
『요한 수난곡』에 나타나는 바흐의 시학에 대하여*

권 송 택 譯

"On Bachian Poetics in the *St. John Passion*"
Laurence Dreyfus

바흐가 쓴 교회음악을 해석하고자 할 때 그가 작업했던 당시의 신학적 배경, 즉 그가 음악을 붙인 시 가사가 형성되는 과정을 살펴봐야 하는 것은 당연한 일이다. 그러나 바흐를 역사적 맥락에서 해석하는 데만 급급하여 마치 그가 다른 종교 음악가들보다 훨씬 높은 유일한 위치를 차지하는 것처럼 또는 그의 종교음악이 근본적으로 신학적 대군주의 하녀로서 존재하는 것처럼 생각하여, 그의 음악이 전달하는 종교적인 메시지를 과대평가하는 경향이 있어왔다. 내가 오늘 바흐 『요한 수난곡』의 아리아들을 살펴보면서 찾고자하는 것은 그의 음악이 오히려 얼마나 가사의 분명한 의미를 모호하게 만들고, 때로는 그 의미를 숨기기까지 하는 이례적인 방법을 취하고 있는가 하는 점이다. 그의 작곡과정과 함께 이 과정과 음악을 붙이게 된 시와의 연관성을 면밀하게 살펴보면서, 나는 신학적으로 중립적인 관점에서 바흐를 바라보는 것이 그의 '시학(Poetics)'을 살펴보는 데 오히려 큰 도움을 줄 수 있다는 제안을 하려고 한다. 여기서 그의 '시학'이란 음악에 따라 나오는 단어들의 의미를 강화하는 것만으로는 결코 들을 수 없는 정교하게 다듬어진 음악을 위한 그의 취향이라고 할 수 있다.

나는 바흐와 동시대 작품들이라 하더라도 음악과 가사를 연결시키는 작업이 서로 얼마나 많이 다른 지를 보여주기 위해 잠깐 주의를 돌려 헨델의 『줄리어스 시이저』에 나오는 아리아로부터 본 강연을 시작하고자 한다. 세스토의 아리아 가사는 다음과 같다.

* 본 원고는 2005년 본 연구소에서 주최한 「서울 국제 바흐 페스티벌 2005」의 학술 심포지움에서 발표된 것임.

Svelgiatevi nel core	내 마음 안에서 깨어나라
furie d'un alma offesa,	성난 영혼의 격정,
a far d'un traditor	나는 배반자에게 복수할지어니
aspra vendetta!	내 사무치는 원한이여!

세스토라는 등장인물이 들어설 때 그는 [아리아의] 시작 리토르넬로 첫 4마디를 거의 그대로 따라 부른다. 들리는 것처럼 시 첫 행에서 둘째 행의 당김음에 의해 강조되는 '격정(furie)'으로 갑자기 돌진하면서 음악은 시적 구조를 기술적으로 모방한다. 또한 이 음악은 운율의 이해를 돕기 위해 [리토르넬로와 다르게] 셋째 행의 '배반자(traditor)' 다음에 짧은 쉼표를 삽입하여 셋째와 넷째 행의 리듬의 운을 동일하게 만들고 있다[예1]. 리토르넬로의 후반부(마디5-6)에서 16분 음표 장식은 아리아의 뒷부분에서 다시 나오는데 이것은 당연히 자기 자신을 향한 격앙되고 권위적인 명령 '내 마음에서 깨어나라!'가 당당하게 낭송될 수 있도록 분노의 배경인 '격정'을 묘사하기 위하여 사용된 것이다. 나는 리토르넬로가 단지 장식하는 의미에서 가사를 강화시키는 것은 절대 아니라고 생각한다. 실제로 음악은 가사에 밀착하여 음표가 단어를 위한 명백한 기호가 되지 않으면 안 된다. 우리는 음악을 들을 뿐만 아니라 단어의 의미도 생각한다. 그러므로 이 아리아의 뒷부분에서 음악이 그대로 반복되거나 변형된 것을 들을 때 우리는 그 의미의 일차적 출원으로서 즉시 아리아의 가사로 되돌아오게 된다. 그것은 마치 일어날 수 있는 혼란을 피하기 위해 그 정확한 단어를 꼭 집어주는 유용한 집게 손가락과 같은 것이다. 물론 이 음악은 그 자체로도 매우 즐거움을 주는 곡이지만 가사와 상관된 음악의 역할이 종속적이라는 것은 의심할 여지가 없다. 이렇게 가사와 연관된 음악에 있어서 가사를 표현하거나 장식하기 위하여 음악을 효과적으로 만드는 일은 18세기 비평가들이 대체로 원하는 것이었고, 헨델은 그것을 정확하게 공급했던 것이다. 나는 독일의 고트셰드, 마테존, 샤이베 등의 비평가를 생각해 본다. 애디슨이나 스틸, 샤프츠베리와 같은 영국 비평가들도 이들과 별반 다른 것을 요구하지 않았었다.

