

헨델의 오라토리오에 관한 연구

— 유다스 마카베우스를 중심으로 —

安 民*

◇ 목 차 ◇

- I. 서 론
- II. 본 론
 - 1. 헨델의 음악양식
 - 2. 오라토리오의 개념 및 역사와 헨델의 영국 오라토리오
 - 3. 유다스 마카베우스
 - 4. 악곡의 분석적 고찰
- III. 결 론
- 참고문헌
- Abstract

I. 서 론

우리가 갖고 있는 헨델의 이미지는 주로 그의 유명한 오라토리오 메시아나 건반악기를 위한 소나타, 조곡에 국한된 것일 경우가 많다. 그러나 그의 작품은 오케스트라를 위한 서곡이나 협주곡, 가곡 등의 장르가 없는 것은 아니지만 근본적으로 극음악에 비중이 두어져야 한다고 볼 수 있다. 무엇보다도 이태리 오페라에 그의 음악적 이상을 두고 활동을 계속했던 그는 작곡 뿐만 아니라 흥행, 편곡, 연주에도 직접 손을 댈 만큼 무대에 대한 정열이 강했던 것 같다.

음악 내적, 외적인 여러 이유로 인해서 이태리 오페라에 실패를 맛본 헨델에게 일종의 돌파구가 되어 준 것은 바로 이 오라토리오였다. 독일에서 출생하여 대륙의 음악적 기질을 타고 난 그였지만 이태리를 거쳐 영국 런던에서 활동하던 때 부터 그는 이미 국제적인 음악가였다. 그의 음악이 바하와 자주 비교되는 이유도 여기에 있다. 바하가 적어도 성악곡에서는 칸타타의 작곡가라면 헨델은 오라토리오를 위해 태어난 사람이라 해도 지나침은 아닐 것이다.

*전임강사, 성악전공

헨델의 오라토리오의 특징을 우리에게 너무 유명한 '메시아'만으로 단정하기는 어려운 것 같다. 왜냐하면 본론에서도 언급이 되겠지만 그의 메시아는 순전히 성경을 대본으로 갖는다는 점과 원래가 극적인 성격이 강한 그의 오라토리오와는 다른 성격을 지닌다는 점에서 예외적인 경우에 들기 때문이다. 오히려 그의 오라토리오에 대한 일반적인 이해를 위해서는 본 논문에서 다루려고 하는 Judas Maccabaeus를 포함한 몇몇 작품에 대한 연구가 필요할 것이다.

이러한 관점에서 헨델의 유다스 마카베우스는 그 곡이 그의 전형적인 오라토리오라는 점에서 메시아 못지 않게 연구가치를 지닌다고 할 수 있을 것이다.

본 논문에서는 주로 헨델의 음악 양식적 특징과 오라토리오의 형성과정, 헨델의 영국 오라토리오의 특징을 살펴보고 유다스 마카베우스의 내용과 구성을 검토한 후 그 중 몇곡에 대한 분석으로 이를 뒷받침 하려고 한다. 이 글을 통해 메시아에서는 찾을 수 없는 그의 오라토리오에 대한 일반적 특성의 이해에 도움이 되었으면 한다.

II. 본 론

1. 헨델의 음악양식

Faber 출판사에서 시리즈로 기획한 '대작곡가들' (The Great Composers) 중의 하나로 뽑힌 헨델에 대해 저자인 Stanley Sadie는 다음 몇개의 항목으로 그의 생애를 구분하고 있다.¹⁾

“독일에서의 소년시절” 아름다운 생애 (Viva il caro Sassone)²⁾ “영국에서의 정착” “왕립아카데미”, “오페라에서 오라토리오로”, “오페라적인 싸움”, “명작”, “런던에서의 오라토리오”, “말년” 이러한 다양성속의 그의 활동들에서 풍부하고 변화무쌍한, 체험적인 음악양식들이 산출되어졌다고 볼 수 있겠다.

헨델의 성숙기의 스타일은 경험적이고 취사선택적인 특징을 보여준다. 그의 창조성은 그가 원한다면 자신이 만나는 모든 전통적인 것에서부터 작품의 소재를 끌어내기도 하며 옛것을 무시하지 않으면서도 새로운 것을 받아들일 만큼 강한 것이었다. 그의 양식에서 프랑스, 독일, 이태리, 영국의 요소들이 쉽게 구분될 수 있지만³⁾ 그중에서도 핵심을 이루는 것은 이태리적 요소라 할 수 있다.

당시의 가장 특색있는 독일양식인 코랄은 그의 Chandos anthem이나 오라토리오 합창에서 간혹 발견되지만 Brockes Passion에서조차도 당시의 독일 작곡가들의 음악에

1) Stanley Sadie, Handel: *The Great Composers* (London: Faber and Faber, 1976) 헨델이외에도 Bach, Bartok, Beethoven, Britten, Byrd, Chopin, Peliuss, Elgar, Haydn, Holst, Liszt, Mendelssohn, Rossini, Schumann, Vaughan, Williams, Wagner와 같은 작곡가들로 이 시리즈 구성됨.
2) 헨델이 오페라로 성공한 첫 작품.
3) 프랑스, 독일, 이태리적 요소는 그가 함부르크에서 활동한 때의 이야기이다.

서보다 정도가 훨씬 덜하다.

그의 관현악법은 특히 관악기의 자유로운 처리, 긴장을 생성시키는 날카로운 리듬반주 형태의 사용에서 그는 Keiser로부터 많은 것을 이어받았다고 볼 수 있다. Keiser의 선율어법은 독창적이긴 하지만 호흡이 짧기 때문이다.⁴⁾ 가장 뛰어난 그의 착상은 짧은 선율어법의 잠재력을 충분히 전개시킬 수 있는 공간을 필요로 하게 된다. 이 때문에 헨델은 이태리와 런던에서 각각 Octavia에서부터 얻은 소재를 사용하게 된 것이다.

헨델이 이태리 음악에서 입은 영향은 단일한 음악시대나 양식에 국한시켜 말할 수는 없다. 성악에서의 A. Scarlatti, 기악에서의 Corelli의 영향이 지배적인 반면에 Cavalli로 시작되는 초기 베니스 악파에서도 Agrippina와 Serse에 영향을 주었다. 여기서 헨델은 아리아의 거의 절반에 da capo형식과 arioso형식을 사용하고 있다.

헨델이 영국에 정착한 이후로는 그의 이태리 오페라의 어법, Vinci Leo, Pergolesi 등의 작곡가들에게서 나타나는 다성양식에서 단성양식(homophonic style)로의 변화에 영향을 받았다. 헨델은 영어를 가사로 하는 작품의 본보기로 퍼셀의 의식음악을 삼은 이외에도 그는 런던의 극장에서 연주되는 많은 극음악을 섭렵할 필요가 생겼다.

종지에서의 착오대립(false relation)을 포함하여 퍼셀식의 화성 선율로의 전환은 Acis and Galatea에서 Semele와 Theodora에 이르는 많은 작품에 나타난다. 레치타티보에서 2중푸가에 이르는 광범위한 오라토리오 합창은 헨델이 그의 생애 동안에 접했던 모든 유럽식의 전통을 그 나름대로 종합 내지는 확대시킨 것으로 볼 수 있다.

기악 성악을 막론하고 그의 모든 음악의 특징은 성부짜임새에 대한 확실한 감수성에 있다. 헨델의 대협주곡(Grand Concerto) 작품 6번이나 대관식 앤섬(Coronation anthem)에서와 같은 관현악의 강한 색채나 장엄함에서 그토록 다양한 표현을 구사할 수 있는 사람은 헨델뿐이라고 해도 지나침이 없을 것이다. Continuo를 동반하는 아리아는 유일하게 여주인공을 잠재우는 기도문이 연주될때 사용하였다. 1718년 작곡된 Acis and Galatea는 음의 경제성을 실현한 걸작이며 Saul은 3개의 토럼본, 두개의 베이스드럼과 2개의 오르간을 포함하는 곡으로 당시로서는 커다란 음향을 달고 있다.

헨델은 동양적 주제에 대해서는 그리 흔하지않은 이국적인 편성으로 4개의 호른, 하프, theorbo⁵⁾를 사용하였으며 Giulio Cesare에서는 Viola da gamba Alexander Balus에서는 만돌린과 하프를 썼다.

독창곡을 작곡할 때는 가능한 각각의 성악가의 특징을 파악하여 거기에 맞추어 최대한의 연주효과를 노렸다. 남자 주인공을 테너가 맡는 그의 오페라에서 엘토의 음역을 즐겨 사용했으며 Castrato를 구할 수 없을때는 여성을 사용하기도 했다. 테너와 베이

4) W. Denan, "Handel", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 8, p. 104.
5) 류트(lute)의 일종.

스를 위한 곡을 쓸 경우에는 각기 다른 방식과 다른 콜로라투라(Coloratura) 형태를 사용했다. 그가 테너에 주인공역을 맡길 때도 중요한 남성파트를 여성에게 주었기 때문에 몇몇 작품들, 예를들면 Alexander Balus, Solomon, Susanna에서의 Joachim은 테너, 베이스와 같은 진행방식을 띠기도 한다.

당시의 음악사조였던 '정서의 이론'(Doctrine of the Affections)에 영향을 받은 모든 작곡가들은 가사의 분위기와 언어로부터 대부분의 음악적 이미지(imagery)를 끌어내었다. 헨델도 예외는 아니지만 시각적 인상⁶⁾이나 시의 종결법(Cadence)에 대해 뛰어난 감수성을 소유했다. 그가 때로 단어에 액센트를 부여하지 않을 경우에는 그것은 표면적인 의미를 숨기려는 의도 때문이다. 헨델은 그의 Israel in Egypt에서의 개구리와 파리에 대한 사실적인 묘사방법으로 비난을 받았다. 그가 접했던 최고의 시— Milton, Dryden, Congreve —들이 그의 음악을 풍요롭게 했다는 사실은 결코 우연적인 일일 수 없다. 왜냐하면 그는 밀턴의 시에 나타난 이미지를 직접 화폭에 담아 보려고까지 했기 때문이다. 헨델이 작곡기법과 음악적 기질을 연마하고 습득한 것은 아무래도 극장에서 였다고 볼 수 있다. 그는 극장무대에서 그의 일생을 음악에 바치기로 결심하였으며 대부분의 명작도 무대용 음악이었다. 그는 모짜르트처럼 극음악가로서 고도의 재질을 보였으며 인간성에 대한 깊은 이해와 더불어 그 내용을 음악으로 구체화시켜서 현실과의 일정한 거리를 유지하는 방법도 알았다. 이러한 그의 극적인 사고는 세익스피어적이라고도 할 수 있겠다. 몇 안되는 예외적 경우를 제외한다면 그의 작품에 나오는 악역은 끝까지 동정심이나 이해로 발전되지 않는다. 헨델이 때로 줄거리나 대본가의 의도에서 나타나는 도덕성에 대한 평가를 지나치는 경우도 있다. 몇몇 상황이나 감정상태에서는 압도적인 반응을 못 얻어내는 경우는 거의 없다. 예를 들면 불행하고 저주받는 이별의 여인,⁷⁾ 아버지의 자식에 대한 강한 애착,⁸⁾ 정신적인 혼란, 노령의 원숙함, 인간과 운명, 달콤하나 짧은 인생과 죽음의 종말간의 갈등이 그것이다. 이들 모두는 아니지만 거의가 헨델 개인의 경험적 산물이 아닌가 하고 생각할 수 있지만 변화무쌍한 인간의 본성을 바라보는 헨델의 깊은 안목이 무한하다고 말하는 것이 오히려 옳을 것이다.⁹⁾

2. 오라토리오의 개념 및 역사와 헨델의 영국 오라토리오

가. 오라토리오의 개념 및 역사

(1) 오라토리오의 개념

오라토리오는 일반적으로 종교적, 신앙적, 주제의 대본에 의한 긴 서사적 악극으로

6) 헨델은 많은 회화를 모았으며 미술전람회에 자주 드나들어 자연의 아름다움에 대한 섬세한 안목을 지녔다고 전해진다.
7) 흔히 있는 오페라의 시츄에이션이지만 그리 통속적으로, 낮은 수준으로 처리되는 경우는 없다.
8) 헨델에게 자식이 없는 것과 연관이 있다고 본다.
9) W. Dean, 상인서, pp. 105~6.

