

바흐 모테트의 역사 속으로: 전통과 새로움의 또 다른 얼굴

이 가 영

I. 들어가며

요한 세바스찬 바흐를 동시대 작곡가와 구분하게 하는 가장 중요한 측면 중 하나는 그가 지녔던 ‘역사의식’이다. 바흐가 지녔던 역사의식이란 스스로를 거대한 음악사의 흐름 속에 위치시킬 수 있었다는 사실을 의미한다. 바흐의 역사의식은 그의 작품들이 물려받은 음악적 전통과 관습의 해석과 재해석의 결과이며, 이렇게 창조된 작품들은 또 다른 음악적 전통으로 자리매김하여 그의 후손들을 통해 미래로 전해질 것을 작곡가 스스로가 인지하고 있었다는 것으로 해석되기도 한다. 그런데 바흐 학자들이 동의하는 이러한 작곡가의 역사의식에는 한 가지 흥미로운 측면이 있다. 그것은 바흐의 역사의식이 1730년대 후반, 다시 말하면 그의 작곡인생 후반기에 가서야 증가되기 시작한다는 사실이다. 이는 잘 알려진 바흐학자인 크리스토프 볼프에 의해서도 여러 차례 논의 되었으며 이러한 ‘역사의식’을 증거하는 작품, 다시 말하면 “짧은 시대를 위한 음악에 의미 있고 도전적인 지평을 제공하는 작품으로 「마태수난곡」, 「B단조 미사」, 「평균율곡집」, 그리고 바이올린과 첼로 독주곡들, 오르간 작품들이 제시되고 있다.¹⁾

1) 크리스토프 볼프, “요한 세바스찬 바흐의 인간적인 얼굴: 라이프치히 토마스칸토르의 일상, 『제3회 국제 바흐 학술 심포지움』 미출판 발표 자료집, 2009, 106-108쪽; 볼프는

이 논문은 작곡가 바흐의 역사의식, 즉 음악적 전통과 관습의 반영, 나아가 이들의 재해석 과정이 담겨져 있는 또 하나의 장르를 논의하기 위한 목적으로 쓰였다. 그것은 미사와 마찬가지로 무척이나 긴 음악적인 전통과 관습을 지닌 모테트라는 장르이다. 이는 역시 미사와 마찬가지로 바흐의 작품 목록 중 작곡 목적이 뚜렷하지 않은 장르이기도 하다. 바흐의 고용 내용을 고려하였을 때 그 어떤 직책도 모테트 작곡을 요구하지 않았다. 작곡의 목적이 결여되어 있는 바흐의 모테트는 특정한 목적과 결부되어 있는 그의 루터교 교회칸타타와는 다른 시각으로 읽혀야 한다. 따라서 이 논문은 바흐의 모테트를 작곡가 스스로가 음악적 전통에 반응하고 도전하며 참여하는 적극적인 과정이 반영된, 즉 작곡가의 역사의식이 반영된 장르로 읽을 것을 제안하고자 하는 것이다.

이러한 목적을 위해 선행되어야 할 것은 모테트 자체에 대한 이해이다. 즉, 18세기 초반 통용되던 모테트의 전통적인 정의가 선행되어야 한다는 것이다. 모테트의 정의는 실제 작품과 문헌을 바탕으로 그것의 가사, 연주 형태, 음악 양식 등의 측면에서 다루어질 것이다. 여기서 다루어지는 모테트의 특징들은 결국 바흐가 물려받은 전통의 내용이기도 하다. 모테트를 보다 더 섬세하게 들여다보기 위해 이 논문의 후반부는 실제 바흐의 모테트 작품들로 초점을 옮겨갈 것이다. 그리고 바흐 모테트가 담고 있는 음악과 가사, 그리고 이들의 관계를 바흐가 제시하는 작곡 기법, 그리고 이를 통해 드러나는 음악 양식이라는 관점에서 분석할 것이다. 이러한 분석을 통해 바흐가 물려받은 모테트의 전통과 관습이 어떻게 보존되고 있는지,

그의 저서, 『요한 세바스찬 바흐 2』에서 1730년대와 1740년대 바흐 작곡활동의 중심에서 있던 두 작품, <푸가의 기법>과 <B단조 미사>를 바흐 역사의식을 내포하고 있는 가장 중요한 작품의 예로 설명하고 있다. 전자의 경우 “노년기 바흐의 기악음악 언어가 어떤지를 보여주는 가장 포괄적으로 보여주는 결정체로, 후자의 경우 “시간을 초월하는 가장 역사적인 장르에 새로운 신학적, 역사적, 작곡적 차원이 부여되었다고 지적한다. 크리스토프 볼프 / 이경분 역, 『요한 세바스찬 바흐 2』 서울: 한양대학교 출판부, 2007, 341-358쪽.

또는 변형되고 있는지 탐구할 것이다.

II. 모테트의 정의

바흐의 모테트를 다루는 가장 의미 있는 최근 문헌 중 하나는 1995년에 출판된 다니엘 멜라메드(Daniel R. Melamed)의 저서, 『요한 세바스찬 바흐와 독일 모테트』(J. S. Bach and the German Motet)이다.²⁾ 이 저서를 통해 멜라메드는 바흐 모테트의 가장 중요한 측면을 그것이 반영하고 있는 18세기 초반 독일 모테트의 전통과 관습이라고 규정하고 있다. 이는 바흐 모테트의 정의 역시 18세기 초반 모테트 정의에서 벗어나지 않는다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 그러나 실제 18세기 초 독일에서 통용되던 모테트의 정의, 그리고 바흐가 이해하던 모테트의 의미를 명료하게 제시하는 것은 그리 간단하지 않아 보인다. 왜냐하면 1600년 즉, 바로크 이전 비교적 제한적인 의미로 이해되던 모테트가 바로크를 거치면서 무척이나 다양한 의미를 내포하는 장르 및 양식으로 확대되어 나갔기 때문이다.

17세기 이후 장르인 동시에 특별한 작곡 방식과 음악적인 특징을 요구하는 양식으로 이해되던 모테트의 정의를 어렵게 만드는 또 하나의 이유는 장르로서의 모테트, 그리고 양식으로서의 모테트 정의에 역사적인, 그리고 지역적인 측면의 고려가 동시에 이루어져야 한다는 사실 때문이다. 또한, 18세기 초에 이르러 르네상스 시대에 제한된 의미로 사용되던 모테트의 정의가 더 이상 유효하기 어려운 이유, 확대된 모테트의 정의가 요구되는 이유의 중심에는 모테트와 (역시 장르이면서 음악양식이던) 콘체르토의 결합이라는 중요한 사건이 있다. 다시 말하면 순수 성악곡으로 작곡되던 르네상스 시대의 모테트에 독립된 기악 성부가 동반되면서 파생된

2) Daniel R. Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, New York: Cambridge University Press, 1995.

콘체르타토 모테트(*concertato motet*), 또는 같은 의미의 성악 콘체르토(*vocal concerto*)가 17세기 이탈리아에서 등장하면서 모테트는 전통적인 모테트(모테트 프라페, *motet proper*)와 콘체르타토 모테트를 모두 껴안아야 하는 확장된 장르가 되어버린 것이다.

