「音樂論壇」 제28집
2012년 10월, 45-71쪽

ⓒ 2012 한양대학교 음악연구소
한양대학교

요한 세바스티안 바흐의 종교적 성악작품에 나타나는 악기의 상징성*
-칸타타와 수난곡의 레치타티보와 아리아를 중심으로-

나 주 리
(고려대학교 스페인·라틴아메리카 연구소 외부참여 연구원)

Ⅰ. 들어가는 말

상징은 종교, 언어, 예술, 문학, 미학, 심리학, 과학, 수학, 법률 등 인간의 삶에, 인간의 모든 지적 행위 속에 편재한다. 그리고 이때 상징은 특정한 개념 정의가 불가능할 정도로 매우 다양한 사용 및 이해의 가능성을 포괄한다. 상징은 이렇듯 인류의 '세계'를 체험하고 파악하며 이해하는 데 필수적인, 그러나 무척이나 복합적인 또 다른 '언어'이다. 또한 상징은 의식적, 무의식적으로 인지되고 사용되는데, 이러한 인지와 사용의 이중적 성질은 특히 예술분야에서 그 중요성을 발휘한다. 실제로 상징은 예술의 본질적 표현 수단이자 내용이고, 상징 없는 예술적 표현이란 생각하기도 존재하기도 어렵다.

여러 예술장르 중에서도 특히 음악은 그 추상적 특질과 수사학적, 수학적 근원으로 인해 상징을 위한 가장 다면적이고 탁월한 매개로 인정된다. 그리고 음악의 상징성을 가장 비범하고 완성도 높은 차원으로 올려놓은 작곡가로는 이견의 여지없이 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)가 꼽힌다. 바흐가 왜 그 어느 작곡가보다도 강도 높게 상징의 언어를 사용했는지, 또 어떤 이유로 고유의 상징체계를 발전시켰는지에 대해서는 리프만(Edward A. Lippman)이 다음과 같이 답해준다.

> 독일의 후기 바로크에서는 종교적 정신과 음악 체계의 합리주의가 결합되어 인간의

* 이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-32A-A00166).

> 표현력과 언어의 경험 세계를 넘어서는 형이상학적 의미를 만들어냈다. 동시에 바흐의 작품들에서 나타나는 고도로 발전된 언어적 상징성을 통해 음향과 리듬의 조직화는 우주의 신적 원칙을 반영하는 확고부동의 경지에 도달했다[1]

리프만의 이 주장은 바흐의 상징 언어 형성 배경과 관련해 제기된 여러 주장들 중 하나에 불과하지만, 그 역사적, 사상적 배경으로 "형이상학적 의미"를 지목함으로써 바흐의 상징 수단 및 체계가 왜 명쾌하게 설명되기 어려우며 폭넓게 파악되지 못하고 있는지를 짚어준다는 점에 있어서는 주목할 만하다. 실제로 바흐의 상징적 음악언어는 바흐 연구에 있어 중요한 고찰 대상 중 하나로 인정되고 있음에도 쉽게 추측과 억측으로 기울 수 있다는 우려 때문에 여전히 접근하기에 편치 않은 연구 분야로 인식되고 있다. 20세기에 들면서 본격화된 바흐 연구의 흐름을 타며 슈바이처(Albert Schweitzer), 치블러(Karl Ziebler), 쉐링(Arnold Schering), 얀센(Martin Jansen) 등이 이 분야에 대한 진지한 고찰 가능성을 열었으나[2], 여전히 논의의 심도와 포괄성이 미흡한 수준을 벗어나지 못하고 있는 것도 그러한 이유 때문일 것이다. 또한 바흐의 여러 상징적 수단들 가운데 개별 논제로서 그동안 비교적 활발하게 조명되어 온 숫자상징의 연구 성과[3]에 대한 반응에 있어서도 논쟁의 여지가 다분하다는 목소리가 바흐의 언어 체계의 중요한 단면을 진단해냈다는 견해보다 다소 큰 것이 사실이다.[4]

---

1 Edward A. Lippman, "Symbolik," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 12, hrsg. v. Friedrich Blume (Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1965), 1793.

2 Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach* (Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2005[12]), 736-754; Karl Ziebler, *Das Symbol in der Kirchenmusik Bachs* (Kassel: Bärenreiter, 1930); Arnold Schering, "Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons," *Bach-Jahrbuch* 22 (1925), 40-63; Arnold Schering, "Bach und das Symbol. 2. Studie. Das 'Figürliche' und 'Metaphorische'," *Bach-Jahrbuch* 25 (1928), 119-137; Arnold Schering, "Bach und das Symbol. 3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs 'Psychologia empirica'," *Bach-Jahrbuch* 34 (1937), 83-95; Martin Jansen, "Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht," *Bach-Jahrbuch* 34 (1937), 96-117 등.

3 Friedrich Smend, "Vom 8. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest," in *Johann Sebastian Bach: Kirchenkantaten*, hrsg. v. Friedrich Smend (Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1947), 5-21; Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach, bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung* (Kassel: Bärenreiter, 1950); Joachim Krause, "Zeichen und Zahlen in der A-Dur-Arie der h-moll-Messe Bachs," *Musik und Kirche* 32 (1962), 1-17; Arthur Hirsch, *Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1986) 등.

4 Laurenz Lütteken, "Zahlensymbolik," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Sachteil Bd. 9, hrsg. v. Ludwig Finscher (Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1998), 2133.

이즈음에서 다시 한 번 상기해야 할 것이 있다. 바흐의 음악은 극도로 다층적, 다면적이되, 바흐가 글로 남긴 자신의 창작 이상이나 수단에 대한 언급은 전혀 존재하지 않는 바, 그의 작품과 작법은 사변적인 추측과 해석으로부터 완전히 자유로울 수 없다는 점이다. 따라서 상징성의 주제 역시 수반되는 여러 문제점들의 극복을 꾀하며 적극적으로 파악되어야 함이 분명하다. 이에 본 논문은 바흐가 사용한 다양한 상징 수단들 중에서 가청(可聽)성이 높아 듣고 들려주기 위한 음악을 쓴 '음악가' 바흐의 의도가 비교적 명확하게 감지되는 악기 상징에 주목한다. 그리고 이때 주관에 치우치는 해석의 위험성과 거리를 두기 위해 일시적이거나 개별적인 현상이 아닌 작품들에서 공통적으로 나타나는 양상에 초점을 맞춘다. 아울러 가사를 통해 이야기하고자 하는 내용이 주어져 있고 청자들이 그 내용을 직접적으로 파악할 수 있기 때문에 납득에 무리가 따르지 않는 상징 해석이 가능한 성악작품, 그 중에서도 또 다른 상징의 보고(寶庫)인 종교와 결합한 종교적 성악작품을 주요 고찰 대상으로 한다. 어찌되었든 가사는 악기의 상징적 의미를 파악하는데 중요한 열쇠가 될 것이고, 늘 긴밀하게 한 몸체 안에서 다채로운 상징적 상호 작용을 꾀한 음악과 종교는 바흐의 작품에서 다시 한 번 그 절정의 순간에 이르기 때문이다.

바흐가 사용한 악기들에 처음으로 진지하게 주목한 슈바이처는[5] <크리스마스 오라토리오> 제2부의 첫 곡인 '신포니아'(10번)에 편성된 악기들이 상징하는 바를 다음과 같이 해석하고 있다.

> 현악기들과 플루트들의 이 동기가 통상적으로 천사가 언급되는 곳에 나타난다는 점을 알아차린 사람, 그리고 네 대의 오보에가 독자적인 주제를 확보함으로써 현악기들로부터 완전히 독립되어 있어 -오보에들이 현악기들과 교대를 하든, 아니면 현악기들의 반주를 동반하든- 결국 이 곡이 서로 다른 두 음향체에 의해 연주된다는 점을 주시하는 사람에게는 이 음악의 의미가 더 이상 의심될 수 없다. 여기에서는 목자들과 천사들의 합주가 그려지고 있는 것이다. 이로써 바흐는 다시 상황음악을 만들었다. 목자들은 들판에서 깨어 있으면서 샬마이를 불고, 그 위에서는 곧 모습을 드러낼 천사들이 벌써 떠돌고 있다[6]

바흐의 신포니아를 악기의 상징적 사용에 의한 일종의 묘사음악으로 치부한 슈바이처의 이 글에서는 낭만주의의 흔적이 묻어난다. 바흐의 종교적 악기 상징은 그러나 단순한 상황묘사의 범위를 넘어서 있다. 따라서 본 논문에서 시도될 악기 상징의 해석은 악기에 부여된 상징성을 토대로 종교적 사상과 사고를 포괄한

---

5 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 736-754.
6 Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, 637.

다. 그리고 이를 위해 칸타타와 수난곡의 아리아 및 레치타티보에 쓰인 주요 악기들에 집중한다. 이 두 독창 장르에 '경제적으로' 편성되는 악기들, 특히 성악성부와 대등한 음악적 중요성을 띠면서 신앙 성찰적, 고백적 가사의 아리아에 투입되는 오블리가토 악기들이 개별 악기 및 악기족의 상징적 의미를 어디에서보다 강도 높게 담고 있고 또 감지케 하기 때문이다. 다만 악기의 상징성을 넘어 콘티누오의 미학적 의미까지 포괄하는 악기들은 본 논문의 목적을 벗어나기에 고찰에서 제외시키기로 한다.

Ⅱ. 바흐의 악기들

"악기란 본래 음향을 만들어내는 도구에 불과한 것이 아니다. 악기는 인간들에게 초감성적인 세상과 신비로운 생명력을 보여주는 상징이기도 하다"[7]라고 악기의 본질과 기능이 정의된다면, 이는 악기로 초감성적인 효과를 꾀해 온 인간들의 경험이 악기의 역사와 궤를 같이 하고 있음을 시사하는 것이다. 더 자세히 말하자면, 개인적, 감성적 방법으로 초감성의 영역으로 들어서고자 하는 인간의 표현 욕구를 실현시키는 소리 매개로 악기가 사용되어 왔다는 것이다. 그리하여 악기는 제식적 행위를 담당하고 자기 성찰을 전달하는 상징적 도구의 자리를 점한다. 이러한 관점에서 루터교의 성가는 "경건한 감정이나 사상의 표현이 아니라, 참회이고 죄의 자백이며 신앙 고백이다"[8]라는 크리스트(Lukas Christ)의 주장과 함께 바흐의 교회음악에서 악기가 동반되지 않는 경우를 전혀 찾아볼 수 없다는 사실을 상기해보면, "정규적인 교회음악"[9] 창작을 사명으로 여긴 바흐가[10] 악기에 내재하는 상징적 표현 가능성을 필수의 수단으로 삼아 성서적 내용과 종교적 성찰을 작품에 담았을 것이라는 추측에 이른다.

