

바흐의 《부활절 오라토리오》: 전례음악과 드라마를 넘어서*

이기영(성신여자대학교, 부교수)

1. 들어가며

2008년 출판된 바흐학자, 마이클 마리슨(Michael Marissen, 1960-)의 저서, 『바흐의 오라토리오』(*Bach's Oratorios: The Parallel German English Texts with Annotations*)는 독일어 원문에 영문 직역을 제공하기 위한 목적으로 기획된 문헌이다. 마리슨은 《부활절 오라토리오》(*Oster-Oratorium*, BWV 249)에 등장하는 3악장의 번역에 앞서 흥미롭게도 이것의 편성/형식을 ‘세 가지’로 명시해두고 있다.¹⁾ ‘이중창’, ‘소프라노, 알토, 테너, 베이스를 위한 합창’, ‘베드로와 요한’(이 두 인물이 노래하는 이중창이라는 의미일 것이다)이 그것이다. 한편, 유사한 목적으로 기획된 알프레드 뒤르(Alfred Dürr, 1918-2011)의 저서, 『바흐의 칸타타』(*The Cantatas of J. S. Bach's: With Their Librettos in German-English Parallel Text*)와 『신바흐전집』(*Neue Bach-Ausgabe*) 등은 《부활절 오라토리오》의 3악장을 ‘합창’으로만 명명하면서 이 악장이 이중창 이외의 편성으로 읽힐 가능성을 차단하고 있다.²⁾

마리슨과 뒤르의 저서가 드러내는 바와 같이, 《부활절 오라토리오》의 3악장은 그것의

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5A2A01036742).

- 1) Michael Marissen, *Bach's Oratorios: The Parallel German-English Texts with Annotations* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 134-138.
- 2) Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach's: With Their Librettos in German-English Parallel Text* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 271-273; Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Ed., *Bach: Die großen Vokalwerke* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999), Vol. 3, 370; 바흐의 작품을 장르별로 나누고 작품번호를 부여한 Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998) 역시 이 악장을 합창으로 취급한다. 280을 참고하라.

편성/형식을 무엇으로 볼 것인가라는 문제에 대한 학자들의 이견이 여전히 존재하는 음악이다. 물론, 이 작품의 복잡한 창작과정과 여기서 파생된 원전자료의 다양한 모양들이 이러한 이견을 양산해 내었을 것이라 추정할 수 있지만, 편성/형식에 관한 판단의 불일치가 바흐의 창작과정에 남아 있는 원전자료를 어떤 방식으로 ‘해석’하느냐의 문제일 수 있다는 사실을 생각하면, 이것이 함의하는 바는 커 보인다. 왜냐하면, 3악장을 베드로와 요한이 노래하는 이중창으로 읽는 순간, 《부활절 오라토리오》가 담고 있는 ‘극적’ 또는 ‘드라마적’인 어떤 것에 주목하게 되고, 이 악장을 합창으로 읽는 순간, 이 작품이 요구하는 종교적인 성찰과 명상에 더 집중하는 것처럼 여겨지기 때문이다.

만약, 바흐의 《부활절 오라토리오》를 ‘극적인 어떤 것’으로 간주한다면, 바흐가 작곡한 오라토리오를 종교 오페라와 유사하게 보는 시각, 다시 말하면 일반적이고 관습적인 오라토리오로 읽는 시각에 동의한다는 의미일 것이고, 이 작품을 ‘종교적인 묵상과 명상을 위한 어떤 것’으로 본다면, 이것이 당대 종교 오페라와 차별화되는 지점, 다시 말하면 전례에서의 기능에 더 주목한다는 뜻이 될 것이다. 이 글은 바흐의 《부활절 오라토리오》가 ‘극적인 어떤 것’과 ‘신학적인 명상을 요구하는 어떤 것’ 사이에, 또는 어느 한쪽에 어떤 방식으로, 어떤 위치 정도에 놓여 있는지 탐구하는 것을 목표로 삼고 있다. 이러한 탐구작업은 바흐가 창작한 오라토리오라는 장르가 당대의 전통과 관습에 얼마만큼 부합하는지, 또는 얼마만큼 그것을 넘어서서 다른 길을 지닌 장르로 재탄생되는지 살펴보는 일과 크게 다르지 않다. 이것은 곧 작곡가 바흐가 자신의 오라토리오라는 장르에 부여한 정의, 또는 의미를 다루는 일이기도 하다.

이 글은 필자의 선행연구에서 파생된 후속연구이다. 선행연구를 통해 필자는 바흐를 당대 오페라문화라는 거대한 맥락 안에서 서술함이 필요하다는 점을 역설하였다. 이러한 입장은 2010년 이후 서구의 바흐 학자들을 중심으로 등장하는 새로운 바흐 담론의 기류, 즉, 바흐를 당대 음악문화라는 맥락으로 재위치 시키고, 이러한 맥락 아래에서 그를 이해하는 것이 절실하다는 기류를 반영하는 것이었다.³⁾ 필자는 18세기 전반부 독일의 주요 음악 도시들, 예컨대 함부르크, 드레스덴,

3) 바흐를 당대 음악문화적 맥락 안에서 서술하려는 논의, 특별히 바흐를 오페라 문화가 무관하지 않음을 시사하는 연구는 2010을 전후하여 미국 바흐 협회(The American Bach Society)의 출판물을 시작으로, 라이프치히의 바흐 아카이브(Bach Archiv), 그리고 영국의 바흐 네트워크(Bach Network) 등 서구 바흐연구를 이끌어가는 주요 단체와 연구자들을 중심으로 활발하게 펼쳐지고 있다. 주요 문헌을 모두 나열하기 어렵지만, Daniel Melamed, Ed., *Bach Perspectives: J. S. Bach and the Oratorio Tradition* (Illinois: Illinois University Press, 2011); Andrew Talle, Ed., *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and His German Contemporaries* (Illinois: Illinois University Press, 2013); Micahel Maul, “New Evidence on Thomaskantor Kuhnau’s Operatic Activities, or: Could Bach have been allowed to compose an opera?” *Understanding Bach* 4(2009), 9-20; Tatiana Shabalina, “Recent Discoveries in St Petersburg and their meaning for the Universtanding of Bach’s Cantatas,” *Understanding Bach* 4(2009), 77-99;

그리고 라이프치히 등지에서 감지되는 오페라문화가 얼마만큼 강력한 것이었는지, 그리고 당대의 작곡가들에게 오페라라는 장르가 얼마만큼 매력적이었는지, 나아가 정통루터교 교회의 신학적 기조와 오페라라는 세속음악 문화의 기조는 결코 함께 존립할 수 없는 것이 아니었음을 밝혀나가는 논의를 선행연구에서 수행한 바 있다. 바흐를 당대의 오페라문화와 연계시켜, 또는 이러한 틀 안에서 서술하고 해석하는 일이 결코 부적절하지 않음을 역설한 것이다.⁴⁾

한편, 필자는 최근 진행된 바흐와 당대의 음악적 맥락과 관련된 논의가 오페라와 가장 닮은 음악 장르인 오라토리오를 새로운 시선으로 보게 한다는 사실도 기술한 바 있다. 작곡가의 칸타타와 수난곡, 그리고 미사 등에 건주어 보았을 때 오라토리오는 전통적인 바흐 담론의 외부에 존재하고 있었다는 사실, 그리고 그 이유가 당대의 맥락과 이해에 바탕을 둔 것이 아니라 바흐 학자들에 의해 이념적으로 구축되어 온 음악적, 신학적 정통성의 문제와 더 관련이 있어 보인다고 주장하면서 이러한 이념들을 넘어서는 연구가 절실한 시점이라고 서술한 것이다.⁵⁾

선행연구의 결과물을 염두에 두고 이 글은 다음과 같은 방식으로 논의를 펼쳐나간다. 이 글의 전반부에서는 바흐가 오라토리오 작곡을 위해 거쳐 갔던 1730년을 전후한 일련의 행보를 기록하면서, 이 시기 감지되는 드레스덴 궁정과 바흐의 관계를 기술해 나갈 것이다. 아래에서 상세하게 다루어지겠지만, 바흐는 외부에서의 압력이나 즉흥적인 선택으로 오라토리오라는 장르의 창작에 착수한 것으로 여겨지지 않는다. 이 시기 그가 보여주는 행적은 드레스덴 궁정의 음악문화가 어찌면 바흐로 하여금 오라토리오라는 장르를 새롭게 조명하는 계기를 제공했을 것이라는 가설을 설정하게 하기 때문이다. 이 글의 후반부는 오라토리오를 창작하기 시작하는 바흐가 과연 이 장르를 어떤 방식으로 구축해 나갔는지 설명한다. 특별히 그의 《부활절 오라토리오》를 논의의 중심에 두면서 그것이 창작된 역사, 원전의 형태, 가사와 음악의 특징 등에 대해 논의할 것이다.