CD 예1 감상

입에 많이 오르내린 사람으로 알려져 있지는 않지만 바흐도 교회음악가로 활동했던 초기에 이미 가사에 음악을 붙이는 데 대한 비평에 시달렸었다. 1725년에 쓰인 『음악비평(Critica Muisica)』의 유명한 문구에서 마테존은 다음과 같이 적고 있다. '선하고 늙은 자카우(Zachau)는 동료가 하나있다. 훌륭한 음악가의 옆에 있을 수 있어 그렇게 외롭지 않을 것이다. 그런데 그 [음악가]는 오랫동안

동안 “나, 나, 나는, 슬프네, 나는 내 마음 속에, 내 마음 속에 근심이 가득하네, 나는 근심이 가득하네 [반복표시] 내 마음 속에 [반복, 반복]”라고만 했던 음악가이다.’ 비록 마테존 자신이 음악가였고 음악이 단지 시적 가사를 위한 음절적 세팅만을 하기 위한 것이 아니라는 것은 잘 알고 있었을 테지만, 그는 바흐를 음악과 단어 사이의 적절한 관계를 훼손시키는 사람으로 무자비하게 몰아세웠다. 그러나 그가 바흐가 통상적으로 해온 것보다 오히려 더 글자그대로 가사의 음절적 낭송을 취했던 1714년 바이마르 시절의 칸타타 중 첫 푸가 합창을 그 예로 선택하였다는 것은 아이러니가 아닐 수 없다. (BWV 21, “내 마음 속에 근심이 가득하네(Ich hatte viel Bekümmerniss)”에서 ‘내 마음 속에(in meinem Herzen)’를 예로 사용하였음).

CD 예2 감상

내가 오늘 다루려는 음악은 『요한 수난곡』 중에 나오는 것이며 헨델의 『줄리어스 시이저』와 같은 시기에, 그리고 마테존이 독기어린 조소를 글로 쓰기 몇 달 전에 작곡된 것이다. 바흐는 [이들과] 명백하게 다른 계획으로 작업하고 있다는 것에 동의하길 바란다.

‘아, 나의 영혼아(Ach, mein Sinn)’은 『요한 수난곡』 중에서 가장 짧은 아리아지만 음악적 사고와 내용은 긴 것이다. 베드로는 이전의 레치타티브에서 예수를 계속 부인해 왔고 이 아리아 가사(이 가사 자체도 바이제(Christian Weise)의 시를 변용한 것이다)는 베드로에게 들려오는 ‘가서 슬피 울어라’라는 성경구절에 관한 것이다. 직역하면 다음과 같다.

Ach, mein Sinn, [VI - beginning] [A]

아, 나의 영혼아,

wo willst du endlich hin, [VI - conclusion] [A]

너 어디로 가려하느냐,

wo soll ich mich erquicken? [V2] [B]

나는 어디서 힘을 얻어야 하는가?

Bleib ich hier, [C]

나 이곳에 머물러야 하는가?

oder wünsch ich mir [C]

아니면 나

Berg und Hügel auf den Rücken? [B]

산과 언덕을 등지고 떠나가야 하는가?

Bei der Welt ist gar kein Rat [part of VI] [D]

이 세상에서는 위로를 찾을 수 없네

und im Herzen [E]

내 마음에서도

stehn die Schmerzen [E]

내가 저지른 죄악의

meiner Missetat, [D]

고통이 사라지지 않으니,

weil der Knecht den Herrn verleugnet hat. [end of E1] [D]

이는 그가 주를 부인했기 때문이라네.

진한 글자 = 리토르넬로 주제에 붙여진 단어

가사를 보면 이 시는 세 연으로 되어있으며 첫 두 연은 AAB와 CCB(*Sinn, hin; hier, mir; erquickten, Rücken*)의 규칙적인 각운구조를 갖고 있다. 이들은 공통운율과 물음표로 끝나는 의문문을 각각 포함한다는 점에서 이미 연관성을 갖는다.

- (1) Ách, mein Sinn(아, 나의 영혼아) - Bléib ich hîer(나 이곳에 머물러야 하는가?)
- (2) 어디서 나의 위로를 찾을 것인가? - 아니면 산과 언덕을 등지고 떠나야 하는가?

셋째 연은 첫 두 연에서 제기된 물음에 답하는 것으로 새로운 장을 열고 있긴 하지만 **희망 없는 절망적 음조**는 바뀌지 않는다. 고집스럽게 반복되는 각운 *Rat, Missetat, verleugnet hat*는 *Herzen*과 *Schmerzen* -마음과 고통-을 묶어주는 짧은 둘째, 셋째 행의 단어 내부의 운 'E'에 의해서 잠시 끊어진다. 이것은 이 시를 마지막 변명, 베드로의 부인 -*die Verleugnung*-을 문자 그대로 상기시키는 경직된 변명, 그러나 동시에 강력한 독일어의 단음절 단어인 *Knecht*와 *Herr*에서 하인과 주인으로 대조되는 간결한 변명으로 밀어붙인다. 이 시는 그 주제 'mein Sinn,' 문자그대로 나의 감각(my sense), 나의 마음(my mind), 나의 생각(my thought)이 'hin'과 함께 운을 맞추는 것에 의해 시적 주제로서의 요구를 충족시키도록 지나치게 조작된 것처럼 보이기 때문에 실로 가공할 만한 것이다.

음악으로 다시 돌아와서 예3에 나오는 바흐의 'Ach, mein Sinn' 리토르넬로

의 악보 스케치를 살펴보자. 베이스 선율은 F-C의 테트라코드를 반음계적으로 하행한다. 이 베이스 선율은 다음 단에서 선적인 음정패턴 10-7-10, 10-7-10을 시작하기 전 몇 마디동안은 I와 V에 근접하게 머물러있다. 선적인 이 음정패턴의 동형진행은 V로 가면서 베이스에서 5도 순환 진행을 한다. C#에서의 V화음은 몇 마디 동안 연장되고 단조 으뜸화음으로 종지하는데, 이것은 감3화음을 통하여 마지막 F3화음에서 이 화음의 제3음인 A를 A#으로 올리기에 충분할 만큼 길게 연장된다.

