

헨체의 《메두사호(號)의 뗏목》 (*Das Floß der Medusa*)으로 살펴보는 20세기 후반의 세속 오라토리오 창작의 의미¹⁾

한상명

1. 들어가면서

20세기 작곡가 헨체(Hans Werner Henze, 1926~2012)가 1968년에 완성한 《메두사호(號)의 뗏목》은 그의 유일한 창작 오라토리오²⁾ 1816년에 실제로 일어난 프랑스의 호위함(護衛艦, frigate) 메두사(Méduse)의 난파 사건이 소재이다.³⁾ 메두사호가 난파된 후 바다를 표류하다

- 1) 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5B5A07915844).
- 2) 1976년에 초연한 《입다》(*Jephte*)도 오라토리오이지만 이 곡은 카리시미(Giacomo Carissimi, 1605-1674)의 오라토리오 《입다 이야기》(*Historia di Jephte*, 1650년경)를 현대 음악 어법으로 관현악화한 편곡이기 때문에 순수 창작이 아니다. Hans Werner Henze, *Ein Werkverzeichnis 1946-1996* (Mainz: Schott, 1996), 184 참조.
- 3) 메두사호는 1816년 6월 17일 프랑스가 영국에 대적하여 아프리카 서해안 점령의 우위를 차지하려고 세네갈로 파견한 네 척의 함대를 이끌던 선박이었다. 그러나 난바다를 만나 차츰 다른 선박들과 흩어지면서 어렵게 항해하다가 7월 2일에 결국 세네갈에는 도착하지 못한 채 서아프리카 해안의 아르갱(Arguin) 모래톱 지대에서 좌초했다. 좌초 3일 후 선박에 타고 있던 400명 가량 중 메두사호에 남겠다고 결정한 17명을 제외하고 6개의 구명정과 보트에 여유 있게 나누어 타고 메두사호를 탈출한 높은 지위의 승선 인원(약 230명)과는 달리 오직 하나의 뗏목에 의지해야 했던 나머지 약 150명은 13일 동안 표류하며 끔찍한 사투를 벌였고, 7월 17일에 그들을 우연히 구조한 범선을 가까스로 만났을 때는 15명을 제외한 모두가 표류 중에 목숨을 잃은 후였다. 더욱이 구조된 후 이틀 안에 생존자 중 다섯 명이 더 사망했다. 이것은 뗏목을 끌고 가겠다고 앞선 보트가 연결했던 밧줄을 풀어버렸던 데다 먼저 육지에 도달했지만, 자신들의 안위만을 생각하고 뗏목을 적극적으로 찾아 나서지 않았던 선장 일행의 부도덕한 행동으로 일어난 참사였다. 이 사건의 참혹함은 당시 뗏목에서 살아남은 15명에 속했던 외과 의사 사비니(Henry Savigny)와 측량기사 코레아르(Alexandre Corréard)가 『프리깃 메두사호의 난파』(*Naufrage de la frégate la Méduse*, 1817)라는 제목으로 책을 출판하면서 세상에 알려졌다. 출판 후에 사건은 사회적인 쟁점이 되었을 뿐만 아니라 나폴레옹 시대가 끝난 후 막 시작한 루이 18세(Louis XVIII,

극적으로 구조되는 순간까지 인간의 극한을 겪을 수밖에 없었던 뗏목 위 사람들의 삶과 죽음을 다루는 이 작품은 20세기 후반의 음악에 확실하게 드러나는 작곡가의 개별성을 담은 것과 동시에 전통적인 장르인 오라토리오임을 부제로 밝히고 있다. 오라토리오와의 양식적인 연관성은 합창을 중시하는 관현악 동반의 성악 음악으로 작품을 완성한 것으로도 알아볼 수 있다. 이런 점은 작품의 개별적인 창의성과 예술성에 관한 관심뿐만 아니라 작곡가가 염두에 두었을 것이 분명한 전통적인 장르 양식을 20세기 후반에 어떻게 연결하여 표출하는지에도 주의를 기울이게 한다.

또한, 전통적인 장르와의 이러한 연결성의 관점에서는 소재 선택도 눈여겨보게 한다. 음악 장르로서 오라토리오가 발생한 시기인 바로크 시대부터 극적인 이야기가 있는 성악 음악으로 구약과 신약 성경, 예수, 성인(聖人) 또는 그 외의 종교적인 내용이 중심 주제인 전통을 우선으로 이어왔다는 것을 생각할 때, 타고 있던 배의 난파로 뗏목에 목숨을 의지하는 사람들의 삶과 죽음의 이야기는 이러한 종교적인 내용의 중심에서는 벗어나는 비종교적인, 즉 세속적인 내용이기 때문이다.⁴⁾ 세속 오라토리오는 고전 시대 이전에도 존재했지만,⁵⁾ 특히 1834년에 슈만(Robert Schumann, 1810~1856)이 《낙원과 요정 페리》(*Das Paradies und die Peri*, op. 50)를 작곡하면서 “오라토리오가 종교적인 소재에 국한된다는 선입견”을 넘어 개별적인 예술작품으로 발전하는 장르 개념 확대의 역사적인 훌륭한 예가 있으므로 20세기에 전적으로 새롭게 나타난 장르 변화 발전의 산물은 아니다.⁶⁾ 그러나 전통적인 장르에 대한 비판과 재고(再考), 음악 언어와 형식의 새로운 추구가 가장

1755~1824, 재위 1814~1824)의 부르봉 왕정 재건에도 타격을 주는 듯 했으나 죽거나 살아남은 사람들에게 대한 보상도 없었고 선장도 가벼운 처벌만을 받았다. 사건의 더 구체적인 내용은 우리말로 번역된 사비니와 코레아르의 글 Henry Savigny et Alenxadre Corréard, 『메두사호의 조난』, 심홍 번역 (대전: 리에중, 2016) 참조. 무엇보다 인간성 상실을 깊이 새긴 메두사호 난파 사건은 이후 여러 번 문학과 예술의 소재가 되었는데 그중에서 화가 제리코(Théodore Géricault, 1791~1824)의 대형 그림 《메두사호의 뗏목》(*Le Radeau de la Méduse*, 1819, 그림은 본 논문 8쪽에 있다.)이 가장 잘 알려져 있고 음악에서는 본 논문의 연구 대상인 헨체의 오라토리오 외에 1839년에 파리에서 초연한 플로토(Friedrich von Flotow, 1812~1883)의 2막 오페라 《메두사호의 난파》(*Le naufrage de la Méduse*)가 있다.

4) 종교적인 오라토리오의 주제를 나열하여 언급한 것은 원성희, 『오라토리오의 역사』 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1995), 43을 참조했다. 이 문헌은 작품에 관한 개별적인 기본 정보가 적고 구체적인 논의의 폭도 좁지만, 초기부터 현대까지의 다양한 오라토리오 주제를 정돈하고 주제에 따른 작품이 얼마나 있는지를 광범위하게 조사하고 통계를 낸 정보를 제공한다.

5) 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685~1759)의 《세멜레》(*Semele*, 1743)와 《헤라클레스》(*Hercules*, 1744), 하이든(Joseph Haydn, 1732~1809)의 《사계》(*Die Jahreszeiten*, 1801)가 세속적인 소재로 작곡한 오라토리오라는 것은 잘 알려져 있다.

6) Erich Reimer, “Oratorium,” in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner IV (1972), 8. 《낙원과 요정 페리》는 아일랜드의 시인 무어(Thomas Moore, 1779~1852)의 페르시아 설화시집 『탈라 루

눈에 뜨인 시기였던 20세기에 오라토리오를 새 시대에 맞게 재해석하려는 의도를 가진 작곡가들이 오라토리오를 세속적인 내용으로 창작하는 것에 많은 관심이 있었던 것은 확실하다. 그것은 당연히 소재의 다양성과 선택의 자유로움이 무한한 세속적인 내용이 표현의 영역을 넓힐 수 있기 때문일 것이다. 여기에 선택한 소재를 오라토리오 양식으로 다루는 방법이나 장르 응용에 부여하는 의미의 독자성을 바탕으로 작곡가들의 개별적인 작품 특성이 뚜렷해지면서 20세기의 세속 오라토리오 창작이 이어졌고, 헨체의 《메두사호(號)의 뗏목》도 바로 그 가운데 있다.

본 연구는 헨체의 세속 오라토리오 개별 작품에 관한 관심에서 출발하여 작품의 특징을 구체적으로 살펴보면서 20세기 후반의 작곡가가 생각하는 전통적인 오라토리오 양식 활용의 의미를 찾아보려는 목적으로 진행됐다. 연구의 범위를 작품의 개별성에 한정된 이유는 20세기에 들어오면서 오라토리오가 “장르의 윤곽을 잃어버렸다”라고 할 만큼 극적인 소재 선택의 이유, 작품의 부분 및 노래 구성 방법, 성악 성부와 합창, 오케스트라 편성 규모의 특징에, 오라토리오라는 장르명을 작곡가 스스로 사용하는데 의미를 주는지까지 모두 작품 개개의 본질을 결정하는 중요한 요소가 되었고 그 결과 매우 다양한 모습을 보이기 때문이다.⁷⁾ 따라서 본 연구에서 작품들 사이의 공통점을 끌어내 20세기 세속 오라토리오 장르 성격의 보편성을 끌어내려는 시도는 하지 않는다. 한 작품의 예술적인 깊이가 장르사적인 발전에 이바지하는 정도는 부분적인 것에 그칠 수 있겠지만 헨체의 《메두사호(號)의 뗏목》에 집중한 연구는 개별적인 작품으로서뿐만 아니라 20세기 후반에 전통적인 장르를 활용한 창작의 의미를 논하는 데에도 충분한 가치가 있다고 믿으며, 동시에 다수의 종교적인 오라토리오 연구와 비교하면 국내에서는 찾아볼 수 없는 20세기 후반의 세속 오라토리오 연구에 관한 관심을 높이는 데에도 도움이 될 것이라고 본다.⁸⁾

크』(*Lalla Rookh*, 1817)에 속한 이야기이다. 세상에서 가장 진귀한 것을 가져감으로써 추방당한 낙원으로 돌아가려는 페리가 영웅으로 죽어간 젊은이의 마지막 피 한 방울, 병으로 죽어가는 연인과 함께하기 위해 자신을 희생한 여인의 마지막 한숨을 차례로 가져갔을 때는 받아들여지지 않았으나 죄로 덮인 한 인간이 천진하게 놀며 기도하는 아이를 보면서 자신의 죄를 뉘우치며 흘리는 눈물을 가져가니 마침내 낙원으로 돌아갈 수 있었다는 내용으로 당시 세속 오라토리오면서 소재가 문학에서 나왔다는 점도 특별했다. 슈만은 오라토리오 양식이지만 서사성을 많이 배제하고 서정성을 강하게 한 《낙원과 요정 페리》가 “기도실에서 부르는 것이 아니라 밝은 사람들을 위한 오라토리오”라고 말했으나 실제 작품에는 ‘랄라 루크에서의 시(詩, Dichtung)’라고 부제를 붙였다. Karl Laux, *Robert Schumann* (Leipzig: Reclam, 1972), 138.

