

바흐의 《크리스마스 오라토리오》 패러디 연구: 정체성, 기능적, 감정적 전환의 유형화*

박 은 영

(한양대학교 음악학 박사)

I. 들어가며

요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 교회 음악은 오랫동안 음악학계의 중요한 연구 대상으로 특히 칸타타, 수난곡, 미사곡과 같은 루터교 전례 음악은 다양한 측면에서 활발하게 논의되었다. 그러나 바흐의 《크리스마스 오라토리오》(*Weihnachts Oratorium*, BWV 248)는 대표적인 교회 음악임에도 불구하고 학자들의 주목을 받지 못했다.¹⁾ 바흐 학계에서 《크리스마스 오라토리오》가 저평가된 가장 근본적인 이유는 기존 음악의 모방을 근간으로 하는 패러디 작법으로 창작되었다는 것이다.²⁾ 그러나 바로크 시대의

* 본 논문은 필자의 박사 학위 논문 “J.S.바흐의 《크리스마스 오라토리오》 패러디 연구: 정체성, 기능적, 감정적 전환의 유형화,” (한양대학교 박사학위논문, 2025)를 발췌, 개정한 것이다.

- 1) Markus Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio: Music, Theology, Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 5-7. 바흐의 《크리스마스 오라토리오》의 선행 연구는 다른 교회 음악 장르에 비해 매우 드물다. 그러나 최근 2010년 이후 바흐의 오라토리오에 대한 관심이 높아지면서 연구 논문과 문헌 등이 증가하는 추세이다. 관련 문헌으로는 Daniel Melamed (ed.), *Bach Perspectives 8: J.S. Bach and the Oratorio Tradition* (Illinois: Illinois University Press, 2011); Daniel Melamed, *Listening to Bach: The Mass in B Minor and the Christmas Oratorio* (Oxford: Oxford University Press, 2018); Markus Rathey, *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy* (New Haven: Yale University Press, 2016) 등이 있다.

패러디는 본질적으로 창작의 일부였으며, 바흐는 이러한 작법을 활용해 기존의 음악을 다른 맥락으로 전환하고, 이를 통해 새로운 음악으로 재구성했다. 본 논문의 목적은 《크리스마스 오라토리오》가 단순히 이전 작품의 음악을 재활용한 것이 아니라 패러디라는 복잡하고 정교한 과정을 거쳐 형성된 작품임을 밝히고, 거기서 나타난 바흐의 패러디 기법을 면밀히 고찰하는 데 있다.

‘패러디’(parody)는 문학 비평에서 사용되는 용어로 패러디의 어원인 ‘para’는 ‘반하는/반대하는’이라는 대비와 대조의 의미를 가지는 동시에, ‘결에/가까이’라는 일치와 친밀함도 의미한다.³⁾ 이에 따라 바흐의 《크리스마스 오라토리오》에 나타난 패러디는 두 텍스트 사이에서 발생하는 반복과 다름의 개념으로 이해할 수 있다. 즉, 바흐는 이전에 작곡한 세속 칸타타를 교회 오라토리오로 차용해 새롭게 구성함으로써 ‘자기차용’(self-borrowing) 기법을 활용한 것으로 볼 수 있다.⁴⁾ 바흐학자 말콤 보이드(Malcolm Boyd, 1923-2015)는 바흐의 패러디에 대해 기존 음악을 바탕으로 새로운 작품을 ‘창작’(creation)하는 방식이라고 정의하며,⁵⁾ 알프레드 만(Alfred Mann, 1917-2006)은 그것이 기존 작품의 단순한 ‘모방’(copy)이 아니라 이전에 작곡한 재료들을 새로운 목적에 맞게 수정하고 재구성하는 ‘창작 과정’(creative process)이라고 평가하고 있다.⁶⁾ 즉, 바흐의 패러디는 기존 음악을 재활용한

2) 이가영, “바흐와 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로,” 『음악논단』 40 (2020), 80. 이가영은 바흐의 오라토리오가 학계의 주목을 받지 못한 원인은 이 장르가 독창적인 새로운 창작품이 아닌 기존 작품의 재활용이자 패러디에 기인한다고 지적한다.

3) 정끝별, 『패러디』 (서울: 모악, 2017), 11-12. 문학에서 패러디는 이미 잘 알려진 텍스트에 대한 풍자적 인용, 조롱, 희화화 등의 좁은 개념으로 사용되었으나 최근에는 텍스트와 텍스트 사이의 ‘비평적 거리를 가진 확장된 반복’ 혹은 ‘반복과 다름’으로 정의된다.

4) 이러한 바흐의 《크리스마스 오라토리오》 패러디는 텍스트와 텍스트 간에 발생하는 ‘상호 텍스트성’(intertextuality)을 환기한다. 본 논문에서는 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 범위를 바흐가 자신의 작품에서 패러디한 ‘자기차용’(self-borrowing)으로 제한하여 분석한다. 상호 텍스트성이란 텍스트와 텍스트, 주체와 주체 ‘사이’에서 일어나는 모든 지식과 예술의 총체를 지칭한다. 원 텍스트란 독립적인 텍스트가 아니라 이전에 존재한 텍스트들과의 상호 관계 위에서 생성되며 패러디의 상호텍스트성은 이미 존재하는 텍스트를 소재로 해서 또 다른 텍스트를 창작해낸다. 이상섭, 『문학비평용어사전』 (서울: 민음사, 2001), 80.

5) Malcolm Boyd, *Bach* (New York: Oxford University Press, 2000), 178.

6) Alfred Mann, “Bach’s Parody Technique and Its Frontiers,” in *Bach*

효율적인 기법이 아니라 바흐의 정교한 창작 과정의 일부로 재평가되어야 한다는 것이다.

이를 위해 본 논문에서는 《크리스마스 오라토리오》에 활용된 바흐의 패러디 기법을 살피기 위해 그가 이미 작곡한 세속 칸타타에서 차용한 11개의 패러디 악장을 면밀하게 분석하고, 패러디의 전환 방식과 목적에 따라 정체성 전환, 기능적 전환, 감정적 전환이라는 세 가지 유형으로 분류한다. 본문에서는 각 패러디 유형의 대표 악장을 분석하여 바흐가 각 악장에서 기존 음악을 어떤 방식과 목적에 따라 변형했는지 보여주며, 이를 통해 바흐의 패러디를 하나의 재작업 과정으로 구체적으로 추적할 수 있다. 또한, 《크리스마스 오라토리오》를 이해하기 위해서는 텍스트(text) 그 자체뿐 아니라, 18세기 전반 루터교의 신학, 음악, 전례, 크리스마스 문화와 같은 다양한 맥락(context)까지 고려해야 한다. 바흐는 세속 칸타타에서 기존 음악을 가져오되 그것을 교회 오라토리오라는 새로운 음악에 끼워 넣는 것이 아니라, 전례의 기능, 신학적 의미, 정서적 분위기 등을 감안하여 《크리스마스 오라토리오》를 정교하게 구성했다.⁷⁾

Studies, ed. Don O. Franklin (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 123-124. 바흐의 패러디에 대한 최근 논의는 2018년 예일대학교에서 열린 미국바흐협회(The American Bach Society) 학회에서 “바흐의 재작업”(Bach Re-Worked-Parody, Transcription, Adaptation)을 주제로 이루어졌으며, 이를 근간으로 출간된 『바흐를 보는 관점들』(*Bach Perspective*) 제13집에서는 바흐의 재작업에 대해 상세히 다루고 있다. Markus Zepf, “Reworking Fischer: Some Observations about Johann Sebastian Bach and Johann Caspar Ferdinand Fischer,” in *Bach Perspectives 13: Bach Reworked*, ed. Laura Buch (Illinois University Press, 2020), 13-54. 그 외에 바흐의 패러디를 ‘자기 모델링’(self-modeling)의 범주에서 논의한 연구가 있다. Hans-Joachim Schulze, “Parody and Text Quality in the Vocal Works of J.S. Bach,” in *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J.S. Bach*, eds. Mark A. Peters and Reginald L. Sanders (Lanham, MD: Lexington Books, 2018), 171-180; Robin A. Leaver, “J.S. Bach’s Parodies of Vocal Music,” in *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J.S. Bach*, eds. Mark A. Peters and Reginald L. Sanders (Lanham, MD: Lexington Books, 2018), 181-205.

- 7) 그러나 본 논문에서는 바흐의 패러디 기법을 분석함에 있어, 작곡가의 의도나 신학적 의미를 과도하게 재해석하려는 것을 지양한다. 그 대신 바흐의 패러디 과정 그 자체에 주목하여 기존 음악과 차용된 음악을 비교·분석하고, 패러디 전환의 특징을 해석하는 데 필수적인 요소들만 제한적으로 활용했다. 이러한 패러디 연구

이러한 패러디 전환 과정을 체계적으로 분석하기 위해 본 논문에서 제시한 정체성 전환, 기능적 전환, 감정적 전환이라는 세 가지 분석 범주는 각 악장에서 이루어진 다층적인 변화 양상을 구조적으로 조망하기 위한 분석 도구로 기능한다. 이를 통해 《크리스마스 오라토리오》에 나타난 패러디가 단순한 반복이나 재 활용이 아니라 다양한 요소들이 서로 다른 음악적 문맥 안에서 긴밀하게 재조정되고 통합된 복합적인 재작업의 과정임을 구체적으로 밝힐 수 있다.

II. 《크리스마스 오라토리오》의 구성 및 패러디 모델

바흐의 《크리스마스 오라토리오》는 각각 독립된 6개의 교회 칸타타로 구성된 총 64악장의 대규모 교회 음악이다. 1734년 12월 25일 크리스마스를 시작으로 이듬해인 1735년 1월 6일 주현절(Epiphany)까지 총 여섯 차례에 걸쳐 라이프치히의 성 토마스 교회(Thomaskirche)와 성 니콜라이 교회(Nikolaikirche)에서 연주되었다. 《크리스마스 오라토리오》는 루터교 전례에 따라 구성된 교회 음악이지만 패러디 모델은 바흐가 이전에 작곡한 세속 칸타타 《우리로 하여금 돌보게 하라》(*Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*, BWV 213), 《북소리 울려라! 나팔소리 퍼져라!》(*Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, BWV 214), 《너의 행운을 찬미하라 축복받은 작센 이여》(*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*, BWV 215) 세 작품의 일부 악장을 차용하여 재구성했다.⁸⁾ 이로써 《크리스마스 오라토리오》의 합창,

경향은 최근 미국바흐협회의 논의 흐름을 반영한 것이다. 멜라메드는 2018년에 “바흐의 재작업”(Bach, Re-Worked)을 주제로 열린 미국바흐학회의 기조연설에서 “패러디는 과대평가되었다”(Parody is overrated)고 선언한 바 있다. 그는 그 간 바흐학자들이 패러디에 지나치게 집착했으며, 패러디 과정을 이해하는 것이 곧 작곡가의 창작 동기나 창작 과정을 온전히 파악하는 것은 아니라는 점을 지적했다. https://www.americanbachsociety.org/meetings/newhaven2018_abstracts.html [2025년 8월 30일 접속]; 이가영, “바흐와 오라토리오,” 87-88 재인용.

