

# Composer at the Border of Europe

## György Kurtág and His Russian Choruses

Papp Márta

*Liszt Ferenc Academy of Music*

If we raise the question: what is modernization, what is development, what does Eastern and Western tradition mean in European contemporary music, we should better investigate these problems within a single composition but, of course, also within an outstanding opus which represents its author, its time and its artistic form. I have chosen one of the most recent works of György Kurtág, the six Russian Choruses *Songs of Despair and Sorrow* op. 18, to present to you as a representative vocal cycle of the end of our century. This Hungarian-Jewish composer, who was born in Transylvania in 1926, and who nowadays lives in Paris, is a unique phenomenon in the world of modern music: he does not belong to any trend of contemporary music at all, his every composition creates its own musical language. Kurtág has written large scale vocal cycles to texts by Hungarian, Russian, German and English poets. He can be found utilising the form of fugue or canon at one moment, the form of Japanese *haiku* the next. The idea for creating choruses came to Kurtág from his Italian composer friend Luigi Nono at the end of the seventies. However, Kurtág's chorus cycles *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 and *Songs of Despair and Sorrow* (original Russian title: *Pesni uniniya i petchali*) op. 18 do not bear similarities to the chorus works and choral technique of Nono or other contemporary composers. The choruses of Kurtág owe far more to Western Baroque music traditions and Eastern old orthodox church music, but at the same time, they were created using very modern musical techniques, characteristic only of contemporary art forms. Just to illustrate this, let's hear a tape recording, first, of a short extract from *Symphoniae sacrae III* of Heinrich Schütz "Saul, Saul, was verfolgst du mich," followed by a short extract from

the first movement of Kurtág's cycle *Songs of Despair and Sorrow* [Music 1].

Concerning Eastern church music, the tone and technique of orthodox choral singing has obviously influenced Kurtág, with immense chord-masses of the double chorus sounding in the wide acoustic space, with solo voices rising above the choir — human but even impersonal faces — with the voices moving from a sustained note while other remain, creating a particular chime. The latter technique is rooted in Russian folklore polyphony which has also influenced orthodox singing. Two excerpts now follow: orthodox singing and an extract from the second movement of Kurtág's cycle [Music 2].

The influence of orthodox church music on Kurtág is also due to Igor Stravinsky. The bluntly clanging-ringing percussions and the tripartite division of the last movement of Kurtág's cycle rhyme with the "Postludium" of Stravinsky's *Requiem* [Music 3].

The chorus cycle *Songs of Despair and Sorrow*, comprising of six parts setting texts by six Russian poets, was created over a very long period with large interruptions, between 1980 and 1994. The long compositional working is characteristic of Kurtág's working methods, although he said about the Russian Choruses, that the long period in labour is characteristic not of the composer's but of the work's style. The cycle *Songs of Despair and Sorrow* has a relatively early work-number: opus 18, but it is a representative work of the great late compositional period of Kurtág which has began with the opuses 27/a and /b. In 1993 and 94, when Kurtág reworked the whole cycle, he added to the double-chorus ensemble a large instrumental apparatus, including four *bajans* (special Russian accordions), two harmoniums, two trumpets, two trombones, horn, solo strings, two harpes, piano, celesta and many percussion instruments. The dimension and concept of the choruses show the characteristic features of Kurtág's later compositional period: larger apparatus, wider forms, broader breaths, looser artistic expression, and more universal message than in the earlier solo- and chamber works.

