정보

개요
곡명: St Matthew Passion, BWV 244
작곡가: Johann Sebastian Bach (1685–1750)
원전 표제: Passio Domini nostri J.C. secundum Evangelistam Matthæum
장르: 독창 ·두 합창단 ·두 관현악군을 위한 수난곡
텍스트: Martin Luther의 독일어 성서에 따른 마태복음 26–27장, Christian Friedrich Henrici(Picander)의 자유시, 루터교 코랄
전례: Leipzig Thomaskirche의 성금요일 저녁기도. 제 1부는 설교 전, 제 2부는 설교 후에 연주되었다 .
중심 자료: 1736년 무렵의 후기 자필 총보 Mus.ms. Bach P 25와 원전 연주 파트 St 110. 1729년 무렵 형태를 전하는 초기판은 현재 BWV 244.1로 분류된다.

IMSLP: Matthäuspassion, BWV 244

Wikipedia: St Matthew Passion

《마태 수난곡》에서는 한 사건을 한 목소리만 설명하지 않는다. 복음사가는 예수가 제자들과 마지막 식사를 하고 체포되어 재판과 십자가형을 거쳐 매장되기까지의 시간을 앞으로 이끈다. 그 흐름이 잠시 멎으면 Picander의 자유시를 부르는 독창자가 방금 일어난 일을 자기 문제로 받아들인다 . 코랄은 다시 개인의 반응을 공동체가 함께 부를 수 있는 문장으로 바꾼다. 여기에 두 합창단과 두 관현악군이 질문과 대답, 갈등과 합류를 거듭한다. 작품의 긴 시간은 사건을 많이 늘어놓아서가 아니라, 같은 사건을 바라보는 위치가 계속 달라지기 때문에 필요하다.

첫 곡부터 이 작동 방식이 한꺼번에 들린다. 제 1합창단이 와서 함께 탄식하라 고 부르면 제 2합창단이 누구를 보아야 하는지 묻고, 그 위에서 별도의 소프라노 리피에노가 코랄 O Lamm Gottes, unschuldig를 긴 음가로 노래한다. 행렬처럼 걷는 12/8박자 안에 현재의 탄식, 문답, 오래된 찬송이 동시에 놓인다. 청자는 이야기가 시작되기도 전에 그 결말을 알고 있으며, 이후의 복음서 장면을 단순한 과거 사건으로 바라볼 수 없게 된다.

이 작품은 한 번에 완성된 고정본도 아니다. 첫 공연은 1727년 또는 1729년으로 논의되고, 1729년 무렵의 초기 형태와 1736년 무렵의 후기판 사이에는 제 1부 종결곡, 독창 성부, 오블리가토 악기와 통주저음 조직이 달라진다. 1740년대 연주 자료에도 추가 변경이 남아 있다. 오늘날 가장 자주 연주하는 후기판은 Bach가 작품을 크게 다시 설계한 결과이지만 , 모든 세부가 하나의 마지막 상태로 굳었다고 보기는 어렵다.

출판 정보와 자료

첫 공연 연대: Bach-Archiv Leipzig의 현행 연대기는 1727년 4월 11일을 제시하지만 , 1729년 4
월 15일설도 오랫동안 받아들여졌다 . 남은 문헌만으로 어느 해인지 확정하기 어렵다는 연구가

