

## ‘말’하는 기악:

### 칼 필립 엠마누엘 바흐의 ‘기악 레치타티보’의 경우\*

나 주 리

(동덕여자대학교)

#### I. 들어가는 말

“노래라기보다는 낭독이나 공개 연설, 이야기와 흡사한 가장 양식”<sup>1)</sup>으로서 “대체로 통상적인 말에 준하고 온갖 종류의 조성들에 속박되지 않으며, 그 조성들 안에서 떠돌고 최적의 지점에서 최적의 모양새로 시작하거나 끝나는 것”<sup>2)</sup>, 그리고 “가사의 자연스러운 발음을 위해 순수한 음악적 형상화를 최소한으로 제한하고 엄격한 리듬 체계로부터 비켜나가는 [...] 소위 노래의 산문적인 말하기 형식”<sup>3)</sup>이라고 정의되곤 한 레치타티보는 18세기 초, 그러니까 그것의 ‘본거지’인 바로크의 오페라가 화려한 번성기를 누리고 있던 때에 기악으로 스며들기 시작했다. 그리고는 300여년에 걸쳐 기악의 한 중요한 요소이자 수단, 현상으로 자리 잡는다. 다시

---

\* 이 논문은 2015년도 동덕여자대학교 학술연구비 지원에 의하여 수행된 것임(This study was supported by the Dongduk Women's University grant).

- 1) Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713), 3. Aufl. (Laaber: Laaber Verlag, 2007), 180-181.
- 2) Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), hrsg. von Friederike Ramm, 2. Aufl. (Kassel: Bärenreiter, 2008), 319.
- 3) *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, “Rezitativ,” 8. vollständig umgearbeitete Aufl. (Berlin, Leipzig: Max Hesses Verlag, 1916), 917.

말해서 ‘기악 레치타티보’<sup>4)</sup>는 1727년경에 출판된 본포르티(Francesco Antonio Bonporti, 1672-1749)의 《4대와 2대의 바이올린, 알토 비올라, 보강된 바이올린을 동반하는 베이스를 위한 협주곡》(*Concerti a quattro, due violini, alto viola, e basso con violino di rinforzo*) op. 11에서 시작해<sup>5)</sup>, 무수한 작품들의 다채로운 성과로 엮어진 기악 레치타티보의 역사에서 도드라지는 여러 지점들 중 몇몇만 추린다고 해도, 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 《D장조 바이올린협주곡》 RV 208, 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《반음계적 판타지아와 푸가》(*Chromatische Fantasie und Fuge*) BWV 903, 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 《프로이센 소나타》(*Preußische Sonaten*) Wq. 48, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《제9번 교향곡》 op. 125, 멘델스존(Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)의 《피아노소나타》 op. 6, 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《로미오와 줄리엣》(*Roméo et Juliette*) op. 17, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 피아노소나타들, 생상(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)의 《첼로협주곡 제2번》 op. 119, 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 《5개의 관현악곡》

4) ‘기악 레치타티보’(le récitatif instrumental)라는 개념은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 교향곡들에 대한 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 논평(Hector Berlioz, “Symphonies de Beethoven,” in Hector Berlioz, *A travers chants. Études musicales, adorations, douctades et critiques* [Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1862], 15-59)에서 처음 사용된 것으로 추정된다.

5) Jack Westrup, “Rezitativ,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 11 (Kassel: Bärenreiter, 1963), 363; Paul Mies, *Das instrumentale Rezitativ. Von seiner Geschichte und seinen Formen* (Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968), 20. 한편 자이퍼트(Herbert Seifert)는 크렘지어에서 작자미상의 것으로 전해져 내려오는 1669년의 실내소나타 《하모니아 로마나》(*Harmonia Romana*)의 첫 악장에서 처음으로 레치타티보의 모방이 시도된다고 역설한다. Herbert Seifert, “Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik,” in *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hrsg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger, Othmar Wessely (Kassel: Bärenreiter, 1975), 104-105.

(*Fünf Stücke für Orchester*) op. 16, 쇼스타코비치(Dmitrij Šostakovič, 1906-1972)의 《현악4중주 제11번》 op. 122 등을 거쳐 오늘에 이르기까지 변화하는 음악관과 양식의 시대들을 관통하며 다양한 기능과 역할, 형태, 의미로써 기악의 한 칸에 정착해온 것이다.

레치타티보는 그러나 그 태생적 이질성으로 인해 기악의 음악적 콘텍스트 안에서 균형과 조화를 해치는 요소로 비쳐지기도 한다. 기악 레치타티보의 산문적 원리가 주변의 작곡기법적 텍스처에 내재하는 규칙적, 주기적 원리와 대조를 이루고 갈등을 빚기 때문이다. 하지만 기악 레치타티보를 취하는 작곡가들은 그 ‘말 없이 말하는 음들’을 통해 성악의 레치타티보에서처럼 감정의 현저한 고조와 다양성을 확보할 수 있거나, 음악적 내용을 보충, 해설하는, 혹은 기악의 범주 밖에 존재하는 것들을 가리키는 수단을 얻어낼 수 있고, 실제로도 기악 레치타티보는 그러한 여러 기능들을 수행하며 역사적 흐름을 형성해왔다.

그런데 기악 레치타티보의 그 기능적, 음악효과적 면면들은 상당히 오랫동안 온당한 가치 평가를 받지 못했던 것 같다.

“이 악장(a단조 소나타의 ‘판타지아’ 악장)은 우리가 판타지아로 이해하고 있는 개념을 충족하지 못하는 듯하다. 이 악장은 오히려 반주된 레치타티보와 유사하다. [...] 악기로 레치타티보를 연주한다는 것은 언제나 참으로 썰렁한 일이다.”<sup>6)</sup>

“기악에서의 레치타티보는 불가해한 것, 제 자리를 찾지 못한 것이다. [...] 따라서 나는 성악에서 기악의 영역으로 이식된 레치타티보에서 진보성을 식별해내 인정할 수 없을 뿐더러, 이것이 사용될 경우 부적당한 것, 무의미한 것이라고 칭할 수밖에 없다.”<sup>7)</sup>

---

6) Franzgeorg von Glasenapp, *Georg Simon Löhlein(1725-1781). Sein Leben und seine Werke, insbesondere seine volkstümlichen Musiklehrbücher* (Halle: Akademischer Verlag, 1937), 74 재인용.

7) Flodoard Geyer, “Ueber das Recitativ in der Instrumentalmusik,” *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* 1 (1847), 170.

