「音樂論壇」 제11집
1997년 12월, 249-298쪽

ⓒ 1997 한양대학교 음악연구소
한양대학교

# <바하>음악의 정치학

李 元 子
(한양대학교 음악대학 강사)

Susan McClary, "The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year," *Music and Society* (Cambridge Univ. Press, 1987), 13-62쪽

I. 서론
II. 피타고라스의 딜레마
III. 사회담론으로서의 <바하>음악
IV. 악보 예
1. 「브란덴부르그 협주곡, 제5번」, 1악장
2. *Wachet auf*
V. <바하> 수용
VI. 현 문화 정치학에서의 바하

## I. 서 론(Introduction)

위대한 <바하>(J. S. Bach)의 해인 1950년(<바하> 사망 200주년)은 <바하> 학문에 관해 현재 우리에게는 없어서는 안될 많은 것들을 이루게 하였다. *Neue Bach Ausgabe*(새 <바하> 악보 편집)가 시작되었고,[1] <바하>의 작품 연대를 신중히 재편하기 시작한 것도 이 악보편집을 준비하는 기간동안 행해졌다.[2] 예를 들면, 우리는 이제 <바하>가 칸타타를 불과 몇 해 동안 집

1) *Neue Bach Ausgabe*, ed. Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen, 그리고 Bach-Archiv, Leipzig (Kassel and Basel, 1954-).

2) Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Trossingen, 1958)와 Alfred Dürr, "Zur Chronologie der Leipziger

중적으로 작곡했으며, 기악음악은 전 생애를 걸쳐 작곡했고, 교회음악가로서 그의 위치는 과거 우리가 알던 것 보다 훨씬 더 애매모호 했다는 것을 알 수 있다.[3] 또한 옛 음악의 연주실제에 관한 우리의 관심이 극대화 된 것도 이때여서 <바하> 음악을 신중하게 재구성하여 연주하는 일급 연주자들이 많이 배출되는 결과를 낳았다.[4]

그러나 <바하>를 이해하는데 지대한 공헌을 한 이런 <바하>의 해 기념물 중에서 내가 특히 좋아하는 것은 <테오도르 아도르노>(Theodore Adorno)의 "Bach defended against his devotees"이다[5]. 이 고전적인 글에서 <아도르노>는 우리가 <바하>의 음악을 <바하>의 세대와 이후 세대(특히 전쟁 후), 이 둘의 사회상황(social context)에서 이해할 수 있도록 하는 모델을 만들었다. 그러나 1950년대에 제시된 <바하> 연구에 대한 다른 새로운 방향과는 달리 <아도르노>의 통찰은 음악학이나 <바하>에 대한 보편적인 수용(reception)에 큰 영향을 미치지 못했다. 실제로 1985년 (<바하> 탄생 300주년) 이 되면서 <아도르노>의 관심을 끈 문제들이 편집광은 최악의 시나리오가 완전히 실현되는 것을 보는데서 비롯된다는 것을 <아도르노>가 아이러니한 만족감으로 인식하는 방향으로 훨씬 더 멀어졌다는 것 외에는 지난 30년 동안 거의 변하지 않았다는 것이 분명해 졌다.

나는 <바하>음악 전문가로 알려진 학자로서 <바하>의 해를 기념하는 여러 토론회에 참석하였는데 여기에서 나는 <바하>를 그의 사회적, 정치적, 이념적 상황에서 재 자리매김 하고자 미미하게나마 노력을 기하였다. 아주 우습게도 나는—다시 최악의 시나리오를 맞닥뜨린 편집광으로서—여러 탁월한 학자들이 <바하>는—<텔레만>(Telemann)같은 이류 작곡과와는 달리—그의 시대나 장소와는 무관하며, "하늘의 계시"를 받았고, 그의 작품은 완벽한, 보편적인 질서와 진리를 따른다고 말하는 것을 들었다. 다시 말하자면 사회상황에서 음악을 다루는 것은 <바하>와 같은 인물을 다루지 않는 조건하에 허용된다는 것이다. 따라서 <아도르도>의 관심을 이어받아 <바하>의

---

Vokalmusik J. S. Bach," *Bach Jahrbuch*, 44 (1957), 5-162쪽 참고.

3) 예를 들어 Robert Marshall, "Bach the progressive: observations on his later works," *The Musical Quarterly*, 62 (1976), 313-57쪽과 Friedrich Blume, "Outlines for a new picture of Bach," *Music and Letters*, 44 (1963), 214-27쪽 참고.

4) Theodor Adorno, Samuel Weber와 Shierry Weber 공역, *Prisms* (1967; ed. Cambridge, Mass., 재인쇄, 1981), 133-46쪽.

5) 그러나, Laurence Dreyfus, 'Early music defended agains its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century', *The Musical Quarterly*, 69(1983), 297-322쪽 참고.

음악이 사회적인 기반의 흔적을 지닌다고 증명할 수 있는 방법들을 재검토하고 현 시대의 문화에서 <바하>음악의 위치를 재고할 때가 온 것 같다.

나는 서양문화에서 왜, 어떻게 음악이 다른 예술과는 별개로 취급되는가 질문을 제기하고, 18세기 음악, 특히 <바하>음악에 대한 우리의 선입관과 그것의 이념적인 용도(uses)를 조사하는 것으로 시작하겠다. 대조를 위해 두 번째 단락에서는 <바하>의 사회 상황을 요약하고 사회에 기반을 둔 해석에서 얻을 수 있을 만한 관점 등을 보여주기 위해 <바하>의 곡 중 두개에 관해 논하겠다. 마지막 부분에서는 <바하>를 정치적인 면에서 다룰 때 어떤 것을 얻을 수 있는가에 대해 논하겠다.

## II. 피타고라스의 딜레마(The Pythagorean dilemma)

왜 음악, 특히 <바하>의 음악을 정치적인 상황에서 얘기하는 행위는 모독인가? 음악에 있어 수용(reception)의 역사는, 음악이 19세기동안 "별개의 분야"(separate sphere)로 분리되어 반-종교적인 의식 (ritual) 과 태도로 가득했다는 점에서 어느 정도 문학, 시각예술과 병행한다.[6] 음악이 부르조아 계급의 청중을 위해 생산되기 시작하던 바로 그 때, 그 청중들은 자신들이 속한 사회의 취향과 가치에 의거하기 보다는 다른, 아마도 더 절대적인 영역의 "확실성"(certainty)에 의거하여 부르조아 예술을 정당화하려 했다.

그러나 나는 음악이 사회관습으로부터 독립된 자생적인 것(autonomy)이라는 주장은 훨씬 이전, 적어도 <피타고라스>(Pythagoras), 또한 조화로운 음과 숫자 비율간의 일치를 발견한 때로 거슬러 올라갈 수 있을 정도로 긴 역사를 지니고 있다고 주장하고 싶다.[7] (후기 이론가들도 부르조아 시대의 조성을 이루는 자료인 3화음과 물리적인 음향학의 성질들간에 비슷한 조화가 있음을 발견했다.[8] 또 음악작품이 명백히 "음집합"(pitch class sets)에서 기

---

6) 예를 들어 Jacques Barzun, *The use and abuse of art* (Princeton, 1974); Janet Wolff, *Aesthetics and the sociology of art* (London, 1983); 그리고 Terry Eagleton, *Literary theory* (Minneapolis, 1983), 그리고 *The function of criticism* (London, 1984); 그리고 Susan McClary가 *Minnesota Composers Forum Newsletter*에 연재한 "Historical deconstructions and reconstructions" 특히 "The roots of alienation" (1982년 6월), "Autonomy and selling out" (1983년 6월), 그리고 "The living composition in social context" (1984년 2월과 3월) 참고.

7) <피타고라스>(Pythagras)의 철학에 대하여 우리가 알고 있는 것은 주로 <필로라우스>(Philolaus), <플라톤>(Plato), 그리고 <아리스토텔레스>(Aristotle)에 의하여 전해졌다. Richard Norton, *Tonality in Western culture* (University Park, Penn. and London, 1984), 80-104쪽의 논의 참고.

8) <라모>(Rameau)의 논문과 <쉔커>(Schenker)의 논문은 특별한 주장에서는 서로

계적으로 발생되는 것을 근거로 작품의 정당성을 인정하려 했다.[9]) 다시 말하면 옛 부터 지금까지, 서양 문화에는 음악을 비사회적(non-social)이고 은근히 형이상학적인 용어로 이해하려는 경향이 있어왔다. 그러나 이런 경향과 병행하는 것은 (역시 오래 전부터) 음악이 본질적으로 인간적이며, 사회에 뿌리를 두고 있어 사회에 의해 변화될 수 있는 구조라고 하는 견해이다.[10]) 음악 이론과 비평의 역사에 있어 논쟁의 대부분은 이 두 견해의 화해할 수 없는 대립과 관계가 있다.

나는 물론 두 번째 입장을 지지한다. 그러나 이 문제는 이런 근본적인 데에 차이가 있다고 여기기 때문에 왜 <피타고라스> 모델과 그것 이후의 모든 현상이 이렇게 매력적인가 간단히 밝혀보고 싶다.

음악은 가장 민감한 감각기관인 귀를 통해 들어온다. 귀를 닫거나 선택적으로 사용할 수는 없다. 즉, 엘리베이터의 장식에서 눈을 뗄 수는 있지만 음악에서 귀를 뗄 수는 없다. 그리고 특히 시각 청각이 지식의 근원이라고 여겨지는 서양 문화에서 소리와 음악은 아무 데나 돌아다니며 우리를 놀라게 한다.[11]) 이런 현상의 영향은 즉각적인 것 같다: 음악이 지시하는 대로 우리는 구체적(concrete)으로, 또 친밀하게(intimately) 경험하는 것 같다.

게다가 재현(representation)이라는 말이 일반적인 뜻으로 통하는 한 음

---

다르지만 조성에 관한 가장 영향력있는 논문으로서 적어도 조성을 비사회적인 기반에서 설명하려고 한다는 점에서 서로 일치한다. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris, 1722), Philip Gossett 역(New York, 1971)와 Heinrich Schenker, *Der freie Satz* (Vienna, 1935), Ernst Oster 역(New York and London, 1979) 참고. 이러한 내용들을 <피타고라스>의 견해와 연관시킨 논의에 대해서는 Norton, *Tonality*, 22-55쪽, 그리고 Jacques Attali, Brian Massumi 역, *Noise: the political economy of music* (Minneapolis, 1985)의 발문(跋文)인 Susan McClary, "The politics of silence and sound," 150-52쪽 참고.

9) Allen Forte, *The structure of atonal music* (New Haven, 1973)와 David Epstein, *Beyond Orpheus* (Cambridge, Mass., 1979) 참고.

10) *Republic*에서 <플라톤>은 여러 음악 실제의 윤리적인 측면을 심각하게 다루고 어떤 것은 사회적으로 이롭고, 또 어떤 것은 해롭다고 여긴다. 서양 음악의 역사에서 주요 양식적인 변화는 새 양식이 사회 가치에 있어 변화의 산물임을 지적하는 변명이 자주 따라다닌다. 예를 들어 17세기초의 논쟁인 "제 2작법"은 화음의 추상적인 규칙이 더이상 새 음악을 지배하기 못하고 오히려 가사와 열정적인 표현의 고려가 그 작품에 영향을 준다고 주장한다. Oliver Strunk 편집, *Source readings in music history* (New York, 1950), 405-12쪽에 수록된 *Scherzi musicali* (1607)에서 <몬테베르디>(Monteverdi)의 형제인 <율리우스 케사르>(Giulio Cesare)가 해설을 단 <몬테베르디>의 *Fifth book of madrigals* (1605)의 서문 참고. <쉔베르크>(Schoenberg)는 자신의 "무조성(atonality)"으로의 전환을 새로운 추상적인 질서라고도 하고 또는 부르조아 가치의 의식적인 거부라고도 하였다. *Fin-de-siècle Vienna* (New York, 1981), 344-64쪽에 실린 <칼 쇼스케>(Carl Schorske)의 글 참고.

11) 예를 들어 Don Ihde, *Listening and voice: a phenomenology of sound* (Athens, Ohio, 1976) 참고.

악은 비 재현적인 것 같다. 적어도 일상세계의 현상을 닮고 일상적인 언어로 추측할 수 있는 성격, 주제, 색깔, 그리고 형체 등을 이용하는 문학이나 시각예술과는 달리, 음악은 자체적(self-contained)이고 추상적인 원칙에서 만들어지는 듯 하다. 분명 이야기와 그림의 – 표면적이든 이념적이든 – 내용을 묘사하는 것이 음의 패턴을 설명하기보다는 훨씬 더 쉽다. 왜냐하면 대부분의 사람들은 그것을 표현할 수 있는 전문용어를 모르고 따라서 의식적으로 감지하지 못하기 때문이다.

음악을 들으면 우리는, 가령, d♭이 사람을 눈물나도록 감동시키며 기대를 확고히 하거나 가장 근본적인 신념을 깨기도 하는 현상을 일으킬 수 있는 이상하고도 희귀한 세계로 들어간다.[12] 이 d♭은 실제 비음악적인 세계에서는 아무 것도 의미하지 않는다. 그것은 아주 구조적인, 질서있는 상황(context)에 나타남으로써 그럴 수 있다. 이 상황은 처음 이것을 시작한 사람들에게만 알려져 있는 관습, 규칙, 그리고 분명 자체적이고 추상적인 원칙에 의존한다.

따라서, 한편으로 우리에게는 음악질서의 원칙을 배우고, 음악적인 사건을 전문용어로 설명할 수 있고 조작마저도 할 수 있는 전문성이 있다. 그리고, 또 한편으로는 음악에는 강렬하게 반응하지만 그것을 의식적으로 통제할 수 없는 청중의 서투름이 있다. 비전문적인 청중들은 보통 음악이 어떻게 제 역할을 하느냐에 대해 전문적으로 설명할 수 있는 방법을 모르기 때문에 그것을 (음악의 힘을 비인간적인 – 자연적 또는 은근히 초자연적인 – 원천에서 찾으며) 신비화하거나 아니면 (아무 의미가 없다고 주장하면서 사소하다고 치부하거나 주변화 시켜서) 친숙하게 만든다.

전문가나 소비자 모두 진정으로 그 주문을 깨고 싶어하지 않는다. 즉, 그 요술이 사회에 근거하고 있음을 밝히고 싶어하지 않는다. 따라서 전문가는 음악의 본질에 형이상학적인 요소를 가하는 전문용어로 지껄이면서 그것의 위력에 대한 책임은 회피한다. 그리고 청중은 단순한 인간들에게 그토록 감동시키는 힘을 부여하기를 원하지 않는 채 신비한 양 반응한다. 왜냐하면 음악에는 은밀한 방법으로 조정할 수 있는 위력이 있다는 것을 우리가 인식한다면 적어도 인간의 손으로 조정을 한다고는 믿고싶지 않기 때문이다. 또는 반대로, 사람이 조정을 한다면 당연히 책임을 회피하고 다른 데로 전가하고 싶을 것이다. 음악가와 비음악가 모두 이 신비화에서 몰락하고 둘 다 외

12) 예를들어 Susan McClary, "Pitches, expression, ideology: an exercise in mediation," *Enclitic*, 7 (1983), 76-86쪽에서 <슈베르트>(Schubert)의 즉흥곡(Impromptu), 작품 90, 제1번에 나오는 D♭의 기능에 대한 논의 참고.

적인, 사회적인 세계와 음악의 신비한 내적인 세계간을 연결짓는 것에 저항한다.

만약 누가 어떤 음악과 친숙하고 그 음악이 말하는 것과 일치감을 느낀다면 그는 기꺼이 그것에 보편성과 비 인간적인 진실을 부여할 것이다. 그 음악의 이념적인 구성개념(constructedness)이 문제, 즉 정치적인 문제로 되는 것은 그가 그 음악과 그 음악에 내재되어 있는 사회적인 안건(agenda)에 불만족스러울 때－예를 들면 자신의 의견이 그것이 지닌 명성(prestige) 과 보편적인 자율성으로 인해 억눌릴 때－만이다. 다시 말하면 주도 문화의 추종자들은 신 피타고라스(neo-Pythagorean)입장을 지키는 경향이 있다(즉, "우리는 이것을 만들지 않았다; 이것은 단순히 사물의 질서이다."). 주도적인 질서에 반대하는 이들은 당연히 그것의 사회적인 이념을 해체시키려 한다.

<자크 아딸리>(Jacques Attali)는 그의 책 「소음」(Noise)[13]에서 한편으로는 질서, 다른 한편으로는 폭력, 이 둘간의 변증법에 촛점을 맞춰 자체적(self-contained)으로 보이는 음악에 담긴 사회·정치적인 안건을 해독하는 방법을 전개한다. 음악은 어느 정도 질서를 갖추고 있음에 틀림없다. 그렇지 않으면 음악은 차별화되지 않은 소음에 지나지 않는다. 그러나 음악은 또 가끔씩이나마 이 질서에서 벗어나는 요소도 분명 가지고 있다. 그렇지 않다면 행동, 관심, 예술 같은 것은 존재하지 않는다. 여러 레퍼토리는 그것들을 생산하는 사회의 가치, 그리고 작곡가, 심지어는 연주자의 가치에 따라 순수한 질서와 순수한 소음간의 연속선상에서 다양하게 배열된다. 우리는 어떤 레퍼토리의 규범, 또 어떤 곡에서 그런 규범에의 탈피가 이념적인 구성개념(ideological constructs)이라는 것을 앎으로써 찬성과 반대의 독자적인 전략뿐 아니라 한 시대의 가장 기본적인 사회질서의 원칙을 터득할 수 있다.

또한 우리는 음악에 참여하는 판이하게 다른 두 부류의 사람들, 즉, 실생활의 혼란이라 여겨지는 것을 회피하기 위해 음악을 순수한 질서로 간주하고 거기에 빠져들고 싶어하는 사람들과 실생활의 한계성에 반대되는 환영(simulacrum)을 대리 만족적으로 경험하기 위해 음악을 하는 사람들로 구별하기 시작한다. 작곡하고, 연주하고, 듣고, 해석하는 방법은 질서를 만들거나 그것에 저항하려는 필요에 의해 상당히 영향을 받는다.

우리는 잠재적인, 또는 실질적인 폭력에 직면하고, 또한 문화생산의 다원적 주장에 직면해 스스로 질서를 확고히 하려는 사회에 젖어있다. 우리의

---

[13] 이 책은 원래 *Bruits: essai sur L'économie politique de la musique* (Paris, 1977)로 출판되었다.

음악 이론(음악 기관이 음악가를 훈련시키는 데 쓰는 수단)은 어떤 음악작품에서 벌어지는 모든 사건을 한편으로는 관습적인 규범(norms)과 기호(codes), 그리고 다른 한편으로는 중요한 특징과 전략, 이 둘간의 보다 복잡한 변증법적 관계라기보다는 명백한 독자적인 질서라고 설명하려 한다. 그리고 의식적으로든 아니든, 우리의 연주실제는 대부분—본래 긍정적이든 혹은 반항적이든 간에—거의 모든 음악을 곧이 곧대로, 음으로는 완벽하고 확실하게, 그러나 활기 없게 해석하도록 고안되어있다.

현재 연주회 레퍼토리를 주도하는 음악은 18세기 계몽주의 음악, 즉 안정되가는 중산층의 사회적 가치에 부합되도록 만들어진 음악이다.[14] 이 음악은—적어도 어떤 층에서는—조화롭고 완벽하며, 유기적이고 통일되어있으며 형식적으로 균형 잡혀있고 모든 긴장을 흡수하여 해결할 수 있는 것처럼 보인다.[15] 그렇기 때문에 이 음악은 17세기 음악(파편적인 구조, 불합리한 불협화음, 그리고 장식적이고 도전적인 아라베스크에서 교회와 귀족의 기준에 대항한 신흥 부르조아의 분열되고 격렬한 투쟁을 찬양하는)이나[16] 19세기 음악(부르조아의 주관적인 자아와 제약간의 대립을 극화시키는)과는 아주 다르다.[17] 이념적인 면은 17세기와 19세기 음악에서 훨씬 더 분명하다. 왜냐하면 이 음악은 어느 정도 사회적인 적대감에 대한 상징적인 것을 전달하기 때문이다.

