

오르간 음악에서 바흐와 비도르의 아티큘레이션

방신경

(인디애나 대학교 박사졸업)

1. 서론
2. 건반 음악의 아티큘레이션에 관한 역사적 고찰
3. 바흐의 아티큘레이션
4. 비도르의 아티큘레이션
 - 1) 바흐의 오르간 음악에 대한 비도르의 연주해석
 - 2) 비도르의 오르간 작품에 나타난 아티큘레이션
5. 결론

개 요

아티큘레이션은 음악을 표현하기 위한 가장 중요한 연주 관행 중의 하나이다. 본 연구는 비도르(Charles-Marie Widor) 연구자인 존 니어(John Near)가 2019년에 출판된 그의 저서에서 비도르의 바흐곡 연주 해석과 관련하여 “요한 세바스찬 바흐(J. S. Bach) 이래로 오르간 연주 방법은 전혀 변하지 않았다.”라는 표현의 정확한 의미는 무엇인가에 대한 해답을 찾아 나간다. 이 해답을 찾기 위해 바흐와 비도르의 아티큘레이션을 비교, 분석하고 비도르가 편집한 바흐 에디션의 서문에 나타난 그의 해석을 살펴본다. 그리고 초기 건반 음악 문헌의 운지법과 아티큘레이션을 시작으로 바흐와 그 제자들을 거쳐 비도르에 이르기까지 아티큘레이션과 연주 관행을 문헌을 통해 고찰함으로써 바흐와 비도르 시대의 연주 관행은 무엇이었는지, 그리고 바흐 곡에 대한 비도르의 해석이 과거의 독일 건반 음악 문헌에 기반한 것인지도 살펴본다. 그리고 바흐가 그의 음악에 사용한 아티큘레이션들의 여러 유형과 특징, 그리고 각 유형의 아티큘레이션이 무엇을 표현하기 위한 것인지를 고찰한다. 비도르가 그의 오르간 심포니에 표기한 마킹(markings)은 낭만 시대의 음악적 특징을 나타내면서 바흐의 아티큘레이션에서 발견되는 것보다 더 표현적인 아티큘레이션과 미세한 템포 변화 지시어들을 포함한다는 것이 명확하게 나타난다. 비도르는 바흐의 전통을 이어받은 작곡가로 잘 알려져 있지만, 그의 바흐 음악에 대한 해석은 바흐 시대의 아티큘레이션과는 다른, 레가토 주법을 사용하는 일명 프랑스 규칙(French Rules)에 기반을 두고 있다. 르명(Jacques Lemmens)으로부터 시작되어 비도르, 길몽(Alexandre Guilmant), 뒤프레(Marcel Dupré)로 대표되는 프랑스 로맨틱 오르간 악파(French Romantic organ school)의 연주자들은 이 프랑스 규칙을 가지고 오르간 음악을 연주하였다. 비도르는 바흐 음악의 테크니적인 능통함을 가지고 있었고 그 음악의 가치를 인식하고 있었으나 연주 방법으로서 그의 해석은 시대의 흐름이 반영되어 있었다. 결국 연주자가 음악을 어떻게 표현하기를 원하는가에 따라 음악의 아티큘레이션은 결정되는 것이다.

주제어: 아티큘레이션, 바흐, 비도르, 오르간 음악, 연주 관행

1. 서론

아티큘레이션(articulation)은 주로 점(dot), 대시(dash), 액센트(accent), 그리고 이음줄(slur) 등에 의해 악보에 표시된다. 아티큘레이션이란 개별적인 음표들을 서로 분리시키는 정도를 가리키는 말이고, 프레이징(phrasing)은 선율에서 연속되는 음표들의 그룹을 뜻한다. 이 두 용어의 구별은 1955년에 켈러(Hermann Keller, 1885~1967)에 의해 정리되었다.¹⁾ 아티큘레이션은 표현적인 연주를 실현하기 위한 가장 중요한 연주 관행 중의 하나이다.²⁾ 또한 아티큘레이션은 프레이즈(phrase)와 구조를 형성하는데, 그리고 화성적, 리듬적 전개와 함께 프레이즈 길이와 형식의 부분들을 명확하게 구분하는데 주요한 요소이다.³⁾

오르간에서 음색이나 다이내믹(dynamics)을 연주자의 터치로 조절하는 것은 불가능하다. 오르간에서 연주자의 터치로 조절할 수 있는 유일한 것은 아티큘레이션이다. 그래서 아티큘레이션은 오르간 연주에 있어서 특히 중요하다. 16세기에는 오르간이나 합시코드처럼 다이내믹의 조절이 유동적이지 못한 악기 위에서, 음표나 박(beat)은 불협화음, 장식음, 타건(attack)을 약간 늦추는 방법 등에 의해 강조될 수 있었고, 합시코드에서 새로운 타건 대신에 앞서 누른 음을 음가를 초과하여 더 길게 누름으로써 음표나 박을 약화시킬 수 있었다.⁴⁾ 구체적인 아티큘레이션 표시가 악보에 도입되기 전에 이미 장식음

1) Geoffrey Chew, "Articulation and Phrasing," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 86.

2) Nora Simard-Saint-Cyr, "Historically Informed Articulation: The Key to an Expressive Performance of Baroque Music on the Modern Flute," D.M. Dissertation (McGill University, 2023), 1.

3) Sandra Rosenblum, "Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present," *Performance Practice Review* 10/1 (1997), 31.

4) Rosenblum, "Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present," 32.

이 아티कु레이션의 효과를 대신하여 이 시기에 사용되고 있었다.⁵⁾ 아티कु레이션의 구체적인 표시는 1600년경에 현악 음악에서 슬러(slur), 웨지(wedge), 점(dot) 등에 의해 표기되기 시작했는데, 건반 음악에서는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750) 시대가 이르기까지 악보에 표기되지 않았다.⁶⁾ 18세기 초에 비로소 아티कु레이션이 템포(tempo), 다이내믹과 함께 악보에 정기적으로 나타나기 시작하였다.⁷⁾

19세기 프랑스의 오르간 작곡가인 비도르(Charles-Marie Widor, 1844~1937)는 바흐 전통을 이어받은 작곡가로 잘 알려져 있다. 비도르는 슈바이처(Albert Schweitzer, 1875~1965)와 함께 편집한 바흐 에디션에서 아티कु레이션을 통한 바흐 곡의 해석을 제시하고 있는데, ‘그의 해석이 바흐 시대의 연주와 동일한 아티कु레이션의 연주인가’라는 질문을 던져 본다. 그리하여 비도르 연구자인 존 니어(John Near)가 2019년에 출판된 그의 저서에서 비도르의 바흐 곡 연주해석과 관련하여 “요한 세바스찬 바흐 이래로 오르간 연주 방법은 전혀 변하지 않았다.”⁸⁾는 표현의 정확한 의미는 무엇인가에 대한 해답을 본 연구를 통하여 찾고자 한다. 그 해답을 찾기 위해 본 논문은 바흐와 비도르, 두 작곡가의 아티कु레이션을 비교, 분석하고, 비도르가 그의 바흐 에디션의 서문에서 설명하고 있는 연주해석을 아울러 살펴보고자 한다. 그리고 초기 건반 음악 문헌부터 바흐와 그 제자들을 거쳐 비도르에 이르기까지 아티कु레이션과 연주 관행을 문헌을 통해 고찰함으로써 바흐와 비도르 시대의 연주 관행이 무엇이었는지, 그리고 바흐 곡에 대한 비도르의 연주해석이 과거의 독일 건반 음악 문헌에 기반한 것인지도 살펴보고자 한다. 비도르는 그가 작

5) Rosenblum, “Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present,” 32.

6) Hermann Keller, *Phrasing and Articulation: a Contribution to a Rhetoric of Music*, translated by Leigh Gerdine (New York: W. W. Norton, 1973), 42-43.

7) Keller, *Phrasing and Articulation: a Contribution to a Rhetoric of Music*, 43.

8) John Near, *Widor on Organ Performance Practice and Technique* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2019), 9.

곡한 오르간 심포니(특히 성숙기의 작품인 Op. 42부터 그 이후의 작품들)에서 연주를 위한 미세한 부분적인 템포 변화와 아티큘레이션의 지시를 악보에 자세히 표기하였다. 그가 오르간 심포니에서 어떤 아티큘레이션과 미세한 부분적 템포 변화를 악보에 표시했고 어떻게 연주하는지, 그리고 비도르의 아티큘레이션의 특징은 무엇인지를 본 논문에서 고찰하고자 한다. 악보 예시로는 비도르의 오르간 심포니 중에서 가장 많이 연주되는 〈오르간 심포니 5번〉 op.42 no.1과 〈오르간 심포니 6번〉 op.42 no.2, 그리고 초기 심포니인 〈오르간 심포니 1번〉 op.13 no.1을 중심으로 제시하고자 한다.

바흐는 그의 음악에 아티큘레이션을 많이 표기하지 않았다. 특히 그의 초기 건반 음악에서는 아티큘레이션을 거의 찾아볼 수 없다. 그러나 그가 기호를 사용하여 표기하는 대신에 음악 그 자체로 만들어 낸 아티큘레이션과 기호를 사용한 아티큘레이션을 유형별로 살펴봄으로써 바흐 아티큘레이션의 특징, 그리고 바흐가 무엇을 표현하고자 각 유형의 아티큘레이션을 사용하였는지를 살펴보고자 한다. 이러한 바흐 아티큘레이션의 유형별 연구는 연주자들이 아티큘레이션의 표기가 없는 부분을 연주할 때 혹은 에디션(editions)마다 서로 다르게 아티큘레이션이 표기된 패시지(passage)를 직면하게 될 때 적절한 아티큘레이션을 적용하는 데에도 도움이 될 수 있을 것이다.

2. 건반 음악의 아티큘레이션에 관한 역사적 고찰

시대에 걸쳐 오르간 음악의 연주 관행을 알아보기 위해 다른 악기들이 동시대에 어떻게 연주되었는가를 살피는 것은 매우 중요하다. 왜냐하면 당대의 연주 관행은 오르간뿐 아니라 다른 악기에도 동일하게 적용되어 나타났기 때문이다. 르네상스와 바로크 시대의 관현악기에 대한 현존하는 지도서에서는 음악에 슬러가 표기되어 있지 않으면 각 음표는 텅잉(tonguing, 플룻과 같은 목관악기에서 혀로 부는 것), 보잉(bowing, 현악기의 활을 켜는 것), 혹은 플러킹(plucking, 현을 튕기는 것)에 의해 만들어지는 각각의 아티큘레이션을

갖는다는 것과, 이러한 아티큘레이션은 음표에 강약의 강조를 주면서 다양화된다는 것을 보여준다. 게다가 이 강-약으로 교대되는 아티큘레이션은 특히 르네상스 시대에 두 개의 음표로 이루어진 그룹을 만들었다.⁹⁾ 이 두 개의 음으로 이루어진 그룹은 그 시대의 운지법을 사용한 자연스러운 결과로 만들어진 아티큘레이션이다.¹⁰⁾

16세기 중반에 스페인의 건반 테크닉에 관한 여러 문헌에는 현대적인 손가락 번호가 나타나는데, 독일이나 이태리보다 훨씬 더 엄지를 사용하는 운지법을 발달시켰다. 그러나 그 시대의 스페인 오르간은 페달 건반을 거의 갖추고 있지 않았기 때문에 페달링(pedaling)에 관한 언급은 없다.¹¹⁾ 카베존(Antonio de Cabezón, 1510~1570)은 그의 저서 『건반악기, 하프, 그리고 비후엘라를 위한 음악 작품』(Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela, 1570)의 서문에서 운지법을 설명하고 있는데, 오른손의 상승하는 음계에서는 3-4-3-4-3-4-3-4, 오른손의 하강하는 음계에서는 3-2-3-2-3-2-3-2, 왼손의 상승하는 음계에서는 4-3-2-1-4-3-2-1, 왼손의 하강하는 음계에서는 1-2-3-4-3-4-3-4를 제시하고 있다.¹²⁾ 왼손 음계에서 엄지의 사용은 스페인의 초기 문헌에서 발견되는 발전된 운지법이라 할 수 있다. 또한 헤네스트로사(Luis Venegas de Henestrosa, c. 1510~1570)의 『건반, 하프, 비후엘라를 위한 새로운 형태의 표현』(Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa, y vihuela, 1557)에서는 상승하는 오른손 음계에 1-2-3-4-3-4-3-4를, 하강하

9) Sandra Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 2nd ed. (Chapel Hill, NC: Hinshaw Music, 1986), 1에서 재인용.

10) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 1.

11) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 21.

12) Antonio de Cabezón, *Works of Music for the Keyboard, Harp, and Vihuela*, recompiled and written in tablature by Hernando Cabezón, Modern notation and translations by Chad Goerzen (2017), introductory comments: The manner of playing in order to climb and descend the keyboard, https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/9/92/IMSLP506921-Cabezón_obrasDeMusica_0_Title.pdf, 검색일: 2023. 12. 20.

는 오른손 음계에는 3-2-3-2-3-2-3-2 혹은 (5)-4-3-2-1-3-2-1을 사용하고 있다. 왼손의 상승하는 음계에는 2-1-2-1-2-1-2-1 혹은 오른손의 하강하는 음계와 마찬가지로 (5)-4-3-2-1-3-2-1을, 왼손의 하강하는 음계에서는 1-2-3-4-3-4-3-4를 사용하고 있다. 이 문헌에서는 오른손의 하강하는 음계와 왼손의 상승하는 음계에서 3번 손가락이 엄지 위로 가로질러 지나가는 운지법이 사용되고 있는데, 스페인의 문헌에서 유일하게 처음으로 이 방식을 제시하고 있다.¹³⁾

디루타(Girolamo Diruta, c. 1546-1624)의 『일트란실바노』(Il Transilvano, 1593, 1609)는 두 권으로 출판된 건반악기 연주에 관한 가장 중요한 이탈리아의 문헌으로, 제1권인 1593 문헌에는 기보법, 음계, 운지법, 장식음 등 연주 관행에 관한 내용이 수록되어 있고, 제2권(1609)에는 성악곡의 편곡, 대위법, 그리고 이조(transposition) 등의 내용이 포함되어 있다.¹⁴⁾ 디루타에 따르면, 강박 위에 있는 음표(good notes)들은 좋은 것으로 간주되고 좋은 손가락(good fingers)인 양손의 2번과 4번 손가락으로 연주된다. 음계의 첫 음이 강박에 있을 때 오른손의 상승 음계는 2-3-4-3-4-3-4의 운지법으로, 왼손의 상승 음계는 4-3-2-3-2-3-2의 운지법으로 연주된다. 나쁜 손가락(bad fingers)인 엄지, 세 번째, 그리고 다섯째 손가락은 약박 위의 음표인 나쁜 음표(bad notes)에서 사용된다. 강박 위에서 하강하는 음계는 오른손은 4-3-2-3-2-3-2의 운지법을, 왼손은 2-3-2-3-2-3-2의 운지법을 사용하고 있다.¹⁵⁾ 그는 왼손의 상승하는 패시지에서 2-1의 사용을 피하였는데 이것은 엄지가 검은 건반에 놓일 수 있기 때문이다. 또한 왼손의 하강하는 패시지에서 3-4의 사용도 피하였는데 이것은 왼손의 4번 손가락을 오른손의 4번 손가락보다 약하게 간

13) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 21, 23.

14) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 35.

15) Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Vol. 1, Facsimile edition with introduction by Edward J. Soehnlen and Murray C. Bradshaw (Buren, Netherlands: Frits Knuf, 1983), 56-57.

주했기 때문이다.¹⁶⁾

영국에서는 건반 테크닉에 관한 지도서나 이론서는 없지만 『마이 레이디 네벨스 북』(My Ladye Nevells Booke, 1591)으로부터 나타나기 시작한 버지날 북(virginal books)에서 운지법이 표기된 곡들을 발견할 수 있다.¹⁷⁾ 영국에서 사용된 오른손의 상승하는 음계의 운지법은 3-4-3-4-3-4인데 때로는 2번 손가락으로 혹은 1번과 2번 손가락으로 시작해서 5번 손가락으로 끝나기도 한다. 이 운지법에서 주로 3번 손가락이 강박에 위치된다. 이와 비슷하게 오른손의 하강하는 음계의 운지법은 3-2-3-2-3-2인데 때로는 4번 손가락으로, 혹은 5번-4번 손가락으로 시작해서 엄지로 끝나기도 한다. 왼손에서 상승하는 음계의 운지법은 강박에 엄지가 위치하는 1-2-1-2인데, 때로는 5-4-3-2-1-2-1-2를 사용하기도 하였다. 왼손의 하강하는 음계는 오른손의 상승 음계와 마찬가지로 3-4-3-4-3-4를 사용했는데 3번 손가락이 강박에 위치된다.¹⁸⁾

기본 터치로서 논-레가토(non-legato)가 우세였던 초기 건반 음악의 시기에, C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714~1788), 마르푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718~1795), 그리고 튀르크(Daniel Gottlob Türk, 1750~1813)는 논-레가토에 대하여 정확하게 설명하고 있다.¹⁹⁾ 마르푸르크는 그의 저서 『건반악기 연주 지침서』(Anleitung zum Clavierspiele, 1755)에서 언제나 당연한 것으로 여겨지기 때문에 결코 따로 표기될 필요가 없는 일상적인 터치(ordentliches Fortgeben)는 레가토(Schleiffen)와도 스타카토(Abstossen)와도 다른 것이라고 하였고,²⁰⁾ C. P. E. 바흐는 그의 저서

16) Diruta, *Il Transilvano*, 58.

17) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 53.

18) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 53-54.

19) Beatrice Ganz, "Problems of Articulation in Baroque Keyboard Music (at the Piano or the Organ)," *Bach* 7/2 (1976), 4.

20) Ganz, "Problems of Articulation in Baroque Keyboard Music (at the Piano or the Organ)," 4-5.

『건반악기를 연주하는 진정한 방법에 대한 에세이』(Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753)에서 스타카토로 연주되지 않고 슬러로도 연주되지 않고, 혹은 기보된 최대한의 음가로 연주되지 않는 음표들은 기보된 음표 길이의 절반의 음가로 연주해야 한다고 설명한다.²¹⁾ 튀르크는 그의 저서 『클라비어술레』(Klavierschule, 1789)에서 통상적인 방식으로 연주되는 음표들(즉, 스타카토도 아니고 슬러도 붙지 않은 음표들)은 건반에서 조금 더 일찍 손가락을 들어 올림으로써 기보된 길이보다 조금 더 짧게 연주되어야 한다고 주장한다.²²⁾ 이러한 논-레가토 아티큘레이션의 표기는 바흐 건반 음악의 부조니 에디션(Busoni edition)에서 자주 볼 수 있다.²³⁾

레가토의 연주기법은 성악음악과 현악, 그리고 목관악기의 테크닉에서 그 유래를 찾을 수 있다. 초기 건반 음악에서 이음줄의 사용은 일상적이지 않은 특별한 경우였는데, 샤이트(Samuel Scheidt, 1587~1654)는 그의 저서 『타블라추라 노바』(Tabulatura Nova, 1624)에서 연속적인 16분음표의 패시지에서 네 개의 음에 이음줄이 붙은 형태를 소개하고 이것을 ‘이미타치오 비올리스티카’(imitatio violistica)라고 불렀다. 이것은 당대의 비올(viol) 연주자들에 의해 흔히 사용되었는데 건반악기에도 적용되었다.²⁴⁾ C. P. E. 바하는 “이음줄이 붙은 음표들은 첫 음표에 약간의 강세를 두고 음표들의 최대한의 길이로 연주되어야 한다”²⁵⁾고 하였고, 마르푸르그도 “이음줄이 붙은 음표는 다음 음을 칠 때까지 떼지 않는다”²⁶⁾고 비슷하게 설명하고 있다. 또한 이음줄은 장식

21) C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, translated and edited by William J. Mitchell (New York: W. W. Norton, 1949), 157.

22) Ganz, “Problems of Articulation in Baroque Keyboard Music (at the Piano or the Organ),” 5.

23) George A. Kochevitsky, “Performing Bach’s Keyboard Music Articulation,” *Bach* 4/1 (1973), 22.

24) John Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach* (New York: Cambridge University Press, 1990), 53.

25) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 154.

음과 연관되어 쓰였다. 프랑스에서는 아포지아투라(appoggiatura) 형태의 장식음을 ‘포르 드 보아’(port de voix)라고 불렀는데, 니버(Guillaume-Gabriel Nivers, 1632~1714)는 그의 『오르간 작품집』(Livre d’orgue, 1665)에서 이 장식음에 대하여 다음 음을 누르기 전에 너무 급하게 손가락을 들어 올릴 필요 없다고 레가토 주법을 설명한다.²⁷⁾ 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683~1764)는 그의 『합시코드곡집』(Pièces de Clavecin, 1724)의 장식음 도표(ornaments table)에서 이 장식음을 어떻게 연주하는지를 기보하여 보여주고 있다. 또 한 가지 이음줄의 기능은 펼친 화음을 차례로 누른 채 이음줄의 끝까지 유지하고 있는 것인데, 프랑스에서는 이것을 ‘리에종’(liaison)이라 불렀다.²⁸⁾ 두 음 사이에 붙은 이음줄(paired slur)이 다른 기악음악에서처럼 건반 음악에서 정규적으로 사용되었는데, 샤이트의 『타블라추라 노바』 제2권에서는 두 음의 슬러가 자주 나타난다.²⁹⁾

쿠프랭(François Couperin, 1668~1733)은 그의 저서 『합시코드의 연주기술』(L’Art de toucher le clavecin, 1716)에서 운지법과 레가토 방법, 장식음을 연주하는 방법에 관해 자세한 설명을 하고 있는데, 그는 특히 각 음표에 장식음과 두 음 사이에 이음줄을 동시에 가진 음들의 연속적인 순차 진행 패시지에서 건반을 누른 채 손가락 번호를 바꾸어 다음 음으로 연결하는 레가토 방법(finger substitution)을 보여주고 있다.³⁰⁾ 또한 이 문헌에 수록된 8개의 프렐류드(Préludes) 중에서 6개의 프렐류드에 건반을 누른 채 손가락 번호를 바꾸어 연결하는 운지법(finger substitution)이 표기되어 있다.³¹⁾

26) Friedrich W. Marburg, *Anleitung zum Clavierspiele* (Berlin, 1755), 28. Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 55에서 재인용.

27) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 53.

28) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 53-54.

29) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 56.

30) François Couperin, *L’Art de toucher le clavecin* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. d.), 16.

17세기 건반 음악에서는 점(dots)에 관한 설명을 찾아볼 수 없고, 출판된 음악에서 점의 사용은 18세기 동안에 증가하였다.³²⁾ C. P. E. 바하는 점과 스트로크(strokes)는 같은 의미인데, 스트로크는 손가락 번호와 혼동될 수 있어서 그의 악보에는 점을 사용한다고 설명한다.³³⁾ 그러나 그의 《6개의 소나타》(Sechs Sonaten, 1760)에는 점과 스트로크가 한 악장에서 동시에 사용되었다. 스트로크는 웨지(wedge)와 비슷한 작은 수직선으로 표기되었는데 점보다 더 날카롭게 끊는다.³⁴⁾ 마르푸르그는 그의 1755년의 문헌에서 스타카토 점이 붙은 음표에 대하여 절반의 음가를 갖는다고 설명하였는데,³⁵⁾ 그 이후에 출판된 1762년의 문헌에서는 점과 스트로크는 음표를 분절시키는 것(detached notes)이라고 설명한다.³⁶⁾ 쿠프랭은 그의 『클라브생 곡집』(Pièces de Clavecin)에서 ‘롬바르드 리듬’(Lombard rhythm)³⁷⁾을 명확히 설명하기 위해 이음줄과 함께 점을 사용하였고 스타카토를 정의하기 위해 스트로크를 사용하였다.³⁸⁾

요한 세비스찬 바흐가 그의 아들 W. F. 바흐(Wilhelm Friedemann Bach, 1710~1784)를 위해 편찬한 교육용 작품인 《W. F. 바흐를 위한 건반악기 소곡집》(Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, 1720)에 포함된 두

31) Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, 28-33.

32) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 55.

33) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 154.

34) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 55.

35) Marpurg, *Anleitung zum Clavierspiele*, 28. Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 55에서 재인용.

36) Friedrich W. Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu Spielen* (Berlin, 1762), Vol. 1, 20. Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 55에서 재인용.

37) 긴 음표(점음표)가 앞서고 짧은 음표가 뒤따르는 노트 이네갈(notes inégales)과 반대의 리듬 형태로, 짧은 음표가 앞서고 긴 음표(점음표)가 뒤따르는 리듬 형태를 롬바르드 리듬(Lombard rhythm)이라고 한다.

38) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 55.

개의 짧은 작품, C장조의 〈애플리케이션〉(Applicatio)와 G단조 〈프래임볼럼〉(Preambulum)에서 운지법이 발견된다.³⁹⁾ 〈애플리케이션〉에서 바흐는 옛 운지법인 짝지어진 운지법(paired fingering), 3-4-3-4를 오른손의 상승하는 음계에 표기한 반면, 왼손에는 엄지 위로 2번 손가락이 지나가는 새로운 운지법인 1-2-1-2를 표기하였다(악보 1). 이것은 3번과 1번 손가락을 강한 손가락(good finger)으로 여겼던 영국의 관습과 일치한다. 또한 이 곡의 마디 4의 오른손에서 프랑스의 '리에종'(liaison)이 나타나는데, 바흐는 이것을 이음줄로 표기하는 대신 음표로 기보하여 표시하였다. 이렇게 음표로 기보된 형태의 아티큘레이션은 바흐의 음악에서 많이 볼 수 있는데, 이것은 바흐가 이 아티큘레이션을 연주자의 판단에 맡기기 보다는 정확한 연주를 위해 음표로 기보한 것으로 보인다.⁴⁰⁾

[악보 1] 요한 세바스찬 바흐, 〈애플리케이션〉 마디 1-8



39) Johann Sebastian Bach, *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720), Manuscript, Beinecke Library, Yale University, <https://imslp.org>. 검색일: 2023. 12. 20.

40) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 124에서 재인용.

한편 G단조 <프레엠볼름>은 아르페지오 형태를 연습하기 위한 곡으로 보
이는데, 마디 8부터 9에서, 그리고 마디 23에서 왼손의 엄지가 2번 손가락 아
래로 지나간다⁴¹⁾(thumb-under fingering). 이 곡에서도 프랑스의 리에종이
나타난다([악보 2-a], [악보 2-b]).

[악보 2-a] 요한 세바스찬 바흐, <프레엠볼름> BWV 930 마디 5-16

The musical score for J.S. Bach's 'Præludium' BWV 930, measures 5-16, is presented in three systems. The first system (measures 5-8) shows the initial arpeggiated pattern. The second system (measures 9-12) continues the pattern with some variations. The third system (measures 13-16) features a 'liaison' (measures 13-14) and a 'thumb-under fingering' (measure 14) highlighted with a red box. The score includes fingerings and articulation marks.

[악보 2-b] <프레엠볼름> BWV 930 마디 21-24

The musical score for J.S. Bach's 'Præludium' BWV 930, measures 21-24, is presented in one system. The score shows the continuation of the arpeggiated pattern. A red box highlights the 'thumb-under fingering' in measure 23. The score includes fingerings and articulation marks.

41) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 125.

위의 두 곡과 함께 옛 운지법과 새로운 운지법을 동시에 나타내는 또 하나의 곡은 바흐의 제자였던 보글러(Johann Caspar Vogler, 1696~1763)에 의한 초기 버전(version)의 《평균율 피아노곡집 II》(Well-Tempered Clavier, Book 2)에 있는 〈프렐류드와 푸가 C 장조〉의 복사본이다.⁴²⁾ C. P. E. 바흐도 앞서 언급한 그의 저서 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*에서 엄지손가락의 역할이 확대된 새로운 운지법이 요한 세바스찬 바흐에 의해 독일에 도입되었음을 언급하고 있다.⁴³⁾ 엄지를 가로질러 지나가는 이 운지법은 음계를 칠 때, 혹은 순차 진행의 패시지를 칠 때, 보다 쉽게 연주하는 것을 가능케 한다.

크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697~1773)는 그의 저서 『플룻연주에 관하여』(Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1752)에서 플룻의 연주 테크닉, 실용적인 연습 방법, 장식음, 카덴자(cadenzas) 연주법, 반주자의 역할, 오케스트라에서 각 악기의 역할 등에 대해서 서술하고 있다.⁴⁴⁾ 이 책은 18세기에 플룻 연주자뿐만 아니라 모든 음악인에게 유용할 만한 문헌이다. 크반츠는 빠른 16분음표의 패시지에서 텅잉(tonguing)을 어떻게 하느냐에 따라서 만들어지는 다양한 아티큘레이션을 소개한다. 짧고 경쾌하게 끊을 때는 ‘ti’를 사용하고, 긴 음표나 느리고 지속되는 음은 ‘di’로, 빠른 패시지에서 부점이 붙은 음표(dotted notes)나 적당히 빠른 패시지에서는 ‘tiri’, 매우 빠른 패시지에서는 ‘did’ll’로, 두 음의 슬러가 붙은 음표는 ‘di’ 등으로 연주해야 한다고 설명한다.⁴⁵⁾

레오폴드 모차르트(Leopold Mozart, 1719~1787)는 그의 저서 『바이올린 연주의 기본 원칙』(Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756)에서 바

42) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 126-129.

43) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 42.

44) Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, 2nd ed., translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly (London: Faber & Faber, 2001).

45) Quantz, *On Playing the Flute*, 71-84.

이올린 연주 테크닉과 함께 장식음을 설명한다. 크반츠가 텅잉에 의해 다양한 아티큘레이션을 제시한 것처럼, 레오폴드 모차르트는 보잉(bowing)에 의해 다양한 아티큘레이션을 가진 패시지를 만드는 방법을 설명한다. 그는 16분음표가 연속되는 빠른 패시지에서 다양한 아티큘레이션으로 연주하는 방법과, 8분음표가 연속되는 네 마디의 패시지를 서로 다른 34가지의 아티큘레이션으로 연주하는 방법을 소개한다.⁴⁶⁾ 이것은 건반악기에도 동일하게 적용될 수 있다. 어떤 음표에서 끊고 어떤 음표를 연결하느냐에 따라서 위와 같은 다양한 아티큘레이션을 만들 수 있다. 17세기와 18세기에 이렇게 다양화된 아티큘레이션은 음악에서 리듬의 구조를 명확하게 하는 기능을 하였다.⁴⁷⁾

높은 오르간 의자 높이(high organ benches)와 짧은 페달 건반, 그리고 페달에 관한 초기 기록을 통하여 18세기까지 기본적인 페달 테크닉은 토우(toe)⁴⁸⁾만을 사용하여 연주하는 것이었음을 알 수 있다.⁴⁹⁾ 토우만을 사용하는 페달링(pedaling)은 논-레가토 터치와 같이 발 건반에서 분절된 음, 즉 아티큘레이션을 만들어 낸다. 페달 연주에 대한 첫 문헌은 페트리(Samuel Petri, 1738~1808)의 『유용한 음악의 입문서』(Anleitung zur Praktischen Musik, 1767 & 1782)가 거론될 수 있고 뒤이어 튀르크의 『오르가니스트의 주요 역할에 관하여』(Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, 1787), 크네히트(Justin Heinrich Knecht, 1752-1817)의 『초보자와 숙련자들을 위한 완벽한 오르간 교본』(Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, 1795), 그리고 키틀(Johann Christian Kittel, 1732-1809)의 ≪전

46) Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, 2nd ed., translated by Editha Knocker (Oxford: Oxford University Press, 1985), 114-124.

47) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 2.

48) 토우(toe)는 페달 건반을 발끝(발가락 쪽)으로 터치하는 것을 뜻한다.

49) Kimberly Marshall, "The Fundamentals of Organ Playing," In *The Cambridge Companion to the Organ*, Edited by Nicholas Thistlethwaite (New York: Cambridge University Press, 1998), 106.

주곡이 있는 4성부 코랄》(Vierstimmige Choräle mit Vorspielen, 1803)에 대한 서문(Preface) 등에서 나타나는데, 이 모든 문헌에서는 두 발을 교대로 토우로만 연주하는 테크닉은 물론 한 발의 토우와 힐을 교대로 연주하는 방법에 대해서도 설명하고 있다.⁵⁰⁾ 한 발로 토우와 힐⁵¹⁾을 교대로 연주하는 페달 테크닉은 레가토 연주를 뜻하는 것이다. 여기서 한 가지 주목할 만한 것은 요한 세바스찬 바흐의 제자였던 키틀이 페달링(pedaling)에서 레가토 주법을 사용하고 있었다는 것이다. 키틀은 《전주곡이 있는 4성부 코랄》의 서문에서, 양발의 토우를 교대로 사용하여 음계를 연주하는 방법, 한 발로만 토우와 힐을 교대로 사용하여 레가토하는 음계 연습, 왼발의 토우와 오른발의 토우-힐의 패턴을 연속하는 동형 진행의 페달 연습을 소개하고 있다.⁵²⁾

키틀의 제자, 링크(Johann Christian Heinrich Rinck, 1770-1846)의 《실용적인 오르간 교본》(Praktische Orgelschule op. 55, 1818-22?)은 총 6권으로 구성되어 있는데, 제1권은 2성부, 3성부, 4성부를 위한 각각의 12개의 연습곡에서 붙임줄(tie)이 붙은 음표를 치는 연습, 동일음을 반복해서 치는 연습, 스타카토 연습, 음계의 연습, 두 음에 슬러가 붙은 아티큘레이션의 연습 등을 포함하며, 모든 장조와 단조 위에 씌여진 30개의 프렐류드를 수록하고 있다.⁵³⁾ 제2권에서는 페달 연습곡과 12개의 코랄 변주곡이 수록되어 있는데, 양발의 토우(toe)를 교대로 사용하는 연습, 한 발의 토우-힐(toe-heel)을 교대로 사용하는 레가토 음계 연습, 양발을 사용하는 트릴 연습, 두 음에 이음줄이 붙은 아티큘레이션 연습, 양발로 두 성부를 레가토하는 연습, 양발로 3개 혹은 4개의 음표로 된 화음을 연주하는 연습 등을 포함하고 있다. 페달 연습곡에서 눈에 띄는 것은 손가락으로 한 음을 누른 채로 다른 손가락으로 교체

50) Quentin Faulkner, *J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction* (St. Louis, MO: Concordia, 1984), 46-47.

51) 힐(heel)은 발뒤꿈치로 발 건반을 터치하는 것을 뜻한다.

52) Johann Christian Kittel, *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen* (Altona, 1803), 3-4.

53) Johann Christian Heinrich Rinck, *Praktische Orgelschule* (Bonn, 1818-22?). *Practical Organ School*, edited by W. T. Best (London: Novello, n. d.), 2-31.