CD 예3 감상

예3의 리토르넬로의 맨 위 성악 선율을 보면 단지 리토르넬로 주제의 일부 분만이 노래되도록 고안된 것을 알 수 있다. 첫 연만이 음악에 잘 맞고, 그 중에서도 몇몇 단어들이 다른 것들보다 훨씬 더 잘 맞는다. 예를 들어 소유격 ‘mein’의 길이를 길게 하여 과장하면서 ‘Ach, mein Sinn’ 행을 강조하는 낭송법은 두 번째 박자에 강세를 주는 것, 긴 음가와 빠르고 가벼운 박을 교대하는 것, 그리고 특히 네 번째 마디의 여성종지(feminine ending)를 없앴으로써* 사라방드 효과를 내는 것과 함께 이 샤콘느가 시작하도록 바흐에게 분명히 영감을 주었을 것이다. 마찬가지로 ‘wo willst du éndlich hin’과 ‘wo soll ich mich’의 단장격 낭송법(iambic)은 비탄의 베이스(*lamento bass*)와 연관되는 프랑스 샤콘느 원형의 전형적인 리듬적 불균등을 불러일으킨다. 동시에 그 첫 가사에 음악을 붙인 것만 보아도 바흐가 이 시의 장단장격(trochaic)에 반(反)하여 나가고 있다는 것은 놓칠 수 없는 사실이다. (Ách, mein Sinn 대신에 리토르넬로는 Ách, méin Sinn으로 시작한다.)

그러나 음악선율은 시학적으로 조금 덜 영향을 받는다. 여기에서 바흐는 ‘mich er-quik-ken’에 [앞에서는 음절적으로(syllabic) 가사를 붙였던 데 반해] 너무 많은 음표를 주었다. 마치 음표를 다 써버려서 모자라는 것처럼 마지막 네 개의 음절에 일곱 개의 음표를 훌쩍려놓았다. 시학적 관점에서 볼 때 다소 아마추어적이지 않은가? 놀랍게도 이 리토르넬로의 나머지에는 가사가 붙여지지 않고 단지 맨 마지막에서만 성악이 기악에 합쳐진다. 이 마지막 악구에서는 마지막 각운과 구문적인 완성이 이루어짐으로써 그 후 마디들은 확실하게 끝맺음의 기능을 한다.

만일 이 시를 다시 본다면 이 아리아의 어디에서나 얼마나 적은 분량의 가사

* 역자주: 둘째 박에 긴 음가를 두어 강세를 주는 3박자 춤곡 사라방드는 악구나 악절이 끝날 때는 첫 박으로 강세가 돌아온다. 그러므로 종지에서 강세가 둘째 박에 오는 여성종지가 만들어지지 않는다.

가 리토르넬로 주제에 붙여졌나에 대한 또 다른 증거를 볼 수 있을 것이다. 내가 예3에서 다룬 것과는 별개로, 비록 그 단어들이 음악에 잘 맞는다고는 할 수 없을 지라도 세 번째 연의 한부분에 불과한 ‘(이 세상에서는 위로를 찾을 수 없네)Bei der Welt ist gar kein Rat’만이 [조금 변형된] 주제에 붙여졌다. 별로 설득력 없을지 모르지만 이것은 바흐가 할 수 있는 최대한으로 [리토르넬로] 선율에 잘 맞게 [가사를] 붙인 것이며 그렇기 때문에 여격의 정관사 ‘der’에 강세가 오는 것이다. 결과적으로 이 시행은 바흐가 앞서 억지스러운 낭송법을 생각해 낸 것보다는 적은 힘을 갖는다. (이것을 시작 리토르넬로 전체에 가사를 붙이고, 말하는 강약을 음악의 강약에 맞게 배치한 헨델의 아리아와 비교해 보라.) **적어도 유용한 발견적 학습의 도구로서 바흐의 성악작품에서 단어는 곧 아이디어를 가리키며, 가장 중요한 것은 리토르넬로에 붙여지는 단어들이라는 것은 토론 해볼 만한 매력적인 주제이다.** 즉 이 목적을 위해 계획된 낭송법이 명백하게 보여주듯이 단어들이 리토르넬로의 어떠한 측면들을 위한 고안(invention)의 원리로 사용되었다는 것이 그 좋은 예다. 그러면 이러한 방법이 해석적인 가사-음악 관계의 전통적인 방법과 어떻게 다른지를 알고 싶을 것이다. 우선 단어들 안에서 해석될 수 있는 모든 가사의 의미를 파악하는 것으로부터 시작하고, 다음에 음악에서 찾을 수 있는 한 많은 적절한 대응관계들을 찾아낸다. 대신에 내가 여기서 제안하는 것은 바흐가 주어진 모든 단어에 대처하는 그의 거의 무능력에 가까운 능력을 그대로 인정하고, 그가 신중하게 다룬 단어들에만 우리의 해석적인 렌즈를 들이대는 훈련을 한다. 그 나머지는, 그것들이 비록 신학적인 의미를 갖고 있긴 하지만, 그에게 흥미를 주지 못했고 그의 주의를 끌지 못한 것들이라고 가정할 수 있다.