그러나 사실 "고전"(classic)이라는 것도 그만큼 이념적이다. 이는 완전하고, 절대적이며, 보편적인 형태이면서 진실의 결정체인 척 하는 것이다. 확실히 <베토벤>에서 시작되는 18세기 관습에의 분명한 도전은 이런 주장의 가면을 벗기는 것을 의미한다. 그리고 우리가 18세기음악의 완벽한 질서 그

---

14) *The paradigm exchange* (Minneapolis, 1987)에 출판된 Susan McClary, "The rise and fall of the teleological model in Western music"과 Norton, *Tonality*, 169-230쪽 참고. Terry Eagleton이 *The rape of Clarissa* (Mineapolis, 1982)에서 소설의 기원을 영국 중산층의 문화적 헤게모니(hegemony)를 보장하기 위한 비슷한 수단으로 본 것 참조.

15) Susan McClary, "A musical dialectic from the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement II", *Cultural critique* 4 (1986년, 가을), 129-69쪽 참고.

16) Susan McClary, "Politics," 154-56쪽 참고.

17) Theodor Adorno, *Moments musicaux* (Frankfurt, 1964), 13-36쪽에 실린 "Spätstil Beethovens,"과 "Schubert"; Morse Peckham의 *Beyond the tragic vision: the quest for identity in the nineteenth century* (New York, 1962); Rose Rosengard Subotnik, "Adorno's diagnosis of Beethoven's late style: early symptom of a fatal condition," *Journal of the Ameirican Musicological Society*, 29 (1976), 242-75쪽, 그리고 "The historical structure: Adorno's "French" model for the criticism of nineteenth-century music," *19th Century Music*, 2 (1978), 36-60쪽; 그리고 McClary, 'Pitches' 참고.

자체로 인식하고 싶어하는 것 안에서도 질서(사실은 질서를 정당화하려는 주장)와 탈선—노골적인 위반은 아니더라도—간의 갈등은 우리가 듣고자 하면 얼마든지 들을 수 있다.[18]

## III. 사회담론으로서의 <바하>음악(Bach's music as social discourse)

이것은 시간, 장소, 경력, 인간성을 초월한다고 널리 생각되어온 위대한, 보편적인 <바하>의 음악에서도 마찬가지이다. 그러나 우리가 일단 <바하>가 사유(appropriate)한 모든 양식이 사회 가치의 표현이라고 이해하면 <바하> 고유의 절충적인 작곡 기법과 그의 험난한 사회적 상황, 직업적인 관계, 심지어는 보다 넓은 정치적인 상황을 잇는 그의 유명한 양식적인 합성에서 세세한 것들을 간파하기 시작하게 된다.

보다 광범위하게 시작한다면, <바하>의 작품 모음(collected works)은 인정받는 주도 음악문화에 관련해 탈 중심적 입장을 지키는 사람에 의해서만 만들어질 수도 있었을 것이다. 독일인으로서 그는 오랫동안 문화적으로 식민화 된—교회음악에 의해, 그리고 후에는 세속적인 영역에서 이탈리아 오페라와 불란시 절대주의의 음악적인 표현에 의해—사회에 속해있었다.[19] 그의 동년배들은 주된 선택중의 하나, 또는 그 외의 것에 동조하여 같은 장르내에서 어느 정도 체계적으로, 또 팔기 위한 음악을 만들었다.[20] 그러나 <바하>는 그의 주변화(marginalized)된 위치를 고수하고, 자신의 독일유산에 악착같이 매달려 모든 가능한 음악적인 담론을 사유하며, 아마도 통일된 총체라기 보다는 절충적인 복합체를 조작(forge)하려 했다.

<바하>가 자신의 세력 범위에서 그렇게 될 수 있었던 데에는 독특한 개성이 요구되었다. <바하>의 경력은 그의 음악적인 양식 모음(style collection)과 똑같은 애정과 애증의 전쟁터에 이미 계획되어 있었다 : 그는 절대 자신을 어느 한 상황, 또 그것에 응하는 이념에 예속시키지 않고 그 안에서 방황하며 직장 상사에게 적대감을 가지면서도 이런 다양한 모순속에서 가능

---

18) McClary, "Musical dialectic"과 아래 <바하>(Bach)의 「브란덴부르크(Brandenburg)협주곡, 제 5번」에 관한 논의 참고.

19) 사회상황에 민감한 <바하>의 경력에 관한 논의에 대해서는 *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols. (London, 1980), I, 785-840쪽에 실린 Christoph Wolff의 <바하>에 관한 글 참고. 또한 eds. Barbara Schwendowius와 Wolfgang Dömling, John Coombs와 Lionel Salter, 그리고 Gaynor Nitz 공역, (Hamburg, 1977), *Johann Sebastian Bach: life-times-influence*, (Kassel, 1976)참고.

20) 예를 들면 <헨델>(Handel)은 이탈리아 오페라 장르를 훨씬 더 많이 수용하고 후에 영국 청중의 변하는 취향에 맞도록 그의 양식을 바꿨다.

한 화해의 수단을 내내 음악 안에서만 표현했다.[21]

이런 사회배경을 염두에 둘 때, 음악 자체가 가끔 이론가들이 제시하는 것처럼 순수한 수학적 질서로는 보이지 않는다. <바하>가 합성한 양식은 단순히 표면적인 매너리즘(mannerism) 적인 면에서 다른 것이 아니다 ; 각 양식마다 시대흐름에 따르는 특성을 지니고 있다. 이탈리아 오페라나 협주곡의 돌진적인 목표지향, 독일 루터 음악, 그리고 불란서 무용의 우아함을 한 작품으로 결합시키는 데에는 때로 상당히 복잡한 방법이 쓰인다.[22] 그래도 <바하>의 천재성은 이념적으로 또 적극적인 음악적 자극으로 충만되어 있는 이런 요소를 취하고 그것을 화해시켰다는 느낌을 주는 능력에서 비롯된다.

## IV. 악보예(Examples)

나는 이런 합성과정이 「브란덴부르그 협주곡」(Brandenburg Concerto) 5번과 「칸타타」(Cantata) 140번인 *Wachet auf*, 이 두 작품에서 어떻게 나타나고 있는가를 논하려고 한다. 내가 취하는 접근 방법은 일반 음악 이론과는 근본적으로 다르다. 왜냐하면 음악 이론에서는 심층 구조적인 보편성(universals)을 찾는 과정이기 때문에, 작품의 특이성(idiosyncracy)을 무시한다--또는 작품의 특이성을 변명으로 교묘히 덮어버리고 다시 규범으로 전락시켜야할 피상적인 문젯거리로 간주하기 때문이다.

이는 내가 규범에는 관심 없다는 얘기가 아니다. 음악에서의 중요성은 어떤 면에서는 개별적인 요소 자체에 사회적인 의미가 부여되어 만들어지는 것이기 때문에 이 두 음악을 제시하는 데에는 각 음악의 요소들을 어느 정도 추상적으로 다룰 필요가 있을 것이다 : 음악의 작곡 방법이 중요하게 여겨지는 것은 어떤 양식이 지니는 규범과 기호학적인 관습에 역행될 때이다. 따라서 어떤 음악이 의존하는 규범과 기호학적인 부호를 재구성하는 것은 중요하다.[23] 그러나 모든 음악은 서로 공유하는 기호학적 부호의 아주 다양한 요소들을 합성하고 문제화하기 때문에 임기응변적(작곡전략을 각 곡의 특별한 요

---

21) 현존하는 <바하>의 문서 상당 부분은 권력층(authorities)과의 논쟁에 관한 것이다. 이 문서들은 Hans T. David와 Arthur Mendel이 편역한 *The Bach Reader* (New York, 1945)에 수록되어 있다.

22) 아래 <바하>의 칸타타(cantata) *Wachet auf*에 관한 논의 참고.

23) 현재 *Affektenlehre* 또는 감성의 법칙(doctrine of the Affections)이라고 알려져 있는 기호학과 아주 유사한 탐구 분야가 18세기에 존재했다는 것은 다행이다. <바하>의 동년배인 <요한 마테존>(Johann Mattheson)과 같은 이론가는 *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), Ernest Harriss 역(Ann Arbor, 1981)에서 감성표현을 구성하기 위하여 쓰일 수 있는 여러 기호와 그 기호들이 작품에서 결합될 수 있는 방법들을 체계적으로 성문화하였다.

구와 양상에서 비롯된다)이고 변증법적(그것이 특수성을 그것들이 긍정하고 부정하는 규범으로 설명하려고 한다)인 방법으로 해석된다고 말할 수 있다.

## 1. 「브란덴부르그 협주곡, 제5번」, 1악장[24]

(1) 조성(Tonality)

가장 기본적으로, 이 곡은(<바하>가 작곡한 대부분의 음악처럼) 조성음악이다. 간단히 말해 조성은 17세기 서양음악에 출연한 구조적, 어법적인(syntactic) 절차이고 18, 19세기 연주음악의 기초이다.[25] 우리는 조성과 아주 친근해서 이것의 성쇠가 유럽 부르조아 역사의 음악적인 표현임에도 불구하고 때로 음악을 당연히 조성적이어야 하는 양 여긴다.[26]

방법으로서의 조성은 적어도 상호의존적인 두 면의 상호작용, 즉 배경진행(background progression)과 표면작전(surface strategies)에 의존한다. 이 둘은 각기 서로에게 영향을 미치고 서로를 의미심장하게 한다. 배경진행은 전반적으로 일관적인 느낌을 주는 역할을 한다. 이는 보통 I도(tonic) 이라고 하는 원조(home-key)로 시작해서 여러 다른 조(종지로 아주 분명하게 명시됨)로 진행하다가 마지막에 I도를 재확인하기 위해 되돌아온다. 조성음악에서 표면진행은 배경진행을 강조하는 도착점들간의 생생한 긴장 (tension)을 지속시키는 역할을 한다. 이는 배경에서 다음 종지가 무엇이 되어야 하는가를 계속 암시하는 복잡한 화음어법(*harmonic syntax*)으로 표현되는 것이 보통이다. 반면 실질적인 도착은 작곡자가 적합한 곳이라고 생각하는 부분까지 연기된다.

이런 과정은 듣는 이로 하여금 갈망하고 마침내 미리 결정된 목표에의 도달을(상당히 지연시킨 이후) 경험하게 하는 것으로 위력을 얻는다는 점에서 상당히 목적론적이다. 또 화성 방법이 항상 조성적인 화음 관습의 제재하에 통제 받는다는 점에서 합리적인 것처럼 여겨지기도 한다. 그것이 표현하는

---

[24] *Concerts avec Plusieurs instruments* (불란서 이름, 이탈리아 형식, 독일 헌정)은 1721년 브란덴부르크의 Margrave에게 친필로 헌정되었다. 그러나 <바하>는 자신이 고용된 쾨텐(Cöthen)에서 그의 앙상블의 연주를 위하여 1718-1721년에 그 곡들을 작곡하였다. 이들 중 다섯 번째 곡은 이 작품의 마지막으로 작곡된 것으로 여겨진다.

[25] Christopher Small, *Music-society-education* (제2 개정판, London, 1980), 특히 1, 3, 4장 참고.

[26] Norton, *Tonality*와 McClary, "Rise and fall" 참고.

사회적인 가치, 즉 전진, 확장, 이성적인 노력을 통한 마지막 목표, 규범 안, 또 규범을 무시하는 개개 작곡가들의 능력에 갖는 신뢰 등은 중산층이 가장 중시하는 것들이다.

18세기 초 <바하>의 음악에는 여러 변증법적인 조성진행이 있었다. 독일 루터교의 음악도 어떤 점에서 조성진행을 이용했지만(특히 목표를 암시하고 뒤로 미루는 화음전략),[27] 이런 곡들에는 조성진행으로 완전히 전환하는 것을 저지하는, 더 중요한 요소(예를 들어, 엄격하게 "논리적"(logical) · 추상적인 배경진행 보다는 전통적인 코랄 선율에 기초한 전반적인 구조)가 있었다. <루이14세> 하의 불란서 음악은 조성의 불안정하고 화려한, 파괴적인(subversive) 성격을 잘 감지하고 있었기 때문에 이것이 침투하는 것을 막았다 ; 불란서 바로크 음악(조성적으로 훈련된 우리의 귀에는 아주 이상하게 들리는)의 저지성(braking quality)은 조성의 기운을 계속 써 버리면서 조성이 지닌 이성적인 위력을 사유하려는 노력의 결과이다.[28]

방금 얘기한 이런 역동적인 진행은 대다수 이탈리아 음악에 특징적이다. <바하>는 1710년대 유럽에서 연주되는 비발디 합주곡을 통해 이탈리아 음악 언어를 접하게 되었다.[29] 그리고, 상당부분 그것을 그의 주요 언어로 채택했다. 그러나(주로 외국어로 말하거나 쓰는 사람들과 마찬가지로) 그의 작전은 조성진행을 항상 자기 언어의 특질에 의해 전해지는 개념으로 취급한다.

「브란덴부르그 협주곡, 제5번」, 1악장은 조성음악의 조건을 갖추고 있다. 이 곡의 배경진행은 I도(D 장조)라고 만장일치로 정의되는 조로 시작해서 여

---

27) 이 시대 이전에 독일에는 여러 번 이탈리아의 영향이 미쳤다. 17세기초 <프레토리우스>(Praetorius)는 베네치아의 다성합창 양식을 썼고, Schein은 종교 모테트에 마드리갈의 극단적인 감정을 인용하였으며 <쉿츠>(Schütz)는 루터교회음악에 모노디(monody)와 레시타티보 양식(*stile recitativo*)뿐만 아니라 이러한 것들을 실험하였다. 17세기후 이탈리아 벨칸토(*bel canto*) 양식의 영향은 <북스테후데>(Buxtehude)등의 음악에 뚜렷하다.

28) 불란서 음악 양식은 이탈리에서는 특별히 관심을 끌지 못했지만 불란서에서는 화려하고 소란스러운 이탈리아 양식이 주요 정치적인 문제로서 뜨거운 논쟁을 일으켰고 때로는 금지되기까지 하였다. 불란서 궁정에서 음악기관과 정치 간의 관계에 관한 논의에 관해서는 Robert Isherwood, *Music in the service of the king* (Rochester, 1973) 참고. 소음/질서의 양분법에 의한 이탈리아와 불란서 양식을 비교하는 불란서의 현대 논쟁에 대해서는 Strunk 편집, *Source readigs*, 473-507쪽에 번역되어있는 François Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français* (Paris, 1702)와 Le Cerf de la Viéville, Seigneur de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Paris, 1705) 참고.

29) <바하>는 <비발디>(Vivaldi)의 협주곡 모음집인 *L'Estro armonico* (Amsterdam, 1712)를 이것이 출판된 직후 연구하였다. 그는 이 곡들 중 일부를 오르간을 위한 곡으로 편곡하였을 뿐 아니라 <비발디> 양식의 협주곡도 많이 작곡하였다. 그러나 <비발디> 협주곡의 형식적인 원칙을 자신이 관계하는 거의 모든 장르에 적용시켰다.

러 다른 조(순서대로 하면 A장조, B단조, 그리고 F♯단조)로 나아가다가 원조를 재확립하기 위해 되돌아 와 조성적인 종결을 이룬다. 그리고 이 곡 전체에서 표면적인 화음어법은 귀를 다음 목표로 향하게 하여 청중들로 하여금 그 목적에의 도달을 갈망하게 만들면서 긴박한 종료에의 기대를 가지고 (약올리고, 늦추고, 만족시키면서) 그들을 희롱한다. 아래에서 좀더 자세히 <바하>가 쓰는 보다 특이한 기법을 논하겠다.

(2) 콘체르토 그로쏘 방법 (Concerto grosso procedure)

이 악장의 형식적인 구조 역시 비발디가 발전시키고 유행시킨 모델에 크게 의존한다. 콘체르토 그로쏘는 두 주요 연주 매체, 즉 크고 집단적인 요소(콘체르토 그로쏘—직역하면 "큰 앙상블")와 한 명 또는 그 이상의 독주자를 포함한다. 이 두 요소는 은유적으로 작용하여—또 장애물로서—개인과 사회간의 교류 역할을 한다.

이 장르가 역동적인 개인과 안정된 사회간의 긴장을 아주 체계적으로 표현한다는 점에서 볼 때 이것이 18세기초에 발전되었다는 것은 놀라운 사실이 아니다. 반대로, 16세기에 선호되었던 매체는 전반적인 화음이 아주 통제된, 동등한 성부로 구성된 다성음악이다. 17세기에는 독창 장르가 출현했는데 이는 개인주의, 기교성, 불화합, 화려한 역동적 진행(dynamic motion)을 상징한다. 18세기 대부분 음악 장르는 이 두 세계가 지닌 최상의 것을 사회조화와 개인의 표현이 상호 조화를 이루는 하나로 뭉치게 하는데 관심이 있다는 것을 증명한다. 협주곡, 새롭게 형식화된 오페라 아리아, 그리고 후의 소나타는 모두 이런 목적에 동기를 두고 있다.

비발디 양식의 콘체르토 그로쏘 악장은 대체로 큰 그룹의 연주, 즉 리토르넬로로 시작한다. 리토르넬로는 전 악장의 소우주(*microcosm*)를 의미한다 : 이것은 I도와 주요 주제들을 확립하고, 중간지점에서 최소 한번 불안정하다가 마지막에 안정적인 I도, 종결구로 되돌아온다. 리토르넬로는 말뜻("되돌아오는 작은 것")처럼 배경진행에서 도착지점을 찍기 위해 되풀이되어 나온다. 그래서 전개되는 구조를 상당히 안정감 있게 한다. 또 이런 악장은 리토르넬로가 다시 나타나면서 끝나는데 이는 조성, 주제적인 질서의 재확립을 알린다.

콘체르토 그로쏘에서 솔로는 리토르넬로 사이에 나온다. 이 솔로는 거의 항상 뛰어난 연주자로서 큰 앙상블의 집합성(collectivity)을 얕본다. 이것이 이 곡의 활력소이다—이것은 역동적인 진행과 불안정화(destabiliza-

tion), 연속되는 목적(이것은 큰 그룹이 맞이하고 리토르넬로로 확인함)을 향해 가서 성취하는 책임을 맡는다.

그렇다면 이런 관습 자체에 안건이 있다. 18세기 양식에 있어 종지에 큰 가치를 둔다고 할 때 우리는 이미 다음과 같은 사실, 즉 첫째로 그룹(앙상블)은 안정을 의미하고 솔로는 개인적인 유동성을 의미한다 ; 둘째로 두 요소(앙상블과 솔로)는 변증법적으로 작용할 것이다－솔로로는 욕망, 소음을 의미하고, 그룹으로는 솔로의 성과를 인정하고 전유한다 ; 셋째로 둘간의 대립적인 긴장에 상관없이 원 조와 그룹 리토르넬로가 마지막으로 나오게 되어 결국 솔로의 과잉(excess)을 수용하거나 흡수한다 ; 그리고 넷째로 사적인 표현과 사회의 조화는 마침내 동등하게 표현된다.

「브란덴부르그 협주곡, 제5번」의 첫 악장은 이런 원칙에 맞게 되어 있다: 이는 앙상블 전체가 연주하는 리토르넬로로 시작하여, 솔로가 리토르넬로 일부와 교대로 나오고, 시작 리토르넬로 전체로 끝맺는다(예 1).

