

Anton Vivaldi의 Solo Motet, “하늘과 땅의  
평화되시는 주”(O qui coeli terraque serenitas), RV  
631 분석을 통한 18세기 성가곡 연구

차 수 정  
<교회음악 · 부교수>  
sjcha@kbtus.ac.kr

## I. 들어가는 말

교회음악의 역사는 곧 찬양과 예배의 역사이기도 하다. 하나님의 존전 앞에 올리는 예배의 제단에는 항상 거룩하고 초월적인 하나님의 속성을 보다 더 잘 드러내기 위한 인간들의 노력, 즉 교회음악이라 통칭되는 음악을 통한 영적인 행위가 오랜 기독교 예배 전통과 관습 속에 있어 왔다.

한편 역사 속에 등장하는 교회음악의 다양성은 외형적으로는 음악적 발전 또는 문화적 소산이라 해석되나, 보다 더 중요한 근본 원인은 예배 전통이나 종교사적 변화, 또는 교리 문제와 그 실천 과정 중에 일어나는 총체적 상황 중에서 찾을 수 있을 것이다. 교회음악학 학자 에

릭 라우틀리(Erik Routley, 1917-1982)는 아래와 같이 기술하고 있다: “실제적으로 종교개혁 이후부터 통일된 하나의 교회는 없다. 따라서 이제까지처럼 ‘교회와 음악’이란 주제로 이야기하는 것은 더 이상 가능하지 않고, 그 대신 ‘종교사와 음악’이라는 주제로 이야기해야만 할 것이다.”<sup>1)</sup>

역사적으로 종교개혁을 중심으로 생성된 교파적인 분단은 곧 음악적 분단을 초래했으며, 이는 나아가 교회음악은 물론 예배양식, 찬양의 기능, 찬양의 방법, 찬양자의 역할까지도 두 갈래의 모습으로 전환시켰다. 특별히 1517년 종교개혁을 시작으로 가톨릭의 반종교개혁운동(1560-1648)<sup>2)</sup>과 가톨릭교와 개신교간의 30년 종교전쟁(1618-1648)을 거치며 18세기 교회음악 최고의 상징인 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)에 이르기까지, 1600년에서 1750년에 해당하는 약 한 세기 반 동안의 기간은 교회음악적 측면에서 매우 중요한 두 가지의 의미를 제공한다.

첫째, 바로크 시대로 분류되는 18세기의 교회음악은 분리된 교파 음악으로서의 정체성 확립, 즉 독립된 교파로서의 개신교 교회음악의 도약이라는 음악적인 의미가 있다. “1517년 마르틴 루터(Martin Luther, 1483-1546)에 의해 시작된 종교개혁은 오늘날 프로테스탄트 음악의 첫 장이 되었고, [이는 원래 하나였던] 교회음악의 틀을 가톨릭교회의 전례

1) Erik Routley, *The Church and Music* (London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1962), 133.

2) 가톨릭 종교개혁인 반종교개혁(Counter-Reformation)은 16세기 중엽부터 시작하여 30년 전쟁(1618)이 발발했던 시기까지 계속 되었다. 로마 가톨릭 교회의 교회직분매매, 성직매매와 면죄부 등의 가톨릭 부패상에 대한 자각이 있었으며, 교회음악의 경우 지나친 다성음악 위주에서 교회음악에서 가사위주의 절제된 교회음악으로의 전환이 있었다. Norman L. Geisler & Ralph E. Mackenzie, 『로마 가톨릭주의와 복음주의』, 라온성 옮김 (서울: 그리스심 도서출판, 2003), 643.

위주와 프로테스탄트 교회의 회중찬송 위주의 음악 양상으로 나뉘게 하였다.”<sup>3)</sup> 결국 가톨릭과 개신교 간의 신학적 충돌과 프로테스탄트 교회 내에서의 분열은 각각의 교리에 맞는 새로운 음악 장르의 탄생이니<sup>4)</sup> 가톨릭에 의한 반종교개혁을 통한 교회음악 재정비 운동의 효시가 되었는데, 궁극적으로는 개신교 교회음악의 독자적인 발전에 큰 원동력이 되었다. 예를 들어 예배를 위한 가톨릭의 다성 음악과 개신교의 회중찬송을 제외한 일반 성악관련 교회음악 장르만 해도 칸타타(cantata), 오라토리오(oratorio), 수난곡(Passion), 독창자를 위한 모테트(Solo Motet) 등, 새로운 형식의 성악곡이나 기존의 음악양식에서 발전된 다양한 성악 장르의 작품들이 바로크 시대에 있었다.<sup>5)</sup>

둘째, 종교개혁 후 가톨릭과 개신교로 분리된 양 교파는 교리적인 측면에서는 완전히 나뉘어졌지만, 교회음악 측면에서는 이에 버금가는 선명한 경계선을 긋지 못하였다. 물론 예배음악 측면에선 회중찬송<sup>6)</sup>의 예배 내 도입이란 종교개혁에 의한 역동적인 변화가 있었다. 그러나 그 외의 교회음악, 즉 예술성이 강조된 광의로서의 교회음악 분야에선 오히려 가톨릭과 개신교 간의 음악 장르의 공유, 가톨릭 전례문의 공유, 연주와 작곡 양식의 공유 등, 오히려 교파를 초월한 음악적 공존의 상황이 두드러진다.

이러한 예는 최고의 개신교 작곡가로 상징되는 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach(1685-1755)의 음악에서도 찾아볼 수 있다: “바

3) 김진경, 『교회전례음악』 (서울: 가톨릭출판사, 1993), 97.

4) Ibid.

5) Claude V. Paliska, *Baroque Music* (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1981), 113-22.

6) 독일 루터교 개신교는 자신들의 회중찬송으로 단선율의 독일찬송을 제작하여 코랄(chorale)이라 명칭하고, 칼빈파 개신교는 오직 시편 말씀에 기초한 단선율의 운율시편가(Psalmody)를 회중찬송으로 제작하였다.

하는 루터교 신자로 알려져 있다. 그러나 그의 작품은 가톨릭과 프로테스탄트의 구별 없이 조화를 이루려 노력한 흔적이 엿보인다. 실제로 가톨릭교회에서 쓰는 라틴어 미사곡(B Minor Mass)과 마리아의 찬가(Magnificat)도 다수 작곡하였다.”<sup>7)</sup>

가톨릭과 개신교 간의 교리적인 분파에도 불구하고 상당부분의 음악적 공유가 가능했던 시기가 서양음악 역사상 바로크시대에만 국한됐던 것은 아니다. 따라서 본고의 목적은 종교사적인 배경에 의해 이러한 공존의 의미가 서양음악사의 그 어느 시점에서 보다 가장 두드러져 보일 수밖에 없었던 바로크시대 교회음악의 특성을 종교사와 음악적인 분석을 통해 18세기 성가곡에 대한 통합적인 이해를 도출하는 것이다.

필자는 선행연구로 북부 독일의 루터교 신자로서 당시 바로크 최고의 개신교 작곡가였던 디트리히 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)를 소개하고, 그의 솔로 칸타타(Solo Kantaten) 음악을 통해 독창자를 위한 성가곡의 특징과 가사작법의 중요성에 대해 발표한 바 있다.<sup>8)</sup> 같은 맥락에서 본고에서는 40년의 차이를 두고 뛰어난 음악 활동으로 동시대를 대표한 가톨릭 작곡가 안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)를 소개하고, 그의 성가곡, 솔로 모테트(Solo Motet), “하늘과 땅에 평화되시는 주”(O qui coeli terraque serenitas, RV 631)를 연구, 분석하여 신, 구교 간의 신학적 상충 없이 연주될 수 있었던 18세기 성가곡의 모델로 제시하고자 한다. 아울러 18세기 가톨릭 성가곡이 현대 개신교 음악인들에게는 어떤 의미로 연주되어야 하며, 연주 시

7) 김건정, 「교회전례음악」, 100. Fredrich Blume, *Protestant Church Music* (New York: W. W. Norton & Company, 1974), 308-15.

