creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

김 경 은 교수지도

석사학위 청구논문

바흐의 샤콘느 라단조,
BWV 1004의 편곡작품 분석연구

- 부조니와 라프의 샤콘느 편곡 비교 -

2011

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

정 나 영

바흐의 샤콘느 라단조,
BWV 1004의 편곡작품 분석연구

- 부조니와 라프의 샤콘느 편곡 비교 -

김 경 은 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
정 나 영

인 준 서

정나영의 석사학위논문으로 인준함

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)의 <무반주 바이올린 솔로를 위한 파르티타 제 2번 d단조, BWV 1004> 중 마지막 악장인 샤콘느(Chaconne)는 여러 작곡가들에 의해 다양하게 편곡되었는데 이 중 페루치오 벤베누토 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866~1924)의 편곡은 가장 널리 연주되고 있는 작품 중 하나이며, 또한 뛰어난 작품성을 인정받는 작품이다. 바흐의 샤콘느는 부조니 이외에도 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897), 요셉 요아힘 라프(Joseph Joachim Raff, 1833~1882), 알렉산더 일리히 실로티(Alexander Ilyich Siloti, 1863~1945) 등의 많은 작곡가들에 의해서 피아노작품으로 편곡되었으며, 이외에도 기타, 첼로, 플룻, 류트, 오르간, 마림바, 색소폰 등의 여러 악기의 작품으로도 편곡되었다.

부조니는 19세기 중반부터 20세기까지 활발한 활동을 한 피아니스트이자, 작곡가이다. 그는 이탈리아에서 태어났지만 독일에서 음악교육을 받고, 활동하였으며, 후기 낭만주의의 감정주의나 과장된 표현에 대한 반동으로 나타난 신고전주의(Neo-Classicism)의 대표적인 인물이기도 하다. 부조니는 1894년 이후 독일의 베를린을 떠나지 않으며 바흐를 비롯한 여러 작곡가들의 많은 곡들을 편곡하였으며 작곡가로서도 명성을 얻었다.

라프는 독일계 스위스인으로, 작곡가이며 교육가이자 피아니스트였으며, 그의 작품은 현재 거의 연주되어지지 않지만, 그가 살던 시대에서는 독일의 가장 잘 알려진 작곡가 중 하나였다.

본 논문에서는 바흐 샤콘느의 피아노 솔로 편곡 중, 부조니의 작품과 라

프의 작품을 비교, 분석하였다. 리스트의 마지막 제자였던 부조니, 그리고 리스트에게서 많은 영향을 받았던 라프, 동일한 작곡가의 영향을 받은 두 작곡가의 편곡의 유사점과 차이점을 비교하고 분석하며, 원곡인 바이올린에서는 표현할 수 없는 피아노의 넓은 음역을 어떻게 효과적으로 사용하였는지 연구해 보았다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서론 ---------- 1
Ⅱ. 본론 ---------- 3
1. 부조니의 음악세계 ---------- 3
2. 부조니의 편곡작품 ---------- 5
(1) 피아노 솔로를 위한 편곡 작품 ---------- 5
(2) 피아노 솔로를 제외한 피아노 편곡 작품 ---------- 9
(3) 피아노 이외의 악기를 위한 편곡 작품 ---------- 11
3. 라프의 음악세계 ---------- 13
4. 샤콘느 분석---------- 16
(1) 바흐의 샤콘느 분석 ---------- 16
(2) 부조니의 샤콘느 분석---------- 37
(3) 라프의 샤콘느 분석 ---------- 68
5. 부조니의 샤콘느와 라프의 샤콘느의 편곡의 차이점 -------- 93
Ⅲ. 결론 ---------- 100

참고문헌

ABSTRACT

Ⅰ. 서 론

페루치오 벤베누토 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866~1924)는 20세기 초반에 나타난 신고전주의(Neo-classicism)의 대표적인 인물로서, 이 당시 신고전주의의 음악가들은 후기 낭만주의의 과장되게 표현된 감정과 주관적인 감성의 개입을 억제하고 좀 더 순수하고, 객관적인 음악을 추구하였다.

부조니는 리스트의 말년에 제자가 되어 그에게서 형식에 구애받지 않는 자유로운 정신과 독특한 변형 기법 등 작곡가로서의 이론적 기초를 배웠으며, 피아노가 표현할 수 있는 음역의 확장과 테크닉적인 기법의 개발을 위해 수많은 작곡가들의 다양한 장르의 곡들을 편곡하였던 리스트의 영향을 받았을 것으로 보인다.

부조니 또한 수많은 작곡가들의 작품을 편곡하였는데, 그 중에서도 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)의 전문 편곡가라 불릴 만큼 바흐의 많은 작품을 편곡하여 출판하였으며 이를 평생의 과업으로 삼았다. 그는 새로운 음악이 창조되기 위해서는 과거의 전통적인 음악적 형식에 근본을 두고 발전이 됨을 간과하지 않아야 함을 강조하였던 음악가이기 때문이다. 그에게 있어서 새로운 음악이란 과거의 전통적인 소재를 근거로 이를 재발견하는 작업이었던 것이다.

바흐의 <무반주 바이올린 솔로를 위한 파르티타 제 2번 d단조, BWV 1004> 중 마지막 악장인 샤콘느(Chaconne)는 수많은 작곡가들에 의해 편곡되었는데, 그 중 가장 널리 알려지고 사랑받는 편곡은 단연 부조니의 샤콘느이다. 이 외에 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)와 게자 지

히(Geza Zichy, 1849～1924)는 왼손을 위한 피아노 작품으로 편곡하였으며, 부조니와 같이 요셉 요아힘 라프(Joseph Joachim Raff, 1822～1882), 알렉산더 일리히 실로티(Alexander Ilyich Siloti, 1863～1945) 등이 피아노 작품으로 편곡하였다. 피아노 이외에도 기타, 첼로, 플룻, 류트, 오르간, 마림바, 색소폰 등 수많은 악기를 위한 솔로 작품, 그리고 첼로 4중주, 두 대의 피아노를 위한 네 손을 위한 곡 등으로도 편곡이 되어 있다. 또한 알프레도 카셀라(Alfredo Casella, 1883～1947)와 레오폴트 안토니 스토코브스키(Leopold Anthony Stokowsky, 1882～1977)는 오케스트라를 위한 곡으로 편곡을 하였다. 이 외에도 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809～1847)과 로버트 슈만(Robert Schumann, 1810～1856)은 무반주 바이올린 파르티타인 이 곡에 피아노 반주부분을 작곡하기도 하였다.

본 논문에서는 부조니와 라프의 작품세계와 편곡작품, 바흐의 샤콘느 분석, 그리고 부조니와 라프의 샤콘느를 함께 비교 분석하여 동일한 곡에 대한 두 작곡가의 서로 다른 편곡의 다양한 기법들을 알아보고자 한다.

Ⅱ. 본 론

1. 부조니의 음악세계

부조니는 이태리 태생의 독일 피아니스트이자 작곡가로서, 클라리넷 주자인 아버지와 피아니스트인 어머니 사이에서 태어나 어려서부터 자연스럽게 음악교육을 받는 환경에서 성장할 수 있었다. 8세에 이미 피아니스트로서의 두각을 나타내어 천재적인 음악성을 인정받았으며, 빈 음악원에 재학하던 무렵에는 피아니스트로서의 명성이 점점 커져갔다. 그는 15세라는 어린 나이에 이태리 왕립음악원 교수로 채용이 되었으며, 그 이후에도 헬싱포스 음악원, 모스크바 음악원, 보스턴 음악원에서 계속하여 학생들을 가르쳤다. 리스트가 말년에 가장 아끼는 제자였던 그는 악곡을 대하는 태도와 교육관, 새로운 조류를 받아들이는 적응력 등을 리스트에게서 습득하였으며, 피아노를 비롯해 오페라와 교향곡에 이를 만큼 광범위한 장르의 곡들을 작곡한 그의 작품들은 역사적 음악과 1900년경의 현대 음악 모두를 깊이 연구한 흔적이 보인다.[1)]

부조니는 후기 낭만주의의 억제되지 않은 감정주의나 과장된 표현에 대한 반동으로 나타난 신고전주의 작곡가 중 대표적인 인물이기도 하다. 1920년대 초부터 나타난 이 예술사조는 엄격한 객관적인 태도를 가진 음악을 추구하였으며, 표제음악과 표현주의의 음악어법인 무조음악을 거부함과 동시에 바로크 혹은 그 이전의 대위법적 구조 및 다양한 음악 형식과 어법들의 부활을 꾀하였다. 부조니의 역저 『음악의 새로운 미학에 관한 스케치(*Sketch*

1) 이종철, "피아니스트로 재조명한 부조니① 생애", 『피아노음악』 (2004. 10월호), pp.86~89.

of a New Aesthetic of Music)』 또한 고전시대와 같은 순수하고 간결한 형식미에의 복귀와 후기 낭만주의의 지나친 주관 개입과 표제음악과 같은 성향에서 벗어나고자 하는 목적으로 쓰인 저서이다. 1886년, 독일 라이프치히로 가서 바흐의 음악을 깊이 공부하기 시작했던 부조니는 이러한 계기가 그의 작곡 활동들과 사상에 있어서 큰 영향을 미치게 되었다. 그의 피아노 작품들의 대부분도 바로크 음악, 특히 바흐의 음악에 뿌리를 두고 있으며, 1894년 이후 죽을 때까지 독일의 베를린을 떠나지 않으며 바흐를 비롯한 여러 작곡가들의 많은 곡들을 편곡하며, 작곡가로서의 명성도 떨치게 되었다.

부조니가 남긴 100여곡이 넘는 수많은 편곡작품들은 피아노가 표현할 수 있는 무한한 가능성과 테크닉을 개발함과 동시에 청중에게 보다 많은 작곡가들의 작품을 알리고 쉽게 감상할 수 있도록 도와주고자하는 교육에 목적이 있었다. 또한 부조니는 새로운 음악을 창조함에 잊지 말아야 할 점은 현재의 음악은 과거의 음악적 전통에 뿌리를 두고 발전되어 왔음을 인지하며 새로운 음악의 창조에서 이 점을 간과해서는 안된다고 주의를 주고있다. 다시 말해 부조니가 추구하고자 했던 새로운 음악이란 과거의 전통적 소재를 근거로 하여 이를 재발견하는 작업이었던 것이다. 그의 편곡 작품 중 바흐의 작품들이 많은 이유도 바로 이런 그의 생각에서 기인한다.[2)]

2) 권수미, "피아니스트로 재조명한 부조니④ 작품", 『피아노음악』 (2004, 10월호), pp.100~101.

2. 부조니의 편곡 작품

(1) 피아노 솔로를 위한 편곡 작품

부조니는 특히 바흐의 오르간과 하프시코드의 작품들을 피아노 솔로 작품으로 많이 편곡하였으며, 그 외에도 류트나 바이올린을 위한 작품들도 피아노 솔로 작품으로 편곡하였다. 바흐 이외에도 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791), 루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827), 프란츠 페터 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797~1828), 프레드릭 쇼팽(Frederic Chopin, 1810~1849), 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811~1886), 브람스, 빌헬름 리하르트 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883), 오토커르 노바첵(Ottokar Nováček, 1866~1900), 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874~1951)의 오르간, 피아노, 오케스트라, 현악 4중주 등을 위한 작품들을 피아노 솔로 작품으로 편곡하였다.

<표 1> 부조니의 피아노 솔로를 위한 편곡 작품[3)]

작곡가	작품명	편곡 연도	원곡 악기
요한 세바스티안 바흐	Prelude and Fugue in D Major, BWV 532	1888	오르간
	Prelude and Fugue in E-flat Major, BWV 552	1890	
	Prelude and Fugue in E minor, BWV 533	1894	
	Toccata and Fugue in C Major, BWV 564 Toccata and Fugue in d minor, BWV 565	1899	
	15 Inventions, BWV 772-786	1891, 1914	하프시코드
	15 Sinfonias, BWV 787-801	1891, 1914	
	Fughetta in c minor, BWV 961	1914	
	Toccata in e minor, BWV 914 Toccata in g minor, BWV 915 Toccata in G Major, BWV 916	1916	
	Duetto No.1 in e minor, BWV 802 Duetto No.2 in F Major, BWV 803	1914	
	Duetto No.3 in G Major, BWV 804	1914	
	Goldberg Variationen, BWV 988	1914	

3) List of compositions by Ferruccio Busoni, 2011/4/9, http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Ferruccio_Busoni .

(요한 세바스티안 바흐)	Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903	1902, 1915	하프시코드
	Fantasia ana Fugue in c minor, BWV 906	1915	
	Capriccio in B-flat Major, BWV 992	1914	
	Prelude in c minor, BWV 999	1914	류트
	Partita No.2 in d minor, BWV 1004 중 Chaconne	1893	바이올린
볼프강 아마데우스 모차르트	Symphony No.30 in D Major K.202 Symphony No.32 in G Major K.318 Symphony No.37 in G Major K.444	1888	오케스트라
	Piano Concerto No.24 in c minor, K.491 Piano Concerto No.19 in F Major, K.459	1919	피아노, 오케스트라
루트비히 반 베토벤	Piano Concerto No.4, Op.58 중 2 Cadenzas	1890	피아노, 오케스트라
	Piano Concerto No.1, Op.15 중 Cadenza Piano Concerto No.3, Op.37 중 Cadenza	1900	
프란츠 슈베르트	Der Teufel als Hydraulicus, D.4	1888	오케스트라
	Overture in D Major, D.26	1888	
	Overture in D Major. D556	1889	

(프란츠 슈베르트)	Overture in e minor, D.648 Overture in D Major in the Italian Style, D.590	1889	오케스트라
프레데릭 쇼팽	Polonaise in A-flat Major, Op.53	1909	피아노
프란츠 리스트	Fantasie und Fuge uber den Choral Adnos, ad salutarem undam S.259	1897	오르간
	Scherzo in g minor, S.153	1909	피아노
	2 Legendes, S.175	1910	
	Fantasie über Themen aus Mozart Figaro und Don Giovanni, S.697	1912	
	Grandes etudes de Paganini, S.141	1913 ,1923	
	Reminiscences de Don Juan, S.418	1917	
	Hungarian Rhapsody No.19 S.244/19	1918	
	Totentanz, S.126	1920	피아노, 오케스트라
요하네스 브람스	11 Chorale Preludes, Op.122 중 6 preludes	1902	오르간
리하르트 바그너	Gotterdammerung, WWV 86D Siegfried's Funeral March(ActⅢ)	1883	오케스트라
오토카르 노바첵	String Quartet in e minor	1892	현악4중주
아놀드 쇤베르크	3 Pieces, Op.11 Massige Achtel (No.2)	1909	피아노

(2) 피아노 솔로를 제외한 피아노를 위한 편곡 작품

부조니는 바흐의 하프시코드 협주곡을 피아노와 오케스트라를 위한 작품과 두 대의 피아노를 위한 작품으로 편곡하였으며, 모차르트의 피아노 협주곡과 오페라, 오르간과 피아노를 위한 작품 등을 오케스트라를 위한 작품이나 두 대의 피아노를 위한 작품으로 편곡하였다. 멘델스존의 교향곡을 네 명을 위한 두 대의 피아노 작품으로, 슈만의 오케스트라를 위한 작품을 두 대의 피아노를 위한 작품으로, 리스트의 피아노 작품을 두 대의 피아노를 위한 작품과 피아노와 오케스트라를 위한 작품으로 편곡하였다.

<표 2> 부조니의 피아노 솔로를 제외한 피아노를 위한 편곡 작품[4)]

작곡가	작품명	편곡 년도	원곡악기	편곡악기
요한 세바스티안 바흐	Harpsichord Concerto No.1, BWV 1052	1899	하프시코드, 오케스트라	피아노, 오케스트라 / 두 대의 피아노
볼프강 아마데우스 모차르트	Piano Concerto No.24 in c minor, K.491	1919	피아노, 오케스트라	피아노, 오케스트라
	Piano Concerto No.19 in F Major, K.459	1919	피아노, 오케스트라	두 대의 피아노
	Piano Concerto No.17 in G Major, K.453	1922	피아노, 오케스트라	피아노, 오케스트라

4) List of compositions by Ferruccio Busoni, 2011/4/9, http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Ferruccio_Busoni .

(볼프강 아마데우스 모차르트)	Fantasia in f minor, K.608	1922	오르간	두 대의 피아노
	Die Zauberflote, K.620	1923	오케스트라	두 대의 피아노
	Sonata for Two pianos in D Major, K.448 cadenza	1921	피아노, 오케스트라	두 대의 피아노
펠릭스 멘델스존	Symphony No.1, Op.11	1890	오케스트라	여덟 손을 위한 두 대의 피아노
로베르트 슈만	Introduction and Allegro, Op.134	1888	피아노, 오케스트라	두 대의 피아노
프란츠 리스트	Rhapsodie espanole, S.254 (Folies d'espagne et Jota aragonesa)	1894	피아노	두 대의 피아노
				피아노, 오케스트라

(3) 피아노 이외의 악기를 위한 편곡 작품

부조니는 모차르트, 베토벤, 칼 마리아 폰 베버(Carl Maria von Weber, 1786~1836), 리스트, 슈만, 하인리히 빌헬름 에른스트(Heinrich Wilhelm Ernst, 1812~1865) 등의 작곡가의 플룻, 클라리넷, 바이올린, 오보에, 성악 그리고 오케스트라를 위한 곡들을 플룻, 바이올린 등의 악기를 그대로 사용하여 편곡하기도 하였으며, 또는 성악곡이나 피아노곡을 첼로와 피아노의 곡으로, 오보에의 곡을 클라리넷을 위한 곡으로 악기를 바꾸어 편곡하기도 하였다.

<표 3> 피아노 이외의 악기를 위한 편곡 작품[5)]

작곡가	작품명	편곡 연도	원곡악기	편곡악기
볼프강 아마데우스 모차르트	Flute Concerto in G Major, K.313/285c 중 cadenza	1919	플룻	플룻
	Flute Concerto in D Major, K.314/285d 중 cadenza			
	Die Entfuhrung aus dem Serail, K.384 Overture	1904	오케스트라	오케스트라
	Don Giovanni, K.527 Overture			
	Die Zauberflöte, K.620 Overture	1908	오케스트라	오케스트라
	Idomeneo, K.366	1918		

(볼프강 아마데우스 모차르트)	Clarinet Concerto in A Major, K.622	1920	클라리넷, 오케스트라	클라리넷, 오케스트라
루트비히 반 베토벤	Adelaide, Op.46	1915	성악	첼로, 피아노
	Missa Solemnis, Op.123 중 Benedictus	1916	성악	바이올린, 오케스트라
	Violin Concerto, Op.61 중 3 cadenzas	1915	바이올린	바이올린
칼 마리아 폰 베버	Clarinet Concerto No.1 in f minor, Op.73 중 2 cadenzas	1920	클라리넷	클라리넷
프란츠 리스트	3 Sonetti del Petrarca, S.270 Pace von trovo (No.1)	1907	성악, 피아노	성악, 오케스트라
	Valses oubliees, S.215 No.1	1915	피아노	첼로, 피아노
로베르트 슈만	6 Gesange, Op.107 중 Abendlied (No.6)	1878 -81	성악, 피아노	클라리넷, 현악 4중주
	3 Romances, Op.94	1879 -81	오보에, 피아노	클라리넷, 피아노
하인리히 빌헬름 에른스트	Elegie, Op.10	1879 -81	바이올린, 오케스트라	클라리넷, 현악 4중주

5) List of compositions by Ferruccio Busoni, 2011/4/9, http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Ferruccio_Busoni .

3. 라프의 음악세계

라프는 독일계 스위스인으로서 작곡가이며 교육가이며 피아니스트였다. 가난한 가정에서 자란 그는 아버지에게 기본 교육을 받았으며, 혼자서 음악을 익혔다. 어려서부터 이미 피아니스트와 바이올리니스트, 그리고 오르가니스트로의 천부적인 재능을 가지고 있었던 라프는 멘델스존에게 자신이 작곡한 피아노곡을 보내고, 추천을 받아 권위 있는 출판사 브라이트코프 운트 해르텔(Breitkopf & Härtel)에서 악보를 출판하게 되었다. 또한 슈만의 음악신보(*Neue Zeitschrift für Musik*)에 실린 호의적인 글에 용기를 얻어, 가족의 반대에도 불구하고 그 동안의 교사 생활을 접고 1844년 스위스 취리히로 옮겨가 작곡가의 길을 걷게 된다. 안정된 직업을 버리고 음악의 길을 선택했던 그는 매우 어려운 재정 상태를 맞게 되고, 그의 우상이었던 리스트의 피아노 연주를 듣기 위해 80킬로미터라는 먼 길을 차비가 없어 걸어가기도 했다. 하지만 그 연주회에서의 인연으로 리스트는 라프의 멘토가 되어주었으며, 또한 리스트의 독일 남부 지방과 라인지방의 남은 순회 연주를 준비하는 역할을 맡도록 하였고, 연주가 끝난 뒤에도 리스트의 추천으로 피아노와 악보를 파는 가게에서 일 할 수 있게 되었다.

또한 1849년 말경에 리스트가 직접 바이마르에 있는 라프를 찾아와 자신의 음악 비서를 맡아 주기를 의뢰하여, 라프는 리스트의 음악 비서로서 일을 하며, 리스트에게서 직접적으로는 아니었지만 그의 연주나 작곡 기법을 습득하게 되었다. 하지만 리스트와 함께 일할 당시에도 빈곤에서 벗어나지 못하여, 자신의 파산금을 갚지 못해 결국 스위스로 가서 몇 주 동안 감옥에 갇히기도 하였지만, 라프는 그런 어려움에도 꿋꿋하게 작곡에 전념하였다. 라프는 정식적인 음악 교육을 받은 적이 거의 없었지만, 타고난 재능으로 유년 시절부터

피아노 작품을 비롯하여 실내악과 오케스트라를 위한 작품까지도 훌륭하게 작곡하였으며, 당대에는 브람스나 바그너와도 어깨를 나란히 할 만큼 인정받는 독일의 유명한 작곡가 중 하나로 이름을 떨쳤다. 1851년 바이마르에서 라프는 자신의 오페라 <알프레드 대왕(*König Alfred)*>을 무대에 세우기도 하였다. 후에 그는 프랑크푸르트에서 지휘자겸 교수로 재직하며, 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819～1896)과 수많은 재능 있는 음악가들을 가르쳤다. 그의 제자로는 에드워드 맥도웰(Edward MacDowell, 1860～1908)[6]과 알렉산더 리터(Alexander Ritter, 1833～1896)[7]가 있다.

라프는 협주곡, 오페라, 실내악과 더불어 피아노를 위한 솔로 작품 등 매우 많은 곡을 작곡하였지만, 현재 그가 작곡한 곡 중 피아노 소나타 2곡, 5개의 바이올린 소나타 5곡, 첼로 소나타 1곡, 피아노 5중주 1곡, 피아노 4중주 2곡, 현악 6중주 1곡, 피아노 3중주 4곡만이 상업적으로 녹음되고 있다.[8]

6) 낭만시대의 미국 작곡가이자 피아니스트.
7) 에스토니아 태생의 독일 작곡가이자 바이올리니스트.
8) Life, <Joachim Raff>, 2011/4/16, http://www.raff.org/life/outline.htm .

<표 4> 라프의 편곡작품[9)]

작곡가	작품명	편곡 년도	원곡악기	편곡악기
요한 세바스티안 바흐	Partita No.2 in d minor, BWV 1004 중 Chaconne	1874	바이올린	오케스트라
		1874	바이올린	네 손을 위한 피아노
		1865	바이올린	피아노
	English Suite No.3	1874	하프시코드	오케스트라
	Six Cello Sonata	1868	첼로	피아노
볼프강 아마데우스 모차르트	Don Juan 중 Donna Anna ed Ottavio, Zerlina e Don Giovanni, Une fete Champetre	1850	오페라	피아노
루트비히 반 베토벤	Romance op.40 Romance op.50	1849	바이올린	피아노
펠릭스 멘델스존	8 Lieder (Im Grunen, Fruhlinslied, Reifelied, Der BlumnestrauB, Bei der Weige, Altdeutscheslied, O Jugend, Venetianisches Gondelied)	1845	성악	피아노
프란츠 리스트	Du bist wie eine Blume, Mild wie ein Lufthauch	1856	성악	피아노
리하르트 바그너	Die Meistersingers	1867	오페라	피아노

9) Raff's Work Catalogue 중 대표적인 작품들만 목록에 수록하였음, 2011/6/1, http://www.raff.org/support/download/catalog.pdf

4. 샤콘느 분석

(1) 바흐의 샤콘느 분석

19세기 후반 이후 피아노 독주 레퍼토리로 자주 등장하는 곡 중 하나인 <바흐-부조니의 샤콘느 d단조(J.S.Bach-F.Busoni Chaconne in d minor, BWV 1004)>는 바흐의 <무반주 바이올린 솔로를 위한 파르티타 제 2번 d단조> 중 마지막 악장인 샤콘느(Chaconne)를 부조니가 편곡한 곡이다. 원곡인 바흐의 무반주 바이올린 파르티타 제 2번은 기본적인 춤곡 모음곡의 순서인 알레망드(Allemande), 쿠랑트(Courante), 사라방드(Sarabande), 지그(Gigue) 후에 샤콘느(Chaconne)가 첨가된 총 5개의 악장으로 구성되어 있다. 그 중 샤콘느는 총 257마디의 장대하고 비중 높은 곡으로 까다로운 기교를 요구하며, 단일 악장으로도 뛰어난 작품성을 인정받으며 연주자들에게 사랑받는 곡으로 자리매김하고 있다.

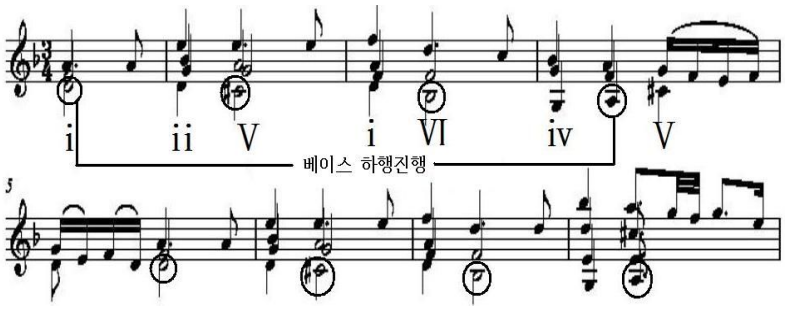
1) 제1부분 ; 주제 ~ 제17변주 (d단조)

① 주제 (마디1~8)

주제는 d단조 3/4박자의 못갖춘마디(♩. ♪)로 시작하며, 둘째박을 강조하는 주요 리듬 ♩♩. ♪아래, 베이스 선율이 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A로 하행하며 곡 전반에 걸쳐 나오게 된다. 이 하행선율은 곡의 전체 분위기를 특징짓는 중요한 역할을 하게 되는데, 주제부분 마디 1~4(선행구)에서 나타나는 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A 베이스 하행선율은 마디 5~8(후속구)에서 변형된 주제선율과 함께 한

번 더 나타난다. 화성은 i－ii－V－i－Ⅵ－iv－V로 진행되며, 선행구의 두 마디씩 대조되는 a+b와 후속구의 a′+c인 악절구조로 구성되어 있다.

