



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 혜 진 교수지도
석사학위 청구논문

도메니코 스카를라티의
건반 소나타 연구
- ‘열린 소나타’를 중심으로 -

2014

성신여자대학교 대학원
음악학과 작곡전공
박 지 연

도메니코 스카를라티의
건반 소나타 연구
- ‘열린 소나타’를 중심으로 -

이혜진 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 작곡전공
박 지 연

인 준 서

박지연의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 이 영 민 인

심사위원 이 인 식 인

심사위원 이 혜 진 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

D. 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757)는 바로크와 초기 고전의 과도기적인 경계선에 위치한 작곡가이다. 이 때문에 스카를라티 자신도 양식적으로 다양한 기법을 시도하였는데, 스카를라티의 작품목록 중 특히 건반 소나타 작품으로 인해 그의 음악적 위상이 자리매김되고 있다.

본 논문에서는 먼저 자필본이 남아있지 않은 스카를라티 건반 소나타의 필사본과 인쇄본에 대하여 알아보았다. 그리고 스카를라티 소나타 형식 분석을 위하여 분석도구로 사용될 커크페트릭의 분석방법을 구체적으로 소개한 후, 이에 따라 작품을 분석하였다.

스카를라티의 건반 소나타에 대하여 학자들은 바로크와 고전의 범위에서 다양한 견해를 보이고 있다. 따라서 본 논문에서는 면밀한 작품 연구를 통하여 스카를라티의 건반 소나타가 바로크의 2부 형식과 고전 소나타의 3부 형식 중 어디에 더 근접해있는지 살펴보았다. 분석 결과 스카를라티 건반 소나타의 다양성은 인정되었지만, 고전 소나타 형식을 전적으로 적용하기는 어렵다고 판단되었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 논의의 출발점	1
2. 선행연구	3
3. 연구대상	7
4. 연구의 목적 및 의의	7
II. 이론적 배경	8
1. 스카를라티 건반 소나타의 필사본과 인쇄본	8
2. 커크패트릭의 스카를라티 소나타 형식론	24
1) 커크패트릭의 스카를라티 건반 소나타 분석체계	24
2) ‘닫힌 소나타’(closed sonata)와 ‘열린 소나타’(open sonata)	38
III. 작품연구	42
IV. 결론	74

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

〈표1〉 스카를라티 건반 소나타의 주요 필사본.....	9
〈표2〉 베니스본 각 권의 제작연도와 수록곡.....	10
〈표3〉 파르마본 각 권의 제작연도와 수록곡.....	16
〈표4〉 뮌스터본 각 권의 수록곡.....	17
〈표5〉 비인본 각 권의 수록곡.....	17
〈표6〉 19세기와 20세기의 주요 출판본.....	23
〈표7〉 커크패트릭의 스카를라티 건반 소나타 분석체계.....	25
〈표8〉 스카를라티의 〈건반 소나타 K.461〉 작품 구조.....	27
〈표9〉 ‘회유부’ 구성 방식을 통한 ‘열린 소나타’의 분류 방법.....	40
〈표10〉 스카를라티의 〈건반 소나타 K.44〉 작품 구조.....	43
〈표11〉 〈건반 소나타 K.44〉 ‘회유부’ 구성 재료.....	44
〈표12〉 스카를라티의 〈건반 소나타 K.115〉 작품 구조.....	53
〈표13〉 〈건반 소나타 K.115〉 ‘회유부’ 구성 재료.....	54
〈표14〉 〈건반 소나타 K.115〉 제1부분 ‘종결 조성 개시부’와 제2부분의 ‘선택적 재현’ 비교.....	58
〈표15〉 스카를라티의 〈건반 소나타 K.518〉 작품 구조.....	65
〈표16〉 〈건반 소나타 K.518〉 ‘회유부’ 구성 재료.....	66
〈표17〉 스카를라티 소나타의 형식적 원리 비교.....	75
〈표18〉 커크패트릭에 따른 스카를라티 소나타와 고전 소나타 형식 구조 비 교.....	78

악보 목차

〈악보1〉 〈건반 소나타 K.461〉 제1부분 전반부, 마디 1-28·····	32
〈악보2〉 〈건반 소나타 K.461〉 제1부분 후반부, 마디 29-54·····	33
〈악보3〉 〈건반 소나타 K.461〉 제2부분 전반부, 마디 55-96·····	36
〈악보4〉 〈건반 소나타 K.461〉 제2부분 전반부 및 후반부, 마디 97-134··	37
〈악보5〉 〈건반 소나타 K.44〉 제2부분 ‘회유부’, 마디 83-100·····	45
〈악보6〉 〈건반 소나타 K.44〉 제1부분 ‘경과부’ 재료, 마디 17-20, 마디 31- 34·····	46
〈악보7〉 〈건반 소나타 K.44〉 제2부분에서 ‘제1부분 경과부의 재현’, 마디 101-108·····	47
〈악보8〉 〈건반 소나타 K.44〉 제2부분 ‘조성부의 재현’에 도달하는 방식 (경과부), 마디 109-120·····	48
〈악보9〉 〈건반 소나타 K.44〉 제1부분 ‘조성부’, 마디 51-82·····	50
〈악보10〉 〈건반 소나타 K.44〉 제2부분 ‘조성부의 재현’, 마디 121-152···	51
〈악보11〉 〈건반 소나타 K.115〉 제2부분 ‘회유부’, 마디 47-80·····	55-56
〈악보12〉 〈건반 소나타 K.115〉 제1부분 ‘개시부’ 재료, 마디 1-4·····	57
〈악보13〉 〈건반 소나타 K.115〉 제1부분 ‘종결 조성 개시부’ 재료, 마디 21-23·····	57
〈악보14〉 〈건반 소나타 K.115〉 제1부분 ‘지속부’ 재료, 마디 16-20·····	57
〈악보15〉 〈건반 소나타 K.115〉 제1부분 ‘종결 조성 개시부’, 마디 21-28··	59
〈악보16〉 〈건반 소나타 K.115〉 제2부분에서 ‘제1부분 종결 조성 개시부의 재현’, 마디 81-88·····	59
〈악보17〉 〈건반 소나타 K.115〉 제2부분 ‘조성부의 재현’에 도달하는 방식, 마디 90-91·····	60
〈악보18〉 〈건반 소나타 K.115〉 제1부분 ‘조성부’, 마디 32-46·····	62
〈악보19〉 〈건반 소나타 K.115〉 제2부분 ‘조성부의 재현’, 마디 92-108···	63

<악보20> <건반 소나타 K.518> 제1부분 ‘종결 조성 개시부’, 마디 26-30	67
<악보21> <건반 소나타 K.518> 제2부분 ‘회유부’, 마디 69-89	68
<악보22> <건반 소나타 K.518> 제2부분 ‘조성부의 재현’에 도달하는 방식(경과부), 마디 88-94	70
<악보23> <건반 소나타 K.518> 으뜸조(F장조)를 확립하는 제1부분 ‘개시부’, 마디 1-6	71
<악보24> <건반 소나타 K.518> 제1부분 ‘조성부’, 마디 48-68	72
<악보25> <건반 소나타 K.518> 제2부분 ‘조성부의 재현’, 마디 94-115	73

I. 서론

1. 논의의 출발점

D. 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757)는 A. 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)의 아들로 나폴리에서 태어났으며, J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750), 헨델(George Frideric Handel, 1685-1759)과 같은 해에 태어난 음악가이다.

스카를라티의 음악은 바로크 말기 양식과 고전주의 초기 양식이 교차하는 시대상을 반영한다. 그의 작품 목록에는 10여 곡의 오페라 외에도 오라토리오, 칸타타, 세레나데로 분류되는 대규모 성악 작품 20여 곡, 독창자와 콘티누오 또는 간단한 기악 앙상블을 위한 실내 칸타타 60여 곡, 세 곡의 미사곡을 포함하는 다수의 교회용 성악곡, 그리고 17곡의 신포니아, 독주악기와 콘티누오를 위한 기악곡 8곡이 포함되어 있음에도,¹⁾ 그의 음악적 위상을 결정짓는 작품은 하프시코드를 위한 555곡의 소나타라는 견해가 지배적이다.

스카를라티는 30대 초까지 나폴리와 로마 등 이탈리아에서 활동했으며 그의 오페라는 모두 이 시기에 만들어졌다. 그러나 그가 1719년 11월 포르투갈의 리스본을 방문한 이후 그의 주 활동지는 이베리아 반도가 되었다.

스카를라티는 1724년 궁극적으로 후양 5세(João V, 1689-1750) 궁정의 음악감독(mestre de capela)직을 맡게 되었으며, 1729년에는 제자였던 마리아 바르바라(Maria Barbara, 1711-1758) 공주와 스페인의 왕자 페르디난도 6세(Ferdinando VI, 1713-1759, 스페인 왕 1746-1759)의 결혼을 계기로 스페인으로 이주하여(세비야, 마드리드 등) 여생을 스페인에서 보냈다. 스카를라티는 페르디난도와 마리아 바르바라의 사적인 음악회와 음악교습을 담당하였는데 커크패트릭(Ralph Kirkpatrick, 1911-1984)은 음악이 마리아 바르바라의 외로움을 달래주는 유일한 위로의 수단이었다고 표현하였다.²⁾

스카를라티의 건반 소나타는 모두 단악장이다. 소나타란 3악장 혹은 4악

1) Malcom Boyd, "Domenico Scarlatti," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 21: 407-408.

2) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti* (Princeton: Princeton University Press, 2011), 87.

장 구성의 다악장 기악 장르로, 바로크 시대에 이미 표준화된 악장 체제이다. 따라서 바로크와 고전의 과도기에 위치해있는 스카를라티가 555곡의 건반 소나타를 단악장으로 구성한 것은 그 시대에 일반적이지 않은 사례이다.³⁾

스카를라티의 소나타는 대부분 제1부분과 제2부분으로 나뉘는 2부 형식을 취한다. 이 때 각 부분은 반복되며, 두 부분은 도돌이표에 의해 분리된다. 그런데 여기에서 주목해야 할 점은 스카를라티 소나타의 악곡구성을 한 마디로 정의내리기가 매우 어렵다는 사실이다. 외양의 단순함과 통일성에도 불구하고 작품을 자세히 들여다보면 스카를라티 소나타의 악곡구성이 바로크 춤곡 형식과 고전주의 소나타 형식 사이에서 다양한 형식적 특성들을 보이고 있기 때문이다.

스카를라티의 건반 소나타는 그 수가 방대한 만큼 다양한 형식을 내포하고 있다. 따라서 일반화된 몇 개의 과정으로 축소하기 어려울 뿐만 아니라 일괄적인 양식적 공통점을 찾기란 쉽지 않다. 실제로 학자들은 이에 대해 상반된 견해를 드러내며 스카를라티 소나타와 고전주의 소나타 형식과의 관련성을 다양한 층위에서 논의하기도 했다.

필자는 실제 작품 분석을 통해 스카를라티 건반 소나타의 형식 원리에 대하여 구체적으로 고찰해봄으로써 내포되어 있는 형식을 어떻게 바라볼 수 있는지, 또한 이를 밝힐 수 있는지 연구해 보고자 한다. 구체적인 분석에 앞서, 우선 다양한 기준에 의해 스카를라티의 소나타를 시기적으로 분류하거나 악보를 편집한 학자들을 소개하고, 스카를라티 소나타의 대표적인 주요 필사본과 인쇄본에 대하여 살펴볼 것이다. 그의 소나타는 형식적 논쟁 이전에 작곡 시기 및 작품 분류에 관해서도 일치된 견해를 내놓지 못하고 있는 실정이며 학자들의 의견은 주로 필사본을 기초로 하기 때문이다.⁴⁾ 또한 스카를라티 소

3) 뉴만(William S. Newman, 1912-2000) 역시 스카를라티의 단악장 소나타가 당시 이례적인 것이었음을 언급한 바 있다. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton & Co., 1983), 267.

4) 스카를라티 소나타는 아직까지 자필 악보가 전혀 발견되지 않았으며 베니스본(Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. 9770-9784), 파르마본(Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale, housed in the Con-servatorio Arrigo Boito, A G 31rc6-31r20), 뮌스터본(Münster, Bischöfliche Santini-Bibliothek, Sant Hs 3964-3968), 빈본(Wien, Bibliothek der Gesellschaf der Musikfreunde, VII

나타 형식 분석을 위해 본 논문에서 사용한 커크패트릭의 분석방법도 구체적으로 다뤄 이해를 돕고자 한다.

2. 선행연구

고전시기의 교향곡, 실내악곡, 소나타 첫 악장의 전형적인 형식인 소나타 형식(sonata form)에 대해 학자들은 시기별로 다른 견해를 보인다. 즉 18세기 작곡가들은 이 형식을 악구 구조와 화성으로 조직된 2부분 형식으로 이해한 반면, 19세기 이론가들과 분석가들은 3부분 형식으로 분리하여 바라보았다.⁵⁾

스카를라티는 시기적으로 바로크와 초기 고전의 과도기적인 경계선에 위치하였기 때문에 스카를라티 자신도 양식적으로 다양한 기법을 시도하였다. 그러나 기법 이전에 스카를라티 소나타의 큰 틀은 작품 중반에 삽입된 도돌이표로 인해 제1부분과 제2부분으로 나뉘는 2부 형식(binary form)이다. 이 2부 형식의 기본 틀은 바로크 춤곡의 형식과도 유사하지만 다양한 내용과 특징을 담고 있으며, 제2부분에 나타나는 발전부적 성격에 따라 발달 초기의 고전 소나타 형식의 요소를 찾을 수 있다.

따라서 학자들은 바로크와 고전의 과도기적 성향을 내포하는 스카를라티의 2부 형식이 갖는 형식적 정체성의 문제를 인식해왔다. 학자들마다 스카를라티 소나타가 바로크 모음곡에 가까운지 아니면 고전주의에 가까운지에 대하여 바라보는 시각 또한 다양하다.

한편에서는 바로크의 전형적 특징인 2부 형식을 강조하는데 켈러(Hermann Keller, 1885-1967)는 스카를라티 건반 소나타를 완전한 바로크 형식으로 이해한 대표적인 학자이다. 켈러는 스카를라티 소나타의 다양성은

28011) 등 사보가들에 의한 필사본만이 전해지므로 이를 바탕으로 하는 작품의 위상, 특히 작곡시기에 대한 학자들의 견해는 상당부분 추정에 근거하며 여러 주장은 합일점에 이르지 못했다. 파가노(Roberto Pagano)는 스카를라티가 리스본에 도착했을 때 50곡 정도의 음악 작품을 소지했다는 것을 거의 확신한다고 언급했지만 그의 의견 역시 추정일 뿐이다. Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 401.

5) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 민은기 외 번역, 『그라우트의 서양음악사』 제7권 (서울: 이앤비플러스, 2007), 549-550.

인정하지만 그의 시대에는 뒤진다고 평가하였다. 그 이유는 처음 등장한 아이디어가 재현되지 않기 때문인데, 동시대 작곡가인 J. S. 바흐는 가끔 작품에서 재현되는 모습을 보여주었다. 따라서 켈러는 스카를라티가 고전 소나타 형식을 향하는 인상적인 모습을 보여주지 못하였기 때문에 전고전주의 작곡가 중 선구자는 아니라고 언급하였으며, 켈러의 저서 『도메니코 스카를라티: 클라비어의 대가』(Domenico Scarlatti, ein Meister des Klaviers)에는 ‘형식의 문제’라는 부제가 달려있다.⁶⁾

그러나 또 다른 편에서는 바로크와 고전의 과도기적 성향을 내포하는 스카를라티의 2부 형식이 갖는 형식적 정체성의 문제, 그리고 스카를라티 건반 소나타와 고전주의 소나타 형식과의 관련성을 인식해왔다. 뷔켄(Ernst Bücken, 1884-1949)과 토레프란카(Fausto Torrefranca, 1883-1955)는 소나타 형식을 의심하였으나, 단지 준비단계로 바라봄으로써 스카를라티 소나타와 고전주의 소나타 형식과의 관련 가능성을 암시만 하였다. 뷔켄은 『음악의 로코코 양식과 고전주의』(Die Musik des Rokokos und der Klassik)에서 준비단계(preliminary stage)로 언급하였다.⁷⁾ 토레프란카는 『이탈리아 낭만주의 음악의 기원 : 초기의 근대양식』(Le Origini italiane del romanticismo musicale : i primitivi della sonata moderna)에서 예비적인 초기 시점으로 언급하였다.⁸⁾

또 다른 학자들은 스카를라티 소나타를 양식적 혹은 시기적으로 나누어 스카를라티 후기 소나타와 고전주의 소나타 형식과의 관련성을 제시하였다. 부코프처(Manfred F. Bukofzer, 1910-1955)와 벤틀(Rita Benton, 1918-1980), 게르스텐베르크(Walter Gerstenberg, 1904-1988)는 스카를라티 소나

6) Hermann Keller, *Domenico Scarlatti, ein Meister des Klaviers* (Leipzig: Edition Peters, 1957), 76-80. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 269-270에서 재인용.

