

바흐의 리토르넬로와 칸타타 208번 - 바이마르를 넘어서¹⁾

이가영

1. 들어가면서

1713년 7월, 당시 28세였던 요한 세바스찬 바흐는 채 스무 살이 되지 않은 자신의 고용주, 요한 에른스트(Johann Ernest, 1696-1715) 왕자로부터 그가 암스테르담에서 구매한 일련의 인쇄본 악보와 필사본 사본들을 건네받았다. 소도시 바이마르에서는 구할 수조차 없는, 당대의 가장 새롭고 혁신적인 음악이었을 이 악보꾸러미 안에는 1711년 출판된 이탈리아 작곡가 안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 기악협주곡, 《화성의 영감》(*L' Estro armonico*)이 포함되어 있었다.²⁾

바흐가 《화성의 영감》을 통해 이탈리아의 기악협주곡이라는 장르를 ‘최초’로 접하지는 않았을 것이다.³⁾ 그러나, 학자들은 작곡가가 《화성의 영감》에 노출되는 사건을 일생의 대전환점으

1) 이 논문은 2017년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

2) Laurence Dreyfus, *Bach and the patterns of Invention* (Cambridge: Harvard University press, 1996), 46; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 126

3) 바흐가 이탈리아 협주곡을 최초로 접한 시기는 명확하게 규명하기는 어렵다. 다만, 1713년과 1714년 사이에 이루어진 건반악기를 위한 편곡작품들은 요한 에른스트의 귀향 이후 바흐가 ‘본격적’으로 이탈리아의 협주곡을 학습하게 되었다는 판단의 근거자료들이다. BWV 592-596, BWV 972-987를 참고하라. 이들 음악 안에는 비발디뿐만 아니라 알레산드로 마르첼로(Alessandro Marcello, 1673-1747), 주세페 토렐리(Giuseppe Torelli, 1658-1709) 등의 협주곡이 포함되어 있다. 그러나, 바흐는 1713년 이전에도 이탈리아 작곡가들의 기악음악들, 예컨대 소나타와 협주곡 등을 접했을 것이라 추정된다. 1700년에 출판된 토마조 알비노니(Tomaso Albinoni, 1671-1751)의 협주곡 2번의 지속저음성부가 바흐의 의해 부분적으로 필사(BWV Anh. I 23참고)되었다는 사실에 미루어보아 작곡가는 비발디의 협주곡을 체험하기 이전에 이미 알비노니의 협주곡을 바이마르 궁정 등지에서 연주할 기회를 가졌을지도 모른다. 알비노니의 협주곡 중 op. 7번(1715년 출판)이나 op.9번(1722년 출판)과 바흐와의 관계는 이미 바흐 문헌에서 다루어진 바 있다. Gregory Bulter, “J. S. Bach’s Reception of

로 해석하고 있다. 이러한 독해는 바흐가 비발디의 기악협주곡을 연주한 것에 그친 것이 아니라 그것을 ‘학습’ 또는 ‘연구’하였고 이를 통해 ‘리토르넬로형식’을 습득하였다는 사실에 바탕을 두고 있다. ‘리토르넬로’라는 용어는 이미 1600년 초, 몬테베르디 등의 음악작품에 등장한다. 따라서 리토르넬로가 비발디의 협주곡에 등장한다는 사실은 그리 놀라운 일이 아니다. 그러나 비발디는 리토르넬로를 악곡을 조직하는 가장 기본적인 수단으로 사용하고 있었고, 이를 통해 악곡에 “질서”와 “일관성”과 “균형”을 부여하는 방식을 고안해냈다. 그러니까 비발디는 이전에는 존재하지 않았던 새로운 기능을 리토르넬로에 덧입혔고, 바흐는 이 점에 크게 주목하였던 것이다.

바흐학자인 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)는 비발디의 작품이 바흐로 하여금 “음악적으로 사고하는 방식을 가르쳤다”라고 기술하고 있다.⁴⁾ 이 새로운 음악적 사고는 1713년 7월을 기점으로 이 시간 이후 작곡하는 바흐의 모든 작품, 모든 장르로 파고 들었다. 따라서 볼프에 의하면, 이 시점을 전후로 작곡된 바흐의 음악은 근본적인 작곡방식에서 차별화된다. 바흐의 일대기가 비발디의 협주곡 대면 이전과 이후로 나누어져야 하는 충분한 이유가 여기에 있다. 물론, 1713년 7월을 기점으로 바흐의 음악적 사고가, 그리고 그것이 드러나는 작곡기법이 전면적으로 변화했다는 사실을 강조하는 학자는 볼프만이 아니다. 바흐의 작품 분석과 해석을 위한 이해의 새로운 지평을 열었다 해도 과언이 아닌 영국의 음악학자, 로렌스 드레이퓨즈(Laurence Dreyfus) 역시 이와 유사한 입장을 취하고 있다.

드레이퓨즈의 저서, 『바흐와 인벤션의 패턴』 (*Bach and the Patterns of Invention*)은 체계적이고 깊이 있으며 독창적인 리토르넬로에 관한 담론이다.⁵⁾ 드레이퓨즈는 이 저서에서 바흐가

Tomaso Albinoni's Mature Concertos,” in *Bach Studies 2*, ed. Daniel Melamed (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 20-46을 보라. 그러나, 알비노니의 op.2번을 통해 바흐가 과연 어떤 것을 습득하였는지에 대해서는 알려진 바가 없다. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 126을 참고하라.

4) Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 171. 비발디의 협주곡이 바흐에게 음악적으로 사고하는 방식을 가르쳤다는 주장은 볼프(와 드레이퓨즈 등의 우리시대 바흐학자들)에 의해 최초로 제기된 것은 아니다. 1802년 출판된 요한 니콜라우스 포르켈(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)의 저서, 『요한 세바스찬 바흐의 삶, 예술, 그리고 작품』 (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst, und Kunstwerke*)에서 이미 저자는 비발디의 영향을 같은 방식으로 강조하고 있기 때문이다. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, ed. Hans T. David and Arthur Mendel (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 442; 한편, 본 본문에서 사용한 질서, 일관성, 균형이라는 표현은 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, 171에 기록된 “order, coherence, and proportion”의 한국어 번역을 인용한 것이다. 변혜련 번역, 『요한 세바스찬 바흐 1』 (서울: 한양대학교 출판부, 2007), 286. 그러나, 이 표현 역시 출처는 포르켈의 문헌이다. *The New Bach Reader*, ed. Hans T. David and Arthur Mendel, 441.

비발디의 협주곡을 통해 습득한 리토르넬로 형식은 단순한 작곡방식을 넘어서는 작곡의 패러다임이고 사고방식일 뿐 아니라 논리적인 시스템이라고 주장하고 있다.⁶⁾ 비록 이러한 패러다임의 습득은 비발디의 기악곡을 통해 이루어진 것임에 틀림이 없지만, 이러한 작곡 시스템은 바흐의 기악곡과 성악곡 양쪽 모두에 침투한다. 이를 증명하기 위해 듀레이푸스는 바흐의 《요한 수난곡》에 등장하는 아리아, ‘서두르라, 고통에 빠진 영혼이여’(Eilt, ihr angefochtenen Seelenach)를 분석하면서, 도입부에서 제시한 리토르넬로가 성악성부와 어떠한 관련을 맺고 있는지, 이것이 작품 전체를 어떤 방식으로 직조하여 나가는지, 이를 통해 바흐는 가사가 담고 있는 신학적인 메시지를 어떤 방식으로 전달하고 있는지 등을 상세하게 논의하고 있다.⁷⁾

공교롭게도, 《화성의 영감》을 만나고, 그것을 학습한 지 얼마 지나지 않은 1714년 2월경, 바흐는 바이마르 궁정의 악장(concertmaster)으로 승진한다. 궁정의 악장이 되면서 바흐가 새롭게 맡게 된 임무는 궁정교회 예배에서 필요한 루터교 칸타타를 매달 한 작품씩 제공하는 것이었다(표 3). 실제로 이 시기까지, 그러니까 그가 1707년, 물하우젠의 성블라지우스교회(Blasiuskirche)의 오르간 연주자로 일하면서부터 바이마르 궁정의 악장으로 취임하기 이전까지 바흐는 종교성악작품을 정기적으로 작곡해본 경험이 없었다. 그에게 그러할 의무가 없었기 때문이다. 1714년 이전에도 바흐가 칸타타를 작곡하지 않은 것은 아니지만, 이 작품들은 루터교 예전의 일부로 치밀하게 계획된 칸타타 시리즈의 일부가 아니라, 장례식 등의 특별한 행사를 위해 작곡된 음악이다. 따라서, 악장 취임과 더불어 바흐에게 주어진 새로운 임무는 그가 오랜 기간 염원해온 교회력에 바탕을 둔 종교성악음악 기획 및 작곡의 신호탄이라는 점에서 중요하다.

5) Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 특별히 33-168을 참고하라.

6) Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, 2; 리토르넬로를 다루는 드레이푸스의 초기 연구는 “J. S. Bach’s Concerto Ritornellos and the Question of Invention,” *The Musical Quarterly* (1985), 327-357을 참고하라. 또한, “Bachian invention and its mechanisms,” in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 171-192는 바흐의 작곡방식을 논리적인 시스템으로 간주하고, 그의 기악곡과 성악곡을 분석한 사례 중 하나이다.

7) Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, 94-102를 참고하라.

