音樂論壇」 제13집
1999년 12월, 37-59쪽

© 1999 한양대학교 음악연구소
한양대학교

바로크 성악곡의 장식음 기법

정 복 주
(이화여자대학교 음악대학 성악과 교수)

I. 서론
II. 장식음의 종류
1. 작은 장식음(graces)
2. 세분음(diminution)
3. 카덴짜(cadenza)
III. 장식음 기법의 문헌적 고찰
IV. 결론

I. 서론

지난 수 백년 동안 연주가들에 의한 장식음 기법은 연주형태와 음악적 사고의 중심적인 요소였다. 그러나 19세기 중반 이후부터 그 중요성이 급격히 감소되었고, 20세기 음악에서는 거의 도외시되었다. 이 세기로 전환되기 직전부터 고음악의 연주와 연주관습[1]에 학자들이 관심을 갖기 시작하면서부터 장식음 기법에 관한 연주가 본격적으로 진행되고 있다. 선율에 장식을 첨가한 예는 중세 그레고리오 성가에서부터 찾아 볼 수 있지만 특히 연주자의 장식적 연주가 음악형성에 빼놓을 수 없는 요소였으며 세속 독창곡이 태어난 1600년경부터 약 150년간, 즉 바로크시대의 성악곡의 장식음기법에 대해서 알아보고자 한다.

바로크 시대의 성악곡은 숫자저음부(figured bass)형태의 불완전한 구조로 되어 있어서 고전시대 이후의 음악구성이 완전한 곡과는 형태가 다르다. 바로크 당시에는 이런 불완전한 형태를 연주가들이 즉흥적으로 선율을 장식하고 화성을 붙여서 완전한 형태로 연주하였다. 장식음 연주와 숫자저음부의 구현 뿐만 아니

1) 연주관습이란 고음악, 주로 중세부터 <바하>시대에 이르는 해석방법 및 관습화된 연주방법, 기술 등을 말한다.

라, 빠르기의 결정이나 리듬의 변환, 강약, 분절법(articulation)[2]도 연주자의 해석에 의하여 좌우되었다. 이처럼 바로크 시대에는 연주자의 창의력과 연주관습이 음악의 형성에 큰 영향을 미쳤으며, 작곡가와 연주자의 합작이 역사상 어느 시대보다도 긴밀하였다. 이러한 바로크 시대 음악의 특성상 악보에 상세하게 모든 음악적 요소를 기보하여 음악을 고정하는 것은 음악 애호가나 초보자를 위한 교칙본이나 연습곡의 경우를 제외하고는 거의 드물었다. 그렇기 때문에 현재 실제로 어떻게 음악이 연주되었나를 파악하는데 어려움이 있다.

바로크 시대의 성악곡을 이상적으로 연주하기 위해서는 악보의 이해와 더불어 그 시대의 연주관습을 알아야 한다. 연주관습의 뼈대를 이루는 음악의 주 요소 중에서 장식음 기법은 바로크 음악에 필수적으로 내재하는 요소이다. <바하>(Carl Philip Emanuel Bach)는 「올바른 클라비어 주법에 관한 논문」(*Versuch über die Wahre Art des Clavier zu Spielen*, 1753)에서, 장식음은 곡에서 필요불가결한 것이며, 장식음의 효과에 대해서 첫째 음들을 연결하고, 둘째 음표를 특별히 강조하거나 무게를 더해주며, 셋째 선율을 아름답게 하여 특별한 주의를 환기시키며, 넷째로 슬프거나 즐겁거나 등등의 음악의 내용을 명확히 하는데 도움을 준다고 기술하고 있다.[3] 이는 17세기와 18세기의 장식음에 대한 일반적인 견해를 대신하고 있는 것이라 할 수 있다.

현재 우리는 원전(Urtext Edition)을 이용하여 현대인이 이해할 수 있도록 보충할 부분을 보충하여 편집해서 내놓은 악보를 사용한다. 편집자는 편집하는 과정에서 당시의 연주관습과 그 시대의 음악적 특성을 연구하여 대체로 객관성을 띈 악보를 출판하고 있다. 그러나 경우에 따라서는 매우 주관적이거나 일관성 없이 편집해 놓은 악보들이 있어서 연주자를 오도하기도 한다. 이와 같이 편집자가 편집해 놓은 악보를 사용하는 이외에 원전판을 그대로 사용하는 경우에도 연주에 어려움이 있다. 왜냐하면 연주자가 주관적으로 음악을 해석해야 하는데 그 시대의 연주관습이나 음악이론에 밝은 학자가 아니기 때문에 비논리적인 해석이 되기 쉽기 때문이다. 따라서 전문적인 지식이 부족한 연주자나 특히 배우는 학생은 원전판의 사용은 피하는 것이 안전하다. 국내의 음악대학에서의 바로크 성악곡의 연주는 편집해 놓은 악보에 전적으로 의존하여 있는 그대로 재현하려고만 한다. 곡의 반복 시에 장식음 첨가의 필요성은 인지하고 있지만, 어떤 장식음을 어떤 곳에, 어떻게 넣어야 할지 잘 모르며 절실히 알고 싶어하는 실정이다. 본 논문에서

---

2) 분절법은 음악 연주에 있어 명확성을 나타내는 용어로서, 올바른 쉼표, 프레이징, 어택, 레가토, 혹은 스타카토 등이 포함된다.

3) Robert Donnington, "Ornaments," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishing, 1980), ed. Stanley Sadie. Vol. 13, pp. 827-67.

는 장식음의 종류를 간략하게 알아보며, 당시의 문헌을 통해서 바로크 시대의 장식음 기법에 대해 연구하고자 한다. 이런 학문적인 접근을 통하여 연주가에게 바로크 성악곡의 연주에 필요한 적절하고도 간략한 정보를 제공하여 올바른 연주관습을 정립하는데 기여하고자 한다.

바로크 시대의 음악을 정통적으로 연주하기 위해서는 연주자 자신이 사전지식을 갖추는 것이 절대적으로 필요하다. 그 시대에 기술된 문헌이라든가, 연주자의 연주용 악보 등을 통해서 그런 지식을 습득할 수 있으나, 그 문헌의 수가 그리 많지 않기 때문에 성악 연주관습의 실체를 파악하는데 실제로 어려움이 따른다. 20세기에 쓰여진 <단로이터>(Edward Dannreuther)와 <돌메취>(Arnold Dolmetsch)와 <다트>(Thurston Dart), <도닝턴>(Robert Donnington)과, 1980년대의 <뉴만>(Frederick Newmann)의 저서가 현대문헌으로 매우 중요하며 그 시대의 연주관습을 이해하는데 커다란 도움을 주고 있다.

II. 장식음의 종류

장식음의 첨가를 어떻게 하는가 하는 문제점은 우선 장식음의 성격을 파악하여야 하는 연구가 선행되어야 한다. 장식음형은 원래 복잡하고 방대한 주제이기 때문에 여기서는 장식음의 해석적인 면이 아니라 실제 적용 면에서 도움이 되는 장식음들의 종류를 설명하고자 한다.

장식음의 종류를 작은 장식음(graces, agréments)과 세분음(diminutions)[4], 카덴짜(cadenza)로 크게 세 가지 부류로 구분한다.

1. 작은 장식음(graces)

(1) 정형화된 형태의 첨가음

① 전타음(appoggiatura, vorschlag) (예 1a)

장식음 중에서 가장 중요한 음형이며, 주음에 붙거나 떨어진 하나의 음으로 된 첨가음이다. 본질적인 면에서 모든 장식음은 여러 가지 형태를 취한 전타음이라고 볼 수 있다. 주음보다 첨가음이 장2도나 단2도 높으면 하행전타음(descending appoggiatura, backfall)이며, 반대로 낮으면 상행전타음(accending appoggiatu-

---

4) 세분음은 16세기부터 18세기까지 사용된 용어이며, 긴 음들을 짧은 음들로 나누어 이룬 형태를 말한다. 주로 작은 장식음형을 통한 기보된 선율의 장식을 말한다. <뉴만>은 *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*의 용어 정리에서 passaggio의 한 부류로 정의하고 있다. 그러나 일반적으로 문헌에서 두 용어는 같은 뜻으로 쓰였던 것 같다.

ra, forefall)이다. 주음 전의 음이 2도나 3도 높은 경우는 하행전타음을 사용해야 하고, 반대의 경우는 상행전타음을 사용하나 이것은 더 제한되게 쓰였다.

