

중학교의 음악 감상 수업을 위한 바로크 시대 이전의 관련 자료

이 남 재*

차 례

- I. 들어가는 글
- II. 중세의 음악
- III. 르네상스 음악
- IV. 바로크 음악
- V. 수업 적용에 대한 제언

I. 들어가는 글

교육부에서 발간한 『중학교 음악과 교육 과정 해설』의 “음악과의 내용 해설” 중 이해 영역에 서는 서양 음악사와 관련된 학습에 대해 다음과 같이 서술하고 있다.

중학교 3학년에서 음악사를 구체적으로 다룰 필요는 없지만, 각 시대에 나타났던 대표적인 음악의 양식들을 초보적인 수준에서나마 이해하는 것이 필요하다.

이러한 내용들이 3학년의 수준에서 학습되기 위해서는 1학년과 2학년에서 기본적인 내용을 다루어 주는 것이 좋을 것이다. 중세[와 르네상스] 시대의 음악, 바로크 시대의 음악, 고전·낭만 시대의 음악 등을 들려주면서 각 시대의 음악이 가지는 특징을 개괄적으로나마 이해하고, 청각적으로 구별할 수 있는 능력을 가지도록 하는 것이 요구된다.¹⁾

* 한국교원대학교 예술계열 전임강사

1) 교육부, 『중학교 음악과 교육과정 해설』 (서울: 대한 교과서 주식회사, 1994), 55-56쪽.

즉 음악사에 접근하는 바람직한 방법으로 먼저 여러 시대의 음악들을 비교하며 들어보는 경험이 개략적인 수준의 이해에 선행되어야 함을 밝히고 있다.

그러나 현실적으로 중학교에서 음악 교사가 바로크 시대 이전의 음악을 가르치기 위해 쉽게 활용할 수 있는 자료는 거의 전무하다고 할 수 있다. 이러한 실정은 음악 수업의 기본이 되는 제 6차 교육 과정에 따른 중학교 8종 음악 교과서의 감상 영역에 수록되어 있는 작품들 중, 바로크 시대의 음악은 14.1%를 차지하고 있으나, 그 이전 시대의 작품은 한 곡도 실려 있지 못한 것에 비추어 그 실태를 미루어 짐작할 수 있다.²⁾ 이러한 자료의 부족은 우리가 바로크 시대의 마지막 작곡가들인 바하(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)를 “음악의 아버지”, 남성 작곡가인 헨델(George Friderick Handel, 1685-1759)을 “음악의 어머니(?)”라고 일컬으며 마치 그 이전에는 음악이 존재조차 하지 않았던 듯이 음악을 가르치게 되는 결과를 초래하였다. 어쩌다 자료가 주어지더라도 처음 접하는 이런 음악을 그저 ‘신기한 음악도 다 있다’는 정도로 지나치기 십상이며, 혹시 지속적으로 여러 곡 접할 기회가 주어진다 하더라도 워낙 우리 귀에 익숙지 않은 스타일의 음악이라서 바른 이해와 수용이 쉽사리 이루어지리라고 기대하기 어려운 형편인데도 말이다.

이 글에서는 이러한 현실을 감안하여 우선 초기 바로크 시대를 비롯한 그 이전의 서양 음악의 대표적인 곡들을 소개하고, 이들을 감상하는데 필수적인 기초 지식, 특히 오늘날의 음악에도 영향이 남아 있는 몇 가지 역사적 사실들을 제시함으로써 이 시대의 음악들을 더욱 뜻있게 감상하는데 도움이 되고자 한다.

따라서 이 글은 음악사를 단순히 축약하는 방식이 아니라, 음악과 관련된 여러 요소들이 언제 처음 만들어지고 이루어졌는가에 초점을 맞추어 쓰여졌다. 즉, 중세는 보표, 계명창, 음표, 박자표와 같은 우리가 지금도 사용하고 있는 음악을 기보하는 기본적인 도구와 방법들이 처음 고안되어진 시기이며, 우리 전통 음악을 비롯한 모든 비 서구 음악과 서구의 음악을 갈라놓게 된 가장 큰 요인인 다성 음악이 출현하여 그 첫 발전 단계를 거쳤던 때이다. 뒤이은 르네상스 시대에는 중세에 이루어진 이러한 음악적 수단을 바탕으로 하여 “가사 내용의 음악적 표현”이라는 다분히 인문주의적인 측면의 개발에 노력을 기울여 눈부신 음악적 성과를 이룩하였다. 이러한 기술적, 예술적 성과가 종합하여 열매를 맺은 것이 오페라로서 르네상스 초에 처음 등장한 이래 지금까지도 모든 예술 분야를 망라한 종합 예술로서 예술 작품의 최고 봉의 위치를 차지하고 있다. 이 글에서는 오페라의 탄생이 직접 다루어지지 않지만, 이와 동시에 개발된 음악적 기법인 통주 저음(basso continuo)의 성립에 대해 간략히 살펴보았다. 바

2) 한지현, “제 6차 교육 과정에 따른 중학교 8종 음악 교과서 감상 영역 분석”, 한국교원대학교 대학원 석사학위 논문, 1997.

로크 시대를 “통주 저음의 시대”라고도 부를 만큼 이 시대의 특징적인 음악적 기법인 통주 저음의 사용은 또한 여태까지 선법을 기초로 했던 음악이 조성을 바탕으로 하도록 바뀌는 요인이 되었는데, 여기에서는 리토르넬로 형식의 곡을 통하여 조성이 어떻게 쓰였는지 살펴볼 수 있다. 르네상스 시기 이래로 이태리를 중심으로 하여 주로 이루어지던 음악적 발달이 바로크 시대에는 유럽의 다른 나라에도 전파되어 마침내 각국의 독특한 음악적 어법이 개발되게 되었는데, 이를 같은 가사를 사용한 여러 나라의 작품들을 통하여 그 차이를 비교하여 체험할 수 있도록 제시하였다.

II. 중세의 음악

크게 어렵잡아 보자면 서양 음악사의 중세는 우리 나라의 고려 시대 ; 르네상스 시기는 임진왜란(1592)이 일어나기 이전의 조선 초기 ; 바로크 시대는 영조(1724-1776) 이전의 조선 중기와 엇비슷한 시기들이었다고 할 수 있다. 그 중에서도 특히 중세라는 시대적 개념이 우리에게 명확하게 정립되어 있지 못한 것이 사실이다. 서양 중세(The Middle Ages ; medium aevum)의 개념은 그 후에 이어지는 일반적으로 “문예부흥”이라 번역되는 르네상스 시대와 밀접한 관계가 있는데, “르네상스”는 “다시”라는 뜻의 “르(re)”와 태어난다는 의미의 “네상스(naissance)”가 합쳐진 말로서 “되살아남”이 원래의 뜻이다. 그러면 과연 무엇을 다시 살려냈다는 뜻일까? 서양의 르네상스란 한 마디로 그리스와 로마의 그레코-로망 문화를 되살려 냈다는 것으로서, 이 두 시대의 사이, 즉 로마가 멸망한 5세기 말부터 르네상스가 태동하던 14세기까지를 통틀어 중세라고 부른다.