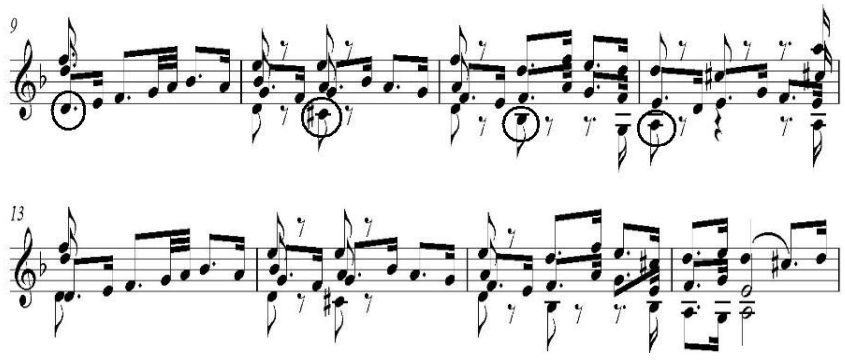
<악보 1> 바흐 샤콘느, 주제



② 제1변주 (마디 9～16)

제1변주는 주제리듬이 축소되어 베이스 선율 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A 와 함께 나타나며, 동시에 주제의 리듬이 붓점 리듬으로 변형된다. 화성은 주제와 같은 화성을 사용하며, 구조 또한 주제와 같다.

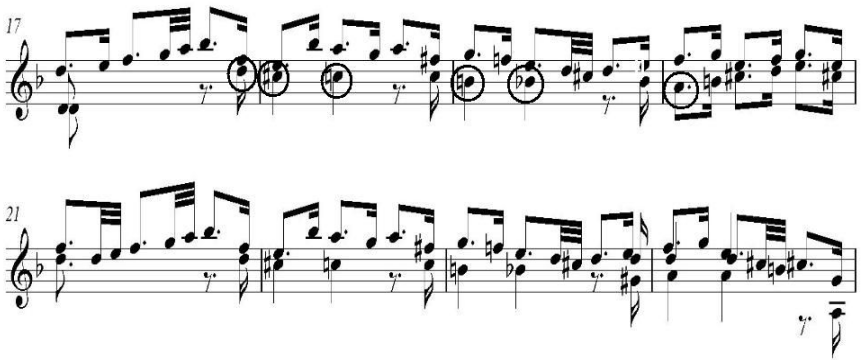
<악보 2> 바흐 샤콘느, 제1변주



③ 제2변주 (마디 17～24)

제2변주에서는 계속하여 제1변주와 같이 변형된 붓점 리듬이 나타나며, 주제리듬 ♩♩. ♪이 아래성부에서 반음계적 하행진행(D-C$^{\#}$-C-B-B$^{\flat}$-A)으로 나타난다. 또한 주선율을 제1변주보다 한 옥타브 올려서 표현하여 변화를 주었다.

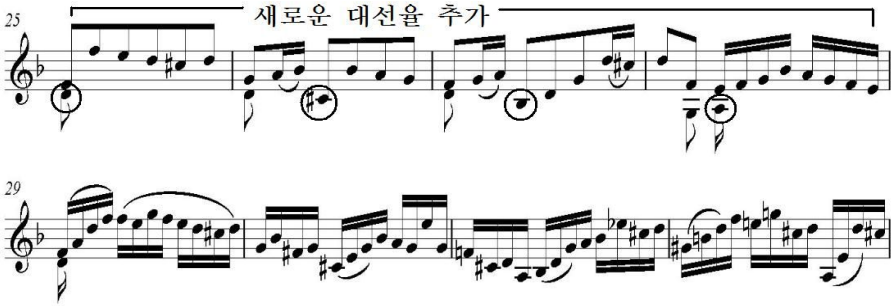
<악보 3> 바흐 샤콘느, 제2변주



④ 제3변주 (마디 25～32)

제3변주는 기본 베이스 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A위에 8분음표와 16분음표를 사용한 새로운 선율적인 대선율을 추가함으로써, 제2변주까지의 화성적이었던 진행과 대조를 이루며, 부드러운 느낌으로 변화되었다. 선행구 4마디에 걸쳐 나오는 8분음표의 선율적 진행을 후속구에서는 16분음표로 표현함으로써 약간의 긴장감을 더해주었다.

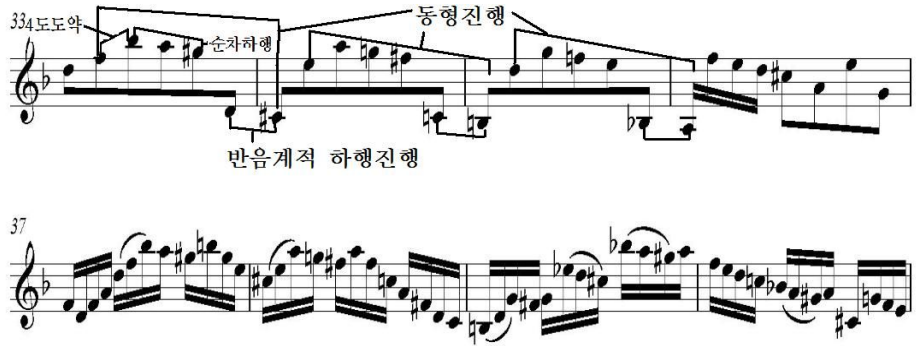
<악보 4> 바흐 샤콘느, 제3변주



⑤ 제4변주 (마디 33~40)

제4변주는 단선율로 4도 상행도약 후 순차하행하는 선율과 한 옥타브 아래 베이스의 반음 하행진행이 동형진행으로 나타난다. 베이스의 반음하행진행을 연결하여보면 D-C#-C-B-B♭-A로 제3변주에서의 반음계적 하행진행이 그대로 표현되어있다. 단선율로 표현되어있지만 한 옥타브를 넘는 고음역대와 저음역대의 반복된 사용은 마치 두성부의 효과를 나타낼 수 있다. 선행구의 8분음표 진행이 후속구에서는 16분음표로 변화된다.

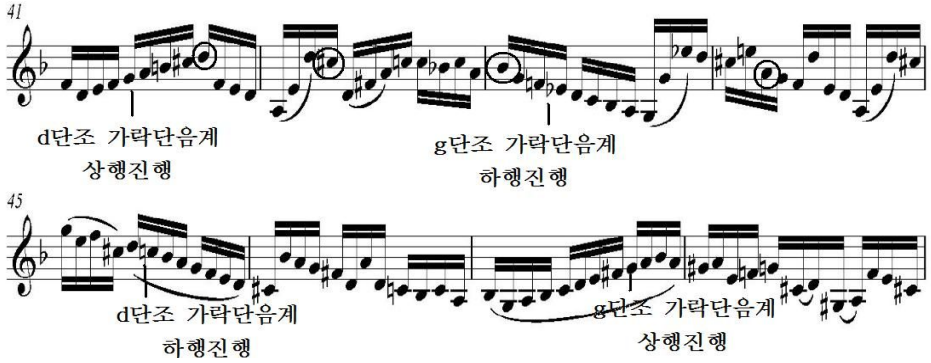
<악보5> 바흐 샤콘느, 제4변주



⑥ 제5변주 (마디 41～48)

제5변주는 16분음표만을 사용한 도약과 순차의 상, 하행하는 단선율 진행이 나타나며 d단조와 g단조의 가락단음계의 상행과 하행 스케일이 나타난다. D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A가 암시적으로 나타난다.

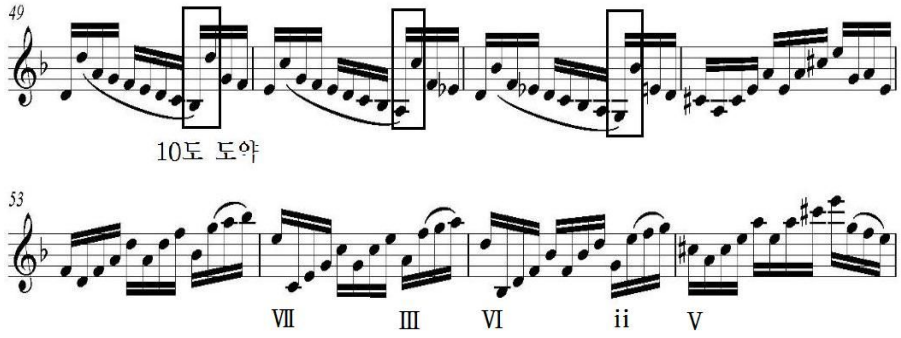
<악보 6> 바흐 샤콘느, 제5변주



⑦ 제6변주 (마디 49～56)

제6변주는 제5변주와 같이 16분음표만을 사용하여 선행구는 하행하였다가 위로 10도 도약하여 다시 하행하는 음형으로 동형진행되며, 후속구는 분산화음이 상행진행하는 형태로 나타난다. Ⅶ,Ⅲ,Ⅵ화음의 사용으로 B$^{\flat}$장조로 가려는 일시적인 움직임이 보이지만 뒤이어 나오는 Ⅴ화음으로 인하여 원조의 조성이 유지된다.

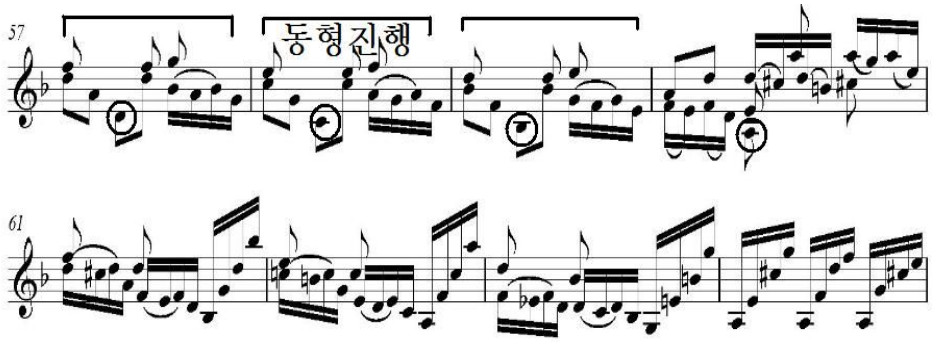
<악보 7> 바흐 샤콘느, 제6변주



⑧ 제7변주 (마디 57~64)

윗성부는 중음 주법으로 주제 리듬인 ♩♩. ♪을 표현하였고, 아래성부는 8분음표와 16분음표를 번갈아 사용하였다. 베이스성부에서는 약간 변형되어 D-C-B$^{\flat}$-A로 나타나며, 각 악구의 앞 세 마디는 2도 하행의 음형으로 동형진행하며, 리듬은 점차 더 많은 16분음표의 사용으로 세분화된다.

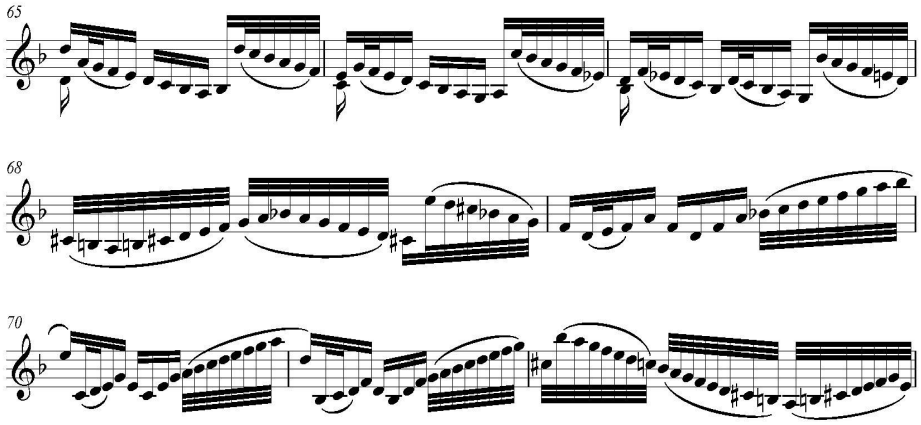
<악보 8> 바흐 샤콘느, 제7변주



⑨ 제8변주 (마디 65~72)

제8변주는 단선율 동형진행의 구조로 순차적으로 상, 하행하는 스케일과 도약이 나타나며, 32분음표의 짧은 길이의 음표가 등장한다.

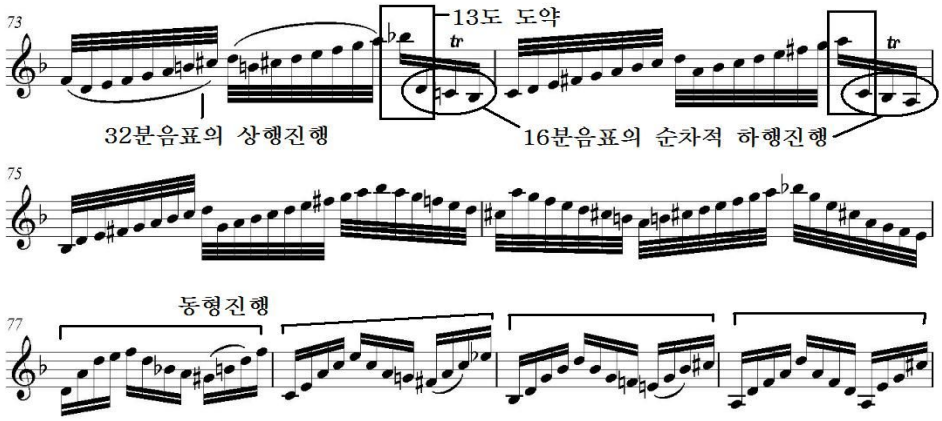
<악보 9> 바흐 샤콘느, 제8변주



⑩ 제9변주 (마디 73~80)

제9변주에서는 32분음표의 상행 스케일 후 도약(13도 도약으로 도약이 확장됨)하여 아래 음역에서 16분음표의 순차적 하행진행하는 형태를 사용함으로써 두 성부의 효과를 준다. 후속구에서는 단선율로 16분음표의 분산화음을 동형진행한다.

<악보 10> 바흐 샤콘느, 제9변주



⑪ 제10변주 (마디 81~84)

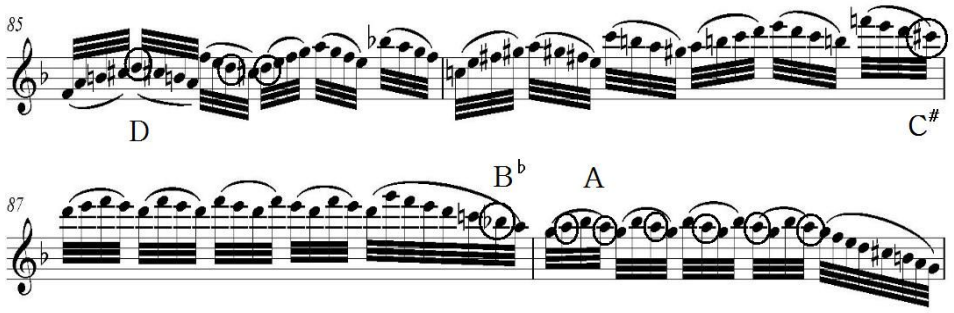
제10변주에서는 단선율이 도약 후 순차하행하며 도약을 통해 주제 베이스를 더욱 강조하고 있다. 마지막 마디에서는 32분음표를 사용한 장식적 리듬이 보인다.

<악보 11> 바흐 샤콘느, 제10변주

⑫ 제11변주 (마디 85~88)

제11변주는 32분음표의 빠른 진행으로 제10변주와는 대조적인 분위기가 나타나며, 두 옥타브에 걸친 빠른 패시지로 자유롭게 움직이는 유형을 보인다. 또한 주제 베이스가 암시적으로 나타난다.

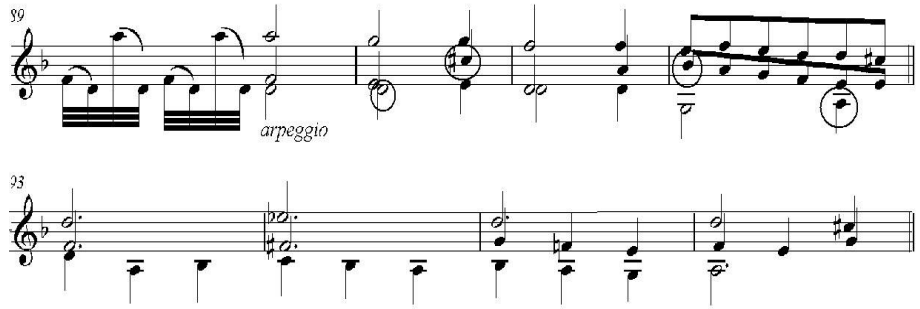
<악보 12> 바흐 샤콘느, 제11변주



⑬ 제12변주 (마디 89~96)

제12변주에서는 32분음표의 아르페지오 음형으로 연주하며, 선행구에서는 D음을 pedal point로 사용하며 주제 베이스선율 D-C#-B♭-A이 나타나고, 후속구에서는 A-B♭-C-B♭-A-B♭-A-G-A의 베이스 선율이 나타난다. 또한 아르페지오는 넓은 음역으로 세 개의 줄을 교차하여 연주하며, 첫 음 F를 G선에서 시작한다.

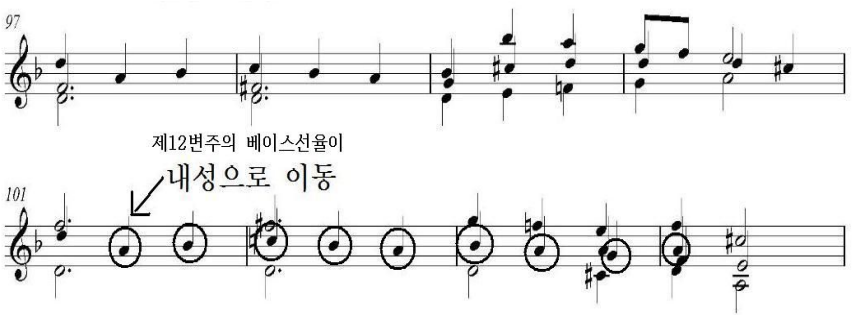
<악보 13> 바흐 샤콘느, 제12변주



⑭ 제13변주 (마디 97~104)

제13변주는 제12변주와 같은 아르페지오 음형으로 선율의 흐름이 제12변주와 다르게 약박에 위치한다. 그리고 제2변주에서 보이는 단선율 아르페지오 음형은 중음주법을 사용하여 풍부한 화성을 표현하였다. 제12변주에서 나타난 A-B♭-C-B♭-A-B♭-A-G-A의 베이스 선율이 선행구에서는 상성부에 후속구에서는 내성으로 이동하였다.

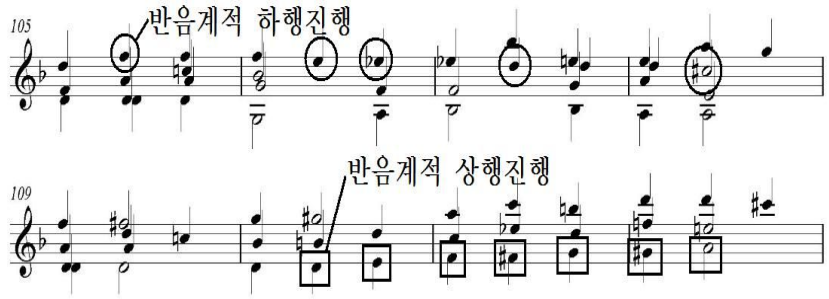
<악보 14> 바흐 샤콘느, 제13변주



⑮ 제14변주 (마디 105~112)

제14변주에서는 제1부분의 정점을 형성하는 반음계적 진행이 나타나는데 선행구에서는 F-E-E$^{\flat}$-D-C$^{\#}$음이 반음계 하행진행하며, 후속구에서는 D-E-F-F$^{\#}$-G-G$^{\#}$-A 음이 반음계 상행진행한다.

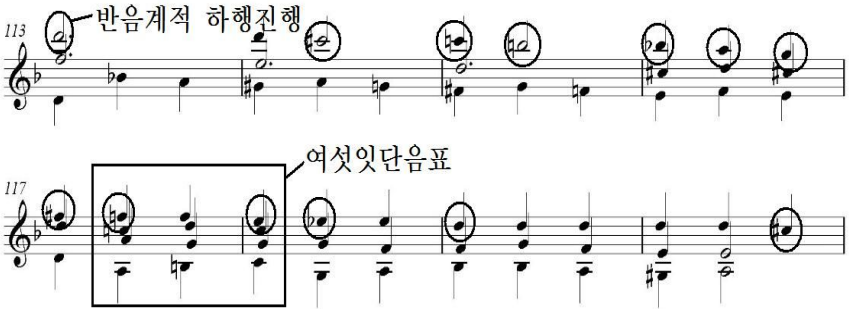
<악보 15> 바흐 샤콘느, 제14변주



⑯ 제15변주 (마디 113~120)

제15변주는 넓은 음역에 걸친 분산화음의 여섯잇단음표가 나타나며 빠른 음들이 화려하게 도악하며 선율을 반복한다. 심한 도약으로 긴장된 분위기가 나타나며 상성부에서는 선율이 반음계적으로 하행하는 형태를 이룬다.

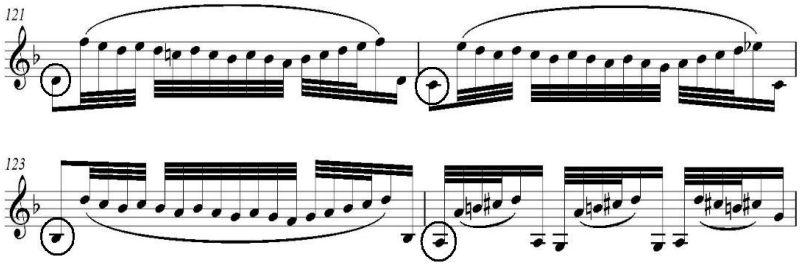
<악보 16> 바흐 샤콘느, 제15변주



⑰ 제16변주 (마디 121～124)

제16변주에서는 주제 베이스 음형 D-C-B♭-A이 강박에 정확하게 나타나며, 8분음표의 주요 음과 32분음표의 장식적인 음들이 도약을 통해 두 성부적 효과를 낸다.

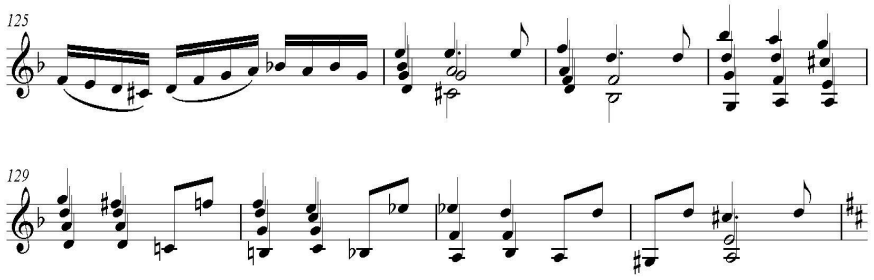
<악보 17> 바흐 샤콘느, 제16변주



⑱ 제17변주 (마디 125～132)

제17변주에서는 주제가 중음주법을 통해 넓은 음역의 화음으로 진행하고 있으며, 제1부분의 코다의 역할을 하는 부분으로 주제의 주요리듬 ♩♩. ♪이 사용되었다. 또한 트릴의 사용으로 같은 으뜸음조로의 전환을 예시한다. (d단조 -> D장조)

<악보 18> 바흐 샤콘느, 제17변주

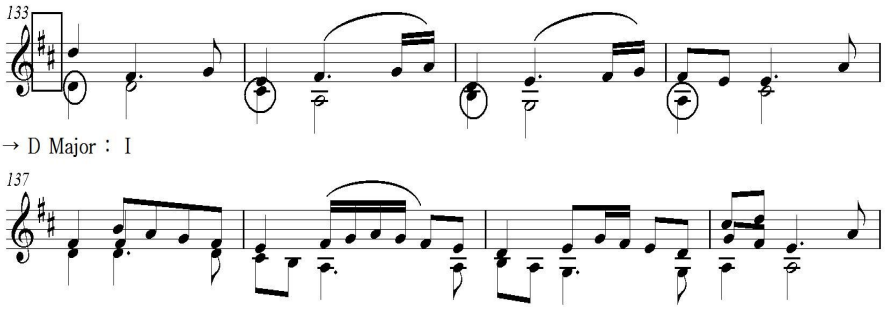


2) 제2부분 ; 제18변주 ~ 제27변주 (D장조)

⑲ 제18변주 (마디 133~140)

제18변주에서는 원조의 으뜸음조인 D장조로 전조가 되며, 새로운 주제선율이 나타나며, 베이스 주제선율 또한 D-C#-B-A가 하행진행하는 형태로 변화되어 나타난다. 또한 중음주법으로 상성에서 주제 선율이 하행진행한다.

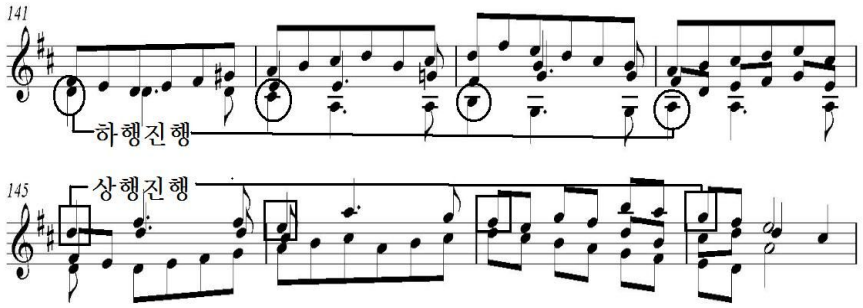
<악보 19> 바흐 샤콘느, 제18변주



⑳ 제19변주 (마디 141~148)

제19변주에서는 제18변주보다 음역, 음향, 다이나믹 면에서 확대되었으며, 상성의 8분음표와 하성의 주제 리듬형이 나타나며 후속구에서는 교차하여 진행된다. 후속구에서 D, E, F#, G 음들이 상성부의 첫 박에서 상행하는 형태로 나타나 대조를 이룬다.

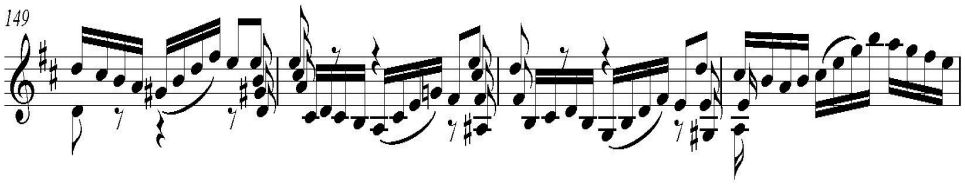
<악보 20> 바흐 샤콘느, 제19변주



㉑ 제20변주 (마디 149~152)

제20변주는 4마디의 짧은 변주로써 16분음표와 8분음표가 대조를 이루며, 대위적 선율의 주고받음이 나타난다.

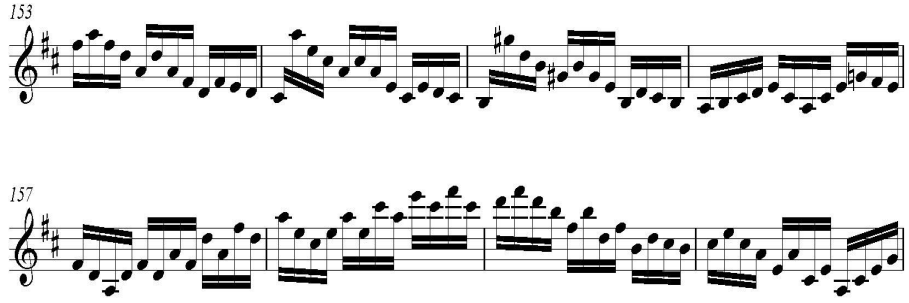
<악보 21> 바흐 샤콘느, 제20변주



㉒ 제21변주 (마디 153～160)

제21변주에서는 16분음표의 도약하는 분산화음의 진행으로 이루어져있으며, 선행구에서는 저음부와 고음부의 대조로 두 성부의 효과를 나타내며, 후속구에서는 짧은 악구 동안 두 옥타브로 음역이 확대된다.

