



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 가 영 교수 지도  
석사학위 청구논문

사회적 관점에서 바라본  
요한 세바스찬 바흐의  
《브란덴부르크 협주곡》 제 5번  
(BWV 1050) 1악장 분석

2017

성신여자대학교 대학원  
음악학과 작곡전공  
박 신 유

사회적 관점에서 바라본  
요한 세바스찬 바흐의  
《브란덴부르크 협주곡》 제 5번  
(BWV 1050) 1악장 분석

이 가 영 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 작곡전공

박 신 유

# 인 준 서

박신유의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장 ..... 이 영 민 ..... (인)

심 사 위 원 ..... 이 가 영 ..... (인)

심 사 위 원 ..... 이 혜 진 ..... (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번(BWV 1050) 1악장을 사회적 관점에서 논의한 본 연구는 해외 학자들의 선행 연구를 토대로 바흐 연구의 새로운 방법론을 제시하였다. 논의 구성은 음악적 논의와 사회적 관점에서의 논의 두 부분으로 나누어 사회적 관점에서 해석할 수 있는 근거를 음악적 논의에서 보다 면밀하게 고찰하였다.

비발디의 리토르넬로 형식을 사용한 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장은 바로크 시대 협주곡의 전통적인 방식을 따른다. 그러나 그 안에서 발견되는 음악적 특징들, 특히 쳄발로 카덴차는 당시 협주곡 관습에서 벗어난 대담하고 획기적인 시도로서 바흐의 혁신적인 음악적 사고방식이 나타나 있다. 바흐가 어떠한 맥락에서 새로운 시도를 했는지 알 수 있는 명확한 근거는 없지만, 이미 반세기 전부터 사회적 관점에서 바라본 해외 학자들의 담론은 시대의 변화에 힘입어 오늘날 강한 설득력을 지니게 되었다.

본 논문이 수용한 주요 담론은 바흐의 음악이 사회적 기원의 흔적을 지닌다고 주장한 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)의 “추종자들에 맞서 옹호된 바흐(*Bach Defended against His Devotees*, 1955)”와 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 사회·정치·문화적 관점에서 해석한 수잔 맥클래리(Susan McClary)의 “바흐의 해 동안 정치적 대화의 신성모독(*The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year*, 1987)”이다. 이들은 음악이 사회로부터 부여된 의미의 부분적 산물이라고 보는 흥미로운 시각을 제공하였다. 음악적 의미와 중첩되는 사회적 의제로부터 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 통찰하는 새로운 방법론의 목적은 오늘날 문화에서 바흐의 위치를 재고하려는 데 있다.

# 목 차

I. 들어가는 말 .....	1
1. 연구방법 및 범위 .....	3
2. 선행연구 .....	4
II. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번(BWV 1050) 1악장 분석 · 6	
1. 세 가지 버전의 필사본 .....	7
2. 악기 편성 .....	17
3. 리토르넬로 형식과 모듈 방식 분석 .....	24
1) 첫 번째 리토르넬로(R1) .....	29
2) 첫 번째 솔로(S1) .....	30
3) 두 번째 리토르넬로(R2) .....	32
4) 두 번째 솔로(S2) .....	33
5) 세 번째 리토르넬로(R3) .....	35
6) 세 번째 솔로(S3) .....	36
7) 네 번째 리토르넬로(R4) .....	36
8) 네 번째 솔로(S4) .....	38
9) 다섯 번째 리토르넬로(R5) .....	40
10) 다섯 번째 솔로(S5) .....	41
11) 여섯 번째 리토르넬로(R6) .....	45
12) 여섯 번째 솔로(S6) .....	46
13) 일곱 번째 리토르넬로(R7) .....	50
14) 일곱 번째 솔로(S7) .....	51

15) 여덟 번째 리토르넬로(R8) .....	52
16) 여덟 번째 솔로(S8) .....	53
17) 아홉 번째 리토르넬로(R9) .....	56
4. 첼발로 카덴차 .....	57
<b>III. 사회적 관점에서의 논의 .....</b>	<b>65</b>
1. 리토르넬로 부분과 솔로 부분 .....	67
2. 첼발로 카덴차 .....	77
<b>IV. 나가는 말 .....</b>	<b>81</b>
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

## 표 목차

<표1> 《브란덴부르크 협주곡》 헌정문 .....	9
<표2> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 세 가지 버전의 필사본 .....	13
<표3> 《브란덴부르크 협주곡》에 사용된 독주 악기 .....	19
<표4> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 악기 조합 구조 .....	22
<표5> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 리토르넬로(R) 부분과 솔로(S) 부분의 요소, 마디, 조성 .....	28

## 악보 목차

<악보1> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 1-9	25
<악보2> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 1-2	29
<악보3> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 36-37	29
<악보4> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 10-13	30
<악보5> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 9-11, 마디 110-112, 마디 14-15, 마디 116-117	31
<악보6> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 19-20	32
<악보7> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 20-23, 마디 27-29	34
<악보8> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 28-31	35
<악보9> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 35-41	37
<악보10> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 44-46	38
<악보11> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 47-51	39
<악보12> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 58-60	40
<악보13> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 60-66	41
<악보14> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 71-73	42
<악보15> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 81-83	43
<악보16> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 92-94	44
<악보17> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 101-102, 마디 19-20	45
<악보18> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 101-103	46
<악보19> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 104-111	47
<악보20> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 112-115	48
<악보21> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 118-121	49

<악보22> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 122, 마디 124-125 .....	50
<악보23> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 130-133 .....	51
<악보24> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 136-139 .....	52
<악보25> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 139-140, 마디 147-148 .....	54
<악보26> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 151-155 .....	55
<악보27> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 153-155 .....	59
<악보28> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 165-167, 마디 172-174, 마디 176-178 .....	60
<악보29> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 200-201 .....	61
<악보30> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 202-203 .....	61
<악보31> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 212-214 .....	62
<악보32> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 92 .....	64
<악보33> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 1-3, 마디 9-11 .....	70
<악보34> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 9-11 .....	72
<악보35> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 13-14, 마디 36-38, 마디 95-97 .....	73
<악보36> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 24-27 .....	74
<악보37> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 47-48 .....	75
<악보38> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 104-106 .....	76

## I. 들어가는 말

요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 삶이 종교와 밀접했던 만큼, 그의 음악은 전통적이고, 보수적이며, 경건하다고 평가를 받는다. 오랜 세월 동안 바흐 음악에 대한 연구는 《B단조 미사》, 《마태수 난곡》, 《오라토리오》, 《칸타타》 등의 종교음악에 집중되어 있었다. 그러나 바흐의 음악적 사고를 이해하기 위해 종교음악을 논의하는 것은 단편적인 고찰에 불과하며, 연구 방법이 ‘가사’나 ‘성경’의 소재에 지나치게 의존한다는 논란도 피할 수 없다. 다양성이 존중받는 현 시대에서 바흐를 여전히 신학적 프레임에 가둬둔 채 전통주의자 이미지만 그리려는 것은 시대착오적인 것으로 여겨진다. 그의 음악에서 나타나는 새로운 시도들은 보수적인 이미지에 대한 의심을 불러일으키고, 이제 ‘종교’라는 절대적인 영역에서 벗어나 사회, 정치, 문화 등 다양한 관점에서의 논의로 이미지를 재고할 필요가 있는 때에 접어들었다.

바흐의 음악에서 나타나는 새로운 시도들은 그가 전통주의자이고, 보수주의자라는 선입견에서 벗어나게 한다. 바흐의 음악이 서양음악의 표본이 된 오늘날, 그의 음악에서 출발점이 된 새로운 시도 중 최초의 ‘피아노 협주곡 카덴차’로 간주하는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번(BWV 1050) 1악장이 있다. 바로크 시대의 협주곡에서 건반악기가 통주저음 역할을 담당하는 것이 관습이었던 반면, 이 곡에서 쳄발로는 독주 역할과 더불어 악장의 1/4 가량의 카덴차를 차지한다. 바흐의 대담하고 획기적인 시도가 나타나 있는 이 곡은 예술작품을 역사적 변화의 산물로서 바라보는 사회학자들의 견해와 궤를 같이 한다.<sup>1)</sup> 즉 이 곡에서 드러나는 악기 배치와 쳄발로 카덴차의 특

---

1) 본 논문에서 수용한 사회학자의 견해는 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)의 “추종자들에 맞서 옹호된 바흐(Bach Defended Against His Devotees)”와 노베르트 엘리야스(Norbert Elias, 1897-1990)의 “궁정사회(The Court Society)”이다. Theodor W. Adorno,

정이 18세기 유럽의 사회·정치·문화적 맥락과 맞닿아 있으며, 바흐의 음악을 ‘사회적 관점<sup>2)</sup>’에서 논의할 수 있는 핵심적인 부분이라는 것이다.

일찍이 해외 음악학계에서는 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 사회적 관점에서 바라보는 논의가 있어왔다.<sup>3)</sup> 그러나 국내 음악학계의 연구는 최초의 건반악기 카덴차 및 비발디의 영향, 그리고 작곡 기법에 대한 논의에 머물러 있다.<sup>4)</sup> 보다 다양한 관점에서 바흐의 음악을 이야기 하지 않는 국내 바흐 연구는 제한된 시각에서 바흐를 바라본다는 한계가 드러난다. 이러한 의미에서 해외 음악학계의 선례는 국내 바흐 연구 방법론에 새로운 방향을 제시하는 것이다. 따라서 본 연구는 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 사회적 관점에서 논의한 해외 학자들의 담론을 토대로 바흐 연구의 새로운 방법론을 살펴보는 데 의의가 있다.

---

“Bach Defended Against His Devotees,” in *Prisms*, trans. Samuel Weber and Shierry Weber, 1967. Reprint (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1981), 133-134. Norbert Elias, 『공정사회』, 박여성 옮김 (서울: 한길사, 2003).

- 2) 한 시대의 사회 모습을 전반적으로 조망한다는 의미에서 사회, 정치, 문화의 관점을 통틀어 ‘사회적 관점’이라는 단어를 사용할 것이다.
- 3) 해외 음악학자들의 선행연구는 서론의 제 2장 선행연구에서 기술하였다.
- 4) 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 국내 최신 연구는 나주리의 ‘바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신 - 제 5번 협주곡(BWV 1050)을 중심으로-’이다. 나주리, “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신 - 제 5번 협주곡(BWV 1050)을 중심으로-,” 『음악논단』 23 (2009), 21-45.

## 1. 연구방법 및 연구범위

본 논문의 구성은 음악적 논의와 사회적 관점에서의 논의 두 부분으로 나뉜다. 두 가지 논의로 분리한 이유는 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 사회적 관점에서 논의할 수 있는 근거를 음악에서 찾고자 했기 때문이다. 음악 분석을 통해 바로크 시대 협주곡의 전통으로부터 바흐의 음악 어법을 구분하고, 사회적 관점에서 논의할 수 있는 이 곡의 특징을 가려내고자 한다.

음악적 논의는 작품 배경 고찰에서 출발한다. 첫 번째 장에서는 바흐가 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 처음으로 구상했던 시기를 세 가지 버전의 팔사본과 그에 따른 학자들의 가설로 추적하였다. 두 번째 장에서는 이 곡에 사용된 악기가 시대적으로 어떠한 의미를 지니고 있는지 살펴보았다. 세 번째 장에서는 이 곡의 악보에서 드러나는 악상 기호와 플루트의 등장여부에 따라 레토르넬로 형식의 구조를 마련하고, 그 안에서 발견되는 바흐의 독자적인 작곡 기법을 중심으로 논의하였다. 특히 이 곡의 가장 큰 특징인 첼발로 카덴차는 개별적으로 다룰만한 음악적 가치가 있어 네 번째 장에서 심도 깊게 다루었다.

사회적 관점에서의 논의는 위와 같은 음악적 논의를 기반으로 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 논의한 해외 학자들의 담론을 풀어냈다. 그들이 바흐의 음악을 사회적 관점에서 어떻게 해석하고 있는지 담론과 음악을 대조하여 살펴보았다. 본 논문이 수용한 해외 학자들의 논의는 이어지는 선행 연구에 기술하였다.

## 2. 선행연구

해외 음악학계에서는 이미 반세기 전부터 바흐 음악 연구의 새로운 방향을 탐색하고 있었다. 마이클 메리슨(Michael Marissen)은 자신의 글 “유미한 모음집으로서 J. S. 바흐의 브란덴부르크 협주곡”에서 ‘바흐 학자들이 최근 광범위한 종류의 해석에 적극적으로 관심을 갖기 시작했다’고 밝히며, ‘바흐의 소위 순수 기악음악 작품들은 아직까지 많은 흥미를 끌지 못하고 있지만, 몇 가지 주목할 만한 예외들이 있다’고 서술했다.<sup>5)</sup> 그 중 하나는 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 사회적 관점에서 논의한 수잔 맥클래리(Susan McClary)의 “바흐의 해 동안 정치적 대화의 신성모독<sup>6)</sup>”이다. 맥클래리의 글은 바흐의 음악이 사회적 맥락에서 어떻게 이해될 수 있는지 모델을 제시한 아도르노의 “추종자들에 맞서 옹호된 바흐<sup>7)</sup>”를 바탕으로 한다.

맥클래리는 ‘바흐의 음악이 사회적 기원의 흔적을 지닌다<sup>8)</sup>’는 아도르노의 주장이 종교적 권위의 시대에 대한 향수를 지닌 독일 애국주의자들에 의해 끊임없이 제외되었을 것이고, 이 때문에 음악학계에 미미한 영향을 끼쳤다고 말했다.<sup>9)</sup> 작품 분석에 대한 자세한 고찰을 담아내지 않고 철학적 논의를 펼친 아도르노와는 달리, 바흐의 음악을 사회적 관점에서 보다 명확하게 이해하기 위해 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 예시로 선택한 맥클래리의 논의는 다양한 해석에 관심을 쏟는 시대적 흐름에 부합하여 집중 받

---

5) Michael Marissen, “J. S. Bach’s Brandenburg Concertos as a Meaningful Set,” *The Musical Quarterly* 77/2 (1993), 194.

6) Susan McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year” in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, ed. Ricahrd Leppert and Susan McClary (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 13-62.

7) Adorno, “Bach Defended Against His Devotees,” 133-146.

8) 수잔 맥클래리가 아도르노의 글 “추종자들에 맞서 옹호된 바흐”를 바라보는 견해이다. McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 14.

9) McClary, 위의 글, 14.

왔던 것으로 보인다.

진 스웡(Jeanne Swack)은 “바흐의 브란덴부르크 협주곡에서 모듈 구조와 리토르넬로의 인식”에서 바흐의 작곡 방식이 ‘다양한 전조 단계에서 대부분 그 모습으로, 때로는 새로운 구조적 맥락으로 되돌아가는 것’ 중심으로 이루어졌다고 주장하며, 음악적 아이디어를 모듈(modules)방식으로 분석하여 보다 세밀하게 바흐의 음악에 접근하는 방법을 제시했다.<sup>10)</sup> 이러한 분석 방식은 비발디 측면에 집중했던 경향에서 벗어나 바흐만의 고유한 음악 어법으로 인식 가능하게 한다.

나주리의 “바흐의 《브란덴부르크 협주곡》, 그 회고와 혁신”은 오늘날 《브란덴부르크 협주곡》의 연주 관행을 필두로 작품의 창작 시기에 관한 다양한 가설들을 심도 깊게 논의 했다. 제 5번 1악장의 형식 분석은 비발디 협주곡의 리토르넬로 형식에 기대지 않고, 바흐 특유의 대칭원리로 구조적 특징을 고찰했다.<sup>11)</sup>

---

10) Jeanne Swack, “Modular Structure and the Recognition of Ritornello in Bach’s Brandenburg Concertos,” in *Bach Perspectives 4: The Music of J. S. Bach: Analysis and Interpretation*, ed. David Schulenberg, 33-53 (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), 33.

11) 나주리, “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신,” 21-45.

