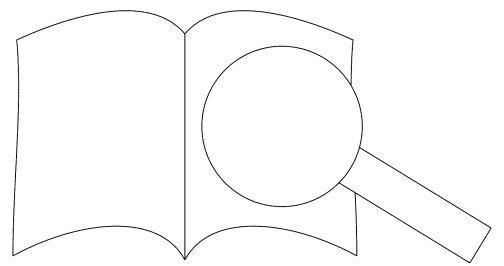


헬무트 릴링

메시아

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



영어 원본의 제목:

Messiah. Understanding and Performing Handel's Ma

© 초판: 2015 Carus-Verlag, Stuttgart

한글 번역: 이 상훈

이 출판물 속의 대부분의 악보 예는 Christopher Hogwood의 판찬으로 출판된 Messiah(Carus 55.0)를 기반으로 하며, 여기에 Helmuth Rilling의 아티클레이션과 다이내믹 능력이 추가되었습니다. Carus판은 원래의 악보와 사외 판본을 비교하여 기초한 독일어 번역본을 제공합니다. 악장의 번호는 2권(헨델 작품번호 HWV)과 일치한다. 그 곳에 가리키는 표시를 갖는다.

김 상훈 (Kim, Sanghun)

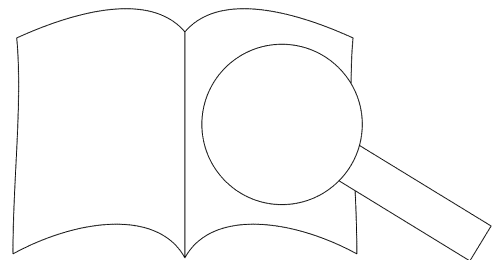
Carus-Verlag

Carus-Druck, Tuebingen, Germany

Carus-Verlag, Stuttgart - CV 24.077

본재와 무단복제는 저작권법의 저촉을 받습니다.

ISBN 978-3-89948-269-0



Helmuth Rilling

헨델의 걸작

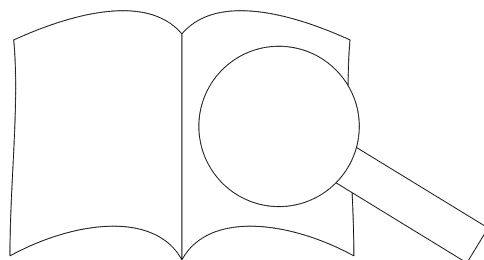
# MESSIAH

이해와 연주

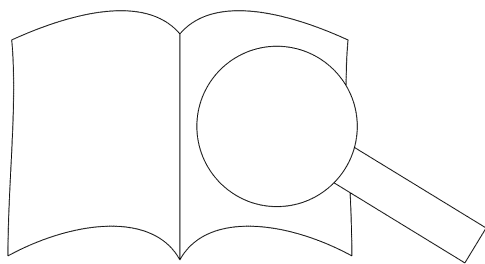
Kathy Saltzman Romey 공저

이 상훈 번역

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

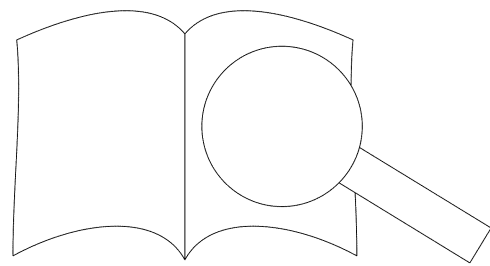


**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



# 목차

서문	6
역자의 글	7
도입부	8
제 1부	13
1. Sinfony 13 - 2. Accompagnato "Comfort ye my people" 16 - 3. Air "Ev'ry valley shall be exalted" 17 - 4. Chorus "And the glory of the Lord" 19 - 5. Accompagnato "Thus saith the Lord" 20 - 6. Air "But who may abide" 21 - 7. Chorus "And He shall purify" 24 - Recitativo "Behold, a virgin shall conceive" 25 - 8. Air and Chorus "O thou that tellest good tidings to Zion" 25 - 9. Accompagnato "For behold, darkness shall cover the earth" 27 - 10. Air "The people that walked in darkness" 28 - 11. Chorus "For unto us a child is born" 29 - 12. Pifa and Recitativo "There were shepherds" 31 - 13a & 14. Accompagnato, Recitativo, Accompagnato „And lo, the angel“, "And the angel said unto them“, "And suddenly" 33 - 15. Chorus "Glor God" 34 - 16. Air "Rejoice greatly" 36 - Recitativo "Then shall the eyes" 39	
17. Air "He shall feed His flock" 39 - 18. Chorus "His yoke is easy" 40	
제 2부	
19. Chorus "Behold the Lamb of God" 43 - 20. Air "He was despised" 44 - He hath borne our griefs" 46 - 22. Chorus "And with His stripes" 48 - sheep" 51 - 24. Accompagnato "All they that see Him" 53 - 25. Cho - 26. Accompagnato "Thy rebuke hath broken His heart" 56 - 27. - 28. Accompagnato "He was cut off" 59 - 29. Air "But Thou di "Lift up your heads" 61 - Recitativo "Unto which of the ange'	
31. Chorus "Let all the angels" 64 - 32. Air "Thou art gor " 66 - rus "The Lord gave the word" 68 - 34a. Duet and Chorus "How b 34b. Air "How beautiful are the feet" 70 - 35. Chorus "Thei' d 36. Air "Why do the nations rage?" 73 - 37. Chorus "Let us break Recitativo "He that dwelleth in heaven" 76 - 38. Air "Thou shalt brea. rus "Hallelujah" 78	
제 3부	81
40. Air "I know that my Redeemer livetu. e by man came death" 84	
42. Accompagnato "Behold, I tell you a m, "The trumpet shall sound" 85	
Recitativo "Then shall be broug' - , where is thy sting" 87	
45. Chorus "But thanks be r, od be for us" 90 - 47. Chorus "Worthy is the Lamb" 91 - 48. C.	
암보하여 지휘하기	95
리허설 계획에 관	108
부록	113
장식	
용된 아리아 버전의 색인	



## 서문

헨델의 메시아는 많은 연구와 책들의 주제가 되어왔다. 저명한 학자들의 연구를 통하여 오늘날 우리는 작품의 기본적인 관점에 대하여 매우 정확하게 이해하게 되었다. 그들의 연구가 우리들의 인식에 크게 영향을 주었으며 이에 감사의 뜻을 전한다.

세월이 흐르면서 나는 메시아를 바흐 아카데미 슈투트가르트와 오레곤 바흐 페스티벌에서 나의 연주자들과 함께 수많은 연주의 기회를 가질 수 있었다. 나는 객원지휘자로서 또한 많은 나라에서 다른 합창단과 오케스트라들의 스타일과 관행에 또한 익숙해져왔다. 메시아는 나의 마스터클래스에서 자주 주제가 되었으며 이에 나의 경험들을 여기에서 전달하고 싶다.

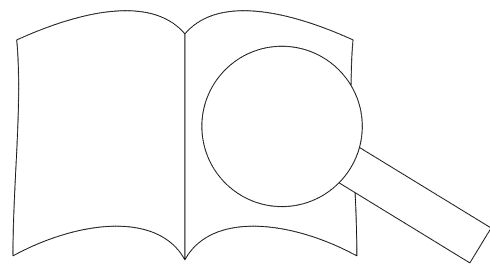
이 책은 합창지휘자, 독창자들, 오케스트라 연주자들, 합창단원들, 그리고 헨델의 걸작들을 사랑하는 많은 사람들을 대상으로 한다. 이 작품을 이해하고 연주하는 것과 연관된 모든 이슈에 대해 보려 한다. 나는 내 생각들을 주로 연주의 관점에서 정리하였다. 비록 나는 여기에서 다루었지만 내가 살펴본 것들은 다른 오라토리오의 연구를 위한 모델로서 또한 사용

원칙적인 고려사항들을 살펴본 도입부 이후에 나는 이 음악에 관련된 위한 방향으로써 같은 제목의 항목을 사용하면서 48개 악장들 각각에 숫자들로써 음악에 대하여 언급했기 때문에 총보나 성악악보를 가

연주할 때에 나는 항상 암기해서 지휘한다. 나는 총보를 어떻게 나의 암기방법에 관한 몇 가지 아이디어를 설명 한 곡, 아리아 한 곡, 그리고 아콤파냐토 한 곡이 그것 관련된 몇 가지 생각들과 생략 가능한 곡들에

Kathy Saltzman Romey는 이 책을 쓰기까지 미네소타 대학의 합창교수로서 또한 미네소타 코랄의 예술감독으로서 스타일에서뿐만 아니라 다른 많은 경우에도 나를 위해 합창을 준비해 준다. 그녀의 메시아에 관한 깊은 지식과 견해, 그리고 조언이 큰 도움

헬무트 릴링

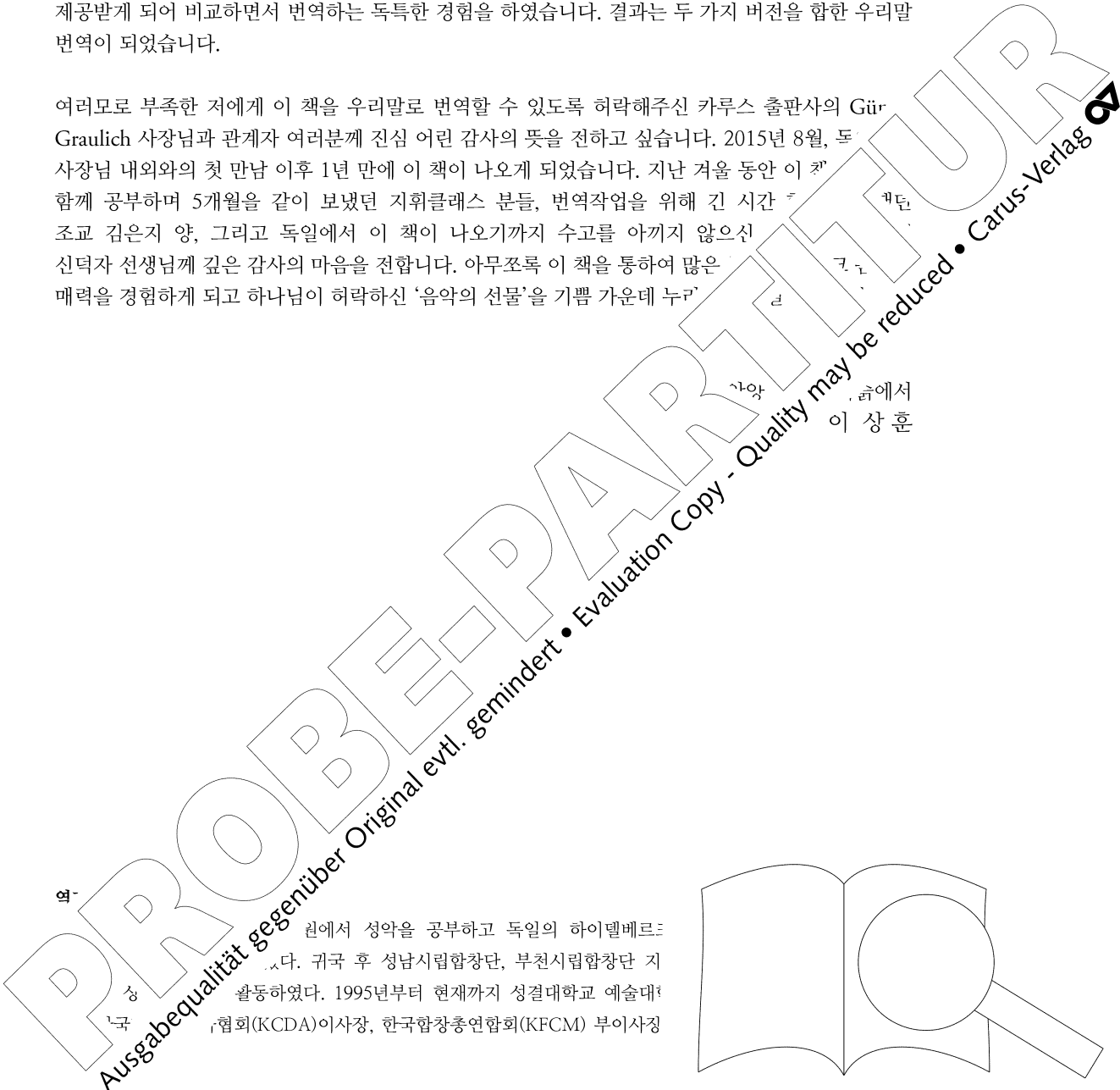


# 역자의 글

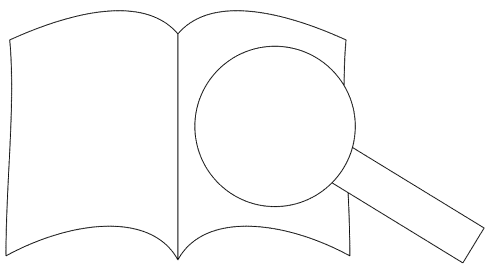
바로크 시대의 걸작들 중에서 헨델의 오라토리오 ‘메시아’만큼 자주 연주되는 곡은 드물 것입니다. 하지만 그렇게 자주 연주되는 이 곡이지만, 이렇게 통일되지 않은 채로 연주되는 곡도 또한 흔치 않습니다. 이러한 즉흥성이 바로크 음악의 매력이라 할지라도 매 번 메시아를 연주할 때마다 정해져 있지 않은 많은 부분 때문에 어려움을 겪게 되는 것도 사실입니다. 역자가 이 책을 번역하기로 결정한 것은 실제로 자주 연주했던 ‘메시아’를 정리해보고 싶은 마음이 컸습니다. 시대적인 연주관습이 어느덧 보편화되고 있지만 워낙 곡이 방대하고 결정 또는 선택할 요소들이 많은 곡이 이 곡이 아닌가 싶습니다. 헬무트 릴링 교수의 평생의 통찰력 있는 경험으로 정리된 이 책을 통하여 역자를 포함한 많은 메시아 애호가들이 연주나 감상을 위한 실제적인 도움을 얻게 되기를 기대해봅니다.

이 책을 번역함에 있어 먼저 영어텍스트로 된 책으로 강의를 시작하였고, 후에 독일어텍스트를 제공받게 되어 비교하면서 번역하는 독특한 경험을 하였습니다. 결과는 두 가지 버전을 합한 우리말 번역이 되었습니다.

여러모로 부족한 저에게 이 책을 우리말로 번역할 수 있도록 허락해주신 카루스 출판사의 Gür Graulich 사장님과 관계자 여러분께 진심 어린 감사의 뜻을 전하고 싶습니다. 2015년 8월, 독 사장님 내외와의 첫 만남 이후 1년 만에 이 책이 나오게 되었습니다. 지난 겨울 동안 이 책 함께 공부하며 5개월을 같이 보냈던 지휘클래스 분들, 번역작업을 위해 긴 시간 조교 김은지 양, 그리고 독일에서 이 책이 나오기까지 수고를 아끼지 않으신 신덕자 선생님께 깊은 감사의 마음을 전합니다. 아무쪼록 이 책을 통하여 많은 매력을 경험하게 되고 하나님이 허락하신 ‘음악의 선물’을 기쁨 가운데 누리



역자 소개: 서울에서 성악을 공부하고 독일의 하이델베르크 대학에서 석사학위를 취득하였다. 귀국 후 성남시립합창단, 부천시립합창단 지휘를 담당하였다. 1995년부터 현재까지 성결대학교 예술대학 교수를 역임하고 있다. 한국합창총연합회(KFCM) 부이사장, 한국합창총연합회(KCDA) 이사장, 한국합창총연합회(KFCM) 부이사장



## 도입부(Introduction)

**배경 (Background)** 헨델은 그의 메시아를 1741년 8월 22일과 9월 12일 사이에 작곡하였다. 그의 대본작가인 찰스 제넨스 (Charles Jennens, 1700년 1월-1773년)는 영국의 귀족이며 예술후원자였으며 헨델의 다섯 개의 오라토리오를 위한 가사들의 저자였다. 제넨스는 그의 메시아 대본을 성서의 구절에서 가져와 편찬하였고 다음과 같이 세 개의 부분으로 나누었다.

제 1부: 주님의 오심에 관한 예언의 성취, 예수 공현축일 그리고 선한 목자로서의 그의 사명

제 2부: 예수 그리스도의 고난과 수난, 그의 부활과 승천, 복음과 하나님의 승리의 전파

제 3부: 죽음 이후의 삶에 관한 개인적 희망, 심판의 날, 죽음을 이긴 승리와 어린 양을 찬양

제넨스는 1743년 런던 공연을 위한 대본집에서 세 개의 파트를 16개의 짧은 장면으로 하였으며 작품의 극적인 흐름에 관한 통찰력을 제공하였다. (부록 p. 122 참조)

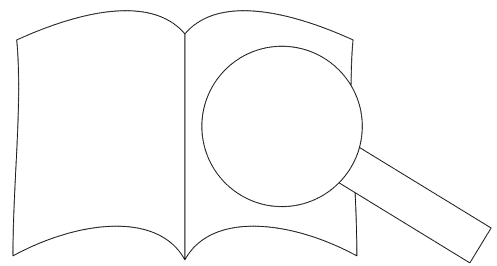
헨델은 1742년 4월 13일 더블린에서 메시아 초연을 지휘하였다. 합창 20명이었으며 작은 오케스트라를 사용할 수 있었다. 1742년과 1751년 이 시위 아래 36회에 걸쳐 연주되었다. 주로 독창자들의 사용여부에 따라 장단조로 작곡하거나 때로는 다른 새로운 곡들을 작곡하였다. 그 결과, 메시아의 초연은 지지 않았다.

**자료 (Sources)** 1741년의 헨델의 자필총보(autograph score)는 Christopher Smith경에 의하여 필사되었다. 헨델은 이 악보를 사용하였다. 헨델의 필사본들 중 두 번째 중요한 필사본은 파운데링 병원(Founding Hospital score)이다. 헨델의 사망 이후 이 필사본은 파르티투라 파트보들과 함께 기증되었다. 오늘날 출판물들과 학문적인 연구 자료로 기초로 한다.

메시아 분석을 위하여 나는 2007년 출판한 Ton Koopman과 Jan H. Siemons에 의하여 편집된 악보를 사용한다. 이 악보에 근거하여 이 훌륭한 원전판(Urtext Edition) 악보들은 헨델의 음악에 대한 고난과 수난의 텍스트를 제공한다. 나는 각 악장들에 대하여 논의할 때에 카루스 판사(Verlag)를 사용하기 때문에 1742년부터 1754년까지 연주되었던 악보와 색인과 함께 카루스의 목록을 부록에 참고로 실었다. (p. 116 이하)

**편성 (Forces)** 메시아는 다양한 음 연주자들이 필요하다.

소프라노, 알토/카운터테너, 테너, 그리고 베이스  
 • 합창 "Lift up your Heads" – SSATB  
 • 포함한 4개 파트의 현악 오케스트라  
 • 트럼펫과 팀파니  
 • 오르간







템포 헨델은 전체 곡들에서 그의 템포 기호를 매우 분명하게 사용하였다. 거의 모든 악장마다 특정 템포가 (Tempo) 표시되어 있다. 이러한 템포기호들은 세 가지 주된 카테고리의 폭넓은 범위에 걸쳐있다:

Grave, Adagio, Largo, Larghetto  
 Andante larghetto, Andante, Alla breve – Moderato, Andante allegro  
 A tempo ordinario, Pomposo – ma non Allegro, Allegro moderato, Allegro, Prestissimo

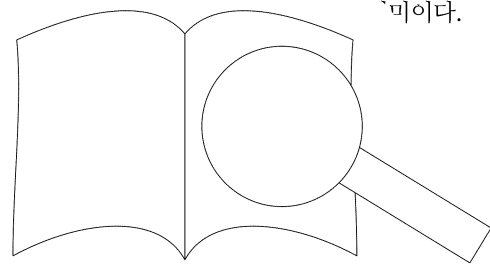
느리고 빠른 템포 기호의 의미는 분명하다. 그러나 헨델은 또한 템포내에서의 단계를 제공하였다는 점이 흥미롭다. *Larghetto*는 다소 사색적인 템포를 묘사하는 듯하다 – 너무 느리지도 너무 빠르지도 않는 것 – *Andante*는 이탈리아의 개념에서 ‘걸어가는’ 것으로 좀 더 빠르고 생기있는 것으로 이해되는 반면 *Andante allegro*는 보다 더 빠르고 생기있는 것으로 이해된다.

다이내믹 템포기호가 어디에서나 보이는 것과 대조적으로, 다이내믹 기호는 헨델의 악보에서 몇몇 (Dynamics) 찾을 수 있다. 당대의 다른 작곡가들처럼 헨델은 음악의 성격이 분명하게 다이내믹이라고 생각하는 듯하다. 오늘날 메시아를 연주하기 위하여 이것만으로는 부족하다

일반적으로 작곡가로부터의 다이내믹 기호가 적거나 없는 바로 위하여 우리는 두 개의 기본적인 원칙을 따라야 한다. 하나는 연주자들의 자신의 숫자이다. 전체 합창단과 전체 오케스트라가 편성될 때 연주자의 숫자가 줄어들게 되면 다이내믹의 강도 또한 줄어 파트들의 음역을 다루는 것이다. 성악성부와 기악파트의 높은 음, 낮은 음역은 줄어든 다이내믹을 지시하게 된다. 다이내믹을 결정할 때 관련 지어 관찰되어야 한다.

그러나 이러한 법칙에는 많은 예외가 때때로는 음악적 구조 또는 균형에 의해서도 결정될 수 있다. 물론 아리아에서 우리는 독창자가 이끌어 가는 것을 가능하게 하는 다 음 악기들 또는 오케스트라도 어떠한 크기로 그를 반주해야 하는 제의 제시나 푸가의 첫 제시부에서 구조적인 이유로 *forte*가 요구될 수 후 음역들을 개별적인 악장들을 다룰 때 보다 자세히 다루게 될 것이다

성악 옛 자료들이 기 아티클레이션은 개별적인 단어들의 음절적인 배분을 통해서 지시 하였다. 그의 아티클레이션을 기입하는 것은 아주 드물었다. 아마도 그는 (Vocal 추측한 듯하다. 그러나 오늘날의 연주관습에 있어서 우리는 주어진 음절 Articulation) 양한 아티클레이션의 가능성을 철저히 이용하여야 한다. 이것은 특히 합창곡 한 번 우리는 아티클레이션을 결정짓는 두 가지 원칙을 가진다. 하나는 이 선율적이면 아티클레이션은 더 *legato* *non legato*, *marcato*, 또는 *staccato* 미이다.



많은 악장들에서 헨델은 악기들을 위하여 분명한 아티큘레이션을 규정하였다. 그러나 이러한 표시들은 자주 악장 전체를 통하여 지속성이 없이 나타났으며 관계되는 패시지들에 적용되어야 한다. 한편 기악파트에 아무런 아티큘레이션 지시를 찾을 수 없는 악장들도 있다. 이런 곡을 쓰여진 대로 연주하게 되면, 아무런 분명한 음악적 성격을 갖지 못하게 될 것이다. 여기에 우리는 추가적인 아티큘레이션 기호를 삽입하고 보충해야 한다. 아티큘레이션의 결정에 도움이 되는 것은 작품의 음악적인 성격이며 이는 드물지 않게 춤곡의 형식과 관련이 있다.

기악  
아티큘레이션  
(Instrumental  
Articulation)

합창곡들 내에서 악기들은 자주 성악성부를 중복한다. 헨델은 이러한 악장에서 기악 아티큘레이션을 위한 어떠한 지시를 제공하는 일이 흔치 않았다. 이러한 경우 합창성부와 기악은 동일한 아티큘레이션을 가져야 한다. 가사와 연관되어 세분화된 합창은 기악 아티큘레이션을 위한 모델을 제공한다. 가장 자연스러운 것은 합창성부가 슬러를 가지고 멜리스마를 노래하는 곳에서는 기악파트들도 슬러를 사용하여 이어서 연주하는 것이다. 하지만 이는 이러한 합창 멜리스마가 작곡된 곡의 성격에 좌우된다. 리듬적인 에너지가 자주 강조된다면 악기들은 이를 위한 분리된 아티큘레이션을 사용해야 한다. 합창이 콜로라투라를 노래할 때는 항상 악기들은 슬러를 이용하여서는 안 된다; 약간 분리된 아티큘레이션이 그러한 악구들의 명료성을 강조해 줄 것이다.

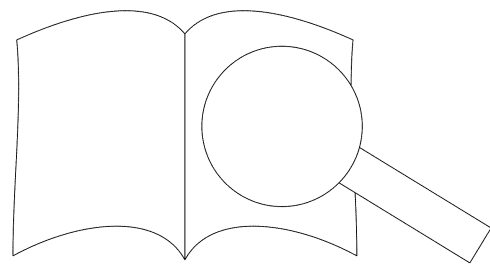
또 다른 고려하여야 할 영역이 장식음이다. 많은 악장들에서 헨델은 기악 장식음들을 대개 기보하였다. 그들은 자주 하나로 통일되어서 사용되었고 경우에 따라서 추가되었다.

성악 독창파트를 위하여 헨델은 장식음을 거의 적지 않았다; 그럼에도 불구하고 되어야 한다. 전타음과 장식음들 등에 의한 추가적으로 덧붙여진 음들은 주의 권한다. 헨델은 성악적 주제와 선율선을 다루는 것에 있어서 대단히 독창으로 인해 이러한 장점들에 활기를 더할 수는 있지만 방해가 되어서는 지휘 아래 연주된 카덴차가 전해진 것이 없기 때문에 이 또한 추가된 문제들은 각곡을 살펴볼 때와 부록의 예에서 논의 될 것이다.

합창파트에서 장식음의 사용에 관해서는 나는 회의(anticipations)와 상박의 예상음들(Anticipations)은 분명 가능하다. 하지만 느린 트릴을 연주하여야 한다는 것이 불편하게 느껴진다. 만약 그들이 히트하면 이는 리듬적으로 매우 분명해야 할 것이다. 추가적인 장식음에 대한 것을 권한다. 장식음들이 헨델 음악의 명료성을 위협하는 일이 없어야 한다.

우리가 헨델의 메시아와 점차 친숙해지면 연주하게 되었을 때, 우리는 작곡가와 지속적인 대화에 들어서게 된다. 이 때 우리는 전체작품의 구조를 이해하도록 노력하여야 한다: 어떻게 악장들이 하나로 속하며, 어디가 음악의 정점인지? 헨델의 어휘는 어떻게 구성되었는지? 동기들은 어떻게 연결되어 있는지? 전체적인 구조와 개별 악장들의 구성은 우리의 연주에 영향을 줄 수 있는 모든 방면을 다루어야 한다: 편성, 리듬, 그리고 장식음이 그것이다.

구조적인 분석과  
의의  
(Structural  
Analysis and  
Significance)

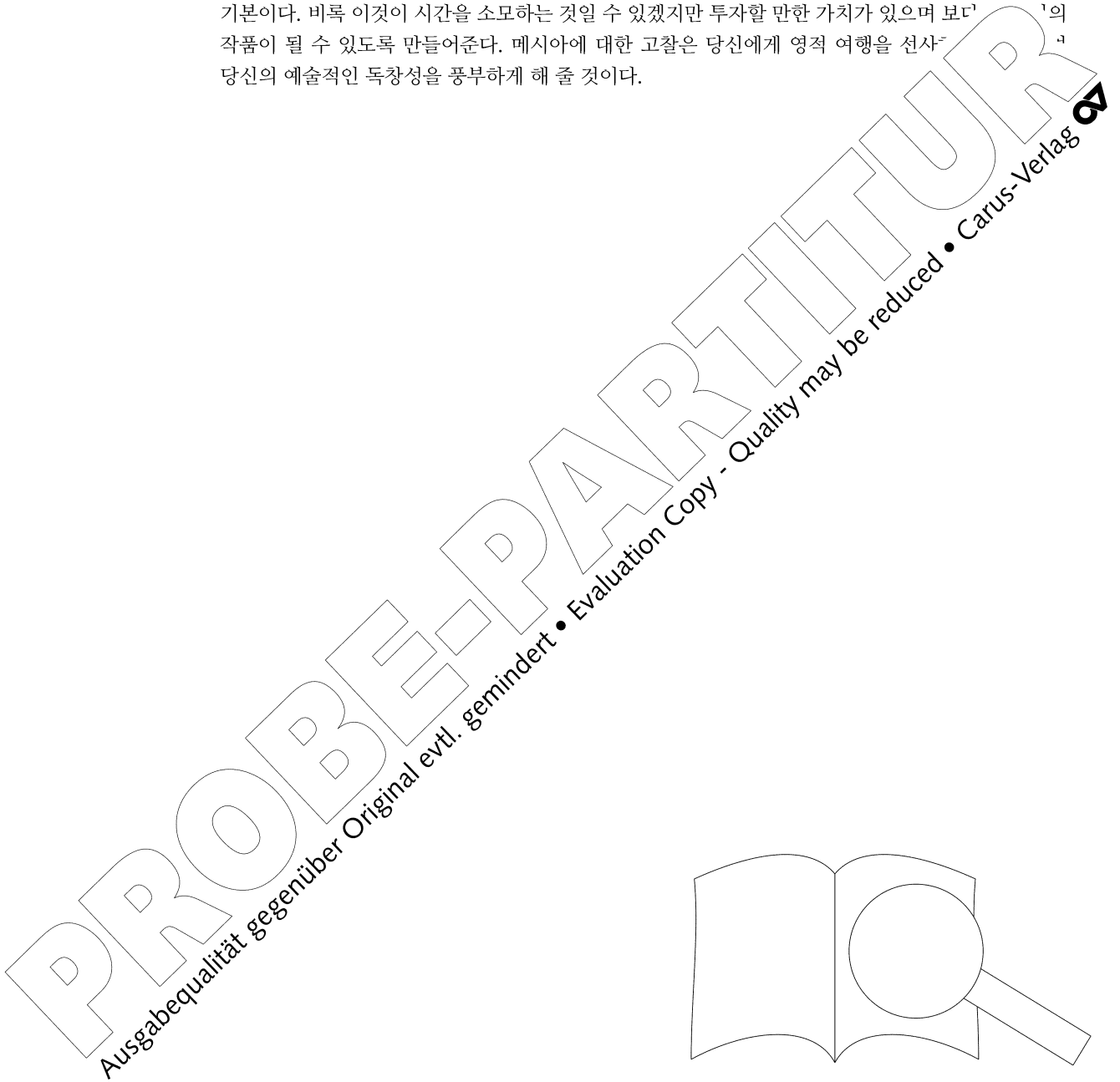


PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

작곡가에 대한 개인적인 마지막 질문은 이렇다: 우리는 그가 표현하고자 하는 것을 이해하는가? 또한 전체 작품의 의미와 개별 악장들의 의의를 이해하는가?

나는 이제 48개의 개별적인 악장들로 돌아가 각 곡에 대하여 살펴보려고 한다. 나는 모든 악장들을 검토할 때에 같은 영역(구조, 편성, 템포, 다이내믹, 아티큘레이션, 장식음, 의의)에 적용하면서 연주의 준비에 있어 생겨날 수 있는 모든 이슈들을 다루도록 노력할 것이다. 내가 제공하는 대답들은 나 자신의 경험에 기초한 것이며 나의 개인적인 의견을 나타내는 것이다. 여러분은 나의 결정에 항상 동의할 필요는 없다. 반대로 나는 당신 스스로의 해결법을 찾기를 권한다. 나는 단지 각 악장으로 당신을 인도하고 음악을 만드는 것과 관련된 모든 영역에 대하여 언급하기를 원할 뿐이다.

악보를 음악으로 바꾸는 것과 관련한 모든 질문들에 대한 답변을 가지는 것이 무엇보다도 중요하다. 철저한 구조적인 분석의 가치를 다시 한 번 강조하고 싶다: 이것은 모든 예술적인 결정과 해석의 기본이다. 비록 이것이 시간을 소모하는 것일 수 있겠지만 투자할 만한 가치가 있으며 보다 '의 작품이 될 수 있도록 만들어준다. 메시아에 대한 고찰은 당신에게 영적 여행을 선사' 당신의 예술적인 독창성을 풍부하게 해 줄 것이다.



# 제 1부

## 1. 시포니(Sinfony)

시포니는 두 개의 부분으로 나누어진다. 붓점이 있는 *Grave* 서주부 이후에, *Allegro moderato* 라 구조 적혀있는 푸가가 따른다. (Structure)

### *Grave*

*Grave* 부분의 구조는 붓점 리듬에 의하여 결정된다. 이 리듬은 기본적으로 점 4분음표에 기초 하지만, 8마디에서와 12마디의 반복을 위한 경과구에서는 점 8분음표로 바뀐다. 음악은 기본적으로 화성적인 짜임새를 가지고 있으나 각 오케스트라의 파트들은 8마디에서부터 끝까지 독립적인 움직임을 가진다. 제 1바이올린과 오보에의 시작부분의 동기는 콘티누오 악기들의 모방에 의하여 응답된다. 이 동기의 특별한 음정은 3온음(tritone)이며, 두 그룹 모두에서 그 다음 마디를 위한 상박 (upbeat)에서 나타난다. 6-8마디까지를 예외로 하고는 *Grave* 부분은 단조로 만들어져있다.

### *Allegro moderato*

푸가는 네 개의 구조적인 요소들 위에 만들어졌다. 첫 번째 요소는 푸가의 주제이다. 주제 자세히 살펴보면 주제가 4마디의 길이를 가진다는 것을 알게 된다. 주제는 그 다음 마 표를 포함하는 상박 동기로 시작한다. 두 번째 마디의 남아있는 세 개의 4분음표 4도 상행하는 음정이 있는 세 번째 마디로 이끈다. 네 번째 마디의 8분음표 가지며 다음 프레이즈로 이끈다.



예 1: Sinfony 마디 13-17/1

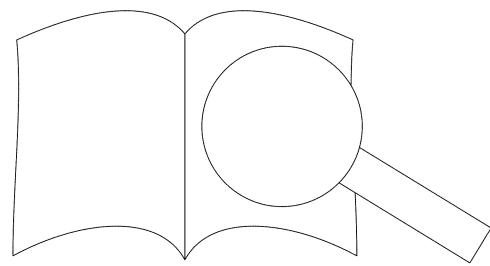
4성부로 곡이 쓰여 있기 때문에 우리는 전개부 그러나 비올라에서는 주제가 빠져있어 단지

두 번째의 구조적 요소는 첫 마디의 들을 31-32마디에 나오는 바이

세 번째 구조적 요소는 마디의 제2바이올린

네 번째 구조 보이는 연속

이 과 더불어 헨델은 푸가를 비교적 자 세는 단 세 차례만 보인다: 35마디부 그리고 86마디부터의 제1바이올린에서 보 다. 46-50마디 첫 박까지와 70-73마디 첫 및 또한 콘티누오 악기를 위하여 두 번에 걸쳐 반음계 (-42마디, 66-68마디).



편성 (Forces) 신포니는 헨델의 전체 오케스트라가 필요하다: 현악기, 오보에, 시작부분에 이미 논의한 바 있는 바순을 포함한 콘티누오 악기들이다. 트럼펫과 팀파니는 이후의 악장을 위해서 아껴진다. 첼발로와 오르간 또한 전체 앙상블에 포함되며 이 작품 전체를 함께 연주하여야 한다.

템포 (Tempo) 템포지시에 의하여 헨델이 의도한 대조는 분명하다. - 서주부를 위한 *Grave*, 푸가를 위한 *Allegro moderato*. 리듬적인 에너지를 강조하기 위하여 *Grave* 는 너무 느려져서는 안 된다. 지속적으로 움직이는 8분음표와 긴밀한 모방으로 이루어지는 푸가는 엄격한 대위법으로 작곡되어있지는 않다. 나는 비교적 활발한 템포를 제안한다.

일반적으로 *Grave* 와 푸가 사이에 템포에 있어서 비례적인 관계에 대해서 고려할 수 있다. 즉 *Grave* 의 4분음표가 푸가의 2분음표와 같을 수 있다는 것이다. *Grave* 는 in 4로 지휘하고 푸가는 in 2로 지휘한다. 개인적인 의견으로 정확한 템포관계라는 것은 그리 중요한 것은 아니다. 신포니의 두 개의 부분은 각자의 개별적인 성격을 가져야 할 것이다.

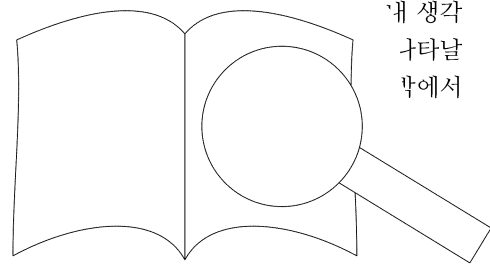
다이내믹 (Dynamics) *Grave* 서주부는 오케스트라가 장엄한 리듬과 함께 처음 등장하는 곳이기 때문에 한다. 이 포르테는 *Grave* 의 반복 때에도 포함될 수 있다. 하지만 두 번째는 또 수 있다. 이는 청중들에게 성찰의 분위기를 만들어준다: 우리가 이 곡에서

나는 시작부분에서 다이내믹에 관한 기본적인 생각들을 다루었... 으로 *Allegro moderato* 부분을 위한 다이내믹의 결정은 다음과... 푸가의 제시부는 *forte* 로 시작 할 수 있겠다. 뒤따르는 간... 두 마디로 구성되어지는데 이는 *mezzo forte* 로 줄여서... 를 위한 첫 마디의 주제가 다시 돌아오는 것은 *fort*... 이후로부터는 모든 오케스트라 악기들이 이어지는 모든 마디에서... 39마디에서 *mezzo forte* 정도로 시작하고... 마디에서 *forte* 에 이르게 된다. 푸가의 이어지는 부분들도 비슷한... 2).

아티큘레이션 (Articulation) *Grave* 부분 전체를 통하여 헨델은... 그의 음악가들이 즉시 바로... 을 이해하기를 기대하였... 나는 복붙점 버전인... 위하여 보다 짧게... 또한 리듬적... 첫 두 마디... 성격이 필요하다.

장식음 (Ornamentation) C... 가적인 장식음이 필요하지 않다. 제1바이올린과 오보에는 11마디의... 를 강조하기 위하여 트릴(trill)을 연주할 수 있다.

11마디에서 헨델은 트릴을 적어 넣었다(11마... 주제의 도입부... 내 생각... 타날... 악에서... 가하기를 권한다. 마지막 종지를 강조하... 기올린과 오보에 파트에도 장식음이 추가되어

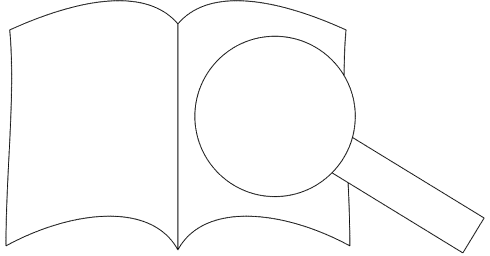


Allegro moderato

VI I, Ob I  
VI II, Ob II  
Va  
Bc

38

PROBEEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



의의 헨델은 그의 메시아를 프랑스 서곡 스타일로 시작하였다. 이의 장엄한 성격과 더불어 *Grave*의 붓점 (Significance) 리듬은 이미 이 오라토리오가 무엇을 전달할 것인지를 표현한다. *Grave*의 시작부분에서 단조 조성 이 대부분인 것과 3온음이 쓰인 것은 이 작품이 예수 그리스도의 구속의 사역이 이 작품의 중심이 될 것이라는 것을 분명히 하고 있다.

푸가에는 이어질 악장의 주제적인 재료들의 조짐이 나타나지 않는다. 대신에 에너지와 생동감이 나타나며 이것이 전체 오라토리오의 언어가 될 것임을 보여준다. 39-42마디 그리고 66-68마디의 콘티누오 악기들의 반음계적 상행선율에서만 뒤에 나올 곡들과의 연결을 제공하여준다. 이러한 비탄의 동기(*lamento Motive*)는 작품전체에서 예수 그리스도의 수난과 연관되어 나타난다.

이어지는 첫 번째 성악 악장으로의 경과구에서 헨델은 처음으로 가사의 의미와 연관된 표현을 사용하였다. 서곡은 e단조의 종지로 끝난다. 다음 악장에서 현악기들은 E장조로 시작한다. 테너가 “Comfort ye”를 노래하며 시작하기 전에 위로의 감정이 이미 표현된다.

## 2. Accompagnato “Comfort ye my people”

구조 이 곡은 짧은 레치타티보가 추가된, 확장된 아리오조(*Arioso*)이다. 반복한다. 이어지는 마디의 그룹들 또한 가사의 반복을 포함한다. 이 이어진다.

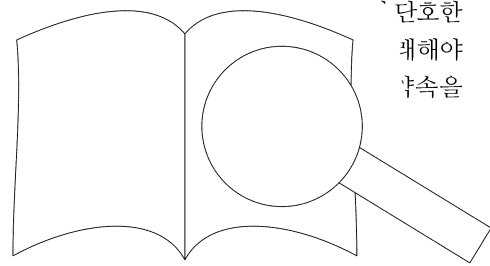
시작부분의 리토르넬로(Ritornello)에서는 제1바이올린의 끝(27-29마디)에서 다시 나타난다. 14마디와 21마디, 바이올린에서 나타난다. 다른 현악기들은 반복되는 음표들로 반주하고 테너의 시작 주제인 “Comfort ye”를 화음들로 받쳐준다.

편성 현악기와 바소 콘티누오가 테너를 따라 연주하고 쳄발로는 레치타티보 마지막 부분의 화음들에서 쓰인다.

이 아콤포나토에서 우리와 헨델이 써놓은 표시를 처음으로 제1바이올린에서 만나게 된다. 이는 수반에서 만나게 되는 연주관습이다. *senza ripieni*란 약어는 전체 총주임(omit)을 의미하고 *con ripieni*는 전체 총주임(with Tutti)을 의미한다. 이 것이 비교적 컸던 1749년의 연주를 위한 파트보에서 추가된 것이다. 오늘날의 연주 형태에 영향을 미쳐서는 안 된다고 생각한다.

템포 이 곡은 느리지는 않지만 그래도 사색적인 성격을 가지는 템포를 지니는 레치타티보는 너무 빨라서는 안 된다. 테너가 그의 활기찬 가사들을 부유를 제공하여야 한다.

이 들기는 테너에 의하여 결정된다. 그리고 시작해야 한다. 하지만 이어지는 마디의 “speak ye comfortably”를 노래하며 노래해야 한다. 레치타티보의 마지막 마디



단호한  
해야  
속을



제1바이올린들은 그들의 주된 동기를 *mezzo forte* 정도에서 연주해야한다. 다른 현악기들은 *piano* 로 반주한다. 레치타티보의 마지막 화음들은 테너의 에너지있는 가사를 강조하여 *forte*로 연주하여야 한다.

*con rip.* 와 *senza rip.* 표시는 작품의 전반적인 다이내믹 설정에 영향을 미쳐서는 안 된다.

테너는 "Comfort ye"의 시작부분을 서정적인 레가토로 시작해야한다. "Saith your God"부분은 분절적으로 연주한다. 이어지는 마디들에서 테너는 분명한 발음과 점차 커져가는 표현을 결합하여야 한다. 23-24마디의 "her iniquity"의 3온음-동기는 *non legato* 로 노래되어야 한다. 아티클레이션

제1바이올린의 주제는 *legato* 로 연주되어야 하고 붓점리듬은 슬러를 덧붙여야 한다. 그러나 테너의 "Comfort ye"가사와 연결된 점8분음표와 16분음표 리듬은 두 개의 음정을 연결하는 운궁법(hooked bowing)을 사용하며 현악기들이 가볍게 분리하여 연주해야하는 반복되는 동기들을 보여준다. 제2바이올린과 비올라 그리고 베이스 악기들은 항상 네 개의 반복되는 음표들을 신중한 *diminuendo* 를 하며 한 활을 사용하여 연주하여야한다. 리듬의 박절감은 분명하게 유지되어야한다.

마지막 레치타티보에서 현악기들의 4분음표들을 짧게 할 것을 권한다.

8마디에서, 테너는 자유로운 카덴차(cadenza)를 덧붙일 수 있는 기회를 가진다. 이것 성격을 강조하기 위하여 *piano*로, 그리고 단순한 장식음과 함께 노래해야한다. 장식음은 부록을 참고하라(p. 113).

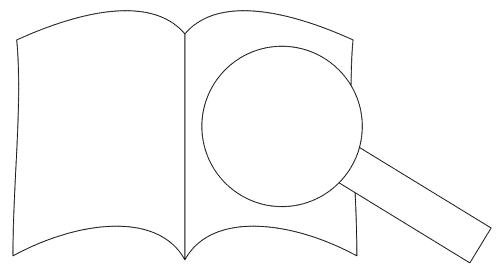
헨델은 제1바이올린을 위하여 세 번째 마디의 시작 부분에 트릴을 적어 넣기 강조하기 위해 트릴이 추가되어야한다. 29마디에서도 같은 장식음을 가져야

마지막 끝맺는 레치타티보에서는 각 프레이즈의 끝부분 (Appoggiaturas)을 추가할 수 있다. 이는 음악에 보다 리듬감을 준다. 그러나 앞선 아리오조가 이미 표현적이었기 때문에 나는 이를 사용하지 않을 것이다. 만약 현악기들이 그들의 마지막 마디 화음이 맞지 않다. 그래서 나는 테너는 혼란된 종지(delayed cadence)가 뒤따를 것을 권한다.

찰스 제넨스는 그의 대본을 이사야 40장 1절에서 시작한다. 헨델은 이 구절들을 하나로 묶여지는 세 악장으로 나눴고, 이 구절들은 오라토리오 작품을 "Comfort ye" 라는 단어로 시작한다는 것은 헨델은 이러한 예언을 테너가 담당하게 하였다. 복음사가(Evangelist)는 강도를 가지고 - 위로하고, 강하게 하고, 약속하며 다음 아리오

### 3. Air "Ev'ry

이 부분 스트라 서주부로 시작되는데, 이 부분 특이적인 에너지를 특징으로 하며, 슬러가 붙은 순서로 두 쌍의 마디들이 이어진다: 이번에는 에너지로 되돌아가는 한 마디의 *forte* 가 뒤따른다



독창파트는 두 개의 부분으로 나누어져 있다: 10-43마디와 44-75마디까지이다. 두 개의 부분 모두에서 가사는 통작형식(through-composed)으로 작곡되었다. 가사와 관련된 세 개의 동기들이 보인다. 첫 번째 것은 신호동기(signal motive)의 특징을 가지는 “Ev’ry valley”위의 붓점붙은 3화음이다. 그리고 나서 ‘exalted’가사에 붙은 테너의 상행하는 콜로라투라는 현악기의 상행하는 화음에 의하여 반주된다. 마지막으로 8분음표들의 반복되는 슬러들은 ‘crooked’라는 단어에 주어진 대조되는 리듬과 더불어 ‘straight’와 ‘plain’이라는 단어를 표현한다.

**편성** 이 아리아는 테너와 현악기를 위하여 작곡되었는데 이 악기들은 이전의 아콤파나토(Accompagnato)에서 사용되었던 악기들이다. 첼발로가 처음부터 끝까지 사용되며, 기쁨 가득한 힘찬 리듬을 돕는다. 아마도 오르간은 모든 *forte* 부분에서 밝은 레지스트레이션(8’, 4’, 2’)을 사용하며 첼발로와 함께 연주될 수 있다.

**템포** 헨델은 *Andante* 라고 적었다. 이는 E장조로 된 멋진 작품의 생동감을 강조하며 활기’로 연주하는 것으로 이해하여야 한다. 동시에 테너의 많은 콜로라투라들이 명료함을 잃’하여야 한다. 즉 너무 빠르지 않아야 한다!

**다이내믹** 5마디의 *piano* 표시는 오케스트라가 *forte* 로 시작해야 한다는 것을 간’헨델은 분명하게 *piano* 와 *forte* 를 표시했다. 테너는 열정적인 강’오케스트라와 신호동기를 주고받는다. 오케스트라는 *forte* 로 응답’갈’다, 52마디, 그리고 54마디에서도 *forte* 로 연주되어야 한다.

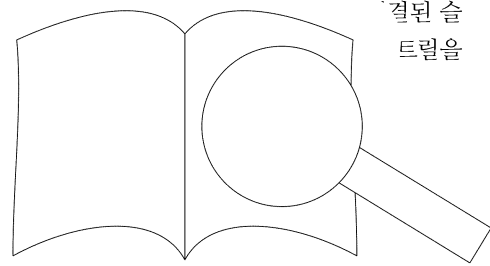
15마디 중간에서부터 상행하는 선율선은 테너와 현’출러온다. 이는 21마디에서 다시 한 번 나타난다. 19마디와 24마디’세’, 깊은 음역에서 노래한다; 이 때에 오케스트라는 최소한 *mezzo fo’* 한. 테너가 함께 연주하는 모든 다른 장소들에서는 반주의 다이내믹’야’때 동기’로 이끄는 마디를 시작할 때는 *piano* 로 연주하는 것이 지’스’다, 61마디).

**아티큘레이션** 테너는 시작하는 3화음을 *non legato* 상행하는 콜로라투라는 리듬적 명료성을 위하여 분리된 아티큘레’요’된다. ‘crooked’의 인상적인 리듬 이후에 ‘plain’이라는 단’크게 한다.

주제에 나오는 두’8’헨델 자신에 의한 것이다. 그러나 이러한 표기법은 때때로 현악’가’8분음표를 잇는 추가적인 슬러들이 30-42마디, 61-71마디에 더’때’때때로 세 개의 음표들이 묶여있다. 기악성부에서도 같은 방법’파트에도 슬러가 붙은 아티큘레이션이 주어져야 한다(예 3).

**장식음** 헨델은 제1바이올린 파트에 많은 트릴을 표기하였다. 그는 두 개의 음’를 써 넣었는데 이 중에서 트릴들은 두 번 나타난다. 이러한 트릴들은 큰 현악기 파트들에게 적용 되어야 한’헨델의 오케’레이스와 같은 악기들에서 이것은’결’된 슬’트릴을’할 것을 권한다.

헨델의 총보에서 슬러가 붙은 트릴은 단지 한 차’장소에서도 추가되어야 하는가? 세 개의 동일한 슬’산들’(mountains)은 낮아지며 ‘굽어진 곳’(crook



표현한다. 만약 우리가 항상 트릴을 사용하고자 한다면 트릴들이 너무 많이 부각될 것이다. 세 개의 슬러가 있는 동기에 트릴을 붙이지 않도록 하자. 즉 모든 *piano* 부분에서의 '곧고 평탄함'(straight and plain)의 동기는 트릴을 붙이지 않도록 하자.

73마디의 페르마타는 "굽어진"(crooked)의 이미지를 묘사하는 테너를 위한 자유로운 카덴차를 가리키는 것이다. "평탄"(straight)이라는 단어에 카덴차를 붙이는 것은 모순이 될 수 있다. 우리는 그 당시의 연주나, 헨델이 지휘하거나 감독하였던 연주에서 카덴차가 불렸다는 증거자료를 거의 찾을 수 없다. 가능할 수 있는 카덴차의 예들을 부록에서 찾을 수 있다(p.113).

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Basso continuo

low, the crook - ed - straight, and the rough plac - es plain,  
*flach.* Was krumm ist, wer - de grad, ma - chet e - be - ne Bahn

the crook - ed str... rough plac - es plain...  
 im Hü - gel - e - be - ne Bahn

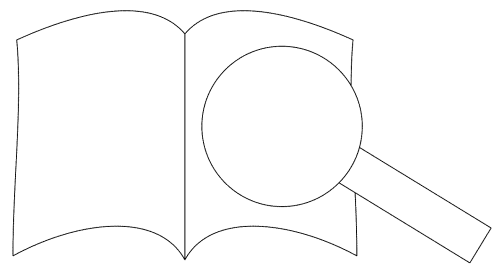
예 3: "Ev'ry valley" 마디 26-36/1

얼마나 멋진 가사인가! 이사와 산과 언덕을 낮게 만드는 것이 이 아리아는 밝은 예언적 열정은 또한 테너가 이 곳들이 평탄해 가지고 있다: ... (s plain)부분에서의 음악은 위로와 약속의 성격을 ... 관 장애물도 없다.

