

김택완 교수지도
석사학위 청구논문

바로크 건반음악에서의 장식음 연구

2005

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

남기문

바로크 건반음악에서의 장식음 연구

김택완 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

남기문

인 준 서

남기문의 석사학위논문을 인준함

심사위원_____ (印)

심사위원_____ (印)

심사위원_____ (印)

성신여자대학교 대학원

논문개요

르네상스까지 성악을 중심으로 전개되던 서양음악사의 흐름은 17세기에 이르러 큰 변화를 겪게 된다. 17세기에는 악기의 발달과 함께 기악음악 양식이 확립되고 거기에 걸맞는 음악형식이 발전하면서 기악음악이 성악음악과 동등한, 중요한 위치를 차지하게 되었기 때문이다. 이러한 분위기 속에서 음악의 즉흥연주를 통한 자유로운 표현을 추구하는 경향이 강하게 나타나게 되었고, 이 과정에서 화려한 기교와 많은 장식음의 사용은 자연스럽게 자유로운 표현을 위한 매우 중요한 수단이 되었다. 장식음은 성악음악에서 뿐만 아니라 기악음악에도 많이 사용되었는데, 특히 건반음악에서 그 사용이 두드러졌다.

그러나 당시 연주자들은 악보를 보면서 즉흥적으로 장식음을 연주하며 음악을 만들어갔기 때문에 오늘날 그 장식음을 올바르게 연구하는 일이 결코 쉽지 않다. 따라서 당시 장식음이 어떻게 연주되었는지를 파악하는 것은 바로크 음악을 올바르게 연주하기 위한 중요한 전제 조건이 된다. 본 논문에서는 바로크 음악을 연주할 때 장식음의 올바른 연주를 위해 바로크 음악의 특징, 건반음악의 여러 형식들, 장식음의 역사와 기능, 그리고 장식음의 종류와 기보, 연주법을 J. S. 바흐의 장식음 목록을 토대로 연구하였다.

장식음은 악곡의 선율에 음이나 음군을 정형화시킨 것으로 기보된 악보의 음표를 나누거나 장식하는 등의 즉흥연주에서 유래되었다. 장식음은 그 역사가 오래되어 이미 그 예를 그레고리오 성가에서 찾아볼 수 있으며 바로크 시대에는 악곡의 불가결한 요소가 되었다.

바로크 시대에는 작곡가들이 음악을 통해 감정을 묘사하였고 이러한 감정묘사를

위해 많이 선호되었던 수단이 장식음이었다. 뿐만 아니라 단순한 선율을 화려하게 만들고 음에 생동감을 불려일으키며 음에 무게를 주어 그 음을 강조하는 등 악곡에서 다양한 기능을 하였기 때문에 바로크 시대에 중요한 요소로 작용하게 되었다.

바로크 시대의 장식음은 기호화 되어있는 장식음과 그렇지 않은 장식음으로 분류된다. 기호화된 장식음은 주로 J. S. 바흐의 음악에서 많이 볼 수 있고 작곡가마다 기호는 다르지만 기능이나 용법은 서로 같았다. 기호화된 장식음의 종류에는 트릴(Trill), 모르덴트(Mordent), 전타음(Appoggiatura), 돈꾸밈음(Turn), 슬라이드(Slide), 이중 장식음(compound ornamentation), 아르페지오(Arpeggio), 아치아카투라(Acciaccautura)가 있다. 기호화 되어있지 않은 장식음은 기호대신 기보된 것과 기보조차 없는 자유 장식음으로 다시 나뉘어 악곡에 사용되었다.

본 논문은 바로크 음악에 나타난 장식음을 J. S. 바흐의 장식음 목록을 토대로 상세하게 살펴봄으로써 바로크 시대 건반음악의 올바른 해석과 연주에 도움이 되 고자 했다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 바로크 음악의 특징과 건반음악	3
1. 바로크 음악의 특징	3
2. 바로크 시대의 건반음악	8
III. 장식음의 역사와 기능	12
1. 장식음의 역사	12
2. 장식음의 기능	20
IV. 장식음의 종류와 연주해석	25
1. 기호화 되어있는 장식음	25
1) 트릴(Trill)	25
2) 잔결꾸밈음(Mordent)	27
3) 전타음(Appoggiatura)	29
4) 돈꾸밈음(Turn)	35
5) 슬라이드(Slide)	36
6) 이중장식음(compound ornamentation)	37
7) 그 밖의 장식음들	43
2. 기호화 되어있지 않은 장식음	47
1) 기보된 장식음	47
2) 자유 장식음(Free ornamentation)	49
V. 결론	52

참고 문헌

ABSTRACT

I. 서 론

서양음악사에서 1600년경부터 1750년까지는 바로크 시대이다. 이 시기에는 근대적인 화성의 원리와 르네상스의 대위법적 구성원리를 결합시켜 바로크 양식이라 부를 수 있는 새롭고 고유한 음악양식이 발전하였다. 또한 기악음악 양식이 확립되어 기악음악이 크게 발전하였고 르네상스 시대의 음악이 형식의 아름다움을 중요시 여긴데 반해 바로크 음악은 딱딱한 형식에서 벗어나 자유로운 표현을 추구하였다.

바로크 시대의 음악은 기교적이고 복잡하며 그 특징은 불협화음과 풍부한 화성의 사용, 즉흥성을 통한 자유로운 표현이라 할 수 있다. 그러면서 화려한 기교와 많은 장식음은 이런 역할을 위해 큰 기능을 담당한 요소였다. 이유는 그 당시 장식음이 단순히 선율을 화려하게 해주는 것 이외에도 선율, 리듬, 화성을, 특히 불협화음을 강조하면서 감정표현의 수단으로 긴장감을 주는 역할을 했기 때문이다. 따라서 바로크 음악에서는 장식음이 필수 불가결한 요소가 되었고 기악음악에서, 특히 건반음악에서의 사용이 두드러졌다. 건반악기는 기악합주나 독주악기를 반주하는데 중요한 역할을 했다. 그뿐만 아니라 이 시대에는 건반악기를 위한 독자적 장르가 확립되면서 결과적으로 건반악기 음악은 급부상했다.

바로크 건반음악의 올바른 연주를 위해서는 장식음 연구가 중요한데 의외로 쉽지 않다. 그 당시 연주자들은 단순하게 생략된 악보를 보면서 즉흥적으로 음악을 만들어가며 연주를 했기 때문에 장식음을 기보하지 않고 기호로 표시하는 정도가 일반적이었다. 그렇기 때문에 후세에 연주자들 사이에서 연주방법에 대한 의견의 일치를 보지 못하고 의견이 분분했으며 장식음은 편집자나 연주자에 의해 서로 다른 기호로 사용되고 해석되었으며 또한 선율, 리듬, 화성에 의해 변하기도 하였다.

본 논문에서는 이러한 바로크 건반음악의 특징 가운데 하나인 장식음의 올바른 해석과 연주를 위해 J. S. 바흐의 목록을 토대로 장식음의 종류와 기보 방법, 연주법을 살펴보고자 한다. 이에 앞서 바로크 음악의 특징과 건반음악, 장식음의 역사와 기능에 대해 살펴보고 이를 바탕으로 연주자들이 장식음을 올바르게 연주하는데 도움이 되고자 한다.

II. 바로크 음악의 특징과 건반음악

1. 바로크 음악의 특징

서양음악에서 바로크 음악은 1600년부터 1750년까지의 음악을 가리킨다. 바로크(baroque)라는 개념은 ‘일그러진 모양의 진주’를 뜻하는 포르투갈어의 “barrueco”에서 유래되었다.¹⁾

‘바로크’(baroque)란 용어는 1750년경 샤를 드 브로스(Charles de Brosses)에 의해 처음 사용되었는데 그는 섬세하고 화려하게 장식된 건축물의 양식을 지칭하는데 이 용어를 사용했다.²⁾ 그는 이 당시 고전과 르네상스에 대립되는 양식으로 이 용어를 미술사에 적용함으로써 가치를 저하시키는 부정적인 의미로 사용하였다. 이와 같이 회화나 건축물에서 처음 사용된 바로크란 용어는 점차 음악에도 적용되었고, 음악 비평가들은 라모의 오페라 「이폴리트와 아리시」(*Hippolyte et Aricie*, 1733)가 전조와 박자의 변화에 있어서 혼란스럽고 비 선율적이라고 하여 이 음악을 부정적인 의미에서 ‘바로크’라고 불렀다.³⁾

부정적인 의미로 사용되었던 ‘바로크’는 19세기에 와서야 야콥 부르크하르트(Jacob Burckhardt)와 하인리히 뵐프린(Heinrich Wölfflin)에 의해 가치 중립적인 의미를 얻게 되었다.⁴⁾ 음악에서는 1919년 쿠르트 작스(Curt Sachs)가 바로크라는

1) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 1, ed. by L. Finscher, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1994, p.1236.

2) D. J. Grout, 편집국 역, 「서양음악사」 (서울: 세광음악출판사, 1996), p.343.

3) 대표적인 인물로 루소(J. J. Rousseau, 1712-1778)를 꼽을 수 있다. 그는 그의 「음악사전」(1768)에 바로크 음악에서 대해서 “화성적으로 혼란스럽고, 전조와 불협화음이 가득하고, 노래는 굳어있고, 자연스럽지 못하며, 음정을 잡기 어렵고 움직임은 억지스러운” 것이라고 하였다. 홍정수·김미옥·오희숙, 「두길서양음악사」 (서울: 나남출판, 1997), p.166에서 재인용.

4) 부르크하르트의 저서, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italie*,

용어를 단지 17-18세기의 시대양식을 지칭하는 가치 중립적인 의미로 사용하였다.⁵⁾

1600년부터 1750년에 이르는 시기는 절대왕정의 시대로 궁정이 문화의 중심지가 되었다. 이 시기는 세속 예술의 절정기로 미술에서는 화려하고 생동감과 활기가 넘쳤다. 이러한 경향은 점차 음악에도 나타나기 시작했다. 음악에서는 작곡가들이 인간의 보편적인 감정을 묘사하기 위한 음악적인 표현을 찾아내고 이를 통해 청중에게 감정을 묘사하고자 하였다.

바로크 시대는 형식이나 스타일에 있어서 다른 시대 음악과 구분되는 몇 가지의 기본적인 특징을 보였다. 양식적인 면에서는 모노디(monody), 계속저음(basso continuo), 콘체르타토(concertato)를 바로크 음악의 특징으로 꼽을 수 있는데 이는 르네상스와 구별되는 뚜렷한 음악 어법이기도 하다.

초기 바로크 시대에는 단순한 화음반주를 붙이는 모노디가 발생하였다. 모노디는 후기 르네상스로부터 바로크로의 이행과정에서 나타난 중대한 변화로 성악에서부터 시작된 새로운 양식이다. 이것은 동등한 중요성을 갖는 몇 개의 독립된 성부로 되어 있는 르네상스의 다성적 구조(Polyphony)에서 하나의 선율이 중심이 되는 화성적 구조(Homophony)로의 변화를 의미한다. 이 모노디 양식을 성악에 처음 적용시킨 최초의 작곡가들은 피렌체의 카메라타 구성원들이었다.⁶⁾ 그 중의 한 사람

(1855)와 빌프린의 저서, *Renaissance und Barock* (1888)에서 바로크는 시대양식을 지칭하는 가치 중립적인 의미로 사용됨으로써 이 개념은 미술사에서 확정되었다. 앞의 책 같은 페이지 참조.

5) 작스는 그의 저서 「바로크 음악」에서 이 용어를 사용하였다. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 1, ed. by L. Finscher, Kassel: Barenveiter-Verlag, 1994, p.1237. 참조.

6) 카메라타(camerata)는 피렌체의 사교그룹으로 지롤라모 메이(Girolamo Mei, 1519-1594), 지오바니 데 바르디(Giovanni de Bardi, 1534-1592), 에밀리오 델 카발리에리(Emilio del Cavalieri, 1550경-1602), 오타비오 리누치니(Ottavio Rinuccini, 1562-1621), 야코포 페리(Jacopo Peri, 1561-1633), 줄리오 카치니(Giulio Caccini, 1551-1618), 빈첸초 갈릴레이(Vincenzo Galilei, 1520-1591) 등이 그 구성원이었다.

이었던 카치니(Giulio Romano Caccini, 1550경-1618)⁷⁾는 모노디 양식을 토대로 한 유절형식의 노래와 마드리갈을 모아서 「새 음악」(*Nuove musiche*, 1602)이라는 곡집을 발표했다. 모노디 양식과 함께 1600년경에는 새로운 장르인 오페라가 나타났고 또한 오라토리오, 칸타타의 새로운 형식이 모노디 양식을 바탕으로 확립되었다.