그러나 엄밀한 의미에서 17세기 이후의 모테트 프라페는 바소 콘티누오를 동반한다는 점에서, 그리고 때로는 단순한 악기조합이 성악 성부를 중복한다는 측면에서 16세기의 팔레스트리나 양식의 모테트와 다르다. 반면, 콘체르타토 모테트는 앞서 지적한 것처럼 독립된, 때로는 성악 성부 중복 이상의 역할을 수행하는 화려한 기악 성부를 동반한다. 중요한 사실은 17세기와 18세기 문헌들은 이미 확대된 모테트의 정의를 수용하고 있으며 나아가 모테트 프라페를 16세기 팔레스트리나 양식의 모테트와 같은 범주로, 그리고 콘체르타토 모테트를 또 하나의 범주로 인식하고 있다는 것이다. 그리하여 1732년 라이프치히에서 출판된 요한 고트프리트 발터는 그의 『음악 사전』(*Musicalisches Lexicon*)에서 모테트를 다음과 같은 정의한다:

모테트는 성경 구절에 바탕을 둔 음악 작품이며, 이것은 (바소 콘티누오를 제외한) 기악 성부 없이 연주되고 푸가나 모방 기법에 의해 풍성하게 수식된다. 그러나 성악 성부는 다양한 악기들로 중복될 수 있다. 외국인들은 라틴어 가사를 가진 종교 음악 작품으로 아리아와 레시터티브를 포함하기도 하며 다양한 독립적인 악기들을 동반하기도 한다.³⁾

위 인용문이 제시하는 것처럼 18세기 초 독일에서 이해되던 모테트는 기악 성부를 동반하지 않는 모테트 프라페와 독립된 악기를 동반하는 콘체르타토 모테트, 두 가지로 이해되었던 것을 알 수 있다. 또한 발터는

3) Johann Gottfried Walther, *Musicalische Lexicon*, Leipzig, 1732, 424쪽; Daniel Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, 8쪽에서 재인용.

모테트가 독창으로 연주되는 아리아와 레시타티브 악장을 포함할 수도 있다고 언급하고 있다. 또 한 가지 모테트 정의에서 중요한 사실을 밝히는 명시하고 있는데, 그것은 모테트의 가사와 관련된 내용이다. 그는 이 장르의 가사가 성경 구절 인용에 바탕을 두고 있다고 서술한다. 발터의 『음악사전』출판 후 4년이 지난 시기에 요한 마테존은 이론서 『완전한 악장』(Der vollkommene Capellmeister)을 발표하는데 그의 모테트 정의 역시 발터의 그것과 맥을 함께 한다:

초기의 모테트들은 푸가와 푸가를 포함하는 부분으로 구성되는데 이들은 기악 성부도, 그리고 바소 콘티누오 성부도 포함하지 않는다. 그러나 최근에 이르러 바소 콘티누오뿐 아니라 다양한 악기에 의해 성부가 중복되며 이것 역시 프라퍼(proper)로 간주된다. 그러나 기악 성부 연주자는 성악가들과 비교하여 단 하나의 음을 더 연주해서도, 성악 성부와 다른 음을 연주해서도, 그리고 적게 연주해서도 안된다.⁴⁾

마테존의 정의는 다시 한 번 17세기 이후 확장된 모테트의 개념을 확인시켜 주는 것이다. 한편, 모테트와 콘체르토와의 결합이 시사하는 바는 콘체르토 양식의 영향이 17세기 이후 콘체르타토 모테트에서뿐 아니라 모테트 프라퍼에서도 발견된다는 것이다. 콘체르토 양식은 콘체르타토 모테트에서 성악 성부와 기악 성부 사이에, 기악 성부 내에서 그리고 성악 성부 내에서 서로 다른 성부의 조합으로 드러나며 이들이 만들어내는 대조적인 음악적 모티브의 진행에 의해 구체화된다. 이러한 콘체르토 양식이 모테트 프라퍼에서는 서로 다른 성악 성부의 조합과 이들이 노래하는 서로 다른 음악적인 모티브와 음향의 대조와 대비로 드러난다. 즉, 두 장르에 적용되는 콘체르토 양식은 어떤 성부에 적용되느냐 하는 범위의 문

4) Johann Mattheson, 『완전한 악장』 Hamburg, 1739, 75쪽; Daniel Melamed, *J. S. Bach and the German motet*, 12쪽에서 재인용.

제라는 것이다. 콘체르타토 모테트가 모테트 프라퍼에서 파생되었다는 것을 고려하면서 두 장르가 안고 있는 양식상의 공통점은 놀라운 사실이 아니다.⁵⁾ 아래의 논의에서 드러나겠지만, 바흐는 물론 17세기 이후 이탈리아에서 공존하던 두 가지 모습의 모테트를 알고 있었던 것 같다.

기악 성부의 유무와 그것의 기능에 따라 분류된 모테트 프라퍼와 콘체르타토 모테트는 그러나 성경 가사의 인용이라는 가사적인 측면 이외에 또 다른 공통점을 나누고 있다. 그것은 두 장르의 형식이다. 모테트는 음악 양식과 박자 기호, 가사 등에 따라 작은 단위의 음악으로 나누어지기는 하지만 일반적으로 단일 악장 구성을 취하는 것이 보통이다. 또한, 모테트 프라퍼와 콘체르타토 모테트는 16세기 모테트가 그러한 것처럼 대위법적 작곡원칙이 우선하는 장르이다.

가사, 음악 양식, 작곡 방식, 그리고 기악 성부의 기능 및 역할, 형식 등에 의해 정의되는 모테트는 17세기 독일을 거치면서 더욱 더 정제되고 표현력이 풍부한 장르로 변모되어 간다. 바흐 이전 독일 모테트, 특별히 세련된 콘체르타토 모테트는 바흐보다 정확히 한 세기 앞서 출생한 독일 작곡가 하인리히 쉴츠(1585-1672)에 의해 풍부한 음악적 표현을 지닌, 그리고 음악과 가사와의 긴밀한 연관성을 내포하고 있는 성악 콘체르토로 재탄생하게 된다.⁶⁾

1650년 출판된 쉴츠의 <심포니에 사크레> 제3권에 수록된 작품 SWV 401 <아이야, 어찌하여 우리에게 이렇게 하였느냐>(Mein Sohn, warum hast du uns das getan?)는 17세기 콘체르타토 모테트가 어떤 장르이며 어떤 음악 양식을 담고 있었는지 잘 보여주는 예이다. 이 작품의 가사는 총 4개의 연으로 이루어져 있으며 처음 두 연은 누가복음서 제2장 48절에서 49절을, 그리고 나머지 두 연은 누가 복음서와 의미적으로 연계되어 있는

5) Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Luebeck*, New York: Schirmer Book, 1987, 153쪽.

6) 같은 책, 같은 쪽 참고.

