Music Theory Forum Vol. 23 No. 2 pp. 9-26
http://dx.doi.org/10.15571/MTF.2016.23.2.9
Print ISSN 1598-6659

드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 디스마스 첼렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세[1)]

■
이가영

1. 들어가면서

1736년 11월 19일, 라이프치히시(市), 성토마스 교회(*St. Thomaskirche*)와 학교(*Thomasschule*)의 칸토르(*Kantor*)였던 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 오랜 기간 기다려왔던 한통의 서신을 받는다. 발신인이었던 드레스덴의 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II)는 이 서신에서 바흐에게 드레스덴 궁정의 '교회작곡가'(*Kirchen Compositeur*) 직위를 하사한다는 뜻을 밝혔다.[2)] 주지하는 바와 같이 바흐는 3년 전인 1733년 7월 27일, 《1733년 미사》로 지칭되는 작품의 필사본과 함께 한 통의 헌정 서신을 이 군주에게 전달하였다.[3)]

이 헌정 서신의 요지 중 하나는 자신을 드레스덴의 '궁정작곡가'로 임명해 줄 것을 요청하는 것이었다. 따라서 헌정 서신 이후 3년이 지난 시점에서 전해진 선제후의 답신은 바흐의 요청이 이루지는 순간으로 기록될 수 있었을 것이다. 그러나 이 답신에서 선제후는 바흐의 간청에도 불구하고, 그를 궁정작곡가가가 아닌 '교회작곡가'로 임명하겠다는 뜻을 밝히고 있다. 왜 선제후는 바흐의 간청

---

1) 이 논문은 2016년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

2) 프리드리히 아우구스트 2세가 보낸 답신은 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), 188에 실려 있다.

3) 총 21개의 성부(part)악보로 구성된 《1733년 미사》는 키리에와 글로리아 악장만을 포함하고 있다. 이 필사본과 함께 동봉된 바흐의 헌정 서신 전문은 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader,* 158에 수록되어있다.

을 받아들이지 않았는지, 그리고 왜 선제후는 작곡가의 청에도 불구하고 그에게 교회작곡가의 직위를 하사했는지 궁금해지는 대목이다.

그런데 선제후 프리드리히 아우구스트 2세는 1735년, 그러니까 한해 전 드레스덴 궁정의 또 다른 작곡가에게 유사한 내용의 서신을 발송한 전례가 있다.[4] 바로 이 궁정의 콘트라베이스 연주자 겸 궁정작곡가, 얀 디스마스 첼렌카(Jan Diamas Zelenka, 1679-1745)에게 보낸 문서가 그것이다. 선제후는 1735년에도 자신의 궁정 음악가인 첼렌카에게 '교회작곡가'라는 직책을 하사했던 경험이 있었던 것이다.[5]

주목할 만한 사실은 선제후의 이러한 행동 역시 첼렌카의 오랜 간청에 대한 답신이라는 점이다. 1720년대에 접어들면서 첼렌카는 이 궁정의 카펠마이스터였던 요한 다비드 하이니헨(Johann David Heinichen, 1683-1729)를 도와 이 궁정의 가톨릭 교회음악 작곡과 연주를 책임져왔다. 따라서 1729년, 하이니헨의 사망 후, 자신이 이 궁정의 카펠마이스터직을 인계받을 것이라는 판단은 어찌 보면 작곡가에게 오히려 자연스러운 것이었다. 그러니 1733년 11월, 그가 선제후에게 자신을 궁정의 카펠마이스터로 임명해 달라는 진정서를 제출한 것은 당연한 수순이었을 것이다.[6]

이 진정서를 발송한 후 2년의 세월이 지난 후 첼렌카는 선제후로부터 답을 얻었다. '교회작곡가'라는 직책이 그것이다. 또한, 첼렌카는 이 직책과 더불어 임금인상까지 받게 된다. 이듬해인 1736년, 선제후는 20여 년 동안 400여 탈러 남짓의 임금수준에 머물러 있던 음악가의 임금을 그것의 2배에 해당하는 800탈러로 인상해준 것이다. 선제후의 입장에서 이러한 임금인상이 파격적으로 후한 결정이었을 수 있다. 그러나 선행연구와 남겨진 자료들은 1735년부터 이 궁정의 음악활동과 점진적으로 멀어지는 작곡가의 모습을 기록하고 있다.[7]

---

4) Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907 [2016년 9월 15일 접속].

5) Janice B. Stockigt, 위의 글; Janice B. Stockist, "Bach's Missa BWV 232 in the context of Catholic Mass settings in Dresden," in *Exploring Bach's B-minor Mass*, ed. Yo Tomita, Robin A. Leaver and Jan Smaczny (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 41; Mary Oleskiewicz, "'For the Church as well as for the Orchestra': J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700–1750," *BACH* 38/2 (2007), 3.

6) Manfred Fechner, "Dresden," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245 [2016년 9월 15일 접속]; Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907 [2016년 9월 15일 접속].

7) 첼렌카가 가장 활발하게 작곡활동에 몰두했던 시기는 1720년대이다. 첼렌카가 1730년 이후 작곡활동을 완전히 등한시 하였다 볼 수 없지만, 1730년대 이후 작곡된 작품의 수는 상대적으로 현저히 줄어든다. Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/articl

흥미롭게도, 선제후가 하사한 이 교회작곡가라는 직책은 실제로 드레스덴 궁정에 이전부터 존재하던 것이 아니었다.[8] 남겨진 기록에 의하면, 18세기 전반부 이 궁정은 일련의 카펠마이스터, 궁정작곡가, 이탈리아 오페라 작곡가, 프랑스 극단 작곡가 등을 고용하고 있었지만, 이 기록 어디에도 교회작곡가라는 직책을 찾아보기 어렵다.[9] 따라서 이 직책은 프리드리히 아우구스트 2세에 의해, 두 사람의 작곡가, 즉 바흐와 첼렌카를 위해 새롭게 창출된 것으로 보아야 할 것이다.