7) Martin Geck 외, “Oratorium,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1997), 7:775.

8) 국내 연구(국립중앙도서관 2019년 4월의 소장 자료 기준)는 대부분 종교적인 오라토리오가 대상으로 그중에서도 매우 잘 알려진 작품, 예를 들어 헨델의 《메시아》(*Messiah*, 1741), 하이든의 《천지창조》(*Die Schöpfung*, 1798), 멘델스존(Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809~1847)의 《엘리아》(*Elias*, 1845~46)에 다

2. 헨체의 《메두사호(號)의 뗏목》

《메두사호(號)의 뗏목》은 북독일방송국(Norddeutscher Rundfunk, NDR)의 위촉을 받아 독일의 작가 슈나벨(Ernst Schnabel, 1913~1986)이 쓴 대본을 바탕으로 창작된 것이다.⁹⁾ 북독일 방송국이 “가사가 있는 진지한 음악 작품”을 원한다고 하자 슈나벨은 헨체에게 메두사호의 난파 사건을 소재로 제안했고,¹⁰⁾ 헨체는 그것을 받아들여 작품을 오라토리오로 구상하고 1967년과 1968년 사이에 작곡했다. 악곡은 전통 오라토리오 양식과 유사하게 두 부분 17곡으로 구성하고 3명의 중심적인 등장인물(소프라노, 바리톤, 말하는 역)에 9명의 소년을 포함한 혼성합창단과 관현악을 편성했다.

슈나벨이 대본을 완성하고 헨체가 작곡을 시작했던 1967년 10월 초에 쿠바의 정치가이자 혁명가였던 체 게바라(Ernesto “Che” Guevara, 1928~1967)의 처형 소식을 듣게 된 두 사람은 생존을 위한 투쟁을 다루는 작품의 내용이 체 게바라의 행적에 잘 맞는다는 생각으로 체 게바라에게 작품을 헌정했다.¹¹⁾ 헨체는 ‘세속적이고 참여적인 오라토리오’(Oratorio volgare e militare)라는

소 과도하게 집중하고 있지만(세 작품을 대상으로 하는 것만 40여 편이다), 종교적인 오라토리오 자체가 자주 연구의 대상이 되었다는 것을 알아볼 수 있고 20세기의 종교적인 오라토리오 작품인 마르탱(Frank Martin, 1890~1974)의 《평화의 땅에서》(*In terra pax*, 1945)에 관한 논문(양승미, “Frank Martin의 삶과 그의 오라토리오 ‘In Terra pax’ 연구,” 서울대학교 석사학위논문, 2006) 한 편과 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933~)의 《진노의 날》(*Dies Irae*, 1967) 주제의 논문(주성, “Penderecki 오라토리오 *Dies Irae*의 분석 연구,” 연세대학교 석사학위논문, 1994) 한 편도 있다. 반면에 세속 오라토리오는 20세기 이전에는 하이든의 《사계》(*Die Jahreszeiten*, 1789)를 대상으로 한 편(박충권, “하이든의 오라토리오 『사계』에서 가사그리기를 중심으로 한 감상 지도 방안 연구,” 한국교원대학교 석사학위논문, 2011)과 슈만의 《낙원과 요정 페리》를 주제로 한 편(문주희, “R. Schumann의 오라토리오 「Das Paradies und die Peri」 Op.50에 대한 연구,” 이화여자대학교 석사학위논문, 2003)이 있는 정도이다. 그리고 20세기에서는 후반의 작품을 대상으로 한 연구는 없고, 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1922~1971)가 1927년에 발표한 ‘오페라-오라토리오’ 《오이디푸스 왕》(*Oedipus rex*)를 연구한 두 편의 논문(최은순, “I. Stravinsky의 ‘Oedipus Rex’에 관한 분석적 고찰,” 이화여자대학교 석사학위논문, 1987과 홍영순, “Igor Stravinsky의 Opera-Oratorio ‘Oedipus Rex’에 관한 소고: 그의 신고전주의를 조망하며,” 서울대학교 석사학위논문, 1984)을 찾아볼 수 있다.

9) 작가 슈나벨은 라디오 피쳐(Radio Feature, 라디오 다큐멘터리의 일종)의 선구자이기도 하다. 독일 함부르크 북서독 방송국(Nordwestdeutscher Rundfunk, NWDR)에서 1946년부터 1949년까지 극작가로, 1951년부터 1955년까지는 국장으로 활동했다. 이후 북서독 방송국이 북독일(NDR)과 서독일 방송국(WDR)으로 분리되면서 함부르크에 남은 북독일 방송국이 슈나벨에게 작품을 위촉했고, 이것이 헨체와의 공동작업으로 이어졌다.

10) Ernst Schnabel, *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung*. Postscriptum (München: Piper Verlag, 1969), 49.

11) Schnabel, 위의 글, 53 참조.

부제를 붙인 이 작품을 1968년 12월 9일 함부르크에서 자신의 지휘로 초연할 예정이었지만, 연주 직전에 연주회장에서 일어난 소동으로 무산되어 뒤늦은 1971년 1월 29일 오스트리아 빈에서 연주회 방식으로 초연했고, 작품에 합창단의 움직임이 필수 요소로 포함된 시각적인 곡이기도 하므로 이듬해 4월 15일 독일 뉘른베르크에서 무대 연출을 포함한 첫 연주가 있었다.¹²⁾

《메두사호(號)의 뗏목》을 이해하고 세속 오라토리오로서 창작의 의미를 논의하기 위해 우선 오라토리오 장르 선택과도 연결되는 소재 선택의 의미를 알아보고, 그 안에서 작곡가의 개별성을 찾아볼 수 있는 악곡의 구성 및 등장인물의 역할, 무대 설정과 합창단의 극적인 행위, 오케스트라의 역할을 논의의 중심에 놓았다.

12) 연주와 라디오 방송이 동시에 실행될 예정이었던 초연 일에는 총연습의 녹음분만 방송되었다. 초연 날에 일어난 소동은 초연이 있기 한 주일 전인 12월 2일자로 발행된 함부르크의 시사 잡지 『슈피겔』(Der Spiegel)의 헨체 관련 기사가 도화선이 되어 독일 사회주의 학생 연합(Sozialistischer Deutschen Studentenbund, SDS) 소속의 학생들이 《메두사호(號)의 뗏목》 초연을 행동으로 저지하면서 일어난 연주회장의 대혼란 사건을 말한다. 당시 헨체는 68운동 학생들과 교류하고 독재와 억압에 대항하며 자유와 혁명을 지지하는 사회 참여에 적극적으로 나서고 있었는데, 『슈피겔』은 헨체가 사실은 작곡으로 높은 수입을 챙기는 자본주의 작곡가이고 그런 그가 쓴, [헨체가 진보적인 작곡가에 속하지 않는다는 의미로] 혁명적이지 않을 뿐만 아니라 부르주아가 누리는 음악인 《메두사호(號)의 뗏목》에서 그가 주장하는 혁명은 그저 한 혁명가에 대한 헌정에서만 보인다고 비판한 것이었다. “Kindliches Entzücken,” in Der Spiegel 49 (1968), 182 참조. 이 [작곡가를 향한 것일 뿐 작품에 대해 심도 있게 비판한 것도 아닌] 기사를 계기로 학생들은 초연 일에 헨체와 청중들에게 부르주아 청중이 누리는 관습이 된 연주회 문화를 버리고 자본에 좌우되지 않는 음악 행사를 발전시키자는 내용의 전단을 만들어 배포하고 연주회가 시작되기 전에 체 게바라의 초상화를 무대로 가져다 놓고, 그것을 주춧돌이 치워버리자 붉은 깃발을 추가로 무대에 세우는 등의 과격한 행동을 취하면서 자신들을 저지하려는 사람들과 충돌했다. 헨체는 연주를 그냥 시작함으로써 모두를 진정시키려고 시도했지만, 합창을 맡았던 베를린 방송 실내 합창단(RIAS Kammerchor Berlin)이 [동베를린 붉은 깃발에 대한 서베를린 시민의 거부감으로] 무대 위에 놓인 “붉은 깃발 아래에서는 절대 노래할 수 없다”라며 무대에서 나갔고, 연주회장은 연주회장대로 사그라지지 않는 소동에 결국 경찰이 연주회장으로 출동까지 하면서 초연은 완전히 무산됐다. Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995* (Frankfurt am Main: S. Fischer 1996), 323. 이 일은 헨체에게 자신의 작품 초연이 예정대로 되지 못한 것 이상의 부정적인 결과를 가져왔다. 원했던 원하지 않았던 과격한 소동의 원인이 되었고, 1960년대 중반 이후 정치와 사회적인 문제에 관심을 높였던 헨체가 “사람 위에 군림하려는 체제를 없애고 인간성이 바탕인 예술작품을 만들자”라는 취지로 주장해 온 “세계혁명”도 [위험한 공산주의자로 여겨져] 더욱 제대로 이해받지 못하게 되면서 이후 1970년대 중반이 될 때까지 헨체의 새로운 작품이 독일에서 초연되는 일은 없었다. Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, erweiterte Neuauflage (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984), 136.

2.1 소재 선택의 의미

메두사호 사건은 난파한 메두사호의 파편으로 급조한 뗏목에 오른 사람들 대부분이 낮은 지위 또는 사회적으로 아주 낮은 신분이기 때문에 선택의 여지 없이 명령과 강제로 오를 수밖에 없었고,¹³⁾ 설혹 이후에 표류하게 되었다고 해도 가능했을 것이 분명한 수색 등의 도움도 제때 받지 못한 채 상부(上府)의 무관심으로 그대로 죽음에 내몰렸다는 점에서 신분 차별과 그들의 생명에 대한 경시가 만연했음을 드러내 충격을 주었다. 또한, 150여 명을 위해 넉넉한 크기도 아닌 뗏목에 생명을 의지한 채 물도 식량도 부족했던 표류자들이 겪어야 했던 죽음의 목격과 그에 대한 극한의 공포, 살고자 하는 의지와 희망만큼 컸던 망망대해에서의 절망감, 결국 살기 위해 인간으로서서는 마주하기 힘든 온갖 행위를 하고도 살아남지 못한 이야기를 전해 들으며 그들과 같이 상실에 빠지게 했다.¹⁴⁾

헨체는 19세기에 일어난 인간성을 둘러싼 충격과 상실의 이 사건을 작품의 소재로 하지는 슈나벨의 제안을 적극적으로 받아들였다. 무엇보다 죽음으로 내몰린 소외된 사람들이 주체이고, 비록 구출된다는 희망보다 죽음을 맞을 것이라는 공포가 더 엄습하는 상황이지만 삶을 향한 순수하고 강한 의지를 보이는 이 이야기로 “포기, 절망, 실패에 맹렬하게 저항하며 투쟁”하는 인간상을 예술 작품으로 그려낼 수 있다는 점이 당시 헨체의 새로운 예술 철학과 잘 맞았다.¹⁵⁾ 앞서 언급한 것처럼¹⁶⁾ 1960년대 중반부터 정치적, 사회적 문제에 관해 관심을 집중했던 헨체가 당시 격렬했던 반전 운동에도 능동적으로 참여하면서 정치적, 경제적, 사회적으로 억압받는 약자들의 편에서 목소리를 내는 예술가이기를 원했기 때문이다.¹⁷⁾ 메두사호 난파 사건을 소재로 선택함으로써 《메두사호(號)

13) 물론 보트에 탈 수 있었으나 함께한 부하 또는 인부들에 대한 책임감으로 뗏목에 오른 사람들도 있었다. 글을 남긴 코레아르도 그런 이유로 뗏목에 탔다. Henry Savigny et Alenxadre Corréard, 『메두사호의 조난』, 85 참조.