## II. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 분석

바흐가 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 구상했던 시기는 불분명하다. 이와 관련된 날짜를 알 수 있는 자료는 바흐가 브란덴부르크 후작에게 헌정한 필사본에 기입된 ‘1721년 3월 24일’이라는 날짜만이 유일하다. 이 시기에 앞서 두 가지 버전의 필사본이 발견되었지만 날짜는 기입되어 있지 않았고, 가장 이른 시기로 추정되는 첫 번째 버전은 바흐의 것이 아닌 사보가들에 의한 필사본이라는 복합적인 문제를 안고 있다. 따라서 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 음악적 논의를 다루기 전에, 이 곡이 언제, 어떻게, 어떠한 배경에서 만들어졌는지를 세 가지 버전의 필사본을 통해 먼저 살펴보고자 한다. 작곡 시기를 추적하려는 것은 동시대 다른 작품들과 차별화되는 바흐의 독창성을 구별하는데 중요한 근원이 되기 때문이다. 즉 바흐가 영향을 받았던 동시대 다른 작곡가들의 협주곡들로부터 바흐만의 독자적인 음악 어법을 분리하여 보다 면밀하게 음악 분석을 할 수 있다는 것이다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 악기 편성은 바로크 시대 대부분의 협주곡 악기 편성과 비슷해 보이지만, 음악에서의 사용은 관습을 따르지 않는다. 특히 통주저음에 위치해 있었던 쳄발로가 독주 악기로 등장하여 카덴차를 연주하는 모습은 이례적이다. 반면, 독주 바이올린은 리피에노 악기들과 함께 반주 역할을 수행하기도 한다. 쳄발로가 독주를, 독주 바이올린이 반주 역할을 하는 ‘주객전도’를 시도한 배경에는 각 악기들이 처해있었던 상황과 관련되어 있는 것으로 보인다. 이에 두 번째 장에서는 악기들의 상황과 악기들 간의 연관성을 통해 이 곡의 악기 편성에 대한 의미를 살펴보고자 한다.

바흐의 혁신적인 음악적 사고방식이 드러나는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 모든 부분에서 새로운 시도가 나타나는 것은 아니다. 표면

적으로는 비발디의 리토르넬로 형식을 따른 것처럼 보인다. 그러나 그 안에서 발견되는 바흐의 음악적 특징들은 바로크 시대 협주곡과는 다른 모습이다. 리토르넬로 형식의 전통 안에서 음악적 재료들을 어떻게 다루는지, 리토르넬로 부분에서 독주 악기들이 어떤 방식을 취하고 솔로 부분에서 리피에노 악기들이 어떻게 등장하는지 등의 음악적 논의를 세 번째 장의 분석 연구에서 자세히 들여다보고자 한다. 그리고 이 곡의 가장 큰 특징인 첼발로 카덴차는 네 번째 장에서 상세하게 다룰 것이다.

## 1. 세 가지 버전의 필사본

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 작곡 시기에 대한 가설은 크게 바이마르(1708-17) 시기와 쾨텐(1717-23) 시기로 나뉜다. 이 두 시기를 엄격히 구분하는 본질은 이탈리아 협주곡 양식과 긴밀한 관계가 있다. 1710년 이후로 가장 널리 보급된 협주곡 유형은 비발디가 구축한 하나의 독주 악기와 현악 오케스트라를 위한 ‘독주’ 협주곡이었다.<sup>12)</sup> 바흐는 1713년에 비발디의 《바이올린 협주곡》 D장조 그로소 모굴(RV 208)을 오르간 버전(BWV 594)으로 편곡한 이력이 있고,<sup>13)</sup> 동시대 작곡가들의 협주곡을 오르간 협주곡으로 개작한 작품도 대부분 바이마르 시기에 만들어 졌기에,<sup>14)</sup> 비발디의 리토르

12) Michael Talbot, “Concerto,” in *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 6: 243.

13) 바흐의 <오르간을 위한 개작>(BWV 594)은 비발디의 op.7/ii no.5(RV 208a) 인쇄 버전을 따른 것이 아니고, RV 208을 편곡한 것이다. RV 208의 처음과 마지막 악장에는 RV 208a에 없는 각각 추가된 카덴차(혹은 카프리치오소) 패시지를 포함한다. 이러한 점은 바흐가 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에 등장하는 카덴차를 구상하기 전에 이미 비발디의 협주곡 양식과 카덴차에 대한 예습이 있었음을 입증한다. Eva Badura-Skoda, Andrew V. Jones, “Cadenza,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 4: 785.

14) 바흐의 오르간 협주곡 개작은 대부분 동시대 이탈리아 작곡가 게오르크 필립 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767), 주세페 토렐리(Giuseppe Torelli, 1658-1709), 마르첼로 형제

넬로 형식을 사용한 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번도 바이마르 시기에 작곡되었을 가능성이 있다. 하지만 음악적인 근거에 의해서 작곡 시기를 추정하는 것은 당시 바흐의 정황을 배제한 일방적인 판단일 수 있다. 그렇기 때문에 여러 학자들의 가설과 필사본 연구를 통해 알 수 있는 사실과 바흐의 정황을 종합적으로 논의하여 바흐가 이 작품을 구상했던 시기로 보다 더 가깝게 다가갈 수 있을 것으로 보인다.

바흐 생애의 많은 여행은 왕실과 자신의 일 모두와 관계된 것이었다. 쾨텐 궁정의 카펠마이스터로 부임 후에는 보다 많은 여행을 하게 되는데, 여행을 통해 음악뿐만이 아닌 사회, 정치, 문화적 식견을 넓히고, 지리를 활용하여 자신의 존재를 알렸다.<sup>15)</sup> 특히 1719년 초, 쾨텐 궁정에 들여놓을 새로운 쳄발로를 협상하러 베를린으로 간 여행 기록은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 쳄발로 카덴차를 논의할 수 있는 중요한 단서로 남아있다.

쾨텐 왕실 재무처는 1719년 3월 1일 바흐에게 여행 경비와 쳄발로 대금으로 130탈러를 지불, 3월 14일 베를린의 쳄발로를 운반한 대가로 왕실 시종이자 궁정악단 필사가인 E. 레브레히트 고트살크에게 8탈러를 지불했다.<sup>16)</sup> 이 기록에 따르면, 바흐가 베를린에 방문했던 시기는 1719년 3월에 근접한 1719년 초반으로 좁혀진다. 이 때 브란덴부르크의 후작 크리스티안 루트비히(Christian Ludwig von Brandenburg, 1677-1734)와 인연이 있었음은 《브란덴부르크 협주곡》 헌정문에 드러나 있다(표1).

---

알레산드로(Alessandro Marcello, 1673-1747)와 베네디토(Benedetto Marcello, 1686-1739)의 음악이며, 그 중 비발디의 바이올린 협주곡이 많은 비율을 차지한다(BWV 593, 594, 596, 972, 973, 975, 976, 977 등).

15) Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 1』, 변혜련 옮김 (서울: 한양대학교 출판부, 2007), 344-345.

16) Christoph Wolff, 위의 책, 347-348 재인용. Hans T. David, Christoph Wolff, *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, ed. Hans Theodore David, Arthur Mendel (New York: W. W. Norton, 1999), 77.

<표1> 《브란덴부르크 협주곡》 헌정문<sup>17)</sup>

고명하신(To His Royal Highness)  
후작님(Monseigneur)  
크레티앵 루이(Crétien Loise)  
브란덴부르크의 후작 &c. &c. &c.(Marggaraf de Brandenburg)  
전하께(Monseigneur)

2년 전, 고귀하신 당신의 명을 받들어 당신 앞에서 제 작품을 연주할 수 있었던 기회와 하늘이 내려 주신 저의 작은 음악적 재능에 대한 당신의 만족을 영광스럽게 생각합니다. 고명하신 당신께 작별을 고할 때, 저의 작품 몇 개를 선사받고 싶다는 당신의 요구는 저의 명예를 더욱 빛나게 했습니다. 당신의 자비로운 요구에 따라서, 여러 개의 악기를 위한 저의 협주곡을 고명하신 당신께 헌정함으로써 저의 미천한 임무를 수행하고자 합니다. 세상에 이미 알려진 당신의 고귀하고 세련된 음악적 취향으로 제 협주곡의 결점을 판단하지 마시고, 제가 이 곡에서 표현하려고 애쓴 당신에 대한 깊은 존경심과 가장 겸허한 진심을 당신의 자비로 받아주시기 바랍니다. 고명하신 후작님! 저에 대한 당신의 지속적인 자비를 감히 요청하면서, 소중한 기회에 당신께 더욱 흡족하게 봉사할 수 있는 기회를 간절히 청합니다.

고귀하신 후작님,

당신의 가장 미천한 종

뢰텐, 1721년 3월 24일

요한 세바스찬 바흐

17) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 김지순 옮김 (서울: 동문선, 2004), 25-26.

《브란덴부르크 협주곡》 헌정문의 첫 글귀에서 의미하는 ‘2년 전’은 1719년 초, 바흐가 베를린에 방문했던 시기와 일치 한다.<sup>18)</sup> 즉 바흐는 1719년 초에 베를린에서 브란덴부르크 후작에게 작품 요청을 받았고, 2년 뒤 1721년 3월 24일에 《브란덴부르크 협주곡》을 헌정한 것이다. 요청이 있는 후 2년이라는 긴 시간동안 이 작품에 담을 총 여섯 곡의 협주곡을 새롭게 만든 것인지, 아니면 다른 시기에 이미 만들어진 작품을 헌정한 것인지, 이미 만들어진 작품을 헌정한 것이라면 2년이라는 공백은 왜 필요했는지 등을 증명할 만한 자료는 자필 서명과 날짜가 기입되어 있는 헌정 악보만이 유일하다. 위와 같은 질문의 사슬을 하나씩 풀기 위해, 먼저 여러 학자들의 가설로 작곡 시기를 추정해 보고자 한다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 작곡 시기에 대한 초기 연구는 하인리히 베슬러(Heinrich Bessler)와 마틴 겍(Martin Geck)으로부터 시작되었다. 이들은 《브란덴부르크 협주곡》의 여섯 곡 중 제 5번이 가장 늦게 합류했을 것이라고 주장했다. 그 이유는 제 5번 1악장의 첼발로 카덴차가 1719년 3월, 쾨텐 궁정에 들여놓은 새로운 첼발로와 연관이 있다고 보기 때문이다. 이에 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 쾨텐 시기에 만들어진 것으로 간주했다.<sup>19)</sup> 그러나 이 곡의 1악장이 비발디의 리토르넬로 형식을 따르고 있다는 사실은 베슬러와 겍의 주장을 반증한다. 바흐가 비발디의 영향을 받은 시점은 비발디의 많은 협주곡을 오르간 협주곡으로 개작했던 바이마르 시기였다.

제크베르 램페(Siegbert Rampe)와 도미니크 자크만(Dominik Sackmann)

18) 바흐는 베를린 샤를로텐부르크 궁정의 첼발로 제작자 미하엘 미트케(Michael Mietke, 1656-1719)와 쾨텐 궁정의 새로운 첼발로를 협상했다. 이 때 브란덴부르크의 후작 크리스티안 루트비히(Christian Ludwig von Brandenburg, 1677-1734)를 만나 미트케의 첼발로에서 연주를 했을 것이다. Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 31.

19) Pieter Dirksen, “The Background to Bach’s Fifth Brandenburg Concerto,” *The Harpsichord and its Repertorie - Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, ed. Pieter Dirksen, 157-185 (Utrecht: STIMU, 1992), 158.

은 『바흐의 관현악 기원, 음향, 그리고 해석』에서 베슬러와 객의 주장에 동의하면서도 다른 근거를 제시했다. 6개의 《브란덴부르크 협주곡》은 대부분 비발디 협주곡의 영향이 미미하여 쿠퍼텐 시기로 볼 수 있지만, 제 5번 1악장과 3악장은 그렇지 않다고 평가한 것이다. 즉 람페와 자크만은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 비발디의 영향이 보이는 바이마르 시기의 작품으로 고려한다는 것이다.<sup>20)</sup>

볼프도 『요한 세바스찬 바흐 1』에서 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 바이마르 시기에 만들어진 것으로 보았다. 18세기 의정서에 따르면, 바흐가 쿠퍼텐 궁정에서 일하는 동안 다른 군주에게 작품을 헌정하기 위해서는 레오폴드(Leopold of Anhalt-Köthen, 1694-1728) 대공의 승낙을 받아야 했었다. 이러한 점이 레오폴드 대공을 위해 만든 작품을 브란덴부르크 후작에게 헌정했다고 보기는 어렵다는 것이다.<sup>21)</sup> 아울러 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 개별적 성부 전개, 특정 주제와 종지의 구조, 모방대위법적 폴리포니 등 양식적 짜임새는 쿠퍼텐 시기의 건반악기를 위한 작품 《평균율 제1권》(1722)에서 발견되는 규범과는 또 다른 보수적인 모습이기에 같은 시기의 작품으로 보는 것을 의심케 한다고 지적했다.<sup>22)</sup>

이처럼 학자들의 가설은 각각 다르지만 그것을 검증하기 위해 사용한 자료는 동일하다. 그 자료는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 현존하는 세 가지 버전의 필사본이다. 이 필사본들을 하나씩 자세히 살펴보는 것은 학자들의 주장을 수용하는 것과는 다른 방식으로 작품에 접근할 수 있다. 필사본에서 발견되는 변화 과정은 바흐의 음악적 사고의 흐름을 파악할 수 있으며, 필사된 시기에 근접한 바흐의 정황을 통해 작품과 관련 있는 다양한 논

20) 나주리, “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신,” 26, 재인용. Siegbert Rampe, Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation* (Kassel: Bärenreiter, 2000), 98.

21) Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 1』, 386.

22) 나주리, “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신,” 25, 재인용. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2000), 184, 254.

의를 이끌어 낼 수 있다.

다음의 <표2> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번의 세 가지 버전의 필사본은 각 필사본에 대한 정보를 작품번호, 악기 편성, 카덴차 마디 수로 분류하여 정리한 것이다. 명칭의 편의를 위해 세 가지 버전의 필사본을 각각 버전 A, 버전 B, 버전 C로 명명했다. 세 가지 버전 중 가장 이른 시기의 것으로 판정하는 버전 A는 사보가들에 의한 필사본이다. 버전 B는 현존하는 가장 이른 시기의 바흐의 자필 필사본이며, 버전 C는 바흐가 브란덴부르크 후작에게 헌정한 헌정악보이다. 작품번호란에 기재되어 있는 것은 윗줄부터 차례로 바흐의 작품목록번호, 필사시기, 소재기관, 서가 번호이다. 악기 편성은 각 필사본에 기입되어 있는 내용을 우리나라 말로 그대로 옮겨 놓았다. 카덴차 마디 수의 변화에서 발견되는 변경 사항들은 바흐의 음악적 사고의 변화를 살펴볼 수 있으며, 시기를 추적할 수 있는 또 다른 증거가 된다(표2).

<표2> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 세 가지 버전의 필사본

버전	작품번호	악기 편성	카덴차 마디 수
A <sup>23)</sup> (파트보)	<b>BWV 1050a</b> (c1750-99) 베를린, 국립도서관 Mus.ms. Bach St 132	첼발로 콘체르타토 트라베르소 콘체르타토 비올리노 콘체르타토 (비올론첼로 콘체르타토) 비올리노 리피에노 비올라 리피에나 비올로네	18마디
B <sup>24)</sup> (파트보)	<b>BWV 1050</b> (c1719-21) 베를린, 국립도서관 Mus.ms. Bach St 130	첼발로 콘체르타토 플루트 트라베르소 비올리노 오블리가토 비올리노 리피에노 비올라 비올론첼로 비올로네	65마디
C <sup>25)</sup> (총보)	<b>BWV 1050</b> (1721.3.24.) 베를린, 국립도서관 Am. B 78	플루트 트라베르소 비올리노 프린시플 비올리노 리피에노 비올라 리피에노 비올론첼로 비올로네 첼발로 콘체르타토	65마디

23) <https://opac.rism.info/search?id=467301220> [2017년 5월 14일 접속].

24) <https://opac.rism.info/search?id=989003641> [2017년 5월 14일 접속].

25) <https://opac.rism.info/search?id=452503917> [2017년 5월 14일 접속].

버전 A(BWV 1050a)는 바흐의 자필본이 아닌 3명의 사보가<sup>26)</sup>들에 의해 필사된 파트보이다. 필사본 표지의 악기 목록에서 ‘비올론첼로 콘체르타토’가 삽입된 흔적은 바흐가 초기에 6개의 악기를 위해 만든 협주곡이었을 것이라는 의심이 들게 한다. 이 악보는 바흐의 사위이자 조수였던 요한 크리스토프 알트니콜(Johann Christoph Altnickol, 1719-1759)과 3명의 다른 사보가가 함께 사보한 것으로 전해져 왔다. 그러나 최근 기록에서 알트니콜은 이 작품을 사보하지 않은 것으로 정정되었다.<sup>27)</sup> 따라서 버전 A의 사보 시기는 알트니콜의 사보 시기(1744-59)에 포함시키는 것이 아니고, 3명의 다른 사보가들의 사보 시기인 1750년에서 1799년으로 추정한다.<sup>28)</sup> 바흐 사후 사보된 것으로 추정하는 버전 A는 바흐 생애 동안 많은 사보가들의 손을 거쳐 3명의 사보가들에게 이르렀을 것으로 보인다.