8) 차수정, “Dietrich Buxtehude의 독창자를 위한 교회음악연구: ‘Herr auf Dich traue ich, BuxWV 35’를 중심으로,” 『복음과 실천』, 41집 (대전: 침례신학대학교출판부, 2008).

주의할 점은 무엇이며, 과연 어떤 곡이 연주 가능한 것인지 등에 관한 구체적인 의문에 대해서 결론 부분에서 논의하게 될 것이다.

## II. 본론

### 1. 바로크 시대 서민을 위한 성가곡의 종교사적 배경(1600-1750)

1517년 종교개혁 발발 이후 가톨릭과 프로테스탄트 간의 종교적 갈등과 반목은 개혁의 수준을 넘어 30년 동안이나 유럽 전역을 휩쓴 유허 종교전쟁(1618-1648)으로 이어졌다. 이러한 교리적 충돌에 의한 재앙은 이미 예고된 것으로, 결국 교회음악 분야에서도 이에 버금가는 사건들이 있었다. 익히 알려진바 대로, 구교의 음악을 상징한다는 이유로 오르간을 죄악시하고 도시에 있던 교회의 모든 오르간을 파괴하도록 명한 츠빙글리나(Ulrich Zwingli, 1484-1531), 비슷한 이유로 예배에서 모든 다성음악과 오르간 음악을 축출한 칼빈(Jean Calvin, 1509-1564) 등에 의한 사건이다.

마르틴 루터(Martin Luther, 1483-1546) 역시 종교개혁 후 새로운 교리를 신속하게 전파하고 또 개혁을 승리로 이끌기 위해 가톨릭의 부패상에 대한 공격적인 내용의 노래들을 많이 활용하였다.<sup>9)</sup> 특별히 루터는 콘트라팍타(Contrafacta)<sup>10)</sup> 기법을 통해 이미 잘 알려진 세속선율을

---

9) 종교개혁 후 50여 년 동안 특별히 루터교인들은 노래를 통한 교리 전파를 위해 다양한 기능의 노래를 많이 사용하였는데 현재 남아 있는 선전용 노래만도 200여 곡이 넘는다. Rebecca Wagner Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2004), 214-402(부록 참고).

10) Contrafacta란 기존에 있는 선율을 새로운 가사로 개사하여 노래하는 기법으로 주로 세속곡의 선율에 종교적 내용의 시를 붙여 개사하는 것이 일반적이다. 그러나 그 반대의 경우로도 사용 가능하다. Willi Apel, “Contrafacta,” in *Harvard Dictionary of*

자유롭게 선택하여 거기에 원하는 내용의 가사를 붙여 개사하는 방법으로 노래의 대중성과 실용성을 높였다. 따라서 이런 노래들은 서민들이 쉽게 따라 부를 수 있었고, 그 중에 상당수는 아예 가톨릭 기도음악(devotional music) 중에서 그 선율을 뽑아 가톨릭의 부패상을 고발하거나 조롱하는 시로 개사된 것들이었다. 가톨릭의 전통적 크리스마스 찬송, “그가 오신 기쁜 날”(Dies est laetitiae)을 패러디한 내용의 시를 살펴보자:

A doctor in Saxony<sup>11)</sup>  
saw in Rome  
the shame of the pope, cardinals and bishops.  
I must proclaim the truth!  
And thus one sees in holy scripture  
that the pope is the Antichrist  
with his fancy boys  
He gives the kingdom of the heaven for money,  
with which he deceives the whole world;  
We must suffer the damage!

작센의 한 박사가<sup>12)</sup>  
로마에서 보았지  
교황과, 추기경과, 주교들의 타락함을.  
나는 진실을 말해야만 하겠네!

---

*Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1977), 203.

11) 여기서 말하는 “Doctor in Saxony”는 작센에서 있었던 신, 구교 간의 논쟁의 주역인 마르틴 루터를 지칭하고 있다. 결과적으로 이런 패러디의 노래들은 가톨릭의 음악은 물론 가톨릭 예배자체에 큰 위협이 되었다. Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, 89.

따라서 그는 거룩한 성경 말씀 속에서  
교황과 그의 화려하게 차려입은 소년들이<sup>13)</sup>  
적그리스도인 것을 깨달았지.  
그는 천국을 돈을 받고 배포하며  
그 수법으로 온 세상을 속이고 있다네:  
[그리고]우리는 그 상처로 고통당한다네.

가톨릭 측에서도 방어적인 태도로만 일관하지 않고 루터와 루터교도들을 폄하하고 모욕하기 위한 노래들을 공공연히 활용하였다. 가톨릭들은 주로 상대의 교리를 비난하고 자신들의 교리를 합리화하기 위해 공격적인 시를 사용하였는데, 이들 노래들은 개신교와 구교간의 종교적 갈등과 교파간의 이념 논쟁 등에 대한 종교사적인 좋은 증거가 되고 있다. 물론 이런 가톨릭 신도들의 논쟁적인 노래들은 종교개혁이 가톨릭 교회음악에 끼쳤을 간접적인 영향에 대해서도 추측하게 하는 좋은 자료가 된다. 아래 제시된 노래는 가톨릭의 성인숭배(Saints worship)사상을 비성서적인 것으로 비판하는 루터와 그의 신학사상을 이교도적인 것으로 암시하며 조롱하는 내용을 담고 있다.<sup>14)</sup>

How envy has blinded you  
so that no saint in Heaven remains  
undefiled before you.  
It is a great wonder that God does not condemn  
this Luthery<sup>15)</sup> which has been in his sight so long.

13) 지나치게 화려한 예복으로 차려입은 추기경, 주교, 신부, 복사들을 풍자적으로 표현한 말이라 이해된다.

14) Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, 86.

15) 가톨릭 신학자 Jerome Emser는 1523년 당시 반개신교와 관련된 글과 루터와의 공개적인 논쟁으로 유명하다. 여기서 그는 독일어로 이교도를 뜻하는 “ketzerei” 단어에 운

You will not carry on for ever.

얼마나 질투가 그대의 눈을 멀게 하였기에  
 그대 앞에선 더럽혀지지 않고  
 천국에 남아 있을 성자가 한 명도 없단 말인가.  
 하나님께서 루터교도들을 파멸치 않으시고  
 존전에 오래 살려두는 것이 그저 놀랍기만 하구나.  
 너희도 영원히 그렇게 계속가진 못하리라.

위와 같이 가톨릭과 개신교 양측에서 이념적이거나 선전용으로 사용되던 상당수의 논쟁적인 노래들은 당시 개신교 예배에서 불리어지던 회중찬송 외에도 서민들이 즐겨 부르던 대중적 성가곡들이 매우 활성화되었음을 감지하게 한다. 그러나 이런 종교적 배경의 노래들이 범람했음에도 불구하고 과연 신, 구교 양측 모두에서 대두된 이런 대중적인 노래들이 바로크 시대 등장하는 예술적 성가곡의 발달에는 얼마나 영향을 미쳤는지, 또는 얼마나 오랫동안 지속되었는지에 대해선 확실하지 않다. 이 문제에 관하여 레베카 와그너 외팅어(Rebecca Wagner Oettinger)는 다소 상반된 두 가지의 분석을 제시하고 있다:

당시의 개혁에 관련된 인쇄물이나 설교는 올바른 신앙과 거짓된 신앙, 적그리스도에 관한 것들에 대해 확실히 규정지었다. 마찬가지로 논쟁적인 내용의 노래들은 훌륭한 기독교인들과 그들 적들 간의 경계선을 확실히 구분 짓는 역할을 하였다. 당시 나돌던 선전물(인쇄물)들은 몇 달, 몇 년 사이에 사라졌지만, 관련된 노래들은 오래도록 존재하였다... [예를 들어] 그 중에 많은 노래들이 당시 사용됐던 언어로, 번역본으로, 또는

---

울을 맞춘 "Lutherei"라는 신조어를 만들어 루터교도들을 이단으로 암시하며 조롱하고 있다. 시적인 언어유희(pun) 장치가 돋보인다. Ibid., 69 & 86.