- 8) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio: Music, Theology, Culture*, 351-354. 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 모델로 세속 칸타타 BWV 213, BWV 214, BWV 215 외에 소실된 교회 칸타타 BWV 248a가 있다. 그러나 BWV 248a에는 4개의 기악 파트만 보존되어있기 때문에 본 논문에서는 패

아리아, 이중창은 대부분 기존 음악을 차용해 재작업된 것이며, 오라토리오의 구성을 위해 레치타티보, 코랄 등의 악장은 바흐가 새롭게 작곡했다. 또한 《크리스마스 오라토리오》 패러디 연구의 핵심 자료인 바흐의 자필 악보(Mus. ms. Bach P 32)는 현재 독일 베를린 국립도서관에 소장되어 있으며, 이는 바흐의 패러디 과정을 추적할 수 있는 중요한 단서를 제공한다.⁹⁾

1. 내러티브 및 악장 구성

《크리스마스 오라토리오》의 가사는 신약성서의 복음서에 기록된 예수 탄생에 관한 내러티브를 기초로 구성되었으며 정확한 대본가는 알려져 있지 않다.¹⁰⁾ 《크리스마스 오라토리오》의 독립된 각 여섯 파트의 가사는 루터교 절기에 따라 나누어지며 전체 내용은 예수 탄생의 축하를 넘어 그리스도의 영적인 사랑과 신자의 신앙고백으로 구성된다(<표 1>).

〈표 1〉 《크리스마스 오라토리오》 각 파트의 초연 및 내러티브

파트	초연	내러티브
I	1734년 12월 25일	예수탄생을 향한 요셉과 마리아의 여정
II	1734년 12월 26일	천사가 목자들에게 예수 탄생을 고시
III	1734년 12월 27일	구유의 아기 예수를 향한 목자들의 경배와 찬양
IV	1735년 1월 1일	예수탄생 8일 후 할례 및 예수의 명명
V	1735년 1월 2일	그리스도 오심의 예언 및 헤롯의 소동
VI	1735년 1월 6일	예수의 세례 후 성육신을 기념

러디 모델의 자필 총보가 보존되어 있는 세 개의 세속 칸타타를 중심으로 고찰한다.

9) 바흐의 자필 총보는 독일베를린국립도서관(Deutsche Staatsbibliothek Berlin-Preußischer Kulturbesitz)에 소장되어 있으며, 바흐 디지털 아카이브에서 열람할 수 있다. 그 외에 《크리스마스 오라토리오》의 필사본은 알프레트 뒤르(Alfred Dürr)와 발터 블랑켄부르크(Walter Blankenburg)가 편집한 『신바흐전집』(*Neue Bach-Ausgabe*)에 수록되어있다. NBA, II/6 (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1960), http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000850 [2025년 8월 30일 접속].

10) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio: Music, Theology, Culture*, 112-113. 1734년 인쇄된 《크리스마스 오라토리오》의 대본과 바흐의 자필 악보에도 대본가는 명시되어 있지 않지만 바흐 학계에서는 피칸더(필명: Picander, 본명: Christian Friedrich Henrich, 1700-1764)를 가장 유력한 후보로 추정한다.

《크리스마스 오라토리오》의 전체 내러티브의 구성은 예수 탄생을 축하하는 축제 분위기로 시작하여 그리스도의 의미를 묵상하는 내용으로 전개된다. 이는 크리스마스 전통의 변화를 반영한 것으로 바흐 시대에는 크리스마스 절기가 단순한 예수 탄생의 기념을 넘어서, 그리스도의 영적 사랑을 묵상하고 신자의 내면적 신앙 고백과 성찰을 강조하는 시기로 변화했다.¹¹⁾ 또한, 전체 악장 구성은 각각 6개의 독립된 교회 칸타타로 구성되는데, 바흐의 교회 칸타타에서 사용되는 합창, 아리아, 이중창, 레치타티보, 레치타티보 아콤포냐토, 신포니아, 코랄 등이 모두 포함되어 있으며, 오라토리오에서는 복음서를 낭독하는 복음사가의 레치타티보가 추가되었다. 즉, 《크리스마스 오라토리오》 각 파트는 대체로 합창으로 시작해 복음사가의 낭독 후 레치타티보와 아리아가 이어지고, 마지막은 코랄로 마무리된다.¹²⁾

2. 패러디 모델: 1734년 이후 세속 칸타타

바흐는 《크리스마스 오라토리오》에서 1730년 이후에 작곡된 세속 칸타타 《우리로 하여금 돌보게 하라》(BWV 213), 《복소리 울려라! 나팔소리 퍼져라!》(BWV 214),¹³⁾ 《너의 행운을 찬미하라 축복받은 작센이여》(BWV 215), 세 곡을 패러디했으며 각 세속 칸타타의 일부 악장을 차용하여 오라토리오에 맞게 재구성했다. 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 모델은 대부분 드레스덴 궁정을 위해 작곡된 곡으로 왕실의 행사 및 기념일을 축하하는 행사용 곡으로 사용되었다.¹⁴⁾ 세 작품의 연주 시기는 1733에서 1734년으로 이

11) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 8-9. 라타이는 저서 서문에서 17세기 후반 이후 루터교 문화권에서 크리스마스 전통이 변화하고 있음을 지적한다. 종교개혁 이전의 크리스마스는 가면극, 거리 행진 등 외형적인 축제 중심의 전통이었으나 이러한 관습은 세속화와 타락에 대한 우려로 점차 억제되거나 폐지되었으며 이후 크리스마스는 신자의 내면적 신앙, 정서적 헌신, 시적·상징적 묵상으로 변모해가고 있다. 라타이는 바흐의 《크리스마스 오라토리오》를 이러한 전환기의 크리스마스 전통을 반영한 작품으로 평가하고 있다.

12) 제2부의 오프닝 악장만 예외적으로 기악 신포니아로 시작하고, 대부분 마지막 악장은 4성부 코랄 또는 코랄 패러프레이즈의 합창으로 마무리한다.

13) 본 논문에서는 BWV 213을 《헤라클레스 칸타타》, BWV 214를 《여왕 칸타타》로 명명한다.

14) 《헤라클레스 칸타타》는 작센의 프리드리히 크리스티안(Friedrich Christian, 1722-1763) 왕자의 생일 축하곡이며, 《여왕 칸타타》는 작센의 선제후 여왕 마

곡들은 얼마 지나지 않은 1734년 12월 25일 크리스마스 절기를 위한 오라토리오로 재구성되었다(〈표 2〉).

〈표 2〉 세속칸타타 BWV 213, 214, 215의 연주 시기 및 목적

작품	작사가	연주시기	장소	연주목적
BWV 213	피칸더	1733년 9월 5일	침머만 카페	크리스티안 왕자의 생일
BWV 214	미상	1733년 12월 8일	침머만 카페	마리아 요제파의 생일
BWV 215	클라우더	1734년 10월 5일	왕의 숙소 앞 광장	폴란드 왕 추대 1주년 기념일

《크리스마스 오라토리오》의 패러디 모델로 사용된 세 개의 세속 칸타타는 각각 여러 개별 악장으로 패러디되었다. 《헤라클레스 칸타타》에서는 6개 악장이, 《여왕 칸타타》에서는 4개 악장이, 《너의 행운을 찬양하라, 축복 받은 작센이여》에서는 1개 악장이 각각 패러디 모델로 사용되었으며, 이들은 새로운 텍스트와 음악적 맥락 속에서 변형되어 《크리스마스 오라토리오》의 각 악장으로 분리 및 재배치되어 재구성되었다.

III. 패러디와 재작업(Parody and Reworking)

1. 바흐의 패러디 기법

바흐의 패러디는 바로크 작곡가들이 사용한 보편적인 작법을 넘어서 기존 음악을 단순히 모방하는 데 그치지 않고, 다양한 측면에서 복잡하고 정교한 과정을 거쳐 새로운 음악으로 재구성하는 기법이다.¹⁵⁾

리아 요제파(Maria Josepha, 1699-1757)의 생일을 기념하는 곡이다. 《너의 행운을 찬양하라, 축복받은 작센이여》는 폴란드 국왕인 아우구스트 3세(August III Sas, 1696-1763)의 폴란드 왕위 선출 1주년 기념행사를 위해 작곡되었다.

- 15) 이가영, “바흐와 오라토리오,” 82-83. 바흐 담론에서 패러디는 크게 두 가지로 기존 음악에 바탕을 두고 차용한 창작한 새로운 ‘음악’ 그 자체를 의미하거나 이를 활용한 작곡가의 ‘기법’으로 해석된다. 바흐의 패러디는 실제 작품에서 구현되는 과정과 절차가 간단하지 않고, 다양한 장르에서 사용된다. 예를 들어 칸타타, 오라

바흐학자 크리스토프 볼프(Christoph Wolff, 1940-)는 바흐의 패러디를 그저 기존 음악에 새로운 텍스트를 대입하는 것을 넘어서 가사의 의미, 감정적 효과, 음악의 성격 등 모든 요소들의 관계에 세심한 주의를 기울이고 각 악장이 새로운 맥락으로 전환될 때 발생하는 문제들까지도 고려하는 다층적인 기법으로 설명한다.¹⁶⁾ 또한 바흐학자 스티븐 손더스(Steven Saunders)는 《크리스마스 오라토리오》 패러디 악장의 창작 과정을 세 단계로 제시한다. 일반적으로 패러디는 작곡가와 시인의 협업으로 이루어지는데, 먼저 바흐가 패러디 모델을 선택하면 시인은 이에 맞는 새로운 가사를 이전 가사의 구조에 기초하여 제공한다. 마지막으로 바흐는 기존 음악을 새로운 가사에 맞게 조정하고 새 음악의 용도나 기능에 맞게 재작업하며 마무리한다.¹⁷⁾ 즉, 바흐의 《크리스마스 오라토리오》에 사용된 패러디 기법은 기존 음악을 모방하거나 그대로 전용한 간단한 작업이 아니라 크리스마스 절기를 위한 오라토리오로 재작

토리오, 미사, 기악곡 등 다양한 장르에서 패러디가 발견되는데, 일반적인 성악곡의 패러디는 세속 성악곡에서 음악만 취해 종교적인 가사를 붙이는 방식이지만 이전에 작곡된 성악곡에서 기악곡으로 패러디되는 경우도 있으며 기악 음악 간에 일어나는 경우도 있고, 바흐의 패러디는 장르를 넘나들며 매우 다양하고 복잡한 양상으로 나타난다. 이가영, “《나단조 미사》(Mass in B Minor)를 위한 소고: 바흐 음악의 전형을 읽다,” 『서양음악학』 14/3 (2011), 13-14.

- 16) Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W.W.Norton & Company, 2001), 383-385. 볼프는 바흐의 패러디 기법이 잘 드러난 대표적인 작품으로 《크리스마스 오라토리오》를 꼽는다. 이 작품을 통해 바흐가 패러디 모델 혹은 기존 음악을 어떻게 선택하고, 어떤 방식으로 개작하고 있는지 패러디 과정을 구체적으로 살펴 볼 수 있기 때문이다. 특히 볼프는 바흐가 기존 음악을 재사용해 작업 시간을 절약하거나 효율을 높인 것이 아니라 중요한 음악 재료를 수정, 보완하여 장기적으로 보존하고자 했을 것이라고 주장한다.
- 17) Werner Neumann, “Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens,” *Bach-Jahrbuch*, Bd.51 (1965), 63-85. 이러한 바흐 오라토리오의 패러디를 바흐학자 베르너 노이만(Werner Neumann, 1905-1991)은 ‘시적 패러디’(poetic pradodies) 유형으로 분류한다. 노이만은 시적 패러디를 기존 음악에 새로운 가사를 덧붙이는 방식으로 설명하는데, 이 과정에서 작곡가는 기존 음악을 최대한 유지하면서 새로운 가사에 맞게 최소한의 수정만을 가한다. 이를 위해 시인은 원래 가사의 운율, 음절 수, 구조 등이 유사한 새로운 텍스트를 작성해야하고 이러한 방식은 바흐가 자주 협업한 파칸더와의 작업에서 잘 나타난다. Steven Saunders, “Bach’s Second Thoughts on the *Christmas Oratorio*,” in *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J.S. Bach*, eds. Mark A. Peters and Reginald L. Sanders (Lanham: Lexington Books, 2018), 223 재인용.

