

# 칼 필립 엠마누엘 바흐의 《건반악기를 위한 A장조 소나타》 분석

## - 갈랑 스키마와 형식적 구조 측면에서

박지영

### 1. 들어가면서

스키마(schema, 복수로는 schemata)의 사전적 의미는 “계획·이론의 개요나 윤곽”이라는 뜻이다. 이를 음악에 적용한다면 아마도 특정 베이스 진행에 대위하는 선율의 모양과 같은 음악 패턴(musical pattern)이나 음악적 스타일이라고 정의할 수 있을 것이다. 스키마 이론은 마이어(Leonard B. Meyer, 1918-2007)와 나모어(Eugene Narmour)가 주창한 선율 인지 관계를 밝히는 선율 구문론(melodic syntax) 중 일부를, 여딩엔(Robert O. Gjerdingen)이 그의 저서인 *Classic Turn of Phrase*(1988)와 *Music in the Galant Style*(2007)에서 발전시킴으로써 정립되었다. 여딩엔은 오랜 기간의 연구 끝에 고도의 정형화된 음악적 패턴을 11개의 스키마 유형으로 분류, 정의하였는데 이는 18세기 갈랑 음악뿐 아니라 하이든, 모차르트 작품을 효과적이고 심도 있게 이해하는데 필요한 새로운 시각과 지침서를 제공하였다.

따라서 본 논문은 여딩엔의 스키마 이론을 적용하여 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philip Emanuel Bach, 1714-88)가 1765년에 작곡한 《건반악기를 위한 A장조 소나타》(*Keyboard Sonata in A Major*, W. 55/4)를 분석하는 것이 목적이다.<sup>1)</sup> ‘갈랑 매너리스트(mannerist galant)’라고 묘사될 만큼 칼 필립 엠마누엘 바흐는 갈랑 전통을 화려하고 과장될 정도로 작품에서 활용하였다.<sup>2)</sup> W. 55/4는 갈랑 전통이 반영된 대표적인 작품으로서 각 스키마 유형이 소나타 형식이라는

1) A장조 소나타는 1765년 작곡되었으며, 1779년 *Sechs Clavier Sonaten für Kenner und Liebhaber*에 출간되었다.

2) Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 99.

들 안에서 조화와 균형을 이루며 발전된다. 이를 면밀히 살펴보기 위하여 본 논문의 본론 첫 번째 장에서는 스키마 이론의 유래 및 발전 양상에 관하여 간략하게 논의할 것이다. 다시 말하여 스키마 이론의 정립 과정과 발전 양상을 관련 저서를 통해 비교해 보고, 스키마 이론의 필요성과 분석 방식의 보완점 등을 논의할 것이다. 본론 두 번째 장은 W. 55/4의 작품 분석으로서 첫째, 주요 스키마 유형과 종지적 측면, 둘째, 형식적 측면으로 분류하여 칼 필립 엠미누엘 바흐가 소나타 형식과 고도의 전형화 된 음악적 패턴을 어떻게 인식하고 양립시켰는지 면밀히 살펴 볼 것이다. 이러한 논의 과정을 통해 갈랑 양식의 작품을 분석하는 효율적인 도구로서 스키마 이론을 제시하려는 것이 본 논문의 또 다른 목적이다.

## 2. 스키마 이론의 유래 및 발전 양상

스키마 이론은 여딩엔의 스승이었던 펜실베니아 대학의 마이어(Leonard B. Meyer, 1918-2007)가 *Explaining Music*에서 언급하였던 전이음 전형(changing-note archetype)에서 그 유래를 찾을 수 있으며, 여딩엔은 두 권의 저서를 통해 이를 지속적으로 발전시켰다. 첫 번째 저서인 *A Classic Turn of Phrase*(1988)에서는 마이어의 전형적인 음악적 스키마 중 1-7...4-3 패턴을 선별하여 중점적으로 다루었는데,<sup>3)</sup> 선행-후행 악구 구조에서 ①-⑦로 진행되는 선율의 음도가 이어지는 패시지에서 ④-③으로 응답받는 형태가 그것이다. 저자는 이러한 스키마가 “18-19세기 초기 특별한 선율 스타일”<sup>4)</sup>로서 1770-90년 전성기를 이루었고, 따라서 당시 음악의 핵심이라고 논한다.

여딩엔은 *A Classic Turn of Phrase*에서 스키마 패턴을 예시하기 위하여 ‘음고 축약 분석’(pitch-reduction analyses), 레달(Lerdahl)과 재켄도프(Jackendoff)의 ‘트리 분석(tree analyses)’과 그가 ‘네트워크 분석’(network analyses)이라 명명한 분석 도구를 사용하였다. 저자는 네트워크 분석이 음악적 패턴과 구성음 간의 상호작용을 예시하기 위한 목적으로 도입한 분석 도구라 설명하였지만 네트워크 분석을 포함한 여러 도구들이 실제로 그래프 층위 내에 생기는 선적인 성부 진행과 동기 관계를 효과적으로 밝히지는 못했다는 평을 받았다.(네트워크 분석 예는 다음

3) Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations* (Berkeley, University of California Press, 1973).

4) Robert O. Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention* (philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), 63.

악보1을 참조하시오.)<sup>5)</sup>

(악보1) 여딩엔의 모차르트 피아노 소나타 G장조, K. 283, 마디 1-4의 네트워크 분석<sup>6)</sup>

여딩엔의 두 번째 저서는 *Music in the Galant Style*이라는 제목으로 2007년 출간되었다. 오랜 연구 기간의 결실인 이 저서는 고전 시대 중에서도 1720-80년대에 속하는 갈랑 시대의 음악적 스타일, 즉 스키마에 중점을 두었다.<sup>7)</sup> 저자는 “갈랑 시대의 음악이 전통적 패턴 또는 스키마에 전적으로 의지한다”<sup>8)</sup>는 주장과 함께 “갈랑 음악과 관련하여 역사적으로 알려진 청취 방식과 음악에 대한 생각을 재정비”하는 것이 집필 목적이라 밝힌다. 즉 저자는 18세기 갈랑 음악을 스키마라는 고도의 전형화한 음악적 패턴을 통해 정의, 분석하고 있다.

5) Joel Lester, “A Classic Turn of Phrase by Robert O. Gjerdingen,” *Journal of Music Theory* 34/2 (Autumn, 1990), 369-78.

6) Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase*, 25.

7) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 19.

8) 참고로 여딩엔은 갈랑 시대를 1720-80년으로 확대하여 정의한다.

이 책에서 제시하는 스키마는 모두 열 한 가지(Romanesca, Prinner, Fonte, Do-Re-Mi, Monte, Meyer, Quiescenza, Ponte, Fenaroli, Sol-Fa-Mi, Indugio)유형으로서 첫 번째 저서에서 ①-⑦...④-③ 중심으로 논의되었던 스키마가 열 한 가지 유형으로 더욱 다양해지고 세분화되었다. 각 스키마는 선율과 짝지어진 베이스 라인, 즉 솔페지(solfeggi)형식으로 기보되었는데, 선율과 베이스의 음도는 각각 검은색 동그라미 안의 숫자(①)와 흰색 동그라미 안의 숫자(①)로 표시된다(악보 2를 참조하시오).

