비교문화연구 제76집 (2025.10) pp. 81~120

보들레르의 음악미학 II

– 베버, 베토벤, 리스트 그리고 바그너*

송 홍 진
(경북대학교 조교수)

국문초록

본고는 보들레르의 시와 비평에 나타난 음악에 대한 여러 형태의 표명들을 살펴봄으로써 당대 음악에 보들레르의 문학이 어떻게 공명하고 있는지를 알아보기 위한 연구의 일환이다. 앞선 우리의 연구를 통해 밝힌 바 있듯이 민중음악(샹송)이 1840년대의 젊은 보들레르에게 정치풍자적인 정신을 불어넣었다면, 본 연구를 통해 우리는 교향악이나 오페라 등의 기악음악을 포함한 예술음악(고전음악 내지는 뮤직 사방트)이 보들레르의 미학에 상응하는 청각의 세계를 시인에게 펼쳐보였음을 밝힌다. 들라크루아의 "음산한 하늘"의 색채를 들려주는 카를 마리아 폰 베버의 "기이한 팡파르"와 "억눌린 한숨", 전 존재를 사로잡는 루트비히 베토벤의 격정적 선율은 시인이 관악기의 울림과 현악기의 떨림이 빚어내는 내적 감정의 에너지에 사로잡혀 있었음을 알려준다. 보들레르가 인간과 세계의 본질적 이중성의 탁월한 표현을 프란츠 리스트에게서 보았다면, 리하르트 바그너의 음악극이 추구하는 문학과 음악의 종합으로서의 총체예술이라는 "미래의 음악"은 보들레르 자기 자신의 미학적 이상 그 자체였다.

주제어 : 보들레르, 베버, 베토벤, 리스트, 바그너

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 신진연구자지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5A8070435)

www.kci.go.kr

Ⅰ. 들어가며

거시적 관점에서 19세기 전반기의 예술적 흐름을 주도했던 것은 주지하다시피 낭만주의였다. 대혁명이라는 시대적 변혁을 이끌고 담아낸 것은 비단 문학과 미술뿐만이 아니었고 새로운 시대에는 새로운 소리가 필요했다. 19세기는 정치에 있어서만 아니라 예술 창작과 수용에 있어서도 부르주아 대중의 등장, 이국적이고 민족적인 색채의 발견, 직업적 상업화와 전문화 등의 흐름이 등장했다. 음악에 있어서도 낭만주의의 흐름이 한 세기 내내 지속되었다. 새로운 음악의 질서는 베버, 베토벤, 슈베르트, 리스트, 쇼팽, 슈만, 바그너 등 독일을 중심으로 동유럽으로부터 왔다. 본 연구에서 우리는 19세기 한복판에서 현대성이 탄생하는 문학적 전환기의 중심에 있었던 보들레르가 당대의 음악, 그중에서도 대중음악과 분화되어 '클래식 음악'으로 확립되어 나가기 시작한 기악음악(교향악과 오페라)과 어떤 미학적 관계를 상호 공유하고 있었는지, 이 상응적 교감을 통해 보들레르가 어떻게 자신의 시학과 미학을 스스로 정립해나가는지를 그의 문학 세계와 밀접한 관련이 있는 19세기의 4명의 대표적 음악가들인 카를 마리아 폰 베버, 루트비히 베토벤, 프란츠 리스트 그리고 리하르트 바그너를 중심으로 살펴보고자 한다.

보들레르가 바그너에게 보인 깊은 존경과 동질감의 표현으로 인해 보들레르의 작품세계와 시학에 있어 음악의 위상에 관한 논의와 연구에서 바그너가 차지하는 비중은 절대적이다. 물론 바그너만 있는 것은 아니다. 바그너와의 서신교환과 공연 참석을 계기로 바그너의 음악에 대한 평론을 구상하고 작성한 시기인 1860년에서 1861년 사이의 시기는 보들레르가 비평과 시에 있어서 다시금 왕성한 창작력을 바탕으로 현대성 개념을 구축해가던 때이다. 이 시기에『악의 꽃』의 개작과 함께 산문시집『파리의 우울』의 구체화 작업이 동시에 진행되었다. 그렇지만 바그너의 음악을 제대로 접하기 전까지『악의 꽃』의 대부분을 집필하는 데 있어 보들레르에게 음악적 영감과 위안을 주었던 것은 사실 베버

www.kci.go.kr

의 오페라와 베토벤의 심포니였다. 시 「등대들」에 등장하는 이름들 중 유일한 음악가인 베버는 하나의 등대를 이루지는 않지만 들라크루아의 낭만적 격정과 초자연주의적 색채를 환기시킨다. 『악의 꽃』의 독자는 초반부에 강한 환기력을 가지고 등장한 이 음악적 울림의 반향으로부터 시집을 읽는 내내 자유로울 수가 없을 것이다. 음악을 표제로 내세운 시 「음악」에서 우리가 어떤 음악가와의 뚜렷한 영향 관계를 특정하기가 어렵다고 하더라도 「음악」은 그 관념과 이미지로 인해 자주 바그너와 관계된 것으로 여겨졌다. 그러나 보들레르가 「음악」을 구상하면서 떠올렸을 음악가는 바그너에 앞서 그가 경탄을 표한 베토벤이었을 가능성이 크다. 『파리의 우울』에서 보들레르의 음악관이 표명된 대표적 작품을 꼽자면 바그너의 장인이었던 프란츠 리스트에 헌정된 산문시 「티르소스(La Thyrse)」이다. 바그너의 음악에 대해 쓰면서 회화적 비유를 활용했던 보들레르는 여기에서도 바쿠스 지팡이의 직선과 나선의 이미지를 중심으로 자신의 장기인 조형예술의 언어로 리스트의 음악의 특징을 가장 시적으로 표현해냈다.

보들레르의 음악미학을 살펴보기 전에 한가지 의문점이 제기된다. 과연 보들레르는 음악가들이나 음악계의 주요 인물들과 어떻게 교류했을까? 주요 음악적 경험은 어디에서 왔을까? 오페라 극장이나 이탈리아 극장의 공연들을 관람했을까? 스타니슬라스 파진스키(Paczinski 1973:157-158)에 따르면, 에니스 제밀은 자신의 저서 『보들레르에 있어서의 청각적 감각 교육(*L'éducation du sens auditif chez Baudelaire*)』에서 주목할 만한 시각을 드러낸다(Djemil 1963:96). 제밀은 보들레르가 당시 파리인들의 주요 음악 생활을 어느 정도로 공유했는지를 추적하는 것은 큰 의미가 없다고 보았다. 보들레르가 아베네크(François-Antoine Habeneck)가 지휘하는 음악원 콘서트 협회(Société des Concerts du Conservatoire)의 연주회에 참석했었는지, 거리를 거닐며 필립 뮈자르(Philippe Musard)[1]

1) 필립 뮈자르는 19세기 거리 축제 음악의 대표자 중 한 사람으로 명성을 떨쳤으나 현재는 거의 잊혀졌다.

www.kci.go.kr

악단의 음악을 들었었는지, 혹은 테오필 틸망(Théophile Tilmant)의 “음악체육관(Gymnase musical)”이나 쥘 파들루(Jules Pasdeloup)[2]의 “음악원 청년 예술가 협회(Société des Jeunes Artistes du Conservatoire)”의 연주를 들었을지도 분명하지 않다. 그러나 제밀은 이러한 직접적인 참석이나 관여 여부는 근본적으로 중요한 문제가 아니라고 본다. 왜냐하면 당시 파리 곳곳에서 모차르트, 하이든, 글룩, 베토벤, 베버, 쇼팽, 리스트, 베를리오즈 등의 명작들이 자주 공연되고 있었기 때문이다. 이러한 작품들은 그 시대 사람들의 문화적 의식 속에 깊숙이 자리 잡고 있었다. 더불어 샹플뢰리, 샤를 바르바라, 알렉상드르 샨느(Alexandre Schanne) 등 전문 음악인이라기보다는 음악에 능한 보헤미안 문인 및 예술가들의 연주에 보들레르는 익숙했으며 이들과 음악 담론을 나누었다(Chamfleury 1872).

보들레르와 음악의 관계에 대한 학술적 탐구는 앙드레 페랑이 『보들레르의 미학(*L’Esthétique de Baudelaire*)』에서 바그너와 상응 이론의 조화에 관한 장을 통해 본격화되었다고 할 수 있다(Ferran 1968). 이후 보들레르의 음악적 사유를 이해하려는 학자들의 노력은 주로 그의 바그너 비평문 「리하르트 바그너와 파리에서의 “탄호이저”」를 중심축으로 전개되어 왔다. 특히 1970년대 중반에는 이 분야의 연구가 활발해져서, 1973년과 1875년 사이에 동일한 제목인 『보들레르와 음악 (*Baudelaire et la musique*)』으로 두 편의 박사학위논문이 차례로 발표되었다(Paczinski 1973), (Loncke 1975). 보들레르의 음악적 세계관에 대한 체계적이고 포괄적인 연구의 출발점으로 평가되는 이러한 초기 연구들을 바탕으로, 이후 그레이엄 롭(1993)과 피에르 브뤼넬(2007, 2014)의 심화된 분석을

2) 쥘 파들루는 19세기 클래식 음악의 대중화에 크게 기여한 인물이다. 1861년 파리의 시르크 디베르(Cirque d’hiver)에서 “콩세르 포퓔레르(Concerts populaires)”라는 이름으로 음악회를 열었는데 그때까지 고급음악에서 소외되어 있던 일반 대중을 위한 연주회를 지향하였다. 이 연주회에서 베버, 베토벤, 멘델스존, 하이든 등의 음악이 연주되었다. 그가 창설한 파들루 오케스트라는 현재까지 이어지고 있다(Yannick Simon 2011).

www.kci.go.kr

통해 이 영역의 학술적 성과는 현저한 발전을 이루게 되었다.

국내에서의 연구는 보들레르 시에서의 음악 테마의 역할에 대한 연구(윤영애 1981) 이후, 두 편의 주목할 논문이 대표적이다. 정의진(2009)과 김혜중(2012)의 연구는 보들레르 음악비평에 대한 본격적인 연구라는 점에서 의의가 크다. 전자가 보들레르의 바그너 비평을 보들레르 "상응"론과 바그너의 종합예술론 사이의 관계에 천착하였다면, 후자는 보들레르의 비평을 통해 바그너의 음악세계에서 이중성과 상승, 하강 운동의 요소들을 그리스와 게르만 신화의 모티프를 중심으로 연구하였다. 보들레르의 바그너 비평은 18세기 프랑스문학과 음악론 전문가인 이충훈 교수에 의해 보들레르의 서간, 베를리오즈와 고티에의 평문과 더불어 완역되었으며 꼼꼼한 주석과 해설로 보들레르 음악미학 연구의 저변이 될 것으로 기대된다.

국외에서의 연구가 '전현대적' 관점, 즉 샹송에서부터, 바그너 종합예술적인 미래음악의 현대성에 이르기까지 보들레르의 음악미학 연구의 틀과 방식을 제공하는 단계에까지 진행되었다면, 국내에서의 관심은 그간의 성과들에도 불구하고, 바그너 비평에 편중되어 있는 것이 사실이다. 본 연구에서는 보들레르의 미학에 끼친 음악적 영향을 베버를 시작으로 탐색해봄으로써 그간의 연구에 대해 보완적이고 종합적인 시각을 견지하고자 한다.