바흐의 아리아와 합창이 여러 다른 구조적인 방법을 보여주긴 하지만 ‘Ach, mein Sinn’ 리토르넬로의 화성적 기능은 콘체르토와 매우 유사하다. 이 리토르넬로는 조성을 확립시켜주는 두 개의 도입부분인 *Vordersatz* 1과 2(V1과 V2), 조성을 보류하며 배회하는 중간부분인 *Fortspinnung*, 그리고 으뜸조성을 확립시켜주는 두 개의 *Epilog*로 구성된다. (여기에서 V, F, E는 [] 안에 넣어 표기하였다.) 이 개별적인 하위부분들은 그것들이 어떻게 불리든지 간에 내가 만들어낸 것이 아니고 바흐가 고안한 것이다. 이들은 곡이 진행되는 동안 서로 분리되고 여러 가지 방법으로 반복되기 때문에 내가 한 것처럼 이렇게 구분하는 것이 가장 알맞기 때문이다. 더욱이 이 하위부분들은 리토르넬로에 속한 아이디어들이 서로 교대하는 동안 등장하며 이러한 논리적인 계획이 허용되지 않는 부분을 예외소드라 한다. 실로 나는 바흐에게 있어서 아리아나 합창의 양식이 빼어나면 빼어나도록 그가 교묘하게 조작하는 패턴의 변화(paradigmatic inflections)의

횡수도 점점 늘어나고 그 깊이도 더 깊어진다고 생각한다.

이러한 패턴 변화가 예2에 제시되어있다. 이 표는 이 악장 작곡을 이끌어가는 시적 사고의 요약을 보여주는 하나의 방법이다. 이 표의 주요부분은 이 곡에서 나타나는 각 리토르넬로를 순서대로 R1에서 R9으로 지시한다. 이것은 거의 리토르넬로에 집중된 음악이다. 게다가 이 표는 각 리토르넬로가 나올 때마다 이것이 재현되는 음도, 모드, 성악이 노래되는 지 아닌지의 여부, 리토르넬로 하위부분의 배열순서 등을 나타내준다. 한번 슬쩍 훑어보지만 해도 어느 리토르넬로도 같은 것이 없다는 것을 알 수 있으며 -심지어 첫 리토르넬로와 마지막 것도 다르다. 바흐가 그의 재료를 끊임없이 치환(permutation)하는 것에 대한 만성적인 강박관념을 가지고 있다는 사실을 여실히 보여주는 증거이다.

그러나 음악적 과정은 주사위의 우아한 게임[단순한 치환]보다는 한 걸음 더 나아간다. 리토르넬로 하위부분의 기능이 그것의 화성이나 양식을 통하여 감정적인 의미를 부여받기 때문이다. 예를 들어 ‘Ach, mein Sinn’의 *Vordersatz*는 질문(나 이곳에 머물러야 하는가?(Bleibe ich hier?))의 시작에 오는 희망의 순간을 상징하는 장조 모드로 쓸 수도 있다. 그러나 만일 *Epilog*가 장조로 된다면 이 즐겁고 조용한 전원적인 메시지와 끝맺음은 이것을 [*Vordersatz*에서 미리 장조 모드가 나오는 것을] 허용하지 않을 것이다. 이것이 바흐가 그것을 [장조 모드로] 쓰지 않은 이유이다. [*Epilog*는 장조로 나온다]

또한 바흐는 그가 얼마나 새로운 관계를 창조할 수 있는가에 대하여 연구하면서 하위부분들 사이의 이례적인 연결관계를 찾는다. 이것은 표의 마지막 세로단에 일람된 세 개의 예외적인 연결을 보면 알 수 있다.

우리는 문학적이거나 신학적인 것이 아닌 음악적인 아이디어와 진행과정에 대하여 이야기하고 있으므로 이러한 바흐의 정신을 흥미하게 하는 음악창조의 기술을 이해시키기 위하여 나는 이 아리아를 해체시킬 것을 제안한다. 이 곡의 순서에 따르기보다는 패턴을 따라 들을 것을 권한다. 첫째 V1과 V2를, 그리고 F 하위부분을, 마지막으로 E 하위부분을 각각 들을 것이다. 이 짧은 부분들에서 관현악이 무엇을 연주하는지에 귀를 기울이는 것이 도움을 준다.

CD 예4: V 하위부분

CD 예5: F 하위부분

CD 예6: E 첫째 하위부분 3가지

CD 예7: E 둘째 하위부분 2가지

리토르넬로의 반복되는 하위부분들을 이렇게 들으면 깜짝 놀랄만한 사실이 숨어 있다. 믿거나 말거나 이 곡의 모든 마디를 다 들은 것이다. 다시 말하면 이

아리아 전체는 이 리토르넬로의 조작된 부분들로 이루어져 있는 것이다. 내가 이제 여러분에게 이 곡을 본래의 순서대로 들려주면 알게 되겠지만 이 곡에는 사실상 ‘에피소드적’으로 쓰인 곳이 없다.

[리토르넬로의] 음악을 재구성하는데 기울인 이와 같은 [바흐의] 과도한 배려를 인정한다면, 우리는 **바흐가 시에 음악을 붙일 때 가사에 꽤 많은 정도의 모독을 가했다**는 것에 동의해야 한다고 생각한다. 용의주도한 박과 운율과 함께 시를 우선으로 생각해야 할 필요가 있는지에 대한 의문이 생기는 것처럼 여기에는 시의 구조에 대한 배려가 거의 없는 것이다. 문학적 의미가 우월한 시각에서 바라보더라도 가장 간단한 대구법조차도 무시되었다 (둘째 연의 운율과 박자 체계에서와 같이). 음악적 형식도 시의 형식과 무관하다. 예를 들어 첫째나 둘째 연의 어떤 마지막 구절도 종지와 일치하지 않는다. 그러므로 시에 대한 옹호자라면 이 아리아의 마지막 ‘나의 죄(meine Missetat)’의 감정을 불러일으키는 낭송에서처럼 바흐가 분명한 강세와 함께 단어에 음악을 붙인 이 부분에는 적어도 감사해야 할 것이다.