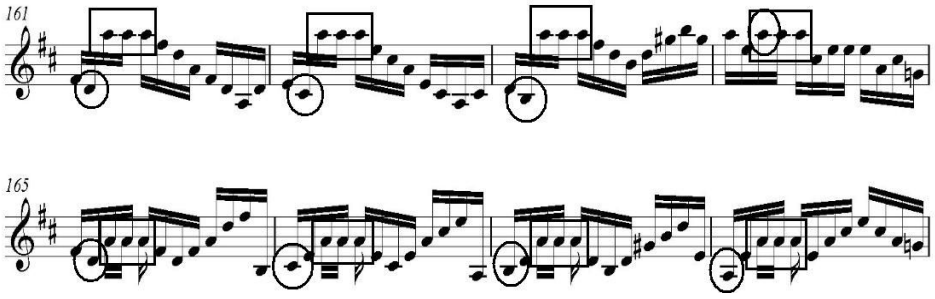
<악보 22> 바흐 샤콘느, 제21변주



㉓ 제22변주 (마디 161～168)

제22변주에서는 베이스 주제선율이 D-C$^{\#}$-B-A으로 하행진행하며, A의 연타음으로 타악기적인 효과를 준다.

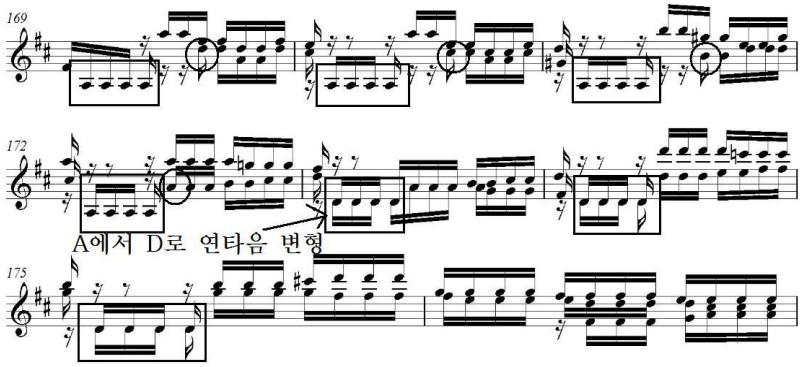
<악보 23> 바흐 샤콘느, 제22변주



㉔ 제23변주 (마디 169~176)

제23변주에서는 주선율 내성에 주제 베이스 선율이 하행하여 유기적으로 통일성을 이루었으며, 후속구에서는 지속음이 D음으로 변형되어 반복하며 나타난다. 음정 간격 또한 두 옥타브로 확장하였다.

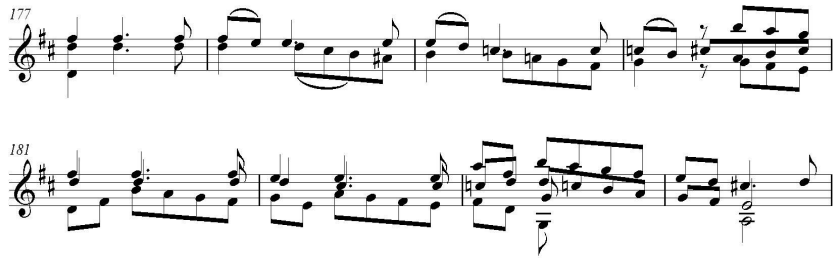
<악보 24> 바흐 샤콘느, 제23변주



㉕ 제24변주 (마디 177~184)

제24변주에서는 주제의 주요 리듬이 등장하며, 후속구로 갈수록 세 성부로 변주되며 선율은 대부분 순차진행한다.

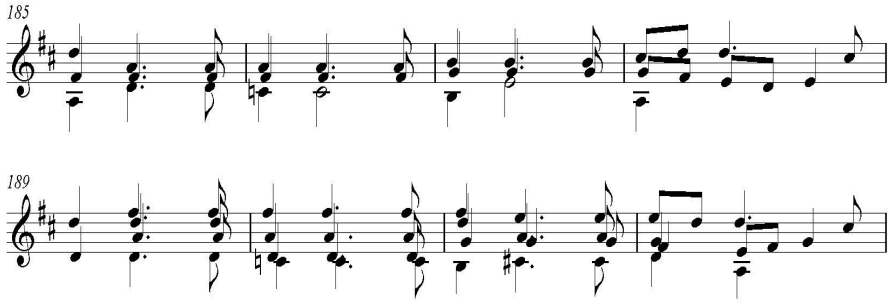
<악보 25> 바흐 샤콘느, 제24변주



㉖ 제25변주 (마디 185~192)

제25변주에서는 주제 리듬이 화성적으로 진행되며, 선행구에서는 5도음역으로 후속구에서는 10도 음역으로 시작하여 옥타브 이상으로 벌어져 상성과 하성이 반진행한다.

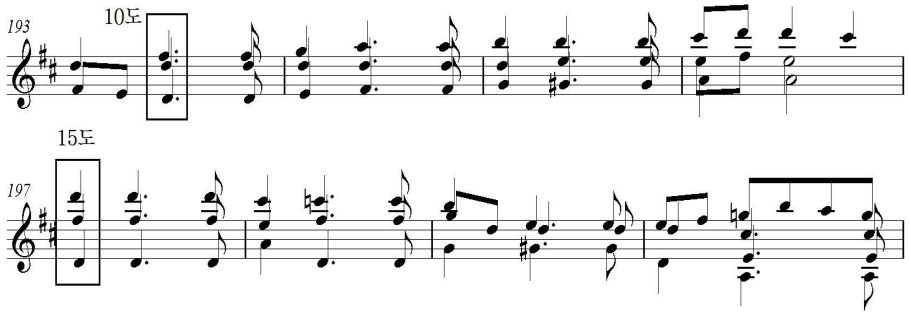
<악보 26> 바흐 샤콘느, 제25변주



㉗ 제26변주 (마디 193~200)

제26변주에서는 주제의 주요리듬 ♩♩. ♪이 넓은 음역의 화음으로 나타난다. 10도의 화성음정으로 시작하여 15도에 이르는 더 넓은 간격의 화성으로 진행된다.

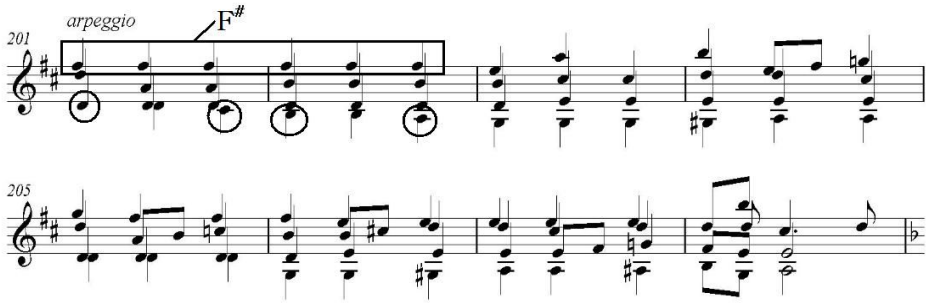
<악보 27> 바흐 샤콘느, 제26변주



㉘ 제27변주 (마디 201～208)

제27변주에서는 $F^{\#}$을 중심으로 빠른 아르페지오 선율이 진행되며, 베이스 음이 D-$C^{\#}$-B-A로 순차 하행한다.

<악보 28> 바흐 샤콘느, 제27변주

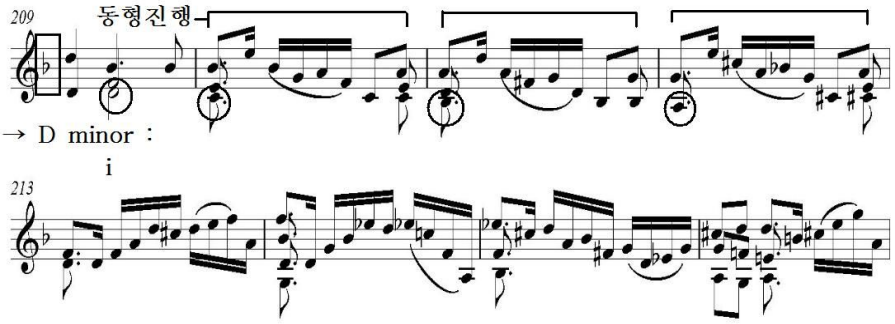


3) 제3부분 ; 제28변주 ～ 코다 (d단조)

㉙ 제28변주 (마디 209～216)

제28변주에서는 원조인 d단조로 다시 전조되었다. 마디마다 중음주법을 사용하였으며, 선율과 리듬이 동형진행을 이룬다.

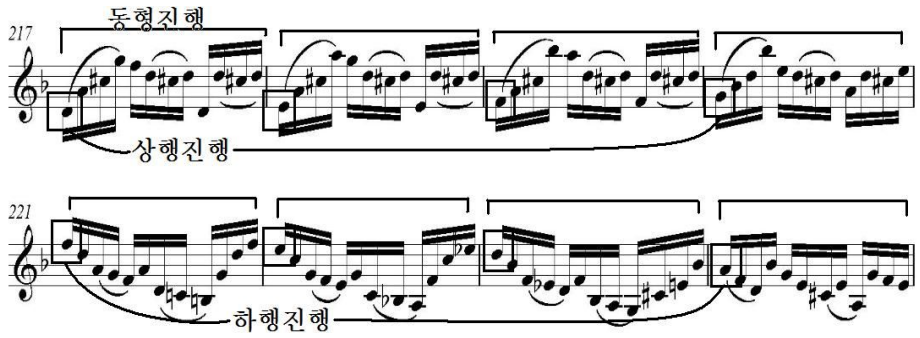
<악보 29> 바흐 샤콘느, 제28변주



㉚ 제29변주 (마디 217～224)

제29변주에서는 16분음표의 단선율 진행이 나타나며, 베이스가 선행구에서는 순차상행하고, 후속구에서는 하행진행하는 형태로 동형진행의 대조를 이룬다.

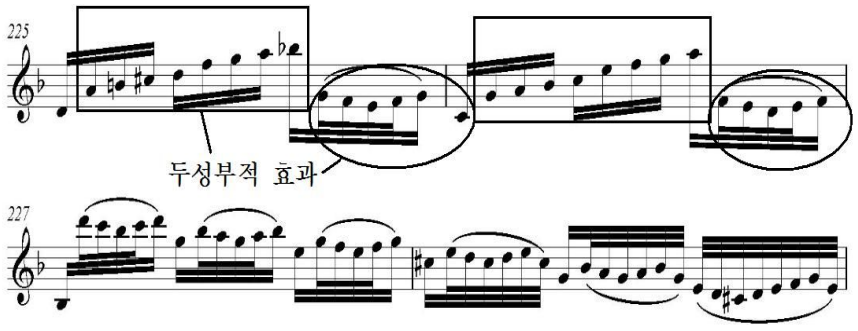
<악보 30> 바흐 샤콘느, 제29변주



㉛ 제30변주 (마디 225～228)

제30변주는 순차상행하는 16분음표의 음형과 32분음표의 리듬의 대조와 도약으로 두 성부로 나누어지는 효과를 나타낸다.

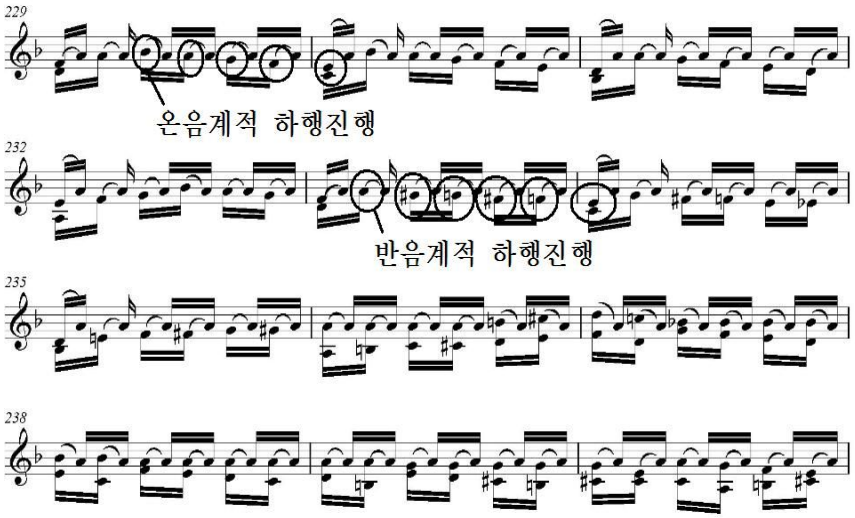
<악보 31> 바흐 샤콘느, 제30변주



㉜ 제31변주 (마디 229～240)

제31변주에서는 A음이 지속음 중심으로 오르간 포인트 기법[10]과 바리올라주(bariolage) 주법[11]이 사용되었다. 또한 선행구에서는 온음계적 하행진행, 후속구에서는 반음계적 하행진행을 이룬다.

<악보 32> 바흐 샤콘느, 제31변주

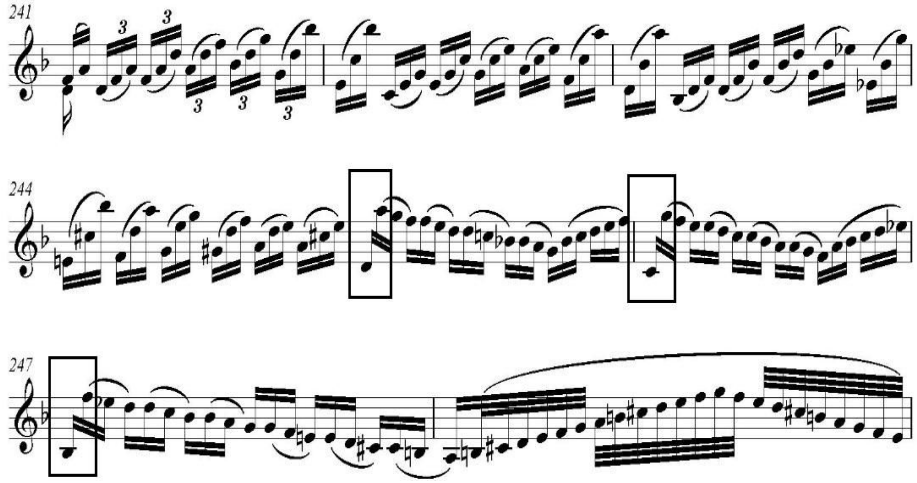


㉝ 제32변주 (마디 241～248)

제32변주에서는 16분음표의 셋잇단음표 음형이 등장하며 샤콘느 전체의 클라이막스를 이룬다. 또한 도약에 의한 선율의 성부를 구분하였다.

10) 오르간 페달 건반으로 연주되는 지속저음에서 비롯된 지속음의 일종, 다른 성부의 화음 변화에 상관없이 길게 지속되는 저음.
11) 한 현은 개방현으로, 한 현은 누르며 두 현을 재빠르게 교체 연주함으로 얻어지는 음색적인 대조 효과.

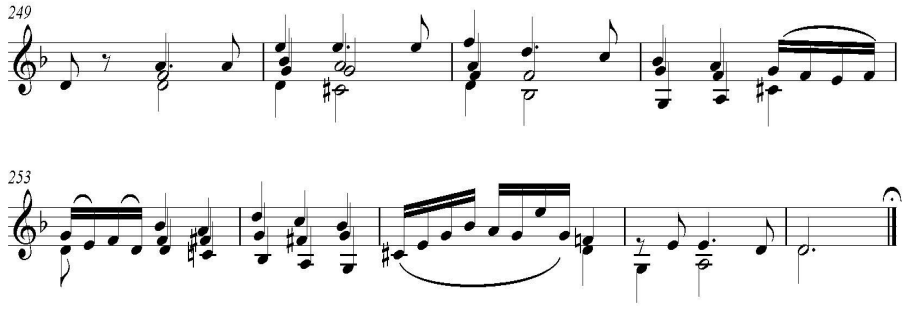
<악보 33> 바흐 샤콘느, 제32변주



㉞ 코다 (마디 249~257)

코다는 주제 그대로의 선율, 주제의 주요리듬, 화성, 베이스 선율이 재현된다.

<악보 34> 바흐 샤콘느, 코다



(2) 부조니의 샤콘느 분석

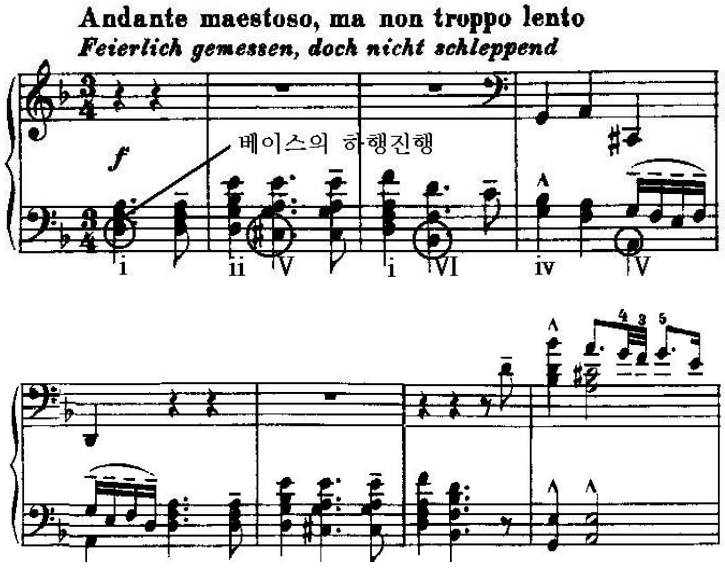
바흐의 <무반주 바이올린을 솔로를 위한 파르티타 제 2번 d단조, BWV 1004> 중 마지막 악장인 샤콘느는 부조니가 편곡한 곡 중 가장 잘 알려져 있으며, 널리 연주되고 있는 피아노 작품이다. 부조니는 바흐 원곡의 순수한 가치를 그대로 살려 편곡했지만, 원곡의 악기인 바이올린으로는 표현할 수 없는 음역을 피아노를 통해 최대한 활용하고, 다양한 테크닉적인 면을 더하여 편곡하면서 달라진 점을 알아보았다.

1) 제1부분 ; 주제 ~ 제17변주 (d단조)

① 주제 (마디 1~8)

주제는 원곡과 동일하게 d단조의 3/4박자의 못갖춘마디(♩. ♪)로 시작하여, 둘째박을 강조하는 ♩♩. ♪의 주요리듬을 사용하여 주선율을 나타내며, 베이스 선율이 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A로 하행진행한다. 화성구성도 바흐의 샤콘느와 동일하게 i - ii - V - i - VI - iv - V - i 로 나타난다. 원곡에서는 보이지 않는 주제와 템포를 제시하여 곡의 분위기를 나타내었으며 (**Andante maestoso, ma non troppo lento*(Feierlich gemessen, doch nicht schleppend)***) 원곡보다 한 옥타브 낮추어 시작함으로써 장엄하고 무게감 있게 표현하였다. 또한 양손이 교차하면서 주선율이 두 옥타브 낮게 하강함으로써 음역을 더욱 확장하였다.

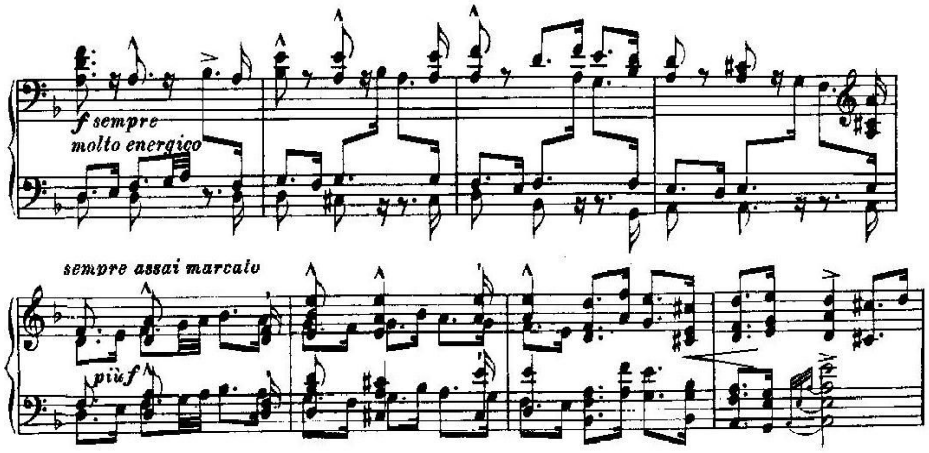
<악보 35> 부조니 샤콘느, 주제 (마디 1~8)



② 제1변주 (마디 9~16)

제1변주는 계속하여 한 옥타브 낮은 음역에서 주선율이 연주되며 주제의 리듬이 축소되고 새로운 리듬인 붓점 리듬이 나타난다. *molto energico, sempre assai marcato*와 액센트의 지시로 명확하고 단호한 표현을 하고 있다. 후악구에서는 붓점리듬을 양손으로 동일한 멜로디를 함께 연주하게 함으로써 주선율을 더욱 강조하고 있다.

<악보 36> 부조니 샤콘느, 제1변주 (마디 9~16)



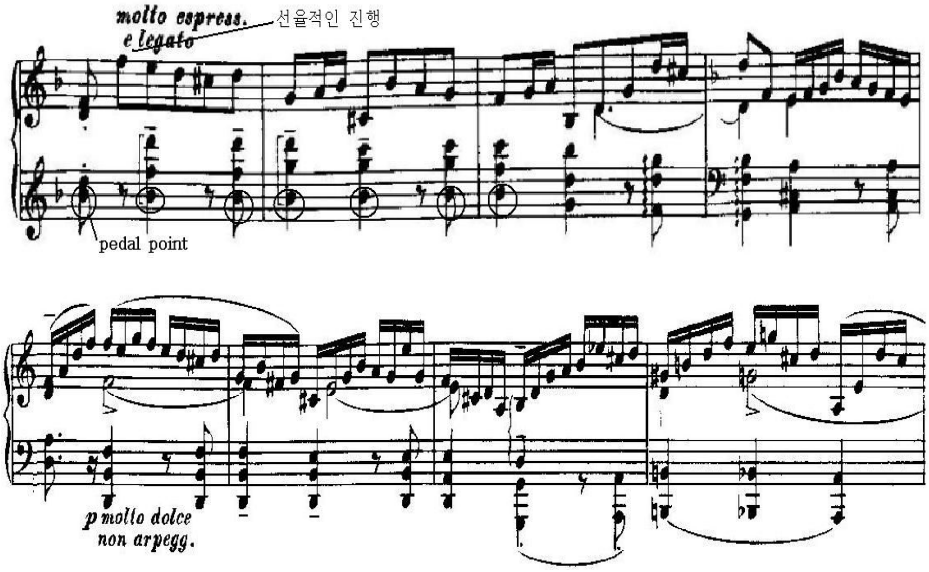
③ 제2변주 (마디 17~24)

제2변주는 제1변주와 동일한 붓점리듬으로 진행되지만 선행구의 ***p subito***와 후속구의 ***una corda*** 페달을 지시가 되어있는 ***pp***의 사용으로 제1변주의 ***f***의 진행과 대조를 이루어 음색의 변화를 시도하였다. 후속구에서는 왼손을 한 옥타브 낮추어 음역을 확대하기도 하였다.

④ 제3변주 (마디 25~32)

제3변주는 기본 베이스 위에 8분음표와 16분음표를 사용한 새로운 대선율 멜로디를 첨가하여 화성적으로 진행하였던 앞의 변주와는 선율적인 진행으로 대조를 이룬다. 왼손에서는 D음을 pedal point로 사용하였으며, 주제리듬인 ♩♩. ♪ 이 나타난다. 후속구에서는 피아노의 특성을 살려 음역을 더 확장하여 편곡하였다.

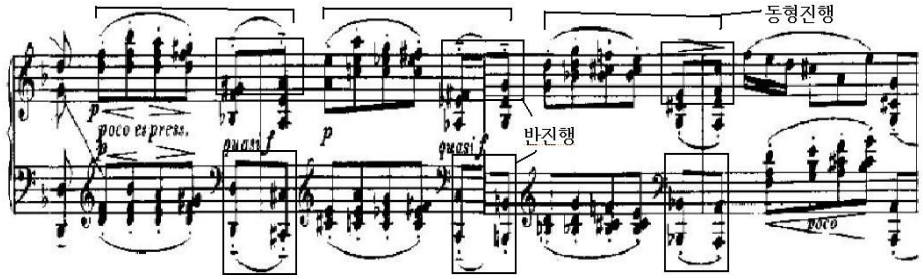
<악보 37> 부조니 샤콘느, 제3변주 (마디 25~32)



⑤ 제4변주 (마디 33~40)

제4변주는 원곡의 주선율을 두 옥타브로 확대하여 수직적 화성진행이 동형진행 되고 있으며, 낮은 음역대의 선율은 반음계진행으로 외성에서 반진행하고 있다. 악상은 ***p***와 ***f***를 번갈아 사용함으로써 대조적인 느낌을 표현하였다.

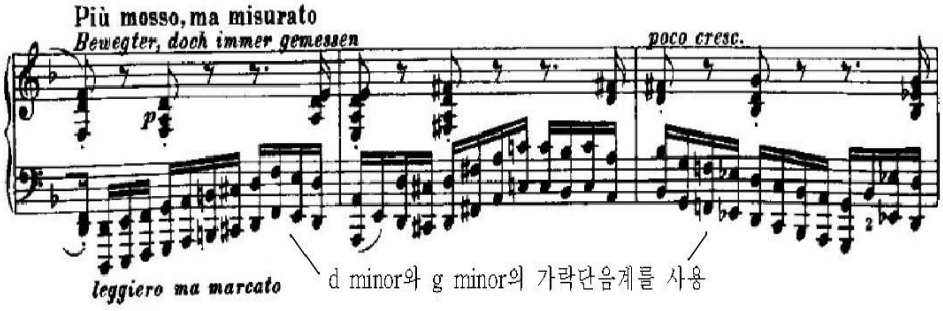
<악보 38> 부조니 샤콘느, 제4변주 (마디 33~36)



⑥ 제5변주 (마디 41～48)

제5변주에서는 16분음표만을 사용하여 도약과 순차의 상, 하행하는 단선율을 원곡보다 두 옥타브 낮추어 처리하였으며, d단조와 g단조의 가락단음계를 사용하며 D-$C^{\#}$-$B^{\flat}$-A가 암시적으로 나타나게 된다. 또한 부조니는 Piu mosso, ma misurato*(Bewegter, doch immer gemessen)*의 지시어를 사용하였다.

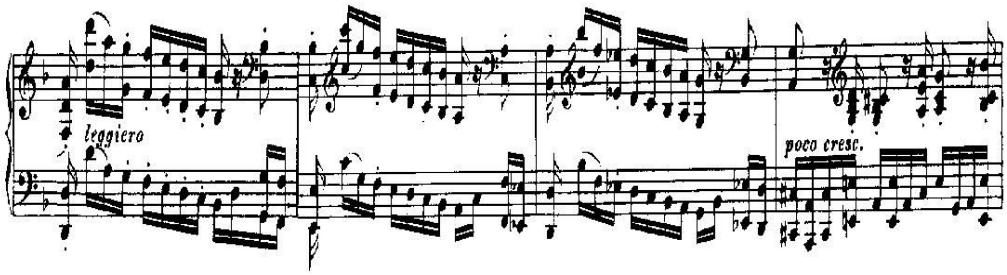
<악보 39> 부조니 샤콘느, 제5변주 (마디 41～43)



⑦ 제6변주 (마디 49～56)

제6변주에서는 동형진행의 하행스케일 후 10도로 도약하는 단선율의 진행을 옥타브 스타카토로 표현하여 음역을 확대하였다. 후속구에서는 분산화음이 반진행으로 나타나며 화성의 첨가로 원곡보다 폭넓은 화성과 음역으로 표현되었다.

