록 의자를 배열해 놓는다. - 악보에 어려운 음정부분을 미리 체크해 놓는다.
	수업 설계 전략	<p>동기유발전략</p> <ul style="list-style-type: none"> - 학생들이 음악실에 들어서면 노래를 하고 싶게 쉬는 시간부터 미리 오늘 부를 노래를 들려주며 흥미를 유발한다. <p>상호작용 촉진 전략</p> <ul style="list-style-type: none"> - 학생들은 지난시간에 미리 배운 특징들을 말할 수 있도록 유도한다.
교수 학습 활동	교수 학습 실시	<p>학습 동기 유발과 학습 목표 제시</p> <ul style="list-style-type: none"> - 일반적인 음악 기호로서의 페르마타의 기능을 아는지 선수 학습 확인하기. - 템포에 결정을 위해 메트로놈의 소리를 들려주며 일정빠르기를 제시하기. - 학습목표 제시하기.
		<p>악보 읽는 법 설명하기 (교사의 설명)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 파트별로 악보 보는 법에 대해 설명하기. - 박자표와 템포에 대해서 특징을 간단히 설명하기. - 합창파트에 대한 간단한 설명하기.
		<p>합창하기</p> <ul style="list-style-type: none"> - 각 파트의 음정을 익히고 기보된 음표와 표현되는 음표의 차이점을 알 수 있도록 설명하기.
		<p>내면화</p> <ul style="list-style-type: none"> - 바로크시대의 음악적 특징을 정리하며 합창 부르기 와 차시 예고하기.

<표5> 바로크 정격연주에 관한 2/3차시 합창수업 지도안

단계	학습 내용	교수-학습 활동		자료 및 유의점
		교사	학생	
도입 단계 (10')	학습 동기 유발	<ul style="list-style-type: none"> * 파트별로 앉았는지 확인한다. * 일반적인 음악 기호로서 페르마타의 기능을 아는지 선수 학습 확인한다. 	<ul style="list-style-type: none"> *소프라노, 알토, 테너, 베이스로 나눠 앉는다. *페르마타의 음악적 기능을 이야기 한다. 	<ul style="list-style-type: none"> * 파트별 의자배열 * CD *오디오 시스템 *음악실에 들어오는순간 오늘의합창곡을 들을 수 있도록 미리오디오를 플레이 시킨다.
	학습 목표 제시	<ul style="list-style-type: none"> * 학습목표 제시 - 템포 결정의 방법을 알 수 있다. - 페르마타의 사용방법을 알 수 있다. - 바로크시대의 합창음악의 다양한 표현을 느낀다. 	<ul style="list-style-type: none"> * 학습목표를 읽으며 내용을 숙지한다. 템포 결정의 방법을 알 수 있다. * 페르마타의 사용방법을 알 수 있다. 	<ul style="list-style-type: none"> *메트로놈 *이탈리아의 버스정류장 사진 (페르마타로 표시 되어 있음)

	<p>합창하기 (파트 연습)</p>	<p>*합창하기 < 글로리아 중 세상 죄 지고 가시는> 파트별로 나누어 음정 익히기 - 각 파트가 노래해야 할 보표에 형광 펜으로 표시한다. - 각 파트별로 나누어 음정을 연습한다.</p>	<p>파트별로 나누어 음정을 익혀온다. < 글로리아 중 세상 죄 지고 가시는> - 학생들은 각자 노래할 파트에 형광 펜으로 색칠한다. - 피아노로 음정을 익힌다.</p>	<p>* 4개의 건반악기 *파트음정 연습을 위한 파트별 반주자 지정 *형광펜 *합창악보</p>
	<p>합창하기 (전체 연습)</p>	<p>* 합창곡비발디<글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>을 노래한다. -연습해온 음정이 악보와 맞는지 확인한다.</p>	<p>비발디<글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>을 노래한다. -4파트의 음정을 들으며 노래한다.</p>	<p>* 오디오 시스템 * CD</p>
전 개 (35')	<p>심화 학습 (악상 표현하기)</p>	<p>* 일반적인페르마타의 기능대로 합창해보고 바로크시대의 페르마타 기능과 비교해 볼 것을 제안 - 프레이즈의 끝을 의미하는 페르마타의 기능을 알게 하고 음표를 길게 늘이지 않도록 합창하게 한다. * 메트로놈을 이용하여 템포를 결정하고 속도를 맞춰 노래한다. -바로크시대박자를 결정하는 법을 설명한다.</p>	<p>* 페르마타가 있는 음표를 길게 늘려 불러보고 다시 페르마타 있는 곳에 프레이즈 표시로 숨만 쉬고 불러 본다. *학생들을 두 그룹으로 나누어 동일한 시간 내에 한 그룹은 4개의 박을 손뼉치고 다른 한 그룹은 3개의 박을 친다. * 느린 4/4박자의 템포에서 3/2로 변할 때 2</p>	

