



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](#)

이 혜 진 교수 지도
박사학위 청구논문

요한 제바스티안 바흐의 《플루트
소나타 B단조, BWV 1030》의
연주해석에 관한 연구

2020년

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
김양희

요한 제바스티안 바흐의 《플루트
소나타 B단조, BWV 1030》의
연주해석에 관한 연구

이 혜 진 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2019년 10월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김양희

인 준 서

김양희의 박사학위 논문으로 인준함

2019년 10월

심사위원장 이 가 영 (인)

심 사 위 원 박 혜 란 (인)

심 사 위 원 이 영 민 (인)

심 사 위 원 이 혜 진 (인)

심 사 위 원 우 혜 언 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문에서는 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》(Flute Sonata in B Minor, BWV 1030)의 연주 해석에 관한 논의가 이루어졌다.

바로크 시대의 제한적인 악보 기보 관습은 현대 연주자들이 바로크 작품을 해석하고자 할 때 난항을 겪게 하였다. 같은 이유로, 바로크 작품에 대한 기존의 악보 에디션 및 연주 음반 또한 해석의 여지가 분분하다. ‘고증된 연주(HIP, Historically Informed Performance)’¹⁾의 시각에서 해석하기 위해서는, 작품이 작곡된 당시의 연주 양식, 연주법, 관습 등에 대한 연구가 필수적이며 작품의 음악적 분석 또한 동반되어야 한다. 본 논문은 이러한 관점에서 연구를 진행하였다.

작품의 연주 해석에 들어가기에 앞서, 이론적 배경으로 바로크 시대의 장식적 연주 관습에 대한 연구가 선행되었다. 장식적 리듬인 ‘인에갈’과 특정 장식음의 연주법, 그리고 느린 악장의 장식적 연주 양식을 바로크 시대의 문헌과 현대의 연구 자료를 토대로 고찰하였다. 또한, 본고의 연구 대상인 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》은 J. S. 바흐의 작품이므로, 독일 지역에서 행해지던 바로크 음악의 연주 관습에 대한 연구와 함께 이에 적용되는 이론 범위를 한정하였다.

본문의 연주 해석 연구는 다음과 같은 순서로 전개되었다. 첫째, 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 대한 기존의 악보 에디션 및 연주 음

1) ‘고증된 연주법 (HIP, Historically Informed Performance)’은 두 가지 관점에서 이루어진다. 첫째, 양식적·기술적 측면의 연주법 적용과 둘째, 재현된 고(古)악기로 연주하는 것이다. 본고에서는 현대에 보편적으로 사용하는 플루트로 연주한다는 전제 하에 첫 번째 관점에서만 연구하고자 한다.

반을 비교·분석하였고, ‘고증된 연주’ 해석 여부를 바로크 문헌의 이론을 기준으로 판별하였다. 둘째, 소나타의 각 악장 별 연주 해석은 작품의 분석을 통해 얻은 각 요소들에 바로크 시대에 통용되던 장식적 연주 관습과 바로크 플루트의 구조적 특성에서 기인한 연주 양식을 대입시키는 방향으로 전개되었다. 또한 화성 분석을 토대로 아티큘레이션을 고안하여 본 논문만의 에디션을 제시하였다. 본 연구에서 이루어진 연주 해석은 특히 장식적 연주법과 관련하여, 바로크 정격 연주자인 바로톨드 쿠이켄(Barthold Kuijken, 1949-)의 연주 해석과 전반적으로 공통된 양상을 보인다. 하지만, 본 연구는 바로크 문헌의 고증을 기반으로 한 고찰 과정을 보여주었다는 점과 새로운 에디션을 부분적으로 고안하여 아티큘레이션 적용 방식에 대한 여러 가능성을 제시했다는 점에서 차별성을 지닌다. 이러한 관점에서 본 논문은 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 전반적인 연주 해석에 관하여 도움이 될 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구 목적 및 국내 선행 연구	1
2. 연구 내용	3
II. 이론적 배경	6
1. 바로크 시대 장식적 연주 관습	7
1) 장식적 리듬: ‘인에갈 (Inégales)’	7
(1) ‘인에갈’의 적용	8
(2) ‘인에갈’ 연주법	10
2) 선율 및 화성의 장식: 특정 장식음	13
(1) 장식음의 기보	13
(2) 대표적인 장식음	15
① 아포자투라	15
i. 아포자투라 정의와 기능	15
ii. 아포자투라의 시작박 이론	16
iii. ‘강조된 아포자투라’	18
iv. ‘경과적 아포자투라’	20
② 트릴	22
i. 트릴의 속도	23
ii. 트릴의 시작음과 마무리음	23

3) 느린 악장의 장식적 연주	27
(1) 프랑스와 이탈리아의 느린 악장의 연주 양식 비교	27
(2) 독일의 느린 악장의 연주 양식	31
2. 독일 바로크 음악의 장식적 연주 관습	34
1) 독일 음악에서의 ‘인에갈’	34
2) 크반츠의 아포자투라의 시작박 이론	35
Ⅲ. 요한 제바스티안 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 연주법 연구	37
1. 요한 제바스티안 바흐의《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악보 에디션 및 연주 음반 비교·분석	38
1) 악보 에디션 비교·분석	38
(1) 제1악장	40
(2) 제2악장	48
(3) 제3악장	51
2) 연주 음반 비교·분석	56
(1) 제1악장	57
① 주제 선율의 연주 양식	57
② ‘인에갈’의 사용 유무	58
③ 아포자투라의 연주법	59
(2) 제2악장	60
① 악구 반복 시 연주 양식	62
② ‘인에갈’의 사용 유무	62
③ 아포자투라의 연주법	62
(3) 제3악장	64

① 아티큘레이션의 적용	65
② 아포자투라의 연주법	66
③ 지속음의 연주법	67
3) 정리	69
2. 요한 제바스티안 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악장별 연주법	73
1) 제1악장	73
(1) 주제선율 및 ‘에피소드 5’ 선율 연주법	78
(2) 장식적 연주 관습	82
① ‘인에갈’의 적용 유무	82
② 아포자투라	84
③ 트릴	87
(3) 기보가 생략된 아티큘레이션의 도출	89
2) 제2악장	93
(1) 장식적 연주 관습	94
① ‘인에갈’의 적용 유무	98
② 아포자투라	98
(2) 관습에 따른 아티큘레이션의 적용과 연주법	101
(3) 그 밖의 연주법	102
3) 제3악장	103
(1) 빠른 악장의 플루트 텅잉 주법	105
(2) 장식적 연주 관습	111
① ‘인에갈’의 적용 유무	111
② 아포자투라	111
(3) 화성분석에 따른 아티큘레이션 적용과 연주법	114

IV. 결론 131

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 박자표에 따라 ‘인에갈’이 적용되는 음표	10
<표 2> 요한 제바스티안 바흐의 플루트 소나타 및 무반주 파르티타의 목록	37
<표 3> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악보 에디션 목록	39
<표 4> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 음반 목록	56
<표 5> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악보 에디션의 비교·분석	69
<표 6> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 음반의 비교·분석	71
<표 7> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장 구성	73
<표 8> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장 구조	74
<표 9> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장 구성	93
<표 10> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장 구성	103
<표 11> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장 구조	104
<표 12> 음표 종류에 따른 텅잉 방식 1	106
<표 13> 음표 종류에 따른 텅잉 방식 2	109
<표 14> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장 주요 선율 분포	114

악 보 목 차

<악보 1> ‘인에갈’ 연주 방식	11
<악보 2> 리듬의 표기 1	12
<악보 3> 리듬의 표기 2	12
<악보 4> 아포자투라의 표기와 연주법 1	18
<악보 5> 아포자투라의 표기와 연주법 2	19
<악보 6> 불협화음적인 트릴의 아포자투라 예	20
<악보 7> 오트테르 문헌에서 등장한 “쿨르멍”	21
<악보 8> 오트테르 문헌에서 등장한 “악쌍”	21
<악보 9> 아포자투라 표기와 연주법 3	22
<악보 10> 트릴의 표기와 연주법 1	24
<악보 11> 트릴의 표기 1	25
<악보 12> 트릴의 표기와 연주법 2	25
<악보 13> 트릴의 표기와 연주법 3	26
<악보 14> 크반츠, On Playing the Flute, VIII-13	29
<악보 15> 크반츠, On Playing the Flute, XIV-24	29
<악보 16> 바흐 《플루트 소나타 E장조, BWV 1035》 제1악장, 마디 1-4	32
<악보 17> 텔레만 《플루트 소나타 G단조, TWV 41:g 3》 제1악장, 마디 1-7	33
<악보 18> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 13-16, (a) 원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	41
<악보 19> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 49-52, (a)	

원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	42
<악보 20> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 96-99, (a)	
원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	44
<악보 21> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 102-108,	
(a) 원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	46
<악보 22> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 9-16, (a)	
원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	49
<악보 23> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 8-14, (a)	
원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	52
<악보 24> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 86-91, (a)	
원본 (b) 에디션 1 (c) 에디션 2 (d) 에디션 3	54
<악보 25> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 1-8	57
<악보 26> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 1, (a) 음반	
1, 2 (b) 음반 3	58
<악보 27> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 19 (음반	
1, 2의 ‘인에갈’)	59
<악보 28> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 39, (a) 악보	
기보 (b) 음반 1 (c) 음반 2 (d) 음반 3	59
<악보 29> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장 (괄호 내 장식음	
첨가, ‘인에갈’ 표시)	61
<악보 30> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 2-4, 마디	
9, (a) 음반 1 (b) 음반 2, 3	63
<악보 31> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 8, (a) 악보	
기보 (b) 음반 1 (c) 음반 2 (d) 음반 3	64
<악보 32> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 16, (a) 악	

보 기보 (b) 음반 1, 2 (c) 음반 3	64
<악보 33> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 1-16 ...	65
<악보 34> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 9-12 (음반 1, 2)	66
<악보 35> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 92-93, (a) 악보 기보 (b) 음반 1, 2 (c) 음반 3	66
<악보 36> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 119-129	67
<악보 37> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 122-124 (a) 음반 2 (b) 음반 3	68
<악보 38> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 1-2	74
<악보 39> (a) 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 1’ 마디 7-10 (b) ‘에피소드 1’의 변형, 마디 40-43	75
<악보 40> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 2’, 마디 11-14	76
<악보 41> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’, 마디 15-16	76
<악보 42> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 4’, 마디 17-18	77
<악보 43> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 5’, 마디 21-22	77
<악보 44> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 6’, 마디 23-24	77
<악보 45> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 7’, 마디 35-36	78

<악보 46> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 주제, 마디 1-2 (화성 분석)	79
<악보 47> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 주제, 마디 1-2 (연주법)	80
<악보 48> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 5’, 마디 21-22	80
<악보 49> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 5’, 마디 21-22 (아티큘레이션 적용, 텅잉 표시)	81
<악보 50> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 19	82
<악보 51> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 1’ 중 마디 7-8	83
<악보 52> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 6’, 마디 23-24	84
<악보 53> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 2’ 중 마디 11-12 (화성분석, 아티큘레이션 적용)	85
<악보 54> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’, 마디 15-16 (화성분석)	85
<악보 55> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 58 (화성분석, 점선 슬러 표시)	86
<악보 56> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 4’, 마디 17-19	86
<악보 57> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 39, (a) 악보 기보 (b) 연주법	87
<악보 58> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 7’ 중 마디 36, 84 (a) 악보 기보 (b) 연주법	88

<악보 59> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 10 (=마디 43), 마디 79 (a) 악보 기보 (b) 연주법	89
<악보 60> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’, 마디 15-16 (화성분석)	90
<악보 61> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’, 마디 51-52 (화성분석)	90
<악보 62> 이태리 6화음과 해결	91
<악보 63> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’, 마디 98-99 (화성분석)	92
<악보 64> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 1-4 (a) 선율의 윤곽 (b) 기보된 선율	94
<악보 65> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장	95
<악보 66> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 1-4 (연주법)	99
<악보 67> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 8 (연주법)	100
<악보 68> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 16, (a) 악보 기보 (b) 연주법	100
<악보 69> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 1, 3, 9 (아티큘레이션 적용)	101
<악보 70> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 전반부 주제, 마디 1-8 (분석)	104
<악보 71> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 후반부 주제, 마디 84-87 (분석)	105
<악보 72> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 1-8 (팅잉	

표시)	107
<악보 73> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 41-42	107
<악보 74> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 41-44 (아티큘레이션 적용, 텅잉 표시)	108
<악보 75> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 47-50 (아티큘레이션, 텅잉 표시)	109
<악보 76> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 84-85 (텅잉 표시)	110
<악보 77> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 113-115 (아티큘레이션 적용, 텅잉 표시)	110
<악보 78> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 116-117 (아티큘레이션, 텅잉 표시)	110
<악보 79> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 92-93 (화성 분석)	111
<악보 80> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 110-111 (화성 분석)	112
<악보 81> 아포자투라 표기와 연주법 1	112
<악보 82> 아포자투라 표기와 연주법 2	113
<악보 83> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 92-93 (연주법)	113
<악보 84> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 110-111 (연주법)	113
<악보 85> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 1-8, (A)-(a) 화성분석 (A)-(a') 아티큘레이션 적용	116

<악보 86> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 34-41, (A)-(b) 화성분석 (A)-(b') 아티큘레이션 적용	117
<악보 87> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 9-16, (B)-(a) 화성분석 (B)-(a') 아티큘레이션 적용	119
<악보 88> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 52-59, (B)-(b) 화성분석 (B)-(b') 아티큘레이션 적용	120
<악보 89> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 66-73, (B)-(c) 화성분석 (B)-(c') 아티큘레이션 적용	122
<악보 90> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 84-87, (C) 화성분석 (C') 아티큘레이션 적용	123
<악보 91> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 88-91, (D) 화성분석	124
<악보 92> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 94-97, (E)-(a) 화성분석 (E)-(a') 아티큘레이션 적용	125
<악보 93> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 144-147, (E)-(b) 화성분석 (E)-(b') 아티큘레이션 적용	126
<악보 94> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 112-115, (F) 화성분석 (F') 아티큘레이션 적용	127
<악보 95> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 116-119, (G)-(a) 화성분석 (G)-(a') 아티큘레이션 적용	128
<악보 96> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 132-135, (G)-(b) 화성분석 (G)-(b') 아티큘레이션 적용	129
<악보 97> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 136-139, (H) 화성분석 (H') 아티큘레이션 적용	130

I. 서론

바로크 시대에는 단순 기보된 악보의 제약을 넘어서는 연주 관습이 존재하였다.¹⁾ 즉, 당시에는 악보 상에 기보된 내용이 확정적인 것보다는 제한적이었기 때문에, 연주자는 숫자 저음과 대략적인 선율의 윤곽을 기반으로 장식적 변주와 특정 장식음을 첨가함으로써 즉흥적으로 연주하는 관습이 있었다. 또한, 악보 상에 리듬이 일정하게 기보되었다 하더라도 이를 균일하지 않게 연주하는 연주법이 존재하였다. 이와 같이 바로크 음악에서는 연주자의 판단과 결정으로 이루어진 연주실제(演奏實際, performance practice)가 악보 상에 기보된 내용보다 우위에 있었다. 이러한 시대적 관습으로, 악보 상의 자세한 지시 사항을 실현하는 것에 익숙한 서양 정통 음악의 후세대들은 바로크 음악을 접할 때에 난관에 봉착하기도 하였다. 당시의 연주 관습에 대한 정보는 악보만으로 파악할 수 없기 때문이다. 이와 같은 악보의 제한성은 현대에 발행된 여러 악보 에디션과 연주자들의 연주 해석의 여지가 분분하게 된 원인이기도 하다. 각 에디션은 출판사 간에 혹은 편집자 간에 차이를 보이며, 모든 에디션이 바로크 연주 양식을 기반으로 편집되지는 않았다. 또한 현대 연주자들의 바로크 작품 연주와 음반을 비교했을 때에도, 다른 시대의 작품에 비해 연주자들 간 연주 양식과 해석 차이의 간극이 크다. 그리고 바로크 양식의 연주를 위해 현존하는 악보 에디션과 연주 음반만을 비교하고 이를 비판의식 없이 수용하는 것은 주관적 오류에 빠질 위험성이 있다.

이에 본 논문에서는 후기 바로크 시대 작곡가인 J. S. 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 대해 ‘고증된 연주’의 방법론을 바로크 시대의 문헌 연구를 바탕으로 고찰하고자 한다. 바로크 작품을 ‘고증된 연주’의 시각에서 해석을 하고자 한다면, 작품의 분석과 함께 당시의 관습적 연주법과 양식에

1) Sol Babitz, "A Problem of Rhythm in Baroque Music," *The Musical Quarterly* 38, no. 4 (1952): 541.

관한 학문적 고증이 필수적이기 때문이다. 또한 바로크 연주 양식은 당시 통용되던 연주 관습과 바로크 플루트의 구조적 특성에서 기인한 연주 양식 등과 같이 다각적인 측면에서 고려해야 한다.

이를 위해 본고에서는 다음의 두 가지 관점에서 연구를 시행하고자 한다. 첫째, 해석이 분분한 현존하는 악보 에디션과 연주 음반을 비교할 때, ‘고증된 연주’의 관점에서 해석된 것을 판별할 수 있는 기준을 확립하고자 한다. 둘째, 기존의 해석 외에도, 작품의 분석 내용과 바로크 문헌의 이론을 토대로 연구한 연주 관습을 결합하여 학문적으로 고증된 연주법과 본 논문만의 에디션을 제시하고자 한다.

국내에서 《BWV 1030》에 대한 연주 해석에 관하여 기존에 이루어진 연구는 전무하다. 다만 바흐의 플루트 소나타 《BWV 1013》, 《BWV 1031》, 《BWV 1035》의 연주법에 대한 4편의 석사 논문이 있다. 학위논문 “18세기 플루트의 구조적 개선에 따른 연주형태의 변화에 관한 연구: J. S. 바흐의 무반주 플루트 파르티타 A단조, BWV 1013의 아티큘레이션 중심으로”²⁾는 바로크와 현대 플루트의 구조적 특성에서 기인한 아티큘레이션의 차이점을 명시하였고, 바로크 플루트 연주자와 현대 플루트 연주자의 연주 음반을 비교·분석하였다. “J. S. 바흐의 플루트 소나타 제6번[BWV 1035]의 연주법에 관한 연구: 아티큘레이션과 꾸밈음을 중심으로”³⁾는 현존하는 음반 3개를 비교하여 꾸밈음과 아티큘레이션 연주법을 제시하였다. 두 논문은 모두 학문적 고증 없이 기존의 연주 음반만을 비교함으로써 연주법을 도출하였다. 학위논문 “J. S. 바흐의 플루트 소나타 E^b장조, BWV 1031에 대한 분석과 연주법에 관한 고찰”⁴⁾과 “J. S. 바흐의 무반주 플루트 파르티타 A단조, BWV 1013의 연주법에

2) 김미선, “18세기 플루트의 구조적 개선에 따른 연주형태의 변화에 관한 연구: J. S. 바흐의 무반주 플루트 파르티타 A단조, BWV 1013의 아티큘레이션 중심으로,” (중앙대학교 예술대학원 석사학위논문, 2010).

3) 박용호, “J. S. 바흐의 플루트 소나타 제6번[BWV 1035]의 연주법에 관한 연구: 아티큘레이션과 꾸밈음을 중심으로,” (단국대학교 대학원 석사학위논문, 1996).

4) 민경인, “J. S. 바흐의 플루트 소나타 E^b장조, BWV 1031에 대한 분석과 연주법에 관한 고

관한 연구”⁵⁾는 모두 바로크 양식에 대한 학문적 고증 없이 연구자의 주관적인 관점에서 연주법을 제시하였다. 이 4편의 학위 논문은 모두 바흐 소나타의 악곡 분석과 연주법에 관한 논의를 하였지만, 바로크 문헌의 고증을 바탕으로 바로크 양식 연주법을 제시한 논문은 없다.

본고에서는 바흐 소나타의 연주 해석에 들어가기에 앞서, 바로크 음악의 대표적인 장식적·즉흥 연주 관습에 대해 살펴보고자 한다. 본문에서는 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 각 악장을 분석하되, 각 요소에 적용할 바로크 양식 연주법을 크반츠의 이론서를 근거로 고찰하고자 한다. 또한 여러 악보 에디션 및 연주 음반에서 해석이 분분한 특정 마디를 발췌하여 이를 비교·분석하는 연구를 병행하고자 한다.

먼저 이론적 배경에서는 특별히 장식적 리듬인 ‘인에갈’, 특정 장식음, 그리고 느린 악장의 장식적 연주에 대한 논의를 하고자 한다.⁶⁾ 또한 독일 바로크 음악에서 통용되는 연주 관습 및 이론 범위를 한정하고자 한다.

본고에서 가장 핵심적인 부분인 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 연주 해석 연구는 다음과 같은 순서로 전개하고자 한다. 첫째, 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 대한 악보 에디션 및 연주 음반의 해석을 비교·분석하여 바로크 양식과의 밀접도를 판별하고자 하며, 이는 바로크 문헌의 연주법 이론을 기준으로 이루어질 것이다. 악보 에디션들의 다양한 기보 방식을 원본과 함께 비교하고 각 에디션이 추구하는 효과를 분석하고자 한다. 연주 음반 비교에서는 각 연주자의 연주 양식을 특징짓는 요소들을 분석하여 이를 바로크 연주법 이론과 비교하고자 한다. 둘째, 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 대한 연주 해석 연구는 작품의 악장 구성과 선율, 리듬

찰,” (성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2013).

5) 원지일, “J. S. 바흐의 무반주 플루트 파르티타 A단조, BWV 1013의 연주법에 관한 연구,” (중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2017).

6) 본고에서는 ‘특정 장식음’에 대한 연구 범위를 ‘아포자투라’와 ‘트릴’의 연주법에 한정하였는데, 이는 연구 대상인 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 이 두 개의 장식음만 등장하기 때문이다.

및 화성 구조 등의 분석을 통해 얻은 각각의 세부적인 요소에 대해 바로크 양식 연주법을 대입시키는 방향으로 전개하고자 한다. 작품의 분석과 바로크 연주 양식에 대한 고찰은 작품의 연주 해석에 있어서 필수적인 요소이자 과정으로, 각각 원전 악보와 크반츠의 문헌에서 취한 정보를 종합하여 연주법을 도출하고자 한다. 또한, 악보 상에 기보가 생략된 아티큘레이션에 대해서, 크반츠의 이론과 화성 분석을 토대로 아티큘레이션을 고안하여 본 논문만의 에디션을 제시하고자 한다.

본 연구를 위해 1차 자료로서 18세기 독일 지역의 작곡가인 요한 요아킴 크반츠(Joahnn Joachim Quantz, 1697-1773)⁷⁾와 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788)⁸⁾, 그리고 프랑스의 자크-마르탱 오테르(Jacques-Martin Hotteterre, 1674-1763)⁹⁾의 문헌을 참조하여 바로크 연주 관습과 바로크 플루트의 주법 등에 관한 이론을 연구하고자 한다. 또한 외젠 아놀드 돌메쉬(Eugène Arnold Dolmetsch, 1858-1940), 솔 바비츠(Sol Babitz, 1911-1982), 프레드릭 노이먼(Frederick Neumann, 1899-1967)과 같은 현대의 바로크 음악학자들의 연구를 2차 자료로서 보충적으로 참조하고자 한다.

7) 크반츠의 *On Playing the Flute*(원제: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*)은 17-18세기의 음악 사상과 연주법, 그리고 연주 양식에 대한 대표적인 서적으로 오랫동안 인식되었으며, 비단 플루트의 연주뿐만 아니라 다른 악기와 성악의 연주법에도 적용할 수 있는 연주 교습서이다. 본 문헌은 솔리스트를 위한 교육, 반주의 예술, 형식과 양식에 대해 논의하는 3개의 에세이로 구성되었다. 본 문헌에서 크반츠는 프레이징, 장식음, 악센트, 음정, 카덴차, 오케스트라 악장의 역할, 무대 배치, 춤곡의 연주 기술 등과 같은 방대한 주제를 세밀하게 설명하였다.

8) C. P. E. 바흐의 *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*(원제: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*)는 18세기의 음악 양식과 연주 해석 연구를 위한 귀중한 자료로, 지속저음, 장식음과 건반악기의 운지법 등을 포함하는 18세기에 통용되던 다양한 연주법에 대해 기술한 종합적인 지침서이다.

9) 오테르는 프랑스의 플루트 제작자이자 연주자, 작곡가였고, 루이 14세와 15세의 왕궁에서 음악 선생으로도 활동하였다. 그의 저서 *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*(원제: *L'Art de préluder sur la flûte traversière*)는 최초의 플루트 교본으로 17-18세기의 연주법에 대한 귀중한 1차 자료로 여겨진다. 음정, 운지법, 아티큘레이션, 불균등한 리듬, 장식음 등에 대해 저술하였다.

본 논문에서 이루어진 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 대한 연주 해석 연구는 ‘고증된 연주’ 해석에 접근하고자 할 때 도움이 될 것이며, 바흐의 다른 플루트 작품 연주 해석 시에도 응용할 수 있을 것이다.

II. 이론적 배경

바로크 시대 음악의 장식적·즉흥 연주 관습에는 통용되던 규칙이 존재하였으며, 크반츠, 오테르, 칼 필립 엠마누엘 바흐 등은 이러한 규칙을 포함하여 당시의 연주 양식과 연주법에 대한 이론서를 남겼다. 또한 바로크 시대의 장식적 연주 양식은 이탈리아, 프랑스, 그리고 독일 등 각 지역마다 차이가 있었다.

이탈리아의 연주자들은 선율의 윤곽과 화성 진행을 바탕으로 선율을 즉흥적으로 변주하여 연주하였고, 이와 같은 성악과 기악의 화려한 연주 양식으로 인해 이탈리아 음악은 유럽의 다른 나라들보다 몇십 년을 앞설 수 있었다.¹⁰⁾ 또한 장식음 기호는 악보 상에 대부분 표기가 생략되었는데, 이는 장식음의 적절한 사용에 대한 판단은 숙달된 연주자의 몫이라고 여겨졌던 환경 때문이었다.¹¹⁾

한편, 프랑스는 작곡가가 기보한 선율의 원형을 변형시키지 않는 선에서 연주자가 아포자투라, 트릴 등과 같은 작은 규모의 장식음을 첨가하여 주선율을 장식하였다. 또한, 일정한 리듬으로 기보된 음표를 균일하지 않게 연주하는 장식적 연주법이 존재하였다. 단, 장 밥티스트 뮐리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)나 프랑소와 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)은 장식음조차 악보 상에 정확하게 기보하였는데, 이러한 작곡가의 연주자에 대한 통제는 시간이 흐름에 따라 기악 음악, 특히 건반 음악에서 엄격하게 이루어졌다.¹²⁾

독일 지역은 17세기 초에는 이탈리아의 영향이 강했고, 18세기 초반에 이르러 프랑스의 영향력이 특히 건반 음악 중심으로 커져갔다. 18세기 중·후반에는 당시 독일 문헌들에서 이탈리아와 프랑스 양식의 장식음이 주로 언급되

10) Babitz, 위의 글, 549.

11) 민은기 외, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』(서울: 음악세계, 2006), 179.

12) 민은기, 위의 글, 179-180.

었던 것으로 보아, 이탈리아와 프랑스의 영향을 동시에 받았다는 것을 알 수 있다. 일반적으로 이탈리아와 프랑스의 음악 양식이 각각 혹은 둘 다 독일 음악 양식과 혼합되어 있는 양상을 보였으며,¹³⁾ 특히 성악 음악에서는 이탈리아 양식에, 기악 음악에서는 프랑스 양식에 가까운 장식적 연주를 하였다.¹⁴⁾

본 연구에서는 바로크 기악 음악의 대표적인 연주 관습인 장식적 리듬과 특정 장식음의 연주법, 그리고 느린 악장의 연주 양식에 대하여 바로크 문헌과 현대의 연구 자료를 토대로 고찰하고자 한다.

