

17세기 후반 독일 바로크의 오페라 문화: 베니스에서 라이프치히까지

이가영(성신여자대학교, 부교수)

1. 들어가며

이 글이 기록하고자 하는 것은 17세기 후반에 전개되었던 독일 바로크(German Baroque)의 오페라 문화와 관련된 복잡하고 다층적인 서사이다. 이 서사에는 국내 음악학 담론에서 거의 다루어지지 않은 독일 바로크의 오페라 문화와 그것의 태동, 그리고 성장 등을 다루는 일련의 과정이 담겨 있다. 특별히 이 글은 이 과정을 17세기 후반, 라이프치히에서 시작된 공공 오페라 극장을 중심으로 기술해 보고자 한다. 이를 통해 역설하고자 하는 것은 라이프치히의 오페라 문화가 17세기 중반 이후 독일과 이탈리아의 주요 음악 도시, 예컨대 함부르크, 드레스덴, 하노버, 베니스 등이 제공했던 문화적, 음악적 연결망 안에서 탄생했다는 사실이다. 따라서, 17세기 후반, 라이프치히의 오페라 문화에 관한 논의는 결국 이 시기 독일의, 그리고 부분적으로 이탈리아의 오페라 문화, 그리고 이들이 엮어 나간 다층적인 연결망의 모양을 서술하는 것과 크게 다르지 않다.

영국의 캠브리지 출판사는 1992년부터 개별 작곡가, 작품, 또는 음악학의 주제를 선정하여 단행본을 발행해 왔다. 캠브리지 컴패니언 음악 시리즈(*Cambridge Companions to Music*)가 그것이다. 1992년, 쇼팽을 필두로 바흐, 베토벤, 베를리오즈, 바르토크 등의 주요 작곡가를 다루는 저서가 출판되었고, 18세기 오페라, 합창음악, 중세음악, 예술가곡 등의 주제를 다루는 저작 역시 발행된 바 있다. 그런데, 17세기 오페라를 논의하는 문헌은 2023년에서야 출판된다.¹⁾ 31년이라는 긴 세월이 걸쳐 총 100여 권에 이르는 시리즈가 간행되는 동안, 이 주제를 다루는 시리즈가 부재했었다는 사실

1) Jacqueline Waeber, ed., *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 2023). 이후 이 글에서는 『17세기 오페라』로 표기함.

은 국내뿐 아니라 서구에서도 17세기 오페라를 다루는 연구가 얼마만큼 소외되어 있었는지 보여준다. 17세기 독일 오페라는 더 심각하다.

『17세기 오페라』는 이 시기를 대표하는 음악학자들의 논문집이다. 그리고 여기에는 라이프치히의 바흐 학자인 미하엘 마울(Michael Maul)의 “독일 지역에서의 오페라 성장 양상”(The Development of Opera in the German Counties)이라는 글이 포함되어 있다.²⁾ 마울은 자신의 논문에서 17세기 독일의 오페라 문화를 재구성하기가 어려운 이유를 매우 간결하게 밝혔다. “남아 있는 자료가 거의 없다”라는 것이 그것이다. 악보 자료는 더더욱 그러하다. 마울은 이러한 상황에 대해 크게 한탄하면서 이 시기 독일 오페라 문화에 대한 탐구는 매우 제한적으로 남아 있는 음악 자료, 오페라 대본, 당대의 파편적인 기록에 의존할 수밖에 없다고 쓰고 있다.³⁾

그럼에도 불구하고, 최근 바흐 학자들, 특별히 마울과 마르쿠스 라타이(Markus Rathey) 등은 17세기 라이프치히의 음악적 지형, 특별히 오페라 문화의 지형과 관련된 연구를 쏟아내기 시작했다.⁴⁾ 우리 시대를 대표하는 서구의 바흐 학자로 알려진 이들이 연구 대상을 17세기 라이프치히로 확장 시킨 이유는 이 시기를 다루는 연구, 예컨대 17세기 독일 바로크 음악 문화를 다루는 연구가 매우 제한적인 차원에서 이루어져 왔다는 사실에 공감했기 때문이고, 이 음악 문화 안에서 라이프치히의 오페라가 차지하는 비중이 결코 작지 않다는 사실을 발견했기 때문이다. 이러한 발견과 공감은 독일 바로크의 음악은 바흐의 라이프치히 전례음악이 대표한다는 전통적인 바흐 담론을 재고하는 행위이기도 하다.⁵⁾

2) Michael Maul, “The Development of Opera in the German Counties,” in *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, ed. Jaqueline Waeber (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 286-311.

3) Maul, 위의 글, 286.

4) Michael Maul, *Barockoper in Leipzig (1693-1720)* (Freiburg: Rombach, 2009); Maul, “New Evidence on Thomaskantor Kuhnau’s Operatic Activities, or: Could Bach have been allowed to compose an Opera?,” *Understanding Bach* 4 (2009), 10-20; Markus Rathey, “Rehearsal for the opera-remarks on a lost composition by Johann Kuhnau from 1683,” *Early Music* 42/3 (2014), 409-420; Rathey, “Setting the Stage,” *Cambridge Opera Journal* 29/3 (2017), 287-311; Rathey, “Between Stage and Choir Loft,” *The Choral Journal* 61/1 (2020), 28-40 등을 참고하라.

5) 바흐 담론에서 바흐와 오페라를 다루는 주제는 충분히 매력적이지만, 동시에 영역과 방법론 등의 차원에서 한계를 지니고 있다. 바흐는 오페라를 작곡하지 않았기 때문이다. 그럼에도 불구하고 바흐 학자들은 이 주제를 탐구하고 싶은 유혹을 다음과 같은 방식으로 극복하는 것처럼 보인다. 첫째, 각주 4에서 언급한 라타이, 마울과 같이 바흐가 남긴 작품, 특별히 그의 세속칸타타, 오라토리오, 수난곡 등을 ‘극작’이라 규정하고, 이것의 내용을 파악해 나가는 것이다. 라타이의 대부분의 저서는 이러한 성향을 보인다. Markus Rathey, *Bach’s Major Vocal Works: Music, Drama, Theology* (New Heaven: Yale University Press, 2016); *Johann Sebastian Bach’s Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2016); 둘째, 18세기 독일의 라이프치히에서 펼쳐졌

이 글 역시 마울과 라타이의 최근 논의를 적극적으로 수용하면서, 라이프치히의 오페라 전통과 이것을 중심으로 전개된 17세기 독일 바로크 음악의 서사를 부분적으로 재구축해 보고자 한다. 이를 위해 이 글이 끌어들이고 있는 것은 이탈리아 출신의 바로크 극장 및 무대 건축가, 지롤라모 사르토리오(Girolamo Sartorio, 1630/40-1707)의 삶과 행적이다.⁶⁾ 주지하는 바와 같이, 오페라는 ‘극장’과 ‘무대’와 ‘무대 장치’를 요구하는 음악 장르이다. 극장과 무대는 16세기 후반, 이탈리아에서 오페라가 탄생하는 바로 그 순간부터 이 장르의 유전자에 깊이 새겨졌다.⁷⁾

그런데, 사르토리오의 삶에 주목할 수밖에 없는 이유는 베니스에서 출생한 그가 하노버 궁정으로 이주했고, 이후 사망할 때까지 독일에 거주하면서 하노버, 암스테르담, 브뤼셀, 함부르크, 라

턴 음악 문화에서 세속과 경건의 경계를 허무는 일이다. Rathey, “A divided country: The Cantor-Kapellmeister controversy and the cold war,” *Bach* 47/2 (2016), 1-26; Rathey, “Printing, politics, and ‘a well-regulated church music’: A new perspective on J. S. Bach’s Mühlhausen cantatas,” *Early Music* 44/3 (2016), 449-460; Rathey, “The Theology of Bach’s Cöthen Cantatas: Rethinking the Dichotomy of Sacred versus Secular,” *Journal of Musicological Research* 35/4 (2016), 275-298과 각주 4에서 언급한 마울의 2009년 문헌이 여기에 속한다. 이러한 경향을 보이는 국문 문헌은 이가영, “바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여,” 『음악이론포럼』 26/2 (2019), 11-36; 이가영, “바흐와 ‘정연한 교회음악, 그리고 쾨텐 다시 보기,’” 『음악이론포럼』 28/1 (2021), 9-29; 이가영, “바흐의 <<부활절 오라토리오>>: 전례음악과 드라마를 넘어서,” 『음악이론포럼』 28/2, 35-57 등이다.