이러한 이유로 우리는 이 곡 전체를 들으면서 시의 첫 몇 행에 음악을 붙인 뒤에 **이 시 가사가 음악을 따라가는 것이지 그 반대가 아니라는 것을 느끼게 된다**. 만일 리토르넬로를 바흐가 이해하는 가사의 기초가 되는 개념의 열쇠로서 듣는다면, 이 리토르넬로를 움직이는 아이디어가 우선 첫째로 가사 전체를 위한 담화의 시적 형태의 한 종류로서, 즉 부분을 전체로서 생각하도록 이끄는 제유(synecdoche)로서* 기능한다는 것이 이치에 맞을 것이다. 이 리토르넬로는 음악적 연상이 불러낼 수 있는 모든 것과 함께 이 연상의 프리즘을 통하여 부분적인 경험을 걸러낸다. 그럼으로써 이 아리아에서 성악가를 **이해하는 것은** -여기에서 ‘ich’는 베드로의 입장에서부터 보편화된 사람이므로- **자신의 말을 읽는 것과 다르지 않다**. 말하자면 비록 성악가가 모든 단어들을 말하고 있지만 그는 그것들과 대화하고 있는 것이 아니다. 그것들 대부분은 음악에 의해, 또는 리토르넬로의 [반복을 위한] 재구성에 쏟아 넣은 바흐의 배려에 의해서 문학적으로나 형상적으로 **들리지 않는다**. 심지어는 ‘meine Missetat’와 같은 성악 짜임새에서 갑자기 튀는 단어도 우리가 이미 알고 있는 리토르넬로의 전후문맥 안에서 들리는 감정의 폭발일 뿐이다. 그러므로 그것은 음악에 의해서 반주되지도 않고 표현되지도 않으며, 오히려 리토르넬로에 이미 부여된 감정적인 의미를 확인시키고 연장할 뿐이다.

따라서 우리에게 남은 과제는 단지 시에 음악을 붙이는 것과는 다른 어떤

* 역자주: 제유법(提喻法)이란 부분으로 전체를, 전체로 부분을 나타내는 표현법. 예를 들어 ‘빵’이 ‘음식’ 전체를 가리키는 표현.

것이다. 오히려 우리는 보다 긴 내세[형이상학적인 것]에 가치를 두는 아이디어가 음악으로 변형되는 것과 마주치게 된다. 헨델은 가사와 그 의미가 얼마나 분명하게 전달되고 강화되었는지에 자부심을 갖고 음악과 가사의 대응에서 투명성을 이루었던 반면, 바흐는 **반문학적 방법으로 특별히 개인적이고 자기권위적인 가사 낭독에 초점을 맞추기에 바빴다**. 이것은 바로 시작부터 바흐 자신이 원하는 가사의 이해-이것은 [가사붙이기의] 출발점을 뒤엎고 그것을 넘어서 해석인데-를 주장하는 경험에 목적을 둔 해석이다. 가사의 첫 두 행을 사로잡는 **비범한 리트르넬로를 만들어내는 것에 의해 빠른 사코느와 무거운 비탄은 우리가 피할 수 없는 절망의 춤으로 바뀐다**. 고트셰드와 같은 문학교수가 통제할 수 없는 작곡가들의 도가 지나친 [가사붙이기에 있어서의] 부절제-이것은 바흐의 음악에서 가장 심하게 나타났던 것인데-를 관리하는 억제책을 위한 비판적 이론을 발전시키는데 고심했었을 것은 의심할 여지가 없다.

이론적으로 기울어진 비평가들에 대해 바흐는 비위를 맞추지 않을 수 없었다. 그는 그들의 학설에 기초가 될 수 있는 단 몇 가지라도 수행해야만 했다. 『요한 수난곡』에 대한 미하엘 마리센의 출판된 논문에서와 같이 신학적 해석은 명백한 음악적 증거를 대부분 모호하게 만든다. 예를 들어 마리센은 “Ach, mein Sinn”에서 바흐의 음악은 모든 것을 다 잃은 것이 아니라는 메시지를 전한다고 잠깐 언급하였다. 그는 ‘품위 있는 춤리듬은 아리아의 고통스러운 분위기를 그[베드로]의 ‘아니오’라는 대답 뒤에 숨은 신의 ‘예’로 이해할 수 있게 하며, 이것은 신이 경멸하는 분노와 자비로운 은혜의 역설적인 공존을 표현하는 루터의 방식이다’라고 적고 있다(17쪽). 이것은 복잡한 신학적 역설의 증거로서 음악을 탐구하는 해석이다. 선한 의도와 학자적인 신념에도 불구하고 신의 자비에 대한 음악적 기호가 없기 때문에 이러한 해석은 명백한 설득력이 없다는 것이 증명된다. 마리센은 단지 고상한 춤이 존재한다는 것이 자비를 나타낸다고 주장하였으나 작곡의 어떤 부분에서도 이 가정된 자비가 표현된 것을 감지할 수 있다는 실제 역사적 증거가 없다. 내 생각에 우리는 이 논쟁에 부당하게 강요되었던 신학적인 개념을 통하여 단지 관념적으로 그것[가정된 자비]을 이해할 수 있을 뿐이다.