콘트라확타 형식으로 현재에도 교회에서 사용되고 있다.<sup>16)</sup>

대략 1517년 종교개혁 초기에서부터 1555년 아우구스부르크(Augsburg) 화약에 의한 30년 종교 전쟁의 종식 때 까지 선전용 노래들이 지속되었다. 논쟁적인 노래들은 그 후 16세기 말까지도 출판이 계속되었고, 그런 곳마다 더 많은 신앙고백이 이루어졌으며 차츰 음악을 통한 상대방의 신앙에 대한 공격의 필요성도 줄어들었다, 따라서 일반적으로 1560년 이후에 창작된 노래들은 초기에 출판된 노래들에 비해 증오심과 열정의 도가 감소되었다.<sup>17)</sup>

위의 두 예문이 제시하고 있는 서민을 위한 대중적 성가곡에 대한 역사적 지속성과 영향력에 관한 설명은 완전히 일치하지는 않는다. 물론 영향력에 대한 증감은 당연히 시간의 흐름과 역사적 상황 변화에 따라 유동적이었을 것이다. 그러나 위의 여러 상황을 종합하여 볼 때 분명한 것은, 종교개혁에 의한 가톨릭과 개신교라는 교파의 분리는 각자가 믿는 진리에 대한 강한 주장과 전도의 촉구를 유발하였고, 이러한 차별화에 대한 강한 욕구들은 곧 바로크 시대 가톨릭과 개신교 서민들의 노래에도 영향을 미쳤다는 사실이다. 그리고 이와 마찬가지로 당시의 교회음악 작곡가들 역시 음악적 차별화나 음악적 정체성 확립을 통해 자신의 신학관을 확고히 표방하고자 했을 것이라는 사실이다.

즉 개혁 초기에 시도된 신학적 분리만큼이나 뚜렷하게 분리된 교파 음악의 필요성은 개신교의 경우 새 교리에 합당한 회중찬송을 탄생시켰고, 그 외 교회음악 분야에서는 새로운 교회음악 장르의 개발, 서민을 위한 모국어로 된 여러 종류의 종교적인 노래, 그리고 교리를 표방

16) Ibid., 202 & 204.

17) Ibid., 161.

하는 종교시 제작 등으로 이어졌다. 이런 점에서 바로크 교회음악의 상징인 오라토리오(Oratorio), 칸타타(Cantata), 독창을 위한 모테트(Solo Motet) 등, 즉 가사에 의한 메시지 전달이 보다 효과적인 새로운 형태의 교회음악 장르는 종교사적인 변화에 의한 음악적 산물이라고 분석될 수도 있을 것이다. 따라서 바로크 시대 음악 중 특별히 성가곡 장르에 대한 완전한 이해를 위해서는 세속음악과의 역학 관계에 대한 분석은 물론 교리적 변화에 부응하기 위한 교회음악 현상으로서의 이해가 반드시 병행되어야 할 것이다.

## 2. 바로크 시대 예술성가곡의 종교사적 배경

한편 아이로니컬하게도 신교의 회중찬송과 구교의 예전음악을 제외한 그 외의 교회음악 분야에선 엄청난 유혈의 종교전쟁과 상호 비방적인 노래들의 대중적 유행에도 불구하고, 상당부분의 음악이 상호 간에 공유되고 있었음을 목격하게 된다. 이러한 의아함에 대한 가장 쉬운 해답은 본질적으로 가치중립적인 음악의 속성과 전통 유지에 대한 오랜 관습 등을 들 수 있을 것이다. 그러나 이러한 현상에 대한 보다 포괄적인 이해를 도모하기 위해선 역시 당시의 상황과 음악적 관습에 대한 종교사적인 이해가 필요하다:

루터가 처음부터 가톨릭교회와 가톨릭 음악을 배척한 것은 아니라는 자료가 있다. 루터가 지은 저서 중 *Von Ordnung des Gottendienstes*에 미사나 주일만과의 성가는 우리의 교리에 맞고 또는 성서에 취해진 것이니 바꾸지 말라고 언급하였다<sup>18)</sup>

루터교회에서 찬송가로 사용한 선율과 가사는 종교개혁 이전에 교회나

18) 김건정, 『교회전례음악』, 95.

집, 학교에서 사용되었던 독일 노래, 독일 성가곡, 독일민요, 가톨릭교회의 성가 및 예전음악 등에서 자유롭게 채택되어 다양한 방법으로 조합되었다.<sup>19)</sup>

위의 두 예문은 프리드리히 블룸(Friedrich Blume)이 그의 저서 『프로테스탄트 교회음악』(Protestant Church Music)에서 루터의 교회음악과 관련하여 융통성(flexibility)과 적응성(adaptability)에 관하여 언급한 점을 상기시킨다.<sup>20)</sup> 즉 개신교의 교회음악은 적그리스도로 지칭했던 로마 가톨릭의 음악은 물론, 모든 장르의 음악을 수용하여 개신교 음악화한 루터의 포용적이며 실용적인 교회음악관에 기초하였다 분석된다. 언어에 있어서도 칼빈이 구교의 상징인 라틴어 사용을 엄격히 금한 것과는 달리 루터는 라틴어 전례문과 찬양시의 창작을 허용하였다.<sup>21)</sup> 물론 이러한 성향은 예배음악은 물론 예술적인 교회음악 분야 전반에서도 마찬가지였다.

가톨릭 역시 루터 종교개혁에 대응과 자발적인 교단정화를 위해 반종교개혁(1560-1648) 운동을 시도하였는데, 이는 여러 공의회를 거치며 가톨릭 내부의 부패에 대한 자성과 함께 음악적 갱신의 기회가 되었다. 역설적으로 가톨릭의 개혁운동은 음악적인 측면에서 개신교에게도 간접적인 도움의 기회가 되었다. 양 교파간의 분열에도 불구하고, 특별히 루터파 개신교의 음악은 가톨릭의 반종교개혁의 여파로 가사 전달을 위한 음악적 정화와 이에 기초한 새로운 노래와 찬송의 활성화 등 이란 긍정적인 효과를 얻었다.<sup>22)</sup>

---

19) Blume, *Protestant Church Music*, 14.

20) *Ibid.*, 4.

21) *Ibid.*, 132.

22) *Ibid.*, 127 & 131.

따라서 종교개혁 후 불리던 성가는 크게 예배(예전, 회중찬송)음악과 서민을 위한 모국어로 된 비예전적 성가들 그리고 예술적인 성가들의 세 갈래로 나눌 수 있겠다. 특별히 이중에서도 앞서 언급된 문맹자나 서민들을 위해 구전 전통으로 전파되어 오던 논쟁적 노래들과<sup>23)</sup> 오랜 기독교 전통에 기초한 예술적인 노래들은 바로크 교회음악 성가의 매우 상반된 두 모습이기도 하다. 전자가 개혁 초기에 투쟁과 선전을 위해 다양한 방법으로 제작된 성가라면, 후자는 예배와 찬양을 위해 예술적인 표현이 강조된 음악으로서, 교리나 이념의 전달보다는 말씀과 아름다움의 전달을 목적인 음악이다. 따라서 이런 종류의 음악은 종교개혁과 반종교개혁, 그리고 30년 종교전쟁과도 같은 혹독한 종교사적인 변화와 대립에도 불구하고 교리와 교파를 초월하여 구교와 개신교 모두에서 공유될 수 있었다.