---

7 Rudolf Stephan(ed), *Das Fischer Lexikon - Musik* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1957), 73.

8 Lukas Christ, "Das evangelische Kirchenlied," *Zwischen den Zeiten* 3 (1925), 368.

9 바흐는 뮐하우젠 시의회에 제출한 1708년 6월 25일자 사직서에서 자신의 "궁극적 목표"는 "하나님의 영광을 위한 정규적인 교회음악"이라고 밝혔다. *Bach-Dokumente* Bd. I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter, 1963), 19.

10 지난 세기의 후반기에 슈피타(Philipp Spitta, 1841-1894) 이래로 깊이 뿌리내려진 '신앙심 깊은 교회음악가'로서의 바흐상(像)이 흔들리면서 세속음악가 바흐를 부각시키려는 시도가 활발했고 결과적으로 바흐상의 다원화라는 성과를 거두었으나, 바흐가 기독교적 신앙을 마음에 두었을 뿐 아니라 신학에도 정통한 교회음악가였다는 주장에는 이제 더 이상 이견의 여지가 없어 보인다. 이에 대한 자세한 내용은 다음의 문헌을 참조할 수 있다. 나주리, "20세기 바흐수용관의 변천," 『음악과 문화』 9 (2003), 97-100; 이가영, "요한 세바스찬 바흐와 18세기 초 독일의 신학적 지형: 아브라함 칼로프(Abraham Calov)에서 아우구스트 헤르만 프랑케(August Hermann Francke)까지," 『음악논단』 27 (2012), 1-26.

아이제나흐의 시(市) 음악감독 요한 암브로시우스 바흐(Johann Ambrosius Bach, 1645-1695)의 아들이었던 요한 세바스티안은 어려서부터 여러 종류의 악기들을 다루는 데 익숙했다. 또한 당대의 악기들에 정통했던 바흐는 그 악기들의 대부분을 능히 연주해냈을 뿐더러, 뛰어난 기술자로서의 능력도 발휘해 자신의 관리 하에 있던 바이마르와 쾨텐 궁정, 라이프치히 성 토마스교회와 성 니콜라이교회의 악기들을 직접 고치고 점검했다. 악기 제작자들과 가까이 지내면서 류트클라비어, 포르테피아노, 비올라 폼포자 등과 같은 새로이 고안된 악기들의 개량에 기여하기도 했다.[11] 따라서 그는 각 악기가 지니는 연주 가능성 및 원리를 정확하게 간파하고 있었음에 틀림없다. 즉, 바흐는 개별 악기들의 물리적, 음향적, 기계적, 기술적 소리 생성 조건들에 대해 자세히 알았고, 그에 합당하게 악기들의 쓰임새를 찾았을 것이다. 그리고 이때 바흐는 악기의 울림이 시간과 공간을 상징한다는 사실, 악기의 다양성이 다채로운 인간 체험의 스펙트럼과 연관될 수 있다는 점을 파악하고 고려했음에 분명하다.

그렇다면 우선 악기의 상징성이 바흐의 종교적 성악작품에서 감지되기 시작한 바이마르 시기부터 그것이 온전히 무르익은 라이프치히 시기까지 바흐에게 '주어졌던' 악기들을 개관해 볼 필요가 있다. 1708년 궁정오르가니스트 겸 실내음악가로 부임한 바이마르 궁정에서 한 달에 한 번씩 새로 작곡한 칸타타를 예배에서 연주한다는 조건으로 마침내 1714년 3월 콘체르트마이스터 직을 맡게 되면서 바흐는 자신의 작품 연주에 궁정악단을 이용할 수 있게 되었는데, 이 바이마르 궁정악단의 규모에 대해서는 당대 기록을 통해 오늘날 비교적 잘 알려져 있다. 즉, 전해져 내려오는 바이마르 궁정악단의 단원 명부(1714-1716)에 의하면, 이 악단은 카펠마이스터 요한 사무엘 드레제(Johann Samuel Drese, ca. 1644-1716)와 부카펠마이스터 요한 빌헬름 드레제(Johann Wilhelm Drese, 1677-1745), 콘체르트마이스터 겸 궁정 오르가니스트 바흐를 비롯해 소프라노 2명, 알토 1명, 테너 2명, 베이스 2명, 바이올리니스트 3명, 트럼페티스트 6명, 팀파니스트 1명, 바수니스트 1명, 실내음악가 1명 등 총 22명의 음악가들로 꾸려졌다.[12] 이것만 두고 보자면, 바이마르의 궁정오케스트라는 지극히 불완전한 작은 규모였다. 하지만 이 단원 명부에서도 읽히듯이 트럼페티스트(비더만[Johann Christian Biedermann])가 궁정 청지기를, 바이올리니스트(덴슈테트[August Gottfried

---

11 Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 2』(*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*), 이경분 역, (서울: 한양대학교 출판부, 2007), 309-314.

12 *Bach-Dokumente* Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebatian Bachs 1685-1750*, hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1969), 62-63.

Denstedt])가 서기를 겸직하는 등 대부분의 음악가들이 여러 직분을 함께 맡고 있었기 때문에 다른 본직을 가진 음악가들의 이름은 이 명단에 오르지 않았다는 점이 고려되어야 한다. 또한 카펠마이스터와 부카펠마이스터, 콘체르트마이스터로 악단의 리더 그룹이 짜였을 정도라면, 바이마르 궁정은 결코 적지 않은 수의 전담 및 비전담 음악가들로 구성된 악단을 갖추고 있었음에 분명하다.[13] 그 밖에도 레슨에 대한 대가로 사보를 비롯해 갖가지의 보조 작업들에 손을 보탠 바흐의 제자들도 그의 작품 연주에 동참했을 것이다.[14]

이러한 추측들은 칸타타에 편성된 악기들을 통해 사실로 확인된다. 보존되어 있는 바흐의 바이마르 칸타타는 18곡에 달하는데[15], 이 칸타타들에 사용된 악기들을 종합해 보면, 바이올린, 비올라, 비올라 다모레, 비올라 다 감바, 바순, 오보에, 리코더, 트럼펫, 팀파니 등으로 이미 매우 다채로운 양상을 보인다. 칸타타에는 쓰이지 않지만 훗날 <요한수난곡>의 아리오소 '나의 영혼이여, 보라'(Betrachte, meine Seel)와 <마태수난곡> 첫 버전의 아리아 '오라 달콤한 십자가여'(Komm süßes Kreuz)에서 비중 있게 사용될 류트도 빼 놓을 수 없다. 바흐는 <e단조 모음곡> BWV 996에서 당시 '옛 악기'로 전락해 있던 이 악기의 표현 가능성을 타진했던 것이다.[16]

1717년 12월 슈트리커(Augustin Reinhard Stricker, 1680-1718)의 후임으로 안할트 쾨텐 대공의 카펠마이스터가 된 바흐에게 맡겨진 쾨텐의 궁정악단은 대부분 기악 연주자들로 구성되었으며[17] 세속음악 연주를 주업으로 삼았으니, 그 기능에 있어 바이마르의 궁정악단과 분명하게 구별되는 것이었다. 이 개혁파(캘빈파) 궁정에서 바흐의 창작 역시 세속적 기악으로 기울었는데, 실제로 이곳에서 작곡된 그의 종교적 성악작품 <만민들이여, 주님을 찬양하라> BWV 부록 5

---

13 Christoph Wolff, "Chor und Instrumentarium," in *Die Welt der Bach-Kantaten* Bd. 1: *Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit*, hrsg. v. Christoph Wolff (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler · Kassel: Bärenreiter, 2006), 160-162.

14 이 시기의 바흐 제자로는 슈베르트(Johann Martin Schubert, 1690-1721), 크렙스(Johann Tobias Krebs, 1690-1762), 바흐(Johann Lorenz Bach, 1695-1773), 치글러(Johann Gotthilf Ziegler, 1688-1747), 드레첼(Cornelius Heinrich Dretzel, 1698-1775) 등이 꼽힌다.

15 BWV 12, 18, 21, 31, 54, 61, 63, 132, 152, 155, 161, 162, 163, 165, 172, 182, 185, 199.

16 <e단조 모음곡>은 연주기술적 측면에서 무척 난해한데, 이는 바흐가 당시 류트라는 악기를 충분히 파악하지 못한데서 비롯되었다고 말해지기도 한다. Stefan Weiss, "Lautenmusik," in *Das Bach-Lexikon*, hrsg. v. Michael Heinemann (Laaber: Laaber, 2000), 338.

17 Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 1』(*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*), 변혜련 역, (서울: 한양대학교 출판부, 2007), 324-325.

는 기록으로만 그 존재가 확인될 뿐이다. 하지만 스멘트(Friedrich Smend)는 바흐가 쾨텐에서도 다수의 교회음악을 썼다는 것을 증명했고[18], 그 연구결과는 바이마르나 라이프치히에서만큼은 아닐지라도 바흐가 꾸준히 "정규적인 교회음악"을 써나가면서 자신의 종교적 상징체계를 '발전'시켰음을 암시해준다.