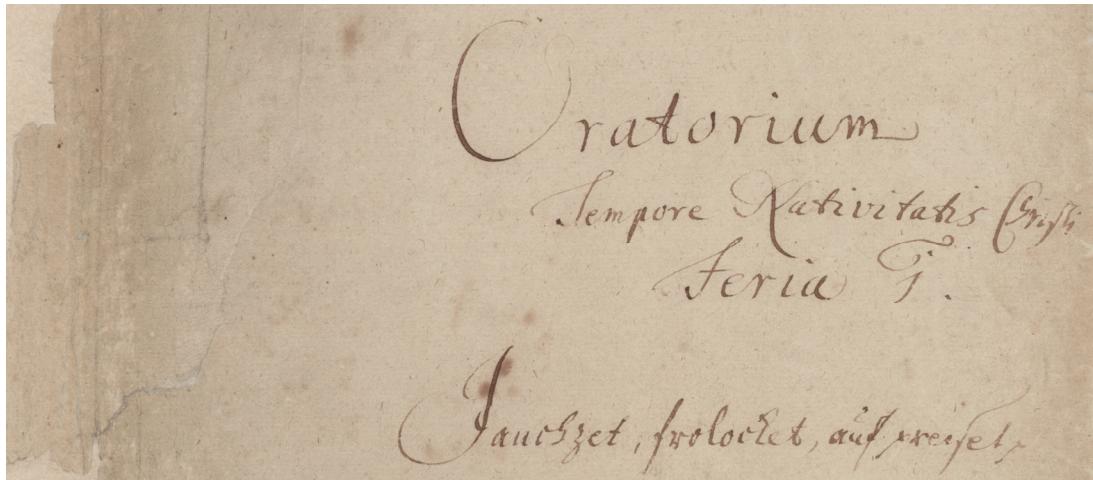
Markus Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2016); Markus Rathey, *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy* (New Heaven: Yale University Press, 2016); Daniel R. Melamed, *Listening to Bach: The Mass in B Minor and the Christmas Oratorio* (Oxford: Oxford University Press, 2018) 등은 기존 연구와는 다른 결을 가진, 새로운 바흐담론을 생산해내고 있는 중요한 저술들이다.

4) 바흐와 당대 오페라 문화와의 연결고리에 관한 논의는 이가영, “바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여,” 『음악이론포럼』 26/2(2019), 11-36을 참고하라.
 5) 이가영, “바흐의 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로,” 『음악논단』 44(2020), 79-104.

2. 오라토리오를 창작하다: 드레스덴을 바라보며

바흐가 작곡한 오라토리오 3편, 즉 《크리스마스 오라토리오》(*Weihnachts-Oratorium*), 《부활절 오라토리오》, 《승천절 오라토리오》(*Himmelfahrts-Oratorium*)는 1730년대 중반, 특별히 1735년을 전후로 연주된 음악들이다. 《크리스마스 오라토리오》는 1734년 12월 25일부터 다음 해인 1735년 1월 6일까지, 그리고 《승천절 오라토리오》는 같은 해 4월 1일에 초연되었다. 《부활절 오라토리오》는 명확한 연주 시기가 알려져 있지 않지만, 학자들은 아마도 1737년이나 1738년 무렵일 것으로 추정하고 있다.⁶⁾ 여기서 분명한 사실은 1735년 무렵, 50세를 맞이한 바흐가 이전에는 별다른 관심을 보이지 않던 오라토리오에 주목하고 이 장르를 ‘집중적’으로 창작하기 시작했다는 것이다.

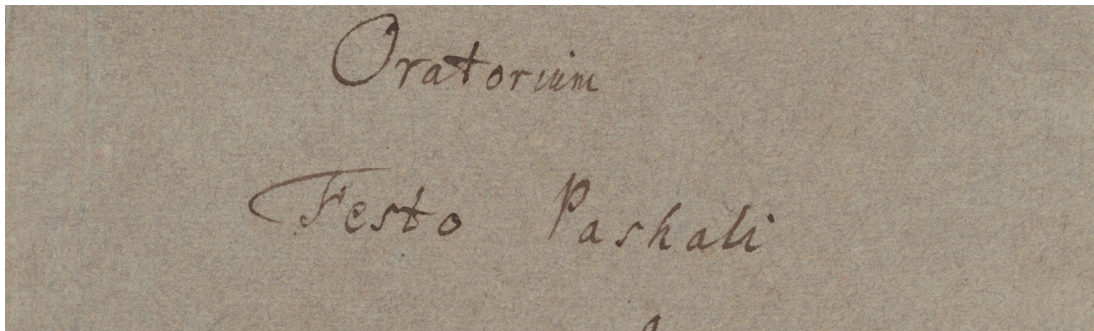
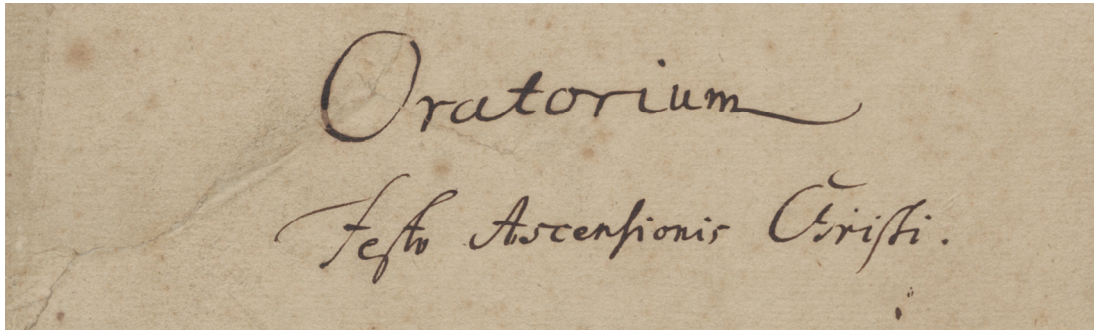
작곡가가 1730년대 중반 이후 오라토리오 창작을 ‘작심’했었다는 사실은 그가 남긴 친필 악보의 첫 페이지에서도 확인된다. 바흐는 이들 세 작품의 제목을 모두 라틴어, *Oratorium*으로 일관성 있게 기록하고 있기 때문이다(예 1). 주지하는 바와 같이 바흐는 ‘비교적’ 일관된 방식으로 자신의 작품들을 명명해 왔다. 예를 들면, 자신의 루터교 칸타타를 ‘콘체르토’(concerto)로 기보한다든지, 세속칸타타를 ‘드라마 퍼 무지카’(drama per musica)로 표기해온 것이 그러하다.⁷⁾ 따라서 바흐가 선택한 장르 표기는 그의 어떠한 ‘의도’ 또는 ‘결정’이 담겨 있는 것이라고 볼 수 있다.



<예 1> 《크리스마스 오라토리오》(SBB St 112)

6) Marissen, *Bach's Oratorios*, 134.

7) https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000992/db_bachp0066_page001v.jpg [2021년 10월 1일 접속 (칸타타 75번의 첫 페이지)]; https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00007200/db_bachst033a_pa001.jpg [2021년 10월 1일 접속 (칸타타 201번의 첫 페이지)].



(예 1 계속) 《승천절 오라토리오》(SBB P 44), 《부활절 오라토리오》(SBB P 34)의 첫 페이지

특별히, 《크리스마스 오라토리오》의 경우, 작품을 연주하고 얼마간의 시간이 경과 한 이후에 필사본으로 되돌아가 *Oratorium*이라는 제목을 뒤늦게 삽입했었다는 사실은 분명 바흐가 이 장르에 어떤 의미를 부여하고 있다는 점을 시사한다. 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)는 바흐의 이러한 행동에 기대어 바흐의 오라토리오를 연속된 3부작으로, 또는 거대한 하나의 범주로 인식해야 한다는 주장을 펼치고 있다.⁸⁾ 아래에서 다시 논의되겠지만, 바흐의 이러한 행위는 1725년 완성된 《부활절 오라토리오》의 초기판본을 ‘의식적’으로 칸타타라 명명하고, 1737/8년 판본을 역시 ‘의식적’으로 오라토리오라 명명했다는 사실과 연관 지어 생각해볼 때 더욱더 의미심장해지는 것이다.