- 6) 최근 음악학 담론에서 건축가 지롤라모 사르토리오에 주목한 학자는 아테네를 중심으로 활동하는 바실리스 바블리스(Vassilis Vavoulis)이다. “What happened in 1678: Reassessing *Oronthea* and the Beginnings of Opera in Hanover,” *Schütz-Jahrbuch* 59 (2013), 59-76; “The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630S/1640S-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe (Part I),” *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2018), 2-13; “The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630S/1640S-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe (Part II),” *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2018), 216-237을 참고하라; 바로크 오페라 무대 장치, 예를 들면 비행하는 전차, 날씨 효과, 무대 효과 등을 발명한 인물은 이탈리아의 무대 디자이너, 공학자, 건축가인 지아코모 토렐리(Giacomo Torelli, 1608-1678)이다. 1641년부터 베니스의 오페라 극장을 위해 일했고, 이후 1645년부터 1677년까지는 파리에서 오페라, 연극, 춤 무대 등을 설계하고 베니스로 귀환한다. 토렐리의 삶과 예술은 Orville K. Larson, “Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera,” *Theatre Journal* 32/4 (1990), 448-457; Eugene J. Johnson, “Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 59/4 (2000), 436-453을 참고하라.
- 7) 마가렛 무라타(Margaret Murata)가 『17세기 오페라』의 4장을 “Opera as Spectacle, Opera as Drama”로 설정한 이유도 이탈리아 오페라의 탄생이 르네상스 시기 이탈리아 궁정을 중심으로 펼쳐졌던 스펙터클과 밀접한 관련이 있다는 사실을 보이기 위해서이다. 나이가 무라타는 16세기 말과 17세기 초반 이탈리아 청중에게 오페라는 곧 시각으로 감상하는 또는 시각으로 구체화하는 행사로 인지되었다고 주장하고 있다. 시각적인 구체화는 바로크 초기 원근법에 바탕을 둔 무대 배경과 다양한 움직임을 구사하는 기계장치들을 통해서 이루어진다. 이러한 배경과 장치들이 곧 오페라 장르 자체였다고 말하기 어렵지만, 오페라를 ‘극적’으로 만드는 가장 중요한 수단이었음에는 틀림이 없어 보인다. Margaret Murata, “Opera as Spectacle, Opera as Drama,” in *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, 77-101을 참고하라.

이프치히, 에르푸르트, 바이마르, 프라하 등의 도시에 오페라 극장을 설계하고 건축했다는 사실 때문이다. 이러한 활동상은 한 사람의 이탈리아 예술가가 17세기 독일 지역 대부분의 극장을 도맡아 설계하고 건축했다는 놀라움을 넘어서서 당시 독일의 음악 문화에서 오페라가 차지하는 비중이 얼마나 컸었는지, 그리고 이 개별 도시들이 얼마나 많은 음악 문화를 공유하고 있었는지, 나아가 얼마나 많은 예술가들이 자유롭게 이동하면서 오페라 문화를 이식하고 있었는지 보여준다.

이러한 시각에서 바흐의 도시 라이프치히를 다시 보면, 이 도시의 음악적 지형이 멀리는 베니스와 가까이는 하노버 등의 도시와 얼마나 유사했었는지도 상상할 수 있다. 전통적인 바흐 담론에서는 언급되지 않는, 라이프치히와 베니스와 하노버의 연결망이 라이프치히의 오페라 문화를 통해서, 그리고 사르토리오라는 건축가를 통해서 그 모습을 드러낸다는 말이다. 라이프치히의 이와 같은 토양은 1723년 부임하는 바흐와 그의 청중이 뿌리내리고 있는 바로 그것이기도 하다.

2. 17세기 후반 독일의 오페라: 하노버, 그리고 함부르크

오페라의 태동을 알렸던 이탈리아에서 그러했던 것처럼, 독일에서도 오페라는 주요 도시들을 중심으로, 특별히 (선)제후가 다스리는 부유한 궁정을 중심으로 전개되었다. 예를 들면, 드레스덴, 뉘른베르크, 쾨니히스베르크, 할레, 바이쾨펠스, 뮌헨, 하노버, 뒤셀도르프, 볼펜뷔텔, 브라운슈바이크 등이다. 이탈리아와 유사하게, 독일 궁정의 사적인 오락거리로 시작된 오페라는, 17세기를 거치면서 공적인 대중의 즐길 거리로 변모해 나갔다. 물론, 이러한 변화가 감지되는 지역은 위에서 언급한 모든 궁정은 아니다. 이 중 대중을 위한 ‘공공예술’로의 오페라가 태동한 지역은 라이프치히와 함부르크가 유일하다.

최초의 독일 공공 오페라 극장이 건설되는 도시는 20세도 채 되기 이전의 젊은 헨델을 매료시킨 함부르크이다. 그러나, 함부르크의 오페라 전통을 논의하기에 앞서 이 도시의 오페라가 펼쳐진 공간을 디자인하고 건축한 이탈리아 예술가, 지롤라모 사르토리오의 삶과 행적에 대해 먼저 기술해 보려 한다. 사르토리오를 통해 하노버 궁정의 오페라 문화를 살펴본 후, 다시 함부르크로 논의의 초점을 이동시켜 볼 생각이다. 이러한 이동은 사르토리오의 동선을 따른 것이다. 이 동선은 당대의 독일 오페라 전통을 더 선명하게 그려내리라 생각한다.

사르토리오라는 인물이 처음 하노버에 정착한 시기는 1667년경으로 알려져 있다. 어떠한 절차를 거쳐 이 궁정에 고용되는지에 관한 기록은 없지만, 당시 그의 형이었던 작곡가, 안토니오 사르

토리오(Antonio Sartorio, 1630-1680)가 하노버 궁정의 카펠마이스터로 일하고 있었다는 점을 고려할 때, 그가 하노버에서 일하기 시작한 이유는 아마도 안토니오와 관련이 있지 않았을까 추정된다.⁸⁾

하노버는 브라운슈바이크-뤼네부르크(Braunschweig-Lüneburg)의 게오르크 공작(Georg, 1583-1641년 통치)이 공국의 거주지를 이 도시로 옮기면서 본격적으로 독일 역사에 등장하기 시작한 다. 게오르크에게는 4명의 아들이 있었으며, 17세기 독일 오페라 문화의 형성에는 그의 셋째 아들인 요한 프리드리히(Johann Friedrich, 1625-1679)와 넷째 아들인 에른스트 아우구스트(Ernst August, 1629-1698)의 기여가 컸다고 할 수 있다.⁹⁾

당대 많은 독일의 공작과 선제후들이 그러했듯, 이 두 사람은 이탈리아 예술을 아꼈다. 요한 프리드리히는 더더욱 그러했다. 그는 어린 시절부터 베니스와 로마를 여행했고, 특별히 베니스와 그곳에서 펼쳐졌던 오페라를 사랑했다.¹⁰⁾ 그리고 이탈리아를 여행하던 중, 요한 프리드리히는 가톨릭으로 개종하기에 이른다. 로마 가톨릭의 입장에서 보면, 당시 독일의 넓은 (루터교) 영토를 통치하던 요한 프리드리히의 개종은 매우 의미심장한 사건이었다.¹¹⁾ 바티칸은 요한 프리드리히의 귀국에 가톨릭의 사제인 발레리오 마치오니(Valerio Maccioni)를 동행하도록 했는데, 마치오니는 프리드리히의 개인비서 겸 바티칸의 연락책 임무를 수행했던 것 같다.