(표1) 바이마르 이전 작곡한 칸타타

연주일시	행사명/교회력	BWV	제목
1704-07(?)	지정되지 않음	150	Nach dir, Herr, verlanget mich
1707-08(?)	지정되지 않음	131	Aus der Tiefen rufe ich, Herr
1707-08(?)	장례식	106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
1707-08(?)	부활주일	4	Christ lag in Todes Banden
1707-08(?)	결혼식	196	Der Herr denket an uns
1708.04.02	시의원선거	71	Gott ist mein König

(표2) 바이마르 궁정의 오르간 연주자 겸 궁정음악가 시절 작곡한 칸타타

연주일시	행사명	BWV	제목
1713.02.23	생일축하 칸타타	208	Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd

(표3) 악장 승진 이후 작곡한 루터교 칸타타

연주일시	교회력	BWV	제목
1714.03.25	종려주일	182	Himmelskönig, sei willkommen
1714.04.22	부활절 후 첫 번째 주일	12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
1714.05.20	성령강림절	172	Erschallet, ihr Lieger
1714.06.17	삼위일체 후 세 번째 주일	21	Ich hatte viel Bekümmernis
1714.08.12	삼위일체 후 11번째 주일	199	Mein Herze schwimmt im Blut
1714.12.02	강림절	61	Nun Komm, der Heiden Heiland
1714.12.30.	크리스마스 후 첫 번째 주일	152	Tritt auf die Glaubensbahn

1714년부터 바이마르를 떠나는 1717년까지 바흐는 교회력에 의거하여 매달 한 곡의 칸타타를 작곡하였고 현재 우리에게 남겨진 작품은 24곡이다.⁸⁾ 바흐의 바이마르 칸타타라는 범주로 명명되는 이 작품들은 가사와 음악, 그리고 구조적인 측면에서 바이마르 이전에 작곡된 칸타타들과 구분된다. 예컨대, 악장의 구분이 명료해지고, 레치타티보, 아리아 등의 개별 악장이 포함되기 시작하며 성서와 코랄 가사뿐 아니라 자유로운 시(詩)가 칸타타의 가사로 등장하고 오블리가토 악기가 출현하여 각 악장에 특별한 색깔을 더한다는 점이 그러하다.

이 글이 주목하는 것은 바이마르 칸타타에 등장하는 아리아 악장들이다. 이들은 바흐가 1713년 7월 접한 비발디의 리토르넬로 형식을 실험이라도 하듯, 리토르넬로를 악곡 가공의 동력으로 사용하고 있는 최초의 음악들이다.⁹⁾ 아래에서 상세하게 논의되겠지만, 바흐의 바이마르 아리아 악장

8) 바흐는 악장으로 승진 한 이후 약 3여 년의 기간 동안 매주 하나의 칸타타를 작곡하였다. 전체작품의 규모로 볼 때 현존하는 칸타타는 지극히 일부에 지나지 않는 셈이다.

에서 리토르넬로는 악곡 전체를 관통하면서, 질서를 부여하고, 조직하며, 성악성부와 관계 맺으면서 음악을 짜 나간다. 단연코 바흐는 리토르넬로에 새로운 기능과 역할을 부여하였고, 이러한 특징은 그의 바이마르 아리아 악장에서 최초로 등장하는 것임에 틀림이 없다. 더욱더 중요한 사실은 바이마르 아리아 악장에서 시도한 바흐의 리토르넬로 형식은 이후 라이프치히 작곡되는 아리아 악장에서도 등장하면서, 바흐 아리아의 ‘전형’으로 자리매김한다는 것이다.

이런 맥락에서 보면, 1713년, 7월 바흐가 경험하게 되는 《화성의 영감》은 그의 창작인생에 있어 큰 사건이다. 이 사건은 바흐의 바이마르 칸타타를 하나의 그룹으로 인지하게하고, 이들이 몰하우젠과 라이프치히 사이에 ‘적절하고도 편안하게’ 위치하고 있음으로 인하여, 바흐의 칸타타가 하나의 일관성 있고 논리적인 방향으로 시간의 흐름에 따라 진전되어 나갔다는, 그래서 그의 칸타타는 몰하우젠이라는 준비기간, 비발디의 협주곡을 만나는 학습기간, 이것을 실험하는 바이마르 기간을 거쳐, 라이프치히에서 기법과 깊이의 정점을 맞이한다는 역사적인 내러티브를 훌륭하게 충족시킨다.

이 글은, 위에서 언급한 이 ‘이상적인 내러티브에 제동을 거는, 또는 의문을 제기하는 바흐의

9) 리토르넬로의 정의, 그리고 리토르넬로 형식의 정의는 2000년대 이후 바흐담론에서 가장 중요하게, 또는 치열하게 논의되는 주제 중 하나이다. 그 이유는 이것이 바흐의 작곡공정을 드러내는, 그리하여 바흐의 사고과정을 추적하게 하는 핵심적인 분석 수단 중 하나이기 때문일 것이고, 그럼에도 불구하고, 그것이 하나의 일관성 있는 정의를 허락하지 않기 때문일 것이다. 리토르넬로는 바로크 시대의 기악과 성악음악에 등장하는 기악양상블이 연주하는 악구를 지칭하며, 이것은 악곡 전반에 걸쳐 반복하여 등장한다는 특징을 가지고 있다. 특별히, 악곡의 시작과 끝, 그리고 구조적인 마무리(예컨대 다 카포 아리아의 A 부분이 끝날 때)에서 대부분 반복된다. 리토르넬로 형식이란 비발디 협주곡의 빠른 악장에서 등장하는데, 리토르넬로와 솔로가 번갈아 가며 출현하는 구조를 칭한다. 리토르넬로와 솔로는 편성, 음형, 음악의 성격, 짜임새 등의 측면에서 구분되는데 반복되는 리토르넬로는 관계조 등으로 진조되는 경우가 대부분이다. 바흐학자들이 아리아와 합창악장 역시 리토르넬로 형식으로 분석하는 이유는 기악양상블을 리토르넬로로, 그리고 성악을 (협주곡의) 솔로로 치환하여 읽기 때문이다. 물론, 솔로가 등장한다하여 리토르넬로가 배제되는 것은 아니다. 성악이 노래하는 일련의 악구들을 리토르넬로가 연결해주는 것은 틀림이 없지만, 그리하여, 이들의 접촉제 역할을 하고 있지만, 동시에 리토르넬로는 성악성부와 함께 등장하기도 한다. 리토르넬로와 그 형식의 정의, 그것이 함의하는 바에 관한 문헌은 방대하다. 다음 문헌들을 리토르넬로 연구의 ‘입문서’ 정도로 간주하여 참고하라. 이가영, “바흐의 리토르넬로: 칸타타 8번, 180번, 1번을 중심으로,” 『서양음악학』 10/1(2007), 67-95; Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Jeanne Swack, “Modular Structure and the Recognition of Ritornello,” in *Bach Perspectives 4* (Nebraska: Nebraska University Press, 1999), 33-53; David Schulenberg, “The *Sonate auf Concertenart*: A Postmodern Invention?” in *Bach Perspectives 7* (Urbana: Illinois University Press, 2008), 55-96; Laurence Dreyfus, “The Triumph of “Instrumental Melody”: John Butt, *Bach’s Dialogue with Modernity: Perspectives on Passions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 269-292; Aspects of Musical Poetics in Bach’s St. John Passion,” in *Bach Perspectives 10* (Urbana: Illinois University Press, 2011), 96-122.

세속칸타타 208번에 관련된 논의로부터 시작된다. 세속칸타타라는 의미는, 이 작품이 루터교 예전을 위해 작곡된 종교적인 내용의 칸타타가 아니라, 특별한 목적을 위해 작곡된 여흥을 위한 음악이라는 뜻이다. 앞에서 제시된 (표1)과 (표2)가 예시하는 바와 같이 바흐는 루터교 칸타타와 더불어, 또는 어쩌면 그보다 먼저 세속칸타타를 작곡하고 연주하였는데, 이러한 활동은 바이마르 시기 이후에도 이어진다.¹⁰⁾ 다만, 바이마르 시기 작곡된 세속 칸타타는 208번이 유일하다.

칸타타 208번, ‘나를 즐겁게 하는 것은 오직 사냥뿐’(Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd)은 작센 바이센펠스(Saxe-Weißenfels) 궁정을 다스리던 크리스티안(Christian) 공작의 생일을 축하하기 위해 만들어진 작품이다. 남아 있는 기록은 바흐가 《화성의 영감》을 만나기 이전인 1713년 2월 23일, 다시 말하면, 그가 비발디의 리토르넬로 형식을 접하기 5개월 전, 그리고 궁정악장으로 승진하여 루터교 칸타타를 연속적으로 창작하기 14개월 전에 이 작품을 연주한 것으로 되어 있다. 그런데 흥미롭고 놀랍게도, 칸타타 208번에는 1714년 이후 작곡된 바흐의 루터교 칸타타에서 발견되는 리토르넬로 형식이 등장하고 있다. 이 칸타타에 포함된 아리아 악장은 리토르넬로 형식에 바탕을 두고 있을 뿐 아니라, 이를 통해 악곡을 ‘건축’해나가는 바흐의 음악적 실험들을 고스란히 드러낸다. 앞에서 언급한 바흐 아리아의 ‘전행’들이 이미 이 칸타타의 아리아 악장에서 발견되고 있는 것이다. 이러한 아리아 악장들은, 바흐가 리토르넬로 형식을 1713년 7월에 접하고, 이듬해인 1714년, 그의 루터교 칸타타에 이를 적용하기 시작했다는 ‘매끄러운’ 내러티브를 의심스러운 눈으로 보게 만든다.

이런 맥락에서 보면, 칸타타 208번의 아리아 악장들은 바흐가 1713년 7월, 자신의 고용주를 통해 비발디의 리토르넬로 형식을 접하기 ‘이전’부터 ‘이미’ 리토르넬로 형식을 인지하고 있었고, 이를 그의 칸타타에서 (비록 그것이 세속칸타타였음에도 불구하고) 사용하고 있었던 것이 아닌지 의심하게 한다. 이러한 의심은 이 작품에 등장하는 바흐의 리토르넬로 사용방식이 미래를 예견케하는

10) 바흐의 세속칸타타는 BWV 201번에서 BWV 216a번까지의 작품들이다. (이 목록에는 바흐가 쾨텐 시기 작곡하는 세속칸타타들, 예컨대 BWV 66a, 134a, 173a, 그리고 194a 등은 제외되어 있다. 이 작품들은 세속칸타타로 작곡되었지만, 라이프치히 시기에 와서 루터교 칸타타로 패러디되기 때문에 쉬미더는 이들을 다른 범주로 취급하고 있다.) 칸타타 208번을 제외하면, 이들은 모두 바흐의 라이프치히 시기에 작곡된 음악들이다. *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe*, ed. Wolfgang Schmieder (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998), 202-224를 참고하라. 일부학자들은 라이프치히 시기, 바흐가 세속칸타타 작곡에 보다 집중했던 이유는 그가 1729년, 콜레기움 무지쿰(collegium musicum)이라는 음악가와 학생들로 구성된 앙상블을 맡아 고트프리트 짐머만(Gottfried Zimmermann)의 카페에서 음악을 연주하기 시작하면서부터라고 주장한다. Malcolm Boyd, *Bach* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 161-131; Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 206-210; 이가영, “1733년, 그리고 바흐의 일상: 《1733년 미사》와 세속칸타타,” 『서양음악학』 18/3(2015), 105-128.