위의 첫 인용글은 힐러(Johann Adam Hiller, 1728-1804)가 발행한 1768년 5월 30일자 『음악에 관한 주간 소식과 논평』(*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*)에 실린, 같은 해에 작곡된 퇴라인(Georg Simon Löhlein, 1725-1781)의 《첼발로를 위한 6개의 소나타》(*Sei sonate con variate repetizioni per il Clavicembalo*) op. 2에 대한 익명의 비평문 중 일부이다. 그 퇴라인의 첼발로소나타들 중 네 번째 a단조 소나타의 ‘판타지아’(Fantasia) 악장에 많은 지면을 할애하는 이 비평문은 기악 레치타티보라는 ‘문제’를 거론한 첫 당대 저술들 중 하나인데, 기악 레치타티보라는 현상이 빈번해진 18세기 후반기에도 그에 대한 (의미론적) 이해가 상당히 결핍되어 있었음을 단적으로 보여준다.<sup>8)</sup> 두 번째 인용글은 레치타티보에 필수적인 말을 달고 있지도 않고 기악의 형성 및 이해에 필수적인 주제, 주제의 발전을 내포하지도 않는다는 이유로 기악 레치타티보를 기악의 ‘이물’로 간주한 가이어(Flodoard Geyer)의 주장이다. 1847년에 쓰여진 이 가이어의 글은 『음악에 관한 주간 소식과 논평』의 비평문 이후 80여 년이 지난 때, 즉 기악 레치타티보가 작곡기법적 어휘로서 이미 오래전에 음악의 예사로운 표현 수단이 된 시대에 이르러서도 그것을 관찰하는 시각과 잣대에는 근본적인 변화가 없었다는 것을 확인시켜준다.

기악 작곡가들이 성악의 이디엄을 직접적으로 가져와 무엇을, 어떻게 말하고자 했는지에 대한 깊이 있는 고찰의 결여는 18-19세기만의 일이 아니었다. 기악 레치타티보에 대한 미학적, 역사적, 이론적 탐구는 20세기에 들어서도 음악학의 주변 영역에 속한 것이던지 다분히 미온적이거나 일면적이었다. 그 실상은 먼저 주요 음악사전들에서 읽히는데, 여기에

8) 17세기까지 기악 레치타티보의 역사가 거슬러 올라가고(각주 5 참고) 18세기 전반기부터 기악 레치타티보의 사용이 현저하게 늘어난다는 점을 직시하면, 18세기에 깊숙이 들어서서도 그 작곡기법적 ‘문제’에 대해 진지하게 논의되지 않은 것은 다소 의아하다. 실제로 줄처(Johann Georg Sulzer, 1720-1779)의 『예술 통론』(*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771/1772), 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)의 『음악사전』(*Musikalisches Lexikon*, 1802)에서도 기악 레치타티보에 대한 언급은 전혀 찾아볼 수 없다.

서 기악 레치타티보는 레치타티보의 특수 형태로 다루어진다. 나아가 예컨대 1918년의 『후고 리만 음악사전』(*Hugo Riemanns Musik-Lexikon*)은 기악 레치타티보를 “이탈”로 규정지으며 “기악 작품에서 언제나 다소간 비유기적인 구성요소가 되는”<sup>9)</sup> 것으로 치부한다. 또 『MGG 사전』(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)에서 웨스트럽(Jack Westrup)은 “레치타티보의 목적은 언어의 강세 재현이므로” 기악을 위한 레치타티보란 “용어적 모순”<sup>10)</sup>이라고 단언한다. 약20년 후 웨스트럽은 그러나 『그로브 사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)에서 전향적으로 “레치타티보 같은 패시지들이 기악에서 종종 특별한 표현적, 극적 효과를 위해 사용되었다”<sup>11)</sup>면서 기악 레치타티보의 기능을 간략하게나마 짚어준다. (기악 레치타티보에 대한 그 웨스트럽의 찝막한 글은 『그로브 사전』 신판에 그대로 재인쇄되었다.<sup>12)</sup>) 아울러 『MGG 사전』 개정판에서는 슈트롬(Reinhard Strohm)이 자유로운 에피소드나 연결구에 쓰이고 독주적, 기교적인 연주와 유사하며 극적이거나 라멘토적인 프로그램을 선호한다면서 기악 레치타티보의 구조적 역할, 형태, 음악적 내용 등을 (역시 간략하게) 분류 및 정리하기에 이른다.<sup>13)</sup>

물론 그러한 가운데에서도 1968년에 출판된 미스(Paul Mies)의 저명한 (하지만 기악 레치타티보의 정의 기준 및 작품분석적 논증 과정 등에 있어서 비판의 여지도 적지 않은) 각론서 『기악 레치타티보. 그 역사와 형태에 대하여』(*Das instrumentale Rezitativ. Von seiner*

9) *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, “Rezitativ,” 917-918.

10) Westrup, “Rezitativ,” 363.

11) Jack Westrup, “Recitative,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Vol. 15 (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 647.

12) Dale E. Monson, Julian Budden, Jack Westrup, “Recitative,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. Stanley Sadie, vol. 21 (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 4-5.

13) Reinhard Strohm, “Rezitativ,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8 (Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1998), 236-237.

*Geschichte und seinen Formen*)를 기점으로 데니슨(William Rae Denison)의 『바로크 건반음악의 레치타티보』(*Recitative in Baroque Keyboard Music*, 1969), 라보어(Roman A. Lavore)의 『고전주의와 낭만주의, 20세기 음악의 기악 레치타티보』(*Instrumental Recitative in Classic, Romantic and Twentieth-Century Music*, 1973) 등이 이어지면서 1970년경부터 기악 레치타티보에 대한 관심이 높아지기 시작하고 중요한 기초적 연구 성과들이 거두어져나간 것은 분명하다.<sup>14)</sup> 하지만 그 관심은 주로 시대적, 유형적으로 상당히 광범위한 기악 레치타티보들의 작곡기법적 특징 규명에 집중되었고, 따라서 기악 레치타티보의 개별적이고 세부적인 작곡기법적 특징들과 연관된 음악적, 구조적 기능 및 콘텍스트, 그 근간에 놓여 있는 작곡가의 레치타티보 이해와 사용 의도 등에 대한 탐구는 여전히 미비하다. 기악의 조건, 상황과 어우러진 레치타티보의 독특한 형태들에게까지 미치는 이러한 탐구가 부분적으로 이루어졌다면, 그 또한 리스트나 쇤베르크, 특히 베토벤의 기악 레치타티보에 편중된 양상을 띤다.<sup>15)</sup>

이에 본 논문은 기악 레치타티보의 역사, 특히 그것의 초기 역사에서

14) 이에 기여한 저술로서 Seifert, "Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik," 103-116; David Charlton, "Instrumental Recitative: a Study in Morphology and Context, 1700-1808," *Comparative Criticism* 4 (1982), 149-182 등의 연구 논문도 꼽을 수 있다.