이러한 이유로 나는 어느 특정한 가사의 신학적인 동기부여에 대한 주장에 너무 일찍 뛰어드는 것을 경계하고, **이제** 바흐가 그것들을 어떻게 음악에서 나타내고 있는가를 찾아보려고 한다. 이 방법은 가사가 가지고 있는 종교적인 의미의 신화적인 불변성을 잘못 가정한다. 또한 독실한 신자들은, 바흐 또한 독실한 신자라는 이유 때문에, 바흐가 그의 마음을 더욱 매료시킨 경험들을 강조하기 위하여 어떤 적당한 교리적 관점도 묵과하고 싶어 했을 수도 있다는 사실을 망각한다. 만일 음악이 우리가 루터를 읽음으로써 알 수 있는 어떤 사실을 이아

기하는 것에 그친다면 왜 음악을 함께 사용했겠는가? 한 유명한 시에서 루터는 그의 음악이 신에 대한 찬양을 노래하길 원했으나 신화적인 논의를 되풀이하기 위하여 도서관으로 향하지 않고 가사의 좋은 신하나 노예로 남아있을 것이라고 가정하였다.

두 번째 음악의 예는 조금 더 격식 없이 다루어보려고 한다. 이 아리아는 바로 앞의 레치타티브에 뒤이어 예수가 그의 마지막 말인 ‘모두 이루어졌도다(Es ist vollbracht)’를 죽음 직전에 노래하는 것이다. 여기에서 시 가사는 ‘비탄에 잠긴 영혼을 위로’하고, ‘마지막 시간을 초월기’하는 ‘장례식날 밤’을 이야기한다. [이 아리아 끝에는] 리토르넬로 에필로그가 나오는데 여기에는 예수의 말인 ‘Es ist vollbracht’만이 붙여져 있을 뿐이다. 이 아리아의 다른 어떤 가사도 이 리토르넬로에 붙여지지 않았다. 사실 우리는 [위에서 언급한 장례식날 밤의] 모든 [가사의] 이미지들이 음악만으로 묘사되는 정서나 감정적 상태 안에서 단지 부차적인 역할을 하고 있다고 말할 수 있다.

리토르넬로 연주

이 아리아에서 매우 대조적인 B부분은 비바체(Vivace)로 지시되어있다. 그것 [이 부분의 내용]은 ‘유다의 영웅은 승리의 전투를 끝내다’로, 그 안의 음악적 재료는 헨델식의 가사붙이기를 생각나게 한다. 그러나 짧은 리토르넬로와 함께 ‘그리고 전쟁을 끝내나니(und schliesst den Kampf)’와 연관된 미묘한 마지막 선율 악구를 제외하고 여기에는 [앞서 나온 것과] 동일한 리토르넬로나 그것의 구조적 반복이 나오지 않는다[예4].

더욱 흥미로운 것은 이 리토르넬로 진행에 있어서의 밀집성이다. 예5의 표에서 볼 수 있듯이 비올 다 감바로 연주되는 애도의 비가(悲歌)는 짧은 일곱 개의 조각으로 나뉘어 다섯 개의 음도에서 다양하게 나타난다[예4, 5]. ‘Ach, mein Sinn’에서와 같이 여기에서도 아주 간결하게 밖에는 에피소드가 나오지 않고 거의 리토르넬로의 음악적 아이디어로만 가득 차 있다. 대조적으로 알토 성악성부는 그의 슬픔에 찬 단어들로 비올 성부의 리토르넬로 단편으로 구성된 그물 같은 망을 둘러싸며 자유 대위법의 짜임새를 엮어나간다. 성악성부는 이 [B부분] 아리아의 마지막 음들이 나올 때 비로소 두 번째 에필로그를 시작하는 잊혀지지 않는 단어를 노래한다. 이 한숨 섞인 구절은 앞서 나오는 레치타티브의 마지막 순간에 우리가 들었던 바로 그것이다.

만일 이 아리아 리토르넬로가 시 가사의 주된 아이디어를 거의 따르지 않았다고 말한다면, 우리에게 그렇다면 그것이 도대체 무엇을 하고 있는 것인지 반

문할 권리가 생긴다. 예를 들어 우리는 그것을 예수가 죽어가면서 하는 한숨 섞인 몸짓의 환타지아로 듣는 것이 가장 좋을 것이다. 그것은 (마지막 시간을 초월 기하는) 시의 시간적 문제나 심지어는 심하게 느린 템포를 제외하고는 장례식날 밤이라는 것조차도 묵살하고 대신에 한숨을 표현하는 하행하는 여섯 음의 6음음계에 기초한 독백을 절묘하게 만들어낸다. 이 리트르넬로의 감정적인 논리는 더 이상 분명할 수 없는데 그것은 높은 경지의, 귀족적인 말투가 비극의 숭고한 감정(*grands sentiments*)을 표현하는 프랑스식 장식음, 그리고 왕실의 서곡을 상기시키는 점음표 음형 때문이다. 이 두 수사학적 논제는 숨가쁜 호흡에 의해 강조된다. 그것은 첫째로 희망에 참(장조로 돌입하면서), 둘째로 고통스러운 전타음으로의 7도 도약이 주는 측은함, 마지막으로 체념의 괴로움을 예견하는 점음표의 옥타브 하행으로 나타난다. 비바체로 쓰인 B부분은 대조되는 영웅적 승리의 환타지로 이 관점에 대하여 부연설명이 필요할 수도 있겠지만 역시 리트르넬로의 단편으로 용해되고 만다. 바흐는 그의 구조상의 느슨함에서 적어도 이 순간만은 영웅의 구원에 대한 메시아적 꿈이 말로는 도저히 나타낼 수 없는 소리와 걱정이라는 것을 암시한다. 그래서 이 아리아 전체를 들을 때 -나는 이 곡을 매우 연주하기 어려운 곡이라고 말하겠는데- 몰토 아다지오(*Molto Adagio*)[두 번째 에필로그]의 분위기상의 통일감과 사색적으로 만족을 주는 끝맺음(성악가가 맨 마지막 절규할 때까지 차마 말로 할 수 없었던)은 [바흐가] 신학적인 메시지를 가사붙이기에서 찾는데 연연하지 않고, 음악은 그 자체로 구속력 있으므로, [음악을 통하여] 무정형의 신학적, 미학적 영역을 더욱 분명하게 만들었다는 결론을 가져온다.