버전 B(BWV 1050)는 바흐의 자필 파트보 묶음이다. 바흐의 자필본임에도 불구하고 버전 A보다 늦은 시기로 판정하는 것은, 버전 A의 1악장에서 18마디였던 첼발로 카덴차가 버전 B에서 65마디로 변경되었고, 브란덴부르크 후작에게 헌정한 악보(버전 C)에도 65마디의 첼발로 카덴차를 그대로 담고 있기 때문이다. 말콤 보이드는 카덴차의 길이가 늘어난 배경에 대해 1719년 3월, 쾨텐 궁정에 들여놓은 새로운 첼발로와 연관성이 있다고 보았다. 바흐가 새로운 첼발로의 기능을 시험하기 위해 기교적 패시지를 추가하여 카덴차의 길이를 늘린 것이라는 주장이다. 따라서 버전 B의 시기는 헌정 직전인 1721년 초 보다, 새로운 첼발로를 구매했던 1719년경으로 보는 것이 더 합당하다는 것이다.<sup>29)</sup>

26) 세 명의 사보가들은 요한 크리스토프 팔라우(Johann Christoph Farlau, 1735c-1770), 칼 프리드리히 젤터(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832), 요한 하인리히 미셸(Johann Heinrich Michel, 1739-1810)이다.

27) 바흐 학자들은 알트니콜도 함께 사보했다고 의견을 모았지만, 알트니콜은 소장만 하고 있었던 것으로 밝혀졌다. IMSLP, RISM, BACH digital 세 곳에는 모두 3명의 사보가 이름만 기입되어 있고, 정정 사실은 RISM에서 확인할 수 있다.

28) <https://opac.rism.info/search?id=467301220> [2017년 5월 14일 접속].

29) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 31.

버전 C(BWV 1050)는 브란덴부르크 후작에게 1721년 3월 24일 헌정된 자필 총보로 오늘날 통용되는 악보이다. 바흐가 브란덴부르크 후작에게 작품을 요청받고 최종 헌정 악보를 만들기까지 2년이라는 시간이 걸렸다. 이 때문에 바흐가 브란덴부르크 후작에게 무심했다는 의견도 있지만,<sup>30)</sup> 그 기간 동안 바흐는 궁정 생활과 음악 활동, 개인적인 일들로 인해 생애 가장 바쁜을 나날을 보낸 특별한 상황에 처해있었다.

1719년부터 1721년까지 2년 동안 기록된 바흐의 행적은 다음과 같다. 1719년 6월, 바흐는 게오르크 프리드리히 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)이 쾨텐에서 30km 떨어진 할레를 방문했다는 소식을 듣고 그곳으로 떠났으나 결국 만나지 못했다. 1719년 7월부터 1720년 5월까지 악보 제본으로 26탈러를 지출한 기록과, 1720년 1월 22일에 아들 빌헬름 프리데만 바흐(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)를 위한 《클라비어 소곡집》을 엮은 기록을 통해 꾸준한 음악 활동이 있었음을 알 수 있다. 1720년 5월에 레오폴드 대공과 칼스바트에 방문하였는데, 쾨텐 궁정으로 다시 돌아온 시기에 대해 C. P. E. 바흐(Carl Philip Emanuel Bach, 1714-1788)는 “1720년 7월 7일에 치룬 어머니 마리아 바바라(Maria Barbara Bach, 1684-1720)의 장례식이 끝나고 무덤에 묻힌 뒤에 아버지가 도착했다”고 증언했다. 네달 뒤 함부르크로 잠시 떠나 성 카타리나 교회에서의 연주를 했고, 그 후 성 야콥 교회의 오르가니스트 후보자에 올랐지만 바흐는 이를 거절하고 다시 쾨텐 궁정으로 돌아왔다.<sup>31)</sup>

바흐가 그의 친구 게오르크 에르트만(Georg Erdmann, 1682-1736)에게 보낸 편지에서 “음악을 사랑하고 이해하는 자비로운 레오폴드 대공을 위하여 평생 봉사하고 싶다<sup>32)</sup>”고 밝혔듯이, 쾨텐 궁정의 생활은 바흐를 가장 행복

30) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 32.

31) Christoph Wolff, “Bach” in *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 2: 317.

32) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 32.-33, 재인용. 바흐는 쾨텐 궁정을 떠난

한 사람으로 만든 시간이었을 것이다. 그러나 준비되어 있지 않은 상태에서 바흐에게 닥친 마리아 바바라의 죽음은 갑작스러운 불행이었다.

음악가로서, 한 집안의 가장으로서 모든 일을 홀로 감당해야 했던 바흐는 쾨텐 궁정의 세속적인 삶을 뒤로한 채 잠시 떠난 함부르크의 여정 중에도 음악에 종속되어 있어야만 하는 운명의 굴레에서 벗어나지 못했다. 많은 동시대인들처럼, 가까이에서 죽음을 경험하고 상실의 허무함을 받아들이며 겪었을 인간적인 고통이 그를 더욱 견고하게 만들었을 것이다. 이러한 상황들은 바흐가 자신의 삶과 음악을 분리시킬 수 없을 정도로 평생 이룩한 음악 업적에 스며들어 작품에 투영되었음을 가늠하게 한다.

여하튼 바흐는 브란덴부르크 후작의 요청을 잊지 않았다. 고된 시간을 거쳐 선별된 여섯 개의 협주곡 모음집 《브란덴부르크 협주곡》을 후작에게 헌정하여 자신의 명성에 누가되지 않게, 그리고 자신의 작품이 헌정 될 또 다른 누군가를 위해 신뢰를 구축했다.

《브란덴부르크 협주곡》이 여섯 개의 협주곡으로 묶여있는 이유는 특별한 것이 아니라, 당시 협주곡이나 기악곡을 6곡 또는 12곡으로 묶어 출판하는 것이 18세기의 출판 관행이었기 때문이다.<sup>33)</sup> 바흐의 《영국 모음곡》(BWV 806-811), 《프랑스 모음곡》(BWV 812-817), 건반악기를 위한 《파르티타》(BWV 825-830) 등 여섯 개씩 묶여있는 작품들을 볼 수 있듯이, 《브란덴부르크 협주곡》도 여섯 개의 모음으로 출판 관행을 따랐다. 또한 버전 A가 애초에 6개의 악기를 위한 협주곡이었을 수도 있다는 점은 바흐의 보편적인 사고방식을 더욱 선명하게 한다.<sup>34)</sup>

---

이후에도 레오폴드 대공과 연을 유지했을 만큼, 쾨텐 궁정에서의 직업적 삶이 적어도 불행하지는 않았았음을 알 수 있다.

33) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 61.

34) 총 6개의 협주곡을 담은 《브란덴부르크 협주곡》은 명확하게 인식할 수 없는 방식의 조성 구조(F-F-G-G-D-Bb)를 따른다. 그러나 메리슨은 “유의미한 모음집으로서 J. S. 바흐의 브란덴부르크 협주곡”에서 조성, 오프닝 선율, 패턴과 대칭 등의 요소들이 6곡 모두 연관성이 있다고 주장했다.

총 여섯 개의 협주곡 중 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번은 바흐의 건반 악기 협주곡 영역에서 우위를 확립한 라이프치히 시기 작품들의 선례가 된다.<sup>35)</sup> 하지만 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 ‘첼발로 협주곡’이라고 칭하는 것은 오해의 소지가 있다. 다른 악기들보다 첼발로를 부각한 의도가 강조될 수 있지만, 바흐는 헌정문에 ‘여러 개의 악기를 위한 협주곡’이라고 명시하였다. 바로크 시대 이탈리아 작곡가들도 협주곡 제목에 ‘몇 개의 악기를 위한’이라는 문구를 종종 사용하였고, 그들의 전통에서 유래한 바흐의 협주곡도 단순히 ‘여러 개의 악기로 연주하는 협주곡’을 의도했을 수도 있다.<sup>36)</sup> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번에 사용된 악기에 대한 자세한 논의는 다음 장으로 옮겨간다.

## 2. 악기 편성

바로크 시대 협주곡은 현악기나 관악기를 위한 독주 협주곡이 유행했다. 악기 편성은 작곡가의 재량에 따라 자유롭게 구성하지만, 이 자유로움은 악기에게 주어진 위치 안에서만 누릴 수 있는 것이었다. 항상 독주의 위치에 있는 바이올린은 이탈리아 초기 협주곡부터 독자적인 행보를 보여 왔다. 이에 바이올린을 독주 악기로 선택하는 것이 일반적이었다. 그 후로 점차 다른 악기들에게도 독주 기회를 부여하면서 독주 역할은 첼로, 오보에, 플루트로 확장되어 갔다. 독주 악기의 확장으로 두 개 이상의 독주 악기를 위한 협주곡도 등장했지만 통주저음을 담당했던 건반악기는 여전히 반주 역할에만 머물러 있어야 했다.<sup>37)</sup> 현악기가 협주곡을 이끄는 원동력으로 작용하고,

35) Michael Talbot, “Concerto,” in *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, 243.

36) 실제로 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》은 다양한 여러 악기가 한 벌의 협주곡에 요구된다. Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 45.

바이올린이 독주 악기로서 협주곡의 우위를 점하며, 관악기와 달리 건반악기는 통주저음 그 이상으로 올라설 수 없는 모습들은 바로크 시대 협주곡의 악기 편성 규범이었다.

바흐가 흡수한 협주곡 양식도 이러한 악기 편성을 지닌 베네치아의 작곡가들, 특히 비발디의 것이었다. 비발디의 많은 협주곡들을 건반악기 협주곡으로 개작하면서 직면한 건반악기 배치에 대한 문제는 새로운 가능성을 제기함과 동시에 또 다른 음악적 아이디어의 변화를 필요로 하는 부분이었다.<sup>38)</sup> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에 등장하는 첼발로는 이러한 문제를 극복하려는 바흐의 새로운 아이디어로 보인다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번에 사용된 악기는 플루트(트라베르소), 2개의 바이올린(비올리노 프린시팔, 비올리노 리피에노), 비올라(비올라 리피에노), 첼로(비올론첼로), 콘트라베이스(비올로네), 첼발로이다. 독주를 담당하는 악기는 플루트, 바이올린, 첼발로이며, 여섯 개의 《브란덴부르크 협주곡》 중 제 5번에서만 첼발로를 독주 악기로 사용했다. 총 여섯 개의 《브란덴부르크 협주곡》에 제 5번을 포함한 배경에는 바흐가 헌정문에서 언급한 ‘여러 개의 악기’의 조합을 기준으로 선택한 것과 연관이 있어 보인다.<sup>39)</sup>

첼발로를 독주 악기로 사용한 제 5번의 악기 편성은 눈에 띄지만, ‘여러 개의 악기’라는 바흐의 작품 구상 기준이 그것을 무색하게 한다. 《브란덴부르크 협주곡》에 사용된 독주 악기는 다음의 <표3>과 같다. 각 곡에 편성된 독주 악기는 중복 없이 다양한 조합으로 이루어져 있다. 만약 바로크 시대 협주곡의 악기 배치에 대한 규범을 배제한다면, 이 작품에 고르게 분포되어 있는 독주 악기들 사이에서 첼발로의 존재는 어색하지 않다. 즉 바흐는 악기 배치에 있어서 규범이나 어떤 영향을 받지 않고, 단지 오케스트레

37) Michael Talbot, “Concerto,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 243.

38) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 21-22, 재인용.

39) Malcolm Boyd, 위의 책, 45.

이전에 대한 고민을 깃들였을 것이다(표3).

<표3> 《브란덴부르크 협주곡》에 사용된 독주 악기

제 1번	오보에, 바순, 혼, 바이올린피콜로
제 2번	플루트, 오보에, 트럼펫, 바이올린
제 3번	바이올린, 비올라, 첼로
제 4번	플루트, 바이올린
제 5번	트라베르소, 바이올린, 쳄발로
제 6번	비올라, 첼로

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번에 사용된 트라베르소(traverso)는 가로 플루트를 지칭한다. 바로크 시대에 플루트라 불리었던 악기는 리코더를 의미하며, 제 2번과 제 4번에서 사용되었다. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번은 가로 플루트(이하 플루트)를 사용한 두 번째 작품이다.<sup>40)</sup> 플루트는 리코더 보다 더 크고 화려한 음향을 선호했던 시대적 변화에 부흥하며 등장했다. 곧 리코더를 대체하는 수단으로 사용되었고, 목관악기에 특별한 관심을 가졌던 독일에서도 인기를 끌었다.<sup>41)</sup>

바이올린은 제 6번을 제외한 나머지 다섯 곡에서 독주 악기로 등장한다. 협주곡에서 바이올린의 사용은 바로크 시대 작곡가들에게 일반적이었다. 주

40) 트라베르소를 사용한 첫 번째 작품은 바흐의 《레오폴드 전하》(Durchlauchtster Leopold)(BWV 173a)이다. Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 48-49.

41) Johann Joachim Quantz, 『플루트 연주의 예술』, 광동순, 연상춘 책임편집 (서울: 음악세계, 2011), 41-42.

세페 토렐리(Giuseppe Torelli, 1658-1709)에서 시작된 이탈리아 협주곡은 토마소 알비노니(Tomaso Albinoni, 1671-1750), 그리고 리토르넬로 형식을 완성한 비발디에 이르기까지, 바이올린은 늘 중심에 있었다.<sup>42)</sup>

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번에서 2개의 바이올린은 각각 독주와 리피에노에 배치되었다. 바로크 시대 협주곡에서 리피에노를 구성하는 현악기군의 표준적인 편성이 제1바이올린, 제2바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스라면, 이 곡은 제2바이올린의 부재로 인해 완전한 현악기군을 갖추지 못했다.<sup>43)</sup> 하지만 독주 바이올린이 독주와 리피에노를 오가며 현악기군의 완전한 음향을 채워준다. 협주곡에서 굳건하게 터전을 일궈온 바이올린과 더욱 호화로운 소리로 개량된 플루트, 그리고 독주 악기로 격상한 쳄발로의 결합은 새로운 음향 조합을 기대하게 한다. 이러한 악기 조합은 바흐의 음악적 능력에서 비롯된 것으로 보인다.<sup>44)</sup> C. P. E. 바흐는 포르켈에게 보내는 편지에서 바흐가 음향에 대해 얼마나 능통했는지를 입증하고 있다.

교회나 궁정에서, 자주 야외에서, 그것도 이색적인 장소나 불편한 장소를 막론하고 훌륭한 음악을 자주 연주함으로써 그분은 음향학을 체계적으로 공부하지 않고서도 오케스트라의 편성법을 체득해버렸습니다. 이러한 경험을, 자연스럽게 터득한 악기의 구조에 대해 뛰어난 지식, 즉 구조가 음향을 위해서 유리하게 작용하는 한계에 대한 지식과 함께 충분히 활용하는 법을 그분은 잘 알고 있었습니다.<sup>45)</sup>

또한 바흐가 약간의 클라비어를 위한 작품을 제외한 나머지 작품들은 모두 악기를 사용하지 않고 작곡했다는 C. P. E. 바흐의 증언은<sup>46)</sup> 《브란덴부

42) Michael Talbot, "Concerto," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 243.

43) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 57.

44) 포르켈의 전기에서 C. P. E. 바흐는 J. S. 바흐가 건축 구조에 따른 음향을 간파하고 있으며, 바이올린족의 음색에 대한 여러 가능성을 완전히 파악하고 있었다고 설명했다. Johann Nikolaus Forkel, 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』, 강해근 옮김 (서울: 한양대학교출판부, 2005), 206-207.

45) Johann Nikolaus Forkel, 위의 책, 210.

르크 협주곡》 제 5번도 악기를 사용하지 않고 작곡했을 가능성이 충분히 있어 보인다. 각 악기의 음향을 기억하고 특징을 인지하고 있었던 바흐의 악기 조합 능력은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 악기 조합 구조에 잘 드러나 있다. 개량된 플루트의 등장 여부에 따라 구조를 나눈 리토르넬로 부분과 솔로 부분에서 사용된 악기 조합 구조는 다음의 <표4>와 같다.

---

46) Johann Nikolaus Forkel, 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』, 210-211.

