

## 바흐의 ‘하이브리드’: 협주곡과 푸가의 혼합\*

나 주 리

(동덕여자대학교 부교수)

### 1. 들어가는 말

소위 ‘바흐 연구’의 영역에서 바흐의 작품을 대하는 학자들의 자세는 지극히 다양한 방향과 시각, 방법론을 견지해왔다. 그렇게 산출된 결과도 개관하기 어려운 정도의 방대함에 이르렀다. 그럼에도 그 결과들을, 특히 분석적 시각 및 방법론으로써 바흐의 작품을 다룬 연구의 결과들을 개관해보자면, 특정한 음악의 형식이나 형태가 형성되기까지의 바흐의 사고 과정을 좇고 재구성해보는 것, 그리고 완성된 작품의 의미론적 맥락을 진단하고 해석해보는 것으로 정리될 수 있다. 그런데 그러한 분석적 바흐 연구의 시선을 아직 적극적으로, 혹은 충분히 끌지 못하고 있는 지점이 눈에 띈다. 장르와 양식의 경계를 넘나드는 바흐의 실험적 구성 사고 및 작법, 견고하게 자리잡은 구조의 도식을 흔들고 멀리하려는 시도가 현저한 지점, 다시 말해서 바흐의 독창적 조합이 새로운 창조물을 이루어내는 현상적 지점이 그것이다.

바흐의 ‘하이브리드’ 시도는 사실 여러 방면에서 거듭 이루어진다. 성악이나 기악 코랄 편곡 작품에 소나타의 대위법적 작법이나 프랑스 서곡 형식의 요소들이 스미기도, 푸가와 코랄 편곡 작품에 협주곡적인 에피소드가 놓이기도, 협

---

\* 이 논문은 2022년도 동덕여자대학교 학술연구비 지원에 의하여 수행된 것임(This study was supported by the Dongduk Women's University grant).

주곡의 개별 악장들 군데군데에 다 카포 아리아의 형태가 묻어나기도 한다. 수없이 나열될 수 있는 바흐의 ‘하이브리드’ 시도의 예들은 바흐가 전통의, 정통의 장르 및 형식 이해에 부단히 도전했다는 뜻이기도 하다. 더욱이 그 하이브리드적 혼합의 언어는 점차 강화, 확대된다. 그렇게 라이프치히 시기의 작품들에서 빈번히 다채로운 작법 및 형식의 유형들, 장르들, 양식들이 병존하고 공존하며, 때로는 형식적, 양식적, 장르적으로 이질적인 것들이 직접적인 대립에까지 이르면서 깨뜨림과 넘나들으로써 음악의 새로운 표현력을 구현해낸다. 《음악의 헌정》(*Musikalisches Opfer*) BWV 1079의 ‘5도 위 카논 푸가’(Fuga canonica in Epi diapente)가 한 예인데, 여기에서는 소나타적인 트리오의 틀에 카논과 푸가 원칙들이 하나의 몸체로 녹아든다. 푸가의 원칙은 주제적이고 비주제(에피소드)적인 단락들의 명료한 구분, 위 두 성부들의 5도 간격을 통한 독스(Dux)와 콤메스(Comes)의 구성 등으로 드러난다. 동시에 전체 악곡은 엄격하게 고수되는 카논의 원칙을 따른다. 이러한 혼합의 작업들은, 울리히 지겔레(Ulrich Siegele)가 지적한 바대로,<sup>1)</sup> 취향의 혼합을 통해, 즉 여러 나라와 지역과 (훌륭한) 작곡가의 양식, 어법 등을 함함으로써 온전한 음악, 완벽한 음악을 이루고자 한 의지의 결과였을지도 모르겠다.

이 글은 바흐의 ‘장르사적’ 기여가 뚜렷한 협주곡에 스며있는 혼합적 양식에 주목한다. 1920년대에 아우구스트 할름(August Halm)이 바흐의 협주곡 형식을 ‘잊혀진 형식’<sup>2)</sup>이라 일컫은 이후 바흐의 협주곡은 학자들의 관심권 안으로 들어섰고, 오늘날까지도 바흐 협주곡에 대한 이들의 관심은 여전히 적극적이다. 그렇게 바흐의 협주곡이 고전주의의 협주곡으로 향하고 있는 면면들이 탐구되고, 이탈리아의 협주곡 형식 및 양식이 바흐의 작품들에서 새롭게도 다채롭게 변형되고 ‘재해석’된 현상들이 고찰되었다. 아울러 리토르넬로 구조가 협주곡의 경계를 넘어서 다른 기악 장르뿐 아니라 성악의 범주들로까지 파고든 양상들이 살펴졌다. 이 글은 이제 협주곡의 틀 안에서 구현되는 혼합의 작법,

1) Ulrich Siegele, “Bachs vermischter Geschmack,” in *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hrsg. Martin Geck (Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 1999), 11.

2) August Halm, “Eine vergessene Form,” in *Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze*, 2. Auflage (München: Georg Müller, 1916), 222-236.

즉 바로크 기악의 양극적 장르이자 양식인 협주곡과 푸가가 서로 섞이고 녹아 드는 모습을 조명해보고자 한다. 이 글이 우선 전제로 하는 것은, 바흐가 협주곡의 장르에서 구조적, 작곡기법적으로 온전히 자율적인 악곡 구성을 실현해 내었다는 점이다. 그 전제를 바탕으로 전통적이고 통상적인 형식에서 벗어나 이질적인 양식과 형태의 것을 받아들인 바흐의 음악적 사고, 궁극적으로는 일반적이면서도 특징적인 것으로 규정되곤 하는 푸가의 통일성 원칙과 협주곡의 대비 원칙을 새로운 음악적, 형식적 맥락으로 합해내는 동시에 극복하는 바흐의 손길 및 의도를 관찰해보고자 한다. 이를 위해 이 글은 《브란덴부르크 협주곡》(*Brandenburgische Konzerte*) 제2번 BWV 1047의 세 번째 빠른 악장을 탐구의 대상으로 택한다.

협주곡은 바흐의 거의 전체 창작 시기에 걸쳐 고르게 작곡된 것으로 추측된다. 그 가운데에서도 생산 혹은 기원의 때를 명확히 말해주지 않는 다른 협주곡들과 달리 1721년이라는 연도를 명료하게 달고 있는 《브란덴부르크 협주곡》은 (물론 개별 협주곡의 창작 시기는 밝혀져 있지 않으며, 현재 바이마르 시기까지 거슬러 올라가면서 그것들의 창작 시기가 추측되고 있다<sup>3)</sup>) 명실공히 바흐의 가장 ‘발전된’ 협주곡들에 속하며, 또 이것들은 당대의 ‘현대적인’ 기악 장르인 협주곡에 바흐가 쏟았던 지대한 관심의 결과물이었다. 그 결과물들에서 빠른 악장은 단연코 협주곡의 규범적인 악장이고, 아울러 양식으로서 혹은 작곡기법으로서 어디에서보다 현저히 섞이고 융합되는 푸가를 흥미롭게 풀어내곤 한다. 이는 바흐가 기악의 영역에서 다층적, 혼합적 음악 구상을 가장 정교하게 실현한 장르로 흔히 인정되는 협주곡의 위상에 기여하며, BWV 1047의 세 번째 빠른 악장이 그 면모를 대표적으로 가늠케 한다. BWV 1047의 세 번째 빠른 악장은 나아가 그 혼합 및 융합으로써 강력한 표현 음악의 경지에까지 이른다.