그 밖에도 바흐는 1717년과 1723년 사이에 새로운 악기들을 사용함으로써 악기 음향의 스펙트럼을 현저히 확대했다. 이는 악기의 상징적 의미와 내용을 한층 더 다양화할 수 있는 발판이 마련되었다는 뜻이기도 하다. 이러한 측면에서 가장 먼저 눈에 띄는 것은 가로 플루트(flauto traverso)의 도입이다. <브란덴부르크협주곡 제5번> BWV 1050과 <플루트 솔로를 위한 a단조 파르티타> BWV 1013에서 가로 플루트가 (독주악기로) 등장한다는 점으로 미루어볼 때, 이 악기는 1718년과 1720년 사이에 '바흐의 악기'가 되었을 것이다.[19] 아울러 <브란덴부르크협주곡 제1번> BWV 1046에는 처음으로 호른이 편성되었다. 오보에 다모레의 출현도 예사롭지 않다. 1717년부터 독일어권 지역에서 본격적으로 모습을 드러내기 시작한 오보에 다모레는 바흐가 라이프치히 칸토르 지원자로서 오디션 연주를 했을 때 처음 사용되었을 것이라 추정되며[20], 확실하게는 1723년 토마스칸토르가 된 후 작곡한 첫 칸타타 BWV 75에 처음으로 편성되었다. 그리고는 곧 중요한 오블리가토 성부를 맡는 악기로 확고히 자리 잡았다. 1720년에 작곡된 <독주 모음곡 제6번> BWV 1012에는 5현(C-G-d-a-e')의 비올라 폼포자가 독주 악기로 지정되어 있는데, 당대의 여러 기록들에 의하면 이 첼로 모음곡의 연주를 위해 바흐가 직접 비올라 폼포자를 개발했다.[21]

이렇듯 쾨텐 시기에 새로이 도입된 여러 악기들을 통해 바흐의 기악 언어는 보다 폭넓은 다채로움의 기틀을 마련했고, 그 다채로운 기악적 언어 수단은 라이프치히 시기의 작품들에서도 유지되었다. 다만 트롬본, 코넷, 피콜로플루트(flauto piccolo)는 라이프치히에서야 비로소 사용되기 시작했으며, 트롬본과 코

---

18 Friedrich Smend, *Bach in Köthen* (Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1951).

19 <브란덴부르크협주곡 제5번>과 <플루트 솔로를 위한 a단조 파르티타>의 창작년도는 여전히 불확실한데, 현재로서는 각각 1719-1720년과 1718년에 작곡된 것으로 보는 견해가 유력하다. 이 두 작품의 작곡년도에 대한 가설 및 근거에 관해서는 다음의 문헌을 참조할 수 있다. 나주리, "바흐의 <브란덴부르크협주곡>, 그 회고와 혁신-제5번 협주곡(BWV 1050)을 중심으로-," 『음악논단』 23 (2009), 23-27; Robert L. Marshall, "Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen," in *Bachforschung und Bach-interpretation heute*, Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrsg. v. Reinhold Brinkmann (Kassel: Bärenreiter, 1981), 48-49.

20 Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 312.

21 Antje Müller, "Viola pomposa," in *Das Bach-Lexikon*, hrsg. v. Michael Heinemann (Laaber: Laaber, 2000), 542.

넷은 칸타타 BWV 23, 25, 28, 64, 101, 121, 135 등에, 피콜로플루트는 칸타타 BWV 8, 96, 103 등에 나타난다.

<표 1> 바흐의 창작시기별 악기들

악기종류	바이마르 시기	쾨텐 시기	라이프치히 시기
현악기	바이올린	(바이마르 악기) + 비올라 폼포자	유지
	비올라		
	첼로		
	비올로네		
	비올라 다모레		
	비올라 다 감바		
목관악기	오보에	(바이마르 악기) + 가로 플루트, 오보에 다모레	(바이마르/쾨텐 악기) + 피콜로 플루트
	오보에 다 카치아		
	리코더		
	바순		
금관악기	트럼펫	(바이마르 악기) + 호른	(바이마르/쾨텐 악기) + 트롬본, 코넷
타악기	팀파니	유지	유지
건반악기	오르간	유지	유지
	첨발로		
발현악기	류트	유지	유지

위와 같은 악기들을 토대로 한 악기편성에 있어서 바흐의 작품들은 동시대 작곡가들의 그것과 별다른 차이점을 보이지 않는다. 하지만 그 안에서는 몇 가지 흥미로운 점들이 발견되는데, 바흐가 금관악기 협주의 오랜 전통에도 불구하고 트럼펫과 호른, 트럼펫과 트롬본을 동시에 울리게 하지 않는다는 점이 대표적이다. 이러한 양자택일적 악기 사용은 해당 악기에 특별한 표현 의도가 담겨 있음을 말해준다.

마지막으로 짚고 넘어가야 할 것은, 바흐가 악기편성을 결정하는 데 있어 외부조건들에 노출되어 있었던 것은 사실이지만[22], 라이프치히 시의회에 연주자들의 충원을 요구하는 제안서를 올린 1730년에조차도 그는 여러 악기들을 능히 다룰 수 있는 시 음악가들과 제자들, 콜레기움 무지쿰 단원들 등의 인력을 넉넉히

22 Reinhard Gerlach, "Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J. S. Bachs und ihre Bedingungen," *Bach-Jahrbuch* 59 (1973), 53-71.

보유하고 있었기에 자신이 의도하는 악기들을 편성하는 데 큰 어려움을 겪지 않았다는 것이다.[23]

Ⅲ. 악기들의 상징적 의미와 쓰임새, 그리고 그 근거

1. 현악기와 관악기의 거시적 차이점

종교음악을 위한 바흐의 악기편성에 모종의 상징적 의미가 담겨 있음은 우선 현악기와 관악기의 분리 편성이 특히 눈에 띄는 <b단조 미사>의 '크레도'에서 감지된다. 가사 "한 분이신 하느님을 믿나이다"(Credo in unum Deum)를 노래 부르는 첫 곡(12번)에 현악기(바이올린)만 편성되고, "전능하신 아버지, 하늘과 땅과 유형무형한 만물의 창조주를 믿나이다"(Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium)의 가사를 갖는 다음 곡(13번)에 관악기들(오보에, 트럼펫)이 첨가되며, "또한 한 분이신 주 예수 그리스도"(Et in unum Dominum Jesum Christum)의 단락(14번, 마디 1-16)에서 현악기(바이올린)와 관악기(오보에 다모레)가 유니슨으로 움직인다면, 그리고 이어지는 "하나님의 외아들, 영원으로부터 성부에게서 나신 분을 믿나이다"(Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula)의 단락(14번, 마디 17-41)에서 관악기가 다시 침묵한다면, 바흐가 현악기와 관악기에 서로 다른 의미를 부여했음이 분명하다는 것이다. 즉, 여기에서 현악기는 성스러운 신의 영역에 속한 것, 관악기는 세상 피조물의 영역에 속한 것을 의미, 상징한다고 볼 수 있다. 그렇다면 "또한 한 분이신 주 예수 그리스도" 부분에서 현악기와 관악기가 유니슨으로 겹치는 모습은 신적 존재이자 인간적 존재인 예수의 이중적 본질을 그리고 있는 것으로 해석 가능하다. <마태수난곡>에서 레치타티보로 처리되는 예수의 말들이 단 한 번의 경우를 제외하고는 모두 현악기로 반주되고, 현악기가 침묵하는 그 단 한 번의 예외적 경우가 신의 부재와 신성(神性)의 상실을 담고 있는 예수의 기도 "하나님이여, 왜 저를 버리시나이까?"(Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen, 71번)라면, 이 흥미로운 현상들도 같은 맥락에서 이해될 수 있다.

이렇듯 현악기와 관악기가 각각 신과 천계, 피조물과 속계에 관한 것들을 뜻하고 상징하면서 때로는 독주로 때로는 혼합편성의 합주로 연주되는 모습은, 앞으로 자세히 확인되겠지만, 다른 교회음악들에서도 흔히 발견된다. 앞서 인용한 <크리스마스 오라토리오>의 10번 신포니아에 대한 슈바이처의 글[24]도 이러한

23 Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 52-57.
24 본 논문의 47쪽 참조.

모습의 일면을 간파한 해석이다. 현악기와 관악기의 교대가 극명해 눈길을 끄는 이 신포니아에 대한 해석은 이렇게 슈바이처를 시작으로 하여 포이크트(Woldemar Voigt), 뒤르(Alfred Dürr), 프라우치(Ludwig Prautzsch) 등을 거치면서 다소간의 변화를 보일지언정[25], 현악기는 천계, 관악기는 속계의 것을 상징한다는 점에 있어서는 견해를 같이 한다. 그렇다면 이제 바흐의 오블리가토 악기들이 내포하는 상징적 의미 및 그 음악적 실현 양상을 살펴보기에 앞서 우선 악기별 상징적 기능의 근간을 이루는 현악기와 관악기의 거시적 차이점, 그 차이점으로 인한 두 악기 그룹의 차별화된 상징성을 짚어볼 필요가 있다.

현악기와 관악기는 먼저 외형적 모양새, 연주 방법, 음 발생 원리, 음 유지 방식 등 구조와 '조작법'에 있어 근본적으로 구별된다. 다시 말해서, 현악기는 현들이 묶여있는 몸체로 이루어져 있고, 활로 현을 그음으로써 울림이 형성되며, 주어진 음역 내에서 반음계를 넘어서는 세분의 음들을 생산해내고, 그 음들을 활 긋는 방향을 바꾸어가며 중단됨 없이 지속할 수 있다. 반면 관악기는 현악기에 비해 개별 소속악기들의 형태, 연주 방식, 재료 등이 무척 다양하지만, 공통적으로 관의 모양을 취하고, 사람의 호흡을 통해 소리를 만들어내며, 연주 가능한 음들이 고정되어 있거나(목관악기) 자연음의 범위로 한정되고(바흐 시대의 관악기), 제한적인 날숨의 길이로 인해 무제한적인 음 유지가 불가능하다. 이러한 주지의 차이점들은 바흐가 이 두 악기 그룹에 부여한 상징적 의미로 연결된다. 지속적이고 시간의 한계를 뛰어넘는 음, 무한정적인 음 높이를 실현할 수 있는 현악기는 영원성과 불변성, 전능으로 특징지어지는 신과 신의 세계를 상징하는 악기로 사용된 반면에, 세상의 모든 살아 있는 피조물이 생명을 유지하기 위해 필요로 하는 호흡을 음 발생의 동력으로 삼으며, 그 피조물들처럼 관의 모양새를 갖는, 또한 지속 불가능하고 시간적으로 제한된 음과 한정적인 음 높이에서 자유롭지 못한 관악기는 유한성, 무력함, 죽어야 하는 운명의 피조물과 그것이 속한 세계를 상징하는 악기로 쓰였다는 것이다.

