



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김 경 은 교수지도
석사학위 청구논문

바흐 - 부조니의 샤콘느 분석연구

2010

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

박 동 연

바흐 - 부조니의 샤콘느 분석연구

김 경 은 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

박 동 연

인 준 서

박동연의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

페루치오 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866 - 1924)는 19세기 중반에서부터 20세기까지 활발한 활동을 한 음악가이며, 연주가, 교육자, 지휘자이다. 그의 태생은 이탈리아지만 음악교육과 성장은 독일에서 이루어졌고, 후에 그는 자신의 국적을 독일로 표기하고 완전히 독일 음악가로 활동하였다. 이러한 태생적 배경과 성장 배경은 부조니의 음악세계에서 항상 양면성이 존재하게 만들었고, 그는 이러한 두 나라의 특징을 고르게 반영하여 독일음악의 복잡한 대위법적 구조 안에 아름답게 흐르는 이태리의 벨 칸토(bel canto) 선율을 가미한 음악을 만들어 냈다.

부조니는 후기 낭만시대에 활동을 하였지만 그의 작품에서는 낭만시대의 전유물에서 벗어나고자하는 그의 의지를 보이며, 이러한 열망은 신고전주의 음악으로 나타나게 되었다. 부조니는 음악미학에도 깊은 관심을 보였는데 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 - 1831), 칸트(Immanuel Kant, 1724 - 1804), 피히테(Johann Gottlieb Fichte, 1762 - 1814)등의 형이상학 철학에 심취하면서 그들의 서적을 탐독하였고 이러한 이념과 철학은 전반적으로 그의 음악에 반영되어 나타났다. 또한 음악적으로는 J.S.바흐(Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750)와 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791)의 영향을 많이 받았고 수많은 작곡가들의 편곡작품을 남기게 되었다. 그 중에서도 바흐의 편곡 작품을 단연 많이 남겼는데 부조니는 이를 자신의 평생 과업으로 여겼다고 한다.

본 논문에서는 바흐의 <무반주 바이올린을 위한 파르티타 제2번>의 제5악장인 샤콘느(chaconne)를 부조니가 피아노 곡으로 편곡함에 있어 피아노라는 악기만의 특징적인 연주기법을 활용한 다양한 시도와 그 효과를 알아

보고, 사상가이기도 했던 그의 음악세계를 통하여 작품에 나타난 의미를 연구하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 부조니의 음악세계	3
(1) 부조니의 작품활동	3
(2) 부조니의 음악적 성향	7
(3) 부조니의 편곡 작업에 끼친 바흐의 영향	10
2. 샤콘느의 유래와 형식	14
3. 바흐의 무반주 바이올린 파르티타 제2번을 편곡한 바흐	16
- 부조니의 샤콘느 분석연구	16
III. 결론	65
참고문헌	
ABSTRACT	
부록	

I. 서론

19세기 낭만주의 음악에서 20세기 근대음악으로 넘어가는 시기에 중요한 역할을 한 음악가 중 한 사람인 페루치오 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866 - 1924)는 뛰어난 피아니스트였으며 또한 교육자이자 사상가이기도 하였다.

부조니가 활동했던 시기는 역량있는 낭만피아니스트들의 전성기였지만 그는 당시 피아니스트들이 개념적으로 숭상했던 색채와 기교, 과장된 스케일에서 벗어나 독창적인 아이디어와 사색적인 면을 중요시하였다. 이러한 그의 음악적인 깊이는 과도한 낭만주의적 기교주의를 그의 연주에서 제거해 버리게 되었고, 그것은 곧 낭만주의 전통에서 벗어나려는 신고전주의 운동으로 나타나게 되었다. 이 운동으로 인하여 그의 음악은 고전주의의 틀을 유지하면서도 현대적인 화성이나 리듬, 조성, 선율, 음색 등을 사용하였으며 이는 20세기 음악에도 상당히 영향을 끼쳤다.

부조니의 이러한 신고전주의의 열망은 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750)와 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791)의 연구로 이어졌고 그 결과 수많은 바흐의 편곡작품을 남기게 되었다. 그의 이러한 새로운 신념과 깨달음은 1907년 그의 저서 ‘신 음악 미학 시론 Entwurf einerneuen sthetik der Tonkunst’에서도 잘 나타나는데, 당시에는 가능성 정도로만 인정받던 음악의 새로운 경향, 즉 무조성을 지지하고 이론적인 대안을 제시했다.

부조니가 편곡한 바흐의 작품 중 <무반주 바이올린을 위한 파르티타 (Partita) 제2번>은 그의 피아노 편곡 작품 중에서도 가장 잘 알려져 있다.

부조니는 <무반주 바이올린을 위한 파르티타 제2번>의 가장 마지막 악장인 제5악장 샤콘느(Chaconne)를 편곡하였는데, 바로크적 서정이 낭만적 색감으로 채색되어 피아노가 가진 무한한 소리로 다시 재현되었다는 점에서 큰 의미가 있다. 부조니는 바이올린을 위한 작품인 원곡을 다른 악기매체를 통해 편곡하였지만 원곡의 순수한 가치를 최대한 살리면서 피아노의 다양한 가능성을 개발하였다. 즉, 기본화성의 넓은 음역 사용, 지속음 사용, 세밀한 악상지시, 다양한 페달지시, 옥타브 첨가, 10-20도의 코드와 다성 화음 등의 피아노기법을 통하여 오케스트라적 음향도 표현할 수 있는 오르간의 소리에 근접한 울림으로 재창조하였다.

본 논문에서는 부조니의 작품세계와 샤콘느의 유래와 특징, 바흐의 <무반주 파르티타 제2번>과 피아노로 편곡된 샤콘느인 브람스, 부조니의 작품을 살펴본 후 부조니의 작품을 중심으로 분석, 정리하였다. 또한 바이올린 곡을 피아노 연주로 표현함에 있어 필요한 점들을 살피고 연주해석에 도움을 주고자 한다.

II. 본 론

1. 부조니의 음악세계

(1) 부조니의 작품활동

19세기 말부터 20세기 초에 걸쳐 새로운 사상가이자 음악가, 그리고 교육자로도 활동하였던 부조니는 독일계 피아노 연주자인 어머니와 이탈리아계 클라리넷주자인 아버지 사이에서 태어났다. 이러한 그의 가족력은 그의 음악에 전반적으로 많은 영향을 끼치게 되는데 음악적인 면에서 독일의 양식과 이탈리아의 양식이 항상 공존하였고 사상적인 면에서도 디오니소스적¹⁾인 것과 아폴로적²⁾인 것을 동시에 가지고 있었다.

부조니는 4세의 어린 나이에 음악을 시작하였지만 그 기량이 뛰어났으며, 8세에는 이태리 북부도시 트리에스테(Trieste)에서 첫 데뷔무대를 가지게 된다. 그리하여 부조니는 많은 사람들로부터 자신의 음악적 재능을 인정받게 되고, 이 후 안톤 루빈스타인(Anton Rubinstine, 1829 - 1894)³⁾의 후원

- 1) Dionysos, 그리스 신화에 등장하는 술의 신. 로마신화에서는 바카스로 칭함. 술의 신에 대한 의식은 열광적인 입신상태를 수반하는 것으로 음악적으로는 주정적(主情的)적이며 주관적이고 표현적인 것을 말하며 슈베르트, 슈만, 쇼팽, 리스트, 바그너의 낭만음악을 지칭
- 2) Apollo, 니체가 그리스 예술을 규정하기 위해 사용한 유형(類型)개념, 미(美)의 청정(淸澄)과 평온함을 특징으로 하여, 예술의 도취, 망아(望我)의 약동을 나타내는 디오니소스에 대한 대립을 나타낸다
- 3) 피아니스트. 작곡가. 지휘자로서 러시아 음악의 수준을 전문적 예까지 끌어 올린 거장. 나아가 러시아 음악의 아카데미즘을 확립한 음악가로서 그 공적은 높이 평가되고 있다. 작곡가로서는 독일 낭만과 음악의 영향을 강렬히 풍기고 있으며, 게다가절충적인 것이 많았기 때문에 국민악파로부터는 맹렬한 비판을 받게 되었다.

을 받으며 오스트리아의 빈에서 연주회를 갖게 되었다. 빈에 체류하는 동안 부조니는 리스트(Franz Liszt, 1811 - 1886)의 연주를 듣게 되고 그와의 만남도 가지게 되었다. 이러한 음악가들과의 만남은 부조니의 음악에서 많은 영향을 끼치게 되는데, 루빈스타인의 연주를 듣고 웅대한 스케일에 반하여 훗날 그의 상징처럼 된 지성과 결합한 웅장한 표현을 다듬게되고, 리스트 말년에 그의 제자가 되어 악곡을 대하는 태도와 교육관, 새로운 조류를 받아들이는 적응에 대한 것들을 습득함으로써 리스트의 영향 또한 그의 전반의 작품에 드러나게 되었다.⁴⁾ 그러한 19세기 피아니즘과 음향은 후에 바흐작품의 편곡에서 잘 나타나게 되었다.

1876년 그는 오스트리아 그라츠(Graz)로 이주하여 작곡가 빌헬름 마이어(Wilhelm Mayer, 1831 - 1898)를 만나 본격적인 음악수업을 받게 되고 자신의 작품을 처음으로 지휘하게 된다. 당시 열두 살의 나이로 자신의 첫 번째 공식 작품인 무반주 미사곡 <스타바트 마테르 Stabat mater>를 작곡하고 지휘했지만 이 작품은 현재까지 전해지지 않는다. 이 시기에 작곡된 작품으로는 <아베마리아 Ave Maria> Op.1과 Op.2 , 피아노 독주곡 <5개의 소품 Cinq pieces Op.3> 등이 있다.

이 후 1881년 이탈리아 볼로냐의 레알레 아카데미아 필하르모니카(Reale Accademia Filarmonica) 회원이 되면서 그의 음악은 더욱 급성장하게 되었고 1886년 라이프치히를 방문한 그는 브람스(Johannes Brahms, 1833 - 1897)의 적극적인 추천으로 카를 라이네케(Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824 - 1910)⁵⁾와 작곡을 공부하게 되고, 이후 22세의 젊은 나이

4) 이종철, “피아니스트로 재조명한 부조니의 생애,” 『피아노 음악』 (서울: 음악춘추사, 2004) 10월호, pp.86-89

5) 독일 함부르크 출생의 지휘자. 작곡가. 피아니스트. 라이프치히에서 슈만, 멘델스존에게 사사하고 코펜하겐 크리스찬 8세의 궁정 피아니스트를 지냈으며, 1860년부터 라이프치히 게반트하우스 관현악단의 지휘자로 35년간 활동하였다. 라이네케는 300여곡의 작품을 작곡하

에 핀란드의 헬싱키 음악원(Helsinki College of Music) 피아노과 교수로 발탁된다. 그 후로도 미국과 보스턴, 베를린, 빈을 걸쳐 1913년에는 볼로냐의 음악원(Liceo Musicale) 교장이 된다. 그는 교육에 있어서도 남다른 열정을 보였는데, 1886년 라이프치히에서 바흐 음악을 집중적으로 공부하게 되면서부터 학생들 가르치는 일을 좋아했고, 1891년부터 1894년까지는 콘서트 일정에 쫓기면서도 틈틈이 학생들을 가르쳤다.

이 외에도 그는 시간이 나는 대로 바이마르와 빈 콘서바토리, 바젤에서 마스터 클래스를 열기도 하였고, 1907년에는 음악미학과 이론에 관한 저서인 음악미학 시론을 발표하였다. 1920년부터는 베를린의 예술학교(Akademie der Künste) 작곡교수로 재직하며 유능한 제자들을 많이 길러냈고 그는 그 외에도 젊은 음악인들을 위해서 그의 집을 항상 개방하였다고 한다.

