

CPE 바흐의 건반악기 협주곡 형식의 재고

천은미(연세대학교, 박사과정)⁺, 신동진(연세대학교, 강사)⁺⁺, 송무경(연세대학교, 교수)⁺⁺⁺

1. 들어가면서

칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)는 15세부터 아버지 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 교회와 콜레기움 무지쿰에서 하프시코드 연주자로 참여하며 건반악기 협주곡에 대한 감각을 익혔고,¹⁾ 이탈리아 협주곡의 파생 장르였던 독주 협주곡을 독립적인 장르로 발전시키는 데 공헌하였다. 그는 1733년 Wq.1로 시작하여 사망한 해인 1788년 작곡한 Wq.47에 이르기까지 일생에 걸쳐 건반악기를 위한 협주곡을 작곡하였고, 리토르넬로와 독주부를 동기적으로 연결하는 아버지의 기술에 개별적이고 특징적인 주제를 쓰는 소나타 형식의 구조적 윤곽을 접목한 새로움을 시도하였다. 1791년 엠마누엘 바흐의 제자였던 칼 프리드리히 크리스티안 파쉬(Carl Friedrich Christian Fasch, 1736-1800)는 사적 모임을 만들어 엠마누엘 바흐를 계승하였고, 이는 공공 기관인 장-아카데미(Sing-Academie) 합창단으로 발전하였다. 1999년 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)의 오랜 탐색 끝에 우크라이나의 키이우(Kyiv)에서 장-아카데미의 악보가 발견되었고, 엠마누엘 바흐의 건반협주곡 전 52곡은 2021년 전문가의 검수를 거쳐 출판되었다.²⁾ 2014년 엠마누엘 바흐의 탄생 300주년을 기념하기 위해 북미에서 개최된 학술대회는 작

+ 제1저자

++ 교신저자

+++ 제3저자

1) Hans Günter Ottenberg, *C. P. E. Bach*, translated by Philip J. Whitmore (Oxford, New York: Oxford University Press, 1987), 47.

2) 볼프(Christoph Wolff)의 1970년대부터 시작된 탐색 작업은 하버드 우크라이나 연구 기관(Harvard Ukrainian Research Institute)의 패트리시아 그림스테드(Patricia Grimsted)와 그의 동료인 우크라이나 국립 과학 아카데미(Ukrainian Academy of Sciences)의 헨나디 보리악(Hennadii Boriak)의 도움으로 1999년 마침내 장-아카데미 합창단의 검인이 찍힌 6개의 필사본 묶음을 발견하는 결과를 가져왔다. 이로 인해 세바스티안 바흐의 몇몇 악보와 두 아들인 엠마누엘 바흐와 빌헬름 프리드만 바흐(Wilhelm Friedemann Bach,

곡가에 대한 활발한 학술적 재고를 가져왔는데,³⁾ 특히 주목할 만한 연구로는 1975년 엠마누엘 바흐 음악의 독특함을 미술사의 용어인 ‘매너리즘’을 사용하여 작위적인 기괴함으로 설명했던 다렐 베르그(Darrell Berg)의 2021년 최근 논문이 있다.⁴⁾ “다양하고 변덕스러운 세부사항들”을 구축함으로써 타당성이 부족한 “형식과 맥락의 분리”를 낳았다는 엠마누엘 바흐 음악에 대한 베르그의 비판은 45년이 지난 뒤 “다양한 종류의 실험들”을 통해 “먼 미래”를 예고하였다는 긍정적인 평가로 탈바꿈하였다. 21세기 엠마누엘 바흐 음악의 대대적인 출판과 학술적 재평가에도 불구하고, 여전히 국내의 음악계와 학계에서 엠마누엘 바흐의 음악을 접하기 어렵다는 점은 본 연구의 필요성을 역설한다.

본 연구는 엠마누엘 바흐 유산의 재발견과 건반 협주곡 전곡의 새로운 출판으로 촉발된 21세기 북미 학자들의 연구 동향에 맞추어 그의 건반악기 협주곡 형식에 대한 1970-80년대의 논문들을 재검점하고, 과거에 제시된 형식 모델들의 효용성에 주목함과 동시에 이들을 보완하고자 한다.⁵⁾ 또한 엠마누엘 바흐의 건반악기 협주곡의 다양한 형식 유형의 모델을 제공함으로써 오랫동안 소수의 정전에 집중되어온 음악 분석의 예제들에 다원성을 제공하고, 장르의 형성과정을 올바르게 이해할 수 있는 이론적 뒷받침을 제시하고자 한다. 연구는 1) 엠마누엘 바흐의 건반 협주곡에 대한

1710-1784)의 출판되지 않은 악보들, 그리고 그들의 조상들의 악보 등 바흐 가족의 많은 음악이 발굴되었다. Christoph Wolff, “Recovered in Kiev: Bach et al. A Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie,” *Notes* 58/2 (2001), 259-271. 패커드 인문학 연구소(Packard Humanities Institute)의 주도로 편집, 출판된 엠마누엘 바흐의 많은 전자 악보들은 온라인 사이트 *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, <https://www.cpebach.org/> 을 통해 접할 수 있다.

- 3) 2014년 10월 코넬 대학교(Cornell University)에서 사흘에 걸쳐 개최된 엠마누엘 바흐의 탄생 300주년 기념 ‘콘퍼런스 페스티벌’은 두 명의 기조연설, 네 개의 논문 세션, 네 번의 건반악기 독주, 두 번의 성악·기악 콘서트, 상설 전시회, 클라비코드 마스터클래스 등으로 구성되었고, 많은 학자들의 연구를 촉진하는 계기가 되었다. 학술대회에 대한 후기는 다음 글을 참고하라. Matthew Hall, “Sensation and Sensibility at the Keyboard in the Late Eighteenth-Century: Celebrating the Tercentenary of C. P. E. Bach, Cornell University, 2-4 October 2014,” *Eighteenth-Century Music* 12/2 (2015), 266-269.
- 4) 1975년 다렐 베르그(Darrell M. Berg)의 박사 논문은 엠마누엘 바흐 음악의 변덕스러운 세부사항들로 인해 그를 작은 요소에 집착하는 ‘매너리스트’로 보았고, 이를 ‘신경증의 징후나 불안감의 표현’으로 묘사하였다. 한편, 《전문가와 애호가를 위한 모음곡집》(Kenner und Liebhaber Collections)을 대상으로 한 베르그의 최근 논문은 독특한 화성 진행과 혼합된 리듬, 새로운 짜임새, 기악에서의 성악 양식의 모방, 섬표와 페르마타를 통한 정적 등을 “다양한 종류의 실험들”로 설명한다. Darrell M. Berg, “The Keyboard Sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach: An Expression of the Mannerist Principle” (Ph.D. diss., State University of New York at Buffalo, 1975), Darrell M. Berg, “C. P. E. Bach’s *Kenner und Liebhaber* Collections: A Series for the Distant Future,” *Bach* 52/1 (2021): 3-20.
- 5) 1970-80년대 엠마누엘 바흐의 1악장 협주곡 형식을 논의한 대표적인 학자들로는 스티븐스(Jane R. Stevens)와 데이비스(Shelley G. Davis, 1935-2015)가 있다.

대략적인 역사를 알아보고, 2) 음악사에서 그의 협주곡에 대한 위치를 비판적으로 재고하고, 3) 그의 건반 협주곡의 형식을 논의한 선행연구들을 검토한 후, 4) 몇몇 작품들을 분석하여 기존의 모델들을 보완하는 방향으로 진행된다. 연구자는 특히 1970년대 데이비스(Shelley G. Davis, 1935-2015)가 제시한 3가지 형식 모델들을 점검하기 위해 그가 분석한 20곡의 엠마누엘 바흐의 초기 협주곡을 분석하였고, 각각의 유형에 잘 들어맞는 작품들을 한 곡씩 취사선택하여 논문에 분석 결과를 제시하였다. 추가적으로 데이비스가 언급하지 않은 초기 작품들과 후기 작품들 중 데이비스의 모델에 맞지 않은 작품들에 대하여 새로운 모델을 제안한다.