바흐의 오라토리오 작곡이 특정한 시기에 집중되었다는 사실을 강조하는 또 다른 학자는 마쿠스 라타이(Markus Rathey)이다. 그는 작곡가의 오라토리오 창작이 당시 작센의 주도였던 드레스덴(Dresden) 궁정의 음악문화와 직접적인 관련이 있는 것으로 해석하고 있다. 라타이는 바흐가 1730년대 이후 드레스덴 궁정을 진심으로 동경하고 있었고, 어떠한 형태로든 이 궁정에 고용되기

8) Christoph Wolff, “Under the Spell of Opera?: Bach’s Oratorio Trilogy,” in *Bach Perspectives 8: J. S. Bach and the Oratorio Tradition* (Illinois: Illinois University Press, 2011), 1-2.

를 희망했었다고 설명한다.⁹⁾ 그러나, 바흐의 희망은 실현되지 못하였다. 드레스덴 궁정은 당대를 대표하는 오페라 작곡가, 요한 아돌프 하쎄 (Johann Adolf Hasse, 1699-1783)를 카펠마이스터로 고용하기 때문이다. 라타이는 하쎄가 부임한 이후, 드레스덴 궁정의 음악이 바흐 음악의 ‘모델’이 되기 시작했다고 믿고 있다.

실제로 칸타타와 수난곡 창작이 마무리되는 1730년대에 이르면 바흐는 여러 측면에서 삶의 새로운 국면을 맞이한다는 점에 바흐 학자들은 동의한다. 1723년, 5월 30일 공식적인 칸토르의 업무를 시작한 이후 작곡가는 루터교 예배를 위한 전례음악 창작에 매진했다. 이러한 그의 업무는 1727년 4월 11일, 《마태 수난곡》의 초연으로 대략 마무리되었다고 할 수 있다. 그리고 1727년 《마태 수난곡》의 연주 후 바흐 전례음악은 정체기를 맞이한다. 그는 1723년 5월 30일 이후 처음 2년 동안, 칸타타 사이클을 완성하기 위해 거의 매주 새로운 칸타타를 작곡하는 놀라운 속도와 집중력과 몰입도를 보여주었고, 두 번째 칸타타 사이클이 완결된 이후에도, 비록 속도가 느려지긴 했지만, 여전히 새로운 칸타타를 작곡하였다. 이러했던 바흐가 《마태 수난곡》의 완성과 더불어 창작의 정체기를 경험하게 되는 것이다.

앞서 언급한 1727년부터 오라토리오에 몰입하는 1735년까지의 7년이라는 시기는 루터교 전례음악작곡가의 측면에서 정체기라 할 수 있겠지만, 그렇다고 해서 음악감독으로서, 그리고 전문 음악가로서의 활동이 멈추어 있었다고는 할 수 없다. 예를 들면, 1729년 바흐는 대학생들로 이루어진 아마추어 앙상블, 콜레기움 무지쿰(collegium musicum)의 음악감독직을 맡아 일반 청중을 대상으로 한 음악회를 정기적으로 개최하면서 이 ‘사적’인 활동에 큰 노력과 시간을 할애하였다.¹⁰⁾ 한편으로는 루터교 전례음악작곡에서 점점적으로 멀어졌지만, 다른 한편으로는 다양한 세속음악장르

9) Rathey, *Bach's Major Vocal Works*, 142.

10) 바흐가 운영했던 콜레기움 무지쿰에 관한 기록은 George B. Stauffer, “Music for ‘Cavaliers et Dames’: Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum,” in *About Bach*, eds., Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton (Urbana: University of Illinois Press, 2008), 135-156; Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 206-216; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 351-372를 참고하라. 콜레기움 무지쿰에 관한 논의는 이가영, “1733년, 그리고 바흐의 일상: 《1733년 미사》와 세속칸타타,” 『서양음악학』 18/3(2015), 105-128에도 포함되어 있다. 바흐가 콜레기움 무지쿰을 이끌고 음악을 연주하던 공간은 고트프리트 짐머만(Gottfried Zimmermann)의 카페였다. 이곳에서 바흐는 일주일에 한 번 정기적으로 음악을 연주한 것으로 알려져 있다. 이 연주회에서 제공된 작품목록은 남아 있지 않다. 다만, 바흐가 작곡한 기악음악들이 주로 연주되었을 것이라 추정할 뿐이다. 라이프치히 청중은 아마도 콜레기움 무지쿰의 음악회를 1720년대 이후 자취를 감춘 라이프치히 오페라를 대체하는 것으로 여겼을지도 모른다.

들을 통해 일반 청중들을 만나고 있던 바흐는 1730년, 한 통의 문서를 시의회에 제출한다. 8월 23일에 라이프치히 시의회에 제출한 바흐의 ‘제안서 또는 진정서’(Entwurf)가 바로 그것이다.¹¹⁾

바흐는 이 문서에서 자신이 원하는 수준의 교회음악 연주를 위해 몇 명의 성악가가 필요한지, 어떤 악기 연주가가 갖추어져야 하는지 그가 고용 가능했던 연주자들의 실제 이름과 나이까지도 거론하며 자신의 요구사항들을 나열하고 있다.¹²⁾ 나아가 작곡가는 자신이 활용할 수 있는 높은 기량을 겸비한 성악가와 기악연주가의 숫자가 만족스럽지 않다고 말하면서, 성토마스학교의 재학생, 졸업생, 그리고 라이프치히시에 소속된 음악가들이 교회음악 연주에 참여하지 못하는 이유는 시의회에 인색함으로 인하여 이들이 자신의 노력에 대한 충분한 대가를 지불받지 못하기 때문이라고 지적한다.¹³⁾

바흐가 작성한 ‘진정서’의 내용으로 미루어보아, 이것이 작곡가의 즉흥적인 분노를 반영한 제안서라고 말하기는 어렵다. 바흐는 이 문서에서 자신의 전임자 시절을 언급하고, 라이프치히의 주요 교회들의 음악 활동을 상세하게 설명하며, 당대 음악의 취향을 기술하고, 나아가 ‘드레스덴 궁정’의 음악문화를 예시로 들면서 주도면밀하고 체계적으로 자신의 요구를 기록으로 남기고 있기 때문이다. 다시 말하면, 이 문서가 제출된 것은 1730년 8월 23일의 일이지만, 바흐는 이 문서의 작성을 위해 긴 시간을 투자하면서 고민하였을 것이고, 이러한 고민은 아마도 성토마스 교회의 칸토르로서 겪었던 1720년대를 총체적으로 반영하는 것이라고 보아야 할 것이다.

비록 이 진정서가 바흐가 현실적으로 겪고 있는 여러 형태의 불만을 자신의 고용주에게 토로하는 장이었음에는 틀림이 없지만, 이를 통해 바흐는 음악적인 취향도 설명하고, 또한 자신이 맞이하길 바라는 미래도 제시하고 있다. 이 미래의 기초는 다름 아닌 그가 동경하는 드레스덴 궁정의 음악문화와 취향이다. 그리고 우연인지 알 수 없지만, 바흐는 다음해인 1731년 5월 14일, 드레스덴의 소피아교회(Sophienkirche)를 방문하여 오르간 연주회를 개최한다. 그리고 바흐학자들은 같은 해 7월 13일에 이 궁정을 위해 작곡된 카펠마이스터 하체의 오페라, 《클레오피데》(Cleofide)

11) Hans T. David and Arthur Mendel, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 145-151.

12) Hans T. David and Arthur Mendel, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 145-151. “잘 갖추어진 교회음악의 쇠퇴를 소박하게 성찰하면서 이것의 유지를 위해 요구되는 짧지만 반드시 필요한 것들에 대한 제안서” 정도로 번역되는 부제를 가진 이 문서는 역설적이게도 바흐가 남긴 가장 긴 친필사료이다. 이 문서는 단순히 학문적인 함의만을 가지는 것이 아니라 실제 바흐음악의 연주, 예컨대 바흐를 연주하기 위해 필요한 앙상블의 성격과 규모 등에 대한 시사점을 가진다는 차원에서 매우 중요하다.

13) Hans T. David and Arthur Mendel, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 150.