바티칸이 마치오니를 프리드리히의 귀환에 동행하게 한 이유는 독일 지역의 개종(또는 선교)에 그가 기여하기를 희망했기 때문이다.¹²⁾ 가톨릭의 이 암묵적인 요청에 요한 프리드리히는 이탈리아 작곡가였던 안토니오 사르토리오와 일련의 이탈리아 성악가들을 발탁하여 이들과 함께 귀국하는 것으로 답했다. 그리고 그는 자신의 궁정에 이탈리아의 오페라 문화를 이식하는 일에 전념했다.

8) 사르토리오는 당대 이탈리아 오페라 무대 건축가들이 그러했던 것처럼, 베니스에서 회화와 공학 등 다양한 분야의 학문을 수학했었을 것이다. Vavoulis, “The Opera Architect Girolamo Sartorio (Part I),” 3을 참고하라.

9) Heinrich Sievers, “Hanover,” *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12333> [2023년 4월 2일 접속].

10) Vavoulis, “What happened in 1678,” 60. 드레스덴 역시 베니스에서 유입된 이탈리아 오페라 문화를 적극적으로 수용한 도시 중 하나이다. 17세기 중반부터 드레스덴을 통치했던 요한 게오르크 2세(Johann Georg II)부터 18세기 중반 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II)에 이르기까지 이 궁정을 다스리던 군주들은, 베니스를 여행했고 그곳에서 음악가들을 발탁했으며 이들과 함께 귀국하여 드레스덴 궁정에 이탈리아 음악 문화를 정착시켰다. 이러한 일련의 과정은 이가영, “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정,” 『이화음악논집』 20/4 (2015), 37-64; 이가영, “드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 다스마스 첼렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세,” 『음악이론포럼』 23/2 (2016), 9-26에서 상세하게 논의되고 있다.

11) Vavoulis, “What happened in 1678,” 59.

12) Vavoulis, 위의 글, 60. 이 글의 본문과 각주 9와 10에서 언급한 바와 같이, 독일 궁정의 공작 또는 군주가 이탈리아를 여행하고 일련의 음악가들과 함께 귀환하는 일은 흔했다. 그러나, 바티칸이 사제를 동행시키면서까지 독일의 개종을 위해 노력한 도시는 하노버가 유일하다.

이를 위해 추진한 첫 번째 프로젝트는, 어쩌면 당연하게도, 오페라 극장을 건축하는 것이었다.

한편, 마치오니는 하노버의 상황을 전달하기 위해 일련의 서신을 바티칸으로 전송하였다. 그는 이 서신 자료에서 하노버 궁정에서 연주하는 “이탈리아 성악가들의 역할은 루터교인들인 하노버 청중을 ‘매혹 시켜’ 가톨릭으로 개종하게 하는 것”이라고 쓰고 있다.¹³⁾ 마치오니(또는 바티칸)의 이러한 입장은 이탈리아의 바로크 문화가 알프스의 북쪽 지역에서 점진적으로 확대되어 가고 있는 신교의 세력에 대한 반작용으로 탄생했다는 사실, 다시 말하면, 바로크 문화 탄생의 근본적인 동력은 가톨릭의 개혁운동이었다는 사실을 다시 한번 확인시켜 주면서 이러한 동력이 종교개혁 이후 150여 년의 세월이 흐른 이후에도 여전히 작동하고 있었다는 것을 방증하고 있다.

이탈리아의 오페라가 가톨릭의 재부흥, 또는 개혁과 관련이 있다는 사실을 명료하게 기술하고 있는 마치오니의 문서는 당시 독일 사회에서 전개되던 오페라와 관련된 수많은 논쟁도 돌아보게 한다. 하노버, 비엔나, 뮌헨 등의 친가톨릭 지역을 제외하면, 실제로 이탈리아 오페라가 독일에 유입되는 그 순간부터 이 장르를 수많은 이론적, 정치적, 종교적인 논쟁을 불러일으켰다. 이탈리아 오페라가 최초로 유입되는 함부르크와 같은 도시를 중심으로, 그리고 이후 라이프치히 등을 중심으로 펼쳐졌던 오페라 반대론도 이러한 맥락으로 이해할 수 있을 것이다. 주지하는 바와 같이, 경건주의(Pietism)가 극단적인 언어로 오페라를 반대했던 것도 같은 선상에서 설명할 수 있을 것으로 보인다.¹⁴⁾

그러나, 오페라가 이탈리아 바로크, 다시 말하면, 그 지역의 가톨릭 개혁을 위한 장치였다 하더라도, 독일로 이동한 오페라를 독일인들이 이러한 시각으로만 인지하고 있었던 것은 아니었다. 그랬더라면, 17세기 이후 독일 지역에서 이 장르는 생존할 수 없었을 것이고, 그것이 이룩한 진전도 불가능했을 것이다. 그러므로, 17세기 독일 사회는 이탈리아 오페라를 보다 다층적인 시선으로 보고 있었다고 가정할 수밖에 없다. 이러한 시선 중 하나는 가톨릭과의 연장선상에서 이 장르를 인식하는 것이고, 다른 하나는 이와는 별개의 예술 장르로 보는 것이다. 따라서, 이탈리아 오페라와 관련된 당대 독일인들이 이 복잡미묘한 입장, 시선, 태도, 관점, 수용 태도를 인식하는 일은 당대 독일 오페라 문화를 이해하는 데 반드시 필요한 대목이다.

요한 프리드리히에게 고용된 사르트리오는 하노버 궁정(Leinscholss)을 부분적으로 확장하고, 궁정교회, 헤렌하우젠(Herrenhausen)이라 불렀던 여름 별장, 그리고 하노버의 오페라 극장을 건축했다.¹⁵⁾ 사르트리오가 오페라 극장 건축에 착수한 시기는 1676년 경이며, 완성은 1678년 1월 이전

13) Vavoulis, 앞의 글, 60.

14) 함부르크, 라이프치히 등을 중심으로 등장하는 오페라 반대론에 관한 상세한 논의는 최근 문헌에서도 발견되지만 그것의 포괄적인 지적 지형을 우선적으로 이해하기 위해서는 Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Thought* (Princeton: Princeton University Press, 1978)을 참고하라.

에 이루어진다.¹⁶⁾ 오페라 극장의 완성이라는 말은, 이탈리아 오페라 극장이 그러했던 것처럼, 단순히 건물이 완공되었다는 사실을 넘어서서, 무대와 무대 장치, 예를 들면 (이탈리아 오페라 청중을 매혹 시켰던) 비행하는 큐피드와 전차 등을 가능하게 하는 기계 설치까지 이루어졌다는 것을 의미하는 것이었다. 하노버 오페라 극장의 완성을 시작으로 사르토리오는 독일 주요 궁정과 도시의 주목을 받는 인물로 부상하기 시작했다.