이 글은 이 이례적인 두 개의 사건, 즉 1735년과 1736년에 드레스덴 궁정의 첼렌카와 라이프치히의 바흐에게 하사된 '교회작곡가'라는 직책에 주목하는 것을 출발점으로 삼고 있다. 왜냐하면, 남겨진 1차 자료들이 바흐와 첼렌카 모두 자신이 하사받은 직위에 흡족해하지 않았음을 암시하고 있기 때문이다. 따라서 이 글은 왜 이들은 자신이 간청하던 직책, 즉 궁정음악가와 카펠마이스터직을 하사받을 수 없었는지, 그리고 왜 선제후는 새로운 직책을 창출하면서까지 이들의 간청을 거절하였는지 등의 질문을 다루어보고자 한다.

이를 위해 이 글은 18세기 전반부 독일 바로크 음악현장에서 작곡가에게 주어진 직책이 그저 상징적인 의미만을 지니는 것이 아니라 당대 음악관습과 문화 등을 함축적으로 보여주는 실제적인 표식이었다는 사실을 논의한다. 다시 말하면, 카펠마이스터, 칸토르, 궁정작곡가, 그리고 교회작곡가라는 명칭은 당대 음악과 사회적 관습, 그리고 전통이 정해둔 활동반경, 활동의 성격 등과 연계되어 있었고, 이러한 관습과 전통이 당대 독일어권 사회 내부에서 공유되고 있었다는 뜻이다.

이후 이 글은 드레스덴 궁정과 프리드리히 아우구스트 2세로 관심을 옮긴다. 즉, 그의 시선을 통해 드레스덴 궁정의 음악문화를 재구성하여, 이 궁정에는 어떤 직책을 가진 음악가들이 활동하고 있었는지, 이들의 활동반경은 어떠했는지, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세는 이들을 통해 어떤 음악문화를 구축해 나가길 원했는지, 그리하여 그는 어떤 이유에서 바흐와 첼렌카에게 교회작곡가라는 명칭을 내렸는지 등을 기술해 보려는 것이다.

이 글의 또 다른 목적은 작곡가 첼렌카를 포함한 바흐의 동시대 작곡가들과 이들이 속했던 음악문화라는 보다 큰 맥락을 후기 독일 바로크 음악담론의 표면으로 이끌어내고자 하는 데 있다. 국내외를 막론하고, 바흐의 동시대 작곡가들과 이들 작품에 대한 논의는 제한된 범위에서만 이루어지고 있다.[10] 예컨대 후기 독일 바로크 음악담론은 전적으로, 그리고 절대적으로 바흐에 초점을 맞추고

e/grove/music/30907 [2016년 9월 15일 접속]을 참고하라.

8) Ortrun Landmann, "The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach," *Early Music* 17/1 (1989), 25.

9) Ortrun Landmann, "The Dresden Hofkapelle," 21-22.

10) 이러한 시각에서 작곡가 첼렌카의 삶과 음악에 대해 조명한 호주의 음악학자, 야니스 스톡키츠의 연구는 무

있다고 해도 과언이 아니다. 물론, 최근 학자들에 의해 필립 게오르그 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767) 등과 같은 바흐의 동시대인들이 주목받기 시작하였지만, 이들에 대한 연구는 그 폭과 깊이 등의 측면에서 바흐 연구와 비교조차 하기 힘들 정도로 제한적이다. 따라서 후기 독일 바로크 음악을 대표하는 작곡가에 대한 우리의 지식 역시 무척이나 한정되어 있다.

실제로 첼렌카 등과 같은 바흐의 동시대인을 이야기하는 것은 단순히 이 작곡가의 삶과 음악에 대한 내러티브를 제공한다는 차원을 넘어서는 것이다. 왜냐하면, 이것은 후기 독일 바로크 음악이라는 보다 큰 음악적 맥락을 드러내는 작업이기 때문이다. 따라서 이 글은 아래에서 제시되는 논의를 통해 당대 작곡가들의 '보편적'인 삶과 음악을 기록하고, 이를 통해 후기 독일 바로크 음악담론의 중심축을 '바흐 중심'이 아닌 드레스덴 궁정 중심, 또는 당대 보편적이고 일상적인 음악문화 중심으로 옮기는 것을 시도하고 있다.

2. 칸토르, 카펠마이스터, 바흐의 직책들

라이프치히에서 바흐의 공식적인 직함은 "칸토르 겸 음악감독"(*Cantor et Director Musices*)이었다. 즉 그는 성토마스 학교의 칸토르이며 동시에 라이프치히 소재 4개 교회의 음악감독으로 임명되었던 것이다.[11] 그런데 바흐는 전통적인 칸토르의 역할, 즉 토마스 학교의 '교사' 역할을 수행하지 않았을 뿐 아니라 이를 전적으로 거부하였다.[12] 그는 성토마스 학교에서 라틴어를 가르쳐야 하는 것을 자신의 의무로 간주하지 않았고, 자신이 학교의 '교사'라는 틀에 갇혀 시의회와 교회당국의 지시를 따라야 하는 전통적인 위계질서에 편입되는 것을 거절하였던 것이다.

척이나 고무적인 것이다. Janice B. Stockigt, *A Bohemian Musician at the Court of Dresden* (Oxford: Oxford University Press, 2000)을 참고하라.

11) 라이프치히의 4개 교회란 성토마스, 성니콜라스(*St. Nikolaikirche*), 노이에(*Neukirche*), 그리고 대학 교회인 성파울(*St. Paulinerkirche*)를 칭한다.

