

## Bach Cantata No.4의 분석

김 영 미 \*

### 목 차

#### I. 서 론

1. 연구의 목적
2. 연구 범위
3. 연구 방법

#### II. 본 론

1. 칸타타의 기원과 독일 칸타타
2. 바하 칸타타의 분류
3. 바하 칸타타 양식
4. 작품 분석을 통한 고찰

#### III. 결 론

참고문헌

ABSTRACT

### I. 서 론

#### 1. 연구의 목적

성악이 주된 음악 활동이던 전시대와는 달리 바로크시대(1600~1750)에는, 악기의 발달로 인해 기악곡에 대한 관심이 많아졌다. 이러한 기악곡의 발달은 기악곡 자체의 활발한 창작 연주뿐 아니라 성악곡에도 변화를 가져왔는데 그것은 합창음악, 미사, 진혼곡, 오라토리오, 수난곡, 그외에 칸타타 등의 작품에도 적용되는 것이었다.

바로크 시대의 여러 성악분야중 한세기 동안 유럽전역에서 널리 애호받았던 칸타타는 현대에 이르러서는 바로크적 의미의 칸타타 용어를 적용시킬 만한 작품이 거의 제작되지 않고 있으며 또 별다른 관심도 모으지 못하고 있다. 우리나라에서도 칸타타는 많이 공연되지 않는 상태에서 교회내에서만 의식상의 필요에 따라 칸타타를 접할 수 있으며 그에

\* 교수(종교음악과)

따라, 칸타타에 대한 연구도 다른 음악형식(양식)에 비해 극히 미비한 단계에 있다고 할 수 있다.

본 논문에서는 바로크 시대의 다양한 음악 양식을 발전시킨, 바로크 음악의 종합자로 일컬어지는 바하의 작품중 교회 칸타타 No. 4에 대해 연구하려 한다. 바하의 작품들을 살펴보면, 그의 성악곡의 중심은 교회 칸타타라는 것을 알 수 있으며 또 모테트, 오라토리오, 수난곡 뿐만 아니라 세속 칸타타까지도 교회 칸타타와 직접적으로 연관되어 있기 때문에 바하의 다른 성악곡이나 그의 작곡법까지도 교회칸타타를 통해 찾아볼 수 있다는 것이다. 그러므로 본 논문에서는 바하의 교회 칸타타 4번의 연구를 통해 역사적·기술적 측면뿐만 아니라, 형식과 음악의 표현의 다양성에 있어서도 바하 음악의 우수성을 확인할 수 있으리라 생각된다. 또한 종교가곡, 독일근대 리이트의 성격, 시의 음악적 표현 등에 관한 이해의 폭도 넓힐 수 있으리라 기대한다.

## 2. 연구 범위

연구의 범위는 두가지 의미에서 각기 다른 범위를 정해본다. 첫째는 분석 대상 악곡인 바하의 교회 칸타타 4번의 형식적 구조, 선율, 가사와 음악과의 관계등에 관한 분석과, 둘째는 분석악곡의 이론적 자료와 배경이 되는 바하 칸타타 발전과정과 내용에 대한 역사적, 일반론의 범위로 이것은 음악사에서의 바하 칸타타 위치를 입증하는 모든 요소로 정한다.

## 3. 연구 방법

문헌자료의 연구분석을 통해서 얻은 교회 칸타타의 형식, 내용 등이 본 연구대상 작품에 어떻게 나타나 있는지를 분석하므로써 자료에 대한 내용을 입증, 설명하는 방법으로 서술해 가고자 하며, 너무 세세한 분석은 논지를 흐리지 않기 위해 피하려 한다.

화성적 구조, 선율구조의 분석도 되도록이면 상식적인 것을 전제로 진행시키려 하며, 그외에 작품을 구축하는 동기적 요소를 분석, 도식화하고 가사의 처리, 표현 효과 등을 중점적으로 다루려 하며, 결론에서 이를 종합하여 목적인 결과에 이르게 한다.

# II. 본 론

## 1. 칸타타의 기원과 독일 칸타타

칸타타는 바로크 시대인 17세기 이탈리아에서 발생한 성악곡이었다. 이탈리아어로 “노래

하다”에서 해당하는 “cantare”란 동사에서 연유하는 것으로 “연주하다”에 그 어원을 갖는 소나타(Sonata)와 대조를 이루며 그 가사의 내용에 따라 세속 칸타타(Secular cantata)와 교회 칸타타(Church Cantata)로 구분된다. 성악과 기악이 섞여 있다는 점에서 칸타타는 자주 오라토리오나 오페라와 비교되는데, 가사나 음악적 양상에 있어서는 오라토리오나 오페라의 독립된 부분과 유사한 것은 사실이나 그런 형식과는 달리 칸타타는 의상, 무대장면, 연주적 행위들을 포함하지 않으며 가사나 음악이 좀더 친숙하고 소규모적이라는 특징을 갖고 있다. 오페라 극장보다는 작은 규모의 청중을 상대로 공연되었으므로 칸타타는 오페라나 오라토리오의 대규모 작품에서는 구사하기 힘든 작곡상의 세련된 여러가지 기교를 보여줄 수 있다.

칸타타는 초기에 다양한 절(verse)로 구성된 성악곡으로 같은 Bass를 되풀이하는 형식을 지칭했다.<sup>1)</sup> 칸타타라는 용어는 1620년부터 1629년에 걸쳐 발표된 Alessandro Grandi의 작품집 “cantate et Arie a voce sola”에서 처음으로 사용되었다고 본다. Grandi의 곡들은 유펙가곡(Strophic song)과 유사한 변주형식을 사용했는데, 아리아에 가까운 성격을 갖는다.<sup>2)</sup>

Grandi가 칸타타라는 용어를 사용했다고 해서 그것이 하나의 독립된 음악 형식으로 곧 받아들여진 것은 아니었다. 실험적 단계였던 17세기 초에는 칸타타라는 용어가 채 확립되기 전이어서, 칸타타라는 이름이외에도 madigali, madrigale aria, canzonetta, baletto, concerto, villanella, concertati 혹은 그냥 musiche 등의 다양한 이름으로 불리웠으며, 형식과 스타일상의 차이도 많았다. 그러므로 칸타타의 출발을 Grandi에게서가 아니라 곡의 역사적 발전에 영향을 미친 작곡가에게서 찾는 경우도 있다. 그러나 본 논문의 목적은 칸타타의 역사적 출발점을 가리고자 하는 것이 아니므로 그것에 대한 논쟁은 피하고자 하며 이태리에서 발생된 칸타타가 독일에서는 어떤 형태로 발전되었는지 살펴보고자 한다.

독일의 칸타타는, 이태리, 프랑스 등과는 달리 독특한 성격으로 발전했다. 독일 칸타타의 주된 흐름은 교회 칸타타로서, 축제나 결혼 등 특별한 행사를 위한 세속 칸타타도 있었으나, 오락적 가치보다는 종교적 요소를 훨씬 중시하는 곡들이 대부분이었다. 17세기 독일에서 발표된 작품중에는 칸타타와 유사한 형식이 많은데, 독창 노래에 관현악 반주와 ritornello를 사용하는 것은 다른 어떤 나라들보다 독일에서 널리 쓰였으며, 독일 작곡가들 중에는 종교적 가사로 된 아리아 및 성악곡들을 쓴 사람이 많았다. 독일에서 처음으로 볼 수 있는 칸타타곡은 Heinrich Schütz(1502~1672)의 “Symphoniae sacrae”(1629)라고 하는데, 라틴어 가사에 따르고 있으나 이태리의 Grandi나 Rossi곡의 형식과 스타일에 상당히 접근하고 있다. 독일 칸타타의 초기 형태는 음악 구조적인 면에서 보다 이태리곡의 영향을 받아

1) Nigel Fortune(1979), “Solo Song and Cantata”, New Oxford History of Music, Gerard Abraham(ed), Vol. iv, pp. 125-217(London; Oxford Univ. press)

2) Fortune, Nigel and Others(p.980). The new grove Dictionary of the Music and Musicians, Vol. III. Stonley Sadie(London), p. 695.

발전했다고 볼 수 있다.<sup>3)</sup> 이태리 칸타타의 영향은 아리아의 형식과 기악사용, 콘체르타토 스타일과 레시타티브의 처리등에 보여진다.

독일과 이태리의 칸타타는 마드리갈, 모테트, 성악 콘체르토에서 그 기원을 찾을 수 있다는 점에서 동일하지만, 독일 칸타타는 콘체르타토 형식에서 중요한 영향을 받았다. 이스타일은 17세기 초기에 찬송(hymn)을 부르는 기법으로 널리 사용되었는데, 각절(Verse)은 서로 다른 조성으로 표기되는 형식으로, 예를 들자면 첫절은 Tutti 형식, 둘째 절은 이중창 형식, 세째 절은 기악 반주를 담은 성악곡, 다시 네번째 절은 tutti 형식으로 되어 있는 스타일이다.<sup>4)</sup> 또한 독일과 이태리의 칸타타는 사용된 가사의 차이로 인한 중요한 변화를 보였다. 루터파 교회의 유일한 가사로 간주 되었던 성경가사는 종교적인 해명과 깊은 해석을 요구하는 것이었다. 이런 해석이 다양한 비유를 통해서 얻어지든, 성서상의 여러 주제를 나란히 연결시키므로 얻어지든 간에, 독일 칸타타의 마침꼴 형식(closed form)<sup>5)</sup>은 성서적 가사에 대한 일련의 해석을 통해서 이루어졌다. 루터파 교회에서 칸타타의 위치는 코랄(chorale)에 버금가는 중요성을 가졌다.

독일 칸타타의 이러한 종교적 성격으로, 칸타타에 있어서의 강조점은 개별적인 가사에 두기보다는 회중에 대한 감정(affekt)의 적절한 표현력에 두었으므로, 여기에 따라 음악적 구조와 가사의 유형이 서로 일치를 구했다.

성서적 가사를 기본으로 구성된 칸타타는 라틴어나 독일어로 된 복음서나 시편을 사용했다.

17세기 중반쯤에 이르러 독일 칸타타는 뚜렷한 발전을 보였는데, 다양한 음악적 처리 방법이 작곡가들에 의해 쓰여졌다. 이때에 나타난 작품들은 성경을 가사로 삼은 합주양식이나 성서이외의 소재를 절식으로 취급하는 독창 아리아 혹은 여러가지 방법으로 처리될 수 있는 특유의 가사와 곡조로 된 코랄 등이었다. 이러한 요소들은 서로 결합하여 독일 칸타타의 기본적인 작곡형태를 만들었는데, 콘체르토 아리아, 콘체르토 코랄, 코랄 아리아 등의 양식이었다.<sup>6)</sup> 콘체르토 아리아 칸타타는 콘체르타토 양식으로 처리된 아리아, 혹은 아리아와 합창으로 구성되었고 콘체르토 코랄은 역시 콘체르타토 양식으로 처리된 합창으로 구성되었다.

코랄 아리아 칸타타는 합창과 아리아로 구성되었으며, 합창부분에는 단순한 기법의 화성처리와 콘체르타토 양식이 모두 사용되었다.

