

C. P. E. Bach의 『6개의 변주 재현 소나타』:
형식과 변주 기법 분석 연구

김 영

목차

I.
II.
III.
참고문헌
Abstract

I. 들어가면서

C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)는 18세기 중엽 북 독일에서 활동한 매우 다재다능한 음악인으로서 건반악기 연주자이며 이론가였고 공연 기획자였을 뿐만 아니라 오페라를 제외한 전 장르에서 도합 1000여 곡 이상의 작품을 남긴 작곡가이다. 그는 특히 이 가운데 그의 부친인 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 경우처럼 건반음악가로 대표된다. 그가 작곡한 건반음악이 400여곡에 이를 뿐만 아니라, 두 권에 달하는 방대한 건반음악 연주법 이론서도 출판했기 때문이다.¹⁾

C. P. E. 바흐는 당대에 이미 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)이나 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 등을 비롯한 많은 음악인으로부터 극찬과 존경을 받았던 인물이다.²⁾ 그러나 이후에는 그의 음악양식이 그와 함께 죽은 일시적인 것이라는 극단적인 평가까지 받게 되는데,³⁾ 그 근본적인 이유는 오랫동안 그의 작품이 바로크에서 고전 시대로의 과도기에 속하는 것에 불과하고 그의 음악을 지배하는 감정 과다주의적 ‘다감 양식(Empfindsamer Stil)’ 역시 낭만주의의 뿌리가 되는 일시적인 것으로 취급되어왔기 때문이다.⁴⁾ 따라서 그의 대한 평가도 ‘다감 양식’이라는 형식상의 특수성과 그가 저술한 이론서의 가치로만 제한되어 이루어져 왔던 것이다. 예를 들어 그의 건반 소나타를 고전시대의 잣대로 볼 때에는 주제 대비와 발전 기법이 약하고 바로

1) C. P. E. 바흐 이전에 등장한 건반음악 연주법에 관한 저서로는 클라브생 음악의 대가였던 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)의 『클라브생 연주법』(L'art de toucher le Clavecin, 1716)이 있는 정도이다. 바흐의 이론서 제1권은 쿠프랭의 것과 같은 구성으로서 운지법, 장식음, 기본 연주법으로 되어 있지만, 제2권에는 그 외에도 음정과 조성, 통주저음, 반주법, 즉흥연주법의 내용이 더 수록되어 있다. C. P. E. Bach, *Essay on the TRUE ART OF PLAYING KEYBOARD INSTRUMENTS*, Translated & Edited by William J. Mitchell (New York: W·W·Norton & Company, 1949).

2) 하이든은 이 『올바른 클라비어 연주법 개론』(Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753, 1762)을 가리켜 모든 학파 중의 학파라 했고 모차르트는 “그는 아버지이고 우리는 어린 아이이다”라고 말할 정도로 그에 대한 존경심을 드러냈는가 하면, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)과 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828) 등의 건반 소나타에서 나타나는 악장 사이의 3도 조성관계나 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849) 음악의 템포 루바토(Tempo Rubato) 등도 C. P. E. 바흐의 작품이나 이론서에서 그 기원을 찾을 수 있다. David Ewen, *Great Composers* (New York: The H. W. Wilson Company, 1966), p. 18; 김선자, “C. P. E. Bach의 *Probestücke Sonata* Wq.63에 관한 연구,” 『음악연구』 23 (2001), 49쪽.

3) Carol Steiner, “Empfindsamkeit,” *Current Musicology* 9 (1969), p. 14: “To all intents and purposes, Bach’s style died with him.”

4) David Schulenberg, “Carl Philipp Emanuel Bach,” in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Edited by Robert L. Marshall (New York: Routledge, 2003), p. 193.

크적인 즉흥적 낚임의 진행이 잔재되어 있는 것으로 평가되기 쉽다.⁵⁾

그런데 1980년대부터 C. P. E. 바흐의 음악전집이 기획되기 시작하고 그에 따른 심도 있는 연구들도 등장하면서, 그의 음악에서 시도되었던 작곡기법이 그의 독특한 업적으로 새롭게 조명되기 시작했다.⁶⁾ ‘변주 재현(veränderten Reprisen)’ 기법이 그것인데, 실제로 이 용어는 역사상 C. P. E. 바흐의 건반음악 소나타 곡집의 제목으로 유일하게 붙여져 있는 것이기도 하다. 본고의 주제인 『6개의 변주 재현 소나타』(Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen, H.126, 136-140, 1760)가 그것이다. ‘변주 재현’의 개념은 원래 소나타 형식에서의 재현부에 국한 되지 않는 ‘변주되는 반복’ 자체를 폭넓게 의미하는 것으로서 당대에 즉흥연주와 즉흥변주 재현의 대가였던 C. P. E. 바흐의 음악을 상징하는 것으로 널리 받아들여졌던 것인데,⁷⁾ 이 곡집은 변주 재현을 당대의 대세로 본 그가 교습용으로 출판한 것이었다(아래의 III 참조). 이런 부류의 음악이 당대에 얼마나 필요한 것이었는지는 레오폴트 모차르트(Johan Georg Leopold Mozart, 1719-1787)가 아들 아마데우스(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)를 위해 그의 악보들을 구하고자 동분서주한테서도 짐작해볼 수 있다.⁸⁾ 아래의 인용문이 그것인데, 레오폴트가 브라이트코프 출판사에게 몇 개의 작품을 출판하도록 제공하면서 보낸 1775년 10월 6일자 편지이다.

마지막 작품들에 관하여는 당신이 변형된 재현부를 가진 필립 에마누엘 바하의 피아노 소나타처럼 그런 식으로 인쇄하고 싶지 않으신지 묻고 싶습니다. 그것들은 베를린에서 게오르그 루드비히 빈터에게서 인쇄되었으며 이러한 종류의 소나타는 아주 애호되고 있습니다.

[...] 나에게 당신이 보유한 칼 필립 에마누엘 바하의 모든 작품들을 계산사와 함께 동봉해 주신다면 매우 기쁘겠습니다.⁹⁾

5) 소나타 작품 연구에 있어서 주제적 대비와 발전 기법이 약하다고 단정 짓는 것: Philip T. Barford, “The Sonata-Principle: A Study of Musical Thought in the Eighteenth Century,” *Music Review* 13 (1952), p. 262; William Henry Hadow, “The Instrumental Forms: C. P. E. Bach and the Growth of the Sonata,” in *The Viennese Period*. Chapter 7, *Oxford History of Music*, vol. 5 (Oxford: Clarendon Press, 1904), pp. 183-205.

6) Schulenberg, “Carl Philipp Emanuel Bach,” p. 206.

7) 바흐의 작품 중 769곡이 변주곡이거나 변주 재현과 관련되어 있기도 하다. E. Eugene Helm, “C. Ph. E. Bach and the Great Chain of Variation,” in *Carl Philipp Emanuel Bach und die Europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, edited by Hans Joachim Marx (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990), p. 223.

8) Schulenberg, 위의 글, p. 206.