시편 제84장 2절부터 4절에서 발췌되었다. 누가 복음서의 가사는 잃어버린 줄로만 알았던 12살의 예수를 마리아와 요셉이 성전에서 발견하는 내용, 즉 예수가 성전을 “내 아버지 집 이라고 지칭하는 구절을 담고 있으며, 시편의 가사는 여호와의 아름다움을 찬양하며 여호와의 집에 거하는 자가 복이 있다는 구절을 노래한다. 이 작품은 18세기 초반의 칸타타처럼 독립된 악장으로 구성되어 있지는 않으나 가사의 내용에 따라, 음악 형식과 양식에 따라 총 6개의 부분으로 나누어져 아래와 같은 구조로 작곡되어 있다(표 1).

〈표 1〉 쇠트, SWV 401 〈아이야, 어찌하여 우리에게 이렇게 하였느냐〉 작품 구조

	형식	마디	박자 기호	가사출처
첫 번째 부분	(기악)신포니아	마디 1-24	C	
두 번째 부분	이중창	마디 25-78	C	누가복음, 제2장: 48
세 번째 부분	독창	마디 79-121	C	누가복음, 제2장: 49
네 번째 부분	합창	마디 122-141	C	시편, 제84장: 1-2
다섯 번째 부분	합창	마디 142-156	3/2	시편 제84장: 2-4
여섯 번째 부분	합창	마디 156-181	C	시편 제84장: 4

쇠트스의 SWV 401번을 콘체르타토 모테트로 간주할 수 있는 이유는 작곡가가 선택한 가사 때문이고, 또한 그가 선택한 음악양식과 형식 때문이다. 누가 복음서와 시편은 분명 모테트에 적합한 가사의 원천을 제공한다. 또한, 형식적으로 이 작품은 단일 악장으로 구성되어 있다. 음악적으로 이 작품은 성부들의 서로 다른 조합으로 이루어지는 음향의 대비, 이들이 노래하는 음악적 모티브, 이 모티브들의 대비 등을 특징으로 한다. 비록 “바흐의 모테트와는 달리 기악 리토르넬로를 포함하고 있긴 하지만 성악과 기악 성부가, 그리고 성악과 성악 성부가 끊임없이 서로 대조되고 대비되며 조화를 이루어나가는 원칙으로 작곡 되어 있으며 오블리가토로 더해진 두 개의 바이올린 성부가 연주하는 음악의 역할은 성악 성부와 비교하

였을 때 미비하기까지 하다.⁷⁾

그런데 위에서 논의되는 콘체르타토 모테트와 더불어 17세기 독일에서 성행하게 되는, 따라서 작곡가 바흐가 무척이나 친숙하였을 또 다른 모테트의 하부 장르가 있다. 그것은 독일의 코랄 모테트이다. 그리고 이 장르는 특별히 중부 독일지역, 그러니까 튜링겐과 작센 지역의 루터교 교회를 중심으로 발전한 것으로 알려져 있다. 이 하부 장르가 의미 있는 이유는 모테트에 코랄 가사와 선율이라는 새로운 측면을 더한다는 사실 때문이다.⁸⁾ 다시 말하면, 18세기 독일 모테트의 가사는 성경과 코랄이 원천이 된다는 것이다.

지금까지 논의된 다양하고 확장된 모테트의 정의에 익숙하였을 바흐는 과연 모테트를 어떤 의미로 사용하였을까? 그의 모테트들은 위에서 정의된 이 장르의 전통을 어떻게 반영하고 있는가? 또한 바흐의 모테트들이 그것의 전통을 어떤 범위와 측면에서 거부하고 있는가? 바흐 모테트들은 결국 어떠한 음악으로 구성되어 있는가? 이런 문제들은 작곡시기, 목적, 연주된 음악적 문맥, 가사, 가사와 음악의 관련성, 특징적인 음악양식 등의 측면과 맞물리면서 바흐의 모테트 이해를 위한 방향을 설정해준다.

III. 바흐의 모테트

바흐의 작품으로 알려져 있는 모테트, 따라서 이 논의의 대상이 되는 작품은 총 7곡이다.⁹⁾ 개개의 작품에 대한 논의에 앞서 이 7개의 작품이

7) 바흐의 모테트, BWV 225, 226, 227, 230번과 더불어 헛츠의 작품, SWV 401, 402, 405, 418번은 김선아가 지휘하는 바흐 솔리스텐 서울에 의해 2008년 3월 8일 세라믹 펠릭스 홀에서 초연되었다. 인용문은 이 연주회를 위한 필자가 준비한 프로그램 노트의 일부를 발췌한 것이다.

8) Christoph Wolff, "Motet," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, ed. by Stanley Sadie, 1st ed, New York: Macmillan Publishers Limited, 1980, 640쪽.

전달하는 바흐 모테트에 대한 포괄적인 정보를 아래 <표2>에서 우선적으로 제공하고자한다.

<표 2> 바흐의 모테트(BWV 118, BWV 225에서 BWV 230)

BWV	제목	가사출처	작곡시기 (목적)	독립된 기악 성부의 유무
118 (4성부 합창)	예수 그리스도여, 내 삶의 빛이여	코랄(마틴 뱀)	1736-7/ 1746-7(?)	o
225 (8성부 이중합창)	새 노래로 주를 찬양하라	시편 149: 1-3 코랄/ 자유시/시 편 150: 2, 6	1726/27 (?)	x
226 (8성부 이중합창)	성령도 우리 연약 함을 도우시나니	로마서 8:26-27	1729 (장례식)	x
227 (5성부합창)	예수 나의 기쁨	코랄(요한 프랑 크) / 로마서 8:1-2, 9-11	1723-1735 (?)	x
228 (8성부 이중합창)	두려워 말라, 내 가 너와 함께 함 이니라	이사야 41: 10: 43:1/코랄(파울 게른하르트)	1715 (?)	x
229 (8성부 이중합창)	오소서, 예수여	자유시	1731 (?)	x
230(4성부)	너희 모든 나라들 아, 여호와를 찬 양하며	시편 117: 1-2	??	독립된 바소 콘티누오

<표 2>를 통해 단번에 읽을 수 있는 사실은 바흐의 모테트가 전통 또는 새로움이라는 하나의 범주로는 설명이 불가능하며 또한 불충분하다는 것이다. 바흐의 모테트는 가사, 음악 양식, 형식, 연주 관행 등의 측면에서 전통적이지만 또한 새롭다. 우선, 독립된 기악 성부의 참여 여부에 대한 바흐의 결정은 비교적 전통적인 방향에 가까운 것처럼 보인다. <표 2>가

9) 멜라메드는 그의 저서에서 BWV 부록 159번과 BWV 부록 160번을 포함시켜 바흐의 모테트를 총 9곡으로 명시하고 있다. 그러나 말콤 보이드는 그의 저서 *Bach*(New York: Oxford University Press, 2000), 149-151쪽에서 원작자가 의심스러운 이 두 작품을 제외한 나머지 7 작품만을 바흐의 모테트로 규정하고 있다.