이어지므로 이 글에서는 1727년 또는 1729년 으로 쓴다. 확인되는 장소와 전례는 Leipzig Thomaskirche의 성금요일 저녁기도다 .
초기판 BWV 244.1: 과거에 BWV 244b로 불린 판본은 1729년 무렵의 작품 상태를 전한다. 제 1 부는 단순 4성 코랄 Jesum lass ich nicht von mir로 끝나며, Ach! nun ist mein Jesus hin은 베이스가 부르고 Komm, süßes Kreuz의 오블리가토는 류트가 맡는다. 이중합창 대목에서는 두 집단이 하나의 통주저음군을 공유한다. Andreas Glöckner가 편집한 Neue Bach-Ausgabe II/5b는 2004년에 출판되었다 .
1736년 무렵 후기판: Staatsbibliothek zu Berlin이 소장한 자필 총보 Mus.ms. Bach P 25는 후기판의 중심 자료다. Bach는 제 1부 마지막을 대규모 코랄 판타지 O Mensch, bewein dein Sünde groß로 바꾸고, Ach! nun ist mein Jesus hin을 알토에게 옮겼으며, Komm, süßes Kreuz 에 비올라 다 감바를 지정했다. 두 합창 ·관현악군은 각자의 통주저음 기반을 갖추었다. 교회지기 Johann Christoph Rost가 남긴 mit beyden orgeln 이라는 기록은 1736년 연주에 두 오르간이
쓰였음을 확인해 준다.
1740년대 변경: 원전 연주 파트 Mus.ms. Bach St 110에는 1736년 이후의 수정과 추가가 남아 있다. 한 건반 성부에는 Organo (ossia Cembalo) 가 보이고, 후기 연주를 위한 소프라노 리피에노
자료도 있다. 따라서 1736년판을 편의상 ‘최종판 ’이라고 부르더라도 이후의 실연용 변경까지 끝난 절대적인 최종 상태라는 뜻은 아니다.
번호 체계: Alfred Dürr가 편집한 Neue Bach-Ausgabe II/5는 연속된 복음서 낭송과 짧은 군중 합창을 a·b·c 하위 번호로 묶어 전곡을 68개 주번호로 정리한다. 옛 Bach-Werke-Verzeichnis와 Peters 계열의 78번호는 같은 작은 단락을 더 많이 나눈다. 두 숫자는 서로 다른 길이의 판본이 아니라 구획 방식의 차이다.
Mendelssohn의 1829년 공연: Felix Mendelssohn이 1829년 3월 11일 Sing-Akademie zu Berlin에서 지휘한 공연은 Bach 사후 공개 수용의 전환점이었다 . 그러나 원곡 전체를 되살린 공연은 아니었다. 여러 아리아 ·코랄 ·낭송을 삭제하거나 고쳐 35개 번호로 줄인 판본이었으며 , 1841년 Leipzig 재공연에서도 상당한 변경이 남았다.
초판: Adolph Martin Schlesinger는 1830년 Berlin에서 관현악 총보와 피아노 -보컬 스코어를 출판했다. 판번호는 각각 1570과 1571이다. 이 판본의 세부 편집 책임에 관한 설명은 자료마다
엇갈리므로 출판사 ·도시 ·연도와 판번호만 확정한다.
비판판: Alfred Dürr의 NBA II/5 총보는 1972년, 비평보고서는 1974년에 출판되었다 . 같은 해
나온 II/5a는 당시 특정 필사자에게 귀속되었던 초기 자료의 팩시밀리이며 , Andreas Glöckner의
II/5b는 초기판을 연주 가능한 비판판으로 제시한다. 현행 연주자는 후기 자필 총보를 중심에 둔 판, 1740년대 연주 파트를 반영한 판, BWV 244.1 초기판 가운데 무엇을 택했는지 먼저 확인해야 한다.

후기판에서 가장 큰 교체는 제 1부의 끝이다. 초기판의 짧은 코랄 대신 1725년 《요한 수난곡》 공연에 사용했던 O Mensch, bewein dein Sünde groß를 가져오면서 , 설교 전 절반이 약 한 시간에 이르는 독립적인 아치를 얻었다. 이 변화는 음표 몇 곳을 고친 정도가 아니다. 오늘날 익숙한 두 부분의 균형과 제 1부 종결의
감각 자체가 개작 과정에서 만들어졌다 .

소요 시간

순수 음악 시간은 대체로 약 160–200분이다. Masaaki Suzuki와 Bach Collegium Japan의 2019년 녹음은 161분 59초이고, John Eliot Gardiner의 1988년 녹음은 163분 36초다. 반면 Bärenreiter의 일부 악보
안내는 약 191분, Breitkopf & Härtel은 약 200분을 제시한다. 복음사가의 낭송 속도, 아리아의 빠르기, 반복 처리, 합창 인원과 장면 사이의 휴지가 이 차이를 만든다. 현대 공연의 중간 휴식은 이 시간에 포함하지 않는다.