하는 레가토 방법(finger substitution)과 마찬가지로 페달 건반에서 건반을 누른 채로 힐-토우를 교체하는 방법(substitution of heel and toe)을 페달 연습곡 127번에서 사용하고 있고 페달 음계에서 글리산도⁵⁴⁾(glissando)를 사용하고 있다.⁵⁵⁾ 나머지 3, 4, 5, 6권에는 포스트류드(postludes), 판타지아(fantasias), 변주곡(variations), 프렐류드(preludes)와 푸가(fugues) 스타일의 곡들이 수록되어 있다.⁵⁶⁾

링크의 제자, 헤세(Adolf Friedrich Hesse, 1809~1863)의 오르간 교본으로는 《오블리가토 페달을 사용한 8개의 연습곡》(Acht Studien mit obligatem pedal und genau angezeigter Pedal-Applicatur) op. 30 그리고 두 권으로 구성된 《오르간 연주자에게 유용한 선물》(Nützliche Gabe für Orgelspieler) 등이 있다.⁵⁷⁾ 《오르간 연주자에게 유용한 선물》의 제1권은 《연습곡과 다성의 예제가 있는 작은 페달 교본》(Kleine Pedal-Schule mit Übungsstücken und mehrstimmigen Beispielen)으로, 12개의 장조 음계와 12개의 단조 음계를 양발을 교대로 사용하여 레가토로 연주하는 페달 음계 연습, 페달 연습, 2성부 연습(오른손과 페달, 왼손과 페달), 3성부 연습(오른손, 왼손과 페달), 4성부 연습(소프라노, 알토, 테너, 그리고 페달)으로 구성되어 있다. 페달 파트에는 오른발, 왼발, 토우, 그리고 힐을 악보에 음표마다 상세히 표기하였는데, 한 발의 힐-토우로 레가토하는 페달링도 발견된다. 제2권은 《적절한 페달 적용을 연습하기 위한 가벼운 전주곡》(Leichte Präludien zur Uebung in der zweckmässigen Anwendung der Pedalapplikatur)이다.⁵⁸⁾

54) 높이가 다른 두 음 사이를 빠른 음계로 미끄러지듯이 연주하는 것을 말한다.

55) Rinck, *Practical Organ School*, 32-33.

56) Rinck, *Practical Organ School*, preface.

57) "Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève," <https://catalogue.cmg.ch/?query=titre%3A%20%26%20auteur%3A%20Hesse,%20Adolf%20Friedrich>, 검색일: 2023. 12. 20.

58) Adolf Hesse, *Nützliche Gabe für Orgelspieler* (Breslau: Leuckart, n. d.).

헤세의 제자인 르멍(Jacques Nicolas Lemmens, 1823~1881)의 《에콜 드 오르그》(École d'orgue, 1862)는 카톨릭 교회 오르가니스트를 위한 그의 정기간행물인 『새로운 오르간 저널』(Nouveau Journal d'orgue, 1850~1851)에 수록되었던 많은 내용을 그대로 담고 있다.⁵⁹⁾ 르멍은 그의 《에콜 드 오르그》에서 운지법, 특히 손가락 교체에 의한 레가토(finger substitution), 연속되는 화성을 손가락 교체에 의해 레가토하는 연습, 옥타브 반음계를 레가토로 연주하는 연습, 손가락의 글리산도(finger glissandos), 손가락을 가로질러서 레가토를 만드는 연습(finger crossings), 손가락의 독립을 연습하기 위해서 한 음을 처음부터 끝까지 누른 채로 화음을 레가토하는 연습, 그리고 운지법이 표기된 6개의 작은 곡들이 수록되어 있는데, 이 6개의 곡은 모든 음을 완전히 레가토로 만드는 운지법으로 되어 있다.⁶⁰⁾ 두 권으로 구성되어 있는 이 교본의 제2권은 페달 연습이 수록되어 있는데, 두 발의 토우를 교대로 사용하는 연습, 12개의 장조 음계와 12개의 단조 음계를 토우-힐을 사용하여 레가토하는 연습, 2도부터 옥타브까지 간격의 페달 연습, 레가토 페달링을 위해 한 발의 토우로 두 음 사이를 슬라이드(slide) 한 후 힐-토우를 연결하는 레가토 연습, 한 발로 한 음을 누른 채 다른 발로 교체하는 레가토 연습(substitution of one foot for the other), 한 발로 한 음을 누른 채 힐과 토우를 교체하는 레가토 연습(substitution of heel and toe), 양발의 힐과 토우를 사용하는 아르페지오(arpeggios) 연습, 양발로 세 개 혹은 네 개의 화음을 연주하는 연습 등을 포함한다.⁶¹⁾ 부뤼셀 콘서바토리(Brussels Conservatory)에서, 르멍은 프랑스 출신의 페티스(François-Joseph Fétis, 1784~1871)와 작곡 공부를 하였고, 베를린으로부터 부뤼셀로 건너온 거쉬너(Karl Friedrich Julius Girschner,

59) William J. Peterson, "Lemmens, his *École d'orgue*, and Nineteenth-Century Organ Methods," in *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, edited by Lawrence Archbold and William J. Peterson (New York: University of Rochester Press, 1999), 65.

60) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 162-166.

61) Soderlund, *Organ Technique: An Historical Approach*, 173-178.

1794~1860)와 오르간 공부를, 그리고 헤세와 브레슬라우(Breslau)에서 오르간 공부를 하였다. 르명의 음악 수업에는 독일적 요소가 있고 바흐의 영향이 상당하다.⁶²⁾ “페티스를 통해 프랑스-벨기에 학파(Franco-Belgian School)와의 연관성을, 헤세를 통해 독일의 바흐 전통(Bach tradition)과의 연관성을 보여주는 르명의 교본은 1862년에 더할 나위없이 발전된 형태로 출판되어 오늘날에도 주목을 끌고 있다.”⁶³⁾

19세기 프랑스의 대표적인 오르간 제작자인 카바이에폴(Cavaillé-Coll, 1811~1899)은 프랑스의 오르간 연주가 개혁되어야 할 필요가 있다고 느꼈고, 비도르와 길몽(Alexandre Guilmant, 1837~1911)을 르명과의 오르간 공부를 위해서 브뤼셀로 보냈다.⁶⁴⁾ 또한 비도르는 그곳에서 페티스와 작곡 공부도 하였다.⁶⁵⁾ 요한 세바스찬 바흐를 계승한 제자들 선상에서 가장 최근의 인물이었던 르명은 비도르에게 바흐의 전통적인 독일식 해석을 가르쳤다.⁶⁶⁾ 상 쉴피스 대성당(St. Sulpice)의 오르가니스트였던 웰리(Lefébure Wely, 1817~1869)의 사망 후에 카바이에폴, 생상(Camille Saint Saëns, 1835~1921), 그리고 구노(Charles Gounod, 1818~1893)의 추천으로 비도르가 그곳의 오르가니스트가 되었다.⁶⁷⁾ 르명과 공부한 비도르와 길몽은 파리 콘서바토리(Paris Conservatory)에서 뒤프레(Marcel Dupré, 1886~1971)와 같은 그들의 제자들에게 바흐 전통을 전수했다. 슈바이쩌와 함께 편집한 비도르의 바흐 에디션(edition)은 바흐 음악에 대한 비도르의 관심을 보여주며 비

62) Peterson, “Lemmens, his *École d'orgue*, and Nineteenth-Century Organ Methods,” 75.

63) Peterson, “Lemmens, his *École d'orgue*, and Nineteenth-Century Organ Methods,” 63.

64) Charles-Marie Widor, *The Symphonies for Organ*, Vol. 11, ed. John Near (Madison, WI: A-R Editions, 1991), ix.

65) John Near, “Charles-Marie Widor: The Organ Works and Saint-Sulpice,” *The American Organist* 27 (1993), 47.

66) Felix Raugel and Andrew Thomson, “Widor, Charles-Marie.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 359.

67) Widor, *The Symphonies for Organ*, Vol. 11, ix.

도르가 직접 그 에디션의 서문(Preface)에서 연주에 관한 지시사항을 썼다.⁶⁸⁾ 르명에서 시작되어 비도르와 길몽, 뒤프레로 대표되는 프랑스 로맨틱 오르간 악파(French Romantic organ school)의 바흐 전통은 그들만의 새로운 연주 기법인 이른바 ‘프랑스 규칙’(French rules)을 만들어 냈다. 즉 절대적인 레가토(strict legato, 혹은 absolute legato), 반복적으로 연타되는 음표들은 절반의 음가로 연주하는 것, 공통음(common tone)은 붙임줄(tie)이 붙은 것처럼 누른 상태로 음가를 유지하는 것,⁶⁹⁾ 건반을 누르고 떼는 순간(attack and release)의 정확한 통제 등을 내용으로 한다.⁷⁰⁾ 비도르는 르명의 《에콜 드 오르그》에 서문(Preface)과 몇 가지 설명을 덧붙여서 《오르간 교본》(Méthode d’orgue, 1924)이라는 제목으로 다시 출판하였다.⁷¹⁾

3. 바흐의 아티쿨레이션

바흐는 때때로 그의 악보에 아티쿨레이션을 표기하였는데, 이음줄(slurs), 점(dots), 웨지(wedges), 그리고 슬래시(slashes)로 표기하였다. 그러나 그의 아티쿨레이션의 많은 부분이 그의 음악에 있는 바로 그 음표와 쉼표, 그 자체로 지시되어 있음을 발견할 수 있다.⁷²⁾ 존 보우(John Boe)는 그의 아티클(article)에서 바흐의 아티쿨레이션을 유형별로 소개하고 있는데, 주요 유형을 본 논문에서 살펴보고자 한다. 바흐는 그의 후기 건반 음악 작품에서 자주 나

68) Near, *Widor on Organ Performance Practice and Technique*, 5-7.

69) 한 화음에 속한 한 성부의 음정이 그 다음 화음에서 다른 성부의 음으로 될 때 이 음은 공통음이라 하는데 이 공통음은 뒤의 화음에서는 반복하여 치지 않고 앞의 화음에서 누른 상태로 붙임줄이 붙은 것처럼 음가를 유지한다. 이것은 절대적인 레가토를 만들기 위한 것이다.

70) Ewald Kooiman, “Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor, and the French Bach Tradition,” translated by John Brock, *The American Organist* 29 (1995), 61.

71) Near, *Widor on Organ Performance Practice and Technique*, 11.

72) John Boe, “Fully Notated Articulation in Bach’s Mature Keyboard Music,” *Bach* 7/1 (1976), 12.

타나는 점과 웅지, 그리고 수직의 슬래시(vertical slashes)를 사용하여 논-레가토 아티큘레이션을 표시하였다. 바흐의 음악에서 점과 슬래시의 주요한 의미는 분리시키라는 뜻이고, 강조하기 위한 목적으로 자주 쓰인다.⁷³⁾

바흐의 BWV 816은 다른 조곡들보다 일 년 반 정도 더 늦은 그의 작곡 필적의 스타일을 보여준다.⁷⁴⁾ 여기서 점이 붙은 세 음표는 소리가 끊어지면서 프레이즈(phrase) 안에서 강조된다([악보 3]).

[악보 3] 〈프랑스 조곡 5번〉, 루레 BWV 816 마디 7-10



[악보 4-a]에서 바흐는 콘티누오(Continuo)로 기능하는 베이스라인에 아티큘레이션을 만들기 위해 쉼표를 음악에 사용하고 있고, [악보 4-b]에서는 베이스라인에 쉼표를 통하여 프레이즈를 만들고 있다.⁷⁵⁾

[악보 4-a] 〈높은 곳에 계시는 하나님께 영광이 있기를〉 BWV 676 마디 1-4



73) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 12.

74) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 165.

75) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 13-14.