14) 사비니와 코레아르는 각종 폭력은 말할 것도 없고 살아남을 가능성이 있는 사람들을 위해 그렇지 못한 사람들을 수장(水葬)한 일뿐만 아니라 심지어 굶주림으로 인육(人肉)을 먹어야 했었다는 것도 거짓 없이 전한다. Henry Savigny et Alenxadre Corréard, 위의 글, 111~113 참조. 이 카니발리즘(cannibalism)이 메두사호 난파 사건을 더욱 큰 충격과 절망의 눈으로 보게 했고 반드시 따라다니는 수식어가 되었다. 헨체의 작품에서 직접적인 언급으로 드러나지는 않는다.

15) Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, 285.

16) 각주 12 내용 참조.

17) 헨체는 20세였던 1946년부터 작곡가로 활동했으므로 약 20년의 작품활동 후의 변화이다. 정치적, 사회적 문제에 관한 헨체의 생각은 1967년 미국 방문 때 흑인 억압과 슬럼가의 빈곤 상황을 직접 본 개인적인 체험을 포함하여 세계에서의 인종과 소수자 차별, 제3세계 국가에의 경제적 착취, 자본과 부(富)의 편중 등 당시 학생과 다양한 지식인이 참여했던 주요 정치적, 사회적 문제에 대한 의식과 함께한다. 또한, 독재에 대항하는 독립

의 뗏목》은 헨체의 이런 비람을 작품으로 실천하는 첫걸음이 되었다.

나아가 작품은 뗏목 위 사람들의 죽음에 맞서는 삶의 투쟁을 담은 이야기로 그들의 희망과 절망의 고통스러운 교차를 공감하려는 것만이 아니라 과거 역사에서 그들을 죽음으로 내몬 비인간적이고 비도덕적인 행위, 하지만 현대 사회에서도 사라지지 않은 그런 행위를 고발하고 경고하는 것이기도 하다. 헨체가 “이 [표류자들의] 저항은 작품의 윤리적인 척도이자 내용이며 전달하려는 메시지이다.”라고 한 것으로 이런 의도는 분명하게 나타난다.¹⁸⁾ 그리고 이것은 작품의 틀로 오라토리오를 선택한 이유와도 연결된다. 오라토리오가 주로 종교적인 주제를 중심으로 굵은 역사를 이어오면서 기독교 신앙의 경건함과 더불어 높은 도덕성을 노래하는 장르이므로,¹⁹⁾ 전통을 이끈 종교 오라토리오의 이런 장르 미학이 이어지는 《메두사호(號)의 뗏목》도 세속적인 ‘오라토리오’로 작곡함으로써 인간에 대한 존중과 도덕성을 강조하려는 작품 의도를 더욱 확실하게 인식할 수 있도록 한 것이다.

2.2 악곡의 구성 및 중심 등장인물의 역할

슈나벨은 1818년 라이프치히에서 독일어로 번역된 『프리깃 메두사호의 난파』(*Schiffbruch der Fregatte Medusa*)를 바탕으로 2년의 작업 끝에 대본을 완성했다.²⁰⁾ 메두사호가 출항하여 좌초하고 구명정과 보트를 타지 못하는 사람들이 뗏목을 만들고 표류하다 구조되는 순간까지 이야기의 기본 흐름은 그대로 가져왔지만, 극적인 내용 전개는 삶과 죽음의 갈림길에 선 표류자들의 희망과 절망을 노래하는 것에 더 맞추었다. 각 부분의 구성은 아래의 표 1과 같다.

투쟁 등 자유의 추구와 사회주의의 평등사상을 지지해서 두 차례(1969~1970) 쿠바를 방문하기도 했다. 사회 참여적인 예술가로서의 의지는 이후 생을 마감할 때까지 이어졌지만, 삶이나 작품 실재에서 가장 강하게 능동적이고 실천적으로 드러낸 것은 1960년대 중반부터 약 10년간이다. 이 시기에 남긴 다수의 글에서 그의 생각을 구체적으로 읽을 수 있다. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, 126~269 참조.

18) Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, 285.

19) Reimer, “Oratorium,” in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 8과 원성희, 『오라토리오의 역사』, 43 참조.

20) Schnabel, *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum*, 50 참조.

(표1) 《메두사호(號)의 뗏목》 악곡 구성

| 부분 | 세부 번호 구성 및 소재목 |
|---|--|
| I 침몰로 가는 승선 (<i>Die Einschiffung zum Untergang</i>) | 1. 카론의 프롤로그(<i>Prolog des Charon</i>) |
| | 2. 모토(<i>Motto</i>) |
| | 3. 명령과 총원명부(名簿)(<i>Order und Musterrolle</i>) |
| | 4. 도항(渡航) 일지(<i>Journal der Überfahrt</i>) |
| | 5. 응답(<i>Eine Antwort</i>) |
| | 6. 구조 시도(<i>Versuche zur Rettung</i>) |
| | 7. 하선(下船)(<i>Die Ausschiffung</i>) |
| | 8. 배신의 발라드(<i>Ballade vom Verrat</i>) |
| | 9. 새로운 목소리의 노래(<i>Gesang mit neuen Stimmen</i>) |
| | 10. 두 번째 날의 방향(<i>Anweisungen für den zweiten Tag</i>) |
| II 9일째 밤과 아침 (<i>Die neunte Nacht und der Morgen</i>) | 11. 상황 파악(<i>Feststellung der Lage</i>) |
| | 12. 모토(<i>Motto</i>) |
| | 13. 달 아래에서의 호소(<i>Appell unter dem Monde</i>) |
| | 14. 죽음에의 추정(<i>Die Rechnung zum Tode</i>) |
| | 15. 뗏목 위의 발라드(<i>Die Ballade vom Mann auf dem Floß</i>) |
| | 16. 살아남은 자들의 푸가와 구조 예고 (<i>Fuge der Überlebenden und Ankündigung der Rettung</i>) |
| | 17. 피날레와 찬가(<i>Finale [und Hymnus]</i>) ²¹⁾ |

줄거리는 부분 I에서 출항한(3번) 메두사호가 좌초하고(4번) 구명정과 보트, 뗏목을 만들어 출발했으나(7번) 구명정과 보트들이 빗줄을 끊어버려(8번)²²⁾ 뗏목이 표류하면서 사망자가 생겨나기 시작하고(9번) 혼란을 겪으며 다음 날이 될 때까지의 상황으로(10번) 구성했고, 부분 II로 이어서는 뗏목 위 표류자 중에 상당수가 사망한 상태인 7일이 지난 시간 설정으로 더욱 살아있는 자가 적어지는 죽음의 공포와 힘겹게 사투하다가(13번~16번) 결국 적은 생존자만이 구조되는 순간까지를(17번) 노래한다.

악곡의 음악 번호 전체의 극작법은 세 명의 중심 등장인물이 이야기를 이끌어 가며 완성한다. 세 인물은 말하는 역의 ‘카론’(Charon)과 흑인 표류자 ‘장 샤를’(Jean-Charles, 바리톤), 여성으로 표현한 ‘죽음’인 ‘라 모르’(La Mort, 소프라노)이다.²³⁾ 그리스 신화에 나오는 저승의 강 뱃사공의

21) 1990년에 17번 〈피날레〉의 마지막 16마디만 ‘찬가(Hymnus)’라고 이름 붙여 개작하면서 17번의 소재목을 〈피날레와 찬가〉로 변경하였다.

22) 뗏목을 끌던 구명정과 보트가 빗줄을 ‘풀었다’라는 사비니와 코레아르의 증언을 악곡에서는 ‘누군가의 손에 마치 사형집행관처럼 번쩍이는 도끼를 봤다! 빗줄이 잘렸다!’라고 상황을 극적으로 고조하여 노래한다. Schnabel, *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum*, 21.

23) ‘죽음’은 우리말의 일반명사이기도 해서 등장인물을 칭할 때 따옴표를 계속 쓰지 않으면 혼동할 수도 있으므

이름을 딴 카론은 산 자와 죽은 자의 세상을 연결하는 신화 속의 역할처럼 뗏목 위 표류자들의 삶과 죽음의 상황을 청중에게 전달해 주는 역할, 즉 설명자이다. 동시에 악곡 흐름의 해설자이기도 하다. 원칙적으로는 노래하지 않는 역할이므로 예를 들어 악곡을 시작하는 1번 〈카론의 프롤로그〉와 같이 관현악 동반 없이 완전한 대사로 하거나, 부분 II를 여는 11번 〈상황 파악〉에서처럼 순수 대사 외에 낭송조인 말하는 선율(Sprechstimme)도 자주 사용한다(예 1 참조).²⁴⁾²⁵⁾

(예1) 《메두사호(號)의 뗏목》 총보 p.90, 부분 II/11번 〈상황 파악〉 카론 성부 발췌²⁶⁾



카론은 초기 전통 오라토리오에서의 해설자(Testo) 역할과 유사한데, 이것은 전통 장르와의 양식적인 연관성을 보이는 또 하나의 특징이다.²⁷⁾ 서사적이고 객관적인 역할이지만, 헨체의 작품에서는 한편으로는 극과 청중 사이에, 다른 한편으로는 표류자들의 삶과 죽음 사이에서 모든 것을 보는 관찰자이므로 표류자들이 처한 상황에 대한 연민과 분노의 감정을 실어서 전달하기도 한다.

두 번째 인물인 바리톤의 장 샤를은 표류자 편에서 목소리를 내는 역할이다. 장 샤를은 사비니와 코레아르의 『프리깃 메두사호의 난파』에 기록된 생존자 15명 중 유일한 흑인으로 구조된 후 바로 사망하는 5명에 속한다.²⁸⁾ 슈나벨이 그 기록과 함께 아래에 보이는 제리코의 《메두사호의

로 글 안에 따옴표가 지나치게 많은 것을 피하고자 등장인물 ‘죽음’을 가리킬 때는 악곡에서 쓰는 원어 ‘라 모르’로 말하기로 한다.