		-세스키알테라의 2:3 비율로 템포를 잡도록 메트로놈으로 그 속도를 설명한다.	분음표의 길이를 앞 박자의 4분 음표 길이로 노래 부른다.	
	발표	* 각 파트별로 두 명씩 선별하여 중창으로 부른다. - 각 파트에서 대표로 부를 사람을 선정한다. - 다른 학생들은 중창을 들으며 서로 비교해 본다.	-중창을 통해 익힌 음정과 악상 표현을 넣어 노래 부른다. - 서로 다른 팀의 노래를 경청하며 비교해 본다.	
정리	정리	합창을 통해 전체적인 정격연주의 표현을 이해하고 교사는 연주실제에 대해 간략하게 정리해 준다.	학생은 부른 노래의 음악표현을 상기하며 교사의 설명을 듣는다.	정격연주의 핵심을 교사가 정리해서 설명한다.
	(5') 차시 예고	*차시예고 - 비발디의 다른 합창곡 연습을 통해 정격연주의 표현을 알아본다.	차시 예고에 관한 설명을 듣는다.	차시에 필요한 자료 등을 공지한다.

<악보27> 비발디 <글로리아 중 세상 죄 지고 가시는>

9. 세상죄 지고 가시는

9. *Qui sedes ad dexteram Patris*

Adagio

세 상 죄 지 고 가 시 는 지 고 가
 Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

세 상 죄 지 고 가 시 는
 Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di,

세 상 죄 지 고 가 시 는
 Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di,

세 상 죄 지 고 가 시 는
 Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Adagio

시 는 구 주 여 우 리 의 간 절 한 기 도 들 으
 mun - di su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

지 고 가 시 는 우 리 의 간 절 한 기 도 들 으
 pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

지 고 가 시 는 우 리 의 간 절 한 기 도 들 으
 pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

지 고 가 시 는 우 리 의 간 절 한 기 도 들 으
 pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

11

소 서 우 리 기 도 들 으 소 - 서
o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram,

소 서 우 리 기 도 들 으 - 소 서
o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

소 서 우 리 기 도 들 으 소 서
o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram,

소 서 우 리 기 도 들 으 소 서
o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram,

16

우 리 기 도 를 들 으 소 서
de - pre - ca - ti - o - - - nem no - - - stram.

우 리 기 도 들 으 - 소 서
de - pre - ca - ti - o - - - nem no - - - stram.

우 리 기 도 들 으 소 서
de - pre - ca - ti - o - - - nem no - - - stram.

우 리 기 도 들 으 소 서
de pre - ca - ti - o - - - nem no - - - stram.