르네상스 시대에 독립된 성부로 이루어진 다성 음악이 그 시대가 추구하는 소리였다면 바로크는 확고한 저음과 그에 따른 화려한 상성부의 음향을 이상으로 하였다. 여기서 발생한 것이 계속저음(basso continuo), 혹은 숫자저음(figured bass) 주법이다.

이 당시 작곡가들은 상성부와 베이스만을 작곡하였고, 따라서 건반악기 주자는 저음성부에 기록된 숫자를 바탕으로 즉흥적으로 화음을 보충해 나갔다. 이것이 계속저음 주법이며 보통 베이스는 지속음을 낼 수 있는 하나, 또는 그 이상의 선율악기(비올라 다 감바, 첼로, 또는 바순)가 담당하였고 베이스 성부의 음 위에 즉흥적으로 화음을 채워 넣는 것은 합시코드 같은 건반악기나 류트(lute)⁸⁾가 담당하였다.

이런 변화 속에서 건반악기는 계속저음을 가장 원활하고 완벽하게 구사할 수 있는 악기로 간주되었고, 따라서 독주의 반주와 실내합주에서 계속저음을 연주하는 역할을 담당하였다. 저음성부에 기록된 숫자를 바탕으로 즉흥연주되어지는 계속저음은 연주자의 기호 및 숙련도에 따라 다양하게 나타났다. 이러한 주법은 바로크 시대 전반에 걸쳐 지속적으로 중요한 것으로 여겨졌고, 따라서 이 시대를 "계속저

7) 카치니는 새로운 단선율(모노디)을 개척했으며 그의 「새 음악」(1602)과 「새로운 음과 새로운 작곡법」(1614)은 초기 바로크 음악의 지표로서 많은 작곡가에게 영향을 끼쳤고 나아가 바로크 음악의 발전에 큰 영향을 끼쳤다.

8) 류트는 16-17세기를 중심으로 유럽의 거의 모든 나라에서 애용되어 '악기의 왕' 또는 '여왕'이라고까지 불렸다. 이 악기는 네크를 가진 발현악기로 중·근동에서 태어났으며 직접적인 원형은 중세의 아라비아에서 애용된 '알우드'이다.

음의 시대”라고도 한다.⁹⁾

계속저음과 모노디의 출현 이외에 바로크 음악의 또 다른 특징 중의 하나는 콘체르타토 양식(concertato style)이다. 형용사 콘체르토(concerto)는 라틴어의 동사 콘체르타레(concertare)에서 유래된 것으로 고전 라틴어에서 콘체르타레는 ‘경쟁하다, 대립하다, 조화를 이루다’라는 의미를 갖고 있다. 이 양식은 두 개의 대립되는 음향이나 음색의 대비를 추구하며 동시에 조화로운 앙상블을 이루는 것으로 독창과 합창, 노래음색과 악기음색이 대비를 이루고 있다. 더 나아가 다른 음악적 요소로 확대되어 바로크 협주곡에서는 음향이나 템포의 대립, 짜임새의 대비, 일정한 테라스식 강약(terraced dynamics)등이 나타나게 되고 콘체르타토 양식은 바로크 음악의 가장 중요한 특징 중의 하나로 간주되었다.¹⁰⁾

위에서 언급한 3가지 특징 이외에도 이 시대에 와서 중요하게 다루어진 요소가 있다. 그 중의 하나가 베이스 성부에서 연속해서 반복되는 악구인 순환베이스(basso ostinato)이다.¹¹⁾ 이 원리는 이미 14세기의 동형진행 모테트(isorhythm motet)의 테노르를 구성하는데 적용되었고 바로크 시대에는 음악에 통일성을 주는 수단으로 많이 사용되었다. 무곡에 종종 사용되어 리듬을 강조하는데 도움을 주었다.

즉흥 연주되는 장식음 사용 역시 바로크 음악을 연주하는데 있어서 매우 중요한 역할을 하였다. 장식음을 사용한 즉흥연주의 형태가 이 시대에 처음 나타난 것은

9) 바로크 시대를 후고 리만(Hugo Riemann)은 계속저음 시대라고도 불렀다. 후고 리만, 홍정수의 3인 편, 『음악의 역사』, 『음악학 원전 강독』 (서울: 심설당, 2005), p.102.

10) D. J. Grout & C. V. Palisca, 편집국 역, 『서양음악사』 (서울: 세광음악출판사, 1996), p.371. J. Handschin 은 그의 저서 *Musikgeschichte in Überblick, Wilhelmshaven 1981*, p.286에서 바로크 시대를 “콘체르타토 양식의 시대”(die Zeit des Konzertierenden Stils)하였다.

11) 바로크 시대에 즐겨 사용한 순환베이스 유형에는 그라운드(ground), 샤콘느(chaconne), 파사칼리아(passacaglia)가 있다. 샤콘느와 파사칼리아는 춤곡이다.

아니지만 음악사에 있어서 다른 어떤 시대보다도 깊이 있고 폭넓게 다루어졌다. 장식음은 이미 중세에서도 나타났고 오랜 역사를 갖고 있는데 바로크 이전 시대에 사용된 장식음은 단순히 꾸미는 역할을 하였다. 그러나 바로크 시대에 와서 그 의미가 바뀌어 장식음은 단지 꾸미는 역할뿐만 아니라 감정을 묘사하는 수단으로도 사용되었다.

17세기에는 근사치의 음정을 고르게 나눈 음률인 평균율이 건반악기에 적용되어서 모든 장조와 단조를 건반악기가 연주할 수 있게 되었다. 이러한 가능성을 보여준 대표적인 예가 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 「평균율 건반악기 곡집」(*Das wohltemperierte Klavier*)이다. 또한 중세 교회 선법에서부터 벗어나 장조와 단조의 조성체계가 확립되면서 이를 토대로 기능적 화성관계가 확립되었다.¹²⁾

바로크 시대에는 형식면에 있어서도 이전시기와 비교할 때 많은 변화가 나타났다. 예를 들면 르네상스에 사용된 기악곡 형식은 성악곡 형식에서 비롯되거나 성악곡 형식을 모방해서 악기로 연주하도록 하였다. 그러나 바로크 시대에는 악기가 발달함에 따라 기악 양식이 확립되었고 그에 걸맞는 음악 형식이 나타나면서 바로크 기악 음악을 크게 발전시켰다. 기악은 바로크 시대에 와서 성악과 동등한 위치를 차지하게 되었다. 이 시대에 생긴 새로운 기악곡 형식으로는 토카타(tocatta), 푸가(fuga), 변주곡(variation), 파사칼리아(passacaglia), 샤콘느(chaconne)가 있고, 다악장으로 된 큰 형식으로는 소나타(sonata), 모음곡(suite), 협주곡(concerto)이 있다.

12) 기능적 화성관계의 이론을 정립한 사람은 프랑스의 작곡가 라모이다. 그는 그의 저서 「화성의 체계」(*Traite de l'harmonie*, 1722)에서 화성이론을 체계화하였다. D. J. Grout & C. V. Palisca, 「서양음악사」, 1966, p.352 참조.

2. 바로크 시대의 건반음악

바로크 시대에는 건반악기가 중요한 역할을 하게 되었다. 따라서 건반악기를 위한 관용적 양식이 급속히 발전하게 되었고 건반악기를 위한 새로운 형식들이 크게 발전하였다. 바로크의 건반악기를 위한 음악형식은 크게 5가지의 유형, 즉 푸가형(fuga), 칸초나형(canzona), 변주(variation), 모음곡(suite), 즉흥곡으로 구분할 수 있다.

푸가형은 단일주제를 갖는 모방대위법에 의한 형태이다. 17세기 초에는 리체르카레(ricercare), 판타지아(fantasia), 카프리치오(capriccio) 등으로 불리었고 후에 푸가로 발전하였다. 리체르카레는 르네상스의 모테트를 기악곡으로 만든 것으로 성격이 비슷한 여러 개의 주제가 사용되었고 새 주제가 나올 때 앞의 주제와 겹쳐서 음악이 끊임없이 이어지는 성격을 가졌다. 이것이 점차 단일주제를 갖는 기악곡으로 발전하게 되면서 푸가로 발전했다.

칸초나(canzona)는 16세기 성악곡 상송에서 유래된 16-17세기 이탈리아의 기악곡으로 리체르카레, 판타지아보다 형식이 간단하고 한층 더 생기 있는 리듬과 리드미컬한 선율로 되어 있다. 이러한 특징을 지닌 칸초나는 보통 두 가지의 방법으로 작곡된다. 그중 하나는 여러 개의 주제가 모방대위법에 의해 나타나는 형태로 각 부분에는 카덴차 풍의 플러리시(flourish: 연주자에 의해 덧붙여지는 화려하고 장식적인 악절)를 넣어 곡을 완성한다. 다른 하나는 변주 칸초나인데 이는 곡 전체에 통일성을 주기 위한 건반악기용 칸초나로 하나의 주제가 계속 변형되어 나타난다. 이러한 구조는 오르간 칸초나와 요한 야콥 프로베르거(Johann Jakob Froberger, 1616-1667)¹³⁾의 건반악기를 위한 칸초나에서 볼 수 있다. 한편 타르퀴

13) 프로베르거는 슈투트가르트에서 출생하여 로마에 유학, 만년을 프랑스에서 보냈다. 프로베르거의 전집은 귀도 아들리에 의해서 *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*에 수록되

니오 메를라(Tarquinio Merula, 1594-1665)는 칸초나의 각 부분이 다악장으로 독립되어 나타나는 합주 소나타를 작곡했다. 이를 그 후의 작곡가들은 소나타라고 불렀다.

소나타와 칸초나는 17세기 초 명칭이 모호했고 따라서 칸초나와 비슷한 어떤 특별한 특징을 갖고 있는 악곡을 소나타라 불렀다. 17세기에 소나타라 부르는 작품들은 보통 통주저음이 있는 한 두 개의 선율악기를 위해 작곡되었고, 반면에 합주 칸초나는 통주저음 없이 연주할 수 있는 4성부 곡으로 작곡되었다. 17세기 중엽에 칸초나와 소나타가 합쳐지면서 칸초나 대신 소나타라는 용어를 사용하게 되었다. 이 중 대부분의 곡들은 교회용으로 작곡되었기 때문에 교회소나타(Sonata da chiesa)라고 불렀다.¹⁴⁾

변주(variation)는 어떤 주제를 설정하여 그것을 여러 가지로 변형하는 기법으로 17세기 많은 기악 작품이 변주형식으로 되어 있다. 이 기법을 사용한 작품으로는 파르티타(partita), 코랄 파르티타(chorale partita), 샤콘느(chaconne) 그리고 파사칼리아(passacaglia)가 있다. 파르티타는 17세기 초기에는 변주곡을 의미하는 용어로 사용되었다가 18세기에는 춤모음곡을 지칭하게 되었다. 코랄 변주곡이라고 불리는 코랄 파르티타는 코랄 선율에 바탕을 둔 오르간 변주곡으로 얀 피에테르존 스벨링크(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621)¹⁵⁾나 자무엘 샤페트(Samuel Scheidt, 1587-1654)의 작품에서 볼 수 있다. 변주형식으로 되어있는 샤콘느와 파사칼리아는 서로 밀접한 관계를 갖고 있다. 두 작품 모두 3박자의 춤곡으로 되어 있고 8마

어 있다. 수록된 작품은 25곡의 토카타, 8곡의 환상곡, 6곡의 칸초나, 18곡의 카프리치오, 14곡의 리체르카레, 30곡의 '모음곡 또는 파르티타' 등이다.

14) 교회소나타 이외에도 실내소나타(Sonata da camera)가 있었는데 이것은 실내용을 위한 것으로 교회소나타와 대립되었다. 춤곡악장을 모은 것으로 목적이 다르고 형식도 다르게 작곡되었다.

15) 스벨링크는 네덜란드 출신으로 플랑드르 악파 최후의 중요한 작곡가로 평가된다. 그는 154곡에 이르는 성악곡과 약 70곡의 건반악기를 위한 곡을 작곡하였다.

디의 오스티나토를 갖고 있는데 이것은 여덟 마디마다 변주되어 나타난다. 즉 베이스는 같은 음 반복으로 화성 골격을 유지하고 윗성부만 변주되어 나타난다. 사콘느와 파사칼리아는 3박자 리듬이지만 조금 다르기 때문에 오스티나토가 리듬에 따라 조금 달라진다.