[예 1] 1악장의 형식표 [*=종지가 없거나 실패한 종결]

| mm. 1-9 | mm. 9-19 | mm. 20-29 | mm. 20-29 | mm .29-31 | mm. 31-39 | mm. 39-42 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Ritornello I* | Soloists | *Rit. IIa* | Soloists | *Rit. IIb* | Soloists | *Rit. III* |
| *D Major* | DM to AM | AM | AM | AM | AM to Bm | *Bm* |

| mm. 42-58 | mm .58-61 | mm. 61-101 | mm. 101-2 | mm.102-21 | mm. 121-25 | mm. 125-36 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Soloists | *Rit. IV* | Soloists | *Rit. V* | Soloists | *Rit. VIa* | Soloists |
| BM to DM | *DM** | Dm, F♯m, AM | *AM* | *AM to DM* | *DM* | DM |

| mm.136-39 | mm. 139-54 | mm. 154-219 | mm. 219-27 |
|---|---|---|---|
| *Rit. VIb* | Soloists | *Harpsichord cadenza* | *Rit. VII* |
| *DM* | DM | [DM] | *DM* |

그러나 이 악장은 솔로가 등장하면서 문제를 제시하기 시작한다. 이것은 솔로 플룻과 바이얼린을 위한 협주곡인 것처럼 시작하지만 곧 솔로위치에 경쟁자, 즉 하프시코드가 있다는 것이 분명해진다. 현재 우리는 건반악기 협주곡에 익숙해 있기 때문에 하프시코드가 솔로로 등장하는 것이 <바하>시대의 규범에서 무엇을 의미하는가에 대해서는 잘 모를 것이다. 그리고 이런 하프시코드의 이용이 이 악장에서 가장 독특하고 결정적인 요소이기 때문에 하프시코드가 18세기초 어떤 관습적인 역할을 하였는가에 대해 논해야 한다.

(3) 하프시코드

바로크 앙상블에는 거의 항상 하프시코드가 등장하지만 보통 보조역할을 한다. 하프시코드는 선율 베이스 악기와 같이 콘티누오의 한 파트로서 화성적이고 리듬적인 기반을 마련한다. 바로크 앙상블은 콘티누오 없이는 불가능하다. 그러나 이는 보통 솔로의 표현적인 자유를 허락하는 후견인(custodian)처럼 배경(background)과 섞인다. 그래도 하프시코드 연주자는 보통 작곡가이거나 그룹 리더이다. 따라서 하프시코드 연주자는 보통 건반뒤에서 조용히 줄을 조정하는 인형 조종자이다.

반주를 해 본 사람은 누구나 반주자의 위치가 거의 무시된다는 것을 안다. 건반악기 연주자로서 <바하>는 이런 역할, 또 이것에 따르는 보상과 갈등에 아주 익숙해 있었다. 이 콘체르토에서(<바하>가 하프시코드를 연주했을 것임),[30] 그는 "콘티누오 연주자의 복수"Revenge of the continuo player)를 한다: 하프시코드가 일반적이고 전통적이며 보조적인, 규범을 지키는 역할을 하다가 음악사상 가장 뜻밖의 효과를 보이기 위해 점차 앙상블과 관례적인 솔로를 모두 물리친다. 하프시코드는 여기에서 이곡의 다른 모든 요소들(parameters)－그리고 그에 따른 이념－에 의문을 제기하는 변수(wild card)이다.

(4) 토론(Discussion)

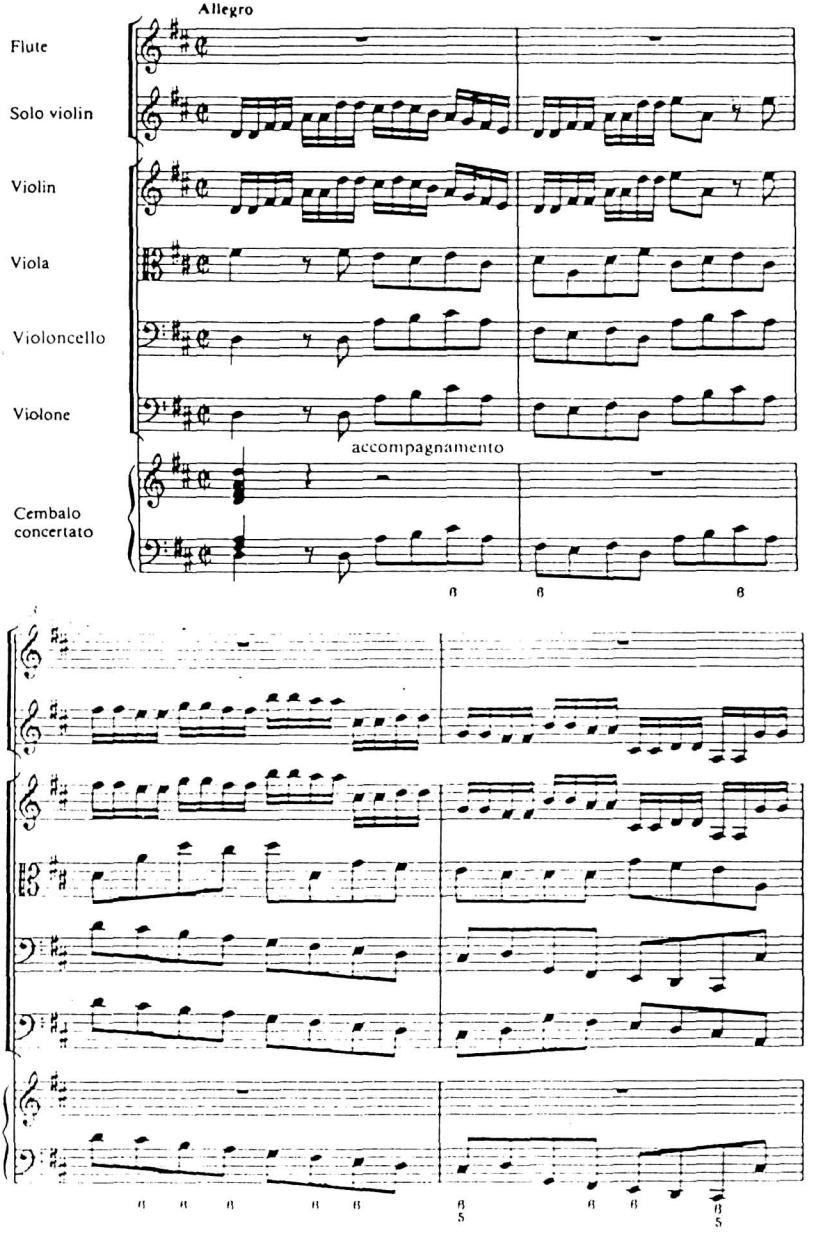
여러 양식 중 <바하>가 선택한 양식(조성과 콘체르토 그로쏘 방법)은 역동적인 진행의 환영(simulacrum)과 궁극적인 화해, 종결, 집약적인 질서를 전제로 한다.

<바하> 화법의 구체적인 성격은 첫째, 큰 앙상블과 리토르넬로는 확신에 차있고 (시작의 자신만만한 아르페지오를 보라), 통일되어 있으며 약간 독선적(유니즌 아르페지오의 각음을 반복하는 것은 만족감을 나타낸다)이고 자체적이다(예 2).

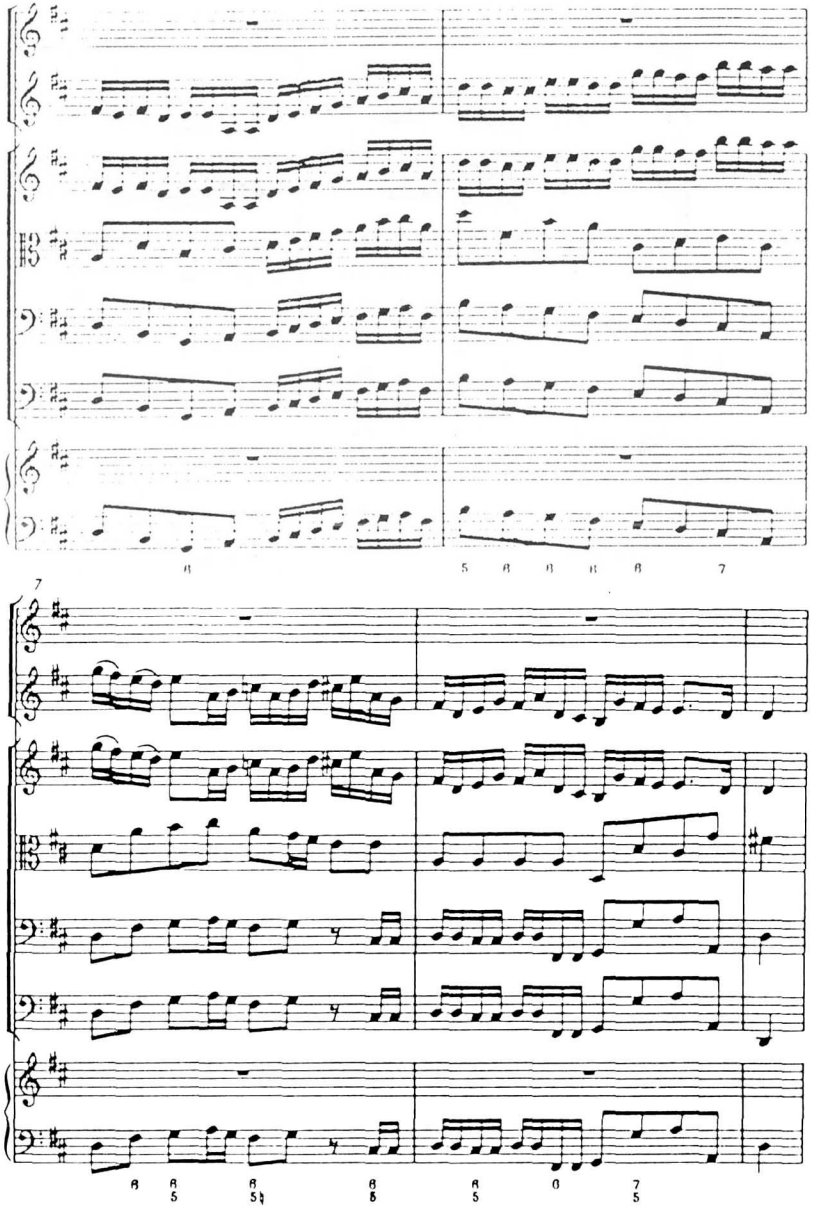
---

30) 보통 협주곡에서 바이올린 파트는 둘인데 반하여 이 협주곡에는 악보에 하나만 나타난다는 점이 특이하다. <바하>는 보통 비올라를 연주했지만 그가 기교적인 하프시코드 파트를 연주한다면 그의 표준 앙상블에서 현악기 연주자가 하나 모자라게 될 것이다. Friedrich Smend, *Bach in Köthen* (Berlin, 1951), 24쪽 참고.

[예 2] 「브란덴부르그 협주곡, 제5번」, 마디 1-9



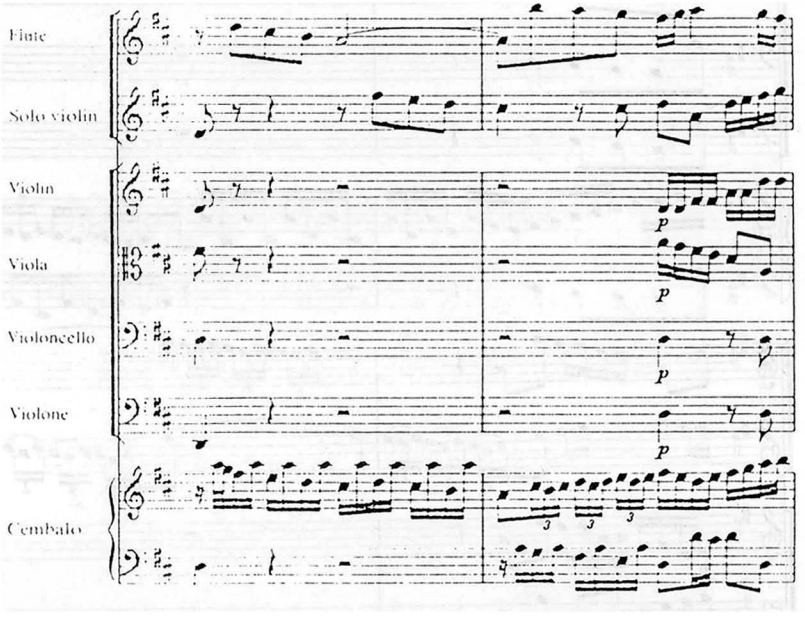
(악보 2 계속)



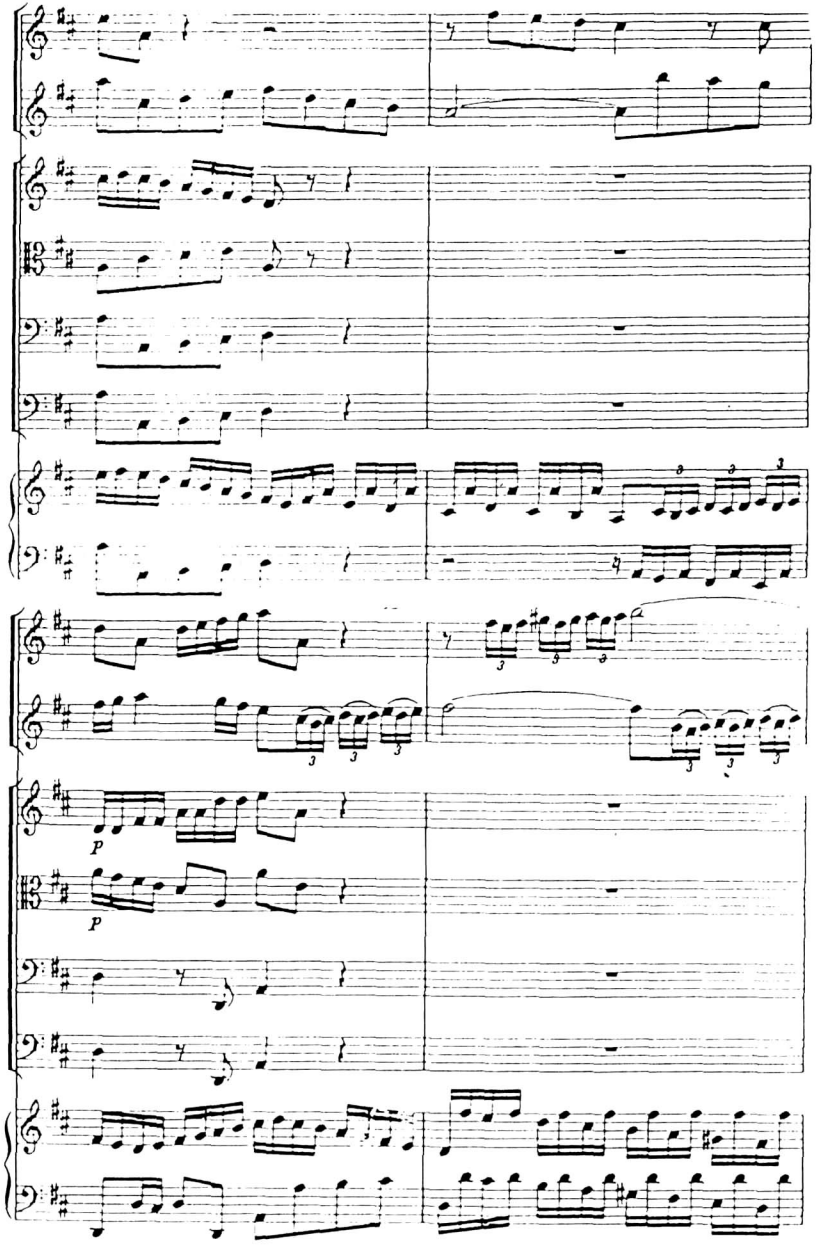
둘째, 관습적인 솔로-플룻과 바이올린인데 이 악기들은 18세기 기호학에서는 다소 감성적인 악기로 여겨지지만(예 3, 마디 13-16의 장황한 장식적인 부분, 마디 20-21의 관습적인 한숨을 보라), 다른 조로 전조를 할만큼 활기있다.

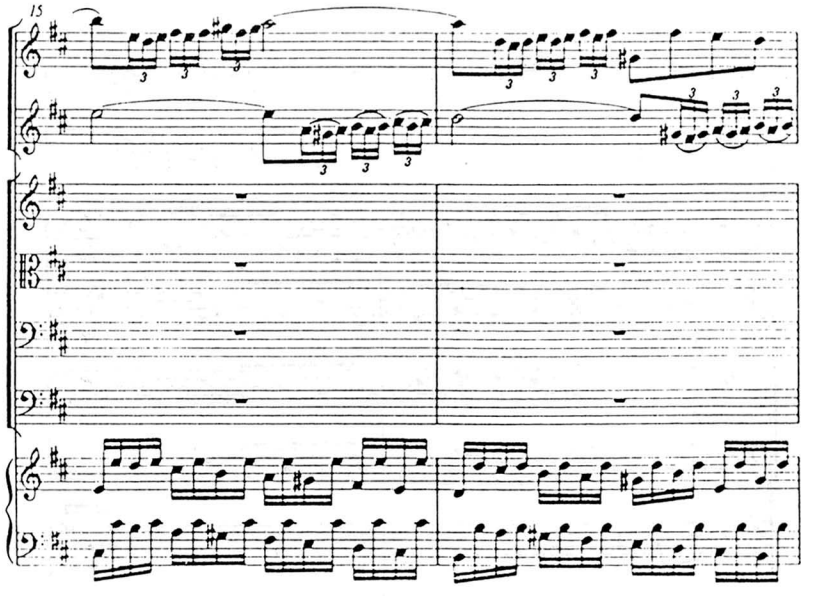
셋째, 하프시코드는 처음엔 콘티누오 보조(예 2) 역할을 하다가 관심을 끌기 위해 솔로와 경쟁하기 시작하여(예 4a), 마침내 곡을 납치하는 것처럼 모든 다른 성부를 물리친다(예 4b).