## II. 바흐의 ‘실험적’ 하이브리드: 협주곡과 푸가의 혼합

바흐 협주곡의 빠른 악장들은 대체적으로 ‘표준화된’ 형식적, 양식적 유형을 띤다. 리토르넬로의 형식 및 작곡 양식이 그것이다. 그런데 그 사이에서 ‘표준화

3) 본 논문의 39-40쪽 참조.

된' 유형으로부터 벗어나 있어 파악이 수월치 않은 지점들이 눈에 띈다면, 이는 '하이브리드 형식 및 양식'으로 이해되는 것이 마땅한 경우가 빈번하다. 서로 다른 두 장르의 고유한 구조적, 언어적, 양식적 특징과 요소들이 한 악장을 위해 새롭게 조직된 것들의 조합 말이다. 사실 바흐가 자신의 독창적 영감을 거듭 서로 다른 양식, 작법, 형식 유형들의 혼합이나 융합을 통해 실현해냈다는 사실은 새롭지 않다. 그리고 바흐의 그러한 하이브리드 시도는 그가 새로운 작품 구상에 눈을 뜬 것으로 간주되는 1713-1714년, 즉 바이마르 시기의 후반에 시작한 것으로 보인다. 이때 이탈리아 솔로 협주곡의 영향력이 특별히 강력하게 발휘된다. 이에 대해 베르너 브라이크(Werner Breig)는 "이탈리아 솔로 협주곡의 작곡기법을 바흐가 익히고 습득한 과정은 처음부터 음악 장르들 간 대화의 틀 안에서 이루어졌다. 장르의 경계를 넘는 협주곡의 영향은 바이마르 시기 이후에도 다양한 방식으로 지속되었으며, 바흐의 작품들에서 이탈리아 솔로 협주곡의 근본적 사고로부터 영향을 받지 않은 영역은 거의 없다"<sup>4)</sup>고 단언했다. 실제로 프렐류드나 토카타, 오르간 코랄 등과 같은 전통적인 건반악기 음악에까지 협주곡 특유의 리토르넬로 형식 및 작법이 침투하곤 했다.<sup>5)</sup> 그 리토르넬로의 구조적 원칙과 작법은 이미 당대에 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776)에 의해 간파되었는데, 샤이베는 다음과 같이 적고 있다.

“이 같은 악곡들[독주 악기를 위한 협주곡들]에서는 협주곡에 마땅히 존재해야 하는 주요한 형식의 질서가 보존되어야 한다. 또 간혹 화성의 채움을 위해 놓이곤 하는 베이스와 중간 성부가 그 외에도 병렬적 성부의 기능을 수행해야 한다. 무엇보다 협주곡의 본질을 결정짓는 단락들이 명료하게 다른 단락들과 구분되어야 한다. 이것은 다음과 같은 방법으로 훌륭히 구현될 수 있는데, 빠르거나 느린 악장의 주요 단락이 종지로 완결된 후에 특별한 새 단락을 등장케 하는 것, 그리고 이 새 단락이 다시 변화된 조성의 주요 주제를 통해 분리되게 하는 것이 그 방법들이다.”<sup>6)</sup>

4) Werner Breig, "Freie Orgelwerke," in *Bach-Handbuch*, hrsg. Konrad Küster (Kassel: Bärenreiter, 1999), 670.

5) Werner Breig, "Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform," in *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum*, hrsg. Reinhard Szeskus (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1986), 29-43.

6) Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, neue, vermehrte und

여기에서 샤이베가 “주요한 형식의 질서”라 일컬으며 서술해나가는 협주곡의 리토르넬로 형식 및 그 구성은, 역시 샤이베가 지적하는 바와 같이, 주요 성부와 부수적 성부의 위계적 질서와 결합된다. 리토르넬로 단락과 에피소드 단락이 뚜렷하게 구조적, 조성적으로 구분되는 리토르넬로 형식, 그것과 결합된 성부들의 위계적 질서가, 브라이크에 따르면, 성악과 기악을 막론하고 바흐의 창작 거의 전반에 걸쳐나 열게 배어 있다는 것이다.

흥미롭게도 샤이베는 기악 협주곡에서 폴리포니적이고 모방적인 작곡 양식이 쓰일 수 있는 가능성, 즉 협주곡으로 푸가가 적극적이고 근본적으로 들여놓아질 수 있는 가능성에 대해 다음과 같이 말한다.

“때때로 [협주곡의] 모든 성부들을 동원해 노련한 모방이나 짙막한 푸가를 전개하는 것도 썩 좋다. 혹은 푸가를 전체 음악적 맥락의 토대로 놓아도 아주 좋다.”<sup>7)</sup>

협주곡을 여럿 작곡한 바 있는 샤이베의 이 말은 협주곡이 자기의 경계를 넘어 다른 영역들로 활발히 스밀 수 있는 가능성을 지녔을 뿐만 아니라, 본질적으로 판이한 양식 및 작곡기법의 것을 훌륭히 담아낼 수도 있는 장르라는 점을 짚어준다. 실제로 이러한 협주곡의 면모가 바흐의 작품들 이곳저곳에서 입한다. 《바이올린 협주곡》(*Violinkonzert a-Moll*) BWV 1041, 《브란덴부르크 협주곡 5번》 BWV 1050, 《세 대의 클라비어를 위한 협주곡》(*Konzert für 3 Cembali und Orchester*) BWV 1063의 마지막 세 번째 악장, 그리고 《두 대의 바이올린을 위한 협주곡》(*Konzert für 2 Violinen d-Moll*) BWV 1043의 첫 악장에서 그러하다. 바흐는 이 악장들에 폴리포니의 조직을 강하게 심어 소나타를 연상시킨다. 예컨대 《두 대의 바이올린을 위한 협주곡》 BWV 1043의 첫 악장에서 바흐는 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 협주곡 작법에 기대면서도 악장의 중요한 형식적 테두리인 첫 리토르넬로와 마지막 리토르넬로를 푸가적으로 구성하며, 그 사이에서는 지속적으로 푸가적 테두리 단락의 주제를 상기시킨다. 《브란덴부르크 협주곡 2번》 BWV 1047

---

verbesserte Auflage (Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745), 637.  
7) Scheibe, *Critischer Musikus*, 632.

과 《브란덴부르크 협주곡 4번》 BWV 1049, 《두 대의 쳄발로를 위한 협주곡》(*Konzert für 2 Cembali*) BWV 1061a에서는 한 걸음 더 나아가 세 번째 마지막 악장을 온전한 푸가로 자아낸다.

물론 바흐의 협주곡 대부분은 리토르넬로 형식의 구조 및 기법에 기반한다. 형식 혹은 구조가 여러 차례 반복되는, 연결의 단락들(에피소드)과 교대하는 주제적 형상(리토르넬로)을 토대로 하며, 푸가나 푸가적인 작법은 드물게 담아낸다는 뜻이다. 그렇기에 서로 상반된 원리를 품고 있는 협주곡과 푸가를 하나의 몸체로 녹여내는 바흐의 악장들은 가히 실험적이라 할 수 있다. 칼 달하우스(Carl Dalhaus)는 그 실험적 악장들, 즉 BWV 1043의 첫 악장, BWV 1041과 BWV 1063, BWV 1050의 세 번째 악장을 “협주곡적 푸가”<sup>8)</sup>라고 칭했다. “협주곡적 푸가”에서 더 나아가 온전한 형태, 온전한 형상의 푸가를 들인 협주곡 악장, 그러니까 《브란덴부르크 협주곡 2번》의 세 번째 악장은 그렇다면 바흐의 ‘실험’이 지극히도 대담하게 이루어진 ‘터’이다. 물론 여기에서 협주곡의 원칙이나 요소들이 완전히 배제되거나 간과된 것은 아니다. 악기군들의 음향적, 조성적 대비가 고수되면서 푸가의 원칙들이 독특한 악기 편성, 특이한 성부의 운용 등에 의해 실현되는 것이다.

