



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](#)

우 혜 언 교수지도
박사학위 청구논문

칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 연구:
베토벤 피아노 음악과의 영향 관계를 중심으로

2019

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
한영화

칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 연구:
베토벤 피아노 음악과의 영향 관계를 중심으로

우 혜 언 교수지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2019년 4월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
한영화

인 준 서

한영화의 박사학위 논문으로 인준함

2019년 4월

심사위원장 오 윤 주 (인)

심 사 위 원 이 준 성 (인)

심 사 위 원 임 경 원 (인)

심 사 위 원 이 가 영 (인)

심 사 위 원 우 혜 언 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) 건반악기 판타지를 연구하고, 루드비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1750-1827) 피아노 음악과의 영향 관계를 고찰함으로써 바흐의 음악사적 가치를 재조명하고자 하였다.

먼저 바흐의 판타지가 수록된 시론서와 모음집을 출판 순서에 따라 제시하여 판타지의 작곡 및 출판 의도를 살피고, 판타지 17곡의 특징을 형식, 조성 및 화성, 선율, 템포와 리듬, 다이내믹과 음색으로 나누어 분석하였다. 나아가 바흐의 판타지에서 발견되는 형식의 변형과 확장, 변주 형식과의 결합, 예상치 못한 잦은 전조, 마디선의 생략, 레치타티보적 선율, 급변하는 다이내믹, 템포 루바토, 베bung 등의 특징들을 그의 음악관과 연결하여 해석하였다.

바흐 판타지와 베토벤 피아노 음악과의 영향 관계 연구를 위하여, 판타지에 대한 관심을 부제에 드러낸 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》와 그의 실제 즉흥연주를 기반으로 출판한 《피아노 판타지 Op. 77》, 《코랄 판타지 Op. 80》의 작곡 배경 및 작품의 특징을 살펴보고, 바흐와 베토벤의 관계를 감정표현, 즉흥연주, 음악어법의 영역에서 고찰하였다. 그 결과 베토벤의 중기 작품 이후부터 나타났던 작곡가 내면의 감정표현이 바흐가 중요시했던 음악관과 연결되었으며, 뛰어난 즉흥 연주자였던 두 작곡가의 설득력 있는 연주는 수사학적 관점에서 해석할 수 있었다. 또한, 베토벤의 스승 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)의 영향과 바흐 작품 연구는 베토벤 피아노 음악어법의 변화 및 발전과 밀접한 관계가 있음을 확인하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 의의	1
2. 국내 선행연구 및 연구의 필요성	3
II. 판타지의 개념과 역사	9
1. 음악적 ‘판타지’와 장르 판타지	10
2. 판타지의 독자적 장르화	13
3. 판타지의 역사적 전개	17
1) 형식과 판타지의 융합	17
2) 성격소품 및 모음곡	19
3) 오페라 판타지	20
4) 20 세기 이후	22
III. 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지	24
1. 시론서와 모음집	24
1) 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』	26
2) 『여러 양식으로 된 건반악기 모음집』	31
3) 『초보자를 위한 짧고 간단한 건반악기 모음집』	33
4) 『각종음악모음집』	35
5) 『전문가와 애호가를 위한 소나타와 프리 판타지, 론도 모음집』	37
6) 《판타지 Wq 67》	41

2. 판타지의 특징	42
1) 형식	43
2) 조성 및 화성	63
3) 선율	68
4) 템포와 리듬	77
5) 다이내믹과 음색	82
IV. 베토벤의 판타지	86
1. ‘판타지풍의 소나타’ 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》	89
1) 작품 배경	89
2) 형식과 조성적 구조	92
3) 음악적 내용 및 특징	100
2. 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》	105
1) 작품 배경	105
2) 형식과 조성적 구조	110
3) 음악적 내용 및 특징	121
V. 칼 필립 엠마누엘 바흐와 베토벤의 영향 관계 연구	127
1. 감정표현	128
2. 즉흥연주	133
3. 음악어법	143
VI. 결론	150

참고문헌

부록

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 칼 필립 엠마누엘 바흐 관련 국내 석사 학위 논문	3
<표 2> 칼 필립 엠마누엘 바흐 관련 국내 박사 학위 논문	5
<표 3> 칼 필립 엠마누엘 바흐 관련 국내 학술 논문	6
<표 4> 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 작품 목록	25
<표 5> 『18 개의 시험 연습곡 소나타』 작품 목록	28
<표 6> 『여러 양식으로 된 건반악기 모음집 I』 작품 목록	32
<표 7> 『초보자를 위한 짧고 간단한 건반악기 모음집 I』 작품 목록	34
<표 8> 『초보자를 위한 짧고 간단한 건반악기 모음집 II』 작품 목록	34
<표 9> 『각종음악모음집』의 바흐 판타지 작품 목록	37
<표 10> 『전문가와 애호가를 위한 모음집』 작품 목록	38
<표 11> 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 형식 분류	44
<표 12> 1 부 형식 판타지의 마디와 단 수, 마디선의 유무	45
<표 13> 3 부 형식(A-B-C) 판타지의 구성과 마디선의 유무	50
<표 14> 3 부 형식(A-B-A') 판타지의 구성과 마디선의 유무	52
<표 15> 론도 형식 판타지의 구성과 마디선의 유무	58
<표 16> 잦은 템포 변화가 나타나는 판타지 목록	78
<표 17> 베토벤 피아노 소나타의 악장별 형식	90
<표 18> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 형식 및 조성관계	92
<표 19> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 형식 및 조성관계	92
<표 20> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 형식 구조	110
<표 21> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 형식 구조	118
<표 22> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 템포 지시어 변화 및 마디수 ..	124
<표 23> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 템포 지시어 변화 및 마디수 ..	125

악 보 목 차

<악보 1> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1a-1b	29
<악보 2> 게르스텐베르크의 《햄릿 판타지》	30
<악보 3> 바흐 Wq 112/2 마디 1-15	46
<악보 4> 바흐 Wq 112/8 마디 1-4	47
<악보 5> 바흐 Wq 112/15 마디 1a	48
<악보 6> 바흐 Wq 117/13 마디 1a-1b	49
<악보 7> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1a-1b	51
<악보 8> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1j-5	51
<악보 9> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 22a-22b	51
<악보 10> 바흐 Wq 58/6 마디 1a, 1d-1f	53
<악보 11> 바흐 Wq 58/7 마디 1e-1j	54
<악보 12> 바흐 Wq 58/7 마디 30a-30e	55
<악보 13> 바흐 Wq 59/6 마디 1-4	57
<악보 14> 바흐 Wq 59/6 마디 23-26	57
<악보 15> 바흐 Wq 61/3 마디 7-8, 15-18	59
<악보 16> 바흐 Wq 67 마디 1-3a	60
<악보 17> 바흐 Wq 67 마디 4a	60
<악보 18> 바흐 Wq 67 마디 5-6, 23-24	61
<악보 19> 바흐 Wq 67 마디 42e-42f	62
<악보 20> 바흐 Wq 67 마디 43g-44	62
<악보 21> 바흐 Wq 67 마디 5-14	64
<악보 22> 바흐 Wq 117/13의 마디 1d	65
<악보 23> 바흐 Wq 59/6 마디 18-19	66
<악보 24> 바흐 Wq 61/6 마디 132-143	66

<악보 25> 바흐 Wq 67 마디 3c	67
<악보 26> 바흐 Wq 67 마디 27-32	67
<악보 27> 바흐 Wq 58/7 마디 1a-1d	69
<악보 28> 바흐 Wq 67 마디 42a-42b	70
<악보 29> J. S. 바흐 《반음계적 판타지와 푸가 d 단조》 마디 25-31	70
<악보 30> 바흐 Wq 58/6 마디 1h-1	71
<악보 31> J. S. 바흐 《반음계적 판타지와 푸가 d 단조》 마디 49-50	71
<악보 32> 바흐 Wq 58/7 30a-30b	72
<악보 33> 바흐 Wq 48/1 2악장 마디 1-8	73
<악보 34> 바흐 Wq 63/6 마디 1c	77
<악보 35> 바흐 Wq 63/6 마디 1j-5	77
<악보 36> 바흐 Wq 67 마디 4c	80
<악보 37> 바흐 Wq 67 마디 34-35	80
<악보 38> 바흐 Wq 59/5 마디 1f	82
<악보 39> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 20-22	83
<악보 40> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 2악장 마디 134-140, 3악장 마디 1-4	95
<악보 41> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 22-26, 4악장 마디 1-4	96
<악보 42> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 1악장 마디 65-69	97
<악보 43> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 1-8	97
<악보 44> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 1악장 마디 5-7, 29-31, 33-35	99
<악보 45> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 261-272	100
<악보 46> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 3악장 마디 185-190	101
<악보 47> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 3악장 마디 162-166	102
<악보 48> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 37-45	103

<악보 49> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 9-17	104
<악보 50> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 1-4	112
<악보 51> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 5-7	113
<악보 52> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 15-18	113
<악보 53> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 74-83	114
<악보 54> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 79-89	115
<악보 55> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 157-159	116
<악보 56> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 165-168	116
<악보 57> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 213-215	117
<악보 58> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 3-6a	119
<악보 59> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 53-63	120
<악보 60> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 17a-17b	122
<악보 61> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 38a-38b	122
<악보 62> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 389-397	123
<악보 63> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 25-26	124
<악보 64> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 84-89	126
<악보 65> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 241-245	126
<악보 66> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 37-45	131
<악보 67> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 17a-17b	147
<악보 68> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1a-1b	147
<악보 69> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 110》 3악장 마디 4-10	149

부 록 목 차

<부록 1> 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제1권 초판 표지	159
<부록 2> 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제2권 초판 표지	160
<부록 3> 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제2권 예시곡	161
<부록 4> 『각종음악모음집』 1770년 초판 표지	162
<부록 5> 『각종음악모음집』 목차 첫 페이지	163
<부록 6> 『각종음악모음집』 중 7번 판타지 (Wq 117/13)	164
<부록 7> 『전문가와 애호가를 위한 모음집 Wq 56』 초판 표지	165
<부록 8> ≪바이올린과 클라비어 판타지 Wq 80≫ 자필악보	166

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)는 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 둘째 아들로 주요 활동 지역에 따라 ‘베를린 바흐’ 또는 ‘함부르크 바흐’라고 불린다.¹⁾ 그는 뛰어난 작곡가이자 음악학자, 즉흥 연주자로서 건반악기 독주곡뿐 아니라 신포니아, 콘체르토, 실내악, 합창음악 등 무려 800여 곡에 달하는 작품을 작곡하였다. 특히 그는 “건반악기 연주자가 가장 청중의 마음을 사로잡을 수 있는 것은 즉흥적인 판타지를 통해서이다.”²⁾라고 언급하고, ‘프리 판타지’(Freie Fantasie)라는 독자적 장르를 통해 판타지가 낭만시대 전성기로 나아가는데 기여하였다.

또한 그의 저서 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론(試論)』(*Versuch³⁾ über die wahre Art das Clavier zu spielen*)은 동시대뿐 아니라 후대 음악가들에게도 영향을 미쳤으며, 건반악기 연주법에 관한 중요한 자료 중 하나로 평가받는다. 루드비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 칼 필립 엠마누엘 바흐의 음악을 연구하고, 그의 시론서를 제자들에게 적극적으로 권유한 작곡가로 문헌에서 종종 언급된다.⁴⁾ 더욱이 그의 피아노 음악은 바흐의 판타지와 유사한 면모를 보여주며 19세기 낭만 음악의 시대를 열었다.

따라서 본 논문은 바흐의 판타지 작품 연구를 바탕으로, 동시대뿐 아니라

1) 본 논문에서 ‘바흐’는 칼 필립 엠마누엘 바흐를 지칭하며, 요한 제바스티안 바흐와 칼 필립 엠마누엘 바흐가 함께 언급되거나 혼동이 예상되는 경우에는 전체 이름을 사용하여 구분하겠다.

2) C. P. E. Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 박영수 번역 (서울: 예솔, 2014), 209.

3) 독일어의 ‘Versuch’는 시도, 시험의 의미로, 문학에서는 습작, 에세이의 의미로 사용된다. 본 논문에서는 바흐가 제목에 사용한 ‘Versuch’를 ‘시험 삼아 해 보는 의론’의 의미를 가지는 ‘시론(試論)’으로 번역하여 사용하겠다.

4) Jan Caeyers, 『베토벤』, 홍은정 번역 (서울: 도서출판 길, 2018), 62.

이후 시대까지 아우르는 통시적 관점에서 그의 영향력을 살펴봄으로써 바흐 음악을 심도 있게 다루고자 한다. 먼저 판타지의 개념 및 역사적 전개 과정을 상술하고, 바흐의 판타지가 수록된 시론서와 모음집, 그리고 판타지 17곡의 특징들을 세세하게 연구할 것이다. 그리고 ‘판타지풍의 소나타’(Sonata quasi una fantasia)라는 부제를 붙여 판타지에 대한 관심을 표현한 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》와 그의 즉흥연주를 기반으로 한 《피아노 판타지 Op. 77》(*Fantasia*), 《코랄 판타지 Op. 80》(*Fantasia for piano, chorus and orchestra*)을 분석하고, 바흐의 판타지와 베토벤 피아노 음악의 연관성을 감정표현, 즉흥연주, 음악어법으로 세분화하여 고찰해 보고자 한다.

칼 필립 엠마누엘 바흐의 연구는 현재 진행 중이며, 앞으로 그의 여러 작품 연구를 비롯하여 음악사적 재평가 작업이 따를 것으로 기대한다. 국내에서는 바흐 연구가 아직 시작 단계이지만 지속적인 관심으로 그의 음악이 조금씩 주목받고 있다. 본 논문은 이러한 연구의 흐름에 맞춰 바흐의 판타지를 베토벤과 연관 지어 해석해 보고, 바흐 음악연구에 대한 새로운 가능성을 제시하고자 한다.

2. 국내 선행연구 및 연구의 필요성

칼 필립 엠마누엘 바흐의 800여 곡에 달하는 방대한 작품과 그 영향력에 비해 현재 출판된 문헌과 연구의 양은 매우 적다. 현재 국내 석사 논문은 18편, 국내 박사 논문은 3편, 국내 학술논문은 11편이 있으며, 온라인 학술 정보 검색을 통해 원문보기가 가능한 논문으로 한정하여 서지정보를 정리하면 다음과 같다(2019년 4월 기준).

<표 1> 칼 필립 엠마누엘 바흐 관련 국내 석사 학위논문

출간 연도	저자	연구제목	장르	학위
1978	김정현	C. P. E. Bach의 Clavier 소나타에 관한 분석 연구	클라비어 소나타	이화여대 석사
1981	허연	C. P. E. Bach의 Clavier Sonata 소고	클라비어 소나타	이화여대 석사
1994	이보영	C. P. E. Bach의 Clavier Sonata에 나타난 Empfindsamer Stil에 관한 고찰	클라비어 소나타	동덕여대 석사
1999	홍도경	C. P. E. Bach의 Clavier Sonata 연구 : Prussian Sonata No.1, No.6을 중심으로	클라비어 소나타	이화여대 석사
2000	임성은	C. P. E. 바하의 오르간 소나타에 관한 연구 : wq.70/3, h.84, f major를 중심으로	오르간 소나타	이화여대 석사
2003	김해정	C. P. E. Bach의 건반악기 소나타(Clavier sonata)에 관한 연구: Wurttemberg Sonata(wq.49) No.1과 No.3을 중심으로	클라비어 소나타	성신여대 석사
2006	곽현나	C. P. E. Bach의 건반악기 연주법	건반악기 이론	충남대 석사

2006	이은경	C. P. E. Bach의 Sonata for Flute & Piano in G Major (Hamburger W.133)에 대한 분석연구	플루트 소나타	국민대 석사
2007	이지희	C. P. E. Bach Flute Sonata a minor의 연주 분석	플루트 소나타	경상대 석사
2008	한수연	Bach 가문의 Organ sonatas에 관한 연구	오르간 소나타	이화여대 석사
2009	정재연	C. P. E. 바흐를 통해 본 바로크시대의 장식음 연구	건반악기 이론	가톨릭대 석사
2011	김선영	칼 필립 엠마누엘 바흐의 『올바른 건반악기 연주법에 관한 논서』에 나타난 엄지손가락 운지법 연구	건반악기 이론	명지대 석사
2014	박수현	C. P. E. Bach와 그의 Flute Sonata에 관한 분석 연구	플루트 소나타	국민대 석사
2014	김하연	Carl Philipp Emanuel Bach의 Flute sonata in a minor 작품 분석 및 연구	플루트 소나타	계명대 석사
2015	권혁태	C. P. E. Bach Sonata in G Major Wq. 133 for Flute & Piano (Hamburger)에 관한 연구	플루트 소나타	관동대 석사
2019	남영주	C. P. E. Bach 의 Concerto for flute and Piano in d minor Wq. 22 의 분석 연구	플루트 협주곡	연세대 석사
2019	김이레	C. P. E. 바흐의 《함부르크 소나타》 분석 연구	플루트 소나타	건국대 석사
2019	이슬	C. P. E. Bach의 플루트 소나타 D major, Wq. 131 ; G major, Wq. 134에 대한 분석 연구	플루트 소나타	국민대 석사

<표 2> 칼 필립 엠마누엘 바흐 관련 국내 박사 학위논문

출간 연도	저자	연구제목	장르	학위
2008	김영	C. P. E. Bach의 건반악기 소나타 분석연구 : 시기별 대표 작품을 중심으로 (Wq. 62.1, 48.1, 48.6, 55.2, 59.1)	클라비어 소나타	한세대 박사
2014	문슬기	칼 필립 엠마누엘 바흐의 클라비어 협주곡에서 나타난 주제 활용의 과도기적 특징	클라비어 협주곡	한양대 박사
2014	황원희	칼 필립 엠마누엘 바흐(C. P. E. Bach)의 오라토리오 《광야의 이스라엘 백성》의 아리아에 나타난 가사와 음악과의 연관성 연구	오라토리오	숙명여대 박사

총 21편의 학위논문을 연구 대상이 된 작품의 장르와 주제에 따라 분류하면, 클라비어 소나타 6편, 클라비어 협주곡 1편, 건반악기 이론 3편, 오르간 소나타 2편, 플루트 소나타 7편, 플루트 협주곡 1편, 오라토리오 1편이다(표 1, 2).

바흐의 400여 곡에 달하는 건반악기 작품 중 소나타의 비중은 절반 가량을 차지한다. 이에 1978년 김정현을 시작으로 건반악기 소나타에 대한 연구가 5회 가량 이루어졌고, 2008년 김영의 박사논문에서 바흐의 시기별 건반악기 소나타 연구가 등장했다. 김영은 바흐의 방대한 소나타 작품으로 인해 시기별 대표 작품을 중심으로 연구를 진행하였으며, 이후 소나타에 관한 후속 연구가 계속되어야 하지만 학계에서는 정체된 상태이다. 그 밖의 건반악기 장르와 관련된 연구에는 클라비어 협주곡에 대한 박사논문이 1편 있다.

바흐에 대한 국내 학술논문으로는 11편이 있으며(표 3), 그 중 7편은 건반악기 판타지를 중심으로 연구되었다.

<표 3> 칼 필립 엠마누엘 바흐 관련 국내 학술논문

출간 연도	저자	연구제목	학술지명
1986	최승현	C. P. E. Bach의 건반악기 Fantasia에 관한 소고	한국문화연구원논총
1993	최승현	C. P. E. Bach의 건반악기 즉흥연주에 관한 소고	음악연구
2007	양경아	C. P. E. Bach의 건반악기 판타지아연구 -즉흥연주적인 판타지아를 중심으로	피아노음악연구
2009	나주리	북독일의 "전고전주의": 프리드리히 2세의 궁정 음악과 칼 필립 엠마누엘 바흐의 클라비어 음악	서양음악학
2013	이정운	C. P. E. 바흐의 Free Fantasia 연구	음악교수법연구
2014	이선영	칼 필립 엠마누엘 바흐의 오라토리오에 대한 연구: 《광야에서의 이스라엘인》 Wq 238, H 775을 중심으로	서양음악학
2016	나주리	'말'하는 기악: 칼 필립 엠마누엘 바흐의 '기악 레치타티보'의 경우	음악논단
2015	김영	C. P. E. 바흐의 『6개의 변주 재현 소나타』: 형식과 변주 기법 분석 연구	이화음악논집
2016	김영	W. F. 바흐 vs. C. P. E. 바흐의 건반 판타지아 전곡 비교분석 연구	이화음악논집
2017	김영	C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총18곡을 중심으로	이화음악논집
2018	김영	C. P. E. 바흐 건반 판타지아의 유산 및 역사적 변모: 일관작곡 유형을 중심으로	이화음악논집

최승현은 1986년과 1993년 국내에 최초로 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지를 소개함으로써 판타지와 즉흥연주 전반에 관한 연구의 문을 열어주었다. 양경아는 2007년 대위법적 판타지가 자유로운 즉흥연주적 성격의 프리 판타지로 발달, 변천해가는 과정을 고찰하고, 바흐의 즉흥연주에 관한 이론을 바탕으로 프리 판타지를 창작해 볼 것을 제안하였다. 그 후 이정윤은 2013년 바흐가 제시한 방법에 따라 직접 프리 판타지를 만들어가는 과정을 구체적으로 소개하면서 당시 즉흥연주법을 재조명하여 현대 즉흥연주 교수법에 도움을 주고자 하였다. 김영은 2016년 요한 제바스티안 바흐의 판타지 유형을 분석한 후 빌헬름 프리데만 바흐(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)와 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지를 비교하였으며, 2017년에는 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지 18곡을⁵⁾ 형식에 따라 4가지 유형(론도, 3절, 론도-변주, 일관작곡형식)으로 분류, 분석하였다. 추가로 김영은 2018년에 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지의 일관작곡 유형을 중심으로 판타지의 유산 및 역사적 변모에 대해 연구하였다.

학위논문에서 판타지 연구가 전무한 상황과 달리 음악학자들이 바흐의 판타지 장르에 관심을 가졌다는 점은 그의 판타지 작품의 중요성을 간접적으로 입증해준다. 그러나 건반악기 판타지 관련 선행연구들은 바흐의 시론서와 작품에 담긴 즉흥성 및 즉흥연주 기법 그리고 음악적 분석에만 초점을 둔 경우가 대부분이며, 그 이상의 연구는 진척이 없는 상황이다.

또한 바흐는 악보 출판에 지대한 관심을 가졌고, 대부분의 판타지 작품들을 시론서와 여러 모음집에 삽입하여 출판하였다. 이에 당시 판타지 작곡 및 출판 의도에 대한 연구도 수반되어야 하지만 시론서와 모음집에 관련한 연구는 찾아보기 힘들다. 더욱이 당대뿐 아니라 고전과 낭만음악에 미친 바흐의 영향력은 음악사적으로 언급된 바 있으나, 이를 뒷받침할 만한 구체적인 연구는

5) 본 논문은 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지를 17곡이라 하였으나, 김영은 푸가의 서주로 작곡된 판타지 Wq 119/7을 포함하여 18곡이라 하였다.

매우 미흡하다.

바흐의 연구가 이전에 활발히 진행되지 못했던 이유는 제2차 세계대전을 전후로 그의 작품 필사본이 분실되었기 때문이었다. 그러나 독일 베를린 징 아카데미에 소장되어 있다가 분실되었던 악보의 필사본이 다행히도 1999년 우크라이나(Ukraine)에서 발견되면서 연구는 본격화되었다.⁶⁾ 이어 2014년 독일에서는 칼 필립 엠마누엘 바흐의 탄생 300주년을 기념하기 위하여 독일 함부르크(Hamburg), 포츠담(Potsdam), 베를린(Berlin), 프랑크푸르트(Frankfurt an der Oder), 라이프치히(Leipzig), 바이마르(Weimar)에서 연주회와 행사를 개최하였고, 이 계기로 현재 독일에서는 바흐에 대한 학술논문들도 꾸준히 등장하고 있다. 나아가 2015년에는 함부르크에 ‘칼 필립 엠마누엘 바흐 박물관’(Carl Philipp Emanuel Bach Museum)이 개관하였으며, 바흐와 그의 작품을 소개하는 웹사이트도 개설되는 등 보다 활발한 연구 동향이 일고 있다.⁷⁾

이러한 추세는 그동안 제기되어 온 칼 필립 엠마누엘 바흐 재조명을 위한 외침의 결과라 할 수 있다. 동시에 국외에서는 악보 출판과 더불어 음반녹음 등 연주 레퍼토리의 확장도 계속 진행 중이다. 국내외 음악학자들과 연주자들이 바흐의 음악에 주목하고 있는 최근 흐름을 본다면 바흐 연구는 앞으로 더 진보할 것으로 여겨진다. 따라서 본 논문은 바흐와 베토벤의 영향 관계 연구를 통해 바흐 판타지의 가치를 재평가해 보고, 더불어 국내에서 바흐 음악 연구와 연주가 더욱 활발해질 수 있는 기회를 마련하고자 한다.

6) Christoph Wolff, “Recovered in Kiev: Bach et al. a Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie,” *Music Library Association* 58/2 (2001), 259-271; 황원희, “칼 필립 엠마누엘 바흐의 오라토리오 《광야의 이스라엘 백성》의 아리아에 나타난 가사와 음악과의 연관성 연구,” (숙명여자대학교 박사학위논문, 2014), 1-2 참조.

7) <https://cpebach.org/> 그리고 <https://www.cpebach.de> [2019년 3월 26일 최종 접속].

II. 판타지의 개념과 역사

음악에서 판타지(Fantasia)⁸⁾란 일반적으로 작곡가가 고정된 형식에 얽매이지 않고 자유로운 음악언어로 감정을 표현하는 장르를 의미한다. 16세기에 본격적으로 등장한 판타지는 즉흥성과 자유로움을 강조한 기악음악 장르로 동시대 다른 유사 장르들의 명칭들과 종종 혼용되다가, 17세기 이후 악기 및 기악음악의 발전과 함께 독자적 장르로 자리매김하였다.

그린(Douglass M. Green, 1926-1999)은 『조성 음악의 형식』(*Form in Tonal Music*)에서 “음악의 형식이란 악곡의 구상(design)과 조성체계(tonal structure)에 의해 구분할 수 있다.”고 하였으며,⁹⁾ 그러한 기준으로 분류할 수 없는 곡들을 “특이한 형식(Unique Forms)”으로 규정하였다. 그리고 판타지와 같은 장르가 이에 해당한다고 언급하였다.

특이한 형식은 음악의 역사를 통해 각 시대마다 공통적으로 발견된다. 바로크 시대에서 흔히 나타나는 특이한 형식의 장르는 오르간이나 하프시코드를 위한 판타지아 또는 토카타이다. 로코코와 고전파 시대에 특이한 형식은 C. P. E. 바흐나 모차르트와 같은 작곡가들의 작품인, 건반악기를 위한 판타지아에서 특히 자주 나타난다. [...] 음악적 사상을 표현함에 있어, 작곡가는 기존의 형식을 이용하거나 또는 새로운 형식을 발명할 수도 있다는 점에서 자유롭다.¹⁰⁾

이처럼 판타지는 악곡의 구상에 정해진 틀이 없고, 조성의 변화 또한 빈번

8) 판타지의 원어는 각 나라마다 다르다. 영국에서는 Fantasia, phantasia, fancie, fancy, fantasie, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phanzia, 프랑스에서는 Fantasia, Phantasia, fantasie, fantasiee, Phantasia, 독일에서는 Fantasia, Phantasia, phantasia, Fantasey, 그리고 이탈리아와 스페인에서는 fantasia이다. 우리말로 ‘환상곡’으로 번역되기도 하지만, 본 논문에서는 ‘판타지(Fantasia)’로 통일하여 사용하겠다.

9) Douglass M. Green, 『조성음악의 형식』, 박경중 번역 (파주: 삼호뮤직, 1998), 14.

10) Green, 위의 책, 339.

하게 이루어져 음악적 규칙에 얽매이지 않으면서 자유롭게 진행한다. 시대의 흐름에 따라 조금씩 다른 양상을 보이지만 일반적으로 형식에 제한을 받지 않아 작곡가의 개성을 뚜렷이 드러낼 수 있는 장르로 평가된다.

이 장에서는 판타지 개념과 장르의 역사적 전개 과정을 살펴보고,¹¹⁾ 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지와 베토벤 피아노 음악의 영향 관계 연구를 위한 음악사적 토대를 구축해 볼 것이다.

1. 음악적 ‘판타지’와 장르 판타지

판타지의 어원은 그리스어 ‘파이나인’(Phainein)에서 파생된 ‘판타자인’(Phantazein)으로 “상상 속의 이미지를 눈으로 보게 만든다.”는 의미를 갖는다.¹²⁾ 즉 판타지는 아이디어나 이미지를 구체화하여 눈 앞에 펼쳐 놓듯이 생생하게 표현함으로써 청중의 감정과 공감을 불러일으키는 기술을 의미하는 것이었다. 이러한 판타지 개념은 1세기부터 수사학자들에 의해 존재했으며, 문학과 미술에서도 적용되었다.¹³⁾ 음악에서는 15세기경부터 작곡가들이 자신의 작품이 ‘음악적 아이디어’ 또는 ‘상상력’에 초점을 둔 것임을 강조하기 위해 판타지라는 용어를 사용하기 시작하였다. 예를 들어, 조스캥(Josquin des Prez, c.1450-1521)은 1480년경 모방적 특징을 갖는 가사 없는 3부 형식의 곡에 ‘조스캥의 판타지’(Ile fantazies de Joskin)라고 기입하였는데, 이것은 그 곡이 자유롭게 창작된 작품임을 간접적으로 보여준다.¹⁴⁾

11) 판타지의 역사는 『그로브 음악사전』의 “fantasia” 부분을 주로 참고하였다. Christopher D. S. Field and others, “Fantasia,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 8: 545-558.

12) 박윤경, “음악적 판타지에 관한 소고,” 『음악이론연구』 18 (2012), 121-122 재인용.

13) 1세기의 수사학자 키타리야누스(Marcus Fabius Quintilianus, c.35-95)는 판타지란 웅변가가 자신은 물론이고 청중의 감정적인 에너지를 끌어내기 위해 시각적 이미지를 활용하는 것을 말한다고 했다. 박윤경, 위의 글, 122 참조.

독일어권 음악사전 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG)는 판타지를 아래의 세 가지 의미로 나누어 설명한다.¹⁴⁾ 첫째, ‘판타지’는 작곡가가 창작을 위해 가지고 있는 음악적 상상력을 의미한다. 이러한 개념은 판타지 장르가 나오기 이전부터 존재했으며, 14-15세기의 귀 드 생드니(Guy de Saint-Denis)의 『음에 관한 논서』(*Tractatus de tonis*) 그리고 요하네스 데 그로케오(Johannes de Grocheo)의 『음악의 기법』(*De arte musica*)등의 논서에 등장한 ‘판타지’의 개념이 그 예이다. 헤르만 핑크(Hermann Finck, 1527-1558)는 『음악 실제』(*Practica musica*, 1556)에서 음악적 상상력인 ‘판타지’를 창조적 작업의 전제 조건이라 하였다.

둘째, 연주자가 즉흥적인 연주를 하는 행위 또는 그 과정을 의미한다. 16세기 이전까지 음악은 주로 성악 위주였고 기악곡은 외워서 연주하거나 즉흥으로 연주하였기 때문에 악보로 거의 남아있지 않았다. 이러한 즉흥적이고 자유로운 연주에 ‘Fantasieren’ 이라는 단어를 사용하였는데, 이는 즉흥연주를 위한 교본 또는 연주를 감상한 사람들에 의해 남겨진 문헌들에서 발견된다. 판타지는 스페인의 후안 베르무도(Juan Bermudo, c.1510-1565)의 『선언』(*Declaración*, 1549)과 디에고 오르티스(Diego Ortiz, c.1510-1570)의 『주석(해설)논서』(*Trattado de glosas*, 1553)와 같은 교본에서 즉흥연주(Fantasieren)를 의미했다. 또한 밀라노의 연회에 참석했던 프랑스 여행가의 회고록에 따르면, 프란체스코 다 밀라노(Francesco da Milano, 1497-1543)의 류트 연주는 즉흥연주로서의 판타지 개념을 잘 보여주고 있다.

테이블이 치워진 후, 그는 류트를 잡고 테이블 끝에 앉아서 마치 현의 튜닝을 하는 듯하더니 판타지안을 찾아내기 시작했다. 그는 현을 뜯는

14) Field, “Fantasia,” 545.

15) Thomas Schipperges und Dagmar Teepe, “Fantasie,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1994), 3: 316-345; 하승완, “판타지 양식의 재고를 통한 하인리히 비버의 음악 조명,” 『서양음악학』 18 (2015), 74를 참고하였다.

세 개의 소리만으로 공기를 움직였으며, 그의 음악은 손님들 사이에 오가던 대화를 중단시켰다. 그 음악은 손님들의 시선을 그에게 돌리도록 만들었고, 그는 계속 열정적인 황홀경에 빠져 신들린 연주기법을 통해 현들이 손가락 밑에서 사라지게 했으며 [...] 그의 음악은 듣는 것 외의 모든 감각을 빼앗아 갔다. (드 티야(Pontus de Tyard)가 기록한 드 방트밀(Jacques Descartes de Ventemille)의 이야기에서 발췌. Pontus de Tyard, *Solitaire second ou Prose de la musique*(Lyon: Jan de Tournes, 1555), 114-15.)¹⁶⁾

셋째, 창작된 결과물을 의미하며 악곡의 명칭으로 사용된다. 오르간 연주자 한스 코터(Hans Kotter, 1480-1541)의 『오르간 타블라투어곡집』(*Orgeltabulaturbücher*, 1513/1514)에서 악곡의 명칭으로서 처음 사용되었으며, 레온하르트 클레버(Leonhard Kleeber, c.1490-1556)의 《F조 판타지》(*Fantasie in F*, 1524)와 루이스 데 밀란(Luis de Milán, c.1500-1561)의 《판타지》(*Fantasia*, 1535)는 판타지를 제목으로 사용한 초기 작품의 예이다.

이처럼 역사적으로 바라보는 관점에 따라 판타지의 의미를 다르게 사용했고, 오늘날에도 상상력을 의미하는 것과 장르 혹은 작품으로서의 의미가 종종 혼용되고 있다. 따라서 본 논문에서는 작곡가가 창작을 위해 가지고 있는 음악적 상상력을 의미하는 ‘판타지’와 장르로서의 판타지를 구분하여 사용하고자 한다.

16) Donald J. Grout, 『그라우트의 서양음악사 (상)』, 민은기 외 5인 번역 (서울: 이앤비플러스, 2013), 306 재인용. 밑줄은 강조를 위해 저자가 첨가하였다.

2. 판타지의 독자적 장르화

16세기 이전 기악음악은 식사나 행사, 춤 반주 등을 목적으로 한 즉흥적 실용음악이었고 악보는 일종의 지침서로 거들 뿐이었다. 악기를 지정하지 않고 작곡된 경우가 많았기 때문에 연주자들이 악기를 선택하고, 대부분 특정 악보 없이 즉흥적으로 연주하였다. 그러나 16세기에는 기악음악의 기보화와 함께 점차 사용되는 악기가 악보에 지정되었고, 특정 악기의 전문연주자들도 생겨났다. 악보를 읽고 연주할 수 있는 사람들이 증가함에 따라 기악음악의 위상도 동시에 올라갔다. 이러한 배경 아래 앞서 언급한 상상력과 즉흥성의 두 가지 성격을 포함한 판타지는 점차 기악장르로 자리매김하였다.

초기 판타지 작품은 16세기에 가장 대중적인 악기였던 류트의 악보(tablature)¹⁷⁾에서 많이 찾아볼 수 있다. 류트는 노래 반주 뿐 아니라 독주와 앙상블로도 연주되는 인기 있는 악기였다. 16세기 말에는 건반연주자들이 류트 작품들을 발전시키거나 편곡하여 하프시코드 등으로 연주하였는데, 그 이후부터 건반악기를 위한 독자적 스타일의 판타지가 나타났다. 16-17세기에 많이 사용된 판타지 유형의 예로는 ‘패러디 판타지’(parody fantasia)가 있다. 이는 모테트나 샹송, 마드리갈과 같은 다성 성악음악의 종교적이거나 세속적인 선율을 기교적인 기악곡으로 변형시킨 곡으로, 즉흥적이고 변주적인 성격을 갖는다.

기존의 춤곡이나 성악곡의 기악 편곡 작품 외에 즉흥적인 성격의 기악음악으로는 전주곡(prelude), 토카타(toccat), 리체르카레(recercare), 칸초나(canzona), 카프리치오(capriccio), 푸가(fuga)도 있었다. 이러한 명칭들은 종종 판타지와 혼용되었고, 곡의 특징에 있어서도 당시에는 큰 차이가 없었다.

17) 음높이(pitch) 대신 기타류 악기에서 프렛을 누르는 손가락 위치를 표시한 악보이다. 기타의 경우 기타의 6줄을 그려놓고 그 위에 프렛의 번호와 음 길이를 표시한다. 오선악보와 함께 사용될 때는 프렛 번호만 표기한다.

작곡가들은 그에게 떠오른 것이 어떤 것이든 가사로 표현되는 것으로부터 해방되고자 하는 목적으로 자유롭고 즉흥적인 작품을 만들었다. 여기서 흥미로운 점은 이러한 자유롭고 즉흥적인 특성 및 기교를 뽐내기 위해 초기에 사용한 작곡기법 중 하나가 바로 모방대위법이었다는 사실이다. 선율의 모방이나 전위, 확장, 리듬 변형을 통한 주제의 즉흥적인 발전기법은 곡의 통일성에도 기여했다.