4 "And the Lord"

트릴과 푸가토 패시지가 서로 교대되어지는

마디)은 "And the glory of the Lord shall be revealed"



두 번째 섹션(43-73마디)은 “And all flesh shall see it together; for the mouth of the Lord hath spoken it” 의 가사에 붙여진 새로운 동기들이 소개된다. 세 번째 섹션(73-119마디)에서는 앞의 섹션에서 쓰인 동기들과 가사들이 함께 사용된다. 네 번째 섹션(119-138마디)은 다시 두 번째 섹션에 사용되었던 동기들과 가사들만을 사용한다.

이 곡은 두 개의 이중 동기들이 특징적이다: “and the glory”에 쓰인 첫 번째 것은 춤곡과 같으며 “shall be revealed”의 멜리스마로 곧장 이끈다. 두 번째 이중 동기는 “and all flesh” 에 붙여진 부분이며 반복사용되며 강조되는 특징을 가지고 있다. 이 동기는 “for the mouth of the Lord hath spoken it” 부분의 그레고리안 성가(Gregorian chant)를 연상시키는 프레이즈와 연관된다.

**편성** 오라토리오에서 처음으로 헨델은 4성부 합창을 사용하였다. 합창은 현악기와 오보에와 바순을 포함한 콘티누오 악기들로 반주된다. 첼발로와 오르간 모두 이 악장의 Tutti 성격을 강화하기 위하여 사용되어야한다.

**템포** 헨델이 사용한 *Allegro* 는 물론 빠른 템포를 의미한다. 리듬적인 박동감은 한 마디씩 하며 종지에서 보이는 헤미올라(hemiolas)는 분명한 카운터 악센트(counter-accents)이다. 이는 9-10마디에서 처음 나타난다. 이 악장의 시작 부분의 템포를 확고히 시작하여야 하며 43마디 이후부터는 in 1으로 지휘하는 것이 음악의 선 할 수 있다. 마지막 종지는 이미 확장된 리듬으로 되어있기 때문에 이

**다이내믹** 헨델은 어떠한 다이내믹 기호도 우리에게 남기지 않았다. 그리고 가사의 의미를 살피볼 때에 전체 곡을 통하여 *forte* 를 의미하는 것은 좋은 균형을 유지하는 것이 중요하며 특히 푸가토 패시지에서 그

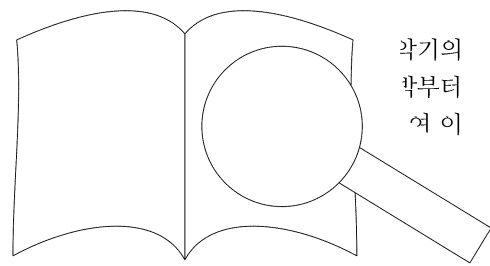
**아티클레이션** 합창단은 즐겁고 춤곡과 같은 음악의 성격으로 가나 *gato* 로 노래하여야 한다. 오케스트라의 상응하는 리듬도 같은 방향으로

**장식음** 음악의 흥겨운 성격을 더욱 강조하 헤미올라 위에 트릴을 추가할 수 있다. 10마디, 37마디, 101마디, 트릴은 윗음으로부터의 8분음표 길이의 전타음으로 시작되어야한다. 나는 합창은 전타음은 노래하되 트릴은 빨 것을 권한다(101마디와

**의의** 이 합창에서 네개의 절에 곡을 붙였다. 시작하는 서주 후에 이 곡은 첫 세 개의 절을 이룬다. 오라토리오가 시작하자마자 합창은 오실 주님의 영광을 축하할 육체 “all flesh”들이 포함된 기쁨. 그레고리안 성가풍의 반복된 “for the mouth of the Lord hath spoken it.”

**“Thus saith the Lord”**

년 버전(No. 5x)이 존재한다. 이 버전은 작곡하였다. 베이스독창자는 네 번째 마디 오늘날 우리가 사용하고 있는 버전과 같은데 끝까지이다(No. 5). 나의 해설은 이 두 번째 버전



각기의 악부부터 여이

이 악장은 레치타티보로 시작하고 마무리 되는데, 베이스는 오케스트라의 붓점붙은 화음의 반주가  
함께 한다. 그 사이에 베이스는 'shake'라는 단어를 묘사하는 콜로라투라(coloratura)를 세 번  
노래한다. 세 번째 콜로라투라를 노래한 후에 16분 음표들은 현악기에서 반복되며 계속 진행된다.  
다섯 마디 후에(19마디) 16분음표들은 다시 베이스에게 돌아간다. 'desire'라는 단어와 상행하는  
동행진행(sequence)이 관련되어 만드는 이러한 리듬적 음형은 이제 표현적인 특징을 가지게 된다.

구조

베이스 독창은 현악기에 의하여 반주된다. 이곡에는 지속되는 코드들이 없기 때문에 첼발로만  
연주하여야 한다.

편성

자필악보에서는 헨델은 원래 *A tempo ordinario Grave*로 표기하였다. 그렇지만 그는 나중에 이것을  
지웠다. 나는 기본적인 템포는 다소 빨라야 한다고 본다. 베이스 독창자는 "desire"위에 붙은 긴  
콜로라투라를 한 호흡으로 부를 수 있어야 한다. 하나님의 말씀을 언급하는 시작부분에서는 베이스는  
약간의 리듬적인 자유를 가진다. 하지만 그 이후에는 오케스트라가 늘 함께 하기 때문에 베이스는  
템포를 준수하여야 한다.

템포

현악기의 붓점리듬에 의하여 시작되는 하나님의 말씀은 베이스 독창자에 의하여 장엄한 *forte*  
선포되어야 한다. 'desire'가 노래되는 콜로라투라 부분에 대한 접근은 달라야 한다. *mezzo f*  
시작하여 이 아름다운 패시지가 점차 고조되고 강도를 더해갈 수 있는 가능성을 부여할 수 이

악기

레치타티보의 마지막 섹션에서 헨델은 현악기들에게 *forte* 라고 적었다. 이와 같은  
시작부분에도 적용되어야 한다. 10마디의 세 번째 박부터 오케스트라는 *pian*

악기

베이스의 예언적인 말씀들은 역동적으로 끊어서 연주되어야 한다. 이 에너지  
부분에서도 느껴져야 하지만 'desire'에 붙은 16분 음표들은  
바로크 시대 연주관습에 따르면 현악기들은 붓점리듬을 위  
연주하여야 한다. 이 곡에서도 마찬가지로 활기찬 *non leg*  
16분 음표들은 리듬적으로 분명하여야 한다. 아마도 당시  
될 것이다. 왜냐하면 이 부분에서 현악기들이 같이 시작

아티클레이션

마지막 마디에서 우리는 종지를 지연시켜  
권하지는 않을 것이다. 마지막 현악기 코드를  
음표에서 시작하게 할 것이다.

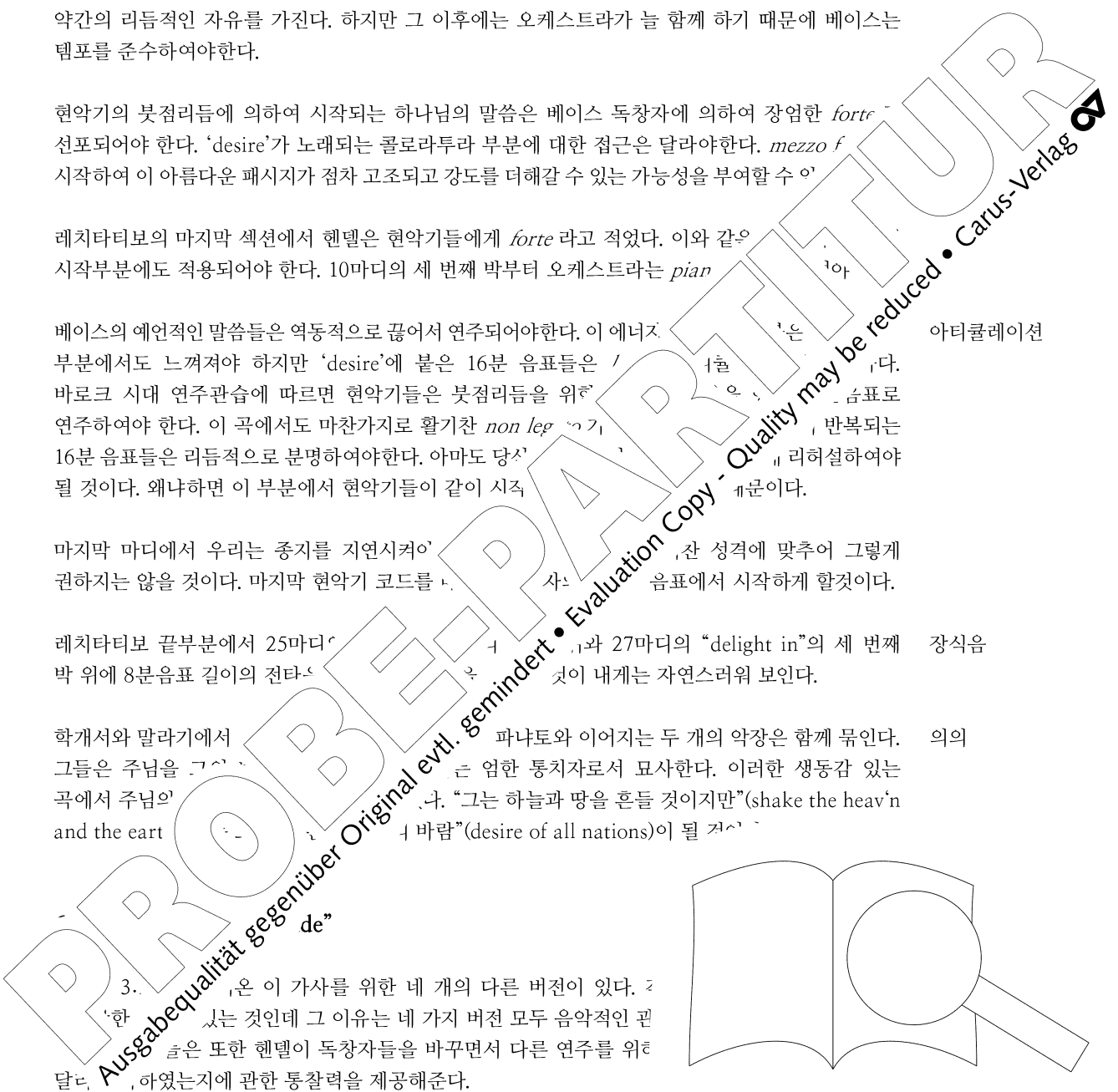
악기

레치타티보 끝부분에서 25마디  
박 위에 8분음표 길이의 전타  
것이 내게는 자연스러워 보인다.

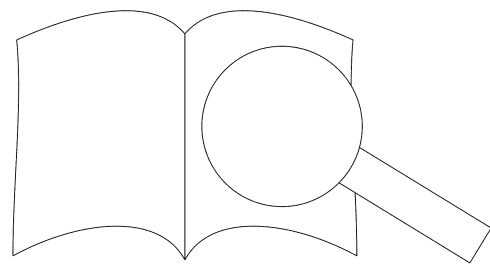
장식음

학개서와 말라기에서 파나토와 이어지는 두 개의 악장은 함께 묶인다.  
그들은 주님을 그  
은 엄한 통치자로서 묘사한다. 이러한 생동감 있는  
곡에서 주님의  
다. "그는 하늘과 땅을 흔들 것이지만"(shake the heav'n  
and the eart  
바람"(desire of all nations)이 될 거

의의



3. 이 가사를 위한 네 개의 다른 버전이 있다.  
한 것은 있는데 그 이유는 네 가지 버전 모두 음악적인 관  
점은 또한 헨델이 독창자들을 바꾸면서 다른 연주를 위  
하였는지에 관한 통찰력을 제공해준다.





오케스트라 전체가 그리고 비교적 높은 음역에 쓰인 것은 *Larghetto* 섹션에서 오케스트라의 *forte* 를 시사하는 것이다. 그러나 현악기들이 *Prestissimo* 로 들어갈 때 보다 공격적인 *forte* 에 대한 강한 대조가 분명해야 한다. 그 후로 오케스트라는 독창자와의 균형을 위하여, *Prestissimo* 섹션 동안 *piano* 로 반주하여야 한다.

대조가 되는 부분들은 다양한 아티कु레이션으로 노래하여야 한다. 이는 *Larghetto* 에서는 근본적으로 *legato* 를 의미한다. 마찬가지로 리듬적인 에너지는 분명한 디션을 가지고 전달되어야 한다. *Prestissimo* 에서의 성악적 아티कु레이션은 짧아야 한다. 새로운 가사를 시작할 때는 활기찬 *non-legato* 이어야 한다; 또한, 하행하는 스케일은 너무 *legato* 로 노래되어서는 안 된다. 헨델은 두 곳에서 트릴을 넣어 텍스트를 묘사하였다. 77마디부터 나는 분산화음을 *staccato* 로 노래할 것을 추천한다. 트릴 대신에 나는 두 개의 분리된 16분음표를 추천한다. 좋은 호흡이 이곳에서 필수적이다. 비슷한 아티कु레이션이 또한 141-147마디에서 적용된다.

성악적 아티कु레이션 과 장식음 (Vocal Articulation and Ornamentation)

예 4: "But who may abide" 마디 77-84/1

88마디와 89마디에서, 나는 또한 트릴을 본음에서 시작되는 mordent 로 바꿀 갑작스럽게 타오르는 것을 묘사하는 16분음표는 *staccato* 가 필요하다.

111마디의 페르마타는 단순한 장식이 요구되며 끝에서 두 번 째 카덴차가 필요하다. 가능한 카덴차들을 부록(pp.113-115)에서

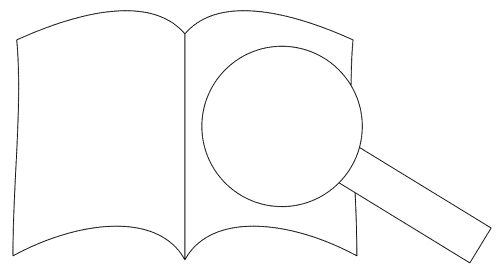
오케스트라의 아티कु레이션은 이 악장의 대조되는 아이리 추가적인 슬러들이 필요하다.

기악적 아티कु레이션 과 장식음 (Instrumental Articulation and Ornamentation)

예 5: "But w" 1

*P<sub>r</sub>* 짧고 활기찬 아티कु레이션으로 연주하

111마디의 제1바이올린에 트릴 하나를 기보하였는 사용할 수도 있겠다. 그러나 나는 이 아리아를 보다 날 것을 원한다.



의의 직전 아콤폰냐토에서는 주님의 오심이 선포되었다. 이 아리아의 반응은 이중적이다. *Larghetto*에서는 두려움과 그림에도 불구하고 확신하는 기대감 사이의 동요를 불러일으키고, *Prestissimo*에서는 이에 반하여 “그가 오심”(His coming)에 대한 무자비한 면모를 거칠고 극적으로 묘사하고 있다.

### 7. Chorus “And He shall purify”

**구조** 이 악장은 1-25마디와 25-58마디의 두 개의 섹션으로 구성되어있다. 전체 가사는 두 차례에 걸쳐 사용되었다. 두 개의 섹션들의 구조는 유사하다. 첫 부분에서의 가사 “and He shall purify the sons of Levi”에서 헨델은 확장된 푸가토를 작곡하였다. 두 번째 섹션 “that they may offer unto the Lord an offering in righteousness”에서 합창의 화음에 양 바이올린의 16분음표가 첨가되었다. 가사의 시작부분인 “and He shall purify”가 두 차례에 걸쳐 다른 동기 - 처음에는 4분음표로, 그리고 16분음표로 만들어진 콜로라투라로 - 로 작곡되었다는 것은 흔치 않은 일이다.

**편성** 이 Tutti 악장을 위하여 두 개의 건반악기들 모두가 사용되어야 한다. 나는 푸가토 오르간이 쓰이기를 추천한다. 첼발로는 21-25마디와 52마디부터 곡의 끝까지 화음들을 보장할 수 있다.

**템포** 대개의 다른 악장들과는 달리 헨델에 의한 템포 기호가 없다. 이는 7-9마디의 베이스들과 13-15마디의 알토들의 콜로라투라는 노래할 수 있도록 한다.

**다이내믹** 오케스트라 파트는 헨델의 다이내믹의 의도에 관하여 1-14마디까지 시작 부분에서 합창은 푸가토 부분을 가벼운 *forte* 로, 15-20마디 부분에서 오케스트라는 합창과 같은 *piano* 로 반주한다. 이 *forte* 는 합창과 오케스트라 파트를 가운뎃음이다. 클라이맥스는 21-25마디와 52-56마디에서 합창의 호모포닉인 밝은 16분음표들에서 나타난다.

**아티큘레이션** 주제의 시작은 그 에너지를 아티큘레이션으로부터 얻는다. 16분음표의 콜로라투라의 상박(upbeats)이 있어야 한다.

*Allegro*

Soprano

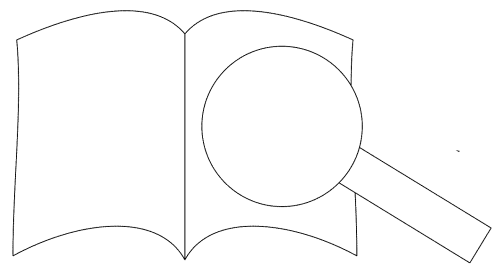
and He shall pu - ri - fy the sons of Le - vi,  
 wird rei - ni - gen und läu - tern die Söh - ne Le - vis,

예 1-5

가 처음으로 테너파트의 13-14마디에서 나타난다. 이의 리듬적인 에너지를 가볍게 끊어서 연주해야 한다. 푸가토와 같은 악기들 또한, 같은 아티큘레이션을 사용하여야 한다.

이는 헨델의 분명한 곡 쓰기로 인해 추가

아콤폰냐토와 아리아 이후에 이 곡은 학개서와 말리 되는 악장이다. “And He shall purify”: 이 구절은 주님을 묘사한 것을 언급한 것이다. 헨델은 말





전체 구절은 이렇다. “그가 은을 연단하여 깨끗케 하는 자 같이 앉아서 레위자손을 깨끗케 하되 금, 은같이 그들을 연단하리니 그들이 의로운 제물을 나 여호와께 드릴 것이라”(And he shall sit as a refiner and purifier of silver; and he shall purify the sons of Levi, and purge them as gold and silver, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness). 금과 은을 녹이는 것에 대해 언급한 이 단어들이, 헨델로 하여금 흐르는 듯한 콜로라투라를 작곡하게 하는데 영향을 주었을까? 깨끗케 하심의 강도가 밝게 빛나는 결과로 이끈다. “그들이 의로운 제물을 나 여호와께 드릴 것이라”(that they may offer unto the Lord an offering in righteousness).

Recitativo "Behold, a virgin shall conceive"

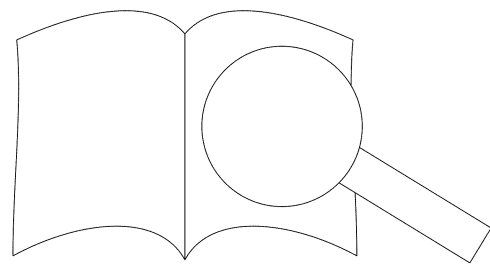
8. Air and Chorus "O thou that tellest good tidings to Zion"

단지 콘티누오 악기들에 의해서만 반주되는 짧은 세코 레치타티보가 아리아로 이끌며 이는 합창으로 연결된다. 앞선 악장들에서, 헨델은 정확한 성경 가사에 엄격하게 곡을 붙였다. 이사야 40장 9절은 “좋은 소식을 전하는 시온아...”(O Zion, that bringest good tidings...) 그리고 “좋은 소식을 전하는 예루살렘아”(O Jerusalem, that bringest good tidings) 라고 쓰여 있다. 하지만 헨델 원래의 텍스트에서 벗어나 “너 아름다운 소식을 시온에 전하는 자여...”(O thou, that tellest tidings to Zion...) 그리고 “너 아름다운 소식을 예루살렘에 전하는 자여”(O thou, that tellest tidings to Jerusalem) 라고 작곡하였다. 그는 또한 이사야 60장 1절로부터의 가사까지 했다. “일어나라 빛을 발하라; 이는 내 빛이 이르렀고, 여호와의 영광이 네 위에”(Arise, shine; for thy light is come, and the Glory of the Lord is risen upon thee) (O thou)에 의하여 불리는 것은 누구인가? 이사야 7장 14절에 보면 “그러므로 주께서 친히 징조로 너희에게 주시리라.”(Therefore the Lord himself shall give you a sign; behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Immanuel.)

주의 예언자가 여기에서 언급된다. 먼저 알토 그리고 합창 “너 아름다운 소식을 시온에 전하는 자여”(O thou that tellest good tidings to Zion) (get up to the high mountains), “그의 목소리를 힘있게 들으라”(hear his voice with strength). “너희의 하나님을 보라”(behold your God), “그의 영광이 네 위에 임하였으니라”(glory is risen upon thee) 라고 외친다. 헨델의 이 악장 “너 아름다운 소식을 시온에 전하는 자여”(O thou that tellest good tidings to Zion)의 주된 성악 테마는 여섯 번 나타나는데, 네 번은 아리아에서, 나타난다. 아리아에서는 이 성악 테마에 다른 가사들이 뒤따르며 바이올린간의 대화체로 작곡하였다. 합창(Chorus)에서는 이 대화

레치타티보(Recitativo) 이 콘티누오 악기들에 의해서만 반주되는 레치타티보를 작곡하였다. 이 콘티누오 악기들에서 노래를 하기 때문에 이를 받쳐주기 위해서는 첼로 한 대면 콘티누오 악기들을 강조하기 위하여 나는 건반악기(Keyboard instrument)를 사용한다. 콘티누오 악기는 처음 세 마디가 함께 속한다. 나는 4분음표 음가로 줄일 것을 제안한다. 이 악기의 중요성을 가지게 된다; 그러므로 나는 기

편성



PROBE-PARTITUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

와 (Air and Chorus) 우리는 처음으로 헨델이 메시아의 많은 악장들에서 사용된 두 그룹에 의하여 반주되는데, 하나는 유니즌으로 연주하는

이며, 다른 하나는 바소 콘티누오이다. 독창자와의 균형을 유지하기 위하여, 우리는 현악기들을 바이올린 여섯, 첼로 셋, 그리고 더블베이스 하나로 축소하는 것을 고려하여야 한다. 합창이 시작되면서 현악기 전체와 오보에와 바순들이 가세한 오케스트라가 들어온다. 이 아리아의 춤곡과 같은 성격을 강조하기 위하여 첼발로를 쓰는 것이 적당할 듯하다. 오르간은 합창의 도입부부터 들어와야 한다.

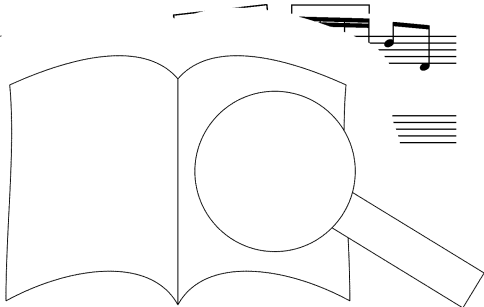
템포 헨델은 *Andante* 라고 적었는데, 이는 빠르고 생기있는 템포를 뜻하는 것이다. 기본적인 리듬의 박은 반마디 단위로 되어있으며, 이 곡은 in 2로 지휘해야 한다. 아리아와 합창을 위한 템포는 같아야 한다.

다이내믹 헨델이 성악 솔로의 음역을 단지 b에서 b'까지 한 옥타브 내에만 국한시킨 것을 관찰하는 것은 흥미로운 일이다. 이는 독창자를 위해서는 매우 낮은 음역이지만, 그럼에도 불구하고 표현력 있게 노래하여야 한다. 많은 단어들이 높은 음역에서 나타날 것으로 보이지만 - 'get thee up', 'lift up', 'arise', 그리고 'is risen'등에서 - 헨델은 높은 음역을 사용하는 것을 피하였다. 그리스도 탄생의 예언은 먼저 낮고 초라함 가운데에서 일어났다. 합창이 높은 음역에서 도입되며 가져오는 본격적인 커다란 외침과 같이 한층 더 인상적이다.

헨델의 총보에는 바이올린 파트의 *piano*와 *forte* 기호가 보인다. 이는 긴 기악합주되어야 한다는 것을 의미한다. 그렇지 않은 곳에서 악기들은 *piano* 로 도입부와 함께(106마디) 헨델은 그의 자필 총보에 단순히 *f* 로 기악부분의 온전한 단어인 *forte* 라고 적었다. 솔로파트의 끝부분에서(91-92마디) 바이올린의 16분음표와 함께 하나님 영광의 비밀스러운 광채를 나타내며, 합창과 오케스트라는 이 패시지가 다시 기억나게 하는데, 아마도 이 패시지는 이 패시지에서 높은 음역의 *forte* 와 대조적인 것이다.

아티콜레이션 헨델의 총보에서 우리가 찾을 수 있는 유일한 아티콜레이션은 97-99마디의 바이올린에서 때때로 나타나는 슬러(3마디)이다. 32분음표(97-99마디)의 바이올린에서 때때로 나타나는 슬러(3마디)에는 아무런 지시기호가 없다. 아티콜레이션을 통하여 음악의 흐름이 부드럽게 연결되는 것은 내게는 중요한 것으로 여겨진다.

예 7: "O thou that tellest" 마디 1-12



헨델이 기보한 트릴들은 중요하며, 악장 전체에 상응하는 곳들에 적용되어야 한다. 알토는 105마디의 장식음 아리아 끝부분에서 간단한 카덴차를 노래할 수 있다. 이 카덴차는 뒤따르는 합창으로 이끈다 (부록 p.114 참조).

심각하고 때때로 위협적이기까지 한 직전 악장들 후에 이곡은 헨델에 의한 의도적인 대조를 담고 있다. 예언은 단지 콘티누오 악기들만이 반주하는 짧은 레치타티보에서, 놀라울 정도로 단순한 방법으로 전해진다. 이 아리아는 예언에 대한 응답을 활기차고, 가벼운 악기편성에 의한 춤곡 속에 담아냈다. "높은 산"(high mountains)들로부터의 메시지들은 "유대의 성읍들"(cities of Judah)에 전해진다; "신의 영광"(Glory of the Lord)이 나타나기 시작한다. 합창은 독창자가 이미 선포한 "오 기쁜 소식을 시온에 전하는 자여, 일어나라"(O thou that tellest good tidings to Zion, arise, arise)를 커다란 열정을 가지고 이어서 노래한다.

### 9. Accompagnato "For behold, darkness shall cover the earth"

현악기의 서주부는 저음역에서의 두 개의 16분음표들을 슬러로 묶은 음표들을 특징으로 한다. 베이스 독창자의 첫 5마디 동안에 이러한 '탄식의 동기들'은 바이올린 파트에 나타난다. 이후에 현악 반복되는 8분음표로 반주한다. 베이스 독창자 또한 낮은 음역에서 시작한다. "rise"와 "glory" 관련하여 헨델은 세 개의 멜리스마를 사용하며 베이스를 높은 음역으로 이끈다.

베이스는 현악기들에 의하여 반주된다. 작품의 가라앉은 특징으로 인하여 이어야한다.

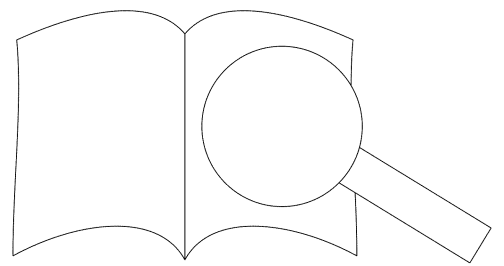
헨델은 그의 총보에 *Andante larghetto* 라고 적었다. 이는 템포가 의미한다. 베이스 독창자는 그의 첫 번째 멜리스마를 한숨에 1로 지휘하여야한다.

헨델은 이 곡의 시작부분, 리토르넬로에서 "어둠"(dark)이 묘사하였다. 이 다이내믹 곳에서 그는 오케스트라를 낮은 음역에서 시작하게 시작해야 한다. 가사를 표현하기 위하여 베이스 또한 *piano* 1음이 땅을 덮으리니"(For behold, darkness shall cover the earth). 12마디에서 3하는 멜리스마는 *crescendo*를 수반해야 한다. 현악기들도 이를 *crescendo*로 시작하여 21마디의 "and the Gentiles shall come to thy light"에서는 2의 마지막 부분인 "and kings to the brightness of thy rising"부분에서 3 수 있는 가능성을 제공해준다.

베이스의 첫 가사는 이 단어들인 레치타티보 스타일로 작곡되긴 아티큘레이션 했지만, 이들은 *mf* 어두운 분위기를 불러 일으켜야 한다. 시작 부분의 리토르넬로에 가게 묶여야한다. 슬러의 두 번째 16분음표를 줄임으로써 우리는 탄식, 악장의 후반부에서는 네 개의 반복되는 16분음표로 하나의 함께 연주하는 것이 적절한 것으로

을 위한 장식음은 찾을 수 없다. 다섯 번째 것이 종지로 이끄는 것을 자연스럽게 한다.

신의 영광이 나타남과의 대조를 묘사하였다. 어둠은 낮다. 헨델은 장조화음과 노래성부를 높은 음역으로 이끄는 장조화음과 "but the Lord shall arise"를 표현하였다. 그렇지만 이 음악의 울림과 가사의 비전이 하나가 되는 가장 감동적인 순간들 중의 하나이다.

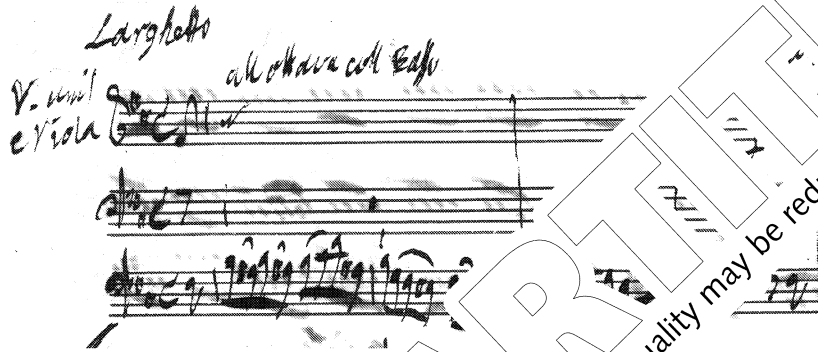


### 10. Air “The people that walked in darkness”

**구조** 이 아리아는 두 개의 다른 가사를 기반으로 한다. 처음부터 31마디까지 헨델은 이사야 9장 2절의 전반부에 곡을 붙였다. 그는 34마디부터는 이 구절의 후반부를 계속해서 사용하였다. 두 파트의 주제와 동기는 동일하며 어둠과 빛이라는 대조되는 개념이 음악의 특징을 이룬다. 헨델은 “어둠”과 “죽음의 그림자”를 표현하기 위하여 그는 탄식의 동기와 단조 조성, 그리고 일반적으로 낮은 음역을 사용하였다. “빛”은 이와 반대로 분명하게 구성된 중지와 장조의 조성, 그리고 높은 음역으로 표현되었다.

이 아리아는 유니즌으로 되어있는 작품이다: 고음역 현악기들은 바소 콘티누오를 중복하고 모든 악기들이 베이스 독창자와 함께 유니즌으로 연주한다. 단지 ‘빛’의 주제를 다룬 중지에서와 짧은 기악간주 부분에서는 이 패턴에서 벗어나었다.

**편성** 이 악장의 시작 부분에서 헨델은 단순하게 베이스 악기들에 음정을 적어놓고 바이올린과 콘티누오를 위해서는 “all’ottava col Basso”라고 적었다. “이는 베이스와 한 옥타브를 두고”를 의

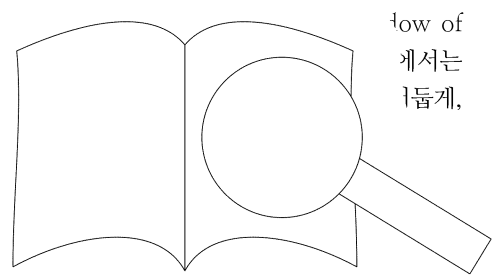


예 8: “The people that walked in darkness” (1741), J.S. Bach, 자필 총보에 의함. London: The British Library. Reproduced with kind permission.

그의 자필 총보에서 헨델은 각 악기 앞에 “all’ottava col Basso”라고 적어 바이올린과 콘티누오를 유니즌으로 함께하도록 적었다. 뒤이어 나온 악보에서는 베이스 독창자와 함께하는 악기들에서 베이스 악기들을 중복한다. 나는 유니즌으로 함께하는 악기들에서 베이스 독창자와 함께하여 첫 번째 버전을 선호한다. 유니즌으로의 표기는 모든 사람들이 쉽게 이해할 수 있다. 때문에, 나는 현악기 전체의 사용을 권한다. 음악의 억제된 성격이 적당하다.

**템포** 이 아리아는 “Larghetto”로 시작된다. ‘빛’이라는 단어와 관련된 부분에서 생동감을 전하기 위하여 템포가

되는 가사들을 강조하여야 한다. 이 악장에서는 기본적인 다이내믹이 *piano* 를 의미한다. 이러한 대조는 또한 모음의 색깔 묘사된 곳은 밝게 사용한다.



low of  
게서는  
다듬게,

헨델은 악기들이 언제 *piano*로 반주하여야 할지, 그리고 언제 짧은 간주부를 *forte*로 연주하여야 할지 매우 분명하게 표시하였다. 이 곡의 시작부분에는 다이내믹을 표시하는 기호가 없다. 음악의 성격은 억제되어있지만, 주제의 첫 번째 제시가 다루어지는 부분들에서, 나는 *mezzo forte*가 적당하다고 생각한다.

베이스 독창자를 위한 다이내믹의 대조는 아티큘레이션의 방법에도 포함되어있다: 어두운 부분들을 위해서는 *legato*, 그리고 빛이 중심 단어가 되는 부분들에서는 활기차게 분리된 음표들로써 연주한다.

아티큘레이션

아리아의 시작 부분에서 헨델은 베이스 악기들에 아티큘레이션을 적어 넣었다. 하지만 두 번째 마디의 후반부는 분명하지 않다. 나는 여기에 세 개의 슬러가 붙은 음표들에 하나의 분리된 음표가 뒤따라야 한다고 생각한다. 이 아티큘레이션이 작품 전체를 통하여 주된 주제가 나타날 때마다 사용되어야 한다. 그러나 하나의 질문이 남아있다: 헨델이 아티큘레이션에 대한 아무 표시도 하지 않았을 때 기악파트들의 수많은 8분음표들은 어찌 연주되어야 하는가?

내 생각으로는 기악들은 독창자의 아티큘레이션을 이어받아야 한다. 베이스 독창자의 슬러, 또는 멜리스마가 '어둠'(darkness)과 '그림자'(shadow)라는 단어들과 연관되어 있을 때마다 현악기도 똑같이 이음줄을 사용하여야 한다. 같은 아티큘레이션이 또한 38-40마디, 44-46마디, 그리고 53-55마디에 있는 '죽음의 그림자'(shadow of death) 후의 짧은 간주 부분에도 응용될 수 있다. "큰 빛을 보도다"(have seen a great light)와 "그들에게 빛이 비취도다"(upon them hath shined)를 노래하는 곳에서는 현악기들은 보다 활기차게 음표들을 끊어서 연주하여 아티큘레이션은 이어지는 간주 부분들에서도 유효하다.

8마디에 있는 바이올린의 트릴은 헨델에 의한 것이다. 이외에는 헨델의 장식음도 없다.

장식음

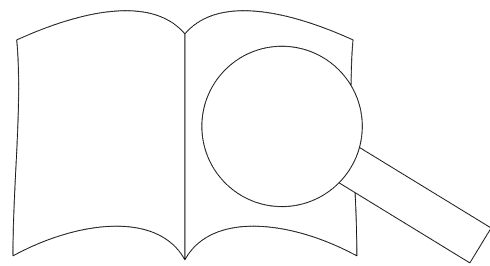
직전의 아콤포냐토에서 헨델은 어둠과 주의 영광이 나타남으로, 베이스 독창자와 유니즌으로 함께 연주하는 곡을 썼다. 모든 사람이 어둠을 견디고 고난을 겪어야 함을 상징하는 표현되어있다.

의의

메시아에서는 처음으로 나는 요한 세바스티안 칸타타 146번에서 바흐는 사도행전 14장 22절 "우리가 하나님의 나라를 관란을 겪어야 할 것이라"의 가사에 곡을 붙였다. 가사의 내용을 차기 부분에서 불협화음을 사용하는 현악기의 유니즌이 연주하도록 "그림자"에 행하던 백성"(the people that walked in darkness)만을 위해서도 유니즌으로 "대조되는 가사인 "큰 빛을 보고"(have seen a great light)를 위해서도 유니즌으로 "대조되는 가사인 "큰 빛을 보고"(have seen a great light)를 위해서도 유니즌으로 모든 인류를 포용하고 있다. - 이 얼마나 멋진 비전인가!

11. "For unto us a child is born"

로 시작한다. 바이올린과 오보에가 주된 주제는 종지로 마무리된다. 이 곡은 비슷한 구조의 섹션으로 나뉜다: 7-37마디, 37-53마디, 53-71마디. 이 네 개의 파트를 같은 방법으로 작곡하였다. "For unto us a child is born"의 주된 동기의 푸가토로써 곡을



추가하였다. 이후에 붓점리듬이 합창의 화음으로 이끈다: “Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace”. 이 화음들과 함께 바이올린은 16분음표를 높은 음역에서 연주한다.

**편성** 이 4성부 합창은 현악기, 오보에, 그리고 바순을 포함한 콘티누오 악기들로 반주된다. 작품의 구조에 따라 건반악기들은 독립적으로 쓰일 수 있다. 오르간은 항상 합창과 함께 연주하는 반면, 첼발로는 오케스트라의 서주와 후주에서 반주한다. 이는 또한 “Wonderful, Counsellor...”에서 나오는 합창의 화음들의 전체적인 울림을 보장하여 준다. 기악 도입부에서 오보에들이 바이올린과 함께 병행하며 곡을 주도하는 것은 흥미로운 일이다. 이후에 오보에들은 소프라노 파트를 중복한다. 하지만 그들은 마지막 부분에서 함께 연주하지 않는다. 이는 진정 헨델의 의도인가? 시작 부분에서와 같은 멋진 울림을 얻어내기 위하여 나는 오보에들이 두 바이올린 파트를 91마디의 16분음표가 시작될 때부터 중복해서 연주하기를 제안한다.

**템포** 헨델은 *Andante allegro* 라고 적었는데, 이는 한편 콜로라투라의 선명함을 보장하기 위하여 너무 빨라서는 안 된다는 것을 시사하는 듯하다. 그러나 다른 한편 템포는 이 악장의 성격을 강조하기 위하여 기운차고 생기있어야 한다.

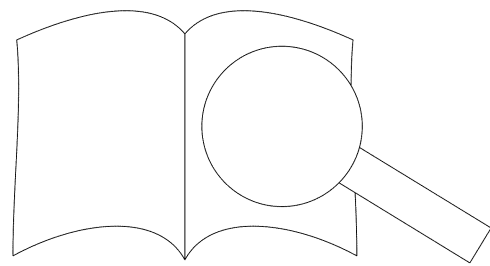
**다이내믹** 이 악장의 시작 부분에는 헨델에 의한 다이내믹 기호가 없다. 앞선 곡인 리토르넬로는 높은 음역에서 *forte* 로 시작하는 것이 분명할 듯하다.

“For unto us a child is born”의 푸가토 부분을 시작할 때에 *piano* 라고 적었다. 합창은 주된 동기와 콜로라투라들을 가벼운 23-25마디의 높은 음역에 놓인 베이스를 위해서는 *forte* upon His shoulders”의 붓점리듬부터는 합창 단어에 주어진 화음에서는 *forte* 나. 물론 “Wonderful, Counsellor...” 단어에 주어진 화음에서는 *forte* 분명히 나타낸 바와 같이 다이내믹이 정점에 이른다.

이러한 구조적인, 그리고 다이내믹의 반복된다. 그 이후에 72-73마디에서의 높은 음역에서 전체 오케스트라는 전체 다이내믹이 *forte* 로 유지되어야 한다는 것을 의미한다.

**아티큘레이션** 주된 동기의 반복 음표, 다음 마디 첫 박에서의 전타음(Appoggiatura)으로 이끌게 된다. 하지만 *legato* 로 연주되어야 한다. “and the government shall be.” 는 강조되어야 한다. 예를 들면, 27마디의 넷째 박 테너에서와 같이 음표들은 끊어서 연주될 수 있다.

이러한 구조적인, 그리고 다이내믹의 반복된다. 그 이후에 72-73마디에서의 높은 음역에서 전체 오케스트라는 전체 다이내믹이 *forte* 로 유지되어야 한다는 것을 의미한다.



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

헨델의 자필 악보에는 장식음이 포함되어있지 않다. 6마디와 맨 마지막마디의 기악부분의 끝에서, 장식음 트릴을 사용하여 종지를 마무리 하는 것이 자연스러운 듯하다.

앞선 아리아에서는 “흑암에 행하던 백성”(people that walked in darkness)들과 “큰 빛을 본” 의의 (have seen a great light)자들에 대하여 이야기하였다. 현악기들은 낮은 B 음에서 유니즌으로 끝났다. 헨델은 이제 오케스트라와 함께 높은 음역에서 G장조로 시작하는데 이는 매우 눈에 띄는 멋진 대조이다. 어둠으로부터 인식된 빛은 이제 가득한 영광 가운데 존재한다.

합창의 첫 세 개의 주된 섹션들은 단순하지만 기쁘게 “for unto us a child is born” 단어들을 노래하며 시작한다. 콜로라투라가 추가되면서 예언의 성취가 기대되는 곳을 향하여 위로 이끌어진다. 붓점으로 된 ‘governing’의 리듬도 역시 위를 향하고 있다. 정점은 오실 주님께 주어지는 다섯 가지 이름위에 만들어졌고, 높은 바이올린들의 밝은 빛으로 둘러싸여 있다. 헨델이 네 번째로 이 가사에 곡을 붙였을 때, 그는 그가 앞선 세 번에서처럼 악기 편성을 줄이지는 않았다. 대신에 그는 이제, 합창과 전체 오케스트라를 사용하였다. 빛의 영광이 어디에나 가득하다.

## 12. Pifa and Recitativo “There were shepherds”

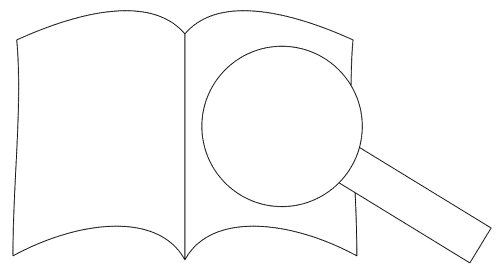
이 곡은 12/8 박자의 전형적인 리듬 패턴을 가지는 목가(Pastorale)로서 작곡된 바이올린과 비올라가 대개 병행리듬으로 연주하며 때로는 모방하기도 한다. 베이 포인트 위에 놓여있고 화음에 변화를 받쳐준다. 짧은 레치타티보가 뒤따르고 페달 포인트로 받쳐진다. 두 가지 버전의 Pifa가 존재한다: 첫 번째 버전은 1 버전은 10마디 더 지속하고 나서 시작 부분을 반복한다.

헨델은 모든 현악기들을 사용하고 제1바이올린을 제3바이올린 연주하게 하였다; 비올라는 제2바이올린을 한 옥타브 낮게 연주하여 강조하기 위하여 건반악기를 위한 나의 선택은 첼발로이다.

헨델의 *Larghetto* 라는 지시는 고요하지만 너무 느린 것이다. 템포

*e mezzo piano* 라는 표시는 분명한 다이내믹, 이 반복들은 *pianissimo* 로 연주될 것이다. 현악기들을 수차례 반복하였다. 다이내믹 (cho)처럼 들릴 수 있다.

헨델은 여러 장소에 슬러를 지시하며, 슬러를 붙이지 않고, 리듬적 생기를 가지고 연주하는 것을 분명히 지시한다; 비올라와 제2바이올린 슬러들은 제1바이올린의 그것과 동일해야 하며 적용된다. 아티큘레이션



**Larghetto e mezzo piano**

*tasto solo*

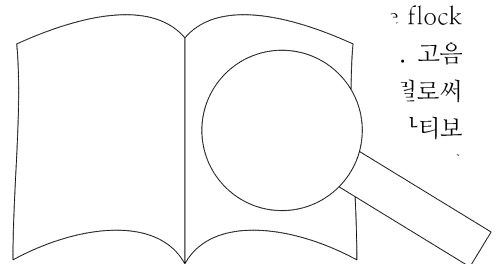
예 9: Pifa 마디 1-6/3 (다이내믹이 추가됨)

장식음 붓짐리듬처럼, 헨델의 자필악보에는 트릴들이 분명히 그려져 있다. 그러나 이 트릴은 악보의 가락(아스토랄레)의 활발한 성격을 강조한다. 13-14마디의 상응하는 음표도 트릴로 연주하는 것이 자연스러워 보인다.

헨델은 *Pifa*에 이어 소프라노를 위해 “그 지경에 목자들이 밤에서 밤에 자기 양떼를 지키더니...”(There were shepherds in the field...)에서 콘티누오 악기들은 페달 포인트 위에서 머문다. 이 레치타티보에서 트릴이 나타나며, 하여 나는 한 대의 첼로와 한 대의 베이스를 이 부분에서 새롭게 소개한다. *Pifa*의 마지막 코드로부터 계속 유지할 것을 권한다. 페달 포인트 - 트릴은 이 부분에서 사라지는 것이다. - 는 전체 레치타티보 동안 유지되어야 하며, 마지막 코드와 함께 유지되어야 한다.

의의 이야기 9장에서는 “우리가 한 아이를 낳았다”(For unto us a child is born)에 의하여 연주된다. 이 이야기는 (Jennens)는 누가복음 2장으로 전환한다. 그가 아이의 탄생에 관한 것은 놀랄만하다. 심지어 그는 후에 구유 안의 아이기에 대하여 얘기하는 대신에 그는 목자들과 천사들의 이야기를 선택하였다. 헨델은 이 이야기는 구별하여 기악 연주곡인 *Pifa*로 만들었다.

목자들이 밤중에 어떻게 그들의 양떼를 지키는지 묘사하였다. 베이스 악기의 페달 포인트와 트릴의 중복과 낮은 음역의 제3바이올린과 비올라가 기쁜 일이 생길 것이라는 즐거운 꿈을 꾸는 것 “그 지경에 목자들이”(There were shepherds) 동경의 잠들어 있다.



→ flock  
→ 고음  
→ 칠로써  
→ 레치타티보



13a & 14. *Accompagnato, Recitativo, Accompagnato*:  
 “And lo, the angel”, “And the angel said unto them”, “And suddenly”

이 세 개의 악장은 하나의 짝을 이룬다. 두 개의 아콤파냐토에서 구조와 악기편성은 동일하다: 바이올린 구조와 편성들의 16분음표와 비올라와 첼로의 8분음표가 소프라노 독창을 반주한다. 하지만 두 악장은 음악적인 성격이라는 관점에서는 서로 매우 다르다.

첫 번째 아콤파냐토를 위한 헨델의 템포기호는 *Andante* 이다. 이는 분명히 두 번째 아콤파냐토의 템포 *Allegro* 와의 의도적인 대조를 이룬 것으로 보이므로, 템포를 너무 빨리 잡아서는 안 된다.

또한 두 아콤파냐토의 다이내믹 지시는 서로 다르다. 헨델은 소프라노의 “보라, 주의 사자가 그들 곁에 서고” 다이내믹, (And lo, the angel of the Lord came upon them) 부분의 분명하지만 조용한 고지를 위하여 반주하는 아티큘레이션과 현악기에 *piano* 로 적었다. 두 번째 아콤파냐토의 시작부분에서 그는, D장조와 높은 음역에서 “수많은 천군”(multitude of the heavenly hosts)을 묘사하였다. 현악기들은 *forte* 로 시작하여야 하지만, 소프라노의 도입과 함께 그들은 *mezzo forte* 로 줄여야 한다. 끝에서 두 번째 마디의 소프라노의 매우 높은 음역을 받쳐주기 위해서 현악기들은 *crescendo* 로 연주할 수 있고 *forte* 로 마무리 지을 수 있다 장식


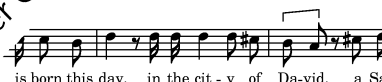
마지막 마디에서 소프라노는 ‘saying’을 노래할 때에 전타음(appoggiatura)을 연주하는 상박(up beat)의 높은 a’음을 반복하고 천사들의 합창으로 이끌게 된다.

두 개의 아콤파냐토의 현악반주는 또한 매우 다르다. 처음 것에서 바이올린과 슬러로 그룹 지어진 연속하는 16분음표를 가지고 있다. 이 아티큘레이션은 함으로 강조될 필요가 있다. 저음 악기들은 그때마다 *diminuendo* 를 붙여 하나의 활로 묶어서 연주한다. 두 번째 아콤파냐토는 동요의 현악기들은 *forte* 와 *spiccato* 로 연주하여야 한다.

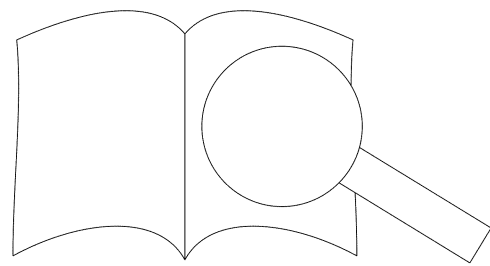
두 개의 아콤파냐토 사이에 있는 레치타티보는 단지 콘타르토에 소프라노는 앞서 사용되었던 낭송조의 음조로 이야기를 이어간다. 그리고 8마디에 있는 단어들, 즉 ‘tidings’, ‘people’, 그리고 ‘David’에 이어 헨델은 메시지의 중요성을 강조하기 위하여 단조화성과 반음 사용하였다. 처음으로 이곳에서 “Christ”라는 이름이 나타난다. 헨델은 이 이름의 모음의 불협음정을 사용하여 소개하였다. 이 이상적이지 않은 음향 앞선 이야기 되었던 이름들과는 구별 되었을 뿐 아니라 이 아이가 “그리스”를 겪어야 할 것을 나타내기까지 하였다. 화성적인 변화를 강조하기 위하여 이것을 권한다.

Soprano  And the  
 U:  for be - hold, I bring you good tid-ings of great joy, which shall  
 euch nicht, ich kün - di - ge euch - gro - ße Freude für —

Basso continuo 

5    
 ou is born this day, in the cit - y of Da - vid, a Sa  
 euch ge - bo - ren heut, in - Da - vids Stadt, der He

R “And the angel said unto them” 마디 1-9



소프라노의 다음 가사 - “홀연히 그 천사들과 함께”(And suddenly there was with the angel) - 를 가사 그대로 표현하기 위하여 아콤폰나토는 레치타티보 이후에 즉시 시작하여야 한다. 나는 레치타티보의 마지막 두 개의 화음들을 이미 아콤폰나토의 더욱 빠른 *Allegro* 로 지휘하며 휴지부 없이 계속 진행할 것을 권한다.

앞서 언급한 바와 같이 바소 콘티누오의 종지가 지연되어야하는지 말아야하는지는 항상 가사의 의미와 배분에 의해서 결정된다. 레치타티보의 5마디에서의 가사는 예비적인 종지에 이르고, 6마디에서는 새로운 문맥이 시작하기 때문에 나는 종지를 지연하기를 권한다. 9마디에서는 반대의 경우를 볼 수 있다: 천사들이 갑작스럽게 나타남으로 인해 종지는 지연되어서는 안 된다.

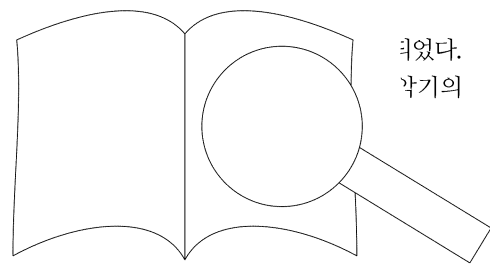
버전 아리오조로 되어있는 두 번째 버전을 살펴본다는 것은 흥미로운 일이다. 헨델은 이 버전을 1743년 런던 초연을 위하여 “but lo, the angel of the Lord came upon them”(No. 13b) 의 가사에 곡을 붙였다. 소프라노는 여기에서 단지 콘티누오 악기들이 반주하면서 전체가사를 두 번 반복해야 한다. ‘glory’ 단어에는 확장된 멜리스마가 주어졌고 “두려워하더라”(they were so afraid)에서는 갑작스런 불협화음과 가사의 반복이 두드러진다.