일반적으로 중세를 암흑시대라고 부르는데, 여기서 주의할 점은 로마 멸망의 직접적인 원인이었으며 서기 8세기경까지 계속되었던 게르만 민족의 대이동이 진행되던 시기가 진정한 암흑 시대이며, 서기 800년에 프랑크 족의 왕이었던 샤를마뉴가 신성로마제국 황제로 대관된 이후 서구 문화가 다시 성장하기 시작하면서부터는 더이상 암흑시대라고 부르기 어렵다는 점이다. 예를 들어 12세기에는 파리의 노트르 담 성당을 비롯한 많은 대성당들이 건립되었고 볼로냐와 파리를 비롯한 각지에 대학이 설립되었던 시기인데, 다만 시간적으로 중세에 포함된다는 이유만으로 암흑시대라고 부를 수는 없다는 것이다. 중세 음악사는 바로 이 샤를마뉴의 시대와 함께 시작된다.

서양 중세 음악사의 가장 큰 특징은 오늘날 우리가 사용하는 음악적 지식과 기술의 많은 부분이 이 시기에 처음으로 고안되었다는 것을 들 수 있다. 즉 8세기경부터 나타나는 음높이를 표시하는 기보법; 11세기 초에 아레초의 귀도에 의해 고안된 것으로 알려진 줄을 굿고 그 위에 음표를 그리는 악보 및 계명창 부르기; 13세기 중엽에 쾰른의 프랑코에 의해 고안된 음표 모양을 달리하여 길고 짧은 음을 표시하는 정량 기보법; 14세기 초에 이루어진 박자 표시법 등은 모두 약간의 변화는 있었지만 근본적인 개념은 바뀌지 않고 오늘날에도 그대로 쓰이고 있다. 이러한 개별적인 기술적 발달은 서양음악이 다른 지역의 음악들과는 달리 독특한 발전을 하게 된 가장 중요한 요인인 다성 음악의 발달과 밀접한 관계가 있다. 이러한 발달을 하나씩 살펴보고 하겠다.

1. 기보법

가) 초기의 기보법

중세 기독교의 중심은 로마였다. 이는 교황이란 바로 로마 교회의 주교를 뜻한다는 사실에 잘 나타나 있다. 그레고리안 성가는 바로 이 로마 교회를 중심으로 불려져 오던 것으로서, 로마 교회의 예전을 재정비하고 관련 문건을 집대성했던 성 그레고리 대교황(재위 590-604)의 이름을 딴 것이다. 원래 주로 구전으로 전해 내려오던 이 성가는 8세기경부터 악보로 기록되는 일이 부쩍 늘게 되었는데, 이는 샤를마뉴가 프랑크 족을 기독교로 개종하도록 하면서 그 일환으로 로마의 성가도 들여왔기 때문이다. 기보가 필요해진 것은 성가를 가르칠 수 있는 사제들을 로마로부터 모셔오기는 했으나 전 영토의 필요를 채울 수 있을 만큼 많은 사제를 초빙할 수도 없었고, 또한 모든 성가 레퍼토리를 완벽히 전해 줄만큼 장기간 체류할 수 있는 것도 아니어서 자연스럽게 배운 성가를 기억하는 데에 도움이 되도록 어떤 형태로든 기록을 남겨 둘 필요성이 대두되게 된 것이다. 따라서 초기의 기보는 이미 그 성가를 알고 있는 것이 전제가 되며, 정확한 음높이의 표시가 아닌 성가의 가사에 억양을 기억하는 데 도움이 되는 기호를 첨가하는 단순한 형태로 나타났다. 이 기호들은 네우마(neume)라는 총칭으로 불리는데, 그 중에는 가사 한 음절에 하나에 음표가 붙는 것과 한 음절에 둘 이상의 음표가 붙는 것이 있다. 후자는 리가투어(ligature)라고 부르며, 한 리가투어는 한 음절 이상의 가사가 붙을 수 없다. 이는 후에 살펴 볼 정량 기보법이 생기게 되는 중요한 요인이 되는 규칙이다.

여러 세기 동안 음악 이론과 기보법에 관련된 중세의 모든 업적은 11세기 초의 수사였던 아레초의 귀도(Guido d'Arezzo)에게 돌려져 왔었는데, 지금도 현대 그레고리안 성가에서 사용하는 것과 같은 네 줄을 사용한 기보법과 또한 아래에서 다룰 계명창법은 그가 고안한 것으로 알려져 있다.

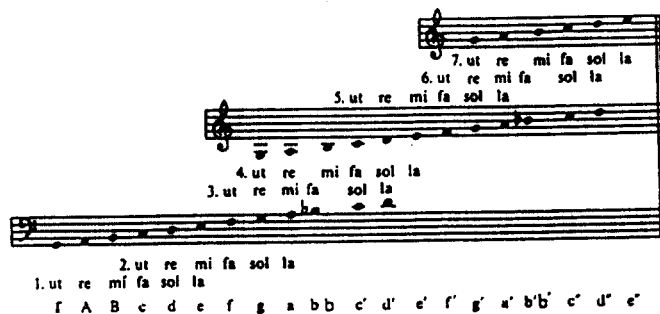
2. 계명창법의 발명

귀도가 고안해 낸 계명창법은 두 가지 중요한 역할을 하는데, 첫째는 가사가 없는 멜리스마적인 선율에 일일이 가사를 붙이지 않고도 음절을 붙여 부를 수 있게 해 주는 것이고, 둘째는 계명 자체가 각 음의 상대적인 높이와 역할을 나타내 준다는 것이다. 첫째 역할이 왜 필요했는가 하는 것은 특히 '알렐루야'의 멜리스마인 '유빌루스'에 단음절적으로 가사를 붙여 만들었다는 '부속가(sequence)'를 처음 발명한 것으로 알려진 노트커 발블루스의 말속에서 찾아볼 수 있다.

제가 아직 어렸을 때, 기억에 의존하는 매우 긴 선율을 제 나쁜 머리로는 외울 수 없었습니다. 저는 어떻게 하면 이 선율들을 제 머리에 꼭 잡아 둘 수 있을지 궁리하였습니다. ... 제가 이들을 저의 스승 이소에게 가져가 보이자 그는 제 근면함을 칭찬하고 또 한편으로는 미숙함을 나무라시며, 다음과 같이 말씀하셨습니다. "선율의 각 진행에 각각의 음절이 붙어야 한다."³⁾

두 번째 역할은 중세의 음계 이론인 헥사코드 체계(hexachords system)와 밀접한 관계가 있다. 이 체계는 오늘날의 음계처럼 옥타브를 단위로 하는 것이 아니라 여섯 음(hexa = 6, chords = 線 = 음)을 단위로 하는 것으로 그 기본 개념은 그리스의 테트라코드(tetrachords = 네 음)에서 유래한 것이다. 이 체계를 자세히 살펴볼 수는 없으나, '미 - 파'의 반음을 제외하면 모두 온음으로 되어 있는 헥사코드를 계명으로 부르면 그 음의 상대적인 위치를 즉각 알 수 있어 시창에 도움이 된다.

<도표 1> 귀도의 헥사코드 시스템



3) 리처드 크로커, 『The Early Medieval Sequence』중 발블루스의 『Liber hymnorum』 번역. 그라우트저 『서양 음악사』(개정 4판, 세광 출판사), 81쪽에서 재인용.