7) Ernst Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, vol.4 in *Handbuch der Musikwissenschaft* series (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenation, 1927), 17-19. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 261에서 재인용.

8) Fausto Torrefranca, *Le Origini italiane del romanticismo musicale : i primitivi della sonata moderna* (Torino: Fratelli Bocca, 1930), 56. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 261에서 재인용.

타를 시기적으로 구분하여 초기 작품은 바로크, 후기 작품은 고전적으로 바라보는 학자들이다. 부코프처는 정교한 단일주제와 계속되는 폴리포니 짜임새, 인벤션의 끊임없이 진행되는 리듬 패턴을 보이는 스카를라티의 초기 소나타만이 완전한 바로크 시대 유형이라고 언급하여 다른 가능성의 여지를 남겨 놓았다.⁹⁾

벤톤은 가장 단순한 2부 구조부터 고전 소나타 형식에 못 미치는 유형까지 세 단계로 나누어 스카를라티 소나타를 설명하였다. 그녀의 첫 번째 단계는 스카를라티 모든 건반 소나타 2부 구조의 6% 정도가 주제적, 조성적으로 가장 기초적이다. 두 번째 단계는 10% 정도로 제2주제에 대한 암시가 있다. 그리고 고전 형식에 약간 못 미치는 세 번째 단계는 82% 정도로 조성적, 주제적 그리고 효과 면에서 대조되는 성격의 확실한 제2주제를 갖는다는 것이다.¹⁰⁾

게르스텐베르크도 스카를라티의 2부 구조를 세 가지로 나누어 바라보았다. 첫 째는 단일 주제적이며 대칭적인 구조, 둘째는 여러 개의 동기가 있고 비대칭적인 구조, 셋째는 초기 고전 소나타 형식으로서 제시부의 뒷부분만이 재현되는 구조이다. 이 중 세 번째 유형은 게르스텐베르크가 스카를라티의 소나타를 초기 고전 소나타 형식과 연결하려는 시도였다.¹¹⁾

마지막으로 스카를라티 소나타를 고전주의 소나타 형식과 관련하여 강조한 학자는 탈보트(Michael Talbot, 1943-), 커크패트릭, 뉴만, 스톨바(K. Marie Stolba, 1919-2005)가 있다. 탈보트는 J. S. 바흐, 라모(Jean Philippe Rameau, 1683-1764), 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)에 의한 대칭적인 2부 형식보다 스카를라티 소나타의 구조가 더욱 소나타 원리의 관습에 일치한다고 주장하며, 바로크 2부 형식보다 고전 소나타 형식의 초기 버전에 부합한다고 보았다.¹²⁾

9) Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton & Co., 1947), 237.

10) Rita Benton, *Form in the Sonata of Domenico Scarlatti*, MR XIII (1952), 267-273. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 269에서 재인용.

11) Walter Gerstenberg, *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis* (Regensburg: Heinrich Schiele, 1933), 76-83. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 261에서 재인용.

커크패트릭은 스카를라티 소나타를 분석할 때 스카를라티의 2부 형식을 고전 소나타 형식과 구체적으로 상응시킴으로써 스카를라티 소나타에 내재된 고전적 형식 원리를 찾는 데 도움을 주고 있다. 또한 커크패트릭의 분석법은 소나타 형식이라는 관점에서만 분석하는 것을 피하고, 실제적인 다이내믹의 긴장과 해결을 보여준다. 그는 스카를라티 소나타의 이해를 위해서는 주제 취급 방식뿐만 아니라 조성적 측면이 매우 중요하다는 것을 강조하였다.

뉴만은 스카를라티가 음악사에서 차지하는 영역을 독창적인 건반음악 창조자로 언급하면서, 스카를라티 건반 소나타를 소나타 형식의 관점에서 바라볼 때 주제적인 면보다는 일탈 혹은 경과부, 혹은 발전, 코다적인 면모로 바라보았다. 또한 뉴만은 1740년경의 건반 소나타가 소나타 역사에서 끝이라기보다 시작이었기 때문에, 스카를라티 소나타가 자신의 『바로크 시대의 소나타』(The Sonata in the Baroque Era)로부터 『고전 시대의 소나타』(The Sonata in the Classic Era)로 미루어졌다고 밝혔다.¹³⁾

스톨바는 스카를라티의 소나타가 표면적으로는 2부 형식의 구조를 따르지만, 작품의 내적인 형태는 바로크 2부 형식과 상당히 다르다고 주장하였다. 스톨바에 따르면 몇 개의 소나타 중, 제2부분의 시작 부분은 발전부적이며 이러한 면모는 고전 소나타 형식의 초기단계라는 증거가 된다고 하였다. 따라서 스톨바는 두 부분으로 나뉘는 스카를라티 건반 소나타가 내적으로 발전부를 내포하고 있는 고전 소나타 형식이라고 언급하였다. 또한 스톨바는 전 고전주의 소나타의 첫 번째 전성기를 1735년 이후로 보았는데, 스카를라티의 『연습곡집』(Essercizi per Gravicembalo, 1738)을 언급하면서 스카를라티가 이 전성기에 속한다고 하였다.¹⁴⁾

12) Michael Talbot, *Modal Shifts in the Sonatas of Domenico Scarlatti* (Firenze: Olschki, 1990), 34-35에서 재인용.

13) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 262.

14) K. Marie Stolba, *The Development of Western Music an History*, 2nd ed. (Madison, Wis.: Brown & Benchmark, c1994), 356-357.

3. 연구대상

본 논문에서 다룰 작품은 스카를라티 소나타 중 ‘열린 소나타’(open sonata)이다. 스카를라티 건반 소나타는 ‘닫힌 소나타’(closed sonata)와 ‘열린 소나타’(open sonata)로 분류할 수 있는데, 이에 대한 설명은 이론적 배경에서 자세히 다룰 예정이다.

필자는 ‘열린 소나타’ 중 세 개의 작품, <건반 소나타 K.44>, <건반 소나타 K.115>, <건반 소나타 K.518>을 상세히 분석할 것이다. 세 곡을 선택한 이유는 같은 ‘열린 소나타’라 할지라도 작품 안에서 보여주는 양식이 다를 수 있고 혹은 공통되는 특징이 있다면 어떤 것인지 살펴보기 위함이다. 따라서 다양한 작품을 연구하여 실제적인 ‘열린 소나타’의 특징적 면모를 발견해 보고자 한다.

작품 연구를 위해 스카를라티 악보집에 대하여 여러 에디션을 조사해본 바, 커크패트릭의 『스카를라티의 피아노를 위한 60개 소나타』(SCARLATTI Sixty Sonatas In One Volume For Piano)가 1차 자료 필사본에 근거하여 소나타 작품을 양식적인 발전 흐름에 따라 편집하고 구성한 것이었다. 이 점을 미루어 본 논문에서 활용하기에 적합하다고 판단하여 분석을 위한 작품은 커크패트릭의 에디션에서 채택하였다.

4. 연구의 목적 및 의의

이러한 연구를 통하여 본 논문은 스카를라티 소나타에 대해 전체적으로 조망함으로써 커크패트릭 저서의 학문적 가치를 함양하는 데 일익을 담당하게 될 것이다. 더 나아가 이러한 틀 안에서 이루어진 스카를라티 소나타의 분석은 커크패트릭이 새로운 용어를 도입해 이룬 형식 분석과 그의 소나타의 위상 정립에도 도움을 줄 것이다.

II. 이론적 배경

1. 스카를라티 건반 소나타의 필사본과 인쇄본

스카를라티 건반 소나타 자필본은 현재까지 발견된 것이 전혀 없으며¹⁵⁾ 대부분의 소나타 작품집은 사보가들에 의한 필사본이다. 이 중 1742년과 1749년, 그리고 1752-1757년에 제작된 15권의 베니스본 외에는 확실한 연대를 알 수 없고, 또한 그의 건반 소나타들이 주로 그의 말년에 작곡되었는지 생애 내내 작곡되었는지, 아니면 말년에 사보된 악보가 최종본으로 남아있는 것인지가 분명하지 않으며, 말년에 사보된 것이라면 왕실의 요청에 의한 것인지 아니면 그의 사건들을 순서대로 정리하려는 단순한 의도에서 사보된 것인지도 확실히 알 수 없다.¹⁶⁾ 따라서 자필본이 전혀 없는 스카를라티의 소나타 연구는 여러 가지 문제를 안고 있다.

1) 주요 필사본

커크패트릭은 스카를라티 건반 소나타를 수록한 주요 필사본으로 일곱 종류를 소개하였다(표1).¹⁷⁾ 학자들은 베니스, 파르마, 뮌스터, 비인에 소장된 네 개의 컬렉션을 중요한 1차 자료로 보는데, 대체로 베니스본에 관한 설명이 가장 많다. 네 개의 컬렉션에 수록된 곡목들은 많이 겹친다.

15) 뉴만은 자필본이 남아 있지 않는 이유로 엘 에스코리알 수도원(Monasterio de El Escorial)에서 발생한 몇 번의 화재사건과 1755년 리스본의 대지진을 꼽았다. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 261.

16) 위의 책, 264.

17) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 399-400.

커크패트릭은 위의 표에 수록된 일곱 종류의 필사본 외에 그라나도스(Enrique Granados, 1867-1916)가 자신이 전사하여(transcribe) 피아노용으로 편집, 출판한 『26곡의 미출판 소나타』(*Ventiseis Sonatas Inéditas*, Madrid, Barcelona, Habana, Lisboa)의 1차 자료로 사용된 필사본이 있다고 주장한 사실을 소개하였다. 두 권으로 출판된 그라나도스의 악보 중 제2권의 서문에서 페드렐(Felipe Pedrell, 1841-1922)은 이 필사본이 리모나(Vidal y Limona)라는 출판업자에 의해 발견되었다고 기록하였다. 그러나 커크패트릭은 이 필사본의 소재를 파악할 수 없다고 명기했다. 또한 그라나도스 에디션의 소나타 <제10번>과 <제13번>은 다른 자료에서는 발견되지 않으므로 커크패트릭은 이 두 작품을 자신의 목록에서 제외하였다. 위의 책, 400-401.

<표 1> 스카를라티 건반 소나타의 주요 필사본

	필사본 소장 도시	필사본 소장처와 분류기호	작품 수	제작연대
1	베니스	Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. 9770-9784	496곡	1742-1757
2	파르마	Biblioteca Palatina, Sezione Musicale, housed in the Con-servatorio Arrigo Boito, A G 31406-31420	463곡	1752-1757
3	윈스터	Bischöfliche Santini-Bibliothek, Sant Hs 3964-3968	349곡	제작연대 미상
4	비인 (Wien)	Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, VII 28011	308곡	제작연대 미상
5	런던 (London)	British Museum, Add. 31553.	44곡	제작연대 미상
6	캠브리지 (Cambridge)	Fitzwilliam Museum, 32 F 13.	24곡	1772
7	코임브라 (Coimbra)	Biblioteca da Universidade de Coimbra, Ms. no. 58. "Tocata lo."	1곡	제작연대 미상

㉠ 베니스본

베니스본은 모두 15권¹⁸⁾으로 496개의 소나타를 포함하고 있다. 커크패트릭의 목록에 따르면 베니스본 각 권의 제작연도 및 수록곡 수¹⁹⁾는 다음과 같다(표2).

18) 파가노는 『연습곡집』 악보도 베네치아 도서관에 소장되어 있기 때문에 이 15권의 필사본과 함께 베네치아 필사본의 전체를 이룬다고 보았다. 『연습곡집』 악보까지 베니스본으로 간주한 것은 파가노의 독자적인 견해이다. Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 402-403.

19) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 442-456.

<표 2> 베니스본 각 권의 제작연도와 수록곡

베니스본 권수	제작연도	수록곡 수
1	1752	30곡
2	1752	30곡
3	1753	30곡
4	1753	30곡
5	1753	30곡
6	1753	30곡
7	1754	30곡
8	1754	30곡
9	1754	30곡
10	1755	34곡
11	1756	30곡
12	1756	30곡
13	1757	30곡
14	1742	61곡
15	1749	41곡

베니스본은 1835년부터 산 마르코 도서관(Biblioteca Marciana)에 소장되었는데, 그 이전의 행방은 잘 알려지지 않았다. 그러나 가죽 제본 위에 스페인과 포르투갈의 혼합 문장²⁰⁾이 금으로 찍혀있고 같은 문장이 산 마르코에 있는 『연습곡집』 필사본(Mus. 119) 위에도 찍힌 것으로 미루어 모든 필사본이 스페인의 마리아 바르바라 여왕에게 속해 있었다고 추정된다. 그 필사본들은 마리아 바르바라 여왕으로부터 모든 악보를 상속받은 파리넬리(Carlo Broschi; Farinello, 1705-1782)가 이탈리아로 가져왔을 것이다.²¹⁾ 그러나

20) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 399.

이 필사본들은 여왕이나 파리넬리의 재산목록에 수록되지 않았다.²²⁾

1752-1757년에 사보된 베니스본 제1-13권에는 각 권마다 번호가 붙었고, 번호가 붙지 않은 다른 두 권은 1742년과 1749년에 사보되었다. 이 두 권의 필사본과 제1-13권의 필사본은 사보가가 다른데²³⁾ 제1-13권의 사보가는 스카를라티의 제자인 솔레르 신부(Padre Antonio Soler, 1729-1783)로 추정된다. 솔레르는 1752년과 1757년 사이에 지금은 소실된 스케치나 원본으로부터 최소한 28개의 필사본을 만들었으며, 엘 에스코리알 수도원의 수도 기간 동안 스카를라티의 작품과 ‘건반 악기를 위한 13권의 작품집’(trece libros de clavicordio)을 필사한 것을 언급함으로써, 솔레르 수사가 스카를라티 사보가였다는 추측을 뒷받침한다.²⁴⁾

제1-2권에 수록된 어렵지 않은 소나타들은 마리아 바르바라 여왕과 페르디난도 왕의 교습을 위한 작품으로 추정할 수 있는데 교육용으로 최상의 수준이라는 평을 받는다. 제3-4권은 음악적 세련미와 기교성의 완벽한 균형으로 스카를라티의 양식적 원숙함을 드러낸다. 다음 제5-7권의 작품들은 다시 초보적인 규모로 돌아가 수준이 낮아졌다고 할 수 있는데, 이는 재능이 부족한 학생(아마도 페르디난도 왕)의 도착을 암시하기도 한다.²⁵⁾ 제8권은 커크패트릭이 표현한 ‘최종적 영광의 시기’에 걸맞는 작품들이다.²⁶⁾ 또한 마지막 단계의 컬렉션들(제9-13권)에서 보이는 두드러진 원숙미의 가장 주목할 점은 음역이 확대되었다는 것이다.²⁷⁾

1742년에 사보가 된 베니스본 제14권은 아마 스카를라티가 포르투갈로 이동하기 전에 작곡한 소나타만을 포함하는 것으로 추정할 수 있다. 뚜렷하

21) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 399.

22) 위의 책, 399. 파리넬리의 유언장에서 언급된 악보 목록도 전해지지 않는다.

23) 위의 책, 399.

24) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 402.

또한 뉴만은 솔레르가 베니스본 뿐만 아니라 파르마본의 대부분을 사보했을 것으로 추정하였다.

William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 264.

25) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 403.

26) 위의 책, 403.

27) 새로운 권(volume)마다 음역이 증대되어 1756년에 사보된 <K.485>은 5옥타브 1음에 이르렀다. 위의 책, 403.

게 알아볼 수 있는 순서로 자료를 배열하지는 않았으나, 스카를라티는 거의 지속적으로 각 부분이 반복되는 2부 구조를 사용하여 형식적 틀을 확립하였다. 대체로 이 구조는 일반적인 춤곡 형식과 유사하다.