주음보다 꾸밈음을 더 강하게 연주하며 성악 기교의 관점에서 포르타멘토(portamento)와 같은 가창방법으로도 사용한다. 초기 바로크시대의 전타음은 비교적 짧고, 화성적 기능보다 선율적인 기능을 수행했다. 그러나 점점 전타음이 화성적 기능을 갖게 되면서, 18세기에는 긴 앞꾸밈음이 중요성을 띄게 된다. 그러나 바로크음악에서 전타음의 길이는 외형으로 결정되는 것이 아니라 내용과 법칙과 음악성에 의해서 결정된다.

② 후타음(passing appoggiatura, nachschlag) (예 1b)

3도 떨어진 두 음 사이에 끼어 넣은 경과음으로 주로 하행경과적 앞꾸밈음이다.

③ 2중 전타음(double appoggiatura, anschlag) (예 1c)

두 음으로 된 준비음인데 둘째 음은 주음과 붙은 음으로 구성된다. 대개 첨가음도 그 앞의 주음을 반복하거나 순차음으로 되어 있다. 이 장식음은 매우 빠른 템포로 약하게 연주하고 주음을 강하게 연주한다.

④ 미끈음(slide, double backfall, schleifer) (예 1d)

두 음으로 되어 있어 점음표같이 되는 것도 가능하며 보통 하3도, 더러는 상3도에서 시작하고, 사이의 2도음을 통하여 주음에 진행한다. 액센트는 주음에 둔다. 18세기 후반에는 3개의 음을 가진 것이 중요하게 된다. 주로 선율적 기능으로 쓰이며, 음을 연결시켜 준다. <바하>(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 <헨델>(George Frederic Handel, 1685-1759)의 곡에서는 항상 제 박자 전에 미끈음을 시작한다.

⑤ 트릴(trill)

두 음을 교대로 빠르게 연주하는 것으로 바로크시대의 트릴은 바로 윗음으로부터 시작한다(여기에 대해 뉴만은 이론을 제기한다). 그러나 <헨델>의 곡에서는 이태리 스타일의 영향으로 주음으로부터 시작하나 거의 대개는 전타음을 수반한다.

<바하>와 <헨델>시대의 트릴은 요즈음의 것보다 덜 빨리 연주되었다. <크반츠>(Johann Joahim Quantz)는 트릴의 적당한 속도는 악기의 구사능력에 달렸지만, 대개 8개의 32분음표가 ♩=M.M. 80에 해당한다고 지시하고 있다.

⑥ 반트릴(half-trill, pralltriller) (예 1e)

인접 위음에서 시작되는 두 개의 빠른 트릴의 움직임을 가진 장식음형이다. 제 박자에서 시작하여 짧은 음가들로 빠르게 움직이는 곳에서 끼어 넣기가 필요할 때 사용된다. 템포가 너무 빨라서 장식음을 분명히 연주할 수 없는 경우에는

윗 첨가음을 빼고 시작할 경우에도 허용된다. 이것은 결국 전위된 잔결꾸밈음(inverted mordent)과 같은 형태가 된다.

⑦ 잔결꾸밈음(mordent) (예 1f)

주음에서 하2도 음을 거쳐 곧 주음으로 돌아가는 하행잔결꾸밈음(lower mordent)과 주음에서 상2도 음을 거쳐 곧 주음으로 돌아가는 상행잔결꾸밈음(upper mordent)이 있다.

상행음계 구절에는 하행잔결꾸밈음을, 하행음계 구절에서는 상행잔결꾸밈음을 쓰는 것이 적당하다. 어떤 경우에 상행잔결꾸밈음 또는 반트릴을 하행음계에 사용하는가는 결정하기 쉽지 않다. 대체로 1830년경 이전에는 주로 반트릴을 선호했고(넣을 시간이 있을 경우), 그 이후에는 상행잔결꾸밈음이 더 자유롭게 쓰였다.

⑧ 돈꾸밈음(turn, double cadence, doppelschlag) (예 1g)

주음으로부터 시작하여 상2도나 하2도의 음을 교체하는 형태이다. 17세기와 18세기에는 제 박자에 주음보다 상2도 높은 음으로 시작하고, 하2도에 닿으면서 주음을 돈다.

이 네 개의 음의 길이는 빠른 움직임에서는 같지만 그렇지 않은 경우에는 마지막 음 또는 마지막 두 개의 음이 처음보다도 길게 진행된다. 이 장식음은 네 개 또는 다섯 개의 음이 연관되므로, 충분한 시간적 여유가 있을 때 사용하고, 그렇지 않은 경우는 선율을 불분명하게 만들 염려가 있으므로 사용을 절제하여야 한다.

(2) 변형 또는 기보된 음가의 변경

① 분산화음(arpeggio, broken chord) (예 1h)

화음을 여러 가지로 분해해서 그것을 순차로 울리게 하는 것이며, 어느 때는 율동적으로 자유스럽게 또 어느 때는 음 가치량대로 분산된다. 바로크 반주 문헌에서 언급되지만 일반적으로 긴음가 때문에 소리를 질질 끌게 되거나, 미리 소리가 없어질 염려가 있을 경우에 음들을 채워 넣는다. 분산화음은 선율이 계속되는 음으로 끝나야 한다.

② 여러 타입의 분절법

쉼표, 레가토, 스타카토, 프레이징 등.

(3) 다이나믹스나 색채나 음정을 위한 장식음

① 메싸 디 보체(messa di voce)

한 음을 크레센도 한 후 데크레센도 하는 기법이다.

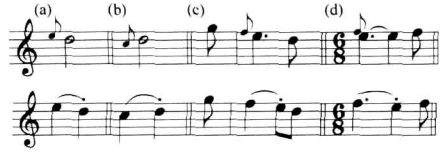
② 포르타멘토(portamento)

한 음에서 다른 음으로 갈 때 중간음을 모두 미끄러지며 거쳐가는 기법이다.

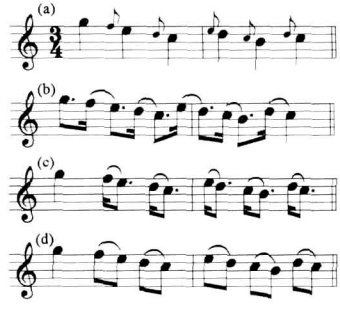
③ 비브라토(vibrato)

음정이나 세기, 음질의 진동을 일컬으며 성악뿐만 아니라 거의 모든 종류의 기악음악에 쓰인다.