이렇듯 교육자로서의 활동도 활발하였지만 이 시기 동안 그는 연주활동과 작곡 활동도 게을리 하지 않았다. 그의 연주활동은 제1차 세계대전이 한창이던 1914년부터 1918년 사이에 잠시 줄었을 뿐, 그가 타계할 때까지 약 50년 동안 미국과 유럽 등지를 오가며 놀랄 만한 연주활동을 하였다. 그의 레퍼토리 또한 다양하고도 방대하다. 바흐, 모차르트, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770 - 1827)의 작품과 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810 - 1849) 발라드전곡, 리스트의 연습곡등이 주요 레퍼토리이며, 리스트 100주년 기념으로 리스트 곡들로만 이루어진 연주회를 개최하였고, 당시 잘 연주되지 않았던 모차르트 협주곡 12곡을 며칠에 걸쳐 연주하는 등 왕성한 연주활동을 하였다. 1902년 당대의 음악을 베를린 청중에게 소개하는 콘서트에서 지휘를 맡은 그는 바르톡(Bela Bartok, 1881 - 1945), 델리우스(Frederick Delius, 1862 - 1934), 시벨리우스(Johann Chrstian Sibelius,

였고 피아니스트로서는 모차르트 전문가로 알려져있으며 모차르트나 베토벤 등의 피아노 협주곡에 붙인 카덴짜도 유명하다.

1865 - 1957), 그리고 부조니 자신의 작품들을 세계 초연하였다. 또한 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862 - 1918), 포레(Gabriel Faure, 1845 - 1924), 프랑크(Cesar Auguste Franck, 1822 - 1890), 땡디(Vincent DIndy, 1851 - 1931) 등 프랑스 작곡가들의 작품을 독일의 청중에게 처음 소개하는 등 부조니에게서는 새로운 경향의 작품을 일찍이 받아들이는 선각자적인 면모가 잘 나타나고 있다.

젊은 시절에는 바흐에서부터 19세기 후반의 프랑스 작곡가들에 이르는 방대한 레퍼토리를 가지고 있었지만 1900년대에 들어서는 점차 그의 연주 레퍼토리의 범위가 좁아지면서 바흐와 모차르트, 베토벤과 리스트, 쇼팽을 비롯하여 자신의 작·편곡 작품만을 주로 무대에 올렸는데, 1913년 이태리 밀라노의 연주회 프로그램을 보면 그런 경향이 더 굳어졌음을 알 수 있다 (표1, 부록참고).

부조니는 많은 작곡가들의 곡을 연주하였지만 그의 음악적 취향은 슈만과 멘델스존의 범주에서 벗어났고, 처음에는 리스트 음악을 오해하였고 또 나중에 그를 숭배하고 경탄해마지 않았지만 그를 결국엔 멀리하게 되었다고 한다. 쇼팽의 음악도 그의 전 생애를 통해 매료시켰지만 곧 거부반응을 일으키게 되고 쇼팽의 음악을 천박한 음악으로 생각했다고 한다.⁶⁾ 그는 또한 프랑스 작곡가들을 발굴해내지만 금세 흥미를 잃어버리는 등 19세기 낭만음악에서 새로운 것들을 찾아내려는 노력을 지속하였다. 그래서 그의 레퍼토리는 바로크와 고전, 그의 작·편곡의 음악세계로 폭이 좁혀졌다. 이는 일찍이 1907년 ‘신 음악 미학 시론’의 출간 무렵부터 음악적 가치관이 바뀌었음을 나타내고 있다.

6) Arnold Schonberg, 『위대한 피아니스트 3』 윤미재 편역, (나남출판, 1999), p.46

(2) 부조니의 음악적 성향

부조니가 활동했던 시기는 부조니 이외에도 피아노의 거장들이 많았던 시기였다. 그럼에도 불구하고 그의 연주가 주목받은 것은 그의 독특한 연주 해석 때문이었다. 그는 낭만주의적인 전통에 놓여 있었지만 낭만주의의 유물인 감상적인 표현, 루바토와 페달의 남용, 셈여림의 잦은 변화등을 싫어했다.⁷⁾ 그는 베토벤 음악은 베토벤답게, 리스트 음악은 리스트답게, 바흐는 바흐답게 들리게끔 하는 것에만 전념했다.⁸⁾ 그러나 그는 악보를 피아노 연주로 옮기는데 한정시킨 것이 아니라 음악의 대한 해석을 피아노로 옮김으로써 보다 이상적인 음악적 표현을 추구하였다.

그는 음악적 해석의 극대화를 위해서라면 음표의 엄격성도 중요하게 생각하지 않았고 악구의 변화나 텍스처 변경도 적극적으로 추진하였다. 이러한 그의 성향으로 인하여 바흐의 작품은 지나칠 정도로 낭만적인 분위기를 보이기도 하였고, 특히 쇼팽 연주에서는 리듬을 자유롭게 바꾸기도 하고 해석은 임의적이라고 할 만큼 개인적이었으나 낭만주의의 산물인 심한 루바토나 아첼레란도 등의 감상적인 것들은 배제시켰다.

심지어 베토벤 소나타 32번을 연주할 때는 악장 도중에 템포를 변화시키기도 하는 한편 리스트나 슈베르트의 편곡 작품에서는 마디 수를 늘이기도 하는 파격을 자주 구사했다. 편곡시에 베이스나 멜로디를 옥타브로 중복하거나 코드 속에 음들을 만들어 채우기도 하고, 어떤 프레이즈는 몇 개의 조로 전조해서 되풀이하기도 하는 등 그의 파격은 상상을 초월한 것이었다.⁹⁾

7) 이종철, “피아니스트로 재조명한 부조니① 생애,” 『피아노 음악』 (서울: 음악춘추사, 2004) 10월호, pp.86 - 89

8) Arnold Schonberg, 『위대한 피아니스트 3』 p.51

9) 김순배, “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구,” 『피아노 음악』. (서울: 음악춘추사, 2007) 7월호, pp.100-103

부조니는 그 당시 피아니스트들의 전유물이었던 색채와 기교, 과장된 스케일¹⁰⁾ 등에서 벗어나 작곡가가 음악에 담고 있는 의도를 생각했고 미학적인 음악¹¹⁾으로 최대한 끌어내고자 하였다. 반면 악보에 국한되지 않는 순수한 음악적 의도를 위한 피아니스트의 변형은 가능하다고 보는 것이 그의 견해였다. 이러한 그의 철학적인 음악의 접근은 당시 피아니스트와 평론가들에게 종종 비난을 받았으나 그의 연주는 독창적이었고 일부 전문 음악인들은 곧 그의 연주에 매력을 느끼게 되었다.

부조니는 모든 부분에서 양면성을 지니고 있었다. 이태리와 독일의 혈통, 연주가와 작곡가, 작곡양식에서 전통적인 부분과 혁신적인 부분 이러한 것들은 그의 작품세계에서 많은 부분을 차지한다. 피아노의 거장으로 불리기도 했던 그는 피아노를 활용한 곡을 많이 남겼지만 그 외에도 오페라, 관현악곡, 현악곡, 성악곡 등으로 다양한 작품 활동을 하였다.

그는 7세의 데뷔연주 이후 작곡 작품을 발표하기도 하였으나 브람스와 리스트의 만남으로 그들의 영향을 받아 본격적인 작품 활동을 하게 되었다. 브람스와의 교류를 통해 부조니는 보수적인 전통과 양식을 존중할 수 있었고 리스트와의 교류 덕분에 피아노 테크닉의 화려함과 다이내믹 확장을 통한 음악의 극대화를 추구하게 되었다. 그러나 부조니는 리스트의 새롭고 극적인 모험적 실험성보다는 리스트의 화려한 테크닉과 함께 원곡의 분위기를 최대한 살리는 원칙 안에서 여러 가지 방법과 효과를 시도했다. 초기에 부조니는 바흐, 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810 - 1856), 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809 - 1847) 등의 영향을 받은 작품을 썼

10) 19세기 쇼팽을 비롯 감성적으로 치우친 음악 또는 기교를 과시하는 음악이 성행하였다. 청중들은 그런 음악에 식상함이 있었지만 부조니의 새로운 음악 역시 인정을 받기 힘들었다.

11) 음악적인 본질적인 순수함의 추구. 기교나 악보 등 눈에 보이는 것들이 아닌 음악의 순수함에 초점을 맞추며 전달하고자 했던 형이상학적 음악관.

지만 1880년대 중반부터는 브람스의 영향도 나타났다.

부조니는 1891년부터 약 10년간 창작보다 다른 작곡가들의 작품 연구에 시간을 투자했고 그가 연구하는 작곡가들은 바흐와 모차르트로 그 영역이 점점 좁혀져갔다. 그리고 이때부터 그의 작품은 리스트와 바그너의 작품과는 대립되는 형식미와 이탈리아적인 감각을 가미한 독자적인 작품들로 나타나게 되었다. 바흐와 모차르트에 대한 관심과 연구는 그의 음악이 비록 독일 낭만주의의 전통에서 시작되었으나, 19세기 전통으로부터 벗어나려는 노력으로 보여진다.

그는 전통적 형식과 온음계적인 화성, 감정적인 효과를 회피하는 명료하고 절제된 표현, 대위법적 기법을 즐겨 사용하였고¹²⁾ 젊은 고전주의(Young Classical)라고도 일컫는 운동과도 관련을 갖게 된다.¹³⁾ 신고전주의로 알려진 이 운동은 후기 낭만주의의 주관적인 정서의 과잉, 방대한 관현악의 편성, 표제적인 인상주의와 표현주의 등에 대한 반동으로 나타나 고전주의의 전통 재현의 간결한 형식미를 추구하지만 예기치 않은 전조, 선율의 혼합, 불협화음 등의 20세기 성향도 지니고 있다.

일찍이 나타난 그의 미래지향적인 사상은 1907년 그의 저서인 ‘신 음악미학 시론’에서도 잘 나타나있다. 이 책에는 고전 시대와 같은 순수하고 간결한 형식미에의 복귀에 근접한 내용으로, 후기 낭만주의의 지나친 주관 개입과 표제음악과 같은 성향에서의 탈피를 목적으로 쓰였다. 그 외에도 그는 1910년 ‘피아노 악보의 구성’ 1923년에는 수필집 ‘음악의 동일성’ 그의 사후에 발간된 ‘오페라의 가능성을 위해’ 등의 저서를 남겼다. 이러한 그의 저서는 그가 피아노 작곡·연주뿐만이 아니라 사상적인 것과 교육적인 것

12) 서혜영, 『20세기의 피아노 음악』(도서출판 지음, 2004), p.111

13) 이 운동은 본질적으로 절대적이고 객관적인 성향의 음악작품을 강조하고, 바흐와 이전의 이탈리아 작곡가들의 이상으로 돌아가기를 주창한다.

그리고 피아노가 아닌 다른 장르에까지 깊이 관여했다는 것을 보여준다. 그의 방대한 활동은 서양음악사에 새로운 기운을 불어넣어주는 큰 영향을 미치게 되고 후에 라흐마니노프(Sergey Vassilievich Rakhmaninov, 1873 - 1943), 페트리(Egon Petri, 1881 - 1962),¹⁴⁾ 슈나벨(Artur Schnabel, 1882 - 1951) 등 현대악과 피아니스트들을 위한 발판을 마련해 주었다.

(3) 부조니의 편곡 작업에 끼친 바흐의 영향

부조니는 순수 창작품 이외에도 많은 편곡 작품들을 남겼다. 그의 편곡 작품은 무려 100곡이 넘고 그가 다룬 작곡가도 바흐, 쇼팽, 크라머(Johann Baptist Cramer, 1771 - 1858), 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797 - 1828), 슈만, 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813 - 1883), 베버(Carl Maria von Weber, 1786 - 1826)를 포함하여 23명이 넘는다. 그중에서도 그는 바흐의 전문 편곡자로 많이 알려져 있다. 그는 1888년부터 1920년 약 30여 년간 바흐의 작품을 피아노로 편곡하여 독일 브라이트코프 운트 해르텔(Breitkopf und Hartel)사에서 출판했으며, 이를 자신의 평생 과업으로 삼았다고 한다.

부조니에게 있어서 악보는 편곡을 떠오르게 하고 모든 악보는 이미 한가지의 추상적인 생각에 대한 편곡이라고 생각했다. 생각한 것을 적는다는 것은 박자와 조성, 형식과 음향을 작곡자가 결정해야 함을 의미하고, 점차 그 길과 경계를 제약하는 것으로 펜이 그것을 장악하는 순간에 생각은 자신의

14) 부조니의 제자들 중 특출난 애제자로 하노버 태상의 독일 피아니스트이다. 그는 바이올린에도 능숙했지만 부조니가 인정했던 피아니스트로 부조니의 바흐 편곡 작품 활동에 같이 기여했고 부조니가 사망한 후에도 부조니의 거대한 피아노 협주곡 Op. 39를 세상에 알렸고, 절친한 친구이며 든직한 스승이었던 부조니의 유지를 평생 받들며 살았다.