[예 3] 마디 9-22

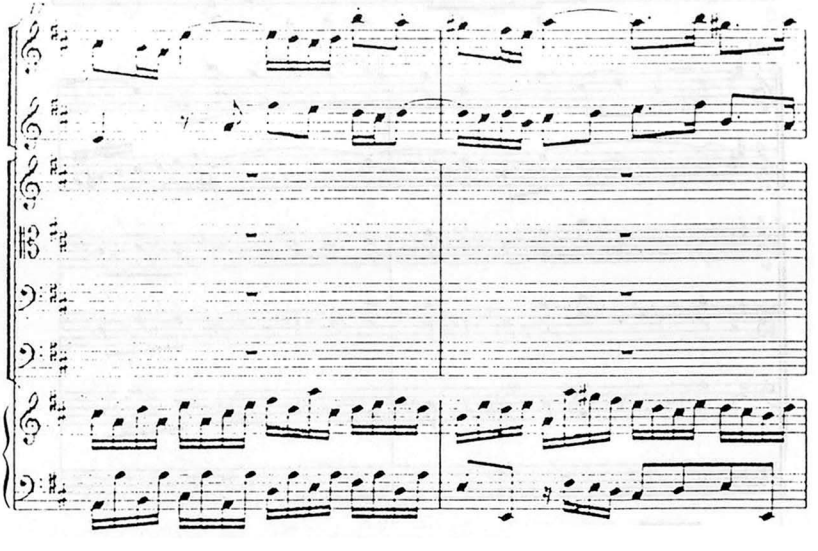


(악보 3 계속)

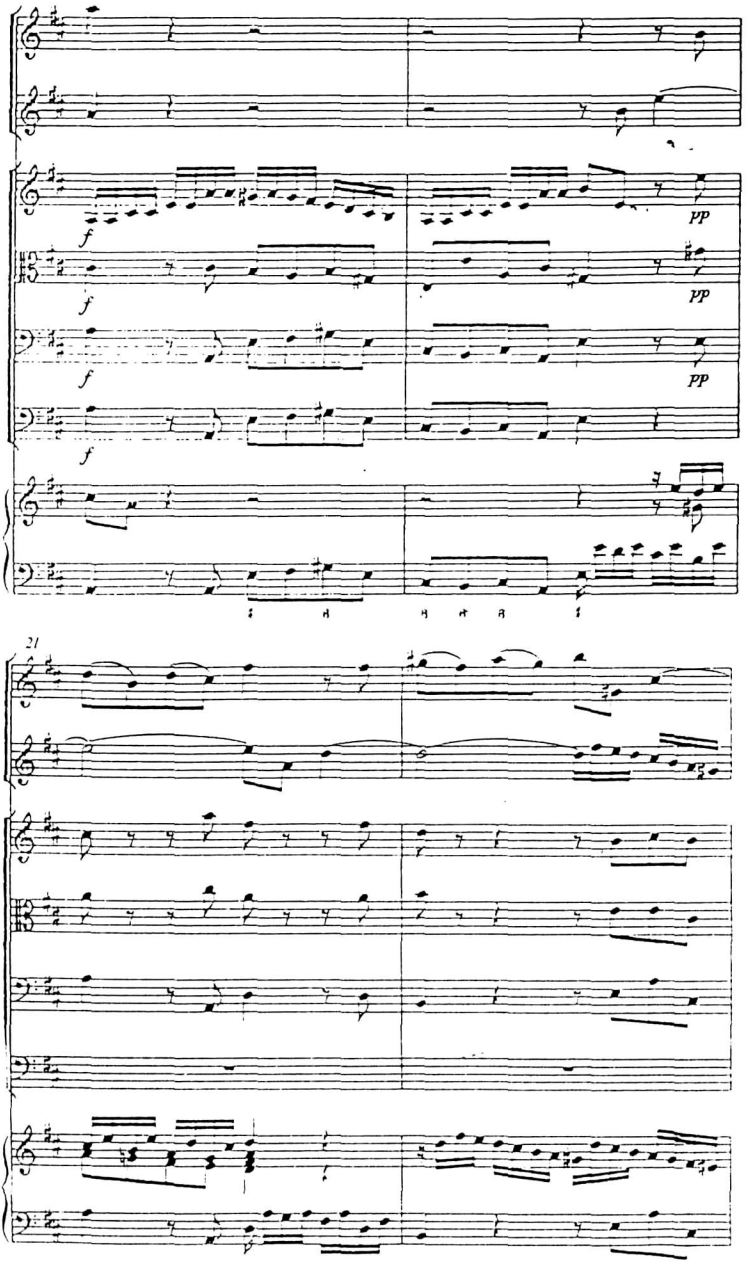




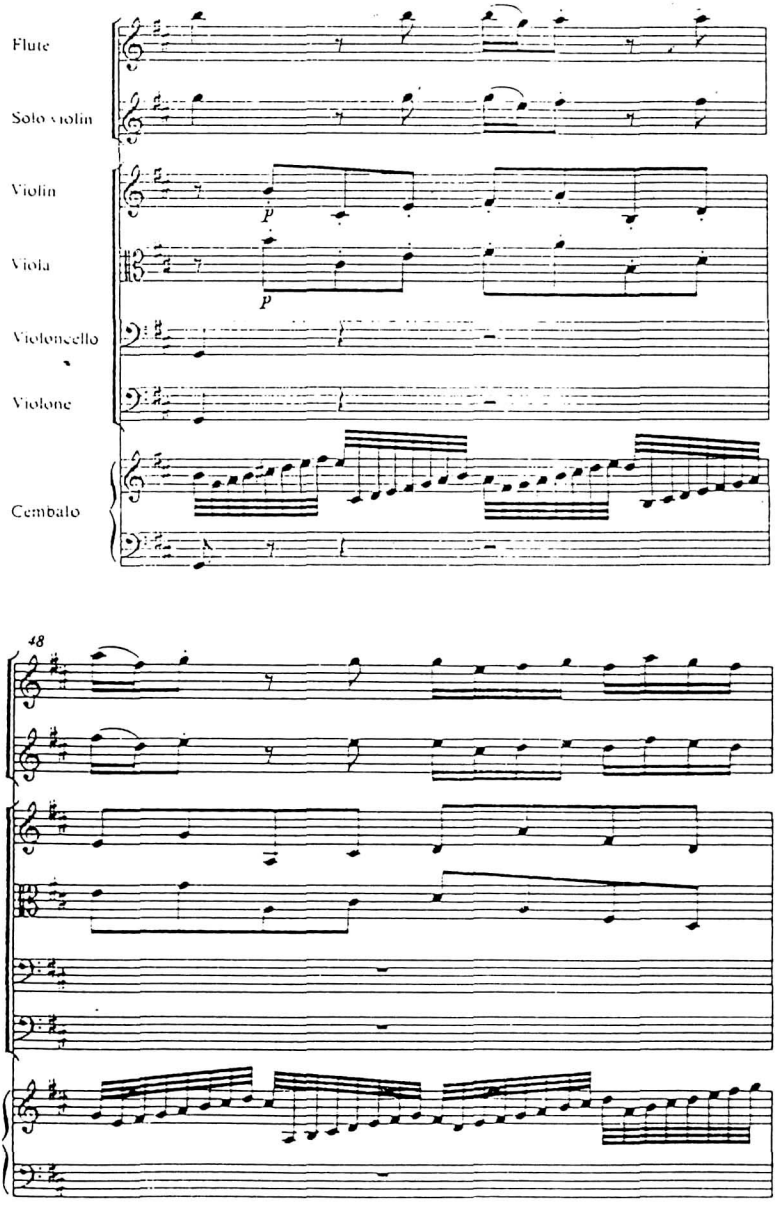

152



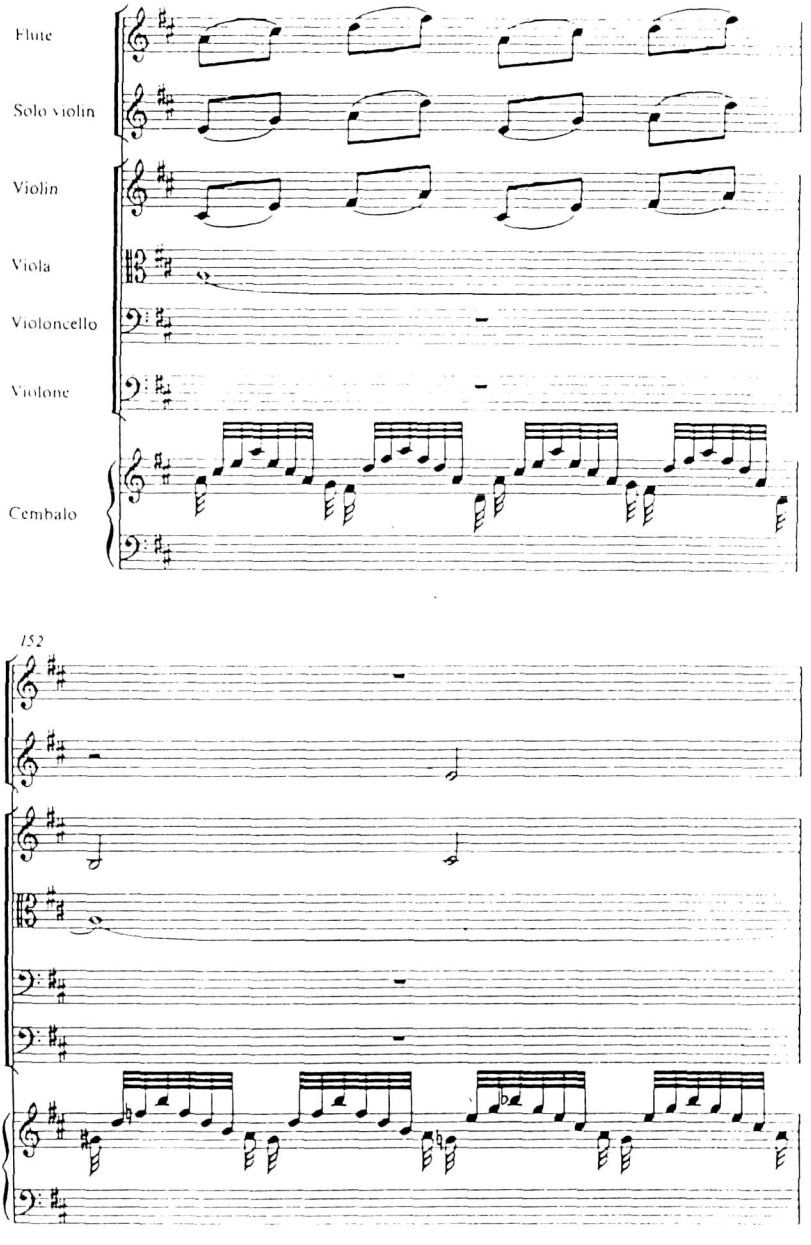
(악보 3 계속)

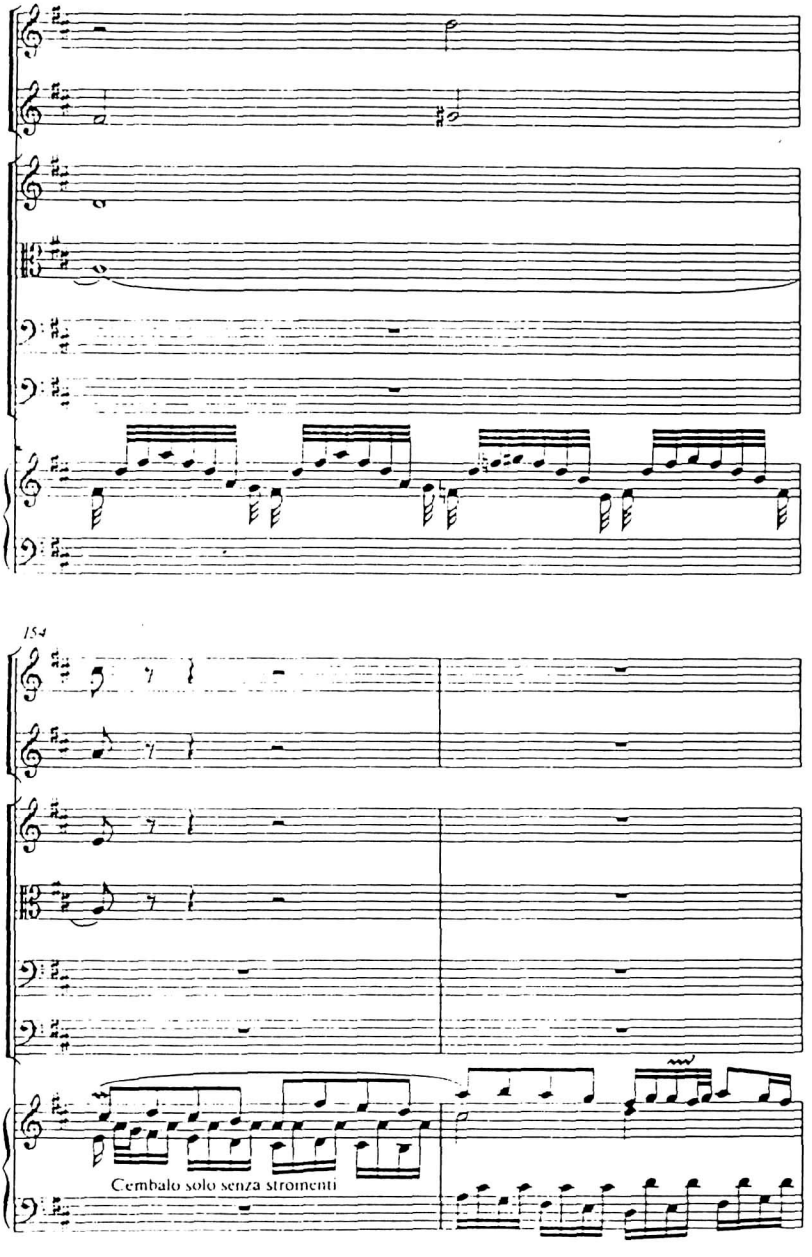


[예 4a] 마디 47-48


Flute
Solo violin
Violin
Viola
Violoncello
Violone
Cembalo
p
p
48

[예 4b] 마디 151-55

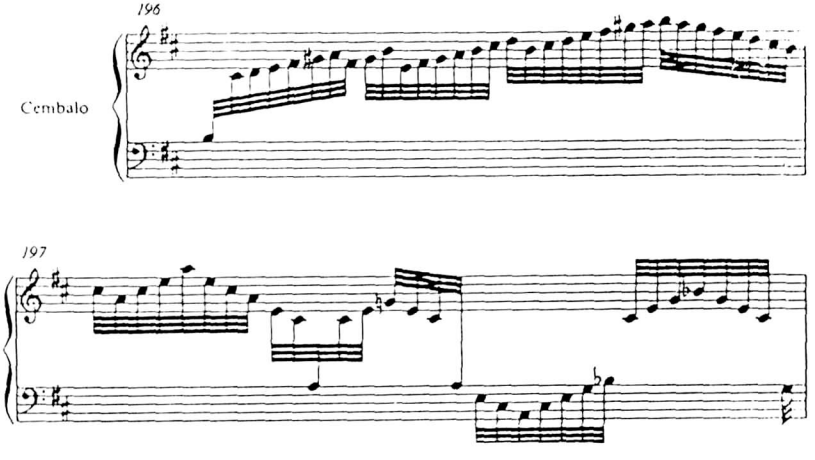

Flute
Solo violin
Violin
Viola
Violoncello
Violone
Cembalo
152

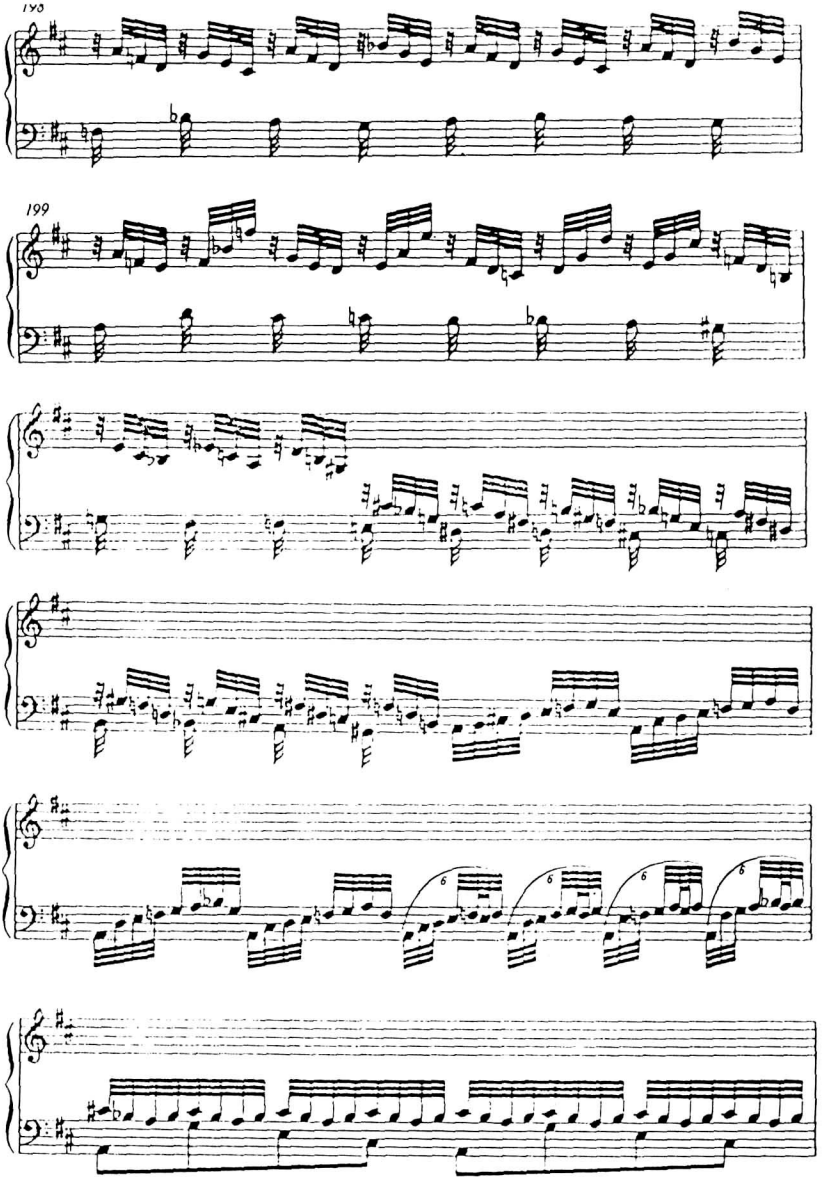

154
Cembalo solo senza stromenti

내가 "전복시키다"(overthrow)라는 말을 쓰는 이유는 하프시코드의 단독 출현이 계획된 화법에서 질서 있는 사건처럼 보이지 않도록 쓰여졌기 때문이다. 리토르넬로는 더 행동거지가 바른 솔로를 어떻게 다루고, 그것의 에너지를 어떻게 유용하고, 흡수하고, 수용해야 하는지 아는 듯하다. 그러나 카덴자 바로 전에서, <바하>는 앙상블, 플룻, 바이얼린이 연주하는 부분을 만들어 그들의 곡이 탈선된 것처럼 보이게 한다. 그들은 오케스트라 단원이 연주 중간 틀릴 때 하는 것과 똑같이 끝을 맺지 않고 하나씩 차례로 퇴장한다. 그들의 파트는 이제 의미가 없다. 그들은 앙상블의 아첨꾼이 주는 모욕 앞에서 조용하다. 그리고 질서 있는 화해와 화성적인 종결을 향한 모든 기대는 정지된다.

