

# 바흐와 ‘정연한 교회음악’, 그리고 쿠패 다시 보기\*

이기영(성신여자대학교, 부교수)

## 1. 들어가며

요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 생애와 작품에 관한 기술은 종종 그가 어떤 직장에 고용되어 있었느냐는 질문을 동반한다. 전문음악가로서의 삶을 본격적으로 시작하는 1707년 이후부터 바흐는 ‘공교롭게도’ 직장을 옮겨가면서 일했고, 그가 고용되었던 직장은 서로 성격이 달랐으며, 요구하는 바도 달랐다. 학자들은 바흐의 이러한 행적을 추적해 나가면서, 그의 ‘직장’ 또는 ‘고용주’라는 틀 안에 작곡가의 삶과 음악을 위치시켰다.<sup>1)</sup>

역시 바흐학자들은 ‘공교롭게도’ 바흐는 시간이 흐를수록, ‘더욱더 중요하고도 의미 있어 보이는 직장’으로 옮겨갔다고 생각하고 있다.<sup>2)</sup> 그리고 음악가로서 바흐의 경력이 ‘최선’에 달하는 순간은 라이프치히의 성토마스교회(Thomaskirche)와 학교의 칸토르로 부임하게 되는 1723년 5월

\* 이 논문은 2019년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

- 1) 바흐의 생애와 작품을 다루는 대부분의 2차 문헌들은 이러한 형식과 구조를 취하고 있다 다음의 문헌들을 참고하라; Malcolm Boyd, *BACH* (Oxford: Oxford University Press, 2000), Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐』, 변혜련·이경분 번역 (서울: 한양대학교 출판부, 2007), Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, trans. Johan Hargraves (Orlando: Harcourt, INC, 2006), Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), John Eliot Gardiner, *BACH: Music in the Castle of Heaven* (New York: Vintage Books, 2015); 한편, 2013년 출판된 Richard D. P. Jones의 저서, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach* (Oxford: Oxford University Press, 2013)는 바흐의 생애를 1695-1709, 1709-1717, 1717-1729, 1729-1739, 1739-1750의 다섯 시기로 나누어 설명하고 있다. 세 번째 기간, 즉 1717년에서 1729년은 바흐의 쿠패 시기와 초기 라이프치히 시기를 하나의 묶음의 것이다. 이 안에서 쿠패 시기가 차지하는 비중은 라이프치히 시기에 비해 매우 작다. 그러나, 작곡가의 작품을 직장이 아닌 기준으로 분류하고 있다는 점에서 저자의 시도는 신선하다.
- 2) 각주 2에서 언급한 문헌들도 이와 유사한 입장을 직간접적으로 보이고 있다.

이후라는 사실에도 대다수의 바흐 학자들은 이견이 없다. 학자들의 이러한 사고를 더 공고하게 하는 것은 바흐가 극적으로까지 보이는 공채 과정을 거치면서, 공채 위원회로부터 “썩 훌륭하지는 않은 음악가”라는 평가를 들었고, 어쩌면 그가 차지할 수 없었던 것처럼 보이는, 당대 독일의 가장 세련되고, 수준 높은 문화도시였던 라이프치히의 유서 깊은 성토마스학교와 교회(Thomaskirche)의 칸토르라는 직책으로 부임했다는 이 우연처럼 보이는 필연과도 관련이 있다.<sup>3)</sup> 이후 바흐는 칸토르의 임무가 요구하는 루터교 칸타타와 수난곡 등을 작곡하면서 교회 음악작곡가로 정점을 맞이했다.

그런데, 이러한 전통적인 관점에서 바흐의 생애와 작품을 바라보면, 도대체 바흐는 왜 그곳으로 갔을까, 또는 도대체 바흐는 왜 그 직장을 선택하였을까, 바흐는 거기서 무엇을 했을까 등이 궁금해지는 경력이 있다. 그의 쾨텐 시절이 그러하다. 전통적인 루터교 가정에서 태어나 자라면서 어린 시절부터 오르간과 루터교 전례에 친숙했고, 그가 받은 교육 역시 루터교의 칸토르로 성장케 하는 전형적인 절차의 일부였다. 그러했던 작곡가가 1717년, 안할트 쾨텐(Anhalt-Köthen) 궁정의 카펠마이스터(Kapellmeister)직을 선택했다는 사실은 바흐 연구자들로 하여금 ‘왜’라는 질문을 떨쳐버릴 수 없게 만든다.

더불어 쾨텐은 루터교가 아닌 칼뱅교를 선택한 지역이었음을 고려할 때, 즉, 바흐의 임무가 교회의 전례와 무관한 군주와 궁정을 위한 ‘세속음악’ 작곡으로 제한되어 있었다는 사실을 고려할 때 이 질문은 더 무거워진다. 1708년, 뮐하우젠(Mühlhausen)을 떠나면서 교회 당국에 제출한 사직서에 따르면 바흐가 적시한 작곡가로서의 최종목표는 “하나님을 위한 정연한 교회음악”을 위해 일하는 것, 또는 이것을 달성하는 것이었다.<sup>4)</sup> 작곡가의 이러한 언어는 19세기부터 시작된 바흐 연구자들에게 곧 작곡가가 스스로 천명한 음악가로서의 목표로 각인되었다. 이런 각도에서 보면, 쾨텐행을 선택한 바흐의 ‘의도’는 의문으로 남을 수밖에 없다.

3) 요한 잘로몬 리머(Johann Salomon Riemer, 1702-1771)가 발행한 『라이프치히 연보』(*Chronicle of Leipzig*)와 시의회 회의록은 바흐의 전임자인 요한 쿠나우(Johann Kuhnau, 1660-1722)의 사망 이후 후임 칸토르 공채 과정을 비교적 상세하게 기록하고 있다. “썩 훌륭하지는 않은 음악가”(mediocre)라는 표현은 1723년 1월 15일 시의회 회의록에 등장한다. 우수한 음악가들이 여러 이유로 이 직책을 맡을 수 없었기에 보통의 능력 정도를 가진 음악가인 바흐를 고용했다는 당시 증언이다. 이 기록은 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 99-101을 참고하라.

4) 바흐의 사직서는 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 57을 참고하라; “정연한 교회음악”은 역자 변혜련이 선택한 표현이다. 원문은 eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren (a well-regulated church music to the honour of God)으로 되어 있다. 이 글은 국내에서 사용되는 용어의 일관성을 위해 변혜련의 번역을 택하기로 한다.

이 질문에 대한 포괄적인 접근이 이루어진 것은 20세기 중반인 1952년, 독일의 음악학자, 프리드리히 스멘트(Friedrich Smend, 1893-1980)의 저서, 『쾨텐에서의 바흐』(*Bach in Köthen*)를 통해서이다.<sup>5)</sup> 음악학자이면서 동시에 신학자였던 스멘트는 작곡가 바흐의 가장 중요한 정체성을 경건한 루터교의 교회음악작곡가로 규정하였다. 그리고 바흐의 생애를 이러한 목표를 향해 나가는 여정으로 간주했다. 그가 바흐의 쾨텐 시기를 라이프치히의 칸토르로 도약하기 위한 준비 기간으로 보면서, 작곡 공정상의 연속성을 강조하는 이유도 바로 이것 때문이다.<sup>6)</sup>

이러한 시각에서 보면, 바흐의 쾨텐 시기는 그의 라이프치히 시기보다 결코 중요할 수 없다. 쾨텐 시기의 존재 이유는 그것이 궁극적인 지향점을 향해가는 단계의 일부여서이다. 그리고, 스멘트의 이러한 논의는 후대 학자들에게 긍정적으로 수용되었다.<sup>7)</sup> 더불어, 스멘트가 쾨텐 시기에 부여한 그 무게, 즉 필요했지만, 라이프치히 시기만큼은 아니라는 바로 그 무게 역시 후대 학자들에게 수정 없이 전달된 듯하다. 그래서 바흐의 쾨텐 시기는 라이프치히 시기에 비해 덜 언급되는 것이 보통이었다. 그러다보니, 쾨텐 궁정에서의 바흐의 삶은 은연중에 '불편한' 구석으로 바흐담론 내부에 남아 있다.