9) Silke Leopold, “모차르트의 칼 필립 엠마누엘 바하와의 창조적인 씨름에 관하여,” 『음악이론 연구』 8 (2003), 110쪽에서 재인용.

변주 재현은 특정 시대에 국한시킬 수 없는 중요한 음악 기법이기에 때문에 그의 실력을 전수하고자 한 것으로 추정되는 이 곡집의 음악사적 의의와 중요성은 두말할 필요가 없는데도 불구하고, 대규모의 『6개의 변주 재현 소나타』에 대한 연구는 4페이지에 불과한 개괄적인 내용의 논문 하나에 국한되어 있는 실정이다.¹⁰⁾ 따라서 본고에서 처음으로 곡집 전체를 대상으로 한 분석을 시도해 보고자 한다.¹¹⁾ 그럼 우선 C. P. E. 바흐의 건반음악 작품들을 그가 활동한 지역에 따라 초기·중기·후기로 나누어 개관한 후 『6개의 변주 재현 소나타』를 분석해 보겠는데, 형식적 특징을 먼저 체계적으로 살펴본 다음 이 틀 안에서 변주적 진행이 어떻게 결합되어 있는지를 집중적으로 정리해 보겠다.

II. 시기별 건반음악 작품 개요

C. P. E. 바흐는 활동한 지역에 따라 음악 경향의 차이를 보이는데 이는 크게 세 가지로 나누어진다. 라이프치히(Leipzig, 1723-1734)와 프랑크푸르트(Frankfurt, 1734-1738)에서 활동한 초기는 부친의 영향을 받은 작품들을 쓴 기간이다. 대위법적 모방, 동형진행, ‘실갯기 작법(Fortspinnung)’¹²⁾ 등이 그것이고, 이밖에 호모포니적인 갈랑 양식(galanter Stil)¹³⁾과 다감 양식의 초기 단계도 등장한다. 이 시기에 관련된 기록은 별로 남아 있지 않아 추정에 의존할 수밖에 없는 실정인 경우도 많다. 그의 건반음악 소나타는 150여곡에 이르는데 이 중 17곡만이 이 시기에 속하고, 그 밖에 변주곡과 미뉴에트 그리고 출판되지 않은 조곡 등이 있다. 소나타는 모두 당대의 전형적인 빠름-느림-빠름의 3악장

10) Michael Krügerke, “Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen: Carl Philipp Emanuel Bachs Aufbruch in die Empfindsamkeit,” *Neue Zeitschrift für Musik* 148 (1987), pp. 20-24. 덧붙여, Erich Beurmann, “Die Reprisen-sonaten Carl Philipp Emanuel Bachs,” *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), pp. 168-179은 C. P. E. 바흐의 ‘Reprisen’ 기법을 그의 작품 전체에서 포괄적으로 다룬 것이다.

11) 악보는 C. P. E. Bach가 주도적으로 출판한 *VI Sonates pour le Clavecin avec Reprises Variées* (Berlin: Chez George Louis, 1760)를 사용한다.

12) ‘실갯기 작법’은 음악적 동기를 반복과 이동반복 등을 통해 지속적으로 이어나가는 작곡 기법으로 특히 후기 바로크 음악에서 전형적으로 나타났던 기법이다.

13) 1725-1775년경에 유행하던 양식으로, 바로크 시대의 견고하고 장중한 성격의 대위법적인 짜임새와는 대조적으로 화성 중심의 장식적인 진행을 특징으로 한다. 다감 양식도 갈랑 양식에 포함될 수 있으나 특정적으로 강한 비애감(Pathos)이나 변덕스런 감정을 표출하는 등의 경향 때문에 구별된다.

구성과 반복되는 2부분이나 순환2부분 형식으로 되어 있다.¹⁴⁾ 제1악장과 제3악장은 대부분 같은 조이고 비슷한 구조를 지니고 후자는 상대적으로 가볍고 경쾌하다. 제2악장에는 흔히 관계단조나 같은 으뜸음조가 사용되고 있고 구조와 분위기에 있어서도 다른 악장들과 대조를 이룬다.¹⁵⁾ 다음은 그의 초기 건반음악을 정리한 목록이다.

<표 1> C. P. E. 바흐의 초기 건반음악 목록¹⁶⁾

장르	작품명(개수)	작품번호(Wq)	작품번호(H)	출판연도
소나타	Sonate	62.1	2	1731
	Sonaten(4)	65.1-4	3-6	1731-3
	Sonaten(6)	64	7-12	1734
	Sonate	65.5	13	1735
	Sonaten(5)	65.6-10	15-19	1736-8
변주곡	Menuet mit 18 Variationen	118.7	14	1735
그 외 소품들	Clavierbüchlein	-	1	1730년대 작곡
	Menuet pour le Clavessin	111	1.5	1731

중기는 30년간 베를린(Berlin, 1738-1768)에서 활동한 시기로 프러시아 대제였던 프리드리히 2세(Friedrich II, 1712-1786) 왕실의 건반악기 연주자로 활동한 기간이다. 그가 이 왕실에서 일하게 된 배경은 알려져 있지 않지만 프러시아의 황태자가 대제로 즉위하면서 공식적인 명칭을 얻게 된다. 머지않아 왕실의 두 번째 건반악기 주자가 고용되어 매달 번갈아가며 업무를 보게 되면서는 작곡과 교습 등을 할 수 있는 여유도 생긴다.¹⁷⁾ 베를린에서의 교습은 그의 유명한 『올바른 클라비어 연주법 개론』을 저술하는 데도 영

14) 반복되는 2부분 형식은 바로크 춤곡 형식으로서 소나타 형식의 기원이 되는 것이고, 2부분이 동일하게 마무리되는 순환2부분 형식은 그 과도기적인 것이다.

15) 존 길레스피(John Gillespie) / 김경임 역, 『피아노 소나타』(Five Centuries of Keyboard Music) (대구: 계명대학교 출판부, 1991), 23쪽.

16) C. P. E. 바흐의 작품에는 Wq. 번호가 사용되어 왔는데, 보트켄(Alfred Wotquenne, 1867-1939)이 1905년에 『C. P. E. Bach 작품의 주제목록』(Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach)을 출간하면서 적용되기 시작한 것이다. 현재는 1989년에 헬름(Eugene Helm, 1928-)이 그 목록에 빠져 있던 몇몇 곡을 추가하고 출판연도를 작곡연도 순으로 대체한 H. 번호가 더 빈번하게 사용되고 있는 추세이다. 따라서 본고에서는 이 번호를 사용한다.

17) 1742년에 프리드리히 샬레(Christian Friedrich Schale, 1713-1800)가 제2건반악기 주자로 등용된다.

감을 주게 되는데, 공공연주의 활성화와 발맞추어 출판된 이 저술에는 건반악기 연주법이 다각도로 논의되어 있다(각주1 참조).