보여주는 것처럼 BWV 118번을 제외한 바흐의 모든 모테트에는 독립된 기악 성부가 존재하지 않으며 따라서 모테트 프라퍼의 틀을 벗어나지 않는다. 기악 성부가 존재하지 않는 이 모테트들은 따라서 바흐의 칸타타에서 발견되는 리토르넬로에 의해 전개되는 작곡 원칙이 결여되어 있다.

가사의 측면에서 살펴보면 바흐의 모테트들은 또 다른 이야기를 전달하고 있다. 기본적으로 바흐 모테트의 가사는 성경 구절과 코랄의 차용이지만 BWV 225번과 BWV 229번에서 발견되는 자유로운 시는 모테트의 정의를 거스르고 있다. 바흐의 모테트는 모두 단악장으로 구성되어 있어 모테트의 전통적인 형식을 반영하는 것처럼 보이지만 BWV 227번처럼 보다 더 뚜렷한 악장 구분을 가진 작품도 포함되어 있다. <표2>에서 해석되어야 할 것은 또한 바흐 모테트의 작곡 시기이다. <표 2>가 제시하는 것처럼 바흐의 생애에 걸쳐 균등하게 퍼져있는 그의 모테트들은 이 장르 작곡이 바흐의 라이프치히 시기에 집중되어 있다는 기존의 가설에 커다란 의문을 제기하는 것이다.¹⁰⁾

한편, 바흐 모테트의 작곡 목적 역시 다시 한번 읽혀야 한다. <표 2>가 보여주는 것처럼 모테트의 작곡 목적이 뚜렷하게 명시된 예는 BWV 226번을 제외하면 없기 때문이다. 더구나 라이프치히에서 바흐의 바쁜 일상을 고려하면 왜 굳이 그의 임무로 요구되지도 않은 모테트라는 장르를

10) 이 논문에서 제시되는 모테트 창작 시기 및 연대기들은 멜라메드의 저서에서 제시된 것들을 반영하고 있다. 멜라메드는 그의 저서에서 (이 논문에서는 다루어지지 않은) BWV 부록 159번이 바흐에 의해 작곡되었음을 주장하면서 이 작품과 BWV 228번이 보여주는 음악 양식상의 공통점들을 지적하고 있다. 그리고 BWV 228번에서 사용된 코랄(Warum sollt ich mich denn grämen) 형태가 라이프치히 시기 이전에 사용되던 형태라는 것을 강조하며 이 작품의 작곡시기를 1723년 이전으로 설정한다. 그의 저서 *J. S. Bach and German motet*, 59-62쪽을 참고하라; 한양대학교에서 주최한 제3회 바흐페스티벌에 참석한 바흐 학자, 크리스토프 볼프는 바흐 모테트의 창작 시기에 대한 의견을 필자와의 대화를 통해 피력해 주었다. 볼프 역시 바흐의 모테트가 라이프치히 시기에만 집중적으로 작곡된 작품들이 아님을 분명히 밝혔으며 BWV 228번과 같은 초기 작품들의 존재를 명확히 하였다.

작곡하였는지 의문스럽기만 하다. 이 질문에 대한 부분적인 해답은 18세기 초 모테트가 수행했던 루터교 예배 의식에서 찾을 수 있다. 루터교 예배의 시작은 오르간 전주가 알린다. 그리고 이것은 라틴어 모테트 연주로 이어진다.¹¹⁾ 18세기 초 루터교 예배에서 연주된 라틴어 모테트는 1603년, 1618년, 1621년에 걸쳐 라이프치히에서 출판된 16세기와 17세기 모테트 선곡집, 『플로레지움 포르텐제』에 실린 작품들이다. 바흐는 성토마스과 성니콜라스 교회의 예배에서 사용하고자 1729년 이 선곡집을 구입한다.¹²⁾ 그런데 학자들은 여기에 포함된 라틴어 모테트와 더불어 독일어 모테트가 예식 중에 연주되었을 것이라고 추정한다. 특히 독일어 모테트는 성찬예식(communion)이 진행되는 동안 연주되었을 것이라는 가설을 학자들은 받아들이고 있다.¹³⁾ 모테트가 예배의 일부로 연주되었다는 것은 토마스칸토르인 바흐가 전통적인 모테트 프라퍼를 예배에서 연주하였다는 것, 바흐가 『플로레지움 포르텐제』에 포함된 작품들에 정통하였으리라는 것, 그리고 나아가 그가 작곡한 독일 모테트 역시 예배 의식의 일부로 연주되었다는 것을 시사한다.

바흐 모테트의 목적에 대한 제한적인 답을 볼프 역시 그의 저서에서 제공하고 있다. 그는 바흐의 모테트가 성토마스학교 학생들을 위한 합창 “연습곡”으로 작곡되었다고 서술하였다.¹⁴⁾ 만약 바흐가 그의 모테트를 연습용이라는 보다 더 포괄적인 목적을 염두에 두고 작곡하였다면 그는 분명 라이프치히 칸토르직을 시작할 무렵부터 연습용 모테트가 필요했을 것이고 이러한 사실은 그의 모테트 작곡이 어느 한 시기에만 편중된 것이 아니

11) Robin Leaver, “The mature vocal works and their theological and liturgical context,” *Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, New York: Cambridge University Press, 1997, 87쪽.

12) Melamed, *J. S. Bach and German motet*, 19-20쪽; 볼프, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 420쪽, 주석 84를 참고하라.

13) Boyd, *Bach*, p. 149.

14) 볼프, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 36쪽.

라 지속적으로 이루어졌다는 최근의 가설을 지지하게 해준다.¹⁵⁾

합창단원들의 연습곡으로 작곡되었다는 것이 부분적으로 사실이라 하더라도 이것이 바흐의 작곡 방식이나 모테트라는 장르를 통해 실험하고 싶어했던 음악적 사고를 제한 할 수는 없는 것이었다. 바흐 모테트가 지닌 깊고 심오한 음악적 표현들은 이 장르가 비록 연습용으로 작곡되었다하더라도 그것의 음악적 아름다움과 깊이는 분명 이 목적을 넘어서고 있음을 암시한다. 그렇다면 바흐 모테트가 제공하는 전통의 반영으로만 설명될 수 없는 가사, 그리고 음악, 이 두 가지가 관련 맺으려 엮어내는 의미의 겹들, 이들이 만들어내는 음악적인 아름다움은 어떻게 이해되어야 할까?

바흐의 모테트 중 유일하게 작곡 목적이 명시된 BWV 226번 <성령도 우리 연합함을 도우시나니>는 로마서 제8장 26절과 27절에서 발췌된 전통적인 가사로 이루어진다.¹⁶⁾ 그리고 26절과 27절은 각각 다른 박자 기호로 작곡된 서로 다른 음악적 부분을 이끈다. 마디 1에서 마디 145는 26절의 가사를 3/8 박자 기호로 작곡된 춤 리듬 안에서 이중 합창으로 노래하고 있다. 장례 예배에서 연주되었다는 것을 고려할 때 지나치게 화려하게 작곡된 3/8박자의 춤곡이 끝나면 가사는 27절로 접어들고 박자 기호 역시 Cut C로 바뀐다. 마디 146에서 시작되는 Cut C로 작곡된 이 모테트의 두 번째 부분은 엄격한 푸가를 노래하는데 그 음악적 성격과 박자 기호, 그리고 진중하게 움직이는 리듬과 선율선은 선행하는 3/8로 노래되는 화려한 춤곡과 대조를 이룬다. 또한 이 두 번째 부분은 16세기의 엄격한 모테트를 연상시키기도 한다.