(악보2) 프리너(Prinner)의 표기 방식<sup>9)</sup>

PRINNER

CM: ④ ③ ② ①

스키마 유형 못지 않게 갈랑 음악에서 중요한 비중을 차지하는 것은 바로 종지이다. 저자는 제 11장을 ‘종지’(Clausula, 복수로는 Clausulae; 종지, 결말, 끝이라는 뜻)에 관한 설명으로 할애하여 조성음악에서 흔히 접할 수 있는 종지<sup>10)</sup> 이외에도 수렴 종지(Converging Cadence), 커드워스 종지(Cudworth Cadence), Do-Si-Do, Mi-Re-Do 등을 18세기 갈랑 음악에서 나타나는 주요 종지로서 분류하며, 종지 유형 또한 더욱 세분화하여 상세하게 설명한다.<sup>11)</sup>

이러한 세분화된 갈랑 종지의 근간을 이루는 것은 악보 3과 같은 베이스 진행이다. 저자는 이를 두고 “갈랑 음악의 원형이자 기준이 되는 종지는 베이스가 ③-④-⑤로 상행한 후 ①로 도약 하행한다.”<sup>12)</sup>라고 설명한다.

9) 악보 2는 여당엔의 설명과 분석을 바탕으로 프리너의 전형을 재구성한 것이다.

10) 예를 들어 화성 진행 중심의 정격종지(AC), 변격종지(PC), 위종지(DC), 반종지(HC)와 외성에서의 성부 진행을 고려한 회피 종지(evaded cadence), 프리지아 종지 등이 이에 해당한다.

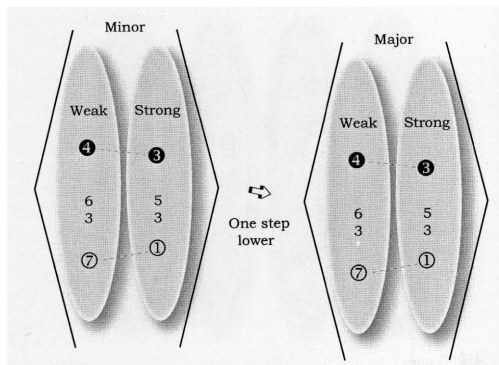
11) 일부 스키마 유형과 종지 패턴은 본론 2장에서 논의될 것이다.

12) Gjerdingen, 위의 책, 141.



석 방식이 18세기 음악 문헌에서 명확히 나타나지 않기 때문이라고 주장한다. 하지만 다수의 스키마(Meyer, Jupiter, Pastorella, April 등)가 I-V-V-I의 화성 진행과 연관되며, 특별히 2마디 단위의 동형진행으로 구성된 폰테(Fonte)처럼 음도 진행 보다는  $V_5^6/ii - ii - V_5^6 - I$ 의 화성 진행으로 설명했을 때 보다 정확한 이해가 가능하다는 점을 고려한다면 로마 숫자를 병행한 분석이 더 효율적일 것이다.<sup>16)</sup> 저자는 그의 분석 방법이 개개의 음고들에 층위와 중요성을 부여하는 쉐커식 접근 방법과도 무관하다고 주장하며, 스키마 패턴을 선율과 베이스로 구분하여 ①..., ①... 등의 기호를 사용한다. 그럼에도 불구하고 그의 스키마는 쉐커 이론과 공유하는 부분이 많고 특히 하위 층위에서 나타나는 ‘성부 진행’이라 할 수 있으며, 따라서 저자 고유의 방식 대신 이미 대다수에게 익숙한 음도 표기(예를 들어  $\hat{2}$ )를 택하는 편이 간편하고 효율적일 것이라 생각된다.<sup>17)</sup>

(악보4) 여딩엔의 폰테(Fonte) 분석 예<sup>18)</sup>



하지만 이러한 단점을 상쇄할 만큼 여딩엔은 두 권의 저서를 통해 18세기 갈랑 음악 뿐 아니라 하이든, 모차르트 작품을 효과적이고 심도 있게 이해하는데 필요한 ‘성부 진행 스키마’라는 새로운 시각과 지침서를 제공하였다 할 수 있다. 이 과정에서 서양 음악사에 산재해 있던 마이어

16) 이러한 의견은 템퍼리를 포함하여 *Music in the Galant Style*을 리뷰한 다수의 이론가들과 음악학자들이 언급한 사안이기도 하다.

17) 저자를 포함한 마이어 학파에 속하는 학자들은 특정 음악 이론 정립 시 항상 심리학적 타당성(psychological validity)을 고려한다. 따라서 스키마를 이론적 체계로 이해하는 것이 아닌 인지 방식으로 인식하기 때문에 기능 화성, 쉐커식 분석 접근과는 별개의 것이라 생각하고 저자 고유의 표기 방식과 분석을 택한 것이다.

18) Gjerdingen, 위의 책, 456.

(Leonard Meyer), 커드워스(Cudworth), 프리너(Prinner)등을 포함한 여러 음악 이론가들의 성부 진행 전형과 종지를 발굴하여 스키마로 정착시켰고, 생소한 고전 작곡가들과 그들 작품을 폭넓게 인용하여 분석하는 등 괄목할 만한 성과를 이루었다.

### 3. 칼 필립 엠마누엘 바흐의 건반악기를 위한 W. 55/4 분석

#### 3.1 주요 스키마 유형과 종지적 측면

##### 1) W. 55/4에서 쓰이는 스키마

여딩엔이 정의한 11개의 스키마 중 칼 필립 엠마누엘 바흐가 W. 55/4에서 활용한 스키마는 로마네스카(Romanesca), 몬테(Monte), 로마네스카 몬테(Romanesca Monte), 프리너(Prinner) 등 소수에 불과하다.<sup>19)</sup> 본 절에서는 1악장에서 나타나는 스키마(로마네스카, 몬테, 프리너)를 중점적으로 살펴 볼 것이다.

##### (1) 로마네스카 (Romanesca)

로마네스카는 16-17세기 성행했었던 지속 저음(ground bass) 중 하나로 베이스에서는 4도 하행 패턴이 연속적(①-⑤-⑥-③-④-①)으로 나타나고, 이에 대응하는 선율은 **③-②-①-⑦-⑥-⑤**순으로 움직이는 구조이다. 로마네스카는 ‘작곡 실제’에서 생기는 문제의 해결책으로 사용되었는데 예를 들어 두 성부가 3도 병행으로 움직일 때, 병행 5도나 8도 없이 세 번째 성부를 추가하는 법을 제시한다.<sup>20)</sup> 악보 5처럼 베이스 전위에 의한 변형이 가능하고, 주로 악장의 도입부에서 많이 등장한다.