<표4> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 악기 조합 구조

부분	마디	악기
R1	1 - 9/1	바이올린, 첼발로, 현악기군
S1	9 - 18	플루트, 바이올린, 첼발로
R2	19 - 20/2	첼발로, 현악기군
S2	20/2 - 28	플루트, 바이올린, 첼발로, 현악기군(콘트라베이스 제외)
R3	29 - 31/2	첼발로, 현악기군
S3	31/2 - 39/2	플루트, 바이올린, 첼발로
R4	39/2 - 42/1	바이올린, 첼발로, 현악기군
S4	42 - 58/2	플루트, 바이올린, 첼발로
R5	58/2 - 61/1	바이올린, 첼발로, 현악기군
S5	61 - 70	플루트, 바이올린, 첼발로
	71 - 101/1	플루트, 바이올린, 첼발로, 현악기군
R6	101 - 102/2	바이올린, 첼발로, 현악기군
S6	102/2 - 121/1	플루트, 바이올린, 첼발로, 첼로
R7	121 - 125/2	바이올린, 첼발로, 현악기군
S7	125/2 - 136/2	플루트, 바이올린, 첼발로
R8	136/2 - 139/1	바이올린, 첼발로, 현악기군
S8	139/2 - 154/1	플루트, 바이올린, 첼발로, 현악기군
	154 - 219/1	첼발로
R9	219 - 227	바이올린, 첼발로, 현악기군

독주 바이올린과 첼발로는 리토르넬로 부분에서 리피에노 역할을 하고, 솔로 부분에서 다시 독주 역할로 돌아온다. 현악기군과 첼발로 통주저음의 조합은 초기 이탈리아 협주곡에서 유래한 전형적인 기악협주곡의 악기 편성이다. 새로운 플루트는 리토르넬로 부분과는 대비되는 다소 정적인 솔로 부분에서 진가를 발휘한다.<sup>47)</sup> 현악기군은 솔로 부분에서 리토르넬로 선율을 상기시키는 역할(S1), 단순한 음향적 효과를 위한 역할(S2, S5), 두 가지를 모두 보여주는 역할(S3, S4)을 한다. 독주 악기들과 첼로만 연주하는 부분(S6)도 있으며, 콘트라베이스가 없는 현악기군(S2)과의 조합도 있다. 모든 악기가 함께 나타나는 부분은 리토르넬로 부분이 아닌 솔로 부분(S5)이다. 저음역대를 담당하는 첼로와 콘트라베이스가 사라지면서 얇아진 음향(S8)은 이후 등장하는 첼발로 독주를 돋보이게 하기 위한 명암 처리이다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 각 악기들은 집단적으로 움직이면서도 개별 악기마다 바흐가 부여한 역할에 충실히 임하고 있다. 이 곡은 리토르넬로 부분과 솔로 부분을 넘나드는 독주 바이올린과 첼발로에 의해 특수한 체계로 구성되었다. 솔로 부분에서만 등장하는 플루트는 리토르넬로 부분과 차별화된 음향을 들려주는 요인이지만, 솔로 부분 곳곳에 등장하는 리피에노 악기들은 솔로 부분과 리토르넬로 부분의 구분을 흐릿하게 한다. 그러면서도 독주 악기들과 조화를 이루며 자연스러운 음악적 흐름을 지속하는 것은 바흐의 유려한 작곡 기법이 작품 안에서 영위하고 있기 때문이다. 이러한 바흐의 음악적 특징은 다음 장에서 자세한 분석을 통해 살펴보고자 한다.

---

47) 독일 협주곡에서 가로 플루트를 사용한 작곡가는 바흐가 최초일 것이다. Marissen, "J. S. Bach's Brandenburg Concertos as a Meaningful Set," 209.

### 3. 리토르넬로 형식과 모듈 방식 분석

일반적으로 기악 협주곡의 첫 악장에 빠른 악장이 오듯이 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에도 알레그로(allegro)를 배치하였다. 박자 기호 또한 빠른 2박자를 나타내는 알라 브레베(alla breve)를 사용했으며, D장조의 명확한 조성을 보여주는 으뜸화음으로 출발한다. 1악장의 형식은 플루트가 등장하지 않는 오케스트라 튜티에 의한 리토르넬로 부분과 독주 악기들이 새로운 주제적 선율을 연주하는 에피소드의 솔로 부분이 교대하는 비발디의 리토르넬로 형식을 따른다. 표면적으로는 리토르넬로 형식의 큰 틀에서 분석되지만, 음악적 단위의 사용 방식에 있어서는 바흐만의 기법으로 더 깊은 구조적 진행을 보인다.<sup>48)</sup> 즉 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에는 ‘비발디의 영향’ 내면에 ‘바흐의 숙련된 기법’이 공존하고 있다는 것이다.

바흐의 숙련된 기법이란 진 스웍이 제시한 모듈(modules) 방식의 사용을 의미한다. 모듈은 리토르넬로 부분의 주선율을 최소 단위로 구분하여 그것을 하나의 단위로 인식한 것이다. 진 스웍은 모듈이 작품 내에서 원형 그대로 또는 전조, 전위, 반복, 변형, 새로운 요소와의 결합 등의 방식을 취한다고 설명했다. 이러한 모듈 방식의 사용은 리토르넬로 부분이 솔로 부분처럼 기능하거나 혹은 그 반대로 기능하여 리토르넬로 형식의 표면을 약화시켜 진정한 구조를 가리는 특징이 있다.<sup>49)</sup>

모듈은 도입부 리토르넬로 부분의 구성 안에서 분리된 아이디어에 의해 철저하게 계획적으로 사용된다. 그 구성은 오늘날 일반적인 리토르넬로 정의를 제시한 빌헬름 피셔(wilhelm Fischer)의 이론을 따른다.<sup>50)</sup> 피셔는 도입

48) Jeanne Swack, “Modular Structure and the Recognition of Ritornello in Bach’s Brandenburg Concertos,” 33.

49) Jeanne Swack, 위의 글, 33-35.

50) 빌헬름 피셔의 리토르넬로 이론은 이가영, “바흐의 리토르넬로: 칸타타 8번, 180번, 1번을 중심으로,” 『서양음악학』, 10/1 (2007), 67-95에 정리된 내용을 참고하였다.

부 리토르넬로 부분의 선율 구성을 음형과 화성의 특징에 따라 각각 포더자츠(Vordersatz), 폴트스핀웅(Fortspinnung), 에필로그(Epilog)로 나누었다. 포더자츠와 폴트스핀웅은 다시 두 개의 아이디어로 나뉘고, 에필로그는 하나의 아이디어를 갖는다. 여기에서 더 작은 음악적 아이디어를 분리하여 하나의 단위로 인식하는 것이 모듈이 된다. 피셔의 정의에 따른 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 리토르넬로의 구성은 <악보1>과 같다.

<악보1> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 1-9<sup>51)</sup>

<악보1>에 기입되어 있는 명칭들은 본 장부터 자주 언급될 것이므로 다음과 같이 칭한다. 첫 번째 포더자츠 아이디어는 V1, 두 번째 포더자츠 아이디어는 V2이며, V1과 V2를 총칭할 때는 포더자츠 또는 V로 부른다. 첫 번째 폴트스핀웅 아이디어는 F1, 두 번째 폴트스핀웅 아이디어는 F2이며,

51) 말콤 보이드도 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 리토르넬로 구성을 이와 같이 보았다. 그러나 나주리의 “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신”에서는 에필로그가 마디 6부터 시작되는 것으로 보았다. Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 120. 나주리, “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신,” 30.

F1과 F2를 총칭할 때는 폴트스핀웅 또는 F로 부른다. 에필로그는 E 혹은 에필로그라는 명칭을 그대로 부른다. 모듈 단위는 필요에 따라 해당 부분에서  $x, y$  등의 기호를 사용한다.

가장 먼저 등장하는 포더자츠의 V1은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 중심이 되는 주제적 선율, 즉 D장조의 으뜸화음 D-F#-A를 차례로 펼친 아르페지오 음형을 강조한다. 이후 즉시 하행하는 스케일 음형으로 마디 2에서 으뜸음으로 돌아온다. V2도 V1처럼 으뜸화음의 상행 아르페지오 음형의 주제적 선율로 한 번 더 반복한 후 딸림화음으로 마친다.

폴트스핀웅의 시작은 V2의 마지막 음인 A음에서 5도 위 E음으로 시작한다. 딸림화음을 공통으로 자연스럽게 이동한 F1은 동일한 음을 두 번씩 반복하는 2도 간격의 16분음표 음형의 동형진행이 특징적이다. 포더자츠 보다 비교적 자유로운 화성으로 움직이며 마디 5의 첫 번째 박에서 딸림음으로 마친다. F2는 마디 5의 두 번째 박의 으뜸음 D음에서 상행하는 스케일로 시작한다. 이후 마디 6에서 폴트스핀웅의 특징인 2도 간격의 동형진행 음형이 다시 나타나고, 마디 7의 첫 번째 박에서 해결되지 않은 딸림화음은 새로운 음형이 등장하는 에필로그로 이어진다.

에필로그는 마디 7의 두 번째 박에서 임시표의 사용으로 다양한 화성 변화가 나타난다. 복잡한 화성 진행은 이내 으뜸화음을 향해 간다. 이러한 특징은 도입부 리토르넬로의 종결을 위한 화성 진행을 보여주는 것이다.

이렇게 총 다섯 부분(V1, V2, F1, F2, E)으로 분리된 피서의 정의에 따른 리토르넬로 구성은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 곳곳에 분포되어 있다. 특히 솔로 부분에서 새로운 주제적 요소와 함께 포더자츠, 폴트스핀웅, 에필로그의 아이디어가 나타나는 곳은 리토르넬로 부분과 솔로 부분의 구분을 모호하게 한다. 그러나 바흐는 플루트의 등장 여부와 악상 기호의 사용으로 두 부분을 명확히 구분 짓고 있다. 이 곡에서 플루트는 리토르넬

로 부분에서 등장하지 않고 솔로 부분에서만 등장하며, 악상 기호의 사용도 플루트만큼이나 뚜렷하다. 리토르넬로 부분은 ‘*forte*’, 솔로 부분에서 리피에노 악기가 등장하는 곳에는 ‘*piano*’ 또는 ‘*pianissimo*’가 표기되어 있다.

<표5>는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 리토르넬로 부분과 솔로 부분에서 나타나는 음악적 요소와 조성의 변화를 함께 정리한 것이다.<sup>52)</sup> 리토르넬로 부분은 총 9개(R1, R2, R3, R4, R5, R6, R7, R8, R9), 솔로 부분은 총 8개(S1, S2, S3, S4, S5, S6, S7, S8)로 나뉜다. 솔로 부분의 새로운 주제적 요소는 리토르넬로의 아이디어를 차용해 모듈 방식으로 사용하기도 하고, 완전히 새로운 선율이 등장하기도 한다. 이때 리피에노 악기들은 V1이나 V2를 연주하기도 하고, 화성감만 부여해주는 단순한 음형을 표현하기도 한다. 이러한 음악적 특징들을 <표5>에서 분류한 각 부분들을 통해 더욱 자세히 살펴볼 것이다.

---

52) 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 형식은 다양한 관점에 따라 내용을 분리할 수 있다. 나주리의 “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신”에서는 첫 번째 리토르넬로와 마지막 리토르넬로가 완전히 일치한다는 점에서 이 곡의 형식을 대칭 구조로 분리하였다. 나주리, “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신,” 32.

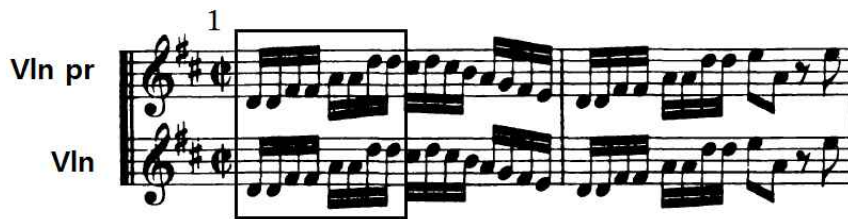
<표5> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 리토르넬로(R) 부분과 솔로(S) 부분의 요소, 마디, 조성

부분	요소	마디	조성
R1	V - F-E	1 - 9/1	I
S1	새로운 주제적 요소 + V	9 - 18	I - V
R2	V	19 - 20/2	V
S2	새로운 주제적 요소	20/2 - 28	V
R3	F1	29 - 31/2	V
S3	새로운 주제적 요소 + V2	31/2 - 39/2	V - vi
R4	F2	39/2 - 42/1	vi
S4	새로운 주제적 요소 + V	42 - 58/2	vi - I
R5	F1	58/2 - 61/1	I
S5	새로운 주제적 요소 + E	61 - 70	V
	(central solo) E	71 - 101/1	iii
R6	V	101 - 102/2	V
S6	새로운 주제적 요소 + V	102/2 - 121/1	V - I
R7	V-F1	121 - 125/2	I
S7	새로운 주제적 요소	125/2 - 136/2	iii - I
R8	F1	136/2 - 139/1	I
S8	새로운 주제적 요소 + V2	139/2 - 154/1	I
	(chambalo solo) 새로운 주제적 요소	154 - 219/1	V-I
R9	V-F-E	219 - 227	I

### 1) 첫 번째 리토르넬로(R1)

큰 앙상블로 등장하는 첫 번째 리토르넬로는 마디 1에서 16분음표 아르페지오 음형으로 D장조의 조성을 분명하게 정의하고 있다(악보2). 이런 진행은 비발디, 텔레만, 요한 에른스트 공작(Johann Ernst of Saxe-Wimar)의 바이올린 협주곡에서도 나타나며, 바흐의 《협주곡과 푸가》 C장조(BWV 909)와 《칸타타》(BWV 35/1)에서도 종종 사용된 기법이다.<sup>53)</sup> 아르페지오의 선율은 이 곡의 가장 중요한 주제로서 특히 독주 부분에서 딸림화음, 단조의 으뜸화음, 하행하는 아르페지오 등의 변형으로 주기적으로 나타난다(악보3).

<악보2><sup>54)</sup> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 1-2



<악보3> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 36-37



53) Pieter Dirksen, "The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto," 163.

54) 본 논문에서 사용한 악보의 출처는 Johann Sebastian Bach, Brandenburg Concerto No.5 in D Major, *Johann Sebastian Bach The Six Brandenburg Concertos BWV 1046-1051*, ed. Wilhelm Rust (New York: Dover Publications, 1997), 117-138이다.

## 2) 첫 번째 솔로(S1)

독주 악기가 새로운 주제를 연주하는 가운데, 마디 10에서 리피에노 악기들이 *piano*로 등장한다. 마디 10-11에서 V1을 연주하고 마디 13에서 V2를 연주하는데, 선율은 리피에노 바이올린에게만 주어졌다. 솔로 부분에서 등장하는 리피에노 악기들은 악상 기호, 리토르넬로 선율의 배치, 악기의 다양한 조합 등의 방식으로 독주 악기들 사이에 자리한다(악보4).

<악보4> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 10-13

솔로 부분에서 주기적으로 등장하는 리토르넬로 선율은 독주 악기의 새로운 주제적 선율로부터 시선을 빼앗아 오기도 한다. 이러한 기법은 자칫 빈약해 보일 수 있는 솔로 부분에 리피에노 악기를 추가하여 음색의 조화와 오케스트라 음향의 균형을 조정하는 것처럼 보인다. 또한 리토르넬로 선율의 반복은 음악 전체의 통일감을 구성하려는 바흐의 일관성을 탐구할 수 있다.

플루트와 독주 바이올린은 마디 9에서 새로운 주제적 선율을 주고받는다. 이 선율은 여섯 번째 솔로 부분(S6)의 마디 110-115에서 전조 없이 그대로 나타나는데, 악기를 바꾸어 배치했다. 이러한 기법은 플루트와 독주 바이올린 사이에서 종종 볼 수 있다.

마디 14에의 셋잇단음형도 플루트와 독주 바이올린이 교대로 연주한다. 이 음형은 S6의 마디 115에서도 등장하는데 반음계로 상행하는 것이 특징이다. S1의 마디 15에서는 플루트가 가장 먼저 G#음으로 접근하여 자연스럽게 조성을 이동시키는 반면, S6의 마디 117에서는 S1과 달리 임시표를 사용하지 않고 원조를 유지 한다(악보5).

<악보5> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장,

마디 9-11, 마디 110-112, 마디 14-15, 마디 116-117

### 3) 두 번째 리토르넬로(R2)

S1의 셋잇단음형을 통해 A장조로 전조한 후, 마디 19에서 명확한 종지와 동시에 두 번째 리토르넬로가 시작된다. 여기에서 등장한 *forte* 악상은 완전한 조성 확립을 보여주기 위해 충분히 보인다. 쳄발로는 반주 역할 지시(*accomp.*)에 따라 즉시 통주저음 역할로 돌아가고, 리피에노 악기들은 A장조의 포더자츠를 연주한다. 두 마디의 포더자츠를 연주한 뒤, *pianissimo* 기호에 의해 두 번째 솔로 부분으로 이어진다(악보6).

<악보6> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 19-20

#### 4) 두 번째 솔로(S2)

솔로 부분의 전환과 동시에 리피에노 악기들은 *pianissimo*로 음량이 급격하게 작아진다. 저음역을 담당하던 첼로는 이 부분에서 제외되었고, 리피에노 바이올린과 비올라와 첼로는 8분음표 2개씩 짝지어진 음형으로 리듬 효과와 화성을 부여한다. 리피에노 악기들은 이렇게 독주 악기들의 선율을 더욱 선명하게 드러내기 위한 배경 역할을 하고 있다.