24) 1번은 카론이 청중에게 아프리카로 가려다 실패한 메두사호의 ‘운명’, 즉 사비니와 코레아르의 증언, 제리코의 그림을 통해 알고 있는 바로 그 메두사호에 관해 듣게 될 것이라고 말하며, 이 이야기를 함께 이끌어갈 장 샤를과 라 모르를 소개하는 내용이다. 11번에서는 표류자들이 망망대해에서 희망 없이 9일째 밤을 맞이했고, 그동안 탈진, 폭력, 약탈, 자살로 다수가 사망하여 이제 뗏목에는 적은 수만 남아 그들도 죽음을 목전에 둔 극한 상황에 있음을 전한다.

25) 노래와 말하기의 중간인 낭송조는 쇤베르크가 사용한 방법의 응용이다. 카론의 성부에 음높이가 있는 것(a)은 극히 일부뿐이고 거의 리듬 고정 방식(b)을 활용한다. 쇤베르크의 ‘말하는 선율’에 관해서는 오희숙, 『쇤베르크 《달에 홀린 피에로》』 (서울: 심설당, 2008), 45~46 참조.

26) 목관과 전자악기군, 모음으로만 노래하는 합창단이 함께한다. 발췌한 부분의 가사는 ‘아직은 용기와 용기없음이 동시에 있어 눈앞의 죽음을 늦추고 있다’이다.

27) 헨체는 카론을 설정하는 데 콕토(Jean Cocteau, 1889~1963)가 스트라빈스키의 오페라-오라토리오 《오이디푸스 왕》에 말하는 역할을 넣은 아이디어에 영향을 받았다고도 말한다. Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten, Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, 285 참조.

뗏목》(그림 1)에서 검은 원으로 표시한, 수평선을 향해 찢어진 붉은 천을 흔들면서 구조를 애타게 기다리며 생존을 위해 싸우는 흑인의 모습에서 영감을 얻어 작품의 인물로 설정했다.²⁹⁾

(그림1) 제리코의 《메두사호의 뗏목》³⁰⁾



장 샤를은 예를 들어 부분 I의 6번 〈구조 시도〉에서 카론이 메두사호가 난파된 3일 후에 배를 살려보려고 노력했으나 폭풍과 모래언덕 때문에 실패하고 결국 '총독의 지인들과 친척들은 보트에 탔지만... 다른 사람들은 아니었다. 그리고 그 다른 사람의 수가 너무나 많았다'라고 설명했을 때, '그 수가 너무나 많았다'라는 말을 깊게 가라앉은 심정으로 이어받아 구명정과 보트에는 타지 못하게 될 사람들의 목소리로 계속 노래하면서 그들의 마음과 생각을 보인다.³¹⁾ 그래서 장 샤를의 역

28) Henry Savigny et Alexandre Corréard, 『메두사호의 조난』, 142 참조.

29) Schnabel, Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum, 52 참조. 제리코가 생존자 15명을 정확하게 그린 것이 아닐 뿐만 아니라 그림에 흑인도 세 명이어서 가장 높은 위치에 보이는 흑인이 장 샤를인지 그림에서는 분명하게 하지 않는다. Kay-Uwe Kirchert, "Das Floß der Medusa. Reale und bildnerische Hintergründe in Hans Werner Henzes Oratorium," Archiv für Musikwissenschaft 57/3 (2000), 272 참조.

30) 캔버스에 유화, 크기 716cm x 491cm, 프랑스 파리 루브르 박물관 소장.

31) 그는 부하나 선원을 책임져야 할 장교들이나 위로를 주어야 할 성직자도 소임을 하지 않고 높은 지위의 사

할은 특히 지치고 두려운 상황에서 표류자들의 감정을 깊게 그려낸 부분 II의 13번 〈달 아래에서의 호소〉에서부터 극적으로 구조되는 마지막까지 두드러진다. 동시에 장 샤를은 앞서 언급한, 헨체가 이 작품에 표현하고자 했던 “포기, 절망, 실패에 맹렬하게 저항하며 투쟁”하는 인간상을 보여 주는 상징적인 인물이기도 하다. 그는 결국에는 세상과 단절되어 아무도 모르게 모두 죽을 것이라는 공포와 단말마(斷末魔)의 몸부림에서도 라 모르가 끊임없이 유혹하는 죽음으로의 길과 싸운다.

《메두사호의 뗏목》 이야기의 큰 줄기는 인과관계가 있는, 즉 배가 난파한 후 부족한 환경에서 뗏목에 타고 표류해야 했으며 그 결과 다수가 죽임을 당하는 논리적인 흐름이지만, 이야기 진행 과정에서는 죽음이 암시로, 실제로, 환상으로 끊임없이 나타나는 초현실적인 분위기와 함께한다. 그래서 나타나는 인물이 바로 세 번째, 라 모르이다. 소프라노인 라 모르는 부분 I의 4번 〈도항 일지〉에 메두사호가 좌초하기 전 죽음을 암시하는 듯이 장 샤를의 노래를 메아리처럼 모방하면서 처음 등장한다. 이어서 배가 좌초한 후인 5번 〈응답〉에서 단독으로 ‘오라, 너희 너무나 많은 이들. 오라, 배가 가는 곳으로. 오라, 다른 끝으로 사라지는 별이 있는 곳으로. [...]’라고 노래하며 확실하게 존재를 드러낸다. 이후 8번 〈배신의 발라드〉에서 보트가 뗏목을 연결한 밧줄을 끊어버리는 극적인 위기가 오고 뗏목이 표류하며 실제 사망자가 생기기 시작하는 9번 〈새로운 목소리의 노래〉에서 죽은 자들을 자신의 세계로 데려간다. 그리고 표류자들이 죽음과 싸우는 감정적인 고조를 이루는 부분 II의 13번부터는 계속해서 그들 주위에 환상처럼 맴돌면서 모든 것을 포기해버림으로써 편안할 죽음에의 유혹을 하며 장 샤를과 내내 마주한다.

이렇게 세 역할의 중심인물이 서로 엮이며 이끌어 가는 악곡을 따라가는 청중은 여기에 서로 다른 세계, 즉 살아있거나 죽어가는 자들과 죽은 자들의 세계가 입체적으로 공존하는 것을 느낀다. 그러나 전통적으로 오라토리오는 오페라와 달리 무대장치를 사용하지 않는 연주회 방식의 장르이므로 이런 공간성은 노래로만 전달되는 가상의 것이다. 헨체는 《메두사호(號)의 뗏목》에서 이런 가상의 공간성을 보다 구체적으로 표현할 방법을 찾는데, 그것은 바로 오라토리오에 장면(場面)을 포함하는 것이다.³²⁾ 그래서 그는 무대 설정과 표류자들의 역할을 하는 합창단의 극적인 행위를 작품의 필수 요소로 사용한다.

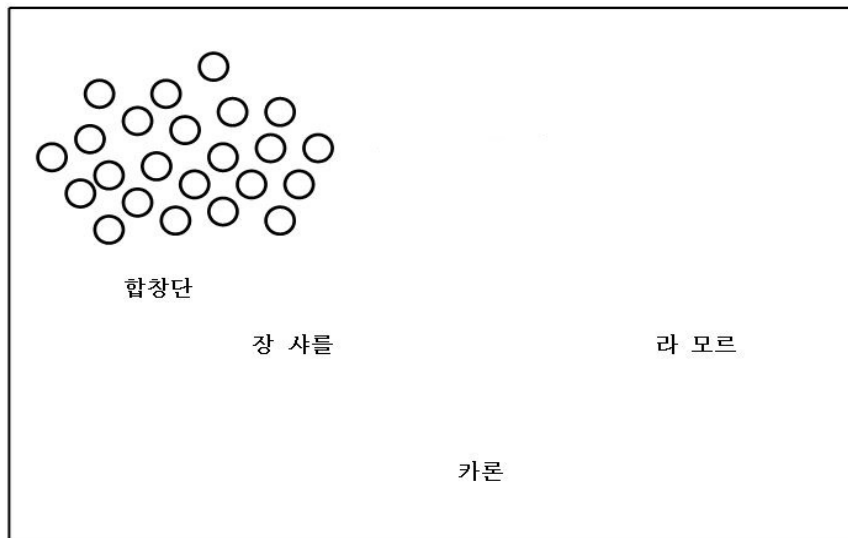
람들만 구명정과 보트에 타는 것을 지켜보고만 있다고 노래한다.

32) 20세기에 들어와서 무대 요소가 포함된 오라토리오 양식은 이미 나타났기 때문에 헨체가 처음 시도한 것은 아니다. 20세기 전반에도 앞서 언급한 스트라빈스키의 《오이디푸스 왕》, 오네게르(Arthur Honegger, 1892~1955)의 《화형대의 잔다르크》(*Jeanne d'Arc au bûcher*, 1935)를 비롯한 오라토리오 작품들, 트리스탄과 이졸데의 이야기를 다룬 마르탱의 《미약(癡藥)의 술》(*Le vin herbé*, 1941) 등 오페라-오라토리오 또는 오라토리오를 무대 연출과 함께 고안한 작품들이 있다.

2.3 무대 설정과 합창단의 극적인 행위

헨체는 우선 세 인물을 무대에 분산해서 각각의 영역을 청중이 시각적으로 인식할 수 있게 나누어 놓았다.³³⁾ 무대의 왼쪽은 ‘살아있는 자들의 장소’로 장 샤를이 자리하고 무대의 오른쪽으로는 ‘죽은 자들의 장소’로 라 모르가 서 있으며 카론의 위치는 그들 사이, 즉 무대 중앙 앞쪽이다. 그리고 《메두사호의 뗏목》에 편성된 9명의 소년을 포함한 혼성합창단은 악곡의 시작에 모두 무대의 왼쪽, 즉 살아있는 자들의 장소에서 장 샤를의 뒤로 위치한다. 표류자들의 역할을 하는 이들 합창단이 메두사호의 출항에서부터 시작하는 악곡의 처음엔 모두 살아있는 자에 속하기 때문이다. 헨체의 무대 설정 지시를 그림으로 옮겨보면 다음의 그림 2와 같다.