충분히 ‘바흐스러운’ 것이라는 점에서 더더욱 그 크기가 증폭된다.¹¹⁾ 그러니까, 칸타타 208번에 포함된 일련의 아리아악장은 비발디를 통한 리토르넬로 형식의 습득은 곧 새로운 작곡기법을 시도하는 바흐작곡인생의 분수령이라는 최근 학자들의 주장, 그리고 이것이 암시하는 이상적인 내러티브의 존재는 마땅히 재고되어야 하는 것임을 역설하고 있는 것이다.

뒤따르는 논의는 다음과 같은 방식으로 진행된다. 첫째, 바흐의 바이마르 시기 작곡된 두 개의 아리아 악장을 선별하여 분석한다. 두 개의 악장은 소프라노 아리아, ‘한숨, 눈물, 슬픔, 고난’(Seufzer, Tränen, Kummer, Not)과 베이스 아리아, ‘십자가와 영광이 함께 하도다’(Kreuz und Kronnen sind verbunden)이다. 이 두 개의 악장을 통해 보이하고자 하는 바는 바흐가 리토르넬로에 기대어 악장을 완성해 나가는 공정이다. 그는 리토르넬로에 어떤 기능을 부여하는지, 이것이 악장의 열개를 구축하는데 어떤 역할을 하고 있는지 등을 질문하면서 두 악장에 등장하는 리토르넬로 형식을 파악해 나갈 것이다. 이는 《화성의 영감》을 학습 한 이후, 즉 바흐가 비발디의 리토르넬로 형식을 학습한 이후 이것이 바흐의 작곡기법에 어떤 방식으로 등장하는지 밝히는 작업과 크게 다르지 않을 것이다. 그리고 이는 곧 바흐 아리아의 ‘전형’을 탐구해나가는 작업이기도 하다.

둘째, 이 글은 시간을 거슬러 올라가 1713년 2월 23일 연주된 칸타타 208번으로 관심을 이동시킨다. 이 작품에서 분석될 악장은 제7악장, 베이스 아리아와 제9악장, 소프라노 아리아이다. 이 두 악장에 등장하는 바흐의 리토르넬로 형식은 과연 어떤 것인지, 이것이 위에서 언급한 두 개의 악장과 어떤 점이 다른지, 또는 유사한지 질문한다. 이를 통해 이 글은 칸타타 208번을 바흐의 작품 연대기 안에서 어떻게 위치시킬 수 있을지, 이 작품에서 감지되는 작곡상의 실험들을 어떻게 기술할 수 있을지, 특별히 이 작품이 세속칸타타라는 점을 고려할 때 이 작품의 장르가 바흐의 성악곡 전반을 이해하는데 어떠한 실마리를 제공할지, 또는 어떠한 음악학적 문제점을 제기하는지 등에 대해 고민해 나갈 것이다.

2. 최초의 루터교 칸타타, 그리고 아리아 악장

바흐가 바이마르 궁정의 오르간 연주자 및 궁정음악가로 부임해 오는 것은 1708년의 일이다. 그는 몰하우젠의 성블라지우스 교회 오르간 연주자라는 직책을 떠나면서, 자신의 상관에게 사임을

11) ‘바흐스러운’이라는 표현은 영어권에서 사용하는 ‘Bachian’이라는 형용사에 상응하는 한국어 번역 정도로 간주하면 될 것이다.

요청하는 서신을 보냈다. 이 서신에는 바흐가 물하우젠을 떠날 수밖에 없는 이유가 명료하게 언급되어 있다. “정연한 교회음악이라는 나의 목표를 향하여”(my goal of well-regulated church music)라는 것이 바로 그것이다.¹²⁾ 작곡가는 자신이 물하우젠에서도 이러한 목표를 추구하지 않았던 것은 아니지만, 자신에게 주어진 임무 및 주변의 방해로 인하여 이러한 목표를 달성하기 어려웠다고 밝히면서, 이제 물하우젠을 떠나 자신의 목표를 온전히 추구할 수 있는 도시로 떠날 수밖에 없음을 피력하고 있다.

청년 바흐는 오르간 연주자 이외의 경력을 가져본 적이 없었다. 그가 채 스무 살이 되기 이전 고용된 최초의 직장부터 물하우젠에 이르기까지 바흐는 늘 오르간 연주자였고, 그의 의무 역시 루터교 예배에서 오르간을 연주하는 것이었다. 그리고 “정연한 교회음악”이라는 목표를 앞세워 물하우젠을 떠나 바이마르를 향했음에도 불구하고, 1714년, 그가 바이마르 궁정의 악장으로 승진하기 이전까지, 그의 주된 임무는 예배에서 오르간을 연주하는 것이었다. 따라서 1714년, 교회력을 반영한 루터교 칸타타 작곡이 새로운 임무가 되는 순간을 바흐는 무척이나 의미심장하게 받아들였을 것이다. 물론, 오랜 기간 동안 “정연한 교회음악”작곡을 자신의 목표로 삼았다는 바흐의 증언을 온전히 신뢰한다면 말이다.¹³⁾

이 글이 살펴보고자 하는 알토 아리아, ‘십자가와 영광이 함께 하도다’(이후 ‘십자가와 영광이로, *Kreuz und Kronnen sind verbunden*)는 칸타타 12번, ‘눈물을 흘리며, 탄식하고, 슬피하며, 두려워하는도다’(Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen)의 4번째 악장이다. 1714년 4월 22일 연주된 이 작품은 신포니아, 합창, 아리아, 레치타티보, 코랄 등의 7개 악장으로 구성되어 있다. 다단조의 다카포 아리아 형식으로 작곡된, ‘십자가와 영광이’는 총 5행으로 이루어져 있으며, 기독교인은 고통과 적이 늘 많으나, 예수의 상처가 그에게 위로가 된다는 내용을 노래한다.(악보1 참고)

이 아리아는 총 7마디로 이루어진 리토르넬로로 시작된다. 독주 오보에가 이끌어가는 시작 리토르넬로의 선율은 3개의 기본 단위로 나눌 수 있다. 마디 1에서 마디 4의 두 번째 박까지(이후 마디 4.2로 표기)를 전악구(*Vordersatz*), 마디 4의 3번째 박에서 마디 5의 3번째 박까지를 속행구(*Fortspinnung*), 그리고 마디 5의 마지막 박부터 마디 7의 첫 번째 박까지를 종결구(*Epilog*)로 보

12) 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), 57.

13) “정연한 교회음악”이라는 표현도 변혜련의 번역에서 인용한 것이다. 『요한 세바스찬 바흐 1』, 196. 바흐가 사용한 정연한 교회음악(또는 “well-regulated church music”)의 뜻을 정확하게 파악하기는 어려워 보인다. 다만, 바흐가 당대 처한 상황을 고려할 때, 그리고 그 이후까지도 생각해볼 때, 이 문구는 칸타타를 ‘정기적으로 연주하고 싶다는 작곡가의 의지를 표방하고 있는 것 정도로 이해할 수 있을 것이다.

는 것이다.¹⁴⁾ 알토성부(또는 협주곡에 빗대어 볼 때 솔로 에피소드)는 마디 7의 두 번째 박에서 시작되는데, 오보에가 연주하는 시작리토르넬로 선율과는 다른 듯 보이지만, 그래서 새로운 음악인 듯 하지만, 도입부의 단3도 도약진행이나 리듬 등의 측면에서 리토르넬로에서 파생된 듯한 느낌을 지울 수 없다.

이 성악선율에 이에 등장하는 두 번째 리토르넬로, 즉 마디 9부터 마디 15의 첫 번째 박까지는 시작리토르넬로의 반복이다. 이 시작리토르넬로의 반복이후 마디 15의 두 번째 박에서 마디 17의 세 번째 박까지는 새로운 선율의 도입으로 볼 수 있을 것이다. 그러나, 이 새로운 선율의 리듬은 마디 5의 마지막 박부터 마디 7의 첫 번째 박, 즉 종결구의 그것과 흡사하기 때문에, 이 마디의 음악은 신선하면서 동시에 익숙하다. 마디 18의 두 번째 박에서 마디 24의 첫 번째 박까지는 또 다시 작품의 도입부에서 들었던 시작리토르넬로를 변형 없이 반복하고 있다. 이 리토르넬로의 반복은 다카포 아리아의 A부분은 완결하면서, 구조적인 다단조 종지를 마무리하는 역할을 수행하고 있다.

(악보1) 칸타타 12번, 제4악장, 알토아리아, 마디 1에서 마디 9

4. Aria

14) 리토르넬로를 세부분 즉, 전악구(Vordersatz), 속행구(Fortspinnung), 종결구(Epilogue)로 나누어 이해하는 관행은 20세기 초 독일의 음악학자, 빌헬름 피셔가 제안한 것이다. 20세기 이후 대부분의 바흐학자들은 이러한 피셔의 분류를 따르고 있다. 피셔의 원문은 Wilhelm Fisher, "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils," Studien zur Musikwissenschaft 3(1915), 24-84를 참고하고, 국내 적용사례는 이가영, "바흐의 리토르넬로," 2-3을 참고하라. 드레이퓨즈 등의 영미권학자들 역시 피셔의 분류에 기대에 바흐의 리토르넬로를 분석하고 있다. 드레이퓨즈의 *Bach and the Patterns of Invention*, 59-63을 보라. 전악구는 주제적인 성격의 음악이 제시되는 부분으로 으뜸조와 딸림조가 강조되고, 속행구는 동형진행 등으로 이루어지면서 화성적으로 으뜸조를 떠나는 부분, 그리고 마지막 속행구는 종지, 또는 종결구의 음악으로 딸림조에서 으뜸조로의 진행이 부각되는 부분이다. 그러나 바흐의 모든 리토르넬로가 이러한 분류를 명료하게 따르고 있지는 않으며, 명료한 세부분 구조로 나누어지는 것도 아니다.