서 연주회장이나 교회에서 무대장치, 의상, 동작을 사용하지 않고 독창, 합창, 관현악 등에 의해 연주되는 음악을 말한다.” 그러나 이러한 정의가 모든 오라토리오 작품에 들어맞지는 않는다. 왜냐하면 예를 들어서 최초의 오라토리오 형태에서는 무대장치나 의상을 사용하기도 하였으며 단지 오페라와의 차이라고는 좀더 종교적인 소재를 다루고 합창을 강조하고 빠른 대화체가 없고 주로 나레이터를 사용한다는 구조이기 때문이다.

수난절 오라토리오(Passion Oratorio)라는 장르가 있긴 하지만 대체로 미사, 수난곡, 진혼곡과 바하의 교회칸타타와도 구별된다. 오라토리오의 개념은 무대음악보다는 신앙적 음악으로 구별된다, 즉 회중들의 예배의식이 저조할때 오라토리오에 해당하는 교회음악을 통해 교인들의 신앙심을 북돋우기 위한 것이다.” 오라토리오는 17, 18세기에 가장 번성하여 그 후에도 계속 발전되었다.

(2) 오라토리오의 역사

오라토리오의 초기 역사는 오페라의 역사에 포함된다. ‘오라토리오(Oratorio)’라는 말은 1550년경 로마에서 성 필립 네리(St Filippo Neri, 1551-1595)가 설립한 기도와 종교문제의 토론을 위한 비공식적인 회합인 Congregazione dell’ Oratorio의 일종의 종교의식으로서 그의 가까운 친구와 신도들 몇명으로 구성되어 Carita의 로마 교회 부근에 있는 그의 숙소에서 시작되었다. 여기모인 사람들은 찬미가를 불렀으며 Giovanni Animuccia는 Laudi Spirituali에 곡을 붙이기도 하였다. 성경이야기의 낭송체 사이에 이들 찬미가를 삽입하는 관습은 근대 오라토리오를 낳게한 몇 가지 요인 중의 하나가 되었다.” 이태리 오라토리오의 17세기초 S.Girdamo della Carifa와 Chiesa Nuova에서 발전하였는데 이 교회에서 연주된 Carissimi의 작품들은 Jephta 등 약 7곡이 있으며 주로 라틴어 가사를 사용하며 합창과 호모포니를 중요하게 취급하였다. 그의 제자 Scarlatti(1660-1725)는 대위법적인 기교를 더하고 있다.”

비엔나, 블로냐, 플로렌스, 베니스 등지에서도 잇달아 오라토리오가 작곡 연주되었으며 궁정이나 교회에서의 주요 행사에 사용되었다.

1660년에서 1720년까지의 오라토리오 가사는 성서, 성인의 절기, 도덕적 우화에서 따왔고 성서 중에서도 신약성서보다는 구약성서가, 신약성서 중에서도 시의 형식으로 된 수난에 관한 가사가 가장 많이 사용되었다. 19세기에 와서 이태리의 오라토리오는 무대용 오라토리오와 종교 오페라의 유형으로 점차 쇠퇴해 갔다.

독일에서의 오라토리오 시초는 하인리 쉬쯔(Heinrich schütz 1585-1672)로 그의 음악양식을 “오라토리오 양식”(Stilo Oratorio)라고 부르기도 한다. 바하에 와서는 그의

1) W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, p. 602.
2) J. A. F. Maitland, *The Age of Bach and Handel* (N. Y.: Cooper Square Press, 1977) p. 77.
1) Tovey, “Oratorio” in w. Hays (ed) *Tnentieth Century Views of Music History* (N. Y1972). pp. 101.
2) 그의 작품은 거의 소멸 되었고 E. J. Dent의 논문에서 그의 업적이 인식 되었다.
Eric Blom, *Grove Dictionary of Music* V. 8. p. 250.

수난곡과 오라토리오가 병행관계를 이루며 발전된다. 17세기 중엽부터는 Thomas Selle의 *Passion secundum Joanneum cum intermedis*(1643)과 같은 수난절 오라토리오가 유행 되었는데 이것은 성서 이외의 가사를 갖는 음악을 *passion Historia*에 삽입한 형태이다. Johann Heinrich Roll(1716-1785)는 주로 극형태로된 가사를 사용하여 오라토리오 발전의 주류를 형성 하였고 이태리 오라토리오에 밀접한 면을 보여준다. 베토벤과 슈베르트도 각각 몇 곡씩의 오라토리오를 남기고 있으며 쉰베르크(A. Schoenberg, 1874-1951)의 *Die Jakobs leider*(1971-22)에 이르기까지 그 전통이 이어진다. 영국에서의 오라토리오의 전통은 헨델에 의해 시작되었고 영국의 가면극, 찬미가, 프랑스의 고전극, 이태리의 오페라 세리아, 이태리 오라토리오, 독일 신교도의 오라토리오의 요소가 종합된것을 볼 수 있다. John Hilton, Henry Purcell의 초기작품을 거쳐 헨델의 첫 오라토리오인 *Esther*(1732, 원래는 가면극으로 작곡됨)로 부터 시작한 영국 오라토리오는 18세기 헨델의 사후 활기를 잃어갔다.

프랑스에서의 최초의 오라토리오 작곡자는 라틴어로 *Histoires Sacrées*를 남긴 Carissimi의 제자 Charpentier이다. 18세기 말부터는 J. J. C. Mondonville(1711-1772)와 Gaviniès, Simon, Leduc, Gossec가 *Concert Spirituali*를 독점하였다. 19세기에서부터는 타지역으로부터의 영향도 거의 없었으며 로마 카톨릭의 의식적 전례적 특성을 지니고 있으므로 프랑스의 오라토리오는 다른 나라의 오라토리오와는 명확히 구분된다.

나. 헨델의 영국 오라토리오

헨델의 작품에 있어서 개인양식과 시대양식을 구분하기란 그리쉬운 일이 아니다. 18세기의 유럽은 일종의 공통 음악언어를 소유했다. 지방의 액센트를 고집하는 것은 편협적이고 고딕적인(gothic)것으로 여겨졌다. 그러나 요한 세바스찬 바하나 하이든의 음악에 나타나는 민족성이 억압당한 것만은 아니다. 이에 반해 헨델은 지방의 음악언어보다는 국제언어에 마음이 쏠린것 같다. 뿐만 아니라 그의 음악적 융통성도 그의 양식에 대한 접근을 어렵게 한다. 혈통적으로는 독일인 이면서도 예술적으로는 이태리인을 거쳐 영국인이 되었기 때문이다. 여기에 한가지 요인을 부가 하자면 그가 기법적인 소재의 변혁보다는 주어진 소재에 대한 최대한의 활용에 더 관심을 가졌다는 점이된다. 헨델과 바하에 대한 비교는 후기 바로크 시대를 지배한 두 거장에 대한 이해에 도움을 준다. 일반적으로 바하는 조직적이고 자기성찰적, 환상적이고, 본질적으로 독일적인, 종교적 작곡자인데 반하여 헨델은 충동적, 외향적, 구체적, 세계주의적인 작곡가로 알려져 있다.¹⁾ 뿐만 아니라 바하는 대위법을 중시 그 자체로 보는 반면에 헨델은 그것을 단지 극적인 중지의 수단에 불과한 것으로 본다. 무엇보다도 바하가 칸타타의 거장이었다면 헨델은 이태리 오페라를 거쳐 영국 오라토리오의 거장인 동시에 창시자였다.

헨델에 있어서 '오라토리오'라는 말은 대개 4가지의 개념을 포함한다.²⁾ 종교적 주제에 근거하는 3막의 대본을 사용한 음악작품 때로 새로운 문맥에서 변형되기도 하지만 이태리 오페라와 영국의 교회합창음악의 양식과 형식을 사용한 음악, 합창의 중요한 역할, 극장이나 연주회장에서의 연주회로 막간에 연주되는 Concerto도 포함하는 연주방식이 그것이다. 헨델에 의해 영국의 오라토리오가 시작된 것은 매우 우연한 사건에서 발단 되었다. 1720년 헨델은 왕실음악 아카데미를 위해 오페라 *Radamisto*를 상연하여 성공을 거두었는데 그해 가을 시즌에 그의 라이벌인 보논치니(G. B. Bononcini, 1670-1747)가 참가하여 왕실아카데미를 헨델과와 보논치니파로 양분되어 그 대립은 점점 심각해 갔다. 한편 런던 오페라계에서는 웨일즈공의 지도아래 왕립극장의 왕립아카데미에 대항하는 귀족 오페라가 설립되어 발라드 오페라(ballade opera)의 공세로, 헨델은 과로로 인한 병을 얻었고 경제난을 겪게 되었다. 1732년 왕궁의 부속예배당 소속의 어린이들이 크라운과 앵커 태버론에서 각각 공연을 갖고 Haymarket 왕의 가극에서 이와 비슷한 작품을 연주하려 했으나 왕립예배당(Chapel Royal)의 대주교인 Gibson은 오페라하우스를 비도덕적인 장소로 간주하여 종교적인 소재의 작품을 공연하는 것과 Chapel Royal소속의 어린이를 연주에 참가하도록 하는 것을 반대하였다. 헨델은 마침내 Gibson 대주교와 타협하여 무대장치를 제거하고 성인들로 구성된 전문성악가들에 의해 연주되었다. 헨델은 이제 비싼 무대장치와 의상의 비용에서 벗어날 수 있었고 비싼 전문가수에 대한 의존도 없어졌다. 아리아나 레치타티보 대신에 합창의 음악적, 극적 가능성의 범위를 넓히게 된것도 이러한 이유에서였다. 남자로 이루어진 그의 합창은 20명 미만에 지나지 않는 숫자지만(소프라노 파트는 6명의 소년이 담당) 합창단원은, Chapel Royal과 Westminster abbey출신의 전문성악인이었다. 이들과 함께 영국 중산층의 성경이야기에 대해 갖는 호감에 힘입어 이 *Esther*³⁾는 최초의 영국 오라토리오로 성공을 거두었다. *Esther*의 대성공 이후 헨델은 두개의 오라토리오 *Deborah*와 *Athalia*를 작곡하여 1733년 무대없이 공연하였고 1737년 이후부터는 오페라와는 완전히 결별하고 오라토리오의 세계로 매진하여 남은 여생을 오라토리오와 함께 보냈다. 영어를 사용한 26곡의 오라토리오중에서 우리에게 잘 알려진 곡은 *Messiah*와 *Semele*, *Judas Maccabaeus* *Jephtha* 등이 있다.

Tovey는 헨델의 오라토리오를 다음의 세가지 유형으로 나누고 있다.⁴⁾

(1) Operatic method

아리아와 레치타티보가 스토리에서의 인물을 나타내고 합창은 이스라엘, 바빌로니아, 로마의 민족(군중)을 나타낸다. 예를들면 *Athalia*, *Belshazzar*, *Saul* 등이 있다.

(2) 독창과 합창에서 모두 극적인 역할이 유지되지만 합창을 전세계의 기독교도의 음

2) Howard, E. Smither, "Oratorio" in the *New Grove Vol. 13*.

3) *Esther*는 원래 가면극으로 작곡 되었다.

4) D. F. Tovey, 상인서, p. 186.

1) W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London, 1959) p. 49.

성으로 묘사하는 방법(Susannah)

(3) 곡 전체를 지배하는 주제에 기초한 일련의 합창곡과 악곡으로 성경에서 가사를 따왔는데 예언서와 시편이 대부분이다. 여기에는 Solomon의 대부분과 messiah, Israel in Egypt 등이 있다.