때로 학생들이 계명이 어떻게 생겨났으며 각 음절이 무슨 뜻이냐고 묻는 경우가 있다. 이런 질문에 대한 답은 귀도가 계명을 정하게 된 과정을 알면 자연히 풀리게 된다. 귀도는 계명의 각 음절을 9세기에 이미 존재하고 있던 세레 요한의 찬미가 “당신의 종들이(Ut queant laxis)”에서 따왔는데, 이 찬미가는 여섯 개의 각 악구의 첫음이 헥사코드의 각 음을 순서대로 이루고 있다. 귀도는 그 음들에 붙어 있던 가사의 음절을 그대로 계명창으로 사용하였다. 오늘날의 계명창에서는 ‘ut’(프랑스에서는 아직도 사용)대신 ‘do’가 쓰이고 ‘si’(또는 ‘ti’)가 추가된 것만이 귀도의 음절과 다르다.

악보 3. 세레 요한의 찬미가 “Ut queant laxis”.

1) 찬트 기보법

Hymn.
2.
U T qué-ant láxis re-soná-re fíbris Mí-ra gestó-
rum fámu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lábi-i re-á-tum,
Sáncte Jo-ánnēs.

2) 오선 기보법

Ut que-ant la - xis re-só-na-re fi-bris Mí - ra ge-sto - rum fá-mu-li tu-o - rum,
Sol - ve pol-lu-ti la-bi-i re - a-tum, San - cte Jo - an-nēs.

(당신의 종들이 당신의 행하신 일을 자유롭게 선포하도록 하시며, 그들의 부정한 입술의 죄들을 용서하소서, 오 거룩하신 요한이시여.)

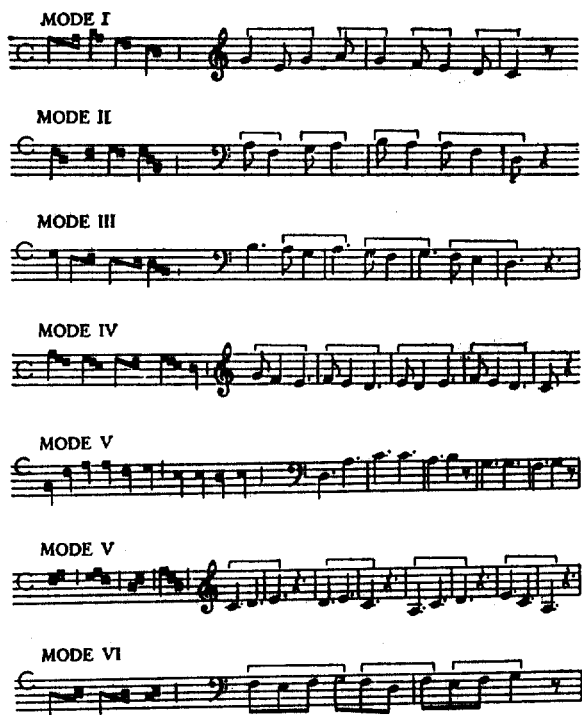
3. 정량 기보법의 발명

1-나) 항에서 살펴본 귀도의 기보법은 음의 높낮이만을 나타낼 수 있을 뿐 각 음의 길이는 표시할 수 없었다. 이런 기보법이 불편 없이 쓰여 왔던 이유는 이 방법으로 기보되는 그레고리

안 성가의 각 음의 길이가 그 음에 해당하는 가사의 음절의 길이에 따라 결정되었기 때문이다. 그러나 다성 음악이 발달하게 되면서 서로 다른 성부의 각 음들의 상대적인 위치를 분명히 해야 할 필요가 대두되어 마침내 오늘날과 같은 개념, 즉 음표의 모양으로 그 길이를 나타내는 기보법이 13세기 중엽 쾰른의 프랑코(Franco of Cologne)에 의해 고안되었다.

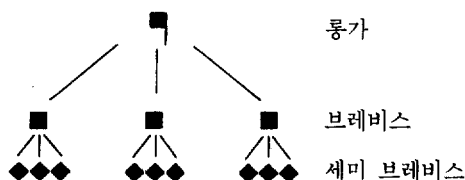
프랑코의 정량 기보법이 고안되기 이전에는 “여섯 개의 리듬형(rhythmic modes)”이라는 우리에게는 매우 생소한 방식으로 리듬을 표시하였는데, 이는 레오넬과 페로탱으로 대표되는 노트르 담 악파의 음악을 기보 하는데 주로 사용되었으며 가사가 없는 오르가눔 성부를 기보하기에 적당하다. 이는 고대 그리스로부터 전해 내려온 시의 운율의 여섯 가지 패턴에 따른 리듬형을 리가투어의 조합을 사용하여 나타내는 방법이다. 예를 들어 제1리듬형은 처음에는 3개의 음이 묶여 있는 리가투어를 쓴 다음 2개의 음이 묶인 리가투어들이 뒤이어 사용함으로써 나타내어진다.

<도표 2> 여섯 개의 리듬형과 리가투어를 사용한 표시법



제한된 리듬 패턴의 범위 안에서는 이 방식이 유용하게 사용될 수 있었으나, 뒤이어 모테트의 발달로 오르가눔 성부에 단음절적으로 가사가 붙게 되자 하나의 리가투어에는 한 음절밖에 붙을 수 없다는 리가투어의 본질상 새로운 방법의 고안이 필요하게 되었다. 이러한 요구에 부응하여 음표의 모양, 즉 꼬리의 유무와 음표 머리의 형태 등에 의해 음의 길이를 표시하는 프랑코의 정량 기보법이 만들어지게 된 것이다. 여섯 개의 리듬형의 “모든 음표는 셋으로 나누어진다”는 전제는 프랑코의 정량 기보법에서도 그대로 이어진다(소위 “프랑코의 삼분법”).

<도표 3> 프랑코의 삼분법



프랑코의 정량 기보법은 세 개의 성부로 이루어진 곡의 위 두 성부가 서로 다른 속도로 움직이도록 작곡하는 것을 가능하게 해주었다. 이 두 성부 사이에 더 큰 차별을 이루기 위해 13세기 후반에는 페트루스 드 크루체(Petrus de Cruce)가 셋으로 나누어야 하는 제약에서 벗어나 4-8개의 빠른 음표로 나누어지는 분할법을 사용한 모테트를 작곡하였는데, 이를 페트루스식 모테트라고 한다(악보 5).