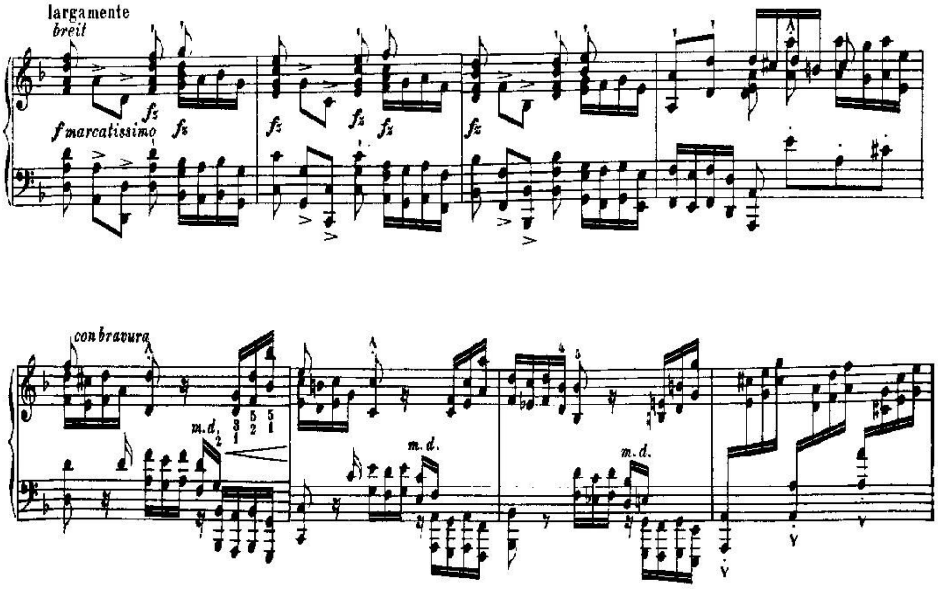
<악보 40> 부조니 샤콘느, 제6변주 (마디 49~51)



⑧ 제7변주 (마디 57~64)

제7변주에서는 옥타브와 4성부의 화성음정으로 원곡보다 다성적으로 표현하였으며, 후속구의 16분음표로 세분화되어 나타나는 빠른 음형을 부조니는 두 성부의 화성음정으로 표현하였으며 주선율을 양손으로 나누어 연주하도록 처리하였다. 또한 지시어 largamente*(breit)*와 *con bravura*로 화려하고 과시적인 연주기교를 요구하였다.

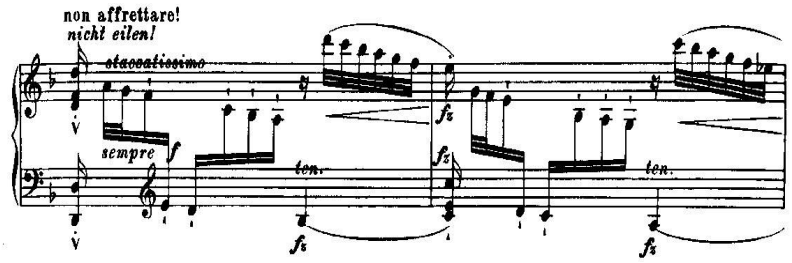
<악보 41> 부조니 샤콘느, 제7변주 (마디 57~64)



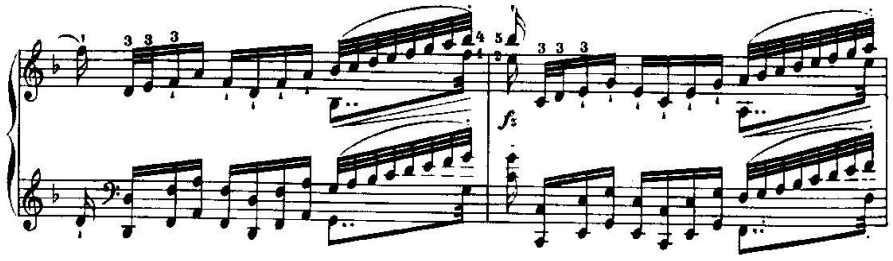
⑨ 제8변주 (마디 65~72)

제8변주에서는 16분음표와 32분음표의 짧은 음가로 상, 하행하는 스케일의 동형진행이 나타나는데 이것을 양손으로 나누어 연주하도록 하였으며, 스타카토와 레가토의 대조되어 나타나며, 후속구에서의 32분음표 스케일은 옥타브로 처리함으로써 화려하게 표현하였다. non affrettare*(nicht eilen)* 의 지시어로 급하지 않고 일정한 박자로 빠른 패시지를 표현하도록 하였다.

<악보 42> 부조니 샤콘느, 제8변주 (마디 65~66, 선행구 앞부분)



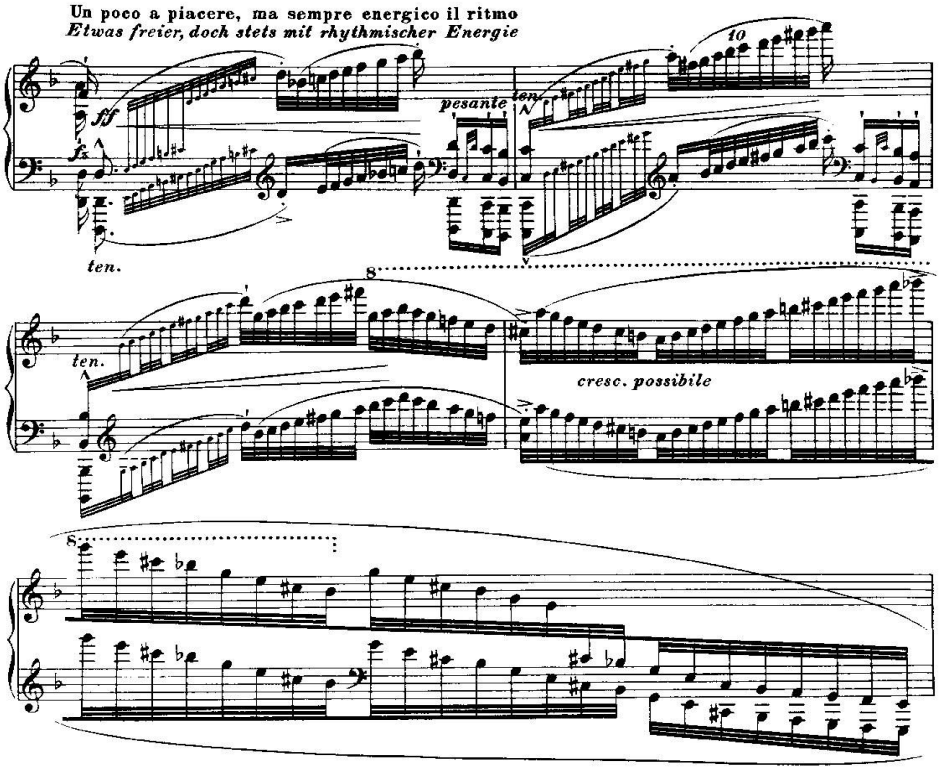
<악보 43> 부조니 샤콘느, 제8변주 (마디 69~70, 후속구 앞부분)



⑩ 제9변주 (마디 73~81)

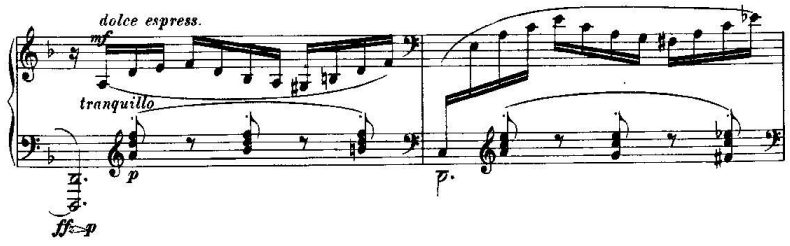
제9변주는 32분음표의 상행스케일(3도 간격으로 화성을 이루어 두 성부 효과를 줌) 후 아래로 도약하여 16분음표의 순차 하행을 옥타브로 표현하여 피아노의 모든 음역을 사용하여 음역을 최대한 확장하였다. 이것은 부조니의 비르투오조적인 면모를 잘 보여주는 부분이다. 후악구에서는 선행구와 대조를 이루는 ***dolce espress.***의 16분음표의 아르페지오 음형이 나타나며 왼손 베이스에서는 D음의 pedal point와 더불어 주제부분을 되새기듯이 ♩ ♩. ♪ 리듬이 3화음으로 추가되어 나타난다. 또한 지시어 **Un poco a piacere, ma sempre energico il ritmo*(Etwas freier, doch stets mit rhythmischer Energie)***가 사용되었다.

<악보 44> 부조니 샤콘느, 제9변주 (마디 73~77, 선행구)



↑ 추가된 아르페지오 선율

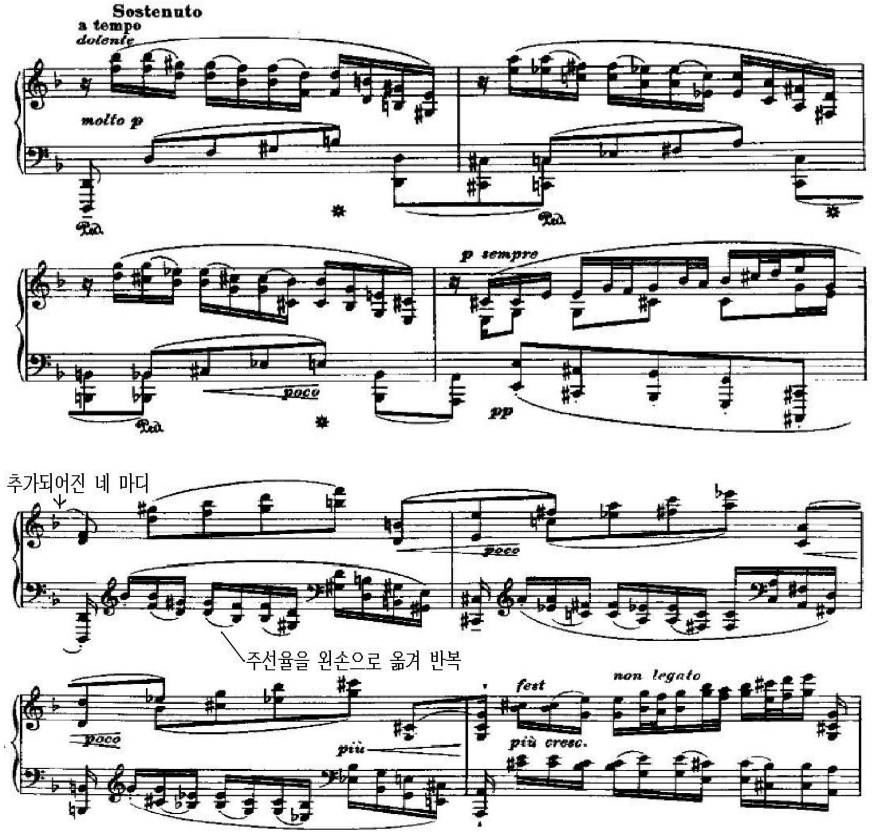
<악보 45> 부조니 샤콘느, 제9변주 (마디 78~79, 후속구 앞부분)



⑪ 제10변주 (마디 82~89)

제10변주에서는 원곡에는 없는 8분음표의 대선율을 추가하고, 원곡의 멜로디에 한 성부를 추가하여 화성적으로 표현하였으며, 부조니에 의해 원곡에는 없는 마디 86~89가 추가되면서 처음으로 마디가 확장되는 모습을 보인다.

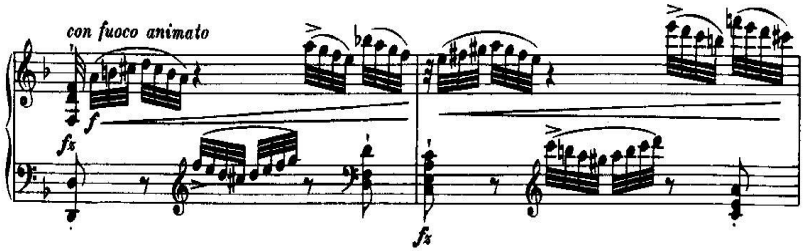
<악보 46> 부조니 샤콘느, 제10변주 (마디 82~89)



⑫ 제11변주 (마디 90~93)

제11변주에서는 제10변주와는 대조되는 32분음표의 빠른 음형을 양손으로 나누어 연주하도록 하였으며 원곡에서 암시적으로 나타난 주제 베이스 하행 부분을 왼손 화음을 통해 뚜렷하게 나타냈다. 지시어 ***con fuoco animato(articolato assai)***가 사용되었다.

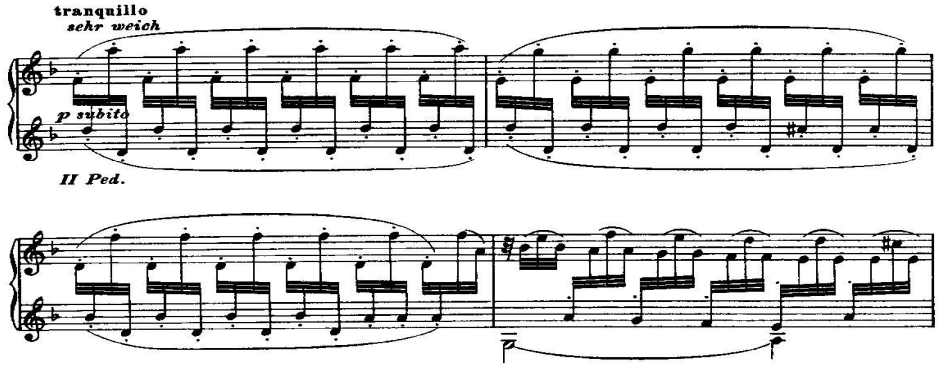
<악보 47> 부조니 샤콘느, 제11변주 (마디 90~92)



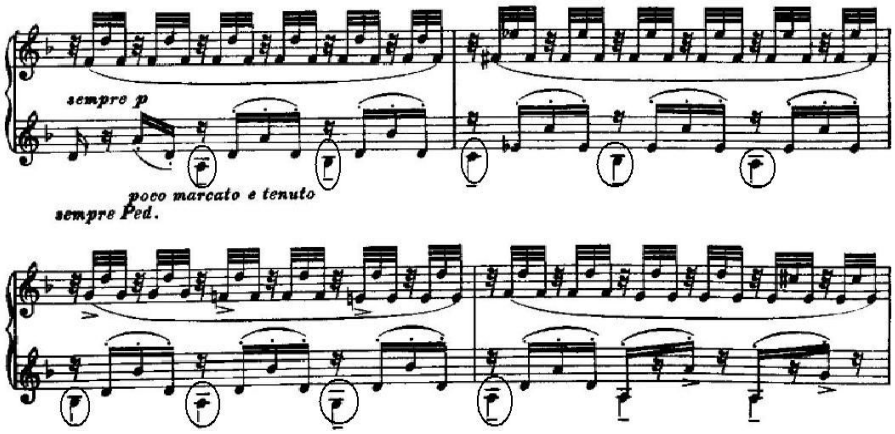
⑬ 제12변주 (마디 94~101)

제12변주는 ***una corda***와 ***p***의 사용으로 음색의 변화를 주었으며, 32분음표의 아르페지오 음형을 양손으로 나누어 연주하도록 하였다. 선행구에서는 D음을 pedal point로 사용하였으며, 후속구에서는 A-B♭-C-B♭-A-B♭-A-G-A의 베이스 선율이 나타난다.

<악보 48> 부조니 샤콘느, 제12변주 (마디 94~97, 선행구)



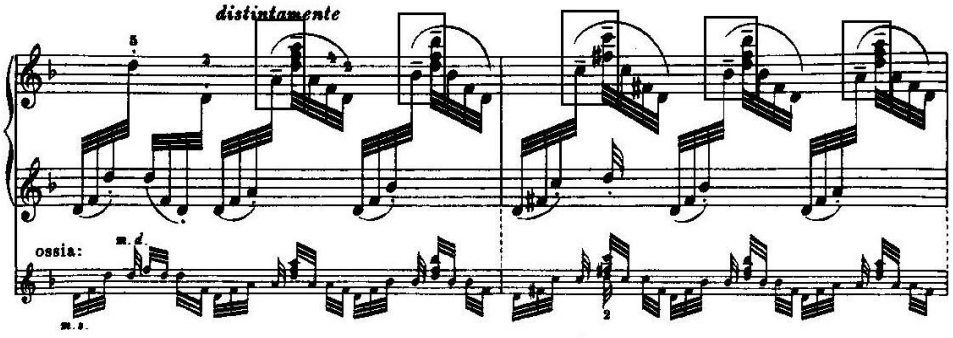
<악보 49> 부조니 샤콘느, 제12변주 (마디 98~101, 후속구)



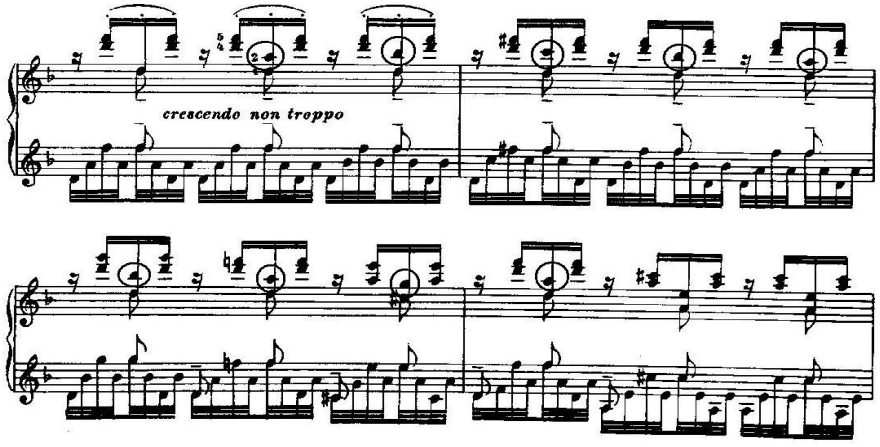
⑭ 제13변주 (마디 102~109)

제13변주에서는 원곡보다 한 옥타브 높은 음역에서 D음을 pedal point로 사용한 32분음표의 아르페지오 음형이 나타나며 선율의 흐름이 제11변주와는 다르게 약박에 위치한다. 후속구에서도 제11변주와 마찬가지로 A-B♭-C-B♭-A-B♭-A-G-A의 베이스 선율 나타나는데 이는 제11변주와는 달리 내성에 나타난다.

<악보 50> 부조니 샤콘느, 제13변주 (마디 102~103, 선행구 앞부분)



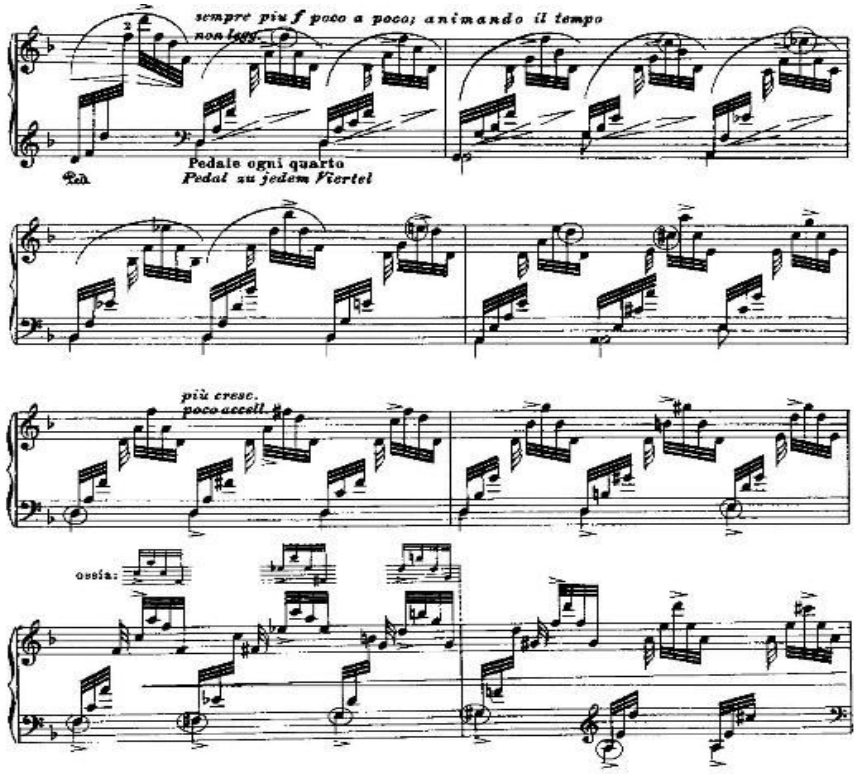
<악보 51> 부조니 샤콘느, 제13변주 (마디 106~109, 후속구)



⑮ 제14변주 (마디 110～117)

제14변주는 선행구에서 F-E-E$^{\flat}$-D-C$^{\#}$-C음이 반음계로 하행진행하고, 후속구에서 D-E-F-F$^{\#}$-G-G$^{\#}$음이 반음계로 상행진행하며 원곡의 한 옥타브내의 화성을 두 옥타브의 아르페지오로 음역을 확대하였다. 지시어 ***animando il tempo***와 페달지시어 **pedal ogni quarto**가 명시되어있으며 후속구에서 제시되어있는 ***poco accell.***과 ***piu cresc.***로 곡에 긴장감을 주었다.

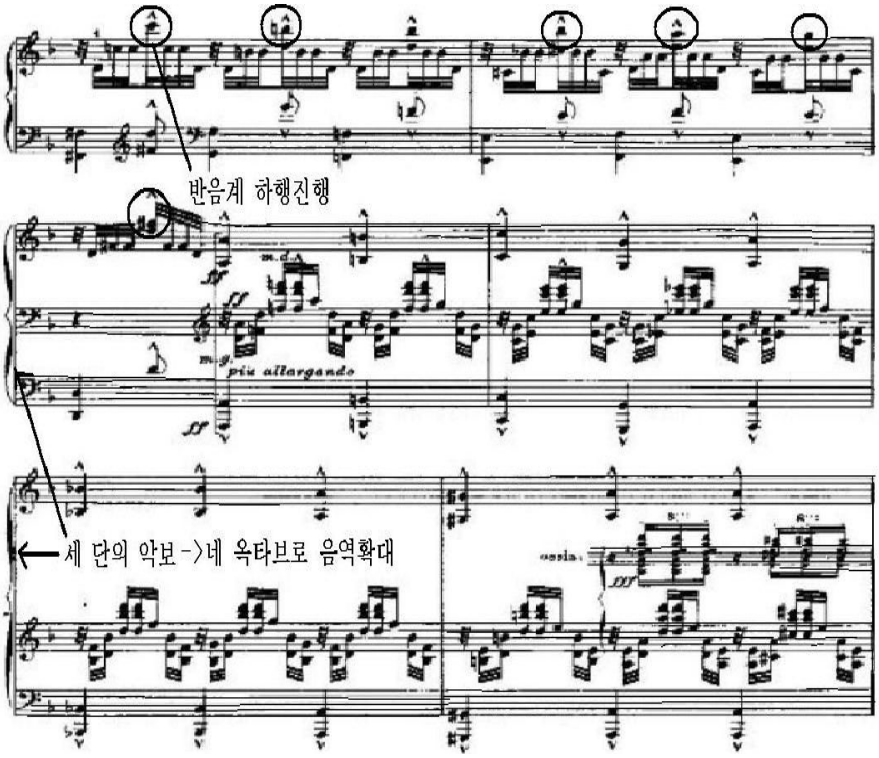
<악보 52> 부조니 샤콘느, 제14변주 (마디 110～117)



⑯ 제15변주 (마디 118～125)

제15변주에서는 앞의 변주와는 다른 유형의 아르페지오가 나타나며, 도약이 심하고 긴장된 분위기가 나타난다. 선율은 상성부에서 반음계로 하행진행하며 빠르고 화려한 음들이 도약하는 선율이 반복된다. 후속구에서는 주요선율이 네 옥타브로 음역이 확대되어 세 단의 스코어가 나타나며, 선율의 음역을 최대한 확대하여 양손 옥타브로 표현하고 있다.

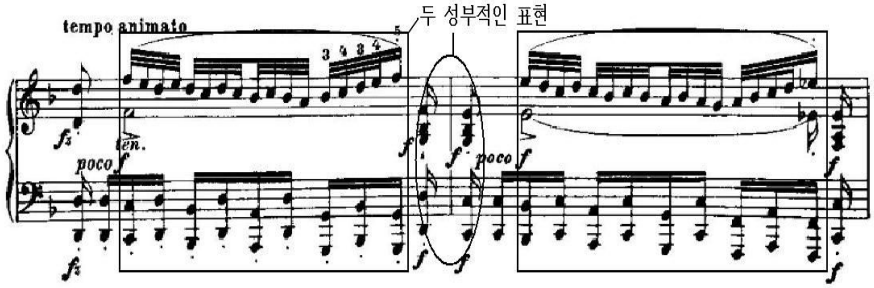
<악보 53> 부조니 샤콘느, 제15변주 (마디 120～125)



⑰ 제16변주 (마디 126～129)

제16변주에서는 주제 베이스 음형 D-C-B$^{\flat}$-A가 강박에 정확히 나타나며, 8분음표의 주요음과 32분음표의 장식적인 음들이 도약을 통해 두 성부적인 표현을 하고 있다. 왼손에는 16분음표의 스타카토 옥타브 음형이 추가되어 긴장감과 진행감을 준다.

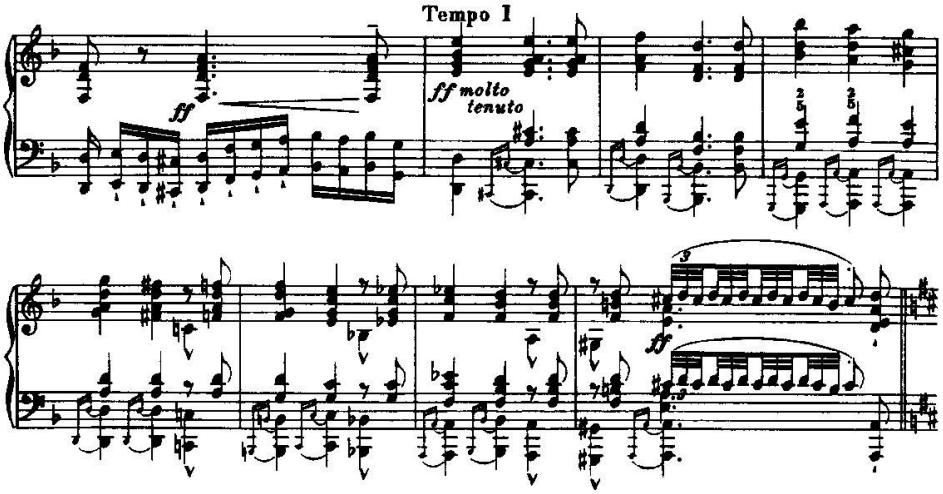
<악보 54> 부조니 샤콘느, 제16변주 (마디 123～124)



⑱ 제17변주 (마디 130～137)

제17변주는 제 1부분(d단조)의 코다 역할을 하며, 주제리듬 ♩♩. ♪을 사용하였으며, 마지막 마디의 트릴로 같은 으뜸음조(D장조)로의 전환을 예시한다. 원곡의 두 옥타브 내의 음역을 네 옥타브로 확대하였으며 아르페지오를 통한 옥타브 음정과 네 성부의 화성음정으로 풍성하게 주제를 ***molto tenuto***로 표현하였다.