(그림2) 《메두사호(號)의 뗏목》 무대 설정³⁴⁾



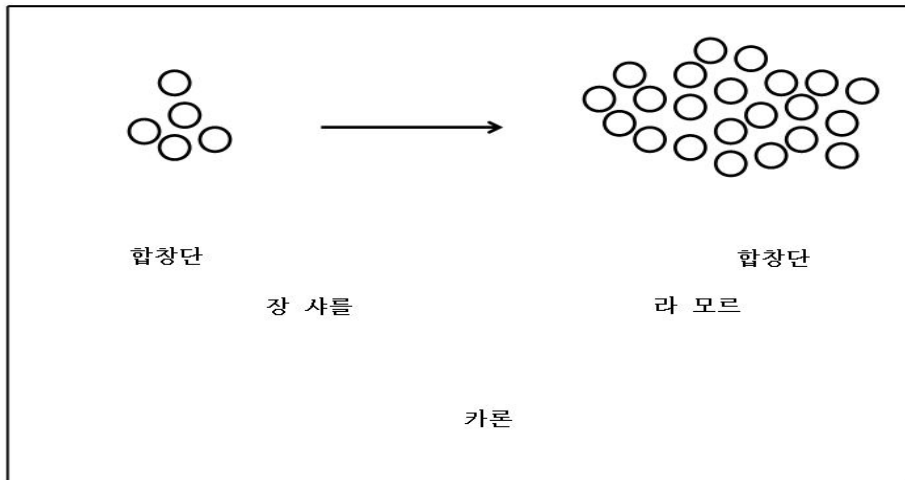
이렇게 설정된 무대에서 합창단의 극적인 행위란 악곡의 진행 중에 표류자들이 실제 죽음 발생을 노래할 때마다 무대의 왼쪽에서 오른쪽으로, 즉 살아있는 자들의 세계에서 죽은 자들의 세계로 옮겨가는 것을 말한다. 청중은 왼쪽의 합창단 무리가 점점 줄어들고 오른쪽으로는 많아지는 것을 보면서 뗏목 위의 생존자 숫자가 줄어들고 사망자가 늘어나고 있다는 것을 눈으로도 보게 된다.

33) Hans Werner Henze, *Das Floß der Medusa*. Oratorio volgare e militare in due parti. ED 6326 (Mainz: Schott, 1968), 13.

34) 합창단을 가리키는 작은 원은 정확한 사람 수가 아니라 많은 수의 의미로 그려 넣었다.

이런 행위의 의미는 그들의 죽음을 단순히 시각화하려는 것이기보다는 “뗏목 위 대량의 죽음을 개별적인 것으로 인지”할 수 있도록 그 죽음 하나하나를 지켜보면서 그 개개의 생명에 대한 존중을 강조하기 위한 것이다.³⁵⁾ 헨체의 이런 의도는 표류자들의 죽음이 시작되는 9번 〈새로운 목소리의 노래〉에서부터 분명하게 나타난다. 두 명의 아이가 제일 먼저 사망하고 이어서 4명의 남자, 20명의 무리가 사망하는 과정을 점차로 진행하여 눈앞에 새긴다.³⁶⁾ 또한, 장 샤를을 포함하여 28명만 남은 상태에서 시작하는 부분 II에서 그중 죽음에 다가가고 있던 13명이 15번 〈뗏목 위의 발라드〉에서 서서히 6명, 6명, 1명의 순서로 사망하면서 눈에 뜨이는 이동을 하는 것에도 이런 의도가 있다. 게다가 아이들을 비롯한 죽은 이들의 이름을 한탄스럽게 개별적으로 외치는 소리를 노래 사이사이에 반복하여 들리게 하는 것도 같은 맥락이다. 그러므로 합창단의 움직임은 이렇게 자신들이 속한 세상에서 외면받고 이름도 기억되지 못한 채 죽임을 당한 표류자에 대해서 마땅히 보였어야 했던 생명에 대한 개별적인 존중을 주의 깊게 표현하려는 것이고, 아래의 그림 3에서와 같이 장 샤를을 포함해서 결국 15명이 남게 되는 상황을 시각적으로 연출한다.

(그림3) 《메두사호(號)의 뗏목》 합창단의 무대 위치 이동



35) Peter Petersen, “Das Floß der Medusa von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption,” in *Hans Werner Henze, Musik und Sprache*, Musik-Konzepte 132, hrsg. Ulrich Tadday (München: Richard Boorberg Verlag, 2006), 61.

36) 제일 먼저 아이들이 사망했다는 것은 사비니와 코레아르의 증언과 일치하는 것이 아니다. 극적인 깊이를 위해 슈나벨과 헨체가 이런 각색을 선택한 것으로 보인다.

한편, 죽음은 세상과의 단절이자 침묵이지만 슈나벨과 헨체는 라 모르의 세계로 옮겨간 죽은 표류자들이 계속해서 악곡 안에 존재하면서 그들만의 언어로 그녀의 세계를 표현하며 환영(幻影)처럼 머물게 한다. 그들만의 언어란 사후의 세계를 여행하는 이야기인 단테(Dante Alighieri, 1265-1321)의 『신곡(神曲)』(*La Divina Commedia*)의 시구를 적절하게 발췌한 이탈리아어를 가사로 그대로 사용하는 것인데, 악곡 가사의 언어(독일어)와 다르므로 낯설고 두려운 죽음의 세계를 표현하는 것이다.³⁷⁾ 예를 들어 첫 희생자인 두 명의 아이를 시작으로 죽음의 행렬이 이어지는 9번 〈새로운 목소리의 노래〉에서 두 아이는 상황에 대한 반어적인 느낌의 연옥편 제1곡의 첫 구절을 발췌한 ‘그 잔혹한 바다를 뒤에 두고/ 보다 나은 바다로 달려가기 위해 지금/ 나의 시재(詩才)인 쪽 배에 돛을 올리자’라고 노래하며 라 모르의 세계로 움직인다.³⁸⁾ 역시 9번에서 아이들에 이어 죽게 되는 4명의 남자가 노래하는 가사 부분 ‘언제나 내가 두려워할 때마다 격려해 주시던 당신께서도/ 무서워하시는데 어떻게 내가 따라갈 수 있겠습니까?’는 알 수 없는 죽음의 세계에 대해 두려움으로 차 있다.³⁹⁾ 슈나벨이 단테를 인용하면서 적어도 언어적인 이해의 연결성도 생각하고, 즉 죽은 자들이 느끼는 또는 표출하는 감정의 내용과 관련 지을 수 있는 구절을 선택해서 발췌한 것이지만 죽은 자들에게 다른 언어로 노래하게 하는 것은, 이미 슈나벨이 애초에 계획했었던 것을 설명했지만,⁴⁰⁾ 언어적인 것보다는 악곡에 공존하는 두 세계를 구분하고 죽은 자들의 존재를 사라지지 않게 하려는 상징적인 의미가 더 크다고 볼 수 있다.

이렇게 이탈리아어로 노래하며 죽은 자의 세계로 옮겨가는 합창단의 극적인 행위는 악곡에 존재하는 두 세계의 가상의 공간성을 시각적으로 구체화하는 효과적인 방법이자 오라토리오로서 《메두사호의 뗏목》의 특별한 성격을 나타내는 것이기도 하다. 이 특별한 성격은 또한 극적인 무

37) 슈나벨과 헨체는 처음에 죽은 자들이 부르는 노래를 알아들을 수 없는 합성어를 만들거나 여러 외국어에서 단어나 부분 어휘를 조각해서 음성적으로 사용하는 방법을 생각했으나 필요 이상으로 공허해질 수 있다는 생각에서 『신곡』의 원어를 사용하기로 했다고 전한다. Schnabel, *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum*, 49 참조. 슈나벨은 『신곡』의 지옥편 제4곡, 연옥편 제1/18/30곡, 천국편 제2/25/28/33곡에서 시구를 발췌하여 순서와 관계 없이, 필요에 따라 때로 반복하여 대본에 넣었다.

38) 9번의 ‘새로운 목소리는 죽은 자들의 목소리를 의미한다. 슈나벨이 발췌한 원문은 Per correr miglior acque alza le vele/omai la navicella del mio ingegno,/che lascia dietro a sé mar sì crudele. 우리말은 김의경의 번역서에서 인용했다. Dante Alighieri, 『신곡(神曲)』, 김의경 옮김 (서울: 해월출판사, 2002), 205.

39) 지옥편 제4곡에서 발췌. 원문은 Come verrò, se tu paventi/che suoli al mio dubbiare esser conforto? 우리말은 Dante Alighieri, 위의 글, 26.

40) 각주 37번 내용 참조.

대의 시각적인 활용 범위를 합창단의 행위에 한정함으로써 전통적인 오라토리오 양식의 틀에서 과하게 벗어나지 않으면서 개별성을 담으려는 헨체의 의도를 분명하게 한다.

이제 이런 소재의 선택과 악곡 구성, 등장인물 및 합창단의 역할과 함께 《메두사호의 뗏목》을 완성해가는 것은 오케스트라이다. 헨체가 “열정으로 가득한 웅장한” 제리코의 그림이 “악곡의 양식과 색채에 영감을 주었다고 할 수 있다”라고 말한 것처럼⁴¹⁾ 오케스트라는 그림의 분위기와 같은 절망과 희망, 포기와 용기 사이에서 극대의 감정으로 이야기를 끌어가는 장 샤를과 라 모르의 성악 선율을 때로는 섬세하게 때로는 강렬하게 뒷받침하고, 표류자들합창단의 밝음과 어두움이 교차하는 내면세계에 음향적으로 깊이 있는 힘을 더한다. 이렇게 오케스트라는 74분여의 연주시간 동안 뗏목 위 사람들 이야기와 음악적인 합일을 이루어 나가는데, 그 과정에서 드러나는 오케스트라 역할의 특별함이 있다.⁴²⁾

2.4 오케스트라의 역할

《메두사호의 뗏목》의 관현악단은 전통적인 대편성 오케스트라 구성이 기초이지만 음역을 세분화한 각각의 악기에 헤켈폰(heckelphone), 오피클라이드(opficleide), 봄바르돈(bombardón)으로 강화한 관악기군과⁴³⁾ 상대적으로 작은 규모의 현악기군,⁴⁴⁾ 하프와 피아노 및 전자악기군,⁴⁵⁾ 팀파니와 5명의 주자가 연주하는 타악기군⁴⁶⁾ 함께한다.

오케스트라의 드러나는 첫 번째 역할은 악곡에 존재하는 두 가지의 세계, 즉 살아있는 자들

41) Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*, 234. 제리코 그림의 내용 자체를 음악적으로 해석하거나 악곡에 적용했다는 의미는 아니다.

42) 연주시간은 1968년 12월 9일에 계획했던 초연의 연주자들과 출사한 음반의 예이다. Hans Werner Henze, *Das Floß der Medusa*, DG 4498712.

43) 34명의 연주자. 플루트I,II(+피콜로),III,IV(+콘트라알토)/오보에, 오보에 다모레, 잉글리시 호른, 헤켈폰/E^b 클라리넷, B^b 클라리넷, 콘트라알토 클라리넷+ 바세트호른(basset horn), 베이스클라리넷/소프라노 색소폰, 테너 색소폰/바순(2), 콘트라바순/호른(4)/피콜로 트럼펫, 트럼펫(2), 베이스트럼펫/콘트라알토 트롬본, 테너트롬본, 베이스트롬본/콘트라알토 오피클라이드+바리톤(baryton), 베이스 오피클라이드+테너베이스트롬본/봄바르돈, 테너튜바/마그너튜바, 베이스튜바, 콘트라베이스튜바.