17

내림 나장조를 거쳐, 내림 마장조로 전조하는 다카포의 B부분도 시작리토르넬로 음형에서 결코 자유롭지 못하다. 다만, 이들에 가해진 변화는 조성과 관련된 것이다. 다카포의 B부분은 알토(또는 솔로 에피소드)가 먼저 노래하는 방식으로 진행되는데, 이 알토의 선율에 이어 등장하는 기악리토르넬로, 즉 오보에 선율은 시작리토르넬로의 속행구와 종지형이 변형된 형태로 내림 마장조에서 반복되고 있다. 이 변형된 형태의 리토르넬로는 마디 30에서 사단조로 다시 한 번 반복된 후, 마디 35에서 내림 마장조로 되돌아온다. 마디 35에서 등장하는 리토르넬로의 음형 역시 흥미로운데, 이것도 시작리토르넬로의 전악구와 종결구가 결합된 형태를 보이고 있기 때문이다. 여기에 등장하는 종결구는 마디 15에서 등장하는 변형된 종결구와 닮았다. 이상에서 언급한 이 아리아의 형식은 다음과 같은 방식으로 정리될 수 있다.

- 마디 1에서 마디 7 = 시작리토르넬로
 - * 마디 7.2에서 마디 9.1 = 알토(솔로 에피소드)
- 마디 9.2에서 마디 15.1 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 마디 7)
- 마디 15.2에서 마디 17.3 = 새로운 선율?(리듬은 리토르넬로의 변형)
- 마디 18.2에서 마디 24.1 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 마디 7)///Fine
 - * 마디 24.2에서 마디 26.1 = 알토(솔로 에피소드)
- 마디 25.1에서 마디 26.1 = 시작리토르넬로의 전악구 반복
- 마디 26.2에서 마디 29.3 = 시작리토르넬로의 전악구 반복 + 새로운 종지형?(리듬은 리토르넬로의 변형, 내림 마장조와 사단조에서)
- 마디 30. 2에서 마디 32.1 = 시작리토르넬로의 전악구 반복 + 새로운 종지형?(리듬은 리토르넬로의 변형)
 - * 마디 32.2에서 마디 35.1 = 알토(솔로 에피소드)
- 마디 35.1에서 마디 38.3 = 시작리토르넬로의 전악구 반복(내림 마장조에서) + 새로운 종지형(리듬은 마디 15의

변형)///Da capo

위에서 간략하게 분석한 알토 아리아, ‘십자가와 영광이 함께 하도다’는 1714년 4월 무렵 바흐의 아리아가 어떠한 작곡공정을 통해 탄생하는지 보여주는 좋은 예이다. 그리고 이 작곡공정의 중심에는 리토르넬로가 자리 잡고 있다. 즉, 이 아리아는 작곡가가 악곡의 도입부에 등장하는 시작리토르넬로에 어떠한 기능을 부여하는지, 이것이 이후 등장하는 기악리토르넬로와 성악성부에 얼마만큼 깊숙이 침투해 있는지 보여준다. 기악리토르넬로와 성악성부(또는 솔로 에피소드)는 번갈아가며 등장하는 구조를 취하고 있고, 솔로 에피소드의 음형은 리토르넬로의 반복이거나 그것의 변형이며, 솔로 에피소드가 등장할 때도 리토르넬로 음형은 사라지지 않고, 전자를 보조하거나 보완하고 수식한다. 다시 말하면, 이 아리아에 등장하는 ‘모든’ 음악은 바흐가 도입부에서 제시하는 시작리토르넬로의 반복이거나 변형된 형태이다. 또는 그것에서 파생된 형태이다. 그러니, 이 아리아는 시작리토르넬로가 악곡의 창작에 얼마만큼 영향을 미치는지, 나아가 바흐가 시작리토르넬로에 얼마만큼 ‘집착’하고 있는지 명쾌하게 보여주는 예시라고 할 것이다.

실제로, 바흐의 성악작품에서, 시작리토르넬로에 이러한 기능을 부여하는 작곡가의 행위는, 바이마르 이전 시기에는 발견되지 않는다. 다시 말하면, 바흐가 작곡한 몰하우젠 칸타타에는 ‘십자가와 영광이 함께 하도다’와 유사한 작곡방식을 보여주는 아리아가 존재하지 않는다는 것이다. 주지하는 바와 같이 바흐의 몰하우젠 칸타타들은 악장구분이 명료하고, 당대 오페라와 같이 시적인 가사에 바탕을 둔 아리아 악장과 레치타티보 악장이 등장하며, 다양한 오블리가토 악기가 동반되는 ‘근대적인’ 형태의 칸타타 모습을 취하고 있지 않다.¹⁵⁾ 따라서 바흐의 몰하우젠 칸타타는 북스테후데 등이 작곡한 17세기 독일의 코랄 모테트에 더 가까운 형태라고 보아야 할 것이다. 이러한 시각에서 보면, 1714년, 바흐가 근대적인 모습의 칸타타를 작곡하면서 아리아 악장에 도입하기 시작하는 리

15) 여기서 말하는 ‘근대적’이란 (운율에 바탕을 둔) 아리아 텍스트와 레치타티보 텍스트가 포함되어 있는 칸타타를 말한다. 전통적인 칸타타 가사, 즉 코랄과 성서에서 인용된 구절로 이루어진 가사에 아리아와 레치타티보 가사를 최초로 포함시킨 작가는 작센 마이닝겐(Saxe-Meiningen)의 공작인 에른스트 루드비히(Ernst Ludwig, 1627-1724)이다. 그는 1704년에 새로운 형식의 종교시집을 출판하였다. 그러나 이러한 형식의 칸타타 가사가 본격적으로 알려지기 시작한 것은 에르트만 노이마이스터(Erdmann Neumeister, 1671-1756)에 의해서이다. 신학자 겸 시인이었던 노이마이스터는 전통적인 칸타타와 당대 이탈리아 오페라 전통, 즉 아리아와 레치타티보 가사를 결합시킨 수많은 칸타타 가사를 작사한 것으로 알려져 있다. 바이마르 시기 작곡된 바흐의 칸타타 중 두 작품, 즉 칸타타 18번과 61번은 노이마이스터의 가사를 채택하고 있다. Konrad Künster, “Ernst Ludwig,” in *Oxford Composer Companions*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 158-159; Konrad Künster, “Neumeister, Erdmann,” in *Oxford Composer Companions*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 314-315를 참고하라.

토르넬로 형식은 분명, 그가 시도하는 새로운 작곡기법이다.

위에서 논의된 알토 아리아, ‘십자가와 영광이 함께 하도다’에서 발견되는 리토르넬로 형식은 바이마르 시기 작곡된 바흐의 다른 칸타타에서도 발견된다. 1714년 6월 17일 연주된 칸타타 21번에 포함되어 있는 소프라노 아리아, ‘한숨, 눈물, 슬픔, 고통’(Seufzer, Tränen, Kummer, Not) 역시 ‘십자가와 영광이 함께 하도다’와 유사한 기능을 가진 도입부 리토르넬로를 포함하고 있다. 즉, 도입부의 리토르넬로는 이후 출현하는 ‘모든’ 음악을 사전에 예고하는 한편, 이후 등장하는 모든 음악은 도입부 리토르넬로의 반복, 변형, 축소, 확대이다. 다단조로 작곡된 ‘한숨, 눈물, 슬픔, 고통’은 총 32마디로 이루어진 상대적으로 짧은 아리아이며, ‘십자가와 영광이’와는 달리, 가사의 반복이 배제된, 단일형식으로 작곡된 음악이다.

(악보 2) 칸타타 21번, 제3악장, 소프라노 아리아, 마디 1에서 마디 9

3. Aria
Molt' adagio

Oboe

Soprano

Violoncello
Violone
Organo (bez.)

4

7

Seuf-zer, Trä-nen, Kum-mer, Not-, Seuf-zer,

이 소프라노 아리아도, ‘십자가와 영광이’와 유사하게, 오보에 독주선율을 포함하고 있다. (악보 2)가 제시하는 바와 같이 12/8로 기보되어 있는 이 아리아는 ‘한숨’ 모티브가 반복되어 등장하는 리

토르넬로로 시작된다. 마디 1부터 마디 7의 첫 번째 박까지 이어지는 시작리토르넬로는 다음과 같은 방식으로 아리아 전반에서 반복되고 있다.

- 마디 1에서 마디 8 = 시작리토르넬로
 - * 마디 8.2에서 마디 9.1 소프라노(솔로 에피소드)
- 마디 9.2에서 마디 14.1 = 시작리토르넬로의 전악구 반복(마디 1에서 마디 5.1)
- 마디 14.3에서 15.1 = 새로운 음악
- 마디 15.2에서 마디 16.1 = 시작리토르넬로의 속행구 반복(마디 5.2에서 마디 6.1)
- 마디 16.4에서 마디 18.1 = 시작리토르넬로의 전악구 반복(마디 2.2에서 3.1)
 - * 마디 18.2에서 마디 19.1 소프라노(솔로 에피소드)
- 마디 19.2에서 마디 22.1 = 시작리토르넬로의 전악구 반복(마디 1에서 마디 5.1, 사단조에서)
- 마디 22.2에서 마디 24.1 = 시작리토르넬로의 종결구 반복(마디 6에서 마디 8.1)
- 마디 24.2에서 마디 32 = 시작리토르넬로(마디 1에서 마디 8)

특별히, 이 아리아의 성악선을 역시 리토르넬로를 있는 그대로 모방하거나, 수식하고 변형하는 형태 이상을 벗어나지 않는다. 리듬 역시 시작리토르넬로의 반복에 불과하다. 따라서, 이 소프라노 아리아는, 위에서 논의된 알토 악장, ‘십자가와 영광이’와 유사하게, 또는 그보다 더 ‘심각하게’ 시작리토르넬로에 기대고 있다. 이 시기 바흐가 리토르넬로 형식을 충분히 이해하고 있지 못했더라면, 볼프와 드레이퓌즈가 주장하는 바와 같이 비발디의 협주곡을 만나지 못했더라면 결코 탄생할 수 없는 악장이기도 하다.

철저하게 시작리토르넬로에 기대고 있는 바흐의 아리아 악장은, 위에서 언급한 바와 같이 ‘전형적’인 바흐의 아리아로 자리 잡는다. 따라서 바흐의 라이프치히 시기 등장하는 아리아들은 위에서 제시한 리토르넬로 형식을 따르고 있다. 학자들과 청중들이 기억하는 전형적인 바흐의 아리아 역시 이러한 형식을 크게 벗어나지 않는다. 물론, 장르를 초월하여 바흐가 작곡하는 모든 아리아, 예컨대 그의 수난곡과 미사 등에 등장하는 아리아 역시 이 글이 제시하는 리토르넬로형식에 바탕을 두고 있다.

