



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

강 민 정 교수지도

석사학위 청구논문

바로크 시대 플루트 음악의
장식음연주에 관한 고찰

- 칸츠의 「18세기 음악 입문서」를 중심으로 -

2013

성신여자대학교대학원

음악학과 기악전공

김 윤 진

**바로크 시대 플루트 음악의
장식음연주에 관한 고찰**

- 칸츠의 「18세기 음악 입문서」를 중심으로 -

강 민 정 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 11월

성신여자대학교대학원

음악학과 기악전공

김 윤 진

인 준 서

김윤진의 석사 학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자 대학교 대학원

논 문 개 요

과거의 특정한 어느 시대의 어떠한 음악을 연주하든지 그것이 속한 당대의 관습과 관행, 즉 당대에 당연히 여겨졌던 양식상의 특징들을 알아보는 것은 악보를 올바르게 해석하는데 있어서 굉장히 중요하다. 특히 오래된 시대로 거슬러 올라갈수록 악보를 해석하는 일이 어려워지는데 그 이유는 수 세기를 걸쳐 몇 가지 기호들의 의미와 사용법이 변화되었기 때문이다. 바로크 시대의 음악은 오늘날 우리가 즐겨듣는 음악들 중 가장 오래된 시대의 음악이며 이 시대의 악보는 다른 시대의 악보와는 달리 연주방법이 정확하게 기입되지 않았다. 바로크시대의 연주자들은 이러한 악보를 토대로 각자의 역량과 그 시대의 관습에 따라 곡을 해석해야했으며, 연주자가 필요하다고 생각하는 곡의 적절한 곳에 음을 장식하고 즉흥적으로 연주했다.

장식음의 사용과 즉흥연주는 바로크 시대의 대표적인 특징인 지속저음과 장식음에서 잘 나타나며 연주자들은 악보에 기입되어진 이러한 최소한의 정보를 가지고 연주했다. 따라서 장식음은 연주자의 역량과 해석방법에 따라 다르게 연주되었으며 여러 가지 형태로 현대에 전해져 내려왔다. 현대에 전해진 장식음들의 관습들도 연주자에 따라서 다르게 해석되기 때문에 바로크 시대의 악보를 우리시대에 맞게 완벽하게 해석하는 것은 어려운 일이다.

따라서 현대의 연주자들이 바로크 시대에 만들어진 곡의 장식음을 해석하고 연주하기 위해서는 과거음악의 실체와 그것이 속한 배경에 대한 정확한 지식을 필요로 한다. 과거음악의 실체를 알지 못하면 그것을 현대적으로 해석할 수 없기 때문이다. 따라서 본 논문은 바로크 시대의 플루트 음악에 나타난 장식음에 대한 올바른 해석을 알아보고 이를 통하여 현대의 연주자가 바로크 시대의 플루트 곡에서 장식음을 연주 할 때에 작곡자의 의도에 가까운 연주를 할 수 있도록 도움을 주기 위한 목적을 갖고 있다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
II. 본 론	3
A. 바로크 음악의 배경 및 일반적인 특징	3
1. 배경	3
2. 일반적인 특징	6
1) 모노디	6
2) 지속저음	7
3) 콘체르타토 양식	8
4) 즉흥연주	9
3. 바로크 시대의 대표적인 기악장르	10
1) 소나타	10
2) 콘체르토	13
3) 신포니아	16
B. 바로크 시대의 장식음의 연주관습	18
1. 장식음의 기능 및 역할	18
2. 각 나라별 기보 형태	20

C. 장식음의 종류	25
1. 특정장식음(짧은 장식음)	26
1) 전타음	27
2) 트릴	32
3) 모르텐트	36
4) 돈 꾸밈음	39
5) 슬라이드	42
2. 장식적 즉흥연주 (긴 장식음)	44
1) 즉흥변주	48
2) 아다지오	61
3) 카덴자	67
III. 결 론	71
참 고 문 헌	72
ABSTRACT	75

악 보 목 차

<악보 1>바하의 실음 기보 악보	24
<악보 2>경과하는 전타음	28
<악보 3>2박자 계통의 강세가 있는 전타음	29
<악보 4>3박자 계통의 강세가 있는 전타음	29
<악보 5>부점에 붙는 강세가 있는 전타음	29
<악보 6>겹 앞 전타음	30
<악보 7>휴지부가 있는 전타음	30
<악보 8>상행 전타음	31
<악보 9>하행 전타음	31
<악보 10>2박자 계통의 전타음	31
<악보 11>부점에 붙은 전타음	32
<악보 12>중지형 뒤 꾸밈음 트릴	32
<악보 13>일반적인 트릴	34
<악보 14>반 트릴	35
<악보 15>긴 트릴	35
<악보 16>긴 앞선음	35
<악보 17>짧은 앞선음	36
<악보 18>윗 잔결 꾸밈음	37
<악보 19>아랫 잔결 꾸밈음	37

<악보 20>윗 잔결 꾸밈음	38
<악보 21>아랫 잔결 꾸밈음	38
<악보 22>위쪽 보조음부터 시작되는 턴	39
<악보 23>화성적인 기능의 턴	40
<악보 24>선율적인 기능의 턴	40
<악보 25>느린템포	40
<악보 26>빠른템포	40
<악보 27>위쪽 보조음부터 시작되는 턴	41
<악보 28>실음의 턴	41
<악보 29>슬라이드의 여러 가지 예	43
<악보 30>슬라이드	43
<악보 31>7도의 슬라이드	44
<악보 32>텔레만 플루트 소나타 TWV 41, b minor 1악장	46
<악보 33>바하 플루트 소나타 BWV 1034 2악장 1~3 마디 ...	49
<악보 34>바하 플루트 소나타 BWV 1034 1악장 17~18 마디 ...	50
<악보 35>바하 플루트 소나타 BWV 1033 1악장 1~2마디 ...	50
<악보 36>바하 플루트 소나타 BWV 1030 3악장 7마디	51
<악보 37>바하 플루트 소나타 BWV 1034 2악장 17~22마디 ...	51
<악보 38>바하 플루트 소나타 BWV 1030 1악장 44~47마디 ...	52
<악보 39>순차적으로 상행하는 음형	54

<악보 40>5도,7도,8도의 도약하는 음형	56
<악보 41>이음줄로 연결된 음형	58
<악보 42>짧은 음표들의 변주의 음형	59
<악보 43>3박자 계통의 변주의 음형	60
<악보 44>프랑스 양식의 플루트 악보	64
<악보 45>이탈리아 양식의 플루트 악보	66
<악보 46>카덴자의 본질에 적합하지 않은 예	68
<악보 47>카덴자의 본질에 적합한 예	68
<악보 48>밝은곡에 적합한 카덴자의 예	69
<악보 49>어두운곡에 적합한 카덴자의 예	69

그림 목 차

<그림 1>코렐리 바이올린 소나타 D 장조 op.5, No. 1	21
<그림 2>당글베르의 29개의 장식음	22
<그림 3>W. F 바하를 위한 13개의 장식음	23

I. 서 론

바로크 시대 음악의 가장 큰 특징은 장식음 사용의 즉흥성과 각 연주자의 연주에 따른 다양한 해석에 있다. 바로크 시대는 여러 가지 양식이 공존하는 시대로써 이는 음악에도 적용되어 새로운 양식들이 대거 출현하게 되었다. 음악사적으로는 음악의 주류가 교회음악에서 세속음악으로 변화하고, 악기들의 관용적 기법이 발달하면서 기악음악의 비중이 높아졌으며, 기악음악에서도 성악음악에서처럼 화려한 기교로서의 많은 장식음이 사용되어졌다.

장식음은 서양음악에서 중세와 르네상스 시대 이래로 수 세기 동안 통용되어 왔으며, 특히 바로크 시대에 이르러 중요한 음악 언어로서 절정을 이루었다. 바로크 시대의 장식음 연주는 대부분의 경우 악보에 기보된 간단한 주선율을 토대로 하는 경험에 의한 즉흥적인 연주였다. 연주자는 작곡자가 제시한 주선율을 바탕으로 다양한 장식음들을 즉흥적으로 부가해 자신의 감정을 표현했다. 즉, 세밀하게 기보 되지 않은 기본적인 텍스트를 가지고 곡을 완성해야 했기 때문에 연주자의 역할이 매우 중요했다. 후대의 연주자들에 의해 자세하게 기보된 여러 악보들이 출판된 것이 사실이지만, 그 시대의 연주자들이 이러한 단순한 악보를 보면서 즉흥적으로 음악을 연주하는 것은 바로크 시대의 가장 두드러지는 특징이다. 즉흥적으로 장식음을 연주하는 것은 특히 기악음악에서 두드러졌으며, 바로크시대 후기부터는 정형화되기 시작하여 장식음은 특정장식음과 즉흥적 장식연주의 두 가지로 나누어진다. 이러한 기악음악에서의 장식음의 종류와 그 해석을 알아 볼 수 있는 것으로는 텔레만(Georg Philipp Telemann 1681~1767), 바하(Johhan Sebastian Bach 1685~1750), 콰츠(Johhan Joachim Quantz 1697~1773) 등의 작곡가들이 작곡한 바로크시대의 플루트 작품에서 찾아 볼 수 있다.

특히 당대의 탁월한 플루트 주자이자 선생 또한 작곡가였던 콰츠는 유럽

전역에서 바로크 후기의 다양한 음악양식을 두루 접하며 왕성한 작품 활동을 펼쳤다. 이러한 경험을 바탕으로 1752년에 출판된 그의 저서 『18세기 음악 입문서』는 당대의 음악관행과 음악사조 전반에 걸친 일반적이고 중요한 사항들을 설명하고 있다. 뿐만 아니라, 플루트 음악의 전반적인 지식 즉 장식음의 종류, 연주방법, 즉흥연주의 방법, 플루트의 주법 등의 플루트에 관한 많은 지식들을 소개하고 있기 때문에 그의 저서는 바로크 시대음악 연주법의 이해에 필수적인 교과서이며, 특히 플루트 연주법에 있어 매우 중요한 자료이다. 따라서 본 논문에서는 장식음을 올바르게 해석하기 위하여 먼저 바로크시대의 음악적인 배경과 대표적인 특징들을 알아보고, 콰츠의 저서 『18세기 음악 입문서(플루트 연주의 예술-Versuch einer Anweisung die flöte traversiere zu spielen)』를 중심으로 바로크 시대의 플루트 음악에 나타난 장식음과 연주방법을 연구하고자 한다. 또한 플루트 음악에서 각각의 장식음들이 구체적으로 사용되어진 예를 알아보기 위하여 바하의 플루트 소나타 BWV 1030, 1031, 1033, 1034, 1035 의 여러 부분을 발췌하여 예로써 사용하였다. 이를 통해 현대의 연주자들이 바로크 음악에서 장식음을 연주할 때, 올바른 해석을 통해 연주할 수 있게 하는 데에 도움이 되고자 한다.

II. 본 론

A. 바로크 시대 음악의 배경 및 일반적인 특징

바로크 시대는 유례없이 다양한 음악 형식들이 공존한 시기이다. 르네상스 시대의 물려받은 전통과 새로운 요소들이 공존하였으며 다양한 양식들과 기법들이 발전하여 오늘날 우리가 연주하고 있는 많은 종류의 친숙한 장르들이 생겨났다. 예를 들면 오페라, 종교협주곡, 오라토리오, 칸타타, 소나타, 파르티타, 샤콘느, 파사칼리아, 춤 모음곡 같은 새로운 장르들이 생겨났고, 모노디, 제2작법, 지속저음, 콘체르타토 방식들과 같은 새로운 기법들이 확립되었으며 감정이론과 같은 표현 양식이 육성되었다. 특히, 르네상스 말기 때부터 성악으로부터 점차 독립된 장르로 떠오른 기악음악은 각 악기에 맞는 관용적인 음악들이 대거 출현함에 따라 곡의 질적인 면과 양적인 면에서 성장하여 처음으로 성악음악과 대등한 위치를 거둘 수 있게 되었다.

1. 배경

바로크라는 용어는 “모양이 보기 흉한 진주”를 의미하는 바로코(Barroco)라는 포르투갈 어원을 가진 프랑스어이다.¹⁾ 17세기 중반에 프랑스의 철학자 노엘 앙투아느 플뤼슈(Noël-Antonie Pluche 1688~1761)²⁾와 음악가 장자크 루소(Jean-Jacques Rousseau 1712~1778)³⁾는 이 시대의 연주된 음악들을 듣고 지나치고, 부자연스러운 것으로 묘사하며 바로크 음악이라고 불

1) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.321

2) Noël-Antoine Pluche, *Spectacle de la nature*, Vol.VII, nouvelle éd.(Paris:Frères Estienne, 1770), p.129

3) Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*(Paris: la Veuve Duchesne, 1768), "Baroque", p.41

렸다.⁴⁾ 18세기 비평가들 또한 바로크 음악이라는 것이 불협화 적이고 선율 적이지 않으며, 조성이나 박자가 제멋대로이고 과장되었다고 여겼다. 그러나 19세기에 이르러 음악을 연구하는 학자들이 바로크 음악의 과장된 모습, 장식과 표현에 대한 집착, 그리고 극적인 표현과 같은 특징들을 그 시대의 음악적 성향으로 인정하게 됨으로써 바로크라는 용어는 비로써 긍정적인 의미를 갖게 되었다. 그리하여 19세기 후반 이후부터 음악문헌에서는 이 용어를 대략 1580년부터 1750년에 이르는 시대의 음악과 그 시대에 사용되어진 음악양식을 총괄해서 의미하는 것으로 사용하게 되었다.⁵⁾

바로크시대를 통하여 오페라, 종교협주곡 등과 같은 새로운 장르가 생겨나고 곡을 작곡하는 양식, 즉 가사를 중요하게 여기는 제2작법과 지속적인 저음을 연주하는 지속저음과 감정이론 등의 방법들이 고안되었다.

바로크 시대의 음악의 중심지였던 이탈리아의 음악은 전 유럽에 영향을 끼쳤다. 또한 오페라와 극장과 같은 대규모극장 양식이 주도적인 역할을 하게 되면서 음악은 공공연주회장에서 상연되었다. 자본주의 사회체제로 인해 국민들의 생활에 여유가 생겨짐에 따라 악기와 악보의 보급, 음악레슨에 대한 관심이 높아졌기 때문에 국민들의 음악적인 저변이 넓어지게 되었다.⁶⁾ 이러한 상황 속에서 사람들은 구경거리나 음악, 연극에 많은 관심을 가지게 되었고 바로크 시대의 작곡가들은 그들의 관심을 끌기위해서 대단히 표현적인 양식으로 된 곡들을 작곡하였다.

바로크 음악의 정수는 극적인 것이었기 때문에 그 중심에는 모든 표현의 총체적인 양식을 보여주는 오페라가 있었고 이것은 성악음악과 교회음악을 거쳐 기악음악에까지 영향을 끼쳤다.⁷⁾ 극적인 것을 표현하기 위하여 바로크 시대의 모든 작곡가들은 슬픔, 기쁨, 분노, 사랑, 공포, 놀람과 같은 정서인

4) Claude V . Palisca , 『바로크 음악』 (다리, 2003), p.13

5) Claude V . Palisca , 『바로크 음악』 (다리, 2003), p.11

6) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.319

7) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.324

감정을 표현하거나 발생시키는 음악적 방법을 추구했는데 바로크 음악의 중요한 특징 중 하나로써 감정이론(affectation) 이라고 부른다. 이것은 작곡가가 곡에 자신의 개인적인 기분을 표현하지 않고 일반적인 감정 즉 청중들의 감정을 불러일으키는 표현양식으로써 음악적 기법이 아닌 표현적인 이상에 의해 시도되었다. 기악음악에서는 감정이론을 표현하기 위하여 특수화된 관습적 기법을 사용했고 성악음악에서는 가사의 정서, 극적 상황을 시사 하였다.⁸⁾

이러한 감정이론을 잘 표현하기 위하여 바로크 시대의 가장 중요한 작곡 형태인 제2작법이 고안되었다. 음악의 형식과 가사의 형식 (시의구조, 각 연들의 행들, 각행의 음절)을 가사보다 더 중요하게 여기는 제1작법과는 달리 제2작법은 가사를 가장 중요한 것으로 여기는 것으로써, 가사의 의미를 잘 전달하기 위하여 음악의 선율과 화성을 변화시키는 작법이다. 이러한 변화의 한 방법으로 사용되어진 불협화음은 가사에 의해 촉발된 감정을 표현하는데 적합했다. 제2작법은 그것의 선구자라 불리는 몬테베르디(Claudio Monteverdi 1567~1643) 의 작품에 잘 드러나 있다.