플루트와 바이올린에서 8분음표를 2개씩 묶어 이음줄로 연결한 음형은 폴트스핀웅 F1의 변주 형태로 나타낸 것이다. 플루트가 이 음형을 연주하는 동안 독주 바이올린은 8분음표 B음에서 먼저 출발하여  $3\frac{1}{2}$ 음가를 지닌 E음으로 향하는 당김음 리듬을 연주한다. 마디 21의 두 번째 박에서 2도 아래에서 동형진행하고, 이 선율은 마디 22에서 플루트가 2도 아래로 이어받아 계속 진행한다.

이와 반대로 첼발로는 바쁘게 움직이며 복잡한 화성 진행을 이끌어간다. 마디 21, 23에 나타나는 화성 진행은 동형진행의 움직임으로 마치 D장조, b단조로 전조한 것처럼 들리지만, 각각 A장조의 IV도, ii도 안에서 진행되고 있다. 복잡한 화성진행은 마디 24에서 G#이 사라지면서 D장조로 옮겨갔지만, 마디 27의 첼발로에서 C $\flat$ 음으로 인해 조성을 모호하게 한다. 마디 28에서는 다시 A장조로 돌아오며, 마디 28의 약박에서 *forte*로 갑작스럽게 등장하는 리피에노 악기에 의해 세 번째 리토르넬로로 전환된다(악보7).

<악보7> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 20-23, 마디 27-29

20

Fl  
Vln pr  
Vln  
Vla  
Vlc  
Cb  
Cemb

*pianissimo*

A:  $V_3^4$  I  $ii_6$   $IV_6$   $V_7$   $IV$  ii - 7 V I vi vi  $iii_6$   $ii_6$   $V_7$   $ii$   
 D: V  $ii_6$  I6 V7 I b: v  $ii_6$  i6 V7 i

27

*forte*

accomp

D: I  $ii_3^4$   $I_4^6$  IV I6  $V_3^4$  I  
 A: IV  $vii_6$  I vii vi V7 -  $I_4^6$  V7 I

5) 세 번째 리토르넬로(R3)

세 번째 리토르넬로는 S2의 종지 이전에 마디 28의 약박에서 8분음표의 *forte*로 시작한다. 마디 29의 첫 박에서 S2의 종지와 함께 A장조의 으뜸화음으로 조성을 명확히 하고, 독주 바이올린과 리피에노 바이올린이 F1을 함께 연주한다. 마디 31에서 F1의 선율은 R3를 마무리하기 위해 6도 간격의 16분음표 음형을 2도 아래로 반복한다(악보8).

<악보8> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 28-31

## 6) 세 번째 솔로(S3)

세 번째 솔로에서 리피에노 악기들은 *pianissimo*, 독주 바이올린에게도 *piano*를 부여했다. 음량 조절이 불가능한 첼발로를 제외한다면, 이 부분은 플루트를 부각시키려는 것으로 볼 수 있다. 독주 악기의 새로운 주제적 선율로 시작하는 S3는 A장조의 I도에서 시작했지만, 마디 33의 두 번째 박에서 리피에노 바이올린과 첼발로가 A#음을 들려주며 마디 34에서 b단조로 전조되었다.

마디 35와 마디 36의 첫 번째 박에서 리피에노 바이올린과 비올라가 함께 V2를 연주하고, 두 번째 박에서 첼로와 콘트라베이스가 b단조의 으뜸화음과 딸림7화음을 아르페지오로 연주한다. 그리고 마디 37에서 리피에노를 구성하는 악기들이 모두 등장하여 b단조의 으뜸화음과 버금딸림화음을 아르페지오로 연주하는데, 이 때 첼발로의 오른손은 독주 역할을, 왼손은 리피에노 역할을 분담한다.

마디 38에서 리피에노 악기들은 반중지와 함께 사라지고, 독주 악기들의 연주는 계속된다. 마디 39의 첫 박에서 플루트와 바이올린의 부점 리듬으로 분위기를 환기시킨 후 세 번째 솔로 부분을 마친다(악보9).

## 7) 네 번째 리토르넬로(R4)

마디 39의 두 번째 박에서 리피에노 바이올린이 먼저 *forte*로 F2를 시작한다. 첼발로의 오른손도 3도 위에서 병행한다. 독주 바이올린도 곧 뒤따라 *forte*로 등장하고, 마디 41의 두 번째 박에서 리피에노 바이올린과 함께 순차하행 음형을 반복한다(악보9).

<악보9> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 35-41

35

Fl  
Vln pr  
Vln  
Vla  
Vlc  
Cb  
Cemb

*pianissimo*

b: V7 i iv V7 i iv

38

R4

*forte*  
*forte*  
*forte*  
*forte*  
*forte*  
*accomp.*

V7 VI6 -<sub>4</sub> i<sub>4</sub> ii<sub>6</sub> V7 i

## 8) 네 번째 솔로(S4)

네 번째 솔로 부분은 S1의 순차 하행하는 주제적 선율을 보여준다. 플루트와 바이올린이 번갈아가며 3도 위에서 등장한다. 마디 44의 두 번째 박에서 *piano*로 등장하는 리피에노 바이올린과 비올라도 V2를 3도 음정으로 병행한다. 첼발로는 16분음표 셋잇단음의 조금 빠른 속도로 진행한다(악보10).

<악보10> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 44-46

첼발로는 마디 47에서 32음표의 스케일 음형을 연주한다. G음에서 시작한 스케일 음형은 하행5도로 순환하고 있다. 첼발로가 빠른 패시지를 연주하는 동안 첼로와 콘트라베이스는 연주를 멈추고, 리피에노 바이올린과 비올라는 마디 47-48에서 첼발로와 대비되는 8분음표 스타카티시모의 짧은 음가를 연주한다. 플루트와 독주 바이올린도 16분음표 두 개를 이음줄로 연결한 뒤 8분음표 스타카티시모의 가벼운 음형을 연주한다.

마디 49에서 A음까지 도달한 첼발로는 두 옥타브 아래 D음으로 단숨에

하행하고, 다시 두 옥타브 위로 급격히 상행한다. 여기에서 리피에노 바이올린과 비올라는 포더자츠의 아르페지오 음형을 V-I로 진행한다. 마디 50에서 플루트와 독주 바이올린은 S2의 선율을 4도 위 D장조에서 연주한다. 그러나 S2와는 다르게 리피에노 바이올린과 비올라에게 *pianissimo*를 지시하고, 첼로는 *piano*를 지시했다. 이것은 두터운 저음역대의 변화를 주려고 의도적으로 지시한 것으로 보인다(악보11).

<악보11> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 47-51

G → C# → F# → B → E → A → D → A

D: V7    i i<sup>9</sup>/IV    IV<sub>6</sub>    V<sup>7</sup>/IV    IV    ii

9) 다섯 번째 리토르넬로(R5)

다섯 번째 리토르넬로 부분은 마디 58에서 *forte*로 시작한다. 리피에노 바이올린은 F1을 연주하지만 독주 바이올린은 포더자츠의 아르페지오 음형으로 등장한다. 그러나 곧 마디 59에서 F1 선율로 자연스럽게 합류하여 리피에노 바이올린과 함께 진행한다. 비올라, 첼로, 첼발로는 8분음표 음형으로 화성 진행을 뒷받침하고 있다(악보12).

<악보12> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 58-60

58)

Fl *tr*

Vln pr

Vln *forte*

Vla *forte*

Vlc *forte*

Cb *forte*

Cemb *accomp*

6 6 6 6 5 6 6 5 6 5

### 10) 다섯 번째 솔로(S5)

다섯 번째 솔로 부분은 마디 61에서 R5의 종지와 함께 플루트의 에필로그로 시작한다. 그러나 에필로그 전체를 그대로 반영하는 것이 아닌, 16분음표 4개의 에필로그 음형  $x$ 와 변형된  $y$ 음형이 교대하며 순차상행 한다. 그리고 마디 62의 두 번째 박에서 F1의 변형된 8분음표 음형으로 자연스럽게 이어간다. 이 부분은 마디 64에서 독주 바이올린이 그대로 선율을 받아 4도 아래에서 연주한다. 플루트와 독주 바이올린의 도치 형태 진행은 마디 92까지 계속된다(악보13).

<악보13> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 60-66

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 60 and ends at measure 63. The second system starts at measure 64 and ends at measure 66. The flute part (Fl) is written in the upper staff, and the violin/prima violin part (Vln pr) is written in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Brackets above the flute staff indicate specific musical elements: '에필로그' (epilogue) at measure 60, 'x와 y의 교대진행' (alternating progression of x and y) from measure 61 to 62, and 'F1의 변형' (variation of F1) from measure 61 to 63. Brackets below the violin/prima violin staff indicate 'F1의 변형' (variation of F1) from measure 61 to 63. The notes are in G major, and the rhythm is primarily eighth and sixteenth notes.



마디 81-92까지 플루트와 독주 바이올린은 펼친 3화음 아르페지오 음형을 교대로 연주하며 명확한 화성 진행을 보여준다. 화성의 변화가 한 마디에 두 번씩 일어나는 동안 쳄발로의 화성은 한 마디에 한 번씩 변화하면서 두 번째 박에서 독주 악기들과 부딪히게 된다(악보15).

<악보15> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 81-83

	A: vi6	vii <sup>6</sup> <sub>4</sub> /V	V7/V	iii/V	V	iii
쳄발로:	vi6	—	V7/V	—		

마디 93부터 첼발로와 첼로는 첫 박마다 A장조의 딸림음인 E음을 페달포인트로 사용하고 있다. 플루트와 독주 바이올린의 장식음은 마디 95에서 절정에 달하며, 마디 100까지 두 악기의 음정은 해결을 요하는 불협화음으로 진행한다(악보16).

<악보16> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 92-94

95

Fl  
Vln pr  
Vln  
Vla  
Vlc  
Cb  
Cemb

*pianissimo*

A: V7      - $\frac{6}{5}$       vii $^{\circ}4$ / $\frac{3}{V}$       vii $^{\circ}4$ / $\frac{2}{V}$       vii $^{\circ}6$ / $\frac{5}{5}$       - $\frac{4}{3}$

### 11) 여섯 번째 리토르넬로(R6)

여섯 번째 리토르넬로는 마디 101에서 시작한다. A장조에서 V1을 연주했던 R2와 유사한 모습처럼 보이지만 다른 몇 부분이 발견된다. R6에서는 독주 바이올린이 더해져 리피에노 바이올린과 함께 움직이고, R2 보다 한 옥타브 위에서 연주한다. R6에서 독주 바이올린은 A장조의 으뜸화음 아르페지오를 완전하게 보여주는 반면, E음에서 출발한 리피에노 바이올린은 유연한 흐름으로 으뜸화음 아르페지오로 자연스럽게 합류한다. 더블링으로 동형 진행 하는 R6은 V1 선율의 음량이 커지고 음역대가 높아진 것을 확인할 수 있다(악보17).

<악보17> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 101-102,  
마디 19-20

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'R6', covers measures 101 and 102. It features three staves: Vln pr (Violin principal), Vln (Violin), and Vla (Viola). The Vln pr part has a melodic line with a 'forte' dynamic marking. The Vln and Vla parts provide harmonic support with 'forte' dynamics. The bottom excerpt, labeled 'R2', covers measures 19 and 20. It also features three staves: Vln pr, Vln, and Vla. The Vln pr part has a melodic line with a 'forte' dynamic marking. The Vln and Vla parts provide harmonic support with 'forte' dynamics.

## 12) 여섯 번째 솔로(S6)

여섯 번째 솔로는 마디 102의 두 번째 박에서 시작한다. 플루트는 *forte*, 첼로는 *piano*에서 등장하고, 첼발로는 통주저음 숫자에 의해 반주 역할을 이어간다. 마디 102의 두 번째 박부터 마디 109의 첫 번째 박까지 더블링되어 움직이는 첼발로와 첼로는 분명 리피에노 악기로 설정된 것이다. 그러나 이 부분이 독주 악기가 연주하는 솔로 부분이라는 것은 감안한다면 필사본 버전 A의 표지에서 악기 목록에 삽입된 ‘비올론첼로 콘체르타토’, 즉 첼로를 독주 악기로 구상했을 가능성을 짐작하게 한다.

S6의 시작을 알리는 플루트의 새로운 주제적 선율 *a*는 S2의 시작 부분에서 바이올린이 연주하는 4도 위의 음을 향해 가는 변형으로 보인다. 마디 103에서 독주 바이올린이 연주하는 *b*는 F2의 시작 음형으로 볼 수 있다. *a*와 *b*는 마디 104까지 반복되어 나타난다(악보18).

<악보18> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 101-103

마디 105에서 *b*의 변형으로 나타난 음형은 마디 106의 플루트에서 일정한 규칙에 따라 하행한다. 플루트 음형 *c*는 3도 아래-2도 위-3도 위이고, *d*는 3도 위-2도 아래-2도 아래로 진행되는 간격을 지니며, 마디 109까지 교대로 연주한다. 마디 109의 두 번째 박에서 등장하는 첼로와 콘트라베이스의 선율은 F1의 전위 형태인 하행 아르페지오를 연주한다. 마디 110의 리피에노 바이올린과 비올라는 딸림화음의 F2를 연주하며 첼로와 콘트라베이스의 반진행을 보여준다(악보19).

<악보19> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 104-111

마디 110의 두 번째 박부터 마디 120까지는 S1의 마디 9-18을 인용한 것이다. 그러나 몇 부분에서 변화를 주어 S1과 차이를 두었다. 가장 먼저 플루트와 독주 바이올린의 도치된 선율에서 그 차이를 발견할 수 있다. 그 다음으로 발견되는 부분은 마디 112의 두 번째 박의 비올라 선율이다. 비올라는 S1의 A-C#-D-E가 아닌 A-C#-E-A로 진행한다. 마디 115에서 플루트와 독주 바이올린이 셋잇단음으로 나타나면서 선율은 다시 도치되어 S1과 같은 위치로 되 돌아온다(악보20).

<악보20> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 112-115

S1은 셋잇단음을 통해 G#음을 이용하여 A장조로 전조했지만, S6은 G#을 사용하지 않고 D장조를 유지한다. 마디 118의 두 번째 박에서 플루트와 독주 바이올린의 선율이 다시 도치되고, 전조하지 않은 S6은 D장조에서 S1의 선율을 연주한다. 마디 120에서 플루트와 독주 바이올린은 독주 악기에게만 허용된 트릴을 연주하고, 독주 바이올린의 C#음 트릴이 종지를 향해 이끌고 있다(악보21).

<악보21> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 118-121

### 13) 일곱 번째 리토르넬로(R7)

일곱 번째 리토르넬로는 S6의 종지와 맞물려 리피에노 악기에 의한 *forte*에서 시작한다. 포더자츠와 F1을 그대로 연주하는 것 같지만, 마디 122와 마디 125-126에서 비올라의 음 몇 개가 다른 위치로 옮겨진 미묘한 변화를 찾을 수 있다. 마디 125의 종지에서 나타나는 독주 바이올린의 트릴은 총 9개의 리토르넬로 부분 중에서 유일하다. 이 부분에서 독주 바이올린의 모습은 리토르넬로 부분에서의 특유한 귀속성을 볼 수 있다(악보22).

<악보22> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 122, 마디 124-125

The image displays a musical score for measures 122 and 124-125 of the Brandenburg Concerto No. 5, BWV 1013. The score is arranged in six staves: Flute (Fl), Violin part (Vln pr), Violin (Vln), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). A Cymbal (Cemb) part is also present. Measure 122 shows the beginning of the section with various instruments playing. Measure 124 shows a solo violin trill. Measure 125 shows the continuation of the section. The score includes fingerings and dynamics like 'f'.

#### 14) 일곱 번째 솔로(S7)

일곱 번째 솔로는 R7의 종지와 동시에 C#음이 C♮음으로 변하면서 G장조로 옮겨갔다. 마디 125의 두 번째 박에서 마디 131은 S5의 마디 61-67의 주제를 연주하고, 마디 132부터 마디 136의 첫 번째 박까지는 S6의 마디 103-109의 주제적 선율을 연주한다.

독주 악기가 새로운 주제적 선율을 연주하는 마디 125-131 중, 마디 126의 두 번째 박과 마디 130의 첫 번째 박에 기입된 첼발로의 통주저음 숫자가 눈에 띈다. 그러나 독주 악기들과 리피에노 악기들이 함께 연주하는 마디 133-134에서는 통주저음 숫자를 기입하지 않고 전위 형태의 3화음을 그려 넣었다. 두 부분은 모두 반주 역할을 하는 곳으로 보이지만 후자는 독주 악기로서의 첼발로를 보여주는 듯하다(악보23).