2. CPE 바흐 건반협주곡의 역사

1730년대에 라이프치히의 세바스티안 바흐는 교회 칸타타의 일부분, 가정 음악 모임, 콜레기움 무지쿰의 커피하우스 모임 등을 위해 다른 악기를 위한 협주곡을 오르간 및 하프시코드를 위해 편곡하였고, 건반악기 연주에 탁월했던 아들 엠마누엘 바흐의 기술을 많은 청중에게 보여주는 기회를 제공하였다. 현대적인 새로움을 추구하였던 엠마누엘 바흐는 1733년 바이올린과 오보에 대신 건반악기를 위한 첫 번째 독주협주곡(Wq.1)을 작곡하였고, 이후 1738년경부터 1767년 베를린 왕립 건반악기 연주자로 봉직할 시기에 25곡의 독주 협주곡(Wq.4-28)과 1곡의 두 대의 건반악기를 위한 협주곡(Wq.46)을 작곡하였다.⁶⁾ 베를린에서 그의 직무에 작곡의 의무가 포함되지 않았음에도 수많은 건반 협주곡을 작곡하였다는 점은 당시 건반 협주곡 장르에 대한 대중의 증가된 관심을 반영하며, 다양한 아마추어 모임에서 활동하며 하프시코드 작곡가로서 활동한 엠마누엘 바흐가 적절한 레퍼토리를 제공할 필요성이 있었음을 보여준다.⁷⁾ 이 시기 엠마누엘 바흐는 자신의 초기 작품인 Wq.1-3을 대중의 수준에 맞추어 수정하였는데, Wq.1의 경우 반음계적 패시지를 제거하고 짜임새를 단순화하였으며, 합주부와 독주부의 음악적 대조를 강조하여 대중에게 익숙한 형태를 구현하였다(악보 1과 악보 2 비교).

6) 엠마누엘 바흐의 고용 시기는 1738-1740년경으로 짐작되나, 공식적인 그의 임금은 1741년으로 보고된다. Jane R. Stevens, "The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach" (Ph.D. diss., Yale University, 1965), iii.

7) Ottenberg, *C. P. E. Bach*, 46.

Presto

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo

Basso

7

<악보 1> CPE 바흐 Wq.1의 1733년 버전, 3악장 “Presto,” 마디 1-12

Allegro assai

Violino I

Violino II

Viola

Cembalo

Basso

6

7

<악보 2> CPE 바흐 Wq.1의 수정된 버전, 3악장 “Allegro assai,” 마디 1-9

같은 시기 베를린 궁정에는 프리드리히 2세가 고용한 요한 요아힘 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773), 요한 고트리브 그라운(Johann Gottlieb Graun, 1702/03-1771), 칼 하인리히 그라운(Carl Heinrich Graun, 1704-1759) 등이 있었는데, 이들은 고용주의 취향에 따라 이탈리아의 유행에 부합하는 음악을 제공하였고, 주세페 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770)로부터 큰 영향을 받았다. 타르티니의 바이올린 협주곡은 이전 시대의 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 것을 확장하였는데, 1735년경에는 4-5개의 확장된 합주가 길고 비르투오소적인 독주 패시지로 연결되는 형태가 일반적이었으며, 합주부의 재료를 독주 섹션에 사용하였으며, 첫 번째 독주 섹션의 아이디어가 종종 뒤에서 반복되었다. 베를린 시기에 작곡된 엠마누엘 바흐의 26곡의 건반 협주곡들은 양식과 구조적인 면에서 매우 다양한 모습을 보이나, 근본적으로 타르티니 협주곡의 윤곽을 따른다. 빠르고-느리고-빠른 3개의 악장은 모두 리토르넬로 형식으로 되어있으며, 느린 가운데 악장은 다른 악장들에 비해 형식적으로 자유롭게 작곡되었다. 일반적으로 첫 번째 악장은 4개의 투티(tutti) 섹션을 갖는데, 첫 번째 투티는 리토르넬로 전체를 연주하고, 이후의 투티는 부분을 연주한다. 장조성의 경우 두 번째 투티는 딸림조(단조의 경우 관계 단조)로 움직이며, 세 번째 투티는 관계단조(단조일 경우 딸림조의 단조성), 마지막 투티는 처음의 리토르넬로를 원조성에서 재현한다.

1744년 작곡된 Wq.14는 엠마누엘 바흐의 대중적인 레파토리에 비판적이었던 라이카르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)가 예술적 독창성의 이유를 들어 칭찬한 협주곡 중의 하나로, 첫 번째 악장은 바로크의 리토르넬로 양식에서 꽤 발전된 고전 협주곡의 형태를 보여주며, 엠마누엘 바흐의 대부분의 협주곡과 같이 4개의 리토르넬로와 3개의 에피소드의 교대로 구성된다. 독일의 음악학자 오펜베르그(Hans Günter Ottenberg)는 이 작품이 주제적인 차이보다는 독주와 합주 사이에 비슷한 주제재료를 사용함으로써 감정(Affekt)의 통일에 대한 일반적인 요구에 부합하였다고 설명한다.⁸⁾ 〈악보 3〉은 리토르넬로의 주요 주제로, 하행하는 베이스 위에서 크게 도약하는 3화음 구성의 상성부 선율이 특징이며, 이는 〈악보 4〉와 같이 전타음과 짧은 음가에 의해 장식된 형태로 독주부의 주제를 형성한다.

8) Ottenberg, *C. P. E. Bach*, 45-47.

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Cembalo, and Basso. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first four measures are shown. Violino I has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Violino II and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cembalo and Basso play a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3.

<악보 3> CPE 바흐 Wq.14, 1악장, 마디 1-4, 시작 리토르넬로

The image shows a musical score for a solo instrument, likely a keyboard. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts at measure 50. The first two measures are whole rests. From measure 3, the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line of quarter notes. The piece ends at measure 55.

<악보 4> CPE 바흐 Wq.14, 1악장, 마디 50-55, 첫 번째 독주부의 시작부분

엠마누엘 바흐는 베를린 시기 많은 건반악기를 위한 작품을 출판하며 명성을 얻었으나, 단지 반주자로서의 업무에 따라 적은 월급을 받았다. 그는 프리드리히 2세와 음악적인 공감을 형성하지 못했는데,⁹⁾ 대체의 개인적이고 보수적인 취향은 베를린 작곡가들의 자유로운 창작에 걸림돌이 되었고, 엠마누엘 바흐는 독자적으로 진보적인 양식을 발전시키기 시작하였다. 1748년 작곡된 Wq.23의 1악장은 도약이 심한 각진 주제를 통한 대담함을 보이는데(악보 5), 엠마누엘 바흐의 과감한 표현은 사실상 베토벤을 예견한다.¹⁰⁾ 7년 전쟁(1756-1763)으로 베를린의 음악 문화가 정체되

9) Stevens, "The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach," v-vi.

있던 시기에 엠마누엘 바흐는 대중적이고 교육적인 작품들을 생산하였고, 건반 협주곡은 Wq.35(1759)의 단 한 작품만을 작곡하였다.¹¹⁾

<악보 5> CPE 바흐 Wq.23, 1악장, 마디 1-5

엠마누엘 바흐는 1768년이 되어서야 함부르크에서 새로운 자리를 얻을 수 있었는데, 교회음악가로서 대규모 성악 작품과 다른 많은 작곡기들의 작품을 예배에 맞게 편곡하였다. 함부르크에서 작곡한 건반협주곡은 Wq.41(1769), Wq.42(1770), Wq.43(1771-2, 총 6곡), Wq.44(1778), Wq.45(1778), Wq.47(1788)의 11곡으로, 1772년 Wq.43의 6곡만을 출판하였고, 더 이상의 건반협주곡을 작곡하지 않았다.¹²⁾ 함부르크 건반 협주곡들은 연주자의 기술적인 면에 있어서는 쉽게 작곡되었으나, 화성, 조성, 리듬 등 음악 요소적인 면에서는 실험적인 면모를 띠고 있으며, 이는 학자들의 다양한 평가를 유도하였다. 1772년 엠마누엘 바흐의 Wq.43의 연주를 들은 음악사가 찰스 버

10) Ottenberg, *C. P. E. Bach*, 49.