17세기에는 서곡, 협주곡, 독주소나타, 트리오소타나, 건반악기 소나타, 콘체르토와 같은 기악음악을 위한 장르들이 대거 생겨나면서 기악음악이 성악음악과 동등한 위치로 끌어올려졌는데 이는 악기의 기술적인 개선뿐만 아니라 악기를 통해 감정을 자극하고자 하는 바로크 시대의 새로운 이상에 의해 비롯되었다. 이것을 통해 각 악기가 각자의 특징적인 소리, 음역, 유연성을 가지고 있다는 것을 발견하게 하였으며⁹⁾ 작곡가들은 각 악기에 맞는 관용적 어법(양식)을 토대로 작곡하였다. 특히 바로크 시대의 가장 대표적인 현악기였던 바이올린은 그 관용적 양식이 개발되어 바이올린을 위한 곡들이 주류를 이루었으며, 이러한 현상은 소나타나 콘체르토와 같은 새로운 기악

8) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.324

9) 김문자 외 4인, 『들으며 배우는 서양음악사』 (심설당, 2002), p.324

음악 형식의 출현과 직접적으로 관련이 있다. 또한 관악기를 위한 관용적 양식의 곡들도 출현하였다. 이러한 악기에 대한 관심은 순수한 기악적 작품과 상상물을 만들어냈고 더 나아가 대비적인 음색과 악기의 성격에 맞게 음악을 쓰는 콘체르타토 양식의 확립과 밀접한 연관이 있다.

기악음악의 독자적인 위치는 구조적인 가사가 없는 기악음악을 이끌어 나가기 위해서 음악적 구조를 지탱시켜 주는 조성음악의 확립에도 영향을 끼쳤다. 이러한 기악음악의 발전은 바로크 초기의 작곡가들이 후대에 미친 영향중 가장 중요한 것이며 19세기에 이르러 기악음악을 모든 음악의 최고의 상태로 여기게 되는 데에 시발점이 되었다.

2. 일반적인 특징

1) 모노디(Monody)

모노디라는 용어는 16세기 후반부터 17세기 중반까지 사용된 모든 반주가 붙은 독창노래(독창음악형태)를 포괄하는 말로써 화성적인 반주를 가진 단 선율의 양식을 뜻한다. 1600년대 전, 후에 피렌체의 카메라타 회원들¹⁰⁾이 전(前)시대의 성악적 폴리포니¹¹⁾ 음악에 반발하여 제창한 독창형태로써 레치타티보¹²⁾적, 아리오소¹³⁾적, 아리아¹⁴⁾적인 솔로성부와 지속저음으로 이루

10) 이탈리아의 피렌체에서 활동한 오페라를 탄생시킨 예술가들의 모임이다. 이 모임에 참여하고 있던 갈릴레이는 그의 저서 『고대음악과 현대음악사이의 대화』에서 대위법을 사용한 성악음악을 비판하며 가사에 적당한 음높이와 리듬을 가지는 단 선율만이 시구를 표현할 수 있다고 주장하였다. 여러 성부가 각기 다른 선율들과 가사를 동시에 노래로 부르며 각기 다른 리듬과 음역을 사용하면 혼돈스러워 혼란만이 생기고 가사의 정서를 절대로 전하지 못할 것이라고 주장했다. 갈릴레이는 오로지 솔로선율만이 음악의 훌륭한 표현이라고 생각한 것으로 결국 모노디를 주창한 것이었다.

11) 폴리포니(polyphony)—다(多)성음악을 의미하며 모든 성부가 동등한 역할을 지닌, 각각 독립적인 형태를 뜻한다.

12) 레치타티보(recitativo)—보통의 화법이나 연설, 낭창을 모방하거나 강조하도록 만들어진 노래나 서창이다. 초기의 오페라에서는 합창이나 극히 일부의 노래를 제외하고는 대사가 일관해서 낭창 풍으로 작곡되었는데 대사의 일부가 노래로서의 성격을 명확히 지닌 아리아로 되어감에 따라 레치타티보는 보다 빨라지고 선율적인 성격을 상실하여 18세기에는 ‘레치타티보 세코’라 불리는 보통의 말에 가까운 것이 되었으며 이것은 줄거리의 전개를 담당했다.

어진 음악을 말한다. 바로크 시대에 나타나 수립된 모노디 양식은 고대 그리스 음악의 부흥¹⁵⁾을 지향한다는 점에서 앞서 말한 감정이론이나 제2작법 과도 일맥상통 한다고 볼 수 있다.¹⁶⁾ 특히 모노디는 기악음악에도 영향을 끼쳤는데, 바로크 시대에는 솔로 악기와 통주저음을 가진 모노디 형태의 기악 작품들이 많이 작곡되었다.

2) 지속저음 (Basso continuo)

17세기음악은 모든 성부가 독립적인 의미를 갖는 르네상스와는 달리 선율선과 베이스만이 가장 두드러진 두 성부로 부각되어 양극성을 띄게 된다. 이러한 양극성은 지속저음 (basso continuo-이탈리아 말로써 “계속되는 저음”이라는 뜻을 갖고 있음) 혹은 통주저음(숫자저음)이라고 불리는 기보체계를 만들어 냈다. 지속저음이란 선율과 베이스만 기보된 악보에 건반악기 주자가 주어진 베이스 위에다 즉흥으로 화음을 채우면서 반주성부 즉, 내성을 완성시키는 방법 또는 베이스(bass) 성부를 가리킨다.¹⁷⁾ 독주 파트가 쉬는 때에도 저음은 악곡을 일관해서 연주되기 때문에 “통주저음”이라고 불렸으며 기보된 베이스 위에 구성되는 화음이 일정한 약속 즉 숫자나 플랫, 샵 등의 기호로 지시 되던 데에서 “숫자저음”이라고도 불린다. 지속저음은 두 명이 연주하게 되는데 한 사람이 화성을 낼 수 있는 악기¹⁸⁾로 내성을 연주하고 나머지 한사람은 선율악기¹⁹⁾로 베이스 선율을 연주함으로써 베이스 선율을 강화시킨다. 바로크 시대의 작곡자들은 악보에 주선율과 베이스파트

13) 아리오조(arioso)-레치타티보 도중, 또는 맨 끝에 나타나는 노래하듯이 연주되는 선율적인 부분으로써 기악의 경우 칸타빌레로 표현되는 부분과 같다.

14) 아리아(aria)-오페라, 오라토리오, 칸타타 등에 나오는 선율적인 독창곡을 말한다. 이야기의 내용을 주제로 하는 독립적인 성악곡이다.

15) 시의 리듬과 가사내용에 음악이 봉사한다는 뜻을 내포하고 있음

16) 사전편찬위원회, 『음악대사전』 (세광음악출판사, 1996), p.463

17) 사전편찬위원회, 『음악대사전』 (세광음악출판사, 1996), p.1486

18) 화음을 낼 수 있는 건반악기-오르간, 쳄발로

화음을 낼 수 있는 현악기-류트, 기타, 테오르보, 하프

19) 베이스 성부를 강화시킬 수 있는 저음악기-첼로, 파곳, 비올라 다감바

만을 기보했기 때문에 베이스를 기초로 내성을 채워 넣는 것은 연주자의 기술과 취향에 따라 달라졌다. 따라서 지속저음은 즉흥연주의 한 종류라고 볼 수 있다.

지속저음이 유럽에서 하나의 시대적 양식이 되기까지 널리 사용된 것은 대략 1600년에서 1750년 사이이며 이것은 바로크 시대에 생겨나 사용되어 지고 바로크 시대와 함께 사라졌다. 이처럼 지속저음이 사용된 기간이 오늘날 바로크 시대와 일치하는 것은 지속저음이 가장 바로크적인 양식임을 의미한다. 특히 지속저음은 서양음악이 대위법에서 호모포니²⁰⁾로 선적인 선율 구조에서 수직화음적인 화성구조로 옮겨가기 위해 거치는 다리역할로써의 중대한 음악사적 의미를 가지고 있다.

3) 콘체르타토 양식(Concertato form)

콘체르타토 양식이란 한 목소리나 악기가 다른 한 목소리와 악기와 이루는 대조, 혹은 한 그룹이 다른 한 그룹과 이루는 대조, 그리고 한 그룹이 독창과 이루는 대조를 의식적으로 강조하는 방식을 말한다. 이것은 성악집단 대 기악집단, 금관 악기 집단 대 현악기 집단, 혹은 한명이나 몇 명의 독창자 대 대규모 앙상블 등으로 나타낼 수 있다. 콘체르타토 양식의 목적은 음향에 대조를 이루는 것이며 이러한 대조를 강조하는 주된 방법은 음향 집단의 교체이다.²¹⁾

콘체르타토 양식에는 여러 가지 음악적 요소가 사용되며 그것들이 대위법이나 모노디처럼 통일된 배치를 갖는 것이 아니라 솔로 악기군 과 소규모 앙상블, 솔로 악기군과 대규모 앙상블, 소규모 앙상블과 대규모 앙상블과 같

20) 호모포니(homophony) — 어떤 한 성부가 주선율을 담당하고 다른 성부는 그것을 화성적으로 반주하는 음악형태 또는 음악 양식을 말한다. 즉, 폴리포니가 음악구성상 각 성부의 수평적인 선율진행과 그것들의 결합을 존중하는데 대하여 호모포니는 음악구성상 수직적인 양상을 존중한다. 음악사적으로는 주선율이 지속저음에서 해방되는 것을 뜻하는 것으로써 18세기 고전음악과 19세기 낭만음악의 음악양식을 지칭한다.

21) Michael-Tomas Roeder, 『협주곡의 역사』 (음악춘추사, 1997), p.17

은 다양한 종류의 대조를 강조한다. 즉 가능한 모든 요소적 차이를 이용해 서로 그 요소를 바탕으로 대응하도록 만드는 것으로써 한 그룹이 다른 그룹에 대해 대조적인 양상을 들어내고 강조하는 양식인 것이다. 이와 같이 여러 가지 음색을 조합하여 사용하는 것은 바로크시대의 특징이 되었으며 이러한 특징은 균일한 양상분을 선호하던 16세기와 대조를 이룬다. 또한 콘체르타토 방식은 우리가 뒤에서 살펴볼 소나타, 콘체르토 등의 장르를 만들어 냈다.

4) 즉흥연주 (Improvisation)

바로크 시대의 음악가들은 악보를 연주를 위한 기본 자료로 여길 뿐 고정된 텍스트로 여기지 않았기 때문에 바로크시대의 음악들은 작곡가나 작품이 아니라, 주로 연주자와 연주에 초점이 맞춰져 있다. 따라서 연주자들은 주선율과 베이스만이 기보된 악보를 가지고 즉흥으로 연주해야 했다. 예를 들면 지속저음 연주자는 화음, 선율, 심지어 주어진 베이스 위에서의 대선율 까지도 즉흥으로 연주해야 했다.²²⁾ 이러한 즉흥연주의 가장 대표적인 방법 중 하나인 장식음기법은 바로크시대의 음악가들에게는 단순히 장식음을 첨부하는 것 이상의 의미로써 장식음을 붙이는 일은 감정을 움직이게 하는 것 이라고 생각했다. 따라서 성악이나 기악독주자는 연주할 때 간단히 기보된 주선율에 즉흥적으로 장식음을 붙여 넣었는데 이러한 연주관습은 나라와 세대마다 달랐다.

장식음을 붙임으로써 주선율을 장식하는 방법에는 대표적으로 짧은 장식음과 긴 장식음의 두 가지 방법이 있다. 짧은 장식음이란 어떤 음에 덧붙여 악센트나 종지, 선율상의 중요한 지점을 꾸며주는 것으로 그 종류에는 전타음, 트릴, 모르덴트, 턴, 슬라이드 가 있다. 긴 장식음이란 원래 적힌 주선율에 장식된 페러 프레이즈를 만들기 위하여 스케일, 아르페지오, 혹은 짧은

22) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p. 333

장식음들을 여러 개 붙인 형식을 말하는 것으로 이것은 특히 느린 곡의 선율에 많이 사용된다.²³⁾ 또한 바로크 시대의 연주자들은 주선율을 가지고 자유롭게 장식 할 수 있었을 뿐만 아니라 그것을 다른 방식으로 바꿔놓을 수도 있었는데 이것이 바로크 시대의 가장 대표적인 즉흥연주 양식인 카덴자(cadenza)이다. 카덴자는 기악곡에서는 콘체르토의 제 1악장이나 마지막 악장에, 성악곡에서는 소프라노의 아리아에서 나타나는 즉흥연주로써 오늘날 까지 전해져 오고 있다.

3. 바로크 시대의 대표적인 기악장르

1) 소나타 (Sonata)

소나타는 어원적으로 소나레(sonarae)에서 유래된 것으로 칸타레(cantarae)에서 유래된 칸타타와 대조되는 기악곡을 의미한다. 칸타타가 모든 성악음을 지칭한다면 소나타는 모든 기악음을 지칭하는 용어로 사용되어졌다.

윌리엄 뉴만 (William Stein Newman 1912~2000)²⁴⁾은 그의 책 『*The sonata in the baroque Era*』에서 소나타를 “순수 예술적 감상 내지는 오락을 목적으로 한 기악을 위한 독주곡 또는 실내악곡이며 몇 개의 대조적인 악장으로 이루어지지만 그들 악장은 절대음악 속에서도 비교적인 구성에 바탕을 두고 있다”고 정의했다.

바로크 시대의 소나타는 대조되는 부분들과 모방적인 대위법들로 이루어진 칸초나의 각각의 단락들(section)이 길어지고 독립화 되면서 만들어진 것이다. 소나타의 초기 모습인 칸초나(canzona-상송을 뜻하는 프로방스어)는 성악곡을 기악곡으로 편곡한 것의 이름이 칸초나 다 소나레(canzona da sonarae)라고 불리게 되면서 부터 칸초나라는 이름이 기악곡에 사용되었다.

23) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이엔비 플러스, 2006), p.334

24) William. S. Newman , 『*The sonata in Baroque Era*』 (New york: Norton Library 1972), p.7

칸초나의 각각의 짧은 단락들은 새로운 모노디 양식으로 발전되어 길어지면서 독자적인 성격을 갖게 된다.²⁵⁾ 이것은 더 이상 칸초나가 아닌 다 악장 규모의 성격을 갖게 되었으며 소나타라는 용어로 불리게 되었다. 따라서 소나타는 악장구조를 가진 기악작품으로써 악장마다 템포와 분위기가 대조되는 다 악장의 작품이 된다.²⁶⁾ 또한 악기의 연주기법의 진보에 의한 다양한 표현도 가능하게 되었다. 앞서 말한 악장간의 대조는 정감론과 잘 어울리는 것이었기 때문에 전체적으로 음악이 기질을 자극하게 하였으며 다양한 기분을 제공하여 기질상의 균형을 이루게 한다.²⁷⁾ 결국 17세기 중반에는 칸초나와 소나타는 하나로 합쳐져서 소나타라는 용어가 그 둘을 모두 일컫는 말이 된다.

16세기말에 칸초나는 건반 칸초나와 기악합주 칸초나로 변형되었는데 전자는 후에 소나타 중 푸가의 악장만을 칸초나로 부르게 되었다. 후자는 대조적인 템포, 박자, 리듬이 특징적이었고 이것이 바로크 소나타의 중요한 형식이며, 동시에 바로크 시대의 중요한 실내악 장르인 트리오 소나타로 발전한 것이다.

소나타에는 두 가지 주요한 형식인 교회소나타와 실내소나타가 있다. 주로 미사의 일부분이나 악장사이의 간주 음악, 그리고 예배의 전주곡으로 사용된 소나타 다 키에사(sonata da chiesa) 라고 불리는 교회소나타는 느림-빠름-느림-빠름의 4악장 체계를 갖추고 있고, 한 두 개 정도의 춤 리듬을 사용하지만 춤의 명칭은 사용하지 않으며 나중에 와서 바로 이 교회소나타가 추상적인 소나타를 지칭하는 말이 된다.

두 번째로 소나타 다 카메라타(sonata da camera) 라고 불리는 실내소나타는 궁정 오락용 음악이나 사적인 용도를 위해 만들어졌으며 무용이나 모음곡 같은 일련의 춤곡²⁸⁾으로 구성되었고 빠름-느림-빠름의 악장양식

25) 김문자의 4인, 『들으며 배우는 서양음악사』 (심설당, 2002), p.326

26) 김문자의 4인, 『들으며 배우는 서양음악사』 (심설당, 2002), p.326

27) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.423

을 취했다. 교회소나타와 실내소나타를 위하여 가장 흔하게 사용된 악기편성은 두 대의 선율악기와 지속저음 이었는데, 보통 선율악기는 바이올린이나 플루트가 사용되었다. 이러한 악기의 편성이 3성부 짜임새를 갖는다고 해서 트리오 소나타라고 부르며 대표적인 바로크 소나타 양식으로써 가장 많이 사용되어졌다.

트리오 소나타는 일반적으로 거의 같은 음역의 2개의 선율성부와 그것을 뒷받침하는 저음부로 이루어지는 3개의 성부(트리오) 악곡의 형식으로 기보된다. 하지만 2개의 선율성부를 연주하는 두 대의 선율악기²⁹⁾와 한 대의 화음악기³⁰⁾와 저음부를 연주하는 한 대의 선율악기 즉 지속저음을 사용하였기 때문에 트리오라는 명칭과는 달리 총 4명의 연주자 필요했다. 가장 많이 사용되었던 편성은 바이올린 두 대 와 첼로와 쳄발로의 구성이었다.