17세기 말과 18세기 초기에 독일 칸타타는 다양한 모습으로 활발히 발표되었는데, F. Tunder(1614~1667), Matthias Wechmann(1619~74), J. R. Ahle, D. Buxtehude(1637~

1707), Johann Christoph Bach(1642~1703)의 작품에서 독일적 특징이 뚜렷이 나타나고 있다. 이들의 작품은 당대의 이태리 칸타타에 비해 훨씬 진지하면서도 극적인 효과를 거두었고 음악적 구조상으로도 훨씬 정교했다. Tunder의 코랄 칸타타는 좀더 주관적이고 성악과 기악간의 조화가 발전을 이루었는데 특히 그의 코랄 칸타타의 구조는 후에 J. S. Bach의 코랄 칸타타에서 매우 익숙하게 나타나는 처리법으로, Bach의 코랄 칸타타의 전형을 Tunder의 곡에서 찾아보는 일이 가능하다. 17세기 말에 활동했던 루터파 작곡가 Dietrich Buxtehude는 Tunder의 사위로서 Tunder의 영향을 많이 받아, 코랄 변주에 따른 코랄 칸타타를 썼다. Buxtehude의 곡들은, 다른 독일 작곡가들보다도 J. S. Bach의 작품에 직접적인 영향을 남겼다. 다양한 기법을 사용했던 Buxtehude의 곡들은 초기 Bach 칸타타의 구조와 많이 유사하여 루터파 교회음악의 발전의 계기가 되었다. Buxtehude가 독일 칸타타에서 차지하는 위치는, Tunder에게서 찾아볼 수 있는 코랄 칸타타를 여러가지 기법으로 다루어서 코랄 칸타타의 가능성을 시험해 보았고, 그 자신의 올겐 음악보다는 더 뛰어나다고 할 수 없으나, 이태리의 칸타타 형식을 독일적인 체계속으로 도입하고 그 가능성을 여러 시각에서 다루어 보았다는 중요성을 갖는다. 이태리 칸타타의 기본 구조를 받아 들인 것은 사실이나, 독일에서는 아리아, 레시타티브의 이태리적인 표현으로는 부적절한 음악이 많았다. 특히, 루터파 교회의 코랄을 칸타타에 도입할 때 이태리 칸타타가 아리아에 두었던 중요성은 많이 사라지고 도리어 레시타티브에 해당하는 음악 구조가 선호되었다. 엄숙하고 장중한 종교심을 표현하기 위해서는 화려한 선율과 기법이 두드러지는 아리아보다 직접적인 표현을 조직적으로 할 수 있는데 레시타티브와 아리오소 부분에 관심이 기울여진 것은 당연한 귀결이라고 본다.

그러므로 Buxtehude의 곡에서도 코랄의 도입으로 인한 아리아부분의 축소를 볼 수 있으며 그의 코랄 변주에 의한 독창 역시 이태리 칸타타의 아리아와는 다른 표현을 나타낸다. 18세기가 다가오면서 독일 칸타타에는 중요한 변화가 생겼는데, 이것은 가사상의 발전에서 기인했다. 17세기 말까지, 루터파 칸타타 가사들은 주로 성경을 비롯한 교회의 의식에서 가져오거나 코랄이나 코랄변주에 의해 만들어진 것이 대부분이었다. 1700년경, Erdmann Neumeister(1671~1756)은 음악을 붙일 수 있는 새로운 종교의 종교적 시가를 소개하고, 목사였던 그는 교회력에 따라 각 주일마다 그 절기에 맞는 각본을 작사하였다. 18세기 초에는 Neumeister 가사에 의거한 많은 칸타타들이 생겨났으며 J. S. Bach가 작곡한 칸타타 중에도 Neumeister가사로 된 곡들이 여러곡 있다. Tunder에게서 Buxtehude로 또 J. S. Bach에 이르러 그 절정을 이룬 독일 칸타타는 종교와 음악의 조화로운 통일성을 완벽하게 보여주는 것이며 16세기 그레고리안 성서에 근거한 미사곡 이외에는 그 유래를 볼 수 없는 뛰어난 형상이었다고 할 수 있다. 바로크 독일 칸타타의 장점을 이루었던 J. S. Bach의 작품에 대한 연구는 뒤에서 더욱 자세히 다루려 한다.

## 2. Bach 칸타타의 분류

3) Oscar Thompson & Bruce Bohle(1975) The International Encyclopedia of music and musicians(London; Dodd, Mead & company), p. 355.

4) Denis Arnold(1984), The new oxford companion to music Vol I. p. 309.

5) Nigel Fortune and others(1980), p. 704.

6) Donald J. Grout(1973), A History of Western music(New York; W. W. Norton & Company Inc.), p. 260.

바하는 라이프찌히 교회 재직당시만 해도 적어도 5년 동안은 매주일의 예배와 기타 성일에 필요한 칸타타를 새로이 작곡한 것으로 기록되어 있다.<sup>7)</sup> 라이프찌히의 교회력은 연간 59회의 예배를 기록하고 있는데, 이외의 특별 예배를 고려한다면 이를 위하여 끊임 없이 새로운 칸타타를 작곡했던 것으로 보이며 그의 생애를 통하여 적어도 300개의 교회 칸타타를 쓴 것으로 추정된다.<sup>8)</sup> 여기에 그 수효를 알 수 없는 세속 칸타타를 포함 한다면 전체 칸타타의 양은 상당량 될 것이다. 그러나 현존하는 바하의 교회 칸타타는 200곡을 넘지 않으며 세속 칸타타는 더욱 소실된 것이 많은 것으로 보인다. 바하의 칸타타는 그의 활동시기에 따라 다음과 같이 분류<sup>9)</sup> 할 수 있으며 각시기별로 나누어 작품의 특징을 고찰하여 보기로 한다.

나 이	활 동 장 소	활 동 시 기
19~22세	아른슈타트(Arnstadt)	1704~1707
22~23세	뮐하우젠(Mühlhausen)	1707~1708
23~32세	바이마르(Weimar)	1708~1717
32~38세	코텐(Cöthen)	1717~1723
38~65세	라이프찌히(Leipzig)	1723~1750

#### (1) 하우젠 칸타타

뮐하우젠 시절에 만들어진 칸타타가 몇개인지는 정확히 알 수 없다. 최초의 것이라고 알려진 것은 131번으로 1707년 작곡되었다. 그외에는 71번, 장례칸타타 106번, 결혼 칸타타 196번, 부활절 칸타타 4번 등이 있다. 이 시대의 바하는 아직 뚜렷한 자신의 양식을 확립하기 이전의 시도가 속에 있다고 보아야 할 것이다. 즉 장래가 촉망되는 젊은 오르가니스트로서, 파헬벨, 뵘, 북스테후데 등이 선배 작곡가들의 영향을 강하게 받고 있으며 작품들도 주로 오르간을 위한 기악곡 들에 치중하고 있다. 따라서 칸타타라고 하는 뚜렷한 양식을 이루었다기 보다는 당 시대에 유행하는 기악 및 성악 양식들을 혼합시킨 여러 형식의 나열로 볼 수 있다.<sup>10)</sup> 이 작품들은 대체로 기악적인 서주(신포니아; Sinfonia)가 간결하며, 그 뒤에 분리된 성악 부분들이 나타난다. 대개는 앞과 끝, 그리고 중앙에 코랄이 나타난다. 합창은 당시에 절정을 이룬 성악 콘체르타토 양식을 따라 기악 반주와 어울려 완성된 전체를 이룬다.

아리아에는 규칙적인 오스티나토(Ostinato)풍의 베이스가 자주 나타나며, 그 위에 선율이 변화된다. 선율적인 레시타티브의 아리오조(Arioso)가 중요한 부분을 차지한다.

7) Sadie, Stanley editor, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan publishers(1980), Vol. I, p. 806.  
 8) Geiringer, Karl, Johan Sebastian Bach, London George Allen and Unwin Ltd., 1967, p. 144.  
 9) Whittaker, Gillesw, The cantatas of Johann Sebastian Bach, London, Oxford Univ. Press, 1981, p. 12.  
 10) Bukofzer, Manfred F. Music in the Baroque Era, N. Y. W. W., Norton and Com, Inc., 1979, p. 32.

물론 이 시기까지는 아직 진취적인 세코 레시타티브의 양식(Secco recitativo)이 발견되지 않는다. 이와 같이 음악적인 구성은 여러 형식의 다른 종류의 작품을 합친 것 같은 성격을 가지고 있다. 한편 칸타타에 사용된 텍스트들은 주로 성경이나 코랄에 근거된 것이며, 가사의 의미를 표현하는데 있어 대단히 심혈을 기울이고 있어 소위 루터파 성가의 이념을 성실히 지키고 있다 하겠다.<sup>11)</sup>

#### (2) 바이마르 칸타타

바이마르에서 바하는 24개의 칸타타를 썼다. 이들의 성격은 뮐하우젠 시기와는 많은 점에서 다르다. 첫째로 본격적인 시인들의 텍스트를 사용하기 시작했다는 점, 초기의 아리오조를 대신하여 자유로운 세코 레치타티브와 다카포 아리아(da capo aria)를 사용한 점, 셋째로 코랄풍의 합창 뿐 아니라, 자유로운 합창을 사용한 점 등이다.

바하가 에르트만 노이마이스터(Erdmann Nuemeister : 1671~1756)의 텍스트를 사용하게 된 것은 그의 칸타타 발전에 있어 획기적인 일이라 할 수 있다.

노이마이스터는 정통파 루터교회의 목사로 당시 유행하던 오페라의 영향을 받아 소위 '마드리갈풍'이라고 불리우는 극적인 텍스트를 시도하게 되었으며, 그의 수법은 오페라적인 세코레시타티브와 당시 진보적인 다카포 아리아 양식을 고려한 구성방식을 채택하고 있다. 이런 방식이 바하의 개혁 칸타타(reform cantata)로의 새로운 전환에 크게 공헌하였다.<sup>12)</sup>

한편 바하는 후랑크(Salomo Frank ; 1659-1725)와의 교류를 갖게 된다. 그는 프로테스탄트 교회의 서기이며, 또한 궁정사서로서 명망있는 시인이었다. 그의 가사는 노이마이스터에 비해 보수적이며 새로운 세코 레치타티브의 수법이라는 일치되지 않았지만 심오하고 신비스러운 세계를 갖고 있어 바하가 관심을 갖게 된 것이다.<sup>13)</sup>

이 두사람의 텍스트는 바하 칸타타 역사에 중요한 의미를 부여하게 된다. 바이마르 초기 칸타타는 1714년에 쓴 것이다. 이 해의 5곡은 후랑크 가사를 쓴 182번, 12번, 172번, 152번이며, 노이마이스터의 가사를 쓴 16번, 18번 두곡, 나머지 52번, 199번들은 그외에 시인들의 것을 사용하였다. 이 작품들은 다소 실험적 성격을 띄고 있다. 즉 당시 바하는 비발디의 협주곡 등의 이태리 풍의 음악에 관심을 가졌는데, 이러한 영향이 선율과 아리아에 반영되어 있다. 1715~1716년의 작품들은 거의 통일적이 되어가며, 개혁적인 성질을 더하게 된다. 연대별로는 1715년에 31, 81a, 132, 161, 162, 163, 165, 185, 72를, 1716년에 70a, 155, 164, 168, 186a를 넣을 수 있다.<sup>14)</sup> 이 작품들은 모두 후랑크의 텍스트를 사용하고 있는데, 성서적인 이야기의 극적 구성이라기 보다 명상적인 자유로운 시에 속한다. 그 양식에 있어서는 대개 시작에 레시타티브와 아리아들이 나타나 성서를 해

11) Sadie, Stanley editor, ibid, p. 826.  
 12) Bukofzer, Manfred F, ibid, p. 274.  
 13) Sadie, Stanley editor, ibid, p. 807.  
 14) Geiringer, Karl, ibid, p. 149.

석하면, 그 뒤에 사성부가 간략한 코랄로 뒤따르고 있다. 작품의 내용은 대체로 예수에 대한 사랑, 삶의 굴레에서의 해방, 천국에의 동경 등으로 이루어져 있다. 한편 1713년 경에는 바이센펠(Weissenfel) 궁정에서 의뢰한 298번의 사냥 칸타타가 첫 세속 칸타타로 기록되어 있다.<sup>15)</sup> 여기에는 당시 새로 유행되는 이태리풍의 아리아가 나타나는데, 이것이 후에 세속 칸타타에서 흔하게 사용된다.

바이마르 시기의 작품들은 바하의 개인적인 양식의 확립기로 향하는 과도기라는 점에서 의의가 있다. 특히 그는 이 시기에 처음으로 레시타티브를 사용하게 된다. 이것은 처음 확장된 아리오조에서 점차 스피치 송(Speech-Song)의 센자 바투타(Senza-battuta)풍의 레시타티브를 거쳐 대담한 레시타티브로 발전된다.<sup>16)</sup> 합창에는 여러가지 기악적인 형식들의 시도가 엿보이는데 이 중에는 푸가와 카논(Fugue, Canon)이 182번에, 12번의 파사칼리아(Passacalia), 172번의 콘체르토(Concerto), 21번의 모테트(Motet), 61번의 후렌치 오버처어(French Overture) 등 다양한 예를 찾을 수 있다. 이들의 구성 방식은 두가지로, ① 아리아 수법의 콘체르토 스타일(Concerto Style), ② 모테트 수법의 섹쇼날 폴리포니(Sectional Polyphony) 등이며 대개는 이러한 방법을 적당히 혼합시킨 것이다.<sup>17)</sup>

이 시기의 기악 편성은 작은 실내악 규모로 그 속에서 최대한의 색채감을 시도하고 있다. 특이한 것은 이 시기 전반기까지에도 바하는 옛 프랑스풍의 방식인 두성부의 비올라를 사용하고 있다.