그의 오라토리오의 분류는 다음 페이지의 표를 참고한다. 그의 작품에서 합창의 대규모적 사용과 3막⁵⁾의 분할은 헨델식의 영국 오라토리오와 이태리 오라토리오를 구분짓는 특징중의 하나이다.

<표 1>⁶⁾

Year of Composition	Biblical Oratorios			Non-Biblical Oratorios	
	a. Heroic	b. Anthem	c. Narrative	d. Concert or Cantata	e. Mythological
1732	Esther (1720/32)
1733	Deborah (Athaliah)
1736	(Alexander's Feast)
1737	(Funeral Anthem)	(II Trionfo)
1738	Saul	Israel in Egypt	(1708/37)
1739	(Ode to St. Cecilia)
1740	L'Allegro
1741	Messiah
1741/42	Samson
1743	Joseph	Semele
1744	Belshazzar	Hercules
1746	Judas Maccabaeus	Occasional Oratorio
1747	Joshua Alexander
	Balus
1748	Solomon, Susanna
1749	Theodora
1750	Choice of Hercules
1751	Jephtha
1757	Triumph of Time and Truth (1708/37/57)

‘오라토리오’의 규범적 의미에 대한 헨델의 예외적 경우로는 “Israel in Egypt”와 “Messiah”, “Occasional Oratorio”로 이 모두는 비극적(non-dramatic)인 대본을 사용하고 있다. 또 하나의 예외적 경우는 그의 자선연주회(1738)에서 연주된 ‘헨델씨의 오라토리오(Mr. Hendel’s Oratorio)’가 그것이다. 이 곡은 아무런 계획이 없는 신변잡기적인 프로그램이다.”

헨델의 7개 작품은 ‘세속 오라토리오’로 구분되는데 Acis and Galatea, Alexander’s Feast, Ode for St. Cecilia’s Day, L’Allegro, Semele, Hercules 그리고 The Choice of Hercules가 그것이다.

Messiah는 의심할 여지없이 헨델의 생전에 가장 영향력있는 작품이었고 그의 오라토리오에 대한 일반적인 생각을 형성해 준 곡이다. 그러나 이 곡은 극적인 대사가 아닌 순전히 성경에 의한 가사이고 이 때문에 원래 곡의 장르에 속하는 헨델의 오라토리오 전체를 대표할 수는 없다. 1746년에서 1748년까지 그는 군사적 취미를 반영하는 4개의 오라토리오를 썼다. 1746년에 초연된 Occasional Oratorio는 Yung Pretender (James 2세의 손자 Charles Edward, 1720-88)의 침입에 대항하는 하노버 왕조의 승리 이후에(1746), 그리고 헨델은 계속 Judas Maccabaeus와 Alexander Balus, Joshua를 작곡하였다. 이들 작품은 어떤 의미에서는 모두 일종의 “행사용 오라토리오”라고 할 수 있다. 그것은 정복 영웅의 개선을 축하하는 청중의 분위기에 맞추어진 곡이기 때문이다.

헨델의 말기작품으로는(1748-52) Solomon, Susanna, Theodora, Jephtha가 있는데 Theodora는 그가 가장 아낀 곡으로 알려져 있다.⁷⁾

헨델은 오라토리오를 구성하는 구조적 장치를 오페라에서(특히 조성에 의한 아티클레이션) 사용하였지만 Da Capo 아리아와 같은 전통을 전혀 다른 형태로 변형시키기도 하였다. 뿐만 아니라 특히 초기의 오라토리오인 Athalia나 Saul에서는 Da Capo를 기대하도록 유도하고 그것을 다른 요소로 단절시키거나 연결시킴으로 극적인 효과를 거두었다. Esther처럼 Racine의 대본에 기초한 Athalia에서는 아리아와 합창을 결합하여 새로운 복합형식을 만들어 내었다. Saul에서는 5곡의 관현악곡을 사용하였는데 모두가 서곡과 마지막 합창과도 같은 조로 되어 있다. 관현악의 사용은 주로 장면의 전환과 시간의 경과를 나타내기 위한 것과 음악적 구조를 통일시키기 위한 것이다. 이들이 갖는 강한 모방성은 각 사건의 중요한 줄거리를 묘사하는 데에서 나타나는데 오페라하우스에서의 장면전환을 음악으로 암시하려는 헨델의 의도를 나타낸다.⁸⁾

헨델의 오라토리오는 어떤 점에서는 오페라를 대신하는 기능을 갖는다. 왜냐하면 그는 결국 오라토리오 때문에 이태리 오페라를 그만 두었지만 오페라 극장을, 그리고 드

5) 헨델은 오라토리오의 분할에서 ‘部(part)’보다는 ‘막(act)’이라는 말을 더 즐겨 사용했다.
6) Jens Peter Larsen, *Handel's Messiah 2nd ed.* (N. Y.: Norton, 1972) pp. 252.

7) H. E. Smither, “Oratorio” in *the New Grove*, Vol. 13, p. 668.
8) 상인서.
9) 상인서.

물게나마 오페라 가수를 사용하였기 때문이다. 그러나 오페라가 사순절 동안 연주되지 않고 오라토리오가 연주되는 로마나 베니스와 같은 도시에서처럼 Oratorio Volgare가 오페라의 기능을 대체하는 것과는 다른 의미를 지닌다. 헨델의 오라토리오 시즌은 그 종교적 주제로 인하여 사순절 기간과 일치하는 경우도 있었으나 그의 생전에 오페라도 사순절 기간동안 런던에서 상연되었고 헨델의 오라토리오는 이들 오페라와 경쟁을 벌여야만 했던 것이다.¹⁰⁾

헨델의 오라토리오 대부분은 극(drama)으로 합창이 이스라엘 민족과 때로는 그들의 적을 나타내는 것으로 행위에 있어서 매우 중요한 역할을 하고 때로는 어떤 도덕성을 유도하기도 한다. 이러한 2중적 수법은 희랍의 비극에서, 라신느(Racine)의 Esther와 Athalia를 통하여 내려온 관습으로 후기 오라토리오에서도 거의 대부분 유지된다. 극에서의 모랄은 종교성에서 나온 것이 아니라 플롯에 나타난 갈등에서 발생한 것이다. 대부분의 극 오라토리오는 인간의 경험에서 출발한 주제를 가진다. 시기심과 질투에 의해 이성과 건전성을 훼손하는 일과 상반되는 문화의 충돌, 제국의 멸망에 대한 통치자의 기력상실, 교리의 거부와 순교간의 선택, 운명과 인간의 한계성에 대한 강제적인 굴복이 그 예이다. 이들 갈등은 그의 오페라에 포함된 모든 인간의 나약성에 대한 깊은 동정심이 확대된 인물에 의해 실제화된다. 오라토리오가 대규모적이라면 그것은 합창이 또 하나의 차원을 첨가해주기 때문이다. 한 나라의 민족적 생존이나 회복은 지도자의 운명에 달려 있다. 이들은 각각 Saul, Samson, Belshazzar, Theodora, Jephtha에서 개인을 통하여 갈등의 형태로 나타난다. 따라서 최고의 극 오라토리오는 단일 주제에 의해 결합되는 2중의 플롯을 갖는다.¹¹⁾ 헨델은 이러한 섬세한 수법에 개인 뿐만 아니라 민족을 특징지우는 특이한 힘을 덧붙인다. Athalia, Samson, Alexander Balus, Theodora 그리고 Deborah에서의 한 장면에서 그는 날카롭게 대립되는 음악으로 두 민족을 묘사하고 있다. 그의 오라토리오 중에서 가장 장엄한 Belshazzar에서는 3개의 민족이 등장한다. 헨델은 이러한 여건을 최고로 활용하였다. 그는 이방민족에게는 Athalia와 Theodora에서처럼 가장 매력적인 음악을 주었다. 불의보다 정의에 대해 동정심을 주기를 거부한 것은 극적인 현실의 세계와 예술의 세계를 분리한 것이며 자유의식의 발로로 그를 도덕심의 확립을 위한 음악의 기수로 해석하려는 많은 사람들에게는 커다란 장벽으로 남는다.

그의 모든 오라토리오가 이러한 유형에 속하는 것은 아니다. 합창 서사시 Israel in Egypt와 Messiah는 경우가 좀 다르다.

이 두 작품은 일반적인 의미에서의 플롯을 갖고 있지 않으며 성경에서 가사를 따온 유일한 작품들이다. 이런 이유로 해서 가장 널리 유행되었고 비교적 많은 장점을 보여주며 형식의 이미지로부터 벗어나 있다. Israel in Egypt는 그 합창의 장엄함으로 유

명하지만 대규모의 차용을 제외하면 독창에 대해 가벼운 비중을 두어 그리 균형있는 작품은 아니라고 보아진다. 특히 Messiah에 있어서의 위대성은 전통적인 이태리 오페라, 영국의 앤섬(anthem), 독일의 수난곡의 독특한 융합으로부터 탄생된 새로운 차원과 헨델의 개인적 신앙과 창조적 표현의 천재성, 영국국교의 종교정신에서 출발하는 차원에서 나온 것이라 하겠다.¹²⁾

헨델의 오라토리오의 대부분은 Messiah와 Theodora를 제외하면 대개가 구약성서나 외경(Apocrypha)에 근거하고 있으며 심지어 '메시아'까지도 그리스도의 생애를 다루면서도 신약성서보다는 구약에서 더 많은 가사를 사용하였다. 그리고 구약의 소재는 청중에게 강한 호감을 일으키는 방향으로 대본가들에 의해 상당히 변형되었다.¹³⁾

영국의 청중들 또한 헨델의 오라토리오에 많은 영향을 남겼다. 헨델의 청중들은 가사의 즐거움을 일반적으로 잘 알고 있었을 뿐만아니라 이스라엘 민족과 당시의 영국인들 간의 유사성을 인식하였다. 특히 강한 민족적 자각을 가진 영국의 중산층은 일종의 "선민의식"을 가졌다. 구약성서에서 나오는 인물과 이야기에서 이들은 그들의 역사적 소명감과 유추현상을 느꼈다. 유대인과 영국민족은 모두가 민족성이 강하고 영웅적 인물에 의해 영도되고 있었으며 그들은 자신이 신의 특별한 보호 아래에 있다고 믿었다.¹⁴⁾ 이런 이유로해서 영어로 된 헨델의 오라토리오에서 민족언어에 의한 예술장르가 이태리식의 오페라보다 우위를 차지하게 되었다.¹⁵⁾

헨델의 오라토리오 합창에 나타나는 가장 두드러진 특징은 그 양식적 다양성에 있다. 그의 합창곡을 진행 과정과 양식에 따라서 분류하면 다음의 몇가지 유형으로 구분된다. 전체적으로 단순하고 호모포닉한 구조를 갖는 합창, 육중한 화성적 효과를 가지며 때로는 2중 합창의 안티포니(antiphony)를 나타내는 곡, 전체적인 푸가구조로 1~3개의 주제를 갖는 푸가형식, 자주 변형되는 바소 오스티나토(basso ostinato), 자유모방의 텍스츄어 등이 그것이다. 합창내에서의 선율, 리듬, 화성의 진행에서 볼 수 있는 대조 뿐만 아니라 특히 텍스츄어의 두드러진 대조가 자주 나타난다. 이런 식의 대조는 확실히 헨델의 합창중심의 오라토리오인 Israel in Egypt와 Messiah가 갖는 일반성과도 관계가 깊다. 헨델은 항상 그의 합창에서 가사가 갖는 표면적 가능성을 정확하게 인식한 것 같으며 Wordpainting이나 상징의 효과도 나타낸다. 그러나 다른 어떤 오라토리오에서도 Israel in Egypt에서 만큼 확실한 회화적 수법을 사용한 경우는 없다.

헨델의 오라토리오에 등장하는 아리아나 중창(ensemble)은 그구조의 면 보다는 정서의 표현에 있어서 당시 이태리 오페라와 비슷한 점이 나타난다. 원래 변형이 불가능

12) 상인서, p. 112.

13) H. E. Smither, 상인서, p. 668.