이 필사본을 시작하는 15곡은 양식적으로 『연습곡집』과 매우 유사하다. 그 뒤로는 <푸가>(Fuga)가 수록되었으며 푸가 뒤에는 어렵지 않은 소나타가 이어진다. 이어지는 소나타는 <가보트>(Gavota), <카프리치오>(Capriccio), <지그>(Gigha)로, 모음곡의 특징을 보이는 소나타들이다. 이 곡들은 유일한 변주곡들로 구성되어 있다. 또한 다성 모테트 양식이 두드러진 작품(<K.69>, <K.87>)도 포함되며 이탈리아 콘체르토(<K.37>) 또는 알레산드로 스카를라티의 토카타 양식 영향을 보이는 작품(<K.67>, <K.72>)도 있다. 두드러지는 바이올린 양식의 영향은 그의 베네치아 시기에 수용된 것으로 보인다. 부코프처는 이와 같이 다른 악기나 성악곡의 영향을 받은 것으로 보이는 작품들에 대하여, 스카를라티가 이러한 양식을 자신의 피아노 작품에 도입한 것이라고 설명하였다.²⁸⁾

이 중에서 가장 발전된 어법은 양손교차와 기교적인 도약으로 스카를라티의 원숙한 하프시코드 음악 작품에서 상당히 체계적으로 사용되었다. 그의 소나타 작품 중에서 멜로디와 베이스 형태가 강조된 경우에는 두 개 이상의 악기로 연주될 수 있으며, 또 스카를라티가 그렇게 의도했을 가능성이 보이는 곡도 여럿이다. 이러한 작품들은 두 개 이상의 악장으로 구성되었는데 이 소나타들을 단순히 옮긴 것(transfer)이라고 언급하는 것은 적절치 않으며, 양식적으로 바이올린의 영향을 분명히 드러낸다.²⁹⁾

1742년 베니스본의 제목을 오로지 ‘하프시코드를 위한 소나타’(sonate per cembalo)만으로 나타내는 것은 모순이다. 지속저음의 분위기로 작곡된 다른 소나타(<카프리치오 K.63>과 특히 <가보트 K.64>)들에서 하프시코드 만으로도 연주가 가능한 것이 입증되었으나, 너무 많은 화음이 기보되었기

28) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 402.

29) 위의 책, 402.

때문에 멜로디와 베이스를 두 개의 악기로 연주해야 할 것처럼 보이기 때문이다. 이는 스카를라티의 원숙함을 보이는 말기 작품과는 다른 양상이다. 흥미롭게도 이 필사본은 『연습곡집』의 작품들이 인쇄본으로 이미 4년이나 통용되고 있었음에도 불구하고 『연습곡집』 중 5곡을 포함하고 있다.³⁰⁾

번호가 붙지 않은 1749년 베니스본에서 일부 소나타들은 구식 구조를 취했는데, 이는 주요 작품 뒤에 짧은 미뉴엣이 뒤따르는 형태이다. 소나타 <K.100>에서는 색다른 구조를 보여준다. 즉 알레그로의 끝에서 ‘빨리 악보의 페이지를 넘겨라’(volti subito)라는 표기와 함께 동일한 특징을 갖는 알레그리시모를 도입한다. 그러나 이것은 사보가들이 두 개의 소나타를 짝지어 하나의 번호인 3번을 기재하도록 함으로써 의도를 드러낸 것이며, 스카를라티가 두 개의 소나타를 하나의 그룹으로 묶으려 했다는 의도는 증명되지 않았다.

만약 사보가들이 이 두 개의 소나타를 함께 묶으려는 분명한 의도를 보이지 않았다면, 이것들은 각각 두 개의 분명한 소나타로 해석될 수도 있다. 커크패트릭은 그의 카타로그에서 각각의 부분에 독립된 번호를 주면서(<K.99>와 <K.100>) 다른 자료들에서는 독립된 작품들로 수록된 경우가 있다는 사실을 정당화시켰다.³¹⁾

위처럼 커크패트릭은 작품에 독립된 번호를 주기도 하였으나, 두 곡씩 묶어 쌍으로 배열하는 작업도 하였다. 그에 따르면 이후에 사보된 대부분의 소나타는 192개의 쌍과 세 곡씩 묶은 네 개의 그룹으로 구성되어 있다. 이에 따라 커크패트릭은 대조적이거나 상호보완적인 요소를 가진 곡들을 함께 묶었는데, 보통 우아하고 두드러지게 리드미컬한 소나타 뒤에는 화려한 곡을, 장조 곡 뒤에는 항상 같은 으뜸음의 단조 곡을 뒤따르게 했다. 그 뒤에 이어지는 필사본들에서 양식적으로 다른 요소들이 병치되는 경우에도, 작품들을 그룹 짓는 것은 타당해 보인다.³²⁾

30) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 402.

31) 위의 책, 402.

32) 위의 책, 402.

스카를라티는 알베르티(Domenico Alberti, 1710-1746) 등의 동시대 작곡가의 2악장 또는 3악장의 하프시코드 소나타로부터 영향을 받은 듯하다. 또한 새 필사본에서는 기교가 강조된 것을 볼 수 있는데, 이것은 소나타들의 양식을 ‘화려하다’(flamboyant)고 서술한 커크패트릭의 견해를 정당화한다.³³⁾

33) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 402.

㉞ 그 외 주요 필사본

파르마본은 스페인에서 만들어진 15권의 필사본으로 463개의 소나타를 포함하고 있다.³⁴⁾ 파르마본 대부분은 베니스본 시리즈의 필사본 제1-13권처럼 똑같이 유용하게 다루어지며, 이 필사본은 베니스본에서 작품을 사보하여 구성된 것으로 베니스본과 444곡이 중복된다. 하지만 1742년 베니스본과 1749년 베니스본에 수록된 작품 중 멜로디-베이스 유형의 소나타와 구식 악기 편성 관습의 영향을 보이는 소나타들은 배제되었다.³⁵⁾ 베니스본과 중복되지 않는 곡 중 자료의 끝부분에 수록된 12개의 소나타는 1756년과 1757년에 작곡된 것이다.³⁶⁾ 파르마본 각 권의 제작연도와 수록곡 수³⁷⁾는 다음과 같다(표3).

34) 소나타의 수는 커크패트릭의 카타로그를 참고하여 필자가 센 것이다.

35) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 403.

36) '1756년과 작곡가가 타계한 1757년에 작곡된 도메니코 스카를라티의 마지막 소나타들'이라는 설명이 붙어있다. 위의 책, 403.

37) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 442-456.

<표 3> 파르마본 각 권의 제작연도와 수록곡

파르마본 권수	제작연도	수록곡 수
1	1752	30곡
2	1752	30곡
3	1752	30곡
4	1752	30곡
5	1752	30곡
6	1753	30곡
7	1753	31곡
8	1753	30곡
9	1754	30곡
10	1754	30곡
11	1754	30곡
12	1755	30곡
13	1756	30곡
14	1756	30곡
15	1757	42곡

윈스터본은 18세기 음악의 열렬한 수집가 산티니(Abbate Fortunato Santini, 1778-1862)가 소장했던 5권의 필사본으로 349개 소나타를 수록하고 있다. 커크패트릭의 목록에 따른 윈스터본의 수록곡³⁸⁾은 다음과 같다(표 4).

38) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 442-456.

<표 4> 윈스터본 각 권의 수록곡

윈스터본 권수	수록곡
1	90곡
2	60곡
3	70곡
4	70곡
5	59곡

비인본은 308개 소나타를 수록한 7권의 필사본으로 구성되었다. 케르스텐베르크에 의하면 비인본은 산티니에 의해 대부분 필사되었으며, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)가 한 때 소장한 적이 있다.³⁹⁾ 커크패트릭의 목록에 따른 비인본의 수록곡⁴⁰⁾은 다음과 같다(표5).

<표 5> 비인본 각 권의 수록곡

비인본 권수 ⁴¹⁾	수록곡
A	41곡
B	60곡
C	45곡
D	40곡
E	47곡
F	18곡
G	58곡

39) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 399.

40) 위의 책, 442-456.

커크패트릭의 책 『도메니코 스카를라티』에서는 비인본의 수록곡이 308곡이라고 언급되었으나, 필자가 커크패트릭 목록의 수록곡을 세어보니 309곡이었다. 위의 책, 399.

© 2차적인 필사본

커크패트릭은 2차적인 중요성을 지닌 스카를라티 소나타 필사본에 대해서도 간단히 언급하였다. 다수의 필사본 컬렉션들이 유럽의 도서관에 흩어져 있으나, 그는 그 중 두 개의 필사본만은 중요하게 소개했다. 첫 번째는 피츠윌리엄 경(Lord Fitzwilliam, 1745-1816)이 1772년 마드리드에서 획득한 컬렉션으로 캠브리지에 소장되어 있다(Cambridge, Fitzwilliam Museum, 32 F 12). 이 컬렉션에 수록된 소나타는 31개로서 <K.400>과 <K.491>, 그리고 <버철 에디션>(Birchall's edition)의 첫 29개 소나타를 포함한다.⁴²⁾ 커크패트릭의 목록을 보면 피츠윌리엄 컬렉션의 제5번과 제7번은 <K.145>와 <K.146>의 1차 자료로 취급되었다.⁴³⁾ 두 번째는 파리넬리가 카포첼라트로 후작(Marchese Capocellatro)에게 헌정한 필사본(Naples, Biblioteca dal Conservatorio di San Pietro a Maiella, 18-3-II)으로 나폴리에 소장되어 있다. 이 필사본은 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 발레 작품과 스카를라티의 6개 소나타(<K.148>, <K.150>, <K.155>, <K.159>, <K.166>, <K.180>)를 포함하고 있다.⁴⁴⁾

비록 커크패트릭 책의 본문에서 언급되지는 않았으나 커크패트릭의 목록에서 1차 자료로 명시된 컬렉션이 더 있다. 1739년 출판된 로진그레이브(Roseingrave) 컬렉션에 수록된 12곡이 <K.31-42>의 1차 자료로 취급되었으며⁴⁵⁾ 브아뱅(Boivin) 에디션 중 3곡은 <K.95-97>의 1차 자료로 취급되었다.⁴⁶⁾ 또한 보르간(Worgan) 컬렉션의 6곡은 <K.139-144>의 1차 자료로 다

41) 베니스본, 파르마본, 윈스터본의 필사본 권수는 로마 숫자로 나타내지만 비인본의 권수는 알파벳 대문자로 나타낸다. Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 440.

42) 위의 책, 401.

43) 위의 책, 446.

44) 위의 책, 401.

45) 위의 책, 442-443.

이 컬렉션은 『뉴그로브 음악사전』 작품 목록에도 기재되어있다. Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 408.

46) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 445.

이 컬렉션은 『뉴그로브 음악사전』 작품 목록에도 기재되어있다. Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 408.

루어졌다.⁴⁷⁾

㉔ 초기 출판본

커크패트릭은 18세기에 출판된 23개의 출판본에 대해서도 소개하였다. 이 중에서 가장 중요한 것은 커크패트릭이 스카를라티 소나타 목록 제작을 위해 1차 자료로 채택한 악보들로 『연습곡집』이 포함된다. 『연습곡집』에 수록된 30개의 소나타는 <K.1-30>의 1차 자료로 채택되었다.⁴⁸⁾ 『연습곡집』은 1738년 제작되었으며 현재 베니스의 산 마르코 도서관과 미국회도서관에 소장되어 있다.⁴⁹⁾

『연습곡집』은 궁정에 기쁨과 여흥을 선사하기 위해 작곡된 것이며 스카를라티 소나타의 긴 시리즈에서 처음으로 그룹으로 묶여진 작품이다.⁵⁰⁾ 포르투갈의 왕 후앙 5세의 후원 아래 만들어졌고, 1738년에 후앙 5세에게 헌정된 이 작품집의 작곡배경은 두 가지로 설명될 수 있다. 첫 번째는 이 작품이 포르투갈에서 1729년 전에 작곡되었음을 뜻할 수 있고, 두 번째는 스페인에서 스카를라티는 후앙 5세의 후원 아래 존경받아왔기 때문에, 스카를라티가 후앙 5세의 딸 마리아 바르바라에게 이 작품을 제공한 것임을 의미할 수도 있다.⁵¹⁾

사실 스카를라티는 1729년 마리아 바르바라 여왕을 따라 스페인으로 갔다가 9년 후에 포르투갈로 이주하면서 1738년 후앙 5세에 의해 기사작위를 받았다. 이로 미루어 스카를라티에 대한 기사 작위 수여와 『연습곡집』의 헌정에는 인과 관계가 있을 것으로 추정된다. 그러나 작품집의 실제 작곡 시기는 입증되지 않았다.⁵²⁾ 따라서 이 『연습곡집』의 제작연도와 출판지는 논란의 대상이었는데, 커크패트릭이 『연습곡집』 출판 날짜를 최초로 추정하

47) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 446.

48) 위의 책, 442.

49) 위의 책, 401.

50) 위의 책, 137.

51) 위의 책, 137.

52) 위의 책, 137.

였다. 그는 스카를라티가 산티아고의 포르투갈회(Portuguese order)에 1738년 4월 21일 입회한 것과 관련된 문서 원본을 통하여 『연습곡집』의 출판 연대를 판정했다. 『연습곡집』의 표지에 스카를라티의 이름이 ‘성 지아코모의 카발리에로’(Cavaliero [sic] di San Giacomo)라고 명기된 것으로 미루어 『연습곡집』의 출판 날짜는 입회일 이후이며, 로진그레이브의 증보재인 쉐판의 허가 날짜인 1739년 1월 31일보다는 이전이라고 주장하였다.⁵³⁾

또한 버니(Charles Burney, 1726-1814)가 『연습곡집』의 출판지를 런던으로 주장했듯이⁵⁴⁾ 스미스(W. C. Smith)의 발견도 『연습곡집』의 출판지를 베니스가 아닌 런던으로 확립시키는 듯하다. 스미스에 의하면 피카딜리의 스왈로우 거리 근처 바인 거리에 사는 스콜라(Adamo Scola)가 1739년 2월 3일 지역신문에 ‘『연습곡집』, 스카를라티의 원본 악보보다 큰 음표로 기보되었고, 110 페이지 분량의 대형 책으로 훌륭하게 인쇄된 하프시코드를 위한 30개 소나타’라는 판매광고를 냈다.⁵⁵⁾ 따라서 스미스는 『연습곡집』의 출판지를 런던이라고 주장하였다. 또한 스콜라뿐만 아니라 악보 인쇄자인 포티어(B Fortier) 그리고 표지 디자이너인 아미코니(Jacopo Amiconi, 1682-1752) 모두 1739년 런던에 살았으므로 작품이 런던에서 처음 출판되었다는 주장을 뒷받침할 수 있다.⁵⁶⁾

그러나 『연습곡집』 이외의 대부분의 초기 출판본은 스카를라티 소나타만으로 구성된 것이 아니기 때문에 중요성이 덜하다. 예를 들면 네 권으로 출판된 『클레멘티가 선정한 오르간 또는 피아노포르테를 위한 화성 연습』(Clementi's Selection of Practical Harmony, for the Organ or Piano Forte, 1811-1815)에 스카를라티 소나타는 두 곡⁵⁷⁾밖에 수록되지 않았으며, 『하프시코드 또는 피아노포르테를 위한 다양한 작곡가의 작품 선택』(Pieces Choies De Divers Auteurs Pour le Clavecin ou Forte-Piano, 1780)

53) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 402.

54) 위의 책, 402.

55) 위의 책, 402.

56) 위의 책, 402.

57) 제2권에 <K.30>과 <K.41>이 수록되었다. 위의 책, 411.

에는 <K.113> 단 한 곡의 소나타만이 수록되었다.

© 19세기와 20세기의 주요 출판본

커크패트릭은 19세기 이후의 출판본 중 체르니(Carl Czerny, 1791-1857), 롱고(Alessandro Longo, 1864-1945), 게르스텐베르크, 뉴튼(Richard Newton)의 출판본을 소개하였다. 체르니의 출판본(Sämmtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti, 1839)은 대부분 뮌스터본을 바탕으로 제작되었다. 이 출판본은 주석이 상세하게 추가되지 않았고 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 이 에디션에 대해 우호적으로 평하지 않았으나, 19세기와 20세기 스카를라티 소나타 컬렉션의 기반이 되었다.⁵⁸⁾

롱고의 출판본(Opere Complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti, 1906-1910)은 커크패트릭 이전의 에디션 중에서 가장 방대하다. 이 출판본은 베니스본, 비엔나본, 피츠윌리엄 필사본과 『연습곡집』의 오리지널 에디션을 기초자료로 출판되었으며⁵⁹⁾ 파르마본은 참조하지 않았다. 롱고 출판본의 결함은 양식적인 문제와 기교적인 테크닉, 연주 실제에 대한 불충분한 지식을 드러내는 것이다.⁶⁰⁾

게르스텐베르크의 1933년 에디션 『도메니코 스카를라티』(Domenico Scarlatti)는 게르스텐베르크의 『도메니코 스카를라티의 클라비어 작품』(*Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*)의 보충본 부록으로서 뮌스터본의 <K.452>과 <K.454>을 포함하는데, 이 곡들은 이 에디션에서 최초로 출판된 것이다. 게르스텐베르크는 스카를라티 소나타의 주요 자료를 엄격하게 비교하여 작품 내용의 특징을 재건함으로써 인정받았으나, 2-3개씩 쌍으로 그룹 짓는 것에 대해서는 무심하였다.⁶¹⁾

뉴튼의 출판본 『도메니코 스카를라티. 하프시코드를 위한 4곡의 소나

58) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 411-412.