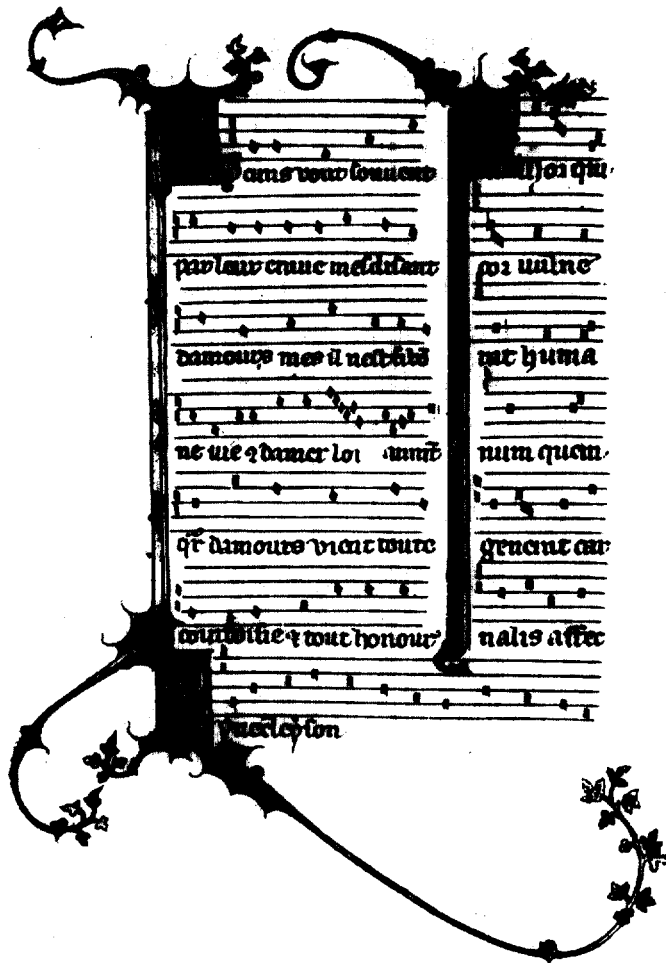
4. 필립 드 비트리의 박자표

음악사에서 14세기의 음악을 아르스 노바(Ars nova, 새로운 예술)라고 부르는데 이는 그 이전, 특히 노트르담 악파의 음악을 지칭하는 아르스 안티qua(Ars antiqua, 옛 예술)에 대비되는 말로서 필립 드 비트리(Philippe de Vitry, 1291-1361)가 자신의 논문에서 처음 쓴 말이다. 아르스 노바의 음악이 그 이전의 음악과 달라지게 된 데에는 비트리가 고안한 새로운 기보법과 박자표가 중요한 역할을 하고 있다. 그의 기보법이 프랑코의 것과 달라진 점은 기왕의 삼분법 외에 이분법도 받아들여 사용하였으며 더 작은 음가의 음표도 사용하였다는데 있다. 이론적으로는 롱가-브레비스-세미 브레비스-미넘의 네 가지 종류의 음표가 사용되며 그들 간에 세 단계가 존재하나, 실제로는 첫 단계는 매우 드물게 나타나며 나머지 두 단계가 주로 사용되었다. 각 단계에는 고유한 이름이 붙어 있는데, 롱가-브레비스간의 단계는 모두스(modus, mood), 브레비스-세미 브레비스는 템푸스(tempus, time), 세미 브레비스-미넘은 프롤라치오(prolatio, prolation)라고 불린다. 템푸스

와 프롤라치오는 각각 완전과 불완전으로 나누어지는데, 삼분할은 완전, 이분할은 불완전이라 불린다. 이렇게 두 단계가 각각 두 가지 방식으로 나누어지게 되면 결과적으로 네 가지 조합이 가능해지게 되는데 비트리는 이런 조합들을 나타낼 수 있는 박자표도 고안해 내었다. 완전과 불완전 분할을 템푸스는 원과 반원, 프롤라치오는 점의 유무로 표시하는 비트리의 박자표는 다음과 같은 도식으로 정리될 수 있다.

악보 5. 페트루스식 모테트 “Aucuns vont souvent-Amor qui cor-Kyrie eleyson”의 필사본.

Bi bliothèque Interuniversitaire, Section Medicine, Montpellier. MS H196, fol. 290v.



<도표 4> 네 가지 조합을 나타내기 위해 비트리가 사용한 박자표

Mensuration symbol	Breve	Time	Prolation	Usually transcribed in reduced values in modern notation as
☺ or ☉	■	Perfect ● ● ●	Perfect ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	9/8
☺ or ○	■	Perfect ● ● ●	Imperfect ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	3/4
☺ or ☉	■	Imperfect ● ●	Perfect ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	6/8
☺ or ☉	■	Imperfect ● ●	Imperfect ↓ ↓ ↓ ↓	2/4

비트리의 박자표중 지금도 그 모습이 남아 있는 것은 불완전 템푸스-불완전 프롤라치오의 박자표로서, 반원의 모습을 한 이 기호는 지금도 4/4를 뜻하는 기호로 널리 쓰이고 있다. 또한 이 기호에 세로줄을 그어 2/2박자를 뜻하기도 하는데, 이를 지칭하는 알라 브레베(alla breve)라는 말 자체가 세미 브레비스 대신 브레비스를 기본 박자, 즉 탁투스(tactus)로 삼는다는 중세 시대의 용어를 그대로 사용함으로써 그 어원을 드러내고 있다.

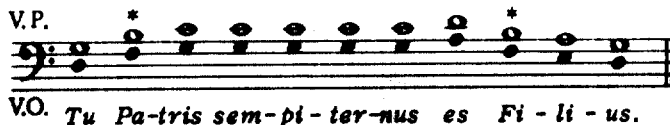
5. 다성 음악의 기원과 그 의의

위에서 살펴본 여러 가지 기법들은 대부분 다성 음악의 발달에 따른 필요에 의해 창안된 것들이다. 따라서 이 항목에서는 이 모든 발전 과정의 발단인 다성 음악의 기원과 그 의의를 간략히 살펴보도록 하겠다.

서구에서 다성 음악의 기록은 9세기의 음악 교습서인 “무지카 엔키리아디스(Musica enchiriadis)”에 그레고리안 성가를 바탕으로 한 2성부 곡의 예들이 남아 있는 것으로 시작되어 12세기 후반에 그 당시 갖 건축된 파리의 노트르담 성당에서 불려지던 레오넝과 페로탱의 오르가눔에 이르러 그 첫 예술적 절정을 맞게 된다. 여기에서는 무지카 엔키리아디스에 수록된 두 가지 병행 오르가눔의 예들과, 현존하는 최초의 돌림노래인 13세기 후반의 “Sumer ist icumen in(여름이 곧 오리라)”를 비교하면서 다성 음악의 성부 진행 방법과 그 의미를 살펴보도록 하겠다.

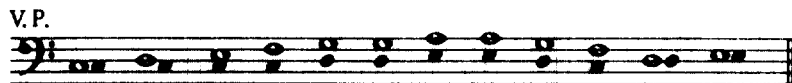
무지카 엔키리아디스에 수록된 다성 음악, 즉 오르가눔의 첫 번째 예는 그레고리안 성가 “Tu patris sempiternus”에 일관되게 병행 4도로 두 번째 성부를 추가한 것이다.

악보 6. 단순 병행 오르가눔 "Tu patris sempiternus".

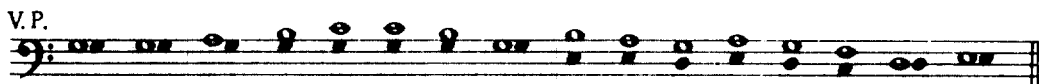


두 번째 예는 "Rex coeli"에 바탕을 두고 두 번째 성부가 붙여진 것으로서 처음에는 같은 음으로 시작하여 완전 4도에 이를 때까지 그대로 머물러 사진행을 이루다가 그 이상으로 음정이 벌어지면 병진행을 이루고 다시 완전 4도 보다 좁아지게 되면 시작음/끝음을 유지하여 역시 사진행을 이룬다.