1. 바로크 시대 장식적 연주 관습

1) 장식적 리듬: ‘인에갈(Inégales)’

‘인에갈’이란 악보 상에 동일한 음가로 기보된 음표들을 균일하지 않은 리듬으로 연주하는 것을 의미한다.¹⁵⁾ ‘인에갈’은 프랑스에서 시작된 장식적 연주관습으로, 16세기 중반부터 18세기 후반에 걸쳐 성행하였다. 오테르와 미셸 코레트(Michel Corrette, 1707-1795)의 이론서를 포함한 당시 프랑스의 문헌에서 해당 용어와 연주법이 기술되었다. ‘인에갈’은 선율을 장식하는 것과 비슷한 맥락으로 이해할 수 있고, 또한 당시 건반 악기에서 불가능한 강약 조절을 리듬의 변화로 대체한 것이라고도 할 수 있다. 즉, ‘인에갈’은 연주자가 선율을 즉흥적으로 장식하는 것과 일맥상통한 바로크 음악의 장식적·즉흥 연주 관습 중 하나라고 볼 수 있다.

현대에 들어서 ‘인에갈’을 복원하여 최초로 연주실제에 적용시킨 돌메쉬는

13) Babitz, "A Problem of Rhythm in Baroque Music," 551.

14) 민은기, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』, 179.

15) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020126> [2019년 8월 11일 접속].

이를 “리듬의 변경(alterations of rhythm)”이라고 명명하였다.¹⁶⁾ 하지만 바비츠는 이는 보편적인 명칭에 불과하고, 이 ‘불균등한 리듬’의 내적 의미를 보다 잘 표현해주는 것은 “표현적 리듬(expressive rhythm)”이라고 주장하였다. 그에 따르면, ‘불균등한 리듬’은 음악에 생기를 불어 넣기 위한 음악의 “완급법에 의한 미묘한 강조”에 가깝기 때문이다.¹⁷⁾

‘인에갈’은 악보 상에 기보되는 사항이 아닌 연주 시 관습적으로 행해졌던 것이기 때문에, 악보만을 참조하여 현대에서 상용되는 연주 방식으로 바로크 작품을 연주하는 것은 바로크 음악의 본질과 특수성의 부재를 초래할 것이다. ‘인에갈’은 당시 문헌에서 언급되었던 것과 같이 바로크 연주 관습에서 큰 비중을 차지한 장식적 연주법이므로, ‘고증된 연주’를 위해서는 이에 대한 이해가 필수적이다.

(1) ‘인에갈’의 적용

바로크 시대의 연주실제에서 ‘인에갈’은 그것의 적용 원칙에 의해 특정 음표와 음형을 대상으로 행해졌다. 그 적용 원칙이란 일반적으로 박자표의 기준 음표는 균일한 리듬으로, 그리고 기준 음표의 절반 혹은 $1/4$ 정도로 짧은 음표는 ‘인에갈’로 연주해야 한다는 것이다. 이는 당시의 여러 이론서에서 언급되었다.¹⁸⁾

크반츠는 “... 보통 빠르기의 곡이나 아다지오에서 가장 빠른 음표들이 비록 동일한 음가로 기보되어 있다 하더라도, 다소 고르지 않게 연주해야 한다”라고 하였으며, “빠른 음표들이란, $\frac{3}{2}$ 박자의 4분 음표, $\frac{3}{4}$ 박자의 8분 음표,

16) Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (London: Novello, 1946), 71-87.

17) Babitz, “A Problem of Rhythm in Baroque Music,” 537.

18) 독일 음악에서는 ‘인에갈’이란 용어를 직접적으로 사용하지는 않았지만, ‘인에갈’과 동일한 개념을 음악가마다 각기 다른 용어로 설명하였다. 본 논문의 III-1에서 자세히 다루었다.

$\frac{3}{8}$ 박자의 16분 음표, $\frac{2}{2}$ 박자의 8분 음표, 그리고 $\frac{2}{4}$ 와 2박자의 16분 음표와 32분 음표라고 할 수 있다”라고 하였다.¹⁹⁾

오프테르는 이 주제에 대하여 다음과 같이 언급하였다.

느린 4박자는 **C**로 표시되는데, 8분 음표는 고르게, 16분 음표는 고르지 않게 (한 음은 길게, 다른 음은 짧게) 연주해야 한다... **C**로 표시된 박자에서 8분 음표는 작곡가가 점음표로 표시하지 않는 이상 반드시 고르게 연주해야 한다 ... $\frac{3}{4}$ 박자의 8분 음표는 프랑스 음악에서 언제나 고르지 않게 연주해야 한다 ... 8분 음표가 도약 진행하거나 16분 음표와 혼합될 때는 고르게 연주해야 한다.²⁰⁾

코레트 역시 비슷한 지론이었는데 여기에 그는 추가적으로 덧붙였다.

4박자의 ... **C**와 **C**는 이탈리아 음악의 *allemande*, *adagio*, *presto* 와 *allegro* 에서 많이 사용하는데, 8분 음표는 고르게, 16분 음표는 2개씩 묶어서 균일하지 않게 연주해야 한다. 소나타나 협주곡의 빠른 악장에서는 때로 균일하게 연주하기도 한다. $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ 와 같은 2박자는 ... 8분 음표는 고르게, 16분 음표는 고르지 않게 해야 한다. $\frac{3}{8}$ 는 프랑스 음악에서는 드물지만 이탈리아 음악에서는 흔한 박자인데 ... 8분 음표는 고르게, 16분 음표는 고르지 않게 해야 한다. $\frac{12}{8}$ 는 이탈리아, 독일, 프랑스 그리고 영국에서 4박자의 지그(*gigues*)에서 흔히 사용 된다. 8분 음표는 반드시 고르게, 16분 음표는 고르지 않게 연주해야 한다.²¹⁾

19) Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, trans. Edward R. Reilly (London: Faber and Faber, 2001), 123.

20) 번역·편집자의 머리말에서 인용함. Jacques Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, trans. David Lasocki (New York: F. A. Praeger, 1968), 16-18.

21) Michel Corrette, *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte traversière* (c. 1740), 4-6. 위의 글, 17-18 재인용.

위의 음악가들의 공통된 이론은 ‘인에갈’은 보통 빠르거나 느린 곡에서 행해지는 연주법이며, 박자표의 기준이 되는 음가보다 2배 혹은 4배 짧은 음표에 적용된다는 것이다. 또한 박자표의 기준 음표 및 도약하는 음정은 고르게 연주해야 한다고 언급하였다. 오트테르와 코레트는 박자표에 따라서 균일하게 연주해야 할 음표와 균일하지 않게 연주해야 할 음표를 명확히 구분하였다. 반면, 크반츠는 박자표에 따라 균일하지 않게 연주해야 할 음표에 대해서만 언급하였고, 균일하게 연주해야 할 상황에 대해서는 따로 다른 장에서 언급하였다. 위의 내용을 정리하면 다음의 <표 1>과 같다.

<표 1> 박자표에 따라 ‘인에갈’이 적용되는 음표

		오트테르, 코레트	크반츠
균일한 리듬으로		$\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{2}{4}$ c c	
균일하지 않은 리듬으로		2 3 $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$	c $\frac{3}{4}$
		$\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{2}{4}$ c	$\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{2}{4}$ c
			$\frac{2}{4}$ c

(2) ‘인에갈’ 연주법

‘인에갈’은 악보 상에 동일한 음가로 기보된 리듬을 균일하지 않게 연주하는 것이고, 이 균일하지 않은 음 간 비율은 고정적이 아닌 유동적인 특성을 갖고 있다. 이와 같은 특성은 바로크 시대의 여러 문헌에서 언급된다. 돔 베도 드 셸 (Dom Bédos de Celles, 1709-1779)은 “어떠한 표현을 하고자 하느냐에 따라 리듬을 다양한 방식으로 불균등하게 연주해야 한다”라고 언급하였다.²²⁾ 마리-도미니크-조세프 앙그라멜(Marie-Dominique-Joseph Engrame

lle, 1727-1805)은 “3 대 2, 7 대 3과 같은 차이... 2 분의 1, 3 분의 1의 차이가 있는 경우가 있다 ... 같은 선율에서 이것(리듬)들이 변화하는 지점들이 다수 있다. 좋은 취향은 이렇게 다양한 불규칙적인 리듬을 감상할 수 있게 한다”고 하였다.²³⁾ 미셸 드 생-랑베르(Michel de Saint-Lambert, 1700년대 활동)은 “좋은 취향(good taste)이 음표들을 약간 고르지 않게 하거나 혹은 매우 고르지 않게 연주하는 것을 결정한다”고 하였다.²⁴⁾ 또한, 크반츠는 <악보 1>²⁵⁾과 같이 “음표들은 약간 균일하지 않게 연주해야 한다 ... 길게 잡아 야 하는 음표는 점음표 길이 정도로 연주해서는 안 된다 ... 첫 번째와 세 번째 음표는 두 번째, 네 번째 음표보다 약간 길고 강조해서 연주해야 한다”고 설명하였다.²⁶⁾

<악보 1> ‘인에갈’ 연주 방식



악보 상에 기보된 리듬을 정확하게 연주하는 방식에 익숙한 현대 연주자들 입장에서는 바로크 시대 음악가들의 설명이 다소 미묘하고 생소할 수 있다. 여기에서는 ‘균일하지 않게’ 연주하라는 음표들 간 비율을 다음과 같이 수치화하여 알아보고자 한다.

<악보 2>에 제시된 네 종류의 리듬은 현대 연주자들이 가장 일반적으로 접하는 리듬의 표기이다. 악보 위의 숫자는 음가의 비율을 나타낸다.

22) Dom Bedos de Celles, *L'Art du Facteur d'orgues* (Paris, 1766), 601. Babitz, “A Problem of Rhythm in Baroque Music,” 538 재인용.

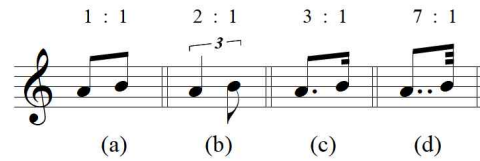
23) Le Pere Engramelle, *La Tonotechnie* (Paris, 1775), 33. 위의 글, 538 재인용.

24) Michel de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin* (Paris, 1702). 위의 글, 538 재인용.

25) Quantz, *On Playing the Flute*, 123.

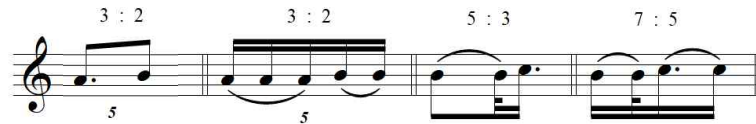
26) Quantz, 위의 글, 123.

<악보 2> 리듬의 표기 1



크반츠에 의하면, 이 불균등한 리듬에서 ‘약간 긴’ 음표의 음가는 점음표의 음가 정도는 아니다.²⁷⁾ 따라서 <악보 2>의 (c)와 (d)는 첫 음이 점음표이므로 제외되고, (b)의 리듬이 ‘인에갈’과 가장 가깝다고 할 수 있다. (b)보다 더 복잡한 비율을 가진 리듬을 음표로 기보할 경우에는 <악보 3>과 같이 할 수 있다.

<악보 3> 리듬의 표기 2



<악보 3>과 같은 리듬의 표기는 20세기 이후 음악의 악보 상에서는 자주 등장하지만, 바로크 시대에서는 상용되지 않았다. 또한 이러한 악보 상의 리듬 표기 자체가 음표들의 고정된 비율을 나타내므로, ‘불균등한 리듬’의 미묘한 표현 방식과도 상충된다.²⁸⁾ 하지만 <악보 2>의 (a)와 같이 표기된 음표는 <악보 3>에 제시된 리듬들로 연주되었을 가능성이 크다. 각 첫 번째 음표의 음가가 점음표보다는 짧고, 두 번째 음표보다는 미세하게 길기 때문이다.

27) Quantz, 위의 글, 123.

28) Babitz, “A Problem of Rhythm in Baroque Music,” 538.

2) 선율 및 화성의 장식: 특정 장식음

바로크 음악의 장식음은 오랜 세월 지속된 즉흥 음악 전통의 계승이며, 사치스러운 것이 아닌 필수적인 요소라고 할 수 있다.²⁹⁾ 이와 같은 장식음의 기능에 대해 칼 필립 엠마누엘 바흐는 “(장식음으로 인해) 표현은 고조된다 … 장식은 좋은 연주를 할 수 있게 하고 … 보통 수준의 곡의 품격을 높여준다. 이것이 없다면, 훌륭한 선율은 공허하고 헛될 것이며, 선명한 내용은 흐려질 것이다”라고 하였다.³⁰⁾

바로크 음악의 선율 및 화성 장식의 방식에는 크게 ‘장식적 즉흥 연주’와 ‘특정 장식음의 첨가’로 나눌 수 있으며, 특정 장식음에는 아포자투라, 트릴, 모던트, 슬라이드, 턴 등이 있다.

‘장식적 즉흥 연주’는 이탈리아의 일반적인 연주 관습으로 단순한 선율의 윤곽과 숫자 저음만 기보된 악보를 연주자의 취향에 따라 선율을 변주시켜 자유롭게 연주하는 방식이다. ‘특정 장식음’으로 주선율을 장식하는 방식은 프랑스의 일반적인 장식적 연주 관습이다. 독일 음악은 특히 기악 음악에서 프랑스 양식에 가까운 장식적 연주를 하였기 때문에,³¹⁾ 본 논문에서는 이론적 배경으로 ‘특정 장식음’에 대해서만 다루고자 한다.

(1) 장식음의 기보

바로크 초기의 작곡가들은 장식음을 악보 상에 표기하지 않았지만 중·후기의 작곡가들은 점차적으로 장식음을 표기하기 시작하였다. 하지만 장식음이 완전히 기보되는 방식으로 대체되지는 않았는데, 이는 당시 음악가들 사이에서 발생하였던 장식음 기보에 대한 찬반 논쟁에서 기인한 과도기적 현상이라고 볼 수 있다.

29) Robert Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music* (London: Faber and Faber, 1973), 160.

30) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 79.

31) 민은기, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』, 179.

장식음의 기보를 반대하는 음악가들은 기보된 장식음이 선율의 본질을 해칠 수 있다는 우려를 표하였다. 바로크 중기의 베닌 드 바실리(Bénigne de Bacilly, 1625-1690)는 “필수적인 장식음들을 전부 다 종이에 기보하지 않은 까닭은, 너무 많은 표시들은 거추장스러우며 선율의 선명함을 없애기 때문이다”라고 주장하였다.³²⁾ 요한 아돌프 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776)는 “모든 장식음들, 모든 꾸밈음들은(J. S. 바흐는 기보하였고, 그러므로) 선율 선을 매우 불분명하게 만들어버린다”라며 부정적인 시선으로 보았다.³³⁾

반면, 당시에는 연주자의 미숙한 경험으로 인한 어설픈 장식음이나 장식음의 남용으로 인해 원곡의 가치를 떨어뜨리는 상황이 발생하기도 하였는데, 이는 장식음 기보를 찬성하는 주장의 근거가 되었다. C. P. E. 바흐는 “... 형편 없는 장식음의 존재, 그리고 훌륭한 장식음의 과도하거나 서투른 사용은 불행한 일이다. 그러므로 선택권을 감각이 없는 연주자의 변덕에 맡기는 것보다, 작곡가들이 실수 없이 적절한 장식음을 지정해 놓는 편이 훨씬 좋다”라며 장식음의 기보에 대해 찬성하는 입장을 보였다.³⁴⁾ 윌리나 J. S. 바흐 등과 같은 작곡가들은 악보 상에 장식음을 종종 기보함으로써, 경험이 부족한 연주자들이 작품의 본질을 해치지 않도록 하였다.

32) Benigne de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (Paris, 1668), 135. Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 170 재인용.

33) Johann Adolf Scheibe, *Critische Musicus* (Hamburg, 1737), 12. Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 170 재인용.

34) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 79.

(2) 대표적인 장식음

① 아포자투라(Appoggiatura)

i. 아포자투라 정의와 기능

아포자투라는 이탈리아 용어로 ‘기대다’라는 의미를 뜻하는 반면, 독일에서는 ‘앞 박자’의 의미를 나타내는 ‘Vorschlag’으로 불리었다. 18세기 크반츠와 다른 독일 음악가들은 주요 음정 앞에 붙는 여러 다른 종류의 장식음들을 지칭하는 용어로 사용하였고, 현재 의미의 아포자투라와 일치하지 않는 부분도 있었다.³⁵⁾ 또한 바로크 시대의 아포자투라는 ‘Vorschlag’, ‘Vorhalt’, ‘Überwurf’, ‘Überschlag’, ‘Nachschlag’, ‘coulé, port de voix’, ‘accent’, ‘acciaccatura’와 같은 용어들과 그 의미들을 포괄하고 있었다. 이처럼 바로크 시대의 아포자투라는 길거나 짧고, 변화하는 혹은 변화하지 않는 아포자투라라는 의미를 내포하고 있다. 때로는 이들 중에서 몇 가지 용어는 동일한 의미를 지니기도 하고, 혹은 각기 다른 시기와 저술자들에 의해 다른 의미를 내포하는 경우도 있다.³⁶⁾

아포자투라는 바로크 시대 음악에서 가장 빈번하게 사용된 장식음의 한 종류이며, 그것의 성격에 따라 선율적 장식, 혹은 선율 및 화성 장식의 기능을 수행한다. 크반츠는 아포자투라에 대해 “아포자투라(appoggiatura, ports de voix)는 장식적인 요소인 동시에 필수적이다. 이것이 없다면 선율은 매우 빈약하고 단조로울 것이다”라고 하였으며,³⁷⁾ 연주법과 적용 방식에 대해 상세히 기술하였다. 아포자투라가 화성에 미치는 영향에 대하여 그는 다음과 같이 언급하였다.

갈랑 양식일 경우 아포자투라는 불협화음보다는 주로 협화음인데, 이런 것들

35) Quantz, *On Playing the Flute*, 91.

36) Frederick Neumann, “A New Look at Bach's Ornamentation,” *Music & Letters* 46, no.1 (1965), 9.

37) Quantz, *On Playing the Flute*, 91.

이 연속적으로 등장하다 보면 듣기에 따분하고 싫증날 것이다. 그러므로 주의 환기시키기 위해서는 불협화음이 이따금씩 사용되어야만 한다 ... 4도나 7도와 같은 불협화음이 3도나 6도의 협화음으로 해결된다.³⁸⁾

아포자투라가 불협화음일 경우에는 지속음의 선율적, 화성적 구조와 동일한 기능을 갖고 있는 반면, 아포자투라가 협화음일 경우에는 선율적 혹은 리듬적 요소이지만 화성적 요소는 아니다.³⁹⁾ 또한, 일반적인 화성 진행 위에서 아포자투라의 음가가 길 경우에는 음악의 장식적인 요소인 아포자투라가 화성의 구조적인 요소로 보일 수 있다.⁴⁰⁾

ii. 아포자투라의 시작박 이론

아포자투라의 시작박의 위치를 정박 혹은 엷박에 부여하는지에 대해서는 시기별, 국가별, 음악가별로 이론이 일치하지 않는 부분이 있고, 현재까지 논쟁이 되고 있는 소재이기도 하다. 정박의 아포자투라를 원칙으로 하고 엷박의 아포자투라를 예외적인 개념으로 수용하는 입장과, 정박과 엷박의 아포자투라를 동등한 개념으로 인정하고, 각각의 명칭을 달리 함으로써 아포자투라 종류를 구분하는 입장이 존재한다.

아포자투라의 정박 시작을 옹호했던 음악가로는 쿠프랭, 프리드리히 빌헬름 마푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795), 그리고 C. P. E. 바흐를 들 수 있다. 쿠프랭은 “port de voix 나 coulé 는 화음과 함께 쳐야한다.⁴¹⁾ 후행하는 주요 음정이 차지하는 시간에 말이다”라고 언급하였다.⁴²⁾ 하지만, 프레드릭 노이먼(Frederick Neumann, 1899-1967)에 의하면, 이와 같

38) Quantz, 위의 글, 91.

39) Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 181.

40) Donington, 위의 글, 181.

41) port de voix는 상행하는 아포자투라, coulé는 하행하는 아포자투라.

42) François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin* (Paris 1716, 1717), 22. Frederick Neumann, “Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas,” *Acta Musicologica* 41 (1969), 71 재인용.

은 쿠프랭의 이론은 프랑스에서 클라비어 작품에만 적용된다고 한다.⁴³⁾ 마푸르크와 C. P. E. 바흐는 아포자투라의 정박 시작을 주장하였고 엷박의 아포자투라는 예외적인 개념으로만 인정하였다. 마푸르크는 “모든 아포자투라는 … 정확하게 정박에 와야 한다”라고 하였지만,⁴⁴⁾ 작은 음표로 표시된 아포자투라의 꼬리 방향이 왼쪽으로 향하게 기보된 경우에는 엷박에 연주해야 한다고 하였다.⁴⁵⁾ 칼 필립 엠마누엘 바흐는 “2박자에서는 다양한 아포자투라가 정박 혹은 엷박에 위치하지만, 3박자에서는 오직 정박에 오는 아포자투라만 존재한다”라고 하였다.⁴⁶⁾

반면, 오테르와 크반츠는 정박과 엷박의 아포자투라를 대등한 개념으로 구분하였다. 오테르는 “port de voix와 coulement는 마디 안에서 박자가 부여되지 않다”라고 하였다.⁴⁷⁾ 크반츠는 정박에 위치하는 ‘강조된 아포자투라’와 프랑스 양식인 엷박에 위치하는 ‘경과적 아포자투라’로 크게 두 종류로 분류를 하였다.

본 논문에서는 정박과 엷박의 양식을 혼합하여 리듬 형태의 다양성을 추구하는 오테르와 크반츠의 이론을 따르고자 한다. 그들은 아포자투라 시작박에 대하여 정박과 엷박을 대등하게 인식하였으며, 특히 크반츠는 ‘강조된 아포자투라’와 ‘경과적 아포자투라’로 명명함으로써 이를 구분하였다.

43) Frederick Neumann, 위의 글, 71.

44) Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, 26. Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 182 재인용.

45) Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, quoted in Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, 151.

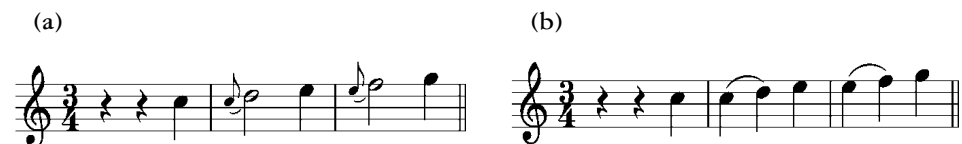
46) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 88.

47) Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, 64.

iii. ‘강조된 아포자투라(Accented Appoggiatura, Ports de voix frappants)’

크반츠에 의하면 ‘강조된 아포자투라’는 베이스에 대하여 불협화음이 있을 수 있으며, 정박에 연주해야 하고 강조된 음처럼 선명하고 힘차게 소리내야 한다.⁴⁸⁾ 현재 통용되는 아포자투라의 개념과 거의 동일하다고 할 수 있다. 또한, <악보 4>⁴⁹⁾의 (a)와 같이 일반적으로 ‘강조된 아포자투라’는 긴 음을 장식하고 약박의 짧은 음을 선행음으로 둔다. 이는 (b)와 같이 시작박이 정박일 뿐 아니라, 장식하는 긴 음표의 절반에 해당하는 음가로 연주한다.⁵⁰⁾

<악보 4> 아포자투라의 표기와 연주법 1



정박을 시작박으로 하는 아포자투라의 길이는 바로크 중·후반으로 갈수록 점차적으로 길게 연장하여 연주하는 관습으로 굳어지는 경향이 있었다. 또한 악보 상의 구성 방식에 따라 아포자투라 길이를 달리해야 하는 원칙이 존재하였다. 예를 들어, 아포자투라의 표기 방식 및 후행하는 음표의 종류에 따라 적합한 아포자투라 길이로 연주해야 했다.

초기 바로크의 아포자투라는 장식하는 음표의 종류에 따라, 2분 음표일 경우 그것의 1/4 정도의 길이이거나, 3분 음표일 경우 그것의 1/3 정도의 길이로 연주하였다. 이와 같은 길이의 아포자투라가 화성에 미치는 영향은 무시해도 될 정도였다. 하지만 17세기 후반에 이르러서, 특히 2분 음표의 절반 정도까지 음가가 길어진 아포자투라가 등장하기 시작했고, 따라서 긴 아포자투라가 화성에 미치는 영향도 상당해져 갔다. 18세기까지 여전히 긴 아포자투라가

48) Quantz, *On Playing the Flute*, 93.

49) Quantz, 위의 글, 95.

50) Quantz, 위의 글, 95.

존재했고, 이러한 추세는 세기가 끝날 때까지 지속되었다.⁵¹⁾ 이와 같은 아포자투라를 연장하는 관습은 바로크 시대 이론서에 기술되었다. 크반츠는 “시간이 허락하는 한, 아포자투라를 연장시키고 후행음과 슬러로 부드럽게 연결해야 한다”고 하였고,⁵²⁾ C. P. E. 바흐는 “풍부한 표현을 전달하기 위해서는 (때로는 아포자투라의) 일반적인 길이보다 연장시켜야 한다 … 때로는 화성에 의해서 길이가 결정되기도 한다”고 하였다.⁵³⁾

아포자투라의 길이는 악보 상에서 아포자투라가 장식하는 음표의 음가나 그것의 표기법에 따라서도 결정된다. 주로 16분 음표로 표기되는 아포자투라는 매우 짧게, 그리고 정박에 연주해야 한다.⁵⁴⁾ <악보 5>의 (a)와 같이 아포자투라가 점음표를 장식할 때에는 점음표 길이를 삼등분으로 나누어서, 아포자투라는 점음표의 3분의 2에 해당하는 음가로, 그리고 점음표는 그것의 3분의 1에 해당하는 음가(점음표에서 점의 길이)로 연주해야 한다.⁵⁵⁾ 그러므로 <악보 5>⁵⁶⁾ (a)의 아포자투라는 (b)와 같이 연주한다.

<악보 5> 아포자투라의 표기와 연주법 2



또한, <악보 6>⁵⁷⁾과 같이 불협화음정(증4도, 감5도, 7도, 2도)인 트릴의 아포자투라는 매우 짧게 연주해야 하는데, 이는 불협화음이 협화음으로 변형되

51) Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 184.

52) Quantz, *On Playing the Flute*, 93.

53) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 94-95.

54) Quantz, *On Playing the Flute*, 92.

55) Quantz, 위의 글, 95.

56) Quantz, 위의 글, 95.

57) Quantz, 위의 글, 96.

어 들리지 않기 위함이다.⁵⁸⁾

<악보 6> 불협화음정인 트릴의 아포자투라 예



‘강조된 아포자투라’의 아티클레이션은 악보 상의 표기 유무를 떠나서, 당시 통용되던 일관된 관습이 존재하였다. 일반적으로 아포자투라와 선행음 사이를 약간 떨어지게 연주함으로써 아포자투라가 선명하게 들리도록 하는 것이 그것이다. 특히 선행음과 아포자투라의 음정이 동일한 경우에는 더욱 그러하다.⁵⁹⁾ 또한, 아포자투라를 후행음보다 강조하고, 후행음을 슬러로 연결하여 연주해야 한다.⁶⁰⁾ 이는 여러 음악 이론서에서 공통적으로 발견되는 연주법으로, 마푸르크는 “아포자투라는 그것이 꾸미고 있는 주요 음정보다 언제나 조금 더 큰 소리로 들려야하고, 주요 음정과 부드럽게 슬러로 연결되어야 한다”라고 언급하였다.⁶¹⁾

iv. ‘경과적 아포자투라(Passing Appoggiatura)’

엇박을 시작박으로 하는 ‘경과적 아포자투라’는 ‘강조된 아포자투라’와는 달리 부드럽게 표현하며, 현재의 꾸밈음(grace note)의 개념과 유사하다고 할 수 있다.⁶²⁾ 프랑스 양식에서 유래된 ‘경과적 아포자투라’는 오토테르의 문헌에서는 ‘쿨르멍(coulement)’이라는 용어로, 주요 음정과 슬러로 이어지는 장

58) Quantz, 위의 글, 96.