의의 *Pifa* 이후에 소프라노는 목자와 천사들의 이야기로써 시작한다. 유지된 강조하고 있다. 현악기가 들어오면서 밝아진다. 바이올린의 슬러가 부드럽게 떠있는 모습을 묘사한 듯하다. 레치타티보에서 소프라노 반주되며, 처음에는 가벼운 톤으로 그녀의 낭송을 이어간다. 탄생을 중요하고 지대한 영향을 미칠 사건으로 고지하면서 나는 마지막 두 마디에 있는 임시표들을 십자가상의 해석하고 싶다. 이 곡에 바로 뒤이어 “수많은 천군들 다가와서 하나님을 찬양한다.”

15. Chorus “Glory to God”

구조 헨델은 천사의 메시지 “지극히 높고 평온한 땅에서는 평화로다”(Glory to God in the highest and peace on earth)를 작곡하였다. “in the highest” 와 “on earth”의 단어들은 높은 음역과 낮은 음역을 이룬다. 악장의 시작부분에서 헨델은 성악과 기악의 베이스들과 높은 음역을 사용하였다. 바이올린의 16분음표들은 높은 음역에서 “and peace on earth”에서 베이스가 들어와서 테너와 함께 합해진다. “and”가 낮은 음역에서 8분음표들을 반복하며 조용하게 뒤따른다. “and”가 도입부는 4도 상행도약의 신호적인 음정으로 시작한다. 이 곡은 현악기들은 푸가토 동기로 시작하여 4분음표들로 계속되고 쉼표로 인해 중단된다. 바이올린은 높은 음역에서 트릴을 사용한다.

오라토리오에서 처음으로 두 대의 트럼펫이 편성되었던 푸가토 부분의 종지에서 두드러진 역할을 담당



PROBEPARTITUR Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

있는 보표 앞에 헨델은 *da lontano e un poco piano* 라고 적었는데 이는 멀리서 약간 부드럽게를 의미한다.



예 11: 자필악보의 “Glory to God”의 시작부분 (예 8을 보시오)

그러나 다른 두 개의 출처에서는 이 지시들을 포함하고 있지 않다. 아마도 이 표시는 현악기들이 천사들의 사라짐을 묘사한 것으로 보이는 곡의 마지막 부분과 관련된 것으로 보인다. 이 악장을 작곡하면서 헨델은 다소 무대적인 연출을 마음에 두고 있었던 것이 분명한 듯하다. 오늘날 우리들의 연주에서 우리는 트럼펫들을 물론 오케스트라와 분리하여 자리잡게 할 수 있다. 하지만 리듬적인 일치를 위하여 너무 멀리 두지는 말아야 한다. “*un poco piano*”라고 표기된 것도 적절히 무시할 수 있어야 한다. 그렇게 하지 않으면, 합창과 전체 오케스트라에 주어진 높은 음역과 강도를 생각한다면, 트럼펫들은 충분한 존재감을 가지지 못할 수 있다. 나는 트럼펫들이 전체 앙상블 때에 내게 하기를 권한다. 그들은 *forte* 로 시작하여야 한다.

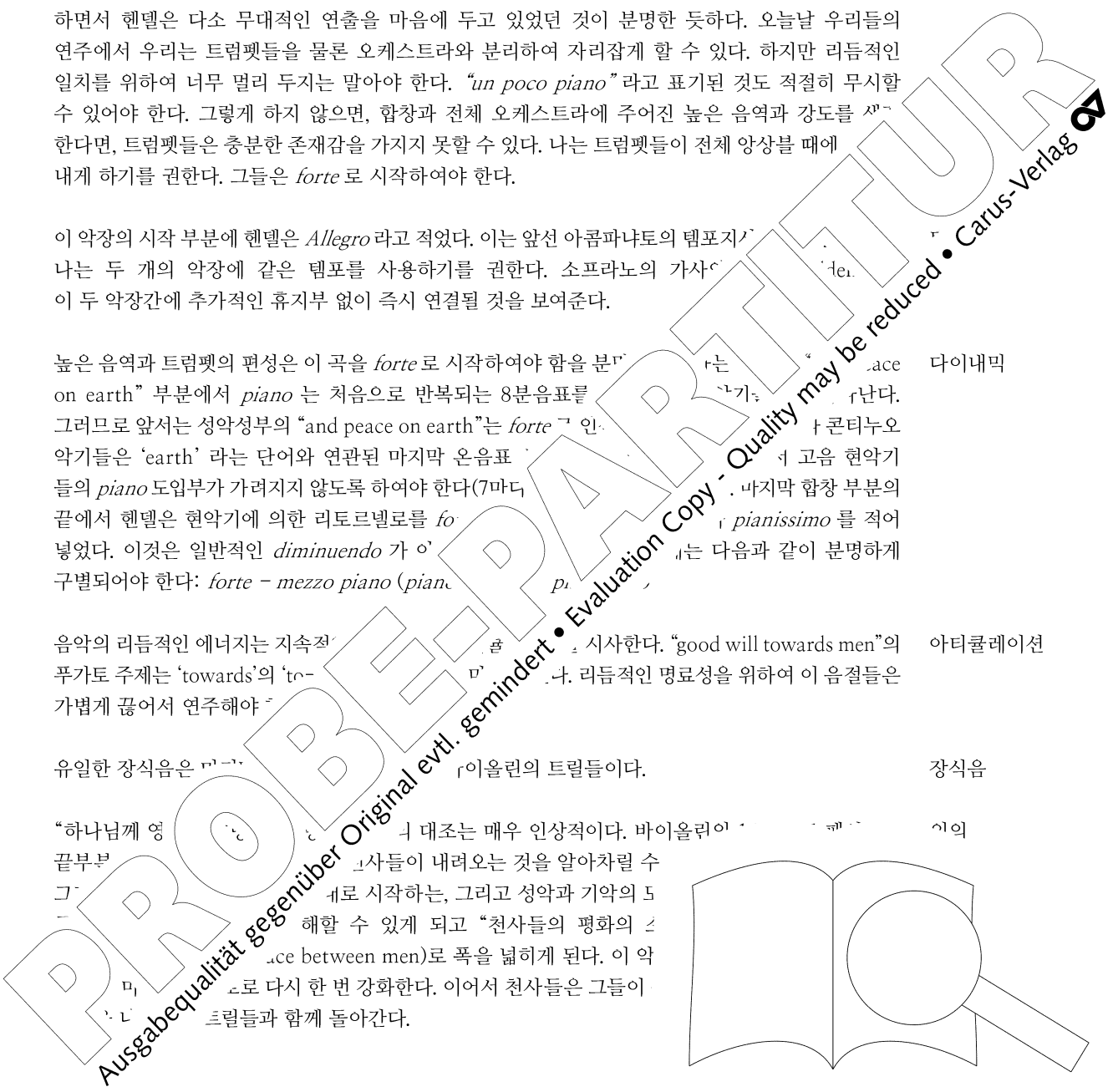
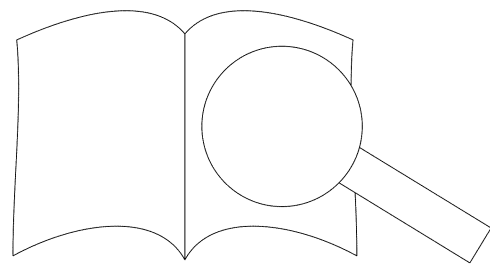
이 악장의 시작 부분에 헨델은 *Allegro* 라고 적었다. 이는 앞선 아콤폰나토의 템포지시와 나는 두 개의 악장에 같은 템포를 사용하기를 권한다. 소프라노의 가사 *Dei* 이 두 악장간에 추가적인 휴지부 없이 즉시 연결될 것을 보여준다.

높은 음역과 트럼펫의 편성은 이 곡을 *forte* 로 시작하여야 함을 분명한 것은 *face* 다이내믹 on earth” 부분에서 *piano* 는 처음으로 반복되는 8분음표를 나타낸다. 그러므로 앞서는 성악성부의 “and peace on earth”는 *forte* 가 인. 콘티누오 악기들은 ‘earth’ 라는 단어와 연관된 마지막 온음표에서 고음 현악기들의 *piano* 도입부가 가려지지 않도록 하여야 한다(7마디). 마지막 합창 부분의 끝에서 헨델은 현악기에 의한 리토르넬로를 *fortissimo* 를 적어 넣었다. 이것은 일반적인 *diminuendo* 가 아닌 *ritornello* 는 다음과 같이 분명하게 구별되어야 한다: *forte* - *mezzo piano* (*piano*) - *piu*

음악의 리듬적인 에너지는 지속적인 *ritornello* 시사한다. “good will towards men”의 아티쿨레이션 푸가토 주제는 ‘towards’의 *tr* 리듬적인 명료성을 위하여 이 음절들은 가볍게 끊어서 연주해야 한다.

유일한 장식음은 바이올린의 트릴들이다. 장식음

“하나님께 영예를 돌리는 대조는 매우 인상적이다. 바이올린이 천사들이 내려오는 것을 알아차릴 수 그 *trill* 로 시작하는, 그리고 성악과 기악의 5 해할 수 있게 되고 “천사들의 평화의 *pace* between men)로 폭을 넓히게 된다. 이 악 *trill* 로 다시 한 번 강화한다. 이어서 천사들이 트릴들과 함께 돌아간다.



### 16. Air “Rejoice greatly”

찰스 제넨스는 성경의 가사를 편집하면서 천사들의 나타남을 위하여 스가랴 9장으로 부터 두 개의 구절을 가져왔다. 9절은 “시온의 딸들아 기뻐하라”(Rejoice, ye daughters of Zion)로 시작한다. 천사들의 메시지인 “and peace on earth”와의 관련은 10절 “그가 이방사람에게 화평을 전할 것이요”(and he shall speak peace unto the heathen)에 나타난다.

버전 헨델은 이 가사에 세 가지 다른 버전을 작곡하였다. 첫 번째 버전(No.16a)은 자필악보에서 나타났으나, 아마도 헨델에 의해서는 연주되지 않은 듯하다. 그는 1742년과 1743년에 두 번째 버전(No.16x)을 훨씬 자주 연주하였으며, 1745년부터는 세 번째 버전(No.16b)을 사용하였다.

첫 번째 버전은 92마디의 확장된 첫 섹션을 가진 매우 긴 버전이다. 1742년 버전에서 헨델은 첫 섹션을 44마디로 줄였다. 두 번째와 세 번째 버전 모두 108마디의 길이를 가지며 구조적 형태도 중요하다. 중요한 차이점은 기본적인 리듬이다. 첫 번째와 두 번째 버전에서 헨델은 12/8 박자, 바소 콘티누오 부분의 모든 상박, 또는 붓점 리듬들은 바로크 연주관습에 따라 리듬에 맞추어 조정되어야 함을 의미한다.

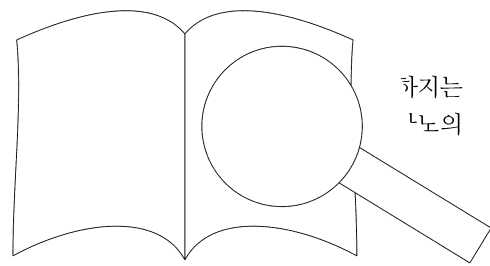
세 번째 버전은 4/4로 기보되어있고 이의 리듬적 구조는 다양하다: 상박 이후에 확장된 16분음표의 악구들이 나타난다. 주로 8분음표, 중, 음은 보다 이완된다.

두 개의 초기 버전(No.16x와 No.16b)을 비교해보면, 다른 접근을 관찰하게 된다. 12/8박자 버전에서는 3악장 모두에서 리듬이 흔들리는 듯한 편안한 기대감이 표현되어, 리듬을 리얼시키는, 기쁘게 그들의 환호와 더불어 분명하게 ‘기뻐하라’ 12/8박자와 세 번째 파트에서 평온한 리듬과 더불어 ‘평화’라는 개념의 주저, 가의 이 마지막 버전을 택하여 다음 사항들을 살펴볼 것이다.

구조 이 악장은 세 개의 부분(1- 그리고 65마디- 끝까지)으로 구성된다. 오케스트라 리토르넬로, 세 번째 파트 끝 부분에서, 그리고 세 번째 파트를 소개하는 단축된 리토르넬로들은 동일하지는 않고, 같은 동기들을 다양한 형태로 사, 다, 득, 이러한 에너지를 수많은 반복하는 상박들로부터 얻는다. 첫 번째 부분, 지속하는 대화체로 되어있다. 상박 이후에, 이 동기들은 주로 연속, 졌다.

(He is the righteous Saviour)라는 가사에 곡을 붙인 두 번째 파트의 성되어 있다. 44-48마디에서는 첫 번째 파트의 대화체가 지속된다. 성격, 지극을 가진다. 지금까지는 제2바이올린이 제1바이올린과 유니즌으로 함께 50-57마디에서는 서로 독립된 파트를 가진다. 이 세 번째 파트는 62-64 종지로 끝맺는다.

세 번째 파트는 *da capo* 반복으로 나타난다. 그는 오히려 리토르넬로의 단축된 버전으로, 화를 위하여 그는 주제를 새롭게 재조정하였다. 그는 소프라노와 모든 악기들이 동시에 붓점리 강화하였다.



소프라노를 위한 이 아리아는 제1바이올린과 제2바이올린이 주로 유니즌으로 연주하며 반주한다. 편성  
첼로와 더블베이스들이 이곡을 받쳐준다. 제2바이올린이 중간섹션에서 독립적으로 움직이는  
것을 고려하여야 하기 때문에, 자연스러운 균형을 얻기 위하여 나는 네 대의 제1바이올린, 네 대의  
제2바이올린, 세 대의 첼로, 그리고 한 대의 더블베이스를 사용하기를 권한다. 첫 번째와 세 번째  
섹션의 활발한 성격을 강조하기 위하여 첼발로가 적당한 건반악기로 보인다. 중간섹션의 보다  
사색적인 분위기를 위한 건반악기는 오르간으로 대체될 수 있다.

헨델은 *Allegro* 라고 적었고, 물론 이 작품은 생동감있고 활기있는 템포가 필요하다. 이 곡의 템포는 템포  
소프라노가 많은 콜로라투라들을 투명함을 가지고 편안하게 노래하는 것을 느낄 수 있는 템포여야  
한다. 때때로 나는 소프라노가 두 번째 부분 "He is the righteous Saviour"(44-65마디) 부분에서  
느린 템포로 노래하고 싶어하는 상황을 경험했었다. 리듬적인 에너지가 이미 16분음표에서 8분음표로  
느려졌기 때문에, 나는 이를 위한 근거가 없다고 본다 소프라노 솔로의 마지막 마디에서 오래된 에디션  
들은 *Adagio* 표시가 없으나 자료들에서는 분명히 기보되어 있다. 65마디의 첫 번째 *Adagio* 후에  
시작 부분의 *Allegro* 템포가 재정립되어야 한다. 99마디에서의 *Adagio* 부분을 뒤따르는 리토르넬로  
부분에서도 마찬가지이다.

7마디에서의 원래 *piano* 표시는 이 곡이 *forte* 로 시작되어야 함을 간접적으로 시사하는  
음악의 활발한 성격을 위하여 가벼운 *forte* 가 되어야 한다. 첫 번째와 세 번째 섹션에  
음악을 구성한다; 성악과 기악은 이곳에서 같은 *forte* 를 가져야 한다. 중간 섹션에서 *he*  
*pianissimo* 로 다이내믹 기호를 분명히 하였으며, 이는 보다 절제된 연주와 노래를

오케스트라는, 특히 바소 콘티누오들, 가볍게 끊어지는 아티쿨레이션으로 연  
위해서는 콜로라투라의 명료성이 필수적이다. 나의 경험으로 볼 때  
에게 매우 노래하기 불편한 곳이라는 것을 안다. 물론 이 악구를  
그러나 만약 명료성을 위협에 빠뜨리게 된다면, 소프라노는 22마디  
호흡을 하고 콘티누오 악기들은 이를 기다려야만 한다.

34-35마디에서 당김음이 붙은 리듬은 분명하여야 하  
노래하길 권한다. 음정을 스타카토로

Soprano

34

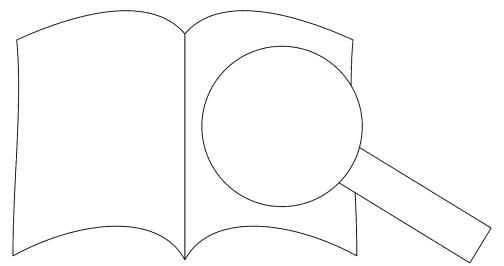
be - hold, thy King; com - ee, com - eth un - to thee:  
denn sieh, dein K - nig; er kommt zu dir.

Basso continuo

예 12: "Rejoice grea

중간섹션에서  
에서도 반복! 상행하는 붓점리듬을 가지고 있다. 이는 52마디와 53마디

44 리듬들을 포함하고 있는데, 이는 이 곡의  
클레이션을 어떻게 다루어야 하는가? 나의





7-8마디에서의 바이올린의 트릴은 이 악장의 즐거운 성격을 강조한다. 92마디 이후에 이 트릴은 장식을 소프라노와 바이올린을 포함하여 확장될 수 있으며, 94-95마디에서는 콘티누오 악기들에도 적용될 수 있다.

두 개의 *Adagio* 섹션들 모두 장식이 있는 종지를 요구한다(62-65마디, 그리고 99-100마디). 장식을 붙이기를 위한 제안들을 부록에서 찾을 수 있다(p.114).

스카라시의 가사들에서는 "기쁨의 환호"(rejoice)가 단 한 차례 등장한다. 헨델은 크게 기뻐하며 이 외침을 매우 자주 반복하면서 "rejoice"라는 단어를 이 아리아의 핵심개념으로 만들었다. 이 기쁨은 항상 새롭고 생동감 있게, 활기있는 리듬과 다양한 콜로라투라, 그리고 힘차게 움직이는 패시지들과 더불어 펼쳐졌다. 첫 번째 섹션과 세 번째 섹션은 넘치는 열정을 표현한다. 대조되는 중간 섹션은 평화(peace)라는 단어의 표현에 중점을 두고 있다. 또한 성경 구절에서도 이 단어는 단지 한 번만 언급되어 있다. 헨델은 이 단어를 끈질기게 반복하여 되풀이하면서, 평화가 지속적인 현실이 되도록 희망하고 있다.

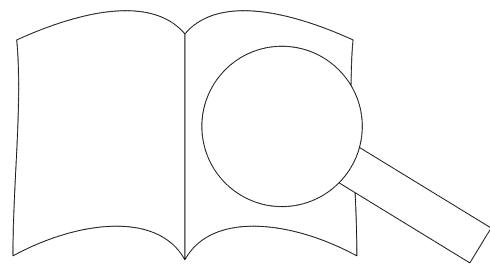
**Recitativo "Then shall the eyes"**  
**17. Air "He shall feed His flock"**

이사가 35장 5-6절까지의 예언을 위하여, 헨델은 짧은 세코-레치타티보를 작곡 악기들에 의해 반주되며, 알토는 낮은 음역으로 노래한다. 가사를 강조하기 위하여 오르간으로 반주하고, 지속되어지는 모든 콘티누오 화음들을 4분음표 음

헨델은 아리아로 이어가는데, 세 가지 다른 버전이 전해진다. 첫 번째 버전은 작곡되었다(1742년, 1750/1752년 연주, No.17b). 두 번째 버전은 1751년 F장조로 시작하여 B<sup>b</sup>장조로 바뀐다(1743년, 1745/49년 연주, No.17a). 세 번째 버전은 소프라노를 위한 B<sup>b</sup>장조로 되어있다(1754년 연주, No.17c). 작곡가가 결정하기 위한 질문에 나는 "Rejoice" 아리아 이후에 또 다른 소프라노를 위한 것일 것이라고 할 것이다. "He shall feed His flock"의 많은 버전은 B<sup>b</sup>장조로 된 소프라노로 바꾸어가는 것이 가사가 더욱 아름답다. 나는 알토/소프라노 버전을 택하여 이 곡을 살펴볼 것이다.

이 악장은 12/8박자로 작곡되었으며, 3/4박자 그룹을 가지고 있다. 모든 마디들의 그룹 구조 (groupings of measure)은 3/4박자 그룹으로 셋잇단음표로 마무리된다. 현악기들은 F장조로 된 시작 부분에서 B<sup>b</sup>장조로 된 마지막 부분에서 반복한다. 알토섹션은 두 개의 3/4박자 그룹을 포함하며, 첫 번째 그룹의 테마는 "He shall feed His flock"의 단어들로 시작된다. 한 마디 후, 이 테마는 반복된다. 비슷한 또 다른 간주 후에 가사의 후반부 "and carry th"로 시작된다. 이 부분은 3/4박자 그룹에 있어있는 간주가 "Come unto Him"(26마디) 가사에 의한 소프라노 섹션으로 이어진다. 이 섹션은 두 개의 다른 가사를 가지고 있다. 이 섹션은 반복된다.

1절로 시작한다. 아리아의 후반부에서 그는 스스로 "come unto me" 라고 말하지만 제년



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**편성** 현악기가 두 독창자를 반주한다. 첫 번째 섹션 동안에 제2바이올린은 알토를 중복한다. 소프라노 섹션 전체를 통하여 제1바이올린은 소프라노와 유니즌으로 연주한다. 음악적인 구조를 분명하게 듣게 하기 위하여 바이올린 성부들은 독창자들을 중복하지 않고, 비올라나 콘티누오 악기들도 마찬가지로 너무 중속되어서는 안 된다. 오르간은 조용한 첫 섹션을 함께 연주하고, 첼발로는 보다 밝은 B<sup>b</sup>장조 부분을 담당하여야 한다.

**템포** 목가(Pastorale)는 언제나 춤곡으로서 느껴져야 한다. 템포를 너무 느리게 잡지 말고 느려지지도 말라! 이 *Larghetto* 악장은 in 4로 느끼고 지휘하여야 한다.

**다이내믹** *Larghetto e piano* 라는 헨델의 지시는 보다 억제된 울림을 지시한다. 많은 반복에서 다양한 다이내믹의 단계를 만듦으로써 악장 내의 차별화를 기하는 것은 매력적인 일이다. 나는 이 곡을 *mezzo forte* 로 시작할 것을 권한다. 10마디의 상박부터 *piano* 로 줄이고; 앞서의 *mezzo forte* 는 16마디 상박부터 돌아온다. 이러한 다이내믹의 세분화는 알토독창자 뿐 아니라 오카를 위해서도 유효하다. 이 곡의 소프라노 섹션은 같은 방법으로, 하지만 보다 강한 다이내믹으로 만들어질 수 있다.

**아티कु레이션** 필사본에서는 바이올린 파트들에서 때때로 슬러가 보인다. ♩의 그룹들이 기본적인 아티कु레이션이 되어야 한다. 그러나 세개의 점8분음표의 그룹은 권한다. 또한 시작 부분의 4마디 악구 중 첫 번째, 두 번째, 그리고 세 번째의 아티कु레이션을 권한다. 목가(Pastorale)의 춤의 성격을 강조하기 위하여 아티कु레이션은 전체적으로 너무 *legato* 가 되어서는 안 된다.

**장식음** 두 성악 섹션의 끝부분에 트릴이 추가될 수 있다. 어떤 트릴은 세 마디에서 약간의 카덴차를 덧붙이는 것을 선호하기도 한다.

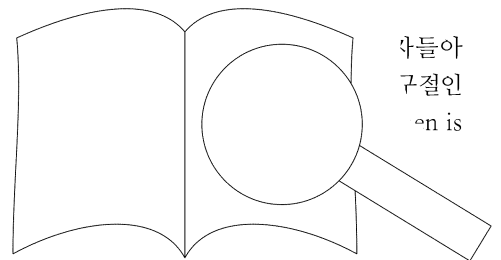


예 14: "He shall / His" 2/3

**의의** 이 아리아는 Pifa를 상기시킨다. 주는 목자이다. 그리고 그는 그와 같이 행하사 하여 온화함을 가지고 노래한다. 소프라노는 높은 음역으로 시작하여 솔에게 밝게 빛나는 빛 가운데에 안식의 약속을 전한다.

"...oke is easy"

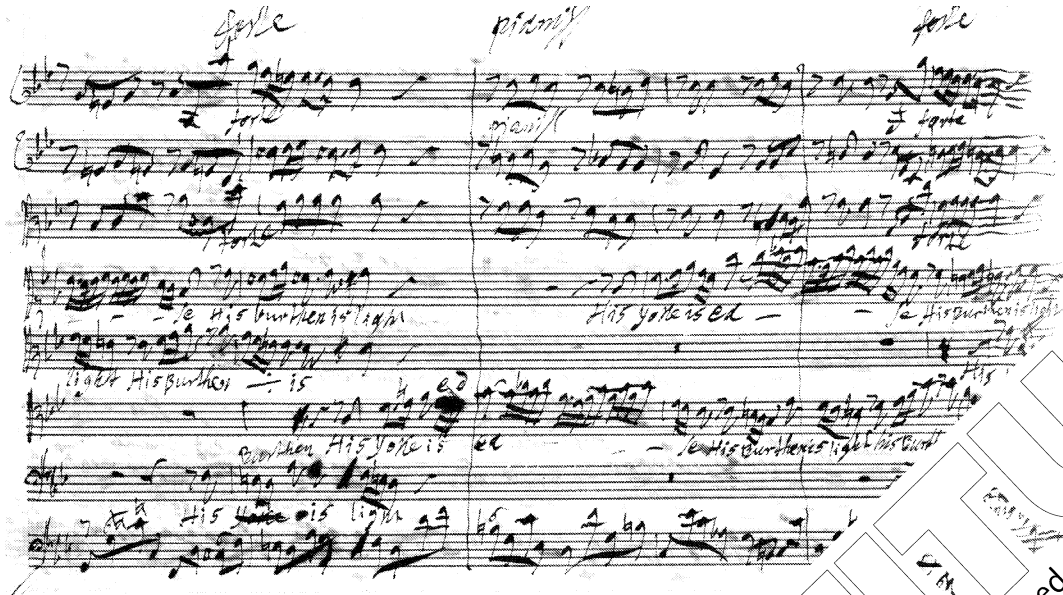
이 두 번째 섹션에서 이미 마태복음 11로 오라"(come unto Him all ye that labor in him) 11장 30절의 "그의 명에는 쉽고 그의 짐은 가볍다"를 가사로 이어간다. 왜 이 가사가 이 오라토리오에서 이어지는 악장들은 그리스도의 수난(Passion)을 기념하는 것이 그의 짐은 가볍지 않다. 이는 또한 약속을 포함한 의의는 그리스도의 수난으로 인한인가?



사들이  
구절인  
en is



나는 이러한 관점이 헨델의 생각에 가까운지는 확신할 수 없다. 하지만 악장의 시작부분을 살펴볼 때에 나는 주제에서부터 매혹되었다 - 경쾌한 명예의 활기찬 우아함과 가벼운 짐의 흔들림. 헨델은 푸가토와 모방을 사용하여 꽤 오랫동안 이 테마를 지속한다. "easy"와 "light"라는 단어들은 음악을 결정지었고, 여기에 눈에 띄는 절정은 없다. 이러한 것을 마음에 두고 헨델 악보의 사진복사본(facsimile)을 살펴보고 *forte*와 *piano* 기호가 페이지에 가득한 것을 발견하고서는 놀랐다.



예 15: 자필악보(Autograph), "His yoke is easy" 마디 18-23(예 8을 보라)

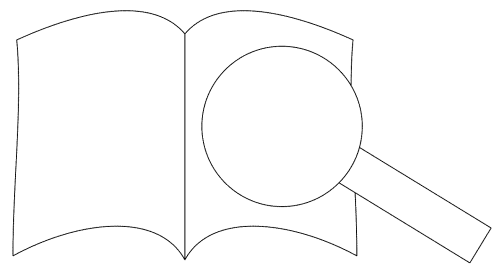
다성음악적으로 만들어진 부분에서는 *forte* 기호가 여섯 번 밀집되어 있다. 헨델은 다성음악적 곡쓰기를 멈춘다. 38마디부터 끝까지 그는 매우 높은 음으로 곡을 썼다. 이제 주제는 더 이상 "light"와 "easy"의 성격을 가지고 빛난다.

편성에 대해서 살펴보자면, 헨델이 합창 악장이 사용된다: 4성부 편성 합창, 현악기, 오보에, 그리고 바순. 작품 전에는 8분음표로 된 걷는 듯 움직이는 베이스(walking bass) 선을 가진다. 다성음악으로 쓰인 부분들을 화음을 가지고 반주하는데, 주로 세 부분이다. 단지 높은 현악기들만이 *forte* 도입부에서 자신들만의 동기를 가진다.

첼발로는 다성음악적인 소리를 강화하기 위해 모든 *forte* 도입부에서 전체적인 앙상블의 소리를 강화하기 위해 사용된다.

헨델은 *Allegro*로 시작하며, 38마디의 아름답지만 또한 까다로운 리듬들을 정확하게, 템포 동시에 가깝게 연주해야 한다 - 그러니 너무 빨라서는 안 된다.

최소한의 다성음악적인 부분들은 가벼운 중요하다. 오케스트라의 *forte* 도입부들이 기차게 표현해야 한다. 38마디에서 단성음악이고 위쪽으로 움직인다. 이러한 상승을 강조할 권한다. 이곳에서부터 합창과 오케스트라는 악장 미로 인하여 마지막 네 마디를 *piano* 로 연주하고 싶을



비올라의 높은 음역을 고려할 때, 이는 헨델이 마지막 진술을 *forte*로 하기 원했다는 분명한 지시라고 생각한다. 놀랍게도 헨델은 때때로 현악기의 반주 부분에 먼저 *pianissimo*를 써넣었다. 성악성부의 중간음역을 고려할 때, 나는 이것을 오케스트라가 반주를 위하여 자제하여 연주할 것을 기억하게 하는 것으로 해석하고 싶다.

아티कु레이션 합창단은 푸가토와 모방 부분들을 ‘가볍게’(lightly) 노래하여야 하는데 이는 신중한, 그리고 악센트가 들어가지 않은 *non legato*를 의미한다. 특히 멜리스마들의 붓점리듬은 명료성이 필요하다. 25-26마디에서 헨델의 자필악보는 베이스파트에 이 붓점리듬이 들어있지 않다. 그러나 나는 붓점리듬을 사용하여 노래하기를 권한다.

Basso

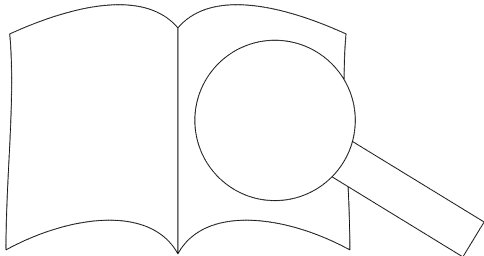
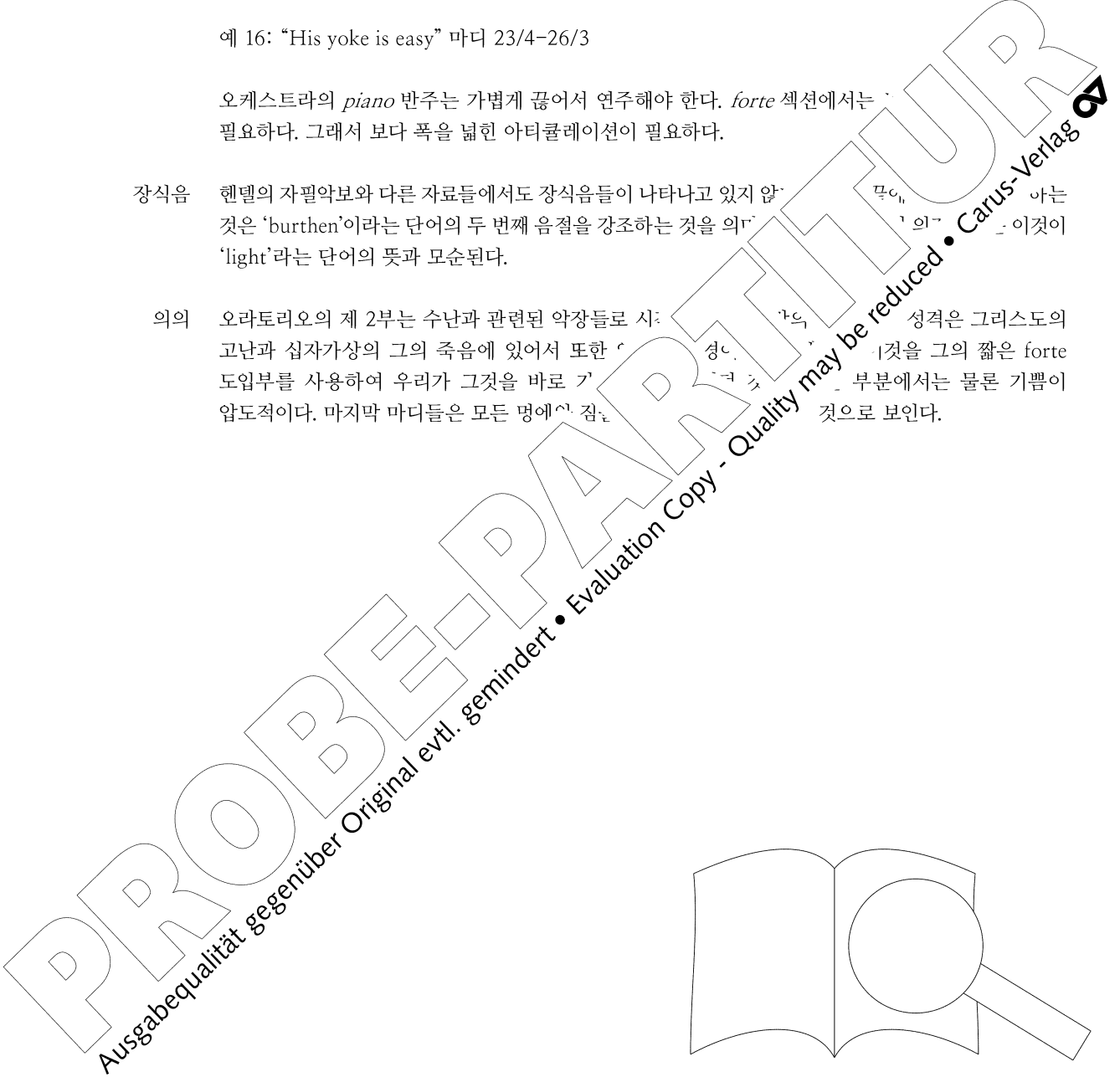
His yoke is eas - - - - - y,  
sein Joch ist sanft, - - - - - y,

예 16: “His yoke is easy” 마디 23/4-26/3

오케스트라의 *piano* 반주는 가볍게 끊어서 연주해야 한다. *forte* 섹션에서는 필요하다. 그래서 보다 폭을 넓은 아티कु레이션이 필요하다.

장식음 헨델의 자필악보와 다른 자료들에서도 장식음들이 나타나고 있지 않  
것은 ‘burthen’이라는 단어의 두 번째 음절을 강조하는 것을 의  
‘light’라는 단어의 뜻과 모순된다.

의의 오라토리오의 제 2부는 수난과 관련된 악장들로 시  
고난과 십자가상의 그의 죽음에 있어서 또한  
도입부를 사용하여 우리가 그것을 바로 기  
압도적이다. 마지막 마디들은 모든 명에  
성격은 그리스도의  
이것을 그의 짧은 forte  
부분에서는 물론 기쁨이  
것으로 보인다.



## 제 2부

제 2부의 시작부분을 위하여 찰스 제넨스는 헨델에게 예수 그리스도의 수난을 다룬 10개의 악장으로 된 텍스트를 제공하였다.

### 19. Chorus "Behold the Lamb of God"

헨델은 악장 전체를 통하여 붓점이 하나 붙은 동기를 사용하였다.

구조

이 곡은 현악기의 세 마디로 된 푸가토 동형진행(Fugato sequence)으로 곡을 시작하고 마무리 짓는다. 오케스트라는 한 옥타브의 상박을 가진 핵심 동기를 소개한다. 합창은 같은 동기를 가지고 푸가토를 시작한다. 10마디부터 푸가토는 옥타브 상박 없이 이어진다. 화성적인 진행이 뒤따르고 이 부분에서 모든 앙상블은 붓점리듬을 계속해서 사용한다.

작품의 두 번째 섹션은 18마디의 상박과 함께 시작한다. 소프라노는 이전의 베이스의 지속저음(pe- point)을 두 개의 긴 음표동안 유지하고 알토, 테너, 그리고 베이스는 그 아래에서 푸가토를 노래한다. 다시 한 번, 옥타브 상박과 함께 소프라노는 27마디에서 마지막 종지로 이끈다.

전체 작품을 통하여 현악기들은 성악파트를 중복하는데 때때로 한 옥타브 높여서

4성부합창은 현악기와 오보에, 그리고 바순에 의하여 반주된다. 두 개의 긴 음표 모두가 2부의 개시악장을 강화하기 위하여 쓰인다.

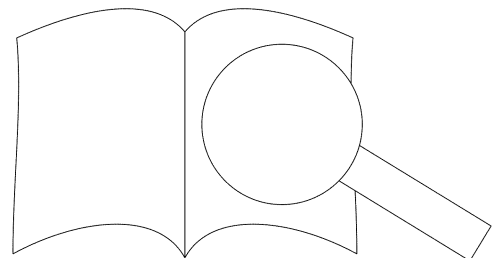
헨델이 *Largo* 라고 쓴 것과 같이 이 작품은 너무 빨리 연주되어서 장엄한 성격을 차분히 전개할 수 있도록 in 4로 지휘하기를 기한다.

헨델은 어떠한 다이내믹 기호도 제공하지 않았다. 힘 있는 움직임의 사용은 *forte* 를 시사한다. 곡을 썼는데, 이는 *mezzo forte* 에 해당한다. 높은 음역으로 돌아가는 것은 시작 부분의 강도를 다시 한 번 나타내는

합창과 오케스트라의 붓점리듬은 아티쿨레이션을 요구한다. 이 작품은 많은 점에서 프랑스 서곡 스타일에 8분음표로 기보된 모든 상박들은 16분 음표로 연주되어야 하고 첫 번째로 이해되어야 한다. 이 음악은 격양된 분위기를 가져온다. 모든 가사들과 악기들을 위하여 붓점리듬을 쓸 때에는 항상 무엇보다도 옥타브 도약과 연결되어 있을 때에 이는 반복하여 주지 않는다. 가답에 이 리듬을 헨델이 썼던 대로 연주하기를 권한다. 제 2부의 개시 부분, 아니라 위엄있는 성격이 필요하다.

시작 부분의 트릴을 가지고 있다. 헨델은 이 트릴을 가사 결정에 다다른다.

이 리듬을 모든 유사한 장소에서 연주하여야 하는가? 나



2. 비올라를 위한 트릴은 어찌할 것인가? 그들 파트가 바이올린과 매우 유사하기 때문에 비올라도 이러한 트릴을 사용하여야 한다.
3. 기악 베이스파트 또한 같은 방법으로 다루어야 하는가? 만약 그렇다면, 베이스파트가 너무 무겁게 되지 않도록 주의하여야 한다. 나는 기악 베이스파트에서 트릴을 사용하지 말기를 권한다.
4. 합창도 또한 트릴을 노래해야 하는가? 이것이 기본적으로 가능하리라 생각은 하지만, 진행 중인 붓점리듬의 명료성과 에너지를 유지하기 위하여 나는 합창은 트릴을 사용하지 말아야 한다고 생각한다.

의의 앞으로 전개될 악장들의 중심 주제는 그리스도의 고난과 죽음에 관한 것이다. 이 첫 악장은 요한복음 1장에서 가져온 “Behold the Lamb of God”의 가사로 시작한다. 헨델은 분명히 이 가사를 이어지는 곡들을 위한 표제로써 이해하였다. 느린 붓점리듬은 장엄한 성격을 가진다.

“behold”라는 단어가 문자 그대로 묘사되었다: 한 옥타브 도약하는 낮은 음표로부터 향하여 세상의 죄를 지고 가신 어린 양을 바라본다(“Who taketh away the sin of the world?”). 시작부분의 모방적인 곡 쓰기 이후에 하나님의 언약이 밝은 화음으로 소프라노와 베이스, 그리고 제1바이올린의 긴 음표들은 이것이 지속되는 것인가(9마디부터, 18-26마디)? 소프라노의 마지막 옥타브 도약은 이

### 20. Air “He was despised”

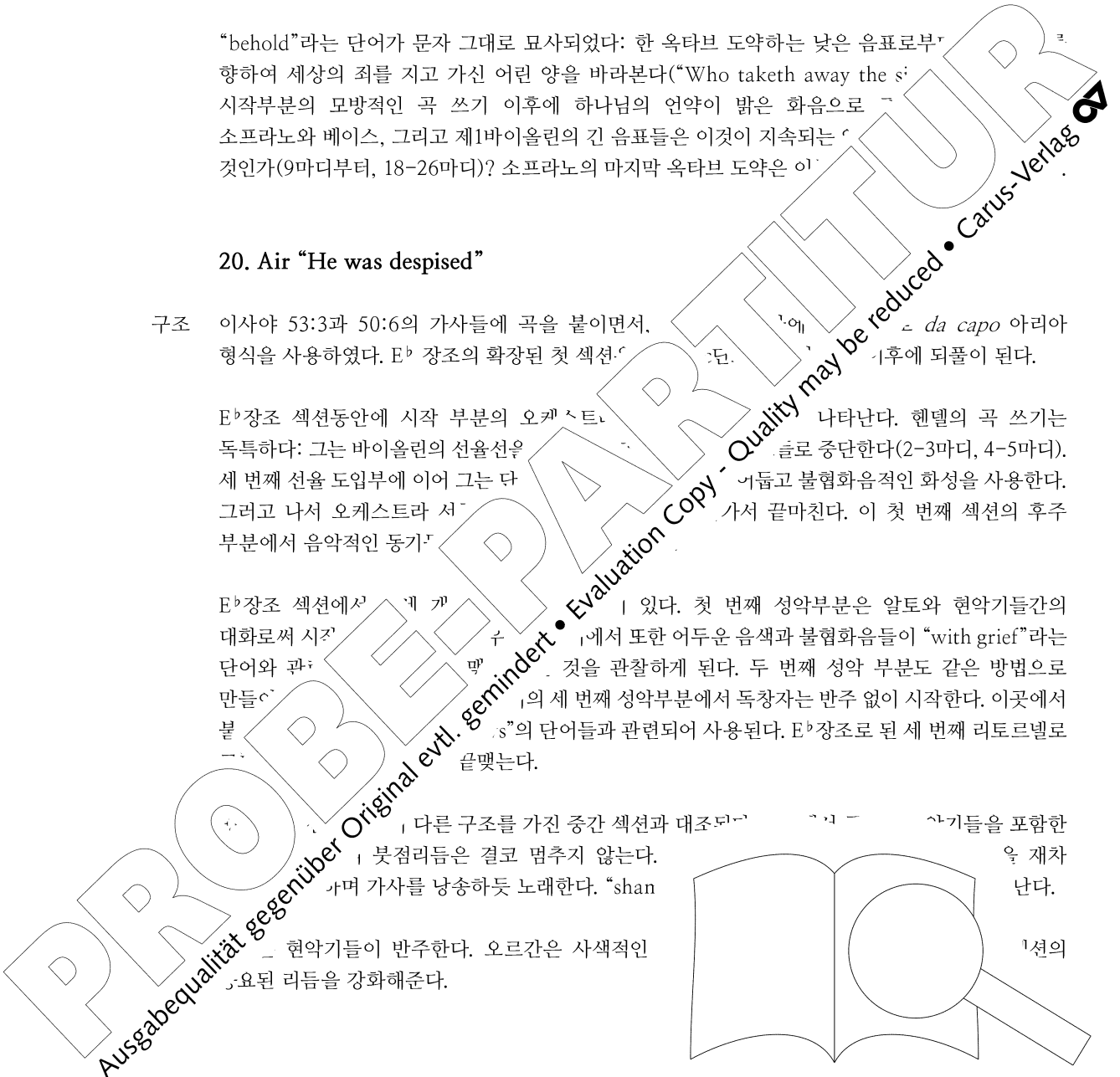
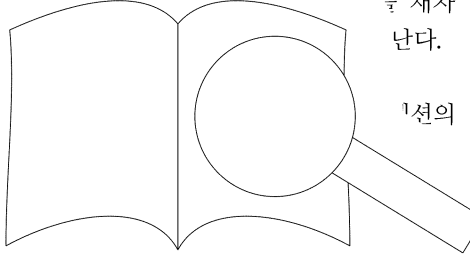
구조 이사야 53:3과 50:6의 가사들에 곡을 붙이면서, 형식을 사용하였다. E<sup>b</sup> 장조의 확장된 첫 섹션, 이후에 되풀이 된다.

E<sup>b</sup>장조 섹션동안에 시작 부분의 오케스트라 나타난다. 헨델의 곡 쓰기는 독특하다: 그는 바이올린의 선율선을 들로 중단한다(2-3마디, 4-5마디). 세 번째 선율 도입부에 이어 그는 다 어둡고 불협화음적인 화성을 사용한다. 그리고 나서 오케스트라 서가서 끝마친다. 이 첫 번째 섹션의 후주 부분에서 음악적인 동기

E<sup>b</sup>장조 섹션에서 세 번째 있다. 첫 번째 성악부분은 알토와 현악기들간의 대화로써 시작, 에서 또한 어두운 음색과 불협화음들이 “with grief”라는 단어와 관련, 것을 관찰하게 된다. 두 번째 성악 부분도 같은 방법으로 만들, 의 세 번째 성악부분에서 독창자는 반주 없이 시작한다. 이곳에서 불, s”의 단어들과 관련되어 사용된다. E<sup>b</sup>장조로 된 세 번째 리토르넬로 끝맺는다.

다른 구조를 가진 중간 섹션과 대조되며, 악기들을 포함한, 붓점리듬은 결코 멈추지 않는다. 가며 가사를 낭송하듯 노래한다. “shan

현악기들이 반주한다. 오르간은 사색적인, 요된 리듬을 강화해준다.



템포는 *Largo* 라고 썼는데, 분명히 신중한 템포를 의미한다. 중간섹션을 위한 어떠한 새로운 템포지시도 없다. 음악의 동요된 성격을 위하여, 나는 이곳에서 템포를 조금 빠르게 하는 것을 제안한다.

일반적으로 헨델의 다이내믹 지시는 꽤 분명하다. 그에 의한 둘째 마디의 *piano* 지시는 간접적으로 현악기들이 *forte* 로 시작하여야 한다는 것을 말해준다. 헨델은 6마디에서 분명한 다이내믹 지시를 하였다. 이 지시는 동일한 47마디를 위해서도 유효하다. 이 *piano* 를 준비하기 위하여 46마디에서 긴장을 푸는 *diminuendo* 를 추가하는 것이 자연스러운 듯하다. 25마디부터, 또는 34마디부터의 두 번째와 세 번째 성악악구 동안에 오케스트라는 *piano* 로 반주하여야 한다.

중간부분의 반주를 위하여 헨델은 *piano* 로 적지 않고 *un poco piano* 라고 적었다. 나는 이것을 헨델이 붓점리듬을 불확실하게 배경에 두지 않고 오히려 공격적으로 뚜렷하게 보이기를 원한 증거로 이해한다. 하지만 이는 반주 파트들이 자주 매우 낮은 음역에 놓이는 독창성부와의 균형을 유지하여야 한다는 한계를 가진다. 특히 57마디와 58마디에서 오케스트라는 다이내믹을 *pianissimo* 로 줄여야 한다. 끝부분에서 알토가 높은 음역에서 노래할 때 붓점화음들은 다시 보다 앞으로 드러날 수 있게된다.

자필악보에서 바이올린은 2마디와 3마디에서 이음줄을 가지고 있다. 헨델은 이후에는 이음줄을 새로 적지 않았다. 하지만 이 이음줄은 이에 상응하는 동기가 나타날 때마다 항상 추가해야 하는 것이 나의 생각이다. 알토와 오케스트라간의 대화에 대응하여 바이올린은 14마디와 1 독창성부와 같은 아티클레이션을 사용하여야 한다.

헨델은 양 바이올린을 위한 트릴을 자필악보의 두 번째 마디에서만 사용했다. 특별함은 트릴과의 연관성에 있다. 그러므로 이음줄과 트릴은 모든 상응하는 마디에 사용된다.

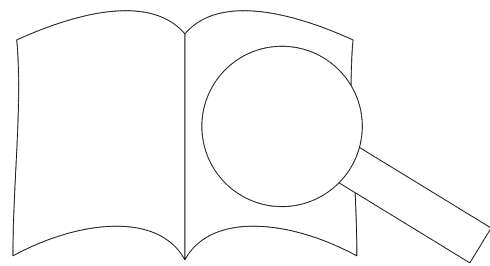
66-67마디 중간섹션의 끝 부분에서 독창자는 장식적인 카덴차 "말하자면 이는 'shame (모욕)'이라는 단어를 표현적으로 기쁘게 한다."



예 17: "He was despised" 마디 66-

이 곡은 *da capo* 아리아이기 때문에 반복될 때 장식음을 첨가하여야 하는가? 헨델의 독창성부의 꾸밈은 이 관점은 전적으로 가능하다는 것이다. 그러나 새로운 장식음들은 음악 안에서 안 되며 성악선율의 흐름만을 장식하여야 한다.

극적인 음악적 표현을 계획한 것은 헨델의 아이디어가 분명하다. 요약하자면 그의 확장된 첫 번째 악구에서 헨델은 E $\flat$ 장조의 온화한 울림의 선율을 도입한다. 이 선율은 b $\flat$ 단조로 단지 한마디동안 나타난다. 뒤이어 이 선율은 다시 E $\flat$ 장조로 종지로 끝맺게 된다. 세 개의 성악 악구



나는 화성적인 일탈을 다음과 같이 해석한다: “경멸하다(despised)”와 “거절당하다(rejected)”의 부정적인 측면보다는 흠모하는 “슬픔의 사람(man of sorrows)”의 이미지가 이 음악의 성격에 보다 영향을 미쳤다. 단지 한마디 동안에 “슬픔(grief)”이라는 단어는 어두운 화음과 불협화음을 가져오게 하였으나 이어지는 종지는 같은 단어들을 반복하면서 장조 조성으로 돌아갔다: 예수는 그의 고통으로 인해 찬미 받으신다.

헨델은 바이올린 선율의 전개를 두 차례에 걸쳐 중단시키는 매우 독특한 아이디어를 사용하였다. 이러한 중단은 탄식의 아이디어를 표현하는 이음줄을 통해 일어났다. 그들은 “멸시를 받고 버림받았다(He was despised and rejected)”는 것을 슬퍼하는 것인가? 또한 바이올린이 연주하는 트릴로 예수의 고난을 통하여 구원이 가까워졌다는 것을 기쁘게 표현하고 있는가?

이러한 생각들은 이렇게 단순한 동기를 고려한다면 너무 복잡하게 보일 수도 있다. 그럼에도 불구하고 헨델은 이 가사의 표현에 분명한 관심을 가졌다는 것을 간과해서는 안 된다. 34마디의 새 악패시지에서 독창자는 콘티누오 악기들 없이 혼자 시작한다. 예수도 또한 그의 고난의 길

이러한 아름답고 서정적인 첫 번째 섹션 후에 대조가 일어난다: 독창자는 채찍 현악기들은 채찍질을 묘사하는 선명한 붓점리듬으로 이 단어들을 표 종지까지 지속된다 - 채찍질은 결코 멈추지 않으며, 그들은 무자비하

요한 세바스찬 바흐 또한 그의 두 개의 수난곡에서 같은 붓점리

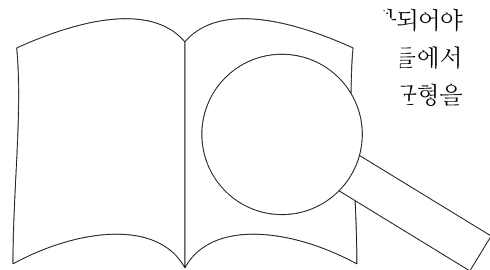
### 21. Chorus “Surely, He hath borne our grief

구조 이 악장의 가사는 세부분으로 구성되었다: “the chastisement” 이다. 헨델은 이사야 53:4로부터의 단어를 복과, 첫 번째 가사를 두 번에 걸쳐 음악을 붙여서 강조하였다: “Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows” (Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows) 마지막 부분의 “the chastisement”가 반복되고 강조된다.