바흐가 현악기와 관악기에 이렇듯 대비되는 상징성을 부여한 데에는 다른 요인들도 있었을 것이다. 특히 현악기가 신과 천계의 범주에 속한 것들을 상징

---

25 뒤르와 프라우취는 이 신포니아를 목자들(관악기)과 천사들(현악기)의 합주로 본 슈바이처의 해석에 근본적으로 동의하는 반면, 포이크트는 신학적, 종교적 관점을 전면으로 내세우면서 예수를 영접하기 이전의 인간의 어두운 마음과 예수가 성탄절에 인간들의 마음에서 새롭게 태어나 그 마음에 빛을 가져다주는 것을 각각 관악기와 현악기로 상징한다고 역설한다. Woldemar Voigt, *Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928), 160; Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* Bd. 1 (München: Deutscher Taschenbuch Verlag · Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 1985[5]), 150-151; Ludwig Prautzsch, *Bibel und Symbol in den Werken Bachs* (Libri Books on Demand, 2001), 36-37.

한다면, 당대의 류트니스트이자 음악이론가 바론(Ernst Gottlieb Baron, 1696-1760)이 전해주는 정보가 주목할 만하다. 바론에 의하면, 당시 독일어권 지역에서는 현악기의 앞판과 뒤판을 칭하는 용어로서 "땅"과 "하늘"이 쓰였다[26]. 그렇다면 그 "땅"과 "하늘"은 창조주로서의 신의 존재를, 그 사이의 공명 공간은 창조주의 뜻과 구세(救世) 계획이 발휘되는 세상을 다시금 상징하는 것으로 이해될 여지가 있다. 이러한 맥락에서 앞판의 f자 구멍은 창세기와 요한복음서에서 언급되는 "열린 하늘"[27]의 상징으로 여겨졌을 수 있다.

2. 현악기

특징적인 형태와 구조, 연주 방식, 연주 테크닉을 근거로 고유의 상징적 의미를 확보하게 된 현악기들은 그 상징적 의미에 부합하게도, 앞서 언급한 바와 같이, <마태수난곡>에서 레치타티보로 노래되는 예수의 말들을 반주하며, 칸타타 BWV 22의 1번, BWV 45의 4번, BWV 88의 4번, BWV 159의 1번, BWV 187의 4번 아리오소들에서도 이와 같은 경우가 발견된다. 사실 바흐의 칸타타에서는 예수의 말이 그대로 인용되는 일이 드문데, 이 아리오소들은 그 드문 경우를 대표한다. 물론 이전에도 카이저(Reinhard Keiser, 1674-1739)의 <마가수난곡>(1717?)과 쉬츠(Heinrich Schütz, 1585-1672)의 <십자가 위의 일곱 말씀>(Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, 1645?)에서처럼 예수의 말이 현악기들을 동반하는 예가 종종 있었다. 그리고 스카를랏티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)의 <요한수난곡>(1685?)과 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 <요한수난곡>(1704)에서처럼 현악기들을 첨가해 예수의 말을 강조하기도 했다. 따라서 바흐의 이 작곡 방식이 온전히 새로운 것이라고는 말할 수 없다. 그러나 이 상징적 작법을 비롯해 바이마르 시기부터 라이프치히 시기까지의 종교적 성악 작품 전반에 걸쳐 악기 상징의 체계가 대체적으로 일관성을 유지하고, 또 음악화되는 예수의 말에 피조물적 요소들(관악기들)이 배제된다는 점에 있어서 바흐의 창작물들은 분명 이전의 모델들과 구별된다.

다만 <마태수난곡>이나 위에서 열거한 칸타타들에서와는 달리 바흐의 <요한수난곡>에서는 예수의 말들이 현악기로 반주되는 레치타티보가 아닌 세코 레

---

26 Gustav Adolf Theill, *Beiträge zur Symbolsprache Johann Sebastian Bachs* Bd. 2 (Bonn: Max Brockhaus, 1985), 63.

27 창세기 28장 12-13절의 "꿈에 본즉 사닥다리가 땅 위에 서 있는데 그 꼭대기가 하늘에 닿았고 또 본즉 하나님의 사자들이 그 위에서 오르락내리락하고 또 본즉 여호와께서 그 위에 서서 이르시되..."와 요한복음서 1장 51절 "또 이르시되 진실로 진실로 너희에게 이르노니 하늘이 열리고 하나님의 사자들이 인자 위에 오르락내리락하는 것을 보리라 하시니라" 참조.

치타티보로 처리되어 일견 지금까지의 주장이 설득력을 잃는 듯하다. 그러나 그 이유는 비교적 간단하게 찾아진다. 신약성경의 요한복음서는 기사, 사건 배열, 내용, 관점, 용어 등에 있어서 소위 '공관(空觀)복음서'(마태, 마가, 누가 복음서)와 구분되는데, 요한복음서에서 보고되는 예수의 말 역시 내용과 의미에서 '공관복음서'의 그것과 다소 차이점을 보인다.[28] 그리하여 마태복음서 26-27장을 가사의 근간으로 삼는 <마태수난곡>에서는 예수의 말들이 가르침, 계시, 신에 대한 기도 등인 반면, 요한복음서 18-19장을 가사의 틀로 취하는 <요한수난곡>에서는 예수의 개인적인 대화나 반박[29]이 주을 이룬다. 따라서 바흐는 신성(神性)의 흔적이 적은 요한복음서의 이 예수의 말들에 현악기를 투입할 필요성을 느끼지 않았을 것이다.

그밖에도 현악기들로 반주되는 총 80여곡의 칸타타 레치타티보와 아리오소들을 개관해보면, 가사들이 신의 영광(BWV 51의 2번, BWV 62의 5번, BWV 120의 5번 등), 절대자로서의 신(BWV 28의 4번, BWV 110의 3번, BWV 188의 5번 등), 예수의 신적 존재(BWV 47의 3번, BWV 86의 1번, BWV 165의 4번, BWV 173의 1번 등)와 권세(BWV 69의 4번, BWV 116의 5번, BWV 148의 3번 등), 부활(BWV 8의 3번 등), 승천(BWV 7의 5번, BWV 55의 4번 등), 성찬(BWV 61의 4번, BWV 76의 2번 등), 천사(BWV 19의 4번, BWV 130의 4번 등), 죽음과 죄악과 고난으로부터의 구원(BWV 12의 3번, BWV 43의 6번, BWV 54의 2번, BWV 55의 4번, BWV 56의 4번, BWV 66의 2번, BWV 91의 4번, BWV 113의 6번 등) 등을 다루면서 '저 높고 신성한 곳과 존재'와의 관계성을 거시적 주제로 삼는다. 그리고 이때 현악기들은 비올론첼로 피콜로, 비올라 다모레까지 끌어들이면서 가사에 내재하는 의미와 표상을 돋우고 심화한다.

바흐의 종교적 독창 음악의 정수로서 레치타티보에 비해 현저히 구원의 주제에 중점을 두는 아리아에서는 현악기들과 함께 전개되는 경우 신과 신국(神國)에 관한 가사가 대부분을 차지한다. 그리고 그 가사의 내용은 크게 영광, 존엄, 권세, 자비, 영원성을 가진 신과 신국(BWV 20의 3번, BWV 27의 5번, BWV

---

28 이에 대한 자세한 내용은 다음의 글을 참조할 수 있다. Rudolf Schnackenburg, 『복음서의 예수 그리스도』(*Jesus Christus. Im Spiegel der vier Evangelien*), 김병학 역, (경북: 분도출판사, 2009), 54-62, 475-510.

29 "너희가 누구를 찾느냐?", "바로 나다", "칼을 칼집에 꽂으라, 아버지께서 주신 잔을 내가 마시지 아니하겠느냐?", "내가 드러내 놓고 세상에 말하였노라. 모든 유대인들이 모이는 회당과 성전에서 항상 가르쳤고 은밀하게는 아무 것도 말하지 아니하였는데 어찌하여 내게 묻느냐? 내가 무슨 말을 하였는지 들은 자들에게 물어 보라. 그들이 내가 하던 말을 안다", "내가 말을 잘못하였으면 그 잘못한 것을 증언하라. 바른 말을 하였으면 네가 어찌하여 나를 치느냐?", "네가 하는 그 말은 네 생각에서 나온 말이냐 혹은 나를 두고 다른 사람들이 말한 것이냐?", "여자여, 보십시오. 이 사람이 당신의 아들입니다", "자, 이분이 네 어머니시다", "목 마르다" 등.

63의 5번, BWV 93의 3번, BWV 108의 5번, BWV 153의 8번, BWV 165의 1번, BWV 176의 3번)[30]과 규율, 참회에 대한 요구, 형벌, 분노가 있는 신과 신국(BWV 20의 6번, BWV 45의 3번, BWV 73의 4번, BWV 90의 1번, BWV 154의 1번)[31]으로 분류된다. 물론 이 두 대조적인 내용이 혼합되어 그 구분이 명확하지 않은 가사도 더러 눈에 띈다(BWV 57의 5번, BWV 74의 5번, BWV 109의 3번, BWV 134의 4번 등). 그러나 중요한 것은 바흐가 신과 신국의 양면성까지 현악기들로 포괄했다는 점이다.

이때 주목을 끄는 것은 각 성부가 여러 대의 악기로 꾸려진 다양한 편성의 현악기 앙상블을 동반하는 아리아(100여 곡)가 현악기 솔로의 아리아보다 눈에 띄게 양적 우위를 점한다는 사실이다. 관악기들, 특히 목관악기들이 주로 단성의 솔로로 편성되는 모습과 대조를 이루는 이 현상은 바흐가 동질의 음향으로 넓은 음역을 포괄하면서 풍부한 배음까지 발산하는 현악 앙상블의 풍만함, 온전함, 합일성에서 신과 신국의 위대함, 숭고함에 적당한 표현 가능성을 발견한 결과였을 것이다. 한편 현악기 솔로가 주어진 아리아들 중에서는 바이올린 솔로 아리아가 30여곡으로 가장 많으며, 비올라(BWV 5의 3번)와 비올라 다모레(BWV 245의 31번과 32번), 비올라 다 감바(BWV 106의 3번, BWV 244의 41번과 66번, BWV 245의 58번), 첼로(BWV 163의 3번) 솔로 아리아는 통합 10여 곡 정도에 불과하다. 어찌되었든 바흐가 현악기 앙상블에서 특정한 한 악기를 선택해 보다 정교한 선율로 전개시킨다면, 이것은 신이나 신국과 연관된 한 특정한 측면을 조명하고자 한 의도에서 비롯되었을지도 모른다. 이러한 추측은 무엇보다 바이올린 솔로 아리아들(BWV 7의 4번, BWV 29의 3번, BWV 57의 7번, BWV 86의 2번, BWV 108의 2번, BWV 139의 2번, BWV 146의 3번)[32]의 가사에 의해 설득력을 얻는데[33], 그 가사들은 대부분 연약한 인간이 (예수와 성령을 통해) 신에게 다가가고자, 구원되고자 하는 '개인적' 염원을 그린다. 또한 이러한 측면에서 흥미로운 것은 비올라 폼포자의 독주적 사용과 그 상징적 함의이다. 앞서 언급한 바와 같이 바흐가 직접 개발한 것으로 알려진 이 악기는 BWV 6의 3번, BWV 68의

30 그 외에도 BWV 30의 3번, BWV 64의 5번, BWV 70의 5번, BWV 91의 5번, BWV 155의 4번, BWV 161의 3번, BWV 167의 1번, BWV 182의 4번, BWV 194의 5번 아리아 등이 여기에 속한다.