스멘트의 쾨텐 연구 이후, 다시 한번 바흐의 쾨텐 시기에 주목하게 한 학자는 예일대학교의 바흐연구자, 마쿠스 라타이(Markus Rathey)이다. 그는 2016년에 “분단된 국토-분단된 바흐: 칸토르 카펠마이스터 논쟁과 냉전”(“A Divided Country-A divided Bach: The Cantor-Kapellmeister Controversy and the Cold War”)이라는 다소 함축적이지 못해 보이는 제목의 논문을 발표한다.<sup>8)</sup> 『쾨텐에서의 바흐』가 출판된 1950년대를 전후한 독일이 라타이의 출발점이다. 라타이는 당시 독일에는 바흐의 쾨텐 시기를 바라보는 두 개의 상반된 시각이 존재하였다고 말한다. 그중 하나는 위에서 언급한 스멘트의 관점이다. 즉, 쾨텐을 루터교 칸토르로 성장하기 위해 필요한, 그러나, 라이프치히보다는 상대적으로 덜 중요한 시기라고 간주하는 것이다. 또 다른 하나는 베를린의 음악학자, 발터 페터(Walther Vetter, 1891-1967)의 관점이다. 페터는 스멘트의 사고가 지나치게 목적론적이라고 비판하면서, 바흐의 가장 중요한 정체성을 카펠마이스터, 즉 궁정음악감독으로 보았다. 그에

5) Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, trans. John Page (St. Louis: Concordia Publishing House, 1986).

6) Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, 28.

7) 스멘트의 연구에 관한 초기 비평은 Walter E. Buszin, “Bach in Köthen,” *The Musical Quarterly* 38/4(1952), 625-630과 William H. Scheide, “Bach in Köthen,” *Journal of the American Musicological Society*, 6/1(1953), 69-74 등을 참고하라. 두 비평문 모두 스멘트의 연구에 대해 매우 긍정적인 반응을 보이고 있다.

8) Markus Rathey, “A Divided Country-A Divided Bach: The Cantor-Kapellmeister Controversy and The Cold War,” *BACH* 47/2(2016), 1-26.

의하면, 바흐가 가장 행복하고 만족한 시기를 보낸 도시는 라이프치히가 아닌 쾨텐이었다.<sup>9)</sup>

라타이는 이 두 개의 배치되는 관점이 당대 독일의 특수한 정치적 상황을 반영한 것이라고 평가하였다.<sup>10)</sup> 즉, 스펜트와 페터는 각각 서독과 동독의 정치적인 이념을 대변하고 있었다는 것이다. 그리고 흥미롭게도 라타이는 무척 우회적인 방법으로, 1950년대 이후 최후의 승리자는 페터가 아닌 스펜트였다는 점을 암시하면서 논문을 마무리하고 있다.<sup>11)</sup> 결국, 라타이는 바흐연구의 전통적인 시각, 즉 쾨텐 시기조차도 칸토르 바흐의 완성을 위해 존재한다는 메타 내러티브를 강화시킨 스펜트의 손을 들어준 것이다.

이 글의 논의대상도 바흐의 쾨텐 시기이다. 비록 포괄적이고 추상적이지만, 이 글은 바흐의 쾨텐 시기를 어떻게 조망하는 것이 좋을지 묻는다. 이 질문 안에는 이 시기가 바흐에게 중요한지 또는 아닌지, 바흐는 이 시기 자신의 삶에 만족했는지, 왜 그는 쾨텐으로 가겠다는 결정을 내렸는지 등의 역시 추상적인 질문들이 망라되어 있다. 이러한 질문들을 염두에 두고, 이 글은 쾨텐과 관련된 1차 사료와 2차 문헌을 재점검한다.

이를 위한 출발점은 바흐가 뮐하우젠을 떠나면서 남긴 사직서이다. 쾨텐 시기를 설명하기 위해 이 사직서로 되돌아가고자 하는 이유는 이것이 위에서 언급한 메타 내러티브의 방향타 역할을 했다고 여기기 때문이다. 특별히, 작곡가의 “정연한 교회음악” 확립이라는 선언이 그러하다. 이 글은 이 사직서에 천착하여 행간의 의미와 그것이 함의하는 바를 더욱 넓은 음악적, 문화적, 사회적, 신학적 맥락 안에서 정교하고 객관적으로 해석해 나가는 것을 시도한다. 이 글의 후반부는 쾨텐 궁정을 중심으로 논의가 진행된다. 쾨텐은 어떤 도시였는지, 이 궁정의 성격은 어떠했는지 등에 관해 설명하면서, 쾨텐 시기의 해석에 관한 새로운 의미의 결을 제시하고자 한다.

## 2. 뮐하우젠을 떠나면서

서구 바흐연구의 토양을 제공하고, 이후 담론의 방향을 설정했다 해도 과언이 아닌 19세기 말 독일의 음악학자, 필립 슈피타(Philipp Spitta, 1841-1894)는 첫 번째 바흐평전의 저자이다.<sup>12)</sup> 그는

9) Markus Rathey, “A Divided Country-A Divided Bach,” 8-9.

10) Markus Rathey, “A Divided Country-A Divided Bach,” 8-10.

11) Markus Rathey, “A Divided Country-A Divided Bach,” 25-26.

12) Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, trans. Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland (New York: Dover Publications, INC, 1979).

자신의 저서에서 바흐의 일생을 시간순으로 나열하면서 작곡가가 머물렀던 직장과 고용주의 변화에 따라 어떤 작품을 창작해 나가는지 기술했다. 작곡가의 생애와 작품을 연대기순으로 구분하면서 이 안에서 음악적인 특징을 서술하는 일이 특별하다 하기 어려우나, 슈피타 이후 전개된 바흐의 전기, 또는 평전은 이러한 작업을 통해 일련의 메타 내러티브를 구축해 왔다는 점이 흥미롭다.

전통적인 바흐 담론이 구축한 메타 내러티브는 바흐라는 작곡가의 일생과 작품활동을 목적론적인 시각으로 조명하는 것이다. 즉, 바흐를 서구를 대표하는 가장 중요한 교회음악작곡가로 전제하고, 이 목적지를 향해 바흐가 점진적으로 성장해 나갔다는 것이 그것이다. 음악가로서 바흐의 최종 목적지는 성토마스 교회의 칸토르였고, 그 이전의 생애와 경력은 이를 위한 준비단계였다. 바흐 담론 내부에 자리 잡고 있던 이와 같은 내러티브는 바흐연구자들이 라이프치히 이전의 작품에 덜 주목하게 하는 원인으로 작용하기도 하였다. 따라서 바흐의 라이프치히 이전 경력과 관련된 우리의 지식도 상대적으로 제한적이다. 그러나 아래의 논의가 말해주겠지만 바흐의 라이프치히 이전의 삶과 경력 또한 충분히 풍성하고 풍요롭다.

바흐는 1707년 7월 1일부터 1708년 7월 13일까지 뮐하우젠의 블라지우스 교회 오르간 연주자로 고용되어 있었다. 블라지우스 교회와 마리에교회(Marienkirche)는 여러 측면에서 이 도시의 중심이었다. 바흐는 전자의 오르간 연주자로 고용되었지만, 이 교회 오르간 연주자의 임무가 단순히 예배에 필요한 전주, 후주, 코랄 반주 등으로 제한되어 있던 것은 아니었다. 그는 교회에서 연주되는 칸타타와 함께 오르간을 연주해야 했고, 시에서 주최하는 주요 행사, 예컨대 시의원 취임식을 위한 축하 칸타타도 작곡해야 했다.<sup>13)</sup> 전통적으로, 블라지우스 교회의 오르간 연주자는 뮐하우젠 시의 음악감독과도 유사한 임무를 수행하고 있었던 것이다. 이 시기 작곡된 바흐의 칸타타들이 시의회 행사와 관련된 이유가 여기에 있다.

그런데 뮐하우젠에서 1년 정도의 시간을 보낸 바흐는 1708년 6월 25일에 다음과 같이 사직서를 제출하고, 바이마르 궁정의 오르간 연주자 겸 실내음악가로 떠난다. 물론, 이 결정은 매우 급작스럽게 이루어졌고, 우리는 왜 바흐가 서둘러 이러한 결정을 내렸는지 정확하게 알지 못한다.