11) 7년 전쟁은 베를린의 음악 환경에 큰 어려움을 가져왔다. 1750년 열린 40회의 궁정음악회와 대조적으로 1756년 27회, 1757년 6회, 1758년 3회, 1759년과 1760년은 각각 1회의 음악회만이 개최되었다. 7년 전쟁에 더하여 1757년 프리드리히 2세의 어머니와 형의 사망 또한 베를린의 음악문화 정체의 원인이 되었다. Matthias Röder, "Music, Politics, and the Public Sphere in Late Eighteenth-Century Berlin" (Ph.D. diss., Harvard University, 2009), 106-107.

12) 6개의 함부르크 협주곡이 담긴 *Sei concerti per il cembalo concertato* (1772)의 출판본은 프랑스 국립도서관의 디지털 도서관인 갈리카(Gallica)에서 전자문서의 형태로 제공하며, 다음의 링크를 통해 접근할 수 있다. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9081499b>

니(Charles Burney, 1726-1814)는 협주곡이 아마추어를 위해 쉽게 쓰였다고 언급하였고,¹³⁾ 10여 년 뒤인 1783년에는 “너무 어렵고 기괴하고 변덕스럽다”라고 평가하였다.¹⁴⁾ 음악학자 슐렌베르크(David Schulenberg)는 엠마누엘 바흐의 베를린 시절 협주곡들에 대해서는 당대 건반협주곡의 ‘진화’에 기여한 것으로 칭송하였으나, 함부르크 협주곡에 대해서는 “낡은 협주곡 개념으로 되돌아간 것 같다”는 회의적인 반응을 보였다.¹⁵⁾ Wq.43의 편집자인 더글러스 리(Douglas A. Lee)는 함부르크 협주곡들은 다른 많은 기악 작품들과 마찬가지로 상업적인 면을 고려하여 쉽고 재미있게 작곡 되었으나, 먼 조로의 전조, 완전한 종지의 회피, 장·단조 선법의 잦은 변화 등 실험적이고 창의적인 영감을 담고 있음을 강조하였다(악보 6).¹⁶⁾

The image shows a musical score for CPE Bach's Wq.43/4, 1st movement, measures 55-58. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Cembalo, and Bass. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The Cembalo part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are marked as pp, p, and mf.

<악보 6> CPE 바흐 Wq.43/4, 1악장, 마디55-58

엠마누엘 바흐는 베를린 시기에 협주곡 형식과 기법을 독립적으로 발전시켜 건반 협주곡을 주요 유형으로 확립하였다. 그의 건반 협주곡은 형식적 특징과 합주부와 독주부 상호작용의 기술에 있어 이후 장르의 진화를 위한 기반을 세웠고, 비엔나 작곡가들에게 이상적인 모델을 제공하

13) Douglas A. Lee, “Introduction,” in *Carl Philipp Emanuel Bach-The Complete Works*, Series III, Vol. 8: Sei concerti per il cembalo concertato (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2005), xv.

14) Christopher Hogwood, “Our Old Great Favorite: Burney, Bach, and the Bachists,” in *C. P. E. Bach*, ed. David Schulenberg (Dorchester: Dorset Press, 2015), 455.

15) David Schulenberg, *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach* (NY, Rochester: University of Rochester Press, 2014), 88.

16) Lee, “Introduction,” xiv-v.

였다. 그렇다면 바로크 협주곡과 고전시대의 협주곡을 잇는 중요한 위치에 있는 엠마누엘 바흐의 건반 협주곡이 음악사의 주요 흐름에서 간과된 이유는 무엇일까?

3. CPE 바흐의 건반협주곡 재고

엠마누엘 바흐는 그가 살던 시대에 가장 영향력 있는 작곡가 중 한 사람이었으며 『진정한 건반악기 연주법에 관한 소론』(*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753, 1762)을 집필하는 등 건반악기 음악의 발전에 큰 업적을 남겼다.¹⁷⁾ 1793년 하인리히 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 『작곡에 관한 입문서』(*Versuch einer Anleitung zur Composition*)에서 “잘 만들어진 협주곡을 생각해보라 [...] 이러한 이상에 매우 완전하게 상응하는 엠마누엘 바흐의 대부분의 협주곡을 들어라”고 언급하며 엠마누엘 바흐의 작품을 모델로 협주곡 형식을 설명하였다.¹⁸⁾ 그러나 1802년의 『음악사전』(*Musikalisches Lexikon*)에서 코흐는 좋은 협주곡의 예로 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 협주곡을 들었는데,¹⁹⁾ 이러한 변화는 당시 소나타 형식을 바탕으로 정형화된 협주곡의 시대적 선호를 반영한다. 19세기 초 가장 영향력이 있었던 음악 교재인 칼 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)의 『음악 작곡의 완전한 교과서』(*Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, 1834)는 모차르트에 의해 고전시대의 독주 협주곡 형식이 확립된 것으로 기술하고 있다.²⁰⁾ 음악학자 타루스킨(Richard Taruskin, 1945-2022)은 독주 협주곡의 이러한 단순화된 역사는 모차르트를 위대한 천재적 인물로 만든 신화에 의해 채색된 것임을 지적하였다.²¹⁾

17) 엠마누엘 바흐의 음악에 대한 당대의 찬양은 그의 전 작품의 복사본을 모으려고 노력하는 수집가들뿐만 아니라, 찰스 버니(Charles Burney, 1726-1814)와 같은 음악 역사가들의 글을 통해서도 드러난다. David Schulenberg, “Carl Philipp Emanuel Bach: A Tercentenary Assessment,” *Early Music* 42/3 (2014), 335-345.

18) Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, III (Leipzig: Böhme, 1793), 332-333. Nancy Kovaleff Baker trans., *Heinrich Christoph Koch: Introductory Essay on Composition* (New Haven: Yale University Press, 1983), 209-210에서 재인용.

19) Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann, 1802), col. 354. Jane R. Stevens, “An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form,” *Journal of the American Musicological Society* 24/1 (1971), 41에서 재인용.

20) Carl Czerny, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Vol. 1 (Vienna: Anton Diabelli und Comp., 1834), 159.

모차르트의 천재성에 대한 주목과 더불어 정형화된 형식에의 과도한 관심 또한 음악사에서 엠마누엘 바흐의 협주곡을 간과하는 문제를 가져왔다. 1763년 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)는 형 엠마누엘 바흐의 건반 협주곡을 바탕으로 동일한 주제를 리토르넬로와 독주부에서 반복하는 6개의 건반 협주곡(Op. 1)을 런던에서 출판하였다. 이후 모차르트가 피아노 협주곡에 크리스티안 바흐의 “이중 제시부”(double exposition)를 지속해서 사용하면서 학자들은 이러한 형식적 특징을 고전시대의 독주 협주곡의 필수 요건으로 강조하기 시작하였다. 1971년 음악학자 스티븐스(Jane R. Stevens)는 모차르트 협주곡을 이중 제시부를 갖는 소나타 형식의 변형으로 이해하는 것의 문제점을 지적하며, 이러한 관점은 고전 협주곡의 1악장 형식을 교향곡의 소나타 형식의 파생물로 보는 오류를 낳았음을 주장하였다.²²⁾ 스티븐스는 ‘이중 제시부’라는 용어의 결정적인 사용은 프라우트(Ebenezer Prout, 1835-1909)의 영향력 있는 교재였던 『응용된 형식』(*Applied Forms*, 1895)에서 교향곡을 “소나타 형식의 매우 중요한 수정”으로 설명하며 시작되었음을 밝혔다.²³⁾ 그러나 주제적 구조를 바탕으로 형식을 설명한 프라우트의 분석은 화성적 계획을 바탕으로 한 18세기 학자들의 이론과는 거리가 있는데, 프라우트가 협주곡을 솔로와 합주가 협력하여 교향곡적 형식을 형성하는 것으로 설명한 반면, 18세기 협주곡 구조는 전통적으로 솔로와 합주의 짜임새 대조에 바탕을 두었기 때문이다. 결과적으로 독주 협주곡의 장르사에는 비발디의 빠르고-느리고-빠른 악장구조와 리토르넬로 형식을 모델로 한 세바스티안 바흐의 협주곡이 크리스티안 바흐에 의해 정형화 되었고, 모차르트의 피아노 협주곡으로 계승되는 진화론이 형성되었다.