<악보23> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 130-133

### 15) 여덟 번째 리토르넬로(R8)

여덟 번째 리토르넬로는 마디 136의 두 번째 박에서 시작된다. 독주 바이올린과 리피에노 바이올린이 순차상행 하는 F2의 시작을 연주한 뒤, 마디 137에서 F1을 연주한다. 마디 137-139의 첫 번째 박까지 R1의 F1과 조성, 선율, 화성 등 모두 일치한다. 하지만 마디 138과 마디 139에서 비올라가 다른 음을 연주하는 두 곳이 발견된다. 이러한 정황은 처음으로 되돌아가는 마지막 리토르넬로를 제외한 나머지 리토르넬로 부분에서 R1이 온전히 반복되는 부분이 없도록 의도한 것으로 보인다(악보24).

<악보24> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 136-139

The image shows a musical score for measures 136-139 of the Brandenburg Concerto No. 5, BWV 1055. The score is for a string quartet and harpsichord. It shows the first and second violins, viola, violoncello, and harpsichord parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 136. The first violin part has a circled note in measure 138. The viola part has a circled note in measure 139. Dynamics include forte and piano.

## 16) 여덟 번째 솔로(S8)

여덟 번째 솔로 부분은 마디 139의 두 번째 박에서 시작된다. 이 부분은 S4의 갑작스러운 32분음표 스케일로 예고된 것이었다. 쳄발로의 화려한 32분음표 스케일에 비해 다른 악기들은 리듬 연주에 불과한 새로운 주제적 요소를 연주한다. 마디 143의 두 번째 박부터 마디 146까지의 새로운 주제적 요소는 S4의 마디 47-49와 동일하다. 마디 147에서 플루트와 독주 바이올린은 *piano*를 지시받아 8분음표로 리듬감을 부여하고, 리피에노 바이올린과 비올라는 딸림음 A를 4분음표로 번갈아가며 연주한다. 이 악기들이 길어진 음가의 단순한 음형 연주로 인해 쳄발로의 패시지가 더욱 격양된 것처럼 보이게 한다(악보25). 마디 151에서 A음에 중착한 비올라는 쳄발로의 카덴차를 위한 페달포인트로 작용하고, 쳄발로의 기교적인 아르페지오 패시지는 딸림7화음과 감7화음을 오가며 긴장감을 조성한다(악보26).

본격적인 쳄발로 카덴차는 마디 154부터 시작된다. 쳄발로가 카덴차를 연주하는 모습은 오늘날 피아노 협주곡에 익숙해진 우리에게 낯설지 않다. 총 65마디에 이르는 이 부분은 바로크 시대 협주곡에서 유래 없는 모습이기에 당시에는 상당히 놀라운 것이었다. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 가장 큰 특징이라고 할 수 있는 쳄발로 카덴차는 조금 더 심도 깊게 다룰 필요가 있어 다음 장의 ‘쳄발로 카덴차’에서 따로 논의할 것이다.

<악보25> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 139-140,  
 마디 147-148

139 S8

Fl  
 Vln pr  
 Vln  
 Vla  
 Vlc  
 Cb  
 Cemb

147

*piano*

*piano*

<악보26> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 151-155

151

Fl  
Vln pr  
Vln  
Vla  
Vlc  
Cb  
Cemb

페달포인트

D: V7 I6 V7 I6 vii°7/V - vii°4/3 -

153 첼발로 카덴차

Cembalo solo senza stromenti.

I6 - vii°4/2/V - V6/4

## 17) 아홉 번째 리토르넬로(R9)

아홉 번째 리토르넬로는 첫 번째 리토르넬로 부분을 반복한다. 처음으로 돌아가서 되풀이하는 이 부분은 리토르넬로 형식에 충실한 진행을 보여주고 있다. 바흐는 헌정악보인 버전 C에서 첼발로 카덴차가 종지하는 곳에 'Da Capo al Fine'라고 기입하여 도입부 리토르넬로의 완전한 재현을 보여주었다. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 마지막 리토르넬로 부분은 도입부 리토르넬로의 재현을 통해 조성을 회복한다. R1이 온전히 반복되는 R9은 바로크 시대 협주곡의 보편적인 관습을 따르고 있다.

#### 4. 첼발로 카덴차

어떤 장르나 양식이 정형화되기까지 과도기의 반열에 오른 몇 작품들이 항상 존재했듯이, 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장도 그 중 하나에 속한다. 그 논의의 쟁점은 바로크 시대 협주곡의 범주 안에 있는 첼발로 독주를 ‘카프리치오(capriccio)’로 분류할 것인지, ‘카덴차(cadenza)’로 분류할 것인지 분분한 의견에 있다. 이에 대한 학자들의 견해는 대부분 필립 휘트모어(Philip Whitmre)의 “카프리치오의 이해를 향하여<sup>55)</sup>”에서 분류한 카프리치오와 초기 카덴차 정의를 따른다.

휘트모어는 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1장의 첼발로 독주를 고전시대 협주곡의 카덴차로 해석하는 것은 역사적으로 의미가 없으며, 카프리치오 전통과 비발디의 영향으로 연결시키기 위해 카프리치오로 보는 것이 더 나은 표기라고 주장했다.<sup>56)</sup> 이에 메리슨도 자신의 글 “유의미한 모음집으로서 J. S. 바흐의 브란덴부르크 협주곡”에서 휘트모어의 의견에 동의하는 입장을 표명하였으며, 심지어 ‘카덴차’라는 용어의 사용은 잘못된 것이라고 지적했다.<sup>57)</sup> 반면, 말콤 보이드는 고전시대 협주곡 카덴차를 기대하는 현상으로 해석할 수 있다고 주장하며, 그의 저서 『바흐 브란덴부르크 협주곡』에서 카덴차라는 용어를 사용했다.<sup>58)</sup>

그러나 바흐는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 첼발로 독주가 등장하는 부분에서 카덴차나 카프리치오라고 표기하지 않고, ‘다른 악기를 수반하지 않는 첼발로(Cembalo solo senza stromenti)’라고 기입하였다. 첼발로 독주는 즉흥 연주(ad libitum)에 의한 것이 아닌 악보에 기입된 음표를

---

55) Philip Whitmre, “To Wards an Understanding of The Capriccio,” *Journal of The Royal Musical Association* 113/1 (1988), 47-56.

56) Philip Whitmre, 위의 글, 55-56.

57) Michael Marissen, *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995), 106.

58) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 122.

명확하게 연주하고, 주제적 요소를 대위법 형식으로 다루며, 기교적인 패시지도 포함한다. 이러한 특징은 휘트모어가 정의하는 카프리치오와 초기 카덴차에 모두 해당된다. 고전시대 피아노 협주곡에서 비약한 카덴차의 특징도 보이는 이 곡의 첼발로 독주는 미래지향적 성격을 지닌 최초의 카덴차로 간주될 수 있다. 그러므로 본 논문에서는 이와 같은 전제하에 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 첼발로 독주 부분을 ‘카덴차’라는 용어로 사용할 것임을 밝힌다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에 등장하는 첼발로 독주를 ‘카덴차’라는 용어에서 논의되어야 하는 이유는 오늘날 피아노 협주곡 카덴차라 불리는 형태의 규범을 완성한 모차르트의 피아노 협주곡에서 유사한 점을 찾을 수 있기 때문이다. 바흐 사후에 나온 여러 음악가들의 카덴차에 관한 저술에서 증언하는 내용은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 첼발로 카덴차와 일치한다. 요한 요하임 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)는 1752년에 출판된 저서 『플루트 연주의 예술』에서 카덴차에 대해 다음과 같이 정의했다.

한 작품이 끝날 무렵, 화성적으로는 5도로 전환되면서 솔로를 연주하는 성부가 그 주선율이 끝나기 바로 전 음에서 자신의 즉흥적인 감각과 재량에 따라 자유로이 연주하는 바로 그 솔로 부분을 말하고자 하는 것이다.<sup>59)</sup>

바흐의 첼발로 카덴차는 1악장의 마지막 리토르넬로 직전 여덟 번째 솔로 부분에서 등장한다. 첼발로 단독으로 가능한 폴리포니 기술을 긴 패시지를 통해 드러내며, 이것은 연주자의 기교를 드러내기에 적합한 것이다. 하인리히 크리스토프 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)도 자신의 저서 『작곡연구 안내서』에서 카덴차는 리토르넬로 형식을 사용한 협주곡 1악장

59) Johann Joachim Quantz, 『플루트 연주의 예술』, 227.

의 마지막 리토르넬로 직전에 등장한다고 설명했다.<sup>60)</sup>

고전시대에 피아노 협주곡 카덴차의 준비화음으로  $I_4^6$  을 사용한 관습은 C. E. P. 바흐의 후기 협주곡에서 주로 시도했던 카덴차를 모차르트가 계승한 것이다.<sup>61)</sup> C. P. E. 바흐의 카덴차는 자신의 작곡 기법에 영향을 준 J. S. 바흐를 모델로 했을 가능성이 있다. 하지만 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 첼발로 카덴차는 이 곡의 조성인 D장조의  $V_4^6$  을 준비화음으로 사용했다. 이것은 D장조와 딸림조 관계인 A장조의  $I_4^6$  으로도 볼 수 있다. 즉 첼발로 카덴차의 시작 화음은 A장조  $I_4^6$  화음의 근음 E를 계류로 하는 D장조의 V도로 이해할 수 있다(악보27).

<악보27> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 153-155

D: I<sub>6</sub> - vii<sub>2</sub><sup>4</sup>/V -  $V_4^6$  I<sub>6</sub>  $V_4^6$  I V<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I V IV iii vii<sub>6</sub> I ii I<sub>6</sub>

(A: I<sub>4</sub><sup>6</sup>)

60) 김용환, “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810),” 『음악논단』 24 (2010), 118 재인용. Erich Reimer, “Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert,” *Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag.* hrsg. von Werner Brieg, Reinhold Brikmann und Elmar Budde(Stuttgart, 1984), 204, 207에서 재인용.

61) 김용환, 위의 글, 117-118.

마디 154-196은 기교적인 패시지 안에서 S1의 새로운 주제적 선율을 3성부 변주 형식으로 표현했다. 이 부분에서 특징적으로 나타나는 것은 D장조의 딸림화음으로 출발한 3성부의 변주 형식이 A장조(마디 166)-D장조(마디 172)-G장조(마디 176)를 거쳐 다시 D장조로 순환하고 있다(악보28).

<악보28> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디165-167,  
 마디 172-174, 마디 176-178

마디 195에서 등장한 32분음표의 빠른 패시는 고전시대 피아노 협주곡에서 발견되는 전형적인 카덴차의 모습이다. 마디 199에서 첼발로의 베이스가 D음으로부터 반음씩 하행하고, 마디 200에서 감7화음의 동행진행으로 하행하며 저음역대로 진입한다. 감7화음의 움직임은 마디 201의 두 번째 박에서 딸림음 A에 종착하고, 이 음은 마디 213의 첫 번째 박까지 페달포인트로 작용한다(악보29).

<악보29> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 200-201

감7화음의 반음계적 순차하행

d: V7 i

마디 202에서 32분음표 여섯잇단음에 포함된 64분음표 2개를 볼 수 있다. 이 곡에서 가장 짧은 음가를 가진 이 음형은 쳄발로 연주자의 빠르고 정교한 기술이 요구된다. 마디 202에서 지속적으로 울리는 딸림음 A는 페달포인트로 계속 등장한다(악보30).

<악보30> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 202-203

쳄발로는 32분음표의 여섯잇단음 이후 32분음표-16분음표의 셋잇단음형-16분음표의 순으로 속도를 줄이며 긴장을 분산시켜 간다. 페달포인트는 마디 213의 두 번째 박에서 A#음으로 이동하고, 마디 214에서 B음으로 다시 이동하며 자연스럽게 쳄발로 카덴차의 종지로 향한다(악보31).

<악보31> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 212-214



《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 첼발로 카덴차 길이는 총 65마디에 달하지만 필사본 버전 A에서 알 수 있는 초기 구상은 18마디에 불과했다. 마디 154-196은 필사본 버전 B에서 새롭게 추가된 부분이고, 마디 198-202까지는 한 마디를 추가하여 수정되었다. 마디 209-213까지도 한 마디를 추가하여 수정되었고, 마디 214-218까지는 두 마디를 추가하여 다시 작곡된 부분이다. 그러니까 필사본 버전 A에서 총 18마디였던 카덴차를 버전 B에서 48마디를 추가·수정하여 총 65마디의 카덴차를 확정된 것이다.

바흐가 어떠한 이유에서 첼발로 카덴차를 시도하게 되었는지는 불분명하다. 바흐와 첼발로의 연관성 또한 알려진 정보가 없기에 첼발로 카덴차의 등장배경은 추측에 근거할 수밖에 없다.<sup>62)</sup> 이에 데이빗 슐렌버그(David Schulenberg)는 바흐의 음악적 시도와 악기와의 연관성이라는 넓은 시각에서, 그리고 말콤 보이드는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 첼발로 카덴차 배경에 대해 각각 상반된 의견을 제기했다.

데이빗 슐렌버그는 저서 『J. S. 바흐의 건반음악』에서 바흐가 특정 악기를 위해 곡을 만들었다는 증거는 몇 오르간 작품과 류트-하프시코드를 위한 작품을 제외하고는 거의 없다고 주장했다.<sup>63)</sup> 그 중 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번이 포함된다는 언급은 없지만, 바흐가 이 곡에 ‘첼발로를 위

62) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 54.

63) David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach* (New York: Schirmer Books, 1992), 11.

한’ 또는 ‘첼발로 협주곡’이라는 부제를 붙이지 않은 것으로 보았을 때 첼발로를 위해서 이 곡을 만들었을 가능성은 낮아 보인다. 그러나 말콤 보이드는 『바흐 브란덴부르크 협주곡』에서 쿠패 궁정의 새로운 첼발로에 대한 기록에 근거하여 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번과 첼발로의 연관성에 관해 비교적 상세하게 기술하고 있다. 말콤 보이드의 주장은 다음과 같다.

바흐는 쿠패 궁정의 새로운 첼발로를 시연하기 위해 또는 기술적인 시도, 특히 속도를 과시하기 위한 목적으로 카덴차를 작곡했다는 것이다.<sup>64)</sup> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번이 D장조 임에도 불구하고, 첼발로의 최고 음역은 C4(가온 도)에서 두 옥타브 위인 C6이다. 쿠패 궁정의 첼발로를 제작한 베를린의 미하일 미트케가 소속된 샤를로텐부르크의 두 대의 첼발로 최고 음역도 C6이었다. 즉 말콤 보이드는 만약 바흐가 쿠패 궁정의 새로운 첼발로를 시연하기 위해 카덴차를 작곡했다면, 연주 가능한 최대 음역을 사용했을 것이라고 보는 것이다.<sup>65)</sup>

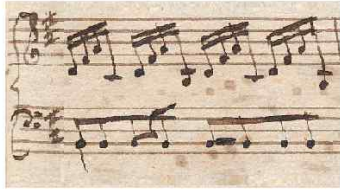
또한 말콤 보이드는 필사본 버전 B에서 카덴차의 길이가 3.5배나 늘어났음에도 불구하고, 마디 92에서 첼발로 최저음을 수정하지 않았음을 지적했다. 버전 A와 버전 B의 마디 92에서 B2음은 버전 C에서 한 옥타브 아래인 B1로 수정되었다. 마디 79-92까지 2마디 단위로 동형 진행되는 첼발로의 베이스 진행을 살펴보면, A2 → G#2 → F#2 → E2 → D2 → C#2 그리고 마디 92에서 B1이 와야 순차하행이 완성된다. 그러나 바흐는 첼발로를 시연하기 위해 수정했을 버전 B에서 정정하지 않고 버전 C에서 정정했다(악보32).

---

64) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 31.

65) Malcolm Boyd, 위의 책, 54-55.

<악보32> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 92



버전A



버전B



버전C

이에 말콤 보이드는 쾨텐 궁정 쳄발로의 저음역은 B1까지 이르지 않았지만, 바흐가 브란덴부르크 후작에게 헌정하기 위한 작품을 선정하면서 후작의 쳄발로가 B1까지 연주할 수 있다는 사실을 알고 수정한 것으로 보았다.<sup>66)</sup> 그렇다면, 버전 B에서 분량이 늘어난 카덴차는 애초에 브란덴부르크 후작에게 헌정할 것을 염두 하지 않은 것이 된다. 즉 바흐는 누군가를 의식하지 않고 음악 그 자체로서, 단지 새로운 쳄발로의 기능을 시험하기 위해, 그리고 쳄발로의 화려함을 과시하기 위해 카덴차를 시도했다는 말콤 보이드의 주장이 강한 설득력을 지니게 된다.

66) Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 31-32.