중기는 대부분의 건반음악이 작곡된 시기로 특히 소나타가 100여 곡에 달하는데, 다감 양식도 본격적으로 등장한다. 그 예로는 큰 폭의 도약이 있는 선율, 한숨 쉬는 듯이 중간 중간 쉼표로 끊어지는 선율, 긴장감이 유발되는 갑작스런 중단, 다이내믹의 잦은 대조와 불협화적인 전타음, 반음계, 레치타티보 형태의 자유 리듬 등을 들 수 있다.¹⁸⁾ 그리고 예외적으로 순환주제 기법의 개념도 엿보인다.¹⁹⁾ 이 시기에 작곡된 대부분의 작품들은 6개 세트르 출판되었다. 대표작으로는 『프러시안 소나타』(Preußischen Sonaten, 1742)와 『뷔어템베르크 소나타』(Württembergischen Sonaten, 1744)가 널리 알려져 있으며, 『6개의 변주 재현 소나타』 역시 이 시기에 속한다. 이 시기의 건반음악 작품을 목록으로 정리하면 다음과 같다. 단, 중기에 속한 건반음악 소품들은 지면 관계상 세트르로 되어 있는 것만 포함하기로 한다.

<표 2> C. P. E. 바흐의 중기 건반음악 목록

장르	작품명(개수)	작품번호(Wq)	작품번호(H)	출판연도
소나타	Preußischen Sonaten(6)	Wq.48.1-6	24-29	1742
	Württembergischen Sonaten(6)	Wq.49.1-6	30-34, 36	1744
	Probestücken Sonaten(6)	Wq.63.1-6	70-75	1753
	Veränderten Reprisen Sonaten(6)	Wq.50.1-6	126, 136-140	1760
	Fortsetzung Sonaten(6)	Wq.52.1-6	50, 129, 158 163, 37, 142	1761
	Leichte Clavier Sonaten(6)	Wq.53.1-6	164-165 180-183	1766
	Clavier Sonaten(25)	Wq.62.1-24	-	1755-70
	À l'usage des dames Sonaten(6)	Wq.54.1-6	184-185, 204-207	1770

18) 이남재·김용환, 『18세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 148쪽.

19) 김영, “C. P. E. Bach의 건반악기 소나타 분석연구-시기별 대표작품을 중심으로-,” (한세대학교 박사학위논문, 2007), 17쪽.

장르	작품명(개수)	작품번호(Wq)	작품번호(H)	출판연도
변주곡	Menuet mit 5 Variationen	118.3	44	1745
	Arioso mit 7 Variationen	118.4	54	1747
	Allegretto mit 6 Variationen	118.5	65	1750
	24 Variationen über “Ich Schliefe, da träumte mir”	181.1	69	1752
	8 Variationen über die Arietta	118.2	155	1760
	12 Variationen über die Romanze	118.6	226	1766
	Arioso mit 6 Variationen	-	-	1765
그 외 소품들	Abhandlung von der Fugue	119.7	75.5	1754
	Abhandlung von der Fugue	119.1	76	1754
	Raccolta delle più nuove composizioni	117.17-18, 26, 37	79-82	1754-5
	La Complaisante	117.28, 30-33	109-113	1754-5
	La Philippine, La Gabriel, La Caroline	117.34-5, 39	96-98	1755
	Raccolta delle più nuove composizioni	117.19-21	89-91	1756
	Raccolta delle più nuove composizioni	119.4-6	101, 101.5, 102	1757
	Fugensammlung	119.2	99	1758
	Andantino	116.8	108	1760
	Tonstücke-- vom Herren C.P.E.Bach und anderen calassischen Meistern	119.3	100	1762
	L'Herrmann, La Buchholz, La Stahl, L'Aly Rupalich	117.23-5, 27	92-95	1762
	Fantasien	112.2, 4, 8, 10, 15, 18	144-149	1765
	Allegro, Arioso, Fantasie, menuet, Alla polacca...	113	193-203	1766

중기 소나타에서 악장 간 조성관계는 초기와 별로 다를 바 없지만, 예외적으로 『실레 소나타』(Probestücken Sonaten, 1753)에서의 악장 배열을 보면 C-e-G(1번), d-Bb-g(2번), f-A b-C(6번)로 된 단3화음의 조성관계를 볼 수 있다.²⁰⁾ 형식적 측면에서는 빠른 악장에서 반복되는 2부분 형식과 이후의 소나타 형식 사이의 과도기적 모습이 보인다. 즉 반복되는 2부분 형식의 틀 안에서 세 부분이 등장하고 전반에 걸쳐 ‘실갓기 작법’과 모방 기법 등이 주제의 변형과 발전과 혼용되어 있다.²¹⁾

느린 악장에서는 노래하는 듯 한 선율과 반주로 된 호모포니적인 짜임새를 가진 2부분이나 3부분 형식이 대부분인 가운데 아리아나 레치타티보의 성격을 가진 마디들이 교대로 나오는 경우도 빈번하게 되는데, 이와 같은 변화는 잦은 다이내믹의 변화와 함께 다감양식의 좋은 예를 보여준다.²²⁾ 17-18세기의 카덴차는 대부분 제1악장의 종지에서 사용되며 간혹 제3악장에도 사용되는 정도였으나, 이 경우에는 대부분 제2악장의 종지부분에서만 등장하는 특이함을 보여 주기도 한다.

후기는 함부르크(Hamburg, 1768-1788)에서의 활동 시기로서, 대부이기도 했던 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767)의 후임으로 다섯 개 교회의 음악감독직과 함께 시에서 운영하는 라틴어 학교(Lateinschule)의 음악감독(Kantor)까지 겸직했던 기간이다.²³⁾ 매년 200회 이상의 연주라는 과중한 업무에도 불구하고 그는 공연기획자로도 활동하며 대중성과 예술성의 균형을 맞추고자 노력하였다. 그 한 예로 소나타가 상대적으로 비중이 낮아지며 당시 북독일 지역의 궁정과 귀족들 사이에서 대중적인 취향으로 간주하여 멸시했던 론도형식의 작품들이 많이 작곡된 것을 들 수 있다. 6권 세트인 『전문가와 애호가를 위한 소나타, 자유 판타지 그리고 론도』(Für Kenner und Liebhaber, 1779-1787)도 제목 자체에서 그와 같은 대상의 확대를 분명히 하고 있을 뿐만 아니라 역시 론도 형식이 비중 있게 나타나고 있고 다감적인 표현도 강화되어 있다.²⁴⁾ 다음의 <표 3>은 후기의 건반음악 작품 목록이다.

20) 김선자, “C. P. E. Bach의 *Probestücke Sonata* Wq.63에 대한 연구,” 49쪽.

21) 김영, “C. P. E. Bach의 건반악기 소나타 분석연구,” 35쪽 참조.

22) 김영, 위의 글, 42쪽 참조.

23) Ulrich Leisinger, “C. P. E. Bach,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (London: Macmillan, 2001), p. 390.

24) 이 모음집은 6곡씩 수록된 6개의 세트인 것으로 되어 있다. 제1세트는 소나타 형식만으로 되어 있으나 제2~3세트는 3곡의 소나타와 3곡의 론도로, 나머지 세 개 세트에는 소나타, 론도, 판타지가 각각 2곡씩 수록되어 있다. 김영, 위의 글, 27쪽.