### (3) 쾨텐 칸타타

쾨텐에서는 바하 자신의 직분과 관련되어 교회 칸타타를 쓰지는 않았다. 그러나 궁정 악장직으로써 축하연을 위한 몇개의 세속 칸타타를 쓴 것으로 알려져 있다. 그러나 이 시기의 작품들은 거의 다 없어지거나 가사만 남아 있기도 하다. 또 일부는 후에 라이프찌히의 교회 칸타타로 개작된 것도 있다.

이 작품들은 바로크 말기의 ‘세레나타(Serenata)’를 보여주는 좋은 예로서 우화적(寓話的)인 내용의 가사 사이에 오페라적인 대사가 삽입된 형태를 따른다. 특히 독창부분들은 당시의 기악 협주곡과 조곡들의 수법과 깊이 관련된다.

### (4) 라이프찌히 칸타타

바하의 대부분의 칸타타들은 라이프찌히에서 만들어졌다. 그는 처음 4년동안 연속되는 3년분의 예배를 위한 칸타타를 새로 마련하였다. 따라서 이 시기의 전체 작품들은 아래 나눈 세개의 시리즈와 그 후기의 4사기로 나누어진다.<sup>18)</sup>

15) Geiringer, Karl, *ibid*, p. 208.

16) Sadie, Stanley editor, *ibid*, Vol. I. p. 807.

17) Sadie, Stanley editor, *ibid*, Vol. I. p. 807.

18) Sadie, Stanley editor, *ibid*, Vol. I. p. 807.

① 1723년~1724년 ; 이 기간은 정확하게 1723년 5월 30일, 곧 삼위 일체 후 첫 주일(1st Sunday after Trinity)에서 시작되어 1724년의 삼위일체 주일인(trinity) 6월 4일까지를 말한다. 제 75 번에서 시작되는 60곡의 칸타타가 있는데, 여기에 1723년 2월 7일 라이프찌히에 시험적으로 제출한 제 22 번도 포함시켜야 한다. 작품목록은 다음과 같다.

1723년 : 75, 76, 21, 24-185, 167, 147, 186, 136, 105, 46, 177-199(?), Anh 20(분실), 69a, 77, 25, 119, 138, 95, 148(?), 48, 162, 109, 89, 194, 60, 90, 70, 61, 63-243a, 40, 64.

1724년 : 190, 153, 65, 154, 73, 81, 83, 144, 181-18, 23(?), 182, 4-31(?), 66, 134, 67, 104, 12, 166, 86, 37, 44, 172-59, 173, 184, 194, 165(?)

라이프찌히의 첫해 동안에는 이런 작품들의 개작이 두드러지게 나타난다. 이 작품들 가운데는 쾨텐 시기의 세속 칸타타를 교회 칸타타로 고친 134번, 173번 등도 있는데, 가사를 새롭게 바꾸어 썼다. 또 바이마르 시기의 종교적 작품들은 조성, 악기 편성을 바꾸어 고치거나 새곡을 삽입하여 다시 연주하기도 하였다.<sup>19)</sup>

이 시기의 작품들은 대체로 규모가 크고, 대개는 서주에 코랄을 갖고 있다. 때로 75, 76, 194번 등에서 보듯이 12곡~14곡에 달하는 긴 작품들도 발견된다. 이들은 대체로 통일된 몇개의 유형으로 구성되어 있는데 다음과 같이 세가지로 대별할 수 있다.

(가) 성서인용구 - 레시타티보 - 아리아 - 레시타티보 - 아리아 - 코랄  
: 46, 105, 130, 105, 136

(나) 코랄 - 아리아 - 레시타티보 - 아리아 - 코랄 : 40, 48, 64번 등

(다) 성서인용구 - 아리아 - 코랄 - 레치타티보 - A - C ; 86, 144, 166 등  
대개 악기 사용법이나 기악적인 기교가 세련되며, 관악기들이 자주 사용된다. 그러나 바이마르 시기에 비해 덜 색채적이다.

② 1724년~1725년 ; 1724년 삼위일체 첫주일, 6월 11일부터 다음해 5월 27일까지에 해당된다.

1724년 : 20, 2, 7, 135, 10, 93, 107, 178, 94, 101, 113, 33, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 5, 180, 38, 80(?), 76(제 2부 ?), 115, 139, 26, 116, 62, 91, 121, 133, 122.

1725년 : 41, 123, 124, 3, 111, 92, 125, 126, 127, 1, 6, 4(?), 42, 85, 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176.

이 기간중 1725년 3월 25일 이전까지 약 3/4정도의 작품은 ‘코랄 칸타타’라고 불리우는 바하의 독특한 작품양식에 속한다. 이 코랄 칸타타들은 각기 특정된 성가를 바탕으로 작곡된 것으로서 시작과 끝, 혹은 중앙에 대사풍의 인용구가 삽입되고 나머지 부분에 코랄이 들어간다. 따라서 칸타타의 시작과 끝은 동일한 한 성가의 처음과 마지막 스타나(Stanza)로 이루어진다. 대개 첫 스타나는 대규모적인 코랄 환타지(Choral Fantasy)

19) Geiringer, Karl, *ibid*, p. 153.

로 구성되며 마지막 코랄은 전체 회중이 함께 부를 수 있는 단순한 사성화음의 성가가 되는 셈이다. 이 중간에는 항상 여러 내용을 담은 레시타티브와 아리아가 나타난다. 이러한 구성형식은 바하 칸타타에서 가장 뛰어난 세련된 양식으로 평가되고 있다.<sup>20)</sup> 이에 따라서 이전까지의 학설은 이 작품들이 바하의 거의 말기인 1735년~1744년쯤에 해당되는 것들이라고 추정했었다. 그러나 오늘날의 문헌 연구에 의하여 이것이 라이프찌히 전기의 작품에 해당된다는 것을 알게 되었다.<sup>21)</sup>

바하는 이 엄격한 코랄 칸타타(Strict Choral Cantata)의 시기가 끝나면 다시 초기와 같이 성서에 바탕을 둔 합창곡 시대로 돌아간다. 이들 엄격한 칸타타의 중간에 삽입된 가사들이 누구의 텍스트인지는 알 수 없다. 그러나 이것이 바하 자신의 것일 가능성도 배제할 수 없다. 이 시리즈의 마지막 10곡은 마리아느 폰 쾰러라는 여류 시인의 것으로 상당히 성공적인 평가를 받는다.

③ 두번째 시리즈에서 세번째 시리즈로 넘어가는 사이에는 시기적으로 다소 공백이 있게 된다. 이 기간은 1725년 5월 27일 이후 12월 2일까지 해당되며, 이때 새로 작곡된 곡으로는 종교개혁일인 10월 31일에 연주된 79번, 바이마르에서 작곡된 것으로 보이는 168, 164번, 제 4 번을 개작한 137번 등이 있다. 세번째 시리즈는 1725년 성탄절부터 1727년 2월 9일 칠순절까지의 14개월에 해당되는 기간이다.

1725년 : 110, 57, 151, 28

1726년 : 16, 32, 13, 72, 34a, 15, 43, 194(?), 39, 88, 170, 187, 45, 102, 193, 35, 17, 19, 27, 47, 169, 56, 49, 98, 55, 52, 36

1727년 : 58, 82, 83(?), 157, 84

이 기간동안 17~18곡 정도의 칸타타는 그의 친척인 마이닝겐(Meiningen)의 궁중 지휘자 요한 루드비히 바하(Johann Ludwig Bach, 1677~1731)의 작품을 사용했다는 점이 특기할 일이다.<sup>22)</sup> 가사들은 노이마스터(28번), 후랑크(72번), 램즈(110, 57, 151, 16, 32, 13, 170, 35번 등)의 것이 사용되었다. 또한 전 시기의 기악곡들이 칸타타에 도입, 사용되는 예가 빈번하였다. 한편 독창을 위주로 하는 솔로 칸타타(Solo Cantata)가 이 시기에 많이 나타난다.

소프라노를 위한 작품	: 52, 84
콘트라alto를 위한 작품	: 35, 169, 179
테너를 위한 작품	: 55
베이스를 위한 작품	: 56, 82번 등

20) A. Lewid and N. Fortune editor, The New Oxford History of Music, London, Oxford Univ. Press, 1975, vol. V, pp. 741-742.

21) Herz, Gerhard, Bach Cantata No. 4, W. W. Norton & Company, Inc., New York(1967), p. 16.

22) Geiringer, Karl, ibid, p. 170.

④ 1727년 이후의 대부분의 작품이 분실된 것으로 보인다.

㉠ 1728~1729년 ; 120, 120a, 148, 156, 171, 174, 188, 197a 등

㉡ 1728~1729년에는 주로 피칸테르(Picander ; 원명으로 Christian Friedrich Henrici) 의 텍스트에 의한 9곡과 10번째 곡이 일부 남아 있다.

1729년 이후 20년 동안의 교회 칸타타는 별로 남아 있지 않다. 그는 기악곡이나 세속 칸타타에 더 흥미가 있었던 것 같다. 그러나 교회에서 칸타타를 연주하지 않은 것이며 다만 지난 곡들을 연주하거나 개작하여 연주한 것으로 보인다. 일부 작품들에서는 코랄 칸타타의 수식형들이 보인다. (117, 192, 112, 177, 97, 100)

⑤ 세속 칸타타

바하의 세속 칸타타는 정확한 숫자를 알 수 없으나 대략 50곡을 넘을 것으로 보고 있다.<sup>23)</sup> 이 칸타타들은 귀족이나 요인의 결혼, 생일, 라이프찌히 대학의 행사, 명명일 등과 같은 특별한 행사를 위해 작곡되었다. 세속 칸타타의 오페라적 영향에 의한 속 세적인 유포어, 극적인 재담, 자연에 대한 애정등의 내용을 음악을 통해 극화한 것이다. 바하의 작품은 세속적이거나 시대적 유행에 맞지는 않았으나 정확한 표현과 예술적으로 높은 경지를 보여주는 것이다.

그의 세속 칸타타는 때로 여러번 사용되기도 하여 상대에 따라 가사를 고쳐 조금씩 표현을 달리하기도 하였다. 일례로 바이마르 시기의 칸타타 208번은 1713년 후랑크의 텍스트에 크리스틴 공작(Duke Christian of Saxe-Weissenfel)의 생일을 위해 작곡한 곡이었는데, 1716년경 에른스트 왕자(Prince Ernest August of Saxe)의 생일에도 사용되었다.<sup>24)</sup> 또한 전 15곡중 제 7, 13곡을 개작하여 1725년 68번 펜테코스트 칸타타(Pentecost Cantata)로 연주하였다. 이 중에서 오스티나토 베이스 부분 바이올린, 오보에 콘티누오를 위한 기악곡 B. W. V. 1040으로 개작하였으며, 마지막 합창은 1728년 149번의 서두 합창에 사용하였다.

콤포텐 시기의 세속 칸타타는 12개가 넘지만 완전하게 남아 있는것은 한 작품에 불과하고 나머지는 일부, 혹은 개작으로 남아 있거나 분실되었다. 대부분의 세속 칸타타는 라이프찌히에서 작곡되었다. 이 작품들의 많은 부분이 극적인 의도를 가지고 완성된 '드라마 퍼 무지카(Dramma per musica)'라 불리는 것들이다.

이 시기의 작품들은 분류하여 보면 다음과 같다.

● 세속 칸타타

용도	작품번호
대학 축전 위한 작품	366, 195, 205, 207 등
성도마(St. Thomas)학교축제	Anh 18, Anh 19, 36c
궁정의뢰작품	249, 36a

23) Geiringer, Karl, ibid., p. 183.