14) H. E. Smither, 상인서, p. 670.

15) Eric Wörner, *History of Music: A Book for study and Reference tr. by wagner, willis* (N. Y. 1973) p. 444.

10) 상인서.

11) W. Dean, 상인서, p. 111.

한 이태리의 오페라 세리아(Opera Seria)와 Oratorio Volgare에서의 da capo형식은 Esther에서 Samson에 이르는 헨델의 오라토리오에서 대개가 그 출현빈도를 줄여가면서 사용되고 있다. Samson이후의 da capo아리아의 구성비율에서 상당한 변동이 있지만 Theodora와 Susanna에서만은 다른 형식의 아리아보다는 da capo아리아가 많이 나타나고 이 두 작품은 몇가지 점에서 헨델식의 Oratorio보다는 Oratorio Volgare에 가깝다. 다른 아리아들은 2부분(binary), ABA', 때로는 유절형식(Strophic form)을 나타낸다.

오라토리오에서의 중창은 대부분 2중창이며, 3중창 4중창은 몇곡되지 않는다. Opera Seria와 Oratorio Volgare에서와는 달리 헨델의 오라토리오에 나오는 2중창은 da capo형식이 드물다.

헨델의 영국 오라토리오에서의 서주 기악곡의 가장 두드러진 형태는 프랑스조곡(French overture)이다. 그의, 17편의 오라토리오중 11편이 이 프랑스 서곡으로 시작되고 때로는 변형되기도 한다.

헨델은 그의 작곡과정에서 자신의 작품 뿐만 아니라 다른 작곡가의 작품을 많이 인용했고 이러한 관습은 당시의 일반적인 것이었다. 그러나 몇개 안되는 예에서만 수정 없이 그대로 사용하고 있고, 항상 차용된 소재를 통하여 그의 상상력을 자극시키고 자기 방식으로 발전시켰다. 헨델은 영국 오라토리오의 거장으로 당시 영국 오라토리오의 대부분을 그가 작곡한 셈이다.¹⁶⁾

3. 유다스 마카베우스(Judas Maccabaeus)

1745년, 헨델 개인에게는 예술적 위기, 영국에게는 국가적 위기의 해였다. 1747년 6월초에서 시작되어 한달만에 완성된 Judas·Maccabaeus는 1746년 여름에 초연되어 이 두가지 위기의 해결을 축하 하였다.

헨델의 지난 오라토리오 시즌(1744-5)은 너무나도 비참하였다. 그는 1742년 아일랜드로부터 돌아온 다음의 사순절(Lent) 오라토리오 시즌의 성공과 런던의 이태리 오페라의 일시적 중단에 용기를 얻어 1744년 12월부터 그 이듬해 사순절까지의 모두 24회의 연주회에 대한 용감한 예약제도(Subscription)계획을 세웠다. 여기에는 Hercules와 Belshazzar의 초연도 포함되어 있었다.

그러나 이 시리즈는 처음부터 실패임이 드러났다. 그것은 Brown부인의 모종의 사주를 받아 London Society의 많은 회원들이 이탈하였고 한편으로는 헨델이 사순절 이외의 오라토리오에 대한 청중의 취향을 과대 평가했기 때문이다. 신문광고는 헨델의 후원자로 하여금 이 연주계획을 계속할 수 있도록 해주었지만 부활절이 지나고 나서 이 시즌이 끝나자 예정한 연주의 $\frac{2}{3}$ 만이 실행되었다.

헨델에게는 이 실패가 일시적인 경제적 퇴보 이상의 것이었다. 그의 중요한 직업이

16) H. E. Smither, 상인서, p. 669.

있던 이태리 오페라가 런던의 청중에게 결국 그 호감을 잃게 되자 헨델은 청중에 대한 새로운 만족을 제공해주는 수단 뿐만 아니라 모든 극적인 틀 속에서 합창, 독창, 기악 음악의 작곡가로서 그의 천재성을 최고도로 발휘할 수 있는 기회를 이 오라토리오에서 찾으려 했던 것으로 보인다. 그러나 아직 오페라에서 처럼 오라토리오도 청중동원에는 실패를 거듭하고 있었다. 또한 1745년 여름 헨델은 건강조차 악화되었다.

이러한 상황속에서 스코틀랜드로부터의 소식은 그에게 새로운 전기를 마련해주는 계기가 되었다. 기세를 떨치던 자코뱅당의 부대가 마침내 왕의형 Duke of Cumberland 휘하의 잉글랜드 군대에게 패하고 만 것이다.

원래 하노버 왕조의 지지자였던 헨델은 이런 국가적 경사와 음악연주의 연관에 대해 이미 잘 알고 있었으며 그 산물로 쓰여진 승리의 오라토리오가 유다스 마카베우스인 것이다.

유다스 마카베우스는 정적인 부분에서 몹시 거센 부분에 이르기까지 접근이 그리 쉬운 곡은 아니다. 플롯은 사실에 근거한 것이 아니며 두 사람의 반대역과 표현의 중요한 수단이 되는 합창이 있을 뿐이다.

합창에서는 초기의 오라토리오와 같은 반대역의 설정은 없는것으로 보여진다. 이 작품의 제목은 Maccabees의 제 1권에서 따온것이지만 고전학자인 Morell은 역사적 사실에서도 내용을 빌어오기도 하였다. 행위(action)는 매우 단순하고 시작은 이스라엘 사람들이 그들의 잃어버린 지도자인 시몬과 유다스의 아버지 마타티아스의 죽음을 슬퍼하는 데서 출발한다. 신의 계시를 받은 유다스의 지도아래에 있던 이스라엘은 매우 용감하게 싸웠지만 곧 다른 적 안티오쿠스(Antiochus)에 대항하기 위해 군사를 모아 야 했다. 유다스는 또 승리를 되찾고 제 3막에서는 그의 용기가 칭송을 받는다. 이것은 플롯이라고 할 수 없으며 대본도 구성이 없고 단지 단순한곡의 연속체일 뿐이다.¹⁷⁾ 극적인 구성력의 결여는 반주를 동반하는 레치타티보가 거의 없다는 사실에서도 나타난다.

이 작품은 전체적으로 보아 많은 알레그로 곡으로 구성되어 비교적 빠른 속도의 오라토리오이다. 헨델은 기운을 북돋우는 합창을 원했고 아리아를 부르는데 많은 시간을 낭비하지 않았다. 헨델의 이작품에 대한 가장 신랄한 비판도 많은 아리아와 모든 레치타티보가 갖는 형식에 관한 것이다. 이 작품은 한편으로 이상하리만큼 중창곡이 여럿 포함되어 있는데 그 중 몇곡은 매우 훌륭한 것으로 평가받고 있다. 이들 몇곡은 원래 1750년말 연주된 다른 작품을 위해 썼던 곡이지만 보다 대중적이라 할 수 있는 Judas Maccabaeus에 삽입되어 현재까지 사용되고 있다

이 작품에는 다른 오라토리오에서 개작하여 사용한 곡이 많은데 그 원래의 분위기와는 상당한 차이를 보여준다. “오! 자유”는 그의 Occasional Oratorio에서보다 본 작

17) Paul Henry Lang; *George Friedrich Handel*, (New York: W. W. Norton and Company, 1966) pp. 443f.

품에서 더 잘 어울리고 Joshua에서 따온 곡인 “See the conquering hero comes”는 그 진가를 인정받게 될 것이다. Judas Maccabaeus는 그리 오래 지속되지 않는 매우 특징적인 음으로부터 시작된다. 확실히 표제적 성격을 갖는 푸가를 포함한 서곡 다음에 장엄한 합창으로 슬픈 장면이 연주된다. “mourn, ye afflicted children”은 오케스트라 파트에서의 장송행진곡에 맞추어 불러지는 대합창이다. 이 곡과 비슷하게 장엄함을 띠는 곡은 합창이 딸린 2중창 “For Sion lament”인데 합창뿐만 아니라 바순이 같이 흐느끼는 듯한 선율을 연주하는데 이것은 근대 오페라의 수법이기도 하다. 이 곡의 형식은 매우 특이하다. 이 선율의 소재가 Bonocini에서 빌려 온 것이지만 헨델은 이 곡을 모두 자기것으로 소화시켰다. “Oh Father, Whose almighty power”는 전형적인 푸가 형식이다. “Arm, arm ye brave”는 일상적인 아리아로 개인적 감정에서 애국심으로 전환되면서 헨델은 인기를 얻게 되었다.

합창의 처리에는 어려움이 없지만 독창은 그리 좋은 곡은 아니다. 여기서는 주인공 유다스까지도 인물로서 구체화되지 않는다. 이러한 사실은 특히 레치타티보에서 잘 나타난다. Occasional Oratorio에서 따온 “오 자유”외에도 “자유”를 표현하는 2개의 곡이 덧붙여진다. 이들 곡은 모두 평화롭고 가벼운 무용형식으로 자유의 기상을 오히려 약화시키는 듯한 느낌을 준다. 이러한 착상은 “Come, ever-smiling liberty”에서도 매우 높은 인기를 누리고 연주회에서도 자주 오르내리게 되었다. 제 1막의 마지막 합창 “Hear us, oh Lord”는 모테트-엔덤형식으로 매우 인상적인 대위법적 작품이다.

제 2막 시작에서의 감흥은 “Fall’n is the foe”에서 나타난다. 2중창 “Sion now her head shall raise”는 그 다음에 나오는 합창과 매우 훌륭한 연결을 보여준다. “raise”라는 가사에 대해 상행하는 음계진행과 성부진행은 매우 뛰어나다.

Kretschmar²⁾는 승리의 장면 다음에 나오는 슬픈 애도의 장면이 이 오라토리오에서 반복되고 있음을 상기시켰다. Messenger의 레치타티보는 “새로운 피투성이의 전쟁에 대한 새로운 장면”을 예언하여 유대인들은 그들의 탄식으로부터 새로 사기를 수습해야 하지만 여기서도 제 1막에서처럼 매우 아름답게 처리된 음악을 수반한다. 콘티뉴오 아리아(Continuo aria)형식으로 된 “An Wretched Israel”은 소프라노의 슬픈 탄식으로 시작된다. 여기에 현악기가 합세하고 그 다음 합창이 나온다. 자유롭게 흐르는 상성부의 선율은 베이스의 저음과 놀라운 대조를 이루고 있다. Simon의 창백한 노래 “The Lord Worketh Wonders”때문은 아니지만 이제 분위기가 바뀐다. “Sound an alarm!”은 유다스의 개성을 엿볼수 있는 유일한 대목이다. 이 곡도 Continuo Aria이지만 합창이 나오고 트럼펫이 경쾌하게 진행할때면 우리는 자리에서 벌떡 일어설 정도의 감동을 갖는다. 악보상으로는 이 곡이 그리 효과적이지의 여부는 거의 알 수 없다. 왜냐하며 “We hear the pleasing dreathful call”이라는 가사만이 우리에게 미소를 가져다 주고 합창 부분은 원래의 소프라노 선율선이 없는 단순한 화성일 뿐이기 때문

이다.

“Wise men, flatt’ring may deceive you”는 이태리 시절부터 이미 잘 알려진 곡이다. 이 곡은 원제 “Agrippina”에서 나오지만 ‘Ac is and Galatea’에서 나오는 아리아 “Ah when the love laments her love”로 가장 잘 알려져 있다. 작곡자 자신의 말기에 나타나는 창작력의 빈곤과 시력의 악화로 이 곡에 또 새로운 감흥을 부여하게 된 것이다. 이 곡은 레코더, 오보, 바순, 혼의 반주를 동반한다. “Oh never bow down”은 훌륭한 목가의 간주부를 갖는 좋은 2중창이다. 이 다음에는 같은 소재를 사용한 합창이 나오고 이는 다소 구식의 코랄푸가 형식으로 끝맺는다.