59) Quantz, 위의 글, 73-74.

60) Quantz, 위의 글, 93.

C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 88




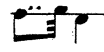
61) F. W. Marburg, *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin, 1755), 48. Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 184 재인용.

62) Quantz, *On Playing the Flute*, 93.

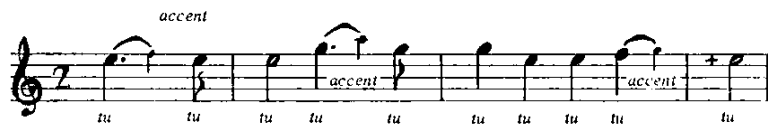
식음이며 박자가 부여되지 않는다고 기술되었다.⁶³⁾

<악보 7> 오트테르 문헌에서 등장한 ‘쿨르멍’



프랑스 음악에서 사용되는 ‘악쌍(accent)’ 또한 ‘경과적 아포자투라’의 한 종류이다. 오트테르는 이를 두고 “악쌍은 (선행음의) 음가의 끝 부분을 빌려서 내는 소리로서 표현을 풍부하게 해 준다”라고 하였다.⁶⁴⁾ 다만, 악보상의 표기에 차이가 있는데, 악쌍은 음의 끝에 슬러로 이어진 작은 음표를 덧붙였고 (), ‘쿨르멍’과 ‘경과적 아포자투라’는 음 앞에서 꾸며졌다(). 하지만 둘 다  혹은  로 연주해야 한다.

<악보 8> 오트테르 문헌에서 등장한 “악쌍”



‘경과적 아포자투라’는 <악보 9>⁶⁵⁾의 (a)와 같이 동일한 음가를 가진 여러 개의 음표들이 3도로 하행 진행할 때 나타나는데, 이 아포자투라는 선행음의 박자에 귀속되므로 (b)와 같이 엇박에 위치하도록 연주해야 한다. 또한 ‘경과적 아포자투라’는 매우 가볍고 부드럽게 건드리는 방식으로 연주해야 한다. 만약, 정박에 연주하거나 음을 길게 잡고 있으면, 작곡가의 의도 뿐 아니라

63) Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, 64.

64) Hotteterre, 위의 글, 65.

65) Quantz, *On Playing the Flute*, 93.

이것이 유래된 프랑스 양식에 반하게 된다.⁶⁶⁾

<악보 9> 아포자투라 표기와 연주법 3

(a)



(b)



② 트릴 (Trill, Shake)

트릴은 선율을 꾸미는 장식음의 한 종류로서 아포자투라와 마찬가지로 바로크 시대에 필수적인 장식적 요소이다. 이것의 기능과 연주법 등이 당시 여러 문헌에서 다루어졌다. 크반츠에 의하면, 트릴은 선율 장식에 있어서 필수적인 기능을 수행하기 때문에 연주자가 기본적으로 갖추어야 할 기술이었다. 그는 다음과 같이 트릴의 속성에 대하여 언급하였다.

트릴은 연주를 매우 빛나게 하고, 아포자투라와 마찬가지로 없어서는 안 되는 요소이다. 만약 악기 주자나 가수가 좋은 취향으로 연주에 필요한 모든 기술을 갖추고 있다 하더라도, 트릴을 제대로 소화할 수 없다면, 그의 연주는 완벽하다고 할 수 없다.⁶⁷⁾

C. P. E. 바흐 역시 트릴의 기능에 대해, “트릴은 선율을 생동감 있게 하고, 따라서 필수적이다”라고 강조하였다.⁶⁸⁾

66) Quantz, 위의 글, 94.

67) Quantz, 위의 글, 101.

i. 트릴의 속도

트릴은 음을 반음 혹은 2도 간격으로 떠는 연주법으로, 음 사이를 왕복하는 속도에 관한 설명이 이문서들에서 언급되었다. 빠른 속도를 선호하는 입장과 곡의 분위기와 옥타브의 위치에 따라 속도를 달리 적용해야 한다는 의견이 존재하였다. C. P. E. 바흐는 “빠른 트릴은 느린 것보다 늘 선호된다. 슬픈 곡의 트릴은 약간 넓어질[느려질] 수 있지만, 어디서나 트릴의 신속함은 선율에 상당 부분 기여한다”며 전자의 의견을 표했다.⁶⁹⁾ 크반츠는 후자의 입장으로, 곡의 분위기에 따라서 적합한 속도의 트릴로 연주할 것을 주장했다. 또한, 성부의 고저와 트릴의 속도가 비례한다는 원칙하에, 각 성부의 높낮이에 따라서 트릴의 속도를 조절할 것을 권하며 다음과 같이 언급하였다.

트릴의 속도는 곡의 성격에 따라 달라야 한다. 구슬픈 곡에서는 다소 느린 속도의 트릴을, 경쾌한 곡에서는 다소 빠른 트릴로 연주해야 한다. 하지만 과도하게 느리거나 빨라서는 안 된다.⁷⁰⁾

높은 옥타브의 음은 다소 빠른 속도로, 낮은 옥타브는 다소 느린 속도로, 그리고 가장 낮은 옥타브는 더욱 느린 속도로 해야 한다. 마찬가지로, 소프라노는 알토보다 빠르게, 그리고 적당한 비율로, 테너와 베이스는 소프라노와 알토보다 더 느린 속도의 트릴을 연주해야 한다. 바이올린, 비올라, 첼로, 베이스 역시 성악의 네 성부와 동일하게 트릴의 속도가 적용된다. 플루트와 오보에는 소프라노 정도의 빠르기로, 바순은 테너와 같은 속도로 한다.⁷¹⁾

ii. 트릴의 시작음과 마무리음

바로크 시대에는 트릴에 대하여 특정한 연주 관습이 존재하였다. 아포자투라와 동일한 시작음으로 트릴을 시작하여, 반음 혹은 온음 아래의 음으로 하

68) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 99.

69) C. P. E. Bach, 위의 글, 101.

70) Quantz, *On Playing the Flute*, 101.

71) Quantz, 위의 글, 101.

행하였다가 다시 중심음으로 되돌아오는 형태의 ‘마무리음(termination, Nachschlag)’으로 끝내는 연주 관습이 그것으로,⁷²⁾ 악보 상에 표시되어 있지 않더라도 이를 관습적으로 행하였다.

16세기에서 17세기 초반까지는 트릴의 기능이 주로 선율적이었고, 따라서 트릴의 시작음을 트릴이 적용된 음이나 혹은 그것의 윗음으로 선택할 수 있었다. 17세기 중반부터 그 이후에 걸쳐서는 트릴이 주로 화성적인 기능을 하였기 때문에, 관습적으로 반드시 윗음부터 시작해야 했다.⁷³⁾ 특히 트릴이 종지형일 경우에는 그것의 화성적 기능이 두드러지므로 필수적으로 윗음부터 연주하였고, 여기에는 정형화된 예외가 없었다.⁷⁴⁾ 악보 상에 트릴의 시작음에 대한 기보는 일반적으로 생략되었지만, 이와 같은 연주 관습은 통용되었다.⁷⁵⁾ 윗음을 시작음으로 하는 트릴의 연주 관습에 대하여 C. P. E. 바흐는 그것의 표기 방식과 함께 다음과 같이 설명하였다.

일반적인 트릴은 ‘*tr*’으로 표시된다(a). 긴 음표를 장식할 경우에는 (b)와 같고, 이것은 (c)처럼 연주해야 하는데, 트릴은 항상 윗음부터 시작하기 때문이다. 이것(트릴의 윗음)을 기보하는 것은 불필요하다(d).⁷⁶⁾

<악보 10> 트릴의 표기와 연주법 1



한편 크반츠에 따르면, 트릴의 시작음인 아포자투라의 음정은 선행음의 위

72) Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, 47.

73) Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, 55. Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 197 재인용.

74) Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 195.

75) Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, 55.

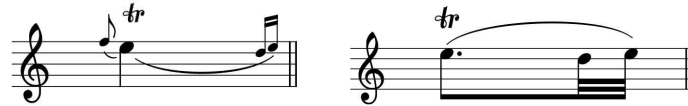
76) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 100.

77) C. P. E. Bach, 위의 글, 100, fig. 91.

치에 따라 결정되며, 온음 혹은 반음으로 연주한다.⁷⁸⁾ 또한, 아포자투라의 음가는 트릴의 음가 정도로 짧게 연주하며, 후행하는 트릴과 슬러로 연결해야 한다.⁷⁹⁾

트릴은 ‘마무리음’으로 끝맺음을 하는데, ‘마무리음’이란 트릴의 중심음에서 반음 혹은 온음 아래에 위치한 음과 중심음으로 구성된 음표의 그룹을 의미한다. ‘마무리음’은 트릴과 동일한 속도로 연주하며, <악보 11>⁸⁰⁾과 같이 작은 음표로 표시되거나 표준 음표 크기로 기보된다.

<악보 11> 트릴의 표기



혹은 <악보 12>⁸¹⁾의 (b), (c)와 같이 부호로 표시되어도, 기보 방식에 상관없이 모두 (a)와 같이 연주한다.⁸²⁾

<악보 12> 트릴의 표기와 연주법 2



만약 <악보 13> (a)와 같이 음표에 트릴 표시만 되어 있다 하더라도, 여기에는 아포자투라와 ‘마무리음’이 모두 내재되어 있으므로 (b)와 같이 연주해야 한다. 크반츠에 의하면, 이것들이 없이는 트릴은 불완전하거나 장식의 멋을

78) Quantz, *On Playing the Flute*, 103.

79) Quantz, 위의 글, 103.

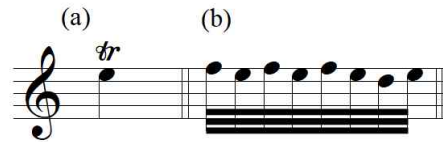
80) Quantz, 위의 글, 103.

81) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 101.

82) Bach, 위의 글, 101.

충분히 낼 수 없기 때문이다.⁸³⁾

<악보 13> 트릴의 표기와 연주법 3



하지만, 만약 트릴 위에 페르마타가 표시되어 있다면, ‘마무리음’은 생략해야 한다.⁸⁴⁾

83) Quantz, *On Playing the Flute*, 103-104.

84) Quantz, 위의 글, 55.

3) 느린 악장의 장식적 연주 방식

바로크 시대 기악 음악에서 느린 악장은 특히 장식적·즉흥 연주가 필수적이었으며, 연주자의 선율 장식과 즉흥 능력 및 그의 음악적 취향이 여실히 드러나는 부분이었다. 느린 템포가 선율을 변주시키거나 다양한 장식음의 첨가를 가능하게 하는 물리적인 시간을 제공하기 때문에, 느린 악장은 장식적·즉흥 연주의 집합체라고도 할 수 있다. 이에 대해 찰스 버니(Charles Burney, 1726 -1814)는 “성악이나 기악곡의 아다지오는 일반적으로, 연주자의 채색 능력이 돋보일 수 있도록 남긴 운곽에 불과하다. [느린 음표가] 충분히 꾸며지지 않는다면, 듣는 이가 지루하고 싫증을 느끼게 될 것이다”라고 하였다.⁸⁵⁾ 이와 같은 느린 악장의 특성은 연주자의 능력과 평판을 결정짓는 요인 중 하나로, 크반츠는 이에 대해 “진정한 연주자는 아다지오[느린 악장]의 연주로 자신의 명성을 떨칠 수 있는데, 그는 [아다지오 연주를 통해] 전문 음악가와 예민한 감성을 가진 음악 애호가들을 만족시킬 수 있고, 작곡에 조예가 깊은 사람들에게 그의 실력을 입증할 수 있다”라고 하였다.⁸⁶⁾

① 프랑스와 이탈리아의 느린 악장의 연주 양식 비교

느린 악장은 그것을 연주하고 장식하는 방식에 따라 프랑스와 이탈리아 양식의 두 가지 관점으로 볼 수 있다. 프랑스 양식은 <악보 14>와 같이 정확하고 일관된 선율이 꼭 필요한 장식음들(appoggiatura, shake, mordents, turns, battemens 등과 같은)로 꾸며진다. 하지만 광범위한 패시지와 두드러진 즉흥적 장식음이 추가되지는 않는다. 또한 프랑스의 작곡가들은 일반적으로 선율의 장식음까지 기보했었고, 연주자는 악보 상의 지시사항에 따라 연주를 하였다. 이는 작곡가의 느린 악장에 대한 기여도가 연주자보다 더 크다는

85) Charles Burney, posthumous article “Adagio,” of Rees’ *Cyclopedia* (London, 1819). Donington, *A Performer’s Guide to Baroque Music*, 170 재인용.

86) Quantz, *On Playing the Flute*, 162.

것을 의미한다.

이탈리아 양식은 화성 구조에 근거하여 선율을 즉흥적으로 변주하고, 여기에 약간의 프랑스 양식의 장식음들을 첨가하여 연주하는 것이 특징이다. <악보 15>⁸⁷⁾의 첫 번째 줄은 선율의 윤곽을 나타낸 것이고, 두 번째 줄은 주선율에 대해 이탈리아 양식의 장식적 변주를 한 것을 나타낸다. 크반츠에 의하면, 이와 같이 장식적 변주를 하도록 작곡한 선율을 프랑스 양식으로 연주하는 것은 적절하지 않다.⁸⁸⁾ 또한, 이탈리아의 초기 바로크 음악에서는 악보 상에 어떠한 장식음도 기보되어 있지 않았고, 모든 것이 연주자의 결정에 달려 있었지만, 시간이 흐름에 따라 이탈리아 양식의 작곡가들 역시 필수적인 장식음들을 표시하기 시작하였다. 이는 작곡가의 느린 악장에 대한 개입도가 점차적으로 높아졌다는 것을 의미한다.

87) Quantz, 위의 글, 169.

88) Quantz, 위의 글, 162.

<악보 14> François Couperin, Concerts Royaux, Premier Concert: Sarabande

Sarabande

<악보 15> 크반츠, *On Playing the Flute*, XIV-24

Adagio

프랑스 양식과 이탈리아 양식의 느린 악장의 본질적인 차이점 중 하나는 화성에 대한 관련도라고 할 수 있다. 프랑스의 장식음은 이미 주어진 선율에서 크게 벗어나지 않은 채, 음의 앞과 뒤에서, 혹은 트릴과 같은 음 자체의 떨림으로 인해 그 음이 두드러질 수 있도록 장식해준다. 반면, 이탈리아 양식은 선율 자체를 변주시키기 때문에, 기본 화성 구조 내에서 장식이 이루어져야 한다. 그러므로 연주자는 필수적으로 화성에 대한 지식을 갖추고 있어야 한다. 크반츠는 화성에 대한 지식이 필수적인 이탈리아 양식의 느린 악장을 공부하기 이전에, 선율에 장식음을 추가하는 프랑스 양식에 대한 연구가 선행되어야 한다고 다음과 같이 주장하였다.

프랑스 양식으로 아다지오[느린 악장]를 장식하는 것을 배울 때에는 화성에 대한 이해가 없어도 가능하지만, 이탈리아 양식은 이에 대한 이해가 필수적이다. 하지만 이탈리아 양식을 시도하기 전에 반드시 프랑스 양식을 습득해야 한다. 누구든지 작은 꾸밈음의 적합한 위치 선정과 연주법을 잘 소화하지 못한다면, 어떻게 더 큰 장식을 성공적으로 하겠는가.⁸⁹⁾

또한, 작곡가와 연주자의 기여도 측면에서 볼 때 프랑스와 이탈리아의 느린 악장은 차이가 있었고, 이는 악보 상의 기보 방식에 대한 현상으로 나타났다. 프랑스에서는 작곡가가 악보 상에 장식음까지 꼼꼼하게 기보하는 것이 일반적이었기 때문에 연주자는 작곡가의 작품을 연주하는 역할에만 충실하면 되었다. 한편 이탈리아에서는, 초기에는 연주자의 즉흥 연주로 느린 악장이 완성되었고 점차적으로 작곡가의 개입 비중이 높아지기 시작하였다. 크반츠에 의하면, 이처럼 이탈리아에서도 작곡가의 비중이 점차적으로 높아지게 된 원인은 미숙한 연주자들의 느린 악장이 작곡가의 명성을 실추시켰기 때문이었을 것이라고 한다.⁹⁰⁾ 그는 연주자의 미숙함으로 작품의 품격이 떨어지는 현상에

89) Quantz, 위의 글, 163.

90) Quantz, 위의 글, 163.

대하여 다음과 같이 언급하였다.

작곡(작품)에 대한 이해가 없이는 … 선율을 변주하고 즉흥적인 장식음을 실현시킬 수 없다 … 많은 음악가들이 필수적인 교육이 부족하고 항상 속도가 더딜 뿐 아니라 부정확하고 괴상한 발상을 내보이기 때문에, 형편없는 변주로 끝도 없이 곡을 망치는 것보다는, 작곡가가 기보한 선율대로 연주하는 편이 훨씬 나을 것이다.⁹¹⁾

작곡에 대한 이해가 없이 (장식적 변주를) 성공시키는 것은 불가능하다. 이러한 즉흥 능력이 부족한 사람은 작곡가가 기보한대로 연주하는 편이 언제나 더 나을 것이다 … 이미 그 자체로 아름답게 잘 써진 선율은, 연주자가 이것을 더 발전시킬 확신 없이는 절대로 변주하지 말아야 한다.⁹²⁾

무팻이 “프랑스 음악은 자연스러운 선율과 쉽고 부드러운 곡조를 지니고 있다. 불필요하고 과장된 변주, 너무 잦고 거슬리는 도약이 전혀 없다”라고 한 것으로 미루어 보아,⁹³⁾ 작곡가의 의존도가 높은 프랑스 음악은 연주자의 과도한 변주가 작품의 본질을 해칠 우려가 적었다는 것을 알 수 있다. 또한 당시 이탈리아 작곡가들 사이에서 느린 악장에 대한 작곡가의 개입 비중과 작품의 수준이 비례한다는 인식이 확산된 것으로 보인다.

② 독일의 느린 악장의 연주 양식

독일 음악은 전반에 걸쳐 프랑스와 이탈리아의 음악 양식이 적절히 혼합된 양상을 보였는데, 느린 악장의 연주 양식 또한 그러하였다. 크반츠는 “크고 작은 장식들이 혼합되는 것은 보편적인 만족감을 주고, 이는 노래나 연주를 할 때에 합리적이고 좋은 연주 방식이다”라며 프랑스와 이탈리아 두 가지 양식의 결합을 선호하였다.⁹⁴⁾

91) Quantz, 위의 글, 136.

92) Quantz, 위의 글, 139.

93) Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 21.

독일 작곡가들의 느린 악장에 대한 역할 비중은 상당한 편이었다. 작곡가가 모든 선율과 장식음을 직접 기보하거나, 혹은 원래의 선율이 기보된 오선보 아래에 변주된 선율을 제안하는 방식으로 기보하였다. J. S. 바흐는 전자에 해당되고,⁹⁴⁾ 게오르그 필립 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767)은 후자에 해당된다. <악보 16>은 J. S. 바흐의 《플루트 소나타 E장조》(Flute sonata in E Major, BWV 1035)의 느린 악장의 원전 악보의 일부이다. 플루트 파트의 주선율은 이탈리아 양식의 장식적 변주 위에 프랑스 양식의 장식음이 첨가된 형태로 악보 상에 기보되었다. <악보 17>은 텔레만의 《플루트 소나타 G단조》(Sonata in G Minor, TWV 41:g 3)의 느린 악장의 원전 악보의 일부이다. 플루트 파트는 두 개의 오선보로 나누어졌고, 각각 선율의 윤곽과 장식적 변주가 이루어진 선율이 기보되었다. 이와 같은 방식은 작곡가가 제시한 변주된 선율 외에도, 연주자의 재량에 따라 선율의 윤곽을 토대로 변주와 장식이 가능하다는 것을 의미한다.

<악보 16> 바흐 《플루트 소나타 E장조, BWV 1035》 제1악장, 마디 1-4

Adagio ma non tanto

Flauto traverso

Continuo

94) Donington, 위의 글, 139.

95) 민은기, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』, 178.

<악보 17> 텔레만 《플루트 소나타 G단조, TWV 41:g 3》 제1악장, 마디 1-7

Adagio.

6 6 # 6 7 # 6 6 6 5 # 6 4 2

6 5 4 6 6 5 4 6 6 6 5 3 6 4 2

2. 독일 바로크 음악의 장식적 연주 관습

바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 연주법 연구에 들어가기에 앞서, 독일 지역에서 행해진 바로크 음악의 장식적 연주 관습에 대해 알아보고자 한다. 또한 독일 지역의 ‘인에갈’ 리듬의 수용, 그리고 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 적용할 아포자투라 시작박 이론에 대하여 연구하고자 한다.

1) 독일 음악에서의 ‘인에갈’

독일 음악에서는 ‘인에갈’이란 용어를 직접적으로 사용하지는 않았지만, ‘äusserlich/innerliche’, ‘nobilis/vilis’, ‘Hauptnoten/durchgehenden’, ‘gute/schlimme’ 등과 같은 이분법적인 용어를 사용함으로써 불균등한 리듬의 개념을 설명하였다.

요한 고트프리트 발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)는 그의 이론서에서 ‘외적(äusserlich)’이거나 ‘내적이고 본질적(innerliche)’인 음표의 특성을 구분하였다. ‘외적’이란 악보에 기보된 대로 음표를 읽는 행위를 의미하고, ‘내적이고 본질적’이란 미묘하고 예술적인 연주 방식으로, 몇몇의 음표의 음가를 길게 연주하는 것을 의미한다.⁹⁶⁾ 무뎡은 ‘좋은(nobilis)’음, ‘나쁜(vilis)’음이란 용어를 사용하였다.⁹⁷⁾ 크반츠는 ‘주요음(Hauptnoten, principal note)’과 ‘경과(durchgehenden, passing)음’이란 용어를 사용하였고, 각각 ‘좋은 음(gute Noten, good note)’과 ‘나쁜(schlimme, bad)음’으로도 불린다고 언급하였다. 크반츠에 따르면, ‘주요음’은 ‘경과음’보다 더 길고 강하게

96) Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon ober Musicalische Bibliothec* (Leipzig, 1732), 35, 222, 372, 507, 598. Babitz, “A Problem of Rhythm in Baroque Music,” 536 재인용.

97) Babitz, “A Problem of Rhythm in Baroque Music,” 542.

연주하며, '경과음'과 슬러로 연결해야 한다.

'주요음'은 '강조된 음' 혹은 이탈리아식으로 '좋은 음'이라고도 불리는데, 이 '주요음'은 '나쁜 음'이라고 불리는 음들과 차별되게 연주해야 한다. 가능하다면, '주요음'들은 언제나 '경과음'들보다 강조되어야 한다.⁹⁸⁾

'주요음'들이 상행 진행하고 '경과음'들이 하행 진행을 할 때에, 전자는 약간 길고 강세가 있어야 하고, 후자보다 더 강한 소리로 연주되어야 한다. 선율은 '주요음'이 담당하기 때문이다. 한편, 후자인 '경과음'은 '주요음'으로부터 슬러로 부드럽게 연결될 수 있다.⁹⁹⁾

이와 같이 발터, 무팻, 크반츠가 설명한 용어들은 결과적으로 '인에갈'과 동일한 기능과 효과를 가지는 연주법이며, 따라서 당시 독일 지역에서도 장식적 리듬에 대한 연주 관습이 존재하였음을 알 수 있다. 그러므로 장식적 리듬인 '인에갈'은 J. S. 바흐 작품의 연주실제에서 필수적으로 행해져야 할 바로크 양식 연주법이다.

2) 크반츠의 아포자투라의 시작박 이론

본 논문에서는 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》에 대한 연주 해석 연구에서, 아포자투라의 시작박에 대해 정박과 엷박의 시작박을 모두 수용하는 크반츠의 이론을 따르고자 한다.

크반츠는 비록 갈랑 스타일과 '베를린 학파'로 주로 분류되기는 하지만, 장식음에 대해서는 훨씬 융통성 있는 태도를 보였다. 그의 동료들보다 훨씬 더 범세계적인 모습과 절충적인 이론을 가졌는데, 정박의 긴 아포자투라 이론과 프랑스 양식의 엷박에 위치하는 장식음(coulé, ports de voix와 같은) 사이에서 균형을 유지하였다.¹⁰⁰⁾ 또한 크반츠에 의하면 각 나라의 장점을 차용

98) Quantz, *On Playing the Flute*, 132.

99) Quantz, 위의 글.

100) Neumann, "Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas," 73.

한 ‘혼합된 양식’은 독일 음악의 양식과 같고, ‘좋은 양식’이란 범세계적인 것이다.¹⁰¹⁾ 따라서 정박과 엇박의 양식을 혼합하여 리듬 형태의 다양성을 추구하는 것이 장식음의 천성인 것을 관용적인 태도로 자각해야 할 것이다.¹⁰²⁾ 따라서 본 연구에서는 아포자투라 시작박에 관하여 크반츠의 이론을 따르고자 한다.¹⁰³⁾

101) Quantz, *On Playing the Flute*, 341-342.

102) Neumann, “Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas,” 73.

103) C. P. E. 바흐는 J. S. 바흐의 아들임에도 불구하고, 그의 장식음 이론이 J. S. 바흐의 음악에 적용시키기 합당하지 않다. 그는 음악적 스타일이 바로크시대 대위법의 복잡함에서 갈랑 스타일의 단순함과 명랑함으로 변동하는 시기의 작곡가였고, 이러한 양식적인 방향의 전환으로 인해 일반적으로 J. S. 바흐의 음악적 미학을 논할 때 C. P. E. 바흐는 고려되지 않는다.

Ⅲ. 요한 제바스티안 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 연주법 연구

1. 요한 제바스티안 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악보 에디션 및 연주 음반 비교

바흐는 7개의 플루트 소나타와 1개의 무반주 플루트 파르티타를 작곡한 것으로 알려졌다.¹⁰⁴⁾ 《BWV 1013》은 무반주 플루트 파르티타이고, 《BWV 1034》와 《BWV 1035》는 플루트와 바소 콘티누오 구성으로 이루어진 소나타이다. 《BWV 1030》과 《BWV 1032》는 플루트와 오블리가토 하프시코드의 구성으로 대위적인 구조를 보인다.

<표 2> 요한 제바스티안 바흐의 플루트 소나타 및 무반주 파르티타의 목록

	작품명	작곡연도	구성
1	《플루트 무반주 플루트 파르티타 A단조, BWV 1013》	약 1722-3	플루트 독주
2	《플루트 소나타 E단조, BWV 1034》	약 1725-6	플루트/ 바소 콘티누오
3	《플루트 소나타 E장조, BWV 1035》	1741 혹은 1747	
4	《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》	약 1736	플루트/ 오블리가토 하프시코드
5	《플루트 소나타 A장조, BWV 1032》	약 1736	
6	《플루트 소나타 C장조, BWV 1033》	약 1731	플루트/ 바소 콘티누오
7	《플루트 소나타 E ^b 장조, BWV 1031》		플루트/

104) 《BWV 1020》, 《BWV1031》, 《BWV 1033》은 바흐가 직접 작곡을 했는지에 대한 진위여부가 확실하지 않다. 반면, 《BWV 1030》과 함께 《BWV 1013》, 《BWV 1032》, 《BWV 1034》, 《BWV 1035》는 그가 작곡을 한 것으로 증명되었다.