흥미로운 점은 바흐가 때때로 리토르넬로 형식 및 그 작법을 푸가의 영역의 것들과 혼합하는 방식을 취하곤 했다면, BWV 1043을 제외하고, 세 악장 가운데 마지막 빠른 악장을 그 ‘혼합의 터’로 삼았다는 것이다. 이렇듯 3악장 구성의 협주곡에서 장르의 표준적 형태를 띠는 세 번째 악장을 ‘실험의 터’로 삼아 푸가와 협주곡의 구조적 사고 및 작곡기법적 원리를 융합해보고자 하는 시도는 바이마르 시기에 시작된다. 《쳄발로, 플루트, 바이올린을 위한 3중 협주곡》(*Tripelkonzert für Cembalo, Flöte, Violine und Streicher a-Moll*) BWV 1044의 세 번째 악장이 그 출발점이다. 이 악장은 총 103마디의 비교적 길고 즉흥적 색채가 짙은 《전주곡과 푸가》(*Präludium und Fuge*) BWV 894의 푸가를 ‘편곡’한 것이다. 여기에서 본래 푸가의 형체는 거의 변화 없이 쳄발로 솔로에 주어지고, 그 사이의 투티 단락들은 푸가 주제의 축소형을 주제로 취해 푸가적인 폴리포니의 전개를 엮어나간다. 투티 단락들은 또 특이하

8) Carl Dahlhaus, “Bachs konzertante Fugen,” *Bach-Jahrbuch* 42 (1955), 45-72.

게도 옛 흥취를 자아내는, 기악 앙상블 음악에서는 흔하지 않은 알라브레베 양식으로써 투티와 솔로의 구조적 대비를 배가한다. 이렇게 독특한 리토르넬로 형식과 푸가의 혼합으로 인해 이 악장은 ‘유일무이’의 형태를 띠게 된다. 즉 흥성과 엄격성, 옛 흥취와 ‘현대적’ 구조가 독특하게 섞인 이 악곡은 바흐가 첫 시도에서 다소 낮설어한, 견고한 형식적 구상을 찾아가는 과정의 한 지점을 나타내는 것으로 읽힐 수 있다.

바흐 협주곡의 절정에 이르러 있는 작품은 단연코 《브란덴부르크 협주곡》이다. 전통과 정통에 견고히 발을 딛고 있으면서도 독자적이고 독창적이며 고유한 작품 구상과 형태를 품어내고 있는 작품들이라는 것이다. 그중에서 2번과 4번 협주곡이, 역시 마지막 3악장에서, 협주곡의 틀로 푸가를 들어 앉힌다. 다만 《브란덴부르크 협주곡》의 다른 네 협주곡과 마찬가지로 이 두 협주곡의 창작 시기도 확실치 않다. 바흐가 손수 총보를 정서하고 정성스럽게 헌정문을 적어 1721년 3월 루드비히 크리스티안 폰 브란덴부르크 후작(Ludwig Christian von Brandenburg, 1677-1734)에게 바친 《브란덴부르크 협주곡》은 무척 다양한 악기 편성과 협주곡 유형을 포괄하는데, 다양한 근거들로써 개별 협주곡의 기원 및 창작 시기가 활발하게 추정되고 있을 뿐이다.<sup>9)</sup> 그 결과들을 종합해보면 쾨텐 시기, 바이마르 시기, 쾨텐과 바이마르 시기에 창작되었다는 세 가지 견해로 나뉜다. 하지만 2번 협주곡 BWV 1047과 4번 협주곡 BWV 1049가 다른 협주곡들보다 늦게 작곡되었다는 데에는 대체적으로 이견이 없다. 특히 지크베르트 람페(Siegbert Rampe)와 도미니크 자크만(Dominik Sackmann)은 바흐 기악 연구 분야의 중요 문헌으로 손꼽히는 저서 『바흐의 관현악. 기원, 음향, 해석』(*Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*)에서 BWV 1047과 BWV 1049를 1720-1721년에 작곡된 ‘최신’의 것으로 추정했다.<sup>10)</sup> 람페와 자크만은 만약 1721년의 자필

9) Heinrich Bessler, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII, 2: Sechs Brandenburgische Konzerte* (Kassel, Basel: Bärenreiter, 1956), 26-27; Martin Geck, “Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten,” *Die Musikforschung* 23 (1970), 147-148; Siegbert Rampe, Dominik Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation* (Kassel: Bärenreiter, 2000), 241 등.

10) Rampe, Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*,

총보가 존재하지 않는다면 그 두 협주곡은 라이프치히 시기의 작품으로 여겨질 수 있을 만큼 1번 협주곡 BWV 1046에 비해 폭넓고 현저한 작곡기법적 발전을 이루어냈다고 역설한다. BWV 1047과 BWV 1049에서 드러나는 작법의 다층성과 복합성, 악구 구성과 구조의 탁월성은 비발디를 포함한 당대 작곡가들의 협주곡을 월등히 능가한다고 언급하면서, 두 협주곡을 형식의 발견자와 모방자로서의 비발디와 바흐는 전설에 불과하다고 결론짓는 근거로 제시한다.<sup>11)</sup>

### Ⅲ. 협주곡과 푸가의 ‘하이브리드’: 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장의 경우

《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047의 세 번째 악장은 ‘규범적인 푸가’로 일컬어지기에 손색이 없다. 그리고 그 ‘규범적인 푸가’는 바이올린 등의 선율악기를 위한 다소 ‘변칙적인’ 푸가가 아닌<sup>12)</sup> 건반악기를 위한 ‘정칙적인’ 푸가에 더 가까이 다가서 있다. 사실 바흐는 소나타나 협주곡 악장에 ‘푸가’라는 명칭을 거의 붙이지 않았다. ‘푸가’라 명료하게 칭해진 예외적인 경우도 《바이올린 소나타》(Sonate für Violine solo) BWV 1001, BWV 1003, BWV 1005와 같은 무반주 바이올린 소나타들의 두 번째 악장, 《두 대의 쳄발로를 위한 협주곡》(Konzert für 2 Cembali) BWV 1061과 같은 무반주 쳄발로 협주곡의 세 번째 악장에 한하니, 바흐에게 푸가는 근본적으로 (바이올린, 쳄발로, 오르간, 류트 등의) 독주 편성을 위한 장르나 양식을 의미했음에 분명하다. 그렇다면 리토르넬로의 단락이 푸가로 구성된 협주곡 BWV 1047의 세 번째 악장은 바흐의 음악적 사고 경계를 넘어선 작업의 산물로 여겨지기에 무리가 없다.

한편 BWV 1047의 본래 버전은 리피에노가 없는 협주곡(Concerto senza

241.

11) Rampe, Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*, 229-232.