Regarding the whole oeuvre of Kurtág, the *Songs of Despair and Sorrow* is an important part of the range of Kurtág's great vocal cycles as hall-marked by *The Sayings of Péter Bornemisza* on Hungarian words, the *Messages of the Late Miss R.V. Troussova* on Russian and the *Kafka-Fragmente* on German words. This monumental range of vocal cycles points out the synthesis-creating place of György Kurtág within European culture as well. At the same time, the chorus cycle op. 18 is a unique phenomenon in Kurtág's oeuvre — outstandingly and shockingly unique. Here, there is not a lonely

human being sharing his or her feelings and visions with the listener like in the earlier vocal series, nor do abstract instrumental sound-masses alternate each other as occurs in the late period's compositions with large instrumental forces. In the Russian Choruses a multitude of human voices, a real crowd talks, cries, whispers and mainly sings fascinatingly to the listener: now they make intimate, secret communications with each other, then a word or a fragment of a sentence runs through the many, many, often 16-18 parts of the double choir, now the voices scream hysterically, then they interrupt each other, now they fall silent, then they sing wonderful quietly, strengthening and supporting each other. This is the voice of a *community*, it embraces the great Baroque chorus tradition, the spiritual-ethical tradition of the 17th-18th centuries, the musical heritage of Johann Sebastian Bach, Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi, but, together with this heritage, the music of Kurtág is characteristically the voice of the 20th century, the voice of many million individual fates of the 20th century's suffering mankind. It was not accidental that the poems of Russian writers gave Kurtág the idea: as a Russian poet, like Osip Mandelstam or Anna Akhmatova, were nearly forced in the most tenebrous period of Stalin regime to speak in the voice of millions of martyrs, instead of speaking in subjective lyrics, so Kurtág felt his duty at the end of the 20th century to sound the despair and sorrow of the century in the voice of a multitude of suffering people. The Russian language, which gave Kurtág an opportunity in his earlier Russian song-cycles to express his deepest thoughts about life and death, has become the language of a special liturgy in the *Songs of Despair and Sorrow* — like the Latin in the *Mass and Requiem* of Igor Stravinsky.

The six verses, chosen by Kurtág with very deep thoughtfulness, belong to the mainstream of the 19th-20th centuries' great Russian literature. Although the themes of the poems are various, their main idea arises from the same root, insisting on fundamental questions about mankind. These themes spread from the spleen of the "superfluous man," well known from the novel "Hero of Our Age" by Lermontov or from Pushkin's "Onegin," that is, from the feeling of being lost, needlessness, hopelessness to the cosmic agony of man and artist lived, vilified, delivered in the first decades of the 20th century. The life and art of the six poets, Mikhail Lermontov, Aleksandr Blok, Sergei Yesenin, Osip Mandelstam, Anna Akhmatova and Marina Tsvetayeva, are connected with each other by many threads. Even the famous Lermontov-poem "So weary, so wretched..." which starts Kurtág's cycle, impressed strongly the Russian symbolists and followers appearing a half century later, represented by the five other poets, more or less. All six poets featuring in the Kurtág-cycle became victims of Russian or

Soviet totalitarian power. Their tragic lives shows ghostly similarities. Most of them died very early, in exile, in concentration camp, or by suicide. The despair and sorrow that appear in a very expressive and extensive way in the six verses originate from the depth of the poets' souls.

The selection of the verses and the treatment of the text are very characteristic of Kurtág, from the point of view of his earlier vocal works, and show many similarities to the spiritual and technical methods of the great Baroque authors. But it is very different from the method of post-modern, or minimalist vocal compositions of contemporary music. The succession of the six verses, regarding the dates of their origins, suggests a chronological construction in Kurtág's chorus cycle. After all, the primary arranging principle of the cycle is not chronology but a special dramaturgy, formed by connecting and knocking the individual verses into each other.

The poem of Lermontov intones the basic tone of the first great part of the cycle, that is, of the first four movements: it talks of vain yearnings, fleeting love, about no traces of joy and torment in the heart, dissolved passions, about life which "is empty and futile, a fatuous joke."

The feeling of the spleen, which is the result of a rational contemplation by Mikhail Lermontov, takes an enigmatic form in Aleksandr Blok: on the one hand it gets into a particular environment, the surroundings of the night, the empty street, the pallid lamp, the icy ripples on the canal, on the other hand it is drafted in axioms: "All stays the same. There's no way out. You die. And start once more...." Blue and moonlit evening comes after the pallid, icy night.