의 초연에 바흐가 직접 참석하였으리라고 추정하고 있다.

《클레오피데》는 당대 최고의 대본작가였던 피에트로 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698-1782)의 대본에 음악을 붙인 오페라이다. 알렉산더 대왕과 인도의 왕, 포로(Poro), 그의 연인인 클레오피데, 그리고 이들을 둘러싼 인물들 사이에 펼쳐지는 애증, 복수, 오해, 암투 등이 복잡한 플롯을 통해 전달되는 이 작품은 결국 알렉산더 대왕의 관대한 자비와 포용력으로 모든 갈등이 해결된다는 전형적인 바로크 오페라의 서사와 음악을 따르고 있다.¹⁴⁾ 바흐는 이 작품을 장남인 빌헬름 프리드만(Wilhelm Friedemann, 1710-1784)과 함께 관람한 것으로 알려져 있다. 그리고 주지하는 바와 같이 빌헬름 프리드만은 1733년부터 1746년까지 바흐가 오르간 연주회를 개최했던 소피아 교회의 오르간 연주자로 일하였다.¹⁵⁾ 그러니, 바흐는 빌헬름을 통해서도 드레스덴의 음악문화를 빈번하고도 상세하게 접할 수 있었을 것이다.

《클레오피데》라는 당대의 가장 전형적인 오페라 세리아 대본작가와 작곡가의 손을 통해 탄생한 작품을 과연 바흐가 어떻게 들었는지 말해주는 기록은 없다. 그러나, 이 작품을 들은 이후, 다시 말하면, 드레스덴 궁정이 하세를 맞이한 이후 드러나는 바흐의 행적이 그가 이 작품과 하세에 대해 우호적이지 않았다는 것을 드러내는 단서는 존재하지 않는다. 오히려 바흐는 그의 역작인 《1733년 미사》를 드레스덴 궁정에 헌정하는 것으로 자신의 애정을 노골적으로 드러내고 있는 것처럼 보인다. 여기서 나아가 바흐는 다음 해인 1734년 10월까지 드레스덴 궁정을 위한 세속칸타타를 총 5곡 작곡하였다. 음악과 가사 모두 현존하지 않는 BWV 부록 12번을 필두로 BWV 213, 214, 205a, 그리고 1734년 10월 5일 연주된 BWV 215가 그것이다.

바흐가 작곡한 세속칸타타는 그의 생애 어느 한순간에 집중적으로 등장한다고 말하기 어렵다. 작곡가가 바이마르 궁정과 쾨텐 궁정에 고용되어 있을 무렵에도, 1742년 무렵에도 세속칸타타는 작곡되었기 때문이다. 또한, 바흐의 세속칸타타는 작곡연대와 초연 시기를 명확하게 밝히기 어려운 경우가 많을 뿐 아니라 분실된 작품도 많이 존재한다. 따라서 바흐의 루티고 칸타타가 그러한 것처럼 바흐의 세속칸타타 역시 그것의 정확한 규모 및 창작시기와 관련된 명료한 통계자료를 제시하기가 쉽지 않다.¹⁶⁾ 그럼에도 불구하고, 1733년부터 1734년이라는 제한된, 상대적으로 짧은 기간 동안 작곡가가 세속칸타타를 집중적으로 작곡하였다는 명백한 사실은, 나아가 이를 모두 드레

14) 오페라 작곡가 하세와 《클레오피데》에 관한 논의는 Reinhard Strohm, *Drama per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (New Heaven: Yale University Press, 1997), 270-293을 참고하라.

15) David Schulenberg, "Bach, Wilhelm Friedemann," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1998), 39, 50.

16) 뒤르의 저서는 바흐의 세속칸타타를 창작 목적에 따라 분류하여 나열하고 있다. Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, 797-901을 참고하라.

스텐 궁정에 헌정했다는 사실은 매우 의미심장해 보인다. 1734년 10월 5일, 드레스덴 왕의 폴란드 왕 추대 1주년을 기념하는 작품, 칸타타 215번을 연주한 후, 본격적으로 바흐가 오라토리오 창작에 몰입하면서 이 장르를 조명하기 시작했었다는 사실을 고려하면 더 그러하다.

바흐의 오라토리오 창작을 드레스덴 궁정과 연결고리라는 관점에서 생각할 때 간과할 수 없는 연구는 2012년 출판된 로버트 마샬의 “중년의 바흐: 《크리스마스 오라토리오》와 새로운 길을 찾아서”(Bach at Mid-Life: The Christmas Oratorio and the Search for New Paths, 이후 “중년의 바흐”로 지칭)일 것이다.¹⁷⁾ 마샬은 바흐의 음악작품을 작곡가의 생애주기와 연관 지어 서술하기 좋아하는 학자이다(그렇다고 해서 마샬이 바흐의 전기를 집필한 것은 아니다). 그는 바흐의 10대에 주목했고, 작곡가가 이 시기 겪었던 개인적인 ‘트라우마’, 예컨대 부모님을 여의고, 만형과 위태로운 동거를 시작하고, 순탄치 못한 학창시절을 보냈다는 사실이 작곡가의 성격을 결정했다고 주장한 최초의 바흐 연구자이기도 하다.¹⁸⁾

“중년의 바흐”에서 마샬은 바흐의 중년, 특별히 그가 45세가 되는 1730년부터 50세가 되는 1735년 사이의 기간에 주목했다. 바흐는 45세가 되면서 자신이 필요한 루터교 전례음악 사이클을 ‘완성’했고, 이후 5년의 기간 동안 《크리스마스 오라토리오》 등의 작품을 창작하면서 새로운 음악적 경향, 예를 들면 갈랑 양식으로 시선을 돌렸다는 것이다.¹⁹⁾ 물론, 바흐가 이 새로운 음악 경향에 눈을 돌린 이유는 이것이 당시 드레스덴 궁정에서 선호되던 음악 양식이었기 때문이다.²⁰⁾ 마샬은 원전자료를 위시하여 일련의 음악적 ‘증거’를 제시하며 《크리스마스 오라토리오》가 바흐의 갈랑 양식의 정점이라고 주장하면서 갈랑의 표본이 되는 음악은 《크리스마스 오라토리오》의 제1부, 첫 번째 합창, “소리치고 환호하라”(Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage)라고 말하고 있다. 이 악장의 편성, 상대적으로 균형 잡힌 악구 구조, 그리고 단순한 화성 등은 “청중의 귀를 즐겁게 하는 효과”를 내면서 “극적인 제스처”를 취하고 있기 때문이다.²¹⁾

마샬이 제안하는 바와 같이 바흐의 작곡 양식이 1735년을 전후로 극명하게 변화하였다는 사실에는 선뜻 동의하기 어려워 보인다. 그러나, 바흐의 오라토리오 작곡이 중년을 바라보는 작곡가가 이전과는 차별화되는 음악 장르인 오라토리오를 탐구하면서 이 장르를 통해 칸타타 및 수난

17) Robert Marshall, “Bach at Mid-Life: The Christmas Oratorio and the Search for New Paths,” *BACH* 43/1(2012), 1-28.

18) Robert Marshall, “Toward twenty-first-century Bach Biography,” *The Musical Quarterly* 84/3(2000), 497-525.

19) Marshall, “Bach at Mid-Life,” 11.

20) Marshall, “Bach at Mid-Life,” 20.

21) Marshall, “Bach at Mid-Life,” 10.

곡과는 다른 가사, 음악적인 효과, 창작과정을 경험한다는 사실에 공감하는 것은 어렵지 않다. 뒤 따르는 논의는 《부활절 오라토리오》를 통해 1735년을 전후한 시기의 바흐가 이전에는 시도해보지 않았던 오라토리오라는 장르에 착수하고, 이 장르를 어떤 방식으로 정의해 나가는지 살피는 것에 초점을 맞춘다.

3. 《부활절 오라토리오》를 추적하다

3.1. 세속칸타타에서 《부활절 칸타타》로

바흐의 《부활절 오라토리오》는 상대적으로 복잡한 창작과정을 거쳐 탄생한 음악이다. 바흐의 모든 오라토리오가 그러하듯 이 작품 역시 세속음악의 패로디로 출발한다. 1725년 2월 23일, 작센-바이센펠스 궁정의 크리스티안(Christian, 1682-1739) 공작의 생일을 축하하는 세속칸타타, “근심이여, 날아라, 사라져라, 달아나라”(Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen)가 그것이다. 이 칸타타는 BWV249a로 명명된다.