12) 이에 대한 자세한 논의는 2000년 출판된 미국의 바흐학자 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)의 단행본 『요한 세바스찬 바흐』(*Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*)의 여덟 번째 장, "유서 깊은 직위를 재정의하다"를 참고하라. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 237-304; 한편, Ulrich Siegele, "Bach and the domestic politics of Electoral Saxony," in *Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 22-30 역시 바흐의 행동반경이 전통적인 칸토르의 역할에서 얼마만큼 벗어나는지 논의하고 있다.

오히려 바흐는 보다 완성도 높은 작품창작을 위해 고군분투하고, 이것의 완벽한 구현을 위해 노력함으로써 관습으로 규정되어 있던 칸토르의 역할을 넘어서고자 했던 음악가였다. 전례 없는 작품의 길이와 규모, 그리고 표현의 깊이를 지닌 그의 대표작들이 그가 어떠한 성향과 성격을 지닌 음악가인지 단적으로 보여주는 예들이다. 그리고 그는 자신의 활동반경을 점진적으로 확장하여 라이프치히의 콜레기움 무지쿰(*Collegium Musicum)*을 이끌기도 하였다.[13] 선행연구들은 이러한 바흐의 모습과 역할에서 칸토르가 아닌 당대 카펠마이스터(*Kapellmeister*)의 모습을 읽어내고 있다.[14] 주지하는 바와 같이 카펠마이스터는 개별 궁정, 또는 궁정에 소속된 교회에 상주하고 있는 음악조직(카펠레, Kapelle)등의 총감독을 지칭하는 용어이다. 그는 이 조직을 위해 음악을 작곡하고, 이들이 연주할 음악을 선별하였으며, 연주를 위한 리허설을 도왔다. 또한, 음악가의 인선에도 관여하였다. 카펠마이스터는 개별 궁정, 또는 궁정에 소속된 교회가 어떤 성격의 음악을 연주하고, 어떠한 연주자를 고용하며, 어떠한 모양과 특징을 지닌 연주를 해야 하는지 결정하는, 음악조직을 이끌고 나가는 이들의 수장이었다. 즉, 바흐는 교사임을 포기 또는 거부하고 스스로 이러한 권한을(그리고 의무까지도) 가진 전문음악가의 길을 선택한 셈이 되는 것이다.

그런데 흥미롭게도 칸토르로 고용되었지만, 카펠마이스터처럼 행동했던 바흐의 라이프치히에서의 삶은 당대 사회의 정치적인 맥락에서 분석된 바 있다. 특별히 1997년에 발표된 독일의 음악학자 울리히 지겔레(Ulrich Siegele)의 "바흐와 작센의 국내정치"("Bach and the domestic politics of Electoral Saxony")는 바흐를 칸토르로 규정하느냐 또는 카펠마이스트로 규정하느냐의 문제를 정치적인 맥락에서 해석해야 한다는 주장을 펼친 첫 번째 연구라 할 수 있다.[15]

지겔레의 연구는 이 글이 다루고자 하는 핵심에서 벗어나는 것이기에 그가 펼쳤던 논의를 상세하게 기술하는 것은 적절하지 않은 것으로 여겨진다. 다만, 이 글은 작곡가 바흐가 그러했던 것처럼 당시 라이프치히의 시의원들과 교회당국은 칸토르와 카펠마이스터의 차이를 무척이나 명확하게 구분 짓고 있었다는 점, 그리고 이들 중 일부는 바흐가 칸토르가 아닌 카펠마이스터로 행동하는 것에 대해 불만을 품고 있었다는 것, 이들로 인해 바흐는 갈등을 겪을 수밖에 없었다는 사실 등만을 지적

---

13) 콜레기움 무지쿰은 아마추어, 또는 대학생들로 이루어진 연주 단체였다. 18세기 초 바흐가 라이프치히에 부임해 왔을 때 1702년 텔레만에 의해 창설된 콜레기움 무지쿰은 여전히 활발한 활동을 펼치고 있었다. 바흐는 이 조직을 1729년부터 맡아 매주 1-2회 고트프리트 침머만(Gottfried Zimmermann)의 카페에서 연주한 것으로 알려져 있다. John Butt, "Collegium Musicum," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 116-117.

14) 각주 11번 참조.

15) Ulrich Siegele, "Bach and the domestic politics," 17-20.

하고자 한다.[16] 따라서 바흐 사후, 크리스찬 루드비히 슈티글리츠(Christian Ludwig Stieglitz, 1677-1758)가 남긴, "학교가 필요로 하는 것은 칸토르이지 카펠마이스터가 아니다"라는 문장은 시사하는 바가 크다.[17]

위에서 제시한 논의는 18세기 전반부 독일지역에서 사용되던 음악가의 명칭은 당대의 관습과 전통에 의해 이미 규정된 어떤 특별한 의미를 내포하고 있었고, 이 특별한 의미란 각 명칭이 관여하는 일의 성격, 사회적인 위치, 정치적인 함의, 행동반경 등과 긴밀하게 연계되어 있었던 것을 함축적으로 말해주고 있다. 따라서, 칸토르와 카펠마이스터가 분명 구분되는 것으로 인지되고 있었다면, 같은 이치로 이들과 교회작곡가도 분명 다른 것으로 이해되어야 함은 자명한 일이다.[18]

바흐의 사고와 삶을 담고 있는 남겨진 1차 문헌들 역시 작곡가가 이러한 명칭, 또는 직위에 충분히 민감하게 반응하고 있었다는 사실을 말해주고 있다. 바흐는 라이프치히의 칸토르로 부임한 지 얼마 지나지 않은 1723년, 11월에 라이프치히 대학교에서 신학을 공부하던 요한 고트립 바그너(Johann Gottlieb Wagner)을 위한 추천서를 작성한 경험이 있다. 그는 이 서류에서 자신의 직책을 "쾨텐 궁정의 카펠마이스터, 토마스 학교의 칸토르와 음악감독"(*Capellmeister of the Principality of Anhalt Cöthen, Dir. Musices, and Cantor at the School of St. Thom.*)으로 소개하고 있다.[19] 바흐는 현직인 칸토르보다 전직이었던 쾨텐의 카펠마이스터라는 직책을 우위에 두고 있는 것이다.