II. 우울한 색채의 상상력: 카를 마리아 폰 베버

보들레르의 음악미학에서 중심적인 자리를 차지하는 이름은 바그너임에 틀림없다. 그런데 『악의 꽃』의 독자는 시집의 초반에 우뚝 서 있는 등대들 속에서 베버(Carl Maria von Weber)의 음악처럼 들려오는 "기이한 팡파르"의 존재를 알고 있다. 시 「등대들(Les Phares)」에서 루벤스로부터 시작하여 여덟 연에 걸쳐 등장하는 8명의 예술가들(루벤스,

www.kci.go.kr

레오나르도 다 빈치, 렘브란트, 미켈란젤로, 퓌제, 바토, 고야, 들라크루아)의 면면은 위대한 예술적 상상력의 서구적 전통이 보들레르가 채우고자 하는 상상의 미술관 속에 어떤 모습으로 펼쳐질 것인지를 상징적 이미지들로 잘 보여준다. 보들레르는 마지막 등대를 외젠 들라크루아(Eugène Delacroix)에게 바친다. 주지하다시피 들라크루아의 가장 열렬한 지지자 중 하나였던 보들레르는 살롱평을 비롯한 일련의 미술비평문들[3]을 통해 19세기 중반 사진 기술의 진보와 사실주의의 부상 속에서 상상력의 빈곤을 개탄하고 들라크루아를 "확실히 고대와 현대를 통틀어 가장 독창적인 화가"[4](『1845년 살롱』), "예술에 있어서 진보의 마지막 표현"(『1846년 살롱』)[5]으로 예찬한 바 있다. 고전주의와 단절하고 사실주의와도 뚜렷한 구분선을 가지고 있는 들라크루아는 가장 낭만주의적인 화가이기에 가장 현대적인 화가이다. 왜냐하면 보들레르에게 "낭만주의란 아름다움의 가장 최신이자 가장 현재적인 표현"이기 때문이다.[6] 루벤스와 미켈란젤로 그리고 렘브란트 등의 거장들이 가진 상상력의 영역들을 설명하고 있기에 시 「등대들」의 해설처럼 읽히는 『1846년 살롱』에서 보들레르는 들라크루아를 "위대한 전통의 계승자"이며 "옛 거장들의 훌륭한 후계자"의 자리에 위치시키면서 "역사의 거대한 사슬"의 마지막 고리이며 예술사에 있어서의 전위로 여긴다.[7] 시 「등대

3) *Salon de 1845, Salon de 1846, Salon de 1859, L'Exposition universelle de 1855, L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*

4) "M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes." Baudelaire(2024a:77)

5) "la dernière expression du progrès dans l'art" Baudelaire(2024a:251)

6) "Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau." *Salon de 1846,* Baudelaire(2024a:232)

7) "위대한 전통의 계승자, 즉 구성의 넉넉함과 고귀함, 그리고 화려함의 계승자이자 옛 거장들의 훌륭한 후계자로서, 그는 그들보다 더 뛰어난 고통과 열정, 그리고 몸짓의 통제력을 지녔다! 바로 이 지점이 그의 위대함을 중요한 것으로 만든다. – 실로, 옛 위대한 거장 중 한 사람의 유산이 사라진다고 해도, 거의 항상 그에 상응하는 것이 있기에 역사가의 생각으로 그것을 설명하고 추측하게 할 수 있을 것이다. 들라크루아를 빼보자, 그러면 역사의 거대한 사슬이 끊어져 땅에 무너져

www.kci.go.kr

들」에서 예술가들의 호명이 8연에 이르러 들라크루아로 마무리되는 이유가 바로 여기에 있다(Baudelaire 2024a:251).

> 들라크루아, 타락천사들 드나드는 피의 호수,
> 늘 푸른 전나무 숲으로 그늘진 그곳을,
> 음산한 하늘 아래, 기이한 팡파르가
> 베버의 억눌린 한숨처럼 지나간다.
> Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
> Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
> Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

들라크루아에게 바쳐진 이 시연은 크게 두 부분으로 구분되는데 회화와 음악, 즉 시각과 청각의 상응이 특징적이다. 1, 2행은 들라크루아 회화의 색채에 대한 암시로 붉은 색(“피의 호수”)과 초록빛(“늘 푸른 전나무 숲”)이 주조를 이룬다. 3, 4행은 베버의 음악을 암시하는 “기이한 팡파르”, “억눌린 한숨”이라는 청각적 심상을 강조하고 있다. 이 시구의 의미에 대해 보들레르(2024a:552-554)는『1855년 만국박람회』전시평에서 위 시구를 인용하면서 스스로 해설한다. 보들레르는 <지옥의 단테와 베르길리우스>, <트라야누스의 정의>, <십자군의 콘스탄티노플 함락>의 놀라운 색채, <도제 마리노 팔리에로>, <리에주 주교>, <키오스 섬의 대학살>, <시옹의 죄수>, <유태인의 혼례>, <탕헤르의 광신도들> 등 투쟁의 테마들의 생생한 화려함을 언급한 후, <사막의 막달라 마리

내린다. Héritier de la grande tradition, c’est-à-dire de l’ampleur, de la noblesse et de la pompe dans la composition, et digne successeur des vieux maîtres, il a de plus qu’eux la maîtrise de la douleur, la passion, le geste ! C’est vraiment là ce qui fait l’importance de sa grandeur. – En effet, supposez que le bagage d’un des vieux illustres se perde, il aura presque toujours son analogue qui pourra l’expliquer et le faire deviner à la pensée de l’historien. Otez Delacroix, la grande chaîne de l’histoire est rompue et s’écroule à terre.” Baudelaire(2024a:251)

www.kci.go.kr

아>, <로미오와 줄리엣의 작별> 등 화가의 여성 묘사에 나타난 “우수어린 작은 세계(petits mondes mélancoliques)”가 보여주는 초자연적인 신비감을 지적한다. 보들레르는 들라크루아가 1855년에 처음 선보였던 작품들인 <두 포스카리>, <아랍인 가족>, <사자 사냥>, <노파의 얼굴>까지 일별한 후 들라크루아 회화의 특징을 정리하고 있다. 그것은 우울과 음악성이다. 먼저 “행복하거나 우수어린 풍부한 인상(une impression riche, heureuse ou mélancolique)”이 언급된다. 우울은 시에서뿐만 아니라 예술론에 있어서도 보들레르 미학의 핵심적 요소로 단장집『불화살(*Fusées*)』(Baudelaire 2024b:355)에서도 적고 있듯이 그것은 어떤 순간에도 다른 요소와 더불어 이원성을 이루어야 한다. 다음으로 들라크루아가 펼쳐보이는 색채의 특별한 점은 “색채와 주제 사이의 색조들의 완벽한 일치(화음)와 조화(하모니)”에 있다. 여기에서 보들레르는 음악적 용어를 사용하여 색채와 음악의 상응 효과를 설명한다. “그의 색채가 이루는 찬탄할만한 조화는 종종 조화와 선율을 꿈꾸게 하기에, 그의 그림에서 느껴지는 인상은 종종 거의 음악적이라 할 수 있다.”[8] 이어 보들레르는 다음과 같이 해설한다(Baudelaire 2024a:554).

8) “Par le premier coup d'œil jeté sur l'ensemble de ces tableaux, et par leur examen minutieux et attentif, sont constatées plusieurs vérités irréfutables. D'abord, il faut remarquer, et c'est très important, que vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ces tableaux est souvent quasi musicale. Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie :” (Baudelaire 2024a:554)

www.kci.go.kr

피의 호수: 붉은색, 타락천사들 드나드는 피의 호수: 초자연주의, 늘 푸른 숲: 붉은색의 보색인 녹색, 음산한 하늘: 그의 그림 속 격렬하고 폭풍우 치는 배경, 베버의 팡파르: 색채의 하모니를 일깨우는 낭만적 음악이라는 상념

Lac de sang : le rouge ; - hanté des mauvais anges : surnaturalisme ; un bois toujours vert : le vert complémentaire du rouge ; - un ciel chagrin : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; - les fanfares de Weber : idée de musique romantique que réveillent les harmonies de la couleur.

들라크루아 그림의 주조를 띠는 붉은색과 녹색의 보색대비 그리고 바탕을 이루는 우울의 정념을 회화적이고 상징적 이미지로 표현한 보들레르는 그 색채의 조화에 상응하는 음악적 하모니와 멜로디를 베버의 것과 연결짓는다. 베버의 이름은 4행 시구(quatrin)의 끝에서 "녹색(vert)"과 각운을 이루도록 배치되었다. 시연의 첫 머리에 바쳐진 들라크루아의 이름에 베버의 이름이 의미론적 반향(résonance sémantique)을 이루는 것처럼 보인다. 나아가 들라크루아가 "역사의 거대한 사슬"의 마지막 고리인 것처럼, 베버가 8개의 연을 마무른다는 점에서 베버의 음악은 루벤스에서부터 시작된 위대한 회화 전통에 대한 음악적 대응물이라고도 말할 수 있을 것이다. 게다가 베버는『악의 꽃』전체에서 명시적으로 언급된 유일한 음악가의 이름이다. 베버가 시「등대들」과『악의 꽃』에서 놓인 위치의 중요성에 비해 시인에 끼친 베버 음악의 영향에 대한 그간의 관심은 상대적으로 적었던 것이 사실이다. 그렇다면 보들레르가 보기에 우울의 초자연주의[9]적 표현, 즉 "예술가의 내밀한 생각

9) 보들레르는 미학적 개념으로서의 초자연주의를 하인리히 하이네로부터 끌어왔다.『1846년 살롱』에서 하이네의 글을 아래와 같이 인용한다. "En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant. Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur

www.kci.go.kr

(la pensée intime de l'artiste)"의 표현인 들라크루아의 색채에 상응하는 "베버의 팡파르: 색채의 하모니를 일깨우는 낭만적 음악이라는 상념"은 구체적으로 어떤 것일까?