3) 비발디 <글로리아 중 하나님의 아들 독생자> 1차시 수업설계 및 지도안

<표6> 바로크 정격연주에 관한 3/3차시 수업설계

모 형 도	단 원 선 정	작곡자	안톤 비발디 (Anton Vivaldi, (1678~1741))
		곡명	Gloria in D major RV 589 <글로리아 중 하나님의 아들 독생자>
수 업 전	수업 목표 상세 화	바로크 합창수 업목표	바로크시대의 시대배경과 음악적 특징을 이해한다. 바로크시대의 합창음악의 다양한 표현을 느낀다.
		정격 연주 수업 목표	헤미올라의 악센트 위치를 찾을 수 있다. 오버닷팅의 표현을 할 수 있다.
	수 업 고 려 사 항	수 업 전	교과 관련 선수학습 요소 확인 - 바로크 시대의 음악적 특징을 얼마나 아는지 확인한다. 교사의 사전 준비 사항 - 혼성 4부 합창 <하나님의 아들 독생자 예수>곡을 준비한다. 대안 활동 - 리듬치기를 위한 ppt 자료를 준비한다. - 붓점의 길이와 오버닷팅 했을 때의 길이를 비교 할 수 있도록 메트로놈을 준비한다.
결 정	수 업 설 계 전 략	동기유발전략 - 오버닷팅의 이해를 위해 여러 곡을 들려주며 흥미를 유발한다. - 헤미올라의 연습을 위해 무작위로 악센트를 표시하여 표현해 보게 한다. 상호작용 촉진 전략 - 앞 수업에서 배운 곡의 페르마타 특징들을 설명하고 현재의 의미인 그 음을 길게 늘리는 표현으로 학생들 중 누가 가장 길게 음을 끌고 있는지 시합을 벌여 학생들의 흥미를 유도한다.	

교수 학습 활동	교수 학습 실시	<p>학습 동기 유발과 학습 목표 제시</p> <ul style="list-style-type: none"> - 정격연주에 있어서 페르마타의 의미를 알고 있는지 선수 학습 확인하기. - 박자의 변화표에 의하여 템포를 결정할 수 있는지 확인한다. - 학습목표 제시하기.
		<p>리듬 요소 탐색 (교사의 설명)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 헤미올라에 대해 설명하기. - 오버닷팅을 간단히 설명하기.
		<p>노래하기</p> <ul style="list-style-type: none"> - 똑같은 곡을 서로 다른 악센트의 위치에 따라 무엇이 다른지 느끼며 노래하기.
		<p>내면화</p> <ul style="list-style-type: none"> - 정격연주의 해석에 따른 합창을 부르며 곡의 표현을 익힌다.

<표7> 바로크 정격연주에 관한 3/3차시 합창수업 지도안

단계	학습 내용	교수-학습 활동		자료 및 유의점
		교사	학생	
도입 단계 (10')	학습 동기 유발	<p>오버닷팅을 표현한 바로크 시대곡을 감상한다. ex) 헨델의 메시아 바흐의 마태 수난곡</p>	<p>헨델의 메시아와 바흐의 마태 수난곡중 오버닷팅의 곡을 감상하고 자유롭게 느낌을 이야기 한다. * 리듬의 흥미하다.</p>	CD 오디오
	학습 목표 제시	<p>* 학습목표 제시 헤미올라의 악센트위치를 알 수 있다. 오버닷팅의 표현을 할 수 있다.</p>	<p>학습목표를 읽으며 내용을 숙지한다. -정격연주의 표현 방법 중 헤미올라와 오버닷팅의 표현을 이해한다.</p>	