아울러 음악적인 공존의 이유로 교리(dogma)와 신앙(belief)은 종교개혁에 의해 구교와 신교로 나뉘었지만 예배(worship)와 관습(Practice)만은 상당부분 중복되었던 사실을 들 수 있겠다. 사실 이와 같은 중첩된 관습은 루터 당시는 물론, 사후에도 오랫동안 유지되었으며 그 흔적은 오늘날 까지도 남아 현재에도 루터교는 프로테스탄트 교회 중에서 가장 가톨릭적인 전례를 거행하고 있다.<sup>24)</sup>

결론적으로 신, 구교 간의 중복된 종교적 관습과 루터의 수용적인 교회음악관은 가톨릭의 전통 유지와 개신교의 새로운 음악 창작에 크게 기여하였다 생각되며 곧 바로크시대 전체 교회음악 발전에 기본 틀이 되었다. 즉 18세기 교회음악 연주는 가톨릭과 개신교에 의한 분파적인 개념이 아닌 기독교 역사에 대한 총체적인 이해에 기초되어야 하며,

23) Oettinger, *Music as Propaganda in the German Reformation*, 1-2.

24)[온라인 자료] <http://en.wikipedia.org/wiki/Lutheranism#Practices>, 2009년 1월 4일 접속.

형식이 아닌 내용(contents, not form), 정확이 아닌 성경(text, not context), 이념이 아닌 예술(art, not ideology)에 의한 분석과 이해에 기초되어야 할 것이다.

따라서 현재 바로크 시대 교회음악을 연주할 경우 교리적 해석 보다는 위와 같이 종교사적인 해석이 대세를 이루고 있으며, 좋은 예로 개신교 작곡가인 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707), 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750), 헨델(Georg Fredrich Handel, 1687-1759)의 음악이 교리 논쟁 없이 성당에서 연주되고, 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809) 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827), 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 베르디(Juseppe Verdi), 포레(Gabriel Faure)와도 같은 가톨릭과 개신교 작곡가들의 교회음악이 교리, 교파의 시비 없이 교회와 성당에서 연주되기도 한다. 본고에서 연구하고자 하는 바로크 시대의 대표 가톨릭 작곡가 안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 독창을 위한 모테트(Solo motet), “하늘과 땅의 평화되시는 주”(O qui coeli terraque serenitas, RV 631)역시 위와 같은 맥락에서 이해되고 연구 분석될 것이다.

### III. Antonio Vivaldi의 성가곡, Solo Motet, “하늘과 땅의 평화되신 주”(O qui coeli terraque serenitas), RV 631

#### 1. 비발디 교회음악의 특징

안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)는 성 마르코(St. Mark) 대성당의 수석 바이올린 주자의 아들로 이탈리아의 베니스에서 출생하

였다. 아버지로부터의 바이올린 교습과 더불어 음악이론교육과 신학교육을 받았으며, 1703년 25세에 정식 사제서품을 받아 사제성무를 시작하였으나 만성 호흡기 질환으로 바로 1년 후부터 미사집전을 면제 받았다. 대신에 비발디는 음악사역에 전념하도록 허락을 받았으며 당시 성무와 세속적인 업무를 겸하는 것이 드문 일이 아니었으므로 평생 겸직을 유지하였다.<sup>25)</sup> 이 일은 차후 비발디의 음악성을 최대로 이끌어 낼 수 있는 기회와 당대 최고의 영향력 있는 이태리 음악가로서의 계기가 되었다.

비발디는 거의 평생을, 1703년부터 1740년 까지, 중간 몇 번의 여행과 중단은 있었지만, 베니스에 위치한 피오 오스피달레 델라 피에타(Pio Ospedale della Pieta)에서 지휘자, 작곡자, 교사, 음악감독으로 재직하였다.<sup>26)</sup> 피에타는 고아 또는 사생아인 여자 아이들을 위한 공공 자선보육원으로 훌륭한 교육제도와 뛰어난 음악 몰입교육으로 유명하였다. 당시 비발디의 지도 아래 월등한 음악적 기량을 자랑하던 피에타의 십대 소녀들은 성가대원과 오케스트라 단원으로 연주하며 유럽 전역에 명성을 날렸으며 또한 이들은 비발디 작품들의 최고 연주자들이기도 하였다.<sup>27)</sup> 18세기 프랑스의 유명 철학자이자 작가인 샤를 드 브로스(Charles de Brosses, 1709-1777)는 피에타 소녀들의 연주에 대한 비평을 아래와 같이 기술하고 있다:

그녀들은 수녀들과 같은 삶을 살았으며, 매 연주는 그들만으로 구성된

25) H. C. Robbins Landon, *Vivaldi, Voice of the Baroque* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 16.

26) Donald Jay Grout & Claude Paliska, *A History of Western Music* (New York: W. W. Norton & Company, 1988), 482.

27) *Ibid.*, 483.

약 40여 명의 소녀들에 의해 노래와 바이올린과 플룻과 오르간과 첼로와 바순이 연주되었다... 하얀 가운을 입고 귀에는 아름다운 석류꽃을 꽂은 어리고 아름다운 수녀가 오케스트라를 지휘하고 상상할 수 있는 한 가장 우아하고 정확하게 박자를 짓는 모습을 보는 것보다 매혹적인 것은 없었다... 그들의 목소리는 원래의 음색과 가벼움으로 사랑스러웠으며... [또한] 그곳에선 최고의 현악연주도 들을 수 있었다.<sup>28)</sup>

아울러 비발디의 교회음악에 대한 연구는 다양한 변형 형태의 작품들로 장르 규정이 매우 어려운 것이 특징이다. 가사작법의 다양성은 물론, 여러 종류의 구성에 따른 작품규모의 다양함 등이 그것인데, 이러한 양식의 불규칙성은 특정 형식에 구애 받지 않는 비발디의 창의적인 작품성으로 해석되기도 한다. 작곡 양식의 불규칙성에 대해 마이클 탈보트(Michael Talbot)는 다음과 같이 말한다:

Vesper 시편의 경우에도 하나의 긴 악장으로 구성(Beatus vir RV 598)된 것과, 여러 악장으로 구성(Beatus vir Rv 597)된 것, 독창(Nisi Dominus RV 608) 또는 합창만으로 구성(Laudate Dominum RV 606)된 것, 독창자와 2개의 합창으로 구성(Dixit Dominus RV 594) 또는 무반주 아카펠라 합창으로 구성된 것, 몇 개의 악기 또는 오케스트라 반주로 작곡된 것 등에 이르기까지 그 작품 구성의 종류가 매우 다양하다.<sup>29)</sup>

그 외 비발디 교회음악 장르의 불규칙성에 대한 환경적인 요인으로는 일반적으로 새로운 작품에 대한 요구가 지대했던 당시의 상황에 부응하기 위한 비발디의 음악적 산물이라고 이해될 수 있으며, 동시에 비발디가 대부분의 경우 피에타에 소속된 여성 연주자들의 연주력과 특성을 염두에

28) Charles de Brosse, 『L'Italie il y a cent ans ou Lettres ecrites d'Italie a quelques amis en 1739 et 1740, ed. M. R. Colomb, trans. by C. Palisca (Paris: Alphonse Levasseur, 1836), 1: 213-14. Grout, *A History of Western Music*, 484에서 재인용.

29) Michael Talbot, *Vivaldi* (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1984), 194.

두고 작곡을 하였기 때문이라 분석된다.<sup>30)</sup>

따라서 비발디의 교회음악 작품들은 주로 [장르가 아닌] 예전적인 것과 비예전적인 가사 내용에 따라 분류하며, 카다로그(Ryom Catalogue) 목록에 따르면 대표적인 예전적 교회음악으로는 전체 미사음악과 살베 레지나(Salve Regina), 마그니피카트(Magnificat) 등이며, 비예전적인 교회음악으로는 오라토리오 『유딧의 승리』(Juditha Triumphant), 12개의 솔로 모테트과 8개의 Introduzioni<sup>31)</sup> 등이 있다.