[악보 4-b] 〈높은 곳에 계시는 하나님께 영광이 있기를〉 BWV 664마디 1-8



바흐의 오르간을 위한 《건반연습 III》(Clavierübung III, 1739)에 수록된 〈듀엣 2번〉(Duetto II), BWV 803에서는 두 음 사이의 붙임줄로 인해 강박의 위치가 바뀌는 것을 볼 수 있고([악보 5-a]),⁷⁶⁾ 〈듀엣 3번〉(Duetto III), BWV 804에서는 점이 붙은 두 개의 음표가 분리되고 있으며([악보 5-b]), 〈듀엣 4번〉(Duetto IV), BWV 805에서는 두 음 위에 붙은 점과 두 음 위에 붙은 이음줄이 교대로 반복되는 아티쿨레이션을 보여주고 있다([악보 5-c]).⁷⁷⁾

[악보 5-a] 〈듀엣 2번〉 BWV 803 마디 7-12



76) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 176.

77) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 18.

[악보 5-b] 〈듀엣 3번〉 BWV 804 마디 1-2



[악보 5-c] 〈듀엣 4번〉 BWV 805 마디 14-25



[악보 6-a]의 마디 14부터 17에서는 페달 포인트(pedal point) 위에서 알토 파트가 코랄 선율(cantus firmus)을 노래하면서 쉼표로 아티큘레이션을 만들고 있고, [악보 6-b]는 마디 1부터 2의 페달 라인에서 4분 쉼표를 통해 선율의 프레이즈를 만들고 있다.⁷⁸⁾

[악보 6-a] 〈높은 곳에 계시는 하나님께 영광이 있기를〉 BWV 663 마디 13-17



78) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 13.

[악보 6-b] 〈높은 곳에 계시는 하나님께 영광이 있기를〉 BWV 663마디 1-4



[악보 7]은 화음들을 힘 있고 활기찬 스타일로 분리시키는 경우를 보여 준다.⁷⁹⁾

[악보 7] 〈프랑스 서곡〉 에코 BWV 831 마디 1-12



[악보 8-a]에서는 스타카토 점에 의해 화음을 분리시키고 있고, [악보 8-b]에서는 쉼표에 의해 점 4분음표가 분리되고 있다.⁸⁰⁾

79) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 13.

80) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 14, 16.

[악보 8-a] 〈프렐류디움〉 BWV 552 마디 30-40



[악보 8-b] 〈프렐류디움〉 BWV 552 마디 22-25



위에서 살펴본 듀엣들과 BWV 552 프렐류드가 수록된 《건반연습 III》은 현대적인 형태의 다양한 아티큘레이션을 보여주고 있다.⁸¹⁾ [악보 9]는 16분 음표의 패시지(passage)에 대응하는 동형 진행의 8분음표 그룹을 보여주고 있다.⁸²⁾ 어떤 에디션에서는 8분음표에 스타카토 점이 붙어 있고 또 다른 에디션에서는 스타카토 점이 표기되어 있지 않은데, 이러한 경우에 다성음악 구조로 된 두 선율에서 한 선율(16분음표의 빠른 패시지)은 레가토로, 나머지

81) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 177.

82) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 18.

한 선율(8분음표의 선율)은 논-레가토로 연주함으로써 두 선율이 구별되면서 빠른 패시지 안에서 8분음표의 선율이 명확하게 들리게 하는 효과가 있다.

[악보 9] 〈프랑스 서곡〉 제1곡 BWV 831 마디 20-24



바흐의 BWV 682에서는 아무 마크도 없는 8분음표의 라인과 이음줄이 붙은 ‘롬바르드 리듬’ (Lombard rhythm)이 동시에 나타나면서 대조를 이루고 있고, 셋잇단음표에는 스타카토 점이 붙어서 강조되고 있다. 바흐는 이처럼 같은 음가를 가진 음표들의 시리즈 위에 스타카토 점을 자주 사용하였다(악보 10)).⁸³⁾

[악보 10] 〈하늘에 계신 우리 아버지〉 BWV 682 마디 8-11



[악보 11-a]는 16분 쉼표에 의해서 만들어지는 독특한 아티큘레이션을 나타내고 있고, [악보 11-b]에서는 같은 음가로 반복되는 음표에 점(dots)을 표기하여 음표들을 분리시키며 강조하고 있다.⁸⁴⁾

83) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 176.

[악보 11-a] 〈골드베르크 변주곡〉 20번째 변주 BWV 988 마디 1-6



[악보 11-b] 〈골드베르크 변주곡〉 20번째 변주 BWV 988 마디 24-29



바흐는 그의 칸타타 아리아(cantata arias)에 있는 솔로 악기를 위한 화려한 선율에 점과 이음줄에 의한 많은 아티큘레이션을 표기하였는데, 그는 때때로 이 화려한 스타일을 건반 음악에도 적용하였다([악보 12]).⁸⁵⁾

84) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 15.

85) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," 15.

[악보 12] 〈이탈리안 콘체토〉 1악장 BWV 971 마디 14-19



[악보 13]에서처럼 바흐는 반복되는 두 음 사이에 붙임줄을 곡 전체에 걸쳐 끊임없이 사용하여 소스테누토 스타일을 만들고 있다. 이것은 오른손에서 가끔 나타나는 이음줄과 함께 레가토 스타일을 만들기 위한 것이다.⁸⁶⁾

[악보 13] 〈이탈리안 콘체토〉 안단테 BWV 971 마디 5-16

86) John Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, *Bach* 7/2 (1976), 14.

[악보 14]는 악보 위의 음표와 뒤따르는 화음에 붙임줄을 붙여서 소리를 분리시키는 반복 터치를 피하고 보이스-리딩(voice-leading)을 부드럽게 만들고 있다.⁸⁷⁾

[악보 14] 〈파르티타 3번〉 부를레스카 BWV 827 마디 5-8



바흐는 때때로 울림을 좋게 만들기 위해서 혹은 특별한 리듬적 효과를 이루기 위해서 겹쳐지는 음표들(sustained or overlapped notes)을 악보에 기보하였다. [악보 15]는 합시코드의 겹침(overlapping)의 흔한 스타일이다.⁸⁸⁾

[악보 15] 〈프랑스 조곡 4번〉 사라방드 BWV 815 마디 1-5



바흐의 건반 음악에서 주로 16분음표로 쓰여진 하나의 정교한 선율이 다성 음악적 구조로 해결되는 것을 볼 수 있다. 즉 원래 하나의 선율에서 두 파트(parts)로 전개되어 진행된다. 건반 위에서 두 파트 구조는 어떤 음표들을 누른 상태로 유지함으로써 더 잘 들릴 수 있는데,⁸⁹⁾ [악보 16]의 마디 27부터

87) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, 14.

88) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, 15.

30에서는 오른손의 음표를 누른 채로 유지함으로 빠르게 움직이는 멜로디 선율로부터 느리게 움직이는 하나의 알토 선율을 만든다.⁹⁰⁾ 또한 오른손에 빈번히 나타나는 장식음, 아포지아투라에는 항상 이음줄이 표기되어 있다.

[악보 16] 〈골드베르크 변주곡〉 아리아 BWV 988 마디 23-30



바흐는 그의 건반 음악에서 아르페지오(arppeggio)의 음표들을 누른 채로 유지하라는 기호를 사용하는 대신, 16분음표 혹은 32분음표의 단선율로 아르페지오를 구성하는 음표 하나하나를 모두 악보에 기보하기도 하였다(악보 17).⁹¹⁾ 이것이 ‘리에종’이다.

[악보 17] 〈영국 조곡 1번〉 알레망드 BWV 806 마디 1-2



89) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, 15.

90) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, 21.

91) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, 16.

[악보 18]은 《W. F. 바흐를 위한 건반악기 소곡집》에 수록된 코랄(Wer nur den lieben Gott läßt walten)인데 장식음을 연습하기에 좋은 곡이다. 오른손에서 4분음표 단위로 이루어진 코랄 선율의 각 음표가 장식되어 나타난다([악보 18]).

[악보 18] 〈사랑하는 하나님의 섭리에 맡기는 자는〉 BWV 691 마디 1-4



본 논문의 2장에서도 살펴본 바와 같이, 두 개의 음표 위에 붙은 짧은 이음줄(paired slurs)을 바로크 음악에서 자주 볼 수 있는데, 이 두 음표 중의 첫 음은 약간의 강세를 두고 충분한 음가로 연주되고 두 번째 음표는 약간 가볍게 끊어 연주한다.⁹²⁾ 이것은 명료하고 생동감 있는 소리를 만들기 위한 방법으로 바흐의 오르간곡의 연주에서 많이 쓰이는 아티큘레이션이다.

바흐의 솔로 건반 음악에 나타난 아티큘레이션은 그의 칸타타(Cantatas)와 콘체르토(Concertos), 그리고 현악 음악과 목관 음악의 아티큘레이션에서 유래되었다.⁹³⁾ 좀 더 화려하고 박을 교차하는 이음줄의 대부분은 1730년 이후 라이프치히 기간(Leipzig period)의 작품에서부터 발견된다. 이것은 쇠텐

92) Kochevitsky, "Performing Bach's Keyboard Music Articulation," 23.

93) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 174-179.

(Köthen)시절 바흐의 실내악(chamber music)에서의 경험이 그의 아티큘레이션의 기보를 더 발달시킨 것으로 보인다.⁹⁴⁾

위에서 살펴본 바와 같이, 바흐의 아티큘레이션은 박의 규칙성, 모티브(motives)와 리듬의 구조를 명료하게 하는 특징을 갖는다. 이것은 바로크 시대의 특징을 잘 보여주는 것이다. 또한 바흐의 건반 음악에서는 프랑스의 영향을 받은 장식음과 ‘리에종’을 자주 볼 수 있다. 바흐는 주로 그의 곡에서 어떤 모티브(motive)가 최초로 나타날 때만 아티큘레이션을 표기하였고 그 모티브가 반복해서 나타날 때는 표기하지 않은 채 남겨두었다. 따라서 드문 경우에서만 바흐 자신이 표기한 아티큘레이션을 우리가 알 수 있다.⁹⁵⁾ 연주자들은 아티큘레이션 표기가 없는 패시지를 연주할 때 어떤 패시지가 바흐가 아티큘레이션을 표기한 패시지와 비슷한 패시지인가를 잘 살펴보고,⁹⁶⁾ 어떤 아티큘레이션이 음악적으로 타당한 해석인가를 위에서 살펴본 유형들을 기반으로 잘 판단해서 연주에 적용해야 할 것이다.

4. 비도르의 아티큘레이션

1) 바흐의 오르간 음악에 대한 비도르의 연주해석

비도르는 슈바이처와 함께 편집한 바흐 에디션(editions)의 서문에서 어떻게 바흐의 음악을 연주할 것인가에 대해 연주지시를 주고 있는데 그 내용을 요약하면 다음과 같다. 바흐의 판타지아 BWV 542의 시작 부분은 레시타티브처럼 자유로운 형식으로 연주할 것을 조언하면서 높은음으로의 진행을 더 강조하며 노래하도록 테누토 표시를 하였다. 장식음은 레가토로 연주되도록 하기 위해서 장식음이 붙은 바로 앞의 음과 같은 음에서 시작하지 않도록 지시

94) Butt, *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*, 114.

95) Kochevitsky, “Performing Bach’s Keyboard Music Articulation,” 21.

96) Boe, “Fully Notated Articulation in Bach’s Mature Keyboard Music,” part II, 18.