바이올린이나 다른 독주악기를 지속저음과 같이 연주하는 솔로 소나타(독주소나타)라는 형태도 있는데, 처음에는 트리오 소나타보다 흔하지 않았으나 1700년 이후에는 가장 대중적인 형태가 되었다. 솔로소나타는 일반적으로 바이올린이나 플루트가 독주를 하고 지속저음은 화음악기와 선율악기가 연주하게 된다.

토렐리(Giuseppe Torelli 1658~1709)는 소나타 작곡자중의 한 사람으로써 1686년부터 1688년 사이에 출판된 그의 4권의 트리오소나타 작품 중 op.1번은 교회소나타 형식에 의한 트리오소나타이고 op.2번은 실내소나타 형식에 의한 실내 소나타이다.³¹⁾

대표적인 바로크 소나타 작곡가인 코렐리(Arcangelo Corelli 1653~1713)는

28) 독일의 알라망드(allemand)—매우 양식화된 춤곡으로 적당한 빠르기의 4/4박자 곡으로 약박에서 시작되는 곡, 프랑스의 쿠랑트(courante)—약박에서 시작되며 적당한 속도의 3박 복합(2/3,4/6)의 춤곡, 에스파냐의 사라반드(sarabande)—빠르고 외설적인 춤곡으로서 두 번째 박에 강조가 들어가는 느리고 우아한 3박자의 춤곡, 이탈리아의 지그(jig)—4/6, 8/12박자와 같은 빠른 복합박이 사용되며 넓은 선율도약과 끊임없이 생생한 셋잇단음표가 등장하는 춤곡

29) 바이올린 2대, 비올 2대, 혹은 플루트 2대

30) 첼로, 비올라 다 감바, 비올로네

31) 사전편찬위원회, 『음악대사전』(세광음악출판사,1996), p.1480

각각 12곡씩의 트리오 소나타집 4권³²⁾과, 바이올린 소나타집(op.5,1700) 한 권을 작곡하였다. 코렐리의 작품들은 내적 구성면에 있어서 교회소나타와 실내소나타 양쪽의 원리를 근거하여 작곡하였으며 교회소나타의 4악장체계를 정립하였다. 이 4권의 트리오 소나타 중 op.1번과 op.3번은 교회소나타이고 op.2번과 op.4번은 실내소나타의 형식에 기초를 두고 있다. 바이올린 소나타 op.5번도 교회소나타 형식에 기초를 두고 있다. 코렐리의 트리오 소나타 4권은 이탈리아 실내음악의 역사에서 기념비적인 업적이라고 볼 수 있는데 그 이유는 그것들은 전세기의 음악적 업적을 결합하고 정화하고 요약하기 때문이라고 볼 수 있다.³³⁾ 코렐리는 기악음악만으로 명성을 얻은 최초의 주요작곡가로 불리며 그의 트리오소나타와 독주소나타는 다음 반세기 동안 작곡가들의 모델이 되었으며 특히 비발디, 헨델, 바흐 등은 코렐리의 기술과 원칙을 더욱 발전 시켰다.

바하(Johann Sebastian Bach 1685~1750) 또한 많은 소나타를 작곡했는데, 독주와 소규모 실내악 앙상블을 위한 소나타도 작곡했다. 대표적으로 플루트를 위한 8개의 곡을 작곡했는데 플루트를 위한 곡 중 독주플루트를 위한 파르티타는 무반주로 선율악기의 특징을 나타낸 매우 드문 유형이다.³⁴⁾ 그의 플루트를 위한 8개의 곡 중 무반주곡을 제외한 나머지 7곡은 플루트와 쳄발로를 위한 4곡의 실내소나타, 그리고 3곡의 플루트와 통주저음을 위한 소나타가 있다. 이것들은 모두 실내소나타와 교회소나타의 두 가지 형식으로 작곡되었다.

2) 콘체르토 (Concerto)

16세기 전반에 “콘체르토”라는 말은 성악 또는 기악의 협조적인 앙상블을 뜻했다. 하지만 16세기 말 이래 솔로양식의 대두와 함께 콘체르토의 라틴어

32) 출판된 연 도수-op1.(1681년), op.2(1689년), op.3(1689년), op.4(1695년)

33) Michael-Tomas Roeder, 『협주곡의 역사』 (음악춘추사, 1997), p.27

34) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.485

의 뜻인 투쟁하다 라는 뜻이 부각되어 오늘날과 같은 뜻으로 사용되기 시작했고 1750년경까지 거의 바로크 시대 전체기간을 통해 협조적인 앙상블과 두 개의 음향체 사이의 대조이라는 두 가지 뜻이 공존했다.³⁵⁾ 17세기 말이 되자 음악가들은 각 선율 선을 하나의 악기가 연주하는 실내앙상블 음악과 각 현 파트가 둘 이상의 연주자에 의해 연주되는 오케스트라 음악을 구분하기 시작하였다.

콘체르타토의 대표적인 양식인 콘체르토는 17세기 마지막 20년 동안에 출현하여 바로크 시대의 기악음악에 가장 중요한 형태가 된다. 콘체르토는 바로크 순수 기악음악이 갖고 있던 4 가지 기본적인 관습을 종합하였다. 그 4 가지는 콘체르타토 원리, 간결한 베이스와 꾸밈 상성부, 장·단조 체계에 기초를 둔 음악조직, 그리고 길고 독립적인 악장들이 쌓여진 것이다.

콘체르토는 르네상스 말기에 기악반주가 있는 합창음악에서 사용되어지다가 바로크 시대에 와서 점차 기악합주음악으로 국한되었으며 각 악기군 들의 대조를 강조하는 3악장의 빠름-느림-빠름으로 구성된다. 콘체르토는 대조되는 그룹들에 따라서 콘체르토 그로소(합주협주곡 또는 합주 콘체르토)와 솔로콘체르토, 관현악 콘체르토(오케스트라 또는 콘체르토 심포니아)의 3가지로 분류한다.

콘체르토 그로소 라고도 불리는 합주 협주곡은 부분과 전체의 음량 대비의 효과를 얻는 것으로써 소편성부분³⁶⁾을 콘체르티노(concettino), 대편성부분을 리피에노(ripieno또는tutti) 혹은 콘체르토 그로소(concerto grosso)라고 부른다.³⁷⁾ 어원적으로 살펴보면 “그로소” 라는 말은 본래 큰 악기군을 뜻하는 말로써 관현악을 지칭하는 것이고 “콘체르티노” 라는 말은 콘체르토의 축소형으로써 소편성 부분을 뜻한다. 후에 이 콘체르토 그로소라는 말이 대칭되는 악기군 을 사용하는 작품전체를 지칭하게 되었다. 대편성 부

35) 사전편찬위원회, 『음악대사전』 (세광음악출판사, 1996), p.1416

36) 반드시 지속저음을 포함한 3~5명

37) 사전편찬위원회, 『음악대사전』 (세광음악출판사, 1996), p.1417

분은 거의 현악합주로서 제1, 2 바이올린, 비올라, 첼로, 비올로네 그리고 지속저음으로 구성된다. 콘체르토 그로소의 대표적인 작곡가 코렐리의 12곡으로 구성된 op.6번은 콘체르토 그로소의 선구적인 모델이다.³⁸⁾ 토렐리 또한 그의 작품 op.58번 “콘체르토 그로소”에서는 6곡의 합주협주곡(콘체르토 그로소)을 작곡하였으며³⁹⁾ 비발디(Antonio Lucio Vivaldi 1678~1741)의 사계와 콘체르티노에 관악기를 더한 바하의 브란덴 브루크 협주곡 제 1번이 있다.⁴⁰⁾

솔로콘체르트(solo concerto)는 한명의 독주자와 오케스트라를 위한 것으로 빠름-느림-빠름의 3악장 형식을 취하였으며 솔로가 강조되는 오늘날의 협주곡 악장의 구성 원리를 제공하였다. 대표적인 솔로 콘체르토 작곡가 토렐리는 op.6번(1698년대 출판)에는 두 곡의 솔로 바이올린 협주곡을 작곡했는데 이것은 최초의 솔로 바이올린 협주곡으로 여겨진다. 토렐리는 바이올린 협주곡은 빠름-느림-빠름으로 되어있으며 이배치는 후일의 협주곡 작곡가들이 널리 사용하는 틀이 된다. 또한 토렐리는 리토르넬로⁴¹⁾기법을 사용하였는데 이것은 알비노니(Tomaso Albinoni 1671~1751)와 비발디에 의해 연장되었으며 로카텔리(Pietro Antonio Locatelli 1695~1764)의 솔로 콘체르토에 기교적인 패시지를 도입하는데 영향을 끼쳤다.

비발디는 리토르넬로 기법을 완성 시켰으며 근대 협주곡의 완성자로 불릴 만큼 협주곡에 관한 그의 업적은 높게 평가된다. 그가 1729년 작곡한 op.10번은 6개의 플루트 협주곡이다. 비발디는 그의 협주곡을 통하여 독주와 합주의 대비가 주는 효과를 중시하는 기악 음악의 이상을 제시하였으며 그 이상은 당시의 협주곡은 물론 다른 관현악 음악이나 건반악기, 후대의

38) 홍세원, 『서양음악사』 (연세대학교출판부,2011), p.298

39) 사전편찬위원회, 『음악대사전』 (세광음악출판사,1996), p.1418

40) 사전편찬위원회, 『음악대사전』 (세광음악출판사,1996), p.1418

41) 리토르넬로기법(Ritornello Form)-후기 바로크 시대의 협주곡, 특히 콘체르토 그로소에서 첫 악장과 마지막 악장에서 종종 사용되었던 형식(기법)으로써, 총주와 독주가 교대로 나오는데, 독주 부분이 계속 변화하는데 비해 총주 부분은 동일 소재에 바탕을 두고 있다. 즉, 총주가 리토르넬로를 형성하므로 이러한 형식을 리토르넬로 형식(기법)이라고 한다.

작곡가들에게 영향을 끼쳤다.⁴²⁾

관현악 콘체르토는 제1바이올린과 베이스 파트를 강조하면서 더 대위법적인 짜임새를 가진 소나타와 구별되는 여러 악장으로 된 작품으로, 솔로군을 갖지 않는 현악합주곡으로써 신포니아의 전신이라고 할 수 있겠다. 대표적인 관현악 콘체르토에는 토렐리의 op.5번과 바하의 브란덴부르크 op.3번과 op.6번이 있다.

3) 신포니아(Sinfonia)

초기 바로크 시대에는 오페라, 오라토리오, 칸타타 등 성악작품 중에 포함된 기악곡으로 일반적으로 신포니아라고 불려졌다. 이것들은 보통 관현악으로 연주되는 짧은 곡으로 개막, 본막, 아리아 등에서의 서주⁴³⁾처럼 대개의 경우 도입적 역할에 불과했다. 한편 순수한 기악곡에서도 관현악 모음곡의 제1곡을 혹은 독립된 칸초네, 소나타 등을 신포니아라고 부르기도 했다. 따라서 신포니아는 당시의 주로 도입적인 성격을 가진 기악곡 전반에 대한 여러 가지 명칭 즉, 토카타나 소나타 등의 하나에 불과하며 일정한 형식이나 양식도 없었다. 신포니아가 스카를라티(Giuseppe Domenico Scarlatti 1685~1757)에 의해 근대 교향곡의 모체인 이탈리아풍 서곡으로 통일된 것은 17세기 말 이후의 일이다. 그는 오페라 오라토리오 토카타의 서곡으로서 처음엔 느림-빠름-느림-빠름으로 이루어진 4악장의 교회소나타를 신포니아라고 불렀는데 그의 칸타타의 신포니아에서는 첫머리의 느린 악장을 생략하고 있다. 그래서 빠름-느림-빠름의 3악장제의 신포니아는 전 고전파의 교향곡 알레그로-안단테-알레그로라는 악상편성의 규범이 되었다.⁴⁴⁾

42) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이앤비 플러스, 2006), p.463

43) 여흥적분위기를 조성하는 역할의 서곡

44) 사전편찬위원회, 『음악 대사전』 (세광음악출판사, 1996), p.976

이처럼 바로크 시대에는 지금 우리가 부르는 친숙한 기악장르들이 생겨났고, 기악음악은 독자적인 입지를 굳히게 된다. 비록 바로크 시대까지도 바이올린이 대표적인 악기였으나 바로크 후기부터 비발디와 120여곡에 달하는 플루트 협주곡을 쓴 텔레만(Georg Philipp Telemann 1681~1767)과 바하에 의해 많은 플루트 음악들이 작곡되어 각광받기 시작한다. 특히 바하의 플루트 작품들은 그 시대에는 빛을 받지 못하였지만, 오늘날 가장 소화하기 어려운 작품으로써 각종 독주회의 중요한 레퍼토리로 사용된다. 바로크시대가 플루트 음악의 전성기라고 할 수는 없지만 플루트 음악이 고전시대를 거쳐 낭만에 이르러 꽃을 피울 수 있게 하는 음악사적으로 중요한 의미를 갖는 시대라고 볼 수 있다.

B. 바로크 시대의 장식음의 연주관습

장식음기법은 12세기 초 그레고리안 성가⁴⁵⁾에서 처음 나타났으며 연주자에 의한 선율의 즉흥적인 장식은 어느 시대에도 존재했던 것으로서 중세 이후 바로크시대에 이르러 중요한 작곡 기법의 하나로 정착되었다. 장식음의 사용은 악곡을 생기 있게 하거나 연주자의 기교적 즉흥성을 강조하는데 목적이 있다. 장식음은 바로크 시대에 들어와 점점 체계화 되어 장식은 악곡을 표현하는데 꼭 필요한 요소가 되었으며 작곡가는 악곡의 근본이 되는 주선율만 기입하여 작곡하였다.⁴⁶⁾

1. 장식음의 기능 및 역할

C. P. E 바하 (Carl Phillip Emanuel Bach 1714~1778)는 그의 저서 『올바른 클라비어 연주법의 관한 논문 (1753)』 에서 장식음에 대하여

1. 음표와 음표를 이어주며 생기를 불어 넣어준다.
2. 음표를 특별히 강조하여 준다.
3. 선율을 아름답게 한다.
4. 음악의 내용을 명확히 이해시키는데 도움이 된다.
5. 장식음이 없는 음악은 공허하고 무미건조하다
라고 기술하였다.⁴⁷⁾

45) 그레고리안 찬트(Gregorian chante)— 로마 카톨릭 교회의 전통적인 단성전례성가이다. 라틴교회의 대표적인 전례의식인 로마식 전례의 본격적 성가로서 그리스도교적 고대로부터 현대에 이르기까지 사용되고 있다. 이 명칭은 전례 성가의 정비에 크게 공헌하였다는 성 그레오리우스 1세 교황의 이름을 사용하였다.

46) 박해성, 『Flute&Flutist』 (Flute house, 2003,4~5월호), p.30

47) Carl Phillip Emanuel Bach , *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instrument*, trans. and ed. by William J. Mitchell (New York: W. W. Norton & Company, 1949), p.79

장식음은 악기의 구조적인 결함을 보완해주는 역할도 했다. 지금의 악기와는 달리 그 당시 완전히 계량되지 않았던 하프시코드⁴⁸⁾, 비올라 다 감바⁴⁹⁾, 리코더⁵⁰⁾, 가로피리⁵¹⁾ 등은 악기구조상의 문제로 음악적인 표현이 제한되는 경우가 있었는데 이는 장식음을 통해 해결 할 수 있었다. 예를 들면 페달이 없는 하프시코드는 트릴과 아르페지오를 사용하여 음을 지속시킬 수 있었으며, 음악적인 표현을 위해 강약조절을 강조하고자 하는 부분에는 모르텐트를 사용하였고, 선율을 유연하게 하고자 하는 곳에는 돈 꾸밈음을 사용하였다.⁵²⁾

오늘날의 음악에서는 연주자와 작곡자의 역할이 구분되어 있지만 바로크 시대에는 작곡자와 연주자가 서로 동등하게 역할을 분담했다. 그 당시 연주자들은 작곡을 할 만한 수준의 음악적 훈련이 되어 있었기 때문에 주선율만 표기된 악보에 장식음을 첨가하여 연주하는 것이 가능했고 따라서 곡의 해석은 연주자에 의해 달라졌다. 이와 같이 곡에 장식음들을 첨가하는 것은 당시의 음악적 특징인 감정이론 (affetion) 과도 관련이 있는데 연주자들은 작곡자가 제시한 선율을 바탕으로 다양한 장식음들을 즉흥적으로 부가해 자신의 감정을 표현할 수 있었고 당시의 작곡자와 연주자들은 이 같은 즉흥적 장식음 첨가를 당연하게 생각했다.⁵³⁾ 바로크 음악에서 장식음은 곡의 흐름에 없어서는 안 될 필수적인 요소였기 때문에 무엇보다도 중요한 것은 장식음을 결정하는 연주자의 역량이었다. 따라서 바로크시대의 작곡가들은 장식

48) 하프시코드(Harpsichord)—이탈리아 어로는 쳄발로(cembalo)이며 바로크 시대의 가장 대표적인 건반악기로써 현대의 피아노의 전신이다. 피아노가 해머로 현을 치는데 비하여 쳄발로는 픽(플렉트럼)으로 현을 튕긴다.