59) 위의 책, 412.

60) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 406.

61) 위의 책, 406.

타』(Domenico Scarlatti. Four Sonatas for harpsichord, 1939)는 소나타 네 곡이 수록되어 있으며, 뉴튼이 간략한 서문을 썼다.

커크패트릭의 에디션 『스카를라티의 피아노를 위한 60개 소나타』(SCARLATTI Sixty Sonatas In One Volume For Piano)는 양식적인 발전 흐름을 보이는 소나타 작품 60곡을 선곡하여 편집하고 구성한 것이다. 그는 1차 자료 필사본인 베니스본과 파르마본의 분석에 근거하여 작품 내용에 충실하였고, 출판본에는 커크패트릭의 상세한 설명이 포함되었다.⁶²⁾ 그럼에도 불구하고 그는 더 완벽한 에디션이 나올 것을 강조하였다.

커크패트릭 이후의 출판된 학구적인 에디션 중 『뉴그로브 음악사전』에서는 길버트(Kenneth Gilbert, 1931-)의 『도메니코 스카를라티: 소나타』(Domenico Scarlatti: Sonates)와, 파디니(Emilia Fadini, 1930-)의 『도메니코 스카를라티: 클라비첼발로를 위한 소나타』(Domenico Scarlatti: Sonate per Clavicembalo) 에디션을 중요하게 언급하였다. 길버트는 파리에 서 1971-84년에 출간된 첫 번째 전집의 출판을 책임졌으며, 이 에디션 서문을 보면 필사본 자료 해석에 대한 길버트의 설명이 있다. 파가노는 길버트 출판본을 커크패트릭이 기대했던 완벽한 에디션이라고 언급하였다.⁶³⁾ 파디니 출판본은 밀라노에서 1978년 출판되었다. 이 에디션의 특징은 자료들의 정확한 도표를 반영한 것과 비판적 체계에 기반을 두고 작품들을 상세하게 비교한 점이다.⁶⁴⁾

커크패트릭이 참조한 19세기 이후의 주요 출판본 목록⁶⁵⁾과 커크패트릭의 출판본, 그리고 커크패트릭 이후 출판본 중 『뉴그로브 음악사전』에서 중요하게 언급한 것은 다음과 같다(표6).

62) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 283.

63) Roberto Pagano, "Domenico Scarlatti," 407.

64) 위의 책, 407.

65) Ralph Kirkpatrick, Appendix V to *Domenico Scarlatti*, 411-412.

<표 6> 19세기와 20세기의 주요 출판본

편집자	출판본	출판지	제작연도
체르니	Sämmtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti	비인	1839
룽고	Opere Complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti	밀라노	1906-10
게르스텐베르크	Domenico Scarlatti.	레겐스부르크	1933
뉴튼	Domenico Scarlatti. Four Sonatas for harpsichord	런던	1939
커크패트릭	SCARLATTI Sixty Sonatas In One Volume For Piano	뉴욕	1953
길버트	Domenico Scarlatti: Sonates	파리	1971-1984
파디니	Domenico Scarlatti: Sonate per Clavicembalo	밀라노	1978

2. 커크패트릭의 스카를라티 소나타 형식론

본 논문에서는 스카를라티 건반 소나타 분석을 위한 형식도구로 커크패트릭이 제시한 스카를라티 소나타의 분석체계를 사용하고자 한다. 커크패트릭은 스카를라티를 연구한 대표적인 학자로서, 이미 언급했듯이 필사본과 인쇄본을 연구한 후 음악 양식적 특징을 근거로 스카를라티 건반 소나타를 정리한 학자로 잘 알려져 있다. 특히 수백여 곡에 달하는 스카를라티 소나타를 연구한 후 일종의 표준적인 형식체계를 제시함으로써 그는 이 분야의 독보적인 존재로 알려져 있다. 커크패트릭의 분석체계는 스카를라티 건반 소나타의 형식을 올바르게 이해하고 작품의 시기적 정체성을 규명하는 데 체계적인 준거가 된다고 사료된다. 따라서 여기에서는 본격적인 분석에 앞서 실제 악보 예와 함께 커크패트릭의 소나타 형식 분석체계에 대해 살펴보려고 한다.

1) 커크패트릭의 스카를라티 건반 소나타 분석체계

전술한 바와 같이 스카를라티 소나타는 반복되는 두 개의 부분으로 구성되어 있다. 제1부분에서 으뜸조로 전개된 후 딸림조(혹은 다른 관계조)로 전조되며, 제2부분에서는 다양한 조를 지나 으뜸조로 복귀한다.⁶⁶⁾ 커크패트릭은 스카를라티의 2부 형식을 보다 세부적인 부분으로 구분했다. 그가 제시한 분석체계⁶⁷⁾를 표로 나타내보면 아래와 같다(표7).

66) 제1부분에서는 기본 조성과 종결 조성이 확립되는데, 소나타 기본 조성이 장조일 경우 종결 조성은 딸림조를 확립하고, 기본 조성이 단조일 경우 종결 조성은 관계 장조를 확립한다. 스카를라티 소나타의 조성 구조는 단순한 것에서부터 복잡한 구조까지 여섯 가지로 분류할 수 있다. 점점 복잡한 구조로 갈수록 장조 작품에서 종결 조성은 딸림조가 아닌 딸림조의 관계 단조로, 단조 작품에서 종결 조성은 관계 장조가 아닌 같은 으뜸음조의 딸림조 등을 확립하며 훨씬 정교하고 확장된 조성적인 지평을 보여주는 작품들도 있다. Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 271-273.

67) 위의 책, 254에서 재인용.

<표 7> 커크패트릭의 스카를라티 건반 소나타 분석체계

구분			구성		
제1부분 (first half)	전반부	개시부(opening)		기본 조성 (basic tonic)	
		중심부 (central section)	지속부(continuation)		
			경과부(transition)		
	종결 조성 개시부(pre crux)		종결 조성 (closing tonic)		
	후반부	조성부 (tonal section)		종결 조성 확립부(post crux)	
				종결부(closing)	
				확장된 종결부(further closing)	
최종 종결부(final closing)					
제2부분 (second half)	전반부	선택적 개시부(optional opening)		전조 (modulation)	
		회유부(excursion)			
		종결 조성 개시부 혹은 앞에 나온 요소들의 선택적인 재현(optional restatement of pre-crux or also preceding material)			
	후반부	조성부의 재현 (restatement of tonal section)	종결 조성 확립부(post crux)		기본 조성 (basic tonic)
			종결부(closing)		
			확장된 종결부(further closing)		
			최종 종결부(final closing)		

위의 표에서 알 수 있듯이 스카를라티 소나타의 제1부분과 제2부분은 각각 다양한 부분들로 구성되어 있다. 먼저 제1부분은 크게 ‘개시부’(opening), ‘중심부’(central section), ‘조성부’(tonal section)의 세 부분으로 구성되며 이 중 중심부는 ‘지속부’(continuation), ‘경과부’(transition), ‘종결 조성 개시

부'(pre crux)로, 그리고 '조성부'는 '종결 조성 확립부'(post crux), '종결부'(closing), '확장된 종결부'(further closing), '최종 종결부'(final closing)로 다시 세분화된다. 이 때 '개시부'와 '중심부'에서는 기본 조성이, '조성부'에서는 종결 조성이 확립되며, 종결 조성은 기본 조성과 관계조의 관계에 있다.⁶⁸⁾

제2부분은 '선택적 개시부'(optional opening), '회유부'(excursion), '종결 조성 개시부 혹은 앞에 나온 요소들의 선택적 재현'(optional restatement of pre-crux or also preceding material), '조성부의 재현'(restatement of tonal section)의 네 부분으로 구성된다. '개시부', '회유부', '선택적 재현'에서는 다양한 조로 전조가 이루어지며, 제1부분의 '조성부'를 재현하는 '조성부의 재현'에서 원조로 돌아온다.

아래에서는 실제 작품 예를 통해 커크패트릭의 스카를라티 건반 소나타 분석체계를 좀 더 상세히 살펴보고자 한다. 여기에서 다룰 작품은 스카를라티의 <건반 소나타 K.461>로, 이것은 커크패트릭 분석체계의 가장 일반적이고 표준적 형태를 보여주는 작품이기도 하다. 먼저 이 작품의 전반적인 악곡 구성을 표로 정리해보면 아래와 같다(표8).

68) F. E. Kirby, 김혜선 번역, 『건반음악의 역사』 (서울: 다리, 2002), 163. 커크패트릭 분석 체계 용어 번역은 이 책을 토대로 본 논문에 적용하였으나 '중심부', '조성부', '확장된 종결부'는 이 책에서 번역어로 언급되지 않아 필자가 임시로 적용하였다.

<표 8> 스카를라티의 <건반 소나타 K.461> 작품 구조

구분			마디	조성	길이			
제1부분	전반부	개시부		1-4	CM	4마디	54마디	
		중심부	지속부	5-8	CM	4마디		
			경과부	9-16	CM-am	8마디		
			종결 조성 개시부	17-28	am-gm- DM-GM	12마디		
	후반부	조성부	종결 조성 확립부	29-44	GM	16마디		
			종결부	44-50	GM	7마디		
			확장된 종결부 생략					
			최종 종결부	50-54	GM	5마디		
제2부분	전반부	선택적인 개시부 생략					80마디	
		회유부		55-94	gm-cm-fm	40마디		
		제1부분 종결 조성 개시부의 재현		95-106	cm-CM	12마디		
	후반부	조성부의 재현	종결 조성 확립부	107-122	CM	16마디		
			종결부	122-128	CM	7마디		
			최종 종결부	128-134	CM	7마디		

(1) 제1부분

① ‘개시부’(Opening)

‘개시부’는 소나타의 기본 조성을 제시하는 부분이다. 으뜸화음의 명확한 중지, 딸림화음에 의한 반중지, 이어지는 재료와의 차이 등에 의해 ‘중심부’와 구분된다. 스카를라티 <건반 소나타 K.461>에서 ‘개시부’(마디 1-4)는 원조(C장조)의 으뜸화음을 제시하고 딸림화음의 반중지로 ‘중심부’와 구분되었다. 또한 여기에서는 두 마디 단위의 동기가 소프라노 성부에서 제시된 후 테너 성부에서 반복되었는데, 이처럼 하나의 선율이 다른 성부에서 모방되는 것은 스카를라티 건반 소나타 ‘개시부’의 일반적인 특징이기도 하다.⁶⁹⁾

② ‘중심부’(Central Section)

‘중심부’는 ‘개시부’와 ‘조성부’ 사이에 위치하는데, 여기에서 ‘조성부’의 새로운 조성으로 가기 위한 전조가 일어난다. ‘중심부’는 ‘지속부’, ‘경과부’, ‘종결 조성 개시부’의 세 부분들로 다시 나뉜다.⁷⁰⁾

a. ‘지속부’(Continuation)

‘중심부’의 맨 앞에 위치한 ‘지속부’는 ‘중심부’를 시작하는 일종의 도입부로 볼 수 있다. 그러나 이 부분은 스카를라티 건반 소나타에서 종종 생략되며, 존재한다 하더라도 뚜렷한 특징이나 기능을 갖기 보다는 단순히 ‘개시부’와 ‘중심부’를 구분해주는 구획 역할에 머무는 경우가 많다. 이런 이유로 ‘지속부’가 ‘개시부’의 확장이나 보충인지, 아니면 ‘중심부’의 시작인지는 작품마다 다르다. 커크패트릭은 ‘지속부’가 ‘개시부’를 보완하는 동시에 ‘개시부’와 ‘경과부’를 연결해주는 두 가지 기능을 수행하며, ‘지속부’ 고유의 주제적 특징으로 인해 앞과 뒤의 부분과의 구분이 가능하다고 보았다.⁷¹⁾

69) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 261.

70) 커크패트릭은 스카를라티 건반 소나타의 ‘중심부’가 무궁무진한 다양함을 담고 있으나, ‘중심부’를 구성하는 요소들의 이론적 특징은 자주 의문을 갖게할만큼 명확하게 정의되지 않는다고 언급하였다. 위의 책, 257.

71) 위의 책, 262.

<K.461>의 ‘지속부’(마디 5-8)는 원조인 C장조 위에서 전개되고 있으며, 두 마디 단위의 악구가 반복된다. ‘개시부’와 동일한 조성(C장조)으로 전개되고 있으며, 네 개의 마디들로 구성되어 있어 비교적 길이가 짧다. 그럼에도 불구하고 이 부분은 전후 부분과 뚜렷이 구분된다. ‘개시부’와 ‘지속부’는 반종지에 의해 명확히 형식적 구분이 이루어지며, ‘지속부’ 또한 " I - IV₆ - I "의 화성진행으로 하나의 형식적 완결성을 보이고 있다. 여기에 사용된 재료가 ‘개시부’ 및 ‘경과부’의 재료와 구분되는 점 또한 이 부분을 독립적으로 보이게 한다.

b. ‘경과부’(Transition)

‘경과부’는 ‘중심부’의 ‘지속부’와 ‘종결 조성 개시부’ 사이에 위치한다. ‘경과부’의 기능은 작품마다 다양하다. 즉 몇 개의 서로 다른 주제적 요소를 포함함으로써, ‘지속부’와 ‘종결 조성 개시부’와는 별개의 독립적인 부분으로 기능하기도 하며, 단순히 앞과 뒤의 부분을 이어주는 연결부의 역할에 지나지 않는 경우도 있다.⁷²⁾

<K.461>의 ‘경과부’(마디 9-16)는 한 편으로는 이어지는 ‘종결 조성 개시부’의 주제와 조성을 예비하는 기능을 한다. ‘개시부’와 ‘지속부’가 8분음표 중심의 음형들로만 구성되었던 것과 달리, ‘경과부’에서는 처음으로 16분음표가 등장한다. 이러한 음형은 이후 음악 진행의 지배적인 특징으로, ‘경과부’는 본격적으로 제시될 주제 재료를 미리 제시하고 있다. 이 곡 ‘경과부’의 또 다른 주요 기능은 전조이다. 여기에서는 네 마디 단위의 악구가 두 차례 반복되는데, C장조에 머물러 있는 첫 번째 악구와 달리 두 번째 악구는 a단조로 전조되어 이어지는 ‘종결 조성 개시부’의 조성을 예비하고 있다.

c. ‘종결 조성 개시부’(Pre Crux)

‘중심부’의 마지막에 오는 ‘종결 조성 개시부’는 ‘중심부’의 가장 필수적인 부

72) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 262.

분으로, 이것의 주요 기능은 이어지는 ‘조성부’의 새로운 조성을 준비하는 것이다.⁷³⁾ <K.461>의 ‘종결 조성 개시부’(마디 7-18)는 세 번의 전조(a단조, g 단조, D장조)를 거쳐 마지막 마디에서 종결 조성인 G장조로 이동하였다(악보 1).⁷⁴⁾

③ ‘조성부’(Tonal Section)

제1부분의 후반부인 ‘조성부’는 종결 조성이 확립되는 부분으로, ‘종결 조성 확립부’, ‘종결부’, ‘확장된 종결부’, ‘최종 종결부’의 네 부분으로 나뉜다. 이 중 가장 중요한 부분은 ‘종결 조성 확립부’이며, 이것은 ‘종결부’로 이어진다.

a. ‘종결 조성 확립부’(Post Crux)

‘종결 조성 확립부’는 종결 조성, 즉 ‘조성부’의 조성을 확립하는 기능을 한다.⁷⁵⁾ 이 부분은 으뜸조로 시작할 수도 있고 딸림조로 시작할 수도 있다.