24) Geiringer, Karl, ibid., pp. 183-184.

용도	작품번호
귀족 축하연	216, 210, 249a, 30a, 210a, 212
서정적 칸타타	204
축제용 칸타타	213, 206, 214, 207a, 215
민속적 내용	Coffee Cantata 211, Peasant Cantata 212
기타	203, 209

유명한 211번의 커피 칸타타는 희극적 내용의 시를 사용한 것으로 그 구성이 오라토리오 적이라는 점이 특이하다. 같은 시인의 가사를 사용한 212번 칸타타는 1742년 라이프찌히 근교에 새로 취임하는 마을 영주를 위해 작곡된 것으로, 농민들의 민속춤을 여러가지 등장시킨다는 것에 큰 의의가 있다.

### 3. Bach Cantata 양식

#### (1) 양식적 특성 및 발전과정

바하의 칸타타는 17세기~18세기의 기악 및 성악적인 양식들의 집대성과 같은 다양성을 갖고 있다. 즉 양식적인 일면은 루터이후의 독일 신교회의 예배 음악에 바탕을 두고 있으며, 기법에 있어서는 바로크적인 기악 및 성악 양식에 비롯된 여러 형식들을 사용하고 있고, 그외에도 이태리 오페라, 실내악 등의 영향을 받고 있다.<sup>25)</sup>

칸타타 작곡가로 일하기 이전 이미 뛰어난 오르가니스트였던 바하는 북스테후데, 파헬렐, 뷔프 등의 영향을 받았으며 그의 음악 양식에 반영되어 있다. 또 그가 라이프찌히에 재직하였을 당시 그의 선임자인 크리거, 쿠나우 등의 칸타타 작품들이 예배음악을 상당한 수준에 올려 놓았으므로 이들의 작품도 바하에게 영향을 준 것이 사실이다. 17세기 초기 칸타타들이 일면은 르네상스적인 다성부 코랄에서, 일면은 바로크적인 성악 콘체르타토에서 출발하게 된다. 물론 르네상스적 코랄은 점차 쇠퇴하고 대신 이태리 오페라의 레시타티브 세코와 다카포 아리아가 도입된다. 이런 영향에 따른 새로운 양식들이 18세기 초에 유행이 되었다. 처음 이런 영향들이 독일에 도입되었을 때 루터 교회의 성직자들 사이에도 찬반양론이 대립되었다. 경건주의자들은 교회음악의 세속화를 내세워 반대하고 루터의 이념을 내세운 정통파들은 이를 환영하였다. 이렇게 보수적인 초기 칸타타와 진보적인 개혁 칸타타는 독일 교회 칸타타의 두가지 유형을 이루었다. 바하의 작품에서도 이러한 두가지 유형을 찾아볼 수 있는데, 특히 그의 초기 칸타타들은 보수적인 양식들이 많이 발견된다. 이러한 양식은 대개 코랄이나 성가를 바탕으로 한 대위법적 변주곡들로 이루어져 있으며, 그 가사들도 순수하게 성서적인 것들이 많다. 바이마르

25) Lang, Paul Henry, *ibid.*, pp. 496-504.

시기에 이르러 바하는 새로운 양식의 개혁 칸타타로의 전환을 하게되며 여기에는 루터교회의 노이마이스터 목사의 영향이 컸다고 할 수 있다. 그의 시들은 현대적 레시타티브 세코나 다카포 아리아 적합했던 것이다. 노이마이스터는 교회력에 따라 예배를 위해 만든 7개의 칸타타 시리즈를 완성하였는데 바하는 이로부터 많은 점을 참작하였다. 또한 이러한 양식의 선배적인 쿠나우나 텔레만 등의 작품으로부터도 많은 영향을 받았다. 이 시기에는 자신이 애착을 가졌던 코랄의 사용을 가급적 줄이고 레시타티브, 아리아, 기악적 간주곡 등으로 많이 구성하였다.

그러나 라이프찌히 시기에는 보다 독자적인 양식을 수립하게 되는데 그것은 코랄과 진보적 양식들의 결합된 형태였다. 이러한 코랄 칸타타는 시작과 마지막이 한 성가의 처음과 마지막 스타자로 이루어졌다. 첫 스타자는 큰 규모의 코랄 환타지, 마지막에는 모든 회중이 부르는 간결한 사성 코랄, 그 중간에는 성서와 연관된 레시타티브와 아리아로 구성되어 있다. 오늘날 이 양식은 18세기의 가장 훌륭한 교회 칸타타로 평가되고 있으며 바하는 이후 초기의 여러 유형들을 새롭게 시도하려 했으나 큰 변화는 얻지 못했다.

#### (2) 바하 칸타타의 편성

바하는 성 도마 교회와 성 니콜라스(St. Nicholas)교회의 일요일 예배를 주관하였다. 이들 교회에는 매주 교대로 칸타타를 연주하여야 했으며, 대개는 연주된 칸타타의 일부나 혹은 전부를 다음 교회에서 연주하였다. 교회의 성가대는 성토마(St. Thomas Schule)의 학생들로 구성되었다.<sup>26)</sup> 대개 한 성가대는 4성부 12명의 성가대와 14명의 기악 연주자로 이루어지며 악기 편성은 바이올린 3명씩 두파트, 비올라 2명, 첼로, 베이스, 오르간 각 1명, 3명 정도의 관악주자로 구성되는데, 때로는 여기에 트럼펫, 팀파니 또는 독창자가 첨가되고 합창의 성부를 늘려 전체가 40명 정도에 이르기도 하였다. 악기 연주자는 대학생, 혹은 성 도마 학회의 졸업생들이 담당하였다.

바하 칸타타에 사용된 오케스트라 편성은 대단히 다양하여 적어도 153가지 이상의 편성을 사용한 것으로 알려져 있으며,<sup>27)</sup> 몇가지 편성의 예를 살펴보면 다음과 같다.

##### ① 고전주의 교향곡을 능가하는 큰 규모

번호	편성
71번	3 Trumpets, 2 Flutes, 2 oboes, Basson, Timpani, Organ Obbligato, Strings
31번	3 Trumpets, 3 oboes, Timpani, Basson, Taille, 2Vn, 2Va, 2Vc, Violin
195번	3 Trumpets, 2 Flute, 2 oboes, 2 ob d'amore, Timpani, 2 Horn, strings, Continuo

26) Geiringer, Karl, *ibid.*, p. 111.

27) Whittaker, W. Gillies, *ibid.*, p. 10.

② 작은 실내악적 규모의 편성

번 호	편 성
189번	Flute, Oboe, Solo Violin, Continuo
160번	Basson, Solo Violin, Continuo
158번	Oboe, Solo Violin, Continuo

③ 정규적인 현악 편성과 다른 예

번 호	편 성
106번	2 Recorders, 2 gambas, Continuo
18번	2 Recorders, Bassons, 4 lines of Violas, Continuo
152번	Recorder, Oboe, Viola d'amore, Viola da gamba, continuo

④ 특이한 악기로는

Flute의 종류 : Recorder(beak-flute)

trumpet의 종류 : Cornet, Corno da tirarsi

Oboe의 종류 : Oboe da caccia, oboe d'amore, taille

Viola의 종류 : Viola da gamba, Viola d'amore

bass의 종류 : Violone, violoncello piccolo

이상의 악기외에도 세속 칸타타에는 류트등을 사용하고 있으며, 현악의 편성도 때로는 바이올린을 한 성부로, 비올라나 첼로를 두성부로 하는 경우도 흔하였다. 이러한 다양한 악기편성으로 미루어볼때 바하의 창작적인 의도들이 얼마나 새로운 표현을 원하고 있었는지 짐작할 수 있으며 그가 보수적이고 고루하다는 생각을 번복시키는 것이기도 하다.

(3) 바하 칸타타의 텍스트

17세기 말엽의 Text들은 대체로 세가지로 대별되는데, 첫째 성서적인 산문시, 둘째 성가시의 운문시, 셋째 이들의 혼합 형태들이다. 바하는 이것들을 바탕으로 하여 새로운 시의 형식과 루터교의 정신, 성서의 인용구들을 결합시키려고 노력하였다. 이러한 시도는 바이마르 시절에 노이마이스터의 영향으로 구체화되기 시작하였다.

노이마이스터의 마드리갈풍 텍스트는 레시타티브 세코와 다가포 아리아에 알맞는, 일면 세속화된 시의 형식을 가지고 있다. 노이마이스터는 스스로 오페라와 아주 유사한 것이라고 하였으며 내용은, 목사였던 그의 직업에 알맞도록 구상된 설교의 단편들이라고 할 수 있다.

노이마이스터보다 보수적이며 창의력있는 후랑크의 작품들도 바하와 깊은 연관을 갖

는데 램즈와 함께 바이마르 시절에 영향을 끼쳤다. 라이프찌히에서는 피칸더의 작품에 심취하였는데, 그의 가사는 유명한 두곡의 수난곡으로 더 잘 알려져 있다. 또한 귀족 출신의 여류시인 쩌글러(Marianne Von Ziegler; 1695~1760)의 작품은 바하와 깊은 관계를 맺게 된다.

바하는 텍스트의 형식보다는 그 내용에 보다 더 관심이 깊었을 것으로 추측되며 노래의 발성이나 기술 등 보다는 그 의미에 우선하여 가사를 처리한 것으로 보인다. 알려지지 않은 텍스트의 주인공이 바하 자신의 것이라는 추측도 결코 배제될 수는 없는데 그것은 그가 자신의 신앙심을 충실히 표현키 위한 의욕을 늘 갖고 있었기 때문이다.<sup>28)</sup>

Text	작 품
노이마이스터	B. W. V. 18, 16, 24, 28
후랑크	B. W. V. 182, 12, 172, 21, 152, 72( ? )
램즈	B. W. V. 199, 54, 110, 57, 151, 16, 32, 13, 170, 35
피칸더	B. W. V. 84, 149, 188, 197a, 171, 156, 159, 145, 174
쩌글러	B. W. V. 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176, 85( ? )

4. 작품 분석을 통한 고찰

(1) 작품 분석 관점

바하의 다양한 칸타타 양식 중 특히 초기 작품 Cantata No. 4의 분석의 목적은, 넓게는 당시대의 기악 및 성악 양식에 대한 이해를 얻기 위함이며 좁은 의미에서는 바하의 칸타타 양식, 기법등을 확실히 이해하는데 도움을 얻기 위한 것이므로 너무 세세한 분석은 논지를 흐리지 않기 위해 피하려 하며, 각 악장들이 지니는 악장별 특성에 따라 핵심적 특징만을 다루기로 하였다. 그외에 화성적 구조, 선율 구조의 분석도 되도록이면, 상식적인 것을 전제로 논지를 진행시키려 한다. 따라서 작품을 구축하는 동기적 요소를 간단하게 분석, 도식화하고 각악장들의 성격, 가사의 처리, 표현효과 등을 중점적으로 다루려 한다. 이러한 실제분석의 과정을 통하여 바하 칸타타의 양식적 특성과 작곡기법, 작품의도 등이 어느 정도 밝혀지리라 기대한다.

(2) 작품분석(교회 칸타타 No. 4)

① 칸타타 4번의 형식(The Form)

칸타타 4번의 형식의 구조를 살펴보면 바하가 위대한 창작자였으며 동시에 형식의

28) Sadie, Stanley editor, ibid, p. 808.

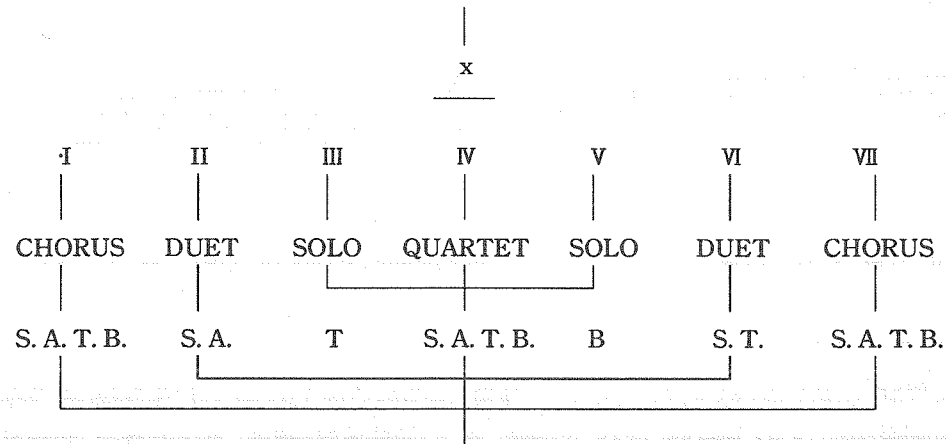


완성자임을 알 수 있다. 바하는 형식을 통해서도 그의 음악의 목적에 이르고 있으며, 음악적 구조에 있어서도 상징성을 부여하고 있다.