BWV 249a는 고대 그리스로마신화에 등장하는 메날카스(Menalcas, 테너), 다모에타스(Damoetas, 베이스), 실비아(Sylvia, 알토), 도리스(Doris, 소프라노) 등을 불러들여 목가적인 공간을 조성하고 이들에게 크리스티안 공작의 통치와 덕을 찬양하게 하는, 전형적인 바로크 시대의 세속칸타타이다. 당대 지배계층의 생일 등을 축하하는 전형적인 세속음악이라는 뜻이다. 총 11개의 악장으로 나누어진 이 작품은 기악 신포니아로 시작하여 아리아와 이중창, 그리고 사중창 등의 음악이 레치타티보와 번갈아 가면서 등장하는 구성으로 이루어져 있으며 합창 악장은 포함되어 있지 않다.

그런데 5주 정도가 지난 후에, 바흐는 이 세속칸타타를 《부활절 칸타타》, “오라, 날아오르고 서둘러라”(Kommet, fliehet und eilet)로 재탄생시킨다. 여기서 다시 한번 지적되어야 할 사실은 바흐가 이 작품을 오라토리오로 명명하지 않았다는 점이다. 2장의 도입부에서 언급한 바와 같이 바흐가 이 작품에 오라토리오라는 명칭을 부여하는 것은 1737/8년, 즉 그가 또다른 판본을 준비하면서이다. 물론 이 시점은, 위에서 강조한 바와 같이, 1735년을 전후하여 그가 오라토리오라는 장르에 집중적인 관심을 보이는 바로 그 시점과 일치하고 있다.

바흐는 세속칸타타를 루터교 전례를 위한 《부활절 칸타타》로 패로디하면서 전자에 등

장하던 4명의 신화 속 인물을 예수의 부활을 목격하는 4명의 인물로 대체하였다. 야고보의 어머니인 마리아(소프라노), 막달라 마리아(알토), 베드로(테너), 그리고 요한(베이스)이 그들이다. 이들은 특정한 성서 구절의 인용 없이 예수 부활이라는 느슨한 내러티브를 시적인 언어로 재구성하여 아리아, 이중창, 사중창 등의 형식을 통해 노래하고 있다. 아래에 제시되는 <예 2>는 이 작품의 악장들이 어떤 방식으로 배치되어 있는지, 그리고 4, 5, 6악장의 가사는 어떻게 이루어져 있는지 보여준다.

BWV 249, 《부활절 칸타타》의 악장구성	형식	제목	내용 요약
1	기악신포니아		
2	기악신포니아		
3	이중창(베드로, 요한)	Kommet, fliehet und eilet	서둘러 무덤으로 달려가서 부활한 예수를 확인하고 기쁨을 누리자
4	레치타티보(막달라 마리아, 야고보의 어머니 마리아, 베드로, 요한)	O kalter Männer Sinn!	근심으로 가득 찬 베드로와 요한이 준비한 몰약은 헛된 것이로다
5	아리아(막달라 마리아)	Seele, deine Spezereien	몰약이 아니라 월계수 화환만이 기독교인들의 근심 가득한 갈망을 누그러뜨리리라
6	레치타티보(베드로, 요한, 막달라 마리아)	Hier ist die Gruft	예수는 더는 무덤에 계시지 않는도다 그가 부활하셨도다
7	아리아(베드로)	Sanfte sollmein Todeskummer	내 죽음의 고통은 당신의 수의에 의해 잠이 되도다. 당신의 수의는 내 고통의 눈물을 닦아 주도다
8	아리오소(야고보의 어머니 마리아, 막달라 마리아)	Indessen seufzen wir	불타는 갈망으로 한숨 쉬노라 구세주를 곧 보게 될 것이라
9	아리아(막달라 마리아)	Saget, saget mir geschwinde	내 영혼이 사랑하는 예수를 어디서 만날 수 있을지 말해주오
10	레치타티보(요한)	Wir sind erfreut	예수가 살아나심에 기뻐하라
11	사중창	Preis und Dank	찬양하고 감사하라

<예 2>

《부활절 칸타타》의 가사(4, 5, 6악장)

4악장:

막달라 마리아: O kalter Männer Sinn! (오, 이 차가운 남성들의 심경이여!)
 Wo ist die Liebe hin, (그대들의 사랑은 어디로 간 것인가)
 Die ihr dem Heiland schuldig seid?(구세주에게 빚진 그 사랑은)

야보코의 어머니: Ein schwaches Weib muß euch beschämen!(연약한 여성이 그대들을 부끄럽게 만들었다)

베드로: Ach, ein betrübtest Grämen(오, 비통한 슬픔)

요한: Und banges Herzeleid(그리고 무너지는 마음의 고통)

베드로와 요한: Hat mit gesalzenen Tränen(이것이 짜디짠 눈물과 함께)

Und wehmustsvollem Sehnen(그리고 우울한 갈망과 함께)

Ihm eine Salbung zgedacht,(당신에게 성유를 바르고자 하였나이다)

야고보의 어머니와 막달라 마리아:

Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.(그대들도, 우리처럼, 모든 것이 헛되게 되었구요)

5악장

막달라 마리아: Seele, deine Spezereien(영혼이여, 그대가 준비한 향유는)

Sollen nicht mehr Myrrhen sein.(더 이상 몰약이 되지 못하였네)

Denn allein(오로지)

Sich mit Lorbeerkränzen(월계수 화환으로 장식하는 것 만이)

schmücken,

Schicket sich vor dein Erquickten.(그대를 다시금 삶으로 불러낼 수 있으리라)

6악장 레치타티보

베드로: Hier ist die Gruft(여기 무덤이 있다)

요한: Und hier der Stein,(그리고 여기 돌이 놓여있었다)

Der solche zugedeckt.(무덤을 덮었던)

Wo aber wird mein Heiland sein?(그러나, 나의 구세주는 어디에 계시는가?)

막달라 마리아: Er ist vom Tode auferweckt!(그가 죽은 자 가운데서 살아나셨다)

Wir trafen einen Engel an,(우리는 천사를 만났고)

Der hat uns solches kundgetan.(그가 이를 알렸었다)

베드로: Hier she ich mit vergrügen,(이곳을 보는 것이 기쁘다)

Das Schweiß Tuch abgewickelt(그를 싸고 있던 세마포가)

liegen.(풀어졌었다)

음악적으로 볼 때 《부활절 칸타타》는 이전 판본인 세속칸타타, BWV 249a과 동일하다. 아리아, 이중창, 사중창으로 노래되는 3, 5, 7, 9, 11 악장의 음악은 BWV 249a에서 수정 없이 차용되었다는 말이다. 다만, 바흐는 레치타티보 악장의 경우 (즉, 4, 6, 8, 10악장), BWV 249a의 레치타티보를 삭제하고, 새로운 음악으로 채우고 있다. 이들은 가사가 변화함에 따라 필연적으로 새로운 창작이 요구되었던 악장들이다.

그런데, 바흐의 《부활절 칸타타》가 흥미로운 이유는 이 작품에 성서 구절의 인용도, 코랄 선율(또는 가사)의 삽입도 이루어지지 않고 있다는 점이다. 주지하는 바와 같이 루터교 전례에서 연주된 바흐의 칸타타는 교회력이 요구하는 성서 구절의 낭독과 그것의 신학적 해석을 목적으로 창작되는 음악이다. 일반적으로 칸타타의 1악장은 교회력에 따른 성서 구절이 합창으로 선포되고, 뒤따르는 아리아와 레치타티보에서는 선포된 성서 구절에 대한 신학적인 해석과 명상이 진행된다. 마지막으로 이러한 해석과 명상은 역시 교회력에 의해 결정되는 코랄 악장에 의해 마무리된다.

다시 말하면, 바흐의 루터교 칸타타는 성서를 선포하고, 이에 대해 묵상하고, 이를 다시 정리하는 순으로 진행되는 예배 의식의 일부이고 핵심이다. 그런데, 이런 시각에서 보면, 《부활절 칸타타》는 전통적이고 전형적인 루터교 칸타타와 분명 차별화되는 지점이 많이 존재하고 있는 듯하다. 코랄과 성서 구절의 부재뿐 아니라, 위에서 제시한 4, 5, 6악장의 가사가 보여주는 바와 같이, 이 작품이 보여주는 ‘극적’이고 ‘드라마적’인 진행은 루터교의 칸타타와는 명백하게 구분되기 때문이다.