“비발디의 중요 작품으로는 500여 곡의 콘체르토와 신포니아, 90곡의 독주 또는 트리오 소나타가 있으며, 성악작품으로는 49개의 오페라와 59곡의 세속 칸타타를 비롯하여, 60여 곡의 교회성악곡이 있다.”<sup>32)</sup> 적지 않은 수의 성악 작품에도 불구하고 “바로크 시대와 초기 클래식 시대에 남겨진 독창자를 위한 솔로 모테트에 대한 연구는 옥스퍼드 음악 사전에 반 페이지 정도에 그칠 정도로 미비하다. 솔로 모테트는 긴 역사를 가진 성가곡 장르이며, 1602년 비아다나(Ludovico da Viadana, 1564-1645)의 열 개의 콘체르토(cento concerti)중에 독창을 위한 모테

30) Angelo Chiarle는 "Vivaldi's Sacred Motet"에서 비발디의 상당수의 솔로 모테트가 특정 독창자를 염두에 두고 그들의 소리 특성에 맞추어 작곡되었다고 주장하며, 피에타의 소프라노와 콘트라alto였던 Annina와 Anna Giraud의 이름을 제시하고 있다. 이것을 ‘맞춤형’ 작곡(Tailor-made)이라 표현한 것이 흥미롭다. Vivaldi Motetti musica sacra Vol 3, RV 629 631 633 623 628 630, (CD, 2003), Angeloa Chiarle, "Vivadi's Sacred Motets" 12.

31) 인용문 중 거론된 Introduzioni는 모테트와 거의 동일한 양식의 독창을 위한 성가곡 장르로서, 다른 점은 마지막 알렐루야 부분의 생략이다. 주로 Gloria, Dixit, Dominus 등의 선행 악장으로 연주되며 쉽 없이 다음 음악으로 연결되는 것이 특징이다. 학자에 따라선 비발디의 솔로 모테트 작품보다 인트로두지오니 형식의 작품 예술성을 더 높게 평가하기도 한다. Talbot, Ibid., 195.

32) 장만희, “Antonio Vivaldi의 초기 교회음악에 관한 소고: ‘nulla in mondo pas sincera,’ Rv 630을 중심으로,” 『복음과 실천』, 36집 (대전: 침례신학대학교출판부, 2005), 455.

트(mottetti a voce sola)를 시작으로 19세기 초까지 계속된 장르이다.”<sup>33)</sup> 모테트(Motet) 양식의 역사성과 변화에 대해 알아본다.

## 2. 솔로 모테트의 어원

원래 모테트는 예배를 위해 종교적 주제와 내용에 기초하여 작곡된 무반주의 합창곡을 뜻하며 그 의미는 시대에 따라 13세기에서부터 그레고리안 성가에 기초 작곡된 모든 다성음악에 이르기 까지 다양하게 변화하였다.<sup>34)</sup> 요약하면 13세기경엔 주로 3부의 다성 음악으로 최상위 성부에 새로운 가사를 덧입히는 방법의 모테트를 의미하였으며, 14세기에는 ‘동질서 리듬’(Isorhythm)<sup>35)</sup> 구성과 이것의 반복을 통해 곡이 확대되는 형식의 다성음악을 의미하였다. 15세기의 모테트는 미사음악 다음으로 중요한 종교곡으로 급부상하였고 성부 증가를 통한(4성부에서 6성부) 다성음악의 전성기를 이루어 16세기에 전 유럽으로 확산되었다.<sup>36)</sup>

특히 종교개혁 후 개신교 작곡가들은 코랄(Chorale, 독일의 개신교회중찬송) 선율을 주선율(Cantus firmi)<sup>37)</sup>로 이용한 다성음악 작품을

---

33) Danis Arnold, “The Solo Motet in Venice (1625-1775),” *Royal Musical Association*, Vol. 106 (Cambridge: Oxford University Press, 1979-1980), 56.

34) Carl Schalk, ed., *Key Words in Church Music* (St. Louis: Concordia Publishing House, 1978), 257.

35) Isorhythm이란 14세기의 다성음악인 모테트 양식의 작곡 기법으로 테너에 주어진 일정한 리듬 구조가 계속 반복되며 악구 전체로 확대되는 기법을 의미한다. 주로 Isorhythm으로는 단성성가 선율의 Cantus Firmus의 리듬이 사용된다. Willi Apel, “Isorhythm,” *Harvard Dictionary of Music*, 426-7.

36) Schalk, ed., *Key Words in Church Music*, 258-261.

37) Cantus Firmus는 다성음악의 여러 성부 중 기본 선율로 채용된 선율을 의미한다. 즉 그레고리안 성가나 개신교의 회중찬송 선율 등을 다성음악의 주선율로 사용하는 경우 등이다.

많이 남겼으며, 마침내 18세기 바로크 시대에 이르러는 한 사람의 독창자에 의한 솔로 모테트(독일에선 Solo Kantaten)가 등장하게 되었다. 초기에는 한 사람의 성악 연주자와 한, 두 개의 독주 악기가 함께 연주하는 콘체르타토 양식(Concertato)<sup>38)</sup>이 유행이었으며, 이후에는 독창자와 앙상블 반주에 의한 보다 큰 규모의 이태리 스타일 솔로 모테트(Solo Motet) 양식으로 발전하였다.<sup>39)</sup>

솔로 칸타타는 종교개혁 이후에 등장한 작곡 양식으로 특별히 독일 개신교 작곡가들에 의해 많은 발전이 이루어졌다. 한 사람의 독창자가 모국어(독일어)로 성경적 내용의 가사를 노래한다는 것은 매우 신앙적인 동시에 개신교 신학사상에도 잘 부응하는 음악 행위였다. 반면 독일 솔로 칸타타에 비해 이태리의 솔로 모테트는 성악적인 기교와 악기 반주에 의한 화려함이 돋보이며 비예전적인 내용의 라틴어 시에 기초한다는 특징이 있다.

### 3. “하늘과 땅에 평화되시는 주” RV 631의 연주 양식의 특성

음악학 학자 데니스 아놀드(Denis Arnold, 1926-1986)는 비발디 교회음악의 탁월함에 대해 “비발디의 가장 놀라운 작품은 독창자를 위한 솔로 모테트와 오라토리오 『유딧의 승리』(Juditha Triumphant), 그리고 가단조의 마리아의 찬가(Magnificat)와 같은 교회음악일 것이다. 아마도

38) 독일 개신교 작곡가로 Heinrich Schütz의 Symphoniae Sacrae (1629, 1647, 1650)와 Heinrich Buxtehude의 여러 개의 Solo Kantaten 작품은 성경에 기초하며 뛰어난 문학성이 돋보인다. 특별히 concertato style이란 17세기 성악곡에 등장하는 전체합창과 솔로리스트 그룹, 또는 독창자와 악기그룹 등의 대비가 강조된 작곡양식을 의미한다. 주로 두 대의 바이올린과 한 사람의 독창자가 앙상블을 이루며 연주되는 독일 성가곡 음악에서 많이 상용되었다. Apel, “Concertato,” *Harvard Dictionary Dictionary of Music*, 192.

39) Schalk, ed., *Key Words in Church Music*, 260.

위의 모든 작품들은 그가 1714년부터 1718년까지 음악감독으로 봉직한 피에타(Pieta)의 소녀들을 위해 작곡되었을 것이다”<sup>40)</sup>라고 기술하고 있다. 특별히 아놀드는 동일 논문에서 16세기 후반부터 있었던 성 마르코 교회의 독창자들에 대한 대우 문제와 당시의 연주방식에 대해 자세히 설명하고 있는데, 요약하면 (1) 16세기부터 비발디 당대에 까지 활동했던 카스트라토(castrato)의 존재와, (2) 교회가 여자들이 가창을 금기한 사실과, (3) 성 마르코 교회의 격무와 열악한 대우로 인한 뛰어난 독창자들의 기피현상 등에 관한 것 등이다.<sup>41)</sup>

그렇다면 이러한 장애 여건에도 불구하고 과연 무엇이 피에타 소녀들로 하여금 성 마르코 성당에서의 연주를 가능하게 했을까. 아놀드 박사는 당시 그녀들의 연주를 최상의 연주로 극찬한 베니스(venice)시의 문서보관소에 남겨진 연주평과, “까렛따(Charetta), 안젤리끼에따(Angelichietta), 자넛따(Zanetta)와 피에타 성가대의 연주자들이 없었다면 아마도 모테트는 작곡되지 못했을 것”<sup>42)</sup>이라는 전설적인 사실로 답을 대신하고 있다.