하고 있다. 왜냐하면 반복되는 음을 연타하면서 틈이 생기기 때문이다. 또한 반복적으로 같은 음을 누를 때는 기보된 음표의 절반의 음가로 연주하라고 지시하고 있다. 그러나 아다지오(Adagio) 같은 느린 곡의 긴 음표에서는 기보된 음표의 절반보다 좀 더 긴 음가로 연주하도록 지시하고 있다. 한편 공통음은 반복해서 누르지 않고 붙임줄이 붙은 것처럼 누른 상태로 다음 화음으로 연결시킨다. 이것은 완전한 레가토를 만들기 위한 것이다. 스타카토로 표기된 음표들은 현악기의 활을 사용하는 디타쉘(détaché)처럼 테누토(tenuto)하여 절반의 음가로 분절되도록 연주한다. 하강하는 옥타브 도약은 분절하여 연주하고 상향하는 옥타브 도약은 레가토로 연결한다. 오르간 위에서 액센트 효과는 누르고 있는 시간을 약간 연장시킴으로써 얻을 수 있다. 따라서 크레센도(crescendo)를 연주할 때는 음표를 조금씩 더 길게 누르고 디미누엔도(diminuendo)를 연주할 때는 점차 짧게 누른다. 같은 음을 반복해서 치는 음은 끊고 다른 음으로 진행하는 음은 연결시킨다. 비도르는 토크(toe)를 사용하는 것만큼 힐(heel)도 그만큼 많이 사용하라고 조언하며 너무 빠른 템포로 연주하지 말 것을 가르치고 있다.⁹⁷⁾ 이 내용을 한마디로 말하면 프랑스 로맨틱 오르간 악파(French Romantic organ school)의 일명 ‘프랑스 규칙’(French rules)이다.

또한 비도르는 그의 바흐 에디션 프렐류드와 푸가 D장조(Prelude and Fugue in D major) BWV 532의 서문에서 연주해석을 제안하고 있는데, 스웰 박스⁹⁸⁾(swell box)의 사용, 크레센도와 디미누엔도를 만들기 위해 소리를 더하고 빼는 소리 조합(registration change), 그리고 반복되는 음표를 칠 때만 끊어서 연주하고 그 외의 음들은 전체적으로 레가토로 연주할 것을 제안하고 있다.⁹⁹⁾ 이것은 바로크 시대의 연주 관행과는 다른, 프랑스 로맨틱 오르간

97) Near, *Widor on Organ Performance Practice and Technique*, 21-53.

98) 스웰 페달을 작동시켜 스웰 박스를 열고 닫음으로 스웰 박스 안의 파이프 소리를 청중에게 크게 혹은 작게 들리도록 조절하는 장치이다.

99) J. S. Bach, *Organ Works selected from "The Complete Organ Works" in Eight*

악파의 ‘낭만 시대적’ 연주해석이라 할 수 있다. 그는 “청중이 바흐가 구상한 단순한 음색으로 연주되는 푸가를 즐길만한 수준에 있지 않다면 청중을 지루하게 할 필요가 없다. 아니면, 그들이 그것에 익숙해져서 다른 방법으로는 연주되지 않을 때까지 계속해서 연주하라”¹⁰⁰⁾고 조언하면서 음색을 더하고 빼면서 연주하는 방법과 두 개의 건반을 사용하여 푸가 부분을 연주하는 방법을 설명하고 있다.

2) 비도르의 오르간 작품에 나타난 아티쿨레이션

비도르는 그가 작곡한 오르간 심포니(Organ Symphony)에 아티쿨레이션 표기뿐 아니라 음악적 표현을 위한 미세한 템포의 지시를 악보에 표기하였다. 비도르가 표기한 아티쿨레이션은 스타카토(staccato), 테누토(tenuto), 액센트(accent), 스포르잔도(sforzando), 그리고 슬러(slur) 등이고, 악보에서 흔히 발견되는 템포 변화 지시어들은 알라르간도(allargando), 아피아세레(a piacere), 리타르단도(ritardando), 그리고 리테누토(ritenuto) 등이다.¹⁰¹⁾ 존 니어(John Near)는 각각의 아티쿨레이션과 템포 지시어에 관해 다음과 같이 자세히 설명한다.

Volumes, edited by Charles-Marie Widor and Albert Schweitzer (New York: G. Shirmer, 1912), Suggestions for Performance: Prelude and Fugue in D major, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP36819-SIBLEY1802.7417.030d-3908701245530/organ.pdf>, 검색일: 2023. 12. 20.

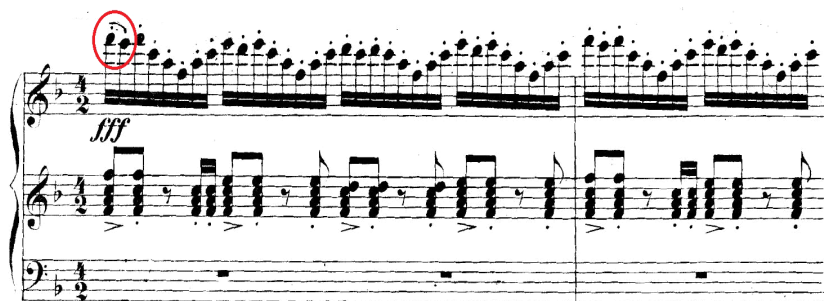
100) Bach, *Organ Works selected from "The Complete Organ Works" in Eight Volumes*, Suggestions for Performance: Prelude and Fugue in D major.

101) John Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," in *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, ed. Hans Davidsson and Sverker Jullander (Göteborg: Novum Grafiska AB, 1995), 458-459.

(1) 스타카토(staccato)

스타카토가 표기된 음표들은 그 기보된 음표의 절반의 음가를 갖는다는 것이 일반적인 해석이다. 비도르의 오르간 음악에서 스타카토의 표기는 특히 혼란을 야기하고 있는데 그 이유는 1900년 이후의 수정과정에서 비도르와 그의 출판사는 일반적으로 웨지를 사용하였지만 수정되지 않은 부분들은 점으로 표기되어 있었다. 따라서 1901년 이후의 오르간 심포니의 에디션(editions)은 점(dots)과 웨지(wedges)가 섞여서 사용되었다.¹⁰²⁾ [악보 19]의 연속되는 스타카토 형태의 패시지의 첫 두 음표에 붙은 이음줄에서, 첫 음표는 기보된 음표의 음가를 갖고 다음 음으로 레가토 한 후 두 번째 음은 이음줄 밑에 스타카토가 표기된 것처럼 끊어야 할 것이다.¹⁰³⁾

[악보 19] 비도르, 〈오르간 심포니 5번〉 토카타 마디 1-2



비도르는 같은 패시지가 곡 전체에 걸쳐 연속적으로 나올 때, 그 패시지가 처음 나올 때만 그 모델로서 프레이징(phrasing)과 아티कु레이션을 표기하는 습관이 있었다.¹⁰⁴⁾ 따라서 [악보 19]의 토카타에서 두 음의 슬러도 곡 전체에

102) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 460.

103) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 460.

적용해야 할 것이다. 또한 비도르는 오르간 심포니 6번의 1악장에서 양손이 같은 선율을 연주하지만, 오른손에는 스타카토, 왼손에는 레가토를 이례적으로 동시에 표기함으로 오른손에서 더 명료한 소리를 만들어 내도록 하고 있다 ([악보 20]).¹⁰⁵⁾

[악보 20] 비도르, 〈오르간 심포니 6번〉 1악장 마디 57-59

G. Fonds de 4, 8, 16 — P. Fonds de 4, 8 — R. Anches 4, 8, 16 pianissimo. (♩ = 132)

[악보 21]은 서로 다른 여러 형태의 리듬이 오른손, 왼손, 그리고 페달에 동시에 나타나는데, 오른손에는 제1주제, 왼손에는 셋잇단음표로 연속되는 제2주제 선율, 그리고 페달 파트는 8분음표의 스타카토 반주 형태로, 연주하기에 어렵기로 알려진 패시지이다. 페달 파트의 스타카토 반주는 오케스트라의 첼로와 베이스의 피치카토(pizzicato) 효과를 만들어내야 할 것이다. 이 패시지는 요한 세바스찬 바흐의 트리오 소나타(trio sonata)를 연상시키며 신바로크 스타일(Neo-Baroque Style)을 나타낸다.¹⁰⁶⁾

104) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 460.

105) Shin-Kyung Bang, "The Evolution of Widor's Compositional Style, as Evidenced in His Ten Organ Symphonies," D.M. Document (Indiana University, 2012), 45.

106) Bang, "The Evolution of Widor's Compositional Style, as Evidenced in His Ten Organ Symphonies," 56-57.

[악보 21] 〈오르간 심포니 6번〉 1악장 마디 164-170



(2) 테누토(tenuto)

테누토는 대시(dash)로 표기되는데, 활의 총길이로 연주되는 현악기의 디타쎈(détaché)과 비슷한 효과를 갖는다([악보 22-a]).¹⁰⁷⁾

[악보 22-a] 〈오르간 심포니 5번〉 1악장 마디 287-291



107) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 461.

[악보 22-b]는 테누토가 스타카토를 뒤따르면서 음표의 최대 음가를 강조함으로써 아티कु레이션의 대조를 보여준다. 그러나 뒤따르는 화음과의 분절을 위해서 이 테누토는 음가의 3/4에 가깝게 연주되어야 할 것이다.¹⁰⁸⁾

[악보 22-b] 〈오르간 심포니 6번〉 피날레 마디 1-5



(3) 액센트(accent)

비도르의 오르간 작품에는 수평의 액센트 웨지(< 모양)가 많다. 액센트가 붙은 음표 앞에서 숨을 쉴 것으로써 약간 지연시켜서 건반을 누를 때 액센트 효과를 얻을 수 있는데, 비도르는 이것을 ‘약간의 리타르단도’라고 표현한다. 비도르의 오르간 심포니 6번 1악장의 44마디에서 수직의 액센트 웨지(v 모양)가 이례적으로 사용되었다(악보 23).¹⁰⁹⁾

108) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 461.

109) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 461.

[악보 23] 〈오르간 심포니 6번〉 1악장 마디 42-48



(4) 스포르잔도(sforzando)

스포르잔도는 액센트와 많이 비슷하다. 이 두 표시는 강타되는 화음 위에서 종종 동시에 나타나는데 액센트처럼, 오르간 위에서 스포르잔도의 효과는 숨을 쉬고, 타건을 지연시키고, 음가를 연장시킬 때 얻을 수 있다. 스포르잔도는 비도르의 오르간 심포니에서 액센트와 동시에, 데크레센도(decrescendo)가 시작되는 지점에서, 크레센도(crescendo)가 끝나는 지점에서, 혹은 화성이 바뀌거나 주제 선율이 되돌아오는 지점에서 나타난다([악보 24]).¹¹⁰⁾

[악보 24] 〈오르간 심포니 6번〉 1악장 마디 139-143



[악보 24]에서 세 마디의 각각 첫 화음 위에 스포르잔도와 함께 테누토가 동시에 표시되어 있다. 오르간 위에서 이 두 효과를 만들기 위해서 각 화음을

110) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 462.

최대한의 8분음표 길이로 연주하고, 8분음표와 당김음인 4분음표 사이에는 간격을 두어서 연주해야 할 것이다.¹¹¹⁾

(5) 이음줄(slur)

이음줄은 주로 주제 선율이나 모티브를 표시할 때 사용되는데([악보 25-a]) 드물게 이음줄이 연주자가 음악적인 형태를 알 수 있도록 돕기 위해서 표기될 수도 있다([악보 25-b]).¹¹²⁾

[악보 25-a] 〈오르간 심포니 6번〉 1악장 마디 214-223



111) Bang, "The Evolution of Widor's Compositional Style, as Evidenced in His Ten Organ Symphonies," 54.

112) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 462.

[악보 25-b] 〈오르간 심포니 5번〉 1악장 3번째 변주 마디 114-115



[악보 26]은 페달 파트에 아티쿨레이션이 표기되어 있는데, 상승하는 두 음표에는 이음줄이, 하강하는 두 음표에는 스타카토가 표기되어 있다. 이 아티쿨레이션은 신바로크 스타일(Neo-Baroque style)을 나타낸다. 비도르는 페달이 아닌 손(manuals)에서 이 주제 선율이 나타날 때는 곡 전체를 통하여 아티쿨레이션을 하지 않는다.¹¹³⁾

[악보 26] 〈오르간 심포니 1번〉 1악장 마디 1-5



(6) 알라르간도(allargando)

알라르간도는 프레이즈의 진행의 정도를 강조하거나 중요한 재 도입부를 준비하기 위해서 프레이즈의 약간의 느려짐을 나타내는데, 이것은 다이내믹(dynamics)을 조절할 수 없는 오르간 건반 위에서 크레센도의 효과를 주기

113) Bang, "The Evolution of Widor's Compositional Style, as Evidenced in His Ten Organ Symphonies," 22.