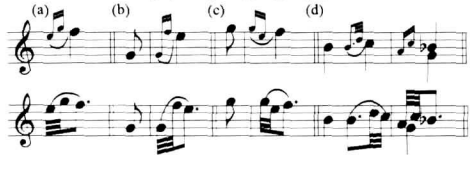
[예 1a] 전타음



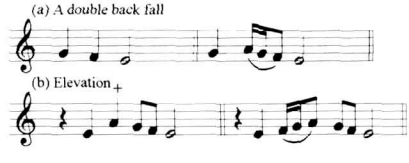
[예 1b] 후타음



[예 1c] 2중 전타음

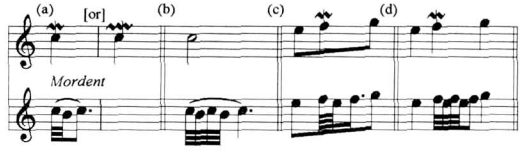


[예 1d] 미끈음

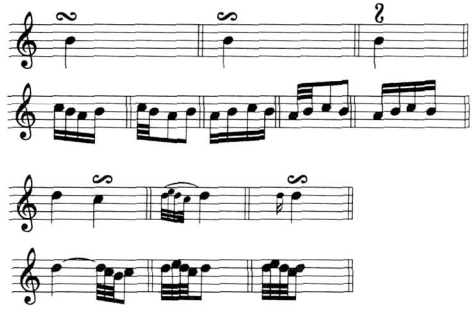


[예 1e] 반트릴

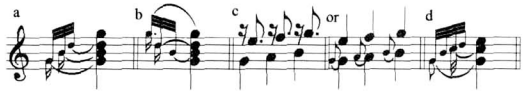
[예 1f] 잔결꾸밈음



[예 1g] 돈꾸밈음



[예 1h] 분산화음



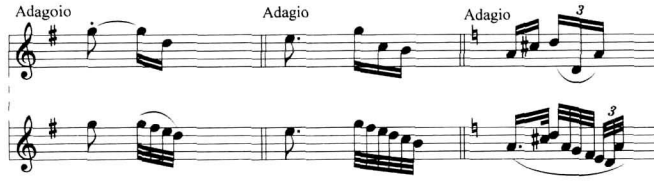
2. 세분음(diminution)

넓은 음정을 여러 개의 좁은 음정으로 나누고 또한 리듬도 변형시키는 것이 가장 기본적인 형태이며 매우 다양하게 변화시킬 수 있다. 복잡한 아르페지오나, 다양한 돈꾸밈음, 런이 여기에 속한다.

(1) 런(run, tirata, coulade) (예 1i)

경우에 따라서 비교적 짧기도 하고 길기도 하며 긴 경우에는 최고 두 옥타브에까지 미친다. 또 상행형, 하행형이 있고 레가토 혹은 스타카토의 음계로 되어 있어 음가대로 연주하기도 하고 자유롭게 연주할 수도 있다. 특히 솔로의 시작이나 테마의 반복 시에 기교적인 런은 중요한 의미를 지니고 있다.

[예 1i] 런



3. 카덴짜(cadenza)

일반적으로 연주자 임의로 곡의 가운데 종지부분, 마지막 종지부분에 첨가시키는 새롭고 자유로운 선율을 뜻한다. 가장 길고 기교적인 카덴짜는 마지막 종지에 오며 대체로 긴 패시지(passaggi)s[5]로 되어 있다. 위에서 설명한 세 가지 부류의 장식음 이외에도 더 많은 장식음형들이 있고, 위의 부류들을 합한 다양한 복합 형태의 장식음형들이 수 없이 많다.

Ⅲ. 장식음 기법의 문헌적 고찰

바로크 시대에는 이태리 작곡가와 그들의 음악이 전 유럽을 지배하였다. 17세기에 한동안 불란서, 독일, 영국에서는 독립된 민족양식의 음악이 번창하기도 했으나 18세기 중엽에 이르러서 유럽음악은 실제적으로 이태리를 그 뿌리로 하여 발전하였다. 그러므로 장식음기법도 이태리 성악곡을 중심으로 역사적으로 고찰해 보고자 한다.

다성음악 구조가 지배적이었던 르네쌍스 시대의 음악에는 세분음이나 패시지가 주된 장식기법이었다. 이 기법은 건반악기나 다른 기악곡의 토카타나 프렐류드 등의 변주곡양식에 기본적으로 나타난다. 르네쌍스 시대의 음악적 통념이었던 다성음악적 구조에서는 극도로 가사의 표현이 어렵도록 발전이 되었기 때문에 가사와 그의 리듬과 표현을 중시하는 단성음악이 바로크시대가 시작되는 17세기 초에 생겨난다. 따라서 곡을 장식하는 기법도 그 이전과는 개념과 방법에 차이를 보여준다.

1600년경 플로렌스에서 <페리>(Jacopo Peri, 1561-1633)와 <카치니>(Giulio Caccini, ca. 1546-1618)를 주축으로 한 작곡가와 아마츄어들의 모임인 카메라타(Camerata)를 중심으로 새로운 개념에 입각한 단성음악인 모노디(monody)[6]가

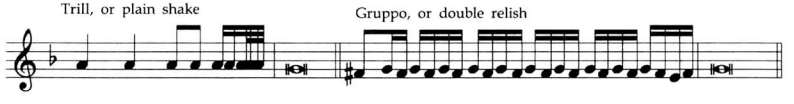
---

[5] 패시지는 화려한 장식음형으로 때로는 기보되기도 하지만 대개는 즉흥으로 연주된다.
[6] 모노디는 통주저음 반주와 레시타티브같은 성악 파트로 이루어진 독창곡을 일컫는다.

탄생하였다. 이 모노디는 조금씩 발전하면서 약 40년간 지속되었다. 초기의 모노디는 건조한 레시타티브 스타일이었으며 음악의 위치가 가사보다 점점 높아짐에 따라, 차츰 선율적인 아리오조 구절들이 생겨났다. 이런 발전에 큰 영향을 미친 사건 중의 하나가 1637년 베니스에서 대중오페라 극장이 개장된 것으로, 관중들이 17세기 중반 이후부터 점점 음악을 더 요구했으며, 시와 대본에 대해서는 무관심해지기 시작하였다. 아리오조 형태의 곡들이 더욱 발전하여 레시타티브와 아리아의 뚜렷한 구분이 생기게 되고, 아리아는 노래 부르기 좋고, 듣기 좋은 아름다운 선율을 갖게 되고, 따라서 기교를 전시하기 위한 화려한 장식음들이 더 첨가되었다. 이런 스타일의 아리아를 포함한 오페라가 <카발리>(Pier Francesco Cavalli, 1602-1676), <체스티> (Marc' Antonio Cesti, 1623-1669) 그리고 <스트라델라>(Alessandro Stradella, 1644- 1682)로 대표되는 벨칸토[7] 오페라이다.

모노디의 태동에 중심적인 역할을 한 유능한 가수겸 작곡가인 <카치니>는 그의 작품집 「신음악」(*Le Nuove Musiche*, 1601/2)[8]에 적용한 장식음 기법에 대해 서문에서 상세히 기술하고 있다. 모노디는 실제로 작은 규모의 실내음악이며 가사의 표현을 중시함과 동시에 성악 선율을 강화하기 위해서 우아하고 세련된 장식음 기법을 도입하였다. 작은 장식음인 트릴로(trillo)[9]나 그루뽀(gruppo)[10](예 2)와 함께 메싸 디 보체라고 불리는 강약적 장식법과 빠르기의 장식법에 해당하는 스프레짜투라(sprezzatura)[11] 등 가창시 표정적인 다양한 기법이 소개되었다.

[예 2] 트릴로와 그루뽀



<카치니>는 르네쌍스 말기까지 과다하게 사용되었던 세분음을 그의 음악에 사용하는 것에 대해서는 반대하였으며, 세분음은 성악보다는 현악기나 관악기에 적합하다고 했다. 그러나 그는 예외적으로 덜 정열적이고 덜 감정적인 곡에서는 긴 음절과 마지막 종지에 간단한 패시지는 허용했고, 마지막 종지에 제한을 두지 않고 긴 패시지를 첨가한 것을 예문을 통해서 볼 수 있다(예 3).

---

7) 벨칸토는 18세기 이태리의 성악기법으로 극적인 표현이나 낭만적인 감정보다도 소리의 아름다움과 기교에 중점을 두었다.