15) Wolfgang Osthoff, "Das 'Sprechende' in Beethovens Instrumentalmusik," in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Helmut Loos (München: Henle, 1987), 11-40; Heinz Becker, "'O Freude, nicht diese Töne': Vom Dramatischen in der Instrumentalmusik," in *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky, Winfried Kirsch (Tutzing: Schneider, 1988), 309-324; August Gerstmeier, "Das Rezitativ in der späten Instrumentalmusik Ludwig van Beethovens," in *Festschrift Rudolf Bockholdt*, hrsg. von Norbert Dubowy (Pfaffenhofen: Ludwig, 1990), 269-282; Ben Arnold, "Recitative in Liszt's Solo Piano Music," *Journal of the American Liszt Society* 24 (1988), 3-22; Martha Folts, "Arnold Schoenberg's 'Variations on a Recitative', Opus 40 - an Analysis," *The Diapason* 65 (September 1974), 4-9 등.

다분히 유의미하되 아직 진지하고 심도 있는 논의의 대상으로 취급되지 못하고 있는 18세기의 ‘한’ 현상에 주목한다. 칼 필립 엠마누엘 바흐의 기악 레치타티보가 그것이다. 즉 본 논문은 기악의 양식 혹은 장르들과 혼합되면서 특유의 형태를 이루어나가는, 또 기악의 형식들로 파고들어 전통적 구조의 파괴, 새로운 구조 형성에 기여하는 바흐의 레치타티보에 가까이 접근해보고자 한다. 그리고 그것이 이끌어내고 성취하는 구조적, 구성적, 미학적 기능 및 의미, 양상들을 조망해보고자 한다. 그리하여 궁극적으로 칼 필립 엠마누엘 바흐의 기악 레치타티보를 18세기 기악 레치타티보의 한 축으로 역사에 위치시키고, 그 축이 전후의 역사적 지점들과 맺는 관계성을 살필 수 있기를 기대한다. 아울러 “악기로 레치타티보를 연주한다는 것은 언제나 참으로 썰렁한 일”이 아니었음을 바흐의 음악을 통해 확인할 수 있다면 이 글의 또 다른 목적이 충족될 것이다.

## II. 판타지아와 레치타티보의 결합: ‘c단조 판타지아’

“클라비어 연주자는 특히 판타지아를 통해 [...] 말하는 것, 하나의 감정에 서 또 다른 감정으로 재빠르게 기습해나가는 것을 다른 음악가들보다 훨씬 더 탁월하게 수행할 수 있다”<sup>16)</sup>; “박자 없이 판타지아를 연주하는 것은 여러 감정의 표현에 특히 적합한 듯하다. 모든 박자들은 일종의 강압이기 때문이다. 우리는 반주를 동반하는 레치타티보들에서 수많은 감정들을 잇달아 자극하고 달래기 위해 템포와 박자가 자주 바뀌어야 하는 것을 본다. 이때 박자는 단지 기보법 때문에 표시되곤 할 뿐, 연주자가 그것에 구속되지는 않는다.”<sup>17)</sup>

칼 필립 엠마누엘 바흐의 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*)에서 읽히는

16) Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, erster und zweiter Teil, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992), 123-124(erster Teil).

17) 위의 책, 124(erster Teil).

위의 글들은 그가 판타지아와 레치타티보의 유사성, 접점들을 분명히 인식하고 있었음을 말해준다. 메룰로(Claudio Merulo, 1533-1604)의 오르간 음악에서 시작해 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)에 의해 “사람이 생각해낼 수 있는 가장 자유롭게 가장 구속 없는 작곡, 노래, 연주 양식”<sup>18)</sup>이라고 정의되기에 이른 ‘환상적 양식’(Stylus phantasticus)의 기악장르적 결과물 중 하나로서 특정한 박자 체계 및 리듬형, 규칙적인 선율과 화성 전개 등에 속박되지 않는 (18세기의 자유로운) 판타지아와 역시 그러한 자유로운 형상을 특징으로 하는 레치타티보의 긴밀한 유사성, 그리고 그 유사성을 토대로 하는 판타지아와 레치타티보의 용이한 결합 가능성을 인지하고 있었다는 것이다. 아울러 바흐가 주목한 그 두 장르의 또 다른 공통점은 활발하고 강력하며 다양한 감정 표현의 실현이었다. 하지만 판타지아와 레치타티보의 결합, 더 정확히 말하자면 판타지아로의 레치타티보 편입은 이미 새로운 것이 아니었으니, 아버지 바흐의 《반음계적 판타지아와 푸가》 BWV 903의 ‘판타지아’가 그 대표적 전례였다. 다만 아버지 바흐의 그 ‘판타지아’에서는 레치타티보적 형상들이 “레치타티보”(Recitat.)라는 명료한 지시어를 달고 악곡의 후반부(마디 49-79)를 차지함으로써 독립적인 영역을 구축하는 반면<sup>19)</sup>, 아들 바흐의 판타지아들에서는 레치타티보적 성격이 짙은 기악의 어법으로 삽입되고 스며든다.

18) Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 160. 이 말에 이어서 마테존은 “왜냐하면 박자와 음에 대한 주의 없이, 이것들의 기보 없이 온갖 종류의 특이한 진행과 은닉된 장식, 재기 넘치는 전향과 수식들이 산출되기 때문이다. 형식적인 주악절과 부악절, 주제와 주선율 없이, 서둘다가도 곧 주저하며, 1성부였다가 곧 4성부로 연주되는 것[...] 이것들이 환상적 양식의 본질적인 특징들이다”라고 적고 있다.

19) 후반부의 “레치타티보”에 기인하는 이 ‘판타지아’의 강한 표현성, “레치타티보” 단락의 세부적인 작곡기법적 요소 및 전개 방식, 구조적 기능 등에 대해서는 다음의 문헌들을 참고할 수 있다. Peter Schleuning, “‘Diese Fantasie ist einzig...’. Das *Recitativ* in Bachs Chromatischer Fantasie und seine Bedeutung für die Ausbildung der Freien Fantasie,” in *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969), 62-73; Wolfgang Wiemer, “Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll - ein Lamento auf den Tod des Vaters?,” *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), 166.



칼 필립 엠마누엘 바흐의 이러한 독특한 결합 방식은 《클라비어 소나타》 H 75(Wq 63.6)의 세 번째 악장인 ‘판타지아’(Fantasia)에서 전형적으로 나타난다. c단조의 이 ‘판타지아’는 1753년에 『올바른 클라비어 연주법에 관한 시론』 제1권의 부록으로 출판된 《6개의 소나타로 구성된 18개의 연습곡》(*Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten*)<sup>20)</sup> 중 마지막 악곡으로서 당대에 이미 바흐의 빼어난 표현음악으로 인정되었을 뿐 아니라<sup>21)</sup> 후대에도 “클라비어를 위해 작곡된 가장 독창적이고 훌륭한 음악 중 하나”<sup>22)</sup>, “모차르트의 판타지아들, 또 베토벤의 《g단조 판타지아》 op. 77을 거쳐 멘델스존의 《f#단조 판타지아》 op. 28에까지 현저하게 영향을 미친 비길 데 없는 걸작”<sup>23)</sup>으로 칭송되곤 했는데, 여기에서 가장 먼저 눈길을 끄는 것은 마디줄의 부재이다.