독일 낭만 오페라의 선구자로 익히 잘 알려져 있는 베버(1786-1826)는 보들레르가 태어난 해인 1821년 베를린에서 초연한 <마탄의 사수(*Der Freischüz*)>를 통해 독일 낭만주의의 문학적 테마와 정신을 음악적으로 가장 잘 구현한 오페라를 선보임으로써 베를리오즈(Hector Berlioz)[10]와 바그너의 오페라에 지대한 영향을 끼쳤다. 독일 민담에 바탕을 둔 민속적 테마를 소재로 한 작품에 관심이 있었던 베버는 시인 요한 프리드리히 킨트(Johann Friedrich Kind)에게 대본을 의뢰하여 오페라를 완성한다. 선과 악의 대립, 악마와의 거래, 초자연적인 힘에 매달린 인간들의 운명, 구원과 속죄의 문제 등 <마탄의 사수>에서 중심이 되는 테마는 보들레르의『악의 꽃』이 뿌리내리고 있는 낭만주의적 토양을 이루고 있는 요소들이다. 이야기의 줄기는 젊은 산림감독관 막스가 아가테와의 사랑을 이루기 위해 악마 사미엘에게 영혼을 팔아 일곱 개의 마법 탄환을 얻어 사수대회에 출전하는 내용으로 이루어져 있다. 독일 낭만주의의 문학적 전형을 보여주는 이 이야기는 괴테의 파우스트 테마, 호프만의 환상문학과 그 영감을 폭넓게 공유하는 테마로 보들레르가 운문시 작품 뿐만 아니라 산문시 「너그러운 노름꾼(Le Joueur

---

le vieux principe de l'*imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitifs, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine." (Baudelaire 2024a:243)

10) 1841년에 베를리오즈는 파리 오페라극장에서 공연된 <마탄의 사수>의 2막에 발레 장면(프랑스의 '그랑 오페라'에는 발레 장면이 필수로 들어가야 한다)을 추가하기 위해 베버의 <춤으로의 초대 (L'invitation à la valse)>(1819)를 편곡하여 사용하였다. 베버의 이 피아노 왈츠곡은 보들레르의 유명한 음악적 시 「여행의 초대(L'invitation au voyage)」에 영감을 주었다.

www.kci.go.kr

généreux)」에 등장시킨 현대적 악마의 면모 속에서도 발견된다. 오페라는 결국 행복한 결말로 마무리되지만, 악마가 등장하는 초자연적 분위기의 탁월한 표현으로 인해 호러 오페라(horror opera)의 기원들 중 하나로 여겨지는 <마탄의 사수> 속에서 아마도 보들레르는 『웃음의 본질에 관하여(*De l'essence du rire*)』(1855)에서 자신이 설명한 바 있는 그로테스크한 웃음을 웃도록 영벌 받은 방랑자 멜모트(Melmoth)의 운명을 읽었을 것이다.

보들레르의 텍스트에서 베버의 이름은 『1846년 살롱평』에서도 들라크루아의 그림 해설과 더불어 등장한다.

> 그[들라크루아]는 근육의 크기로 힘을 표현하지 않고 신경의 긴장으로 표현한다. 그가 가장 잘 표현하는 것은 고통일 뿐만 아니라, 무엇보다도 – 그의 그림이 지닌 경이로운 신비 – 정신적 고통이다! 이 고귀하고 진지한 우울함은 모든 위대한 색채가들이 그러하듯, 넓고 단순하며 조화로운 색채로 가득하지만, 베버의 선율처럼 애절하고 깊은 음영으로 빛난다. (Baudelaire 2024a:251)[11]

인간의 정념(사랑)과 운명 속에서의 내적 갈등과 고통을 담아냄으로써 베버의 낭만주의적 음악 개념을 가장 잘 보여주는 대표작인 <마탄의 사수>는 아다지오로 느리게 전개되는 서곡(Ouverture)의 도입부에서 목관 취주악기(오보에, 클라리넷, 바순)와 현악기(바이올린, 비올라, 첼로)가 어우러져 보헤미아 지방 어두운 숲 속의 장엄한 신비감을 표현하면서 시작하는 가운데 가장 잘 알려져 있는 대목인 호른 4중주가 목가적인 멜로디로 서정적이고 낭만적인 색채를 탁월하게 보여준다. 그러면서

11) "Il n'exprime point la force par la grosseur des muscles, mais par la tension des nerfs. C'est non seulement la douleur qu'ilsait le mieux exprimer, mais surtout, – prodigieux mystère de sa peinture, – la douleur morale ! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber."

www.kci.go.kr

도 현악 트레몰로[12]를 통해 악마적 긴장과 불안을 대조적으로 나타냄으로써 낭만주의의 특징인 인간 삶의 이원성(이상과 현실, 선과 악, 정신과 육체, 영원성과 시간성 등)을 드러내기를 잊지 않는다. 흔히 서곡은 <마탄의 사수> 전체의 주제를 상징적으로 잘 표현해낸 수작으로 평가받고 있다.

보들레르의 상기 시구로 돌아가보면, 들라크루아의 우울한 색채의 이미지인 "음산한 하늘"과 공명하는 베버의 "억눌린 한숨"처럼 지나가는 "기이한 팡파르"가 제대로 묘사된 부분은 제 2막의 4장 피날레(NAWM[13] 126), 늑대 계곡 장면이다.[14] F#단조로 음산함을 연출하면서 시작하는 이 장면은 일곱 개의 마탄이 만들어지는 장면으로 시작부에서부터 낮고 불안한 현악 트레몰로(바이올린, 비올라)가 소스테누토(sostenuto)[15]로 무겁고 일정하게 바탕에 유지됨으로써 무언가 억누르고 있는 듯한 분위기를 연출한다. 역시 낮고 길게 단속적으로 울리는 금관악기인 트롬본이 기이한 긴장감을 더해준다.
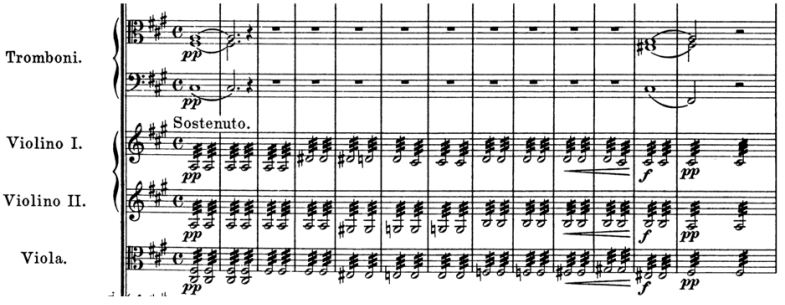
---

12) 트레몰로(trémolo)란 한 음 내지는 화음을 규칙적으로 빠르게 분할하여 반복 연주함으로써 진동음의 효과를 얻기 위한 연주기법으로 음표 위나 아래에 빗금 모양으로 표기된다.

13) 『노턴 서양음악선집(*Norton Anthology of Western Music*)』(Burkholder & Palisca 2019)

14) 오페라 대본에서 늑대 계곡의 무대 배경 설명은 다음과 같다. "끔찍한 협곡, 대부분 흑림 지대이고 높은 산들로 둘러싸여 있다. 그중 하나에서 폭포가 쏟아져 내린다. 보름달이 창백하게 빛난다. 두 개의 뇌우가 반대 방향에서 다가오고 있다. 더 앞쪽에는 번개에 맞아 완전히 말라버린 나무가 있는데, 속이 썩어 있어 희미하게 빛나는 듯하다. 반대편에는 울퉁불퉁한 가지 위에 불타는 듯한 눈을 가진 큰 부엉이가 앉아 있다. 다른 나무들에는 까마귀와 여러 숲새들이 있다. 카스파 (모자와 겉옷은 벗었지만 사냥 가방과 사냥용 칼을 차고 있다)는 가운데에 해골을 놓고 검은 돌들을 원형으로 놓아 둘러싸고 있다. 몇 걸음 떨어진 곳에는 잘린 독수리 날개, 주걱, 그리고 구형 물체가 있다." (Weber ca.1900:118)

15) 소스테누토는 음표 하나 하나를 일정하게 충분히 끌어서 지속하여 연주하라는 의미이다. 무겁게 지속되는 느낌을 전달한다.

www.kci.go.kr



(Weber ca.1900:118)

관현악이 진행되면서 카스파와 악마 사미엘은 마탄을 제조하는 동안 마탄의 수를 외치는 외침은 메아리로 울려퍼지고 막스는 환영과 두려움에 사로잡혀 있다(Grout 2013:122-124). 베버는 초자연적인 악마적 숲을 “기이한 팡파르”를 동원하여 묘사한다. 현악 트레몰로가 지속적으로 저음부 멜로디를 담당하는 가운데 금관악기(트롬본과 호른)와 목관악기(클라리넷) 그리고 팀파니가 돌출적으로 등장하면서 불길함을 더한다. 악마 테마는 감7화음과 증4도와 같은 반음계로 표현되어 불안한 불협화음으로 공포 분위기를 증폭시킨다.[16)]

보들레르가 취주악을 가리키는 팡파르를 언급한 것은 피에르 브뤼넬(2014:82)의 지적처럼 “보들레르는 음악에서 극도의 섬세함보다 원초적 감정들을 더 기대했었”기 때문이다. 금관악기의 울림이 주는 감정적 표현력에 대한 보들레르의 애호는 오래된 것일 수 있다. 군인이었던 의붓아버지 오피크 중령을 따라 리옹에서 학창시절의 일부를 보낸 보들레르에게 군악대의 취주악에 익숙해져 있었을 것이다. 리옹 시절 이복형제 클로드-알퐁스에게 보낸 1833년 7월 12일자 편지에서 보들레르는 다음

16) Frank Hentschel(2016:13-14)에 따르면 19세기 음악가 베르톨트 담케(Berthold Damcke)가 1851년 이 화음에 대해 완전감7화음이 사미엘의 냉소적인 얼굴이 보일 때마다 등장하며, 변칙적인 화음의 불협화음들은 거미 다리처럼 16개의 다른 조성에 달라붙는다고 지적하였다.

www.kci.go.kr

과 같이 쓰고 있다. “교장선생님이 바뀌었어요. 중학교 군악대를 창설했는데 벌써 꽤 그럴듯해요. 군악을 연주하는 이 학생들은 플루트, 클라리넷, 바이올린과 같은 악기들을 이미 배우고 있었던 친구들이라고 생각하면 돼요. 그러니까 이미 어느 정도 음악에 익숙한 셈이었지요.”[17] 반면 보들레르는 악기를 배운 적이 없었고 음악 이론에도 그다지 익숙하지 않았다. 그러나 애절한 현악기 위에서 포효하듯 울려퍼지는 팡파르가 즉각적으로 전달하는 베버의 음악은 보들레르에게 그가 들라크루아의 그림에서 보았던 놀라운 색채의 하모니를 들려주었을 것이다. 보들레르는 베버의 음악이 불러일으키는 이러한 낭만적 감흥의 고취를 베토벤의 교향악과 바그너의 오페라에서도 경험한다.

Ⅲ. “내 절망의 거대한 거울”: 루트비히 판 베토벤

보들레르는 1860년 2월 17일 리하르트 바그너에게 보낸 편지에서 자신의 음악 교육이란 것이 베버와 더불어 베토벤의 몇몇 아름다운 작품을 매우 큰 기쁨으로 들었던 것에 지나지 않는다고 고백한다.[18] 베버의 이름이 그의 작품에 뚜렷한 각인을 남긴 반면 베토벤은 명시적으로 등장하지 않는다. 그런데 1851년 9월에서 이듬해 1월 사이에 테오필 고티에에게 보낸 <열두 시편들>의 목록에 「베토벤(Beethoven)」이라는 시의 제목이 등장하는 것으로보아 보들레르가 1850년을 전후한 시기에 베토

17) “Nous venons de changer de proviseur. On établit une musique militaire au collège, et cela ne va déjà pas mal. Tu dois penser que ces élèves qui jouent de la musique militaire étaient des élèves qui déjà apprenaient des instruments, comme la flûte, la clarinette, le violon ; par conséquent ils avaient déjà quelque habitude de la musique.” (Baudelaire 1966:77)

18) “Pour tout autre que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, *ne sait pas la musique*, et dont toute l'éducation se borne à avoir (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven.” (Baudelaire 1973a:673)

www.kci.go.kr

벤의 음악에 관한 시를 구상하고 있었음을 추정할 수 있다.『악의 꽃』에는「베토벤」이라는 작품이 없지만, 수록된 시들 중 음악 자체를 테마로 한 유일한 작품이 시「음악(La musique)」이라는 점과 시가 표현하는 상승과 하강의 심상을 고려했을 때, 완전히 확정할 수는 없다고 하더라도, 우리는 이 작품을 시「베토벤」과 같은 작품이라고 보고자 한다.[19] 작품에 대한 독해를 통해 독자는 적어도 베토벤의 음악에만 국한된 것일 수는 없지만 베토벤을 배제할 수는 없다는 점은 인정할 것이다.