모음곡(suite)은 여러 개의 춤곡악장으로 구성되며 모두 같은 조성을 갖는 바로크 음악의 중요한 기악 형식이다. 이를 확립한 사람은 프로베르거이며 바흐에 의해 모음곡이 정점에 이르게 된다. 프로베르거가 확립시킨 모음곡의 표준형은 알르망드(Allemand)-쿠랑트(Courante)-사라반드(Sarabande)-지그(Gigue)의 4악장 편성으로 대개는 알르망드 앞에 서곡으로 자유로운 프렐류드가 사용되기도 하고 사라반드와 지그 사이에는 여러 가지 형태의 무곡¹⁶⁾이 하나, 또는 그 이상 삽입되어 나타나기도 한다.

그밖에 17세기에는 류트의 비중이 작아지고 건반악기의 비중이 커졌으며 특히 오르간을 위한 작품이 많이 씌었는데, 토카타, 판타지아, 전주곡과 같은 즉흥연주 양식의 형식이 작곡되었다. 토카타는 비 푸가적인 여러 가지의 즉흥기법을 사용하여 음악의 화성적 흐름을 불확실하게 만들어 넘으로써 즉흥연주의 효과를 얻었다. 판타지아는 형식에 구애받지 않고 악상이 떠오르는 대로 작곡된 곡으로 이 명칭은 류트 작품에서 처음 사용되었고 1580년 무렵부터는 건반악기용의 작품에서도 사용되었다. 판타지아는 즉흥적 성격이 매우 강하여 마치 즉흥연주를 받아 쓴 것과 같은 느낌을 주었다. 이러한 곡을 작곡한 대표적인 작곡가로는 북스테후데(Dietrich

16) 사라반드(sarabande)와 지그(gigue) 사이에 첨부할 수 있는 무곡의 종류로는 가보트(gavotte), 미뉴엣(minuet), 부레(bourrée), 파스피에(passaied) 등이 있다. 프랑스에서도 모음곡 형식이 발달하였다. 이러한 모음곡을 프랑스에서는 오르드르(ordre)라고 하였다. 대표적인 작곡가는 프랑수아 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1733)으로 그는 4권으로 된 「클라브생 곡집」 (*Livre de clavecin*, 1713-1730)을 작곡했다. 오르드르는 다양한 춤곡 형태를 모은 것으로 각 악장은 표제를 갖고 느슨하게 연결되어 있으며 표제를 드러내기 위해 장식음을 많이 사용하였다.

Buxtehude, 1637-1707)¹⁷⁾가 있다.

지금까지 위에서 살펴본 바와 같이 바로크 시대에는 건반음악이 발전하면서 건반악기를 위한 새로운 음악형식들이 많이 나타났다. 이 음악형식에서는 많은 장식음이 사용되었다. 이는 당시의 건반악기인 합시코드나 클라비코드가 구조상 음을 지속시키거나 부드럽게 연결시키는데 한계가 있었기 때문에 이 결점을 보완하고 또 선율과 화음을 더욱 더 풍부하게 하기 위해서이다. 따라서 이 음악 형식을 연주하는 데에는 무엇보다도 장식음에 대한 진지한 연구가 요구된다. 이러한 장식음의 올바른 연주를 위해서 장식음의 종류와 기보, 연주법에 대한 상세한 열거와 언급을 제 4 장에서 다루고자 한다.

17) 북스테후데는 북독일 뤼베크 출생으로 주로 그곳 마리아 성당에서 오르간 연주자로 활약했으며, 많은 오르간 곡과 종교 곡을 작곡하여 중기 바로크의 한 정점을 이루었다. 작품으로는 100곡 이상의 칸타타, 오르간 곡, 현악 합주 소나타 등이 있다.

Ⅲ. 장식음의 역사와 기능

1. 장식음의 역사

장식음이란 악곡의 선율에 음이나 음군을 덧붙여서 정형화시킨 것을 의미한다. 이것은 전통적인 멜로디를 즉흥연주의 기술을 통해 더욱 생기있게 전개하거나 동일 화음 안에서 다양한 선적인 변화와 극적인 변화를 추구하는 임의적인 행동에서 발생하였다.¹⁸⁾

장식음의 초기형태는 12세기 초 그레고리오 성가(Gregorian chant)에서 나타났다. 12세기 초 그레고리오 성가를 불렀던 성악가들은 전통적인 멜로디에 즉흥연주되는 장식음을 붙여서 즉흥적으로 노래하는 것을 즐겼고, 이렇게 사용된 장식음들은 악곡에 기호로 표시되거나 기보되었고 때로는 연주자들에 의해서 즉흥연주되었다. 장식음을 기호로써 나타낸 그레고리오 성가의 필사본은 특별한 기호(때때로 네우마의 변형으로써 나타난다)들을 포함하고 있는데, 이러한 기호들은 트레몰로(tremolo)¹⁹⁾, 비브라토(vibrato)²⁰⁾, 포르타멘토(portamento)²¹⁾와 같은 특별한 효과를 냈다.²²⁾ 중세기 말에는 플리카(plica)²³⁾가 악곡에 기호로써 표시되었는데 이는

18) 장식(또는 꾸밈, ornamentation)이란 어떤 악곡의 선율에 음이나 음군을 덧붙여서 장식하는 것을 의미하며 이때 개개의 음에 대한 장식이 정형화된 것을 장식음(꾸밈음)이라고 한다. 「음악용어사전」(서울: 세광음악출판사, 1986), p.548.

19) 트레몰로는 몇 개의 음고가 다른 음, 또는 화음을 빨리 되풀이하여 연주하는 것을 의미한다. 본 논문에서는 앞으로 언급될 용어의 해설은 「음악 대사전」(서울: 신진출판사, 1982)을 토대로 이루어짐을 미리 밝혀둔다.

20) 비브라토는 ‘떨다’는 뜻으로서 음의 높이의 미미한 동요를 말한다.

21) 포르타멘토는 ‘운반하다’의 뜻. 소리 또는 첼현악기에 있어서 하나의 음에서 다른 음으로 옮겨갈 때 도약적인 음계가 아니라 매우 부드럽게 연주하는 것을 말한다.

22) *Harvard Dictionary of Music*, ed. by W. Apel, 2nd ed, Cambridge: Harvard University Press, 1972, p.631.

검은 음표 정량기보법 시대의 꾸밈음의 일종으로 당시 음악에서 자주 사용되었다.

이와같이 중세시대에 기호에 의해 표시된 장식음이 16세기에 와서는 연주자에 의해 즉흥연주 되었다. 이러한 경향은 16세기 교회 성악 음악에서 나타났다. 연주자들은 아드리안 빌레르트(Adrian Willaert, 1490-1562)²⁴⁾, 오를란두스 디 라수스(Orlandus di Lassus, 1532-1594)²⁵⁾, 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594)²⁶⁾ 등에 의해 쓰여진 곡들을 즉흥연주 되는 장식음과 함께 노래하였다. 이 당시에는 다성부로 작곡된 모든 성부들은 즉흥연주가 가능했다. 이에 대해 헤르만 핑크(Hermann Finck, 1445-1527)²⁷⁾는 그의 저서 「음악실습」(Practica Musica, 1556)에서 다음과 같이 언급하고 있다. “빠른 경과구나 트릴같이 기교적이고 화려한 선율을 띤 콜로라투라(coloratura)의 특성은 연주자의 기술에 있는데 이때 연주되는 모든 성부들은 장식되어야 하며 모든 성부가 동시에 장식되어지는 것이 아니라 각 성부가 차례대로 장식되어야 할 것이다.”²⁸⁾

이러한 성향이 16세기에 부각되면서 즉흥연주가 성행하게 되고 이러한 즉흥연주 형태로 디미누티오(diminutio)가 나타나게 된다. 이는 긴 음표를 작은 음가의 음들로 나누는 것으로 16세기 음악에 자주 사용되었고 이 당시 중요한 즉흥연주 형태로 간주되었다. 이와같이 16세기 꾸밈음은 자유로운 꾸밈음으로 특별한 꾸밈음에 의하

23) 폴리카는 13세기 검은 음표 정량기보법 시대의 꾸밈음의 일종으로 뒤 꾸밈음 같은 것을 룡가나 브레비스에 세로줄을 그어서 나타냈다. 아래로 그은 선은 꾸밈음이 본음표의 밑에, 위로 향한 것은 위쪽에 붙는 것을 의미했으며 오른쪽에 긴 선이 붙은 것은 긴 꾸밈음을, 왼쪽에 긴 선이 붙거나 좌우에 같은 길이의 선이 붙는 것은 짧은 꾸밈음을 의미한다.

24) 빌레르트는 플랑드르 출신으로 300곡 이상의 모테트, 미사곡, 마드리갈등의 작품을 남겼으며 베네치아 악파의 기초를 확립하였다.

25) 라수스는 벨기에 출생으로 미사곡, 모테트, 세속곡 등의 2000여 곡의 작품을 남겼으며 후기 르네상스 폴리포니 음악의 정점을 이룩하였다.

26) 팔레스트리나는 일찍부터 로마에서 교회음악가로 활약하였고 100곡 이상의 미사곡과 300곡 이상의 모테트, 그리고 많은 세속 마드리갈을 남겼다.

27) 핑크는 독일의 작곡가겸 오르간 주자로 1557년 비텐베르크의 오르간 주자에 임명되었고 모테트 외에 약간의 음악작품이 있다.

28) *Harvard Dictionary of Music*, ed. by W. Apel, 2nd ed, Cambridge: Harvard University Press, 1972, p.629에서 개인용.

지 않고 보통 짧은 시가의 음군으로 꾸며지는 것으로 이는 16세기 곡의 끝 부분에 나타나는 카덴차나 선율에서 찾아볼 수 있다.

디미누티오 이외에도 16세기에는 다양한 형태의 변형 기법들이 음악에 나타났다. 그 중 하나가 한음의 반복이나 두 개의 음표가 빠르게 번갈아 나오는 형태의 작은 멜로디 형식이며 다른 하나는 악보에 기재하지 않고 한음을 독특한 음형으로 장식하거나 여러 개의 장식음을 동시에 사용하는 기법이다. 이는 팔레스트리나의 음악에서 그레고리오 성가의 멜로디에 연주자의 기교를 과시하기 위하여 사용한 즉흥연주 형태로 17세기의 이탈리아, 독일, 프랑스 작곡가들에게 많은 영향을 주었다.²⁹⁾

또한 16C에는 건반악기나 류트, 또는 기악 합주 연주를 위해 성악 작품의 편곡이 많이 이루어졌다. 건반악기나 류트를 위해 편곡된 악보에는 (악보1)에서와 같이 그롭포(groppo)³⁰⁾, 트레몰로(trem), 미누타(minuta)³¹⁾, 티라타(tirata)³²⁾ 등의 장식들이 나타났는데, 이 장식들은 성악가들과 선율악기의 연주자들에 의해 일반적으로 즉흥연주되었다.

악보1)



29) 앞의 책 같은 곳.

30) 그롭포는 본음의 바로 위의 음부터 시작하여 본음과 그 밑의 음을 거쳐 본음으로 돌아오는 꾸밈음으로 돈꾸밈음 이라고도 한다.

31) 미누타는 바로크시대, 주로 이탈리아의 오르간이나 쳄발로 음악에 사용되던 장식법. 기본적인 음율을 형성하는 음표 사이를 보다 빠른 패시지로 즉흥적으로 메꾸어 가는 것이다.

32) 티라타는 바로크 시대의 꾸밈음의 일종으로 두 주요음 사이를 빠른 음계적 경과음으로 메꾸는 것을 말한다.

16세기에는 자유로운 꾸밈의 한 형태로 악곡에 디비전(division)³³⁾ 또는 그라운드(ground)가 사용되었는데 이는 일정한 선율을 자잘한 음표로 꾸미거나 일정한 저음 선율 상에서 장식 연주할 때 사용되는 기법으로 17세기에 들어와서도 많이 사용되었으며 얀 피에테르존 스텔링크의 「반음계적 환타지」(*Fantasia chromatica*)에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 16세기에는 대부분의 곡이 즉흥연주되었지만 때로는 기보에 의해서 혹은 기호에 의해서 장식음이 표시되기도 하였다. 그러나 16세기에 기호에 의한 장식음의 표시는 건반음악에 제한되어 있었다. 독일 음악가들은 건반음악에 나타난 모르덴트(mordent)³⁴⁾를 특별한 기호를 사용하여 표시하였고 영국에서 출판된 「영국버지널 모음곡집」(*English virginal books*)에서는 장식음의 기호를 음표의 기둥 위에 나타내었다.