<K.461>의 ‘종결 조성 확립부’(마디 29-44)는 여덟 마디 단위의 악구가 두 차례 반복되며, 두 개의 악구 모두 종결 조성인 G장조로 전개되고 있다. 커크패트릭의 설명에 따르면 ‘종결 조성 확립부’는 으뜸조 혹은 딸림조로 시작하는데,⁷⁶⁾ 이 곡에서는 딸림조로 시작하고 있다. 딸림7화음에서 으뜸화음으로 전개되는 ‘종결 조성 확립부’의 마지막은 이어지는 부분과 뚜렷한 형식적 경계를 이루고 있다(악보2).

b. ‘종결부’(Closing)

이어지는 ‘종결부’는 ‘조성부’를 마무리짓는 기능을 하며, 주제적으로나 조성적으로나 직전의 ‘종결 조성 확립부’와 구분된다. ‘종결 조성 확립부’의 완전 종지 후에 오는 <K.461>의 ‘종결부’(마디 44-50)는 앞의 부분과 형식적으로

73) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 257.

74) ‘종결 조성 개시부’는 간혹 축소된 소나타의 경우 ‘지속부’와 ‘경과부’가 생략된 채 ‘개시부’ 바로 뒤에 등장하기도 하고, 혹은 ‘개시부’와 구분이 불명확할 때도 있다. 위의 책, 257.

75) 대부분 종결 조성 안에서 종지를 맺지만 극히 예외적으로 종결 조성을 벗어나는 경우도 있다.

76) 위의 책, 263.

구분된다. 또한 여기에 새롭게 제시된 세 개의 8분음표들로 구성된 오른손의 동기Y(상행 단3도 및 하행 단2도)는 주제적으로도 앞뒤의 부분들과의 구분을 명확히 한다.

c. ‘확장된 종결부’(Further Closing)

‘확장된 종결부’는 ‘종결부’와 ‘최종 종결부’ 사이에 위치하며, 여기에 사용된 주제 재료들로 인해 ‘종결부’ 및 ‘최종 종결부’와의 구분이 가능하다. 이것은 종종 생략되며, 존재한다 하더라도 인접하는 부분들과의 구분이 모호한 경우가 많다.⁷⁷⁾ <K.461>에서는 ‘확장된 종결부’가 생략되어 있다.

d. ‘최종 종결부’(Final Closing)⁷⁸⁾

‘최종 종결부’는 ‘조성부’의 마지막이자 제1부분 전체의 마지막 부분이기도 하다. 반드시 종결 조성의 으뜸화음으로 종지를 맺는 이 부분은 종지적인 기능이 매우 강조되어 있다. <K.461>의 ‘최종 종결부’(마디 50-54)에서는 두 마디 단위 악구가 두 차례 반복되고 있다. 각각의 악구는 “I₇-IV₇-IV-V-I”의 화음 진행을 보이며, 두 번째 악구가 한 옥타브 아래에서 반복됨으로써 제1부분의 종지를 강화하고 있다.⁷⁹⁾

77) 커크패트릭은 ‘중심부’의 ‘지속부’와 마찬가지로 ‘확장된 종결부’도 논쟁의 여지가 있다고 언급하였다. Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 263.

78) ‘최종 종결부’가 ‘종결부’와 거의 분간할 수 없을 정도로 유사할 경우, 이전 부분의 확장으로 간주될 수도 있다. 위의 책, 263.

79) 커크패트릭은 ‘최종 종결부’의 종지적인 기능을 고전 소나타에서 발생하는 코다의 기능으로 바라보았다. 비록 모차르트나 베토벤 소나타에서 코다는 소나타 마지막에서 한 번 발생하지만, 2부 형식으로 나오는 스키타르티 소나타에서는 코다의 기능을 가진 ‘최종 종결부’가 작품 중반에서도 발생할 수 있다고 언급하였다. 위의 책, 263-264.

<악보 2> <건반 소나타 K.461> 제1부분 후반부, 마디 29-54

'종결 조성 확립부'(29-44)

29 GM: V7

34 V7 I

39 V7

'종결부'(44-50)

44 동기 I

'최종 종결부'(50-54)

49 I7 IV7 IV V I7 IV7 IV V I

(2) 제2부분

① ‘선택적 개시부’(Optional Opening)

‘선택적 개시부’는 용어에서 짐작할 수 있듯이 반드시 존재하는 부분이 아니다. 이것은 일반적으로 제2부분의 첫 부분에 등장하며, 제1부분의 ‘개시부’ 재료가 다시 사용된다. <K.461>의 제2부분에서 ‘선택적 개시부’는 생략되었다.

② ‘회유부’(Excursion)

‘회유부’는 제2부분 중 ‘선택적 개시부’ 다음에 올 수도 있고, ‘선택적 개시부’가 생략된 경우 제2부분의 시작 부분에 올 수도 있다. ‘회유부’의 길이는 다양하여 제2부분 길이의 절반을 차지할 정도로 긴 경우도 있고, 단일 프레이즈로 짧은 경우도 있다. 주제적인 내용 또한 다양하다.⁸⁰⁾ 즉 제1부분의 재료가 사용되기도 하고 제1부분에 등장한 여러 재료들이 동시에 사용되기도 하며, 완전히 새로운 재료가 제시되기도 한다. 또한 여기에서는 빈번한 전조가 발생하며 전조의 폭도 매우 다양하여, 마치 고전주의 소나타 형식에서의 발전부와 같이 역동성이 나타나기도 한다.⁸¹⁾

제2부분의 첫 부분에 위치한 <K.461>의 ‘회유부’(마디 55-94)는 서로 반복되는 두 개의 부분들로 구성되어 있으며, 각각 g단조와 c단조 영역, 그리고 c단조와 f단조 영역에서 전개된다. 특히 이 곡의 ‘회유부’는 이 부분 고유의 새로운 재료가 사용되었고, 전체 사십 마디로 구성되어 있어 이 작품에서 가장 큰 부분을 차지하는 등 매우 독립적인 성격을 띠고 있다.⁸²⁾

③ ‘종결 조성 개시부 혹은 앞에 나온 요소들의 선택적인 재현’(Optional Restatement of Pre-Crux or also Preceding Material)

제2부분에서는 ‘회유부’에 이어 제1부분의 종결 조성 개시부 혹은 그 이전의

80) Ralph Kirkpatrick, Domenico Scarlatti, 258.

81) 위의 책, 264.

82) ‘회유부’의 길이로 인해 제1부분과 제2부분은 비대칭을 이룬다.

재료들이 재현될 수 있다. 커크패트릭은 이 같은 부분을 ‘종결 조성 개시부 혹은 앞에 나온 요소들의 선택적인 재현’이라고 명명했다. 여기에서는 제1부분의 재료가 그대로 재현되기도 하고 이것이 확장되거나 새로운 재료와 결합되는 등 변형되어 사용되기도 한다.

<K.461>에서 ‘회유부’ 다음에 오는 마디 95-106은 커크패트릭이 말한 ‘종결 조성 개시부 혹은 앞에 나온 요소들의 선택적인 재현’ 부분으로 볼 수 있다. 여기에서는 제1부분 ‘종결 조성 개시부’의 재료가 다시 사용되고 있기 때문이다. 모두 여섯 개의 마디로 이루어져 있으며 c단조 위에서 전개된다. 첫 세 개의 마디는 제1부분 ‘종결 조성 개시부’ 중 마디 17-19가 그대로 재현되고 있으며, 이어지는 세 개의 마디들은 이를 변형되고 있다.

④ ‘조성부의 재현’(Restatement of Tonal Section)

제2부분의 후반부는 제1부분에 제시되었던 ‘조성부’가 재현되는 부분으로, 커크패트릭은 이를 ‘조성부의 재현’이라 명명했다. 특히 여기에서는 주제의 재현 및 조성의 복귀라는 동시적 재현이 이루어진다는 사실에 주목할 필요가 있다. 즉 주제는 원래 ‘조성부’의 외양을 복원하며, 조성은 원조로 복귀한다. 커크패트릭은 ‘조성부의 재현’에서 성취되는 이 같은 동시적 재현이 고전주의 소나타 형식의 재현부와 매우 닮아 있다고 보기도 했다.⁸³⁾

‘조성부의 재현’은 ‘조성부’와 마찬가지로 ‘종결 조성 확립부’, ‘종결부’, ‘확장된 종결부’, ‘최종 종결부’의 네 개의 부분으로 나뉘어 있다. ‘조성부의 재현’에서는 원래 있던 부분들이 생략되기도 하며, ‘조성부’에 생략되었던 부분들이 새롭게 등장하는 등 ‘조성부’가 재현되는 양상은 매우 다양하다.

<K.461>의 ‘조성부의 재현’에서는 ‘최종 종결부’의 길이가 확대된 것을 제외하면, ‘조성부’가 원조로 그리고 원래의 형태 그대로 재현되고 있다.

83) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 268.

<악보 3> <건반 소나타 K.461> 제2부분 전반부, 마디 55-96

'회유부'(55-94)

55 gm:

62 VII7/iv → cm: iv7

69 cm:

77

83 VII7/iv → fm: iv7

90 14⁶ I/V → cm: V

제1부분
'종결 조성 개시부의
선택적인 재현'(95-106)

<악보 4> <건반 소나타 K.461> 제2부분 전반부 및 후반부, 마디 97-134

제1부분 '종결 조성 개시부의 선택적인 재현'(95-106)

'종결 조성 확립부'(107-122)

'종결부'(122-128)

'최종 종결부'(128-134)

제1부분 '최종 종결부'보다
두 마디 확대

2) ‘닫힌 소나타’(closed sonata)와 ‘열린 소나타’(open sonata)

커크패트릭은 스카를라티 건반 소나타를 ‘닫힌 소나타’(closed sonata)와 ‘열린 소나타’(open sonata)로 구분하였다. 그에 의하면 스카를라티의 수많은 건반 소나타 작품이 전체적인 특성을 근거로 정당화될 만큼 유사하지 않기 때문에 작품들을 유형별로 분류하는 것은 불가능하다.⁸⁴⁾ 그러나 공통적인 속성을 근거로 그룹화가 가능하다. 그 유일한 방법은 제2부분을 시작하는 데 사용된 주제 재료가 제1부분을 시작하는 재료와 동일한지 아닌지에 관한 것이다. 주제 재료 사용으로 분류된 ‘닫힌 소나타’와 ‘열린 소나타’는 두 개의 이론적인 양극단 사이에 놓여있는데⁸⁵⁾ 커크패트릭은 스카를라티의 모든 소나타 작품이 이 극단으로 나뉠 수 있다고 언급하였다.⁸⁶⁾

먼저 ‘닫힌 소나타’는 대칭적으로 균형을 이루는 2부 형식의 악장으로, 춤곡(dance suite)에서 일반적인 바로크 2부 형식이다.⁸⁷⁾ 도돌이표로 제1부분과 제2부분이 나뉘는 두 개의 각 부분은 거칠게 표현하자면 같은 순서와 동일 주제 재료를 사용하는 것으로, 제1부분과 제2부분의 시작은 동일한 주제 재료를 사용한다.

‘닫힌 소나타’는 제1부분과 제2부분의 길이가 거의 같고, 제2부분에 ‘회유부’를 포함하지 않는다. 주제 사용 기법은 제1부분에서 사용된 주제가 제2부분에서 그대로 사용되어 대칭적인 구조를 보일 때도 있고, 제1부분에서 사용된 주제들이 제2부분에서는 변형되어 완벽한 주제 대칭이 이루어지지 않을 때도 있다.⁸⁸⁾

‘닫힌 소나타’에서 조성적 역동성은 제1부분과 제2부분의 두 개 부분에 각각 존재하여 2부 형식으로 나뉘는 양상을 보인다. 그러나 스카를라티는 ‘닫힌 소나타’ 안에서도 조성 영역을 확장시키는 발전 양식을 보였는데, 상당히 단순했던 보다 초기의 딸림조 관계들을 초월해서 그 이상의 조성적인 공

84) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 265.

85) 위의 책, 265.

86) 위의 책, 266.

87) 위의 책, 265.

88) 위의 책, 266-267.

간을 확대시켰다. 또한 작품의 각 요소들은 단순히 나열되는 것뿐만 아니라, 조성적인 긴장에 의해 더욱 강화되었다.⁸⁹⁾

‘열린 소나타’는 베니스본 제14-15권의 후기 소나타들에서 굉장히 자주 사용되는데, 커크패트릭은 이 때 ‘열린 소나타’ 형식이 전성기를 맞이한다고 표현하였다.⁹⁰⁾ ‘열린 소나타’는 2부 형식이지만 비대칭적인 움직임이 삽입되어 고전 소나타의 경향을 보인다.⁹¹⁾ 즉 대부분의 ‘열린 소나타’에서는 조성적인 역동성이 작품 전반에 걸쳐 분포되어 있기 때문에, 외적으로는 2부 구조이지만 내적으로는 2부 구조의 대칭이 깨지면서 비대칭적인 구조가 되는 것이다.

‘열린 소나타’에서 ‘회유부’는 ‘닫힌 소나타’에서보다 훨씬 큰 역할을 한다.⁹²⁾ 따라서 ‘회유부’가 발달함에 따라 자유로운 재료의 도입을 더 선호하게 되었다. 제2부분의 시작은 ‘회유부’로 확장되며⁹³⁾ 따라서 제1부분의 후반부(‘조성부’)와 제2부분 후반부(‘조성부의 재현’)의 종결하는 재료는 같을지라도, 제2부분을 시작하는 재료가 반드시 제1부분의 시작 재료인 ‘개시부’와 동일한 재료로 전개되는 것은 아니다.

‘열린 소나타’는 ‘자유로운 소나타’(free open sonata)와 ‘집중적인 소나타’(concentrated open sonata)로 분류가 가능하다. ‘자유로운 소나타’는 ‘회유부’를 구성할 때 상당히 새로운 재료가 사용되는데, 새로운 재료는 제1부분의 재료와 혼합되어 전개될 수도 있다. 그러나 제1부분의 ‘개시부’와 ‘경과부’는 한 번 나오고 등장하지 않는 경향이 있다.⁹⁴⁾

‘집중적인 소나타’에서 ‘회유부’ 구성 재료는 제1부분에서 이미 나타난 재료를 가져와 사용한다. 따라서 작품 전반에 걸쳐 경제성과 효율성을 보여주고, 소나타 구성 요소들 간에 고도의 주제적인 상호관련성을 만들어낸다.⁹⁵⁾

89) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 267.

90) 위의 책, 268.

91) 위의 책, 266.

92) 위의 책, 267.

93) 위의 책, 266.

94) 위의 책, 267.

95) 위의 책, 267.

위와 같은 특징에 따른 ‘열린 소나타’의 구분을 도표화하면 아래와 같다(표 9).

<표 9> ‘회유부’ 구성 방식을 통한 ‘열린 소나타’의 분류 방법

‘열린 소나타’(open sonata)		
	‘자유로운 소나타’ (free open sonata)	‘집중적인 소나타’ (concentrated open sonata)
‘회유부’ 유무	○	○
‘회유부’ 구성 재료	새로운 재료	제1부분 재료
‘회유부’ 주제 기법	- 새로운 재료만으로 전개 - 새로운 재료와 제1부분 재료가 혼합되어 전개	- 제1부분 재료가 축소, 확장, 변형되어 사용

위에서 살펴본 것처럼 스카를라티 소나타는 커크패트릭 분류법에 따라 형식적인 측면에서 양극단으로 나뉠 수 있다. 시기적으로 ‘열린 소나타’는 ‘닫힌 소나타’보다 늦게 나타나며, 양식적인 면에 있어서도 ‘열린 소나타’가 스카를라티의 발전 경향을 더 잘 보여준다.

그러나 ‘열린 소나타’ 형식의 실험에도 불구하고 스카를라티는 ‘닫힌 소나타’를 포기하지 않았고⁹⁶⁾ ‘닫힌 소나타’에서도 발전적이고 성숙한 과정들은 나타난다. 즉 중기 소나타⁹⁷⁾부터 후기 소나타들까지 ‘열린 소나타’와 ‘닫힌 소나타’들이 닮아가는 모습을 보이는데, ‘열린 소나타’는 응집력이 있고 ‘닫힌 소나타’는 확장되는 경향이 있다.⁹⁸⁾ 따라서 ‘열린 소나타’는 출현시기와 양식적으로 ‘닫힌 소나타’보다 나중에 등장하지만, 스카를라티의 작품 전반을 조

96) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 267.

97) 커크패트릭은 베니스본 제3권부터 중기라고 언급하였다. 위의 책, 268.