위의 문서 내용으로 미루어 피에타 소녀들의 연주력은 가톨릭의 전통과 금기도 굴복시킬 만큼 탁월한 것이었으며, 또한 비발디로 하여금 솔로 모테트를 작곡하게 하는 원동력이었다는 사실이 증명된 셈이다. 즉, 비발디의 모든 솔로 모테트는 카스트라토가 아닌 보육원의 특정 여성 성악가, 소프라노와 콘트라alto에 의해 연주되었으며, 궁극적으로 이 소녀대원들의 연주는 교회음악의 근대화에 일부 공헌하는 계기가

---

40) Danis Arnold., "Venetian Motets and Their Singers", *The Musical Times* Vol., 119, NO. 1622, (The Music of Venice, April, 1978), 319.

41) *Ibid.*, 320-1.

42) *Ibid.*, 321.

되었다.

비발디의 솔로 모테트의 오케스트라 반주 양식은 바이올린 I, II 와 비올라 다 감바(viola da gamba) I, 그리고 바소 콘티누오(Basso Continuo)로 구성되어 있으며, 바소 콘티누오 부분의 연주는 오르간, 또는 하프시코드로 연주되며, 소리의 증폭을 위해 비올라 다감바 악기에 의한 베이스 라인의 중복 연주가 가능하다. 비발디 연구소에서 제시하는 솔로 모테트 연주양식(Performance Practice) 지침서에 의한 주의 사항을 요약하면 아래와 같다:

당시 사본에는 다 카포(A-B-A' 형식의 da Capo Aria)아리아의 경우 반복 표기가 안 되어있으므로, 주로 악보 위에 있는 ‘#’나 ‘페르마타’ 표기가 있는 곳에서 중지 한 후 다시 처음으로 돌아가야 하며, 반복 가창 시에는 반드시 바로크 양식에 맞추어 장식음을 부쳐 가창해야 한다. 특별히 비발디 당시의 연주법에 의하면 다카포 아리아의 경우 곡의 마지막 중지 부분에서 독일의 솔로 칸타타(Solo Kantaten)와는 달리 카덴짜(cadenza) 연주가 요구되며, 중간 중지 부분에서도 카덴짜 연주가 가능하다. 물론 반복 연주시 꾸밈음(Ornamentation) 연주는 성악뿐만 아니라 악기 부분에서도 가능하며, 꾸밈음의 종류는 선율적인 것과 리듬적인 것 모두 가능하다.<sup>43)</sup>

#### 4. “하늘과 땅에 평화되시는 주,” RV 631의 작곡양식의 특성

18세기 독일의 작곡가이자 플룻 연주자인 요안 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)<sup>44)</sup>는 이태리 솔로 모테트 양식에 대해서 다

43) Paul Everett e Michael Talbot, ed., *Antonio Vivaldi, Motetti per voce, tue violini, viola e basso* (Milano: Ricordi, 1994), VII, VIII.

44) Johann Joachim Quantz(1697-1773)는 독일의 작곡가이자 뛰어난 플룻연주자로서 프레드리히 대제를 위해 작곡한 다수의 플룻 콘체르토와 당대에 남긴 음악 이론 비평과 저서가 유명하다. [온라인 정보] [http://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Joachim\\_Quantz](http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Quantz)

음과 같이 정의하고 있다: “일반적으로 이태리 양식의 솔로 모테트는 두 개의 아리아와 두 개의 레시타티브, 그리고 알렐루야로 끝을 맺는 라틴어로 된 솔로 칸타타를 의미한다. 그리고 가장 뛰어난 독창자에 의해 미사 중에 크레도(Credo) 다음에 연주된다.”<sup>45)</sup> 비발디의 솔로 모테트는 독일의 솔로 칸타타 구성과 동일한 것이 특징인데, 단 독일의 솔로 칸타타가 독일어 시에 기초하며, 대부분이 ‘아멘’으로 끝맺는데 비해 비발디의 솔로 모테트는 ‘알렐루야’의 화려한 멜리σμα로 끝을 맺는다. 하지만 비발디의 솔로 모테트를 동시대 베니스에서 유행하던 솔로 모테트 양식과 비교할 경우, 구성면에서 훨씬 간결하며 음악적인 화려함도 절제가 된 것임을 알 수 있다.

아래의 도표를 통해 “하늘과 땅의 평화되시는 주”(O qui coeli terraquw serenitas, RV 631)와 베니스 스타일의 솔로 모테트 양식을 구성을 비교해 보자:

〈표 1〉 비발디의 솔로 모테트, “하늘과 땅의 평화되시는 주,” RV 631:

Introduction	Aria 1	Recitativo 1	Aria 2	Alleluia 3
Form	Da Capo	Arioso	Da Capo	Through Composed
Tonality	Eb Major	G Minor	C Minor	Eb Major
Tempo	Allegro	Free	Largo	Allegro

45) Quants, *Versuch einer Anweisung die flote traversiere zu spielen* (1752), 288. Talbot, *Antonio Vivaldi, Motetti*, 195에서 재인용.

〈표 2〉 18세기 Venetian Solo Motet<sup>46)</sup>

sinfornia	Aria 1	Recit. 1	Aria 2	Recit. 2	Aria 3	Recit. 3	Alleluia 4
	triple		duple		triple		Allegro

위의 도표에서 보는 바와 같이 18세기 이태리 솔로 모테트 양식은 작곡자에 따라 레시타티브와 아리아를 번갈아 등장시키는 방법으로 음악적 확장이 자유롭게 시도되었다. 그러나 비발디는 초입부에 등장하는 첫 번째 레시타티브(Introductory Recitative)를 생략하고 대신에 두 번째 아리아를 다 카포 아리아로 좀 더 비중 있게 편성하였으며, 마지막 “알렐루야” 아리아도 전주없이 두 번째 아리아에 곧 이어지도록 연결하여 조성의 대비감을 극대화 시키고 있다. 결과적으로 축소된 레시타티브에 의한 아리아와 아리아 사이의 연결성 강화와 형식의 간결함 등이 비발디 솔로 모테트의 장점이 된다.

### 5. “하늘과 땅에 평화되시는 주,” RV 631의 아리아 형식의 특성

〈표 3〉 제아리아, “하늘과 땅의 평화되시는 주”(O qui coeli terraque serenitas)

3/8 allegro	A				B		
mm1-19	20-41	42-51	52-62	85-100	101-112	112-114	115-124
Ritornello	a	Ritornello	b	Ritornello	c	간주	c'
Eb Major	Eb	Eb	Bb-Eb	Eb	c Minor	c minor	g Minor

46) Denis Arnold, "The Solo Motet in Venice", *The Royal Musical Association*, Vol 106. (1979-1980), 62.

<표 4> 제2아리아, “장미는 죽고”(Rosa que moritur)

3/4 Largo	A				B	
mm 1-8	8-23	23-27	27-46	46-53	54-61	61-71
Ritornello	a	간주	b	Ritornello	c	d
c Minor	c Minor	g minor	g-c Minor	C Minor	Eb Major	Eb Major

첫 번째 아리아 <표 3>, “하늘과 땅의 평화되시는 주”와 두 번째 아리아 <표 4>, “장미는 죽고”는 도표에서 보는 바와 같이 당시 유행 하던 오페라 아리아의 영향으로 모두 다카포 아리아(A-B-A') 형식으로 작곡되었다. 각 아리아는 A, B 두 개의 대조되는 음악으로 나뉘어 조성의 대비를 이루고 있으며, 특징은 두 아리아 모두 리토르넬로(ritornello) 음악에 의해 곡의 도입과 끝맺음이 같은 음악으로 강조되었다는 점이다. 여기서 리토르넬로의 반복 등장은 마치 독창(Solo)과 합주(Tutti), 또는 목소리와 오케스트라가 서로 주고받는 협주곡, 즉 콘체르토(Concerto) 양식의 음악을 연상시킨다. 데니스 아놀드(Denis Arnold)는 비발디 당대의 음악 스타일에 대해 “콘체르토 스타일이 전 유럽을 휩쓸었고 그 증거는 거의 모든 음악에 나타났다. 솔로 모테트도 역시 마찬가지이다”<sup>47)</sup>라고 기술하고 있다.