업하기 위해 당대 크리스마스 전통과 문화, 루터교 신학 등 다양한 측면을 종합적으로 고려한 정교한 작곡 과정으로 볼 수 있다.

본 논문에서는 이러한 바흐의 독자적인 패러디 작법이 《크리스마스 오라토리오》에서 어떻게 재가공 되어 나타나는지 살펴보기 위해, 11개의 패러디 악장을 정체성 전환, 기능적 전환, 감정적 전환의 세 가지 패러디 유형으로 나누어 분석하고자 한다. 이에 앞서 《크리스마스 오라토리오》에 전반적으로 나타난 패러디 작법의 특징을 먼저 살펴본다.¹⁸⁾

2. 텍스트와 조성 변화

패러디 기법에서 가장 먼저 발생하는 변화는 가사의 변형이다. 서로 다른 성악 장르인 세속 칸타타가 교회 오라토리오로 패러디되면서 새로운 음악에 맞는 가사가 필요했다. 이러한 방식은 16세기 콘트라팍툼(contrafactum) 전통과 유사하며 바흐는 기존 음악의 텍스트를 새로운 음악에 맞게 가공하여 재구성했다.¹⁹⁾ 이러한 패러디는 단지 작곡가의 작곡 테크닉으로 이루어진 것이 아니라, 작사가와의 협업을 통해 수행되었다. 특히 바흐는 텍스트에 내재된 신학적 함의와 음악적 구조가 서로 긴밀히 대응하도록 음악과 언어 사이의 상호작용에 세심한 주의를 기울였다. 이로써 《크리스마스 오라토리오》에 나타난 패러디 작법은 기존 음악의 단순한 차용을 넘어, 새로운 텍스트에 부합하는 음악을 창작 과정으로 이해할 수 있다.

또한 새롭게 구성된 텍스트 중심의 패러디 작법은 조성의 선택, 악기 편성의 조정, 악장의 재배치 등 음악적 요소 전반에 영향을 미친다. 바흐는 기존 세속 칸타타의 음악을 패러디하면서, 새로운 성부와 전례적 기능에 따라 조

18) 패러디의 세 가지 유형인 정체성 전환, 기능적 전환, 감정적 전환의 정의는 본문의 “IV. 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 유형화”(14-17쪽)를 참조하라.

19) Malcolm Boyd, *Bach* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 177-181. 바흐의 패러디 작법은 기존 음악의 텍스트를 새로운 텍스트로 대체하거나 재구성하는 과정을 포함한다. 이는 주로 작사가의 주도로 이루어졌고, 이후 작사가와 음악가의 협업으로 가사가 재구성된다. 이때 새로운 가사의 운율, 악센트, 의미가 기존 음악에 어울리도록 최소한의 변형을 거치게 된다. 보이드는 이 가사 차용의 과정을 기존 음악에 새로운 텍스트를 맞추는 기법과 기존 텍스트를 새로운 문맥에 대체하는 두 가지 방식으로 나누며 바흐는 두 기법을 모두 활용했다고 설명한다.

성을 유지하거나 이조했다. 합창에서는 조성을 그대로 유지하는 경우가 많은 반면, 아리아와 이중창에서는 성부 변화나 음역의 적합성을 고려해 이조가 자주 이루어진다. 《크리스마스 오라토리오》의 11개 패러디 악장 중 조성을 그대로 차용한 악장은 5개, 이조한 악장은 6개로 이를 정리하면 다음과 같다(〈표 3〉).

〈표 3〉 《크리스마스 오라토리오》 패러디 악장 조성의 차용: 유지

패러디 모델		조성		크리스마스 오라토리오	조성
BWV 214, 1	합창	D	1	합창	D
BWV 213, 9	알토	a	4	알토 아리아	a
BWV 214, 7	베이스	D	8	베이스 아리아	D
BWV 214, 9	합창	D	24	합창	D
BWV 213, 1	합창	F	36	합창	F

《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장에서 조성을 유지한 경우는 합창에서 많이 나타난다. 특히 오라토리오의 각 파트 시작 합창 악장인 1번, 24번, 36번은 패러디 모델의 조성을 그대로 차용했다. 또한 4번, 8번은 아리아 악장이지만 조성을 그대로 차용하면서 성악 성부도 동일하게 유지했다. 다음으로 기존 음악에서 오라토리오로 차용하면서 이조한 경우를 정리하면 다음과 같다(〈표 4〉).

〈표 4〉 《크리스마스 오라토리오》 패러디 악장 조성의 차용: 이조

패러디 모델		조성		크리스마스 오라토리오	조성
BWV 214, 5	알토 아리아	b	15	테너 아리아	e
BWV 213, 3	소프라노 아리아	B ^b	19	알토 아리아	G
BWV 213, 11	이중창: 알토, 테너	F	29	이중창: 소프라노, 베이스	A
BWV 213, 5	알토 아리아	A	39	소프라노 아리아	C
BWV 213, 7	테너 아리아	e	41	테너 아리아	d
BWV 215, 7	소프라노 아리아	b	47	베이스 아리아	f [#]

패러디 모델의 조성을 이조하여 차용하는 경우는 합창보다 솔로 아리아에서 많이 나타난다. 일반적으로 성악 성부를 여성에서 남성으로 변경하여 차용한 경우에는 팔림조의 위나 아래로 이조하고, 여성 성부 간에 차용한 경우에는 단3도 위나 아래로 이조한다. 또한, 솔로 아리아에서 조성의 차용은 변경된 성부에 맞는 음역대의 조성으로 이조된다. 그러나 41번 테너 아리아는 기존 음악의 테너 성부를 그대로 차용하였지만 조성은 e단조에서 d단조로 이조한 이례적인 경우에 해당한다.

즉, 《크리스마스 오라토리오》에서 조성의 차용은 일반적으로 합창의 경우 조성이 그대로 유지되고, 아리아와 이중창 아리아에서는 이조하는데, 새로운 조성은 각 성악파트의 설정에 따라 결정되었다.

3. 악기 편성의 재구성

《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장에서는 기존 음악의 악기 편성을 그대로 차용하기도 하지만, 새로운 전례에 어울리는 악기를 추가하거나 삭제하는 경우도 나타난다. 특히 아리아에서는 오보에 다모레(oboe d'amore), 플라우토 트라베르소(flauto traverso)와 같은 목관 악기와 건반 악기 같은 악기 사용이 특징적으로 변형되며, 때로는 콘티누오가 생략되거나 베이스 반주가 축소되기도 한다.

일반적으로 바흐의 악기 편성은 도입 합창에서 대부분 유사하게 차용되었고, 아리아 악장에서는 악기가 추가되거나 삭제되는 등 재편되었다. 먼저, 《크리스마스 오라토리오》의 시작 합창에서 나타난 악기 편성의 차용을 살펴보면, 1번, 24번 합창에서는 기존 음악의 대규모 악기 편성을 그대로 차용하고, 콘티누오 파트만 일부 변형했다. 1번 합창에서는 비올로네를 삭제하고 바순과 건반 악기를 추가했으며, 24번 합창에서는 비올로네를 건반악기로 대체하여 재편성했다. 36번 합창의 경우, 기존 음악의 일반 호른이 사냥 호른(corno da caccia)으로 재편되고, 콘티누오에 건반악기가 추가되었다. 이처럼 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장 가운데 합창 악장은 대체로 기존 음악의 악기 편성을 유지하며, 콘티누오에 건반 악기를 보강하는 정도에 그치면서 전체적인 편성의 변화는 제한적이다.

다음으로 패러디된 8개의 아리아 악장에서는 합창 악장에 비해 악기 편성이 보다 많이 변형되었다. 아리아 악장의 악기 편성을 살펴보면, 기존 음악에 목관 악기가 추가되거나 삭제되고, 다른 목관 악기로 대체되기도 한다. 예를 들면, 바흐는 4번 아리아에서는 오보에 다모레를, 8번 아리아에서는 플라우트 트라베르소를 추가했다. 또한 15번 아리아에서는 일반 오보에를 플라우트 트라베르소로 변경하고, 19번 아리아는 플라우트 트라베르소, 오보에 다모레, 오보에 다 카치아를 추가하여 목관 악기의 음색을 풍부하게 보강했다. 39번 아리아에서는 오보에 다모레가 일반 오보어로, 41번 아리아에서는 플라우트 트라베르소가 오보에 다모레로 변경된다. 47번 아리아의 악기 편성은 주목할 만한데, 기존 음악은 콘티누오 없는 바세토(basetto) 반주형으로 이는 오라토리오에서 콘티누오 없이 건반악기 반주로만 구성된다. 또한 기존 음악의 플라우트 트라베르소는 삭제되고, 오보에 다모레만 유지되면서 축소된 형태로 오라토리오의 악기는 재편성 된다.²⁰⁾

요약하면, 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장의 악기 차용을 살펴보면, 합창 악장은 대체로 기존 음악의 대규모 악기 편성을 유지하지만, 아리아는 부분적으로 변형된 양상을 보인다. 이러한 변화는 바흐 패러디 기법의 일관된 원칙에 따른 것이 아니라, 개별 악장의 특징에 따라 각기 다르게 나타난다.

4. 형식의 차용과 전환

《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장은 대부분 패러디 모델의 형식을 유사하게 차용하고 있지만 기존 음악의 형식을 전환해서 차용한 악장도 있다. 먼저 이 작품의 11개 패러디 악장에서 사용된 형식을 살펴보면, 그 형식은 리토르넬로와 결합된 다 카포, 변형된 다 카포, 2부분 형식으로 구분된다(<표 5>).

20) 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장 중 아리아 악장의 악기 차용은 목관 악기를 추가한 것과 생략한 것으로 나누어지는데, 아리아에서 가장 많이 사용된 목관 악기는 오보에 다모레이다. 오보에 다모레는 일반 오보에보다 부드러운 음색과 낮은 음역을 지닌 악기로 바흐의 성악 작품에서는 주로 내면의 감정, 경건함, 온유함을 표현할 때 사용된다.

〈표 5〉 《크리스마스 오라토리오》, 패러디 악장의 형식 구성

	다 카포		변형된 다 카포		2부분 형식
1부	1, 합창	4부	36, 합창	2부	15, 아리아
1부	4, 아리아	5부	47, 베이스 아리아	3부	24, 합창
1부	8, 아리아			4부	39, 아리아
2부	19, 아리아				
3부	29, 이중창 아리아				
4부	41, 아리아				

각 패러디 악장의 형식을 기준으로 보면, 다 카포 형식이 6개 악장, 변형된 다 카포는 2개 악장, 2부분 형식은 3개 악장으로 분류된다. 이를 다시 합창과 아리아 악장의 형식으로 나누어서 살펴보면 다음과 같다(〈표 6〉, 〈표 7〉).

〈표 6〉 《크리스마스 오라토리오》, 합창 악장의 형식 구성

다 카포				변형된 다 카포			2부분 형식	
	㉠	㉡	㉢	㉠	㉡	㉢	㉠	㉡
1번	D	b	D					
24번							D-A	A-D
36번				F-C	d	F		

〈표 7〉 《크리스마스 오라토리오》, 아리아 악장의 형식과 구성

다 카포 아리아				변형된 다 카포 아리아				2부분 형식	
	㉠	㉡	㉢		㉠	㉡	㉢		㉠ ㉡
4번	D	b	D	47번	f [#] -c [#]	c [#]	f [#]	15번	e-b G-e
8번	D	b	D					39번	C-G a-C
19번	G	e	G						
29번	A	f [#]	A						
41번	d	g	d						

위의 〈표 6〉과 〈표 7〉을 비교하면, 3개의 도입 합창은 제1부에서 다 카포 형식, 제3부에서 2부분 형식, 제4부에서 변형된 다 카포 형식을 따르고 있다.