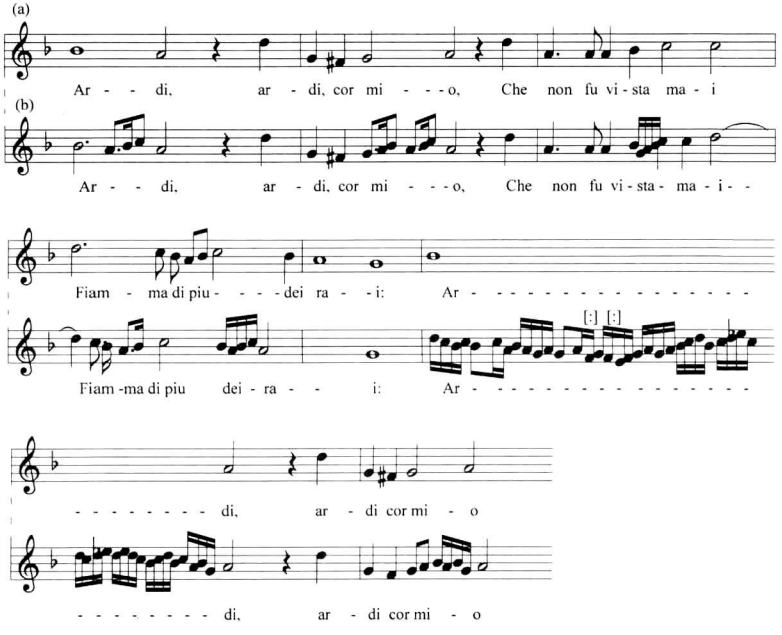
8) 「신음악」은 <카치니>가 1602년에 펴낸 성악책 이름으로 서문과 모노디 형태로 쓰인 아리아와 마드리갈을 수록하고 있다. 오늘날 1600년경의 음악을 통칭하는 용어로도 쓰인다.

9) 트릴로는 한 음을 점차적으로 빨리 반복하는 음형이다.

10) 그루뽀는 현재의 트릴과 같은 음형이다.

11) 스프레짜투라는 현재의 템포 루바토(tempo rubato)와 같은 의미로 사용된 용어다.

[예 3a, b] <카치니>, Ardi, cor mio (Florence, Bibl. Naz. 소장의 필사본); <카치니>, Ardi, cor mio (Le Nuove Musiche에 실린 상성부)



[예 3b]는 <카치니>가 장식음을 첨가해 작곡한 예문인데 긴 음표에 동형진행으로 꽤 긴 패시지를 쓰고 있다. 그의 장식음 기법에 대한 견해는 어느 정도 주관적이기는 하지만 고도의 기술을 요구하고 있으며, 가창시에 다양하고 섬세한 표현을 위해서 순수하면서도 유연한 소리를 요구하고 있다.

<카치니>의 「신음악」의 서문에서 장식음에 대해 기술한 것보다는 덜 상세하지만 <카발리에리>(Emilio de' Cavalieri, ca. 1550-1602)의 최초의 극음악인 「영혼과 육체의 대화」(*Rappresentazione di Anima e di corpo*, 1600)의 서문에서는 실내 가곡보다 규모가 큰 오라토리오의 연주에 있어서 필요한 연주관습과 해석에 대해 언급하고 있다. 이 서문에서 보면 그도 <카치니>와 마찬가지로 자신의 음악에 패시지를 장식적으로 첨가하는 것은 금지하고 있다. 패시지는 가사의 올바른 낭독에 방해가 된다고 했으며, 그 대신 강약의 음영(陰影)이나 표현적인 가창법으로 적당한 동작을 동반한 훌륭한 낭독이 감정을 움직일 수 있다고 했다. <카발리에리>는 세분음을 쓰지 않아서 생기는 공허함을 메우기 위해서 기호로써 작은 장식음들을 소개한다. 그 이전의 16세기 음악이론가인 <디루타>(Girolamo Diruta)나 <달라 카사>(Dalla Casa) 등은 여러 타입의 작은 장식음들을 소개했지만 기호

로 표시하지 않았고 연주자의 재량에 따라 첨가하도록 하였다. 그러나 <카발리에리>는 장식음을 넣어야 하는 곳은 기호로 표시해서 꼭 그곳에 넣도록 한 점이 다르다.

<비아다나>(Lodovico Grossi de Viadana, 1564-1645)의 「100곡의 교회 협주곡」(*Cento concerti ecclesiastici*, 1602)에서도 그 당시 이태리에서 작은 장식음(accenti와 trilli)[12]은 악보에 기보되지 않아도 넣는 것이 기본이었고, 패시지는 적절한 곳에만 첨가하라고 한다. 그러나 곡의 마지막 종지에는 어느 정도 적당한 패시지를 첨가할 수도 있다.

위에서 살펴본 결과 17세기 초의 성악곡에는 가사의 의미를 표현적으로 전달하게 위하여 주로 작은 장식음이 쓰였고 과다한 패시지의 첨가는 자제되었다고 이론가들은 기재하고 있으나 실제 연주에서는 보다 그것보다 많은 장식음이 첨가되었다고 한다.

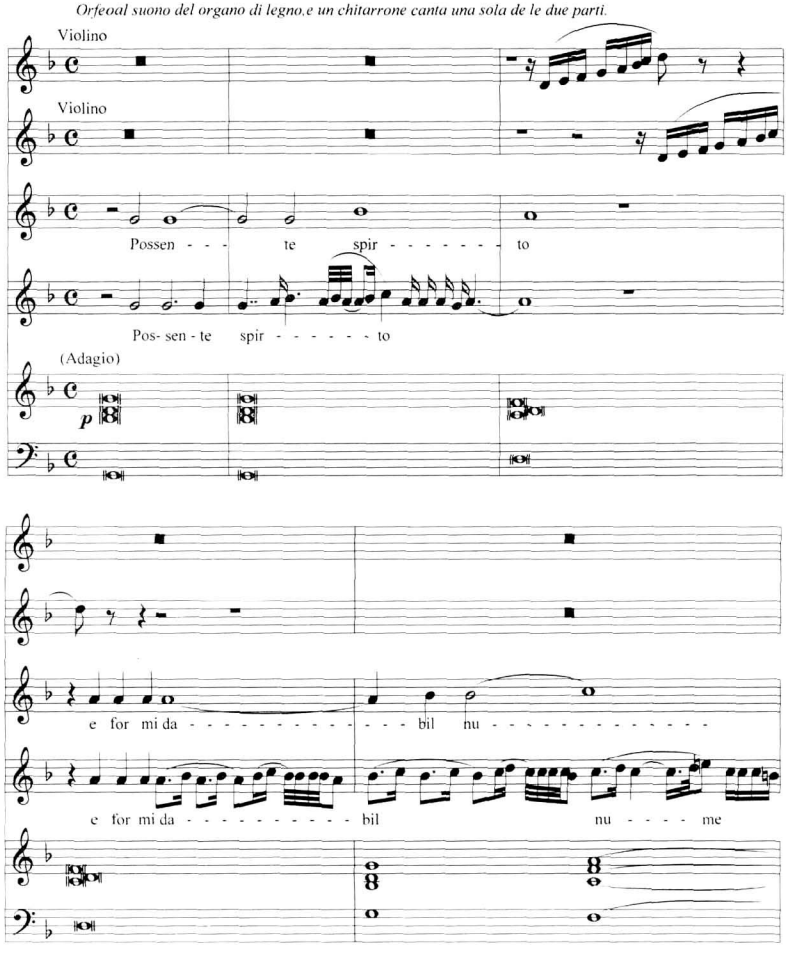
같은 시기에 작곡된 <몬테베르디>(Claudio Monteverdi, ca. 1567-1643)의 오페라 「오르페오」(*Orfeo*, 1608)의 제 3막에서 나오는 오르페오의 아리아 「힘있는 영혼이여」(*Possente spirto*)는 원래 선율과 함께 작곡자 자신이 자유롭게 장식음을 첨가해 놓은 두 선율이 함께 기보되어 있다(예 4).

이 악보를 보면 그 당시의 관행으로는 예외적으로 많은 패시지 등 기교적인 장식음을 사용하고, 리듬도 변화시키며 자유롭게 장식되어 있다. 이것은 지옥에 빠진 에우리디체를 구하러 지하 세계로 내려간 가수인 오르페오가 지옥의 신인 뱃사공 카론테를 그의 노래의 마력으로 매료시켜서 지옥으로 건너가게끔 하려는 내용의 아리아이므로 뛰어난 기교를 동원하는 것은 극적으로 매우 타당하기 때문이다. 즉 곡의 성격에 따라 장식음의 첨가 정도가 달라짐을 알 수 있다.