합창은 대체로 화성적으로 성. 대부분 반 마디마다 일어나며 강한 불협화음과 결합되어있다. 우 “the” 와 관련된 19-26마디에서만 장조 조성을 만나게 된다.

현악기들 을 받는다. 이 리듬은 먼저 제1바이올린과 다른 현악기들 사이에서 붓점리듬과 합창 화음들과의 연관을 통하여 생기는 리듬적인 강 부분인 “He was wounded for our transgressions”에서만 중단한다. 작되는데, 붓점리듬이 다시 나타나고 바이올린과 비올라들의 병진행으로

스트라를 위한 이 곡의 구조상의 강 들이 붓점없이 연주하는 13-19마디에서 라노와 함께 연주하기 때문에, 이 악장은 위하여 또한 바순은 합창이 노래할 때만 함?



되어야  
들에서  
구형을

2부의 시작 악장처럼 헨델은 *Largo* 라고 적었으며 이로써 그가 빠른 템포를 원하지 않았다는 것을 강조하였다. 나의 경험으로 볼 때 이 곡은 리듬적인 조정의 문제를 일으킬 수 있다. 그래서 나는 이 악장을 in 8으로 지휘하기 시작해서, 12마디에서 in 4로 바꾸기를 제안한다. 템포

악보 자료들에서는 다이내믹 기호가 포함되어 있지 않다. 시작부분에서 모든 현악기의 편성과 높은 음역, 그리고 활기찬 리듬은 *forte* 를 요구한다. 뒤이은 합창의 화음들은 크고 강하게 울려야한다. 두 번째 가사부분을 위한 헨델의 의도는 무엇인가: "He was wounded"? 그는 붓점리듬을 계속해서 사용 할 수 있었을 것이다. 그 대신에 그는 현악기들이 성부들과 함께 움직이도록 결정하였다. 전체 앙상블을 사용하고 뒤따르는 비교적 높은 음역의 마디들이 이 악구를 *piano* 로 연주하는 것을 불가능하게 한다. "He was wounded"에서 다이내믹의 강도를 줄일 수도 있겠으나 "He was bruised"의 뚜렷한 불협화음은 어느 경우에도 *forte* 이어야 한다. 다이내믹

세 번째 가사 부분인 "the chastisement"에서 헨델은 새로운 구조를 보여줬다. 단조 조성으로 된 직전 섹션 이후에 그는 이번에는 A<sup>b</sup>장조로 시작하였다. 바이올린과 비올라는 다섯 마디동안 높은 음역에서 중단 없이 붓점리듬을 연주한다. 이에 상응하는 다이내믹은 *forte* 이어야 한다.

이전 악장들처럼 헨델은 붓점리듬의 시작을 자주 16분음표로 기보하였다. 나는 음악의 성격을 더하기 위하여 이 리듬이 통일되어야 한다고 생각한다. 그러므로 모든 붓점붙은 32분음표로 시작되어야 한다.

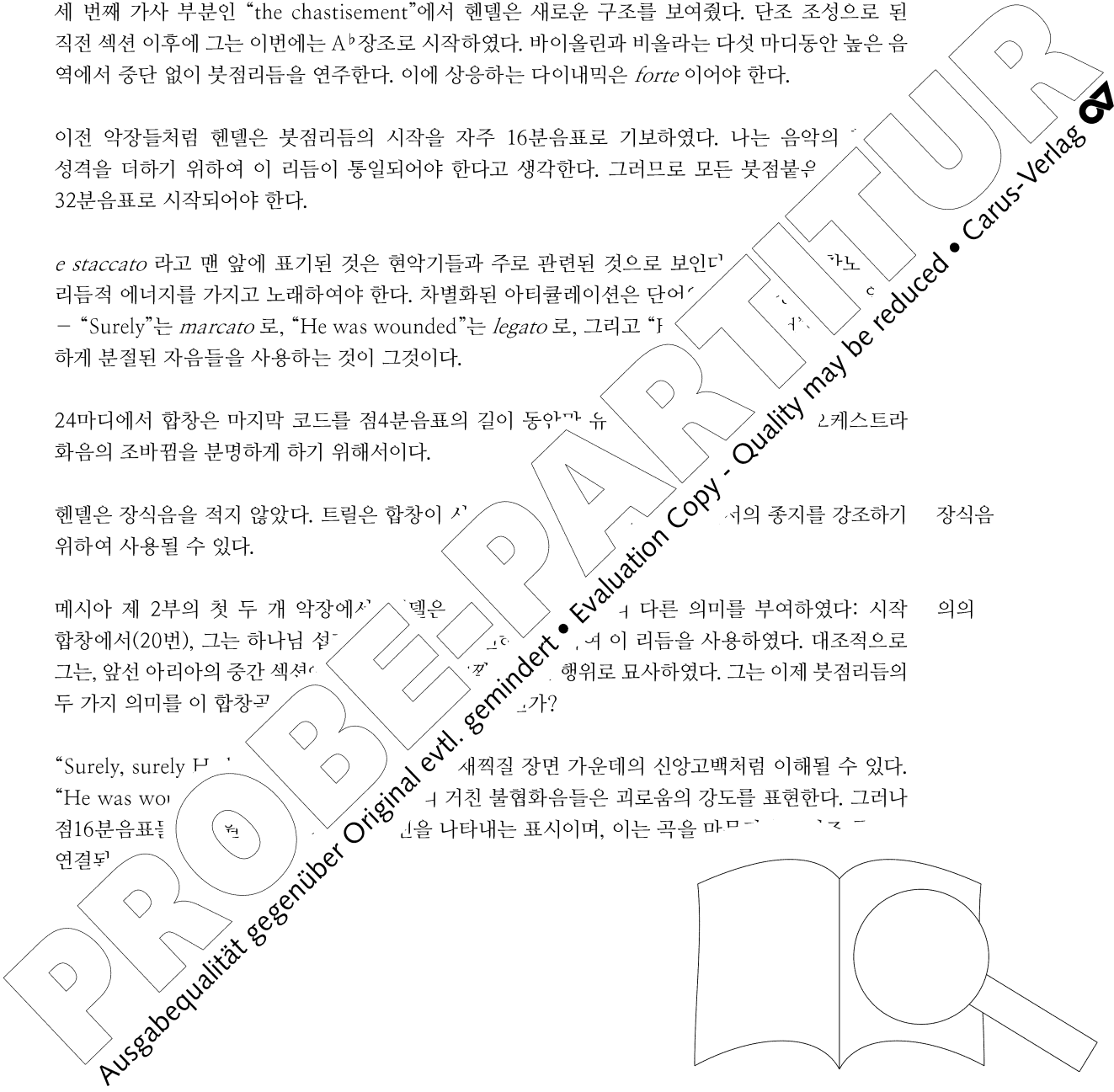
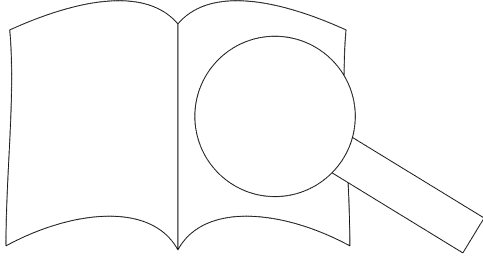
*e staccato* 라고 맨 앞에 표기된 것은 현악기들과 주로 관련된 것으로 보인다. 리듬적 에너지를 가지고 노래하여야 한다. 차별화된 아티큘레이션은 단어 - "Surely"는 *marcato* 로, "He was wounded"는 *legato* 로, 그리고 "I" 하게 분절된 자음들을 사용하는 것이 그것이다. 가노

24마디에서 합창은 마지막 코드를 점4분음표의 길이 동안까 슈 화음의 조바꿈을 분명하게 하기 위해서이다. 2케스트라

헨델은 장식음을 적지 않았다. 트릴은 합창이 시 의 종지를 강조하기 장식음 위하여 사용될 수 있다.

메시아 제 2부의 첫 두 개 악장에서 헨델은 다른 의미를 부여하였다: 시작 합창에서(20번), 그는 하나님 섬 행위로 묘사하였다. 그는 이제 붓점리듬의 두 가지 의미를 이 합창과 가? 의의

"Surely, surely I 새찍질 장면 가운데의 신앙고백처럼 이해될 수 있다. "He was wo 거친 불협화음들은 괴로움의 강도를 표현한다. 그러나 점16분음표 을 나타내는 표시이며, 이는 곡을 마무 연결되



## 22. Chorus “And with His stripes”

구조 이전 합창곡들의 많은 푸가토와 모방적인 악구 이후에 헨델은 이 작품에서 처음으로 진정한 푸가를 작곡하였다. 푸가의 주제는 이사야 53:5의 후반부, “그가 채찍에 맞음으로”(And with His stripes we are healed)의 가사에 붙여진 2분음표 리듬에 기초한다. 주제의 특징적인 음정은 소프라노 파트에서 처음 나타나는 D<sup>b</sup>에서 E까지의 감7도이다. 이 불협음정은 분명히 “채찍”(stripes)이라는 단어를 묘사한 것이다.

소프라노에서 주제가 제시된 이후에 주제는 항상 대주제와 연관하여 나타난다. 대주제는 가사를 반복하지만, 리듬적으로는 4분음표 위에 기초한다. “healed” 단어에 주어질 멜리스마는 각각의 새로운 주제-도입부를 위한 이행구(transition)를 형성한다.

**Alla breve, Moderato**

Soprano

Alto

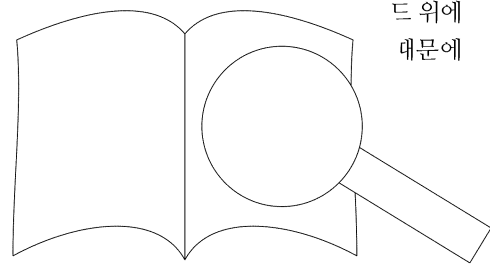
예 18: “And with His stripes” 마디 1-13/

전체 푸가 동안에 핵심 주제는 길이가 다르다. 처음의 주제가 제시된 이후 이 섹션들은 대주제의 모방에 의한다.

헨델은 이 악장을 옛 양식이다. 이는 16세기의 팔레스트리나와 그의 악파에 의하여 확립되어진 옛 교회이다. 가라는 형식을 선택하여 같은 가사를 지속적으로 반복하면서 그리기 구어적이어야함을 강조하였다.

편성 이 전체 이... 가 포함되어있지 않다. 오케스트라는 악장 전체를 통하여 합창사... 화음들을 연주하지 말고 합창성부를 중복하여야 한다. 첼발로는... 적인 구조를 반주하기에는 적당하지 않아 침묵해야 한다.

템 *Allegro* 라고 적었다. 바로크 시대에서 *Alla breve* 는 빠른 템포를 의미했다. 이 용어를 다소 수정하게 한다; 조... 빨리 연주하지... 나기 세 마디 전에 헨델은 *Adagio* ... 드 위에... 컷붙였다. 다른 합창곡들의 끝부분에... 때문에





이는 매우 독특한 것이다. *Adagio* 와 페르마타의 사용은 헨델이 *Alla breve* 푸가의 느리고 단호하며 길게 늘어진 종결을 원했다는 것을 가리키는 것이다.

짧은 여담을 추가하자면 이 곡은 콘티누오 악기들의 화음으로 시작한다는 것을 주의하라! 소프라노는 그들의 주제를 첫째 마디의 두 번째 2분음표부터 시작한다.

이 악장에도 원래의 다이내믹 지시가 전해오지 않는다. 날카로운 불협화음이 있는 주된 주제와 리듬적인 에너지가 있는 대주제가 작품의 강도를 결정짓는다. 전체 작품은 비교적 높은 음역에서 작곡되었다. 이는 기본적인 다이내믹이 *forte* 라는 것을 알려준다.

푸가의 첫 부분 동안에 모든 주제들의 도입부는 단조조성으로 되어있다. 45-48마디의 *diminuendo* 는 뒤따르는 장조 도입부를 위한 *mezzo forte* 의 다이내믹을 준비하게 할 수 있다. 그리고 나서 우리는 63마디에서 *poco forte* 로 돌아가게 되고, 물론 79마디부터 마지막 마디들은 힘찬 *forte* 를 사용할 수 있다.

핵심 주제의 특징적인 음정은 명료성을 요구하고 이는 *non legato* 를 전제로 한다. 물론 대주제 또한 명료성이 필요하지만 보다 선적인 특징을 가진다. 4분음표의 움직임은 *legato* 로 불리야히 멜리시마로 발전한다. 그러나 나는 리듬적인 에너지를 유지하기 위하여 4도와 옥타브의 모든 음 끊어서 연주하기를 권한다. 오케스트라는 합창과 같은 아티큘레이션을 사용하여야 한다(17지침을 보라, p.37의 아티큘레이션). 나는 8마디의 제1바이올린과 오보에를 위하여 1/2음표에 이음줄을 추가할 것을 권하며, 이에 상응하는 다른 악기들에서도 그렇게 멜리시마적인 합창 악구들에서의 오케스트라 파트들에도 상응하는 이음줄의 목표는 성악과 기악파트들에서의 동질의 아티큘레이션이다.

Violino I  
Oboe I, II

Violino II

Viola

Soprano  
and with His  
durch sei - ne W

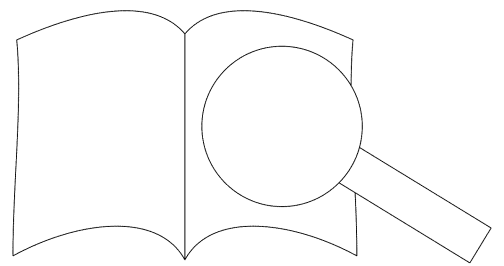
Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

are heal  
sind wir ge - hei



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

예 19: “And with His stripes” 마디 37-55/1

장식음 계속되는 대위법적인 움직임으로 인하여 이 악장에서 장식

의 이 푸가의 표현의 힘은 주제와 대주제가 같은 가사, 즉, 의미를 전달한다는 데 있다: 테마의 날카로운 불협화음은 분명히 고, 즉, 이다. 반면에 대주제의 선적인 강도는 “그”(his)의 고난으로 인하여 we are healed)가 되었음을 강조한다. 푸가 전체를 통하여 주제와 대주제, 즉, 나타나지 않는다. 끝부분에서 가사의 마지막 단어들은 세 개의 긴 “우리가 나음을 입었다”(we are healed)를 강조한다.

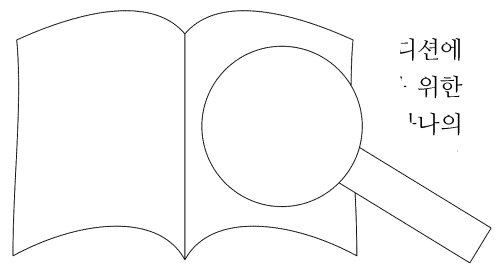
핵심 주제를 보다 자세히 관찰하게 된다: 첫 번째 음표와 네 번째 음표를 선으로 연결하고 두 번째 음표와 세 번째 음표도 다른 선으로 연결하게 되면 우리는 십자가의 기호를 발견하게 된다. 이것은 십자가의 상징으로써 십자가의 기호를 여기에서 소개하려는 것은 헨델의 의도이다.

Sopr

with His stripes  
durch sei - ne Wun -

“And with His stripes” 마디 1-3

이 기호를 소개하고자한다. 헨델은 각각의 이 기호들은 처음에 어떠한 곡들이 서로 연결되 나, 나토 “All they that see Him”(24번), 그리고 이 기호로 묶여진다. 또한 이어지는 세 개의 악장들- 이 아콤파냐토(28번) 또한 하나의 음악으로 묶여진다



이전에  
위한  
나의

그리스도의 수난을 다루는 일곱 개의 악장으로 시작한다. 이러한 구조의 중심에 있는 곡은 푸가 "And with His stripes we are healed"이다. 십자가의 동기는 그리스도의 수난에 대한 중심된 상징이다.

이러한 구조는 요한 세바스찬 바흐의 B단조 미사(Mass in B Minor)에서도 찾아볼 수 있다. Credo에서 Crucifixus는 9개의 악장 중 5번째이며 Symbolum Nicaenum의 음악적 중심을 이루는 곡이다.

### 23. Chorus "All we like sheep"

헨델은 이사야 53:6의 가사를 사용하여 생각의 과정을 이어가면서 이 새로운 가사를 음악적인 대조를 위하여 사용하였다. 시작하는 부분의 *Allegro moderato* 에서 그는 가사의 첫 번째 부분을 같은 음악적인 재료들을 이용하여 네 번에 걸쳐 사용하였다.

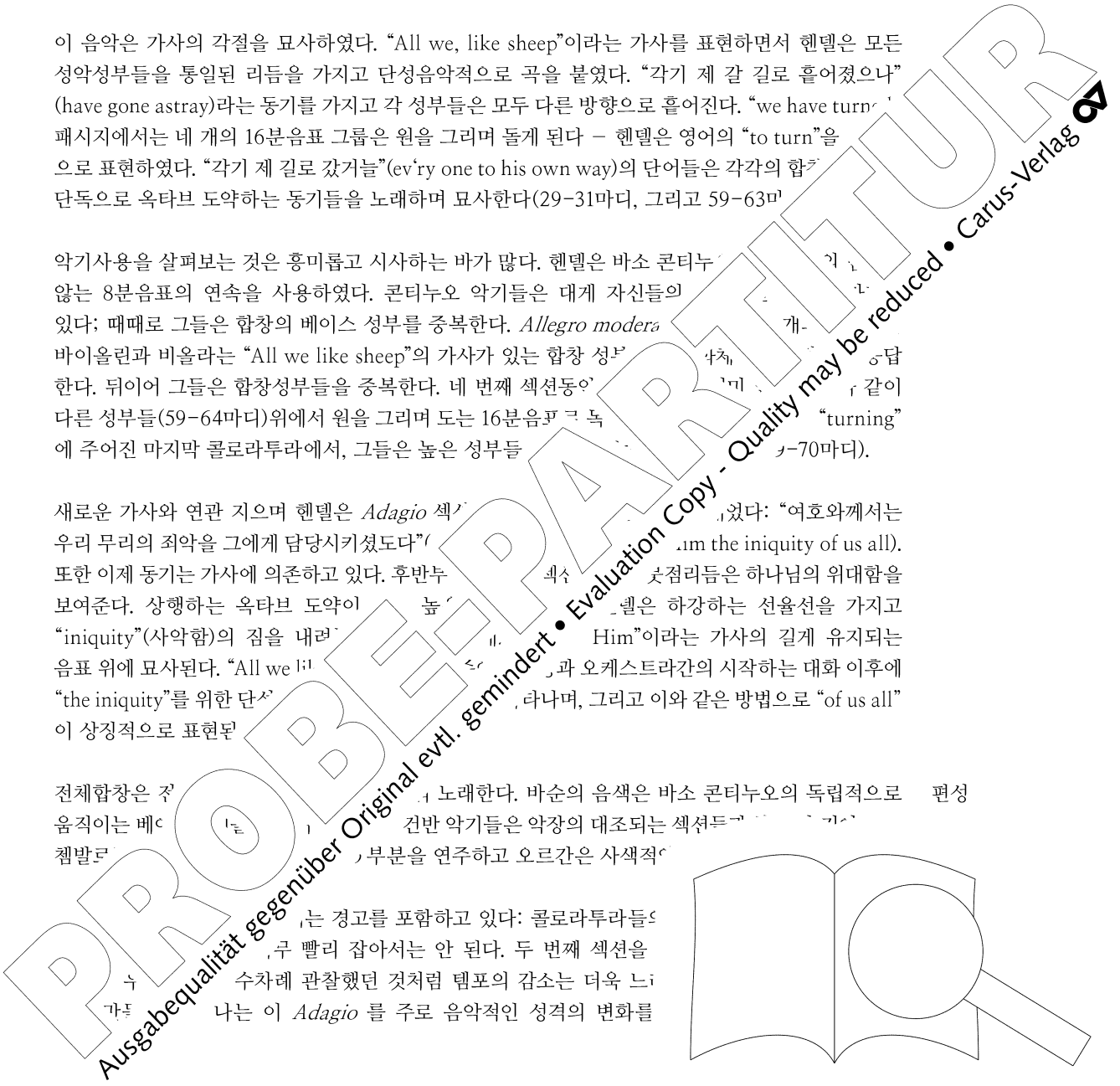
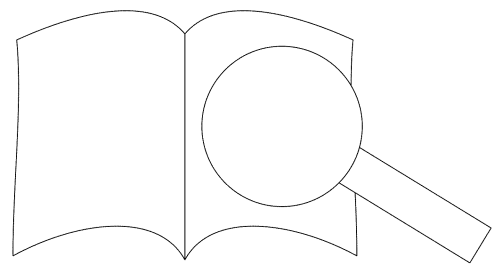
이 음악은 가사의 각절을 묘사하였다. "All we, like sheep"이라는 가사를 표현하면서 헨델은 모든 성악성부들을 통일된 리듬을 가지고 단성음악적으로 곡을 붙였다. "각기 제 갈 길로 흩어졌으나"(have gone astray)라는 동기를 가지고 각 성부들은 모두 다른 방향으로 흩어진다. "we have turned" 패시지에서는 네 개의 16분음표 그룹은 원을 그리며 돌게 된다 - 헨델은 영어의 "to turn"을 으로 표현하였다. "각기 제 길로 갔거늘"(ev'ry one to his own way)의 단어들은 각각의 합창 단독으로 옥타브 도약하는 동기들을 노래하며 묘사한다(29-31마디, 그리고 59-63마

악기사용을 살펴보는 것은 흥미롭고 시사하는 바가 많다. 헨델은 바소 콘티누오는 8분음표의 연속을 사용하였다. 콘티누오 악기들은 대개 자신들의 있다; 때때로 그들은 합창의 베이스 성부를 중복한다. *Allegro moderato* 바이올린과 비올라는 "All we like sheep"의 가사가 있는 합창 성부 한다. 뒤이어 그들은 합창성부들을 중복한다. 네 번째 섹션동기 다른 성부들(59-64마디)위에서 원을 그리며 도는 16분음표 단독 "turning" 에 주어진 마지막 콜로라투라에서, 그들은 높은 성부들 (70마디).

새로운 가사와 연관 지으며 헨델은 *Adagio* 섹션 있었다: "여호와께서는 우리 무리의 죄악을 그에게 담당시키셨도다"(in the iniquity of us all). 또한 이제 동기는 가사에 의존하고 있다. 후반부 섹션점리듬은 하나님의 위대함을 보여준다. 상행하는 옥타브 도약이 높은 리듬은 하강하는 선율선을 가지고 "iniquity"(사악함)의 짐을 내려 Him"이라는 가사의 길게 유지되는 음표 위에 묘사된다. "All we like sheep"과 오케스트라간의 시작하는 대화 이후에 "the iniquity"를 위한 단서 나타나며, 그리고 이와 같은 방법으로 "of us all" 이 상징적으로 표현된

전체합창은 작곡가 노래한다. 바순의 음색은 바소 콘티누오의 독립적으로 편성 움직이는 베이스 선과 긴반 악기들은 악장의 대조되는 섹션들에서 가사의 첫 번째 부분을 연주하고 오르간은 사색적

는 경고를 포함하고 있다: 콜로라투라들 매우 빨리 잡아서 안 된다. 두 번째 섹션을 수차례 관찰했던 것처럼 템포의 감소는 더욱 느린 나는 이 *Adagio* 를 주로 음악적인 성격의 변화를



템포를 단지 조금만 느리게 하기를 권한다. 이러한 방법으로 마지막 종지의 끝마디들에서도 그들의 자연스런 리듬적인 흐름이 유지된다. 이 종지는 단순하게 볼 수 있지만 내 개인적인 경험으로 볼 때, 나는 긴 종지음들 간의 경과구 부분을 조정하는 것이 쉽지 않다는 것을 안다. 지휘자는 오보에와 바순을 이끄는 데 특별한 주의를 기울여야 한다.

**다이내믹** 음악의 성격으로 볼 때 헨델이 *forte* 소리를 기대했다는 것이 분명해진다. 하지만 곡의 활발한 구조를 고려할 때, 거친 *forte* 가 되어서는 안 된다. 앙상블 내의 균형은 주의 깊게 지켜져야 한다. 즉 콜로라투라 부분은 항상 잘 들려야 하며 다른 섹션들에 의해 가려져서는 안 된다. 이는 *Allegro* 의 네 번째 섹션을 위해서 특별히 중요하다: 16분음표를 가지는 독립적인 바이올린 파트들이 두드러져야 한다.

이 악장의 두 개의 주된 섹션들 간의 대조는 또한 다양한 다이내믹 단계로 표현된다. 높은 음역에서의 바이올린의 마무리가 있는 *Allegro* 의 강렬한 정점 이후에, *Adagio* 를 위해서는 *mezz* 가 적당 할 듯하다. 그렇지 않으면 *forte* 로 지속하고 점차 마지막을 향하여 강도를 가능하게 한다. 나는 새로운 메시지를 가지는 성경 구절의 후반부를 강조하기 위해 즉각적인 대조를 선호한다.

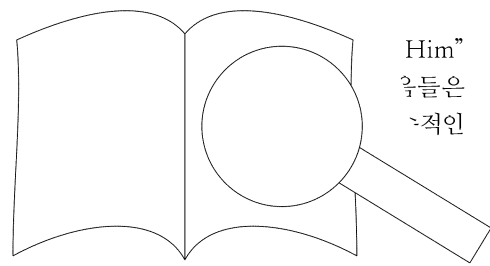
**아티큘레이션** 아티큘레이션은 서로 다른 악장부분들의 개별적인 특징을 강화하는 것은 *non legato* 아티큘레이션을 의미한다. 모든 8분음표와 4분음표는 분명하게 노래되고 연주되어야 하며 마찬가지로 16분음표들도 분명하게 노래되고 연주되어야 하며 마디들을 제외하고서, 바소 콘티누오는 스타카토로 연주할 때 항상 펠리스마로 끝난다. 이 펠리스마들을 성악과 기악 악기 앙상블의 활기찬 가벼움을 도와준다.

쾌활한 *Allegro* 와는 대조적으로 *Adagio* 의 장엄한 다성음악을 강조하여 드러내야 한다. “hat laid on H”의 수직적인 화음들로서 곡을 이어갔다. 사슴의 발음과 약간 *non legato* 의 아티큘레이션이 단어의 중요성을 높인다.

**장식음** 헨델의 자필악보에는 장식을 추가하는 것이 가능한 한 *Allegro* 의 마지막 종지에서 바이올린에 트릴을 가사의 중요한 의 휘수 (29마디, 75마디). *Adagio* 에서 장식음으로 인해

**의의** 헨델은 가사였다. “the iniquity of us all”(우리 무리의 죄악)은 무엇을 뜻하는가? 이 것을 묘사하려 했는가? 실제로 양들의 우는 소리는 첫 섹션에서 활기찬 스타카토에서 들을 수 있다. 양처럼 우리는 길을 잃었고 “길로 갔다”(turn to our own way). 음악은 실질적인 종지 없이, 같은 방향으로 계속해서 지속적으로 다시 시작한다. 헨델은 인간적인 태도를 묘사한 듯하다: 자신의 유익만을 쫓고 다른 것이나 다른 사람의 유익을 가리지 않는다.

목자 되신 주님은 그의 양떼를 돌보신 그에게 담당시키셨도다)는 푸가토 섹션에 포함하며 “the iniquity of us all”(우리 무) 방법으로 표현했다.



Him”  
우들은  
적인

## 24. Accompagnato "All they that see Him"

이 아콤포나토에서 테너는 이어지는 합창을 소개한다. 현악기들의 반주는 세 개의 다른 가사들과 관련된 동기들을 보여준다.

첼발로가 현악기의 리듬적인 동요를 강화하기에 가장 적당하다. 편성

헨델은 *Larghetto*로 적었다. 다시 한 번 템포는 너무 빨라서는 안되며 현악기들의 상이한 리듬은 분명히 구별할 수 있어야 한다. 나는 in 8으로 지휘하기를 권한다. 끝에서 두 번째 마디에서 현악기의 붓점리듬을 위한 상박은 16분음표로 표기되었다. 직전의 악장들처럼 이 상박은 32분음표로 연주해야 한다. 템포

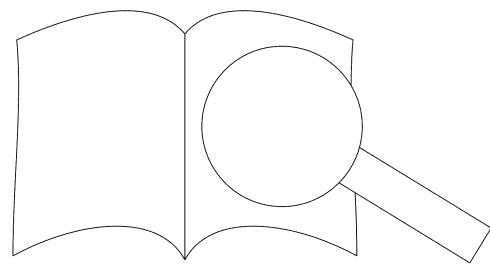
이 악장은 레치타티보 형식으로 되어 있지만, 전형적인 레치타티보 유형인 리듬적인 자유를 독창자에게 허락하지 않는다. 이 곡은 전체를 통하여 정확하게 템포를 지켜서 연주되고 노래되어야 하는데, 테너의 마지막 가사에서는 특히 그러하다. "say-ing"의 두 번째 음절은 주의 깊게 현악기의 붓점리듬의 도입부와 맞춰져야 한다. 다음 악장으로 넘어갈 때에 나는 쉼표를 기보된 대로 연주하고 지체 없이 다음 합창으로 이어가기를 권한다. 템포의 상관관계를 고려할 때, 아콤포나토의 8분음표가 합창의 4분음표와 일치하여야 한다. 이 연결 부분을 위한 연습시간을 충분히 가지도록 하라!

자필악보에 4마디에서는 *piano* 라 적혀있고 6마디에서는 현악기를 위한 *forte* 기보가 있다. 오케스트라들만이 연주하는 곳들의 다이내믹은 *forte* 가 되어야 한다. 테너 독창자가 가지고 자신의 도입부를 노래하여야 한다.

현악기의 서로 다른 동기들은 짧은 아티큘레이션을 필요로 한다. - 8분음표의 16분음표와 32분음표의 분명한 끊어짐을 위해서는 *staccato*가 필요하다. 이음줄은 분명해야 되며, 슬러의 두 번째 음표는 약간 짧아져서 극적인 성격을 강조하기 위하여 나는 5마디, 7마디, 8마디, 11마디에 쉼표로 줄일 것을 제안한다. 아티큘레이션

테너 독창자는 전타음(*appoggiatura*)과 경과음으로서는 가능하지만 내레이션의 신랄한 내용이 없는 그대로 연주하기를 권한다. 장식음

이 아콤포나토를 위한 가사는 시금요일을 위한 전례적인 내용의 시편이다. 실제로 헨델은 수난 이야기를 다. 테너는 복음사가처럼 이어지는 합창이 노래하는 신성모독에 관해 들을 극적으로 묘사함에 있어 결정적인 역할을 담당한다. 헨델은 이 채찍질을 묘사하였다. "laugh Him to scorn" (그를 보는자는 머리를 흔들) 32분음표로 만들어졌고, "and shake their heads" (머리를 흔들) 16분음표로 표현되었다. 의의



### 25. Chorus “He trusted in God”

구조 이 악장은 시편 22편으로부터의 가사를 이어간다. 시작 부분에서 베이스가 가사 전체를 노래한다; 성악적인 선율은 콘티누오 악기들에 의해서 중복된다.

이 핵심 주제는 각각의 단어들에 특별한 중요성을 제공하는 몇 개의 특징들을 포함하고 있다. 분명한 음정들과 리듬들은 올바르게 질서 있는 정신적인 자세로써 “trust in God”(그가 여호와께 의탁하니)를 묘사한다. “would deliver Him”(그를 건지셨나이다)의 16분음표에서 포로들의 족쇄가 흔들리는 것이 묘사된다. 이 주제는 세 개의 8분음표 상박으로 만들어진 동기로 마무리된다. “let Him deliver Him, if He delight in Him”(그를 기뻐하시니 건지실 걸 하나이다)에서의 신성모독적인 성격을 강조하며 두 번 나타난다.

**Allegro**

Basso

He trust-ed in God that He — would de - liv - er Him: let Him de - liv - er Him, if He de - lig<sup>t</sup>  
 Er bau - te auf Gott, dass Er — be - frei - e ihn, mag Er be - frei - en ihn, wenn er Ihm "

예 21: “He trusted in God” 마디 1-5/3

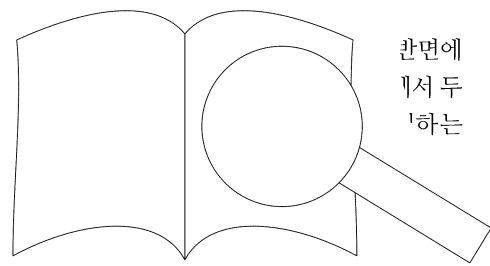
음악은 푸가 제시부와 더불어 계속된다. 베이스의 도입부에 뒤이어 각 파트가 주제를 소개한다. 대주제는 테너와 알토의 도입 부분 하, 러나 소프라노의 도입부에서는 중지되어지고, 대신에 아래 낮은 3성부 가, 러 4성부적인 움직임으로 대체된다.

첫 번째 푸가 제시부 이후에 18-21마디에서 짧은, 가, 러 이미 언급되었던 세 개의 8분음표들의 상박동기들이 중심이 된다. - 스, 러. 입으로 돌아오며 이제는 세 파트만을 포함한다: 먼저 베이스는 22마디 가, 러 마디 후에 대신을 노래 하는 테너와 더불어 주제를 이어간다. 같, 러 방, 러. 이서 일어난다. 이곳에서 테너가 시작하고; 이어지는 마디에서 소프라노 가, 러. 과 함께 이어간다. 이어서 앞에서처럼 간주가 뒤따른다.

뒤이어서 음악은 다시금 3 가, 러 4트의 푸가 주제가 먼저 나오고(36마디), 이어서 가장 낮은 성부인 베이스에 가, 러, 2마디). “let Him deliver Him”에 의한 간주부가 다시 나타난다. 5 가, 러 1의 가, 러. 소프라노에 다시 나타나고 짧은 간주부 후에 주제는 베이스에 의 가, 러. 마디). 푸가 제시부의 끝에서 다른 3성부들은 독립적으로 움직이며 가, 러. 리듬적인 방법으로 움직인다. 이러한 움직임은 61마디에서 갑자기 가, 러. 휴지부(General pause)를 가진 후 마지막 세 마디의 Adagio 화음 들

가, 러. 가! 우리는 제대로 만들어진 푸가 듣기를 기대했지만, 시작 부분의 제시부 가, 러. 로의 방법으로 진행되는 듯하다.

가, 러. 을 살펴보자: 콘티누오 악기들은 몇몇 가, 러. 들은 전체 곡을 통하여 같은 음역대에서 합 가, 러. 주제의 도입부에서 살펴볼 수 있다; 헨델은 가, 러. 을 피하기 위하여, 절정이 되는 음을 대신에 제1가, 러.



관면에 가, 러. 두 가, 러. 하는

합창은 오케스트라 전체에 의하여 반주된다. 두 개의 건반악기 모두가 전체의 소리를 강화하기 위하여 쓰여야 한다. 편성

헨델은 *Allegro* 라고 적었다. 템포는 음악의 리듬적인 활력을 받쳐주기 위해 약간 빨라야 한다. 템포  
 직전 악장들에서와 같이 *Adagio* 가 마지막 마디들을 위하여 기보되었다. 느려진 리듬의 음가가 템포를  
 추가적으로 확고히 해준다. 헨델은 *Adagio* 표시를 61마디 시작 부분에 분명히 적었다. 비어있는  
 첫 박은 구원(deliverance)이 일어나지 않았음을, 즉 예수가 풀려나지 않을것임을 표현하는 수사학적인  
 섬표로 이해할 수 있다. 휴지부 이후에 마지막 화음들은 너무 느려져서는 안 되며 전체 작품에서  
 표현되고 있는 신성모독의 비웃는 성격을 유지하여야 한다.

나의 경험으로 한 가지 참고사항을 더하고 싶다: 주의하라! 이 악장은 처음에 콘티누오 악기들과  
 함께 시작한다. - 합창의 베이스는 둘째 박부터 시작한다.

시작 부분에서 신성모독이라는 공격적인 태도는 기본적인 강도로 *forte* 를 요구한다. 구조적인 분석에서  
 우리는 헨델이 단지 3성부로 된 섹션으로 총주를 수차례 걸쳐 축소하였던 것을 보았다. 이 악구들  
 에서 그는 분명히 보다 작은 강도의 다이내믹을 이루기를 원했다. 22-32마디의 두 번째 주제구  
 위하여 우리는 *mezzo forte* 를 생각하여야 한다. 핵심주제가 항상 중요하게 드러나야 한다  
 23-26마디에서는 특별히 알토가 다른 성부들에 의하여 가려져서는 안 된다.

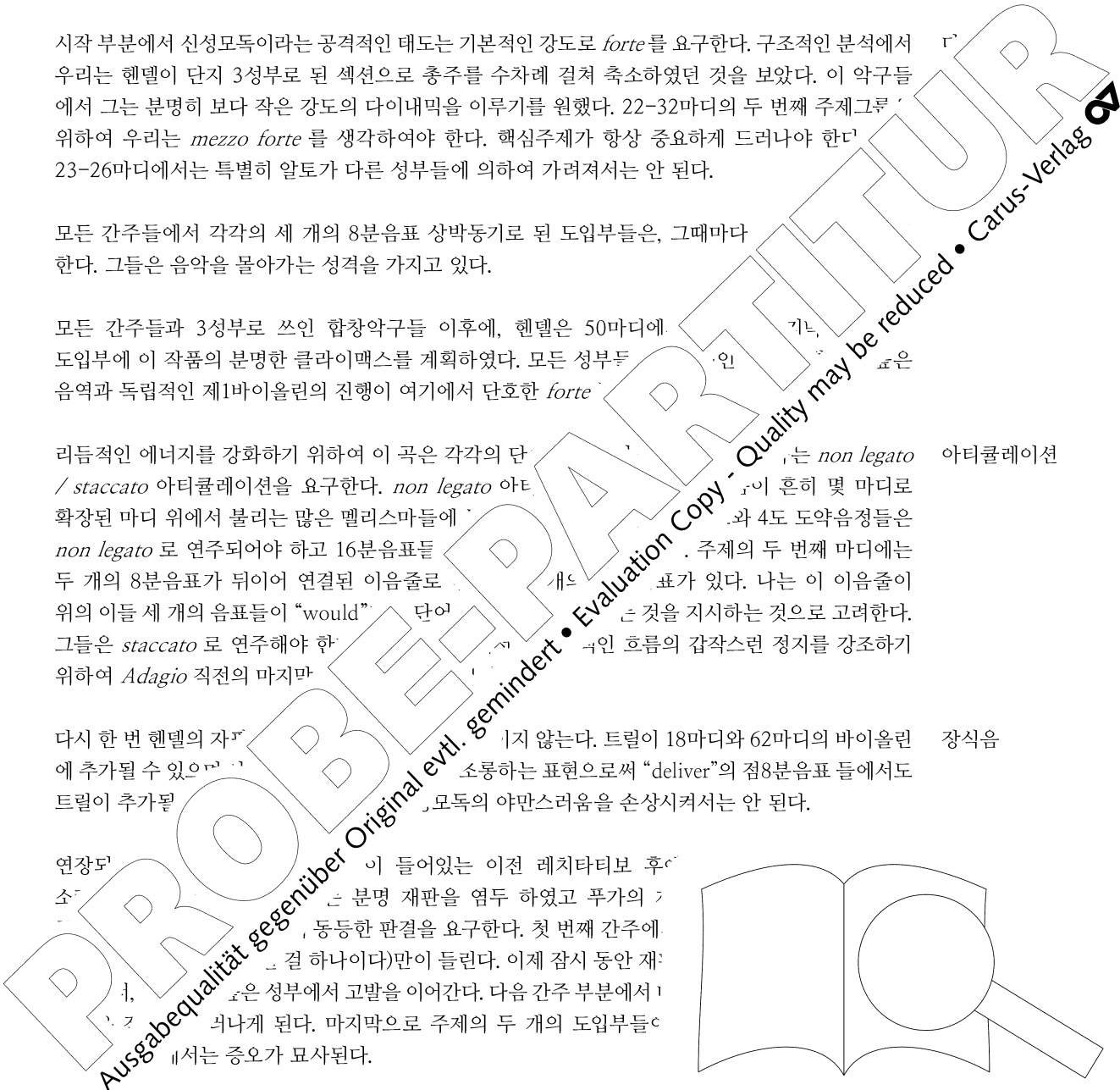
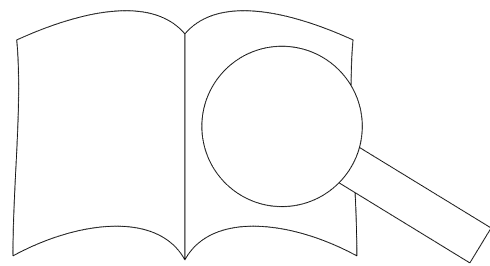
모든 간주들에서 각각의 세 개의 8분음표 상박동기로 된 도입부들은, 그때마다  
 한다. 그들은 음악을 몰아가는 성격을 가지고 있다.

모든 간주들과 3성부로 쓰인 합창악구들 이후에, 헨델은 50마디에  
 도입부에 이 작품의 분명한 클라이맥스를 계획하였다. 모든 성부들  
 음역과 독립적인 제1바이올린의 진행이 여기에서 단호한 *forte*

리듬적인 에너지를 강화하기 위하여 이 곡은 각각의 단  
 / *staccato* 아티큘레이션을 요구한다. *non legato* 아티큘레이션은 *non legato* 아티큘레이션  
 확장된 마디 위에서 불리는 많은 멜리스마들에  
*non legato* 로 연주되어야 하고 16분음표들  
 두 개의 8분음표가 뒤이어 연결된 이음줄로  
 위의 이들 세 개의 음표들이 "would"  
 그들은 *staccato* 로 연주해야 하  
 위하여 *Adagio* 직전의 마지막

다시 한 번 헨델의 작  
 에 추가될 수 있  
 트릴이 추가될  
 지 않는다. 트릴이 18마디와 62마디의 바이올린  
 소용하는 표현으로써 "deliver"의 점8분음표 들에서도  
 모독의 야만스러움을 손상시켜서는 안 된다.

연장도  
 소  
 이 들어있는 이전 레치타티보 후  
 분명 재판을 염두 하였고 푸가의  
 동등한 판결을 요구한다. 첫 번째 간주에  
 걸 하나이다)만이 들린다. 이제 잠시 동안 재  
 성부에서 고발을 이어간다. 다음 간주 부분에서  
 되나게 된다. 마지막으로 주제의 두 개의 도입부들  
 서는 증오가 묘사된다.



점차 손을 쓸 수 없게 되는 재판을 묘사하는 헨델의 능력은 놀랍지 아니한가? 마지막 Adagio 마디들을 살펴보면 그들은 이중의 의미를 포함 할 수 있다. 이제 곧 부활의 이야기가 들려지게 된다.  
 - “God will deliver Him, as He delights in Him”(그를 기뻐하시니 주가 그를 건지시리라).

**26. Accompagnato “Thy rebuke hath broken His heart”**

**구조** 이 곡은 테너 독창자가 시편 69편으로부터의 가사를 단순하고 자연스러운 리듬의 낭독조로 노래하는 반주가 있는 레치타티보이다. “Thy rebuke hath broken His heart”(그의 비방이 그의 마음을 상하게 하여)의 문장은 전적으로 가사와 연관된 불협음정을 사용한다. 반면에 성악라인은 선율적이다. 헨델은 가사의 두 부분을 두 번에 걸쳐 곡을 붙였다.

지속하는 화음들과 함께 현악기들은 화성의 변화를 결정한다. 메시아에서 A<sup>b</sup>장조로 시작하는 유일한 악장이다. 많은 일상적이지 않은 화음의 변화 이후에 B장조로 곡을 끝마친다

**편성** 테너는 현악기에 의하여 반주된다. 이 음악의 레치타티보 타입의 성격을 가장 적합하다고 생각한다. 첼발로는 아르페지오로 화음의 변화를 도와야

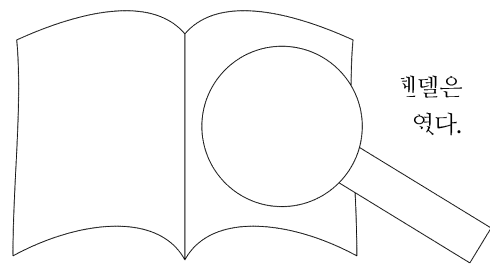
**템포** 앞선 합창의 정신없이 분주한 마침 이후에 이제 가장 큰 대조가 일어난다. 이는 우리에게 많은 생각을 할 수 있는 시간을 제공한다. 현악기들은 다양한 화음의 변화를 통해 도와주어야 한다. “neither found He any”(아무도 찾지 못하였나이다)의 17개의 4분음표를 써넣었다. 이 음표는 수사적인 성격을 가지고 있다. 아무도 찾을 수 없다. 7마디의 넷째 박에서의 약간의 *ritardando*의 사용이 필요하다.

**다이내믹** 이 곡은 사색적인 곡이다. 가사의 의미를 명확히 하기 위하여 다양한 양화를 통해 도와주어야 한다. 내가 뜻하는 것이 무엇인지 아래에

아콤폴냐토의 시작부분에서 말하는 것과는 동떨어져있다. “비방이 그의 마음을 상하게 하여”(Thy rebuke hath broken His heart)의 단어들은 완전히 자포자기한 상황을 묘사한다. 테너 독창자는 대조적이다. 현악기의 A<sup>b</sup>장조에서의 시작은 급격히 불협화음을 야기하는 선율 라인에서 무엇보다도 가장 불협음정인 두 개의 연속하는 3음의 사용이 최소한 *mezzo forte* 수준의 강도있는 시작을 요구한다.

이어서 (He is full of heaviness) 악구는 높은 음역에서의 반복과 무언을 두 번 이야기해야 한다면, 두 번째는 보다 강도있게 이야기 마디에서의 *piano*가 5마디의 상박에서는 *mezzo forte*가 됨을 의미한다. 이 가사의 행을 반복한다. 불협화음은 이제 3음음 대신에 테너의 반복하는 음에 있다. 테너는 다시 강하게 시작하여 이 곡을 표현하는 듯한 마무리 짓는다.

곡의 두 번째 부분(8-18마디)은 십자가에 위하여 보다 선율적인 성악라인을 사용하였



헨델은 썼다.

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



이 표현이 풍부한 마디들을 위한 적당한 다이내믹의 강도는 *piano* 로 보인다. 가사를 반복할 때 테너의 비교적 높은 음역은 *mezzo forte* 로 시작하여야 한다(14마디부터). 마지막 세 마디 동안에 하행하는 동행진행은 *diminuendo* 를 나타낸다. 전체 악장을 통하여 현악기들은 독창자의 다이내믹에 맞춰야 한다.

현악기들의 화성적인 변화는 분명하게 인식할 수 있어야 한다. 지속되는 화음들 간의 연결은 때문에 너무 조밀하게 연주되어서는 안 된다. 13마디와 18마디의 4분음표 중지들은 각 섹션의 마지막을 결정짓는 것이어서 조심스럽게 분리하여 연주하여야 한다.

아티큘레이션

7마디에서 제2바이올린에 있는 트릴은 헨델에 의한 것이다: 내 생각으로는 양 바이올린 모두 트릴을 연주하여야 하며 제1바이올린에 쓰인 것처럼 위에서 시작하는 16분음표 예상음(anticipation)과 함께 해결되어야 한다.

장식음

테너는 추가적인 전타음들(*appoggiaturas*)을 노래하여야 하는가? 두 개의 반복되는 음정의 첫 번째 음표를 한 음 높여 노래하는 것으로 대체하는 것이 친숙한 연주관습이 되었다. 특정 단어를 강조하기 위하여 전타음을 사용하는 것은, 분명히 음악을 보다 표현적으로 만들게 된다. 하지만 이것이 바람직한 것인가? 예를 들면 4마디와 5마디에서 반복되는 음표들은 "heaviness"라는 단어와 연관 있다. 여기에 전타음을 붙여 노래할 경우 풍부한 표현의 효과를 가져온다. 그러나 "Heaviness"가 지속되고 움직이지 않는 것을 나타내는 것이다. 같은 음을 반복하여 연주하는 것은 이 단어를 강조하는 것이다. 결과적으로 추가적인 장식음들은 항상 원하는 표현에 정확하게 사용해야 한다. 7마디에서 테너는 "heart"라는 가사를 노래할 때 전타음을 붙여 연주하는 것은 아무것도 붙지 않은 단3도의 선율이 가사의 의미를 즉시 이해할 수 있게 한다.

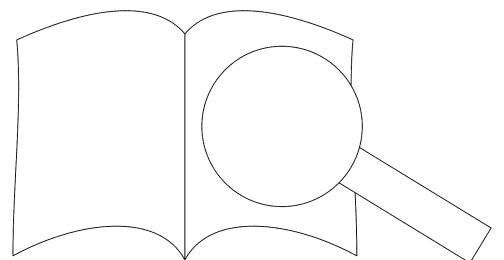
가사는 시편 69편에서 가져오기는 했지만 이 악장은 그리스도의 고난을 나타낸다. 헨델은 이 악장을 A♭장조로 시작하면서 하나님의 지혜와 사랑의 기쁨을 나타내는가? 비난, 거절(*rebuke*), 하나님께서 그의 아들들을 통해 고통스럽게 계시를 주신다는 것을 나타내는가? 계획은 신의 구원 계획의 한 부분이었다.

의의

이 작품의 후반부에서, 예수의 십자가상의 고난을 나타내는 (cross) 라는 단어는 십자가의 상징으로 사용하는 것은 단조화음을 예상할 수 있는 단조화음의 반음올림표(#)와 함께 B장조로 끝난다. 이것은 죽음을 이긴다는 것을 나타내는 것인가?

## 27. Arioso "Behold"

이 아리오조는 네 개의 섹션들로 구성된다. 테너는 전체 가사를 세 번 반복하여 구조를 노래하지만 이 악장은 시작 부분에서 일상적이지 않은 넓은 음역대를 특징짓는다. 이 도입부에서 이러한 표현적인 음정 변화를 바꾼다. 마무리 짓는 가사의 반복 때에 돌아간다. 그러나 이제 악구는 지속적인 선율은 반복하여 심표들에 의하여 중단된다.



독창자와 오케스트라의 관계는 대화형식에 기초하고 있다. 현악기들은 성부의 동기에 각기 응답한다.

오케스트라는 동일한 두 마디의 리토르넬로를 두 번 연주한다. 이는 제1바이올린과 제2바이올린/바소 콘티누오 사이에서 모방으로 시작한다(5마디부터와 14마디부터).

**편성** 테너는 현악기들이 반주한다. 이전 레치타티보에서 사용되었던 쳄발로 대신에 이제 오르간이 아리오조의 한결같이 흐르는 듯한 템포의 흐름을 반주하여야 한다.

**템포** 이전 악장에서와 같이 헨델은 다시 *Largo* 라고 적었다. 이것은 아콤폰나토의 계속을 의미하는 것인데 앞선 레치타티보의 느린 템포가 이제는 한결같이 유지되기 때문이다. 12마디와 13마디의 후주전에서 헨델은 *ritardando* 를 의도한 듯 보인다.

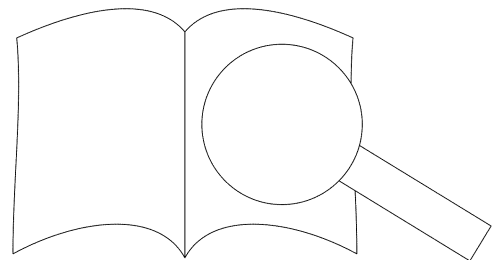
**다이내믹** 나에게 있어서 *Largo e piano* 라는 표시는 무엇보다도 음악의 성격을 설명하는 것이므로 보통은 이 시점에서 수난에 관한 이야기를 크게 말하는 것을 주저하게 된다. 이러한 표시와는 다르게 작곡을 하였다. 높은 음정도악과 더불어 첫 번째 섹션은 테너와 현악기들을 위한 *mezzo piano - mezzo forte* 가 필요하다. 두 번째 섹션은 곡쓰기도 피해가며 단순히 단어를 전달한다. 이것은 *piano* 의 다이내믹 섹션에서 10마디의 상박으로 시작하는 테너의 높은 음역은 매우 표현적인 클라이맥스를 이루며 *forte* 에 가깝게 연주되어야 한다. 마지막 섹션은 점차 아래로 이끌린다. 이것은 작곡된 *diminuendo* 이며 성악의 감정을 나타내 준다.