이와 같이 르네상스 시대에는 꾸밈이 악곡의 불가결한 요소가 되었고 대부분의 곡이 즉흥연주되면서 작곡가가 악보에 곡의 뼈대만 적어놓고 연주자가 그것을 즉흥적으로 임의로 연주하는 것을 전제로 한 곡도 나타나게 되었다. 16세기 말에는 장식음이 음악이론의 연구대상이 되고 체계화되기 시작하였다.³⁵⁾

장식음은 17세기에 와서도 악곡을 연주하는데 있어서 중요한 요소였다. 이 시대에도 장식음은 여전히 작곡가들에 의해서 즉흥연주되거나 기호로 표시되거나 혹은 기보되었다. 17세기 작곡가 카치니, 카발리에리(Emilio de' Cavalieri, 1550-1602), 그리고 다른 이탈리아 음악가들은 장식음들을 즉흥연주 하였다. 반면에 그롭포와 트레몰로는 기호로 나타내었는데 카테리나 발렌테(Caterina Valente, 1531), 지오반니 마리아 트라바치(Giovanni Maria Trabaci, 1575-1647)³⁶⁾, 바바라 스트로치(Barbara Strozzi, 1619-1664)³⁷⁾ 베르나르도 파스퀴니(

33) 디비전(division)은 음형화에 대한 17, 18세기의 용어로 선율을 빠른 음형이나 패시지로 분해하는 일이다.

34) 모르덴트는 본음에서 아래 2도의 음을 거쳐 곧 본음으로 돌아오는 꾸밈음으로 잔결꾸밈음이라고도 한다.

35) 조선우, '바로크 시대의 연주 실재론', 「연주와 해석」 (서울: 음악춘추사, 1992), p.144.

Bernardo Pasquini, 1637-1710)³⁸⁾ 등에 의해서 g와 t로 표시되었고 레도블(redobles)³⁹⁾ 은 코레아 디 아로요(Correa de Araujo)에 의해서 R로 표시되었다. 이 당시 장식음이 기보된 예는 17-18세기의 다른 악곡에서 찾아볼 수 있는데 바로크 시대 작곡가 중에서도 특히 디트리히 북스테후데와 요한 제바스티안 바흐의 선율코랄(chorale)⁴⁰⁾에서 찾아 볼 수 있다.

16세기의 자유로운 꾸밈이 17세기에 와서는 정형화된 꾸밈으로 바뀌어 작게 써 넣은 음표나 특정한 기호에 의해서 표시된 일정한 음형으로 나타났다. 아그레망이라 불리는 이와 같은 장식음은 17세기 프랑스에서 체계화되었다. 일반적으로 아그레망(Agrement)은 다음과 같은 범주로 구분되었다: (1)압포지아투라(appoggiatura, double appoggiatura)⁴¹⁾ (2)트릴(trill)⁴²⁾ (3)모르덴트(mordent) (4)나흐슐라크(nachschlag)⁴³⁾ (5)아르페지오(arpeggio) (6)비브라토(vibrato)⁴⁴⁾. 처음 3가지 유형은 필수 아그레망으로 기호에 의해 표시된 일정한 음형으로 연주되었으며 나머지 유형들은 연주자 임의대로 연주되었다. 이러한 장식음이 악곡에 사용된 목적은 지속음 연주가 불가능했던 클라브생 소리를 지속하기 위한 것이었고 이는 클라브생과 오르간에서 똑같이 기보되었다.

36) 트라바치는 이탈리아의 작곡가이며 1601년 나폴리 부총독의 성당 오르가니스트였고 작품은 종교음악 169곡, 건반악기용 작품 165곡 등이 알려져 있다.

37) 스트로치는 이탈리아 바로크 시대에 활발히 활동하던 여성작곡가로 기악곡을 많이 작곡했다.

38) 파스퀴니는 이탈리아의 작곡가, 쳄발로, 오르간 주자이다. 오페라와 로마악파의 흐름을 잇는 오라토리오, 실내 칸타타 등의 성악 작품도 있으나 당시에는 건반악기의 명수로 유명했고 그의 소나타, 토카타, 변주곡 등의 건반음악 작품은 오늘날에도 널리 연주된다.

39) 레도블은 이탈리아의 트레몰로(tremolo)와 같다.

40) 코랄은 일반적으로는 독일의 프로테스탄트 교회의 찬송가를 가리키는 용어로서 사용되고 있는데 본래는 그레고리오 성가도 포함한 넓은 의미에서의 성가나 교회의 노래를 가리키는 용어였다. 「음악용어사전」, 서울: 세광음악출판사, 1986. p.134.

41) 앞 꾸밈음. 선율을 구성하는 음 앞에 붙는 꾸밈음을 의미한다.


42) 트릴은 '음을 떨게 하다'의 뜻으로 떠 꾸밈음이라고도 한다.

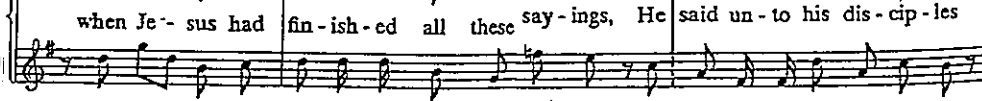
43) 나흐슐라크는 뒤꾸밈음을 의미한다.

44) 비브라토는 '떨다'는 뜻으로서 음의 높이의 미미한 동요를 뜻한다.

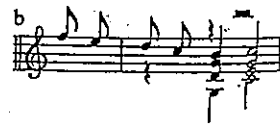
17세기에 와서는 많은 종류의 장식음이 생겼났고 알레산드로 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)⁴⁵⁾가 활동한 17세기 후반에서 18세기까지는 전타음을 쓰는 것이 작곡가에게 관례였고 이미 오페라에서 그 사용을 볼 수 있는데 이것은 화음을 명확하게 하기 위한 것으로 (악보2)에서와 같이 레치타티브의 모든 프레이즈의 끝에 사용되었다.

악보2) 레치타티브 전타음이 사용된 예

(기보) 

(연주) 

(기보) 

(연주) 

1600년과 1750년 사이에는 선율을 깨끗하게 보이게 위해 음표에 장식음을 직접 기보하지 않는 것이 유행하였다. 그럼에도 불구하고 17-18세기 장식음이 기보된 예는 게오르그 프레드리히 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)⁴⁶⁾, 주세페 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770)⁴⁷⁾ 알르칸젤로 코렐리(Arcangelo Corelli,

45) 스카를라티는 이탈리아 바로크 전성기의 대표적 작곡가 중의 한 사람으로 나폴리 악파의 대표자로 거론된다. 그는 114편의 오페라와 800여곡의 칸타타를 작곡했고 당대와 후대의 사람들에게 모델이 되었다.

46) 헨델은 완벽하게 국제적인 작곡가로 그의 음악은 독일적인 진지함, 이태리적인 산뜻함, 프랑스적인 장대함을 지녔고 오페라, 오라토리오 등 대규모 창작을 통해 자신을 표현하였다.

1653-1713)⁴⁸⁾ 그리고 그 밖의 동시대 사람들의 현악기를 위한 소나타에서 찾아 볼 수 있다. 이러한 예는 이탈리아 콘체르토의 느린 부분의 악절에서도 나타나는데 (악보3) 여기 사용된 장식음은 요한 제바스티안 바흐의 다른 작품에서도 볼 수 있다.

악보3)

a b b a a d c c

(기보)

(연주)

a: 돈꾸밈음(turn, Doppelschlag) b: 슬라이퍼 (Schleifer)⁴⁹⁾ c: 모르덴트 (Mordent)
d: 팟사지오(Passagio);⁵⁰⁾ e: 티라타(Tirata)

디트리히 북스테후테와 요한 제바스티안 바흐도 악곡에 장식음을 기보하였다. 따라서 바흐는 동시대 작곡가에 의해 심하게 비난받았는데 그 배경은 “요한 제바스티안 바흐는 실제음표에 오너먼트(ornament)⁵¹⁾와 임벨리시멘트(embellishmen

47) 타르티니는 이탈리아의 작곡가이며 코렐리의 흐름을 잇는 명 바이올리니스트로서 새로운 활쓰기의 용법을 창안하였다. 로코코적인 양식에서 청명 단순한 양식으로 향하면서 실내 소나타, 협주곡, 신포니아 등 350곡의 작품을 썼다.

48) 코렐리는 이탈리아 바로크 음악을 이끌어 나간 최대의 바이올리니스트 겸 작곡가로 17세기 이탈리아의 기악곡의 발달에 있어서 가장 중요한 위치를 차지하고 있는 사람 중의 하나이다.

49) 슬라이퍼는 17-18세기의 기악음악에 사용된 꾸밈음으로 본 음표에 대해서 3도 위 또는 아래부터 붙여지는 두 음이 연결된 앞 꾸밈음이다.

50) 팟사지오는 16-18세기경 작은 음으로 분할하여 연주하는 꾸밈음을 총칭하는 용어이다. 단순한 트릴이나 음계적인 주법을 제외하고 연주자의 기교를 보이기 위해 사용한 것이다.

t)⁵²)를 기보했는데 그것으로 인해 요한 제바스티안 바흐 음악의 화성적 아름다움을 저하시키고 선율을 전체적으로 불분명하게 한다”⁵³)는 것이었다. 그러나 바흐는 장식음의 정확한 연주를 중요시하여 목록화 하기에 이르렀다. 그는 1720년 그의 말 아들 빌헬름 프리데만 바흐(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)를 위해 작곡한 「건반음악 소품집」(*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*)에서 장식음을 목록화했다.⁵⁴)

이와 같이 17세기부터 즐겨 사용된 장식음은 18세기 후반에서도 음악을 연주하는데 중요한 위치를 차지하였다. 18세기 후반 작곡가 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 작품에서도 많은 장식음이 사용되었다. 이들 작품 속에 나타난 장식음은 기호에 의해서 표시되었다. 작품에서 발견된 기호는 작게 기보된 압포지아투라(appoggiatura), 턴(turn), 그리고 트릴(trill)인데 이는 기호로 표시된 유일한 장식음이다.

악곡을 연주하는데 있어서 큰 비중을 차지하던 장식음은 18세기 후반으로 접어들면서 비중이 많이 작아졌고 전타음만이 이전에 비해 많이 사용되었다. 이러한 예는 볼프강 아마데우스 모차르트, 크리스토프 빌리발트 글록(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)⁵⁵)의 오페라에서 찾아볼 수 있고, 레치타티브에 나타난 전타음은 이 당시 매우 중요하게 사용되었다. 전타음이 즐겨 사용된 이유는 건

51) 오너먼트는 꾸밈음을 의미한다.

52) 임벨리시먼트는 편꾸밈음, 돈꾸밈음 등의 장식음을 의미한다.

53) Johann Adolf Scheibe *Der Critische Musicus*, May 14, 1737. *Harvard Dictionary of Music*, p.632에서 재인용.

54) Haward Ferguson, 현재회 역, 「건반음악의 해석」(서울: 음악춘추사, 1998) p.148.

조선우, 「바로크 시대의 연주 실재론」, 「연주와 해석」(서울: 음악춘추사, 1992), p.144.

55) 글록은 보헤미아 출신의 오페라 작곡가로 아리아 중심의 오페라를 개혁, 드라마적인 성격을 중시한 오페라로 후세에 큰 영향을 미쳤다. 또한 18세기의 가장 위대한 오페라 세리아 작곡가이며 국제적 오페라 양식을 형성하는데 공헌했다.

반음악을 연주하는데 있어서 전타음을 사용함으로써 음과 음을 연결시켜 곡을 부드럽게 연주할 수 있기 때문이었다. 또한 성악곡에서 사용된 전타음은 멜로디를 쉽게 부르는데 중요한 역할을 했다.

18세기까지 즉흥연주되거나 기호로 표시되거나 기보된 장식음은 19세기에 와서야 음표를 통하여 기보되었다. 로시니는(Gioachino Anyonio Rossini, 1792-1868)⁵⁶⁾ 그의 오페라 「엘리자베타」(*Elisabetta*, 1815)에서 최초로 장식음을 기호가 아닌 음표를 사용하여 나타내었다.

수세기에 걸쳐 중요한 음악적 요소로서 위치를 차지했던 장식음 기법은 18세기 후반과 19세기에 들어서면서 쇠퇴기를 맞이하게 되었다. 이시기의 작곡가들은 장식기호를 최소한으로 사용하는 한편 자신이 의도하는 바를 정확하게 악보에 기보하여 연주자들이 작곡가의 의도대로 연주하게 함으로써 장식음의 즉흥적인 연주는 배제되기 시작하였다.