8개의 아리아 악장에서는 바로크 시대의 전형적인 다 카포 아리아를 가장 많이 사용하고, 변형된 다 카포 아리아는 제5부 47번 아리아와 2부분 형식은 제2부, 15번 아리아와 제4부 39번 아리아에서 사용된다.

즉, 다 카포 형식은 오라토리오의 전·후반부에서 모두 사용되지만 변형된 다 카포 형식은 주로 후반부에서 사용된다. 한편, 앞서 살펴본 악장의 형식들은 대부분 기존 음악의 형식을 유사하게 따르고 있지만 제5부 47번 아리아는 패러디 모델인 《너의 행운을 찬양하라, 축복받은 작센이여》(BWV 215), 7번 아리아의 2부분 형식을 변형된 다 카포 아리아로 전환해서 차용하는 이례적인 악장에 해당한다. 이는 형식 차용에 있어서도 단순한 모방이 아니라 기존 음악을 재해석하여 새로운 음악으로 재작업하는 것이다. 또한 제1부 4번 아리아는 기존 음악을 오라토리오로 패러디하면서 두 마디를 추가해 원곡의 길이보다 확장시켰지만 형식은 그대로 다 카포 형식을 유지했다.

이를 종합하면, 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장에서는 텍스트, 조성, 악기 편성, 형식 등 다양한 음악적 요소들이 변형되어 새로운 음악으로 재편된다. 다음 장에서는 이러한 변형이 발생하는 패러디 과정, 즉 기존 음악과 오라토리오 악장의 간극 속에서 어떤 변화와 재작업이 이루어지는지 구체적으로 고찰할 것이다.

IV. 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 유형화: 정체성 전환, 기능적 전환, 감정적 전환

《크리스마스 오라토리오》는 상당 부분이 기존의 세속 칸타타에서 차용된 음악으로 구성되어 있어, 바흐의 패러디 작법을 심층적으로 분석할 필요성이 있다. 그러나 패러디 악장의 분석은 단순히 기존 음악과 차용된 새로운 음악의 비교를 넘어, 다른 텍스트로 전환되면서 발생하는 다층적인 변화들을 고찰하고, 바흐의 패러디 과정을 면밀히 연구해야 한다.

본 논문에서는 《크리스마스 오라토리오》에 포함된 11개 패러디 악장을 분석하여, 각 전환 양상을 ‘정체성 전환’(Identity Transformation), ‘기능적 전환’(Functional Transformation), ‘감정적 전환’(Affective Transformation)

의 세 가지 유형으로 분류하고자 한다. 이러한 유형화 작업은 바흐의 패러디가 결코 단순한 기존 음악의 모방이 아니라 다층적이고 정교한 작곡 과정을 통해 이루어졌음을 밝히기 위한 분석적 도구로 기능한다. 다만 세 가지 패러디 유형은 각 범주의 경계가 항상 명확하게 구분되지 않는다. 각 악장의 패러디는 여러 유형이 서로 중첩되거나 상호 침투하는 양상을 보이며, 경우에 따라서는 하나의 악장 안에서도 복합적인 전환이 동시에 발생한다. 따라서 본 연구의 패러디 유형화는 각 악장에서 전환의 양상이 가장 선명하게 드러나는 지점을 중심으로 이루어진다.

정체성 전환은 시적 화자 또는 대상이 바뀌는 경우로 대체로 기존 음악이 유사하게 차용되면서도 새로운 가사에 부합하도록 선율이 조정되는 방식이다. 기능적 전환은 음악의 용도, 목적, 전례적 기능에 따라 이루어지는 전환으로 정체성 전환보다 다양한 음악적 수사의 변형이 수반된다. 감정적 전환은 기존 음악과 상반된 정서나 분위기로 전환된 유형으로 텍스트의 구조나 음악적 요소의 변형 정도가 두드러진다. 이어서 각 패러디 유형에 해당하는 악장들을 중심으로, 전환의 양상이 어떻게 구현되는지를 간략히 살핀다.

정체성 전환은 시적 화자 및 대상이 근본적으로 전환되는 패러디다. 시적 화자가 고대 신화의 주인공에서 그리스도 신자 및 복음서의 등장인물로 전환되거나 혹은 그 시적 대상이 세속의 권력자에서 예수 그리스도로 전환되는 경우에 해당한다. 5개의 악장이 정체성 전환으로 분류되며, 각 악장의 특징을 정리하면 다음과 같다(〈표 8〉).

〈표 8〉 《크리스마스 오라토리오》, 정체성 전환 유형의 악장 구성

	BWV 248	시적 화자 및 대상의 전환	
제1부	8번, 베이스 아리아	시적 대상	여왕 → 예수 그리스도
제2부	15번, 테너 아리아	시적 대상	여왕 → 목동들
제3부	24번, 합창	시적 대상	여왕 → 전능자 하나님
제3부	29번, 이중창 아리아	시적 화자	헤라클레스, 선의 여신 → 신자
제4부	41번, 테너 아리아	시적 화자	선의 여신 → 신자

즉, 정체성 전환은 기존 음악을 비교적 유사한 형태로 차용하되, 시적 화자와 그 대상이 변화함에 따라 새롭게 설정된 화자 및 대상의 정체성을 부각하기 위해 선율 구성이나 악기 편성에 변형이 수반된다. 각 악장의 변형 정도는 차이가 있지만 일반적으로 합창보다 아리아에서, 솔로 아리아보다 이중창 아리아에서 더욱 두드러지게 나타난다.

기능적 전환은 기존 음악의 용도나 기능이 새로운 음악의 목적에 맞게 전환된 유형으로, 바흐가 이를 루터교 크리스마스 전례의 맥락에 부합하도록 재구성한 것을 말한다. 4개 악장이 기능적 전환 유형에 해당하며, 각 악장의 전환 양상은 다음 표와 같다(〈표 9〉).

〈표 9〉 《크리스마스 오라토리오》, 기능적 전환 유형의 악장 구성

	BWV 248	음악의 용도 및 기능
제1부	1번, 합창	여왕 생일 축하, 행사 → 예수 탄생, 크리스마스 전례
제2부	19번, 알토 아리아	수면 장면의 기능: 유혹 → 평안
제4부	36번, 합창	영웅 헤라클레스의 돌봄 → 새해 전례의 감사
제4부	39번, 아리아	메아리: 헤라클레스의 내면의 소리 → 예수의 음성

기능적 전환 유형에서도 시적 화자와 대상의 전환이 일차적으로 동반되지만, 이 유형의 핵심은 음악의 새로운 기능과 용도에 대한 재구성에 있다. 예컨대, 기존 음악과 패러디 음악이 모두 축일을 위한 음악이라는 점에서 공통되지만, 세속의 생일 축하 음악이 교회의 크리스마스 전례 음악으로 기능이 전환되면서 다양한 요소들, 예를 들면 조성, 악기 편성, 텍스트 등이 새롭게 변형된다. 또한 이 유형은 유사한 장면이나 장치를 차용하면서도 그 기능과 목적을 재해석한다. 즉, 기능적 전환은 오라토리오가 크리스마스 축일 및 새해 전례의 기능에 부합하도록 음악을 새롭게 구성하는 과정으로, 바흐가 당대 루터교 신학과 전통이 반영된 텍스트를 재해석함으로써 정체성 전환보다 음악적 변형의 정도가 더욱 두드러진다는 특징을 갖는다.

감정적 전환은 기존 음악이 전달하던 감정이나 정서를 새로운 정서적 의미로 전환한 유형으로, 특히 상반된 텍스트 구조와 의미에 따라 음악적 변형이 강하게 나타난다. 이 유형은 두 개의 악장에서 확인되며, 그 특징은 다음과 같

다(〈표 10〉).

〈표 10〉 《크리스마스 오라토리오》, 감정적 전환 유형의 악장 구성

	BWV 248	상반된 감정의 전환
제1부	4번, 아리아	헤라클레스의 분노 → 신자의 영적인 사랑, 신앙 고백
제5부	47번, 아리아	전쟁 승리의 위엄 → 신자의 간구

이처럼 바흐의 패러디는 단순히 기존 음악에 새로운 가사를 조정하거나 설정하는 차원에 머무르지 않고, 패러디 모델을 정밀하게 분석하고, 당대의 크리스마스 전통과 문화, 루터교 전례와 신학까지 포괄적으로 반영하여 음악적 구성 요소들을 재작업한 복합적인 작곡 기법임을 알 수 있다. 다음 장에서는 앞서 제시한 세 가지 패러디 유형이 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장에서 어떠한 방식으로 작동하는지 각 유형의 대표적인 악장을 분석하여 다양한 층위에서 면밀히 고찰한다.

1. 정체성 전환의 패러디 유형(Identity Transformation)

정체성 전환의 패러디는 시적 화자 및 대상이 전환되는 유형으로 각 음악의 주체가 근본적으로 전환된다. 이는 외형상 기존 음악의 구성을 유지하면서 차용하기 때문에 유사하게 보일 수 있으나, 시적 화자 및 대상이 전환되면서 이를 강조하는 다양한 음악적 장치들에서 변형이 나타난다. 정체성 전환의 패러디 유형에서는 기존 음악의 주체와 대상이 전환됨에 따라 음악 내적 논리나 악곡 구성 및 선율의 전개 방식에서도 새로운 변형이 나타난다. 이는 새로운 텍스트를 기존 음악에 끼워 맞추는 간단한 방식이 아니라 정체성이 변하면서 발생하는 여러 문제들을 심층적으로 고려한 복합적인 전환인 것이다.

《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장에서 정체성 전환의 패러디 유형은 다섯 개 악장으로 8번, 15번, 24번, 29번, 41번이 이에 해당된다. 이 장에서는 29번 이중창 아리아를 중심으로 세속 칸타타에서 전례 음악으로 그 대상이 어떻게 전환되어 나타나는지 기존 음악과 패러디 음악의 주체 및 시적 화자를 중심으로 비교·분석하여 정체성 전환의 패러디 특징을 면밀히 고찰한다.

1.1. 제3부, 29번, 이중창 아리아, ‘오 주여, 당신의 열정과 자비하심이여’ (Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen)의 분석

29번 이중창 아리아는 시적 화자가 ‘헤라클레스와 선의 여신’에서 ‘신자’로 전환된 정체성 패러디 유형에 해당한다. 기존 음악에서는 세속의 남녀 간 사랑을 노래했지만 패러디 음악에서는 그리스도를 향한 신자의 영적인 사랑으로 전환된다. 헤라클레스에서는 “나”와 “너”라는 극적인 대화체로 전개하는 반면, 오라토리오에서 대화체는 제거되고, 신자의 묵상으로 변모되어 나타난다. 바흐는 이러한 장치를 표현하기 위해 텍스트, 성부 배치, 음역의 확장 등 다양한 음악적 요소들을 세심하게 조정하여 세속의 사랑과 영적인 사랑을 대비하여 전개했다. 이 장에서는 유사한 사랑의 분위기와 정서를 가진 두 아리아가 각기 다른 정체성으로 펼쳐지는 패러디의 구체적인 과정을 살핀다.