98) 위의 책, 268.

망할 때 ‘열린 소나타’와 ‘닫힌 소나타’가 병행하여 존재함으로써 두 가지 형식 원리가 공존한다고 볼 수 있다.

Ⅲ. 작품연구

여기에서는 스카를라티의 ‘열린 소나타’ 중 <건반 소나타 K.44>, <건반 소나타 K.115>, <건반 소나타 K.518>을 상세히 분석하고자 한다. 분석 대상을 스카를라티 건반 소나타 전체가 아닌 ‘열린 소나타’에 속한 작품에 한정하여 선택한 이유는, 제2부분의 도입부에 자유로운 재료를 의거한 ‘회유부’의 삽입으로 제1부분과의 대칭이 깨지는 ‘열린 소나타’가 스카를라티 건반 소나타의 형식적 특성을 좀 더 다양하게 보여주리라 사료되기 때문이다. 또한 이 장에서 연구할 작품은 앞서 II장에서 표준적인 ‘열린 소나타’의 예로 제시한 <건반 소나타 K.461>과 달리 표준적인 형태에서 벗어난 ‘열린 소나타’를 선택하였다. 작품분석에서는 먼저 악곡의 전반적인 구조를 개괄한 후, ‘회유부’의 특징, 제1부분의 ‘선택적인 재현’ 여부, ‘조성부의 재현’이 도달하는 방식, ‘조성부’ 및 ‘조성부 재현’의 특징 및 이 둘의 관계 등을 중점적으로 다룰 것이다.

1. 스카를라티의 <건반 소나타 K.44>⁹⁹⁾

<건반 소나타 K.44>는 F장조, 3/8박자이며, 빠르기는 Allegro¹⁰⁰⁾이다. 이 곡은 제1부분과 제2부분으로 나뉘며, 제1부분에서는 원조인 F장조를 확립하는 전반부와 딸림조인 C장조에서 전개되는 후반부로 나뉜다. 제2부분은 ‘회유부’로 인해 제1부분과의 대칭이 이뤄지지 않는다. 또한 제1부분의 후반부 외에도 전반부 요소들이 짧게 재현되기도 한다. 작품의 전체적인 구조는 아

99) <건반 소나타 K.44>은 커크페트릭 작품 번호로는 초기에 속하지만, 롱고 작품 번호에서는 <L.432>으로 후기 작품으로 간주하였다. 이처럼 학자들마다 스카를라티의 소나타 작품 번호를 설정하는 시각이 다르다. 본 논문 II장의 커크페트릭과 롱고의 스카를라티 소나타 작품 번호 설정 기준 참고.

또한 이 소나타는 1742년에 제작된 베니스본 제14권의 2번 작품, 그리고 1752년에 제작된 파르마본 제2권의 20번 작품으로 수록되었고, 보르간 컬렉션의 14번 작품으로 속해있다.

100) 당시 이탈리아와 이베리아의 대부분 건반 음악에서 느린 템포의 악장을 삼가는 것은 흔한 일이었다. 따라서 스카를라티 건반 소나타에서도 느린 템포는 피해졌고, 빠른 템포의 작품들이 많다. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 267. 본 논문에서 분석한 세 작품 모두 빠르기는 Allegro이다.

래와 같다(표10).

<표 10> 스카를라티의 <건반 소나타 K.44> 작품 구조

구분		마디	조성	길이		
제1부분	전반부	개시부	1-16	FM	16마디	
		중심부	경과부	17-42	FM-CM	26마디
			종결 조성 개시부	43-50	cm	8마디
	후반부	조성부	종결 조성 확립부	51-66	cm	16마디
			종결부	66-78	CM	13마디
			최종 종결부	78-82	CM	5마디
제2부분	전반부	회유부	83-100	fm	18마디	
		제1부분 경과부의 선택적인 재현	101-108	cm-fm	8마디	
		경과부	109-120	fm	12마디	
	후반부	조성부의 재현	종결 조성 확립부	121-136	fm	16마디
			종결부	136-148	FM	13마디
			최종 종결부	148-152	FM	5마디

1) ‘회유부’

<건반 소나타 K.44>의 제2부분은 ‘회유부’로 시작한다. 이 곡의 ‘회유부’는 18마디로 이루어져 있어 스카를라티의 다른 ‘열린 소나타’들에 비해 길이가

길지 않으며, 하나의 조성(f단조)으로만 전개되기 때문에 조성적 측면에 있어서도 역동성을 보이지 않는다. 그럼에도 불구하고 제2부분의 도입부를 '회유부'라는 하나의 독립적인 부분으로 구분할 수 있는 이유는 여기에서 다뤄지는 주제 재료가 '회유부' 이외의 다른 부분에는 등장하지 않기 때문이다. 즉 고유의 주제 재료로 인해 이 곡의 '회유부'는 전후 맥락과 뚜렷한 차이를 보인다. 커크패트릭은 이처럼 '회유부'에 완전히 새로운 재료가 사용된 경우 이를 '자유로운 소나타'로 구분하기도 했다.

'회유부'는 두 마디 길이의 짧은 도입부와 서로 다른 두 개의 부분, 부분A와 부분B로 구성되어 있다(표11).

<표 11> <건반 소나타 K.44> '회유부' 구성 재료

구분	도입부	A			B	
		a	a'	a''	b	b
마디	83-84	85-86	87-88	89-90	91-95	96-100
조성	fm: V-vii ^o ₇	V ₇ -i	iv-V ₇ -i	iv-V ₇ -i	i ... V ₇	i ... V

먼저 부분A는 두 마디 단위의 짧은 주제 재료가 약간의 선율상의 변형을 동반한 채 두 차례 반복된다. 단, 딸림화음에서 으뜸화음으로의 조성 진행은 계속 유지된다. 한편 부분B의 중심재료 길이는 부분A에 비해 보다 확대되어 있다. 두 마디 단위로 구성된 부분A와 달리 다섯 마디로 구성된 부분B는 악구의 불규칙성을 보인다. 부분A의 주제악구가 반복 시마다 변형되었던 것과 달리 여기에서는 주제 악구가 변형 없이 그대로 반복된다. 또한 '회유부'의 시작과 마지막이 모두 딸림화음이란 점도 특징적이다(악보5).

<악보 5> <건반 소나타 K.44> 제2부분 '회유부', 마디 83-100

도입부

83 fm: V vii^o7 V₇ i iv V₇ i

89 iv V₇ i i iv₆ i₃⁴ iv i₆ V₃⁴ i

95 V₇ i iv₆ i₃⁴ iv i₆ V₃⁴ i V

2) 제2부분에서 ‘제1부분 경과부의 재현’

이 곡에서는 제1부분 전반부의 요소들이 제2부분에서 재현된다. 즉 제1부분의 ‘경과부’ 재료(악보6)가 제2부분에서 ‘회유부’ 전개 직후 다시 다뤄진다. <악보 6>에서 볼 수 있듯이 제1부분의 ‘경과부’ 마디 17-20과 마디 31-34에서 제시된 음형이 여기에서 반복된다. 단 원래 장조(F장조와 C장조)로만 전개되었던 이 음형이 제2부분에서는 단조(c단조)에서 전개되며 단화음과 장화음이 번갈아가며 제시되었다(악보7).

<악보 6> <건반 소나타 K.44> 제1부분 ‘경과부’ 재료, 마디 17-20, 마디 31-34

17 FM: I vii°6 I6 V7 I I vii°6 I6 V7 I

31 CM: I vii°6 I6 V7 I I vii°6 I6 V7 I

<악보 7> <건반 소나타 K.44> 제2부분에서 '제1부분 경과부의 재현', 마디 101-108

제1부분 '경과부' 재료, 마디 31-34

제1부분 '경과부' 재료, 마디 17-20

101 cm: i vii°₆ is V₇ i i vii°₆ is V₇ I iv iii₆ iv₆ I₇ iv

107 iv iii₆ iv₆ I₇ IV

3) '조성부의 재현'

스카를라티 소나타의 일반적인 형식패턴에서 볼 수 있듯이 이 곡에서도 제1부분의 후반부가 제2부분의 후반부에서 원조로 재현된다.

① '조성부의 재현'에 도달하는 방식 (경과부)

먼저 마디 109-120은 '조성부의 재현'으로 이어지는 일종의 경과부로 볼 수 있다. 제1부분 전반부의 '경과부' 재료가 c단조에서 재현된 이후 마디 109부터는 본격적인 '조성부의 재현'을 준비한다. 특히 여기에서는 '경과부'에서 이미 이 곡의 으뜸조성인 f단조가 확립되어, '조성부의 재현'의 시작과 함께 음악적 절정은 발생하지 않는다(악보8).

<악보 8> <건반 소나타 K.44> 제2부분 '조성부의 재현'에 도달하는 방식(경과부), 마디 109-120

fm: i iv₄⁶ vii^o i

i iv₄⁶ vii^o i

i iv₆ i₆ IV vii^o₅⁶ i₆ V₆ i iv₆ V

② ‘조성부’ 및 ‘조성부의 재현’

전술한 바와 같이 <건반 소나타 K.44>에서는 제1부분의 후반부가 제2부분의 후반부에서 재현된다. 이는 주제와 조성의 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있다.

먼저 여기에서는 제1부분의 ‘조성부’가 원조인 F장조에서 재현된다. 즉 원조인 F장조와 딸림조 관계인 C장조로 전개되었던 제1부분의 ‘조성부’가 여기에서는 다시 F장조로 재현된다. 단 제1부분 ‘종결 조성 확립부’의 조성이 C장조와 같은 으뜸음조인 c단조인 것과 마찬가지로 ‘조성부의 재현’의 경우에도 ‘종결조성 확립부’의 조성은 f단조이다.

한편 제1부분 ‘조성부’(악보9)의 여러 주제들이 제2부분 후반부에서 원래의 형태 그대로 재현된다. 단 ‘조성부의 재현’ 중 ‘최종 종결부’에서는 원래의 왼손 성부와 오른손의 리듬 패턴은 그대로 재현되었으나, 새로운 선율 진행이 제시됨으로써 약간의 변형을 동반하였다(악보10).

<악보 9> <건반 소나타 K.44> 제1부분 '조성부', 마디 51-82

49 *f*
cm: '종결 조성 확립부'(51-66)

56 *p* *p*

63 *p*
CM: '종결부'(66-78)

69 *p*

76 *p*
CM: '최종 종결부'(78-82)

<악보 10> <건반 소나타 K.44> 제2부분 '조성부의 재현', 마디 121-152

119 *L*
fm: '종결 조성 확립부'(121-136)

125 *L*

131 *L*

136 FM: '종결부'(136-148)

141 FM

147 FM: '최종 종결부'(148-152)

2. 스카를라티의 <건반 소나타 K.115>¹⁰¹⁾

<건반 소나타 K.115>은 c단조, 3/4박자이며, 빠르기는 Allegro이다. 이 곡에 서는 ‘회유부’의 길이가 이례적으로 길고, 제1부분의 ‘조성부’와 제2부분 ‘조성부의 재현’이 주제와 조성적인 면에서 약간의 차이를 보인다는 점이 특징적이다. 작품의 전반적인 구조¹⁰²⁾는 아래와 같다(표12).

101) <건반 소나타 K.115>은 커크페트릭 작품 번호로는 비교적 초기 작품이지만, 룡고 작품 번호로는 <L.407>으로 후기 작품으로 분류하였다. 이 소나타는 1749년도에 제작된 베니스본 제15권의 18번 작품, 그리고 1752년에 제작된 파르마본 제3권의 13번 작품으로 수록되어있고, 보르간 컬렉션의 23번 작품에 속해있다.

102) <건반 소나타 K.115>에서 ‘경과부’는 등장하지 않았다. ‘지속부’가 원 조에서 진행되면서 ‘개시부’의 확장으로 기능하였고, ‘지속부’의 마지막 마디에서 c단조의 딸림화음이 확립되어 G장조로 전조될 준비를 하였다.

<표 12> 스카를라티의 <건반 소나타 K.115> 작품 구조

구분			마디	조성	길이		
제1부분	전반부	개시부		1-8	cm	8마디	46마디
		중심부	지속부	9-20	cm-GM	12마디	
			종결 조성 개시부	21-31	GM	11마디	
	후반부	조성부	종결 조성 확립부	32-40	gm	9마디	
			종결부	40-44	GM	5마디	
			최종 종결부	44-46	GM	3마디	
제2부분	전반부	회유부		47-80	cm-E ^b M- b ^b m-cm- fm-cm- CM	34마디	62마디
		제1부분 종결 조성 개시부의 선택적인 재현		81-91	CM	11마디	
	후반부	조성부의 재현	종결 조성 확립부	92-99	cm	8마디	
			종결부	99-105	cm	7마디	
			확장된 종결부	105-107	cm	3마디	
			최종 종결부	107-108	cm	2마디	

1) ‘회유부’

이 곡의 ‘회유부’는 앞서 살펴 본 <건반 소나타 K.44>와 비교해 볼 때 매우 비중 있게 다뤄졌다. 총 34마디로 이루어진 이 곡의 ‘회유부’는 제2부분의 도입부 기능에 그치던 <건반 소나타 K.44>의 ‘회유부’와 달리 제2부분 전체에서 가장 큰 비중을 차지하고 있다는 점, 다양한 조성으로의 전조가 이뤄진

다는 점(cm-E^bM-b^bm-cm-fm-cm-CM), 그리고 제1부분의 재료와 새로운 재료¹⁰³⁾ 등 다양한 재료가 취급되고 있다는 점 등으로 인해 하나의 독립적인 부분으로 취급되고 있는 것으로 보이기 때문이다.

‘회유부’는 크게 두 개의 부분으로 나눌 수 있다(표13).

<표 13> <건반 소나타 K.115> ‘회유부’ 구성 재료

구분	A		B
	a	a	
마디	47-51	52-57	58-80
구성	cm: V ₇ ... V	V ₇ ... V	E ^b M-b ^b m-cm-fm-cm-CM

먼저 부분A는 두 개의 악구로 이루어져 있으며 첫 번째 악구가 두 번째에서 그대로 반복된다. 특히 여기에서는 하나의 악구가 다섯 마디의 길이로 짝수가 아닌 홀수로 이루어져 있다는 점, 그리고 부분A 전체 구성이 c단조의 딸림화음과 전위된 으뜸화음으로만 진행된다는 점이 특징적이다. 또한 딸림화음은 이 악절 마지막에 가서도 해결되지 않은 채 부분B의 E^b장조 조성으로 곧장 연결되며, 첫 번째 악절의 종결은 이 악절 마지막의 늘임표에 의해서 실현되었다. 이로 인해 서로 다른 두 개의 블록, 부분A와 부분B가 병치되어 있는 인상을 준다.

이어지는 부분B는 부분A와 달리 다양한 조(E^bM-b^bm-cm-fm-cm-CM)에서 전개되며, 길이도 앞에 비해 훨씬 길다. 또한 트레몰로에 의한 동기a, 당김음에 의한 동기b, 16분음표 음형에 의한 동기c 등이 여러 조에서 반복된다(악보11).

‘회유부’에서 한 가지 더 언급해야 할 점은 제1부분의 전반부 재료가 단

103) 따라서 ‘회유부’에서 새로운 재료가 취급되는 이 곡 또한 <건반 소나타 K.44>와 마찬가지로 ‘열린 소나타’ 중 ‘자유로운 소나타’로 볼 수 있다.

편적으로 재현되고 있다는 점이다. 예를 들어 부분A에 제시된 악구의 종결 부분에는 제1부분의 ‘개시부’ 재료(악보12)가 사용되었으며, 부분B를 시작하는 첫 두 마디는 제1부분 전반부의 ‘종결 조성 개시부’ 재료(악보13)와 일치한다. 또한 부분B의 종결부분에서도 제1부분 전반부의 ‘지속부’ 재료(악보14)가 사용되었다. 이와 같이 제1부분 전반부의 재료가 재현되는 점은 이 부분을 ‘회유부’가 아닌 ‘제1부분 전반부의 선택적 재현’으로 볼 수 있게 한다. 그러나 여기에서 취급된 제1부분의 여러 재료들은 재현을 위해서라기보다 단지 ‘회유부’ 재료의 일부로 사용된 것으로 보이며, 본격적인 ‘선택적 재현’은 ‘회유부’ 직후에 이뤄진다.