3. 바흐의 세속칸타타 208번¹⁶⁾

여기서 이 글은 바흐가 비발디의 협주곡을 접하기 일 년 전 무렵으로 돌아가려한다. 1713년, 2월 23일, 바흐가 작센 바이센펠스 크리스티안 공작의 31번째 생일을 축하하기 위해 칸타타 208번, ‘나를 즐겁게 하는 것은 오직 사냥뿐’을 작곡하고 연주한 바로 그 무렵이다. 이 작품의 가사는 바이마르의 궁정시인인 잘로모 프랑크(Salomo Frank, 1659-1725)가 제공한 것이다. 그러니까 바흐와 잘로모의 만남은 루터교 칸타타가 아닌 세속칸타타를 통해 시작된 것이었고, 이후 그들의 협업은 바흐가 바이마르에서 작곡하는 루터교 칸타타를 통해서 한동안 지속되었다.¹⁷⁾

칸타타 208번은 바흐의 칸타타 작곡 역사라는 관점에서 볼 때 이전 작품들과 몇 가지 측면에서 구분된다. 표 1에서 보는 바와 같이 바흐의 칸타타 작곡은 그가 물하우젠에서 머물던 1708년, 칸타타 71번의 연주와 더불어 일단락이 되었다. 그리고 그가 바이마르 궁정의 악장으로 승진하면서 본격적인 루터교 예배를 위한 칸타타를 작곡하기 시작하는 시기인 1714년 3월 25일, 종려주일까지 약 6년 동안 바흐는 칸타타 작곡에 손을 대지 않았다. 이 6년의 공백을 낀 작품이 바로 칸타타 208번이다. 칸타타 208번의 작곡 이후, 약 1년의 시간이 흐른 후에야 바흐는 드디어 칸타타를 작곡하는 공식임무에 착수하게 된다는 점도 주목할 만하다(표2와 표3 참고).

그런데, 칸타타 208번은 작곡시기적인 측면에서만 흥미로운 것은 아니다. 바이마르 이전 칸타타가 코랄 모테트 등의 17세기 종교성악곡 모델을 따르고 있다면, 칸타타 208번은 1714년 이후 작곡되는 바흐의 바이마르 칸타타들, 예컨대 위에서 언급한 칸타타 21번, 12번 등과 같은 ‘근대적’인 모습의 칸타타 형태를 이미 갖추고 있다. 이 작품은 총 15개의 개별 악장으로 명료하게 나누어져 있고, 아리아와 레치타티보, 이중창, 합창 등의 다양한 편성으로 구성된다. 또한, 바이마르 (나아가 라이프치히) 칸타타가 그러한 것처럼 이 칸타타에 포함된 6개의 개별 아리아 악장은 특별한 음색을 가진 독주악기를 동반하고 있다. 이 독주악기와 성악성부는 서로가 서로를 보조하고, 보완하고, 또 수식하면서 전형적인 바흐 아리아의 짜임새를 엮어나가고 있다. 요약하면, 칸타타 208번은 형식, 편성, 구조 등의 측면에서 1년 후 등장하는 바이마르 칸타타와 거의 유사하다. 나아가 이 작품에 등장하는 아리아 역시 위에서 언급한 알토와 소프라노 악장처럼 리토르넬로 형식에 바탕을 두

16) 칸타타 208번은 《사냥 칸타타》(*Hung Cantata*)라는 명칭으로 불리기도 한다. Konrad Künster, “Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd,” in *Oxford Composer Companions*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1996), 508-509.

17) 바흐가 바이마르에서 작곡한 24개의 칸타타 중 칸타타 18번과 61번을 제외한 나머지 작품의 가사는 프랑크가 제공한 것이다. 그러나, 바흐와 프랑크의 협업은 순조로운 것이었다고 보아야 할 것이다.

고 작곡된 음악이다.¹⁸⁾

칸타타 208번 중, 이 글이 논의하고자 하는 악장은, 제7악장 베이스 아리아, ‘우리의 왕은 대지의 목신이라’(*Ein Fürst ist seines Landes Pan*, 이후 ‘우리의 왕’으로 표기)와 제9악장 소프라노 아리아, ‘양들은 여유롭게 풀을 뜯고’(*Schafe können wicher weien*, 이후 ‘양들은 여유롭게’로 표기)이다. 판(Pan)이 노래하는 베이스 아리아는 공작(크리스티안)이 바이셀펠즈에 없다면, 그것은 영혼이 없는 육체와 같다고 말하며, 목신으로 비유되는 그가 반드시 필요하다는 것을 역설하는 내용을 노래한다.

두 개의 오보에와 하나의 오보에 다 카치아를 요구하는 베이스 아리아, ‘우리의 왕’은 10마디에 해당하는 도입부 리토르넬로로 시작된다. 이 시작리토르넬로는 으뜸화음을 제시하는 전악구(마디 1에서 마디 3의 3번째 박), 동형진행을 통해 딸림화음을 강조하는 속행구(마디 3의 4번째 박에서 마디 8까지), 그리고 마지막으로 종지를 위한 종결구(마디 9에서 마디 10까지)로 나눌 수 있다. 마디 10의 마지막 박에서 베이스 성부(또는 솔로 에피소드)가 시작되는데, 첫 번째 베이스 선율을 이루는 악구, 마디 10에서 마디 12까지는 시작리토르넬로를 정확하게 모방하고 있지 않지만, 이것을 연상시키면서 동시에 보완하는 듯한 선율선과 리듬을 노래한다.

베이스가 가사의 첫 번째 행을 마무리하면, 리토르넬로의 도입부, 즉 전악구가 다시 들린다(마디 12-14.1). 이어지는 베이스(솔로 에피소드)는 두 개의 악구로 나누어지는데 첫 번째 악구는 마디 10에서 12의 반복이지만, 두 번째 악구(마디 16.2에서 마디 18.2까지)에서 전조되어 딸림조로 옮겨간다. 마디 18부터 마디 28의 첫째 박까지는 도입부에서 들었던 10마디의 시작리토르넬로가 사장조에서 반복되고 있다. 이후 바흐는 작정이나 한 듯, 10마디로 구성된 시작리토르넬로를 가단조, 마단조, 바장조 등의 조성에서 제시해 나가고 있다. 시작리토르넬로는 원조로 되돌아오기 위해 마디 57에서 7음(나음)이 조정되면서, 최종적으로 마디 58에서 다장조의 리토르넬로, 즉 악장의 도입부에서 들었던 바로 그 리토르넬로로 되돌아온다. 그러나 마디 58에서 도입부의 리토르넬로가 완벽하게 재연되는 것은 아니다. 마디 58에서는 도입부의 첫 부분, 전악구만 짧게 반복되면서, 시작

18) 바흐의 다른 장르와 비교할 때 그의 세속칸타타에 관한 학문적 논의는 상대적으로 그리 활발하지 못하다. 그 이유는 작곡가가 라이프치히의 루터교 교회 칸타타로 가장 긴 시간을 일했고, 이곳에서 루터교 교회예배를 위한 예전음악을 주로 작곡하고, 연주했기 때문일 것이다(이와 관련된 내용은 이 글의 결론부분에서 다시 한번 다루어질 것이다). 칸타타 208번에 관한 학문적인 논의도 지극히 제한되어 있다. 영미권에서 이루어진 칸타타 208번에 관한 논의는 Michael Marissen, “On Linking Bach’s F-Major Sinfonia and his Hunt Cantata,” *Bach* 23/2(1992), 31-46를 참고하라. 바흐의 세속칸타타 연구 상황은 국내도 해외와 크게 다르지 않다. 국문으로 이루어진 바흐의 세속칸타타에 관한 논의는 이가영, “바흐 작품의 전통적 해석에 대한 재고: 〈뢰부스와 판의 대결〉을 중심으로,” 『음악과 문화』 22(2010), 57-77을 참고하라.

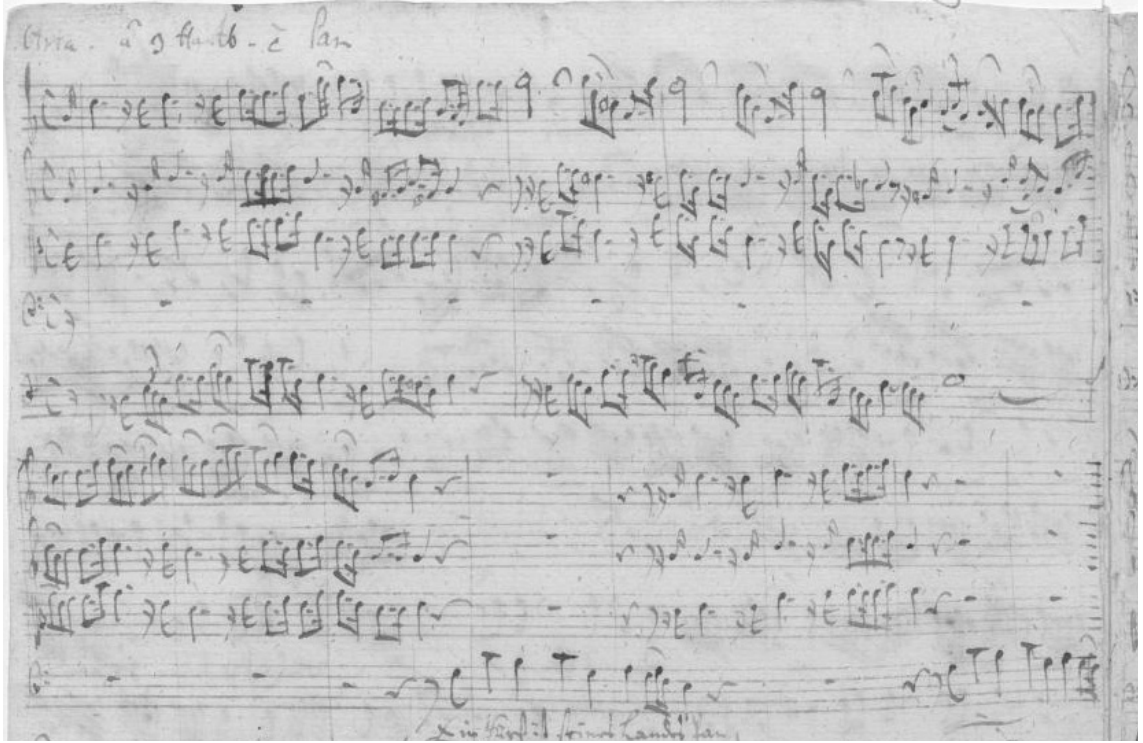
리토르넬로의 귀환을 알리고, 이후 마디 60에 가서야 비로소 시작리토르넬로가 완전하게 재연된다.