1678년 이전, 하노버의 오페라 극장을 건축해 나가면서, 사르토리오가 관여하게 되는 도시는 함부르크이다. 정확하게, 어떠한 과정과 절차를 거쳐서 사르토리오가 이웃 도시인 함부르크에까지 그 영향력을 미쳤는지 알기는 어렵다. 그러나, 바블리스는 두 도시가 상대적으로 가까운 거리에 놓여 있었으며, 당시 함부르크에 망명 중이던 홀슈타인-고트로프(Holstein-Gottrop)의 공작, 크리스티안 알브레흐트(Christian Albrecht, 1641-1695)가 덴마크의 왕인 프레데릭 3세(Frederik III)의 딸, 프레데리카 아말리아(Frederica Amalia, 1649-1704)와 결혼한 상태였다는 점을 중요하게 언급하고 있다. 프레데릭 3세의 배우자는 요한 프리드리히의 여동생, 소피 아말리에(Sophi Amalie, 1628-1685)였다.¹⁷⁾

즉, 함부르크의 오페라 문화를 이끌었던 최초의 인물 중 한 사람인 크리스티안 알브레흐트는 요한 프리드리히의 조카(여동생의 딸)와 혼인 관계에 있었던 것이다. 크리스티안 알브레흐트와 하노버 궁정의 연결고리가 확인되는 대목이다. 덧붙여 바블리스는 함부르크의 오페라 극장을 이탈리아 가톨릭 문화를 독일 지역에 전파하고자 하는 요한 프리드리히의 의지가 반영된 것으로 확대하여 해석하고 있다. 만약, 요한 프리드리히가 이러한 의지가 있었다면, 그는 자신이 고용한 이탈리아 건축가가 함부르크를 방문하여, 그 지역의 오페라 극장을 건설하는 일에 반대 입장을 표명하지 않았을 것이다. 매우 영향력 있는 독일의 상업 도시 함부르크에, 어쩌면, 이탈리아 문화를, 그리고 가톨릭 문화를 전할 수 있는 매우 좋은 기회라고 여겼을 것이기 때문이다.

마을은 “독일 지역에서의 오페라 성장 양상”에서 함부르크의 오페라 극장이 기획되는 과정

15) 바블리스는 “1678년에 어떤 일이 있었는가: 《오론테아》(Oronthea)의 재평가와 하노버에서의 오페라 태동”에서 요한 프리드리히가 이탈리아 음악가들을 초청하고, 오페라 궁정을 건축하면서 화려한 궁정문화를 펼쳐나갈 수 있었던 이유는 1672년에서 1678년까지 진행된 ‘네덜란드 전쟁’의 여파라고 주장하고 있다. 이 전쟁으로 인하여, 하노버는 뜻하지 않은 큰 재력을 갖추게 되었고, 이는 곧 화려한, 그리고 그의 위업을 과시할 수 있는 궁정문화의 건설로 이어졌다는 것이다. “1678년에 어떤 일이 있었는가,” 61을 참고하라. 또한, 독일 바로크를 대표하는 철학자 겸 수학자 겸 물리학자 고트프리트 빌헬름 라이프니츠(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716)를 궁정의 개인 법률 고문관, 역사기록가 및 도서관장으로 고용한 것도 바로 요한 프리드리히가 통치하던 이 시기이다. 라이프니츠는 사르토리오가 건축한 도서관에서 일했다. “1678년에 어떤 일이 있었는가,” 63을 참고하라.

16) Vavoulis, “What happened in 1678,” 63.

17) Vavoulis, “The Opera Architect Girolamo Sartorio (Part II),” 216-217.

을 상술하고 있다. 그는 이 도시의 오페라 극장은 몇몇 개인들의 노력에 의해 이루어진 것이라 말한다.¹⁸⁾ 예를 들면, 위에서 언급한 알브레흐트, 함부르크 시의원이었던 법률가 게하르트 쇼트(Gerhard Schott, 1641-1702), 카타리네 교회(Katharinenkirche)의 오르간 연주자 요한 아담 라인켄(Johann Adam Reincken, 1643-1722), 함부르크 시장 페터 뤼트켄스(Peter Lütkens), 건축가 사르토리오, 오페라 작곡가 요한 타일레(Johann Theile, 1646-1724), 그리고 성 카타리나 교회(St. Catherine Church)의 성직자 하인리히 엘멘호스트(Heinrich Elmenhorst, 1632-1704) 등이 그 주인공들이다.¹⁹⁾

1678년 1월 2일, 함부르크에 오페라 극장이 그 모습을 드러냈다. 거위시장(Gänsemarkt)이라 불리는 장소였다. 함부르크는 헨델을 위시한 당대 최고의 오페라 작곡가들, 예컨대 라인하르트 카이저(Reinhard Keiser, 1674-1730), 게오르크 필리프 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767), 그리고 요한 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764) 등이 일하고 있었다. 또한, 크리스티안 포스텔(Christian Postel, 1658-1705), 크리스티안 후놀트(Christian Hunold, 1680-1721), 그리고 바르톨트 하인리히 브로케스(Barthold Heinrich Brockes, 1680-1747)와 같은 대본 작가들의 이 도시에서 창작 활동에 매진했다. 이 예술가들의 집합적인 노력을 동력으로 삼아 함부르크는 독일 바로크 오페라를 대표하는 음악의 중심지로 자리 잡아 나갔고, 이러한 지위는 이후 60여 년 동안 유지되었다.²⁰⁾

함부르크의 오페라는 같은 해 완공된 베니스의 산 지오반니 그리소스토모 극장(San Giovanni Grisostomo)을 모델로 삼아 설계된 것이다. 함부르크의 오페라 극장이 그 규모와 설치되어 있던 기계장치의 정교함이라는 측면에서 보았을 때 하노버의 그것을 능가하는 이유가 여기에 있다. 사르토리오는 함부르크의 극장 완성 이후 국제적인 명성의 건축가로 발돋움한다.²¹⁾ 이러한 명성은 라이프치히에서 진행된 새로운 프로젝트로 이 건축가를 이끌었다. 그러나, 사르토리오가 라이프치히로 발걸음을 돌리게 되는 결정적인 이유는 하노버 궁정에서 친분을 쌓은 작곡가 니콜라우스 아담 슈트룽크(Nicolaus Adam Strungk, 1640-1700)와의 인연 때문이었다고 기술하는 것이 더 적절해 보인다. 아래에서 논의되겠지만, 슈트룽크는 드레스덴의 요한 게오르크 4세(Johann Georg IV)로부터 인가를 받아 라이프치히에 최초로 오페라 문화를 소개한 바로 그 인물이다.

18) Maul, "The Development of Opera in the German Counturies," 301.

19) Maul, 위의 글, 298-301.

20) 함부르크는 마테존, 요한 아돌프 샤이베(Johann Adolf Scheibe, 1708-1776) 등과 같은 이론가들이 바로크 시대의 음악 관습과 양식 등에 대한 다양한 저서를 펴냈던, 독일 바로크 음악의 지적 담론이 가장 활발하게 전개되던 도시이기도 하였다.

21) Vavoulis, "The Opera Architect Girolamo Sartorio (Part II)," 217-218.

3. 17세기 후반 독일의 오페라: 라이프치히

전통적인 독일 바로크의 음악사 서술에서 라이프치히는 칸토르 바흐를 중심으로 서술되는 것이 보통이다. 칸토르 바흐라는 그 거대한 역사적 사건과 그것이 후대 세대에 남긴 문화적, 음악적 유산은 라이프치히에 깊숙이 뿌리내렸고, 라이프치히의 정체성이 되었다. 의심의 여지 없이, 이 정체성은 오늘날까지 계승되고 있다.²²⁾ 그러나, 라이프치히는 바흐만의 (또는 루터만의) 도시가 아니었다. 아래에서 상술했겠지만, 이 도시는 바흐가 칸토르로 부임하기 이전부터 비옥한 음악적, 문화적, 지적 토양을 갖추고 있었다. 이와 관련하여 라타이는 17세기 후반, 라이프치히에서 오페라 극장의 건설이 가능했던 이유는 17세기 중반부터 이 도시에서 거주하며 일했던 일련의 작가들과 음악가들의 ‘이미’ 오페라 문화가 펼쳐질 수 있는 음악적인 토양을 일구어 놓았기 때문이라 설명하고 있다.²³⁾