칸타타 4번의 전체 구성은, 7개의 악장을 목주의 구슬처럼 늘어놓고 그 앞에 Sinfonia 라는 독립적인 기악부분을 두고 있다. 성악부분은 4번째 악장을 대칭축으로 하여 한 쌍으로 연결되며 이러한 구조는 기독교의 상징인 십자가를 나타낸다. 대칭축(4악장)을 중심으로 쌍이되는 악장은 I 과 VII, II와 VI, III과 V이다. 이것을 도표로 설명하면 아래 도표 1과 같다.

<도표 1>

Sinfonia  
+  
Versus

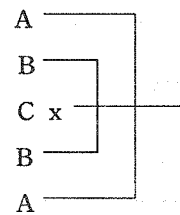


이와 같은 음악적 구조는 칸타타 4번뿐만 아니라 Musical offering과 B단조 미사의 크레도 부분에서도 사용되었는데 이러한 음악 형식(구조)에 있어서의 상징성은 바하가 Ohrdruf와 Lüneburg에서 루터파의 정통적 교육을 받은 영향이라고 할 수 있다. 다음 도표 2는 칸타타 4번과 같은 형식적 구조를 사용한 Musical offering의 구조이다. 각 작품의 양식은 다를지라도 구조면에서는 동일함을 알 수 있다.

<도표 2>

Bach - Musical Offering

- |      |                         |           |
|------|-------------------------|-----------|
| I.   | Ricercar a <sub>3</sub> | No. 1     |
| II.  | 5 canon                 | No. 2·6   |
| III. | Sonata                  | No. 7     |
| IV.  | 5 Canon                 | Nos. 8-12 |
| V.   | Ricercan a <sub>6</sub> | No. 13    |



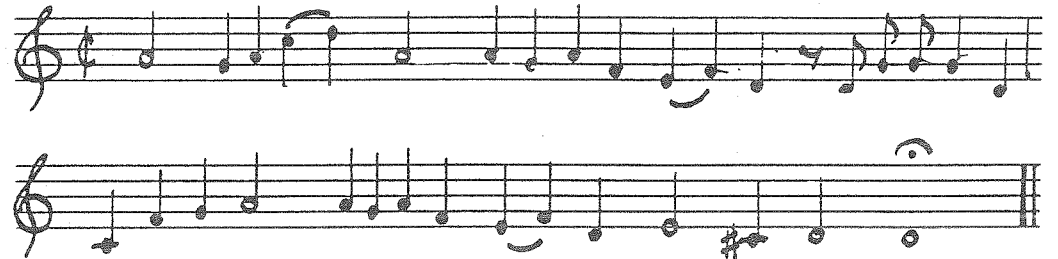
다음은 각 악장별 분석을 통해 칸타타 4번의 음악적 특징을 살펴보고자 한다.

② 선율(칸타타에 사용된 코랄선율)

Martin Luther는 유월절 어린양에 관한 성경 인용문<sup>29)</sup> 으로부터 「Christ lag in Todesbanden(그리스도는 죽음의 포로가 되어도)」라는 부활절 찬송을 만들었다. 그것은 1524년에 루터의 찬송가원문과 함께 발견되었다. 여기에 사용된 선율은 15세기까지의 독일 예배의식에서 확고한 위치를 차지했던 12세기의 부활절 노래인 「Chirst ist erstanden」과 매우 흡사하다. 이러한 옛곡의 변형들은 루터의 다른 작품에서도 찾아볼 수 있으며 이 밖에도 그는 옛곡조와 새로운 Text들을 결합시키거나 혹은 옛선율을 새로운 선율로 개작하기도 하였다. 12세기의 부활절 노래는 아래 악보 1 「Christ ist erstanden」과 같다.

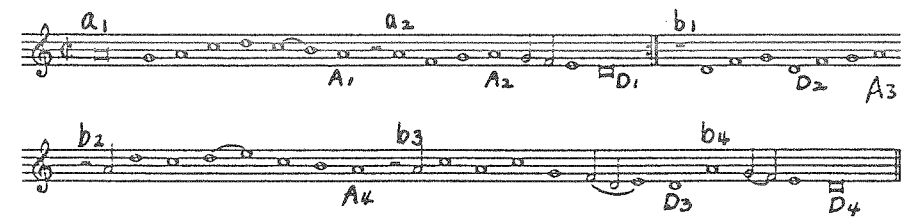
<악보 1>

Christ ist erstanden의 Melody



<악보 2>

Luther-Christ lag in Todesbanden



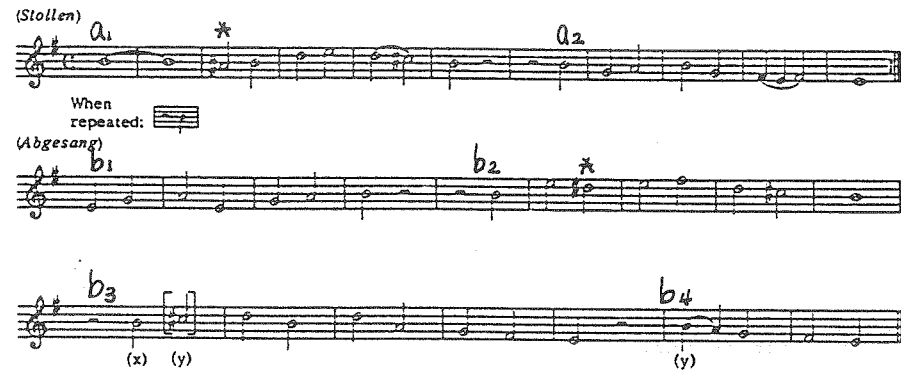
악보 2는 루터의 부활절 찬송 <Christ lag in Todesbanden>으로, 종지가 도리안의 팔림음인 A음에서 4번(A<sub>1, 2, 3, 4</sub>), 으뜸음인 D음에서 4번 나온다(D<sub>1, 2, 3, 4</sub>). 첫 악구의 진행이 12세기 부활절 노래와 유사하며 마지막 할렐루야 부분과 B부분만 제외하고는

29) 성경, 고린도전서 5 : 7-8, 로마서 3 : 10-12, 요한계시록 12 : 7-11, 고린도전서 15 : 54, 이사야서 25 : 8, 출애굽기 12 : 3-29 등.

각 악구가 앞 악구의 중음의 높낮이와 같음음으로 시작된다는 점에서도 서로 닮았다고 할 수 있다. 루터의 곡이 12세기 노래보다는 정돈된 느낌을 주고 있다. 다음 악보 3은 바하의 「Christ lag in Todesbanden」이다.

<악보 3>

Bach—Christ lag in Todesbanden



악보 3의 Bach의 곡을 살펴보면 루터의 곡과 거의 같은 형태로 진행함을 알 수 있다. a1에서는 약간의 리듬변화가 있고, a2에서도 그렇지만 강한 긴장은 거의 없으며 a1에서는 1번 a2에서는 2번의 도약 진행이 있다(루터의 곡에서는 한번의 도약).

바하는 위에서 보는 \*표의 음대로 전통적 선율에 2개의 반음계적 변화를 주므로써 선율에 생동감을 주고 있으며, b3의 C\* 음이 덧붙었고 b4의 할렐루야 악구는 루터의 것과 리듬만 바졌을 뿐 전적으로 동일하다. 이것은 바하의 중곡인 Chorale 마지막 11, 12마디에 다시 나타난다.

이상에서 보는 바와 같이 바하의 칸타타 4번은 옛곡조(12세기 부활절 노래)와 연관을 갖고 있으며 특히 루터의 부활절 성가와는 지극히 밀접한 관계라 할 수 있다. 이것은 바하가 새로운 것에 대한 추구하고 함께 옛것에 대한 변화, 발전에도 관심을 갖고 있었음을 보여주는 것이다.

③ 각 악장별 분석

(가) Sinfonia

조성, 박자, 빠르기	마단조, 4/4. Andante
악기편성	Violin I, II, Viola I, II, Continuo

바하가 작곡한 200여개의 현존하는 교회 칸타타중, 20여개가 기악악장으로 시작되는데 이중에서 반은 뮐하우젠과 바이마르에서 작곡되어진 초기 칸타타에 속한다. 이 초기 칸타타 중에서 4번만이 Chorale과 관계가 있다. Sinfonia는 2 Violin, 2 Viola,

Continuo로 구성되는데, 바하는 비올라를 각각 나누어서, 처음에는 alto로 두번째는 tenor자리에 기보함으로써 그 독립성을 강조하였다. 이러한 악기편성은 Lully에 의해서도 애용됐던 것이며 북스테후데, 뵘, 쿠나우의 영향도 암시하고 있다.

음악은 바하의 부활절 찬송의 성격을 확고히 결정짓는 반음의 하행 진행으로 시작하고 있는데, 이것은 칸타타 4번 전체를 통해 Leit motiv으로써 사용되게 된다. Continuo로 연주되는 긴음표(점 2분음표)와, first Vn으로 연주되는 4분음표의 배열속에 Leit motiv는 처음부터 음악적 구조를 확고하게 암시해 주고 있다. 첫째마디(M1) 음형과 첫째마디의 반복 음형은 침체되는 감정을 표현하는데 이것은 2악장에서 서두에 죽음이라는 단어를 나타내기 위해 다시 사용된다. 그러므로 Sinfonia의 하향하는 이 음형은 침체, 죽음 같은 분위기를 나타내고자 하는 의도로 사용된 것이며, Sinfonia 전체 분위기를 사로잡고 있다.

<악보 4>

Sinfonia 1~4마디



다음 악보 5의 중지부분을 살펴보면, 나란하던 3도 음정의 움직임(10번째 마디)이 11번째 마디에서 반대 방향으로 변하면서 5번째의 A음을 제외한 다음 x표의 음들은 숨겨진채 first Violin에 의해 정점에 이르르고 있다. 선율은 절정을 향해 나아가다 16분음표의 움직임속에 Neapolitan Chord의 윤곽을 나타내고 급한 도약 하행을 하고 있다. 마지막 마디의 피카르디 3도(장조 화음의 사용)는 음침한 Sinfonia에서 성·금요일이 부활절로 바뀐다는 분위기 변화의 표현을 위한 것이다.

<악보 5>

11마디~17마디



다음 악보 6은 Sinfonia의 화성 패턴인데, 이것은 Sinfonia의 화성이 이곡 전체를 화성구조를 보여주고 있다는 점에서 특히 분석하였다.