31 그 외에도 BWV 22의 4번, BWV 33의 3번, BWV 81의 3번, BWV 92의 3번, BWV 153의 6번, BWV 168의 1번, BWV 199의 4번, BWV 245의 30번 아리아 등이 여기에 속한다.

32 그 외에도 BWV 36의 7번, BWV 37의 2번, BWV 66의 5번, BWV 132의 5번, BWV 147의 5번, BWV 148의 2번, BWV 184의 4번 아리아 등이 여기에 속한다.

33 다른 솔로 현악기를 동반하는 아리아는 그 수가 매우 제한적이다. 따라서 충분치 않은 근거 자료를 가지고 모든 현악기들의 상징적 의미를 파악하려는 무리한 시도는 지양됨이 옳다.

2번, BWV 175의 4번, BWV 183의 2번 아리아에서 감지되듯이[34], 바흐의 개인적인 신앙 고백과 구원에 대한 확신을 담는 악기로 선택되고 있는 것이다.

3. 관악기

3.1. 목관악기

죽어야 하는 운명을 지고 있으며 구원의 대상이 되는 피조물과 그 피조물이 속한 세상을 상징하는 관악기들은 형태, 재료, 음향, 기능에 있어 매우 다양한 면모를 보인다. 그리고 바흐는 그러한 관악기들이 제공하는 다채로운 표현 가능성을 충분히 활용한다. 즉, 바흐는 관악기들을 악기 및 악기족 별로 구분하여 피조물과 속계의 범주에 해당하는 것들의 다양한 현상을 상징하는 수단으로 사용한다. 따라서 관악기들의 상징성을 논하는 데 있어서는 우선 가사에 의거해 개별 악기 및 악기족의 특징적 표현 내용을 살피고 상징성으로 연결되는 그 표현 내용을 담게 된 근거를 찾아볼 필요가 있다. 하지만 미리 밝혀두건대, 이것은 각 악기나 악기족을 특정한 한 상징적 의미와 결부시키려는 시도는 아닐 뿐더러, 그러한 결과를 얻기란 사실상 불가능하다. 그보다는 악기별로 독특한 청각적 경험 세계를 자아내는 관악기들의 상징적 스펙트럼을 살피고, 이로써 바흐의 악기 편성 의도를 추정하고 파악하는 일에 중점을 둘 것이다.

우선 리코더는 1714년부터 1726년까지 칸타타의 아리아와 레치타티보에 쓰였으며[35], 그 외에도 <마태수난곡>의 25번 레치타티보 '오 고통이여'(O Schmerz)에 편성되었다. 그렇다면 이 악기는 가로 플루트가 바흐의 작품에 도입된 이후에도 지속적으로 사용된 셈인데, 흥미롭게도 바흐는 이 두 악기를 동시에 울리게 한 적이 없으며, 심지어 한 칸타타의 서로 다른 악장들에 등장케 한 적도 없다. 이는 재료와 음향에 있어 유사한 두 악기에 상이한 상징적 의미가 주어졌음을 의미한다. 실제로 리코더 솔로가 동반되는 칸타타의 레치타티보와 아리아들을 개관해보면, 이 악기는 슬픔과 비탄, 더 정확히 말하자면 원죄와 죄악을 저지른 인간의 체념과 비통함을 나타내는 가사 내용과 결합되는 경우가 가장 잦다(BWV 39의 5번, BWV 46의 2번, BWV 81의 1번, BWV 119의 5번, BWV 122의

---

34 BWV 175의 4번 아리아 가사를 예로 살펴보면 다음과 같다. "나는 당신이 오심을 보았고, 당신은 오른쪽 문으로 들어가셨나이다. 당신은 믿음으로 영접되며, 진정한 목자가 되실 것이니. 나는 사랑과 온유로 가득한 당신의 부드러운 음성을 알고 있기에 누군가가 당신이 구세주라는 사실을 의심한다면 성령 안에서 격노하나이다." 비올라 폼포자는 이 외에도 BWV 41의 4번, BWV 85의 2번, BWV 180의 3번 아리아에 사용된다.

35 리코더가 처음으로, 그리고 마지막으로 사용된 칸타타는 각각 1714년 4월에 작곡된 BWV 182(1, 2, 4, 5, 7, 8번)와 1726년 6월에 작곡된 BWV 39(1, 5, 7번)이다.

3번 등). 그리고 죽음에 대한 동경을 그리는 가사를 갖는 경우가 그 뒤를 잇는다(BWV 161의 1번과 4번, BWV 175의 2번 등). 이것들은 리코더가 통상적으로 목자의 악기로 이해되는 것과는 사뭇 다른 모습이다.[36] 그렇다면 여기에서 바흐의 동시대인인 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)이 이 악기는 "가장 가볍고 단순해 보이지만 연주자나 청자나 그 소리가 오래 계속되면 피로감을 느끼게 된다. 왜냐하면 연주자는 바순이나 오보에, 가로 플루트보다 바람을 더 많이 불어넣어야 하고, 청자는 조용하고 기어들어가는 듯한 음향으로 인해 쉽게 지치기 때문이다"[37]라고 한 말을 상기해볼 필요가 있다. 또한 작스(Curt Sachs, 1881-1959)는 "리코더의 소리에는 높은 배음이 결핍되어 있기 때문에 이 악기는 높은 음역 외에서는 조용하고 어두우며 유약하다"[38]고 했다. 배음의 결핍, 어두움, 기어들어감, 유약함, 부드러움으로 특징지어지는 이 악기는 그러니까 인간의 원죄와 타락에 따른 체념과 비탄에, 연약한 자의 죽음에 대한 동경에 적합한 악기로 여겨졌을 것이다. 이러한 바흐의 리코더 이해를 간파한 그 저명한 리코더 연주자 린데(Hans-Martin Linde)는 "요한 세바스티안 바흐는 20곡 이상의 칸타타에서 리코더를, 때로는 한 쌍으로, 사용했는데 [...] 이 악기는 비탄과 고통의 정서를 위한 것으로 분류되는 관습에 따라 <마태수난곡>에서도 등장한다"[39]고 언급했다.

반면 쾨텐에서 사용되기 시작하여 라이프치히에서 칸타타를 위해 편성되기에 이른 가로 플루트는 은총, 자비, 축복, 천국, 평안이 기다리는 미래를 그리는 가사와 조합되면서 선(善)과 복(福)이 깃든 새로운 앞날을 상징하는 악기로 자리매김한다(BWV 8의 4번, BWV 11의 8번, BWV 123의 5번, BWV 130의 5번, BWV 173의 2번)[40]. 그리고 여기에는 1720년 경까지 바흐가 알지 못했기에[41] 그

---

36 바흐는 세속칸타타인 <사냥칸타타> BWV 208에서 목자의 신 팔레스(Pales)가 부르는 아리아(9번) "좋은 목자가 지키고 있는 곳에서 양떼들은 한가로이 풀을 뜯어먹을 수 있다네..."에 리코더 두 대를 편성했다. 그러나 이것으로 바흐가 리코더를 목자의 악기로 이해했다고 결론지을 수는 없다. 그는 목자의 주제가 중심이 되어 일명 '목자의 일요일'이라고도 불리는 부활절 후 두 번째 일요일(Misericordias Domini)을 위해 작곡한 것으로서 목자(예수)의 동기가 전면에 놓이는 칸타타 BWV 85, 104, 112에 리코더를 편성하지 않았으며, <크리스마스 오라토리오>의 '목자 악장들'(11번, 15번, 18번, 26번 등)에서도 이 악기의 소리는 들어볼 수 없다.

37 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*(Hamburg, 1713) (Laaber: Laaber Verlag, 2007[3]), 271-272.

38 Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*(Berlin, 1919) (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1797), 301.

39 Theill, *Beiträge zur Symbolsprache Johann Sebastian Bachs* Bd. 2, 111 재인용.

40 그 외에도 BWV 30의 5번, BWV 110의 2번, BWV 180의 2번, BWV 195의 4번 등이 여기에 속한다.

41 가로 플루트는 1720년 경에서야 독일어권 지역에 보급되기 시작했다. 그렇다면 바흐는 이 '현대적' 악기를 접하자마자 자신의 작품에 도입한 셈이다. Ute Henseler,

에게는 분명 '새로운 악기'였을 가로 플루트의 위상이 작용했으리라 추측된다. 아울러 마테존이 "가로 플루트는 알아듣기에 용이한 음향적 표현으로 인해 잘 조절된 인간의 목소리에 가장 가깝고, 따라서 절제감 있게 연주되면 그 소리의 질적 가치가 매우 탁월하다"[42]고 했다면, 이 말은 바흐가 이 악기를 그리스도인들이 바라고 기대하는 복된 미래의 상징 수단으로 사용한 또 다른 (간접적) 근거가 될 수 있을 것이다.

가로 플루트는 또한 특이하게도, 악기의 명칭대로, 가로로 위치된 상태에서 연주된다. 그리하여 연주자와 악기는 정죄의 상징이자 예수 추종의 전제가 되는 십자가[43]의 형태를 만들어내는데, 이것 역시 악기의 상징적 의미 형성에 일조한 듯하다. 칸타타와 수난곡의 레치타티보 및 아리아에서 자주 정죄(BWV 45의 5번, BWV 78의 4번, BWV 113의 5번, BWV 123의 5번, BWV 173의 4번)와 예수 추종(BWV 30의 5번, BWV 94의 4번, BWV 102의 5번, BWV 184의 2번, BWV 244의 10번과 65번, BWV 245의 13번, BWV 248의 15번)[44]을 다루는 가사를 달고 나타나기 때문이다.