음악은 자주 나를 바다처럼 사로잡는다!
　　내 파리한 별을 향해,
안개의 천장 아래나 망망한 창공 속으로,
　　나는 돛을 올린다;

바람 안은 돛처럼 가슴 내밀고
　　허파 부풀어
나는 어둠에 가려진 층층 물결의
　　등을 타고 오른다;

나는 괴로워하는 한 척 배의 모든 격정이
　　내 안에서 떨리는 걸 느끼니;
순풍과 태풍 그리고 그 경련들이

　　무한한 심연 위에서
나를 어른다. 어느 때에는, 잔잔한 해수면, 내 절망의
　　거대한 거울!

19) 클로드 피슈아(Claude Pichois)는 1975년 플레이아드 전집판의 시「음악」해설에서는 베토벤을 이 작품과 동일시하고자 하는 시도 자체를 배격하지만(1975:964),『보들레르의 작업실(*L'Atelier de Baudelaire*)』(2005:375-377)에서는 베토벤과의 연관성을 가정하고 그 가능성을 논한다.

www.kci.go.kr

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir !20)

이 시는 12음절 알랙상드랭 시구와 샹송의 시구인 5음절 시구가 결합된 유일한 작품으로 그레이엄 롭(1993:267)에 의하면 샹송 형식에 대한 관심으로 보아 어쩌면 1850년대 초나 그 전에 착상된 것으로 볼 여지가 있다. 베토벤에 대한 보들레르의 관심의 시기와 겹친다. 이 작품은 음악과 시가 무한한 반향을 이루는 음악적 거울이다. 형식적 측면에서

20) Baudelaire(2024b:64-65) 1857년『악의 꽃』초판에 수록된 판본은 다음과 같다. “La musique parfois me prend comme une mer!/Vers ma pâle étoile,/Sous un plafond de brume ou dans un pur éther,/Je mets à la voile;//La poitrine en avant et gonflant mes poumons/De toile pesante,/Je monte et je descends sur le dos des grands monts/D’eau retentissante;//Je sens vibrer en moi toutes les passions/D’un vaisseau qui souffre/Le bon vent, la tempête et ses convulsions//Sur le sombre gouffre/Me bercent, et parfois le calme, — grand miroir/De mon désespoir!” (Baudelaire 2024b:726)

www.kci.go.kr

음절수의 불균형은 일정한 리듬으로 밀려와 솟아올랐다가 떨어지는 거대한 파도의 넘실거리는 움직임을 반영하는 듯하다. 1연에서는 첫 단어에서부터 등장하는 "음악(la musique)"은 시행 끝에 위치한 "바다처럼(comme une mer)" 화자를 자주 사로잡는다. 음악과 바다는 좌우대칭을 보이며 의미적인 상호반영적 관계에 있을 뿐 아니라 소리의 체계에 있어서도 [m][k]-[k][m]에서 볼 수 있듯 음성적 교착어법(chiasme phonétique)를 이룬다. 음악과 바다의 상동성 위에서 음악의 바다(내지는 바다의 음악)에 내맡겨진 감상자-화자는 거대한 바다 위에 떠 있는 한 척의 배에 동일시되는 감각을 느낀다. 2연에서는 "층층 물결의 등을 타고 오르"며 상승하는 움직임이 유난히 두드러진다. 상승의 운동성만 강조되어 있는 것일까? 12음절과 5음며이 보여주는 상승-하강의 율동처럼, 화자를 고양시키는 격정적 움직임은 마지막 연에 이르러 "내 절망의 거대한 거울인 잔잔한 해수면"에 상승의 높이 만큼이나 깊은 심연의 그림자를 드리운다. 음악에 내맡겨진 한 척의 배가 된 것 같은 초자연적 도취의 감각만큼 강조된 것이 마지막 연의 절망이다. 음악-바다가 "순풍과 태풍 그리고 그 경련들"이라는 3연의 시구는 배가 음악-바다의 한 복판에서 겪는 그 모든 격정("passions")이 보들레르가 베버에게서 느꼈던 것과 같은 인간 이중성의 반영임을 암시한다. 그러나 베버의 음악이 "억눌린 한숨", "애절하고 깊은 색채"로 우울(mélancolie)[21]을 표현했다면, 베토벤의 음악은 보들레르에게 우울과 절망을 보여주는 거대한 거울이었다. 특히 테오도르 드 방빌(Théodore de Banville)에 관한 보들레르의 글을 통해 우리는 그가 베버에게서보다 더욱 깊은 우울과 절망의 미학을 베토벤에게서 발견했음을 짐작할 수 있다.

21) 보들레르는『악의 꽃』에서 우울을 가리키기 위해 프랑스어 "mélancolie" 대신 영어에서 유래한 "spleen"이라는 단어를 선택한다. 보들레르는 우울을 의미하는 흔한 일상어인 전자 대신에 외래어를 사용함으로써 우울을 일시적 감정의 상태가 아니라 현대적 악인 권태의 증상인 것으로 한층 더 진지하게 다루고자 했다.

www.kci.go.kr

> 현대에 접어들기 전까지 예술, 특히 시와 음악은 우리를 둘러싼 참혹한 투쟁과 갈등의 삶과는 대조적으로, 행복의 그림을 제시함으로써 정신을 매혹시키는 것을 유일한 목적으로 삼아왔다. 베토벤은 인간의 내면 하늘에 구름처럼 쌓여 있던 우울과 치유할 수 없는 절망의 세계를 뒤흔들기 시작했다.(Baudelaire 2024b:252-253)[22]

이 구절은 시 「음악」의 마지막 연의 “내 절망의 거대한 거울”인 바다-음악으로서의 “무한한 심연”의 이미지에 대한 간결하지만 탁월한 해설처럼 보인다. “뒤흔들다”로 옮긴 “remuer”는 비유적으로 ‘청중을 감동시킨다’는 의미이지만 ‘휘젓다’라는 본래적 의미로 인해 이 글의 독자는 “인간의 내면 하늘” 아래 ‘우울과 절망의 세계’를 채우는 풍부한 음악적 공간감을 느낄 수 있다. 「음악」의 1857년 초판과 1861년 재판 사이의 판본 차이를 비교하면 공간감의 표현에 있어서 두드러진 차이가 있음이 드러난다. 주된 변화를 살펴보면 초판에서는 초판에서는 “맑은 창공(un pur éther)”이었던 대기는 재판에서는 “망망한 창공(un vaste éther)”이 된다. 또 초판의 경우, 7-8행에서는 “쩡쩡한 물이 이룬/거대한 산맥들의 등성이 위로 나는 오르고 또 내린다(Je monte et je descends sur le dos des grands monts)”라는 시구를 재판에서는 “나는 어둠에 가려진/층층 물결의 등을 타고 오른다.”로 수정한다. 표현들의 문학적 원천이 베르길리우스(『아이네이스』)나 호메로스(『일리아스』)일 수 있더라도(Pichois & Dupont 2005:376), 수정의 방향성을 생각해보면 보들레르가 창공의 광활함을 강조하고 하강의 이미지를 삭제함으로써 너른 창공 속으로 지속적으로 상승하는 움직임을 표현하고자 했던 것으로 보인다. 앞서 언급했듯 이렇게

22) “Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés. Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme.”

www.kci.go.kr

고조화된 상승 이미지는 그것의 역전된 이미지(거울상)를 드리운다.

확실히 보들레르는 음악이 공간을 만들어 낸다는 인식을 가지고 있었다. 음악의 초자연적 신비는 비물질적인 음악이 정신적인 공간과 깊이를 물질적인 것으로 감각되도록 한다는 점에 있다. 보들레르는 내면 일기의 성격을 띤『불화살(*Fusées*)』에서 "음악이 하늘을 파고든다(La musique creuse le ciel.)"고 썼다(Baudelaire 2024b:352). 하늘에 구멍을 낸다는 의미이다.
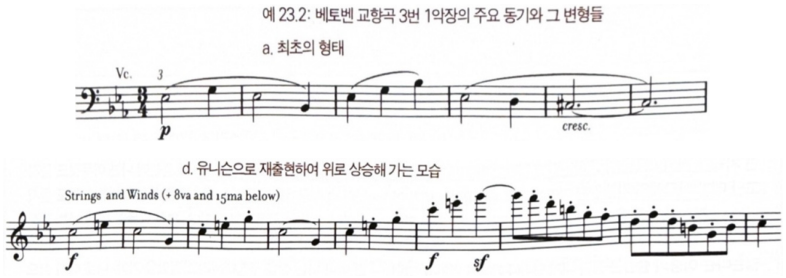
그렇다면 베토벤의 음악 중에서 우리는 이 시를 어떤 곡들과 연관지을 수 있을까? 베아트 크라우스(Kraus 1987:38-40)에 따르면 1828년에 창립된 <파리음악원 연주협회 관현악단(Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire)>의 활동으로 1848년까지 베토벤 교향곡 제 5번, 6번, 7번이 주로 연주되었고, 48년 혁명 이후 베토벤의 거의 모든 교향곡 레퍼토리는 프랑스에 완전히 자리잡았으며 1855년부터 1867년 사이에 프랑스에서 가장 많이 연주된 작곡가가 되었다[23]. 우울과 절망의 세계를 표현하는 베토벤의 작품들로 우리가 흔히 멜로디를 떠올릴 수 있는 곡들은 고독 속으로 깊이 침잠하는 인간의 내면을 섬세하고 서정적인 선율로 펼쳐보이는 <피아노 소나타 14번 올림다단조, Op. 27 no 2> 1악장 adagio sostenuto(베를리오즈는 도입의 멜로디를 장송곡으로 해석했다)(Charels Rosen 2002:157), <현악 4중주 Op.18 no.6(La Malinconia)>, <피아노 소나타 Op. 26, no.12>, 비창 소나타(Grande sonate phathétique)라는 표제를 가진 <피아노 소나타 Op. 13, no. 8> C단조 1악장, 후기 걸작인 <현악 4중주 No. 14, Op. 131.> 올림다단조 1악장 아다지오 등 많은 작품들이 있다. 특히 <현악 4중주 No. 14>에 대해서 바그너는 음악에 있어서 가장 우울한 정조의 표현을 보았다(Berger 2001:67).

"인간의 내면 하늘에 구름처럼 쌓여 있던 우울과 치유할 수 없는 절

23) 보들레르는 베토벤의 현악 4중주 Op.18 no.6의 아다지오 "La Malinconia(우울)"나 현악3중주 Op.9 no.2와 같은 실내악 작품들을 접했었을 가능성이 높다(Pichois & Dupont 2005:375).

www.kci.go.kr

망의 세계"가 특정 작품을 반드시 염두에 두었다기보다는 베토벤의 많은 작품들이 지니고 있는 내적 고통의 표현을 보들레르의 관점에서 포착한 표현이라고 한다면, 시 「음악」에서 표현된 3연까지의 고조되는 상승감에 이은 급격한 하강의 음조가 잘 드러난 작품은 "에로이카 교향곡"이라는 표제가 붙은 교향곡 3번 Eb장조 1악장이다.