라타이의 설명을 다른 시각으로 보면, 그가 역설하고자 했던 것은 라이프치히에서 감지되는 오페라 전통의 ‘연속성’이다. 이 연속성은 17세기 중반부터 시작되어 18세기 중반에까지 이르는 그러한 성격의 것이다. 이러한 연속성을 강조하기 위해 라타이가 주목한 음악가는 17세기 중반에 성 토마스 교회의 칸토르로 재직하고 있던 두 사람의 작곡가, 세바스찬 크누퍼(Sebastian Knüpfer, 1633-1676)와 요한 셸레(Johann Schelle, 1648-1701)와 이들의 뒤를 이어 칸토르로 부임하는 요한 쿠나우(Johann Kuhnau, 1660-1722)이다. 라타이는 그의 논문, “무대를 준비하다”에서, 국내외 음악학 논의의 대상에서 거의 배제되어 온 이 세 명의 독일 바로크 작곡가를 17세기 라이프치히의 음악 문화를 새로운 차원으로 변모시키는 데 이바지한 음악가로 평가하고 있다.²⁴⁾

또한, 라타이는 이들의 활동은 당시 성 토마스 학교의 교사이면서, 이 작곡가들에게 가사를 제공했던 작가 파울 티미히(Paul Thymich, 1656-1694)가 없었다면 불가능했을 것이라고도 역설한다.²⁵⁾ 그리고 그는 이 작곡가들이 창작한 음악을 소개하면서, 이들 작품이 근대적인 개념의 오페라, 다시 말하면, 드라마를 처음부터 끝까지 노래하는 장르는 아니었지만, 그럼에도 불구하고 당대 (이탈

22) 한자동맹의 도시이고 17세기 독일의 대표적인 무역항이면서 7만 이상의 인구가 상주하던 국제적인 상업 도시였던 함부르크와는 달리, 라이프치히는 함부르크의 절반에 못 미치는 인구 3만의 상대적으로 작고 소박하며 조용한 도시였다. George Stauffer, “Leipzig,” *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016353> [2024년 4월 1일 접속]; Heinz Becker, “Hamburg,” *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12268> [2024년 4월 1일 접속]을 참고하라.

23) Rathey, “Setting the Stage,” 288.

24) Rathey, 위의 글, 289-306을 참고하라.

25) Rathey, 위의 글, 288.

리아) 오페라의 음악 언어, 그리고 1692년 이후 등장하는 독일 오페라의 음악 언어와 닮았다고 서술하고 있다.²⁶⁾

라타이가 예시로 든 작품은 티미히와 쿠나우의 합작으로 탄생한 1683년 작, 《밤의 음악》(*Nacht-Music*)이다. 이 작품은 합스부르크 제국을 위시한 중부 유럽의 군대가 오스만 제국을 비엔나에서 격파시킨 것을 기념하여 창작된 음악이다. 이 전쟁에서 패한 오스만 제국은 서유럽으로의 진출 계획을 포기할 수밖에 없었고, 승리한 합스부르크 제국은 중부 유럽에서의 입지를 더욱더 공고하게 다졌다. 유럽 전역은 기독교 세계의 이 역사적 승리를 자축했는데, 라이프치히도 예외는 아니었다.

《밤의 음악》의 악보는 남아 있지 않다.²⁷⁾ 그러나, 다행스럽게도 작품의 대본과 초연을 감상한 청중이 남긴, 파편적인 기록들은 남아 있다. 라타이는 이 파편적인 기록들과 살아남은 대본을 엮어, 이 작품의 성격과 의미를 유추해 내고 있다. 여기서 말하는 파편적인 기록이란 첫째 1714년, 라이프치히의 연대기 작가인 요한 야코프 포겔(*Johann Jakob Vogel*)의 『라이프치히 역사서』(*Leipzigisches Geschicht-Buch*)에 실린 초연과 관련된 문장들, 둘째 라이프치히의 시장 야코프 토마지우스(*Jakob Thomasius, 1622-1684*)의 일기에 남아 있는 작품과 관련된 정보, 셋째, 작곡가 쿠나우가 남긴 단편적인 글 등이다.²⁸⁾

포겔은 《밤의 음악》의 연주를 듣기 위해 선제후 요한 게오르크 2세(*Johann Georg II*)가 라이프치히를 방문하였고 “모든 학생들이 참여한 세레나데로 환영받았다”라고 쓰고 있다. 쿠나우의 기록 역시 흥미롭다. 쿠나우는 이 세레나데가 “주인공들이 무대에 오르기 이전에 서로 다른 방향에서 등장하였다”라고 말했기 때문이다. 토마지우스는 역시 10월 4일 연주된 이 작품에 라이프치히 대학의 모든 학생들이 참여하였다고 서술하고 있다.²⁹⁾ 연주와 관련된 더 이상의 기록은 없지만, 이 세 인물의 증언으로 미루어 보아 《밤의 음악》은 전쟁의 승리를 기념하기 위해 많은 연주자가 참여한, 대규모의 공연이었던 것처럼 여겨진다.

《밤의 음악》에는 아폴로(*Apollo*), 파마(*Fama*), 메르쿠리우스(*Mercurius*), 마르스(*Mars*) 등 총 4명의 등장인물이 출현한다. 이 4명의 인물은 드레스덴 선제후의 영광스러운 최근 승리를 축하하면서 동시에 그가 예술과 무역을 장려한다는 사실도 칭송한다. 이러한 내용은 4명의 인물이 나누는 대화를 통해 전달된다. 남아 있는 대본은 이 작품이 구체적으로 어떤 악장으로 나누어지는지, 그리고

26) Rathey, 앞의 글, 290-292.

27) 쿠나우와 관련된 보다 상세한 정보는 George J. Buelow, “Kuhnau, Johann,” *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15642> [2024년 4월 1일 접속]을 참고하라.

28) Rathey, “Setting the Stage,” 289-290.

29) Rathey, 위의 글, 289-290.

개별 악장은 어떤 음악으로 작곡되어 있는지 말해주지는 못하지만, 그럼에도 불구하고 이 작품이 등장인물들의 독창 아리아와 합창과 레치타티보 등의 형식으로 구성되어 있었다는 것을 명료하게 보여주고 있다.³⁰⁾

즉, 남아 있는 쿠나우의 기록과 대본을 함께 고려한다면, 《밤의 음악》은 마치 한편의 ‘극’을 보여주는 것처럼 4명의 주인공이 ‘극적’으로 무대에 등장하고, 이들이 음악적인 대화를 나누면서 ‘극’을 이끌어갔던 것처럼 보인다. 라타이가 《밤의 음악》을 라이프치히 오페라의 서막을 알리는 극적인 작품으로 규정한 이유도 바로 여기에 있다. 그리고 아마도 위에서 언급한 무대에는 극을 보여주기 위한 적절한 장치들이 설치되어 있었을 것이다. 그리스의 신화에 등장하는 이 인물들은 전원 풍경이 그려진 배경과 고대의 건축물을 연상시키는 기둥들 사이 어디쯤에서 노래했을지도 모른다. 이러한 무대 공간에 대한 상상이 더해지면, 《밤의 음악》은 진정한 의미에서 독일 바로크 시대의 초기 오페라, 또는 유사 오페라로 자리매김할 수 있게 된다.

《밤의 음악》이 연주된 후, 10여 년의 시간이 흐른 1693년, 라이프치히에는 드디어 오페라 극장이 들어선다. 이제 라이프치히는 10여 년 전의 모습과 다르다. 라이프치히 대학교를 중심으로 게오르크 필리프 텔레만, 크리스토프 그라우프너(Christoph Graupner, 1683-1760), 요한 프리드리히 파슈(Johann Friedrich Fasch, 1688-1758), 요한 다비트 하이니헨(Johann David Heinichen, 1683-1729), 요한 게오르크 피젠델(Johann Georg Pisendel, 1687-1755) 고트프리트 하인리히 슈틸첼(Gottfried Heinrich Stölzel, 1690-1749) 등이 모여들었기 때문이다. 이들은 당시 가장 젊고, 지적이며, 능력 있는 음악가들이었다.