---

12) 아첸티와 트릴리는 1600년경 이태리에서 쓰인 용어이며 아첸티는 한 음으로부터 다섯 음에 이르는, 하나의 음으로 계속 반복되지 않는 장식음의 통칭이며, 트릴리는 한 음만 또는 한 두음으로만 계속 반복되는 장식음을 총칭한다. 이 두 용어는 항상 같이 붙어서 쓰인다.

[예 4] <몬테베르디>, 「오르페오」 중 「힘있는 영혼이여」

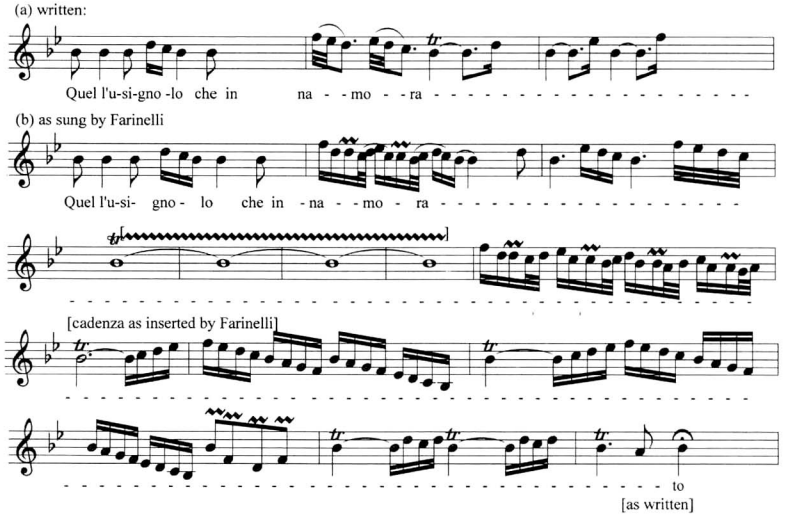


17세기 중기 이후에 베니스를 중심으로 발전한 벨칸토 스타일의 성악작품, 특히 정가극(opera seria)은 '가수의 오페라'라고 불릴 정도로 대본이나 다른 음악적 요소보다 가수의 기교를 전시하기 위한 오페라였다. 이 오페라에서 가장 지배적인 아리아는 다 카포 아리아였으며 곡의 반복부분과 종지부분에는 장식음들이 많이 첨가되었다. 이런 장식음들은 악보에 표시되어 있지 않았으며, 연주자가 즉흥적으로 연주하기도 하고, 많은 경우는 미리 준비하였다. 이런 자유로운 장식음은 한 음으로부터 꽤 긴 카덴짜까지도 포함한다. 특히 이 당시 정가극에는 카스

트라토(castrato)[13]와 비르투오소(Virtuoso) 가수가 두각을 나타내었는데, 그들은 많은 기교적인 장식음을 사용하여 마음껏 기예를 뽐내었다.

18세기초에는 이런 장식적 연주형태가 더욱 번성하였던 시기이다. 그 당시 성악예술의 화신으로 여겨졌던 카스트라토 <파리넬리>(Farinelli)[14]가 부른 패시지와 카덴짜는 매우 기교적이어서 당대 이론가들의 절제적인 이론과는 극단적인 대조를 이룬다(예 5).

[예 5] <쟈코멜리>, 「메로페」(Merope,1734) 중 「나이팅게일」(Quell' usignolo)[15]



17세기 후반부터 18세기 중반까지의 오페라에 관한 문헌 중에 가장 영향력있는 것은 <토지>(Pietro Francesco Tosi)의 「장식적 가창에 대한 관찰」(*Opinioni*, 1723)[16]이다. 이 논문은 전적으로 장식음 기법에 대해 서술하고 있지만 악보의 예가 하나도 없고 자세한 지시도 없다. 자신이 카스트라토 가수이기도 한 <토지>는

---

13) 카스트라토는 여성의 음역을 가진 남성 가수로 소프라노나 콘트랄토를 유지하기 위하여 사춘기 이전에 거세된 남자가수를 말한다. 카스트라토는 몬테베르디의 오르페오에서 처음 등장한 이후 17세기와 18세기에 전성기를 누렸으며 18세기말까지 오페라에서 필요했다.

14) 본명은 <카를로 브로스키>(Carlo Broschi, 1705-1782)이며 소프라노 카스트라토이다.

15) Robert Donnington, *A Performer's Guide to Baroque Music* (London: Faber and Faber, 1973), p. 165.

16) *Opinioni de contori antichi, e modernio sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723: facs. as supplement to J. F. Agricola, Anleitung, facs. ed. Erwin R. Jacobi, Celle, 1966). <토지>가 저술한 최초의 성악교본으로 바로크 성악예술에 대한 보다 상세한 기술(記述)을 남겼다.

어디에 어떤 장식음을 넣어야 하는가 하는 기호를 필요로 하는 가수들을 낮게 평가했다. 그는 가수들이 레시타티브의 적절한 곳에 전타음이나 각종의 트릴, 잔결꾸밈음 등의 장식음을 첨가하는 것에 대해 익숙하게 알고 있기를 기대했다.[17]

<토지>는 이 논문에서 처음으로 다 카포 아리아의 장식음 기법에 대해 이론적으로 언급한 학자일 것이다. 그는 다 카포 아리아의 첫 부분에는 매우 단순하고 심미안이 있는 장식음을 조금 첨가하며 작곡자의 원래 선율을 분명히 알아보게끔 하라고 했다. 둘째 부분에는 첫 부분보다 조금 더 장식을 해주며, 반복되는 부분은 많은 장식음을 허용했다. 그럼에도 불구하고 장식음은 쉽고 자연스러워야 한다고 역설했다.[18]

<토지>는 올바른 취향이란 끊임없이 계속되는 빠르고 화려한 구절들에 있는 것이 아니고 작은 장식음을 지혜롭게 구사하고 베이스의 움직임을 엄격히 지키는 가운데 예기치 않게 사람을 현혹시키는 연주를 하는 것이라고 했다. 이런 것이 좋은 가창법의 필수적인 성격이며 '무절제한 카덴짜'에서는 결핍된 것이라고 기술한다.[19]

그는 박자를 엄격히 지키면서 장식음을 첨가하는 것을 최상의 원칙으로 삼았다. 이런 이유로 일반적으로 카덴짜를 허용하지 않았다. 곡 중간 종지 부분에는 어떤 이유를 불문하고 카덴짜를 허용하지 않았고, 곡의 마지막 종지에는 '남용'을 참았다고 한다. 그 당시 가수들이 지나치게 장식음을 많이 첨가하는 것에 대해 다음과 같이 풍자적으로 묘사하고 있다.

> "일반적으로 현시대의 가수들의 연주를 연구해 본 결과, 첫 부분 끝에는 많은 패시지와 두 번째 부분 끝에는 첫 번보다 조금 더 많은 장식을 하여 관현악단이 지치고, 마지막 부분의 종지에서는 지나치게 목소리 자랑을 해서 관현악단들이 하품을 한다."[20]

또한 <토지>의 논문에서 가장 중요한 점은 패시지를 적당한 범위 안에서만 허용하였고, 박자를 지킬 것을 강조한 것이다. 그가 이 논문을 쓸 당시는 70세의 고령으로 그는 옛 악파에 속하며, 절제를 강조하고 지나친 것을 아주 싫어했다. 그의 생각이 보수적이기는 하더라도 그 당시 많은 작곡가들이 그의 이론에 동조했으며, 가수들의 과장된 기교전시에 대해 못마땅하게 여겼다.

---

17) David Fuller, *The Performer as Composer, Performance Practice: Music after 1600* (London: Macmillan Press, 1989), p. 127.