15) 필자와의 개인적인 대화에서 볼프는 다시 한 번 바흐 모테트를 “연습곡(etude) 으로 표현하며 그 목적이 학생들의 합창 연습용이었다는 것을 강조하였다. 그리고 또한 바흐가 실제 리허설에서 사용하였을 작품의 전체적인 실체를 우리는 알고 있지 못하다는 것도 지적하였다.

16) 이 작품은 1729년 10월 20일, 성토마스 학교 교장이며 라이프치히 대학교 교수였던 바흐의 지인, 요한 하인리히 에르네스티의 장례 예배에서 연주되었다고 기록되어 있다. 볼프, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 142쪽.

바흐는 이 모테트에서 가사가 음악의 형식을 결정하게끔 하였고 또한 악구의 길이를 결정하게 하였다. 보다 더 콘체르토적인, 1즉 성부간의 다양한 결합과 이들이 서로 주고받는 음악적 모티브와 이에 따른 서로 다른 음향에 의해 음악이 지속되는 양식은 분명 모테트 전통과 그 맥을 함께한다. 특별히 이 모테트의 두 번째 부분에서 제시되는 ‘에스러운’ 음악은 전형적인 모테트의 틀을 벗어나지 않는 것처럼 들린다. 그러나 이 전통적인 두 번째 부분이 더욱더 효과적일 수 있는 것은, 그리고 더욱더 전통적으로 들리는 이유는 작품의 초반에 제시되는 비전통적인, 3/8로 기보된 화려한 춤곡 때문일 것이다.

BWV 227번 <예수 나의 기쁨>은 BWV 226번처럼 전통적인 가사에 바탕을 둔 작품이다. 그런데 비록 이 작품이 성경과 코랄의 가사를 차용하고 있지만 바흐가 이들을 나열하는 방법은 전통적이지 않다. 예컨대 성경과 코랄의 가사를 차용하는 BWV 228번 <두려워 말라>의 경우, 성경 가사와 코랄의 가사가 함께 등장하는 전통적인 모테트 작법을 따르고 있는데 BWV 227번의 경우 코랄의 가사와 성경의 가사가 독립적인 악장에서 번갈아가며 출현하는 형태를 보여주고 있다. 그리고 이 독립적인 악장들은 바흐의 <요한수난곡>등이 내포하고 있는 무척이나 대칭적인 구조를 포함하고 있다.¹⁷⁾ 특별히 이 작품의 불분명한 작곡 시기는 여러 학자들의 논의 대상이 되어 왔다. 이 논의의 중심에는 이 작품에 사용된 코랄, "예수 나의 기쁨"이 있다.

이 코랄은 초기 형태와 후기 형태의 두 가지 선율로 존재하고 있었다. 그리고 바흐는 1724년경을 기점으로 초기와 후기 형태의 선율을 구분하여 사용한 것 같다.¹⁸⁾

17) BWV 227번 구조의 중심축에는 로마서 제8장 9절을 가사로 삼고 있는 제6악장, 합창이 있다. 이 합창을 축으로 제5악장과 제7악장이 코랄 가사, 제4악장과 제8악장이 로마서 제8장의 가사, 제3악장과 제9악장이 코랄 가사, 제2악장과 제10악장이 로마서 제8장의 가사, 그리고 작품의 시작과 마무리를 알리는 제1악장과 제11악장이 코랄가사를 노래하게끔 나열되어 있다.

첫 번째 형태가 사용된 악장들:

BWV 227/1, 3, 5, 7, 11; BWV 81/7(1724); BWV358(1735년 이전)

두 번째 형태가 사용된 악장들:

BWV 227/9; BWV 1105(1713년 이전); BWV 12/6(1714); BWV 610(1713/14); BWV 713(? 1708-17); BWV 64/8(1723); BWV 87/7(1725)

위에서 나열한 악장들이 보여주는 것처럼 BWV 227번의 제9악장에서 사용된 코랄 선율은 이 작품에서 사용된 유일한 초기 형태의 선율이다. 물론, 이 작품의 나머지 악장(1, 3, 5, 7, 11)에는 모두 후기 형태의 선율이 사용되었다. 이러한 사실을 바탕으로 BWV 227번은 작곡가에 의해 1723년 이전 작곡된 음악들과 1723년 이후 작곡된 음악들로 편찬된 작품으로 간주된다.¹⁹⁾

18) 여기서 나열된 코랄 악장들은 멜라메드의 저서 *Bach and the German motet*, 87쪽에 제시된 표 5-2를 이 논문의 목적에 맞게 재구성한 것이다.

19) Melamed, 85-89쪽. 그러나 멜라메드가 지적하는, 편집된 작품집으로서의 BWV 227번이라는 가설은 예스러운 모습의 코랄 선율 사용이라는 사실에만 의존하고 있는 것은 아니다. 예컨대 제10악장에 등장하는 어색한 성악 성부는 이 악장이 제2악장의 패러디라는 것을 의심하게 한다고 보이드 역시 그의 저서에서 서술하고 있다. Boyd, *Bach*, New York: Oxford University Press, 2000, 151쪽.

〈예 1〉 BWV 227/9 〈이제 잘 있으오〉 마디 300-313

Vers 5.

(piano) *(forte)*

Soprano I. Gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te

Soprano II. Gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te

Alto.

Tenore. Gu.te Nacht, o We.sen, gu.te Nacht, o We.sen, gu.te Nacht, o We.sen, gu.te Nacht, o

Nacht, o We - sen, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, o We -

Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, o

Gu - te Nacht, o We - sen,

We - sen, gu .te Nacht, o We - sen, gu .te Nacht, o

이후에 논의될 BWV 227번의 또 다른 코랄 악장인 제5악장과 비교하면 제9악장, <이제 잘 있으오>는 무척이나 소박한 선율, 화성, 그리고 리듬으로 시작한다. 악장의 소박함은 바흐가 사용한 박자 기호 2/4에 의해 더욱 더 커지는 것처럼 여겨진다. 이러한 음악적 특징들이 어우러져 이 세상의 모든 것과 작별을 고하고 있는 이 악장의 가사를 수사학적으로 표현해내고 있다. 또한, 마디 308에서부터 제시되는 변형없는 형태의 역시 소박한 코랄 선율의 등장은 바흐의 오르간 코랄 프렐류드를 연상시킨다. 물론, 이러한 음악적인 특징은 멜라메드로 하여금 이 악장을 1723년 이전, 심지어는 바이마르 이전의 초기 작품이라는 가설을 설정하게 하였다. 그러나 바흐가 이 악장에서 코랄을 수식하는 방법은 그의 초기 오르간 프렐류드보다 더 정제된 방법인 것처럼 들린다. 왜냐하면 코랄을 노래하는 알토 성부와 나머지 성부들, 즉 소프라노와 테너 성부의 선율 사이에 더 간접적인, 그래서 보다 더 세련되고 정제된 연관성들이 존재하기 때문이다. 이러한 미묘한 연관성들은 이 악장을 오르간 코랄 프렐류드의 틀에 더 이상

가두어두지 못하게 한다.