이후 등장하는 거의 대부분의 문서에서 바흐는 습관적으로, 그리고 어쩌면 의도적으로, 그리고 일관된 방식으로 스스로를 카펠마이스터로 칭한 후, 라이프치히의 직책을 덧붙이고 있다. 1728년, 쾨텐궁정의 레오폴드(Leopold) 왕자가 사망하여 더 이상 쾨텐궁정의 카펠마이스터직이 유효하지 않게 되었을 무렵, 바흐는 작센-바이쎈펠즈의 크리스티안(Christian) 공작으로부터 이 궁정의 카펠마이스터직을 하사받는다.[20] 물론, 이후 등장하는 1차 문헌에서 작곡가는 스스로를 작센-바이쎈펠즈 궁정의 카펠마이스터, 그리고 라이프치히의 음악감독"(*Princely Saxe-Weissenfels Court Capellmeister and Direct. Chori Musici at Leipzig*)이라고 칭하고 있다.[21] 남아 있는 기록에서

16) Ulrich Siegele, "Bach and the domestic politics," 34.

17) John Butt, "Kapellmeister," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 252-253.

18) 피터 윌리암스 역시 자신의 저서에서 이와 유사한 의견을 피력하고 있다. 특별히 Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 164를 참고하라.

19) Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader,* 113.

20) Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach,* 341.

이 두 직책의 순서가 바뀌는 경우는 찾아보기 힘들다.

그런데 흥미로운 사실은 1730년, 바흐가 시의회에 전달하는 중요한 진정서 "정연한 교회음악을 위한 짧지만 반드시 필요한 제안서, 이것의 쇠퇴에 대한 일련의 성찰"(Short But Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music, with Certain Modest Reflections on the Decline of the Same)이라는 문서에는 그가 카펠마이스터라는 명칭을 삽입하지 않았다는 것이다. 바흐는 이 진정서에 음악감독(*Director Musicies*), 즉 라이프치히에서의 그의 공식직함만을 사용하고 있다.[22)]

왜 바흐는 이 문서에서 카펠마이스터라는 명칭을 제외시켰는지, 그가 자신이 제출하는 문서의 성격, 그리고 수신인에 따라 카펠마이스터와 칸토르를 구분하여 사용하였는지 현존하는 1차 문헌에 기대어 명확하게 밝히기는 어려울지도 모른다. 이미 사라져버린 사료의 양이 우리에게 남겨진 그것과 비교하였을 때 과연 어느 정도였을지 가늠하기조차 쉽지 않기 때문이다. 또한, 이를 밝히는 것은 이 글의 목적과 논의범위를 벗어나는 것이기도 하다. 그럼에도 불구하고 이 글이 말하고자 하는 바는 바흐가 사용했던 칸토르와 카펠마이스터라는 명칭이, 그리고 당대 라이프치히에서 이해되던 이 명칭이 분명 서로 구분되는 것이었고, 바흐도, 그리고 그를 둘러싸고 있던 그의 상관들도 이에 대해 명확하게 인지하고 있었다는 사실이다.

이제 이 글은 드레스덴 궁정과 이것의 음악문화, 그리고 이를 이끌어가던 선제후 쪽으로 시선을 이동시키려 한다. 그리고 이러한 큰 맥락 안에, 앞에서 언급한 두 개의 사건, 즉 바흐와 첼렌카가 교회작곡가의 직책을 하사받았던 사건을 연계시켜 보려 한다.

3. 드레스덴의 궁정음악, 음악가들, 그리고 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세

주지하는 바와 같이 18세기 전반부 드레스덴 궁정의 음악문화는 타독일어권 지역과 구분되는 특별한 것이었다. 이 궁정이 향유했던 화려하고 세련된 음악문화는 이곳에 고용되어 있었던 당대 최

---

21) 예컨대 Hans T. David and Arthur Mendel ed, *The New Bach Reader,* 153-154 등에 수록된 문서를 참고하라.

22) 이 진정서는 Hans T. David and Arthur Mendel ed., *The New Bach Reader,* 145-151에 수록되어 있고, 바흐의 서명은 151에서 확인할 수 있다.

고의 음악가들, 그리고 그들이 운영했던 프랑스 극단(*Französische Comoedianten*), 이탈리아 희극단(*La Musique Italienne*), 이탈리아 오페라단, 기악앙상블 등에 의해 작동되고 있었다. 그리고 이들이 이렇게 작동할 수 있었던 배후에는 이들을 자신의 궁정에 고용하고, 설치하고, 개입시키고, 격려한 군주들이 자리 잡고 있다.

프리드리히 아우구스트 2세는 1733년에 군주의 자리에 올랐다. 드레스덴 궁정의 음악문화는 이미 그의 아버지, 그러니까 프리드리히 아우구스트 1세 시절부터 서서히 그 특유의 모양을 갖추어 가고 있었다. 그러나 프리드리히 아우구스트 2세는 아버지와는 다른 음악취향을 가지고 있던 군주였다. 그의 아버지가 자신의 궁정에 프랑스 음악문화를 이식시키기 위해 노력했던 것과는 달리 그는 프랑스가 아닌 이탈리아 음악문화를 보다 이상적인 그 무엇으로 여겼다.[23)]

다시 말하면 프리드리히 아우구스트 2세가 권좌에 오르고 할 수 있었던, 또는 해야 했던 일은 궁정의 음악문화와 조직을 재편하고 재구성하여 재정비하는 것이라는 말이다. 물론, 이 재정비의 핵심은 이탈리아 음악문화, 특히 이탈리아 오페라의 본격적인 도입과 밀접하게 관련되어 있었다. 특별히 그는 1716년부터 1717년까지 실제로 베니스를 방문하면서 이곳에서 제공하는 오페라 문화에 더욱 빠져들었던 것처럼 보인다.