두 개의 오케스트라 리토르넬로들의 다이내믹은 어떠한가? 여기서 너무 공허할 듯하다; 헨델의 감정을 표현하기 위하여 *piano* 가 지시되어 있다.

**아티कु레이션** 헨델이 이 곡을 위하여 선택한 일상적이지만 선적인 아티कु레이션을 시사한다. 테너는 상박에 붙은 음절들을 노래하여야 한다. 첫 번째 음은 느린 템포를 확립해야 하며 여기서서는 안 된다. 음악의 대화체의 성격을 위하여 바이올린과 비올라는 연주하여야 하며 상박들을 너무 짧게 하지 말고 4분음표들은 우연히 연주하여야 하며 상박들을 너무 짧게 연주하지 말고 다소 거침없는 행보를 표현한다. 12마디와 13마디의 바이올린은 이러한 리듬을 이어가야 한다. 리토르넬로 마디들은 탄력적인 표현을 보다 강조하기 위하여 연주할 수 있다.



“hold, and see” 마디 4/4-5/4



두 번째 마디의 전타음을 제외하고는 헨델의 자필악보나 다른 자료들에서 어떠한 장식음도 보이지 않는다. 이 악장에서 불러일으키는 죽음의 문턱에 있는 예수의 상황을 고려해 볼 때, 테너 독창자가 어떠한 장식음도 추가하지 말아야 된다고 나는 생각한다. 그러나 두 개의 리토르넬로의 표현적인 움직임은 마무리짓는 장식음들로 강조되어진다: 트릴은 윗음으로부터의 긴 전타음으로 시작되어야 한다. 장식음

이 아리오조의 가사는 일종의 애가(lamentation)이며 같은 이름을 가지는 성서로부터 가져왔다 (예레미야애가 1:12). 헨델은 선율적인 애가를 펼쳐가면서 항상 슬픔표를 가지고 중단시켰다: 테너는 말문이 막히고 계속하기를 두려워한다. 테너는 그의 애가를 세 번 노래한다. - 먼저 절망적으로, 거의 이어가지를 못하며, 그리고 마지막으로 긴급한 감정을 가지고 노래한다: "와서 보라"(behold, and see), 우리 주 예수 그리스도가 죽으신다. 이 가사는 예수의 죽음을 직접적으로 전하는 것은 아니다. 하지만 헨델은 그의 성악파트의 마지막 두 마디에서 머리를 숙이며 영이 떠나는 그리스도의 모습을 눈앞에 보여주는 듯하다(12-13 마디). 의의

### 28. Accompagnato "He was cut off"

이 아콤포냐토는 그리스도의 수난을 다룬 악장들 중 마지막 곡이다. 직전의 두 곡과 계속 연 같은 편성으로 작곡되었다. 이중결말이 여기에 나타난다: 그리스도께서 돌아가셨다. 그리고 인류의 구원을 위하여 일어난 일이다.

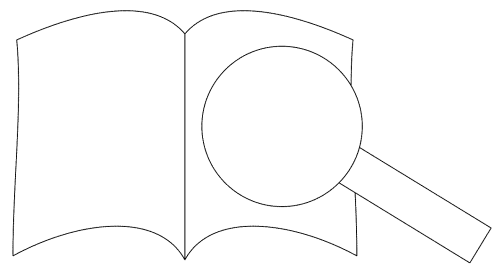
이러한 마무리짓는 부분을 위한 표현은 시간이 필요하며 폭이 넓은 템포가 필요하다. 의미에 맞게 예수 그리스도의 죽음을 기억하며 부드럽게 시작하여야 한다. 그리고 셋째마디가 시작되기 전에 짧은 휴지부를 사이에 넣을 것을 권한다. 현악기의 E장조 종지는 *mezzo forte* 또는 나아가 꼭 찬 *forte* 정도가 적당하다. 이것은 것이다. 하나님의 구원의 약속이 지켜졌다. 이러한 생각을 강조하기 위하여 혼자 끝내야 한다. 현악기는 뒤이어 지연된 종지로 마무리 짓는다.

앞서 살펴본 세 곡을 하나의 맥락으로 강조하는 것은 가능하다. 추가적인 휴지부에 의하여 서로 나뉘어져서는 안 된다. 테너의 마지막 마디(마지막 마디 as stricken)에 뒤이어 현악기들의 지연된 종지는 이제 매우 분명한

### 29. Air "But Thou didst not"

헨델이 메시아를 지속해 ,? 그리스도의 고난과 죽음을 돌아보는 많은 악장들 후에 우리는 한 반박을 기대할 수 있을 것이다. 하지만 찰스 제넨스는 헨델을 "But Thou didst not leave His soul in hell"(내 영혼을 음부에 버리지 아니하) 다른 방향으로 이끈다.

테너를 기악성부로 반주된다. 시작 부분의 바들은 연속하는 8분음표들만으로 반주되어 기악의 짧은 간주들은 솔로파트를 나타내며, 악적인 후주는 시작부분 리토르넬로의 셋째 마디에 이른다.



헨델이 전체가사를 두 차례에 걸쳐 사용하였지만 그는 이 악장을 세 개의 섹션으로 구성하였다. 세 번째 섹션에서 그는 가사의 두 번째 부분만을 두 번 반복하면서 사용하였다(28마디 이후). 대부분의 다양한 동기들은 조심스럽게 가사와 관련되어있다. 악기들의 상행하는 동형진행들(3마디 이후), 테너의 상승하는 선율(12마디 이후), 그리고 바이올린의 상행하는 8분음표들(39마디 이후) 등의 모든 것은 한편으로는 부활을 묘사하는 것이다. 다른 한편으로, 7-10마디까지의 하행하는 동기들은 우리에게 지옥이 저 깊은 곳에 있음을 일깨워주고 이는 저음역을 통하여 상징되었다.

**편성** 제1바이올린과 제2바이올린은 독립적으로 끊임없이 움직이는 통주저음(Generalbass) 선율 위에서 유니즌으로 테너를 반주한다. 균형을 유지하기 위하여 나는 바이올린을 여섯 명으로 제한하고, 바소 콘티누오를 세 명의 첼로와 한 명의 더블베이스로 줄이기를 권한다. 밝고 리듬적인 악센트가 들어간 음악의 성격을 강조하기 위하여 건반악기는 첼발로가 되어야 한다.

**템포** *Andante larghetto* 라는 것은 일상적이지 않은 템포 지시이다. 이는 활기차며 다소 빠르<sup>다</sup>게 지지는 말아야 하는 템포를 의미한다.

**다이내믹** 악보 자료들에는 어떠한 다이내믹 기호도 포함되어 있지 않다. 이 곡은 주로 *forte* 되어진 밝고 상냥한 작품이다: 테너의 음역이 중간 음역대로 주어진 것은 *forte* 로 연주하는 것을 의미한다; 콘티누오 악기들은 *mezzo forte* 로

**아티클레이션** 테너파트는 리듬적으로 곡이 쓰였다: 그는 멜리스마 없이 언<sup>다</sup>는 것을 <sup>고유</sup>의 이음줄들이 테너 독창자가 탄식의 동기들(sighing motives)을 강조하<sup>는</sup> 선과 분명한 디션을 구사하여 노래해야 함을 의미한다. - 누구나 기<sup>를</sup> 있어야 한다.

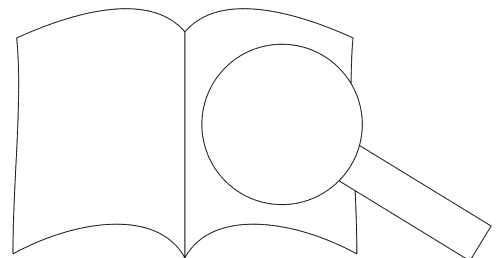
기악파트의 아티클레이션 또한 기본적으로 짧이<sup>다</sup>는 고유의 이음줄들이 포함되어 있는데, 이는 악장 전체에 추가되<sup>는</sup> 파트에는 이음줄이 없다. 하지만 항상 *non legato* 로 연주하는 기<sup>를</sup> 긴장이 너무 건조하다. 그래서 아래의 1-5마디에서와 같이 항상 세<sup>를</sup> 을 제한한다.

**Andante larghetto**

예 23: “R... 1-5

이 파트를 테너 가사의 음절적 낭송에 맞춰 조정하기를 권한다.

“But Thou didst not leave” 마디 11/4-14



자필악보에는 테너를 위한 장식음이 보이지 않는다. 그러나 헨델은 바이올린파트에는 트릴을 적었다. 장식음 이들은 3마디와 4마디에서 처음 나타난다. - 놀랍게도 4분음표 전타음 위에서가 아니라 8분음표 해결 위에서 나타난다. 이러한 트릴은 항상 세 번 나타나며 음악에 기쁘고 자신감 넘치는 성격을 가져다준다. 이것을 더욱 뚜렷이 하기위하여 나는 테너 독창자의 모든 붓점리듬 위에서와 마지막 중지에서 장식음을 더할 것을 권한다.

이 악장은 나에게서 굉장히 중요한 것을 마치 당연한 것처럼 표현하고 있는 곡이다. 그리스도의 수난을 다루는 많은 악장들 이후에 제넨스와 헨델은 부활에 관한 사실들을 하나씩 따로 다루지 않기로 결정하였다. 하나님은 오히려 그의 구원사역을 이어가셨으며 그의 아들을 당연히 지옥에 두지 않으셨다. - "did not leave His soul in hell"(그의 영혼을 음부에 버리지 아니하시며) 헨델은 직전의 세 개의 수난 악장들을 위하여 사용하였던 같은 편성을 사용하면서 이를 표현했다: 테너 독창과 현악기들. 이 곡에서는 부활의 신앙이 우선적으로 표현되지는 않았다. - 오히려 부활을 무엇보다도 당연한 것으로 전제하였다. 밝고 기쁘게, 그리고 활기찬 노래로써 모든 슬픔을 극복하고 새로운 삶을 이루었다는 것을 나타낸다.

### 30. Chorus "Lift up your heads"

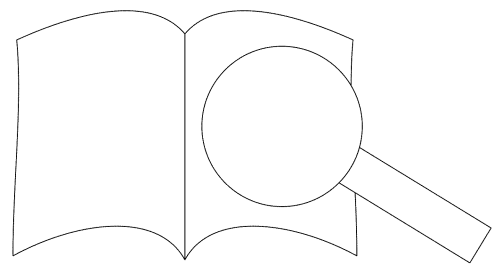
이 곡은 헨델의 메시아 중 유일한 이중합창 곡이다. 악장의 첫 번째 파트는 두 성부 알토에 의한 높은 음역의 합창과, 테너와 베이스로 이뤄진 낮은 음역의 합창단 간의 구성되어 있다(1-38마디). 19마디부터 낮은 음역의 합창단은 알토, 테너, 그리고 알토성부는 남성합창의 높은 성부로서, 그리고 여성합창의 낮은 성부로서

시작부분의 짧은 리토르넬로 후에, 오케스트라는 뒤따르는 합창 현악기들은 성악적인 동기들의 짧은 반복들을 끼워 넣어서 음강화시켜준다(10, 12, 24, 26, 31, 33마디). 이 첫 번째 파트 단성음악적(homophonic) 양식을 유지하고 있으며, 언

이 작품의 두 번째 파트에서 헨델은 단성음악적인 전환한다(39-77마디). "만군의 주, 그는 영광의 왕"(the Lord of Hosts)의 가사를 위하여, 헨델은 다섯 개의 비슷한 구조를 가진 섹션으로 구성 모방과 더불어 시작한다. "Glory"의 생기있는 리듬 패턴을 가지고 전에서, 이 악장의 첫 파트에서 쓰인 단성 음악적인 화음의 반복이 돌아, 72-74마디). 악기들은 대개 합창성부를 중복하고 때로는 옥타브의 지속되는 화음으로 끝맺는다.

이 곡은 이 오라토리오를 위한 이 프라노를 첨가하며 다섯 파트로 나눈 유일한 곡이다. 이 이중합창적인 구조에 있다. 32마디부터 합창은 일상적인 4성부 짜임시

시 코에는 바이올린과 함께 연주한다; 이 곡은 인상 강조하기 위하여, 첼발로는 높은 음역과 함께 연주하여야 한다. 39마디 이후 세 반주하여야 한다.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**템포** *A tempo ordinario* 라는 표시는 적절한 템포를 결정 하는데에 도움이 되지 못한다. 바로크시대 음악에서 붓점리듬은 흔히 장엄한 면모를 상징한다. 이제 가사는 “영광의 왕”(King of Glory)과 매우 분명하게 연관되며 그의 장엄한 출현은 침착한 템포를 의미할 수 있다. 그러나 음악은 “영광의 왕”(King of Glory)이 열렬히 기다려지고 열광적으로 받아들여졌다는 것을 그대로 표현하기를 원하지 않는가? 이는 나로 하여금 조금 빠른 템포를 제안하게 한다. 가사에서 주어진 질문들은 거의 답변을 기다릴 수조차 없다.

**다이내믹** 헨델의 음악은 가사에서 느낄 수 있는 계속되는 열정을 반영하고 있다. 이 곡은 반드시 *forte* 로 시작하여야 한다. 악장 전체를 통하여 여러 곳에서 마디 전체가 반복된다: 어떤 곳에서는 반복이 단 한 차례 있고(예를 들면 15마디에서), 또 다른 곳에서는 한 마디가 두 차례에 걸쳐 반복된다(예를 들면 27-29마디). 이 곡에는 원래 다이내믹 기호가 전하지 않는다. 헨델은 먼 곳에서 에코가 들리는 것과 같은 공간적인 상황을 의도 하였을까? 이는 모든 두 번째 마디의 반복에서, *piano* -Echo로 연주해야 함을 의미할 수 있다. 두 개의 반복이 있는 곳에서는 - 27-29마디, 또는 36-38마디처럼 *forte* 에서 두 단계 낮은 *mezzo forte* 를 거쳐 *piano* 로 약해져야 한다. 이러한 에코는 합창과 오케스트라의 겹쳐진 도입부와, 이 악장의 두 번째 부분에 있는 유사 수 있다.

34

Oboi

Violino I

Violino II

Viola

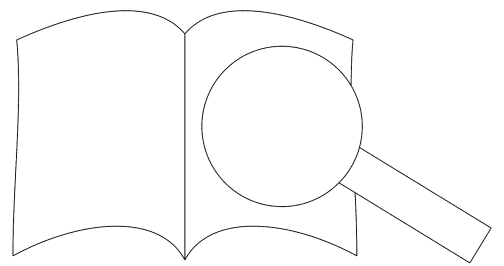
Soprano  
He is the King of  
er ist der Eh - re

Alto  
He is  
ig of Glo-ry, He is the King of Glo-ry, He  
er ist der Eh - ren Kö-nig, er ist der Eh - ren Kö-nig, er

Tenore  
is  
er is the King of Glo-ry, He is the King of Glo-ry, He

Basso  
ry, He is the King of Glo-ry, He is the King of Glo-ry,  
sö-nig, er ist der Eh-ren Kö-nig, er ist der Eh-ren Kö-nig,

Ba



37

*mf* *p* *f*

Glo - ry, He is the King of Glo - ry, He is the King of Glo - ry,  
 Kō - nig, er ist der Eh - ren Kō - nig, er ist der Eh - ren Kō - nig,

is the King of Glo - ry, He is the King of Glo - ry, the Lord of Hosts,  
 ist der Eh - ren Kō - nig, er ist der Eh - ren Kō - nig, Gott Ze - ba - oth,

is the King of Glo - ry, He is the King of Glo - ry, the Lord of Hosts,  
 ist der Eh - ren Kō - nig, er ist der Eh - ren Kō - nig, Gott Ze - ba - oth,

the Lord of Hosts,  
 Gott Ze - ba - oth,

예 25: "Lift up your heads" 마디 33/4-39/3

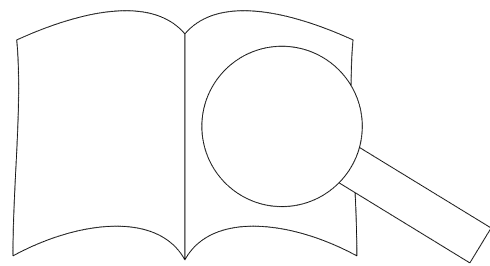
두 번째 파트의 다섯 개 섹션들은 상당한 유사성을 보여주며 점차 증가하여 55마디와 65마디에서 시작되는 네 번째와 다섯 번째 섹션에서는 *mf*로 시작되며 작곡되었다. 이렇게 작곡된 *crescendo*는 합창과 오케스트라에 적용되어야 한다. 이는 전체 총주의 절정으로 이끌게 되며 "영광"(Glory)의 노래로 이끈다.

첫 파트의 단성음악적인 섹션들은 매우 분명한 디션과 아티큘레이션을 필요로 한다. 또한 에코를 연주할 때에는 아티큘레이션이 필요하다. 특히 *piano* 마디에서는 더욱 그러하다. 자필악보에서는 9마디의 이음줄을 볼 수 있다. 나는 이 이음줄을 9-10마디와 23-26마디에서 그룹에도 적용하기를 권한다.

두 번째 파트에서 "Glory" 가사 중 음적인 활기는 분명히 드러나야 한다. 베이스와 테너는 옥타브 도약이 스트라는 이음줄을 사용하여서는 안 된다.

자료들에는 장식음이 72마디, 그리고 72마디의 오보에와 제1바이올린에서 장식음 각 섹션의 마지막 마디에 사용될 수 있다.

헨델은 이 기교를 사용하여 각하며 곡을 붙였다. 죽었다가 다시 살아나고 하늘로 올라간 영역을 가진다; 여러 다른 합창단 그룹의 메아리는 여기저기에서 울려 퍼진다. 여기서 도착하시고 모든 합창단들과 악기들은 긴장감이 요구되는 리듬이 전개된 후에 이 곡으로 시작된다. 주의 영광은 밝게 빛나라.



Recitativo “Unto which of the angels”

31. Chorus “Let all the angels”

구조와 편성 뒤따르는 합창은 테너를 위한 짧은 세코-레치타티보에 의하여 소개된다. 하나님 아들의 권위에 대하여 이야기하며 중요한 고지의 성격을 가지고 있기 때문에, 이 곡은 *forte* 로 노래하여야 한다. 바소 콘티누오는 첼로 한 대와 더블베이스 한 대로 연주된다. 가사가 이러한 중요성을 가지고 있을 때에 두 가지 건반악기 모두 사용해야 하지 않을까? 통주저음의(Generalbass) 긴 음표들은 유지되어야 하지만 서로 분명하게 분리되어야 한다. 나는 마지막 마디에서, 콘티누오의 화음을 독창자와 함께 마치기를 권한다. 셋째 박과 넷째 박 위의 남아있는 쉼표들은 이미 합창의 템포를 취하여야 한다.

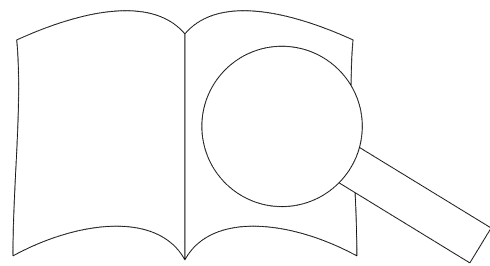
헨델은 푸가형식의 구조적인 요구를 모범적인 방법으로 충족시키는 푸가를 작곡하였다. 주제는 제1바이올린에 의하여 전체가 소개되고 모든 양상블의 화음으로 받쳐진다. 이는 신호와 같은 상행 또는 하행하는 4도로 시작하고 이어 4분음표를 기초로 만들어진 하행하는 라인으로 다. 대주제는 4마디와 5마디의 제1바이올린에서 처음으로 나타난다. 이는 주제의 (diminution)로 만들어지며 활기찬 리듬을 특징으로 한다. 하지만 넷째마디의 후 대주제가 이미 서로 합쳐져 있다; 이들의 가사는 동일하다.

Allegro

Violino I  
Violino II  
Viola  
Soprano  
Oboe I, II  
Alto  
Tenore  
Basso  
Basso continuo

Let all the an - gels of hea - ven,  
Lasst al - le En - gel des Himmels,  
Let all the a - ship Him,  
Lasst al - le E - sen ihn,  
Let all wor - ship Him,  
'asst a' prei - sen ihn,

5 6 6 5





let all the an - gels of God,  
 lasst al - le En - gel des Herrn,  
 let all the an - gels of God  
 lasst al - le En - gel des Herrn

예 26: "Let all the angels" 마디 1-7/1

두개의 작은 섹션에서 대주제만이 음악적인 흐름을 형성하고 있다(19-21마디, 24-27마디). 총주의 끝부분에서 "worship"이라는 단어는 당김음에 의하여 강조된다. 종결악구에 이 곡 시작부분을 반복한다. 합창과 오케스트라의 음역은 자주 여느 때와는 달리

곡 전체를 통하여 오케스트라는 합창성부를 중복한다. "모든 천사들이"(all 말 그대로 이해하여, 두 개의 건반악기들이 합창과 오케스트라의 품 함께 쓰여야 한다.

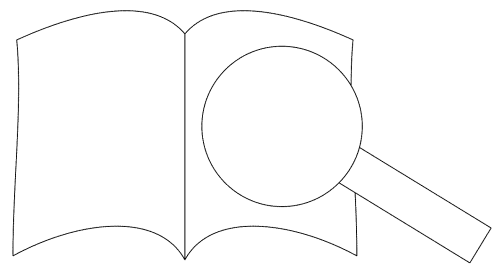
헨델은 *Allegro* 라고 적었다. 하지만 대주제의 리듬적인 명쾌성, 또는 너무 템포 빨라서는 안된다.

성부들과 악기들의 전반적으로 높은 음역대와 *forte*를 의미한다. 대주제가 주도하는 세 개의 섹션에서는 *mezzo forte* 수준으로 줄이는 것이 적당할 듯하다(19-21마디)

주제의 선적인 모습은 *legato* 아티쿨레이션는 반드시 끊어져야 하고 브는 16분음표에서 특히 적용되어야 한다. 이러한 *non legato* 아티쿨레이션에서도 적용되어야 한다. "worship" 단어에 붙여진 마지막 당김음 조되어야 한다.

자료들에서는 하지만 3, 9, 33마디의 총주부분의 종지 끝에서, 그리고 장식음 끝에서 두 번 트릴을 추가할 수 있다.

이 찬양하기 위하여 천사들을 불러 내었  
 님의 아들이, 이제는 하늘의 높은 곳에서  
 는 두 가지 의미를 전해준다: 주된 주제는 "  
 스 the Lord God Omnipotent reigneth)의 유니즌  
 주제는 끊임없이 압박을 더하는 리듬을 첨가해준다. 높  
 를 통하여, 하나님을 강렬하게 찬양한다.



### 32. Air “Thou art gone up on high”

버전 1742년과 1754년 사이의 연주를 위하여 헨델은 네개의 서로 다른 버전의 아리아를 사용하였다. 그때마다 그는 시편 68:18의 가사들에 곡을 썼지만 네 개의 버전은 같은 음악을 단지 순수하게 조옮김한 것만은 아니었다. 동기들의 대부분은 비록 같은 것이지만 악구들은 각 버전마다 다른 구조를 지닌다. 1742년의 첫 연주를 위해서는 이 곡은 베이스를 위해 쓰였다(No.32a); 1743년에는 알토를 위하여(No.32b), 1750년에는 소프라노를 위하여(No.32c), 그리고 1754년의 또 하나의 새로운 버전에서는 다시 소프라노를 위하여 작곡하였다(No.32d). 네 개의 버전 모두 선율적인 흐름이 리듬적인 에너지와 결합되어 있다. 이들을 비교해보면 베이스 버전의 독창성부에서만이 탄식의 동기(*lamento motive*)를 찾을 수 있다. 이는 20-23마디의 d'-a까지의 반음계적으로 상행하는 움직임에서 나타난다. 이는 분명히 수난 이야기를 기억하게 하는 것이다: 그의 고통과 죽음으로 인하여 “인간을 위한 선물”(gifts for men)으로써 예수는 인간의 구원을 이루었다.

소프라노를 위한 두 개의 버전 중에서 d단조로 된 첫 번째 곡은 매우 낮은 음역의 가장 높은 음이 e''이다. 두 번째 버전인 g단조에서는 다르다. - 최고음이 a''이 두 번째 버전의 높은 음역이 아리아의 가사와 제일 잘 맞는다: “주께서 높은 곳(Thou art gone up on high). 이 곡을 살펴봄에 있어 나는 1754년의 이 버전을

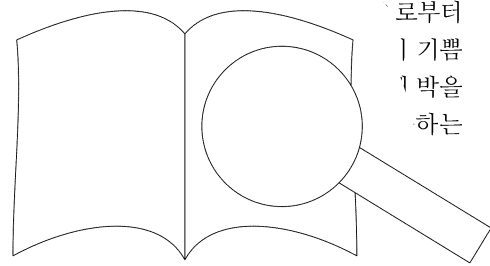
구조 이 곡을 시작하고 끝맺는 현악기들의 리토르넬로는 세 개의 동기 중에서도 바로 이 g단조로 된 두 번째 소프라노 버전만이 “높은 곳” 가사를 첫 네 마디에서 바이올린의 높은 음역뿐만 아니라 다섯 번째 마디의 상박과 함께 바이올린은 g''에서 d''까지 하행하는 두 마디에서 바이올린은 하행하는 스케일을 리토르넬로가 마무리된다.

Psalm 68.18

**Larghetto**

예 “Thou art gone up on high” 마디 1-11/1

관련된 많은 동기들을 포함한다. 시작부분의 상행 움직임 후에 - “주께서 (Thou art gone up on high) - “사라진”(Thou hast led)의 가사를 단어 그대로 리듬적인 단음표의 변화가 붓점리듬으로 이어진 것은 무엇을 표현하는가(22-26마디)? 30-31마디. 이는 또한 적들(even for Thine enemies)를



단호함을 강조한 것이다. 48마디부터의 확장된 멜리스마는 그들과 함께 계신다(dwelling among them)는 하나님의 약속이 오랫동안 지속되리라는 것을 상징하는 것이다. 헨델은 전체 가사를 두 번 작곡하였다. 두 번째 곡을 붙인 것은 단순한 반복이 아니다. 가사와 동기들은 다르게 강조되었다: 적들(enemies)이라는 단어를 위해서는 단지 두 마디만 사용되었다. 그러나 함께 계심(dwelling)이라는 가사는 여러 번의 반복으로 강조되었다.

직전의 아리아와 같이 헨델은 두 개의 바이올린 그룹을 이곳에서도 유니즌으로 연주하게 하였다. 편성 균형을 위하여 나는 현악기들은 여섯 대의 바이올린, 세 대의 첼로, 그리고 한 대의 더블베이스로 줄일 것을 다시 제안한다. 소프라노가 바이올린 없이 노래하는 모든 섹션에서, 예를 들자면 42-56마디에서, 한 대의 첼로와 한 대의 더블베이스가 콘티누오 성부를 연주해야 한다. 4분음표들은 자주 통주저음의 화성을 확립하는데 기여하므로, 지속되는 음들을 가진 오르간이 건반악기로서 가장 알맞다.

헨델은 네개의 버전마다 각기 다른 템포지시를 부여하였다. - *Allegro, Andante, 그리고 Larghetto.* 템포 두 번째 g단조 소프라노 버전을 위한 *Larghetto* 지시가 바로 이곡에서 필요로 하는 것이다: 리듬적인 에너지를 고려하면 약간 빠른 템포이지만 "dwell" 가사에 붙여진 멜리스마를 위해서는 동시에 고요함이 필요하다.

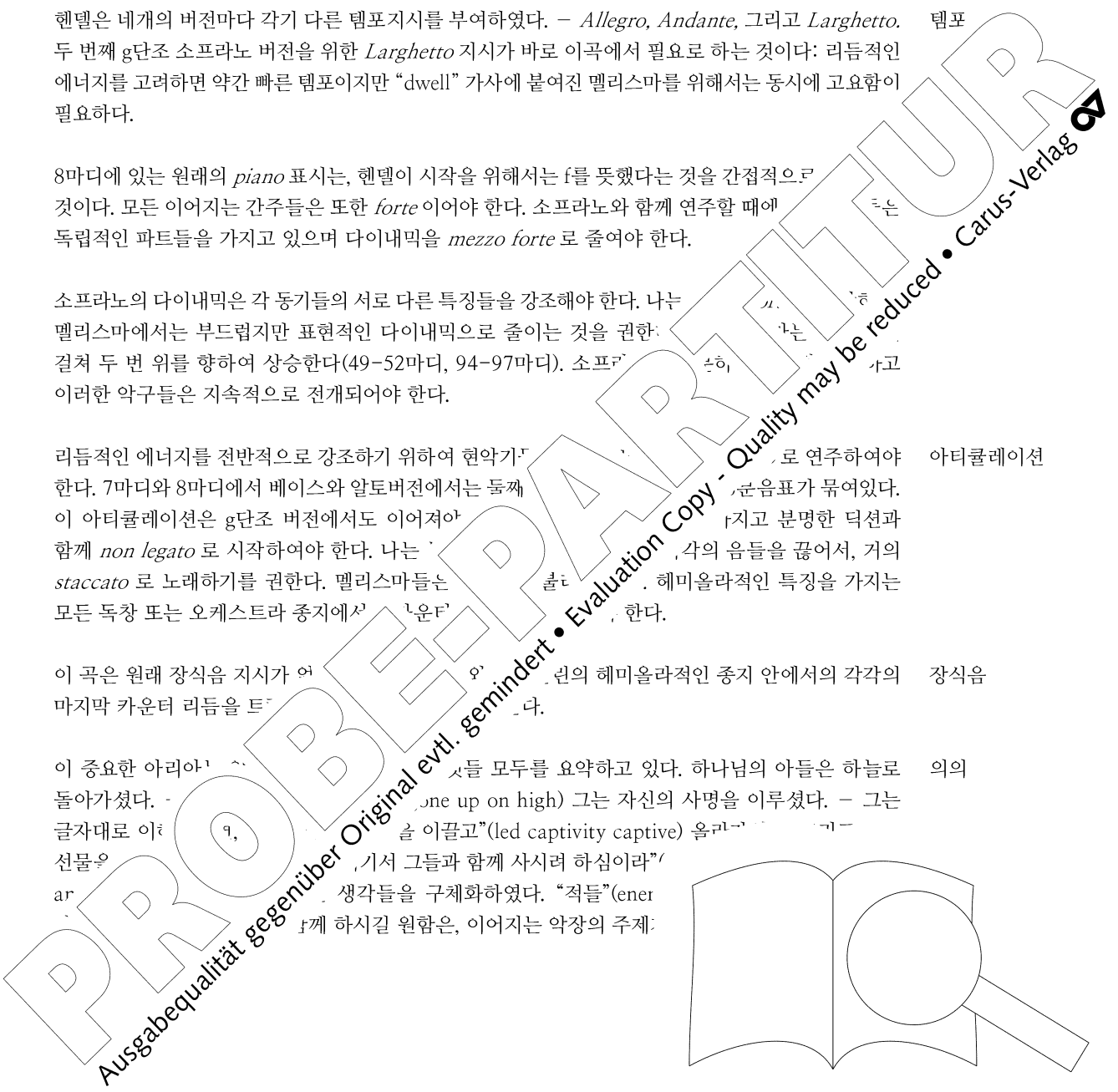
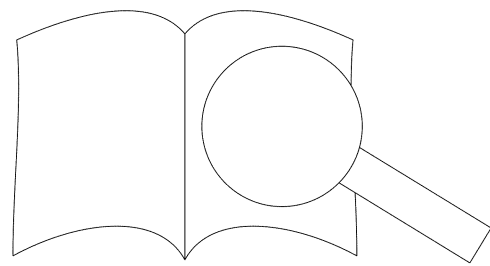
8마디에 있는 원래의 *piano* 표시는, 헨델이 시작을 위해서는 f를 뜻했다는 것을 간접적으로 것이다. 모든 이어지는 간주들은 또한 *forte* 이어야 한다. 소프라노와 함께 연주할 때에 독립적인 파트들을 가지고 있으며 다이내믹을 *mezzo forte* 로 줄여야 한다.

소프라노의 다이내믹은 각 동기들의 서로 다른 특징들을 강조해야 한다. 나는 멜리스마에서는 부드럽지만 표현적인 다이내믹으로 줄이는 것을 권한: 걸쳐 두 번 위를 향하여 상승한다(49-52마디, 94-97마디). 소프라노 이러한 악구들은 지속적으로 전개되어야 한다.

리듬적인 에너지를 전반적으로 강조하기 위하여 현악기들로 연주하여야 한다. 7마디와 8마디에서 베이스와 알토버전에서는 둘째 이 아티큘레이션은 g단조 버전에서도 이어져야 하고 분명한 덕션과 함께 *non legato* 로 시작하여야 한다. 나는 각각의 음들을 끊어서, 거의 *staccato* 로 노래하기를 권한다. 멜리스마들은 헤미올라적인 특징을 가지는 모든 독창 또는 오케스트라 종지에서 한다.

이 곡은 원래 장식음 지시가 여러 번의 헤미올라적인 종지 안에서의 각각의 장식음 마지막 카운터 리듬을 트린다.

이 중요한 아리아들 모두를 요약하고 있다. 하나님의 아들은 하늘로 의의 돌아가셨다. (gone up on high) 그는 자신의 사명을 이루셨다. - 그는 글자대로 이 "가장 높은 이끌고"(led captivity captive) 올리고 선물을 가져오셔서 그들과 함께 사시려 하심이라" 생각들을 구체화하였다. "적들"(enemies) 함께 하시길 원함은, 이어지는 악장의 주제:



### 33. Chorus “The Lord gave the word”

**구조** “주께서 말씀을 주시니”(The Lord gave the word)라는 외침은 두 차례에 걸쳐 유니즌으로 나타난다. 우리는 테너와 베이스에서 먼저 이것을 듣고, 후에는 소프라노와 알토에서 듣는다. 각각의 외침 후에 전체 앙상블이 함께 들어선다. 모든 성부들이 같은 리듬을 가지는 화음들로 시작한다. 그 후에 곡의 짜임새는 즉시 모든 합창과 오케스트라의 그룹에서 독립적인 성부 진행으로 변화하고, 다시 화음들로 묶어진다. 이것이 세 차례 행해진다. 15마디의 세 번째 화음적인 도입부 이후에, 각 성부의 독립성은 확장된다. 그리고 나서 강조된 효과를 가져오는 종지의 화음들에서 다시 결합한다(마디 21-23/1까지). 마지막 마디들은 현악기들의 계속 움직이는 16분음표들의 모방적인 음형을 특징으로 한다.

**편성** “말씀을 전하는 자들의 무리”(company of the preachers)에 두 건반악기들이 함께한다. - 이 악기들 또한 “말씀을 전하는 자들의 무리” 중 한 부분이다.

**템포** *Andante allegro* 라고 적은 헨델의 지시는 빠른 템포를 요구하지만 경고를 포함하고 너무 빠른 템포로 연주되어서는 안 된다 - 수많은 16분음표들의 진행은 분명하게 들

**다이내믹** 장엄한 성격을 가지는 붓점리듬이 두 개의 유니즌 외침을 결정한다. 가위쪽을 향한 모방적인 움직임들은 헨델이 이 곡 전체를 *forte* 로 연주하여 보여주는 것이다.

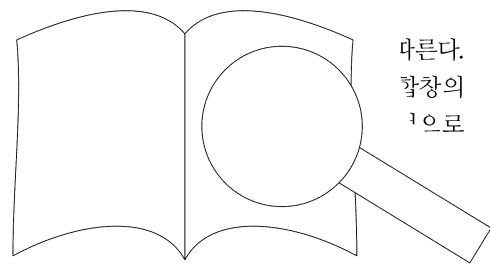
**아티큘레이션** 유니즌에 의한 도입부는 *marcato* 로 연주되어야 한다. 각각의 에너지는 상승시켜준다(마디 1이후, 마디 9이후): 각각의 정음들은 *staccato* 로 연주되어야 하며, 정확한 디션을 가진 *non legato* 리듬적인 짧은 분리된 아티큘레이션을 가지는 리듬적인 도입부들은

**장식음** 종지들을 활기있게 만들기 위하여 14마디 2z, 째 박 위의 바이올린에 트릴을 추가할 수 있다.

**의의** 주의 명령에 의하여 “하나”가 즉시 등장한다. 헨델은 그들을 먼저 화음으로 모으고 나서 독립적인 그룹으로 나누어 보내고 마침내 그들을 다시 하나가 되게 한다. 말씀은 활기차게 일어나고, 단성음악적 화음들로부터 다성음악으로의 전환하게 된다.

### 34a Beautiful are the feet”

**버전** 서로 다른 버전으로 작곡하였다. 가장 이른 이 아리아의 버전은 1741년 Duet a 2로 시작되는 곡의 가사와 연관된다. 그래서 나는 합창 “그들의 소리가 온 땅에 Cho (No. 34a)를 포함해서 다른 버전(No. 34b)과 1743년(No.34x)으로부터의 두 버전에서 독창자의 가사는 이사야 52:9로부터 이사야 52:9의 “소리를 높여 다함께 기뻐하c”용하였다. 두 개의 뒤따르는 버전들은 1745년과 1746년



다른. 합창의 1으로

그리고 콘티누오 악기들을 위하여 작곡하였다(No.34c, No.34d). 이 버전들의 가사의 변형은 이사야서의 구절들을 부분적으로 언급하고 있는 로마서 10:15로부터 근거한다. 독창버전을 위하여 헨델은 가사를 줄이고 합창부분에 가사를 나눠주며 즉시 다음 합창곡 "그들의 소리가 온 땅에 퍼졌고"(Their sound is gone out)으로 움직인다.

이어지는 합창과 함께하는 두 개의 초기버전들은 멋진 음악들로 가득하다. 합창과 오케스트라를 위한 악장은 두 개의 버전에서 모두 동일하다. 합창 앞에 듀엣이 있으며 헨델은 먼저 두 사람의 알토 독창자를 위하여 작곡하였고, 후에는 소프라노와 알토를 위한 듀엣으로 고쳐 작곡하였다. 나는 이 1743년으로부터의 두 번째 버전(No.34x)을 살펴보게 될 것이다.

*Duet*

구조

메시아에서 단지 두 개의 듀엣곡 중 하나인 이 즐거운 곡은 현악기의 서주부와 함께 시작한다. 붓점이 붙은 춤곡 리듬은 독창자들에 의해서 계속되고, 이들 성부는 계속하여 모방적으로 이어진다. 40마디의 소프라노 도입부로 시작되는 이들의 마지막 모티브는, 그들의 길고도 지속되는 음들과 더불어 그레고리안 성가를 상기시킨다. 독창자들은 단지 콘티누오 악기들에 의해서만 반주되는데 나는 한 대의 첼로와 한 대의 더블베이스만을 사용할 것을 권한다. 음악의 춤곡과 같은 성격 강조하기 위하여 건반악기는 첼발로이어야 한다. 템포는 조금 빠른 편이어야 한다; 이 곡을 전체(in 1)로 느끼고 이에 상응하는 지휘를 하여야 한다. 활기찬 현악기들의 forte 시작 이후 또한 forte 로, 그리고 기쁘고 춤곡과 같은 아티큘레이션으로 시작하여야 한다.

*Chorus*

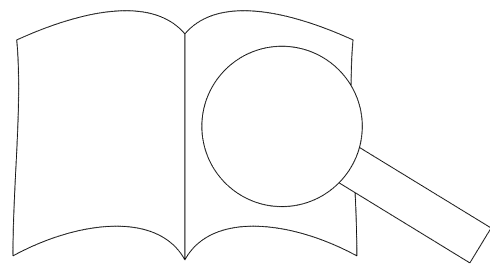
뒤따르는 합창과 오케스트라의 확장된 악장은 두 개의 섹션으로 구성된다. 그리고, 그 화음은 푸가토 동기들에 의하여 중단된다. 71-104마디에서 몇 마디에 걸쳐 연결된, 길게 지속되는 음들을 찾아볼 수 있다. 이 긴 음표들은 이제까지 그레고리안 성가를 다시 상기시킨다. 긴 음표들은 이제까지

이 곡의 후반부 105마디부터 다시 듀엣의 동기가 돌아온다. 123-126마디에서 헨델은 동일한 4마디를 작곡하였다. 이러한 주장의 나타낼 뿐만 아니라, 뒤따르는 예언적인 것은 것이다. 다섯 개의 지속되어진 화음들이 이러한 마지막 생각을 "신다"(Thy God reigneth)

바이올린은 그들의 8분음표와 반보 16분음표의 4분음표에 흥분과 활기를 부여하고 있다. 콘티누오 악기들 16분음표의 4분음표에 비올라는 테너성부를 중복할 뿐 아니라 마지막 종지에서처럼

이 곡은 합창과 오케스트라이다. 그래서 두 개의 건반악기들이 모두 포함 편성 되어야 한다. 1743년 이 곡은 파운데링 병원(Foundling Hospital) 자료의 일부분이 아니며, 사용에 관한 분명한 정보를 가지고 있지 않다. 다른 모든 총주악장들과 성부

이어가야 한다 - 하지만 주의하라: 바이올린을 유지하여야 한다. 정확한 리듬의 조절을 위해서는 in 3로 지휘하기를 권한다. 그 이후에는 in 3로 지휘하기를 권한다. 그 이후에는 in 3로 지휘하기를 권한다. 그 이후에는 in 3로 지휘하기를 권한다.



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

다이내믹 “소리를 높여 다함께 기뻐하여라”(Break forth into joy)라는 가사는 저절로 이 악장을 *forte* 곡으로 규정한다. 아마도 105마디부터의 두 번째 섹션부터, 베이스들이 이제까지의 독창자의 동기를 이어갈 때에, 보다 가벼울 수 있다. 그러나 이어지는 총주의 높은음역에서의 모방적인 도입부들은 분명히 *forte* 를 나타내며(마디 115부터), 이들의 절정은 123-126마디까지의 네 개의 동일한 마디들에서이다.

아티쿨레이션 이 곡의 리듬적인 생동감은 기본적으로 *non legato* 의 아티쿨레이션을 요구한다. 71마디의 소프라노에서 처음 만나게 되는 길게 지속되는 음표들은 서로 분명하게 분리되어야 한다. 바이올린은 반복되는 16분음표들이 잘 들릴 수 있도록 주의하여 *spiccato* 로 연주되어야 한다. 그러나 기본적인 *non legato* 아티쿨레이션에 대한 하나의 예외가 있다. 115-121마디에서 합창은 멜리스마를 *legato* 로 노래하여야 한다. 현악기들은 이 음악을 각 마디를 하나로 묶으며 이를 받쳐줘야 한다.

장식음 제1바이올린을 위하여 끝에서 두 번째 마디에서 트릴을 첨가하는 것이 적당할 듯하다.

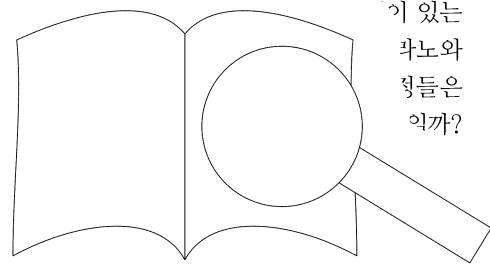
의의 찰스 제넨스는 헨델에게 이 악장의 두 가지 다른 버전을 위한 두 개의 연관된 가사들 1742년과 1743년의 연주를 위해서는 헨델은 이사야 52장 7절, 9절에서 편집된 것 하였다. 두 번째 가사는 언급한 바와 같이, 이사야서의 같은 구절이 사용된 신곡 가져왔는데, 헨델은 이를 후에 솔로버전에 사용하였다. 듀엣과 합창을 독창자들이 본격적인 춤곡을 연주한다: “아름답다 좋은 소식을 전하는 are the feet of Him that bringeth glad tidings). 이 두 개의 버전에 언급 되지 않는다. 전체 합창과 오케스트라의 도입부, 그리고 “소리를 Break forth into joy)는 너무나 아름다운 곡이며, 그리고 기쁨은 이어져 인 된다. 길게 지속하는 음들은 이 기쁨을 위한 이유를 제공한다: “나 (God reigneth).

34b. Air “How beautiful are the feet”

독창버전 1745년에 헨델은 1742/43년의 듀엣과 오케스트라를 위한 아리아로 (No.34c and 대체하였다. 이 아리아는 두 개의 버 No.34d) 많이 사용하고 있다. 알토를 50년 오직 한 차례만 연주되었으며 매우 길고 확장된 악구들로 구성된 “glad”라는 단어의 아름다운 두 마디의 멜 리스마로 마무리 된다. 나는 45년 사이에 연주하였던 g단조의 높은 음역으로 된 소프라노 버전을 한다.

이 아리아트 합창을 위한 가사와는 같지 않다는 것을 다시 한 번 강조하고 싶다. 50년부터 가져왔다. “How beautiful are the feet of them that 아름답다 평화의 소식을 전하는 자들의 발이여)

구 니토르벨로 부분과 이 전에 만들어진 듀엣 버전의 앞부분을 비교하는 것은 표기는 다르지만 헨델은 분명히 이중적인 의미를 가지고 있고 이를 전혀 소개하였다. 아리아에는 목가(Pastor 이 있는 간 춤곡 리듬이 소프라노와 오케스트라 악노와 의 대화체적인 특징이 처음부터 끝까지 이 령들은 의 합창에 대한 동기적인 기억을 되새기게 할 뿐 의까?



음악의 가벼운 성격과 소리의 균형이라는 점을 고려할 때에 나는 현악기들의 숫자를 줄이기를 원한다: 편성  
여섯 대의 바이올린, 세 대의 첼로, 한 대의 더블베이스이면 충분하다. 이 춤곡 악장을 위한 나의  
선택은 첼발로이다.

*Larghetto* 는 침착한 템포를 가리키는 것이며, 급해져서는 안 된다. 또한 느려져서도 안 된다! 템포

음악의 춤곡적인 특징을 표현하기 위하여 가벼운 *forte* 가 적당하겠다. 현악기들이 소프라노를 반주할 다이내믹  
때에는 너무 위축되어서 연주하여서는 안 된다: 작품의 대화체적인 구조는 항상 인지할 수 있어야 한다.

소프라노는 물론 아름답고 선율적인 악구들을 노래한다. 하지만 흔들리는 춤곡리듬도 느낄 수 있어야 아티कु레이션  
하며 이는 소프라노가 매 박마다 주의 깊게 강조하여야 함을 의미한다.

바이올린 성부의 아티कु레이션은 어떻게 정해져야 할까? 원래의 이음줄은 첫 마디와 네 번째 마디의  
두 번째 박에 있는 이음줄 뿐이다. 목가(Pastorale)의 춤곡적인 특징을 나타내기 위하여 나는 붓질  
리듬들을 분리하여 연주하기를 권한다. 그러나 동시에 이러한 아름다운 시작 부분의 선율적인 표현을  
잃어버리지 않도록 하여야 한다 - 그러므로 아티कु레이션은 너무 짧아서는 안 된다.

**Larghetto**

예 28: "How beautiful are the feet" g단조 버전 1-4 마디

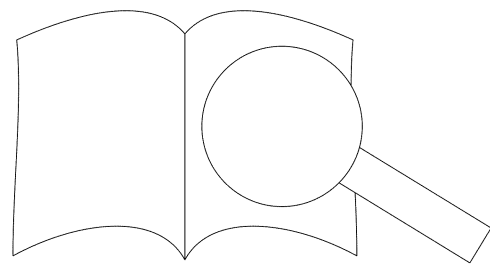
같은 아티कु레이션이 후주부에도 적용된다.

소프라노의 마지막 종지에서 트릴을 추가하는 것이 자<sup>오</sup> 장식음

헨델은 듀엣과 합창을 위하여 만들어진 초기의 버<sup>오</sup> 으며, 전혀 다른 종류 의의  
의 음악을 선택하였다. 합창의 핵심 단어는 " ,라"(Break forth into joy)  
이다. 대조적으로 "소식을 전하는 자들의 아, (be eet of them that preach)의  
가사 그룹을 헨델은 하나의 목가(Pa e)로 e점리듬은 바로 춤곡같은 매력의  
가벼움을 전해준다. 하지만 평화<sup>오</sup> t 전하는 것에 대한 동경 역시 느껴진다.

### 35. Chorus "Their

헨델은 이 가<sup>오</sup> 을 작곡하였다. 첫 번째 버전은 1741년의 자필악보로 버전  
부터 근거히<sup>오</sup> 없는 듯하다(No.34a). 헨델의  
에서는<sup>오</sup> 발은 얼마나 아름다운지요"(How  
연<sup>오</sup> 없을 정도이다. 목가(Pastorale)의 리듬  
역으로 된 인상깊은 마디들은 매우 감탄할  
(the world) 전해져야 할 것을 시사하는 것이다. c  
로<sup>오</sup> 번째 버전에서 그는 테너와 바소 콘티누오 악기들



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

이는 오직 1743년에만 연주되었다. 이 버전은 보다 간결한 작품이며 주로 모방 기법에 의하여 표현되었다. “그 소리가 온 땅에 퍼졌고”(Their sound is gone out)의 가사에 의한 가장 중요한 버전은 합창과 오케스트라를 위한 세 번째 버전이며, 헨델은 1742-1754년까지 이 버전을 연주하였다(No.35b).

**구조** 로마서 10:18로부터의 가사는 이 곡에서 두 차례에 걸쳐 사용되었다. 첫 번째 섹션에서는 신호동기(signal motive)가 확장된 모방적 도입부들과 더불어 소개된다(1-12마디). 뒤이어 모든 성악과 기악 성부들에서 상행하는 음계가 나타나는데 이는 “땅 끝까지”(the ends of the world) 다다른다는 것을 묘사한다(12-22마디). 두 개의 동기는 합창의 두 번째 섹션의 23마디 부터 끝까지에서 다시 나타난다. 여기에서 음계의 동기는 대개 높은 음역에서 병행3도의 성부진행으로 강화된다.

합창과 오케스트라를 위한 다른 곡들과 비교해 볼 때에 이 기악곡은 매우 다르다. 바이올린과 비올라는 화음으로 시작하고 후에 음계동기( scalar motive)를 독립적으로 보여준다. 23마디부터 끝까지에서 헨델은 바이올린과 비올라를 사뭇 다르게 사용하였다. 많은 곳에서 합창성부들과 어떤 때는 독립적으로 움직인다. 이것이 이 음악의 풍성하고 생기발랄한 성격을 전해 준다.

**편성** 합창은 현악기와 콘티누오 악기들, 그리고 두 개의 오보에에 의해 반주되며, 이 반주처럼 소프라노 파트를 중복하는 제한을 받지 않는다. 두 개의 오보에들 각각은 때로는 노래를, 때로는 바이올린 성부를 중복하지만, 또한 독립적 악기들 모두 연주하여야 하며 그들의 울림은 땅 끝까지 이르러야 한다. “땅 끝까지”(go into all lands).

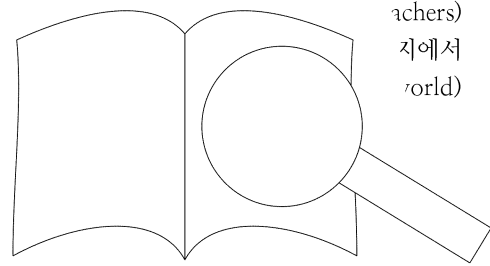
**템포** *A tempo ordinario* 라고 쓴 지시를 읽었을 때 나는 놀라움과 감있게 만들어졌고 열정적인 에너지로 가득차 있어 전혀 일상적이지 않다. “소리”(sound)는 급히 울려 퍼져야 한다. “땅 끝까지”(the world) 가능한 빨리 도달하여야 한다 - 우리는 빠른 템포가 필요하다.

**다이내믹** 현악기의 화음들은 먼저 반주하는 역할을 해야 한다. 하지만 이외에는 합창과 오케스트라를 위한 다이내믹은 *forte*로 시작하며 마지막 섹션들에서 특히 오케스트라는 단지 반주에 그치지 않고 그 힘을 만들어야 한다. 36마디에서는 16분 음표들이 잘 들려야 한다.

**아티큘레이션** 기본적인 *non legato* 가티카의 리듬적인 다양성을 강화하여야 한다. 시작부분의 신호동기는 *marcato*의 동기는 분명한 발음과 함께하는 폭넓은 *non legato*로 연주될 수 있으며 음표들은 마지막 종지로 이끌게 되는데 분명하게 끊어서 연주한다.