<예 2> BWV 227/5 <사악함이 괴롭혀도>, 마디 147-152와 마디 158- 63

Vers 3.

Soprano I. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra.chen, Trotz, Trotz des To.

Soprano II. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra.chen, Trotz, Trotz des To.

Alto. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra.chen, Trotz, Trotz des To.

Tenore. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra.chen, Trotz, Trotz des To.

Basso. Trotz, Trotz dem al - ten Dra - chen, Trotz dem al - ten Dra.chen, Trotz, Trotz des To.

Furcht, Trotz der Furcht, Trotz der Furcht — dar - zu! To - be, to - be, to - be, Welt,

Furcht, Trotz der Furcht, Trotz der Furcht — dar - zu! To - be, to - be, to - be, Welt,

Trotz, Trotz der Furcht — dar - zu! To - be, to - be, to - be, Welt,

Trotz, Trotz der Furcht — dar - zu! To - be, to - be, to - be, Welt,

Trotz der Furcht — dar - zu! To - be, to - be, to - be, Welt, und

BWV 227번의 제5악장, <사악함이 괴롭혀도>가 코랄 선율을 수식하는 음악적으로 가장 화려한 성악 악장 중 하나라는 데에는 이견이 없을 것이다. 예컨대 1724년 6월 11일, 삼위일체가 지난 후 첫 번째 주일부터 시작되어 다음 해, 1725년 5월 27일 삼위일체 주일까지를 아우르는 바흐의 두 번째 칸타타분(Jahrgang), 즉 코랄 선율을 작곡의 소재로 삼아 이들에 기초한 칸타타를 작곡하는 바흐의 두 번째 칸타타분에 속한 작품들 중에도 <사악함이 괴롭혀도>만큼 기교적인 코랄 선율의 수식, 이를 뒷받침하는

풍성한 화성진행, 유려한 각 성부의 리듬들이 만들어내는 대위의 효과, 그리고 노래하는 것이 아니라 부르짖는 것 같은 보다 더 직접적으로 표현된 가사, 또한 이들이 어우러져 창조해내는 특별한 음악적 효과를 제시하는 코랄을 동반한 성악 악장은 찾아보기 힘들다.²⁰⁾ 이 악장이 만들어내는 특별한 음악적 효과는 독립된 기악 성부를 동반하지 않은 모테트 프라페라는 장르 안에서 작곡되기에, 즉 성악 성부가 독립된 기악 성부의 도움 없이 수사학적인 표현을 통해 이루어내기에 더욱 더 특별하다. BWV 227 번에서 발견되는 이러한 특별한 코랄 악장들은 우리의 관심을 BWV 225 번 <새 노래로 주를 찬양하라>로 이끈다. 왜냐하면 이 모테트에서도 흥미로운 코랄 악장이 발견되기 때문이다.

20) 예컨대 칸타타 80번의 시작합창, “내 주는 강한 성이요 역시 코랄 선율이 화려한 방법으로 수식되어 있는 합창 악장이지만 이 악장에서 사용된 코랄 수식 방법은 “사악함이 괴롭혀도 보다 덜 복잡하고 덜 화려하다. 바흐의 코랄 칸타타분에 속한 화려한 시작합창들이 제시하는 코랄 수식도 대부분 코랄 선율이 변형되지 않고 노래된다는 점에서 BWV 227/5 악장과는 구분된다. 바흐의 가장 화려한 성악 코랄 악장으로 간주되는 그의 <마태수난곡>의 제1악장, 시작합창에서도 바흐는 보다 더 규칙적이고 예측 가능한 방법으로 코랄을 제시한다. 두 번째 칸타타분에 속하는 칸타타 107번의 제 6악장 테너아리아 “이제 당신께 나를 드리나이다 는 “사악함이 괴롭혀도 와 유사한 범위에서 코랄 선율을 수식하며 변형시키고 있다. 그러나 이 악장은 오블라가토 오보에를 동반한 아리아라는 점에서 제5악장과 비교가 적절하지 못한 것으로 간주된다.

〈예 3〉 BWV 225, 〈새 노래로 주를 찬양하라〉 마디 1-5

The image shows a musical score for a four-part choir. It is divided into two systems, labeled 'CORO I.' and 'CORO II.'. Each system has four staves for Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Singet, singet, sin - get, sin - get, sin - get, sin - get, sin - get'. The first system shows the vocal lines with some rests and the beginning of the melody. The second system shows the vocal lines with the full lyrics and the continuation of the melody.

BWV 225번 <새 노래로 주를 찬양하라>는 총 3개의 음악적인 부분으로 나누어진다. 이러한 구조는 물론 가사에 의한 것이다. 첫 번째 부분, 마디 1에서 151은 시편 149장 1절에서 3절의 가사를 채택하고 있으며 3/4 박자 기호로 작곡되어 있다(예 3). 이후 박자 기호 C로 표시되어 있는 마디 151에서 220까지는 하나의 합창단에 의해 요한 그라만(Johann Gramann)의 코랄 <아버지께서 자비를 베푸셔서>가 노래되며 동시에 무명의 작가에 의한 시 “주여, 우리를 더욱 더 돌아보소서 가 또 다른 합창단에 의해 연주 된다(예 5). 마지막으로 마디 221에서 367까지는 시편 제150장 2절과 6절의 가사 “주를 찬양하라 가 제시되며 악장은 마무리된다.

보다 더 정제되고 수식적인 음형들로 진행되면서 두 합창단은 모두 정점으로 치닫는다. 이러한 음악적 진행은 이 모테트를 무척이나 풍성하게 들리게 하는 요소이다. 한편, 바흐가 적용시킨 이러한 작곡 기법은 모테트와 결부되어 이해되었던 콘체르토를 연상시키지 않을 수 없으며, 그리하여 이 모테트를 바흐가 작곡한 가장 인상적인 모테트이자 콘체르토로 읽게 한다.

〈예 5〉 BWV 225 〈새 노래로 주를 찬양하라〉
 마디 152-159(코랄이 아리아를 동반하는 예)

Gott, nimm dich fer- - ner un - ser an,
 Gott, nimm dich ferner unser an,
 Gott, nimm dich ferner unser an,
 Gott, nimm dich ferner unser an,
 Gott, nimm dich ferner unser an,

Wie sich ein Va'tr er - bar - met übr sei - ne jun - ge Kin - der -
 Wie sich ein Va'tr er - bar - met übr sei - ne jun - ge Kin - der -
 Wie sich ein Va'tr er - bar - met übr sei - ne jun - ge Kin - der -
 Wie sich ein Va'tr er - bar - met übr sei - ne jun - ge Kin - der -

BWV 225번에는 전통적인 모테트와는 달리 자유롭게 쓰인 시가 등장한다. 물론, 시의 내용이 이 모테트가 채택하고 있는 시편과 코랄의 내용을 더 강조해주고 있다는 측면에서 생소하지 않은 가사이다. 그러나 18세기 초 문헌들이 모테트의 가사에 성경과 코랄만을 언급하고 있다는 점에서 이 모테트는 규칙과 전통에서 벗어나 있다. 그런데 흥미롭게도 이 비전통

적인 가사가 도입되는 부분의 음악이다. 왜냐하면 바흐는 이 비전통적인 가사를 위해 무척이나 전통적인 작곡 기법을 대응시키기 때문이다.