비록 저는 후원자들의 뜻을 받들어 이 목표, 즉 하나님의 영광을 위한 정연한 교회음악을 향해 일하는 것을 좋아했습니다. 그리고 저의 소박한 방법으로 (다른 도시에서도 성장해 나가고 있는) 교회음악을 가능한 한 최대한 도와왔습니다. 오르간의 문제점을 개선하면서, 기쁜 마음으로 저의 다른 임무까지도 미루면서까지, 비록 비용이 들지 않았던 것은 아니지만, 종종 이곳보다 더 나은 화성을 구사하며 깊고 폭넓은 최고의 교회음악을 제공했습니다. 그러나, 이 모든 것을 이룩하는데 방해가 없었던 것은 아니었습니다. 그리고

13) Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 63.

현재, (비록 저의 영혼이 이 교회에 소속되어 있다는 것이 매우 기쁜 일이지만) 변화된 미래를 예고하는 징조는 없습니다. 그러니, 제가 아무리 검소한 삶을 산다고 하여도, 주거비와 다른 비용들을 고려할 때 저는 앞으로도 가난하게 살 것입니다.

그런데 지금 하나님께서는 기대하지 않았던 기회를 제공하셨습니다. 여기서 저는 더 적절한 삶의 가능성과 더 이상의 방해 없이 정연한 교회음악이라는 저의 목표를 달성하기 위한 가능성을 보았습니다. 작센-바이마르 공작의 교회와 궁정의 음악에 참여할 수 있게 되어 더 이상의 방해 없이 저의 정연한 교회음악이라는 목적을 달성할 기회를 얻게 된 것입니다.

따라서, 저는 충성스러운 존경을 담아, 자비로우신 후원자들에게 이 문제를 상정하고자 합니다. 그리고 동시에 제가 교회에 제공한 소박한 봉사에 만족해주시면서, 최대한 빠른 시일 안에 저에게 자애로우신 면적을 허락해 주실 것을 간청 드립니다. 만약 제가 이곳 교회의 영광을 위해 공헌할 수 있는 그 무엇이 있다면 저는 영원히 그것을 할 것입니다.

존경하는 시의원들과 가장 자비로운 후원자들과 교회 당국에게,  
당신의 가장 순종적인 종, 요한 세바스찬 바흐  
1708년 6월 25일<sup>14)</sup>

이 사직서의 내용을 거칠게 요약하면, 바흐가 뮐하우젠을 떠나야 하는 이유는 크게 두 가지였다고 볼 수 있다. 첫째는 경제적인 측면이고, 둘째는 외부의 방해이다. 물론, 이 사직서에 의하면, 이 두 가지 측면이 무관한 것은 결코 아니다. 그런데, 어찌 보면 지극히 단순하게 보이는, 심지어 충분히 심오하지 않게 보이는 이 사직서에 천착하여, 그것의 행간의 의미를 고민하면, 이 사료의 구석구석이 의문스러워지기 시작한다.

예를 들면, 바흐는 자비를 들어가면서까지 최선을 다해 뮐하우젠을 위한 교회음악을 제공했다고 쓰고 있다. 아마도 이것의 의미는 다양한 레퍼토리 확보를 위해 작곡가가 외부로부터 악보를 구매했다는 말일 것이다. 그런데, 이 문장은 자신이 뮐하우젠을 위한 교회음악을 작곡하여 제공했다는 의미로도 읽힌다. 만약 후자가 더 적절한 해석이라면, 그는 과연 어떤 교회음악을 작곡했다는 말인지 궁금해지기 시작한다. 이 질문이 중요한 이유는 마치 그가 루터교 예배에 필요한 전례음악을 작곡했다는 뜻으로도 해석 가능하기 때문이다. 만약, 바흐가 뮐하우젠에서 전례음악을 작곡하였다고 가정한다면, 이 사직서에 등장하는 정연한 교회음악의 의미 역시 전례음악과 관련될 수밖에 없다. 즉, 바흐가 희망한 것은 루터교의 전례음악을 구축하는 것이 될 수 있기 때문이다.

바흐가 뮐하우젠을 위해 예배에서 요구되는 전례음악을 작곡하였는가의 문제는 2016년

14) Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader*, 57; 이 서신의 한국어 번역은 필자에 의해 이루어진 것이다.

발표된, 마쿠스 라타이의 논문, “인쇄, 정치 그리고 정연한 교회음악: 바흐의 뮐하우젠 칸타타와 관련된 새로운 관점”(Printing, politics, and ‘a well-regulated church music’: a new perspective on J. S. Bach’s Mühlhausen)에서 심도 있게 다루어진다.<sup>15)</sup> 라타이는 이 논문에서 독일의 바흐학자, 마틴 페츨트(Martin Petzoldt, 1945-2015)가 현존하는 뮐하우젠 칸타타를 통해 사이클(Jahrgang)을 확립하려 했다고 비판한다. 현존하는 작품이 겨우 다섯 개에 불과하다는 사실, 그리고 이 중 칸타타 4번, “그리스도는 죽음의 포로가 되어서도”(Christ in lag Todesbanden)만이 유일하게 교회력이 명시되어 있다는 사실을 부각시키면서 라타이가 주장하는 것은 지극히 제한된 숫자의 칸타타를 통해 교회력을 확립하려는 페츨트의 시도는 신빙성이 떨어진다는 점이다.<sup>16)</sup>

바흐가 뮐하우젠에 머무는 동안 칸타타 사이클을 확립하려 했다는 또는 그러하지 않았다는 이 단순해 보이는 논의는 흥미로운 사실을 내포하고 있다. 만약, 작곡가가 뮐하우젠을 위한 칸타타 사이클, 즉 전례음악을 작곡하지 않았음에도 불구하고, 자신이 창작한 작품들을 “교회음악”이라 명명했다면, 그가 이 시기 남긴 작품들이 (칸타타 4번을 제외하면) 시의회 행사와 관련된 것임을 고려할 때, 바흐가 정의하는 “교회음악”의 범위가 전례음악을 넘어서는 포괄적인 그 어떤 것이 된다는 말이다. 바흐가 “교회음악”을 단순히 전례음악으로만 이해하는 것이 아니라, “세속적인 목적”을 가졌지만, “종교적인 내용”을 다루고 있는 음악조차도 교회음악이라 명명했다면, 이러한 사실이 시사하는 바가 크다.

한편, 바흐는 이 사직서에서 자신이 교회음악을 제공함에 있어 주변의 방해를 받았다고 쓰고 있다. ‘폭로’처럼 보이는 이 문장은 구체적으로 누구의 방해인지 어떤 종류의 방해인지 말해 주지 않는다. 이와 관련하여, 『요한 세바스찬 바흐 1』(*Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*)의 저자, 크리스토프 볼프(Christoph Wolff, 1940-)는 외부의 방해가 뮐하우젠의 블라지우스 교회 목사이면서 주교였던 요한 아돌프 프로네(Johann Adolf Frohne, 1652-1713)와 마리엔교회의 부주교였던 게오르크 크리스티안 아이일마르(Georg Christin Eilmar, 1665-1715) 사이에 존재했던 알력 및 갈등과 관계가 있다고 말한다. 이 알력과 갈등은 바흐의 상사였던 프로네가 역설적이게도 독일 경건주의의 아버지라 불리는 필립 야코프 스페너(Philipp Jakob Spener, 1635-1705)와 공부한 경건주의(Pietism) 신학자였고, 아이일마르는 정통루터교(Orthodox Lutheranism) 신학을 지지하는 인물이었다는 사실에서 시작된다.<sup>17)</sup>

15) Markus Rathey, “Printing, politics, and ‘a well-regulated church music’: a new perspective on J. S. Bach’s Mühlhausen cantatas,” *Early Music* 44/3(2016), 449-460.

16) Rathey, “Printing, politics, and ‘a well-regulated church music,’” 450-451.

17) 독일의 경건주의는 정통루터교 신학 내부에서 성장한, 루터교의 개혁 운동 중 하나이다. 경건주의가 언제, 어

이 글이 이러한 상황을 역설적이라 말한 이유는 루터교 내부의 개혁운동으로 시작된 경건주의 신학은 화려한 전례음악을 반대했기 때문이다. 물론, 경건주의가 전례음악을 전적으로 배제시키는 것은 아니다. 경건한 예배의 모습을 갖추기 위해, 또는 개개인의 신앙을 더 깊이 있게 성찰하기 위해 단순한 형태의 전례음악, 예컨대 회중 찬송가 등이 필요하다는 점에는 경건주의 역시 동의한다. 그러나, 그들은 지나치게 화려한 전례음악에 회중의 귀가 집중되는 것을 경계하였다. 내면적인 신앙의 성장과 갱생이라는 신학의 목표를 내세웠던 경건주의는 철저하게 세속적인 것과 경건한 것을 구별하려는 성향이 강한 신학운동이었고 이러한 사고를 기독교인의 삶에 실천할 것을 독려했다.