8	《플루트 소나타 G단조, BWV 1020》		오블리가토 하프시코드

《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》은 1736년 경, 바흐의 라이프치히 시기에 작곡되었고, 플루트와 오블리가토 하프시코드 구성으로 대위적인 짜임새로 이루어져있다. 제1악장(총 119마디)은 B단조로 안단테(Andante)로 진행되며, 푸가 양식이다. 주제와 대주제는 악장에 걸쳐 플루트 파트와 하프시코드 오른손 파트에서 제시와 응답을 하며, 여러 에피소드들은 경과구로서의 역할을 한다. 제2악장(총 16마디)은 D장조로 라르고 에 돌체(largo e dolce)로 진행되며 연속 2부 형식이다. 대위적 구조로 이루어진 제1, 3악장과는 달리 플루트가 주선율을, 하프시코드는 반주 역할을 한다. 제3악장(총 147마디)은 B단조의 프레스토(Presto)로 3성 푸가 양식이다. 전반부는 ♩ , 후반부는 $\frac{12}{16}$ 박자의 지그(gigue)로 진행 된다.

1) 악보 에디션 비교·분석

19세기 후반 무렵, 연주자와 음악학자들은 바흐의 작품에 자신들의 음악적 견해를 투영시켜 악보를 편집하고 발간하기 시작하였다. 편집된 악보에는 아티큘레이션 및 셈여림 등이 기보되어 있으며, 이는 편집자에 따라 다양한 양상을 띠고 있다. 그것이 바로크 양식 연주법의 철저한 고증을 거쳐 나온 결과물일 수도 있고, 혹은 바로크 작품을 현대 악기에 상용되는 주법과 연주 양식의 틀에 맞추어 재해석한 것일 수도 있다.

이번 장에서 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 원본 악보¹⁰⁵⁾와 3개의

105) 본고에서는 ‘바흐 디지털(Bach-digital)’에서 참조한 《BWV 1030》의 원본 악보를 사용하였다. 바흐의 자필 원본은 총보로만 남아있고 파트보는 필사본이므로, 본문에서는 원본인 총보를 사용하였다. Johann Sebastian Bach, “Flute sonata in B Minor, BWV 1030,” single manuscript within composite manuscript, 1720-1739, Bach-digital, <https://www.bach-digital.com/>

에디션들에서 아티큘레이션 방식과 음악적 해석의 여지가 분분한 마디를 발췌하여 비교 및 분석하였다. <에디션 1>은 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel) 출판사의 빌헬름 루스트(Wilhelm Rust, 1822-1892)가 편집한 악보이고,¹⁰⁶⁾ <에디션 2>는 <에디션 1>과 동일한 출판사에서 발간한 빌헬름 바거(Wilhelm Barge, 1836-1925)의 편집,¹⁰⁷⁾ 그리고 <에디션 3>은 셔머(G. Schirmer) 출판사에서 루이스 모이즈(Louis Moyse, 1912-2007)가 편집한 악보이다.¹⁰⁸⁾ 에디션 번호의 순서는 출판연대에 따라 정한 것으로 아래 <표 3>과 같다.

<표 3> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》악보 에디션 목록

	에디션 1	에디션 2	에디션 3
연도	1860	1920	1964
출판사	브라이트코프 운트 헤르텔	브라이트코프 운트 헤르텔	셔머
편집자	빌헬름 루스트	빌헬름 바거	루이스 모이즈

-digital.de/ receive/BachDigitalSource_source_00001960 [2019년 11월 29일 접속]

106) Johann Sebastian Bach, *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*, ed. Wilhem Rust, in *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Vol. IX (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860).

107) Johann Sebastian Bach, *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*, ed. Wilhelm Barge (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1920).

108) Johann Sebastian Bach, *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*, ed. Louis Moyse, in *J. S. Bach Complete Flute Sonatas* (New York: G. Schirmer, 1964).

(1) 제1악장

제1악장에서는 원본과 에디션들의 각 악보 상의 가장 상이한 마디를 발췌하여 비교·분석하고자 한다. 마디 13-16, 마디 49-52, 마디 96-99는 동일한 선율이 각각 다른 음정으로 제시되는 마디로, 해당 선율은 제1악장에서 에디션 마다, 혹은 원본과 에디션들 사이에서 아티큘레이션의 적용이 가장 상이한 부분이다. 마디 13-14, 마디 49-50, 마디 95-96의 아티큘레이션은 에디션마다 차이가 있고, 마디 16, 마디 52, 마디 98은 원본과 에디션들 간 아티큘레이션 기보 방식에 차이가 있다.

<악보 18>은 바흐의 원본 및 각 에디션들의 마디 13-16을 나타낸다. 마디 13의 아티큘레이션에 대해, 원본은 슬러가 음표 3개씩 연결한 아티큘레이션을, <에디션 1>과 <에디션 2>는 모두 차례로 3개와 4개씩 연결한 아티큘레이션을 사용하였다. <에디션 3>은 엇박 시작의 슬러가 차례로 음표를 2, 2, 4개로 연결하는 방식의 아티큘레이션을 사용함으로써 가장 큰 차이를 보인다. 마디 14의 아티큘레이션은 원본과 <에디션 1>에는 기보되어 있지 않지만, <에디션 2>와 <에디션 3>에는 기보되었으며, 슬러가 연결하는 음표의 개수와 시작박의 위치에서 차이를 보인다. 마디 15-16의 아티큘레이션은 원본과 세 개의 에디션 모두 동일한 형태를 보인다. <에디션 3>의 마디 16은 슬러 안의 스타카토와 같은 아티큘레이션으로 기보되었는데, 이는 텅잉의 세기와 뉘앙스를 악보 상에 제시한 것이다. 그러므로 이는 본질적으로 원본 및 두 에디션들의 그것과 동일하다. 또한 <에디션 2>와 <에디션 3>은 썸여림이 표시되었고, 각 악보의 기보된 썸여림은 결과적으로 동일한 효과를 추구한다.

<악보 18> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 13-16

(a) 원본 (마디 12-18)



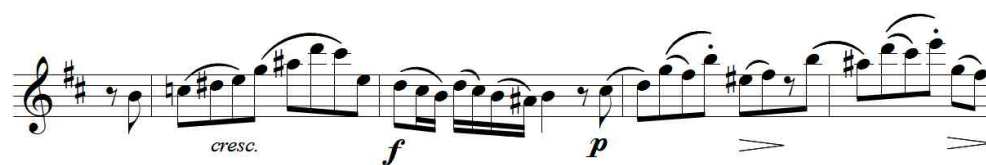
(b) 에디션 1



(c) 에디션 2



(d) 에디션 3



<악보 19>는 마디 49-52에 대한 비교를 나타낸 것이다. 마디 49-50의 아티큘레이션은 원본에는 기보가 생략되었고, 모든 에디션에는 기보되었지만 각 에디션은 적용 방식에서 차이를 보인다. <에디션 1>과 <에디션 3>은 음표를 2개씩 연결한 슬러를 적용하였고, <에디션 2>는 음표를 4개씩 연결한 비교적 긴 슬러를 적용하였다. 마디 51-52의 아티큘레이션에 대해 원본은 정박 시작의 슬러를 적용하였지만, 세 개의 에디션은 모두 엇박 시작의 슬러를 적용하였다. 썸여림 표시에 대해 <에디션 2>는 디미누엔도로 선행 선율을 마무리함으로써, 후행하는 악센트가 표시된 F[#]이 더 강조될 수 있도록 하였다. <에디션 3>은 선행 선율을 *mf* 로 유지하도록 함으로써 후행하는 프레이즈보다 비중을 크게 두었다.

<악보 19> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 49-52

(a) 원본 (마디 47-53)



(b) 에디션 1



(c) 에디션 2



(d) 에디션 3



<악보 20>은 마디 96-99에 대한 비교를 나타낸 것이다. 마디 96-97 음형의 아티큘레이션에 대해 원본과 <에디션 1>은 정박에 시작하며 8분 음표 3개를 연결하는 슬러 하나만을 기보하였다. <에디션 2>는 엇박 시작의 8분 음표 2개씩 연결하는 슬러를 적용하였다. <에디션 3>은 첫 슬러는 원본과 동일하게 기보하였고, 이후의 음표에 대해서는 2개씩 연결하는 슬러를 적용하였다. 마디 98-99의 아티큘레이션에 대해 원본은 기보가 되어있지 않은 반면, 세 개의 에디션들은 모두 엇박 시작의 음표 2개씩 연결하는 슬러를 적용하였다.

<악보 20> 바흐《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 96-99

(a) 원본 (마디 95-100)



(b) 에디션 1



(c) 에디션 2



(d) 에디션 3



제1악장에서는 마디 52의 아티큘레이션이 원본과 에디션 간 차이가 가장 큰 부분이다. 해당 마디에 대한 모든 에디션의 아티큘레이션은 서로 동일하지만 원본과는 슬러의 시작박이 다르다. 원본은 슬러의 시작박이 정박이지만, 세 개의 에디션들은 모두 엷박의 시작박을 가지며, 이는 해당 음형이 처음 제시된 마디 16의 아티큘레이션과 동일하다. 편집자들은 아마도 바흐가 실수로 아티큘레이션을 잘못 기보한 것으로 인식하여, 아티큘레이션을 수정하여 에디션을 발간한 것일 수 있다. 하지만, 본 논문의 뒷장에서 더 자세히 설명을 하겠지만, 작곡가가 해당 마디를 특정한 아티큘레이션으로 기보한 행위는 의도된 것으로 볼 수 있다. 원본의 마디 52의 아티큘레이션이 정박을 시작박으로 하는 슬러로 기보된 까닭은 이태리 6화음(Italian sixth)의 증4도 음정이 선명하게 들리기 위함 때문이다.¹⁰⁹⁾

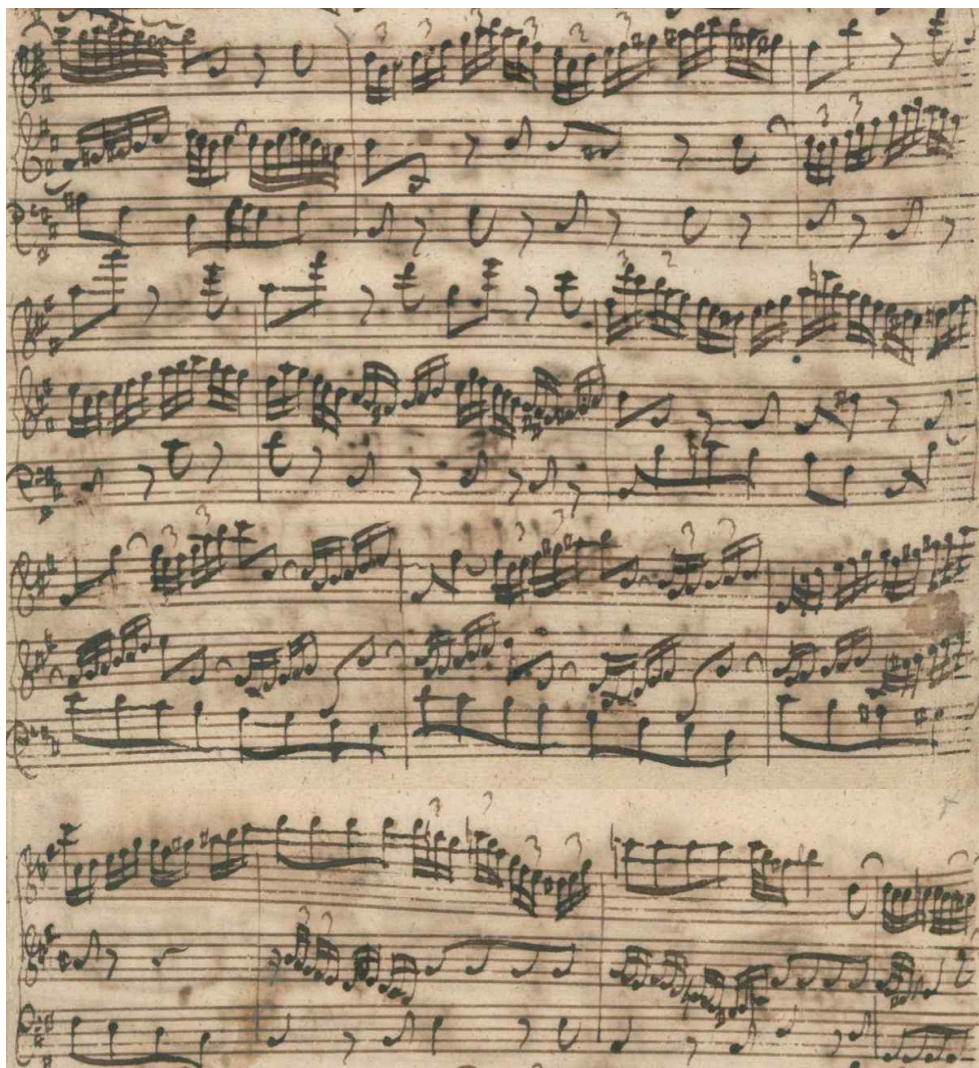
원본의 마디 98은 아티큘레이션이 기보되어 있지 않지만, 세 개의 에디션은 모두 선행하는 마디 16의 아티큘레이션을 따르고 있다. 하지만, 마디 98 역시 원본의 마디 52와 동일한 이유(이태리 6화음의 증 4도 음정이 선명하게 들리기 위한)로 정박에 시작하는 슬러를 적용해야 한다.¹¹⁰⁾

<악보 21>은 제1악장에서 셋잇단음표로 진행되는 빠른 패시지인 마디 102-108의 아티큘레이션에 대한 비교이다. <에디션 1>은 아티큘레이션의 기보를 최소화함으로써 연주자의 재량을 우선시하고 있다. <에디션 2>는 바로크 시대에는 드문 쉼여림인 *sfp*를 기보하였고, 음정 간격이 큰 도약을 슬러로 연결하거나, 음표 5개를 이어주는 긴 슬러를 사용한 것이 특징이다. <에디션 3>은 보다 바로크 양식에 적합한 짧은 슬러를 적용하였고, 테누토 스타카토와 슬러 스타카토 등 텅잉의 뉘앙스에 대한 지시가 악보 상에 표시된 것이 특징이다.

109) 다음 장에서 언급하는 바로크 정격 연주자 바르톨드 쿠키켄은 원본의 아티큘레이션으로 연주한다.

110) 쿠키켄은 그의 음반에서 이와 같은 아티큘레이션으로 연주하였다.

<악보 21> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 102-108
(a) 원본 (101-110)



(d) 에디션 3

The musical score consists of three staves of music in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of triplet eighth notes. A *cresc.* marking is placed below the staff. The second staff continues the triplet pattern. The third staff includes a *cresc. molto* marking and concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Various articulation marks, including accents and slurs, are present throughout the piece.

(2) 제2악장

제2악장은 후반부(마디 9-16)에 대해 원본과 에디션 간 아티큘레이션 기보 방식을 비교·분석하고자 한다.

<악보 22>는 각 악보의 제2악장 후반부에 해당하는 마디 9-16이다. 원본에서는 32분 음표 그룹에 대한 슬러 표시가 마디 10의 3번째 박과 마디 11의 1, 2번째 박에서 이루어져 있다. 이와 같이 순차하는 4개의 32분 음표가 한 개의 슬러로 연결된 아티큘레이션 방식은 <에디션 1>에서 마디 10-12에 등장하는 모든 32분 음표 그룹에 적용되었지만, 이후에 전개되는 마디의 아티큘레이션에 대해서는 기보되어 있지 않다. <에디션 2>의 32분 음표 그룹에 대한 슬러의 기보 방식은 다양하다. 한 박의 길이부터 세 박의 길이까지 연장되거나, 도약하는 32분 음표에 대해서도 슬러가 적용되었다. 또한 <에디션 2>에서는 제2악장의 프레이징을 두 마디씩 구분하였고, 프레이징 안에서 반 마디의 길이 혹은 한 마디의 길이로 크레센도 및 데크레센도를 삽입하여 입체적인 프레이징 구현을 제시하였다. <에디션 3>은 32분 음표 그룹의 아티큘레

이전에 대해, 마디 13의 두 박자 길이의 슬러를 제외하고는 대부분 원본과 같이 한 박자 길이의 슬러로 기보하였다. 프레이징과 다이내믹 방식 또한 <에디션 2>와 차이를 보인다. <에디션 3>의 프레이징은 4마디씩 구성되었고, 그 안에서 점진적으로 셈여림이 강해지거나 혹은 약해지는 방식으로 방향성이 뚜렷한 프레이징이 그려졌다. 또한 아포자투라 연주법을 작은 표시의 리듬을 기보함으로써 제시하였다.

<악보 22> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 9-16

(a) 원본



(b) 에디션 1

Musical score for Edition 1, consisting of four staves of music in 6/8 time with a key signature of two sharps. The first staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff features a series of eighth-note patterns with slurs and a trill (tr) on the final note. The third staff continues with eighth-note patterns and slurs. The fourth staff concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

(c) 에디션 2

Musical score for Edition 2, consisting of four staves of music in 6/8 time with a key signature of two sharps. This edition includes dynamic markings: *p* (piano) on the first staff, *f* (forte) on the second and third staves, and *p* (piano) on the fourth staff. The notation includes slurs, accents (>), and a trill (tr) on the final note of the second staff.

(d) 에디션 3

The musical score consists of four staves of music in a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 6/8 time signature. The first staff begins with a *pp* dynamic and includes a trill. The second staff starts with *mf*, includes a *cresc.* marking, and ends with a *f* dynamic and a trill. The third staff starts with *mf* and ends with a *f* dynamic. The fourth staff starts with a *f* dynamic and ends with a *p* dynamic and a trill. Various articulations such as slurs and accents are used throughout the piece.

(3) 제3악장

제3악장에서는 ♩ 로 진행되는 전반부의 8분 음표 그룹의 패시지(마디 8-14)와 $\frac{12}{16}$ 으로 진행되는 후반부의 16분 음표 그룹의 패시지(마디 86-91)의 아티큘레이션 기보 방식에 대한 비교 및 분석하고자 한다.

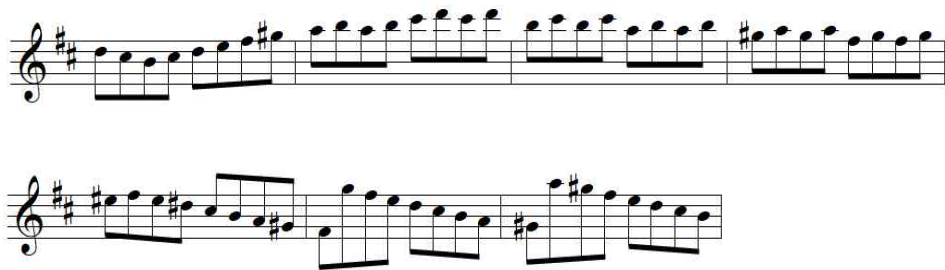
<악보 23>은 각 악보의 마디 8-14의 아티큘레이션 기보 방식을 나타낸다. 원본과 <에디션 1>은 아티큘레이션을 기보하지 않음으로써 아티큘레이션의 첨가를 연주자의 재량에 맡기었다. <에디션 2>는 마디 9-11의 동형 리듬에 대해 8분 음표 4개를 연결하는 슬러를 적용하였고, 슬러의 각 첫 음표에 악센트를 기보하였다. 텅잉으로 연주하는 음표에 대해서는 스타카토를 표시하였으며 악센트가 빈번하게 사용되었다. <에디션 3>은 마디 9-11에 대해 <에디션 2>와 동일한 아티큘레이션을 적용하였지만, 악센트 및 스타카토와 같은 아티큘레이션에 대한 기보는 없다. 썸여림에 대해서는 <에디션 2>와 <에디션 3>이 비슷한 양상을 보인다.

<악보 23> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 8-14

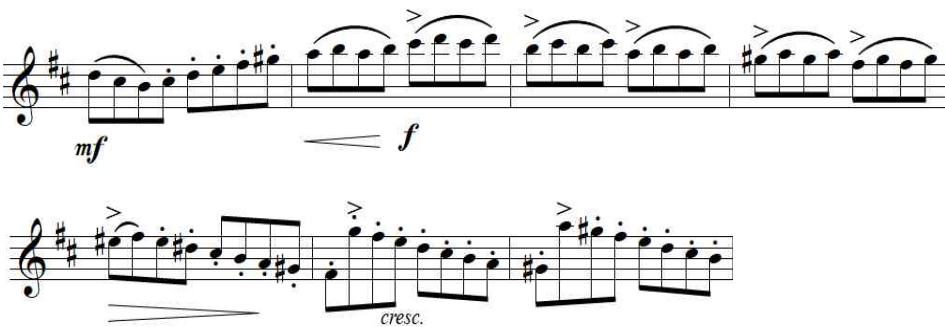
(a) 원본 (마디 4-17)



(b) 에디션 1



(c) 에디션 2



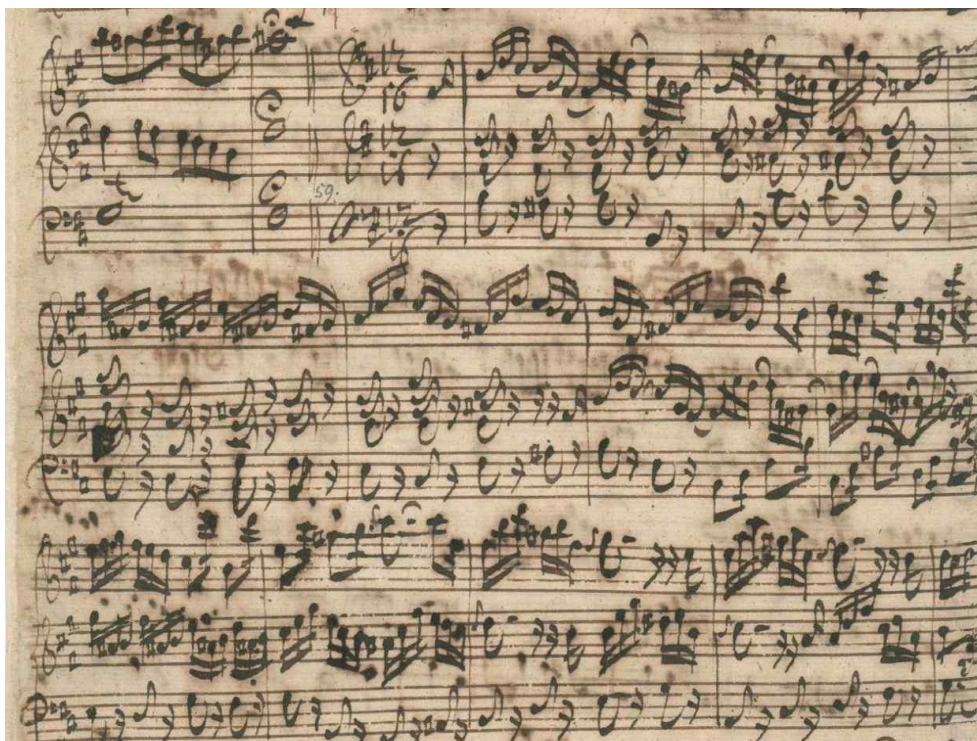
(d) 에디션 3

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains a sequence of eighth notes with slurs, showing a slight upward curve in the line. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. It also features eighth notes with slurs, but the slurs are more distinct and separated compared to the first staff.

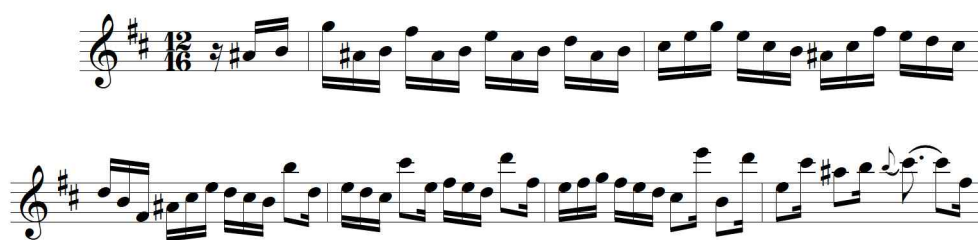
<악보 24>는 각 악보의 마디 86-91의 아티큘레이션 기보 방식이다. 원본과 <에디션 1>에서는 아티큘레이션 기보가 생략되었고, 기보된 <에디션 2>와 <에디션 3>의 아티큘레이션 방식은 그 차이가 매우 큰 것을 알 수 있다. 마디 86에 대해, <에디션 2>는 슬러가 도약하는 음정까지 연결되어 있지만, <에디션 3>은 도약이 클 때는 텅잉을 하도록 했고, 음정 간격이 좁아질 때는 슬러로 연결하였다. 이는 가장 두드러진 특징으로, 도약 음정 간 슬러의 적용은 <에디션 2>가 바로크 양식의 연주법과 거리가 멀다는 것을 증명해준다. 이후에 전개되는 마디에 대해서는 <에디션 3> 보다 <에디션 2>에서 하나의 슬러가 더 많은 음표를 연결하는 양상을 보인다.

<악보 24> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 86-91

(a) 원본 (마디 84-94)



(b) 에디션 1



(c) 에디션 2

dim.

p *cresc.*

(d) 에디션 3

f *dim.*

p *poco cresc.* *mf*

2) 연주 음반 비교·분석

바흐 플루트 소나타의 연주 음반은 앞장에서 비교한 악보 에디션만큼이나 해석의 여지가 다분하다. 본 논문에서는 악기 편성부터 플루트 기본 주법인 발성과 텅잉, 그리고 아티큘레이션, 다이내믹, 프레이징 처리 등의 연주 양식까지 제각기 다양한 방식으로 구성된 음반들을 비교하여, 바로크 연주 양식과 현대식으로 재해석한 연주 양식을 구분하고자 한다.

<음반 1>은 바로크 플루트의 대가로 알려진 쿠이켄이 연주한 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 음반이고,¹¹¹⁾ <음반 2>는 베를린 필하모닉 수석이자 솔리스트인 엠마누엘 파위(Emmanuel Pahud, 1970-)의 음반,¹¹²⁾ 그리고 <음반 3>은 솔리스트인 마리나 피치니니(Marina Piccinini, 1968-)의 음반이다.¹¹³⁾ 세 개의 음반에서 각 악장의 장식적 연주 관습 및 선율 혹은 패시지의 연주 양식 차이가 큰 부분을 발췌하여 비교하였고, 이를 크반츠의 이론서와 대응시켜 바로크 연주 양식에 대한 여부를 판별하였다.

<표 4> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 음반 목록

	음반 1	음반 2	음반 3
연주자	바르톨드 쿠이켄	엠마누엘 파위	마리나 피치니니

111) Johann Sebastian Bach, *J. S. Bach: Flute Sonatas*, Barthold Kuijken, Ewald Demeyere, Accent 22150, 2003.

112) Johann Sebastian Bach, *Bach : Complete Flute Sonatas*, Emmanuel Pahud, Trevor Pinnock, EMI Classics 50999 2 17443 2 7, 2008.

113) Johann Sebastian Bach, *Bach Flute Sonatas*, Marina Piccinini, Brasil Guitar Duo, Avie B003VL2DXW, 2010.

(1) 제1악장


각 음반의 주제 선율의 연주 양식(마디 1-2, 4-5, 33-34, 69-70)과 장식적 연주 관습에 해당하는 ‘인에갈’의 사용 유무(마디 19, 111), 그리고 아포자투라의 연주법(마디 39)에 대하여, 중요한 특징이 나타나는 부분을 중심으로 분석 및 비교하고자 한다.



① 주제 선율의 연주 양식

<악보 25>는 제1악장의 주제 선율로 F[#]이 당김음 리듬과 함께 한 마디 정도 지속 및 강조되고, 순차 하행하면서 으뜸음으로 마무리된다. 주제는 마디 1-2에서 제시되고 마디 4-5에서 반복되며, 마디 33-34, 마디 69-70에서 각각 딸림조와 버금 딸림조로 응답하며 마디 85-86에서 다시 으뜸조로 제시된다.