12) 바흐가 바이올린 푸가에 쓰고 있는 다소 특수하며 변칙적인 푸가의 유형에 대한 자세한 내용은 다음의 줄고를 참조하시오. 나주리, “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들: 그 작법과 의미의 특이성에 대하여,” 『서양음악학』 20/1 (2017), 20-32.

ripieno)의 전통을 따른 것이었다는, 리피에노 부분은 나중에 더해진 것이라는 클라우스 호프만(Klaus Hoffmann)의 추측<sup>13)</sup>을 가장 유력하게 뒷받침해주는 것이 바로 세 번째 악장이다. 이 세 번째 악장은, 거듭 말하지만, 뚜렷하면서도 온전한 푸가인데, 여기에서 두 바이올린과 비올라, 비올로네의 리피에노 악기들은, 바흐의 푸가 작법으로는 흔치 않게, 푸가의 본질적이고 ‘규칙적인’ 전개에 동참하지 않는다. 리피에노 악기들에 푸가의 주제가 주어지지 않는다는 뜻이다. 대신 리피에노 악기들은 형식의 윤곽을 음향적으로 드러내 주는데 기여한다. 한동안 휴지를 이어가다가 트럼펫, 플루트, 오보에, 바이올린의 콘체르티노 악기들이 자아온 단락의 마지막 즈음에 등장하여 그 단락을 투티로 풍성히 마무리하면서 말이다. 이렇게 세 번째 악장의 푸가는 콘체르티노 악기들과 오블리가토 베이스에 의한 5성부 푸가이다.

BWV 1047 세 번째 악장의 5성부 푸가(F장조)는 7마디의 주제로 시작한다. 주제의 형태는 일견 상당히 단순하다. 그러나 그 단순함은 음정에 한할 뿐, 흐름은 단순함과 거리가 멀다. 한 마디 반의 머리동기와 그것의 반복, 그리고 명료하지 않은 종결로 향하는 긴 16분음표 속행의 주제는 2/4박자보다 3/4박자에 어울리는 선율 및 리듬형을 펼쳐낸다. 그렇게 ‘스윙감’ 있게 생동하는 주제는 그 성격을 한껏 돋을 수 있는 트럼펫에 먼저 주어지고, 베이스는 처음부터 대주제로 이에 맞선다(마디1-7). 곧이어서 오보에가 담당하는 주제의 (5도) 응답에 베이스가 다시 그 첫 대주제로, 트럼펫이 두 번째 대주제로 맞선다(마디7-13). 이 마디들에서 흥미로운 점은 바흐가 주제의 응답을 조성응답이 아닌 진정응답으로 처리한다는 점이다. 이는 급작스럽게 딸림조로 이동하는 조성의 자극은 감수하더라도 특징적인 선율의 윤곽은 고수하고자 한 의도로 읽힌다.<sup>14)</sup>

13) Klaus Hofmann, “Zur Fassungsgeschichte des zweiten Brandenburgischen Konzerts,” in *Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Symphonion 1996*, hrsg. Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig (Witten: Klangfarben Musikverlag, 1997), 186.

14) 제한된 지면으로 인해 아래의 분석 내용을 충분한 악보예로 확인시킬 수 없음을 미리 밝혀둔다.

## 〈악보 1〉 바흐, 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장, 마디1-13

**3. Allegro assai**

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staff is for Tromba, followed by Fluto dolce, Oboe, Violino, Violino I in ripieno, Violino II in ripieno, Viola in ripieno, Violone in ripieno, and Violoncello e Cembalo al unisono. The score shows the first 13 measures of the piece, which is marked '3. Allegro assai'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Tromba part has a melodic line with grace notes, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment.

F장조의 반중지로 마치는 푸가의 제시부(마디1-41)는 푸가의 ‘규칙’에 따라 모든 성부에 한 번씩 주제를 독스(Dux, 트럼펫), 콤메스(Comes/달림조 응답,

오보에), 독스(Dux, 바이올린, 마디21-27), 콤메스(Comes/팔림조 응답, 플루트, 마디27-33)의 순서로 놓으며, 독스와 콤메스 쌍 사이에 8마디의 에피소드(마디13-20)를 위치시킨다. 마무리 역시 8마디의 에피소드(마디33-40)로 처리한다. 이때 눈길을 끄는 것은 두 대주제인데, 제1대주제는 베이스에서 연달아 울린 후 트럼펫, 오보에로 자리를 옮기면서 주제와 결합하고(마디21-33), 제2대주제는 트럼펫, 오보에, 바이올린으로 이동하면서 역시 주제와 만난다(마디7-13, 21-33). 이 흐름은 두 대주제를 취하는 전형적인 바흐의 건반악기 푸가의 제시부와 다름이 없다. 하지만 더 가까이 들여다보면, 두 대주제의 선율적 짜임이 주제와 유사해 대위법적 '대립'보다는 주제의 형태 및 성격을 뒷받침하는 '보조'의 기능을 유발한다.

두 독스와 콤메스의 쌍을 연결하는 긴 에피소드(마디13-20)는 5도 상행도 약 후 8분과 16분음표의 순차 음형으로 이어지는 주제의 머리동기(동기 a)와 연속 16분음표의 주제 끝동기(동기 b)를 '가공한' 것으로서, 우선 두 마디(마디13-15) 동안 트럼펫과 오보에를 통해 두 동기를 대치시킨 뒤 성부교체하고(마디15-16), 후반부에 이르러서는 두 성부를 6도 병행으로 모은다. 결국 대위법적 맞섬이 화음적 조화에 자리를 양보하게 되는 것이다. 제시부를 마무리하는, 이 악장에서 처음이자 마지막으로 나타나는 형태의 에피소드(마디33-40) 역시 전반부에서는 동기 a를 다양하게 변형하며 대위법적으로 성부들을 대립케 하지만, 후반부에 들어서는 동기 b로 성부들의 움직임을 통일시킨다. 사실 대위법적인 전반부도 분산 3화음적 음향이 강해 대위법적, 화성적 짜임을 함께 담아내는 마디들로 읽힌다.

흥미로운 것은 화음적 육중함으로 종결감을 질게 풍기는 이 두 번째 에피소드의 반증지로 푸가의 제시부가 완전히 종결되지 않는다는 점이다. 바흐는 반증지 후에 다시 한 번 콤메스를 트럼펫 성부에 주고는(마디41-47), 그 빛나는 소리로 변형을 거쳐 (푸가의) 최고 음역으로 오르게 한다(마디44-47). 동시에 처음으로 콘체르티노의 악기들을 모두 투입한다. 오보에가 자유롭게, 그러나 물론 주제의 동기적 재료에 기대 대선율을 자아 나가는 동안 플루트는 제2대주제를, 바이올린은 제1대주제를 맡는다. 그리고 나서 바흐는 10마디(마디48-57) 동안 투티로써 모든 악기들을 울리게 해 강렬한 종결감을 유발해낸다. 첫 에피소드에서 음형적 재료를 따와 여러 층으로 동형진행을 꺾한 다음에 콘

체르티노의 동기 b와 리피에노의 동기 a를 대립케 하는, 그리고 다시금 반증 지로 마치는 그 투티는 새롭고도 더 강도 높은 종지감을 통해 마디1-57을 하나의 주요한 형식 단락으로 드러내고 명료히 한다.