명실공히 바흐가 가장 즐겨 사용한 관악기는 오보에족이다. 그 중에서도 오보에, 오보에 다모레, 오보에 다 카치아가 바흐의 선택을 누렸는데[45], 이 악기들은 특히 아리아를 위한 솔로 악기로 애호되었다. 그리하여 오보에가 90여 곡, 오보에 다모레가 50여 곡, 오보에 다 카치아가 20여 곡의 아리아에 솔로 악기로 투입되었다. 여기에 이 악기들이 다른 악기들과 함께 나타나면서 독주, 합주, 교대 연주를 전개해나가는 90여 곡까지 합치면, 모두 250여 곡의 아리아가 오보에족의 악기를 동반하는 셈이다. 이제 바흐의 악기 선택 의도를 파악해 보기 위해 오보에족 악기 솔로와 함께 노래하는 레치타티보 및 아리오소마저 모아 그 가사들을 개관해 보면, 오보에족은 성화(聖化), 즉 세례(BWV 37의 5번 등), 기도(BWV 68의 4번, BWV 193의 3번 등), 헌신(BWV 16의 5번, BWV 48의 52번,

---

"Flöte," in *Das Bach-Lexikon*, hrsg. v. Michael Heinemann (Laaber: Laaber, 2000), 198.

42 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 270.

43 "누구든지 나를 따라오려거든 자기를 부인하고 자기 십자가를 지고 나를 따를 것이니라"라는 예수의 말은 마태(16장 24절), 마가(8장 34절), 누가 복음서(9장 23절)에 공통적으로 나타난다.

44 그 외에도 BWV 96의 3번, BWV 99의 3번, BWV 114의 2번 등이 여기에 속한다.

45 바흐의 칸타타에서는 이미 1713년(BWV 208)에 프랑스로부터 도입된 저음 오보에 타이유(taille)의 이름이 나타나는데, 이 악기는 1723년부터 오보에 다 카치아에 의해 대체되는 경향을 보이면서 주로 앙상블에서 음향을 강화하는 역할 정도에 머문다. 하지만 타이유는 오보에 다 카치아와 다름없이 오보에보다 5도 아래의 f-g'' 음역을 가지는 F조 오보에이고, 더구나 바흐의 음악에 쓰인 타이유와 오보에 다 카치아의 동일성 및 상이성이 완전히 규명되어 있지 않은 까닭에 필자는 그가 사용한 최저음 오보에를 오보에 다 카치아의 명칭으로 통일하고자 한다.

BWV 64의 7번, BWV 183의 3번, BWV 197의 82번 등), 사랑의 행위(BWV 33의 5번, BWV 76의 12번, BWV 77의 3번 등), 순종(BWV 36의 3번, BWV 63의 3번, BWV 121의 2번, BWV 154의 7번, BWV 190의 5번, BWV 248의 39번과 61번)[46], 삶의 고통과 불행과 시험의 극복(BWV 3의 5번, BWV 32의 5번, BWV 75의 5번, BWV 123의 3번, BWV 152의 2번, BWV 194의 3번, BWV 197의 3번)[47], 규율(BWV 49의 4번, BWV 88의 3번, BWV 122의 2번 등), 순결(BWV 62의 2번, BWV 194의 10번 등), 믿음(BWV 9의 5번, BWV 48의 6번, BWV 89의 5번, BWV 107의 2번, BWV 148의 4번, BWV 187의 5번)[48], 회개(BWV 48의 6번, BWV 102의 6번 등) 등을 통해 새로운 피조물로 거듭남과 동시에 구원을 추구하고 구원에 이르는 거룩한 삶을 상징하는 악기로 쓰인다는 결론에 이른다. 그러한 가운데 흥미로운 것은 '사랑의 오보에'인 오모에 다모레가 실제로 '사랑'(Liebe)이라는 단어, 혹은 이 단어의 여러 변형(liebster[가장 사랑하는], geliebt [사랑 받는], lieben[사랑하다])을 내포하면서 사랑을 강조하는 가사들과 녹아드는 경우가 잦다는 점이다(BWV 36의 3번, BWV 94의 7번, BWV 151의 1번, BWV 170의 1번, BWV 248의 3/29/52/61번)[49]. 또한 오보에보다 단3도 아래인 a-b''의 음역에서 움직이면서 '사랑의 발'(Liebesfuß)이라 불리는 서양배 모양의 벨로 인해 특유의 부드럽고 표현력 강한 음향을 발하는 이 악기는 그 음향에 어울리게도 '고요'·'평온'(Ruhe), '위로'(Trost), '감미로운 만족'(süße Zufriedenheit)이나 '감미로운 위로'(süßer Trost)에서와 같은 '감미로운'(süß) 등의 가사 표현을 돋우기도 한다(BWV 170의 1번, BWV 248의 18번과 19번 등[Ruhe]; BWV 100의 5번, BWV 139의 5번 등[Trost]; BWV 100의 5번, BWV 197의 8번 등[süß]). 아울러 오보에 다모레보다 다시 단3도 아래의 음역을 갖는 저음의 오보에 다 카치아는 '성화'를 핵심 주제로 삼는 가사들 중에서도 특히 내면의 깊이가 묻어나는 고백적 가사와 결합되곤 한다(BWV 1의 3번, BWV 65의 4번, BWV 80의 7번, BWV 148의 4번, BWV 177의 3번, BWV 179의 5번 등).

이렇듯 오보에족이 '성화'의 상징성을 띠게 된 배경은 먼저 이 악기족 특유

---

46 그 외에도 BWV 24의 5번, BWV 29의 5번, BWV 30의 7번, BWV 75의 3번, BWV 84의 1번, BWV 92의 8번, BWV 93의 6번, BWV 156의 4번, BWV 170의 1번, BWV 174의 2번, BWV 183의 4번 등이 여기에 속한다.

47 그 외에도 BWV 5의 4번, BWV 6의 2번, BWV 12의 4번, BWV 14의 4번, BWV 22의 2번, BWV 26의 4번, BWV 38의 3번, BWV 44의 3번과 6번, BWV 47의 3번, BWV 56의 3번, BWV 57의 1번, BWV 69의 5번, BWV 104의 2번, BWV 111의 5번, BWV 124의 3번, BWV 139의 4번, BWV 146의 7번 등이 여기에 속한다.

48 그 외에도 BWV 1의 3번, BWV 52의 5번, BWV 78의 2번, BWV 80의 7번, BWV 94의 7번, BWV 109의 5번, BWV 147의 3번, BWV 157의 2번 등이 여기에 속한다.

49 그 외에도 BWV 76의 12번, BWV 154의 7번, BWV 172의 5번, BWV 249의 9번 등이 여기에 속한다.

의 리드에서 찾아볼 수 있다. 오보에족의 이중리드는 제작 및 관리에 있어서나 음향 산출에 있어서나 연주자의 특히 많은 연습과 수고를 필요로 하는데, 이것이 성화를 위해 인간들이 쏟는 정신적, 육체적 노력과 비교될 수 있기 때문이다. 바흐가 오보에족에 부여한 음악적 상징성은 하지만 결정적으로 이 악기족의 독특한 음향에 기인했을 것이다. 배음이 풍부하며 "비길 데 없이 훌륭하게 현악기들의 음향과 혼합되는 명료하면서도 부드러운 소리"[50]가 신과 천계(현악기)에 다가서려 하고 결국 그 소망을 이루어내는 피조물들의 성화 상징에 적합다고 여겨졌을 가능성이 크다는 뜻이다.

3.2. 금관악기와 타악기

"가장 강하고 가장 멀리 울려 퍼지는 악기이기 때문에 드넓은 전쟁터와 교회의 장엄한 분위기에서 자주 사용되는 트럼펫"[51], 또 중세 말기부터 늘 지배자의 상징이었고 왕과 귀족에게 특권적으로 그 사용이 허용되었던 트럼펫은[52] 바흐의 종교적 악곡들에서 의심의 여지 없이 신의 절대적인 권세, 영광, 위엄, 존엄함, 위대함, 왕적 존재를 상징한다(BWV 5의 5번, BWV 43의 7번, BWV 51의 1번과 5번, BWV 59의 1번, BWV 70의 2번, BWV 110의 6번, BWV 128의 3번, BWV 172의 3번, BWV 248의 8번 등). 이러한 상징성을 띠면서 트럼펫은 tromba(트럼펫), tromba da tirarsi(슬라이드 트럼펫)의 이름으로 출현한다.[53] 다만 이 두 악기의 상징적 차이점은 거의 드러나지 않을뿐더러, 사실 슬라이드 트럼펫으로 연주되어야 할 성부에 트럼펫이 주어져 있는 등 지시된 악기의 정체성

---

50 Jeremy Montagu, *Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1982), 46. 바로크 오보에의 이중리드는 현대 오보에의 그것처럼 폭이 좁지 않았다. 때문에 바로크 오보에의 음향은 현대 오보에보다 더 부드럽고 따뜻했으며, 현대 오보에처럼 현악기들의 소리를 잘라내는 듯 한 손상감을 주지도 않았다. 그리고 현악기들과 탁월하게 융합할 수 있는 이러한 바로크 오보에의 음향은 당시 이 악기가 매우 빠르게 유럽에 보급되어 오케스트라 악기로 자리 잡게 된 이유이기도 했다.

51 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 265.

52 1795년에 독일의 첫 트럼펫 이론서이자 지침서를 쓴 알텐부르크(Johann Ernst Altenburg, 1734-1801)에 의하면, 18세기 말까지도 "화려한 제복을 입고 은빛 나는 악기를 든 트럼펫 연주자단을 하나나 둘 정도 세울 수 있어야 군주가 경탄과 존경심을 불러일으킬 수 있었다." Johann Ernst Altenberg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle: Joh. Christ. Hendel, 1795), 26.

53 트럼펫은 자연음 트럼펫의 일종이고, 슬라이드 트럼펫은 트럼펫의 변형으로서 명칭 그대로 슬라이드를 이용해 연주 가능한 음 생산의 확대와 탁한 자연음의 교정을 꾀한다. 바로크 트럼펫과 슬라이드 트럼펫의 역사, 구조, 실현음, 음역 등을 비롯해 이 악기들이 쓰인 바흐의 작품에 대한 자세한 내용은 다음의 문헌을 참조할 수 있다. Gisela Csiba/Jozsef Csiba, *Die Blechblasinstrumente in J. S. Bachs Werken* (Kassel: Meserburger, 1994), 9-34.