전 개 (35')	리듬 요소 파악	<p>*리듬 요소 파악</p> <ul style="list-style-type: none"> - 오버닷팅의 표현을 한 다 른합창단을 들은 후 간단 히 설명한다. - 헤미올라가 무엇인지 대 해서 설명한다. 	<ul style="list-style-type: none"> - 리듬의 요소 중 오버닷팅의 표현을 리듬치기를 통해 파악한다. - 악센트의 위치에 따라 어떻게 음악이 틀려지는지 상상해 본다. 	<p>칠판 오디오 CD 서진</p>
	심 화 학 습	<p>* 교사의 탐구 문제 제안</p> <ul style="list-style-type: none"> - 합창곡에 제시된 리듬을 손뼉으로 리듬치기를 할 것을 제안한다. <p>* 탐구문제의 선정</p> <ul style="list-style-type: none"> - 악센트의 뜻을 설명해 주 고 기본 3/4박자의 악센트 위치와 다른 곳을 찾게한다. 	<p>학생들은 합창곡의 악보를 보고 책상 리듬치기를 한다.</p> <ul style="list-style-type: none"> - 기본 리듬과 오버닷팅 리듬을 비교 하며 리듬 치기를 한다. <p>3/4박자의 강약의 위치를 찾는다.</p> <ul style="list-style-type: none"> -학생들은 자신이 가지고 있는 악보에 강약의 위치 를 표시한다. 	<p>리듬 치기가 안 될 경우 쉬운 리듬 치기 부터 할 수 있도록 리듬 도표를 만든다.</p>
	발 표	<p>* 팀별중창</p> <ul style="list-style-type: none"> -정격연주의 표현을 정리해 준다. - 여러 중창팀의 노래를 들 으며 정격연주의 표현 방식을 익히도록 한다. 	<ul style="list-style-type: none"> -연습을 통해 팀별로 중창 해 정격연주의 표현이 나타나도록 한다. - 정격연주의 표현이 아닌 일반적인 표현과 비교해 본다. 	

정리 (5')	정리	합창과 중창을 통해 바로크 시대 정격연주의 표현방법을 이해하고 교사는 내용을 간략하게 정리해 준다.	학생은 합창을 통해 익힌 표현들을 정리하면서 교사의 설명을 이해하며 듣는다.	발표 내용의 핵심을 교사가 정리해서 설명한다.
	차시 예고	*차시예고 - 또 다른 합창곡 연습과 표현방법을 통해 바로크 시대의 특징을 알아본다.	차시 예고에 관한 설명을 듣는다.	차시에 필요한 자료 등을 공지한다.

7. 하나님의 독생자

7. *Domine Fili unigenite*

Allegro

5

9

f

하 나 - 님 - 아 - 들 독 생 자 되 - 신 - 예
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

f

하 나 님 아 들 독 생 자 되 신
Do - mi - ne Fi - li u - ni ge - ni - te,

13

-수-그리-스도
su Chri - ste.

예 - - - - 수그리-스도
Je - - - - su Chri - ste.

18

f
하나-님-아-들-독-생-자-되-신-예 -
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je -

f
하나-님-아-들-독-생-자-되-신
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

22

수 - 그리
su - Chri

예
Je su Chri

26

스도 하나 - 님 - 아 - 들
ste. Do - mi - ne - Fi - li

하나 - 님 - 아 - 들 독생
Do - mi - ne - Fi - li u - ni -

스도 하나 님 아들
ste. Do - mi - ne Fi - li,

하나 님 아들 독생 자 되 신 예수 독생
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su, u - ni -

30

독 생 자 되 - 신 독 생 자 되 - 신
u - ni - ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te,

자 되 - 신 독 생 자 되 - 신 예 -
ge - ni - te, u - ni - ge - ni - te, Je -

독 생 자 예 수 독 생 - 자 되 신
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te,

자 되 신 예 수 예 - - -
ge - ni - te, Je - su, Je - - -

34

예 - - - 수 - 그리 스도
Je - - - su - Chri - ste.

수 - 그리 스도
su - Chri - ste.

예 - - - 수 - 그리 스도
Je - - - su - Chri - ste.

수 - 그리 스도
su - Chri - ste.

IV. 결론

이 연구는 악보에 기보되어 있지 않은 작곡자의 의도를 파악하여 합창 리허설 때 이를 적용하게 하는데 목적을 가지고 연구하여 다음과 같은 결과를 얻었다.

첫째, 정격연주란 일반적으로 당대의 오리지널 악기와 연주기법에 따른 역사적 지식을 기초로 연주실체를 재현하는 것이다. 정형화된 연주 스타일을 무너뜨리고, 바로크 음악을 비롯한 옛 음악이 역사적 실제성과 진정성을 가지려는 반향적 경향에서 비롯되었다.