<악보 11> <건반 소나타 K.115> 제2부분 ‘회유부’, 마디 47-80

47 cm: V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V

52 V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V₇ i₄⁶ V 제1부분 '개시부' 재료

<악보 11> 계속

B

제1부분 '종결 조성 개시부' 재료

트레몰로에 의한 동기^a

58 EbM: I V7 I V7 vi i4⁶ IV b^bm: ii₃⁴

당김음에 의한 동기^b

16분음표 음형에 의한 동기^c

62 ii₂⁴ i v₆ V₇/cm i

66 i₂⁴ VI v i_s⁴ vii^o₃⁴

69 fm: V₅⁶ I VI III₆ VI VII₆ VII cm: iv₆ i₄⁶

제1부분 '지속부' 재료

73 II₅⁶ vii^o₃⁴ i_s V₃⁴ I iv V₇ iv₂⁴

77 V₇ iv₂⁴ V₇ iv₂⁴ CM: V

<악보 12> <건반 소나타 K.115> 제1부분 '개시부' 재료, 마디 1-4

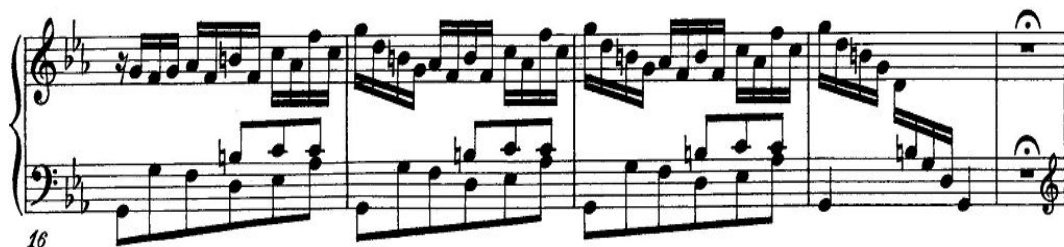


아르페지오로 프레이즈를
마무리 짓는 모습

<악보 13> <건반 소나타 K.115> 제1부분 '종결 조성 개시부' 재료, 마디
21-23



<악보 14> <건반 소나타 K.115> 제1부분 '지속부' 재료, 마디 16-20



2) 제2부분에서 ‘제1부분 종결 조성 개시부의 재현’

‘회유부’ 이후에 오는 마디 81-91에서는 제1부분 ‘종결 조성 개시부’의 재료(마디 21-31)가 재등장한다. 제1부분의 마디 21-31에서 G장조로 제시되었던 재료(악보15)들이 마디 81-91에서 C장조로 재현된다(악보16). 따라서 이 부분은 제2부분 중 커크패트릭이 말한 ‘선택적 재현’으로 볼 수 있다. 단 여기에서 재료들은 약간의 변형을 동반한다. 그러나 마디 23과 마디 83에서는 전혀 다른 재료를 사용한다(표14).

<표 14> <건반 소나타 K.115> 제1부분 ‘종결 조성 개시부’와 제2부분의 ‘선택적 재현’ 비교

구분	제1부분의 ‘종결 조성 개시부’	제2부분의 ‘선택적 재현’
마디	21-31	81-91
재료가 달라진 부분	23마디 새로운 재료로 전개	83마디 앞의 동기가 변형되어 전개
조성	G장조	C장조

<악보 15> <건반 소나타 K.115> 제1부분 '종결 조성 개시부', 마디 21-28

21 GM:
25

<악보 16> <건반 소나타 K.115> 제2부분에서 '제1부분 종결 조성 개시부의 재현', 마디 81-88

81 CM:
85

3) '조성부의 재현'

① '조성부의 재현'에 도달하는 방식

이 곡에서는 '조성부의 재현'이 '제1부분 전반부의 선택적 재현' 이후 별도의 '경과부' 없이 곧장 연결된다. 단 '선택적 재현'의 마지막 두 마디가 C장조의 딸림7화음으로 전개됨으로써 이후에 등장할 조성을 예비하는 역할을 한다. 또한 '조성부의 재현'이 시작되는 부분에서 별도의 긴장과 이완은 발생하지 않는다. '조성부의 재현'으로 연결해주는 마디 90-91에서 이미 c단조와 같은 으뜸음조인 C장조의 으뜸화음과 딸림화음이 모두 등장하여 긴장감이 해소되었기 때문이다(악보17).

<악보 17> <건반 소나타 K.115> 제2부분 '조성부의 재현'에 도달하는 방식, 마디 90-91

90 CM: V I IV I₄⁶ V

② '조성부' 및 '조성부의 재현'

이 곡 또한 '조성부'가 제2부분의 후반부에서 으뜸조로 재현된다. 먼저 제1부분의 '조성부'(악보18)는 원조인 c단조의 딸림조인 g단조로 전개된다. 즉 '조성부'를 시작하는 '종결 조성 확립부'에서 g단조의 조성을 확립한다. 그러나 이어지는 '종결부'와 '최종 종결부'가 g단조와 같은 으뜸음조인 G장조로 전개되어 앞의 부분과 조성적 대비를 이룬다.

이와 같은 ‘조성부’는 제2부분 ‘조성부의 재현’(악보19)에서 그대로 재현된다. 단, 약간의 변형을 동반하는데 이는 크게 세 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 원래 ‘조성부’에는 존재하지 않았던 ‘확장된 종결부’가 ‘조성부의 재현’에서 새롭게 삽입되었다. <악보 19>에서 볼 수 있듯이 마디 105-107은 원래 ‘조성부’에는 없던 부분으로, 이곳의 주제는 제1부분 ‘지속부’의 주제¹⁰⁴)와 유사하다. 둘째, ‘조성부’의 ‘최종 종결부’ 재료가 ‘조성부의 재현’에서는 변형되었다. 마디 107-108을 보면 ‘최종 종결부’의 재료(오른손 아르페지오의 음형)는 제1부분 ‘개시부’의 주제¹⁰⁵)와 유사하다. 셋째, ‘조성부’의 조성 진행 또한 ‘조성부의 재현’에서 변형되었다. 즉 단조에서 장조로 전개되던 ‘조성부’의 조성진행(g단조-G장조-G장조)이 여기에서는 으뜸조인 c단조로만 전개되었다.

104) <악보 14> 참조.

105) <악보 12> 참조.

<악보 18> <건반 소나타 K.115> 제1부분 '조성부', 마디 32-46

29 gm: '종결 조성 확립부' (32-40)

33

38 GM: '종결부'(40-44)

42 GM: '최종 종결부'(44-46)

<악보 19> <건반 소나타 K.115> 제2부분 '조성부의 재현', 마디 92-108

89 cm: '종결 조성 확립부'(92-99)

94 cm: '종결부'(99-105)

100 제1부분 '지속부' 재료 제1부분 '개시부' 재료

104 cm: '확장된 종결부'(105-107) cm: '최종 종결부'(107-108)

3. 스카를라티의 <건반 소나타 K.518>

<건반 소나타 K.518>은 F장조, 2/2박자이며, 빠르기는 Allegro이다. 이 곡은 두 개의 부분으로 나뉘며 제1부분은 ‘개시부’, ‘중심부’, ‘조성부’, 그리고 제2부분은 ‘회유부’와 ‘조성부의 재현’으로 구성되어 있다. 이 곡에서는 일반적으로 제2부분 중 ‘회유부’ 다음에 오는 ‘제1부분 전반부 재료의 선택적 재현’이 생략되어 있다.

커크패트릭의 분류에 따르면 이 소나타는 스카를라티 건반 소나타 중, 후기에 속한다. 즉 커크패트릭은 이 작품이 음악 양식적 측면에 있어서 앞서 살펴 본 <건반 소나타 K.44>와 <건반 소나타 K.115>에 비해 보다 성숙되었다고 보았다.¹⁰⁶⁾ 실제로 이 작품은 스카를라티 건반 소나타의 표준적인 악곡 구성에서 많이 벗어나 있다. 제1부분의 전반부와 후반부의 조성관계, ‘회유부’의 조성 전개, ‘조성부’와 ‘조성부의 재현’의 조성관계 같은 여러 형식적 특징들이 앞서 살펴 본 두 곡과 많은 차이를 보이고 있기 때문이다. 작품의 전반적인 악곡 구조는 아래와 같다(표15).

106) <건반 소나타 K.518>은 커크패트릭 작품 번호로는 후기에 속하지만 뫼고 작품 번호에서는 <L.116>으로 비교적 초기에 속한다. 이 소나타는 베니스본 제13권과 파르마본 제15권에 동일한 작품번호 5번으로 속해있으며, 이 두 개의 필사본은 스카를라티가 죽은 해인 1757년에 제작된 것이다.

<표 15> 스카를라티의 <건반 소나타 K.518> 작품 구조

구분			마디	조성	길이		
제1부분	전반부	개시부		1-7	FM	7마디	68마디
		중심부	지속부	7-11	FM	5마디	
			경과부	11-25	dm-gm- CM-am	15마디	
			종결 조성 개시부	26-48	AM-EM- g [#] m-am	23마디	
	후반부	조성부	종결 조성 확립부	48-60	am	13마디	
			종결부	60-68	am	9마디	
제2부분	전반부	회유부		69-89	DM-EM- F [#] M-bm- am-dm-FM	21마디	47마디
		경과부		90-94	FM	5마디	
	후반부	조성부의 재현	종결 조성 확립부	94-106	FM	13마디	
			종결부	106-112	FM	7마디	
			최종 종결부	112-115	FM	4마디	

1) ‘회유부’

<건반 소나타 K.518>의 제2부분은 ‘회유부’로 시작한다. 무엇보다 여기에서는 서로 다른 두 개의 부분이 조성과 주제적 측면에 있어서 서로 대비를 이루고 있는 점이 특징적이다.

총 21마디로 이루어져 있는 이 곡의 ‘회유부’는 서로 다른 두 개의 부분 A와 B로 구성되어 있다(표16).

<표 16> <건반 소나타 K.518> ‘회유부’ 구성 재료

구분	A			B		
	a	a'	a''	b	b'	b''
마디	69-71	72-74	75-77	78-81	82-85	86-89
조성	D장조	E장조	F#장조	b단조	a단조	d단조- F장조
재료	제1부분 '종결 조성 개시부'의 재료			새로운 재료		

위의 표에서 알 수 있듯이 두 개의 부분은 각각 장조와 단조로 이루어져 있으며, 부분A가 이전 재료, 즉 제1부분 중 ‘종결 조성 개시부’의 재료를 사용하고 있는 것과 달리, 부분B는 새로운 재료를 중심으로 전개되고 있다. 먼저 부분A에서는 세 마디 단위의 악구가 동형진행과 함께 세 차례 반복된다(악보21). 특히 이 중 오른손 가운데 성부의 선율 및 리듬은 제1부분의 ‘종결 조성 개시부’에서 가져온 것이다(악보20). 이어지는 부분B는 네 마디 단위의 악구가 앞의 부분과 마찬가지로 세 차례 동형진행 된다. 그러나 부분A가 원래의 형태가 계속 유지되고 있는 것과 달리 부분B에서는 반복될 때마다 선율이 계속해서 변화된다.

이와 같이 각각 장조와 단조를 중심으로 전개되는 ‘회유부’의 두 부분은 조성적 대비를 보이며, 기존의 재료를 사용한 부분A와 달리 새로운 재료를

중심으로 전개되는 부분B는 재료의 측면¹⁰⁷⁾에서 있어서도 앞의 부분과 차이를 보이고 있다.

<악보 20> <건반 소나타 K.518> 제1부분 ‘종결 조성 개시부’, 마디 26-30



107) ‘회유부’에서 제1부분의 재료와 새로운 재료가 취급되는 이 작품 또한 ‘열린 소나타’ 중 ‘자유로운 소나타’로 볼 수 있다.

<악보 21> <전반 소나타 K.518> 제2부분 '회유부', 마디 69-89

A

a

제1부분 '종결 조성 개시부'의 재료

69 DM: V I EM: V

73 I F#M: V

a''

B

b

77 I bm: i4⁶ V7 V7 ii3⁴

b'

82 am: V5⁶ ii2⁴ V3⁴ i5⁶

b''

86 dm: V5⁶ iv4⁶ iv3⁴ V7/FM

2) '조성부의 재현'

<건반 소나타 K.518>의 '조성부의 재현'은 '회유부' 바로 다음에 온다. 즉 여기에서는 전술한 바와 같이 '제1부분 전반부 재료의 선택적 재현'이 생략되어 있다.

① '조성부의 재현'에 도달하는 방식(경과부)

이어지는 마디 90-94는 '회유부'와 '조성부의 재현'을 연결해주는 경과부이다. d단조로 전개되던 '회유부'가 마디 89에서 F장조인 관계 장조로 전조를 한 후, 마디 90 이후 F장조 영역에서 경과부가 전개된다. 총 네 개의 마디로 구성된 이 경과부는 트릴을 동반한 새로운 재료를 중심으로 전개되고 있다.

특히 여기에서는 점4분음표, 16음분음표, 트릴 등으로 구성된 오른손의 동기X의 반복 진행 및 음고의 상승으로 인해 긴장감이 강화되고 있다. 이는 마치 고전주의 소나타 형식에서 발전부의 마지막 혹은 재현부 직전에 실현되는 긴장감과도 흡사하다. 그러나 이 긴장감이 '조성부의 재현'으로 이어지지 못한다. <악보 22>에서 볼 수 있듯이 원조(F장조)의 으뜸화음 및 딸림화음의 반복적 등장으로 인해 경과부에서 이미 원조의 조성이 확립되고 있기 때문이다.

③ ‘조성부의 재현’

‘조성부’는 제2부분의 후반부에서 재현된다. ‘조성부’와 마찬가지로 ‘조성부의 재현’ 또한 표준적인 형태로부터 벗어나 있다. 우선 원래의 ‘조성부’에 존재하지 않았던 ‘최종 종결부’가 ‘조성부의 재현’ 마지막 부분에 새롭게 삽입되었다. 마디 112-115의 세 차례 반복되는 3도 음정 관계에 의한 8분음표 선율진행은 ‘조성부’에는 없던 부분으로, 여기에서는 곡의 종결을 강화하기 위해 의도적으로 삽입되었다(악보25).

또 한 가지 주목해야 할 사항은 ‘조성부’ 중 ‘종결부’의 변화에 관한 것이다. 원래 아홉 개의 마디들로 구성된 ‘종결부’가 ‘조성부의 재현’에서는 일곱 마디로 축소되었다. 또한 ‘종결부’에서는 네 마디 단위 악구가 두 차례 반복되면서 전개되었다. 그러나 이 형태가 ‘조성부의 재현’에서 재현될 때는 당김음을 동반한 리듬 패턴, 상행 도약 후 하행하는 선율진행 등만이 그대로 유지될 뿐, 도약의 폭은 보다 확대되었고 악구 구조도 변화되었으며 원래의 왼손 화음 반주가 단음으로 제시되는 등, 여러 가지 변화가 나타난다(악보25).

<악보 23> <건반 소나타 K.518> 으뜸조(F장조)를 확립하는 제1부분 ‘개시부’,
마디 1-6

Allegro

FM: I ————— I

<악보 24> <건반 소나타 K.518> 제1부분 '조성부', 마디 48-68

44

am: '중결 조성 확립부'
(48-60)

49

54

59

am: '중결부'(60-68)

64

<악보 25> <건반 소나타 K.518> 제2부분 '조성부의 재현', 마디 94-115



94 FM: '종결 조성 확립부'(94-106)



96



101

제1부분 '종결부'의 오른손 음형 변형하여 제시



106

FM: '종결부'(106-112) 제1부분 '종결부'의 왼손 화성이 단음으로 제시



111

FM: '최종 종결부'(112-115)

IV. 결론

본 논문에서는 스카를라티 건반소나타 중 다양한 형식적 특성을 보여 주는 세 개의 작품, <건반 소나타 K.44>, <건반 소나타 K.115>, <건반 소나타 K.518>을 분석하였다. 작품분석은 악곡의 전반적인 구조를 개괄한 뒤, ‘회유부’의 특징, 제1부분의 ‘선택적인 재현’ 여부, ‘조성부의 재현’에 도달하는 방식을 살핌과 동시에 ‘조성부’ 및 ‘조성부 재현’의 특징 및 이들의 관계 정립 등에 초점을 맞췄다. 분석 결과 작품들 간에는 공통점과 차이점이 동시에 존재하고 있음을 알 수 있었다. 이를 표로 정리해 보면 다음과 같다(표17).