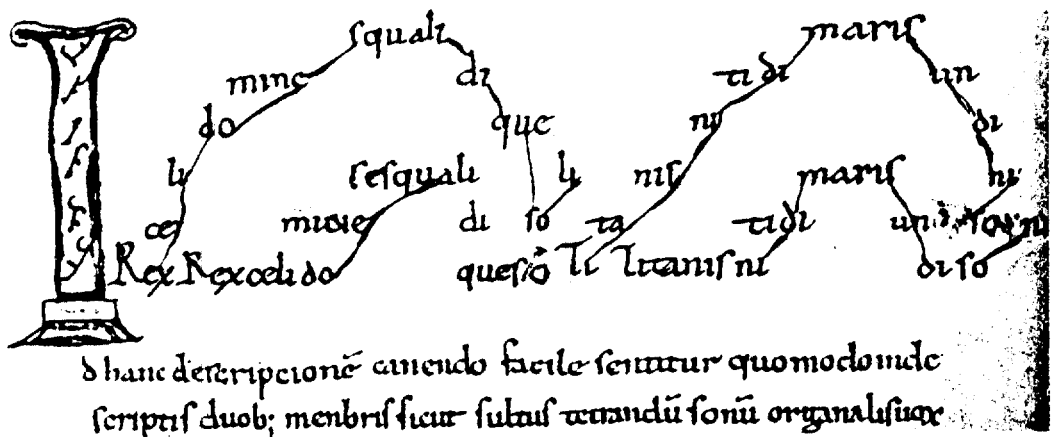
악보 7. 사진행이 포함된 병행 오르가눔 "Rex coeli"와 그 필사본.



b. Ti-ta-nis ni-ti-di squali-di-que so-li,



b. Se ju-be-as fla-gi-tant va-ri-is li-be-ra-re ma-lis.

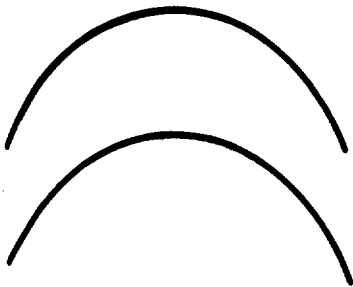


몇 세기 후의 곡이기는 하지만 기록에 남아 있는 최초의 돌림노래로서 잘 알려져 있는 "여름이 곧 오리라(Sumer ist icumen in)"은 반진행이 많이 사용된 좋은 예이다.

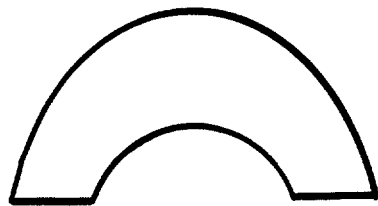
다. 이런 성부 진행법을 확대 해석하자면 해테로포니는 한사람의 왕을 각자 형편에 따라 최선을 다해 섬기는 것이라면 병행 진행은 일정한 거리는 두지만 원래의 권위를 무조건 따라가는 '무조건 복종'형, 사진행은 어느 정도까지는 형편을 살피다가 일정한 정도 이상의 압력이 가해지면 그제야 움직이는 '복지부동'형, 반진행은 원래 성부의 움직임에 무조건 반대로 움직이는 '반꺾'형이라고 할 수 있다. 구태여 이를 민주주의의 기본 개념과 결부시켜 본다면, 민주주의는 병진행, 사진행, 반진행의 어느 한가지만으로 이루어지는 것이 아니라 이 세 가지 움직임을 그 때 그때의 상황에 알맞게 적용해 나갈 줄 아는 주체적인 판단력이 그 가장 핵심적인 요소라는 좋은 예라고 할 수 있겠다.⁴⁾

<도표 5> 다성 음악 성부 진행의 세가지 유형.

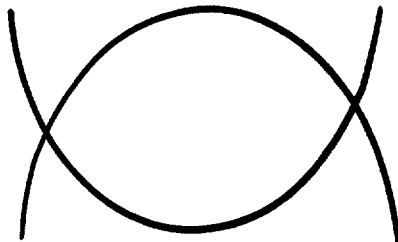
1. 병진행



2. 사진행+병진행



3. 반진행



4) 어떤 노래가 단성으로 불릴 때와 병진행, 사진행, 반진행을 이용한 다성 음악으로 불릴 때 얼마나 다른지 실험하기 위해 필자가 즐겨 쓰는 예는 “눈물 젖은 두만강”의 첫머리 부분이다. 그레고리안 성가처럼 주로 순차진행으로 움직이는 이 부분은 그대로 부를 때는 주로 우리의 감성에 호소해 오지만 가장 단순한 4도 또는 5도의 병진행으로만 불려도 이미 부르는 사람이나 듣는 사람의 지적인 면을 활용하지 않을 수 없게 만든다. 또한 사진행과 반진행도 역시 이 선율 위에 쉽게 만들 수 있다.

Ⅲ. 르네상스 음악

중세 음악과 르네상스 음악의 가장 큰 차이 중 하나는 중세에는 지적인 성향이 강한 간접적 상징성이 중요시되었던 반면, 르네상스 시대에는 감각적이고 직접적인 음악적 표현이 중시되었다는 데 있다. 이러한 경향은 구체적으로는 완전 협화 음정을 중심으로 이루어지던 유럽 대륙의 음악적 사고가 백년전쟁을 치르면서 영국 음악과의 빈번한 접촉에 영향을 받아, 이론상으로는 불완전 협화음이지만 귀에는 더 듣기 좋은 3도와 6도를 많이 사용하게 되는 것에서 그 실례를 찾아볼 수 있다. 이처럼 르네상스의 음악 어법 발전에 큰 영향을 미친 영국의 작곡가의 대표적 인물인 던스터블(John Dunstable, ca.1385-1453)의 3성 모테트 “얼마나 아름다운지(Quam pulchra es)”는 15세기 초의 곡이지만, 이미 르네상스의 가장 큰 특징 중 하나인 국제적인 음악적 스타일을 보여주고 있다. 성경의 아가서에서 편집된 가사는 聖과 俗이 절묘하게 융합된 내용으로서 이후의 많은 작곡가들이 곡을 붙이게 된다.

악보 9. 던스터블의 모테트 “Quam pulchra es”의 첫 부분과 가사.

The image shows a musical score for a three-part motet. It consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 1 to 9, and the second system covers measures 10 to 12. The lyrics are written in Korean script below each staff, corresponding to the Latin text: "Quam pulchra es et quam decora, carissima in deliciis. Statura tua assimilata est palme,".

Quam pulchra es et quam decora,
carissima in deliciis.
Statura tua assimilata est palme,

그 얼마나 아름답고 우아하신지요,
기쁨에 넘치도록 사랑스러운 그대여,
당신의 몸매는 종려나무와 같고,

et ubera tua botris.

Caput tuum ut Carmelus,

collum tuum sicut turis eburnea.