원형을 잃어버린다고 생각했다. 그는 어떤 의미에서는 작품의 연주도 편곡이라고 생각하였고 연주가 아무리 자유로이 행해진다 해도 음악적인 예술작품은 이것이 연주되고 나서도 전혀 손상됨이 없이 존재하기 때문에 절대로 원래의 작품을 세상에서 사라지게 하지는 못한다고 여겼다. 이는 시간의 인식밖에 있는 이상의 개념을 인식이 가능한 것으로 만들어 주는 동시에 시간 안에서 그리고 시간을 초월하며 존재하는 것으로 생각했기 때문이었다. 그는 편곡에 있어서 변주가 외부의 주제위에 행해진 경우 이것이 주제를 왜곡하면 할수록 더 재치 있는 편곡으로 생각하는 그 시대의 경향에 불만을 가지고 있었으며, 원형에 변화를 주는 것은 편곡이 아니고 변형이라고 여겼다.¹⁵⁾ 이러한 그의 사상은 원곡에 변형을 주는 것이 아니라 원래 작곡가의 의도를 담아 그것을 더욱 효과적으로 나타내고자 하는 그의 편곡 방식에 반영되어있다.

부조니 초기 편곡작품은 젊은 시절부터 많은 영향을 받아왔던 바흐 작품으로 지그, 가보트, 서곡, 푸가 등을 포함하며 대위법을 즐겨 사용하였다. 그가 편곡한 바흐의 작품은 1888년 <D장조 프렐류드와 푸가 BWV.532, Prelude and Fugue in D Major>와 1907~1909년에 편곡된 <10개의 코랄 프렐류드, Chorale Preludes>¹⁶⁾가 있다. 이 작품들은 그의 독창적인 피아노 스타일과 재능이 남달랐음을 보여준다. 바흐의 작품들 중에서 두 곡을 제외하고는 모두 오르간 작품에 기초하여 편곡을 하였는데, 이 두 곡이 가장 잘 알려진 <독주 바이올린을 위한 파르티타 제2번>의 ‘샤콘느’와 작은 기악 앙상블을 위한 교회 칸타타 <일어나라, 부르는 소리 있으니 Wachet auf,

15) 장우형, “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구,” 『피아노 음악』 (서울 : 음악춘추사, 2002) 12월호, pp.124 - 125

16) BWV.667.645.659.734a.639.617.637.705.615.665는 바흐에 의해 1708~1717년 사이에 작곡되었다. 대부분 작품의 원곡의 위엄과 억제된 비애감·긴장감을 잘 표현하였고 대위법적의 사용, 피아노 건반 위에서 두 손의 배치와 배분이 뛰어나다.

ruft uns die Stimme>¹⁷⁾이다.

전체적으로 부조니의 편곡은 원작에 충실하며 또한 부조니는 자신이 뛰어난 피아니스트인 만큼 피아노 악기의 음향적인 가능성을 개발했다. 우선, 그는 오르간의 성격과 음역을 피아노로 표현하는데 있어 보다 세심한 주의를 기울였다. 원래 오르간은 배음과 다양한 스톱의 조합으로 인해 악보에 기록되는 것보다 훨씬 넓은 음역을 가지고 있다. 부조니는 이러한 소리의 깊이를 피아노로 표현하기 위해 더블옥타브의 진행, 넓은 공간에서 공명의 사용, 화성의 강화 등의 방법을 사용했다. 그러나 가끔 피아노의 소리와 테크닉을 위해 프레이징이나 음표를 바꾸는 경우도 있다.

바흐의 작품 중 <프렐류드와 푸가 D장조 BWV.532>의 편곡에서는 그가 오르간 발 건반 지속음의 효과를 주기 위하여 소스테누토 페달을 효과적으로 사용한 예를 보여준다. 웅장하고 충실한 오르간의 음향을 재현시키기 위해서는 페달의 사용이 필수적이라고 생각했던 부조니는 바흐의 작품을 피아노로 연주할 때 페달 없이 연주해야 한다는 말은 절대로 믿으면 안된다고 부정하며 그가 바흐의 오르간 작품을 편곡할 때는 기막힐 정도로 다채로운 페달을 사용하였다고 바흐 음악의 전문가인 후고 라이히텐트리(Hugo Leichtentritt)는 평하였다.¹⁸⁾

예를 들자면 부조니는 오르간의 페달 음을 위해 소스테누토 페달을 사용했고, 보통 음량을 줄이는 데 쓰이는 소프트 페달을 음색의 변화를 위해 사용하였다. 그러나 악보의 정확한 표기와 지시로 페달의 남용은 허락하지 않았다. 또 바흐의 푸가 예술에 매료되어 소재를 얻어 썼다고 한 <대위법으로 쓴 환상곡 Fantasia Contrapuntistica (1910)>은 부조니의 대표적인 피아노

17) 이 곡은 오르간 곡으로도 편곡되었다.

18) 권수미, “피아니스트로 재조명한 부조니 작품,” 『피아노 음악』 (서울 : 음악춘추사, 2004) 10월호, p.99

작품 중 하나로 바흐의 <푸가의 기법 The Art of Fugue>의 미완성 푸가를 확장시켜 환타지 풍으로 작곡한 대곡이다. 이 곡은 바흐의 작품에서 사용된 여러 개의 주제적 동기들을 활용하여 작곡되었다.¹⁹⁾

그의 편곡 중 가장 널리 알려지기도 한 바흐의 <샤콘느 BWV.1004>는 독주 바이올린 곡임에도 피아노를 위한 편곡으로 옮겨질 때, 오르간의 관점에서 음색의 효과를 다루었다는 점이 특히 중요하다. 이 곡의 원곡을 들으면 편곡된 곡과 많이 다른 느낌을 받게 되는데, 우선 길이도 확장되었으며 울림과 섬여림을 단계적으로 변화시킴으로써 바이올린보다는 오르간과 오케스트라의 특징을 살린 색채감과 피아노의 특성을 잘 살린 완벽한 피아노곡으로 편곡하였다.²⁰⁾

2. 샤콘느(Chaconne)의 유래와 형식

샤콘느의 어원은 바스크(Basque)지방의 차코나(chacuna)로 스페인어로 ‘예쁘다’는 뜻이며, 16세기경 스페인에 도입되어 17세기 초반에 대중화가 되었고, 이탈리아를 거쳐 약간 변형된 형태의 느리고 우아한 샤콘느가 되었다. 그 이후 영국과 독일로 전해져 하나의 세련되고 유럽적인 춤곡으로 변화되었으며 17세기 말에 이르러 하나의 변주곡 형식으로 그 면모를 갖추게 되었다.²¹⁾ 변주형식의 느린 3박자의 곡으로 둘째 박에 강세가 오는 것이 특

19) 예를 들어 BACH motif : B♭·A·C·B♭. 그는 독주곡 이외에도 두 대의 피아노곡으로 또 오케스트라와 오르간을 위한 곡으로도 재편곡

20) 옥타브 첨가, 사이 음을 포함하는 10-20도의 코드와 다성 화음 등의 화음 첨가, 피아노 전 음역의 사용, 다양한 페달 사용 등으로 풍부한 울림과 색채감을 나타냄.

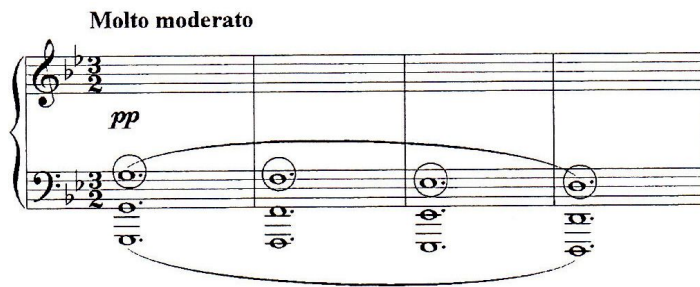
21) Alexander Silbiger, "Chaconne," The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), Vol. 5, p.410.

정인 샤콘느는 특히 저음부분인 베이스 성부에 주제가 나오며 이 주제는 곡 전체를 이끌어가는 뼈대를 이루게 된다.

샤콘느는 베이스 라인에 중점을 둔 오스티나토 음형을 기반으로, 그 형태와 짜임새를 변형시키는 변주곡으로 화려한 느낌을 주는 종지를 갖추었는데, 이런 기법은 18세기 이후에 출현하는 변주곡 형식에서도 중요한 부분을 차지했다. 이는 바로크 음악의 중요한 기악형식으로서 파사칼리아(Passacaglia)와도 비슷하다.

초기 바로크시대, 샤콘느 형식의 전형적인 화성유형으로 하행 테트라코드를 꼽을 수 있다. 이는 샤콘느로 가장 많이 알려진 비탈리(Giovanni Battista Vivaldi, 1632~1692)의 <샤콘느>와 바흐의 <무반주 바이올린 파르티타 제2번>의 샤콘느에 잘 나타나 있다.

< 악보 1 > 비탈리의 샤콘느 (도입부의 반주)



< 악보 2 > 바흐의 무반주바이올린 파르티타 제2번의 샤콘느



샤콘느는 대체로 다음과 같은 형태로 변주되어 나타난다.

- ① 주제의 화음군을 유지하면서 그 위나 아래로 변주 선율을 만들어 가는 유형으로, 이때의 화음군은 상성부나 하성부에 제한 없이 사용된다.
- ② 주제의 화음 군을 분산시켜 거기서 첨가된 수식적인 음, 특히 비화성음을 통해서 이끌어 가는 변주 유형인데, 대개 이런 경우 변주와 주제들이 혼합적으로 분산되어져 나타난다.
- ③ 샤콘느에서도 화음군의 전체적인 전조가 있을 수 있고, 연결구 같은 비주제적인 요소가 있는 경우도 있다.²²⁾

3. 바흐의 무반주 바이올린 파르티타 제2번을 편곡한 바흐 - 부조니의 샤콘느 분석연구

바흐는 1717년부터 1723년에 이르기까지 레오폴드 대공에게 고용되어 쾨텐에서의 생활을 시작하게 되었다. 이 시기에 그는 <무반주 바이올린을 위한 6개의 소나타와 파르티타>를 작곡했는데 이 곡들은 바로크적인 특색을 잘 나타내고 있다. 이 곡들은 단선율 악기인 바이올린 곡을, 겹음과 대위법적인 작곡 기법을 사용하여 이탈리아, 프랑스의 파르티타에서는 볼 수 없는 바이올린을 통한 음악의 다성적 짜임새를 만들었다는 점에서 뛰어난 작품이라는 평가를 받는다.

그 중 폴리포니의 극치를 보여주며 악기의 한계를 뛰어넘어 복잡하고 다층적인 음악을 구사한 유명한 예가 <무반주 바이올린을 위한 파르티타 제2

22) 안일웅, 『음악형식론』 (서울: 학문사, 1990), p.131.

번>의 제5악장인 <샤콘느>이다. 두 개의 4마디 악구로 된 8마디의 베이스 주제를 기초로 하여 32개의 변주곡과 경과구로 구성된 이 곡은 일정한 규칙의 흐름 속에서 장려한 내용을 담고 있다. 이 시대의 다른 변주곡 양식에서 보이는 둘째 박의 점음표를 가진 8마디의 주제가 위엄있고 장중하게 제시되면서 풍부한 화성과 심오한 감정, 짜임새 있는 기교를 담은 다양한 변주들로 이루어지고 있다. 전체를 통하여 오스티나토가 끊임없이 반복되어 나타나는 이 곡의 각 부분은 모든 변주가 진행되어 감에 따라 원주제의 리듬이 점점 세분화되는 경향을 보여주고 여러 가지 악센트와 당김음을 많이 사용하고 있다.