18) Robert Donnington, *Baroque Music: Style and Performance* (New York: Norton, 1982), p. 95.

19) Ferderick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (New Jersey: Prenceton University Press, 1978), p. 553.

20) Donnington, 앞의 책, 95쪽.

또한 <토지>는 그 당시 대부분의 패시지는 레가토로 연주되지 않았다고 기술한다. 슬러(slur)는 단지 한정되게 적용되었고, 네 음 이상 같이 붙여서는 안된다. 패시지를 조금 떼어서 레가토도 스타카토도 되지 않게끔 연주를 하면 소리를 쉽고 정확하게 구사할 수 있다. 그는 전타음과 트릴, 소리의 포르타멘토(portamento di voce), 쉬볼로 (scivolo)[21]와 스트라쉬보(strascivo)[22]와 같은 다섯 종류의 작은, 즉흥적 장식음(passi)을 '전문가들에게 가장 값진 즐거움'이라 부르고 있다. 아울러 장식음들을 같은 부분에서 반복해서는 안되고 잘 섞어서 써야한다고 충고했다.[23]

<토지>의 「장식적 가창에 대한 관찰」보다 한 세대 후에 출간된 <크반츠>의 「플룻 주법에 관한 논문」(*Versuch...*, 1752)[24]은 18세기 바로크 장식음 기법에 관해 가장 명확한 정보를 제공해 주고 있다. 그도 자유로운 장식음 기법에 대해 다음과 같은 제언을 하고 있다.

즉 장식구절로 원음이 파묻혀서는 안된다. 장식음들은 주로 아다지오 부분을 위한 것이다. 알레그로는 선율자체가 장식적이어서 자유로운 장식음들을 첨가하는 것보다 전타음 등 작은 필수적인 장식음을 넣어서 연주하는 것이 더 듣기가 좋다. 카덴짜는 그 곡의 주된 느낌으로부터 만들어진 것이어야 하며, 노래 파트건 관 파트이건 관습에 연주하도록 넣어야 한다. 그러나 현악기에는 그런 제한이 없다.[25]

<크반츠>는 "플룻 주법에 관한 논문"에서 특히 자유로운 변주 예문을 많이 제시하고 있어 자유로운 장식음 기법 연구에 실제적인 도움을 주고 있다(예 6).

변주기법의 대원칙은 변주의 시작 음은 대개 원래 선율의 첫 음과 같거나, 같지 않은 경우 베이스의 화성의 구성 음으로 시작하되 곧 바로 원래 선율의 첫 음이 따라와야 한다는 것이다. 변주는 원래의 선율이 연주되고 난 다음에 해야한다 [이것은 주로 반복부분이 있는 경우에 해당되는 말이나, 그렇지 않더라도 각 악장의 첫 구절이나 동형진행이 처음 나올 때는 그것들이 반복될 때 보다 거의 장식이 없이 사용하라는 뜻이다]. 부드럽고 슬픈 듯한 노래에는 변주를 함으로써 선율을 더 낫게 할 수 있다는 확신이 없으면 변주가 요구되지 않는다. 칸타빌레 스타일로 쓰인 아리아에는 일반적으로 많은 세분음을 첨가한다. 동형진행의 반복일 경우에는 매번 형태가 달라야 한다. 변주 기법에 관한 위의 모든 지시들은

---

21) 쉬볼로는 레가토(legato)를 의미하며, 이것은 그의 기본적인 아티큘레이션(articulation)이 레가토가 아니라는 것을 확인해 준다.

22) 스트라쉬보는 '질질 끈다'는 의미로 일정한 박자 안에서의 루바토(rubato)를 의미하는 듯하다.

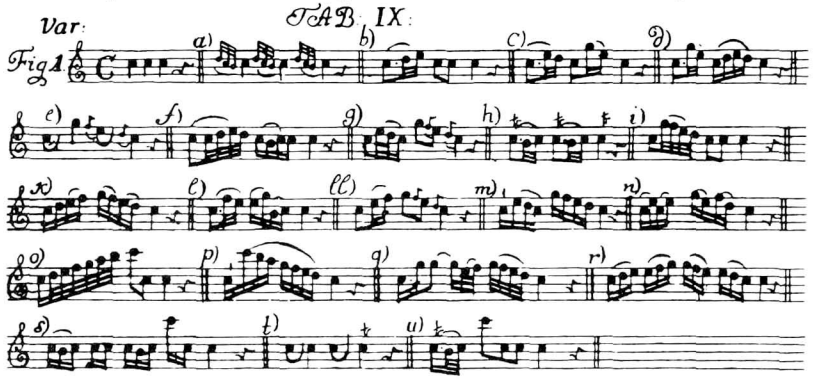
23) Neumann, 앞의 책, 554쪽.

24) *Versuch einer Anweitung, die Flöten traversiére zu spielen...* (Beriln, 1752)

25) Donnington, 앞의 책, 95-96쪽.

주로 장식을 여유롭게 할 수 있는 아다지오를 위한 것이다. 그러나 알레그로에도 사용될 수 있으며, 어떤 변주를 하느냐 하는 적절한 선택은 전적으로 연주자의 재량에 맡겨져 있다.[26]

[예 6] <크반츠>, 여러가지 음정의 임의의 변주
(Wilkürliche Veranderunger Verschiedener Intervalle: 1752)[27]



아리아의 장식음기법이 18세기 동안 급진적으로 변화한 것은 없기 때문에 <힐러>(Johann Adam Hiller)가 그의 「음악적으로 기품있는 가창법」(*Anweisung zum Musi-kalischzierlichen Gesange*, 1780)에서 제시한 법칙은 앞의 논문들과 동등하게 바로크음악에 적용할 수 있다. 그는 아리아의 처음부분을 원래의 선율을 그대로 연주하거나 한 두 개의 작은 장식음을 첨가할 수 있다. 반복시의 장식음들은 쉽고 듣기 좋아야 하나, 실제로는 가수의 기교를 증명할 수 있게끔 어려워야 한다고 했다. 느린 아리아에는 레가토 장식음을, 알레그로 아리아에는 스타카토 장식음을 첨가하는 것이 좋다. 패시지와 비슷한 종류의 장식음은 같은 형태로 두 번 불리어져서는 안된다. 일반적으로 같은 형태의 장식음들이 서로 너무 가깝게 붙어서 사용되어도 안되며, 자주 계속해서 사용되어도 안된다고 기술하고 있다.[28]

한편 17세기 후반에 불란서에는 <륄리>(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)가 불란서 언어에 적합한 레시타티브를 창안하여 이태리의 모노디와 비슷한 형태의

---

[26] Robert Donnington, "Improvisation," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishing, 1980), ed. Stanley Sadie, Vol. 9, pp. 39-40.

[27] Hans-Peter Schmitz, 이한성 · 신상호 공역, 「18세기 (바로크)음악의 장식음 기법」 (서울 : 재순악보출판사, 1980), 127쪽.

[28] 위의 책, p. 40.

오페라를 쓰던 시기이다. <륄리>는 이런 곡에 장식음의 사용을 거의 배제하였으며 작은 장식음들은 매우 가끔 사용하였다. 대부분 불란서의 음악에는 트릴이나 전타음 등 작은 장식음들을 악보에 작곡자가 다 표시를 해 놓았기 때문에 연주자가 더 첨가할 필요가 없어 거의 그대로 연주하였다. 이태리 스타일의 곡에서 자주 사용되던 화려한 패시지나 런 등은 드물게 사용되었으며, 좀 더 우아하고 절제된 장식음들이 쓰였다.