〈악보 2〉 바흐, 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장, 마디47-57

The image displays a musical score for the third movement of the Brandenburg Concerto No. 3 by J.S. Bach, measures 47-57. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Tromba, Flauto dolce, Oboe, Violino, Violino I in ripieno, Violino II in ripieno, Viola in ripieno, Violone in ripieno, and Violoncello e Contrabbasso al unisono. The second system continues the same parts. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

위에서 세밀하게 들여다본 푸가의 첫 부분은 이 '푸가'의 특이성, 그러니까 예스럽고 엄격한 푸가와 현대적이고 자유로운 협주곡을 혼합하는 데서 유발되는 '협주곡 푸가'의 특이성을 벌써 감지케 한다. 그것은 먼저 주제에 선율적, 리듬적으로 현저하게 기대는 대주제들에서 나타난다. 에피소드 성부들의 병진행 및 화음적 전개, 유사 움직임 등에서도 드러난다. 건반악기를 위한 바흐의 푸가에서는 찾아보기 어려운 그 특이점들은 독립적인 여러 성부로 진행하되 태생적으로 대위법에 낫선 협주곡에 푸가를 들이는 과정의 산물로 이해될 수 있다.

이후의 푸가 전개는 두 부분으로 나뉜다. 첫 부분에 이은 두 번째 부분, 즉 푸가의 중간 부분은 주제를 바이올린(마디57-63), 오보에(마디66-72), 비올로네/베이스(마디72-78)에 놓는다. 이때 시선을 끄는 것은 대주제들인데, 바이올린의 주제에 대주제들을 맞서게 하는 플루트와 베이스가 각각 제1대주제에서 제2대주제로, 제2대주제에서 제1대주제로 옮겨가면서 대주제들의 혼합을 이루어낸다. 그렇게 바흐는 관악기들의 움직임을 6도 병진행으로 동일화한다. 또 그렇게 만난 두 관악기 성부는 이어지는 에피소드(마디63-65)에서도 6도 병진행을 유지하면서 d단조를 준비함으로써 중간 부분의 조성적 확대를 피하는 역할을 한다.

이후 연이어서 오보에와 비올로네/베이스에 d단조와 a단조로 주어지는 주제는 각각 바이올린의 (변형된) 제1대주제 및 플루트의 제2대주제, 그리고 플루트의 (변형된) 제1대주제를 동반한다. 이 단락에서 흥미로운 점은 d단조의 주제 마디들에서 제시부 두 번째 독스와 조합되었던 베이스의 선율이 같은 성부에 그대로 가져와져서 부분 간의 관계성이 형성된다는 것이다. 비올로네/베이스의 주제는 투티의 풍성한 음향 가운데에서 육중하게 울리고, 플루트의 제1대주제 외에 제2대주제는 등장하지 않는다. 하지만 제2대주제의 머리동기가 (트럼펫, 리피에노 제2바이올린, 리피에노 비올라의) 지배적인 재료로서 자유로운 아르페지오들(바이올린) 및 주제 첫 도약의 변형 선율(리피에노 제1바이올린)과 만나면서 화음적이면서도 대위법적인 전개를 이끈다.

투티의 육중함은 그 뒤를 따르는 에피소드(마디78-85), 여전히 주제와 제2대주제의 재료를 따와 사용하는 에피소드에서 강화된다. 트럼펫/플루트, 오보에/바이올린, 리피에노의 두 바이올린/리피에노 비올라, 그리고 비올로네/베이스 쌍이 엮여가는 네 층위의 선율선이 이에 기여한다. 인상적인 것은 뒤따르는 긴 22마디의 에피소드(마디85-107)이다. 주제의 동기로 새로이 조직된 다섯

마디의 악구를 모방하는 흐름(오보에 → 플루트 → 바이올린 → 트럼펫)에 이어  
서 다시 투티를 등장케 하고, 주제와 대주제들의 음형을 자유롭게 써 육중하면  
서도 선율적, 대위법적으로 활기를 띠는 그 투티로 푸가의 두 번째 부분을 종  
결한다.

〈악보 3〉 바흐, 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장, 마디85-96

The image displays a musical score for the third movement of the Brandenburg Concerto No. 3 by J.S. Bach, measures 85-96. The score is in 2/4 time and G major. It features a woodwind ensemble (Tromba, Flauto dolce, Oboe) and a string ensemble (Violino I, Violino II, Viola, Violone, Violoncello e Contrabbasso). The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system showing the continuation of the woodwind and string parts.

g단조의 투티 종결과 함께 곧바로 시작하는 세 번째 부분을 바흐는 중간 부분의 ‘재현’으로 구성한다. 3중주(트럼펫, 오보에, 베이스)의 첫 주제 악구(마디 107-113)는 선행하는 부분의 3중주(플루트, 바이올린, 베이스) 첫 주제 악구(마디 57-63)와 동일하고, 두 번째 주제 악구(마디 113-119)는 중간 부분 두 번째 주제 악구(마디 66-72)와 흡사하다. 그리고 마지막 주제 악구(마디 119-126)는 중간 부분 마지막 주제 악구(마디 72-78)와 일치한다. 전조를 이유로 7마디의 확장(‘재현부’: 마디 126-132, 중간 부분: 마디 78-85)이 뒤따르는 점 역시 유사하다. 상술한 분석적 내용을 표로 정리해보면 다음과 같다.

〈표 1〉 바흐, 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장 ‘푸가’의 구성

마디	트럼펫	플루트	오보에	바이올린	베이스
1-7	S				CSI
7-13	CSII		S		CSI
13-20	E				
21-27	CSI		CSII	S	
27-33		S	CSI	CSII	
33-40	E				
41-47	S	CSII		CSI	
48-57	E(투티/종결)				
57-63		CSI/CSII		S	CSII/CSI
63-65	E				
66-72		CSII	S	CSI	
72-78		CSI			S
78-107	E(투티/종결)				
107-113	CSI/CSII		S		CSII/CSI
113-119	CSII	S	CSI		
119-126		CSI			S
126-139	E(종결)				

S: 주제, CSI: 제1대주제, CSII: 제2대주제, CSIV: 제1대주제변형, E: 에피소드

두 번째 브란덴부르크 협주곡 마지막 악장의 구조 및 짜임을 되돌아볼 때 눈길을 끄는 ‘현상’은 푸가의 주제가 위치와 위상, 기능에 있어 협주곡 형식의

리토르넬로 주제로 이해되는 데 전혀 무리가 없되, 그것이, 다시 말하지만, 거의 예외 없이 콘체르티노의 독주군 악기들에게 맡겨진다는 점이다. 반면에 투티는 악장의 구조를 뚜렷이 하거나 심지어 그것을 이루어내며 네 차례 등장하는 ‘특정한’ 단락으로 조직되어 있다. 제시부에서 트럼펫에 의해 높고 빛나는 음향으로 울리는 추가적 콤포스의 뒤를 따르는 에피소드적 패시지(마디 48-57, 〈악보 2〉 참조)가 그 단락이다. 선행하는 첫 에피소드의 동기를 가져와 여러 층으로 동형진행한 후에 육중한 종지로 마치는 그 투티가 중간 부분의 두 투티 패시지(마디72-85, 97-107), 마지막 세 번째 부분의 투티 패시지(마디119-139)에 ‘기초적 모델’로 쓰이는 것이다. 물론, 위에서도 살펴본 바와 같이, 이때 중간 부분의 첫 투티와 마지막 부분의 투티 마디들은 콘티누오 성부에 주제를 놓으며 시작함으로써 ‘기초적 모델’과의 차이를 꾀한다. 하지만 중요한 것은 이 네 투티 패시지가 특유의 강한 종결감으로 악장을 네 부분(I: 마디1-57, II: 마디57-85, III: 마디85-107, IV: 마디107-139)으로 구분케 하고, 그 네 부분은 공통적으로 독주적으로 출발해 투티로 마무리하는 흐름을 보인다는 점이다. 또 여기에서 첫 번째와 두 번째, 네 번째 부분은 푸가의 제시부 및 전개부를 나타내는 반면, 세 번째 부분은 주제를 품고 있지 않은 푸가의 에피소드로 비쳐진다. 협주곡 형식의 솔로 에피소드에 비견될 수 있는 단락이라는 뜻이다.