둘째, 바로크시대의 음악은 장단조의 조성체계를 이루었으며 여러 성부가 생동감 있게 움직이는 대위법이 발달하였다. 이전 시대에 비해 기악곡이 발전하였으며, 소규모 이지만 오케스트라가 생기기 시작하였다.

셋째, 바로크시대의 합창단은 여러 문헌에 나와 있는 대로 소규모의 합창단으로 구성되어 있다. 소프라노 음역을 소년들이 맡아 하기도 했으며, 가볍고 투명한 소리의 음색이 바로크 시대의 합창음색이다.

넷째, 당시에는 악보에 기보되는 연주기호나 표현지시들이 불충분하였다. 작곡자가 직접 연주자에게 그 시대에 통용되었던 표현기법들을 리허설 때 요구하였기에 악보에 적혀져 있지 않은 경우가 많아 지휘자들은 당대의 연주 습관을 파악하여 실제 연주에 적용하여야 한다.

이와 같이 바로크시대 합창음악의 정격연주에 관한 연구를 바탕으로 효과적인 합창리허설을 하기 위해 다음과 같은 제언을 하였다.

첫째, 프레이징은 말의 구두점과 같아서 잘 구분 지어야 한다. 프레이즈표시가 없을 때에도 노래의 단락을 나누어 연습시키고, 앞 프레이즈 끝과 뒤에 시작되는 프레이즈 첫 음이 같을 경우에는 휴지부를 두어 프레이즈를 구분시

켜야 한다. 페르마타는 음을 길게 늘리기 보다는 잠깐 숨만 쉬고 다음 프레이즈를 시작할 수 있도록 해야 한다. 멜리즈마가 있는 곳에서는 각 음들이 명료하게 들리도록 천천히 연습시키고 익숙해지면 원래의 템포로 하는 것이 좋다.

둘째, 푸가 선율에서는 주제선율이 나오는 파트의 시작이 잘 들리도록 이미 진행 중인 파트들은 소리를 약간 줄여 준다. 코랄의 종지에서는 템포리타르단도를 하는 것이 연주관습이나 후주가 있는 경우에는 음악의 연속으로 보아 노래에 리타르단도를 하지 않고 후주 끝에 템포리타르단도를 적용한다.

셋째, 아티큘레이션은 분절법이다. 언어의 자음과 모음을 구별 짓는 것과 같다. 아티큘레이션의 처리는 레가토, 스타카토, 논 레가토로 구분한다. 레가토는 한 호흡으로 처리한다. 스타카토는 음과 음사이가 분리 되게 연습해야 한다. 논 레가토는 레가토의 스타카토의 중간 단계로 음을 완전히 띄는 것이 아니라 음과 음사이의 여백을 말한다.

넷째, 슬러는 두 개의 다른 음을 연결하는 것으로 일반적으로는 앞의 음에 악센트가 오며 음가도 길어진다. 노래 부르는 창법으로는 메사디 보체를 사용하였으며, 마디 줄 다음에 나오는 악센트의 위치가 변하는 헤미올라도 사용되었다. 크레센도와 디크레센도가 아직 발달되지 않아 파트의 성부추가로 다이내믹을 표현하였다. 음량의 대조를 나타내기 위해 세미콰이어를 쓰기도 하였다.

다섯째, 오버닷팅의 사용으로 점음표를 더 길게 표현하여 연주하는 연주관습도 주의를 기울여 연습해야 하는 부분이다. 박자가 변할 때 템포의 결정에 있어서 우를 범하지 않도록 세스키알테라의 비례를 적용해야 한다.

여섯째, 비브라토 없는 깔끔한 음색에 톤칼라를 유지하도록 연습시켜야 하며, 특히 가사 표현에 있어서 특징적인 부분의 표현이 가사에 맞는 그림이 그려지듯 음악을 살려야 한다.