당신의 가슴은 포도송이 같습니다.

당신의 머리는 낙타와 같고,

당신의 목은 상아 기둥 같습니다.

Veni, dilecte mi,

egrediamur in agrum,

et videamus si flores fructus partuerunt,

si floruerunt mala Punica.

Ibi dabo tibi ubera mea.

Alleluia.

오세요, 내 사랑이여,

우리 같이 들로 나가십시오.

거기서 꽃의 수액이 열매를 맺는지,

석류나무에 움이 트는지 보십시오.

그곳에서 내 사랑을 당신께 바치렵니다.

알렐루야.

이러한 음악적 경향을 이어받아 더욱 분명한 표현 기법을 완성한 초기의 대표적인 작곡가로
는 조스캥(Josquin des Prez, ca.1440-1521)을 들 수 있는데, 그의 작품은 눈에 보이듯 생생한
음악적 표현을 목표로 하는 무지카 리제르바타(musica reservata) 스타일의 좋은 예이다. 이러
한 스타일의 대표적인 기법으로는 가사 그리기(word painting)가 있는데, 이는 그의 모테트 “압
살롬 내 아들(Absalon fili mi)”의 마지막에 비록 자신을 배반했던 압살롬이지만 아들의 죽음
앞에서 “울며 지옥으로 내려가고 싶다”는 다윗왕의 심경이 오도권(circle of fifth)의 하행 진행
으로 음악적으로 형상화한 부분에서 그 대표적인 예를 찾아볼 수 있다.

악보 10. 조스캥의 모테트 “Absalon fili me”의 마지막 부분.

75

vi - vam ul - tra. sed de - - scen - dam

vi - vam ul - tra. sed de - scen -

ul - tra. sed de - - scen - - dam in

ul - tra. sed de - - scen - -

80

in in - fer - num plo - - rans.

- dam in in - fer - num plo - - rans.

in - - fer - num plo - - rans.

dam in in - fer - - num plo - - rans.

85

이러한 경향은 그 후 이태리의 16세기 마드리갈에서 그 절정을 이루게 된다. 마드리갈은 일반적으로 초기(대략 1525-1545), 중기(대략 1545-80), 후기(대략 1580-1620)로 그 발전 과정을 나눈다. 모든 시기의 마드리갈에서 가사를 음악적으로 묘사한 예들을 찾아 볼 수 있으나, 지금은 이런 경향이 특히 농후한 후기 작품들 중에서 두 곡만을 살펴보고자 하겠다.

첫 번째 예는 마렌치오(Luca Marenzio, ca. 1553-99)의 “홀로 생각에 잠겨(Solo e pensoro)”로서, 곡의 처음에 반음계적으로 진행되는 온음표가 한동안 이어져서 작곡자가 왜 이렇게 곡을 썼을까 하는 의문을 일게 한다.

악보 11. 마렌치오의 마드리갈 “Solo e pensoro”의 첫 부분.

The musical score is for a five-part madrigal. The voices are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Contralto (Q), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Italian. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics 'Solo e So - lo e pen - so -'. The second system continues with 'più de - ser - ti cam - pi'. The third system concludes with 'Vò' mi - su - ran - do pas - si tar - di'.

순 음악적인 전지에서만 바라보면 이러한 진행을 쉽게 설명하기 어려우나, 이 부분에 해당하는 가사를 잘 음미해 보면 그 이유를 분명히 깨달을 수 있다.

Solo e pensoro i più deserti campi 홀로 생각에 잠겨, 황량한 들판에서
Vo' misurando a passi tardi e lenti, 느리고도 무거운 발길을 옮기네,

즉 반음계로 움직이는 온음표들은 “느리고도 무거운” 발걸음을 음악으로 그리고 있는 것이다. 이러한 기법은 이 첫머리 부분뿐만 아니라 곡의 전체에 걸쳐 적용되어 있는데, 이는 시의 각 구절이 어떻게 음악화 되어 있는가 살펴봄으로서 확인할 수 있다.

몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 마드리갈 “비정한 아마릴리(Cruda Amarilli)”에서도 유사한 음악적 형상화의 예들을 찾아 볼 수 있다. 이 곡의 가사를 살펴보면 주인공 아마릴리의 여러 면모들이 묘사되어 있음을 알 수 있다:

Cruda Amarilli, che col nome ancora	비정한 아마릴리, 그대 이름을
d'amar ah! lasso, amaramente insegni!	사랑했기에, 아, 나는 아픔을 알았네!
Amarilli, del candido ligustro	아마릴리, 백양나무보다 더 희고
più candida e più bella,	순결하고 아름답구나,
ma del'aspido sordo	그러나 독사보다도 더 차갑고
e più sorda e più feroce e più fugace,	더 사납고 더 잡기 힘든네,
Poi che col dir t'offendo,	당신을 그렇다고 말하느니,
l'mi morro tacendo.	차라리 내가 말없이 죽으리.

-G. B. Guarini, Il pastor fido, Act I, scene 2

그녀의 여러 면모들 중 아마릴리의 ‘희고 순결하고 아름다운’ 모습은 베이스가 빠진 비교적 가벼운 순수한 음향에 반영되어 있으며 그 뒤를 이어 이와는 대조를 이루는 ‘독사’처럼 ‘차갑고 사납고 잡기 힘든’ 그녀의 또다른 면모들이 각각 음악적으로 표현되어져 있다. 우선 ‘독사’의 기어가는 모습이 구불구불한 선율적 모티브로 그려진 다음, ‘더 차갑고 더 사납고’는 동형진행(sequence)으로써, 마지막으로 ‘더 잡기 힘든네’는 기대했던 것과 어긋나는 종지의 리듬 처리로 교묘하게 표현되어 있다.

악보 12. 몬테베르디의 마드리갈 “Cruda Amarilli”의 중간 부분.

30

del can-di do li-gu-stro Più can-di due più bel-la Ma del-

Ma de l'Aspi-do sor-do E più sor-da
 l'a-spi-do sor-do E più sor-da e
 Ma del l'Aspi-do sor-do E più sor-da
 sor-do E più sor-da
 Ma del l'Aspi-do sor-do E più sor-da

41

e più fe-ra e più fu-ga-ee più fu-ga-ce Poi che col-dir t'of-

IV. 바로크 음악

중세의 여러 성부의 짜임새가 테노르에 바탕을 두고 있고 르네상스의 짜임새는 각 성부가 동등한 것이 특징이라면, “바소 콘티누오(basso continuo)” 즉 통주 저음이라 불리는 멜로디와 베이스의 이분법적인 구조는 바로크 시대 전체에 걸쳐 사용되었던 음향적 특징이다. 이 짜임새는 이 두 가지 선율적 요소에 두 성부 사이를 채우는, 악보로 고정되지 않고 베이스에 붙어 있는 숫자에 따라 연주자가 즉흥적으로 연주하는 세 번째 요소가 추가됨으로써 완성되어진다. 바로크 음악을 감상하는 데에 걸림돌 중 하나는 우리가 접하는 이 시기 작품의 많은 연주들이 이런 짜임새를 제대로 반영하지 못하고 있다는 점이다.⁵⁾ 이런 짜임새가 어느 날 갑자기 이루어진 것이 아니라는 것을 눈으로 볼 수 있는 좋은 예로서 영국의 다울랜드(John Dowland, 1563-1626)가 작곡한 류트 송을 들 수 있다.