19) 몬테는 전 악장에서 공통적으로 사용하는 스키마로서 주로 전조와 연계된다. 1악장은 비교적 다수의 스키마가 사용된 반면 2악장에서는 몬테가 유일한 스키마이다. 3악장에서는 몬테와 프리너가 사용되었다.

20) Gjerdingen, 위의 책, 27.

(악보5) W. 55/4 1악장, 마디 5-11<sup>21)</sup>

ROMANESCA

I    ① ⑦    V<sup>6</sup>    ⑥    ⑤    iii<sup>6</sup>    ④    ③    I<sup>6</sup>    vii<sup>06</sup> I V (HC)

I    ③    ②    ①    ⑦    ⑥    ⑤    ④    ③    I<sup>6</sup>

1악장, 도입 마디에서는 로마네스카가 2회 연속 등장한다. 마디 5, 첫 번째 소개된 로마네스카에서 베이스는 2, 4, 6번째 화음이 전위됨에 따라 으뜸음(①)에서 가온음(③)까지 순차 하행하고 이에 대위하는 선율은 ③-②-①-⑦-⑥-⑤로서 베이스와 10도 간격을 이룬다.<sup>22)</sup> 첫 번째 로마네스카가 반중지로 끝맺은 후(마디 8) 연이은 패시지에서 로마네스카는 음역을 좁혀 다시 반복된다(악보 5, 마디 9-11에 해당). 이전 진술에 비해 선율과 베이스 음역의 급격한 변화가 보이지만, 양손에서 *div*로 연주하는 아르페지오는 이전 패시지, 선율과 베이스의 성부 진행을 그대로 포함하고 있다. 악보 5에서 소개된 로마네스카는 주요 주제의 핵심을 이루는 소재이기 때문에 악장 전체에서 지속적으로 반복된다.

21) 악보 5, 마디 5-7은 여당엔의 *Music in the Galant Style*, 예. 7.13에서 로마네스카의 예시로 제시되었다. Gjerdingen, 위의 책, 99.

22) 여당엔은 이와 같은 로마네스카 스키마를 ‘베이스가 순차 진행하는 로마네스카’로 분류하였다. 이는 사실상 조성음악에서의 ‘ $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$  화음 패턴에 의한 동형진행’과 동일하고, 선율과 베이스가 10도 병행으로 움직이는 ‘선적 음정 패턴(linear intervallic pattern)’ 10-10-10을 포함한다.

(2) 몬테 (Monte)

이태리어로 ‘산’(mountain)을 의미하는 몬테는 베이스가 ⑦-①로 움직일 때 선율이 ④-③으로 하행하는 구조이다. 베이스 ⑦은  $V_5^6$  이나  $V_6$ 의 구성음으로서 몬테는  $V_6 - I$ (또는  $V_5^6 - I$ )의 화성 진행을 암시한다. 2부분으로 구성되는 몬테의 두 번째 부분은 첫 번째 부분이 2도 위에서 동형 진행 된다.<sup>23)</sup> 따라서 몬테는 조성 변화를 유도하는 기능으로 쓰이는 경우가 많다. 다음 악보 6-7은 1악장에서 나타나는 ‘몬테’를 발췌한 것으로서 조성 변화를 유도한다.

(악보6) W. 55/4 1악장, 마디 12-18<sup>24)</sup>

악보 6에서 몬테는 주요 주제를 끝맺는 반중지(HC) 후 경과구의 시작 부분의 ⑦-① 베이스에 대응한 ⑤-④-③ 선율로 나타난다. 몬테는 2마디 단위의 2부분으로 구성되어 있으며, 전반부는  $V_5^6 -$

23) 몬테의 특징이 2도 ‘위’에서의 동형 진행을 포함하기 때문에 ‘산’을 의미하는 ‘몬테’라는 명칭이 사용되었다 한다.

24) 악보 6은 몬테의 예시로 *Music in the Galant style*의 예 7.14의 상단 악보에서 인용되었다. Gjerdingen, 위의 책, 100을 참조하시오.

I의 화성 진행을 통해 ii로 진행하고, 전반부의 동형진행인 후반부에서  $V_5^6 - ii$ 를 거쳐 딸림조(E장조)의 V에 안착하게 된다. 따라서 위 악보 6에서 몬테는 원조에서 딸림조로의 ‘조성 변화’라는 ‘경과구’의 목적에 부합되도록 그 역할을 충실히 수행한다.

악보 6의 예시와 같이 이 작품에서 몬테는 조성 변화를 필요로 하는 지점에 등장하는 경우가 많다. 다음으로 논의할 악보 7은 1악장, 종결부에서 발췌한 것으로 몬테가 등장하는 지점이 특이하다.

(악보7) W. 55/4 1악장, 마디 121-27: 종결부

MONTE

121

AM:  $V_5^6/V$  V

125

$V_5^6/vi$  vi

저자는 몬테가 일반적으로 ‘겹세로줄 직후 등장한다’고 설명하는데 이 작품에서 유사한 예는 1악장의 마지막 패시지에서 찾을 수 있다. 악장의 끝부분(마디 121)에서는 원조(A장조)의 PAC로서 끝을 맺더니 악장 전체를 반복하라는 지시(♩) 이후 새로이 추가된 패시지는 종지를 회피한 채 4마디 구성의 몬테로 진행한다(악보 7에 해당). 전반부는 ⑦-① 베이스에 대위하는 ④-③ 선율로 이루어지며, 후반부는 이를 장2도 위에서 반복함으로써 vi로 끝맺는다. 이는 2악장의 조성인 f#단조의 으뜸화음(i)이다. 즉 ♩이후 패시지의 화성 진행, 템포, 음형 등을 고려할 때 몬테는 관계 단조로의 조성 변화를 유도하였을 뿐 아니라 두 악장을 연결하는 간주부 기능을 수행한다고 할 수 있다.

## (3) 프리너 (Prinner)

‘프리너’는 저자가 이태리 태생의 실용 음악가(practical musician), 프리너(Johann Jacob Prinner, 1624-94)의 이름을 따서 명명한 것으로 베이스와 선율의 ‘4도 순차 하행’이 특징이다. 즉 베이스 ④-③-②-(⑤)-①의 순차 진행에 선율이 ⑥-⑤-④-③로 대응하는 것으로서 두 성부 간 ‘선적 음정 패턴’ 10-10-10-10이 나타난다.<sup>25)</sup> 동일 음계에서 사용되는 프리너는 베이스의 ②-(⑤)-①이 암시하듯 종지의 일부분이 될 수 있다. 저자는 프리너가 악곡의 도입부에서 특정 스키마의 응수(riposte)나 응답으로 자주 사용되었다고 설명하고 있으며, 이를 반영하듯 그가 예시한 프리너는 로마네스카나 도레미(DO-RE-MI)와 짝을 이루며 등장한다. W. 55/4에서 프리너는 1악장과 3악장에서 여러 차례 등장한다.<sup>26)</sup> 다음 악보 8은 1악장, 재현부에서 등장하는 프리너의 예다.