이들은 모두 1680년대에 출생하였고, 20세를 전후하여 라이프치히라는 도시로 이주했고, 라이프치히 대학교에서 함께 수학했다. 이들은 이곳에서 오페라를 작곡하고 연주함으로써 오페라 문화를 함께 이끌어갔다. 아마도, 이들이 제공하던 오페라의 수준은 당대 어떤 도시와 비교해 보아도 뒤처지지 않는 그런 것이었을 것이다. 이후 이 음악가들은 라이프치히를 떠나 함부르크, 드레스덴, 다름슈타트, 체르프스트, 고타 등으로 흩어져 전문음악가의 길을 가게 된다. 의심의 여지 없이, 이들은 18세기 전반부 독일의 바로크 음악 문화를 이끌어간 주역들이다. 그리고, 다시 한번 강조하자면, 이들이 주역으로 성장할 수 있었던 배경에는 라이프치히에서의 교육과 경험이 자리잡고 있다.³¹⁾

한편, 함부르크의 오페라 극장이 몇몇 개인들의 협업으로 이루어진 것과는 달리, 라이프치

30) Rathey, 앞의 글, 293.

31) 텔레만은 함부르크로, 그라우프너는 다름슈타트로, 파슈는 체르프스트로, 슈틸첼은 고타로, 그리고 하이니헨과 피젠델은 드레스덴으로 향한다. 이 중 텔레만과 그라우프너는 1722년 쿠나우의 사망 후 성 토마스 교회의 칸토르가 공석이 되었을 때 지원 서류를 제출하여 바흐와 경합한 음악가들이기도 하다.

히의 그것은 당시 작센의 선제후였던 요한 게오르크 3세(Johann Georg III, 1680-1691)와 4세의 재가를 받아 시작되었다는 점이 다르다. 선제후 요한 게오르크 3세는 이탈리아 출신의 음악가들을 자신의 궁정에 영입하면서, 드레스덴 궁정의 음악 문화를 더욱더 ‘이탈리아적’인 것으로, 또는 ‘유럽적’인 것으로 육성시켜 나간 군주이다.

아마도 이 군주에게 먼저 접근한 인물은 부 카펠마이스터였던 슈트룽크였을 것이다. 그는 하노버 궁정의 사르토리오를 영입하고, 라이프치히의 법률가였던 하인리히 프리드리히 글라저(Heinrich Friedrich Glaser)와 함께 라이프치히에 오페라 극장을 건설하겠다는 계획을 요한 게오르크 3세에게 전달했다. 이 내용은 요한 게오르크 3세의 사후, 그의 아들인 요한 게오르크 4세에게까지 전달되었고, 그는 슈트룽크의 손에 오페라 극장 건설뿐 아니라 그것의 독점 운영까지도 맡겼다. 물론, 드레스덴 궁정이 재정적인 지원을 하지는 않는다는 조건을 내걸었지만, 당시만 하더라도 슈트룽크는 이것이 극장 운영에 큰 문제를 초래하게 될 것이라 여기지 않았다.³²⁾

전통적인 바흐 담론에서 슈트룽크의 삶과 행적은 드레스덴 궁정의 카펠마이스터라는 사실을 지적하는 것에서부터 시작된다. 이러한 인연으로 그는 라이프치히라는 도시의 오페라 책임자로 부임할 수 있었기 때문이다. 그러나, 더욱더 흥미로운 사실은 그가 드레스덴에 직장을 얻기 이전부터 이미 이탈리아 오페라 전통과 건축가 사르토리오와 그가 건설해 놓은 음악적 맥락에 충분히 노출되어 있었다는 사실이다. 이러한 맥락의 시작은 그가 태어난 지역이다. 슈트룽크는 하노버를 공국의 수도로 삼은 브라운슈바이크에서 1640년에 출생했다. 따라서 그가 브라운슈바이크의 공작들이 다스리던 켈레(Celle)와 하노버 궁정에서 음악가로 활동했다는 사실은 그리 놀랍지 않다. 그리고 이러한 도시에서 활동하면서, 이탈리아 오페라 전통을 접하고 배워나갔다는 점도 매우 당연한 수순으로 보인다.

슈트룽크가 하노버 궁정에서 일하게 되는 시기는 건축가 사르토리오의 형인 작곡가 안토니오 사르토리오가 이미 이 궁정의 카펠마이스터로 일하고 있던 무렵이었고, 이곳에서 슈트룽크는 지롤라모를 만난다. 또한 슈트룽크는 1678년, 하노버 오페라 극장 완공기념으로 공연한 안토니오 체스티(Antonio Cesti, 1623-1669)의 오페라, 《오론테아》(*Oronthea*)를 감상하기도 하였다. 다음 해인 1679년, 슈트룽크는 또 다른 오페라 도시, 함부르크로 이직한다. 이곳에서 그는 1680년 자신의 첫 번째 오페라인 《알체스테》(*Alceste*)를 발표하였다. 그리고 슈트룽크는 1682년 다시 하노버로 귀환하게 되는데, 이 시기 하노버는 요한 프리드리히의 사망 이후에 에른스트 아우구스트가 통치하고 있었다. 슈트룽크는 1685년에서 1686년 사이, 에른스트 아우구스트와 함께 베니스를 방문하고 그곳에서 운명

32) 슈트룽크에 관련된 정보는 Dieter Härtwig, “Strungk, Nicolaus Adam,” *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26998> [2024년 4월 2일 접속]을 참고하라.

처럼 드레스덴의 선제후 요한 게오르크 3세를 만나게 되는 것이다. 그가 하노버에서 드레스덴으로 이직할 수 있었던 이유는 요한 게오르크 3세와의 이러한 인연으로 말미암은 것이다.

1688년, 드레스덴에서 슈트룽크에게 처음 주어졌던 직책은 부 카펠마이스터 겸 궁정 오르가니스트였다. 당시 드레스덴 궁정의 카펠마이스터 겸 오페라의 책임자는 이탈리아인 카를로 팔라비치노(Carlo Pallavicino, 1640-1688)였는데, 그는 1666년에 처음 드레스덴 궁정을 방문하여 요한 게오르크 2세 치하에서 부 카펠마이스터로 일하다, 베니스로 건너갔으며 1685년, 요한 게오르크 2세의 아들이었던 요한 게오르크 3세에게 다시 발탁되어 드레스덴의 카펠마이스터로 귀환하게 되는 흥미로운 이력을 보유하고 있다.³³⁾ 종합하면, 요한 게오르크 3세는 1685년에 베니스를 방문하여 두 명의 오페라 작곡가를 자신의 궁정으로 초청한 것이다. 그 중 첫 번째 인물은 위에서 언급한 독일인 슈트룽크이고, 두 번째 인물은 이탈리아 오페라 작곡가 팔라비치노였다.

팔라비치노가 사망한 후, 1692년이 되어서야 슈트룽크는 드레스덴 궁정의 카펠마이스터 자리에 오른다. 그러나, 이 시간 이후에 그는 드레스덴 궁정의 음악 문화보다는 라이프치히의 오페라 문화에 더 관심을 보였다. 그리고 위에서 언급한 바와 같이, 20대를 함께 보낸 건축가 사르토리오를 초청하여 라이프치히에 오페라 극장을 건설하기에 이르렀다. 물론, 라이프치히 오페라 극장의 공식 작곡가는 슈트룽크 자신이었다.

라이프치히 오페라 극장이 개관한 후 무대에 올린 첫 번째 작품은 슈트룽크가 12년 전 함부르크 오페라 극장을 위해 작곡한 《알체스테》였다. 이후 이 극장에서는 신년, 부활절, 그리고 성 미하엘 축일에 진행되는 무역 박람회 기간 동안 오페라를 공연하였는데 1693년부터 폐관하는 1720년까지 총 74개의 새 작품이 연주되었다고 알려져 있다.³⁴⁾ 라이프치히에서 연주된 작품의 목록을 완성하기는 어렵다. 그러나 마을은 라이프치히를 위한 슈트룽크의 첫 번째 오페라가 그랬던 것처럼 특별히 이 도시는 이탈리아 오페라를 연주하거나 이를 번역하여 공연하는 경우가 많았다고 말하고 있다.³⁵⁾

1693년 개관한 라이프치히의 오페라 극장은 1720년에 폐관한다. 정확한 이유는 알 수 없지만, 학자들은 1700년 슈트룽크의 사망 이후 그의 미망인과 자녀들 사이에 있었던 극장 운영을 둘러싼 갈등이 원인을 제공했을 것이라고 생각한다. 만약, 이 극장이 폐관하지 않았더라면, 3년 후 이 도시의 칸토르로 부임해 오는 바흐의 활동반경이 달라졌을지도 모른다.