49) 비올라 다 감바(Viola da gamba) a -다리 위 또는 다리 사이에 놓고 연주하던 16~17세기의 현악기로써, 비올라의 전신이다.

50) 리코더(Recorder)—세로로 부는 플루트의 대표적인 악기로써 1770년경까지는 단순히 ‘플루트’라고 할 경우 리코더를 의미했으며 가로로 부는 플루트는 ‘플라우토 트라베소 (Flauto traverso) 라고 양자를 엄격히 구분했다.

51) 플라우토 트라베소 (Flauto traverso)

52) 이민주, 『바로크기악음악에서의 장식음의 해석과 이해』 (한양대학교 음악연구소, 1999), P.65

53) Thurston Dart, 『The Interpretation of music』 (London: Hutchinson, 1955), p.60

음의 연주여부를 연주자에게 맡겼다. 바로크 시대의 악보는 대부분 장식음들이 잘 기보되어 있지 않은 것이 일반적이었지만 간혹 기보되는 경우도 있었다. 이러한 기보여부나 해석여부는 각 나라마다 달랐는데 대표적으로 이탈리아양식, 프랑스양식, 독일양식의 악보에서 살펴볼 수 있다.

2. 각 나라별 기보형태

첫 번째로 이탈리아의 악보에는 장식음 기호가 불과 몇 개밖에 사용되지 않았고⁵⁴⁾ 거의 표기되지 않은 게 많은데 이탈리아 작곡가들은 훌륭한 연주자라면 언제, 어떤 종류의 장식음을 연주해야할지 알고 있기 때문에 작곡가들은 장식음을 일일이 표기할 필요가 없으며 더욱이 예술성은 기보에 의해 소통이 불가능하기 때문에 장식음 기보는 시도할 가치조차 없는 일이라고 생각했다.⁵⁵⁾ 또한 악보에 장식음을 기보하는 것을 “낮설고 유치한 관습”⁵⁶⁾이라고 언급 했던 것들을 보면, 이탈리아 양식의 음악에서 장식음연주는 성악 음악이든 기악음악이든 연주자의 기호와 역량 맡겨졌음을 알 수 있다.

다음의 <그림 1>은 이탈리아의 느린 악장의 악보로써 코렐리의 바이올린 소나타 D 장조 op. 5, No. 1 의 한 부분이다.⁵⁷⁾ 암스테르담의 출판업자 엔스티엔 로저 가 편집한 것으로 두 번째 성부는 원래 출판되었던 것이고 첫 번째 성부는 코렐리가 연주했던 방식대로라고 주장하는 장식된 것이다.

54) 가끔 트릴 (Trill) 정도만 표시되었거나 또는 작곡자가 악보가 아닌 서문에서 장식음의 사용을 지시 하는 정도였다.

55) R. North., various unsorted and largely overlapping notes is the British Library, London, from about 1690 to about 1726.

56) P. F Tosi., *Opinioni de ' cantori antichi, e moderni* , Bologna, 1723

57) D. J. Grout 외 2인, 『그라우트의 서양음악사』 제 7판 (상)(이엔비 플러스, 2006), p.429

<그림 1> 이탈리아의 악보(코렐리의 바이올린 소나타 D 장조 op. 5, No.1)



두 번째로 프랑스의 악보의 경우 17세기 초기에는 매우 제한된 장식음들만 기보했으며 그 외의 장식음들은 연주자들에게 맡겨졌다. 하지만 클라브생⁵⁸⁾ 연주자 겸 작곡가 인 당글베르(Jean-Henri D' Anglebert 1628~1691)와 쿠프랭(Fraçois Couperin 1668~1733)은 각각 『29개의 장식음표』 <그림 2>와 『23개의 장식음표』를 제시할 정도로 장식음을 정확하게 기보했다.

58) Clavecin (클라브생)—첼발로의 프랑스어이다.

이들에게 영향을 받은 후대의 작곡가들은 다양한 종류의 장식음 기호를 구체적으로 기보함으로써 연주자들의 장식음사용을 통제하였는데 이것은 특히 건반음악에서 두드러졌다. 다음의 <그림2>는 당글베르의 클라브생 곡집(1689)에 나오는 『29개의 장식음표』⁵⁹⁾으로써 각 장식음의 기보법과 이름, 연주방식을 보여준다.

<그림2> 당글베르의 『29개의 장식음표』



마지막으로 독일의 악보는 이탈리아의 즉흥적 요소와 프랑스의 기호화된 영향을 동시에 받았다. 독일의 연주자들은 이탈리아의 성악음악을 연주할 경우 정교한 장식음들을 즉흥으로 연주한 반면 프랑스 양식의 건반(기악)음악을 연주할 경우 기보되어있는 장식음을 그대로 정확하게 연주하였다.⁶⁰⁾

59) D' Anglebert Jean-Henry, 『Pièces de Clavecin』 -당글베르의 장식음표

60) 민은기외6인 『21세기를 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』 (음악세계,2008), p.180

바로크 음악의 대표적인 독일 작곡자 바하의 경우 프랑스 장식음의 영향을 받아 그의 아들 W. F 바하를 위한 『13개의 장식음표』 <그림3>를 만들었는데 13개의 장식음⁶¹⁾의 기보법과 연주방식을 적어놓은 것으로써 이것은 <그림2>의 당글베르의 29개의 장식음표와 거의 비슷하며 18세기 중반까지 중북부 독일의 음악에 영향을 끼쳤다.

<그림3> W. F 바하를 위한 13개의 장식음표



또한, 바하는 그가 만든 장식음기호를 사용함과 동시에 모든 장식음을 전적으로 실음으로 기보하기도 했다. 다음의 <악보1>은 바하의 플루트 소나타의 한 부분으로써 박스(□)로 표시된 부분은 전타음이 실음으로 기보된 부분들과 음과 음 사이를 채워주는 장식적 역할을 하는 부분들을 실음으로 나타낸 것이다.

61) Walter Emery, 『Bach's Ornaments』 (음악춘추사, 1998), p.12

<악보1>바하의 실음기보악보 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 1악장의 1~10마디)

Adagio ma non tanto

espress.

3

5

7

독일의 작곡가이자 음악비평가로 활동한 샤이베 (Johann, Adolph Scheibe 1708~1776)는 장식음 처리를 정확히 악보로 규정하는 바하의 경향에 대하여 1737년에 “모든 장식음, 모든 작은 꾸밈음 그리고 연주방식에 속한다고 생각되는 모든 것을 바하는 전적으로 음표들로 표현한다.” 라고 언급하기도 하였다.⁶²⁾ 또한 당대의 탁월한 플루트 주자이자 선생, 또한 작곡가였던 콰츠 (Johann Joachim Quantz 1697~1773)는 1752년에 출판된 연주서인 그의 저서 『18세기 음악 입문서 (플루트 연주의 예술 - Versuch einer Anweisung die flöte traversiere zu spielen)』에서 플루트에 관한 총체적인 지식들을 소개하고 있다. 따라서 이제 본 논문에서는 콰츠의 저서를 중심으로 바로크 시대의 플루트 음악에 사용되어진 장식음의 종류와 연주 실체를 살펴볼 것이며, 바하의 플루트 소나타를 실제 예로 사용할 것이다.

62) Johann Adolf Scheibe, “letter from an able Musikant abroad” dated May 14, 1737 : hans T. David 와 Arthur Mendel 이 편찬한 *The Bach Reader* (New york : norton 1966), p. 238

C. 장식음의 종류

바로크시대의 장식음은 크게 두 가지로 나눌 수 있다.⁶³⁾ 바로크 시대에 고안된 비교적 간단하고 정형화된 특정 장식음 (specific ornamentation or standard ornamentation 짧은 장식음)과 르네상스 시대부터 사용되어온 장식적 즉흥연주 (Free ornamentation, 긴 장식음)⁶⁴⁾ 이다.

특정장식음과 장식적 즉흥연주는 주로 느린 악장에서 사용되었으며 장식적 즉흥연주의 경우 주로 성악의 다카포 아리아⁶⁵⁾에서 첫 번째 부분이 반복될 때와 기악음악에서 선율이 즉흥적으로 연주되는 두 가지 경우에 사용되었다. 장식적 즉흥연주는 즉흥적으로 이루어졌음에도 불구하고 그 연주방법이 전해지기도 했던 반면, 장식적 즉흥연주보다 길이가 짧았던 특정 장식음의 연주는 대부분 연주자에게 맡겨졌다. 또한 장식음이 모두 기보되지 않는 경우도 있었고, 간단히 기보되는 경우도 있었고 앞서 언급한 바하처럼 실음으로 기보되는 경우도 있었다.

바로크시대의 초기에는 특정장식음과 장식적 즉흥연주는 뚜렷하게 구별해 낼 결정적인 차이점이 존재하지 않았기 때문에 두 장식음들이 일관성 없이 서로 교차되어 사용되었다. 그러나 바로크 후기에 접어들면서 장식음에 전타음(아포지아투라-Appoggiatura, 꾸밈음)의 원리가 적용되기 시작하면서 특정장식음과 장식적 즉흥연주는 구별되기 시작했다.⁶⁶⁾

63) Kah-Ming NG, "Ornaments" The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 18, ed., Stanley Sadie (New York: Macmillan, 2001), p.708

64) 디미뉴션 (Diminution) 이라고도 한다. 디미뉴션은 선율을 작은 음들로 세분하여 장식하는 것을 말하며, 특히 느린 템포의 선율에 잘 어울렸으며 매우 정교하게 연주되는 빠른 음계진행이나 경과음들로 표현되어진다.

65) 다카포 아리아(Da capo Aria)—바로크 시대에 유행하던 성악의 아리아형식으로써 A-B-A 3 부분 형식으로 되어있는데 악보에는 A, B 만 기보되며, 반복되는 A부분은 Da capo al Fine 로 표시된다. 또한 반복되는 부분은 장식음으로 화려하게 장식된다.

66) R. Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, (W. W. Norton, 1982), p.150

1. 특정 장식음 (specific or standard ornamentation, 짧은 장식음)

비교적 단순하고 정형화된 특정 장식음은 17세기 초 프랑스 류트⁶⁷⁾음악에서 발전되기 시작한 것으로 17세기 중반이후에는 클라브생음악에서 더욱 체계적으로 발전되어 사용되어졌다. 클라브생곡집의 서문에 아그레망(특정 장식음)이라고 불리는 작은 음표기호의 표기법과 연주법을 세밀하게 도표로 작성해서 연주가들이 이를 따르도록 했고, 이는 당대의 다른 기악 곡집 서문에서도 장식음을 제시하는 관행이 확산되는데 중요한 역할을 했다.⁶⁸⁾

이 같은 관행은 바하를 포함한 유럽의 많은 작곡가들에게 표준적 모델이 되었다.⁶⁹⁾ 프랑스 장식음의 영향을 받은 바하는 이러한 장식음들을 플루트 음악에 사용하였다. 바로크 시대의 연주가들은 그 시대의 보편적인 음악언어인 장식음을 이용하여 음악의 감각적인 면을 효과적으로 전달하려는 시도를 하였으며, 음악의 표정적인 부분을 더욱 다양하게 표현하고자 하였다. 예를 들면 서정적인 악곡에 음악가들은 표현력을 강화하기 위해 부드러운 멜로디의 장식음을 사용하였고 화려하고 강한 이미지의 악곡에는 빠른 트릴과 지속적 트릴 등을 사용하였다.⁷⁰⁾

특정 장식음은 전타음의 원리에 의해 만들어진다. 강박에 주음이 위치하는 대신 장식음이 위치하는데 이 장식음은 아래의 반주성부와 불협화를 이룬 후에 악박에 위치한 주음을 순차 하행, 또는 상행하여 불협화를 해결하는데 이를 전타음의원리라고 한다. 이러한 전타음의 원리에 의해 이루어지는 기호화된 장식음의 종류로는 바로크 시대의 대표적인 특정장식음의 종류인 전타음, 트릴, 슬라이드, 모르멘트, 턴 등이 속한다.

67) 류트(Lute)—16~17세기를 중심으로 유럽의 거의 모든 나라, 특히 프랑스에서 애용되었던 현악기로써 ‘악기의 왕’이라고까지 부른다. 현대의 기타의 전신으로 기타와 다른 점은, 공명통에 버팀목이 없으며 뒷면이 불룩하게 나오는데 에 있다.

68) Kah-Ming NG, "Ornaments, §7(i) : French Baroque ; Historical overview, 『The New Grove Dictionary of Music and Musician』 vol.18, p.721

69) Stauffer George B. ed., 『The World of Baroque Music』, pp.114~117

70) 박해성, 『Flute&Flutist』 (Flute house,2003, 8~9월호), p.36

1) 전타음 (Appoggiatura-영, Portamento-이, Port de voix-프, Vorschlag-독)

1. 정의

전타음은 바로크 시대의 가장 부각되는 장식음으로써 선율을 구성하는 주음 앞에 붙는 앞 꾸밈음이다. 강세(악센트)가 주어지며 위치는 주음의 위쪽 또는 아래쪽 음으로부터 시작하는데, 바로크 시대에는 순차진행 전타음이 많이 사용되었다. 바로크 시대의 전타음은 항상 길고, 주음의 위음부터 시작하는 것이 일반적인 특징이며⁷¹⁾ 주음과의 혼동을 피하기 위해 작은 음표로 표시한다. ⁷²⁾

2. 기능 및 역할

전타음은 선율뿐 아니라 화성에 변화를 주기 때문에 화성을 풍부하게 해주며 화성 진행을 더 강화시키는 역할을 한다. 그 이유는 앞서 전타음의 원리에서 보았듯이 아래 성부와 4도와 7도등의 불협화를 형성하고 뒤따라오는 주음으로 해결되어지기 때문이다. 전타음은 주로 ♪, ♪, ♪ 의 작은 음표들이 사용된다. 하지만 전타음의 길이는 그들이 갖는 고유의 음가가 아니라 주음에 의해 결정되기 때문에 연주자에 따라 해석여부가 매우 다양하다.

바로크 시대의 전타음의 길이는 주음의 반의 길이를 차지하는 것이 일반적이다. 구체적으로는 주음 음가가 2박자 계통일 때 2분의 1의 길이로, 3박자 계통일 때 3분의 2길이를 갖는다.⁷³⁾ C. P. E 바하는 감정을 보다 표현적으로 전달하기 위해서, 전타음은 주음 음가의 2분의 1의 길이보다 더 길게 연주 될 수 있다고 하였다.⁷⁴⁾ 환츠는 전타음은 연주에서 수식적임과

71) Michel Debost, 『The Simple Flute』 (음악세계, 2009), p.160

72) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계, 2011), p.114

73) C. P. E Bach., *Essay on the True Art of Keyboard Instruments*, trans .and ed . J. William Mitchell.(New York :w. w. Norton & Company ,1949), p.90

74) C. P. E Bach., *Essay on the True Art of Keyboard Instruments*, trans .and ed . J. William Mitchell. (New York :w. w. Norton & Company ,1949), pp.94~95

동시에 필수적이라고 표현했으며 전타음이 없는 선율은 매우 약하며 평범하게 들리기 때문에 청각에 변화를 주기위하며 적절하게 사용되어야 한다고 했다.⁷⁵⁾

전타음은 크게 붙는 위치에 따라 상행 전타음과 하행 전타음으로 나뉘며 그 종류에는 경과하는 전타음, 강세가 있는 전타음, 겹 앞 전타음, 휴지부가 있는 전타음의 4 가지 종류가 있다.

경과하는 전타음은 같은 음가의 몇 개의 음들이 3도 음정으로 하행하는 경우에 발생한다. <악보2>와 같이 부점은 길게 늘여서 연주하고, 슬러시작 음들 즉, 전타음들은 짧게 연주된다.

<악보2> 경과하는 전타음

강세가 있는 전타음은 약박의 짧은 음을 뒤따르는 강박의 긴 음 이전에 위치하며 주음의 절반의 길이를 가지는데 구체적으로는 주음에 따라 길이가 결정된다. 강세가 있는 전타음에는 2박자 계통의 전타음, 3박자 계통의 전타음, 8분의 6박자 계통의 3가지의 전타음이 있다.

75) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계, 2011), pp.113~114

주음의 박자가 2박자 계통이면 전타음은 <악보3>과 같이 2분의 1길이를 갖게 된다.

<악보3> 2박자계통의 강세가 있는 전타음

기보




실제연주




주음의 박자가 3박자 계통이면 전타음은 <악보4>과 같이 주음의 3분의 2길이를 가지며 주음은 오히려 전타음보다 짧은 3분의1길이만을 갖게 된다.

<악보4> 3박자계통의 강세가 있는 전타음

기보



실제연주



8분의 6박자, 6분의4박자 곡의 경우 두 개의 같은 음이 슬러 로 연결될 때의 전타음은 <악보5>와 같이 부점이 붙은 주음의 음가만큼 지속된다.