부분	68번호	Suzuki/BCJ 녹음의 근삿값	전례상의 자리
제 1부	1–29	약 68분	성금요일 설교 전
제 2부	30–68	약 94분	성금요일 설교 후

원래 두 부분 사이에는 휴식이 아니라 설교가 있었다. 그러므로 오늘날 두 시간 반에서 세 시간이 넘는 콘서트로 듣는 경험과, 성서 낭송·코랄·설교가 한 예배 안에서 이어지던 경험은 시간의 쓰임부터 다르다. 작품 자체를 설명할 때에는 설교 시간을 연주 시간에 더하지 않되, 제 1부의 종결과 제 2부의 재출발 사이에 본래 긴 언어적 간격이 있었음을 기억할 필요가 있다.

편성

구분	원전 표기를 따른 후기판 편성
별도 성악 성부	`Soprano in ripieno`
`CHORUS I` 성악	`Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso`; `Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso`
`CHORUS I` 목관	`Flauto dolce I/II`; `Flauto traverso I/II`; `Oboe I/II`, also `Oboe d'amore I/II`, also `Oboe da caccia I/II`
`CHORUS I` 현·저음	`Violino I/II`; `Viola`; `Viola da gamba`; `Continuo (Violoncello, Violone, [Fagotto])`; `Organo`
`CHORUS II` 성악	`Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso`; `Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso`
`CHORUS II` 목관	`Flauto traverso I/II`; `Oboe I/II`, also `Oboe d'amore I/II`
`CHORUS II` 현·저음	`Violino I/II`; `Viola`; `Viola da gamba`; `Continuo (Violoncello, Violone, [Fagotto])`; `Organo (ossia Cembalo)`

복음사가는 테너가 맡고 예수는 베이스가 부른다. Judas, Petrus, Pilatus, 두 명의 하녀, 대제사장과 두 증인 같은 작은 배역은 독창진이나 합창 성악가가 나누어 맡을 수 있다. Picander의 성찰시에는 소프라노, 알토, 테너, 베이스 독창이 고르게 참여한다. 악보가 두 합창·관현악군을 구분한다고 해서 모든 번호에 전체 인원이 함께 나오는 것은 아니다. 독창 아리아에서는 한두 관악기와 현악, 통주저음만 남기도 하고, 군중 합창에서는 두 집단이 같은 말을 한꺼번에 던지기도 한다.

`Soprano in ripieno`는 개막곡에서 코랄 선율을 맡으며 후기 연주 자료에서는 제 1부 종결에도 참여한다. 이를 자동으로 소년합창단이라고 옮길 수는 없다. 높은 목소리를 소년들로 따로 세워 먼 곳에서 부르게 하는 방식은 강한 음향 효과를 내지만, 원전의 역할명과 19세기 이후의 공연 관습은 구별해야 한다. 통주저음의 `[Fagotto]`에도 대괄호가 붙는다. 파곳을 전곡에 고정된 독립 성부처럼 쓰기보다 판본과 번호별 지시를 확인해야 한다.

두 부분과 68개 번호를 읽는 법

68번호 체계는 긴 작품을 찾는 데 유용하지만, 68개의 서로 닫힌 소품을 뜻하지 않는다. 복음사가의 한 문장이 인물의 대사로 이어지고, 짧은 군중 합창이 끼어든 다음 다시 낭송으로 돌아가는 구간은 하나의 주번호 안에서 여러 하위 번호로 움직인다. 반대로 아리아 앞의 아콤파냐토와 아리아는 서로 다른 번호를 받아도 한 사람의

생각이 좁아졌다가 넓어지는 한 묶음으로 들린다.