그렇다면, 바흐는 등장인물이 출현하여 대화를 나누고, 다시 말하면 ‘드라마’와 유사한 진행이 포함되어 있고 성서나 코랄 가사가 전혀 등장하지 않는, 종교적인 오페라와 매우 유사해 보이는 이 작품을 왜 《부활절 오라토리오》라고 부르지 않고 《부활절 칸타타》라고 부르면서 ‘칸타타’라는 장르를 소환하고 있는지 궁금하지 않을 수 없다. 이 질문은 앞에서 언급한 바와 같이 바흐가 그의 루터교 칸타타를 칸타타라 명명하지 않고 콘체르토로 불렀다는 사실과 겹쳐지면서, 더 큰 궁금증을 불러일으킨다.

물론, 이 질문에 대한 답을 이 글은 명확하게 제공할 수 없다. 그러나, 이 글이 상기시키고자 하는 바는 《부활절 칸타타》가 ‘전례음악’, 즉 예배의 일부였음에도 불구하고 바흐의 전통적인 루터교 칸타타가 아니라 그가 작곡한 ‘세속칸타타’와 유사한 결을 공유하고 있다는 사실이다. 특별히 《부활절 칸타타》는 1713년 작곡된 칸타타 208번, “즐거운 사냥은 늘 나를 기쁘게 한다네”(Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd)를 위시하여 세속칸타타 211번과 212번과 등장인물의 출현, 이들이 펼쳐가는 느슨한 서사구조, 대화를 통한 극의 진행, 아리아와 레치타티보로 이루어

지는 전반적인 형식 등의 측면에서 매우 유사하다.

만약, 《부활절 칸타타》에서 사용된 ‘칸타타’라는 용어의 의미가 바흐의 세속칸타타에 등장하는 바로 그 ‘칸타타’와 일맥상통하는 바가 있다는 사실을 받아들이면, 바흐의 사고 안에 존재하고 있던 ‘전례음악’과 ‘전례음악이 아닌 음악’ 사이의 거리가 과연 얼마만큼 먼 것이었는지 질문하게 한다. 이 거리가 우리가 생각하는 만큼, 또는 우리가 원하는 만큼 멀지 않을 수도 있다는 생각이 들기 때문이다.

3.2. 《부활절 칸타타》에서 《부활절 오라토리오》로

바흐의 《부활절 칸타타》는 《부활절 오라토리오》의 전신(前身)이 되는 작품이다. 다시 정리하면, 바흐의 《부활절 오라토리오》는 세속 칸타타에서 부활절 칸타타로, 그리고 최종적으로 부활절 오라토리오로 재구성되어 나간 작품이라는 것이다. 바흐가 《부활절 칸타타》를 《부활절 오라토리오》로 부르기 시작한 시기는 1737/8년경이다. 이 무렵 바흐는 이미 《크리스마스 오라토리오》와 《승천절 오라토리오》를 완성한 후였다. 아마도 그의 의식 속에는 ‘오라토리오’라는 장르의 의미가 (느슨하게나마) 자리 잡고 있었을 것이다.

그로브 음악사전은 오라토리오를 “17세기와 18세기에 성행한 극적이고, 서사적이면서, 명상적인 요소를 갖춘 종교적인 내용의 가사로 이루어진 성악장르”로 정의하면서, “독일의 음악문화에서는 18세기 초반에 와서야 용어의 사용이 점진적으로 확대되어 나갔지만, 여전히 매우 다양한 종류와 성격의 가사에 바탕을 둔 음악작품을 지칭했다”라고 서술하고 있다.²²⁾ 이러한 정의는 18세기 전반부 독일에서의 오라토리오 정의가 여전히 유연하고, 유동적이며, 개별적일 수밖에 없었다는 사실을 암시하고 있다.

그렇다면, 현존하는 1차 문헌은 당대 오라토리오의 정의를 어떤 방식으로 제공하는지 궁금하다.

오라토리오는...종교적인 오페라(*sacred opera*), 또는 교회나 귀족의 개인 공간에서 펼쳐지는 종교적인 히스토리야(*sacred historia*)의 연주를 칭하며 대화, 이중창, 삼중창, 리토르넬로, 거대한 합창 등으로 구성된다. 이 음악작품은 예술이 창조할 수 있는 독창적이고 세련된 사고에 기대어 풍성하게 작곡되어야 한다.²³⁾

22) Howard Smither, “Oratorio,” in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 18: 503.

23) Wolff, “Under the Spell of Opera?”, 6, 재인용.

이 정의는 1732년 출판된 요한 고트프리트 발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)의 『음악 사전』(*Musicalisches Lexicon*)에 실린 것이다. 여기서 발터는 오라토리오를 두 개의 장르와 연계시키고 있다. 첫째는 종교적인 오페라이며 둘째는 종교적인 히스토리이다. 그런데, 주지하는 바와 같이 이 두 장르는 음악과 가사의 성격, 그리고 기능 등의 측면에서 매우 다르다. 예컨대, 후자는 루터교 예배에서 전통적으로 사용되던 전례음악으로 성서에 등장하는 예수의 탄생, 수난, 부활 등의 내러티브가 변형 없이 복음사가에 의해 레치타티보로 전달(낭독)되고, 합창 또는 코랄 악장이 더해지면서 신학적인 메시지의 목상으로 청중을 이끈다. 히스토리아는 루터교의 예배의식에 뿌리내리고 있는 역사적이고 전통적인 장르이다.

그러니, 종교오페라는 이러한 히스토리아와 매우 다르다. 비록 이 장르가 어떤 종류의 내러티브를 전달한다는 측면에서는 유사하다 하더라도, 궁정이나 극장을 중심으로 펼쳐지는 오페라와 그것의 ‘극적’인 표현, 그리고 복잡하고 다층적이며 단단한 서사구조는 성서구절을 낭독하는 전례음악인 히스토리아와 다를 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 발터는 이 두 장르를 유사하게 보고 있다는 점이 놀랍다. 한편, 당대의 비평가였던 요한 크리스토프 고트슈트(Johann Christoph Gottsched, 1700-1766)의 오라토리오 정의도 흥미롭다.

일반적으로 오라토리오라 불리는 교회음악, 즉 기도를 위한 음악은 아리아와 레치타티보로 이루어진다는 점에서 칸타타와 닮았다. 또한, 이것은 일반적으로 일련의 등장인물들을 포함 시키기 때문에 노래하는 성부 역시 다양해질 수 있다. 이때 대본작가는 반드시 복음서 등 성서에서 인용된 인물, 예컨대 예수, 믿음, 사랑, 소망, 교회, 신부(bride), 술람미, 시온의 딸들, 믿음이 있는 영혼 등을 등장인물로 포함 시키고, 이들이 말하게 함으로써 목적과 장소에 부합하는 결과물을 만들어내어야 한다.²⁴⁾

고트슈트는 발터와는 달리 오라토리오를 당대 종교오페라와 연계시키진 않고 있다. 오히려 그는 칸타타와의 공통점을 더 부각시키고 있다. 그리고 오라토리오가 아리아와 레치타티보로 이루어지며 성서에서 인용된 등장인물들이 ‘극적’인 또는 ‘드라마적’인 진행을 할 수 있고 이것이 교회음악으로 기능할 수 있다고 서술하고 있다. 아마도 여기서 교회음악이라 함은 전례음악까지도 포괄하는 말일 것이다.

이러한 고트슈트의 정의에 기대어 볼프는 오라토리오 정의를, “성서에 등장하거나 또는 은유적 인물들의 대화에 바탕을 둔 서사적이거나 극적인 내용을 가진 작품”이라고 쓰고 있다. 그리고 한 걸음 더 나아가 볼프는 고트슈트와 자신의 오라토리오 정의가 오페라를 출발점 또는 준거 기

24) Wolff, “Under the Spell of Opera?”, 5, 재인용.

준으로 삼고 있다고 말한다.²⁵⁾ 한편, 『바흐 개론』에서 사이먼 헤이그(Simon Heighes)는 바흐가 이해했던 오라토리오라는 용어는 당대 함부르크의 목사이면서 동시에 작가였던 노이마이스터(Neumeister)의 정의를 따른다고 기술하고 있다.