(악보8) W. 55/4 1악장, 마디 98-103

PRINNER

PRINNER

④ IV      ③ I<sup>6</sup>      ② V<sub>3</sub><sup>4</sup>      ⑤ -5

③ I (IAC)      ④ IV      ③ I<sup>6</sup>      ② vii<sup>06</sup>      ① I

25) 프리너의 전형은 악보 2를 참조하십시오.

26) 제 3악장의 경우 프리너는 제시부의 1주제 영역에 해당하는 21-24마디와 이들이 재현되는 110-113마디에 쓰인다.

악보 8이 예시하는 바와 같이 프리너는 1악장, 재현부에서 두 차례 연속 등장한다. 첫 번째 예는 4마디 단위의 비교적 큰 규모로 베이스와 선율이 각각 ④와 ⑥으로부터 마디 단위에서 한 음씩 순차 하행하며 이루어진다. 뿐만 아니라 베이스 ②-①에 속하는 마디 100-101에서 IAC가 이루어짐에 따라 종지와도 연계된다. 종지 직후 연이은 패시지에서는 프리너가 다시 등장하는데 이번에는 2박 단위의 축소된 형태로 종지와 무관하다. 악보 8의 화성 분석에서 추측할 수 있듯이 프리너의 2번째 음에 3화음의 1전위가, 3번째 음에 7화음의 전위가 올 수 있으며, 특히 후자에서는 7화음에 의한 베이스와 선율 간 불협화음이 생길 수 있다. 1악장에서 프리너가 등장하는 지점은 두 곳으로 제시부 연결구에서의 몬테 진술 후 V연장선상에서, 그리고 재현부 연결구에서의 몬테 진술 직후이다(제시부의 몬테 예는 위 악보 6에서 설명되었다). 따라서 ‘프리너는 도입부에서 로마네스카나 DO-RE-MI에 응수하여 등장한다’는 저자의 설명과 다르게 1악장에서는 제시부의 전반부 끝에서 몬테와 연이어 등장한다는 점에서 그 쓰임이 다르다.

#### (4) 그 밖의 스키마

여딩엔이 분류한 갈랑 스키마 이외에 1악장에서는 선적 음정 패턴 10-10이 광범위하게 나타난다. 10-10 패턴은 앞서 설명한 스키마 중에서도 프리너, 로마네스카와 밀접하게 관련된다. 5-10 패턴, 10-10 패턴 등은 1악장 곳곳에서 I나 V 연장선상에서 자주 등장한다. 다음 악보 9는 1악장, 2주제 영역에 해당하는 패시지로 선적 음정 패턴이 집약적으로 쓰이고 있다.

(악보9) W. 55/4 1악장, 마디 29-37

29 S

*p* *f* 5 10 5 10

EM: I  $V_5^6/V$   $V_2^4$   $vii^{07}/IV$   $V_2^4/VII$

33 5 10 P 10 10 10

$vii^{07}$   $I^6$   $V_3^4$   $vi_5^6$   $V^6$  -5  $I^6$  -5 I

36 10 10 10 10 10 10 10 10

I) IV V I (EEC)

2주제 진술 직후 마디 31에서 16분음표 음가로 등장하는 선율은 이전 마디에 비해 음형, 베이스 음역, 화성 ( $V_5^6/V$ )의 급격한 변화를 보인다. 선율과 베이스는 각각 E6에서 B5까지, 그리고 A#4에서 F#4까지 반음계적으로 순차 하행하는데, 이들 외성 간에는 선적 음정 패턴 5-10이 형성된다(악보 9의 ~로 표시된 주석을 참조하시오). 5-10패턴은 마디 33,  $I_6$ 에서 중단된다. 그러나 이후 패시지에서 선율이 B5를 지속할 때 베이스는 G#4부터 G#3까지 음역의 전이(register of transfer)를 동반하여 마디 35의 강박,  $I_6$ 에 도달할 때까지 순차 하행한다. 따라서 5-10 패턴을 포함한 마디 31-34의 패시지는 I(마디 30)에서  $I_6$ (마디 35)으로 진행하기 위한 연결구의 역할을 담당하며, 화성적으로는 I를 연장한다. 또한 마디 35의 첫 박을 기점으로 양손에서 분주하게 움직이는 선율과 베이스는 10-10 패턴을 생성한다. 이는 제시부의 강력한 종지 지점(EEC, essential expositional closure) 직전까지 지속되는데 이전 패시지와 마찬가지로 그 기능은 I의 연장이다.

따라서 2주제 진술 후 등장하는 연결구적 패시지(transitional passage)는 외성간 5-10패턴과 10-10 패턴을 동반하여 I를 연장하는 기능을 담당한다. 칼 필립 엠마누엘 바흐는 이와 같이 분산 화음 음형을 적극 활용하며 선율과 베이스의 화려함을 더하는 한편 5-10 패턴이나 10-10 패턴을 동반하여 특정 화음을 연장한다. 악보 9에서 살펴 본 5-10 패턴이나 10-10 패턴은 여딩엔이 분류한 스키마에 속하지는 않지만 외성간에 생기는 스키마의 일종으로서 1악장에서 중요한 비중을 차지한다.

## 2) W. 55/4에서 쓰이는 종지

여딩엔은 갈랑 음악에서 종지의 중요성을 수차례 강조한다. 이를 반영하듯 이 작품에서 종지는 스키마와 더불어 중요하게 다루어지며 다양한 종지 유형이 활용된다. MI-RE-DO, 커드워스 종지, 회피 또는 위종지, 수렴 종지(Conversing Cadence), COMMA, 클라우줄라 베라(Clausula vera), 그랜드 종지(Grand Cadence)등을 사용하며, 아래 표 1과 같이 커드워스 종지, 회피 또는 위종지가 각 악장에서 공통적으로 나타난다. MI-RE-DO와 커드워스 종지는 주요 종지로서 칼 필립 엠마누엘 바흐가 전체 악장에서 선호하는 종지이며, 악장별로 사용된 종지 종류는 차이를 보인다. 본 절에서는 W. 55/4에서 등장하는 주요 종지를 중심으로 그 기능과 쓰임을 살펴 볼 것이다.