[악보 1] ‘c단조 판타지아’, 첫 부분의 시작 단락

20) 《6개의 소나타로 구성된 18개의 연습곡》은 《프로이센 소나타》, 《뷔르템베르크 소나타》(*Württembergische Sonaten*)와 함께 칼 필립 엠마누엘 바흐를 당대 선구적인 클라비어 작곡가의 반열로 올려놓은 작품집이다. 이 클라비어 소나타집에는 교육적 목적까지 더해져 상세한 운지법과 다이내믹, 장식, 아티큘레이션이 지시되어 있을 뿐 아니라, 쉬운 곡에서 어려운 곡으로 서서히 나아가는 배열 방법과 매우 다양한 조성들이 사용되고 있다.

21) 본 논문의 47-48쪽 참조.

22) Carl Hermann Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder* Bd. 1 (Berlin: Verlag von Wilh. Müller, 1868), 96.

23) Otto Vrieslander, *Carl Philipp Emanuel Bach* (München: R. Piper, 1923), 166.



레치타티보에서처럼 4/4박자의 표시가 주어지지 않더라도 전혀 구속력을 가지지 못하는 이러한 기보 방식은 바흐에게 한편으로 판타지아의 특징적인 무박자적 전개와 실현을 위한, 또 다른 한편으로는 사실상 즉흥연주의 범주에 속하는 음악적 표현양식(판타지아)의 기보라는 역설을 극복하기 위한 장치였다.<sup>24)</sup> 즉 바흐는 판타지아 특유의 자유로운 본성을 보존해내기 위해 “박자는 단지 기보법 때문에 표시되곤 할 뿐”인 성악 레치타티보의 기보 방식을 차용하고 있는 것이다. 그리고 바흐의 이러한 차용 시도는, 위에서 인용한 그의 글들에서도 읽히듯이, 레치타티보와 판타지아가 공통적으로 자유로운 박자와 템포, 화성 전개, 낭독조의 선율 등을 통해 ‘말’하는 음악을 이루어낸다는 점에서 족히 정당화될 수 있다.

이제 알레그로 모데라토(Allegro moderato)의 무박절적인 첫 부분을 가까이 들여다보면, 우선 판타지아의 첫머리에서 “청자가 어떤 조성으로 (판타지아가) 연주되기 시작하는지를 명료하게 들을 수 있게 하기 위해서”<sup>25)</sup> i-V / V-i의 진행으로써 중심조성이 확립되고 있음을 확인할 수 있다. 동시에 바흐는 움직임이 가속화되는 c단조 3화음의 상행 아르페지오에 이어서 그 아르페지오의 속행적 패시지들과 레치타티보의 어법에 강하게 기대는, 즉 레치타티보의 전형적인 언어적 중간 휴지, 동음 반복, 계류음, 7도 도약 등을 내포하는 선율선들을 혼합적으로 엮어나간다. 그

24) 칼 필립 엠마누엘 바흐는 “판타지아는 규칙적인 박자 분할을 내포하지 않고 특정한 박자 분할에 따라 작곡된 다른 악곡들에서보다 더 여러 조성들로 전조할 때, 혹은 즉흥적으로 고안될 때, 자유로운 음악이라고 칭해진다”는 말로 판타지아를 정의했다. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 325(zweiter Teil).

25) 위의 책, 327.

리고 이때 분산되는 감화음들과 레치타티보적 선을 조각들의 조합으로 세코 레치타티보를 연상시킨다(이상 [악보 1] 참조).

왼손까지 동참하는 중심소성의 강력한 확인으로써 첫 부분의 첫 단락이 종결된 후에 여전히 박자의 “강압”으로부터 자유로운 두 번째 단락의 전개는 A<sup>b</sup>장조로 시작해 D장조를 거쳐 G장조에 이르는 조성의 틀 안에서 기교적으로 질주하는 32분음표, 64분음표의 음계적 패시지와 그것을 계류음들로 부드럽게 마무리하곤 하는 레치타티보적 선을 조각의 반복을 통해 음악의 극적 효과를 한층 더 끌어올린다. 그 과정에서 바흐는 흥미롭게도, 이미 첫 단락에서도 그러했듯이, ‘악구’의 끝에 놓이는 레치타티보적 음형들의 형태를 유사하게 구사한다. 이는 물론 마테존이 “좋은 레치타티보”의 조건으로 꼽은 “반복 피하기”<sup>26)</sup>에 어긋나는 것이다. 그러나 되풀이되는 요소들을 통해 거시적인 구조적 관계성을 구축하여 판타지아의 자유를 제한하는 동시에 레치타티보와 구별되는 판타지아의 음악장르적 독립성을 담보하려는 바흐의 의도가 담긴 것으로 해석될 수 있다.

[악보 2] ‘c단조 판타지아’, 첫 부분의 두 번째 단락

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the section with a right-hand part starting with a series of sixteenth-note runs and a left-hand part with a similar rhythmic pattern. The second system continues the piece, featuring a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a more active accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and various articulations like slurs and accents.

26) Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 320.

바흐가 이 ‘c단조 판타지아’에 대해 “수많은 반음계와 혼합된”<sup>27)</sup> 곡이라고 언급했다면, 이는 첫 부분의 세 번째이자 마지막 단락을 염두에 두고 한 말이었을 것이다. 이 단락은 종결 패시지에 이를 때까지 줄곧 레치타티보적인 선율 전개를 유지하면서 g단조를 향하는 이명동음적 감7화음들로 불안정하게 흔들리고 동요한다. 그리고는 f단조를 거치는 E<sup>b</sup>장조로의 전조로써, 또 화성적 긴장감에 우위를 양보하는 반복적 음형의 다소 경직된 레치타티보적 선율선을 마침내 유연히 하는 움직임들로써 판타지아의 첫 부분은 유려하게 끝을 맺는다. 이 이명동음적 단락에서 간과할 수 없는, 불안정하게 흔들리고 동요하는 흐름을 형성해내는 또 다른 요인은 포르테와 피아노 사이를 급격하게 규칙성 없이 오가는 다이내믹이다.

27) Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 340(zweiter Teil).

[악보 3] ‘c단조 판타지아’, 첫 부분의 세 번째 단락

여기에서 한 가지 더 짚고 넘어가야 할 것은 이 단락이, 앞서 언급한 바와 같이, 선행하는 단락들과는 달리 빠른 즉흥적 패시지를 거의 보이지 않는데, 이는 한편으로 “반음계적 화음들은 느린 음형들과” 강도 높은 레치타티보의 사용을 의미하는 것일 수 있는 “뜻 깊은 고안물들에 가장 잘 어울린다”<sup>28)</sup>는 바흐의 견해에 따른 것으로 이해될 수 있다는 점이다.