위해서도 사용된다. 알라르간도와 크레센도는 오르간 음악에서 거의 같은 뜻으로 사용되며 활기차게 강타되는 화음의 연속에서 이러한 화음들의 하나하나가 비례적으로 느려지도록 연주해야 한다고 비도르는 설명하고 있다.¹¹⁴⁾ [악보 27]에서는 알라르간도가 포코(poco)와 함께 사용되고 있다.

[악보 27] 〈오르간 심포니 5번〉 1악장 마디 253-261



(7) 아피아세레(a piacere)

아피아세레는 자유로운 판타지같은 패시지(passage)의 시작 부분에서, 경과구나 프레이즈의 끝에서, 혹은 갑작스런 빠른 음표들의 그룹에서 나타난다. 이 패시지는 정확한 박으로 계산될 수 없고 갑작스런 빠른 진행은 약간 느슨해지는 것이 필요하다는 것을 의미한다고 비도르는 설명한다([악보 28]).¹¹⁵⁾

114) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 459.

115) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 459.

[악보 28] 〈오르간 심포니 6번〉 4악장 마디 46-61

The musical score is for the 4th movement of the Organ Symphony No. 6, measures 46-61. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The piano (P) part includes a section marked 'à piacere' (at pleasure) in a red box. The right trumpet (R. Trompette) part includes a section marked 'rit.' (ritardando). The score also includes markings for 'G' (G major) and 'P' (piano).

(8) 리타르단도(ritardando)와 리테누토(ritenuto)

비도르는 일반적으로 악보에 리타르단도의 줄임말로 ritard. 혹은 rit.를 사용했고 리테누토의 줄임말로 riten.을 사용하였다. 이 두 지시어는 때때로 포코(poco)와 함께 사용되었다. 리타르단도와 리테누토는 약간 다른 의미를 갖는데 리타르단도는 일반적으로 점차 느려지는 것을 뜻하는 반면, 리테누토는

갑자기 템포(tempo)를 늦추는 것을 뜻한다. 비도르는 이 두 가지 지시어를 뚜렷하게 구별하여 사용하지 않았고 자주 악보에 포코 리테누토(poco ritenuto)를 표기하였는데 이것은 갑자기 느려지는 템포보다는 리타르단도와 같은 상태로 만들기 위한 것으로 보인다. 비도르의 리테누토의 사용은 1878년 이후의 곡의 개정과 작곡에서 나타난다([악보 29]).¹¹⁶⁾

[악보 29] 〈오르간 심포니 5번〉 2악장 마디 36-40



비도르는 그의 1887 오르간 심포니 서문(Avant-propos)에서 리테누토에 관해 다음과 같이 설명한다.

리듬 자체는 현대적 경향의 영향하에 존재해야 한다. 그것은 리듬의 정확함을 보존하는 동시에 그 마디의 일종의 탄력성에 유용하여야 한다.리듬이 없으면, 강박에 주기적으로 되돌아오는 의지의 지속적인 표현이 없으면, 그런 연주자의 연주는 듣지 않는다. 작곡가는 자신이 생각하고 있는 포코 리테누토(poco ritenuto)를 자신의 악보에 적는 순간 얼마나 자주 주저하고 삼가하는가. 그는 연주자의 과장이 작품의 흐름을 약화시키거나 깨뜨릴 수 있다는 두려움 때문에 감히 표기하지 못한다. 표기가 생략된다.¹¹⁷⁾

116) Near, "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor," 459.

117) Widor, *The Symphonies for Organ*, Vol. 16, xvi. 서문의 일부를 필자가 한국어로 번역한 것임

비도르가 그의 Op. 42 오르간 심포니에 표기한 아티큘레이션과 템포 변화를 위한 지시어들은 낭만 시대의 음악적 특징을 잘 보여주고 있다. 비도르는 바흐의 아티큘레이션에서는 볼 수 없었던 보다 더 표현적인 아티큘레이션들과 다양한 지시어들을 표기하고 있다. 한편 비도르의 오르간 심포니에 나타난 작곡기법은 위의 몇 악보 예에서도 볼 수 있듯이, 바흐의 영향을 강하게 받고 있음을 알 수 있다. 특히 초기 작품인 〈오르간 심포니 1번〉은 첫 악장과 마지막 악장이 푸가 기법으로 작곡된, 바로크 음악의 영향을 분명하게 보여주는 작품이다. [악보 26]에서도 볼 수 있듯이, 비도르는 페달 파트를 양손 파트(manuals)와 동등한 중요성을 가지고 비르투오소적이고 독립적으로 취급하고 있다.¹¹⁸⁾ 이것은 비도르의 작곡기법이 독일의 전통 위에 있음을 나타내는 것이다.

5. 결론

‘좋은’ 혹은 ‘나쁜’ 음표에 대한 이해는 17세기와 18세기 연주자들에게 보편적인 아티큘레이션 패턴에 대한 기본적인 정보를 주었고, 이음줄, 스타카토, 스포르잔도, 그리고 액센트와 같은 아티큘레이션 표기가 없는 악보들을 그 당시의 연주자들은 관습과 기초적인 교육을 통해 익힌 방법으로 해석하였고, 음악의 리듬에 의해 결정되는 아티큘레이션이 연주자의 테크닉에 내재되어 있었다.¹¹⁹⁾

바흐는 이음줄, 점, 웨지 등을 사용하는 아티큘레이션을 악보에 자세히 표시하지는 않았지만, 그 음악 안에 있는 음표와 쉼표, 그 자체를 통하여 아티큘레이션을 표현한 것을 볼 수 있다. 본 논문에서 살펴본 바흐 아티큘레이션

118) Bang, “The Evolution of Widor’s Compositional Style, as Evidenced in His Ten Organ Symphonies,” 23.

119) George Houle, *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 85.

의 유형을 존 보우(John Boe)는 다음과 같이 요약한다. 바흐는 그의 건반 음악에 레가토를 위한 아티큘레이션을 기보하였는데,

- * 아르페지오의 음표들을 누른 채로 유지할 때,
- * 소리를 분리시키는 반복 터치를 피하기 위해 붙임줄을 붙여 부드러운 보이스-리딩을 만들 때,
- * 앞선 약박의 음과 뒤따르는 강박의 음 사이에 붙임줄을 붙이는 경우,
- * 음표들을 겹침으로써 울림을 풍부하게 만들 때,
- * 빠른 음표들 중에서 어떤 음을 누른 채로 유지함으로 빠르게 움직이는 형태로부터 느리게 움직이는 레가토 라인을 전개하는 경우
- * 반복되는 음의 두 음표 사이에 붙임줄을 붙여서 레가토 스타일을 만드는 경우 등을 살펴보았다. 장식음은 주로 이음줄과 연관되어 사용되었는데, 아포지아투라는 해결음을 향해 레가토로 연주되도록 한다. 또한 바흐는 그의 건반 음악 작품에서 끊어서 연주하는 아티큘레이션도 지시하였는데,
- * 일정한 음가를 가지고 다른 성부들보다 더 천천히 움직이는 베이스 파트를 분절하여 연주할 때,
- * 분리된 화음들을 단호하게 강조하여 연주할 때,
- * 프레이즈를 구분짓기 위해 약간의 틈을 줄 때,
- * 둘러 쌓인 여러 음표로부터 한 개 혹은 두 개의 음표를 분리시키는 경우,
- * 일련의 8분음표를 16분음표의 빠른 패시지의 선율과 대조를 이루기 위해 끊어서 연주하는 경우,
- * 반복되는 음표를 강조하며 분리시킬 때,
- * 화려한 패시지에서 이음줄을 가진 음표들과 스타카토 점을 가진 음표들을 대조적으로 분리시키는 경우를 살펴보았다.¹²⁰⁾

바흐의 아티큘레이션은 박의 규칙성, 모티브(motives)와 리듬의 구조를 명료하게 하는 특징을 보여주고 있다.

120) Boe, "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music," part II, 17-18.

비도르는 그의 바흐 에디션의 서문에서 어떻게 바흐의 곡을 연주할 것인가에 대한 연주지시를 주고 있는데, 이 아티큘레이션 지시는 연주를 위한 훌륭한 해석이다. 그러나 요한 세바스찬 바흐의 시대에도 이와 같은 아티큘레이션으로 바흐의 곡을 연주했을까? 바흐에 강한 영향력을 가지고 있는 북독일 악파(North German School)의 연주자들은 레가토(absolute legato 혹은 strict legato)로 연주하지 않았다.¹²¹⁾ 비도르는 그가 사사한 르명의 영향을 가장 강하게 받았을 것이다. 르명의 《에콜 드 오르그》는 요한 세바스찬 바흐나 키틀, 링크, 헤세의 오르간 교본에서는 찾아볼 수 없는 새로운 레가토 기법인 여러 성부의 모든 음표를 완전히 레가토하는 기법(absolute legato 혹은 strict legato)도 포함하고 있다. 이것은 아티큘레이션은 절대적인 법칙이 아니라 그 시대의 음악적 흐름에 따라 변모한다는 것을 나타내는 것이다. 레가토 터치가 보편적인 터치였던 19세기에 청중과 연주자들은 낭만 시대적 연주 해석에 익숙해져 있었을 것이다. 더욱이 카바이에폴에 의해 개혁된 소위 ‘교향적 오르간’(symphonic organ)위에서 오르간 음악이 작곡되고 연주되었다. 이러한 시대적 상황에서 비도르의 프랑스 규칙은 비도르 시대의 연주 관행이었을 것이다. 르명으로부터 시작되어 길몽, 비도르, 뒤프레에 이르는 프랑스 로맨틱 오르간 악파(French Romantic organ school)의 일명 프랑스 규칙(French rules)은 프랑스 낭만 시대의 오르간 작품을 연주할 때뿐만 아니라 바흐의 오르간 음악의 연주에도 적용되었다.¹²²⁾ 이것은 비도르의 바흐 에디션의 서문에서 비도르가 설명한 연주해석을 통해서도 분명히 알 수 있다. 본 논문의 2장에서 살펴본 바와 같이, 이들의 프랑스 규칙 중에서 음을 누른 채 손가락을 교체하는 레가토 방법(finger substitution)은 1716년의 쿠프랭의 《하프시코드 연주기법》(L'Art de toucher le clavecin)에서 나타나고, 바흐의 1720년 문헌인 《W. F. 바흐를 위한 건반악기 소곡집》에 운지법이 표기된 2개의 곡에는 나타나지 않는다. 레가토 주법은 독일보다 스페인, 프랑스,

121) Michael Murray, “The Pure Tradition of Bach,” *The Diapason* 68 (1977), 4.

122) Murray, “The Pure Tradition of Bach,” 6.

영국에서 먼저 사용되고 있었던 것으로 보인다. 독일에서는 요한 세바스찬 바흐에 의해서 엄지의 역할이 확대된 새로운 운지법이 소개되면서 레가토 주법이 도입되기 시작한 것으로 보인다. 링크는 페달링에서 한 음을 누른 채 힐-토우를 교체하는 레가토 페달링(substitution of heel and toe)을 사용하였고 르명은 페달에서는 물론 모든 성부의 완전한 레가토를 위하여 음을 누른 채 손가락을 교체하는 레가토 주법(finger substitution)을 폭넓게 사용하였다. 본 논문의 2장에서 살펴본 바와 같이 키틀, 링크, 헤세 등의 오르간 교본에서 레가토 주법의 페달링이 발견되지만, 공통음을 붙임줄처럼 연주하는 레가토 방법(tying of common tone)을 포함하는 프랑스 규칙은 독일의 어떤 건반 음악 문헌에서도 발견되지 않는다.¹²³⁾ 존 니어의 “요한 세바스찬 바흐 이래로 오르간 연주 방법은 전혀 변하지 않았다.”는 표현은 르명으로부터 시작되어 비도르, 길몽, 뒤프레로 대표되는 프랑스 로맨틱 오르간 악파의 연주자들이 바흐를 계승한 훌륭한 제자의 계보에서 공부를 하였고 그 음악을 발전시켰다는 의미이지, 그들의 연주가 바흐 시대와 똑같은 아티클레이션과 연주 관행으로 연주했다는 뜻은 아닐 것이다.