<악보 55> 부조니 샤콘느, 제17변주 (마디 130~137)

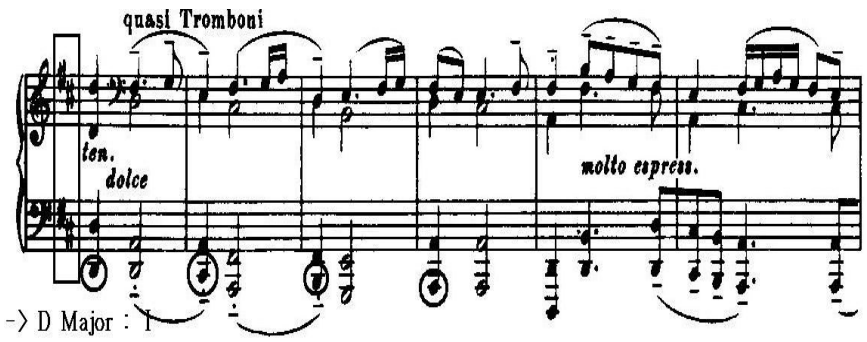


2) 제2부분 ; 제18변주 ~ 제27변주 (D장조)

⑲ 제18변주 (마디 138~145)

제18변주은 제1부분의 조성인 d단조의 같은 으뜸음조인 D장조로 전조되며, 단순한 리듬형으로 베이스가 하행하는 D-$C^{\#}$-B-A의 새로운 주제가 등장한다. 제시어 ***quasi Tromboni***로써 트롬본이 갖고 있는 음색으로 부드럽고 고요한 분위기를 표현 내도록하였다. 또한 원곡보다 한 옥타브 아래서 멜로디를 연주하고 네 성부로 화성을 풍부하게 함으로써 더욱 깊이 있고 풍부한 음색을 표현할 수 있도록 하였다.

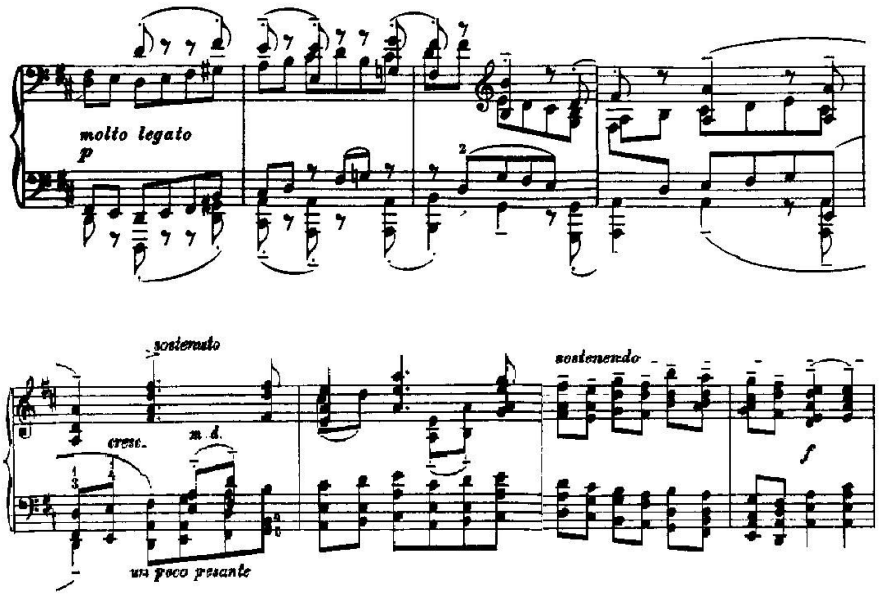
<악보 56> 부조니 샤콘느, 제18변주 (마디 138~143)



⑳ 제19변주 (마디 146~153)

제19변주에서는 원곡보다 한 옥타브 낮은 음역에서 8분음표로 진행되어지는 주선율을 연주하도록 하였으며, 선행구에서 나타나는 ♩♩. ♪ 리듬으로 이루어진 두 성부의 음들은 각각 양손의 외성부에 배치하여 음역을 확대하였다. 후속구에서는 지시어 ***un poco pesante***, ***sostenuto***, 그리고 테누토의 표시로 양손의 네 성부에서 여덟 성부에 이르는 화성을 사용하여 매우 풍성하고 점점 더 무거워지는 느낌을 가지고 연주가 되도록 하였다. 악상기호 또한 선행구에서는 ***p***로 시작하고 있으나 후속구 시작부터 크레센도하여 ***f***에 이르게 된다.

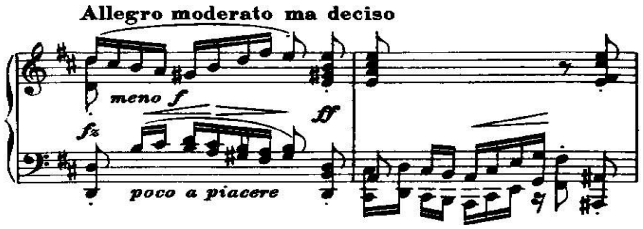
<악보 57> 부조니 샤콘느, 제19변주 (마디 146~153)



㉑ 제20변주 (마디 154~157)

제20변주는 레가토로 이루어진 16분음표와 스타카토로 이루어진 8분음표가 대조를 이루고 있으며, 16분음표의 부분에서 원곡에는 없는 대위적 선율이 주선율과 반진행으로 나타나고 있다. 시작부분에 제시되어 있는 지시어 **Allegro moderato ma deciso**로 분명하고 단호하게 연주하도록 하였으며, 또한 마지막 마디에서 나타나는 스타카토의 음형은 다음 변주를 예시한다.

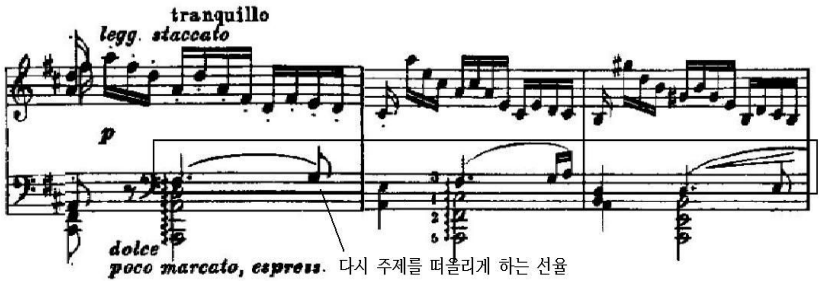
<악보 58> 부조니 샤콘느, 제20변주 (마디 154~155)



㉒ 제21변주 (마디 158~165)

제21변주에서는 16분음표로 이루어진 원곡의 주선율을 tranquillo, *legg., staccato*의 제시어로 가볍고 조용하게 표현하도록 하였으며, 원곡에는 없는 제2부분의 ♩♩. ♪ 리듬형으로 시작하는 주제선율과 둘째 박에 A음의 pedal point를 가진 아르페지오로 연주되는 화성을 첨가하여 (*dolce, poco marcato, espress.*의 지시어를 제시) 다시 한번 주제를 상기시키고 있다.

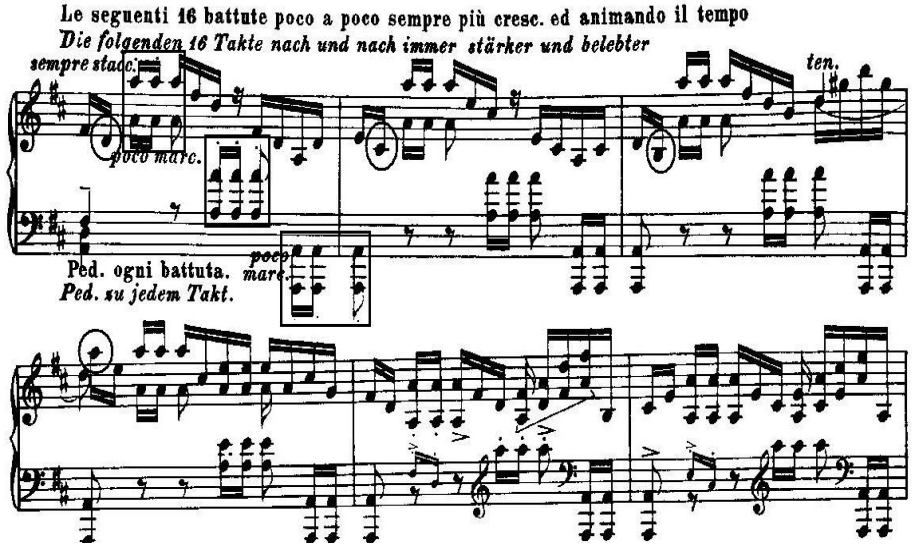
<악보 59> 부조니 샤콘느, 제21변주 (마디 158~160)



㉓ 제22변주 (마디 166～173)

제22변주에서는 상성부에서 주선율이 연주되어지며, 원곡에서 한 마디에 한 번씩 나타나는 A의 연타음을 세 옥타브에 걸쳐 세 번을 반복하도록 함으로써 음역을 확대하였으며, 일정한 간격으로 연타음을 한 옥타브씩 내려가며 반복함으로써 긴장감을 더욱 고조시키고 있다. 주제의 베이스선율이 내성에서 D-$C^{\#}$-B-A로 하행하고 있다. 또한 Le seguenti 16 battute poco a poco sempre piu cresc. de animando il tempo *(Die folgenden 16 Takte nach und nach immer starker und belebter)*와 Ped. ogni battuta*(ped. zu jedem Takt)*와 같이 제시어가 자세하게 적혀있으므로 이 제시어대로 연주하고 페달을 사용하도록 해야 한다.

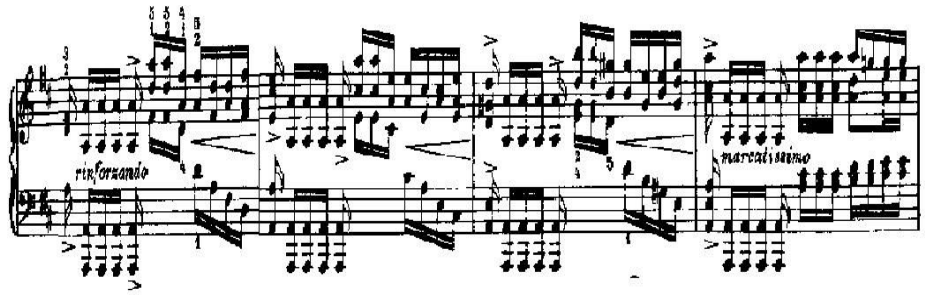
<악보 60> 부조니 샤콘느, 제22변주 (마디 166～171)



㉔ 제23변주 (마디 174~181)

제23변주에서는 선행구에서 주제 베이스 선율 D-C#-B-A가 주선율의 내성에 나타나고 있으며(원곡과는 달리 부조니의 샤콘느에서는 세 번째 마디에서만 B가 외성에 나타남), 화음을 첨가하여 더 풍성하고 웅장하게 연주되도록 하였다. A의 연타음은 양손으로 네 성부에 걸쳐 옥타브로 연주되어 더욱 단단하고 분명한 느낌이 들도록 하였으며 주선율 또한 성부를 더 추가하여 웅장한 느낌을 더하였다. 후속구에서는 A연타음이 D음으로 바뀌어 연주된다.

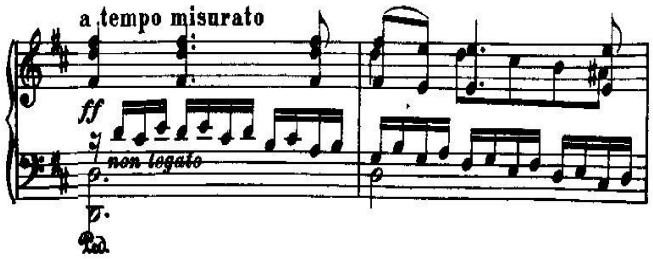
<악보 61> 부조니 샤콘느, 제23변주 (마디 174~177)



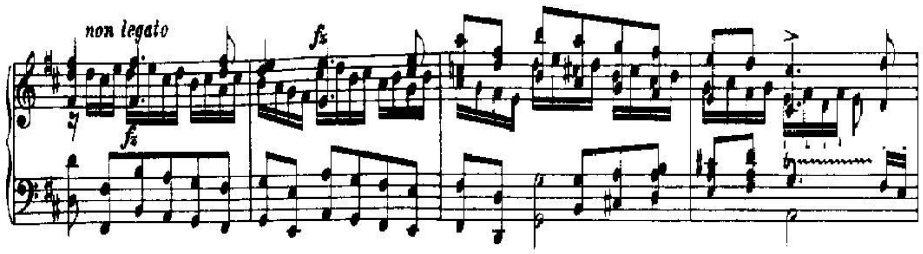
㉕ 제24변주 (마디 182~189)

제24변주에서는 제2부분의 주제가 변형되어 나타나며, 원곡에는 없는 ***non legato***의 16분음표 음형이 왼손에 추가되었으며 선행구에서는 이 16분음표의 음형에 D음이 pedal point로 연주되어진다. 오른손으로만 연주되어지던 선율이 후속구에서는 원곡의 가장 낮은 성부의 선율이 더 낮은 음역에서 옥타브로 연주하도록 하였다.

<악보 62> 부조니 샤콘느, 제24변주 (마디 182~183, 선행구 앞부분)



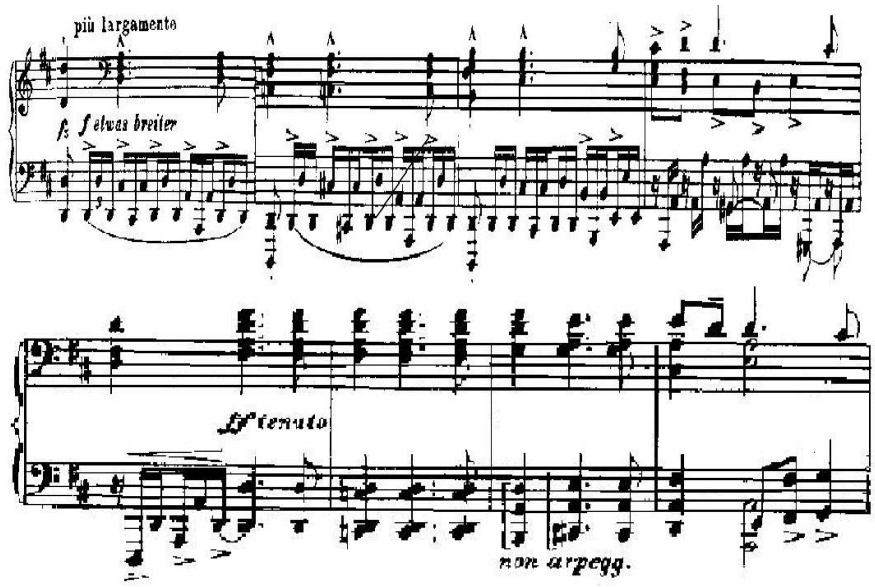
<악보 63> 부조니 샤콘느, 제24변주 (마디 186~189, 후속구 앞부분)



㉖ 제25변주 (마디 190~197)

제25변주는 주제의 주요리듬 ♩♩. ♪이 원곡보다 한 옥타브 아래 연주되어지며, 선행구에서는 왼손에 셋잇단음표로 이루어진 옥타브 트레몰로로 연주하도록 하고, 후속구에서는 양손으로 각각 네 성부의 화음을 채워 화성적으로 연주하게 함으로써 주제의 화성을 더욱더 풍부하게 해주었다.

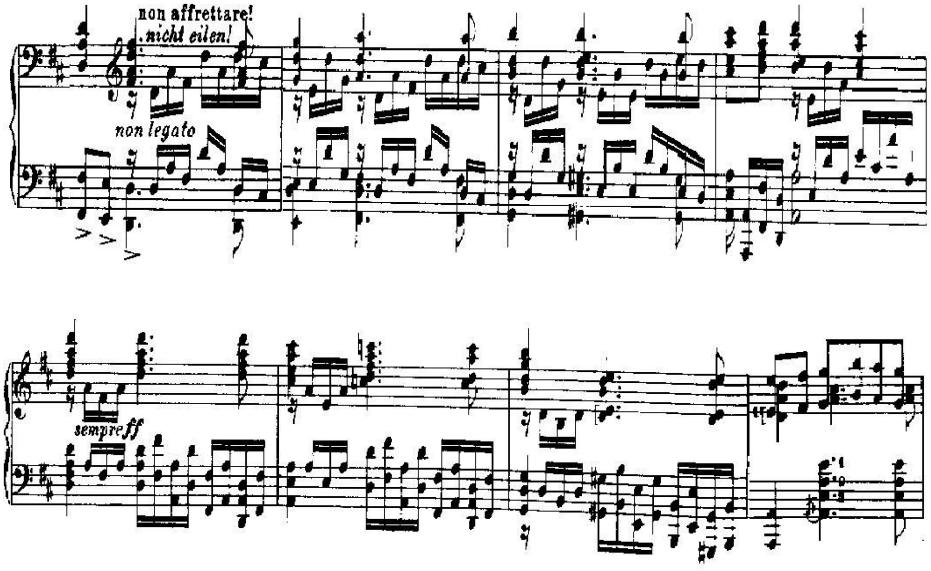
<악보 64> 부조니 샤콘느, 제25변주 (마디 190~197)



㉗ 제26변주 (마디 198~205)

제26변주는 주제의 주요리듬 ♩♩. ♪의 바탕아래 화성을 첨가하여 그 화성을 양손이 함께 분산화음으로 연주하도록 하였고, 후속구에서는 왼손에 16분음표로 이루어진 분산화음을 옥타브로 연주하도록 함으로써 원곡보다 화성이 훨씬 더 풍부하게 들리도록 하였다.

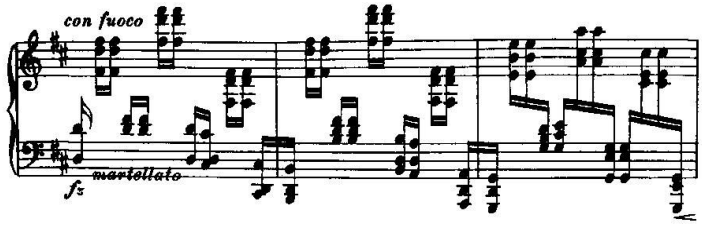
<악보 65> 부조니 샤콘느, 제26변주 (마디 198~205)



㉘ 제27변주 (마디 206~213)

제27변주에서는 베이스음이 점차 하행하는 진행을 보이며, 원곡에서의 $F^{\#}$을 중심으로 한 빠른 아르페지오의 음형을 16분음표로 이루어진 화성진행으로 변형하였다. 또한 네 옥타브에 걸쳐 상, 하성이 교대로 윗 음역과 아래 음역에 번갈아가며 사용되며, 두음씩 반복되는 16분음표의 음형은 타악기적인 효과를 준다.

<악보 66> 부조니 샤콘느, 제27변주 (마디 206~208)

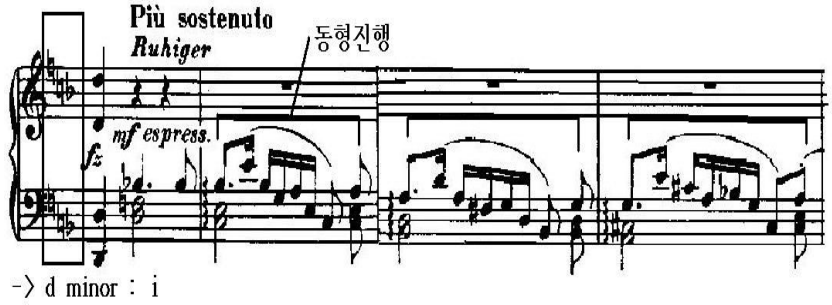


3) 제3부분 ; 제28변주 ~ 코다 (d단조)

㉙ 제28변주 (마디 214~221)

제28변주는 원조인 d단조로 다시 돌아오게 되며 선율과 리듬이 동형진행으로 나타난다. 지시어 **Piu sostenuto**로 원곡에서 추가되거나 변형되는 음이 거의 없으며, 원곡보다 한 옥타브 아래에서 연주하도록 하였다.

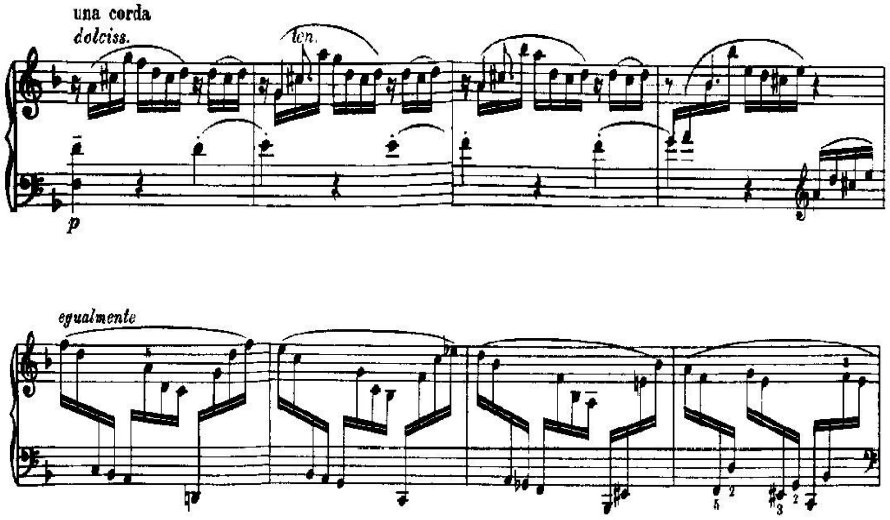
<악보 67> 부조니 샤콘느, 제28변주 (마디 214~217)



㉚ 제29변주 (마디 222~229)

제29변주에서는 단선율인 원곡과 동일한 음역에서 동일한 음을 양손으로 나누어 연주하도록 하였으며 원곡의 16분음표 음형에서 가장 낮은 음을 왼손이 따로 연주하게 함으로써 왼손의 순차 상행 후 하행 진행하는 베이스의 음형과 오른손의 동형진행하는 음형을 대조적으로 표현하였다. 또한 **una corda**의 지시로 음색의 변화를 나타내었다.

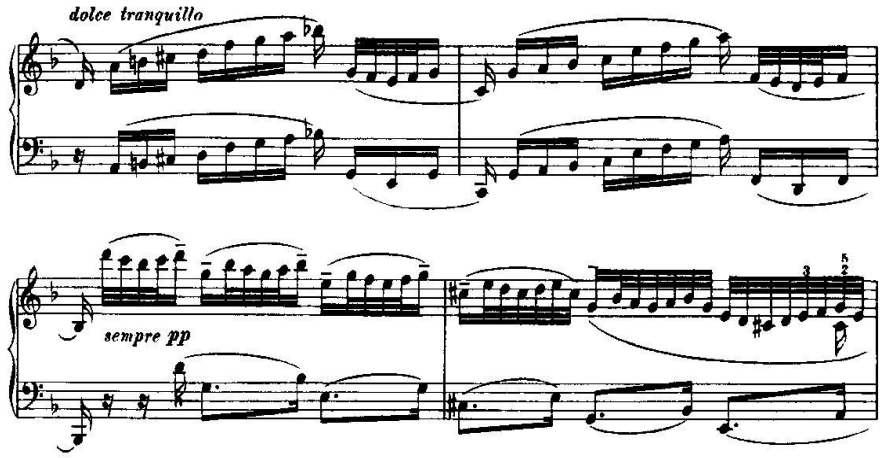
<악보 68> 부조니 샤콘느, 제29변주 (마디 222～229)



㉛ 제30변주 (마디 230～233)

제30변주에서는 순차 상행하는 16분음표의 음형과 아래로 도약하여 나타나는 32분음표의 음형이 대조를 이루며 두 성부의 효과를 나타낸다. 그리고 원곡의 단선율을 양손이 함께 연주하는 형태로 편곡함으로써 주선율을 더욱 분명히 해주고 있으며, 3, 4번째 마디에서 보이는 왼손의 점8분음표와 16분음표 리듬이 16분음표와 32분음표의 리듬대조를 더욱 뚜렷하게 해준다.

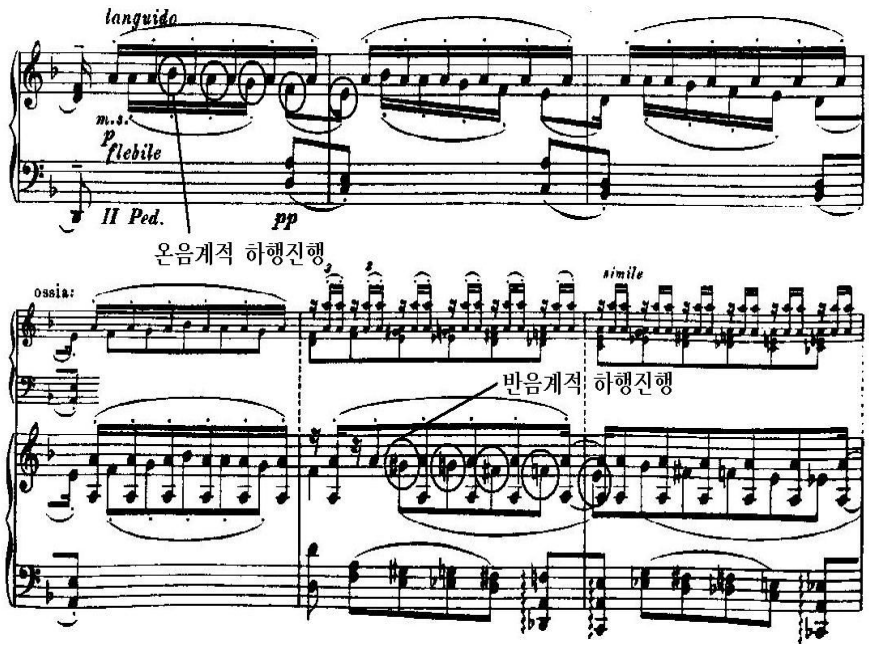
<악보 69> 부조니 샤콘느, 제30변주 (마디 230~233)



㉜ 제31변주 (마디 234~245)

제31변주에서는 A를 계속하여 반복적으로 사용하고 있으며, 선행구에서는 온음계적으로 하행진행하고 있으며 후속구에서는 반음계적으로 하행진행하고 있다. ***una corda***의 지시어로 크라이막스로 향해 가는 시작 부분을 더욱 과장되게 작고 고요하게 시작하도록 하여 제31변주의 마지막 ***ff***부분과 대조를 이루도록 하였다. 뒷부분으로 갈수록 나타나는 화음의 연속된 진행은 타악기적인 효과를 준다.