제 3막/처음에 나오는 아리아 “Father in Heaven”은 헨델의 양식적 정점을 보여주는 온화하고 아름다운 선율은 듣는 사람들로 하여금 감탄을 자아내게 한다. 명곡중의 하나는 “See the conquering hero comes”로 먼저 젊은이의 합창이 나오고 처녀들의 합창이 나오며 특색있는 악기편성이 함께한다. 다음에 나오는 단순하지만 매력적인 행진곡과도 주제적 연관성을 갖는다. 나머지 곡으로는 “Sing unto God”가 훌륭하고 Judas의 레치타티보 “Sweet flow the strains”, 트럼펫 아리아 “With honor let the desert be crowned”도 비교적 나은 수준이다. 2중창 “Oh lovely peace”도 훌륭하며 마지막 곡인 “Rejoice oh Judah”는 자주 볼수있는 할렐루야 합창이다.³⁾

1947년의 오라토리오 시즌은 3월 6일 코벤트가든에서 ‘Occasional Oratorio’와 함께 시작되었다. 이 다음에는 ‘Joseph and His Bretheren’이 재공연되었고 그 다음 4월 1일에 ‘judas maccabaeus’가 초연되었다. 이때의 주역으로는 Signora Gambarini, Signora Galli, Beard Reinhold이다. 그 결과는 매우 성공적이었으며 당시에 영국이외의 다른 곳에서도 극도의 인기를 얻었다.

헨델의 오라토리오는 이때 독일에서도 주목의 대상이 되었는데 라이프찌히에 있는 게반트하우스 연주회(Gewanhaus Concerts, 1781)의 건립자이며 후에 성 토마스교회 합창지휘자가 된 Adam Hiller는 이 곡을 편곡하기도 하였다. 이제 judas Maccabaeus는 나폴레옹 전쟁이후 애국적, 군사적 경축을 위한 인기종목이 되었으며 합창이 갖는 환희적 의식적인 성격으로 라틴 음악권에서도 받아들여지게 되었다.

영국에서의 Judas Maccabaeus의 성공은 의심할 여지없이 부분적으로 그 역사적 상황에 기인한다. 그러나 영국이외의 다른 곳에서도 성공을 거둔 사실은 이 작품이 갖는 평이하고, 무난한 성격과 많은 곡에서의 세련미도 한 몫을 했음을 알게 해 준다.

헨델은 당시의 시대적 분위기나, 오직 한 사회계급을 위해 작곡하는 것이 갖는 무의함을 인식하였기 때문에 예약제도를 폐지하고 다소 예술적으로는 덜 세련된 중류계급에게 맞는 곡을 만들어 이 용감한 애국적 진군에 열광적인 반응을 얻어내었다. 그러면서 왕이나 귀족계급의 기호도 동시에 만족시켰다. 이제 헨델은 다시 예약제도로 되돌아가지 않는다. 그가 말년에 누린 영광은 확대된 청중의 지원 때문이라고 헨델 자신도

2) 최초의 음악 해석학자 (Musical hemeneutics) *The New Groves Dictionary* V. 8.

3) P. H. Dang, op. cit. pp. 445-8.

그것을 훌륭한 작업이라고 생각하였다. Judas Maccabaeus는 헨델에게 확실한 경제적 기반이 되었고 그의 생전에 이 작품에 대한 50회 이상의 연주기회를 가졌다.

Judas Maccabaeus의 성공을 다른 이유로 설명하려는 사람도 있다. “욕먹는 인물이 아닌 영웅으로 유대인이 무대에 등장하는 즐거리는 런던의 청중에게는 전혀 새로운 것이었다. 헨델은 일약 한번만에 새로운 청중을 소유하게 된 것이다” 이 Flower의 견해는 이 오페라 오라토리오의 성공이 주로 그들의 민족영웅을 내세우는 런던의 유대인의 후원 때문이라는 많은 생각을 잘 말해준다. Samson, Daniel, David, 그밖의 다른 오라토리오에서의 주요인물들이 유대인으로 갑자기 부각되었는지, 그것도 Judas Maccabaeus의 유형을 본따서 만들고 유대의 영웅 Maccabees를 그린 오라토리오에 흥미를 느끼게 되었는지에 대해서는 알 길이 없다. 확실히 그는 “새로운 청중”을 소유했던 것 같다. 그리고 그의 새로운 청중에는 런던에 있던 유대인들을 상당히 포함하였을 것이다. 그러나 헨델에 관한 모든 전기를 동원해도 유대인의 인구집단에 대한 것은 하나도 볼 수 없다. 그리고 이 연주회에 참석했던 유대인들의 감동도 런던의 일반 청중들이 느낀 것과 같은 애국심이었을 것이다. 뉴먼 경(Sir Newman)은 모렐(Dr Morell)이 이 오라토리오의 계획은 개신장군 Duke of Cumberland를 기리기 위한 것”이라는 말을 이용하고 있으며 Morell이 이 대본을 Duke에게 헌정한 사실도 알고 있었다. 이외에도 그는 서문에서 이 오라토리오에 나오는 ‘Judas’가 Duke 를 나타내는 화신이라고 말한다.

이러한 점으로 미루어 생각해 볼때 Judas Maccabaeus를 “종교오라토리오”로 보는 것도 고려되어야 할 것이다. 이와 관련해서 이 특정의 가사의 선택이 중요성을 갖는 이유는 maccabees가 종교적이 아닌 민족적 동기와 연관되기 때문이다. 매우 드문 예외적 경우를 제외하면 Apocrypha가 트렌트 종교회의(Trent Council)⁴⁾에서 이단으로 규정되었지만 영국의 프로테스탄트들은 이러한 결정을 받아들이지 않았다는 사실을 기억할 필요가 있다. Luther와 Coverdale은 Apocrypha를 구약성서에서 제외시켰고 일반적으로는 존중되었지만 단지 인간의 저술로서만 생각되었다. Maccabees 제 2 권은 그 정도는 좀 덜하지만 민족의 적에 대한 저주로 가득차 있으며 주로 교훈적인 내용을 담고 있다.

Judas Maccabaeus에 대한 일반의 견해와 판단을 살펴보면 매우 놀랄만큼의 폭을 갖고 있다. Duke of Cumberland와 헨델의 승리가 역사에 일단 기록되자 이 작품이 갖는 불균형성이 지적되기 시작한다. 어느 익명의 평론가가 morning Herald지에 기고한 글을 보면 그는 헨델의 당황스러움에 대해 “Judas Maccabaeus의 분위기는 간혹 나약하고 맥이 빠진 것 같다. 그러나 그중 두세 곡은 그 반대이다” 이 생각은 물론 과장된 표현이지만 근거를 갖는 평이다. 그러나 다른 독일 동료의 경우에서 우리는 “진정한 종교적인 축제”를 발견하게 된다. 독일의 매우 뛰어난 음악학자인 Hermann

4) 음악에 관련해서 4 개의 곡을 제외한 Sequence를 모두 금지시킨 회의로 유명함.

Abert도 judas의 역에서 “독일의 기사(German Knight)”를 읽어내었다. 세라우키(Serauky)는 Judas를 전형적인 독일용사로 보았을 뿐만 아니라 영국 사람들은 이 독일적 특성을 나타내는 전형이 갖는 진정한 모습을 이해할 수 없었다고 주장한다.⁵⁾

헨델은 종종 그의 오페라, 오라토리오에 수정을 가했는데 때로는 예술적인 불만 때문이고 대부분은 재공연에서의 새로운 가수를 위한 것이거나 독창성을 요구하는 청중을 만족시키기 위한 것이었다.

Judas Maccabaeus에서 헨델이 가한 수정은 3 가지 유형으로 구분된다. 즉 초연 직전에 수정, 1747년 첫번째의 연주계획 동안의 첨가, 이후의 재공연에서의 수정이 그것이다. Judas Maccabaeus는 모든 수정이 행진곡을 제외하면 원래 다른 작품으로서 작곡된 것이라는 점에서 다소 예외적이다.

처음에는 작곡된 상태의 Judas Maccabaeus에는 아리아 “Oh Liberty”레치타티보 “Haste We”, 2 중창과 합창 “Sion now” 아리아 “Wise men, flattering” 합창과 2 중창 “See, the Conguering hero comes”와 행진곡은 없었다. 그리고 “Pious orgies”는 베이스(Simon)를 위해 E^b장조로 작곡되었고 “Oh lovely peace”는 소프라노 독창을 위해 작곡되었다. 그런데 헨델은 초연 직전에 소프라노(Israelitish-Woman)를 위해 “Pious orgies”를 G장조로 옮겼고 레치타티보 “ye Worshippers of God”와 “Oh! never, neverbow we down”에 나오는 이스라엘 남자의 파트를 Judas로 옮기고 “Oh lovely peace”를 2 중창으로 개작했다. 이것이 초연 당시의 모습이다.

제 3 회 공연(1747)에서의 수정은 아마도 “Oh liberty”(Occasional Oratorio에서 따온 것)와 행진곡(“Sound and alarm”다음)일 것이다. 이 최초의 개정판은 이조의 과정과 성부의 교체가 계속 이루어졌을 것으로 보인다.

재공연을 위한 수정은 거의가 첨가된 음악에 관한 것이다. Judas Maccabaeus는 비교적 짧은 작품이기 때문에 특히 이러한 처리방법에 매우 적합했다. 제 1 막은 가장 긴 부분으로 단 하나의 아리아만을 마지막 합창앞에 삽입하였다. 1750년과 1751년에 Occasional Oratorio에서 “may balmy peace”, 1752년과 1757년 사이에는 Esther에 대한 1732년의 첨가곡인 “Endless fame”이, 1758년과 1759년에는 헨델의 초기 이태리 오페라 Rodrigo의 아리아 “Il dolce foco mio”를 개작한 “Far greater than the morning”이 그것이다.

제 2 막에 처음으로 삽입한 곡은 1750년부터의 재공연에 모두 포함시킨 “Flowing joy do now surround me”로 Esther의 또 하나의 개작인 1732년의 “So much beauty”로 아리아가 1744년 Deborah로 옮겨갈 때 가사가 새로 붙여진 곡이다. 2 중창과 합창 “Sion now her head shall raise”는 1758년 “Flowing joy do now surround me”다음에 삽입되었는데 원래 1년전 Esther의 재공연을 위해 쓴 곡이다. 1758년 새로운 레치타티보 “Sweet are thy words”와 아리아 “Great in Wisdom, great in glory”가

5) Paul H. Lang, op. cit. pp. 447-450.

“How vain is man” 다음에 삽입되었다. 아리아의 음악은 아직 그 출처가 분명하지 않고 Rodrigo에서 빠진 아리아 “Viri pure, iniqua sorte”에서 따온 것으로 추측될 뿐이다. 같은 해에 Beshazzar에서 “Wise men, flatt, ring”⁶⁾을 따왔다. 헨델 자신이 그의 이태리 오페라에서 나온 아리아에 얼마나 애착을 가졌는지는 확실하지 않으며 단지 이러한 수법이 그가 시력을 잃기 시작한 해부터 나타났다는 사실만이 알려져 있다. 그의 제자 겸 사보수인 John Christopher Smith도 이와 관련이 있는 것 같다. 확실히 “Wise man flatt’ring”에 나타난 매우 섬세하지만 비전형적인 관현악 처리는 헨델의 것이라기보다는 그 이후의 작곡가의 것임을 보여준다.

헨델은 제 3막에서 종종 레치타티보 “From Capharsalama”를 몇 개의 아리아로 쪼개었다. 1748년 “Powerful guardians”를 Alexander Balus에서 따와서 “yet more, Nichnolies”앞에 “Happy, Oh thrice happy they”를 Joshua에서 빌려와 “But lo! the Congueror Comes”앞에 두었다. 후에 (1750~55) Joshua 아리아는 빠지고 Alexander Balus의 아리아는 1744년 Deborah 재공연을 위해 준비한 Athalia에서부터 개작한 “Cease they anguish”를 All his mercies I review”로 대체시켰다.