바흐의 샤콘느는 후에 멘델스존, 슈만, 브람스, 부조니에 의해 다시 편곡되어 쓰여졌는데, 그 중 피아노곡으로 편곡된 것은 브람스와 부조니의 작품이 있다.²³⁾

1888년부터 바흐의 작품에 많은 관심을 보였던 부조니는 바흐의 많은 편곡작품으로 남겼는데 샤콘느도 이 시기에 편곡된 것으로 시기는 정확하지 않다. 부조니는 브람스와는 다르게 이 곡을 피아노에 걸맞게 자유로운 양손의 사용으로 바흐의 오르간적인 다성의 느낌을 더더욱 잘 살려내어 편곡하였다. 부조니는 원곡을 최대한 살려서 편곡하였으며 곡의 길이는 5마디 확장되었고 선율적인 면에서도 바흐의 선율이 뚜렷하게 내재되어 있으며, 마

23)1877년 여름, 클라라 슈만(Clara Wieck Schumann.1819-1896)은 그녀의 데뷔 50주년 이 되기 1년 전 일상적인 집안일조차도 하기 힘들 정도로 오른손 근육에 이상을 느끼게 되자 예정된 공연을 취소하게 되었다. 브람스는 그녀에게 왼손만으로 칠 수 있는 악보를 보내주었는데 이 곡이 <왼손을 위한 바흐의 샤콘느 연습곡, Study after a Chaconne by J.S. Bach left hand>으로 브람스 제3기에 해당하는 후기에 편곡한 곡이다. 브람스는 원곡의 희석되지 않은 감동을 확실히 유지하는 방법은 왼손 하나로 연주하는 것이고 그런 정도의 어려움, 테크닉, 아르페지오의 표현 등 모든 것이 마치 바이올린 연주자가 된 느낌으로 연주하여야 한다고 했다. 브람스의 샤콘느 내용을 보면 전체를 피아노 음역에 맞게끔 한 옥타브 내려서 편곡한 것을 제외하고 원곡과 거의 흡사하다.

디 86 - 89까지의 4마디는 부조니에 의해 새롭게 첨가되었다.

바흐가 바이올린에서 가능한 한 모든 기교를 곡에 표현했다면 부조니는 원곡에 옥타브 중복, 사이 음을 포함하는 10 - 20도의 코드와 다성화음 등의 화음첨가, 피아노의 전 음역의 사용, 다양한 페달 사용등으로 오르간과 오케스트라의 특징을 가미함과 동시에 피아노 특성을 잘 살린 완벽한 피아노곡으로 편곡하여 바흐 음악을 재해석하였다.

(1) 바흐의 원곡과 부조니의 샤콘느 비교분석

다음은 바흐와 부조니의 샤콘느 주제를 먼저 분석하고, 뒤이어 나오는 31 변주에 대하여 두 작품을 서로 비교분석하여 도표로 정리하였다.

1) 주제의 비교분석

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·주제 베이스 선율 : D - C# - Bb - A (하행진행) (전악구에 사용되고 후악구에서 다시 반복) ·주제 주요리듬 : ♩.♪♪ ·구조 : 악절구조(4마디의 선행구에는 대조되는 a+b와 V6-i, 후속구에는 a' + c(4마디)와 정격종지) ·수직적 화성-바로크적 독일 양식(장엄함과 단호함을 나타냄) ·화성구조 : i - ii - V - i - VI - iv - V - i (주3화음과 부3화음이 교대로 나타남)
바흐 샤콘느 (1~8마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·주제제시(1~4마디) + 주제의 변형 반복(5~8마디)
부조니 샤콘느 (1~8마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·주제, 템포 및 분위기 제시 Andante maestoso, ma non troppo lento (Feierlich gemessen, doch nicht schleppend) ·한 옥타브 낮춰 시작하여 피아노의 음역에 맞춰 장엄함을

	<p>나타냄</p> <ul style="list-style-type: none"> ·양손교차 및 2옥타브 낮게 하강 중지(음역확장) ·연주 - 템포에 유의하여 연주하고 장엄하게 연주한다.
--	--

< 악보 3 > 바흐의 샤콘느 주제, 마디1~8.

Ciaccona

d minor ; i^4 ii^6 V i VI iv V_7

5

i i ii^4 V_5^6 i VI ii^6 V_7

< 악보 4 > 부조니의 샤콘느 주제, 마디1~8.

Tempo 제시

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

d minor ; i ii^4 V_5^6 i VI iv V_7

5

i i ii^4 V_5^6 i VI ii^6 V_7

2) 제1부분 - Var.1 ~ Var.16 (d minor)

② Var.1 (악보 5, 악보 35 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·새로운 리듬 (주제리듬축소 - 붓점리듬형) ·주제 베이스 선율 : D - C# - Bb - A ·주제와 같은 화성사용 ·붓점의 동형 진행(sequence)이 나타남
바흐 샤콘느 (9~16마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·전악구와 후악구가 동일 ·겹음주법 사용
부조니 샤콘느 (9~16마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·accent, molto energico, assai marcato - 지시어의 사용으로 명확하고 단호한 표현을 나타냄의 사용으로 원곡보다 더 선율의 강조 ·후악구를 붓점 리듬의 선율이 unison으로 강조하며 옥타브로 처리 - 다성적 느낌과 대비를 줌 ·연주 - 세분화 된 리듬의 정확한 표현한다.

③ Var.2 (악보 5, 악보 34 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·bass - 전악구와 후악구에 걸쳐 반음계적(chromatic scale) 하행진행이 나타남 → D-C#-C-B-Bb-A ·Var.1 보다 부드러운 느낌 ·주제리듬(♩.♩♩)이 계속 나타나면서 Var.1의 새로운 리듬과 대조
바흐 샤콘느 (17~24마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·Var.1과 같은 리듬 → 한 옥타브 올림(화려한 효과)
부조니 샤콘느 (17~24마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·Var.1과 악상(f)대조로 음색 변화를 시도 (전악구의 subito p 후악구의 pp로 악상의 변화, 후악구 una corda의 pedal사용) ·후악구의 왼손을 한 옥타브 낮춰 음역의 확대

	<ul style="list-style-type: none"> ·감7화음 사용 - 보다 부드러운 연결 → Var.10에서 나올 연속7화음 예고 ·연주 - 악상의 대비와 pedal의 효과적인 사용으로 분위기를 연출한다.
--	---

④ Var.3

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·기본 bass 위에 새로운 대선율 첨가 8분음표(♩)16분음표(♪)의 사용 - 앞의 변주와 대조를 이룸 ·선율적 진행 (화성적 변주의 앞의 변주와 대조)
바흐 샤콘느 (25~32마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·2성부로 나타나며 앞의 변주와 대조적으로 수평적인 선율진행
부조니 샤콘느 (25~32마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·왼손에서 D음의 pedal point를 사용 ·왼손에서는 주제 리듬형이 나타남(♩ ♪ ♪) ·후악구에서는 음역을 더욱 확장 시켜 피아노의 특성을 살려 편곡 ·연주 - 왼손 화성의 깔끔한 울림과 선율의 표현, 테누토의 음을 살리면서 연주한다.

⑤ Var.4 (악보 6 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·Var.3과 비슷한 구조 한 옥타브 위에서 진행 ·도약을 통해 2성부로 나뉘며 다성적 효과를 나타냄 ·전악구 8분음표(♩)와 후악구 16분음표(♪)의 리듬 축소 ·상성부 동형 진행 ·하성부 - 반음계 순차 하행 (D-C♯-C-B-B♭-A) ·네아폴리탄 6화음 사용 : 화음의 변화를 줌
바흐 샤콘느 (33~40마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·단선율로 되어 있음 ·상성부 선율적인 동형 진행 · 1 옥타브가 넘는 고음역과 저음역을 이용 다성효과

	·연주 - 도약에 주의를 기울이면서 연주한다.
부조니 샤콘느 (33~40마디)	· 2옥타브로 확대하여 수직 화성진행 · 상성부 - 수직적 화성의 동형 진행 · 하성부 - 반음계 진행으로 외성에서 반진행 · 약상의 (p→f)의 대비 · 원곡에 없는 전악구의 멜로디를 첨가 · 연주 - 멜로디를 선명하게 표현하며 화성의 풍부함을 동시에 느낄수 있게 연주한다.

⑥ Var.5 (악보 7 참고)

공통점	· D - C# - Bb - A : 암시적으로 나타남 · 네아폴리탄 6화음사용 - 네아폴리탄 6화음을 통한 중지형(Ne.6 - V7 - i) · d minor와 g minor의 가락 단음계
바흐 샤콘느 (41~48마디)	· 16분음표만을 사용- 도약과 순차의 상. 하행 하는 단선율
부조니 샤콘느 (41~48마디)	· 지시어 - Piu mosso, ma misurato (Bewegterm doch immer gemessen) · 원곡의 단선율을 2옥타브 낮춰 옥타브로 처리 · 오른손 - 원곡에는 없지만 주제의 리듬을 변형사용 (♪♪♪) → (♪♪♪) · 연주 - 오른손 화음과 왼손의 옥타브 스케일이 무겁지 않고 명확하게 들리도록 하여야 한다. 이때 약간의 댐퍼페달을 사용할 수 있으나 지나쳐서는 안되며 깔끔하게 소리내도록 유의하여야 한다.

⑦ Var.6 (악보 8 참고)

공통점	· Var.5와 같이 16분음표의 단선율 하행스케일(동형진행)
-----	------------------------------------

	<ul style="list-style-type: none"> ·후악구에 분산화음 ·Ⅲ,Ⅵ,Ⅶ 화음의 사용으로 관계조 F장조로 가려는 일시적인 움직임이 나타남
바흐 샤콘느 (49~56마디)	·동형진행의 하행 스케일 이후 10도의 도약 진행
부조니 샤콘느 (49~56마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·원곡의 단선율을 옥타브 스타카토로 사용(동형진행)하여 양손을 교차하여 음역을 확대하여 사용 ·후악구에서 D - C# - Bb - A가 악센트를 사용하여 더욱 강조함 ·후악구의 분산화음이 반진행으로 나타남 ·화성의 첨가로 원곡보다 폭넓은 화성과 음역이 나타남 ·연주 - 스타카토, 크레센도, 악센트를 잘 나타내어야 한다. 크레센도를 하면서 화성이 깔끔하게 표현되도록 하여야 한다.

⑧ Var.7 (악보 9, 악보 14, 악보 22 참고)

공통점	·후악구로 갈수록 리듬이 세분화
바흐 샤콘느 (57~64마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·중음 주법으로 2성부효과 ·2성 대위법적 변주
부조니 샤콘느 (57~64마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어 - largamente , breit ·옥타브와 짝 채워진 코드로 바이올린이 연주할 수 없는 다성 화음으로 오르간의 웅장한 음향 표현 ·후악구 - 바이올린의 빠른 음형을 두 손으로 나누어 이중처리 ·후악구에 con bravura 의 지시어로 화려하고 과시적인 연주 기교를 필요로 함 ·연주 - 기교적이며 화려한 부분으로 웅장한 음향을 나타낼 수 있게 연주한다.

⑨ Var.8 (악보 10, 악보 15 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·32분음표의 짧은 음가들의 새로운 리듬 ·동형 진행
바흐 샤콘느 (65~72마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·순차 상, 하행 스케일과 도약이 나타남
부조니 샤콘느 (65~72마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어 - non affrettare, nicht eilen ·바이올린의 빠른 음형을 양손으로 나누어 나타냄 ·스타카토와 레가토의 대조 ·Var.7과 대조적으로 선율적 진행 ·후악구 - 옥타브로 처리 : 화려함을 더해줌 ·연주 - 정확한 리듬이 터치에 대조를 정확히 표현한다.

⑩ Var.9 (악보 11 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·리듬대조 - 32분음표 상행스케일 후 도약 16분음표의 순차 하행 (2성부 효과)
바흐 샤콘느 (73~80마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·13도 도약(도약의 확장) ·16분음표의 분산화음 ·빠른 음형과 넓은 도약으로 연주시 주의
부조니 샤콘느 (73~81마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어 - Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo (Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie) ·기교가 돋보이는 부분 - 피아노 음역을 통틀어 사용 ← 부조니의 virtuoso 적인 면모를 잘 보여주는 부분 ·원곡보다 낮게 시작하여 1마디 확장 시켜서 피아노 검은 건반의 끝까지 도달 ·원곡의 단선율을 옥타브로 처리 ·후악구 - D음의 pedal point의 bass에 왼손에 수직화음과

	오른손의 아르페지오 유형이 나타남 ← 전악구와 악상의 대조로 다음 변주의 경과구(Episode) ²⁴ 적인 역할을 함 ·연주 - 스케일의 유연함과 수직화성의 단호함을 동시에 표현 후악구 연주시 pedal point를 잘 유지하여 수직화성의 음형이 잘 나타나도록 연주한다.
--	---

⑪ Var.10

바흐 샤콘느 (81~84마디)	·단선율 - 도약 후 순차하행 (도약을 통해 주제 bass를 더욱 강조) ·32분음표에 의한 장식적 리듬
부조니 샤콘느 (82~89마디)	·원곡에 없는 8분음표의 대선율 첨가 ·선악구, 후악구에서 감7화음이 나타남 ·마디86~89 - 부조니에 의해 첨가 (마디의 확장) ·non legato로 바뀌면서 다음부분을 연결 ·연주 - 왼손의 대위선율이 잘 나타나게 연주한다.