**장식음** 현악기와 오보에의 트릴은 작품의 즐거움과 리듬적인 생기를 풍성하게 한다.

이 곡의 춤곡적인, 하지만 또한 동경에 차 있는 소프라노 대조된다. 이 곡의 시작부분에서 “말씀”(The word)의 도입부와 함께 각각 세상으로 향하는 소리가 나온다. 그들의 기쁜 소식은 파도와 함께 된다. 복음을 전하는 것은 압도적인 감동이다. (The word is proclaimed by the angels) (The word is proclaimed by the angels) (The word is proclaimed by the angels)





### 36. Air "Why do the nations rage?"

이 곡에 있어서도 1741년으로부터의 두가지 버전이 전해진다. 첫 번째 버전은 시편 2:1-2로부터의 가사에 붙인 거의 100마디가 확장된 아리아이다(No.36a). 두 번째 버전(No.36b)을 위해서 헨델은 단지 음악의 시작부분만을 채택하였다 - 두 가지 버전은 1-38마디까지는 동일하다. 그는 이제 첫 번째 버전의 두 번째 섹션 대신에 시편 2:2에서 가사들을 가져온 짧은 세코-레치타티보를 작곡하였다. 단순한 현악기들의 화음으로 반주되며 이 레치타티보는 첫 부분의 반복 없이 곧장 다음 합창으로 넘어간다(No.37). 첫 번째 버전은 특히 39-68마디, 75-96마디에서 너무나 멋지고 극적인 음악을 가지고 있기 때문에, 어쩌면 헨델의 생애동안 이 버전이 연주되지 않았을지라도, 나는 이 확장된 버전을 가지고 살펴보게 될 것이다.

이 악장은 세 개의 솔로 섹션으로 구성되어 있다. 헨델은 가사의 첫 절을 두 차례 사용하여 작곡하였다: 먼저 15-37마디의 첫 베이스 도입부에서, 그리고 다시 39마디에서부터이다. 시편의 두 번째 절은 75-96마디에서 이어진다. 베이스는 에너지있는 3화음과 하행하는 8분음표 음계에 의하여 형성된다. 이 작품 전체에서 "분노하며"(rage)와 "꾸미는가"(imagine)라는 단어들과 세 번째 섹션에서 "서로 꾀하여"(take counsel)와 "기름부음 받은 자"(anointed)의 단어들은 콜로라투라에 의하여 표현되어 반영된다. 멜리스마는 대부분 셋잇단음표로 작곡되었고 현악기의 반복되는 16분음표들이 의식 대치되어 있다.

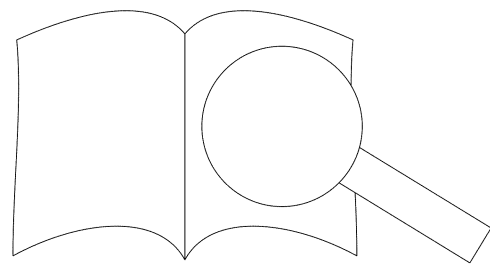
오케스트라는 먼저 리토르넬로로 시작한다; 기악적인 간주부는 세 개의 솔로부 현악기들의 리듬적인 구조는 곡 전체를 통하여 반복되는 음표들 위에 기초한다. 반복하는 16분음표들을 연주하고, 통주저음은 8분음표 반복으로 만들어 16분음표들은 상행하는 분산화음과 선율로 나누어진다. 12마디와 13마디 붙은 16분음표들은 반복되는 리듬적인 패턴을 방해한다. 현악기들이 독창자들을 반주한다.

첼발로가 이 곡의 리듬적인 에너지를 받쳐주는 최선의 편성

이 곡의 연습을 시작하기 전에, 나는 먼저 독창자 독창자는 이 콜로라투라를 빨리 노래할 수 있는지 묻는다. 대부분의 독창자는 이 콜로라투라를 빨리 노래할 수 있지만 어떤 템포가 편안하게 느낀다. 하지만 어떤 템포가 선택되건 간에 이 템포가 적당히 느릴 수 있어야 한다. 격렬한 곡의 성격을 고려할 때 이에 상응하는 기본적인 템포는 *Allegretto* 정도이다.

독창자를 위한 다이내믹은 기본적으로 *piano*로 불려서는 안 되며 에너지가 있어야 한다. 현악기들은 공격적인 *forte*로 시작해야 한다. 베이스를 위한 독창자는 간주부와 28-29마디와 같은 짧은 부분에서도 항상 *forte*로 연주해야 한다.

이 음악의 리듬은 *scato*로 연주되어야 한다. 베이스는 바이올린의 트릴과 같은 음형(12-13마디)과 4마디의 16분음표들로 짜지어진 쌍들에서 연주되어야 한다. 35마디와 60-61마디에서



PROBE-PARTITUR Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

각기 첫째 박과 둘째 박 위에서 두 개의 짝지어진 8분음표를 연결할 수 있으며 이는 셋째박에서 슬러가 붙은 세 개의 8분음표들이 뒤따른다.

예 29: “Why do the nations rage?” 마디 60-63/2

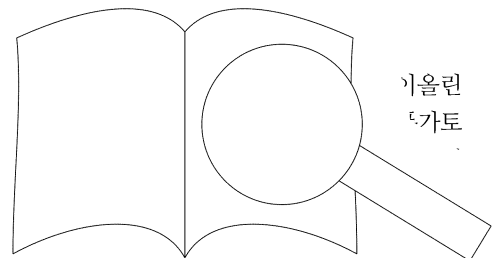
장식음 많은 장식이 있는 콜로라투라 악구들을 고려할 때에 베이스를 위해서는 추 않다. 제1바이올린은 시작하는 리토르넬로의 끝부분의 붓점붙은 우 있겠다(14마디).

의의 하나님의 사자들이 열정적으로 “땅끝까지”(unto the ends) 사한 이후에 찰스 제넨스는 시편 2:1-2로부터의 가사를 선택하여 는 이교도들의 저항을 표현하였다. “어찌하여 열방이 분노하며”(Why do the nations rage?)의 질문을 던지기 보다는 헨델은 이를 위하여 본격적인 반란, 부 을 내에 올리는 것을 선택 하였다. 오케스트라 성부의 각각의 악기들, 으로 상승하며 옥타브와 이음줄들과 함께 마치 무엇을 전복시키 에 운다. 베이스성부의 시작부분에서는 3화음과 거의 왕과같은 위엄 을 보여주는 듯하다. 그들의 분노, 에서 반영된다. 끝부분에서 베이스는 단지 두 개의 긴 음표로써 하는 것에 대한 외침을 강화한다. 성난 합창이 이 외침에 즉시 응

37. Chorus “Let us break asunder”

구조 이 곡 성되었다. 각 섹션들은 “우리가 맨 것을 끊고”(Let us break...)의 기 악구들로 시작되며, 이는 “그 결박을 벗어버리자”(and cast away) 고방동기들은 높은 음역에서 내려오며 가사를 앞으로 급히 몰아세운다. 행하는 4분음표들로 시작하며, 당김음이 있는 상행도약과 16분음표로 된 악구가 뒤따른다. 네 번째 부분은 54마디로 시작하며, 이 악구 역시 단지 현악기, 모방악기와 푸가토를 연주하면서 다

합창성부들을 중복하며 비올라들은 자주 독립적인 성부를 가지는데 이들은 작품의 구조적 기구(9마디, 34마디)와 모방적 악구를 연결시킨다. 푸가토 동기의 도입부를 가진다.



이올린  
푸가토

두 건반악기 모두 합창과 오케스트라에 의한 격렬한 움직임을 반주하여야 한다.

편성

제시된 *Allegro*를 따르자면, 매우 빠른 템포로 시작하기 쉽다. 하지만 뒤따르는 16분음표의 콜로라투라 악구들은 분명하여야 한다. 그래서 너무 빨라서는 안 된다!

템포

합창성부의 높은 음역에 주어진 모방적인 동기들과 바이올린의 중복 등은 헨델이 첫 마디부터 매우 극적인 *forte*를 기대하였다는 것을 의미한다. 나는 푸가토 동기(*and cast away*)를, 합창이 뒤에서 콜로라투라 악구를 자연스러운 흐름 가운데 노래할 수 있도록 가볍게 시작하기를 권한다. 콜로라투라 악구는 항상 두 마디의 길이를 가지는 상행하는 동행진행으로 작곡되었다. 각각의 그룹 내의 마지막 푸가토 도입부가 지난 후 종지를 향한 가벼운 *crescendo*가 이 악구들 내의 화성적인 긴장을 높여줄 수 있다(19, 41, 49마디로부터). 오케스트라는 이 후주에서 이 극적인 작품의 거친 마무리를 경험할 수 있게 만들어야 한다.

다이내믹

*Allegro e staccato* - 이는 아티큘레이션 지시와 템포기호가 합쳐진 매우 드문 표기이다. 이 표기는 짧은 아티큘레이션과 모든 "Let us break" 도입부에서 합창단원들이 분명하게 자음을 인식하는 것을 의미한다. 헨델은 모든 푸가토 동기들의 3화음들에서 바이올린과 비올라를 위한 *marcato* 표기 추가하여 적었다. 이 *marcato* 표시들은 이 곡 전체를 통하여 바이올린과 비올라에서 "결박 버리자"(*and cast away*)의 가사와 연관되어 나타난다. 합창 또한 세 개의 4분음표들을 같이 끊어서 노래하고, 이어지는 단6도 도약을 *staccato*로 노래하여야 한다. 리듬의 명기 위해 하행하는 콜로라투라 전의 이음줄로 이어진 16분음표를 아래와 같이 끊어



예 30: "Let us break their bonds" 마디 10-11

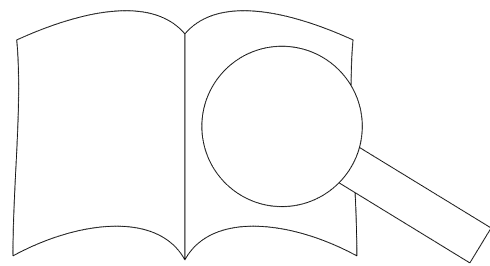
섬세한 리듬을 가진 푸가토 섹션을 위한 연습시간을 충분히 확보하라. 37마디에서의 테너와 소프라노의 *stretto* 도입부들을 주의하라. 멜리스마가 매우 중요한데, 합창 각 성부 간에서 뿐만 아니라 합창 성부와 오케스트라 사이에서도 마찬가지이다.

종지의 강조를 위하여 22, 43, 53, 58, 그리고 68마디에서 테너와 소프라노 성부에 트릴을 추가할 수 있다.

장식음

헨델은 극적인 장면을 작곡하였는데, 이는 서로 피하여 여호와와 그의 기쁨 부음 받은 자를 대적하며"(*and cast away*)를 다루었다. 이제 왕들은 반란을 위하여 백성들을 외쳐 부르고, 파트에서, 그리고 모두 함께 즉시 응답하고 미친 듯이 날뛰었다. 푸가토 도입부에서, 이 단지는지에 대하여 경멸적인 방법으로 묘사하였다. 작품의 흐름이 이어지는데, "벗어버리자"(*cast away*) (35-37마디)의 *stretto* 도입부에서 모든 성부들의 교대로 이끌어진다. 외침이 세 번 더 새롭게 시작되는데, 백성들은 말 그대로 기진맥진하게 단계를 마무리한다.

의의



Recitativo “He that dwelleth in heaven”  
 38. Air “Thou shalt break them”

레치타티보

아리아 “주께서 높은 곳으로 오르시며”(Thou art gone up on high)에서 처음으로 “적”(enemies)에 대하여 언급되었었다. 베이스 아리아 “어찌하여 이 땅의 왕들이 분노하며”(Why do the nations rage?)에서는 “우리가 그들의 맨 것을 끊고”(Let us break their bonds)의 합창과 마찬가지로 적들이 그들의 저항을 자신있게 드러내 보인다. 적들에 대한 응답은 테너와 바소 콘티누오를 위한 레치타티보에서 풍부한 표현의 높은 음역에 나타난다. 승리를 전하는 의기양양한 성격을 가진다 - “하늘 보좌에 앉아계신 분께서 웃으시며 주께서 그들을 비웃으시리로다”(He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn).

테너는 적들을 향하여 격한 감정으로 forte로 대하여야 한다. 한 대의 첼로와 한 대의 트롬본, 그리고 쳄발로가 또한 함께 forte로 반주하여야 하며, 길게 늘어진 화음들 대신에 단음으로 연주한다. 다음 악장은 즉시 이어져야 한다. 나는 레치타티보의 마지막 마디를 이미 연주하고 휴지 없이 이어갈 것을 권한다.

버전 1742년과 1743년의 초연 때에 헨델은 확장된 레치타티보를 먼저 작곡하여 “break them ...” (No.38b) 의 가사가 포함되어 있었다. 1745년 이후에는 이 레치타티보를 삭제하고 아리아로 만들어졌다(No.38a).

아리아(Air)

구조 전주부 이후에 헨델은 시편 2:9의 구절 전체에 두 차례의 리듬들과 하행하는 옥타브 도약과 더불어 테너는 에너지있는 두려움으로 “저는 돌과 벽돌”(stone and brick)과 “질그릇”(potter) 단어들은 항상 멜리스마로 묘사되었다.

바이올린의 핵심 동기는 무엇인가? 이 동기는 헨델의 교사하였다. 이의 강력한 리듬이 작품 전체에 영향을 미친다. 바이올린은 이 동기를 연주하는 많은 아리아들에서 그들은 단순하게 반주의 기능을 가질 수 있다. 이 동기는 성부를 리듬적으로, 그리고 화성적으로 받쳐주는 역할을 한다. 이 동기는 오케스트라 그룹이 자신만의 독립적인 동기적 중요성을 갖는다. 전주부의 첫 부분은 이 동기를 내던지는 모습을 강화한다. 5마디의 상박부터 콘티누오 악기들이 이 동기를 받쳐준다. 이 동기는 하강하는 단식의 동기(lamento motive)를 연주한다. 그리고 이어지는 이 동기는 높은 음역으로 상승하며 10마디에서 헤미올라적인 종지의 카운터 리듬을 형성한다.

예 31: “Thou shalt break them” 마디 1-10

반음계적으로 하강하는 선율, 이의 전위(inversion)와 함께 관계된 성부진행이 작품 전체동안 바소 콘티누오 파트에 영향을 미친다. 44-48마디에서 탄식의 동기가 이제 모든 현악성부에서 상행하는 방향으로 작곡되었다.

활기찬 음악과 테너의 높은음역을 고려할 때에 나는 바이올린, 첼로, 그리고 더블베이스 전체를 사용하기를 권한다. 이 곡의 리듬적인 활력을 강화하기 위하여 첼발로가 사용되어야 한다.

원래의 지시는 *Andante* 이지만, - 이는 오히려 빠른 템포를 의미한다 - 이 곡은 단호하게 앞서서 걷는 듯한 성격을 가지고 있어서, 너무 빠른 템포를 택하여서는 안 된다. 동시에 테너의 다양한 리듬으로 된 멜리시마들은 정지된 상태가 아니라 위급한 상태로 느껴져야 한다.

“네가 그들을 깨뜨림이여”(Thou shalt break them)와 “네가 부수리라”(Thou shalt dash them)는 힘있는 표현이기에, 테너에게 높은 수준의 강도를 요구한다. 현악기들은 *forte* 로 시작하여야 한다. 이들은 테너를 반주할 때에도 분명하게 들릴 수 있어야 하고 이는 현악기들이 최소한 *mezzo forte* 로 연주하여야 함을 의미한다 - 물론 강한 소리의 테너를 사용한다는 전제에서이다.

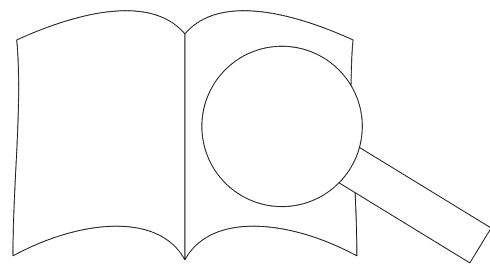
테너는 단호한 에너지를 가지고 노래해야 하며, 멜리시마에서 16분음표는 분명하게, 또한 너무 사용은 피하고, 넓은 도약음정은 분리시켜야 한다. 전주부의 현악성부에서는 원래의 이음표 *marcato* 표시가 내던지는 동기(flinging motive) 위에서 보인다; 이에 상응하는 음표가 아니라 확실한 *marcato* 로 연주되어야 한다. 또한 악기들이 테너를 반주할 때 짧게 연주하는 것을 피해야 한다. 모든 헤미올라 중지들은 분명한 카운터 악센트 한.

테너와 바이올린에서 헤미올라 리듬의 마지막 카운터 악센트는 트릴이지만 테너의 끝에서 두 번째 마디에서는 트릴 대신에 낮은 g#음에 마무리하는 것도 매우 좋아 보이고 적절한 듯하다.

헨델은 왜 하나님의 파괴적이고 냉혹한 힘에 대하여 이와 같은 방법으로 곡을 붙였을까? 그는 처음에 작은 레치타티보하게 간주하여, 이를 확장된 아리아에서 펼쳐놓는 것처럼 만든 것이 단지 하나님의 파괴적인 힘을 보여주기 위함이었다. 때문에 다른 해석을 제안해본다.

시작하는 리토르넬로에는 헨델의 동지에서 하나님의 전능하신 힘이 표현되었다. 탄식의 동지에서는 하에게 하기 위하여 그의 아들을 보내심을 돌아보게 된다. 바이올린 상승한다 - 이는 하나님의 아들이 하늘로 올라가신 것을 상징한다 이들의 카운터 리듬은 결론적으로 그가 하나님의 우편에 자리 잡았다.

아마도 이러한 고일 수 있다. 그러나 나는 헨델이 자기 자신을 작곡가로 본다. 이는 기독교적 신앙으로서, 어쩌면 헨델은 탄식의 동지를 인식하지 못한다. 그러나 그는 천재적인 방법으로 하나님의 “부수는”(dash them in pieces) 것에 한정되지 않고, 고통, 죽음, 그리고 부활은 하나님의 승리이다. 이에서 찬미된다.



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

### 39. Chorus “Hallelujah”

이렇게 잘 알려진 곡을 정말로 분석하여 살펴보아야 하는가? 이는 꼭 필요하고 할만한 가치가 있다고 생각한다.

구조 찰스 제넨스(Charles Jennens)는 이 곡을 위하여 요한계시록으로부터 세 구절을 함께 모았다.

“할렐루야, 주 우리 하나님 곧 전능하신 이가 통치하시도다”(Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth)(요한계시록 19:6)

첫 세 마디에서 현악기들만이 핵심 동기를 보여준다. 성경에서는 “할렐루야”(Hallelujah)라는 단어가 단 한차례 언급되지만, 헨델은 이 단어를 시작 부분에 다섯 차례 사용하였다. 현악기들은 합창에 대하여 반마디 후 도입부로 응답하고 전체 악구는 한 음 위에서 반복된다.

“전능하신 이가 통치하시도다”(for the Lord God Omnipotent reigneth)의 가사들에는 상승하고 이어서는 하행하며 한 옥타브 도약으로 이어지는 선율선을 소... 이러한 선율들은 합창과 현악기들을 위해 유니즌으로 곡이 만들어졌고 가진다. 이 찬미가에 네 번의 할렐루야 외침이 응답하는데, 처음으로 팀... 이는 두 차례 더 나타난다. 22마디 이후에 찬미가는 세 번 나타나고 리듬 속에 끼워 넣어져 있다. 마지막 찬미가가 노래 될 때에 알토... 제1트럼펫에 의하여 중복된다(29-32마디).

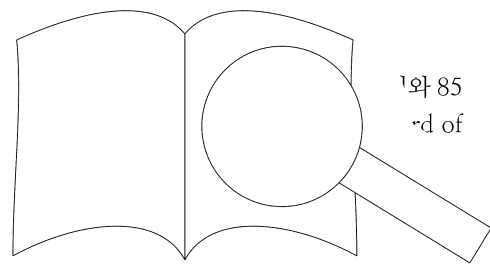
“세상 나라가 우리 주와 그의 그리스도의 나라가 되어...”(The Kingdom of this world is become the Kingdom of our... and ever)(요한계시록 11:15)

이 곡의 후반부는 34마디에서 “the... ”이러진 낮은 음역의 화음들로 시작되며 이어서 “the Kingdom of our... ”트라 전체가 높은 음역에서 뒤따른다. 이 화음들은 “and He shall... ”가지는 푸가토가 뒤따른다. 넓은 보폭을 가지는 음정들에 의한 활... 오 악기들에서 시작하여 소프라노로 상행하여 진행한다; 각각의 합창성부... 에 의하여 중복된다.

“만왕의 왕이...”(Kings, and Lord of Lords)(요한계시록 19:16)

이 새... 부터 세 차례 걸쳐 가사 전체를 4분음표 상박과 더불어, 그리고... 래한다. 매번 도입부마다 음역이 위로 높아지고 트럼펫에 의하여... 헨델은 이전의 구절인 “forever and ever”와 “Hallelujah”에 의한 음악적... 다에서 이전의 41마디의 푸가토가 단지 세 번의 도입부와 더불어 돌아오고,... 린과 트럼펫에 의하여 높은음역에서... “King of Kings... rds”의 길게 지속된 음들을 테너와...

...지막 섹션은 기본적으로 합창과 오케스트라... 서는 푸가토 동기가 두 번에 걸쳐 베이스에 돌... rds” 악구는 긴 음표들 없이 높은 성부들에 나타...



1와 85  
rd of

독자적인 16분음표 악구들로 더불어 리듬적인 강도를 강화시킨다. 마지막 종결 악구에서 "forever"와 "Hallelujah"의 동기가 다시 나타나며 이번에는 각 네 차례 나타난다. 길게 지속되는 종지의 화음은 이 곡 시작 부분을 리듬적 확장(rhythmic augmentation)을 통해 기억하게 한다.

합창, 현악, 오보에와 콘티누오 악기들 이외에 두 대의 트럼펫이 함께하며 오라토리오에서 처음으로 편성 팀파니가 등장한다. 두 가지 건반악기들 모두 당연히 전체 편성의 앙상블에 포함되어야 할 것이다.

헨델의 *Allegro* 표시는 분명하다 - 우리는 빠른 템포를 선택하여야 한다. 이 곡은 축제와 같이 다루어 지는 곡이다. 매우 빠른 템포를 선택하고 싶은 유혹에 빠질 수 있다. 하지만 "Hallelujah"는 또한 의기양양하면서도 위엄있는 성격을 가지고 있기에, 나의 충고는 너무 빠른 템포를 사용하지 말라는 것이다.

합창과 전체 악기들이 편성된 오케스트라를 위한 헨델의 곡 쓰기는 기본적인 다이내믹으로써 *forte* 다이내믹을 시사한다. 하지만 우리는 차별화하여야 한다.

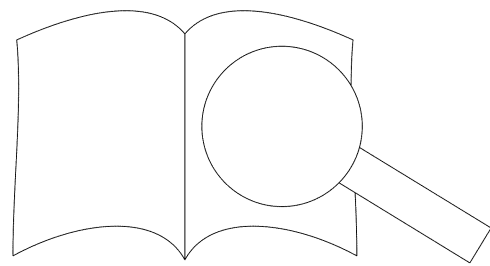
34마디의 "the Kingdom of this world"에 주어진 낮은 음역은 *piano* 를 권한다. 이렇게 연주하면 "Kingdom of our Lord"의 높은 음역에서의 연주를 인상적인 *forte* 로 대조적으로 만들 수 있다. 51마디의 "King of Kings"의 새로운 가사는 낮은 음역에서 시작하여 점차 높은 음역으로 상승한다. 헨델은 분명히 강도를 상승시키기를 원했다. 나는 *mezzo forte* 로 시작하여 다이내믹을 지속적으로 높이길 권한다. 78마디 이후의 이 곡 마지막 부분에서 바이올린은 진정한 *forte* 가기를 위하여 격려되어야 한다. 그들은 16분음표의 선적인 패시지와 더불어 전체 앙상블 더욱 풍부하게 한다.

Hallelujah 합창을 위한 적절한 아티콜레이션은 찾는다는 것은 그리 어렵다. 오케스트라는 분명한 *non legato* 로, 하지만 결코 *staccato* 로 연주하지 않는다. 이 곡은 절대로 본연의 장엄한 성격을 잃어버려서는 안 된다. "for ever and ever"에 주어진 찬미가는 분명하게 분절되는 자음들을 가져야 하지만, *staccato* 로 노래하고 연주하여야 한다. "and He shall reign forever"는 나는 넓게-끊어진(broadly-detached) 4분음표를 권한다.

43마디의 베이스파트에 있는 하나의 트릴은 이 곡 내에서는 찾아볼 수 없다. 트릴 대신에 나는 45, 48, 그리고 50마디에서, 그리고 소프라노에 적혀있는 리듬(♩ ♪ ♫)과 같은 리듬적 동기를 사용한다. 트릴을 사용하지하기를 권한다. 나의 견해로는 이 곡 끝의 붓점리듬은 장식음의 역할을 한다. 리듬의 명료성을 지키기 위하여 어떠한 추가적인 장식도 사용하지 않는다.

요한계시록으로부터 영감받은 주제로는 하나님을 위한 영원한 찬양은 아니다. 이 구절들은 그보다 더 할 수 있으며 "Hallelujah"는 단지 한 번만 나타난다. 헨델의 음악은 (forever and ever) 반복하여 "할렐루야"(Hallelujah)를 반복하는 찬미가였다.

"or the Lord God omnipotent reignet" or the Lord God omnipotent reignet  
사람들이 "할렐루야"(Hallelujah)를 외



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

“세상 나라가 우리 주와 그의 그리스도의 나라가 되어; 그가 세세토록 왕노릇 하시리로다”  
(The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord and of His Christ; and  
He shall reign forever and ever). 왕국이 건설되었고 주께서 영원히 다스리신다: “할렐루야”(Hallelujah)

“만왕의 왕”(King of Kings and Lord of Lords)께서 영원히 다스리신다는 것은 긴 음표로 상징되고,  
폭넓게 확대된 곡의 음역과 모든 악기들이 포함되는 것은 그의 통치권이 우주의 경계에까지 이르렀음을  
보여주는 것이다: “할렐루야”(Hallelujah)

할렐루야 합창과 함께 오라토리오의 제 2부가 마무리된다. 이 곡은 모든 적들과 죽음까지도 이기신  
하나님의 승리를 축하한다. 이 곡은 장엄하기도 하고 또한 감격적이기도 하다. 우리가 아무리 외쳐도  
충분하지 않다: “할렐루야”(Hallelujah)





### 제 3부

#### 40. Air "I know that my Redeemer liveth"

장엄한 할렐루야 합창이 끝나고 헨델은 메시아의 제3부를, 결정적인 확신과 친밀감이 독특한 방법으로 결합되어 표현된 아리아로 시작하였다.

아리아의 가사는 욥기 19:25-26에서 가져와서 고린도전서 15:20과 결합하였다. 헨델은 이 곡을 세 부분의 독창 파트로 나누었고, 이 세 부분은 기악 간주부에 의해 중단되며 시작과 끝부분에 오케스트라의 리토르넬로가 자리잡고 있다.

전주부에서 바이올린은 먼저 핵심주제를 소개하고, 콘티누오 악기들과 서로 모방하며 이어진다. 10마디와 11마디에서 우리는 처음으로 반복하는 붓점리듬의 음표들에 의한 동기를 만나게 된다. 이 동기는 작품 전체에서 보인다. 전주부를 종결짓는 종지 전에 바이올린은 낮은음역에서 높은 음역으로 상승한다. 이 동기는 63마디와 64마디에서도 소프라노 파트에서 나타난다. 이러한 상승하는 선율의 가사와 관련된 의미는 141-147마디에서 인상깊게 이해할 수 있게 된다. "이제 그리스도께서 죽은 자 가운데서 다시 살아나사"(For now is Christ risen from the de

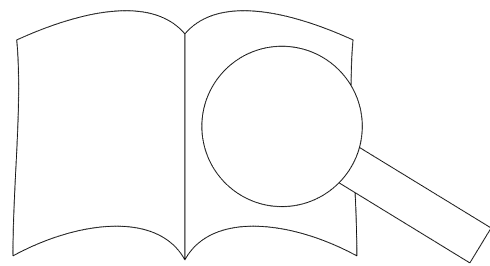
첫 번째 솔로부분에서 헨델은 욥기의 첫 구절에 세 번 곡을 부쳤다. 소프라노는 핵심주제, 악기들과 서로 교대로 이어진다. 두 번째 섹션은 욥기서의 두 번째 구절에 손 매우 높은음역으로 진행하다가, 또한 낮은음역으로 내려온다(75마디 이후) 올린에 붙여진 이 두 번째 구절은 첫 섹션으로부터의 핵심주제에 의 (92마디, 111마디 이후). 세 번째 섹션에서 헨델은 고린도전서로부 "잠든 사람"(sleep)과 "살아나셔서"(risen) 단어들에 각기 다른 전주부의 짧은 버전을 사용하며 곡을 마무리한다.

이 곡은 커다란 확신을 묘사하고 있지만, 무엇보다도 성 나는 여섯 대의 바이올린과 세 대의 첼로, 그리고 한 대의 더블베이스 다양한 화음들로 반주하여야 한다.

*Larghetto* 라고 쓰인 원래 지시가 정확히 내기 하지만 너무 느려져서는 안 된다. 한 빠르기로 템포가 정해져야

모든 독창자들에게 이 곡은 독창곡들과는 달리 이 곡에서 소프라노 독창자는 이 곡과의 개인 소리 나야 하겠지만, 무엇을 표현하기를 원했는지 분명히 이해하여야 한다. 소프라노는 로써 시작한다. 이는 분명한 *forte* 시작을 시사하는 것이며, 이것 인 강도가 될 수 있다는 것을 시사하는 것이다. 두 번째 섹션에서 "내 (and tho' worms destroy this body)이 표현은 헨델은 소프라노를 상행하는 음적으로 유지되어야 한다. 112마디의 시 첼로 한 대와 더블베이스 한 대의 반주만

획 도된 다이내믹의 대조가 분명하다: "이제 그리스. 단어들은 분명한 *forte*를 요구한다. "sleep"이라는 다. 이는 종지부의 *Adagio* 종지에서도 적용된다.



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

자필악보에는 바이올린과 콘티누오 악기들을 위한 다이내믹 기호들이 예외적으로 많이 사용된 것을 보게 된다. 이곳에서는 *forte*와 *piano*가 교대되는 것이 매우 분명하게 표기되어 있다. 아리아의 시작부분에서 *forte*가 빠져있는 듯 보이는 것은 22마디에서 자필악보에 *piano* 표기가 쓰인 것으로부터 간접적으로 이끌어진다.

이 아리아에 기보된 리듬이 어찌 연주되어야 하는지에 대한 종류와 방법은 문제가 많다. 5마디부터 악기들은 자주 세 개의 8분음표를 가진다. 어떤 곳에서는 동등한 8분음표로 되어있고 다른 경우에는 붓점이 붙어있다. 이 세 개의 8분음표들을 우리는 이 전체 아리아에서 만나게 된다. 자필악보도 두 경우 중에 헨델이 어떤 것을 선호했는지에 대해서, 그리 결정적이지는 못하다. 바로크 연주관습을 따른다면, 우리는 이 두 가지 변형된 리듬을 통일시켜야 한다. 아니면 그냥 그렇게 기보된 대로 연주 하여야 하는가? 더 나아가 14마디에서는 바이올린에 셋잇단음표가 사용되었다. 이는 또한 다른 장소에서도 그렇게 나타나야 하는가? 그리고 붓점리듬은 진정으로 기보된 대로 연주하여야 하는가?

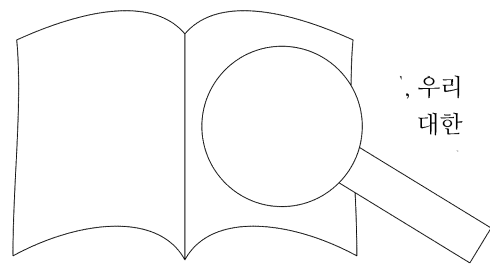
이 문제들을 위한 해결책을 찾기 위하여 우리는 먼저 음악의 성격에 관심을 가져야 예수께서 부활하셨다는 것을 확신있게 표현하고 있다. 동시에 또한 육체를 찢고 언급(worms destroy this body)과 잠든 사람들(those that sleep)에 대한 성악색션의 전주부에서 붓점리듬(♩ ♪)을 기쁨의 표현으로 느낄 수 있다. 97 이 붓점리듬을 “and tho’ worms”의 단어들과 연관하여 다섯 마디 있다. 이곳에서 표현되고 있는 것은 기쁨의 느낌은 전혀 아니다. 후 “잠든 사람들의 첫 열매가 되셨도다”(the first fruits of the 이 곳에서 또한 음악은 기쁨의 표현을 우선적으로 하지 않고 진정시키는 듯한 성격을 가지고 있다.

물론 우리는 이 아리아를 매우 다양하게 이해할 수 있다. 확실하면서도 안식을 전달하는 위로의 분위기를 만든다. 이 분위기를 만들어 주기를 가장 잘 연결시키고 있다. 때문에 나는 개인적으로 소프라노와 콘티누오 악기들을 셋잇단음표로 연주하는 것을 지지한다(예 32).

이 작품의 선율적인 성격은 매우 부드럽고 조용하다. 그러나 요람이 흔들리는 듯한, 춤과 같은 리듬은 항상 생동감 있고, 악기들이 반복되는 셋잇단음표를 연주할 때에는 (97-101마디처럼), 첫 박을 *Jin.* 로 이어가도록 하여야 한다.

장식법 자필악보에는 장식음이 보이는데, 이는 표기되지 않은 상응하는 곳에서도 동일하게 나타나면 바이올린을 모방하는 마디들에 있는 콘티누오 악기들은 어떻게 해서 바소 콘티누오에는 근본적으로 장식음이 표기되어 있지 않다는 것을 장식음을 첨가하는 것을 찬성한다. - 그렇지 않을 경우 마디들이 3부를 위해서도 마찬가지이다. 소프라노가 바이올린에 응답할 때마다, 노래하여야 한다(29, 31, 33마디). 트릴은 또한 소프라노와 악기를 위하여 될 수 있다. 매우 개인적이고 신중하게 장식음의 적용은 전체의 *Adagio* 장식음 없이 단순하게 유지되어야 할 것이다.

“(I know) - 이 가사와 더불어 소프라노: “내 육체가 다 찢은 관념에서 살아계심을”이 아니라 여기서 말하는 것은 주관적인 표현이다. “내 육체가 다 찢은 관련된 모순되는 생각에도 불구하고 이 신앙고백; 신앙의 근거는 “이제 그리스도께서 살아나셔서”(나타난다. 이것은 희망의 징후이며 위로의 선물이다. 우리 대한



**Larghetto**

Violino I, II

Soprano

Basso continuo

15

I know that my Re - deem - er  
 Ich weiß, dass - mein Er - lö - ser

22

liv - eth, and that He shall star -  
 le - bet und dass er er - sol -

30

lat - ter day  
 Jungs - ten Tag

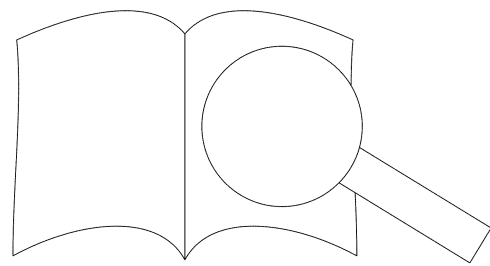
37

Re - deem - er liv - eth, and that He shall  
 Er - lö - ser le - bet und dass - er - er -

45

at the lat - ter day up on - the earth,  
 - am - Jungs - ten Tag auf die - ser Erd,

"I know that my Redeemer liveth" 마디 1-53/2



PROBE PARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

### 41. Chorus “Since by man came death”

**구조** 이 곡은 두 개의 부분으로 분명히 나누어져 있고, 각 부분은 두 개의 대조되는 섹션으로 구성되어 있다. 두 부분에서 각 첫 섹션은 *a cappella* 로 노래하고 대개는 단성음악적으로 진행한다: 두 번째 섹션은 각각 오케스트라가 도입된다. 이 곳에서도 합창은 화음으로 시작하지만, 부활을 묘사하는 상승하는 음형들이 나타난다(14마디와 15마디에서의 소프라노와 베이스, 28마디와 29마디에서의 베이스).

많은 곳에서 악기들은 합창성부를 중복한다. 하지만 대부분 이들은 독립적이며 상승하는 화음들과 음형들, 특히 8분음표의 추가등에 의하여 음악의 리듬적인 에너지를 풍부하게 한다. 후주부에서 주도하는 성부는 바소 콘티누오의 상승하는 선율이다.

**편성** 파운들링 병원 버전에서는 오보에가 작품 전체에 기보되었다. 소프라노와 함께 연조 (intonation)을 위해서는 도움이 될 수 있다. 하지만 두 개의 *Grave* 섹션에서의 *a c* 자신의 독특한 음색을 잃게 된다. 나는 오보에는 단지 *Allegro* 섹션에서만 사용 전체 편성 때는 바순과 함께 받쳐줘야 한다고 생각한다. 의도적인 대조는 건반악기이다. *Grave* 섹션에서는 먼저 오르간이 첼로, 더블베이스 각 한 대와 더불어 두 *Allegro* 섹션을 강화하기 위하여 쓰여야 한다.

**템포** 자필악보에 *Grave*와 *Allegro*의 대조적인 성격의 지시가 분명히 같게 유지할 것을 주의하여야 한다. 반대로 *Allegro*의 마

**다이내믹** 의도된 대조는 분명해야 한다. *a cappella* 섹션은 *piu* 섹션은 *forte*로 즉시 터뜨리듯 해야 한다.

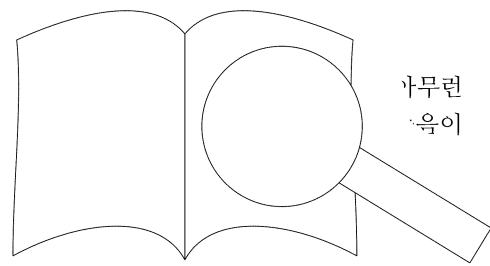
**아티큘레이션** 아티큘레이션 또한 특징적인 대조를 나타내어 *legato*로 노래하고 *Allegro* 섹션에서는 전체 앙상블이 활기찬 *r*

**장식법** 원래의 장식음들은 기보되어 15, 30, 33, 그리고 36마디의 붓점붙은 4분음표에 첨가 될 수 있

**의의** *Grave* 섹션에서 그는 가장 슬픔의 동경 *gemindert*. 여기서는 반음계적으로 위쪽으로 상행하고 있다. 6마디와 22마디는 “죽음”(death)과 “죽다”(die)라는 핵심단어들과 함께 한탄하는

화음의 교대와, 기악성부의 생동감이 상승하는 선율선과 함께 환호하며 나타내고 있다. 이곳에서의 핵심단어는 “사울 얻으리라”

*Grave*와 *Allegro* 섹션이 서로 연결되는 이 없고 아무런 음악적 연결부(bridge)도 없다. 그러나, 의심의 여지없이: 죽음 후에 삶이 뒤따른다



아무런 음악이

## 42. Accompagnato "Behold, I tell you a mystery"

이 짧은 베이스 레치타티보는 현악기에 의해 반주된다. 시작 부분의 "비밀"(mystery)과 "잠자다"(sleep)에 대하여 언급할 때에 베이스는 자신의 예언을 *piano* 로, 그리고 보다 느린 템포로 시작하여야 한다. 그는 이 곳에서 자신의 단어들을 레치타티보 스타일로 자유로운 템포로 노래할 수 있는 가능성이 있다. 반주하는 오케스트라의 길게 유지된 화음들은 *piano* 로 연주하고 오르간이 받쳐준다.

5마디부터의 중간부분은 "순식간에"(in a moment) 단어에 주어진 부분부터 음악은 아주 갑작스럽게 바뀐다. 베이스 동기의 리듬은 현악기에서 세 차례 응답되고, 세상 끝날 때에 울려 퍼지는 "나팔"(last trumpet) 소리를 묘사한다. 트럼펫의 소리가 크기 때문에 베이스와 현악기들을 위한 다이내믹은 *forte*이어야 하고 아티큘레이션은 분리되어야 한다. 이러한 리듬적인 동기들의 모방적 진행을 고려할 때, 나는 이곳에서 엄격하게 템포 내에서 머물러야 한다고 생각한다. 시작부분의 레치타티보 스타일의 *piano* 섹션으로부터 *a tempo* 와 *forte* 마디들로의 경과구는 순식간에 이어져야 한다 - 최후 심판의 날은 사전 경고 없이 시작된다. 나는 5마디부터의 중간부분부터는 8분음표를 지휘하기를 권한다. "마지막 나팔"(last trumpet)이 다음 악장에서 즉시 시작되기 때문에 마지막 종지를 지연시켜서 사용하지 말아야 한다.

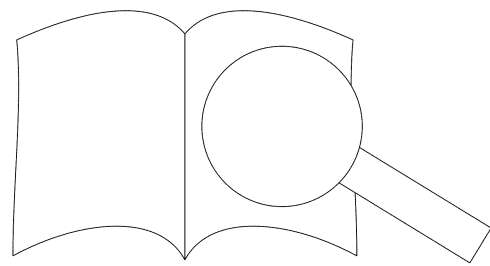
## 43. Air "The trumpet shall sound"

이 곡은 세 부분으로 구성되는 구조의 전형적인 *da capo* 아리아이다. 이 오라토리오의 시작 부분에서 트럼펫과 오케스트라는 밀도있는 대화로 나아간다. 첫 번째의 단어는 긴 멜리스마로 표현된다. A 섹션의 두 번째 부분 (and we shall be chang'd)의 단어들은 다른 동기들과 트럼펫에 의해 다양한 방법으로 반주된다.

주된 섹션에서(A, 28-56마디) 헨델은 전체가사를 많은 반복들과 성악 섹션들은 베이스, 오케스트라 그리고 트럼펫이 교대로 나타낸다. 이어서 트럼펫과 오케스트라는 밀도있는 대화로 나아간다. 첫 번째의 단어는 긴 멜리스마로 표현된다. A 섹션의 두 번째 부분 (and we shall be chang'd)의 단어들은 다른 동기들과 트럼펫에 의해 다양한 방법으로 반주된다.

음악적인 동기들과 가사들 간의 관찰할 수 있다. "죽은 자들이 다시 살아날 때"(The trumpet shall sound)의 가사에 붓점붙은 리듬 패턴은 "우리가 변화하리라"(and we shall be raised)의 가사들은 이미 짧고 상행하는 선율로 곡이 불어넣어진다(32-34마디). 하지만 "우리가 변화하리라"(and we shall be raised)의 가사들은 이미 짧고 상행하는 선율로 곡이 불어넣어진다(32-34마디). 하지만 "우리가 변화하리라"(and we shall be raised)의 가사들은 이미 짧고 상행하는 선율로 곡이 불어넣어진다(32-34마디). 하지만 "우리가 변화하리라"(and we shall be raised)의 가사들은 이미 짧고 상행하는 선율로 곡이 불어넣어진다(32-34마디).

(B, 157마디 상박부터 213마디까지)에서 "부패할 자들/썩지 아니할 것으로"(corruptible/in immortal)과 같은 대조가 음악적으로 표현되어 단어와 마찬가지로 확장된 멜리스마들은 또한 이곳에서 이 세상으로 부터의 해방을 표현하는 것으로 보인다



사색적인 중간섹션(B) 후에 주된 섹션(A)이 반복된다. 재현부가 처음부터 시작하지 않고 28마디의 베이스 도입부부터 시작한다는 것을 주의하라. 이 경과구를 연습하는데 시간적인 여유를 가지도록 하라!

**편성** 모든 *tutti* 섹션에서 트럼펫은 제1바이올린을 중복한다. 때문에 우리는 콘티누오 파트를 강화하고 바순을 추가하여야 한다. 균형을 유지하기 위하여 콘티누오 악기들의 편성은 많은 부분에서 축소되어야 한다. 서주부에서는 첼로, 더블베이스 각 한 대가 트럼펫 독주를 반주해야 한다. 뒤이어 베이스가 나오면 콘티누오 악기들만이 반주해야 하며, 마찬가지로 첼로와 더블베이스 한 대면 충분하다. 이는 “chang’d” 가사에 의한 멜리스마들이 있는 악구들에서도 마찬가지이다(58마디 셋째 박부터 68마디까지). 이는 트럼펫 독주가 등장하는, 예를 들면 32-40마디의 악구를 위하여서도 동일하게 적용된다. 나는 전체 울림이 끊어지지 않도록 더블베이스를 지속해서 연주하게 한다. 아리아의 중간섹션(B)은 또한 첼로와 더블베이스 한 대씩으로만 반주한다.

첼발로는 주된 섹션(A)의 리듬적인 에너지를 도와주며 오르간은 보다 사색적인 중간섹션(B)이다.

**템포** 헨델은 그의 총보에 먼저 *Pomposo andante, ma non allegro* 라고 적었다. 후이 지웠다. *Pomposo* 는 음악의 장엄한 성격을 묘사하는 듯 보인다. *ma non allegro* 보일 수 있다: 이 곡을 너무 빨리 연주하지 말라. 리듬적인 생동감이 물론 필 그의 긴 프레이즈를 너무 느린 템포로 부르지 않아도 될 때 고마워 할

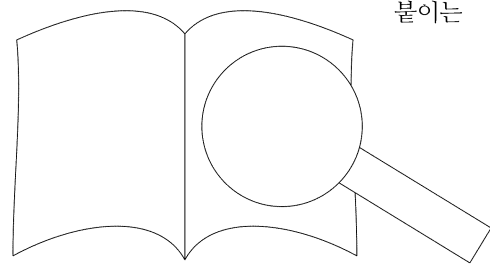
**다이내믹** 트럼펫과 함께하는 편성이 기본적인 다이내믹이 *forte* 임을 표시에 용기를 얻어 베이스는 전체 주된 섹션을 에너지있게 연주하기 위해서는 강도를 약간 이완시킬 수 있다.

사색적인 중간섹션은 보다 서정적으로 연주되어 가사를 강조하여야 한다.

전주의 시작 부분과 오케스트라만이 좋은 균형이 중요하다: 오케스트라는 120마디에서 전체 곡은 비교적 낮은음역에서 시작하고, 이윽고 동 140-140마디의 마지막 섹션에서의 정점에 이른다. 이러한 발전은 *crescendo* 있다.

음악의 생도 74-77마디와 114-117마디의 동일한 네 마디들은 어찌 에서 음악에 강조하는 성격을 주기를 원하였는가? 또는 그는 두 마디 하는 에코를 생각하였는가? 나는 강조하는 성격의 의미를 택한다.

아티클레이 식으로 트럼펫의 소리에 의하여 결정되는 불이는 이러한 활기찬 아티클레이션으로 시 슥지 않다. 이곳과 뒤에 나오는 마디



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

36

and the dead shall be rais'd in-cor-rupt-i-ble,  
 und die To-ten er-stehn, er-stehn un-ver-wes-lich,

예 33: "The trumpet shall sound" 마디 36-40

물론 베이스는 자신의 멜리스마들을 *legato* 로 노래하여야 한다. 하지만 102마디와 103마디에서 그는 붓점리듬을 트럼펫과 함께 끊어서 연주해야 한다.

악기들은 붓점리듬들에 붙는 8분음표 상박들을 항상 16분음표로 짧게 연주해야 한다. 이는 아리아의 시작부분에서만 중요한 것이 아니라 뒷부분에서 붓점리듬이 나타날 때도 마찬가지다.

작품전체와 마찬가지로 전주부에서도 트럼펫의 지속되는 8분음표들은 *legato* 로 연주하지 말고 조심스럽게 끊어 연주할 것을 제안한다. 최후 심판의 날에 울려 퍼질 악기들은 권위가 있어야 한다.

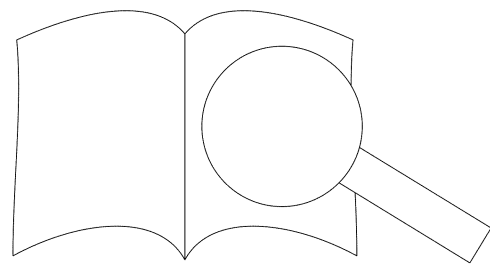
자필악보에서 트럼펫과 제1바이올린은 7마디의 헤미올라 종지의 두 번째 카운터 악센트위에 트릴이 있다. 이 트릴이 모든 뒤따르는 헤미올라 종지에서 추가되어야 한다. 트릴은 자필악보의 74-77마디, 114-117마디, 130-131마디의 제1바이올린의 붓점리듬들에서도 찾을 수 있다. 길게 멜리스마들 이후에 베이스는 트럼펫과 콘티누오와 함께 138마디에서 *fermata* 를 가 그리스도가 성취한 것과 '변화'가 뒤따르는 것을 보여주는 것이다. 나는 *fermata* 를 우 종지를 간결하지만 단호한 장식음으로 표현을 더할 것을 권한다(부록 p.115를 참

직전의 아콤폴나토는 "at the last trumpet"의 가사에서 마쳤다. 헨델은 이 함께 아리아를 시작하도록 하였는데, 이는 최후의 심판의 날을 상징한 리듬과 더불어 예언이 선포된다: "나팔 소리가 나매 죽은자들이 썩 (The trumpet shall sound and the dead shall be rais'd inc 단어는 '변화하리라'(changed)이다. 그는 이 단어를 재차 변화 변화를 표현한다: 썩을 것이 썩지 아닐 것'을 입겠고;

이 곡은 생기 있고 활력에 찬 작품이며, 승리에 있다. 트럼펫은 단지 최후 심판의 날을 상징하는 것 뿐 아니라 나타내는 표시이기도 하다. 그의 권위는 '죽음'으로부터 '죽지 않을 것'으로

Recitativo "Then shall be  
 44. Duet "O death, v

알토를 위한 짧은 1. 살토와 테너를 위한 이중창이 뒤따르는데, 가사는 버전 고린도전서 1. 두 가지 버전의 이중창이 존재한다. 긴 버전은 41마디로 만들어졌는데, 장된 대화 안에서 밀접하게 이어지는 1. 이 함께 1. 세 버전에서는 이 대화가 축소되고 1. 이 1.의 버전은 동일하다. 나는 축소된 버전



PROBE-PARTITUR  
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**구조** 알토와 테너는 다른 가사를 가지고 서로 뒤따른다: “죽음아 너의 독침이 어디에 있느냐?”(O death, where is thy sting?)와 “죽음아 너의 승리가 어디에 있느냐”(O grave, where is thy victory). 다섯 번째 마디부터 이들은 밀접한 모방적 도입부들에서 가사를 서로 교환하고, 첫 섹션을 병행리듬으로 마무리 짓는다(13-16마디). 가사의 두 번째 부분은 다음의 가사 위에 쓰인 두 개의 푸가토로 구성된다: “사망이 쏘는 것은 죄요”(The sting of death is sin).

콘티누오 악기들은 독창자들을 먼저 연속하는 8분음표로 반주한다. 13마디부터 두 명의 독창자들을 위한 병행리듬이 있는 섹션에서 베이스 선율은 붓점리듬과 4분음표로 바뀐다.

**편성** 레치타티보 “승리가 죽음을 삼키리라”(death is swallow'd up in victory)에서의 인상적인 표현은 나에게 늘 감동을 전해준다. 이 레치타티보를 첼로와 더블베이스, 그리고 첼발로와 함께 시작한 후 “죽음”(death)부터의 단어들을 강조하기 위하여 오르간을 추가하는 것은 어떻게?

이중창의 리듬적인 에너지에도 불구하고 이 곡은 기쁨에 찬 가벼운 곡이라고 나는 이 곡에서는 단지 첼로와 첼발로만 사용하기를 권한다.

**템포** 짧은 모방적인 도입부의 가벼움과 동시에 긴급함을 강조하기 위하여, 리듬가 가져가야 한다. 그러나 뒤따르는 합창과 같은 템포를 가져야 한다는 안 된다! 보통빠르기의 템포가 적당하다.

**다이내믹과 아티큘레이션** 다이내믹과 아티큘레이션은 음악의 성격에 의하여 만들어 조소한다. 그들은 승리를 확신하며 이는 *forte* 를 시사 그들의 적들을 비웃는다. 이는 짧은 아티큘레이션을 뜻한다. 푸가토 산호한 *marcato* 로 노래하여야 한다. 첼로는 독창자들을 *forte* 로, 받쳐줘야 한다.

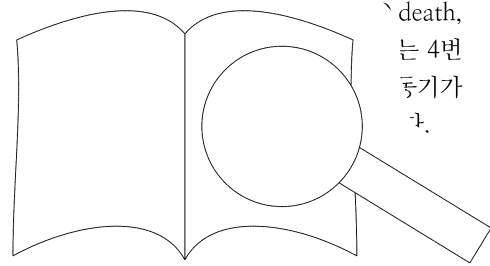
**장식법** 독창자들을 위한 장식음들이 종결부의 주지들 하여 15, 20, 그리고 24마디에 추가 될 수 있다.