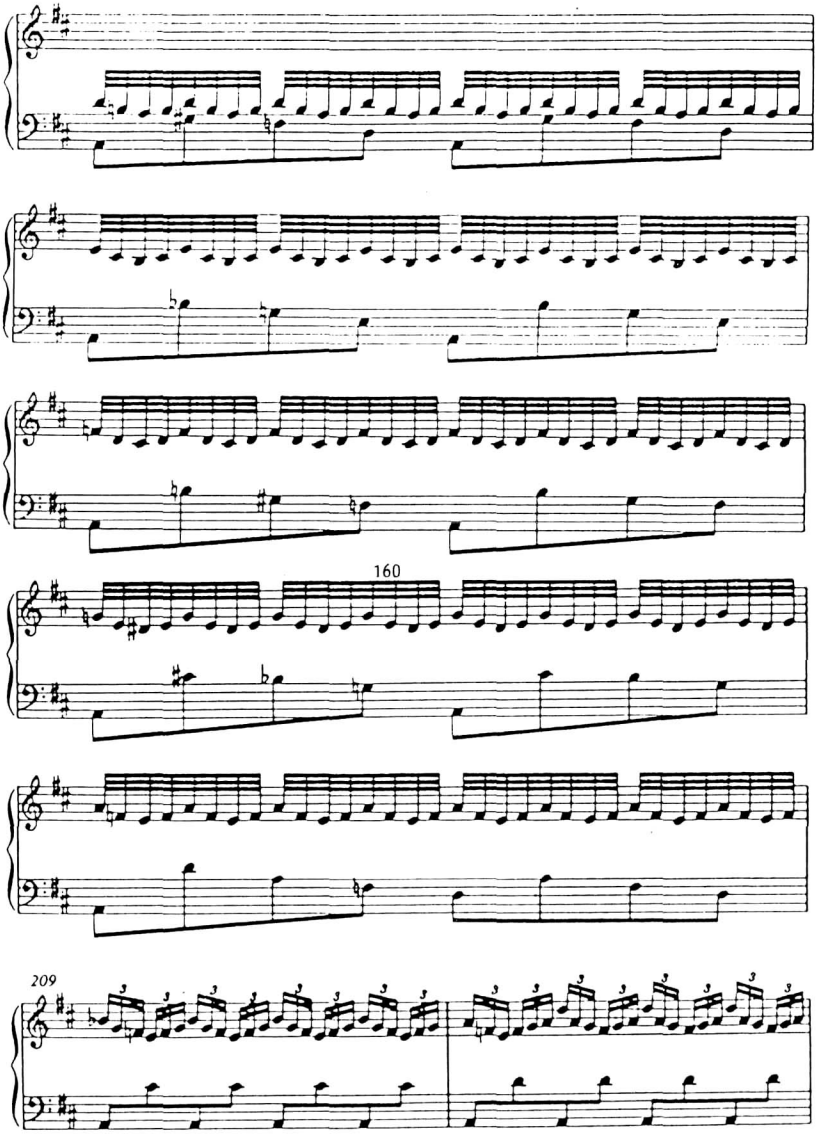
카덴자는 여러 면에서 아주 특별하다. 첫째, 이것은 틀린 악기(카덴자를 연주하지 않아야 할 악기)로 제시된다. : 이 곡은 처음엔 플룻과 바이얼린을 위한 콘체르토처럼 보이는데, 카덴자는 격앙된 콘티누오 악기로 연주된다. 둘째, 카덴자가 전 악장의 1/4를 차지한다. 당시 대부분의 카덴자는 리토르넬로와 마지막 해결로 돌아가기 전 약간 긴 지연과 준비를 위한 몇 안되는 마디에 그쳤다. 셋째, 카덴자를 이 정도로 길게 늘이는 데에는 굉장한 재능을 요한다. 솔로의 진행이 느슨해지면 앙상블이 뛰어들어 종결을 강조하는 것을 기억하라. 따라서 필요한 에너지를 유지하기 위해 하프시코드는 점차 우회적인 전략－반음계, 점점 빠른 음가－에 의존해 고집스러우면서 화려한 17세기 토카타를 낳는다 : 이는 앙상블의 질서와는 반대로 혼란스럽고, 불합리하며 소란스럽게 되어 18세기 양식이 의존하는 조, 박자, 형식이 마침내 완전히 희미해진다(예 5a). 결국 이것은 누그러지고 점잖게(풍자적으로?) 앙상블이 종결 리토르넬로를 다시 연주하도록 허용한다(예 5b).

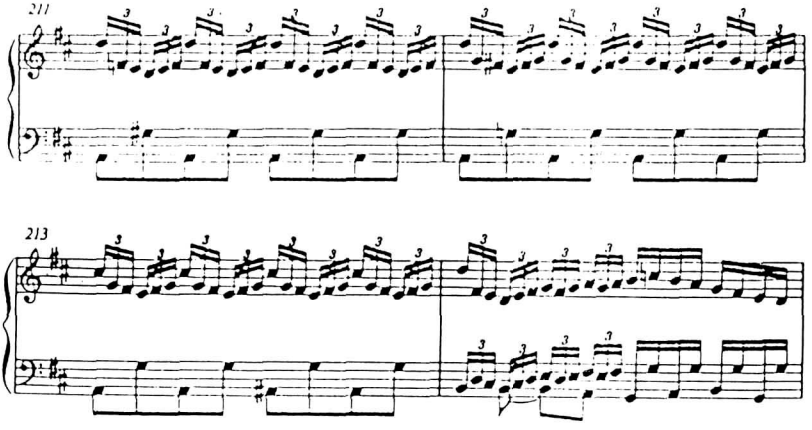
[예 5a] 마디 196-214



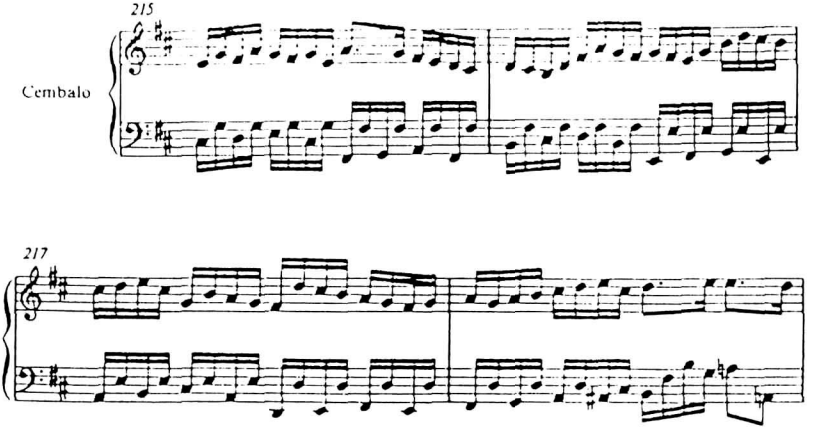

198
199

(악보 5a 계속)

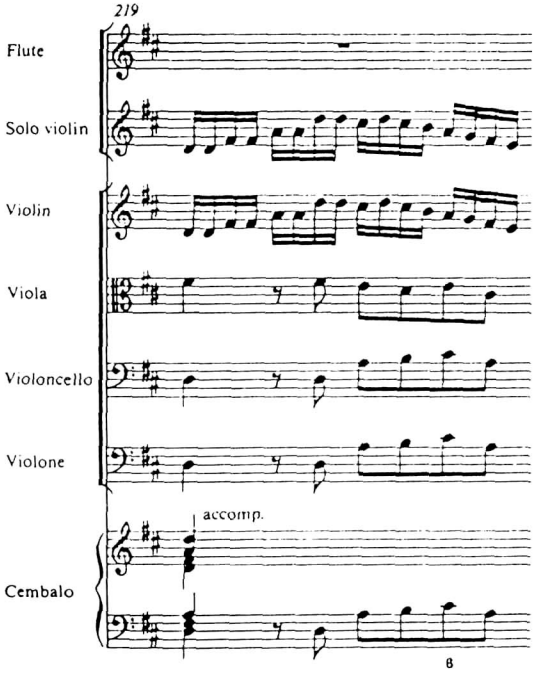





[예 5b] 마디 215-19



(악보 5b 계속)




종결은 표면적으로는 이루어져 있으나 이 곡의 전복적인 요소가 너무 강하기 때문에 관습적인 방법으로 수용될 수는 없을 것 같다. 우리는 이 종결에 안심하지만(다른 선택은 광란인 것 같다) 그것이 암시하는 것은 아주 골칫거리이다. 콘체르토 방법의 관습으로 표현된 사회규범과 특정 내용간의 일상적인, 잘 맞는 조화가 여기에서는 아주 문제시된다. 분명 사회질서와 개인의 자유는 있을 수 있지만 문제가 되는 개인(플룻과 바이올린같은)이 질서를 지키고 스스로가 사유되는 것을 허용할 때에만 가능하다. 진정한 탈선자가 자신이 관습에 매어있지 않은 천재라고 선언하고, 정복하면 어떻게 되는가? 우리는 이런 자칭 주인공의 모험과 일체감을 느끼는 동시에 전통적인 권위를 정지시키는 결과로 무슨 일이 생길까 걱정한다.

따라서 <바하>는 아주 정확하게 사회 조화를 유지하면서 표현의 자유를 장려하기 원하는 이념의 딜레마를 표현한다. 가상적인 사회 정복의 가능성, 그리고 이런 정복에 암시된 반란이 이 악장에 제시되어 있다. 그리고 마지막에 나오는 개인과 사회 계급의 화해는 대부분 관습에 의해 주도된 것 같다.

이런 각색(dramatization)을 자체적인 구조와 질서의 한계로 되돌리는 것은 딜레마를 회피하는 것처럼 보일 수 있다. 그러나 이는 곡을 잠자게 만든다. 왜냐하면 <바하>는 여기서 상향 이동(upward mobility)의 위험뿐만 아니라 통쾌함, 사회 조화의 용인(concession)을 갈망하는 동시에 저항을 나타내기 때문이다.

## 2. *Wachet auf*[31]

조성과 협주곡(그리고 이에 따른 이념)의 형성원칙은 「칸타타」, 140번에도 적용된다. 그러나 칸타타는 분명한 비음악적인, 의식전통에 매여있기 때문에, <바하>는 칸타타를 쓰는데 있어 기호학의 관습적인 기호와 연상(associations) 도 같이 이용했다. 따라서 의미(signification)에 관한 한 엄격한 기악 협주곡보다 칸타타에서 훨씬 더 분명하게 나타날 수 있다. 그래도 <바하>의 작곡과정은 절대 진부한 의미의 조립으로 치부될 수 없다. 그의 모든 음악에서처럼 의미는 특별한 선택과 상황전후의 병렬(juxtaposition)에 의해 만들어진다. 여기서 나는 <바하>가 칸타타에서 사용한 여러 문제점, 즉 민족 정체성, 정교파/경건파(orthodoxy/Pietism), 그리고 성(gender)의 구성에 대해 논하려 한다.

### (1) 민족 정체성

<바하>는 각기 고유의 사회적 우선권(social priorities), 기호, 그리고 세계를 이해하고 조직할 방법이 있는 세 뚜렷한 민족 양식을 지녔다. 이탈리아 양식은 17세기초부터 기교, 또 극장성(theatricality)과 연관되어 있다. 이탈리아 음악 종사자는 그 시대에 첫째로, 여러 화려한 형태의 감정을 구성할 수 있는 기호와 둘째로, 위의 조성 부분에서 얘기한 목표를 향한 진행을 조심스럽게 발전시켰다. 반대로 불란서는 <루이 14세>의 전제주의 상황하에서 대부분 자기들의 공인되는 음악을 만들어냈다. 그런 음악은 대부분 의식적으로 반 이탈리아 음악이었다 : 특히 이탈리아 음악의 감성적인 면은 과잉이고 돌진적인 진행은 거의 위험스럽도록 혼란에 가깝게 여겨졌다.[32] <플라톤

---

31) 이 칸타타는 성신 강림절 다음의 스물 일곱번째 일요일--<바하>의 성숙한 시기때 겨우 두 번(1731년과 1732년)만 있었음--을 위한 곡이다. 따라서 이 곡은 1731년에 작곡되어 1742년 재연주된 것으로 여겨진다. 이 칸타타가 기초로 하는 코랄인 *Wachet auf*는 16세기말 Philipp Nicolai가 작곡하고 작사가는 알려져 있지 않다. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Kassel, 1971), 531-5쪽, 그리고 Gerhard Herz가 주석을 붙인 *Norton critical scores*판의 칸타타 참고.

32) 각주 28 참고.

>의 질서와 조직화된 무용이 지배한 이런 상류 세계에서 음악은 감성과 진행의 성격적인 특징 모두 제한을 받았다. 이탈리아 음악의 목적은 이완을 오르가즘적인 이완의 순간까지 연기하면서 긴장을 최대한 길게 유지하는데 있는 반면 불란서 음악은 계속 과잉 긴장을 한 마디마다 한 두 번씩 고갈시키고 최소의 행동을 위한 에너지만 남겨놓았다.

18세기 독일음악은 이탈리아와 불란서의 작곡기법에 상당한 영향을 받았다. 17세기초부터 여러 이탈리아 양식의 물결이 독일을 휩쓸었고 그 결과로 각각 합성(hybrid) 같은 것을 남겼다.[33] 불란서 음악도 비슷한 경로로 수입되었는데 특히 베르사이유의 예를 열심히 모방하려는 귀족들에 의해 수입되었다.[34] 독일음악에 있어 지속적이고 뚜렷하게 남은 것은 루터교 의식과의 전통적인 관계였다. 이 음악은 피상적인 양식에 상관없이 코랄 선율과 합성(incorporated)된 것이면 여전히 독일양식으로 인식되었다.

게다가 코랄을 기초로 한 작곡에의 헌신은 다른 특징, 좀더 구체적으로 말하면 음악적인 특징을 낳게 했다. 예를 들어 16세기 전 - 조성(pre-tonal) 코랄을 한 악장의 구조적인 토대로 하여 작곡을 한다면 코랄의 종지 패턴은 관습적인 조성적 배경진행의 요구에 맞추던지 아니면 그 반대의 형식을 따라야 했다. 작곡자는 신의 방법 (코랄의 고풍적인(archaic) – 또는 '비이성적인' (irrational) – 특징으로 표현)을 준수하든지,[35] 인간(이탈리아식의 조성적인 관습으로 표현)의 방법을 따르든지, 아니면 절충을 시도하든지 선택을 해야 했다. 그리고 독일 교회의 작곡자는 복잡한 다성 대위법에 대한 그들의 취향

---

33) 각주 27 참고.

34) 그의 아들 <C.P.E. 바하>에 의하면, <바하>는 Lüneburg에서 학생일 때 Celle에 있는 친불란서파 공작 궁정을 접할 기회가 있어 거기에서 불란서 양식과 친숙해졌다.

35) 예를 들어 <바하>의 칸타타 *제 77번, Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* (Leipzig, 1723) 참고. 첫 악장에 내포되어 있는 기존 자료는 전통적인 코랄인 "Dies sind die heil'gen zehn Gebot" ("이는 성스러운 십계명이다")로서 조성적인 기준에서 볼때 불합리하게 조직된 선법 코랄이다. 이런 문제점을 완화하기 위하여 <바하>는 코랄을 복잡한 캐논으로 만들었다. 신의 법칙--과거의, 전 계몽주의 법칙-은 따라서 여러번 악장의 진행을 제한한다. 그리고 그것이 이 법칙을 준수하면서 음악적으로는 거의 전개방법에 있어 임의적으로 들린다. 왜냐하면 옛 법칙은 우리에게 절대적이고, 영원하며, 보편적으로 들리는 18세기 부르조아 조성진행과 양립되지 않는것처럼 보이기 때문이다. 만약 그 악장이 우리를 불안하게 한다 해도 이는 우연이 아니다. 이는 우리의 도덕감이 신의 그것과 얼마나 다른가를 보여주고 신자들을 세속적인 이성의 허위 보호(false security)로부터 신의 불가해한 진실로 다시 불러들이기 위함이다. 칸타타에서 뒤따르는 아리아들은 신에게 그의 방법을 가르쳐달라는 겸손한 탄원이다. 이 칸타타는 <바하>가 자신의 보다 전형적인 합성(synthesis)을 활용하기 보다는 자신이 지닌 자료들의 모순성을 강조한다는 점에서 특이한 작곡 전략을 제시한다.

을 유지했다. 왜냐하면 부분적인 이유로는 16세기 모테트의 레퍼토리가 18세기의 루터교 의식에 계속 쓰였으며, 또 (역시 부분적인 이유로) 교인들에게 더 많이 침투되어 있었기 때문이다(이탈리아의 거침없는 개인적인-솔로-진행에 반해). 또 아직 일부 독일의 지식층에게는 은밀하고 다층화된 근사한 형이상학도 부분적인 이유였다.[36] 이런 모방적인 다층구조를 선호하는 취향은 독일음악을 더 풍부하고 비중있게 만들었는데, 이는 예를 들자면 비발디의 합주곡과 이탈리아 양식으로 쓴 <바하>의 합주곡을 비교하면 분명해 진다.[37]

독일 작곡가는 이런 다양한 양식을 병행해 쓰던지 아니면 그것을 비교적 순탄하게 조화시키는 선택을 했다.[38] <바하>는 그가 이용하는 다양한 요소의 독자적인 의미에 관심을 끌게 한 다음 각 양식의 특징이 공존할 수 있는 세계 (항상 독일 중심의)를 형성하기 위해 양극화(dichotomy)를 극복한 것 같다. *Wachet auf*의 제1악장이 이런 경우이다.

이 악장은 이 곡을 시작하고 곡의 구조를 규명하고 곡을 마치는 독자적인 기악 리토르넬로가 있는 이탈리아 합주곡으로 짜여져 있다(예 6). 그러나 이 악장에서의 조성진행(한 리토르넬로와 다음 리토르넬로 사이)은 기존의 독일 코랄 선율인 *Wachet auf*종지에 의해 결정된다.[39] 이는 이 합주곡의 끊임없이 전진하는 특성이 코랄 선율의 반복적이면서 비교적 정적인 AABA 구조에 맞게 만들어져야 한다는 것을 의미한다. <바하>는 이를 둘 다 만족시키면서 각각에 부연 설명을 하고 심지어는 명백히 적합하지 않은 것도 의미심장하게 하는 방법으로 해결하였다.

---

36) 16세기 모테트 모음집인 *Florilegium portense* (1603년에 편집)는 <바하>가 일하는 동안 계속 라이프지히에서 쓰였다. 그리고 <바하>는 그의 말년동안 이 고풍 양식에 특히 관심을 가졌다. <바하>와 고풍양식간의 복잡한 관계에 관한 자세한 연구에 대해서는 Cristoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs* (Wiesbaden, 1968) 참고.

37) 브란덴부르크 협주곡 제 2번의 첫 악장은 <비발디>의 형식적인 모델을 활용한 좋은 예이다. 그러나 이는 네 명의 솔로 연주자들간의 교환(permutation)과 모방적인 중복으로 인하여 훨씬 복잡하게 한다. 플룻과 하프시코드를 위한 B단조 소나타, BWV 1030의 콘체르토 같은 첫 악장은 대위법적인 중복이 너무 복잡해서 <비발디> 모델의 수평적인 화법은 모두 붕괴될 위험이 있다.

38) 예를들어 <헨델>은 자신이 접촉한 모든 국가의 양식을 활용하였지만 자신의 여러 기호학적인 체계를 의식적으로 병렬시켜 그런 병렬에서 사회-정치적인 면이 암시된 새로운 의미를 만들고자 하지는 않았다.

39) 이 코랄은 1598년에 출판되어 공식적인 찬송가집으로 묶여졌다(카논(canon)이 확립된 후에 작곡된 많은 찬송가와는 달리). 선율윤곽, 형식적인 패턴, 그리고 종지기법등은 아주 규칙적이다. 따라서 이것을 18세기 조성진행과 합성할때 생길 수 있는 음악적인 딜레마는 없다.

[예 6] Wachet auf, 제1악장의 개요

| mm. 1-17 | 17-53 | 53-69 | 69-105 | 105-17 | 117-24 | 124-27 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *Rit. I* | | *Rit. II* | | *Rit. III* | | *Rit. IV* |
| *E♭M* | E♭M | *E♭M* | EM | *E♭M to B♭M* | E♭M | *E♭M* |

| mm.127-34 | 135-56 | 156-60 | 161-89 | 189-205 |
|---|---|---|---|---|
| Chorale, 8 | Extended alleluia | *Rit. V* | Chorale, 9-11 | *Rit. VI* |
| E♭M | GM to Cm | *CM* | A♭M, Cm, E♭M | *E♭M* |

이 악장은 또 특히 시작에서 불란서 음악을 연상시킨다—특히 양식적인 면에서 빌린것 들의 본래 상황적인(contextual) 기능을 연상시킨다. 왜냐하면 이 곡은 본래 <루이 14세>가 음악공연에 입장할 때를 위해 만들어진 장르인 불란서 서곡처럼 들린다(예 7).[40] <바하>의 의도를 보여주는 두 자세한 부분은 시작에서 볼 수 있다:

첫째, 불란서 서곡은 대부분 행진곡 장르처럼 보통 2박자로 되어 있는데, 이 곡은 3박자로 되어 있으며 둘째, 플랫(♭)이 3개 있는 E♭으로 되어있다. 그래서 이 음악은 왕, 특히 삼위일체적인 왕의 등장을 위한 음악인데 바로 이것이 코랄과 칸타타 가사의 주제이다.