(Grout 2013:34)

위의 악보에서 잘 나타나 있듯이 1악장은 처음에 3화음 팡파르가 영웅적인 주요 동기로 나타나 변형을 겪는다. 그러다가 현악기와 관악기가 유니즌(unison)을 이루어 거침없는 상승의 움직임을 들려주는 중에 갑자기 굴러 떨어지는 모습을 보인다(Grout 2013:34).

온 존재를 사로잡는 공간감을 지닌 베토벤 교향곡들과 현악곡들의 선율은 현악기와 관악기의 조화가 빚어내는 내적 감정의 폭발적 에너지를 표현하고 있으며 보들레르가 베버의 팡파르 이상으로 베토벤의 음악 속 현악기의 떨림에 공명하고 있었음을 짐작할 수 있다[24].

24) 바이올린은 보들레르가 가장 많이 언급한 주요 악기이다. 보들레르는 시 「죽음의 춤(Danse macabre)」, 「저녁 하모니(Harmonie du soir」, 「슬프고 방황하는(Moesta et errabunda)」 등 『악의 꽃』을 비롯하여 산문시집과 비평문 등에서 바이올린을 널리 언급되고 있다. 그에게 바이올린 소리는 흐느낌, 신음, 비탄 등의 정조를 환기시키는데 쓰였다. 반면에 피아노는 보들레르가 그렇게 좋아하진 않았던 것 같다. 스타니슬라스 파진스키(1973:316)에 따르면 피아노가 19세기 살롱을 지배한 악기들의 왕이었음에도 불구하고 강렬한 음향적 인상을 심어주기에는 너무

www.kci.go.kr

물론 모두가 알고 있듯이 베토벤은 우울과 절망에 머무르지 않았다. 그의 음악은 고통스러운 투쟁에 이어 결국 최후의 승리를 표현하기 위해 고음을 유지하며 악장을 마무리하는 경우가 많다. 보들레르도 절망 속에 잠겨있지만은 않았다. 『악의 꽃』은 치유불가능한 권태와 우울의 사전이지만, 대표적으로 시 「비상(Élévation)」이 그러하듯 우울의 다른 한 축으로 예술에 의한 도취와 앙양을 꿈꾸는 이상 추구를 그려냈다.

앞서 언급했듯 1851년 경에 시 「베토벤」을 구상하고 있었던 보들레르가 계획을 실현시키지 않고 「음악」이라고 하는 보편적인 제목의 시를 짓게 된 것은 그 이름이 이미 너무 널리 유명해져서 새삼스럽지 않았기 때문일수도 있지만(Pichois & Dupont 2005:376), 보들레르 자신이 언어를 통해 시적으로 표현하고자 했던 인간 내면 감정과 운명의 이중성을 베토벤이 음악이라는 보편적 언어를 통해 높은 경지에 도달했다고 생각했기 때문일 수도 있을 것이다. 뒤에서 살펴보겠지만 보들레르는 바그너에게 쓴 편지에서 바그너의 음악에 자신을 내맡기는 것이 하늘에 오르거나 바다 위를 항해하는 관능적 쾌락이라고 쓴 바 있다. 분명히 시 「음악」에서 표현된 이미지와 일맥상통하는 면이 있다. 베버, 베토벤 그리고 바그너 사이에서 동질적인 음악미학을 발견한 보들레르가 어느 하나의 이름에 제한하지 않고 “음악”이라고 하는 제목을 붙이게 된 것은 아닐까? 바그너에 대한 논의로 넘어가기에 앞서 그와 보들레르의 연결점이 된 프란츠 리스트의 음악에 대한 시인의 관점을 짚어볼 필요가 있다.

Ⅳ. 정착과 방랑: 도시의 보헤미안, 보들레르와 리스트

보들레르가 작품을 헌정하며 바친 헌사는 많은 경우 진솔한 것으로만 받아들이기 어려운 면이 있다. 『악의 꽃』의 시 「고니」, 「작은 노파들」

섬세한 악기였을 수 있다.

www.kci.go.kr

그리고 「일곱 노인들」이라는 세편의 대작에서 헌사의 주인공은 빅톨 위고였으나 『파리의 우울』에서 위고식의 문학의 정치화가 보들레르의 주된 비판의 대상이 되었음을 상기하면 위고에 바쳐진 헌사를 순수하게 볼 수는 없다. 『악의 꽃』 시집 전체의 헌사 대상이었던 테오필 고티에조차 은밀한 아이러니를 피하기는 어렵다. 그런데 우리는 보들레르의 진심어린 헌사가 담긴 이름을 『파리의 우울』에 수록된 산문시 「티르소스(Le thyrse)」에서 발견하게 된다. 프란츠 리스트가 바로 그 주인공이다. 첫 세대 스타 연주가, 비르투오소의 대명사, 쇼팽의 표현으로 유명해진 “피아니스트의 왕” 리스트는 비르투오소로서 활동한 젊은 시절의 명성으로인해 현재까지도 피아노 연주자로 각인되어 있지만 다양하고도 폭넓은 영향을 받았고 또 그렇게 영향을 끼치고 있는 거장이다. 그의 비르투오소가 파가니니의 영향을 받았다는 점은 주지의 사실이며, 리스트는 베토벤의 음악적 후예이자 바그너와의 상호 영향 관계에 있었기에 이른바 “신독일악파”로 불리었다. 문학과 음악 사이의 상응에 기반을 둔 총체 예술을 ‘교향시’를 통해 추구했다. 헝가리 태생의 리스트의 음악 중에서 보헤미안 음악의 영향이 새겨져 있는 <헝가리 광시곡(헝가리안 랩소디)>가 가장 널리 알려져 있다. 리스트는 1859년에 『헝가리의 보헤미안들과 그들의 음악(*Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*)』을 출간하고 한 권을 보들레르에게 전해주었다. 보들레르는 『벌거벗은 내 마음』에서 “방랑 그리고 증폭된 감각의 숭배인, 음악으로 표현되는 이른바 보헤미안주의를 찬양하라. 리스트를 참조하라(Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt)”라고 썼다(Baudelaire 2024b:505-506). 리스트의 보헤미안적 삶의 방식에 대한 음악적 추구는 물론 리스트의 저서와 <헝가리 광시곡>을 가리킨다. 마찬가지로 보들레르는 평생을 보헤미안적인 자유분방한 삶 속에 있었다. 평생을 제대로된 고정적 거처없이 끊임없는 여행 속에 살았던 보들레르는 삶의 굴레와 권태로부터 해방된 궁극적 여행을 추구하면서

www.kci.go.kr

도 동시에 도시적 뿌리뽑힘의 운명으로부터 벗어나 옹플뢰르에서 어머니와 함께 하는 정주의 삶을 꿈꾸었다. 보헤미안적 방랑의 삶에 대한 동경은 산문시「티르소스」바로 직전에 위치한 산문시「소명」에서 세 유랑 악사들의 삶을 동경하는 네 번째 아이의 언급에 직접적으로 잘 나타나 있다. 운문시「길 떠나는 보헤미안들(Bohémiens en voyage)」도 집시들의 뿌리깊은 방랑의 운명을 다룬다. 그래서 일반적으로 리스트의 음악미학에 대한 보들레르의 관심은 리스트의 보헤미아니즘과 그가 지닌 비르투오소의 현란함 및 즉흥성에 있는 것으로 여겨진다(Bohac 2011). 마르가레 미네르(Miner 1992:46-61)는 보들레르적 현대성의 특징인 역사적 필연성의 해체와 이성의 붕괴, 우연성의 미학 등을 리스트의 보헤미아니즘과 연결짓는다. 그런데 앙투안 콩파뇽(2014)이 강조하듯 현대성이 보들레르의 전부가 아닌 것처럼[25], 보헤미아니즘도 리스트의 전부가 아니다. 보들레르는 늘 떠나기를 바랐으면서도 정주에의 꿈을 가지고 있었다. 정주 불가능한 도시 파리에서는 정착을 꿈꾸었고, 옹플뢰르에서는 여행에 대한 위대한 꿈을 꾸었다. 리스트 담론은 현대성이라는 예술의 한 축인 우연성과 변화에 초점이 맞추어진 경향이 있는데, 리스트에게 헌정한 산문시「티르소스」에서 보들레르가 강조하는 것은 변덕스러운 화려함만은 아니다.「티르소스」는 리스트에게 보내는 편지 형식을 취하고 있다.

> 티르소스란 무엇일까요? 정신적이고 시적인 의미를 따르면, 그것은 신의 대변자이자 종복으로서 신을 찬양하는 남녀 사제의 손에 들려 있는 성직자의 상징입니다. 그러나 물질적으로 그것은 하나의 막대기, 홉 지지대이고 포도덩굴 지주인 마르고 단단하고 곧은 그저 단순한 막

25) 보들레르가 콩스탕탱 기스의 현대성 미학에 대한 비평적 에세이인『현대적 삶의 화가(*Le Peintre de la vie moderne*)』에서 정의한 예술 개념은 널리 알려져 있다. "현대성은 일시적이고 덧없는, 우연적인 것으로, 예술의 절반을 이루며, 나머지 절반은 영원하고 불변하는 것이다.(La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'imuable.)" (Baudelaire 1976:695)

www.kci.go.kr

대기일 뿐입니다. 이 막대기 주위로 변덕스러운 곡류를 따라 줄기와 꽃이 장난을 치며 놀고 있는데, 어떤 것은 굽이치듯 달아나고, 어떤 것은 뒤집어진 종이나 술잔처럼 기울어져 있습니다. 그런데 이 부드럽기도 하고 찬란하기도 한 빛과 선의 복합체에서 놀라운 영광이 솟아오릅니다. 마치 곡선과 나선이 직선을 향해 구애하며 둘레를 돌며 말없는 경배의 춤을 춘다고 해야 하지 않을까요? 이 모든 섬세한 화관, 이 모든 꽃받침, 향기와 색채의 폭발이 엄숙한 막대기 주위에서 신비로운 판당고를 추고 있다고 말할 수 있지 않을까요? 그런데도 어떤 경솔한 인간이 감히 꽃과 포도 덩굴이 막대기를 위하여 마련된 것인지, 막대기는 포도덩굴과 꽃의 아름다움을 보여주기 위한 구실에 지나지 않는 것인지를, 감히 결정할 수 있을까요? 티르소스는 강력하고 존경받는 대가, 신비롭고 열정적인 아름다움의 바쿠스, 그대의 놀라운 이중성의 표상입니다. 무적의 바쿠스에게 격분한 어느 님프도 당신이 천재성을 형제들의 마음에 흔드는 것만큼의 많은 에너지와 착상으로, 열광하는 동료들의 머리 위에서 티르소스를 흔든 적은 없었습니다. - 막대기, 그것은 꼿꼿하고 단단하고 흔들리지 않는 그대의 의지입니다. 꽃들, 그것은 당신의 환상이 그 의지를 감고 도는 산책이요, 남성을 둘러싸고 고혹적인 피루엣을 연출하는 여성적 요소입니다.

직선과 아라베스트의 선, 의도와 표현, 의지의 강직성, 언사의 구불구불함, 목적의 단일성, 방법의 다양성, 재능의 전능하고도 분할불가능한 혼합물이여, 어떤 분석가가 그대들을 분할하고 그대들을 갈라놓으려는 가증스런 용기를 가질 것인가?