느린 템포의 두 번째 아리아, “장미는 죽고”는 전체 솔로 모테트, RV 631 중 선율의 서정성과 슬픔(lamentation)의 표현이 탁월하다. 8마디의 리토르넬로 음악으로 시작되는 그라운드 베이스(Ground Bass)<sup>48)</sup>

47) Denis Arnold, "Vivaldi's Church Music: an Introduction," *Early Music*, Vol. 1, No. 2 (April, 1973), 67.

48) Ground Bass란 4에서 8마디 정도의 짧은 선율로 구성된 베이스 라인이 지속적으로 반복하며 등장하는 동안 상부의 선율이 다양하게 변화하며 곡이 전개되어 가는 작곡

의 반음계 하향선율은 “장미는 죽고”의 느낌을 청각적으로 완벽하게 묘사한다(악보 1 참고). 이어서 슬픔의 리토르넬로 음악이 8마디에 걸쳐 끝이 나려는 순간, 성악 선율이 오버랩 되며 새롭게 시작되고, 반주부는 연이어 두 번째 그라운드 베이스, 즉, 같은 음의 반음계 하향진행을 시작한다. 이때 성악의 선율은 18마디로 확장되며 아주 느린 춤을 추듯 서서히 슬픔을 더하는데, 솔로 모테트 RV 631 중 이 아리아가 백미로 여겨지는 이유는 바로 이러한 가사의 내용과 음악과의 완벽한 일치감이라 생각된다(악보 1-1 참고):

〈악보 1〉<sup>49)</sup>



〈악보 1-1〉



기법을 뜻하며 Ostinato와 같은 기능의 역할 이해되기도 한다. Willi Apel, “Ground Bass,” *Harvard Dictionary of Music*, 359.

49) Paul Everett e Michael Talbot, ed., *Antonio Vivaldi, Motetti per voce, tue violini, viola e basso* (Milano: Ricordi, 1994), 444.

끝으로 솔로 모테트 양식의 피날레로 등장하는 ‘알렐루야’ 아리아는 두 번째 아리아, “장미는 죽고”의 종지에 바로 연결되어 완벽한 대비를 이루며 곡 전체에 생기와 박차를 가한다. 따라서 두 아리아 사이에 발생하는 급격한 조성 대비(c-Eb)와 감정 전환의 극대화는 이 곡 전체를 종교적인 승리의 느낌으로 마무리 짓게 한다. 통절 형식의 반복 없는 빠른 전개와 알레그로(Allegro) 템포의 화려한 멜리스마 역시 시의 내용이 표현하고자 하는 세상적인 것에 대한 천국의 승리를 화려하고 힘차게 예고하는 멋진 장치가 된다.

## 6. “하늘과 땅의 평화되시는 주,” RV 631의 작곡 연도와 문헌적 특성

“하늘과 땅의 평화되시는 주”는 학자들에 의해 1722년에서 1724년 사이 비발디가 로마에 머물며 오페라 애호가로 유명했던 추기경 피에트로 오토비니(Pietro Ottoboni, 1610-1691)를 만날 즈음에 쓰여진 것으로 알려져 있다.<sup>50)</sup> 로마 시절 작곡된 작품이라는 설은 이 외에도 원본 연구에 의한 여러 가지 정황에 의해서도 확인된다:

원본의 딱딱한 크림 색깔 종지와 또 종지에 내비치는 꽃 모양의 무늬(atermark)는 당시 로마에서 사용되었던 종이임을 증명하는 좋은 자료가 된다. 다소 불규칙한 간격으로 인쇄된 오선지의 모양도 로마시절 작품설을 뒷받침하며, 무엇보다도 원본 악보의 일부가 비발디 자필로 된 필사본이라는 점에서 더욱 확실하다. 현재 “하늘과 땅에 평화되시는 주”의 원본은 튜린(Turin) 소재 국립도서관(Biblioteca Nazionale, Turin)에 소장되어 있다.<sup>51)</sup>

50) Vivaldi Motetti musica sacra Vol 3, RV 629 631 633 623 628 630, CD, 2003, Angeloa Chiarle, "Vivadi's Sacred Motets," 13.

51) Paul Everett., 『Vivaldi, Motetti Per Voce』, 444.

따라서 “하늘과 땅의 평화되시는 주”는 로마 방문 당시 작곡된 대부분의 솔로 모테트와 마찬가지로 비발디의 오페라 작품에 영향을 받았다. 콘체르토 기법과 극적인 성악적 기교, 다카포 아리아의 화려함, 오케스트라 반주에 의한 레시타티브 등이 예이다.

## 7. “하늘과 땅의 평화되시는 주” 가사 작법의 특성

솔로 모테트, “하늘과 땅의 평화되시는 주”는 작자 미상의 비예전적인 순수종교시로 라틴어로 쓰여 있다. 독일의 솔로 칸타타 양식은 개신교 작곡가들에 의해 성경과 모국어 종교시에 기초 작곡된 것과 높은 문학적성이 특징이다. 반면 비발디 솔로 모테트에 사용된 가사의 예술성은 가끔 비평의 대상이 된다. 데니스 아놀드가 분석한 몇 가지 이유는 다음과 같다:

이태리의 솔로 모테트는 예전에서 사용된 적이 없는 비예전적인 종교시에 기초한 장르였기 때문에 작곡가들은 새로운 라틴어 작시에 어려움이 많았다. 따라서 이미 작곡된 음악에 라틴어 가사를 선택하여 수정해서 사용하는 경우가 많았는데, 이때 문법상의 오류나 문학적성이 떨어지는 경우가 발생하였다. 아울러 항상 “알렐루야”로 끝맺는 이태리 솔로 모테트 양식은 특성상 가사보다는 [긴 멜리스마에 기초한] 모음 발성 위주의 성가곡으로 성악적 화려함이 우선시되기 때문에 이 또한 문학적성을 떨어지게 하는 요인이 된다. 특별히 비발디의 경우 자신이 뛰어난 바이올린 주자일 뿐만 아니라 음악적 기량이 뛰어난 피에타의 독창자들을 염두에 두고 작곡하였기 때문에 시적인 아름다움 보다는 기악적인 기법으로 곡을 화려하게 만드는데 더 관심을 기울인 것으로 분석된다.<sup>52)</sup>

52) Arnold, "Vivaldi's Church Music; An Introduction," 67-9.

(가사번역)<sup>53)</sup>

I. Aria:

O qui coeli et terraque serenitas	당신은 하늘과 땅의 평화이시며
et fons lucis et arbiter es.	우주의 원천이시며 빛을 다스리는 자입니다.
unde regis aeterna tua sidera	하늘에서 온 우주를 다스리시는 주님
mitis considera	주의 자비가운데 헤아려 주옵소서
nostra vota, clamores et spes.	우리의 언약과, 우리의 간청과, 우리의 희망을.

II. Recitative:

Fac ut sordescat tellus *	이 땅을 더럽게 여기게 하소서
dum respicimus coelum;	우리의 눈이 천국을 향할 때;
Fac ut bona superna#	소중히 여기게 하소서
constanter diligamus *	모든 하늘의 것을,
et sperantes aeterna#	그리고, 우리가 영원한 것을 갈망할 때에
quidquid caducum est odio habeamus#	우리로 모든 덧없는 것을 증오하게 하소서.

III. Aria:

Rosaeque <moritur>,	장미가 죽고
Undaque <rabitur>,	거친 파도가 지나갈 때
mundi delicias	우리로 덧없음을 알게 하소서
docent fugaces.	이세상의 헛된 즐거움을.
Vix fronte amabili	그것들은 우리를 달랜 적도 없습니다.
mulcent cum labili	그 환희에 찬 모습으로.
pede praetervolant	오히려 그 거짓 환영들은
larvae fallaces	이미 사라져 버렸습니다.