비록 출판되지 않았으나 널리 유통되었던 엠마누엘 바흐의 건반악기 협주곡들이 모차르트의 독주 협주곡의 모델이 되었을 가능성에도 불구하고,²⁴⁾ 독주 협주곡의 역사에서 엠마누엘 바흐의 이름은 지워진 듯 보인다. 일반적으로 서양음악사에서 엠마누엘 바흐는 후기 바로크와 고전시대 사이에 애매하게 자리매김해왔다. 18세기 중반을 기준으로 두 시기를 구분하는 음악사의 시대적 범주에서 엠마누엘 바흐의 음악은 복잡한 대위법과 실갯기(Fortspinnung)의 선율작법으로 특징지어지는 바로크 시대에 포함하기에는 악구와 악절이 주기성을 형성하는 새로운 음악 양식이 두드러지고, 고전 시대에 포함되기에는 형식적 정형성이 부족하기 때문일 것이다.²⁵⁾ 고전시대를 준

21) Richard Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 9373.

22) Jane R. Stevens, “An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form,” *Journal of the American Musicological Society* 24/1 (1971), 85-86.

23) Ebenezer Prout, *Applied Forms* (London: Augener, 1895), 203-204.

24) Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, 9373.

25) 엠마누엘 바흐와 동시대 음악인들 역시 바로크와 고전의 구분을 각각 ‘대위법’과 ‘갈랑양식’으로 인식되는 이

비하는 ‘전(前) 고전이라는 용어의 부정적 함의로 인해 ‘전고전 시대’라는 용어가 회피되면서 엠마누엘 바흐의 위치는 더욱 갈 곳을 잃은 듯했다. 전 세계에서 음악사 교재로 가장 많이 사용되는 그라우트(Donald J. Grout)의 『서양음악사』(*A History of Western Music*)에는 엠마누엘 바흐의 건반 협주곡에 대한 언급이 없다. 바로크 시대와 고전시대의 협주곡을 잇는 장르사적, 형식사적 중요성에도 불구하고, 오늘날 음악사와 음악이론의 교재적 성격의 저서들에서 엠마누엘 바흐는 건반 소나타의 느린 악장에서 나타나는 ‘감정과다양식’(Empfindsamer Stil)의 전형으로 간략히 소개되는 데 그치고 있다.

독주 협주곡 형식에 대한 설명은 1960년대 북미 음악이론가들의 교재 성격의 형식론 저서들의 출판과 함께 체계화되었다. 더글라스 그린(Douglass M. Green)은 『조성음악의 형식』(*Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, 1965)에서 비발디의 현악 협주곡에 기반을 둔 바로크 협주곡과 18세기 중반부터 표준화되기 시작한 고전 협주곡의 첫 번째 악장 구조인 ‘협주곡-소나타 형식’(concerto-sonata form)을 구분하여 설명하였다.²⁶⁾ 그린은 18세기 초반 베네치아에서 유행한 협주곡은 젊은 세대의 작곡가들에 의해 선율적인 주제와 리듬의 다양성, 합주와 독주부 섹션의 절제된 교대 등의 새로운 형태로 변화되었고,²⁷⁾ 이는 바흐의 아들들에 의해 계승되어 결국 비엔나의 고전 작곡가들의 협주곡으로 발전하게 되었음을 언급하였다. 베리(Wallace Berry)의 『음악의 형식』(*Form in Music*, 1966)의 경우 엠마누엘 바흐와 크리스티안 바흐의 협주곡을 고전 독주 협주곡에 직접적인 영향을 준 것으로 설명하고 있으나,²⁸⁾ 두 이론가 모두 엠마누엘 바흐의 협주곡에 대한 구체적인 설명은 제시하지 않았다.

엠마누엘 바흐의 작품은 젊은 음악가들 사이에서 큰 영향력을 떨치며 모방되었고, 모차르트는 엠마누엘의 아들로 불리기를 스스로 기대할 만큼 그를 존경하였음을 고려한다면,²⁹⁾ 18세기 모차르트 피아노 협주곡을 바탕으로 형식의 전형을 세우고, 이를 바탕으로 협주곡을 설명해온 음악 교육에서 소외되어온 엠마누엘 바흐에 대한 재고의 필요성은 명백해 보인다.

분법으로 이해하였다. Schulenberg, *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, xi.

26) Douglass M. Green, *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* (NY: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965), 226-248.

27) 그린은 언급한 젊은 시대의 작곡가들로는 로카텔리(Pietro Antonio Locatelli, 1695-1764), 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770), 파드레 마르티니(Padre Martini, 혹은 Giovanni Battista Martini, 1706-1784), 레오(Leonardo Leo, 1694-1744), 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736), 두란테(Francesco Durante, 1684-1755), 하세(Johann Adolph Hasse, 1699-1783)가 있다. Green, *Form in Tonal Music*, 233.

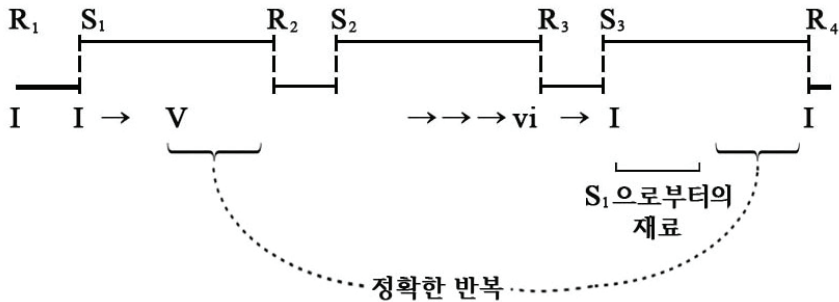
28) Wallace Berry, *Form in Music* (N.J.: Prentice-Hall, 1966), 227-263.

29) Schulenberg, “Carl Philipp Emanuel Bach,” 335.

4. CPE 바흐의 협주곡 형식 유형

독주 협주곡의 형식을 성문화한 선구적 논의인 코흐의 『작곡에 관한 입문서』는 독주 협주곡 1악장에 나타나는 형식을 독주자가 연주하는 3개의 ‘주요악절’(Hauptperioden)과 오케스트라 리토르넬로에 의한 4개의 ‘부수악절’(Nebenperioden)의 교대로 설명하였다.³⁰⁾ 이때 첫 번째 주요악절은 주로 딸림조로 전조하며, 세 번째 독주부에서는 시작 주제가 원조에서 재현된다. 이후 협주곡 1악장의 형식 유형들은 1970-80년대 스티븐스와 데이비스(Shelley G. Davis)에 의해 정의되고 분류되었다. 스티븐스는 1971년 논문에서 코흐의 협주곡 1악장 형식 이론을 요약하였고, 1974년 논문에서는 18-20세기 초 협주곡의 형식을 다룬 이론가들을 총망라하였다.³¹⁾ <도식 1>과 <도식 2>는 스티븐스가 각각 코흐의 『작곡에 관한 입문서』(1793)와 『음악사전』(1802)을 바탕으로 도식화한 협주곡 1악장 형식의 뼈대로, <도식 1>은 엠마누엘 바흐의 협주곡을, <도식 2>는 모차르트의 협주곡을 모델로 한 것이다.³²⁾ 여기에서 코흐가 형식을 제시하는 새로운 방식에 주목할 필요가 있는데, 그는 『작곡에 관한 입문서』에서 처럼 협주곡을 교향곡과 비교하거나, 독주부를 ‘으뜸악절’, 리토르넬로를 ‘부수악절’로 나누지 않았다. 코흐는 『음악사전』에서 협주곡 1악장 형식에 대해 도입부 역

* 리토르넬로(Ritornello)는 R로, 독주부(Solo)는 S로 표시되었다.



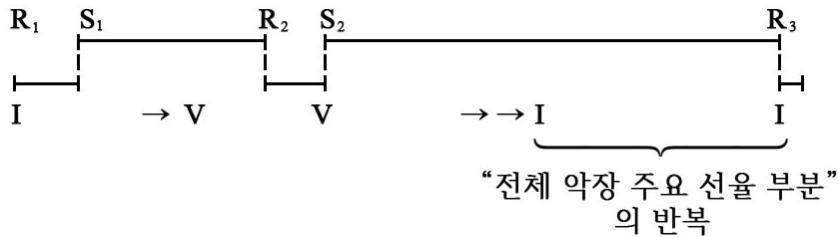
<도식 1> 코흐의 『작곡에 관한 입문서』(1793)에서의 협주곡 1악장 형식

30) Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, III, 333.