2. 장식음의 기능

서양음악사를 보면 중세에서부터 르네상스를 거쳐 바로크에 이르는 시대가 성악을 중심으로 전개되었음을 알 수 있다. 음악은 종교적 신앙심과 결부되었으므로 무엇보다도 텍스트의 종교적 내용을 음악을 통해 명확하게 나타내는 것이 중요했다. 따라서 종교 의식과 결부된 음악에서는 가사가 매우 중요한 역할을 하였고 기악음악에 대해서는 거부감을 갖고 있었다. 기악에 대한 부정적인 태도는 초대 교회음악에서 나타났고 중세까지도 계속되었다. 중세를 거쳐 르네상스까지도 여전히

56) 로시니는 이탈리아 오페라의 전통을 계승, 발전시킨 이탈리아 고전 오페라의 최후의 작곡가로 널리 알려졌고 38편의 오페라를 비롯하여 칸타타, 피아노곡, 관현악곡, 가곡, 실내악곡(현악 4중주곡), 성악곡 등 여러 방면에서 많은 작품을 남겼다.

성악은 중요한 위치를 차지하였다. 요한 크반츠(Johann Quantz, 1697-1773)는 1752년 기악은 “끊임없고 활발한, 혹은 어려운 기교가 경이롭지만 특별한 감동을 주지는 않는다”⁵⁷⁾고 말했고, 요한 아돌프 샤이베(Johann Adolf Scheibe, 1708-1776)는 「음악비평」(*Der Critische Musicus*, 1745)에서 기악은 “단지 소음”이라고 평했다.⁵⁸⁾ 이와 같이 기악이 미적 가치를 인정받지 못한 이유는 종교적 사고와 연관하여 구체적인 텍스트를 전달하지 못한다고 생각했기 때문이다. 추상적이며 비개념적 특성 때문에 기악음악은 성악음악보다 가치를 인정받지 못했다.

그러나 이러한 경향은 요한 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)⁵⁹⁾에 의해 변화되었다. 그는 바로크 시대의 지배적인 감정이론(Affektenlehre)과 수사학에 의거하여 성악뿐만 아니라 기악도 언어적인 성격을 갖고 있으며 따라서 감정을 표현할 수 있다고 하였다. 즉 성악에서 음악은 텍스트에 들어있는 감정을 묘사하는 역할을 했는데 가사가 없는 순수 기악음악에서 감정에 관한 생각이 있어야 악기가 음향을 통해 말하고 이해시키는 연주를 할 수 있다고 하였다.⁶⁰⁾

마테존이 기악과 성악의 동등성을 암시했다면 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)은 기악음악이 원래의 음악이라고 말함으로써 기악음악의 중요성을 부각시켰다. 그는 기악을 통해 개념적 언어로 표현할 수 없는 불명확한 감정까지도 표현할 수 있다고 보았다.⁶¹⁾ 이와 같이 작곡가들은 음악을 통해 감정을 표현하려고 하였고 이러한 감정표현으로 가장 많이 선호되었던 수단은 장식음이었다.

57) Johann Quantz 「플룻 연주법에 관한 시론」(*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, 1752).

홍정수·오희숙 「음악미학」(서울: 음악세계, 1999), p.63에서 재인용.

58) 홍정수·오희숙, 「음악미학」(서울: 음악세계, 1999), p.63에서 재인용.

59) 마테존은 음악이론가이며 비평가였고 함부르크 출신으로 다수의 수난곡과 오라토리오를 작곡했다. 대략 1713년부터 1714년 동안에 쓴 초기 작품으로는 소나타가 대부분이었으며 프랑스 춤곡에다 판타지, 에어 및 프렐류드를 혼합시켰다.

60) 앞의 책 같은 곳 참조.

61) 앞의 책 같은 곳 참조.

장식음 사용은 그 역사가 매우 오래되어 이미 그레고리오 성가에서 그 사용을 찾아볼 수 있고 바로크 시대에는 악곡의 불가결한 요소가 되었다. 17세기에는 장식음이 기악에서도 많이 사용되었는데 특히 건반악기를 위한 독자적 장르가 확립되면서 건반음악에서의 사용이 두드러졌다. 장식음은 16-18세기에 전성기를 맞이하게 되었고, 이 시기의 악곡에 사용된 장식음들은 다음과 같은 기능을 하였다. 일반적으로 장식음은 단순한 선율을 화려하게 만들고 때로는 악곡에 나타난 불협화음을 강조하여 긴장을 조성하는 역할을 하였다. 선율이나 화성 그리고 리듬을 강조하는 데에도 장식음은 필수였다.

칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)는 그의 저서 「올바른 건반악기 연주기법에 관한 시론」(*Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, 1753-1762)의 서두에서 장식음의 기본적 기능에 대해서 설명하였다. 그는 장식음의 중요한 목적은 음을 연결하는데 있지만 장식음을 사용함으로써 음에 생동감을 불러일으키고 특별한 음에 무게를 주어 그 음을 강조하는 역할도 한다고 하였다.⁶²⁾

아외에도 C. P. E. 바흐는 「올바른 건반악기 연주기법에 관한 시론」에서 장식음의 필요성을 강조하면서 장식음의 기능에 대해 몇 가지 더 언급하였다. 장식음은 음악의 내용을 분명하게 나타내는데 필요하며 아무리 뛰어난 멜로디라 할지라도 장식음이 없으면 공허하고 무미 건조해져서 명확한 내용도 불분명한 채로 마칠 수 있다고 하였다.⁶³⁾ 또한 크반츠(Quantz)는 “장식음은 협화음으로 해결하는 불협화음을 의미하는데 이 협화음과 불협화음의 혼합이야말로 정열을 순간적으로 자극하고 다시 순간적으로 진정시키는 수단인 것이다”⁶⁴⁾라고 말하였다.

62) F. Dorian, 안미자 역, 「음악연주사」(서울: 음악연주사, 1988), p.78.

63) 김영희, “바로크 시기의 성악곡에 나타난 장식음에 대한 연구, 석사학위논문, 부산여자대학원, 1995, p.6 참조.

64) Hans Perer Schmitz, 이한성·신상호 공역, 「18세기(바로크)음악의 장식기법」(서울: 재순악보출판사, 1980), p.30.에서 재인용. 크반츠의 「플룻 연주기법에 관한 시론」은 18세기 중

장식음은 이러한 일반적 기능 이외에도 악기와 관련하여 악기의 결점을 보완하는 기능을 갖고 있었다. 예를 들면 트릴(trill), 아르페지오(arpeggio)를 사용하여 음을 지속시켰고 레가토(legato)효과를 얻기 위해 턴(turn)을 사용하여 선율을 부드럽게 만들었다. 그리고 음을 강조하게 위해 잔결꾸밈음(mordent)를 사용하여 악센트의 효과도 얻었다.

바로크 음악에서 장식음은 악곡을 연주하는데 있어서 매우 중요한 요소였지만 이러한 장식음을 사용할 때 염두에 두어야 할 몇 가지 원칙들이 있었다. 어떤 곡에 장식음을 사용하게 될 때 그 곡에서 필수적으로 사용되어야 하는 장식음이 있는 반면에 연주자가 임의로 선택할 수 있는 장식음이 있었다. 예를 들면 종지에서 트릴을 사용하는 것은 화성적인 이유로 필수였다. 그리고 장식음 기호가 있다고 해서 무조건적으로 그렇게 연주해야 되는 것은 아니었다. 바로크 시대의 장식음 기호는 통일된 것도 아니었고 모든 곡에 적용되지도 않았으며 작곡자가 힌트나 제안으로서 넣은 부분도 있기 때문이다. 그러나 일부의 프랑스 곡의 경우는 악보에 기록되어 있는대로 연주하기를 요구했다. 프랑수아 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1733)의 경우 그는 모든 장식음을 자세히 지시했고 “더하지도 말고 빼지도 말고 내가 표시한대로 연주하라”⁶⁵⁾고 하였다. 그 외에도 그는 실제적인 음악 저서 중에서 1716년에 출판된 「클라브생 주법」(*L'Art de toucher le clavecin*)에서 손가락 사용법과 아그레망의 주법 및 기타 클라브생 연주에 관해 설명하였다.

장식음을 사용할 때 무엇보다도 중요한 것은 장식음은 작품의 내용과 잘 부합되는 곳에 적절하게 사용되어야 한다는 점이다. 푸가(fuga)의 경우 모방기법이 사용되므로 주제에서 사용된 장식음은 일관성 있게 사용되어야 한다. 이와 같이 바로크 장식음의 사용에는 절대적 원칙이 있는 것이 아니라 작품의 특성과 작곡가를

반 당시 음악양식과 형식, 미학 등에 대해 저술한 책이다.

65) 이민주, “바로크 기악음악에서의 장식음의 해석과 이해,” 「음악논단」 제 3집 1999, p.71에서 재인용.

고려한 음악적인 원칙들이 있는 것이어서 연주자는 곡 전체의 성격과 작곡가의 의도를 고려해 적절하게 장식음을 사용해야 한다.

IV. 장식음의 종류와 연주해석

17세기부터는 독일에서는 꾸밈음을 위해 사용하는 기호가 상당히 표준화되었다. J. S. 바흐는 그의 장남 빌헬름 프레데만 바흐를 위해서, 1720년으로 기록된 필사본에, 13개의 장식음을 목록화 했다. 7개의 추가 기호와 함께 이것들은 약 18세기 중반까지의 중부와 북부 독일의 관행을 대표하는 것으로 받아들여진다. 여기에서는 J. S. 바흐의 「빌헬름 프레데만 바흐를 위한 건반음악 소품집」(*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*)을 토대로 장식음의 연주방법과 해석을 고찰하고자 한다.

1. 기호화 되어있는 장식음

1) 트릴[Trill(영), Trillo(이), Tremblement(프), Triller(독)]

트릴은 16세기경부터 가락을 꾸미기 위한 음형으로 존재하였고 17세기부터 중요한 꾸밈음으로 확립되었다. 바로크 시대의 트릴은 화성을 풍부하게 하기 위해 사용된 화성적인 트릴로서 보통 조성⁶⁶⁾에 따라, 또는 그 바로 앞이나 뒤에 있는 임시 기호에 따라 장2도 혹은 단2도로 빠르게 연주되었다. 이는 합성코드 연주시 음을 지속시켜주고 액센트의 효과를 주었다. 연주시에는 언제나 내림 박에서 시작하며, 반복음의 수는 기보에 얽매이지 않고 곡의 속도에 따라 조절될 수 있었다. 16세기에는 트릴을 아래음부터 시작했고 기호가 아닌 음표로 한 음씩 기보했다. 그러나 17세기부터는 예비음을 지닌 형태로 위 음부터 연주하게 되었다. 트릴은 주로 종지에 많이 사용되었으며 t, tr, +⁶⁶⁾와 같은 기호에 의해 표시되었다. 트릴의 연주

66) 이태리에서는 트릴을 t 또는 tr, 프랑스에서는 단순히 +로 표시했다.

속도는 곡의 분위기에 따라 달랐고 나라마다 약간의 차이도 있었다. 빠른 곡의 분위기에는 빠른 트릴로, 느린 곡의 경우에는 예비음을 길게 친 후 연주했다. 또한 이태리에서는 빠른 트릴을 즐겨 사용했으며 프랑스에서 느린 템포의 프레이즈나 긴 음에서의 트릴을 느리게 시작하여 조금씩 점점 빠르게 연주하였다.

트릴을 연주할 때 주의해야 할 사항은 트릴 연주시 각 음의 음가는 동일하게 연주되어야 한다는 점과 트릴의 끝에는 언제나 돈꾸밈음이 온다는 것이다. 돈꾸밈음은 트릴을 마무리하는 선적인 효과를 가지고 있으며 돈꾸밈음의 표시가 없거나 기보 되어 있지 않더라도 항상 연주되어야 한다. 이때의 돈꾸밈음은 가능한 빨리 연주해야 한다. (악보4)

악보4)

(기보)

(연주)

(기보)

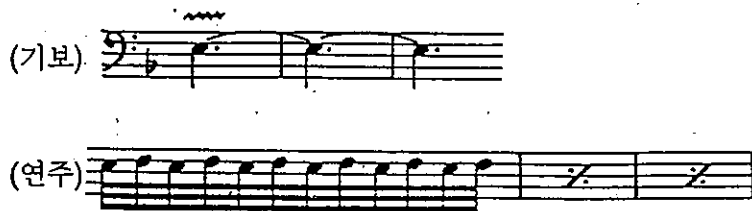
(연주)

예외적으로 짧은 트릴이나 또는 트릴 끝에 선행음이 있는 경우에는 돈꾸밈음을 생략할 수 있다. 트릴의 종류에는 짧은 트릴(half-trill)과 지속적인 트릴(continuous trill)의 두 가지가 있다. 짧은 트릴은 간결꾸밈음과 비슷하며 리듬적이고, 불임줄로 연결되어있는 경우 선율적이며 내림 박에 연주되어야 한다. (악보5)



그리고 지속적인 트릴은 음표의 길이만큼 음을 가득 채워 넣은 것으로 화려하고 선율적이며 카덴차에 많이 적용된다. (악보6)

악보6) C. P. E. Bach



2) 잔결꾸밈음[Mordent(영), Mordente(이), Pince(프), Mordent(독)]

18세기 중반의 작곡가 C. E. P Bach는 잔결꾸밈음의 실질적 기능이란 “음을 연결시키는 것뿐만 아니라 소리를 더해주고 화려함을 더해 주는 것”⁶⁷⁾이라고 설명했다. 잔결꾸밈음은 악센트의 효과를 얻기 위해 사용하였는데 이러한 잔결꾸밈음은 크게 두가지, 즉 아래 잔결꾸밈음과 위 잔결꾸밈음의 형태로 구분되었다. 본음에서 아래 2도의 음을 거쳐 본음으로 돌아오는 아래 잔결꾸밈음(Lower mordent)과 이

67) F. Dorian, 안미자 역, 「음악 연주사」 (서울: 세광음악출판사, 1988), p.98.