악보 13. 다울랜드의 류트 송 “Awake Sweet Love”의 원 악보.

The image shows two pages of a handwritten lute song manuscript. The left page is titled "XIX. CANTVS." and features a large, ornate initial "A" in the top left corner. The musical notation is written on a single staff with a treble clef. Below the staff, there are several lines of lyrics in English. The right page is titled "TALTY" and "TENOR" and shows staves for different parts. The musical notation is written on multiple staves, and there are lyrics in English below. The manuscript is written in a historical style, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

5) 그 좋은 예로서 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)의 독주 소나타 “라 폴리아(La folia)”의 세 가지 연주를 들 수 있다. 첫 번째 연주는 현대의 바이올린과 피아노; 두 번째는 현대 바이올린과 하프시코드; 세 번째는 소위 말하는 정격 연주(authentic performance)로서 바로크 시대에 쓰이던 바이올린, 하프시코드, 비올라 다 감바를 복원한 악기로 연주하고 있다.

이 악보에는 독창으로 불려지는 주 선을 아래에 노래하는 사람 자신이 스스로 반주할 수 있도록 류트 반주가 붙어 있다.⁶⁾ 그 우편에는 알토, 테너, 베이스의 세 성부가 하나의 테이블에 둘러앉아 보고 부를 수 있도록 배열되어 있다. 즉, 이 노래는 독창과 류트 반주, 또는 네 사람이 한 파트씩 4성부로 노래부를 수 있게 되어 있는데, 후자는 르네상스 적인 마드리갈의 연주법에 해당하고 전자는 바로크 적인 모노디의 음향에 가깝다. 실제 이러한 모노디의 사용은 음악을 통한 극적인 표현을 더욱 분명하고 절실하게 하려는 욕구에서 비롯된 것으로서 17세기에 들어서면서 이루어진 오페라의 탄생과 밀접한 관계가 있다.

악보 14. 카치니(Giulio Caccini, ca.1545-1618)의 마드리갈 “Amarilli mia bella”의 첫 부분.

1) 작곡 당시(1602, Le nuove musiche)의 악보. 멜로디와 베이스만 기보되어 있다.



2) 로버트 다울랜드가 1610년에 연주한 것을 현대 악보로 옮긴 것.



6) 제시된 반주 악보에는 반주의 음을 오선보에 기보한 것이 아니라, 그 당시 널리 사용되던 류트 지판의 어느 곳을 짚을 것인가가 시각적으로 표시되어 있는 소위 류트 "타블라쉴어"가 쓰이고 있다.

멜로디와 베이스, 그리고 이 두 성부 사이를 채우는 화음의 개념은 또한 조성의 확립과 밀접한 관계가 있다. 즉, 르네상스 시대까지 각 성부의 진행을 중요시하는 수평적인 대위법적 사고 방식이 통주 저음의 화음을 위주로 생각하는 수직적인 음악적 사고로 바뀌게 된 것이다. 이러한 변화는 중세의 여덟 가지 교회선법에는 들어 있지도 않았다가 르네상스 시대에 이오니안과 에올리안이라는 이름으로 추가된 ‘도’와 ‘라’를 으뜸음으로 하는 선법들이 앞서의 모든 선법들을 제치고 장조와 단조, 즉 조성의 확립을 이루게 되는 결과를 낳게 된다.

이러한 조성의 쓰임새가 잘 드러나 있는 대표적인 예들 중 하나로서 리토르넬로 형식을 들 수 있다. 오케스트라의 합주와 독주 부분이 번갈아 가며 나타나는 이 형식이 어떤 조성적 구조로 되어 있는지, 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 곡 중 잘 알려진 협주곡 “사계” 중 “봄”의 3악장과, “대영광송(Gloria)”중에서 이중창 “Laudamus te”를 통하여 살펴볼 수도 하겠다.

비발디의 춘하추동의 네 협주곡들은 각각 하나의 소네트⁷⁾에 바탕을 두고 작곡되어 있다. “봄”의 3악장에는 다음과 같은 시구가 달려 있다.

Di pastoral Zampogna al Suon festante	전원적인 축제의 백파이프 소리에 맞추어
Danzon Ninfe e Pastor nel tetto amato	넵프와 목동들이 춤을 추누나
Di primavera all' apparir brillante.	화창한 봄의 하늘 아래서,

비발디가 붙인 이 악장의 제목도 역시 “전원의 춤(Danza pastorale)”이다.⁸⁾ 전체 합주로 연주되는 리토르넬로는 네 번 나오며 그 조성은 E-c#-E-E이다. 리토르넬로 사이에 연주되는 독주 부분은 조성이 E-B-e로서 변화가 많아 리토르넬로 부분과 대조를 이루는 역할을 한다. 전체 조성의 구조는 E-E-c#-B-E-e-E로서 장/단조의 대비와 으뜸조/딸림조의 대비가 주로 사용되고 있다.

7) 이탈리아에서 비롯된 14행의 정형시. 정해진 틀에 따른 5보 약강격으로 이루어지는 것이 전형적이다.

8) 바로크 시대에는 이 곡을 비롯한 많은 정형화된 춤곡들이 작곡되었다. 12/8박자로 된 전원적인 춤곡의 또다른 잘 알려진 예로는 헨델의 “메시아” 1부에 나오는 ‘전원 교향곡(Pastoral Symphony)’을 들 수 있는데, 이 곡의 부제 “Fifa”는 이탈리아의 “piffero”, 즉 성탄 이야기에 나오는 목동들이 부는 오보에의 전신인 솜과 백파이프의 음악을 본뜬 것이다.

악보 15. 비발디의 협주곡 “봄”의 3악장 리토르넬로의 예들.

1. 첫 리토르넬로 : E 장조

DANZA PASTORALE
G Di pastoral Zampogna al Suon festante Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Allegro

Violino solo

Violino I *con sordino*

Violino II *con sordino*

Viola

Basso Cont.
(Violoncello
e Basso)

Di primavera all' apparir brillante.

Vi. solo

I

VI.

II

Vla.

B.C.

2. 두번째 리토르넬로 : C# 단조

역시 비발디가 작곡한 “대영광송(Gloria in D major, RV 589)”은 미사 통상문인 대영광송을 12개의 악장으로 나누어 작곡한 곡인데, 이중 세 번째 악장인 “주를 찬미하나이다(Laudamus te)”는 두명의 소프라노가 트리오 텍스츄어⁹⁾의 선율 성부로서 리토르넬로 형식의 독주 부분을 부르고 있다. 이중창은 리토르넬로의 조성을 그대로 유지하며 시작하여 그 다음 조성으로 전조하는 역할을 한다. 다섯 번 나타나는 리토르넬로의 조성은 G-D-e-C-G로서 딸림조, 관계 단조, 버금 딸림조를 망라하고 있다.