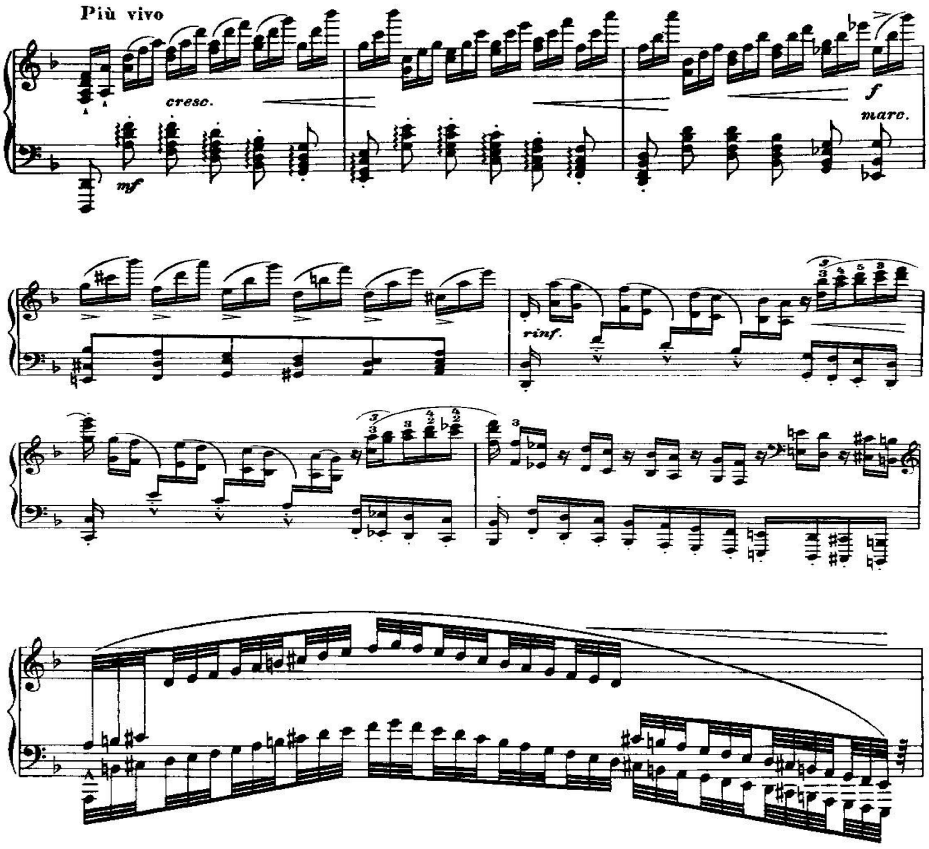
<악보 70> 부조니 샤콘느, 제31변주 (마디 234~239)



㉝ 제32변주 (마디 246~253)

제32변주는 샤콘느 전체의 클라이막스로서 **Piu vivo**로 16분음표로 진행되던 음형이 셋잇단음표로 진행되어 더욱 긴장감을 고조 시키며, 단선율로 이루어진 원곡과는 달리 주선율 아래에 왼손 부분에 화음을 넣어 아르페지오로 화려하게 연주하도록 하고 주선율 또한 옥타브나 다른 화음을 넣어 피아노의 가장 낮은 음역까지 활용하여 더욱 화려하고 웅장한 느낌이 들도록 하였다. 마지막 마디에 나오는 스케일 부분도 양손으로 같은 음을 연주하도록 하였으며 원곡의 음역대보다 한 옥타브 더 아래로 하행하는 64분음표의 음형을 추가하여 음역을 최대한 확장하며 클라이막스 부분을 마무리 하도록 하였다.

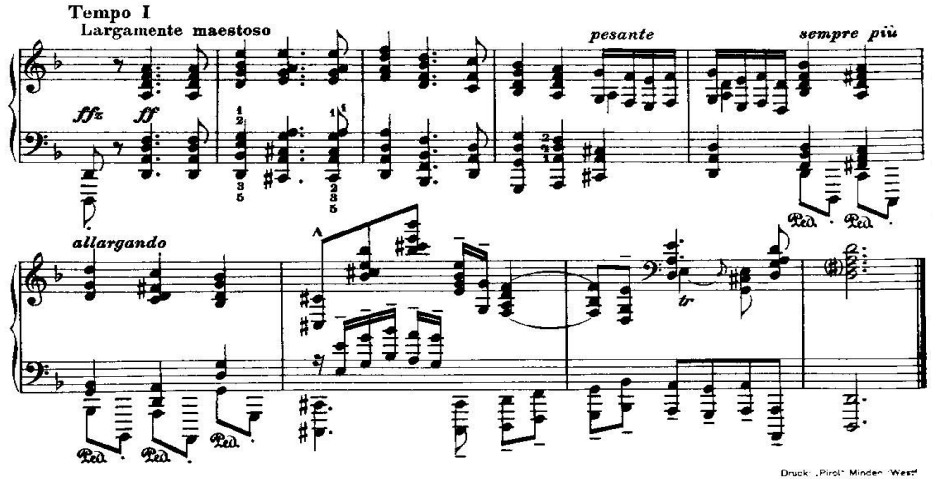
<악보 71> 부조니 샤콘느, 제32변주 (마디 246~248)



㉞ 코다 (마디 254~262)

코다에서는 다시 **Tempo I** 로 주제 그대로의 선율과 주요리듬, 화성, 베이스 주제선율을 제시어 **Largamente maestoso**의 지시와 풍부한 화음, 그리고 ***ff***로써 주제를 강하게 재현하고 있으며, 음역을 극대로 확대하여 피아노의 음향효과를 절정에 다다르게 하여 웅장하게 곡을 마무리 하였다.

<악보 72> 부조니 샤콘느, 코다 (마디 254~262)



(3) 라프의 샤콘느 분석

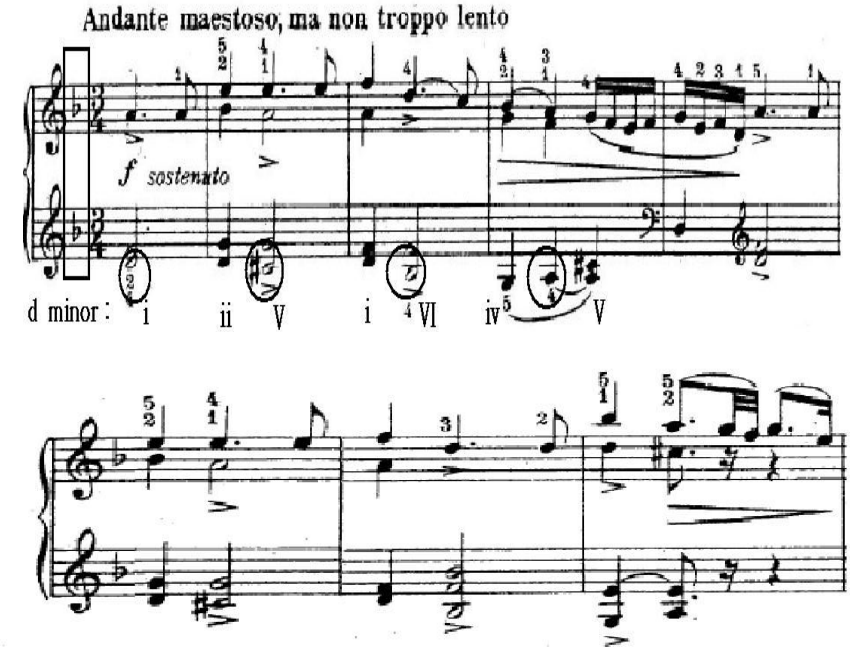
라프는 바흐의 샤콘느를 오케스트라 작품과 피아노 솔로를 위한 작품, 그리고 네 손을 위한 피아노 작품으로 편곡하였는데, 이 중 피아노 솔로를 위한 작품을 부조니의 샤콘느와 비교하며 분석해 보았다.

1) 제1부분 ; 주제 ~ 제17변주 (d단조)

① 주제(마디 1~8)

주제는 d단조의 3/4박자의 못갖춘마디(♩. ♪)로 시작하며, ♩♩. ♪의 주요리듬을 사용하여 주선율을 나타내고, D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A의 베이스선율이 하행진행한다. 화성구성도 i-ii-V-i-Ⅵ-iv-V-i로 바흐와 부조니의 샤콘느와 동일하게 나타난다. 라프의 경우에도 부조니의 샤콘느와 같이 바흐의 원곡에는 표시되어있지 않은 **Andante maestoso, ma non troppo lento**를 표시함으로써 주제의 템포와 분위기를 제시하였다. 라프의 샤콘느 주제는 원곡과 같은 음역에서 시작하며, 거의 동일한 음으로 연주되어 부조니의 샤콘느보다 더 원곡과 가깝게 표현하였다.

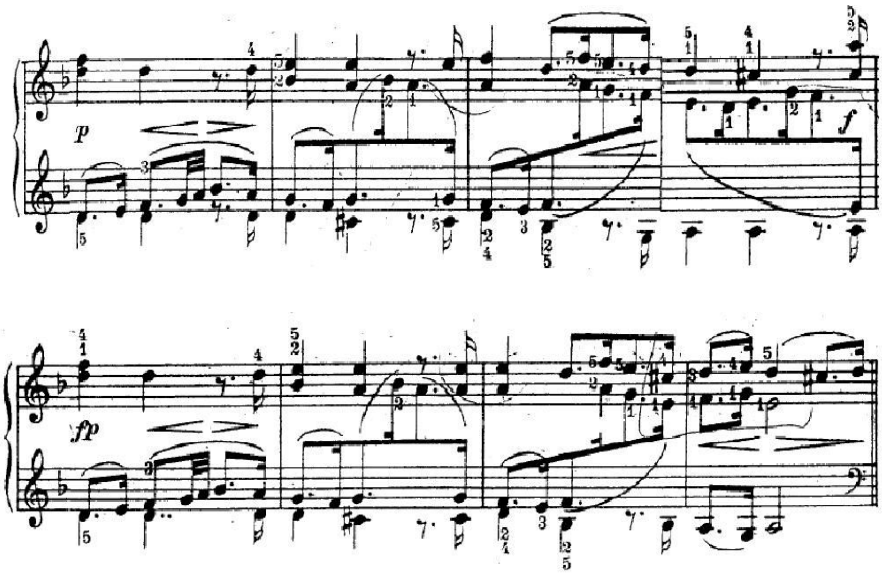
<악보 73> 라프 샤콘느, 주제 (마디 1~8)



② 제1변주 (마디 9~16)

제1변주는 주제와 동일하게 원곡과 같은 음역으로 계속 연주되며, 화성에 어울리는 음들을 추가하여 원곡보다 조금 더 풍성한 느낌이 느껴진다. 부조니의 샤콘느와 같이 변형된 붓점 리듬의 사용이 나타나지만, 주요리듬은 축소되지 않고 거의 그대로 가장 윗 성부에 나타난다. 부조니의 첫 번째 변주가 ***f***로 시작하는 반면, 라프의 변주는 ***p***로 연주되며 후속구의 시작에서는 ***fp***로 잠깐의 강함이 느껴질 뿐 아직 조용한 분위기가 유지된다.

<악보 74> 라프 샤콘느, 제1변주 (마디 9~16)



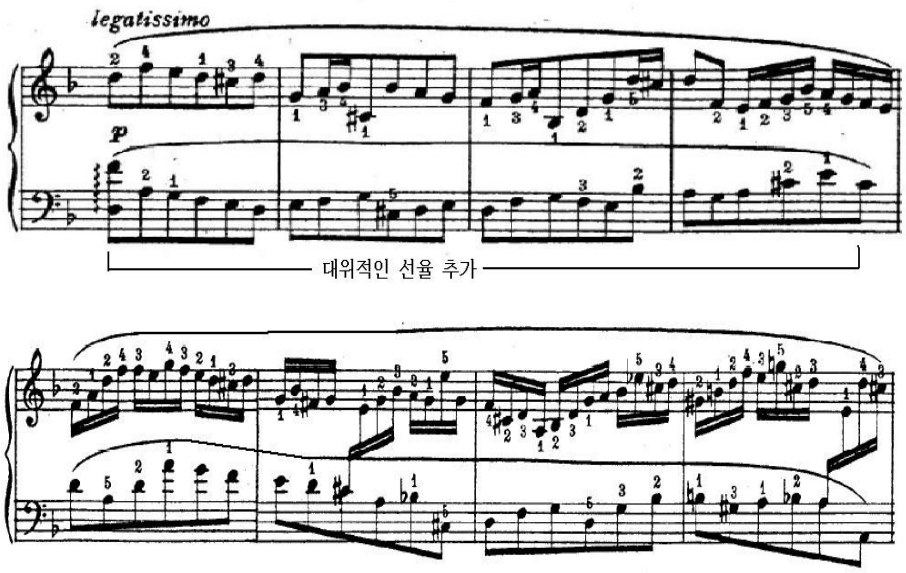
③ 제2변주 (마디 17~24)

제2변주는 제1변주와 동일한 붓점리듬이 사용되며, 부조니의 샤콘느에서의 ***pp***와는 달리 점차 크레센도되어 ***f***에 이르게 된다. 오른손에서는 원곡의 붓점리듬 선율을 연주하며, 왼손에서는 아래성부의 D-C$^{\#}$-C-B-B$^{\flat}$-A로의 반음계적 진행이 화성적으로 연주된다.

④ 제3변주 (마디 25~32)

제3변주의 오른손에서는 원곡과 동일한 8분음표와 16분음표의 진행으로 새로운 단선율이 나타나며, 왼손에서는 주제 베이스선율 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A 이외에도 오른손의 단선율과 대위적인 느낌의 선율을 추가함으로 바로크적 느낌을 표현하였다.

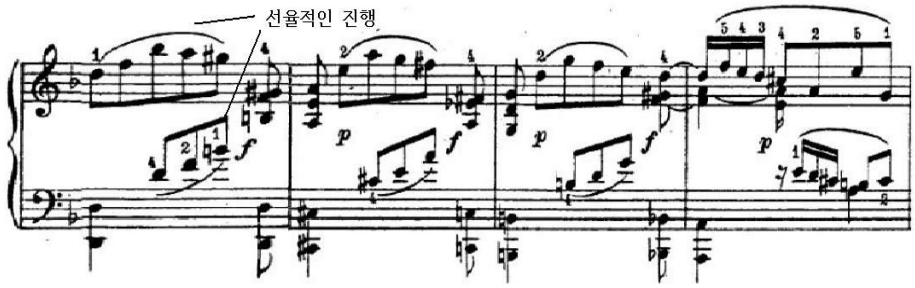
<악보 75> 라프 샤콘느, 제3변주 (마디 25~32)



⑤ 제4변주 (마디 33~40)

제4변주는 원곡과 같은 8분음표로의 4도 도약 후 순차진행하는 동형진행이 그대로 나타나며, 그 후에 뒤따르는 아래 성부 역할의 반음하행 단2도 음정을 옥타브로 낮은 음역에 배치함으로써 더욱 두 성부의 느낌을 대조시켰다. 또한 옥타브도 단2도 음정을 연주할 때 3화음의 화성을 오른손에 추가시켜 ***f***로 표현함으로써 직전의 8분음표의 네 음정의 ***p***와 큰 대조를 이루어 나타난다. 부조니는 ***p***의 부분을 화성적으로 표현한 반면, 라프는 이 부분을 대위적으로 표현하였다.

<악보 76> 라프 샤콘느, 제4변주 (마디 33～36)



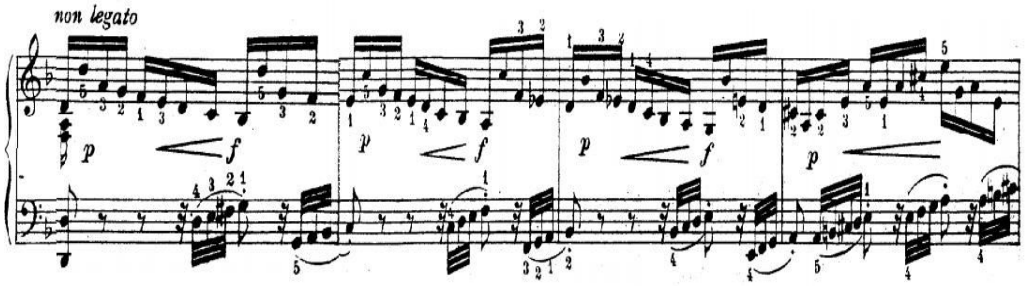
⑥ 제5변주 (마디 41～48)

제5변주에서는 선율이 16분음표로 순차, 도약의 진행을 하며, 첫마디에서는 주선율이 오른손, 왼손으로 나누어져 표현되어 원곡보다 더 넓은 음역의 느낌이 든다. 부조니의 샤콘느와는 달리 선행구에서는 앞의 두박자는 ***p***로, 세 번째 박자는 ***f***로 반복되어 대조를 이루며, 후속구의 마지막 부분은 주선율이 양손 옥타브로 ***f***로 표현되어 있다.

⑦ 제6변주 (마디 49~56)

제6변주에서는 16분음표의 선율이 non legato로 나타나며, 제5변주와 마찬가지로 각 마디의 첫 두박은 ***p***로, 세 번째 박은 ***f***로 대조를 이룬다. 또한, 바흐나 부조니의 샤콘느에서는 볼 수 없는 왼손의 32분음표의 음형이 추가되어 긴장감을 더해준다. 선율은 원곡과 같이 단선율로 나타나다가, 후속구에 들어 6도와 3도화성으로 풍성하게 표현된다.

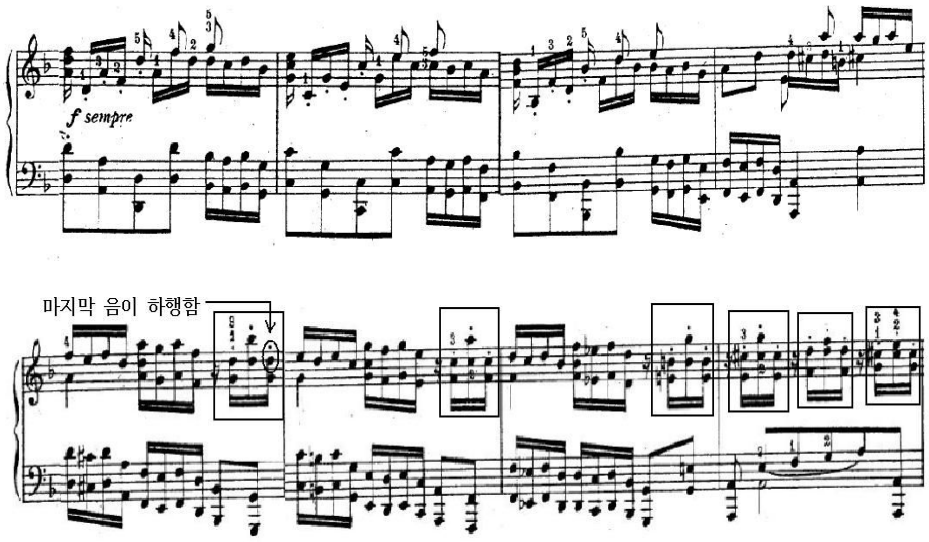
<악보 77> 라프 샤콘느, 제6변주 (마디 49~51)



⑧ 제7변주 (마디 57~64)

제7변주에서는 바흐의 원곡과 같은 음형이 그대로 나타나며, 원곡의 아래 성부가 왼손으로 아래 음역에서 옥타브로 무게감을 주며 표현된다. 원곡에는 없는 16분음표의 음형을 그 사이에 중간성부로 배치하여 더 짜임새를 풍성하게 표현하였다. 부조니의 같이 아직 풍부한 화성적인 표현은 보이지 않으며, 추가되는 음이 대부분 대위적으로 나타난다. 후속구 각 마디의 세 번째 박자에서 도약되어 상행진행하는 16분음표 네 음이 라프의 샤콘느에서는 도약되다가 다시 하행하는 음형으로 달리 표현되어 더 고조 되는 느낌인 원곡과는 달리 고조되는 느낌이 들지 않는다.

<악보 78> 라프 샤콘느, 제7변주 (마디 57~64)



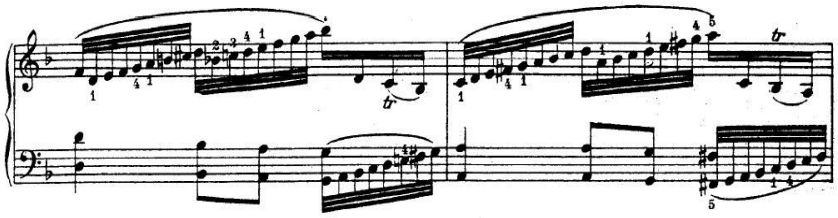
⑨ 제8변주 (마디 65~72)

라프는 제8변주의 주선율을 3도의 화성과 옥타브로 표현하여 더 풍성하게 나타내었으며, 시작부분은 **Non affrettare**로 부조니와 동일한 지시어가 제시되어있다. 또한, ***f***, ***p***, ***cresc.***, ***fz***와같이 빈번한 악상기호의 변화를 통하여 곡의 긴장감을 잘 표현해줄 수 있도록 하였다. 특히, 스케일부분의 피아노로 시작하는 크레센도의 부분이 긴장감을 가장 많이 준다. 부조니의 샤콘느에서 보이는 후속구의 32분음표로 상행하는 양손 스케일을 라프는 반진행하는 16분음표의 도약으로 표현하여 빠른 악구에 안정감을 준다.

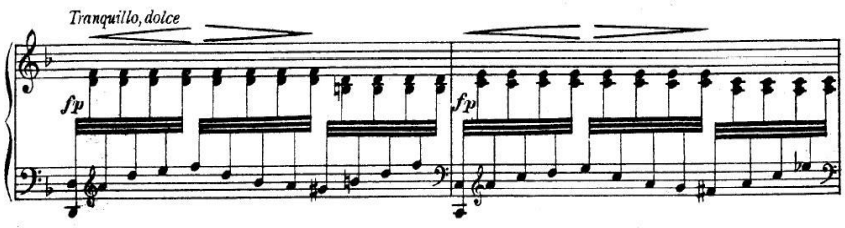
⑩ 제9변주 (마디 73~80)

제9변주는 선행구에서 양손으로 빠르게 진행하는 32분음표의 상행하는 부조니의 스케일과는 달리, 라프의 변주는 원곡과 동일한 선율을 같은 음역대에서 연주되게 하였으며, 왼손에서는 옥타브로 베이스를 짚어주어 안정감을 주었지만 부조니의 샤콘느와 같은 크라이막스 느낌은 나지 않는다. 후속구에서는 주선율을 채워주는 3도화성의 반복되는 음형이 보이며, 크레센도와 데크레센도로 올라가는 음형과 내려가는 음형의 느낌을 더 잘 살려 주었다.

<악보 79> 라프의 샤콘느, 제9변주 (마디 73~74, 선행구 앞부분)



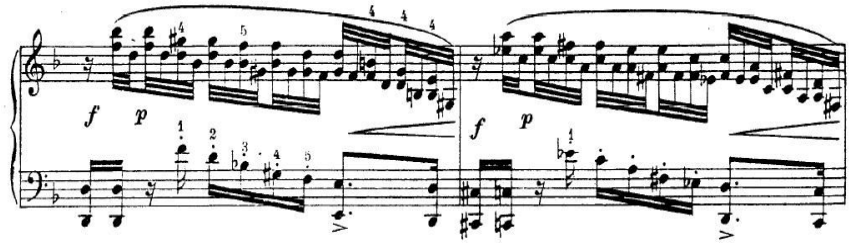
<악보 80> 라프의 샤콘느, 제9변주 (마디 77~78, 후속구 앞부분)



⑪ 제10변주 (마디 81~84)

제10변주에서 원곡의 멜로디를 4도나 5도의 화성으로 표현한 것은 부조니와 동일하나, 16분음표의 음형을 32분음표로 분할하여 리듬적으로 더 꾸며주고 ***p***의 악상 안에서 화성적으로 채워진 느낌을 준다. ***f***부분의 아래음역대의 옥타브표현과 ***p***의 윗 음역대의 표현으로 다성적인 효과를 주었다.

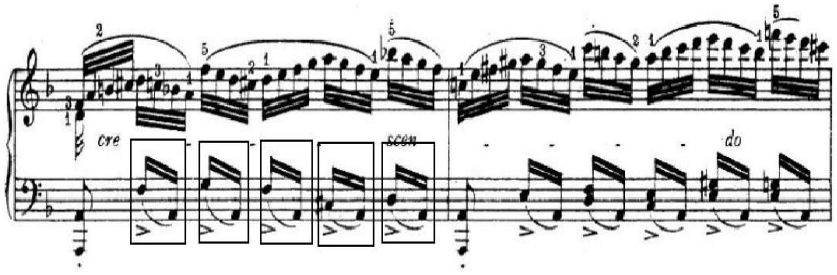
<악보 81> 라프의 샤콘느, 제10변주 (마디 81~82)



⑫ 제11변주 (마디 85~88)

제11변주에서는 32분음표의 빠른 주선율 외에도 계속되어지는 넓은 음역대의 왼손의 2음씩 연결되어 있는 16분음표 음형으로 고조되는 느낌을 주며 계속 크레센도하여 ***ff***에 이르러 긴장감을 극대화하였다.

<악보 82> 라프 샤콘느, 제11변주 (마디 85~86)



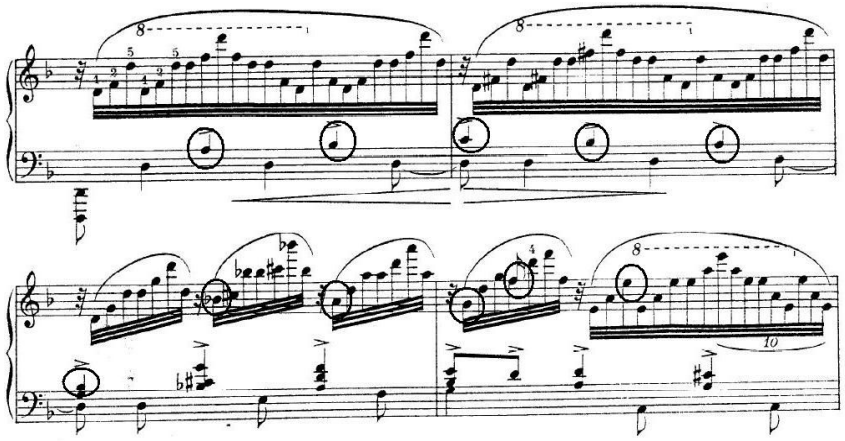
⑬ 제12변주 (마디 89~96)

라프는 제12변주에서 원곡과 동일한 아르페지오 음형을 같은 음역에 표현하였으며, 낮은 음역에 주제부분을 상기시키는 ♩♩. ♪ 음형을 화성적으로 풍부하게 나타내었다. ***una corda***와 ***p***로 아주 고요한 느낌을 제시한 부조니와는 달리, 모두 ***f***로 제시했으며, 후속구에서는 더 넓은 음역을 사용하여 베이스를 옥타브로 액센트까지 넣어 더욱 고조되는 느낌을 주어 대조적인 편곡을 이루었다.

⑭ 제13변주 (마디 97~104)

제13변주에서는 원곡의 주선율을 한 옥타브 아래 테너성부에 배치하였으며, 액센트를 사용하여 멜로디가 잘 구별될 수 있도록 하였다. 또한 아르페지오 음형을 한 옥타브 위의 음역까지 확장하여 더 화려한 느낌을 주었다. 부조니는 제12변주와 마찬가지로 윗음역만을 사용하여 고요한 느낌을 유지시키지만, 라프는 왼손의 아래음역을 사용하여 풍성한 느낌을 주도록 하였다.

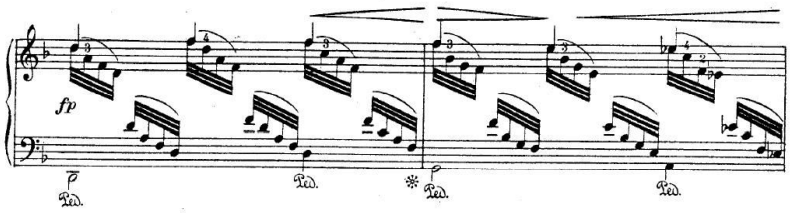
<악보 83> 라프 샤콘느, 제13변주 (마디 97~100)



⑮ 제14변주 (마디 105~112)

제14변주는 4분음표 단위로 주선율을 나타내면서 32분음표의 내려가는 아르페지오 음형을 반복적으로 사용하였으며, 악상은 *fp*로 시작하여 점차 *ff*에 이르게 표현하였다. 또한 원곡의 아래성부에 있는 음들은 아래음역에서 옥타브로 편곡하여 안정감 있게 표현 하였다.