와는 달리 위 2도의 음을 거쳐 본음으로 돌아오는 위 잔결꾸밈음(Upper mordent) 즉 프랄트릴러(Pralltriller)가 있다. 위 잔결꾸밈음과 아래 잔결꾸밈음이 길어지는 경우가 있다. 이것은 겹 잔결꾸밈음으로 불리며 악곡을 연주하는데 있어 선율을 부드럽게 한다. (악보7)

잔결꾸밈음은 보통 빠르게 연주되었으나 감정을 살려야 할 느린 곡에서는 부드럽고 느리게 연주했다. 그러나 너무 느리게 연주하면 잔결꾸밈음의 특징을 잃어버리게 되므로 주의해서 연주해야 한다. 이 장식음은 순차, 도약진행에 모두 쓰이며 종지에도 쓰였다. 17세기 잔결꾸밈음 사용에 있어서 임시표를 써야 할 경우, 이는 기보되어 있지 않으므로 연주자가 귀에 익숙한 것 또는 이론적인 확실성 내에서 임의대로 결정해 사용해야 했다. (악보7)

악보7)

a. 아래 잔결꾸밈음

(기보) 

(연주) 

b. 위 잔결꾸밈음

(기보) 

(연주) 

c. 겹 잔결꾸밈음



3) 전타음[Appoggiatura(영), Accento(이), Port-de-voix(프),
Vorschlag(독)]

전타음은 ‘기대다’라는 뜻으로 바로크 시대 장식음의 많은 부분을 차지하며 가장 부각된 장식음이다. 이 장식음은 강박에 불협화음이 오는 것으로서, 주로 순차 진행되는 경우가 많고 때로는 도약하는 경우도 있다. 전타음의 길이는 주음에 의해 결정되는데, 주로 주음의 반에 해당하는 길이이며, 연주시 주음보다 크게 내림 박에서 연주되어야 한다. 그러므로 주음의 길이는 전타음의 길이만큼 짧아지게 된다. 전타음은 초기 바로크 전타음, 긴 전타음, 트릴을 포함한 전타음, 짧은 전타음, 2중 전타음, 경과적 장식의 전타음, 뒤꾸밈음으로 구분할 수 있다.

초기 바로크 전타음은 기호로 표시되지 않고 기보되었으며 리듬적 엑센트가 가해짐으로 화성적 기능보다 리듬적 기능이 더 강하였다. 또한 주음보다 크게 내림 박에서 연주되었고 그 예는 다음의 (악보8)과 같다.

악보8) 프레스코발디 *Partite sopra l'aria della romanesca*



여기서 더욱 발전되어 나타난 긴 전타음은 17세기 후반부터 18세기 동안에 많이 사용되었는데 영국의 기보법에서 다음과 같다. (악보9)



이것을 토대로 C. P. E. Bach의 작품에서 여러 가지 모양의 긴 전타음 형태가 보다 구체화되었고 그 연주법은 다음과 같다. (악보10)

악보10) C. P. E. Bach





이러한 긴 전타음은 가장 보편적이고 많이 쓰이는 전타음으로 악센트를 가지며 대개 주음 길이의 반, 주음이 점 음표일 경우에는 1/3, 이나 3/2까지 지속시켜 연주한다. 강박에 불협화음이 길게 지속되는 것이 붙임줄이 없는 계류음과 같고 이러한 점에서 화성적 기능을 가진다. 주로 순차진행하며 용법에 있어서는 사랑, 애정, 기쁨 등의 분위기 표현에 많이 사용되었다.

긴 전타음 중에는 이보다 더 복잡한 형태도 있다. 이것은 전타음에 트릴을 붙인 것으로 주로 느리거나 긴 박에 음표의 길이를 유지하기 위해 사용되었고 C. P. E. Bach의 음악에 많이 나타났다. (악보11)

악보11) C. P. E. Bach

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '(기보)' (Soprano) and the bottom staff is labeled '(연주)' (Performance). Both staves show a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

여기서 a)와 b)는 같은 트릴형의 장식이지만 해결음이 a)에서 순차적인데 반해 b)의 경우에는 4도의 도약이 생긴다.. 이때 트릴을 포함한 b)의 음형은 마지막음을 쉼표로 끊어서 도약을 예비하는 형태를 취하고 있는데 장식음 다음에 해결음이 진행할 때에도 이와 동일하게 연주할 수 있다. 사실상 이와 같은 전타음 형태의 장식음이 바로크음악 전체를 지배했다고 해도 과언이 아니다. 즉  이와 같은 모양의 형태로 연주되었는데 고전주의 시대 작곡가 하이든(Joseph Haydn,

1732-1809) 모차르트까지  이러한 형태로 연주되고 해석되어졌다.

반대로 짧은 전타음은 음의 길이에 있어서 매우 짧은 것에서부터 1/4에 해당하는 것까지 다양하며 리듬적인 기능을 한다. 이것은 주로 짧은 음표의 앞에, 특히 거기에 스타카토가 붙어있거나 한 무리를 이루고 있는 경우, 다른 장식의 바로 뒤에 오거나 싱크페이션의 앞, 약박, 최초의 음으로 주음과 2도 이상 떨어져 있는 경우, 전타음이 조성에 없는 반음일 때 사용하였다. 이때 짧은 전타음은 내림 박에서 빠르게 연주해야 한다. (악보12)

악보12)



다음으로 이중 전타음 형태의 장식음에 관하여 살펴보면 이중 전타음은 주음에 악센트를 주기 위해 불규칙적으로 배치된 것으로 리듬적 기능을 지니며 빠르고 부드럽게 내림 박에서 연주되어야 한다. 그 구조는 (악보13)의 예와 같다.

악보13)



a), b), c)의 경우 16분 음표 길이의 이중 전타음이 연주될 경우 4분 음표의 1/4의 음가를 갖게 되며 주음은 3/4의 길이만큼 연주된다. d)와 같이 장식음에 붓점이 있을 경우 처음의 음가가 길어지며 두 개 이상의 음이 동시에 장식될 경우 장식음의 첫 박과 해결 음의 첫 박에서 A음과 G음이 동시에 연주되어야 한다.

그 밖의 전타음 형태 가운데 경과적 꾸밈음은 주로 3도 관계의 중심음 사이에 장식음이 포함되는 형태인데 여러 가지 해석이 있지만 다음의 3가지가 가장 흔한 연주형태이다. (악보14)

악보14) (기보) 

(연주) a) 

b) 

c) 

악보14)에서 크반츠는 a)나 b)같이 연주하였고 c)의 경우는 그리 좋은 해석이 아닌 것으로 언급하고 있다. a), b)는 비슷한 효과를 나타내지만 c)의 경우는 다른 느낌을 주는데 하이든과 모차르트는 c)의 경우를 고수하였으며 그외 고전주의 작곡가나 낭만주의 작곡가들은 a), b)의 경우로 연주했다.⁶⁸⁾

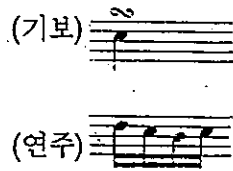
68) 김영경, “바로크 건반악기 음악에 있어서 장식음에 관한 연구”, 호성여자대학교 대학원 석사학위논문, 1992, p.14.

4) 돈꾸밈음[Turn(영), Groppo(이), Cadence(프), Doppelschlag(독)]

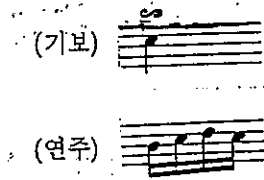
돈꾸밈음은 변이음(changing tone)중의 하나로 주음을 중심으로 순차 상하 보조음을 가지고 주음을 변화시키는 장식음이다. 건반악기 연주시 레가토 효과를 얻기 위해 돈꾸밈음을 사용하였고 선율을 부드럽게 해주는 역할을 하였다. 보통 4개의 음으로 연주되는데 이 4개의 음은 빠른 움직임에서는 같지만 느린 템포의 경우에는 최후의 음 또는 마지막 2개의 음이 처음보다 길게 연주된다. 돈꾸밈음은 ∞기호로 나타내는데 기호로 표시된 경우보다 기보로 되어 있는 경우를 더 많이 볼 수 있다. 돈꾸밈음의 종류는 윗음부터 시작하는 가장 보편적인 돈꾸밈음과 이것을 변형하여 아래음부터 시작하는 돈꾸밈음, 그리고 다섯음으로 된 돈꾸밈음 등이 있다. 돈꾸밈음이 놓여지는 위치에 따라 액센트가 다르게 주어질 수 있는데 내림박에 놓인다면 액센트가 주어지며 돈꾸밈음이 박과 박 사이에 놓이게 되면 액센트가 주어질 수도 있고 액센트가 주어지지 않을 수도 있다. 연주시에는 언제나 레가토로 연주되며 빠른 속도로 연주해야 한다. 짧은 음가에 돈꾸밈음이 놓이는 것은 비효과적이다. (악보17)

악보17)

a. 윗음부터 시작하는 돈꾸밈음



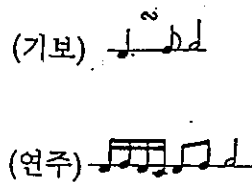
b. 아래음부터 시작하는 돈꾸밈음



c. 다섯음으로 된 돈꾸밈음 가운데 액센트가 있는 경우

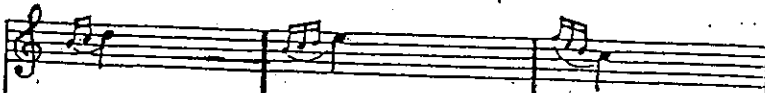



d. 다섯음으로 된 돈꾸밈음 가운데 액센트가 없는 경우



5) 슬라이드[Slide(영), registro(이), Coule(프), Schleifer(독)]

슬라이드는 주로 박과 박 사이에 순차진행하는 음이 놓일 때 선율을 부드럽게 연결시켜 주며, 액센트가 없는 경과음들로서 선적인 기능을 가지고 있으며, 3도 음정에 많이 적용된다. 연주시 내림 박에서 빠르게 연주해야 한다. (악보18)

악보18) (기보) 

(연주) 

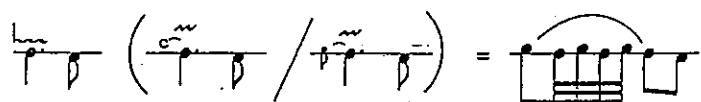
6) 이중장식음(compound ornamentation)

바로크 시대에는 2개, 혹은 그 이상의 장식음이 복합적으로 악곡에 사용되었다.

(악보19)

악보19)

a. 앞꾸밈음+트릴



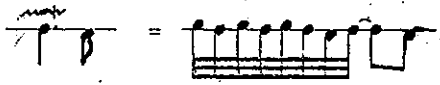
b. 돈꾸밈음+트릴



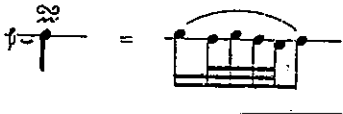
c. 슬라이드+트릴



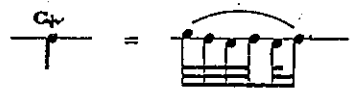
d. 트릴+모르덴트



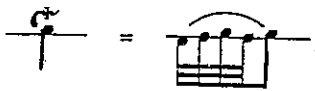
e. 앞꾸밈음+모르덴트



f. 돈음+모르덴트



g. 슬라이드+모르덴트



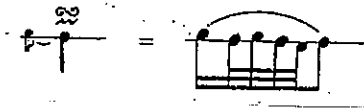
h. 지속+모르덴트



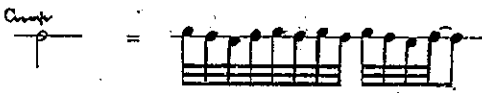
i. 앞꾸밈음+돈음+트릴



j. 앞꾸밈음+트릴+모르덴트



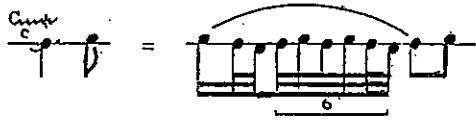
k. 돈음+트릴+모르덴트



l. 슬라이드+트릴+모르덴트



m. 앞꾸밈음+돈음+트릴+모르텐트

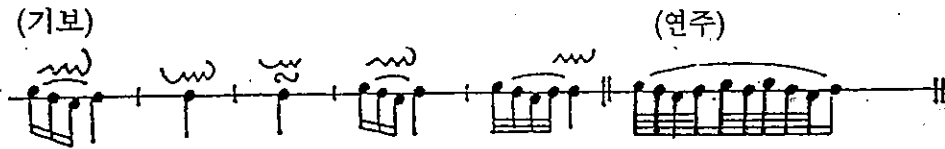


그 중 비교적 많이 사용된 형태는 잔결꾸밈음을 포함하는 전다음 형태인데 헨리 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)이나 C. P. E. 바흐의 작품에 많이 나타나고 있다.