33) Harris S. Saunders, "Pallavicino, Carlo," *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20762> [2024년 4월 2일 접속].

34) Maul, "New Evidence," 9.

35) Rathey, "Setting the Stage," 302.

4. 나가며

1700년 슈트룽크의 사망 이후에 오페라 극장의 감독직을 물려받은 인물은 당시 라이프치히 대학교에서 법학을 공부하고 있던 텔레만이었다.³⁶⁾ 텔레만은 1702년 음악 감독에 취임했고, 이후 라이프치히 오페라를 크게 성장시켜 나갔다. 한편, 1704년 성 토마스 교회의 칸토르였던 쿠나우는 새교회(Neukirche)의 전례음악이 “거침이 없는 오페라의 정신”으로 가득 차 있다는, 이곳의 음악가들이 모두 오페라 극장을 위해서만 일하고 있을 뿐 아니라, 이 음악가들은 진정한 교회음악 양식이 어떤 것인지 모른다는 정제되지 않은 비난을 담아 시의회에 진정서를 제출한 바 있다.³⁷⁾ 쿠나우의 진정서는 스스로가 당대의 오페라 작곡가였다는 사실을 고려하면, 매우 아이러니컬한 사건이 아닐 수 없다.

물론, 쿠나우는 오페라의 반대론자는 아니었다. 그러나, 당시 라이프치히의 유능한 음악가들이 ‘모두’ 오페라 연주에 지나치게 몰두하고 있었고, 심지어 성 토마스 교회의 연주자들까지도 오페라 연주에 참여하는 극단적인 상황이 발생하는 것을 목격하면서, 쿠나우는 이러한 현실을 개탄했다. 그리고 그는 상황의 전환을 요청하는 진정서를 작성할 수밖에 없었던 것이다. 따라서, 쿠나우의 진정서는 역사적으로, 1700년대 초반 라이프치히에서 전개되었던 오페라 문화가 얼마만큼 강력한 것이었는지를 보여주는 의미심장한 사료이다.

만약, 쿠나우의 진정서에 암묵적으로 담겨 있었던 것이 오페라의 성장을 보며 라이프치히의 칸토르가 느낀 불안감이었다면, 이와 유사한 성격의 불안감은 쿠나우의 사망 이후에도 여전히 이 도시에 남아 있었던 것처럼 여겨진다. 그리고 이 불안감의 흔적이 발견되는 곳은, 1723년 바흐가 라이프치히의 칸토르로 임명되면서 작성했던 계약서이다.

1723년 5월 5일, 바흐는 총 14개의 구체적인 항목으로 이루어진 계약서를 시의회로부터 전달받았다. 이 문서에는 “성 토마스 학교의 학생들에게 정직하고 절제된 삶의 태도를 보여주고, 학교를 근면하게 섬기며, 학생들을 양심적으로 가르칠 것”과 같은 조항이 포함되어 있다. 이 14개의 항목 중 7번째가 “너무 길거나, 오페라와 유사한 인상을 남기는 음악을 작곡하지 않으며, 오직 회중의 신앙심을 고취시키는 음악만을 작곡한다”라는 내용이다.³⁸⁾ 바흐는 이 문서에 서명함으로써 자신이 칸토르의 임무를 성실히 수행할 것임을 공식적으로 선언했다. 바흐는 사망하는 1750년까지 자신이 서명

36) Steve Zohn, “Telemann, Gerog Philipp,” *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635> [2024년 4월 2일 접속].

37) Maul, “New Evidence,” 10.

38) 바흐의 계약서는 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 104-105에 실려있다.

한 서약서의 내용을 준수하기 위해, 학생들을 잘 돌보고 성실하게 가르쳤으며, 루터교 예전에 필요한 음악을 제공했고 오페라와 같은 음악 장르는 작곡하지조차 않았다.

그러나, 바흐의 계약서에 기재된 7번 조항이 얼마나 무의미한 것이었냐는 것은, 시의회도 그리고 바흐도 충분히 인지하고 있었을 것이다. 음악적으로 볼 때, 이미 라이프치히에서 연주되던 칸타타는 당대 오페라와 차별되는 지점이 없었기 때문이다. 1711년과 1712년, 함부르크의 신학자 에르트만 노이마이스터(Erdmann Neumeister, 1671-1756)는 아리아와 레치타티보를 포함하는 루터교의 칸타타는 당대 오페라를 모델로 삼았다고 선언하였고, 이러한 형식의 칸타타는 독일 루터교회 전역에서 노래되고 있었다.³⁹⁾ 따라서 시의회가 바흐에게 요청한 7번 조항은, 음악 실재에 관한 또는 작곡 테크닉과 관련된 구체적인 요청 사항이라기보다는 쿠나우의 심경에 자리잡고 있던 그러한 성격의 불안감이 보수적인 성향을 가진 시의원들의 심경에도 유사하게 깔려 있었다는 것을 암시하고 있을 뿐이다.

이 글이 다시 한번 주장하고자 하는 바는 바흐가 부임하기 이전 라이프치히의 음악적 지형에서 오페라가 얼마만큼 크고 중요한 위치를 점하고 있었느냐는 것이다. 라이프치히는 17세기 독일의 주요 음악 도시들이 그러했던 것처럼 이탈리아 오페라 문화를 받아들였고, 그것을 성장시켜 나갔다. 타 도시와는 비교할 수 없을 정도의 수많은 재능있는 음악가들이 그들의 20대를 이곳에서 보내면서 라이프치히 오페라의 성장에 크게 기여했다. 비록 라이프치히 오페라가 1720년, 즉, 바흐가 부임하기 3년 전 재정적인 문제로 폐쇄되기에 이르지만, 그것이 운영되던 17세기 말과 18세기 초반까지는 함부르크, 드레스덴과 같은 여타 독일 도시처럼 이 지역을 대표하는 가장 중요한 예술 장르로 자리매김하고 있었다.

라이프치히가 독일 바로크 오페라의 중심도시일 수 있었던 이유는 위에서 언급한 바와 같이 (우연처럼 보이지만) 당대의 역량 있는 음악가들이 모두 운집해 있었기 때문이기도 하지만 전술한 바와 같이 슈트룽크와 사르토리오의 예술이 이탈리아에서 하노버로, 그리고 하노버에서 함부르크로, 최종적으로 함부르크에서 라이프치히로 이동하면서 오페라 문화를 전달했고 그것이 성공적으로 이식되었기 때문이다. 이런 측면에서 라이프치히의 오페라 문화는 베니스, 하노버, 함부르크의 음악 문화 전통과 연결되어 있었다. 1723년, 바흐가 마주친 라이프치히의 음악적 지형은 바로 이런 것이다.

이 글에서 다루고 있는 17세기 독일 바로크 오페라는 여전히 우리에게 낯선 주제이다. 따라서 이 글이 17세기 후반 라이프치히를 포함한 독일 주요 도시에서 오페라가 탄생하는 다층적인 과정을 일련의 예술가들을 중심으로 기술하는 것을 시도했지만, 이 글은 채 다루지 못한 수많은 후속 연구

39) Konrad Küster, "Neumeister, Erdmann," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed., Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 314-315.