이 모테트의 두 번째 부분은 마디 152에서 4성부 코랄에 의해 시작된다 (예 5). 그리고 코랄의 첫 번째 악구가 끝나는 마디 153에서 자유로운 시를 두 마디 노래하고 있다. 자유로운 시가 노래하는 선율은 코랄 선율을 보다 더 확장시켜 수식한 것이다. 즉, 바흐는 수식되지 않은 코랄 선율을 먼저 제시하고 뒤따르는 성부들로 하여금 이미 제시된 코랄 선율을 음악적으로 수식하는 방법으로 마디 152 이후를 구성하고 있다. 다시 말하면, 바흐는 비전통적인 가사를 위해 전통적인 콘체르토의 작곡 방식을 적용시키고 있는 것이다. 나아가 두 개의 합창단이 서로 유사한, 또는 다른 음악적 모티프를 건네며 발전시키고 확장시키면서 음악을 이끌어어나가는 모습이 이 모테트에 적용된 콘체르토 양식을 확인시켜 준다.²¹⁾ 그리고 마디 152 이후에 제시되는 전통적인 양식은 다시 한 번, 모테트 BWV 226번 <성령도 우리 연합함을 도우시나니>가 그러한 것처럼 마디 1에서 151까지 제시되는 새로운 양식과 대조를 보이고 있다.

바흐의 모테트 중 바흐가 인식한 모테트라하는 장르의 문제를 가장 직접적으로 안고 있는 BWV 118번 <예수 그리스도여, 내 삶의 빛이여>에 대해 언급함으로써 이 논문을 마무리지으려한다. BWV 118번은 바흐학회와 슈미더에 의해 칸타타로 분류되었지만 『신바흐전집』에 의해 모테트로 분류된 작품이다. 이 작품을 최종적으로 모테트라 규정지을 수 있었던 이유는 이 작품의 자필 총보에 써 놓은 모테트(motetto)라는 명시 때문이다. 친필 악보에 기입된 모테트라하는 표기에서 자유로울 수 있는 학자는 없으며 결국 바흐가 이 작품을 모테트로 인식했다는 데 동의할 수밖에 없다. 그런데 이

21). 이 악장은 또 다른 코랄악장인 <요한수난곡>의 제32악장 “내 귀하신 구세주여 (Mein teurer Heiland)를 연상시킨다. 이 악장과 <요한수난곡>에 등장하는 제32악장과 유사성은 주석 7에서 언급한 2008년 초연된 바흐 모테트 공연의 프로그램 노트에서 필자가 이미 지적한 바 있다.

작품의 어떤 측면이 우리로 하여금 칸타타와 모테트 두 장르를 넘나들게 하는가?

앞서 지적된 것처럼 이 작품을 칸타타로 읽게 하는 가장 큰 이유 중 하나는 이 작품에 등장하는 독립된 기악 성부들 때문이다. 이 작품은 두 개의 서로 다른 형태로 존재한다. 1736년과 1737년 완성되는 첫 번째 형태의 악보는 바소 콘티누오 성부는 결여되어 있지만 두개의 리투스(litus), 한 개의 코르네트, 그리고 세 개의 트롬본을 요구한다. 1746년과 1747년 완성된 또 다른 형태의 악보는 더욱더 확장된 기악 성부를 요구하고 있는데 두 개의 리투스, 두 개의 바이올린, 한 개의 비올라, 성악 성부 중복을 위한 오보에와 바순을 요구하고 있다. 그리고 이 기악 성부들은 시작 리토르넬로와 마지막 리토르넬로를 연주하고 이 리토르넬로의 일부가 성악 성부들 사이에서 다시 반복해서 등장한다. 즉, 이 작품은 전형적인 리토르넬로 형식을 따르고 있다. 그리고 이 기악 리토르넬로의 존재 및 역할은 이 악장을 전통적인 모테트로 읽는다는 사실에 문제를 제기한다.

그러나 전통적인 모테트의 정의에 부합하는 몇 가지 측면도 갖추고 있다. 이 모테트의 가사는 마틴 뵘(Martin Behm)의 코랄에 바탕을 두고 있다. 또한 이 작품은 단일 악장으로 이루어져 있으며 아리아나 레시터티브 등의 악장을 포함하고 있지 않다. 이 악장이 담고 있는 음악 양식 역시 무척이나 전통적인 코랄 모테트 양식을 반영한다. 즉, 코랄 선율이 상대적으로 긴 음가를 노래하는 소프라노 성부에 놓이며 나머지 성부는 이 코랄 선율을 대위법적인 작업을 통해 변형된 선율로 노래하고 있다. 예를 들면, 첫 번째 행에 상응하는 코랄 선율이 제시되고 이 선율의 대위법적 취급이 끝나면 바흐의 작업은 끝이 난다. 음악은 뒤따르는 두 번째 행으로 진행하며 역시 같은 작곡 원칙, 즉 두 번째 행에 상응하는 코랄 악구가 제시되고 이 악구가 소프라노를 제외한 다른 성부에서 대위법적인 수식으로 확장된다. 이러한 작곡 원칙의 반복은 이 작품을 이끌어가는 형식으로 전환된다. 이러한 작곡 원칙은 16세기 이후 모테트라는 장르에서 발견되는 무척이나

전통적인, 관습적인 그것과 다르지 않다.

BWV 118번에서 등장하는 기악 성부는 그것의 존재가 모테트 프라페 전통과의 단절을 의미하지만 실제로 이 작품을 음악적으로 이끌어 나가는 것은 이들이 아닌 성악 성부들이다. 이런 맥락에서 BWV 118번은 이 논문의 전반부에 다루어진 콘체르타토 모테트, 쇠츠의 SWV 401번 <아이야, 어찌하여 우리에게 이렇게 하였느냐>를 연상하게 한다. 그런데 이 작품에 사용된 악기 중 코르네트라는 악기가 함축하고 있는 음악 양식 역시 이 작품을 보다 더 전통적인 맥락에서 읽게 하는데 기여하고 있다. 실제로 바흐는 그의 두 번째 칸타타분 즉, 코랄 칸타타분에서 이 악기를 총 13번 요구한다. 그런데 이 악기가 요구되는 음악적인 문맥은 일관성 있게 모테트 프라페와 관련이 있다. 바흐의 팔레스트리나 미사곡 <미사 시네 노미네>편곡은 좋은 예를 제시한다.²²⁾ 이런 맥락에서 본 코르네트는 아마도 작곡가 바흐에게 보다 더 전통적인 가사 및 음악 양식과 연계되어 있는 악기였는지도 모르겠다.