<표 3> C. P. E. 바흐의 후기 건반음악 목록

장르	작품명(개수)	작품번호(Wq)	작품번호(H)	출판연도
소나타	Clavier sonaten <Die sechs Sammlungen von Sonaten, Freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber> (18)	55	173	1779
		56	186-87, 208	1780
		57	243-47, 268	1781
		58	269-70, 273	1783
		59	281, 284	1785
		61	286-87, 291	1787
	Una sonata per il cembalo	60	209	1786
변주곡	Arioso mit 20Variationen	118.10	259	1775
	12 Variationen über La folia d'Espagne	118.9	263	1778
	Canzonetta mit 6Variationen	118.8	275	1781
	Arioso mit 5Variationen	-	-	1781
그 외 소품들	Solfeggionen (3)	117.2-4	220-222	1770
	Fantasien (3)	117.11-13	223-225	1770
	Clavierstücke für die rechte oder linke Hand allein	117.1	241	
	leichte Clavierstücken (6)	116.23-8	249-252	1775
	Allegro, Allegretto, Menuet	37-39	256-258	1775
	Cadenzen	120	264	1778
	Rondo	66	272	1781
	neue Sonatinen (6)	63.7-12	292-297	1786
Fantasie	67	300	1788	

후기 작품에서의 다감양식적 특징으로는 중기까지의 기법과 함께 때로는 화성적인 대담함도 부각되어 있다. 예를 들어 『전문가와 아마추어를 위한 소나타, 자유 판타지 그리고 론도』 제1집 중 No.5(H.173)의 경우, 3개 악장의 시작 부분에서 으뜸조인 F장조가 회피되어 있고, 제1악장의 경우에는 매우 예외적으로 첫 두 마디 안에 반음계적 진행, 이탈리아 증6화음과 유사한 형태의 음향, 감3화음, 증3화음의 불협화적인 진행이 다음과 같이 모두 포함되어 있다.

<악보 1> 『전문가와 아마추어를 위한 소나타, 자유 판타지 그리고 론도』
No.5 제1악장, 마디 1-2



연주기법적 측면에서도 다양한 감정을 표현하기 위한 급작스럽고 섬세한 다이내믹의 구사와 함께 특히 『전문가와 아마추어를 위한 소나타, 자유 판타지 그리고 론도』의 제1집 중 No.2에서는 불협화음과 베붕(Bebung)²⁵⁾도 어우러져 독특한 뉘앙스를 만들어 낸다.²⁶⁾

Ⅲ. 『6개의 변주 재현 소나타』 분석

『6개의 변주 재현 소나타』는 프리드리히 대제의 누이인 아멜리아(Anna Amelia, 1723-1787) 공주에게 헌정된 작품으로서 함부르크로 떠나기 8년 전인 1760년에 C. P. E. 바흐가 주도적으로 출판한 것이다.²⁷⁾ 베를린 시기의 대표작 『프러시안 소나타』와 『뷔어템베르크 소나타』처럼 6곡 모음으로 되어 있지만, 그 의도는 같지 않다. 즉, 전자의 두 세트가 자신 등을 위한 전문가용이라면 후자는 “초보자나 음악애호가” 수준의 교습용인 것이다(그러나 초보자에게는 어려운 부분이 많아 보이기도 한다).²⁸⁾ 바흐는 서문에서 “요즈음 변주 재현은 필수 불가결한 것이다”²⁹⁾라고도 언급하고 있는데, 이런 대세를 역시 당대를 지배하기 시작한 소나타에 포함되어 있는 형식들과 결합시켜 보고자 한 것으로 보인다. 사실 이런 의도는 이미 초기 작품 중 1734년에 작곡된 6개 세트의 소나타 중 G장조, D장조 그리고 c단조의 마지막 악장에서부터 보이기 시작했는데, 『6

25) 클라비코드를 위한 연주법으로 현악기의 비브라토와 비슷한 효과를 낸다. C. P. E. Bach, *Essay on the TRUE ART OF PLAYING KEYBOARD INSTRUMENTS*, p. 156.

26) 김영, “C. P. E. Bach의 건반악기 소나타 분석연구,” 20-21쪽.

27) Schulenberg, “Carl Philipp Emanuel Bach,” p. 192.

28) C. P. E. Bach, *VI Sonates pour le Clavecin avec Reprises Variées*, Préface: “für Anfänger und weniger geübte Liebhaber. . .”

29) Krügerke, “Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprises: Carl Philipp Emanuel Bachs Aufbruch in die Empfindsamkeit,” p. 20: “Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich.”

개의 변주 재현 소나타』에서 본격적으로 다룬 것이다.³⁰⁾

1. 형식

『6개의 변주 재현 소나타』는 제목 자체도 밝히고 있듯이 6곡에서의 세 개 악장들이 모두 기본 진행과 이것의 변주 재현으로 이루어져 있다. 30년에 달하는 중기의 건반 소나타가 모두 빠름-느림-빠름의 일반적인 템포 구성을 가진 3개 악장으로 되어 있고 제2악장을 제외한 나머지가 모두 도돌이표를 포함하는 2부분 형식을 가지고 있는 반면, 오직 『6개의 변주 재현 소나타』만이 3개 악장들 모두에서 도돌이표를 결여하고 있는 것도 남다른 목적을 암시한다(No.6은 예외적으로 단일악장으로 되어 있다).³¹⁾

변주 진행이 당대 소나타의 전형적인 형식들과 결합됨으로써 나타나는 독특한 형식적 특징은 4가지 패턴으로 나누어 살펴볼 수 있다. 패턴 번호들은 『6개의 변주 재현 소나타』에서 먼저 나오는 것 순으로 정한 것인데, 우선 그 내용을 도식화하면 아래에 제시되어 있는 <표 4>와 같다.

<표 4> 변주 재현과 당대 전형적 형식들이 결합된 패턴 별 도식과 해석

패턴	도식	해석
P1	A·A'·A ₁ ·A ₁ '	변주 재현과 반복되는 2부분 형식(A·B·A)의 결합 형태
P2	A·A' 또는 A·A ₁	변주 재현과 단순 2부분 형식(A·B)의 결합 형태
P3	A·A'·A ₁ ·A''·A ₁ '·A'''	변주 재현과 소나타 형식 (제시부·발전부·재현부)의 결합 형태
P4	A·A'·A'' 또는 A·A ₁ ·A'	변주 재현과 3부분 형식(A·B·A)의 결합 형태

* A는 기본 진행을, A'는 A와 매우 유사한 형태의 변주 재현을, A₁은 역시 A의 변주이기는 하지만 진행이 상대적으로 A'만큼은 유사하지 않은 새로운 면모도 포함하고 있고 특히 관계조로 전조 되는 경우를 말한다. A'''의 경우는 A대신 A''를 기본으로 한 변주 재현을 의미한다.

30) 이러한 변주 재현기법은 후기 작품인 『전문가와 애호가를 위한 소나타, 자유 판타지 그리고 론도』(1780, 1783, 1787)에 까지 지속적으로 나타난다. Beurmann, “Die Reprisenonaten Carl Philipp Emanuel Bachs,” p. 169.