(표1) W. 55/4에서 나타나는 악장별 종지와 해당 마디

악장	종지 종류	마디 수
1악장	커드워스 종지	마디 31-38
	MI-RE-DO	38, 117, 120-121
	회피 또는 위종지	127(악장의 끝마디)
2악장	MI-RE-DO	마디 9-10, 32
	커드워스 종지	13-14, 26
	수렴 종지	28
	회피 또는 위종지	30
3악장	COMMA	마디 25
	clausula vera	마디 7, 53(테너-베이스), 101(테너-베이스)
	커드워스 종지	35, 44-46(주요 부분의 끝), 124-26, 133-35(악장의 끝마디)
	grand cadence	117-23, 128-132
	회피 또는 위종지	34, 68, 87, 123

(악보10) MI-RE-DO와 커드워스 종지의 전형<sup>27)</sup>

The image shows two musical examples. The first, labeled 'MI-RE-DO', is a simple three-note descending scale in the bass clef with notes G4, F4, and E4. Fingerings are indicated as 3, 2, and 1 above the notes. Below the staff are circled numbers 1, 4, 5, and 1. The second, labeled 'CUDWORTH', is a more complex seven-note descending scale in the bass clef with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, and A3. Fingerings are indicated as 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2(tr), and 1 above the notes. Below the staff are circled numbers 3, 4, 5, 5, and 1, with 'DM:' written to the left.

가장 먼저 논의할 종지는 이 작품의 주요 종지라 할 MI-RE-DO와 커드워스 종지이다. 이 두 종지는 각각 단순형과 혼합형의 베이스 진행을 따른다(악보 3을 참조하시오). 저자는 MI-RE-DO를 일컬어 “가장 중요한 유형의 종지적 선율”<sup>28)</sup>이라 설명하는데 단순형 베이스 진행에 대위한 선율의 3-2-1 순차 하행이 특징이다. 커드워스 종지는 영국 음악학자 커드워스(Charles Cudworth, 1908-77)의 이름을 따서 명명한 종지로서 혼합형 베이스 진행에 대위한 선율이 으뜸음을 시작으로 옥타브 아래 으뜸음까지 빠르게 순차 하행한다. 종지적 4·6화음에 가온음(3)이 대위하며, 으뜸음(2)에서 트릴이 자주 등장한다. 커드워스는 이를 “갈랑시대의 너무나 전형적인 종지라서 ‘갈랑 종지라 부를 수 있다’<sup>29)</sup>라고 언급하였으며, 여딩엔은 “주요 종지로서 전체 악장이나 적어도 주요 부분의 끝에 위치”<sup>30)</sup>하는 것이 특징이라고 설명한다. 이 작품에서 MI-RE-DO와 커드워스 종지는 주요 부분이나 악장의 끝에 위치, 중요 부분을 끝맺는 역할을 담당하고, 극적 효과를 위하여 회피 또는 위종지와 연계되어 등장하기도 한다. 다음 악보 11-12는 제 2악장, A부분에서 발췌한 두 종지의 예다.

27) 저자의 설명과 분석을 바탕으로 MI-RE-DO를 재구성하면 악보 10의 왼쪽 보표와 같다. 오른쪽 커드워스 종지는 위의 책, 147에서 인용하였다.

28) Gjerdingen, 위의 책, 142.

29) Gjerdingen, 위의 책, 146.

30) Gjerdingen, 위의 책, 147.

(악보11) W. 55/4 2악장, 마디 10, MI-RE-DO 종지 예

MI- RE- DO

(악보 12) W. 55/4 2악장, 마디 13-14, 커드워스 종지 예

CUDWORTH

2악장, A부분에서는 MI-RE-DO와 커드워스 종지가 연이어 나타난다. 전자는 악절을 끝맺는 부분에서, 후자는 A부분 끝 마디에서 2마디 단위로 나타난다. 커드워스 종지에서 주목할 점은 선율과 반진행 관계로 움직이는 베이스인데, #④가 추가됨으로써 베이스가 반응계적(④-#④-⑤)으로 진행되는 방식이 수렴 종지(converging cadence)와 유사하다.

수렴 종지는 외성이 V를 향해 서로 반진행을 이루며 ‘모이는’ 종지로서 ④-#④-⑤의 베이스 진행에 대위하여 선율이 ③-②-①-⑦로 진행한다. ‘극도로 대중적인 스키마’로서 반종지(HC), 프리너(Prinner), COMMA의 특징을 공유하는 수렴 종지는 악보 13과 같은 몇몇 하위 유형으로 발전하였다.<sup>31)</sup>

31) Gjerdingen, 위의 책, 159-60.

(악보13) 수렴 종지의 전형과 W. 55/4 2악장, 마디 28, 수렴 종지 예

악보 12, 왼쪽 보표에 예시된 수렴 종지<sup>32)</sup>의 화성축약에서는 베이스의 #④와 대사관계로서 불협화를 조장하는 외성(♯8, C5에 해당)이 특징적이다. 다음 박에서 선율이 ③으로 진행함으로써 베이스와의 불협화는 해소되지만, 수렴 종지의 하위 유형에서는 이와 같은 일시적 불협화와 대사진행이 나타난다. 칼 필립 엠마누엘 바흐는 2악장, 수렴 종지(악보 13, 오른쪽 예에 해당)에서 외성 간 B♯-B4의 대사진행을 피하기 위하여 C♯2를 중간에 삽입하여 선율과 불협화를 방지한 후 ③에 대위한 베이스에 B♯1을 배치하였다. 수렴 종지가 ‘극도로 대중적’이라 할 만큼 일반적임에도 불구하고 이 작품의 경우 악보 13의 예가 전체 악장에서 유일하다.<sup>33)</sup> 더욱이 제 1악장의 경우, V로 끝나는 악절이 많음에도 불구하고 수렴 종지는 전무하며, V는 V확장(standing on V)형태로 주로 쓰인다.

테노르-디스칸투스의 선적 반진행에서 비롯한 클라우줄라 베라(Clausula Vera)는 제 3악장, 1주제를 끝맺는 종지(마디 7, 53, 101)에 사용된다(악보 14를 참조하시오). 한 성부가 이끔음에서 으뜸음으로 반음 상행(⑦-①)할 때, 다른 성부는 온음 하행(②-①)한다는 일반적 규칙의 클라우줄라 베라는 3악장에서 베이스와 내성 간에 출현한다.

32) Gjerdingen, 위의 책, 161.

33) 저자는 ④-♯④-⑤의 베이스 진행에 대위하여 ③-②-①-⑦로 진행되는 선율을 수렴 종지의 전형이라고 설명한다. 하지만 이 작품에서는 악보 13과 같이 하위 유형만 등장한다.

(악보14) 클라우줄라 베라의 전형과 W. 55/4 3악장, 마디 7, 클라우줄라 베라 예<sup>34)</sup>

다음으로 논의할 악보 15는 3악장, 종결부에서 발췌한 것으로 여러 종지가 복합적으로 나타나 악장을 끝맺는 용도로서 사용된다.

(악보15) W. 55/4 3악장 종결부, 마디 117-25

3악장, 종결부에서는 악보 15와 같이 그랜드(Grand) 종지, 회피 종지, 커드워스 종지가 연이어서 나타난다. 긴 악장의 대규모 종지 기능을 이행하는 그랜드 종지는 ③-④-⑤ 베이스에 대위한 ①-⑥ 선율이 특징적이다. 으뜸음에서 옥타브 아래 으뜸음까지 순차 하행하는 선율이 커드워스 종

34) 악보 14, 클라우줄라 베라의 전형은 여당엔의 분석과 설명을 바탕으로 간략하게 재구성한 것이다.