유다스 마카베우스에서의 가장 유명한 수경은 Joshua에서 따온 “See, the Conguir-ing hero comes”로 1750년에 최초로 포함되어 헨델의 이후 연주에도 계속 남아 있었다. “Oh had & Jubal’s lyre”는 Joshua에서 온 것으로 Eupolemus의 레치타티보 (1748) 다음에 첨가되었지만 다시 포함되지는 않았다.

헨델의 후기생애와 작품에 중요한 역할을 했던 토머스 모렐(Thomas Morell)의 대본에 의해 1746년 7월 9일에 시작되어 3일만에 이곡이 완성되었다. 대본의 주된 소재는 Maccabees의 제 1권 2장에서 8장까지이고 여기에 요제프스의 유대인의 고사 제12권의 내용을 첨가하여 이루어졌다. 전곡이 3부로 나뉘어져 있는 이곡은 유대민족의 탄식에서 시작되어 유다스가 민족의 영웅으로서 시리아의 압정에 반항하여 승리를 거두는 과정이 감동적으로 그려져 있다. 그의 작품들 중에서 가장 민족적인 색채가 짙은 작품이다. 다음장에서 좀더 상세한 분석을 통해 자세히 본 작품을 살펴보겠다.

4. 악곡의 분석적 고찰

가. 전체적 구성 및 특징

전 곡은 3막으로 구성되어 있으며 제 1막은 서주와 25개의 곡으로 제 2막은 24곡, 제 3막은 17곡으로 구성되어 있다.

대체적으로 오라토리오의 일정한 형식인 서주부와 합창으로 시작하여 독창자를 위한 아리아 그리고 레치타티보, 이중창, 합창의 형태로 되어 있으며 마지막 곡은 할렐루야 아멘으로 합창이 끝을 맺는다. 이러한 구성은 헨델을 비롯한 다른 작곡가들의 칸타타

6) 원래 Agrippa에 나오는 “Se voui pace”에서 수정된 곡이다.

7) 시리아 왕의 유대인 박해를 기록한 4권의 책.

나 오라토리오에서도 볼 수 있는 일반적인 형태이다.

서곡에서는 곡 전체의 분위기를 암시하는 시도동기(Leit Motiv)¹⁾와 첫장면을 전경화(foreshadowing)하는 도입부, 호전적 에피소드가 뒤따르는 푸가로 되어 있으며 서곡에서 나타난 음악적 소재는 곡의 중간중간에 다시 쓰이고 있다.

이 곡의 특징으로는 첫째, 합창에서는 초기의 오라토리오에서 흔히 나오는 반대역(Protagonist)이 없다는 것과 작곡자가 힘찬 합창을 의도 했다는 것이다. 둘째, 극적인 구성력이 다소 결여되어 있다는 것(이는 반주를 동반한 레치타티보가 거의 없다는 사실로 나타난다) 셋째, 많은 알레그로로 비교적 빠른 속도의 오라토리오라는 점, 넷째, 다른 오라토리오보다 많은 이중창이 있다는 것, 다섯째, 형식이 매우 독창적이라는 것(시칠리아 노풍²⁾의 곡이 많다.)등을 들 수 있다. 그리고 곡의 베이스는 숫자 붙은 베이스(figured Bass)³⁾가 있는 곡이 많아 바로크적 특징을 잘 나타내 주고 있다.

나. 각곡의 특징⁴⁾

곡번호	곡의형태	조 성	박 자	템 포	곡 의 특 징
	서 곡	g단조	$\frac{4}{4}$ 박자 $\frac{3}{8}$ 박자	Largo Allegro	2개의 파트로 되어 있으며 첫 파트는 느린 템포로 비극적 분위기며 둘째 파트는 푸가로 되어 있다.
1번	합 창	c단조	$\frac{4}{4}$ 박자	Largo	Mattathias의 장례식을 위한 음악으로 분위기와 음정의 선택이 비극적 장면을 묘사 하였다.
3번	이중창 (T와S)	g단조	$\frac{3}{4}$ 박자	Andante	주제가 g단조에서 d단조로 전조되어 나타나다가 다시 g단조로 나타난다.
4번	합 창	c단조	$\frac{12}{8}$ $\frac{4}{4}$	Larghetto Adagio	이 곡은 뒤에서 상세히 다룬다.
6번	아리아(S)	G장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Largo	이 곡은 뒤에서 상세히 다룬다.
7번	합 창	B ^b 장조	$\frac{3}{4}$ 박자 $\frac{4}{4}$ 박자	Larghetto Allegro	2부분으로 되어 있다. 첫부분은 느린속도로 화성적으로 쓰였고 둘째 부분은 빠른 속도로 대위법적으로 쓰였다.
9번	아리아(B)	C장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	주화음의 아르페지오는 가사의 내용과 부합되게 강렬하게 쓰여졌다.
10번	합 창	C장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Allegro	전체적으로 단성적 텍스처(homophonic Texture)를 가지고 있다. 헨델은 이 곡에서 힘있는 합창을 시도했다.

- 1) 동기(Motive)에 의해 어떤 인물, 장면 상념 등을 나타내는것.
- 2) 시칠리아(Sicilia)섬의 농민들에게서 유래하는 춤곡으로 17, 18세기에 유럽에서 널리 유행했다. $\frac{6}{8}$ 박자 또는 $\frac{12}{8}$ 박자의 것이 많다. 목가적 성격의 느린 곡이며 멜로디에 붓점리듬을 많이 붙인다.
- 3) 동주저음, 바소 코티뉴오라고도 하며 첼발로나 오르간으로 화성을 보충하면서 반주의 구실을 하는 바로크 시대 최대의 특징이다.
- 4) 이 곡에서 레치타티보는 거의 같은 형태이기 때문에 따로 일괄해서 다루기로 하겠다.

12번	아리아(T)	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	아리아의 선율을 유려하게 하기 위하여 멜리스매틱한 기법을 썼다.
14번	아리아(S)	A장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Largo	독창과 반주가 대화하듯 2중주 형태로 진행하다가 중지에서 갑자기 튜트로 끝난다.
15번	아리아(S)	A장조	$\frac{6}{8}$ 박자	Andante	전체적으로 주제의 발전과 반복 형태가 강한 대위법적 기법으로 쓰였다.
17번	아리아(T)	E장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Andante Adagio	독창과 반주가 응답형으로 반복되며 중지전의 카덴자풍의 멜리스매틱 진행이 이 곡의 특징이다.
18번	2중창(S. T)	A장조	$\frac{6}{8}$ 박자	Andante	이 곡은 뒤에서 상세히 다룬다.
19번	합창	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	헨델은 이 곡과 같이 힘찬 합창을 원했고 이 곡이 그런 전형이라 할 수 있다.
21번	합창	G장조	$\frac{3}{8}$ 박자	Allegro	서곡에 나오는 푸가를 패로디(Parody)한 곡이다. 이 곡 역시 테마의 모방기법으로 짜여져 있다.
23번	아리아(T)	B ^b 장조	$\frac{6}{8}$ 박자	Allegro	절 4분음표와 16분음표가 대조를 이루는 곡이다. 전주와 중지가 수미쌍관법으로 쓰인다.
25번	합창	F장조	$\frac{4}{4}$ 박자	A tempo giusto	1막의 마지막 곡으로 각성부는 제각기 다른 리듬으로 시작되다가 중지는 같은 리듬 형태로 취한다.
26번	합창	d장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro.	주화음의 아르페지오 위에 있는 첫 귀절이 언어적 이미지 뿐만 아니라 승리의 분위기를 암시하는데 가장 성공적인 곡이다.
28번	아리아(T)	G장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Allegro Adagio	독창과 반주가 대위법적으로 3중주 형태를 이루며 진행한다.
30번	이중창(S. T) 합창	G장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Andante	중간부분의 관현악의 투터는 효과적이지만 8분음표의 연속적인 진행은 소재의 박진감에 비하여 다소 힘을 잃고 있다.
32번	아리아(S)	A장조	$\frac{12}{8}$ 박자 $\frac{4}{4}$ 박자	Andante Allegro	다카포의 형식으로 쓰여졌다. 첫 부분은 느린 템포의 시칠리아노 풍의 곡이다.
33번	이중창(A. S)	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	보논치니(Bononcini)의 엘토 곡을 패로디한 곡이다.
34번	합창	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	33번 곡의 주제를 가지고 발전시킨 곡이다. 전체적으로 웅장하고 힘찬 곡이다.
36번	아리아(T)	F장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Andante	이 곡의 특징은 리듬의 싱크레이션이다. 다른 곡에서는 잘 나타나지 않는 리듬적 특징이 이곡에서 전체적으로 쓰였다.
38번	아리아(S)	C장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Largo	1성부에서 2, 3, 4성부 순으로 점차 확대되어 다음에 나올 합창을 암시한다.
39번	합창	C장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Tempo 포시없음	대위법적 구성과 화성적 구성이 교대로 쓰였으나 화성적 텍스처가 다소 우세한 힘찬 합창곡이다.

41번	아리아(B)	a장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	독창부의 선율 진행이 단순히 성악적이 아닌 멜리스매틱한 화려함을 나타낸다.
43번	아리아(T) 합창	b장조	$\frac{6}{8}$ 박자	Allegro	독창과 합창이 레스폰서리(responsory)적으로 쓰였다.
45번	아리아(B)	g장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Larghetto	꾸밈음과 싱크레이션, 슬러의 사용으로 강렬한 인상을 풍기는 곡이다.
47번	아리아(T)	F장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Larghetto	사라반드 리듬이 계속 나오고 있다.
48번	이중창(S. A)	C장조	$\frac{3}{4}$ 박자	Andante	각 성부에 연속적으로 진행되는 8분음표의 리듬이 특징적이다.
49번	합창	C장조	$\frac{3}{4}$ 박자 $\frac{4}{4}$ 박자	Andante Giusto	2막의 마지막 합창이다. 다소 구식의 코랄 푸가 형식으로 쓰여졌다.
50번	아리아(S)	F장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Andante	각 성부가 서로 다른 리듬으로 리듬적 질감과 색채감이 강한 곡이다.
54번	아리아(S)	B ^b 장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	3중주 형식으로 쓰여졌으며 리듬의 경쾌함과 선율의 멜리스매틱 진행이 특징하다.
56번	합창	G장조	$\frac{2}{2}$ 박자	Allegro	잘 알려진 곡으로 가요 3부 형식으로 되어 있다. 그리고 같은 곡이 계속된다.
57번	March	G장조	$\frac{2}{2}$ 박자	Allegro	행진곡으로 기악만으로 되어 있는 유일한 곡이다. 형식은 확대된 2부 형식이다.
58번	독창 합창	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	주요 주제의 연속적인 반복과 반주로 이루어진 곡이다.
60번	아리아(T)	a단조	$\frac{4}{4}$ 박자	Andante	a단조의 곡으로 속화음이 5째 마디에서 나오는 대위법적으로 쓰인 곡이다.
62번	합창	g단조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	가사의 내용이 '영광'으로 이를 표현키 위해 붓점리듬을 사용하고 있다.
64번	이중창(S. T)	G장조	$\frac{6}{8}$ 박자	Allegro	다·카포형식의 곡으로 같은 주제가 계속 반복되고 있다.
65번	아리아(B)	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Andante Allegro	할렐루야 아멘의 전주곡으로 계속적인 16분음표의 반주로 '환희'를 묘사하고 있다.
66번	중결 합창	D장조	$\frac{4}{4}$ 박자	Allegro	마지막 합창으로 최후의 승리에 대한 뜨거운 환희를 나타내고 있다.

레치타티보의 특징

레치타티보의 일반적인 정의는 “말의 자연적인 억양을 그대로 살리며 또는 그것을 강조하는 성악양식이며 선율적 표현에 주안을 두는 것으로 아리아 등에 대비되어 극의 이야기를 이끌어 가는 역할을 한다.”⁵⁾ 따라서 레치타티보는 음악적 요소들에 큰 구애를 받지 않는다. 쥘다스 마카베우스에서도 레치타티보의 역할은 이 범위에서 벗어나지 않는다. 이 곡에서의 레치타티보는 모두 $\frac{4}{4}$ 박자로 되어 있고 템포에 대한 지시는 없다.