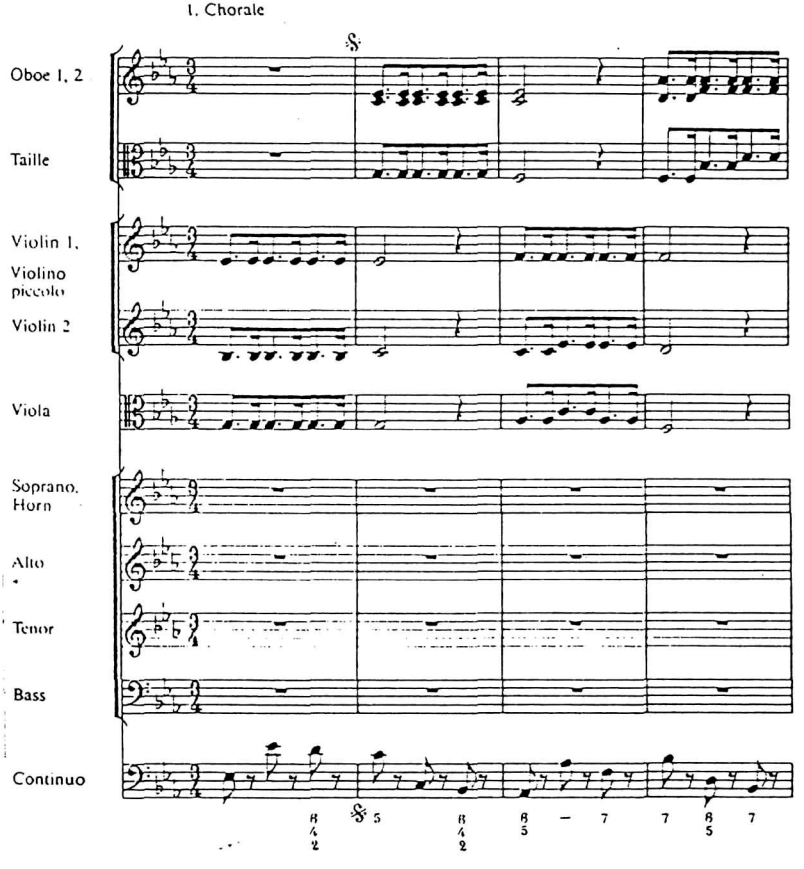
불란서 양식에 맞게 첫 네마디는 장엄하지만 그러면서도 어딘지 섬세하고 정적이다. 다시 말하면 이 곡은 불란서 음악처럼 시작한다. 다음 <바하>는 이따금씩 짧게 불란서 음악에 특징적인 진행을 모방하려고 한 것 같다. 그러나 <바하>는 자신이 작곡한 불란서 양식의 무용조곡에서도 금새 조급해진다 : 일단 불란서 양식을 인용하면 그는 보다 친숙한 이탈리안식의 돌진적인 진행으로 즉시 전조시킨다.[41] 이런 감성적인 전조에는 아주 재미있는 이념

40) <루이 14세>의 사적인 공상이 재현(representation)의 정치학과 전제주의 나라에 미치는 영향에 대한 문헌에 관해서는 미네소타 대학 출판부에서 번역판으로 출판될 Louis Marin, *Le portrait du roi* (Paris, 1981) 참고. <루이 14세>는 원래 신학적인 권위와 관계된 기호를 많이 전유하여 그것을 자신의 필요에 맞게 만들어 썼다. 여기서 <바하>는 그 과정을 역으로 하여 <루이 14세>의 이미지를 다시 신학에 맞도록 유용하지만 이런 역행은 이 두 기호학적 체계가 당시 얼마나 비슷했던가를 강조한다.

41) 불란서의 엄격함에서 이탈리아의 화려함으로의 전조는 <바하>의 불란서 장르인 무용조곡 대부분에 계속 나타난다. 예를 들어 하프시코드를 위한 D단조 파르티타(Partita, 전 무용조곡중 가장 의식적인 불란서풍)에서 거의 모든 악장이 이 원칙에 따라 진행된다. 시작의 "서곡"(Ouverture)은 시작하는 불란서 서곡과 계속되는 이탈리아 콘체르토와 짝을 이룬다; "쿠랑트"(Courante)는 <루이 14세>가 좋아하는 궁정 무용의 규칙적인 멈춤 동작으로 시작하지만 곧 격렬한 이탈리아 진행으로 바뀐다; 그리고 "사라방드"(Sarabande)는 화려한 궁정 제스처로 계속 하게 한다. 나는 불란서풍의 진행이 일단 언급된 뒤 계속 유지되는 <바하>의 악장을 거의 보지 못했다.

적인 의미가 내재되어 있다. 왜냐하면 <바하>는 사실 <바하>는 고정된 귀족적인 구조를 계속 만들어내기 때문인데, 이는 그런 구조를 자신이 동일시하는(identify)듯한 역동 운동(dynamic mobility)으로 전환하기 위함이다.

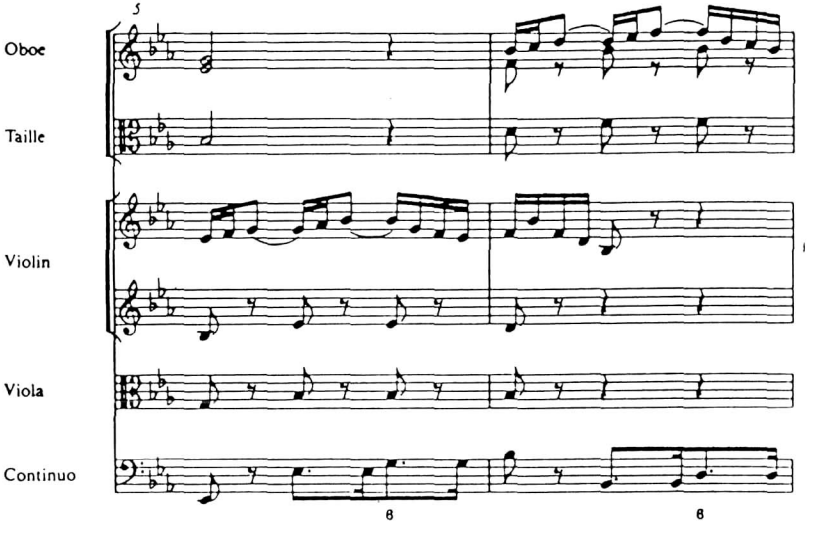
[예 7] 마디 1-4



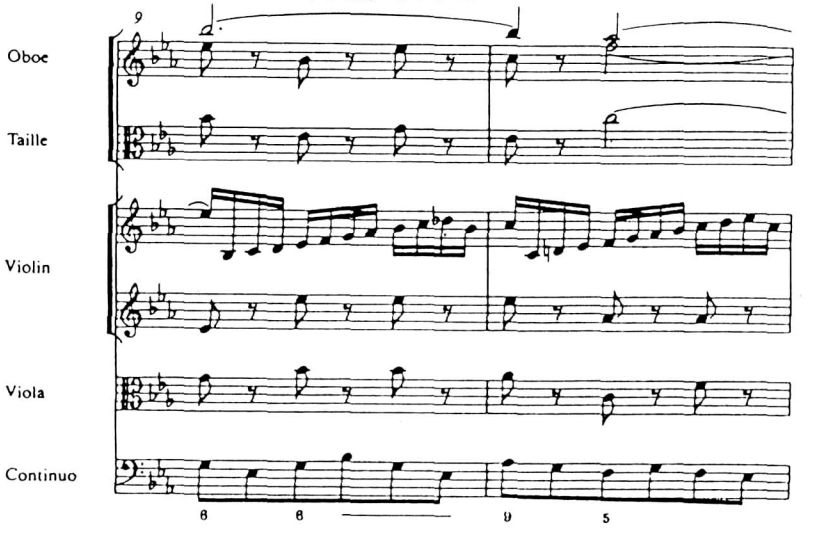

그 다음 이 독일 - 코랄 악장의 이탈리아 리토르넬로는 불란서 서곡이 될 것처럼 시작된다; 그러나 5번째 마디에서 다른 모티브가 등장한다— 이 모티브는 처음에는 계류되고 흩어지면서 정지하다가(예 8) 전형적인 이탈리아 형식이 나올 때까지 연속적인 진행을 한다(예 8b). 그리고 움직임을 멈추고 결말을 맺는 불란서 붓점 리듬이 되돌아오는 마지막에서야 수용된다. 그리고,

불란서/이탈리아 리토르넬로는 물론 음악적으로 이 칸타타의 진정한 왕, 즉 전통적인 독일 코랄 선율을 맞이하는 도입부 기능을 한다.

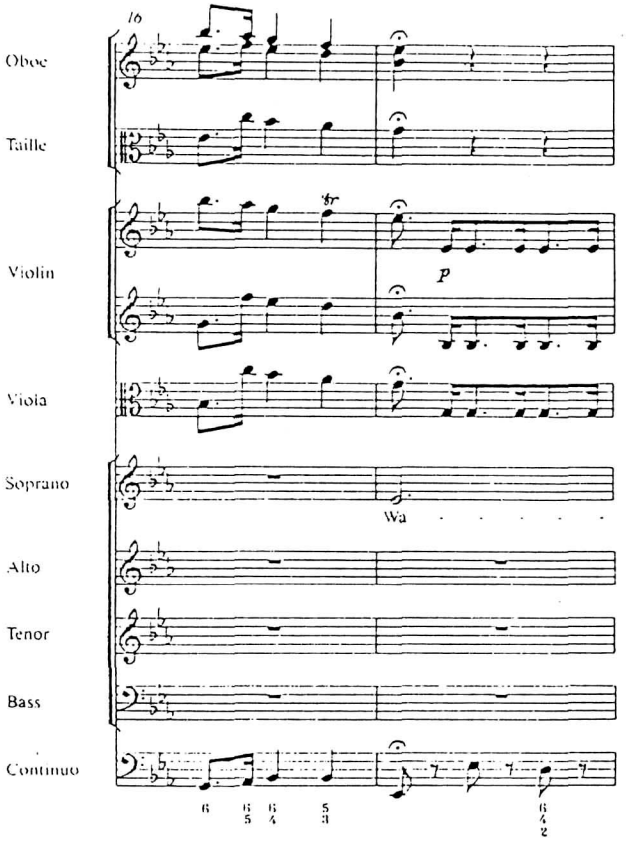
[예 8a] 마디 5-6




[예 8b] 마디 9-10

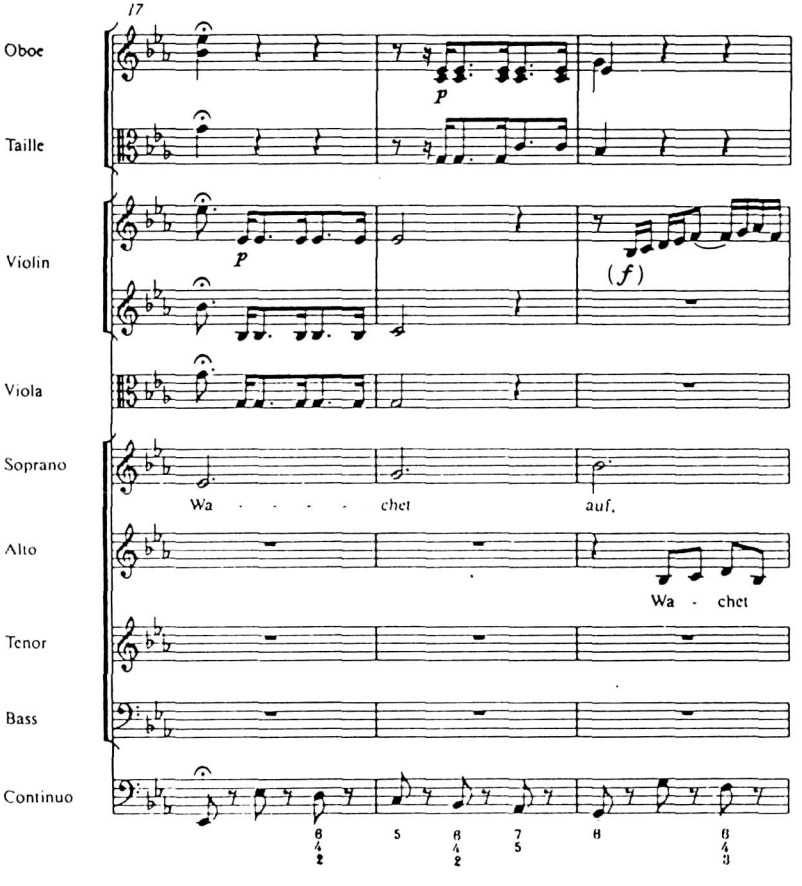


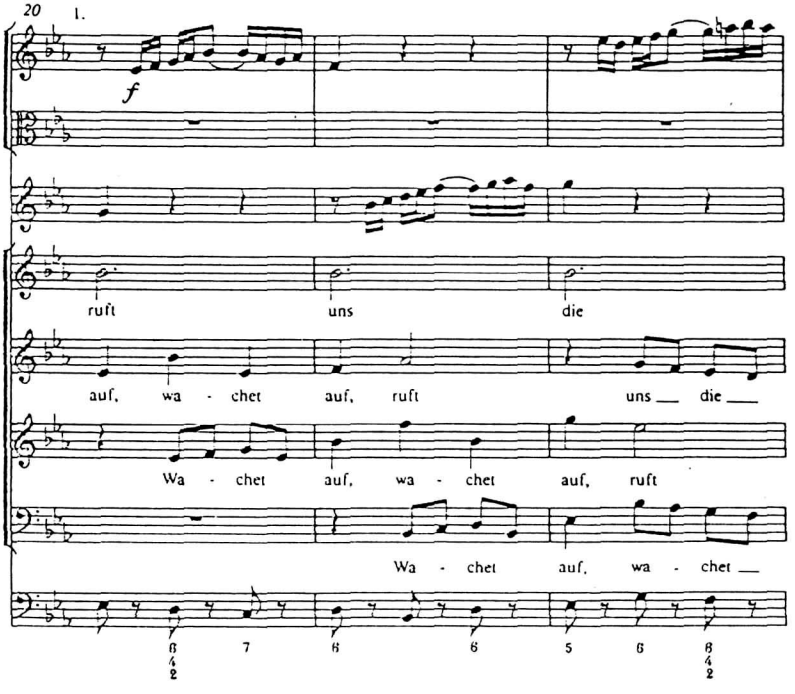
[예 8c] 마디6-17



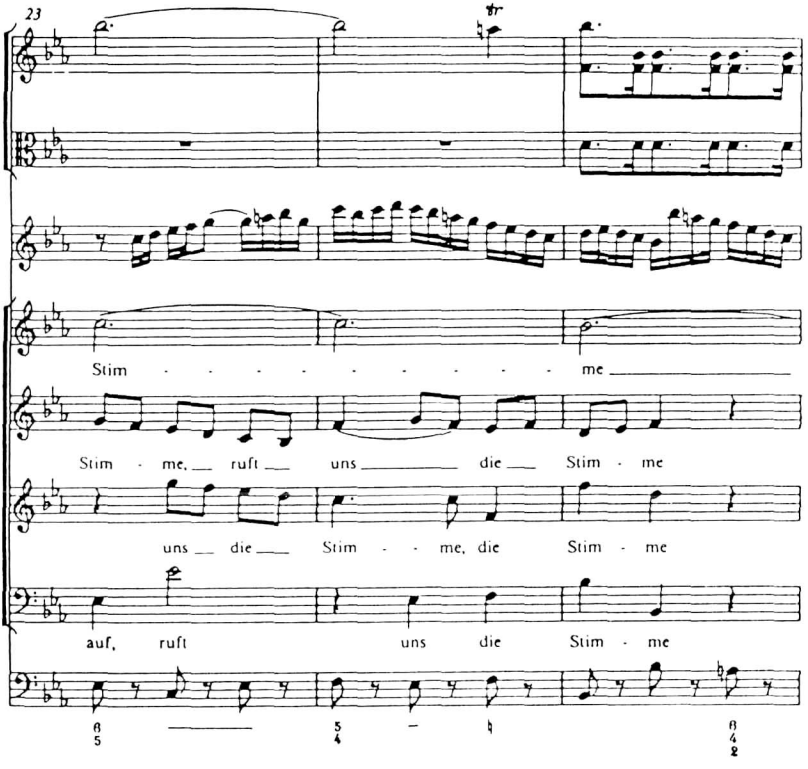

정적인 왕의 행진음악이 화려하고 돌진적인 유동성과 교대로 등장하는 것은 전 악장의 특징이다. 이와 비슷한 효과는 코랄 선율을 하나로 통일된 (monolithic) 정선율로 제시하고 이것을 합창의 다른 모방적인 부분에 겹쳐 놓은 것에서 볼 수 있다. 이 둘의 기호학적인 연상(associations)은 다르지만. 코랄은 정교전통의 영원한 목소리(voice)를 상징하고 대위법은 인간의 반응을 상징한다(예 9).

[예 9] 마디 17-25


17
Oboe
Taille
Violin
Viola
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Continuo
p
p
(f)
Wa - - - - chet
auf,
Wa - chet


20
1.
f
ruft uns die
auf, wa - chet auf, ruft uns die
Wa - chet auf, wa - chet auf, ruft
Wa - chet auf, wa - chet
6 7 6 6 5 6 6

(악보 9 계속)




가사에 관해 얘기하자면, 삼위일체 왕의 등장이 전해지면, 잠자던 사람들이 일어나 서둘러 행진에 가담한다. 그리고 <바하>는 그의 여러 기호에서 발생되는 이 모든 다양한 요소를 이용하여 특이한 것, 즉 왕위 또는 영원함의 정적(stasis)에서 회중의 목적을 향한 기대, 그리고 합성 내지 화해를 향한 기대에 찬 예측을 반복하는 특징을 만들어 낸다.

한편으로, 이 악장은 칸타타의 전반적인 주제에서 추출한 비교적 자생적인 소 우주적 요소로 구성되어 있다 : 리토르넬로, 코랄 부분의 3악구로 된 A 부분, 그리고 완전한 구조로서의 이 악장은 모두 왕처럼 위엄있는 시작, 앞으로의 돌진, 그리고 절충(화해)을 각기 다른 면에서 보여준다. 그 윗 단계에서 이 악장은 다악장 음악으로의 거대한 시작 운동으로 전환된다. 이 칸타

타의 구성 설계는 장엄한 불란서 서곡 역할을 하는 다양한 층으로 구성된 첫 악장, 코랄을 기초로 거의 전적으로 돌진을 하는 중간악장, 그리고 마지막 도착, 즉 모든 요소(불란서, 이탈리아, 독일)를 초월하고 수용하는 영원한 루터 정교로의 흡수를 제시하는 마지막 코랄, 이 세 악장의 현상학적인 전개형식을 따른다(예 10). 결국 여러 맞물리는 부분이 모두 끝을 맺는 이런 곡을 듣고 누가 구원의 확고함을 믿지 않을 수 있겠는가? 특히 독일식의 구원을?

[예 10] 칸타타의 개략

1. 코랄 판타지아 _____ 4. 코랄을 기초로 한 악장
7. 코랄
[2. 레시타티브] 3.이중창 _____ [5. 레시타티브] 6. 이중창 II

이 칸타타에는 민족양식을 유용하고 루터교의 안건을 위해 쓸 수 있는 모든 가능한 민족양식이 혼합되어 있다. 전 세계를 수용하는 단일체는 특히 독일에 있다.

(2) 정교파/경건파 (Orthodoxy/Pietism)

<바하>를 계속 얽어맨 주요 이념적인 논쟁중의 하나는 루터교의 보다 정교파적인 면과 경건파적인 면간의 갈등이었다.[42] 이제 우리는 이런 분리에 더 이상 관심을 갖지는 않지만 이것은 <바하>의 경력에 직접적으로 (그리고, 자주 불편하게) 영향을 미쳤고, 그래서 그의 작곡 선택에도 작용했다.