이제 주제의 패시지들로 시선을 옮기면, 위에서 지적한 마디72-78 및 마디 119-124의 투티 마디들을 제외하고는 주제가 늘 악기를 달리하면서 역시 매번 악기를 달리하는 두 대주제를 동반하므로, 주제의 패시지들은 그 내용에 있어 유사하며 공통적이다. 성부 교체 및 교환의 원리로 주제 마디들이 엮여져 있다는 의미이다(〈표 1〉 참조). 이러한 교체 및 교환의 원리는 사실 위에서 살펴본 투티 단락들에서도 명료하게 드러난다. 리피에노 성부들을 제외하면, 푸가의 제시부를 마무리하는, 주제와 대주제들의 재료로 구성된 여섯 마디의 ‘악구 복합체’(마디48-53)가 세 차례 더(마디79-85, 97-103, 126-132) 등장하는데, 이때 아래의 표와 같이 다섯 성부가 서로의 선율을 다양하게 교환하는 것이다.

**〈표 2〉 바흐, 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장,  
투티의 성부 교체 및 교환**

마디	조성	트럼펫	플루트	오보에	바이올린	베이스
48-53	C장조	2	5	1	3	4
79-85	G장조	3	2	4	5	1
97-103	B♭장조	1	5	2	4	3
126-132	F장조	5	1	3	2	4

위의 표에서 1은 선율적으로 가장 먼저 울리기 시작해 단락을 이끄는 성부로서 푸가 주제 머리동기의 가벼운 변형을 하행 동형진행하는 것이고, 2와 3은 반 박자 뒤에서 1을 모방하는 듯 하지만 약간의 변형으로써 동형진행의 단위를 1처럼 1마디가 아니라 2마디로 구성하고 3도 병진행한다. 그리고 4와 5는 푸가의 첫 에피소드에서 주제 끝동기를 변형한 16분음표 음형을 가져와 3도 병진행으로 달리면서 2마디 단위의 동형진행을 수행한다(〈악보 2〉 참조). 이러한 교환, 혹은 교체의 원리는 악기나 음역의 수직적 영역뿐 아니라, 수평적 영역에도 적용된다. 한 악기의 성부가 하나의 대주제에서 다른 대주제로 옮겨가는 진행이 꺾어진다는 것이다. 중간 부분의 첫 주제 마디들(콘티누오, 마디57-63)과 마지막 부분의 첫 주제 마디들(콘티누오, 마디107-113)에서 그 경우들이 눈에 띈다.

## 〈악보 4〉 바흐, 《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047, 3악장, 마디57-63

정리하자면, 교환과 반복의 원칙을 기반으로 하는 이 ‘협주곡 푸가’ 악장은 (주제적 패시지든 투티 패시지든) 처음에 주어진 구성 재료들을 거의 변형 없이, 혹은 약간의 변형을 가해 나열해나가며, 여기에 부가적 성분들을 보탠다. 이때 거의 유일한 ‘발전’의 구간은 주제의 동기로 새롭게 구성된 다섯 마디의 악구를 모방하는 중간 부분의 콘체르티노 에피소드(마디85-96, 〈악보 3〉 참조)뿐이다. 바흐는 심지어 중간 부분과 마지막 부분, 즉 커다란 두 연속의 부분도 거의 동일하게 진행시킨다. 중간 부분 첫 주제구와 둘째 주제구의 마디들 사이에 d단조로의 전조를 위해 삼입한 세 마디(마디63-65)의 짙막한 에피소드를 ‘재현’의 마지막 부분에서는 생략하는 작은 변화만을 보일 뿐이다. 이렇듯 중간 부분이 마지막 부분에서 거의 그대로 반복되는 현상, 즉 한 전개부가 곧바로 거의 변화 없이 되풀이되는 현상은 바흐의 푸가에서 찾아보기 어려운 것으로서, 전체 악곡의 1/3이 반복된다는 점에서 훗날의 소나타 형식을 연상케 한다.

이제 우리는 최소한으로 제시되고 사용되는 (주제의) 구성적 재료, 다채로운

대위법적 성부 전개와 ‘포기’, 과도할 정도로 지배적인 성부 교환 및 반복의 원칙, 짝막한 동기들과 그것들로부터 단순하게 이끌어내어진 변형들의 잦은 사용 등이 무엇을 말해주고 있는지 묻지 않을 수 없다. 지독히도 바흐적이지 않은 이러한 작법들이 당혹스럽기까지 하기 때문이다. 바흐는 이 악곡에서 무능하거나 게을렀던 것인가? 그럴 리는 없다. 그 작법들은 당연하게도 바흐가 의도하고 목적인 바를 표출하는 수단이었을 것이다. 그리고 기교와 기술과 인위로 물들지 않은 날것의 단순성 및 자연스러움, 정교한 ‘동기 작업’에 대한 압박감 없는 거침없는 곡 짓기가 바흐의 의도이고 목적이었을 것이다. 이 악장은 그러니까 정교하고 예술적인 실연이라기보다 소박한 인간의 축제에 가까운 것이어야 했을 것이다. 전통적으로나 정통적으로 푸가가 지니고 보여온, 무엇보다 바흐의 푸가가 펼쳐온 표현들과 완전히 다른 맥락에 놓여 있는 푸가라는 뜻이다. 그러한 맥락으로 인해 전개부의 되풀이라는 바흐의 ‘비정상적’ 푸가 구조가 초래되고 독주적 리토르넬로, (강렬한) 부분 종결 기능의 투티 리토르넬로라는 바로크 협주곡 구조의 ‘왜곡’이 유발된 것이다. 즉 여기에서 푸가는 지극히 정교하고 진지한 대위법적인 악곡이 아니라 순환과 반복과 교환의 터이고, 또 이것은 투티 리토르넬로와 독주 에피소드의 교대라는 기본적인 틀만 유지한 채 그 본질적인 내용 및 기능은 완전히 상실한 협주곡의 형태와 만난 것이다. 푸가의 통일성과 협주곡의 대비성이 표현과 구조의 측면에서 완전히 재해석된 것이다.