이 방문에서 프리드리히 아우구스트 2세는 이후 드레스덴 궁정의 카펠마이스터가 되는 하이니헨을 만난다. 당시 베니스에 머물던 하이니헨은 오페라 작곡가로 활약하고 있었다.[24)] 프리드리히 아우구스트 2세가 하이니헨을 자신의 궁정으로 초청한 이유도 그의 이러한 활약상 때문이었을 것이다. 그런데 드레스덴 궁정으로 부임한 후 1720년경 하이니헨은 궁정을 위해 단 한편의 오페라만을 작곡한다.

왜 하이니헨이 드레스덴 궁정을 위한 단 한편의 오페라만을 작곡하였는지 명확하게 알 수는 없다. 그가 모시던 군주, 즉 프리드리히 아우구스트 1세의 음악취향이 오페라 작곡을 명하지 않아서인지, 또는 1720년부터 그가 담당하게 되는 궁정의 가톨릭 교회음악 작곡에 그의 모든 열정과 에너지를 쏟았기 때문인지 알기 어렵다는 뜻이다. 다만, 그가 이 궁정을 위해 총 5편의 세레나타(serenata) 등을 작곡한 것으로 미루어 볼 때 하이니헨이 오페라를 단 한 곡만 작곡한 것이 이 작곡가의 능력과 직접적인 관련이 있다고 판단하기는 어려운 일인 것처럼 여겨진다.[25)] 그럼에도 불구

---

23) 특별히 Ortrun Landmann, "The Dresden Hofkapelle," 20-25를 참고하라.

24) George K. Buelow, "Heinichen, Johann David," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688 [2016년 9월 15일 접속].

25) 세레나타는 규모가 작은 유사 '극'음악 정도로 이해할 수 있다. 디베르티멘토, 또는 당대의 세속 칸타타들도 이와 유사한 성격으로 볼 수 있을 것이다. 그것의 구조와 형식은 오페라와 닮았지만 연주를 위해 반드시 무대,

하고, 명백해 보이는 것은 하이니헨의 이러한 작곡활동이 그를 고용한 프리드리히 아우구스트 2세를 흡족하게 하지는 못했을 것이라는 사실이다.

그가 왕위에 오른 1733년, 프리드리히 아우구스트 2세는 보다 적극적으로, 그리고 보다 본격적으로 자신이 추구하는 음악문화를 구현하기 위해 드레스덴 궁정에 일련의 변혁을 가한다(물론, 이 시기 그는 앞서 언급한 바흐와 첼렌카의 서신을 열람하였을 것이다). 이 변혁의 핵심은 당대를 대표하던 오페라 작곡가, 요한 아돌프 하쎄(Johann Adolf Hasse, 1699-1783)를 이 궁정의 카펠마이스터로 임명하는 것이었다. 실제로 하쎄가 어떤 경로를 거쳐 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 임명되었는지 남아 있는 자료는 말해주지 않는다. 다만, 그가 이미 1720년대 후반부터 오페라 작곡가로서 본격적인 활동을 하고 있었고, 그의 명성이 독일지역과 나폴리와 베니스 등의 이탈리아 지역 모두에서 감지되는 것이었다는 점을 고려하면, 프리드리히 아우구스트 2세가 하쎄의 음악에 주목한 것은 그리 놀라운 일은 아니었다.

비록 하쎄가 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 공식 부임한 시기는 1733년이지만, 1730년대 초반부터 이 작곡가는 프리드리히 아우구스트 2세와 긴밀한 관계를 맺고 있었던 것처럼 보인다. 왜냐하면 그는 1731년에 드레스덴을 방문하여 오페라 《클레오피데》(*Cleofide*)를 연주했기 때문이다. 이 오페라 공연이 있기 두 달 전, 하쎄의 부인이었던 당대 최고의 비루투오소 파우스티나(Faustina)는 당시 드레스덴 궁정의 왕자였던 프리드리히 아우구스트 2세를 위해 공연을 펼치기도 하였다.[26] 선제후는 파우스티나를 자신의 궁정 소프라노로 고용하였고, 이후 파우스티나는 하쎄와 함께 드레스덴 궁정 음악문화의 성격을 더욱 확고히 하는 데 기여했다.

1733년경 드레스덴 궁정은 카펠마이스터, 궁정작곡가(들), 악장, 그리고 41명에 이르는 카펠레(궁정악단)로 조직되어 있었다.[27] 카펠레에는 프리드리히 아우구스트 2세가 이탈리아 여행을 통해 직접 영입해온 이탈리아 출신의 연주가와 성악가들이 포함되어 있었을 것이고 이들의 수장은 하쎄였다. 카펠마이스터 하쎄의 공식적인 임무는 선임자들의 그것과 크게 다르지 않았다. 물론, 프리드리히 아우구스트 2세가 그를 고용한 이유는 그의 오페라를 더 적극적으로 즐기려는 의도가 숨어있었겠지만, 그럼에도 불구하고 그가 전통적인 카펠마이스터의 모든 임무에서 해방될 수는 없는 노릇

의상, 연기 등을 필요로 하는 것은 아니다. Richard D. P. Jones, "Serenata," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 448.

26) Sven Hansell, "Hasse: (3) Johann Adolf Hasse," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232pg3 [2016년 9월 20일 접속].

27) Ortrun Landmann, "The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach," *Early Music* 17/1 (1989), 25.