The sentimental easiness of Sergei Yesenin comes as a great contrast after the symbolical depth and atmospherically darkness of the Blok-verse — at least a virtual contrast. The Yesenin-poem is a peculiar paraphrase of a line from the Lermontov-verse: "And the years are passing — the best years!"

The forth poem, the passionately self-suffering lyric and the particularly symbolic-surrealist metaphors of Osip Mandelstam, is a subjective continuation of Blok's dark atmosphere: the town, with its yelping alleys, rotting lumber-stores, nameless creatures, the scrofulous gloom, the frozen water-hydrant, the stone-dead air, the jagged stair.... In this sense, in spiritual terms but musically also, an interesting cross-clasp is realised in the first part of the cycle: the first movement joins with the third, and the second movement with the forth.

The fifth poem is the turning-point in the dramatic process of the cycle: it puts an end to the suffering of the man's life and turns it towards the closing part, towards death. The deepest pain presented in the fifth

movement, has a catharsistic effect for the listener. The sobbing of Magdalena, the inefficient motionlessness of the beloved disciple still belongs to the category of human suffering. But the silent figure of the Mother, at whom "no one so much as dared to turn his eyes," seems to stand in a secret other world — the ideal beauty of the music also suggests this.

The last movement of the cycle as coda determines the end of the path of human life with its liturgy-like music, on the extreme laconic words of Tsvetayeva. The poem is laid on the eve of death, it is a special counterpart of the verse of Johann Wolfgang Goethe's "Wanderers Nachtlied." In its last line the lamp which is to turn out symbolizes the human life. It is the lamp which was in Blok's verse, in the second movement, already a meaningless and pallid light. In the quiet, ceremonious music of the last movement there is only one emotional outburst: a *subito fortissimo* cry of the double chorus on the word "lamp" ("fonar") — as it would be the negative echo of the Creation [Music 4].

Kurtág's cycle ends on a note of resignation and reconciliation, on the acceptance of death. It seems a very pessimistic end, compared with the closing part of the first great vocal cycle *The Sayings of Péter Bornemisza* which involves the arrival of spring and the revival of nature. But the death, that closes the way of the despaired and sorrowed wanderer of Kurtág's Russian Chorus cycle, is not the same as the death-vision of Bornemisza-concerto, but more elevating, exalting and more abstract — the death which redeems from suffering appears at the end of Kurtág's work.

Finally, several thoughts about the musical technique of the Kurtág's chorus cycle, which is simultaneously new and traditional. The ideal beauty of Kurtág's music as has been mentioned appears in its integrity in the fifth movement, on the words of Akhmatova. After the stiff accumulated second-, third-, and tritone chords of the previous movements clear fifths and fourths dominate the Akhmatova-movement. It is not a traditional diatony but a special Kurtágian euphony in which the fifths and major chords sound with contour, with the shade of lower and higher fifths and major chords. The movement is closed on three major chords, based on C, C sharp and D, that is, on a strongly coloured, "deeply shaded" D major, and the most final sounding is the definite wonderful D major chord [Music 5]. The three majors at the end indicate not only the large shadow but also the tripartite character of the final chord which is an important part of the many-sided tripartite form and dramaturgy of the movement. And after the complex trinity of the Akhmatova-movement the cycle ends with the

immensely simple, sacral trinity of the final, Tsvetayeva-movement.

“Composer at the Border of Europe” — the title of my lecture is a hint at the complexity of the music of Kurtág which grapples with many roots of Eastern and Western traditions. Of course, what is Western and what is Eastern element in art, is the question of stand-point. From Seoul Western element is the influence of Johann Sebastian Bach, of Heinrich Schütz and Western element is the tradition of Russian orthodox music as well. However, I should like to hope that the complexity and variety, represented in Kurtág’s music at the border of Europe, are also understandable from this place as well.