31) 스티븐스의 두 논문은 Jane R. Stevens, “An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form,” *Journal of the American Musicological Society* 24/1 (1971), 85-95와 “Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form,” *Journal of the American Musicological Society* 27/1 (1974), 25-60 이다.

32) <도식 1>과 <도식 2>는 Stevens, “Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form,” 39 와 42에서 각각 발췌하였다.

할을 하는 첫 리토르넬로가 으뜸조에서 시작하여, 한 두 개의 관계조를 거쳐 으뜸조로 되돌아 끝맺는다고 기술하였을 뿐이다. 첫 독주부는 으뜸조에서 시작한 후 딸림조로 전조되어 마치고, 두 번째 리토르넬로 또한 딸림조로 끝난다. 두 번째 독주부는 관계조를 자유롭게 사용하다 후반부에서는 으뜸조로 되돌아오고 여기서 전체의 제1제시부가 짧게 반복된다.



<도식 2> 코흐의 『음악사전』(1802)에서의 협주곡 1악장 형식

스티븐스의 선행연구를 기초로 1983년 연구에서 데이비스는 소나타 형식의 조성계획에서 중요한 원소가 재현되는 시점에 주목하며 고전 협주곡 형식을 세 가지 유형으로 설명하였고, 1988년의 연구를 통해 엠마누엘 바흐의 건반협주곡 중 1730-40년 사이에 작곡된 협주곡들이 어느 유형에 속하는지를 분류하였다.³³⁾ 그러나 데이비스는 개별적인 작품에 대한 구체적인 설명 없이 각 유형에 해당하는 작품 번호만을 각주를 통해 제공하였고, 이에 연구자는 몇몇 협주곡을 선별하여 데이비스가 제공한 형식 모델의 실효성과 그의 분석 방법을 검증해 볼 필요성을 느꼈다.

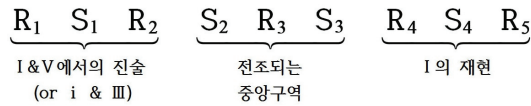
4.1. 협주곡 모델-1 (5R-4S: 투티 재현)

데이비스의 ‘협주곡 모델-1’은 5개의 리토르넬로와 4개의 독주부를 가진 5R-4S 디자인으로, <도식 3>과 같이 네 번째 리토르넬로(R4)가 첫 주제의 재현을 담당한다. 데이비스는 이 유형을 비발디의 후기 협주곡 디자인의 확장형으로 정의하며, 엠마누엘 바흐 초기 협주곡 중 Wq.5, Wq.7, Wq.11, Wq.15, Wq.17, Wq.18의 1악장들을 이에 해당하는 것으로 설명하였다.³⁴⁾ R1은 으뜸조에

33) 데이비스의 1983년과 1988년의 두 연구는 Shelley Davis, “H. C. Koch, the Classic Concerto, and the Sonata-Form Retransition,” *The Journal of Musicology* 2/1 (1983), 45-61과 “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” in *C. P. E. Bach Studies*, edited by Stephen L. Clark (Oxford: Clarendon Press, 1988), 65-82이다.

34) 데이비스는 ‘협주곡 모델-1’이 샤프라스(Cristoph Schaffrath, 1709-1763), 야니치(Johann Gottlieb Janitsch,

서 시작하고, S1에서 딸림조나 관계조의 제2조성으로 전조되며, R2는 제2조성 위에서 펼쳐지는데, 여기까지가 소나타의 제시부에 해당하는 부분이다. 발전부에 해당하는 S2와 R3에서 독주는 동형진행하거나 합주와 대화하며 전조되고, 상대적으로 짧은 S3은 으뜸조로 복귀하는 재경과부의 기능을 담당한다. 재현부는 비교적 짧은 R4에서 시작하며, S4, R5를 포함하는 마지막 그룹은 으뜸조로 남아있다.



<도식 3> 협주곡 모델1 (5R-4S: 투티 재현)³⁵⁾

‘협주곡 모델-1’은 엠마누엘 바흐의 작품에서 가장 많이 등장하는 유형으로, 연구지는 데 이비스 모델에 따라 1740년 작곡된 Wq.7의 제1악장을 분석하였고, <표 1>과 같은 형식 구조를 파악하였다.

구분	마디	조성	소나타형식
R1	1-76	A	제시부
S1	77-172	A	
R2	173-248	E	
S2	249-336	E	발전부
R3	337-375	c#	
S3	376-424	f#	
R4	425-472	A	재현부: 투티재현
S4	473-533	A	
R5	534-561	A	

<표 1> CPE 바흐 Wq. 7 (H.410) A장조 (1740년) 제1악장의 형식구분

옥타브 하행의 강력한 인상을 주는 시작 리토르넬로(R1)의 주제는 마디76에서 으뜸조인 A장조의 정격중지로 마친다. 콘티누오 성부를 담당하던 건반악기는 마디77에서 R1과는 다른 주제

1708-1763), 제이파르트(Johann Gabriel Seyffarth, 1711-1796) 등 엠마누엘 바흐 시대의 북독일 작곡가들에 의해 폭넓게 사용되었고, 베타 형제들(Franz Benda, 1709-1786, Georg Anton Benda, 1722-1795)의 작품에서 또한 응용된 형태로 발견된다고 설명한다. Davis, “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” 68.
 35) Davis, “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” 67.

로 첫 독주부(S1)를 시작한다. 연속적인 아르페지오로 진행하던 독주부는 마디93-97에서 잠시 첫 리토르넬로의 주제를 보인 후에 딸림조인 E장조로 전조된다. 이때 데이비스는 5마디 길이의 짧은 합주를 리토르넬로로 간주하지 않았음을 알 수 있다.

<악보 7> CPE 바흐 Wq.7, 1악장, 마디91-97, 첫 번째 독주부(S1) 부분

긴 R1을 거쳐 마디173에 이르러서야 R2가 시작되는데, R2는 R1과 선율은 같지만 딸림조로 펼쳐진다는 점이 다르다(악보 8과 9 비교). 제시부는 R2가 끝나는 마디248에서 E장조로 일단락된 후, 마디249에서 시작하는 S2와 함께 발전부가 시작된다. 이후 마디337에서 시작하는 c#단조의 R3와 마디376에서 시작하는 f#단조의 S3를 거쳐 마디425에서 원조인 A장조로 R1의 선율이 R4에서 재현된다. 이후 S4와 R5가 곡 전체를 마무리하며, Wq.7은 ‘협주곡 모델-1’의 구조를 성취한다.

<악보 8> CPE 바흐 Wq.7, 1악장, 마디 1-5, 시작 리토르넬로

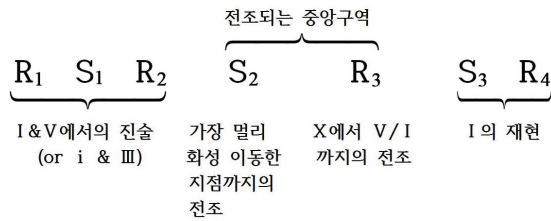
<악보 9> CPE 바흐 Wq.7, 1악장, 마디 169-179, 두 번째 리토르넬로

4.2. 협주곡 모델-2 (4R-3S: 독주 재현)

‘협주곡 모델-2’는 코흐의 『작곡에 관한 입문서』에 소개된 유형으로,³⁶⁾ 4개의 리토르넬로와 3

36) Davis, “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” 65.

개의 독주부에서 세 번째 독주부(S3)가 재현을 담당하는 4R-3S 디자인을 갖는다(도식 4). R3은 앞서 등장한 리토르넬로 부분들보다 짧고 주제가 덜 분명하며, 후대 이론가들이 언급한 소나타 형식의 재경과부와 비슷한 기능을 한다. 데이비스는 크리스티안 바흐의 협주곡을 이 유형의 예로 들었고, 이러한 형식 구조가 18세기 후반 만하임 작곡가들에 의해 특히 애호되었음을 설명하였다.³⁷⁾



<도식 4> 협주곡 모델-2 (4R-3S: 독주 재현)³⁸⁾

데이비스는 엠마누엘 바흐의 작품 중 Wq.2, Wq.3, Wq.9, Wq.13의 1악장들을 이 유형에 해당하는 것으로 설명하였고, 본 연구는 초기 작품인 1737년 작곡된 Wq.3의 제1악장을 분석하였다. 악곡의 전체 구조는 <표 2>와 같다.