이 명확하지 않은 경우가 적지 않다. 하지만 더욱 흥미로운 것은 트럼펫이 편성되어 있는 레치타티보와 아리아들의 가사를 살펴볼 때, 신의 위엄과 권세가 온 세상에 절대적으로 미치는 '심판의 날'이 이 악기와 결부되는 모습이 종종 눈에 띈다는 점이다(BWV 70의 2번과 9번, BWV 90의 3번, BWV 127의 4번 등). 이는 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643) 이래로 작곡가들이 두려움과 공포의 이 날을 그려나갈 때 트롬본을 선호한 바와 분명하게 구별된다. 그러나 여기에서 간과할 수 없는 것은 바흐의 심판의 날은 예수의 희생을 통해 그 두려움과 공포가 극복된 절대자의 심판, 영겁의 형벌에 대한 두려움이 아닌 영생과 구원을 가져올 절대자의 심판에 대한 기쁨과 기대가 핵심적인 내용을 이룬다는 사실이다. 따라서 빛을 발하며 곧게 뻗어나가는 듯한 소리로 드높은 권세와 영광, 확고한 기대를 표출하는 트럼펫은 불안과 공포, 회의와 절망의 느낌을 유발하는 트럼본으로 대체될 수 없었다. 이러한 점에서 심판의 날의 트럼펫에 예외 없이 현악기들이 동반되는 것은 분명 우연이 아닐 것이다.

늘 트럼펫이나 호른과 짝을 이루면서 바흐의 교회칸타타에 40여 차례 등장하는 "장엄한 소리"[54]의 팀파니는 성체 축성 때 성체를 높이 들어 올리는 순간 트럼펫과 함께 팡파르를 울리는 기능을 부여받으며 이미 15세기 후반기에 교회로 들어섰다. 이후 독일어권 지역에서는 중요한 축일에 연주되는 명성 높은 작곡가들의 교회음악에 트럼펫과 팀파니가 함께 투입되곤 했다.[55] 이렇듯 교회 안에서, 또 교회 밖에서 엄숙하고 장엄한 경의의 표시로 울려 퍼졌던 팡파르의 기능에 그 뿌리를 두면서 팀파니는 특히 트럼펫을 위한 베이스로서 박자와 리듬과 템포, 으뜸음과 딸림음을 강조하는 "질서와 규율의 토대이자 반주"[56]의 역할까지 감당했다. 바흐의 교회음악에서도 팀파니의 이러한 역할과 효과에는 변화가 없다. 이에 더해서 트럼펫의 '지배자적' 음향과 팀파니의 중후한 두드림이 결합하여 위엄과 존엄의 느낌을 한껏 발한다. 하지만 바흐의 팀파니는 여기에서 그치지 않는다. 예컨대 팀파니가 첨가된 '트럼펫 아리아'에서는 -모두 4곡의 '트럼펫 아리아'에 팀파니가 첨가되어 있다- 신의 존엄과 위엄이 온전히 전면에 놓여 있는 대신 속세의 요소, 즉 구원의 전제가 되는 복종(BWV 59의 1번), 사탄에 대한 두려움(BWV 130의 3번), 구원에 대한 강한 소망(BWV 172의 3번)도 현저히 가미된다. 그리고 그 이유는 소위 '무상(無常)한' 재료인 동물성의 가죽막과 식물

54 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 272.

55 Klaus Aringer, "Pauke," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Sachteil Bd. 7, hrsg. v. Ludwig Finscher (Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1997), 1515.

56 Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, 273.

성의 북채, 트럼펫을 위한 반주적, 예속적 저음악기의 기능에서 찾아볼 수 있다. 바흐의 <사냥칸타타>, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 <사냥교향곡>, 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 <마탄의 사수>, 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 <알프스교향곡>에서 호른 소리는 자연, 숲, 동물, 원시성을 연상시킨다. 실제로 호른은, 그 이름이 말해주듯이, 본래 동물의 몸에서 그 재료를 취한 악기로서 17세기 말까지 사냥 신호로 쓰이다가 18세기에 들어서야 비로소 예술음악에 사용되기 시작한 자연과 가장 가까운 악기이다. 이러한 호른의 역사 및 본래적 기능과 더불어 트럼펫류의 악기로 분류되곤 하되[57] 트럼펫과 구별되는 마우스피스와 관의 형태로 인해 보다 부드럽고 어두운 음색을 내는 호른의 음향[58]은 바흐의 교회음악에서 종교적 상징성을 형성하는 요인으로 작용한다. 그리하여 corno(호른), corno da caccia(사냥호른), corno da tirarsi(슬라이드 호른), corne du chasse(프랑스 사냥호른)[59]와 같은 악기들은 특히 바흐의 아리아에서 주로 구원의 대상이 아니기 때문에 늘 존재의 위협을 느껴야 하는 하등(下等)의 피조물(동물)의 근원적 두려움(BWV 162의 1번)과 복종의 운명(BWV 65의 6번, BWV 105의 5번)[60] -물론 이 근원적 두려움과 복종의 운명은 인간의 그것으로 전이된다-, 파괴, 파멸, 죽음에 대한 위험과 위협감[61] (BWV 14의 2번, BWV 46의 3번, BWV 89의 1번 등)을 상징한다.

3.3. 혼합편성의 경우

바흐의 아리아에 사용된 혼합적 악기편성은 당대에 쓰여진 동류의 악곡들에서 그 유례를 찾아볼 수 없을 정도로 지극히 다채롭게 꾸려져 있다. 즉, 지속저음 악기를 포함해 하나 이상의 솔로 악기, 혹은 지속저음 악기와 현악기들을 포함해 하나 이상의 솔로 악기로 편성된 아리아는 바흐의 칸타타에서 90여 곡에

---

57 Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 247-281.

58 당대의 트럼펫과 호른의 구조적 차이점 및 그 결과에 대한 자세한 내용은 다음의 문헌을 참조할 수 있다. Montagu, *Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik*, 54.

59 바흐의 작품들에서 사용되는 이 악기들의 기능, 구조, 형태, 음향, 실현음, 음역, 역사 등은 기젤라 치바와 요제프 치바에 의해 매우 상세히 연구되었다. Gisela Csiba/ Jozsef Csiba, *Die Blechblasinstrumente in J. S. Bachs Werken*, 35-82.

60 창세기 1장 28절의 "바다의 물고기와 하늘의 새와 땅에 움직이는 모든 생물을 다스리라"라는 신의 명과 시편 8장 6-8절 "주의 손으로 만드신 것을 다스리게 하시고 만물을 그의 발 아래 두셨으니 곧 모든 소와 양과 들짐승이며 공중의 새와 바다의 물고기와 바닷길에 다니는 것이니이다" 등이 인간에게 복종해야 하는 동물들의 운명을 말해준다.

61 사냥신호로서의 호른 소리는 먼 거리 간의 소통 수단이었는데, 이때 이것이 위험을 알려주는 경고의 신호와 위험에 닥치거나 사고를 당했을 때 도움을 요청하는 신호로서도 기능했다는 점을 상기할 필요가 있다.

이르는데, 이 가운데 두 번 이상 사용된 악기편성은 여섯 가지로 제한된다. 가로플루트 1 + 오보에 다모레 1(BWV 9의 5번, BWV 99의 5번, BWV 125의 2), 오보에 1 + 바이올린군(BWV 47의 4번, BWV 156의 4번, BWV 166의 2번, BWV 186의 5번, BWV 197의 6번), 오보에 다모레 1 + 바이올린군(BWV 60의 3번, BWV 151의 3번, BWV 248의 4번), 오보에 1 + 바이올린 1(BWV 39의 3번, BWV 84의 3번, BWV 158의 2번), 오보에 2 + 오보에 다 카치아 1(BWV 68의 4번, BWV 101의 4번, BWV 176의 5번), 오보에 2 + 오보에 다 카치아 1 + 현악기들(BWV 28의 1번, BWV 56의 1번, BWV 57의 1번, BWV 58의 1번과 5번, BWV 87의 1번, BWV 186의 10번)이 그것이다. 결국 여기에 속하는 23곡을 제외하고는 혼합적 악기편성을 취하는 모든 아리아들이 서로 다른 악기 결합 형태를 보이는 것이다.

특히 아리아에서는 가사가 내포하는 내용과 그 맥락이 복합적이고 다층적인 경우가 잦기 때문에 바흐가 이렇게 다양한 악기편성으로 대응한 것은 놀라운 일이 아니다. 어찌되었든 혼합편성에서도 개별 악기들의 상징적 의미는 효력을 잃지 않는다. 나아가 그것들이 조합되어 다층적인 가사의 내용을 반영하고 돋우며 또 다른 경험의 차원으로 이끈다. 이러한 양상을 해석해 내는 일은 앞서 확인한 악기들의 상징성을 토대로 별다른 무리 없이 가능하겠지만, 그럼에도 악기들의 조합을 통해 상징적 다층성을 꾀한 바흐의 의도를 몇 가지 예로써 추정해보면 다음과 같다.