이었기 때문이다.

따라서 그는 그의 선임자들이 그러했던 것처럼 궁정에서 필요로 하는 모든 음악장르, 예컨대 오페라, 오페라와 유사한 세레나타 등의 극음악, 미사 등을 포함하는 교회음악, 소나타, 협주곡과 같은 기악음악 등을 작곡해야 했다. 이것은 하쎄의 선임자인 요한 크리스토프 슈미트(Johann Christoph Schmidt, 1664-1728)와 하이니헨의 작품목록이 남기고 있는 음악장르들이기도 하다. 다시 말하면, 하쎄는 군주에게 보다 많은 오페라를 제공하면서 동시에 바로크 당대 유통되던 거의 대부분의 성악과 기악음악장르를 작곡해야했던 입장에 놓여 있었던 것이다. 드레스덴 궁정의 카펠마이스터는 문자 그대로 모든 장르에 능통한, 특별히 오페라 작곡에 친숙한, 다재다능한 음악가여야 했다.

그런데 실제로 드레스덴 궁정에서는 카펠마이스터가 아닌 작곡가들도 이 궁정을 위한 음악을 제공하고 있었다. 예컨대 1709년부터 1733년까지 일했던 크리스티안 페촐트(Christian Petzold, 1677-1733), 이탈리아 출신의 작곡가 지오반니 알베르토 리스토리(Giovanni Alberto Ristori, 1692-1753), 그리고 판탈레온 헤벤슈트라이트(Pantaleon Hebenstreit, 1668-1750)등은 모두 이 궁정을 위해 작품을 제공한 음악가들이다.

페촐트는 이 궁정의 오르간 연주자 겸 실내음악가(*Cammer Componist*)로 고용되어 있었고, 헤벤슈트라이트는 이 궁정의 판탈레온, 바이올린, 건반악기 연주자 겸 궁정교회 음악감독(*Director of the Hof-Kirchen Kapelle*) 등의 직책으로 고용되어 있었다.[28] 그런데 이 음악가들의 활동이 카펠마이스터였던 슈미트나 하이니헨 등과 구분되는 이유는 이들이 작곡가이면서 동시에 전문연주가였다는 점이다. 따라서 이들의 작품은 개별 악기를 위한 장르가 주를 이루고 있다. 예컨대 페촐트의 경우 건반음악을, 그리고 헤벤슈트라이트는 판텔레온을 위한 작품을 창작한 것이 그것이다.

리스토리의 삶은, 위에서 언급한 페촐트와 헤벤슈트라이트와 비교할 때 언급할 부분이 더 많다. 그는 1717년, 드레스덴 궁정에 상주하고 있던 이탈리아 희극단을 위해 고용된 작곡가이임에도 불구하고 희극단이 아닌 이탈리아 오페라단을 위해 오페라를 작곡한 것으로 기록되어 있다. 그런 그에게 1720년에 접어들면서 새로운 임무가 주어진다. 당시 카펠마이스터였던 하이니헨을 도와 드레스덴 궁정의 가톨릭 교회음악을 작곡하고 준비하라는 것이 그것이다. 당시 선제후 프리드리히 아우구

---

28) Dieter Härtwig, “Pezold[Petzold], Christian,” *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21524 [2016년 9월 15일 접속]; Dieter Härtwigand Christian Ahrens, “Hebenstreit, Pantaleon” *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12648 [2016년 9월 15일 접속]; Sven Hansell and Wolfgang Hochstein, "Ristori, Giovanni Alberto," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23522 [2016년 9월 15일 접속].

스트 1세는 리스토리에게 새로운 직책을 하사하지는 않았던 것처럼 보인다.[29)]

그런데 프리드리히 아우구스트 2세가 왕위에 오르면서 자신의 아버지에 의해 유지되었던 이 이탈리안 희극단을 해체한다. 1733년의 일이다. 이는 전술한 바와 같이 새로운 선제후가 자신의 궁정 음악문화를 재정비하는 노력의 일환쯤이었을 것이다. 직책이 사라진 리스토리에게 선제후는 궁정 오르간 연주가라는 직위를 부여한다. 그리고 그는 오르간 연주가의 직책을 10년이 넘는 세월 동안 유지하였다. 1746년, 선제후는 궁정 오르간 연주가로 머물던 리스토리에게 '교회작곡가'라는 직책을 부여하였다. 프리드리히 아우구스트 2세가 10여 년 전 바흐와 첼렌카에게 하사한 바로 그 직책이다. 『그로브 음악사전』은 리스토리가 1744년 드레스덴 궁정에 헌정한 3편의 미사는 선제후의 마음을 움직였고, 따라서 그는 리스토리에게 교회작곡가라는 직위를 하사한 것으로 기술하고 있다.

드레스덴 궁정은 실제로 많은 수의 음악가들을 고용하고 있었다. 위에서 언급한 음악가 이외에도 당대를 대표하는 비루토오소 바이올린 연주자 요한 게오르그 피젠델(Johann Georg Pisendel, 1687-1755), 그리고 플루트연주자 요한 요하임 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773) 등은 모두 드레스덴 궁정악단에 소속되어 있던 음악가들이다. 그런데 지위고하, 그리고 개개인의 역할을 막론하고 이들 음악가들을 하나로 묶어주는 연결고리가 있다. 이 연결고리는 드레스덴 궁정의 음악문화의 특징과 성격을 한 눈에 보여주는 무척이나 의미 있는 것이기도 하다. 그것은 이들이 모두 이탈리아(또는 이에 상응하는 지역에서)에서 수학한 음악가들이라는 사실이다.