큰 진행	번호	사건과 음악의 중심
제 1부의 문	1	두 합창의 문답과 소프라노 리피에노의 코랄이 수난을 미리 바라본다.
예고와 도유	2–6	수난 예고, 대제사장들의 모의, Bethanien의 도유가 회개 아리아로 이어진다.
Judas와 최후의 만찬	7–13	배신의 거래, `Herr, bin ich's?`, 빵과 잔의 말이 개인 고백과 코랄을 부른다.
감람산과 Gethsemane	14–25	Petrus의 장담, 제자들의 잠, 예수의 세 차례 기도와 체념이 반복과 변화를 만든다.
체포와 제 1부 종결	26–29	입맞춤, 두 합창의 분노, 책임의 코랄, 대규모 코랄 판타지가 이어진다.
제 2부의 재출발	30	잃어버린 예수를 찾는 알토와 질문하는 제 2합창단이 빈자리에서 시작한다.
대제사장 재판과 Petrus	31–40	거짓 증언, 조롱, 세 번의 부인, *Erbarme dich*와 회복의 코랄이 이어진다.
Judas와 Pilatus	41–52	Judas의 죽음과 군중의 판결 압력이 *Aus Liebe*의 저음 없는 음향과 맞선다.
조롱과 Golgatha	53–57	가시면류관, 반복 코랄, 십자가를 지는 길과 *Komm, süßes Kreuz*가 놓인다.
십자가형과 죽음	58–63	군중의 조롱, 어둠, 마지막 외침, 죽음과 저녁의 매장 준비가 이어진다.
매장과 작별	64–68	무덤, 네 독창자의 작별, 두 합창단이 함께 쉬는 마지막 합창으로 닫힌다.

이 구조에서 낭송은 줄거리만 전달하는 연결 부위가 아니다. 화음이 바뀌는 속도, 통주저음의 멈춤, 특정 단어를 늘이는 방식이 다음 합창이나 아리아의 시간을 준비한다. 반대로 아리아는 사건을 잠시 잊는 서정적 휴식이 아니다. 방금 들은 행위가 한 사람의 몸과 생각 안에서 얼마나 오래 지속되는지를 보여 준다.

세 종류의 말이 사건을 바꾼다

복음서 본문은 과거형 사건을 진행한다. 복음사가가 장면을 잇고, 인물의 직접화법과 `turba`로 불리는 군중 합창이 그 안에 들어온다. Picander의 자유시는 시간의 문법을 바꾼다. 성서 속 인물이 하지 않은 말이 현재형의 `나`에게서 나오며, 청자는 누구의 잘못인지 판정하는 자리에서 자기 반응을 확인하는 자리로 옮겨 간다. 코랄은 다시 개인의 `나`를 여러 사람이 함께 부르는 `우리`로 넓힌다.

최후의 만찬에서 제자들이 `Herr, bin ich's?`라고 차례로 묻는 9e 뒤에는 10번 코랄 *Ich bin's, ich sollte büßen*이 온다. 작품은 Judas 한 명을 가리키는 대신 `바로 나입니다`라는 문장을 회중의 입에 놓는다. Petrus가 세 번 부인하고 울음을 터뜨린 뒤에도 같은 과정이 일어난다. 39번 *Erbarme dich*가 한 사람의 후회를 길게 붙들고, 40번 코랄 *Bin ich gleich von dir gewichen*이 떠났던 사람이 다시 받아들여지기를 공동으로 청한다. 코랄은 사건에 주석을 다는 것이 아니라 청자의 위치를 바꾸는 장치다.

Picander Tochter Zion Gläubige Seelen 1 2 . 5 6 Buß und Reu . Judas Herr, bin ich's? 13 Ich will dir mein Herze schenken . 15 O Haupt voll Blut und Wunden , 17 Ich will hier bei dir stehen . Petrus . Gethsemane . 19 20 Ich will bei meinem Jesu wachen 2 . 23 Gerne will ich mich bequemen . 27a So ist mein Jesus nun gefangen , 27b Sind Blitze, sind Donner . 28 . 29 O Mensch, bewein dein Sünde groß . 1 , 1 2 ? , ? , ? , . Bethanien .