⑫ 연결구 (악보 16, 악보 32 참고)

공통점	·32분음표의 빠른 진행으로 Var.10과는 대조적인 분위기 ·다음 변주를 연결해주는 경과적인 역할
바흐 샤콘느 (85~88마디)	·주제 bass가 암시적으로 나타남 ·2옥타브를 넘나들며 빠른 패시지로 자유롭게 움직이는 음형
부조니 샤콘느 (90~93마디)	·바이올린의 빠른 음형을 양손으로 나눔 ·원곡에는 암시적으로 나타난 부분 bass를 왼손 화음을 통해 뚜렷하게 나타냄 ·지시어 con fuoco animato, articolato assai와 악상기호(f, ff, cresc. accent)를 통해 4마디 짧은 악구에서 큰 악상 변화를 추구 ← 박진감

24) 2개의 주요한 악구(樂句) 또는 부분을 연결하는 악구

	·연주 - 리듬과 다이내믹의 극대화를 표현한다.
--	----------------------------

⑬ Var.11 (악보 19, 악보 34 참고)

공통점	·32분음표의 아르페지오 음형 ·전악구 - D pedal point 에 주제 선율 (D - C# - Bb - A) ·후악구 - A-Bb-C-Bb-A-Bb-A-G-A의 bass 선율
바흐 샤콘느 (89~96마디)	·아르페지오는 넓은 음역으로 3개의 줄을 교차 연주 ²⁵⁾ ·첫 음 F음 - G선에서 시작하여 연주
부조니 샤콘느 (94~101 마디)	·una corda로 음색의 변화를 줌 ·전악구에서 가벼운 메조스타카토의 전주음형을 준 뒤 후악구에서 bass 선율에 poco marcato e tenuto 를 주어 더욱 강조 ·연주 - 고른 터치로 tenuto의 음형은 강조하되 악상이 전체적으로 커지지 않게 유의, 1/2 pedal로 음들이 섞이지 않게 깔끔하게 처리한다.

⑭ Var.12 (악보 20 참고)

공통점	·Var.11과 같은 32분음표 아르페지오 음형 -선율의 흐름이 Var.11과 다르게 약박에 위치 ← D pedal point 계속 유지 ·Var.11의 후악구와 마찬가지로 A-Bb-C-Bb-A-Bb-A-G-A의 bass 선율이 나타나는데 전악구의 상성부로 후악구에서는 내성으로 이동 ← 풍부한 음향
바흐 샤콘느 (97~104 마디)	·Var.11이 단선율의 Arpeggio로 구성된 반면에 Var.12는 double stopping을 사용 ← 풍부한 화성적 음향

25) 당시 통상화음으로만 기보하였다.

부조니 샤콘느 (102~109 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·원곡보다 1 옥타브 높음 ·후악구 - D의 지속음이 동주음 전조(dm-DM-dm) ·연주 - 고른 터치로 tenuto를 잘 살려서 연주하고 지시어 crescendo non troppo 로 클라이 막스(climax)를 향해 힘을 아껴두고 연주한다.
-------------------------------	--

⑮ Var.13 (악보 21, 악보 32, 악보 35 참고)

공통점	·1부의 정점을 형성하는 반음계적 진행
바흐 샤콘느 (105~112 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·전악구-F-E-E^b-D-C[#]-C음이 반음계 하행진행 ·후악구-D-E-F-F[#]-G-G[#]음이 반음계 상행진행
부조니 샤콘느 (110~117 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어-animando il tempo ·pedal 지시어 - pedal ogni quarto ·원곡의 1 옥타브내의 화음을 2 옥타브의 arpeggio로 음역확대 ·지시어 accellelando 되면서 곡의 긴장감을 줌 ·연주 - 악센트를 잘 살려 큰 음형의 그림으로 빨라지면서 긴장감을 고조한다.

⑯ Var.14 (악보 23 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·도약이 심하고 긴장된 분위기 ·선율진행 - 상성부에서 반음계 하행
바흐 샤콘느 (113~120 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·넓은 음역에 걸친 분산화음의 6잇단 음표 ·화려하게 빠른 음들이 도약, 선율 반복
부조니 샤콘느 (118~125 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·앞의 변주와 다른 유형의 아르페지오 ·후악구 - 주요선율이 4옥타브로 음폭 확대, full chord 의 동형진행

마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·bass - 원곡의 주요선율을 옥타브로 tenuto하여 강조 : 음량 확대 ·연주 - 왼손의 4분음표와 8분음표의 음형을 충분히 울려주며 빨라지기보다는 넓어지는 그림으로 연주한다.
-----	--

⑰ Var.15

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·주제 bass D-C-B\flat-A : 강박에 정확히 나타남 ·8분음표의 주요음과 32분음표의 장식적 음들이 도약을 통해 2성부적 역할 ·1부분 코다(coda)로 가기 위한 경과구적인 역할
바흐 샤콘느 (121~126 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·단선을 진행이나 도약을 통해 성부를 나눔
부조니 샤콘느 (126~130 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·왼손 - 옥타브의 스타카토 음형 첨가 : 긴장감, 진행감 ·왼손의 8분음표 와 오른손의 32분음표의 음형 대조 ·연주 - 리듬의 정확성로 도약화음에서 주의를 기울여야 한다.

⑱ Var.16 (악보 12 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·제1부분의 코다로 주제리듬 J J J이 사용 ·트릴(trill)로 같은 으뜸음조의 전환을 예시 (d minor → D major)
바흐 샤콘느 (126~132 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·주제가 중음주법을 통해 넓은 음역의 화음형으로 진행
부조니 샤콘느 (131~137	<ul style="list-style-type: none"> ·원곡 2옥타브내의 음역을 4옥타브로 확대 ·full chord로 샤콘느 주제 molto tenuto로 재현 ·연주 - 왼손 저음 전타음²⁶⁾을 pedal은 꾸밈음보다 먼저 눌러

마디)	울림의 중후한 소리를 나타내며 최상성의 음을 뚜렷이 강조한다.
-----	------------------------------------

3) 제2부분 - Var.17 ~ Var.26 (D major)

⑨ Var.17 (악보 31 참고)

공통점	·D major 로 전조 ·새로운 주제 등장 - 단순한 리듬형으로 bass(D-C#-B-A)가 하행 진행
바흐 샤콘느 (133~140 마디)	·중음 주법으로 상성에서 주제 선율이 하행 진행
부조니 샤콘느 (138~145 마디)	·지시어 - quasi Tromboni → 바이올린으로 표현하기 힘든 표현을 피아노의 낮은 음역에서 포르타토(portato)주법 ²⁷⁾ 으로 연주할 것을 지시 ·주선율이 원곡보다 1옥타브 내림 ·4성부의 풍성해진 화성 진행 ·원곡 136마디 마지막 A음을 부조니는 141마디에서 F#으로 바꾸어 표현 ·연주 - 앞의 변주와 분위기를 바꾸어 연주하되 저음의 풍부한 음향을 살리도록 연주한다.

26) 선율을 구성하는 음 앞에 붙는 꾸밈음. 원칙적으로 본래의 음표에서 그 길이를 떼어간다.

27) 스타카토와 레가토를 절충한 주법. 하나하나의 음을 부드럽게 끊는다. 때때로 포르타멘토와 혼동되는데 그것과는 주법이 다르다.

㉔ Var.18

공통점	·Var.18보다 음역, 음향, 다이내믹 면에서 확대 ·상성의 8분음표와 하성의 주제 리듬형이 나타나며 후악구에서 는 교차 진행
바흐 샤콘느 (141~148 마디)	·후악구 - D, E, F#,G 음들이 상성부의 첫 박에서 상행하는 형태로 나타나 대조를 이룸
부조니 샤콘느 (146~153 마디)	·원곡보다 3옥타브 낮은 음역 ·후악구 - un poco pesante(조금 무겁게)지시와 함께 짝 채워 진 화성의 연속 진행으로 오케스트라 tutti 효과를 냄 ·연주 - 지나치게 무거워지거나 박자가 쳐지지 않게 연주한다.

㉕ Var.19

공통점	·4마디의 짧은 변주 ·16분음표와 8분음표의 리듬 대조 ·대위적 선율의 주고 받음이 나타남
바흐 샤콘느 (149~152 마디)	·마디의 구조 - 2:1로 나타나는 것과 부속화음과 감7화음이 등장
부조니 샤콘느 (154~157 마디)	·지시어 - Allegro moderato ma deciso ·양손의 선율이 반진행 ·왼손 3도 화음의 첨가는 상성의 멜로디를 대위적으로 받아 원 곡보다 화성적임 ·마지막 마디에서 스타카토의 음형이 나타나 다음 변주를 예시 ·연주 - 리듬과 악상의 대조를 느끼면서 연주한다.

㉔ Var.20

공통점	·16분음표의 도약하는 분산화음의 진행
바흐 샤콘느 (153~160 마디)	·전악구 - 저음부와 고음부의 대조로 2성부 효과 ·후악구 - 짧은 악구 동안 2옥타브로 음역 확대
부조니 샤콘느 (158~165 마디)	·지시어 - tranquillo, legg. staccato ·원곡의 선율(오른손) - 스타카토로 표현 ·왼손 - 부조니에 의해 제2부분의 주제 선율이 첨가 → A 음의 pedal point를 가짐 ·연주 - 오른손의 스타카토는 가볍지만 선명하게 들리고 왼손은 무겁지 않게 A음의 pedal point를 들으면서 깊이 있게 연주한다.

㉕ Var.21 (악보 27, 악보 35 참고)

공통점	·A의 연타음으로 타악기적인 효과
바흐 샤콘느 (161~168 마디)	·주제 bass 하행- (D-C#-B-A)
부조니 샤콘느 (166~173 마디)	·주선율 - 오른손 상성에서 진행 ·A음이 원곡과 다르게 3옥타브 걸쳐 연타로 사용 ← 리듬적 통일감 ·연주 - A음의 지속음을 고르게 연주하며 선율을 부드럽게 나타내도록 한다. 이때 pedal은 깔끔하게 울리도록 조절한다.

㉖ Var.22 (악보 27 참고)

공통점	·주선율 내성에 주제 bass 선율이 하행 ← 유기적 통일성을 나타냄
-----	--

	·후악구 - 지속음이 D 음으로 바뀌어 반복
바흐 샤콘느 (169~176 마디)	·음정 간격을 2옥타브로 확장
부조니 샤콘느 (174~181 마디)	·원곡에 화음 첨가 - 4성부의 화음이 진행 ·지속음 A음과 D음이 양손 옥타브 unison으로 더욱 낮게 강조 ·바이올린에서 불가능한 음색과 음량을 나타냄 ·화성의 폭을 넓게 그리면서 화성의 색채감을 잘 나타내도록 연주한다.

㉕ Var.23 (악보 24 참고)

공통점	·주제 리듬형 등장
바흐 샤콘느 (177~184 마디)	·2부 주제 리듬형 ·후악구로 갈수록 3성으로 변주 - 선율은 대부분 순차 진행
부조니 샤콘느 (182~189 마디)	·D음의 pedal point 가 나타남 ·Var. 22의 리듬이 왼손 내성에서 계속 연결 ← 후악구에서는 오른손에서 대위법적으로 제시(성부교차) ·연주 - 주제 리듬을 정확히 나타내며 전악구의 16분음표 음형의 음들도 뚜렷하게 들리게 연주하며 후악구에 8분음표의 옥타브도 잘 나타내도록 한다.