<악보 25> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 1-8

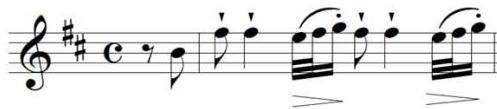


<음반 1>과 <음반 2>는 <예 26> (a)와 같이 당김음 리듬의 음정들에 대해 각각의 어택을 하여 음과 음 사이가 분리되도록 연주하였다. 의 리듬에 대해서는 첫 음에 강세를 두면서 순간적인 디미누엔도를 하였고, 끝 음을 짧게 처리함으로써 생동감 있는 표현으로 구사하였다. 이와 같은 방식은 크반츠

의 문헌에서 언급된 이론과 상응한다. 그는 “음표가 여러 번 반복되고 당김음 리듬으로 구성될 경우, 각각의 음표는 분리되고 생동감 있는 어택을 해야 한다”고 하였고,¹¹⁴⁾ 와 같은 리듬에 대해서는 “첫 음을 더 짧게 연주하고 생동감 있고 선명하게 표현해야 한다”고 기술하였다.¹¹⁵⁾ <음반 3>은 (b)와 같이 당김음 리듬의 각 구성음에 대해 테누토를 적용하여 음과 음사이가 연결되도록 연주하였고, 의 리듬은 크레센도하며 16분 음표를 길게 유지함으로써 다소 무겁고 웅장한 표현을 하였다.

<악보 26> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 1

(a) 음반 1, 2 (b) 음반 3



(a)



(b)

② ‘인에갈’의 사용 유무

마디 19와 마디 111은 동일한 내용의 마디로, 16분 음표 그룹의 반음 진행과 두 번의 큰 도약이 혼합된 특징을 보인다. 해당 마디는 두 음씩 슬러로 연결한 아티큘레이션을 바흐가 직접 기보하였다. <음반 1>과 <음반 2>는 이를 <악보 27>과 같이 각 슬러의 첫 음을 강조하고 길게 연주함으로써 ‘인에갈’로 연주하였다. 이는 두 개의 음이 슬러로 연결된 경우 첫 음을 길게 연주

114) Quantz, *On Playing the Flute*, 217.

115) Quantz, 위의 글, 69.

하라는 크반츠의 이론과 상응한다.¹¹⁶⁾ 반면, <음반 3>은 슬러로 연결된 두 개의 음정을 모두 동일한 음가로 길게 연주하였다.

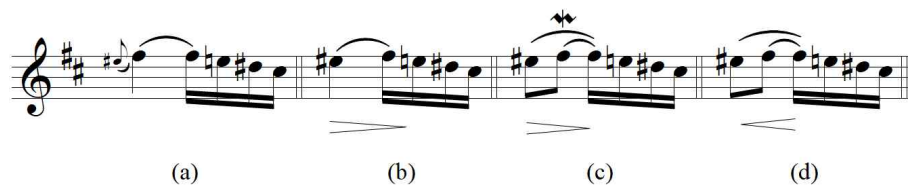
<악보 27> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》
제1악장, 마디 19 (음반 1, 2의 ‘인에갈’)



③ 아포자투라의 연주법

마디 39에 해당하는 <악보 28> (a)에 대한 연주법은 세 음반 모두 차이를 보인다. <음반 1>은 (b)와 같이 아포자투라 E#을 4분 음표 음가의 길이로 연주하였다. 크반츠의 이론서에 따르면, “같은 음정의 음표 두 개가 슬러로 연결되고 여기에 아포자투라가 붙을 때, 그리고 첫 번째 음표가 점음표일 경우에 아포자투라의 음가는 첫 번째 음표 길이로 연주한다.”¹¹⁷⁾ 연주자는 악보상의 첫 E#이 점음표가 아니지만, 두 개의 같은 음정이 슬러로 연결되었으므로 그와 같은 방식으로 연주하였다.

<악보 28> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 39
(a) 악보 기보 (b) 음반 1 (c) 음반 2 (d) 음반 3



116) Quantz, 위의 글, 123.
117) Quantz, 위의 글, 95.

반면 <음반 2>는 (c)와 같이, 장식되는 음표의 절반에 해당하는 음가인 8분 음표 길이로 아포자투라를 연주하였다. 이는 크반츠가 “강박에 위치하는 긴 음표와 약박의 빠른 음표가 이를 후행하는 경우, 긴 음표를 꾸미는 아포자투라는 긴 음표 음가의 반에 해당하는 길이로 강박에 연주 한다”라고 한 것과 상응한다.¹¹⁸⁾ 또한 연주자는 F#에 ‘반트릴(half trill)’을 첨가하여 연주하였다.

<음반 3>의 경우, <음반 2>와 마찬가지로 아포자투라를 8분 음표 음가의 길이로 연주하였다. 하지만, 연주자는 (d)와 같이 아포자투라부터 후행음까지 크레센도로 연주하였는데, 이는 “아포자투라는 길고 다소 크게 연주해야 하고, 슬러로 연결된 후행음은 더 부드럽게 연주해야 한다. 즉, ‘압주그(Abzug)’ (크게 시작하여 디미누엔도) 방식으로 연주해야 한다”라는 크반츠의 이론과 상충하며,¹¹⁹⁾ 앞의 두 개의 음반과도 차이를 보이는 연주법이다.

(2) 제2악장

제2악장에서는 다음 세 가지 측면에서 비교·분석하고자 한다. 첫째, 제2악장은 $\parallel:A:\parallel:B:$ 의 형식으로, 각 악구의 반복 시 A'와 B'의 변화된 연주 방식에 대하여 분석 및 비교하고자 한다. 둘째로 장식적 연주 관습인 ‘인에갈’의 유무(마디 5-7, 13, 15), 그리고 셋째로 아포자투라 연주법(마디 2-4, 8, 9, 16)에 대하여 비교 연구하고자 한다.

118) Quantz, 위의 글, 95.

119) Quantz, 위의 글, 93.

<악보 29> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장
 (괄호 내 장식음 첨가, '인에갈' 표시)

Largo e dolce

3

5 inégales tr.

7 inégales 1. 2.

9

11 tr.

13 inégales

15 inégales 1. 2.

① 악구 반복 시 연주 양식

<음반 1>은 바로크 시대의 느린 악장 연주 관습에 따라 악구 반복 시 <악보 29>와 같이 장식음(악보 상 괄호 내에 표시)을 첨가하여 연주하였다. 특히 음가가 긴 음표나 빠른 음표의 1, 3번째 음표에 장식음을 첨가하여 연주하였다. <음반 2>는 악구 반복 시 하프시코드 연주자가 선율을 변주하거나 장식음을 추가함으로써 변화를 주었다. 반면, 플루트 연주자는 장식음 첨가 대신에 다이내믹으로 반복되는 악구에 변화($mf \rightarrow p$)를 주었다. <음반 3>은 악구 반복 시 플루트 연주자가 한두 개의 장식음의 첨가와 함께 다이내믹에 변화($mf \rightarrow p$)를 주었다.

② ‘인에갈’의 사용 유무

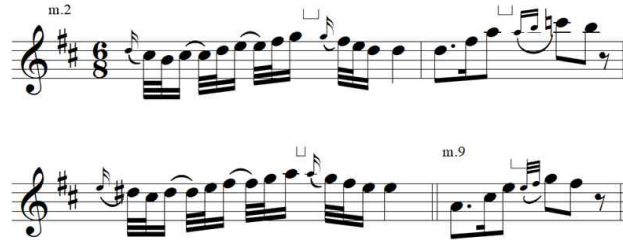
<음반 1>은 마디 5-7과 마디 13, 그리고 마디 15에 등장하는 32분 음표의 그룹들에 대해 ‘인에갈’을 적용하여 연주하였다. <음반 2>는 하프시코드 연주자만 32분 음표 그룹들을 ‘인에갈’로 연주하였고, <음반 3>은 어떤 악기 파트에서도 ‘인에갈’을 적용하지 않았다.

③ 아포자투라의 연주법

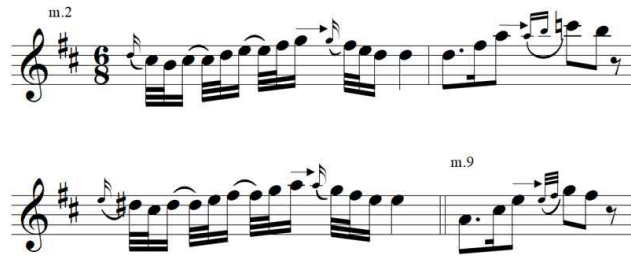
마디 2-4와 마디 9에서 등장하는 아포자투라는 선행하는 음과 동일한 음정으로 크반츠에 의하면 이 두 음정은 선명하고 분리되게 들려야 한다.¹²⁰⁾ <음반 1>은 <악보 30> (a)와 같은 방식으로 각 음정이 분리되게 연주하였고, 이는 크반츠의 이론과도 상응한다. 반면 <음반 2>와 <음반 3>은 (b)와 같이 아포자투라 선행음의 음가를 다 채움으로써, 두 음정이 연결되도록 연주하였다.

120) Quantz, 위의 글, 217-8.

<악보 30> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장,
 마디 2-4, 마디 9, (a) 음반 1 (b) 음반 2, 3



(a)

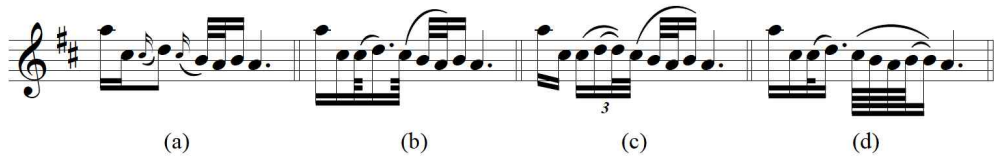


(b)

<악보 31> (a)는 마디 8을 나타내며, 두 개의 아포자투라가 등장한다. <음반 1>은 (b)와 같이, 약박에 위치하는 첫 번째 아포자투라를 정박의 짧은 음가로, 그리고 두 번째 아포자투라는 엇박에 위치하도록 연주하였다. <음반 2>는 (c)와 같이, 첫 번째 아포자투라는 <음반 1>에 비해 다소 길게 연주하였지만, 두 번째 아포자투라는 마찬가지로 엇박에 연주하였다. 마디 8의 두 번째 아포자투라는 3도 간격으로 하행하는 음정 사이에 위치하는 ‘경과적 아포자투라’로, 크반츠의 이론에 의하면 관습적으로 엇박에 연주해야 한다.¹²¹⁾ <음반 1>과 <음반 2>는 이에 상응하도록 연주를 하였지만, <음반 3>은 (d)와 같이 첫 번째와 두 번째 아포자투라 모두 정박에 위치하도록 연주하였다.

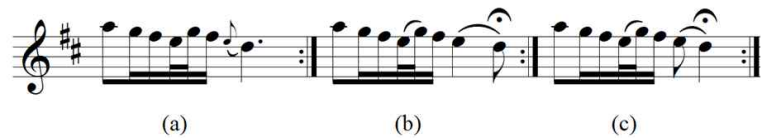
121) Quantz, 위의 글, 93.

<악보 31> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 8,
 (a) 악보 기보 (b) 음반 1 (c) 음반 2 (d) 음반 3



<악보 32> (a)는 악장의 종지에 해당하는 마디 16으로 아포자투라가 점 4분 음표를 장식하고 있다. <음반 1>과 <음반 2>는 (b)와 같은 방식으로 연주하였고, 이는 점음표 앞에 위치한 아포자투라는 점음표 음가의 2/3에 해당하는 길이로 연주해야 한다는 크반츠의 이론과 상응한다.¹²²⁾ 다만 <음반 2>의 경우 악구 반복 연주 시에 이와 같이 연주하였지만, 악구 반복 전의 종지에서 아포자투라의 음가를 짧게 처리하였다. 두 음반 모두 마지막 음정에 페르마타를 첨가하여 연주하였다. <음반 3>은 두 번의 종지를 모두 (c)와 같이 짧은 아포자투라로 연주하였다.

<악보 32> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장,
 마디 16, (a) 악보 기보 (b) 음반 1, 2 (c) 음반 3



(3) 제3악장

제3악장에서는 각 연주 음반에 대해서, 패시지의 아티큘레이션 방식(마디 9-12), 아포자투라의 연주법(마디 92-93), 그리고 지속음(pedal tone)의 연주법(마디 121-123)이라는 세 가지 측면에서 비교·분석하였다.

122) Quantz, 위의 글, 95.

① 아티कु레이션의 적용

제3악장의 대주제가 제시되는 마디 9-12는 연속되는 8분 음표의 그룹이 동형 진행되는 패시지로, 각 음반에 따라 아티कु레이션의 적용에서 차이를 보인다.

<악보 33> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 1-16

Presto

<음반 1>과 <음반 2>는 <악보 34>와 같이 주요음정과 비화성음을 슬러로 연결한 아티कु레이션으로 연주하였다. 반면 <음반 3>은 아티कु레이션의 첨가 없이 전부 텅잉으로 연주하였다.

<악보 34> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 9-12
(음반 1, 2)



② 아포자투라의 연주법

<악보 35> (a)는 마디 92-93을 나타낸 것으로 점 8분 음표 앞에 위치한 아포자투라가 등장한다. 크반츠에 의하면, 점음표 앞의 아포자투라는 점음표 음가의 2/3 정도의 길이로 연주해야 한다.¹²³⁾ <음반 1>과 <음반 2>는 그의 이론과 상응하게 (b)와 같은 방식으로 연주한 반면, <음반 3>은 (c)와 같은 방식으로 짧은 아포자투라로 연주하였다.

<악보 35> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
마디 92-93, (a) 악보 기보 (b) 음반 1, 2 (c) 음반 3



(a)



(b)



(c)

123) Quantz, 위의 글, 95.

③ 지속음의 연주법

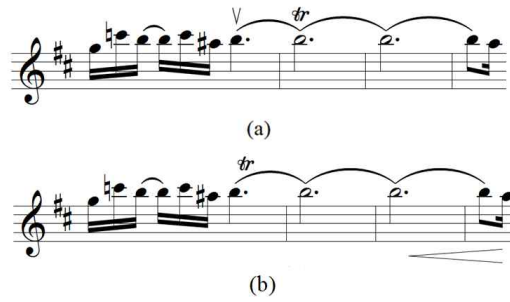
<악보 36>에서 나타난 것과 같이, 플루트 파트의 마디 121-123에서는 두 마디 반의 길이의 음가를 가진 지속음 B음이 등장한다. 마디 126부터는 하프시코드가 모방 진행을 하는데, 해당 지속음 위에는 트릴이 표시되었다. 이는 지속음의 연주가 불가능한 하프시코드의 구조적인 특성에서 기인한 것으로, 트릴이 지속음을 대체하는 것은 바로크 시대 하프시코드의 연주 관습이다.

<악보 36> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 119-129

The image shows a musical score for the third movement of the Flute Sonata in B minor, BWV 1030 by J.S. Bach. The score is presented in three systems, each with a flute part and a harpsichord accompaniment. The first system starts at measure 119, the second at 122, and the third at 126. The harpsichord part features a trill (tr) over a sustained B note in measures 121-123 and 126-129.

<음반 1>의 플루트 연주자는 악보 상에 기보된 대로 지속음을 연주한 반면, <음반 2>와 <음반 3>은 각각 <악보 37> (a)와 (b)와 같이 트릴을 첨가하여 연주하였으며, 이는 양상블의 균형과 통일성을 위한 것으로 보인다.

<악보 37> 바흐《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
 마디 122-124, (a) 음반 2 (b) 음반 3



3) 정리

악보 에디션 비교·분석 대상인 3개의 에디션은 각 편집자들의 음악적 견해에 따라 아티कु레이션 및 셈여림의 기보 방식에 대한 차이를 보인다. 아래의 <표 5>는 위에서 비교·분석한 내용을 정리한 것이다.

<표 5> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악보 에디션의 비교·분석

			원본	에디션 1	에디션 2	에디션 3
연도			1736/1737	1860	1920	1964
출판사				브라이트코프 운트 헤르텔	브라이트코프 운트 헤르텔	셔머
에디터				빌헬름 루스트	빌헬름 바거	루이스 모이즈
악장	비교항목	마디				
1 악장	슬리의 시작박	13-16	엇박	엇박	엇박	엇박
		49-52	정박	엇박	엇박	엇박
		96-99	표시 없음	엇박	엇박	엇박
	패시지의 아티कु레이션 기보	102- 108	표시 없음	·거의 없음 ·긴 슬러	·도약 음정 간 슬러	·짧은 슬러 ·테누토 스타카토 ·슬러 스타카토
2 악장	아티कु레이션 기보	9-16	4음 슬러	원본 아티कु레이션 보전 (4음 슬러)	원본 보전 × · 긴 슬러 · 도약 슬러	원본 보전 (4음 슬러)
	프레이징 구분	9-16	×	×	2마디 씩	4마디 씩
3 악장	아티कु레이션 기보	8-14	×	×	○	○
		86-91	×	×	·도약 시 슬러 ·긴 슬러	·도약 시 텅잉 ·짧은 슬러
다이내믹 표시			×	×	○	○

루스트의 <에디션 1>은 나머지 두 개의 에디션들과 비교했을 때, 원본에서 크게 벗어나지 않은 아티कु레이션이 적용되었고, 특히 3악장은 아티कु레이션의 표시가 거의 생략되었다. 반면, 바거의 <에디션 2>와 모이즈의 <에디션 3>은 세밀한 아티कु레이션 및 다이내믹을 표시함으로써 연주자를 위한 음악적 해석을 제공하였다.

<에디션 2>는 4개 이상의 음표를 연결하는 긴 슬러, 도약이 큰 음정을 연결하는 슬러의 사용 등이 특징이다. 이는 바로크 양식에서는 일반적이지 않은 연주 관습으로 보다 현대적인 시각에서 재해석된 에디션으로 볼 수 있다. 특히 음정 간 도약의 폭이 큰 슬러의 연주는 바로크 악기 구조 상 기술적으로 어려운 부분이며, 이는 현대 플루트에 더 적합한 아티कु레이션 방식이라 할 수 있다.

이러한 점에서 <에디션 3>의 아티कु레이션 적용 방식은 <에디션 2>와 비교했을 때 바로크 양식에 더 가깝다고 할 수 있다. 도약 음정에 대해서는 텅잉을 하도록 했고, 슬러의 길이는 2-4개 정도의 음표를 연결하는 수준으로 표시하였다. 모이즈는 최대한 바흐 원본의 아티कु레이션 기보 방식을 보전하고자 하였지만, 바로크 시대의 플루트 구조상의 기술적인 문제와 연주자들의 역량이 현재보다는 제한되었다는 점이 바흐의 아티कु레이션 기보 방식에 영향을 끼쳤다고 생각하였다. 그리하여 모이즈는 현대 플루트의 자원을 아낌없이 보여줄 수 있도록 아티कु레이션 기보 방식을 변경하였으며, 자신의 음악적 해석을 기반으로 다이내믹 표시를 하였다고 한다.¹²⁴⁾

124) 본 내용은 편집자 모이즈의 머리말을 참조함. Johann Sebastian Bach, *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*, ed. Louis Moyse, in *J. S. Bach Complete Flute Sonatas* (New York: G. Schirmer, 1964).

음반 비교·분석에서 비교한 3명의 연주자 또한 각자의 음악적 해석에 따라 연주 양식과 주법 등에서 차이를 보인다. <표 6>은 위의 세 개의 음반에 대해 비교·분석한 내용을 정리한 것이다.

<표 6> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 음반의 비교·분석

		음반 1	음반 2	음반 3	
연주자		바르톨드 쿠키켄	엠마누엘 파위	마리나 피치니니	
편성		바로크 플루트	현대식 플루트	현대식 플루트	
		하프시코드	하프시코드	두 대의 기타	
1 악장	선율의 아티큘레이션		바로크 양식	바로크 양식	현대 양식
	인에갈		○	○	X
	아포자 투라	길이	바로크 양식	바로크 양식	현대 양식
		아티큘레이션	바로크 양식	바로크 양식	현대 양식
2 악장	악구 반복 시		장식음 첨가	셈여림 변화 (mf → p)	셈여림 변화 (mf → p)
	인에갈		○	하프시코드만	X
	아포자 투라	길이	바로크 양식	바로크 양식	현대 양식
		아티큘레이션	바로크 양식	바로크 양식	현대 양식
		박자	바로크 양식	바로크 양식	현대 양식
3 악장	패시지의 아티큘레이션 적용		○	○	X
	아포자 투라	길이	바로크 양식	바로크 양식	현대 양식

	지속음	악보대로	트릴	트릴
--	-----	------	----	----

<음반 1>은 쿠키켄의 바흐 플루트 소나타 음반으로, 바로크 플루트와 하프시코드의 고악기로 편성하여 그 당시의 음악을 재현하였다. 그의 연주와 크반츠의 문헌에서 언급된 이론을 비교했을 때, 주법과 아티큘레이션, 장식음 적용 등이 상응한다는 것을 알 수 있다. 그러므로 쿠키켄은 바로크 양식의 ‘고증된 연주’ 해석을 보여주었다고 할 수 있다.

<음반 2>는 파위의 음반으로 현대 플루트와 하프시코드의 편성으로 연주하였다. 바로크 양식에 적합한 발성과 아티큘레이션, 그리고 장식음 처리 등에서 쿠키켄의 연주와 상응하는 부분이 상당하므로, 파위는 바로크 양식으로 연주하였다고 할 수 있다.

<음반 3>은 피치니니의 음반으로 현대 플루트와 두 대의 클래식 기타로 편성함으로써 새로운 시도를 하였다. 또한 비브라토의 지속적인 사용, 음가를 다 채운 발성, 긴 프레이징, 그리고 장식음 처리 등의 연주 양식은 그녀의 연주가 바로크 연주 양식에 기반을 두지 않는다는 점을 시사한다. 피치니니의 연주 양식은 보다 낭만 시대 이후의 작품 연주에 적합하며, 위의 두 연주자들의 연주 양식과도 대부분 상충한다. 이러한 점에서 피치니니는 바로크 음악을 현대적인 주법과 연주 양식으로 재해석하였다고 할 수 있다.

2. 요한 제바스티안 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악장별 연주법¹²⁵⁾

1) 제1악장

제1악장에서는 주제와 ‘에피소드 5’ 선율을 이루는 요소들에 대한 연주법,¹²⁶⁾ 그 외의 에피소드들에 등장하는 ‘인에갈’과 아포자투라, 트릴에 관한 연주법을 크반츠 문헌의 이론을 토대로 제시하였다. 또한, 화성 분석을 통해 표기되지 않은 아티큘레이션을 도출하는 연구가 이루어졌다.

<표 7> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장 구성

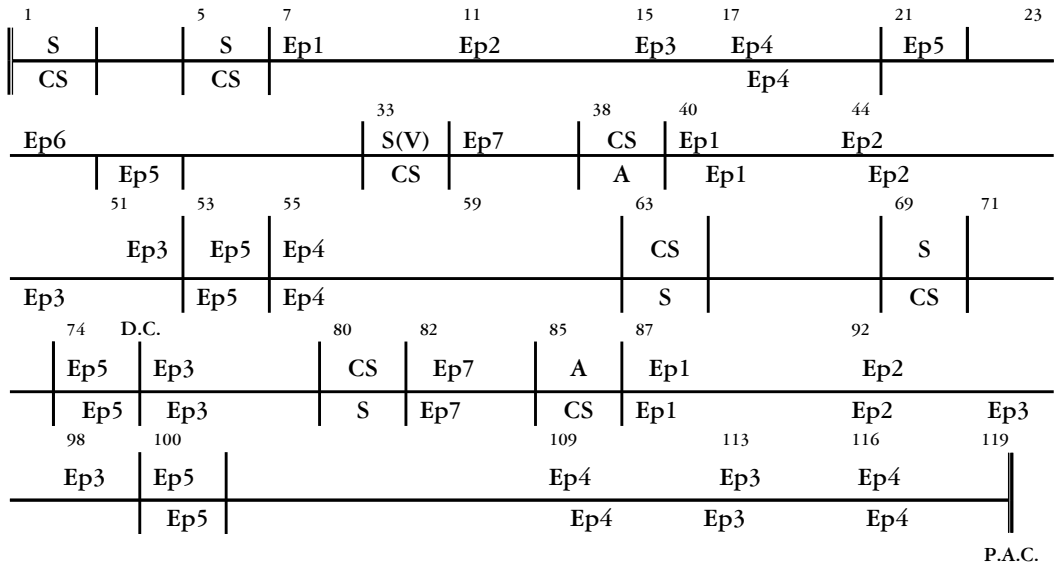
조성	B단조
박자	C
템포	Andante
형식	푸가
마디 수	총 119 마디

제1악장은 B단조의 느린 템포의 악장으로 **C**의 푸가 양식으로 진행되며, 총 119마디로 구성된다. 주제와 대주제는 악장에 걸쳐 플루트 파트와 하프시코드 오른손 파트에서 제시와 응답을 하며, 여러 에피소드들은 경과구로서의 역할을 한다. 다음 <표 8>는 단순화한 악장 구성 표로 주제와 응답, 대주제, 그리고 7개의 에피소드와 종지를 표시하였다. 마디 79의 허위종지를 기준으로 악장은 전반부와 후반부로 나뉘며, 전반부가 더 긴 비대칭 구조를 보인다.

125) 이번 장에서는 《BWV 1030》에 대해 바렌라이터 출판사의 원전악보(Urtext)를 사용하였다. Johann Sebastian Bach, *Sonata in B Minor, BWV 1030*, ed. Hans-Peter Schmitz, in *J. S. Bach Four Sonatas: Urtext of the New Bach Edition* (Kassel: Bärenreiter, 2011).

126) 제1악장에는 주제와 대주제 외에, 모두 7개의 에피소드가 등장한다. ‘에피소드 5’는 다섯 번째로 등장한 에피소드를 나타낸다.

<표 8> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장 구조



P.A.C.

주제는 <악보 38>과 같이 으뜸화음의 5음(F#)이 당김음 리듬과 함께 한마디 가량 지속된 후, 8분 음표가 순차 하행하여 근음(B)에 도달한다. 하프시코드에서 제시하는 대주제는 도약 진행을 하는 16분 음표로 구성되었고, 이는 선율적인 주제와는 대비된다. 주제 선율은 마디 1, 5, 33, 69, 85에 등장하며, 마디 33과 마디 69는 각각 딸림화음과 버금딸림화음의 조성으로 응답한다.

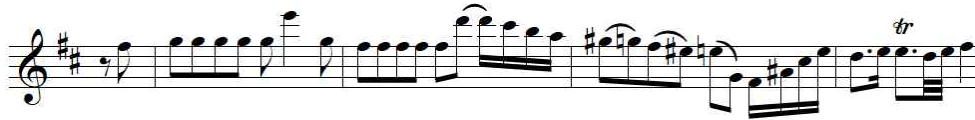
<악보 38> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 1-2

악장의 경과구 역할을 하는 7개의 에피소드들은 주제 혹은 대주제의 소재를 취하여 동형 진행을 한다. <악보39> (a)는 ‘에피소드 1’을 나타낸다. 첫 두 마디에서 G#과 F#이 반복되면서 지속되는 점, 후행 마디에서 8분 음표의 순차

하행, 그리고 D에서 F#으로의 종지(주제의 종지 D→B의 반진행)는 주제에서 소재를 취했음을 보여주고, 네 마디의 연장된 길이로 제시된다. (b)는 ‘에피소드 1’이 변형된 형태로 챔발로와 근접 모방한다.


<악보 39>

(a) 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 1’ 마디 7-10



(b) ‘에피소드 1’의 변형, 마디 40-43



‘에피소드 2’는 주제와 대주제에서 각각 소재를 취하였다. 첫 두 마디에 등장하는  리듬, 세 번째 마디의 첫 두 박자에서 순차 진행하는 8분 음표(주제, ‘에피소드 1’의 것과는 반진행), D에서 B로의 종지는 주제에서 소재를 취

하였음을 알 수 있다. 또한 첫 두 마디의 도약하는 16분 음표는 대주제에서 소재를 취하였다.

<악보 40> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 2’,
마디 11-14



<악보 41>의 ‘에피소드 3’은 8분 음표로 진행을 하며 슬러로 연결된 8분 음표는 2도 간격으로 제시된다. 이는 주제 선율의 두 번째 마디에서 소재를 취하였음을 나타낸다.