#### IV. 나가는 말

《브란덴부르크 협주곡》 BWV 1047의 두 번째 악장은 탄식으로 가득하다. 그것을 앞뒤로 둘러싸고 있는 기교성 넘치고 유쾌한 두 악장과 어우러지지 않는다. 납득할 만한 균형이나 조화를 이루지 못한다는 뜻이다. 이에 페터 솔로이닝(Peter Schleuning)은 두 번째 브란덴부르크협주곡의 이러한 감성 나열이 비애적인 중간 악장을 정당화하는 창작의 역사를 통해서도 의미론적으로 설명될 수 없다고 역설한다. 그리고는 궁정의 춤을 위한 음악의 나열, 즉 유쾌한 분방함, 비통, 야성/자연성의 순서로 행해지는 궁정의 춤을 위한 음악의 나

열로 BWV 1047의 악장들을 해석한다.<sup>15)</sup> 이러한 표현들이 알레고리적이거나 신화적인 인물들로 의인화되어 추어지는 춤의 공연, 그러니까 자유, 억압에 따른 비통, 독립을 위한 전쟁 등을 그려내는 춤의 공연이 당대의 궁정사회, 특히 루이 14세(Louis XIV, 1638-1715)의 궁정에서 꽤히 향유되었다는 점을 상기해보면, 그 솔로이닝의 해석은 한편 타당하다. 루이 14세가 표정 및 연기가 중요한 요소인 이러한 춤 공연을 즐겼다는 점, 더욱이 베르사유의 이 춤 예술이 독일의 궁정문화에 지대한 영향을 미쳤던 점 역시 주지의 사실이므로, 솔로이닝의 해석은 분명 긍정의 여지가 적지 않다. 그렇게 솔로이닝의 해석을 따라본다면, BWV 1047의 단순성 및 표현성, 특히 마지막 악장의 ‘의외의’ 단순성, 유려함, 표현성이, (트럼펫에서) 스윙감 있게 생동하는 주제에서부터 묻어나는 야성적 흥취의 표현성이 일면 이해 가능하다. 흥미로운 것은 바흐가 푸가의 수단으로 그것들을 이루어냈다는 점이다. 그리고 이는 전통적이고 묵직한 푸가가 현대적이고 경쾌한 협주곡(의 악장)과 만났기에 가능했다. 장르와 양식의 혼합을 통해 바흐의 새 영감이 다시금 실현되는 순간이다.

BWV 1047의 예사롭지 않은 단순성, 유려함, 표현성의 마지막 ‘푸가 악장’은 바흐 수용사에도 족적을 새겼다. 프로이센의 프리드리히 2세(Friedrich II von Preußen, 1712-1786)와 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)이 이 악장을 자신의 작품으로 들었기 때문이다. 주지하다시피 《음악의 현정》의 현정 대상이며 바흐의 둘째 아들 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)를 1738년부터 30년 동안 쳄발리스트 및 궁정 쳄발리스트로 곁에 두며 아버지 바흐와도 간간이 접촉했던 것으로 추측되는 프리드리히 2세는 크리스티안 루드비히 폰 브란덴부르크(Christian Ludwig von Brandenburg, 1677-1734)와 친분이 있었고, 또 아버지 바흐에게 플루트 소나타를 주문한 바도 있다. 이렇듯 바흐를 알고 《브란덴부르크 협주곡》도 알았을 프리드리히 2세는 자신의 《a단조 플루트소나타》(*Sonate a-Moll für Querflöte und Basso continuo*) 3악장에 두 번째 브란덴부르크 협주곡 3악장의 제1대주제와 동일한 음들 및 리듬으로 시작하고 유사하게 속행하는 주제를 썼다. 템포 역시 바흐의 것과 같은 알레그로 아싸이(Allegro assai)를 달았다.

15) Peter Schleuning, *Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte* (Kassel: Bärenreiter, 2003), 69.

한편 하이든은 1796년에 작곡한 《트럼펫 협주곡》(*Konzert für Trompete und Orchester*) Hob.VII:1의 3악장 종결부 마디들(마디241-256)에서 《브란덴부르크 협주곡 2번》 3악장의 종결 투티 마디들(마디126-134)과 흡사한, 더 정확히 말하자면 이 마디들의 리피에도 선율과 거의 동일한 2분음표의 선율 선들을 분명하게 들리게 한다. 이렇듯 프리드리히 2세와 하이든의 작품에 두 번째 브란덴부르크 협주곡의 세 번째 ‘푸가 악장’이 수용된 것은 이것이 진지하거나 엄숙하기보다는, 전통적이거나 정통적이기보다는 단순성, 유려함, 표현성을, 새 시대적 음악 언어에 가까운 풍부한 화음적 조화를 질게 풍겨내 후대 작곡가들의 취향에 닿은 결과였을 것이다.

이즈음에서 우리는 앞서 인용한 샤이베의 말과 함께 요한 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)의 언급을 상기해볼 필요가 있다. 마테존은 1722년 볼펜뷔텔의 칸토르 하인리히 보케마이어(Heinrich Bokemeyer, 1679-1751)의 주장, “협주곡에서 푸가로 가는 것은 자연이 견디어 낼 수 없는, 지나치게 큰 도약(saltus)이다”라는 주장에 다음과 같이 반박한 바 있다.

“오 그대 아름다운 자연이여, 그대는 참으로 멋진 분별력을 지녔구나(그대는 참으로 진부한 논리를 떨치는구나). 내가 하고자 하는 말은, 사람들은 협주곡이라는 개념을 통상적으로 서로 경쟁하는 것(음악적으로 서로 다투는 것)으로 이해한다. 나의 논적도 마찬가지로 이해한다고 말할 것이다. 그렇다면 그 논적은 왜 협주곡에서 푸가로 가는 것이 부자연스러운 도약이라 하는가? 마치 푸가는 서로 경쟁하지 않는 것처럼 말이다. 나는 푸가가 썩 능란하게 경쟁한다고 생각한다. 가끔은 조금 지나치다 싶게 경쟁하곤 한다. 그렇다면 어디에 부자연스러운 도약이 있는가? 내가 어떤 이에게 우선 온갖 종류의 협주곡을 가르치고 난 후에 푸가로 그를 이끈다면, 어디에 부자연스러운 도약이 있는 것인가? 나는 이성적인 카펠마이스터라면 이러한 학습 과정에 대해 비난할 수 없다고 생각한다.”<sup>16)</sup>

이 마테존의 견해에 의거한다면, 우리에게 흔히 바로크 음악의 양극적 장르이자 양식으로 인식되는 협주곡과 푸가의 혼합, 우리에게 가히 실험적으로 비

16) Johann Mattheson, *Critica Musica* (Hamburg: Auf unkosten des autoris, 1722), 314.

쳐지는 협주곡과 푸가의 혼합이 정작 바흐에게는 그 경계가 자연스럽게 맞닿아 있는 것들의 혼합이었을지도 모르겠다. 협주곡과 푸가의 구조적, 양식적, 언어적 특징들의 경계가 가깝고도 유연하게 맞닿아 있다는 점을 바흐가 간파했을 것이라는 추측에 달하우스는 다음과 같이 힘을 실어준다.

“(바흐의) 협주곡적 푸가 형식에 대한 (옛) 불신은 무엇보다 고르고 균형 잡힌 푸가의 전개를 방해하는 솔로 단락들을 향한다. [...] 그 불신은 협주곡을 대비의 원칙에, 푸가를 통일성의 원칙에 묶어두려는 의도의 결과이다. 그러나 바흐의 협주곡과 푸가의 관계성은 (리토르넬로 주제의 선행구와 속행구, 리토르넬로와 에피소드, 조성의 영역과 전조 등과 같은) 협주곡의 형식적 규범과 (주제와 속행, 전개부와 에피소드, 주제의 영역과 전조 등과 같은) 푸가의 형식적 규범의 유사성을 기반으로 한다. ‘경쟁’, ‘대비’의 단어적 의미로만 협주곡 개념을 설명하고 해석하는 것은 어원학적으로 매우 편협하다. (conserere[결합하다, 엮다]의 파생어일 가능성도 있다.) 그리고 오로지 특정한 전개 방향, 주제적 대비의 구성 등만을 좇으며 협주곡의 원칙을 이해하는 것은 이 원칙의 충분한 파악을 저해한다. [...] 바흐의 협주곡들, 바흐의 협주곡적 푸가들에서 드러나는 대비의, 혹은 차이의 균형이 그래서 협주곡 개념의 이반으로 비쳐진다. 협주곡 형식의 근간을 이루는 요소로 여겨지는 대비의 원칙이 불충분하고 편협하게 규정된 탓이다.”<sup>17)</sup>