헤이그에 의하면, 노이마이스터는 오라토리오를 성서나 코랄과 같은 이미 존재하고 있는 가사와 새롭게 작시된 시적인 가사가 결합 된 칸타타와 유사한, 또는 칸타타의 짝이 되는 음악 장르로 보고 있다.²⁶⁾ 즉, 노이마이스터는 오라토리오를 정의하면서, 이것의 가사적인 성격만을 언급할 뿐, 음악 형식, 성서 구절이 어떤 방식으로 노래되어야 하는지, 어떤 장소에서 연주 되어야 하는지 등에 대해서는 함구하고 있다는 것이다.

그렇다면, 바흐는 《부활절 오라토리오》를 통해 오라토리오를 어떤 방식으로 규정하고 있는지 살펴볼 차례이다. 이를 위해 이 글은 이 작품의 원전자료로 되돌아가 《부활절 칸타타》가 《부활절 오라토리오》로 재탄생하는 과정을 재구성해보려고 한다. 아래에서 논의되겠지만, 그 이유는 이러한 과정 내부에 바흐가 오라토리오를 어떤 방식으로 이해하고 있었는지에 대한 답을 제공하는 단서가 포함되어 있다고 여기기 때문이다.

《부활절 칸타타》와 《부활절 오라토리오》는 친필악보로 이루어진 필사본이 남아 있는 작품들이다. 그리고 이 작품의 필사본은 크게 두 개의 범주로 나누어진다. 첫째는 SPK P 34로 불리는 총보이고 둘째는 22개의 개별 파트보를 포함하고 있는 SPK St 355이다.²⁷⁾ SPK P 34는 1737/8년경 필사된 것으로 《부활절 칸타타》와 음악적으로, 그리고 가사적으로 큰 차이가 없다. 다만, 3악장의 첫 행인 “오라, 날아오르고 서둘러라”(Kommet, fliehet und eilet)라는 가사가 “오라, 서둘러 달려오라”(Kommt, eilet und laufet)로 바뀌었을 뿐이다.²⁸⁾

그런데 중요한 사실은 바흐가 SPK P 34에서부터 드디어 이 작품을 칸타타가 아닌 오라토

25) Wolff, “Under the Spell of Opera?”, 6.

26) Simon Heighes, “Oratorio,” in *Oxford Composer Companions*, 334.

27) https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000852 [2021년 10월 1일 접속];

https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00071634/db_bachst0347_pa027.jpg [2021년 10월 1일 접속]; https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002556 [2021년 10월 1일 접속]; 첫 번째 필사본은 총보, 두 번째는 등장인물이 삽입된 파트보, 세 번째는 등장인물이 삭제된 파트보이다.

28) 《부활절 오라토리오》의 원전상태와 특징, 그리고 바흐학자들이 어떤 기준에 근거하여 이 작품의 현대악보를 편찬하였는지에 관한 논의는 *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II Band 7, Kritischer Bericht: Oster-Oratorium*에 상세하게 실려있다. 그러나, 국내에서 이 자료에 직접 접근하는 것은 쉽지 않다. <https://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV249Chron.pdf> [2021년 10월 1일 접속]는 Thomas Braatz가 이 원서를 영어로 번역하여 <http://www.bach-cantatas.com>에 게재한 것이다.

리오로 표기하기 시작한다는 점이다. <예 1>에서 제시한 《부활절 오라토리오》의 첫 페이지는 바로 이 판본에서 인용한 것이다. 또한, 바흐는 이 총보에도 칸타타에 등장하는 등장인물들, 즉 막달라 마리아, 야보고의 어머니 마리아, 베드로, 요한 등을 그대로 남겨 두고 있다. 나아가 바흐는 이들의 이름을 개별 악장 위에 명시하여, 그 악장이 누구에 의해 노래되어야 하는지 정확하게 전달한다.

구체적인 등장인물의 이름이 거론되고, 그들이 대화를 통해 극을 전개 시키고, 아리아와 레치타티보 등의 악장으로 구성되고 성서에서 선택된 부활이리는 내러티브가 《부활절 오라토리오》를 관통하고 있다는 관점에서 볼 때 이 판본은 여러 측면에서 당대 오라토리오의 정의, 예컨대 고트세트 등의 정의에 부합하는 것처럼 보인다. 특별히 이 음악에 루터교의 코랄이 존재하지 않는다는 바로 그 사실도 이 작품을 종교적인, 서사적인, 명상적인 내용을 가진 ‘오페라’와 유사한 교회음악 장르, 즉 오라토리오로 정의하는데 기여한다. 그러나 문제는 바흐가 남긴 파트보이다.

SPK St 355의 완성 시기, 그러니까 바흐가 언제 이 파트보 모음을 완성하였는지 정확하게 알 수 없다. 다만, 학자들은 바흐가 1740년 이후에 이들을 편찬하였을 것으로 추정하고 있다. 이 파트보 모음의 가장 중요한 특징은 이 안에 1725년 완성된 《부활절 칸타타》부터 1737/8년 경 완성된 《부활절 오라토리오》, 그리고 그 이후에 만들어진 것처럼 보이는 다양한 시대에 속한 파트보가 공존하고 있다는 점이다. SPK St 355의 이러한 모양새는 바흐 학자들로 하여금 이것을 시대 순으로 나누어 살펴계 하였다. 예를 들면, 1725년경 완성된 파트보, 1737/8년경 완성된 파트보, 마지막으로 1740년대 완성된 파트보 등이 그것이다. 물론, 이 경우 1725년경 파트보는 《부활절 칸타타》의 총보에서, 그리고 나머지는 《부활절 오라토리오》의 총보에서 파생된 파트보일 것이다.

SPK St 355를 시간의 흐름에 따라 분류하면, 바흐가 오라토리오라는 장르를 어떤 방식으로 이해하고 있었는지 추정하게 하는 대목이 등장한다. 1740년경 완성된 일련의 파트보에 1738년 총보에서 보았던 4명의 등장인물들, 즉 막달라 마리아, 야고보의 어머니 마리아, 베드로, 요한의 이름이 삭제되어 있기 때문이다. 바흐는 자신이 남긴 마지막 친필악보에 이전 판본에 등장했던 개별 등장인물의 이름을 삭제하였고, 3악장과 11악장을 이중창과 사중창이 아닌 합창으로 노래할 것을 요구하고 있다. 이 파트보에 포함된 레치타티보 악장에도 등장인물들의 이름이 사라졌다. 이제 개별 레치타티보는 특정한 인물이 노래하던 것에서 ‘누군가’에 의해, 또는 ‘어떤 기독교인에 의해’ 노래하는 악장으로 그 성격이 바뀌었다. 그런데 또 주목할 만 한 사실은 바흐가 이 파트보에서 등장인물의 이름을 모두 삭제한 이후에도 여전히 이 음악을 오라토리오로 명명하고 있다는 것이다.

이 마지막 판본에서 바흐는 왜 등장인물을 ‘굳이’ 삭제하는 수고를 마다하지 않았는지 알 수 없다. 그럼에도 불구하고 왜 그는 굳이 오라토리오라는 제목을 고수했는지도 알기 어렵다. 1차

사료 어디를 보아도, 그리고 바흐가 남긴 어떤 친필 문서에서도 작곡가의 행동을 명쾌하게 설명해 줄 만한 단서가 없기 때문이다. 볼프는 바흐가 마지막 판본에서 등장인물을 삭제한 이유를 작곡가의 단순한 변심으로 해석하고 있다.²⁹⁾ 다시 말하면, 바흐는 1730년대에는 오라토리오를 ‘극적’인 장르로 규정했다가 1740년대에 와서 ‘명상’을 위한 장르로 인식하기 시작했다는 말이다. 과연 바흐가 그랬을지 증명해 보이기는 어려워 보인다.

4. 나가며

이 글은 《부활절 오라토리오》의 편성/형식을 학자마다 다르게 읽고 있다는 문제 제기에서 출발하여, 이 문제가 바흐의 오라토리오를 신학적인 명상을 위한 전례음악으로 읽을 것인지, 또는 드라마가 강조되는 극적인 음악으로 읽을 것인지의 문제와 결을 함께 하는 것이라고 서술하였다. 그리고 이 두 개의 범주 사이를 오가며 바흐의 오라토리오가 어떤 장르였는지 논의하였다. 이를 위해 그가 오라토리오라는 장르에 몰입하게 되는 과정을 그려나갔고, 오라토리오 창작에 착수하면서 어떤 사고를 하였을지 현존하는 1차 자료와 2차 문헌을 통해 조명해 나갔다.