16-17세기 초 영국에서는 한 개 이상의 주제를 다룬 모방적인 판타지가 가장 인기 있는 장르였으며 흔히 팬시(fancy)라 불렸다. 영국의 팬시가 독일로 건너오면서 17세기 건반음악 작곡가인 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)는 자유로운 판타지 부분과 푸가가 교대로 등장하는 프렐류드를 작곡하였다. 1700년 무렵 일부 작곡가들은 프렐류드나 판타지가 분리되어 있는 푸가를 시도하였고 이러한 관습은 요한 제바스티안 바흐 음악의 표준이 되었다.¹⁸⁾

17세기말 프랑스에서는 대위법적 판타지가 사라지고, 작곡가들이 어떤 특정한 형식에 얽매이지 않고 자유로운 음악양식을 펼쳐내는 곡으로서의 판타지만 남았다.¹⁹⁾ 즉 자유롭고 즉흥적인 판타지와 대위법적인 푸가는 분리되기 시작했고, 이후 바로크 시대의 판타지는 “푸가의 폴리포니적 성격과 대비를 이루는 자유롭고 비대위법적 스타일의 음악”으로 푸가와 짝을 이루어 출판되는 경우가 많았다.²⁰⁾ 판타지는 17세기 기악앙상블에서 소나타와 신포니아가 부각되면서 상대적으로 인기를 끌지는 못했으나, 18세기에 요한 제바스티안 바흐를 통해 자유로움과 즉흥성의 명맥을 이어간다.

요한 제바스티안 바흐의 판타지는 14곡으로 대부분 늦은 출판으로 인해 작곡연도가 확실치 않고 작품의 개수에 대해서도 논란이 있지만, 대위법적인 형

18) Grout, 『그라우트의 서양음악사(상)』, 481.

19) Field, “Fantasia,” 549.

20) J. Gillespie, 『피아노음악』, 김경임 번역 (대구: 계명대학교 출판부, 2000), 81.

태에서부터 자유로운 즉흥연주까지 판타지의 다채로움을 선사한다.²¹⁾ 먼저 푸가 또는 푸게타의 서두에 나타나는 판타지 8곡은 대부분 대위법적 짜임새이거나 숫자저음 또는 아르페지오로 자유롭게 즉흥 연주하도록 되어있다. 또한 푸가를 포함하지 않는 독자적인 판타지 6곡 또한 기교적인 패시지와 대위법적 짜임새가 공존한다.²²⁾

이 중 가장 대표적인 《반음계적 판타지와 푸가 BWV 903》(*Chromatic Fantasie and Fugue in d minor*)와 《판타지 BWV 920-922》(*Fantasie in g, c, a minor*)는 휩쓸고 가는 듯한 스케일과 아르페지오 음형, 다양한 조성과 다이내믹, 그리고 템포의 변화 뿐 아니라 레치타티보(recitativo) 지시어의 첨가 등 자유로운 판타지의 특징이 잘 나타나 있어서 칼 필립 엠마누엘 바흐 프리 판타지에 영향을 주었을 것으로 여겨진다.

칼 필립 엠마누엘 바흐는 17개의 건반악기 판타지를 작곡하였으며, 그 중 Wq 63/6의 3악장은 그의 첫 번째 프리 판타지라 할 수 있다.²³⁾ 프리 판타지라는 용어는 바흐의 시론서에서 처음 등장하는 용어로 알려져 있다.²⁴⁾ 이는 대위법적 판타지와 서주로서의 판타지에서 벗어나 독자적 장르로서 정립, 후

21) 요한 제바스티안 바흐의 오르간을 위한 판타지는 9곡(BWV 537, 542, 561, 562, 563, 570, 571, 572, 573)이 있다. 여기에서는 오르간을 제외한 건반악기(클라비코드, 하프시코드, 피아노) 판타지 작품으로 한정하여 서술하겠다.

22) 《판타지와 푸가 BWV 904-906》(*Fantasie and Fugue in a, d, c*)의 판타지 3곡은 대위법적 짜임새를 보이며 푸가를 예비하고, 《판타지와 푸게타 BWV 907, 908》(*Fantasie and Fuguetta in B^b, D*)의 판타지 2곡은 계속저음을 포함하는 하프시코드를 위한 자유로운 판타지로 비교적 짧은 푸게타로 이어진다. 《판타지와 푸가 BWV 944》(*Fantasie and Fugue in a*)의 판타지는 아르페지오 즉흥연주의 짧은 1단으로 되어있으며 푸가 전 서주의 역할을 한다. 《반음계적 판타지와 푸가 BWV 903 & 903a》(*Chromatic Fantasie and Fugue in d*)의 앞부분 판타지는 2가지 버전이 있다. 《판타지 BWV 917》(*Fantasie in g*)는 서두에 짧게 기교적인 반음계 패시지를 사용하지만 대위법적인 짜임새이며, 《론도를 위한 판타지 BWV 918》(*Fantasie über ein Rondo in c*)와 《판타지 BWV 919》(*Fantasie in c*)는 2성 인벤션과 유사하다. 《판타지 BWV 920》(*Fantasie in g*)와 제목에 프렐루디움(Praeludium)이라는 용어를 함께 사용한 《판타지 BWV 921, 922》(*Fantasie in c, a*)는 반음계 및 분산화음의 빠른 음형, 아르페지오 지시어, 템포 변화가 나타난다.

23) 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지 작품목록 및 유형의 분류는 다음 장에서 자세히 서술하겠다.

24) 김영, “C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총 18곡을 중심으로,” 『이화음악논집』 21 (2017), 4.

대에 영향력 있는 장르로 나아갔다. 마디선의 생략과 대담한 화성의 변화가 도드라지는 프리 판타지는 민감양식(Empfindsamser Stil)과 맥락이 닿아있다.²⁵⁾ 바흐를 비롯한 북독일의 작곡가들을 중심으로 나타난 이 양식은 18세기 객관적인 바로크 감정이론과 달리 주관적 감정에 초점을 두었다. 그리고 하나의 작품 안에서 리듬과 템포, 다이내믹 등의 잦은 변화 또는 반음계 등의 사용으로 다양한 감정을 표현하는 것을 중요시한다.

칼 필립 엠마누엘 바흐는 가사에 의존하지 않고 순수한 기악음악의 아름다움을 표현해내는 도구로서 판타지를 사용했다. 마디선의 생략, 조성과 셈여림의 갑작스러운 변화 등의 기법은 어떤 형식의 틀에 얽매이지 않고 자유로운 감정표현을 추구한 그의 작곡과 연주 목적에 부합하였다. 그의 프리 판타지에 나타난 특징들은 판타지 장르사에서 가장 정점을 이루는 중요한 요소가 되었으며, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)²⁶⁾ 등 여러 작곡가들의 판타지에 다채로운 모습으로 수용된다.

25) 민감양식((Empfindsamser Stil)은 감정과다양식, 다감양식 등의 다양한 번역으로 사용된다. 칼 필립 엠마누엘 바흐의 감정과 관련된 음악관에 대하여는 본 논문의 제5장 ‘감정표현’ 부분에서 자세히 다루겠다.

26) 문헌에 따르면 모차르트는 1782-1785년 4개의 건반악기 판타지를 작곡하였다. 《판타지 K. 394》는 푸가의 전주곡으로 작곡되었고, 《판타지 K. 396》은 바이올린과의 듀오곡으로 27마디까지의 미완성 작품이었으나, 1802년 오스트리아 작곡가 스타들러(Maximilian Stadler, 1748-1833)가 바이올린 파트를 삭제하고, 소나타 형식에 판타지적 요소를 추가하여 피아노곡으로 완성하였다. 《판타지 K. 397》은 카덴차 같은 마디 없는 부분이 반음계적으로 등장하며, 마디가 있는 부분과 교대로 나오는데 바흐의 프리 판타지와 가장 유사하다. 《판타지 K. 475》는 《피아노 소나타 K. 457》의 앞에 전주곡처럼 배치하여 1785년 판타지와 소나타가 함께 출판되었다.

3. 판타지의 역사적 전개

판타지는 19세기 작곡가들에 의해 세 가지 유형으로 전개된다. 첫째는 형식의 틀 속에 융합된 자유롭고 즉흥적인 판타지이다. 당시 정형화된 기악음악 형식인 소나타에 결합된 판타지는 소나타이지만 판타지적 특징을 갖거나, 판타지이지만 소나타의 모습을 지닌다. 둘째는 작곡가들의 자유로운 상상력과 감정표현을 담아내는 성격소품 혹은 모음곡에서 나타나는 판타지이고, 마지막으로 오페라 아리아 같은 유명 선율이 비르투오소(virtuoso) 연주자들에 의해 기교적인 작품으로 편곡되어 재창조되는 판타지이다.

1) 형식과 판타지의 융합

19세기 작곡가들은 낭만주의 이상을 구현하고자 음악에 다양한 변화와 변형을 시도하였으며, 그 가운데 돋보이는 선구자는 바로 베토벤이었다. 그는 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》에 ‘판타지풍의 소나타’라는 부제를 달았다. 이는 표면적으로 소나타라는 제목을 가지고 있지만 판타지적 요소가 소나타 전체에 영향을 미치고 있음을 암시한다.²⁷⁾ 이를 시작으로 베토벤의 판타지적 특징은 그의 작품 전체로 나아간다.

그러나 엄격하게 말해, 베토벤이 판타지를 제목으로 붙인 피아노 독주곡은 《피아노 판타지 Op. 77》 한 곡 뿐이다. 이 곡은 칼 필립 엠마누엘 바흐의 민감 양식의 영향이라 할 수 있는 템포의 대조와 장식음 사용, 마디션 없는 레치타티보적 패시지 등의 특징을 보인다. 또한 그는 《코랄 판타지 Op. 80》에서 기존의 기악곡 판타지 전통을 파괴하고 합창을 도입하였다.²⁸⁾

27) F. E. Kirby, 『건반음악의 역사』, 김혜선 번역 (서울: 도서출판 다리, 1997), 216.

28) 베토벤의 피아노 판타지에 관하여는 본 논문의 제4장에서 자세히 서술하겠다.

베토벤 뿐만 아니라 이후 여러 작곡가들은 소나타의 악장 구분을 모호하게 하거나, 단일악장의 소나타에 판타지라는 제목을 붙임으로써 자신의 음악적 표현을 형식 속에 가두지 않고 판타지적 요소를 음악적 내용으로 풀어냈다.

멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)의 《판타지 Op. 28》(*Fantasie in f# minor*)은 3악장을 연속해서 연주하며, 느린 1악장의 서정적 주제와 격한 감정표현의 교차 그리고 3악장의 빠른 패시지들은 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》와 외형적으로 유사하다.²⁹⁾ 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 《방랑자 판타지 D. 760》(*Wanderer Fantasie*)는 그의 가곡 주제를 전 악장에 사용하는 4악장 구성의 순환형식을 사용하며, 도약하는 꾸밈음과 트레몰로, 비화성음, 반음계적 선율 사용 등의 판타지적 요소를 가진다.³⁰⁾

또한 슈만(Robert Schumann, 1801-1856)의 《판타지 Op. 17》(*Fantasie in C Major*)는 3악장으로 구분되어 있으나, 파격적인 조성의 진행으로 소나타 악장의 조성체계를 벗어나며 슈만의 감정과 음악 언어를 잘 표현해냈다.³¹⁾ 슈만의 음악은 “형식 구조의 뒷받침이 없는 즉흥 연주적 분위기를 만들어낸다.”고 비판을 받기도 했지만, 그는 “형식은 음악적 내용으로 생겨난 것”이라며 오히려 형식에 치우친 음악을 비난하였다.³²⁾

리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 《단테를 읽고, 환상곡 풍의 소나타》(*Après une Lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata, S.161/7*) 또한 긴 도입부와 코다를 가진 소나타 형식으로 구성되어 있지만, 단악장 구성이며 레치타티보의 사용과 대조되는 분위기 연출, 기교적인 화려함 등의 판타지 특징이 잘 나타난다. 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)도 《판타지

29) Gillespie, 『피아노음악』, 254 참고. 이 외의 멘델스존 피아노 판타지 작품으로는 《아일랜드 노래에 의한 판타지 Op. 15》, 《3개의 판타지 Op. 16》이 있다.

30) 그 밖의 슈베르트 피아노 판타지 작품은 《네 손을 위한 판타지 D. 940》, 《판타지 D. 993》이 있다.

31) 또 다른 슈만의 피아노 판타지 작품으로 《환상소곡집 Op. 12》, 《3개의 환상 소곡집 Op. 111》이 있다.

32) Gillespie, 『피아노음악』, 257.

Op. 49》(*Fantasie in f minor*)에서 다채로운 화성과 대담한 전조를 보이는 자유로운 소나타 형식을 사용한다. 이처럼 19세기 작곡가들은 기존의 정형화된 소나타 형식 속에서도 형식을 뛰어넘으며 자신만의 자유로운 음악적 판타지를 표현해냈다.

2) 성격소품 및 모음곡

19세기 작곡가들은 성격소품(character piece)³³⁾을 통해 자유로운 상상력과 주관적인 감정표현을 구현해냈다. 성격소품은 일반적으로 짧은 곡들이 많지만, 보다 큰 작품을 쓰고자 하는 작곡가의 의지에 따라 규모가 확대되거나 짧은 곡들을 한 그룹으로 모아 모음곡(Suite)으로 작곡되기도 하였다. 이들은 공통적으로 형식보다는 내용을 중요시하는 낭만시대의 음악적 경향을 보여준다.

쇼팽은 판타지를 폴로네이즈 또는 즉흥곡과 결합시킨 《폴로네이즈 판타지 Op. 61》(*Polonaise-Fantasie*)와 《즉흥환상곡 Op. 66》(*Fantasie-Improptu*)을 작곡하였다. 주제 선율을 변화시키고 발전시키기 위한 카덴차적 반음계 음형과 장식음 사용, 모호한 화성 색채를 나타내는 이명동음적 전조와 불협화음의 사용, 템포 루바토 등은 쇼팽 특유의 판타지적 음악어법으로 나타난다.

슈만은 분위기 묘사와 심리 표현을 담아낸 피아노 소품들을 모음곡으로 엮어서 출판하였다. 그 중 대표적인 예로는 슈만의 《환상모음곡 Op. 12》(*Fantasiestücke*)이 있다. 그는 판타지라는 용어를 “자신의 순간적인 환상이

33) 발라드, 스케르초, 녹턴, 왈츠, 바가텔, 즉흥곡, 판타지 등의 성격소품은 1800년경 어떤 사건이나 대상을 그대로 묘사하는 것이 아닌 거기서 얻어지는 주관적 감정과 분위기를 표현하려는 미학적 이상에 따라 나타나기 시작했다. 형식이 단순하고 작곡가의 기분이나 감정을 자유롭게 담을 수 있기 때문에 19세기 낭만주의 작곡가들이 선호하였다. 어떤 대상과 사건에서 야기된 특정 분위기 또는 작곡가의 감정은 경우에 따라 제목을 통해 암시되기도 한다.

나 반짝이는 영감을 묘사”하는 곡에 사용하였으며,³⁴⁾ 서로 대비되는 모티브의 반복과 다양한 음형으로 즉흥연주적 효과를 만들어냈다.

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 슈만의 판타지를 기초로 하여 《환상모음곡 Op. 116》(7 *Fantasien*)을 작곡하였다. 대조되는 익살스러운 세 개의 카프리치오와 명상적인 네 개의 인터메초의 모음곡으로, 반음계적 진행, 모방기법, 감7화음의 빈번한 사용 등을 통해 브람스의 고독감과 어두운 감정을 표현하였다.

3) 오페라 판타지

판타지의 기교적이고 즉흥적인 성격은 또 다른 측면으로 맥을 이어간다. 1770년부터 1830년에 집중적으로 이루어진 피아노 악기의 발달로 인해 비르투오소 연주자들과 작곡가들은 더욱 다양하고 화려한 표현을 할 수 있게 되었다. 비르투오소 연주자들은 살롱을 중심으로 활동하며 자신의 기교를 발휘하였고, 악보 출판업계에서는 다른 장르의 곡을 피아노로 편곡하여 판매하기도 하였는데 이러한 작품들에 나타난 기교적이고 화려한 음악적 전개는 판타지의 성격을 잘 나타낸다. 대표 장르로는 오페라 판타지(*operatic fantasia*)가 유행하였다.

『하버드 음악사전』에서는 판타지를 5가지로 분류하면서 마지막에 오페라 판타지를 언급하고 있다. 첫째는 16-17세기 기악곡의 명칭, 둘째는 즉흥적인 성격을 가진 곡, 셋째는 몽환적, 몽상적 분위기의 낭만시대 성격소품, 넷째는 소나타 형식에서 변형된 자유로운 소나타, 다섯째는 오페라의 아리아를 자유롭게 즉흥적으로 편곡한 작품이다.³⁵⁾ 이처럼 오페라 판타지는 판타지의 한 유

34) Gillespie, 『피아노음악』, 262.

35) *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press,

형으로 모습을 갖추면서 인기를 끌었지만 그 유행은 오래 가지 않았다.³⁶⁾ 그러나 명맥을 오래 유지하지 못했다 할지라도 오페라 판타지는 즉흥성과 자유로움, 기교적 표현에 있어 판타지 장르의 양명(揚名)에 기여하였다.

이 장르는 체르니(Karl Czerny, 1791-1857)와 탈베르크(Sigismund Thalberg, 1812-1871), 리스트를 중심으로 전개되었으며, 변주곡 그리고 론도와 더불어 비르투오소 연주자들에게 가장 선호되는 장르였다.³⁷⁾ 베토벤의 제자인 체르니는 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)와 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)의 작품에서도 많은 영향을 받았고, 리스트와 같은 제자들을 키워내며 오페라 판타지 장르 초기에 중요한 역할을 하였다. 또한 탈베르크는 마치 세 개의 손을 가졌다는 착각을 하게 할 정도로 한 번에 많은 음표들을 연주해내며 청중들을 격동의 소용돌이 속으로 몰아넣었다고 전해진다.³⁸⁾ 리스트는 순회연주를 하면서 200곡에 달하는 편곡 작품을 연주하였는데, 그 중에는 《‘돈환’의 회상》(*Réminiscences de Don Juan*), 《‘리골레토’ 패러프레이즈》(*Paraphrase de concert sur Rigoletto*), 《바그너 오페라 ‘리엔치’ 주제에 기초한 작은 환상곡》(*Phantasiestücke über Motive aus Rienzi*) 등 오페라를 편곡한 곡이 가장 많다.³⁹⁾ 이들은 자유로운 도입부와 확장된 피날레가 특징이며, 옥타브로 된 반음계적 진행, 이중트릴과 각종 장식음을 동반한 코드 연주 등의 고난이도 기술을 요구하며 판타지의 기교적인 측면을 강조한다.

2003), s.v. “Fantasia.”

36) Gillespie, 『피아노음악』, 301.

37) 김용환, 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 149.

38) 김용환, 위의 책, 145.

39) 리스트는 가곡, 오페라, 기악곡 등 여러 장르의 곡을 피아노 작품으로 편곡하였다. 이러한 곡들에는 ‘회상(reminiscences)’, ‘일러스트레이션(illustrations)’, ‘패러프레이즈(paraphrases)’, ‘편곡(transcriptions)’ 또는 ‘판타지아(fantasias)’라는 제목을 사용하였다. 그러나 오페라의 선율을 사용하여 편곡된 모든 곡은 즉흥성과 기교적인 면에서 판타지의 성격을 나타내고 있으므로 이 모두를 포함하여 오페라 판타지라 통칭한다. Kirby, 『건반음악의 역사』, 328 참조.

4) 20세기 이후

20세기에는 19세기의 판타지 유형이 이어짐과 동시에 여러 작곡가들에 의해 12음기법 또는 무조적 경향 등의 새로운 음악어법이 수용된 피아노 판타지가 등장한다. 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)는 요한 제바스티안 바흐의 미완성 종결푸가를 완성하려는 시도로 《대위법적 환상곡》(*Fantasia Contrapuntistica*, 1910)을 작곡하였으며, 《비제의 ‘카르멘’에 대한 실내 환상곡》(*Kammerfantasie über Bizets ‘Carmen’*, 1920)은 20세기의 대표적 오페라 판타지 작품이라 할 수 있다.

바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)은 《4개의 피아노作品集 Sz. 22》(*4 Piano Pieces*, 1903)에 두 개의 판타지를 삽입하였는데, 넓은 음역에 걸친 아르페지오 음형과 화려한 코드로 판타지적 분위기를 만들어낸다. 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)는 《베티카 환상곡》(*Fantasia Baetica*, 1918)에서 스페인 기타 소리를 묘사하는 매우 기교적인 곡을 작곡했으며,⁴⁰⁾ 웨버(Ben Weber, 1916-1979)는 《판타지아》(*Fantasia*, 1946)에서 “12음 기법을 리스트적인 피아노 스타일과 병합하기 원했다.”고 말하며, 자유로운 변주로 시작해서 느린 파사칼리아(*passacaglia*)를 거쳐 광시적인 판타지로 이어지도록 하였다.⁴¹⁾

코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)는 《피아노 판타지》(*Piano fantasie*, 1957)에서 10개의 음으로 된 음렬에 기초를 두고, 폭 넓은 음향, 장식적인 트릴, 빠른 스케일과 옥타브 진행 등의 기술을 요구하는 단일 악장의 판타지를 작곡했다.⁴²⁾ 또한 마티노(Donald Martino, 1931-2005)는 《판타지》(*Fantasia*, 1958)와 《판타지와 즉흥곡》(*Fantasies and Impromptus*, 1981)에서 템포

40) ‘baetica’는 스페인 남부 지방 안달루시아(Andalucía)의 옛 이름이다.

41) David Burge, 『20세기 피아노음악』, 박숙련 번역 (서울: 음악춘추사, 2000), 200-201.

42) 이경아, “아론 코플랜드의 피아노 음악에 관한 분석연구: 피아노 변주곡, 소나타, 판타지를 중심으로.” (이화여자대학교 박사학위논문, 2010), 196-197.

및 악상 변화를 위한 다양한 지시어들을 첨가하여 표현하고자 하는 바를 적극적으로 언급하였으며, 코릴리아노(John Corigliano, b.1938)는 5개의 모음곡으로 이루어진 《에튀드 판타지》(*Etude fantasie*, 1976)에서 매우 기교적인 연습곡적 요소와 자유로운 표현을 위한 판타지적 요소를 결합하여 테크닉과 음향 면에서 피아노 악기의 가능성을 극대화하였다. 카터(Elliott Carter)는 《밤의 판타지》(*Night Fantasies*, 1980)를 “계속적으로 분위기가 바뀌며, 한밤중에 깨어있는 동안 마음에 스치며 떠도는 생각과 감정을 표현하는 작품”이라고 묘사하였는데, 이는 길고 복잡하며 매우 기교적인 곡이다.⁴³⁾

판타지가 갖는 이러한 자유롭고 즉흥적이며 기교적인 장르적 특성은 20세기의 다채로운 음악언어와 음색 및 음향에 대한 관심 등과 결합되어 새로운 판타지 작품을 계속해서 탄생시켰다. 그리고 판타지는 작곡가들의 자유로운 예술성 추구하고 연주자들의 향상된 테크닉을 담아내면서 오늘날까지 계속 이어지고 있다.

43) 현대음악 연주로 알려진 피아니스트 폴 제이콥(P. Jacobs), 길버트 칼리쉬(G. Kalish), 우르슬라 오펜스(U. Oppens), 찰스 로젠(C. Rosen)의 주문에 의해 작곡되었다. Burge, 『20세기 피아노음악』, 247.

Ⅲ. 칼 필립 엠마누엘 바흐의 판타지

1. 시론서와 모음집

현재 칼 필립 엠마누엘 바흐의 작품 번호는 ‘Wq’ 혹은 ‘H’를 사용한다. Wq 번호는 1905년 벨기에 음악학자 알프레드 보트퀸느(Alfred Wotquenne, 1867-1939)가 정리하였으며, H 번호는 1989년 미국의 음악학자 유진 헬름(Eugene Helm, b. 1928)이 바흐의 작품으로 추정되는 작품과 이론서까지 모두 추가하여 작품의 양식과 작곡년도에 따라 재분류하면서 사용했다.⁴⁴⁾ 건반악기 독주곡은 약 400곡이지만 오르간곡으로 추정되는 곡, 작곡가의 진위여부가 의심스러운 곡들을 제외하면 약 300곡 정도라 할 수 있다. 그 중 건반악기 소나타는 약 150곡이며, 판타지는 총 17곡이다.⁴⁵⁾ 그 외에는 론도, 미뉴에트, 폴로네이즈, 푸가 등이 있다.

바흐의 판타지는 그의 시론서와 여러 모음집에 수록되어 출판되었다. 그러므로 시론서와 모음집을 기준으로 판타지를 여섯 개로 분류하고, 출판 당시 배경 및 구성 의도와 다른 작품들 간의 전후관계 등을 통해 작품의 경향과 판타지에 나타난 음악적 특성에 대해 살펴보려고 한다.

44) H 번호는 1번부터 874번까지로 정리되어있다. Eugene Helm, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach* (New Haven: Yale University Press, 1989), 1-271.

45) 판타지 작품목록의 번호와 작곡, 초판년도는 다음 문헌의 내용을 기준으로 하였다. Sieberg Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit* (Laaber: Laaber Verlag, 2014), 532-539. 17곡 이외에 3곡(Wq 119/7(H 75/5), H 348, H 370)의 판타지 작품 추가 여부에 대해서는 아직 논란이 남아있기에 제외하였다. Wq 119/7는 오르간 작품일 뿐 아니라 3단 정도의 짧은 판타지로 긴 푸가의 서주에 해당하기에 독립된 판타지 작품으로 볼 수 없으며, H 348은 1748년경의 바흐의 작품으로 추정되지만, Nichelmann의 작품일 수도 있다는 논란이 있다(각주 53 참조). H 370은 네 부분(Fantasia-Sarabande-Tempo di Minuetto-Presto)으로 된 <모음곡>(Suite in B[♭] Major)이며 바흐의 작품인지에 대한 여부도 명확하지 않다. 본 논문에서는 오르간 작품은 제외하였으며, 바흐의 작품임이 공식적으로 인정된 건반악기 판타지 작품만을 연구 대상으로 삼았다.

<표 4> 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 작품 목록

분류	Wq (H)	조성	작곡년도	초판년도	마디(단) ⁴⁶⁾	시간 ⁴⁷⁾	
1	63/6 (75) 3rd.	c	1753	1753	22 (13)	6'15	
2		D	1762	1762	1 (6)	1'30	
3	112/2 (144)	D	1759	1765	19	0'28	
4		B ^b			12	0'45	
5		F			1 (3)	0'41	
6	113/3 (195)	d	1765/1766	1766	7	0'22	
7		d	1767	1768	1 (3)	1'00	
8	117/ 11 (223)	G	1766	1770	14	0'28	
9		d			14	0'30	
10		g			3 (11)	3'04	
11	58/6 (277)	E ^b	1782	1783	36 (26)	5'21	
12		A			30 (24)	4'20	
13		F		1784	1785	28 (20)	3'50
14		C	143 (19)			7'12	
15		61/3 (289)	B ^b	1786	1787	115	5'32
16		61/6 (291)	C			215 (2)	4'55
17	67 (300)	f [#]	1787	1950	46 (35)	12'24	

46) 마디의 '수'와 마디선이 생략된 '단'은 출판된 악보에 따라 차이가 있을 수 있다. 공식적으로 출판되지 않은 악보들이 있기에 본 논문에서는 현재(2019) 계속 업데이트 되고 있는 미국의 웹사이트(<https://www.cpebach.org>)의 악보를 기준으로 비교분석 및 정리하였다. Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (CPEB:CW)라는 제목의 웹사이트는 바흐의 탄생 300주년을 기념하여 2014년에 Packard Humanities Institute의 프로젝트로 개설되었다. 악보의 수정과 보완이 계속 진행되고 있으며, 다운로드 및 구입이 가능하다. [2019년 3월 25일 최종접속].

47) Carl Philipp Emanuel Bach, *The Complete works for piano solo*, Ana-Marija Markovina, Hanssler(2014). 이 음반의 연주시간을 기준으로 삼았다. 바흐 탄생 300주년을 맞이하여 헨슬러 음반사는 바흐의 건반음악 독주곡 전집 프로젝트를 기획하였다. 이에 1970년 크로아티아 출신 피아니스트 안나 마리아 마르코비나(Ana-Marija Markovina)는 현대의 뵘젠도르퍼(Bösendorfer) 피아노로 바흐의 건반음악 전곡을 연주, 녹음하였으며 26장의 CD로 구성되어 2014년 최종 발매되었다.

1) 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』(*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753/1762)

칼 필립 엠마누엘 바흐는 1714년 요한 제바스티안 바흐의 둘째 아들로 바이마르에서 태어났다.⁴⁸⁾ 그는 아버지에게 작곡과 건반악기 연주법을 배웠으며, 1723년 라이프치히로 가족과 함께 이주, 1738년부터 약 30년간 베를린에서 프리드리히 2세의 왕실 건반악기 연주자로 활동하였다. 그는 1750년 아버지의 죽음 3년 후인 1753년에 자신의 연주 및 교습 경험 등을 종합하여 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제1권을 출판하였고, 1762년에 제2권을 출판하였다.⁴⁹⁾

바흐는 건반 연주자들을 애호가(아마추어 연주자)와 전문연주자로 분명하게 구분했다.⁵⁰⁾ 애호가가 여유 있는 삶으로 피상적으로 클라비어를 배운다면, 전문연주자에게 건반 학습은 숙련의 과정이다. 따라서 그는 자신의 시론서가 전문연주자를 위한 교습서임을 명확하게 밝혔다. 하이든, 모차르트, 베토벤, 쇼팽 등은 이 시론서를 지침서 또는 교습서로 사용했으며, 클레멘티는 이 책에 대하여 “내가 아는 운지법과 새로운 스타일, 한마디로 피아노에 관한 모든 것을 이 책에서 배웠다.”라고 말했다.⁵¹⁾

48) 칼 필립 엠마누엘 바흐 위로는 누나 카타리나 도로테아(Catharina Dorothea, 1708-1774)와 형 빌헬름 프리데만 바흐(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)가 있다. 아버지 요한 제바스티안 바흐는 첫 번째 부인 마리아 바바라(Maria Barbara Bach Gehren, 1684-1720)에게서 7명의 자녀를 낳았으나, 1713년 태어났던 쌍둥이와, 1718년 태어난 레오폴트 아우구스트는 일찍 죽고, 칼 필립 엠마누엘 바흐의 동생 요한 고트프리트 베른하르트(Johann Gottfried Bernhard, 1715-1739)를 포함하여 4명의 자녀가 살아남았다. 마리아 바바라는 1720년 갑자기 사망하였고, 요한 제바스티안 바흐가 두 번째 부인 안나 막달레나(Anna Magdalena Wilcken Zeitz, 1701-1760)에게서 낳은 13명의 아이들 중에는 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)를 포함한 여섯 명이 살아남아 성인이 되었다.

49) 미국에서는 미첼(William G. Mitchell)에 의해 번역되어 *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (New York: W. W. Norton & Co., 1949)라는 제목으로 출판되었다. 한국에서는 2014년에 제1권만 번역, 출판되었다. C. P. E. Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 박영수 번역 (서울: 예술, 2014). 필자는 본 논문에서 바흐의 저서를 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』이라 번역하여 사용하겠다.

50) Rampe, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, 311.

제1권은 운지법, 장식음, 연주 및 해석에 관한 것이며, 제2권은 음정, 계속저음연주법, 반주법과 즉흥연주법에 관한 내용이다. 특히 제2권에서 그가 즉흥연주법과 계속저음에 대해 자세한 설명을 기록한 것은 당시 즉흥연주 기법이 작곡가와 연주자에게 있어 중요한 자질로 인식되었음을 말해준다. 또한 칼 필립 엠마누엘 바흐 이후 점차 사라진 계속저음에 관한 이 문헌은 바로크 시대의 소중한 유산이라 할 수 있다. 동시에 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』은 바흐의 민감양식과 음악관을 이해할 수 있는 매우 중요한 논서이다.

바흐는 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제1권의 실제적인 예를 보여주기 위해 『18개의 시험 연습곡 소나타 Wq 63』(*18 Probestücke Sonaten*)을 부록으로 출판하였다. 이 모음집은 각 3악장 구성의 총 6개의 소나타로 구성되었으며, 1악장과 3악장은 빠른 악장, 2악장은 느린 악장이다(표 5).⁵²⁾ 18곡의 조성은 C장조로 시작하여 c단조로 끝나며, 그 사이에 매우 다양한 조성을 배치하였다. 특히 1, 2, 6번 소나타의 각 악장을 C-e-G, d-B^b-g, f-A^b-c의 3도 관계 조성으로 구성한 점이 흥미롭다.

51) H. C. Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 윤미재 번역 (서울: 나남, 1986), 40.

52) 바흐의 소나타는 《프로이센 소나타 Wq 48/1-6》(*Prussian Sonata*), 《뷔템베르크 소나타 Wq 49/1-6》(*Württemberg Sonata*) 등이 대표적이다. 그의 소나타는 빠름-느림-빠름의 고전주의 소나타 3악장 형식의 확립에 기여하였으며, 주로 6곡을 세트로 묶어서 출판하였다.

<표 5> 『18개의 시험 연습곡 소나타』 작품 목록

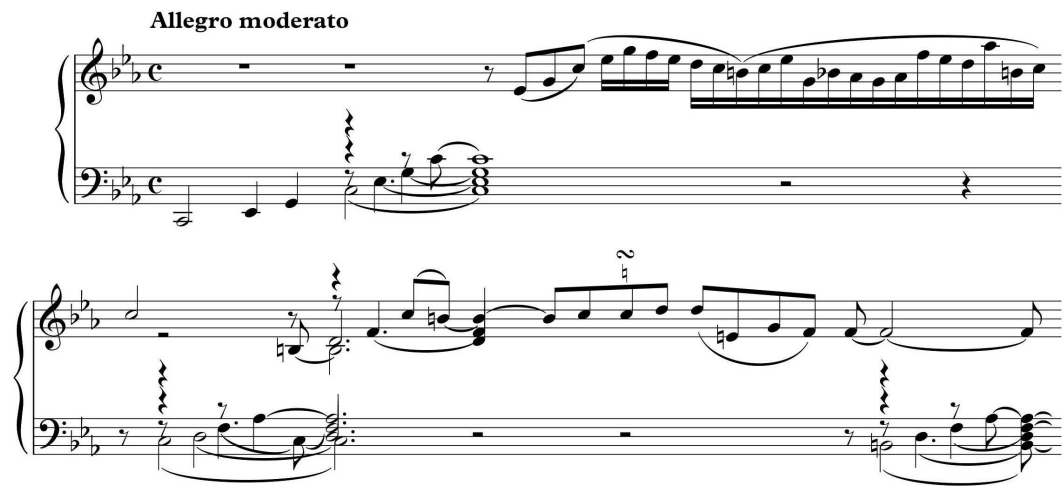
Wq 63	H	악장	빠르기말	조성	연주시간
No. 1	70	1	Allegro tranquillamente	C	1'45
		2	Andante, <i>ma innocentemente</i>	e	1'16
		3	Tempo di Minuetto, <i>con tenerezza</i>	G	1'54
No. 2	71	1	Allegro, <i>con spirito</i>	d	2'20
		2	Adagio sostenuto	B ^b	2'25
		3	Presto	g	1'48
No. 3	72	1	Poco allegro, <i>ma cantabile</i>	A	3'21
		2	Andante lusingando	a	1'37
		3	Allegro	E	3'23
No. 4	73	1	Allegretto grazioso	b	4'23
		2	Largo maestoso	D	2'58
		3	Allegro Siciliano e scherzando	A	2'12
No. 5	74	1	Allegro di molto	E ^b	1'24
		2	Adagio assai, <i>mesto e sostenuto</i>	D ^b	3'29
		3	Allegretto, <i>arioso ed amoroso</i>	F	3'24
No. 6	75	1	Allegro di molto	f	3'11
		2	Adagio affettuoso e sostenuto	A ^b	4'07
		3	Fantasia , Allegro moderato	c	6'15

바흐는 마지막 18번째 곡인 Wq 63/6의 3악장에 '판타지'(Fantasia)라는 부제를 붙였으며, 가장 처음으로 곡의 제목에 판타지라는 용어를 사용하였다.⁵³⁾

53) H 348이 1748년경의 바흐의 작품이 확실하다면 Wq 63/6의 3악장 판타지보다 더 먼저 작곡된 판타지작품일 수 있다. Douglas A. Lee, "C. P. E. Bach and the Free Fantasia for Keyboard: Deutsche Staatsbibliothek Mus. Ms. Nichelmann," in *C. P. E. Bach Studies*, ed. by Stephen L. Clark (Oxford: Clarendon Press, 1988), 177-184 참고.

이는 18곡 중 연주시간이 가장 길고 그의 민감양식 작곡기법 및 초기 판타지 특징을 잘 표현한 작품이다(악보 1). c단조의 비통함은 아버지의 죽음에 대한 애도의 감정을 표현한 것으로 알려져 있다.⁵⁴⁾

<악보 1> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1a-1b



이 판타지는 질풍노도의 시인 게르스텐베르크(H. W. von Gerstenberg, 1737-1823)가 이 곡을 연습해 본 후 음악에 맞춰 햄릿의 독백("To be or not to be")을 가사로 첨가한 것이 계기가 되어 《햄릿 판타지》(*Hamlet Fantasia*)로도 불린다(악보 2).⁵⁵⁾ 당시 바흐는 게르스텐베르크의 시도를 비판하지 않았다.⁵⁶⁾ 이는 가사 없이 기악음악만으로 감정을 전달하는 것이 불가능하다는 이전 시대의 고정관념에서 벗어날 수 있게 해 주었기 때문이다. 오히려 이 작품은 기악음악으로도 감정전달이 가능하다는 바흐의 음악관이 증명된 대표적 예라고 할 수 있다.