이 궁정의 카펠마이스터였던 하쎄와 하이니헨은 말할 것도 없고, 위에서 언급한 피젠델 그리고 크반츠, 페촐트, 헤벤스트라이트 등은 모두 베니스, 로마, 나폴리 등지를 여행하였고, 이곳에 머물며 이탈리아 음악을 직접 배우고 연주하고 경험하였다.[30)] 드레스덴 궁정의 음악가들 중 이탈리아를 직접 경험하지 않은 음악가는 거의 없다고 해도 과언이 아니다. 혹, 이탈리아를 경험하지 못하였다면, 그는 프랑스를 경험한 음악가, 또는 프랑스 국적의 음악가라고 추정할 수 있을 것이다. 예컨대 프리드리히 아우구스트 1세 하에서 활동했던 악장(Konzertmeister), 장 밥티스트 볼루미어(Jean Baptiste Volumier, 1670-1728) 등이 좋은 예이다.

이러한 맥락을 염두에 둔 채 이 글은 드레스덴 궁정에 고용되는 갓 30세를 넘긴 체코슬로바키아의 작곡가 첼렌카에 주목하고자 한다. 드레스덴 궁정은 1710년에 첼렌카를 콘트라베이스 연주자로

---

29) Sven Hansell and Wolfgang Hochstein, "Ristori, Giovanni Alberto," *Grove Music Online,* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23522 [2016년 9월 15일 접속]; Mary Oleskiewicz, "'For the Church as well as for the Orchestra,'" 6.

30) Manfred Fechner, "Dresden," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245 [2016년 9월 15일 접속].

고용하였다. 이후 이 궁정은 그에게 나폴리, 베니스, 그리고 비엔나 등을 여행할 수 있는 길을 열어 주었고, 그는 이 여행 후 1719년, 드레스덴으로 귀환하였다.[31] 콘트라베이스 연주자로 고용된 첼렌카가 언제 이 궁정의 작곡가 직위를 받게 되는지 알기 어렵다. 다만, 남아있는 궁정음악가 목록은 1733년경, 분명 그를 콘트라베이스 연주자 겸 궁정작곡가로 기록하고 있다.[32] 이 직위는 아마도 그가 드레스덴으로 귀환한 후 1720년경부터 당시 이 궁정의 카펠마이스터였던 하이니헨을 도와 궁정 가톨릭교회를 위한 음악을 작곡하면서부터 주어진 것이라 추정할 수 있다.

그러나 첼렌카는 자신에게 주어진 궁정작곡가라는 직책에 만족해하지 않았다. 왜냐하면, 그는 하이니헨이 사망하기 이전부터 이미 그의 일을 전적으로 도와왔고, 이 카펠마이스터의 사후, 그러니까 1729년 이후에는 이 궁정의 카펠마이스터 역할을 거의 수행해왔기 때문이다. 따라서 1733년 선제후에게 자신을 카펠마이스터로 임명해 달라는 그의 요구는 결코 무례하거나, 또는 불가한 것은 아니었을 것이다. 그는 이 궁정을 위해 미사를 포함한 가톨릭의 교회음악과 소나타, 협주곡 등의 기악음악을 작곡하였고, 하이니헨의 빈자리를 채우기 위해 궁정카펠레를 지도하고 감독하고 또 지휘하였을 것이다. 그런데 드레스덴의 궁정음악문화를 너무나 잘 인지하고 있던 첼렌카였기에 자신이 전통적인 드레스덴의 카펠마이스터라면 응당 해야 할 임무, 즉 오페라를 제공하지 못했다는 사실에 더욱더 괴로워하고 있었을지도 모른다. 동시에 독일이나 프랑스, 이탈리아 출신이 아니라 체코슬로바키아 출신이라는 사실이 자신의 승진에 실제적인 도움을 주지 못한다고 여겼을 수도 있다.

이러한 현실을 직시하여서인지, 놀랍게도 첼렌카는 1733년에 선제후에게 이탈리아 언어로 이루어진 일련의 노래들, 즉 8개의 아리아를 헌정한다. 첼렌카를 대표하는 음악장르들, 예컨대 미사나 기악음악들과 비교할 때 작곡가의 작품목록에서 이 아리아들이 차지하는 위상은 초라하다. 그럼에도 불구하고, 1733년 선제후에게 헌정하는 첼렌카의 아리아들은 당대 드레스덴 궁정의 음악문화라는 맥락에서 보았을 때, 그리고 당대 첼렌카가 직면한 현실이라는 상황에서 보았을 때 결코 간과해서는 안 되는 레퍼토리들이다. 첼렌카의 이러한 노력에도 불구하고, 이 작품과 서신의 헌정 후 2년이 세월이 지나 선제후는 그에게 카펠마이스터가 아닌 교회작곡가의 직위를 하사하였다.

---

31) Dieter Härtwig, “Pezold[Petzold], Christian,” *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21524

32) Mary Oleskiewicz, “‘For the Church as well as for the Orchestra’,” 24-25.

4. 나가면서

이 글은 우리에게 남겨진 역사적 파편들을 드레스덴 궁정의 음악문화라는 맥락 안에서 바라보고 연계시켜 이를 통해 일관성 있는 내러티브를 구축하는 것을 시도하고 있다. 이 파편의 일부는 1733년 바흐와 첼렌카가 드레스덴 궁정의 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세에게 보낸 서신이었다. 그리고 위에서 펼쳐진 논의는 이 서신이 오랜 기간 선제후의 관심대상이 될 수 없었다는 사실을 시사하고 있다. 같은 이유로 바흐와 첼렌카가 선제후에게 헌정한 그들의 야심작, 《1733년 미사》와 8개의 아리아도 선제후의 주목을 받지 못했다고 판단할 수 있다.