<악보 41> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》
제1악장, ‘에피소드 3’, 마디 15-16




<악보 42>는 ‘에피소드 4’를 나타낸다. 당김음 리듬과 순차 진행을 한다는 점이 주제에서 소재를 취하였고, 동형 진행 및 하프시코드 오른손 파트와 근접모방(stretto)을 한다.

<악보 42>

바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, '에피소드 4', 마디 17-18



<악보 43>은 '에피소드 5'를 나타내며 의 리듬, 순차 진행을 한다는 점에서 주제의 소재를 가져온 것을 알 수 있다.

<악보 43> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
'에피소드 5', 마디 21-22



<악보 44>와 <악보 45>는 각각 '에피소드 6'과 '에피소드 7'을 나타낸 것으로, 해당 에피소드는 도약하는 16분 음표 그룹으로 구성된 음형이란 점에서 대주제의 소재를 취한 것을 알 수 있다.

<악보 44> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, '에피소드 6',
마디 23-24




<악보 45> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 7’,
 마디 35-36



(1) 주제선율 및 ‘에피소드 5’ 선율 연주법

제1악장의 주제선율과 ‘에피소드 5’는 악장의 성격을 결정하는 특징적인 선율이다. 주제에서 소재를 취한 ‘에피소드 5’는 선율이 순차 진행되는 음표들로 채워짐으로써 장식적 변주를 하는데, 이는 단순한 리듬의 구성과 함께 도약하는 선율의 형태를 지닌 여타 에피소드들과는 달리 화려한 효과를 지니고 있다.

<악보 46>은 제1악장의 주제 선율을 나타낸 것이다. 첫 마디의 당김음 리듬과 32분 음표와 16분 음표로 구성된 리듬()이 주제 선율의 주요 구성 요소로 이와 같은 특정 리듬에 대한 연주법이 크반츠의 문헌에 기술되어 있다. 본 연구는 이를 근거로 주제 선율의 연주법을 제시하였고, 주제의 두 번째 마디에 대한 적합한 아티큘레이션을 화성 분석에 근거하여 도출하였다.

<악보 47> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
주제, 마디 1-2 (연주법)




<악보 48>은 마디 21, 53, 74, 100 에 등장하는 ‘에피소드 5’의 선율을 나타낸 것이다. 해당 에피소드에 대해, 악보 상에 기보되지 않은 아티큘레이션의 적용, 플루트 텅잉 방식, 아포자투라의 연주법, 그리고 ‘인에갈’의 적용 유무에 관한 연구하고자 한다.

<악보 48>

바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 5’, 마디 21-22



슬러가 기보되어 있지 않은 32분 음표 그룹들은, 제1악장에서 슬러가 기보된 동형리듬을 참조하여 <악보 49>와 같이 점선으로 표시하였다.  리듬은 위에서 설명한 바와 같이 동일한 방식으로 연주해야 한다.

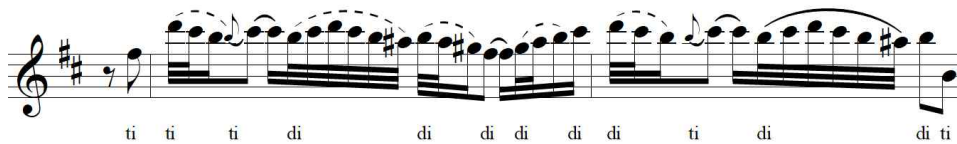
크반츠에 의하면, 슬러가 연속적으로 등장할 때 각 슬러의 시작음 및 순차 진행되는 음정에 대해서 *di*로 텅잉을 해야 한다.¹²⁹⁾ 다만, 첫 박 및 도약 음정에 대한 텅잉은 *ti*로 해야 한다.¹³⁰⁾ 그러므로 해당 선율에서 첫 음정 F#과 도약하는 후행음 D에 대해서는 *ti*의 텅잉을 해야 한다. 또한, 아포자투라의 어택은 선행하는 음표와 같은 종류의 텅잉이 적용된다는 크반츠의 이론에 따

129) Quantz, *On Playing the Flute*, 74.

130) Quantz, 위의 글, 76.

라,¹³¹⁾ *ti*의 텅잉을 적용한다. 마디 22의 아포자투라에 대해서도 *ti*의 텅잉을 적용하였는데, 이는 아포자투라가 선행음과 동일한 음정일 때는 음과 음 사이가 분리되게 연주해야 한다는 크반츠에 이론에 따른 것이다.¹³²⁾ 32분 음표로 구성된 음형들에 대해서는 모두 슬러가 적용되었으므로, 각 슬러의 첫 음은 *di*로 텅잉을 한다. 위 내용을 종합하여 ‘에피소드 5’ 선율에 대한 텅잉 방식을 악보 상에 나타낸 것은 <악보 49>와 같다.

<악보 49> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 5’,
마디 21-22 (아티큘레이션 적용, 텅잉 표시)



각 마디 첫 번째 박에 등장하는 아포자투라는 해당 마디에서 비교적 음가가 긴 음표를 장식하며 약박에 위치한다. 크반츠 이론에 따르면, ‘긴 아포자투라’는 긴 음표를 장식하며 강박에 위치해야 하는데,¹³³⁾ 해당 아포자투라는 약박에 위치하므로 ‘긴 아포자투라’(♯)의 요건을 충족시키지 않는다. 그러므로 ♯와 같은 형태로 짧은 음가로 연주해야 하며, 8분 음표 정박에 위치하도록 해야 한다.

각 마디 두 번째 박에서의 32분 음표 그룹들은 6개의 음표가 하나의 슬러로 연결되어 있기 때문에 균일한 리듬으로 연주해야 한다. 이는 4개 이상의 음표들이 슬러로 묶여 있는 경우에는 모두 같은 음가로 균등하게 연주해야

131) Quantz, 위의 글, 73.

132) Quantz, 위의 글, 217.

133) Quantz, 위의 글, 95.

한다는 이론에 따른 것이다.¹³⁴⁾

(2) 장식적 연주 관습

여기에서는 작품상에서 바로크 음악의 장식적 연주 관습인 ‘인에갈’을 연주해야 하는 마디와 그렇지 않은 마디를 발췌하여 구분하였고, 각각의 연주법을 제시하였다. 또한 아포자투라, 트릴과 같은 특정 장식음이 등장하는 마디를 발췌하여, 이에 대한 연주법을 크반츠의 이론을 근거로 연구하였다.

① ‘인에갈’의 적용 유무¹³⁵⁾

제1악장에서 반드시 ‘인에갈’로 연주해야 하는 부분은 마디 19와 마디 111로, 해당 마디들은 <악보 50>과 같이 악장에서 유일하게 16분 음표 그룹의 아티클레이션이 악보 상에 기보되어 있다.

<악보 50> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, 마디 19



16분 음표는 제1악장에서 음가가 짧은 편에 속한다는 점, 그리고 음표가 두 개씩 슬러로 연결되어 있다는 점은 해당 마디를 ‘인에갈’로 연주해야 한다는 근거가 된다. 그러므로 슬러의 각 첫 번째 음정은 후행음보다 더 길고 강하게 연주해야 한다.¹³⁶⁾ 해당 선율과 같은 형태를 ‘인에갈’로 연주해야 한다는 이론

134) Quantz, 위의 글, 122.; Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, 18.

135) 본고의 제2장 이론적 배경에서 언급했듯이, 독일 지역의 음악가들은 불균등하고 장식적인 리듬에 대해서 ‘인에갈’이란 용어 대신 각기 다른 용어를 사용하였다. 크반츠의 경우 ‘주요음’과 ‘경과음’이라는 용어를 사용하였다. 용어와 상관없이 모두 동일한 연주 결과와 효과를 갖기 때문에, 본 논문에서는 편의를 위해 바로크 연주법에서 보편적인 용어인 ‘인에갈’을 사용하고자 한다.

136) 연주 음반 비교에서 언급되었던 정격 연주자 쿠이켄과 파위는 이와 동일한 방식으로 마디

은 다음과 같이 크반츠의 문헌에서 기술되었다.

슬러가 4개 이상의 음표를 연결하는 경우를 제외하고는 ... 주요음은 언제나 지나가는 음보다 강조되어야 한다 ... 그것들은 (악보 상에는) 동일한 음가를 가진 것처럼 보이지만, 약간 불균등하게 연주해야만 한다. 강조되어야 하는 음들은 [악보 상에 나열된 음표들에서] 1, 3, 4, 7번째 음들로, 지나가는 음들(2, 4, 6, 8번째) 보다 조금씩 길게 잡고 있어야 한다. 다만, 이러한 음가의 연장이 점음표 길이만큼 되지는 않아야 한다.¹³⁷⁾

이와 같이 두 개의 음표가 슬러로 연결되도록 기보된 아티큘레이션은 반드시 '인에갈'로 연주해야 하고, 연주자의 음악적 취향에 따라 동일한 형태의 아티큘레이션을 16분 음표 그룹에 적용시킬 경우 또한 같은 방식으로 연주해야 한다.

크반츠에 의하면, 바로크 연주 양식에서 '인에갈'을 적용하지 않고 균일한 리듬으로 연주해야 하는 상황은 동일한 음정이 반복되거나, 음정 간 도약이 클 때이다.¹³⁸⁾ 그러므로 <악보 51>의 '에피소드 1' 첫 두 마디에 해당하는 마디 7-8과 같이, 동일한 음정이 연속되는 음형은 악보 상에 기보된 대로 균일한 음가로 연주해야 한다. 해당 음형은 마디 17-18, 마디 40-41, 마디 55, 마디 87-88, 마디 109-110, 마디 116-117에도 등장하므로, 모두 균일하게 연주해야 한다.

19, 마디 111을 연주하였다.

137) Quantz, 위의 글, 123.

138) Quantz, 위의 글, 124.

<악보 51>

바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》

제1악장, '에피소드 1' 중 마디 7-8



<악보 52>의 '에피소드 6'의 선율과 같이 음정 간 도약이 큰 경우에도 균등한 리듬으로 연주해야 한다.¹³⁹⁾

<악보 52> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
'에피소드 6', 마디 23-24



② 아포자투라

바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 악보 상의 아포자투라 표기는 표준 음표 또는 작은 음표 크기의 기보 방식으로 이루어져 있다. 표준 음표 크기로 기보된 아포자투라는 그것의 음가가 정확하게 표시되어 있다는 점에서 편리하지만, 화성 분석을 통해 그것이 아포자투라임을 확인하지 못한다면, '압주그' 방식으로 연주하지 못할 위험이 있다. 한편, 작음 음표 크기로 기보된 아포자투라는 그것의 시각적 인식은 용이하지만, 아포자투라의 시작박과 길이에 대한 결정은 연주자의 몫이기 때문에 바로크 연주법 이론과 음악적 상황에 적합하도록 연주해야 한다.

표준 음표 크기로 기보된 아포자투라가 등장하는 마디는 아래의 3개의 예시에 제시되었으며, 각각 마디 11-12, 15-16, 58이다. 본 논문의 예시에 제시

139) Hotteterre, *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*, 18.

된 아포자투라는 비화성음으로 표시하였다.

<악보 53>은 ‘에피소드 2’의 첫 두 마디로 ‘긴 아포자투라’가 표준 음표 크기로 기보된 것이다. 크반츠에 의하면 아포자투라는 ‘압주그’ 방식으로 연주해야 하는데, 이는 아포자투라를 강조하고 후행음과 슬러로 연결하면서 부드럽게 데크레센도를 하는 연주법이다.¹⁴⁰⁾ 또한 각 마디의 3번째 박자의 아포자투라는 선행음과 동일한 음정이므로, 음과 음사이가 이어지지 않고 약간 분리되게 연주하여 아포자투라가 선명하게 들리도록 한다.¹⁴¹⁾ 마디 11-12와 같은 음형 및 아포자투라는 마디 45-46, 48에도 등장하므로 모두 동일한 방식으로 연주해야 한다.

<악보 53> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
‘에피소드 2’ 중 마디 11-12 (화성분석, 아티큘레이션 적용)

<악보 54>는 ‘에피소드 3’을 나타내며 여기에는 표준 음표 크기로 기보된 아포자투라가 등장한다. 이는 위에서 언급한 바와 같이 ‘압주그’ 방식으로 연주해야 한다. 마디 15-16과 같은 음형이 마디 52, 76, 113-115에도 등장하므로, 동일한 방식으로 연주해야 한다.

140) Quantz, *On Playing the Flute*, 93.

141) Quantz, 위의 글, 73.

<악보 54> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》
제1악장, '에피소드 3', 마디 15-16 (화성분석)

i₇ VI₆ v₆ It⁺₆ i₄⁶ i₆ vii₆^o i vii^o V₅⁶


<악보 55>는 점음표의 아포자투라가 등장하는 마디 58로, E[#]은 후행음을 슬러로 연결하며, 마찬가지로 '압주그' 방식으로 연주한다.

<악보 55> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
마디 58 (화성분석, 점선 슬러 표시)

III i V₄⁶

작은 음표의 크기로 기보된 아포자투라는 다음의 <악보 56>과 <악보 57>에 제시되었다.

<악보 56>의 '에피소드 4'에 등장하는 아포자투라에 대해서는 작품의 음악적 상황을 고려하여 연주법을 결정해야 한다. '에피소드 4'에는 주제 선율의

 리듬의 역행이 등장한다. 리듬적 동기인 당김음 리듬의 형태를 유지시키기 위해서는 4분 음표를 장식하는 아포자투라의 길이를 짧게 연주해야 한다. 또한 플루트와 하프시코드 두 파트가 근접모방 하므로 각 파트별 아포자투라의 길이를 통일시켜야 한다. 해당 선율은 마디 110, 117-118에도 등장하므로 모두 동일한 방식으로 연주한다.

<악보 56> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 4’,
 마디 17-19



<악보 57> (a)는 마디 39에 등장하는 아포자투라를 나타낸다. 이 아포자투라는 4분 음표 정박에 위치하고, 선행음과 후행음의 음가가 짧으며, 베이스에 대하여 불협화음이다. 이와 같은 특성은 크반츠가 언급한 “강조된 아포자투라”의 요건과 동일하다.¹⁴²⁾ 따라서 해당 아포자투라는 (b)와 같이 4분 음표의 반에 해당하는 음가로서 강조해서 연주해야 한다.

<악보 57> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
 마디 39, (a) 악보 기보 (b) 연주법

(a)

(b)



142) Quantz, 위의 글, 94-95.

③ 트릴

바로크 시대의 트릴 연주 관습은 아포자투라를 시작음으로 하여 ‘마무리음’으로 끝내야 한다는 것이다. 이는 악보 상의 기보 여부에 상관없이 행해졌던 관습이며, 음악적 상황에 따라 예외적으로 ‘마무리음’을 생략하는 경우도 있었다.

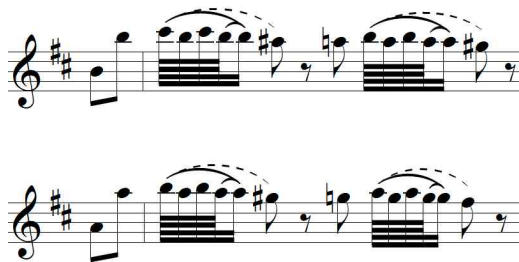
<악보 58> (a)는 ‘에피소드 7’의 부분인 마디 36, 84에 등장하는 트릴을 나타낸 것으로, 모두 8분 음표를 장식한다. 이와 같이 짧은 음표에 대한 트릴은 ‘마무리음’까지 포함시켜 연주할 시간적 여유가 부족하므로, ‘반트릴’로 연주해야 한다.¹⁴³⁾ 따라서 해당 트릴은 (b)와 같이 ‘마무리음’을 생략하여 연주한다.

<악보 58> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
‘에피소드 7’ 중 마디 36, 84

(a) 악보 기보



(b) 연주법



<악보 59> (a)는 마디 10 (마디 43과 동일), 79에 각각 등장하는 4분 음표

143) Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 202.

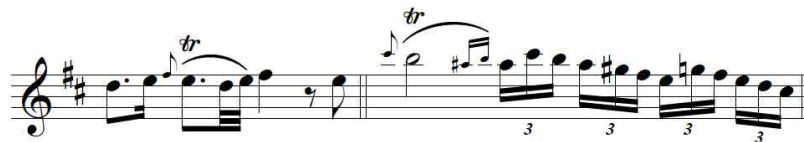
와 2분 음표 길이의 트릴을 나타낸다. 마디 10과 43은 동일한 형태의 마디로, ‘마무리음’이 악보 상에 표준 음표로 기보되어 있으므로 트릴 첫 음인 아포자투라만 추가하여 연주한다. 마디 79는 악보 상에 트릴 표시만 기보되었는데, 크반츠에 따르면 이처럼 트릴에 아포자투라와 ‘마무리음’의 기보가 생략되어도 관습 상 모두 내재되어 있는 것으로 간주한다.¹⁴⁴⁾ 그러므로 마디 79는 (b)와 같은 방식으로 연주해야 한다.

<악보 59> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장,
마디 10 (=마디 43), 마디 79

(a) 악보 기보



(b) 연주법



(3) 기보가 생략된 아티큘레이션의 도출

바로크 시대에는 작곡가들이 악보 상에 필수적인 아티큘레이션을 제외하고는 대부분 이를 기보하지 않고 연주자의 재량에 맡기는 관습이 있었다. 제1악장에서 아티큘레이션의 차이가 가장 큰 마디들을 발췌하여 비교 및 분석하고자 한다. ‘에피소드 3’에 해당하는 마디 15-16, 마디 51-52, 그리고 마디 98-99는 동일한 음형이지만, 앞의 두 마디 구간에 기보된 아티큘레이션이 상이하고, 마디 98-99는 아티큘레이션의 기보가 생략되었다. 이는 이전 장의

144) Quantz, *On Playing the Flute*, 103.

악보 에디션 비교에서도 언급했던 부분이다. 마디 15-16과 마디 51-52의 비교 및 분석을 통해 마디 98-99의 적합한 아티큘레이션을 도출하고자 한다.

<악보 60> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’,
마디 15-16 (화성분석)

bm: vii° i⁷ VI₆ v₆ It⁺⁶ i₆[♯] i₆ vii₆° i vii° V₅[♯] ₃

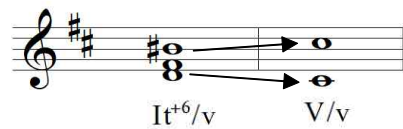
<악보 61> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’,
마디 51-52 (화성분석)

bm: III₆ ii₆ It⁺⁶ V₇[♯] #vi° III₆ ii₆ It⁺⁶ V₇[♯]

마디 15-16은 플루트가 단독으로 선율을 제시하고 하프시코드는 단순 반주

역할을 하며, 선율은 슬러가 엇박부터 시작하는 아티큘레이션으로 기보되었다. 마디 51-52는 하프시코드와 플루트가 모방 진행으로 선율을 분할하여 제시하고, 선율은 정박부터 슬러가 시작하는 아티큘레이션으로 기보되었다. 이처럼 마디 15-16과 동일한 음형임에도 마디 51-52의 음형은 슬러의 시작박을 달리하는 아티큘레이션이 적용되었는데, 이는 변화된 반주 파트와의 진행에서 이태리 6화음의 증4도 음정 중 B[#]음이 선명하게 들리기 위함이다.

<악보 62> 이태리 6화음과 해결



마디 51에서 이태리 6화음의 B[#]이 플루트 파트에 먼저 제시되고, 후행 박자의 하프시코드 파트에서 B[#]이 C[#]으로 해결된다. 만약 하프시코드의 8분 음표가 마디 15와 같이 엇박부터 슬러로 이어져 있다면, 두 번째 박자의 F[#]은 어택을 해야 하고, 이로 인해 플루트 파트의 B[#]은 선명하게 들리지 않을 것이다. 하지만 하프시코드 파트의 F[#]은 슬러의 끝 음으로 악보 상에 기보가 되어 있고, 따라서 비교적 부드럽게 연주해야하기 때문에, 플루트 파트의 B[#]이 훨씬 선명하게 들릴 것이다. 이 B[#]은 다시 하프시코드 파트에서 바로 진술되면서 C[#]으로 해결된다. 그러므로 이태리 6화음의 B[#]이 플루트 파트에서 처음 등장하고 이는 두드러지게 들려야 하는 음정이므로, 하프시코드 파트에서 위와 같은 아티큘레이션이 적용된 것이다. 두 파트는 교차 진행하므로 마디 52 역시 같은 이론이 적용되기 때문에 동일한 아티큘레이션으로 기보되었다.

마디 98-99는 마디 51-52와 같이 모방진행을 하지만 플루트 파트에서 선율이 먼저 제시된다. 또한 마디 51-52와 동일한 근거로, 슬러가 엇박부터 시작하는 아티큘레이션이 적용되어야 한다. 즉 이태리 6화음의 증 4도 음정 중

E#음의 선명한 발성을 위해, 대선율의 B가 슬러의 마지막 음으로 위치하도록 한다. 도출한 아티큘레이션은 <악보 63>과 같다.¹⁴⁵⁾

<악보 63> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제1악장, ‘에피소드 3’,
 마디 98-99 (화성분석)

bm: V7 VI6 V6 It⁺6 V7 ii VI6 V6 It⁺6 V7

145) 이는 앞 장의 연주 음반 비교에서 언급한 쿠이켄, 파위의 연주와도 동일하다.

2) 제2악장

제2악장에서는 장식적 연주 관습인 ‘인에갈’의 적용, 아포자투라의 시작박과 음가 등에 관한 연주 방식, 느린 악장에서 관습적으로 적용하는 아티큘레이션 및 임시표의 연주법 등에 관하여 크반츠 문헌의 이론을 토대로 연구하고자 한다.

<표 9> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장 구성

조성	D장조
박자	$\frac{6}{8}$
템포	Largo e dolce
구조 및 형식	Basso continuo / 연속 2부 형식
마디 수	총 16 마디

바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장은 D장조의 느린 악장으로, $\frac{6}{8}$ 박자로 진행된다. 대위적 짜임새가 주를 이루는 제 1, 3악장과는 달리, 제2악장에서는 플루트가 주선율을 담당하고 하프시코드는 콘티누오 악기로서 반주 역할만을 한다. 연속 2부 형식으로 구성되어 있으며, 전반부는 D장조에서 A장조로 전조되고, 후반부는 D장조에서 E단조로의 전조 후 다시 으뜸조로 해결되는 화성 구조를 이루고 있다.

바흐는 제2악장에 프랑스 양식의 장식음과 이탈리아 양식의 장식적 변주를 악보 상에 직접 기보하였다. 바흐는 장식음의 기보를 선호했던 작곡가 중 하나로,¹⁴⁶⁾ 이와 같은 행위는 바로크 시대에 미숙한 연주자의 장식음과 변주의 남용으로 작품의 품격이 떨어졌던 배경에서 발생한 것이다.¹⁴⁷⁾ 제2악장의 대부분의 선율은 3화음으로 구성된 골조에 변주와 장식음이 추가된 형태를 보

146) 민은기, 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』, 178.

147) Quantz, *On Playing the Flute*, 163.

인다. <악보 64>는 제2악장의 첫 네 마디로 (a)는 선율의 윤곽을 표시하였고, (b)는 원본 악보의 선율을 나타낸 것이다.

<악보 64> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장, 마디 1-4

(a) 선율의 윤곽 (b) 기보된 선율

The image displays two staves of music for the first four measures of the second movement of Bach's Flute Sonata in B minor, BWV 1030. The top staff, labeled (a), shows the melodic contour with stems and flags, indicating the pitch and rhythm of the notes. The bottom staff, labeled (b), shows the original notation with ornaments and slurs, representing the performance practice of the time.

제2악장은 ||:A:|||:B:| 로 구성된 연속 2부 형식이고, 각 악구의 반복 시 A'와 B'의 선율을 장식하여 연주할 수 있다. 다만, 크반츠에 따르면 바흐의 선율과 같이 이미 그 자체로 아름답게 잘 써진 선율은 연주자가 이것을 더 발전시킬 확신 없이는 절대 변주하지 않아야한다.¹⁴⁸⁾ 그러므로 악구 반복 시, 이탈리아 양식의 장식적 변주는 적절하지 않다. 단, 프랑스 양식의 장식음을 주선율에 첨가하여 연주하는 것은 가능하다.

(1) 장식적 연주 관습

<악보 65>는 화성분석이 이루어진 제2악장의 악보로, 비화성음의 위치를 통해 아티큘레이션 적용 및 '인에갈' 연주의 여부를 결정할 수 있도록 하였

148) Quantz, 위의 글, 139.

고, 전조의 표시를 통해 임시표의 효과적인 연주가 용이하도록 하였다.

<악보 65> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장

DM: I vi I₃ IV V₄ I₆ vii₆ V -7 I

DM: I₆ -₃ -₇ VI₃ -₇ vii₆^o V -₇ i V/III
em:

DM: V_3^6 vii° -6 V_7 V_3^6 | IV vii° V I_6 vi -
 | AM:

AM: ii -4 -2 V_3^6 -2 -3 I_6 -3 -4 V_7 I I_6 -3 -4 V_7 I

DM: V iii V_3^6 I_7 - | vii° V_7 - i
 | bm:

11

bm: iv vii⁷ i VI N₆ vii⁶₅ i iv₇ V₇ i - ii

13

AM: V₂⁴ V₃⁵ V₂⁴ iii | V₅⁶ -₇ -₃⁴ -₂⁴ I₆ I₃⁵ I₅⁶ IV -₂⁴ ₃⁴
 |DM:

15


V₅⁶ vii⁶₅ vii⁶₄ V₇ vii⁶ V₃⁴ I₆ ii V⁷ I I₆ ii V₇ I

① ‘인에갈’의 적용 유무

‘인에갈’은 제2악장에서 가장 음가가 짧은 음표인 32분 음표 그룹에 적용해야 하며, 32분 음표 그룹에 대한 아티큘레이션 기보 및 방식에 따라 ‘인에갈’ 적용 여부가 결정된다. 크반츠에 의하면, 마디 10, 11과 같이 슬러가 음표 4개를 연결하는 경우에는 ‘균일한 리듬(égales)’으로 연주해야 한다.¹⁴⁹⁾ 마디 5-7의 마지막 두 박자에 위치한 32분 음표 그룹들과 같이 아티큘레이션 표기가 되어 있지 않은 경우에는, 연주자의 재량으로 아티큘레이션 방식을 결정하여 그에 적합한 리듬으로 연주해야 한다. 크반츠의 이론에 따르면, 음표 2개를 슬러로 연결 시, 각 슬러의 첫 번째 음정의 길이와 음량을 후행음보다 비중을 크게 하도록 함으로써 ‘인에갈’로 연주한다.¹⁵⁰⁾

② 아포자투라

여기에서는 제2악장에 등장하는 아포자투라의 시작박과 길이, 그리고 연주법을 크반츠 문헌의 이론을 토대로 연구하였다.

마디 1-4에서 각 마디에 등장하는 아포자투라는 모두 정박에 시작하므로, 크반츠의 이론에 따라 악센트 없이 약간 더 크고 강하게 연주하며 후행음과 부드럽게 슬러로 이어져야 한다.¹⁵¹⁾ 특히, 마디 3에 등장하는 두 음정으로 이루어진 아포자투라는(마디 9에서도 등장한다) 크반츠에 의하면 프랑스 양식에서 많이 사용하는 방식이며  와 같이 재빠르고 순간적으로 연주해야 한다.¹⁵²⁾

마디 2와 마디 4의 아포자투라는 선행음과 동일한 음정이므로 크반츠의 이론에 따라 두 음정 사이에 약간의 간격을 두어 선명하게 들리도록 한다.¹⁵³⁾


149) Quantz, 위의 글, 223.

150) Quantz, 위의 글, 223.