1 :

1 Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen . 1 2 . .

.

.

.

제 2부: 빈자리에서 매장까지

30번 Ach! nun ist mein Jesus hin은 제 1부의 큰 코랄과 대조되는 작은 편성으로 시작한다. 알토가 예수가 어디로 갔는지 묻고 제 2합창단이 아가 6장 1절에서 온 문장으로 그 행방을 되묻는다. 찾아야 할 사람이 무대에 없다는 사실이 제 2부의 첫 음향이다. 이 대화 뒤 대제사장 재판에서는 거짓 증언, 예수의 침묵, 유죄 판결과 조롱이 짧은 장면으로 빠르게 이어진다.

34번 테너 아콤파냐토 Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille는 재판의 속도를 멈춘다. 오보에가 긴 선으로 침묵을 감싸고, 35번 테너 아리아 *Geduld!*에서는 비올라 다 감바가 견디기 어려운 간격과 굴곡을 독창과 나눈다. 여기서 인내는 부드러운 배경이 아니라, 주변의 짧고 공격적인 말에 맞서 긴 선을 끝까지
유지하는 행동으로 들린다.

Petrus의 세 번 부인은 복음사가의 낭송이 숨 돌릴 틈 없이 진행하다가 und weinete bitterlich 라는 말에서 가라앉는다 . 39번 Erbarme dich의 독주 바이올린은 알토가 들어오기 전부터 반복 리듬을 시작하고, 독창이 끝난 뒤에도 후회의 시간을 붙든다. 두 선은 반주와 주선율로 간단히 나뉘지 않는다. 바이올린이 먼저 말하고 알토가 그 선을 받아들이지만 서로 완전히 합쳐지지 않아서, 눈물이 한 번의 고백으로 정리되지 않는다. 40번 코랄은 이 개인적 시간을 다시 공동체의 청원으로 넓힌다.

Judas가 은전을 돌려주고 죽는 41번 뒤, 42번 베이스 아리아 *Gebt mir meinen Jesum wieder!*는 예수를 돌려 달라고 요구한다. Judas의 후회와 듣는 이의 말이 같은 문맥에 놓이지만 둘을 같은 인물의 심리로 합칠 필요는 없다. 작품은 사건 안의 인물과 사건을 바라보는 현재의 목소리를 가까이 두면서도 구분한다.

Pilatus 재판에서는 그 구분이 더욱 거칠게 충돌한다. Barabbas! 와 Laß ihn kreuzigen! 은 짧은 합창이지만
두 합창군이 함께 내는 밀집한 화음과 모방 때문에 판결의 압력이 커진다. Pilatus가 47번 낭송에서 무슨 악을 했느냐고 묻자 48번 소프라노 아콤파냐토가 예수의 선행을 열거한다. 49번 아리아 Aus Liebe will mein Heiland sterben에서는 통주저음이 완전히 빠지고 소프라노, 트라베르소 , 두 오보에 다 카차만 남는다.
저음의 바닥 없이 떠 있는 음향은 아무 죄도 찾을 수 없다 는 앞선 질문과 자발적인 죽음을 말하는 가사를 직접 받친다. 이 대목의 고요함은 주변 군중 합창과 단순히 느린 빠르기로 대비되는 것이 아니라, 편성의 기초 자체가
사라져서 생긴다.

채찍질과 가시면류관 뒤 54번 코랄 O Haupt voll Blut und Wunden이 나타난다. 앞서 보호와 동행을 말할 때 들었던 선율이 이제 상처 입은 얼굴을 바라보는 가사를 얻고 더 낮고 어두운 화성에 놓인다. 반복되는 곡조는 청자에게 기억을 제공하지만 , 기억 속의 약속이 현재 장면 앞에서 충분했는지를 함께 묻는다.