정통루터교는 이와 다른 입장을 취한다. 후일 바흐가 성토마스 교회를 위해 작곡하는 전례음악들, 예를 들면, 칸타타와 수난곡 등이 당대 오페라의 형식과 매우 유사했고, 작곡공정 역시 오페라와 크게 차별화되지 않았다는 점을 고려한다면, 정통루터교를 지지하던 신학자들이 얼마만큼 풍성하고 다채로우며 완성도 높은 전례음악에 호의적이었는지 가늠해 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 바흐는 자신의 상사인 프로네보다 아일마르와 가까울 수밖에 없었을 것이다.

바흐는 사적으로, 그리고 공적으로 아일마르와 우호적인 관계를 유지하고 있었던 것 같다. 아일마르는 바흐가 뮐하우젠에서 낳은 그의 첫째 딸, 카타리나 도로테아(1708-1774)의 대부였으며, 칸타타 71번, “하나님은 나의 왕”(Gott ist mein König)과 칸타타 131번, “깊은 곳에서 내가 부르짖나이다”(Aus der Tiefen rufe ich)의 작가사이기도 하였다. 두 작품 모두 작곡가의 뮐하우젠 시기를 대표하는 음악이다. 특별히 후자의 경우, 아일마르의 의뢰를 받아 작곡한 것으로 알려져 있다.<sup>18)</sup> 이러한 상황은 프로네를 충분히 자극할 수 있었을 것이고, 이로 인해 그가 바흐의 음악 활동을 지지(또는 지원)하지 않았을 개연성은 존재 한다.

그런데, 바흐학자인 단 프랭클린(Don O. Franklin)은 볼프와 유사한 결의 논의를 펼치면

---

똥게 시작되었는지 명확하게 말하기 어렵지만, 17세기 말, 신학자 겸 목사였던 필립 야콥 스페너(Philip Jacob Spener 1635-1705)의 신학은 경건주의의 의미 있는 출발점으로 간주 되고 있다. 경건주의는 정통루터교가 우선시하는 조직적이고 체계적인 교리와 그것의 확립보다는 개인의 내적인 변화와 신앙의 성장을 요구하는 운동이다. 신학의 형식보다는 그것이 개개인에게 어떤 의미가 있는지, 그리고 개인은 이를 실제 삶에서 어떤 방식으로 실행하면서 살아야 하는지 등에 더 관심이 있다. 17세기 말과 18세기 초 독일을 중심으로 펼쳐졌던 경건주의와 바흐와의 연관성에 관한 논의는 이가영, “요한 세바스찬 바흐와 18세기 초 독일의 신학적 지형: 아브라함 칼로프에서 아우구스트 헤르만 프랑케까지,” 『음악논단』 27(2012), 1-26과 이가영, “18세기 초 라이프치히, 아우구스트 헤르만 프랑케와 그 이후,” 『음악논단』 28(2012), 23-44를 참고하라.

18) Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, trans. Richard D. P. Jones (Oxford: Oxford University Press, 2005), 723.

서, 여기에 새로운 제안을 덧붙이고 있다. 그는 바흐가 경험했던 방해라는 것이 당시 프로네를 통해 뮐하우젠에 스며들었던 경건주의 신학 그 자체는 아니라고 말하면서, 바흐를 곤경에 빠트린 것은 아일마르와 프로네의 개인적인 성향 차이와 세대 차이, 그리고 여기서 시작된 '개인적인' 차원에서의 갈등이라고 서술하기 때문이다.<sup>19)</sup> 흥미로운 것은 프랭클린이 한 걸음 더 나아가 바흐가 그의 사직서에 사용한 "정연한 교회음악"의 의미를 작곡가가 당면했던 신학적인 맥락과 보다 직접적으로 연관 짓고 있다는 점이다.

프랭클린은 바흐가 달성하고 싶어 했던 교회음악의 목표, 다시 말하면, 정연한 교회음악이란 신학적으로 '충분히 포괄적인 교리를 담고 있는 어떤 것'이었다고 주장한다. 다시 말하면, 개인의 영성을 강조하는 경건주의적인 성향과 전통적인 교리를 중심으로 거대담론을 펼치는 정통루터교의 기초가 '모두' 담길 수 있는 그러한 음악작품을 바흐는 작곡하고자 했다는 것이다.<sup>20)</sup> 즉, 여기서 프랭클린은 "정연한 교회음악"이라는 표현을 "균형 잡힌, 경건주의와 정통루터교의 신학 양쪽을 포괄하는 음악"으로 읽고 있다.

물론, 한편으로 프랭클린이 "정연한 교회음악"의 의미를 지나치게 확대하여 해석하고 있다는 생각이 들기도 한다. 그러나, 뮐하우젠을 떠난 이후 바흐는 이처럼 경건주의와 정통루터교가 직접적으로 대립하는 환경을 또는 직장을 경험한 적이 없다. 오히려 바이마르 궁정과 라이프치히에서 작곡된 바흐의 칸타타와 수난곡의 가사에는 명백한 경건주의 신학의 언어와 정통루터교의 언어가 공존하고 있다.<sup>21)</sup> 또한, 이런 관점에서 본다면, 쾨텐 궁정 역시 이러한 신학적인 제약이 없었던 곳이라고도 할 수 있다.

서두에서 언급한 바와 같이 쾨텐은 칼뱅교를 공식적인 종교로 선택한 지역이다. 루터교와는 달리 칼뱅교는 칸타타와 같은 정교한 전례음악을 요구하지 않았다. 따라서 바흐는 전례음악을 제공하는 임무에서 자유로웠다. 그뿐 아니라 그는 종교적으로도 매우 자유로웠다. 그가 루터교인이었기 때문에 어떠한 제약이나 강요를 받았다는 기록은 남아 있지 않다. 가톨릭 궁정이었던 작센의 주도, 드레스덴이 루터교에 대해 매우 관대했던 것처럼, 당시 쾨텐 역시 그러했기 때문이다.<sup>22)</sup> 드

19) Don O. Franklin, "J. S. Bach and Pietism: Mühlhausen and Bach's Goal of a "Well-regulated Church Music"," *Pietisten* 9/1(1994), 1-12.

20) Don O. Franklin, "J. S. Bach and Pietism," 10-11.

21) 예를 들면, 예수를 신랑으로, 기독교인을 신부로 비유하여, 신랑과 신부의 사랑과 기다림, 그리고 이들의 신비로운 결합 등을 강조하는 가사 등은 전형적인 경건주의 신학의 언어를 반영하는 것이다.

22) 당대 독일에서 가장 화려한 궁정문화를 선보였던 지역은 작센의 주도, 드레스덴이었다. 특별히, 이 궁정의 문화적인, 음악적인 전성기는 프리드리히 아우구스트 1세(Friedrich August I, 1670-1733)와 그의 아들, 프리드리히 아우구스트 2세의 통치 시기였다. 아버지의 경우, 친프랑스적인 음악문화를 선호하였고, 아들은 친이탈

레스덴처럼 쾨텐의 루터교 교인들은 자신의 신앙을 선택하고, 루터교 교회에 출석하며, 이 도시의 군주와는 무관하게 자신들만의 신앙을 지켜나갔다. 바흐도 그러한 루터교인 중 한 사람이었다. 쾨텐에 거주하는 루터교인들에게 허락된 종교적 자유는 곧 이들에게 어떠한 신학적인 ‘방해’가 없었음을 의미하는 것이기도 하였다.

물론, “정연한 교회음악”의 의미가 신학적인 차원에서의 합의만을 내포하고 있는 것은 아닐 것이다. 바흐의 사직서 독해를 통해 직관적으로 감지되는 이것의 의미는 ‘완성도가 높은 좋은 작품’, 즉 양질의 음악을 구축하는 것으로 이해되기 때문이다. 이 표현을 미학적인 잣대로 바라보는 이유는, 너무나 당연하게도, 바흐가 작곡가로서의 목표를 설정하면서, 작품의 완성도에 대해 고민하지 않았다고 생각하기 어려워서이다.