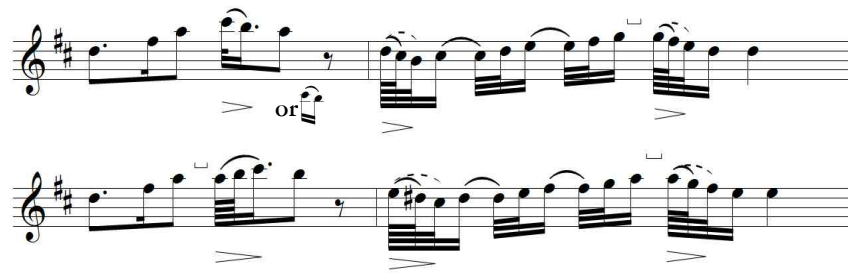
151) Quantz, 위의 글, 227.

152) Quantz, 위의 글, 229.

153) Quantz, 위의 글, 217.

또한 각 아포자투라부터 두 번째 후행음은 비화성음이므로, 와 같이 아포자투라부터 해당 음까지 슬러로 연결하여 연주한다. 따라서 마디 1-4에 등장하는 아포자투라는 <악보 66>과 같이 연주할 수 있다.

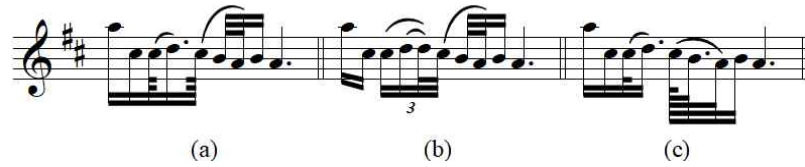
<악보 66> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장,
마디 1-4 (연주법)



전반부의 종지 마디인 마디 8에 등장하는 두 개의 아포자투라는 각각의 시작박이 다르게 위치하도록 연주해야 한다. 첫 번째 아포자투라 C#은 정박에 위치하도록 한다. 또한 선행음과 동일한 음정이므로 음 간격을 띄우고 약간의 악센트를 넣어 명확히 들리도록 연주해야 한다. 두 번째 아포자투라 C#은 하행하는 3도(D-B) 사이에 위치하므로 프랑스 양식에 해당하는 엇박에 시작하는 ‘경과적 아포자투라’이다. 크반츠에 이론에 따르면, 이는 빠르고 부드럽게 연주해야 하며, 특히 느린 악장에서 음가를 길게 잡고 유지시켜서는 안 된다.¹⁵⁴⁾ 그러므로, 마디 8은 <악보 67>의 (a) 또는 (b)와 같이 연주하는 것이 적합하고, (c)와 같이 두 번째 아포자투라 시작박이 정박에 위치하도록 연주하는 것은 적합하지 않다.

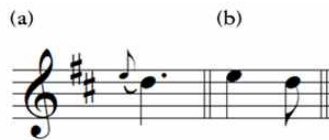
154) Quantz, 위의 글, 227.

<악보 67> 바흐《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》제2악장,
마디 8 (연주법)



<악보 68> (a)는 악장의 종지인 마디 16의 마지막 박에 등장하는 아포자투라를 나타내며, 해당 아포자투라는 점음표 앞에 위치한다. 점음표를 장식하므로, 크반츠의 이론에 따라 아포자투라는 점 4분 음표의 2/3 길이에 해당하는 음가만큼, 그리고 나머지 1/3의 음가는 꾸며지는 음(D)에 해당하도록 (b)와 같이 연주한다.¹⁵⁵⁾

<악보 68> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》
제2악장, 마디 16, (a) 악보 기보 (b) 연주법



155) Quantz, 위의 글, 95.

(2) 관습에 따른 아티큘레이션의 적용과 연주법

바로크 음악 연주실제에서 비록 악보 상에는 아티큘레이션의 기보가 생략되어 있지만 관습적으로 슬러를 적용해야 하는 경우가 있는데, 느린 악장의 점음표가 이러한 연주 관습 중 하나이다. 크반츠에 의하면, 점음표는 후행음과 슬러로 연결해야 하며 풍부한 소리로 연주해야 한다.¹⁵⁶⁾ 또한 느린 악장의 점음표는 무겁게 어택을 하여 소리를 유지시키거나 풍부하게 연주해야 하며, 후행음은 디미누엔도를 해야 한다.¹⁵⁷⁾ 제2악장 악보 상의 점음표는 마디 1, 3, 9에 등장하며, 각각 후행음과 3도의 음정 간격이고, 각 마디의 아티큘레이션 기보는 생략되어 있다. 음정 간격이 크지 않으므로, 점음표는 반드시 후행음까지 부드럽고 신속하게 슬러로 연결하면서 디미누엔도를 해야 한다. 위의 내용을 종합하면 마디 1, 3, 9는 <악보 69>와 같이 연주할 수 있다.

<악보 69> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제2악장,
마디 1, 3, 9 (아티큘레이션 적용)



156) Quantz, 위의 글, 167.

157) Quantz, 위의 글, 224.

(3) 그 밖의 연주법

여기에서는 장식적 연주 관습 이외에도 느린 악장 연주 시 유의해야 하는, 쉼표가 후행하는 음표 및 임시표가 붙은 음표의 연주법을 제시하고자 한다.

마디 1, 3, 10, 12의 플루트 파트의 마지막 8분 쉼표에서는 하프시코드가 노래하는 선율을 연주한다. 크반츠에 의하면, 주선율의 쉼표 위치에서 반주 악기가 선율을 연주할 경우, 주선율 파트는 쉼표 앞에 위치한 음표를 표시된 음가 이상으로 길게 연주하지 않고, 디미누엔도로 마무리해야 한다. 또한 새로운 힘으로 다음 음을 시작해야 한다.¹⁵⁸⁾

크반츠의 이론에 따르면, 느린 악장에서 ‘#’ 표시나 ‘♯’ 표시와 같은 임시표가 붙어 있어 음정이 올라간 음표는 다른 음정들보다 약간 더 강하게 연주해야 한다.¹⁵⁹⁾ 그러므로 마디 4의 D[#]과 마디 10의 A[#]은 강조하여 연주한다. 특히 마디 10은 A[#]을 첫 음으로 시작하여 D장조의 관계 단조인 B단조로 전조가 시작되는 부분이기 때문에, 다른 음정들보다 더 강하게 들릴 수 있도록 연주하여 조성의 변화를 보여줄 수 있어야 한다.

158) Quantz, 위의 글, 162.

159) Quantz, 위의 글, 223.

3) 제3악장

제3악장에서는 빠른 악장에 적합한 텅잉 방식과 아포자투라 연주법을 크반츠의 이론을 토대로 제시하였고, 화성 분석을 통해 패시지에 표기되지 않은 아티큘레이션을 도출하는 연구가 이루어졌다.

<표 10> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장 구성

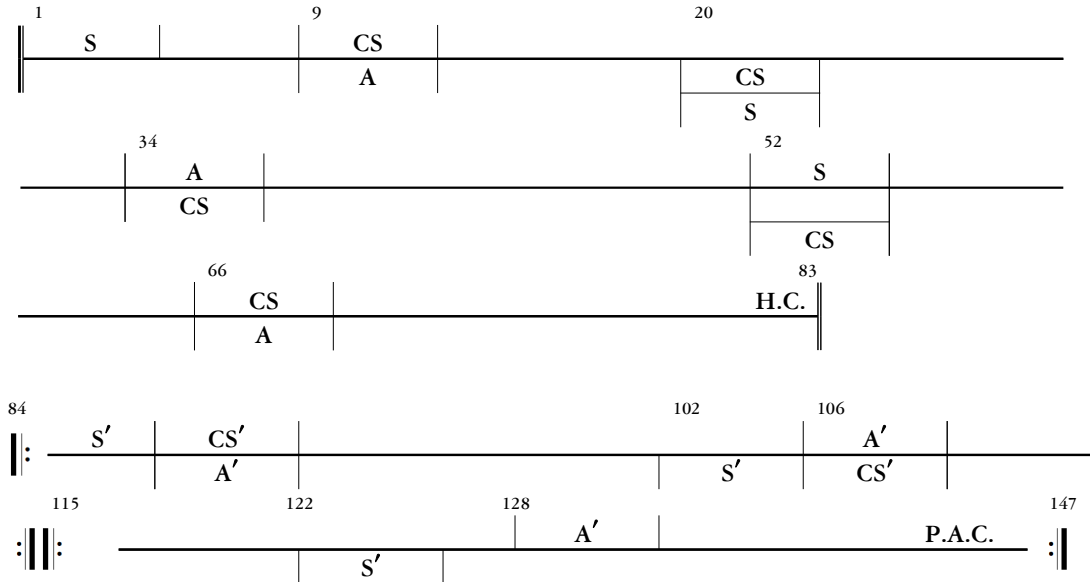
조성	B단조
박자	$\text{♩} \rightarrow \frac{12}{16}$
템포	presto
형식	3성 푸가
마디 수	총 147마디

제3악장은 B단조의 빠른 악장으로, 3성 푸가 양식을 보이고 있다. 악장의 박자표가 변하는 기점을 기준으로, 전반부는 ♩ , 후반부는 $\frac{12}{16}$ 박자의 지그(gigue)로 진행된다. 두 파트로 분리된 악장은 실내악곡에서 흔치 않은 사례로 이를 두 개의 악장이 하나로 묶여져 있는 것으로 보기도 한다.¹⁶⁰⁾ 이에 대해서는 의견이 분분하지만, 본 논문에서는 한 악장으로 취급하고자 한다. 각 주제 선율을 구성하는 요소들의 공통된 속성들은 $\frac{12}{16}$ 가 제3악장에 귀속된다는 근거를 제공한다.

<표 11>은 제3악장의 구성표로 주제(S)와 대주제(CS)만 표시하여 단순화하였다. 후반부의 주제는 S', 대주제는 CS'로 표시하였다.

160) Hans Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music* (Portland: Amadeus Press, 1988), 214.

<표 11> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장 구조



<악보 70>과 <악보 71>은 각각 전반부와 후반부에서 등장하는 주제를 나타낸다.

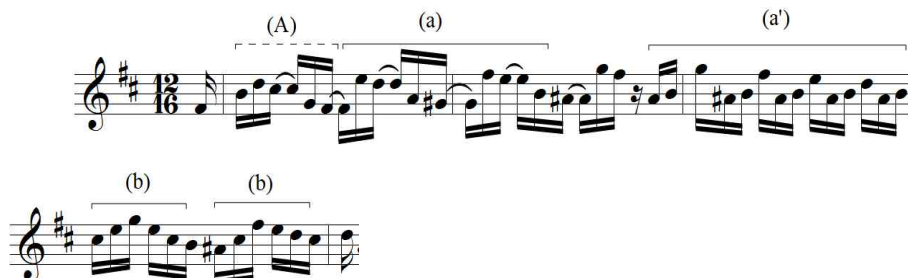
<악보 70> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 전반부 주제, 마디 1-8 (분석)

(a) (a')
contrary motion of (a)

(A)

(b) melodic link

<악보 71> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 후반부 주제,
마디 84-87 (분석)



제3악장 후반부의 주제는 전반부의 주제가 축소 및 변형된 형태를 보이고 있다. 전반부 (A)의 4분 음표들이 후반부에서는 음가가 축소된 16분 음표로 진행된다. 또한 전반부에서 (a), (a'), 그리고 (b)에 해당하는 순차 및 도약이 혼합된 음형이 두 마디에 걸쳐 진행되었다면, 후반부에서는 이에 상응하는 음형이 한마디의 길이로 축소되어 진행된다. 이와 같이, 전반부 주제가 후반부에서 축소 진행(diminution)으로 제시되는 것을 알 수 있다.

(1) 빠른 악장의 플루트 텅잉 주법

생동감과 명확한 표현이 중요한 빠른 악장에서는 플루트의 텅잉 방식이 느린 악장에 비해 다양하고, 악장의 성격과 분위기를 형성하는 역할을 한다. 크반츠는 빠른 악장에서 음표 종류에 따라 텅잉을 단단하게 하거나 부드럽게 할 것을 강조하였다.¹⁶¹⁾ 빠른 악장에서 가장 짧은 음표가 16분 음표일 경우, 8분 음표는 거의 모든 부분에서 ‘반(半)스타카토(semi-staccato)’ 방식으로 연주해야 하며, 4분 음표는 노래하면서 음가가 지속되게 연주해야 한다.¹⁶²⁾ 플루트 연주 시 짧은 음표(16분 음표와 8분 음표)는 텅잉을 *ti*로 하여 음가를 짧게 끊고, 노래하는 긴 음표(4분 음표)는 *di*로 텅잉을 한다.¹⁶³⁾ 만약, 32분




161) Quantz, *On Playing the Flute*, 129.

162) Quantz, 위의 글, 133.

음표가 가장 짧은 음표일 경우에는 16분 음표를 ‘반스타카토’ 방식으로 연주하고, 4분 음표는 노래하는 긴 텅잉으로 연주해야 한다.¹⁶⁴⁾

《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 제3악장 전반부에 해당하는 마디 1-83에서는 8분 음표가 가장 짧은 음표이다. 위의 이론을 적용시킨다면, 음표의 음가 단위가 한 단계씩 올라간다. 그러므로 4분 음표를 ‘반스타카토’ 방식으로 연주해야 하며, 2분 음표는 노래하고 지속되는 방식으로 연주해야 한다. 각 음표에 따른 연주법과 텅잉 방식을 정리하면 아래의 <표 12>와 같다.

<표 12> 음표 종류에 따른 텅잉 방식 1

음표			
연주법	노래하기, 지속하기	짧게 건드리기, 반스타카토	반스타카토
텅잉방식	<i>di</i>	<i>ti</i>	<i>ti</i>

위의 텅잉의 방식을 제3악장의 주제 선율에 적용 시키면 <악보 72>와 같다. 2분 음표는 *di*의 텅잉으로 하여 음가를 다 채워 연주하며, 4분 음표 및 8분 음표는 *ti*의 텅잉으로 ‘반스타카토’로 짧게 연주한다. 슬러가 마디의 두 번째 음표 위에 위치할 경우 일반적으로 *di*로 텅잉을 하지만, 빠른 템포일 경우에는 *ti*로 텅잉을 한다.¹⁶⁵⁾

163) Quantz, 위의 글, 133.

164) Quantz, 위의 글, 133.

165) Quantz, 위의 글, 74.

<악보 72> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 1-8
(텅잉 표시)

di di ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti

ti ti ti ti ti ti di di di di

연속되는 8분 음표 그룹들에 대해서 매번 *ti*의 텅잉을 적용한다면, 빠른 템포 안에서 혀의 움직임이 다소 둔해질 수 있다. 크반츠에 의하면, 이와 같은 텅잉 방식에 대한 문제점은 음표들이 과도하게 불균등하게 들릴 수 있다는 것이고, 이에 대한 해결책으로 *di*의 텅잉으로 대체할 것을 권했다.¹⁶⁶⁾ 다만 첫 번째 음표는 반드시 *ti*로, 나머지는 *diri*로 텅잉을 해야 한다.¹⁶⁷⁾

그러므로 <악보 73>의 마디 41-44의 음형과 같이 아티कु레이션을 전혀 첨가하지 않았을 경우의 텅잉 방식은 첫 음에 한해서만 *ti*의 텅잉으로, 나머지는 *diri*의 텅잉으로 하여 보다 유연하게 수행할 수 있다.¹⁶⁸⁾

<악보 73> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 41-42

ti di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri di

패시지에 슬러를 첨가하는 아티कु레이션을 적용하였을 경우에는 보다 효과

166) Quantz, 위의 글, 77.

167) Quantz, 위의 글, 77.

168) 현대 플루트의 더블 텅잉 주법은 *tuku* (혹은 *tiki*)로, 크반츠가 제시한 *ri*가 *ku*에 해당된다. *ri*의 텅잉은 보다 부드러운 아티कु레이션을, *ku*는 보다 선명한 아티कु레이션을 낸다.

적인 연주를 위해 다른 방식의 텅잉을 적용해야 한다. 슬러의 추가가 텅잉과 텅잉 사이의 시간적 여유를 제공해주므로, 좀 더 선명한 발성을 내는 *ti*의 텅잉을 가능하게 한다. 첫 번째와 두 번째 음표를 슬러로 연결하는 아티큘레이션을 적용할 경우, 텅잉 방식은 <악보 74>와 같다. 이와 같은 텅잉 방식에 대해 크반츠는 슬러의 시작음에 대한 텅잉을 *ti*로, 슬러 이후의 음은 *ri*로 할 것을 권하며 다음과 같이 언급하였다.

만약 패시지가 *diri*로 텅잉을 할 수 있는 것보다 빠르다면, 3-4번째 음표 혹은 1-2번째 음표를 슬러로 연결해야 한다. 후자의 아티큘레이션 경우, 첫 번째와 네 번째 음표는 *ti*로, 세 번째 음표는 *ri*로 텅잉할 것을 권장한다. 이 방식은 순차진행이나 도약진행을 하는 다양한 패시지에서 유용하기 때문이다.¹⁶⁹⁾

<악보 74> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 41-44
(아티큘레이션 적용, 텅잉 표시)



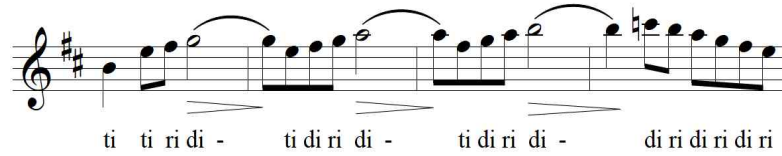
<악보 75>의 마디 47-50과 같이 긴 음표와 짧은 음표가 혼합된 선율의 연주법은 크반츠에 의하면, 긴 음표는 음을 부풀린 후 디미누엔도로 음의 세기를 약화시키는 방식으로 유지시켜야 한다.¹⁷⁰⁾ 또한 후행하는 짧은 음표들은 ‘반스타카토’와 같이 다소 명랑한 분위기를 형성하는 방식으로 연주함으로써 긴 음표와 구분해야 한다.¹⁷¹⁾

169) Quantz, 위의 글, 78.

170) Quantz, 위의 글, 132.

171) Quantz, 위의 글, 132.

<악보 75> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
 마디 47-50 (아티쿨레이션, 텅잉 표시)



제3악장의 후반부는 마디 84에서부터 악장의 마지막까지로, $\frac{12}{16}$ 으로 진행된다. 가장 짧은 음표는 16분 음표이며, 8분 음표, 점 8분 음표 순서대로 음가 단위가 증가한다. 앞에서 언급한 이론을 적용시키면, 점 8분 음표는 긴 음표이므로 *di*의 텅잉으로 노래하며 지속하고, 8분 음표와 16분 음표는 *ti*의 텅잉으로 짧게 연주해야 한다. 각 음표에 따른 연주법과 텅잉을 정리하면 아래의 <표 13>과 같다.

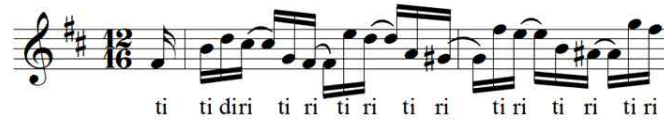
<표 13> 음표 종류에 따른 텅잉 방식 2

음표			
연주법	노래하기, 지속하기	짧게 건드리기, 반스타카토	반스타카토
텅잉방식	<i>di</i>	<i>ti</i>	<i>ti</i>

후반부 주제 선율의 일부인 마디 84-85의 텅잉 방식은 <악보 76>과 같이 *ti ri*로 한다. 빠른 템포의 연속되는 16분 음표임에도 불구하고, 마디 41-44와 같이 *diri*의 텅잉을 적용하지 않은 까닭은 도약 진행 후의 음정은 *ti*로 텅잉을 해야 하기 때문이다.¹⁷²⁾

172) Quantz, 위의 글, 82.

<악보 76> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
 마디 84-85 (팅잉 표시)



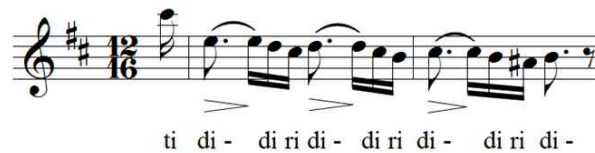
<악보 77>의 마디 113-115는 음가가 다양한 음표들이 혼합된 선율이다. 점 8분 음표는 긴 음표이므로 *di*, 8분 음표와 16분 음표는 음가가 짧을 뿐 아니라 도약 진행을 하므로 *ti*의 텅잉 방식이 적용된다.

<악보 77> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
 마디 113-115 (아티큘레이션 적용, 텅잉 표시)



<악보 78>과 같이 짧은 음표가 긴 음표를 후행하는 경우에는, 크반츠의 이론에 따라, 긴 음표를 부풀리며 디미누엔도로 유지시켜주고, 짧은 음표는 신속하고 ‘반스타카토’로 연주함으로써 선행음과 대비시켜야 한다.¹⁷³⁾

<악보 78> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
 마디 116-117 (아티큘레이션, 텅잉 표시)



173) Quantz, 위의 글, 132.

(2) 장식적 연주 관습

① ‘인에갈’의 적용 유무

‘인에갈’은 음가가 가장 짧은 음표를 장식하는 리듬이므로 프레스토와 같이 빠른 악장에서는 시간적 제약으로 인해 ‘인에갈’이 적용되지 않고, 균일한 리듬으로 연주해야 한다. 다만 빠른 패시지일 경우에는 각 박자의 첫 음을 아주 약간 눌러 연주함으로써 연주자가 성급해지는 것을 방지할 수 있다.¹⁷⁴⁾

② 아포자투라

<악보 79>와 <악보 80>은 각각 마디 92-93, 110-111을 나타낸 것으로 해당 마디의 선율에는 두 종류의 아포자투라가 등장한다. 후행음과 슬러로 이어진 점음표를 장식하는 아포자투라와 점음표를 장식하는 아포자투라가 그것으로 크반츠의 이론을 바탕으로 관습적 연주법을 제시하고자 한다.

<악보 79> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
마디 92-93 (화성 분석)

bm : V - $\frac{6}{5}$ i - 6 iv - 6 V - 6 I - 6 IV

DM:

174) Quantz, 위의 글, 131

<악보 80> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
 마디 110-111 (화성 분석)

f#m: V - 6 i - 6 iv - 6 V - 6 I - 6 - 6 V VI¹/₂
 AM: f#m:

후행음과 슬러로 이어진 점음표를 장식하는 아포자투라는 <악보 79>의 마디 91의 플루트 파트와 <악보 80>의 마디 109의 하프시코드 파트에 등장한다. 크반츠에 따르면 이와 같은 종류의 아포자투라는 <악보 81> (b)와 같이 점음표 음가의 길이로 연주해야 한다.¹⁷⁵⁾

<악보 81> 아포자투라 표기와 연주법 1

(a)



(b)



아포자투라가 점음표를 장식하는 경우에는 <악보 82> (b)와 같이 점음표의 2/3 에 해당하는 음가로 연주해야 한다. 해당 아포자투라는 마디 92-93의 플루트와 하프시코드 파트에 반복적으로 등장한다.

175) Quantz, 위의 글, 95.

<악보 82> 아포자투라 표기와 연주법 2

(a)



(b)



마디 110-111은 마디 92-93과 동일한 에피소드임에도 불구하고, 위와 같은 아포자투라가 플루트 파트에 한 번만 기보되었다. 후행하는 동일한 음형 및 하프시코드 파트에서 모방 진행하는 음형에는 아포자투라가 표시되어 있지 않은 것을 확인 할 수 있는데, 이는 바로크 작곡가들의 기보 관습에서 기인한 것으로, 동일한 음형에 대해 앞서 기보된 형태를 따라 연주해야 한다.

위의 내용을 종합하면 마디 92-93과 마디 110-111의 플루트 파트의 연주는 각각 <악보 83>과 <악보 84>와 같이 할 수 있다.

<악보 83> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
마디 92-93 (연주법)



<악보 84> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장,
마디 110-111 (연주법)



(3) 화성분석에 따른 아티큘레이션 적용과 연주법

제3악장에 등장하는 대부분의 패시지는 아티큘레이션의 기보가 거의 생략되었다. 크반츠에 의하면, 빠른 악장에서 연속되는 짧은 음표를 연주할 경우에는 연주자의 취향에 따라 슬러를 첨가할 수 있으며,¹⁷⁶⁾ 이때 선율의 주요음정들은 약간 강조해서 연주하고 나머지의 지나가는 음들은 슬러로 부드럽게 연결하여 연주해야 한다.¹⁷⁷⁾ 그러므로 여기에서는 플루트 파트의 패시지에 대한 아티큘레이션 첨가를 위해 화성 분석을 하였고, 비화성음을 감안하여 슬러를 적용하였다. 이를 기반으로, 연주자의 취향에 따라 전부 혹은 부분적으로 본고에서 도출한 아티큘레이션을 발췌하여 연주할 수 있다. 또한 화성 분석을 통해 표준 음표 크기로 기보된 아포자투라를 파악하였고, 이에 대한 적합한 연주법을 크반츠의 이론을 토대로 제시하였다.

다음 <표 14>는 제3악장의 주요 선율 분포도로, 대문자 알파벳은 선율의 종류를, 소문자 알파벳은 마디 번호를 나타낸다.

<표 14> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장 주요 선율 분포

분류	선율	마디		
		(a)	(b)	(c)
(A)	주제	(a) 1-8	(b) 34-41	
(B)	대주제	(a) 9-16	(b) 52-59	(c) 66-73
(C)	주제'	84-87		
(D)	대주제'	88-91		
(E)	에피소드 ①	(a) 94-97	(b) 144-146	
(F)	에피소드 ① 의 대선율	112-115		

176) Quantz, 위의 글, 78.

177) Quantz, 위의 글, 132.

(G)	에피소드 ②	(a) 116-119	(b) 132-135	
(H)	에피소드 ③	136-139		

제3악장 전반부의 주제 선율(A)은 마디 1-8에 제시되고, 마디 34-41에서 v로 진행된다. 이는 <악보 85>, <악보 86>에 각각 제시되었다.

<악보 85>의 마디 5, 6의 각 두 번째 음은 아포자투라로, 악보 상에 표준 음표 크기로 슬러와 함께 기보되어 있다. 아포자투라의 시작박과 음가, 그리고 아티큘레이션은 이미 기보되어 있으므로, 크반츠의 이론에 따라 연주자는 여기에 ‘압주그’ 방식을 더해 연주해야 한다.¹⁷⁸⁾ 즉, 아포자투라를 약간 강조하고 후행음에 디미누엔도를 적용해야한다. 여기에서 마디 8의 순차 진행하는 8분 음표 그룹에 대한 아티큘레이션을 화성 분석을 통해 도출하였으며, 이를 참조하여 해당 마디는 주요음정과 비화성음인 경과음을 슬러로 연결하여 연주할 수 있다. 위 내용을 종합하여 악보 상에 표시한 것은 (A)-(a')와 같다.

178) Quantz, 위의 글, 93.

<악보 85> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 1-8

(A)-(a) 화성분석

bm: i - vii⁷ i₆ vii₆ i V₆ VI₆ ii

VII₆ III i₆ iv III₅ i -

(A)-(a') 아티클레이션 적용

<악보 86>의 마디 38, 39의 각 두 번째 음 역시 아포자투라로 ‘압주그’ 방식으로 연주해야 한다. 마디 41의 순차 진행되는 8분 음표 그룹에 대한 아티클레이션은 화성 분석을 통해 도출하였으며, 주요음정과 비화성음을 슬러로 연결할 수 있다. 단, 두 번째 박의 이중 경과음에 대해서는 3:1의 슬러로 적

용할 수 있다. 위 내용을 종합하여 악보 상에 표시를 한 것은 (A)-(b')와 같다.

<악보 86> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 34-41
(A)-(b) 화성분석

34

f#m: i₆ $\frac{5}{3}$ - ii₂⁴ vii₇^o i VI vii₂^{o4} -₃⁵ i VI V -₂⁴ III i

38

vii/v ii V -₆ III VI iv III₆ V i - III₆⁴ VI

(A)-(b') 아티클레이션 적용

34

39

플루트 파트의 대주제 선율(B)은 마디 9-11, 52-59, 66-73에 등장하며, 대주제 선율을 구성하는 요소들이 축소 및 확장되거나 하프시코드 파트와 교차 진행되는 방식으로 재현된다. 대주제 선율은 악보 상의 아티큘레이션 기보가 모두 생략되어 있기 때문에, 화성 분석을 통해 아티큘레이션을 도출하였다. 이는 각각 <악보 86>, <악보 87>, <악보 88>에 제시하였다.