Golgatha로 가는 길에서 56번 베이스 아콤파냐토는 Simon이 십자가를 대신 진 사건을 현재 시점에서 예수를 따르겠다는 결심으로 바꾼다. 57번 아리아 Komm, süßes Kreuz에서는 비올라 다 감바가 베이스와 길고
무거운 선을 나눈다. 초기판의 류트보다 지속음과 음역의 중량이 큰 후기판 악기는 십자가를 달다 고 부르는
역설을 편안하게 풀지 않는다. 부드러운 음색 안에서도 음정과 리듬의 저항이 계속 남는다.

십자가 위 예수의 마지막 외침은 전곡의 반복 규칙을 깨뜨린다. 다른 예수 발언은 대체로 지속하는 현악이 감싸서 복음사가와 다른 인물의 세코 레치타티보와 구별된다. 그러나 Eli, Eli, lama asabthani? 에서는 현악이 빠지고 통주저음만 남는다. 이 예외를 하나의 신학적 해답으로 고정할 필요는 없다. 연주에서 분명히 들려야 할 사실은, 지금까지 예수의 말을 둘러싸던 음향이 가장 고립된 문장에서 사라진다는 점이다.

죽음 뒤에는 즉시 승리의 합창이 오지 않는다. 저녁이 되고 무덤을 준비하는 64번 베이스 아콤파냐토 , 마음을 깨끗이 하여 예수를 모시겠다는 65번 베이스 아리아 Mache dich, mein Herze, rein이 매장의 시간을 길게

만든다. 67번 Nun ist der Herr zur Ruh gebracht에서는 베이스, 테너, 알토, 소프라노가 차례로 작별하고 제 2합창단이 매번 Mein Jesu, gute Nacht! 로 답한다. 사건 안의 인물, 개인의 성찰, 공동체의 응답이 마지막에
한 형식 안으로 모인다.

68번 Wir setzen uns mit Tränen nieder는 개막처럼 두 합창단과 두 관현악군을 사용하지만 , 시작의 질문은 돌아오지 않는다. 두 집단은 서로 다른 위치를 유지하면서 같은 작별의 문장을 이어받고, 되풀이되는 리듬은 행렬보다 앉아서 머무는 시간을 만든다. 작품은 부활 장면을 보여 주지 않은 채 무덤 앞에서 닫힌다. 따라서
마지막 합창의 평온은 갈등이 모두 해결된 결론이라기보다 , 말과 행동을 멈추고 수난을 기억하는 전례적
종결에 가깝다.

두 합창단은 언제 둘이고 언제 하나인가

이중합창이라는 말만으로는 전곡의 관계를 충분히 설명하지 못한다. 개막과 제 2부 첫 곡에서는 문답이 중심이고, Gethsemane의 20번에서는 제 2합창단이 독창자의 다짐을 짧게 받는다. 체포 장면 27a에서는 두 집단의 외침이 이중창을 끊으며, 27b에서는 같은 분노로 합쳐진다. 군중 장면에서는 여덟 성부의 분할이
모방과 겹침을 촘촘하게 만들고, 단순 코랄에서는 두 집단이 같은 네 성부 화성을 함께 부를 수 있다. 분리, 대화, 방해, 합류가 번호마다 달라진다.

두 오르간을 썼다는 1736년 기록은 각 집단이 독립적인 화성 중심과 저음 기반을 가질 수 있었음을 보여 준다. 그러나 Thomaskirche 안의 정확한 배치까지 하나로 복원해 주지는 않는다. 두 집단을 멀리 떼면 질문과
응답의 방향이 분명해지는 대신 빠른 군중 합창의 합치가 어려워질 수 있다. 가까이 두면 앙상블은
정교해지지만 두 집단의 원근감이 줄어든다. 역사적 정보는 배치의 출발점을 주며, 최종 거리는 공연장의
잔향과 시야에 맞추어 결정해야 한다.

판본과 성악 인원이 바꾸는 극의 크기

원전은 두 개의 4성 성악군을 분명히 적지만 각 성부를 몇 명이 불렀는지는 한 숫자로 고정하지 않는다. John Eliot Gardiner는 원래 인원을 확정할 수 없으며 자신도 공연장의 크기와 울림에 따라 성악 인원을 조절한다고 설명한다. 큰 합창단은 코랄과 군중 장면을 공적인 사건으로 넓히지만, 두 집단 사이의 짧은 질문과 자음이
겹칠 수 있다. 작은 편성은 각 선율과 말을 선명하게 만들지만 큰 공간에서 물리적인 중량은 달라진다.