28) 위의 책, 338.

병행조인 E<sup>b</sup> 장조로 이동하는 느린(Largo) 3/4박자의 중간 부분(마디 1-21)으로 들어서면, 박자와 규칙적인 악구 구성(4+4+6+6+2|마디)이 뚜렷한 전개를 채워나가는 풍성한 화음들 및 동기적 형상들과 마주하게 된다. 그리하여 이 부분은 ‘자유로운’ 이전 부분과 역시 마디줄 없이 질주적 패시지와 레치타티보적 선율을 교대로 엮는 이후 부분 -이 마지막 부분은 첫 부분보다 조성적 유연성을 더 높이며 레치타티보적 움직임에 더욱 기울고 다이내믹의 대비 효과를 한층 더 강화함으로써 ‘판타지아’의 극적인 종결로서도 기능한다- 사이에서 3부분 구조의 엄격하고 안정적인 중심축을 이루는 것으로 비쳐진다. 이로써 바흐는 자신의 판타지아에서 ‘자유’와 ‘구속’의 대비적 긴장 관계를 이루어내고, 나아가 이를 토대로 ‘전통적인’ 3부분의 형식을 구축함으로써 견고한 구조적 질서를 세운다. ‘판타지아’의 중간 부분에서 또 흥미로운 것은, 비머(Wolfgang Wiemer)도 지적해주고 있다시피<sup>29)</sup>, B-A-C-H 음렬의 등장이다.

[악보 4] ‘c단조 판타지아’, 중간 부분, 마디 14-19

The musical score shows two systems of music. The first system contains measures 14, 15, and 16. The second system contains measures 17, 18, and 19. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a prominent B-A-C-H motif in the right hand, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ff). The left hand provides a steady accompaniment with various rhythmic patterns.

B-A-C-H의 음렬은, 위의 악보에서 볼 수 있듯이, 마디 15-17의 상성부

29) Wiemer, “Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll - ein Lamento auf den Tod des Vaters?,” 167-168.

에서 포르티시모의 다이내믹을 취하며 강하고 명료하게 출현한다. 이 음렬은 피아노와 (저성부의) 포르테, (저성부의) 포르티시모의 세 다이내믹 층위에서 전이된 형태로도 나타나는데 -피아노와 (저성부의) 포르테에서는  $d^b-c-e^b-d-(f)-(e^b)$ 으로, (저성부의) 포르티시모에서는  $g^b-f-a^b-g$ 로 전이된다-, 이로써 바흐는 B-A-C-H의 음들을 응축된 모양새로 판타지아 중앙 부분의 중앙 마디들에 위치시키고 있는 것이다. 이는 ‘c단조 판타지아’가 “죽음에 대해 심란해하고 절망하는 감정들의 움직임”<sup>30)</sup>을 드러내기에 3년 전 세상을 떠난 아버지 바흐에 대한 추모작일 가능성<sup>31)</sup>이 있다는 슬로이닝(Peter Schleuning)의 추측을 뒷받침하는 증거가 될 수도 있다.

‘c단조 판타지아’의 전반에 흐르고 있는 라멘토적인 정서는 게르스텐베르크(Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, 1737-1823)가 이 판타지아에 붙인 가사들과 만나 구체화, 형상화되기도 했다. 즉 게르스텐베르크는 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)와 플라톤(Plato, 428/427-348/347 BC)에게서 빌려와 만든 이중의 가사를 판타지아에 붙였는데, 그 하나는 독배를 드는 순간의 소크라테스의 독백이며, 다른 하나는 자살을 생각하며 ‘죽느냐 사느냐’에 대해 고뇌하는 햄릿의 독백이다.<sup>32)</sup> ‘c단조 판타지아’의 정서적 내용과 함께 언어적 흐름을 섬세하게 확인해나가는 이 게르스텐베르크의 가사들은 레치타티보적 선율들과 긴밀하게 연결되어 있고, 따라서 그 결과로 나타나는 노래 선율은 곳곳에서 비극적인 성악 레치타티보의 모습을 띤다.

30) Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (Göppingen: Kümmerle, 1973), 225.

31) 위의 책, 222.

32) 게르스텐베르크의 이중 가사가 붙여진 ‘c단조 판타지아’는 1787년에 출판된 크라머(Carl Friedrich Cramer, 1752-1807)의 『플로라』(*Flora*)에 실렸다. Carl Friedrich Cramer(Ed.), *Flora. Erste Sammlung. Enthaltend: Compositionen für Gesang und Klavier* (Kiel, Hamburg: Bey dem Herausgeber, 1787), 19-27.

## [악보 5] 게르스텐베르크의 이중 가사가 붙여진 'c단조 판타지아'

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*  
sung na - he Stun - de. Tod!  
die gro - ß e Fra - ge. Tod!



위에서 살핀 ‘c단조 판타지아’의 여러 면면들은 칼 필립 엠마누엘 바흐가 이 음악에서 기악의 판타지아라는 장르와 작법, 표현의 내용 등에서 원 활히 상통하고 판타지아의 감정 지향성을 돋우어낼 수 있는 레치타티보를 정교하게 자아 넣음으로써 특정한 감정이 짙게 실린 ‘기악의 말하기’를 실현함과 동시에 ‘자유 판타지아’의 감정적 차원을 강렬하게 인식케 하여 기악의 표현 예술을 절정으로 올려놓았다는 결론에 이르게 한다.

### III. 레치타티보의 형식적 ‘편입’: 《프로이센소나타 제1번》의 2악장

오페라나 오라토리오 같은 성악 장르들에서 레치타티보는 주로 아리아, 아리오소 등과 관계를 맺으며 준비, 연결, 혹은 이행의 역할을 수행한다. 레치타티보가 음악적으로 ‘지나가는 것’의 성격을 띠는 것도 그 때문이다. 따라서 특히 뒤따르는 악곡과의 관계성을 통해 그 기능이 형성되는 레치타티보는 단독으로 존재할 경우 음악적 의미를 가지기 어렵다. 레치타티보의 이러한 본래적 기능으로 말미암아 기악 레치타티보 역시 느린 도입, 이행, 흐름의 지체, 다악장 작품에서의 악장 간 연결 등의 기능으로써 형식적 위치를 점하곤 한다. 이는 다른 한편으로 레치타티보가 작곡기법적 조직 및 짜임의 이질성, 특수성으로 인해 기악의 구조 안에서 근본적으로 형식적 문제를 안고 있을 수밖에 없는 상황의 극복을 위한, 즉 레치타티보의 논리적인 기악으로의 편입을 위한 전략의 결과였을 수도 있다. 어찌되었든 기악 레치타티보가 형식적으로 의미 있는 위치를 차지함으로써 마침내 성악 레치타티보의 모방으로만 이해되는 경지를 넘어 논리적 연관성의 구조 한 권으로 편입, 흡수되었다면, 그리고 그것이 나아가 ‘전통적’ 구조의 변이, ‘새로운’ 구조 형성에 한 요인으로 작용했다면, 이에 기여한 칼 필립 엠마누엘 바흐의 공적도 간과하기 어렵다.