이제 여러분들이 찾을 수 있는 『요한 수난곡』의 작곡적, 시적 문제에 대한 예비적인 관점이 무엇인가를 요약해 보겠다.

지난 종교적인 몇 세기동안 대부분의 사람들은 이러한 심오한 음악적 메시지에 반응할 수 있다는 사실과 바흐의 사고 저변에 깔려있는 시에 대한 혁신이 음악 이상의 것을 필요로 하는 종교적인 사고로 향한 단순한 공헌보다 한층 뛰어나다는 사실이 증명되었다. 그러므로 바흐의 『요한 수난곡』을 믿음을 위한 신학적 데몬스트레이션이라고 치부해 버리는 것은 음악이 가지고 있는 변화시키는 힘(*transfiguring power*)에 대한 배신행위라고 할 수 있다. 그것은 마치 우리가 세계의 위대한 박물관에 갇힌 채, 다시 교회로 돌아온 모든 티치아노와 푸생의 그림 앞에서, 교리적인 신앙을 고백하라고 강요당하는 것과 같다. 확실히 정치적인 예술과 마찬가지로 위대한 종교적인 예술은 그것에 대한 신중한 업무가 맡겨진 사람들에게 의해 그 기원으로부터 일정한 형식 안에서 떨어져 나와야 할 필요가 있다. 동시에 지금은 유행에 뒤떨어졌다고 할 수 있는 믿음의 체계를

위한 그다지 해롭지 않은 향수에 빠지고 싶을 수도 있다. 물론 그 어떤 것도 신자가 바흐의 음악 여정에 나오는 구원의 약을 얻으려고 하는 것을 막을 수는 없다. 나는 바흐의 독립적인 음악 영혼에 단정적으로 붙여버리는 믿음에 대한 확증이 당황스러운 것이다.

마지막으로 나는 예술적인 방향과 종교적인 방향 사이의 차이점이 '의미'와 미학적 관심 사이의 관계로 전환한다는 것을 제안했었다. 신학적인 설명이 제아무리 훌륭하다고 하더라도 그 종교적인 가치가 [음악적으로] 얼마나 아름답게 표현되었는지에 의해 결정되는 것이 아니다. 사실 대부분의 클래식음악의 애호가들은 윤리적 영역을 넘어서는 어떤 신학적 교리의 정당성도 결코 수용할 수 없을 것이 분명하다. 이 점에서 위대한 예술은 그 자체가 구원으로 다가온다. 왜냐하면 그들의 가치를 결정하는 것은 정확하게 바흐의 가장 좋은 음악적 아이디어의 순수한 미와 압도하는 힘이기 때문이다. 이것이 내가 오늘 여러분과 함께 몇 가지 생각을 함께 나누기를 원하는 이유이다.

예1

Soyez sages et craignez l'Éternel, car il est le Seigneur des Seigneurs, et il est le Dieu des Dieux.

예2

13. Ach, mein Sinn

Segments bars

V1	1-6	Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin,
V2	6-8	wo soll ich mich erquicken?
F	8-12	
E1	12-16	(ver)leugnet hat,
E2	89-91	

Rit	bars	Degree	Mode	voice	V1	V2	F	E1	E2	Notes
R1	1-16	I	minor	X	V1	V2	F	E1		
R2	17-24	I	minor	X	V1	V2				
R3	24-26	I	minor	X		V2				
R4	26-28	V	minor							E2 RESEARCH [V2(I)-E2(X)]
R5	28-32	I	minor	X			F*			RESEARCH [F(I)-V1(X)]
R6	32-47	V	minor	X	V1	V2	F	E1		HB b42 diatonic substitution
R7	47-50	V	minor	X	V1*					without melodic subject, decorations from [F]
R7	52-59	VII	MAJOR	X	V1	V2				RESEARCH [F(VII)-V1(R)]
R8	59-63	VII	MAJOR				F			
R8	63-74	IV	minor	X	V1	V2	F			
R9	74-89	I	minor	X	V1*	V2	F	E1		
	89-91	I	minor						E2	

R Ritornello
V Vordersatz
F Fortspannung
E Epilog
* varied segment
X voice present

End-rhymes
Ach, mein Sinn, [V1 - beginning] [A]
wo willst du endlich hin, [V1 - conclusion] [A]
wo soll ich mich erquicken! [V2] [B]

Bleib ich hier,
oder wünsch ich mir [C]
Berg und Hügel auf den Rücken? [B]

Bei der Welt ist gar kein Rat (part of V1) [D]
und im Herzen [E]
stehn die Schmerzen [E]
meiner Missetat, [D]
weil der Knecht den Herrn verleugnet hat (end of E1) [D]

예3

J.S. Bach-Johannes-Passion, BWV 245/13 'Ach, mein Sinn'(1724)

The musical score for 'Ach, mein Sinn' from J.S. Bach's Johannes-Passion, BWV 245/13, is presented in two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the basso continuo line. The lyrics are: 'Ach, mein Sinn, ach mein Sinn, wo willst du endlich hin, wo soll ich mich erquicken;'. The second system shows the vocal parts and the basso continuo line. The lyrics are: '(verleug-) net hat'. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

예4

(Va) (Vb) (F1) (F2) (F3)
 I V I
 und schließt den Kampf, und schließt den
 (R1) (R2)
 V V I
 Kampf. "Es ist vollbracht!"