1.1.1. 시적 화자의 전환

29번 이중창 아리아의 시적 화자는 예수 그리스도를 믿는 신자로, 그리스도를 향한 사랑과 신앙을 고백한다. 패러디 모델인 《헤라클레스 칸타타》에서는 헤라클레스와 선의 여신이 각각 시적 화자로 등장하여 서로에게 사랑을 고백한다. 두 아리아 가사의 형식은 유사하지만 노래의 주체와 차용의 맥락, 내용에 있어서 세속적인 남녀의 사랑이 그리스도와 신자 사이의 영적 사랑으로, 그 주체와 시적 화자가 대비되어 나타난다.²¹⁾

두 아리아의 가사에서 주목할 점은 시적 화자의 수와 역할의 변화이다. 패러디 모델에서는 헤라클레스와 선의 여신인 두 명의 주인공이 각각 독립된 성부로 등장하여 대화 형식을 이룬다. 예를 들어, 헤라클레스가 “나는 당신의 것”(Ich bin deine)이라고 고백하면 선의 여신은 “당신은 나의 것”(Du bist meine)이라고 응답한다. 반면 《크리스마스 오라토리오》에서는 그리스도와 신자 간의 대화가 이루어지지 않고, 시적 화자인 신자가 그리스도를 향한 사랑을 신앙 고백적 성찰의 형태로 노래하는 방식으로 변환된다. 즉, 패러디 모델에서 남녀 간 사랑의 아리아는 그리스도를 믿는 신자의 영적 사랑 고백의

21) 바흐의 패러디 작법에서 세속 음악에 나타난 남녀 간의 사랑을 교회 음악에서 그리스도를 향한 영적 사랑으로 변환해 차용하는 사례는 빈번하게 나타난다.

아리아로 전환된 것이다. 또한 차용 과정에서 바흐는 기존 음악에 사용된 등장인물의 이름은 삭제하고, 이를 일반화된 신자의 신앙 고백으로 재구성했다. 이러한 변형은 바흐가 세속 칸타타에서 사용한 음악 드라마(dramma per musica)적 요소를 교회 오라토리오로 차용할 때, 극적인 장면 설정을 제거하고 신앙 고백적 노래로 전환하는 패러디 작법의 일환으로 이해할 수 있다.²²⁾

1.1.2. 악곡 구성의 전환: ‘음악극’(dramma per musica)에서 ‘전례’ 음악으로 이 곡은 패러디 모델과 유사한 형식을 따르고 있지만 조성, 성악 성부, 악기 편성에 있어서는 조금씩 차이가 있다. 조성의 이조와 성부 변경으로, 기존 음악에서는 알토와 테너가 가까운 음역에서 병진행하거나 교차 진행하는 양상이 나타났지만, 《크리스마스 오라토리오》에서는 소프라노와 베이스 간 음역 차이가 커지면서 기존 음악의 중복 및 교차 진행이 사라졌다. 이러한 차이는 두 아리아의 마디39-41, 마디94-98에서 잘 드러난다. 《헤라클레스 칸타타》의 마디39-42에서는 헤라클레스와 선의 여신이 서로에게 사랑을 고백하며 알토와 테너 성부를 병행3도로 전개하다가 마디41-42에서는 각 성부의 음역을 넘나들며 전개한다. 이는 두 남녀의 관능적인 사랑을 선율적인 병진행과 성부 겹침으로 표현한다. 반면, 《크리스마스 오라토리오》의 마디39-42에서는 소프라노와 베이스가 옥타브 이상의 간격을 유지하며 병행11도로 진행하고, 마디42에서는 E음을 옥타브로 중복하여 종결한다.

이러한 변형은 두 아리아의 마디94-98에서도 극명하게 나타난다. 《헤라클레스 칸타타》에서 알토와 테너는 병행6도로 진행하다가 마디97-98부터 테너가 알토 성부를 침해하며 사랑의 결합을 음악적으로 표현한다. 반면, 《크리스마스 오라토리오》의 동일한 부분에서는 소프라노와 베이스가 병행10도를 유지하면서 진행한다. 이는 전능자인 예수 그리스도와 인간인 신자 사이에 존재하는 영적 거리감을 선율로 대비하여 나타낸 것이다(<악보 1>).

22) 바흐의 《부활절 오라토리오》에서도 세속 칸타타에서 각 파트에 부여된 신화 속 주인공의 이름을 오라토리오로 차용하면서 삭제하고 극적인 요소들을 제거한다.

〈악보 1〉 BWV 248, 29번, 마디94-98: 소프라노, 베이스의 음역확장

Sop
trö - stet uns und macht uns frei, und macht - uns - frei, und macht uns frei.

Bass
trö - stet uns und macht uns frei, und macht - uns frei, und macht uns frei.

즉, 기존 음악에서 헤라클레스와 선의 여신에게 부여되었던 알토와 테너 성부가 오라토리오에서 소프라노와 베이스로 변형되는데, 이는 단순한 이조나 음역을 조정한 것을 넘어서 그리스도와 신자의 신학적 의미를 고려해 배치한 것으로 해석할 수 있다. 기존 음악을 단순히 유사하게 차용한 것이 아니라, 세부적인 요소까지도 신학적·음악적으로 고려하여 새롭게 변형했음을 알 수 있다.

1.1.3. 선율의 변형: 세속적 사랑과 신앙적 사랑

이 장에서는 가사의 의미와 음절수 변화에 따라 선율이 변형된 예를 분석한다. 《헤라클레스 칸타타》의 마디117-118에서는 테너가 “결합하다”(verbinden)의 3음절 가사를 각각 한 음절씩 ‘ver/bin/den’으로 나누어 G-B^b-A로, 즉 장6도의 급격한 하행 도약으로 진행한다. 하지만 《크리스마스 오라토리오》에서는 이를 2음절 “사랑”(Liebe)에 맞춰 노래하면서, 장식적 선율로 확장하면서도 단조로운 진행으로 구성했다. 이러한 작법은 음절수가 다른 가사를 패러디할 때, 흔히 사용되는 기법이다.

후반부에서는 전반부에 비해 많은 변형이 일어나는데, 주목할 점은 차용 과정을 거치면서 기존 음악에 비해 복잡하고 화려하게 재구성된 것이 아니라, 오히려 단순하고 절제된 경향이 나타난다는 점이다. 예를 들어, 《헤라클레스 칸타타》의 마디142-145에서는 3행의 가사 “약혼자가 하나 되었듯이”(Verlobte sich verbinden)의 의미를 강조하기 위해, 바흐는 사랑하는 연인의 결합을 표현하는 기쁨의 음형을 8분음표, 점16분음표, 32분음표로 구성된 리듬에 꾸밈음인 전타음과 트릴을 추가하여 만들고, 이 음형을 장식적 선율로 반복하여 전개했다(〈악보 2〉).

〈악보 2〉 BWV 213, 11번, 마디142-145: 기쁨의 장식적 음형

Alto
Herkules

Tenor
Tugend

Wie Ver - lob te - sich ver - bin den

이와 대조적으로 《크리스마스 오라토리오》의 마디142-145에서는 3행의 가사 “주님의 은혜로운 호의와 사랑”(Deine holde Gunst und Liebe)을 표현하기 위해, 선율을 8분음표와 4분음표로 구성하여 패러디 모델에 비해 길이를 확장하고, 앞짧은 꾸밈음을 추가하여 장식음을 형성했다. 이 음형은 마디 142-144에서 D-C[#]-B, C[#]-B-A, B-A-G[#] 순으로 순차 하행하며 반복 전개된다(〈악보 3〉).

〈악보 3〉 BWV 248, 29번, 마디142-145: 선율의 단순화

dei - ne hol - de Gunst und Lie - be

두 아리아의 〈악보 2〉와 〈악보 3〉에서 나타나는 패러디는 바흐의 일반적인 패러디 유형과는 다른 양상을 보인다. 바흐의 차용 작법에서는 새 모델이 기존 음악보다 화려하고 복잡한 구조로 재구성되는 경우가 일반적이지만, 이 경우는 오히려 구조를 단순화시키고 있다.

29번 이중창 아리아는 정체성 전환 패러디에 속하는 다른 악장들에 비해 가장 두드러진 변형을 보여준다. 일반적으로 정체성 전환 패러디는 기능적 전환 패러디에 비해 음악적으로 단순한 변형이 이루어지는 경향을 보이지만, 이 곡에서는 각기 다른 시적 화자의 가사를 정교하게 조정하고, 텍스트와 음악의 관계를 면밀히 조정하여 새롭게 전환했다.

2. 기능적 전환의 패러디 유형(Functional Transformation)

《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장 중 일부는 패러디 모델의 본래의 기능적 목적 즉, 세속적 찬양, 정치적 선전, 극적 장면 연출 등을 종교적 예배와 전례의 맥락에 부합하는 방식으로 전환하여 재구성한 경우에 해당한다. 이 장에서는 음악이 수행하던 외재적 기능의 방향과 목적이 새로운 전례적·신학적 기능으로 재배치되는 유형을 ‘기능적 전환’의 패러디 유형으로 분류한다.

기능적 전환의 패러디 유형에서 핵심은 음악 외형의 차용 여부에 있는 것이 아니라, 각 음악이 작용하는 맥락의 목적과 기능의 변환에 있다. 바흐는 단지 기존 음악을 재사용한 것이 아니라 그것을 새로운 전례에 맞게 기능적으로 재해석하고, 그에 적합한 방식으로 선별적으로 수정하거나 구조적으로 유지했다. 이러한 기능적 전환은 형식, 조성, 악기 편성, 가사 세팅, 정서적 음향 조직 등 다양한 차원에서 복합적으로 실현된다. 다시 말해, 기능적 전환의 패러디는 단순히 음악의 ‘기능’만을 바꾸는 개념이 아니라 바흐가 전례를 목적으로 정체성과 감정 구조를 아울러 음악을 통합적으로 재구성한 창작 방식으로 이해해야 한다. 예컨대, 39번 메아리 아리아는 기존 음악에서 사용된 메아리 장치(echo effect)를 반복적으로 활용하여 차용한다. 패러디 모델의 메아리는 도덕적 결단의 도구로 기능하였지만 오라토리오에서는 신자 내면에서 울리는 성령(holy spirit)의 응답으로 신앙 고백의 기능을 한다.²³⁾ 즉, 바흐는 동일한 메아리 장치를 단순히 재사용한 것이 아니라 크리스마스 전통과 루터교 신학에 비추어 재해석하고, 이를 넘어서 당대 문화적·신학적 함의까지 반영시켜 재구성한 것이다.

이 장에서는 기능적 패러디의 유형을 19번 ‘수면 아리아’를 중심으로 분석하여, 바흐가 기존 음악을 어떤 방식으로 기능적 전환을 일으키고, 그 기능을 재배열하며 전례적 메시지에 부합하는 새로운 음악적 실체를 창조하는지 고찰하고자 한다.

23) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 284-285.

2.1. 제2부, 19번 아리아, ‘잘 자라, 나의 사랑’(Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh)의 분석

19번 아리아는 《헤라클레스 칸타타》, 3번 아리아, ‘잘 자라, 나의 사랑’(Schlafe, mein Liebster)을 패러디 모델로 차용했다. 두 아리아는 모두 수면 장면을 연출하지만 각 아리아에서 수면의 기능과 목적은 ‘유혹의 잠’과 ‘평온한 잠’으로 다르다. 이 장에서는 유사한 ‘수면 아리아’가 어떠한 패러디 과정을 거쳐 각기 다른 기능적 맥락으로 재구성되는지 자세히 살핀다.