IV. 나가며

이 논문의 논의 대상은 바흐를 대표하는 장르인 독일 루터교 칸타타도 아니고 또한 ‘젊은 시대를 위한 음악에 의미 있고 도전적인 지평을 제공

22) Ulrich Prinz, “Cornett, *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd, New York: Oxford University Press, 1999, 125쪽; Alberto Basso, “Palestrina, *Ibid.*, 356쪽. 팔레스트리나의 <미사 시네 노미네>편곡은 1742년에서 1745년 경에 이루어진 것으로 알려져 있으며 바흐는 이 편곡에서 두 개의 코르네트, 세 개의 트롬본, 그리고 바소 콘티누오를 첨가시켰다. 볼프는 그의 저서, 『요한 세바스찬 바흐 2』에서 바흐가 자유롭게 여유있게 이용하였을 성토마스 학교의 합창단 도서관을 언급하면서 이 도서관에 소장된 16세기 작품들을 나열하고 있다. 그 중 1590년 작곡된 팔레스트리나의 미사곡인 <미사 시네 노미네>는 바흐에 의해 편곡되어 연습용 파트보로 만들어졌다고 서술한다. 볼프, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 169쪽.

하는 작품'으로 분류되는 작곡가의 수난곡과 미사도 아니었다. 오히려 상대적으로 그 의미가 축소되어 있는, 또는 그 의미가 가려져 있는 바흐의 모테트를 논의의 중심에 두고자 하였다. 그 이유는 이 장르가 바흐의 '역사의식', 즉 음악적 전통과 새로움을 반영하는 장르라는 가설을 증명해 보이기 위해서였다. 이를 위해 이 논문은 모테트의 정의를 다루었다. 이 논문이 제시하는 18세기 초 모테트의 정의는 분명 16세기 모테트의 제한적인 정의를 넘어서는 것이었다. 바흐는 이미 확장되어 있는 모테트의 정의에 익숙한 작곡가였고 이 장르의 확장된, 유연한 정의는 바흐로 하여금 이러한 정의가 허용하는 다양한 음악 양식과 형식을 창조하게 하였다.

우리에게 남겨진 바흐의 모테트 총 7작품은 가사, 연주 형태, 음악 양식, 그리고 형식이라는 측면에서 철저하게 전통을 반영하기도 또는 철저하게 그것을 거부하기도 하였다. 예컨대 바흐 모테트의 가사는 성경과 코랄을 그 원천으로 삼고 있지만 BWV 225번과 BWV 229번의 경우처럼 자유로운 시를 차용하기도 하였다. 독립된 기악 성부를 동반하는 BWV 118번은 전통적인 모테트는 물론, 바흐의 다른 모테트와도 구분되는 "변형"으로 인식할 수밖에 없다. BWV 227번이 담고 있는 독립된 악장구조 역시 전통적인 모테트 구조라고 볼 수 없다. 또한, 화려한 춤곡의 형식으로 작곡된 BWV 226번의 시작합창 역시 전통적인 모테트의 음악적 표현과는 거리가 있다.

그러나 바흐 모테트들이 제시하고 있는 이러한 특징들을 관통하는 보다 더 큰 맥락은 이 작품들이 전통과 새로움을 함께 담아내고 있다는 사실이며 바흐가 이를 무척이나 다양한 방법으로 이루어 낸다는 것이다. 바흐는 전통적인 코랄의 가사를 더욱더 창의적인 방법으로 제시하고 비전통적인 자유시를 더욱 더 전통적인 방법으로 제시함으로써 전통과 새로움의 공존을 추구하기도 한다. 또한 바흐는 전통적인 모테트 양식으로 쓰인 악장과 비전통적인 악장을 병치시킴으로 둘 사이의 차이점을 강조시키는 방법으로 전통과 새로움을 공존시키기도 한다. 이 논문의 목적을 위해 기억되어야

할 것은 이런 방식으로 창작된 모테트라는 장르를 바흐는 왜 작곡하였는지 알 수 없다는 사실이다. 그리고 이 논문은 ‘왜’라는 질문에 ‘작곡가 스스로의 역사의식을 투영시키기 위해서’라는 가설을 제안하고 있는 것이다.

참고문헌

- Boyd, Malcom, *Bach*. New York: Oxford University Press, 2000.
- _____. Ed. *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Butt, John. Ed. *The Cambridge Companion to Bach*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Crist, Stephen. *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714-1724*. Diss. Brandeis University, 1988.
- Leaver, Robin. "The mature vocal works and their theological and liturgical context. *The Cambridge Companions to Bach*. ed. John Butt. New York: Cambridge University Press, 1997. pp. 86-122.
- _____. "Music and Lutheranism. *The Cambridge Companions to Bach*. ed. John Butt. New York: Cambridge University Press, 1997. 35-45쪽.
- Melamed, Daniel. *J. S. Bach and German motet*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Siegele, Ulrich. "Bach and the domestic politics of Electoral Saxony. *The Cambridge Companions to Bach*. ed. John Butt. New York: Cambridge University Press, 1997. 17-34쪽.
- Snyder, Kerala. *Dieterich Buxtehude: Organist in Luebeck*. New York: Schirmer Book, 1987.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*. Vol. II. Trans. Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. London: Novello & Co., LTD., 1889.
- Stiller, Guenther. *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*. Trans. Herbert J. A. Bouman, Daniel F. Poellot, Hilton C. Oswald. St. Louis: Concordia Publishing House, 1970.
- Williams, Peter. "Two case studies in performance practice and the details

of notation: J. S. Bach and 2/4 Time. *Early Music* xi/4, 1993, 613-622쪽.

_____. *J. S. Bach: A Life in Music*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Wolff, Christoph. "Motet." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13. Ed. Stanley Sadie, 1st Ed. New York: Macmillan Publishers Limited, 1980. 637-641쪽.

볼프, 크리스토프 / 이경분 역. 『요한 세바스찬 바흐 2』. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.

검색어: 독일 모테트, 모테트 프라퍼, 콘체르타토 모테트, 쉿츠, 리토르넬로

Abstract

Another Side of Bach's German Motet: Tradition Revised

Lee, Kayoung

Bach's German motet has not yet received scholarly attention in the Korean musicological scene. Part of the reasons of being neglected by scholars has to do with the fact that the genre, the motet, has not been recognised as one of the representative genres written by Bach. This paper discusses Bach's German motet in terms of the genre, proposing that it was one of the most significant genres that allows the composer to explore the intriguing and intricate interplay between the musical tradition that he inherited and the musical experiment that he newly implemented. After analyzing Bach's motet, this paper argues that Bach's motet reflects the musical as well as textual conventions of the time. But, at the same time, this paper also illustrates various ways in which Bach responds to the conventions, thereby creating works that are both traditional and inventive.

Keywords: German motet, motet proper, concertato motet, Schuetz, ritornello

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2009년 10월 31일	2009년 11월 5일~20일	2009년 11월30일