예5

30. Es ist vollbracht!

Segments	bars
Va	1
Vb	1
F1	2
F2	2-3
F3	3-4 und schließt den Kampf
E1	4
E2	4-5 Es ist vollbracht!

Rit	bars	Degree	Mode	voice	Va	Vb	F1	F2	F3	E1	E2
29. Recitativo											
R0	13-14	V	minor	SOLO							E2
30. Aria											
R1	1-5	I	minor		Va	Vb	F1	F2	F3	E1	E2
R2	5-8	I	minor	X	Va	Vb	F1	F2	F3		
R3	8-9	I	minor	X		Vb	F1				
R4	10-12	III	MAJOR		Va	Vb	F1	F2			
R5	12-13	IV	minor	X	Va*	Vb*					
R6	13-17	V	minor	X	Va	Vb	F1	F2	F3	E1	E2
R7	18-19	VII	MAJOR				F1	F2			
R8	40	I	minor	SOLO							
R9	40-44	I	minor		Va	Vb	F1	F2	F3	E1	
	44	I	minor	X							E2

Recurrent Solo episodes

S1	5	I	minor	X
S2	17-18	V	minor	instrumental

R Ritornello
 V Vordersatz
 F Fortspinnung
 E Epilog
 S Solo episode
 X voice present

End-rhym
 Es ist vollbracht! [A]
 O Trost vor die gekränkten Seelen! [B]
 Die Trauernacht! [A]
 Läßt nun die letzte Stunde zählen. [B]
 Der Held aus Juda siegt mit Macht, [A]
 Und schließt den Kampf. (F3?) [C]
 Es ist vollbracht! (E2) [A]

English Abstract:

"On Bachian Poetics in the *St. John Passion*"

Laurence Dreyfus

In trying to interpret Bach's church music, it should be obvious that one needs to examine the theological circumstance in which the composer worked and the meaning of the poetic texts he set. In rushing to read Bach in this way, however, it can pervert the contents in which Bach originally wanted to express through music itself. What I'd like to explore today -in looking at a few arias from Bach's *St. John Passion*- is how his music has an unusual way of overshadowing, sometimes even eclipsing, the explicit meanings of his texts. Taking a closer look at compositional process and its link with the poem set him, I'll suggest why a theologically neutral look at Bach offers advantages in considering his 'poetics,' his affinity for elaborately crafted music which can never be heard merely as enhancing the meaning of the accompanying words.

In the aria of Haendel's *Julius Caesar*, the convention of linking music and text was examined and compared it to those of Bach. By analyzing the ritornello structure of the arias, "Ach, Mein Sinn" and "Es ist vollbracht" in *St. John Passion*, it was found that Bach's understanding of the concepts underlying the text was expressed not by the music accompanying the text but by the inventions of motivating the ritornello act. If only a theological demonstration is discussed in Bach's vocal works other than his compositional details, it will be the betrayal of music's transfiguring power in Bach.

국문초록:

『요한 수난곡』에 나타나는 바흐의 시학에 대하여

로렌스 드레이퍼스

권 송 택 譯

바흐의 교회음악을 해석하기 위하여 당시의 신학적 배경이나 그가 붙인 시가사의 의미를 살펴보아야 하는 것이 물론 중요하지만 이것에만 치중한다면 바흐가 음악을 통해 표현하고자하였던 진실이 왜곡될 수도 있다. 그는 가사에 음악을 붙이는 데에 있어서 가사의 의미를 전달하고 장식한다기보다는 가사를 읽고 느끼는 자신의 감정전달에 더욱 충실했기 때문이다. 본 논문을 통하여 밝히고 싶은 것은 음악을 붙이면서 오히려 바흐가 얼마나 가사의 의미를 모호하게 만들고 심지어는 그 의미를 숨기고 있는가 하는 것이다. 그의 작곡과정과 함께 이 과정과 음악을 붙이게 된 시와의 연관성을 면밀하게 살펴보면 나는 신학적으로 중립적인 관점에서 바흐를 바라보는 것이 그의 ‘시학(Poetics)’을 살펴보는 데 왜 큰 도움을 주는지에 대한 제안을 하였다. 여기서 그의 ‘시학’이란 음악에 따라 나오는 단어들의 의미를 강화하는 것만으로는 결코 들을 수 없는 정교하게 다듬어진 음악을 위한 그의 취향이라고 할 수 있다.

헨델의 『줄리어스 시저』에 나오는 아리아에서 당시의 통상적인 가사붙이기 관습에 대하여 알아보고 이를 바흐의 것과 비교하였다. 바흐 『요한 수난곡』의 아리아 “Ach, Mein Sinn”과 “Es ist vollbracht”의 리토르넬로 구조 분석을 통하여 가사붙이기에 있어서 가사와 리토르넬로 사이의 형식적인 관계를 알아보고 그 작곡과정을 살펴보자 바흐가 해석한 시의 내용은 가사를 보조하는 음악을 통하여 전달하였기보다는 오히려 순수기악적인 리토르넬로를 교묘하게 고안하는 창조적인 아이디어를 통하여 표현하고 있다는 것을 발견하였다. 바흐의 성악음악에서 그의 세심한 작곡과정 외에 가사의 신학적인 논증만을 고집한다면 이는 그의 음악이 가지고 있는 변화시키는 힘(transfiguring power)에 대한 배신행위일 수 있는 것이다.

영문검색어: poetics, *St. John Passion*, ritornello, text setting, Mattheson, lamento bass

한글검색어: 시학, 『요한 수난곡』, 리토르넬로, 가사붙이기, 마테존, 비탄의 베이스