Kurtág, *Songs of Despair and Sorrow*, op. 18 — texts

Mikhail Lermontov

*So weary, so wretched....* (1840)

So weary, so wretched, and no one to stretch out my hand to,  
In times when the soul is despondent...  
Hearts yearnings! What sense is there yearning forever in vain?  
And years, they are passing — the best of my summers!

To love! Ah, but whom? A fleeting affair is not worth it,  
While true love cannot be eternal.  
Look deep in your heart; no trace you will find of the past,  
No joy and no torment — just catchpenny trifles.

And passions? Well, sooner or later their sweet sickness dies,  
Dissolved by the cold words of reason;  
And life, when you carefully look at what lies all around,  
Is empty and futile, a fatuous joke.

Aleksandr Blok

*Night, an empty street, a lamp, a drug-store* (1912)

Night, an empty street, a lamp, a drug-store,  
Meaningless and pallid light.  
Live out another quarter-century —

All stays the same. There's no way out.

You die. And start once more the treadmill,  
Repeating, endless, all that's past:  
Night, icy ripples on the canal,  
Drug-store, empty street, the lamp.

Sergei Yesenin  
*Blue evening* (1925)

Blue evening, moonlit evening,  
Once on a time I was youthful and fair.  
Unconfined, irrecoverable,  
All is over ... far away ... past....  
The heart's grown cold, the eyes have faded....  
Blue happiness! Moonlit nights!

Osip Mandelstam  
*Where can I go to in this January?* (1937)

Where can I go to in this January?  
The gaping city wildly grabs at me....  
Have all these shuttered doors then made me drunk?  
I bellow rage at padlocks, bolts and latches;

At open, yelping stocking-tops of blind alleys  
And twisted streets with rotting lumber-stores.  
And nameless creatures scuttle out of sight  
To bolt out later from their lurking-holes;

And, diving deep to dark and scrofulous gloom,  
I slither to the frozen water-hydrant  
And, stumbling, gasping, swallow stone-dead air;  
The rooks fly out in wheeling, clattering frenzy.

Imploring, I bawl after them  
Into the freezing hollow of a wooden chest:  
— Read what I've written! Help me! Heal my wounds!

— Say me one word upon this jagged stair!

Anna Akhmatova  
*Crucifixion* (1939)

Magdalena beat her breast and sobbed,  
The belov'd disciple turned to stone,  
But there where stood the Mother, silent,  
No one so much as dared to turn his eyes.

Marina Tsvetayeva  
*It's time* (1941)

Take off the necklace now,  
It's time to change the words,  
Time to turn out the light  
Above the door....

(English translations by Anthony Phillips)



## 유럽의 경계에 선 작곡가 지외르지 쿠르타크와 그의 러시아어 합창곡

팜 마르타(헝가리 리스트 페렌치 음악아카데미)  
신은주 옮김(서울대 석사과정)