지와 같지만 ①-⑥-⑤의 각 음도가 화성적 지지 하에 시간을 두고 진행된다는 점이 다르다. 필자는 악보 15의 그랜드 종지를 ‘변형된 그랜드 종지’로 보았는데 그 이유는 ⑤의 부재 때문이다. 전형적인 그랜드 종지라면 마디 123에서 ⑤의 출현이 예상되지만 악보 15에서는 ④로 진행한다. 하지만 마디 123의 D4(④)와 이에 대위하는 선율 G#4는  $V_2^4$ 의 구성음으로서  $I^6$ 으로 해결됨으로써 종지를 확장하는 한편,  $V^7$ 의 전위로서 ④의 화성적 맥락은 ⑤와 동일하다고 할 수 있다.<sup>35)</sup> 바흐는 그랜드 종지의 베이스를 ③으로 끝내 종지를 회피한 후 커드워스 종지로 마무리하여 종결부의 종지를 극대화한다. 극대화된 종지는 이어지는 패시지, 마디 128부터 옥타브 아래에서 다시 반복되며 악장을 끝맺는다.

### 3.2. 형식적 측면

W. 55/4는 F-S-F의 3악장 구조로서 1악장과 3악장은 소나타 형식을 따르며, 2악장은 AA' 구성의 2부분 형식에 속한다. 본 절에서는 전체 3악장 중 1악장의 형식적 구조를 갈랑 스키마와 연계시켜 논의하려 한다. 1악장을 특별히 논의의 대상으로 선택한 이유는 체계적 형식과 갈랑 스키마가 균형과 조화를 이루고, 각 스키마 유형이 소나타 형식의 틀 안에서 효율적으로 변형·발전되기 때문이다.

제 1악장은 제시부-발전부-재현부의 3부분 구성으로 제시부에서는 주요 주제, 경과구, 2주제, 종결 주제가 차례로 등장한다(표 2를 참조하십시오). 악보 16-17은 1악장의 제시부 전반부와 2주제, 종결 주제를 발췌한 것이다.(악보 16-17을 참조하십시오.)<sup>36)</sup> 제시부의 주요 주제는 질문-응답 방식으로 구성되는데, 질문에 해당하는 마디 1-4에서는 I의 연장선상에서 동기 A와 B를 각각 오른손과 왼손에서 소개한다. 동기 A는 6도 병행으로 움직이는 도약 음형이 특징인 반면, 동기 B는  $\text{♪♪♪}$ 의 리듬으로 구성되어 으뜸음을 반복한다. 동기 A와 B는 또한 악상이 대조(f-p)적이다. 연이은 ‘응답’ 패시지(마디 5-8)에서 동기 B의 음형은 그대로 유지되지만 오른손은 화려한 아르페지오 음형으로

35) 악보 15의 첫 번째 종지는 ‘Passo Indietro’로 해석할 수도 있을 것이다. Passo Indietro는 베이스가 ④③, 선율이 ⑦①으로 진행되는 것으로서 마디 123의 꾸밈음이 부여된 G#4과 A4의 진행을 중시한다면 이러한 해석이 가능할 것이다. 필자는 종지전 지속적으로 강조되는 ①와 마디 122의 순차진행 선율을 중요하게 여겨 ‘변형된 그랜드 종지’로 보았다.

36) 헤포코스키와 달시는 소나타 형식의 제시부를 중간 휴지(Medial Caesur)를 기점으로 전반부와 후반부로 구분하였다. 전반부는 주요 주제(P)-경과구(TR)-MC 순으로, 후반부는 2주제(S)-EEC-종결주제(C)의 순서로 이루어진다. James Hepokosky, and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory* (New York: Oxford University Press, Inc., 2006), 23-50을 참조하십시오.

변형된다. 동기 B와 변형된 오른손의 아르페지오 음형은 로마네스카를 이루며, 마디 8에서 HC 이후 다시 반복된다. 총 12마디 질문-응답 방식으로 구성된 주요 주제는 HC로서 끝맺는다. 경과구를 구성하는 음형 역시 새로운 소재가 아닌 동기 A와 B를 그대로 활용한다. 단지 동기 A의 6도 병행 음형이 전위 관계의 3도 음형으로 변형되었다. 경과구의 끝은 HC로 직결되며(마디 17), 10마디에 걸친 V확장 이후 제시부 전반부는 마디 26, 딸림조(E장조)에서의 중간 휴지(medial caesura/V: HC MC)로 끝을 맺는다.

(악보16) W.55/4 1악장, 마디 1-18<sup>37)</sup>

주요 주제

*Allegro assai*

AM: I B pp vii° I vii° I B ii  $\frac{4}{2}$

5 ROMANESCA

I B V6 vi B iii6 IV B I6 vii°6 I V(HC)

9 ROMANESCA

I V6 vi iii6 IV I6

37) 로젠은 동기가 소나타 형식을 규정하는 예로서 W. 55/4의 1악장을 인용한다. 주요 주제의 동기 A는 선율 소재로서 그리고 B는 반주 소재로서만 오롯이 활용되며, 그 역할이 바뀌어 발전되는 예는 없다고 설명한다. 악보 16에서 동기 A와 B의 주석은 로젠의 분석을 재인용한 것이다. Charles Rosen, *Sonata Forms*, revised edition, (New York: W. W. Norton, 1988), 178-181을 참조하시오.

(악보16) 계속

경과구 MONTE

AM: vii<sup>06</sup>-5 I → V (HC)  
EM: IV

V<sup>7</sup> I ii B

V<sup>7</sup> /ii ii V

(악보17) 1악장의 2주제와 종결 주제

2주제(S)

EM: I

종결 주제 (C)

EM: I

2주제는 주요 주제와 경과구의 근간을 이루었던 동기 A와 B를 그대로 활용하고 있다. 즉 칼 필립 엠마누엘 바흐는 주요 주제를 조성만 바꾸어 딸림조에서 반복하는 ‘단일 주제’ 방식을 택하고 있다.<sup>38)</sup> 더욱이 2주제를 끝맺는 EEC 이후 등장하는 종결 주제 자체도 동기 A와 B의 음형을 크게 벗어나지 않는다. 오른손은 경과구에서 활용되었던 3도 음형이 재현되고, 왼손은 동기 B의 음형을 ♯♭의 리듬으로 축소하여 진술한다. I를 연장하는 화성 기능도 주요 주제, 2주제, 종결 주제에서 공통적으로 나타난다. 이처럼 단일 주제를 채택한다는 점 이외에 칼 필립 바흐가 이 작품에서 구상한 소나타 형식은 헤프코스키의 소나타 형식의 전형을 그대로 따른다. 즉 주요 주제(P)-경과구(TR)-S(2주제)-C(종결 주제)의 순서로 각 부분이 MC, EEC와 같은 중요 종지에 의해 명확하게 구분된다. 그렇다면 구조적 틀 안에서 스키마는 어떠한 방식으로 주요 소재와 연계될까? 이를 설명하고자 표 2는 스키마 출현 지점을 소나타 형식의 주요 부분과 연계시켜 나타낸 것이다.