구분	마디	조성	소나타형식
R1	1-30	G	제시부
S1	31-55	G	
R2	56-78	D	
S2	79-119	D	발전부
R3	120-136	E, a, e	
S3	137-178	G	재현부: 독주재현
R4	179-199	G	

<표 2> CPE 바흐 Wq. 3 (H.405) G장조 (1737년) 제1악장의 형식구분

Wq.3은 독주부인 S3에서 재현이 일어나므로, R1의 주제 대신 S1의 주제로 재현이 이루어지는 특징을 갖는다. G장조의 하행음계로 시작하는 R1과 S1의 주제적 유사성은 R1의 생략을 정당화한다.

37) 데이비스가 언급한 작곡가들로는 그라운 형제(Johann Gottlieb Graun, 1703-1771, Carl Heinrich Graun, 1704-1759), 크리스토프 니헬만(Christoph Nichelmann, 1717-1762), 게오르크 베타(Georg Anton Benda, 1722-1795)가 있다. Davis, “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” 69-70.

38) Davis, “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” 70.

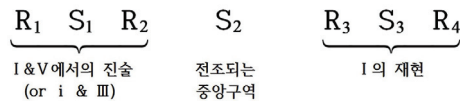
<악보 10> CPE 바흐 Wq.3, 1악장, 마디1-4, 시작 리토르넬로(R1)

<악보 11> CPE 바흐 Wq.3, 1악장, 마디29-32, 첫 독주부(S1)의 시작

<악보 12> CPE 바흐 Wq.3, 1악장, 마디136-138, 세 번째 독주부(S3)의 시작

4.3. 협주곡 모델-3 (4R-3S: 투티 재현)

‘협주곡 모델-3’은 데이비스 연구의 핵심으로, 그는 이 유형을 엠마누엘 바흐가 선호하였으나 코흐가 주목하지 않았던 형식으로 소개한다. 4개의 리토르넬로와 3개의 독주부로 이루어진 4R-3S의 디자인은 ‘협주곡 모델-2’와 동일하나, R3에서 재현이 이루어지는 차이점이 있다(도식 5). R3의 원조 재현을 위해 재경과부로 기능하는 S2의 끝부분은 딸림음 페달을 통한 준비 없이 으뜸조로의 급격한 화성 이동을 보이는데, 데이비스는 이를 후기 바로크 음악의 중요한 구조적 특징으로 지적하며, ‘모차르트 세대의 관습’과 관련되어있음을 강조한다.



<도식 5> 협주곡 모델-3 (4R-3S: 투티 재현)³⁹⁾

데이비스는 엠마누엘 바흐의 Wq.4, Wq.8, Wq.10, Wq.16을 이 유형에 해당하는 것으로 분류하였다. 연구자가 협주곡 모델-3의 예로 분석한 Wq.4는 S1가 시작 리토르넬로(R1)와 같은 주제선율로 되어있으며(악보 12와 13 비교), S1에서 딸림조로의 전조가 이루어진다는 점에서 모차르트의 이중 제시부와 흡사한 형태를 갖는다.

구분	마디	구성	소나타형식
R1	1-42	G	제시부
S1	43-75	G - D	
R2	76-83	D	
S2	84-147	D, e	발전부
R3	148-154	G	재현부: 투티재현
S3	155-187	G	
R4	188-200	G	

<표 3> CPE 바흐 Wq. 4 (H.406) G장조 (1738년) 제1악장의 형식구분

39) Davis, “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany,” 72.

The image shows the first six measures of a musical score for CPE Bach's Wq.4. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Cembalo, and Basso. The Violino I and II parts feature trills and tenor markings. The Cembalo part includes fingering numbers (7, 6, 6, 3, 7, 6, 3, 6, 3, 7, 8, 5b, 7) and the Basso part has a consistent rhythmic pattern.

<악보 13> CPE 바흐 Wq.4, 1악장, 마디1-6, 시작 리토르넬로(R1)

The image shows measures 43-49 of the same musical score. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Cembalo, and Basso. This section features trills and dynamic markings like 'f' and 'fz'. The Cembalo part includes fingering numbers (7, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 5, 6, 6).

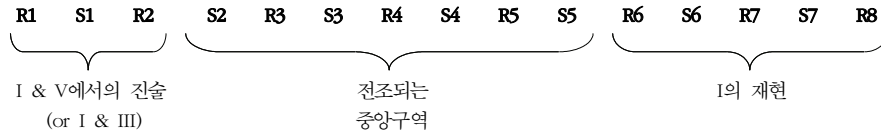
<악보 14> CPE 바흐 Wq.4, 1악장, 마디43-49, 첫 번째 독주부(S1)

데이비스의 연구에서 리토르넬로는 개별적인 맥락에 의존하여 분석되었는데, Wq.7의 경우 5마디 길이의 짧은 합주를 리토르넬로로 간주하지 않은 반면, Wq.4에서 등장하는 8마디 길이의 합주(R2)는 독립적인 것으로 판단하였다. 그렇다면 6-7 마디 길이의 리토르넬로가 여럿 등장하는 Wq.6의 경우에는 어떠한 분석이 적절할까? 데이비스가 Wq.6을 자신의 세 가지 유형에서 제외했다는 점은 무엇을 의미하는가?

4.4. 협주곡 모델-4 (‘협주곡 모델-1’ 의 확대)

본 연구는 데이비스의 분석에서 배제되었고, 그의 분석 모델에서 벗어나는 Wq.6(1740)의 1악장을 바탕으로 ‘협주곡 모델-4’를 설계하였다. 6-7마디 길이의 리토르넬로를 모두 독립된 튜터로 분

석했을 때 이 악장은 총 8개의 리토르넬로와 7개의 솔로가 등장하는 R8-S7의 디자인을 갖는다. 이러한 구조를 바탕으로 ‘협주곡 모델-4’를 디자인하면 <도식 6>과 같다.



<도식 6> 협주곡 모델-4 (R8-S7: 투티 재현)

g단조에서 시작하는 리토르넬로(R1)의 주제는 부점 리듬과 두 옥타브의 큰 도약으로 행하는 강렬한 선율이 특징으로, 마디82의 R2에서 g단조의 리토르넬로의 주제가 관계 장조인 Bb장조로 전조되어 재등장한다. 소나타의 발전부에 해당하는 부분은 <표 4>와 같이 총 4개의 독주부(S2, S3, S4, S5)와 3개의 합주부(R3, R4, R5)로 되어있으며, 다양한 조성을 거쳐 R6에서 시작 조성인 g단조로 복귀한다.

구분	마디	조성	소나타형식
R1	1-48(48마디)	g	제시부
S1	49-81	g	
R2	82-110(19마디)	B b	
S2	111-145	c	발전부
R3	146-151(6마디)	G	
S3	152-168	A	
R4	169-175(7마디)	F	
S4	176-192	F	
R5	193-211(19마디)	d	
S5	212-254	d	재현부: 투티재현
R6	255-261(7마디)	g	
S6	262-276	g	
R7	277-282(6마디)	g	
S7	283-304	g	
R8	305-323(19마디)	g	

<표 4> CPE 바흐 Wq. 6 (H.409) g단조 (1740년) 제1악장의 형식구분

본 연구에서 제시하는 ‘협주곡 모델-4’는 사실상 ‘협주곡 모델-1’의 중앙구역이 확대된 형

태로 보이는데, 그렇다면 데이비스가 Wq.6을 ‘협주곡 모델-1’에 포함시키지 않은 이유는 무엇일까? 투티에서 재현이 일어나는 공통점에도 불구하고 중앙구역이 축소된 형태인 ‘협주곡 모델-3’을 ‘협주곡 모델-1’과 분리하여 제시한 것은 어떠한 이유에서일까? 이러한 점을 미루어 보아 데이비스의 분석에서 리토르넬로의 개수는 협주곡의 구조를 분류하는 중요한 요인임을 알 수 있다. 과연 리토르넬로의 개수로 형식 유형을 나누는 분류가 적당한 것인지, 오히려 재현이 투티에서 일어나느냐, 독주에서 일어나느냐에 따라 분류하는 것이 더 합리적이지 않을지는 지속적으로 고려해 보아야 할 문제이다.