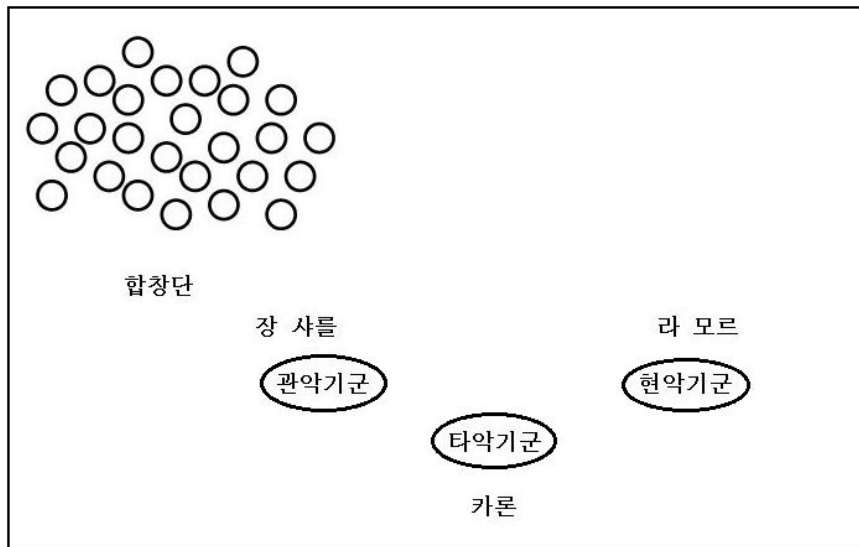
44) 30명의 연주자. 바이올린(12)/비올라(8)/첼로(6)/더블베이스(4).

45) 6명의 연주자. 하프(2)/피아노/전기오르간/전기 기타/전기 베이스 기타.

46) 팀파니와 20개 종류의 악기, 5명의 연주자. 봉고(3)/서스펜디드십벌(3)/템플 블록(2)/우드블록/작은북/탬버린/슬릿 드럼/탐탐(5)/툼툼/금속판(3)/대나무통/귀로/마라카스/셸차임(shell chimes)/튜블라 벨/트라이앵글(3)/카우 벨/베이스드럼/비브라폰/마림바.

과 죽은 자들의 세계를 악기의 음색으로 나눈 것과 연관해서 나타난다. 즉, 헨체는 우선 장 샤를의 살아있는 자들의 세계를 관악기로, 라 모르의 죽은 자들의 세계는 현악기로 구분했다. 그리고 하프와 피아노 및 전자악기군과 타악기는 필요에 따라 관악기군에 합류하고 아주 드물게 현악기군과 함께하기도 한다. 독립적으로는 카론의 낭송 및 말하는 선율에 주로 동반된다. 그래서 헨체는 각 악기군도 세 등장인물의 무대 위치를 따라 배치했다. 오케스트라를 포함한 무대 설정을 그림으로 구성하면 다음 그림 4와 같다.

(그림4) 《메두사호의 뗏목》 오케스트라 무대 배치⁴⁷⁾



오케스트라 악기군의 역할 분리에 관해서 헨체는 “살아있는 자들에게 숨 쉬는 관악기를 부가하고 고전적인 이탈리아어로 노래하며 그들의 새로운 세계(단테의 지옥!!)에 들어서는 죽은 자들에게는 현악기가 동반하도록 한다”라고 밝히고 있다.⁴⁸⁾ 오케스트라의 역할을 음색으로 구분하는 작곡가의 의도는 악곡 전체에서 어렵지 않게 따라갈 수 있다. 아래의 (예 2)는 부분 I의 8번 <배신의 발라드>에서 뗏목을 끌고 가던 앞선 구명정과 보트가 뗏목과 연결된 밧줄을 끊어버린 직후에 그것

47) 헨체는 무대 배치에 관해서 관악기와 현악기를 제외하고 모두 타악기로 말하고 있으므로 하프와 피아노 및 전자악기군의 위치는 타악기의 영역에 포함되어야 할 것이다. Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*, 234 참조.

48) Henze, *Ein Werkverzeichnis 1946-1996*, 172. 단테의 인용은 지옥, 연옥, 천국의 세 편 모두에서 했으므로 지옥이라고 썼어도 『신곡』의 의미로 보는 것이 타당하다.

을 보고 있던 표류자들과 장 사들이 흥분하여 ‘이제 신의 가호는 높은 계급에만 있다. [...] 견장(肩章)이 없는 우리와 같은 사람은 죽은 것이다!’라고 하며 혼란에 빠졌을 때, 라 모르가 나타나 죽음의 세계로 오라고 그들을 유혹하며 부르는 부분이다. 라 모르와 합창단이 교차하며 노래하고 동시에 악기군도 오케스트라 음색의 역할 배정에 맞추어 마찬가지로 교차하며 나타난다(↓↑). 이 부분은 각 성부를 넘어 이어지는 입체적인 합창(A)과 도약음 강조(B)를 포함하는 라 모르의 역동적인 성악 선율에 두 악기군 모두 선율적으로는 함께하지 않고 길게 지속하는 화음으로 음향적인 뒷받침만을 함으로써 죽음을 세계로 끌어오려는 라 모르와 끌려가기 쉬운 나약한 상태의 표류자들이 번갈아 부르는 노래의 긴장감에 집중하도록 하는 예에 속한다.

(예2) 《메두사호의 뗏목》 총보 p. 56, 부분 1/8번 〈배신의 발라드〉49)

The musical score is for a scene from 'The Medusa's Boat' (Act 1, Scene 1). It features a full orchestra and vocal soloists. The score is in 4/4 time, with some changes to 3/4. The vocal parts are for La Mort and a Chorus. The score includes dynamic markings like ppp and accents, and includes annotations (A) and (B) pointing to specific musical features. The tempo is 1/8th notes.

49) 예 2는 현악기군이 아주 여린(ppp) 아다지오로 시작하며 동반하는 라 모르의 첫 번째 ‘이제 오라,’를 부른 다음부터 제시했다. 그래서 합창단의 노래가 먼저 보이는 것이다. 관악기군은 플루트, 콘트라알토 플루트, 오보에 다모레, Bb 클라리넷, 콘트라알토 클라리넷, 베이스클라리넷이 함께한다. 현악기군은 악곡에 전통적인 바이올린 분리(제1, 제2)를 하지 않았기 때문에 4성부 표기이다.

이러한 음색에 따른 역할은 동시에 각 악기군이 해당 영역의 이야기 안으로 직접 깊숙이 들어가 있게 한다. 살아있는 자들과 죽은 자들의 세계가 공존하는 가운데 이야기를 끌어가는 것은 역시 죽음에 대항하여 살고자 투쟁하는 살아있는 사람들이므로 헨체가 그들과 함께하는 관악기군에 음역을 상세하게 나누는, 개별성이 두드러지는 악기의 모임으로 편성한 것은 매우 면밀하다. 장 샤를 뿐만 아니라 표류자 중 누구도 특정 악기와 고정적으로 연결하지는 않아서 악기 역시 특정한 누군가의 역할을 하는 것은 아니지만, 악기군이 악곡 인물들과 기악적인 동일시, 즉 음악으로 인물들 자신이 되기도 한다는 것은 분명하다.⁵⁰⁾ 그런 면에서 성악 선율과 나란히 이야기 진행에 참여하는 부분 이외에 성악 선율과 함께하지 않고 단독으로 연주하는 부분은 그 이야기 진행 안에서의 역할이 어떠한지에 주목해 보았다. 전체 악곡에서 이 부분은 적지만, 강한 인상과 의미가 있다.

헨체는 부분 I의 10번 〈두 번째 날의 방향〉과 부분 II의 13번 〈달 아래에서의 호소〉에서 구조를 기다리고 죽음을 감지하는 감정 고조의 순간에 등장인물의 목소리를 악기로 대신하는 부분을 두었다.⁵¹⁾ 10번에서는 뗏목의 연결 밧줄이 끊어지고(8번) 표류를 시작한 혼란에 급작스럽게 아이들을 비롯한 많은 희생을 겪은(9번) 이튿날에 물과 식량이 부족한 것은 물론이고 앞으로 일어날 일을 전혀 알지 못한다는 불안감으로 가득한 상황이 연출된다. 장 샤를은 목이 마른 표류자들에게 ‘시간을 마셔라! 한 척의 배도 보이지 않는 텅 빈 수평선을 마셔라! 사라져가는 해변을 마셔라! 마셔라! 마셔라!’라고 격하게 노래하는데 표류자들은 ‘구조는 언제 오는가?’, ‘언제 우리를 데리러 배가 오는가?’라며 묻는다. 이때 장 샤를은 침묵하고 첫 번째 질문에는 플루트가, 두 번째 질문에는 목관의 일부와 피아노, 비브라폰이 질문에 답을 하듯이 바로 짧게 연주한다(총보 pp. 79-80). 하지만 이것은 답이 아니라 답을 모르는 장 샤를과 표류자들 앞에 있는 불확실한 현실의 무게를 ‘말 없는’ 악기를 통해 강조하며 드러내는 것이다. 그것은 대답했다면 분명 모른다고 했을 장 샤를의 말보다 더 큰 두려움을 나타낸다.

이와 같은 효과는 13번에서도 생긴다. 표류한 지 9일째, 뗏목 위에는 28명만이 남았고 그중 13명은 죽어가는 상황인 부분 II에서 13번은 특히 살아있는 자, 죽어가는 자, 죽은 자의 환영이 얽히면서, 이야기를 진행한다기보다 오페라의 아리아처럼 고조된 감정을 표현한다. 그 감정의 중심은, 어두운 밤 달빛 아래에서 자신들을 삼킬 듯한 바다에의 두려움과 싸우는 것이다. 이들은 죽은 사람

50) 이것은 라 모르 및 죽은 자들과 현악기군의 관계에서도 마찬가지이다.

51) 총보에는 명시하지 않았지만, 대본에는 이 두 부분에 각각 “악기가 장 샤를의 목소리를 흉내 낸대대신한다.”(10번) 또는 “대답 없이 악기의 메아리만”이라는 지문이 있다(13번). Schnabel, *Das Floß der Medusa, Text zum Oratorium von Hans Werner Henze, Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum*, 26과 34.