<악보 6>

Sinfonia 전곡 화성분석 악보

**SINFONIA**

Em; i ii<sub>2</sub> V<sub>2</sub> i - ii<sub>2</sub> V<sub>2</sub> i V/b)bm;ii<sub>5</sub> V

VI ii<sub>2</sub> V<sub>2</sub> i i IV i V<sub>2</sub>/p V(f) VII V<sub>2</sub>/6 Em; i IV i IV V-<sup>4</sup>/<sub>2</sub> 3/4 VII<sub>2</sub>

i III+ VI V<sub>2</sub>/a a(i.v) ii V i N<sub>6</sub> ——— O, V<sub>2</sub>

(나) Versus I의 분석

악곡구성	Chorale Fantasy(Chorale Fugue)
악곡형식	Bar Form
조성, 박자, 빠르기	마단조 4/4, Allegro
악기편성	Violin I, II, Viola I, II, Continuo
성악파트	Soprano ; Doubled by Cornett Alto ; " Trombone I Tenor ; " Trombone II Bass ; " Trombone III
운율구조	ab-ab-ccdd

<가사분석>

- A<sub>1</sub> [ a<sub>1</sub> - 주께서 죽임 당하셨도다  
a<sub>2</sub> - 우리 죄를 대신하사 ]
  - A<sub>2</sub> [ a<sub>1</sub> - 주는 다시 사셨네  
a<sub>2</sub> - 영원한 생명 주시려 ]
  - B [ b<sub>1</sub> - 모두 기뻐하라 기뻐 찬송해  
b<sub>2</sub> - 그에게 감사하고 찬양하라  
b<sub>3</sub> - 할렐루야 노래하라  
b<sub>4</sub> - 할렐루야 ]
- Stollen
- Abgesang

가사에는 신교의 구원관이 분명하게 나타나 있으며 소프라노가 정선율로써 경건하게 위의 가사를 노래하고 나머지 성부가 작게 분할된 리듬으로 반복한다. 소프라노가 기악파트나 다른 성부에 앞서 첫박에 시작되며 스트레토(Stretto)는 두음간격으로 알토, 베이스, 그리고 Second Violin의 반음 진행으로 Leit Motiv를 재현한다. 두마디 동안 Continuo가 자유롭게 연주되다 베이스 성부와 중복되며 First Viola가 알토를, Second Viola가 테너 성부를 역시 중복하게 된다(악보 1, 2, 3 참조). 셋째 마디의 16분음표 음형은 정선율의 앞부분에서 파생된 것으로 리듬의 길이가 축소되었다. 가사의 첫번째줄(a<sub>1</sub>)에서 Todesbanden(속박)이라는 가사를 표현키 위해, 네번째 마디에서 16분음표의 꼬여진 장식음(twisting melisma)을 사용하였는데, 이것은 가시적으로나 음악적으로 속박의 의미를 충분히 표현하고 있다. 또 네번째 마디부터 열세번째 마디까지 이어지는 반음계적 장식음형들은(melisma) Fur unsre sund(우리의 죄를 위하여)라는 가사를 성격적으로 잘 묘사하고 있다.

13마디부터 파헬렐 형식과 같은 Chorale Fantasy가 시작되는데 각 코랄 악구는 단축 악구를 사용하는 푸가토 기법에 의해 진행된다. 바하는 이러한 구조변화를 인식시키기 위해 첫째 Fugato를 네성부가 쉬거나 겹치는 일 없이 서로 이어져 나오게 하는 전형적 Form을 만들었다. 대주제는 3개의 상행하는 음과 짧은 종지적 장식음에 의해 Erstanden(risen ; 부활)을 노래한다. Fugato기법의 노래가 끝난후 Violin이 다시 연결된 16분음표의 음형으로 복귀하여 짧은 기악 간주가 Abgesang과 Stollen사이에 들어간다. 이 기악적 간주의 앞에서 continuo는 베이스의 중복기능에서 벗어나게 된다(34마디). 그리고 35마디에서 가단조의 딸림화음을 연주한 후 으뜸음이 울린다. 그후에 Abgesang의 b<sup>1</sup>(38마디)에서는 소프라노의 정선율 음정과 동일한 선율이 알토에서 4분음표로 사용되었고 다음의 b<sup>2</sup>(48마디)에서도 비슷한 방법으로 정선율이 테너성부에 뒤이어 소프라노에 다시 나타난다. 58마디의 b<sup>3</sup>에서는 다음과 같이(악보 7) 같은 음형들이 음고만 달리해 자주 사용되었다.

<악보 7>

m58-65

Alla breve로 바뀐 할렐루야 악구는 Motet스타일을 모방하였고 Violin들은 Unison으로 소프라노와 Cornett을 함께 중복하고 있다. 여기서 코랄 악구는, 할렐루야가 39번이나 나타남으로써 정선율의 모습은 잃게 된다. 거기다 대주제의 명목을 유지한 음형들이 끊임없이 상행하여 b<sup>4</sup>의 하행하는 음형들과 반진행하고 있다(악보 8).

<악보 8>

m73

할렐루야의 감동적인 연속은 정확히 27마디이다. 숫자에 민감하던 바하 당시에, 이것은 단 한가지를 의미했는데 그것은 바로 3위일체의 음악적 상징화이다. 수학적이고 상징적인 것은 바하의 계획과 구성조직성에 있어 중요한 부분을 차지하며 그것은 곧 바하의 치밀성을 대변하는 일면이기도 하다. 89~92마디까지 Continuo는 Organ Point처럼 딸림음 B음을 지속시키고 있다.

(다) Versus II의 분석

악곡구성	성악 Duet과 Continuo의 Trio
악곡형식	Bar Form
조성, 박자, 빠르기	마단조, 4/4박자, 이악장부터 끝까지 빠르기 표시없음.
악기편성	Continuo
성악파트	Soprano ; Cornett I 중복 Alto ; Trombone I 중복
운율구조	ab-a'b' - ccde

<가사분석>

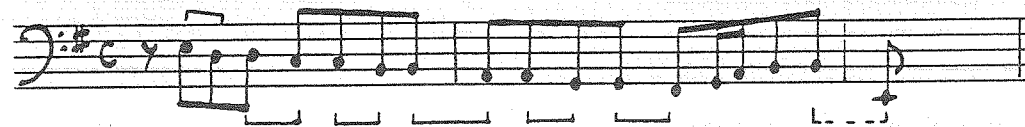
A <sub>1</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a<sub>1</sub> - 죽음을 정복할 사람없네</li> <li>a<sub>2</sub> - 모든 인간의 자녀들 가운데는</li> </ul>	] Stollen
A <sub>2</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a<sub>1</sub> - 이는 우리의 죄악때문이니</li> <li>a<sub>2</sub> - 세상에 무죄함은 없네</li> </ul>	
B	<ul style="list-style-type: none"> <li>b<sub>1</sub> - 그러므로, 갑자기 죽음이 다가와</li> <li>b<sub>2</sub> - 우리를 데려가</li> <li>b<sub>3</sub> - 그의 왕국안에 가두시리</li> <li>b<sub>4</sub> - 할렐루야</li> </ul>	] Abgesang

가사내용은 이세상에는 의로운자가 전혀 없으며, 결국 그죄로 말미암아 죽을 수 밖에 없는 유한한 존재임을 나타내는 것이다.

처음 두 마디에 걸쳐 바로크 시대의 전형적 특징중의 하나인 Continuo 부분의 도약 진행이 사용되었는데 도약하는 음을 제외하면 그것은 단순히 순차적으로 하행하는 전음계 악구이다(악보 9).

<악보 9>

m1~2



그리고는 셋째마디에서 소프라노 성부가 나타나는데 Continuo와 함께 장 6도위에서 반음하행 음형으로 Leit motiv를 노래하고 있다. Continuo의 도약이 심한 8분음표와 16분음표는 냉정하게 인간을 죽음으로 이끄는 권세를 표현키 위해 사용되었다. 코랄의 단편으로 이루어진 성부의 첫부분은 Sinfonia에서 암시되었던 이 작품의 Leit motiv를 부분적으로 보여주고 있다. 소프라노의 반음으로 이루어진 선율은 알토에 의해 장 3도 아래서 반복되며 II악장에서는 전체적으로 성부들간의 부분적 모방이 자주 사용되고 있다. 이러한 반복적 구성은 죽음이 시시각각 다가오고 있음을 나타내기 위한 것으로 보인다. 15마디에서 26마디까지는 가사만 변하고 처음부분(3~13마디)의 음형이 다시 반복되고 26마디의 짧은 간주를 지난 다음, Abgesang이 나타나는데 27마디에서는 죽음을 오랫동안 지체시키려는 의도로 Der Tod(죽음)이라는 단어를 5번이나 반복한다. 32마디의 b<sup>2</sup>에서도 바하는 알토의 계속되는 8분음표의 반음계적 음형으로 죽음을 슬퍼하는 듯한 리듬을 사용하고 있다. 38마디 b<sup>3</sup>에서는 앞서의 슬픔을

다시 상기시키려는듯 알토가 소프라노를 이끌며 다시 비슷한 음형을 노래한다. 할렐루야 악구는 Versus I의 그것이 기쁨에 넘쳤던 것과는 대조적으로 슬픔에 찬 듯한 선율로 구성되며 죽음의 긴장감을 나타내기 위해 당김음(싱크페이션)을 사용하였다.

(라) Versus III의 분석

악곡구성	Tenor Solo와 Violin, Continuo의 Trio
악곡형식	Bar Form
조성, 박자	마단조, 4/4
악기편성	Violin I, II(unison), Continuo
성악파트	Tenor Solo
운율구조	Ab-cd-ddef

<가사분석>

A <sub>1</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a<sub>1</sub> - 하나님의 아들 예수 그리스도</li> <li>a<sub>2</sub> - 우리를 대신하여 내려오사</li> </ul>
A <sub>2</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a<sub>1</sub> - 우리를 죄에서 사하셨네</li> <li>a<sub>2</sub> - 이제 우리는 죽음에서 해방됐네</li> </ul>
B	<ul style="list-style-type: none"> <li>b<sub>1</sub> - 죽음의 모든힘과 권세를 부서졌네</li> <li>b<sub>2</sub> - 그리하여 죽음의 그림자만 남았을 뿐</li> <li>b<sub>3</sub> - 죽음의 고통은 사라졌네</li> <li>b<sub>4</sub> - 할렐루야</li> </ul>

가사의 내용은 하나님의 아들, 예수 그리스도께서 이 세상에 오신 까닭과 그 결과를 보여주고 있으며 예수 그리스도만이 인간의 유일한 소망인 것과 예수안에서 죽음으로부터 해방되었음을 나타내고 있다.

Versus II가 애가였다면 Versus III는 기쁨의 노래이다. 여기서 우리는 Continuo가 Ostinato에 가깝게 진행되는 것을 발견할 수 있는데 그것은 엄숙히 움직이면서 모든 마디의 운곽을 보여준다(1마디~5마디 첫째박). 게다가 행진곡 같은 베이스위에 Violin들은 활발한 16분음표로 기뻐떨듯이 움직이는데 각 마디마다 마단조, 사장조, 나단조 통해 반음계적으로 하행하는 보조음 형태를 취하고 있다. 이것은 다음 악보 10과 같은 Leit motive로 이음형은 전 Violin Part에서 사용되었다. 이런 활발한 16분음표와 Continuo의 8분음표사이에서 테너는 단순한 4분음표로 차분히 정선율을 연주한다.

<악보 10>



A의 반복(14~20마디)은 처음과는 달리 20마디까지로 축소되었고 11번째마디부터의 기악부분도(Violin, Continuo) 변화되었다. 더우기 A<sub>2</sub>(20마디 첫박)는 처음시작된 조와는 달리 마장조로 끝을 맺고 있다. 끊임없이 움직이던 Violin이 23마디에서 갑작스럽게 극적으로 한박자를 쉬며 다시 진행되고 Continuo도 힘을 잃어가듯이 하행하며 변화한다. 26마디 Tenor에서 앞 3개의 음은 힘차고 극적인 면을 보이지만 곧 넷째음인 Nichts에서 들연 끊기고 있다. 또 여기서 Violin과 Continuo의 불길하고 갑작스런 고요함속에 테너는 맨끝음에서 반주없이 높은 F<sup>#</sup>의 정선율을 노래한다. 이때의 가사는 “죽음”인데, 빠르기도 갑자기 Adagio로 변하며 멈추었던 반주가 나단조의 Chord에 이어 감 7 화음을 연주한다. 28마디 끝에서 활기찬 Allegro가 다시 나타나 축하하며 32마디에서는 Continuo에 3개의 Sequence가 사용되는데 이 음형들은 연속적으로 상행하고 있다. b<sup>4</sup> 부분에서는 빠른 16분음표의 움직임으로 테너는 할렐루야의 기쁨을 표현하며, 빠르게 움직이는 음형속에 x표시대로 일정한 Melody line이 내포되어 있다 (악보 11).