장식음 기법은 어떤 시대에 어떤 나라에서 어떤 매체(악기의 종류, 성악)를 사용하느냐 뿐만 아니라 음악의 양식에 따라서도 달라진다. 바로크 시대에는 작품의 성격과 기능에 따라 극장양식, 교회양식, 실내양식으로 구분되어 나타난다. 이 세 양식이 가지고 있는 개념은 약간씩 다르며, 개념에 따라 연주관습도 성격을 달리한다. 극장양식(오페라)은 생기가 있고, 다양한 스타일로 가장 많은 장식음이 첨가되며, 교회양식은 경건하고 신성한 내용을 엄숙하고 절제 있게 연주하여야 하기 때문에 긴 장식음은 극도로 어울리지 않는다. 실내양식의 음악은 음악에 대해 상대적으로 식견이 높은 청중들이 들으며 세련되고 섬세하므로, 장식음을 풍부하다기 보다는 조금 부족한 듯이 사용해야 한다.[29]

같은 양식의 음악일지라도 아리아의 성격에 따라 장식음의 첨가 정도를 달리한다. 다섯 종류로 분류되는데[30] 우아하고 느린 선율로 된 서정적인 아리아 칸타빌레(aria di portamento), 보통 빠르기로 극적으로나 음악적으로 별 특징이 없는 아리아 디 메쪼 카라테레(aria di mezzo carraterre), 회화형식으로 말하듯이 부르는 아리아 디 파를란테(aria di parlante), 매우 빠르고 장식적인 화려한 음진행과 폭 넓은 음역을 특징으로 하는 아리아 디 브라부라(aria di bravura), 또는 아리아 디 아질리타(aria di agilita)이다.

이 중에서 감정적이고 느린 템포의 아리아 칸타빌레와 아리아 디 포르타멘토가 가장 장식음을 첨가하기에 적합한 성격으로 가수가 효과적으로 소리의 아름다움을 발휘할 수 있다. 아리아 파를란테는 말이 강조되고 있는 낭송조의 성격으로 장식음의 첨가가 거의 요구되지 않는다. 아리아 디 브라부라나 아리아 디 아질리타는 활기찬 성격으로 대체로 넓은 음역에 걸친 빠른 구절들이 이미 첨가되어 있어서 또 다른 장식음을 첨가할 필요성이 별로 없다. 아리아 뿐만 아니라 레시타티브에서도 중요한 종지부분에서 전타음이나 트릴, 돈꾸밈음 등 간단한 장식음을 첨가하는 것은 필수적이다.

---

29) Donnington, 앞의 책, 93쪽.

30) Donald J. Grout, *A Short History of Opera* (New York: Columbia University Press, 1965), pp. 187-88.

이제까지 고찰해본 17세기와 18세기의 장식음 기법에 대한 2차적 문헌과 함께 <헨델> 자신이 장식음을 첨가한 아리아의 자필원본은 장식음 연주에 귀중한 참고 자료이다. <헨델>이 장식음을 첨가한 아리아 6곡의 자필원본을 <스미스>(J. C. Smith)가 편집한 악보가 영국의 보드레안(Bodleian) 도서관에 소장되어 있다. 이들 중 5곡은 오페라 「오토네」(*Ottone*)에서 1곡은 「플로리단테」(*Floridante*)중의 아리아이며, 그 중 4곡에 장식음이 첨가되어 있다.[31]

위에서 언급한 6곡의 자필 원본 중에서 「오토네」 중의 세 편의 아리아, 「나의 괴로운 생각들」(*Affani del pensier*), 「명예를 걸고 진실을 말해주오」(*Alla fama*) 그리고 「내게 잔인하게 까지 하더라도」(*Benchè si mia crudele*)를 <딘>이 편집·출판하였다.[32] 이 아리아들은 여주인공 테오파네(Teofane)를 위한 곡인데, 이 악보의 성악 선율은 초연 당시 악보보다 4도 내지 5도 낮게 알토 보표에 표기되어 있다. 1723년 초연과 1726년 재상연에는 유명한 소프라노 <크쪼니>(Francesca Cuzzioni)[33]가 주역을 맡았다. 그러나 1727년 공연에 <크쪼니>가 아파서 출연을 못하게 되자 갑자기 소프라노 역을 알토로 바꾸면서 음정을 4도 내지 5도 낮추어 <헨델>이 다시 썼을 것이라고 추정된다. 이 때 주역을 맡은 가수가 아마도 자신의 장식음을 첨가할 만큼 이태리 스타일에 익숙하지 못한 영국가수였을 것이라고 한다.

「나의 괴로운 생각들」은 라르게토의 템포로 여주인공 테오파네가 불안한 마음의 상태를 노래하는 칸타빌레 아리아이다. 다 카포 아리아의 A부분에는 편집자가 넣은 트릴 이외엔 첨가된 장식음이 없다. B부분은 5소절에만 전타음과 미끈음, 반트릴과 런을 사용했다. 특히 종지부분에 가까운 멜리스마틱한 구절에 복잡한 성격의 패시지를 볼 수 있다. 반복되는 A부분에는 전타음은 물론, 잔결꾸밈음과 미끈음과 주로 콜로라투라의 자유로운 런을 많이 써서 더 복잡하게 장식되었다(예 7).

「명예를 걸고 진실을 말해주오」는 빠른 아리아로 메쪼 카라테레로 분류될 수 있다. 주로 전타음과 미끈음, 돈꾸밈음 등 단순한 장식음이 사용되었다. 마지막 「내게 잔인하게 까지 하더라도」는 테오파네가 오토네에게 자기를 배신한 마음을

---

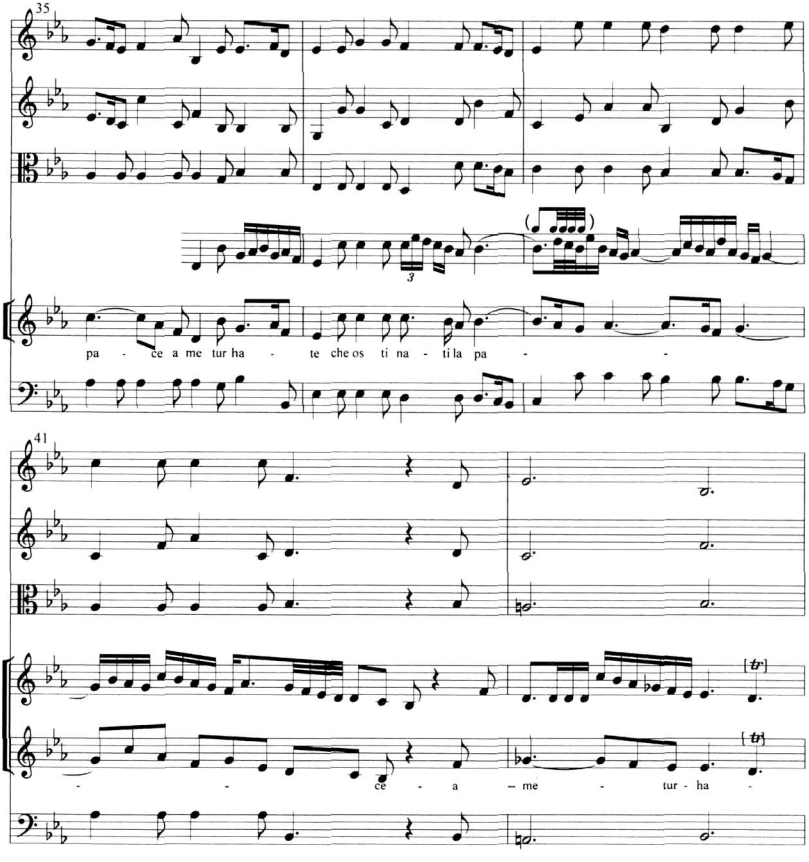
31) 음악학자 <볼프>(Christoph Wolff)는 이 장식음들을 <헨델>이 아닌 <과다니>(Guadagni)라는 가수가 쓴 것이라고 주장한다. John Spitzer, "Improvised ornamentation in a Handel aria with obbligato wind accompaniment," in *The Early Music* (1988): p. 522.

32) Winton Dean, ed. *G. F. Handel: Three Ornamented Arias* (London: Oxford University Press, 1976).