를 남겨두고 있다. 가장 중요한 것은, 과연 이 시기 연주된 작품들의 성격은 어떠했는지를 분석하는 일일 것이다. 현존하는 악보 자료를 중심으로 그리고 대본을 중심으로 어떤 음악 작품이 연주되었으며, 이것의 음악적인 성격과 특징은 무엇인지 논의하는 일은 17세기 독일 바로크 오페라 문화를 정교하게 들여다보기 위해 요구되는 시급한 작업 중 하나이다.

또한, 이 글에서 언급한 수많은 독일 바로크 작곡가들에 관한 연구도 진행된다면 무척 고무적인 일이 될 것이다. 특별히 국내에서 다루어지지 않고 있는 작곡가들의 삶과 음악 작품, 예컨대 셀레, 타일레, 파슈와 슈틸첼을 상세하게 다루는 것도 의미 있는 후속 연구가 될 수 있을 것이라 여겨진다. 개별 작곡가와 작품에 관한 연구가 어느 정도 진행된 후에는 이들이 속했던 보다 큰 음악적 맥락, 다시 말하면 드레스덴, 하노버, 함부르크, 다름슈타트, 고타 등지의 궁정을 더 깊이 있게 들여다보고, 나아가 이 글이 시도했던 것과 같이 이들이 어떤 음악적 관계를 주고받았는지 논의하는 것도 필요해 보인다. 수많은 음악학적인 문제를 남김에도 불구하고, 이 글을 통해 17세기 독일의 바로크 음악 문화와 이 거대한 틀 안에서 너무나 긴밀하게 연결되어 있던 라이프치히를 위시한 주요 음악 도시와 이 도시들 안에서 성장해 나갔던 오페라 문화가 보였다면 그리고 그 오페라 문화 내부에 이탈리아 바로크의 흔적도 함께 보였다면, 이 글의 목적은 부분적으로 성취된 것이다.

검색어

요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach), 라이프치히(Leipzig), 하노버(Hanover), 드레스덴(Dresden), 지롤라모 사르토리오(Girolamo Sartorio), 니콜라우스 아담 슈트룽크(Nicolaus Adam Strungk), 독일 바로크(German Baroque), 파울 티미히(Paul Thymich), 오페라(opera), 극장(theater), 요한 쿠나우(Johann Kuhnau), 이탈리아(Italy), 베니스(Venice)

참고문헌

- 이가영. “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정.” 『이화 음악논집』 20/4 (2015): 37-64.
- _____. “드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 다스마스 첼렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세.” 『음악이론포럼』 23/2 (2016): 9-26.
- _____. “바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여.” 『음악이론포럼』 26/2 (2019): 11-36.
- _____. “바흐와 ‘정연한 교회음악’, 그리고 쿠펜 다시 보기.” 『음악이론포럼』 28/1 (2021): 9-29.
- _____. “바흐의 《부활절 오라토리오》: 전례음악과 드라마를 넘어서.” 『음악이론포럼』 28/2: 35-57.
- Becker, Heinz. “Hamburg.” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12268>. 2024년 4월 1일 접속.
- Buelow, George J. “Kuhnau, Johann.” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15642>. 2024년 4월 1일 접속.
- David, Hans. T. and Arthur Mendel. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Flaherty, Gloria. *Opera in the Development of German Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Härtwig, Dieter. “Strungk, Nicolaus Adam,” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26998>. 2024년 4월 2일 접속.
- Johnson, Eugene J. “Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 59/4 (2000): 436-453.
- Küster, Konrad. “Neumeister, Erdmann.” In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 314-315. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Larson, Orville K. “Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera.” *Theatre Journal* 32/4 (1990): 448-457.
- Maul, Michael. “The Development of Opera in the German Countries.” In *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*. Edited by Jaqueline Waeber, 286-311. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

- _____. *Barockoper in Leipzig (1693-1720)*. Freiburg: Rombach, 2009.
- _____. "New Evidence on Thomaskantor Kuhnau's Operatic Activities, or: Could Bach have been allowed to compose an Opera?." *Understanding Bach* 4 (2009): 10-20.
- Rathey, Markus. "Rehearsal for the opera-remarks on a lost composition by Johann Kuhnau from 1683." *Early Music* 42/3 (2014): 409-420.
- _____. "A divided country: the Cantor-Kapellmeister controversy and the cold war." *Bach* 47/2 (2016): 1-26.
- _____. "Printing, politics, and 'a well-regulated church music': A new perspective on J. S. Bach's Mülhausen cantatas." *Early Music* 44/3 (2016): 449-460.
- _____. "The Theology of Bach's Cöthen Cantatas: Rethinking the Dichotomy of Sacred versus Secular." *Journal of Musicological Research* 3/4 (2016): 275-298.
- _____. *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Theology*. New Heaven: Yale University Press, 2016.
- _____. *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- _____. "Setting the Stage." *Cambridge Opera Journal* 29/3 (2017): 287-311.
- _____. "Between Stage and Choir Loft." *The Choral Journal* 61/1 (2020): 28-40.
- Saunders, Harris S. "Pallavicino, Carlo." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20762>. 2024년 4월 2일 접속.
- Sievers, Heinrich. "Hanover." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12333>. 2023년 4월 2일 접속.
- Stauffer, George. "Leipzig." *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016353>. 2024년 4월 1일 접속.
- Vavoulis, Vassilis. "What happened in 1678: Reassessing Orotea and the Beginnings of Opera in Hanover." *Schütz-Jahrbuch* 59 (2013): 59-76.
- _____. "The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630S/1640S-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe (Part I)." *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2018): 2-13.

_____. “The Opera Architect Girolamo Sartorio (1630S/1640S-1707) and the Dissemination of Opera in Northern Europe (Part II).” *Archiv für Musikwissenschaft* 74 (2018): 216-237.

Waeber, Jacqueline. Edited. *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

Zohn, Steven. “Telemann, Gerog Philipp,” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635>. 2024년 4월 2일 접속.

The German Baroque Operas of the 17th Century: From Venice to Leipzig

Kayoung Lee

The paper attempts to delineate an emerging and developing history of the German Baroque opera in the 17th century. Although the subject has been dealt with a number of Bach scholars in Germany, it has never been discussed in the Korean musicology thus far. By focusing upon the very moments when the public opera house first appeared in Hamburg and Leipzig by the key members of those cities, I will examine various ways in which it first started and unfolded in the course of time. In particular, my examination will involve the Italian architect, Girolamo Sartorio, who designed and established the public opera houses in Hamburg and Leipzig. By tracing how he comes to work in those cities, I will illustrate a complex as well as intricate web woven through those cities, showing the close interrelationship between them.

17세기 후반 독일 바로크의 오페라 문화: 베니스에서 라이프치히까지

이가영

이 글이 기록하고자 하는 것은 17세기 후반 독일 바로크의 오페라 문화와 관련된 복잡하고 다층적인 서사이다. 이 서사에는 국내 음악학 담론에서 거의 다루어지지 않은 독일 바로크의 오페라 문화와 그것의 태동, 그리고 성장 등을 다루는 일련의 과정이 담겨 있다. 특별히 이 글은 이 과정을 17세기 후반, 라이프치히에서 시작된 공공 오페라 극장을 중심으로 기술해 보고자 한다. 이를 통해 역설하고자 하는 것은 라이프치히의 오페라 문화가 17세기 중반 이후 독일과 이탈리아의 주요 음악도시, 예컨대 함부르크, 드레스덴, 하노버, 그리고 베니스 등이 제공했던 문화적, 음악적 연결망 안에서 탄생했다는 사실이다. 라이프치히의 오페라 문화를 이러한 방식으로 읽는 것은 이 도시의 음악적 지형이 멀리는 베니스와 가까이는 하노버 등의 도시와 얼마나 유사했었는지도 가능하게 하는 작업이기도 하다.

논문투고일자: 2024년 04월 30일

심사일자: 2024년 05월 18일

게재확정일자: 2024년 05월 21일