<악보5> 부점에 붙은 강세가 있는 전타음

기보



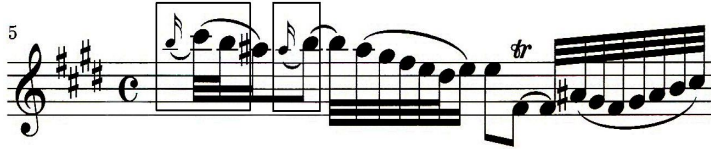
실제연주



4. 바하의 플루트 소나타에 나타난 전타음의 실제연주

<악보8>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 상행하는 전타음이다.

<악보8> 상행 전타음 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 1악장 5마디)



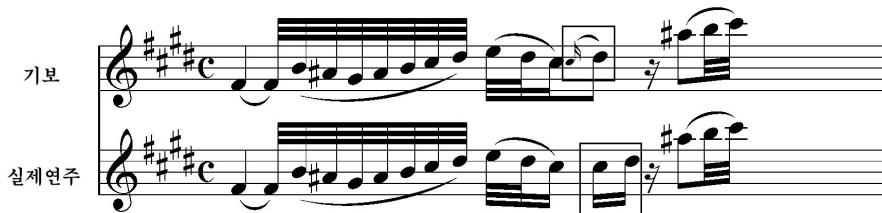
<악보9>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 하행하는 전타음이다.

<악보9> 하행 전타음 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 1악장 1마디)



<악보10>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 2박자 계통인 8분 음표 주음의 전타음의 실제 연주이다.

<악보10> 2박자 계통의 전타음 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 1악장 12마디)



<악보11>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 전타음이 부점음의 음가만큼 지속되는 실제 연주이다.

<악보11>부점의 전타음 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 3악장 20마디)



2) 트릴 (Trill-영 , Trillo-이, Tremblment-프, Triller-독)

1. 정의

트릴이란 원음과 2도위의 음 (윗 보조음)이 빠르게 연주되는 경우를 말한다. 거의 대부분의 바로크 시대의 트릴은 특별한 지시가 되어있지 않다면 트릴을 주음부터 시작하는 오늘날과는 달리 윗 보조음 (the upper note) 에서 시작되며 주로 중지에서 많이 사용되어진다.⁷⁷⁾

2. 기능 및 역할

바로크 시대의 트릴은 그 역할에 따라 3가지 종류가 있는데 선율적 트릴, 종지적 트릴, 화성적 트릴이 있다. 선율적 트릴은 선율적, 리듬적 장식의 역할을 했고, 종지적 트릴과 화성적 트릴은 화성의 변형과 강화의 역할을 했다. 트릴의 목적이 선율적 장식일 경우, 다른 특정장식음들과 함께 결합하여 다소 자유롭게 장식될 수 있었다. 반대로 트릴이 화성적 목적으로 사용될 때에는 몇 가지 규칙을 따라야 했다. 우선 화성적 트릴은 반드시 윗 보조음으로 시작되어야 하며, 특히 화성적 트릴에 속하는 종지적 트릴은 기보되어 있든, 기보되어있지 않든 중지에서 두 번째 음을 반드시 트릴로 꾸며줘야

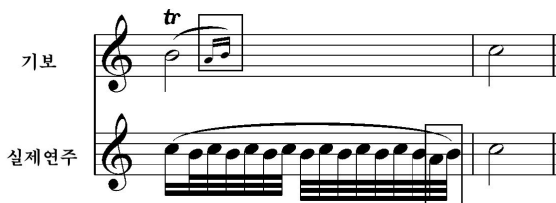
77) 이민주, 『바로크 기악음악에서의 장식음의해석과이해』 (한양대학교 음악연구소,1999), P.68

했다. 이 종지적 트릴은 특별한 경우를 제외하고는 모든 종지에 사용되었다. 하지만 바로크 트릴의 선율적 기능과 화성적 기능은 서로 겹치는 경우가 많았다.⁷⁸⁾ 결과적으로 트릴은 곡에 생기를 주고 화려함을 더하기 위하여 사용되어진다.

바로크 시대의 트릴은 대표적으로 일반적인 트릴과 4분음표이하의 음가에 붙는 모르덴트와 같은 역할을 하는 반 트릴과 주음의 길이에 표시되어있는 만큼 지속적으로 연주하는 긴 트릴과 종지형트릴의 4가지 종류가 있다. 특히, 종지형 트릴에는 뒤꾸밈음과 종지 전에 종지 음을 한 번 더 연주하는 앞선음의 두 가지 종류로 나뉜다. 또한 앞선음은 긴 앞선음과 짧은 앞선음으로 분류되는데 이것은 곡의 템포와 성격에 따라 각각 다르게 사용되어진다. 긴 앞선음은 서정적이고 느린 템포의 곡에서 사용하고, 짧은 앞선음은 빠른 템포의 곡에서 사용되어진다.

<악보12>와 같이 트릴 뒤에 바로 이어지는 종지형 뒤 꾸밈음은 종지되기 전에 트릴이나 턴을 이용하여 같은 속도로 연주되며 종지음까지 연결되어 사용된다. 트릴의 윗보조음은 살짝 눌러서 연주한다.

<악보12> 종지형 뒤 꾸밈음 트릴



3. 환츠가 제시한 플루트 연주에서의 적용

트릴을 연주할 경우 정박에서 시작되는 윗 보조음에 악센트를 주어 리드미컬하게 연주한다.⁷⁹⁾ 모든 트릴이 같은 빠르기로 연주되는 것은 아니다. 곡

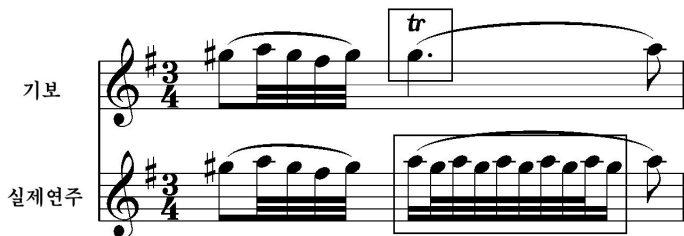
78) 민은기외6인, 『21세기 음악가들을 위한 바로크 음악의 역사적 해석 음악』 (음악세계, 2008), p.185

의 빠르기와 분위기, 그리고 주음의 길이에 따라 결정되며, 각 음은 균등하게 연주되어야 한다. 종지형트릴이 긴 트릴인 경우 너무 느리거나 빨라서는 안 되며, 한 박자의 해당하는 트릴은 두 번 혹은 세 번 정도의 트릴이 적합하며 그 이상은 적합하지 않다.⁸⁰⁾ 손가락과 텅깁이 동시에 일치할 수 있게끔 연주해야하며, 손가락은 구멍에서 가까이 위치하고 있다가 재빠르게 연주하며, 어느 한손가락을 다른 하나보다 절대로 높게 들지 않도록 한다.⁸¹⁾ 또한 애수가 담긴 곡에서 트릴은 좀 더 천천히 연주하도록 하고, 명랑한 곡에서는 좀 더 빠르게 연주하도록 한다.⁸²⁾ 전타음의 역할을 하는 윗 보조음은 트릴의 음가만큼 빠를 수도 있고, 주음의 길이만큼 강조하여 조금 길게 연주할 수도 있다.

4. 바하의 플루트 소나타에 나타난 트릴의 실제 연주

<악보13>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 일반적인 트릴의 실제연주이다.

<악보13> 일반적인 트릴(바하 플루트 소나타 BWV 1034 3악장 26마디)



79) Dolmetsch Arnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Reverled by Contemporary Evidence*, (Seattle: University of Washington Press 1969.)p.155 - 트릴의 위쪽 보조음이 주음의 화성을 변화시키기 때문에 , 악센트를 주어 크게 들리게 해야 장식적 효과가 크다.

80) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.127

81) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.127

82) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.126

<악보14>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 반 트릴의 실제연주이다.

<악보14>반 트릴 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 1악장 6마디)

<악보15>는 바하의 플루트 소나타에 나타난 긴 트릴의 실제연주이다.

<악보15>긴 트릴 (바하 플루트소나타 BWV 1031 3악장 33~35마디)

<악보16>의 표시된 부분은 바하 소나타에 나타난 느린템포의 곡에서의 긴 앞선음의 실제연주이다.

<악보16>긴 앞선음 (바하 플루트 소나타 BWV 1034 3악장 마지막 마디)

<악보17>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 빠른 템포의 곡에서의 짧은 앞선음의 실제연주이다.

<악보17> 짧은 앞선음(바하 플루트 소나타 BWV 1034 4악장 마지막 마디)

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The top staff, labeled '기보' (written notation), shows a quarter note G4 with a trill 'tr' above it. The bottom staff, labeled '실제연주' (actual performance), shows the same quarter note G4 but with a much more complex and rapid trill-like figure underneath it, consisting of many sixteenth notes.

3) 모르텐트 (Mordent-영, Mordente-이, Pincè-프, Mordant-독)

1. 정의

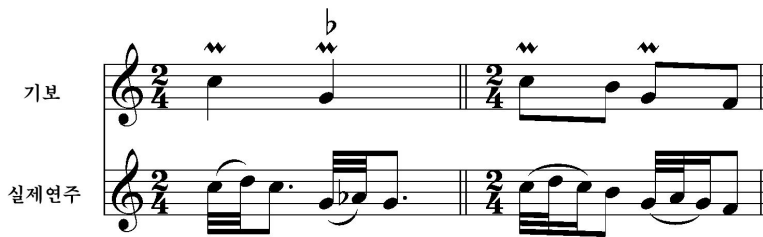
잔결 꾸밈음 이라고도 불리는 모르텐트는 주음과 그 아래 혹은 위에 위치한 보조음으로 이루어진 짧은 장식음으로써 협화음인 주음으로부터 아래 혹은 위에 위치한 불협화음인 보조음을 재빨리 한번 이상 연주하는 것이다. 바로크 시대에는 아랫보조음을 가진 모르텐트가 많이 사용되었다. 즉, 주음과 그 윗 보조음 이나 아랫 보조음을 여러 번 반복하는 트릴과 상반되는 형태를 가진다.

2. 기능 및 역할

트릴이 어느 정도 길이가 있고 화성적 효과를 가질 때 중요성을 획득하는 반면, 모르텐트는 그 길이가 매우 짧을 때 즉, 완전한 트릴과 비교하여 트릴의 반 정도의 효과를 낼 때 가장 효과적인 역할을 한다. 모르텐트는 박자에 정확하게 위치하며 목적은 악센트에 의한 리듬적인 역할에 있다. 모르텐트는 보조음이 아닌 주음으로 시작되기 때문에 화성적인 기능은 갖고 있지 않다. 또한 선율을 강화 시킬 수도 있고 화성에 색채를 더 해줄 수도 있다.⁸³⁾

모르텐트에는 주음과 윗음으로 구성된 윗 잔결 꾸밈음<악보18>과 바로크 시대에 가장 많이 사용되어진 주음과 아랫음으로 구성된 아랫 잔결 꾸밈음<악보19>, 트릴보다는 짧고 모르텐트보다는 긴 겹 잔결 꾸밈음, 긴 트릴과 비슷한 개념의 지속된 모르텐트의 4가지 종류가 있다.

<악보18> 윗 잔결 꾸밈음



<악보19> 아랫 잔결 꾸밈음



3. 환츠가 제시한 플루트 연주에서의 적용

악센트의 기능을 수행하기 위해 정박에 연주해야 함으로 손가락을 재빨리 움직여 소리내야며 한번만 연주하며, 강하게 텅깁니다. 또한 음의 반복과 그 반복이 멈추는 음 모두가 주음의 길이 내에서 연주되어야 한다.⁸⁴⁾

83) 민은기 외 6인, 『21세기 음악가들을 위한 바로크 음악의 역사적 해석 음악』 (음악세계, 2008), p.186
 84) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계, 2011), p.128

4. 바하의 플루트 소나타에 나타난 모르텐트의 실제연주

<악보20>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 윗 잔결 꾸밈음의 실제연주이다.

<악보20> 윗 잔결 꾸밈음(바하 플루트 소나타 BWV 1034 3악장 41, 42 마디)

The image shows two staves of music in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff, labeled '기보' (Original), shows a melodic line with a grace note (a small 'w' symbol) above the second measure. The bottom staff, labeled '실제연주' (Performance), shows the same melodic line but with a more complex rhythmic pattern in the second measure, including a grace note and a sixteenth-note triplet.

<악보21>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 아랫잔결 꾸밈음의 실제연주이다. 아랫잔결 꾸밈음은 종지에서 많이 사용되어지며 악보에 표기되어있지 않지만, 일반적으로 아랫잔결 꾸밈음을 넣어 연주한다.

<악보21> 아랫 잔결 꾸밈음

(바하 플루트소나타 BWV 1035 2악장의 마지막마디와 4악장의 마지막마디)

The image shows two pairs of musical staves. The left pair is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right pair is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Each pair consists of an original score ('기보') and a performance version ('실제연주'). The performance versions include grace notes (small 'w' symbols) above the notes in the final measures of each piece.

4) 돈꾸밈음 (Turn-영, Groppo or Gruppetto-이, Cadence-프, Doppelschlag-독)

1. 정의

변이음(changing tune) 중의 하나로써 주음을 중심으로 상하 보조음을 가지고 변화시키는 장식음이다.⁸⁵⁾ 주음과, 위 혹은 아래 보조음으로 이루어진다. 바로크 시대에 일반적으로 사용된 전형적인 턴은 네 개의 음, 즉 위쪽보조음, 주음, 아래쪽 보조음, 주음을 회전시키듯이 연주하는 위쪽 보조음으로부터 시작되는 턴이다.

2. 기능 및 역할

턴은 선율적, 화성적 기능을 동시에 가진 장식음으로써 선율적 기능을 가진 턴은 악센트를 갖지 않는 반면, 화성적 기능을 가진 턴은 악센트를 갖는다. 바로크 음악에서의 턴의 리듬은 네 개의 음들이 균등하게 연주되었으며 빠른 템포의 곡에서는 다섯 개의 음으로 연주되기도 했다. 턴은 곡의 템포와 기능에 따라 음의 구성과 연주되는 방식이 달랐다.

바로크 시대에 일반적으로 쓰인 턴은 위쪽 보조음 으로부터 시작되는 턴 <악보22>과 아래쪽 보조음 으로부터 시작되는 턴이 있다.

<악보22> 위쪽 보조음부터 시작되는 턴

기보

실제연주

85) 이민주, 『바로크 기악 음악에서의 장식음의 해석과 이해』 (한양대학교 음악연구소, 1999), p.68

특히, 턴은 그것이 위치한 자리와 곡의 템포에 따라 다르게 연주된다.

먼저, 강박에 위치하여 화성적인 기능을 하는 턴<악보23>과 음과 음 사이에 위치하여 선율적인 기능을 하는 턴<악보24>이 있다.


<악보23> 화성적인 기능의 턴

<악보24> 선율적인 기능의 턴

기보 

실제연주 


기보 

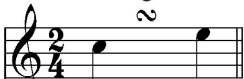
실제연주 



또한, 곡의 템포에 따라서는 Largo의 느린 템포에서의 턴 <악보25>과 Prestissimo의 빠른 템포에서의 턴<악보26>이 있다. 두 경우 모두 5개의 음으로 구성된다.

<악보25> 느린 템포

<악보26> 빠른 템포

Largo 

기보 

실제연주  or 

Prestissimo 

기보 

실제연주 

3. 콰츠가 제시한 플루트 연주에서의 적용

턴은 짧은 음가동안 많은 음을 신속하게 눌러야 하기 때문에, 손가락은 너무 높게 들어서는 안 되며, 최대한 키에 가까이 손가락을 대고 있다가 자연스럽게 소리 나게 해야 하며, 모든 음을 균일하게 연주해야 한다.

4. 바하의 플루트 소나타에 나타난 턴의 실제연주

<악보27>은 장식음 표시가 트릴로 되어있지만, 일반적으로 턴을 사용하며 빠르게 연주된다. 다음악보의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 턴의 실제 연주이다.

<악보27>왼쪽 보조음부터 시작하는 턴 (바하 플루트 소나타 BWV 1035 4악장 1마디)

Allegro assai

<악보28>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 턴의 실음을 기보해놓은 것이다.

<악보28> 실음의 턴 (바하 플루트 소나타 BWV 1034 3악장 25마디)

5) 슬라이드 (Slide-영, Coulè-프 , Schleifer-독)

1. 정의

상행 혹은 하행하는 온음계의 짧은 부분, 아니면 상행 혹은 하행하는 반음계의 짧은 부분으로 이루어진 장식음을 슬라이드라고 한다. 슬라이드는 원래 장식적 즉흥연주에서 자주 등장하는 장식음이었는데 시간이 지나면서 특정 장식음으로 구분되었다. 표기는 주음에 슬러로 된 작은 음표로 표기하거나 사선으로 표기한다.⁸⁶⁾

2. 기능 및 역할

슬라이드는 전타음에서 겹 앞 전타음의 형태와 매우 흡사하다. 슬라이드는 상행 또는 하행, 즉 양쪽 방향으로 다 연주될 수 있지만, 상행슬라이드가 더 자주 사용되었다.⁸⁷⁾ 슬라이드에는 비트 전에 제시되는 형태와 비트에서 제시되는 형태의 두 가지 종류가 있다. 비트 전에 제시되는 슬라이드는 선율에 고상함과 우아함을 더해주며, 비트에서 제시되는 슬라이드는 선율에 힘과 탁월함을 부여해 준다.⁸⁸⁾ 특히 슬라이드가 비트에서 제시될 경우, 긴 전타음보다 훨씬 더 화성을 부드럽게 만들어준다. 결과적으로 슬라이드는 아주 짧은 스케일이나, 음정간격이 큰 음정들의 사이를 채워주는 역할을 한다.