친애하는 리스트여, 안개를 가로질러, 강을 건너, 피아노들이 그대의 영광을 노래하고, 인쇄술이 그대의 지혜를 번역하는 도시들을 넘어, 당신 계신 곳이 어디이건, 영원한 도시의 찬란한 빛 속에서건, 감브리누스가 위안을 베푸는 꿈나라의 안개 속에서건, 환희의 노래나 이루 말할 수 없는 슬픔의 노래를 즉흥적으로 짓는, 혹은 난해한 사색을 종이 위에 옮겨놓는, 영원한 관능과 고뇌의 가수, 철학자, 시인 그리고 예술가인 그대여, 나는 당신의 불멸에 경의를 표합니다![26]

26) 밑줄 강조는 연구자가 함.

www.kci.go.kr

보들레르는 본 산문시에서 티르소스로 불리는 바쿠스의 지팡이를 묘사한다. 직선과 아라베스크의 종합을 설명하기 위해 선택된 대상인 티르소스는 우연성(현대성)과 영원성(반현대성)의 결합이라는 보들레르의 미학을 상징적으로 보여주는 이미지이기에 숱한 예시와 비평의 대상이 되어왔다. 뚜렷하게 드러나 있듯이 산문시의 핵심은 예술에 있어서 대립적 요소들의 혼합의 추구이다. 훌륭한 예술은 반드시 인간과 세계의 필연적 이원성(이성과 영감, 정신과 육체, 빛과 어둠, 데생과 색채, 의도와 표현, 이상과 현실, 지복과 우울 등)을 반영해야 하기에, 위대한 예술가인 리스트에게서도 보들레르는 이원성의 종합의 미학을 찬양한다. 보들레르는 리스트의 음악에 찬사를 바치려는 의도를 내세웠지만, 그것을 새로운 형식의 시인 산문시로 표현함으로써 궁극적으로 자기 자신의 시학에 대한 음악미학적 비평을 수행한 셈이다. 보들레르는 리스트의 음악적 상상력이 번뜩이는 보헤미안적 재치의 자유분방함에만 있는 것이 아니라, 상상력은 '분석과 종합'이기에[27], 이중적 정신활동으로 이루어져 있음을 말하고자 한 것이다.

중요한 점은 두 대립적 요소 중 하나의 요소가 그 자체로 독립적인 가치를 인정받을 수 없다는 점이다. 곡선과 나선의 종합으로 이루어진 것이 티르소스이기 때문이다. 바쿠스의 지팡이에서 곡선적 요소가 없으면 평범한 지팡이일 따름이며, 직선적 요소가 없다면 아라베스크는 지탱될 수가 없을 것이기 때문이다. 따라서 보들레르가 보기에 리스트의 현대성의 요소인 보헤미아니즘은 하나의 절반을 이루는 것이고 다른 절반은 '의지의 강직성'과 '목적의 단일성'에 있다. 작곡가로서 리스트는 '교향시'로 대표되는 문학과 음악의 아말감을 추구하고자 하는 강인한 의지가 있었고 자신의 음악미학을 세우기 위한 논리적이고 이론적인 탐구의 면모를 가지고 있었다. 곧은 의지를 결여한 보헤미안적 요소가 내포한 불확정성에 대한 암시를 우리는 보들레르의 운문시 「길 떠

27) *Salon de 1859*

www.kci.go.kr

나는 보헤미안들(Bohémiens en voyage)」에서 발견할 수 있다. 시에서 보들레르는 유랑길에 오른 집시무리 앞에 열려 있는 것은 "미래의 암흑이라는 친숙한 제국("L'empire familier des ténèbres futures")"인 것이다(Baudelaire 2024b:17-18). "암흑"은 다가올 것에 대한 기대감으로 채워질 공간일 수도 있지만 동시에 죽음과 악(지옥)의 색채이기도 하기 때문이다.

리스트의 음악을 경유하여 보들레르는 산문시를 통해 이원성의 종합이라는 스스로의 음악미학을 정립한다. 말라르메는 1895년『음악과 문학(*La Musique et les lettres*)』에서「티르소스」를 문체에 있어서까지 산문과 시의 종합을 보여준 보들레르 산문시 자체의 상징으로 보았다. "화려한 문체의 모든 산문은 관습적인 무심함을 벗어날 때, 장식적으로, 깨진 시구처럼 그 음색과 숨겨진 운율을 가지고 놀며 가치를 지닌다. 더 복합적인 티르소스에 따르면 말이다. 예전에 산문시라는 칭호를 얻었던 것의 꽃을 피우는 것이다."[28]

Ⅴ. 상응과 종합: 리하르트 바그너

베버로 다시 돌아가보자. 바그너는『프랑스어 산문으로 번역된 네 편의 오페라 시(*Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française*)』[29]의 서두에 수록된「음악에 대한 편지(Lettre sur la musique」에서 자신의 음악사상을 요약해놓았는데 자신이 영향을 받은 음악 선배들이 누구였는지를 밝히고 있다. 바그너는 어린 시절에 드레스덴에서 베버가 지휘하는 오페라들을 들을 수 있었고 이는 바그너에게 최초의 음악적 자극이었다. 그리고 베토벤 사후 그의 음악은 바그너의 내면에 음악에 대한

28) Mallarmé(2003:64), Bohac(2011:87)

29) 1861년 부르디야(Bourdilliat) 출판사에서 출간되었으며, <방황하는 네델란드인>, <탄호이저>, <로엔그린>, <트리스탕과 이졸데>가 수록되어 있다.

www.kci.go.kr

강렬한 성향을 키워주었다. 베토벤의 망망한 음악의 바다에서 보들레르는 파도에 몸을 맡긴 한 척의 배였음을 앞서 보았지만, 음악사에서 베토벤의 가장 열렬한 지지자 중 하나는 명실상부 리하르트 바그너이다. 바그너에게 베토벤의 강렬하고도 장대한 마지막 교향곡 9번, 이른바 "합창교향곡"은 모든 예술을 통합한 궁극의 보편적 드라마였고 "미래의 예술작품"이었다[30]. 이 교향곡에 대한 바그너의 열정과 애착은 널리 알려져 있다. 그는 베토벤의 진정한 계승자를 자처했다. 베버와 베토벤의 음악미학은 보들레르와 바그너 사이를 연결해주었다. 보들레르는 1860년 2월 바그너 연주회에 다녀오고 난 직후인 2월 17일에 바그너에게 보낸 편지에서, 다음과 같이 쓰고 있다.

> 제가 느낀 감정은 형언할 수 없으며, 비웃지 않으신다면 그 감정을 표현해 보겠습니다. 처음에는 이 음악을 알고 있는 듯한 느낌이 들었고, 나중에 생각해보니 그 착각이 어디서 비롯되었는지 깨달았습니다. 이 음악이 내 것인 양 느껴졌고, 마치 사람이 사랑할 운명인 것을 알아보듯 알아보았습니다. 재기 넘치는 사람 외에는 이 문장이 엄청나게 우스꽝스러울 테고, 특히 *나처럼 음악을 모르고*, 음악교육

30) "이 베토벤의 마지막 교향곡은 보편적 예술로서의 음악으로부터 음악을 구원한 것이다. 그것은 미래 예술에 대한 인간적 복음이다. 보편적 드라마라고 하는 미래의 완전한 예술 작품만이 그 뒤를 이을 수 있기에 그것을 넘어서는 그 어떤 진보도 있을 수 없다. 베토벤은 우리를 위해 보편적 드라마로 이끄는 예술적 열쇠를 만들어 주었다. 따라서 음악은 다른 어떤 예술도 단독으로 할 수 없었던 것을 그 내부로부터 성취해냈다. […] 어떤 예술도 그 자체로 존재할 수는 없었으며 그 자체에서 모든 것을 통합하는 결합을 엮어낼 수 없었다. […] 예술가로서의 인간은 모든 다양한 예술들이 총체예술작품(Gesamtkunstwerk)으로 통합되는 한에서만 만족을 얻을 수 있다. […] 따라서 예술의 진정한 목적은 모든 것을 포괄하는 것이다. […] 최고의 집합적 예술은 드라마이다. 다양한 예술 모두가 그 안에서 궁극적인 완전함으로 나타날 때에만 비로소 드라마는 그 자신 궁극적인 완전함으로 존재한다. […] 각각의 개별 예술은 드라마 속에서 다른 예술들과 함께하는 집단적 소통을 통해서만이 집단적 청중에게 온전히 이해될 수 있도록 자신을 드러낼 수 있다. 왜냐하면 각 개별 예술의 목표는 모든 다양한 예술들의 상호 이해와 이해 가능한 협력 속에서 비로소 완전히 이루어질 수 있기 때문이다." 바그너, 『미래의 예술작품: 전집』 6판. (Grout 2013:141)

www.kci.go.kr

> 이라곤 (물론 큰 즐거움으로) 베버와 베토벤의 아름다운 곡 몇 개를 아는 데 그친 사람이 쓴 글이라면 더욱 그렇겠지요.[31]

바그너는 1860년에 파리의 테아트르 이탈리앵 극장에서 세 차례(1월 25일, 2월 1일, 2월 8일)에 걸쳐 공연을 했다. 연주회에서는 <탄호이저> 서곡과 2막의 행진곡, <로엔그린> 서곡과 결혼식 장면 등이 연주되었다[32]. 20년 전 첫 파리 체류 시의 실패를 딛고 다시 도전한 파리 공연은 적자를 면치 못했으나 보들레르를 비롯하여 엑토르 베를리오즈, 마이어베어, 샹플뢰리 등 열렬한 "바그네리앙(Wagnérien)"들의 찬사를 받았다. 곧바로 보들레르는 풀레-말라시에게 다음과 같이 썼다. "내 머릿속에 일대 사건이 일어났다(Ç'a été un événement dans mon cerveau.)." (Baudelaire 1973a:666)

바그너에 대한 경외감에 사로잡힌 보들레르는 거대한 찬사만큼이나 큰 비난의 화살을 받고 있었던 바그너를 옹호하고 음악과 시의 상응에 기초한 모든 예술들의 총체적 종합에 관한 생각을 발전시키고자 파리 공연 직후부터 바그너에 관한 연구『리하르트 바그너와 파리에서의 <탄호이저>』작업에 착수한다. 당시 바그너에 대한 비판을 주도했던 프랑수아-조젭 페티스나 폴 스쿠도의 논지의 핵심은 바그너가 예술 자체에 집중하기보다 언론을 활용하여 이슈를 만들어내는 데 골몰한다는 점, 전통적 거장들과 달리 음악 자체보다 자서전이나 저작을 통해 이론을 앞세운다는 점, 장르간 경계를 인위적으로 파괴한다는 점에 있었다 (Baudelaire 2024b:1237)[33]. 시작부터 보들레르는 바그너의 음악에 대한

---

31) 각주 18번 참조.