**의의** 이 곡은 종교적인 이중창이, 면에 더 가깝다. 승리의 확신을 가지고 두 독창자들은 죽음과 시, 는다. 그들은 보다 진지해지고, 신학적인 생각으로 향하게 되지만, 감사할 감히 뒤따르며 곡을 끝맺는다.

45. Chor

**구조** 이 곡은 콘티누오 성부에 붓점리듬이 들어있다. 이것은 음악이 곧장 합창으로 넘어가는 것이다.

이 곡은 각 섹션마다 가사는 두 번 사용되었다. 시작하며 사용했던 동기를 이번에는 의 조롱의 반복이 이제는 새로운 가사이다: “But thanks, but thanks, thanks, thank you!” 이스에 나타나고, 이어서 소프라노에 나타나





가사의 두 번째 악구는 푸가토로 시작된다. 헨델은 어떻게 하나님께서 승리를 우리에게 보내셨는지를 높은음역에서 하강하며 11마디와 12마디의 단호한 4분음표로 끝나는 선율로 묘사하였다.

다른 세 개의 섹션도 같은 기본적인 구조를 가지고 있다. 두 번째 섹션은 핵심 동기의 확장된 모방과 함께 13마디에서 시작된다; 이윽고 음악은 푸가토와 종결적인 4분음표 화음들과 함께 이어진다 (28-29마디). 짧은 세 번째 섹션(29-37마디) 이후에 마지막 네 번째 섹션은 핵심 동기들의 밀도있는 도입부들과 합창성부들을 높은음역에서 중복하는 바이올린에 의하여 강화된다(38마디부터 끝까지).

독자적인 리듬의 패턴을 가지는 콘티누오 악기들은 예외로 하고, 악기들은 원칙적으로 합창성부를 중복한다. 베이스 악기들은 이중창으로부터 지속되는 8분음표를 자주 이어가고, 때로는 성악 베이스를 중복하기도 하며, 4분음표와 8분음표를 사용하여 곡을 받쳐준다.

물론 이 곡은 합창과 오케스트라를 위한 총주편성의 곡이다. 하지만 연속하는 콘티누오 악기들의 8분음표와, 개별적으로 만들어지는 푸가토들에 의하여 직전 이중창의 가벼운 성격이 유지되고 있다. 그래서 나는 첼발로만을 반주악기로 사용할 것을 권한다. 오르간은 37마디 중반 이후부터 끝까지의 이 작품의 마지막 부분을 보강 할 수 있다.

다른 총주편성의 악장들처럼 콘티누오 그룹은 첼로들, 더블베이스들, 바순, 그리고 건반악기되어 있다. 하지만 정확히 언제 등장하여야 하는가? 합창은 항상 상박과 더불어 시작한다. 이런 흐름을 위하여 콘티누오도 똑같이 이중창의 마지막 8분음표부터 시작하여야

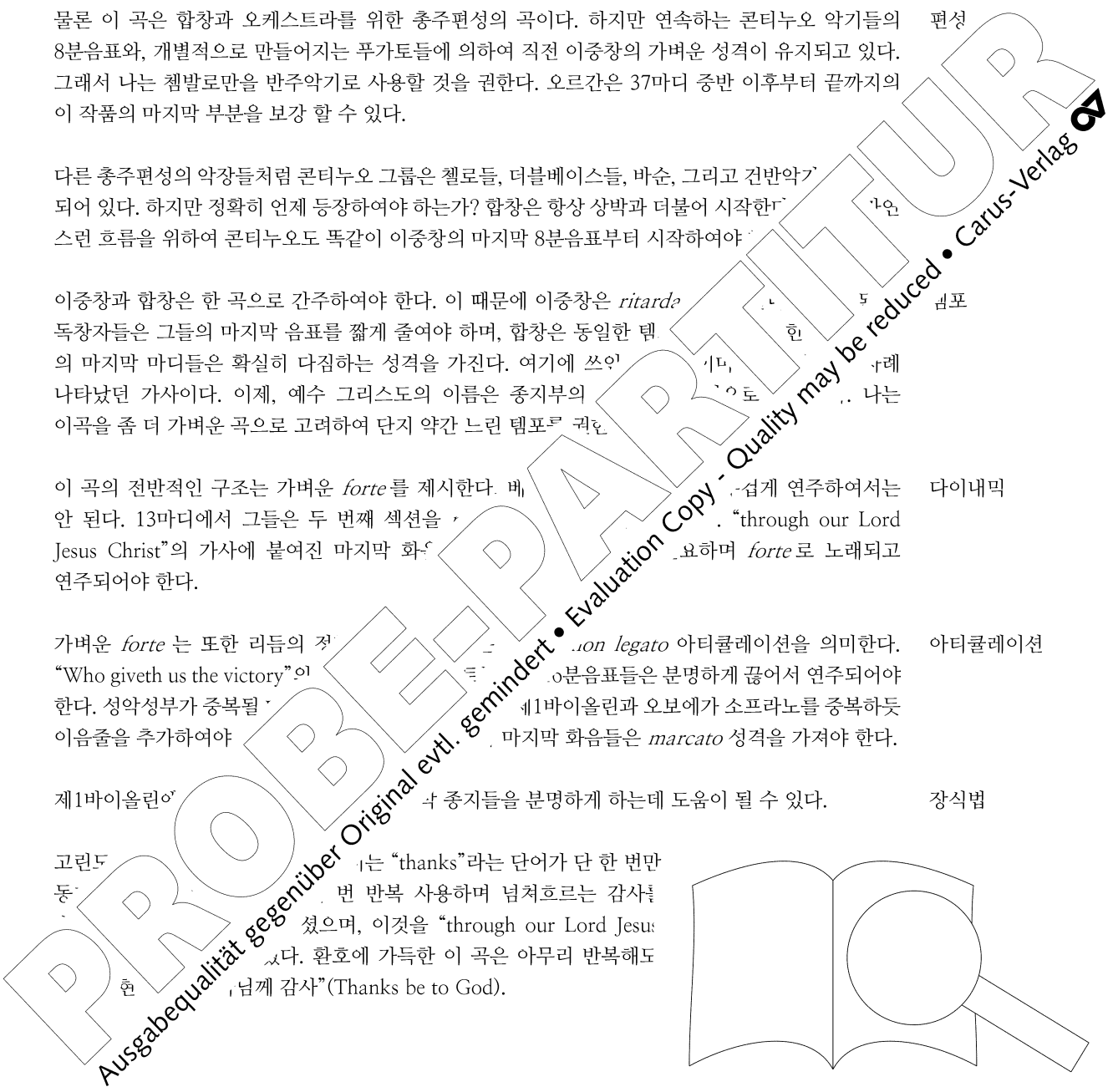
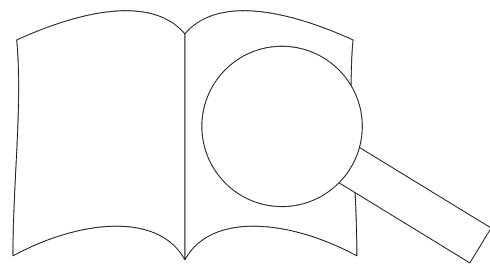
이중창과 합창은 한 곡으로 간주하여야 한다. 이 때문에 이중창은 *ritarde* 독창자들은 그들의 마지막 음표를 짧게 줄여야 하며, 합창은 동일한 템의 마지막 마디들은 확실히 다짐하는 성격을 가진다. 여기에 쓰인 나타났던 가사이다. 이제, 예수 그리스도의 이름은 종지부의 이곡을 좀 더 가벼운 곡으로 고려하여 단지 약간 느린 템포로

이 곡의 전반적인 구조는 가벼운 *forte* 를 제시한다. 배안 된다. 13마디에서 그들은 두 번째 섹션을, "through our Lord Jesus Christ"의 가사에 붙여진 마지막 화요하며 *forte* 로 노래되고 연주되어야 한다.

가벼운 *forte* 는 또한 리듬의 *non legato* 아티쿨레이션을 의미한다. "Who giveth us the victory"의 8분음표들은 분명하게 끊어서 연주되어야 한다. 성악성부가 중복될 때 바이올린과 오보에가 소프라노를 중복하듯이 이음줄을 추가하여야 마지막 화음들은 *marcato* 성격을 가져야 한다.

제1바이올린은 종지들을 분명하게 하는데 도움이 될 수 있다. 장식법

고린도 13:3은 "thanks"라는 단어가 단 한 번만 동 13번 반복 사용하며 넘쳐흐르는 감사를 썼으며, 이것을 "through our Lord Jesus"이다. 환호에 가득한 이 곡은 아무리 반복해도 함께 감사(Thanks be to God).



46. Air “If God be for us”

**버전** 자필악보는 이 아리아의 첫 번째 버전이 포함되어 있으며 소프라노를 위한, g단조로 만들어진 곡이다 (No.46a). 1742년 더블린에서의 연주를 위해서 이 버전은 c단조로 이조되고 알토를 위한 곡으로 바뀌었다. 두 번째 버전이 이어지는 1743년, 1750/51년, 그리고 1753년의 연주 때에도 사용되었다. 두 가지 버전의 음악은 동일하다. 내 의견으로는 높은 버전이 아리아의 성격을 보다 분명하게 반영한다.

**구조** 도입부의 리토르넬로는 매우 길고 대조되는 동기들을 가지고 있다. 가사는 로마서 8장에서 가져왔으며 31절, 33절, 그리고 (약간 줄여진) 34절이 사용되었다. 단 한 악장을 위하여서는 이는 매우 많은 양의 가사들이다. 전주(1-25마디) 후에, 이 곡은 다섯 개의 성악 섹션으로 나누어질 수 있다(25-47, 47-73, 73-95, 95-111, 그리고 111-162마디). 이 각각의 섹션들은 새로운 가사로 시작하며 단지 콘티누오 악기들만이 반주한다. 이어서 바이올린이 들어오며 소프라노와 대화체로 진행하게 된다. 각각의 가사 부분마다 기악들의 간주가 뒤따르고, 이는 아리아의 다음 섹션으로의 연결을 제공한다.

헨델은 독창파트를 두 가지 대조되는 요소들을 가지고 작곡을 하였다. 먼저 각각의 중요성을 단호한 4분음표로써 강조하였다. 그리고 길게 유지되는 음과 확장된 멜리 것들을 반영한다. “우리를 위하여 간구하는”(and makes intercessions for us) 무게감을 가진다. 124마디부터 헨델은 이 단어들에 매우 자주 곡을 붙여 종지의 끝을 강조하는데 사용하였다.

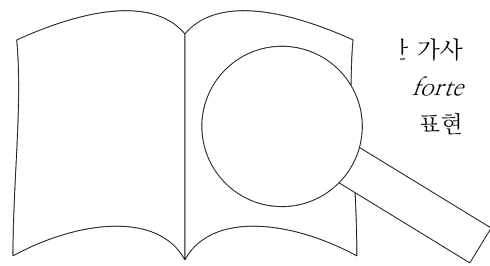
성악성부의 관점에서, 다시 한 번 전주부로 돌아가보자. 나' 기악 동기들이 이제 뒤따르게 될 가사들을 이미 묘사하' 라기보다는, 도우심에 대한 확신을 고려한 기쁨의 표현인가(4-9' 큰음표는, 하나님께 서 자신의 도움을 내려 보내주심을 묘사하는 것' 다, ! 반복적으로 강조되는 트릴들은 환호하듯 하는 굳건한 확신의 표' )? 3화음은 헤미올라 종지로 강조되며 하나님의 우편에 앉으시는 예스' 가닌가(20-22마디)?

이러한 해석을 내놓게 됨을 양해해' 중의할 필요는 없지만 이러한 생각들은 이 중요한 아리아를 더욱 깊' ..

**편성** 이 곡은 이 오라토리오의 '아 소프라노의 명료한 리듬은 분명한 악기들의 카운터 파트를 요구한다 '서 니' '용할 것이다. 콘티누오 악' '음들을 연주하며, 이 화음들은 화성적으로 분명하게 이해 되어야 한' ' 듯 하다. 독창자가 단지 콘티누오 악기들에 의해서만 반주될 때는 ' 대 썩으로 줄일 것을 권한다.

**템포** '가 우리의 이해를 잘못 인도할 수도 있다. 우리는 안정되고도 오히려 '는 소프라노 독창자가 62-66마디에서 높은 f''를 유지하고, 확장된 멜리르스마 렘포이다.

'가 명료하고 확고한 리듬적 성격을 가 력 있는 에너지를 가지고 발음하여야 한' 그리스도께서는 우리를 위하여 죽으셨다가”(If '기 위하여 111-115마디의 다이내믹은 *piano* 로



가사  
forte  
표현



한다. 53마디부터 이들은 마지막 유니즌 섹션을 낮은음역에서 중복하고 난 후 점차 위로 상승하여 합창과 오케스트라의 화음들과 다성음악에 화려함을 전해주게 된다. 61마디에서 마지막으로 구조가 바뀐다. 지금까지는 주제의 유니즌은 “forever and ever”의 가사를 포함하지 않았다. 이제 헨델은 이 프레이즈를 덧붙여 추가하면서 마무리하는 종지 전체를 통하여 내내 모방적인 양식으로 이끈다.

**편성** 합창, 현악기, 오보에, 그리고 콘티누오 악기들에 더하여 두 트럼펫과 팀파니가 할렐루야 이후 처음으로 연주한다. 당연히 두 건반악기들도 전체 앙상블의 소리를 보장하여야 할 것이다.

**템포** 헨델은 자필악보에 먼저 *A tempo ordinario/larghetto* 라고 적었다. 나중에 그는 *A tempo ordinario* 를 삭제하고 *Larghetto* 를 *Largo* 로 수정하였다. 이와 같은 수정은 헨델이 이 곡의 시작 부분을 위하여 분명하게 느린 템포를 원했었다는 것을 보여주는 것이다. *Largo* 와 *Andante* 를 분명하게 분리시키는 것이 그의 의도였을 것이다. 새로운 템포는 자연히 빨라야 한다. 바이올린의 16분음표는 생동감있는 성격을 가져야 한다.

두 번째 *Andante* 이후에 24마디의 헨델의 *Larghetto* 표시는 느린 템포를 묘사한 것 이 이제 이어지는 확장된 섹션은 다양한 구조의 요소들을 서로 연결시켜주는 것 되는 음들은 자연스럽게 행해져야 하고 바이올린의 16분음표들은 리듬의 나 는 보다 빠른 템포를 선택한다. 마지막 종지에서 *Adagio* 는 8분음표

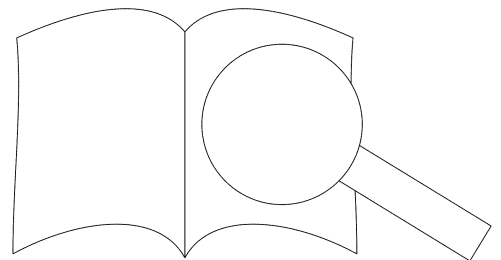
**다이내믹** 악기들과 함께 높은 음역에서 전체 앙상블이 함께하는 편성은 24마디 이후부터는 다양한 모방악기들의 균형을 안전하게 하다. 종결부에서 헨델은 “forever and ever”를 먼저 탐 64마디의 상박에서 다시 들어올 때는 헨델은 반마디 이 상박이 순차적으로 저음역에서 고음역으로 이끌 이 는 것이 자연스럽다. 그리고 나서 상행하는 를 통하여 강화될 수 있다.

**아티큘레이션** 서주부의 힘찬 *Largo* 도입부는 가벼운 *non legato* 아티큘라 핵심주제의 유니즌 시작 의 단어에 쓰인 동기는 두 악기들에게도 동 명료성을 분 절정에서 클레이션으로 노래하게 될 것이다. 마지막 “forever and ever” 섹션

**장식법** 바이올린은 끝에서 두 번째 화음 위에서 트릴을 연주할 수 있다. 마찬가지로 을 위한 트릴이 마지막 *Adagio* 종지의 끝에서 두 번째 박에서 첨가되어야 보다 정교한 장식음을 연주하는 것은



♩ 34: “Worthy is the lamb” 마디 69 - 71



종결짓는 아멘으로 이끄는 마지막 악장을 위하여 헨델과 제넨스는 요한계시록 5:12-13 로부터의 의 가사를 사용하였다. 헨델은 먼저 이 말씀들의 장엄한 성격을 강조하였다: *Largo* 부분은 위엄있는 표현을 보여준다. *Andante* 부분에서는 하나님의 아들에게 주어질 모든 속성들 “능력과 부와 지혜와 힘과 존귀와 영광과 찬송”(power, riches, wisdom, strength, honour, glory, and blessing)을 바이올린의 하행하는 16분음표 스케일로 묘사하였다.

이 찬미가(The song of praise)는 *Larghetto* 와 더불어 시작한다. 헨델의 음악은 요한계시록 5:13 로부터의 가사들과 밀접하게 연결되어 있다. 모든 하늘과 땅의 창조물들은 함께 노래하고 연주한다 – 그래서 유니즌이다. 그리고 나서 그들의 노래는 다양하게 갈라져서 더 이상 유니즌으로 쓰이지 않고, 나누어지고 멀리 전해져서 공간과 시간을 아우르게 된다. 즉흥적으로 생겨나는 반복, 밀도있게 전개되는 모방, 그리고 확장되는 악기사용 등은 이 음악의 열정을 압도적으로 표현하고 있다.

#### 48. Chorus "Amen"

이 곡은 어떠한 서주부도 없이 단지 콘티누오 악기들만이 반주하는 합창 푸가로 시작한다. 주제 네 개의 도입부는 베이스로부터 소프라노까지 상승한다. 이러한 주제의 형성에 대하여 면밀히 하는 것은 나에게서 항상 중요한 일이다: "Amen" 단어는 세 번 반복된다. 푸가주제의 시작 motive)는 7개의 8분음표가 뒤따르는 점4분음표이다. 주제는 하행하는 두 마디의 이어지며 이 두 마디는 각각 둘째박의 당김음으로 강조된다. 이어서 점4분음표 되는데(4마디), 높은음역으로 이끌어져 신호동기와 같은 종지로 끝맺는다. 대개까지는 두 마디로 구성되며, 핵심 주제의 당김음 리듬을 사용한 것이다(베이스

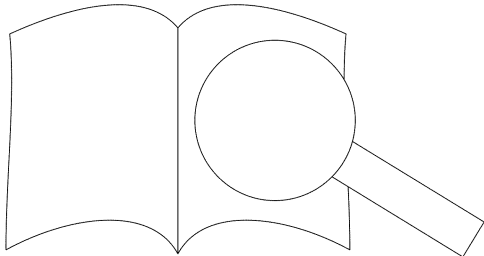
성악 제시부 이후 바이올린들이 주제와 장식된 대주제들을 이끌어간다. 이 때에 주제가 베이스에서 두 번 나타나는데, 바이올린의 짧은 간주(4마디).

푸가의 세 번째 섹션은 113마디 중간부터의 소프라노도 긴 간주부라고 부를 수 있을 것이다. 주제의 첫 번째 마디가 오고, 이제 다양한 다성음악적 에피소드들이 전개되기 시작한다. 시작부의 알토에 나타난다.

주제의 시작동기와 이의 전위형이 그 다음에 오고, 모방 가운데 서로 뒤섞이게 된다. 139마디 이후부터 모든 합창에서 도입부들이 나타난다. 마지막으로 트럼펫과 팀파니가 함께하는 소프라노의 주제 도입부(146마디)를 강화시킨다. 총 휴지부가 지난 후, 작품이 마무리 된다.

당연히 전체합창과 오라토리오를 끝맺는다. 첫 주제의 제시부는 편성 단지 오르간과 첼로 반주 되어야 한다. 첼발로와 다른 콘티누오 악기들은 첫 총주의 시작한다.

헨델은 작하였다. 내가 이 곡을 연주할 때는 이 역할을 할 수 있도록 하기 위하여 네 명의 독창자들이 트럼펫과 팀파니가 함께 나오는 기도 한다.



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

템포 헨델의 표시는 *Allegro moderato* 이다. 그는 *moderato* 를 어떻게 생각하였을까? 그는 이 종결짓는 악장의 명료성을 지키고 장엄하게 연주되기를 원하였을까? 물론 이 곡에서 리듬적인 안정성이 요구되지만, 음악이 가지는 리듬적 에너지를 촉진시키고 다성음악적 색선들이 지루해지는 것을 피하기 위하여 우리는 선명하고 빠른 템포가 필요하다.

다이내믹 직전 *Adagio* 는 A장조의 높은 음역에서 전체 앙상블과 함께 마친다. 이는 푸가 주제의 재현부에서 *forte* 응답으로 시작하는 것을 요구한다. 바이올린의 장식음이 붙은 주제도 마찬가지로 *forte* 로 연주하여야 한다. 전체 앙상블의 총주 도입부와 102마디, 109마디의 베이스와 콘티누오 악기들에서의 주제의 중복 출현은 첫 번째 다이내믹의 정점을 보여준다.

간주부는 113마디의 중간부터 핵심동기와 이의 전위들에 의한 수많은 모방과 함께 시작한다. 낮은 음역과 성부와 악기들의 숫자가 줄어든 것을 고려하여 나는 다이내믹의 단계를 *mezzo forte* 로 낮출 것을 제안한다. 139마디와 143마디의 밀도있는 캐논적인 도입부와 함께 다이내믹은 다시 *forte* 로 상승할 수 있다. 종지부의 정점은 146마디의 테마의 총주 도입부에 놓여야 한다. 종지에서는 제2트럼펫의 독립적인 성부가 들리도록 해야 한다.

아티कु레이션 “Amen” 푸가의 멜리σμα들은 전반적으로 *legato* 아티कु레이션을 가리 차별화한 아티कु레이션이 음악의 리듬적 형태를 더욱 분명하게 만들 제안은 다음과 같다.



예 35: “Amen” 마디 72-76/3

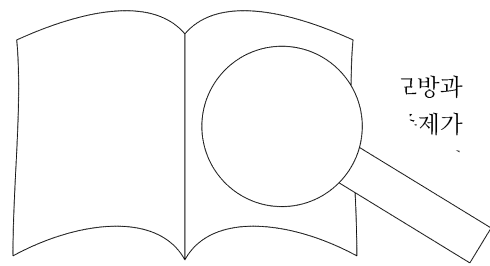
합창성부에 아티कु레이션 표기를 하는 것은 한 일이다. 대주제에 있는 가로금 (dash)은 헨델에 의한 것이며 또한 뒤 넓게 끊어지는(broadly-detached) *marcato* 로 이해되어야 한다.

간주색션을 위하여 리듬적이다: 많은 점4분음표의 동기들은 단호하게 시작하여야 하고, 멜리σμα로, 16분음표들은 가볍게 끊어서 연주하여야 한다. 현악기들은 성악기처럼, 이음줄의 사용은 하지 말 것을 권할 것이다.

장식법 나의 견해는 기적 부분들에서는 장식음을 꼭 필요로 하지 않는다. 하지만 제1바이올린을 위한 트릴이 적당하다. 트럼펫은 장식음을 연 중지의 화음을 분명한 롤(roll)로 강조하여야 한다.

의, 오 맨 끝에 “Amen”이라는 한 단어에 근거한 푸가를 선택하였다. 당김음 부각시키고, 높은음역에 주어진 신중하게 계획하신 죽음을 한다.

가 여섯 번 분명하게 나타난다. 그리고 그리고 전위의 사용과 같은 정교하게 공들여진 곱 번째이자 마지막으로 돌아올 때에, 이는 승리의 침묵의 순간이 이어지며, 마지막 *Adagio* 종지로의 에게 그의 메시아를 통하여 보여주고자 했던 장엄한 이루며 음악사상 가장 장엄하고 사랑받는 작품의 원



근방과 제가

## 암보하여 지휘하기

외워서 지휘하는 것은 중요한 장점이 있다. 악보를 보며 지휘할 때, 당신은 항상 아래쪽을 쳐다보아야 하고 페이지를 넘겨야 한다. 이것은 물론 짧은 순간이지만 당신은 정확한 도입부를 제시하고 음악의 성격을 형상화하는 것으로부터 벗어나게 된다.

외워서 지휘한다는 것은 앙상블과의 관계를 강화시켜준다. 당신은 연주자들의 음악을 들을 뿐만 아니라 또한 바라보게 되면서, 당신이 원하는 음악적 표현을 보다 쉽게 전달할 수 있게 된다.

외워서 지휘한다는 것은 어떤 특정한 순간에 당신이 총보의 어느 부분에 있는지에 대한 분명한 인식을 강화시켜 준다. 지금이 주제나 동기가 처음으로 소개되는 작품의 시작 부분인가? 아니면 당신은 곡의 후반부에 있어서 같은 동기가 이제는 더 큰 에너지를 필요로 하는 곳인가? 이러한 음악적 흐름에 대한 인식이 당신으로 하여금 긴장을 만들거나 악곡 전체의 구조를 형상화 할 수 있도록 할 것이다.

악보를 보지 않고 작품을 지휘할 때에 당신은 합창이나 독창자들의 가사들, 음악의 리듬과 각각의 악기 사용법에 대하여 정확하게 머릿속에 기억하여야 한다. 먼저 당신은 주어진 곡의 큰 부분들을 확인하여야 한다. 이러한 커다란 문맥은 마디들의 그룹으로 나누어져야 한다. 어떤 동기와 리듬들을 관찰하는가: 그들은 똑같은가? 만약 그렇지 않다면 그 다른 점은 무엇이며, 그들은 어떻게 연결

이러한 분석적인 접근방법은 숫자로 된 시스템으로 만들어질 수 있으며, 이는 주 순서나 마디의 그룹을 확인해준다. 예를 들자면 *Sinfony*의 푸가는 네 마디의 뒤따라서 세 번에 걸쳐 나타난다. 이 악구의 숫자에 의한 구조 또는 분석은 같은 리듬적인 모습을 가지는 두 마디의 그룹을 가지고 있으며 이는 세 구조는  $3 \times 2$ 이다. 같은 동기와 리듬들이 이 곡의 후반부에 다시 다른 순서로 나타날 때, 상황은 더욱 어려워진다. 이 경우에는 섹션들 내에서 변주와 동기의 숫자에 의한 구조를 면밀히 분석하

암기의 과정은 세밀한 구조적인 분석 위에 근거한다. 합창들을 총보의 모든 마디마다 써넣어야 한다. 합창 "Glory to God" 이 표기를 한 총보를 살펴보고(p.98를 참조하라) 시작부분을 차근

### Chorus "Glory to God" (구

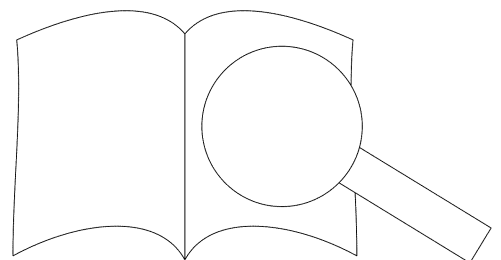
• 전체구조:

세 개의 섹션 (1-9마디) 그리고 오케스트라 후주 (42-49마디)

• 가사: 각기

1. "Glory to
2. "Ar
- 3.

↓ 2행  
↓부터 3행까지  
↓ 1행부터 3행까지와 오케스트라 후주



- 편성: 합창, 현악기, 오보에2, 바순, 트럼펫2, 첼발로, 오르간

마디단위로 기억해야 하는 자세한 사항들(1-9마디):

마디 1

- Tutti: "Glory to God"의 리듬, 합창은 모든 악기들에 의하여 중복된다.
- 마디의 후반부, 바이올린의 16분음표

마디 2

- 마디 1과 거의 일치
- 넷째 박: 합창과 트럼펫이 주도, 2개의 8분음표: "in the"

마디 3-4

- 바이올린 지속적인 16분음표
- 합창: 온음표와 2분음표
- 트럼펫 마디 3: 다섯 번 반복하는 8분음표들 2+부터 (2&을 의미)

마디 5-7/2

- 테너/베이스 그리고 현악기: 4분음표 넷째 박에서 두 번 나
- 바이올린/비올라: 반복하는 8분음표의 시작, 7마디의 2

마디 7/3-9

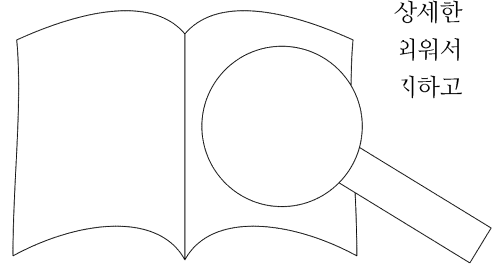
- 바이올린/비올라: 반 마디 단위로 4번 반복되
- 그리고, 반 마디: 4분음표와 쉼표

암기의 과정은 세 단계로 이뤄져야

- 첫 번째 단계: 분석, 로 말해본다.
- 두 번째 단계: 동시에 음악적인 세부사항들을 외워서 암송해본다. 모든 것을 암기
- 세 번째 단계: 장에 있다고 생각하고 각각의 연주자들이 어디에 자리 잡고 있는지, 상의 앙상블로 몸을 향하여 4/4박자를 다시 한 번 지휘한다. 이번에는 하지 않는다. 대신에 연주자들을 지휘하고 첫 번째 단계에서 확인했던 대하여 주의를 기울인다.

장들에 대한 개별적인 해석은 이미  
 내내믹, 아티콜레이션 또는 장식음들  
 것을 배울 때 가장 중요한 것은 음악을 이  
 반드시 머릿속에 기억할 수 있어야 하는 것

상세한  
 외워서  
 지하고

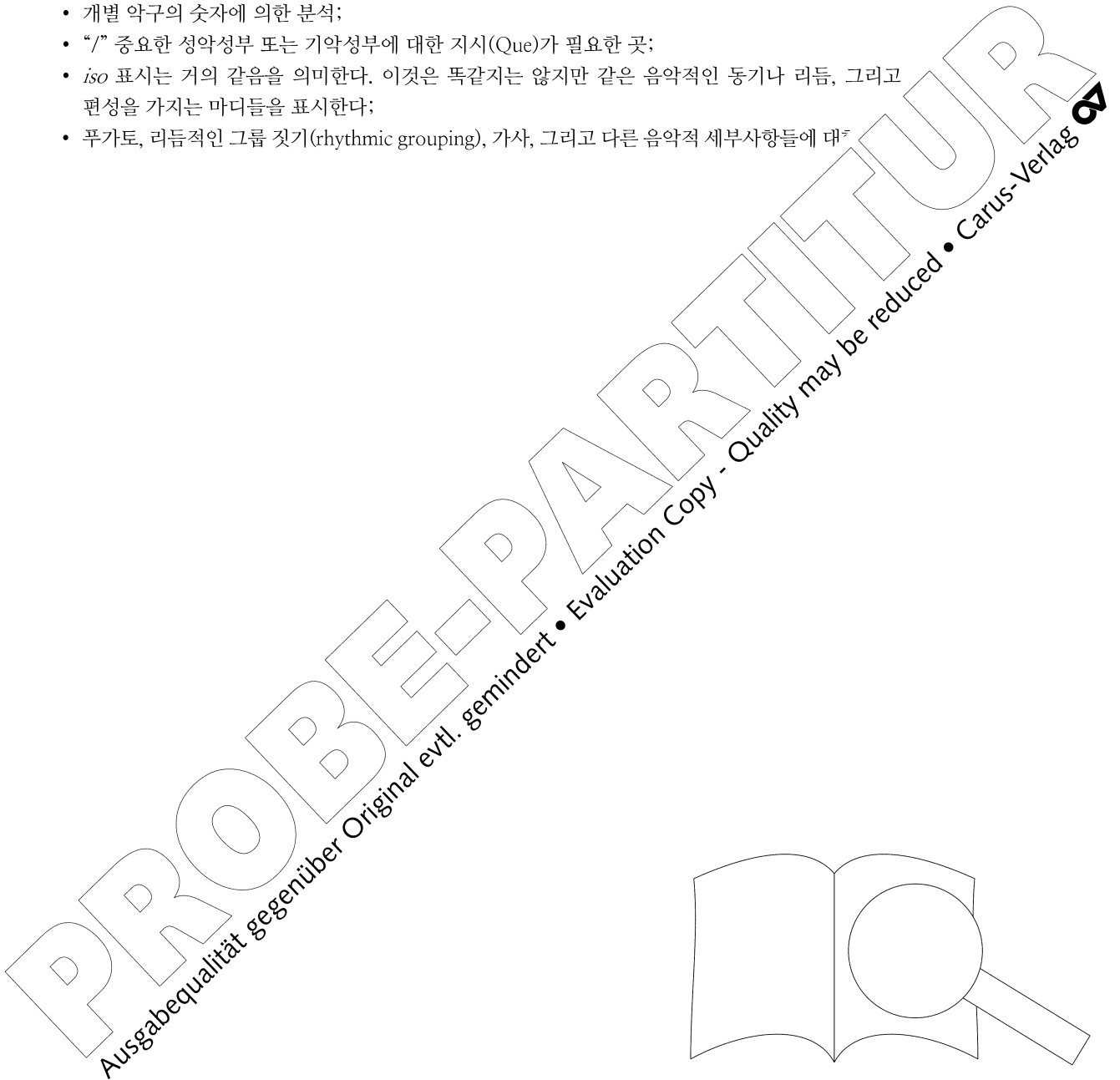




이러한 종류의 공부는 시간을 필요로 한다. 나는 어떠한 작품을 비교적 철저하게 공부했지만, 하루 뒤 총보를 열면 이 악보들을 전에는 전혀 본 적이 없는 것 같다고 생각하게 되는 경험을 자주 했다. 하지만 인내심을 가져야 한다! 셋째 날에는 당신은 무엇인가 기억하게 되고, 그리고 2주 후에는 이 작품을 완전히 다룰 수 있게 된다. 새로운 작품을 배울 때에는 항상 처음부터 시작하지는 말아라. 먼저 끝부분을, 또는 복잡한 부분들을 먼저 선택하는 것도 매우 의미있는 것이다. 이러한 종류의 공부를 위해서 공부방이 필요한 것은 아니다. 당신은 산책을 하면서 혹은 버스나 공항에 앉아서 또는 교통 정체에 갇힌 자동차 안에서 기억하는 일을 할 수 있다.

나의 분석적인 메모가 들어있는 세 개의 악장을 선택하였다 - 하나는 합창, 하나는 아리아, 그리고 아콤파냐토 한 곡. 다음과 같은 기호들을 나의 총보에서 만나게 된다:

- 커다란 구조적인 섹션은 로마 숫자로 표시되었다;
- 개별 악구의 숫자에 의한 분석;
- “/” 중요한 성악성부 또는 기악성부에 대한 지시(Que)가 필요한 곳;
- *iso* 표시는 거의 같음을 의미한다. 이것은 똑같지는 않지만 같은 음악적인 동기나 리듬, 그리고 편성을 가지는 마디들을 표시한다;
- 푸가토, 리듬적인 그룹 짓기(rhythmic grouping), 가사, 그리고 다른 음악적 세부사항들에 대



15. Chorus I

1 Tutti 메인 리듬

+1 1마디의 리듬과 같음

+2 하지만 합창과 바이올린 16분음표 합창 트럼펫 다섯 개의 트럼펫의 넷째 박 8분음표

Allegro

Tromba I

Tromba II

바이올린 16분음표

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Oboe I, II

Glo - ry to God, glo - ry to God in the high -  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -

Alto

Glo - ry to God, glo - ry to God in the high -  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -

Tenore

Glo - ry to God, glo - ry to God in th -  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in

Basso

Basso continuo

2 1/2

+ 1/2 4분음표 + 십표

넷째

est, he,

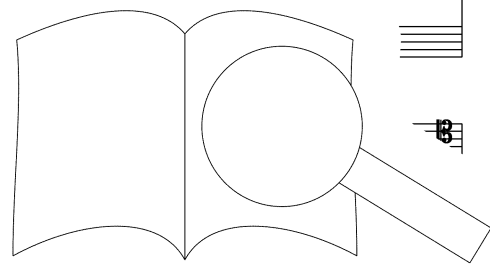
est, he,

est

and peace on earth,  
 und Fried auf Erden.

And peace on earth,  
 und Fried auf Erden.

tasto solo



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

II

2x1

1마디와 같이 두 번

+ 1

2마디와 같이 한 번

+ 1

이제 단지 한 마디.

바이올린 16분음표 합창과 함께

Glo-ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God in the high - - est,  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö - - he

Glo-ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God in the high -  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -

Glo-ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God in the est,  
 Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in he

2 1/2

5-7마디와 같이, 둘째 박

+ 1 1/2

이제 단지 3 x 1/2

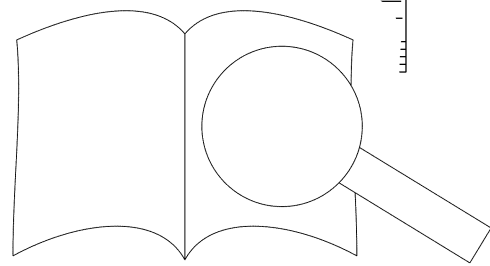
푸가토 2 x 1/2 B / T

auf earth,  
 Erden

on earth,  
 auf Erden

tasto solo

이번에는 휴지없이



PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

+2 2 x 1 A/S

+1 2 x 1/2 A/B

+1 2 x 1/2 Trp I, T 그리고 Trp II, S

19

good will to - wards men, to - wards men, good  
 und Heil den Men - schen sei - ner Gnad, up

good will to - wards men, to - wards men, good will to - wards men,  
 und Heil den Men - schen sei - ner Gna - de, Heil den Men - schen,

to - wards men, to - wards men,  
 den Men - schen sei - ner Gnad,

men,  
 schen,

men,  
 schen,

4 3 5 5 4 3 7 6

+2 2 x 1 전체

+1 바이

23

주도

to - wards men, to - wards men.  
 den Me er Gnad.

will to - wards men.  
 Men - schen sei - ner Gnad.

will to - wards men.  
 den Men - schen sei - ner Gnad.

6 5 4 6 4 6

Glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott,

Glo - ry to God,  
 Eh - re sei Gott,

마디와 같이 1 + 1

27

+1 13마디와 같이: 합창

+1 바이올린 연장됨, 이번에는 심표없음

1 1/2 두 번 넷째 박에, 앞과 같이

+1 1/2 3x 1/2 iso 16-17마디처럼

앞과 같이 2+

glo - ry to God in the high - - est,  
Eh - re sei Gott in der Hö - - he and peace on earth,  
und Fried auf Erden,

glo - ry to God in the high - - est,  
Eh - re sei Gott in der Hö - - he and peace on ear  
und Fried auf

glo - ry to God in the high - - est,  
Eh - re sei Gott in der Hö - - he and pear  
und Fr

glo - ry to God in the high - - est,  
Eh - re sei Gott in der Hö - - he

32

2 푸가토 3 x 1/2 A/T/Vla + 1/2

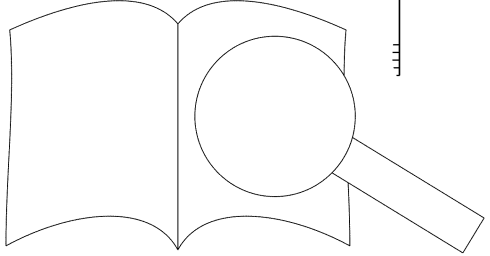
3 'ATL

주도

good will,  
Gna - de, good will,  
Gna - de, good will,  
Gna - de

to - - wards men, good will, good will, good will,  
sei - - ner Gnade, Gna - de, Gna - de, Gna - de

ill to - wards men, to - wards men,  
Heil den Men - schen sei - ner Gnad,



+1 1/2

푸가토 3 x 1/2  
S, Trp I / B, AT/Trp II

+2 1/2

1/2 TB / 1/2 S + 1 1/2 종지

3

2 x 1 1/2 - 푸가토 3 x 1/2  
Vln II, Vla / Vc / Vln I

38

good will to - wards men, good will to - wards men.  
und Heil - den Men - schen sei - ner Gnad.

good will to - wards men, good will to - wards men.  
und Heil - den Men - schen, Men - schen sei - ner Gnad.

good will to - wards men, good will to - wards men.  
und Heil - den Men - schen, Men - schen sei - ner Gnad.

good will to - wards men, good will to - wards men.  
und Heil - den Men - schen, Men - sc' er

7 3 2 6 6 7 6

43

1 + 1/2 Vla/Continuo

+1 계속

+ 3/4 트릴 / 상박

pp

pp

pp

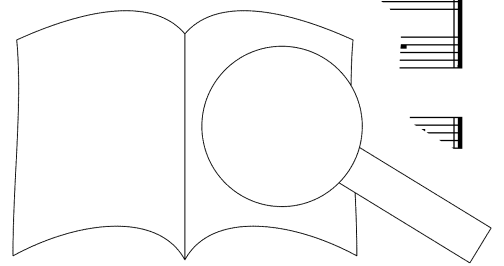
주도

p

6 6 6 7

PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3. Air

I

3

$\frac{1}{2}$

1

+ 1  $\frac{1}{2}$ , 셋째 박, 넷째 박의  
4분음표로 시작 iso

2

2x1 iso

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Basso continuo

4

2x2p/f iso

5

*tr tr tr*

*p f p f*

Ev-ry val-ley,  
Al-le Tu-le,

3  $\frac{1}{2}$

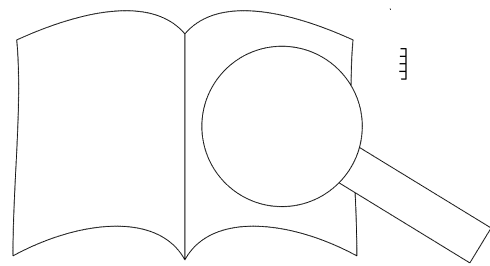
6 x 1/2 iso

3 째박

또는 3+ 에서 시작

11

ey \_\_\_\_ shall be ex-alt-ed,  
- le \_\_\_\_ sol - len sich he-ben,



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5  
+ 1/2 테너 16분음표 지속 1/2 1마디와 같음 + 4 x 1/2 3개의 8분음표 T/Orch

ed, shall be ex - alt - ed,  
ben, sol - len sich he - ben,

단지 4 x 1/2 iso

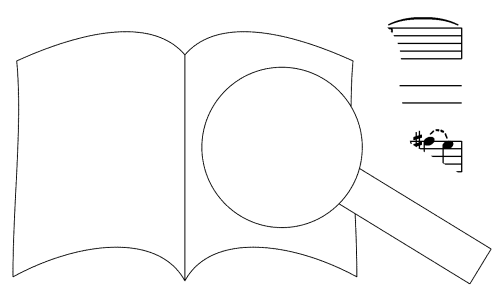
+ 1/2 16분음표 전과 같이 1/2 + 1/2 테너

shall be ex - alt and ev - ry moun - tain and hill - made  
sol - len sich he - und Berg und Hü - gel wer - den

+ 3 1/4

게서 + 7개의 4분음표 2 테너 대화 시작

the crook - ed - straight, a  
Was krumm ist, wer - de grad, 1





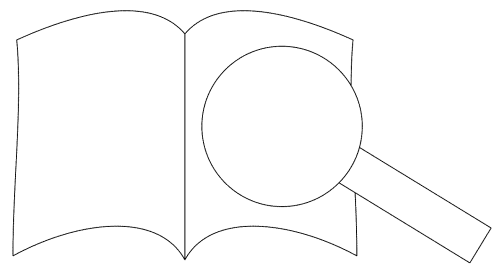
3 오케스트라 대화 시작 테너, 오케스트라 함께 3 3 x 1 iso *sim.*

the crook-ed straight, the crook-ed straight, and the rough plac-es plain,  
 im Hü - gel - land, im Hü - gel - land, - ma - chet e - be - ne Bahn

2 Tutti 테너 2 2 + 1 고음 현악기 리토르넬로

and the roug  
 im - I

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



### 26. Accompagnato

주의: 모든 화음의 변화를 지휘하고 중요한 도입부를 주어진 바와 같이 지시하라.

**I**  
2 현악기들 두 차례 셋째박 + 3  
**Largo** 2 x 1 1/2 iso

테너: 세 개의 가사의 그룹이 각각의 둘째 박에서 시작 두 번에 걸쳐 같은 가사와 리듬

Thy re - buke hath bro - ken His heart; He is full of heav - i - ness, He is  
Die - se Schmach, sie brach ihm das Herz, er - füllt ihn mit Trau - rig - keit, er - f

Basso continuo: b, b, 4/2, 7#

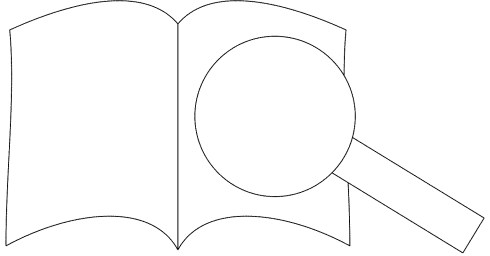
**II**  
+2 현악기들 1마디와 마찬가지로 셋째 박에서, 그리고 넷째 박 위에서 Vln ' 게서  
4+ 음 지휘하라

가사와 리듬 처음과 같음

Thy re - buke hath look - ed for some to have pit - y on Him, but there was no  
die - se Schmach, sie schau - te um - her nach Mit - leid mit ihm, a - ber da war

테너: 3개의 다른 상박. 넷째 박 위에 네 개의 16분음표

6 5 6



III

+1 2

1+, 2+ 음 지휘

셋째막 위에 네 개의 8분음표 이번에는 ♩ 상박

가사와 리듬 전과 같음 이제 두 번 4+ 에서 시작

man, nei-ther found He an-y to com-fort Him; He look-ed for some to  
 heiner, da war auch nicht ei-ner, zu trös-ten ihn. Er schau-te um-her

6b 6 4 5 # 7 5 #

+2  
2 x 1 iso

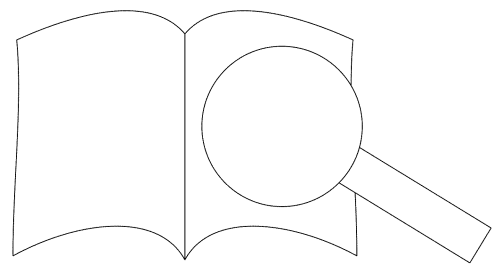
3과

이제 ♩ 상박

pit-y on Him, but there was no m. si-t an-y to com-fort Him.  
 Mit-leid mit ihm, a-ber d- war keine acht ei-ner, zu trös-ten ihn.

7 6 4 # 5 #

PROBE PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 리허설 계획에 관하여

성공적인 연주를 위하여 세심하게 계획된 리허설 계획이 중요하다.

## 1. 합창 리허설

오케스트라와 연습을 시작하기 전에 합창이 준비되어야 한다. 이 리허설들은 원하는 템포를 확립하거나 정확한 리듬을 분명히 하는 올바른 악보 공부에 초점이 주어져야 한다. 지휘자는 또한 다이내믹의 차별화와 아티큘레이션의 통일에 대해서도 연습을 시켜야 한다. 각각의 악장들에 대한 의미와 중요성에 대한 지휘자의 설명도 이 리허설 과정의 중요한 부분이다.

## 2. 독창자들과 피아노와의 리허설

오케스트라와의 리허설을 시작하기 전에 독창자들과의 상세한 피아노 리허설이 필요하다. 통하여 음악의 템포나 성격에 관하여 의견을 일치시킬 수 있다. 지휘자는 독창자와 피아노가 어떤 장식을 불러야 하는지 반드시 알아야 한다. 이는 즉흥적인 성격 결정되어야 하는 마지막 종지들에서 특히 중요하다.

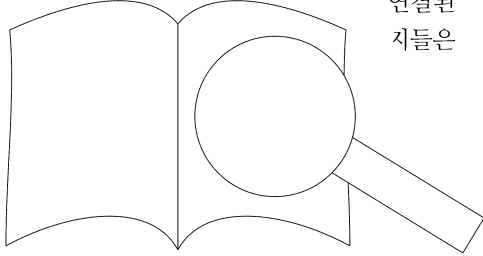
## 3. 독창자들 그리고 오케스트라와의 리허설

이제 두 시간 반 정도 소요되는 다음 리허설을 위하여 독창자와 오케스트라의 파트보들은 사전에 마킹이 되어있어야 한다: 아티큘레이션, 다이내믹 그리고 장식음들 등이다. 독창자들과 미리 연습하였던 것처럼 당신은 오케스트라와 독창자들 간의 좋은 균형을 이룰 수 있도록 관심을 기울여야 한다.

## 4. 합창/오케스트라 리허설

또 다른 두 시간 반 정도를 오케스트라를 위하여 계획 되어야 한다. 이때에도 오케스트라는 당신의 마킹을 따라야 한다. 합창과 오케스트라의 연합 리허설의 주안점은 리듬과 악보의 균형을 이끌어내는데 있다. 어쩌면 많은 곡들이 이미 큰 문제점을 가지고 있다. 대개의 앙상블과 관련된 문제들은 리듬의 조정 시에 접하게 된다. 그리고 필요한 경우에는 반복해서 연습시키는 용기가 필요하다.

사소한 문제로 앙상블을 멈추게 하지 말라. 가급적 긴 섹션을 모든 연주자들이 음악에 관한 느낌을 발전시킬 수 있도록 한다. 몇 마디만 고, 보다 도전적인 패시지를 연습해야 할 꼭 필요한 때에만 그렇게 하자. 때, 나는 다음 곡의 시작 부분으로 곧바로 연결부들 연주하는 흐름을 위하여 매우 중요하다. 연결된 지들은 그 이상을 연습하여야 한다.



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

### 5. 전체 총 리허설(Tutti Dress Rehearsal)

세 번째의 두 시간 반 리허설은 모두가 참여한다: 독창자들, 합창과 오케스트라. 이제 당신은 개별적인 곡들의 연결과 연결부들에 집중해야 한다. 물론 당신은 악장들 전체를 통째로 연주할 수도 있지만, 이것이 반드시 필요한 것은 아니다. 중요한 것은 무엇보다도 각 곡의 끝부분과 다음 곡의 연결부를 연습하는 것이다. 이제까지의 리허설들에서 당신은 개별적인 곡들을 상세하게 연습하였다. 이제는 연주 순서로 진행하여야 한다. 시간이 있다고 생각되면 앙상블과 음악에 대한 이해와 의미에 대한 당신의 생각을 이야기해보자.

위와 같은 세 번의 리허설 후에 또 한 번의 총 리허설을 추가할 수 있다면 정말 바람직할 것이다. 이것이 가능하건 가능하지 않건 간에, 감동적인 연주가 되기를 진심으로 바란다!

### 오케스트라 리허설 계획

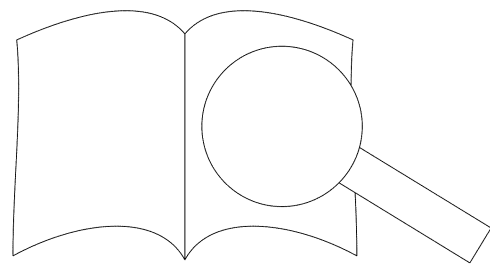
다음과 같은 계획으로 오케스트라 연주자들이 리허설 동안 하는 일 없이 오랫동안 기다리지 않도록 하자. 리허설 계획을 짜면서 나는 각 곡의 카루스-번호를 사용했다는 것을 주의하라(부록의 목록표를 보라).