데이비스는 엠마누엘 바흐의 후기 작품들 중 상당수가 그의 분석모델에 잘 맞아떨어짐에도 불구하고, Wq.20 이후의 협주곡들을 분석 대상에서 제외시켰다. 함부르크 시절에 작곡된 11곡의 건반협주곡 중 당대에 출판된 유일한 작품인 Wq.43(1772)의 6곡은 각각 3악장으로 되어있으나, 악장별로 종지하지 않고 다음 악장으로 연결되어 3악장 끝에서 정격 종지하도록 독특하게 구성되었다. 그중 두 번째 작품인 Wq.43/2은 R8-S7의 디자인에 투티에서 재현이 이루어지므로 Wq.6과 흡사하나, 중앙구역 대신 제시부가 확대된 형태를 보인다. 첫 리토르넬로(R1) 이후 마디38에서 등장하는 독주부(S1)는 갑자기 속도가 느려지며 새로운 주제가 등장하는데, 주제적인 변화 뿐 아니라 조성 또한 G장조로 바뀌었다. 엠마누엘 바흐의 다른 모든 곡들은 R1과 S1가 다를지라도 조성은 동일한데, 이 작품은 예외적이라는 점에서 연구의 흥미를 일으킨다. R2는 원래의 빠르기와 조성으로 복귀하지만, 마디48-51의 단 4마디 길이에 불과하다. 마디52에서 시작하는 S2는 또 다른 새로운 주제를 등장시키며, 소나타의 제2주제에 해당하는 딸림조는 마디89에서 시작하는 R3에서 비로소 등장한다.

<악보 15> CPE 바흐 Wq.43/2, 1악장, 마디 36-39, 첫 번째 독주부(S1)의 시작

Wq.43/2의 또 다른 흥미로운 지점은 발전부를 시작한 S3 이후의 R4로, 이는 원조인 D장조로 복귀하여 첫 리토르넬로와 같은 주제선율을 두 마디동안 재현함으로써 이후 비엔나 등 남부 독일에서 유행한 론도와외의 연관성을 생각해보게 한다. 마디141부터 시작되는 S5를 거쳐 마디175에서 R6가 첫 리토르넬로와 같은 주제로 나오지만, 조성은 아직 원조가 아닌 G장조에 머물러 있다. 마디197에서 시작하는 S6는 a단조에서 첫 독주부와 같이 느리게 등장하며 재경과부의 역할을 하며, 마디210에서 시작하는 R7에서야 비로소 원조인 D장조로의 재현을 성취한다.

구분	마디	조성	소나타형식
R1(Allegro di molto)	1-37(37마디)	D	제시부
S1(Andante)	38-47	G	
R2(Allegro di molto)	48-51(4마디)	D	
S2	52-88	D	
R3	89-114(16마디)	A	발전부
S3	115-125	A	
R4	126-127(2마디)	D:허위재현?	
S4	128-136	D	
R5	137-140(4마디)	G	
S5	141-174	G	
R6	175-196(22마디)	G	
S6(Andante)	197-209	a	재현부
R7(Allegro di molto)	210-213(4마디)	D	
S7	214-284	D	
R8	285-317(33마디)	D	

〈표 5〉 CPE 바흐 W. 43/2 (H.472) D장조 (1771-2) 제1악장의 형식구분

4.5. 협주곡 모델-5 (코흐의 『음악사전』 유형)

마지막으로 살펴볼 작품은 Wq.44(1778)로, 4R-3S의 디자인을 보이나, 재현이 투티에서 이루어진다는 점에서 ‘협주곡 모델-2’와 차이가 있다. 데이비스는 Wq.2와 Wq.3을 ‘협주곡 모델-2’로 분류하였는데, Wq.2의 경우 R1과 S1은 같은 주제 재료와 같은 조성을 가지므로 재현부를 시작하는 S3의 솔로 재현이 제시부의 시작과 동일한 반면, Wq.3은 R1과 S1의 주제선율이 다르며, 따라서 재현부의 시작인 S3은 첫 리토르넬로가 아닌 첫 독주부(S1)와 같은 주제를 재현하게 된다. 이렇듯 R1의 주제와 S1의 주제선율의 소재가 같다면 투티 재현인지 독주 재현인지 살펴볼 때에 별 문제가 없을 테지만, 이 두 가지가 다르다면 재현을 결정할 때 선율적 재현과 으뜸조성의 재현 중 어느 것

을 우선할 것인지의 문제가 대두된다.

〈표 6〉에 제시된 Wq.44의 형식구조를 보면 재현부는 원조성이 복귀하는 마디99에서부터 시작하는데, 이는 마지막 독주부의 후반부에 해당된다. 이 작품에서 마디85-88의 짧은 투티를 리토르넬로로 간주하지 않는다면 S2는 마디51-139의 긴 독주부를 갖게 되며, 전체 악곡은 3개의 리토르넬로와 2개의 독주부를 갖는 새로운 형태가 등장한다. 흥미로운 점은 이러한 시각이 Wq.44의 구조를 〈도식 2〉에서 보았던 코흐의 1802년 『음악사전』 양식과 같은 모습으로 설정하게 된다는 것이며, 본 연구는 이를 ‘협주곡 모델-5’로 정의한다.



〈도식 7〉 협주곡 모델-5 (R3-S2: 솔로 재현)

구분	마디	조성	소나타형식
R1	1-21(21마디)	G	제시부
S1	22-45	G	
R2	46-51(6마디)	D	
S2	51-84	D	발전부
(R?)	85-88(4마디)	e	
	89-91	a	
	92-98	D	
	99-139	G	재현부
R3	140-154(15마디)	G	

〈표 6〉 CPE 바흐 W. 44 (H.477) G장조 (1778) 제1악장의 형식구분

데이비스가 제시한 세 가지 협주곡 유형은 엠미누엘 바흐의 Wq.20 이후의 협주곡들을 분석 대상에서 제외시켰다는 점과 함께 리토르넬로의 길이, 리토르넬로의 개수에 의존한 유형분류, 주제적 재료 대신 원조성의 복귀에 국한된 재현의 판단 등 몇 가지의 한계점을 갖는다. 데이비스의 협주곡 유형을 점검하고 보완함으로써 본 연구는 엠미누엘 바흐의 건반 협주곡의 형식적 정형성과 다양성을 함께 확인하였고, 협주곡 형식의 진화에 관여한 역사적인 요인들을 알아볼 수 있었다.

5. 나가면서

엠마누엘 바흐는 이탈리아 협주곡의 파생 장르였던 건반 협주곡을 독립적인 장르로 발전시키는데 크게 공헌하였다. 1999년 엠마누엘 바흐의 유산이 발굴된 이후, 북미에서는 엠마누엘 바흐의 음악에 관한 관심과 연구가 활발하였으나, 국내의 음악계는 여전히 그를 세바스티안 바흐의 여러 아들 중 한 명으로만 인식하는 듯하다. 그의 건반 협주곡은 비발디의 협주곡을 편곡한 아버지의 것보다 훨씬 진보되었으며, 모차르트의 고전 협주곡 형식에 기반이 되었고, 혁신적인 화성과 조성적 특징은 미래의 베토벤을 예견하게 하였다. 그럼에도 불구하고, 독주 협주곡 역사에서 엠마누엘 바흐의 공헌이 주목받지 못했던 것은 고전시대의 두 정전인 ‘모차르트’와 ‘소나타 형식’에의 지나친 관심 때문일 것이다. 어린 시절 라이프치히에서 건반악기 협주곡을 연주하였던 엠마누엘 바흐는 베를린 시기에 다른 작곡가들의 음악양식을 접하며 자신만의 협주곡을 확립하였다. 리토르넬로와 솔로가 대조를 이루는 바로크 협주곡에 소나타 형식을 접목한 그의 건반 협주곡은 몇 가지 정형화된 구조를 바탕으로 혁신적인 화성적 면모를 드러냈다.