2.1.1. ‘수면’(Schlafe) 장면의 이중적 해석

제2부의 첫 아리아인 19번 아리아는 요람에서 잠든 아기 예수를 노래하는 자장가이다. 이는 당시 크리스마스 전통인 ‘요람 흔들기’(Kindelweigen)를 아리아에 반영한 것으로 이는 중세부터 시작해 종교개혁 이후에도 전해지고 있는 전통이다.²⁴⁾ 이 곡의 가사는 기존 음악의 가사를 유사하게 차용했다. 두 아리아의 가사를 비교하면, 수면 장면을 암시하는 ‘잠들다’(schlafen), ‘잠, 수면’(Ruh)을 의미하는 가사들이 공존한다(〈표 11〉).

〈표 11〉 BWV 213, 3번 아리아와 BWV 248, 19번 아리아: 가사 비교

《헤라클레스 칸타타》, 3번	《크리스마스 오라토리오》, 19번
Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh	Schlafe, mein Liebster, genieß der Ruh
Folge der Lockung entbrannter Gedanken	Wache nach diesen vor aller Gedeihen!
Schmecke die Lust	Labe die Brust
Der lüsteren Brust	Empfinde die Lust
Und erkenne keine Schranken	Wo wir unser Herz erfreuen!
잘 자라, 나의 사랑, 편히 쉬리	잘 자라, 나의 사랑, 편히 쉬리

24) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 229. 종교개혁 이후 다양한 크리스마스 행사 및 전통이 폐지되었으나 일부 지역에서는 그 형태가 변형되어 이어졌다. 라타이는 실제로 요람을 ‘흔드는’(rocking) 행위는 크리스마스 전통을 반영한 것으로 잠든 아기 예수를 향한 자장가는 음향적 은유의 형태로 변모되어 그 전통을 전하고 있다고 밝힌다.

불타는 욕망의 유혹을 따르리	잘 깨어나면 모든 일이 잘 이루어지리!
쾌락에 빠져라	네 마음을 편안히
욕망의 가슴에	안식을 얻으리
어떠한 장벽도 없으리	우리 마음이 즐거워하리!

두 아리아에서 가사의 형식과 의미는 유사하지만 ‘수면’ 혹은 ‘잠’의 의미와 목적은 각기 다르게 전환된다. 예컨대, 《헤라클레스 칸타타》에서 ‘수면’의 목적은 ‘쾌락’(Wollust)의 신이 어린 영웅 헤라클레스를 악의 길로 ‘유혹’하기 위한 것이다. 반면, 《크리스마스 오라토리오》에서 ‘수면’의 기능은 흔들리는 요람의 아기 예수를 ‘평온’히 잠들게 하기 위함이다. 즉, 세속과 교회의 수면 아리아는 유사한 음악적 상황과 분위기를 공유하면서도, ‘선’과 ‘악’이라는 상반된 목적을 지닌 음악으로 전환되었다. 기존 음악의 3, 4행에 사용된 ‘기쁨’(Lust), ‘가슴’(Brust)이라는 가사는 오라토리오로 패러디되면서 쾌락에서 ‘안식’의 기쁨으로, 욕망의 가슴에서 ‘평안’한 의미로 재해석 된다(<표 12>).

**<표 12> BWV 213, 3번 아리아와 BWV 248, 19번 아리아:
가사의 의미 전환**

	헤라클레스 칸타타	크리스마스 오라토리오
잠들다(Schlafe), 잠(Ruh)	유혹의 수면	평온한 수면
기쁨(Lust)	쾌락의 기쁨	안식의 기쁨
가슴(Brust)	욕망의 가슴	평안한 마음

또한 《헤라클레스 칸타타》에서는 헤라클레스를 유혹하기 위해 수면 상태를 의미하는 가사를 사용하지만 《크리스마스 오라토리오》에서는 아기 예수가 잠에서 깨어 변영을 이룰 것을 대조적으로 표현하고 있다.²⁵⁾

25) 19번 아리아의 2행 가사에서 “잘 깨어나면 모든 일이 이루어지리!”(Wache nach diesen vor aller Gedeihen!)에 잘 나타난다. 2행의 첫 가사 “깨어나다”(Wache)와 “잘 자라”(schlafe), 또는 “잠”(Ruh)은 그 의미가 상반된다.

2.1.2. 악기 편성의 확대

이 곡은 기존 음악과 동일한 형식, 박자, 길이를 차용했지만 조성과 성부, 악기 편성은 변형된다. 《헤라클레스 칸타타》에서는 소프라노가 헤라클레스를 유혹하기 위한 음향적 효과를 연출하는 반면, 《크리스마스 오라토리오》에서는 저음의 알토가 평안한 자장가의 분위기를 나타냈다. 또한, 기존 음악의 악기 편성은 현악기로만 이루어졌으나 오라토리오에서는 오보에 다모레, 오보에 다 카치아, 플라우토 트라베르소 등 목관 악기를 추가하여 다채롭고 풍부한 음색을 나타냈다. 예컨대, 기존 음악의 악기 편성은 현악기로만 이루어졌으나 오라토리오에서는 알토 선율을 플라우토 트라베르소가 옥타브 위에서 중복하고, 현악기의 반주는 오보에 다모레와 오보에 다 카치아가 추가되며 더욱 풍부한 음향을 연출한다. 이로써 《크리스마스 오라토리오》는 현악기와 목관 악기가 잘 어우러져 크리스마스 전례음악의 정서에 맞게 변형되었다.

2.1.3. 선율의 대비: 유혹과 평온함

이 장에서는 두 수면 아리아의 선율이 어떻게 대비되어 나타나는지 분석한다. 두 아리아에서 ‘잠’(Ruh)을 의미하는 선율은 각기 다르게 변형된다. 예컨대, 《헤라클레스 칸타타》의 마디51-52에서는 “der Ruh”를 G음에서 E음으로 장6도로 상행 도약한다. 반면, 패러디 음악에서는 “Ruh” 앞에 장식적 D음을 추가해 A-G-F[#]-E-D-C[#]음으로 순차 하행하여 부드러운 선율로 전개한다.²⁶⁾ 이에 관해 음악학자 마인라트 발터(Meinrad Walter, 1959-)는 《헤라클레스 칸타타》의 “der Ruh”의 6도 도약음형을 ‘쾌락’의 여신이 어린 헤라클레스를 속이는 음형으로 해석한다.²⁷⁾ 즉, 바흐가 기존 음악에서 사용했던 도약 진행을 오라토리오에서는 순차 하행으로 해결하여, 기존의 유혹의 분위기를 경진하고 평안한 정서로 전환한 것으로 해석할 수 있다. 두 아리아의 마디84-87을 비교하면, 동일한 선율에서 기존 음악의 가사 “유혹의 결과”(folge der Lockung)가 패러디 음악의 “잘 자라”(schlafe)로 차용되면서 전개 방식이 변

26) 19번 아리아에서 장식음을 추가한 부분은 마디52, 85, 87, 116, 133, 140에서 나타난다.

27) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 234.

〈악보 5〉 BWV 248, 19번, 마디125-130: 장식적 선율의 변형



〈악보 4〉에서 기존 음악의 마디128-130에서는 “장벽”(Schracken)을 B^bA-G-F-E-D음으로 단음절적으로 순차 하행하여 전개한다. 그러나 《크리스마스 오라토리오》로 패러디하면서 바흐는 예수 그리스도를 의미하는 가사를 강조하며 새로운 장식적 선율을 붙인다. 예를 들면, 〈악보 5〉에서 마디 124-125의 “평안하라”(labe), 마디126-127의 “안식하라”(empfinde), 마디 129-131의 “기뻐하다”(erfreuen)라는 가사를 16분음표의 장식적 음형으로 전개하여 수면 장면을 기쁨과 환희의 정서로 전환하는 것이다.

따라서 19번 아리아는 ‘유혹의 잠’에서 ‘평온한 잠’으로 기능이 전환된 패러디 유형에 해당한다. 두 수면 아리아는 유사한 정서와 분위기를 공유하지만 기존 음악의 가사, 선율, 장식음, 악기 편성 등을 패러디 음악에 맞게 정교하게 조정하고, 특히 크리스마스 전례라는 새로운 기능과 정서에 부합하도록 화려한 장식적 선율로 전개한다.

3. 감정적 전환의 패러디 유형(Affective Transformation)

바흐의 《크리스마스 오라토리오》에 나타난 패러디는 기존 음악이 지닌 감정의 방향성과 정서적 분위기 자체가 전면적으로 반전되는 사례들을 포함한다. 본 논문에서는 이러한 양상을 ‘감정적 전환’의 패러디 유형으로 분류하며 제1부의 4악장과 제5부의 47번이 이에 해당된다. 이러한 전환은 일차적으로 상반된 정서의 내러티브를 중심으로 발생하지만 전례적 문맥과 내면적 정서에 따라 구체화된다.

4번 알토 아리아 ‘시온아 예비하라’(Bereite dich, Zion)는 《헤라클레스 칸타타》 9번 아리아에서 유혹을 거부하며 분노와 결단을 표출하던 영웅적 정

서를, 예수를 기다리는 신자의 영적 사랑과 내면적 열망으로 재해석한다. 이 곡은 패러디 모델의 형식과 조성은 유지하면서도 대조적인 감정을 표현하기 위해 리토르넬로의 선율, 장식, 연주법을 부드럽게 재구성한다. 또한 패러디 음악의 전체 길이를 기존 음악보다 확장함으로써 상반된 텍스트의 의미를 강조한다. 이러한 전환은 단지 음악적 차원에 머무르지 않고, 당대 크리스마스 전통이 세속적 축제에서 신앙적 성찰로 이동하던 시대적 문화 변화, 그리고 루터교 전례에서 그리스도의 초청이 강조되던 것과 밀접한 연관성을 지닌다.

47번 베이스 아리아는 《너의 행운을 찬양하라, 축복받은 작센이여》(BWV 215)의 7번 아리아를 패러디 모델로 삼고 있으며, 이 곡은 정치적 선전의 ‘전쟁 아리아’에서 신자의 내적 성찰과 간구하는 아리아로 전환된다. 패러디 모델의 가사는 전쟁, 무기, 승리 등 전쟁의 분위기를 암시하는 반면, 오라토리오에서는 빛으로 오신 예수를 간절히 기다리는 경건한 분위기의 정서로 전환된다. 이를 위해 바흐는 기존 음악의 형식까지도 재해석했는데, 그만큼 상반된 정서를 표현하는 이례적인 악장이다. 즉, ‘전쟁 아리아’는 전쟁에서 평안으로 분위기와 정서가 전환되며 동시에 기능과 목적 또한 정치적 선전에서 신자의 간구로 전환된다.

즉, 《크리스마스 오라토리오》에 나타난 감정적 전환 유형은 단순한 정서의 치환이나 외형적인 변형에 그치지 않고, 바흐가 새로운 신학적·전례적 맥락에 맞추어 기존 음악의 정서를 근본적으로 재구성한 작법을 보여준다. 특히 ‘전쟁 아리아’에서는 영웅적 혹은 전투적 감정을 내면적 신앙 고백과 경건한 기다림의 정서로 전환하며, 분노의 감정을 신자의 간구를 전환시킨다. 이 장에서는 4번 아리아를 중심으로 바흐가 각기 다른 상반된 내러티브를 어떻게 읽어내고, 세속과 교회 음악에 차용하는지 자세히 비교·분석하여 고찰한다.