IV. Alleluia.

알렐루야.

53) Charles Johanston 의 라틴어 영어 번역본에 근거하여 다시 한국어로 증역하였으므로 원래의 뜻과 다소 다를 수도 있음. 단어 아래 \*와 # 부호는 시의 운율성이 강조된 부분을 표시한다.

#### IV. 결론

사람 목소리에 의한 찬양 형태를 요약하면 고대 히브리 사회의 성전음악과 중세 가톨릭 미사에서 사용된 낭송 형태의 전례음악, 성가대에 의한 라틴어 다성음악, 독일어 개신교 회중찬송과 예술성이 강조된 대규모의 오라토리오나 칸타타, 성가곡 등과 복음성가, CCM 등이 있으며, 이 모든 음악이 한 시대에 공존하고 있는 현대에 사는 우리들은 이 모든 종류의 음악을 찬양의 특권으로 누릴 수 있는 매우 특별한 시기에 살고 있다.

그러나 이토록 공기를 호흡하듯 자유로워 보이는 찬양도 종교사적으로 교리 논쟁에 휩싸여 이념의 도구가 된 적도 있었고, 신학적 편견으로 폄하의 대상이 된 적도 있었다. 이런 종교사적 관점에서 바로크 시대 ‘독창을 위한 성가곡의 역사’를 추적하는 가운데 종교개혁으로 인한 교리적 갈등 속에서도 특정 장르의 경우 교파를 초월하여 음악적 공유가 가능했던 사실에 새로운 의미를 발견하게 되었다.

본고는 이런 관점에서 18세기 가톨릭 작곡가, 안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)의 솔로 모테트(Solo Motet) “하늘과 땅의 평화되시는 주님”(O qui Coeli Terraque serenitas, RV 631)을 연구하였다. 그 결과 이는 교리적인 상충 없이 가톨릭과 개신교 모두에 의해 연주될 수 있는 아름다운 기도문이라는 것을 확인하였다. 아울러 라틴어 종교시에 기초 작곡된 18세기 이태리의 솔로 모테트는 순수 종교시와 고도의 성악예술이 접목된 현대의 작곡가와 연주자들에게도 도전을 줄 수 있는 작곡양식임을 재발견하였다.

결론적으로 연구를 통해 도출된 참고 내용은 아래와 같다. 첫째, 교

회음악적인 측면에서 우리가 배제해야 할 것은 바로크 시대 작곡된 가톨릭의 음악 장르나 작곡가가 아니라 음악에 담긴 내용이며, 그 내용은 예전적인 것과 비예전적인 것으로 구분하여 세밀히 검토되어야 한다. 둘째, 특별히 바로크 시대에 작곡된 예술적인 교회음악의 경우 가톨릭과 개신교 간에 상당 부분의 음악적 자료들이 공유되어 왔기 때문에 자칫 신학적인 오류가 발생되지 않도록 연주자의 학문적인 연구가 연주전에 꼭 선행되어야 한다. 예를 들어 개신교 연주자는 가사 내용이 성인송배나 마리아 찬양, 또는 구교적인 선행과 행위의 강조, 또는 연옥의 개념이나 유아세례 등에 관한 암시나 연관성은 없는지 세심한 주의를 기울여야 할 것이다. 셋째, 그러나 지나친 염려나 교조적인 판단으로 작곡가의 예술적인 의도를 놓쳐서도 안될 것이다. 단 교회음악의 경우 음악적인 전통에 기준하여 자칫 예술적인 판단이 신학적인 판단을 앞지르게 될 경우, 로마 가톨릭주의와 복음주의간의 신학적 논쟁의 소지가 있으므로 특정 장르의 음악에 대해선 교리적인 판단이 우선시되어야 할 것이다. 예를 들어 특별히 개신교의 경우, 많은 작곡가들에 의해 남겨진 죽은 자를 위한 장례미사곡인 『레퀴엠』(Requiem)의 일부나 수난절 오라토리오인 『성모의 슬픔』(Stabat Mater)<sup>54</sup> 등이 될 것이다.

끝으로 위의 모든 과제는 음악과 종교사적인 면에서 포괄적으로 연구되었으며 이를 통해 독창자를 위한 성가 문헌의 범위를 넓힘과 동시에, 바로크 시대 솔로 모테트(Solo Motet)의 경우 기독교의 공동 유산이 될

54) Stabat Mater Dolorosa는 13세기 Franciscan Jacopone Todi의 종교시로 전해지며, 로마 가톨릭의 정식 예전음악으로는 1727년 채택되었다. 가사의 높은 문학성으로 많은 작곡가들에 의해 수난곡 작곡되었으며 20개의 시로 연결되어 있다. <제2곡, cujus animam gementem>의 시를 예로 들어 본다: 어머니의 마음 아들의 고통과 함께하니/ 그가 진 십자가의 고통이 비수되어 관통하네. [온라인 자료] <http://en.wikipedia.org/wiki/stabat-mater>, 2월 12일 접속.

수 있다는 점을 되짚어 보았다. 아울러 영성과 예술성의 접목이 매우 효과적으로 실현될 수 있는 교회음악 장르라는 점에서 18세기가 아닌 현대 교회음악 장르로서의 무한한 가능성을 제시하며 본고를 맺는다.

## 참고자료

- 김건정. 『교회전례음악』. 서울: 가톨릭출판사, 1993.
- Geisler, Norman L. & Mackenzie, Ralph E. 『로마 가톨릭주의와 복음주의』. 라온성 옮김. 서울: 그리심 도서출판, 2003.
- Baldauf-Berdes, Jane L., *Women Musicians of Venice*. Oxford: Clarendon Press, 2004.
- Blume, Fredrich. *Protestant church Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1974.
- Grout, Donald Jay & Paliska, Claude. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1988.
- Kolneder, Walter. *Antonio Vivaldi: His Life and Work*. London: Faber and Faber, 1970.
- Landon, H. C. Robbins. *Vivaldi, Voice of the Baroque*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Oettinger, Rebecca Wagner. *Music as Propaganda In the German Reformation*. Burlington: Ashgate publishing Company, 2004.
- Paliska, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1981.
- Routley, Eric. *The Church and Music*. London: Gerald Duckworth & Co.

Ltd., 1967.

강만희. “Antonio Vivaldi의 초기 교회음악에 관한 소고: ‘nulla in mondo pas sincera,’ Rv 630을 중심으로.” 『복음과 실천』, 36집 (2005년 가을호): 445-72.

차수정. “Dietrich Buxtehude의 독창자를 위한 교회음악연구: ‘Herr auf Dich traue ich,’ BuxWV 35를 중심으로.” 『복음과 실천』, 41집 (2008년 봄호): 409-40.

Apel, Willi, ed. “Contrafacta,” in *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

Arnold, Danis. “The Solo Motet in Venice (1625-1775),” In *Royal Musical Association*. Cambridge: Oxford University Press. Vol. 106. (1979-1980): 56-68.

\_\_\_\_\_. “Venetian Motets and Their Singers,” In *The Musical Times*. Musical Times Publications. Vol. 119, NO. 1622 (Apr., 1978): 319-321.

\_\_\_\_\_. “Vivaldi’s Church Music: an Introduction,” *Early Music*. Cambridge: Oxford University Press. Vol. 1, No. 2 (April, 1973): 66-74.

Dixon, Graham. “Progressive tendencies In the Roman Motet during the Early Seventeenth Century.” *Acta Musicologica*, Vol 53, Fasc. 1. (Jan-June., 1981): 105-19.

Antonio Vivaldi. [온라인 정보] <http://en.wikipedia.org/wiki/vivaldi>. 2009년 1월 4일 접속.

Counter-Reformation. [온라인 정보] <http://en.wikipedia.org/wiki/Counter-Reformation>. 1월 4일 접속.

Stabat Mater. [온라인 정보] <http://en.wikipedia.org/wiki/stabat-mater>. 2월 13일 접속.