<악보 86>의 마디 9-11의 화성 분석을 통해, 동형 진행하는 8분 음표 그룹들은 모두 보조음과 이탈음과 같은 비화성음을 포함하고 있다는 것을 알 수 있다. 각 음형의 1, 3번째 음정은 주요음정이고 비화성음이 후행하므로, 크반츠의 이론에 따라, 이들을 슬러로 연결하는 아티큘레이션을 적용할 수 있다. 마디 12의 짝수에 위치한 8분 음표는 모두 비화성음이므로, 홀수에 위치한 주요음정과 슬러로 연결하여 연주할 수 있다. 마디 13-14의 각 두 번째 음은 아포자투라일 뿐만 아니라, 큰 폭으로 도약한 음정이므로, 크반츠의 이론에 따라, 반드시 텅잉을 하고 후행음과 슬러로 연결해야 한다.¹⁷⁹⁾ 이때, 후행하는 음 한 개나 두 개까지 슬러로 연결할 수 있다. 도약 후 순차 진행되는 8분 음표에 대해 비화성음과 슬러로 연결할 수 있다. 위 내용을 종합하여 악보 상에 표시한 것은 <악보 87> (B)-(a')와 같다.

179) Quantz, 위의 글, 93.

<악보 87> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 9-16
 (B)-(a) 화성분석

9

f#m: i₆ - ii₂⁴ vii₇^o i VI vii₂^{o4} -₃ i VI V - III i

13

vii/v ii V III VI iv III₆ V i - III₄ VI

(B)-(a') 아티큘레이션 적용

<악보 88> 역시 위와 마찬가지로 마디 53-54의 동형진행을 주요음정과 비화성음을 슬러로 연결하여 연주할 수 있다. 마디 55와 마디 57의 두 번째

음인 아포자투라이므로, 크반츠의 이론대로 반드시 텅잉을 하여 후행음과 슬러로 연결해야 한다.¹⁸⁰⁾ 해당 마디의 2번째 박부터 순차진행하는 8분 음표에 대해서는 화성 분석을 통해 파악한 주요음정과 비화성음을 슬러로 연결하여 연주할 수 있다.

<악보 88> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 52-59
(B)-(b) 화성분석

52

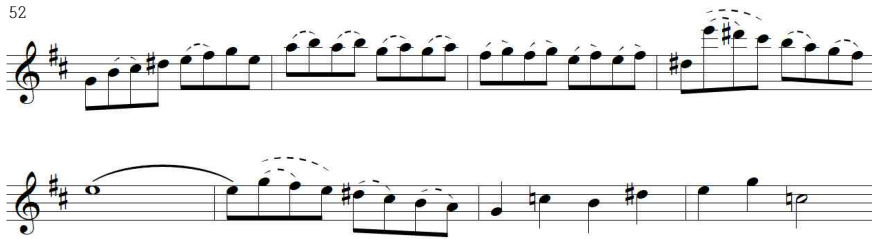
em: i_7 - $_6$ ii vii^{o4}_2 III $_6$ VI $_6$ vii^o_7 - $_4$ i_6 - $_{\frac{5}{3}}$ vii^o_6 V - $_6$ - $_{\frac{5}{3}}$

56

VI iv - V $_6$ /VII VII V - - $_6$ i iv III vii^o_6 i VI $_6$ - $_{\frac{6}{5}}$

180) Quantz, 위의 글, 93.

(B)-(b') 아티클레이션 적용



<악보 89>의 마디 66-68의 8분 음표 그룹의 동형 진행에 대한 아티클레이션은 앞과 같이 주요음정부터 보조음 및 이탈음까지 슬러로 연결할 수 있다. 마디 69-71의 각 두 번째 음은 도약 진행하는 아포자투라이므로 반드시 텅잉을 하여 후행음과 슬러로 연결한다.

<악보 89> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 66-73
 (B)-(c) 화성분석

66

bm: $i_6 - \frac{5}{3} i$ $ii_2^4 vii_7^o i VI vii_2^{o4} -_7 i VI V - \frac{4}{2} III i$

70

$iv ii V - III VI iv III_6 V i - III_4^{\sharp} VI$

(B)-(c') 아티클레이션 적용

66

제3악장 후반부의 주제(C) 선율을 구성하는 음형이 등장하는 마디 86은 <악보 90> (C')-(a)와 같이 각 아포자투라를 슬러로 연결할 수 있다. 혹은

(C')-(b)와 같이 각 그룹의 마지막 두 음을 짧게 연주할 수 있는데, 크반츠에 의하면 이는 빠른 템포에서 음정 간 도약이 클 경우 효과적인 연주 방법이다.¹⁸¹⁾ 해당 음형은 마디 106-109, 128-131에 등장하므로 동일한 방식을 적용하여 연주할 수 있다.

<악보 90> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 84-87

(C) 화성분석

84

bm: i V₅[♯] i -₇ ii₇ vii₅[♯] III i iv i₆ vii₂[♯] i₄[♯]

87


ii₅[♯] -₇ V₇ -₅ i

(C') 아티큘레이션 적용

(a) (b)

181) Quantz, 위의 글, 221.

마디 88-89는 제3악장 후반부의 대주제(D) 선율이다. <악보 91>에 표시한 B-C-D는 상행하는 주요 음정이고 하행하는 16분 음표들이 후행하는 진행 방식을 보인다. 크반츠는 이와 같은 형태의 선율에 대해 상행하는 주요음정은 강조해서 연주하고, 하행하는 음표들은 부드럽게 슬러로 연결할 것을 권했다.¹⁸²⁾ 그러므로, B-C-D는 강조하며, 순차 진행되는 16분 음표 그룹들 중에

경과음을 포함하는 음형은  와 같이 슬러로 연결하여 연주할 수 있다.

<악보 91> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 88-91
(D) 화성분석

88



bm: i V₇ i -₆ i⁶ -₅ ii -₆ vii^o -₆ III -₆ i -₆

90

iv i₆ ii^{o6}₄ i⁶₄ ii⁶₄ vii^{o4}₂ V -₆ i

182) Quantz, 위의 글, 132.

<악보 92>의 패시지는 ‘에피소드 1’(E)의 선율로 B-A-G-F 의 선적 진행을 이루고 있다. 이는 주요 음정이기 때문에 크반츠의 이론에 따라 강조하거나 음가를 약간 연장함으로써 다른 지나가는 음들과 구별되게 연주해야 한다.¹⁸³⁾ 또한 마디 94-96의 16분 음표는 모두 비화성음인 경과음 및 보조음을 포함하고 있으므로 이를 주요음정과 슬러로 연결할 수 있다. 마디 97의 아포자투라 D음은 반드시 텅잉을 하여 후행음과 슬러로 연결해야 한다.

<악보 92> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 94-97

(E)-(a) 화성분석

DM: IV - ii I₆ -₅ IV₆ ii₆ I₄ -₆ ii₆ -₅ I V -₆ I -₆ iii₆ I -₆ I₆

(E)-(a') 아티클레이션 적용

183) Quantz, 위의 글, 123.

위와 마찬가지로, <악보 93>에 제시된 마디 144-145에서 선적 진행을 이루는 주요 음정 G-F-E-D를 강조해야 한다. 화성분석을 통해 파악한 비화성음은 주요 음정과 슬러로 연결하여 연주할 수 있다.

<악보 93> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 144-147
(E)-(b) 화성분석

bm: iv - ii i₆ - $\frac{5}{3}$ iv₆ ii₆ i₄ ⁶ - 6 ii₆ V₄ i V - vii^o₇ i - $\frac{6}{4}$ V i - $\frac{6}{4-6}$ i₃

(E)-(b') 아티큘레이션 적용

‘에피소드 1’에 대한 플루트 파트의 대선율(F)은 <악보 94>의 마디 112-115에 등장한다. 8분 음표와 16분 음표로 이루어진 음형은 대부분 도약 진행을 하며 주요 음정으로 구성되어 있기 때문에, 크반츠의 이론에 따라 슬러 없이 텅잉으로 연주해야 한다. 화성분석을 통해 파악한 아포자투라, 경과음, 이탈음 등의 비화성음이 포함된 16분 음표 그룹은 순차진행을 하므로 (

F')와 같이 슬러를 추가하여 연주한다.

<악보 94> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 112-115
(F) 화성분석

AM: V₆ I -[♯]₄ -₆ V VI[♯]₃ iv ii i₆ i[♯]₃ IV₆ ii₆ i[♯]₄ -₆
f#m:

ii₆ i[♯]₃ V vii[♯]₇ i -₆ -[♯]₄ V i

(F') 아티클레이션 적용

‘에피소드 2’(G)는 <악보 95>의 마디 116-119와 <악보 96>의 마디 132-135에 등장하며, 플루트와 하프시코드가 교차 진행한다. 플루트 파트의 마디 116-117과 마디 134-135는 동일한 음형이고, 점8분 음표를 후행하는 16분 음표에 대해서 순차 진행하는 주요음정과 보조음을 슬러로 연결하여 연주할 수 있다. 플루트 파트의 마디 118-119와 마디 132-133은 상응하는 음형으로 도약하는 16분 음표는 반드시 텅잉을 해야 하며, 보조음 및 경과음은 선행하는 주요음정과 슬러로 연결할 수 있다. 이와 같은 아티큘레이션을 적용한 각 선율의 플루트 파트 연주는 각각 (G)-(a’)와 (G)-(b’)와 같이 할 수 있다.

<악보 95> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 116-119
(G)-(a) 화성분석

bm: V₇ VI_{1/2} III_{5/3} V₇ V₇ i_{4/3} - _{5/3} } V₇ VI_{1/2} III_{5/3} V₇
em:

V₇ i_{4/3} i_{3/3} - 6 - _{5/3} V_{4/V}

(G)-(a') 아티클레이션 적용

Two staves of musical notation in G major, 12/8 time. The first staff contains a melodic line with various articulation marks including slurs and accents. The second staff contains a supporting bass line with similar articulation.

<악보 96> 바흐《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》제3악장, 마디 132-135

(G)-(b) 화성분석

Three staves of musical notation for measures 132-135 of the third movement of the Flute Sonata in B minor, BWV 1030. The notation includes various articulation marks such as 'anf', 'n', 'sus', and 'p'. Below the staves, a harmonic analysis is provided in Roman numerals.

em: V_7 $VI_{\frac{1}{2}}$ $III_{\frac{6}{5}}$ V_7 V_7 i_4^6 - $\frac{5}{3}$ VI | V_7 $VI_{\frac{1}{2}}$ $III_{\frac{6}{5}}$ V_7
 bm:

Another view of the musical notation for measures 132-135, showing a different set of articulation marks and harmonic analysis symbols.

V_7 i_4^6 - $\frac{5}{3}$ VI III_6 | ii
 DM:

(G)-(b') 아티큘레이션 적용



<악보 97>에 제시된 마디 136-139의 ‘에피소드 3’(H)의 선율은 동일한 음형이 세 마디에 걸쳐 진행되는 구성이다. 화성분석을 통해 파악한 각 마디의 경과음이 모두 동일한 위치에 있으므로, 선행하는 주요음정과 슬러로 연결하여 연주할 수 있다. 마디 138-139의 마지막 박의 16분 음표 E#은 각각 아포자투라이므로, 크반츠의 이론에 따라 해당 음을 텅잉하며 후행음 F#과 슬러로 연결한다.¹⁸⁴⁾

<악보 97> 바흐 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 제3악장, 마디 136-139
(H) 화성분석

136

DM: ii - $\frac{6}{5}$ V - $\frac{6}{5}$ I - $\frac{6}{5}$ IV - $\frac{6}{5}$ | ii - $\frac{6}{5}$ V - $\frac{6}{5}$ #vi $\frac{6}{5}$ iv - 6
|bm:

(H') 아티큘레이션 적용



184) Quantz, 위의 글, 93.

IV. 결론

본 연구에서는 J. S. 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 각 악장의 구성 및 구조에 대한 분석이 이루어졌고, 분석을 통해 얻은 세부적인 음악적 요소들에 바로크 양식의 연주법을 대입시킴으로써 연주 해석을 하였다. 바로크 시대의 연주 양식과 관습은 당시 저술된 문헌을 바탕으로 연구하였고, 특히 크반츠의 이론서를 중점적으로 참조하였다. 그 외에도 바흐 작품의 원본과 악보 에디션 및 연주 음반에 대한 비교·분석 연구를 병행하였다.

본격적인 연주 해석에 앞서 본 논문에서는 기존의 악보 에디션 및 연주 음반을 비교, 분석하였다.

비교한 세 개의 에디션 중에서 온전히 바로크 양식을 기반으로 편집된 에디션은 없다. 루스트의 에디션은 원본의 아티큘레이션을 거의 보전하였고, 여기에 편집자의 아티큘레이션을 최소한으로 첨가하였으며, 다른 두 에디션들과는 달리 썸여림에 대한 표시는 생략하였다. 이는 원본과 마찬가지로 연주자의 재량을 우위에 두었음을 의미하며, 따라서 악보 상에 연주법에 관한 정보를 상세히 제시하지는 않았다. 바거의 에디션에 기보된 아티큘레이션과 썸여림은 바로크 시대의 관습적인 연주 양식 및 바로크 플루트의 구조적 특성에 기인한 연주 양식과는 차이를 보였다. 또한 썸여림을 세밀하게 기보하여 편집자의 음악적 해석 및 프레이징 구성 방식을 나타내었다. 모이즈의 에디션의 경우, 상당 부분이 바로크 양식에 기반을 두었지만, 그가 언급한 대로 현대 플루트 연주 양식을 접합시켰기 때문에 온전한 바로크 양식의 연주법을 제공한 에디션이라고 할 수는 없다. 또한 그의 에디션에서는 아포자투라 시작박과 음가에 대한 참고 사항이 첨부되었는데, 바로크 문헌의 이론과 비교했을 때 여기에서 오류가 상당수 발견되었다.

연주 음반은 작품에 대한 연주자의 음악적 지식 및 음악성의 총체적인 결과

물로 각 음에 대한 발성과 뉘앙스, 프레이징 처리 등을 포함하는 청각적인 정보를 제공한다. 하지만 연주자의 음악적 견해와 바로크 양식의 능통함에 따라 연주 음반별로 해석의 여지가 다분하기 때문에, 이론적 지식을 바탕으로 확립한 기준으로 각 음반에 대한 판별이 이루어져야 한다. 쿠이켄의 연주는 바로크 플루트와 하프시코드의 편성으로, 장식음의 처리와 아티큘레이션 등의 전반적인 연주 양식이 크반츠의 이론과 거의 일치한 바로크 양식의 ‘고증된 연주’ 해석이다. 파워의 연주는 현대 플루트와 하프시코드의 편성으로 발성과 아티큘레이션 및 장식음의 처리 등이 대부분 바로크 연주 양식에 상응하였다. 피치니니는 현대 플루트와 두 대의 기타라는 편성으로 새로운 시도를 하였고, 낭만 이후 시대의 연주 양식에 더 적합한 발성과 아티큘레이션으로 연주하였다. 또한 프레이징 및 장식음의 처리도 바로크 연주 양식과는 거리가 멀었다. 이처럼 본 논문에서 비교한 연주 음반 중 온전히 바로크 양식의 ‘고증된 연주’ 시각에서 해석된 음반은 현존하는 바로크 음악의 대가로 알려진 쿠이켄의 것이다.

연주 해석 연구에서는 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 각 악장에 대한 구조와 구성 요소들에 대한 분석이 이루어졌고, 여기에 크반츠의 문헌을 토대로 바로크 연주법을 대입시켰다. 특히 ‘인에갈’, 아포자투라, 트릴 등과 같은 바로크 음악의 대표적인 장식적 연주 관습에 대한 연구는 모든 악장에서 공통적으로 다루었다. 또한, 바로크 시대에는 일반적으로 악보 상에 아티큘레이션의 기보를 대부분 생략하였기 때문에, 본 논문에서는 아티큘레이션의 첨가 방식을 작품의 화성 분석을 통해 도출하였다.

제1악장에서는 주제 및 ‘에피소드 5’의 구성 요소들을 분석하였고, 해당 요소들의 특성에 따른 연주법을 크반츠의 문헌을 토대로 연구하였다. 구체적인 연주법으로 발성과 텅잉, 아티큘레이션 등을 현대 악보 기보 방식으로 제시하였다. 또한 그 밖의 에피소드들에 각기 등장하는 장식적 연주법인 ‘인에갈’,

아포자투라, 트릴의 연주법에 대해 연구하였다. ‘인에갈’에 대해서는 제1악장에서 반드시 이를 적용해야 하는 부분과 그렇지 않은 부분을 구분하였다. 악보 상에 슬러가 음표 두 개씩 연결하는 아티큘레이션으로 기보된 경우가 전자이고, 동일한 음정이 반복되거나 도약 진행을 하는 경우가 후자로 구분된다. 아포자투라는 악보 상에 각각 표준 음표 크기와 작은 음표 크기로 기보한 것으로 구분하였다. 표준 음표 크기의 아포자투라는 그것의 시작박, 음가에 대한 표시가 되어있지만, 그것이 아포자투라인지 인식을 못할 경우에는 ‘압주그’ 방식으로 연주하지 못할 위험이 있다. 그러므로 화성 분석을 통해 비화성음으로서의 아포자투라인가를 구별하였고, 그에 대한 연주법을 제시하였다. 작은 음표 크기로 기보된 아포자투라는 그것의 정체성을 인식하여 ‘압주그’ 방식으로 연주하는 것은 용이하지만, 시작박과 음가에 대한 결정은 관습적 연주 양식과 음악적 상황에 따라 연주자가 판단해야 하는 사항이다. 따라서 이러한 관점에서 아포자투라 연주법을 제시하였다. 트릴은 아포자투라와 ‘마무리음’을 포함하여 연주해야 하는 관습적인 트릴 연주 방식에 대한 연주법을 제시하였다. 또한 제1악장에 등장하는 특정 음형들에 대한 아티큘레이션 기보 방식을 작품의 화성 분석을 통하여 비교 및 분석하였고, 이를 기반으로 기보가 생략된 동일한 음형에 대한 아티큘레이션을 도출하였다.

제2악장은 바흐가 악보 상에 선율의 장식적 변주와 장식음을 전부 기보한 방식으로 이루어졌기 때문에, 여타 바로크 음악의 느린 악장과는 달리 장식적 변주 없이 기보된 선율대로 연주해야 한다는 결론에 도달하였다. 다만 악구 반복 시 프랑스 양식의 특정 장식음을 첨가하여 연주할 수 있다. 장식적 연주법에 관해서는 ‘인에갈’, 아포자투라, 트릴 연주법에 대해 연구하였다. 제2악장에서는 슬러가 32분 음표 4개를 연결하는 아티큘레이션으로 기보된 마디가 있는데, 이는 반드시 고른 리듬으로 연주해야 한다. 나머지 32분 음표 음형들은 연주자의 취향에 따라 아티큘레이션을 적용할 수 있기 때문에 이에 따라

‘인에갈’ 적용 여부를 판단해야 한다. 아포자투라는 프랑스 양식의 아포자투라, 정박의 아포자투라, ‘경과적 아포자투라’, 그리고 점음표를 장식하는 아포자투라 등 다양한 종류가 제2악장에 등장한다. 각 아포자투라의 시작박과 음가에 관한 연주법을 크반츠의 이론을 근거로 제시하였다. 이밖에 느린 악장에서 관습적으로 이루어졌던 연주법에 대한 논의가 이루어졌다. 점음표의 아티큘레이션과 연주법, 쉼표가 후행하는 음표, 그리고 임시표가 붙은 음표의 연주법이 그것이다.

제3악장은 빠른 악장의 특성에 따라, 크반츠의 이론을 토대로 각 음표 종류의 텅잉 방식에 대해 연구하였다. 빠른 악장에서는 긴 음표는 음가를 다 채우는 방식으로, 그리고 가장 짧은 음표와 두 번째로 짧은 음표는 ‘반스타카토’ 방식으로 연주해야 하는 관습이 존재하였다. 이와 같은 아티큘레이션은 텅잉의 방식에 따라 결정되는 매개 변수이다. 제3악장의 전반부와 후반부는 각각 다른 박자로 진행되기 때문에, 각 부의 음표 등급 별로 텅잉 방식을 구분하는 연구를 하였다. 또한 패시지에서 슬러의 첨가 유무에 따라서도 텅잉 방식은 변하는데, 이는 보다 효과적인 발성을 위한 것이다. 따라서 제3악장에서 발췌한 선율들을 각각 분석하였고, 구성 음표들에 대한 적합한 텅잉 방식에 관한 논의가 이루어졌다. 빠른 악장에서는 시간적 제약 때문에 장식적 리듬인 ‘인에갈’을 적용할 수 없으므로, 일반적으로 이를 생략한다. 제3악장에서는 점음표를 장식하는 아포자투라, 후행음과 슬러로 이어진 점음표를 장식하는 아포자투라가 등장한다. 이와 같은 종류의 아포자투라의 음가에 대한 관습적인 이론이 존재하므로, 이를 바탕으로 연주법을 제시하였다. 또한 악장 대부분의 패시지는 아티큘레이션의 기보가 생략되어 있는데, 각각의 패시지의 화성 분석을 통해 주요 음정과 비화성음을 구분하였고, 이를 기반으로 아티큘레이션을 도출하였다.

본 연구에서는 첫째, 학문적 고증을 통해 악보 에디션과 연주 음반과 같은

선행 연구 자료에 대한 판별 기준을 확립하였다. 여기에서 쿠이켄의 연주 음반이 바로크 시대의 ‘고증된 연주’ 양식으로 연주되었다는 결론을 문헌 연구를 통해 증명하였다. 둘째, 작품의 분석과 크반츠 문헌의 바로크 연주 이론을 결합하여 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》의 연주법을 제시하였고, 기보가 생략된 아티큘레이션을 도출하였다.

특히 본문에서 제시한 연주법은 쿠이켄의 연주 해석과 전반적으로 공통된 양상을 보임에도 불구하고, 첫째, 연주법을 문헌을 통해 고증하는 과정을 보여주었고, 둘째, 화성 분석과 연주 이론을 바탕으로 본 논문만의 에디션을 고안하여 바로크 음악의 아티큘레이션 적용 방식에 대한 여러 가능성을 제시하였다는 점에서 차별성을 지닌다. 본 논문에서 행해진 ‘고증된 연주’ 해석의 방법론에 대한 연구는 국내에서는 전무하기 때문에 해당 연구 분야의 시발점이 될 것이며, 바흐의 《플루트 소나타 B단조, BWV 1030》 외의 다른 7개의 플루트 소나타에 대한 연주 해석에도 응용할 수 있다는 의미를 지닌다.

참고문헌

[단행본]

민은기, 심은섭, 오지희, 이경희, 이보경, 이서현, 이재용. 『21세기 음악가를 위한 바로크 음악의 역사적 해석』. 서울: 음악세계, 2006.

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated by W. J. Mitchell. New York: Norton, 1949.

Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello and Company, Ltd., 1946.

Donington, Robert. *A Performer's Guide to Baroque Music*. London: Faber and Faber, 1973.

Hotteterre, Jacques. *Principles of the Flute, Recorder and Oboe*. Translated and edited by David Lasocki. New York: F. A. Praeger, 1968

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Translated by Edward R. Reilly. London : Faber and Faber, 2001.

Vogt, Hans. *Johann Sebastian Bach's Chamber Music*. Edited by Reinhard G. Pauly. Translated by Kenn Johnson. Portland: Amadeus Press, 1988.

[학술지]

Babitz, Sol. "A Problem of Rhythm in Baroque Music." *The Musical Quarterly* 38, no. 4 (1952): 533-65.

Neumann, Frederick. "A New Look at Bach's Ornamentation." *Music & Letters* 46, no.1 (1965): 4-15.

———. "The French 'Inégales' Quantz, and Bach." *Journal of the American Musicological Society* 18, no. 3 (1965): 313-58.

———. "Couperin and the Downbeat Doctrine for Appoggiaturas." *Acta Musicologica* 41 (1969): 71-85.

[악보]

Bach, Johann Sebastian. "Flute sonata in B Minor, BWV 1030." single manuscript within composite manuscript, 1720-1739, Bach-digital. https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001960. 2019년 11월 29일 접속.

———. *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*. Edited by Wilhem Rust. In *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Vol. IX. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860.

———. *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*, Edited by Wilhelm Barge. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1920.

———. *Flute sonata in B Minor, BWV 1030*, Edited by Louis Moyse. In *J. S. Bach Complete Flute Sonatas*. New York: G. Schirmer, 1964.

———. *Sonata in B Minor, BWV 1030*, Edited by Hans-Peter Schmitz. In *J. S. Bach Four Sonatas: Urtext of the New Bach Edition*. Kassel: Bärenreiter, 2011.

———. *Sonata in E Major, BWV 1035*, Edited by Hans-Peter Schmitz. In *J. S.*

Bach Four Sonatas: Urtext of the New Bach Edition. Kassel: Bärenreiter, 2011.

Couperin, François. *Concerts Royaux*. Paris: l'Autheur, Boyvin, etc., 1722.
<http://ks4.imslp.net/files/imglinks/usimg/8/88/IMSLP60621-PMLP124164-couperin.pdf>. 2019년 11월 29일 접속.

Telemann, Georg Philipp. *Sonata in G Minor*, TWV 41:g 3, Edited by Max Seiffert. In *Twelve Methodical Sonatas: Urtext of the Telemann Edition*. Kassel: Bärenreiter, 2012.

[음반]

Bach, Johann Sebastian. *J. S. Bach: Flute Sonatas*, Barthold Kuijken, Ewald Demeyere. Accent 22150.

———. *Bach: Complete Flute Sonatas*, Emmanuel Pahud, Trevor Pinnock. EMI Classics 50999 2 17443 2 7.

———. *Bach Flute Sonatas*, Marina Piccinini, Brasil Guitar Duo. Avie B003VL2DXW.

[인터넷 자료]

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020126>. 2019년 8월 11일 접속.

ABSTRACT

A Study of Performance Practice of J. S. Bach's *Flute Sonata in B Minor, BWV 1030*

Yanghee Kim
Instrumental Music Major
Department of Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

In this thesis, the performance practice of J. S. Bach's *Flute Sonata in B Minor, BWV 1030* is discussed.

In the modern age, musicians have encountered difficulties in the interpretation of Baroque music due to the limitations of notational conventions from the period. Further, musical interpretations of existing editions and recordings often differ substantially as well. For a 'Historically Informed Performance,' it is essential to study performance styles and conventions from the period in which the piece was composed, and accompany such study with a musical analysis of the work in question. In this way, such critical aspects are studied within these pages.

The Baroque convention of ornamental performance practices is perviously explained in a theoretical context. The performance practices of 'inégaies,'

specific ornaments and slow movements, are researched based on Baroque literature and scholarship of the present day.

The study of performance practice for the piece is developed as such: First, since the thrust of this thesis is J. S. Bach's work, the Baroque performance practice of the Germanic tradition is researched, thereby setting parameters to its theory and practice. Second, a comparative analyses of the score editions and the performance records of J. S. Bach's *Flute Sonata in B Minor, BWV 1030* are discussed, distinguishing who adheres to the 'Historical Informed Performance' on both sides, based on the Baroque theories. Third, the Baroque performance conventions and techniques related to the structural qualities of the Baroque flute are applied to the piece in question. Lastly, since articulation marks on the score were generally omitted during the Baroque period, this thesis presents its own edition through the addition of articulation marks derived through harmonic analysis and the study of performance conventions.

Through this study of performance practice, we conclude with a discussion of Kuijken's performance style, a noted historical instrumentalist. This thesis shows an experimental process based on historical research, and presents its own edition partly suggesting several possibilities of how to apply articulations. In this aspect, this thesis would assist the study of J. S. Bach's *Flute Sonata in B Minor, BWV 1030* and Baroque performance practice in general.