33) 크쪼니는 당대에 유명한 소프라노 가수로 오토네의 테오파네 역으로 <헨델> 오페라에 출연 한 후 8편의 <헨델> 오페라에서 주역을 맡았다. 파우스티나(Bordoni Faustina)와의 불화로 1728년에 런던을 떠난 성격이 대단했던 프리마돈나였다.

돌려 달라고 신에게 하소연하는 아리아이다. B부분은 이 전타음이나 경과적 전타음 등으로 단순하게 장식되었고, 아리아의 반복부분 역시 작은 장식음들과 작은 런과 멜리스마틱한 구절이 동형진행으로 장식되어있다.

[예 7] <헨델>, 「나의 괴로운 생각들」, 마디38-42[34]



위의 세 아리아를 검토한 결과 첫째, 장식음의 첨가 정도는 아리아의 성격과 가사내용에 따라 다르다. 둘째, 아리아의 첫 부분은 장식음 없이 대개의 선율을 연주한다. 둘째 부분에서는 장식음들을 조금 첨가했는데 전타음, 돈꾸밈음, 미끈음, 반트릴과 같은 작은 장식음들이 주로 쓰였다. 반복부분에는 더 많은 표현을 위하여 선율을 조금 더 많이 장식한다. 이 부분에는 작은 장식음과 주로 자유로

34) Dean, 앞의 책, 8-9쪽.

운 패시지가 쓰였고, 리듬의 변형도 빈번하다. 셋째, 멜리스마틱한 구절과 가사의 반복 시에 장식음을 많이 첨가하였고, 각 부분의 마지막 종지로 접근할 때 대체로 더 많이 첨가한다. 넷째로 장식음의 첨가로 선율의 기본 골격이나 테씨투라를 변경하지 않았다. 마지막으로 종지에 장식음이 첨가되지 않았다. 이것은 연주자의 재량에 맡긴 것으로 해석된다. 이 아리아들이 알토를 위해 다시 쓴 것으로 추정되기 때문에 소프라노용보다는 좀 더 간소한 장식음을 썼으리라 예상할 수 있다.

Ⅳ. 결론

바로크시대 성악곡을 연주할 때 장식음의 첨가는 필수적인 요소이다. 음악의 성격에 따라 알맞은 장식음을 적재적소에 사용해줌으로써 음악적인 감정을 보다 다양하게 표현해준다. 그러나 오늘날 그 장식음 기법에 따라 실체를 파악하기가 어려운 이유는 장식음에 대한 해석이 다양하고 복잡하기도 하지만, 당대의 능력이 뛰어난 연주가들은 장식적 연주관습에 비교적 능했기 때문에 작곡자가 이를 악보에 기보하는 경우가 드물고 대부분 연주자의 재량에 맡겨졌기 때문이다.

당대의 <카치니>, <카발리에리> 그리고 <비아다나> 등 작곡가와 이론가의 문헌을 통해 살펴본 결과 17세기 전반의 모노디 형태의 성악곡에는 가사를 명확하게 표현해주려는 의도로 작은 장식음들이 주로 쓰였으며, 패시지는 적절한 곳에만 제한적으로 사용되었다. 바로크 후기에 지배적인 음악장르인 벨칸토 오페라에는 표현적인 가창의 의미로서보다는 단순히 가수의 기교를 전시하기 위해 보다 화려한 장식음들이 사용되었다. 카스트라토나 기량이 특출한 비르투오소 가수들이 그런 오페라에서 두각을 나타냄으로서 이런 경향은 오래 동안 지속되었다.

18세기의 이론가인 <토지>, <크반츠> 그리고 <힐러>의 저서를 통해서 보면 그들은 장식음의 사용 시에 절제를 강조하였고, 지나친 것을 싫어하였다. 악보에 명시여하를 불문하고 작은 장식음은 어떤 곡에나 첨가되었으며 반면에 세분음은 선택적이었고, 원래의 선율을 더 좋게 할 경우에만 사용하여야 한다고 기술했다. 다 카포 아리아의 연주 시에도 곡의 성격에 따라 장식음의 첨가 정도를 판단하도록 하며 첫 부분은 원래 선율을 그대로 연주하고, 반복 시에 변화를 주며, 카덴짜는 그 곡의 주된 느낌으로부터 만들어져야 하며, 한숨에 연주하도록 되어야 한다. 그러나 18세기 이태리와 독일에서 행해지는 실제 연주에서는 이론보다 훨씬 풍부하거나, 지나치게 많은 장식음을 첨가하여, 가수들이 한껏 기교를 과시하였다. 그 시대 많은 작곡가들도 이론가들의 보수적인 이론에 동조했으며 가수들의 과장된 기교전시를 못마땅하게 여겼다.

바로크 장식음 기법은 그 성격상 매우 개인적이고 본능적이며 해석도 다양하기 때문에 그것에 대한 규칙도 대략적인 것 일뿐이며, 글이나 음표로 표시하는데도 한계가 있다. 단지 연주자의 취향이나 느낌, 경험으로부터 나오는 자발적인 연주일 때 공감을 얻을 수 있다. 그러나 이런 연주자의 취향이나 느낌은 바로크 시대의 연주관습을 파악하고 이해하는데서 얻어지며 성악가는 그 시대의 성악 기법 등을 습득하여 능력 있는 가수가 되게끔 자질을 향상시켜야만 바로크 성악곡의 바른 연주에 접근할 수 있다.

참고문헌

Best, Terence. "An Example of Handel Embellishment." *Musical Times* (1969), p. 933.

Brown, Howard M. *Embellishing 16th-Century Music.* London: Oxford University Press, 1992.

Brown, Howard M. & Sadie, Stanley, ed. *Performance Practice: Music After 1600.* London: Macmillan Press, 1989.

Bukofzer, Manfred M. *Music in the Baroque Era.* New York: Norton, 1947.

Burrows, Donald. *Handel.* London: Oxford University Press, 1994.

Dart, Thurston. *The Interpretation of Music.* New York: Harper & Row, 1963.

Dean, Winton. *Handel and the Opera Seria.* London: Oxford University Press, 1970.

———. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques.* London: Oxford University Press, 1979.

———. ed. *G. F. Handel: Three Ornamented Arias.* London: Oxford University Press, 1976.

Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the XVIIth and XVIIIth Centuries.* London: Oxford University Press, 1946.

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

———. *The Interpretation of Early Music.* London: Faber and Faber, 1963.

———. *Baroque Music: Style and Performance.* New York: Norton, 1982.

———. "Improvisation," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* ed. by Stanley Sadie. 20 vols., London: Macmillan Publishers, 1980.

———. "Ornaments," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. by Stanley Sadie. 20 vols., London: Macmillan Publishers, 1980.

Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance.* New York: Norton, 1942.

Grout, Donald J. *A Short History of Opera.* New York: Columbia University Press, 1965.

Landon, H. C. Robbins. ed. *Studies in Eighteenth Century Music, a tribute to Karl George.* New York: 1970.

Lang, Paul Henry. *George Frederic Handel.* New York: Norton, 1966.

Meynell, Hugo. *The Art of Handel's Operas.* Lewiston: Edwin Mellen Press, 1966.

Neumann, Frederick. *Ornamentation and Improvisation in Mozart.* New Jersey: Princeton University Press, 1986.

———. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music.* New Jersey: Princeton University Press, 1978.

Palisca, Claude V. *Baroque Music.* New Jersey: Prentice-Hall, 1981.

Schmitz, Hans-Peter. 「18세기 (바로크)음악의 장식음 기법」. 이한성, 신상호 공역. 서울 : 재순악보출판사. 1980.

Spitzer, John. "Improvised ornamentation in a Handel aria with obbligato wind accompaniment." *Early Music* (1988), pp. 514-22.

Strunck, Oliver. *Source Reading in Music History*. New York: Norton, 1950.

노승종. 「바로크 성악 연주 관습의 이해」. 서울 : 현대가곡 연구회, 1991.

정복주. "Handel의 Da Capo 아리아의 장식음 기법." 「음악예술논단」 Ⅳ (1995), 143-83쪽.