31) 후기 작품인 전문가와 애호가를 위한 모음집에 포함된 소나타는 단일악장에서 3개 악장 구성까지 악장 수가 다양할 뿐만 아니라 빠르기 또한 제1, 3악장이 느린 템포를 취하는 경우부터(Wq.55.2, Wq.56.4, Wq.58.2, Wq.57.4, Wq.59.3) 제2악장이 빠르거나(Wq.56.4, Wq.61.2) 템포 표시가 생략된 것(Wq.57의 mov.2, Wq.58.2의 mov.2)까지 다채로운 편이다.

위의 도표에서 패턴1(P1)은 바로크 시대부터 특히 춤곡과 관련하여 전승된 반복되는 2부분 형식에 변주 재현이 결합된 형태로 해석될 수 있는데, 제2부분이 ‘B’ 대신 ‘A1’ (즉 A부분의 변주로서 조성변화도 포함되어 있는 것)로 대체되고 세부적으로도 각 부분이 정확한 반복 대신 변주 반복으로 대체된 형태이다(A1과 A1').

P2와 P4는 각각 소나타를 비롯한 많은 기악곡의 느린 악장에 나타나는 전형적인 2부분 형식과 3부분 형식에 변주 재현이 결합된 것을 의미하는데, 조성 자체는 둘째 부분에서 일관적으로 단순화 되어 있거나 전조된다.

마지막으로 P3는 변주 재현과 소나타 형식의 결합으로서 도식화하면 A(제시부)·A'(제시부 변주 재현)·A1(발전부)·A"(재현부)·A1'(발전부 변주 재현)·A""(재현부 변주 재현)로 해석 될 수 있다. 즉, A·A'가 『제시부』, A1·A"와 A1'·A""가 『발전부·재현부』에 해당 되는 것이다. 그리고 소나타 형식에서처럼 둘째 부분의 시작(즉 발전부의 시작) 부분에서 예외 없이 관계조로의 전조도 일어난다(단 No.3의 제3악장의 경우에는 발전부가 시작 된 후에 전조가 일어난다). 그리고 이 패턴에 속하는 악장 수가 압도적으로 많은 점에서 소나타 형식과 변주 재현의 심도 있는 결합을 암시한다.

다음의 <표 5>는 이와 같은 『6개의 변주 재현 소나타』의 형식 패턴 별 개수와 해당 번호-악장을 보여준다.

<표 5> 『6개의 변주 재현 소나타』의 형식 패턴 별 악장 수와 해당 번호-악장

패턴	해당 개수	해당 번호-악장(템포와 조성, 마디수)
P1	1	1-1 (Allegretto in F, 48)
P2	2	1-2 (Largo in d, 25)
		4-2 (Adagio sostenuto in D, 16)
P3	8	1-3 (vivace in F, 166)
		2-1 (Allegretto in G, 192)
		2-3 (Allegro assai in G, 133)
		3-1 (presto in a, 192)
		3-3 (Allegro moderato ma innocentemente in a, 100)
		4-1 (Allegretto grazioso in d, 156)
		4-3 (Allegro in d, 132)

패턴	해당 개수	해당 번호-악장(템포와 조성, 마디수)
P4	5	5-1 (poco Allegro in Bb, 104)
		2-2 (poco adagio in e, 31)
		3-2 (Largo in C, 41)
		5-2 (Larghetto in g, 60)
		5-3 (Tempo di menuetto in Bb, 229)
		6 (Allegro moderato in c, 234)

위의 표를 보면 P1은 한 개의 악장에 국한되어 있는데, 차차 사라져 가고 있었던 바로크 춤곡 형식의 상황과 맥을 같이 한다. 악장의 길이도 제1악장으로는 전례가 없을 정도로 48마디로 짧다. 그 세부 구조는 다음과 같은데 주제 부분 vs 변주들의 길이도 거의 일정하다.

<표 6> P1의 세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성

악곡-악장 번호	세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성				
	A	A'	A1	A1'	coda
1-1	1-11(11) F→C	12-22(11) F→C	23-34(12) C→F	35-46(12) C→F	47-48(2) C

소나타에서 느린 악장의 전유물인 2부분 형식과 결합된 P2는 2곡 모두 역시 느린 템포의 제2악장에서만 나타난다. 각각 25마디와 16마디로서 짧기는 마찬가지이지만, 이 경우에는 독특한 특징들도 포함하고 있다. 우선 세부 구조를 보면 <표 7>과 같다.

<표 7> P2의 세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성

악곡-악장 번호	세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성		비고
	A	A1 또는 A'	
1-2	1-13(13) d→g→F	14-25(12) f→c	22-25(4): 코다처럼 변주
4-2	1-10(10) D	11-16(6) D	15-16(2): 코다처럼 변주

위의 표를 보면, No.1-2에서는 전조가 많고 시작과 끝의 조성이 다르기까지 한데, 사실 이 악장은 겹세로줄 없이 두 바깥 악장을 연결하는 역할을 하고 있다. No.4-2의 경우에는 단순한 형식과 함께 길이는 더 짧지만 독립된 악장이고, 변주 재현 기법은 매우 화려하다. 소위 ‘장식변주’와 대비되는 ‘자유변주’가 그것이다(III-2 참조).³²⁾

중간 악장 특유의 단순 3부분 형식과 결합된 P4의 경우에도 5개 악장 중 3개가 느린 템포의 제2악장에서 나타나고 있다. 그 밖에 한 곡은 미뉴에트 템포(Tempo di menuetto)로, 나머지 한 곡은 단악장으로 되어 있는 No.6에 매우 실험적으로 나타난다. 즉, 론도와 변주 형식이 결합된 형태(A·B[A의 자유변주 재현]·A'·B'[A의 자유변주 재현]·A")안의 5부분에 각각 세부 진행으로써 등장하는 것이다. 다음의 <표 8>은 No.6의 이와 같은 복잡한 형식구조를 정리한 표이다.

<표 8> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.6의 형식과 세부 패턴

론도와 변주 형식이 결합된 형태	세부 패턴	마디수
A (cm)	P4 (변주적 3부분 형식)	16
		16
		16
B (CM) (A의 자유변주)	P4	16
		14
		14
A' (cm)	P4	16
		16
		16
B' (CM) (A의 자유변주)	P4	16
		14
		14
A" (cm)	P4	16
		16
		18

32) 장식변주와 대비되는 자유변주란 용어의 사용은 홍정수·조선우 편역, 『음악은이』 (서울: 음악춘추사, 2000), 159쪽; 본고의 16쪽 참조.