본 논문은 18세기 이론가 코흐의 논리로 독주 협주곡을 연구한 20세기의 학자 스티븐스와 데이비스의 연구를 기반으로 엠마누엘 바흐의 건반악기 협주곡의 중요성을 재고하였고, 협주곡의 구조를 형성하는 몇 가지 형식 유형을 정리하였다. 데이비스는 고전시대 협주곡에 관한 논문에서 세 가지 유형의 분석 틀을 제공하였고, 이에 맞추어 1730-40년 사이에 작곡된 엠마누엘 바흐의 협주곡을 분류하였다. 연구자는 데이비스의 ‘협주곡 모델-1’에 해당하는 Wq.7, ‘협주곡 모델-2’에 해당하는 Wq.3, ‘협주곡 모델-3’에 해당하는 Wq.4를 분석함으로써 데이비스의 분석적 시각을 점검하였고, 그가 간과하였으며 그의 유형에도 맞지 않는 Wq.6을 분석하여 ‘협주곡 모델-4’를 제시하였다. 또한 1740년대 이후의 작품인 Wq.43/2와 Wq.44를 분석하였고, Wq.44의 구조가 1802년 코흐가 제시했던 유형과 같음을 발견하여 이를 ‘협주곡 모델-5’로 정의하였다. 이러한 과정을 통해 데이비스의 분석 틀이 엠마누엘 바흐의 양식적 다양함을 모두 포용하지 못한다는 것을 알아내었고, 새로운 2개의 모델을 추가함으로써 엠마누엘 바흐의 협주곡 형식에 대한 기존의 이론을 보완하였다.

본 연구가 독주 협주곡 장르의 형성과정을 올바르게 이해할 수 있는 음악사적 정보를 제공하고, 엠마누엘 바흐의 레파토리를 분석하여 소개함으로써 음악 분석을 위한 실습 예제의 다양성을 넓히기를 희망한다. 엠마누엘 바흐 협주곡의 가치를 강조한 데이비스의 진술로 본 소고를 마친다.

그 [엠마누엘 바흐가 얼마나 진보적이었는지에 관해서만 본다면 그의 궁극적인 가치를 재는 과정은 길을

잘못 들게 될 것이다. 아마도 그만의 특징으로 그를 판단함으로써 [...] 그의 성취에 관한 최고의 통찰을 얻을 것이다.⁴⁰⁾

검색어

칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emmanuel Bach), CPE 바흐(CPE Bach), 바로크 협주곡(Baroque concerto), 협주곡 형식(concerto form), 소나타 형식(sonata form), 리토르넬로 형식(ritornello form), 전고전 시대(pre-Classical period), 이중 제시부(double exposition), 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach)

40) Davis, "C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany." 81-82.

참고문헌

- Baker, Nancy Kovaleff, trans. *Heinrich Christoph Koch: Introductory Essay on Composition*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Berg, Darrell M. “C. P. E. Bach’s *Kenner und Liebhaber* Collections: A Series for the Distant Future.” *Bach* 52/1 (2021): 3-20.
- _____. “The Keyboard Sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach: An Expression of the Mannerist Principle.” PhD diss., State University of New York at Buffalo, 1975.
- Berry, Wallace. *Form in Music*. N.J.: Prentice-Hall, 1966.
- Czerny, Carl. *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Vol. 1. Vienna: Anton Diabelli und Comp., 1834.
- Davis, Shelley. “C. P. E. Bach and the Early History of the Recapitulatory Tutti in North Germany.” In *C. P. E. Bach Studies*. Edited by Stephen L. Clark, 65-82. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- _____. “H. C. Koch, the Classic Concerto, and the Sonata-Form Retransition.” *The Journal of Musicology* 2/1 (1983): 45-61.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. NY: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.
- Hall, Matthew. “Sensation and Sensibility at the Keyboard in the Late Eighteenth-Century: Celebrating the Tercentenary of C. P. E. Bach, Cornell University, 2-4 October 2014.” *Eighteenth-Century Music* 12/2 (2015): 266-269.
- Hogwood, Christopher. “Our Old Great Favorite: Burney, Bach, and the Bachists.” In *C. P. E. Bach*. Edited by David Schulenberg, 447-476. Dorchester: Dorset Press, 2015.
- Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann, 1802.
- _____. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, III. Leipzig: Böhme, 1793.
- Lee, Douglas A. “Introduction.” In *Carl Philipp Emanuel Bach-The Complete Works*, Series III, Vol. 8: Sei concerti per il cembalo concertato. Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2005.
- Ottenberg, Hans Günter. *C. P. E. Bach*. Translated by Philip J. Whitmore. Oxford, New York:

- Oxford University Press, 1987.
- Prout, Ebenezer. *Applied Forms*. London: Augener, 1895.
- Röder, Matthias. “Music, Politics, and the Public Sphere in Late Eighteenth-Century Berlin.” Ph.D. diss., Harvard University, 2009.
- Schulenberg, David. “Carl Philipp Emanuel Bach: A Tercentenary Assessment.” *Early Music* 42/3 (2014): 335-345.
- _____. *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Rochester: University of Rochester Press, 2014.
- Stevens, Jane R. “An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form.” *Journal of the American Musicological Society* 24/1 (1971): 85-95.
- _____. “The Importance of C. P. E. Bach for Mozart Concertos.” In *Mozart’s Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*. Edited by Neal Zaslaw, 211-236. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- _____. “The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach.” Ph.D. diss., Yale University, 1965.
- _____. “Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form.” *Journal of the American Musicological Society* 27/1 (1974): 25-60.
- Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- The Packard Humanities Institute. *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*. <https://www.cpebach.org/> [2022년 10월 30일 접속].
- Wolff, Christoph. “Recovered in Kiev: Bach et al. A Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie.” *Notes* 58/2 (2001): 259-271.

Reconsideration of CPE Bach's Keyboard Concerto Forms

Eunmi Cheon, Dong Jin Shin, Moo Kyoung Song

Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard concerto has been overlooked in music history and theory despite its historical and stylistic significance. As symphony and sonata form were getting more attention in the Classical period, solo concerto was regarded as a derivative genre of symphony. Moreover, the double exposition in Mozart's piano concerto became the standard in the solo concerto genre, which excluded former concerto types in history. After the recovery of Emmanuel Bach's musical asset in Kiev in 1999, his music got a lot of attention from North American scholars. In accordance with their recognition, this study reviewed theoretical studies on Emmanuel Bach's keyboard concerto form and modified their approaches. By analyzing some of Emanuel Bach's keyboard concertos, we tested Shelley Davis's three concerto-form models devised in the 1980s and provided two additional models. As a result, this study traces the history of keyboard concertos and emphasizes the formality and originality of Emmanuel Bach's keyboard concertos.

CPE 바흐의 건반악기 협주곡 형식의 재고

천은미, 신동진, 송무경

18세기 작곡가 칼 필립 엠마누엘 바흐의 건반 협주곡은 장르사적, 양식사적 중요성에도 불구하고 음악사와 음악이론에서 간과되었다. 고전시대에 소나타 형식을 바탕으로 한 교향곡의 중요성이 부각되면서 독주 협주곡은 교향곡의 파생 장르처럼 여겨졌고, 이중 제시부를 갖는 모차르트의 피아노 협주곡이 표준화되면서 이전의 건반악기를 위한 협주곡은 소외된 듯 보였다. 1999년 장-아카데미 악보의 새로운 발굴은 엠마누엘 바흐에 대한 음악계의 관심을 촉발하였고, 활발한 학술활동이 진행되었다. 북미 학자들의 연구 동향에 발맞추어 본 연구는 엠마누엘 바흐의 건반악기 협주곡 형식에 대한 1970-80년대의 논문들을 재점검하고, 과거에 제시된 형식 모델들의 효용성에 주목함과 동시에 이들을 보완하였다. 엠마누엘 바흐의 몇몇 건반 협주곡을 분석함으로써 연구자는 1980년대 데이비스(Shelley David)에 의해 제시된 3개의 협주곡 형식 모델을 검토하였고, 2개의 모델을 추가적으로 제안하였다. 결과적으로 본 연구는 건반 협주곡의 올바른 역사를 밝혔고, 엠마누엘 바흐의 건반 협주곡의 정형성과 독창성을 확인하였다.

논문투고일자: 2022년 10월 31일

심사일자: 2022년 11월 21일

게재확정일자: 2022년 11월 24일