주지하는 바와 같이 바흐는 뮐하우젠으로 이주하기 이전부터 자신에게 노출된 모든 음악을 익혔다. 이탈리아 음악의 간결한 형식과 함축적인 표현들, 프랑스의 우아한 춤리듬, 그리고 독일의 토양에서 자란 풍성한 화성과 대위법 등을 공부하면서 연마했다. 더 깊이 있는 음악 언어의 습득을 위해 그가 접촉할 수 있는 최고의 음악 스승을, 예컨대 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1673-1707), 요한 아담 라인켄(Johann Adam Reinken, 1643-1722), 그리고 게오르크 뵘(Georg Böhm, 1661-1733) 등을 찾아 나서기도 하였다.<sup>23)</sup>

나아가 그는 자신의 음악적 목표를 위해 안정적으로 보이는 직장을 자발적으로 그만두고, 어떠한 도전이 기다리고 있을지 기늠하기 어려운 새로운 도시로 기꺼이 이주했다. 이러한 작곡가의 모습 안에서 자신이 성취할 수 있는 최고의 음악을 만들겠다는 의지를 읽는 것은 그리 어렵지

---

리아적인 음악문화를 우위에 둔 것으로 알려져 있다. 드레스덴 궁정의 카펠레는 그 규모만으로 압도적이었는데 1733년 당시 카펠레의 인원은 40명이 넘었다. 이 숫자는 드레스덴 궁정이 고용한 배우와 무용수 등을 제외한 것이다. 드레스덴의 궁정 문화와 음악에 대한 상세한 논의는, 이가영, “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정,” 『이화음악논집』 20/4(2016), 52-53와 Janice B. Stockigt, “The Court of Saxony-Dresen,” in *Music at German Courts, 1715-1760*, ed. Samantha Owens, Barbara M. Reul, and Janice B. Stockigt (Woodbridge: The Boydell Press, 2011), 17-50을 참고하라.

23) 이들은 17세기 말과 18세기 초 북독일의 오르간 음악 성장에 가장 크게 이바지한 작곡가들이다. 이 세 작곡가 중 선행연구에서 가장 빈번하게 언급되는 인물은 뤼벡(Lübeck)의 마이엔교회(Marienkirche) 오르간 연주자였던 북스테후데이다. 1705년, 스무 살의 바흐는 당시 그가 머물고 있던 아른슈타트(Arnstadt)에서 250마일을 걸어가 북스테후데를 만났다. 북스테후데와 함께 한 기간은 4달 정도 남짓으로, 이 시간 동안 바흐는 북스테후데의 오르간 음악과 칸타타 등의 성악곡 등을 경험했을 것이다. 20대의 바흐가 이 작곡가들과의 만남에 얼마만큼 적극적이었는지, 그리고 그들을 통해 어떠한 것을 습득했는지, 나아가 이를 위한 바흐의 노력과 집념은 어떤 것이었는지에 관한 논의는 Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 1』, 99-119, 162-180에 상세하게 기술되어 있다.

않다. 그러나, 바흐가 사용한 정연한 교회음악이라는 표현 안에는 정제되고 엄밀한 공정을 통해 수준 높은 음악작품을 창작하겠다는 바흐의 목표가 분명 숨어 있었을 것이다. 이런 측면에서 본다면, 바흐가 이야기한 “정연한 교회음악”의 구축은 곧 “완성도 높은 좋은 음악”을 창작하는 것이다. 결국, 이러한 해석이 남기는 질문은 작곡가가 음악의 완성도를 고민하면서, 이것이 “교회음악”에만 국한되는 면면이라고 여겼을까 하는 것이다. 아무리 고민해도, 바흐가 그리 생각했을 것 같지 않다.

### 3. 쾨텐의 카펠레 그리고 레오폴트

마틴 겍(Martin Geck, 1936-2019)의 단행본, 『요한 세바스찬 바흐: 삶과 음악』(Johann Sebastian Bach: Life and Wokr)은 바흐의 삶을 시간순으로 나열하면서, 그가 거쳤던 직장과 그 안에서 창작된 작품들의 특징과 성격을 포괄적으로 설명하고 있는 전형적인 바흐평전이다. 이 저서에서도 “정연한 교회음악”은 중요한 논의대상이다. 그는 바흐의 사직서를 돌아보면서 작곡가가 정연한 교회음악의 구축을 자신의 목표라고 선언하고는 있지만, 이것이 교회음악에 헌신하겠다는 의미로 해석될 수는 없다고 말하고 있다. 만약, 바흐가 진심으로 자신의 목표에 대해 말하고자 했다면, 겍에 의하면, 그는 결코 쾨텐을 선택하지 않았을 것이기 때문이다.

이어서 겍은 정연한 교회음악의 의미를 다음과 같이 몇 가지 층위로 나누어 설명하고 있다. 먼저, 바흐가 음악회를 기획하여 작품을 작곡하고 이것을 리허설 한 후 무대에 올려야 함은 물론이고 이러한 활동이 ‘정규적’으로 행해져야 한다는 것이 그것이다. 이 문장에서의 핵심은 ‘정규적’이라는 표현이다. 그런데, 이 정규적이라는 표현의 의미를 곰곰이 생각해보면, 이 안에 ‘정기적’이라는 의미도 암시되어 있다.<sup>24)</sup> 둘째, 겍은 바흐가 이러한 활동을 위한 자원의 지원이 원활하게 이루어져야 할 것임을 요청했다고 여긴다. 바흐가 말하는 지원이란 장소, 악기, 연주환경, 연주자, 나아가 이들의 임금까지도 포함하는 물리적인 면면의 제공은 물론이고, 정신적이고 심리적인 차원에서 지지까지도 요구하는 것이다. 마지막으로, 겍은 바흐의 “정연한 교회음악”은 이러한 다방면의 지원이 주먹구구식으로 이루어지는 것이 아니라, 체계적이고 조직적으로 이루어지는 활동을 의미한다고 믿는다.

그런데, 정연한 교회음악의 의미를 위와 같이 확장해서 해석한다면, 조용하고 조그마한

24) Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 72.

독일 중부 도시 뮐하우젠의 소박한 교회 오르간 연주자인 20대 초반의 바흐가 시의원들과 교회당 국자들에게 어찌 이렇게 당당한 요구를 할 수 있느냐 의문이 생기기 시작한다. 바흐의 요구는 카펠 마이스터이면서 동시에 음악감독이 요청할 법한 내용의 것들로 보이기 때문이다. 그리고 이 의문은, 자연스럽게, 쾨텐 궁정을 되돌아보게 한다. 작곡가가 주장하는바, 즉 좋은 연주자들과 수준 높은 음악을 정규적이고 정기적으로 연주하고, 이에 관한 통제가 자신에 의해 이루어지며, 이와 관련된 과정이 질서정연하고, 조직적으로 진행되는 곳, 그의 표현에 따르면, “정연한 음악”이 실행되고 구축될 수 있는 곳은 어찌면 쾨텐 궁정이 될 수도 있다는 생각이 들기 때문이다.

객도 『요한 세바스찬 바흐: 삶과 음악』을 집필하면서 이와 유사한 방식으로 사고한 것 같다. 왜냐하면, 그는 바흐의 쾨텐 시기를 다루는 장에서 다시 한번 바흐의 사직서와 더불어 정연한 교회음악이라는 표현을 불러들이기 때문이다. 그는 먼저 당대 쾨텐의 궁정 문화를 상세하게 소개한다. 바흐가 어떤 환경과 조건에서 일했는지 기술하기 위해서다. 쾨텐 궁정이 타 궁정과 어떤 측면에서 다른지, 그리고 바흐를 고용한 고용주, 레오폴트는 어떤 군주인지 등에 대해 상세하게 설명하고 있는 것이다.<sup>25)</sup> 이 장의 결론에서 객은 바흐가 이미 10여 년 전 작성한 사직서로 되돌아간다. 정연한 교회음악의 뜻을 다시 서술함으로, 바흐가 쾨텐 궁정을 선택한 이유를 설명해보려는 의도처럼 보인다. 최종적으로 객은 정연한 교회음악을 달성하겠다는 의미는 곧 “숙련된 연주자들과 함께 하는 음악”을 하겠다는 의지라고 기술하고 있다.<sup>26)</sup>

정확하게 바흐가 어떤 경로를 거쳐 쾨텐으로 가겠다는 결심을 하게 되었는지 말해주는 기록은 없다. 다만, 바흐의 쾨텐행은 그의 최후직장인 라이프치히행과 성격이 달랐음에는 틀림이 없어 보인다. 바흐와 쾨텐의 레오폴트 왕자(1694-1728)와의 첫 만남은 작곡가가 여전히 바이마르 궁정의 음악가로 고용되어 있던 1716년 1월, 자신의 고용주였던 에른스트 아우구스트 공작(Ernst August, 1688-1748)과 레오폴트 왕자의 여동생, 엘레오노레 빌헬미네(Elonore Wilhelmine, 1696-1726)의 결혼식에서 이루어졌다.<sup>27)</sup> 바흐는 이 결혼식에서 축하 음악(또는 축하 칸타타)을 연주 하였고, 자신의 카펠레(궁정악단) 구축을 계획하고 있던 전형적인 바로크 시대의 군주 레오폴트는 바흐를 눈여겨보았을 것이다.

25) Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 100-102.

26) Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 114.

27) Reginald L. Sanders, “Leopold,” in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 266-267; Robert Marshall and Traute M. Marshall, *Exploring the World of J. S. Bach* (Urbana: University of Illinois Press, 2016), 63-64. 특별히, 후자에서 제시된 레오폴트의 초상화는 이 군주가 얼마나 세련된 궁정 문화를 동경했는지 매우 함축적으로 보여준다.

그런데 레오폴트라는 군주는 바흐가 만난 바이마르의 고용주들과 다른 면모를 지니고 있었던 것 같다. 특별히, 그의 수준 높은 음악적 안목이 그러하다.<sup>28)</sup> 그는 10대 후반부터 베를린의 리터 아카데미(Ritter Academy)에서 수학하였고, 1710년부터 약 3여 년의 기간에 걸쳐 그랜드 투어를 떠났다. 그가 이 시기 방문한 도시는 문화적으로 번성한 헤이그, 암스테르담, 런던, 베니스, 로마 등지이다. 이 도시에서 그는 수십 차례에 걸쳐 오페라를 감상하였고, 음악가들과 친분들 쌓아나갔으며, 음악 악보를 구매했다. 레오폴트가 구매한 악보 중에는 윌리의 작품도 포함되어 있었다.<sup>29)</sup> 1713년, 쾨텐으로 돌아오는 길에 최종적으로 드레스덴과 라이프치히에 들러 전자에서는 당대 독일의 가장 세련된 궁정 문화를 경험했고, 후자에서는 고트프리트 칠편만(Gottfried Zimmermann)의 카페에서 개최되는 음악회에 참석하였다.<sup>30)</sup>

이런 맥락에서 보면, 레오폴트는 독일의 어떤 군주보다 당대의 폭넓은, 그리고 다양한 지역의 문화에 노출되었던 인물이다. 음악적으로 보면, 프랑스, 이탈리아, 그리고 독일의 오페라로부터 다양한 형태의 기악 음악에 이르기까지 당대 대부분의 음악 장르들을 접하고, 듣고, 즐겼다. 물론, 의심의 여지 없이, 드레스덴 궁정을 방문하였을 당시, 이곳이 선보이던 그 화려한 궁정 문화를 경험하면서 자신의 궁정에도 이러한 문화를 이식하고 싶은 강한 의지를 느꼈을 것이다.<sup>31)</sup>

28) 바이마르 궁정에서 바흐는 9년이라는 꽤 긴 시간을 보냈다. 바흐를 고용한 인물은 빌헬름 에른스트(Wilhelm Ernst, 1662-1728)이지만, 작곡가는 빌헬름의 조카였던 에른스트 아우구스트도 자신의 고용주로 모셨다. 두 사람의 권력지는 우호적인 관계를 유지하지 못했는데 이러한 상황에 또 한 사람의 고용주가 등장한다. 바로 에른스트 아우구스트의 동생이었던 요한 에른스트(1696-1715)였다. 바흐의 상사였던 이 세 사람은 모두 당대 최고의 교양을 갖춘 지식인들이었고, 음악, 문학, 미술에 대한 수준 높은 안목을 갖추고 있었다. 세 사람 모두 바흐를 아꼈음에는 틀림이 없다. 그러나, 빌헬름 에른스트의 경우, 경건하고 엄격하며 검소한 삶을 지향했던 군주로 알려져 있다. 한편, 요한 에른스트는 바흐의 협주곡과 관련한 문헌에서 언급되는, 1713년경 바흐에게 비발디의 협주곡 악보를 전달해준 바로 그 군주이다. 바이올린과 건반악기 연주에 능했을 뿐 아니라 작곡에도 재능을 보였던 다재다능한 인물이었고 바흐와 친밀한 관계를 유지한 것으로 알려졌지만, 불행히도 19세가 되기 전에 요절 했다.

29) Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 101; 레오폴트가 수십차례 오페라를 관람했으며 그가 구매한 악보 중 윌리의 음악이 포함되어 있었다는 사실은 (부분적이거나) 음악적 상황과 당대 음악문화를 드러낸다는 측면에서 주목할만하다. 레오폴트의 이러한 성향이 후일 쾨텐 궁정 음악의 색깔과 성격에 어떠한 영향을 미쳤는지 가늠해 보는 것은 후속연구의 주제가 될 수 있을 것이다.

30) Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 101; 칠편만의 카페는 라이프치히의 콜레기움 무지쿰(collegium musicum)이 정기적으로 연주하던 공간이다. 라이프치히 대학교의 학생들을 주축으로 한 아마추어 음악가 단체인 콜레기움 무지쿰은 1702년, 게오르크 필립 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767)에 의해 창단되었다. 레오폴트가 방문한 1713년 전후는 새교회(Neuekirche) 오르간 연주자였던 게오르크 발타자르 쇼트(Georg Bathsar Schott, 1686-1736)가 음악감독으로 활동하던 시기이다. 레오폴트가 콜레기움 무지쿰의 연주를 들었는지 알기 어렵지만, 후일 바흐가 이 연주단을 이끌고, 칠편만의 카페에서 자신의 기악 음악과 세속칸타타들을 공연했다는 사실을 생각하면, 레오폴트와 바흐의 인연이 매우 흥미로워 보인다.

자신이 받은 수준 높은 교육, 그리고 그랜드 투어를 통해 받은 예술적, 음악적 영감, 스스로 가지고 있던 음악적인 소양 등으로 무장한 레오폴트는 쾨텐으로 돌아온 후, 그가 할 수 있는 가장 강력한 카펠레를 조직하기 시작한다. 그가 고용할 수 있는 가장 뛰어난 연주가 17명으로 구성된 카펠레는 드레스덴 등의 도시와 비교해도 뒤지지 않는, 당대 최고의 독주자들이면서 동시에 앙상블이었다. 그의 카펠레에는 바이올린 연주자였던 요셉 슈피쓰(Joseph Spiess)와 프리드리히 마틴 마르쿠스(Friedrich Martin Marcus), 플루트 연주자 요한 하인리히 프라이탁(Johann Heinrich Freitag), 그리고 비올라 다 감바 연주자 크리스티안 페르디난트 아벨(Christian Ferdinand Abel) 등의 뛰어난 음악가들이 포진해 있었다.<sup>32)</sup> 그리고, 바흐는 이들로 구성된 최상의 앙상블을 이끌면서, 이 시기 작곡된 자신의 작품을 연주했다.