5) W. Apel, *Harvard's Dictionary of Music* p. 718.

8번곡과 52번곡은 레치타티보 아콤파니아토(recitative accompagnato)로 나머지 22개의 곡은 레치타티보 세코(recitative secco)⁶⁾로 되어 있다. 이러한 이유 때문에 헨델의 비판자들은 유다스 마카베우스에 나오는 레치타티보를 “피상적이고 형식적인 성격의 것”⁷⁾이라고 비판을 한다.

전체적인 특징

속도 및 박자	전체적으로 보아 많은 알레그로 곡으로 구성되어 있어 비교적 빠른 속도의 오라토리오라는 것을 알 수 있다. 박자는 $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$ 박자가 주를 이루며 곡의 분위기 변화와 함께 속도 및 박자가 바뀌는 것을 볼 수 있다. 민족 색채의 효과를 위해 시칠리아노풍의 리듬도 종종 쓰였다. 비교적 조표가 적게 붙은 범위 안에서 쓰였으며
조 성	전조는 1차 관계조 안에서 이루어진 것이 많고 극적인 장면을 묘사할 때는 그 당시로는 혁신적이라 할 수 있는 연속적인 반음계적 전조를 하기로 했다. 화성적 기법과 대위법적 기법이 혼합된 상태에서 상호 대조를
작곡기법	이루고 있으며 패러디적인 기법 또한 중요하게 쓰였다. 콘티뉴오에 의한 화성처리는 바로크적인 기법이다.
연주형태	주로 현악기 군과 오보에가 중심이 되어 연주하도록 한점과 콘티뉴오에 의한 연주들은 바로크적 연주형태의 특징이라고 할 수 있다. 간혹 극적인 효과를 위하여 금관악기가 쓰이기도 한다.
합 창	헨델은 이 곡에서 합창에 비중을 크게 두었으며 기운을 북돋우는 힘있는 합창을 원했다. 비교적 빠른 템포의 힘있는 곡이 주를 이루며 몇몇 아리아조차 합창으로 귀속되어 버린다. 또한 다른 오라토리오와는 달리 합창에서 반대역이 없는 것이 이곡의 특징이다.
극적구성	이 곡은 극적 구성이 결여 되었다고 많은 비판가들로부터 비난을 받았다. 극적인 구성의 결여는 반주를 동반하는 레치타티보가 거의 없다는 사실과 제 3막에서 대본의 구성없이 단지 단순한 곡의 연속으로 되어 있다는 점에서 잘 나타난다.
대 본	전곡이 3부로 나뉘어져 있는 이곡은 유대민족의 탄식으로 시작되어 유다스가 민족의 영웅으로서 시리아의 압정에 반항하여 승리를 거두는 과정을 그리고 있다. 전반적으로 민족적인 색채가 짙은 작품이라는 것이 잘 나타나고 있다.

다. 중요 작품에 대한 분석
합창과 독창, 2중창 그리고 레치타티보와 하나뿐인 3성부 합창등 5곡에 대해 구체적인 분석을 하겠다. 곡의 선택은 비교적 이곡의 특징을 잘 나타낸다고 생각되는 곡들을 택하였다.

1) 합창

제 4 곡 : “시온에서부터 슬퍼할 지어다”

●조 성 : f단조, $\frac{6}{8}$ 박자, Largetto

●악기구성 : Violin I . II . Viola, Oboe I . II .

Basson, Continuo

6) 레치타티보 세코는 오르간이나 쳄발로를 써서 최소한의 화음을 잡는데 그치며 레치타티보 아콤파니아토는 레치타티보 전체에 걸쳐 반주가 붙어 있고 그 반주도 오케스트라가 하는 때가 많으며 리듬의 규정도 엄격하게 되어 있다.

7) W. Dean, *op. cit.* pp. 466.

●가 사 : CHORUS

For Sion lamcntation make,
With words that weep, and tears that spcak.

「시온에서부터 슬퍼할 지어다
울고 있는 언어로, 말하고 있는 눈물로」

이 곡은 Mattathias의 장례식을 위한 음악으로 비극적인 분위기를 잘 묘사하였다. 시작부분의 음정의 선택은 반음계적으로 하강하는 단화음(minor-chord)이며 리듬은 비극적 뱃노래(Tragic barcarolle)의 리듬으로 색채적으로는 바수운으로부터의 긴 한숨(sighs)이 있는 ritornello로 장대함과 비극적인 분위기를 잘 표현하였다. (악보 1 참조) 작곡기법은 헨델적이라기 보다는 오히려 낭만주의 시대의 작곡기법이라 할 수 있다. 그 이유는 이 곡이 포제적인 성격을 지니고 있으며 화성의 색깔이나 전조방법, 그리고 충돌하는 듯한 전타음(appoggiatura)의 사용과 미묘하게 변하는 음량, 빈번한 반음계적 진행으로 인한 조성의 모호성 등을 들 수 있다.

Larghetto e un poco piano

<악보 1>

Dean은 “이 곡을 통해 또 다른 시대에 대한 열망을 가져다 준다”고 하였으며 Young은 “피해망상적인(masochism) 낭만주의의 불길한 소리를 듣는다”⁸⁾고 하였다. 곡의 화성적 진행 및 전조, 형식은 다음과 같다.

8) W. Dean. *op. cit.* p. 468.

12 8 I V₂ V₂/VI₄ IV₄ IV₄ V V₂ I₄ VII₄ 5 I IV₄ I₄ V I V₄ V I₄ VI₄ V₄ V V₂ V I₄ 10 VII₄ IV₄ V I

f; A 파트 d; g;

IV₄ VII₄ IV₄ I IV I₄ I₄ I I V 19 V₂/II IV I VII₄/IV IV₄ V₄ I I₄ IV₄ I₄ 20 I₄ V I₄ V

D; C; V B 파트 b[♭] f;

V I V I₄ I V I₄ V₂/IV IV VII₄/V V 25 I₄ V V VI VII₄/V 4 VII₄/V V I I₄ V I

C 파트 후 주 4

1~4 마디는 전주이며 5 마디부터 소프라노와 알포성부에서 주제가 나온다. 6 마디부터의 베이스는 주제를 모방하여 테너는 7 마디부터 주제를 모방한다. 8 마디부터 A 파트가 끝나는 12 마디까지는 화성적으로 쓰였다. 이는 대위법적으로 쓰인 주제와 대조를 이룬다. 13 마디부터는 B 파트가 대위법적으로 주제를 모방 발전하며 22 마디부터의 C 파트는 주제를 대위법적 및 화성적으로 모방한다. 전체를 A, B, C 3 부 형식으로 볼 수 있고 텍스처는 단성적 텍스처(homophonic Texture)와 다성적 텍스처(polyphony texture)가 교대로 쓰였으며 베이스는 바로크 시대의 독특한 저성부 형태인 통주저음으로 되어 있다. 이 곡에서의 통주저음은 비극적인 효과를 위하여 계속되는 만나음계적 진행과 지속음으로 쓰여있는 것이 특징이다. 중지 3 마디 전에 박자가 12/8 박자에서 4/4 박자로, 빠르기가 Largetto에서 Adagio로 갑자기 변화하는데 이것 역시 비극을 묘사하기 위한 것으로 보여진다.

2) 레치타티보

제13곡; “하늘의 전능황제 무릎꿇고”

가사

Israelitish Woman

To Heav'n's Almighty king we kneel,

For blessings on this exemplary zeal.

Bless him, Jehovah, bless him, and oncc more

To thy own Israel liberty restore.

하늘의 전능황제 무릎꿇고

이 징계의 열에 은총을 바라자

여호와여 그에게 은총과 은혜를,

그리고 다시한번 당신의 이스라엘에 자유를 허락하소서.

유다스 마카베우스에 나오는 레치타티보의 양식적 특징은 거의가 동일하다. 그리고 그 기능은⁹⁾ 줄거리를 전개해 가는 데에 있으며 음악적인 중요성이나 특징은 거의 찾

9) 조성적인 측면에서 볼때.

아 볼 수 없다. 악보 2는 그 대표적인 예이다.

Israelitin.

Wir weu-den aus zu Gott, und flehn an Sei-nen Schutz, o Hird, für die-sen

Continuo.

Arri. Schütze' ihu, Je - ho-va! Schutz' ihu and gieb aus, gieb dein-er Is - ra - el der Freiheit Schutz!

<악보 2>

레치타티보의 조성은 어떤 특정한 조로 국한되지 않는다. 다만 앞곡과 다음 곡의 연결을 위한 경과적인 역할을 하고 있다. 악보 2를 기능화성식으로 분석하여 보면 다음과 같다.

A : I - VII₆ -> VI₆ - V₆ - IV - V - I

↓ 앞조의 속화음 E : III₃ -> 뒷조의 속화음

그러나 이러한 분석은 별 의미가 없다. 첫 마디의 A장조의 주화음은 앞 곡의 조성인 D장조의 속화음(Dominant chord)이다. 이런식으로 헨델은 그의 음악을 연결하기도 하고 예외적으로는 앞 곡의 주음을 반음 올리거나 내려서 반음계적 진행을 하게 한 곡도 있다. 콘티뉴오의 진행은 A-B-C#-D#의 온음계적 진행이 되고 있다. 다른 레치타티보에서도 이런 온음계적 진행뿐만 아니라 반음계적 진행, 중 4도, 감 5도, 중 5도 진행 등을 볼 수 있다. 그러나 이러한 진행은 가사의 억양을 충실히 하기 위해서 쓰였기 때문에 선율적 중요성이나 화성적 중요성은 없으며 따라서 불협화적인 긴장감도 크지않은 것 같다. 이 화성은 다음 곡(A장조)의 이중 속화음(dominant of dominant)과 속화음이다. 즉 레치타티보의 중지화음은 뒷 곡의 조와 속조(dominant key)와 주조(tonic key)관계로 되어 있다.¹⁰⁾ 형식은 가사의 길이에 따라 결정되기 때문에 특별한 음악적 형식이 없다. 그리고 리듬 역시 가사의 장단에 의해 좌우되며 콘티뉴오의 리듬은 화성이 변할 때만 따라 변한다.

10) 예외적으로 뒷 곡 조성의 III도로 끝나는 레치타티보도 있음. (5번, 20번, 42번 곡 등)

3. 아리아

제 6 곡 : "경건한 주연과 경건한 노래"

- 조성 및 박자 : G장조 $\frac{4}{4}$ Largo
- 악기 : Violin I. II. Viola Contrabass.
- 가사

Israelitish Man

Pious orgies, pious airs,
Decent sorrow, decent pray'rs,
Will to the Lord ascend, and move
His pity, and regain his love.
「경건한 주연과 경건한 노래
점잖은 애도와 훌륭한 기도를
주께 울리어라. 그리고
주의 자비와 사랑을 얻으라」

이 곡의 전체적인 형식 및 화성의 진행, 전조를 살펴보면 다음과 같다.

Largo

4 I V I V, V V I V, II, V, I 6 I I I V V 10 I I, 4 전주 C: V A 파트 D: I
G
14 IV, V I I I V V V 16 V I I I, V I 20
a: IV G: II B 파트
I V I V I, IV V I IV III V I 26 I IV I: V, I
G: V C 파트 후주

형식은 전주와 후주를 갖는 3부분 형식이다. 1~4마디는 전주 5~12마디까지는 A파트, 13~19마디까지는 B파트, 20~24마디까지는 C파트, 26~끝까지는 후주이다. 화성은 거의가 주화음 위주로 쓰였으며 11마디와 13마디에서 변성화음이 쓰였다. 조성은 G장조로 시작하여 6마디에서 C장조 9마디에서 D장조, 그리고 13마디에서 a단조로 전조 되었다가 15마디부터는 원조인 G장조로 돌아온다. 그리고 이것은 18마디에서 잠시 g단조로 전조 되었다가 21마디에서 다시 원조로 돌아온다. 전조의 방법은 공통화음(Pivot Chord)을 통한 방법을 택했으며 모두 G장조의 1차 관계조 안에서 이루어진 전조이다.