근대화란 무엇인가, 발전이란 무엇인가. 유럽 현대음악에서 동방과 서방<sup>1</sup>의 전 통이 의미하는 바는 무엇인가... 이런 문제들은 단일 작품 안에서라야 더 잘 탐구할 수 있지만, 한 작곡가와 시대와 예술형식을 대표하는 뛰어난 작품 안에서도 탐구는 물론 가능하다. 우리 세기 막바지의 성악 연곡의 대표작으로 지외르지 쿠르타크의 최신작, 여섯 편의 러시아어 합창곡 <절망과 슬픔의 노래> 작품18을 골라보았다. 헝가리계 유대인으로 1926년 트란실바니아에서 태어나 요즘은 파리에 살고 있는 이 작곡가는 근대음악의 세계에서 독특한 현상이다. 그는 현대음악의 어느 경향에도 속하지 않고, 작품 하나하나가 다 나뉘는 음악언어를 창조한다. 쿠르타크는 헝가리, 러시아, 독일, 영국 시인들의 텍스트로 대규모 성악 연곡을 지은 바 있다. 어떤 때는 푸가나 카논 형식을 쓰는가하면 다음번에는 일본의 하이쿠(俳句) 형식으로 건너가 있다. 합창곡을 쓴다는 착상은 70년대 말 친구인 이탈리아 작곡가 루이지 노노에게서 얻었다. 그러나 쿠르타크의 합창 연곡 <루이지 노노에게 바침> 작품16과 <절망과 슬픔의 노래> 작품18은 노노나 다른 현대 작곡가들의 합창곡이나 합창 테크닉과 닮은 데가 없다. 쿠르타크의 합창곡들은 오히려 서방 바로크 음악의 전통과 유서깊은 동방 정교회 음악에 훨씬 빛진 바 크지만, 동시에 현대 예술형식만의 특징인 매우 모던한 음악적 테크닉을 사용해 창작되었다. 이를 확인하기 위해 먼저 하인리히 쉬츠 <신성 교향곡> 제3번 중 “사울아, 사울아, 네가 왜 나를 핍박하느냐”의 짤막한 발췌, 이어 쿠르타크 연곡 <절망과 슬픔의 노래> 첫 곡의 짤막한 발췌를 테이프를 들어보겠다(음악 1).

동방교회 음악으로 말하자면, 정교회 합창의 톤과 테크닉이 쿠르타크에게 영향을 주었음에 틀림없다. 두 개 합창단의 육중한 화음 덩어리들이 넓은 음향학적 공

<sup>1</sup>[옮긴이] 이 글에서 동·서는 동양과 서양이 아니라, 유럽 내 상대적인 동·서, 곧 동유럽과 서유럽을 가리킨다.

간 안에 울리고, 독창 성부들이 합창을 뚫고 솟아오르며—인간적이지만 물개성적이기까지 한 얼굴—죽 끄는 음 속에서 몇 개 성부가 튀어나오면서 독특한 차임 효과를 자아내는 따위이다. 이 나중 테크닉은 역시 정교회 성악에 영향을 끼쳤을 러시아 민속 폴리포니에 뿌리를 두고 있다. 발췌곡 둘을 더 들어보자. 정교회 성악과, 쿠르타크 연곡 중 둘째 곡 발췌이다(음악 2).

쿠르타크가 정교회 음악의 영향을 받은 것은 이고르 스트라빈스키 때문이기도 하다. 연곡 중 마지막 곡에서, 둔탁하게 절렁거리는 타악기와 세도막 열개는 스트라빈스키 <레퀴엠>의 후주(Postludium)와 케를 같이한다(음악 3).

여섯 명 러시아 시인의 텍스트에 붙인 6부로 구성된 합창 연곡 <절망과 슬픔의 노래>는 1980년부터 1994년까지 매우 오랜 기간 동안, 몇 차례 긴 중단기간도 겪어가며 만들어졌다. 작업기간이 긴 것이 쿠르타크 작업방법의 특징이지만, 작곡자 자신은 이 합창곡을 말하면서 작업이 오래 걸린 것은 자기가 아니라 작품의 양식상 어쩔 수 없는 특징이라고 말한 바 있다. <절망과 슬픔의 노래> 연곡은 비교적 앞선 18이라는 작품번호를 달고 있지만, 작품27a와 27b로 시작되는 위대한 후기에서도 대표작에 든다. 1993년과 94년 전곡에 다시 손대면서 작곡자는 이중합창에다가 바잔(bajan, 러시아 아코디언) 넷, 하모니움 둘, 트럼펫 둘, 트럼본 둘, 호른, 독주 현악기들, 하프 둘, 피아노, 첼레스타와 타악기 다수 등 대규모 기악 장비를 첨가했다. 합창의 차원과 개념은 독주와 실내악 작품으로 대표되는 초기에 비해 방대해진 장비, 확대된 형식, 길어진 호흡, 느슨해진 예술표현, 더 보편적인 메시지 등 쿠르타크 후기의 특징을 보여준다.