쾨텐 궁정에서 바흐의 임무는 크게 두 가지로 요약된다. 첫째는 레오폴트의 카펠레를 이끌며, 궁정 안에서 펼쳐지는 다양한 행사에 참여하는 일이었다. 이를 위해 바흐는 기악앙상블을 위한 작품을 작곡했다.<sup>33)</sup> 두 번째 임무는 레오폴트의 생일(12월 10일)과 신년을 기념하는 칸타타를 제공하는 것이었다.<sup>34)</sup> 카펠마이스터 바흐는 당대에 고용할 수 있는 최상의 기량을 갖춘 연주자들에게 정교하고 탄탄하게 조직된 자신의 기악 음악들을 제공하였을 것이고, 이들은 바흐의 수준 높은 기악 작품들을 연주하였을 것이다. 기억해야 할 사실은, 바흐가 쾨텐 지역에 머무는 동안 연주가의 기량이나 수준, 또는 고용 상태 등을 문제 삼아 자신의 불평을 상사에게 토로했다는 기록은 존재하지 않는다는 것이다. 이러한 1차 사료의 부재는 쾨텐 궁정의 카펠레에 대한 바흐의 만족도를 말해주는 것일지도 모른다.<sup>35)</sup>

31) 18세기 초반 독일의 주요 도시에서 펼쳐지던 다양한 궁정 문화, 그리고 개별 궁정에 속해있던 작곡가들의 삶과 음악활동에 관한 깊이 있는 논의는 Steven Zohn, "Die vornehmste Hof-Tugend: German Musicians' Reflections on Eighteenth-Century Court Life," in *Music at German Courts, 1715-1760*, ed. Samantha Owens, Barbara M. Reul, and Janice B. Stockigt (Woodbridge: The Boydell Press, 2011), 413-425를 참고하라.

32) 당시 카펠레를 구성하고 있던 연주자 등의 명단은 Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Music*, 101을 확인 하라.

33) 이 시기 작곡된 바흐의 기악곡은 《인벤션과 시몬니아》(*Inventionen und Sinfonien*, BWV 771-801), 《프랑스 조곡》(*Französische Suiten*, BWV812-817), 《평균율 클라비어 곡집 1》(*Das Wohltemperierte Klavier, I. Teil*, BWV 846-969), 《무반주 바이올린을 위한 3개의 소나타와 3개의 파르티타》(*Drei Sonaten und drei Partiten*, BWV 1001-1006), 《무반주 첼로를 위한 6개의 모음곡》(*Sechs Suiten*, BWV 1007-1012), 《브란덴부르크 협주곡》(*Die sechs Brandenburgischen Konzerte*, BWV 1046-1051)등이다.

34) 이를 위해 작곡한 세속칸타타는 BWV 66a, 134a, 184a, 173a, 194a등이다.

35) 이것이 의미심장해 보이는 이유는 바흐가 남긴 또는 그와 관련된 기록 중 연주자의 기량이나 고용 상태 등과 관련된 작곡가의 불평 또한 불만이 큰 비중을 차지하고 있다는 점 때문이다. 이 중 가장 잘 알려진 것이

바흐는 쾨텐을 떠난 지 13년의 세월이 흐른 1730년, 옛 동료인 게오르그 에르트만(Georg Erdmann, 1682-1736)에게 보낸 서신에서 이 궁정에 관해 다시 한번 언급한다.

[...] 어린 시절부터 시작된 내 삶의 여정에 대해 잘 알고 있는 바와 같이, 나의 운명에 변화가 생겨, 쾨텐의 카펠마이스터직을 수락했습니다. 거기는 나는 음악을 사랑하고 잘 아는 자비로운 왕자를 만났고, 그를 위해 나의 남은 생을 바치고자 했습니다. 그러나 왕자가 전혀 음악적이지 않은 베렌부르크(Berenburg)의 공주와 결혼하면서 음악에 관한 관심은 점차 미온적이 되어 간다는 인상을 받게 되었습니다. 그러던 중 나는 이곳 성토마스 학교의 음악감독이자 칸토르로 부름을 받아 하나님을 기쁘시게 했습니다. 처음에는 카펠마이스터에서 칸토르로 직책을 바꾼다는 것이 적절해 보이지 않았습니니다. 그러나, 이 직장이 너무나 좋은 조건을 제공했기 때문에 나는 하나님의 이름으로 내 운을 걸었고, 이 직장으로 오게 되었습니다. [...] 저의 상사들은 음악에 관심이 없어 저는 지속적인 방해, 시기, 그리고 고통 속에서 살아야 했습니다.<sup>36)</sup>

바흐가 이 서신을 쓴 이유는 에르트만에게 새로운 직장을 청하기 위해서였다. 1708년의 바흐처럼 1730년의 바흐도 이직을 생각하고 있었던 것이다. 그런데 흥미롭게도, 1708년의 사직서와 위 서신에는 공통점이 존재한다. 예를 들면, 두 문서 모두에서 바흐는 이직의 이유가 경제적인 것이라 밝히고 있다는 점이 그렇다. 또한, 주변의 방해를 언급하는 모습도 두 문서에서 유사하게 등장한다.

그러나, 바흐는 쾨텐을 떠나면서 이들과 유사한 기록을 남기지 않았다. 심지어 바흐는 위 서신에서 카펠마이스터에서 칸토르로 이직하는 것이 적절하지 않다는 생각을 했다고까지 고백하고 있다. 그리고, 그가 할 수만 있다면 쾨텐 궁정에 계속 머물렀을 것이라고도 전하고 있다. 전문음악가의 삶에 만족하던 바흐가 ‘교사’로서의 임무가 막중한 칸토르직을 앞에 두고, (비록 그것이 명예롭고 권위 있는 라이프치히의 칸토르라 하더라도) 얼마만큼 고민하고, 고뇌했는지 우리는 짐작하기 어렵다.

---

1730년 바흐가 자신이 동원할 수 있는 음악가들의 연주력, 그리고 그들에게 주어지는 임금에 대해 라이프치히 시의회에 강력하게 항의하며 제출한 “진정서”이다.

36) Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader*, 151-152.

## 4. 나가며

이 글은 바흐에게 쾨텐은 어떤 곳이었을까라는 우문으로 시작하였다. 전통적인 바흐연구 내부에는 세속 기악 음악을 주로 작곡한 바흐의 쾨텐 시기를 라이프치히의 칸토르를 향해 나가는 준비 기간, 또는 이를 위해 거쳐 갔던 중간 단계 정도로 간주하는 시각이 내재되어 있다. 바흐의 쾨텐 시기는 종종 그의 라이프치히 시기를 위해 존재하는 부차적인 시간이라고 여기고 있었던 것이다. 그런데 이 글은 바흐가 남긴 1차 사료와 2차 문헌들을 해석해 나가면서, 이러한 시각에 대한 성찰이 필요하다는 사실을 기술했다. 다행스럽게도, 바흐는 뮐하우젠을 떠나면서 의미심장한 사직서를 남겼고, 이 글은 이 사직서의 행간을 오가며, 이것의 의미와 함축하는 바에 대해 질문하면서 이러한 질문을 통해 새로운 시선으로 쾨텐 보기를 시도하였다.

1차 문헌과 2차 문헌들을 통해 이 글은 바흐가 정의하는 교회음악의 범주가 어떠한 우리가 생각하는 범위를 넘어서는 것일 수도 있다는 가능성을 제기하였다. 바흐는 전례에서 사용되는 음악만을 교회음악으로 간주했는지, 또는 그가 뮐하우젠을 위해 제공한 시의회와 관련된 작품들도(물론, 이들은 뮐하우젠의 마리엔 교회에서 연주되었다) 교회음악으로 간주하였는지, 명확하게 답하기 어렵다. 만약, 바흐가 자신의 뮐하우젠 칸타타 역시 교회음악이라 간주하였다면, 그가 쾨텐에서 작곡한 모든 칸타타들을 전적으로 “세속칸타타”라 규정할 수 있을지의 의문이 남는다.<sup>37)</sup>

한편, 바흐는 뮐하우젠에서부터 라이프치히에 이르기까지 자신의 활동을 저해하는 ‘방해’를 받았던 것으로 토로하고 있다. 그것은 분명 신학적인 것일 수도 있겠지만, 전적으로 물리적인 조건과 환경을 뜻하는 것일 수도 있다는 사실을 이 글은 본문에서 충분히 논의하였다. 그러나, 이러한 방해가 쾨텐 궁정에서도 바흐를 괴롭혔다는 기록은 없다. 오히려 쾨텐 궁정은 레오폴트라는 당대 최고의 교육을 받은 엘리트이면서 동시에 하프시코드와 바이올린을 연주하는 음악적 소양이 뛰어난 바흐의 든든한 지원자가 있던 곳이었다. 그는 바로크의 당대 여느 군주들처럼 자신의 궁정

37) 이와 관련하여 라타이는 쾨텐 궁정에서 작곡된 바흐의 세속칸타타들의 가사가 반드시 ‘세속적’인 것은 아님을 역설하고 있다. Markus Rathey, “The ‘Theology’ of Bach’s Cöthen Cantatas: Rethinking the Dichotomy of Sacred versus Secular,” *Journal of Musicological Research* 35/4(2016), 275-298을 참고하라. 이 논문에서 라타이는 칼뱅교를 선택한 쾨텐과 이곳의 궁정이 ‘세속적’인 공간이 아니었음을 지적하면서, 오히려 칼뱅교의 신학이 곳곳에 침투해 있었다고 서술한다. 예를 들면, 바흐가 레오폴트의 생일을 위해 작곡한 칸타타 66a번의 경우, 레오폴트에게 주어진 권력이 하늘에서부터 위임된 것이라고 노래하는 가사로 이루어졌다는 사실로 미루어볼 때 이 작품 안에 칼뱅교의 교리가 함축되어 있다는 것이다. 라타이에 의하면, 이 작품을 세속칸타타로 분류하는 것은 적절치 않다. 라타이의 이와 같은 논의는 분명 후속연구를 필요로 하는 것이다.