<표 17> 스카를라티 소나타의 형식적 원리 비교

	<K.44>	<K.115>	<K.518>
‘회유부’ 구성 방식 (길이 및 전조, 재료)	길이: 18마디	길이: 34마디	길이: 21마디
	전조: 1회	전조: 7회	전조: 7회
	재료: 새로운 재료	재료: 새로운 재료, 제1부분 재료	재료: 새로운 재료, 제1부분 재료
‘선택적인 재현’ (유무 및 재현된 재료)	유무: ○	유무: ○	유무: X
	재료: 제1부분 ‘경과부’	재료: 제1부분 ‘종결 조성 개시부’	
‘조성부의 재현’ 직전 딸림화음과 으뜸화음 확립 여부	‘조성부의 재현’에 도달하기 위한 경과부에서 미리 확립	‘조성부의 재현’과 연결된 ‘선택적 재현’에서 미리 확립	‘조성부의 재현’에 도달하기 위한 경과부에서 미리 확립
‘조성부의 재현’에서 발생하는 주제와 조성의 동시적 재현 여부	○	○	○
‘조성부’와 ‘조성부의 재현’ 조성 관계	‘조성부’: cm-CM	‘조성부’: gm-GM	‘조성부’: am
	‘조성부의 재현’: fm-FM	‘조성부의 재현’: cm	‘조성부의 재현’: FM
‘조성부’와 ‘조성부의 재현’ 구성 요소	같음	‘조성부의 재현’에 ‘확장된 종결부’ 추가	‘조성부의 재현’에 ‘최종 종결부’ 추가

첫째, 세 개의 작품 모두 제2부분의 시작 부분에 ‘회유부’가 존재한다. 길이는 18마디, 34마디, 21마디 등 작품마다 다양했으며, <K.44>의 ‘회유부’가 하나의 조성에서만 전개되었던 것과 달리 <K.115>와 <K.518>에서는 빈번한 전조로 인해 조성의 역동성이 발생했다. ‘회유부’의 중심 재료 또한 작품마다 다양했다. <K.44>의 ‘회유부’가 이전에 등장하지 않았던 새로운 재료로만 전개를 이루었다면, <K.115>와 <K.518>에서는 새로운 재료와 더불어 제1부분 재료가 재차 다루어졌다. 이와 같이 ‘회유부’의 길이, 조성 전개, 주제

작업(새로운 재료 사용 및 이전 재료의 응용, 발전, 변형을 통한 전개방식) 등은 각 작품마다 다양하다.

둘째, ‘회유부’에 이어지는 ‘선택적인 재현’의 존재 여부는 작품마다 다르다. 이것은 세 개의 분석 작품들 중 <K.44>과 <K.115>에만 존재한다. 먼저 <K.44>에서의 ‘선택적인 재현’은 제1부분의 ‘경과부’ 재료를 사용하고 있는데, 원래의 장조가 ‘선택적인 재현’에서 단조로 전개될 뿐만 아니라, 같은 재료가 단화음과 장화음으로 번갈아 제시됨으로써 화성적 색채의 변화가 일어나기도 했다. <K.115>의 ‘선택적인 재현’은 제1부분의 ‘종결 조성 개시부’ 재료를 중심으로 이를 변형하면서 전개되었다. 이처럼 ‘선택적인 재현’의 유무는 작품마다 다르며, 존재하더라도 이전 재료가 새로운 재료와 결합되거나 다양한 방식으로 변형되는 등 취급 방식에 있어 다양성을 보여주고 있다.

셋째, ‘조성부의 재현’에서 발생하는 주제와 조성의 동시적 재현 여부 또한 작품마다 차이를 보이고 있다. 먼저 <K.44>의 경우 ‘조성부’의 구성요소 모두 제2부분의 후반부에서 그대로 재현되었다. 이와 더불어 조성 또한 으뜸조로 재현되었다. 즉 “c단조-C장조-C장조”에 의한 ‘조성부’의 조성 전개가 ‘조성부의 재현’에서 “f단조-F장조-F장조”에 의해 으뜸조에서 그대로 재현되었다. <K.115>의 경우 주제의 재현에 있어서 <K.44>와 약간의 차이를 보인다. 원래의 재료가 모두 재현되었던 <K.44>와 달리, <K.115>의 제2부분 후반부에서는 원래 ‘조성부’에 없었던 ‘확장된 종결부’가 삽입되는 한편 ‘조성부’가 으뜸조(c단조)로 재현된다. 이는 제1부분 ‘조성부’의 “g단조-G장조-G장조”에 의한 조성 전개가 ‘조성부의 재현’에서는 c단조로만 전개됨으로써 이전 작품과 달리 장조에서 단조로의 조성 변화를 동반했다. <K.518>의 경우, ‘종결 조성 확립부’와 ‘종결부’의 두 부분으로 구성되었던 ‘조성부’는 ‘조성부의 재현’에서 ‘최종 종결부’가 추가되어 전개되었다. 또한 a단조의 ‘조성부’가 ‘조성부의 재현’에서는 원조인 F장조로 전개되어 단조에서 장조로의 변형이 일어났다.

이처럼 ‘조성부’가 재현되는 양상 또한 작품마다 다르게 나타난다. ‘조성

부'가 그대로 재현되는가 하면, 원래 존재하지 않았던 부분이 삽입되기도 하고, '조성부'에는 포함되어 있으나 재현 시에는 생략되기도 하는 등 주제 재현 방식은 서로 차이를 보인다. 또한 세 개의 곡 모두 으뜸조에서의 재현이 이루어지고 있으나, 장단조의 변형으로 인해 조성적 색채감의 변화가 일어나기도 한다.

넷째, '조성부의 재현' 직전 딸림화음과 으뜸화음의 확립에 따른 긴장과 이완의 형태는 본 논문에서 연구한 작품에서 발생하지 않았다. <K.44>와 <K.518>에서는 '조성부의 재현'에 도달하기 위한 경과부에서 이미 딸림화음과 으뜸화음이 확립되었고, <K.115>에서는 '조성부의 재현'과 연결된 '선택적 재현'에서 미리 확립되었다. 따라서 세 곡 모두 음악적 절정은 발생하지 않았고, 긴장과 이완에 따른 긴장감은 '재현' 직전 미리 해소되었다.

그렇다면 과연 스카를라티의 건반 소나타는 바로크의 2부 형식과 고전 소나타의 3부 형식 중 어디에 더 근접해 있을까? 커크패트릭은 스카를라티 소나타를 고전 소나타에 대입시켜 설명하였다¹⁰⁸(표18).

108) Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, 254에서 재인용.

<표 18> 커크패트릭에 따른 스카를라티 소나타와 고전 소나타 형식 구조 비교

스카를라티 소나타(Scarlatti sonata)					고전 소나타(classical sonata)		
제1부분 (first half)	전반부	개시부(opening)		기본 구성 (basic tonic)	제1주제, 부수적인 요소, 확대와 경과부(first theme, subsidiary material, extenstions and transitions)	제시부 (exposi- - tion)	
		중심부 (central section)	지속부(continuation)				
			경과부(transition)				
	후반부	구성부 (tonal section)	종결 조성 개시부 (pre crux)		종결 구성 (closing tonic)		제2주제, 부수적인 요소, 확대, 종결 주제 혹은 주제들(second theme, subsidiary material, extenstions, closing theme or themes)
			종결 조성 확립부 (post crux)				
			종결부(closing)				
			확장된 종결부 (further closing)				
	제2부분 (second Half)	전반부	선택적 개시부(optional opening)		전조 (modul- ation)		발전부 (development)
회유부(excursion)							
종결 조성 개시부 혹은 앞에 나온 요소들의 선택적인 재현 (optional restatement of pre-crux or also preceding material)							
후반부		구성부의 재현 (restatement of tonal section)	종결 조성 확립부 (post crux)		기본 구성 (basic tonic)	제1주제, 부수적인 요소, 확대(first theme, subsidiary material, extenstion) 제2주제, 부수적인 요소, 종결 주제 혹은 주제들(second theme, subsidiary material, closing theme or themes)	재현부 (recapi- tulation)
			종결부(closing)				
			확장된 종결부 (further closing)				
			최종 종결부 (final closing)				

커크패트릭에 따르면 제1부분은 고전 소나타의 제시부에, 제2부분의 전반부(‘선택적 개시부’, ‘회유부’, ‘제1부분의 선택적인 재현’)는 발전부에, 그리고 제2부분의 후반부(‘조성부의 재현’)는 재현부에 해당한다. 실제로 본 논문에서 세 개의 작품 <K.44>, <K.115>, <K.518>을 상세히 연구해 본 결과, 스카를라티 소나타에는 고전 소나타의 형식적 원리가 존재한다. 이는 크게 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있다. 첫째, 2부 구성에 의한 스카를라티 소나타의 대칭성을 깨트리는 ‘회유부’의 존재, 더 나아가 ‘회유부’ 안에서 다양한 조성으로의 전조 및 이전 재료의 취급 방식 등은 마치 이 부분이 고전 소나타의 발전부에 대응하는 것처럼 보이게 한다.

둘째, 제1부분의 후반부에 위치한 ‘조성부’가 전반부 으뜸조로부터 관계조로 전조되어 전개된 후, 제2부분의 전반부에서 여러 조를 거쳐 다시 작품 마지막 부분에서 원래의 형태가 으뜸조로 재현되는 양상은 고전 소나타의 제시부와 재현부의 관계를 연상시킨다. 물론 스카를라티 소나타에서는 - 커크패트릭 또한 언급한 바와 같이 - 제1부분 전반부의 재현은 이루어지지 않는다. 따라서 스카를라티 건반 소나타에서의 재현은, 두 개의 주제영역이 모두 재현부에서 재현되는 고전소나타의 완전한 재현에는 부합하지 못한다. 그럼에도 불구하고 ‘조성부’가 작품 마지막에 재현되고 더 나아가 원조로 복귀한다는 사실로 인해 커크패트릭이 고전소나타의 제2주제영역(부 주제부)에 해당한다고 보았던 부분은 고전 소나타의 제시부와 재현부의 관계와 매우 흡사하다.

그러나 이러한 사실에도 불구하고, 스카를라티 소나타를 고전 소나타에 완전히 대입시키는 것은 무리가 있어 보인다. 고전 소나타의 발전부에 비해 전체적으로 차지하는 비중이 적다는 면에서 독립성을 인정하기 어렵고, 또한 제1부분의 전반부에 뚜렷이 대비되는 두 개의 주제가 제시되지 않으며, 제2부분에서는 제1부분 전체 대신 후반부만 재현되고 있기 때문이다.

여기에서 또 한 가지 짚고 넘어가야 할 점은, 스카를라티 소나타의 경우 제2부분 전반부의 마지막에서 ‘조성부의 재현’으로 이어지는 부분이 고전소

나타 발전부의 마지막에서 재현부의 시작으로 이어지는 부분과는 질적으로 큰 차이를 보이고 있다는 점이다. 일반적으로 고전 소나타의 경우 발전부의 마지막은 음악적 절정이 일어나는 부분이다. 이 부분이 원조로 돌아가기 위해 마지막으로 조성적 긴장감을 극대화하고 있기 때문이다. 따라서 원조의 딸림화음 제시와 함께 조성적 긴장감을 극대화한 이후, 재현부 시작에서 으뜸조로의 해결과 함께 이 긴장감은 극적으로 해소된다.

그러나 스카를라티 소나타에서 이 지점은 완전히 다른 성격을 보인다. ‘조성부’가 으뜸조로 재현되기 직전 이미 원조의 딸림화음뿐만 아니라 으뜸화음이 함께 제시되어 ‘조성부의 재현’이 시작되기도 전에 긴장과 이완이 이미 발생해버리기 때문이다. 이와 같은 여러 가지 근거는 스카를라티 소나타와 고전 소나타의 근본적인 차이라고 지적할 만하다.

참고문헌

[단행본]

이남재, 김용환. 『서양음악사 18세기 음악』. 과주: 음악세계, 2006.

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2012.

Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Co., 1947.

Flannery, Matthew. *A Chronological Order for the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti(1685-1757)*. Lewiston, N.Y: E. Mellen Press, 2004.

Kirkpatrick, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey: Princeton University, 2011, c1983.

Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era*, 3rd ed. New York: W. W. Norton & Co., 1983.

Rosen, Charles. *The Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Co., 1998.

Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music an History*, 2nd ed. Madison, wis.: Brown & Benchmark, c1994.

Sutcliffe, W. Dean. *The Keyborad sonatas of Domenico Scarlatti and eighteenth-century music style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

[번역된 단행본]

Gillespie, J. 김경임 번역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교출판부, 1997.

Green, Douglass M. 박경중 번역. 『조성음악의 형식』. 서울: 삼호, 2000.

Grout, Donald J. Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 민은기 외 번역. 『그라우트의 서양음악사』. 제7판, 서울: 이앤비플러스, 2007.

Kirby, F. E. 김혜선 번역. 『건반음악의 역사』. 서울: 다리, 2002.

_____. 김혜선 번역. 『피아노 음악사: 20세기 말까지』. 서울: 다리, 2003.

[학술지]

김인일. “1600~1750년경의 Keyboard sonata의 변화 과정.” 『예술논문집』 13(1998):1-59.

박문정. “전 고전시대의 실내악과 소나타 형식: Johann Christian Bach의 Op.11, 5중주곡을 중심으로.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 17(1998):1-5.

서인정. “고전 소나타 알레그로 형식에 대한 현상학적 고찰.” 『음악과 민족』 5(1993):1-19.

[학위논문]

김민경. “고전시대의 피아노 소나타에 관한 연구: Haydn, Mozart, Beethoven의 피아노 소나타를 중심으로.” 배재대학교 석사학위논문, 2010.

김수진. “D. Scarlatti 소나타와 스페인 춤곡의 관련성 연구.” 충남대학교 석사학위논문, 2011.

유한나. “J. C. 바흐의 건반악기 소나타 작품17-2에 관한 연구.” 동아대학교 석사학위논문, 2009.

이명화. “D.Scarlatti의 Essercizi 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1984.

이상희. “Domenico Scarlatti와 Antonio Soler의 Keyboard Sonata 비교연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2001.

이신애. “D. Scarlatti Sonata L.104, L.413, L.429에 나타난 연주기법의 특성에 관한 연구.” 건국대학교 석사학위논문, 2012.

이은옥. “전고전주의 시대 Solo Keyboard Sonata에 관한 연구.” 상명여자대

- 학교 석사학위논문, 1991.
- 이은혜. “스카를라티 소나타 L.104, L.413, L.422에 관한 연구: 스페인적 요소를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 정근혜. “바로크 소나타에 관한 연구 : 건반음악의 문헌과 양식적 특징.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 1996.
- 한수하. “D. Scarlatti, L. V. Beethoven, F. Chopin, S. Rachmaninoff의 피아노 작품을 중심으로.” 서울시립대학교 석사학위논문, 2012.
- 함지영. “도메니코 스카를라티(Domenico Scarlatti)의 하프시코드 소나타 연구: 악기와 특징에 관하여.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2005.

[사전]

- Boyd, Malcolm and Pagano, Roberto. "Domenico Scarlatti". In *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 21, edited by Stanley Sadie, 398-417. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Webster, James. "Sonata form." In *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 23, edited by Stanley Sadie, 687-695. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music, Vol. 2, The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press, 2005.

[악보]

- Scarlatti, Domenico. *SCARLATTI Sixty Sonatas In One Volume For Piano*. Edited by Ralph Kirkpatrick. New York: G. Schirmer Inc., 2007.

_____. 스카를라티 소나타 1. 서울: 음악춘추사, 1984.

_____. 스카를라티 30소나타 2. 서울: 음악춘추사, 1984.

_____. 스카를라티 30소나타 3. 서울: 음악춘추사, 1984.

ABSTRACT

A Study on Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas -Focused on the Open Sonatas-

Ji-Yeon Park

Composition Major

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

D. Scarlatti(Domenico Scarlatti, 1685-1757) was a composer who existed in the transitional boundary between the Baroque and the early Classical period. For this reason, He tried to compose a variety of musical forms on his own. Among his pieces, keyboard sonatas have secured for itself a recognized place in musical history.

At first, this dissertation examines manuscript volumes and printed edition of Scarlatti's keyboard sonatas which do not remain from his autographs. Second, to analyze the forms of Scarlatti's keyboard sonatas, it seems necessary to examine Kirkpatrick's systematic method.

Musicologists show a variety of opinions about Scarlatti's keyboard

sonatas. So, this dissertation aims to provide a perspective to this debate by analyzing which side Scarlatti's keyboard sonatas close to, binary form of the Baroque or ternary form of the Classic sonata. As a result, it is recognized musical diversity in Scarlatti's keyboard sonatas but difficult to apply Classic sonata form.