32) 곡 목록은 다음과 같다.《유령선》서곡; 탄하우저의 행진곡과 합창「영광이여, 성스러운 환대여!」, 그리고 3막 순례자들의 전주곡과 합창(「기쁜 마음으로 돌아오노라, 오 조국아!」), 같은 막의 별의 로망스(2월 1일과 8일에만 연주됨), 탄하우저 서곡; 트리스탄과 이졸데의 전주곡; 로엔그린의 전주곡, 2막 종교 행진곡, 3막 약혼 행진곡. (Baudelaire 2024b:1237)

33) Notice d'Henri Scepi & Andrea Schellino
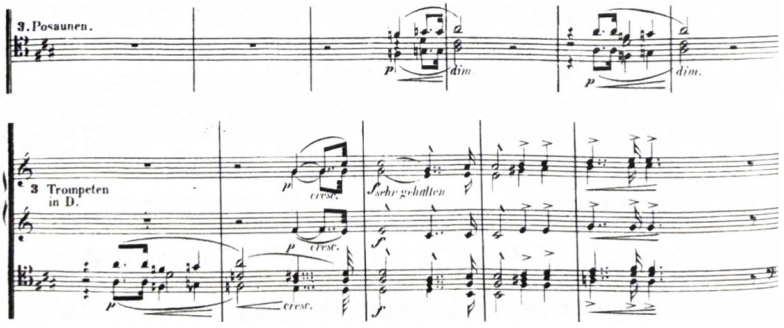
www.kci.go.kr

작업이 예상보다 규모가 커질 것임을 직감한다.

앞서 언급했듯 예민한 음악 감상자이긴 했어도 음악 교육을 받아본 적이 없었던 보들레르는 음악적 분석을 의지할 대변자가 필요했고 그 중 하나가 리스트였다. 보들레르는 『리하르트 바그너와 파리에서의 <탄호이저>』를 쓴 직후인 1861년에 리스트를 만난 것으로 보인다. 여기에서 보들레르는 바그너의 음악을 둘러싼 논쟁의 "우스꽝스런 상황(situation bouffonne)"에 대한 환기를 시작으로 리스트가 1851년에 쓴 『리하르트 바그너의 <로엔그린>과 <탄호이저>』를 수 차례 길게 인용하는 것으로 음악 분석을 대신한다. 음악이 고유한 방식으로 대상을 표현(traduire)할 때 완전히 옮겨질 수 없는 부분을 청중은 상상력을 통해 채우게 된다는 점을 지적하는 보들레르는 예민한 귀를 가진 감상자가 이론적이지 않은 방식으로 음악을 이해하는 방식, 곧 보들레르 자신의 방식이 어떠한 것인지를 알게 한다. "음악의 표현이 풍부해질수록 음악의 암시는 더 정확히, 더 신속히 드러나고, 민감한 청중이라면 음악가에게 착상을 주었던 관념들을 이해할 여지가 더 많아진다는 점이 확실하다." (샤를 보들레르, 이충훈 역 2019:18-19) 보들레르가 자신의 음악 비평에서 음악 분석을 타인의 글로 대신하고 있기 때문에, 우리는 시인이 리스트의 텍스트와 바그너의 텍스트 어느 부분에 주목하여 그것을 어떤 식으로 다루는지, 즉 메타비평적인 시각에서 접근하게 된다. 보들레르는 리스트가 <로엔그린> 서곡의 신비주의적 색채와 초자연성을 옮기면서 음악적 이미지를 서로 다른 감각(시각, 후각)으로 번역하는 방식에 주목한다.

> 트럼펫과 트럼본이 앞의 멜로디를 네 번째로 반복하는데 그것을 '눈을 뜰 수 없을 정도로 화려하게 빛나는 색채'로 연주할 때 바로 그 순간 성전이 '우리 청맹과니 두 눈' 앞에서 '그 이상 화려할 수 없는 빛을 내뿜어 빛나기라도 하'는 것 같다.(샤를 보들레르, 이충훈 역 2019:22)

www.kci.go.kr



〈로엔그린〉 서곡 트럼펫, 트럼본 도입부
(샤를 보들레르, 이충훈 역 2019:24)

<로엔그린> 서곡의 트럼펫과 트럼본 도입부의 비상하는 상승의 감각을 리스트가 이렇게 표현하였다면, 보들레르는 소리와 색채 그리고 관념 사이의 보편적 상호 유비의 철학에 대한 시인의 응답을 보여준다. 보들레르는 자신의 시 「상응(Correspondance)」의 첫 두 연이 <로엔그린> 서곡에 대한 시적 대응물 내지는 시적 번역이라고 여겼기에 곡을 해설하며 자신의 시를 직접 인용하고 있다.

> 자연은 하나의 신전 그 살아있는 기둥들에서
> 이따금 아리송한 말들 새어나오고;
> 사람은 다정한 눈길로 자길 지켜보는
> 상징들의 숲을 가로질러 거길 지난다.
>
> 멀리서 섞이는 긴 메아리들 같이
> 밤처럼 그리고 빛처럼 광대한,
> 컴컴하고 깊은 일체 속에서,
> 향기들, 색깔들과 소리들이 서로 화답한다.

보들레르는 이미 자신의 것처럼 느껴졌던 바그너의 음악을 설명하기 위해 바그너를 제대로 알기 전에 썼던 시 「상응」을 환기시키고 있다.

www.kci.go.kr

보들레르의 상응론은 스베덴보리(Swedenborg), 노발리스, 조젭 드 메스트르, 호프만[34] 등이 공유하고 있던 신비주의 사상 전통으로부터 영향을 받은 것이다. 바그너가 음악극으로 표현한 성배 신화의 신비주의적 요소를 리스트는 신비롭고 상징적인 신전으로 묘사한다. "바그너는 우리를 성배 신화의 세계로 입문케 한다. 썩지 않는 목재로 지은 신전이 우리 눈에 번쩍인다. 그 신전의 벽에서는 향기가 나고, '황금'의 문이 나 있고, 들보는 석면으로, 기둥은 오팔로, 내벽은 금록석으로 만들어졌으니, 이 신전의 휘황찬란한 주랑에는 깨끗한 손과 고상한 마음을 가진 사람들이 아니고선 들어갈 수 없었다."(샤를 보들레르, 이충훈 역 2019:21-22) 리스트는 이어 점차로 빛과 색채가 고조되는 숭고한 이미지를 환기시킨다. 초자연적인 상징의 숲인 "신전" 속에서(1연), 수평적으로 상호 상응하는 서로 다른 감각들(후각, 시각, 청각)(2연)의 표현은 바그너와 리스트 그리고 보들레르 자신의 텍스트 사이의 놀라운 유사성을 확인하도록 해준다. 보들레르는 시 창작의 직접적 동기가 아니었음에도 자신의 시와 바그너의 음악 사이의 통일성의 발견하였다. 바그너에게는 음악과 시가 분리할 수 없는 하나를 이루며 따라서 바그너의 음악은 시가 없어도 시적인 작품일 수 있다고 믿은 보들레르가 느꼈을 흥분과 전율은 그의 비평 텍스트에 고스란히 담겨 있다.

이는 비단 시와 음악 사이의 일치의 확인일 뿐만이 아니다. 문학, 음악 그리고 철학(비평 내지는 이론) 사이의 일치를 말하고자 한 것으로

34) 『1846년 살롱』에서 보들레르는 호프만을 인용하면서 다음과 같이 쓰고 있다. "어떤 유추론자가 색채와 감정의 완전한 범주를 확고히 정립했는지는 모르겠지만, 호프만의 한 구절이 내 생각을 완벽히 표현하고 있으며, 진정으로 자연을 사랑하는 모든 이들에게 호소할 것임을 기억한다: '꿈속에서나 잠들기 직전의 가벼운 몽롱함 속에서만이 아니라, 깨어 있을 때 음악을 들을 때에도 나는 색채와 소리, 향기 사이의 유사성과 친밀한 결합을 발견한다. 이 모든 것들이 같은 빛의 광선에서 태어났으며, 경이로운 합주 속에서 하나가 되어야 한다고 느껴진다. 갈색과 붉은색의 금잔화 향기는 특히 내게 마법 같은 효과를 일으킨다. 그것은 나를 깊은 몽상에 빠지게 하며, 그때 나는 마치 먼 곳에서 들려오는 듯한 오보에의 중후하고 깊은 소리를 듣게 된다.'" (Baudelaire 2024a:236)

www.kci.go.kr

보인다. 보들레르는 자신의 비평에서 리스트와 바그너의 비평을 단지 예시를 위해 인용한 것이 아니라 위대한 음악가가 비평에 있어서도 얼마나 탁월할 수 있는지, 비평과 이론적 규칙이 예술 창작에서 가질 수 있는 중요성을 역설하고자 했다.

> 어떤 평론가가 시인을 자처하며 정신 현상의 모든 법칙을 뒤집어엎고, 괴상망측한 것을 만들어낸다면 이는 예술사에서 대단히 새로운 사건이지 않겠는가. 그러나 이와는 반대로 모든 위대한 시인은 자연적으로, 그리고 운명적으로 비평가가 된다. 나는 그저 본능에 이끌려 쓰는 시인들을 동정한다. 그들이 불완전하다고 생각하는 것이다. 위대한 시인들은 정신생활에서 반드시 위기를 맞게 되는데 그때 그들은 예술을 따져보고, 모호하기는 했지만 자기의 시를 만들었던 법칙을 발견하고, 그런 연구로 연이은 규범을 이끌어내고자 한다. (…) 한 비평가가 시인이 되기란 기적 같은 일일 것이나, 한 시인 안에 비평가가 깃들지 않기란 불가능하다. 그러므로 독자 여러분은 내가 시인 바그너가 가장 훌륭한 비평가이기도 하다고 생각한대도 놀라지 마시기 바란다.(샤를 보들레르, 이충훈 역 2019:47-48)

비평가로서의 바그너를 옹호하기 위해, 보들레르는 영감에 의해 창작을 하고 창조의 비의는 설명될 수 없는 독점적 비밀이라는 낭만주의적 작가 신화를 비판한다. 보들레르는 예술의 규칙과 규범을 작가 스스로 탐구하여 제시하는 자기반성적인 현대적 작가상을 생각하는 것이다. 독일낭만주의의 발견이기도한 예술과 예술가의 자기지시성의 문제와 맞닿아 있는 이러한 관점을 보들레르는 자신의 문학적 분신처럼 여겼던 에드가 포(Edgar Allan Poe)에게서도 발견한 바 있다. 포는 훌륭한 시가 고양시킨 영혼은 진리 추구의 길로 나아가게 한다는 생각을 가지고 있었고,『시의 원리』,『작법의 철학(*The Philosophy of Composition*)』 등을 통해 문학작품은 영감에 의한 즉흥적 표현이 아니라 체계적이고 분석적인 방법론을 바탕으로 한 것이며 작가는 그 시적이고 미적인 '효과'의

www.kci.go.kr

원리를 설명할 수 있어야 한다고 보아 현대 문학이론을 정초한 작가 중 하나로 여겨지고 있다. 특히 시 「까마귀」에 대한 스스로의 분석으로 널리 알려져 있다(에드거 앨런 포, 손나리 역 2018). 이러한 변호는 자기 정당화이기도 하다. 보들레르는 시인이기 이전에 스스로도 예술비평가였다. 시집을 내기 전인 젊은 시절의 보들레르는 『1845년 살롱』, 『1846년 살롱』 등 살롱 비평을 연달아 내며 자신을 미술비평가로 내세웠고 특히 후자는 기존의 살롱비평을 문법을 탈피하여 현대적 미술비평의 초석을 놓은 비평으로 평가받고 있다. 바그너의 음악에 대한 비평의 기획을 확장해나갈 계획을 통해 음악비평에 있어서도 미술비평만큼의 포부를 지니고 있었음에 틀림없다.