<악보 11>



(마) Versus IV의 분석

악곡구성	Chorale Fantasy(Mixed Quartet)
악곡형식	Bar Form
조성, 박자	마단조, 4/4
악기편성	Continuo
성악파트	Soprano, Alto, Tenor, Bass
운율구조	ab-ab-ccde

<가사분석>

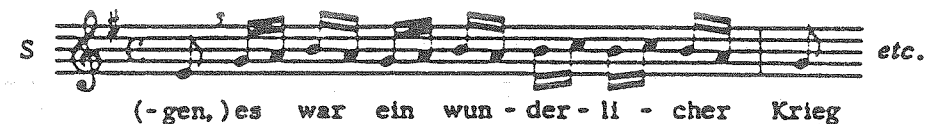
- A<sub>1</sub> [ a<sub>1</sub> - 놀라운 전쟁이었네  
a<sub>2</sub> - 그때 죽음과 삶이 싸우고 있었네
- A<sub>2</sub> [ a<sub>1</sub> - 삶이 승리를 쟁취했고  
a<sub>2</sub> - 죽음은 물러갔네
- B [ b<sub>1</sub> - 성경 말씀이 이를 선언했네  
b<sub>2</sub> - 죽음을 물리칠 것을  
b<sub>3</sub> - 죽음은 이제 조소거리가 되었네  
b<sub>4</sub> - 할렐루야!

가사의 내용은 예수를 믿는 그 순간에 이미 사망은 폐하고 생명이 승리를 얻었으며, 루터의 종교개혁 사상인 “의인은 오직 믿음으로 살리라”는 성경말씀에 입각하여 예수의 부활하심과 같이 우리도 부활할 것임을 설명하는 것이다.

이 악장에서 정선율은 알토에 의해 4분음표로, 그리고 올림 바단조로 나타난다. IV 악장은 대위법적인 성부들이 푸가풍으로 Chorale곡조를 노래한다는 점에서 I 악장과 비슷하다 하겠다. 그러나 정선율이 I 악장과는 달리 뒷부분에 사용되고 있다. 두마디 이내에 벌써 줄거리인 삶과 죽음의 싸움(A<sub>1</sub> 과 A<sub>2</sub>)을 노래하고 있다. A<sub>1</sub> 과 A<sub>2</sub> 에서 노래하는 것으로 부족하듯이 대주제들(Counter subjects)이 바빠 움직이며 반복한다. 특히 제 2 대 주제는 악보 12와 같이 16분음표를 빠르게 뒤섞어 사용하므로써 새로운 속도감과 흥분을 자아낸다.

<악보 12>

m3



5번째 마디에서부터 올림바단조로 바뀌는데, 이것은 주조를 마단조로 하고 있는 전 8악장 가운데서 특히 이 부분에서 갑작스레 전조를 하므로써 전략적으로 이 지점을 중심축으로 삼기위한 것이다. 12마디의 테너성부에 의한 A의 반복은 III악장에서 처음 반마디 가량 뒤로 지연되어 있다.

Abgesang(B)은 Continuo가 그대로 반복하는 가운데 베이스에서 시작되고 소프라노가 그것을 이어받고 또 테너가 4도위에서 역시 대주제를 이어받는 가운데 27마디에서

알토가 정선율을 노래한다. 29마디에서는 섬뜩한 선율이 멋진 Canon으로 사용되었으며, 주제는 절묘한 교차리듬(악보 13)을 이루고 '죽음'이라는 단어에만 이음줄이 있는데 이것은 b<sub>2</sub>의 처음 다섯음들과 일치하고 있다.

〈악보 13〉

31마디의 넷째박에서 시작되는 알토의 정선율은 8분음표로 나누어진 b<sub>2</sub>의 주제를 4분음표로 다시 반복하므로써 다른 대주제들과 함께 4 part Canon을 이룬다. 33마디의 선율의 움직임은 3 part Canon과 함께 끝나고 b<sub>3</sub>로 넘어가게 되는데 앞서의 본 Canon보다 끝이 다소 변화되었다(악보 14).

〈악보 14〉

악보 14에서 보듯이 34마디의 Continuo는 3 part Canon을 평온히 마무리 하려는데 단순한 리듬에다 순차적 음적 진행을 사용하였다.

마지막 할렐루야 악구는 4 part 각각 리듬이 다름에도 불구하고 점차 하강하는 선율 진행을 하고 있으며 특히 소프라노와 베이스는 비슷한 리듬으로 하행하는데 동시에 테너는 할렐루야를 끊임없이 활발히 노래한다. 알토는 끝으로 엄숙하고 경건히 할렐루야를 외치며 끝을 낸다.

(바) Versus V의 분석

악곡구성	Bass Solo
악곡형식	Bar Form
조성, 박자	마단조, 4/4
악기편성	Violin I, II, Viola I, II, Continuo
성악파트	Bass
운율구조	ab-ac-ddc'e

〈가사분석〉

- A<sub>1</sub> [ a<sub>1</sub> - 여기, 하나님의 참될 유월절 어린 양  
a<sub>2</sub> - 하나님께서 우리위해 보내셨네
- A<sub>2</sub> [ a<sub>1</sub> - 십자가 위해 높이 달리사  
a<sub>2</sub> - 뜨거운 사랑으로 희생하셨네
- B [ b<sub>1</sub> - 그 피로 우리의 눈에 바르면  
b<sub>2</sub> - 이 믿음이 죽음을 가로막아  
b<sub>3</sub> - 낮선자 (죽음의 사자)가 우리를 해하지 못하리  
b<sub>4</sub> - 할렐루야!

루터의 이 가사 내용은 성경 출애굽기 12장 3절-29절을 그리고 있는데, 어린양 곧 예수의 피로 말미암아 우리가 구원에 이룬다는 예수의 피에 대한 능력을 보여주는 것이다.

Versus V는 이 칸타타에서는 유일하게 3/4박자이다. Continuo의 반음계적 하행후에 장 3도위에서 Upbeat로 베이스 Solo가 시작되는데 이것은 Continuo를 그대로 모방하고 있다. 여기서 Continuo의 반음계적 하행은 슬픈 분위기를 나타내기 위해 사용한 것이다. Bass Solo는 처음부터 8번째 음까지 Leit motiv를 이루는데 이 시도 동기는 다시 First Violin에 의해 나단조도 반복된다(6마디 셋째박).

그러는 동안에 베이스 Solo는 나단조 대주제를 First Violin과 함께 노래하며 10마디까지 연결된다. 10마디 셋째박부터 시작되는 선율을 다시 Violin이 받아 연주하다 18마디에서 A<sup>1</sup>부분이 일단락되며 여기까지 Continuo는 선율적 반주를 계속한다. 26

마디의 Bass Octave 상행도약은 앞서 8마디에서도 나왔던 것인데, 이것은 가사 '십자가위에 높이 달리사'의 높은 십자가를 표현키 위해 도약된 것이다. 26마디에서 도약된 B음은 27마디까지 지속되는데(여기서도 27은  $3 \times 3 \times 3 = 27$ 이라는 3위일체의 상징화), 이것은 십자가(Kreuzes)라는 단어를 상징화하기 위한 것이다. 이 지점에서 (27마디) 삼위일체 하나님이신 예수께서 십자가에 높이 달리신 것을 강조하기 위해 '십자가'라는 가사를 두번 반복하고 지연시키고 있으며 보조음(C\*, A\*)을 첨가하여 못박히신 고통 또한 사실적으로 묘사하고 있다(악보 15).

<악보 15>

m. 27

Kreuzes, des

마디 38에서는 다른 part는 쉬고 Continuo가 새로운 리듬을 가단조로 연주하며 그것을 베이스가 받고, 또 Violin이, 다시 베이스 성부가 받아 노래하는데 이것은 '주의 피(das Blutzeichen)'를 강조하기 위해 반음으로 이루어진 음형과 도약심한 음형들로 상당히 극적으로 묘사되고 있다. 마디 44에서는 베이스 성부가 M의 동기를 노래하면 First Violin이 그 동기를 3번 반복하고 Continuo와 다른 악기들은 대주제로 뒷받침하며 45마디에서 G장조로 b1을 마무리한다. 53마디에서 41마디의 베이스와 같은 음형을 노래하면 Continuo는 다시 선율적 움직임을 시작하고 56마디에서는 베이스가 다소 정적인 움직임을 보인다. 64마디에서는 B에서 낮은 F음으로 감 12도나 하행하게 되는데, 이것은 바로 '삶과 죽음' 사이의 거리감을 표현키 위한 것이다. 이때 First Violin과 Continuo는 지속음을 길게 끌고 그 사이를 Second Violin과 Viola I, II가 받쳐주게 된다. 76마디에서는 베이스가 죽음의 사자가 우리를 헤치지 못함을 강조키 위해 다음 악보 16과 같은 정적이지만 단호한 듯이 보이는 4분음표와 쉼표의 진행으로 nicht를 반복해서 외친다.

<악보 16>

- ger kann uns nicht, nicht, nicht, nicht mehr schaden. Hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-

81마디 셋째박부터 First Violin이 앞서 베이스가 노래한(71~78마디) 조각난 Leit motiv를 모아서 다시 연주하고 그동안 베이스가 곧바로 할렐루야를 노래한다. 마지막으로 First Violin의 선율을 베이스가 뒤에서 12도 낮게 모방하여 canon의 형태로 쫓아나오고 있음을 볼 수 있다(악보 17).

<악보 17>

m84~87

le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah

m88~91

- lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah, hal-le-lu-jah



같이 짝을 이루는 IV악장보다 V악장의 Solo가 더 아리아적인 것도 이 악장의 특징이라 꼽을 수 있으며 끝부분에서는 IV악장에서처럼 마장조로 끝을 내고 있다. 이것은 다음 악장의 예수 부활에 대한 기쁨, 환희 등에 대한 암시라고 할 수 있다.

(사) Versus VI의 분석

악곡구성	Soprano와 Tenor의 Duet
악곡형식	Bar Form
조성, 박자	마단조, 4/4
악기편성	Continuo
성악파트	Soprano, Tenor
운율구조	ab-ab-ccde

<가사분석>

- A<sub>1</sub> { a<sub>1</sub> - 이 기쁜 축제를 축하하네  
a<sub>2</sub> - 기쁨과 환희로써
- A<sub>2</sub> { a<sub>1</sub> - 주께서 우리위해 비추시네  
a<sub>2</sub> - 그는 스스로 태양이 되시네
- B { b<sub>1</sub> - 그의 은혜의 그 빛난 광채로써  
b<sub>2</sub> - 우리 마음을 온전히 비추시니  
b<sub>3</sub> - 죄악의 밤은 사라졌네  
b<sub>4</sub> - 할렐루야!

가사 내용은 예수 그리스도를 세상의 빛이 되셔서 어둠을 몰아내고 밝음과 생명을 주시는 분이시며 예수께서 세상에 오셔서 고난 받으시고 부활하시사 어둠과 사망을 물리치고 영원한 빛을 비추주시므로, 이 놀라운 은혜앞에 우리는 기쁨으로 찬양해야 할 것임을 설명하고 있다.

Versus VI은 Versus II와 한쌍을 이루는 악장이므로 II악장과 관계가 깊다. II악장은 밤, 어둠, 죽음을, VI악장은 낮, 빛, 생명을 얘기하고 있다. 또한 둘다 Continuo 단독으로 성악파트 즉 소프라노와 테너를 반주하고 있으며 조금 다른 것은 VI악장에서는 Cornett, Trombone의 중복이 없다는 것이다. 이 악장 전체에 걸쳐 많이 사용된 Continuo의 붓점 리듬은 이곡의 기쁨에 찬 분위기를 활동적으로 잘 표현하고 있다. 마단조 소프라노의 Leit motiv(1~3마디)를 테너가 나단조로 그대로 반복하고 있으며(3~5마디) 9마디에서는 소프라노와 테너가 역시 위치만 바꾼채 앞의 선율을 이어받고 있다.

18마디의 b<sub>1</sub> 악구는 테너가 소프라노를 음정만 바꾼채 모방하고 있으며 21마디의 b<sub>2</sub> 악구는 끊임없이 진행하던 Continuo가 3군데서 짧은 휴식을 취한다. 이것은 극적인 분위기의 섬표라기 보다는 즐거운 활동 중에 오는 평온함을 표현키 위한 것으로 보인다. 여기까지 정선을 악구는 두성부 사이에 골고루 나누어 연주되었다. 28마디의 b<sub>3</sub>에서는 각 성부가 긴 melisma로 들어가기 전에 각각 처음의 4분음표의 네음절을 노래한다. 그 후에 긴 두 Melisma(Soprano, Tenor)의 선율들은 서로 대화를 나누듯 셋잇단음표를 엇갈려 노래하며 진행하고 있다(마디 31~33; 악보 18).