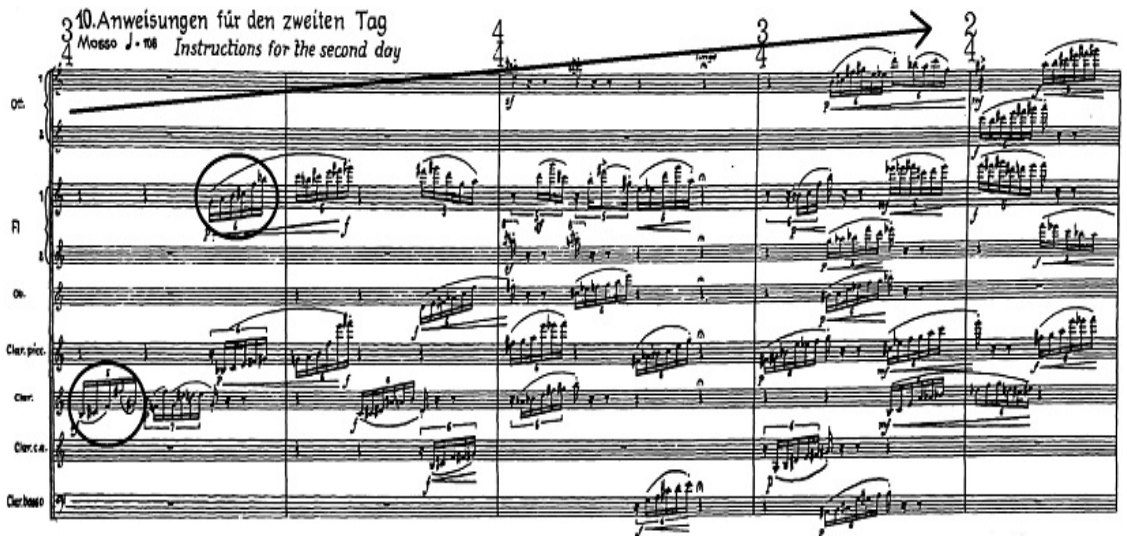
들의 이름을 부르고, 죽은 자들은 여기저기서 그들의 언어(이탈리아어로 '나 여기 있다!')라며 답하며 죽음의 세계가 가까이 있음을 느끼게 한다. 그리고 라 모르는 '오라, 너희 너무나 많은 이들. 이제 시간이 다 됐다!'라고 계속 표류자들을 편안할 죽음으로 유혹하고 장 샤를도 같은 공포에 휩싸인다. 아래의 예 3은 살아있는 이들이 죽은 사람들과 이름을 부르고 서로 대답하는 소리를 듣고 장 샤를이 '그것을 죽은 자들의 이름 아는 너희들은 누구냐?'라고 묻는 부분이다. 앞서 설명한 10번에서와 마찬가지로 장 샤를의 물음에 대답 대신 죽은 자의 세계의 소리, 즉 현악기군에서의 '메아리'만 들린다. 장 샤를의 선율 여섯 음(C) 중에 첫 다섯 음의 음정(D)은 바이올린이 그대로, 이어서 4음 하행 구조를 모방하고 계속해서 비올라와 첼로가 이어받아 두 음만을 연주하는 더블베이스에 이르기까지 (\) 마치 장 샤를의 말이 메아리가 되어 점점 사라지듯이 연주한다. 현악기군의 연주가 장 샤를의 선율과 다르게 나타났다고 하더라도 죽은 자들의 대답 대신 악기만이 연주된다면 앞서 언급한 10번에서의 말 없는 강조와 같이 장 샤를의 암흑과 같은 의문을 더 깊은 암흑으로 느끼게 하는 효과를 가져왔을 것이다. 그런데 장 샤를의 선율을 모방하여 메아리로 들리게 함으로써 대답 없는 악기 연주만으로 그의 의문을 더 깊은 암흑으로 느끼게 하는 것과 동시에 의문 속에서 그가 알고 싶어 하는 존재는 그 자신이라고 말하는 듯하다. 죽은 자들의 이름을 아는 그들이 존재하는 곳은 장 샤를이 삶보다 죽음이 더 가까운 이 두려운 상황에서 삶을 포기한다면 그 스스로 들어설 곳이기 때문이다.

(예3) 《메두사호의 뗏목》 총보 p. 108, 부분 II/13번 〈달 아래에서의 호소〉

이렇게 악기 연주만으로 표현하는 이 부분들은 짧지만, 역할의 효과는 강하게 나타난다. 이외에도 앞서 언급한 부분인데, 8번 〈배신의 발라드〉에서 뗏목을 끌고 가던 앞선 구명정과 보트가 끊어버린 후에 표류자들과 장 샤를이 ‘이제 신의 가호는 높은 계급에만 있다. [...] 견장이 없는 우리와 같은 사람은 죽은 것이다!’라고 하며 흥분과 혼란에 빠지고, 라 모르가 나타나기(예 2) 전에 금관악기군이 일곱 마디 동안 하는 짧은 음형의 헤테로포니적 연주(총보 p. 55) 그들의 혼란스러운 심정을 그대로 나타내면서 동시에 오직 금관악기군의 묵직한 음색만으로 표류자들이 느끼는 ‘높은 계급’이나 ‘견장’이 주는 강압적인 분위기를 상징적으로 표현한다. 아울러 유사한 예이지만, 아래의 예 4에서 보는 것처럼 10번 〈두 번째 날의 방향〉은 상행하는 잇단음표 음형을 동기(□)로⁵²⁾, 계속

짧게 끊으며 진행되는 관악기군의 11마디 기악 연주로 시작한다. 상행하는 한 방향(↗)으로 가는 듯이 움직이는 이 연주는, 연상(聯想)에 지나지 않는다고 할 수도 있겠으나, 표류를 시작한 날 이미 많은 희생자가 있었던(9번) 다음날에 뗏목 위에서 지친 상태로 갈 곳을 모르고 흔들리는 심정으로 흐르는 대로 몸을 맡기고 떠다니는 살아있는 표류자들의 모습을 악기가 묘사하는 것 같다.⁵³⁾ 여기에서도 악기는 표류자들의 내면으로 깊숙이 들어가 있다.

(예4) 《메두사호의 뗏목》 총보 p. 70, 부분 I/10번 〈두 번째 날의 방향〉, 목관 발췌⁵⁴⁾



오케스트라가 단독으로 연주하면서 의미 있는 역할을 하는 것에 대해 끝으로 언급할 부분은 마지막 번호인 17번 〈피날레와 찬가〉이다. 부분 II의 시작부터 죽음의 문턱에 있던 13명의 죽어가던 자들도 하나둘씩 사라졌다(15번). 생존자 15명은 법도 없고 아무도 알지 못하는 뗏목 위에서 ‘우리가 법이고 우리를 침몰하게 한 이들의 권리를 빼앗겠다. 더는 절대 침묵하지 않겠다!’라고 다짐한다. 그리고 남은 모금(포도주)을 나누며 버티면서 구조선이 보이면 장 샤를이 흔들어 신호할 찢어진

52) 시작 부분에만 표시.

53) 이 부분이 새 번호의 노래를 시작하는 단순한 기악 연주가 아니라 살아있는 표류자들의 모습을 묘사한다고 생각하는 이유는 두 번째 날의 극적인 상황과 자연스럽게 연관될 뿐만 아니라, 타악기 일부가 참여하지만 현악기군은 완전히 제외하고 관악기군만이 연주하기 때문이다.

54) 목관에는 피콜로, 플루트, 오보에, E♭클라리넷, B♭클라리넷, 콘트라알토 클라리넷이 함께한다. 이 부분에서는 타악기 일부와 피아노, 하프도 유사한 연주로 참여하고, 이어서 트럼펫족(피콜로 트럼펫, 트럼펫, 베이스 트럼펫)이 합류한다.

붉은 천을 확인하며 새로운 아침을 맞는다(16번). 피날레에서 장 샤를은 끊임없는 라 모르의 부름에 거부와 응답 사이를 오가며 단말마의 고통에 빠진다. 그리고 카론이 '시선을 구조선 방향에 놓고 찢어진 붉은 천을 흔들던 장 샤를은 [...] 죽음의 고통에서 깨어나지 않았다. 하지만 현실을 전복하려는 갈망을 바로 그 현실에서 깨우친 생존자들은 세상으로 돌아왔다.'라고 강하게 말하며 악곡의 이야기 진행이 끝난다. 살펴보고자 하는 오케스트라 연주의 의미 있는 역할은 카론이 등장하는 부분에서 시작하여 카론의 말이 끝나고도 악곡의 끝까지 이어지는 특정한 리듬 연주를 통해 저항 정신을 표출하는 것이다. 아래의 예 5는 카론의 말이 끝나고 오케스트라만 연주하는 부분인 '찬가'의 첫 여섯 마디이다. 이 리듬(E)은 썸표를 포함하여 '장-장-단-단-장'형의 반복으로 팀파니와 타악기 톱이 주도한다.

(예5) 《메두사호의 뗏목》 총보 p. 167, 부분 II/17번 〈피날레와 찬가〉, 타악기군 발췌⁵⁵⁾

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are: Vib., Marimb., Tom-tom, Timp., Tamb. di legno ind., Tamb. ml., Piatto sosp., Ghiro, T. bell., Marac., Shil ch., Wood-bl., Metal-bl., Bongo, and Gr. C. The score consists of 16 measures. A specific rhythmic pattern labeled '(E)' is highlighted in a box across the Tom-tom and Timp. staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'sf'.

55) 악보 예는 피날레 개정판(1990년)에서 발췌했고, 목관악기군과 피아노, 전자악기군, 첼로를 제외한 현악기군이 함께하는 부분이다. 목관악기군과 현악기군은 선율을 연주한다. 이후로 오케스트라의 나머지 악기들도 참여하여 음향이 점점 커지면서 아주 강하게(sfff와 ffff) 끝난다. 리듬(E)은 계속해서 마지막까지 팀파니와 톱, 두 악기만 연주한다.

이 리듬은 1968년 당시 독일 베를린 거리에서 베트남 전쟁 반대 시위를 하던 학생들이 행진하며 외치던 구호인 “호-호-호찌민”(Ho-Ho-Ho-Tschi-Minh)과 매우 닮았다.⁵⁶⁾ 헨체는 이 리듬의 사용과 구호와의 관계를 설명하지 않지만, 동시대 사람들에게는 이 구호가 알려져 있었으므로 누구나 이 리듬이 곧 ‘그 시위’의 상징을 음악으로 옮긴 것이라고 인식했다. 그리고 사실상 헨체가 그런 생각 없이 이 리듬을 썼다고 할 수 없다.⁵⁷⁾ 그래도 《메두사호의 뗏목》은 1816년의 사건 자체가 소재이기 때문에 현재와만 관련이 있는 요소를 갑자기 악곡의 끝에 넣었다는 것은 서로 연관성이 없고 겹도는 것이라는 분석도 있지만,⁵⁸⁾ 그렇지 않다고 본다. 앞서 언급한 가사 ‘이제 신의 가호는 높은 계급에만 있다. [...] 견장이 없는 우리와 같은 사람은 죽은 것이다!’(8번), ‘우리가 범이고 우리를 침몰하게 한 이들의 권리를 빼앗겠다. 더는 절대 침묵하지 않겠다!’(16번), ‘현실을 전복하려는 갈망을 바로 그 현실에서 깨우친 생존자들은 세상으로 돌아왔다’(17번)만을 보더라도 《메두사호의 뗏목》은 부당과 억압에 대한 저항 정신을 드러내며 이야기를 이끌어왔고 그 정신은 시대를 넘어서도 같은 것으로 이해될 수 있다. 따라서 이 리듬의 사용은 비록 특정한 시위를 연상하게 하여 악곡 이해의 방향을 고정할 수 있는 문제가 있지만 저항 정신을 표출한다는 점에서는 서로 연결된다. 그리고 반드시 ‘호찌민 구호’가 아니라고 해도 ‘현실을 전복하려는 갈망’과 같은 거센 욕구를 외치며 앞으로 나아가는 발걸음을 상상한다면 거기에 이 리듬은 잘 어울린다. 이 리듬을 선택한 헨체의 생각의 범위도 특정한 시위의 ‘호찌민 구호’가 담은 의미 이상이었을 것이다.