John Butt와 Dunedin Consort는 두 합창단에 각각 네 명의 주도 성악가를 두는 성부당 한 명 중심의 1740 년대 연주판을 사용한다. 독창자가 합창에서도 같은 성부를 부르면 복음서의 작은 배역, Picander의 나,
군중의 일원이 서로 다른 사람들로 완전히 분리되지 않는다. 한 가수가 장면마다 위치를 바꾸는 사실이 작품의 책임과 참여를 더 직접적으로 드러낼 수 있다. 반대로 별도의 큰 합창진과 독창진을 쓰면 복음사가 ·개인 성찰 · 공동체의 규모 차이를 더 크게 만들 수 있다.

소프라노 리피에노도 같은 선택을 요구한다. 소년 또는 성인 소프라노 여러 명을 멀리 세우면 개막 코랄이 두 합창단 위에서 다른 시간처럼 들릴 수 있고, 한 명을 가까이 두면 세 선율 집단의 실내악적 얽힘이 선명해진다 . 어느 경우에도 소년합창이 원전의 유일한 지시 라고 말할 수는 없다. 사용한 판본, 성악 인원, 리피에노의 위치를 함께
밝혀야 실제 연주 조건이 드러난다.

무대화는 서사를 보이게 하는 한 가지 방법이다

수난곡에는 대사, 군중, 장면 전환이 있지만 Bach가 오페라식 무대를 지정한 것은 아니다. 콘서트 형식에서도 복음사가의 시선, 두 합창군의 방향, 독창자가 합창에서 나오는 순간만 분명하면 극의 관계는 들릴 수 있다. 반대로 현대의 무대화는 작품 안에 이미 있는 행동의 연결을 눈앞에 드러낼 수 있지만, 역사적 예배를 그대로 재현한다고 주장해서는 안 된다.

Gardiner의 2016년 순회공연은 가수들이 악보를 들지 않고 노래하게 하여 단어와 상대의 반응 사이에 생기는 지연을 줄였고, 배치와 제한된 동선으로 장면 관계를 만들었다. Simon Rattle과 Peter Sellars의 공연은
독창자 ·합창단 ·관현악단의 움직임을 의례화된 현대 무대로 조직했다. 두 접근은 사실주의적 소품을 많이 쓰지 않으면서도 몸의 방향과 거리를 음악 해석에 포함한다. 작품을 연주회용 과 무대용 가운데 하나로 고정하기보다 , 어떤 시각적 선택이 어느 성부 관계를 선명하게 하고 무엇을 가리는지 따져야 한다.

녹음에서 확인할 수 있는 서로 다른 해답

Willem Mengelberg / Concertgebouw Orchestra, 1939: Mengelberg가 1899년에
시작한 Amsterdam 종려주일 전통을 기록한다. 큰 합창과 현대 관현악, 넓은 템포 변화는 작품을
도시 공동체의 공공 의례로 만든 20세기 전반의 방식을 들려준다.
Otto Klemperer / Philharmonia Orchestra, 1961: 큰 성인 합창과 현대악기 관현악, 매우
넓은 시간감으로 복음서 장면을 거대한 비극처럼 세운다. 오늘날의 시대악기 기준으로 부족함을
재는 대신, 말의 중량과 장거리 구조를 어떻게 공공적인 규모로 바꾸었는지 들을 수 있다. Nikolaus Harnoncourt / Concentus Musicus Wien, 1970: 시대악기와 소년 성악을
전면에 둔 최초의 역사주의적 전곡 녹음으로 연주사의 방향을 바꾸었다. 현악의 발음, 목관의 개별 음색, 춤에서 온 리듬을 드러냈지만 , 당시의 소년합창과 성악 배치가 이후 연구의 최종 결론을 뜻하지는 않는다.
Paul McCreesh / Gabrieli Consort & Players, 2002년 녹음 ·2003년 발매: 두 합창단을
성부당 한 명 중심으로 녹음한 대표적 초기 사례다. 합창의 인원만 줄어든 것이 아니라 독창과
군중의 인적 경계가 사라지고, 두 집단의 문답이 실내악적인 속도로 바뀐다.
Masaaki Suzuki / Bach Collegium Japan, 2019년 녹음 ·2020년 발매: 약 162분의 실제
시간과 68개 번호를 트랙별로 확인할 수 있는 현행 시대악기 녹음이다. 큰 구조를 과도하게 늘리지
않으면서 두 집단, 코랄, 독창 오블리가토의 색을 구별하는 절충형 사례로 활용할 수 있다.