위의 표를 보면, 세부 패턴에서는 물론이고 거시적 형식에서도 변주 재현이 지배적인 것을 알 수 있다. 즉 전형적 론도 형식인 A · B · A' · C · A" 대신 A와 B의 주제와 변주 재현 모음의 형태로 되어 있다. 그리고 여기서 한 걸음 더 나아가 A와 B 자체도 세부적으로 변주 재현적 특징을 포함하고 있다. 다음의 악보는 A부분의 시작 부분, A부분 마지막 변주 재현의 끝(마디 40-45), 그리고 전조와 함께 시작되는 B부분의 일부(마디 48-53)를 보여주는데 A와 B의 시작 부분은 다르게 보이지만, A부분 마지막 변주 재현과 B의 시작 부분은 양손의 리듬적 진행이 매우 유사한 것을 알 수 있다. A의 그 리듬은 마디 18-22 등 A의 다른 부분들에서도 나오기 때문에 리듬이나 선율 모티프를 기초로 자유롭게 변주 재현 되는 자유변주로 취급될 수도 있는 것이다.

<악보 2> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.6, 마디 1-6 vs 40-45 vs 48-53

A의 시작부분

A의 마지막 변주 재현부분

B의 시작부분

P4 곡들의 세부 구조를 총 정리 해 보면 다음과 같다.

<표 9> P4의 세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성

악곡-악장번호		세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성		
		A	A' 또는 A1	A" 또는 A1'
2-2		1-12(12) e→G	13-23(11) e, b, e	24-31(8) e
3-2		1-13(13) C	13-23(11) g	23-41(19) (d), C
5-2		1-22(22) (f, Eb)g, B b, d	23-38(16) (c, Bb) g	39-60(22) g
5-3		1-76(76) Bb	77-159(83) Bb	160-229(70) Bb
6	A	1-16(16) c	17-32(16) c	33-48(16) (f, Eb) c
	B	49-64(16) C	65-78(14) C	79-92(14) C
	A	93-108(16) c	109-124(16) c	125-140(16) c
	B'	141-156(16) C	157-170(14) C	171-184(14) C
	A	185-200(16) c	201-216(16) c	217-234(18) c

위의 표를 보면 마지막 곡으로서 형식적으로 매우 실험적인 No.6과 (미뉴에트 템포로 되어 있는) No.5-3만 예외적으로 200마디가 넘는 것을 알 수 있는데, 반면 조성적으로는 가장 단순하기도 하다. 나머지 3곡은 짧기는 하지만, 중간 부분에서 일반 3부분 형식에서처럼 관계조로의 전조가 일어난다.

마지막으로 소나타 형식과 결합된 P3 패턴은 도합 8개로서 가장 많고 제1악장 또는 제3악장에만 나타나고 있는 것 역시 당대의 소나타의 형식 구성과 유사하다. 우선 세부 구조를 보면 <표 10>과 같다.

<표 10> P3의 세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성

악곡- 악장번호	세부 형식 구조와 해당 마디(마디 수) 및 조성					
	A	A'	A1	A''	A1'	(A'')
1-3	1-31(31) F→C	32-62(31) F→C	63-83(21) (g, F) d	84-114(31) F	115-135(21) (g, F) d	136-166(31) F
2-1	1-37(37) G→D	38-74(36) G→D	75-100(26) D	101-133(33) G	134-159(26) D	160-192(33) G
2-3	1-16(17) G	17-32(16) G	33-55(23) D	56-79(24) D, g, D	80-102(23) D	103-133 (24+8마디 코다) G
3-1	1-34(34) a→C	35-68(34) a→C	69-98(30) C, e, a	99-130(32) a	131-160(30) C, e, a	161-192(32) a
3-3	1-16(16) a	17-32(15) a	33-48(16) a→C	49-66(18) a	67-82(16) a→C	83-100(18) a
4-1	1-26(26) d→F	27-52(26) d→F	53-80(28) F, g, B b	81-104(24) d	105-132(28) F	133-156(24) d
4-3	1-20(20) d→F	20-40(21) d→F	41-66(26) F→a	67-86(20) d	87-112(26) F, a	113-132(20) d
5-1	1-20(20) B b →F	21-40(20) B b →F	41-52(12) F	52-72(20) B b	73-84(12) F	85-104(20) B b

위의 P3 곡들을 보면 다른 패턴들보다 상대적으로 공통점을 많이 갖고 있다. 첫째로는 모두 100마디 대의 안정적인 규모를 갖고 있고 발전부(A1)에 해당하는 부분에서 관계조로 전조되어 있다. 둘째는 소나타 형식의 제시부가 제2주제부에 해당하는 위치에서 역시 관계조로 전조되는 것처럼 이곡들에서도 이러한 특징들이 모두 나타나고 있다. C. P. E. 바흐의 일반 소나타의 경우 제1주제와 뚜렷이 구별되는 제2주제 자체의 제시는 매우 드문 편인데 여기서도 예외적으로 No.4번 제1악장만이 그런 경우에 속한다. 제시부에 해당하는 첫 번째 부분이 다음의 악보와 같이 제1주제와 대조되는 제2주제도 갖고 있고 소나타에서의 제2주제의 조건인 관계조로의 전조도 충족시키고 있다. 그리고 재현부에서 2개의 주제가 원조(d단조)로 재현되는 것 역시 전형적인 소나타 형식의 진행에 해당된다. 다음은 이 악장 제시부의 일부이다.

<악보 3> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.4, 제1악장, 마디 1-26

2. 변주 기법

C. P. E. 바흐의 변주 재현에 대한 개념은 그의 이론서에서도 제시하고 있듯이 일반적으로 ‘장식변주’이다.³³⁾ 즉 화성이나 베이스의 뼈대는 그대로 반복되는 가운데 그 위의 선율이 다양하게 장식되는 것이다. 『6개의 변주 재현 소나타』의 경우에도 변주는 이런 형태에 머물러 있는 것으로 간주되어 왔다.³⁴⁾ 그러나 분석 결과 부분적으로는 새로운 진행이 삽입되거나 새롭게 작곡된 부분처럼 보일 정도로 많이 변화되는 ‘자유변주’

33) Krügerke, “Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen: Carl Philipp Emanuel Bachs Aufbruch in die Empfindsamkeit,” p. 21.

34) 그 대표적인 예로는 Krügerke의 연구를 들 수 있다. Krügerke, 위의 글, p. 21.

부분도 볼 수 있었다. 그럼 변주기법을 장식변주와 자유변주로 크게 나누어 특히 형식과 연관시켜 논의해 보겠다.

1) 장식변주 기법

C. P. E. 바흐의 장식변주 방식은 다음과 같이 점진적인 장식이 최선인 것으로 『6개의 변주 재현 소나타』의 서문에 밝혀져 있다.

장식변주 하는 것에 있어서 잘 알려진 곡일수록 어떤 연주자들은 갈채를 받으려고 처음부터 과도하게 장식하기도 하는데, 보통 반복이 여러 번 될 때는 후반부에 하는 것이 옳다. 그리고 너무나 과도하게 장식을 해서 원래 작곡자의 선율을 희미하게 만들어서는 안 된다.³⁵⁾

그러나 실제의 음악 진행에서는 이런 방식이 별로 뚜렷하게 드러나지는 않는 편이다. 장식변주 중 가장 단순한 예에 속하는 것부터 살펴보자면 주제와 2번에 걸친 변주 진행의 시작 부분들이다.