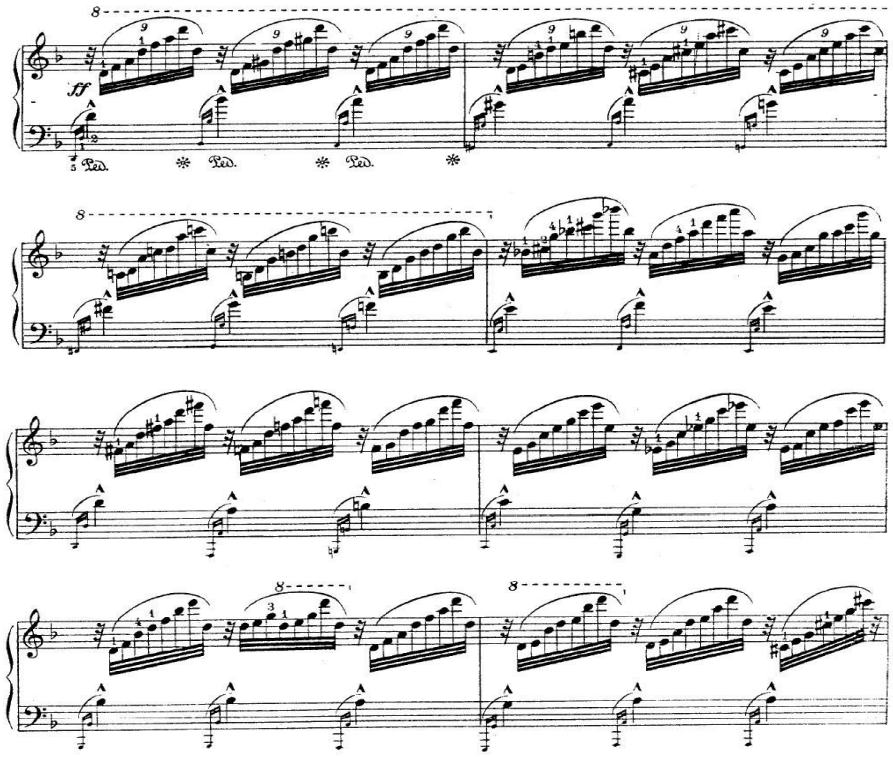
<악보 84> 라프 샤콘느, 제14변주 (마디 105~106)



⑯ 제15변주 (마디 113~120)

제15변주에서는 D-C$^{\#}$-C-B-B$^{\flat}$-A 그리고 그 이후에도 C$^{\#}$까지 계속되어지는 반음계적 하행진행이 9잇단음표의 가장 높은음으로 표현되어있다. 원곡의 아랫성부의 4분음표 음형은 세 옥타브를 거치는 꾸밈음으로 강조되어 표현되어 각 첫 박을 안정감있게 나타내었다.

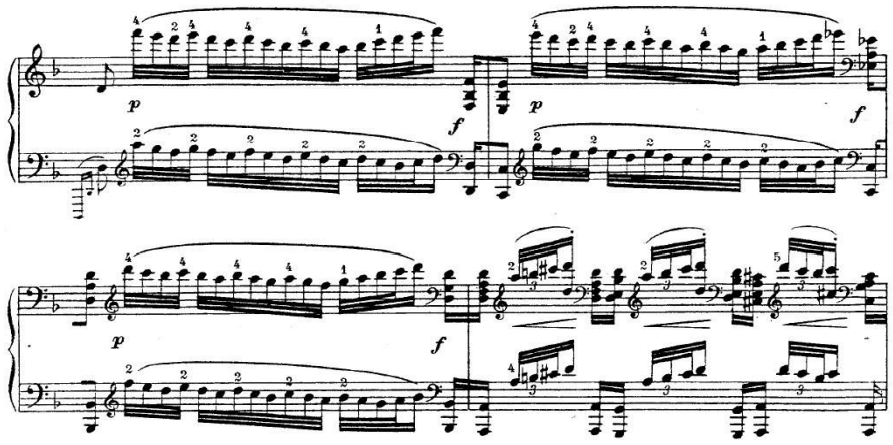
<악보 85> 라프 샤콘느, 제15변주 (마디 113~120)



⑰ 제16변주 (마디 121~124)

제16변주에서 라프는 32분음표의 빠른 음형의 주선율 6도아래로 함께 진행하는 대선율을 넣어주었으며, 원곡에서 옥타브 이상 아래로 도약하는 16분음표의 두음은 양손으로 옥타브와 3화음으로 ***f***로 표현하여 ***p***로 연주되어지는 빠르고 선율적인 패시지와 대조를 이루어 확실하게 두 성부의 효과를 주었다.

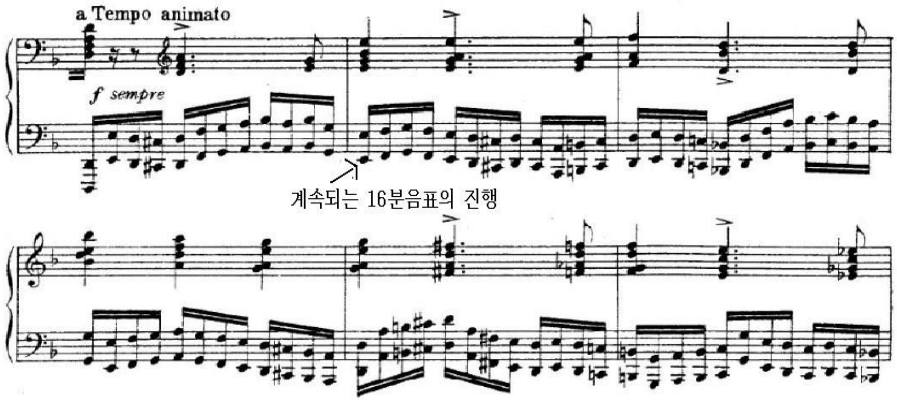
<악보 86> 라프 샤콘느, 제16변주 (마디 121~124)



⑱ 제17변주 (마디 125~132)

125마디에서 나타나는 원곡에서와 같은 16분음표의 음형이 멈추지 않고 계속하여 전반적으로 제17변주의 바탕을 이룬다.(원곡에서는 마디 126부터 16분음표 음형이 사라지며 다시 주제와 같은 화성적 표현만 나타남) 왼손에서는 16분음표의 음형을 옥타브로 계속 연주하며, 오른손으로는 주제의 ♩ ♩. ♪ 화성음정을 나타내어 d단조 부분의 마지막을 처음과 통일성있게 마무리하여준다. a tempo animato의 지시어와 계속되어지는 *f*와 둘째박의 액센트가 제시되어있다.

<악보 87> 라프 샤콘느, 제17변주 (마디 125~130)



2) 제2부분 ; 제18변주 ~ 제27변주 (D장조)

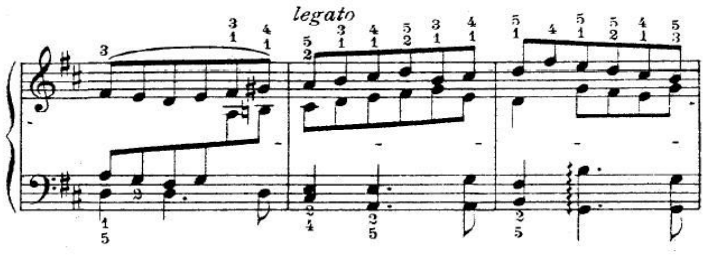
⑲ 제18변주 (마디 133~140)

제18변주는 원곡과 같은 으뜸음조인 D장조로 시작하며, 주제와 동일하게 원곡과 같은 음역대의 거의 동일한 음을 연주하여 원곡과 거의 비슷한 느낌을 나타내었다. 베이스음형 D-$C^{\#}$-B-A위에 단순한 리듬으로 새로운 주선율이 나타난다.

⑳ 제19변주 (마디 141～148)

제19변주에서는 원곡에서 8분음표로 나타나는 단선율을 동일한 성부에 배치하였으며 6도나 3도와 같은 화성으로 표현하며 ***legato***를 요구하였다. 후속구에서 나타나는 왼손의 3도음정에는 ***legato possibile***라고 제시되어있다. 선행구에서는 주요 리듬인 ♩♩. ♪이 원곡보다 한 옥타브 아래 표현되어 곡의 중심을 잡아주며, 계속하여 크레센도하여 후속구에서는 ***f***에 이른다. 후속구에서는 D-E-$F^{\#}$-G 음들이 상성부의 첫 박에서 상행하는 형태로 나타나 주 베이스 선율의 하행진행과 대조를 이룬다.

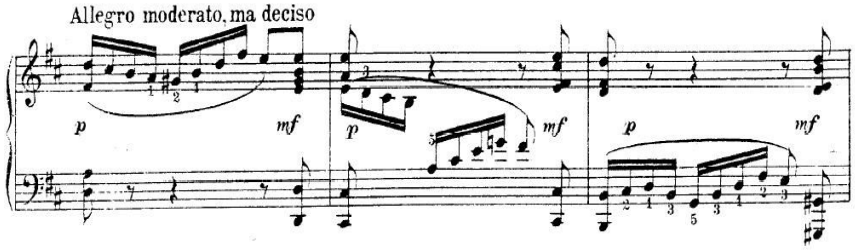
<악보 88> 라프 샤콘느, 제19변주 (마디 141～143)



㉑ 제20변주 (마디 149～152)

원곡과 같이 16분음표와 8분음표가 대조되어 나타나며, 16분음표의 선율은 세 번째 마디에 한 옥타브 아래로 변형되어 표현되었다. **Allegro moderato, ma deciso**라는 지시어가 제시되어있으며, 16분음표 부분의 ***p***와 8분음표 부분의 ***mf***의 표시로 더욱 대조되게 표현하였지만, ***mf***부분의 가장 낮은 음이 한 옥타브 아래음역에서 옥타브로 나타난 것 이외에는 원곡과 흡사하다.

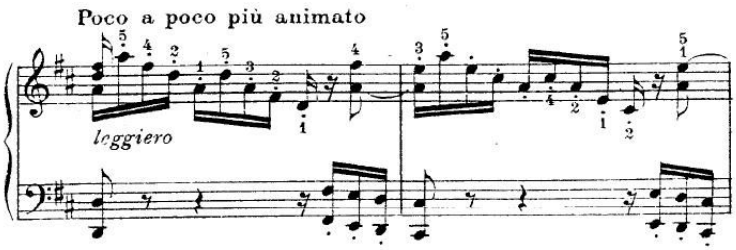
<악보 89> 라프의 샤콘느, 제20변주 (마디 149~151)



㉒ 제21변주 (마디 153~160)

제21변주에서는 원곡의 16분음표의 음형을 단선율 스타카토로 연주하다가, 각 마디의 세 번째 박자에서 한 옥타브 아래로 내려 옥타브로 표현하여 음역이 확장된 느낌을 준다. Poco a poco piu animato와 *leggiero*의 제시어로 더욱 생기 있고 경쾌한 느낌이 들도록 하였다. 16분음표의 주선율을 단선율로 표현하고 그 아래에 화성을 하프의 느낌으로 연주 하도록 한 부조니와는 달리, 화음을 많이 넣지 않아 원곡과의 느낌이 더 비슷하다.

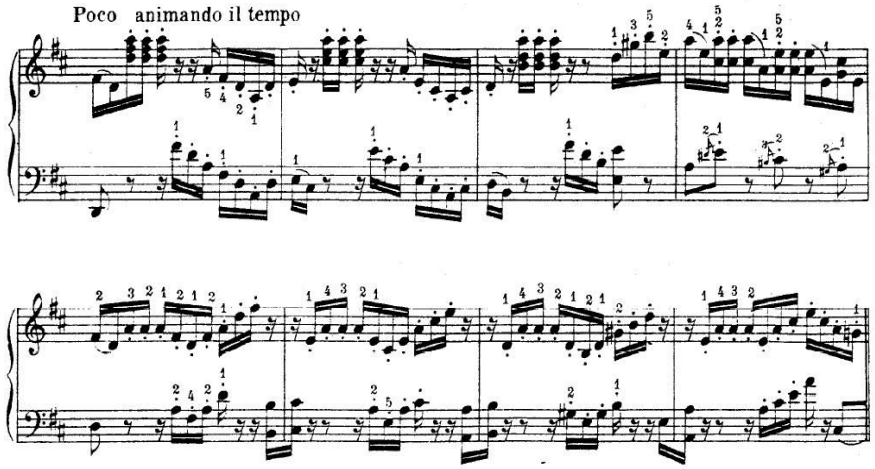
<악보 90> 라프의 샤콘느, 제21변주 (마디 153~154)



㉓ 제22변주 (마디 161～168)

제22변주에서는 베이스선율이 D-C$^{\#}$-B-A로 하행진행하며, A의 연타음으로 타악기적인 효과를 주었다. 부조니의 샤콘느에서는 이 A연타음을 옥타브로 세 음역대에 걸쳐 나타냈지만, 라프는 원곡과 동일하게 가장 윗 음역대에서만 3화음으로 표현하였다. 원곡과 같이 A연타음을 제외한 선율을 양손으로 같은 음을 연주하며 **Poco animando il tempo**로 제시된 것처럼 일정한 빠르기로 생기있게 스타카토로 나타내었다.

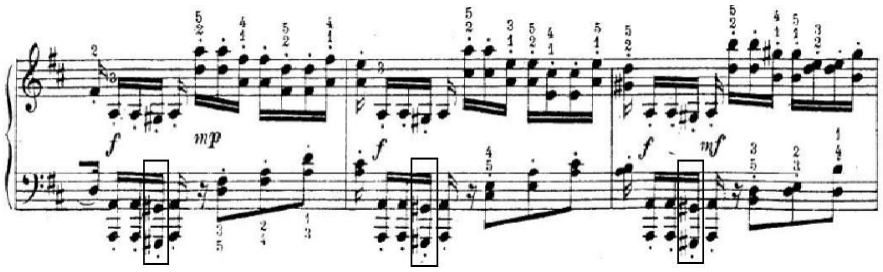
<악보 91> 라프 샤콘느, 제22변주 (마디 161～168)



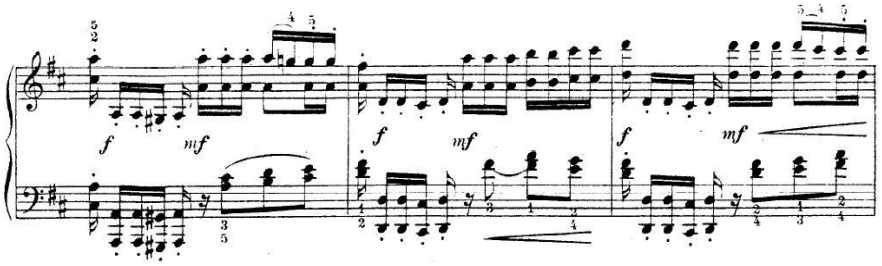
㉔ 제23변주 (마디 169～176)

제23변주는 제22변주와 같이 한 옥타브 아래의 A연타음은 원곡에서 계속되어지지만, 라프는 A-A-A-A 연타에서 A-A-$G^{\#}$-A로 변화를 주었으며, 원곡과 같은 음역대의 음 이외에 한 옥타브 낮은 음역에서도 옥타브로 연주하도록 함으로써 더 웅장하고 깊이 있는 소리로 표현되도록 하였다. 후속구에서는 연타음이 D로 바뀌었으며, 라프는 역시 D-D-$C^{\#}$-D로 변화를 주었다. 그리고 연타음을 제외한 다른 음형 부분은 원곡의 멜로디 화성 이외에 왼손에 상행하는 화성음정을 넣어 더 풍성한 느낌을 주었으며, 마지막 마디에서는 원곡의 세 성부의 화성 이외에 한 성부를 더 추가하여 네 성부의 화음을 사용하고, 왼손의 옥타브 음형까지 추가함으로써 더욱 분위기를 고조시킨다.

<악보 92> 라프 샤콘느, 제23변주 (마디 169～171, 선행구 앞부분)



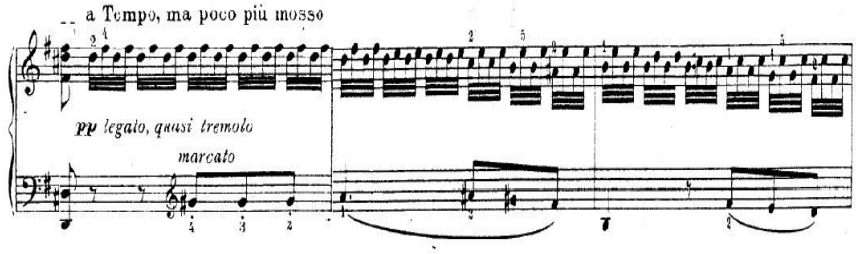
<악보 93> 라프 샤콘느, 제23변주 (마디 172～174, 후속구 앞부분)



㉕ 제24변주 (마디 177～184)

제24변주에서는 원곡의 멜로디를 이루는 화성음정은 트레몰로 형태로 풀어 표현되어 있으며 선행구에는 원 곡에서 나타나지 않는 음정을 왼손에 추가하였다. 하지만 원곡에서 선행구의 마지막마디부터 두 성부에서 세 성부로 변화되면서 원곡에 없던 음을 추가하여 연주하던 왼손의 음정은 원곡의 세 성부 중에 가장 아래성부를 담당하게 된다.

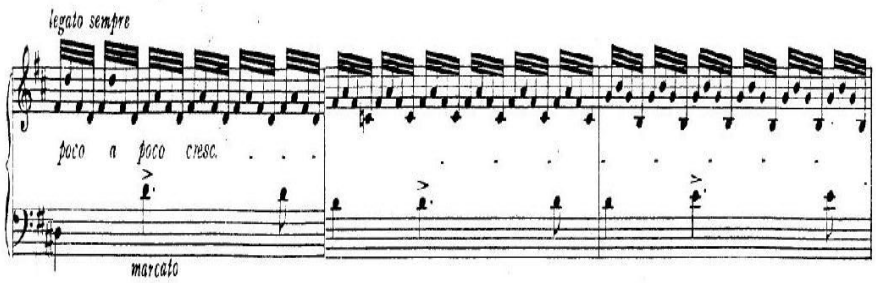
<악보 94> 라프 샤콘느, 제24변주 (마디 177～179)



㉖ 제25변주 (마디 185～192)

원곡에서는 주요리듬 ♩♩. ♪ 이 세 성부의 화음으로 나타나 곡의 맨 처음의 느낌을 회상시키는 반면, 라프의 샤콘느에서는 3화음이 아르페지오로 표현되어 있으며, 왼손이 아르페지오로 인하여 느껴지지 않는 이곡의 주요리듬인 ♩♩. ♪을 D음을 반복하여 표현하고 있다. 세 번째마디 부터 원곡의 가장 아래성부를 옥타브로, 혹은 3화음으로 표현함으로 안정감을 주었다.

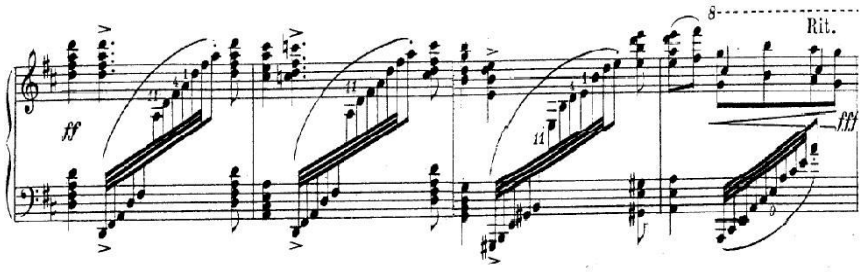
<악보 95> 라프 샤콘느, 제25변주 (마디 185~187)



㉗ 제26변주(마디 193~200)

제25변주와 같이 원곡의 화음을 아르페지오로 풀어 표현하였으며, 가장 아래 성부는 낮은 음역에서 왼손으로 옥타브를 포함한 3화음으로 웅장하게 나타내도록 하였다. 그리고 후속구에서는 원곡의 화음을 양손으로 ***ff***로 연주하도록 하였으며 둘째 박에서의 화성을 풀어 열두잇단음표의 아르페지오로 매우 화려하게 표현하였다.

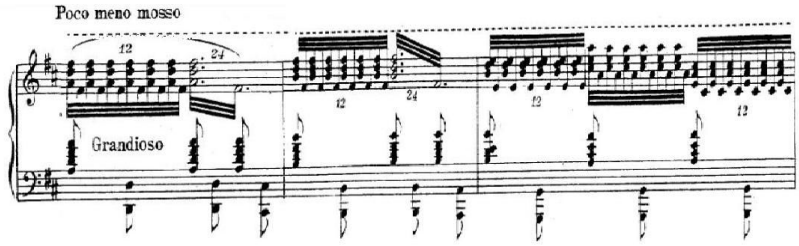
< 악보 96 > 라프의 샤콘느, 제26변주 (마디 197~200, 후속구)



㉘ 제27변주 (마디 201～208)

제27변주에서는 ***fff,*** **Poco meno mosso, Grandioso**의 표시와 더불어 원곡에서 아르페지오로 표현되어있는 네 성부의 화음을 화려하게 트레몰로로 연주하도록 하고, 왼손 또한 오른손 트레몰로와 동일한 화음을 네 성부의 화음으로 추가하고, 원곡의 가장 아래성부를 낮은 음역에서 옥타브로 표현함으로서 웅장함의 최고조에 달하도록 하였다.

<악보 97> 라프 샤콘느, 제27변주 (마디 201～203)



3) 제3부분 ; 제28변주 ～ 코다 (d단조)

㉙ 제28변주 (마디 209～216)

원곡과 부조니의 샤콘느에서는 첫마디의 시작을 D음으로만 연주하게 하여 D장조에서 d단조로의 전조의 끝부분과 시작부분을 겹치듯 표현하였지만, 라프는 첫 박자를 $F^{\#}$이 들어간 D장조의 으뜸화음을 사용함으로서 전조가 두 번째박 부터 완벽하게 됨을 표현하였다. 전체적인 멜로디의 흐름과 음역은 원곡과 동일하게 표현하였으며 아래성부는 한 옥타브 아래로 표현하여 원곡보다 약간의 무게감을 주었다.

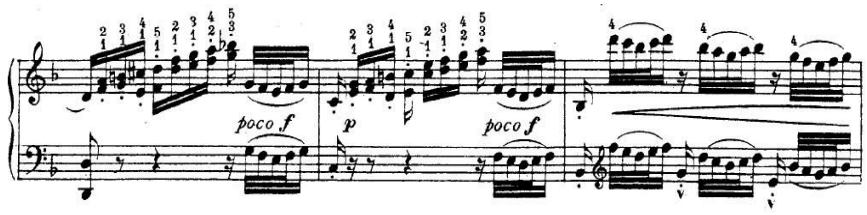
㉚ 제29변주 (마디 217～224)

라프는 선행구에서 각 마디의 첫 음을 원곡보다 한 옥타브 내려 또 옥타브로 연주하게 하여 단조로운 단선율의 멜로디를 더 무게감 있게 표현하였으며, 후속구에서 또한 단선율 멜로디의 가장 낮은 세음을 한 옥타브 아래의 음과 함께 옥타브로 연주하도록 하여 두 성부의 효과를 주었다.

㉛ 제30변주 (마디 225～228)

라프는 단선율로 상행하는 단선율 멜로디 아래로 화음을 넣어 두 성부로 표현하였으며, 32분음표가 포함되어있는 부분은 양손이 함께 같은 멜로디를 연주하거나 3도의 음정이나 6도의 음정을 이루며 양손이 같은 리듬으로 연주하도록 함으로 통일감을 주었다.

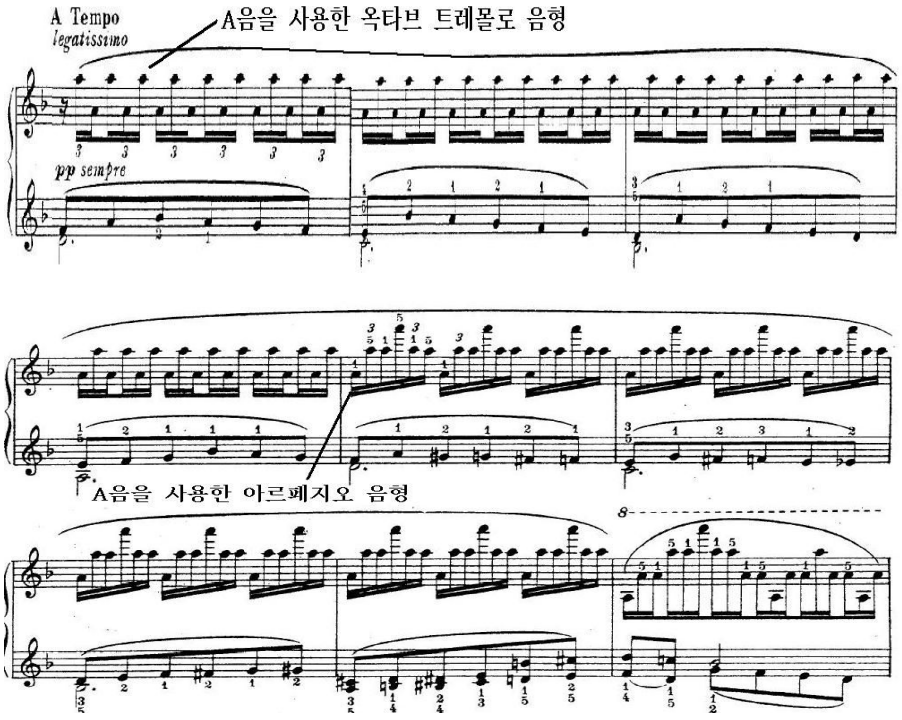
<악보 98> 라프 샤콘느, 제30변주 (마디 225～227)



㉜ 제31변주 (마디 229~240)

원곡에서 반복되고 있는 A음을 라프는 첫 4마디(마디 229~232)를 셋잇단음표를 사용하여 일정하게 옥타브 트레몰로로 표현하고 있으며, 그 다음 4마디(마디 233~236)에서는 세 옥타브의 A음을 사용한 아르페지오로, 마지막 4마디(마디 237~240)에서는 네 옥타브의 A음을 사용한 아르페지오로 점점 뒷부분으로 갈수록 윗 음역대로 음역을 확대하였다. A음을 제외한 원곡의 멜로디는 왼손이 표현하도록 하였으며 ***pp***로 연주하도록 하고 원곡과 같은 높은 음역을 사용함으로써 고요한 느낌과 A음의 반복에 의한 긴장감이 들도록 하였다.