㉖ Var.24 (악보 25, 악보 28 참고)

공통점	·주제리듬이 Full chord로 진행
바흐 샤콘느 (185~192 마디)	·전악구 - 5도 음역 ·후악구 - 10도 음역으로 시작하여 옥타브 이상으로 벌어져 상성과 하성이 반진행

부조니 샤콘느 (190~197 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어 - piu largamente ·원곡보다 1옥타브 낮게 위치 ·원곡에 없는 셋잇단음표의 진행 ·양손에 Full chord 로 저음에서 주제리듬을 tenuto 하며 음량 확대 ·연주 -지시어에 따라 빨라지지 않고 넓은 그림으로 연주해야 한다.
-------------------------------	---

㉞ Var.25 (악보 26 참고)

공통점	·thema 의 주제리듬(♩.♩♩)
바흐 샤콘느 (193~200 마디)	<ul style="list-style-type: none"> · 선율 - 넓은 음역에 걸쳐 화음형으로 진행, 주제리듬 사용 ·10도 간격 음역의 시작으로 15도의 더 넓은 간격으로 진행
부조니 샤콘느 (198~205 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·원곡에 음을 첨가하여 채운 화성을 양손의 분산화음 unison 으로 진행 ·후악구 - 왼손의 16분음표 옥타브 진행으로 원곡보다 화성이 풍부 ·연주 - non legato 로 진행하되 연결이 끊어지지 않게 긴 호흡으로 연결하여 연주한다.

㉟ Var.26 (악보 28 참고)

공통점	·bass음의 순차 하행- D, C#, B, A
바흐 샤콘느 (201~208 마디)	·F#을 중심으로 빠른 arpeggio선율 진행
부조니 샤콘느	·원곡의 빠른 arpeggio선율을 16분음형의 화음 진행으로 편곡

(206~213 마디)	·4옥타브 음역에서 상.하성이 교대로 사용 ← 타악기적인 효과 (martellato) 연주 - 화음이 무겁게 들리지 않도록 유의 한다.
-----------------	---

4) 제3부분 - Var.27 ~ Var.16 (d minor)

㉑ Var.27

공통점	·원조인 d minor와 주제리듬 재현(♩♩♩) ·선율, 리듬이 동형진행
바흐 샤콘느 (209~216 마디)	·마디마다 곁음주법 사용 ·도약, 단선율 동형진행
부조니 샤콘느 (214~221 마디)	·지시어 - Piu sostenuto ·원곡보다 1옥타브 낮게 진행 ·연주 - 지나치게 감정을 개입하지 않게 연주한다.

㉒ Var.28 (악보 17 참고)

공통점	·bass가 순차 상행 후 하행 진행으로 동형진행의 대조
바흐 샤콘느 (217~224 마디)	·16분음표의 단선율 진행
부조니 샤콘느 (222~229 마디)	·원곡을 양손으로 나누어 처리 ·una corda를 지시하여 음색의 변화 ·원곡의 단선율을 왼손 8분음표와 오른손의 16분음표로 리듬

마디)	의 대조를 보이며 표현 ·양손으로 나누어진 부분의 선율이 자연스럽게 연결되도록 연주하며 음색의 변화를 알고 표현한다.
-----	--

㉓ Var.29 (악보 13 참고)

공통점	·16분음표와 32분음표의 리듬대조 ·리듬의 대조와 도약 - 2성부로 나누어 표현됨 ·다음 변주를 위한 경과구적인 역할
바흐 샤콘느 (225~228 마디)	·2성부의 단선율
부조니 샤콘느 (230~233 마디)	·원곡의 단선율을 양손을 이용 옥타브로 표현 ·연주 - 정확한 리듬과 박자가 빨라지지 않게 유의한다.

㉔ Var.30 (악보 29, 악보 33, 악보 34 참고)

공통점	·A음의 지속음으로 pedal point를 줌 ·전악구의 온음계적 하행 진행, 후악구의 반음계적 하행 진행
바흐 샤콘느 (229~240 마디)	·A음의 지속음 중심으로 오르간 포인트 기법과 바리올라주 (bariolage) 주법 ²⁸⁾ 이 사용
부조니 샤콘느 (234~245 마디)	·una corda를 지시하여 음색의 변화 ·후악구 양손이 화음의 연속진행 - 타악기적 효과 ·p → ff 의 다이내믹을 확대 - 긴장감 고조 ·연주 - 연타음을 무겁지 않게 연주하고 다이내믹이 커질수록 효과를 극대화 시킨다.

㉓ Var.31 (악보 18, 악보 29 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·16분음표의 셋잇단음표 음형 ·샤콘느 전체의 클라이막스
바흐 샤콘느 (241~248 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·도약에 의한 선율의 성부를 구분
부조니 샤콘느 (246~253 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어 - Piu vivo ·원곡보다 1옥타브 높여서 진행 ·왼손에 arpeggio로 화음을 반진행으로 첨가 ·양손 옥타브로 4:6리듬 진행 - 리듬의 긴장감 ·연주 - 빠른 속도로 연주하며 왼손의 arpeggio가 곡 전체에 방해가 되지 않도록 연주하며 4 : 6리듬이 명확하게 되도록 연주한다.

㉔ 코다 (악보 30, 악보 33 참고)

공통점	<ul style="list-style-type: none"> ·thema 그대로 선율, 주제리듬, 화성, 저음주제가 재현
바흐 샤콘느 (249~257 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·thema 그대로 선율, 주제리듬, 화성, 저음주제가 재현
부조니 샤콘느 (254~262 마디)	<ul style="list-style-type: none"> ·지시어 - Largamente maestoso ·thema 주제를 ff로 강하게 재현 - full chord로 웅장하게 마무리 ·음역을 극대로 확대 ·최저음 A음을 올려 음향효과의 절정 ·피카디리 3도(picardy third)로 곡을 종결

샤콘느에 나타난 바흐와 부조니 작품의 가장 특징적 차이는 템포와 표현

28) 다른 손가락으로 같은 음을 내는 두 개의 현 사이 또는 같은 음을 반복하는 개방형과 멜로디가 전개되는 인접한 현 사이를 왕복하는 주법

말 지시이다. 부조니는 바흐 작품에 전혀 나타나있지 않은 지시어를 통해 더욱 자세하게 표현을 나타내었고 이를 독일어와 이탈리아어를 사용하여 나타내었다.

(2) 부조니의 편곡 기법

다음은 변주곡에서 사용된 부조니의 편곡 기법에 따라 분류하여 그 특징을 정리하였다

1) 바흐의 단선율을 옥타브로 처리

부조니는 바흐의 단선율을 빈번하게 옥타브로 처리하고 *marcato*로 힘차고 단호한 표현으로 피아노 악기의 특성을 살리고 바이올린으로는 연주될 수 없는 음역의 확장, 화성의 첨가로 독특한 색깔을 나타내었다.

<악보 5> 부조니 샤콘느, a)변주1 - 마디 13~16,

b)변주2 - 마디 17~24

a)변주1 - 마디 13~16

b) 변주2 - 마디 17~24

17 *ten.*
p subito

21 *pp*
una corda

25 *molto espress. e legat*

변주2에서는 오른손의 멜로디가 왼손 1옥타브 아래에서 같은 리듬으로 진행되며, 마디21에서는 2옥타브 아래에서 중복하도록 하였다. 선율을 옥타브로 처리하여 더욱 명확하고 단호함을 표현해준다. 연주에 있어서는 부점리듬에 주의하여 지나치게 짧거나 길게 연주되지 않도록 하며 양손이 하나의 화음과 선율로 나타나도록 연주한다.

< 악보 6 > 부조니 샤콘느, 변주 4 - 마디 33~35

33 *p poco espress.* *quasi f*

34 *p* *quasi f*

35 *p* *quasi f*

변주4에서는 왼손에서 똑같이 동형진행으로 화성을 진행하여 옥타브로 처리 하였다. 연주시 상성부의 멜로디를 잘 표현하며 악상의 대비를 정확하게 준다.

< 악보 7 > 부조니 샤콘느, 변주 5 - 마디 41~48

Più mosso, ma misurato
41 *Bewegter, doch immer gemessen*

p *poco cresc.*

leggero ma marcato

f *dim.* *dim.*

più dim. *p*

변주5의 오른손에서는 원곡에 없는 주제의 리듬을 변형하여 나타나고 왼손에서 원곡의 단선율을 옥타브로 처리하여 강조하였다. 연주시 왼손 옥타브가 *leggiero ma marcato*(가볍게 그러나 똑똑하게)를 표현하도록 한다. 오른손의 멜로디도 정확하게 나오도록 하며 왼손의 옥타브 진행에 방해되지 않도록 한다.

< 악보 8 > 부조니 샤콘느, 변주6 - 마디 49~56

변주6에서 왼손과 오른손의 3옥타브 음역을 이용하여 옥타브로 처리하였고 마디 53부터는 5도 6도 8도를 이용하여 화성적으로 화려하게 표현하였다. 연주시 무겁지 않게 연주하여 크레센도의 효과를 점차적으로 극적인 표현을 나타내고 페달은 깔끔하게 처리한다.

< 악보 9 > 부조니 샤콘느, 변주7 - 마디 57~60

변주7는 화음을 첨가하여 옥타브로 처리하였다. 연주시 *f*로 하며 악센트와 *fz*를 잘 살려서 단호하게 표현한다. 상성부의 선율을 잘 살려 강조하며 역시 *pedal* 사용이 남용되지 않도록 한다.

< 악보 10 > 부조니 샤콘느, 변주8 - 마디 69~72

변주8에서는 주선율을 따라 왼손에서 16분음표 음형으로 옥타브로 처리하고 3박자의 32분음표 음형은 똑같이 옥타브 처리하였다. 바이올린의 피치카토 주법과 유사한 패시지는 짧고 예리한 터치가 요구되고 한 현에서 미끄러지듯 끌어올리는 글라이딩을 구사하는 것이 피아노에서는 불가능하지만 감정적으로 그런 느낌을 갖고 연주하도록 한다.

< 악보 11 > 부조니 샤콘느, 변주9 - 마디 73~77

Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo
 Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie

73 *ff* *pesante*

74 *ten.* 10 10

75 *ten.* *cresc. possibile*

(8)

변주9은 기교가 돋보이는 부분으로 원곡의 단선율을 옥타브로 처리하고 원곡보다 낮게 시작하여 1마디를 확장하여 피아노의 음역을 통틀어 사용하였다. 연주시 스케일의 유연함과 수직화성의 단호함을 동시에 표현하며 후악구로 갈수록 악상을 더욱 극적으로 살리며 연주한다. 첫 음의 지속음을

만들고 깔끔한 스케일을 위해 소스테누토 페달을 이용하며 더욱 좋은 연주를 할 수 있다.

< 악보 12 > 부조니 샤콘느, 변주16 - 마디 131~137

131 **Tempo I**
ff molto tenuto

135 *ff* *ten.*

변주16에서는 원곡 2옥타브내의 음역을 4옥타브로 확대하여 처리 하였고, 육중한 화음을 첨가함으로써 음색을 오케스트라 적으로 표현하였다. 연주시 꾸밈음을 짧게 처리하고 악센트가 표기 된 음들을 정확하게 나타낸다.

< 악보 13 > 부조니 샤콘느, 변주29 - 마디 230~231

230 *dolce tranquillo*

변주29에서 원곡의 단선율을 왼손에서 16분음표로 그대로 나타내어 옥타

브로 진행시킨다. 연주시 도약에서 흐름이 깨지지 않게 주의하여 연주한다.

2) 양손을 이용한 이중처리

부조니는 바이올린의 빠른 음들을 피아노를 위해 두 손으로 나누어 이중 처리하여 피아노 연주의 장점을 살리면서 동시에 연주의 어려움을 해소하였다.

< 악보 14 > 부조니 샤콘느, 변주7 - 마디 60~64

양손으로 나누어서 처리

60 *con bravura* *m.d.* *m.d.*

63 *m.d.*

변주7에서는 바이올린의 빠른 음형을 양손으로 처리하여 피아노의 양손을 이용한 장점을 적극 사용하였다. 연주시 숙련된 기교를 원하는 부분이기 때문에 기교적이고 화려하게 연주할 수 있도록 하며 도약시 주의를 기울여야 한다.

< 악보 15 > 부조니 샤콘느, 변주8 - 마디 65~67

65 *non affrettare
nicht eilen!*
staccatissimo

sempre f

→ 양손으로 나누어 처리

fz *fz* *ten.* *fz*

67 *fz* *fz*

변주8에서는 선율을 양손을 이용하여 표현하였기 때문에 하나의 선율을 양손에 의해 흐트러지지 않도록 주의 하며 연주하며 왼손에 fz를 잘 표현하도록 한다.