1740년, 그러니까 ‘c단조 판타지아’보다 10여 년 전에 작곡된 《프로이센 소나타》 Wq 48의 제1번 ‘F장조 소나타’(H 24)에서 바흐는 두 번째 안단테(Andante) 악장에 두 독립적인 레치타티보 단락을 삽입했다. 단순한 도입이나 이행의 역할을 넘어서는 이러한 유형의 레치타티보 편입은

음악적 전개와 콘텍스트의 논리에 부합해야하므로 보다 섬세한 작곡기법적 수단을 요하는데, 바흐는 우선 느린 중간악장이 다른 악장들, 특히 첫 악장에 비해 구조적으로 유연하기에 적극적인 기악 레치타티보의 도입에 용이하다는 점을 적절히 포착했다.

쉴링(Arnold Schering)이 “노골적인 세코 레치타티보를 동반하는 서정적 독백 장면의 형태를 띠는 안단테”로서 “과감한 시도”<sup>33)</sup>라고 칭한 이 악장은 선율성 짙은 3성부 단락(마디 1-3, 9-12, 15-21)과 “레치타티보”(Recit.)라 명시된 단락(마디 4-9, 12-15, 21-22<sup>34)</sup>)을 교대로 엮는다. 그리고 이때 그 두 단락은 작곡기법적 짜임새뿐 아니라, 각각 피아노와 포르테로 울림으로써 다이내믹에서도 명료하게 구분된다. 흥미로운 것은 포르테의 다이내믹으로 인해 음악적, 음향적 ‘기동’으로 비쳐지는 레치타티보 단락들이 일견 ‘이물체’의 상태를 벗어나지 못한 채 악장의 구조를 흔들고 있는 듯 보인다는 점이다. 그러나 악장을 좀 더 가까이 들여다보고 들어보면, 느슨하고 촘촘하게, 혹은 자유롭고 엄격하게 구성 및 작곡된 것들의 전통적인 대립 원리가 레치타티보와 아리아의 ‘이원성’에 의지하며 작용하고 있는 것이 살펴진다. 즉 이 악장에서 “레치타티보”와 교대되는 3성부의 선율적 단락들은 ‘아리오소’의 형태와 성격을 띠며 레치타티보 마디들과 함께 논리적 연관성의 새로운 기악 구조를 이루어내고, 이로써 레치타티보들은 더 이상 비유기적이거나 이질적인 구성 요소가 아닌 것이 된다. 레치타티보와 아리오소의 대립에 의한 이러한 구조는 훗날 예컨대 “레치타티보”와 “아리오소 돌렌테”(Arioso dolente) 부분의 순차적 결합을 꾀하는 베토벤의 피아노소나타 op. 110의 세 번째 느린 악장에서 또 다시 구사된다.

33) Arnold Schering, “Carl Philipp Emanuel Bach und das ‘redende’ Prinzip in der Musik,” *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 45 (1938), 18.

34) 이 마지막 두 종지 마디는 “레치타티보”라는 표시를 달고 있지 않지만 다른 레치타티보 마디들과 동일한 포르테의 다이내믹, 거의 한결 같은 동음 반복을 취하므로 레치타티보로 이해됨이 마땅하다. 또한 그 레치타티보 공통의 다이내믹은 페르마타로 확장되는 마디 21의 세 번째 박에서 임의적인 레치타티보 연주가 가능함을 암시한다.

[악보 6] 《프로이센 소나타 제1번》의 2악장, 마디 1-15

기악 레치타티보를 전체 구조의 유기적인 구성 요소로 자리 잡게 하기 위해서 바흐는 아울러 레치타티보 단락의 반복이라는 수단을 취한다. 이렇듯 반복을 통해 기악 레치타티보가 유기적인 작품의 일부로, 형식적으로 안정된 위치를 점하며 편입되는 현상은 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 《협주교향곡》(*Symphonie concertante*) Hob. I: 105의 마지막 악장 등에서 다시금 찾아지므로<sup>35)</sup>, 바흐의 그 작법은 기악 레치

타티보의 역사에서 중요한 지점으로 여겨지기에 무리가 없다.

안단테 악장의 세부로 들어가 보면, 먼저 (통상적으로) 조표가 없는 레치타티보식의 기보가 눈에 띈다. 이는 바흐가 당대의 작곡 방식 가운데에서 강렬한 감정 표현과 결부된 것들 중 하나를 택하고 있다는 뜻이기도 하다. 즉 바흐는 중심조성으로부터 멀리 벗어날 수 있는, 그리고 때에 따라서는 극단적인 조성 및 화성으로 움직일 수 있는 가능성을 열어두고 있는 셈이다. 실제로 그는 “다른 단조의 조성들보다 슬픔의 감정을 더 강도 높게 표현하는”<sup>35)</sup> f단조의 중심조성을 확립하면서 여러 섬세한 리듬, 매우 감성적인  $g'-g^b$ 의 도약(마디 2) 등과 어우러져 비애감을 질게 풍기는 첫 아리오조 단락(마디 1-3)을 지나 콘티누오로 반주되는 레치타티보(마디 4-9)에 들어서서는 f단조의 영역을 멀리 벗어남으로써 이미 한껏 고조되어 있는 감정을 한층 더 끌어올린다. F장조로 시작해(마디 4) 곧 이와 증4도 관계인 B장조를 거쳐(마디 6) f단조에 도달하는 진행을 자아나가는 것이다. 흥미로운 것은 이때 이명동음적 감7화음(마디 7-8)을 포함하는 감7화음들(마디 5, 7-8)이 화성의 움직임을 한 데 모아 새로운 길로 나아가게 하는 모습을 보인다는 점이다. f단조에서 병행조인  $A^b$ 장조로 이동하는, 조성적으로나 정서적으로나 다소 안정을 찾는 두 번째 아리오소(마디 9-12)를 거쳐 두 번째 레치타티보 단락(마디 12-15)에 이르러서는 전혀 예기치 못한 g단조로의 해결로 인해 다시 극적인 화성 전개가 형성되고, 이는 곧 돌연한 감정 변화로 연결된다(이상 [악보 6] 참조).

$E^b$ 장조를 거친 후에 동형진행으로써 원조인 f단조로 회귀하는 조성의 흐름을 타며 첫 아리오소의 선율을 은근하게 회상하는 마지막 아리오소 단락(마디 15-21)과 두 마디의 레치타티보 종지(마디 21-22)로 종결하는

35) 이 악장의 시작 부분에서 하이든은 아다지오(Adagio)의 바이올린 솔로 레치타티보를 알레그로(Allegro)의 투티 주제 단락과 교대시키면서 두 차례 반복하고(마디 1-50), 그 밖에도 코다로 들어서기 전에 다시 한 번 첫 레치타티보와 흡사한 7마디의 레치타티보(마디 281-287)를 울리게 한다.

36) Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (Berlin, 1752), 4. Aufl. (Kassel: Bärenreiter, 2004), 138.

바흐의 안단테 악장은 기악 레치타티보를 명시되고 구획된 구조적 조직체로 취하고 있다는 점에서 ‘c단조 판타지아’보다 아버지 바흐의 ‘반음계적 판타지아’에 더 근접해 있다. 아버지의 그 기악 레치타티보를 직접적인 본보기로 삼았을 법한 아들의 기악 레치타티보는 그러나 근본적으로 달라져 있는 기능을 드러낸다. 즉 아버지 바흐의 기악 레치타티보가 판타지아를 강한 표현성과 기교성으로 마무리하게 하는 카덴차적 역할을 했다면, 아들 바흐의 그것은 새 시대적 정서를 극도로 고조시키는 표현양식으로 기능한다. 전례를 찾기 어려운 이러한 기악 레치타티보의 기능과 음악적 효과는 따라서 《프로이센 소나타 제1번》의 안단테 악장을 “작지만 가히 폭발적인 지대”로 빛대고, 그 악장의 레치타티보를 “칼 필립 엠마누엘 바흐에 의해 제시된 전진적 양식”<sup>37)</sup>이라고 칭하는 말에 전적으로 동의케 한다.

요한 세바스티안과 칼 필립 엠마누엘의 기악 레치타티보는 어법도 달리한다. ‘반음계적 판타지아’의 레치타티보가 빠르고 기교적이며 비교적 박자에 매인, 심지어 동기적 구성까지 피하는 모양새로 기악적 어법에 뚜렷이 동화되어 있는 반면, 《프로이센 소나타 제1번》 안단테 악장의 레치타티보는 성악 레치타티보의 ‘말하기’, ‘낭독’ 조의 형상을 보존하고자 애쓰고 있는 것이다. ‘말’이 지나는 직접적인 감정 전달과 자극의 힘에 의지하고자 하는 의도를 이렇게 드러내는 칼 필립 엠마누엘 바흐의 기악 레치타티보는 그래서 마치 첼발로가 성악의 낭송을 흉내 내고 있는 것처럼 보이니, 허츠(Daniel Hertz)가 이 안단테 악장의 첫 레치타티보 패시지에 이탈리아어 가사를 붙여 “오페라적인 정취를 조금 더 전달해 보려고 한” 시도도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.<sup>38)</sup>

---

37) Charlton, “Instrumental recitative: A study in morphology and context, 1700-1808,” 161.

38) Daniel Hertz, *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780* (New York: W. W. Norton & Company, 2003), 404-405.

#### IV. 나가는 말

발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)가 『음악사전』(*Musicalisches Lexicon*)에서 낭독의 형태로 감정을 표현하는 노래 양식이라고 레치타티보를 설명하고<sup>39)</sup>, 마테존이 『완전한 카펠마이스터』(*Der vollkommene Capellmeister*)에서 “조금도 중단되지 않는 감정”을 “좋은 레치타티보”의 조건 중 하나로 꼽았다면<sup>40)</sup>, 또 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776)가 『비판적 음악가』(*Critischer Musikus*)에서 레치타티보를 “성악의 온갖 장르들에서 극도로 격렬한 감정들을 가장 민감하고 만족스럽게 표현”하는데 적합한 “말하는 음악”으로 간주했다면<sup>41)</sup>, 당대가 본 레치타티보의 핵심적 과제이자 특징은 (섬세하고 강렬한) 감정의 표현이었음이 분명하다. 따라서 음악을 ‘말’로, 기악은 ‘소리의 말’(Klang-Rede)<sup>42)</sup>로, 아울러 근원이 같은 말과 (기악을 포함하는) 음악은 “유사한 방식으로 지성과 감정에 호소한다”<sup>43)</sup>고 여긴 이 시대에 “음악은 무엇보다도 감정을 움직여야 한다”<sup>44)</sup>고 확신한 소위 ‘감정 양식’(Empfindsamer Stil)의 대표자 칼 필립 엠마누엘 바흐가 감정 표현 및 자극의 탁월한 매체인 레치타티보를 자신의 악기인 쳄발로를 위한 음악으로 들여와 ‘말하는 기악’으로서의 기악 레치타티보를 구사한 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 기악 레치타티보의 역사에 자신의 족적을 선명하게 새긴 그의 공적은 기보 방식까지 포괄하는 레치타티보의 요소들을

39) Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732), 515.

40) Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 320.

41) Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, neue, vermehrte und verbesserte Aufl. (Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745), 734.

42) Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 279.

43) Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* Bd. 1 (Leipzig: Schwickert, 1788), 2.

44) Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772* (Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2003), 456.

도구로 삼아 개인적, 주관적 감정 표현의 절묘한 고조와 극대화를 실현했을 뿐 아니라, 그것들의 정교하고 유기적인 ‘편입’을 이루어냈다는 데에 있다. 다시 말해서 기악과 레치타티보가 (감정적, 전개적) 내용과 구조 상 갈등 없이, 심지어 조화롭게 결합할 수 있는 장르(판타지아) 및 형식(소나타의 느린 중간악장)의 토양을 찾고, 이때 요한 세바스티안 바흐의 전형에 기대면서도 결국 자신의 독창적이면서 견고한 구조, 양식 개념으로써 그 둘을 ‘하나’의 조직체로 녹아들게 한 칼 필립 엠마누엘의 작법은 기악 레치타티보의 초기 역사에 커다란 표적으로 세워지기에 충분하다. 때로는 명시되고 구획된 단락으로서, 때로는 단편이나 부분적으로 스며있는 구성물로서 바흐의 기악 레치타티보는 ‘바람직한’ 레치타티보의 형태를 벗어나기도, 레치타티보의 본래 형상을 고수하기도 하면서 다양한 논리적 기능과 구조적 의미, 특수하고 효과적인 표현 양식의 의미를 접하고 창출한 것이다. 동시에 반복을 통해 구조와 구성의 거시적 관계성, 유기성 구축으로까지 나아가는 바흐의 기악 레치타티보는, 궁극적으로 자유롭고 언어적인 음악의 본질을 돋우면서 단 하나의 악기로 극적 드라마를 만들어내는데 성공적으로 이바지하지만, 역시 3부분 형식이든 레치타티보-아리오소의 이원적 원리든 전통성을 잃지 않는 전체적 질서의 테두리 안에 위치한다. “(기악의) 구조적 변증법은 기악 레치타티보의 사용으로써 정립될 수 있다는 것을 (칼 필립 엠마누엘) 바흐가 보여주었다”<sup>45)</sup>고 한 찰튼(David Charlton)의 단언적 평가가 정당한 이유들이다.