슬라이드는 주음 앞에 작게 붙여지며, 기보된 대로 연주하거나, 기보되지 않은 경우 적당한 부분에서 사용된다. <악보29>는 슬라이드의 여러 가지 예이다. 슬라이드는 아래의 악보와 같이 차례로 상행 3도, 4도, 5도, 6도, 8도와 하행 3도, 4도, 5 또는 그 이상의 간격의 음정사이를 순차적으로 채워주는 장식적인 역할을 한다.⁸⁹⁾

86) Frederick Neumann , *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J. S , Bach* , (New Jersey; Princeton University Press,1983), p.478

87) Arnold Dolmetsch , *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries : Revealed by Contemporary Evidence*, p.238

88) 민은기 외 6인 , 『21세기 음악가들을 위한 바로크 음악의 역사적 해석 음악』 (음악세계, 2008), pp.185~186

<악보29> 슬라이드의 여러 가지 예



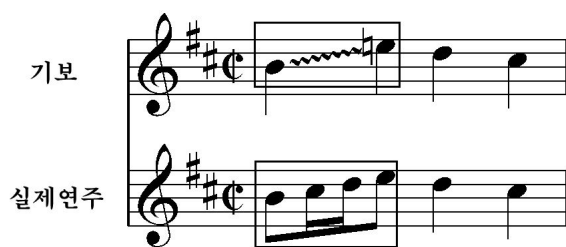
3. 환츠가 제시한 플루트 연주에서의 적용

슬라이드를 연주할 때에는 미끄러지듯이 자연스럽게 연주해야 하며, 모든 음이 균일하고 정확하게 들려야 한다. 또한, 손가락을 너무 많이 움직여서는 안 되며 한 호흡으로 연주하는 것이 좋다.

4. 바하의 플루트 소나타에 나타난 모르텐트의 실제연주

<악보30>의 표시된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 슬라이드다. 시와 미 사이에 슬라이드 기호가 표기되어있으며, 4도 사이를 채워주는 역할을 한다.

<악보30>슬라이드 (바하 플루트 소나타 BWV 1030 4악장 7마디)



89) 조주은, 『바로크 시대 음악의 꾸밈음에 대하여-장 마리 르클레어 바이올린 소나타 3번 D Major를 중심으로』 (한양대학교 대학원, 2003 논문), p.27

<악보31>의 표기된 부분은 바하의 플루트 소나타에 나타난 부분으로써 슬라이드가 표기되어있지 않지만 라 와 시 사이의 7도를 채워주는 장식적인 역할을 한다.

<악보31>7도의 슬라이드(바하 플루트 소나타 BWV 1035 1악장 9마디)



지금까지 알아본 5개의 특정장식음들 중 가장 첫 번째로 알아본 전타음은 곡의 유연함과 우울함을 고취시키기 위하여 사용되어지며, 나머지 특정장식음들은 흥겨움, 즐거움을 불러일으키기 위하여 사용되어진다. 관츠는 음악의 기승전결을 위하여 단순하고 장식이 없는 선율에 이러한 특정 장식음들의 사용은 필수적이라고 언급했다.⁹⁰⁾

2. 장식적 즉흥연주 (긴 장식음)

긴 장식음이라고도 불리는 장식적 즉흥연주는 스케일, 아르페지오와 같은 선율이나 세분화된 작은 음들로 장식하는 것을 말하며, 특히 느린 템포의 선율에 많이 사용되어졌다. 이것은 느린 템포의 악장 외에도 반복되는 그라운드 베이스⁹¹⁾(ground bass)를 변주시키는 방법으로써 페르마타(fermata)의 연장으로 나타나는 카덴자(cadenza)에서 즉흥으로 연주되기도 했다. 그 방법은 우리가 앞서 살펴보았던 특정장식음을 한두 개 또는 여러 개 조합하여 만드는 것으로써 즉 연주자가 주어진 멜로디를 다양한 방법으로 확장(연

90) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.122

91) 그라운드베이스(ground bass)—베이스 성부에서 곡이 끝날 때까지 반복 연주되는 4마디 내지는 8마디의 짝막한 선율악구 또는 그러한 패턴을 뜻하는 말이다. 반복적인 베이스성부, 또는 그러한 베이스가 나타나는 악곡전체이다

장)하고자 할 때 본질적으로 한 개 이상의 다양한 대립된 장식음을 이용하는 것이다. 이러한 장식적 즉흥 연주는 대표적으로 주선율을 즉흥적으로 변주하는 것과 아다지오와 같은 느린 악장을 꾸며주는 것, 그리고 카덴자의 3가지 악곡에서 사용할 수 있다.

바로크 시대의 음악을 연주할 때는 먼저 표준이 바로크 시대의 보편적인 음악적성향의 대한 지식을 토대로 바로크 시대의 장식음을 정확하게 이해하는 것이 중요하다. 특히 플루트 음악을 장식적 즉흥연주로 장식할 때에 연주자가 인지해야 할 가장 중요한 것은 화성에 따라 곡을 장식해야한다는 것이다. 연주자는 곡의 전체 화성을 담당하는 베이스 성부를 꼭 확인해야 하는데 그렇지 않으면 연주자의 잘못된 장식음이 베이스와 대립되는 자연스럽지 못한 병행 5도 병행이나 병행 8도 등을 만들게 되어 주선율을 아름답게 꾸미고자 하는 즉흥연주의 본질에서 벗어나게 된다. 따라서 연주자는 장식음을 사용하기 이전에 연주자 자신이 건반악기로 베이스 라인과 화성을 확인하고 멜로디를 연주한 한 후에 곡의 구성, 분위기 등을 고려하여 곡을 완성해야 한다.

이처럼 모든 연주자들이 장식음을 사용함에 있어서 가장 큰 어려움은 작곡자가 쓴 원곡의 멜로디 안에서 자신의 장식적 의도를 자유스럽게 표현하는데 있다. 다행스럽게도 이러한 장식적 즉흥연주는 바로크 시대의 훌륭한 음악가들에 의해 다양하게 기록되기도 하였다. 대표적인 예로 텔레만의 12개의 플루트 소나타(Telemann's Twelve Methodical Sonatas for Transverse Flute or Violin and Basso continuo)를 들 수 있는데, 텔레만 자신이 직접 장식음을 기보해놓은 곡으로 장식의 모든 가능성으로 멜로디 라인에 확장시켜 아름답고 훌륭한 음악으로 재창조하였다.⁹²⁾ <악보32>은 텔레만의 12개의 플루트 소나타 중 TWV 41, b minor 1악장의 악보로써 첫 번째 성부가 원래선율 이며 두 번째 성부는 원래선율을 토대로 장식된 선율이다.

92) 박해성, 『Flute&Flutist』 (Flute house, 2003, 8~9월호), p.36

<악보32> 장식적 즉흥연주 (텔레만 플루트 소나타 TWV 41, b minor 1악장)

Flauto traverso TELEMANN·METHODISCHE SONATEN
Basso continuo SONATE H-MOLL

Siciliana. TWV 41:h 3

원래 선율

장식된 선율

장식적 즉흥연주는 즉흥적으로 자유로이 연주되기 때문에, 이것은 전적으로 연주자에게 맡겨졌으며 작품은 연주자의 취향에 따라 재해석되었다. 따라서 장식적 즉흥연주는 두 가지 제약을 가지고 있다. 첫째, 적절한 부분을 장식해야한다는 것과 둘째, 지나치지 않을 정도로 장식해야한다는 것이다.

첫 번째로 적절한 부분을 장식하는 것에 관련하여 몇 가지 주의해야 할 점이 있다. 성악음악의 경우 다카포아리아에서 첫 번째 A 부분은 아주 단순한 종류의 장식음들만 사용하고, 다카포 아리아의 A부분이 반복될 때 더 다양한 장식음들을 사용하여 앞부분과 차별화시키는 것이 필요한데 이것을 통하여 연주자는 자신의 기량을 최대한 발휘 할 수 있다. 콘체르토와 같은 기악음악에서는 반주파트가 선율을 연주할 경우 독주자는 장식음 사용을 최대한 자제해야한다. 그러나 반주파트가 단순히 화음을 연주한다면 독주자는 자유롭게 장식할 수 있다. 가장 중요한 것은 성악음악이든, 기악음악이든, 마지막에서 두 번째 음을 장식해야하며 마지막음을 장식해서는 안 된다는 것이다. 이와 같이 마지막에서 두 번째 음을 장식하는 것은 장식의 끝부분에 트릴을 넣어 오케스트라나 반주자에게 장식이 끝나가고 있음을 알려주는 중요한 의미를 담고 있다.

두 번째로 장식의 정도에 있어서도 적절하게 구사해야 하는데, 빠른 곡에서의 장식음사용을 절제해야하는데 지나치게 많은 장식음들을 사용할 경우, 선율파악이 거의 불가능해지기 때문이다.⁹³⁾ 이것은 느린 템포의 곡에도 해당된다. 결국, 주선율에 어울리고 과하지 않으면서 연주자의 기교가 드러날 수 있는 적절한 장식음을 구사해야 한다는 것이다. 이러한 즉흥연주에 있어서 연주자들이 지켜야 할 지침을 가지고 퀴츠가 사용한 플루트 즉흥연주의 방법을 그의 책을 중심으로 알아보고, 그 방법을 토대로 아다지오 악장과 카덴차에서 구체적으로 어떻게 사용되었는지를 알아보고자 한다.

93) 민은기 외 6인, 『21세기 음악가들을 위한 바로크 음악의 역사적 해석 음악』 (음악세계, 2008), pp.181~182

1) 즉흥변주 (Varaition)

즉흥변주는 특히 이탈리아의 곡에서 많이 나타나는데 이탈리아 작곡자들은 프랑스 작곡가들과 달리 모든 장식음들을 다 기보하지 않기 때문에 더 많은 장식음들을 첨가하고 선율을 임의로 바꾸어 연주하는 것이 가능하다.

따라서 특정 장식음들 외에도 리듬과 음정, 아르페지오 등을 이용한 변화를 통해 연주자의 취향과 기교에 따라 선율을 장식할 여지가 남아있다.⁹⁴⁾ 즉흥적으로 선율을 변주하는 즉흥변주의 가장 대표적인 방법으로는 리듬을 이용한 변화와 화성을 이용한 변화의 두 가지 종류가 있다.

① 리듬을 이용한 변화

주어진 주선율을 토대로 확장된 멜로디 라인으로 만들기 위한 방법으로는 리듬을 이용한 변화인 스텝와이즈 모션(stepwise motion) 이라고 불리는 방법이 있다.⁹⁵⁾ 이것은 주제선율을 토대로, 주제선율 안에 속하는 화음을 가지고 순차적인 상행 혹은 하행 또는 도약적인 상행 또는 하행하는 음정을 만들어내고 일반적으로 리듬을 변화시키며, 아티큘레이션(articulation)의 변화, 또한 특정 장식음들을 사용하여 변주하는 방법이다.

이 방법은 특히 플루트 음악에서 가능한 음역과, 형태, 리듬들로 만들어졌으며 바로크 시대의 대부분의 플루트 변주들은 이러한 방법들을 토대로 사용되어졌다고 볼 수 있다. 아래의 그림들은 주제 선율에 의한 스텝와이즈 모션의 방법 6가지를 제시한 것으로 각각의 방법들 바로 밑에 그 방법이 적용된 바하의 플루트 소나타에 나타난 구체적인 예를 설명한 것이다.

94) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.173

95) 박해성, 『Flute&Flutist』 (Flute house,2003, 8~9월호), p.37

※ 주제선율



1. 근접한 음표와의 조합과 다양한 음의 리듬변화



스텝와이즈 모션의 첫 번째 방법인 근접한 음표와의 조합과 다양한 음의 리듬변화는 <악보33>과 같이 바하의 플루트 소나타에 나타나있다. 표시된 부분의 음정을 중심으로 근접한 음표로 도약하며 반복되는 리듬변형을 사용하고 있다.

<악보33>(바하 플루트 소나타 BWV 1034 2악장 1~3마디)



2. 3도 음정과 그이상의 음정을 이용한 음역의 변화



스텝와이즈 모션의 두 번째 방법인 3도 음정과 그 이상의 음정을 이용한 음역의 변화는 <악보34>와 같이 바하의 플루트 소나타에 나타나 있다. 표시된 부분은 2도, 3도, 4도, 6도의 음정을 이용한 음역의 변화들이다.

<악보34>(바하 플루트 소나타 BWV 1034 1악장 17~18 마디)

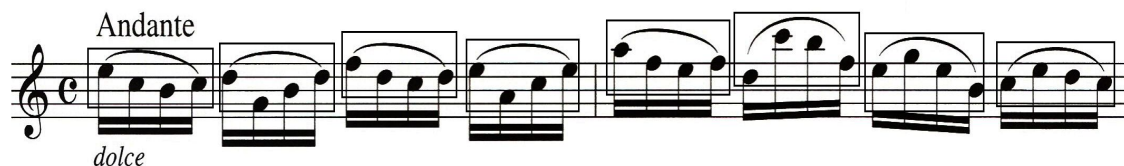


3. 아르페지오를 이용한 변화



스텝와이즈 모션의 세 번째 방법인 아르페지오를 이용한 변화는 <악보35>와 같이 바하의 플루트 소나타에 나타나 있다. 표시된 부분은 아르페지오를 이용한 16분음표의 리듬분할이다.

<악보35>(바하 플루트 소나타 1033 BWV 1악장 1~2 마디)

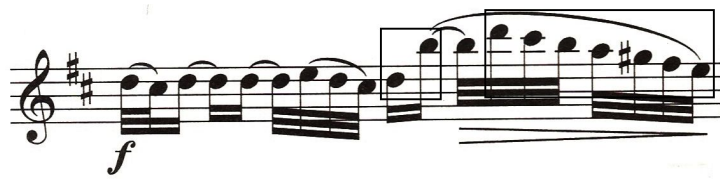


4. 도약된 음정 뒤에 따라오는 스케일의 변화



스텝와이즈 모션의 네 번째 방법인 도약된 음정 뒤에 따라오는 스케일의 변화는 <악보36>과 같이 바하의 플루트 소나타에 나타나있다. 표시된 부분은 레에서 시로 도약한 뒤, 레부터 미까지 하행하는 구조로 되어있다.

<악보36>(바하 플루트 소나타 BWV 1030 3악장 7마디)



5. 반복된 도약음정의 일반적 변화

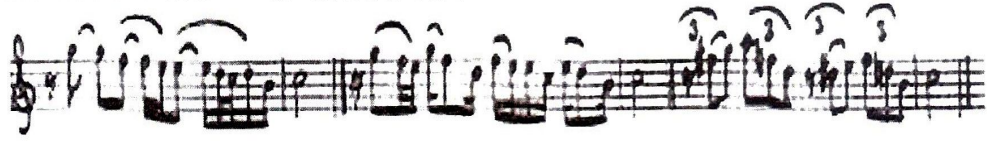


스텝와이즈 모션의 다섯 번째 방법인 반복된 도약음정의 일반적인 변화는 <악보37>과 같이 바하의 플루트 소나타에 나타나있다. 표시된 부분들은 주선율로 볼 수 있으며 이것을 토대로 동일하게 리듬을 변형하였다.

<악보37>(바하 플루트 소나타 BWV 1034 2악장 17~ 22마디)



6. 원리듬을 다른 유형의 리듬형으로 바꾼 복잡한 유형의 변화



스텝와이즈 모션의 여섯 번째 방법인 원 리듬을 다른 유형의 리듬 형으로 바꾼 복잡한 유형의 변화는 <악보38>과 같이 바하의 플루트 소나타에 나타나있다. 표시된 부분은 1034의 1악장의 주제선율로부터 변형된 예이다.

<악보38>(바하 플루트 소나타 BWV 1030 1악장44~47마디)



② 화성을 이용한 변화

관츠는 주선율 안에서 화성을 이용한 플루트 음악의 즉흥변주들에 대하여 다음과 같은 원칙들을 세워 놓았다.