그러나 엄밀하게 말하면, 선제후의 주목을 받지 못한 것은 바흐와 첼렌카의 서신 및 음악작품이 아니라 바로 이 두 사람의 작곡가들이었다. 선제후의 입장에서 볼 때 첫째, 궁정작곡가 직위를 간청하며 가톨릭의 교회음악인 미사를 작곡해 보낸다는 것이 선뜻 이해가지 않는 측면이 있었을 것이고, 둘째, 세련된 당대 이탈리아 문화 또는 프랑스 문화의 영향을 받은 수많은 궁정의 음악가들과 비교할 때, 작센 지역을 거의 벗어난 적이 없는 바흐의 경력은 초라하기 이를 때 없는 것이었다.

체코슬로바키아 출신의 궁정작곡가 첼렌카는 이미 선제후에게 미사 작곡가로 인식되어 있었고, 그가 자신의 새로운 면모를 과시하기 위해 아리아들을 작곡하였지만, 이들이 선제후의 마음을 움직이는 못했던 것 같다. 남겨진 당대 기록들은 첼렌카를 "진중하고, 고집 센 가톨릭 신자이지만, 존경받을 만한 조용하고, 겸손한 작곡가"로 기억하고 있다.[33] 첼렌카의 이러한 성품이 사실이라면, 이 역시 선제후의 마음을 사는 데 큰 도움을 주지 못하는 요인이 되었을 것이다.

지금의 시각에서 보면, 바흐와 첼렌카에 대한 선제후의 판단과 결정은 공평하지 못한 행동이었다. 그러나 이것이 바흐와 첼렌카가 속해 있던 당대 음악문화였고, 또한 이들이 일하고, 관계 맺었던 음악적 맥락이었다. 당대 음악작품과 작곡가들에 대한 선제후의 불공평하고 불공정한 판단은 첼렌카를 포함한 당대 작곡가들에 대한 연구가 더 절실한 이유이기도 하다.

---

33) Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907 [2016년 9월 15일 접속].

검색어

드레스덴(Dresden), 칸토르(Kantor), 카펠마이스터(Kapellmeister), 얀 디스마스 첼렌카(Jan Dismas Zelenka), 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach), 《1733년 미사》(*1733 Missa*), 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II), 요한 다비드 하이니헨(Johann David Heinichen), 요한 아돌프 하쎄(Johann Adolf Hasse)

참고문헌

Butt, John. "Collegium Musicum." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach.* Edited by Malcolm Boyd, 116-117. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. "Kapellmeister." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach.* Edited by Malcolm Boyd, 252-253. Oxford: Oxford University Press, 1999.

David, Hans T. and Arthur Mendel ed. T*he New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents.* New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Jones, Richard D. P. "Serenata." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach.* Edited by Malcolm Boyd, 448. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Landmann, Ortrun. "The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach." *Early Music* 17/1 (1989): 17-30.

Oleskiewicz, Mary. "'For the Church as well as for the Orchestra': J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750." *BACH* 38/2 (2007): 1-38.

Siegele, Ulrich. "Bach and the domestic politics of Electoral Saxony." In *Cambridge Companion to Bach.* Edited by John Butt, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Stockigt, Janice B. *A Bohemian Musician at the Court of Dresden.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. "Bach's Missa BWV 232 in the context of Catholic Mass settings in Dresden." In *Exploring Bach's B-minor Mass.* Edited by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Jan Smaczny, 39-53. Cambridge: Cambridge 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.

인터넷 자료

Buelow, George K. "Heinichen, Johann David." *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688 2016년 9월 15일 접속.

Fechner, Manfred. "Dresden." *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245 2016년 9월 15일 접속.

Hansell, Sven and Wolfgang Hochstein. "Ristori, Giovanni Alberto." *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23522 2016년 9월 15일 접속.

Hansell, Sven. "Hasse: (3) Johann Adolf Hasse." *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232pg3 2016년 9월 20일 접속.

Härtwig, Dieter and Christian Ahrens. "Hebenstreits, Pantaleon." *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12648. 2016년 9월 15일 접속.

Härtwig, Dieter. "Pezold[Petzold], Christian," *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21524 2016년 9월 15일 접속.

Stockigt, Janice B. "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online.* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907 2016년 9월 15일 접속.

The Church Composer of the Dresden Court, Bach, Zelenka, and Friedrich August II

Kayoung Lee

This article begins with the title, church composer that both Bach and Zelenka received from Friedrich August II, the Elector of Saxony from 1733 to 1756. After illustrating that the title, church composer, functions as a signifer that encapsulates the kind of responsibilities and rights that the composers of the time assume, this article examines the musical culture of Dresden court in order to construct the musical context in which these two composers worked. This article states that Bach and Zelenka were not able to draw the Elector's enough attention because of his pro-Italian attitude, arguing that it was the musical context in which Bach and his contemporary composers had to deal with in their everyday lives.

드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 디스마스 첼렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세

이가영

이 글은 1733년, 바흐와 첼렌카가 드레스덴 궁정의 선제후로부터 하사받은 교회작곡가라는 직책에서부터 시작한다. 18세기 전반부 독일어권의 바로크 음악문화에서 이러한 명칭은 당대의 관습과 전통을 드러내는 표식이라는 논의를 거친 후, 드레스덴 궁정과 이곳의 음악가, 그리고 이곳을 다스리던 프리드리히 아우구스트 2세로 관심을 이동시킨다. 이 궁정의 음악문화가 드러내는 특징과 성격을 프리드리히 아우구스트 2세의 친이탈리아적인 성향과 연계지어 설명한 후, 이 글은 이러한 이유로 인하여 바흐와 첼렌카는 선제후의 주목을 받지 못했다고 규정하며, 이것이 작센지역에서 살아가던 작곡가들이 경험하고 부딪히고 관계 맺던 당대의 음악적 문맥임을 역설하고 있다.

논문투고일자: 2016년 11월 5일
심사일자: 2016년 11월 20일
게재확정일자: 2016년 11월 20일