3.1. 제1부, 4번 아리아, ‘시온아, 예비하라’(Bereite dich, Zion)의 분석

4번 아리아는 1734년 12월 25일 성탄절 전례를 위한 첫 번째 아리아로 이 땅에 오실 메시아를 기다리는 신자의 노래이다.²⁸⁾ 이 곡의 패러디 모델은 《해

28) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 13. 17, 18세기로 접어들면서 크리스마스는 다양한 행사와 축제 분위기에서 벗어나 예수 그리스도에 대해 깊이 깨닫고 묵상하는 것으로 변모되었다. 이는 바흐의 《크리스마스 오라토

라클레스 칸타타》 9번 아리아 ‘나는 듣지 않으리’(Ich will dich nicht hören)로 이 아리아는 헤라클레스의 격앙된 분노의 감정을 담고 있다. 이 곡은 선과 악의 갈림길에서 갈등하던 헤라클레스가 마침내 유혹의 길을 단호하게 거부하고 선한 길을 가겠다는 의지와 결단을 강한 어조로 표현한 아리아이다. 즉, 4번 아리아는 기존 음악에서 나타난 분노의 감정을 영적인 사랑의 고백으로 전환시킴으로써 서로 상반된 정서를 차용하여 새롭게 재구성한, 감정적 전환의 패러디 유형에 해당한다.

이 곡에서 주목할 점은 다른 패러디 악장에 비해 차용 과정에서 변형이 다수 나타난다는 점이다. 두 아리아는 모두 a단조의 알토 아리아로 외적으로는 대부분 음악적 요소가 유사해 보인다.²⁹⁾ 그러나 두 아리아의 가사를 면밀히 비교하면, 바흐는 세심하게 그 의미를 강조하기 위해 새로운 선율을 창작할 뿐 아니라 심지어 기존 음악의 길이를 확장하기까지 했다. 본 장에서는 4번 아리아를 분석함으로써 상반된 내러티브를 차용하는 과정에서 나타나는 패러디 양상을 분석한다.

3.1.1. 상반된 내러티브의 설정

4번 아리아와 패러디 모델의 가사의 형식은 유사하지만 그 의미는 상반된 정서와 감정을 담고 있다. 패러디 모델에서는 시적 화자가 헤라클레스로, 그는 선과 악의 갈림길에서 갈등하다가 유혹의 길을 거부하며, 분노의 감정을 표출하며 마침내 선의 길을 선택하는 강한 결단과 의지를 드러낸다.³⁰⁾ 반면, 《크리스마스 오라토리오》의 시적 화자는 그리스도를 믿는 신자로 이 땅에 오실 그리스도를 ‘신랑’에, 그를 기다리는 신자를 ‘신부’에 각각 비유하며, 사랑하는 신랑을 맞이하는 신부의 영적 사랑을 표현하고 있다.

리오》에도 영향을 미쳤으며, 제1부 4번 아리아에서는 그리스도의 초청 및 신자의 영적인 사랑 고백이 잘 나타나있다.

- 29) 《크리스마스 오라토리오》의 패러디 악장 중 솔로 아리아에서 조성과 성악 성부를 변형하지 않고 그대로 유지하여 차용한 악장은 제1부의 4번, 8번 두 곡뿐이다.
- 30) Dürr, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, 823. 헤라클레스는 유혹을 ‘뱀’에 비유하며 5행에서 “갈기갈기 찢밟고 찢어버리라”(Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen)고 격앙된 분노의 감정을 표출하고 있다. 뒤르는 이 구절을 고대 영웅이 자신의 내적 결단을 통해 악을 물리치는 도덕적 힘을 드라마틱하게 과시하는 표현으로, 영웅적 분노와 폭력의 정당성을 강조하는 세속적 미학의 전형적인 예로 해석한다.

이와 같이 두 아리아의 시적 화자 및 주체는 헤라클레스라는 신화적 인물에서 그리스도 신자로 전환되며, 이에 따라 표현되는 정서의 방향과 내면의 태도 또한 근본적으로 변화한다. 바흐는 4번 아리아에서 '시온'(Zion)이라는 개념을 단지 구약의 지명으로 사용하는 것이 아니라, 메시아를 기다리는 신앙 공동체이자 영적인 신부로 비유함으로써 시적 구조 전반에 걸쳐 '신비적 결혼'(mystical marriage)의 상징을 부여한다.³¹⁾ 또한 기존 음악에서 헤라클레스가 유혹과 갈등 속에서 분노와 결단을 표출하던 정서는, 《크리스마스 오라토리오》에서 오히려 사랑과 기다림의 열망, 그리고 영적 순결의 이미지로 전환된다. 바흐학자 라타이가 지적한 것처럼 이는 단순한 음악적 차용이 아니라 기존 음악의 정서적 구조와 신학적 의미를 재배치하여 오라토리오로 새롭게 구성한 것으로 바흐의 패러디 기법을 잘 드러내고 있다.³²⁾

3.1.2. 악곡 구성의 전환 및 선율의 감정 전환: 분노에서 사랑

4번 아리아의 형식은 기존 음악과 같은 다 카포 아리아로 조성, 박자, 성부 또한 대부분 유사하게 차용되었다. 그러나 악기 편성은 조금 변형되었는데, 기존 음악의 오블리가토는 바이올린만으로 구성된 반면, 《크리스마스 오라토리오》에서는 오보에 다모레가 추가되었고, 콘티누오에는 첼로, 바순, 건반 악기가 더해져 반주 음형이 보다 강조되었다.³³⁾ 특히, 두 아리아의 구성에서 주목할 점은 변형된 곡의 길이이다. 기존의 136마디가 오라토리오에서 총 138마디로 확장된 것이다. 《크리스마스 오라토리오》의 11개 패러디 악장에서 기존 음악의 길이 자체를 변형한 것은 4번 아리아가 유일한 사례이다.

31) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 163. '가장 아름답고 사랑스러운 분'을 맞이하기 위한 신부의 준비라는 신비적 결혼, 혹은 영적인 결혼식의 이미지는 이 아리아의 핵심이다. 또한 신자는 곧 '시온의 딸'로서 내면적 정결과 열망을 통해 구주를 맞이해야 하는 존재로 묘사된다.

32) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 165-166.

33) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 164. 오보에 다모레(oboe d'amore)는 '사랑의 오보에'로 해석되며 바흐는 4번 아리아에서 예수를 맞이할 신비적 사랑의 감정을 불러일으키는 상징적 악기로 사용한다. 또한 라타이는 오보에 다모레의 음색이 내면의 감정과 영적 열망을 표현하는 데 적절한 선택이라 주장하고 있다.

두 아리아의 상반된 정서와 분위기는 곡의 시작에서부터 드러난다. 먼저, 기존 음악에서는 헤라클레스의 분노의 감정을 특정한 연주법에 따라 표출하고 있다. 예컨대, 《헤라클레스 칸타타》의 오블리가토 제1바이올린 악보에는 ‘유니즌과 스타카토’(unisoni e staccato)라는 연주 지시어가 기록되어 있다. 바이올린은 유니즌으로 주제 선율을 연주하고 스타카토 주법으로 유혹을 거절하고자 하는 헤라클레스의 단호한 의지를 음향적으로 표현하고 있다.³⁴⁾ 또한, 시작 리토르넬로의 시작과 끝에 장식음과 트릴이 최소한으로 사용되고, 종결구 마디15-16은 급격한 12도 하행 도약으로 마무리된다.

반면, 《크리스마스 오라토리오》로 패러디되면서 헤라클레스의 분노의 정서는 신자의 영적인 신앙 고백으로 전환된다. 이러한 상반된 정서를 표현하기 위해 기존 음악의 바이올린 선율에 오보에 다모레를 추가하여 풍부한 음향을 연출되고, 스타카토를 삭제하고 슬러를 추가하여 선율을 부드럽게 변형되었다.³⁵⁾ 두 아리아의 시작 리토르넬로를 비교하면, 기존 음악에서 두 음정의 슬러가 오라토리오에서는 네 음으로 확장하여 부드러운 아치 음형을 나타낸다. 또한 바흐는 기존 음악에 트릴, 꾸밈음, 전타음 등의 장식음을 추가하고, 기존 음악의 종결구에서 12도 도약 음정을 장6도로 해결하여 그리스도 신자의 신앙 고백의 아리아로 전환했다(〈악보 6〉).

34) Dürr, *The Cantatas of J.S. Bach*, 823. 현악파트에 ‘unisoni e staccato’라는 뚜렷한 지시가 있는데, 이는 분노와 단호한 거부의 감정을 강조하는 극적인 효과를 유도한다. 이 기법은 헤라클레스가 유혹의 목소리를 거부하며 자신의 윤리적 결단을 선언하는 극적 정황을 강화한다.

35) Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, 117-118. 《크리스마스 오라토리오》로 패러디될 때, ‘unisoni e staccato’ 지시는 삭제되고, 전반적인 연주 지시도 보다 부드럽고 내성적인 분위기로 전환된다. 라타이는 이를 “분노와 파괴의 영웅 서사를 제거하고, 신적 메시아의 도래를 준비하는 내면적 고백으로 바꾼 것”으로 해석한다. 이는 연주 기법의 수정이 신학적 메시지의 변화와도 밀접하게 연결되어 있음을 반증한다.

〈악보 6〉 BWV 248, 4번, 시작 리토르넬로: 그리스도 신자의 신앙 고백의 정서



이러한 음악적 요소의 변형은 기악 리토르넬로 외에 성악 성부에서도 나타난다. 또한 가사 배치의 변형으로 인해 선율이 새롭게 구성되는데, 특히 곡의 후반부로 갈수록 그 변형의 양상이 더욱 뚜렷하게 나타난다. 먼저, 두 아리아에서 가장 큰 변형이 일어난 지점은 《헤라클레스 칸타타》의 마디102-112와 《크리스마스 오라토리오》의 마디102-114이다. 기존 음악의 마디102-112에서 알토는 5행을 두 번 반복하는데, 마디102-105에서 5행 가사 “길다”(lange)를 세 마디에 걸쳐 전개하며 가사의 의미를 긴 선율에 적용하고, 이는 마디106-109에서도 반복된다. 이후 마디110-111에서는 헤라클레스의 분노를 극도로 분출하는 “갈기갈기 찢눌러 부수겠다”(zermalmet zerrisen)라는 가사가 급격한 옥타브 하행 도약으로 전개된다(〈악보 7〉).

〈악보 7〉 BWV 213, 9번 아리아, 마디107-112:

“lange”, “zermalmet”, “zerrisen” 음형



이를 《크리스마스 오라토리오》의 마디102-114와 비교하면 기존 음악의 마디102-103에서는 휴지부 없이 5행을 연속해서 반복하지만 《크리스마스 오라토리오》에서는 마디102의 마지막 박에서 8분쉼표를 추가하여 중단하고, 마디103에 8분쉼표를 추가하고 약박에서 8분 음표로 5행을 반복한다. 나아가, 《크리스마스 오라토리오》의 가사 세팅을 살펴보면 마디103-110에서는

“서둘러라”(eile)를 강조하기 위해 “eile”를 각 음절로 분절해 “ei-le”를 각 각 음표에 대응시키고 두 번 반복한다. 이후 마디106에서는 “신랑”(Bräutigam)인 예수 그리스도를 강조하기 위해 점8분음표로 바꾸고 순차 하행하여 기존 음악에서 단순한 8분음표 단3도 하행 도약이었던 선율을 부드럽게 바꿔준다 (〈악보 8〉).