- 마디 1에서 마디 10.3 = 시작리토르넬로
 - * 마디 10.4에서 마디 12.3 = 베이스(솔로 에피소드)
- 마디 12.3에서 마디 14.1 = 시작리토르넬로의 전악구 반복(마디 1에서 마디 2.3)
 - * 마디 14.3에서 마디 18.2 = 베이스(솔로 에피소드)
- 마디 18.3에서 마디 28.1 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 마디 10, 사장조에서)
 - * 마디 28.3에서 마디 30.2 = 베이스(솔로 에피소드)
- 마디 30.2에서 마디 40.1 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 마디 10, 가단조에서)
 - * 마디 40.2에서 마디 43.2 = 베이스(솔로 에피소드)
- 마디 44에서 마디 45.2 = 시작리토르넬로의 전악구 반복(마디 1에서 마디 2)
- 마디 46.2에서 마디 48.3 = 새로운 음악
- 마디 48.2에서 마디 57.3 = 시작리토르넬로의 속행구 + 종결구의 반복(마디 3에서 마디 8)
- 마디 58에서 마디 71 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 마디 10)

이 약장에서 리토르넬로는 성악악구를 연결시켜 주는 접착제이고, 전조를 이루기 위한 가장 중요한 수단일 뿐 아니라 악곡을 시간적으로 전진하게 하는 가장 기본적인 동력이다. 악보 3은 이 기본적인 동력을 실제로 바흐가 어떻게 기보하였는지 명백하게 보여주는 작곡가의 기록이다. 이 칸타타는 수정의 흔적이 상대적으로 많이 발견되는 ‘수정의 흔적이 남아있는, 또는 작곡과정이 드러나는 필사본’(Konzeptschrift, Composing score)의 형태로 남아있다.¹⁹⁾ 바흐가 남긴 수정의 흔적들은 작곡가의 사고과정과 방식을 보여준다는 측면에서 의미가 있다. 그런데 주목할 만한 사실은 칸타타 208번의 필사본 곳곳에 수정의 흔적이 남아있음에도 불구하고, 베이스 아리아, ‘우리의 왕’의 도입부 시작리토르넬로는, (악보3)이 보여주는 바와 같이, 수정이 흔적이 거의 없다는 것이다.

19) 칸타타 208번은 친필로 기보된 총보가 베를린 국립도서관(Staatsbibliothek zu Berlin)에 P42/3으로 분류되어 보존되고 있다. 한편, 현존하는 바흐의 친필악보는 두 가지 범주로 나누어 설명된다. 첫째는 ‘수정의 흔적이 없는 필사본’(Reinschrift, fair copy)과 둘째는 ‘수정의 흔적이 남아있는, 또는 작곡과정이 드러나는 필사본’(Konzeptschrift, Composing score)이 그것이다. 전자는 최소한의 필요한 오류정정만이 포함되어 있을 뿐, 작곡과정 상의 수정흔적이 거의 남아있지 않은 필사본을 지칭한다. 한편, 후자는 오류정정 뿐 아니라 수정의 흔적들이 상당히 발견되는 필사본으로 악곡구상의 초안, 또는 스케치 등이 포함되어 있는 경우도 많다. 바흐의 필사본을 다루는 가장 고전적인 연구 중 하나는 Robert Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works* (Princeton: Princeton University Press, 1972)이다. 특별히 이 저서의 도입부, 3-5에는 바흐필사본의 분류방식과 그 기준이 상세하게 설명되어 있다.

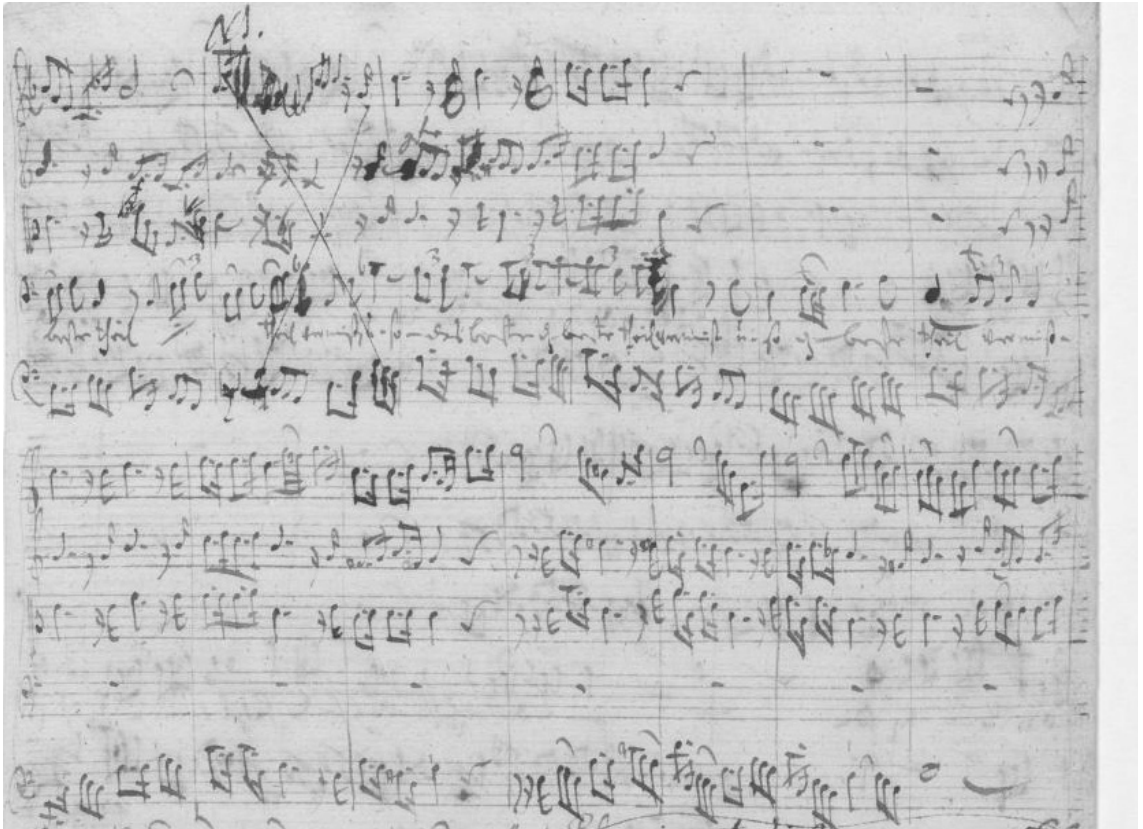
(악보3) 칸타타 208번, 제7악장, 베이스 아리아, '우리의 왕', P42/3, 마디 1에서 마디 15



바흐는 자신이 원하는 것이 어떤 음악인지 정확하게 인지하고 작곡에 임하는 것처럼, 10마디에 해당하는 시작리토르넬로를 마치 단숨에 작곡한 것처럼 보이는 필체로 써내려 나가고 있다. 이 시작리토르넬로의 자필악보는 바흐가 이 10마디를 큰 고민 없이 써내려갈 수 있었다는 것, 그리고 아마도 그는 자신이 원하는 리토르넬로의 디자인을 작곡에 착수하는 순간부터 이미 명확하게 계획하고 있었다는 것을 암시한다.

그런데 흥미롭게도, 이 아리아의 친필악보에 수정의 흔적이 전혀 남아 있지 않은 것은 아니다. 특별히 이 아리아의 마지막 부분, 예컨대 마디 57과 58에는 작곡가의 고민, 또는 실수의 흔적이 뚜렷이 남아있다. 위에서 지적한 바와 같이 마디 55와 56는 시작리토르넬로의 마디 5와 6의 두 번째 박까지의, 즉 속행구의 반복이다. 그런데 바흐의 친필악보는 마디 57을 마디 6의 세 번째 박과 유사한 리듬으로 진행하려고 했던 흔적을 남기고 있다. 마디 6의 세 번째 박과 유사하게 상행하는 4도 음정을 사용한 것 같은 흔적, 그리고 그것과 동일한 리듬인 셋잇단음표를 사용하려했던 흔적들이 이를 말해주고 있다.

(악보 4) 칸타타 208번, 제7악장, 베이스 아리아, '우리의 왕', P42/3, 마디 56-마디 68



그러나 바흐는 곧 다른 생각을 하게 된다. 그는 마디 57을 마디 6의 세 번째 박 이후의 반복으로 진행하려던 애초의 계획을 포기하고, 현재 남아 있는 음악형태, 즉 새로운 음형을 추가하여 마디 57의 마지막 박에서 시작리토르넬로로 되돌아간다. 그런데, 마디 58도 작곡가의 실수를 엿볼 수 있다는 점에서 흥미롭다. 마치 바흐는 시작리토르넬로의 선율을 잠시 착각한 듯, 다(C)음 대신 사(G)음을 기보하였기 때문이다.²⁰⁾ 물론, 바흐가 마디 58에서 시작리토르넬로 음형의 변형을 시도하다, 마음을 바꾸었다고 볼 수도 있을 것이다. 그러나, 바흐의 리토르넬로 형식 작법을 고려할 때 마디 58에 등장하는 수정의 흔적이 후자에 인한 것으로 보기는 어렵다. 왜냐하면, 바흐는 시작리토르넬로를 반복하는 방식으로 아리아 악장을 마무리 짓기 때문이고, 바흐의 작곡 관행에 미루어볼 때 악

20) 마살 역시 그의 저서에서 마디 58에 남아있는 수정의 흔적에 대해 언급한다. 이 수정의 흔적은 바흐가 마디 58을 작곡하는 순간, 잠시 시작리토르넬로의 음형을 기억하지 못해 범한 실수의 일부라는 것이다. Marshall, *The Compositional Process*, 165, 각주 10 참고.

장의 마무리 단계에서 새로운 리토르넬로를 도입하는 일은 거의 없기 때문이다.