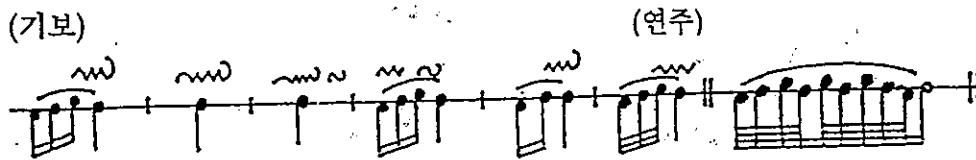
이 외에도 잔결꾸밈음과 작은음표(small-note)가 하나의 형태를 이루기도 한다. 이는 장 앙리 당글베르(Jean Henri d'Anglebert, 1628-1691)를 비롯하여 C. P. E. 바흐, J. S. 바흐 그리고 프레드리히 빌헬름 마르푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)⁶⁹⁾에 의해 사용되었고 그 형태는 다음과 같다. (악보20)

악보20)

a. 하행트릴



b. 상행트릴



69) 마르푸르크는 독일의 음악 평론가, 이론가, 작곡가였다. 그는 1749년-1764년 음악 관계의 서적이나 잡지의 집필과 건반악기를 위한 작품의 작·편곡에 전념하였고 1752년 J. S. 바흐의 상속인들로부터 의뢰받아 「푸가의 기법」 신판에 대한 서문을 썼다.

(악보20)은 주로 마르푸르크에 의해 사용되었으며 a)는 하행하는 모양이며 b)는 상행하는 모양의 복합적인 장식음 형태이다. 기보상의 여러 가지 다른 형태가 연주에 있어서는 각각 a), b)와 같이 동일하게 나타나게 된다.

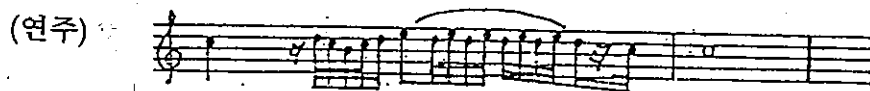
또 다른 형태의 이중 장식음으로는 이중 종지형의 장식음을 들 수 있다. ‘이중 장식음’(Double Cadence)이라는 용어는 당글베르에 의해 사용되었고 17세기 영국에서는 double relish⁷⁰⁾라 불렸다. 이것은 크게 네 가지 형태로 사용되고 있는데 ① 라피에르 유형(L’Affillard⁷¹⁾ type) ② 무파트 유형(Muffat⁷²⁾ type) ③ 당글베르 유형(d’Anglebert⁷³⁾ type) ④ 뒤파르 유형(Dieupart⁷⁴⁾ type)으로 나누어 사용되었다.

그 구체적인 예를 다음에서 살펴보기로 한다. (악보21)

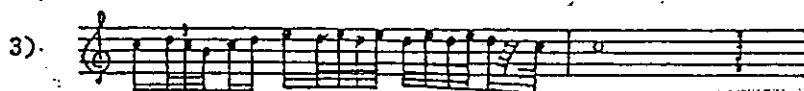
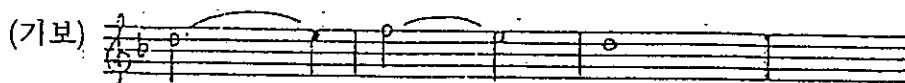
-
- 70) 더블렐리쉬(Double relish)는 어떤 근접한 두 음을 빠르게 연주하는 꾸밈음이다. 이 더블렐리쉬는 프랑스 음악의 꾸밈음, Double Cadence(두블 카당스)와 같으며 빠른 trill 을 의미한다.
- 71) 미셸 라피야르(Michel L’Affillard, ?- 1717년 이후 사망)는 17세기 후반에 활동했던 프랑스의 테너 가수이다. 1679년부터 파리의 Ste-Chapelle에서, 1696-1708년까지는 궁정가수로 활동했다는 기록이 있다. 악보를 보면서 노래부르는 악파의 창시자로 알려져 있다.
- 72) 게오르그 무파트(Georg Muffat, 1653-1704)는 오르가니스트겸 작곡가였다. 1704년 빈으로 가서 J. J. 폭스(J. J. Fux)에게 작곡을 배우고 1714년부터 빈의 궁정에서 오페라 교회의 행사나 실내악 반주를 맡았다. 작품으로는 오르간을 위한 *Verset Samt 12 Toccaten*과 첼발로를 위한 *Componiment musicali*를 남겼다.
- 73) 장 앙리 당글베르(Jean Henri d’Anglebert, 1635-1691)는 작곡가, 클라브생연주가, 오르가니스트로 프랑스 클라브생 악파의 초기의 대가였다. 「클라브생 곡집」을 출판하였으며 그밖에 오르간 작품 및 클라브생 장식주법 도표를 포함한 이론서를 내는 등 프랑스의 클라브생 주법확립에 크게 공헌했다.
- 74) 샤를 뒤파르(Charles Dieupart, 1667-1740)는 프랑스의 하프시코드와 바이올린 주자, 작곡가였다. 1700년경 런던으로 건너가 하프시코드 주자, 교사로 활약하면서 드루어리 레인(Drury Lane)극장에서의 이탈리아 오페라 상연에도 참가했다. 1701년 암스테르담에서 출판된 「6개의 모음곡」(Six suites)은 각 춤곡 배열의 고정화, 춤곡 사이의 주제 관련성 등, 그때까지 프랑스 클라브생 음악에는 없는 특징을 보였다.

악보21)

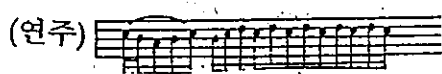
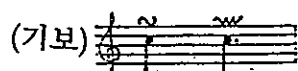
a) Laffillard Type



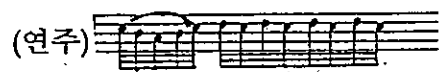
b) Muffat type



c) D'Anglebert type



d) Dieupart type



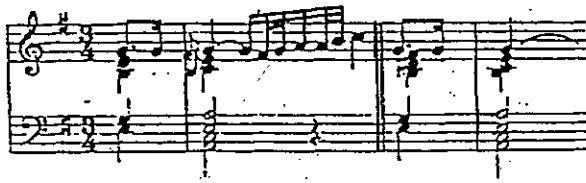
(악보21)에서 a)는 L' Affillard에 의해서 'double cadence couple'라는 이름으로 사용되었고 b)는 Muffat에 의해 사용되었는데 18세기에의 중반까지 종지형으로 빈번하게 사용되었다. 그리고 연주에 있어서는 1)~3)은 각각 연주 될 수 있으며 2)는 다른 두 가지에 비해 종지감이 약간 적은 편이며 1)과 3)은 전타음으로 시작하여 선행음으로 끝나는 특징을 가지고 있다. 그리고 c)와 d)는 J. S. Bach에 의해 더욱 발전적으로 사용되었다. (악보21)에서 보여진 유형들은 영국을 중심으로 발전되고 계승되었는데 게오르크 프레드리히 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685-1759)은 독일인이면서 이러한 영국적 영향의 기보법을 많이 사용하면서 연주하였다.

7) 그 밖의 장식음들

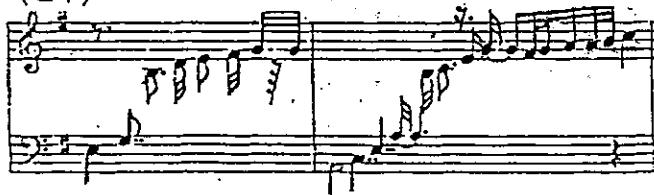
① 아치아카투라[Acciaccautura(영), Acciaccatura(이), Pince etouffe(프),
Zusammenschlag(독)]

아치아카투라는 '같이 친다'라는 뜻으로 불협화음이 거의 화성의 한 요소로 끼어드는 것을 말한다. 연주시에는 장식음과 주음을 동시에 치고 장식음은 즉시 놓는다. 이때 주음 앞에 놓인 장식음은 빠르고 가벼운 아르페지오로 연주한다. 아치아카투라는 표현에 있어서 부드러운 것에서부터 크고 격한 것까지 가능하며 화성효과에 좋다. 이러한 예는 도메니코 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757)의 건반음악 소나타에서 많이 발견된다. (악보22)

악보22) (기보) (연주)



(연주)



② 아르페지오(arpeggio)

아르페지오는 화음의 구성음이 동시에 연주되지 않고 순차적으로 연주되는 것이다. 분산화음이라고도 하며 현재는 (악보23)과 같은 기호로 표시한다. 연주시 항상 최저음부터 시작하며 통례적으로 그 화음이 놓여있는 박부터 시작한다. 그러나 아르페지오의 최고음이 선율을 담당하고 있을 때에는 그 음이 늦어져서 박과 일치하지 않는 경우가 생기지 않도록 해야 한다. 특히 피아노 연주에서 왼손에 아르페지오가 있을 때 박과 일치하게 연주해야 되고 (악보24)와 같이 양손으로 동시에 치는 아르페지오와 구별되지 않으면 안 된다.

악보23) (기보) (연주)

(기보) (연주)

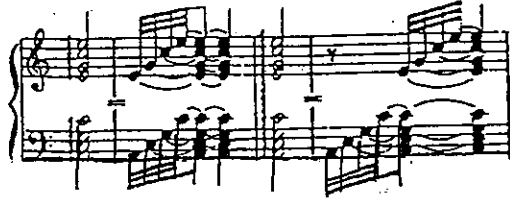
악보24) (기보) (연주) (기보) (연주)

그러나 실제 17, 18세기의 음악에서 아르페지오의 주법은 방향이나 음의 수에 관해서 여러 가지 변화를 보여주며 거기에 연주자의 자유로운 의지도 가미되었다.

(악보25) (기보)

(연주)

악보25) (기보) (연주) (기보) (연주)



그 밖의 특수한 기호는 화음 구성음 이외의 음을 첨가하고 있다. (악보26)



아르페지오는 음을 지속시키고 풍부한 소리의 울림 효과를 내기 위해 악곡에 사용되었으며 바로크 시대에는 보통 기호로 표시되거나 때로는 악보26)에서와 같이 연속된 화음의 첫머리에 arpeggio라고 써어있기도 하였다.

이외에 음을 분절하여 리듬적 효과를 주는 장식음 broken note가 있었는데 이는 주로 프랑스 작곡가들에 의해 많이 사용되었다. 그 중 아스파라시움(aspiration)은 오늘날 스타카토와 비슷한 효과를 냈다. 또한 계류음(suspension)⁷⁵⁾은 내림 박에서

짧은 음표가 오고 그 뒤에 원음이 오는 것으로 느려지는 효과(retardation)⁷⁶⁾를 냈다.

2. 기호화 되어있지 않은 장식음

1) 기보된 장식음

이 경우는 악곡의 선율에 변화를 주기 위한 장식음의 사용에 있어서 기호대신 작곡가가 음표로 기보한 경우이다. 이처럼 원곡의 기본 틀 안에서 선율의 음을 짧은 시가의 음표로 세분하여 장식하는 것을 디미누토(diminuto)라고 하며 느린 악장에 많이 사용되었다. 이러한 예들은 영국의 버지널 변주곡에서 많이 찾아볼 수 있다. 주로 슬라이드, 전타음, 돈꾸밈음, 아르페지오, 모르텐트 등과 같은 장식음이 많이 나타났고, 스칼랏티의 건반악기 소나타에서는 아치아카투라가 많이 사용되었다. 장식음이 기보된 대표적인 곡들로는 코렐리의 *Violin sonata op.5*와 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767)의 *Zwölf methodische Sonaten*이 있고 그 외에 J. S. 바흐나 헨델의 작품에서도 그 예를 찾아 볼 수 있다. (악보27)

75) 계류음(suspension)은 프랑스의 18세기 클라브생 음악에 사용된 꾸밈음(아그레망)의 일종으로 음표를 약간 늦추어 치는 것을 의미한다.