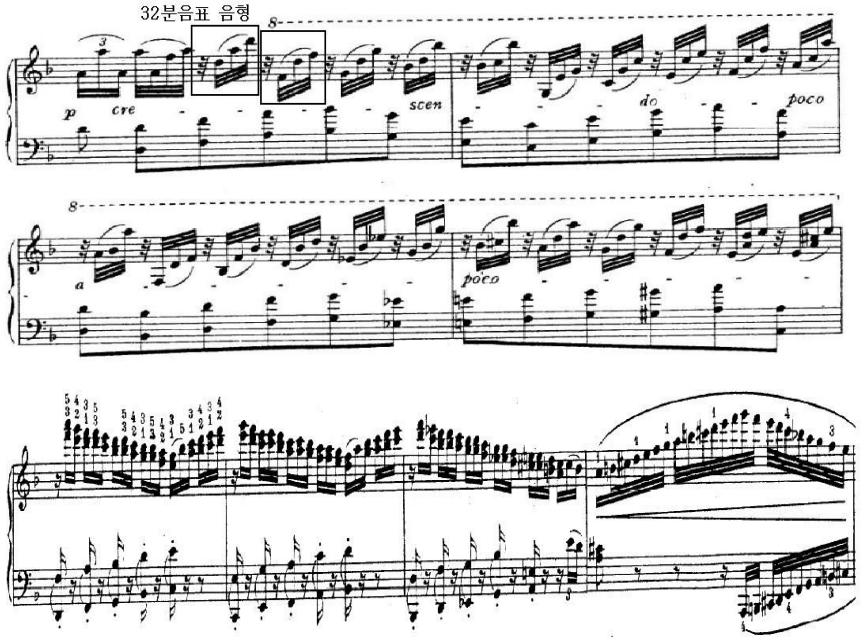
<악보 99> 라프 샤콘느, 제31변주 (마디 229~237)



㉝ 제32변주 (마디 241～248)

원곡에서는 화음을 셋잇단음표 단위로 풀어 연주하는 형태로 상행하는 음형이 보이지만, 라프는 여기서 셋잇단음표가 아닌 네 개의 32분음표 음형으로 바꾸어 표현하여 셋잇단음표가 가지는 긴장감은 보이지 않았지만, 각 박의 첫 음을 낮은음역대에서 왼손 옥타브로 연주하도록 하여 원곡보다 더 넓은 음역으로 확장하였다. 또한 후속구에서는 원곡과 같이 셋잇단음표를 사용하여 원래 멜로디에 화음을 넣어 3도 겹음으로 연주하도록 하였으며 왼손 또한 낮은 음역에서의 10도의 화음을 추가하여 높은 음역대의 멜로디를 받쳐주는 역할을 하도록 하였다. 그리고 마지막마디(마디 248)에서는 하행하는 스케일 선율 부분에 저음역대의 상행하는 스케일을 함께 연주하게 함으로써 마지막 변주를 화려하게 마무리하고 있다.

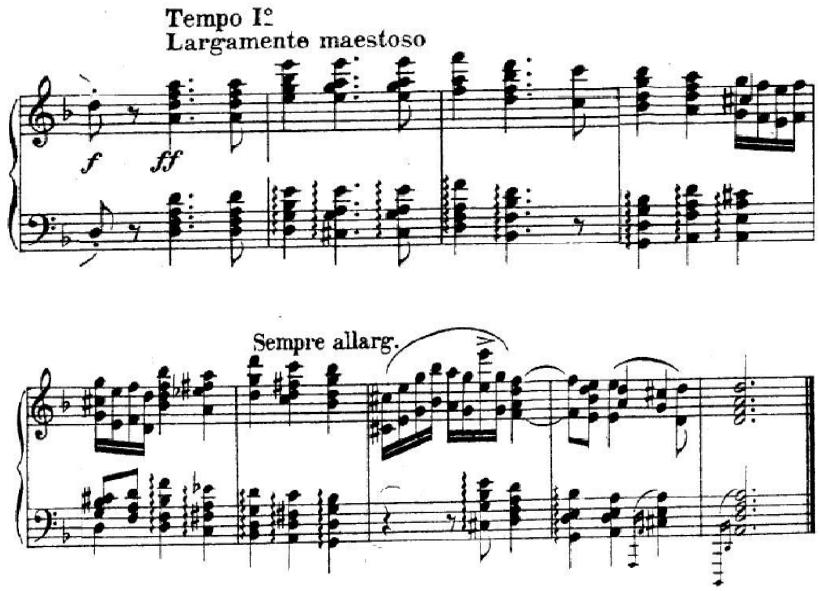
<악보 100> 라프의 샤콘느, 제32변주 (마디 241～248)



㉞ 코다 (마디 249~257)

코다는 주제의 주요 리듬 ♩♩. ♪과 D-C$^{\#}$-B$^{\flat}$-A의 베이스 하행진행을 그대로 진행하고 있다. 주제에서는 원곡과 동일한 음역에서 원곡과 거의 동일한 음으로 나타내었으나, 코다에서는 원곡의 화성을 확장하여 네 성부의 화음을 양손에 배치하여 높은 음역과 낮은 음역에서 함께 연주하도록 하였으며, 단선율의 멜로디도 옥타브로 표현하거나(마디 255) 네 성부의 화음을 사용하여 화려하게 마무리하였다.

<악보 101> 라프 샤콘느, 코다 (마디 249~257)



5. 부조니의 샤콘느와 라프의 샤콘느의 편곡의 차이점

(1) 음역 선택의 차이

부조니와 라프의 편곡을 살펴보면 바흐의 샤콘느와 동일한 음역을 사용하여 원곡의 느낌을 그대로 재현하기도 하였으며, 더 넓은 음역을 사용하여 바이올린이 연주할 수 없는 음역까지 확장시킴으로써 더 웅장하고 화려하고 깊이 있는 음악으로 편곡하기도 하였다. 대체적으로 라프의 편곡은 원곡의 느낌을 살려 바로크적인 색채를 그대로 재현하려는 변주가 많은 반면, 부조니의 편곡은 화성을 풍부하게 사용하고, 음역을 넓게 확장시켜 라프의 편곡보다 화려하고 웅장한 느낌을 준다.

1) 부조니가 원곡과 다른 음역을 사용하여 편곡한 경우

주제의 편곡을 살펴보면 부조니는 원곡보다 한 옥타브 아래에서 연주하도록 편곡하여 도입부를 장엄하고 무게감이 느껴지도록 시작한 반면, 라프는 원곡과 동일한 음역에서 원곡과 동일한 음을 연주하도록 함으로써 무게감 있는 표현 보다는 원곡에 충실하여 원곡의 느낌을 최대한 살리면서 편곡을 시작하였다(악보 1, 악보 35 참고).

제1변주에서도 마찬가지로 부조니는 계속하여 변형된 주제 선율을 원곡보다 한 옥타브 낮추어 내성에 위치하게 함으로써 계속하여 힘있게 연주함으로써 주제 선율에 무게감을 실어주었다(악보 2, 악보 36 참고). 하지만 라프는 계속하여 원곡과 동일한 음역에서 원곡의 느낌을 그대로 재현하기 위하여 추가되어지는 음 또한 거의 없이 편곡하였다.

제5변주에서 부조니는 주선율을 두 옥타브 내려서 옥타브로 연주하도록 편곡함으로써 주선율이 분명하게 나타날 수 있도록 하였으며, 주제의 주요

리듬 ♩ ♩. ♪을 사용해 원곡에는 없는 화성을 추가하여 제5변주와의 새로운 16분음표로 이루어진 주선율을 주제와 긴밀하게 연결시키도록 하였다(악보 6, 악보 39 참고). 반면 라프는 제5변주에서 원곡에는 없는 음들을 추가하고 주선율을 옥타브로 표현하기도 했지만 주선율은 원곡과 동일한 음역을 그대로 유지하였다.

제9변주에서 부조니는 원곡보다 한 옥타브 낮은 음역에서 옥타브로 양손이 함께 진행하는 형식으로 원곡보다 한 옥타브 위까지 상행스케일 한 후, 각 마디의 마지막 부분에 나오는 8분음표 음형에서 원래의 음과 더불어 아래 음역에서 양손으로 옥타브를 연주하도록 하여 원곡의 멜로디를 강조하며 샤콘느의 첫 번째 크라이막스를 이룬다(악보 10, 악보 46 참고). 하지만 라프는 추가로 음을 넣어 화성을 이루기는 했지만, 바이올린의 음역에서 연주할 수 있는 스케일을 피아노의 음역들 활용하지 않고 바이올린 음역 그대로 사용하였다(악보 79, 악보 80 참고).

제18변주에서 부조니는 D장조로 바뀌는 시작 부분을 원곡의 멜로디보다 한 옥타브 낮추어 표현함으로써 마치 트럼본의 소리를 나타내듯이 연주함으로 더 고요한 울림이 있는 연주를 요구함으로써 분위기의 전환을 꾀하였다(악보 19, 악보 56 참고). 하지만 라프는 원곡과 같은 음역에서 추가되어지는 음이 많지 않게 분위기의 전환을 정돈되게 표현하였다.

제25변주와 제28변주에서도 부조니는 원곡보다 한 옥타브 낮은 음역에서 멜로디를 진행함으로써 바이올린이 표현할 수 없는 음역의 한계를 피아노의 편곡으로 더욱 풍성하고, 다양한 음색이 표현 될 수 있도록 편곡을 하였다(악보 26, 악보 29, 악보 64, 악보 67 참고). 하지만 라프는 이 두 변주곡에서도 원곡과 동일한 음역에 선율을 두어 원곡에 충실하게 편곡을 하였다고 볼 수 있다.

2) 라프가 원곡과 다른 음역을 사용한 경우

제7변주에서는 부조니가 원곡과 동일한 음역을 사용하였으며, 주선율은 동일한 음역이지만 양손 옥타브로 표현함으로써 음역을 확장시켰다. 라프는 제7변주에서 원곡의 주선율을 한 옥타브 낮추어 옥타브로 연주하며 오른손에는 원곡에는 없는 음들을 추가해 원곡보다 훨씬 확장된 음역을 사용함으로 주선율을 힘있게 표현하였으며 더욱더 웅장한 느낌을 준다(악보 8, 악보 41, 악보 78 참고).

제13변주에서 부조니는 원곡과 동일한 음역대의 음을 추가음 거의 없이 표현한 반면, 라프는 원곡의 상성부의 음을 한 옥타브 아래에 배치하여 액센트 함으로써 주선율이 또렷하게 들리게 표현하였으며, 나머지 화성음들을 세 옥타브에 걸쳐 아르페지오로 편곡함으로써 원곡보다 훨씬 화려하고 아름답게 표현하였다(악보 14, 악보 52, 악보 83 참고).

제16변주에서 부조니는 원곡과 같은 음역에서 멜로디를 진행시키고 왼손에 16분음표로 이루어진 옥타브 스타카토로 긴장감 있는 표현을 하였지만, 라프는 원곡보다 멜로디를 한 옥타브 위에 배치하고 왼손으로 6도 아래의 음을 추가해 함께 32분음표로 진행하도록 하였다. 높은 음역에서 32분음표의 빠른 음형을 양손으로 연주한 후 아래로 도약하여 양손 옥타브로 8분음표의 두음을 연주하도록 함으로써 두 성부의 효과를 더 확실하게 나타내었다(악보 17, 악보 54, 악보 86 참고).

제27변주에서 부조니는 원곡의 주선율의 대부분을 원곡과 동일한 음역대에 두고 왼손으로 아래쪽으로 음역을 확장하는 모습을 보여주는 반면, 라프는 주선율 자체를 계속하여 한 옥타브 위에서 트레몰로로 연주하게 하며, 왼손으로는 부조니와 마찬가지로 음역을 아래쪽으로 최대한으로 확장하는 모습을 보여준다(악보 28, 악보 66, 악보 97 참고).

코다에서 부조니는 원곡과 동일한 음역에서 주제를 떠올리게 하는 화음을 연주하면서, 왼손으로는 피아노의 가장 아래 건반까지를 모두 사용함으로써 피아노의 음역을 최대한 활용하여 극적이고 무게감 있는 표현으로 편곡을 하였다. 하지만 라프는 샤콘느의 마지막 부분을 원곡의 멜로디 화성보다 한 옥타브 높게 표현하면서, 왼손으로도 멜로디와 동일한 리듬의 화성을 아래 음역에 배치함으로써 원곡 보다 위와 아래쪽으로 동시에 음역이 확장되도록 끝맺음을 하도록 편곡하였다(악보 34, 악보 72, 악보 101 참고).

(2) 악상 선택의 차이

바흐의 샤콘느에는 악상이나 지시어 또는 빠르기의 표시 등이 전혀 없다. 따라서 각 부분의 주된 악상의 표현은 편곡자의 편곡 느낌에 따라 굉장히 달라질 수 있는 부분일 것이다. 부조니의 샤콘느와 라프의 샤콘느 중 악상의 표현이 반대인 것들을 찾아보았다.

제1변주에서 부조니는 *f*로 molto energico, *sempre assai marcato*의 지시어를 제시함으로써 분명하고 힘 있는 표현을 요구하였으나, 라프는 중간에 두음만을 강조하는 *f*와 *fp*를 제외하고는 *p*로 연주하도록 요구하였다. 아무래도 부조니는 원곡보다 한 옥타브 아래에서 주선율을 연주하는 부분이고, 라프는 원곡과 동일한 음역대인 위의 음역을 사용했기 때문에 낮은 음역과 높은 음역대의 느낌을 그대로 살리어 악상을 달리 표현하게 되었다고 본다(악보 2, 악보 36, 악보 74 참고).

제12변주와 제13변주에서 부조니는 *una corda*를 사용하여 아주 고요하게 *p*를 표현하도록 하였으나, 라프는 계속하여 *f*를 유지하도록 하며 한 옥타브의 화성을 세 옥타브에 걸쳐 화려하게 아르페지오로 연주하도록 하였다(악

보 13, 악보 14, 악보 48, 악보 49, 악보 83 참고).

제20변주에서 부조니는 *fz*에서 *meno f*하여 *ff*로 혹은 *mf*에서 크레셴도하여 *ff*로 대체적으로 크고 단호한 표현을 하도록 요구하였으나, 라프는 *p*에서 *mf*로의 대조로 조용한 느낌으로 편곡하였다(악보 21, 악보 58, 악보 89 참고).

(3) 화성적인 편곡과 선율적인 편곡

제3변주에서 부조니는 주선율을 오른손으로 연주하도록 하고 왼손으로는 주제의 주요리듬인 ♩♩. ♪을 화성적으로 추가하여 편곡하였으나, 라프는 주선율을 오른손에 연주하도록 한 것은 부조니와 동일하지만 왼손을 오른손 주선율 아래로 대위적인 느낌이 드는 단선율 멜로디를 추가하여 바로크적인 느낌으로 편곡하였다(악보 4, 악보 37, 악보 75 참고).

제17변주에서 부조니는 원곡의 화성을 포함하여 왼손에도 세 옥타브의 아르페지오를 사용한 화성으로 채워 원곡의 느낌을 풍성하게 채워 준 반면, 라프는 원곡의 화성은 오른손에 그대로 사용하고, 왼손으로는 제17변주를 시작하는 첫 마디의 16분음표 음형을 계속해서 사용하여 화성과 옥타브의 선율이 어우러지도록 편곡하였다(악보 18, 악보 55, 악보 87 참고).

(4) 음형 선택의 차이

제15변주에서 부조니는 4분음표가 중심을 이루며 32분음표 단위로 이루어진 아르페지오로 전체적인 흐름을 잡고 있지만, 라프는 부조니와 동일하게 4분음표가 중심을 이루고 있기는 하나 화음이 배제된 32분음표의 아홉잇단음표의 아르페지오로 편곡이 되었다(악보 16, 악보 53, 악보 85 참고).

제24변주에서 부조니는 원곡의 멜로디 화성과 리듬을 그대로 사용하면서

선행구에서는 왼손에 16분음표로 이루어진 대선율을, 후속구에서는 8분음표로 이루어진 옥타브의 음형을 왼손에, 그리고 선행구에 추가되어졌던 16분음표의 음형이 오른손으로 이동하여 원래 멜로디에 16분음표의 음형이 추가된 형태로 진행되어진다. 하지만 라프는 원곡의 멜로디와 화성을 단선율의 트레몰로로 나누어 아주 여리게 표현하며, 왼손에는 선행구에서는 원곡에는 없는 음을 단선율로 추가하였으며, 후속구에서는 원곡의 가장 낮은 성부의 멜로디를 단선율로 표현하였다(악보 25, 악보 62, 악보 63, 악보 94 참고).

제25변주에서 부조니는 원곡의 화성을 그대로 사용하고, 옥타브로 이루어진 셋잇단음표로 구성된 트레몰로의 음형을 추가하여 곡의 긴장감을 고조시킨 반면, 라프는 화음을 32분음표의 아르페지오로 풀어 오른손에 연주하도록 하고, 왼손으로는 중요한 음을 처음에는 한 음씩 그리고 2성부와 옥타브로, 마지막에는 4성부 화음으로 표현하였다(악보 26, 악보 64, 악보 95참고).

제26변주에서 부조니는 제25변주와는 전혀 다른 느낌으로 주제의 주요리듬을 원곡과 동일하게 3,4성부의 화성을 중심으로 연주하도록 하며, 그 사이 사이에 그 마디의 화성의 음을 아르페지오로 풀어 채워 넣음으로써 꽉 채워진 느낌이 들도록 하였다. 그리고 후속구에서는 왼손에 옥타브로 아르페지오를 연주함으로 단호한 느낌이 들도록 편곡을 하였다. 반면 라프는 제25변주의 느낌 그대로 오른손 32분음표의 아르페지오를 계속 연주하도록 하며 왼손으로는 3성부의 화음을 연주하도록 하였다. 후속구에서는 4성부로 이루어진 주제의 주요리듬을 양손으로 연주하면서 그 사이에 선행구에서 한 옥타브에 머물렀던 아르페지오 음형을 열한잇단음표를 사용하여 3~4옥타브에 걸쳐 상행하는 아르페지오로 화려하게 채워 ***fff***에 이르게 편곡하였다(악보 27, 악보 65, 악보 96 참고).

(5) 원곡에는 없는 추가된 선율

부조니의 샤콘느는 총 262마디로 이루어져 있으며, 257마디로 이루어진 원곡인 바흐의 샤콘느와 라프의 샤콘느보다 다섯 마디가 더 길게 편곡 되었다. 이는 원곡의 선율이 확장되어 마디의 수가 증가하였거나(제9변주), 네 마디의 진행을 또 다른 형식으로 한번 더 추가하여 진행함으로써 마디의 수가 증가된 경우(제10변주)이다.

제9변주의 선행구에서 부조니는 원곡에 나타난 세 옥타브를 거쳐 상행하는 32분음표의 스케일에서 한 옥타브를 더 추가하여, 네 옥타브의 상행하는 스케일과 각 마디의 마지막에 아래로 도약하는 16분음표의 세음을 원곡의 음을 비롯하여 그 아래로 세 옥타브 아래 음까지 함께 옥타브로 연주하게 함으로써 피아노 음역을 최대한 활용하여 아주 화려한 카덴짜 형식으로 편곡하였다. 마디의 수도 바흐의 샤콘느 원곡에서는 마디 73~80까지인 반면, 부조니의 샤콘느에서는 마디 73~81까지로 76번째 마디가 두 마디에 걸쳐 진행되도록 편곡함으로써 원곡보다 한 마디가 추가 되었다. 하지만 라프는 원곡과 동일하게 제9변주를 마디 73~80로 원곡과 동일하게 여덟 마디로 진행하고 있다(악보 10, 악보 44 참고).

제10변주에서 부조니는 바흐의 샤콘느 원곡과 동일하게 네 마디를 진행한 후, 주선율을 또 다시 왼손에 배치하여 네 마디를 더 추가하여 편곡함으로써, 마치 오른손에 멜로디가 진행되는 선행구 네 마디와 왼손에 멜로디가 진행되는 후속구 네 마디로 이루어진 변주처럼 보이도록 편곡하였다. 따라서 원곡과 라프의 샤콘느에서는 제10변주가 마디 81~84로 네 마디 구성이지만, 부조니의 샤콘느는 마디 82~89로 여덟 마디 구성으로 이루어진 변주로 편곡되었다(악보 11, 악보 46 참고).

Ⅲ. 결 론

부조니는 19세기 말에서 20세기 초에 활동한 음악가로서 여러 작곡가들의 작품을 편곡한 편곡가로 더 널리 알려져 있다. 그가 편곡한 바흐의 작품 중에서 <무반주 바이올린을 위한 파르티타 제 2번 d단조, BWV 1004>중 마지막 악장인 샤콘느는 매우 까다로운 기교를 요구하며, 또한 단일 악장으로 연주함에 있어서도 뛰어난 작품성을 인정받는 작품이다. 부조니는 원곡의 가치를 최대한 살리면서도 피아노라는 악기가 가지는 최대한의 음역을 활용하여, 화려한 테크닉과 바이올린으로는 연주 불가능한 풍부한 화성을 사용하여 편곡함으로써, 바이올린을 위한 바흐의 작품을 피아노 작품으로도 많은 이들에게 사랑 받는 곡으로 승화시켰다.

또한 바흐의 샤콘느를 편곡한 많은 음악가 중 피아노 솔로를 위한 편곡을 한 라프의 작품과 비교, 분석하였는데, 두 음악가의 편곡의 차이점을 정리해 보면 다음과 같다.

첫째, 음역대의 선택의 차이이다. 부조니가 비교적 라프에 비해 바흐의 원곡에서 쓰여진 것 보다 훨씬 넓은 움역을 사용하여 더욱 화려하고, 장엄한 느낌을 주며, 라프는 부조니보다 원곡과 비슷한 음역을 더 많이 사용함으로써 원곡의 느낌을 잘 살리도록 편곡하였다.

둘째, 악상 선택의 차이이다. 서로 같은 변주부분을 편곡하였음에도 불구하고 악상이 서로 대조되기도 하는데, 이는 바흐의 원곡에 악상이나 음악적 표현 어법이 표시되어 있지 않기 때문에, 두 작곡가가 원곡에 대해 느끼는 음악의 전체적인 흐름이 다를 수 있다는 것을 알 수 있다.

셋째, 화성적인 느낌으로의 편곡과 선율적이거나 대위적인 느낌으로의 편곡이다. 부조니는 라프보다 더 넓은 음역과 풍부한 화성을 활용하여 화려하

게 편곡하였으며, 라프는 부조니보다 대위적인 선율을 많이 사용함으로써 좀 더 바로크 적인 느낌이 들도록 편곡하였다.

넷째, 음형 선택의 차이이다. 부조니와 라프는 각 변주에서 원곡의 멜로디와 화성을 사용하여 서로 다른 형태의 음형을 활용함으로써 다른 분위기로의 편곡이 이루어졌다.

다섯째, 원곡에는 없는 추가된 선율이다. 라프는 주제와 32개의 변주, 그리고 코다까지 모두 원곡과 동일한 마디수를 유지하여 편곡하였으나, 부조니는 총 두 개의 변주에서 원곡에서는 없는 마디가 추가되었는데, 하나는 원곡보다 세 옥타브 더 확장한 스케일을 연주하도록 함으로써 한 마디가 추가되었으며, 또 하나는 네 마디의 변주를 한 번 더 변형시켜 반복하도록 함으로써 네 마디가 추가되어, 원곡의 257마디보다 총 다섯 마디가 길어진 262마디로 이루어져있다.

이와 같이 각자 원곡의 느낌을 최대한 살리면서도, 같은 곡을 편곡함에 있어서 각 작곡가가 어떻게 접근하여 편곡하느냐에 따라 표현의 방법과 곡의 흐름의 방향이 달라질 수 있음을 알 수 있다. 또한 피아노를 위한 작품으로 편곡된 샤콘느를 잘 이해하고 연주하기 위해서는, 먼저 원곡에서 나타나는 기본적인 틀인 선율과 화성을 살펴보고 연구한 후에, 피아노의 특성을 살려 편곡되어진 추가된 화성과 선율, 그리고 편곡자가 표시해 놓은 악상기호와 지시어들을 잘 이해하고 연주하여야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

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

김미옥, 오희숙, 홍정수 공저. 『두길 서양음악사』. 서울:나남출판. 1996.

서혜영. 『20세기의 피아노음악』. 서울:도서출판지음. 2004.

신인선. 『서양음악사; 20세기 음악』. 서울:음악세계. 2006.

2. 번역서

Burge, David . 『20세기 피아노음악』. 박숙련 역. 서울:음악춘추사. 1997.

Gillespie, John. 『피아노음악』. 김경임 역. 대구:계명대학교 출판부. 2007.

Grout, Donald Jay. 『서양음악사』. 편집국 역. 서울:세광음악출판사. 1998.

Michels, Ulrich. 『음악은이』. 홍정수, 조선우 역. 서울:음악춘추사. 2000.

Kirby, F. E.. 『피아노음악사 (20세기 말까지)』. 김혜선 역. 서울:도서출판 다리. 2003.

3. 학위논문

김성아. "Busoni의 Chaconne BWV1004에 관한 고찰". 경희대학교 대학원 석사학위논문. 2007.

박동연. "바흐-부조니의 샤콘느 분석연구". 성신여자대학교 대학원 석사학위논문. 2010.

이인영. "바흐의 바이올린을 위한 「샤콘느」 BWV1004와 부조니의 피아

노를 위해 편곡된 「샤콘느」BWV 1004와의 비교 분석. 단국대학교 대학원 석사학위논문. 2006.

최경화. "J.S.Bach Partita for Violin in D minor BWV 1004에 관한 연구". 세종대학교 대학원 석사학위논문. 2007.

홍지현. "J.S.Bach-F.Busoni의 Chaconne in d minor BWV1004에 관한 연구". 한양대학교 대학원 석사학위논문. 2008.

4. 정기간행물

권수미. "피아니스트로 재조명한 부조니④ 작품". 피아노음악. 2004년 10월.

박숙련. "바흐-부조니의 샤콘느 d단조 BWV 1004". 피아노음악. 2000년 6월.

손영경. "바흐-브람스의 왼손을 위한 샤콘느". 피아노음악. 2000년 6월.

신민정. "바흐의 편곡 작품들". 피아노음악. 2000년 2월.

이수은. "피아니스트로 재조명한 부조니② 계보". 피아노음악. 2004년 10월.

이종철. "피아니스트로 재조명한 부조니① 생애". 피아노음악. 2004년 10월.

정자영. "피아니스트로 재조명한 부조니⑤ 음악관". 피아노음악. 2004년 10월.

정희선. "부조니를 중심으로 보는 19세기 편곡". 피아노음악. 2002년 12월.

헤럴드 숀버그. "피아니스트로 재조명한 부조니③ 연주스타일". 피아노음악. 2004년 10월.

5. 사전

Randel, Don Michael. ed., "Chaconne" *The Harvard Dictionary of Music*. 4th Ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. 2003. pp. 155～156.

ABSTRACT

An Analytical Study of J. S. Bach's Chaconne in D Minor, BWV 1004's Arrangements - Focused on F. Busoni and J. Raff's Arrangements-

JEONG, NA YOUNG
Department of Music
Major in Instrumental Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

The arrangement version of Bach's Chaconne, which is the last movement of Violin Solo Partita No.2 D Minor, BWV 1004 is one of the most played and famous for its aesthetic quality. Chaconne also has various arrangement versions, which are transcribed for piano by many composers such as J. Brahms, J. Raff, and A. I. Siloti. There are rearrangements for guitar, saxophone, organ, flute, and lute, as well.

Though there are various editions as piano solo works, I compared Busoni's and Raff's edition in this thesis.

Ferruccio Busoni(1866-1924) was an Italian composer, and pianist who played actively from the middle of 19th Century to the early of 20th. He received his musical education in Germany, where he did his artistic work for his whole life. He is one of the most representative musicians in Neo-Classicism, which appeared as a reactionary against the late romanticism that involves sentimentalism and exaggeration. After 1984, Busoni rose to fame as an arranger by transcribing pieces by other composers, such as Bach.

Joseph Joachim Raff(1833~1882) was a German-Swiss composer, pianist, and teacher. He was one of the most famous German composer in his times, however, his works are hardly played in these days.
It is an interesting topic that compares and analyzes the arrangements of the Busoni's and the Raff's since Busoni was one of the last disciples of Liszt and Raff was strongly influenced by Liszt.

In this thesis, I analyze the similarity and the difference between the two works. Additionally, I investigate the reason why the Busoni's work gains more affection.