우선 1726년 10월 27일에 삼위일체 축일 후 열 아홉 번째 일요일을 위해 작곡된 BWV 56의 첫 테너 아리아가 "나는 십자가를 쾌히 지려네. 하나님의 사랑스러운 손으로부터 오는 것이니. 괴로움이 지나고 그 십자가는 나를 찬미되는 땅으로, 하나님께로 인도하리라. 그곳에서 나는 모든 염려를 무덤 속으로 넣어버릴 테고, 그곳에서 나의 구세주는 내 눈물을 닦아주시리라"를 노래 부르고, 이때 오보에 두 대, 오보에 다 카치아 한 대, 현악기들이 투입된다면, 음향적 우위를 점하면서 선율적 전개를 주도하는 두 오보에는 이 아리아의 요지인 헌신과 순종, 고통의 극복, 믿음을 통한 성화를 그려내고 있음에 틀림없다. 아울러 지속적으로 오보에 성부들을 따르는 바이올린들은 성화의 목표이자 아리아가 줄곧 염원하는 구원과 자비의 신, 평안의 신국을 담아낸다. 반면 오보에 다 카치아와 이와 함께 움직이는 비올라는 비교적 낮고 어두운 음색으로 아리아 선율의 주요동기인 탄식동기에서도 드러나는 비탄의 순간과 더불어 내면으로부터의 고백을 상징적으로 나타낸다. 또 한 예로서 오순절 주일을 위해 1725년에 작곡되었으며 리코더 두 대, 오보에 한 대, 현악기들이 편성된 BWV 127의 세 번째 소프라노 아리아는 "흙이 이 몸을 덮을 때 영혼은 예수의 두 손 안에서 쉬고 있다네. 아,

조종(弔鐘) 소리가 이제 곧 나를 부르리라. 그러나 나는 죽음을 조금도 두려워하지 않네. 나의 예수가 다시 나를 깨울 것이기에"의 가사를 갖는다. 그리고 여기에서는 성화와 구원에 대한 확신을 상징하면서 성악 선율의 주제를 선취할 뿐 아니라 음악적 흐름의 중심에 서는 오보에와 오보에 성부를 화성적으로 뒷받침하면서 죽음에 대한 동경을 그리는 리코더들이 가사의 구조와 내용을 그대로 반영한다. 아니, 반영에서 머물지 않고 그것들을 한층 더 돋우고 생기 있게 한다. 이 아리아에서 특히 눈길을 끄는 것은 "조종"이라는 단어가 노래될 때 피치카토로 조종의 소리를 묘사하면서 처음으로 등장하는 현악기들이다. 이것들은 하지만 단순히 종소리를 묘사하는데 그치지 않는다. 세속의 삶이 끝나고 천국에서의 영생이 시작됨을 알리는 '신호'로도 이해될 수 있다.

Ⅳ. 나가는 말

바흐의 음악은 흔히 고도의 체계성과 조직성으로 특징지어진다. 악곡의 구조가, 전개와 흐름이, 작곡기법이 그러한 특질을 보인다. 바흐의 악기 선택 역시 예외가 아니다. 특히 교회음악을 위해 그가 선택한 악기들은 거의 일관된 계획과 의도를 배경으로 하며, 그 계획과 의도는 종교적 시간과 공간, 종교적 존재와 그 위상, 종교적 삶과 심상, 감정, 추구, 행위, 사건, 상황 등과 관련되면서 상징성으로 확대된다. 그리하여 각 악기와 악기족은 고유의 상징적 의미를 띠면서 종교적 가사의 핵심적 내용을 돋우고 심화시키기도, 혼합 편성을 통해 가사의 복합적 맥락을 또 다른 감각적 차원에서 명료화, 가청화하기도 한다. 그리고 이때 그 고유의 상징적 의미는 악기 및 악기족의 특징적 음향, 음색, 음질, 음역, 실현음, 형태, 구조, 재료, 연주법, 연주 자세, 본래적 기능, 역사 등에 근거해 부여된다. 결론적으로 바흐의 악기편성은 개별 악기와 악기족의 특징들로부터 이끌어낸 상징적 표현 수단을 사용한 성서해석학적 체계로 간주될 수 있다. 여기에서 특히 흥미로운 점은 유사한 형태, 구조, 음질을 갖는 현악기들이 눈에 띄는 차이점을 보이지 않으며 불가분의 신의 존재와 천계를 상징하는 반면, 매우 다채로운 모양새와 재료, 음색, 본래 기능 등을 소유하는 관악기들은 피조물과 속계의 잡다한 양태를 상징한다는 것이다.

악기를 수단으로 하는 바흐의 상징체계는 그의 패러디들을 통해서도 입증된다. 예컨대 정죄에 대한 강한 믿음에 경고하는 BWV 102의 5번 아리아가 <F단조 미사> BWV 233의 '글로리아'에서 "당신 홀로 거룩하시며, 당신 홀로 주님이시며, 당신 홀로 지존하신 분 예수 그리스도"(Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus Jesu Christe)의 새 가사와 결합될 때 가로

플루트가 바이올린으로 대체된다면, 이는 앞서 확인한 악기들의 상징적 의미와 부합하는 변화이다. 그리고 이러한 변화와 수정은 다른 패러디들에서도 어렵지 않게 발견된다.[62]

상징이라는 현상은 그 특성상 매우 적극적인 추측을 요한다. 이것이 추상성 강한 음악예술과 그 자체로 상징성 풍부한 종교에 동시적으로 관련되는 상황에서는 더욱 그러하다. 하지만 그 상황은, 특히 고유의 발전된 체계가 온전하게 확립되어 있는 바흐의 '상징음악'의 경우는 설득력을 갖춘 해석이 분명 가능하며, 그러한 해석은 작품 이해의 새로운 차원을 열어준다. 따라서 가청적이기에 보다 음악적인 바흐의 악기 상징성에 대한 후속연구들이 더 폭넓고 더 다각적인 접근 결과들을 제시해주길 바란다.

한글검색어: 바흐, 상징, 상징성, 악기, 칸타타, 수난곡, 아리아, 레치타티보

영문검색어: Bach, symbol, symbolism, instrument, cantata, aria, recitative

62 <b단조 미사>의 8번(BWV 46의 1번 패러디)과 16번(BWV 12의 2번 패러디), <A장조 미사> BWV 234의 4번(BWV 179의 5번 패러디)과 5번(BWV 79의 2번 패러디) 등.

참고문헌

나주리. “20세기 바흐수용관의 변천.” 『음악과 문화』 9 (2003), 81-106.

Schnackenburg, Rudolf. 『복음서의 예수 그리스도』 (*Jesus Christus. Im Spiegel der vier Evangelien*). 김병학 역. 경북: 분도출판사, 2009.

Wolff, Christoph. 『요한 세바스찬 바흐 1』 (*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*). 변혜련 역. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.

_____. 『요한 세바스찬 바흐 2』 (*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*). 이경분 역. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.

Altenberg, Johann Ernst. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. Halle: Joh. Christ. Hendel, 1795.

Aringer, Klaus. “Pauke.” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Sachteil Bd. 7. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1997, 1513-1532.

Bach-Dokumente Bd. I: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel, Basel, Paris, London, New York: Bärenreiter, 1963.

Bach-Dokumente Bd. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebatian Bachs 1685-1750*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1969.

Christ, Lukas. “Das evangelische Kirchenlied.” *Zwischen den Zeiten* 3 (1925), 358-386.

Csiba, Gisela / Jozsef Csiba. *Die Blechblasinstrumente in J. S. Bachs Werken*. Kassel: Meserburger, 1994.

Dürr, Alfred. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag • Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 1985[5].

Henseler, Ute. “Flöte.” in *Das Bach-Lexikon*. Herausgegeben von Michael Heinemann. Laaber: Laaber, 2000, 198-199.

Lippman, Edward A. “Symbolik.” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 12. Herausgegeben von Friedrich Blume. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1965, 1789-1803.

Lütteken, Laurenz. "Zahlensymbolik." in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Sachteil Bd. 9. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter • Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1998, 2127-2136.

Mattheson, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*(Hamburg, 1713). Laaber: Laaber Verlag, 2007[3].

Montagu, Jeremy. *Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik*. Freiburg im Breisgau: Herder, 1982.

Müller, Antje. "Viola pomposa." in *Das Bach-Lexikon*. Herausgegeben von Michael Heinemann. Laaber: Laaber, 2000, 542.

Prautzsch, Ludwig. *Bibel und Symbol in den Werken Bachs*. Libri Books on Demand, 2001.

Sachs, Curt. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*(Berlin, 1919). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1797.

Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2005[12].

Smend, Friedrich. *Bach in Köthen*. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1951.

Stephan, Rudolf(Ed). *Das Fischer Lexikon - Musik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1957.

Theill, Gustav Adolf. *Beiträge zur Symbolsprache Johann Sebastian Bachs* Bd. 2. Bonn: Max Brockhaus, 1985.

Voigt, Woldemar. *Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928.

Wolff, Christoph. "Chor und Instrumentarium." in *Die Welt der Bach-Kantaten* Bd. 1: *Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit*. Herausgegeben von Christoph Wolff. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler • Kassel: Bärenreiter, 2006, 157-167.

국문초록:

요한 세바스티안 바흐의 종교적 성악작품에 나타나는 악기의 상징성 -칸타타와 수난곡의 레치타티보와 아리아를 중심으로-

나 주 리

교회음악의 독창곡을 위해 바흐가 선택한 악기들은 거의 일관된 계획과 의도를 배경으로 한다. 그리고 그 계획과 의도는 종교적 시간과 공간, 종교적 존재와 그 위상, 종교적 삶과 심상, 감정, 추구, 행위, 사건, 상황 등과 관련되면서 상징성으로 확대된다. 그리하여 각 주요 악기와 악기족은 고유의 상징적 의미를 띠면서 가사의 핵심적 내용을 돋우고 심화시킨다. 아울러 혼합 편성을 통해 가사의 복합적 맥락을 또 다른 감각적 차원에서 명료화, 가청화한다. 이때 그 고유의 상징적 의미는 악기 및 악기족의 특징적 음향, 음색, 음질, 음역, 형태, 구조, 재료, 연주법, 연주 테크닉, 연주 자세, 실현음, 본래적 기능, 역사 등에 근거해 부여된다. 결론적으로 바흐의 악기편성은 악기와 악기족의 특징들로부터 이끌어낸 상징적 표현 수단을 사용한 성서해석학적 체계로 간주될 수 있다.

Abstract:

Symbolism of Musical Instrument Appeared in Johann Sebastian Bach's Sacred Vocal Music

Ju Lie Ra

Musical instruments Bach selected for the solo pieces of sacred vocal music are based on the consistent plan and intention. And the plan and intention are expanded to a symbolism as they are associated with religious time and space, religious existence and its status, religious life, image, emotion, pursuit, act, incident, and situation. Thus, main instruments and instrument families accentuate and deepen key contents of lyrics by taking on their own symbolic meanings. Futhermore, they clarify and auralize compositive and multi-layered context of lyrics from another sensuous perspective through mixed formation. Here, connatural symbolic meanings are granted on the basis of sound characteristic, sound production, range, construction, material, playing technique, posture, original function, and history of instruments. In conclusion, Bach's selection of musical instruments can be considered a hermeneutic system which used symbolic medium deducted from features of instruments and instrument families.

〔논문투고일: 2012. 08. 31〕
〔논문심사일: 2012. 09. 24〕
〔게재확정일: 2012. 09. 25〕