54) 양경아, "C. P. E. Bach의 건반악기 판타지아연구-즉흥연주적인 판타지아를 중심으로," 『피아노음악연구』 1 (2007), 45.

55) 추가 악보와 가사는 Eugene Helm, "The "Hamlet" Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach's Music," *The Musical Quarterly* 58/2 (1972), 281-285 참조.

56) Martin Geck, 『바흐의 아들들』, 강해근, 나주리 번역 (파주: 음악세계, 2012), 52.

<악보 2> 게르스텐베르크의 《햄릿 판타지》

Sokrates

Hamlet

Fantasia

Nein, nein, die ernste ho - he Ge-stalt, nein,

Seyn o-der Nicht seyn,

die na-he Stunde soll nicht mich schrecken, der Verwe-

das ist, das ist die groß e Fra - ge. das ist

pp f *pp f*

바흐는 1762년 출판된 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제2권의 표지(부록 2)와 마지막 41장의 “프리 판타지에 대하여(Von der freien Fantasie)”라는 제목에 ‘프리 판타지’ 용어를 직접 사용하였다. 그리고 마지막에 ‘프리 판타지’의 예시로 Wq 117/14를 수록하였다(부록 3).

Wq 117/14는 곡이 끝날 때까지 마디선이 등장하지 않으며, 아르페지오, 빠른 패시지의 전개, 극단적인 다이내믹의 표현 등의 음악어법을 소개하여 프리 판타지를 연습할 수 있도록 하였다. 그는 시론서 제1권에서와 마찬가지로 실제적인 건반악기 수업을 위해 이론적 설명에 대한 구체적인 예와 연습곡이 필요했을 것으로 추측된다. 이러한 점에서 Wq 117/14는 연주자가 직접 ‘프리 판타지’를 경험해 볼 수 있는 중요한 예제곡이라 할 수 있다.

2) 『여러 양식으로 된 건반악기 모음집 I』(*Clavierstücke verschiedener Art, Erste Sammlung* Wq 112, 1765)

19곡으로 구성된 이 모음집은 1765년 베를린에서 출판되었으며, 3악장으로 구성된 콘체르토로 시작하여, 판타지, 2부분으로 나누어진 미뉴에트, 솔페지오, 폴로네이즈풍의 춤곡, 시가 붙은 노래, 소나타, 신포니아와 푸가까지 매우 다양한 장르를 건반악기 독주곡으로 소개한다(표 6).

<표 6> 『여러 양식으로 된 건반악기 모음집 I』 작품 목록

Wq 112	H	양식 또는 빠르기말	조성	작곡년도	연주시간
No. 1	190	Conerto (3악장)	C	1765	19'17
No. 2	144	Fantasia	D	1759	0'28
No. 3	165	Minuetto 1, 2	D	1762-65	1'39
No. 4	145	Solfeggio	G	1759	0'40
No. 5	166	Alla Polacca	a	1762-65	1'21
No. 6	693	Singode: Das Privilegium	A		1'27
No. 7	179	Sonata	d	1763	8'46
No. 8	146	Fantasia	B^b	1759	0'45
No. 9	167	Minuetto 1, 2	D-d	1762-65	1'57
No. 10	149	Solfeggio	C	1759	0'52
No. 11	168	Alla Polacca	E ^b	1762-65	1'21
No. 12	694	Singode: Die Landschaft	G		0'29
No. 13	191	Sinfonia (3악장)	G	1765	13'13
No. 14	695	Singode: Belinde	e	1762-65	0'34
No. 15	148	Fantasia	F	1759	0'41
No. 16	169	Minuetto 1, 2	A	1762-65	2'05
No. 17	170	Alla Polacca	D		1'10
No. 18	149	Solfeggio	G	1759	1'47
No. 19	101/5	Fuga	g	1755	3'42

이 중 2, 8, 15번에 수록된 판타지 세 곡은 1759년에 작곡된 곡들로, 19마디(Wq 112/2), 12마디(Wq 112/8), 또는 한마디로 된 1분 이내의 매우 짧은 곡들이다. 이 판타지들은 모음집 안에서 콘체르토, 소나타, 시폰니아의 뒤 또는 미뉴에트 앞에 배치되어 간주곡처럼 삽입되어 있다.

바흐가 1768년까지 약 30년 동안 활동하였던 베를린 궁정에서는 프리드리히 2세의 음악 취향으로 갈랑양식과 이탈리아 오페라 등이 선호되었기 때문에 그가 추구했던 민감양식과 같은 진보적 음악 성향은 쉽게 수용되지 못했다. 그는 아마추어 음악모임 또는 개인 교습을 통해 자신만의 음악활동을 펼쳤으며, 이 시기의 모음집은 아마추어들을 위해 작곡된 가벼운 곡들이다. 전체 구성에서 판타지는 다양한 곡들 사이에 삽입되어 자연스러운 연결을 돕거나 분위기의 전환, 기교적 연습곡 등의 역할을 한다.

3) 『초보자를 위한 짧고 간단한 건반악기 모음집 I, II』(*Kurze und leichte Clavierstücke Erste, Zweite Sammlung* Wq 113 & 114, 1766/1768)

1765-1767년에 작곡된 곡들로 이루어진 모음집 Wq 113과 Wq 114는 각각 1766년과 1768년에 베를린에서 출판되었다. 두 모음집 모두 다양한 조성과 빠르기를 갖는 11곡이 다채로운 분위기와 성격으로 번갈아 배치되어 있다. 각 곡은 대부분 30마디(약 1분) 내외로 짧고, 모음집 전체 연주시간은 약 11분(Wq 113), 15분(Wq 114) 정도로 하나의 세트에 연주하여도 무난하도록 구성되어있다(표 7, 8).

<표 7> 『초보자를 위한 짧고 간단한 건반악기 모음집 I』 작품 목록

Wq 113	H	양식 또는 빠르기말	조성	작곡년도	연주시간
No. 1	193	Allegro	G	1765 /1766	0'39
No. 2	194	Arioso	C		0'55
No. 3	195	Fantasia	d		0'22
No. 4	196	Minuetto 1, 2	F-f		2'21
No. 5	197	Alla Polacca	a		1'10
No. 6	198	Allegretto	D		0'50
No. 7	199	Alla Polacca	b		1'00
No. 8	200	Allegretto	A		0'54
No. 9	201	Andante e sostenuto	g		1'10
No. 10	202	Presto	B ^b		0'40
No. 11	203	Allegro	d		1'08

<표 8> 『초보자를 위한 짧고 간단한 건반악기 모음집 II』 작품 목록

Wq 114	H	양식 또는 빠르기말	조성	작곡년도	연주시간
No. 1	228	Allegro di molto	F	1767	0'38
No. 2	229	Andantino e grazioso	g		2'04
No. 3	230	Presto	c		1'14
No. 4	231	Minuetto 1, 2	G-g		2'27
No. 5	232	Alla Polacca	D		1'01
No. 6	233	Alla Polacca	E ^b		1'29
No. 7	234	Fantasia	d		1'00
No. 8	235	Allegro	E		0'44
No. 9	236	Allegretto	A		1'55
No. 10	237	Andante	C		1'29
No. 11	238	Poco Allegro	e		1'13

이 중 판타지는 Wq 113의 3번째, Wq 114의 7번째 곡으로 삽입되었다. 두 모음집의 가장 두드러진 특징은 바흐가 의도적으로 연습곡 성격의 작품들을 모아 ‘초보자’(Anfänger)를 위해 구성하였다는 점이다.⁵⁷⁾ 특별히 그는 모음집의 몇몇 곡에 초보자를 위해 손가락 번호를 기입해 놓았다. Wq 114/7는 아르페지오 연습곡으로 번호가 쓰여 있지 않지만, Wq 113/3에는 그의 판타지 작품들에서도 보기 드물게 상대적으로 꼼꼼하게 운지를 위한 숫자가 기입되어 있음을 볼 수 있다.

4) 『각종음악모음집』(*Musikalisches Vielerley*, 1770)

『각종음악모음집』은 바흐가 1770년에 함부르크에서 소나타와 판타지, 솔페지오, 미뉴에트 등의 건반악기 작품 뿐 아니라, 성악, 현악기, 관악기 등의 다양한 악기와 장르로 된 71곡을 모아 출판한 모음집이다. 그는 이 모음집에 자신의 작품 20여곡뿐 만 아니라 요한 크리스토프 프리드리히 바흐(Johann Christoph Friedrich Bach, 1732-1795), 요한 에른스트 바흐(Johann Ernst Bach, 1722-1777)⁵⁸⁾, 요한 고틀리프 그라운(Johann Gottlieb Graun, 1703-1771)⁵⁹⁾, 칼 프리드리히 크리스티안 파쉬(Carl Friedrich Christian Fasch, 1736-1800)⁶⁰⁾, 요한 필립 키른베르거(Johann Philipp Kirnberger,

57) 이 모음집의 전체 제목은 *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefügter Fingersetzung für Anfänger*(1766)과 *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen und beygefügter Fingersetzung für Anfänger von C. P. E. Bach. Zweite Sammlung*(1768)이다.

58) 요한 제바스티안 바흐의 6촌인 요한 베른하르트(Johann Bernhard Bach, 1676-1749)의 아들로 라이프치히 토마스 학교에서 요한 제바스티안 바흐의 제자로 음악을 배웠다. 칸타타와 기악곡 등을 작곡하였고, 당김음과 반음계 등의 사용으로 혁신적인 작곡을 선보였다.

59) 작곡가 겸 바이올리니스트로 요한 제바스티안 바흐의 아들 빌헬름 프리데만(Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)에게 바이올린을 가르쳤다. 메르제부르크(Merseburg)와 베를린에서 오페라 악장을 역임하였고, 소나타와 바이올린 협주곡 등 50여곡의 작품이 있다.

1721-1783)⁶¹⁾, 요한 페터 켈너(Johann Peter Kellner, 1705-1772)⁶²⁾ 등 자신과 관련이 있는 동시대 여러 작곡가들의 작품을 수록하였다. 이 모음집은 바흐가 당대 여러 음악가들과 많은 교류를 하였고, 판타지 뿐 아니라 다양한 장르의 여러 소품들을 함께 출판함으로써 대중이 쉽게 음악을 접할 수 있도록 힘썼다는 것을 보여준다.

1766년에 작곡된 바흐의 판타지 세 곡이 『각종음악모음집』의 7번, 34번, 35번곡으로 수록되어있다(표 9, 부록 4-6). 모음집의 성격에 맞게 짧은 소품의 판타지부터 자유로운 판타지까지 서로 다른 유형의 판타지를 동시에 수록하고 있다. 즉, Wq 117/11과 Wq 117/12는 모두 마디선이 있으며 16분음표 음형 진행을 연습하는 소품이지만, Wq 117/13은 두 곡에 비해 빠른 스케일 진행, 대조적인 다이내믹과 아르페지오 음형 등의 다채로운 판타지적 요소들을 담고 있다. 무엇보다 이 작품은 마디선이 생략된 프리 판타지 유형의 예를 잘 보여준다.

60) 요한 제바스티안 바흐의 제자였고, 작곡가 겸 하프시코드 연주자였다. 칼 필립 엠마누엘 바흐가 1767년까지 베를린 프리드리히 2세 왕실 연주자로 활동할 때 대리자로 함께 일했다. 그는 1791년 베를린에 싱아카데미를 설립하고, 당시의 음악뿐 아니라 요한 제바스티안 바흐와 바로크 시대 음악을 홍보하였다. 멘델스존의 스승인 칼 프리드리히 켈터(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832)에게 작곡을 가르쳤다.

61) 요한 제바스티안 바흐의 제자로 음악가, 작곡가, 음악 이론가였다. 18세기 중반 독일과 폴란드의 지적, 문화적 교류에서 중요한 역할을 했다. 프러시아 공주 안나 아말리아(Anna Amalie von Preußen)의 음악 감독이었던 그는 요한 제바스티안 바흐를 많이 존경하여 요한 제바스티안 바흐 작품 출판에 힘썼다.

62) 요한 필립 키른베르거의 스승이며, 자신이 직접 필사한 악보를 통해 요한 제바스티안 바흐의 건반음악을 보급하는데 중요한 역할을 했다.

<표 9> 『각종음악모음집』의 바흐 판타지 작품 목록

총 71곡 중	Wq 117 ⁶³⁾	H	양식 또는 빠르기말	조성	작곡년도	연주시간
No. 7	No. 13	225	Fantasia	g	1766	3'04
No. 34	No. 11	223	Fantasia	d		0'30
No. 35	No. 12	224	Fantasia	G		0'28

5) 『전문가와 애호가를 위한 건반악기 소나타와 프리 판타지, 론도 모음집』
 (*Clavier-Sonaten und freie Fantasien nebst einigen Rondos, fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber, Sechs Sammlungen Wq 55-59 & 61, 1779-1787*)

바흐는 1768년부터 함부르크 다섯 교회들의 음악감독으로 일하였으며, 공공 연주회를 기획하고 개최하는 등 베를린에서보다 열정적으로 활동하면서 더욱 다양한 장르의 음악을 작곡하였다. 당시 출판된 장르와 작곡 경향으로 미루어 볼 때, 그가 대중의 취향을 상당히 고려한 사실을 알 수 있으며, 이 모음집 또한 이러한 경향을 대표적으로 보여준다.

이 모음집은 총 6권으로 1779년부터 1787년에 걸쳐 출판되었다. 각 권은 6 곡씩 수록되어있고, Wq 58만 7곡으로 구성되어 총 37곡이다. Wq 55는 소나타로만 구성되어있고, Wq 56과 Wq 57은 소나타와 론도의 교차, Wq 58, 59, 61에는 판타지를 각각 두 곡씩 추가하여 소나타, 론도와 함께 출판하였다

63) 2014년 발매된 피아니스트 안나 마리아 마르코비나(Ana-Marija Markovina)의 바흐의 전곡 연주 음반 booklet 15쪽에서는 Wq 117의 40곡을 『솔페지오와 판타지, 성격소품 모음집』 (*Sammlung von Solfeggios, Fantasien und charakteristischen Stücken fürs Clavier*) 이라 하였다. 이 작품들은 1754년부터 1770년까지 작곡된 바흐의 솔페지오와 판타지, 그리고 성격소품들이다. Wq 117에서 40번째 마지막 곡을 제외한 39곡은 이미 출판된 『각종음악모음집』을 비롯하여 다른 모음집(Wq 112, Wq 113, Wq 114, 『첼발로 독주를 위한 작은 소품집』 (*Petites Pieces per il Cembalo Solo*, 1765), 시론서의 예시곡에 삽입되었던 곡들이다. Rampe의 문헌에 따르면 『솔페지오와 판타지, 성격소품 모음집』은 바흐가 생존해 있을 때 출판되었던 모음집은 아니다.

(표 10). 이는 난이도를 적절히 배열하여 전문가 뿐 아니라 애호가들도 연주할 수 있도록 고려한 것이다. 이 모음집은 당시 여러 도시에서 많은 사람들이 사전 예약을 하는 등 인기를 끌었으며, 바흐는 당시 자신의 연봉보다도 많은 액수의 성공적인 출판수익을 거두었다.⁶⁴⁾

<표 10> 『전문가와 애호가를 위한 모음집』 작품 목록

Wq	H	양식 또는 빠르기말	조성	작곡년도	연주시간	
55	1	244	3악장 Sonata	C	1773	8'12
	2	130		F	1758	14'54
	3	245		b	1774	6'55
	4	186		A	1765	18'11
	5	243		F	1772	6'48
	6	187		G	1765	14'55
56	1	260	Rondo	C	1778	6'22
	2	246	3악장 Sonata	G	1774	9'26
	3	261	Rondo	D	1778	5'46
	4	269	2악장 Sonata	F	1780	4'53
	5	262	Rondo	a	1778	6'28
	6	270	단악장 Sonata	A	1780	6'12
57	1	265	Rondo	E	1779	7'39
	2	247	3악장 Sonata	a	1774	8'45
	3	271	Rondo	G	1780	3'48
	4	208	3악장 Sonata	d	1766	8'56
	5	266	Rondo	F	1779	4'26
	6	173	3악장 Sonata	f	1763	13'58

64) Geck, 『바흐의 아들들』, 74.

58	1	276	Rondo	A	1782	4'41
	2	273	3악장 Sonata	G	1781	5'26
	3	274	Rondo	E	1781	4'09
	4	188	3악장 Sonata	e	1765	12'12
	5	267	Rondo	B ^b	1779	5'39
	6	277	Fantasia	E^b	1782	5'21
	7	278	Fantasia	A		4'20
59	1	281	3악장 Sonata	e	1784	7'22
	2	268	Rondo	G		7'40
	3	282	3악장 Sonata	B ^b		14'43
	4	283	Rondo	c		4'27
	5	279	Fantasia	F		3'50
	6	284	Fantasia	C		7'12
61	1	288	Rondo	E ^b	1786	5'15
	2	286	3악장 Sonata	D	1785	4'54
	3	289	Fantasia	B^b	1786	5'32
	4	290	Rondo	d	1785	4'38
	5	287	3악장 Sonata	e		7'31
	6	291	Fantasia	C	1786	4'55

주목할 만한 점은 바흐가 Wq 55를 제외하고 1780년 이후 출판된 Wq 56-59와 61의 표지에 이 작품들이 포르테피아노(Fortepiano)를 위한 것임을 명시한 것이다(부록 7).

바흐는 1753년 그의 첫 번째 시론서에서 포르테피아노보다 클라비코드를 더 좋은 악기라고 추천하였다.

근래에 나온 피아노포르테[=포르테피아노]도 견고하게 기술적으로 잘 제작하면 많은 장점이 있는 악기다. 다만 이 악기의 터치는 특별한 연구를 필요로 하며 이것은 그리 쉬운 과제는 아니다. [...] 다만 나의 생각으로는 좋은 클라비코드는 음이 약하다는 사실을 제외하고는 음의 아름다움에서 피아노포르테에 뒤지지 않으며, 베봉⁶⁵⁾이나 포르타토⁶⁶⁾를 할 수 있다는 점에서는 피아노포르테보다 더 좋은 악기이다. (나는 한 번 눌린 손가락에 다시 한 번 힘을 가하여 이 효과를 내고 있다.) 따라서 건반악기 연주자의 능력을 가장 정확하게 판단할 수 있는 악기는 이 클라비코드라 할 수 있다.⁶⁷⁾

그러나 그 후 1762년 두 번째 시론서에서는 즉흥연주의 목적에 가장 좋은 악기로 클라비코드와 포르테피아노를 동시에 언급하였다.⁶⁸⁾ 또한 연주자가 악기의 울림에 대한 이해를 갖고 올바른 주법을 잘 사용할 수 있다면 포르테피아노는 즉흥 연주를 하기에 가장 좋은 악기라고 추천하였다.⁶⁹⁾ 1770년 어느 음악 잡지의 기자는 바흐가 포르테피아노로 훌륭한 연주를 하였음을 기록하고 있다.

이 음악회에서는 우리들의 바흐 이외에 많은 남성과 여성 음악애호가들이 연주하였는데, 바흐의 연주에는 모두가 찬사를 보내지 않을 수 없었다. 특히 바흐가 놀라운 소리를 내는 피아노포르테로 연주 솜씨를 보였을 때는 더욱 그러했다.⁷⁰⁾

65) '진동'을 뜻하는 말로 클라비코드로만 연주할 수 있는 주법이다. 건반을 누른 손가락을 떼지 않고 다시 누르면 탄젠트가 현의 압력을 증가시켜 건반을 진동시키는 것으로 이 때 음 높이가 약간 변화되어 현악기의 비브라토와 비슷한 효과를 낼 수 있다.

66) 스타카토와 레가토의 중간정도로 음을 부드럽게 끊어서 연주하는 주법이다.

67) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 27.

68) 하프시코드와 오르간으로 즉흥연주 할 때의 문제점은 하프시코드는 색채가 단조로우며, 오르간은 화성진행시 지속음 해결에 대한 주의가 필요하기 때문이라 하였다.

69) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (New York: W. W. Norton & Co., 1949), 431.

70) Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 41.

바흐가 이 모음집을 포르테피아노를 위한 것이라 분명히 밝힌 것은 포르테 피아노가 발달, 제작되고 있던 시대의 흐름을 읽고, 새 악기의 연주 가능성과 선호를 간접적으로 나타낸 것이라 할 수 있다. 이 중 판타지는 Wq 58의 6번과 7번, Wq 59의 5번과 6번, Wq 61의 3번과 6번에 수록되어 있다.

6) 《판타지 Wq 67》(*Fantasie in f# minor*, 1787)

《판타지 Wq 67》은 바흐가 세상을 떠나기 전 해인 1787년에 작곡한 마지막 건반악기 판타지이다. 이 작품은 같은 해에 《바이올린과 클라비어 판타지 Wq 80》로 편곡되어 “바흐의 감정(C. P. E. Bachs Emfindungen)”이라는 부제와 함께 출판되었고, ‘매우 슬프고 아주 느리게(Sehr traurig u. ganz langsam)’라는 지시어가 붙어있다(부록 8). 《판타지 Wq 67》은 바이올린 반주가 있는 곡보다 먼저 작곡되었지만 당시 편곡된 《바이올린과 클라비어 판타지 Wq 80》만 출판되어 알려졌다. 《판타지 Wq 67》은 거의 알려져 있지 않다가 1950년에 처음으로 쇼트(Schott) 출판사에서 피아노 독주곡 버전을 출판하였다.⁷¹⁾ 건반악기 부분이 거의 같고, 바이올린 성부는 첨가되었던 것으로 보이기 때문에 일반적으로 건반 독주곡에도 같은 부제와 지시어를 붙여도 무방하다고 여겨 동일한 표현으로 출판되었다.⁷²⁾ 46마디 밖에 되지 않지만, 마디선이 없는 부분이 35단이나 되며 느린 부분이 많아서 그의 판타지 중 연주 시간(약 13분)이 가장 긴 작품이다. 이 곡은 인간의 다양한 감정과 끊임없이 변화하는 감정을 표현하고자 한 그의 음악관이 투영된 최종 결정체와 같은 판타지라고 할 수 있다.

71) 출판된 쇼트 악보의 Nachwort를 참조하시오.

72) Diether de la Motte, 『음악적 분석 I』, 김은하 번역 (서울: 음악춘추사, 2007), 109 참고.

2. 판타지의 특징

바흐는 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제1권에서 감동을 주는 연주와 감정을 표현하려는 연주자의 태도가 얼마나 중요한지 언급하면서, 연주자가 청중의 마음을 사로잡을 수 있는 최고의 장르는 바로 판타지라고 하였다.

음악가는 자신이 감동하지 못하면 청중을 감동시킬 수 없다. 따라서 그는 청중의 마음을 불러일으키려는 모든 정열과 감동에 자신도 빠져 들어가야 할 필요를 절감해야 한다. 그는 자기의 느낌을 청중에게 나타내며 그리고 그들을 그것에 공감시키는 것이다. 숙연한 슬픔에서는 자기 자신이 숙연한 슬픔을 간직해야만 한다. 청중은 그것을 보고 그것을 들음으로써 악곡의 내용을 이해하게 된다. ‘힘차다’든가 ‘즐겁다’라고 하는 패시지를 연주할 때 연주자는 자기 자신이 그 작품들의 중심에 몰입해야 한다. 연주자는 어떤 감정을 진정시키고 나면 곧바로 또 다른 감정을 불쑥 내밀어야 한다. [...] 건반악기 연주자가 가장 청중의 마음을 사로잡을 수 있는 것은 즉흥적인 환상곡[=판타지]을 통해서이다.⁷³⁾

이러한 그의 감정미학 관점은 판타지 장르에 대한 새로운 시선을 갖게 하며, 인간의 감정을 유발하고 감동을 주는 그의 작곡 및 연주기법에 대한 궁극증을 자아낸다. 칼 필립 엠마누엘 바흐는 요한 제바스티안 바흐 판타지의 영향을 받았으나, 더 나아가 ‘프리 판타지’라는 용어를 사용하여 작품을 출판하는 등 자신이 추구하는 연주 및 음악어법을 자유롭게 판타지에 담아내었다.

장르의 성격상 판타지의 형식 및 작곡기법을 한마디로 정의하기 어렵고, 즉흥 연주적 특성으로 인해 연주자의 자유가 어느 정도 허용된다는 점에서 바흐 판타지의 특징들을 일반화하기는 쉽지 않다. 그럼에도 그가 남긴 판타지

73) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 208-209.

악보에서 발견할 수 있는 특징들을 세분화하여 바흐 판타지의 음악적 독특성과 가치에 대해 고찰해보고자 한다.

1) 형식

바흐의 판타지 형식은 보통 표준 형식에서 벗어난 자유 형식(*free form*) 또는 특이한 형식(*unique form*)으로 분류된다. 그러나 외형적으로 음악적 내용이 뚜렷하게 구별되지 않는 9곡은 1부 형식이라 할 수 있으며,⁷⁴⁾ 대조적인 부분을 갖는 8곡은 3부 형식 또는 론도 형식과 유사하다. 바흐는 3부 형식과 론도 형식에서 빠르게 변화하며 움직이는 부분과 느리고 서정적이며 차분한 부분의 대조를 통해 감정의 양극화를 잘 표현하고 있다. 처음에 제시되는 주제(A) 또는 리프레인(*refrain*)은 다음에 등장하는 대조되는 주제(B) 또는 에피소드(*episode*)들과의 교차로 극명한 대조를 통한 반전을 만든다. 그리고 더 나아가 변주나 조성적 변화를 통해 음악적 표현을 확장한다.

일반적으로 판타지는 고정된 형식을 가지지 않지만, 바흐의 판타지는 형식이라는 구조적 틀 안에서도 오히려 음악적 변화를 통해 자유로울 수 있음을 역설한다. 특히 론도와 변주 양식의 결합으로 오히려 변화하는 감정을 매 순간마다 다르게 표현하고 있다고 해석할 수 있다.

이러한 바흐 판타지 작품의 독창성은 오늘날 분석의 관점에 따라 형식에 대한 다른 견해를 낳기도 한다.⁷⁵⁾ 본 논문에서는 판타지를 1부 형식, 3부 형식, 론도 형식의 크게 세 가지 유형으로 분류하여 그 특징을 살펴보겠다(표 11).

74) Green, 『조성음악의 형식』, 114-116. 이 문헌을 참고해 볼 때, 조성음악에서 최종 악구를 제외하고 어느 곳에도 강한 완결종지를 보이지 않는 경우 일반적으로 1부 또는 1부분형식이라 할 수 있다.

75) Karen G. Mandelbaum, “The late keyboard rondos of Carl Philipp Emanuel Bach: Issues of genre, form, and voice leading,” (Ph.D. Diss., The City University of New York, 2008), 1 참고.

<표 11> 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 형식 분류

유형		Wq (H)	조성	마디(단)
1부 형식	마디선 있음	112/2 (144)	D	19
		112/8 (146)	B ^b	12
		113/3 (195)	d	7
		117/11 (223)	G	14
		117/12 (224)	d	14
		117/13 (225)	g	3 (11)
	마디선 없음	112/15 (148)	F	1 (3)
		114/7 (234)	d	1 (3)
		117/14 (160)	D	1 (6)
3부 형식	A-B-C	63/6 (75) 3rd.	c	22 (13)
		59/5 (279)	F	28 (20)
	A-B-A'	58/6 (277)	E ^b	36 (26)
		58/7 (278)	A	30 (24)
		59/6 (284)	C	143 (19)
론도 형식	A-B-A'-B'-A	61/3 (289)	B ^b	115
	A-B-A'-C-A''	61/6 (291)	C	215 (2)
	A-B-A'-B'-A''	67 (300)	f [#]	46 (35)

① 1부 형식

바흐는 프렐류드와 비슷한 짧은 1부 형식의 판타지 9곡을 작곡하였다.⁷⁶⁾ 이 곡들은 모음곡집 Wq 112, 113, 114, 117에 수록되어 있다. 즉흥연주를 위한 테크닉적 연습곡 또는 판타지의 예시곡으로 점진적 화성진행을 보이는 다소 실험적인 소품들이다.

<표 12> 1부 형식 판타지의 마디와 단 수, 마디선의 유무

Wq	112/2	112/8	112/15	114/7	113/3	117/11	117/12	117/13	117/14
마디(단)	19	12	1 (3)	1 (3)	7	14	14	3 (11)	1 (6)
마디선	○	○	×	×	○	○	○	(×) ⁷⁷⁾	×

Wq 112/2는 19마디로 이루어진 곡으로, 같은 화성 패턴으로 3도 아래(D-b-G)로 전조하며 진행하다가 다시 상행하여 원조(D장조)로 도달하는 과정을 보여준다(악보 3). 또한 마디 2-5, 9-15에는 셈여림의 갑작스러운 대조가 반복된다. 이는 감정의 변화를 표현하는 가장 대표적인 예로, 앞으로 살펴볼 대다수의 바흐 판타지에서도 계속 나타난다.

76) 바흐 판타지 전곡의 형식을 분석한 김영은 2017년 그의 논문에서 Wq 119/7을 포함한 10곡을 일관작곡 유형 중 통절형식이라 분류하였다. 김영, “C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총 18곡을 중심으로,” 29-33.

77) 1770년 함부르크에서 71곡을 모아 출판한 『각종음악모음집』(*Musikalisches Vielerley*)에 수록된 악보에 의하면 마디선은 없고, 대신 조표가 두 번 바뀌는 부분에서 음자리표를 다시 그려넣고 있음을 발견할 수 있다(부록 6 참조). 전체 판타지 악곡의 비교 분석을 위하여 본 논문에서 기준으로 삼은 *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works* (<https://www.cpebach.org>) 악보에서는 그 부분에 마디선을 그려 넣어 총 3마디로 편집하였다.

<악보 3> 바흐 Wq 112/2 마디 1-15

Allegro

D: I ii₆ V I b: i ii₆ V i G: I ii₆ V

D: IV I, V₂ I₆ V₆ I (ii) V₂/IV IV V₂ I₆

셈여림과 음역의 갑작스러운 대조

Wq 112/8은 12마디의 짧은 곡 안에서 꾸밈음이 27회 나온다. 돈꾸밈음이 가장 많이 나오며, 음형 및 리듬을 변주하여 반복한다. 예를 들어, 마디 3에서는 마디 1의 모티브를 한 옥타브 위에서 반복하고, 음형이 변주된다. 잔결 꾸밈음과 결합하여 꾸밈음을 변형시키기도 한다(악보 4).

<악보 5> 바흐 Wq 112/15 마디 1a

Allegretto

프레이즈 1

프레이즈 2

Wq 112/15

arpeggio

I (IV V₇) I

셈여림의 급격한 변화

Wq 113/3은 빠르고 토카타적인 연습곡 성격을 지닌 곡으로 7마디이며, Wq 117/11과 Wq 117/12는 14마디의 곡이다. 단순한 왼손 베이스 진행 위에서 오른손의 셋잇단음표와 아르페지오, 분산화음과 동형진행, 빠른 스케일 등의 테크닉적 기교를 보여준다.

마지막으로 Wq 117/13과 Wq 117/14는 마디선의 생략, 스케일, 아르페지오, 반음계 사용, 꾸밈음, 셈여림의 대조, 급격한 화성변화 등 연주자의 즉흥성과 자유로움을 표현하는 다양한 판타지 기법이 결합되어 있다(악보 6).

이상의 1부 형식의 판타지들은 대담한 전조를 하면서도 명료한 종지를 갖지 않은 채로 자유롭게 진행하면서 최종 종지에 이르는 공통된 특징을 지닌다.

<악보 6> 바흐 Wq 117/13 마디 1a-1b

Allegro moderato

② 3부 형식

바흐 판타지 중 3부 형식과 유사한 곡은 총 5곡이다. 보통 첫 A부분은 마디선의 생략을 통해 판타지의 자유로움과 기교를 발산해내고, B부분은 그와 대조되는 느리고 서정적인 부분이 등장한다는 점에서 공통적이다. 그러나 B부분 이후 A부분으로의 회귀에 있어서는 두 가지 유형으로 구분할 수 있다. 첫째는 B부분 이후 A부분을 재진술하지 않고 다른 독자적 내용(C)으로 마무리하는 경우(A-B-C)이며, 둘째는 처음 A와 유사하게 재진술하는 경우(A-B-A')이다. 후자의 경우 선율이 변형되고 화성이 바뀌거나, 모티브의 순서가 변경되어 재현되는 특이사항이 발견된다. 전자에 해당하는 곡은 2곡이며, 후자는 3곡이다.⁷⁸⁾

먼저 각 부분이 독자적인 부분으로 구성(A-B-C)된 작품은 Wq 63/6의 3악

78) 김영은 59/6만을 3부 형식으로 분석하였고, 나머지 4곡(63/6, 59/5, 58/6, 59/6)은 일관 작곡 유형의 3절 형식이라고 하였다. 김영, “C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총 18곡을 중심으로,” 13-18, 24-29.

장과 Wq 59/5 총 2곡이다. 두 곡 모두 A부분과 C부분은 마디선이 없지만, 다른 음악적 내용을 갖는다.

<표 13> 3부 형식(A-B-C) 판타지의 구성과 마디선의 유무

Wq (H)	A	B	C
63/6 (75) 3rd.	마디 1: 9단	마디 2-21	마디 22: 5단
마디선	×	○	×
59/5 (279)	마디 1: 8단	마디 2-27	마디 28: 12단
마디선	×	○	×

Wq 63/6 3악장의 A부분은 마디선이 없이 자유롭게 즉흥적인 레치타티보적 진행을 갖는다(악보 7). 마디선이 있는 B부분은 A부분과는 대조적으로 느리고 서정적이며(악보 8), C부분은 마디선이 없는 부분으로 다시 돌아오면서 A와 유사한 음형이 재현된다(악보 9). C부분은 마치 A부분이 축소되어 반복되는 것처럼 보이기도 하지만, 화성적 내용과 구상에 있어서 음악적 아이디어는 A부분과 다르다. A-B-A'에 해당하는 이후 판타지 작품에서는 A'에서 처음 A부분을 더욱 분명하게 말해주지만, 이 곡에서는 A의 주요 동기 아이디어들이 명확하게 다시 드러나지 않는다.⁷⁹⁾

79) Robert L. Marshall, *Eighteenth-Century Keyboard Music* (New York: Routledge, 2003), 220.

<악보 7> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1a-1b (A부분)

Allegro moderato

<악보 8> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1j-5 (B부분)

Largo

<악보 9> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 22a-22b (C부분)

Allegro moderato

Wq 59/5 또한 마디선이 없는 A부분과 마디선이 있는 아리아적인 B부분으로 구분된다. 마디선이 없는 부분으로 돌아오지만 내용이 변형되고 토카타적인 부분이 추가되어 확장된 C부분으로 이어진다.

위 두 곡과 다르게 세 번째 부분에서 A부분을 활용하여 재현하는 구성(A-B-A')을 갖는 작품은 Wq 58/6, Wq 58/7, Wq 59/6 총 3곡이다. 이들은 앞선 모티브가 예상을 벗어난 순서로 등장하는 A부분의 변형이 공통된 특징이다.

<표 14> 3부 형식(A-B-A') 판타지의 구성과 마디선의 유무

Wq (H)	A	B	A'
58/6 (277)	마디 1: 11단	마디 2-35	마디 36: 16단
마디선	×	○	×
58/7 (278)	마디 1: 11단	마디 2-29	마디 30: 13단
마디선	×	○	×
59/6 (284)	마디 1-30	마디 31-116	마디 117-143
마디선	○ (1-9, 11-30) × (10: 9단)	○	○ (117-120, 122-143) × (121: 8단)

Wq 58/6은 다른 곡들에 비해 빠르기말과 마디선 유무의 대조를 통해 상대적으로 명확한 A-B-A'의 3부분으로 구분된다. 다만 내용에 있어서 등장하는 모티브의 순서와 조성이 B부분을 축으로 바뀌어 나타나는 대칭적 구조를 가진다. A부분의 시작과 A'부분의 마지막이 같은 조성과 음형을 사용하지만, A부분에서 a-b-c(악보 10)의 순서로 나타났던 모티브가 A'부분에서는 c-b-a의 순서로 나타난다. 또한 각 모티브의 연장으로 A'부분은 A부분에 비해 길이가 5단 확장된다.

<악보 10> 바흐 Wq 58/6 마디 1a, 1d-1f

Allegro di molto Wq 58/6

모티브 a (중략)

1d p f

1e 모티브 b

1f 모티브 c p

Wq 58/7 또한 A부분과 B부분은 빠르기말과 마디선 유무의 대조를 통해 구분되지만, A'부분은 예상치 못한 순서로 A를 재현한다. A'부분은 A부분의 서두에 사용된 화려한 스케일 패시지를 삭제하고, 먼저 A의 모티브 a를 옥타브 위에서 재현한다. 그리고 바로 다른 조성으로 이동하여 모티브 d-b-c의 순서로 재현한다(악보 11, 12). 코다는 같은 음형이 기교적으로 반복되는 토카타적인 부분과 아르페지오를 추가하여 서두와 대칭을 이루며 마무리한다.