<악보 4> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.3, 제1악장, 마디 1-4, 35-38, 131-134

35) C. P. E. Bach, *VI Sonates pour le Clavecin avec Reprises Variées*, Préface.

위의 악보를 보면 주제선율(A)이 단순한 리듬 분할을 통해 변주 재현된 다음(A'), 관계조로 이동하여 거의 그대로 변주 재현(A₁)되는 것을 알 수 있다. 소나타 형식의 틀(P3: A·A'·A₁·A''·A₁'·A''') 안에서 제시부의 반복 부분과 발전부의 반복 부분에 해당하는 변주 재현인데, 이 악장을 포함하는 전반적인 소나타 형식의 악장에서는 다른 형식에 비해 변주 재현이 상대적으로 단순하게 진행되는 특징을 보인다. 형식이 상대적으로 가장 복잡하고 템포도 빠르기 때문일 수 있는데 특히 앞 세 곡인 Nos.1-3이 그 경우에 해당된다.

리듬 분할 외의 장식변주 기법으로는 리듬의 변화나 음역의 이동 등이 적용되어 있는데 리듬의 변화와 음역의 이동이 동시에 일어나지만 주제 자체가 단순하여 변주 재현 진행도 그러한 예가 역시 소나타 형식의 No.2 제3악장에서 나타난다.

<악보 5> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.2, 제3악장, 마디 1-4 vs 17-20

마디2와 마디18을 비교해 보면, 음역의 이동과 리듬의 변화로 인해 진행이 오히려 단선율적으로 단순화되고 있다.

그런데 뒤 세 곡인 Nos.4~6 가운데 특히 형식이 복잡한 No.6을 제외한 나머지 2곡에서는 소나타 형식의 악장들에서도 ‘다감 양식’의 부각과 함께 앞 곡들보다 상대적으로 진행이 다양하거나 복잡하다. 소나타 형식의 No.4 제1악장에서는 변주 재현의 리듬도 상대적으로 다양하게 분할되는데 이에 따라 ‘템포 루바토(Tempo Rubato)’적인 효과도 느껴진다.

<악보 6> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.4, 제1악장, 마디 1-8 vs 109-116



그리고 이 악장은 위의 악보에서 알 수도 있듯이, C. P. E. 바흐가 이상적인 변주 재현 방식으로 언급했지만 실제로는 『6개의 변주 재현 소나타』에서 별로 두드러지지 않는 ‘점진적으로 화려해지는’ 변주 재현의 예이기도 하다. 그밖에 이곡의 제3악장에서도 리듬 분할이나 음역의 이동, 심한 도약과 잦은 다이내믹의 변화 등의 기법으로 악곡의 후반부로 갈수록 ‘점진적으로 화려해지는’ 유연한 장식변주를 선보인다. 다음은 리듬 분할을 이용하여 분위기 변화를 유도하는 예로써, 마디 1-2의 부드럽고 매끄러운 진행이 이후 리듬 분할되고 여기에 강박 회피를 위한 당김음이 접목되어 있다.

<악보 7> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.4, 제3악장, 마디 1-2 vs 21-22



음역 이동에서도 후반 소나타들에서는 그것이 부분적으로만 실행됨으로써 음색 변화의 효과까지 동시에 일어나는 등 표현력의 강화와 연관되기도 하는데, 다음이 그 예이다.

<악보 8> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.5, 제2악장, 마디 1-6 vs 39-44

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 39 through 44. Both systems are in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system features a piano (*p*) dynamic in measures 2 and 3, and a forte (*f*) dynamic in measures 4 and 5. The second system features a forte (*f*) dynamic in measures 39 and 41, and a piano (*p*) dynamic in measures 40 and 42. Blue arrows in the second system point to the right-hand part of the score, indicating octave shifts. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

위의 악장은 느린 3부분 형식(P4: Larghetto in g)으로 되어 있는데, 형식이 단순한 대신 느린 템포가 표현력의 강화에 적절한 여건이 되고 있다. 즉, *f*와 *p*가 교대되는 다감양식적 진행에서 *p* 부분만이 한 옥타브 아래로 이동함으로써 *f*와의 대조가 더욱 뚜렷해지는 것이다. 이곡의 제1악장의 경우는 같은 소나타 형식으로 되어 있는 No.4의 제1악장보다도 난이도가 더욱 높은 진행이 비중 있게 나타나는데, 몰아치는 진행과 뚜렷한 *f*와 *p*의 교대 등이 역시 다감양식을 강하게 시사한다. 다음은 제1변주 재현의 일부본이다.

<악보 9> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.5, 제1악장, 마디 21-33

2) 자유변주 기법

자유변주 기법은 장식변주 기법에 비해 비중이 많이 약한 편이지만, 특히 느린 악장들을 중심으로는 심도 있게 나타난다. 형식이 비교적 단순하고 템포도 느려 진행이 다소 복잡해져도 변주 재현을 좀 더 여유롭게 할 수 있기 때문으로 볼 수 있다. 자유변주 기법 역시 몇 가지로 세분화하여 살펴볼 수 있다.

첫째로는 전혀 새롭게 작곡된 선율처럼 보이지만 실제로는 주요 모티브의 선율이나 리듬적 특징을 기초로 한 변주를 들 수 있다.

<악보 10> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.1, 2악장, 마디 1-8 vs 14-21

위의 악보에서 첫 두 단과 뒤 두 단을 비교해 보면, 그의 전형적인 장식변주 기법의 범주를 넘어서고 있는데, 균등한 3개의 4분음표 모티브가 이 둘을 연결시킨다.

두 번째 부류는 다음과 같이 변주 재현의 서두가 장식변주의 모습처럼 보이지만 바로 뒤이어 주제부의 형태가 없어질 정도로 변형되는 진행이다.

<악보 11> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.4, 2악장, 마디 1-6 vs 11-16

세 번째에 해당하는 또 다른 형태로는 새로운 진행이 장식변주 재현에 자유롭게 삽입되는 경우이다. 주로 발전부에서 나타나는데, 그 한 예를 다음에서 볼 수 있다.

<악보 12> 『6개의 변주 재현 소나타』 No.2, 3악장, 마디 1-8 vs 33-43

위의 두 번째 단이 형식적으로 발전부의 시작에 해당하는데, 주제선율의 변주 재현 전에 새로운 진행이 8마디에 걸쳐 나타나고 있는 것이다.

IV. 나가면서

당대부터 C. P. E. 바흐의 작곡기법을 상징하는 것으로 널리 받아들여졌던 ‘변주 재현’이란 용어가 그의 6개 세트 소나타곡집(도합 16악장)의 제목으로 유일무이하게 등장하는 『6개의 변주 재현 소나타』를 형식과 변주 기법으로 나누어 분석한 결과는 다음과 같다.