### Ⅲ. 사회적 관점에서의 논의

바흐의 음악을 사회적 맥락에서 다루는 것은 ‘그의 음악이 시간과 장소에 아무런 관련이 없고, 신성한 영감을 받았고, 보편적인 질서와 진리를 따른 것’이라는 주장을 반증한다.<sup>67)</sup> 바흐가 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 처음 구상했을 시기로 추정되는 바이마르 혹은 괴텐 궁정에 소속된 음악가였다는 사실은, 이 작품에서 18세기 궁정 사회의 모습을 읽어낼 수 있다는 것이 우연이 아닐 것이다. 앞서 살펴본 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 분석에서 종교적인 텍스트나 신성한 영감의 흔적은 발견되지 않았고, 오히려 바로크 시대 협주곡의 관습에서 벗어난 새로운 시도들이 보편적인 질서를 ‘파괴’하고 있었다. 이러한 음악적 해석은 바흐의 혁신적인 음악적 사고를 이해하는 근거가 되며, 사회적 의제와 중첩되는 의미로부터 바흐 연구의 새로운 방향을 이끌어낼 수 있다.

사회적 관점에서의 논의로 들어가기 전에, 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 “음악 밖의<sup>68)</sup>” 해석으로 논의하는 본 장에서는 그동안 바흐 연구에서 사용되어 왔던 용어와는 다른 사회적 용어가 등장할 것임을 예고한다. 사회적 용어란, 위에서 잠깐 언급한 ‘파괴’, 그리고 ‘투쟁’, ‘지배’ 등과 같은 다소 과격하고 정치적일 수 있는 용어를 말한다. 사회적 관점에서의 논의가 부르주아 사회, 궁정 문화 등 18세기 유럽 사회의 전반적인 모습에서 추출되는 만큼, 음악의 해석에 사회적 용어를 대입하여 논의하고자 한다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 사회적 관점에서의 논의는 아도

67) McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 14.

68) 철학자 리디아 고어(Lydia Goehr)가 제시한 ‘음악 밖의’ 이념은 절대군주 제도의 근세국가 사회로 이해되어야 한다. 이 단어는 19세기 이전의 음악을 사회, 정치, 종교적 관점에서 논의하는데 많이 사용되었다. 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 종교와 사회적 관점에서 논의한 메리슨도 그러한 의미에서 고어가 제시한 “음악 밖의”라는 단어를 사용한다고 밝혔다. Marissen, “J. S. Bach’s Brandenburg Concertos as a Meaningful Set,” 198.

르노, 마이클 메리슨, 진 스웁 등의 담론에 근거하여 풀어내고자 한다. 논의는 주로 오케스트라의 구조와 음악적 재료들의 사용에 대해 이루어진다. 그러나 이 곡이 18세기 초반의 오케스트라와 사회 구조를 논의할 수 있는 대표적인 작품으로 간주되어야 한다는 것은 아니다. 이에 대해 메리슨은 오히려 18세기 초반의 모든 협주곡이 당시 유럽 사회의 계층적 사고방식과 직결된 것으로 보아야한다고 주장했다.<sup>69)</sup> 그 이유는 협주곡에서 악기 배치에 제한을 두어 위계질서를 세운 모습이 18세기 유럽 사회의 구조가 신분 계급으로 나뉘어져 있는 모습과 닮았기 때문이다.<sup>70)</sup> 다만, 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장이 동시대 협주곡들과는 다른, 특히 쳄발로가 독주 악기의 반열에 올라 악장의 1/4 가량을 차지하는 카덴차를 연주하는 모습이 이례적이다. 협주곡의 규범을 벗어난 바흐의 고의적인 노력은 보편적인 질서를 무시하는 것처럼 보인다. 이러한 점은 질서정연했던 동시대 협주곡들과는 다른 사회적 관점에서의 논의를 이끌어 내며, ‘질서’와 ‘무질서’를 통한 변증 방식은 협주곡에서 사회적 의제를 해독하는 수단이 된다.<sup>71)</sup>

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 사회적 관점에서의 논의 순서는 음악의 진행에 따른다. 사회적 관점에서의 논의는 대부분 솔로 부분에서 중점적으로 이루어진다. 그 중 여덟 번째 솔로 부분에서 등장하는 쳄발로 카덴차는 개별적으로 다룬만한 여러 가지 사안을 지니고 있어 따로 분리하였다. 이에 제1장은 리토르넬로 부분과 솔로 부분, 제2장은 쳄발로 카덴차로 나누어 학자들의 담론과 음악이 어떻게 일치하는지 구체적으로 살펴보고자 한다.

69) Marissen, *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*, 6.

70) 서열 유지가 중요했던 18세기 궁정의 모습처럼, 지배와 종속 관계의 압력에서 벗어날 수 없는 맥락과 같다. Norbert Elias, 『궁정사회』, 205.

71) McClary, "The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year," 17.

## 1. 리토르넬로 부분과 솔로 부분

리토르넬로 부분과 솔로 부분이 교대하는 형식을 지닌 협주곡은 큰 양상블에 의한 집단적인 힘과 독주 악기들의 기교에 의한 개별적인 힘의 상호작용에 비유할 수 있다. 이 장르가 18세기에 발전할 수 있었던 가장 중요한 요인 중 하나는 18세기 초반의 중산층의 증가와 관련이 있다. 이들은 봉건 사회가 몰락하면서 새로이 등장한 부르주아 계급을 가리킨다. 부르주아의 시초는 15세기 까지 거슬러 올라갈 수 있지만, 본 논문에서 다루는 범위는 프랑스 혁명 이후 절대왕정이 몰락한 시점인 17세기 후반부터 바흐가 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번을 작곡했을 시기로 추정되는 18세기 초반이다. 그렇지만 부르주아 현상은 유럽 사회에서 비슷한 조류로 지속되어 왔기에, 본 논문에서는 그들이 갖는 공통적인 특징을 시대적 범위에 한정하지 않고 개념만을 한정하여 다룰 것이다.

부르주아는 진보적인 투쟁을 통해 사회적 지위를 쟁취하여 사회와 개인을 하나로 통합하려는 정치적 의도를 지니고 있다. 이들의 시대적 관심은 문화 예술을 향유하는데 까지 확산되어 협주곡이라는 장르에서 리토르넬로 부분의 사회와 솔로 부분의 개인 사이의 긴장과 화합으로 증언하고 있는 것이다.<sup>72)</sup> 18세기 초반에 유행했던 모든 협주곡은 이러한 맥락에서 해석할 수 있다.

그러나 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장은 맥클래리가 “신홍 부르주아의 사회적 가치를 가장 강력하게 표현한 텍스트”라고 주장할 만큼 사회적 관점에서의 논의를 보다 구체적으로 진술하고 있다.<sup>73)</sup> 부르주아 계급은 왕족과 귀족, 그리고 평민으로 나뉜 신분계급의 사회 구조에서 기조를 마련했으며, 무엇보다도 소유의 욕망을 보편적인 합리성으로 가장한 궁

72) McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 23.

73) McClary, 위의 글, 60.

극적인 목표로 사회적 발전에 기여했다는 가치를 지닌다. 이러한 징후는 바흐의 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 곳곳에서 발견되며 다양한 논의를 제공한다. 즉 맥클래리의 주장은 이 곡이 사회적으로 근거가 있는 의미를 지니고 있다는 것이다. 이 곡의 사회적 관점에서의 논의는 도입부 리토르넬로 부분에서 출발하여 학자들의 담론과 음악적 해석이 일치하는지 자세히 살펴보고자 한다.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 도입부 리토르넬로 부분은 독주 바이올린과 리피에노 바이올린이 D장조의 으뜸화음을 아르페지오로 연주하며 조성을 확립한다. 16분음표로 반복하는 으뜸화음 아르페지오에 대해 맥클래리는 “자기만족이나 안주의 가치를 수확한다”고 보았다.<sup>74)</sup> 즉 바이올린은 반복된 16분음표로 자신의 위치를 다지고, 으뜸화음 아르페지오로 안정적인 조성을 확립하면서 곡의 전반적인 흐름을 주도하는 것이다. 협주곡의 오랜 역사와 함께해 온 바이올린은 이 곡에서도 가장 두드러지는 주제적 선율을 연주하며 자신의 영역을 확보하고 있다.

그리고 쳄발로는 독주 악기로 지명된 것과는 달리, 반주 역할 지시와 통주저음 숫자로 인해 바로크 시대 콘티누오의 관습을 따르고 있다. 일반적으로 콘티누오 악기에게 한 줄의 오선을 부여하지만 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번에서는 두 줄의 오선을 허락하였다. 첫 시작에서 D장조의 으뜸화음으로 두 줄의 오선을 활용한 후, 즉시 한 줄의 오선에서 콘티누오 역할로 돌아간다.

이렇게 콘티누오 악기로 위장해 있는 쳄발로는 곧 마디 9에서 정체가 드러난다. 솔로 부분이 시작되는 마디 9는 플루트가 등장하고 독주 바이올린도 플루트의 선율을 모방하며 쳄발로도 두 줄의 오선에서 바쁘게 움직이는 모습을 확인할 수 있다. 이 부분에서 쳄발로는 32분음표의 짧은 음가를 기점

---

74) McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 26.

으로 밀집된 16분음표와 셋잇단음표 음형의 밀도 높은 패시지를 연주하여 명백한 독주 악기의 진행을 보여준다. 이러한 진행은 독주와 반주 역할을 모두 담당하는 이중 역할로서 그 구분을 모호하게 한다.<sup>75)</sup> 협주곡에서 콘티누오만 담당했던 쳄발로를 독주 악기로 격상시킨 시도는 부르주아 사회의 태동만큼이나 획기적인 사건이다(악보33).

---

75) McClary, "The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year," 24.

<악보33> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장 마디 1-3, 마디 9-11

**Allegro.**

Fl  
Vln pr  
Vln  
Vla  
Vlc  
Cb  
Cemb

accompagnamento

6 6 6 6 6 6 6 6

통주저음 역할

9

piano

piano

piano

piano

3 3 3 3 3 3 3 3

독주 역할

바로크 시대 협주곡의 악기 조직이 대부분 그러하듯이, 리피에노 악기들은 솔로 부분에서 정체를 드러내지 않거나, 혹은 비교적 단순한 음형으로 리듬만을 부여하여 독주 악기의 선율을 돋보이게 한다. 즉 독주 악기의 기세에 눌러 존재감을 드러내지 못하는 리피에노 악기들은 그들에게 지배를 당하고 있는 것이다. 그러나 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 리피에노 악기들은 솔로 부분에서 리토르넬로의 주제를 연주하거나 또 다른 음악적 재료를 사용하여 다양한 모습으로 등장한다.

각 솔로 부분에서 등장하는 리피에노 악기들은 주로 포더자츠나 폴트스핀웅의 주제적 선율을 연주하는데, 선율 배치는 다양한 방식을 취하고 있다. S1은 리피에노 바이올린만 선율을 연주하고, S3은 두 그룹으로 나누어 교대로 연주하며, S4는 리피에노 바이올린과 비올라가 3도 화음으로 동형진행한다. 그리고 S6는 두 그룹이 함께 연주하는데 한 그룹은 선율의 원형을, 다른 한 그룹은 선율의 앞뒤를 바꾼 전위 형태로 연주하여 화음을 만들어낸다.

솔로 부분에서 리토르넬로의 주제를 반복하여 선율을 상기시키는 모습 역시 솔로 부분과 리토르넬로 부분의 구분을 모호하게 한다. 이러한 이유로 인해 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에 관한 분석 연구는 리토르넬로 부분과 솔로 부분의 구역 설정에 있어서 큰 편차를 보이기도 한다. 그러나 이 곡에서 사용된 악상 기호는 그 구별을 보다 명확하게 한다. 리피에노 악기들은 리토르넬로 부분에서 *forte*로 앙상블의 집단적인 힘을 보여주고, 솔로 부분에서 *piano* 또는 *pianissimo*로 반전된 모습을 보인다. 리피에노 악기의 짜임새에 대해 메리슨은 다양한 방식으로 투쟁하는 것이라고 설명했다.<sup>76)</sup>

특히 솔로 부분에서 *piano* 또는 *pianissimo*로만 등장하는 리피에노 악기

76) Marissen, "J. S. Bach's Brandenburg Concertos as a Meaningful Set," 209.

들의 모습은 독주 악기에 대한 소극적인 저항으로 보여 진다. 솔로 부분에서 리토르넬로 선율을 등장시키는 것은 곡의 전반적인 흐름을 일관되게 연결하기 위함이라고 해명할 수 있다. 그 이유는 리토르넬로 부분과 솔로 부분이 악상 기호에 의해 철저히 분리된 것으로 인식될 수 있지만, 개인과 사회가 동시에 발전한다는 의미에서는 분리될 수 없는 과정이기 때문이다.<sup>77)</sup> 그러나 그 자체가 새로운 주제적 선율을 연주하는 독주 악기에 대한 회방일 수도 있다. 리피에노 악기들의 열등한 의식은 그러한 방식으로 표출되면서 독주 악기와 긴장과 조화를 처리하고 있는 것이다.

리피에노 악기들이 다양한 방식으로 투쟁하는 한편, 솔로 부분에서 플루트와 독주 바이올린은 새로운 주제적 선율을 연주한다. 이에 대해 맥클래리는 다소 정적인 모습이라고 설명했다.<sup>78)</sup> S1의 마디 9-11에서 플루트와 독주 바이올린은 8분음표로 하행하는 새로운 주제적 선율을 연주한다. 16분음표 진행으로 바쁘게 움직였던 리토르넬로 부분과 확연히 대비되는 모습이다(악보34).

<악보34> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 9-11



77) Norbert Elias, 『궁정사회』, 83.

78) McClary, "The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year," 26.

S1의 주제적 선율은 마디 13에서 정교한 셋잇단음형으로 변형되었다. 이러한 셋잇단음형과 장식적인 트릴 등의 꾸밈음 기호는 음악적으로 화려한 성격을 지닌다. 독주 악기들은 정적인 선율과 약간의 장식으로 기품이 서린 모습을 드러내며 자신들의 우월함을 의식하고 있는 것처럼 보인다. 마디 36의 독주 바이올린과 마디 38의 플루트에게 허용된 트릴은 마디 95에 이르러 절정에 달한다. 기교를 보여줄 수 있는 장식적인 트릴은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에서 독주 악기들만이 누릴 수 있는 특권이다(악보 35).

<악보35> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 13-14,  
 마디 36-38, 마디 95-97

The image displays three musical excerpts from the Brandenburg Concerto No. 5, BWV 1013, by Johann Sebastian Bach. The first excerpt, measures 13-14, shows the Flute (Fl) and Violin (Vln pr) parts. The Flute part features a complex triplet pattern, and the Violin part has a similar triplet pattern. The second excerpt, measures 36-38, shows the Violin part with a trill (tr) in measure 36. The third excerpt, measures 95-97, shows the piano accompaniment with a 'pianissimo' dynamic marking.

그러나 독주 악기들이 항상 우월한 위치에 있는 것은 아니다. 메리슨은 독주 바이올린이 S2에서 서정적인 음조로 진행하다가 마디 27에 이르기까지 서서히 힘을 잃어간다고 표현했다.<sup>79)</sup> 독주 바이올린은 마디 24-27에서 점점 하행하며 으뜸음 D에 머무른다. 종래 지배자의 위치에 있던 독주 바이올린은 리토르넬로 부분에서 제1바이올린으로 전향하여 분주한 움직임을 보인다. 플루트가 솔로 부분에서만 등장하는데 비해 모든 부분에서 등장하는 독주 바이올린은 권력과 특권을 상실한 것처럼 보인다.<sup>80)</sup> 이와 반대로 쳄발로는 그 위상이 드높아졌다. 이처럼 악기 조직에 서열과 제한을 두지 않는 모습은 기존의 바로크 시대 협주곡과는 다른 이 곡의 특징이라고 할 수 있다(악보36).

<악보36> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 24-27

79) Marissen, "J. S. Bach's Brandenburg Concertos as a Meaningful Set," 209-210.

80) Norbert Elias, 『궁정사회』, 66.

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장은 독주 악기의 위상에 변화를 줌과 동시에 콘티누오에만 존재했었던 쳄발로가 격상하는 모습을 볼 수 있다. S4의 마디 47에서 갑작스러운 32분음표의 화려한 스케일로 나타난 쳄발로는 이후 등장할 놀라운 카덴차를 예고하는 듯하다. 그도 그럴 것이 쳄발로 카덴차가 등장하는 S8의 마디 144-146에서 이 부분이 반복되는데, 이 때 쳄발로의 스케일 음역은 조금 더 넓은 영역으로 확장된다. 그동안 협주곡의 악기 서열에서나 악보 상에서나 하등한 위치에 머물며 압박을 받아온 쳄발로는 서서히 본연의 모습을 드러낼 준비를 하고 있다(악보37).