<악보 11> 바흐 Wq 58/7 마디 1e-1j

1e

모티브 a

1f

1g

모티브 b

1h

1i

모티브 c

adagio

ten.

allegretto

p

<악보 11> 계속

<악보 12> 바흐 Wq 58/7 마디 30a-30e

<악보 12> 계속

Wq 59/6은 앞의 두 곡과는 다르게 B부분뿐만 아니라 A부분에서도 거의 마디선을 갖는다. 그러나 매우 잦은 템포 변화와 함께 마디선이 없는 부분의 삽입, 셈여림의 대조 등의 판타지적 면모를 잘 보여주는 곡이다. 주목해 볼 만한 특징으로는 A와 B의 모티브들이 제한된 구역을 넘어 곡 전체에 자유롭게 삽입되어 형식의 모호함을 낳는다는 점이다. 예를 들어, A에 등장한 모티브(마디 1)가 전조 또는 변형되어 곡 전체에 걸쳐 10회 반복된다. 이는 B부분과 A'부분에서 연결구처럼 등장하거나, 그 외의 예상치 못한 부분에 선율의 흐름을 중단시킨 후 삽입된다. 마지막(마디 141)을 제외하고는 매번 모두 다른 조성으로 반복되며, 각 마디마다 마무리되는 두 화음의 선율과 음정관계 또한 계속 변한다(악보 13, 14). 또한 B부분 마디 84-89의 선율이 A'의 마디 125-130에서 다시 나오기도 한다. 이는 이전 멜로디를 상기시킴으로 곡 전체에 유기성을 부여하는 효과를 주지만, 동시에 단락 구분을 모호하게 함으로 형식을 와해시키면서 즉흥적이고 자유로운 판타지의 특징을 보여준다.

<악보 13> 바흐 Wq 59/6 마디 1-4

<악보 14> 바흐 Wq 59/6 마디 23-26

③ 론도 형식

바흐 판타지 중 론도 형식과 유사한 곡은 Wq 61/3, Wq 61/6, Wq 67 총 3곡이며, 이는 모두 그의 말년에 작곡된 판타지들이다.⁸⁰⁾ 이 곡들은 리프레인(A부분)과 에피소드(B 또는 C부분)가 조성의 변화 뿐 아니라 변주되어 나타나는 특징이 있다. 특히 에피소드에서 변주를 통해 상대적으로 더 많은 변형과 확장이 일어나는 것은 론도 형식에서 주목해볼 만한 판타지적 요소라 할 수 있다.

80) 김영은 론도 형식을 두가지 유형으로 나누어 분류하였다. Wq 61/6은 론도형식으로, Wq 61/3과 Wq 67은 론도-변주 혼합형식이라 하였다. 김영, "C. P. E. 바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총 18곡을 중심으로," 9-13, 19-24.

<표 15> 론도 형식 판타지의 구성과 마디선의 유무

Wq (H)	A	B	A'	B'	A
61/3 (289)	마디 1-6	마디 7-35	마디 36-42	마디 43-108	마디 109-115
마디선	○	○	○	○	○
	A	B	A'	C	A''
61/6 (291)	마디 1-48	마디 49-71	마디 72-124	마디 125-153	마디 154-215
마디선	○	○	○	○	○ × (215: 2단)
	A	B	A'	B'	A''
67 (300)	마디1-4	마디 5-14	마디15-22	마디23-38	마디39-46
마디선	○ (1-2) × (3: 8단) (4: 5단)	○	○(15-22)	○ (23-36,38) × (37: 3단)	○ (39-40, 44-46) × (41: 5단, 42: 8단, 43: 7단)

Wq 61/3은 후기 판타지 작품 중 유일하게 모두 마디선을 갖는 곡으로 A-B-A'-B'-A의 구성이다. 곡 전체에 걸쳐 A부분이 3번 등장하는데 처음과 마지막 부분은 원조인 B'장조로 동일하게 반복하고, 중간에 A'부분은 5도 위의 조성인 F장조이다. 그 사이의 B부분은 A부분에 비해 길이와 내용면에 있어서 상대적으로 매우 비중 있게 다뤄지고 있으며 다양한 리듬과 선율 변형으로 곡을 전개시킨다(악보 15). B부분의 마디 26-29에는 다시 A부분의 모티브가 나타남으로 예기치 않게 앞선 모티브를 회상시키기도 한다. B'부분은 B부분의 모티브를 연장(마디 12의 음형을 마디 48-53에 활용)시키거나, 축소(마디 13-30를 마디 54-63에서 반복할 때 마디 15-24를 생략)하는 등 다채

로운 변형의 모습을 보이며 약 2배의 길이로 확장된다.

<악보 15> 바흐 Wq 61/3 마디 7-8, 15-18

The image shows a musical score for a piece by Bach, Wq 61/3. It consists of two systems of music. The first system, measures 7-8, is labeled '모티브 a' (Motif a). It features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). The melody starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The bass line is mostly rests. The second system, measures 15-18, is labeled '모티브 a의 변형' (Transformation of Motif a). It features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The melody starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The bass line is more active, with a forte (f) dynamic. Two large arrows point from the first system to the second, indicating the transformation of the motif.

Wq 61/6은 즉흥적 종결구(마지막 마디, 약 2단)를 제외하고 모두 마디선이 있고, 가장 많은 마디수로 된 작품이다. A-B-A'-C-A~의 구성을 가지며, 바흐 판타지 중 전체적으로 가장 밝은 느낌으로 론도 본래의 특징을 살린 곡이다. 빠른 연타와 부점 리듬, 스타카토로 이루어진 경쾌한 C장조의 A부분과 서정적인 B부분은 대조를 이룬다. A'에서는 A의 음형을 그대로 사용하지만 a단조로 시작하여 여러 조성(a-C-F-d)에서 주제를 반복하고 마지막으로 E^b(마디 123)까지 진행한 후, 두터운 텍스처와 느린 템포의 C부분으로 전환된다. A의 음형을 활용한 A~와 코다(마디 189-215)를 거쳐 마무리한다.

Wq 67은 46마디이지만, 마디선 없이 한마디가 여러 단으로 이루어진 곳과 느린 부분이 많음으로 인해 총 연주시간은 약 13분 정도로 가장 길다. A-B-A'-B'-A"로 나눌 수 있고, 2개의 특징적인 모티브(악보 16, 18)와 변주, 그리고 그 사이를 이어주는 토카타적인 연결구의 반복으로 이루어져 있다(악보 17). 반복 시에는 조성을 이동하거나 모티브의 내용을 연장시켜 더 자세하게 다루거나 변주한다. A부분의 주제 음형은 축소되어 반향처럼 종종 등장하기도 한다.

<악보 16> 바흐 Wq 67 마디 1-3a

Adagio

pp mf

f# minor

te - - nu - - te

3a

f p f p f

<악보 17> 바흐 Wq 67 마디 4a

Allegretto

4a

f p

토카타적인 연결구는 마디선을 갖기도 하고, 마디선 없이 최대 5단에 걸쳐 길게 나오기도 한다(마디 4a-4e, 36-38, 42a-42e, 43c-43g). 매번 다른 음형과 다른 선율을 독자적으로 사용한다.

마디 15부터 시작하는 A'부분은 D장조로 시작한다. 그러나 마치 소나타의 거짓 재현부적으로 시작하며, 베이스 라인이 2도씩 하행하여 e^b 단조를 향해 간 후, 실제적인 주제는 마디 20에서 보여준다. A부분 주제 음형을 재현(마디 20-21)한 후 B부분의 주제와 변주로 이어진다. B'부분에서는 B부분을 더욱 확장하여 변주한다. 즉, 마디 5-6의 모티브를 마디 23, 25, 27, 29에서 반복하고 그 사이에는 변주 또는 새로운 음형을 삽입하여 연장한 후, 마디 6-7의 모티브는 32-33마디에 가서야 재현됨으로 주제를 길게 연장시킨다(악보 18). A''에서는 A부분을 완전5도 아래(b단조) 전조하여 그대로 재현한다.

<악보 18> 바흐 Wq 67 마디 5-6, 23-24

The image shows a musical score for a piece by J.S. Bach, Wq 67. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 5, marked 'Largo' and 'pp' (pianissimo). The second system starts at measure 23, with dynamics ranging from 'pp' to 'p' (piano). An arrow points from the beginning of the second system back to the beginning of the first system, indicating a thematic connection between the two sections.

전체적으로 종지의 회피 및 연장으로 계속되는 긴장감을 유지하며(악보 19),
 마지막은 B부분의 모티브를 회상하며 마무리한다(악보 20).

<악보 19> 바흐 Wq 67 마디 42e-42f

42e
 ff p 3 f ff

Adagio
 42f
 f

<악보 20> 바흐 Wq 67 마디 43g-44

43g
 f

44
 Largo
 p pp

B부분 회상

2) 조성 및 화성

바흐는 시론서 제2권의 마지막 장 ‘프리 판타지’(Von der freien Fantasie)에서 조성의 이동과 화성의 사용을 중요하게 다루고 있다.⁸¹⁾ 그는 첫 문장에서 판타지를 “규칙적인 박자 분할을 내포하지 않고 특정한 박자 분할에 따라 작곡된 다른 악곡들에서보다 더 여러 조성들로 전조할 때, 혹은 즉흥적으로 고안될 때, 자유로운 음악이라 칭해진다.”라고 정의했다.⁸²⁾ 즉, 프리 판타지는 다른 작곡들보다 더욱 다양한 화성 변화를 보인다.

바흐 판타지에 나타난 조성적 특징은 기본적으로 관계조와 5도권을 활용한 진행이지만, 갑작스러운 먼 조성으로의 전조 또한 빈번하게 나타난다. 바흐는 지루함을 피하고자 이를 권장하였으며, 효과적인 감정 변화의 표현을 위해 역동적인 전조 과정을 사용하였다. 예를 들어, Wq 67의 라르고(Largo) 부분은 b단조로 시작했다가, 마디 7에서 관계조인 D장조로 전조하여 마디 8과 마디 11에서 완전종지한다. 그러나 마디 12는 마디 9와 동일한 음형으로 다시 b단조로 진행하는 듯하다가, 마디 13에서 음역 상승과 함께 갑작스러운 g단조 화성으로 이동하는데 이는 진행되던 조성 밖으로 이동하여 잠시 단절된 느낌을 준다.⁸³⁾ 쉼표와 페르마타, 옥타브와 다이내믹의 변화도 동반하여 그 효과를 높인다. 마디 13-14는 마디 5-6와 동일한 음형으로 반복하며, g단조의 5도로 반종지한다(악보 21).

81) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 430-443.

82) 나주리, “‘말’하는 기악: 칼 필립 엠마누엘 바흐의 ‘기악 레치타티보’의 경우,” 『음악논단』 35 (2016), 42 재인용.

83) Marshall, *Eighteenth-Century Keyboard Music*, 220.

<악보 21> 바흐 Wq 67 마디 5-14

Largo

5 **Largo**
pp

7 **b minor**
mf f p f p
ii⁶ V I

10 **D Major**
mf f mf f mf
ii V I IV ii V I

12 **b minor** **g minor**
p mf

바흐는 이러한 먼 조성으로의 이동에 있어서 몇 가지 주의사항과 방법을 언급하였다.⁸⁴⁾ 첫째, 시작과 끝의 조성은 반드시 같아야 한다. 바흐의 모든 판타지는 처음과 마지막에 원 조성이 분명히 나타나고, 중간 부분은 대부분 조성이 계속 바뀐다. 예를 들어, Wq 59/6의 경우 C장조로 시작한 동기 모티브는 10회에 걸쳐 다른 조성으로 전조하며 조성적 불안과 모호함을 낳는다. 둘째, 조

84) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 430-443.

성의 유지와 이동은 원래의 조성으로 다시 돌아오기까지의 시간에 따라 조절되어야 한다. 즉 다시 돌아오기에 짧은 시간이라면 너무 멀리 떨어진 조성으로 진행하지 않는 것이 좋다. 원래의 조성은 너무 빨리 떠나서도 안 되고, 너무 늦게 되돌아와서도 안 된다. 곡의 시작에서 제시한 조성은 듣는 이들이 확실히 조성을 인식할 수 있을 만큼 유지하고, 마지막에는 기억 속에 조성에 대한 분명한 인상을 남길 수 있을 만큼 충분히 연장된 후 마무리해야 한다.⁸⁵⁾ 셋째, 규칙적인 마디선이 있는 부분에서는 급격한 전조를 삼가도록 권한다. 즉, 마디선이 없는 부분에서 더 자유롭고 파격적인 전조를 볼 수 있다. 넷째, 이명동음을 사용하여 자연스럽게 먼 조성으로 전조한다. 예를 들어, Wq 117/13의 마디 1 넷째 단에서는 베이스의 f와 e[#](악보 22), Wq 59/6의 마디 18-19에서는 f^b과 e를 이명동음 삼아 멀리 전조한다(악보 23). 그러나 이명동음이나 공통화음을 사용하는 화성적 연결 없이 바로 먼 조성으로 이동하는 경우도 흔히 발견된다(악보 24).

<악보 22> Wq 117/13의 마디 1d

The musical score for Wq 117/13, measure 1d, is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is marked with a first ending bracket labeled '1a'. Dynamic markings are placed below the notes: 'ff' (fortissimo) under the first, third, and fifth measures; 'p' (piano) under the second and fourth measures; and 'mf' (mezzo-forte) under the final measure. In the bass staff, the note 'f' (F) is circled and labeled 'f = e#' below it, indicating a chromatic alteration to E-sharp. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

85) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 436.

<악보 23> 바흐 Wq 59/6 마디 18-19

15

f p f p

f b = e

19

f p f

<악보 24> 바흐 Wq 61/6 마디 132-143

132

mf f

G Major

138

mf p p mf

E Major

그 밖의 화성 사용의 특징으로는 비화성음과 불협화음, 이명동음의 사용이 있다. 비화성음 중에는 특히 계류음을 많이 사용하여 단2도 하행의 한숨음형과 유사한 효과를 만들어낸다(악보 25).

<악보 25> 바흐 Wq 67 마디 3c



또한 불협화음과 협화음의 특징을 건반 터치와 강도 조절과 연관 지어 효과적으로 표현하고,⁸⁶⁾ 이명동음의 빈번한 사용으로 청자에게 조성적 혼란을 주기도 한다. <악보 26>에서 마디 30의 f[#]-a-c-e^b은 g^b-a^b-c-e^b화성으로 연결되는데, 이때 a와 a^b음만 변한다. 이는 반음계적 순차진행과 이명동음을 혼합하여 자연스러운 연결을 만들어낸 예이다. 이러한 화성적 장치들은 빈번한 조성변화와 더불어 판타지의 다채로운 화성적 색채감을 조성하고, 동시에 시시각각 변하는 감정의 흐름을 표현한다.

<악보 26> 바흐 Wq 67 마디 27-32



86) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 224.

3) 선율

바흐의 판타지 선율에 나타나는 대표적인 특징은 스케일과 아르페지오의 화려한 기교적 패시지, 레치타티보적 선율, 마디선의 생략, 다양한 꾸밈음의 사용의 4가지로 요약할 수 있다. 그는 이러한 선율 표현 기법으로 판타지의 자유함과 즉흥성을 극대화하였다.

① 화려한 기교적 패시지

바흐의 판타지에 나타나는 화려한 기교적 패시지는 으뜸음으로 시작하여 아르페지오와 스케일로 펼쳐지는 서주, 곡의 중간에 나타나는 분산화음과 동형진행으로 이루어지는 토크타적인 부분, 아르페지오 지시어로 된 즉흥연주의 세 가지 형태로 나타난다.

첫째, 조성의 으뜸음으로 시작하여 넓은 음역에 걸쳐 아르페지오와 스케일을 연주한다. 이러한 패시지는 주로 곡의 시작부분에 나타나며, 낮은 음역에서 시작하여 높은 음역에서 머물다가 내려와 으뜸음이나 중요음에서 종지하는 아치형 형태를 형성한다. 이는 마치 연주를 준비하는 건반연주자의 워밍업을 연상시킨다. 예를 들어 Wq 58/7의 서두는 주요음인 a음을 시작으로 빠르게 상행하여 두 옥타브 위의 5도 음정인 e음까지 도달했다가 다시 아래 a음으로 종지한다. 그리고 2도 하행하여 g음에서 시작하는 패시지는 좀 더 연장하여 진행했다가 원래 조성의 a음으로 돌아온다(악보 27). 이는 조성의 확립 뿐 아니라 연주자의 기교를 보여주는 역할을 한다.

<악보 27> 바흐 Wq 58/7 마디 1a-1d

Allegretto

둘째, 분산화음과 동형진행으로 나타나는 빠른 템포의 토카타적인 요소들은 왼손과 오른손의 교차를 통해 표현된다. 특히 짧은 동기들이 상행하는 동형진행이 자주 등장해 긴 프레이즈를 형성하며 긴장감을 고조시킨다. 이때 왼손의 가장 낮은 음의 진행과 오른손의 가장 높은 음의 진행은 전체적인 선율 윤곽을 드러낸다. 동일한 반복을 피하기 위해 진행 방향을 바꾸는 등의 다양한 변화를 추구하려는 시도가 보이며, 선율은 심한 도약보다는 반음계적 순차 진행과 스케일 음형이 많다(악보 28). 또한 바흐는 반음계 진행의 경우 깊은 감정 표현을 동반하여야 하며 적절한 템포로 너무 빠르게 연주하지 않을 것을 제안하였다.⁸⁷⁾

<악보 28> 바흐 Wq 67 마디 42a-42b

셋째, 아르페지오 지시어와 함께 화음으로 된 즉흥연주 부분 또한 화려한 기교를 보여주는 부분이다. 이는 요한 제바스티안 바흐의 판타지에서도 볼 수 있는 기법이다(악보 29). 가장 낮은 음부터 가장 높은 음까지 아르페지오로 올라갔다 내려오는 주법이며 화성의 풍부함과 울림을 통해 각 부분을 연결하고 음향을 풍성하게 채우는 역할을 한다. 곡의 마지막 부분에 카덴차처럼 등장하거나 곡의 중간에 삽입된다. 구성음이 모두 기보되어 출판되기도 하지만 주로 베이스의 숫자저음과 최고음만 기록하여 즉흥연주 하도록 한다(악보 30).

<악보 29> J. S. 바흐 《반음계적 판타지와 푸가 d단조》 마디 25-31

87) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 440.

<악보 30> 바흐 Wq 58/6 마디 1h-li

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled '1h' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. A box highlights a section with the word 'arpeggio' and chord symbols '6/4', '7b', and '4#'. The second system is labeled 'li' and continues the piece with similar notation and a final cadence.

② 레치타티보적 선율

레치타티보적 선율은 요한 제바스티안 바흐의 《반음계적 판타지와 푸가 BWV 903》에서 먼저 사용되었다. 요한 제바스티안 바흐는 ‘레치타티보’라는 분명한 지시어를 달고 카덴차처럼 제시하지만(악보 31), 칼 필립 엠마누엘 바흐는 주로 마디선이 없는 부분에서 그 영역이나 경계를 두지 않고 자유롭게 독백하듯이 즉흥적인 노래 선율을 표현한다(악보 32).

<악보 31> J. S. 바흐 《반음계적 판타지와 푸가 BWV 903》 마디 49-50

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled 'Molto Adagio.' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system is labeled 'poco strello' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The score includes various musical notations such as 'espress.', 'p', 'Recit.', 'sfz', and 'p'.

<악보 32> 바흐 Wq 58/7 30a-30b

바흐는 그의 시론서에서 판타지의 레치타티보를 통해 감정을 자극하는 것에 대해 언급하였다.

건반악기 연주자는, 특히 환상곡(Fantasia)에 있어서는, 더더욱 다른 모든 악기주자보다도 앞서 ‘레시타티브’[=레치타티보]적 표현을 통해 어떤 감정에서 다른 감정으로의 급격한 변화를 지혜롭게 처리하게 된다.⁸⁸⁾

즉 자유로운 판타지에서 박자에 얽매이지 않는 레치타티보 선율은 기악음악에서 “말없이 말하는 음들”로서 다양한 감정의 표현을 실현하는데 공헌할 뿐 아니라 기악의 표현 예술을 절정에 이르게 한다.⁸⁹⁾

바흐의 기악적 레치타티보 선율의 또 다른 대표적인 예는 《프로이센 소나타 Wq 48》 1번 2악장에서 볼 수 있다(악보 33). 이는 ‘레치타티보’라는 지

88) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 210.

89) 나주리, “‘말’하는 기악: 칼 필립 엠마누엘 바흐의 ‘기악 레치타티보’의 경우.” 『음악논단』 35(2016), 39-53 참조.

시어가 붙는다는 점에서 요한 제바스티안 바흐의 것과 유사하지만, 곡의 흐름 상 노래하는 아리오소 부분과 레치타티보가 교대로 나오면서 곡의 전반에 걸쳐 성악적 분위기를 만들어내고 있어서 보다 발전된 모습을 보인다. 또한 레치타티보의 오른손 선율에는 첨가할 음을 문자로 제시하거나, 왼손에 숫자적 음을 기록하여 자유롭게 즉흥 연주하도록 한다.

<악보 33> 바흐 Wq 48/1 2악장 마디 1-8

이처럼 바흐의 레치타티보적 선율은 아버지 요한 제바스티안 바흐의 영향을 받은 것이기도 하지만 베를린 궁정에서 27년 간 경험한 오페라와 베를린 리트악파 및 문학가들의 교류를 통해 얻은 것이기도 하였다.⁹⁰⁾ 그는 자신만의 자유로운 레치타티보적 선율을 만들어갔으며, 좋은 연주법을 습득하기 위해서는 뛰어난 성악가의 연주를 듣는 기회를 많이 갖고, 멜로디를 직접 노래해 볼 것을 권한다.

뛰어난 가수의 연주를 듣는 기회를 소홀히 해서는 안 된다. 왜냐하면 그것으로 인하여 노래하는 서정성을 배울 수 있기 때문이다. 실제, 악기가 갖는 멜로디의 올바른 주법을 체득하기 위해서는 그 멜로디를 처음에 자

90) Field, "Fantasia," 555.

기가 노래해보는 것도 좋은 방법이다. 이 방법은 많은 책을 읽거나 학자의 논의에 귀를 기울이는 것보다 훨씬 유익하다.⁹¹⁾

기악적 레치타티보의 진수를 보여준 바흐의 판타지는 모차르트와 하이든을 거쳐 베토벤의 《피아노 판타지 Op. 77》과 후기 소나타, 그리고 멘델스존 《판타지 Op. 28》등 여러 작품에 영향을 미친다.

③ 마디선의 생략

바흐 판타지 17곡 중에서 마디선의 생략이 나타나는 곡은 총 11곡이다(표 4 참고). 그 중 거의 마디를 가지고 있으며 곡의 마지막에 두 단정도 짧게 카덴차적인 마무리를 위해 마디선을 생략한 곡이 1곡(Wq 61/6)이며, 반대로 조표의 변화를 위해 편집자가 두 번 마디선을 사용한 곡이 1곡(Wq 117/13) 있다. 곡 전체가 마디선이 없는 곡은 3곡(Wq 112/15, 114/7, 117/14)이다. 나머지 6곡도 곡의 절반 이상이 마디선이 없는 부분으로 이루어져 있어서 마디수가 적을지라도 연주시간이 매우 긴 곡도 있다. 마디선의 생략은 마디에 구애 받지 않고 자유로운 감정을 표현하고자 한 바흐의 의도적 장치였음을 그의 글을 통해 알 수 있다.

여기서는 한결 같이 보통 박자표가 기입되어 있으나, 그것은 악곡 전체의 박자를 규정짓는 것은 아니다. 이것 때문에 이러한 종류(=환상곡) 악곡에서는 언제나 마디선이 생략된다. 음표의 길이는 크게는 앞에 적힌 모데라토와, 세부적으로는 음과의 상호관계에 의해 결정된다. [...] 박자를 생각하지 않는 환상곡은 대개 감정 표현에 특히 알맞은 것으로 생각된다. 모든 마디라는 것은 반드시 어떤 종류의 속박을 받고 있는 것이

91) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 208.

다. 적어도 반주부의 레시터티브를 보면 알 수 있듯이, 여러 가지 감명을 다음과 다음으로 불러일으켜서 진정시킬 때는 템포나 박을 때때로 변화시켜야 한다. 때문에 이 경우의 박자표는, 단순히 일반적인 기보법을 따른 것이므로 연주자는 거기에 조금도 구애받지 않는다. 우리는 이러한 사정과 박자에 얽매이지 않으며 자유로이 레시터티브를 건반악기로 노래할 수 있다는 것은, 진정 이 판타지 덕분이라 할 것이다.⁹²⁾

마디선은 선율의 악구 및 악절의 구분을 위해 사용되었지만, 점차 박의 개념이 생겨나면서 규칙적으로 마디선이 기입되었다. 그러나 바흐는 마디선의 사용으로 선율이 박자의 속박을 받게 되는 것을 우려하였으며, 감정 변화의 표현을 위해서는 템포와 박을 자유롭게 변화시켜야하기 때문에 마디와 고정된 박자에서 벗어나야 한다고 생각하였다. 즉 마디선의 생략은 바흐가 선율의 흐름과 표현을 그 무엇보다 중요하게 생각했음을 의미한다.

④ 다양한 꾸밈음 사용

바로크 시대부터 연주자들은 다양한 꾸밈음을 즉흥적으로 사용하였다. 하프시코드의 경우 셈여림 표현이 불가능하고, 음의 지속시간이 짧기 때문에 꾸밈음을 통해 긴 음표 사이의 음량을 채우거나 화려한 연주를 도왔다. 또한 꾸밈음의 사용은 선율을 강조하거나 감정의 효과적인 표현, 기교를 과시하기 위한 연주자들의 필수적 요소였다. 바흐는 이러한 관행 속에서 꾸밈음의 중요성과 연주법에 관한 자신의 생각을 시론서 제1권에 약 70페이지에 달하는 분량으로 매우 자세히 기록하였다.⁹³⁾

92) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 210-211.

93) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 79-146.

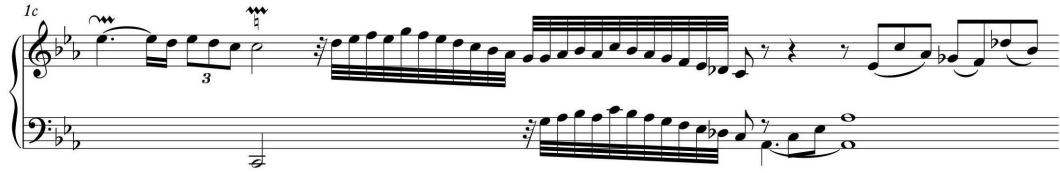
꾸밈음은 음악에 생기를 불어일으킨다. 필요할 땐 가락을 특별히 강조하기도 하고, 음에 무게를 더하기도 한다. 또한 가락을 아름답게 하여 우리의 특별한 유의를 환기시키기도 한다. 꾸밈음은 음악의 내용을 명료하게 하는 역할을 하는데 슬픔과 기쁨, 그 이외의 감정들을 표현하는데 일조한다. [...] 평범한 악곡이 꾸밈음에 의하여 한층 나은 가락이 될 수도 있으며, 반대로 아무리 훌륭한 가락이라도 꾸밈음이 없을 때엔 공허하고 무미건조한 음악이 되어 그 명확한 내용이 흐려진 채로 끝나는 안타까움을 남길 때도 있다. 이와 같은 꾸밈음의 장점에도 연주자가 좋지 않은 꾸밈음을 사용하거나 또한 아름다운 꾸밈음을 구사해도 미숙하게 연주하거나, 지나치게 많이 사용할 때에는 음악의 꾸밈음 효과가 크게 손상될 수 있다. 이러한 이유 때문에 작곡가는 자기 작품의 알맞은 곳에 알맞은 꾸밈음을 분명하게 기입해 놓는 것이 꾸밈음의 선택을 서투른 연주자에게 일임하는 방법보다는 훨씬 안전하다.⁹⁴⁾

바흐는 꾸밈음이 감정을 표현하는 데 도움을 주기 때문에 그 역할로 인해 음악의 질이 결정될 수 있다고 주장하였다. 이를 위해 가장 알맞은 꾸밈음을 가장 적절한 위치에 사용할 것을 강조하며 꾸밈음을 자세하고 분명하게 기입해야 한다고 말했다.

그는 꾸밈음의 종류를 8가지, 즉 앞꾸밈음(appoggiatura), 트릴(trill), 돈꾸밈음(turn), 잔결꾸밈음(mordent), 겹앞꾸밈음(compound appoggiatura), 미끈꾸밈음(slide), 겹짧은꾸밈음(snap or prall triller), 늘임표의 꾸밈음(elaboration fermata)로 분류하고 그 기능 및 연주법에 대해 자세히 서술하였다. 판타지 작품에서는 돈꾸밈음과 잔결꾸밈음, 겹앞꾸밈음을 주로 사용하였으며, 두 개 이상의 꾸밈음이 함께 결합하는 경우도 많이 나타난다(악보 34, 35).

94) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 95-96.

<악보 34> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1c



<악보 35> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1j-5



4) 템포와 리듬

바흐는 템포와 리듬의 변화로 감정의 분위기와 역동성을 표현하였다. 이는 템포 지시어의 잦은 사용으로 템포의 변화와 대조를 반복하는 것과 미묘한 템포 변화 효과를 가져 오는 ‘템포 루바토’(Tempo Rubato)로 나누어 설명할 수 있다.

첫째, 템포의 잦은 변화가 일어나는 곡들은 <표 16>과 같다. 예를 들어 Wq 59/6의 경우에는 7분여의 연주시간(143마디) 동안 11번의 템포 지시어가 나오며, 그에 따라 서로 다른 곡의 분위기로 반복하여 전환한다.

<표 16> 잦은 템포 변화가 나타나는 판타지 목록

Wq (H)	빠르기말
63/6 (75) 3rd.	Allegro moderato - Largo - Allegro moderato
58/6 (277)	Allegro di molto - poco adagio - allegro
58/7 (278)	Allegretto - adagio - allegretto - andante - allegretto - adagio - allegretto
59/5 (279)	Allegro - prestissimo - allegretto
59/6 (284)	Andantino - prestissimo - andantino - allegretto - andantino - allegretto - andantino - allegretto - andantino - prestissimo - andantino
61/6 (291)	Presto di molto - andante - presto di molto - larghetto sostenuto - presto di molto
67 (300)	Adagio - Allegretto - Largo - Adagio - Largo - Adagio - Allegretto - Adagio - Allegretto - Largo

둘째, 바흐는 그의 시론서에서 같은 템포 안에서 리듬의 변화로 인해 미묘한 변동을 주는 ‘템포 루바토’에 관해 언급하였다.

장조 악곡의 어느 부분이 단조로 반복될 때 그 반복은 정서상 약간 느리게 연주된다. 피곤과 우아함, 비애 등을 표현하는 페르마타로 가는 길목에서도 어느 정도의 리타르단도를 하는 것이 보통이다. 여기에 속하는 것으로 템포 루바토가 있다. 템포 루바토는 마디 내에서 보통의 박을 분할하여 허용되기보다는 음표를 많이 혹은 적게 기입하는 데서 표시되고 있다. 이것에 의해 마디의 일부분 혹은 한 마디의 전부 또는 몇 마디라도 묘한 변동을 줄 수 있다. 이러한 경우 가장 어렵고 중요한 것은 같은 길이의 음은 모두 분명하게 똑같은 길이로 연주해야 한다는 것이다. 한 쪽 손은 엄격한 박(자)대로 연주하면서 다른 손은 박을 벗어난 것처럼

들리게 연주할 수 있다면 그 사람은 연주자에게 필요한 모든 것을 성취한 것으로 봐도 좋다. 이 경우 두 손을 함께 터치하는 경우는 좀처럼 일어나지 않는다. 템포 루바토가 어느 악절에서 끝나게 되면 그 악절의 일부가 템포 루바토로 끌려가는 것이 용서되지만 템포 루바토의 끝마침이 모두 그러하듯이 그 마지막에는 전성부가 베이스와 동시에 연주되어야 한다.⁹⁵⁾

바흐는 반복되는 동형진행 속에서도 짧은 음가의 음표를 첨가하는 방식으로 리듬을 변화시키며 선율을 고조시킨다. 이는 음이 밀려나거나 장식음 또는 불임줄로 인해 늦게 시작하게 되는 템포 루바토에 해당한다. 또한 5, 7, 11잇단 음표와 같은 비대칭 잇단음표의 사용으로 박에서 벗어나 자유롭게 연주하도록 하거나(악보 36), 잇단음표 수의 변화로 리듬에 변화를 준다(악보 37). 바흐는 다음과 같이 잇단음표의 개수의 변화에 대해서는 연주자에게 자유를 허용하기도 한다.

템포 루바토가 가장 적합한 곳은 유창한 음, 혹은 감미로운 멜로디, 비애감에 충만한 가락이다. 또한 협화음 보다는 불협화음이 있는 곳이 적소다. [...] 나의 건반 악곡 중에는 이 템포 루바토의 예가 많이 나온다. 그것을 가능한 한 정확하게 악보로 표기할 수 있게 정성을 쏟았다. 이 템포루바토를 교묘하게 구사할 수 있는 사람이라면 박의 분할을 표시하는 5,7,11이라는 숫자에 구애받지 말고 기분이 향하는 대로 악보에 쓰여 있지 않은 음표를 덧붙이거나 음을 생략해도 좋다. 다만 그러한 자유는 언제나 바람직스러워야 한다.⁹⁶⁾

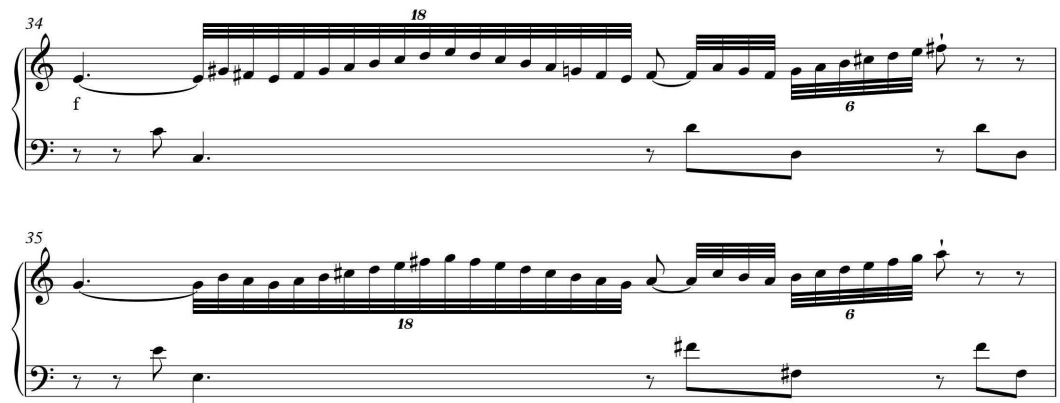
95) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 222.

96) Bach, 위의 글, 222-223.

<악보 36> 바흐 Wq 67 마디 4c



<악보 37> 바흐 Wq 67 마디 34-35



그러나 바흐가 템포 루바토 연주에 있어서 중요하게 언급한 두 가지 사실을 기억해야 한다. 그것은 바로 연주자의 충분한 감수성과 일정한 템포의 유지이다. 이것이 바로 위에서 인용한 마지막 부분의 ‘바람직한 템포 루바토의 연주’라 할 수 있다.

템포 루바토를 능란하게 처리하게 위해서는 뛰어난 판단력과 특별한 감수성이 필요하다. 이 두 가지의 재능을 가진 사람이라면 그 어떠한 자유로운 연주를 해도 어려움을 느끼지 않을 것이며, 필요하다면 어떠한 가락이라도 템포 루바토로 연주할 수 있을 것이다. 이것은 연습만 가지고는 도저히 불가능하다. 아무리 모질게 연습을 해도 충분한 감수성이 없다면 바람직한 템포 루바토의 구사는 어렵다.⁹⁷⁾

정감이 넘치는 연주의 경우, 지나치게 자주 과도한 리타르단도를 사용함으로써 템포를 질질 끄는 일이 없도록 유의해야 한다. 정서란 이러한 오류를 초래하기가 쉬운 것이다. 리타르단도를 쓰는 것도 좋으나, 처음의 템포와 조금도 차이가 없는 템포로 악곡을 멋있게 끝내야 한다. 이것은 연주에서 매우 어려운 과제 중 하나이다.⁹⁸⁾

또한 지나치게 빠르거나, 지나치게 느리게 연주하는 폐단에 대해서도 주의를 기울일 것을 당부한다.

보통 템포는 일반적으로 알려진 이탈리아 용어에 의하여 표시되지만 전체적으로는 악곡의 내용에 따라서, 상세하게는 곡 중에 포함된 가장 빠른 음과 음형에서 판단할 수가 있다. 이것들은 연주해봄으로써 알레그로는 지나치게 빠르거나, 아다지오는 지나치게 느리게 연주하는 폐단이 없어질 것이다.⁹⁹⁾

이상의 내용을 종합해보면, 바흐는 템포와 리듬의 변화를 통해 자유로운 표현을 할 것을 강조함과 동시에 연주자의 뛰어난 판단력과 특별한 감수성의 중요성, 그리고 템포의 융통성을 구사함에 있어서 주의를 기울여야 함을 주장하고 있다.

97) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 222.

98) Bach, 위의 글, 221.

99) Bach, 위의 글, 207.