쿠르타크 작품 전체 가운데서 <절망과 슬픔의 노래>는, 헝가리어 <페터 보르네미자 잠언>, 러시아어 <R.V. 트루소바 양의 유연>, 독일어 <카프카 단장> 등으로 대표되는 걸작 성악 연곡의 중요한 부분을 차지한다. 기념비적으로 방대한 성악 연곡은 쿠르타크가 유럽 문화 안에서도 신테제(synthese)를 창조하는 위치에 있음을 말해 준다. 동시에, 합창연곡 작품18은 쿠르타크 작품 전체 가운데서도 독특한, 뚜렷하고 충격적이라도 독특한 현상이다. 초기 일련의 성악곡에서처럼 느낌과 비전을 듣는이와 나누는 고독한 인간이 여기에는 없다. 기악을 대규모로 보강한 후기 작품에서와 같은, 추상적인 기악 음덩어리들을 주거나받거나 하는 모습도 없다. 러시아어 합창곡에서는 수없이 많은 인간의 목소리가, 진짜 무리의 목소리가, 말하고 울부짖고, 속삭이며, 대부분은 매혹적인 노래로 듣는이에게 다가온다. 저들끼리 친근하고 내밀한 대화를 나누는가하면 날말 하나, 말 한 마디가 수많은, 16~18성부까지 미치는 이중합창을 관통하기도 하고, 신경질적으로 비명을 지르는가하면 서로 참견하기도 하고, 입을 다무는가하면 멋들어지게 고요한 노래를 부르고, 서로 힘을 주고 받쳐주기도 한다. 이것은 공동체의 노래이며, 위대한 바로크 합창 전통, 17~18세기 영적이고 윤리적인 전통, 요한 세바스티안 바흐와 하인리

히 쉬츠와 클라우디오 몬테베르디의 음악적 유산을 겨냥한 것이지만, 이러한 유산을 물려받았으면서도 20세기의 특징적인 목소리, 20세기 고통받는 수백만 인류의 개별적 운명의 목소리이기도 하다. 이러한 착상을 러시아 작가들의 시에서 받았음은 우연이 아니다. 오시프 만델슈탐, 안나 아흐마토프바 들은 러시아 시인으로서 가장 우울한 스탈린 치하에서 주관적 서정시로 말하는 대신 수백만의 순교자의 목소리로 말할 수밖에 없었고, 그래서 쿠르타크는 20세기의 끝에서 세기의 절망과 슬픔을 수없는 고통받는 민중의 목소리로 내야 한다는 의무감을 느꼈다. 초기 러시아어 연가곡에서 삶과 죽음에 대한 가장 깊은 상념을 표현할 기회를 준 바 있는 러시아어가 <절망과 슬픔의 노래>에서는 특별한 예배의 언어가 되었다. 이고르 스트라빈스키의 미사와 <레퀴엠>에서 라틴어처럼.

심사숙고해 풀라넨 여섯 편의 시는 19~20세기 위대한 러시아 문학의 주류에 속한다. 시들의 주제는 다양하지만 주된 시상은 같은 뿌리에서 나온 것으로, 인간에 대한 근본적 물음을 강조한다. 이러한 주제들은 레르몬토프의 소설 『우리 시대의 영웅』이나 푸슈킨의 『오네긴』으로 잘 알려진 '잉여인간'의 울분에서, 그러니까 상실감, 아무 짝에도 쓸모없다는 감정에서 퍼져나와, 20세기 첫 10년을 살아내고 상처입고 구원받은 인간이자 예술가의 우주적 변민으로 승화한다. 여섯 명의 시인, 미하일 레르몬토프와 알렉산드르 블로크, 세르게이 예세닌, 오시프 만델슈탐, 안나 아흐마토프와 마리나 츠베타예바의 삶과 예술은 수많은 실마리들로 서로 맺어져 있다. 첫곡, 가장 유명한 레르몬토프의 “찌들고 비참해져…”는 러시아 상징주의자들과 반 세기 뒤 나타난, 다섯 명의 다른 시인들로 대표되는 추종자들에게 상당히 강한 인상을 주었다. 쿠르타크 연작에 등장하는 여섯 명의 시인 모두 러시아 또는 소비에트 전체주의 권력의 희생자가 되었다. 이들의 비극적 삶은 어렵פות한 유사성을 보여준다. 대부분은 유배지나 집단 수용소에서, 또는 자살로 일찍이 생을 마감했다. 여섯 편의 시에서 매우 표현적이고 강렬하게 나타나는 절망과 슬픔은 시인의 영혼의 깊이에 기원을 둔 것이다.