이 연구는 바로크 합창음악을 고등학생들에게 가르치는 학습지도안과 동시에 수업에서 정격연주의 해석을 적용하는 방법에 대하여 연구되었으므로 학교 현장에서 사용되어지기를 바란다. 또한 바흐가 더 바흐답게, 모차르트는 더 모차르트답게 연주되기 위해 당대의 연주관습을 토대로 연구하고 정리하였기에 이 연구를 통해 시대적 배경에 맞는 연주해석을 시도하는 지휘자가 많아지는 계기가 되길 바란다.

참 고 문 헌

단행본

- 강해근 외(2006), *역사주의 연주의 이론과 실제*, 서울: 음악세계.
- 김돈(2003), *합창음악교육*, 대구: 계명대학교 출판부.
- 김문자 외(1992), *들으며 배우는 서양음악사*, 서울: 심설당.
- 김규현(2005), *名 합창지휘자와의 對話*, 서울: 예술.
- 박재무(2001), *합창지휘자를 위한 지휘법 완성*, 서울: 도서출판 콰이어.
- 박창훈(1999), *합창지휘*, 서울: 장로회 신학대학 출판부.
- 이동활(2002), *청소년을 위한 서양음악사*, 서울: 두리미디어.
- 원성희(1996), *성가문헌*, 서울: 이대출판부.
- _____ (1995), *오라토리오의 역사*, 서울: 이대 출판부.
- 조선우(1992), *연주와 이해*, 서울: 음악춘추사.
- 최훈차(2003), *합창문헌*, 서울: 코러스센타.
- _____ (2001), *합창지휘법*, 서울: 호산나 음악사.
- 홍정수외(1999), *음악미학*, 서울대음악연구소총서 02, 서울: 음악세계.
- _____ (2001), *두길 서양음악사*, 서울: 나남출판사.
- 홍정표(2000), *합창지휘*, 서울: 호산나 음악사.
- _____ (1992), *바흐의 크리스마스 오라토리오*, 서울: 호산나 음악사.
- 현동혁(2011), *오케스트라 관현악 지휘자를 위한 가이드북*, 서울: 예술.
- Bach, C.P.E.(1949), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*,
Trans. William J, Mitchell. N. Y.: Norton and Co..
- Coward, Henry. 조윤용(1985), *Choral Technique and Interpretation*, *합창의
테크닉과 해석*, 서울: 예지각.

- Cyr, Mary. 양승열역(2007), *Performing Baroque Music*, **바로크음악 연주하기**, 서울: 예술.
- Dart, Thurston(1989), **The interpretation of early music**. New York: Norton.
- Francois, Couperin(1974), **L'Art de toucher le clavecin**, Paris, 1716rep.
(New York: Broude Brothers),1969. Trans. Margery Halford as
The Art of Playing the Harpsichord (New York: Alfred).
- Garretson, Robert L. 조익현역(2007), *Choral Music*, **합창음악**, 서울: 예술.
- Grout, J. Donald 외(2006), *A History of Western Music Seventh Edition*,
그라우트의 서양음악사 제7판 상. 하, 서울: 이앤비플러스.
- Hermann, Keller. 정희갑역(1978), *Phrasing and Articulation*, **프레이징과 아티큘레이션**, 서울: 음악춘추사.
- Kelly, Michael(1998), **Authenticith in Music**, *Encyclopedia of Aesthetics*,
New Your: Oxford University Press.
- Leonard, Camp Van(1993), **A Practical Guide For Performing, Teaching and Singing Messiah**, Dayton, Ohio: Roger Dean Publishing Co..
- Morgan, Thurmond James (1982), **Note Grouping**, Lauderdale: Meredith.
- Neumann, Frederick. **New Essays of Performance Parctice**, New York: Rochester, 1989.
- Nordoff, P., & Robbins, C.(1965), **Music in therapy**, New York: Macmillan Publishing Co.
- Ray, Robinson. 백효죽역(1999), *Anthology of Choral Music*, **합창음악의 역사적이고찰 합창문헌**, 서울: 영성문화사.
- Ray, Robinson외. 히윤역(2000), *The Choral Experience*, **합창문헌**, 서울: 교보문고.
- Roe, Paul F.(1983), **Choral Music Education**, Englewood Cliffs, N. J:

- Prentice-Hall Inc,
- Stowell, R.,(1990), **Performance Practic**, Mozart Compendium, Barry Millington ed. London: Thames and Hudson.
- Thomas, K. 유병무역(1976), Legrbuch der Chorleitung **합창지휘교본1**, 서울: 세광음악 출판사.
- Ulrich, Homer. 최훈차역(1992), A Survey of Choral Music, **합창음악연구**, 서울: 세광음악 출판사.
- Ulrich, Michels. 홍정수외(1993), dtv-Atlas zur Musik, **음악은이1,2**. 서울: 세광음악 출판사.
- Wallen clendenon J.(1991), **The use of music therapy to influence the self-confidence and self-esteem of adolescents who are sexually abused**. Music therapy perspectives, 9.

학술지

- 강호진(2005), “정격합창연주를 위한 해석의 단계와 절제된 지휘기법에 관한 소견”, **음악과 민족**, Vol.29.
- 김미옥(2003), “원전연구를 통해 본 초,중기의 음악이론”, **서양음악학** 제6호.
- 김대호(2000), “정격연주의 쟁점들에 관한 고찰”, **음악이론연구** 제5집.
- 김혜옥(2003), “바흐의 5개의 미사곡을 예로 하는 바로크 합창곡 연주기법”, **Choir and Organ**, 제35호.
- 나주리(2004), 현 시대의 옛 음악, 20-21세기에서의 진정한 부활, **서양음악학** 제7호.
- 민은기(2003), “모차르트 음악의 정격연주를 위한 이론적 검토”, **서양음악학** 제6호.
- 손선희(1990), “바로크 시대의 음악 수사 이론”, **낭만음악** 1990년 겨울호.

임화섭(2004), 존 엘리엇 가디너의 지휘 인생 40년, 월간 예술의 전당 제24호.

이상은(2007), “정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰”, 음악이론 연구 제12집.

사전 및 기타

5개 언어 음악용어사전(2003), 서울: 음악출판사 예당.

음악대사전(1991), 서울: 세광음악출판사.

Randall D.M.(1986). *The New Harvard Dictionary of music*, U.S.A.

Sadie Stanley(1980). *The GROVE Dictionary of Music and Musicians*, 2, 14, 27, London: Oxford.

경향신문 1995년 1월 8일 문화면

학위논문

고화숙(2000). G.F.Handel의 Oratorio 「Messiah」의 바로크적 요소 연구 : 제2부 수난·속죄 부분과 제3부 부활·영생 부분 중 합창음악을 중심으로, 중앙대 대학원 석사학위논문.

김민정(2002). 바로크 현악기의 정격연주에 관한 고찰, 동아대학교 교육대학원 석사학위논문.

김사라(1995). 바로크 건반음악의 정통연주에 대한 고찰, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문.

김상훈(2007). Antonio Vivaldi의 「Gloria」에 관한 연구 : 바로크 시대의 합창을 중심으로, 중앙대 예술대학원 석사학위논문.