바로크 시대 음악의 또 한 가지 특징은 각 나라마다 독특한 음악적 전통을 발전시켰다는 점에 있다. 르네상스 시대에서 언급한 바 있는 아가서에서 유래한 가사 “얼마나 아름다운지”는 약간 다르게 편집된 형태로 17세기 초 이탈리아의 그란디(Alessandro Grandi, ca.1580-1630)와 독일의 쉴츠(Heinrich Schütz, 1585-1672)에 의해 각각 작곡되어졌는데, 이 모테트들은 각기 그 나라의 음악적 취향을 분명히 반영하고 있다. 몇 세대 뒤의 프랑스 작곡가인 샤르팡티에(Marc Antoine Charpentier, 1634-1704)의 같은 가사를 사용한 작품에서도 그 나라의 독특한 음악적 스타일을 찾아볼 수 있다. 이러한 여러 나라의 음악적 스타일들은 “음악은 만국 공용어이다”라는 말이 보여주듯 모두 그 뒤를 잇는 고전주의 시대의 작품들 안에 하나로 융해되어 유럽 전체에 공통된 음악 언어로 발전하게 된다.

9) 트리오 텍스츄어는 바로크 시대에 가장 선호되던 짜임새로서 동질의 두 선율 성부와 바소 콘티누오로 이루어지며 대표적인 곡으로는 많은 트리오 소나타들이 있다.

악보 16. 모테트 “O quam tu pulchra es”.

1) 그란디의 모테트(1625)

O — quam tu pul-chra es, o — quam tu pul-chra es,

quam pul-chra es, a - mi - ca me - a, quam pul-chra es, co-lum-ba me - a, quam pul-chra es, for-mo-sa

2) 쇿츠의 모테트

(1) 첫 부분

PRIMA PARS

Violino I

Violino II

Tenore

Baritono

Organo
Basso continuo
(Violone)

O quam tu pul-chra, tu pul - chra es, a - mi - ca me - a,
O wie be - rüh-rend, wie schön du bist, du mei-ne Jeun-din,

(2) 신포니아, 후렴, 4/4박자 부분의 연결부

45

O quam tu
O mie be -

50 55

pul-chra, o quam tu pul - chra es! O - - cu-li tu - i,
rút-fenò, mie ión, mie ión du bih! O - - bis-je Qu - gen

O quam tu pul-chra, tu pul - chra es!
O mie be - rút-fenò, mie ión - du bih!

V. 수업 적용에 대한 제언

바로크 이전의 음악 감상 수업은 특히 통합 교과적인 접근이 바람직하다. 각 시대에 대한 개괄적 설명이나 서양 역사의 기초적인 사실들의 제시는 이러한 수업의 필수적인 요소가 될 것이다.

중세에 대한 항목들은 주로 기초적인 음악 이론을 가르치는 것과 병행하여 그 기원을 설명해 주는 방식으로 활용할 수 있다. 이렇게 음악적 요소의 근원을 알게 되면 무턱대고 외우는 것보다 훨씬 효율적으로 이해될 수 있고 기억에 오래 남게 될 것이다. 특히 다성 음악과 관련

된 부분은 음악적으로 앞선 학생과 교사가 세가지 진행의 시범을 보임으로써 이들이 우리의 느낌에 어떠한 영향을 미치는지 직접 체험하게 하는 것이 바람직하다.

르네상스의 음악은 우선 그 곡의 가사를 다같이 소리내어 읽어보고, 가사의 내용에 대해 간략히 알아본 후, 특정한 단어나 가사가 어떻게 음악적으로 표현되어 있는지 귀 기울여 들어보도록 권유한다. 듣고 난 뒤 가사만 읽은 경우와 음악으로 표현된 것을 들은 것 중 어느 쪽이 더 학생들의 마음에 강하게 와 닿는지 의견을 나누어 본다.

바로크 시대의 음악은 가사가 없는 기악 음악인 경우 특히 새로 확립되어진 조성이 표현의 수단으로 쓰인 것을 이해하고 귀로 판별할 수 있도록 리토르넬로가 서로 다른 조성으로 연주될 때 어떻게 들리는지 다른 점을 표현해 보도록 권장한다. 이러한 음악적 표현의 가능성을 바탕으로 하여 나아가 각 나라의 국가별 음악적 특성을 느낄 수 있도록 유도한다. 이는 각 나라에 대한 간략한 설명이나 근대 국가의 성립에 관한 역사적 사실들을 도입할 수 있는 매우 좋은 기회이다.¹⁰⁾

10) 이 글에 제시된 음악들의 녹음을 원하는 분은 "충청북도 청원군 강내면 다락리 산 7번지 한국교원대학교 예술계열 이남재 (363-791)" 또는 팩스 0431-230-3469로 연락바랍니다.

참 고 문 헌

- 교육부, 『중학교 음악과 교육 과정 해설』. 서울 : 대한 교과서 주식회사, 1994.
- 그라우트, 팔리스카. 『서양 음악사』, 개정 4판. 서울 : 세광 음악 출판사, 1996.
- 김문자 외. 『들으며 배우는 서양음악사』, 1권. 서울 : 심설당, 1993.
- _____. 『들으며 배우는 서양음악사 : 선곡집』, 1권. 서울 : 심설당, 1994.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사』. 서울 : 도서출판 새노래, 1996.
- Abraham, Gerald. *The Concise Oxford History of Music*. London : Oxford University Press, 1979.
- Chailley, Jacques. *40,000 Years of Music : Man in Search of Music*, trans. Rollo Myers. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1964.
- Fuller, Sarah. *European Musical Heritage 800-1750*. New York : Alfred A. Knopf, 1987.
- Grout, Donald J. and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. New York : Norton, 1988.
- Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. New York : Norton, 1978.
- Palisca, Claude V. ed. *Norton Anthology of Western Music*, 2nd ed., vol. 1. New York : Norton, 1988.
- Parrish, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York : Pendragon Press, 1978.
- Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music*. 2nd ed. Madison : Brown & Benchmark, 1994.
- _____, ed. *The Development of Western Music : An Anthology*, vol. 1. Madison : Brown & Benchmark, 1994.
- Yudkin, Jeremy. *Music in Medieval Europe*. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1989.

ABSTRACT

Music before the Baroque Era : Teaching Materials for the Music Appreciation Classes in the Middle Schools

Nam-Jai Lee

The Explanation of the [Sixth] Curriculum for the Middle School Music Subject, a booklet prepared by the Department of Education, suggests the inclusion of music from the periods before the Baroque Era in the middle school music classes. The middle school music textbooks, however, do not reflect this suggestion such that approximately 14% of the materials for music appreciation are from the Baroque Era, and none from the preceding periods. This paper, therefore, was intended to provide selected materials from these early periods for the middle school music appreciation classes.

The materials are from the Medieval, Renaissance, and Early Baroque periods. The inventions of the various musical devices such as staves, notes, solfege are the main focus for the Medieval period. Special emphasis has been given to the section that deals with the origin and the development of polyphonic music, which differentiate the European music from all the other musical cultures of the World, including the Korean traditional music. As for the Renaissance music, the musical expression of the text is the central interest since it reflects the general humanistic tendency of the period. Only the early Baroque period is treated here, because the materials from the later Baroque period, especially those concerning Bach and Handel can be easily found in other sources. Brief suggestions on how to present these materials in the classroom are followed in lieu of a conclusion.