문화를 음악을 통해 과시하고자 했던 전형적인 바로크의 지도자였다. 이 지도자의 후원으로 바흐는 정예부대와도 같은 카펠레와 함께 완성도 높은 그의 기악곡들을 연주하였다. 의심의 여지없이 바흐는 이들 연주를 기획하여 무대에 올렸고 이러한 행위는 아마도 “정기적”으로, 그리고 “정규적”으로 이루어졌을 것이다.

이 글은 바흐의 쾨텐시기를 둘 중 하나, 즉 칸토르로 가는 정해진 행로의 일부로 읽거나, 또는 이와는 철저히 분리 시켜 세속음악 작곡에만 몰두한 시기로 읽어 왔던 전통적인 바흐담론을 극복하고자 하는 시도이다. 아마도 바흐는 루터교의 전례음악만을 작곡해야 한다고 고집한 작곡가는 아니었을 것이고, 세속음악만을 작곡하려 했던 음악가도 더더욱 아니었을 것이다. 나아가 전례음악만을 작곡하는 직장에서 그는 만족했고, 세속음악을 주로 작곡하는 직장에서 불만족했으리라는 거친 평가도 당시 바흐의 입장과 심경을 올바르게 읽는 태도일 수 없다. 쾨텐 궁정으로 가겠다는 그의 최종 결정, 이 궁정에서 감지되는 사적으로, 그리고 공적으로 ‘비교적’ 안정되어 보이는 바흐의 삶, 13년의 세월이 흐른 후 여전히 나쁘지 않았던 곳으로 기억하는 작곡가의 회고 등에 미루어볼 때 성(聖)과 속(俗)이라는 이분법만으로 쾨텐에서의 바흐를 결코 조명할 수는 없어 보인다.

#### 검색어

뮐하우젠(Mühlhausen), 쾨텐(Köthen), 라이프치히(Leipzig), 카펠마이스터(Kapellmeister), 칸타타(cantata), 칸로트(Kantor), 전례(liturgy), 교회음악(church music), 궁정(court), 카펠레(kapelle), 레오폴트(Leopold), 정연한 교회음악(a well-regulated church music)

## 참고문헌

- 이가영. “요한 세바스찬 바흐와 18세기 초 독일의 신학적 지형: 아브라함 칼로프에서 아우구스트 헤르만 프랑케까지.” 『음악논단』 26(2012): 1-26.
- \_\_\_\_\_. “18세기 초 라이프치히, 아우구스트 헤르만 프랑케와 그 이후.” 『음악논단』 28(2012): 23-44.
- \_\_\_\_\_. “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정.” 『이화음악논집』 20/4(2016): 37-64.
- Boyd, Malcolm. *BACH*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Buszin, Walter E. “Bach in Köthen.” *The Musical Quarterly* 38/4(1952): 625-630.
- David, Hans T. and Arthur Mendel, Edited. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach*. Translated by Richard D. P. Jones. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Franklin, Don O. “J. S. Bach and Pietism: Mühlhausen and Bach’s Goal of a “Well-regulated Church Music”.” *Pietisten* 9/1(1994): 1-12.
- Gardiner, John Eliot. *BACH: Music in the Castle of Heaven*. New York: Vintage Books, 2015.
- Geck, Martin. *Johann Sebastian Bach: Life and Music*. Translated by Johan Hargraves. Orlando: Harcourt, INC, 2006.
- Janice B. Stockigt, “The Court of Saxony-Dresen,” in *Music at German Courts, 1715-1760*, ed. Samantha Owens, Barbara M. Reul, and Janice B. Stockigt (Woodbridge: The Boydell Press, 2011), 17-50.
- Jones, Richard D. P. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Marshall, Robert and Traute M. Marshall. *Exploring the World of J. S. Bach*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.
- Rathey, Markus. “A Divided Country-A Divided Bach: The Cantor-Kapellmeister Controversy and The Cold War.” *BACH* 47/2(2016): 1-26.
- \_\_\_\_\_. “Printing, politics, and ‘a well-regulated church music’: a new perspective

- on J. S. Bach's Mühlhausen cantatas." *Early Music* 44/3(2016): 449-460.
- \_\_\_\_\_. "The" Theology" of Bach's Cöthen Cantatas: Rethinking the Dichotomy of Sacred versus Secular." *Journal of Musicological Research* 35/4(2016): 275-298.
- Sanders, Reginald L. "Leopold." In *Oxford Composer Companions. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 266-267. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Scheide, William H. "Bach in Köthen." *Journal of the American Musicological Society*, 6/1(1953): 69-74.
- Smend, Friedrich. *Bach in Köthen*. Translated by John Page. St. Louis: Concordia Publishing House, 1986.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany 1685-1750*. Translated by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. New York: Dover Publications, INC, 1979.
- Stockigt, Janice B. "The Court of Saxony-Dresen." In *Music at German Courts, 1715-1760*. Edited by Samantha Owens, Barbara M. Reul, and Janice B. Stockigt, 17-50. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Williams, Peter. *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge Cambridge University Press, 2007.
- Wolff, Christoph. 『요한 세바스찬 바흐』. 변혜련 · 이경분 공역. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.
- Zohn, Steven. "Die vornehmste Hof-Tugend: German Musicians' Reflections on Eighteenth-Century Court Life." In *Music at German Courts, 1715-1760*. Edited by Samantha Owens, Barbara M. Reul, and Janice B. Stockigt, 413-425. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.

## A Well-Regulated Church Music, and Bach's Köthen Period

Kayoung Lee

This study deals with Johann Sebastian Bach's Köthen period, covering from 1708 to 1717. Bach studies have long characterized one of the most significant identities of Bach as Lutheran Kantor, arguing that the composer's life and music moved toward that particular career achieved in Leipzig. In turn, They tend to consider Bach's Köthen period as secondary and transitory. However, this study proposes that the traditional perspective needs to be reconsidered. In particular, by examining the sources and second literature within a larger musical, theological, social context, this study argues that Köthen period might have provided Bach one of the best environments in which he was able to pursue his own creative impulses with some of the best musicians available at the time.

## 바흐와 ‘정연한 교회음악’, 그리고 쾨텐 다시 보기

이가영

이 글은 바흐의 쾨텐 시기를 논의의 중심에 두고 있다. 전통적인 바흐 담론은 바흐의 정체성을 루터교 교회의 칸토르로 규정하면서, 그의 삶과 작품이 이것을 향해 움직였다는 거대한 내러티브를 창안해냈다. 이 글은 이러한 시각이 과연 얼마나 타당한 것인지 질문한다. 이를 위해 이 글이 주목하는 것은 바흐가 남긴 1차 사료, 특별히 그가 1708년 뮐하우젠을 떠나면서 자신의 목표를 천명한 사직서에 주목한다. 이 글은 이 문서를 보다 다 큰 음악적, 문화적, 사회적, 신학적인 맥락 안에 위치시키고 이것이 함의하는 바에 대해 논의한다. 이 글의 후반부는 쾨텐 궁정으로 초점을 이동시켜, 쾨텐은 어떤 도시였는지, 이 궁정의 성격은 어떠했는지 위 사직서에서 제시된 목표와의 연장 선상에서 논의한다. 이러한 논의를 통해 이 글은 바흐의 쾨텐 시기와 그것의 해석에 관한 새로운 의미의 결을 제시하고자 한다.

논문투고일자: 2021년 5월 2일

심사일자: 2021년 5월 21일

게재확정일자: 2021년 5월 29일