(표2) W. 55/4, 1악장의 형식적 구조와 스키마

	주요 요소	마디	스키마	마디
제시부	주요 주제	마디 1-12	로마네스카	마디 5-7, 9-11
마디 1-42	경과구	13-27	몬테 프리너	13-16 23-24
	2주제	27-38		
	ECC	38		
	종결 주제	39-42		
발전부 마디 43-81			로마네스카	47-50
재현부 마디 82-128	주요 주제	82-93	로마네스카	86-89, 90-92
	경과구	94-105	몬테 프리너	94-97 98-101, 102-103
	2주제	106-117		
	ESC	117		
	종결 주제	118-121		
	간주부	121-128	몬테	121-128

표 2는 갈랑 스키마가 제시부의 전반부에 집약되어 있음을 명시한다. 제시부 전반부에서는 로마네스카, 몬테, 프리너 순으로 갈랑 스키마가 등장한다. 주요 주제의 전반부가 I 연장이라는 단순한 화성 진행이었다면 후반부는 한 마디 단위로 화성 진행이 변하는 로마네스카를 사용함으로써 대조를 추구한다. 로마네스카는 악장의 도입부에서 등장하는 경우가 많다는 저자의 설명처럼 이 작품에서도 로마네스카는 도입부에 등장하여 주요 주제의 근간을 이룬다. 다음으로 등장하는 몬테는

38) 로젠은 하이든에게서 많은 영향을 받은 칼 필립 엠마누엘 바흐의 경우 주요 주제와 2주제의 ‘대조’보다는 단일 주제를 선호하였다고 설명한다. Rosen, 위의 책, 241.

조성 변화와 직결된다. 작곡가는 조성 변화가 목적인 경과구에서 몬테를 활용하여 전조를 도모한다. ESC 직후 간주부에서도 몬테는 관계 단조로의 전조를 유도한다. 마지막으로 프리너의 등장 지점은 주목을 요한다. 프리너는 악곡의 도입부가 아닌 경과구의 끝에 등장하는데, 6마디에 걸친 V확장 이후 프리너(마디 23-25)가 잠시 삽입되어 V확장을 중단시키려는 듯이니 종국에는 V: HC MC로 이끈다.

이상과 같이 스키마가 제시부 전반부에 집중적으로 등장함으로써 전반부가 후반부에 비해 확장된다. 일반적으로 고전 작곡가들이 소나타 형식에 익숙해짐에 따라 제시부 후반부에 하나 이상의 2주제를 포함하여 종결 주제를 진술함으로써 제시부 후반부의 비중이 높아진다. 이 곡에서는 후반부에 2주제, 종결 주제가 등장함에도 불구하고 전반부의 비중이 높아졌는데 그 이유는 단일 주제를 사용하기 때문이다. 즉 단일 주제의 사용은 도입부와 V 영역 사이에 상당한 길이의 전조 부분을 필요로 하고 작곡가는 다수의 스키마를 적절하게 활용하여 제시부 전반부를 확장하고 있다.

발전부는 제시부의 구성 요소를 순서대로 이조하여 반복하고 있다고 해도 과언이 아니다. 표 2에 의하면 발전부에서 유일하게 등장하는 스키마는 로마네스카인데 발전부의 시작이 제시부 주요 주제를 완전 5도 위에서 이조하여 반복함에 따라 주요 주제의 일부분을 차지하였던 로마네스카 역시 딸림조에서 등장한다. 주요 주제의 진술 이후 경과구는 생략되었지만 V연장, c#단조에서 진술되는 2주제, 선적인 음정 패턴 10-10을 동반한 V확장 등의 순으로 구상되는 발전부는 제시부의 그것과 유사하다. 다만 제시부 종결 주제의 역할이 발전부에서는 E장조에서 진술되는 2주제에 의해 대체된다. 이후 재경과구가 등장하여 V를 확장(Standing on V)한 후 재현부가 시작된다. 제시부와 재현부의 스키마를 비교하면 경과구의 ‘프리너’에서 차이점을 찾을 수 있다. 제시부에서는 V 연장상에서 프리너가 잠시 등장하였다면, 재현부에서 프리너는 원조(I)에서 등장하는 2주제를 화성적으로 지지하기 위한 I 연장의 기능으로서 연속적으로 사용되었다. 이는 각 스키마 유형이 소나타 형식의 틀 안에서 기능에 맞게 변형, 발전되고 있음을 입증하는 예라 하겠다.

#### 4. 나가면서

이상으로 칼 필립 엠마누엘 바흐의 건반 악기를 위한 소나타 W. 55/4를 여딩엔의 스키마 이론을 적용하여 분석하였다. W. 55/4의 1악장에서는 로마네스카, 몬테, 프리너가 등장하고 I와 V를 연장하는 기능으로서 선적인 음정 패턴 5-10과 10-10이 자주 나타난다. 즉, 작곡가는 소나타 형

식이라는 악장의 구조를 고려하여 소수의 스키마를 배치하여, 주요 부분별로 반복, 변형시킨다. 1악장의 경우 스키마는 제시부 전반부에서 집약적으로 나타난다. 도입 마디에서 주요 주제를 담당하는 로마네스카, 전조의 용도로 활용되는 몬테, 일반적 쓰임과 다르게 주요 주제를 끝맺는 패시지에서 V를 연장하는 프리너 등 칼 필립 엠마누엘 바흐는 각 스키마 유형이 소나타 형식의 주요 주제 영역 안에서 균형과 조화를 이루도록 활용한다. 이는 작곡가가 갈랑 스타일로서 스키마를 인식하였을 뿐 아니라 형식적 구조 또한 면밀히 고려하여 작품을 구상했음을 의미한다.

W. 55/4에서는 종지가 갈랑 스타일을 반영하는 또 다른 척도이다. MI-RE-DO, 커드워스 종지, 회피 또는 위종지, 수렴 종지, COMMA, 클라우줄라 베라, 그랜드 종지 등의 다양한 종지가 용도와 기능에 맞게 사용된다. 예를 들어 작품을 끝맺는 3악장의 종결부에서는 그랜드 종지, 회피 종지, 커드워스 종지가 연이어 나타나 종지를 극대화한다.