첫째로 형식 분석에서는 당대 소나타에서의 악장 별 전형적인 형식들의 틀에 변주 재현 진행이 흥미롭게 결합 되어 있는 것으로 나타난다. 이는 4가지의 형식 패턴으로 정리될 수 있었는데 당대에 사라져가고 있었던 바로크 춤곡 형식의 틀(P1)은 첫 곡의

첫 악장에서 등장한 후 사라지고, 2부분 형식(P2, 두 악장)과 3부분 형식(P4, 다섯 악장)의 틀은 주로 느린 중간 악장에 그리고 소나타 형식(P3, 여덟 악장)의 틀은 압도적으로 지배적인 가운데 바깥 악장들에 적용되어 있는 것이었다. 이 부분은 변주 재현의 진행 방법뿐만 아니라 형식과 변주 재현 기법의 효과적인 결합을 보여주기 위한 교습용의 의도가 충실히 반영되었다고 볼 수 있는 대목이다. 그러나 6개 세트 소나타 중 마지막 곡이면서 단악장으로 되어 있는 No.6의 경우는 론도와 변주 형식이 결합된 형태 안에서 세부적으로 3부분 형식을 취하는데, 즉 거시적·미시적으로 2~3 가지의 형식이 얹혀 있는 매우 실험적인 면모도 보여준다.

둘째로 형식적 틀의 각 부분을 채우고 있는 변주 재현 기법은 기본적인 화성 진행 위에서 선율을 다양한 방식으로 장식하는 장식변주와 새롭게 작곡된 것처럼 보일 정도 등의 자유변주로 나누어 논의되었는데, 『6개의 변주 재현 소나타』에서의 변주 재현이 장식변주에 머물러 있는 기존의 추정과는 달리 분석 결과 새로운 진행이 삽입되거나 새롭게 작곡된 부분처럼 보일 정도로 변화되는 ‘자유변주’ 부분도 무시할 수 없을 정도로 등장하는 것을 볼 수 있었다. 형식이 상대적으로 단순한 느린 악장에서 이런 진행이 두드러지는데 좀 복잡해져도 변주를 여유롭게 할 수 있기 때문으로 볼 수 있다. 그러나 장식변주 재현의 경우에도 6개의 소나타 중 후반 곡들(특히 No.4와 No.5)에서는 빠른 악장에서도 난이도가 훨씬 높은 표현적이고 극적인 진행(즉, 다감 양식)이 비중 있게 등장하기도 하는데, 이 경우는 그가 이 곡집 연주의 대상으로 생각했던 초보자와 애호가 중 특별히 후자를 위한 배려가 아니었을까 하는 생각도 든다.

『6개의 변주 재현 소나타』는 엄청난 즉흥연주가/변주 재현 기법의 대가이기도 했던 C. P. E. 바흐가 자신의 재능을 전수하기 위해 교습용으로 작곡했던 대규모 작품인 만큼 이 연구가 그 재능 전수에 조금이라도 도움이 되는 데 기여하고자 한다.

주 제 어 C. P. E. 바흐, 변주 재현, 6개의 변주 재현 소나타, 장식변주, 자유변주
C. P. E. Bach, Varied Reprises, 6 Sonatas with Varied Reprises,
Ornamental Variation, Free Variation

참고문헌

- 길레스피, 존(Gillespie, John) / 김경임 역. 『피아노 음악』(*Five Centuries of Keyboard Music*). 대구: 계명대학교 출판부, 1991.
- 김선자. “C. P. E. Bach의 Probestucke Sonata(Wq.63)에 대한 연구.” 『음악연구』 23 (2001), 41-70쪽.
- 김영. “C. P. E. Bach의 건반악기 소나타 분석연구-시기별 대표작품을 중심으로-(Wq.62.1, 48.1, 48.6, 55.2, 59.1).” 한세대학교 박사학위논문, 2007.
- 김용환·이남재. 『서양음악사 18세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 레오폴트, 실케(Leopold, Silke) / 장견실 역. “모차르트의 칼 필립 엠마누엘 바하와의 창조적인 씨름에 관하여.” 『음악 이론 연구』 8 (2003), 108-118쪽.
- 홍정수·조선우 편역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Bach, C. P. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York, London: W·W·Norton & Company, 1949.
- _____. *VI Sonates pour le Clavecin avec Reprises Variées*. Berlin: Chez George Louis, 1760.
- Barford, Philip T. “The Sonata-Principle: A Study of Musical Thought in the Eighteenth Century.” *Music Review* 13 (1952), pp. 255-263.
- Beurmann, Erich. “Die Reprisesonaten Carl Philipp Emanuel Bachs.” *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), pp. 168-179.
- David, Ewen. *Great Composers*. New York: The H. W. Wilson Company, 1996.
- Hadow, William Henry. “The Instrumental Forms: C. P. E. Bach and the Growth of the Sonata.” In *The Viennese Period*. Chapter 7, *Oxford History of Music*, vol. 5, Oxford: Clarendon Press, 1904, pp. 183-205.
- Helm, E. Eugene. “C. Ph. E. Bach and the Great Chain of Variation.” In *Carl Philipp Jahrhunderts*, edited by Hans Joachim Marx. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, pp. 223-230.
- Krügerke, Michael. “Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprises: Carl Philipp Emanuel Bachs Aufbruch in die Empfindsamkeit.” *Neue Zeitschrift für Musik* 148 (1987), pp. 20-24.
- Leisinger, Ulrich. “C. P. E. Bach.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 2. Edited by Stanley Sadie. 2nd ed, London: Macmillan, 2001, pp. 387-408.
- Schulenberg, David. “Carl Philipp Emanuel Bach.” In *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Edited by Robert L. Marshall. New York: Routledge, 2003, pp. 191-229.
- Steiner, Carol. “Empfindsamkeit.” *Current Musicology* 9 (1969), pp. 13-14.

약보

- Bach, C. P. E. *VI Sonates pour le Clavecin avec Reprises Variées*. Berlin: Chez George Louis, 1760.

Abstract

An Analytical Study of C. P. E. Bach's *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* Focussing on Form & Variational Technique

Kim, Young

The term “Varied reprises” was basically known to indicate any repetitive variations rather than it was restricted to describe recapitulation of sonata. Varied reprises was also regarded to symbolize contemporary popular keyboard music of C. P. E. Bach who was a music virtuoso in both “impromptu musical performance” and “improvised variations.” Moreover, varied reprises has been employed to exclusively represent titles of keyboard sonatas of C. P. E. Bach. This study attempts to scrutinize “sonatas for six varied reprises (*Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen*, H.126, 136-140, 1760),” which was composed and published to practice contemporary popular variations.

The literature has emphasized the significance and importance of varied reprises in music history in that varied reprises was assumed to pass over the music skill of C. P. E. Bach to the next generation and it did not represent only a specific period. Notwithstanding this fact, his work was simply regarded as a transitional music which existed during the period from the Baroque to the Classic or as a just temporary music form. It was not until 1980s that the complete collection of C. P. E. Bach appeared to study his work in depth. Moreover, the literature is lack of studies, except for at most an existing 4-pages brief summary describing large volume sonatas of six varied reprises (*Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen*, H.126, 136-140, 1760).

Accordingly, this study contributes to the literature in that it is the first attempt to carefully investigate a complete collection of *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* to understand the characteristic of diverse forms. And then, this study attempts to describe how variational technique was integrated into diverse forms of sonata movements.