<악보 18>

Musical score for m. 31. It features three staves: Soprano (S.), Tenor (T.), and Continuo (Cont.). The Soprano and Tenor parts have the lyrics 'ver - schwun' written below them. The Continuo part provides a rhythmic accompaniment.

마디 34의 할렐루야 부분은 활동적으로 움직이는 셋잇단음표의 두성부 가운데 동기의 율곡들이 남아 있다. 악보 19는 잘게 쪼개진 음표들속에 동기의 선율선을 표시한 것이다. 테너는 계속 4도위로 소프라노를 모방하여 진행하며 마지막에 으뜸음으로 돌아가 끝을 맺는다.

<악보 19>

Musical score for m. 34. It features three staves: Soprano (S.), Tenor (T.), and Continuo (Cont.). The Soprano and Tenor parts have the lyrics 'den. Hal - - - ic - lu - jah, hal - - - ic - lu - jah, hal - - - ic - lu - jah' written below them. The Continuo part provides a rhythmic accompaniment.

Versus VI은 바하가 V악장의 느린박자와 숙연한 마지막 Chorale사이에서 상식적인 연주보다는 좀더 생기있는 Tempo를 의도하였음을 빈번히 사용된 셋잇단음표의 움직임을 통해 알 수 있다.

(아) Versus VII의 분석

악곡구성	4성부 Chorale
악곡형식	Bar Form
조성, 박자	마단조, 4/4
악기편성	Violin I, II, Cornett, Viola I, II, Trombone I, II, III, Continuo
성악파트	Soprano ; Violin I, II, Cornett 중복 Alto ; Viola I, Trombone I 중복 Tenor ; Viola II, Trombone II 중복 Bass ; Trombone III, Continuo III 중복
운율구조	ab-a'b-ccde

<가사분석>

- A<sub>1</sub> [ a<sub>1</sub> - 우리는 먹으며 만족하겠네  
a<sub>2</sub> - 순종의 유월절 어린양의 떡을
- A<sub>2</sub> [ a<sub>1</sub> - 낡은 습관은 존재할 수 없네  
a<sub>2</sub> - 그 은혜의 말씀옆에서는
- B [ b<sub>1</sub> - 그리스도는 생명의 떡이 되사  
b<sub>2</sub> - 영혼을 먹이시고 기르시네  
b<sub>3</sub> - 믿음은 주의 말씀안에서 살아 있으리라  
b<sub>4</sub> - 할렐루야!

가사 내용은 예수께서 십자가에 달리시기전 최후의 만찬에서 유월절 관습대로 떡과 포도주를 당신의 살과 피라고 하심으로 자신이 영원한 생명의 떡임을 보여주셨고 또 영원토록 이를 기념하라셨다는 것이다.

칸타타 제 4 번 - Christ lag in Todesbanden의 마무리 4성부 코랄은 네성부가 모두 악기군에 의해 중복되어 연주되며 처음의 Chorale Fantasy와 연관을 갖는다. 바하는 여러가지 다양하고 예술적인 정선율로 복잡한 Chorale Cantata를 만들곤 했는데 마지막 부분에는 늘 간단한 4성부의 화성적인 코랄로 마감했다. 코랄은 그 가사와 선율속에 교회의 유기적이고 집단적인 통일성을 집약시키고 있으며 코랄을 노래하는 가운데 하나님의 말씀이 회중에게 전달되는 것이다. 칸타타는 음악적 혹은 가사적 효과 뿐만 아니라 무엇보다도 예배의식에 필요불가결한 요소였으므로 코랄로써 끝을 맺는 것은 더욱 효과적이며 종교음악의 이상을 가일층 실현시킬 수 있었을 것으로 보인다.

III. 결 론

이상에서 살펴본 J. S. Bach의 Cantata No. 4에 대해 다음과 같이 종합해 본다. 이 곡은 Bach의 교회 칸타타중 초기 작품으로 그 시대의 기악 및 성악 양식의 여러 형태들이 집약되어 있으며 루터의 찬송가와 거의 같은 선율로 여러 면에서 관계가 깊다. 특히 루터의 가사 7절 전부를 인용해 이 곡을 만들었으며 이러한 예는 다른 칸타타에서는 거의 찾아볼 수 없는 일이다.

(1) 역사적 위치

바하는 다른 음악가와 마찬가지로 옛음악 양식들을 밑거름 삼아 음악의 다양성을 실현했으며 동시에 새로움도 추구하였다. 이곡에서도 옛 찬송가와 루터의 Text를 바탕으로 해 그 자신 특유의 새로운 음악을 재창조해 냈다.

(2) 구조 및 형식

기악 서주 Sinfonia와 7개의 성악 파트로 구성되어 있는데, 7개의 성악 부분은 그리스도의 상징인 십자가를 구체화 한 것이다. 즉 Versus IV를 대칭축으로 하여 III과 V, II와 VI, I과 VII의 한쌍의 같은 악곡의 형태로 조화롭게 구성되어 있으며 성악부분의 형식은 모두 Bar Form으로 이루어져 있다.

(3) 가 사

루터의 찬송가 가사는 - 유월절 어린양(Pasover Lamb)에 관한 성경의 인용문을 토대로 하여 그리스도의 죽음과 부활하심으로 그를 믿는 모든이에게 영생을 주신다는 내용이며 부활의 주를 기쁨으로 찬양하고 있다. 가사의 끝에는 공통적으로 할렐루야가 사용되었다.

(4) 박자, 조성 및 화성

V악장의 3/4박자를 제외하고는 전곡에 4/4박자가 사용되었다. 조는 마단조와 나단조의 절묘한 혼합, 그밖에 올림바단조, 사장조, 마단조 등이 부분적으로 사용되어 곡의 변화를 주고 있으며 감 7 화음 및 비화성음인 계류음, 경과음, 보조음 등이 사용되었다.

(5) 선 율

처음에 제시된 이 칸타타의 시도동기(Leit motiv)가 전곡을 통해 사용되었다. 이것은 리듬의 축소, 확대에 의해 부분적으로 변형되 사용되기도 했으며, 또 가사의 의미에 맞추어 적절히 사용되었다.

(6) 사용악기

Violin I · II, Viola I · II, Cornett, Trombone I · II · III, Continuo

(7) 작곡연대

Leipzig시대에 개작되어 1724~1725년 경에 연주되었으나 실제로는 1708년경 적어도 1714년 이전에 만들어진 초기 작품이다.

(8) 작곡수법

코랄 선율을 기초로한 코랄 환타지 수법, 선법적 화성사용, 대위법, 캐논 용법, Chorale - painting(음화) 등을 사용하였다.

이상에서 살펴본 것과 같이 칸타타는 바로크적인 양식 일반의 조화로운 산물로 다양한 양식 및 수법, 형식을 총 망라한 것이라는 점에서 중요한 의미가 있는 것이며, 바하의 교회 칸타타 4번 역시 그의 기악적, 성악적 수법 및 표현 양식들이 종합적으로 시도된 것으로, 본 작품의 연구 결과 바하를 바로크 음악의 종합자라 일컫는 이유를 새삼 재인식하게 되며, 또 그의 성실한 신앙적 태도가 음악에 어떤 형태로 반영되었는지도 깨닫게 되었다.

참 고 문 헌

1. A. Lewis & N. Fortune, The New oxford History of Music, London, Oxford Univ. Press, 1975.
2. Apel, Willi(ed), Harvard Dictionary of Music, 2nd ed, Cambridge Mass ; The Belknap press of Havard Univ. Press, 1970.
3. Bukofzer, Manfred F, Music in the Baroque Era, N. Y. W. W. Norton & Com, Inc. 1979.
4. Champineulie, Bernard, Histoire de la Musique(음악의 역사, 삼호출판사 편집부역), 삼호출판사, 서울 : 1988.
5. Fortune, Nigel, "Solo song and Cantata", Abraham, Gerald(ed), New Oxford History of Music Vol. IV, London, Oxford Univ. Press, 1979.
6. Fortune Nigel and Others, "cantata" Sadie, Stanley(ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. III, London Macmillan Publishers, 1980.
7. Geiringer, Karl Johann Sebastian Bach, London George Allen and Unwin Ltd. 1967.
8. Grout Donard Jay, A History of Western Music(서양 음악사, 서우석 · 문호근 역), 수문당, 서울 : 1977.
9. Herz Gerhard, Johann Sebastian Bach Cantata No. 4, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1967
10. Lang Paul Henry, Music in Western Civilization, N. Y. W. W. Norton & Com. Inc., 1941.
11. Sadie Stanley, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. I .
12. Whittaker, Gilles, W, The Cantatas of Sebastian Bach, London Oxford Univ. Press. 1981.
13. 국민음악 연구회, 르네상스와 바로크음악, 국민음악신서, 서울, 1976.
14. 세광출판사 사전편찬위원회, 음악대사전, 세광출판사, 서울, 1983.

## Abstract

J. S. Bach composed more than 1,100 pieces of music and a half of these are religious music for voice.

Because of the enormous number of works, it is difficult to describe Bach's distinct music style and characteristics in simple one sentence. This thesis will be focused on his church cantata No. 4 and its purpose is to aid understanding of German cantata which is an important part of Baroque religious music.

Among Bach's 300 cantatas, about 50 works are secular cantatas for special occasions and festivals, and the rest 250 are religious cantata for church service. These church cantatas are spiritual offering of Bach's sincere religiosity and also they helped the development of other vocal music genre such as motet, oratorio, mass and passion.

Church cantata No. 4 was composed during Bach's own Mühlhausen period(1707~1708) and is considered to be the early cantata later served as a model for church cantatas. Most of cantatas from this period followed early German cantata style which is a combination of German church chorale and Baroque concerto for voice. This cantata calls for a small choir and a small chamber orchestra, and consists of sinfonia and seven versus.

In this work, seven versus make up an arch form in which the fourth serves and a central axis: the third and the fifth, the second and the sixth, and the first and the seventh are in pairs. Each pair shares the same form, and the vocal parts are all in Bar form. Bach made use of Luther's hymn text Scriptural reference to the 'Passover Lamb' and all versus are in 4/4 except for the fifth in 3/4. This entire work is in e minor but occasional use of modulation and tonicization adds variety, and Leit motive of Sinfonia is used throughout the piece. Besides, chorale fantasy based on chorale melody, vertical use of modes, counterpoint, canon and chorale-painting techniques are also found.

The artistic spirit of Baroque was successfully melted in church music by Bach. Also the introduction of various Baroque musical expression and techniques result in outstanding cantatas. Therefore, his cantatas represent harmonious artwork of Baroque style and are regarded as prerequisite for general understanding of vocal, instrumental and religious music of Baroque period.

## T.S.Eliot의 시에 나타난 시간과 영원

김 경 철\*

### 목 차

- I. 서 론
- II. Unreal City
- III. Original Sin
- IV. Rose Garden
- V. 인생은 항해자여야
- VI. 결 론
- 참 고 문 헌

### I. 서론

대부분의 현대 작가들처럼 20세기의 대표적 시인인 T.S.Eliot에 있어서도 시간의 문제는 그리 단순하지 않다. 그는 자신의 작품속에서 다양한 이미지를 동원하여 이 문제를 다루고 있다. 따라서 시간과 영원의 문제는 그의 시 전체를 조망할 수 있는 한 좋은 방편이 될 수 있다. 본 고에서는 T.S.Eliot의 시에 나타나는 시간개념을 배경으로 난해한 그의 시 세계에 접근코자 한다.

여타의 시인처럼 Eliot에게 있어서도 현상의 세계는 그리 중요하지 않다. 그는 현상에 관심 갖는 시인이 되기 보다는 현상 너머에 있는 실제의 세계에 관심하는 시인이었다\*. 따라서 시에서 제시되는 시간의 문제나 영원의 문제는 결국 인간의 존재론적 질문이며 특히 Eliot에게 있어서 이 문제는 신과 인간과의 문제로 귀결된다.

\*조교수(영어영문학과)