76) 리타데이션(retardation)은 지체, 억류의 뜻으로 걸림과 같은 뜻으로 쓰일 때가 많으며 걸림의 해결 앞에 꾸밈음이 삽입되는 것을 가리킬 때도 있다.

악보27) 텔레만(Telemann), 「소나타 제2번」 제1악장, A장조

Adagio

2) 자유 장식음(Free ornamentation)

자유 장식음은 기호도 없고 작곡가에 의해 기보되지도 않은 악곡을 연주하는데 있어서 연주자 임의대로 필요한 부분을 장식하여 연주하는 장식음으로서 단순한 선율을 화려하게 만들며 곡의 길이를 길게 늘려주는 기능을 하였다. 디미누토처럼 규칙성을 갖지 않고 불규칙적이며 연주자의 기교를 보이기 위해 사용된 것으로 연주자에 의해 즉흥연주되었다. 이를 팻사지오(passagio)라고도 부르는데 J. S. 바흐의 「평균율 건반악기 곡집」 제 1권 중 제2, 5, 7번의 전주곡에서 살펴볼 수 있다. 슬라이드, 아르페지오, 돈꾸밈음, 스케일, 잔결꾸밈음 등 모든 종류의 장식음이 자유 장식음의 소재가 될 수 있었고 이러한 장식음은 주로 악구와 악구사이, 쉼표가 있는 곳, 종지, 반복부분, 카덴차, 느린 부분에 사용되었다. 또한 자유 장식음은 이탈리아와 독일의 음악을 중심으로 많이 사용되었으며 프랑스 음악에서는 곡 자체에 장식음이 많아 더 첨가하기 되면 곡이 혼잡해지 쉬우므로 사용을 지시하지 않았다.

앞에서 설명한 여러 기능을 종합한 자유장식음은 헨델의 「G단조 모음곡」 중 사라반드에 잘 나타나 있다. 이 곡은 느린 템포로 된 전형적인 사라반드 곡으로 악곡에 나타난 장식음 기호는 프랑스식 기호를 따랐다. 이는 헨델 자신에 의해 기호화 된 것이다. 또한 헨델 자신이 장식음을 기호로 표시했다. (악보28)

악보28) 헨델 「G단조 모음곡」, 중 사라반드

The image displays a handwritten musical score for a G minor Minuet by George Frideric Handel. The score is organized into six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in G minor and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Trills are indicated by the 'tr' symbol above notes in several measures. The piece concludes with a final cadence in the bass clef of the sixth system.



그러나 연주자가 곡을 해석하여 임의대로 장식음을 사용할 수 있다. 장식적 요소로는 모르덴트, 아르페지오, 슬라이드 등이 사용되었고 두 번째 섹션에서는 두 번째 박을 강조하였으며 마지막 종지에서 곡의 길이를 늘린 것을 알 수 있다.

V. 결 론

바로크 음악의 올바른 이해와 연주를 위해 본 논문에서는 바로크 음악의 특징과 건반음악, 장식음의 역사와 기능, 그리고 장식음의 종류와 연주방법을 상세하게 살펴해보았다. 바로크 음악을 연주하는 데는 연주자의 곡 해석력과 곡에 대한 깊은 이해가 요구된다. 특히 장식음은 바로크 음악의 즉흥성을 구현하는 중요한 요소이기 때문에 바로크 음악을 연주하는데 있어서 장식음을 잘 이해하고 올바르게 해석하는 것이 무엇보다도 중요하다고 할 수 있다.

장식음 사용은 그 역사가 오래되어 이미 그레고리오 성가에서부터 찾아 볼 수 있으며 바로크 시대에는 악곡의 불가결한 요소가 되었다. 17세기 초에는 장식음이 주로 성악에 많이 사용되었는데 17세기 후반기에 건반악기를 위한 독자적 장르가 확립되면서 특히 건반음악에서의 사용이 두드러졌다.

바로크 시대에 건반음악에서 사용된 장식음의 중요한 목적은 음에 생동감을 불러일으키고 특별한 음에 무게를 주어 그 음을 강조하는데 있었다. 또한 음악을 통한 감정의 묘사가 강조되면서 이러한 감정표현의 수단으로 장식음이 선호되었다. 그러나 무분별한 장식이나 지나치게 많은 장식은 오히려 본연의 아름다움을 훼손할 수 있기 때문에 연주자는 곡의 정확한 해석과 이해를 바탕으로 장식음을 적절하게 사용해야 한다.

장식음은 동일한 시대에도 다르게 기보되었고, 똑같은 장식 기호가 지역과 연주가, 그리고 악기의 종류에 따라 다르게 연주되기도 하였다. 장식음은 18세기에 이르러서야 비로소 독일에서 표준화되었고 J. S. Bach에 의해 목록화되었다. 그리고 그 이후에는 19세기에 이르기까지 J. S. 바흐의 체계에 기초해서 장식음이 사용되었음을 볼 수 있다.

그에 따르면 장식음의 종류는 크게 기호화 되어있는 장식음과 기보되거나 혹은 즉흥 연주되는 장식음으로 구분할 수 있다. 기호화되어 있는 장식음의 종류에는 트릴, 모르덴트, 전타음, 돈꾸밈음, 슬라이드, 이중 장식음, 아르페지오와 아치아카투라가 있다.

바로크 시대 트릴은 화성을 풍부하게 하기 위해 사용되었고 잔결꾸밈음은 음을 연결시키는 것뿐만 아니라 소리를 더해주고 화려함을 더해주는 역할을 하였다. 바로크 시대 장식음의 많은 부분을 차지하며 가장 부각되었던 전타음은 리듬적 기능이 강한 장식음이었다. 돈꾸밈음은 변이음중의 하나로 주음을 중심으로 순차 상하 보조음을 가지고 주음을 변화시키는 선율적인 기능을 가졌으며, 슬라이드는 액센트가 없는 경과음들로서 선적인 기능과 선율을 부드럽게 연결시키는 기능을 하였다. 2개 혹은 그 이상의 장식음이 복합적으로 사용되는 이중장식음은 바로크 시대에 많이 사용되었고, 특히 잔결꾸밈음을 포함한 전타음 형태가 비교적 많이 사용되었다. 아치아카투라는 불협화음을 화성의 한 요소로 사용하면서 아르페지오처럼 연주하였으며 분산화음이라 불리는 아르페지오는 풍부한 소리의 울림을 내기 위해 악곡에 사용되었다.

악곡의 선율에 변화를 주기 위한 장식음의 사용에 있어서 기호대신 작곡가가 음표로 기보하기도 하였다. 원 곡의 기본 틀 안에서 선율의 음을 짧은 음표로 세분하여 장식하는 것을 디미누토라고 하는데 주로 느린 악장에서 사용되었다. 또한 기호도 없고 기보되지도 않은 악곡을 연주하는데 있어서 연주자 임의대로 필요한 부분은 장식하여 연주하기도 하였다. 이를 자유 장식음이라고 하며 곡의 길이를 길게 확대시키는 기능을 하였다.

앞에서 살펴본 바와 같이 바로크 장식음은 그 종류가 다양하고 복잡하지만 장식음을 꾸준히 연구하고 이를 바탕으로 올바르게 해석하고 이해한다면 바로크 음악을 올바르게 연주하는데 도움이 될 것이다.

참 고 문 헌

단행본

- Dart, Thurston. 서인정 역. 「음악해석론」. 서울: 성신여자대학교 출판부, 1999.
- Ferguson, H.. 현재희 역. 「건반음악의 해석」. 서울: 음악춘추사, 1998.
- Frotscher, Gotthold. 김인수 역. 「바로크 음악의 연주 관습 - 바로크 음악의 악전」. 서울: 수문당, 1987.
- Grout, D. J.. & Palisca C. V. 「서양음악사」. 서울: 세광음악출판사, 1998.
- Handschin, J.. *Musikgeschichte im Überblick*. Wilhelmschaven, 1981.
- 웰터, 애버리.. 권기태 역. 「바흐의 꾸밈음」. 서울: 음악춘추사, 1977.
- 박영수. 「피아노 주법 연구-교수법의 체계적인 접근」. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- 백병동. 「대학음악이론」. 서울: 현대음악 출판사, 1994.
- 윤양식. 「음악 기초론-소재와 양식」. 서울: 세광음악 출판사, 1986.
- 임해선. 「피아노문헌」. 서울: 수문당, 1982.
- 조선우 외 10인. 「연주와 해석」. 서울: 음악춘추사, 1992.
- 홍정수·오희숙. 「음악미학」. 서울: 음악세계, 1999.
- 홍정수·김미옥·오희숙. 「두길 서양음악사」. 서울: 나남출판, 1997.

논문

- 김수현. “바로크 이후에 나타난 건반악기의 장식음에 관한 연구”. 전북대학교 대학원 석사학위논문, 2002.

- 김영경. “바로크 건반악기에 있어서 장식음에 관한 연구”. 효성여자대학교 대학원 석사학위논문, 1992.
- 김영희. “바로크 시기의 성악곡에 나타난 장식음에 대한 연구”: 부산여자대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
- 김효숙. “바흐가 사용한 꾸밈음의 연주에 관한 연구”. 경희대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998.
- 오현미. “바로크 시대의 장식음에 대한 연구 - 오보에 작품을 중심으로”. 효성여자대학교 대학원 석사학위논문, 1993.
- 윤보성. “Handel의 Coronation Anthem 연구 - 바로크 합창 연주관습 및 장식음을 중심으로”. 연세대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998.
- 이지은. “바흐 피아노 작품의 원전적 해석에 관한 연구 - 장식음을 중심으로”. 목원대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

사전류

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

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. by S. Sadie, New York: Grove Dictionary Inc., 2001.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1. ed. by L. Finscher Kassel: Bärenreiter - Verlag, 1994.

음악대사전. 편집부 편. 서울: 신진출판사, 1973.

음악대사전. 편집부 편. 서울: 세광음악출판사, 1996.

음악인명사전. 편집부 편. 서울: 세광음악출판사, 1987.

음악용어대사전. 편집부 편. 서울: 태림출판사, 2004.

학술지

김성희. “바로크 음악의 장식음 적용에 관한 연구: J. S. 바흐의 오르간 음악을 중심으로”. 「음악과 민족」 제 13집, 민족 음악회, 1997.

이민주. “바로크 기악 음악에서의 장식음의 해석과 이해”. 「음악 논단」 제 13집
한양대학교 음악 연구소, 1999.

정복주. “바로크 성악곡의 장식음 기법”. 「음악논단」 제 13집, 한양대학교 음악
연구소, 1999.

ABSTRACT

The Study an Ornamentation in Baroque Keyboard Music

Nam Ki-moon
Dept. of Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

The history of the Western music had been dominated by vocal music until Renaissance. But it witnessed a great change in the 17th century when instrumental music was recognized as equal to vocal music in terms of importance with the developments of musical instruments and establishment of unique styles for instrumental music. Under this atmosphere, the tendency toward free-style expression through improvisatorial performances became dominant and sophisticatedly decorated sounds were used as a means for the expression. Though ornamental sounds were used for both vocal and instrumental music, but they were particularly adopted for keyboard music.

However, since during that time musicians improvised ornamental sounds with seeing musical notes, it is not easy to study ornamental sounds completely. Therefore, understanding how ornamental sounds were played is an important precondition of upright play of baroque music. To this end, this study has been based on features of baroque music, various types of keyboard music, history and functions of ornamental sounds, and the method of playing by J. S. Bach.

Ornamental sounds originated from improvisation featured by division or decoration of musical notes. They had already been identified from the Gregorian chants and an essential component of vocal music in the era of baroque.

Composers of the baroque era used to depict feelings and made use of ornamental sounds for the depiction. In addition, ornamental sounds were resorted to make simple melodies more splendid, make sounds full of life, and emphasize sounds themselves.

Ornamental sounds can be classified into symbolized and non-symbolized ones. The former is mainly found in music works by J. S. Bach. Despite difference of tastes among composers, their functions and usages were identical. The kinds of symbolized ornamental sounds are Trill, Mordent, Appoggiatura, Turn, Slide, compound ornamentation, Arpeggio, and Acciaccaatura. Non-symbolized ones were again divided into those with notes and those without notes, so-called free ornamental sound.

This paper is intended to help right interpretation and play of keyboard music at the era of baroque with in-depth examination of the list of ornamental sounds of J. S. Bach.