간단히 얘기하면 정교 회중은 집단예배, 교리, 전통적인 의식, 그리고 찬미가에 더 깊이 관여한다. 거창한 "예술 음악"(전문 합창과 기악연주자가 연주하고 종종 세속적인 복잡한 양식을 혼합한)은 "위대한 영광"(greater glory)의식에 포함되어 있었다. 반대로, 경건파는 개인과 인간간의 사적인 관계에 초점을 맞췄다. 이렇게 때문에 거창하고 전문적으로 연주되는 음악이 관여하는 것은 역겹게 여겼다. 대신 경건파는 회중이 직접 부르는 노래, 또는 그 외에 가사가 신도와 예수간의 일대일 교감을 다루는 노래를 선호했다.[43]

---

42) 정교파와 경건파에 대한 더 자세한 사항에 대해서는 Friedrich Blume, Ludwig Finscher외 공역, *Protestant church music* (London, 1975), Section II, 125-316쪽 참고. <바하> 자신의 신학적인 위치에 대한 자세한 연구에 대해서는 Herbert Bouman, Daniel Poellot, 그리고 Hilton Oswald 공역(St. Louis, 1984) Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach and liturgical life in Leipzig* (Berlin, 1970) 참고.

43) 코랄 *Wachet auf*는 의인화된(personalized) 예수 찬송가 중 가장 유명한 것 중의 하나이다. 이것은 코랄의 전통 주류에서 카논화(canonized)될 몇 안되는 경건주의 찬송가중 하나이다. 따라서 이것은 이미 정교와 신교 간의 화해 가능성을 암시한다. Blume, *Protestant*, 140쪽 참고.

<바하>의 많은 교회음악은 이 두 입장의 화해(절충)를 시도한다. 우선, 대부분의 교회음악은 분명히 복잡성과 연극성이 있는 정교파 편인데, 이런 음악을 불쾌하게 여긴 경건파 경향의 고용주들은 이런 점을 끊임없이 <바하>에게 주지시켰다. 반면 <바하>는 많은 칸타타 대본의 작가들이 그러했듯이 경건파의 생생한, 사적인 상상을 향한 끝없는 욕망을 가지고 있었다. 사실, 장르로서의 칸타타는 정교상황에서만 환영받는 오페라적 기법과 많은 정교파들이 달가워하지 않을 듯한 신비한 화합, 고통, 감성에의 집착간의 이상한 융합을 대표한다. 그러나 이런 융합은 바로크 시인이나 작곡가들에게 아주 매력적인 결합, 즉 기교와 화려한 감정표현을 제공한다.

*Wachet auf*의 대본은 믿음을 향한 정교와 경건파적 접근 모두 조화시키는 데에 관여한다. 가사는 두 병행 구조로 되어 있다 : 시작, 중간, 끝맺는 악장(모두 전통적인 코랄 선율을 이용)은 공표된 출현에 대한 집단 반응을 말하고, 이런 코랄 선율을 바탕으로 한 악장을 나누는 인간/예수 이중창은 개개 기독교인들의 기대를 담고있다. 우리가 보았듯이 집단적인 부분은 우선 신랑이 오는 것을 알린다. 그후 손님들이 그를 맞으러 앞으로 서둘러 나오고 마지막으로 안정된 집단 코랄이 도착을 경축한다. 이중창은 처음에 출현(노골적인 신랑/신부 연상)에 대한 인간의 정열적인 기대를 표현하고, 다음 둘의 결합에의 축하, 다음에 회중, 개개 인간, 예수가 모두 화합하는 코랄로 끝맺는다. 구원에 대한 정교파와 경건파 시각 모두 충족된다. 따라서 이 둘은 상호보완적인 것으로 나타난다. <바하>가 이런 해결을 실생활에서 완수할 수 없었다 하더라도 그는 최소한 그것을 그의 창조적인 상상을 통해 이룰 수 있었다.

(3) 성(Gender)

성의 구성에 관한 질문은 음악에 대한 논의에서 거의 언급되지 않는다.[44] 그러나 음악에 있어 페미니스트 비평이 없다는 것이 반-여자 편견 (anti-woman bias)때문은 아니다.[45] 음악을 사회담론으로 취급하는 방법이 존재

---

[44] 내가 말하는 "구성"(construction)이란 우리의 음악 전통에서 남자와 여자를 대표하기 위하여 발전시킨 방법을 의미한다. 따라서 나는 개인의 성(性)이 생물학적으로 주어진 것이지만 우리가 성을 이해하는 방법은 사회적으로 규정되어--여러 다른 수단 중--음악으로 전달된다고 가정한다. 17세기 음악이 이룬 가장 뜻깊은 업적중의 하나는 오페라에서 여성 등장인물을 그릴 수 있는 언어를 발명하였다는 것이다. 이 언어는 이념적인 구성이고 여성이란 무엇인가, 어떻게 행동하고 느끼는가 등등에 대한 남성의 태도에 의하여 얻어진다. 어떤 특정 음악에서 기호 자체와 그것의 이용은 모두 성이 어떻게 사회적으로 구성되었고 구성되는가에 대하여 많은 것을 알려준다.

[45] 어떻게, 또 왜 미국의 음악학이 비평을 저항하여 왔는가에 대해서는 Joseph Kerman, *Contemplating music* (Cambridge, mass., 1985), 그리고 Rose Rosengard Subotnik, "The role of ideology in the study of Western music,"

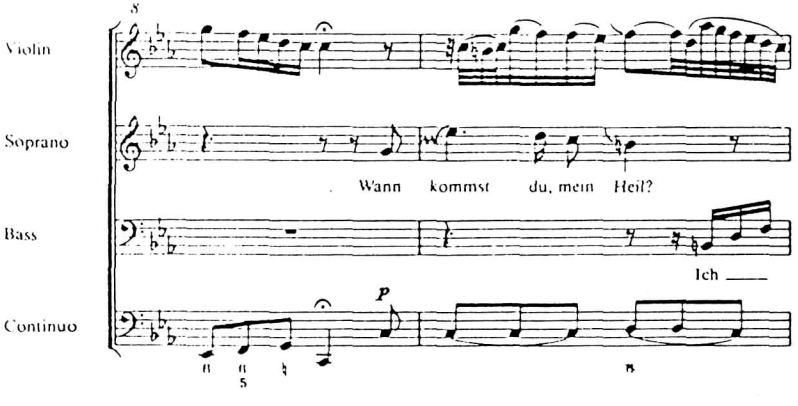
할 때까지, 성은 문제시되지 않는 문제로 남을 것이다. 여기에서 성은 비평적으로 또는 이념적으로 고찰하려는 다른 모든 문제와 동등하게 취급된다.

그러나 인간(Soul)/예수(Jesus) 이중창은 내가 말하고 싶은 성과 관련해 재미있는 질문을 던진다. 신도 개개인을 불완전하며 신성한 남자로부터 만족과 충만을 받길 원하는 여자로 성격짓는 것은 오래 전부터였고 성경에서도 인정한다. 앞에서 말했듯이 이는 신부 역할을 하는 인간과 신랑 역할을 하는 예수간의 신비한 화합에 관한 경건파 시(poetry)에 부흥되어 이용되고 있으며 *Wachet auf*의 설화적인 두 단락 중 하나를 차지한다.

나는 여기에서 한 개인으로서의 <바하>를 성차별주의(sexism)의 죄인으로 모는 데에는 관심 없다. <바하>는 분명 당시 만연하던 종교, 정치, 성에 대한 태도에 의해 형성된 시대적 산물이었다. 그러나 <바하>가 당시의 음악적인 도구로 특히 첫 번째 이중창에서 성을 구성한 방법은 재미있다.

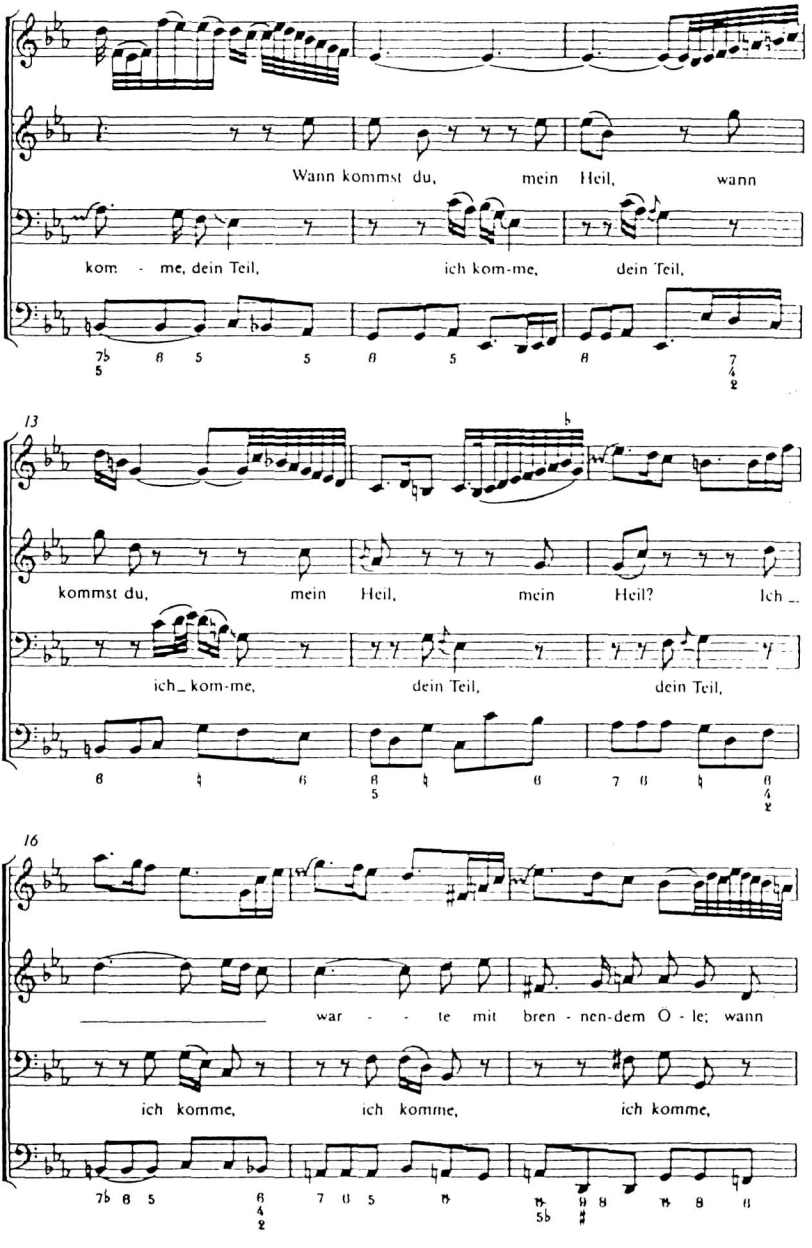
이중창은 예수의 출현이나 그의 반응을 알 수 없는 인간이 조급하게 그를 갈망하고, 계속 그가 언제 도착하느냐고 묻는 발상으로 되어있다. 인간은 추측컨대 성이 없다(남자도 역시 이렇게 예수의 출현을 갈망하는 것으로 되어 있다). 그러나 <바하>가 이용한 음악적인 이미지에는 인간이 특히 여자로, 또는 그의-또 우리의-시대에 흔히 이해되는 여성성(femininity)으로 나타난다. 아주 단순히 얘기하자면 여기에서 인간은 잔소리 많고 수동적-공격적인 아내로 사랑을 계속 확인하기 위해 불안스럽게 푸념하고 사랑의 확인을 받고도 그것을 듣지 못한다(예 11).

[예 11] 2악장, 마디 8-18




Journal of Musicology, 2 (1983), 1-12쪽 참고.

(악보 11 계속)


Wann kommst du, mein Heil, wann
kom - me, dein Teil, ich kom-me, dein Teil,
13
kommst du, mein Heil, mein Heil? Ich _
ich_ kom-me, dein Teil, dein Teil,
16
war - - te mit bren - nen-dem Ö - le; wann
ich komme, ich komme, ich komme,

이것이 가부장제에 관한 우리의 모습이고 보편적인 상황이라고 반박할지 모른다. 그러나 <바하>의 음악적인 은유에 깔려있는 것은 비유이다: 아내의 불안감이 정신적인 의존에서 오는 것이라는 것을 아는 남편이 아내가 불평하는 것을 마지못해 참는 것처럼 신도 우리(단성[unisex])와 우리의 연약함을 참는다.

아주 놀라운 것은 아니더라도 재미있는 것은 이 이중창을 듣는 남자들이 여자들과는 달리 이 이중창의 변증법에 관련해 자신들을 여자들과는 다른 입장으로 놓는다는 것이다. 수업시간에 나는 남자들이 무의식적으로 자신들을 남자(예수)입장으로 놓고 아내의 피곤함을 비웃는다는 것을 발견했다. 그리고 여자들은 자신들이 아내입장에 놓이리라는 것을 인식하지만 자신들이 불안하게 애원하는 모습으로 표현되는 것에 분노한다.

<바하>가 단순히 그에게 익숙한 여성적인 행동의 전형을 그렸고, "공유된 진실"(shared truth)—적어도 당시 남자들에 의해—로 받아들여진 것에서 현실감을 얻으려 했다는 사실은 문제가 되지 않는다. 그러나 바로 그 점이 중요한 것이다. <바하>의 음악은 그의 시대와 장소의 관습적인 사회 구성과 관심으로 뚜렷이 나타난다. 이는 보편적인 것이 아니고, 순수한 질서를 대표하는 것도 아니다. 인간 사회 담론의 모든 산물이 그렇듯이 이것도 비평—페미니스트 비평이라도—거리이다.

## IV. <바하> 수용(Bach Reception)

<바하>가 독일을 중심으로 한 주변 문화를 모두 과감하게 합성했다는 것은 보편적이기는커녕 많은 그의 동년배, 대다수의 독일인조차도 좋아하지 않았을 것이다. <바하>의 작곡기법에 쓰인 기호와 그에 따르는 사회적인 상황이 무력해졌을 때에야 비로소 그가 순수 질서를 대표하는 인물로 인정받았으리라는 것은 놀랄 일은 아닐 것이다.[46] 보편성은 구체적인, 확고히 표현된 의미의 희생으로 얻어졌다.

개인의 이념을 순수하고, 비사회적인 질서로 정의하는 전략은 분명 위력이 있다; 그러나 그렇게 하는 것이 그런 전략에서 분명 혜택을 입는 예술가

---

[46] <바하>의 음악은 이후 세대때 일부 탐미가들에게 알려졌다. 예를 들어 Van Swieten은 <바하>의 음악(주로 푸가)을 <모짜르트>와 <베에토벤>에게 소개하였다. 그러나 그들이 감탄한 것은 <바하>가 지닌 뛰어난 기술과 교육적인 면이었다. 1829년 <멘델스존>이 <마태>의 수난을 부흥했을 때 <바하>가 그것을 작곡한 배경은 이미 사라져 있었다. <멘델스존>이 부흥하기 전 <바하> 음악에 대한 반응에 관하여 더 자세히 알아보기 위해서는 Gerhard Herz, *Essays on J. S. Bach* (Ann Arbor, 1985), 1-124쪽 참고.

들에게조차도 반드시 유리한 것은 아니다. 왜냐하면 앞에서 보았듯이 그런 절대론적인 재정의(redefinition)는 음악에 표현되는 모든 것을 제거하고 음악을－모든 레파토리 조차도－상(icon)의 위치로 전환시키기 때문이다. 만약 모두가 순수하고 단순하면서 완벽한 질서라면, 작곡적인 선택은 일종의 벽장속에 갇힌 형이상학에 힘입어 의미를 갖는 것 외에 아무런 의미를 갖지 못한다

대부분의 작곡가와 마찬가지로 <바하>는 그의 계획－작곡가로서 일생을 이런 아주 다양한, 이념적으로 적대관계에 있는 양식들을 병렬시키면서－을 밝히면서도 그의 정치적인 안건은 그냥 메모를 하는 듯이 하여 감추었다. 그러나 그의 "추종자들"(devotees)은 아주 진지하게 자생성(autonomy)을 주장하고 <바하>가 자신의 의미를 드러내는데 쓴 부호를 이해하지 못함으로써 <바하>를 순수한 질서로서 무미하게 만들었다.

<바하>를 상(icon)으로 재고하는 데에는 여러 요소가 작용했다 : 19세기초 "절대음악"(즉, 이념이 감추어진 독일음악)으로 은밀히 세계를 문화적으로 식민지화하려는 독일 민족주의자들[47] ; 종교적인 권위가 막강하던 시대에 향수를 느끼는 사람들[48] ; <바하>의 음악을 연구함으로써 자신들의 규칙과 규범을 얻는 음악이론가들[49] ; <바하>가 자신들의 선조라고 외치는 객관론자와 추상적인 표현주의의 음렬주의자들[50] ; "정통성"을 유포하고 효과적인 소리공학의 수요에 해석을 희생하는 레코드 산업[51] ; 그리고 감수성이 아주

---

47) 최초로 <바하>의 전기를 쓰고 <바하>를 추종했던 J. N. Forkel (1802)은 그의 국민주의적 안건에 대하여 공공연하다, 즉 "<바하>의 전기를 쓰는 것은 음악 자체에도 최상의 이득일 뿐 아니라 다른 어떤 것보다도 독일 이름의 명예를 높이는데 한 몫을 할 것이다. <바하>가 남긴 작품은 값으로 따질 수 없는 국가 재산이고 어떤 다른 나라도 이에 견줄 수 없다." Forkel은 이런 맥락으로 계속 이야기한다. David와 Mendel 공역, *The Bach reader*, 296쪽에 실린 "Mr. Stephenson"의 번역 참고. 물론 자국의 문화재를 증진시키는데 있어 합당하지 않은것은 없다-캐논이 구성되는 것은 흔히 이런 기반에서이다. 단지 문제는 이런 관심이 억눌릴때 생긴다.

48) 이런 류의 수용에 대해서는 Adorno, "Devotees," 특히 135-6쪽 참고.

49) <바하>음악의 상당수는 본래 적어도 일부 교육을 목적으로 한다, 즉 *Orgel-Büchlein, Well-tempered Clavier, Clavier-Übung*, 그리고 *Art of Fugue*는 모두 뚜렷한 교육적인 면을 지니고 있다. 그래서 <바하>는 당시, 그리고 후대까지 교육자, 엄격한 구양식의 작곡기법의 고독한 전수자로 알려졌다(각주 46 참고.).

50) 가령, Leo Black편역, *Style and idea*, 393-7쪽에 실린 <쉔베르크>(Schoenberg)의 <바하>에 관한 1950년 이후의 글 참고. 이 글은 다음과 같이 시작한다, 즉 "나는 <바하>가 12음을 이용한 첫 작곡가라고 이야기해 왔다." 또한 같은 모음집에 실린 "New music, outmoded music, style and idea," 116-18 쪽, 그리고 "National Music (2)," 173쪽 참고. 나는 이런 자기 본위의 전유 때문에 <쉔베르크>를 비판하려는 것은 결코 아니다. 오히려, <아도르노>("Devotees," 146쪽)처럼 나도 이런 자신감 있는 해석을 문화적인 침체로부터 벗어나는 길이라고 본다. 그러나 새로운 "오독"(misreading)은 이미 구식이다.

다른 문화에 의해 형성되고 <바하>의 사회 - 역사적인 상황에 익숙하지 않은 -사실 관심이 없는- 연주자들,[52] 이 모두는 정치적으로 중립화된 문화인물로 만들어 그의 모든 작품은 위대함을 의미하면서 개개의 곡에서 일어나는 사건은 무의미하면서 그의 곡 전체는 위대함을 의미하는 결과를 낳는다.