〈악보 8〉 BWV 248, 9번 아리아, 마디109-114: “eile”, “Bräutigam” 음형



이 부분에서 주목할 점은 《크리스마스 오라토리오》의 마디111-114가 원곡에 비해 마디가 추가되고 확장된 것이다. 기존 음악에서는 5행을 두 번 반복했지만 오라토리오에서는 5행을 세 번 반복했기 때문에 곡의 길이가 확장되는 것은 당연하다. 또한 “신랑이신 그리스도를 서둘러 예비하라”라는 가사를 강조하기 위해 바흐는 기존 음악의 마디110-112에서 사용했던 단순한 선율은 삭제하고, 오라토리오에 마디111-112의 두 마디를 추가하고 기존 음악의 8분음표 리듬을 16분음표로 분절하여 순차로 상·하행하는 음형을 재구성했다. 즉, 아리아의 후반부에서는 기존 음악과 다르게 새롭게 구성된 부분들이 많이 나타난다. 4번 아리아는 새로운 가사의 의미에 따라 급격한 도약 선율이 순차로 변형되거나 가사의 배치와 반복에도 변화가 생겼고, 장식적 음형이 추가되고 오블리가토가 수정되는 등 새롭게 구성되었다.

이를 종합하면, 4번 아리아는 분노의 감정이 신앙 고백의 아리아로 패러디된 아리아로 극적인 감정적 전환의 대표적인 패러디 유형에 해당한다. 기존 음악에서 헤라클레스는 유혹의 상징인 뱀을 향해 거칠고 폭력적인 언어로 분노와 단호한 의지를 표출하지만, 오라토리오에서는 그리스도를 ‘가장 사랑스러운 신랑’으로 비유하며, 그를 초청하고 맞이하라는 부드럽고 감성적인 정서

로 전환된다. 이에 따라 바흐는 《크리스마스 오라토리오》에서 기존 음악의 연주법과 악기 편성을 재편하고, 새로운 선율을 구성하여 신자의 신앙 고백의 정서를 잘 나타냈다.

V. 나가면서

본 논문은 《크리스마스 오라토리오》에 사용된 바흐의 패러디 기법이 과연 단순한 모방이나 재 활용에 불과한지에 대해 재검토했다. 이 작품은 음악학계에서 상대적으로 저평가를 받아왔는데, 그 원인은 다수의 악장이 이미 작곡된 세속 칸타타를 패러디한 작품이라는 태생적 문제에 있었다. 이에 본 연구에서는 11개의 패러디 악장을 중심으로 기존 음악과 면밀히 비교·분석하여 바흐의 패러디가 단순한 전사나 차용이 아니라 정교한 작곡 과정을 수반하는 복합적인 기법임을 밝혔다.

본 논문에서는 바흐의 패러디 양상을 고찰하기 위해 각 패러디 악장을 분석하고, 이를 정체성 전환, 기능적 전환, 감정적 전환의 세 유형으로 분류했다. 그러나 이러한 패러디 유형화 작업은 각 범주의 경계가 명확히 구분되지 않기 때문에 매우 복잡하고 난해한 과정이었다. 이를 통해 본 연구는 바흐의 패러디가 결코 단순한 모방이 아니라, 다층적인 요소를 고려하여 정교하게 전환된 창작 과정임을 밝힐 수 있었다.

정체성 전환은 시적 화자 또는 대상이 신화의 주인공에서 그리스도 신자, 혹은 세속의 권위자에서 예수 그리스도로 전환되는 경우를 의미한다. 29번 이 중창 아리아의 경우, 시적 화자가 헤라클레스와 선의 여신에서 그리스도 신자로 전환되며, 극적인 대화체에서 신자의 신앙 고백으로 재구성된다. 기능적 전환은 음악의 기능과 목적, 그리고 전례적 맥락에 따라 전환되는 유형으로 정체성 전환보다 다양한 음악적 수사의 변화가 수반된다. 예를 들어, 19번 아리아는 수면이라는 유사한 장면을 연출하지만, 그 기능과 목적은 ‘유희’에서 ‘평안’의 자장가로 대체되었다. 이처럼 바흐는 음악적 장치를 각 악장의 새로운 기능에 부합하도록 전환하면서 당대의 크리스마스 전통과 루터교 전례의 특징을 반영해 각 절기에 적합한 음악으로 재배치했다. 감정적 전환은 앞의 두 유

형에 비해 외형적으로 많은 음악적 변형이 나타난다. 4번 아리아에서는 기존 음악에서 시적 화자의 분노가 신자의 영적 사랑으로 변화하며, 이러한 상반된 감정이 음악적으로 뚜렷하게 표현된다. 이처럼 감정적 전환으로 분류한 두 악장은 다른 유형들에 비해 텍스트의 구조나 음악적 요소의 변형 정도가 특히 두드러졌다.

이를 종합하면, 세 가지 패러디 유형은 그 전환 강도에 있어서 차이를 보인다. 바흐학자 존 버트(John Butt)는 패러디 과정 그 자체를 바흐의 창작 행위로 평가하며, 바흐의 패러디 기법에서는 ‘창조’(creation)보다는 음악 어법을 정교하게 다루는 그 ‘운용’(manipulation)의 능력에 주목해야 한다고 주장한다.³⁶⁾ 이러한 관점에서 본 논문 역시 《크리스마스 오라토리오》에서 패러디 기법을 운영하는 방식에 초점을 맞추고, 기존 음악이 어떻게 변형되어 나타나는지 고찰했다.

결론적으로, 바흐의 《크리스마스 오라토리오》는 결코 평가 절하되어야 할 작품이 아니다. 패러디는 바로크 시대 음악가들이 관습적으로 활용하던 전통적인 작법 중 하나이고, 특히 바흐의 패러디는 단순한 모방이 아니라, 기존 음악을 바탕으로 새로운 음악을 구성하는 방식으로 이해되어야 한다. 따라서 이 작품이 단지 패러디로 구성되었다는 이유만으로 저평가되어서는 안 된다. 본 논문은 당대의 음악 어법에 정통한 바흐가 패러디 과정을 통해 기존 음악을 다층적으로 변형하고 재구성한 양상을 면밀히 검토함으로써, 바흐 패러디의 예술적 가치와 작곡 방식에 대한 재조명의 필요성을 제기한다.

한글검색어: 요한 세바스티안 바흐, 크리스마스 오라토리오, 오라토리오, 패러디, 자기 차용, 교회 칸타타, 세속 칸타타

영어검색어: Johann Sebastian Bach, Christmas Oratorio, Oratorio, Parody, Self-borrowing, Church Cantata, Secular Cantata

36) John Butt, *Bach: Mass in B Minor* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 42.

참고문헌

- 박은영. “J.S.바흐의 《크리스마스 오라토리오》 패러디 연구: 정체성, 기능적, 감정적 전환의 유형화.” 한양대학교 박사학위논문, 2025.
- 이가영. “《나단조 미사》(Mass in B Minor)를 위한 소고: 바흐 음악의 전형을 읽다.” 『서양음악학』 14/3 (2011): 11-34.
- _____. “바흐와 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로.” 『음악논단』 44 (2020): 79-103.
- 이상섭. 『문학비평 용어사전』. 서울: 민음사, 2001.
- 정끝별. 『패러디』. 서울: 모악, 2017.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Butt, John. *Bach: Mass in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Dürr, Alfred. *The Cantatas of J.S. Bach: With Their Librettos in German-English Parallel Text*. Translated by Richard Jones. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Leaver, Robin A. “J.S. Bach’s Parodies of Vocal Music.” In *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J.S. Bach*. Edited by Mark A. Peters and Reginald L. Sanders, 181-205. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.
- Mann, Alfred. “Bach’s Parody Technique and Its Frontiers.” In *Bach Studies 1*. Edited by Don Franklin, 111-124. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Melamed, Daniel R. (Ed.). *Bach Perspectives: J.S. Bach and the Oratorio Tradition*. Illinois: Illinois University Press, 2011.
- _____. *Listening to Bach: The Mass in B Minor and The Christmas Oratorio*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Neumann, Werner. “Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens.” *Bach Jahrbuch* 51 (1965): 63-85.
- Rathey, Markus. *Johann Sebastian Bach’s Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

- _____. *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy*. New Heaven: Yale University Press, 2016.
- Saunders, Steven. "Bach's Second Thoughts on the Christmas Oratorio." In *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J.S. Bach*. Edited by Mark A. Peters and Reginald L. Sanders, 222-232. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.
- Schulze, Hans-Joachim. "Parody and Text Quality in the Vocal Works of J.S. Bach." In *Compositional Choices and Meaning in the Vocal Music of J.S. Bach*. Edited by Mark A. Peters and Reginald L. Sanders, 171-180. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Zepf, Markus. "Reworking Fischer: Some Observations about Johann Sebastian Bach and Johann Caspar Ferdinand Fischer." In *Bach Perspectives 13: Bach Reworked*. Edited by Laura Buch, 13-54. Illinois: Illinois University Press, 2020.

인터넷 자료

- <https://americanbachsociety.org> [2025년 8월 30일 접속].
- <https://www.bach-digital.de> [2025년 8월 30일 접속].

국문초록

바흐의 《크리스마스 오라토리오》 패러디 연구: 정체성, 기능적, 감정적 전환의 유형화

박 은 영

요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 교회 음악은 칸타타, 수난곡, 미사곡 등을 중심으로 활발하게 연구되어 왔으나 《크리스마스 오라토리오》(BWV 248)는 상대적으로 학계의 주목을 받지 못했다. 이는 본 작품이 이전에 작곡된 세속 칸타타의 음악을 차용한 패러디 기법으로 구성되었다는 태생적 한계로 인해 창작성이 결여된 단순한 재활용으로 오해된 것에서 기인한다.

본 논문은 바흐가 《크리스마스 오라토리오》에서 활용한 패러디 기법이 간단한 작업이 아니라 체계적인 재작업을 거친 것임을 고찰한다. 이를 위해 바흐가 이전에 작곡한 세속 칸타타에서 차용한 악장을 《크리스마스 오라토리오》 패러디 악장을 중심으로 분석하고, 각 악장의 전환 양상을 ‘정체성 전환’, ‘기능적 전환’, ‘감정적 전환’으로 분류한다. 이러한 패러디 유형화는 각 경계가 항상 명확히 구분되지는 않지만, 이를 통해 바흐의 패러디가 얼마나 복잡하고 정교한 작곡 과정을 수반하는지를 가늠하게 한다. 나아가 기존 세속 음악의 요소들이 어떻게 전례적 기능과 신학적 의미에 맞추어 변형·통합되었는지를 다층적으로 조망할 수 있다.

Abstract

A Typological Study of Parody in J. S. Bach's
Christmas Oratorio:
Transformations of Identity, Function, and Affect

Park, Eun Young

Despite the extensive scholarly attention given to Johann Sebastian Bach (1685–1750)'s sacred music, particularly his cantatas, Passions, and Masses, the *Christmas Oratorio* (BWV 248) has remained relatively underexplored in academic research. This relative neglect stems from the misconception that the work, composed using parody techniques that borrow music from earlier secular cantatas, lacks originality and is merely a mechanical reuse of existing material.

This dissertation investigates the parody technique employed in Bach's *Christmas Oratorio*, arguing that it involves not a simplistic borrowing but a complex and systematic process of recomposition. Focusing on eleven movements adapted from secular cantatas composed between 1733 and 1734, the study offers a comparative analysis of these parody movements. It categorizes the transformations into three types: identity transformation, functional transformation, and affective transformation. Although these categories are not always sharply delineated, this typology reveals the intricate and sophisticated compositional process underlying Bach's parody practice. It enables a multilayered understanding of how elements from secular music were reconfigured and integrated into new liturgical functions, theological meanings, and religious affect.

[논문투고일: 2025. 08. 30]

[논문심사일: 2025. 09. 19]

[게재확정일: 2025. 09. 23]