5) 다이내믹과 음색

대조적인 다이내믹 기호의 사용으로 인한 갑작스러운 변화는 그의 작품 전반에 걸쳐 등장하는 특징인 동시에 민감양식의 표현으로 언급된다. 특히 같은 음형의 셈여림 대조, 2도 하행 선율이나 프레이징을 마무리하는 부분에서 갑자기 *p*를 사용하는 등의 기법은 클라비코드 또는 당시 보급되고 있던 포르테 피아노가 표현할 수 있는 건반악기의 표현 가능성을 극대화시켰다. 다이내믹 변화의 높은 밀집도는 템포의 변화와 마찬가지로 감정의 변화에 역동성을 부여한다(악보 38).

<악보 38> 바흐 Wq 59/5 마디 1f

음색 변화에 있어서 바흐가 가장 선호한 주법은 베bung(Bebung)이다. 이는 클라비코드에서만 가능한 주법으로 현악기의 비브라토처럼 건반을 누른 채 손가락으로 건반을 흔들며 현에 진동을 준다. 주로 긴 음표에서 사용하며 건반을 흔드는 수는 점의 개수로 표현한다(악보 39).

표정이 풍부한 긴 음표는 베bung을 붙여서 한다. 즉, 건반을 누른 손가락을 바로 떼지 않고, 손가락으로 건반을 흔드는 것이다. 베bung은 음표 길이의 중간쯤에서 시작하는 것이 가장 이상적이다.¹⁰⁰⁾

100) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 215.

<악보 39> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 20-22



또한 바흐는 클라비코드에서 가능한 주법으로 베붕과 더불어 포르타토 (Portato)를 언급하였다(악보 38).

좋은 클라비코드는 음이 약하다는 사실을 제외하고는 음의 아름다움에서 피아노포르테에 뒤지지 않으며, 베붕이나 포르타토를 할 수 있다는 점에서는 피아노포르테보다 더 좋은 악기이다. (나는 한번 눌린 손가락에 다시 한 번 힘을 가하여 이 효과를 내고 있다.) 따라서 건반악기 연주자의 능력을 가장 정확하게 판단할 수 있는 악기는 이 클라비코드라 할 수 있다.¹⁰¹⁾

포르타토는 테누토 지시어와 함께 사용되어 그 음을 보다 충분히 강조하려는 의도를 보이기도 한다. 위 인용에 따르면 바흐는 클라비코드에서 베붕 뿐 아니라 포르타토도 타건 후 손가락에 다시 한 번 힘을 주어 연주하였음을 알 수 있다.

마지막으로 바흐 판타지 출판 악보에서 눈에 띄는 것은 스타카토의 모양이다. 본 논문에서 사용한 악보의 스타카토는 두 가지로 구분할 수 있다. 바로 웨지(Wedge ▼)와 슬러 아래에 닷(dot)을 붙인 포르타토이다. 바로크 시대 스타카토는 닷도 더러 사용하였지만, 일반적으로 스트로크(Stroke¹⁾와 웨지로 주로 기보되었고, 인쇄 악보에서는 웨지가 보다 더 빈번하게 발견된다.¹⁰²⁾ 로

101) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 27.

102) Sandra P. Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 김경임 번역 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), 257.

젠블럼(Sandra Pletman Rosenblum)은 바흐를 비롯한 1750년대 독일의 건반악기 저술가들은 닷, 스트로크, 웨지 기호를 같은 스타카토의 의미로 이해하였지만, 스트로크나 웨지가 20세기 에디션에 사용되는 스타카티시모를 의미하는 것으로 이해해서는 안 된다고 강조한다.¹⁰³⁾ 또한 고전파 시대 작품의 경우, 닷이 비교적 분명한 경우를 제외하고, 작곡가가 악센트를 의미하거나 혹은 박자적 악센트가 주어지는 음을 의미한다고 생각될 때는 반드시 스트로크나 웨지로 인쇄해야 한다고 덧붙였다.¹⁰⁴⁾

바흐는 스트로크의 모양(')은 운지법 숫자와 혼동되기 때문에 시론서의 예시는 닷을 사용하였으며, 스타카토 터치의 길이는 마디 안에서의 음표가 차지하는 비중, 그리고 멜로디의 빠르기와 강세를 고려하여 결정되어야 한다고 설명한다.¹⁰⁵⁾ 무엇보다 당시 사용된 클라비코드 또는 초기 포르테피아노 악기의 특성을 고려하여 일반적인 스타카토보다 넓은 의미로 이해하고, 곡의 성격과 악상에 따라 음악적 맥락 안에서 터치와 길이를 조절해야 한다는 점이 중요하다. 또한 음을 분리하고 강조하기 위한 의도로 사용되기도 했음을 유념하여 연주하는 것이 바람직하다. 바흐의 출판된 판타지 악보들에서 발견되는 웨지를 스타카티시모로 오인하여 아주 짧은 음으로만 연주하는 것은 해석상 오류를 낳을 수 있기에 주의가 필요하다.

바흐가 자신의 판타지 작품에서 구현하고자 했던 음색을 오늘날 피아노에서

103) 1770년대 이후 닷과 스트로크를 구분하려는 시도가 있었다. 스타카토의 분류 및 의미에 관한 분분한 의견이 있었음에도 불구하고, 자필 악보의 기호를 판독하는데 어려움이 있어 많은 학자들은 인쇄된 에디션에서 이들을 구별하려는 시도를 거부했다. 자필악보의 분실 또는 작곡가가 급하게 적거나 펜촉의 재질 여부에 따라 구분하기 애매한 경우, 초기 에디션의 조판공들의 부주의함 등을 그 이유로 들 수 있다. Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 257-264 참조.

104) 출판된 바흐의 악보마다 스타카토의 기호가 다르다. 1950년 Schott에서 출판된 Wq 67에서 스타카토는 스트로크(')이며, 1985년 Breitkof & Härtel에서 출판된 Wq 58, 59, 61 모음집에서는 모두 스타카티시모(▼)로 되어 있다. 현재(2019) 계속 업데이트 되며 출판, 판매되고 있는 미국의 웹사이트(<https://www.cpebach.org>)의 판타지 악보 중에는 Wq 113/3을 제외하고 모두 웨지로 기보되어있다. 본 논문에서는 이를 기준으로 모두 웨지로 사보하였다.

105) Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 154. 한국어판에는 스트로크(stroke)가 스타카티시모로 번역되어있다.

똑같이 재현하는 것에는 한계가 있을 수 있지만, 이러한 음색의 섬세한 표현에 대한 그의 열정과 추구를 이해하고 연주에 적용시켜보는 것은 그의 판타지를 연주하는 피아니스트들에게 도전적인 과제가 될 수 있다.

IV. 베토벤의 판타지

칼 필립 엠마누엘 바흐의 음악과 시론서는 당대 뿐 아니라 이후 세대의 작곡가들에게 많은 영감과 영향을 주었다. 그의 작품 출판이 꾸준히 이어졌고, 건반 음악에서 선보인 특징들은 다채롭게 수용되기 시작했다. 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)은 바흐의 《프로이센 소나타 Wq 48》와 《뷔르템베르크 소나타 Wq 49》 악보를 접한 후 다음과 같이 말하였다.¹⁰⁶⁾

그 때 나는 모든 곡을 연주하기 전까지 클라비어 옆을 떠나지 못했다. 나에 대해 잘 아는 사람이라면 내가 칼 필립 엠마누엘 바흐에게 많은 신세를 지고 있고, 그를 이해하고 열심히 연구했다는 것을 알 것이다. 나는 단 한번만이라도 그에게 경의를 표해야 했다.¹⁰⁷⁾

또한 모차르트는 칼 필립 엠마누엘 바흐에 대하여 “그는 아버지이고 우리는 자식이다.”¹⁰⁸⁾라고 말하는 등 그의 음악은 빈고전주의 작곡가들의 음악 발전에 중요한 초석이 되었다.¹⁰⁹⁾

하이든과 모차르트의 초기 음악에는 칼 필립 엠마누엘 바흐의 흔적이 명확하게 나타난다. 하지만 18세기 후반 계몽주의와 고전주의가 본격적으로 펼쳐지면서 음악의 형식에 더 큰 관심을 갖기 시작했고, 무엇보다 테마 중심의 전개가 새로운 음악어법으로 부각되었다. 결과적으로 감정에 대한 강조는 다소 약화되고 감정표현에 절제를 보이는 듯 했지만, 칼 필립 엠마누엘 바흐의 음

106) 하이든의 피아노 판타지는 1곡 《판타지 Hob.XVII: 4》(*Fantasia in C*)이지만, 그의 느린 악장과 현악4중주 등에서 칼 필립 엠마누엘 바흐의 흔적이 종종 나타난다. Reinhard G. Pauly, 『고전시대의 음악』, 김혜선 번역 (서울: 도서출판 다리, 2003), 49 참조.

107) Geck, 『바흐의 아들들』, 48.

108) Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 36 재인용.

109) 모차르트는 어려서부터 칼 필립 엠마누엘 바흐의 연주기법을 접하였고, 그의 작품에 프리판타지와 민감양식의 요소를 담아냈다. 모차르트의 피아노 판타지 작품 네 곡에 대해서는 각주 26을 참조하시오.

악양식과 음악관은 출판된 그의 악보들과 시론서의 영향으로 지속적으로 수용되었다.

베토벤은 젊은 시절 스승이었던 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)의 제안에 따라 바흐의 음악을 철저히 공부했다. 그리고 베토벤은 청각 상실 이후 작곡에 집중하면서 들리는 것 이상의 '판타지'를 창조해내기 시작했다. 칼 필립 엠마누엘 바흐 판타지 작품은 베토벤의 '판타지'가 실현되는 과정에서 그에게 영감을 주었고, 19세기 초 최적화된 피아노 악기의 발전과 베토벤 내면의 성숙함, 표현의 강렬함 등과 어우러져 베토벤의 피아노 음악에서 그 진가를 드러냈다.

베토벤 피아노 문헌에서 판타지를 제목으로 갖는 곡은 독주곡 《피아노 판타지 Op. 77》과 오케스트라와 합창, 피아노의 독특한 편성을 가지는 《코랄 판타지 Op. 80》 총 2곡 뿐이다. 그러나 사실상 베토벤 작품을 판타지와 연관시킬 수 있는 범위는 매우 넓다. 부제에 판타지를 사용하거나 작품 안에 판타지적 요소를 담고 있는 곡들이 있고, 더 나아가 그는 소나타나 교향곡 같은 형식을 가진 장르에서조차 판타지풍의 느린 도입부 사용, 다양한 화성적 실험, 강약의 대조 등 전통적 관습에서 벗어나는 과감한 시도를 하였기 때문이다. 그의 음악에 나타나는 다채롭고 개성 있는 색채 및 여러 요소들을 볼 때, 그의 작품 대부분은 마치 판타지와 같다 해도 과언이 아니다. 보수적 경향의 독일 작곡가 게르버(E. L. Gerber, 1746-1819)가 1817년 링크(Chr. H. Rinck)에게 보낸 편지 내용에서조차 베토벤 음악에 나타난 판타지 풍의 음악 특징들을 부인할 수 없다.

마침내 나에게서는 판타지가, 독재자처럼 음악에 대한 끝없는 지배력을 가진 것처럼 보인다. 판타지 없는 어떤 음악도 생각할 수 없다. 단지 판타지는 취향과 이성에 의해 목적에 맞게 조절되어야만 한다. 그러나 이제 어떠한 형식도, 판타지의 어떠한 한계도 더 이상 생각할 수 없다. 한계

없이 모든 것이 가능해졌다. 더욱 화려하고, 더욱 탁월하고, 더욱 거칠어지고, 더욱 기괴해질수록 점점 더 새로워지고, 점점 더 깊은 감명을 준다. 그것은[판타지는] 청자들을 위해 멈추거나 긴장을 풀게 하지 않고, 낮은 조성과 전조를, 부조화를 이루는 이탈을, 귀를 찢을 듯한 불협화음들과 반음계적 진행들을 끊임없이 사로잡으려 한다. 그러나 이러한 방식으로 우리는 더욱 시끄러운 판타지 이외에는 어떠한 것도 들을 수 없고 연주할 수 없다. 소나타들은 판타지이고, 서곡들도 판타지이다. 그리고 교향곡들, 적어도 베토벤과 그의 동료들의 교향곡들도 마찬가지로 판타지이다.¹¹⁰⁾

위의 인용에서 밝혔듯이 베토벤 피아노 음악에 담긴 ‘판타지’는 소나타와의 융합에서도 빛났다. 내면의 고통을 승화시키고 환희로 이끄는 그의 낭만적 이상이 주관적 감정표현에 맞물리면서 형식의 변형을 실현해 낸 것이다. 즉 시대의 흐름이었던 빈 고전주의 형식에 머무르지 않고 자신의 음악에 거침없이 표현해낸 베토벤의 ‘판타지’는 그의 내면에 잠재되어 있던 칼 필립 엠마누엘 바흐의 영향이라 할 수 있다. 음악적으로 베토벤 작품 속에 생생한 바흐의 숨결이 남아 있으며, 바흐가 주었던 영감과 ‘판타지’는 베토벤 피아노 음악의 시작이자 과정, 결과가 되었다.

이제 베토벤에게 미친 바흐의 영향력과 작품간 관계성을 더욱 깊이 숙고함으로써 이 두 음악가들이 작품으로 표출해낸 ‘판타지’의 진면목을 밝혀보고자 한다. 본 논문에서 바흐 판타지와 연관성을 염두에 두고 살펴보고자 하는 베토벤의 작품은 다음과 같다.

첫째, 소나타와 판타지를 융합한 예로서 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》를 살펴볼 것이다. 이 작품에 베토벤은 ‘판타지풍의 소나타’(Sonata quasi una fantasia)라는 부제를 달면서 판타지에 대한 관심을 소나타에 적극적으로 드러냈다. 그는 고전시대 정형화된 양식으로 자리 잡은 소나타에 판타지적 요소를 과감

110) Schipperges and Teepe, “Fantasie,” 339 재인용.

하게 사용하여 형식에 변화를 주었으며, 결과적으로 그의 후기 소나타에 이르기까지 피아노 소나타를 최고의 경지로 끌어올렸다.

둘째, 베토벤의 즉흥연주와 판타지 장르의 성격을 잘 보여주는 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》을 연구대상으로 삼고 그 특징을 살펴볼 것이다. 이 두 작품은 베토벤이 자신의 즉흥연주를 악보에 담아 출판한 것으로, 그의 즉흥연주 스타일을 살펴볼 수 있는 대표적인 작품인 동시에 판타지 장르에 대한 그의 관심이 결실을 맺은 작품이기도 하다. 이 과정에서 바흐의 음악이 어떻게 수용되었는지, 그리고 더 나아가 베토벤 특유의 음악적 특징이 작품에 어떻게 녹아있는지 연구해볼 것이다.

1. ‘판타지풍의 소나타’ 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》

1) 작품 배경

베토벤은 32개의 피아노 소나타를 작곡하였고, 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883)의 분류에 의하면 베토벤 피아노 소나타는 초기(1-15번), 중기(16-27번), 후기(28-32번)로 나눌 수 있다.¹¹¹⁾ 초기는 하이든, 모차르트의 영향이 나타나는 모방의 시기이고, 중기는 기존의 고전적 형식에 얽매이지 않고 독자적 양식을 만들어가는 구체화의 시기, 후기는 푸가와 변주곡의 사용 등으로 더욱 자유로운 형식을 가지는 명상의 시기이다.

《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》는 1802년 3월 빈의 카피 출판사에서 리히텐슈타인 후작 부인 요세피네 조피에게 보내는 헌사와 함께 출판되었다.¹¹²⁾ 이는 하일리겐슈타트 유서를 작성하기 이전인 1801-2년에 작곡되어

111) Gillespie, 『피아노음악』, 221.

112) 리히텐슈타인 후작은 발트슈타인 백작의 사촌으로, 부인은 베토벤의 제자이자 후원자였다.

《피아노 소나타 Op. 22, 26, 28》과 함께 출판되었는데, 《피아노 소나타 Op. 26》은 베토벤 소나타에서 처음으로 1악장에 소나타 형식 대신 변주 형식을 도입한 곡으로, 이어지는 어느 악장도 소나타 형식으로 쓰지 않았다. 즉, 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》은 《피아노 소나타 Op. 26》의 실험적 시도의 연장이라고도 할 수 있다. 이후 작품들에서 1악장에 소나타 형식을 다시 사용하지만, 악장 수의 유연함과 느린 악장 배치 등 악장 구성의 변화와 자유로움은 지속적으로 나타난다. 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》을 기점으로 베토벤 피아노 작품은 정해진 형식 보다 음악적 이상과 내용을 중요시하는 양상을 보인다(표 17).¹¹³⁾

<표 17> 베토벤 피아노 소나타의 악장별 형식

No.(Op.)	출판년도	1악장	2악장	3악장	4악장
1 (2-1)	1796	소나타형식	*소나타형식	미뉴에트	소나타형식
2 (2-2)	1796	소나타형식	*3부형식	스케르초	론도형식
3 (2-3)	1796	소나타형식	*론도형식	스케르초	론도형식
4 (7)	1797	소나타형식	3부형식	*3부형식	론도형식
5 (10-1)	1798	소나타형식	*2부형식	소나타형식	
6 (10-2)	1798	소나타형식	*3부형식	소나타형식	
7 (10-3)	1798	소나타형식	*3부형식	미뉴에트	론도형식
8 (13)	1799	소나타형식	*론도형식	론도형식	
9 (14-1)	1799	소나타형식	*3부형식	론도형식	
10 (14-2)	1799	소나타형식	변주형식	론도형식	

요코하라 센시, 『베토벤』, 박선영 번역 (파주: 음악세계, 2016), 95 참조.

113) <표 17>은 다음의 문헌을 참고하여 정리하였다. 백기풍 외 2인, 『베토벤 32곡의 피아노소나타 전곡 분석과 연주법』 (서울: 작은우리, 1993). 요코하라 센시, 『베토벤』, 박선영 번역 (파주: 음악세계, 2016). 그러나 형식 구분이 애매하여 다양한 의견을 갖는 악장에는 *표시하였으며, 필자의 관점에서 선택 또는 수정하여 정리한 것도 있음을 밝힌다.

11 (22)	1802	소나타형식	소나타형식	미뉴에트	론도소나타
12 (26)	1802	변주형식	스케르초	3부형식	론도형식
13 (27-1)	1802	3부형식	3부형식	3부형식	론도소나타
14 (27-2)	1802	3부형식	3부형식	소나타형식	
15 (28)	1802	소나타형식	3부형식	스케르초	론도형식
16 (31-1)	1803-4	소나타형식	3부형식	론도형식	
17 (31-2)	1803-4	소나타형식	*소나타형식	소나타형식	
18 (31-3)	1803-4	소나타형식	소나타형식	미뉴에트	소나타형식
19 (49-1)	1805	소나타형식	론도형식		
20 (49-2)	1805	소나타형식	론도형식		
21 (53)	1806	소나타형식	*3부-론도		
22 (54)	1806	론도형식	3부형식		
23 (57)	1807	소나타형식	변주형식	소나타형식	
24 (78)	1810	소나타형식	*소나타형식		
25 (79)	1810	소나타형식	3부형식	론도형식	
26 (81a)	1811	소나타형식	*2부형식	소나타형식	
27 (90)	1815	소나타형식	론도형식		
28 (101)	1817	소나타형식	3부형식	소나타형식	
29 (106)	1819	소나타형식	스케르초	소나타형식	서주와 푸가
30 (109)	1821	소나타형식	소나타형식	변주형식	
31 (110)	1822	소나타형식	스케르초	*복합형식	
32 (111)	1823	소나타형식	변주형식		

2) 형식과 조성적 구조

베토벤은 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》에 부제를 달아 판타지적 요소를 가지는 소나타를 작곡하였음을 암시하고, 다양한 실험적 시도를 통해 형식에서의 자유로움을 추구하였다. 그는 판타지적 요소를 소나타에 삽입하거나, 마지막에 론도소나타 또는 소나타 악장을 배치하고 그 이전에 판타지적 악장의 형태를 선보임으로 판타지가 소나타 전체에 영향을 미치도록 하였다.¹¹⁴⁾

<표 18> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 형식 및 조성관계

구성	1악장 (3부 형식)			2악장 (3부 형식)			3악장 (3부 형식)		
형식	A	B	A'	A	B	A'	A	B	A'
마디	1-36	37-62	63-86	1-41	42-72	73-140	1-8	9-16	17-26
조성	E ^b	C	E ^b	c	A ^b	c	A ^b	E ^b	A ^b
구성	4악장 (론도소나타 형식)								
형식	A	B	A'	C	A~	B'	3악장재현	코다	
마디	1-35	36-81	82-105	106-166	167-203	204-255	256-265	266-286	
조성	E ^b	B ^b	E ^b	G ^b	E ^b	B ^b	E ^b	E ^b	

<표 19> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 형식 및 조성관계

구성	1악장 (3부 형식)			2악장 (3부 형식)			3악장 (소나타 형식)		
형식	A	B	A'	A	B	A'	제시부	발전부	재현부
마디	1-23	24-42	43-69	1-36	27-60	A반복	1-65	65-101	102-200
조성	c [#]	c [#]	c [#]	D ^b	D ^b	D ^b	c [#] -g [#]	c [#] -f [#]	c [#]

114) Kirby, 『건반음악의 역사』, 216.

첫째, 베토벤은 외형적으로 악장 배치 및 구성의 변화를 통해 형식에서의 자유로움을 추구했다. 그는 초기 소나타 작품부터 미뉴에트 대신 스케르초 악장의 대체(Op. 2 No. 2), 1악장 서두에 느린 도입부 등장(Op. 13) 등 악장 재배열 및 변화를 시도한 바 있다. 그러나 구성에 있어서 가장 두드러진 변화를 보이는 곡은 《소나타 Op. 27 No. 1, 2》이다. 베토벤은 이 두 소나타 모두 1악장을 소나타 형식으로 작곡하지 않았으며, 판타지적 요소를 지니는 3부 형식 또는 느린 악장을 먼저 배치한 후 비중있는 마지막 악장을 내놓았다.

《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》의 1, 2, 3악장과 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》의 2악장은 완전히 대조적이고 독립적인 B부분이 삽입된 A-B-A'의 3부 형식이다. 이는 감정의 대조를 보여주기 위해 바흐가 판타지에서 사용한 3부 형식과 유사하다. 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 1악장은 환상적이고 서정적인 분위기를 묘사하는 서주와 같은 느린 악장이다. '월광'¹¹⁵⁾ 소나타라고 불리는 이 곡은 그 어떤 대조적인 모습 없이 일관된 진행을 보이며 환상적이고 몽환적인 느낌을 자아낸다. 특정한 테마 중심이 아닌 분위기 또는 감정을 묘사하는 음악적 흐름은 작곡가의 상상력을 발휘하는 '판타지'를 상기시킨다.

둘째, 베토벤은 아타카(attacca)와 순환기법을 사용하여 곡 전체를 하나로 연결시킨다.¹¹⁶⁾ 각 악장을 단절 없이 연결시키는 이러한 시도는 형식의 융합

115) 첫 악장의 분위기를 달빛에 묘사한 사람은 베를린의 시인이자 음악 비평가이며, 베토벤의 추종자였던 루트비히 렐슈타프(Ludwig Rellstab)이다. 베토벤은 1799년 브룬스빅 일가와 만난 후, 그들의 친척인 이탈리아 백작 딸 15세의 줄리에타 귀차르디(Giulietta Guicciardi, 1784-1856)를 빈에서 알게 되었다. 그녀는 빈으로 와서 베토벤에게 피아노를 배웠고, 《월광소나타》는 그가 줄리에타에게 헌정한 곡이다.

116) 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》은 모든 악장을 아타카(attacca)로 연결하였으나, 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》의 2악장과 3악장 사이에는 아타카 표시가 없다. 그러나 베토벤이 2악장 트리오 이후에 da capo를 표기하였고, 이에 첫 단락의 마지막에 Fine가 표시가 필요했기 때문에, 아타카 표시를 붙이는 것이 혼돈을 줄 수 있어서 의도적으로 생략했거나, 잊어버렸을 가능성이 있다는 의견이 있다. 이러한 추측이 가능한 것은 소나타의 음악적 무게가 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》과 마찬가지로 마지막 악장에 실려 있기 때문이다. 오윤록, "베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미," 『음악연구』 25 (2001), 155 참조.

을 통해 판타지이지만 소나타, 소나타이지만 판타지를 구사하는 낭만시대 판타지 장르로 발전된다. 또한 주제 전개 방식에 있어서 사용되는 순환기법은 중심 모티브의 재현과 발전을 통해 곡 전체에 통일감을 주며, 다른 악장과 긴밀한 관계를 유지시킨다. 예를 들어, 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 4악장은 론도소나타 형식으로 가장 비중 있는 악장인데, 3악장의 느린 서주와 같은 부분이 4악장에서 재현된다. 모티브를 회상하는 듯한 기법으로 곡의 유기성을 더하는 것은 앞서 살펴본 바흐의 판타지 작품 Wq 58/6, Wq 61/3, Wq 67에서 사용한 방식과 유사하다(악보 20 참조).

셋째, 베토벤은 조성 변화와 화성의 사용에 있어서 다양한 실험을 한다. 그는 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》에서 1악장 시작과 끝, 그리고 마지막 4악장을 제외하고 2, 3악장은 모두 다른 조성으로 시작한다. 아타카로 곡 전체를 하나로 연결하였다는 전제하에 악장 간 준비 없는 갑작스러운 3도(6도) 관계 화성의 진행은 매우 흥미롭다. 19세기 화성진행의 확장과 조성음악 발전에서 이를 평가할 수도 있지만 바흐 음악과의 유사성 또한 간과할 수 없다. 이는 바흐가 즉흥 연주기법에서 강조했던 예상치 못한 조성으로의 이동과 이명동음 전조 그리고 3도 관계조로의 이동과 다르지 않기 때문이다.

《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》의 형식과 화성적 연결성에 관해 분석해보면 다음과 같다. 1악장은 A(E^b)-B(C)-A'(E^b)의 3부 형식이다. E^b장조인 A부분에서 등장하는 갑작스러운 단3도 아래의 C장조 화성(마디 13)은 실제로는 V/ii이다. 다시 말해 A부분은 E^b장조로 시작해서 C장조와 F장조 화성으로 오가다가 E^b장조로 완전 정격종지를 한다. 그리고 B부분(마디 37)은 새로운 음형인 아르페지오로 구성된 C장조의 독립적인 부분으로 아무 예비 없이 삽입된다. 뜻밖의 조성으로 이동한 듯하지만, 사실 C장조 화성은 A부분에서 등장했던 것이다.

2악장 또한 A(c)-B(A^b)-A'(c) 3부 형식이다. 2악장은 1악장 A부분(E^b)의 관

계조이자 B부분(C장조)와 같은 으뜸음조인 c단조로 시작한다. 2악장의 B부분 역시 1악장의 B부분처럼 예비없이 6도 위인 A^b장조로 갑작스럽게 전환된다. 그리고 마지막 부분은 C장조의 장3화음을 혼용하다가 펼침화음으로 내려와서 강한 *sf*와 페르마타와 함께 c음으로 중단된다. 아타카로 3악장으로 연결되며, *p*로 분위기를 전환한다(악보 40).

<악보 40> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 2악장 마디 134-140,
3악장 마디 1-4

134

sf sf sf

attacca subito l'Adagio

Adagio con espressione

p cresc. fp cresc.

A^b Major

3악장은 2악장 B부분의 구성이었던 A^b장조로 시작한다. A(A^b)-B(E^b)-A'(A^b) 구성을 갖지만, 3악장을 마지막 악장의 서주로 분석하기도 한다.¹¹⁷⁾ 3악장 마지막 부분은 세 마디에 걸친 반음계와 트릴, 페르마타 등의 판타지적 요소와 아타카를 통해 4악장 시작 조성인 E^b장조로 연결된다(악보 41). 4악장은 론도

117) 백기풍 외 2인은 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》을 4악장 구성이 아닌 '서주를 지닌 론도형식'을 가진 3악장으로 분석하였다. 백기풍 외 2인, 『베토벤 32곡의 피아노소나타 전곡 분석과 연주법』, 231-235 참조.

소나타 형식으로 가장 비중 있는 악장이며, 경과구와 발전부에서 잦은 조성변화가 나타난다.

<악보 41> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 22-26, 4악장 마디 1-4

The image displays three systems of musical notation for Beethoven's Piano Sonata Op. 27 No. 1. The first system (measures 22-26) is in A-flat major and features a piano introduction with trills and dynamic markings like 'cresc.' and 'decresc.'. The second system (measures 25-26) shows a continuation of the piano introduction with a 'tr' marking and dynamic markings 'sf' and 'pp'. The third system (measures 1-4 of the 4th movement) is in E-flat major, marked 'Allegro vivace', and begins with a piano introduction. The score includes various musical notations such as trills, dynamics, and articulation marks.

또한 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》의 악장 간 조성은 이명동음 관계의 장조와 단조이다. 1악장과 3악장은 c#단조이며, 2악장은 이명동음을 사용하여 D^b장조로 분위기를 전환한다. 조성적 혼란과 변화를 주는 듯하지만, 오직 하나의 근음만 사용한다는 점에서 밀접하게 연결되는 특징을 갖는다(악보 42, 43).

<악보 42> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 1악장 마디 65-69

<악보 43> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 1-8

이처럼 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》의 흥미진진한 악장 간 조성의 연결과 진행, 3도 관계조성으로의 이동과 이명동음 전조는 모두 아타카와 판타지적 요소로 결합된다. 이는 바흐의 판타지에서 나타난 화성적 실험과 닮아 있다. 지루함을 피하기 위해 가능한 먼 조성으로 예상치 못한 전조를 추천하고, 다만 아무리 먼 조성으로 이동하였다 할지라도 처음과 끝의 조성을 반드시 일치시켜야 했던 점은 바흐의 즉흥연주 화성 부분에서 매우 강조되었던 바이다.

베토벤은 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》에 나타났던 조성 전개방식을 이후 소나타에 본격적으로 적용하였는데, 그 예는 소나타 형식의 제2주제의 변화이다. 즉 베토벤 이전 고전 작곡가들의 소나타 형식에서 2주제는 장조에서 5도, 단조에서 3도 또는 5도 이외 조성으로는 거의 쓰이지 않았다. 그러나 베토벤 《소나타 Op. 31 No. 3》과 《피아노 소나타 Op. 53》은 장조임에도

불구하고 2주제가 3도 위의 조성으로 움직이는데, 이는 베토벤 동시대의 조성 음악 관행에서 볼 때 매우 획기적인 시도였다. ‘발트슈타인’이라 불리는 《피아노 소나타 Op. 53》의 1악장은 C장조의 1주제로 시작하여 C장조-B^b장조-c단조-D장조-e단조 등을 거쳐 기존의 고정관념을 깨고 3도 위의 E장조에서 2주제를 시작한다. 그러나 이러한 시도는 베토벤에게 있어서 낯선 것만은 아니었다. 그는 바흐가 중요시했던 화성에 관심을 두고 있었으며, 판타지 요소를 기반으로 하여 전통적 화성전개의 틀에서 벗어나 《피아노 소나타 Op. 27》와 같은 작품에서 이미 3도 위의 조성으로의 변화를 시도했기 때문이다.

넷째, 변주를 통해 음악에 지속적인 변화를 주고자했다. 변주기법은 즉흥 연주자들이 즐겨 사용한 것으로 베토벤은 자신의 즉흥연주 뿐 아니라 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 1악장의 예에서 볼 수 있듯이, 소나타에서 동기를 발전시키거나 확대할 때도 사용하였다(악보 44). 더 나아가 베토벤은 《피아노 소나타 Op. 26》 1악장, 《피아노 소나타 Op. 109》 3악장을 변주곡으로 구성하거나, 《피아노 소나타 Op. 111》 2악장에 변주곡 양식을 사용하는 등 소나타 장르에 구애받지 않고 변주기법을 음악전개 방식의 핵심으로 삼았다.

<악보 44> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 1악장 마디 5-7, 29-31, 33-35

이처럼 베토벤은 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》의 형식에 있어서 기존 소나타와의 차별을 추구했다. 베토벤 피아노 소나타의 외형적 변화의 과정은 기존 악장 배치와 구성의 변화, 아타카의 사용과 순환형식의 사용, 악장간 조성 및 화성의 실험, 변주기법으로 나타나며, 이는 바흐 판타지의 형식적 특성에 바탕을 두고 있다고 해석할 수 있다.

3) 음악적 내용 및 특징

베토벤이 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》에서 사용한 판타지적 음악 요소의 예로는 즉흥적이고 기교적인 선율과 기악적 레치타티보, 감7화음의 사용, 당김음 사용, 다이내믹의 대조를 들 수 있다.

첫째, 베토벤은 선율의 즉흥적이고 기교적인 요소를 보다 계획적으로 적용하였는데, 주로 조성과 템포 변화를 유도하는 과정에 선보임으로 음악적 긴장감을 극대화시킨다. 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장에서는 원조로 돌아가기 위한 예비단계에서 빠른 음계 및 트릴을 사용하여 화려한 기교적 요소를 보여줌과 동시에 페르마타로 5도 화성 위에서 음악적 진행을 중단시켜 긴장감을 높인다(악보 45).

<악보 45> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 261-272

261

264

266 **Presto**

attaca

둘째, 아래 <악보 46>의 예는 비대칭적인 잇단음표를 사용한 ‘기악적 레치타티보’의 표현이라 할 수 있으며, 상행했다가 머무르고 다시 내려오는 전형적인 아치형구조를 보인다. 자유로움과 즉흥성을 보여주는 레치타티보를 소나타형식에 사용한 것은 당시로서는 매우 실험적인 시도였으며, 이로써 베토벤은 레치타티보적 표현을 판타지와 소나타를 결합하는 대표적인 방식으로 사용하였다. 《피아노 소나타 Op. 31 No. 2》의 1악장에서 나타나는 레치타티보도 이에 해당하는 좋은 예로, 주제나 동기와 상관없이 독립적으로 마치 한탄하는 듯한 독백의 즉흥적 선율이 펼쳐진다. 이러한 레치타티보적 표현은 후기 소나타로 갈수록 더욱 대담하게 등장하고, 순간순간 음악의 흐름을 과감하게 방해하는 형태로 발전된다.¹¹⁸⁾

<악보 46> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 3악장 마디 185-190

셋째, 전조 및 화성진행에 있어서 중요한 역할을 하는 화음으로는 감7화음의 사용을 들 수 있다. 감7화음이란 모든 구성음이 단3도 음정으로 구성되어 있기 때문에, 각 구성음은 이끈음 역할을 하여 4가지 유형으로 전조가 가능하다. 해결에 있어서 다양한 가능성을 품은 화성이기 때문에, 화성의 이동과 전조의 과

118) 이미경, “베토벤의 작품에 나타난 기악적 레치타티보,” 『음악과 민족』 42 (2011), 355.

정에서 많이 사용되며 자연스러운 연결에 매우 효과적이다. 또한 감7화음은 불안정한 울림으로 긴장감을 극대화하며, 해결에 대한 기대감을 증진시킨다. 이러한 이유에서 감7화음은 감정을 불러일으키고 자극하는데 효과적이다. 감7화음의 연속진행은 주요 단락이 마무리되는 부분에서 연결구의 화성을 연장하고 긴장을 고조시켜 새로운 부분으로 전환될 때 주로 사용된다. 예를 들어, 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 3악장에서 카덴차처럼 나타나는 감7화음의 사용은 아르페지오와 페르마타로 불안정한 화성의 길이를 연장시키며 그 해결을 지연시킨다(악보 47).

<악보 47> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 3악장 마디 162-166

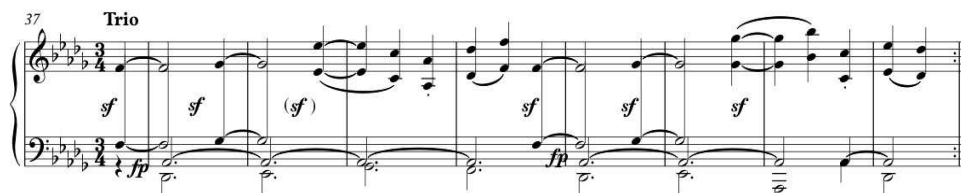
모차르트를 비롯한 당시 즉흥연주자들은 감7화음 아르페지오를 많이 사용하였다. 베토벤 또한 감7화음을 많이 사용하였고, 마지막 소나타 Op. 111에 이르러서는 과감하게 곡의 시작부터 감7화음의 도약을 사용한다.

바흐는 판타지에서 감7화음을 연쇄적으로 사용하거나, 이를 해결하지 않고 중단 또는 지연시켰다. 바흐와 베토벤, 그리고 이후 슈베르트를 비롯한 낭만 작곡가들이 공통적으로 많이 사용한 감7화음은 일반적으로 종지와 관련되고

으뜸화음으로 해결된다.

넷째, 템포와 리듬 변화는 감정표현과 밀접한 관련이 있는데, 갑작스러운 템포 변화 외에 두 소나타에서 두드러지게 나타나는 것은 당김음의 사용이다. 두 곡 모두 두 번째 악장에서 당김음을 발견할 수 있다. 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 2악장 마디 89부터 당김음으로 나타나는 리듬 변화는 듣는 이들로 하여금 템포의 변화를 느끼게 하며, 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 37의 트리오 부분에서 *sf*와 함께 나타나는 당김음은 바흐가 언급한 불협화음과 협화음의 연주와 연관이 있다(악보 48).¹¹⁹⁾

<악보 48> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 37-45



다섯째, 바흐는 클라비코드와 새로 보급된 포르테피아노로 *f*와 *p*의 갑작스러운 대조를 통해 감정의 대비와 변화를 효과적으로 표현하고자 한 바 있다. 그 후 약 20년 동안 피아노는 계속 발전하여 더욱 풍성한 울림과 섬세한 음량 조절이 가능하게 되었다. 바흐가 표현하고자 했던 다이내믹의 변화 및 음색 표현은 베토벤의 작품에서 이상적으로 구현되었다. 베토벤은 자신의 작품에 크레센도와 데크레센도 같은 보다 점진적인 다이내믹, *sf*와 *fp*의 두드러진 사용도 추가하여 감정을 고조시키거나 진정시키면서 표현의 폭을 더욱 넓혔다(악보 49).