이 녹음들을 대편성에서 소편성으로 발전한 역사로 배열할 필요는 없다. Mengelberg와 Klemperer는 공동체와 공공 비극의 크기를, Harnoncourt는 악기와 말의 역사적 발음을, McCreesh는 성부 간 대화와
배역의 연속성을, Suzuki는 정교한 시대악기 합주와 비교 가능한 전체 시간을 들려준다. 한 녹음만으로 작품의 모든 관계를 충족하기 어려운 까닭은 총보가 처음부터 서로 다른 크기의 발화를 동시에 요구하기 때문이다.

주요 자료

Bärenreiter, Alfred Dürr 편 NBA II/5 서문: 후기판의 편성, 68/78번호 대응, 자필 자료와 첫 공연
연대 문제

Bärenreiter, BWV 244.1 초기판: 제 1부 종결곡, 독창 성부, 오블리가토와 통주저음의 초기판 차이

Akademie der Wissenschaften Mainz, NBA 출판 목록: NBA II/5·II/5a·II/5b의 편집자와 출판 연도
Bach-Archiv Leipzig, Bach chronology: 1727년 첫 공연설과 Leipzig 재직 연대기
Die Musikforschung, 첫 공연 연대 연구: 1727년과 1729년을 둘러싼 문헌 증거와 연대 논쟁 Staatsbibliothek zu Berlin, J. S. Bach 자필 컬렉션: 자필 총보 P 25와 원연주 파트 St 110의 소장 정보
Bachipedia, BWV 244: 1736년 두 오르간 기록, 코랄 ·리피에노 ·후기 변경에 관한 해설 Netherlands Bach Society, BWV 244: 68번호 전곡 텍스트, 공연 영상 ·연주자 명단과 직접 해설 Library of Congress, Mendelssohn의 Bach 부흥: 1829년 Berlin 축약 공연과 수용사 Bärenreiter, Mendelssohn 1829·1841 공연판: Mendelssohn 판본의 삭제 ·변경과 두 공연 상태 John Eliot Gardiner 인터뷰: 성악 인원, 공연장, 무대화에 관한 지휘자의 직접 설명
John Butt / Dunedin Consort, BWV 244 녹음 북클릿: 1740년대 연주판과 성부당 한 명 중심의 실제 성악 구성
BIS, Suzuki / Bach Collegium Japan 2019: 68개 트랙, 연주자와 161분 59초의 실제 녹음 시간 Concertgebouw, Amsterdam의 수난곡 전통: Mengelberg가 1899년 시작한 종려주일 공연
전통과 1939년 녹음의 맥락
Warner Classics, Klemperer 1961: Philharmonia 합창 ·관현악단과 Klemperer의 1961년 녹음
정보
Nikolaus Harnoncourt Zentrum, Harnoncourt 1970: Concentus Musicus Wien과 소년
성악진이 참여한 1970년 녹음 자료
Gabrieli Consort & Players, McCreesh 녹음: 성부당 한 명을 사용한 2002년 녹음과 2003년 발매 정보

Revision #1
Created 2026-10-04 10:03:30 UTC by 안준영
Updated 2026-10-04 10:03:30 UTC by 안준영