< 악보 16 > 부조니 샤콘느, 연결구 - 마디 90~93

90 *con fuoco animato*

fz f

fz

(악보 16 계속)

연결구에서 16분음표의 빠른 음형을 양손으로 나누어 표현하고 마디 92부터는 왼손에서 같은음을 옥타브로 중간에 첨가함으로 *articolato*의 표현을 극대화 하였다. 연주시 악상의 표현을 정확히 엄두하여 연주한다.

< 악보 17 > 부조니 샤콘느, 변주28 - 마디 222~229

변주28의 경우 원곡에서는 16분음표의 단선율인데 부조니는 마디 222~225를 왼손에서 4분음표를 사용하여 중요한 음을 강조하였고 16분음표의 음형을 양손으로 나누어 표현하였다. 연주시 왼손의 4분음표 선율을 부드럽게 강조하며 양손 사용이 선율의 흐름에 방해가 되지 않도록 주의한다.

< 악보 18 > 부조니 샤콘느, 변주31 - 마디 250~251

변주31에서는 16분음표를 악센트로 묶어서 셋잇단음표의 느낌으로 표현하다가 오른손에서 셋잇단음표로 크레센도를 해주면서 극적인 효과를 나타낸다. 연주시 리듬을 정확히 할 수 있도록 한다.

< 악보 19 > 부조니 샤콘느, 변주11 - 마디 94~101

(악보 19 계속)

변주11에서 바이올린의 10도 음정을 양손으로 나누어 시간적으로 여유를 갖고 연주할 수 있게 하였다 연주시 음색의 변화를 소프트 페달과 댐퍼 페달로 음색에 변화를 주고 마디 98부터는 테누토의 주요선율을 잘 살려서 연주한다. 지속음과 반복음이 커지지 않게 주의한다.

< 악보 20 > 부조니 샤콘느, 변주 12 - 마디 102~109

(악보 20 계속)

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, starting at measure 104, is marked *simile* and features a complex texture with multiple voices in both hands. The second system, starting at measure 106, includes the instruction *crescendo non troppo* and *sim.*, showing a gradual increase in volume and intensity. The third system, starting at measure 108, continues the dense, multi-layered texture. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

변주12에서 D pedal point를 가지고 바이올린의 넓은 음역을 양손교차로 악기연주법의 특징을 살려 편곡하였다. 연주시 전체적인 악상이 커지지 않고 테누토의 음들을 깊이있게 연주하며 노래를 살린다.

< 악보 21 > 부조니 샤콘느, 변주 13 - 마디 110~117

*animando il tempo
sempre più f poco a poco
non legg.*

110

Pedale ogni quarto
Pedal zu jedem Viertel

112

114 *poco accell.
più cresc.*

116 *ossia*

변주13에서 원곡의 1옥타브내의 화음을 2옥타브의 arpeggio로 확대한 음역을 양손으로 나누어 표현하였다. 연주시 악센트를 잘 살려 큰 음형의 그림으로 accellelando 시키며 긴장감을 고조하여준다.

3) 다성화음에 의한 오르간의 웅장한 음향효과

부조니는 바이올린으로 연주될 수 없는 다성 화음으로 오르간의 웅장한 음향을 피아노로 표현하였고 육중한 화음을 첨가함으로써 오케스트라적인 음색을 나타냈다.

< 악보 22 > 부조니 샤콘느, 변주7 - 마디 57~64

변주7에서는 원곡에 비해 많은 첨가음을 사용하여 큰 음향을 만들어냈고 이러한 음향은 바흐가 많이 작곡하였던 오르간의 울림으로 표현되었다.

< 악보 23 > 부조니 샤콘느, 변주14 - 마디 122~125

변주14에서 오르간 악보 스타일로 그려진 마디 122~125은 부조니가 음향적인 편곡에서 파이프 오르간의 소리를 표현하고자 한 부분이다. 크고 웅장한 울림과 그 소리가 넓게 퍼져 나갈 수 있는 공간을 양손의 넓은 음역과 도약으로 나타냈다. 연주시 도약의 어려움으로 리듬이 흐트러지지 않게 하고 가운데 악보는 양손으로 나누어 연주한다.

4) 16분음표들의 첨가로 매끄러운 음악 창출

바이올린의 단선율을 일련의 16분음표 첨가로 바흐의 곡보다 매끄럽고 유

려한 선율로 만들었다.

< 악보 24 > 부조니 샤콘느, 변주23 - 마디 182~189

182 a tempo misurato
ff non legato
16분음표의 첨가
fz

185 fz non legato fz

188

변주23에서는 대선율 위에 16분음표의 음형을 첨가하여 더욱 매끄러운 선율을 만들어 낸다. 연주시 16분음표의 음형을 뚜렷이 나타나게 하지만 대선율은 더욱 깊이 있게 연주한다.

< 악보 25 > 부조니 샤콘느, 변주24 - 마디 190~197

più largamente
etwas breiter

190

fz *f* *3* *3* *3* *3* *3* *3*

→ 셋잇단음표의 16분음표 첨가

193

ff *ten.*

non arpegg.

변주24에서는 주제 선율에 16분음표 셋잇단음표를 첨가해 더욱 화려하게 꾸며주고 있다. 연주시 빨라지지 않게 하며 지시어 *piu largamente* 를 생각하여 연주한다.

< 악보 26 > 부조니 샤콘느, 변주25 - 마디 198~205

non affrettare!
nicht eilen!

198

non legato

201

sempre ff

(악보 26 계속)



변주25에서는 무거운 주제 선율에 16분음표 선율을 첨가해 무거운 주제화음을 더욱 매끄럽게 하였다. 연주시 16분음표에 의해 주제선율이 묻히지 않게 주의하여야 한다.

5) 화음첨가로 오케스트라 음색 효과

부조니는 또한 육중한 화음을 첨가함으로써 피아노의 음색을 오케스트라적으로 다양하고 폭넓게 다루었다.

< 악보 27 > 부조니 샤콘느, a) 변주21 - 마디 166~173

b) 변주22 - 마디 174~180

a) 변주21 - 마디 166~173

Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed animando il tempo
Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter

166

poco marc.

sempre stacc.

ten.

Ped. ogni battuta
Ped. zu jedem Takt

poco marc.

(악보 27 계속)

Musical score for measures 169-171. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 169 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 170 continues the melodic line. Measure 171 ends with a *sim.* (sforzando) marking.

Musical score for measures 172-173. Measure 172 shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 173 continues the melodic line and ends with a fermata.

b) 변주22 - 마디 174~180

Musical score for measures 174-176. Measure 174 starts with a *rinforzando* marking. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 175 continues the melodic line. Measure 176 ends with a fermata.

Musical score for measures 177-179. Measure 177 starts with a *marcatissimo* marking. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. Measure 178 continues the melodic line. Measure 179 ends with a fermata.

Musical score for measure 180. The treble clef has a melodic line with slurs, and the bass clef has a rhythmic accompaniment. The measure ends with a fermata.

변주21에서는 A음을 원곡과 다르게 3옥타브 걸쳐 연타로 사용하여 리듬적

으로 통일감을 주며, 넓은 음역의 사용으로 바이올린에서 불가능한 음색과 음량으로 오케스트라적인 효과를 나타낸다. A음의 지속음을 고르게 연주하며 선율을 부드럽게 나타내도록 하며 깔끔한 pedal의 사용으로 전체적인 통일감을 유지시킨다.

< 악보 28 > 부조니 샤콘느, a) 변주 24 - 마디 194~197

b) 변주 25 - 마디 206~213

a) 변주 24 - 마디 194~197

b) 변주 25 - 마디 206~213

(악보 28 계속)



변주24에서 마디 194는 낮은 화음에서부터 첨가화음을 포함하여 오케스트라적인 효과를 나타내었고 변주25에서는 마디 206는 근대 피아노 주법을 최대한 발휘할 수 있도록 착안된 아이디어로 martellato(두드리듯이) 표현하도록 하였다. 연주시 마디 206은 무겁지 않으나 리듬적으로 정확하게 하며 낮은 음역으로 넓어질수록 효과적으로 연주하도록 해야한다.

< 악보 29 > 부조니 샤콘느, a) 변주30 - 마디 241~245

b) 변주31 - 마디 246~252

a) 변주30 - 마디 241~245



(악보 29 계속)

243 *sempre in tempo*
ff
allarg. *ritenuto*
ff
ff
8va

b) 변주31 - 마디 246~252

246 *Più vivo*
mf *cresc.* *f* *marc.*
sim.
249 *mf.*
251

변주30의 마디 241에서는 양손의 화음의 연속진행으로 타악기적 효과를

나타내며 악상으로 큰 변화를 주며 오케스트라적인 효과를 나타내고 있다.
 변주31 마디 246 에서는 빠른 박자로 원곡보다 1옥타브 높여서 진행으로 양
 손이 반진행하고 양손 옥타브의 4:6 리듬 진행으로 긴장감을 고조시키는 부
 분으로 화려한 오케스트라적인 분위기를 나타낸다.

< 악보 30 > 부조니 샤콘느, 코다 - 마디 254~262

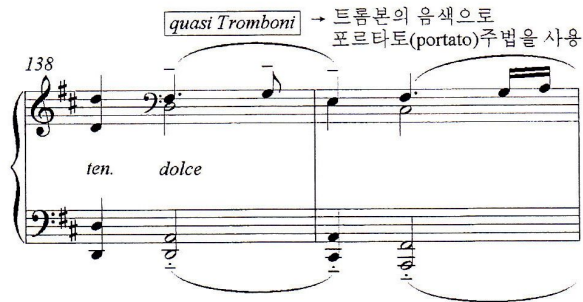


코다에서는 충실한 화음을 사용하여 웅장하게 표현하고 있으며 또한 피아
 노 음역의 최저음 A음을 울려 음향적인 효과의 절정을 이루는 부분이다.
 코다에서는 주제의 재현을 장엄하고 웅장하게 표현해야한다.

6) 트롬본 음색의 효과

부조니는 D장조 변주에서 바이올린으로 표현하기 힘든 트롬본의 음색을
 피아노의 낮은 음역으로 포르타토 주법으로 연주할 것을 지시하여 새로운
 음색시도를 하였다.

< 악보 31 > 부조니 샤콘느, 변주17 - 마디 138~139



변주17에서는 포르타토 주법으로 하나하나의 음을 부드럽게 끊어서 연주한다. 이것은 작곡자의 구체적인 주문으로 트롬본을 연주하는 것 같은 음색을 최대한 만들어내고자 하여야 한다.

7) 원곡 음역의 확장

바흐의 샤콘느의 음역은 2옥타브인데 부조니의 편곡에서는 7옥타브로 피아노의 전음역으로 확장되어 피아노 악기의 특성을 살려 넓은 음역의 사용으로 화려함과 웅장함이 가미되었다.

< 악보 32 > 바하 샤콘느, a) 변주11 - 마디 92

b) 변주14 - 마디 113

a) 변주11 - 마디 92



(악보 32 계속)

b) 변주 14 - 마디 113

113

2옥타브

< 악보 33 > 부조니의 샤콘느, a) 변주 30 - 마디 245

b) 코다 - 마디 258~259

a) 변주 30 - 마디 245

245

sempre in tempo

ff

ritenuto

ff

ff

7옥타브

b) 코다 - 마디 258~259

258

sempre più allargando

ff

8옥타브

loco

8) 소프트 페달의 지시

부조니는 이 변주곡에서 세 번의 소프트 페달 사용을 지시하여 낭만시대의 음색을 풍부하게 느끼게 하였다.

< 악보 34 > 부조니 샤콘느, a) 변주2 - 마디 21~23

b) 변주11 - 마디 94

c) 변주30 - 마디 234

a) 변주2 - 마디 21~23

Musical score for measures 21-23 of Variation 2. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano (pp) dynamic in measure 21, which transitions to mezzo-forte (mf) by measure 23. A 'una corda' instruction is present, indicating the use of the soft pedal. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

b) 변주11 - 마디 94

Musical score for measure 94 of Variation 11. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic with a 'sub.' (sustained) marking. A 'una corda' instruction is present, indicating the use of the soft pedal. The right hand plays a melodic line with quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with quarter notes.