- 김유리(1998). J. S. Bach의 Articulation과 Phrasing연구, 경원대학교대학원 석사학위논문.
- 김지현(2011). 헨델의 오라토리오 「메시아」에 나타난 바로크 음악의 특징과 합창 연주기법에 관한 연구, 충신대 대학원 석사학위논문.
- 박민희(2011). J. S. Bach의 합창음악 연구분석 : 「b단조 미사」를 중심으로, 광주대 대학원 석사학위논문.
- 박상욱(2002). 바로크 음악 정격연주의 필요성에 관한 연구-바흐 「마태수난곡」의 연주 비교를 통하여, 충신대학교 석사학위논문.
- 박윤경(1997). 18세기의 Performance Practice 연구-Leopold Mozart의 바이올린 논서를 중심으로-, 서울대학교대학원. 석사학위논문.
- 석유성(2001). 바로크 시대의 비올라 다 감바를 위한 작품연구-J. S. Bach의 Sonata No.2를 중심으로, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 오재화(2003). 고등학교 음악교육에 있어서 효과적인 고전음악 지도를 위한 대중음악의 사용방법, 대구카톨릭대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 우경주(2000). 모차르트 피아노 음악의 원전적 연주에 관한 연구, 목원대학교 석사학위논문.
- 이상은(2005). 정격연주의 예술사적 당위성과 쟁점들에 대한 고찰, 충남대학대학원 석사학위논문.
- 조익현(1999). 음악 기보법의 제 이론에 1관한 연구, 서울대학교대학원 석사학위논문.
- 차은진(2006). Antonio Vivaldi의 「Gloria」에 관한 연구 : 바로크 시대 합창음악을 중심으로, 충신대 대학원 석사학위논문.
- 최동원(2000). 바로크 시대의 합창음악 연주기법에 관한 연구고찰 : 헨델의 오라토리오 「메시아」를 중심으로, 중앙대예술대학원 석사학위논문.

Abstract

Chorale Rehearsal Technique in Baroque Authentic Performance

Bok Soon, Kim
Major in Music Education
Graduate School of Education
Sungshin Women'University

This purposes that the Conductors grasp Composer's intention, which lived in the Baroque Age that was insufficient the performers marks and the expression signs and apply to Choir Rehearsals.

After seeking the concept, the history, background etc. of the authentic performance for what means musically and socially to perform before Bach is as Bach and Handel is as Handel, this elucidates the characteristics of the situations of Ages and Chorus to understand Baroque Music. This is researched about what is the Baroque style music and what the substantial understanding regarding to the Music of the Age is with Articles in the Treatise and with the books, which are issued about The Choir Rehearsal in Korea.

The authentic performance is the Revival the performance practice with the basis of the historical knowledge following the original instruments in the Age and the playing skills. It was achieved system of major, minor

scale and was developed Counterpoint in Baroque. It was composited small scale choirs in Baroque. The conductors these days should apply to real performances after they understand the performing customs in the Age because the composers required the skills that popular used in the Age.

The details about the Choir rehearsal technique as follow,

First, the Phrasing has to be divided with a punctuation. While the phrase is not marked, make a practice of doing with dividing a paragraph. If a tone on the beginning of the rear phrase follows the end of the front phrase, having to classify a phrase since leaving a space. Fermata must help to begin a next phrase since some breathing instead of prolonging the tune. Making a practice of that can be listened obviously at Melisma on the slow speed and then making it on the origin speed.

Second, reducing the volume of the advancing parts so that being able to be heard the beginning of the part on the main melody at Fugue. It is a custom to do Tempo Ritardando at the end of Choral but applying the Tempo Ritardando since considering the continuity on the note if there is a postlude.

Third, an Articulation is a segment. It is similar to distinguish between consonant and vowel. Articulation is divided into Legato, Staccato and non-Legato. Legato is going through a respiratio. Staccato is made a practice of separating between tones like walking with a toe. Non-Legato is a middle of Legato and Staccato and is not a blank but a space between tones.

Forth, a Slur means two different tones, normally an Accent is on the front tone and a note value becomes longer. The singing method was

Messa di voce and used Hemiola, which changes a position of the accent next a phrase. Supplying voice parts express dynamically since Crescendo and Decrescendo were not famous yet. A Semi-Choir was sometimes applied to make a comparison of the volume.

Fifth, the Performing method, which is to perform a long dotted note using the Over-dotting, should be made a practice. Applying Sesquialtera since a decision of the tempo might be mistaken when a beat is changed.

Sixth, making a practice to maintain the plain timbre and tone without the vibrato. Making a picturesque music with the lyric in a special part.

This is about the Rehearsal Method for the Active Conductors who teach or conduct. Wishing that this is an opportunity the Conductors whom try reading the proper Ages to be enlarged.