여딩엔의 스키마 이론은 갈랑 음악을 이해하는 새로운 방식과 지침서로서 전형화된 음악적 패턴인 ‘성부 진행 스키마’를 제시하였고 이러한 스키마 유형과 종지는 우리가 미처 인식하지 못한 갈랑 음악의 스타일과 다양한 양상을 이해하는데 많은 도움이 된다. 우리는 고전 시대의 대표라 할 수 있는 하이든, 모차르트의 작품들을 갈랑 음악과 별개의 것으로 인식하지만 이들 작품 또한 갈랑 음악의 연장선상에서 발전을 거듭하여 형성된 것이므로 정확한 분석과 해석을 위해서는 갈랑 음악에 대한 이해와 배경 지식이 전제되어야 할 것이다. 이러한 의미에서 스키마 이론은 전고전시대 뿐 아니라 적용 가능한 고전 시대 작품까지 적극적으로 활용되어야 할 것이다. 다만, 스키마 이론의 단점이라 할 수 있는 표기 방식과 분석 방법을 기능 화성, 웬커식 접근 방법, 헤포코스키와 달시의 소나타 이론 등과 접목하여 분석한다면 심도 있고 폭넓은 작품의 이해가 가능할 것이다.

## 검색어

칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philip Emanuel Bach), 마이어(Leonard Meyer), 여딩엔(Robert O. Gjerdingen), 건반악기를 위한 A장조 소나타(Keyboard Sonata in A Major, W. 55/4), 스키마 이론(Schema Theory), 로마네스카(Romanesca), 몬테(Monte), 프리너(Prinner), 그랜드 종지(Grand Cadence), 갈랑 양식(Galant Style), 소나타 형식(Sonata Form)

## 참고문헌

- 강용식. “피에트로 마리아 크리스피 교향곡의 2악장에 나타난 갈랑 양식의 변화: 여딩엔의 스키마 이론을 중심으로.” *음악이론연구* 28 (2017): 68-101.
- Berg, Darrell Matthews. *The Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach: An Expression of the Mannerist Principle*. Ph. D. diss., State University of New York at Buffalo, 1975.
- \_\_\_\_\_. “Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach.” *Journal of American Musicological Society* 32 (1979): 276-303.
- \_\_\_\_\_. “C. P. E. Bach’s “Variations” and “Embellishments” for his Keyboard Sonatas.” *Journal of Musicology* 2 (1983): 151-73.
- Byros, Vasili. “Towards an Archaeology of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century Consciousness.” *Musica Humana* 1 (Fall 2009): 234-306.
- Caplin, William E. “Harmony and Cadence in Gjerdingen’s “Prinner.” In *What is a Cadence?: Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Edited by Markus Neuwirth and Pieter Bergé. Leuven, Belgium: Leuven University Press, 2015.
- Fox, Pamela. “The Stylistic Anomalies of C. P. E. Bach’s Nonconstancy.” in *C. P. E. Bach Studies*. edited by Annette Richards. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Gjerdingen, Robert O. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Editorial.” *Eighteenth-Century Music* 4 (2007): 187-89.
- \_\_\_\_\_. “Partimento, que me veux-tu?” *Journal of Music Theory* 51 (Spring 2007): 95-135.
- Hepokoski, James and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Lester, Joel. “A Classic Turn of Phrase by Robert O. Gjerdingen.” *Journal of Music*

- Theory* 34/2 (Autumn, 1990): 369-78.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.
- Morrow, Mary Sue. "Music in the Galant Style by Robert Gjerdingen." *Journal of the American Musicological Society* 64 (Spring 2011): 244-53.
- Rice, John A. "The Hertz: A Galant Schema from Corelli to Mozart." *Music Theory Spectrum* 36 (December 2014): 315-32.
- \_\_\_\_\_. "The Morte: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building Block." *Eighteenth-Century Music* 12 (September 2015): 157-81.
- Richards, Annette Ed. *C. P. E. Bach Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. revised edition. New York: W. W. Norton, 1988.
- Sherrill, Paul and Matthew Boyle. "Galant Recitative Schemas." *Journal of Music Theory* 59 (April 2015): 1-61.
- Temperley, David. "Music in the Galant Style by Robert O. Gjerdingen." *Journal of Music Theory* 50/2 (Fall, 2006): 277-90.

# Approaching C.P.E Bach's Keyboard Sonata in A Major, W. 55/4 : Its Form, Content, and Schemata

Jiyoung Park

The purpose of this paper is to investigate and analyze the keyboard sonata of C. P. E Bach's W. 55/4, in terms of its formal structure, content, and schemata, by applying Robert Gjerdingen's Schema Theory. Derived from the Leonard Meyer's School, the schema theory is established and developed through Dr. Gjerdingen's publications, *A Classic Turn of Phrase* and *Music in the Galant Style*. He defines eleven types of galant schema based on *partimenti*, and *solfeggi*. Some schema types are named after musicologist or practical musician who found and made them in order to honor their achievements.

In his A major keyboard sonata in A Major, C. P. E. Bach uses limited schemata - Romanesca, Monte, Prinner, while the types of cadence are found extensively. This is because C. P. E. Bach attempts to acknowledge those schemata in the frame of the sonata form, thus reveals how he coordinates galant schemata within the formal structure of the movement.

## 칼 필립 엠마누엘 바흐의 《건반악기를 위한 A장조 소나타》 분석 - 갈랑 스키마와 형식적 구조 측면에서

박지영

본 논문에서는 칼 필립 엠마누엘 바흐의 건반악기를 위한 A장조 소나타, W. 55/4의 1악장을 여딩엔의 스키마 이론을 적용하여 분석하였다. W. 55/4의 1악장에서는 각 스키마 유형이 소나타 형식의 구조안에서 균형과 조화를 이루어 활용된다. 이는 작곡가가 갈랑 스타일로서 스키마를 인식하였을 뿐 아니라 형식적 구조 또한 면밀히 고려하여 작품을 구상했음을 의미한다. W. 55/4의 전체 악장에서는 종지가 갈랑 스타일을 반영하는 또 다른 척도이다. MI-RE-DO, 커드위스 종지, 회피 또는 위종지, 수렴 종지, COMMA, 클라우줄라 베라, 그랜드 종지 등의 다양한 유형이 용도와 기능에 맞게 사용된다. 예를 들어 작품을 끝맺는 3악장의 종결부에서는 그랜드 종지, 회피 종지, 커드위스 종지가 연이어 나타나 종지를 극대화한다.

여딩엔의 스키마 이론은 갈랑 음악을 이해하는 새로운 방식과 지침서로서 전형화된 음악적 패턴인 '성부 진행 스키마'를 제시하였고 이러한 스키마 유형과 종지는 우리가 미처 인식하지 못한 갈랑 음악의 스타일과 다양한 양상을 이해하는데 많은 도움이 된다. 이러한 의미에서 스키마 이론은 전고전시대 뿐 아니라 적용 가능한 고전 시대 작품까지 적극적으로 활용되어야 할 것이다.

논문투고일자: 2019년 5월 2일

심사일자: 2019년 5월 19일

게재확정일자: 2019년 5월 21일