이로써 달하우스는 우리가 바흐의 협주곡/푸가 혼합 악장을 바라볼 때 흔히 협주곡의 대비 원칙과 푸가의 통일성 원칙에 집중하는 ‘관행’을 향해 경고한다. 동시에 바흐가 협주곡의 구조적 틀 안에 규범적이고 정칙적인 (5성부) 푸가를 고스란히 담아낼 수 있었던 둘 간의 구조적 유사성의 배경을 짚어준다. 즉 BWV 1047의 3악장의 경우 바흐는 투터 리토르넬로와 솔로 에피소드의 교대라는 기본적인 틀만 유지한 채 그것의 본질적이고 특징적인 내용 및 기능, 위치는 전복, 상실한 협주곡의 형태를 이루어내고, 이를 (하나의 제시부와 두 전개부로 구성된) 푸가의 선명한 5성부 전개 및 푸가 부분들의 명료한 형식 구축과 포개어 겹치게 했다. 바흐는 이렇듯 이 악장에서 협주곡과 푸가를 하나로 녹여내는 데에서 발생하는 문제를 단순하게 해결해냈는데, 우선 푸가

17) Dahlhaus, “Bachs konzertante Fugen,” 49-65.

의 주제를 리토르넬로 주제로 기능케 했다. 그리고는 푸가의 성부 전개를 보존하기 위해 콘체르티노 악기들에 의한 독주적 리토르넬로를 구성했다. 리토르넬로의 통상적인 투티 조직은 이 악장에서 리토르넬로와 만나는 대신 뚜렷한 구조 형성의 역할을, 그러니까 푸가의 제시부 및 전개부, 에피소드를 명료하게 구분케 하는 역할을 수행한다. 그 사이에 바흐는 푸가의 에피소드와 협주곡의 에피소드, 즉 이중적으로 읽혀지기에 무리가 없는 에피소드를 놓는다.

종합하자면, 견고한 전통과 정통을 진지하게 대하면서도 그것에 끊임없이 도전한 바흐의 정신과 손길이 빚어낸 작법의 다층성, 복합성으로 인해 당대 협주곡들을 능가한 협주곡 BWV 1047의 마지막 악장, 더욱이 푸가를 독주의 것으로 여긴 바흐의 사고 경계를 뛰어넘은 BWV 1047의 마지막 악장은 강한 표현력으로써, ‘현대적인’ 언어 및 작법으로써 당대 음악 문화를 품어냄과 동시에 미래 음악가들의 마음을 끈 흥미로운 ‘하이브리드 현상’이었다. 그리고 그 ‘하이브리드 현상’은 협주곡과 푸가를 독특하고 새로운 음악적, 표현적 맥락으로 들여놓았으며, 내부적으로는 그 둘을 구조적, 언어적, 양식적으로 ‘왜곡’이 아닌 ‘공유’로써 부드럽게 서로에게 녹아들게 한 유의미한 역사적 지점이었다.

**한글검색어:** 바흐, 장르 혼합, 협주곡, 푸가, 브란덴부르크 협주곡, BWV 1047

**영문검색어:** Bach, Genre-Hybrids, Concerto, Fugue, Brandenburg Concertos, BWV 1047

## 참고문헌

- 나주리. “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들: 그 작법과 의미의 특이성에 대하여.” 『서양음악학』 20/1 (2017): 11-36.
- Bessler, Heinrich. *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII, 2: Sechs Brandenburgische Konzerte*. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1956.
- Breig, Werner. “Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform.” In *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum*. Herausgegeben von Reinhard Szeskus, 29-43. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Freie Orgelwerke.” In *Bach-Handbuch*. Herausgegeben von Konrad Küster, 614-712. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Dahlhaus, Carl. “Bachs konzertante Fugen.” *Bach-Jahrbuch* 42 (1955): 45-72.
- Geck, Martin. “Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten.” *Die Musikforschung* 23 (1970): 139-152.
- Halm, August. “Eine vergessene Form.” In *Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze*. 2. Auflage, 222-236. München: Georg Müller, 1916.
- Hofmann, Klaus. “Zur Fassungsgeschichte des zweiten Brandenburgischen Konzerts.” In *Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Symphonion 1996*. Herausgegeben von Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig, 185-192. Witten: Klangfarben Musikverlag, 1997.
- Mattheson, Johann. *Critica Musica*. Hamburg: Auf unkosten des autoris, 1722.
- Rampe, Siegbert, Dominik Sackmann. *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Scheibe, Johann Adolph. *Critischer Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

Schleuning, Peter. *Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte*. Kassel: Bärenreiter, 2003.

Siegele, Ulrich. “Bachs vermischter Geschmack.” In *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposion 1998*. Herausgegeben von Martin Geck, 9-17. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 1999.

국문초록

## 바흐의 ‘하이브리드’: 협주곡과 푸가의 혼합

나 주 리

본 논문은 《브란덴부르크 협주곡 2번》 BWV 1047의 세 번째 악장에서 이루어지는 혼합의 작법, 즉 흔히 바로크 기악의 양극적 장르이자 양식으로 인식되는 협주곡과 푸가가 서로 섞이는 모습을 조명하며 다음의 결론에 이른다. 바흐는 견고한 전통과 정통을 진지하게 대하면서도 그것에 끊임없이 도전했다. 그러한 바흐의 정신과 손길이 빚어낸 작법의 다층성, 복합성으로 인해 협주곡 BWV 1047은 당대 협주곡들을 능가했다. 더욱이 푸가를 독주의 것으로 여긴 바흐의 사고 경계를 뛰어넘은 BWV 1047의 마지막 악장은 강한 표현력을 통해, 또 ‘현대적인’ 언어 및 작법을 통해 당대 음악 문화를 품어냄과 동시에 미래 음악가들의 마음을 끈 ‘하이브리드 현상’이었다. 그리고 그 ‘하이브리드 현상’은 협주곡과 푸가를 완전히 새로운 음악적, 표현적 맥락으로 들여놓았으며, 내부적으로는 그 둘을 구조적, 언어적, 양식적으로 ‘왜곡’이 아닌 ‘공유’로써 부드럽게 서로에게 녹아들게 한 유의미한 역사적 지점이었다.

Abstract

## Bach's 'Hybrid': A Mixture of Concerto and Fugue

Ra, Julie

This study examined the composition technique of mixing, which appears in the third movement of *Brandenburg Concerto* BWV 1047, in other words, the mixture of concerto and fugue, and reached the following conclusions. Bach was serious about tradition and orthodoxy but constantly challenged them at the same time. Due to the multi-layeredness and complexity of the composition techniques, the Concerto BWV 1047 surpassed the concertos of the time. Furthermore, the last movement of BWV 1047, which went beyond the boundaries of thoughts of Bach, who regarded the fugue as a solo music, was a 'hybrid phenomenon' that embraced the musical culture of the time through strong expressive power and 'modern' language, and at the same time, attracted the interests of future musicians. In addition, the 'hybrid phenomenon' pulled the concerto and fugue into a completely new musical and expressive context. It became a significant historical point where they were absorbed into each other smoothly through sharing rather than distortion in terms of structure, language, and style.

[논문투고일: 2023. 02. 18]

[논문심사일: 2023. 03. 19]

[게재확정일: 2023. 03. 27]