곡의 구성은 반주와 독창부가 응답형으로 독창 뒤에 반주가 독창의 선율을 반복 변화하여 따라 나온다. 전체적으로는 화성적 텍스처가 강한 곡이다.

4. 이중창(S와T)

제18곡 ; "항상 웃고있는 자유여 오라"

- 조성 및 박자 ; A장조 $\frac{6}{8}$ Andante
- 악기 ; Violin I. II. Contrabass
- 가사

DUET

Israelitish Woman and Man

Come, ever-smiling liberty,
And with thee bring thy jocund train,
For thee we pant, and sigh for thee,
With whom eternal pleasures reign.
「항상 웃고있는 자유여 오라
그리고 즐거운 선물을 선사하라
그대를 열망하고 그리워 한숨짓나니,
영원한 기쁨은 그대와 함께 하리라」

전체적인 형식 및 화성의 진행, 전조를 살펴보면 다음과 같다.

Andante

6 I, I I V I V I, 6 IV V V IV V V 10 V 8 전주
A 파트
14 IV I, IV V I IV I, IV V, I I, IV 16 V: I V: I IV I I IV 20 I V
B 파트 E; F# b; A; V
14 IV I V I I, I V I 26 VI, INVIVI: V I II 30 I V,
C 파트
VI V V, I

대위법적으로 쓰여진 곡이다. 형식은 3부형식과 후주로 되어 있으며 A파트는 1~8마디 까지이고 9~10마디는 간주이다. 11~12마디는 B파트이고 23~29마디까지는 C파트이다. 그리고 30마디부터 끝까지는 후주로 되어있다. 곡의 구성은 주제의 모방과 발전, 변형, 그리고 반복으로 이루어 졌으며 화성적 쓰임은 그리 중요하지 않다. 조성은 A장조로 시작하여 16마디에서 E장조로 17마디에서 F#장조로 18마디에서 b단조로 19마디에서 A장조로 전조된다. 전조방법은 공통화음에 의한 전조와 반응계적 전조 두가지가 쓰였다.

5. 3성부 합창(A. T. B)

제21곡 ; "위험을 무릅쓰고"

- 조성 및 박자 ; G장조 $\frac{6}{8}$ 박자 Allegro

악기 ; Violin I . II . Viola. Continuo.

가사

SEMI-CHORUS

Disdainful of danger, we'll rush on the foe,

That Thy pow'r, oh Jehovah, all nations may know.

「위험을 모르는 우리는 적진에 뛰어든다.

여호와여 당신의 능력을

모든 나라들로 알게 하소서」

이 곡의 특징은 패로디(parody)¹¹⁾이다. 헨델은 유다스 마카베우스를 작곡하는데 있어 몇곡은 자기의 다른 곡과 다른 작곡가의 작품을 모델로 사용하였다. 이곳은 서주의 푸가 주제와 매우 비슷하다. 둘다 3/8박자와 알레그로로 되어있고 16분음표의 대위법적 진행, 그리고 종지등이 같은 형태로 쓰여졌다. Dean은 이 두곡이 “텔레만(Telemann)의 ‘Musique de Table’와 헨델 자신의 곡인 ‘Sono liete’를 잘 종합시킨 것”¹²⁾이라고 하였다. 즉 텔레만의 곡에서 리듬을 그리고 자신의 곡에서 선율을 혼합시켜 서주의 푸가를 만들었고 그 결과에 만족해서 그것을 곡 중간에 다시 썼다고 볼 수 있다. 이 네 곡의 시작 부분을 비교하면 다음과 같다(악보 3 참조)

1. Telmann (Musique de Table)



2. Handel (Sono lieto)



3. Judas Overture



4. Judas 'Disdainful of' danger'



<악보 3>

11) 남의 작품을 일부 또는 전체를 차용하여 작곡하는 것을 잘하는데 이것은 르네상스 시대와 바로크 시대의 중요한 작곡수법으로 쓰여졌다.

12) W. Dean. op. cit. p. 467.

이 곡은 전주와 후주가 있으며 4개의 부분으로 되어있다. 1~12마디는 전주부분으로 푸가형식으로 쓰여졌으며 1st바이올린이 주제를 연주하고 2nd바이올린은 5도 아래에서 응답을 하고 비올라는 2도아래에서 응답을 한다. 13~31마디는 A파트이다. 전주에서 나온 주제를 테너가 연주하고 곧이어 베이스는 5도 아래에서 응답을 하고 알토는 4도 위에서 응답을 한다. 33~49마디는 B파트이다. A파트와는 대조적으로 화성적으로 쓰였다. 50~69마디는 C파트이며 A파트의 모방이다. 그리고 71~89마디는 D파트이며 B파트의 모방이다. 즉 C와 D는 A와 B파트의 모방으로 쓰여졌다. 90~끝까지는 후주이다.

이상과 같이 유다스 마케베우스의 특징을 비교적 잘 나타내고 있는 5곡을 분석하여 보았다. 그 결과 헨델은 이 곡에서 비교적 합창의 비중을 크게 두었으며 레치타티보는 그다지 중요치 않음을 알수 있었다. 합창의 경우는 비교적 빠른 템포의 힘있는 곡이 주를 이루며 몇몇 아리아는 합창으로 귀속되어 버린다. 레치타티보는 템포의 지시가 없으며 전곡이 모두 4/4박자로 되어있고 2곡을 제외한 22곡이 모두 콘티뉴어에 의한 최소한의 화음에 의존한다. 조성적인 차원에서도 레치타티보는 단순히 경과적인 기능만 가질뿐이다. 그리고 다른 오라토리오와 비교해서 이중창이 많으며 3성부 합창이 1곡 있다. 전체적으로 작곡기법은 화성적 기법과 대위법적 기법이 혼합된 상태에서 상호대조를 이루고 있으며 패로디적인 기법 또한 중요한 요인이다. 조는 비교적 조표가 적게 붙은 조의 범위 안에서 쓰여졌으며 전조는 1차관계조 안에서 이루어진 것이 많으나 비극적인 장면을 묘사할 때는 연속적인 반음계적 전조를 하기로 했다. 형식은 전주와 후주를 갖는 3부형식이 많고 종지의 경우는 전곡이 정격종지를 한다. 이 곡이 종교적인 곡임에도 불구하고 마지막 곡인 아멘코랄 마저도 정격종지를 하고 있다. 통주저음의 사용은 이 곡의 바로크적인 특징을 잘 나타내 주고 있다.

III. 결 론

앞에서 헨델의 오라토리오 'Judas Maccabaeus'가 갖는 음악적 역사적 의미를 헨델의 음악양식, 오라토리오의 역사와 헨델의 영국 오라토리오, 'Judas Maccabaeus'에 대한 분석적 고찰과 더불어 살펴 보았다. 혈통으로는 독일인이지만 음악가로서는 이태리인뿐만 아니라 영국인 인 헨델은 당시의 작곡가 바하와는 매우 뚜렷한 대조적 특성을 갖는다. 그의 음악의 정수는 무엇보다도 극음악, 특히 오라토리오에 있다고 본다. 이 새로운 장르를 통하여 그는 그의 음악적 이상은 물론 진정한 영국 음악을 실현했던 것이다.

헨델이 바하와 마찬가지로 종교적 신념에 깊이 뿌리내리고 있는 것은 사실이나 그의 오라토리오 전체에서 순수한 의미의 종교음악을 발견한다는 것은 다소 무리한 일일것이다. 오히려 그 당시의 음악적 사회적 분위기나 런던의 음악청중에게서 이 질문의 해

답을 구하려 해야 할 것으로 보여진다.

런던에서 거두었던 Judas Maccabaeus의 대성공의 원인은 이 작품이 갖는 행사적 의미나 정신적 내용에서 주로 찾아지지만 음악적 수준이 그렇게 떨어지는 것도 아니다.

분석을 통하여 알 수 있듯이 헨델의 Judas Maccabaeus는 그의 이태리 오페라나 다른 오라토리오 작품들과 직접, 간접적으로 연관되어 있다. 그럼에도 불구하고 이 작품이 나름대로의 독창성을 갖는 이유는 헨델의 음악적 천재성에서 찾아야 할 것이다.

헨델의 메시아가 그의 오라토리오 중에서는 가장 널리 알려져 있지만 메시아가 그의 오라토리오의 전체적 특징을 갖고 있다고 할 수 없다는 점에서 Judas Maccabaeus는 그의 전형적인 오라토리오 중의 하나로서 충분히 연구가치를 지닌다고 본다.

참 고 문 헌

1. Bukofzer, M. F.: *Music in the Baroque Era* London 1948.
2. Lang, P. Henry: *George Friedrich Handel* New York: W. W. Norton and Company, 1966.
3. Maitiland, J. A. F.: *The age of Bach and Composers: Handel*. New York: Cooper Square Press, 1977.
4. Stanly, Sadie: *The great Composers: Handel*. London: Faber and Faber, 1976.
5. Timms, C. *Handel and Steffani* Musical Times, 1973.
6. Tovy, D. F.: in W. Hays(ed.) *Twentieth Century Views of Music History* "Oratorio". New York, 1972.
7. Winton Dean: *Handel's Dramatic oratorios and Masques* London, 1959.
8. W. Brockway E. H. Wermstock: *Men of Music* America Book-stratford press Inc. New York.
9. Worner, K. M.: *History of Music: A Book for Study and Reference* tr. by Wagner Willis (New York, 1973).
10. Young, P. M.: *The Master Musicians Handel* London, 1949.
11. Smither, H. : *A History of Oratorio* Chapel Hill, 1977.
12. Rusell, D. S. : 신구약 중간시대 임태수 번역 컨콜디아사 1977.
13. Apel, Willi: *Harvard Dictionary of Music* Cambridge, Mass: The Belknap Press of the Harvard U. Press, 1969.
14. Winton Dean: *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*.
15. Larsen, J. P.: *Handel's Messiah* 2nd (ed.) New York: Norton, 1972.
16. G. F. Handel: *Judas Maccabaews* C. F. Peters, Leipzig.

ABSTRACT

A Study on Handel's Oratorios
- With special reference to "Judas Maccabaeus -

Ahn Min

In this thesis I attempt to study on the musical and musico-historical meaning of Handel's oratorio Judas maccabaeus along with musical styles of Handel, the history of Oratorio and Handel's English oratorios, and an descriptive, analytical investigation of the work.

Handel, who was a German by birth and also on Italian, Englishman as musician, had a transparent characteristics by comparison with the contemporary composer, Bach, who was a purely German musician.

I suppose the essence of his music lies, above all, in dramatic music, especially in the genre of oratorio. Through this new form of expression he could realize the true English music as well as his musical ideal.

It is of no doubt that most of the musical works by Handel has its deep roots in his religious belief. It, however, would also be impossible for whole corpus of his oratorios to be called under the name of 'religious music' in proper sense. I think the solution of the question should rather be sought from the contemporary musical and social climate, and the musical public of London at that time.

The reason for the triumph of "Judas maccabaeus" at the London's theaters can be found not only in the occasional function or the spiritual message but also in the relatively high musical level within the work. At a glance of the analysis of this work we can get the idea that "Judas maccabaeus" by Handel has many connections with his Italian operas and other oratorio works of his. His musical genius, notwithstanding made the work its own individuality.

Handel's Judas maccabaeus, shortly speaking, has enough reason for being valued as one of the most typical repertoire in Handel's oratorios in the way of thinking that all of the characters and styles of his oratorios cannot be represented by 'messiah', one of the most widely-known works.

論文集 (제14집)

1986년 10월 10일 인쇄

1986년 10월 25일 발행

발행인 金 炳 元
편 집 고신대학출판부
인쇄처 第一印刷·材料社
TEL. 23-4511~15

고신대학
영도캠퍼스

606 부산시 영도구 동삼동 149-1 전화: 412-8062~4

송도캠퍼스

600 부산시 서구 암남동 34 전화: 26-3181~2