이렇게 생존자들의 저항 의지를 표출하는 오케스트라의 이 적극적인 연주는 악곡의 끝까지 이어진다. 그리고 이처럼 오케스트라의 단독 연주 부분에서 악기가 이야기 안으로 직접 깊숙이 들어가 당사자들과 같은 시선으로 주관적인 역할을 한다는 것을 뚜렷하게 한다.

3. 나가면서

오라토리오 《메두사호의 뗏목》은 20세기 후반에 활동한 작곡가로서는 오히려 도전이라고

56) 베트남 독립운동가 호찌민(Hồ Chí Minh, 1890-1969)을 말한다. “Ho-Ho-Ho-Tschi-Minh in Schönklang,” in *Die Zeit* 50 (1968), 12월 13일 자.

57) 헨체는 1968년 2월 베를린에서 있었던 베트남 회의를 함께 준비하기도 했다. Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten, Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, 291 참조.

58) Peter Petersen, *hans werner henze, ein politischer musiker, zwölf vorlesungen*, (Hamburg: Argument 1988), 103 참조.

할 전통적인 장르 양식의 활용 가능성을 꾸준히 시도해 온 헨체의 예술적인 노력의 산물이다. 그는 이 작품 이전에 이미 다섯 곡의 교향곡에 여섯 편의 장편 오페라까지 창작하여 특히 20세기 후반의 진보적인 동시대 작곡가들에게 지속적인 비판과 논쟁의 대상이었던 두 ‘과거’ 양식이 작품을 창의적으로 전개하는 데 원동력이 될 수 있다는 것을 보여 주고 있었다.⁵⁹⁾ 《메두사호의 뗏목》도 이와 같은 선상에 있다. 살펴본 것과 같이 헨체는 이 작품에서 인간에 대한 존중과 도덕성을 노래한 전통 오라토리오의 장르 미학을 연결하고 악곡 구성의 기초로 장르 양식을 활용하여 전통의 큰 틀을 창작의 원동력으로 삼았다. 그리고 적절한 시각적인 무대와 극적인 움직임의 요소나 이야기 속 인물들과 그들의 상황에 대해 공감하는 오케스트라 역할의 도입으로 작품의 개별적이고 창의적인 전개를 실현했다. 나아가 20세기의 시대적인 문제를 전면으로 내세우지는 않았지만, 《메두사호의 뗏목》의 이야기 흐름 속에 현시대의 비판적인 모습과 저항 의지를 내재하여 종교 오라토리오 중심의 장르 전통이 시대를 반영하는 세속적인 내용으로 20세기 후반에도 그 예술성을 이어가는 훌륭한 예를 제시했다.

《메두사호(號)의 뗏목》은 또한 헨체가 사회 참여적인 작곡가로 변화하며 자신의 새로운 예술 철학을 제대로 담기 시작한 작품이라는 데에도 큰 의미가 있다. 이 오라토리오의 창작 경험은 그가 변화 이전까지 머물고 있었다고 생각한 소위 예술을 위한 예술의 세계를 완전하게 벗어나게 했고, 이제 자신의 예술 추구 목적은 “추상적이지도 않고 순수하지도 않은 음악”, 즉 사회적인 약자들과 불합리한 체제 비판의 목소리를 반영하는 ‘얼룩진 음악’(musica impura)을 창작하는 것이라고 확신하는 길에 들어서는 출발점이기도 했다.⁶⁰⁾ 그래서 헨체는 애초에 가사가 있어 내용을 가진 성악 음악뿐만 아니라 인성(人聲) 없이 소리로만 전달되는 기악 음악도 거의 모든 작품에 추상성을 배제하고 직접적이든 간접적이든 사회 참여적인 메시지를 담은 곡으로 만들었다. 이렇게 그의 ‘얼룩진 음악’ 창작의 실천 방향은 원칙적으로 생(生)의 창작 활동을 마칠 때까지 바뀌지 않았으므로 《메두사호(號)의 뗏목》이 변화의 전환점으로서 갖는 의미는 앞으로도 사라지지 않는다. 비록 《메두사호(號)의 뗏목》이 헨체의 유일한 오라토리오로 남게 되어 이런 깊이 있고 창의적인 오라토리오 작품이 계속 발전하는 것을 헨체에게서는 더 찾을 수 없으나, 의심할 여지 없이 《메두사호(號)의 뗏목》은 전통 장르 양식을 활용하면서도 독자성을 발휘할 차후의 세속 오라토리오 창작에 영향을 줄 수 있는 충분한 의미와 가치를 지닌다.

59) 오페라는 장편 이외에도 단편, 방송, 어린이, 편곡 오페라까지 8편이 더 있다. 《메두사호의 뗏목》 이전의 교향곡과 오페라 작품에 관한 정보는 줄고, “한스 베르너 헨체.” 『20세기 작곡가 연구 IV』, 이석원·오희숙 책임편집 (과주: 음악세계, 2008), 224-225 및 229 참조.

60) Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, 191.

검색어

오라토리오(Oratorio), 종교음악(sacred music), 세속음악(secular music), 20세기 음악(20th century music), 한스 베르너 헨체(Hans Werner Henze), 《메두사호의 뗏목》 (*Das Floß der Medusa*)

참고문헌

- 원성희. 『오라토리오의 역사』. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1995.
- Dante Alighieri. 김의경 옮김. 『신곡(神曲)』. 서울: 해원출판사, 2002.
- Geck, Martin 외 10인. “Oratorium.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, herausgegeben von Ludwig Finscher, 741-811. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzger, 1997.
- Henze, Hans Werner. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Erweiterte Neuauflage. Mit einem Vorwort herausgegeben von Jens Brockmeier. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
- _____. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1996.
- _____. *Ein Werkverzeichnis 1946-1996*. Mainz: Schott, 1996.
- “Ho-Ho-Ho-Tschi-Minh in Schönklang.” In *Die Zeit* 50 (1968): 13. Dezember.
- “Kindliches Entzücken.” In *Der Spiegel* 49 (1968): 182.
- Kirchert, Kay-Uwe. “Das Floß der Medusa. Reale und bildnerische Hintergründe in Hans Werner Henzes Oratorium.” *Archiv für Musikwissenschaft* 57/3 (2000): 264-285.
- Laux, Karl. *Robert Schumann*. Leipzig: Reclam, 1972.
- Petersen, Peter. *hans werner henze. ein politischer musiker. zwölf vorlesungen*. Hamburg: Argument 1988.
- _____. “Das Floß der »Medusa« von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption.” In *Hans Werner Henze. Musik und Sprache*. Musik-Konzepte 132. Herausgegeben von Ulrich Tadday, 51-79. München: Richard Boorberg Verlag, 2006.
- Reimer, Erich. “Oratorium.” In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner IV, herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht, 1-9. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972.

Savigny, Henry et Corréard, Alenxadre. 심홍 번역. 『메두사호의 조난』. 대전: 리에중, 2016.

Schnabel, Ernst. *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum.* München: Piper Verlag, 1969.

〈악보〉

Henze, Hans Werner. *Das Floß der Medusa.* Oratorio volgare e militare in due parti. Studien-Partitur 6326. Mainz: Schott, 1968. [개정판 1990]

〈음반〉

Henze, Hans Werner. *Das Floß der Medusa.* DG 4498712.

Significance of Secular Oratorio Creation in the Late 20th Century From the Perspective of Henze's '*Das Floß der Medusa*'

Sang Myung Han

This study was intended to examine *Das Floß der Medusa* (1968), the only Oratorio of Henze, closely in order to explore the significance of utilizing the mode of traditional Oratorio as considered by composers in the late 20th century. This work is a secular Oratorio structured in a form similar to that of the traditional Oratorio with soli, mixed chorus and orchestral music and themed around the shipwreck of *Méduse*, the frigate of France in 1816.

Henze selected the themes showing the pure and strong will of human beings toward the life and combined the aesthetics of genre of traditional Oratorio highlighting the respect toward human being and ethicality, which he used as the basis for music composition. Moreover, he set the symbolic characters and introduced the elements of proper visual stage and theatrical movements, and furthermore, emphasized the role of orchestra providing a window into the characters in the story and their situations, thus embodying the individuality of composer which was clearly revealed in the music of the late 20th century.

Das Floß der Medusa, the first work of Henze which reflected his new art philosophy while he was transforming into a socially-engaged composer, clearly showed that the genre of Oratorio, themed primarily around religious contents, could sustain its artistry even when it contained secular stories. In addition, it clearly demonstrated that the use of traditional genre mode could spur creative unfolding of works even in the late 20th century characterized by unlimited freedom of music composition trends.

헨체의 《메두사호(號)의 뗏목》 (*Das Floß der Medusa*)으로 살펴보는 20세기 후반의 세속 오라토리오 창작의 의미

한상명

본 연구는 20세기 후반의 작곡가가 생각하는 전통적인 오라토리오 양식 활용의 의미를 찾아 보려는 목적으로 헨체의 유일한 오라토리오 《메두사호(號)의 뗏목》(1968)을 구체적으로 살펴본 것이다. 이 작품은 1816년에 실제 일어난 프랑스의 호위함 메두사(Méduse)의 난파 사건을 소재로 했고 솔로, 혼성합창단, 관현악이 함께하는 전통 오라토리오 양식과 유사한 구성의 세속 오라토리오이다.

헨체는 인간의 삶을 향한 순수하고 강한 의지를 이야기하는 소재 선택과 인간에 대한 존중과 도덕성을 노래한 전통 오라토리오의 장르 미학을 연결하고 악곡 구성의 기초로 삼았다. 그리고 상징적인 등장인물을 설정하고, 적절한 시각적인 무대와 극적인 움직임의 요소를 도입했으며 이야기 속 인물들과 그들의 상황에 대해 공감하는 오케스트라의 역할을 강조함으로써 20세기 후반의 음악에서 확실하게 드러나는 작곡가의 개별성을 담았다.

사회 참여적인 작곡가로 변화하며 자신의 새로운 예술 철학을 담기 시작한 작품이기도 한 헨체의 《메두사호(號)의 뗏목》은 종교적인 내용이 중심 주제인 오라토리오 장르가 세속적인 내용을 담아서도 그 예술성을 계속 이어갈 수 있다는 것을 분명하게 했다. 또한, 작곡 경향의 자유로움이 무한한 20세기 후반에도 전통적인 장르 양식 활용이 작품을 창의적으로 전개하는 데 원동력이 될 수 있다는 것을 확실하게 보여 주었다.

논문투고일자: 2019년 5월 1일

심사일자: 2019년 5월 19일

게재확정일자: 2019년 5월 21일