시의 선택과 텍스트 처리는 초기 성악곡의 관점에서 보면 매우 쿠르타크적인 특징을 띠고, 위대한 바로크 작가들의 영적 및 기술적 방법과 많은 유사성을 보인다. 그러나 현대음악의 포스트모던이나 미니멀리즘 성악 작곡 방법에서 보면 사뭇 다르다. 창작시기를 고려한 여섯 시편의 배열은 쿠르타크 합창 연곡이 연대기적으로 구성되어 있음을 시사한다. 그러나 어디까지나 연곡 배열의 가장 주된 원칙은 연대순이 아니고, 개개 시편을 서로 맺고 두드림으로써 형성되는 특별한 드라마투르기이다.

레르몬토프의 시는 덧없는 갈망을, 갈데없는 사랑을, 가슴 속에서 기쁨도 슬픔도 흔적 없이 사라졌음을, 산산이 흩뿌려진 열정을, “팅비고 메마른, 썰렁한 농담” 일 뿐인 삶을 얘기하여 연곡의 위대한 전반부, 그러니까 첫 네 곡의 기본 톤을 마

련한다.

미하일 레르몬토프의 이성적 명상의 결과인 울분의 느낌은 알렉산드르 블로크에서 수수께끼 같은 모습을 띤다. 한편으로는 밤의 분위기, 텅빈 거리, 파리한 등불, 차디찬 운하의 잔물결 등 독특한 환경을 만들어내고, 다른 한편으로는 당연한 진리로 빠져든다: “만물은 늘 그대로인 것, 비상구는 없다. 너는 죽어 다시 시작하리니…” 창백하고 차디찬 밤에 이어 파란 달빛 어린 저녁이 온다.

세르게이 예세닌의 편안한 애상은 블로크의 상징적 깊이와 분위기있는 어둠과 커다란 대비—적어도 가상의 대비—를 이루며 등장한다. 예세닌의 시는 레르몬토프의 시 한 행을 야릇하게 패러프레이즈한다. “해가 간다—좋았던 날들이!”

네 번째 시, 오시프 만델슈탐의 열정적이고 자학적인 서정, 특히나 상징적이고 초현실적인 은유는 블로크의 어두운 분위기를 주관적으로 이어간다. 왁자지껄한 도회의 골목, 썩은내 나는 고물상, 이름없는 군상들, 악(惡)에 물든 그늘, 얼어붙은 급수전, 돌처럼 굳은 공기, 들쭉날쭉한 총계… 이 점에서 영적으로나 음악적으로나, 전반부 곡들끼리의 어긋난 맞물림이 이루어진다. 첫곡은 셋째와, 둘째 곡은 넷째와.

다섯 번째 시는 연곡의 극적 과정에서 전환점에 해당하여, 인간의 삶의 고통에 중지부를 찍으며 삶의 종착점, 죽음을 향해 반전시킨다. 다섯째 곡에 제시된 깊이 깊은 아픔은 듣는이에게 카타르시스 효과를 자아낸다. 막달레나의 흐느낌, 사랑하는 제자들의 못마땅한 머뭇거림은 여전히 인간의 고통의 범주에 속해 있다. 그러나 고요한 성모의 모습이, 아직 “아무도 감히 그분께 눈길을 돌리지 못하는데”, 내밀한 다른 세계에서 서 있는 것만 같다—음악의 이상적 아름다움 또한 이를 암시한다.