비도르는 그의 성숙기의 오르간 심포니인 op. 42 작품에서부터 후기 작품에 자세한 아티클레이션과 미세한 템포 변화의 지시를 악보에 표기하였다. 이러한 악보에서의 연주지시는 연주자들이 낭만주의 음악의 특징을 살려서 표현적인 연주를 할 수 있도록 돕는 데에 큰 역할을 하고 있다. 그의 바흐 곡에 대한 연주해석은 프랑스 규칙에 기반을 두고 있으나 작곡기법에서는 바흐의 독일 전통의 영향이 강하게 나타난다. 비도르는 바흐 음악의 테크닉적인 능통함을 가지고 있었고 그 음악의 가치를 인식하고 있었으나 연주 방법으로서 그의 해석은 시대의 흐름이 반영되어 있었다.

20세기에 일어난 ‘정격연주(Authentic Performance)’¹²⁴⁾로 바흐 곡을 연

123) 쿠이만(Kooiman)도 그의 아티클에서 이것을 언급하였다. Kooiman, “Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor, and the French Bach Tradition,” 62-63.

124) 음악 작품이 작곡되었던 그 시대의 접근 방식, 연주 관행에 따라 연주하는 것을 정격연

주한다면 기계식 오르간(mechanical organ)인 바로크 오르간에서 바로크 시대의 아티쿨레이션과 연주 관행으로 연주해야 할 것이다. 그러나 비도르는 카바이에폴의 낭만 음악의 표현을 극대화할 수 있도록 개혁된 ‘교향적 오르간’(symphonic organ)에서 레가토 주법의 프랑스 규칙을 가지고 바흐 곡을 연주하였다. 정격연주냐 아카데미한 연주냐 하는 것은 결국 연주자가 어떤 접근 방식으로 음악을 표현하느냐에 달려있다.

오늘날 연주자들은 바흐 곡을 연주할 때 스타카토와 같이 끊는 아티쿨레이션을 다양화하기 위해서 절대적인 레가토로 연주하지는 않는다. 또한 레가토 연주가 리듬적인 생동감이 없어 지루하고, 음악이 숨을 쉬어야 함에도 숨이 없고, 소리의 명료성이 떨어지고(특히 울림이 심한 연주장에서), 바흐 연주에 적절치 않다는 이유로 비도르의 시대처럼 절대적인 레가토로 연주하지는 않는다.¹²⁵⁾

바흐와 비도르, 두 작곡자 모두 어떤 모티브가 처음 나타날 때만 아티쿨레이션을 악보에 표기하였고 이후에 곡 전체를 통하여 그 모티브가 반복되어 나타날 때는 아티쿨레이션을 표기하지 않은 채로 남겨두었다. 특히 바흐의 초기 건반 음악 작품에는 아티쿨레이션이 거의 표기되지 않았다. 아티쿨레이션이 표기되지 않은 부분을 연주할 때 연주자들은 그 모티브가 그 곡에 처음 나타났을 때 작곡자가 어떻게 아티쿨레이션을 표기했는지를 살펴야 할 것이고, 본 논문에서 살펴본 바흐의 아티쿨레이션 유형을 기반으로 주어진 패시지를 어떤 아티쿨레이션으로 연주하는 것이 음악적으로 타당한 연주해석인가를 잘 판단하여야 할 것이다. 또한 크반츠와 레오폴드 모차르트가 제시한 다양한 아티쿨레이션으로 연주하는 방법을 참고하여 적절한 아티쿨레이션을 탐구해야 할 것이다. 결국 음악의 아티쿨레이션은 연주자가 어떤 음악적 표현을 만들기를 원하는가에 따라서 결정되는 것이다.

주, 역사주의 연주, 혹은 시대연주라고 한다.

125) Murray, “The Pure Tradition of Bach,” 4.

참고문헌

- Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*. Translated and revised by Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell. New York: W. W. Norton, 1949.
- _____. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753.
- Bach, Johann Sebastian. *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Manuscript, Beinecke Library, Yale University, 1720. <https://imslp.org>. 검색일: 2023. 12. 20.
- _____. *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. In *Neue Bach Ausgabe*, Serie V, Bd. 5. Edited by Wolfgang Plath. Kassel: Bärenreiter, 1962. <https://imslp.org>. 검색일 2023. 12. 20.
- _____. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, *Orgelwerke*, Bd. 2. Edited by Hans Klotz. Kassel: Bärenreiter, 1958.
- _____. *Organ Works Selected from "The Complete Organ Works" in Eight Volumes*, edited by Charles-Marie Widor and Albert Schweitzer. New York: G. Shirmer, 1912. <https://s9.imslp.org/files/imglinks/using/f/fb/IMSLP36819-SIBLEY1802.7417.030d-39087012455301/organ.pdf>. 검색일: 2023. 12. 20.
- _____. *Werke: Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Bd. 3, *Clavierwerke*, Bd. 1. Edited by Carl Ferdinand Becker. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853.

- _____. *Werke: Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Bd. 13.2, *Clavierwerke*, Bd. 2. Edited by Wilhelm Rust. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1865.
- Bang, Shin-Kyung. "The Evolution of Widor's Compositional Style, as Evidenced in His Ten Organ Symphonies." D.M. Document, Indiana University, 2012.
- "Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève." [https://catalogue.cmg.ch/?query=titre%3A""%20%26%20auteur%3A"Hesse,%20Adolf%20Friedrich](https://catalogue.cmg.ch/?query=titre%3A). 검색일: 2023. 12. 20.
- Boe, John. "Fully Notated Articulation in Bach's Mature Keyboard Music." *Bach* 7/1 (1976), 12-19; 7/2 (1976), 14-22.
- Butt, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Cabezón, Antonio de. *Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela*. Recompiled and written in tablature by Hernando Cabezón. Madrid, 1578.
- _____. *Works of Music for the Keyboard, Harp, and Vihuela*. Modern notation and translations by Chad Goerzen, 2017. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP506921-Cabezón_obrasDeMusica_0_Title.pdf. 검색일: 2023. 12. 20.
- Chew, Geoffrey. "Articulation and Phrasing." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 86-91.
- Couperin, François. *L'Art de toucher le clavecin*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n. d.
- Diruta, Girolamo. *Il Transilvano*, Vol. 1. Venice, 1593. Facsimile edition with introduction by Edward J. Soehnlen and Murray C. Bradshaw. Buren, Netherlands: Frits Knuf, 1983.

- Faulkner, Quentin. *J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction*. St. Louis, MO: Concordia, 1984.
- Ganz, Beatrice. "Problems of Articulation in Baroque Keyboard Music (at the Piano or the Organ)." *Bach* 7/2 (1976), 3-13.
- Hesse, Adolf. *Nützliche Gabe für Orgelspieler*. Breslau: Leuckart, n. d.
- Houle, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Keller, Hermann. *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. Translated by Leigh Gerdine. New York: W. W. Norton, 1973.
- Kittel, Johann Christian. *Vierstimmige Choräle mit Vorspielen*. Altona, 1803.
- Kochevitsky, George A. "Performing Bach's Keyboard Music Articulation." *Bach* 4/1 (1973), 21-25.
- Kooiman, Ewald. "Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor, and the French Bach Tradition." Translated by John Brock. *The American Organist* 29 (1995), 56-64.
- Marshall, Kimberly. "The Fundamentals of Organ Playing." In *The Cambridge Companion to the Organ*, edited by Nicholas Thistlethwaite, 93-112. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Mozart, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker. London: Oxford University Press, 1985.
- _____. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1756.
- Murray, Michael. "The Pure Tradition of Bach." *The Diapason* 68 (1977), 4-6.

Near, John. "Charles-Marie Widor: The Organ Works and Saint-Sulpice." *The American Organist* 27 (1993), 46-59.

_____. "Problems of Interpretation and Edition in the Organ Symphonies of Charles-Marie Widor." In *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, edited by Hans Davidsson and Sverker Jullander, 453-468. Göteborg: Novum Grafiska AB, 1995.

_____. *Widor on Organ Performance Practice and Technique*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2019.

Peterson, William J. "Lemmens, his *École d'orgue*, and Nineteenth-Century Organ Methods." In *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, edited by Lawrence Archbold and William J. Peterson, 51-100. New York: University of Rochester Press, 1999.

Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. 2nd ed., Translated with notes and an introduction by Edward R. Reilly. London: Faber & Faber, 2001.

_____. *Versuch einer die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752.

Raugel, Felix and Andrew Thomson. "Widor, Charles-Marie." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001. 359-361.

Rinck, Johann Christian Heinrich. *Practical Organ School*. Edited by W. T. Best. London: Novello, n. d.

_____. *Praktische Orgelschule*, 6 volumes. Bonn, 1818-22?

Rosenblum, Sandra. "Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present." *Performance*

Practice Review 10/1 (1997), 31-40.

Simard-Saint-Cyr, Nora. "Historically Informed Articulation: The Key to an Expressive Performance of Baroque Music on the Modern Flute." D.M. Dissertation, McGill University, 2023.

Soderlund, Sandra. *Organ Technique: An Historical Approach*, 2nd ed. Chapel Hill, NC: Hinshaw Music, 1986.

Widor, Charles-Marie. *The Symphonies for Organ*. 10 Volumes. Edited by John Near. Madison, WI: A-R Editions, 1991-97.

_____. *Symphonies pour orgue*. No. 1. Paris: Hamelle, 1872. No. 5. Paris: Hamelle, 1920. No. 6. Paris: Hamelle, 1901. <https://imslp.org>. 검색일: 2023. 12. 22.

Abstract

The Articulations of Bach and Widor in Organ Music

Shin-Kyung Bang

Articulation is one of the most important performance practices for giving expression to music. This study examines the precise meaning of Widor researcher John Near's remark in his book published in 2019, "The art of organ playing has not changed at all since Johann Sebastian Bach," in connection with Charles-Marie Widor's performances of Bach's organ works. To find an answer, the study compares and analyzes the articulations of Bach and Widor, and observes Widor's interpretation of Bach's organ works through the preface to his Bach edition. Through a historical study of keyboard literature, starting with the fingerings and articulations found in early keyboard music through Bach and his pupils and up to Widor, this study also observes the performance practices in the times of Bach and Widor and discusses whether Widor's interpretations of Bach's organ music are based on the German performance literature of the past. It also discusses the various types of articulations that Bach employed in his music, their characteristics, and what each type of articulation is intended to express. It becomes clear that the markings Widor indicated in his Organ Symphony include more expressive articulations and tempo indications than are found in Bach's own articulation, displaying characteristics of the music of the Romantic era. Although Widor is well known as a composer who inherited Bach's tradition, his interpretation of Bach's organ works is based on the so-called French rules, using absolute legato technique that is different

from the articulation of the Bach's time. The players of the French Romantic organ school, starting with Jacques Lemmens and represented by Widor, Alexandre Guilmant, and Marcel Dupré, performed organ music using these French rules. Widor had technical mastery of Bach's organ music and recognized its value, but his interpretation reflected the trends of his time. Ultimately, articulation in any music is determined by what kind of musical expression the performer wants to create.

Key Words: Articulation, Bach, Widor, Organ Music, Performance Practice

투고일	심사일	게재확정일
2023년 10월 15일	2023년 11월 1일 ~ 11월 30일	2023년 12월 1일

DOI 10.34303/mscol.2023.31.2.002