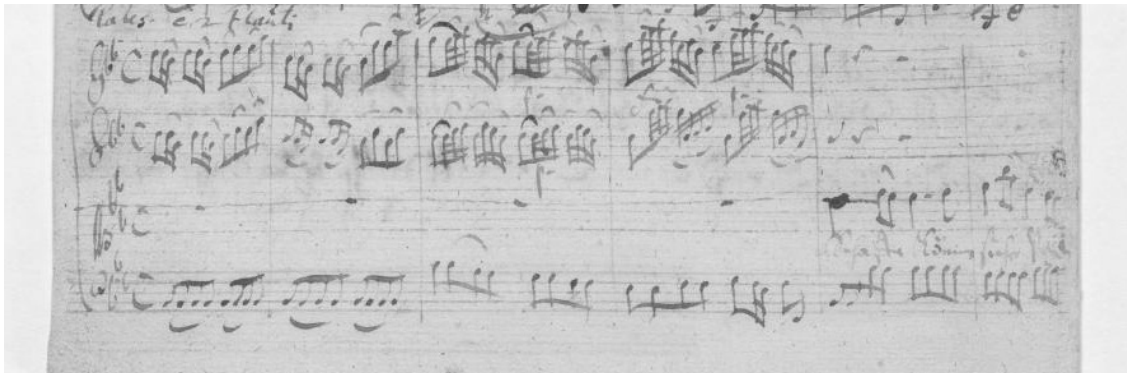
이 글은 마디 57과 58에 남아있는 수정의 흔적이 이 작품이 시작리토르넬로에 얼마나 기대고 있는지 보여주는 명백한 예시라고 주장한다. 시작리토르넬로의 제시는 상대적으로 거침이 없다. 이미 이 시작리토르넬로 안에는 바흐가 미래에 펼칠 음악의 내용이 모두 포함되어 있고, 바흐는 이미 이에 대한 계획이 끝난 상태이기 때문이다. 그리고 마디 57과 58이 보여주는 바와 같이 아리아 중간에 등장하는 모든 리토르넬로는 시작리토르넬로의 일부이거나, 또는 이것의 변형이다. 또한 바흐가 이 중간 리토르넬로를 작곡할 때 그가 작품의 초반에 제시한 시작리토르넬로는 그것의 모델, 또는 원형으로 작동하고 있다. 그의 사고반경은 이 시작리토르넬로를 넘어서지 않는다.

한편, 칸타타 208번에 포함되어 있는 소프라노 아리아, ‘양들은 여유롭게 풀을 뜯고’ 역시 이와 유사한 기능을 하는 리토르넬로가 작동하고 있다. 선행 악장은 크리스티안을 목신, 또는 판(Pan)으로 비유했다. 이 악장은 목신이 있어 양들이 평화롭고 여유롭게 풀을 뜯을 수 있다는 것, 그러니까 결국 크리스티안으로 인하여 바이센펠스가 행복하다는 것을 다시 한 번 강조한다. 두 개의 플루트가 3도 병진행으로 평화로운 다섯 마디(마디 1에서 마디 5.1)의 도입부 리토르넬로를 이끌어 가면, 마디 5에서 소프라노(솔로 에피소드)가 도입부 리토르넬로의 대선율과 같은 음형을 연주하기 시작한다.

마디 9부터는 마디 12까지는 시작리토르넬로와 거의 흡사한 리토르넬로가 등장한다. 이후 마디 17의 두 번째 박부터 또다시 시작리토르넬로가 변형 없이 그대로 재현되면서, 다카포 아리아의 A 부분이 으뜸화성인 내림 나단조에서 마무리된다. 다카포의 B 부분이 시작되어도 새로운 음형의 리토르넬로는 전혀 등장하지 않고 있다. 다만, 도입부에서 제시된 리토르넬로가 다단조, 라단조, 사단조, 그리고 최종적으로 딸림조인 바장조로 전조되면서 반복되고 있을 뿐이다. 위에서 살펴본 아리아들과 유사하게 ‘양들은 여유롭게 풀을 뜯고’ 역시 시작리토르넬로의 음형이 악곡의 처음부터 마지막을 이끌어가고 있으며, 이 음형에서 자유로운 음악은 단 한 마디도 존재하지 않는다. 아리아가 제시하는 음악 모든 면면에 시작리토르넬로가 보이거나 또는 그것의 흔적을 발견된다. 다시 말하면, 이 소프라노 아리아 역시, 위에서 언급한 제7악장, 베이스 아리아, ‘우리의 왕은 대지의 목신이라’와 유사하게, 시작리토르넬로는 소프라노(솔로)와 번갈아가며 출현하면서 동시에 솔로의 음형에 영향력을 행사하면서 악곡을 이끌어가고 있다.

- 마디 1에서 마디 5.1 = 시작리토르넬로
 - * 마디 5.1에서 마디 8 = 소프라노(솔로 에피소드)
- 마디 9에서 마디 12 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 마디 3)
 - * 마디 13에서 마디 14 = 소프라노(솔로 에피소드)
- 마디 14에서 마디 17.2 = 시작리토르넬로의 반복 및 변형(마디 1, 2, 4)
- 마디 17.3에서 마디 21 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 5.1)///**Fine**
 - * 마디 21.2에서 마디 26.3 소프라노(솔로 에피소드)
- 마디 26.3에서 마디 30.3 = 시작리토르넬로의 반복(마디 1에서 5.1, 다 단조에서)
 - * 마디 30.2에서 마디 32.2 = 소프라노(솔로 에피소드)
- 마디 32.3에서 마디 39 = 시작리토르넬로의 변형(마디 1에서 2, 라단조, 사단조, 바장조로 중지)///**Da capo**

(악보 5) 칸타타 208번, 제9악장, 소프라노 아리아, P42/3, 마디 1에서 마디 6



(악보 6) 칸타타 208번, 제9악장, 소프라노 아리아, P42/3, 마디 7에서 마디 21



한편, (악보5)와 (악보6)은 ‘양들은 여유롭게 풀을 뜯고’의 친필악보이다. 그런데 이 친필악보의 시작리토르넬로에도 수정의 흔적이 없다. 위에서 언급한 제7악장, 베이스 아리아, ‘우리의 왕’의 시작리토르넬로처럼, 또는 오히려 그것보다 더 명료하게 작곡가 바흐는 자신이 원하는 리토르넬로의 형태를 알고 있었던 것처럼 보인다. 특별히, 위 악보 6이 제시하는 바와 같이 마디 14의 두 번째 박에서 마디 21까지, 즉 그가 다카포의 A부분을 마무리하는 순간까지의 필체는 악보 5보다 더 질서 정연하다. 그리고 이 마디에서 보여주는 이름답고 우아한 필체는 마치 작곡가가 이 공간에 어떤 음악이 와야 할지 미리 계획하여 인식하고 있었다는 가설을 설정하게 한다. 바흐의 필체는 이 가설 이외에 다른 가설을 허하지 않는 것처럼 보인다.

4. 나가며

알프레도 뒤르(Alfred Dürr)의 저서, 『바흐의 칸타타』 (*The Cantatas of J. S. Bach: With their Librettos in German-English Parallel Text*)의 전반부는 작곡가의 칸타타를 시기별로

나누어 분류하고, 각 시대에 속하는 칸타타는 어떤 가사로 이루어져 있는지, 예배에서 어떤 기능을 맡고 있는지, 음악적인 특징은 어떤 것이 있는지 등에 대해 객관적인 언어로 서술해 나가고 있다. 그런데, 바흐의 바이마르 시기 칸타타를 언급하면서, 뒤르는 칸타타 208번에 관한 언급을 총 4행 분량으로 마무리 짓는다.²¹⁾

그는 이 작품이 바흐가 작곡한 최초의 세속칸타타임을 지적하면서, “이 작품을 연주한 것이 아마도 바흐의 발전을 위해 중요하지 않았던 것은 아니다”라고 기술한다.²²⁾ 뒤르가 말하는 ‘발전’이 칸타타의 발전과정을 말하는 것이라면, 무엇이 칸타타의 발전인지 알기 어렵고, “중요하지 않았던 것은 아니다”라는 부정문의 사용을 통해 이 작품이 지니는 ‘최소한’의 중요도, 또는 의미를 인정하고자하는 이 독일바흐학자의 태도가 읽히는 것 같아 불편하다. 그러나, 어떠한 기준에서 보아도, 칸타타 208번을 바라보는 뒤르의 서술이 공정하다하기 어렵다. 그런데, 이러한 태도, 즉 바흐의 루터교 칸타타와 세속칸타타를 다른 무게와 위치로 평가하려는 태도는 뒤르만의 고유한 것은 아니다.

주지하는 바와 같이, 19세기 이후, 바흐학자들이 기록하고자 했던 것은 바흐가 창작한 루터교의 예배음악이었다. 즉, 19세기 이후 바흐 연구는 바흐의 전례음악, 즉 루터교 칸타타와 수난곡 등의 논의에 집중되어 있었고, 이들의 연대기를 구축하고, 개별 칸타타의 음악과 가사를 분석하며, 신학적인 의미에 대해 질문해왔다. 바흐의 세속칸타타는 이러한 논의에서 배제되어 있거나, 또는 뒤르의 경우처럼 주변에 겨우 머물고 있는 정도였다.

(세속칸타타가 배제된) 바흐칸타타 발전의 역사는 진전을 바탕으로 한, 일관성 있고 체계적인 것이다. 그는 천재작곡가였지만, 늘 배움에 목말라했고, 자신이 배울 수 있는 모든 음악과 기법을 배워나갔다. 특별히, 10대 중반 무렵 머물던 뤼네부르크(Lüneberg)에서 그는 게오르그 뵘(Georg Böhm, 1661-1733)과 요한 아담 라인켄(Johann Adam Reinken, ?-1722)을 만나 그들에게 북유럽의 오르간 음악전통과 대위법을 배웠고, 또한 그들을 통해 프랑스 건반음악을 배웠다. 18세 되던 해인 1703년부터 몰하우젠으로 떠나는 1707년까지의 바흐는 아른슈타트(Arnstadt)의 새교회(Neue Kirche)에 머물면서도 배움을 게을리하지 않았다.

특별히, 아른슈타트 시절, 스무살의 바흐는 자신이 허락받은 4주의 휴가를 훌쩍 넘겨 16주 동안 뤼벡(Lübeck)에 머무르는데, 이 역시 당시 뤼벡의 마리아교회(Marien Kirche) 오르간 연주

21) Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach: With their Librettos in German-English Parallel Text*, trans. Richard D. P. Jones (Oxford: Oxford University Press, 2005), 13.

22) Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, 13; 영어 원문의 표현은 다음과 같다. “It is perhaps not without significance of Bach’s development that in the year 1713 he performed what was, as far as we know, his first secular cantata *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208.”

자였던 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)의 음악을 배우려는 의지로 인한 것이었다. 20대가 되어서도 과거와 당대의 음악양식을 습득하려는 바흐의 노력은 지속되었고, 이러한 태도와 경향은 그가 바이마르 궁정의 오르간 연주자로 부임해오면서까지 이어졌다. 그리고 그의 음악적인 배움의 절정은 1713년 7월, 비발디를 포함하는 이탈리아 협주곡을 접하면서이다. 그는 비발디의 협주곡 형식과 양식을 기악곡뿐 아니라 성악곡에도 적용하였다. 10대와 20대를 거치면서 바흐가 습득하는 ‘모든’ 음악양식과 작곡방식은 바흐의 라이프치히 시기, 특별히 그의 칸타타와 수난곡, 그리고 《나단조 미사》와 같은 종교음악에서 집대성되었다.

위에서 제시한 내러티브는 그것 자체로 무척이나 ‘만족스러운 것’이다. 또한, 무척이나 ‘논리적인 것처럼 보이기도 한다. 그러나, 이 글이 위에서 제시한 짧은 분석들은, 특별히 이 글에서 논의한 바흐의 세속칸타타 208번의 아리아 악장들은, 과연 바흐의 음악적 학습이 바흐학자들이 (또는 그의 청중들이) 원하는 바와 같이 하나의 일관성 있는 한 가지 방향으로 시간의 흐름에 따라 진행되었고, 일생일대의 중요한 하나의 사건(비발디를 만난 사건)이 계기가 되어, 그로 인해 바흐의 사고방식이 전면적으로 변화하였으며, 이러한 변화가 칸타타 작곡 과정의 발전과 진전을 가져왔다는 전통적인 내러티브에 의문을 제기하고 있다.

칸타타 208번에 등장하는 아리아 악장들은 이미 비발디의 음악을 접하기 이전, 그러니까 1713년 7월 이전부터 바흐는 리토르넬로 양식을 숙지하고 있었고, 이를 작곡의 동력으로 삼고 있었다는 사실을 방증한다. 이 글에서 논의한 두 개의 아리아 악장의 분석은 바흐가 리토르넬로 양식을 적용함에 있어, 작품의 기능, 예컨대 루터교 예전을 위한 것인지, 또는 귀족의 생일 축하용인지에 따라 차별을 두었다고 말하기도 어렵게 만든다. 1713년과 1714년 작곡한 바흐의 아리아는, 그것이 루터교 예배를 위한 것인지, 또는 특정 귀족을 위한 것인지의 구분 없이 유사한 작곡공정이 적용되어 있다. 그리고 불행히도 우리는 바흐가 어느 시점에, 누구의 작품을 통해, 어떠한 방식으로 이러한 공정을 배웠는지 정확하게 알 수 없다. (물론, 가설은 가능할 것이다.)

이 글은 작곡가 바흐의 성장양상을 일관성 있는 하나의 내러티브로 써나간 기존 바흐담론은 재고되어야 한다는 거시적인 문제를 제기하였다. 그러나 이 글이 제기하고자 하는 문제는 이것만은 아니다. 예컨대 바흐학자들과 바흐의 독자들이 가지고 있는 바흐의 세속칸타타를 바라보는 시각도 재고되어야 하는 것이며, 바흐의 세속칸타타가 그의 종교음악들과 함께 고려된다면, 작곡가와 그의 음악을 이해하는 새로운 국면이 열릴 수도 있다는 가능성도 제안하고 있다. 이 새로운 가능성은 작곡가 바흐가 이해하는 경건과 세속의 구분과 관련이 있다는 점에서 흥미롭다. 리토르넬로 형식을 운용하는 작곡가 바흐의 사고 안에는 공존할 수 없어 보이는 경건과 세속이 (우리가 판단하는 것만

큼) 분리되어 있었던 것은 아닌 것처럼 보인다. 그리고 이 글은 이러한 공존을 가장 잘 보여주는 것은 바흐의 음악작품 바로 그 자체라는 사실을 다시 한 번 강조하고 있다.

검색어

리토르넬로(ritornello), 바이마르(Weimar), 칸타타(cantata), 세속칸타타(secular cantata), 칸타타 208번, '나를 즐겁게 하는 것은 오직 사냥뿐'(Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd), 솔로 에피소드(solo episode), 아리아(aria), 잘로모 프랑크(Salomo Frank), 칸타타 12번(Cantata 12), 칸타타 21번(Cantata 21), 루터교(Lutheranism), 비발디(Vivaldi), 협주곡(concerto), 베이스 아리아, '우리의 왕은 대지의 목신이라'(Ein Fürst ist seines Landes Pan), 소프라노 아리아, '양들은 여유롭게 풀을 뜯고'(Schafe können wicher weien), 전악구(Vordersatz), 속행구(Fortspinnung), 종결구(Epilog), 소프라노 아리아, '한숨, 눈물, 슬픔, 고난'(Seufzer, Tränen, Kummer, Not), 베이스 아리아, '십자가와 영광이 함께 하도다'(Kreuz und Kronnen sind verbunden)

참고문헌

- 이가영. “바흐의 리토르넬로: 칸타타 8번, 180번, 1번을 중심으로.” 『서양음악학』 10/1(2007): 67-95.
- 이가영. “바흐 작품의 전통적 해석에 대한 재고: 〈피부스와 판의 대결〉을 중심으로.” 『음악과 문화』 22(2010): 57-77.
- 이가영. “1733년, 그리고 바흐의 일상: 《1733년 미사》와 세속칸타타.” 『서양음악학』 18/3(2015): 105-128.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000. 변혜련 번역. 『요한 세바스찬 바흐 1』. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.
- Butler, Gregory. “J. S. Bach’s Reception of Tomaso Albinoni’s Mature Concertos.” In *Bach Studies 2*. Edited by Daniel Melamed, 20-46. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Butt, John. *Bach’s Dialogue with Modernity: Perspectives on Passions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Dreyfus, Laurence. “J. S. Bach’s Concerto Ritornellos and the Question of Invention.” *The Musical Quarterly* (1985): 327-357.
- Dreyfus, Laurence. *Bach and the patterns of Invention*. Cambridge: Harvard University press, 1996.
- Dreyfus, Laurence. “Bachian invention and its mechanisms.” In *The Cambridge Companion to Bach*. Edited by John Butt, 171-192. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Dreyfus, Laurence. “The Triumph of ”Instrumental Melody: Aspects of Musical Poetics in Bach’s St. John Passion.” In *Bach Perspectives 10*. Edited by Matthew Dirst, 96-122. Urbana: Illinois University Press, 2011.
- Dür, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach: With their Librettos in German-English Parallel Text*. Traslated by Richard D. P. Jones. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Fisher, Wilhelm. “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.” *Studien zur Musikwissenschaft* 3(1915): 24-84
- Korkel, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst, und Kunstwerke*. In *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Edited by Hans T. David and Arthur Mendel, 417-482. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Künster, Konrad. “Ernst Ludwig.” In *Oxford Composer Companions*. Edited by Malcolm Boyd, 158-159. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Künster, Konrad. “Neumeister, Erdmann.” In *Oxford Composer Companions*. Edited by Malcolm

- Boyd, 314-315. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Künster, Konrad. "Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd." In *Oxford Composer Companions*. Edited by Malcolm Boyd, 508-509. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Marissen, Michael. "On Linking Bach's F-Major Sinfonia and his Hunt Cantata." *Bach* 23/2(1992): 31-46.
- Marshall, Robert. *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Schulenberg, David. "The *Sonate auf Concertenart*: A Postmodern Invention?" In *Bach Perspectives* 7. Edited by Gregory Butler, 55-96. Urbana: Illinois University Press, 2008.
- Swack, Jeanne. "Modular Structure and the Recognition of Ritornello." In *Bach Perspectives* 4. Edited by David Schulenberg, 33-53. Nebraska: Nebraska University Press, 1999.
- 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.
- Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe*, Edited by Wolfgang Schmieder. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.

Beyond Weimar: Bach's Ritornello and Cantata 208

Kayoung Lee

This article examines BWV 208, the secular cantata performed at the Birthday of Duke Christian of Saxe-Weißenfels on the 23rd of February, 1713. Through the analysis of two arias taken from BWV 208, namely, the bass and soprano arias, I will explore to the extent that the ritornello procedure that Bach employs for the two movements reflects or deviates from the procedure originally designed by Vivaldi. After illustrating that Bach already utilizes the ritornello procedure in these movements even before he was exposed to the Vivaldian concertos, I will argue that the traditional narrative that read Bach's Weimar arias as a manifestation of Bach's study of Vivaldian works need to be reconsidered.

바흐의 리토르넬로와 칸타타 208번 - 바이마르를 넘어서

이가영

이 글은 1713년 2월 23일 연주된 바흐의 세속칸타타 208번에 포함되어 있는 두 개의 아리아, 즉 제7악장 베이스 아리아와 제9악장 소프라노 아리아를 통해 문제를 제기한다. 이 두 악장은 바흐가 비발디의 협주곡을 접하기 이전, 즉 1713년 7월 이전에 작곡된 음악들이다. 주지하는 바와 같이 바흐담론은 비발디 협주곡을 통해 학습한 리토르넬로 형식은 1713년 7월 이후 작곡되는 바흐의 성악작품에 침투하였다고 강조한다. 그러나 칸타타 208번의 분석을 통해 이 글은 이미 1713년 7월 이전부터 바흐는 리토르넬로 형식을 사용하고 있었다는 사실을 밝혀나간다. 이를 통해 이 글은 바흐의 작곡공정이 몰하우젠이라는 준비기간을 거쳐, 비발디의 협주곡을 학습하고, 이것을 바이마르의 루터교 칸타타에서 실험하여 라이프치히에서 최상의 수준에 이른다는 일관성 있고, 체계적이며, 논리적인 내러티브의 재고를 요청하고 있다.

논문투고일자: 2019년 4월 29일

심사일자: 2019년 5월 19일

게재확정일자: 2019년 5월 21일