바흐가 남긴 1737/8년 판본에 의하면, 오라토리오는 등장인물을 포함하고, 이들이 성서에서 채택된 (느슨한, 그러나 동시에 강력한) 내러티브를 시적인 언어로 전달하고, 역시 이 등장인물들이 아리아와 레치타티보와 앙상블을 노래함으로 극적인 구성을 제공한다. 보편적으로 알려진 오라토리오와 형식, 구조, 내용 등의 측면과 크게 다르지 않다. 이러한 정의는 고트세트의 정의에는 부합하는 듯하지만, 성서를 인용하지 않는다는 측면에서는 (즉, 히스토리아가 아니라는 측면에서) 발터의 정의와는 차별화되는 것으로 보인다.

한편, 1740년대 이후 완성된 바흐의 최종 판본은 오라토리오를 다음과 같이 정의하게 한다. 첫째, 바흐의 오라토리오는 성서에서 발췌된 내러티브를 전달한다. 이때 내러티브가 성서를 있는 그대로 차용하여 낭독할 필요는 없다. 즉 시적인 언어로 재구성된, 느슨한 서사이면 충분하다. 둘째, 바흐의 오라토리오에는 등장인물이 출현하지 않아도 된다. 셋째, 바흐의 오라토리오에는 등장인물이 출현하지 않기 때문에 이들의 대화 등을 통해 ‘극적’인 구성을 제공할 수 없다. 넷째, 바흐의 오라토리오에는 아리아와 레치타티보가 번갈아 가며 출현하는 형태로 이루어지고, 합창 악장 등이 동반될 수 있다. 이러한 오라토리오에는 등장인물이 삭제되어 있고, 성서 구절이 인용되지 않는다는

29) Wolff, “The Spell of Opera?” 9.

측면에서 고트세트와 발터의 정의에서 모두 벗어나 있다. 바흐의 오라토리오가 당대의 정의를 부분적으로만 반영하는 듯한 모양새다.

바흐의 《부활절 오라토리오》를 둘러싸고 있는 다양한 음악적 맥락, 그리고 이것의 원전이 보여주는 바흐의 오라토리오에 관한 사고와 작곡 공정 등은 결국 그가 생각하던 전례음악의 범위와 관련된 문제로 직결되는 것일지도 모른다. 그리고, 《부활절 오라토리오》의 ‘모든’ 관본을 다 바흐의 ‘의도’로 인정한다면, 그가 상상하는 전례음악의 범위는 우리의 사고 안에 머무르고 있는 그것을 넘어서고 있는 것처럼 여겨진다. 전례음악과 전례 밖의 음악, 그리고 교회음악과 세속음악의 경계가 어찌면 우리의 그것과 바흐의 그것이 다를 수도 있으리라는 사실을 그 복잡한 《부활절 오라토리오》의 필사본들은 분명하게 보여주고 있다.

마지막으로, 이 글을 마무리하면서 필자에게 남는, 논문의 초기 계획단계에서는 예상치 못한 질문은 과연 ‘신학적인 메시지의 명상과 묵상을 요구하는 음악작품’은 결코 ‘극적’일 수 없느냐 하는 것이다. 전례음악은 ‘극적’인 요소가 배제되어야 하는가, 또는 전례음악은 ‘극적’일 수 없는가, 전례음악과 극적인 음악은 결코 공존할 수 없는가라는 질문은 《부활절 오라토리오》 연구의 결과가 남기고 있는 또 다른 차원의 음악학적 문제이다.

검색어

오라토리오(oratorio), 부활절 오라토리오(*Oster-Oratorium*), 크리스마스 오라토리오(*Weihnachts-Oratorium*), 드레스덴(Dresden), 원전연구(source studies), 부활절 칸타타(*Oster Cantata*), 서사(narrative), 극(drama), 친필악보(autography), 필사본(manuscript), 요한 아돌프 하쎈(Johann Adolf Hasse)

참고문헌

- 이가영, “1733년, 그리고 바흐의 일상: <1733년 미사>와 세속칸타타,” 『서양음악학』 18/3(2015), 105-128.
- 이가영, “바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여,” 『음악이론포럼』 26/2(2019), 11-36.
- 이가영, “바흐의 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로,” 『음악논단』 44(2020), 79-104.
- Alfred Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach's: With Their Librettos in German-English Parallel Text*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- 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.
- Marissen, Michael. *Bach's Oratorios: The Parallel German-English Texts with Annotations*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Marshall, Robert. “Toward twenty-first-century Bach Biography.” *The Musical Quarterly* 84/3(2000): 497-525.
- Marshall, Robert. “Bach at Mid-Life: The Christmas Oratorio and the Search for New Paths.” *BACH* 43/1(2012): 1-28.
- Maul, Michael. “New Evidence on Thomaskantor Kuhnau's Operatic Activities, or: Could Bach have been allowed to compose an opera?” *Understanding Bach* 4(2009): 9-20.
- Melamed, Daniel R. Edited. *Bach Perspectives: J. S. Bach and the Oratorio Tradition*, Illinois: Illinois University Press, 2011.
- Melamed, Daniel R. *Listening to Bach: The Mass in B Minor and the Christmas Oratorio*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Schmieder, Wolfgang. *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.
- Shabalina, Tatiana. “Recent Discoveries in St Petersburg and their meaning for the Universtanding of Bach's Cantatas.” *Understanding Bach* 4(2009): 77-99.
- Rathey, Markus. *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Rathey, Markus. *Bach's Major Vocal Wokrs: Music, Drama, Liturgy*. New Heaven: Yale

- University Press, 2016.
- Schulenberg, David. "Bach, Wilhelm Friedemann." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 39, 50. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Stauffer, George B. "Music for 'Cavaliers et Dames': Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum." In *About Bach*. Edited by Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton, 135-156. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Strohm, Reinhard. *Drama per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Heaven: Yale University Press, 1997.
- Talle, Andrew. Edited. *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and His German Contemporaries*. Illinois: Illinois University Press, 2013.
- Williams, Peter. *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.
- Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Edited. *Bach: Die großen Vokalwerke. Vol. 3*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999.
- https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000992/db_bachp0066_page001v.jpg [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00007200/db_bachst033a_pa001.jpg [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000852 [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00071634/db_bachst0347_pa027.jpg [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002556 [2021년 10월 1일 접속].
- <https://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV249Chron.pdf> [2021년 10월 1일 접속].

Bach's *Oster-Oratorium*: Between Devotional and Dramatic

Kayoung Lee

This study deals with J. S. Bach's *Oster-Oratorium*. After it was first conceived as a secular cantata celebrating the Duke of Saxe-Weissenfels in February 25, 1725, it was parodied a few times, leaving two autograph copies of 1738 score and 1740 parts. By considering the musical as well as textual characters of the sources, this study first examines the notion of oratorio appeared in the manuscript sources. At the same time, this study also explores to the extent Bach's *Oster-Oratorium* represents the dramatic features, showing resemblance to the contemporary opera. Finally, I argue that Bach's *Oster-Oratorium* crystalizes Bach's oratorio concept that leads to ask where to draw a clear line between the liturgical and non-liturgical music.

바흐의 《부활절 오라토리오》: 전례음악과 드라마를 넘어서

이가영

이 글은 바흐의 《부활절 오라토리오》(*Oster-Oratorium*)를 논의의 중심에 두고 있다. 이 작품은 1725년 2월, 세속칸타타로 작곡된 이후 일련의 수정과정을 거치면서 1737년경 오라토리오로 재탄생한다. 이 글은 1730년을 전후한 바흐의 행적, 그리고 그가 남긴 원전자료들을 면밀하게 검토하면서, 작곡가는 어떤 방식으로 오라토리오라는 장르를 이해하고 있는지 추적해나간다. 당대의 오라토리오 정의, 보편적인 정의들에 기대어 바흐의 오라토리오는 어떤 음악적, 가사적 특징을 보이는지 분석하는 작업이다. 이를 통해 이 글은 《부활절 오라토리오》가 ‘극적인 어떤 것’과 ‘신학적인 명상과 성찰을 요구하는 어떤 것’ 사이에 어떤 방식으로 놓여 있는지 고민하면서, 과연 작곡가가 상상하는 전례음악의 범위는 어디까지인지 질문하고 있다.

논문투고일자: 2021년 11월 2일

심사일자: 2021년 11월 21일

게재확정일자: 2021년 11월 21일