119) 추가적 설명은 본 논문의 제5장 ‘감정표현’ 부분을 참고하십시오.

<악보 49> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 9-17

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 9 to 13. It begins with a piano introduction. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble line features chords and melodic fragments. Dynamics include 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'fp' (fortissimo piano). The second system covers measures 14 to 17. It continues the texture with similar accompaniment and melodic lines. Dynamics include 'cresc.', 'decresc.' (decrescendo), and 'pp' (pianissimo).

이러한 다이내믹 표현은 형식과 화성을 강조하는 데 효과적으로 사용되었으며, 후기 소나타에 이르러서는 언어로 지시된 표현들과 함께 감정의 전달을 구체화했다.

2. 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》

1) 작품 배경

베토벤은 앞서 살펴본 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》와 같이 ‘판타지 품의 소나타’를 작곡하는 등 피아노 음악 장르에 변화를 꾸준히 시도하였으나, 《피아노 소나타 Op. 57》(1805년 작곡)과 그 다음 《피아노 소나타 Op. 78》(1809년 작곡) 사이에는 피아노 소나타를 작곡하지 않은 4년의 공백기를 가졌다. 이는 베토벤이 1808-9년에 《교향곡 5, 6번》, 《피아노 협주곡 5번 Op. 73》, 《에그몬트 서곡 Op. 84》등의 규모가 큰 작품을 작곡하고 있었기 때문일 수도 있지만, 그 시점에 베토벤은 피아노 음악 장르에 신선한 변화를 주고자 했다. 그는 클레멘티가 1807년에 의뢰했던 ‘두 개의 소나타와 판타지’를 작곡하는 것에 2년의 시간을 들였다.¹²⁰⁾

1809년에 작곡된 《피아노 소나타 Op. 78과 79, 81a》에는 서정적인 음악 전개와 깊은 감정표현의 시도 등이 나타난다.¹²¹⁾ 베토벤은 대중들이 《월광 소나타》에만 열광하는 사실에 불만을 표하며, 이 보다 더 잘 쓴 곡, 즉 F#장조 소나타 《피아노 소나타 Op. 78》은 뭔가 다르다고 말했다.¹²²⁾

《피아노 소나타 Op. 79》는 ‘소나티나(sonatina)’라 이름 붙인 2악장의 작은 소나타이며, 《피아노 소나타 Op. 81a》는 소나타에 표제를 사용함으로써 음악외적 요소를 도입, 첫 모티브 세 음에 “Le-be-wohl”이라는 의미를 부여

120) 클레멘티가 받은 ‘두 개의 소나타와 판타지’는 《피아노 판타지 Op. 77》와 《피아노 소나타 Op. 78》, 《피아노 소나타 Op. 79》이다. 《피아노 판타지 Op. 77》은 프란츠 브룬스빅에게, 《피아노 소나타 Op. 78》은 테레제 브룬스빅에게 헌정된 작품으로, 클레멘티는 1807년 베토벤과의 출판 계약으로 많은 이익을 남길 수 있었다. Caeyers, 『베토벤』, 441 참조.

121) 베토벤은 《피아노 소나타 Op. 78》, 《피아노 소나타 Op. 79》의 두 소나타가 짝을 이루도록 작곡했다. 라이프치히의 브라이트코프 출판사의 초판은 따로 출판되었지만, 영국판은 《두 개의 소나타》로 함께 출판되었다. 1809년 10월 루돌프 대공의 장서목록에 포함되어있던 것으로 보아 1809년 10월 이전에 완성되었을 것으로 추측된다. 요코하라 센시, 『베토벤』, 142.

122) Caeyers, 『베토벤』, 234.

했다. 또한 각 악장에 ‘고별(Das Lebewohl)’, ‘부재(Abwesenheit)’, ‘재회(Das Wiedersehen)’라는 표제를 직접 붙여서 루돌프(Rudolph) 대공과의 관계를 표면화했다.

문헌에 따르면 이 시점은 분명 베토벤 창작에서 중요한 시기임에 틀림없다. 시스만(Elaine R. Sisman)은 ‘1809년’에 초점을 맞추어 베토벤의 판타지와 성격적 소나타에 관해 연구하였으며,¹²³⁾ 얀 카이에르스(Jan Caeyers)는 베토벤이 1809년 여름에 완성한 《피아노 협주곡 5번 Op. 73》을 마지막으로 영웅적 시기를 마치고, 내면을 드러내는 ‘표현주의’로 전환하였다고 단언하였다.¹²⁴⁾ 또한 1809년 귀족들의 후원으로 베토벤의 생활은 안정되었고, 동시에 작곡가로서 자신의 음악을 과감하게 펼쳐낼 수 있는 기회도 얻었다.¹²⁵⁾

당시 뛰어난 비르투오소 피아니스트였던 베토벤의 즉흥연주 스타일이 잘 나타나 있는 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》 또한 1809년경의 작품들이다. 베토벤의 즉흥연주 스타일을 엿볼 수 있는 작품으로는 그의 피아노 협주곡의 카덴차, 모차르트 《피아노 협주곡 K. 466》에 베토벤이 쓴 카덴차, 바이올린 협주곡의 피아노 편곡 작품 등이 있다. 베토벤의 제자 체르니는 스승의 즉흥연주에 대해 다음과 같이 말하였다.

베토벤은 악보에 적혀진 것을 연주할 때보다 즉흥연주를 할 때 더 빛났다. 베토벤은 참을성과 시간을 갖고 연습한 적이 없기 때문에 악보를 보고 하는 연주의 결과는 대체로 우연이나 기분에 많이 좌우되었다. 그의

123) Sisman, “After the Heroic Style: Fantasia and the ‘Characteristic’ Sonatas of 1809,” *Beethoven Forum* 6/1 (1998), 67-96.

124) Caeyers, 『베토벤』, 480. 얀 카이에르스는 그의 베토벤 저서에서 네 번의 전환점을 기준으로 작곡가의 삶을 서술했다. 새로운 가능성을 찾아 빈으로 온 1792년, 하일리겐슈타트 유서를 남겼던 1802년, 세 명의 귀족과 종신연금 계약을 맺고 작곡가로서 새로운 미래와 전망을 꿈꾸었던 1809년, ‘불멸의 연인’과의 사랑이 완전히 끝났음을 천명하는 《멀리 있는 연인에게》를 작곡하고 출판한 1816년이 바로 그 시기들이다.

125) 1809년 베토벤은 안정된 경제적 기반을 위해 카셀(Kassel)의 궁정악장 자리를 수락하고 빈을 떠나려 하였으나, 루돌프 대공과 페르디난드 킨스키(Ferdinand Kinsky) 공작, 요제프 로브코비츠(Josef Lobkowitz) 공작이 베토벤을 계속 빈에 머물게 하기 위해 연금을 지급하기로 결정하였다.

연주는, 그의 작품처럼 당대 최고였다.¹²⁶⁾

하지만 베토벤의 돌발적이고 즉흥적인 연주는 사람들을 당황하게 만들기도 했다. 페르디난드 리스(Ferdinand Ries, 1784-1838)는 베토벤의 즉흥적인 기질에 대해 다음과 같은 일화를 소개하였다.

그 날 밤, 베토벤은 자신이 작곡한 피아노와 관악기의 5중주곡을 연주했다. 그 연주에는 뮌헨의 유명한 오보에 연주자 램(Ram)도 함께 했다. 마지막 알레그로에서는 테마가 다시 시작되기 전에 여러 번의 휴지부가 있는데, 그 중 한 부분에서 베토벤이 갑자기 론도의 테마로 즉흥연주를 시작했다. 꽤 오랫동안 베토벤 자신과 청중들에게는 즐거운 일이었지만, 다른 연주자들에게는 그다지 즐겁지 않은 상황이었다. 연주자들은 짜증이 났고, 램조차도 화가 났다. 이들을 보고 있자니 정말 우스꽝스러웠는데, 그들은 언제 시작해야 할지 몰라 악기를 입에 대었다 떼었다를 반복했다. 베토벤이 즉흥연주를 충분히 한 후에야 론도로 돌아왔다. 함께 한 사람들은 모두 뺨을 잃었다.¹²⁷⁾

이처럼 베토벤은 인쇄된 악보에 제한 받지 않고 자신의 감정에 따라 자유로운 연주를 즐겼으며, 이러한 그의 기질과 표현의 열정은 그의 작품에 랩소디적이고 즉흥적인 특성으로 나타났다.

《피아노 판타지 Op. 77》은 베토벤의 실제 즉흥연주와 거의 유사한 곡으로, 바흐의 판타지와 가장 유사하면서도 베토벤식의 ‘판타지’를 보여주는 결정체 같은 작품이다.¹²⁸⁾ 이는 1809년에 작곡된 유일한 피아노 판타지 독주곡으로 프란츠 브룬스빅(Franz Brunsvik)백작에게 헌정되었다.¹²⁹⁾ 체르니는 판타

126) 이미경, “베토벤의 작품에 나타난 기악적 레치타티보,” 336 재인용.

127) Hon-Lun Yang, “The ‘fantastic’ Beethoven and Stylus Phantasticus,” 『음악예술논단』 (1994), 232 재인용.

128) Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (Cambridge: Cambridge of University, 2001), 192.

129) 브룬스빅 일가는 헝가리 귀족으로 미망인이었던 모친 안나 폰 브룬스빅(Anna von

지를 표현하는 형식이 카프리치오(capriccio)와 유사하다고 이 작품을 설명하였으며, 베커(Paul Bekker, 1882-1937)는 판타지와 소나타 형식의 결합을 보여주었다는 관점에서 판타지 소나타(Phantasie-Sonate)라고 언급하였다.¹³⁰⁾

《코랄 판타지 Op. 80》의 원제는 “피아노와 합창, 오케스트라를 위한 환상곡”(Fantasia for piano, chorus and orchestra)으로 독특한 편성을 보여준다. 1808년 12월 22일 초연 당시 음악회 마지막 곡이었으며, 프로그램에는 “피아노 위에서의 환상곡, 이것은 점차적으로 오케스트라가 참여하고 마지막에 최종으로 합창이 나오며 종식한다.”라고 기록되었다.¹³¹⁾ 베토벤은 피아노 도입부를 즉흥으로 연주했고, 악보는 베토벤의 철저한 교정을 거쳐 1809년 클레멘티(M. Clementi) 출판사에서 출판되었다. 관현악 부분은 1811년 브라이트코프 & 헤르텔 출판사에서 성부별로 출판하였고, 총보의 제목에는 “오케스트라와 합창에 의한 반주로 피아노를 위한 환상이 음악으로 작곡됨”이라고 붙여졌다. 관현악과 합창이 함께 하는 부분은 즉흥적이라기보다 장르적으로 새로운 실험적 성격을 띤다. 무엇보다 이 시기는 베토벤이 연주활동과 함께 판타지 장르에 가장 심취해 있었던 때이며, 음악적 ‘판타지’에 대한 아이디어는 그의 중기 작품의 탄생에 지속적으로 이어진다.

또한 베토벤의 판타지 작곡은 1809년 즈음 그가 선배들의 음악을 열심히 탐구했던 사실과도 맞물린다. 그는 출판사에 모차르트, 하이든, 요한 제바스티안 바흐, 칼 필립 엠마누엘 바흐의 악보를 가능한대로 계속 보내달라고 요청

Brunsvik) 백작부인이 아이들을 데리고 빈으로 온 후에 베토벤을 만나 친분을 쌓았다. 백작부인의 딸 테레제(Therese)와 요세피네(Josephine) 자매는 베토벤에게서 피아노를 배웠고, 베토벤은 백작부인 아들인 프란츠 브룬스빅에게 이 곡(Op. 77)과 《열정 소나타》(Op. 57, 1807년)를 헌정하였고, Op. 78은 1810년 9월 테레제 폰 브룬스빅에게, 요세피네에게는 《발트슈타인 소나타》의 2악장으로 작곡되었던 《안단테 파보리, WoO 57》에 “여기 그대의 안단테”라는 말과 함께 보냈다. 후에 프란츠 리스트는 1846년 브룬스빅 저택을 방문하여 《열정 소나타》를 연주했고, 청중 가운데 테레제도 있었다. Caeyers, 『베토벤』, 223, 385 참조.

130) Jan Philipp Sprick, “C. P. E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op. 77,” in *C. P. E. Bach und Hamburg Generationenfolgen in der Musik*, hrsg. Tobias Janz (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017), 227.

131) 오윤록, “베토벤의 합창환상곡 Op. 80,” 『음악연구포럼』 5 (1997), 43.

했다. 베토벤은 바흐 작품에서 자유로운 ‘판타지’를 음악 언어로 표현하는 방식을 배웠다. 바흐가 가장 중요하게 생각했던 장르가 판타지였다는 사실과 베토벤이 바흐의 시론서와 작품을 심도 있게 연구하였다는 점은 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》을 연구하는 중요한 배경이 된다. 더불어 전형적인 피아노 소나타 형식에서 벗어나고자 했던 시도와 감정표현에 대한 추구, 새로운 장르에 대한 관심도 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》에 나타나는 바흐의 영향을 연구하는 중요한 단서가 될 것이다.

2) 형식과 조성적 구조

① 《피아노 판타지 Op. 77》

<표 20> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 형식 구조

		마디	박자	조성	템포
I	A(도입)	1-14	4/4 2/4	g-f-D ^b	Allegro-poco adagio- Allegro-poco adagio- l'istesso tempo-Allegro- l'istesso tempo di sopra
	B	15-37	6/8	B ^b -E ^b	Allegro, ma non troppo
	경과구	38		d	
	C	39-78	2/4	d	Allegro con brio
II	D	79-89	2/4	A ^b -b ^b	Adagio-ma non troppo presto-Adagio
	E	90-101	2/4	b	Presto
	F	102-156	6/8	b-e-f [#] -b	piu presto
	D'	151-156	2/4	b	Adagio
III	G	157-238	2/4	B	Allegretto-non troppo presto -tempo primo
		주제: 157-164, 변주 I: 165-172, 변주 II: 173-180, 변주 III: 181-188, 변주 IV: 189-196, 변주 V: 197-204, 변주 VI: 205-212, 변주 VII: 213-221, 변주 VIII+변주 VII발전: 222-238			
	코다	239-245	2/4	B	adagio

《피아노 판타지 Op. 77》은 여러 부분들로 나뉘지만 일반적으로 규정할 수 없는 자유로운 형식을 가지고 있다. 그러나 남아있는 많은 초안들을 볼 때

베토벤이 작곡 처음부터 음악적 구상을 어느 정도 염두에 두었음을 알 수 있다.¹³²⁾ 예를 들어, 베토벤은 처음 등장하는 부분의 하행 스케일을 마지막에도 사용할 것을 메모하거나, 시작(g단조)과 마지막(B장조) 조성에 관한 스케치 등 곡의 전개에 대한 계획을 기록하였다. 또한 베토벤이 이 곡을 정확히 반복해서 연주할 수 있었다는 사실은 베토벤이 구체적으로 이 곡을 의도했다는 점을 증명한다.¹³³⁾ 즉, 《피아노 판타지 Op. 77》은 다음의 인용에서 언급하고 있는 미리 계획된 즉흥연주의 대표적인 예이며, 베토벤이 “끝없이 그 힘을 발휘하는 독창적인 상상의 힘으로 아무 것도 아닌 것으로부터 엄청난 구조물을 이끌어낼 수 있음”을 보여주는 작품이다.

그는 일단 즉흥연주가 시작되면 자발적으로 움직이는, 그리고 그를 결코 방관하지 않는 상상력의 힘으로 그런 악마와도 같은 인상을 줄 수 있었다. 그는 그러한 상상력에 대한 자신감이 있을 때에만 피아노 앞에 앉았기 때문에 간혹 연주를 거절하는 경우도 있었다. 베토벤은 공식적인 연주회에서 즉흥연주가 예고되었을 때에는 완벽을 기하기 위해 연주의 토대가 될 주제나 선율들을 미리 메모해두었다. [...] 그는 방금 전에 연주된 곡의 엉뚱한 첼로 성부에서 몇몇 음들을 끌어내 그것으로 한 시간 동안 즉흥연주를 한 적도 있다. 그는 끝없이 그 힘을 발휘하는 독창적인 상상력의 힘으로 아무 것도 아닌 것으로부터 엄청난 구조물을 이끌어낼 수 있었던 것이다.¹³⁴⁾

하나의 형식으로 작품을 분석할 수는 없지만 전체적인 음악 흐름을 고려하면 크게 세 부분으로 나눌 수 있다(표 20). 자유로운 판타지로 시작하여 곡의 후반부는 변주곡으로 전개된다. 베토벤은 소나타에서 첫 악장이 아닌 마지막 악장에 비중을 두고 음악을 진행시키는데, 이 곡에서도 마지막 변주곡을 향해

132) 이 곡의 초안에 관하여는 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 『음악연구』 25 (2001), 156-162 참조.

133) Walter Riezler, 『베토벤』, 나주리·신인선 번역 (파주: 음악세계, 2007), 131.

134) Riezler, 위의 책, 130.

절정으로 치달는다. 세 부분은 겹세로줄과 박자와 조성, 템포, 양식 변화를 기준으로 서로 다른 일곱 부분으로 다시 세분화할 수 있다.

A부분은 템포와 강약의 대조, 조성의 빈번한 변화 뿐 아니라 기교적인 하행 스케일 패시지와 페르마타로 인한 선율의 중단이 나타나는 즉흥적 요소가 강한 부분으로 서주에 해당한다. 《피아노 판타지 Op. 77》의 각 단락은 다양한 조성으로 전조되는데, 베토벤은 장2도 또는 단2도 관계의 전조를 사용한다. 동형진행을 활용하는 장2도 또는 단2도 관계의 전조는 포지션의 이동이 적지만, 매우 먼 조성으로 이동하게 되는 결과를 낳는다. A부분은 g단조로 시작하지만 두 마디 후에 어떤 예비도 없이 바로 조표가 2개 차이 나는 f단조로 이동한다(악보 50).

<악보 50> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 1-4

The image shows a musical score for measures 1-4 of Beethoven's Piano Fantasy Op. 77. It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts with 'Allegro' and 'f' dynamics, then transitions to 'poco adagio' and 'p' dynamics. The second system continues the 'poco adagio' and 'p' dynamics. The key signature changes from G minor to F minor between the systems. The score includes treble and bass clefs, dynamic markings (f, p), and articulation marks like slurs and accents.

B부분은 8마디의 서정적인 주제가 나오지만 더 이상은 발전하지 않는다. 이 곡에서 주목해 보아야 할 것은 본격적인 변주곡(마디 157부터)으로 진입하기 전에 나타나는 짧은 선율 단편들의 나열이다. 다양한 선율 동기들은 불규칙하게 나열되는 듯 보이며, 각각의 선율들은 대조적인 선율과 짜임새를 반복한

다. 다양한 모티브들은 대부분 한번 나오고 사라지며, 소수의 모티브와 변주 주제만이 반복된다. 예를 들어, 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 2와 마디 5-7, 마디 15-18의 모티브는 주제 선율 같지만 그 이후 다시 등장하거나 발전되지 않는다(악보 51, 52).

<악보 51> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 5-7

istesso tempo

espressivo

<악보 52> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 15-18

Allegro, ma non troppo

dolce

sf

sf

음형의 변화로 템포가 느려지는 효과를 주었다가 경과구로 이어지는데, 경과구는 마디선 없이 분산화음 패시지의 반복으로 즉흥연주한다. C부분은 단순한 두 마디의 선율을 변형, 확장, 축소하며 옥타브의 펼침 화성으로 반복한다. 이명동음 전조가 빈번하게 사용되는데, C부분과 D부분을 연결하는 지점이 그 예이다. 이명동음 전조는 포지션을 유지한 채, 조성의 방향감을 잃게 하고 먼 거리 조성으로 이동하는데 효과적이다. 이명동음은 동일한 음이지만 음악적 맥락 안에서 두 개의 다른 기능과 성격을 지니는 음정을 만들어내기에 매우 다르게 들리기 때문이다. <악보 53>의 예에서 볼 수 있는 화음은 이명동음관계의 c^\sharp 과 d^\flat 을 활용하여 전조한다.

<악보 53> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 74-83

조성의 변화 및 대조는 음악전개와 형식에 기여하는 핵심적인 요소이기 때문에 작곡가와 즉흥 연주자에게 매우 중요했다. 베토벤은 이 외에도 공통화음 전조, 직접 전조 등의 다양한 방법을 판타지에 사용하였고, 먼 거리 조성에 있어서 이명동음을 활용한 매우 잦은 전조는 바흐의 판타지의 음악어법과 유사하다.

D부분은 속삭이는 듯한 매우 여리고 느린 레치타티보 같은 부분으로 상성부는 동일한 음을 일정하게 반복한다. 장2도 위에서 전조하여 한 번 더 반복하는데 그 사이에 서주에 나왔던 하행 스케일 패시지가 삽입된다. 마디 79-82에 나타나는 반복음(e^b)과 마디 84-88의 반복음(f)은 마디 157에 등장하는 B장조 주제 선율의 반복음(b)을 암시한다(악보 54, 55).

<악보 54> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 79-89

79 **Adagio** *pp* *pp leggiermente* *dim.* **ma non troppo presto**

84 **Adagio** *espressivo* *pp* *ppp* *ff* **Presto**

Ab Major

bb minor

E부분은 느닷없이 *ff*로 시작하고 템포도 프레스토(Presto)로 갑자기 빨라지는데, F부분에서는 템포가 더욱 빨라진다. F부분에서 왼손은 f#에 머물고 오른손은 화음으로 진행한다. G부분은 2성부 캐논으로 시작하며 동기의 발전으로 반복되다가 예고 없이 D부분을 재현한다. 이처럼 《피아노 판타지 Op. 77》의 변주 이전 부분은 포푸리(potpourri) 양식처럼 음악적 전개에 힌트를 주는 듯한 짧은 아이디어의 제시와 그 대조로 이루어져 있으며, 반복(repetition), 재진술(restatement), 재창조(reformulation)되며 변주곡으로 이어진다.¹³⁵⁾

G부분은 8개의 변주이다. 구성과 박자, 템포는 거의 변화가 없으며, 주로 리듬 변형, 양손의 리듬 교차, 복합리듬의 사용 등으로 이루어지는 선율과 리듬 변주이다. 변주 주제(마디 157-164)는 왼손 알베르티 베이스 위에서 반복

135) Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, 195. 이와 같은 판타지 선율 전개 방식은 후에 《교향곡 9번》의 4악장에서도 볼 수 있다. 《교향곡 9번》은 교향곡 장르임에도 불구하고 레치타티보, 아리아, 듀엣, 4중주, 그리고 합창을 통합하였으며, 마지막 악장에서는 이전 악장의 주제 선율의 재현 이후 합창과 함께 변주되며 베토벤 음악의 가장 농후한 모습으로 절정을 맞는다.

음과 부점 리듬으로 구성된 선율이다.

<악보 55> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 157-159

157 **Allegretto**

dolce *cresc.* *cresc.*

B Major

변주 I 은 스카치 스냅(Scotch snap)과 부점 리듬의 양손 교차로 이루어진다(악보 56).¹³⁶⁾

<악보 56> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 165-168

165 스카치 스냅

변주 II 는 양손이 주고 받는 에코 형태로 선율을 연결해가며, 변주 III 은 오른손에 6잇단 분산화음을 배치하고 왼손은 주제의 주요 화성을 스타카토로 연주하도록 한다. 변주 IV 는 양손의 2:3 복합리듬을 사용하여 상대적으로 오른손의 주제 선율을 강조하고, 변주 V 는 옥타브 음형을 사용한다. 변주 VI 은 오른손 6잇단 분산화음과 함께 낮은 음역에서 왼손이 주제 선율을 두드러지게 표현한다. 변주 VII 은 왼손과 오른손 모두 *sf* 를 동반한 당김음을 사용하여 리듬에

136) 스카치 스냅(Scotch snap)은 스코틀랜드 민요나 민속 무용의 특징 중 하나로 롬바르디(Lombard) 리듬이라고도 한다. 점음표의 리듬이 보통과는 거꾸로 된 것으로, 칼 필립 엠마누엘 바흐의 음악에서도 자주 사용되었다.

변화를 주고 선율의 주요음을 강조한다(악보 57). 그 후 잠시 도입부를 상기시키는 스케일 음형의 삽입을 거쳐 마지막으로 주제의 선율과 리듬을 전조하여 원형 그대로 재현하는 변주Ⅷ이 나온다. 마지막 부분은 다시 원래의 조성인 B장조로 돌아와 변주Ⅷ의 오른손 화성을 옥타브로 확대하여 반복한다.

<악보 57> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 213-215



이처럼 즉흥연주에서 다양한 리듬을 사용하여 변주하는 방식은 베토벤의 《디아벨리 변주곡》을 비롯한 베토벤의 여타 변주곡 작품에서도 확인할 수 있다. 베토벤의 변주기법은 이후 쇼팽과 리스트 등의 낭만주의 비르투오소 연주자들에게 많은 영향을 미쳤으며, 19세기 피아노 판타지는 유명 주제 선율 변주 또는 관현악곡의 편곡 작품의 이름으로도 등장한다.

② 《코랄 판타지 Op. 80》

<표 21> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 형식 구조

	편성	마디	박자	조성	템포
도입	피아노	1-26	4/4	c	Adagio
I (주제)		27-52	4/4	c	Finale: Allegro
		53-184	2/4	C	meno Allegro
II (변주1)	피아노 +관현악	185-290	2/2	c	Allegro molto
		291-321	6/8	A	Adagio, ma non troppo
		322-388	2/4	F	Marcia, assai vivace
		389-397	4/4	c	Allegro
III (변주2)	피아노 +관현악 +합창	398-489	2/4	C	Allegretto ma non troppo, quasi Andate con moto
		490-612	2/2	C	presto

《코랄 판타지 Op. 80》의 피아노 도입부는 26마디이며, 연주시간은 3분 30초 정도이다. 전체 곡의 길이가 612마디, 약 18분 내외인 것에 비교하면 피아노 독주가 차지하는 비중은 크지 않다. 그러나 마디 27부터 시작하는 관현악 도입부에 ‘Finale’가 적혀 있는데 이는 앞서 나왔던 피아노 도입부가 단순한 서주의 역할이 아니고, 작품 전체에서 중요한 무게를 가진 부분임을 시사한다.¹³⁷⁾

피아노 도입부는 옥타브 코드 진행과 3도 연속화음, 분산화음 등으로 자유

137) 와이팅(S. M. Whiting)은 ‘피날레’라는 표현이 연주회 전체적인 음악적 흐름에 관련된 것이라 하였으나, 이에 대해 오윤록은 ‘피날레’ 표기가 작품 자체에서 갖는 의미를 간과하였음을 지적하였다. 오윤록, “베토벤의 합창환상곡 Op. 80,” 12-13 참조.

롭고 화려한 즉흥연주를 보여주며 작품 전체에 중요한 의미를 부여한다(악보 58).

<악보 58> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 3-6a



전체적인 형식은 한마디로 규정하기 어렵지만 다음과 같이 다양한 관점에서 그 구성 및 형태의 특징을 관찰해 볼 수 있다.

첫째, 전체적인 윤곽을 볼 때에는 서주를 가지는 소나타 형식과 유사하다. 즉흥 연주하는 듯한 피아노 도입부 이후 관현악과 함께 주제를 제시하고, 다양한 변주를 통해 발전되다가 마지막 합창이 추가되면서 다시 주제를 재현하기 때문이다.¹³⁸⁾

둘째, 피아노 도입부 이후 관현악과 함께 선명하게 제시되는 주제는 앞부분(마디 60-76)과 뒷부분(마디 445-460)에 대칭적으로 배치되는 구조를 가진다.

셋째, 모티브의 반복으로 곡 전체에 유기성을 더한다. 특히 마디 53-54에

138) 베토벤은 변주 주제를 1795년 뷔르거(G. A. Bürger)의 시에 의한 자신의 가곡 《응답되는 사랑(Gegenliebe)》(사랑받지 못하는 사람의 한숨(Seufzer eines Ungelirbten) WoO 118 중에서의 선율에서 차용했다. 변주 주제의 역사에 관하여는 오윤록, “베토벤의 합창환상곡 Op. 80,” 3-4 참조.

처음 나타난 세 음으로 구성된 ‘신호 모티브’(♭ ♮ ♭)는 여러 부분에서 발견되는데, 주제가 등장하기 이전 음악에 지속적으로 집중할 수 있도록 하는 역할을 한다(악보 59).¹³⁹⁾

<악보 59> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 53-63

Meno Allegro

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 48-54) shows a steady bass line with a 'cresc.' marking. The second system (measures 55-61) is marked 'SOLO.' and 'dolce', featuring a more melodic bass line. The third system (measures 62-63) shows a return to a rhythmic bass line with a 'f' marking.

넷째, 즉흥연주와 변주, 순환형식 등 다양한 양식이 혼합된 작품이다. 특히 피아노 도입부 이후 관현악과 합창이 추가 되는 부분은 주로 변주로 진행된다. 즉흥연주에서 변주가 갖는 가장 큰 의미는 연주자의 기교 과시와 풍부한 음악성의 표현일 것이다. 베토벤은 변주를 통해 단순한 것부터 어려운 기교 및 표현까지 얼마나 다양하게 변주할 수 있는지 그 역량을 보여주고자 했다. 이러한 양식의 혼합은 베토벤의 소나타 또는 교향곡 작품 전반에 걸쳐 판타지적 요소의 결합과 함께 지속적으로 나타난다.

139) 이 모티브가 나오는 여러 초안에서 베토벤이 “Hört ihr wohl.”(잘 들어보라)를 기입하였음이 발견된다. 오윤록, “베토벤의 합창환상곡 Op. 80,” 13 참조.

3) 음악적 내용 및 특징

두 작품은 앞서 다룬 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》보다 훨씬 더 화려하고 자유로운 음악 전개를 보여준다. 그 예로는 시작과 끝의 다른 조성 사용, 마디선 생략으로 자유롭게 전개되는 패시지, 화려한 장식을 동반하는 페르마타, 잦은 템포 변화, 다이내믹 대조와 페달의 사용의 5가지 특징이 있다.

첫째, 《피아노 판타지 Op. 77》뿐 아니라 《코랄 판타지 Op. 80》 두 곡 모두 시작과 끝의 조성이 다르다. 《피아노 판타지 Op. 77》 초안에 의하면 베토벤은 처음부터 g단조로 시작하여 B장조로 끝날 것을 계획하였다. g단조 시작부분은 두 마디로 너무 짧게 나타날 뿐 아니라, 이후에 다시 나타나지 않지만 시작 조성이 g단조이기 때문에 ‘g단조 판타지’라 불린다. B장조의 마침은 장3도 관계이지만 조표의 개수로 보면 매우 먼 조성으로의 이동이다. 《코랄 판타지 Op. 80》도 c단조로 시작하여 수많은 조성을 거쳐 합창과 어우러지는 마지막 부분에서는 C장조로 마무리된다.

바흐는 지루함을 피하기 위해 예상치 못한 먼 조성으로 이동할 것을 권하였으나 처음과 끝의 조성은 같아야 한다고 주지했다. 그러나 베토벤이 판타지 작품들에서 구상한 조성계획은 바흐가 처음과 끝의 조성일치 원리를 강조한 것과는 어긋난다. 이와 비슷한 선례로는 1797년에 작곡된 하이든의 《현악4중주 Op. 76 No. 6》의 느린 2악장 ‘fantasia’(b단조로 시작, B장조로 마침)가 있다.¹⁴⁰⁾ 이러한 시도는 판타지에서 지켜왔던 기존 종지 규칙에서 벗어나려는 시도라 할 수 있다. 이후 베토벤은 《교향곡 9번》에서도 d단조로 시작하여 D장조로 곡의 대미를 장식함으로써 단조와 장조의 분위기, 그리고 조성의 특징을 대조시키고 있다.

140) Sisman, “After the Heroic Style: Fantasia and the ‘Characteristic’ Sonatas of 1809,” 71.

둘째, 자유로운 레치타티보적 선율 또는 카덴차적인 아르페지오와 스케일 음형이 마디선의 생략과 함께 나타난다(악보 60). 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 38의 마디선 없는 긴 경과구는 V화음의 근음을 일부러 나중에 등장시켜 감화음 아르페지오의 연쇄를 일으킨다(악보 61).

<악보 60> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 17a-17b

<악보 61> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 38a-38b

셋째, 베토벤은 페르마타를 사용하여 긴장감을 조성하고 음악적 흐름을 중단시키는 것을 즐겨 사용했다. 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 음악의 감정표현과 페르마타의 연관성에 대해 다음과 같이 말했다.

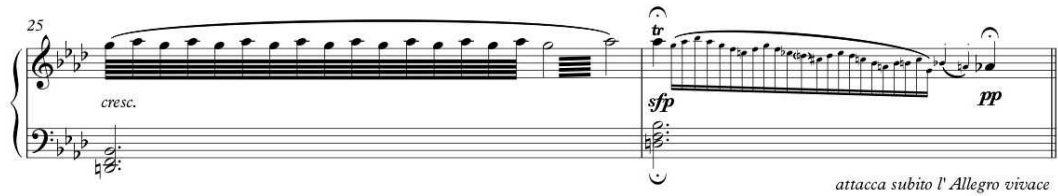
놀람이나 경악의 느낌으로 인해 정감의 흐름이 잠시 정지되는 듯하거나, 또는 감정이 완전히 연소하여 사그러지는 듯한 그런 곳에서 페르마타의 사용이 아주 효과적일 수 있다.¹⁴¹⁾

이처럼 음악적 흐름을 조절하고 감정을 다루는데 효과적인 페르마타의 사용은 두 가지 경우로 나눌 수 있다. 첫째는 페르마타가 붙은 화음으로 선율의 진행을 중단시킨 후에 그 화성의 아르페지오를 사용하여 즉흥 연주하며 빈 공간을 채우는 것이고(악보 62), 둘째는 페르마타와 트릴을 결합하여 화음을 연장시킨 후 작은 음표들로 장식하여 마무리 하는 것이다(악보 63). 이는 베토벤의 피아노 소나타에서도 많이 발견된다. 반복되는 경우 더 길게 장식되거나, 장식된 페르마타의 연장은 카덴차 역할을 하기도 한다. 이러한 장식된 페르마타와 카덴차적 패시지는 템포나 분위기 전환의 연결구에 주로 등장한다.

<악보 62> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 389-397

141) Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 488 재인용.

<악보 63> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1》 3악장 마디 25-26



넷째, 다양한 템포 지시어들의 제시와 갑작스러운 템포 변화는 역동적인 판타지의 특징을 극대화하는 요소로서 형식과 선율의 대조와 더불어 나타난다. 《피아노 판타지 Op. 77》은 10여분의 연주 시간동안 열아홉 번의 잦은 템포 변화가 일어나는데(표 22), 시작 부분은 변화의 간격이 짧고, 뒤로 갈수록 길어지다가 마지막 변주곡(Allegretto)에서는 템포 지시어를 유지한 채 리듬의 변주만 나타난다.

<표 22> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 템포 지시어 변화 및 마디수

템포 지시어	Allegro	poco adagio	Allegro	poco adagio
마디수	1	1	1	2
l'istesso tempo	Allegro	l'istesso tempo di sopra	Allegro, ma non troppo	Allegro con brio
4	1/2	5	24	40
Adagio	ma non troppo presto	Adagio	Presto	piu presto
4	1	6	12	49
Adagio	Allegretto	non troppo presto	tempo primo	adagio
6	65	1	17	7

《코랄 판타지 Op. 80》 또한 아홉 번의 템포 변화가 나타나며 다양한 리듬으로 변주한다. 특히 템포의 변화와 함께 2/4박자에서 2/2박자로의 전환이 두 번(마디 185, 490) 나타나는데, 이는 더욱 격렬한 감정을 표현하며 이전의 서정적인 변주와의 대조를 극대화시킨다.

<표 23> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 템포 지시어 변화 및 마디수

템포 지시어	Adagio	Allegro	meno Allegro	Allegro molto
마디수	26	26	132	106
Adagio, ma non troppo	Marcia, assai vivace	Allegro	Allegretto ma non troppo, quasi Andate con moto	presto
31	70	10	82	121

다섯째, 판타지에서 여러 감정을 전달하고 청중을 사로잡을 수 있는 가장 적절한 표현기법은 바로 다이내믹과 음색이다. 베토벤은 대조되는 다이내믹의 사용뿐 아니라 약박에서의 *sf* 사용, 예기치 못한 곳에서 다이내믹 변화, 점진적 다이내믹 변화 등으로 감정표현을 극대화한다. 특히 강조하고자 하는 부분에서는 *pp* 나 *ff*의 극명한 대조 또는 *sf*의 잦은 사용이 나타난다.