왜 우리는 아직도 <바하>의 음악을 질식시키면서까지 완벽, 보편성, 인간외적인 진실을 그 속에서 찾아야 하는가? 우리가 과거 부르조아에 관한 기록들을 "하늘에서 계시를 받았다"(세속적인 인본주의 치곤 확실히 이상한 갈망)라고 하고 싶고, 부르조아가 우리에 의해 조작되었다고 하고 싶지 않으며, 우리의 규칙이 인간외적인 권위를 가지고 있기를 바라면서도 우리의 규칙에 책임을 지울 수 있는 신은 없기를 바라는 우리의 부르조아 역사에 대한 의식은 어떤 것인가? 현재 자유 인본주의의 위기에서 우리는 특히 부르조아 이념의 보편적인 진실을 입증하는 증거 파편에 매달려 있으려고 하는 것처럼 보인다. 그리고 18세기 음악은 최적의 자료를 제공하는 것처럼 보인다. 왜냐하면 18세기 음악은 순수하고 자율적인 패턴으로 보이는 음(tone)속에 사회적인 안건을 감추기 때문이다.

우리 문화에서 특히 <바하>의 음악은 진실의 보고(repository)로 알려져 있다. <바하> 음악의 유별난 권위는 분명 종교적인 주제를 다룬다는 점에서 일부 원인을 찾을 수 있다. 예를 들자면 그런 권위는 상당부분 <바하>가 자신의 음악을 신의 찬양에 바치는 습관에 의해 만들어진다(<바하>의 헌정에 굉장한 의미를 찾는 바로 그 사람들이 이런 헌신을 록음악 스타 <프린스>(Prince)가 할 때에는 다르게 반응하지만.).[53] 그러나 <바하>의 음악에 대

---

51) <아도르노> 시대때 "정통적인"(authentic) 연주 옹호자들은 대학의 음악학과에 속한 부적합한 연주자들이었다-따라서 "Devotees," 142-6쪽에 있는 실랄한 말은 여기에 근거한다. 그러나 지난 15년간 뛰어난 기술을 지닌 연주자들이 옛 음악(early music)에 참여하기 시작하였다. 그리고 다양한 영역의 상당히 세련되고 잘 만들어진 음반이 시중에 나와 있다. 어떤 면에서, 옛 음악의 새로운 변형은 당대의 선구자로서 새로운 것에 대한 요구를 만족시키고 따라서 새 음악의 요구를 대체한다. 다른 시대에 태어났더라면 작곡가였을 많은 재능있는 젊은 음악가들은 현대의 확실하고 새로우며 개선된 메시아를 재구성하는데 노력을 바치고 있다. "정통성"은 이 새로운 대중문화 산업에서 마케팅을 위한 유행어가 되어 거의 모든 바로크 음악 음반이 이 말을 외치고 있다: 정통적인 악기, 정통적인 악보, 정통적인 음향배치, 등등. 가끔 (항상 그런것은 아니지만-아래 각주 60 참고) 기술적이고 기법적인 완벽에의 집착에 의하여 흐려지는 것은 음악 자체의 신중한 해석이다. 144쪽에 실린 올바른 해석에 관한 <아도르노>의 말은 아직도 중요한 지침서이다.

52) 옛 음악의 "정통적인" 연주를 옹호하는 이들 중 일부는 음악을 그것 본래의 사회상황에서 이해할 필요를 절감한다. 특히 Nicolas Harnoncourt, *Musik als Klangrede* (Salzburg and Vienna, 1982) 참고. 또 Richard Taruskin, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Temperley, 그리고 Robert Winter, "The limits of authenticity: a discussion," *Early Music*, 12 (1984), 3-25쪽 참고.

등한 존경을 받지 못하는 종교음악도 많이 있다. 왜 <바하>의 음악은 그런가?

<아도르노>가 지적했듯이 <바하>의 음악은 우선 중세의, 의식적인 사회의 산물이 아닌 18세기 계몽주의 부르조아의 산물인 음악기법에 포함된다.[54] 확실히 이 음악은 의식적인 고풍성, 그리고 과거 전통을 많이 연상시킨다; 그러나 우리가 가장 귀하게 여기는 것-보편적으로 승화된 진실이라고 여기고 싶은 것들에 대한 취향을 우리가 가지고 있다고 인정하는 것처럼 여겨지는 것들-은 위대한 연주자, 이탈리아 바로크 시대의 독자적이면서 대담한 기법, 즉 <바하>가 비발디 협주곡에서 배운 기법에 의해 만들어진 것들이다.

그러나 이 음악은 부르조아적 이념(목적 지향, 점점 긴 시간의 과잉 통제, 의도적인 투쟁, 유보된 만족, 그리고 규범에의 도전)으로 형성된 동시에 명백한 기독교 신학에 쓰인다는 점으로써 이념이 감추어져 있다. 부르조아가 자신들의 세계관을 표현하기 위해 발전시킨 조성진행이 여기에서는 실상 우리가 믿고 싶어하는 형태, 즉 영원하고 보편적인 진실로 나타난다. "위대한 (부르조아) 작곡가" 왕조가 <바하>에서부터 시작된다는 것은 우연이 아니다. 왜냐하면 <바하>는 우리가 우리의 세계관을 음악적으로 표현하는 방법이 신으로부터 주어진 것이라는 느낌을 주기 때문이다. 그후 조성은 본래의 세속적인 서식지에서 절대적인 완벽('당연히 음악이면 그런 것')의 영적인 기운(aura)을 유지할 수 있다. 이런 손재주가 <바하>에게 "제5의 전도사"(the fifth evangelist)라는 명칭을 부여하였고,[55] 그의 가스펠(gospel)은 독일의

---

53) <프린스>(Prince)는 항상 자신의 음반 표지에 다른 감사말과 함께 "All thanks 2 God"와 같은 말을 쓴다. 가스펠 전통 (그리고 덧붙인다면, 루터교의 경건파)의 특징인 엑스터시(extasy)의 육체적인 형태와 정신적인 형태의 합성에 익숙하지 않은 이들은 이를 모독으로 간주하는 경향이 있어도 <프린스>는 정말로 감사하는 것 같다.

54) 앞에 인용한 <아도르노>의 글, "Devotees," 135-39쪽.

55) Blume은 "Outlines," 217쪽에서 <바하>에 관한 신학적인 말을 공격하면서 다른 용어와 함께 이 용어를 쓴다. Blume이 <바하>를 세속화 하는 것은 아마도 <바하>의 교회에 대한 의무를 거부하는 점에서 다소 지나친 점이 있었다. 그러나 <바하>를 과도하게 신비화시키지 않고 그의 루터교 환경에서 재자리매김하려 하는 새 학문적인 불결을 자극하는데 상당히 성공하였다. Herz, "Toward a new image of Bach," (원래 *Bach*의 1970년호에 실렸고, 그의 *Essays on Bach*, 149-84쪽에 재인쇄)는 Blume의 "맑시즘"(Maxism)을 직접적으로 부정하려는 시도이다. 그리고 Stiller, *Bach and liturgical life in Leipzig* 역시 이런 문제들을 상당히 자세히 다룬다. 그러나 과거의 신비화된 <바하>는 Wilfrid Mellers, *Bach and the dance of God* (New York and Oxford, 1981)에 아직 살아있다.
문제는 <바하>가 신자였는가의 여부가 아니고 그의 음악에 어떤 비-인간적인 기운이 돌게 된 것이 신앙 때문인가의 여부이다. 내게는 바하가 (다른 많은 것들 중에서) 기독교인이라는 것은 피할 수 없는 것같다; 그러나 그의 신앙이 얼마나 깊었나와는 상관없이 그의 음악은 여전히 인간적인, 사회적인 구성개념이다.

다른 정석(canonic)전통, 특히 인간몰락 이전시대의 계몽주의 음악(즉, 우리가 모두 다 이성적으로 갖추고 있던 시대, 우리가 방종한 낭만주의로 그것을 파괴하기 전)에 영향을 미쳐 합당화(legitimize) 시킨다.

## V. 현 문화 정치학에서의 <바하>(Bach in today's cultural politics)

이제 나는 현재의 음악상황에서 <바하>에 관해 주로 정치적인 쟁점상황에 비추어 얘기하는 모독을 범하기 위해 이 글의 제목을 바꾸고 싶다. 우리가 이념적인 재생산(ideological reproduction)에 관한 문제를 의식한다면, 또 정석(canon)이 주변화 시키는 것들에게 미치는 질식 효과를 의식한다면, 왜 <바하>를 문제시하는가? 다양한 포스트 모던 연주형태에 열중하는 한편 정석에 많은 시간과 정열을 바치는 체 하는 것은 위선적이거나 비겁한 것이 아닌가?

중요한 것은 단순히 우리가 <바하>에 대해 말문을 닫는다고 해서 <바하>가 잊혀지는 것은 아니다라는 사실이다. 문화는 진공 속에서가 아니고 <바하>를 적극적으로 수용하는 전통을 지닌 사회 상황에서 만들어진다. 대안적인(alternative) 현대 음악으로 돌아서고 <바하>는 전적으로 그의 추종자들한테 맡겨둠으로써 우리는 정석(canon)－즉 우리에게는 진실과 보편성이 있는데 반해 너희에게는 단지 소음과 순간적인 유행만이 있다고 은근히 주장하는 주류(mainstream)－을 목 조르는데 우연히 한몫을 할 것이다. 그런 주장, 그런 지배적인 작곡방식, 그리고 반응 방식이 비평적으로 연구되어야만 현대음악을 방법론적으로 <바하> 음악과 동등한 기반에 두는 관점에서 <바하> 음악을 인식할 수 있다.[56]

잠깐 <아도르노>, 그리고 <바하>의 추종자들에 대한 그의 공격으로 돌아가고자 한다. <바하> 음악과 <바하>의 음악에 대한 수용에 나타나는 이념적인 충돌에 관한 <아도르노>의 분석은 상당부분 아주 통찰력있고 유용한 한편, 우리가 어떻게 <바하>를 취급하고 <바하>에 관해 어떻게 나아가야 하는가에 대한 그의 입장을 완전히 승인하기는 어렵다. 왜냐하면 <아도르노>는 그래도 자율적인 독일 정석내에서, 또 그것을 대표하여 말하기 때문에, 그는 여전히 독일 정석을 진실의 보고라고 여긴다.[57] <아도르노>가 행한 서

---

[56] 내 말이 꼭 <바하>와 (가령)<프린스>가 동등한 가치를 지닌다는 의미는 아니다. 그러나 단순히 말하자면 둘다 그들의 사회상황, 기능, 그리고 agendas등으로 비평적으로 평가할 필요가 있고 둘다 면밀히 연구되어야 한다는 의미이다.

[57] <아도르노>의 계획은 거의 모두 <바하>(앞에서 보았듯이 독일 민족음악의 근원)부터 <쉔베르크>까지의 독일 음악에 규명된 진실을 인식하던지, 아니면 재즈

양문화의 해부와 그의 전략적인 체념은 제 2차 대전 이후 세대의 예술가들, 특히 아도르노가 문화 생산에서 계속 제외시키는 사람들(흑인과 여자, 또 비독일인 같은)에게는 선택이 없고 다른 전략의 여지도 거의 없다. 아도르노의 <바하>에 관한 논의는 <바하>의 기법을 사회상황에 재 - 자리매김 하는 한편 <바하>음악의 자생적인 진실을 지키기 위해 <바하>음악을 사회적인 반응에 비추어 타락시키는 것을 막는다.

현재 <바하>를 수용하는 데에 있어 내가 문제시하는 것은 단순히 추종자가 전부 잘못했다거나 심지어는 우리가 275년 된 레퍼토리에 너무 많은 에너지를 낭비한다는 것이 아니고, 우리 사회가 <바하>를 취급하는 방법이 현 문화에의 새로운 기여에 걸림돌이 된다는 것이다. 따라서 우리는 <바하>와 그의 정석을 직면하고 그의 위대함을 음악적, 비음악적인 문화에서 인정하고 그런 문화의 희생물로 만들지 않는 방법으로 그를 재 - 자리매김 해야 한다.

여기에서 내가 제시하는 것은 정치적인 행위로서의 해체(deconstruction)이다. 대부분의 해체주의가 18세기 계몽주의의 고전 텍스트에 집중되어 있다는 것은 우연이 아니다. 왜냐하면 앞에서 봤듯이 고전 텍스트(그리고 음악 레퍼토리)는 보편적인 합리성, 객관성, 진실을 가장하고 부상하는 부르조아의 사회적인 가치를 가장 설득력있게 표현한 것이기 때문이다.[58] 실로, 이런 표현들은 – 숨은 이념적인 근거와 함께 – 아주 설득력있고 성공적이어서 아직도 우리가 세계를 이해하고 우리의 위치를 그 속의 개개인으로 이해하는 방법의 틀을 만든다.

내가 제시하는 방안은 최소 3 단계이다. 첫째는 정석의 해체이다. 우리가 18세기 예술품을 특정한 사회적인 상황에서, 특정한 이념적인 이해를 위해 만들어진 인간의 산물로 인식하기 전까지는 우리는 어쩌면 우리의 시대와 관심거리를 우리 식으로 표현하는 데 있어 자유로울 수 없다. 특히 <바하>

---

("Perennial fashion-Jazz," *Prisms*, 121-32쪽 참고), <스트라빈스키>(Ann Mitchell과 Wesley Blomster 공역, Philosophy of modern music (New York, 1973) 참고)등의 다른음악을 공격하는데 있다.
이렇게 독일 음악에 몰린 집착은 그 자신의 사회적인 배경을 고려할 때 이해할 만 하다. 그러나 이는 그의 통찰력을 일반화시키는 걸림돌을 만든다. <아도르노>를 연구할 때는 그가 그의 이론을 만든 지적/정치적인 환경을 재구성하여 그가 제외시킨 레파토리에 적용할 수 있는 일반적인 방법론을 추출하려는 노력을 기울여야 한다.

58) 예를 들면 비평과 18세기 영국 소설을 해체시키는 Eagleton, *The function of criticism*과 *The rape of Clarissa* 참고. 또 <루소> (Rousseau)의 글에 관한 글 자체의 해체에 대해서는 Jacques Derrida, Gayatri Spivak 역, *Of grammatology* (Baltimore and London, 1976) 참고.

와 <모짜르트>에 붙어 다니는 승화된 진실이라는 외침은 우리가 이런 다양한 종류의 예술을 사회적인 관습이라고 인식하기 시작하기 전까지는 계속 우리의 노력을 축소시킬 것이다. 이 방안은 <바하>의 성과를 감소시키려는 의도가 아니다. 사실 <바하>의 사회적, 직업적 여건, 그리고 <바하>가 준수하고 또 역으로 활용하여 의미를 만들어 내는데 쓰는 음악적 기호에 대해 많이 알수록 우리는 그의 노력을 더 존경해야 한다. 왜냐하면 그가 음악에 나타나는 작곡적인 선택과 그것의 변형은 단순히 "영적인 기운"(aura)을 지녔다는 점에서 가치가 있는 과거의 유적으로서가 아니라 사회에 기반을 둔 의미를 만들어낸다는 점에서 중요할 것이다.

둘째, 이런 재해석은 활용되어야 한다. 우리에게 주어진 <바하>음악 연주가 순수한 질서, 바보 같은 변형에 지나지 않는 이상, 내가 얘기하는 것은 사실상 인식될 수 없다.[59] <바하>의 곡에서 상반되는 이념적인 요소가 대담하게 합성되는 것을 들릴 수 있게 하려면 연주가는 곡의 단층선(즉, 다양한 요소를 알고 그것의 개별직인 진행성격이 들릴 수 있도록 하는 것)을 의식하여 그것을 순수한 의지력과 재능으로 승화하는 것처럼 보여야 한다. 위에서 제시한 류의 해석에 접근할 수 있도록 하는 방법으로 곡을 연주한다는 것은 <바하>를 욕망과 갈등을 지닌 인간으로 보고 바하 시대의 사회적인 갈등을 이해하는 안목을 갖는데 도움을 주며, 변화무쌍하고 중요한 선택들의 지침으로서의 기보에 더 잘 반응하고 예전보다 더 극적이고 음악적으로 설득력있는 해석을 만든다는 것과 같다.[60] 확실히 <바하>의 음악에서 질서의 으뜸가는 은신처를 찾는 이들은 <바하>의 음악에 폭력적인 요소를 다시 끌어들이는 이런 해석에 상당히 분노하게 된다. 가장 모독스러운 것은 <바하>의 음악을 질서와 소음의 기호화된 이야기로 만들어 연주하는 거이다. 그러나 나는 그토록 분명하게 탈선(deviation)과 저항을 알리는 음악의 폭력적인 면을 분명히 들리지 않도록 하는 것-그것을 질서정연하게 만드는 것-은 더 치명적인 형태의 폭력, 즉 듣지 못하도록 강요하는 것이다.

마지막으로 <바하>를 우리 자신의 정치적인 목적으로 유용하는 방법으

---

59) "Devotees"에 실린 <바하>의 몇몇 푸가에 관한 <아도르노>의 묘사는 즐거운 변증법적인 연주를 위한 훌륭한 지침이다. 그러나 나는 그것에 근거한 음반이 있는지 모른다. <아도르노>가 묘사한 대로 <바하>의 푸가를 들으려면 <아도르노>의 해석에 따라 직접 푸가를 연주해야 한다.

60) <바하>의 음악을 아주 정력적으로 연주하고 <아도르노>가 지적한 점들이 들리도록 연주하는 연주자들이 있다. 이들은 (여럿이 있지만) Gustav Leonhardt, Franz Brüggen, Nicolas Harnoncourt, 그리고 the Kuijken 일가이다. <바하> 음악의 아주 극적인 면을 잘 보여주는 연주로는 미국의 젊은 하프시코드 연주자인 Edward Parmentier의 것을 들어보라.

로 전통을 다시 쓰는 오래된 전략을 제시한다. 르네상스 매너리스트들이 고대 그리이스 이론의 원칙에 의존함으로써 그들의 주관적인 과잉(excesses)을 합리화했듯이,[61] 19세기초부터 각 단체는 <바하>를 바로 이전의 세대에서 납치해 그가 새로 등장하는 감수성과 비슷하다고 말할 필요를 느꼈다.[62] 내가 앞에서 제시한 <바하>의 초상화는 분명 포스트모던적인 절충의 성격, 주요 문화의 기호와 형태를 자신의 목적에 맞게 유용, 재해석, 조정하려고 스스로에게 권한을 부여하는, 이념적으로 주변화 된 예술가의 성격을 보여준다. 이런 상황에서 <바하>의 궁극적인 성공은 우리 모두에게 모델이 될 수 있다. 우리가 <바하>와 정석을 우리의 목적에 맞게 이용할 수 있도록 능동적으로 복구(reclaim)시킴으로써, 우리자신도 복구될 수 있다.

---

61) 예를 들어 Nicolo Vicention는 그의 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)에서 그리이스 이론의 반음계적, 그리고 이명동음적 음계를 들어 자신이 금지된 반음계와 불협화음을 쓰는 것을 정당화 시켰다. Vincenzo Galilei는 그의 *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581)에서 <아리스토텔레스>가 설명한 그리이스 음악을 이용함으로써 자신이 대위법적 다성음악의 몰락이라 여기는 것을 대중적인 노래 양식으로 대체하려 하였다.

62) 각주 [50]에 인용한 <쉰베르크>, 그리고 David와 Mendel 공역, *The Bach reader*, 374쪽에 실린 <바그너>의 <바하>에 대한 묘사 참고. 이 편지는 분명 <바그너> 자신의 자화상 (본인 생각에 결코 만족스럽게 평가되지 않은 19세기 천재/예술가)이기도 하다 ; 그러나 이는 *The Bach reader*의 편집자들이 선호하는 <바하>의 보다 객관화된, 질서정연한 모습보다는 내가 포스트 모던적(posr-modern)으로 그린 절충적인 <바하>와 훨씬 더 비슷하다.