- a. 작곡기법이나 최소한의 숫자저음에 대한 이해가 없다면 즉흥변주를 할 수 없다.⁹⁶⁾
- b. 일반적으로 변주할 때에 바탕이 되는 주요 음들은 항상 귀에 들려야 한다.⁹⁷⁾
- c. 변주된 선율이 8분음표로 기보될 때, 그 첫 음은 원래의 단순한 선율의 첫 음과 같아야하는 것이 원칙이며 다른 음가로 변주될 경우도 마찬가지이다.⁹⁸⁾

96) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.174

97) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.177

98) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.177

d. 선율의 변주는 베이스의 화음이 매우 중요한데, 베이스를 토대로 화음을 쌓아야한다. 만일 베이스에 올림표(#)가 붙는다면 상성부에서도 같은 방법이 적용되어야 한다.⁹⁹⁾

e. 작곡자체에 대한 이해를 바탕으로 올바른 변주를 하기 위하여 원래의 단순한 선율을 먼저 연주한 후에 반복할 때에 이를 다시 장식하거나 변주할 것을 권한다.¹⁰⁰⁾

관츠는 변주의 목적은 선율을 더욱 호감가게 만들어주는데 있다고 강조하였다. 이러한 원칙들을 바탕으로 관츠의 책에 나타난 플루트 음악에 사용되어진 화성과 리듬을 토대로 장식한 변주의 예를 알아보겠다. 다음의 제시된 음형들은 특정장식음과 화성과 리듬 그리고 주제선율에 의한 즉흥적 장식연주로써 각각의 음형들은 플루트 음악에서 사용되어지는 주제선율을 여러 가지 방법으로 장식한 관츠의 책에 명시된 몇 개의 대표적인 악곡들만 제시하여 분석하였고 주제선율을 꾸며주는 방법들을 설명하였다.

99) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.177

100) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.177

<악보39> 칸츠의 책에 나타난 순차적으로 상행하는 음형

위의 <악보39>는 순차적으로 상행하는 음형으로, 근음 도에서 시작하여 레를 거쳐 미로 올라간다. 즉흥변주는 화성을 이루는 베이스를 토대로 변주하는 것이 가장 중요한 방법이기 때문에 악보 바로 밑의 베이스 악보를 제시했으며 악보의 제일 첫마디가 주제선율이며, a)부터 차례로 주제선율에 의한 변주들이다. 또한 첫 마디의 주제선율 바로 옆의 마디에는 화성전체가 기보되어있으며 이것을 토대로 변주한다. 첫 번째 도는 그 화음 안에 3도와 5도의 미 와 솔을 가지고 있고, 4도와 6도 아래의 솔과 미를 가지고 있다. 101) 그리고 화음은 근음, 3음과 5음으로 되어있으므로 한 옥타브 위나 아래

101) 이것은 3도와 5도 전위, 즉 자리바꿈으로써 칸츠의 모든 예들에 적용되며 화성악의 기본이 되는 방법이다.

로 자리바꿈 할 수 있다. 두 번째 음 레 는 3도 아래의 시를 가지고 있고 근음인 솔이 화성전체가 기보되어있는 마디에서 보면 레 에서 5도 아래 베이스에 자리 잡고 있어 이는 4도(솔)와 6도(시) 위의 음으로 생각할 수 있으며 세 번째 음 미는 3도 위의 솔과 6도 위의 도를 가지고 있다. 이와 같이 콰츠의 모든 예는 이러한 자리바꿈의 방법으로 화성을 채우고 있다.¹⁰²⁾

다음은 특정장식음을 사용한 변주와 리듬을 변형한 변주를 정리해놓은 것이다. 전타음을 사용한 예는 q, 트릴을 사용한 예는 a, 슬라이드를 사용한 예는 r, 턴을 사용한 예는 f, g, h, o 이다. 리듬에 의한 변형 중 음표분할의 예는 b, c, d, l, s, t, u, x, 스케일을 이용한 예는 p, v, y, 아르페지오를 이용한 예는 e, n, w, z, 셋잇단음표를 이용한 예는 i, k, ll, m 이다.

102)J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.180

<악보40> 칸츠의 책에 나타난 5도, 7도, 8도의 도약하는 음형

The image displays a musical score for Exercise 40, consisting of ten staves of treble clef music and one bass clef staff at the bottom. The music is written in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is annotated with letters and numbers (a) through (iii) indicating specific exercises or techniques. The bass clef staff at the bottom shows chord symbols (6, 5, #, b) and accidentals (sharp, flat) for the first three measures.

위의 악보 <악보40>은 긴 이음줄 아래에 5도, 7도, 8도와 같은 다양한 도약음 들이 제시되어 있지만 이들은 모두 같은 베이스를 두고 있기 때문에 같은 화성을 바탕으로 구성되어있다. 마찬가지로 화성을 이루는 베이스와 첫마디의 주제선율을 토대로 변주한다. 여기서 두드러지는 주제선율의 7도 도약음은 전타음과 같이 처리되며 3음인 미로 해결되는 모습을 보여준다. 도약의 순서에 따라 a~f 는 5도 진행, g~ll 은 7도 진행, m~r 은 8도 도약진행이다. 만약, 주제선율의 첫 음들인 각각의 솔음에 쉼표가 온다고 해도, 두 번째 음에 해당하는 레, 파, 솔 은 여전히 같은 화음을 갖게 되므로 쉼표로 대체된 첫 음표 솔에 해당하는 변주를 생략하고 두 번째 4분음표에 속하는 장식음들은 도약음이 진행되는 음형의 성격에 맞도록 다음과 같은 방법으로 사용 할 수 있겠다. 즉 s, t, u, v, w, x 의 레 음은 미로 움직이며 y, z, aa, bb, cc, dd 의 파음은 미로 움직이며, ee, ff, gg, hh, ii, kk 의 솔음은 미로 진행하게 된다.¹⁰³⁾

다음은 특정장식음을 사용한 변주와 리듬을 변형한 변주를 정리해놓은 것이다. 트릴을 이용한 예는 h, gg, 전타음을 이용한 예는 ll, q, s, v ,리듬에 의한 변형 중 음표분할의 예는 a, g, l, m, n, t, y, z, cc, ee, hh, 스케일을 이용한 예는 b, c, d, o, r, ff, ii, kk, ll, 아르페지오를 이용한 예는 f, k, q, w, bb, dd, ll ll, 셋잇단음표를 이용한 예는 e, i, p, u, x, aa 이다.

103) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.187

<악보41> 칸츠의 책에 나타난 이음줄로 연결된 음형

The image displays a musical score for '악보41'. It consists of six staves of treble clef music, each containing a series of notes connected by slurs. The notes are marked with various articulations: a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), and l). The first five staves are connected by a single line, while the sixth staff is separated by a double bar line. Below the main score is a separate bass clef staff with a common time signature (C) and four notes, each with a specific fingering: 6, 76, 76, and 7.

위의 <악보41> 은 이음줄로 연결된 라 음은 전 마디에서 준비되며 베이스와 7도 음정을 이루어 강하게 소리 낸 후 보다 부드러운 6도나 3도 음정으로 해결된다. 화성을 이루는 베이스와 첫마디에서 셋째마디의 주선율을 토대로 변주한다. a에서 볼 수 있는 바와 같이 붙임줄로 연결된 라 음은 흔히 4도 위의 레로 건너뛰며 진행하는데 이는 베이스에 등장하는 시 음과 3도 음정을 이룬다. 이 4도 도약을 술에서 도 음으로 다시 한 번 반복하며 세 번째 반복할 때는 파에서 6도 도약을 하게 된다. 이러한 도약에서 플루트의 음정이 높아지지 않도록 주의해야 한다. e 와 k에서 이렇게 4도의 도약 진행 대신에 7도 혹은 5도의 하행 진행하는 것을 볼 수 있다. 이러한 도약이 가능한 변주들은 음과 음 사이에 다른 음 들을 채워 넣어 아르페지오를 연주하듯이 선율을 더 부드럽게 할 수도 있으며 연주자의 취향대로 다양한 변

주가 가능하다. 또한 이러한 연주의 형태는 바하의 플루트 소나타에서 많이 찾아볼 수 있다.

위의 악보는 모두 주선율을 토대로 한 선율과 리듬에 의한 변형들이다.¹⁰⁴⁾ 음표분할을 이용한 예는 a, d, e, k, 스케일을 이용한 예 c, f, k, l, 아르페지오를 이용한 예는 b, 셋잇단음표를 이용한 예는 g, i 이다.

<악보42> 관츠의 책에 나타난 짧은 음표들의 변주의 음형



위의 <악보42>는 따로 베이스가 없으며 b~m의 선율은 주제선율인 동시에 변주된 형태인 a에 의해 변주된 형태이다. a와 c 같이 작은 음가를 지닌 음들이 차례로 상행, 하행하면서 느린 템포로 움직일 때에 선율의 아름다움이 다소 부족하다고 판단되어지면 첫 번째 와 세 번째 음표 다음이나 혹은 첫 번째 세 번째 음에 작은 장식음들을 더하여 선율을 더욱 풍부하게 할 수 있다. b, d 그리고 e, f 에서와 같이 다른 음들을 첨가하여 선율을 보다 표현력 있게 만들 수도 있다. 전타음을 사용한 a, g, i 를 제외하고 모두 선율과 리듬에 의한 변형이다.¹⁰⁵⁾

다음은 리듬을 변형한 변주를 정리해놓은 것이다. 스케일을 이용한 예는 d, e, k, l, 아르페지오를 이용한 예는 b, f, ll, m 이다.

104) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.193

105) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.195

<악보43> 콰츠의 책에 나타난 3박자 계통의 변주 음형



위의 <악보43>도 마찬가지로 베이스 파트는 없다. 느린 템포에서 셋잇단음표가 상행하거나 하행할 때 셋잇단음표의 마지막 음(세 번째 음)과 그 다음에 나오는 셋잇단음표의 첫째 음이 같거나, 셋잇단음표의 마지막 음보다 한음 높게 다음 셋잇단음표의 음이 시작되는 경우를 흔히 볼 수 있는데, 이 경우 a와 같이 전타음을 더 할 수 있다. 그러나 여섯 개의 셋잇단음표가 연이어 내려오는 b와 같은 선율에 있어서, 두 번째 셋잇단음표 첫 음부터 모르덴트와 같이 사용되어지는 반 트릴을 사용할 수 있다. c와 같은 셋잇단음표는 d와 같이 채워주는 역할의 스케일로 사용할 수 있다. 선율이 위아래로 연이어 움직이고 e처럼 같은 음을 반복하면서 순차적으로 내려오는 경우 두 번째 반복음에 앞꾸밈음을 더하거나 트릴을 넣어 f, h와 같이 연주할 수 있다.¹⁰⁶⁾

다음은 특정장식음을 사용한 변주와 리듬을 변형한 변주를 정리해놓은 것이다. 트릴을 이용한 예는 b, f, h, k, 전타음을 이용한 예는 a, e, g, i, 리듬에 의한 변형은 c, d이다.

106) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계, 2011), p.196

2) 아다지오 (Adagio)

관츠는 플루트 음악에서 아다지오를 연주하는 것은 자신을 돋보이게 할 수 있고 진정한 음악애호가들에게 만족을 줄 수 있으며 또 작곡을 하는 사람들에게 그의 기술을 보여줄 수 있기 때문에 음악가들에게 중요한 것으로 아다지오의 중요성을 언급했다.¹⁰⁷⁾

플루트 음악에서 아다지오를 연주하고 장식하는 스타일은 프랑스양식과 이탈리아 양식의 두 가지 유형으로 나뉜다. 전자의 음악양식은 정형화된 짧은 장식음들만을 사용하며 악절을 연장시키는 긴 장식음을 사용하지 않는다.¹⁰⁸⁾ 반면 이탈리아 양식에서는 특정장식음은 드물게 사용하며 베이스악보의 화성에 따라 인위적인이고 긴 장식음이 덧붙여진다. 프랑스 양식으로 아다지오를 장식하는 방법은 화성을 모르고서도 배울 수 있다. 반대로 이탈리아 방식은 화성에 대한 지식이 필수적이다.¹⁰⁹⁾

따라서 프랑스 음악은 연주가보다 작곡자의 역할이 중요한 반면 이탈리아 음악은 작곡가만큼이나 연주가의 기술이 많은 비중을 차지한다는 것을 알 수 있다.¹¹⁰⁾ 이제 관츠가 그의 책에 분류해 놓은 플루트 음악에서의 프랑스 양식과 이탈리아양식의 아다지오의 장식기법에 대하여 알아 볼 것인데 그 전에 관츠가 제시한 플루트로 아다지오의 곡을 장식하여 연주할 때 인지해야 할 몇 가지 방법들을 살펴보고자 한다.

107) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.205

108) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.205

109) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.205

110) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.207

① 아다지오의 곡을 장식하여 연주하는 법

a. 아다지오 곡은 조성에 맞게 장식되어야 한다. 아무리 느린 곡이라 할지라도 그것이 어떤 조성으로 쓰였는가 하는 것은 그 곡의 색깔을 결정한다. 예를 들면 a단조, c단조, d#단조, f단조는 다른 단조 조성들보다 더 감성적으로 표현해야 한다. 관츠에 따르면 각각의 조성은 저마다 특별한 느낌을 지니고 있는데¹¹¹⁾ 플루트 연주자들은 음악이 지닌 주된 감정에 맞추어 연주해야 하며 매우 감성적인 아다지오를 너무 빠르게 불거나 풍부한 선율미를 지닌 아다지오를 너무 느리게 연주하지 말아야 한다고 지시 하였다.

b. 아다지오 곡은 템포에 따라 다르게 장식하여 연주되어야 한다. 칸타빌레(Cantabile), 아리오조(Arioso), 아페투오소(Affettuoso), 안단테(Andante), 안단티노(Andantino), 라르고(Largo), 라르게토(Larghetto) 와 같은 템포들은 애수적인 아다지오인 아다지오 디 몰토(Adagio di molto) 나 렌토 아사이(Lento assai) 의 곡들과는 명확하게 구분되어야 한다. 아다지오 디 몰토는 렌토 아사이 보다 더욱더 애수적이며 오히려 렌토 아사이는 기쁜 감정을 일으키게 연주해야한다.¹¹²⁾ 따라서 아다지오 디 몰토는 전타음들을 사용하여 연결하는 느낌들이 들게 연주되어야하며 렌토 아사이는 과하지 않은 트릴을 사용하는 것이 적절하다.

c. 아다지오로 연주되는 다소 느린 음악에서 강약의 변화에 따라 크고 작은 장식음을 다양하고 기술적으로 구사함으로써, 연주자는 셈여림의 대조적 효과를 얻을 수 있다. 만약 마디 전체나 반 마디 정도로 긴 음표를 연주할 때에는 처음에 입김을 불듯이 혀로 약하게 텅깁고 나서 아주 작게 시작하여 음표 중간 부분까지 소리를 좀 더 크고 풍부하게 한다. 그리고 나서 음의 끝까지 소리를 점점 줄여간다. 이와 같은 것이 이탈리아 사람들이 메사 디 보체(Messa di voce)라고 부르는 연주법이다.¹¹³⁾ 그러나 플루트는 소리

111) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.208

112) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.209

113) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.210

를 점점 크고 작게 할 때 음정이 높아지거나 낮아지는 본질적인 문제점을 지니고 있으므로 연주에 주의를 기울여야 한다.

d.플루트연주자는 선율을 계속적으로 연주하는 것과 적절한 시기에 숨을 쉬어야 하는 것에 주의해야 한다. 특히 쉼표는 엄격하게 지켜주되, 쉼표가 있더라도 반주 악기의 베이스 선율이 빈약할 경우, 쉼표이전의 음을 박자가 요구하는 것보다 좀 더 길게 유지하는 것이 음악을 풍부하게 만드는 데에 도움을 준다.¹¹⁴⁾

e.플루트로 아다지오를 연주할 때 모든 음표들은 혀끝은 단단하게 입천장에 대어 등근 소리가 나게 만든 다음, 하나하나 분명하고 빠르게 연주해야한다.¹¹⁵⁾

이러한 연주방법을 가지고 관츠가 그의 책에 제시한 플루트 악보의 프랑스양식과 이탈리아 양식의 각 나라에 따른 아다지오 연주방식을 알아보겠다.

114) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.211

115) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.211

a. 프랑스

<악보44>은 프랑스 양식의 플루트 악보로써 주어진 주선율 위에 짧은 특정 장식음들만이 사용되었고 긴 장식음들은 사용되지 않았다.¹¹⁶⁾

<악보44> 프랑스 양식의 플루트 악보



위의 악보에서 보여 지듯이 주선율 기보되어있는 악보에다 간단한 특정장식음을 사용하였고 연주자들은 또한 각자의 취향에 따라 다음의 <예1~예5>의 반 트릴, 모르덴트, 돈 꾸밈음의 특정장식음들을 더 추가하여 이중으로 사용함으로써 프랑스 양식의 작품에 화려함을 더 할 수 있다.¹¹⁷⁾

116) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.120

117) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.121

1. 반트릴

<예 1>



<예 2>



2. 모르덴트

<예 3>



<예 4>



3. 돈꾸밈음

<예 5>



위에 제시된 특정장식음들은 전타음과 결합된 장식음으로써 이중 장식음이라고 볼 수 있다. 이러한 수식음들은 빠른 음들뿐만 아니라 느린 음들에서도 첨가될 수 있다.