(악보 34 계속)

c) 변주30 - 마디 234

234
languido
p
m.s.
fleBILE
una corda
pp

9) 댐퍼 페달의 지시

댐퍼페달도 역시 세 번 지시 되었는데 마디 98의 ‘sempre ped’ 는 32분 음표의 움직임에 음향적으로 울리게 하는 동시에 베이스에서 움직이는 선을 길게 끌기 위함이며, 마디 110과 166의 ‘ped ogni battuta’ 과 ‘pedale ogni quarto’ 는 각각 비트와 4분음표마다 페달을 쓰라는 지시이다. 이렇게 부조니는 페달지시도 자세하게 악보에 표기해 주었다.

< 악보 35 > 부조니 샤콘느, a) 변주11 - 마디11

b) 변주13 - 마디110

c) 변주21- 마디166~168

a) 변주11 - 마디11

98
sempre p
sempre Fl.
poco marcato e tenuto

(악보 35 계속)

b) 변주 13 - 마디 110

*animando il tempo
sempre più f poco a poco
non legg.*

Pedale ogni quarto
Pedal zu jedem Viertel

c) 변주 21- 마디 166-168

*Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed animando il tempo
Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter*

sempre stacc.

poco marc.

len.

Ped. ogni battuta
Ped. zu jedem Takt

poco marc.

Ⅲ. 결 론

부조니는 19세기말부터 20세기 초에 활동한 작곡가로 자신의 창작곡보다는 편곡 작품에 있어 더욱 돋보이는 작곡가이다. 그는 피아노 편곡에 있어서 원곡에 충실하면서 자신의 색깔과 음악적 관점들을 덧입혀 원곡과는 또 다른 의미를 부여했다.

부조니의 대표적인 피아노 편곡 작품으로 바하의 무반주 바이올린을 위한 파르티타 2번 중 마지막곡인 샤콘느를 꼽을 수 있다. 부조니는 이 곡을 바이올린이라는 선율 악기의 한계를 극복하고 피아노 악기의 특성을 잘 살려서 편곡하였다.

이 곡에서 나타난 부조니의 편곡 기법을 정리보면 다음과 같다.

첫째, 부조니는 언제나 보수적인 전통에 기초하고 있어 형식과 양식면에 있어서 -원곡의 조성, 리듬의 변화, 화성의 진행에 따른 구성을 그대로 유지- 획기적인 전환이나 탈피를 하지 않았다. 약간의 수정이나 확장을 통한 - 양손을 이용한 이중처리, 16분음표들의 첨가로 매끄러운 음악 창출, 단선율을 옥타브로 처리, 음역의 확장 등 - 움직임의 자유로움을 확보하는 것 외에는 그 어떤 극단적인 시도는 하지 않았다.

둘째, 화성은 조성 안에서의 자유로운 크로매틱과 임시표를 사용한 폭 넓은 구조 -다성화음에 의한 오르간의 웅장한 음향효과, 화음첨가에 의한 오케스트라 음색 효과 등 - 를 가지고 있다. 그러면서도 그의 화성은 늘 해결되고 불협화음과 협화음의 균형과 조화를 유지하고 있어 지극히 풍성한 낭만적 성향을 띠고 있다.

셋째, 피아노의 영역을 넓게 두루 사용하되 베이스를 특별히 강조해 피아노가 가진 저음의 울림 - 지속음, 넓은 음역에 걸친 연타음 등 - 을 충분히

활용하는 텍스처를 가지고 있다. 이것은 브람스의 영향이라고도 볼 수 있는데 이런 굵고 강한 베이스는 그의 음악이 안정적 울림을 갖게 하는 역할을 한다.

넷째, 부조니의 음악은 리스트의 화려함과 스카를라티의 명료한 울림을 가지고 있다. 이탈리아 정서의 잠재적 영향이라 할 수 있는 리듬의 분명함과 피아노 장식음과 피겨레이션을 활용한 화려한 피아노 주법은 리스트뿐만 아니라 스카를라티의 음악에서도 영향을 받은 기법이다.

다섯째, 다채로운 페달의 사용 - 소프트 페달 및 댐퍼 페달의 지시, 지속음을 이용한 페달 포인트 등 - 으로 울림과 쉼여림을 단계적으로 변화시킴으로서 원곡인 바이올린보다는 오르간 색채를 창조하는데 관심을 기울였다. 그 외에도 트롬본의 음색을 지시하여 바이올린으로 낼 수 없는 독특한 효과를 지시함으로써 피아노 악기에서 새로운 효과의 시도를 하기도 하였다.

이러한 부조니의 편곡작품을 연주하기 위해서는 그의 태생적인 배경과 그의 사상적인 것을 바탕으로 하여야 한다. 부조니가 편곡한 바흐의 샤콘느는 원곡에 충실하지만 피아노적 기법이 지극히 낭만적인 곡이므로 낭만적 뉘앙스를 가지고 연주하도록 한다. 이 샤콘느를 잘 연주하기 위해서는 부조니의 의도를 잘 파악하고 그가 일일이 표기 해 놓은 지시어를 충분히 이해하고 연주에 임해야 한다. 또한 바흐 원곡상의 특정 악기에 한정시켜 생각하기 보다는 피아노의 특성을 살린 기법을 이해하고 피아노적으로 해석함으로써 좋은 연주를 할 수 있다고 본다.

참 고 문 헌

<단행본>

김문자 외 4명 공저. 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 1993.

김용환. 『서양음악사 100장면』. 서울: 가람기획, 2002.

류연형. 『20세기 클래식 음악의 음향과 현대음악』. 서울: 음악춘추사, 1994

박세원. 『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1993.

신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.

서혜영. 『20세기의 피아노 음악』. 서울: 도서출판지음, 2004.

안일용. 『음악형식론』. 서울: 학문사, 1990.

<번역서>

Gillespie, John. 『피아노 음악』. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.

Longyear, Rey M. 『19세기 낭만주의 음악』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.

Neuhaus, Heinrich. 『피아노 연주기법』. 조운용 역. 서울: 삼호출판사, 1992.

Palisca, Claude V. 『바로크 음악』. 김혜선 역. 서울: 도서출판다리, 2000.

Schonberg, H. C. 『위대한 피아니스트 3』. 윤미재 역. 서울: 나남출판, 1999.

<석사학위논문>

김미연. “Bach-Busoni의 Chaconne에 관한 연구,” 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

김성아. “Busoni의 Chaconne BWV1004에 관한 고찰,” 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

손윤기. “바흐 「파르티타 제2번, d단조」 분석연구 - 제V악장 ‘샤콘느’를 중심으로,” 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

이가영. “F. Busoni의 음악세계 연구,” 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

이인영. “바흐의 바이올린을 위한 「샤콘느」 BWV1004와 부조니의 피아노를 위해 편곡 된 「샤콘느」 BWV1004와의 비교분석,” 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2006.

임채영. “Johann Sebastian Bach의 solo Violin을 위한 Partita BWV1004 중 Chaconne에 관한 연구,” 경희대학교 대학원 석사학위논문, 2003.

<정기간행물>

권수미. “피아니스트로 재조명한 부조니④ 작품,” 피아노 음악. 2004, 10월호.

김순배. “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 부조니② 피아니스트로서의 부조니,” 피아노 음악. 2007, 7월호.

박성수. “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 부조니① 삶과 죽음,” 피아노 음악. 2007, 7월호.

손영경. “바흐의 편곡 작품 모음 중 바흐-브람스의 왼손을 위한 샤콘느,” 피아노 음악. 2006, 6월호.

이성일. “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 부조니③ 교육자로서의 부조니,” 피아노 음악. 2007, 7월호.

이수은. “피아니스트로 재조명한 부조니② 계보,” 피아노 음악. 2004, 10월호.

이종철. “부조니 타계 80주년”, 피아노 음악. 2004, 7월호.

_____. “피아니스트로 재조명한 부조니① 생애,” 피아노 음악. 2004, 10월호.

장우형. “편곡, 그 다양한 음악세계① 편곡의 미학,” 피아노 음악. 2002, 12월호.

정자영. “피아니스트로 재조명한 부조니⑤ 음악관,” 피아노 음악. 2004, 10월호.

정희선. “피아노음악 중심의 작곡가 집중탐구 부조니④ 업적 - 편곡의 제왕,” 피아노 음악. 2007, 7월호.

_____. “편곡, 그 다양한 음악세계③ 부조니를 중심으로 보는 19세기의 편곡,” 피아노 음악. 2002, 12월호.

<외국서적>

Alexander Silbiger. “Chaconne” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.4 London: Macmillan Company, 1980. p.100.

<악보>

Busoni, Ferruccio. *Bach-Busoni Chaconne BWV 1004*. London: Edition Peters, 1997.

Bach, Johann Sebastian. *Three Sonatas and three Partitas for solo violin/Johann Sebastian Bach*. New York: Bärenreiter, 2001.

ABSTRACT

The Analysis of F. Busoni's Arrangement
of Bach 「Chaconne」 BWV 1004 for Piano

Park, Dong-Yeon
Department of Music
Major in Instrumental Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Ferruccio Benvenuto Busoni is a musician, educator and conductor who actively played between the mid nineteenth to twentieth century. Although his origin of birth was Italy, he was educated and raised in Germany and acted as a German musician as he identified his nationality with Germany. For these backgrounds in birth and growth, there can be always found ambivalence in his music and he created the music added with the Italian bel canto melodies running beautifully through the complicated contrapuntal structure of German music by fairly reflecting the characteristics of both countries.

Although Busoni was actively playing in the late romanticism period, his works or performances was eager to escape from the

monopoly of the romanticism, which led to his neoclassical music. Busoni was also profoundly interested in musical aesthetics and fascinated with the metaphysical philosophies of Hegel, Kant and Fichte. He often spent the whole night reading their books. These ideologies and philosophies were widely instilled in his music. Among the musicians who have influenced on him, Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart profoundly affected his music and he left many arranged pieces of other musicians. Among them, there are left many Bach's arranged pieces by him, which Busoni has regarded as his lifetime task.

This study aims to investigate many attempts and their effects by Busoni using piano-specific playing techniques in arranging Bach's chaconne from the fifth movement of Unaccompanied Violin Partita NO.2」 and to find the meanings of his works by examining the music of Busoni who was also a contemporary thinker.

부 록

부록 - (표1) - 베르디 음악원 극장

<Program I>	<u>1913.4.7</u>
BACH-BUSONI	
1- Fantasia cromatica e Fuga	
2- Tre Corali	
3- Chaconne (Trascritta dal Violino)	
4- Pretudio e Fuga in Re (Tolla dall` Organo)	
BEETHOVEN	
5- Sonata op.53	
6- Sonata op.111	
<Program II>	<u>1913.4.11</u>
BEETHOVEN	
1- Sonata op.26	
2- Bagatelle, op.126	
3- Sonata op.109	
4- Sonata op.106	
<Program III>	<u>1913.4.14</u>

CHOPIN

- 1- 12 Studi op.10
- 2- 24 Preludi
- 3- Sonata in Si-b-minore op.35

<Program IV> 1913.4.19

CHOPIN

- 1- 12 Studi op.25
- 2- Due Notturmi
- 3- Ballata in Fa-minore op.52
- 4- Scherzo in Do-diesis minore op.39
- 5- Barcarolle
- 6- Polonaise in La-b op.53
- 7- Sonata in Si-minore op.58

<Program V> 1913.4.21

BACH-LISZT

Variazioni su “Weinen-Klagen-Sorgen-Zagen”

LISZT

3 Studi d`esecuzione trascendentale

PAGANINI-LISZT

3 Studi-Capricci

LISZT

2 Leggende

Rapsodia Ungherese N. XI II

Valse oubliées N. 2

SCHUBERT-LISZT

Erlkönig, ballata di Goethe

MENDELSSOHN-LISZT

Sogno d`una notte d`estate

<Program VI> 1913.5.5

LISZT

1- Sonata in Si-minor

2- Années de Pèlerinage : “Italie”

MOZART-LISZT

Fantasia sul “Don Giovanni”

<Program VII > 1913.5.9

BRAHMS

Variazioni e Fuga su un tema di Handel

CESAR FRANCK

Preludio Corale e Fuga

CH.V.ALKAN aine

Tre Studi nei toni maggiori, op.39

SCHUMANN

Fantasiestücke

BRAHMS

Variazioni su un tema di Paganini

<Program VIII > 1913.5.12

BUSONI

- 1- Fantasia funebre su motivi di Bach
- 2- Sonatina prima
- 3- Sonatina seconda
- 4- Sei Elegie
- 5- Capriccio Paganinesco
- 6- Berceuse
- 7- Quarta scena di balletto