코다에 해당하는 마지막 곡은 츠베타예바의 간결한 시어에 붙인 예배 풍의 음악으로 인간 삶의 여정에 중지부를 찍는다. 시는 죽음의 전야를 이야기하며, 요한 볼프강 괴테의 “방랑자의 밤 노래” 시와 특별한 대조를 이룬다. 마지막 행에서 막 꺼지려는 등불은 인간의 삶을 상징한다. 둘째 곡, 블로크 시에서 이미 의미없고 파리한 빛으로 등장했던 바로 그 등불이다. 마지막 곡의 고요한 의식음악에는 단 한 차례 정서의 분출이 있다. “fonar(등불)”라는 가사에 떨어지는 이중합창의 느닷없는 포르티시모의 외침은 천지창조를 부정하는 메아리인 듯하다(음악 4).

쿠르타크 연곡은 포기와 체념의 음표, 죽음의 수용으로 끝난다. 최초의 절작 연곡 <베타 보르네미자 잠언>의, 봄이 오고 자연이 소생하는 마무리에 견주면 아주 염세적인 종결처럼 보인다. 그러나 쿠르타크의 러시아어 합창 연곡의 절망하고 슬픔에 찬 방랑자의 길을 뗏는 죽음은, 보르네미자 협주곡의 죽음 관(觀)과는 달리 더 분위기를 고양시키고 우쭐하고 더 추상적이다—고통으로부터 구원하는 죽음이 쿠르타크 작품의 끝에 나타나는 것이다.

마지막으로, 새로우면서도 전통적인 쿠르타크 합창 연곡의 음악적 테크닉에 관한 몇 가지 생각. 앞에서 말한 쿠르타크 음악의 이상적인 아름다움은 다섯째 곡, 아흐마토티바 시의 응집성에서 나온다. 앞 곡들의 깎아지른 2도, 3도, 중4도 화음에 뒤이은 아흐마토티바 곡은 명징한 5도와 4도가 지배적이다. 이것은 전통적 온음음계가 아니라 쿠르타크 특유의 음조화(euphony)여서, 5도와 장화음들은 높고 낮은 5도나 장3화음들의 그늘이 만들어내는 윤곽을 띠며 소리난다. 이 다섯째 곡은 C, C#, D를 근음으로 하는 세 개의 장3화음으로, 그러니까 강렬한 색채의, ‘깊이 그늘진’ 라장조로 끝나며, 맨마지막 울림은 멋진 라장조 화음이다(음악 5). 마지막의 세 개 장3화음은 이 다섯째 곡의 마지막 화음의 커다란 그림자뿐 아니라, 다면적 세도막 열개와 드라마투르기의 중요한 부분인 세도막 성격을 나타내기도 한다. 그리고 아흐마토티바 곡의 복잡한 세도막 열개에 이어 전곡은 마지막 츠베타예바 곡의 엄청나게 단순한, 신성한 삼위일체로 마무리된다.

“유럽의 경계에 선 작곡가”—이 글의 제목은 동방과 서방의 여러 전통에 뿌리를 두고 씨름하는 쿠르타크 음악의 복합성을 암시한다. 물론, 예술에서 무엇이 서방적이고 무엇이 동방적 요소인가는 입장의 문제이다. 서울에서 보자면 서방의 요소는 요한 세바스티안 바흐와 하인리히 슈츠의 영향이고, 러시아 정교회 음악 또한 서방의 요소이다. 그러나 유럽의 경계에 선 쿠르타크 음악이 표상하는 복합성과 다양성이 이곳 서울에서도 마찬가지로 이해될 수 있기를 바라마지 않는다.