<악보37> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 47-48

S4에서 잠시 기교를 드러낸 쳄발로는 R5에서 다시 리피에노 역할로 돌아와 통주저음 숫자에 의해 움직인다. 그리고 독주 역할을 해야 하는 S6에서도 여전히 통주저음 숫자에 의한 콘티누오 역할을 하고 있다. 선율이 아닌 화성 진행으로 S6을 이끌어가는 쳄발로의 존재감은 쇠퇴한 것처럼 보이지만, 사실상 독주 악기들의 자유로운 표현을 허락하면서 그들을 조종하고 있

는 것이다. 첼발로와 같은 선율을 연주하는 콘트라베이스는 플루트와 독주 바이올린을 조종하는 데 힘을 보태고 있다(악보38).

<악보38> 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장, 마디 104-106

맥클래리는 첼발로를 일종의 ‘후견인’과 같은 역할을 한다고 보았으며, ‘스벵갈리(Svengali)’ 또는 ‘꼭두각시의 주인(Master of puppets)’이라는 용어에 비유했다.<sup>81)</sup> 스벵갈리는 다른 사람의 정신을 조종하여 자신의 탐욕을 채우는 사람을 의미한다. 스벵갈리와 동격으로 볼 수 있는 꼭두각시의 주인이란 의미도 첼발로에 대한 흥미로운 시각을 제공한다. 이 둘은 모두 후견인과 같은 역할로서 왕실이나 궁정에서 실무를 담당했던 부르주아 계급을 일컫는다. 그들은 운영을 총괄하는 실제적 주체였으며, 새로운 사회적 지위로 부상

81) McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 25.

하게 된 근원은 왕족과 귀족에 대한 적대감이었다. 독주 악기에 대한 쳄발로의 적대감은 카덴차에서 드러난다.

## 2. 쳄발로 카덴차

맥클래리는 <브란덴부르크 협주곡> 제 5번 1악장의 쳄발로 카덴차에 대해 독주 악기에 대한 “카덴차 복수”라고 표현했다.<sup>82)</sup> 필사본 버전 B에서 더욱 늘어난 카덴차의 마디 수는 이전까지 콘티누오에만 배치되었던 건반악기의 설움을 풀어내고 있는 것으로 보인다. 건반악기에 대한 애착이 남달랐던 바흐에게 협주곡에서 건반악기의 위치는 ‘개혁의 대상’이었을 것이다. 이 곡에서 쳄발로를 독주 악기에 배치하고, 필사본 버전 A에서 총 18마디였던 쳄발로 카덴차를 버전 B에서 65마디로 3.5배나 늘려버리는 “사치<sup>83)</sup>”는 건반악기의 체통과 명예를 드높이기 위해 합당한 처사인 것이다.

<브란덴부르크 협주곡> 제 5번 1악장에서 1/4 가량의 카덴차를 연주하는 쳄발로는 이미 분량에서 다른 악기들을 압도하고 있다. 쳄발로 카덴차의 화려한 기교는 과시욕이 강한 ‘과시적 소비’ 또는 ‘눈에 띄기 위한 소비’라는 사회적 개념에 비유할 수 있다.<sup>84)</sup> 이처럼 과감한 시도는 바흐의 대범함을 볼 수 있는 동시에, 악기의 특성을 최대한 활용하고자 하는 음악 자체에 대한 노력이 반영된 것으로 볼 수 있다.

바흐는 쳄발로 카덴차가 시작되는 마디 154에 “다른 악기를 수반하지 않는 쳄발로 독주(Cembalo solo senza stromenti)”라고 기입하여 쳄발로의 완

82) McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 26.

83) 말콤 보이드는 더 길어진 쳄발로 카덴차로 인해 악보를 몇 장 더 할애하는 것이 감히 생각할 수 없는 사치라고 말했다. Malcolm Boyd, 『바흐 브란덴부르크 협주곡』, 122.

84) 소스타인 베블런(Thorstein Bunde Veblen, 1857-1929)은 ‘사치’라는 개념을 ‘과시적 소비’로 묘사했다. Norbert Elias, 『궁정사회』, 148.

전한 독립을 선언하고, 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 피아노 협주곡 카덴차의 출발 선상에 놓이게 했다. 쳄발로는 도입부 리토르넬로 부분에서 콘티누오 악기의 모습으로 등장하여 기존 협주곡의 전통적인 방식을 따랐지만, 솔로 부분으로 전환하면서 전통을 벗어나고 카덴차까지 이르렀다.

협주곡에서 쳄발로를 ‘하인’이었다고 표현한 맥클래리는 쳄발로가 이 곡에서 카덴차를 강제 탈환했다고 주장했다. 또한 카덴차로 인해 침묵을 지키는 독주 악기들은 쳄발로에게 모욕을 당하고 있는 것이라고 설명했다.<sup>85)</sup> 건반악기 연주자였던 바흐는 이전의 협주곡들에서 쳄발로가 통주저음의 위치에 머물러 있어야만 한다는 제한된 역할의 치명적인 결함을 알고 있었을 것이고, 그에 따른 보상으로 카덴차를 위임했다고 보는 것이다.<sup>86)</sup>

쳄발로 카덴차는 바흐의 숙련된 작곡 기법을 보여주기도 한다. 작곡가에게는 모든 음악적 재료들을 자유롭게 이용할 수 있는 선택권이 있다. 바흐는 바이올린이 독주 역할을 해야 하고, 쳄발로는 통주저음 역할만 해야 한다는 바로크 시대 협주곡의 고정관념에 맹목적으로 묶여있지 않았고, 작곡 의도에 적합한 것을 선택했다.<sup>87)</sup> 기존의 협주곡과는 달리, 쳄발로에게 카덴차를 부여했다는 점에서 상당히 놀라운 일이지만, ‘최초의 건반악기 카덴차’였음에도 불구하고 오늘날 ‘피아노 협주곡 카덴차’가 지닌 양식과 다르지 않다는 점 또한 음악에서의 선견지인 바흐를 떠올리게 한다. 그의 대위법 양식이 가장 논리적이라고 우리가 받아들이는 것처럼, 쳄발로 카덴차에 사용된 요소들도 고전시대 피아노 협주곡 카덴차 양식과 다르지 않은 모습을 볼 수 있다.

그러나 총 65마디의 카덴차를 유지하기 위해서는 분명 뛰어난 독창성이 요구되었을 것이다. 카덴차는 이 곡의 조성과 박자, 주제 등의 요소에서 점

---

85) McClary, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year,” 28.

86) McClary, 위의 글, 25.

87) Adorno, “Bach defended against his devotees,” 140.

점 멀어져 완전하게 분리된 곳에서 시작한다. 기교적인 패시지를 연주하는 카덴차는 악장 내에서 차출해도 무방할 정도로 악장과 조화되지 않는 것에 순응하고 있다.<sup>88)</sup> 청자에게 특별한 인상을 주는 기교적인 카덴차는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장처럼 한 번이면 충분하다. 이를 남용하면 청자들에게 지루한 느낌을 주며, 기술이 뛰어나지 않은 연주자일 경우 더욱 그러하다.<sup>89)</sup> 즉 한 번의 카덴차가 가장 이상적이라는 것이다.

첼발로 카덴차는 3성부 연주, 32분음표 스케일과 아르페지오, 32분음표 여섯잇단음, 16분음표 셋잇단음, 도약, 트릴 등의 화려한 기교로 강한 활동성을 보여준다. 실제로 버전 A에 있던 기존의 카덴차는 32분음표, 그리고 여섯잇단음 32분음표에 속한 64분음표의 짧은 음가를 지닌 기교적인 패시지로 이루어져 있다.

오히려 버전 B에서 추가된 마디 154-196은 기교적이라기보다 반복되는 새로운 주제적 선율이 다양한 조성을 통해 진행하고 있는 것이 특징이다. 그리고 새로운 주제적 선율은 A장조(마디 166)→D장조(마디 172)→G장조(마디176)로 하행5도 관계의 조성을 거쳐 다시 D장조(마디 181)로 되돌아온다. 이 부분은 첼발로의 기교를 보여주는데 부족하지는 않지만, 더 빠르고 화려한 기교가 요구되는 버전 A의 진행이 독주 악기들을 제압하기에 더 유리해 보인다.

마디 197에서 새로운 주제적 선율을 벗어나 또 다른 짜임새로 분위기를 압박하기 시작한 첼발로 카덴차는 딸림화음의 연장과 기교적인 패시지로 세력을 증진해 간다. 그러나 이러한 진행은 도입부 리토르넬로로 돌아가기 위해 효과를 극대화 한 것이며, 결론적으로 사회적 긴장의 해결을 향해 나아가는 것이다.

바로크 시대 협주곡에서 늘 앙상블에 가려져 하등한 취급을 받았던 첼발

88) McClary, "The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year," 32.

89) Johann Joachim Quantz, 『플루트 연주의 예술』, 229-230.

로는 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 카덴차를 통해 ‘신분 상승’이라는 진보적인 모습을 보인다. 사회적 관점에서 해석한 학자들의 담론은 첼발로 카덴차를 비롯한 이 곡이 18세기 초반의 부르주아 행로에 놓여있는 것으로 해석한 것이다. 바로크 시대의 사회적 맥락을 반영하고 있는 이 곡은 바로크 협주곡의 관습을 벗어난 첼발로 카덴차로 인해 집중 받는다.

### Ⅲ. 나가는 말

《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장에서 발견되는 리토르넬로 형식의 흔적은 바흐의 숙련된 음악 기법과 진취적인 음악적 사고방식까지 가리지는 못했다. 바로크 시대 협주곡 관습에서 벗어난 악기 배치와 리토르넬로 주제 선율의 지속적인 사용으로 리토르넬로 부분과 솔로 부분의 구분을 모호하게 하고, 쳄발로에게 독주 기능과 카덴차를 위임한 새로운 시도는 바흐의 혁신적인 음악적 사고를 입증하는 것이었다. 이러한 모습은 바흐가 이탈리아 협주곡을 배우며 악기 조직의 지배적인 관행과 일률적인 작곡 방식을 비판적으로 수용한 결과물로 보인다.

바흐의 음악을 사회적 관점에서 해석한 아도르노, 맥클래리, 메리슨의 담론은 바흐의 음악을 다른 방향에서 접근할 수 있는 흥미로운 시각을 제공했다. 이들의 담론은 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 음악적 진행이 전통적인 권위에 도전하여 사회적 관습으로부터 자율성을 주장하는 부르주아 사회의 맥락과 맞닿아 있다는 점에 집중하고 있었다. 이것은 전통적이고 보수적인 바흐의 이미지와 오늘날 문화에서 바흐의 위치를 재고하려는 노력이었다.

이 곡에서 나타나는 쳄발로 카덴차의 대담하고 진보적인 시도는 바흐가 18세기 초반 유럽사회의 구성원으로서 충분히 있을만한 것이었다. 또한 쳄발로 카덴차는 바흐가 그의 동시대인들과 후대 음악가들에게 미친 영향을 조망하게 했다. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장의 쳄발로 카덴차는 모차르트와 베토벤의 피아노 협주곡 카덴차와 유사한 모습을 지니고 있다는 점에서 바흐의 카덴차가 그들에게 선구자의 역할을 했을 수도 있다고 본다.

이렇게 사회적 관점에서 해석한 해외 학자들의 담론을 본 논문에서 소개한 것은 시대의 변화에 따른 새로운 연구 방법을 제시하여 그들의 연구 경

향의 흐름에 합류하고, 국내 바흐 연구의 제한된 시각을 넓히기 위함이었다. 다만, 바흐가 이 곡을 만들게 된 경위를 밝히기 위해서는 남아있는 자료가 불분명하기에 여러 가지 가설에 입각하여 추측할 수밖에 없는 한계가 있었다. 또한 바흐 연구에서 쉽게 쓰이지 않는 사회적 용어는 다소 어색하게 다가올 수도 있을 것이다. 그러나 이 또한 바흐 음악 읽기에 편향된 시각이나 제한을 두지 않은 시도였다. 《브란덴부르크 협주곡》 제 5번 1악장을 사회적 관점에서 다룬 본 논문을 통해 국내 바흐 연구 방법의 시각을 넓히는데 도움이 되기를 기대한다.

## 참 고 문 헌

### 국내 단행본

- Boyd, Malcolm. *Bach: The Brandenburg Concertos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 김지순 옮김. 『바흐 브란덴부르크 협주곡』. 서울: 동문선, 2004.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. München: Herman Luchterhand Verlag, 1969. 박여성 옮김. 『궁정사회』. 파주: 한길사, 2003.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. 강해근 옮김. 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』. 서울: 한양대학교 출판부, 2005.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. 곽동순·연상춘 책임 편집. 『플루트 연주의 예술』. 연세대학교 음악연구소 옮김. 서울: 음악세계, 2011.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Oxford University Press, 2002. 변혜련 옮김. 『요한 세바스찬 바흐 1』. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.

### 국내 학술지

- 김용환. “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810).” 『음악논단』 24 (2010): 115-141.

나주리. “바흐의 <브란덴부르크 협주곡>, 그 회고와 혁신 - 제 5번 협주곡 (BWV 1050)을 중심으로.” 『음악논단』 23 (2009): 21-45.

이가영. “바흐의 리토르넬로: 칸타타 8번, 180번, 1번을 중심으로.” 『서양음악학』 10 (2007): 67-95.

### 해의 단행본

Adorno, Theodor. “Bach Defended against His Devotees.” In *Prisms*, Translated by Samuel Weber Nicholzen and Shierry Weber, 133-146. 1967. Reprint. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1981.

Boyd, Malcolm. *Bach(The Master Musicians)*. Third Edition. New York: Oxford University Press, 2000.

Marissen, Michael. *The Social and Religious Designs of J.S. Bach's Brandenburg Concertos*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1995.

McClary, Susan. “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year.” In *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Edited by Ricahrd Leppert and Susan McClary, 13-62. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Schulenberg, David. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1992.

Swack, Jeanne. “Modular Structure and the Recognition of Ritornello in Bach's Brandenburg Concertos.” In *Bach Perspectives*. Vol. 4, Edited by David Schulenberg, 33-53. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

## 해외 학술지

- Dirksen, Pieter. "The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto." In *The Harpsichord and its Repertoire*, Edited by Pieter Dirksen, 157-185. Utrecht: STIMU, 1992.
- Marissen, Michael. "J. S. Bach's Brandenburg Concertos as a Meaningful Set." In *Musical Quarterly* 77/2 (1993): 193-235.
- Whitmore, Philip. "Towards an Understanding of the Capriccio." In *Journal of the Royal Musical Association* 113/1 (1988): 47-56.

## 사전

- Badura-Skoda, Eva and Jones, Andrew V.. "Cadenza." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4, Edited by Stanley Sadie, 783-790. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Talbot, Michael. "Concerto." In *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 6, Edited by Stanley Sadie, 240-260. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Wolff, Christoph. "Bach." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, Edited by Stanley Sadie, 309-382. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

## 악보

- Bach, Johann Sebastian. *The Six Brandenburg Concertos BWV 1046-1051*, Edited by Wilhelm Rust, 117-138. New York: Dover Publications, 1997.

## 인터넷

<https://opac.rism.info/search?id=989003641>. 2017년 5월 14일 접속.

<https://opac.rism.info/search?id=467301220>. 2017년 5월 14일 접속.

<https://opac.rism.info/search?id=452503917>. 2017년 5월 14일 접속.

# ABSTRACT

## The Analysis of Johann Sebastian Bach's *Brandenburg Concerto* No. 5(BWV 1050) First Movement viewed as a Social Perspective

Shinyu Pak  
Composition Major, Department of Music  
Graduate School of Sungshin Women's University

This study, which discussed Johann Sebastian Bach(1685-1750)'s *Brandenburg Concerto* No. 5(BWV 1050) first movement as a social perspective, presented a new methodology of Bach's research based on the precedent studies of foreign scholars. The formation of this study is macroscopically divided into two parts: musical and social perspective so that we can examine it closely not only through musical but also through social perspective.

Using the ritornello form of Vivaldi, *Brandenburg Concerto* No. 5 followed the traditional style of baroque concertos. However, the musical features found in it, such as the cembalo cadenza, which was a bold and new attempt to escape the conventional customs at that time, reveal Bach's a innovative mindset. Although there is no clear basis for new attempts from any context, the discourse of foreign scholars viewed as a social perspective half a century ago has been strongly persuasive today as propelled by the strength of the changes of the times.

The main discourse accepted by this paper is made up of that of “Bach Defended against His Devotees, 1955” by Theodor W. Adorno(1903–1969), who claimed that Bach’s music had a trace of social origins and that of “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year, 1987” by Susan McClary, Who interpreted the first movement of *Brandenburg concerto* No. 5 from a social political and cultural perspective. They provided an interesting view that musical meaning was a partial product of the meaning given from society. The aim of the new methodology to inspect *brandenburg Concerto* No. 5 first movement from the musical meaning and overlapping social agenda is to reconsider the position of Bach music in today’s culture.