예 1의 반 트릴은 c, d, f, i, n 에서 사용되어질 수 있고

예 2의 긴 반 트릴은 k 에서 적절하다.

예 3의 모르덴트는 g, m 에서

예 4의 지속적인 모르덴트 는 a, l 에서

예 5 돈 꾸밈음은 h 에서 사용되어질 수 있다.¹¹⁸⁾

118) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.121

b. 이탈리아

다음의 악보는 관츠의 책에 나온 이탈리아 양식의 플루트 악보로써 악보에서 보여 지는 것처럼 특정장식음은 드물게 사용되어지고 베이스 악보의 화성에 따라 인위적이고 긴 장식음이 덧붙여졌다.

다음의 <악보45>에서 보는 것처럼 주음파트와, 주선율에 의한 변주 파트, 베이스 파트로 나뉘어서 적혀있으며 리듬, 화성, 장식음에 의해 변주되어 즉흥적 장식연주가 된다. 첫 번째 성부는 원래 선율 즉 주선율 이며, 두 번째 성부는 장식된 선율로써 주선율을 통해 변주한 것이다.¹¹⁹⁾

<악보45> 이탈리아의 양식의 플루트 악보

Adagio

원래 선율

장식된 선율

The image shows a musical score for flute in Adagio tempo. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top staff is the original melody, the middle staff is a decorated version with various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings (e.g., 6, 6, 6, 6, 7, 7), and the bottom staff is the bass line. The second system also has three staves: the top staff is the original melody, the middle staff is a decorated version with ornaments and fingerings (e.g., 3, 8, 6, 6, 2, 6), and the bottom staff is the bass line. The score is labeled 'Adagio' and includes various musical notations such as trills, mordents, and grace notes.

119) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.215

3) 카덴자(Cadenza)

카덴자란 즉흥연주의 한 방법으로써, 화성적으로는 5도로 전환하면서 솔로를 연주하는 성부가 그 주선율이 끝나기 바로 전음에서 자신의 즉흥적인 감각과 재량에 따라 자유로이 연주하는 솔로 부분을 말한다.¹²⁰⁾ 약 반세기전에 이탈리아 사람들 사이에서 유행한듯하며 이탈리아 방식으로 노래하거나 연주하는 일에 종사하는 사람들과 독일인에게 모방되었던 것으로 유래되었다. 카덴자가 초창기에 특별한 규칙에 따라서 형성되었는지, 혹은 단순히 규칙 없이 즉흥적으로 몇몇 탁월한 연주자들에 의해 간단히 창조되었는지 알 수는 없지만 후자라고 추측되어진다. 이러한 카덴자는 성악에서 유래되어 기악음악 전반에 퍼져 오늘날까지 사용되고 있다. 카덴자는 대개 느리고 애수적인 작품이나 심각하면서 빠른 작품에서만 사용되어졌으며 카덴자의 목적은 곡의 끝부분에서 청자에게 다시 한 번 기대치 못한 놀라움을 주면서 특별한 인상을 남기기 위해 사용되어진다. 이것은 한곡의 한번이면 충분하며 만약, 한곡의 몇 번이고 카덴자를 사용한다면, 이것은 남용이며 다 카포아리아의 형태로 간주해야 할 것이다.¹²¹⁾

카덴자는 반드시 작품의 주요한 감정으로부터 나와야 하며 그 중에 가장 주재되는 악구의 짧은 반복과 모방이 포함된다. 즉, 앞에 쓰인 악구들중 가장 마음에 드는 악구를 하나 선택해 그것으로부터 카덴차를 만드는 것이다.

또한 성악카덴차 혹은 관악기를 위한 카덴자는 한 숨에 연주될 수 있도록 구성해야만 한다. 카덴자의 음역은 매우 간단하므로 음악적으로 지루할 수 있기 때문에 똑같은 악구의 음형이나 반복을 과하게 사용하거나 너무 많은 아이디어를 제시해서는 안 된다.¹²²⁾

120) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.227-본문에서 카덴자라는 용어가 지닌 여러 의미중 선율의 종지나 중단, 혹은 프랑스 사람들이 일컫는 카당스라는 장식음에 관한 이야기가 아니다. 라는 것을 판츠는 강조하였다.

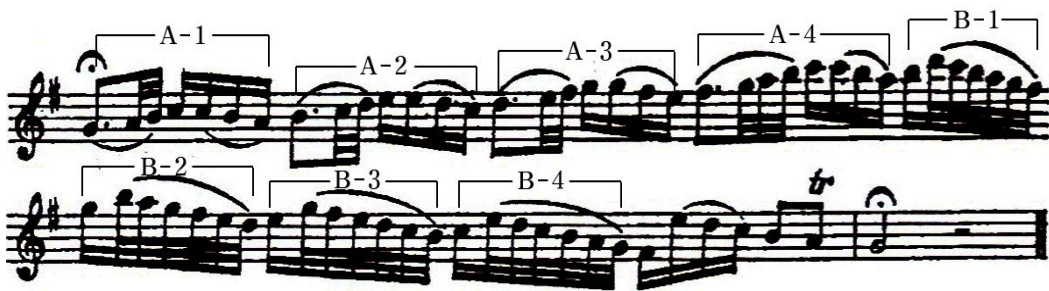
121) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.230

122) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계,2011), p.232

다음은 퀴츠가 플루트 곡에 사용한 카덴자의 예이다. 이것은 반복과 변형을 통한 카덴자의 본질과 그 성격에 따라 적합하게 사용되어진 예들을 설명한다.

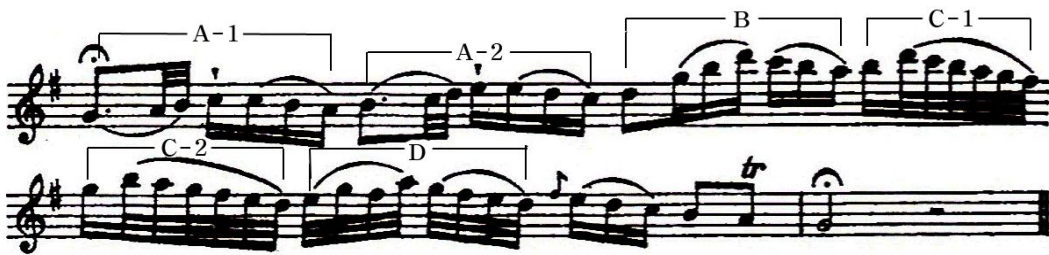
<악보46>의 표시된 부분은 같은 음형이 4번 반복되어지고, 똑같은 박자와 똑같은 음표들의 분할을 가진다. 이것은 지루하게 들릴 수 있으므로 카덴자의 본질과 반대된다.¹²³⁾

<악보46> 카덴자의 본질에 적합하지 않은 예



반면 <악보47>는 같은 음형이 한번만 반복되며 새로운 음형에 의해 다른 주제로 도약한다. 항상 다른 방식으로 서로 변형하므로, 지루하지 않고 청중들의 주의를 환기 시키므로 카덴자의 본질에 적합하다.

<악보47> 카덴자의 본질에 적합한 예



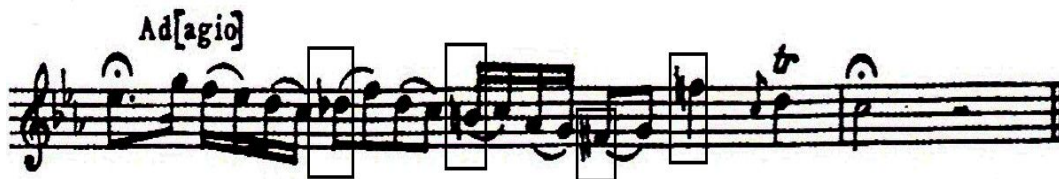
123) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계, 2011), p.232

<악보48>의 경쾌한 느낌의 카덴자에서는 표시된 바와 같이 셋잇단음표와 트릴이 쓰인 밝은 악구인 것과는 달리 <악보49>의 우울한 느낌의 카덴자는 거의 불협화음들이 쓰인 작은 음가의 음정들로 이루어져 있다.¹²⁴⁾ 전자는 밝은 곡을 위해 적합하고 후자는 어두운 곡에 적합하다.

<악보48> 밝은 곡에 적합한 카덴자의 예



<악보49> 어두운 곡에 적합한 카덴자의 예



124) J. J. Quantz, 『플루트 연주의 예술, 18세기 음악 입문서』 (음악세계, 2011), p.234

바로크시대의 음악가들은 악보를 연주를 위한 기본 자료로만 여겼으며 고정된 텍스트로 여기지 않았다. 예를 들면 지속저음 연주자들은 화음과 선율 그리고 대선율까지도 즉흥으로 연주해야 했다. 이러한 즉흥연주의 한 방법으로는 정형화된 특정장식음과 장식적 즉흥연주가 있다. 연주자들은 주선율만 기보된 악보에다가 특정장식음을 사용 할 수 있었을 뿐만 아니라 장식적 즉흥연주를 사용하여 그것을 다른 방식으로 바꾸어 놓는 방법인 아다지오 같은 느린 악장을 꾸며주거나 중요한 중지부를 꾸며주는 장식적인 악구로써 카덴차를 집어넣기도 하였다.

이와 같이 바로크시대의 악보는 연주자에 맞추어 변할 수 있는 대본과 같은 것이었다. 따라서 대본에 맞추어 곡을 어떻게 완성하느냐 하는 것은 연주자의 몫이었다. 오늘날의 장식음은 단순히 장식을 첨부하는 것처럼 들릴 수 있지만 바로크시대의 장식음은 단순한 악보가 완성된 악보가 되게 하는 가장 중요한 역할 중의 하나였다. 따라서 관츠의 저서나 바하의 플루트 소나타에 나타난 장식음의 다양한 연주관습의 예를 통하여 장식음의 종류와 역할을 알아보는 것은 바로크 시대의 음악을 보다 정확하게 이해하는데 꼭 필요한 일이며, 이는 특히 이 시대의 악보로 표시될 수는 없지만 연주로는 표현할 수 있었던 장식음에 대한 전반적이고 체계적인 연구는 바로크 음악을 보다 정확하게 이해하는데 필수적인 것이다.

Ⅲ. 결 론

바로크 시대에 사용된 대표적인 즉흥연주 방법은 장식음 기법이다. 장식음 기법이란 장식음을 이용하여 주음만 기보된 악보의 선율을 꾸미는 것을 말한다. 즉흥연주의 방법은 연주자에 따라 다르게 나타났는데, 이는 연주자들이 각자의 역량에 따라 장식음을 사용하여 곡을 완성하였기 때문이다. 장식음은 대표적으로 특정장식음과 장식적 즉흥연주로 분류된다. 특정 장식음이란 정형화된 짧은 장식음들으로써 각각의 연주형태가 분명하다. 장식적 즉흥연주는 긴 장식음들으로써 화성과 리듬의 변화를 가지고 몇 가지 방법에 의해 자유롭게 변주된다. 이 두 가지 방법은 주선율을 꾸며주는 연주방법에 입각하여 연주자에 따라 다양하게 해석 될 수 있다는 공통점이 존재한다. 장식음은 연주자 개인의 지식과 기교에 따라 다양한 해석이 가능 할 뿐만 아니라 나라마다 또한 시대에 따라 그 해석이 다르게 나타난다. 따라서 당대의 여러 자료들과 악보들을 바탕으로 바로크 시대의 장식음을 해석하는 것과 가능한 많고 다양한 해석 방법을 아는 것은 바로크 음악의 올바른 해석을 위해 필수적인 일이다.

그러나 오늘날 우리에게 전해진 바로크 연주관습은 우리가 현재 사용하고 있는 관습과 많이 다르기 때문에 그 시대의 연주관습을 현대에 맞게 해석하는 것은 작곡자가 갖고 있는 의도를 보다 정확하게 반영하는데 꼭 선행 되어야 할 일이다. 따라서 본 논문은 바로크 음악을 해석함에 있어 어려움을 겪는 플루트 연주자들에게 당대의 음악의 중요한 요소인 장식음의 해석과 이에 따른 연주법을 제시하는 목적을 갖고 있다. 본 논문에서 지금까지 살펴본 장식음의 사용방법과 실제연주는 오늘날 연주자들에게 바로크 음악을 해석하는데 있어 다양한 지식과 예를 제공하고 이 시대의 음악을 보다 더 바로크 작곡자들의 의도에 가까운 연주를 할 수 있게 하는 데에 도움이 되고자 하였다.

참 고 문 헌

국헌 문헌

- 김문자의 4인. 『들으며 배우는 서양음악사』, 서울:심설당, 2002
- 김혜정. 『서양음악개요 중세 ~ 1750』, 서울:도솔, 1997
- 민은기의 6인. 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』,
서울:음악세계, 2008
- 박해상. 『Flute&Flutist ,강인봉의 바로크시대의 장식기법』,
2003년 4/5월, 6/7월호, 8/9월호
- 사전 편찬 위원회. 『음악대사전』 서울:세광음악출판사, 1996
- 유연. 『G.P.Telemann(1687~1767) Flute Sonata in f minor를 중심으로한
바로크 시대의 장식음에 관한 고찰』 경원대학교대학원 석사학위
청구논문, 2002
- 이남재. 『서양음악사 17세기 음악』 서울:음악세계, 2008
- 이남재. 김용환. 『서양음악사 18세기 음악』 서울:음악세계, 2007
- 이민주. 『바로크 기악음악에서의 장식음의 해석과 이해』 한양대학교
음악연구소, 1999
- 이정아. 『바로크시대의 장식음연구: 프랑스 클라브생 음악을 중심으로』
부산대학교 대학원 석사학위 청구논문, 2010
- 조주은. 『바로크 시대 음악의 꾸밈음에 대하여: 장 마리 르클레어 바이올린
소나타 3번 DMajor를 중심으로』 한양대학교 대학원석사학위
청구논문, 2003
- 홍세원. 『서양 음악사』, 서울:연세대학교 출판부, 2011

번역 문헌

Cyr, Mary 『바로크 음악 연주하기 Performing Baroque Music』 양승열
역, 서울: 상지원, 2007

Debost, Michel 『The simple Flute』 문록선 역, 서울:음악세계, 2009

Grout, Donald. J. 『서양음악사』, 민은기 외 5명 역, 서울 :세광음악출판사, 2006.

Palisca Claude V. 『바로크 음악 Baroque Music』 김혜선 역, 서울:다리, 2003

J.J Quantz. 『플루트 연주의 예술 18세기 음악 입문서』 연세대학교
음악연구소 역, 서울:음악세계, 2012

Thomas Michael Roeder. 『A History of the Concerto』 김난희 역,
서울:음악춘추사, 1997

Walter Emery. 『바하의 꾸밈음 Bach's Ornaments』 권기택 역,
서울:음악춘추사, 1998

외국 문헌

Bach, Carl Phillip Emanuel. *Essay on the True Art of Playing
Keyboard Instruments.* trans. and ed. by
William J. Mitchell. (New york: W.W.
Norton & Company, 1949)

Bail, Janos HalLeonard. *A Baroque ornamentation Tutor for
Recorder.*(Washington D.C Library edition
Musica Budapest, 2005)

Dart, Thurston. *The Interpretation of music*. (London: Hutchinson, 1955)

Dolmetsh, Arnold. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. (Seattle : University of Washington Press, 1969)

Donington, Robert. *A Performer's Guide to Baroque Music*. (New York: Charles Scribner's Sons, 1973)

Kah-Ming, NG. "*Ornaments*" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* edited by Stanley Sadie. Vol. 18, (London: Macmillan, 2001, pp. 708~746)

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J. S Bach*. (New Jersey: Princeton University Press, 1983)

ABSTRACT

A Study on Ornamentation of Flute Music in the Baroque Period

- Based on Quantz (A General Introduction to music in 18th century)-

Kim, yun-jin
Major in Flute
Departure of School
Sungshin Women's University

For proper interpretation of music, it is very important to understand conventions of music of the time, that is, styles of the time, no matter what kind of music was performed at a certain time. The earlier it goes back in the past, the more difficult the interpretation of the music is. This is because the meanings and uses of some signs has been changed throughout centuries. The Baroque music is the oldest one among the music that people in this age enjoy listening to. Moreover, the music of that time was not accurately written, unlike the music of other eras. Thus, performers in the Baroque period had to interpret the music based

on their own capabilities and conventions of the time with those musical notes and improvised by embellishing the melody where they think the improvisation was needed. The use of ornaments and improvisation are well shown in Basso continuo and ornamentation which are typical in the Baroque music, and players performed with minimum signs on the musical notes. Thus, the ornaments were performed differently according to the performers' capabilities and their interpretations and have been passed down in many different forms. It is difficult to interpret the Baroque music neoterically because the conventions of the ornaments are interpreted variously by different performers. Therefore, today's performers should know the true nature of the past music and its background knowledge in order to interpret and play the ornaments of the Baroque music. It is because the performers cannot interpret it neoterically without the knowledge of the true nature of the past music. The purpose of this paper is to examine proper interpretation of the ornaments shown in Flute Music of the Baroque period and to help performers play the music based on what a composer intended when performing the ornaments in flute music of the Baroque Period.