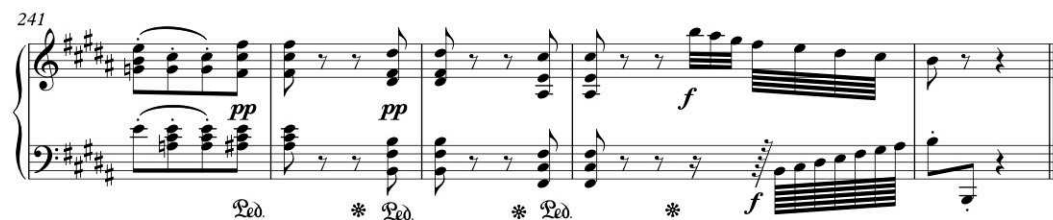
섬세한 감정의 전달은 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 84-89에 등장하는 *pp* 와 *ppp* 를 예로 제시할 수 있는데, 이는 변주 주제를 암시하는 중요한 부분으로 ‘표정을 풍부하게(*espressivo*)’라는 지시어와 함께 실현된다(악보 61). 베토벤의 미묘한 음색 표현에 대해 슈타르케(Friedrich Starke, 1774-1835)는 “이 판타지에서 그의 연주는 마치 물 위에 떠도는 듯한 경지에 달했는데, 음들은 *ppp* 로 속삭였을 뿐이지만 모두 사람의 귀에 전달될 수 있었다.”라고 말했다.¹⁴²⁾

<악보 64> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 84-89



베토벤은 음역의 확장, 소리의 울림, 표현에 있어서 피아노 악기의 가능성을 확대하는데 관심을 가졌으며, 후기 작품으로 갈수록 이상적인 연주를 위한 요구들을 악보에 자세히 기입함으로써 표현 가능성을 극대화시켰다. 바흐와 달리 베토벤이 판타지 음색 표현의 또 다른 가능성을 보여준 것은 페달의 사용이다. 예를 들어, 베토벤은 《피아노 판타지 Op. 77》의 마지막 부분에서 *pp* 화음을 연주할 때 페달을 사용할 것을 지시하였다(악보 65).

<악보 65> 베토벤 《피아노 판타지 Op. 77》 마디 241-245



또한 《코랄 판타지 Op. 80》 서주에 나타나는 분산화음과 화음 연타, 넓은 음역을 사용하는 스케일 패시지, 반복되는 페달 포인트의 사용 등은 그가 얼마나 피아노의 울림과 다채로운 음색에 대해 관심을 가지고 있었는지를 보여준다. 긴 페달의 잦은 사용은 이후 관현악과 합창과의 음색 균형 및 조화를 고려하여 화려한 화성의 울림에 일조한다.

142) Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 62.

V. 칼 필립 엠마누엘 바흐와 베토벤의 영향 관계 연구

18세기 후반 ‘바흐’라는 이름을 언급하면 사람들은 일반적으로 요한 제바스티안 바흐가 아닌 그의 아들 칼 필립 엠마누엘 바흐를 떠올렸다. 요한 제바스티안 바흐의 음악은 당시 독일 내에서 주목받지 못했고, “자연스러움과 유쾌함이 결여된 구식”으로 평가받았다.¹⁴³⁾ 반면 칼 필립 엠마누엘 바흐는 ‘위대한 바흐’라고 불리며 아버지 바흐보다 더 많은 인기를 누렸다.

칼 필립 엠마누엘 바흐가 피아노 문헌에 남긴 중요한 공헌을 세 가지로 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 그는 150여곡에 이르는 소나타를 작곡하였고, 악장의 분위기와 빠르기 대조를 통한 3악장 구조를 확립하였다. 소나타는 주로 6곡을 한 세트로 묶어 출판하였으며, 《프로이센 소나타 Wq 48》와 《뷔템베르크 소나타 Wq 49》는 소나타의 3악장 구조 확립을 보여주는 대표적인 소나타 세트이다. 둘째, 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』을 저술하여 자신의 음악관을 담았으며, 건반악기 연주에 관한 실제적인 조언을 자세히 기록하였다. 이 책은 출판 이후 건반악기를 배우는 이들에게 필수 교본이었고, 특히 베토벤과 체르니에 이르기까지 바흐의 음악관과 연주 기술이 이 책을 통해 전수되었다. 셋째, 그는 판타지가 효과적인 감정표현을 위한 독자적 장르로 자리매김하는데 기여하였다. 자유로운 선율 진행, 갑작스럽고 잦은 다이내믹 변화와 화성 변화 등의 독특한 음악 전개는 기존의 연주 방식에 신선한 바람을 불러일으켰고, 이 양식은 19세기 낭만음악에 큰 영향을 미쳤다.

여러 문헌에서 밝혀진바, 칼 필립 엠마누엘 바흐는 하이든, 모차르트, 베토벤에게 많은 영향을 미친 작곡가이다. 특별히 베토벤 음악 중기 이후, 바흐의 음악관이 두드러지면서 감정표현과 베토벤 특유의 음악적 ‘판타지’가 피아노 작품에 본격적으로 등장했다.

143) Pauly, 『고전시대의 음악』, 43-44.

따라서 바흐가 감정표현에 가장 적합한 장르라고 언급했던 건반 판타지가 베토벤의 피아노 음악에 어떻게 수용되고 있는지 구체적으로 살펴보는 것은 두 사람의 영향 관계를 파악할 수 있는 중요한 접근 방향이 된다. 동시에 이 연구관점은 바흐 연구뿐 아니라 베토벤 연구에도 의미 있는 학문적 가치를 지닌다. 이 장에서는 앞서 논의된 작품 연구를 바탕으로 바흐와 베토벤의 음악이 통시적으로 어떻게 연관성을 가지는지 감정표현, 즉흥연주, 음악어법의 세 가지 범주로 나누어 고찰해보겠다.

1. 감정표현

바흐는 음악의 감정표현과 이를 통한 청중과의 공감을 중요하게 여겼다. 그는 기교적으로 뛰어난 연주자라 할지라도, 사람의 마음에 감동을 주지 못한다면 좋은 연주자가 아니라고 지적하였다.

10도이든, 12도이든 쉽게 손가락이 닿으며, 모든 패시지를 손의 교체나 도약 등으로 아무리 잘 처리한다 할지라도, 그것만으로 ‘이해가 가며, 바람직하고, 사람의 마음을 뒤흔드는 건반악기 연주자가 된다’ 라고는 할 수 없다. 위의 조건을 모두 충족시키며, 민첩한 손가락으로 청중을 놀라게 할 수는 있으나, 마음에 감동을 주지 못하는 테크니션과 기민한 직업적 연주자들이 얼마나 많은가. 그들은 청중을 놀라게는 할 수 있으나 즐거움을 줄 수는 없으며, 지성을 마취시킬 수는 있으나 그것을 후련한 만족으로 이끌어 갈 수는 없다.¹⁴⁴⁾

바흐의 작품을 평한 1780년의 어느 신문에서는 “느낌이 부족한 사람은 바흐의 어느 작품들도 결코 손대지 말아야 한다.”라고 평하며 그의 작품에서 감

144) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 200.

정표현이 얼마나 중요한지를 역설했다.¹⁴⁵⁾ 영국의 작곡가이자 음악역사가였던 찰스 버니(Charles Burney, 1726-1814)는 그의 저서 『음악의 현 실태』(*Present State of Music*)에서 바흐가 뛰어난 연주실력을 지녔음에도 “감정적 연주”에 훨씬 더 몰두했음을 역사적으로 증명했다.

내가 전에 바흐의 음악을 듣고 피력했던 의견들을 오늘 연주를 듣고는 확신하게 됐다. 그는 이때까지 생존했던 가장 위대한 건반악기 작곡가 중의 한 사람일 뿐 아니라 감정 있게 연주하는 면에서도 가장 뛰어난 연주가다. 아마 다른 사람들이 빠르게 치는 면에서는 더 뛰어날지도 모른다. 그러나 그는 모든 스타일을 다 갖추었는데도 자신을 감정적 연주자로 제한시킨다.¹⁴⁶⁾

바흐가 클라비코드를 선호했던 이유도 연주자의 터치 조절로 섬세한 감정표현이 가능했기 때문이다. 더 나아가 바흐는 연주자가 먼저 그 감정에 몰입하여야 하며, 다른 사람의 곡인 경우에는 작곡가가 표현하고자 하는 바와 똑같은 감정을 품을 수 있는 상상력이 필요하다고 강조하였다. 이는 ‘판타지’의 사전적 정의와도 일치한다.

악곡을 자신이 쓴 것이든 다른 사람이 쓴 작품이든 간에 똑같은 감정을 연주자 자신이 가지고 있어야 한다. 특히 다른 사람의 작품일 때 연주자는 작곡가가 그 곡을 작곡할 당시에 품었던 것과 똑같은 감정을 가질 수 있는 상상력이 필요하다.¹⁴⁷⁾

바흐는 자신이 추구하는 음악적 이상에 가장 부합하는 것으로 판타지 장르를 추천하고, ‘프리 판타지’에서 민감양식에 대한 자신의 음악적 의지를 분명

145) Pauly, 『고전시대의 음악』, 47.

146) Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 41 재인용.

147) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 209.

하게 표명하였다. 민감양식은 17-18세기 객관적인 바로크 감정이론에 반하여 주관적 감정의 표현과 전달을 중요시한 것으로, 특히 북독일 지역을 중심으로 발전하였다. 그는 음악에 인간의 다양한 감정을 담아내기 위해 길지 않은 선율로 변화를 주었으며, 인간의 목소리를 멜로디의 모형으로 삼아 지나친 장식 없는 자연스러운 음악을 추구하였다. 따라서 그는 성악적 선율과 기악적 레치타티보를 통해 인간의 감정을 담을 수 있는 부드러운 선율의 흐름을 이끌어 냈다.

서양음악사에서 민감양식은 일반적으로 전고전주의의 한 흐름으로 언급될 뿐이지만, 다른 관점에서 보면 이후에 펼쳐질 19세기 낭만주의 감정미학의 전조로 해석할 수 있다. 이것은 바흐의 감정미학을 19세기 베토벤의 음악관과 연결해 준다. 음악적 논리와 형식, 테마-모티브 중심의 선율 전개가 중요했던 18세기 후반에도 베토벤은 바흐의 숭배자였던 그의 스승 네페를 통해 “좋은 음악이란 극단적 개인의 무한한 표현이어야 한다.”는 것을 배웠다.¹⁴⁸⁾ 그리고 그는 청력 상실 이후 음악적 ‘판타지’에 몰입하면서 감정과 내면의 표현을 중요시하는 작품을 주로 작곡하였다.

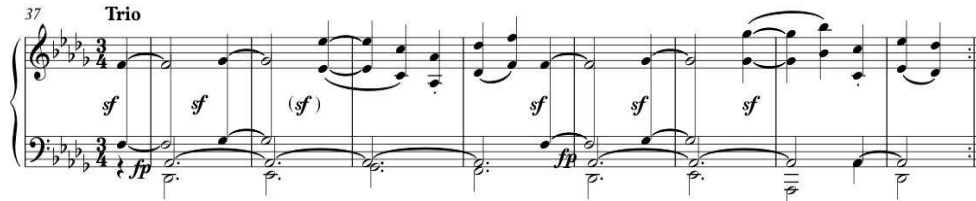
즉 베토벤의 음악이 음악사적으로 19세기 낭만주의 음악의 선구자적인 모습으로 설명되곤 하지만, 그 음악적 근원은 민감양식과 그 대표 작곡가인 바흐임을 부인할 수 없다. 바흐가 중요시했던 감정과 판타지적 요소는 베토벤 피아노 음악에서 형식의 변형과 표현에 주력하는 음악적 전개로 나타난다. 그 예로 베토벤이 특별히 ‘판타지풍의 소나타’라는 부제를 붙여 소나타 장르에 변화를 준 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》을 앞서 살펴보았다. 베토벤은 기존의 방식과 다른 악장 배치 및 조성의 변화로 소나타 장르에 형식적 변화를 주어 자신의 ‘판타지’를 자유롭게 펼쳐냈다.

또한 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 트리오 부분의 예와 같이, 베

148) Caeyers, 『베토벤』, 62.

토벤이 사용한 아티큘레이션을 바흐가 언급한 불협화음과 협화음을 통한 감정 표현과 연관시켜볼 수 있다.

<악보 66> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 27 No. 2》 2악장 마디 37-45



같은 멜로디를 반복할 경우, 그대로 반복하든 조옮김 하여 반복하든, 특히 화성을 바꾸어 반복할 경우에 포르테와 피아노를 명확하게 대비하는 것이 일반적이다. 그러나 일반적으로 말한다면 불협화음은 협화음보다는 힘 있고 세게 터치된다. 전자는 힘차면서 정열을 표현할 수 있지만 후자는 진정시키는 효과가 있다. 또한 강렬한 정서를 불러일으키기 위한 특이한 멜로디는 힘 있게 터치해야 한다.¹⁴⁹⁾

<악보 66>의 예를 보면, 베토벤은 당김음을 사용하여 악박에 먼저 등장하는 불협화음을 *sf*로 강조한 후에 해결한다. 이는 선율 반복 시 리듬에 변화를 주기 위함일 뿐 아니라, 바흐가 시론서에서 언급한 건반 터치와 강약 조절을 통해 감정을 불러일으키는 효과와 일치한다.

바흐는 민감 및 질풍노도양식에서 중요시한 감정표현을 위해 과감한 다이내믹의 변화를 추구하였다. 당시 건반악기인 클라비코드나 하프시코드의 한계에도 불구하고 바흐의 판타지 작품에 나타나는 다이내믹의 변화는 과격했으며, 급변하는 다이내믹의 전개는 청중의 마음을 흔들여 놓는 대표적인 음악 표현이었다. 그리고 베토벤은 발전되고 있던 피아노 악기의 효과에 힘입어 빈번한 다이내믹의 변화, 섬세하고 점진적인 다이내믹 표현을 피아노 음악에 더욱 과

149) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 224.

감하게 적용하였다.

이외에도 베토벤이 감정표현을 위해 아티큘레이션이나 프레이징에 대한 세세한 기호와 지시어들을 추가하였음을 그의 악보에서 발견할 수 있다. 베토벤이 출판에 직접 관여하여 자신의 감정과 정서를 악보에 담고자 혼신의 힘을 다하였다는 점 또한 감정표현에 대한 그의 강한 의지를 보여준다.

2. 즉흥연주

바흐는 그의 시론서에 즉흥연주에 필요한 실제적인 기교들과 주의사항에 대해 세세하게 기록하였다. 그러나 그가 기술적인 것보다 중요시한 것은 연주자의 태도와 표현 능력에 관한 본질적인 요소들이었다.

연주는 온 마음을 다해 이루어져야 한다. 손장난을 하는 작은 새처럼 연주하는 것은 올바른 연주가 아니다. 이러한 조건을 충족한 건반악기 연주자는, 다른 어떠한 음악가보다도 칭찬할 대상이다.¹⁵⁰⁾

아무리 어려운 패시지도 연습만 잘하면 어떻게든 연주할 수 있지만, 그것보다 더 어려운 것은 단순한 음들을 얼마나 멋지게 연주할 수 있는냐이다.¹⁵¹⁾

또한 당시의 문헌 자료들은 바흐의 실제 연주가 단순한 기교를 보여주기 위한 것이 아니라 열정을 담은 설득력 있는 연주였다고 묘사한다. 1772년 찰스 버니는 바흐의 연주에 대해 다음과 같이 말했다.

격식을 차려 준비한 식사를 흥겹게 마치고 나서 그는 다시 클라비어 앞에 앉았다. 그리고 중간에 별로 쉬지도 않고 거의 밤 11시까지 연주했다. 그는 내내 낮이 나간 듯 무아경에 빠진 채 불꽃같은 열정과 진실로 감격에 사로잡혀 연주하고 있었다. 그의 눈은 한 곳에 고정된 채로 아랫입술은 밑으로 쳐져 있었고, 그의 영혼은 친구들의 존재를 잊은 듯 했다. 다만 친구들의 열정을 충만케 하는 것으로 만족한 듯 보였다.¹⁵²⁾

150) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 205.

151) Bach, 위의 책, 207.

152) Geck, 『바흐의 아들들』, 55 재인용.

1774년 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)는 바흐가 연주하는 판타지를 듣고 “점차 활기차고 홀린 듯해지면서 연주를 할 뿐만 아니라 영감을 받은 사람같이 보였다. [...] 감격의 물방울이 그의 침착한 표정에서 스며 나왔다.”라고 기록하였으며,¹⁵³⁾ 당시 그의 클라비코드 즉흥연주를 들은 사람들은 “순간적으로 무아지경에 빠져들었고 정신이 아득해졌으며, 무한과 비이성의 세계로 들어선 것 같다.”고 표현하였다.¹⁵⁴⁾

바흐는 특별히 판타지의 자유롭고 즉흥적인 특징을 넘어, ‘햄릿 판타지’의 예와 같이 청중들로 하여금 서사적인 내용을 상상하도록 하였다. 그는 기악음악으로도 감정 전달이 가능하다는 것을 증명해냈고, 그의 레치타티보적 선율은 “말없이 말하는 음들”로 평가받고 있다.¹⁵⁵⁾

베토벤의 즉흥연주 또한 당대의 많은 호평이 전해지며, 그는 매 순간 새로운 음악적 아이디어로 청중들에게 다가갔다. 트레몽(Baron de Tremont, 1779-1852)은 “베토벤의 자유로운 환상연주를 못 들어본 사람은 그 천재의 모든 깊이와 위력을 오직 불안전하게 알 뿐이다.”라고 언급했으며,¹⁵⁶⁾ 융커(C. L. Junker, 1748-1797)는 베토벤의 연주에 대해 1791년 다음과 같은 기록을 남겼다.

나는 최고로 위대한 어떤 피아니스트의 연주를 들었다. [...] 나는 개인적으로 그의 즉흥연주를 들었고, 그는 나에게 변주 주제를 제시하도록 요청하기도 했다. 이 친근하고 명랑한 젊은이가 지닌 거장으로서의 면모는 지칠 줄 모르는 풍부한 아이디어, 연주에 있어서의 특징적인 표현성과 기술로도 충분히 알 수 있을 것이다. [...] 그는 기술만이 아니라 아이디어의 명료함과 심오함, 그리고 표현에 있어서 더욱 뛰어났다. 요컨대 그는 우리의 가슴에 대고 말을 하고 있었다.¹⁵⁷⁾

153) Pauly, 『고전시대의 음악』, 43-44 재인용.

154) Caeyers, 『베토벤』, 61-62 재인용.

155) 나주리, “‘말’하는 기악: 바흐의 ‘기악 레치타티보’의 경우,” 35.

156) 오윤록, “베토벤의 합창환상곡 Op. 80,” 49.

용커는 베토벤이 기교적인 면에서도 뛰어났지만, 음악으로 표현한 내면의 심오함이 그의 마음에 “말을 하고” 있다고 평가했다. 여기서 주목할 만한 점은 당대의 뛰어난 즉흥 연주자들이었던 바흐와 베토벤의 연주가 모두 청중을 설득시키는 음악적 표현과 전개 방식으로 ‘이야기’하고 있다는 것이다.

18세기 즉흥 연주자들에게 청중들을 어떻게 사로잡을 것인가는 매우 중요한 과제였다. 18세기 연주 이론서의 저자들은 언어와 음악의 수사학(rhetoric)적 관계를 널리 인정하고, 연주자를 수사학적 맥락에 빚대어 설명하였다.¹⁵⁸⁾ 바흐와 베를린 궁전에서 함께 활동했던 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)는 연주자와 웅변가의 유사성에 대해 다음과 같이 말하였다.

음악 연주는 웅변가의 연설과 비교될 수 있다. 웅변가와 음악가는 기본적으로 작품을 준비하고 최종적으로 전달하기 위해 연주하는 과정에서 같은 목표를 지닌다. 즉 청중의 마음을 사로잡고 감정을 이끌어서 그들이 어떤 감정에 몰입하게 한다. 그러므로 만약에 각기 두 분야에 속한 사람이 서로 상대의 역할에 대해 이해한다면 두 분야에 속한 모두에게 도움이 될 것이다.¹⁵⁹⁾

1763년 마르푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)는 언어와 음악의 수사학 관계를 토대로 하여 “수사학적 쉼표(rhetorical rest)”에 대해 설명하였는데, 이는 음악적 수사학의 표현을 이해하는 좋은 예이다.¹⁶⁰⁾ 그는 상행음으로 종지하는 선율은 의문의 뜻을, 상행 혹은 하행 도약으로 끝나는

157) Grout, 『그라우트의 서양음악사(하)』, 민은기 외 5인 번역 (서울: 이앤비플러스, 2013), 29 재인용.

158) 예를 들어, 튀르크(Daniel Gottlob Türk, 1750-1813)는 『건반악기교본』(*Klavierschule*)에서 “소리들이 소위 느낌의 언어가 될 수 있도록 연주하는 사람을 가리켜 우리는 그가 좋은 연주 솜씨를 가졌다고 말한다. 즉 좋은 연주 솜씨란 음악을 만드는데 있어 가장 중요하면서 동시에 가장 어려운 측면이다.”라고 하였다. 그리고 ‘좋은 연주’에 대해 논할 때 수사학과 음악을 비유하는 것을 반복하였다. Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 36-37.

159) Johann Joachim Quantz, 『플루트 연주의 예술』, 연세대학교 음악연구소 번역 (파주: 음악세계, 2011), 149.

160) Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 486-488.

짧은 프레이즈나 선율 단편에는 감탄의 뜻을 담고 있다고 했다. 또한 음악의 극적 레치타티보는 괄호의 의미로, 레치타티보 이후 주선율이 마치 중단이 없던 것처럼 시작하는 것에 비교하였다. 불협화음의 해결이 지연되거나 그 해결이 다른 곳으로 넘어가는 것은 대시(dash)로 어떤 생각이 정리가 되지 않거나 변화가 있을 때 사용하는 것이다. 즉 첩표 하나 조차 음악에서 의미를 가지고 사용될 수 있으며, 연주자와 청중은 그 효과를 통한 특별한 긴장감을 느낄 수 있는데, 이러한 것들이 수사학적 표현에 해당한다. 로젠블럼은 이러한 수사학적 첩표들이 발견되는 작곡가로 바흐와 베토벤을 언급하였다.

일반적으로 이런 첩표들은 유연한 선율이나 평온한 분위기보다 날카로운 윤곽의 모티프와 아주 정감적인 패시지, 또는 낭독조의 레시타티브 내지 아리오소 스타일에 더 잘 어울린다. 따라서 이는 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach)와 볼프강 모차르트의 음악에서보다는 에마누엘 바흐의 다감양식(Empfindsamer Stil)에서, 하이든의 음악에서, 클레멘티의 보다 드라마틱한 작품들에서, 그리고 베토벤의 음악에서 더 빈번히 발견된다.¹⁶¹⁾

더 나아가 수사학은 음악적 ‘표현’에 국한되지 않고 보다 넓은 의미의 ‘이야기’로서 무엇인가를 전달하고자 하는 기술이다.¹⁶²⁾ 음악에서 수사학을 시대의 담론으로 인정하고 이 둘의 관계를 연결지어 논의한 것은 17-18세기였고, 이 시기 주로 독일 음악 이론가들의 저술에서 수사학적 용어와 방법이 자주 거론되었다. 수사학은 당시 중요한 인문학 분야로, 지식인이라면 누구나 수사학의 논리와 용어에 익숙하였다.¹⁶³⁾ 일반적으로 19세기에는 음악 수사이론(Affektenlehre)이 사라졌다고 여기지만,¹⁶⁴⁾ 베토벤의 실제 즉흥연주를 기반

161) Rosenblum, 『고전파 피아노 음악의 연주』, 488.

162) 고전 수사학에서 ‘표현’이라는 한쪽 측면만 강조함으로 인해 야기된 수사학에 대한 편견과 혼돈을 지적한 논문으로는 다음을 참조하시오. 하병학, “‘보편 교양학’으로서의 수사학 재정립-고전 수사학과 현대 신수사학의 조명을 통하여-,” 『철학탐구』 16 (2004), 351-371.

163) 정경영, “음악 수사학에 대한 수사학적 접근,” 『낭만음악』 18/4 (2006), 52.

으로 한 《피아노 판타지 Op. 77》의 전개 방식은 하나의 ‘이야기’를 풀어나가는 보다 넓은 의미의 수사학적 요소를 상기시킨다.

수사학의 핵심 요소는 발견(inventio), 배치(dispositio), 표현(elocutio), 기억(memoria), 연기(actio)이다.¹⁶⁵⁾ 연설의 경우, 연설자는 무슨 말을 할지 생각한 후, 순서를 정하고 어떻게 효과적으로 표현할지 고민한다. 그리고 그것을 기억한 후, 최적의 몸짓과 제스처와 함께 말함으로 청중을 설득한다.¹⁶⁶⁾ 작곡가와 연주자가 동일시되던 시대적 배경, 연주자를 연설자에 비유하여 음악적 표현을 강조하였던 수사학적 맥락, 그리고 앞서 설명되었던 바흐와 베토벤의 연주에서 공통으로 나타났던 ‘이야기하는 음악’의 관점에서 볼 때, 베토벤의 《피아노 판타지 Op. 77》에 나타나는 음악적 전개 방식도 수사학의 핵심 과정으로 해석해 볼 수 있는 가능성을 지닌다.¹⁶⁷⁾ 여기서는 베토벤의 즉흥연주가 청중들에게 전달되는 과정을 음악으로 분석해봄으로써 바흐가 중요시했던 설득력 있는 연주의 명맥이 베토벤의 연주에 어떻게 이어졌는지 논의해

164) 김미옥, “수사학과 독일음악이론,” 『낭만음악』 18/4 (2006), 24-25. 김미옥의 논문에 따르면 음악수사이론은 당시 모든 교육의 근본이었던 수사학을 음악에 접목하여 음악에서 표현을 효율적으로 적용시키고자 했던 것이다. 그러나 음형이론이 과도한 비중을 가진 불균형적인 것으로 발전하자, 음형 자체보다는 주제의 창안이나 전체적 구조가 더 중요하게 다루어졌다. 결과적으로 음형이론을 포함하는 음악수사이론은 쇠퇴하는 듯 하였으나, 음악이 감정을 움직일 수 있는 힘을 가졌다는 믿음을 기반으로 한 이 이론은 순수 기악음악에서의 주관적 표현력의 발판 역할을 하였다. 정경영은 다음의 논문에서 수사학의 영향을 이러한 음형이론에만 국한시켜 축소시키는 것은 지양하고, 수사학을 형식과 내용에 관한 사고의 전환을 담고 있는 권위와 논증, 믿음과 설득에 관한 포괄적인 의미로 확대시키고, 음악사에서 그 영향이 바로크의 경계를 넘어 갈 수 있는 가능성에 대한 논의를 담았다. 정경영, “몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우,” 『음악논단』 23 (2009), 47-66 참조.

165) 수사학의 다섯 요소는 로마의 문필가였던 키케로(Cicero, BC. 106-43)와 퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus, c.35-95)에 의해 체계적으로 정리되었다. 키케로와 퀸틸리아누스는 수사학에서 음악에 관해 이야기했으며, 15세기 후반의 음악이론서들에서도 그들의 이름이 언급된다. 김미옥, “수사학과 독일음악이론,” 8-10.

166) 수사학에 대한 설명은 Sam Leith, 『레토릭: 세상을 움직인 설득의 비밀』, 정미나 번역 (서울: 청어람미디어, 2014), 54-213을 참조하였다.

167) 구체적인 작품의 형식 분석을 음악수사학과 연관시킨 논문으로는 이현자의 “모차르트의 《두 대의 피아노를 위한 협주곡 제10번 K.365》의 형식 분석과 음악수사학의 연관성,” 『피아노 음악연구』 5 (2011)가 있다. 시스만은 구체적으로 악곡과 연관시키지는 않았지만, 베토벤의 즉흥연주는 수사학을 상기시킨다고 언급하였다. Sisman, “After the Heroic Style: Fantasia and the ‘Characteristic’ Sonatas of 1809,” 71 참조.

보고자 한다.

첫 번째 ‘발견’은 설득에 필요한 논거들의 수립을 위해 사용되는 기술로서, 스스로 독창적인 논거들을 창조해내는 것이 아니라 광범위하게 퍼져 있는 논거들을 발견하고 활용하기 위해 탐색하는 단계이다. 《피아노 판타지 Op. 77》에서는 먼저 서로 다른 여러 개의 짧은 모티브들이 나열된다. 이 단계에서 마치 베토벤은 주제 선율을 찾기 위해 고민하는 듯한 흔적을 보여준다. 베토벤은 항상 지니고 다녔던 메모장에 그의 작품에 대한 많은 스케치를 남겼고, 자신의 아이디어를 발전시켜 나갔다. 《피아노 판타지 Op. 77》에서 보이는 이러한 모티브들의 나열은 베토벤의 스케치 과정을 여과 없이 연주로서 보여주는 듯하다. 체르니 또한 베토벤이 이 작품에서 새로운 주제를 지속적으로 만들어내는 것에 대해 “그가 즉흥 연주하는 과정(fantasieren)”이라고 말했다.¹⁶⁸⁾

두 번째 ‘배치’는 논거의 흐름을 결정하여 배열하는 것인데, 《피아노 판타지 Op. 77》에서 대조적이고 연관성 없어 보이는 선율적 단편들이 포푸리 양식으로 나타나는 작곡방식과 유사하다. 주제를 찾아가는 과정에서 여러 모티브들은 주제에 대한 호기심을 유발하는데, 주제를 암시하는 듯하다가 곧 다른 모티브로 대체되면서 사라져버리는 방식으로 다채롭게 배치된다. 배치는 발견 단계와 명확히 구분되기는 어려우며 서로 밀접하게 연관된다. 《피아노 판타지 Op. 77》의 마디 1-156은 즉흥연주 또는 작곡 구상을 위해 주제들을 발견하여 적절한 곳에 배치하고, 마디 157 이후의 주제와 변주의 클라이맥스로 치달기 위한 준비 과정으로 볼 수 있다.

세 번째 ‘표현’은 주제 선율이 결정된 후, 살을 붙이고 구체화하여 양식(style)과 어법(figure)으로 만들어내는 과정이다. 샘 리스(Sam Leith)는 ‘표현’에 대해 설명하면서 훌륭한 연설자라면 청중과 상황에 따라 문체를 자유롭게 바꾸어 구사할 수 있어야 하며, 유머와 리듬, 적절한 시제로 흐름을 연결

168) Sisman, “After the Heroic Style: Fantasia and the ‘Characteristic’ Sonatas of 1809,” 71.

하면서 다양한 수사법(figure)의 사용으로 효과적으로 주제를 전달할 것을 강조한다.¹⁶⁹⁾ 이 모든 것은 청중에 의해 결정되며, 청중을 위한 것이다.

특히 아리스토텔레스는 고르기아스의 말을 인용해 “상대편의 진지함을 웃음으로 무너뜨리고 상대편의 웃음을 진지함으로 깨뜨려야 한다.”며 청중이 지루하지 않도록 하는 장치로서 유머를 강조했다.¹⁷⁰⁾ 연설시 운율과 리듬, 소리의 조절을 통해 문장이 절정으로 치달도록 하거나, 잠깐 말을 중단하여 변화를 주는 등의 수사법은 청중의 생각과 감정을 자극하는 효과가 있다. 이를 즉흥연주의 표현에 대입해보면, 바흐가 청중이 지루함을 느끼지 않도록 예기치 못한 조성의 변화를 꾀한 사실을 떠올릴 수 있다. 더욱이 바흐는 연주 방법에 변화를 주는 것은 청중으로 하여금 색다른 감정을 느끼게 하는 좋은 연주 기술이라고 하였다.

좋은 연주를 성립시키는 요체는 도대체 무엇일까. 그것은 노래하거나 연주할 때, 악상의 참다운 내용과 작풍의 정신에 따라 들려주는 능력을 말한다. 같은 악상이라 할지라도 연주방법에 변화를 주게 되면 청중은 자연스런 신선한 변화를 느끼게 할 수 있다.¹⁷¹⁾

즉흥연주에서 주로 사용하는 변주기법은 주제를 다양한 방법으로 전달하는 표현의 대표적인 예이다. 변주는 자신의 기교를 보여줌과 동시에 주제를 각인시키는 것에 있어서도 효과적이다. 또한 바흐와 베토벤이 잦은 조성의 변화와 다이내믹의 고조, 예상치 못한 휴지부를 적재적소에 사용한 유머적 요소, 그리고 대조와 대구의 형식을 사용한 주제의 효과적 표현 등이 그들의 수사학적 즉흥연주에서 찾을 수 있는 ‘표현’에 해당된다고 할 수 있다. 《피아노 판타지 Op. 77》와 《코랄 판타지 Op. 80》 두 곡 모두에서 많은 비중을 차지

169) Leith, 『레토릭: 세상을 움직인 설득의 비밀』, 137-155.

170) Leith, 위의 책, 144 재인용.

171) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 202.

하고 있는 피날레 부분은 변주기법을 사용하여 표현을 확장하고 있다.

네 번째 ‘기억’은 메모나 기타 다른 것에 의존하지 않는 것으로 과거에는 필수적인 요소였을 뿐만 아니라, 현대에도 효과적인 전달과 인상을 심어주기 위한 중요 기술이다. 좋은 기억력은 즉흥 연주자들에게도 요구되는 것으로, 자신의 ‘판타지’를 펼쳐내기 위한 계획된 구상을 기억해내어 연주하는 것에 대입해볼 수 있다. 체르니에 의하면 베토벤의 연주는 악보에 적혀진 것을 연주할 때보다 즉흥연주를 할 때 더 빛났다.¹⁷²⁾ 《피아노 판타지 Op. 77》은 베토벤의 즉흥연주를 기반으로 하여 출판된 곡으로, 그의 기억 속에서 펼쳐지는 ‘판타지’를 엿볼 수 있다. 베토벤이 자신의 즉흥연주를 완벽하게 기억하고 그것의 재생도 가능했다는 일화는 그가 얼마나 그 곡을 철저히 구상하고 기억하였는지를 알 수 있게 해준다.¹⁷³⁾ 리스트를 비롯한 19세기 비르투오소 연주자들이 청중들의 호감을 얻기 위해 암보로 리사이틀을 개최하여 연주 효과를 극대화한 것도 이와 같은 연유에서이다.

마지막으로 연출에 관련된 세부적인 단계인 ‘연기’는 앞서 잘 준비된 연설 내용을 목소리 조절, 제스처 다듬기, 자연스러운 행동으로 청중에게 선보이는 것을 의미한다. 연설자의 제스처에 해당하는 것은 연주자의 제스처와도 유사하다. 연주자는 음악적 정서와 감정을 표현하고, 소리를 효과적으로 전달하기 위해 이를 자연스럽게 다양한 제스처를 취하면서 좋은 연주를 완성한다. 바흐 또한 자연스러운 몸짓까지도 작품의 내용과 연결되어 있다고 한 바 있다.

자연스러운 몸짓은 우리가 의도하는 바를 청중에게 전하는 데 크게 도움이 된다. 여기에 반대하는 사람은 뛰어난 테크닉을 갖췄지만 좋은 곡도 무미건조한 곡으로 만들어버리는 실수를 종종한다. [...] 그 곡을 섬세한 감수성을 가지고 훌륭한 연주법으로 연주한 것을 듣게 되면 그들은 자신

172) 이미경, “베토벤의 작품에 나타난 기악적 레치타티보,” 『음악과 민족』 (2011), 336.

173) 박유미, “베토벤의 환타지: 말기 피아노 소나타에 나타나는 연주자 페르소나,” 『음악논단』 (2018), 76.

들이 미처 생각지도 못했던 것이 그 악곡에 포함된 것을 알고는 깜짝 놀란다. 이러한 예에서 밝혀졌듯이, 좋은 연주는 평범한 악곡이라 할지라도 부각시켜서 거기에 대한 칭송과 가치를 높여준다.¹⁷⁴⁾

그리고 제자 체르니는 스승 베토벤의 연주 모습을 다음과 같이 회상한다.

베토벤의 즉흥연주는 매우 빛나고 감동적이었다. 우연히 어느 모임에 나가게 되어도 청중 한 사람 한사람 방법을 알고 있어서, 모든 이의 눈에서 눈물이 흐르고 많은 사람들이 소리를 내서 울 만큼 대단했다. 그도 그럴 것이 악상의 아름다움이나 독창성, 생생한 연주 모습에 더해 그의 표현에는 경탄할만한 무언가가 있었다.¹⁷⁵⁾

이처럼 《피아노 판타지 Op. 77》은 새로운 주제를 찾고 이를 변주하여 청중을 사로잡으며 음악적 판타지를 창조해가는 수사학적 즉흥연주의 예를 잘 보여주는 작품이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 작곡의 전개 방식은 베토벤의 이후 작품들을 이해하는 실마리가 되기도 한다.

불확실하고 막연한 사고는 느리고 수고스러운 발전 과정을 거치며 모습을 갖추어 나가다가 마침내 완벽하고 통일적인 형상으로 완성되었다. [...] 사람들은 보통 베토벤이 하이든이나 모차르트처럼 중심 주제를 먼저 생각해 내고 거기서 출발해서 적체 악절을 유기적으로 발전시켜 나갔을 거라고 생각한다. 물론 이런 식으로 작업한 곡들도 있긴 하지만 보통은 구체적인 주제가 아니라 막연한 아이디어를 조성의 공간에 그려내는 것부터 시작했다. 그리고 주제는 그 이후의 단계에서 구체적인 형상을 띠게 된다.¹⁷⁶⁾

174) Bach, 『올바른 피아노 연주법』, 209-210.

175) 요코하라 센시, 『베토벤』, 54 재인용.

176) Caeyers, 『베토벤』, 297-298.