마지막으로 기억해야 할 것은 칼 필립 엠마누엘 바흐가 기악 레치타티보를 통해 음악적 어법의 전환을 시도한 것은 아니라는 점이다. 바흐는 그 ‘새로운’ 수단으로 자신의 어법을, 구성력을 섬세히 다듬고 강화했다. 그리하여 극적인 주관적 감정 표현에 초점을 맞추어 기악 레치타티보의 사용을 현저히 늘려간 19세기 작곡가들의 양식적 언어의 기점으로서, 또 기악의 확립된 자율성에도 불구하고 음악과 말의 근원적 연관성을 지속

45) Charlton, “Instrumental recitative: A study in morphology and context, 1700-1808,” 161.

적으로 암시하면서 그 ‘긴장’ 관계로부터 특정한 음악적 효과를 만들어내  
고자 한 후대 작곡가들의 본보기로서 바흐의 기악 레치타티보는 또 다른  
의미로 음악의 역사에 남는다.

**한글검색어:** 칼 필립 엠마누엘 바흐, 기악 레치타티보, 판타지아, ‘c단조  
판타지아’, 환상적 양식, 《프로이센 소나타》, 《반음계적 환상  
곡과 푸가》

**영문검색어:** C. P. E. Bach, Instrumental recitative, Fantasia,  
Fantasia in c minor, Stylus phantasticus, *Prussian  
Sonata* No. 1, *Chromatic Fantasia and Fugue*



### 참고문헌

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Erster und zweiter Teil. Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762. Herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992.
- Bitter, Carl Hermann. *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder* Bd. 1. Berlin: Verlag von Wilh. Müller, 1868.
- Burney, Charles. *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772*. Wilhelms-haven: Florian Noetzel Verlag, 2003.
- Charlton, David. “Instrumental Recitative: a Study in Morphology and Context, 1700-1808.” *Comparative Criticism* 4 (1982): 149-182.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik* Bd. 1. Leipzig: Schwickert, 1788.
- Geyer, Floboard. “Ueber das Recitativ in der Instrumentalmusik.” *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* 1 (1847), 169-170.
- Heartz, Daniel. *Music in European Capitals. The Galant Style 1720-1780*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.
- Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. “Rezitativ.” 917-918. 8. vollständig umgearbeitete Auflage. Berlin, Leipzig: Max Hesses Verlag, 1916.
- Mattheson, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg,

- 1713). 3. Auflage. Laaber: Laaber Verlag, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Herausgegeben von Friederike Ramm. 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Mies, Paul. *Das instrumentale Rezitativ. Von seiner Geschichte und seinen Formen*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1968.
- Monson, Dale E., Julian Budden, Jack Westrup. "Recitative." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie, 1-6. Vol. 21. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*(Berlin, 1752). 4. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- Scheibe, Johann Adolph. *Critischer Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.
- Schering, Arnold. "Carl Philipp Emanuel Bach und das 'redende' Prinzip in der Musik." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 45 (1938): 13-29.
- Schleuning, Peter. "'Diese Fantasie ist einzig...'. Das Recitativ in Bachs Chromatischer Fantasie und seine Bedeutung für die Ausbildung der Freien Fantasie." In *Bach-Interpretationen*. Herausgegeben von Martin Geck, 57-73. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Kümmerle, 1973.
- Seifert, Herbert. "Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik." In *De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*. Herausgegeben von Theophil

- Antonicek, Rudolf Flotzinger, Othmar Wessely, 103-116.  
Kassel: Bärenreiter, 1975.
- Strohm, Reinhard. “Rezitativ.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher, 223-242. Sachteil Bd. 8. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1998.
- von Glasenapp, Franzgeorg. *Georg Simon Löhlein(1725-1781). Sein Leben und seine Werke, insbesondere seine volkstümlichen Musiklehrbücher*. Halle: Akademischer Verlag, 1937.
- Vrieslander, Otto. *Carl Philipp Emanuel Bach*. München: R. Piper, 1923.
- Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
- Westrup, Jack. “Rezitativ.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von Friedrich Blume, 355-365. Bd. 11. Kassel, Basel, London, Paris, New York: Bärenreiter, 1963.
- \_\_\_\_\_. “Recitative.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie, 643-648. Vol. 15. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Wiemer, Wolfgang. “Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll - ein Lamento auf den Tod des Vaters?.” *Bach-Jahrbuch* 74 (1988): 163-177.

국문초록

## ‘말’하는 기악: 칼 필립 엠마누엘 바흐의 ‘기악 레치타티보’의 경우

나 주 리

본 논문은 기악 레치타티보의 초기 역사에 뚜렷한 족적을 남긴 칼 필립 엠마누엘 바흐의 업적을 고찰하며, 다음의 결론에 이른다. ‘감정양식’의 대표자인 바흐는 감정 표현 및 자극의 탁월한 매체인 레치타티보와 그 요소들을 기악으로 들여와 개인적, 주관적 감정 표현의 절묘한 고조, 극대화를 실현했을 뿐 아니라 그것들의 정교하고 유기적인 편입을 이루어 냈다. 기악과 레치타티보가 갈등 없이 결합할 수 있는 장르와 형식의 토양을 찾고, 이때 요한 세바스티안 바흐의 전형에 기대면서도 결국 자신의 독창적이면서 견고한 구조와 양식 개념으로써 그 둘을 하나의 조직체로 녹아들게 한 것이다. 또 바흐의 기악 레치타티보는 자유롭고 언어적인 음악의 본질을 돌우면서 악기로 극적 드라마를 자아나가는 동시에 전통성을 잃지 않는 전체적 질서의 테두리 안에 위치한다. 후대의 기악 레치타티보에 본보기가 될 수 있었던 이유다.

Abstract

**‘Speaking’ Instrumental Music:  
‘Instrumental Recitative’ of Carl Philipp Emanuel Bach**

Julie Ra

This thesis is to reconsider the achievements of Carl Philipp Emanuel Bach, who left a footprint in the early era of instrumental recitative, and it leads to the following conclusion. Bach, a leader of *Empfindsamer Stil* introduced recitative and its components into the instrumental music as outstanding media of emotional expression not only to maximize the dramatic expression of personal and subjective emotion but also formed an organic interpolation. He found genres and forms, where an instrumental music can be combined with vocal recitative without conflict, and while he relied on the model of Johann Sebastian Bach, he merged theses into one structure with his unique and firm concept of structure and style. Furthermore, the instrumental recitative of Bach promotes the linguistic character of music to create climactic drama with an instrument and stays within the boundary of overall order without losing traditionality.

[논문투고일: 2016. 03. 02]

[논문심사일: 2016. 03. 25]

[게재확정일: 2016. 03. 31]