#### 1. 독창자와 오케스트라를 위한 리허설 순서

독창자들, 제1트럼펫, 현악기들, 바순, 첼발로와 오르간(합창과 오보에는 제외)

- 43번 “The trumpet shall sound” (현악기 전체, 바순, 트럼펫 솔로, 콘티누오)
- 12번 Pifa (현악기 전체, 콘티누오)
- 모든 솔로 곡들 현악기 전체와 콘티누오 함께
- 바이올린 전체와 콘티누오가 함께하는 모든 곡들
- 바이올린의 수를 줄인 편성의 모든 곡들 (6Vln, 3Vc, 1Db, C)
- 44번 이중창 “O death where is thy sting” (1Vc, 1Db, Cmb,
- Secco-Recitativo (1Vc, 1Db, Cemb/Org)

편성	제1부	제3부
현악기, 바순, 제1트럼펫, 바순 콘티누오		43. The Trumpet shall sound
현악기 전체, 바순 콘티누오(바순 제외)	Pifa 2. Comfor 3. Ev 5. π o 1. his flock	42. Behold, I tell you
	greatly a I, 4 Vln II, 3 Vc, b)	38. Thou shalt break
	. O Thou that tellest (1-106마디)	29. But Thou didst not leave 32. Thou art gone up 34. How beautiful



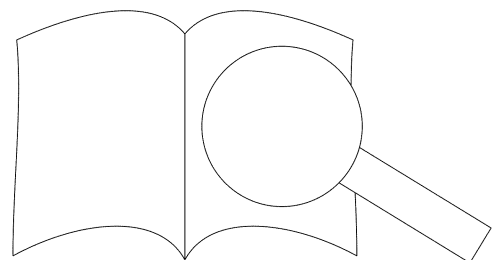
편성	제1부	제2부	제3부
1 Vc, 1 DB, Cemb/ Org	44. O death, where is thy sting? (1 Vc/Cemb)  번호 앞 레치타티보: (8) Behold, a Virgin (13) There were shepherds abiding (14) And the angel said (17) Then shall the eyes	번호 앞 레치타티보: (31) Unto which of the angels (38) He that dwelleth in heaven	번호 앞 레치타티보: (44) Then shall be brought to pass

## 2. 합창과 오케스트라를 위한 리허설 순서

합창과 Tutti 오케스트라

- Sinfony
- 트럼펫과 팀파니가 포함된 Tutti 오케스트라와 함께하는 모든 곡들: No.15
- 현악기들, 오보에들, 그리고 바순이 포함된 바소 콘티누오가 함께하는 모든 곡들

편성	제1부	제2부	제3부
현악기 전체, 오보에, 바순, 바소 콘티누오	1. Sinfony		
합창, 현악기 전체, 오보에, 바순, 트럼펫, 팀파니, 바소 콘티누오	15. Glory to God (팀파니 제외)	46. Lamb	47. Worthy is the Lamb 48. Amen
합창, 현악기 전체, 오보에, 바순, 바소 콘티누오	4. And the glor 7. O Thou that (106 <sup>m</sup> ) 11. F 18. .	Lamb with His stripes we like sheep He trusted in God 30. Lift up your heads 31. Let all the angels 33. The Lord gave the word 35. Their sound is gone out 37. Let us break their bonds	41. Since by man 45. But thanks



### 3. 전체 총 리허설

전체 독창자들, 합창, 오케스트라

- 마지막 총연습이며 전체 악장들을 연주순서로 리허설 한다.

모든 곡들은 처음부터 끝까지 연주할 필요는 없다. 복잡한 섹션이나 모든 연결부들은 필요하다면 반복해서 연습해야 한다.

#### 독창자들과 오케스트라 자리배치

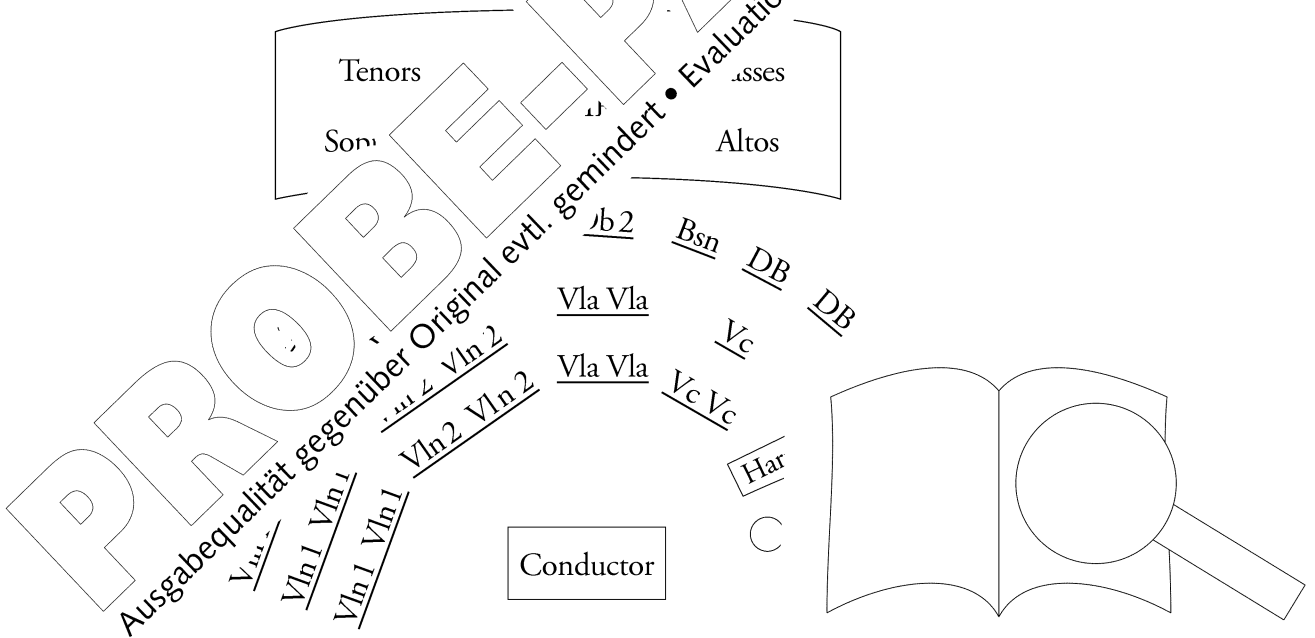
나는 두 가지의 서로 다른 오케스트라 자리배치를 경험하였다. 첫 번째 것은 두 대의 건반악기들을 지휘자 앞 제2바이올린과 비올라 사이에 배치하는 것이다. 지휘자 편에서 소프라노와 알토는 왼쪽에 앉고, 테너와 베이스는 오른쪽에 앉는다. 이 배치의 단점은 각각의 현악기 그룹들이 건반악기들의 위치 때문에 서로 잘 보지 못하거나 잘 듣지 못한다는 것이다.

나의 선택은 두 대의 건반악기들을 내 오른쪽에, 즉 더블베이스 옆, 그리고 독창자들 뒤로 배치하는 것이다. 네 명 독창자 모두 오른쪽에 앉는다. 독창자와 지휘자 사이의 개인적인 소통이 너무나 중요하기 때문에 나는 독창자들이 노래할 때는 가능하면 지휘단 가까이 나오도록 한다. 독창자는 절대로 뒤에 서서는 안 되며 지휘자는 가수들을 향해 자신의 등을 보여서도 안 된다. 성악 파트들이 오케스트라와 아리아에서 음악적인 표현의 중심에 있기 때문에 지휘자는 독창자들을 이끌고 성악파트와 함께 음악 만들기에 끌어들이 수 있어야 한다.

하지만 이것은 독재적인 방법으로 이루어져서는 안 된다. 한편으로 독창자들이 아름답다고 생각하고 이를 도와준다는 느낌을 가지도록 하여야 하고 다른 한편으로 지휘자를 이끌면서 리듬의 안정성을 조정하고 좋은 균형을 이루도록 배려하여야 한다.

두 바이올린 그룹들은 자주 유니즌으로 연주하기 때문에 그들 옆에 콘트라베이스를 배치하여야 한다.

#### 무대배치 계획



### 삭제(Cuts)

메시아 전곡을 연주하려면 휴식시간 없이 대략 두 시간 반 정도가 걸린다. 물론 모든 악장들을 포함한 이 작품 전체를 연주하는 것은 추구할 만한 가치가 있다. 하지만 이 정도 길이의 곡을 연주한다는 것은 여러 가지 이유로 인해 흔히 불가능할 때가 있다는 것을 우리 모두 알고 있다. 이 아름다운 음악과 중요한 가사들을 뛰어넘는 아쉬움을 가진 채 어떤 악장을 뺄 수 있을까?

### 삭제 가능한 곡들

#### 제 1부

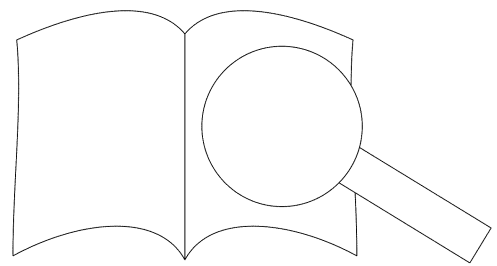
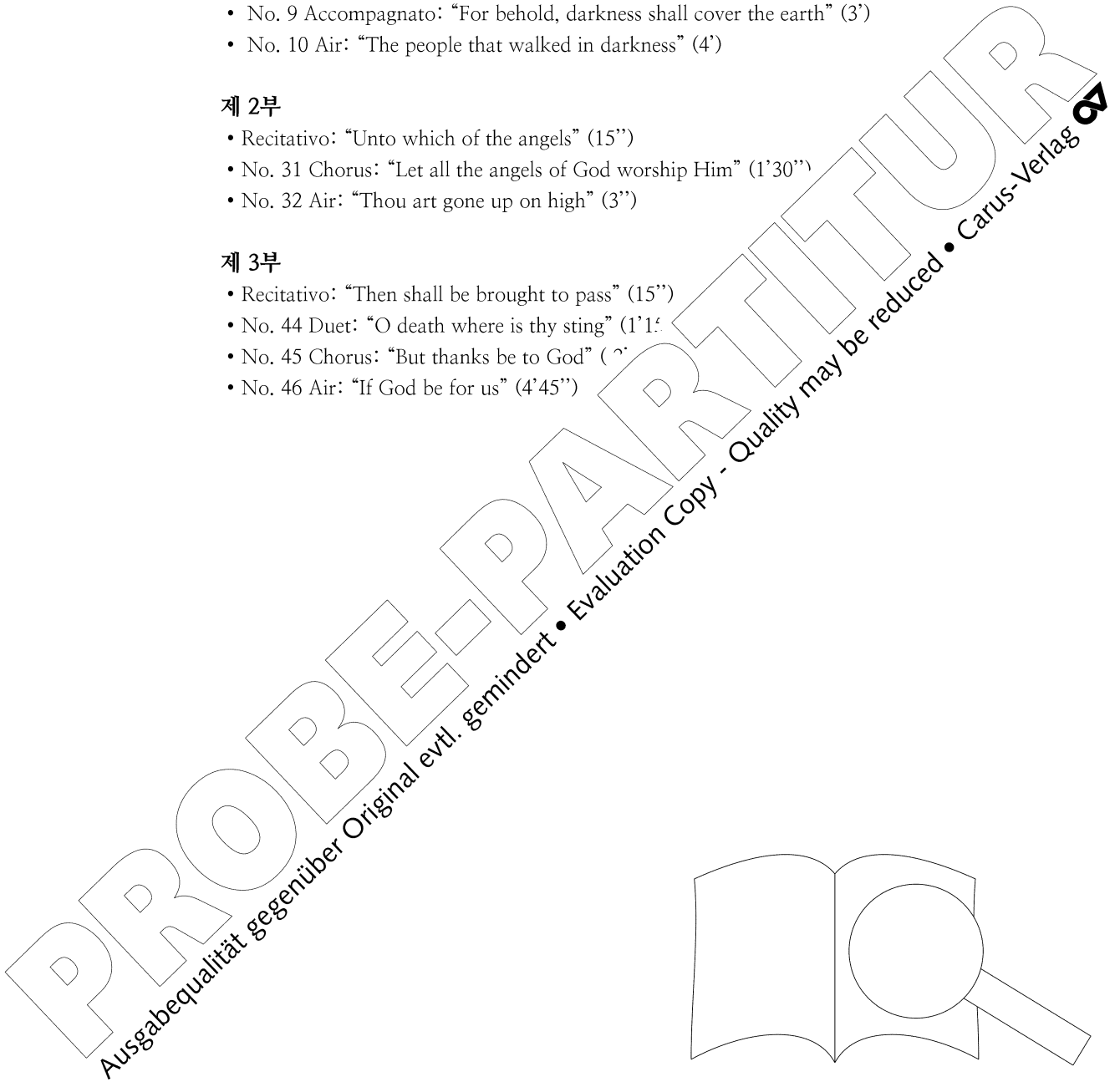
- Recitativo: "Behold a virgin shall conceive" (30')
- No. 8 Air und Chorus: "O thou that tellest good tidings to Zion" (5'30")
- No. 9 Accompagnato: "For behold, darkness shall cover the earth" (3')
- No. 10 Air: "The people that walked in darkness" (4')

#### 제 2부

- Recitativo: "Unto which of the angels" (15")
- No. 31 Chorus: "Let all the angels of God worship Him" (1'30")
- No. 32 Air: "Thou art gone up on high" (3")

#### 제 3부

- Recitativo: "Then shall be brought to pass" (15")
- No. 44 Duet: "O death where is thy sting" (1'15")
- No. 45 Chorus: "But thanks be to God" (2'45")
- No. 46 Air: "If God be for us" (4'45")





## 부록

## 장식음의 예들

약어:

HR: Helmuth Rilling

TK: Ton Koopman, Carus-piano score, Stuttgart 2009

GS: 'Goldschmidt score', New York, Pierpoint Morgan Library, Cary MS 122, 3권, 약 1743-1746경 사보됨, 장식음들의 출처는 Daniel Burrows에 의해 출판된 그의 메시아 성악악보에 의한다, Frankfurt etc. 1987

Orign.: 헨델의 장식음 없는 원본

## 2. Accompagnato "Comfort ye my people"

마디 8

HR

TK

8 *ad libitum*  
Orign.

## 3. Air "Ev'ry valley shall be exalted"

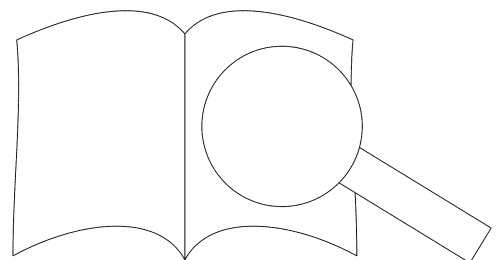
마디 72/4-76

HR

TK

GS

73  
Orign.



6x. Air "But who may abide"

마디 148-151

HR *Adagio*

for He is like a re - fin - - - er's fire.

Orig. <sup>148</sup> *Adagio*

for He is like a re - fin - - - er's fire.

8. Air "O thou that tellest good tidings of Zion"

마디 104-106

HR

is ris - - - en up - - on thee.

TK

is ris - - - en up - on thee.

Orig. <sup>104</sup>

is ris - - - en up - on thee.

16b. Air "Rejoice greatly"

마디 62-65

HR *Adagio*

He shall speak peace un - to the t

Orig. *Adagio* <sup>62</sup>

He shall speak peace then.

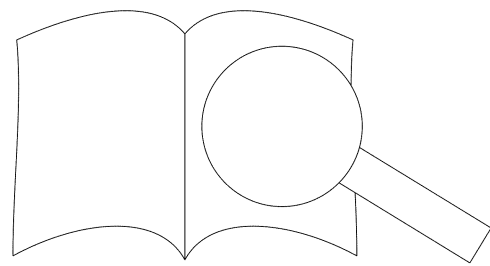
마디 98-100

HR *Ad.*

be - he' h. un - to thee.

Orig. <sup>98</sup>

am - eth un - to thee.



43. Air "The trumpet shall sound"

마디 136 - 140

HR *Adagio*  
 and we shall be chang'd, we shall be chang'd.

TK *Adagio*  
 and we shall be chang'd, we shall be chang'd.

Orig. <sup>137</sup> *Adagio*  
 and we shall be chang'd, we shall be chang'd.

46. Air "If God be for us"

마디 159 - 162

HR *Adagio*  
 who makes in - ter - ces - sion for us.

TK *Adagio*  
 who makes in - ter - ces - sion for us.

Orig. <sup>160</sup> *Adagio*  
 who makes in - ter - ces - sion for us.

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

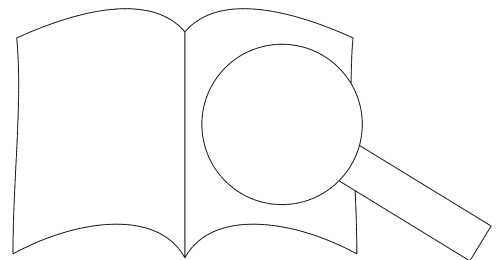


## 메시아의 악장들 번호 붙이기

원칙적으로 악장들의 번호 붙이기는 Händel-Handbuch vol.2(=Händel-Werkverzeichnis)와 일치한다. 여기에 적혀있지 않은 변형된 곡들은 “x”자를 뒤에 붙여 포함되어 있다. 이들의 배열 순서는 작품의 작곡 연대순으로 되어있다.

### 제 1부

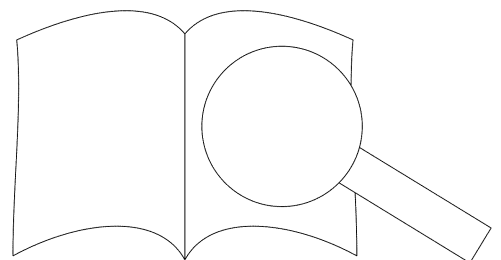
- |                               |                                  |
|-------------------------------|----------------------------------|
| 1. Sinfony                    |                                  |
| 2. Accompagnato (Tenore)      | Comfort ye my people             |
| 3. Air (Tenore)               | Ev'ry valley shall be exalted    |
| 4. Chorus                     | And the glory of the Lord        |
| 5. Accompagnato (Basso)       | Thus saith the Lord              |
| x. Accompagnato (Basso)       | Thus saith the Lord              |
| 6. a. Air (Basso)             | But who may abide                |
| b. Recitativo (Basso)         | But who may abide                |
| c. Air (Alto)                 | But who may abide                |
| x. Air (Soprano)              | But who may abide                |
| 7. Chorus                     | And He shall purify              |
| Recitativo (Alto)             | Behold, a virgin shall c         |
| 8. Air (Alto) & Chorus        | O thou that tellest c            |
| 9. Accompagnato (Basso)       | For behold, dark                 |
| 10. Air (Basso)               | The people th                    |
| 11. Chorus                    | For unto                         |
| 12. Pifa                      |                                  |
| Recitativo (Soprano)          | The                              |
| 13. a. Accompagnato (Soprano) | the field                        |
| b. Arioso (Soprano)           | ngc.                             |
| Recitativo (Soprano)          | ord                              |
| 14. Accompagnato (Soprano)    | A.                               |
| 15. Chorus                    | so them                          |
| 16. a. Air (Soprano)          | e was with the angel             |
| b. Air (Soprano)              | n the highest                    |
| x. Air (Soprano)              | y                                |
| Recitativo (Soprano)          | greatly                          |
| 17. a. Air (Soprano)          | ce greatly                       |
| Recitativo (Soprano)          | en shall the eyes of the blind   |
|                               | He shall feed His flock          |
|                               | Then shall the eyes of the blind |
|                               | He shall feed His flock          |
|                               | Then shall the eyes of the blind |
|                               | He shall feed His flock          |
|                               | His yoke is easy                 |
|                               |                                  |
|                               | Behol                            |
|                               | He wa                            |
|                               | Surely                           |
|                               | And w                            |
|                               | All we                           |
|                               | All th                           |



25. Chorus He trusted in God that He would deliver Him  
 26. Accompagnato (Tenore) Thy rebuke hath broken His heart  
 27. Arioso (Tenore) Behold, and see, if there be any sorrow  
 28. Accompagnato (Tenore) He was cut off out of the land of the living  
 29. Air (Tenore) But Thou didst not leave His soul in hell  
 30. Chorus Lift up your heads  
 Recitativo (Tenore) Unto which of the angels  
 31. Chorus Let all the angels of God worship Him  
 32. a. Air (Basso) Thou art gone up on high  
 b. Air (Alto) Thou art gone up on high  
 c. Air (Soprano) Thou art gone up on high  
 d. Air (Soprano) Thou art gone up on high  
 33. Chorus The Lord gave the word  
 34. a. Air (Soprano) How beautiful are the feet of them  
 b. Duet (Alto, Alto) & Chorus How beautiful are the feet of Him  
 c. Air (Soprano) How beautiful are the feet of them  
 x. Duet (A, S) & Chorus How beautiful are the feet of Him  
 d. Air (Alto) How beautiful are the feet of them  
 35. a. Arioso (Tenore) Their sound is gone out  
 36. a. Air (Basso) Why do the nations  
 b. Air (Basso) Why do the nations  
 37. Chorus Let us break their bonds asunder  
 Recitativo (Tenore) He that dwelleth in heaven  
 38. a. Air (Tenore) Thou shalt break them  
 Recitativo (Tenore) He that dwelleth in he-  
 b. Recitativo (Tenore) Thou shalt break th  
 39. Chorus Hallelujah

제 3부

40. Air (Soprano) I know th  
 41. Chorus Sir  
 42. Accompagnato (Basso)  
 43. Air (Basso)  
 Recitativo (Alto) Th  
 44. a. Duet (Alto, Tenore) to pass  
 Recitativo (Alto) thy sting?  
 b. Duet (Alto, Tenore) ought to pass  
 45. Chorus here is thy sting?  
 46. a. Air (Soprano) ks be to God  
 x. Air (Alto) a be for us  
 47. Chorus God be for us  
 48. Chorus Worthy is the Lamb that was slain  
 Amen



1742-1754 연주들에 사용된 아리아 버전의 색인<sup>1</sup>

Komposition 1741	[5x]	[6a]	13a	[16a]	Rec.S	17a	32a	[34a]	35b	[36a]	38a	44a	46a
Dublin 1742	5	6b*	13a	16x	Rec.A	17b	32a	34b	35b	36b	38b	44b	46x
London 1743	5	6a-	13b	16x	Rec.A	17c	32b	34x	35a	36b	38b	44a	46x
London 1745/1749	5	6b*?	13a	16b	Rec.A	17c	32b	34c	35b	36b	38a	44a	46a
London 1750	5	6c	13a	16b	Rec.A	17b	32c	34d	35b	36b	38a	44a	46x
London 1751	5	6c	13a	16b	Rec.A	17c	32c	34c	35b	36b	38a	44a	46x
London 1752	5	6c	13a	16b	Rec.A	17b	32c	34c	35b	36b	38a	44a	46x
London 1753	5	6c	13a	16b	Rec.A	17c	32c	34c	35b	36b	38a	44a	46x
London 1754	5	6x	13a	16b	Rec.S	17a	32d	34c	35b				

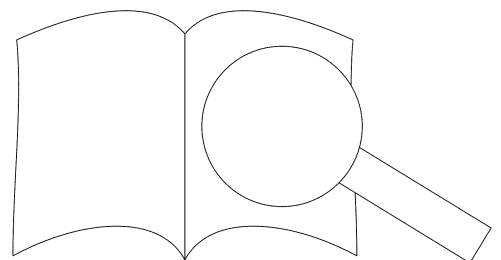
[ ] 헨델 스스로 아마도 연주하지 않았을 버전

\* 진위가 의심스러운 버전

- 1741년 버전과 비교하여 축소된 것

? 이 버전이 실제 연주에 사용되었는지 불명

<sup>1</sup> Ronald Burrows, *Handel: Messiah*, Cambridge, 1991, pp. 1-2. "The Performances of Handel's Messiah", in: Klaus Hortschansky / Klaus Hortschansky (ed.), *Handel: Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934-1993)*, Halle an der Saale, 1993, pp. 10-11.



## Libretto (1743년 대본)

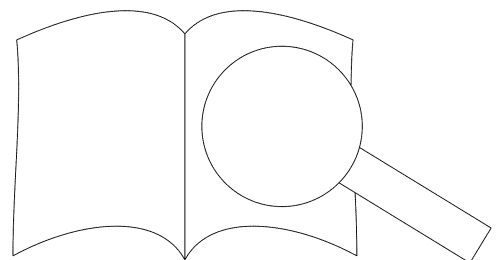
*Majora canamus* (큰 노래) – “위대한 것들을 노래하자”  
(Virgil, Eclogue IV, 1행)

찰스 제넨스는 헨델이 작곡한 메시아의 대본을 썼으며, 그는 레스터셔의 부유한 상류층의 문인이었다. 헨델 음악의 열렬한 숭배자이자 독실한 국교회 신자였던 그는, 헨델의 천재적인 음악성에 부합하도록 메시아의 대본을 성경의 내용에 근거하여 짜임새 있게 각색하였다. 본 악보에 실린 대본은 1743년 3월 23일 코벤트 가든 극장에서의 런던 초연 때 연주되었던 것이다. 성탄의 절기에 많이 연주하는 현대의 관습에 비추어 볼 때, 메시아의 런던 초연 날짜는 의아하게 생각 될 수 있으나, 헨델의 시대는 부활절 때에 연주되었음을 알 수 있다.

제넨스의 정교하고 섬세하며 신학적인 토대 위에 쓰인 이 대본은 오랫동안 학자들의 관심을 가져왔으며, 특히 1743년에 쓰인 2개의 대본집의 재발견이 이루어진 1980년대에 작품의 구조와 극적인 요소의 평가는 새로운 전기를 맞는다. 악보의 첫 부분에 적혀 있는 Publius Vergilius Maro (Virgil) 의 표어 같은 인용구는 이 복잡한 대본을 얼마나 심사숙고 하여 완성했을 지와 제넨스가 헨델에게 기대했던 음악적인 수준이 얼마나 높았던가를 알 수 있다. 베르길리우스의 “Messianic Eclogue(메세시아 에코로그)”로도 불리는 이것은 구세주의 탄생과 성인이 되어서 얻게 되는 신성과 영위 다스리시는 것을 연관시킨다. 중세시대로부터 제넨스와 헨델이 살았던 영국의 신교개혁의 길까지 걸쳐 베르길리우스의 이 시는 구약시대의 선지자적인 관점에서 앞으로 태어날 메시아로 지칭한 것으로 이해되었다. 한편, 사도바울이 보낸 서신 중 구약시대 디모테전서 3장 16절과 골로새서 2장 3절에 나타난 내용은 제넨스가 대본에서 드러내는데 중요한 영향을 미쳤으며, 헨델은 이를 바탕으로 빼어난 작품

또 하나의 중요한 대본의 특징으로 제넨스가 3부로 나눈 메시아의 구조를 지정한 것이다. 학자들에 의해 “scene (장면)”으로 명명되었으나, 이 대본에는 장면이 없다. 이후로 헨델이 1749년과 1754년 사이 여러 번에 걸쳐 대본을 개정하면서 이 변화를 크게 가져오지는 않았으며, 이는 극의 흐름이 부자연스러워 보인다. 대본의 구성과 장자들의 연주 가능성 여부로 인함이었다. 한편, 대본에는 악기만 나열되어 있으며, 이는 헨델이 극의 흐름상 추가한 것이다.

성경 인물의 이야기를 내레이터나 보좌자가 대본을 통해 이야기한다. 대부분의 오라토리오와는 달리 제넨스는 그만의 특유한 방법으로 성경에 나오는 다양한 예수님의 생애를 표현하지 않고, 구약성경의 메시아의 생애를 적절하게 배열함으로써 내레이션이 아닌 함축적인 의미를 전하였다. 대본에 메시아가 직접 등장하거나 제자들에게 직접 말씀하는 장면들은 예수님의 삶과 죽음, 하늘로 올라가심, 영원히 다스리시심을 전하는 것을 듣는 것 같은 효과를 가지며, 그리스도를 믿지 않는 자들에게는 예수님의 고난과 죽음, 부활의 승리를 전한다. 대본의 “할렐루야”가 끝나면, 청중들은 메시아의 삶에 대한 희망과 모든 인류의 부활을



제넨스는 대본을 영국 성공회의 성경에서 발췌하였으며, 그 당시 청중들에게 이미 익숙한 성경 구절들이 많이 있었다. 이를 통해 청중들이 중요한 교회의 절기와 연관시켰을 것이다.

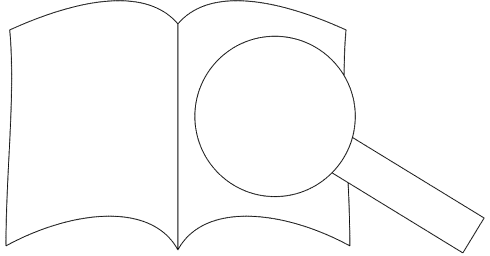
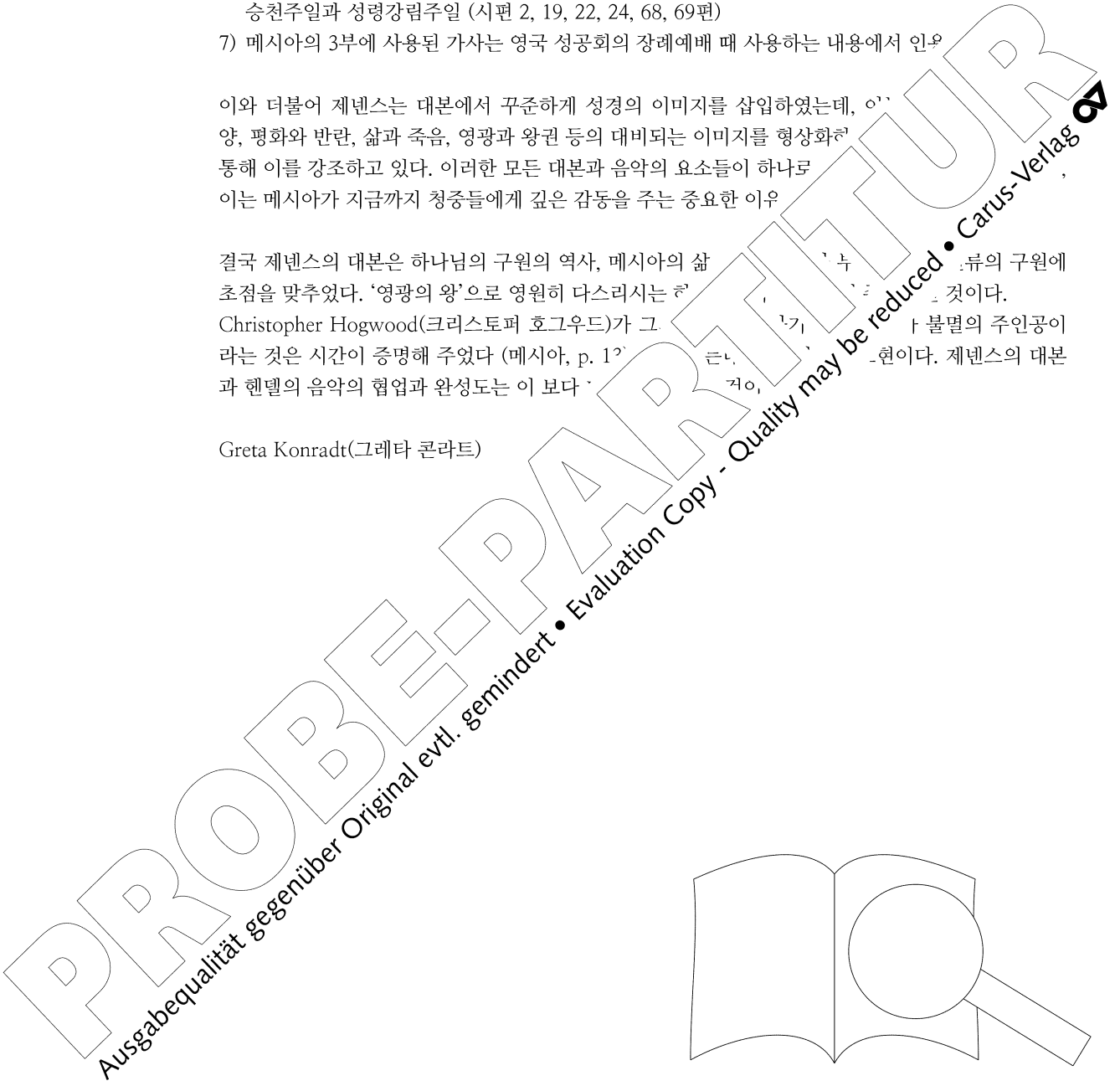
이러한 관점에서 제넨스가 선택한 성경구절의 뛰어난 예는 다음과 같다.

- 1) 이사야 40장 1-11절에 나타난 “광야에서 외치는 자의 소리”는 세례요한의 축일(6월24일)과 구세주가 오심을 알리는 대림절의 첫째 주일과 관련 있음 (메시아 중 2-4번곡)
- 2) 이사야 7장 14절과 9장 1-8절은 교회력의 마지막 날인 11월 26/27일의 말씀에 인용되며, 성탄절 첫 날과 주님의 오심을 나타내는 구절임 (메시아 중 레치타티보 8번 전 곡, 10-11번 곡)
- 3) ‘빛’과 ‘어둠’을 대비한 이사야 60장은 주현절과 밀접하게 관련 있음 (메시아 중 8-9번 곡)
- 4) 이사야 53장과 시편 22편은 성금요일 예배에 인용되는 구절임 (메시아 중 20-25번 곡)
- 5) 고린도전서 15장은 부활주일 예배에서 인용되는 구절임 (메시아 중 40-45번 곡)
- 6) 제넨스가 인용한 모든 시편은 주요한 교회력에서 사용하는 구절임: 성탄주일, 성금요일, 부활주일, 승천주일과 성령강림주일 (시편 2, 19, 22, 24, 68, 69편)
- 7) 메시아의 3부에 사용된 가사는 영국 성공회의 장례예배 때 사용하는 내용에서 인용

이와 더불어 제넨스는 대본에서 꾸준히 성경의 이미지를 삽입하였는데, 이 양, 평화와 반란, 삶과 죽음, 영광과 왕권 등의 대비되는 이미지를 형상화하여 통해 이를 강조하고 있다. 이러한 모든 대본과 음악의 요소들이 하나로 이는 메시아가 지금까지 청중들에게 깊은 감동을 주는 중요한 이유

결국 제넨스의 대본은 하나님의 구원의 역사, 메시아의 삶 초점을 맞추었다. ‘영광의 왕’으로 영원히 다스리시는 Christopher Hogwood(크리스토퍼 호그우드)가 그 라는 것은 시간이 증명해 주었다 (메시아, p. 1) 과 헨델의 음악의 협업과 완성도는 이 보다 현이다. 제넨스의 대본

Greta Konradt(그레타 콘라트)





# MESSIAH, AN ORATORIO.

Set to Musick by GEORGE-FREDERIC HANDEL, Esq;

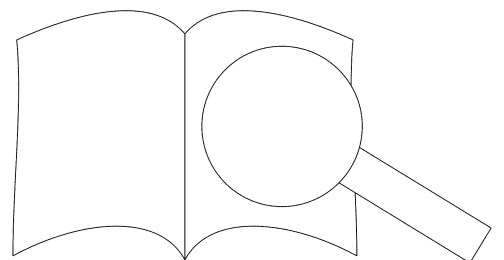
MAJORA CANAMU

*And without Controversy, great is the  
God was manifested in Flesh,  
seen of Angels, preached among the  
the World, received up in C  
In whom are hid all  
Knowledge.*

ON:

WOOD in Windmill-Court, near  
THEATRE in Covent-Garden. 1743.

[Price One Shilling.]



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**MESSIAH,  
AN  
ORATORIO.**

**PART I.**

I.

[2] RECITATIVE, accompanied. [Isaiah 40:1-3]  
 Comfort ye, comfort ye my People, saith your God; speak ye comfortably to *Jerusalem*, and cry  
 unto her, that her Warfare is accomplished, that her Iniquity is pardon'd.  
 The Voice of him that crieth in the Wilderness, Prepare ye the Way of the Lord, make straight in  
 the Desert a Highway for our God.

[3] SONG. [Isai- ' ^4]  
*Every Valley shall be exalted, and every Mountain and Hill made low, the Crooked straight  
 rough Places plain.*

[4] CHORUS.  
*And the Glory of the Lord shall be revealed, and all Flesh shall see it together;  
 hath spoken it.*

II.

[5] RECITATIVE, accompanied. [Isai 3:1]  
 Thus saith the Lord of Hosts; Yet once a little while, and I  
 the Sea, and the dry Land;  
 And I will shake all Nations; and the Desire of all N  
 The Lord whom ye seek shall suddenly come to h  
 whom ye delight in: Behold He shall come Lo. of the Covenant,

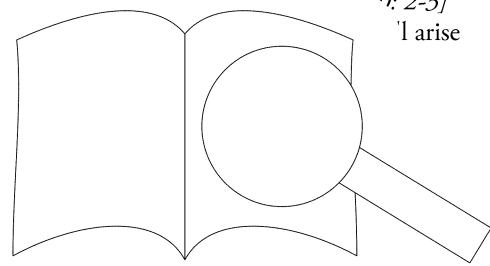
[6a] SONG. [Malachi 3:2]  
*But who may abide the Day of his com  
 For He is like a Refiner's Fire: He appeareth?*

[7] CHORUS. [Malachi 3:3]  
*And He shall purify the S unto the Lord an Offering in Righteousness.*

RECITATIVE [Isaiah 7:14; Matthew 1:23]  
 Behold, a Vi Son, and shall call his name *Emmanuel*, GOD WITH US.

[8] SONG [Isaiah 40:9, 60:1]  
*O Zion, get thee up into the high Mountain: O thou that tellest good  
 thy Voice with Strength; lift it up, be not afraid: Say unto the Cities of  
 is come, and the Glory of the Lord is risen upon thee.*

accompanied. [Isai 2:3]  
 arkness shall cover the Earth, and gr  
 ee, and his Glory shall be seen upon th  
 Gentiles shall come to thy Light, and King  
 I arise



PROBE-PARTITUR  
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

SONG. [Isaiah 9:2] [10]  
*The people that walked in Darkness have seen a great Light; they that dwell in the Land of the Shadow of Death, upon them hath the Light shined.*

CHORUS. [Isaiah 9:6] [11]  
*For unto us a Child is born, unto us a Son is given; and the Government shall be upon his Shoulder; and his Name shall be called Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace.*

IV.

RECITATIVE. [Luke 2:8] [12]  
 There were Shepherds abiding in the Field, keeping Watch over their Flock by Night.

SONG. [Luke 2:9] [13b]  
*And lo, an Angel of the Lord came upon them, and the Glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.*

RECITATIVE. [Luke 2:10-11]  
 And the Angel said unto them, Fear not; for behold, I bring you good Tidings of great Joy, which shall be to all People:  
 For unto you is born this Day, in the City of *David*, a Saviour, which is Christ the Lord.

RECITATIVE, accompanied.  
 And suddenly there was with the Angel a Multitude of the heavenly Host, praising saying,

CHORUS [15]  
*Glory to God in the Highest, and on Earth Peace, Good Will towards Men*

V.

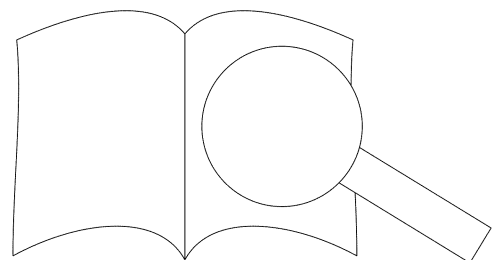
SONG. [Isaiah 52:10] [16x]  
*Rejoice greatly, O Daughter of Sion, shout, O Daughter of Jerusalem, because the Lord shall say unto thee: He is the righteous Saviour; and He shall speak of thee.*

RECITATIVE. [Isaiah 35:5-6]  
 Then shall the Eyes of the Blind be open'd, and the lame Man leap as a Hart, and the Tongue of the Deaf shall be opened; then shall the

SONG. [Isaiah 40:11; Matthew 11:28-29] [17c]  
*He shall feed his Flock like a Shepherd his Bosom, and gently lead those that are weary. Come unto Him all ye that labour and are heavy laden, and He will give you Rest. Take his Yoke upon you, and learn of Him; for he is meek and lowly in Heart: and ye shall find Rest unto your Souls.*

CHORUS. [Matthew 11:30] [18]  
*For his Yoke is easy, and his Burden is light.*

the End of the FIRST PART.



PART II.

I.

[19] CHORUS. [John 1:29]  
*Behold the Lamb of God, that taketh away the Sin of the World!*

[20] SONG. [Isaiah 53:3; 50:6]  
*He was despised and rejected of Men, a Man of Sorrows, and acquainted with Grief.  
 He gave his Back to the Smiters, and his Cheeks to them that plucked off the Hair: He hid not his Face  
 from Shame and Spitting.*

[21–22] CHORUS. [Isaiah 53:4–5a,b]  
*Surely He hath born our Grievs, and carried our Sorrows:  
 He was wounded for our Transgressions, He was bruised for our Iniquities; the Chastisement of our  
 Peace was upon Him, and with His Stripes we are healed.*

[23] CHORUS. [I. 7]  
*All we, like Sheep, have gone astray, we have turned every one to his own Way, and the Iniquity of us all.*

[24] RECITATIVE, accompanied.  
 All they that see him laugh him to scorn; they shoot out their Lips, and

[25] CHORUS. [8]  
*He trusted in God, that He would deliver him: Let him deliver him.*

[26] RECITATIVE, accompanied. [salm 69:20]  
 Thy Rebuke hath broken his Heart; He is full of Heaviness, have Pity on  
 him, but there was no Man, neither found he any that would comfort him.

[27] SONG. [Lamentations 1:12]  
*Behold, and see, if there be any Sorrow like unto mine.*

[28] RECITATIVE, accompanied. [Isaiah 53:8]  
 He was cut off out of the Land of the Living: for his Transgression of thy People was He stricken.

[29] SONG [Psalm 16:10]  
*But Thou didst not leave his Soul in Hell, nor suffer Thy Holy One to see Corruption.*

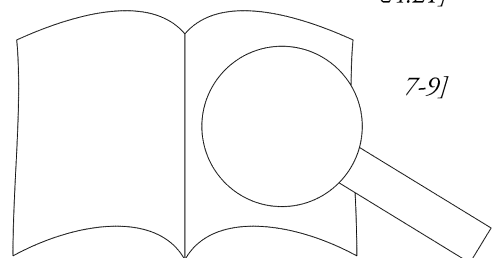
III.

[30] SEMICHORUS. [Psalm 24:7-9]  
*Lift up your Heads, O ye gates, and the King of Glory shall come in.*

[Psalm 24:10]

[Psalm 24:21]

CHORUS.  
*Lift up your Heads, O ye gates, and be ye lift up, ye everlasting Doors, and the King of Glory shall come in.*



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

SEMICHORUS [Psalm 24:10]  
*Who is this King of Glory?*

SEMICHORUS [Psalm 24:22]  
 The Lord of Hosts: He is the King of Glory.

IV.

RECITATIVE. [Hebrews 1:5]  
 Unto which of the Angels said He at any time, Thou art my Son, this Day have I begotten thee?

CHORUS. [Hebrews 1:6] [31]  
*Let all the Angels of God worship Him.*

V.

SONG. [Psalm 68:18] [32b]  
*Thou art gone up on High; Thou hast led Captivity captive, and received Gifts for Men, yea, even for  
 thine Enemies, that the Lord God might dwell among them.*

CHORUS. [Psalm 68:11]  
*The Lord gave the Word: Great was the Company of the Preachers.*

DUETTO and CHORUS. [Romans 10:15]  
*How beautiful are the Feet of them that bring good Tidings, Tidings of Salvation; that say  
 thy God reigneth, break forth into Joy, thy God reigneth!*

SONG. [35a]  
*Their Sound is gone out into all Lands, and their Words unto the Ends of the Earth.*

VI.

SONG. [36b]  
*Why do the Nations so furiously rage together? and why do the People  
 The Kings of the Earth rise up, and the Rulers take Counsel together,  
 against the Anointed.*

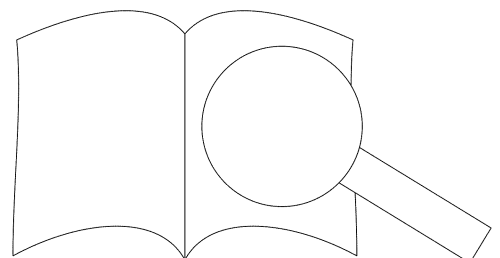
CHORUS. [Psalm 2:3] [37]  
*Let us break their Bonds asunder, and cast away*

RECITATIVE. [Psalm 2:4]  
 He that dwelleth in Heaven shall laugh at them: he shall have them in Derision.

SONG. [Psalm 2:9] [38b]  
*Thou shalt break them with a Rod, and shalt dash them in pieces like a Potter's Vessel.*

CHORUS. [Revelation 19:6; 11:15; 19:16] [39]  
*Hallelujah! for the Lord our God reigneth.  
 The Kingdom of our Lord and of his Christ  
 shall be established. Lord of Lords. Hallelujah!*

**The End of the SECOND PART.**



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PART III.

I.

[40] SONG. [Job 19:25-26; 1 Corinthians 15:20]  
*I Know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter Day upon the Earth:  
 And tho' Worms destroy this Body, yet in my Flesh shall I see God.  
 For now is Christ risen from the Dead, the First-Fruits of them that sleep.*

[41] CHORUS. [1 Corinthians 15:21-22]  
*Since by Man came Death, by Man came also the Resurrection of the Dead.  
 For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive.*

II.

[42] RECITATIVE, accompanied. [1 Corinthians 15:51-52a]  
 Behold, I tell you a Mystery: We shall not all sleep, but we shall all be changed, in a Moment,  
 in the Twinkling of an Eye, at the last Trumpet.

[43] SONG. [1 Corinthia  
*The Trumpet shall sound, and the Dead shall be raised incorruptible, and We shall b  
 For this Corruptible must put on Incorruption, and this Mortal must put on Imm'*

III.

RECITATIVE.  
 Then shall be brought to pass the Saying that is written; Death is in

[44a] DUETTO. [1 Corin:55-56]  
*O Death, where is thy Sting? O Grave, where is thy Victor'  
 The Sting of Death is Sin, and the Strength of Sin is the*

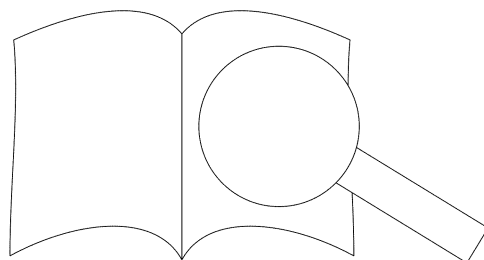
[45] CHORUS. [1 Corinthians 15:57]  
*But Thanks be to God, who giveth Us the Vict ... Lo, ... it.*

[46x] SONG. [Romans 8:31-34]  
*If God be for us, who can be against  
 Who shall lay any thing to the Charac  
 It is God that justifieth; who  
 It is Christ that died, yea,  
 who maketh Intercessi ... s at the Right-Hand of God;*

IV.

[48] CHORUS. [Revelation 5:9-14]  
*Worthy is t. ... ath redeemed us to God by his Blood, to receive Power, and  
 Ric' ... , and Honour, and Glory, and Blessing.  
 Ble ... and Power, be unto Him that sitteth upon the Throne, and unto the  
 ... en.*

FINIS.

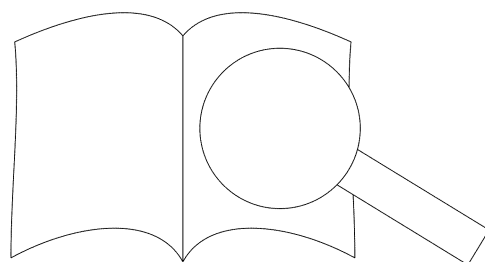


PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

## 참고문헌

- Baselt, Bernd. "Georg Friedrich Händels 'Messias.'" In: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988*, ed. Ulrich Prinz. Kassel: Bärenreiter 1994, 150-165.
- Baselt, Bernd. *Thematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik.* (Händel-Handbuch, Vol. 2). Kassel: Bärenreiter, 1984.
- Baselt, Bernd. *Thematisches Verzeichnis: Dokumente zu Leben und Schaffen.* (Händel-Handbuch, Vol. 4). Kassel: Bärenreiter, 1985.
- Beeks, Graydon. "Some Thoughts on Performing 'Messiah.'" In: *American Choral Review* 27, nos. 2-3 (April-July, 1985), 20-30.
- Burrows, Donald. "The Autographs and Early Copies of 'Messiah': Some Further Thoughts." *Music & Letters* 66, no. 3 (July, 1985), 201-219.
- Burrows, Donald (ed.) *The Cambridge Companion to Handel.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Burrows, Donald. "Handel and the Foundling Hospital." In: *Music & Letters* 58, no. 3 (July, 1977), 269-284.
- Burrows, Donald. *Handel: Messiah.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Burrows, Donald (ed.) *Messiah HWV 56. Autograph [BF 3].* Documenta Musicologica. Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Burrows, Donald. "'Mr. Harris's score': A New Look at the 'Mathews' Manuscript of 'Messiah.'" *Music & Letters* 86, no. 4 (Nov., 2005), 560-572.
- Burrows, Donald and Watkins Shaw. "Handel's 'Messiah': Supplement." In: *Music & Letters* 76, no. 3 (Aug., 1995), 356-368.
- Chrysander, Friedrich (ed.) *Das Autograph des Oratoriums 'Messias.'* Reprint, New York: Da Capo Press, 1969.
- Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques.* London: Duckworth, 1972.
- Deutsch, Otto Erich. *Handel: A Documentary Biography.* London: Charles Black, 1955. Reprint, New York: W.W. Norton, 1974.
- Erhardt, Tassilo. *Händels Messiah: Text, Musik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Hanssler, Bernhard. "Das Textbuch des 'Messias.'" In: *Zwischen Bach und Mozart. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1988*, ed. Ulrich Prinz. Kassel: Bärenreiter 1994, 108-119.
- Hogwood, Christopher. *Handel.* New York: Norton, 1984. Rev. ed. 2007.
- Hogwood, Christopher (ed.) *Handel 1685-1743 Wordbook.* Boston: Handel & Haydn Society, 1995.
- Hurley, David Ross. *Handel's Oratorios: A Study of their Development in his Oratorios and Musical Dramas, 1743-1751.* London: Duckworth, 2001.
- Keates, Jonathan. *Handel's Messiah.* New York: St. Martin's Press, 1985. Rev. ed. 1995. London: Routledge, 2001.
- Landon, H.C. Robbins. *Handel's World.* Boston: Little Brown, 1997.
- Landon, H.C. Robbins. *Handel.* New York: W.W. Norton, 1995.
- Landon, H.C. Robbins. *Messiah: Origins, Composition, Sources.* New York: W.W. Norton, 1972.
- Landon, H.C. Robbins. *Handel's Messiah: A Celebration.* London: Victor Gollancz, 1991.



- Mann, Alfred. "Missa and 'Messiah': Culmination of the Sacred Drama." In: *A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide*. Kassel: Bärenreiter, 1993, 173-178.
- Marx, Hans Joachim. "Die 'Hamburger' Direktionspartitur von Händels 'Messiah'." In: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, eds. Axel Beer and Laurenz Lütteken. Tutzing: Hans Schneider, 1995: 131-138.
- Marx, Hans Joachim. *Händels Oratorien, Oden und Serenaten. Ein Kompendium*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998.
- Marx, Hans Joachim. "Zu den alternativen Fassungen von Händels 'Messiah'." In: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934-1993)*. Halle: Händel-Haus, 1995, 39-58
- Nohl, Paul-Gerhard. *Geistliche Oratorientexte: Entstehung, Kommentar, Interpretation*. Kassel and New York: Bärenreiter, 2001.
- Parker, Mary Ann. *G.F. Handel: A Guide to Research*. New York: Routledge, 2005.
- Pauli, Hertha. *Handel and the Messiah Story*. New York: Meredith Press, 1968.
- Schmid, Erich. *George Frideric Handel – Messiah: Introduction and Instructions for* H. Litloff, 1977. English Translation K. Michaelis, New York: C.F. Peter
- Shaw, Watkins. *A Textual and Historical Companion to Handel's 'Messio'* 1965. Rev. ed. 1982.
- Shaw, Watkins. *The Story of Handel's Messiah, 1741-1784; a Study*. Novello, 1963.
- Smith, Ruth. "The Achievements of Charles Jennens (1715-1796)." *Notes for Directors* 70, no. 2 (May, 1989), 161-190.
- Smith, Ruth. *Handel's Oratorios and Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Tobin, John. *Handel's 'Messiah'. A Critical Edition*. London: Cassell, 1969.
- Van Camp, Leonard. *A Practical Guide to the Study and Singing Messiah*. Dayton, (OH): Lorenz, 1993.
- Waczkat, Andreas. *Georg Friedrich Händel: Die Oratorien*. Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Weber, William. "The 1741 Edition of the Messiah as Political Ritual." In: *Journal of British Studies* 28, no. 1 (Jan. 1989), 1-24.
- Young, Percy M. *Messiah: A Practical Edition*. London: Dobson, 1951.
- Zywietz, Michael. *Handel's Oratorios, Oden und Serenaten. Das Handbuch* (Händel-Handbuch). Kassel: Bärenreiter, 2010.