베토벤이 효과적인 감정표현 및 전달을 위해 즉흥연주에서 사용한 방식이 수사학의 기본 요소와 유사하며, 이 요소들이 청중을 사로잡고 설득하는 방식이 되었다는 해석은 베토벤 작품 연구와 연주를 새로운 관점에서 논할 수 있게 한다. 특히 크반츠나 바흐가 활동하던 바로크 후기 감정이론에서 음악과 감정표현을 연결하는 학문적 근거로 수사학적 방식을 제시했고, 연주가 청중을 감동시킬 수 있어야 한다고 주장했듯이, 베토벤의 ‘판타지’ 전개 방식을 수사학으로 풀어내는 방식도 설득력을 얻는다. 바흐의 판타지는 과거 즉흥연주의 결산이자 이후 비르투오소 피아노 연주자들이 발돋움할 수 있는 밑거름이 될 뿐 아니라, 베토벤을 거쳐 낭만시대의 성격소품으로서의 서사적인 판타지로 나아가는 데까지 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

3. 음악어법

바흐와 베토벤 작품에 나타난 음악어법의 연결성은 문헌에서 밝혀진 두 가지 근거를 토대로 논의해 볼 수 있다. 첫째는 베토벤의 스승이었던 네페를 통해, 둘째는 베토벤 스스로의 바흐 시론서와 작품 연구를 통해서이다.

베토벤의 아버지는 1780년 네페에게 아들의 음악 교육을 맡겼다. 네페는 법학을 전공한 라이프치히 대학 출신의 진보적 지식인으로, 예술가, 문학자, 철학자들과 많은 교류가 있었고, 이를 바탕으로 베토벤에게 음악과 함께 폭넓은 교양을 심어주었다. 베토벤은 1793년 스승 네페에게 다음과 같은 편지를 썼다.

저의 신성한 예술의 발전을 위해 자주 조언해 주신 것에 감사드립니다.
제가 만약 훌륭한 음악가가 된다면, 그것은 스승님의 덕입니다.¹⁷⁷⁾

네페는 요한 제바스티안 바흐와 칼 필립 엠마누엘 바흐를 높이 평가했다. 그는 음악을 배우는 학생이라면 요한 제바스티안 바흐의 『평균율 클라비어곡집』(*Das wohltemperierte Klavier*)을 철저히 공부해야 한다고 주장하였고,¹⁷⁸⁾ 특별히 칼 필립 엠마누엘 바흐의 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』을 작곡가이자 피아니스트로서 학습해야 하는 기본 서적으로 여기고 연구하며 그를 흠모하였다. 이에 베토벤 또한 계속해서 그들의 악보를 접하고 음악을 연구하였다. 얀 카이에르스는 베토벤이 언제나 바흐의 시론서를 가지고 다녔으며, 제자 체르니에게 바흐의 책을 구입하여 수업시간마다 가져오게 한 사실을 기록하고 있다.¹⁷⁹⁾

베토벤이 네페의 영향으로 바흐에게서 배운 대표적인 음악어법은 변주기법

177) Schonberg, 『위대한 피아니스트』, 106 재인용.

178) Caeyers, 『베토벤』, 63.

179) Caeyers, 『베토벤』, 62.

이다. 18세기 중요한 작곡 기법인 변주는 일반적인 작곡 수업에서 기본 베이스 선율을 주고 그것을 기반으로 새로운 선율을 찾아가는 방식으로 다루어졌다. 네페는 바흐의 작품들을 라이프치히에서 본으로 가져와서 베토벤에게 주었고, 베토벤이 그 곡들을 연주하고 공부할 수 있도록 도왔을 것이다. 바흐는 1760년 교육 목적으로 《6개의 변주 재현 소나타 Wq 50》(*Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen*)를 작곡하였는데, 네페는 이러한 작품도 베토벤에게 소개했을 것으로 여겨진다. 바흐는 이 악보 서문에 “요즘 변주 재현은 필수 불가결한 것이다.”라고 언급하면서, 이를 통해 즉흥연주에 필요한 변주기법에 대해 연구하고 보급하고자 한 바 있다.¹⁸⁰⁾

바흐는 소나타 형식에서 일반적으로 나타났던 도돌이표를 사용하지 않고 변주하여 재현함으로 소나타에 변주기법을 결합(제시부-제시부 변주 재현-발전부-재현부-발전부 변주 재현-재현부 변주 재현)하는 형태를 선보였다.¹⁸¹⁾ 더욱이 그는 론도와 소나타 같은 고정된 형식에서 변화하는 감정을 표현하기 위해 변주기법을 자주 사용하였다. 앞서 살펴본 바와 같이, 바흐는 후기 판타지에서 변주기법을 론도 형식에 결합하여 감정 변화의 효과적인 표현 수단으로 사용하였다.

베토벤에게 변주는 작곡 초기부터 친숙한 장르였고, 후기까지 그의 작품 전반에 걸쳐 비중 있게 나타난다. 상상력이 뛰어난 즉흥 연주자였던 베토벤의 기질과도 잘 맞았던 변주곡은 여러 가지 면에서 무한한 가능성을 지닌 영역이었다. 이에 베토벤은 당시 유행에 따른 출판사의 요구로 행진곡이나 유명한 아리아 주제의 변주곡도 많이 작곡하였을 뿐 아니라, ‘판타지풍의 소나타’를

180) 김영, “C. P. E. 바흐의 <6개의 변주 재현 소나타>: 형식과 변주 기법 분석 연구,” 『이화음악논집』 19 (2015), 1-29 참조.

181) ‘김영’의 위 논문에 따르면, 《6개의 변주 재현 소나타 Wq 50》에 사용된 변주 형식적 특징은 반복되는 2부분 형식과의 결합, 단순 2부분 형식과의 결합, 소나타 형식과의 결합, 3부분 형식과의 결합의 4가지 패턴으로 나눌 수 있다. 반복되는 2부분 형식과의 결합은 첫 악장에서 등장한 후 사라지고, 2부분과 3부분 형식과의 결합은 주로 가운데 느린 악장, 소나타 형식과의 결합은 빠른 악장에 나타난다.

비롯하여 중기 이후 소나타에서 기존의 틀만을 고수하지 않고 변주기법을 통해 변화를 주거나 변주곡 악장을 삽입하였다. 변주기법은 즉흥연주의 대표적인 유형으로 분위기와 감정을 자유롭게 변화시키기 위한 효과적인 수단으로 사용되었으며, 자유로우면서도 질서를 부여하는데 기여한다.¹⁸²⁾ 그리고 즉흥연주자로서의 역량을 보여주고자 했던 두 개의 판타지에서는 다양한 변화를 줄 수 있는 변주기법이 매우 큰 비중을 차지하고 있음을 확인할 수 있다. 베토벤의 변주스타일은 음형의 변화를 주로 한 바흐의 것보다 더 과감하고 화려하다.¹⁸³⁾

둘째, 베토벤은 바흐 시론서와 작품 수집 및 연구를 통해 그의 음악어법을 발전시켰다. 베토벤은 1809년 7월 26일 브라이트코프 & 헤르텔 출판사에 보내는 서한에서 바흐의 악보를 부탁하면서,¹⁸⁴⁾ 바흐의 음악에 대한 찬사를 보내고 있다.

내가 가지고 있는 엠마누엘 바흐의 클라비어 작품은 소수에 불과하지만, 이것들은 참된 음악가들에게 수준 높은 오락뿐 아니라 학습을 위해서도 매우 유용할 것임에 틀림없습니다. 그리고 내게 가장 큰 즐거움은 한 번도 본 적이 없거나 그저 가끔 접했던 작품들을 몇몇 진정한 음악애호가들 앞에서 연주하는 것입니다.¹⁸⁵⁾

베토벤의 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》가 작곡, 초연, 출판된 시기 또한 바로 1809-1810년이다. 바흐가 가장 중요하게 생각했던 장르가 판타지였다는 사실과 이 시기 베토벤이 바흐의 시론서와 판타지

182) 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 166.

183) 네페는 베토벤에게 북중부 독일의 칸타빌레나 클라비코드 주법을 베토벤에게 가르쳤다. 이는 네페가 바흐의 영향을 받은 것으로, 베토벤은 이를 피아노의 레가토 주법으로 발전시켰다. 요코하라 센시, 『베토벤』, 15.

184) Sprick, “C. P. E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op. 77,” 221.

185) Geck, 『바흐의 아들들』, 184 재인용.

작품들을 심도 있게 연구하였다는 점을 연관 지어 유추해볼 때, 이 곡들은 베토벤이 바흐 작품 연구와 자유로운 '판타지'의 영감을 얻어 이를 표현한 작품 들임을 알 수 있다. 이 작품들이 출판된 직후, 1811년 독일의 극작가, 음악학자, 음악 비평가였던 로홀리츠(Johann Friedrich Rochlitz, 1769-1842)는 베토벤의 《피아노 판타지 Op. 77》에 대해 논평에서 다음과 같이 말했다.¹⁸⁶⁾

이 판타지는 정말 자유로운 판타지이다. 여러 아이디어들의 새로움, 전조의 대담함과 놀라움, 숙련된 성부 진행 그리고 작곡 방식의 파괴 면에서 경이로운 칼 필립 엠마누엘 바흐의 것과 대부분 유사하다.¹⁸⁷⁾

베토벤 판타지 작품에 나타나는 바흐 음악어법과의 또 다른 공통점은 마디선의 생략과 함께 나타나는 카덴차와 같은 아르페지오와 스케일 음형, 예상치 못한 빈번한 전조, 기악적 레치타티보 등의 특징을 들 수 있다. Hon-Lun Yang은 이러한 선율 처리 방식이 일반적인 음악적 흐름을 일시적으로 차단하는 역할을 한다고 보았다.¹⁸⁸⁾ 이것은 외형적으로 바흐의 판타지에서 나타난 선율 유형과 매우 유사하다(악보 67, 68).

186) Eugene Helm, "The "Hamlet" Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach's Music," 277.

187) Sprick, "C. P. E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op. 77," 226 재인용.

188) Yang, "The 'fantastic' Beethoven and Stylus Phantasticus," 233.

<악보 67> 베토벤 《코랄 판타지 Op. 80》 마디 17a-17b

<악보 68> 바흐 Wq 63/6 3악장 마디 1a-1b

Allegro moderato

더욱이 베토벤 판타지 작품에서 나타나는 이명동음, 파격적인 전조 등의 조성적 실험은 바흐 판타지의 음악어법과 매우 유사하다. 바흐는 즉흥 연주기법에서 가능한 먼 조성, 그리고 기대에서 벗어난 조성으로의 이동을 통해 지루함을 피할 것을 강조하였으며, 다만 아무리 먼 조성으로 이동하였다 할지라도 처음과 끝의 조성은 반드시 일치시키도록 하였다. 베토벤은 바흐가 중요시했

던 조성 전개 방식과 독특한 전조에 관심을 두고 있었으며, 판타지 요소를 기반으로 하여 전통적 화성 변화의 틀에서 벗어나고자 했다. 전조는 변주와 반복에도 적용되어 곡에 다채로움을 더한다. 반복은 가장 단순한 음악적 기술이지만, 다채로운 조성의 변화와 결합하여 반복의 평범한 구조에서 벗어나 화성적으로 색을 더하는 ‘판타지’를 펼쳐낼 수 있다.

기악적 레치타티보 또한 이미 바흐가 판타지 작품과 《프로이센 소나타 Wq 48》 1번 2악장에서 이미 그 진수를 보여준 바 있다(악보 33). 이는 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 110》의 느린 악장인 3악장에서 가장 유사한 형태로 구사되며 한층 더 정교한 모습으로 나타난다(악보 69). 《피아노 소나타 Op. 110》의 3악장은 악상표현과 피아노의 다양한 음색이 농후한 베토벤 절정의 소나타 작품이다. 이 곡의 3악장에는 a음의 반복으로 클라비코드의 베bung이 표현되었는데, 페달과 셈여림의 조절로 클라비코드에서의 연주효과를 재현해내고자 한 것으로 보인다. 베토벤은 베bung 뿐 아니라 기악적 레치타티보와 아리오소 같은 성악적 표현 그리고 페달기법 등으로 소나타에서 재현할 수 있는 베토벤 자신만의 ‘판타지’를 마음껏 펼쳐냈다. 이러한 음악어법은 자연스럽게 바흐의 판타지를 연상시킨다.

<악보 69> 베토벤 《피아노 소나타 Op. 110》 3악장 마디 4-10

4 **Recitativo** *più adagio* **Andante**

5 **Adagio** *ritar. - dando cantabile*

6 **Meno adagio** **Adagio** **Adagio ma non troppo**

8 **Klagender Gesang** *Arioso dolente*

Performance instructions: *sempre tenuto*, *tutte le corde*, *una corda*, *dimin.*, *cresc.*, *dim. smorzando*, *p*, *dim.*

VII. 결론

칼 필립 엠마누엘 바흐는 음악의 감정표현과 감동을 주는 연주를 강조하였다. 그는 이를 위한 이상적 장르로 판타지를 언급하였으며, 17곡의 판타지를 작곡하여 판타지의 독자적 장르화에 기여하였다. 그 중 16곡은 아마추어 연주자들을 위해 작곡된 가벼운 연습곡부터 전문연주자들을 위한 프리 판타지에 이르기까지 다양한 형태로 그의 시론서 및 부록, 모음집에 수록되었고, 마지막 1곡은 독자적으로 출판되었다. 그의 판타지는 기악음악만으로도 감정 전달이 가능하다는 자신의 음악관을 증명함과 동시에 당시 많은 사람에게 인기와 관심을 얻었다.

바흐가 판타지에서 사용한 음악어법과 그 특징은 다음과 같다. 외형적으로는 1부 형식, 3부 형식, 론도 형식을 사용하지만 형식의 변형과 확장, 변주 형태의 결합이 나타난다. 또한 과감하고 빈번한 전조, 화려한 기교적 패시지, 레치타티보적 선율, 마디선의 생략, 다양한 꾸밈음, 템포와 리듬, 다이내믹의 잦은 변화와 템포 루바토, 베bung 등의 사용은 모두 효과적인 감정표현을 주목적으로 한다.

음악사적으로 바흐의 판타지 장르를 수용하여 시대의 미학적 흐름과 자신의 음악적 아이디어를 적용하여 발전시켜 나간 대표적인 작곡가는 바로 베토벤이다. 두 작곡가는 즉흥연주자, 작곡가로서뿐 아니라 음악관과 실험적 도전정신이 매우 닮아있다. 바흐의 판타지는 베토벤의 장르 판타지뿐 아니라 음악적 '판타지'에도 영향을 주었고, 베토벤 음악의 변화와 발전에 촉매제가 되었다.

베토벤은 《피아노 소나타 Op. 27 No. 1, 2》에 '판타지풍의 소나타'라는 부제를 달고, 판타지에 관한 관심을 소나타에 드러냈다. 정형화된 주제나 형식의 경계를 허무는 등 기존 형식과의 차별화를 시도하였고, 형식 안에서 변주나 즉흥적 요소들로 판타지적 성격을 부각했다. 그는 후기로 갈수록 판타지

적 요소를 더욱 과감하게 소나타에 사용하여 피아노 소나타를 최고의 경지로 끌어올렸다. 또한 자유로운 전개로 시작하여 변주로 절정을 이루는 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》은 그의 즉흥연주 스타일과 확장된 장르로서의 판타지를 잘 보여주었다. 바흐의 판타지가 건반악기에 한정되어 있었다면, 베토벤은 판타지를 소나타나 다른 장르와 결합시켜 더 넓은 의미의 ‘판타지’로 확장시켰다.

마지막으로 본 논문에서는 바흐와 베토벤의 영향 관계를 세 가지 범주 즉, 감정표현, 즉흥연주, 음악어법으로 분류하여 고찰하였다. 첫째, 베토벤의 중기 이후 작품에서 형식의 변형, 구체적 지시어 사용 등을 통해 감정을 적극적으로 표현하고자 했던 점은 바흐가 중요시했던 감정표현과 연결된다. 둘째, 바흐와 베토벤 모두 당대 뛰어난 즉흥 연주자로서 청중들에게 감동을 주고, 큰 인기를 끌었다. 이에 바흐 시대의 수사학적 관점을 베토벤의 즉흥연주에 적용하여 설득력 있고 청중을 사로잡는 연주의 본질적인 측면을 논하였다. 셋째, 바흐와 베토벤의 음악어법의 연결성을 네페의 영향력과 베토벤의 바흐 시론서 및 작품 연구에서 발견하였다. 베토벤은 네페를 통해 내면의 표현을 중요시하는 연주관을 형성하였고, 바흐의 시론서와 작품 연구로 즉흥연주와 변주를 비롯한 작곡기법을 배웠다. 또한 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》이 작곡, 초연, 출판된 1809-1810년은 베토벤이 바흐의 악보를 출판사에 부탁하여 연구한 시기와 맞물려 그 영향을 입증해준다.

베토벤이 바흐에게 얻은 것은 자유로운 상상력과 표현, 청중을 사로잡고 감동을 줄 수 있는 연주였다. 부연하자면 베토벤의 음악 전반에 영향을 미치고 있는 판타지적 요소와 낭만성의 저변에는 바흐의 판타지가 있다고 할 수 있다. 《피아노 판타지 Op. 77》과 《코랄 판타지 Op. 80》 이후에 판타지 장르를 베토벤에게 없다. 그러나 살아있는 ‘판타지’로 내면과 낭만적 정서를 표현하고자 한 베토벤의 중후기 작품과 실내악과 교향곡에 이르는 다른 장르가

지도 이어진다. 그리고 19세기 이후 낭만 작곡가들은 소나타 형식과의 융합, 성격소품 및 모음곡, 오페라 편곡 작품들을 통해 단순한 기교가 아닌 자신의 정서와 감정을 자유롭고 즉흥적으로 표현하며 판타지를 확장해 나갔다. 바흐의 판타지는 베토벤뿐 아니라 이후 현대까지 계속되는 판타지 작품 속에서 그 생명력을 발하고 있다.

최근 칼 필립 엠마누엘 바흐의 음악 연구가 속속 등장하고 있지만, 여전히 그의 음악은 오늘날 국내 연주계에 낯선 존재로 남아있다. 본 연구를 통해 이러한 국내의 연구 동향에 잔잔한 자극이 되고, 동시에 바흐의 판타지 작품뿐 아니라 그의 건반 음악 작품들이 재평가되고 연주될 수 있는 계기가 되길 바란다. 나아가 바흐의 음악적 영향력에 대한 후속 연구도 더욱 확장될 수 있길 기대한다.

덧붙여 바흐와 베토벤의 피아노 판타지가 남긴 연주자적 측면의 과제인 ‘청중을 사로잡는 연주’에 관해서도 숙고해 볼 필요성이 있음을 강조하고 싶다. 작곡가와 연주자가 분리된 오늘날에는 작품을 해석하여 작곡가의 ‘판타지’와 연주자의 ‘판타지’를 동시에 펼쳐내 보이는 능력, 즉 청중과 교감하는 능력이 중요시되기 때문이다. 더불어 이 논문이 다가오는 2020년 베토벤의 탄생 250주년을 앞두고 베토벤 음악을 심도 있게 연구하고자 하는 음악학도들에게도 연구의 주춧돌이 되길 바라는 바이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 백기풍 외. 『베토벤 32곡의 피아노소나타 전곡 분석과 연주법』. 서울: 작은우리, 1993.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: W. W. Norton & Co., 1949.
- Helm, Eugene. *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Lee, Douglas A. *C. P. E. Bach Studies*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Marshall, Robert L. *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Routledge, 2003.
- Rampe, Sieberg. *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2014.
- Richards, Annette. *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge: Cambridge of University, 2001.

2. 번역서

- 横原千史(요코하라 쉐시). 『베토벤』. 박선영 역. 파주: 음악세계, 2016.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 『올바른 피아노 연주법』. 박영수 역. 서울: 예솔, 2014.
- Burge, David. 『20세기 피아노음악』. 박숙련 역. 서울: 음악춘추사, 2000.

- Caeyers, Jan. 『베토벤』. 홍은정 역. 서울: 도서출판 길, 2018.
- Geck, Martin. 『바흐의 아들들』. 강해근, 나주리 역. 파주: 음악세계, 2012.
- Gillespie, John. 『피아노음악』. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2000.
- Green, Douglass M. 『조성음악의 형식』. 박경종 역. 파주: 삼호뮤직, 1998.
- Grout, Donald J. 『그라우트의 서양음악사 제7판(상, 하)』 민은기, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 공역. 서울: 이앤비플러스, 2013.
- Kirby, F. E. 『건반음악의 역사』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Leith, Sam. 『레토릭: 세상을 움직인 설득의 비밀』. 정미나 역. 서울: 청어람 미디어, 2014.
- Motte, Diether de la. 『음악적 분석 I』. 김은하 역. 서울: 음악춘추사, 2007.
- Pauly, Reinhard G. 『고전시대의 음악』. 김혜선 역. 서울: 다리, 2000.
- Quantz, Johann Joachim. 『플루트 연주의 예술』. 연세대학교 음악연구소 역. 파주: 음악세계, 2011.
- Riezler, Walter. 『베토벤』. 나주리·신인선 역. 파주: 음악세계, 2007.
- Rosenblum, Sandra P. 『고전파 피아노 음악의 연주』. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Schonberg, Harold Charles. 『위대한 피아니스트』. 윤미재 역. 서울: 나남, 1986.

3. 학술논문

- 김미옥. “수사학과 독일음악이론.” 『낭만음악』 18/4 (2006): 5-30.
- 김영. “C. P. E. 바흐의 『6개의 변주 재현 소나타』: 형식과 변주 기법 분석 연구.” 『이화음악논집』 19 (2015): 1-29.
- _____. “W. F. 바흐 vs. 바흐의 건반 판타지아 전곡 비교분석 연구.” 『이화음악논집』 20 (2016): 35-68.

- ____. “바흐 즉흥연주기법의 이론과 실제: 그의 시론서와 판타지아 총 18곡을 중심으로.” 『이화음악논집』 21 (2017): 1-39.
- ____. “바흐 건반 판타지아의 유산 및 역사적 변모: 일관작곡 유형을 중심으로.” 『이화음악논집』 22 (2018): 49-89.
- 나주리. “‘말’하는 기악: 바흐의 ‘기악 레치타티보’의 경우.” 『음악논단』 (2016): 33-61.
- 박유미. “베토벤의 환타지: 말기 피아노 소나타에 나타나는 연주자 페르소나.” 『음악논단』 (2018): 71-103.
- 박윤경. “음악적 판타지에 관한 소고.” 『음악이론연구』 18 (2012): 118-142.
- 양경아. “C. P. E. Bach의 건반악기 판타지아연구-즉흥연주적인 판타지아를 중심으로.” 『피아노음악연구』 1 (2007): 31-51.
- 오윤록. “베토벤의 합창환상곡 Op. 80.” 『음악연구포럼』 5 (1997): 41-64.
- ____. “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미.” 『음악연구』 25 (2001): 147-172.
- 이미경. “베토벤의 작품에 나타난 기악적 레치타티보.” 『음악과 민족』 42 (2011): 335-359.
- 이정윤. “바흐의 Free Fantasia 연구.” 『음악교수법연구』 11 (2013): 43-60.
- 이현자. “모차르트의 《두 대의 피아노를 위한 협주곡 제10번 K.365》의 형식 분석과 음악수사학의 연관성.” 『피아노음악연구』 5 (2011): 7-40.
- 정경영. “음악 수사학에 대한 수사학적 접근.” 『낭만음악』 18/4 (2006): 49-66.
- ____. “몸의 수사학, 음악의 수사학: 바로크 부레의 경우.” 『음악논단』 23 (2009): 47-68.
- 최승현. “C. P. E. Bach의 건반악기 Fantasia에 관한 소고.” 『한국문화연구원논총』 51 (1986): 33-56.
- ____. “C. P. E. Bach의 건반악기 즉흥연주에 관한 소고.” 『음악연구』 10

- (1993): 25-36.
- 하병학. “‘보편 교양학’으로서의 수사학 재정립-고전 수사학과 현대 신수사학의 조명을 통하여-.” 『철학탐구』 16 (2004): 351-371.
- 하승완. “판타지 양식의 재고를 통한 하인리히 비버의 음악 조명.” 『서양음악학』 18 (2015): 67-103.
- Helm, Eugene. "The "Hamlet" Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach's Music." *The Musical Quarterly* 58/2 (1972): 277-296.
- Sisman, Elaine R. "After the Heroic Style: Fantasia and the 'Characteristic' Sonatas of 1809." *Beethoven Forum* 6/1 (1998): 67-96.
- Sprick, Jan Philipp. "C. P. E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op. 77." In *C. P. E. Bach und Hamburg Generationenfolgen in der Musik*. Herausgegeben von Tobias Janz, 221-229. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017.
- Wolff, Christoph. "C. P. E. Bach and the History of Music." *Music Library Association* 71/2 (2014): 197-218.
- _____. "Recovered in Kiev: Bach et al. a Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie." *Music Library Association* 58/2 (2001): 259-271.
- Yang, Hon-Lun. "The 'fantastic' Beethoven and Stylus Phantasticus." 『음악예술논단』 (1994): 231-261.

4. 학위논문

이경아. “아론 코플랜드의 피아노 음악에 관한 분석연구: 피아노 변주곡, 소나타, 판타지를 중심으로.” 이화여자대학교 박사학위논문, 2010.

황원희. “칼 필립 엠마누엘 바흐의 오라토리오 《광야의 이스라엘 백성》의 아리아에 나타난 가사와 음악과의 연관성 연구.” 숙명여자대학교 박사학위논문, 2014.

Mandelbaum, Karen G. “The late keyboard rondos of Carl Philipp Emanuel Bach: Issues of genre, form, and voice leading.” Ph.D. Diss., The City University of New York, 2008.

5. 사전

Field, Christopher D. S, Helm, E. Eugene and Drabkin, William. “Fantasia.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, edited by Stanley Sadie, 545-558. Second Edition. New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.

Schipperges, Thomas und Teepe, Dagmar. “Fantasie.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 3, herausgegeben von Ludwig Finscher, 316-345. Zweite Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1994.

The Harvard Dictionary of Music, edited by Don Randel. Fourth Edition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

6. 악보

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Sechs Sonaten, Achtzehn Probestücke zu dem, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Schott, 1963.

_____. *Zwei Sonaten, drei Rondos und zwei Fantasien Wq 58.* Wiesbaden: Breitkof & Härtel, 1985.

_____. *Zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien Wq 59.* Wiesbaden: Breitkof & Härtel, 1985.

_____. *Zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien Wq 61.* Wiesbaden: Breitkof & Härtel, 1985.

_____. *Fantasie "C.Ph.E.Bachs Empfindungen."* Schott, 1950.

Beethoven, Ludwig von. *Fantasie Opus 77.* München: Henle Verlag, 1986.

_____. *Fantasie für piano, chorus and orchestra Opus 80.* Wiesbaden: Breitkof & Härtel, 1993.

7. 음반

Bach, Carl Philipp Emanuel. *The Complete works for piano solo,* Ana-Marija Markovina. Hanssler(2014).

8. 인터넷 자료

<https://cpebach.org/> [2019년 3월 25일 최종접속].

<https://www.cpebach.de/> [2019년 3월 25일 최종접속].

<https://imslp.org/> [2019년 4월 21일 최종접속].

부 록

<부록 1> 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제1권 1753년 초판 표지

Versuch
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten
erläutert
von
Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuß. Cammer-Musikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.



Gedruckt bey dem Königl. Hof-Buchdrucker Christian Friedrich Henning.

1 7 5 3

<부록 2> 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제2권 1762년 초판 표지

Carl Philipp Emanuel Bachs
V e r s u c h
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
Zweyter Theil,
in welchem die Lehre von dem Accompagnement
und der freyen Fantasie
abgehandelt wird.

Nebst einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.

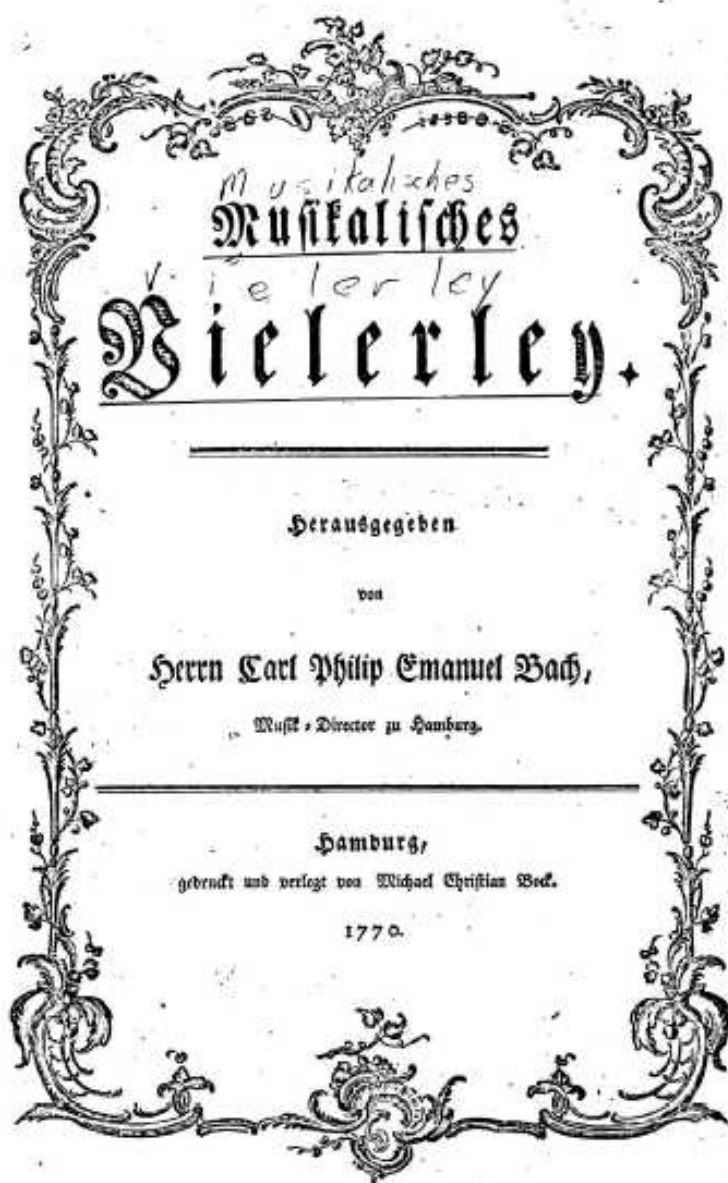


Berlin, 1762.
Gedruckt bey George Ludewig Winter.

<부록 3> 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제2권 예시곡 (Wq 117/14)

The image displays a handwritten musical score for a piece titled 'Allegro' (Wq 117/14). The score is organized into five systems, each consisting of a piano (right-hand) staff and a bass (left-hand) staff. The tempo is marked 'Allegro' at the beginning. The notation includes various musical elements such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system features a section labeled 'arpeggio' in the right hand, with a 'p.f.' (piano fortissimo) dynamic marking. The third system includes a '3' marking, possibly indicating a triplet, and an 'arp.' (arpeggio) marking. The fourth system has an 'arp: p' (arpeggio piano) marking. The fifth system includes 'f p f' (forte piano forte) dynamic markings and an 'arp:' marking. The score is written in a clear, legible hand, typical of a composer's manuscript.

<부록 4> 모음집 『각종음악모음집』 1770년 초판 표지



<부록 5> 『각종음악모음집』 목차 첫 페이지

Musik
173-28-82

Inhalt.

Canzonetta, vom Herrn Concertmeister Graun in Berlin	Seite	1
Clavier-Sonate mit veränderten Reptisen, vom Hrn. Capelmeister Bach in Hamburg	2	
La Cecchina, vom Herrn Jasch, Königlich-Preussischen Cammer-Virtuosen	9	
Choral: Ich dank dir schon ic. für die Orgel, vom Herrn Kirnberger in Berlin	10	
Menuet zum Tanz, vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	12	
Vom Herrn Lesing, componirt vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	12	
Fantasia, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	13	
Sonata per il Violino Solo con Basso, vom Herrn Concertmeister Zöch in Zerbst	14	
Solfeggio, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	19	
In die Heiligen, vom Herrn Capelmeister Bach in Eisenach	20	
Menuet, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	20	
Alla Polacca, vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	21	
Die Gespenster, vom Herrn Lesing, componirt vom Hn. Concertmeister Bach in Wückeburg	21	
Sonata per il Cembalo, vom Cammer-Virtuosen, Herrn Jasch in Berlin	22	
Ode vom Herrn Klopstock, componirt vom Cammer-Musico, Herrn Cramer in Gotha	28	
Trio, vom Herrn Concertmeister Graun in Berlin	29	
Alla Polacca, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	39	
Sonata per il Flauto, Violino, e Basso, vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	40	
Zwo abwechselnde Menuetten vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	48	
Das Clavier, vom Herrn Zacharid, componirt vom Herrn Postath Gräfe in Braunschweig	49	
Clavier-Sonate, vom Cammer-Virtuosen, Herrn Lien	50	
Komm Gott Schöpfer heiliger Geist, vom Herrn Kirnberger in Berlin	55	
Die gute Wirthschaft, vom Herrn Kirnberger in Berlin	56	
A Iris, vom Herrn Jasch in Berlin	57	
Lied, vom Herrn Kirnberger in Berlin	57	
Clavier-Sonate, vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	58	
Alla Polacca, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	66	
Duett für eine Flöte und eine Violine, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	67	
Ode vom Herrn M. Schmidt, componirt vom Herrn Cramer in Gotha	71	
Zwo abwechselnde Menuetten vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	72	
Sonate für die Hautbois, vom Herrn Matthes in Berlin	73	
Solfeggio, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	78	
Die Zeit, vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	79	
Fantasia, vom Herrn Capelmeister Bach in Hamburg	80	
Fantasia, von eben demselben	80	
Clavier-Sonate, von eben demselben	81	
Eine geistliche Cantate, vom Herrn Cramer in Gotha	86	
Der Sieg über sich selbst, vom Herrn Concertmeister Bach in Wückeburg	88	
Violin-Solo, vom Herrn Concertmeister Zöch in Zerbst	89	
March, vom Herrn Postath Gräfe in Braunschweig	93	

(*박스표기는 수록된 판타지 곡을 표시하기 위해 첨가함)

<부록 6> 『각종음악모음집』 중 7번 판타지 (Wq 117/13)

Musikalisches Wierley. Viertes Stück.

13

FANTASIA.

Vom Herrn Capellmeister Bach, in Hamburg.

Allegro moderato.

The musical score is presented in eight systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *pp*, *mf*, and *fz*. The piece is marked *Allegro moderato*. The final system ends with a large 'D' time signature.

<부록 7> 『전문가와 애호가를 위한 모음집 Wq 56』 1780년 초판 표지

CLA VIER - SONATEN
NEBST
E I N I G E N R O N D O S
FÜRS FORTE-PIANO
FÜR
KENNER UND LIEBHABER,
SR. KÖNIGL. HOHEIT
F R I E D R I C H H E I N R I C H,
M A R G G R A F E N Z U
S C H W E D
U N T E R S T A N D E N G E W E S E N E R
UND COMPOSIT
VON
CARL PHILIPP EMANUEL BACH.
Z W E Y T E S A M M L U N G.

LEIPZIG,
IM VERLAGE DES AUTORS.
1780.

<부록 8> 《바이올린과 클라비어 판타지 Wq 80》 1787년 자필악보



<악보 및 그림 출처>

부록 1, 2, 3: [https://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Clavier_zu_spielen,_H.868,_870_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))

부록 4, 5, 6: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Vielerley_\(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Vielerley_(Bach%2C_Carl_Philipp_Emanuel))

부록 7: [https://imslp.org/wiki/Clavier-Sonaten_f%C3%BCr_Kenner_und_Liebhaber,_Wq.55-59,_61_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Clavier-Sonaten_f%C3%BCr_Kenner_und_Liebhaber,_Wq.55-59,_61_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))

부록 8: [https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_F-sharp_minor,_H.536_\(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_F-sharp_minor,_H.536_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))

ABSTRACT

A Study on Carl Philipp Emanuel Bach's Fantasies: Focused on their relationship with Beethoven's Piano Music

Young Hwa Han
Instrumental Music Major
Department of Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

This dissertation illuminates the importance of Carl Philipp Emanuel Bach's keyboard fantasies and expands the study of them by investigating their influence on Beethoven's piano music.

First, The characteristics of 17 selected pieces are classified and analyzed based on his essay and the collections in which they belong to. This will provide an opportunity to assess the value and influence of those works throughout the history of western music. The characteristics revealed in his music, such as modification and expansion of the form, use of variation, removal of bar lines, recitative style in melody, unexpected modulation, sudden change of dynamics, tempo rubato, and use of *Bebung*, correspond to his musical doctrine which prioritizes expression of feelings.

The aforementioned characteristics are also present in Beethoven's

piano music. This study has revealed similarities between the works by Carl Philipp Emanuel Bach and Beethoven, and the unique characteristics of Beethoven's piano music by analyzing some of his works. The selected works include the *Piano sonatas, Op. 27, No. 1 and No. 2*, known as "Quasi una Fantasia", which describes the composer's explicit interest in the subject, and *Fantasy Op. 77* and *Choral Fantasy Op. 80*, which were published with Beethoven's own improvisation. Lastly, the study attempts to prove Carl Philipp Emanuel Bach's influence on Beethoven's music on the grounds that they share many similarities in characteristics, particularly under three criteria: aesthetic feelings, improvisation, and musical expressions.

This dissertation affirms that Carl Philipp Emanuel Bach's fantasies and his method of playing and musical expressions which focused on moving his audiences contributed to the success of Beethoven's piano music.