보들레르가 『리하르트 바그너와 파리에서의 <탄호이저>』에서 「로엔그린」 서곡 장면에 대한 리스트의 비평과 바그너의 음악 그리고 보들레르 자신의 비평, 이 "세 가지 방식의 번역" 속에서 "'정신적이고 물질적인 행복', '고립', '무한히 크고 무한히 아름다운 무언가'에 대한 응시, '실신에 이를 정도로 눈과 마음'을 황홀하게 하는 '강렬한 빛', '상상할 수 있는 극한에 이르기까지 확장된 공간'의 감각이라는 유사성"(샤를 보들레르, 이충훈 역 2019:27)을 강조하는 의도는 문학에 있어서 보들레르 자신이 도달한 경지가 어떠한 것인지를 독자에게 전달하고자 하는 것이었다. 리스트에 바친 산문시 「티르소스」를 통해 이 음악계의 거장과 공유하는 자기 자신의 시학과 미학이 지닌 '놀라운 이중성의 혼합'의 탁월성을 말하고자 했던 것과 마찬가지로, 권태를 이겨내기 위한 예술적 도취를 제공하는 감각들 사이의 이상적 상응을 넘어 서로 다른 감각을 바탕으로 한 문학, 음악, 미술 등 상이한 예술들을 종합하는 총체적 예술의 이상을 꿈꾼 바그너의 음악적 시 내지는 시적 음악에서 보들레르는, 삶을 계속 이어갈 수 있었다면, 자신이 걸어야 할 길을 보았을 것이다.

www.kci.go.kr

Ⅵ. 나가며

지금까지 베버에서부터 베토벤과 리스트를 거쳐 바그너에 이르는 19세기 유럽 낭만주의 음악의 거대한 이름들이 보들레르의 문학 세계와 맺는 관계들을 추적하여 보들레르의 음악미학의 음악적 지형도를 그려보았다. 니체가 지적하듯 “가장 자연스럽고 내면적으로 바그너적인” 시인인 보들레르에게는 확실히 독일적인 감수성이 있었다. 이는 19세기 유럽이 공유한 낭만주의 혁명 속에 보들레르도 자리하고 있다는 것이리라.

앞선 연구인 「보들레르의 음악미학 Ⅰ - 샹송의 영향을 중심으로」를 통해서 우리는 보들레르가 19세기 대중 예술 환경의 변화 속에서 젊은 보헤미안 작가들의 문학적 유희, 정치 풍자, 대중적 위안과 오락적 요소와 더불어, 샹송 전통으로부터 길어낸 새로운 리듬을 『악의 꽃』과 그 밖의 운문시들에 담아냈다는 점을 보았다면, 보들레르의 음악미학 연구를 마무리하는 본 연구에서는 시인이 1855년 경부터 본격적인 구상에 들어간 『악의 꽃』과 『파리의 우울』 그리고 시 작업과 더불어 진행했던 미술 및 음악비평문을 검토하였다. 이를 통해 보들레르가 들라크루아에게서도 간파할 수 있었던 고통과 우울의 미적 표현이라는 자신의 미학을 베버와 베토벤에게서 발견하고 이를 어떻게 시적으로 표현하고 있는지, 그리고 리스트와 바그너와 공명할 수 있었던 이원성의 종합과 상응 개념, 총체 예술로의 꿈이 보들레르의 예술적 이상과 얼마나 부합하는 것이었는지를 살펴 보았다. 보들레르는 베버, 베토벤, 리스트, 바그너 등의 음악가들을 통해 음악과 문학의 상응 관계를 상상한다. 그리고 고전적 음악을 혁신하고 미래 음악을 지향했던 이 낭만파 음악가들이 보여준 음악적 현대성의 계보를 발견했다.

끝으로 큰 틀에서는 “보들레르의 음악미학”의 일환으로 여길 수 있으나 본 논문의 성격과는 또 다른 측면이기에 다루지 않고 추후 과제로 남겨둘 수밖에 없는 부분이 있다. 보들레르에게 음악이라는 바다는 듣는 자를 앙양시키고 서로 다른 감각들의 상응을 가능하게 하며 우주적 조화와

www.kci.go.kr

화성을 들려줄 뿐 아니라 “내 절망의 거대한 거울인 잔잔한 해수면”이며 “망망한 심연”이므로, 스스로를 “거룩한 교향곡(divine symphonie)” 속의 “불협화음(faux accord)”으로 느끼는『악의 꽃』화자의 아이러니를 반영하기도 하는 것이다(시「스스로를 벌하는 자(L’héautontimorouménos」)(Baudelaire 2024b:73-74). 대도시의 새로운 리듬과 만화경 같은 이미지 그리고 낯선 충격을 담아내고자 한 산문시집은 보들레르의 음악미학과 어떻게 공명하는가? 보들레르가 바라보는 파리의 조각난 하늘은 파편화된 알레고리의 세계이고 이제는 불가능해진 조화에 대한 인식으로부터「금간 종(La Cloche fêlée)」의 종소리처럼 깨지고 갈라지는 노래와 절망에 찬 외침이 나오는 것이라면, 이 아이러니에 상응하는 보들레르의 음악적 내지는 ‘반(反)음악적’ 체험은 어디서 찾을 수 있을 것인가?

보들레르는 아르센 우세이에게 헌정한『파리의 우울』의 서문에서 다음과 같이 썼다. “야심만만한 시절에 우리 중 어느 누군가 영혼의 서정적 움직임에, 몽상의 파동에, 의식의 경련에 알맞을 만큼, 리듬도 없고 각운도 없이 음악적이며 충분히 유연하고 충분히 거친 어떤 시적 산문의 기적을 꿈꾸지 않아본 적 있겠소?”[35](Baudelaire 1975:275-276) “유리장수의 날카로운 외침(le cri strident du vitrier)”의 표현이기도한 산문시의 새로운 리듬이 반영하는 것은 파리라는 도시 자체의 소리이며 현대성의 표현일 것이다(Baudelaire 2024b:843-844). 보들레르는『악의 꽃』의 시「어느 시체(Une Charogne)」에서 “그리고 이 세계는 기이한 음악소리를 내고 있었다.[36]”(Baudelaire 2024b:30)라고 썼다. 보들레르가 포착한 현대의 이 새로운 (반)음악적 반향에 상응하는 발견은 보들레르의 음악미학을 완성하는 데 중요한 부분을 이룰 것이다[37].

---

35) “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?”

36) “Et ce monde rendait une étrange musique”

37) Cf. Evans(1988), Lacoue-Labarthe(1991)

www.kci.go.kr

참고문헌

보들레르 작품

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois(1975), Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», t. I.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois(1976), Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», t. II.

Baudelaire, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois(1973a, 1973b), avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», t. I et t. II.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, préface d'Antoine Compagnon, sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino(2024a, 2024b), Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», t. I et t. II.

Baudelaire, Charles, *Lettres inédites aux siens*, présentées etannotées par Philippe Auserve(1966), Paris, Grasset.

연구서 및 논문

김혜중(2012),「보들레르의 음악비평을 통해서 본 바그너 음악극의 신화적 세계」,『불어불문학연구』, 91집, 545-577.

정의진(2009),「보들레르의 “만물 조응” 사상에 내재하는 초월적 이상과 예술적 역사성의 긴장관계 - 바그너의 종합예술론에 대한 보들레르의 예술비평을 중심으로」,『불어불문학연구』, 77집, 한국불어불문학회.

에드가 앨런 포, 손나리 번역(2018),『글쓰기의 철학』, 시공사

尹英愛(1981),「詩의 音樂 - 보들레르 Ch. Baudelaire를 중심으로」,『상명대학교논문집』, 9, 27-53.

www.kci.go.kr

샤를 보들레르, 이충훈 역(2019),『리하르트 바그너: 미래의 음악』, 서울, 포노.

Grout, Donald J., & Palisca, Claude V., & Burkholder, J. Peter, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역(2013),『그라우트의 서양음악사(하)』, 이앤비플러스.

Albrecht, Florent(2012), *Ut musica poesis: Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion.

Berger, Melvin(2001), *Guide to Chamber Music*, Mineola, New York: Dover Publications.

Bohac, Barbara(2011), “Baudelaire et Liszt : le génie de la rhapsodie”, in *Romantisme*, vol. 151, no. 1, 87-99.

Breatnach, Mary(2002), “Baudelaire, Wagner, Mallarmé Romantic Aesthetics and the Word-Tone Dichotomy”, in *Word and Music Studies*, Brill, Rodopi, 2002, 69-83.

Brunel, Pierre(1997), *Les arpèges composés: musique et littérature*, Paris, Klincksieck.

Brunel, Pierre(2007), “Baudelaire et Schumann”, in *Baudelaire antique et moderne*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 129-158.

Brunel, Pierre(2014), “Baudelaire et la musique : moderne ou antimoderne”, in *L'Année Baudelaire*, 18/19, 69-88.

Burkholder, J. Peter, & Palisca, Claude V.(2019), *Norton anthology of western music*, vol. 2, W. W. Norton & Company.

Champfleury(1872), *Souvenirs et portraits de jeunesses*, Dentu.

Compagnon, Antoine(2014), *Baudelaire, l’irréductible*, Flammarion.

Evans, Margery A.(1988), “Soubresaut or Dissonance? An Aspect of the Musicality of Baudelaire's ‘Petits Poèmes En Prose’”, in *The*

www.kci.go.kr

Modern Language Review 83, no. 2, 314-321.

Djemil, Enyss(1963), *L'éducation du sens auditif chez Baudelaire*, Thèse de Doctorat, Université de Rennes.

Ferran, André(1968), *L'Esthétique de Baudelaire*, Nizet.

Hentschel, Frank(2016), "Music and the Uncanny in the 19th Century". Musik Und Das Unheimliche Im 19. Jahrhundert, *Archiv für Musikwissenschaft* 73 https://doi.org/10.31219/OSF.IO/PJXRE

Jackson, John E.(2001), *Baudelaire*, Paris, LGF, Le Livre de Poche.

Kraus, Beate(1987), "La Pénétration de l'euvre de Beethoven en France", *Revue intenationale de musique française*, n° 22, 33-44.

Lacoue-Labarthe, Philippe(1991), *Musica ficta : figures de Wagner*, Paris, C. Bourgois, Collection Détroits.

Lechevalier, Bernard(2010), *Le cerveau mélomane de Baudelaire : Musique et Neuropsychologie*, Odile Jacob.

Loncke, Joycelynne(1975), *Baudelaire et la musique*, Nizet.

Mallarmé, Stéphane, "La Musique et les Lettres", in *Œuvres complètes*, II, éd. Bertrand Marchal(2003), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade»

Meitinger, Serge(1981), "Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner", In: *Romantisme*, n° 33, Poétiques, 75-90.

Miner, Margaret(1992), "Dionysos parmi les Bohémiens. Un parcours baudelairien", *Europe*, n° 760-761, août-septembre, 46-61.

Paczinski, Stanislas(1973), *Baudelaire et la musique*, Thèse pour le doctorat du 3ème cycle, présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.

Pichois, Claude, et Dupont, Jacques(2005), *L'Atelier de Baudelaire:* « *Les Fleurs du Mal »*, Paris, Honoré Champion.

Robb, Graham(1993), *La poésie de Baudelaire et la poésie française*

www.kci.go.kr

1838-1852, Aubier Critiques.

Rosen, Charles(2002), *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale University Press.

Simon, Yannick(2011), *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie.

Souriau, Etienne(1969), *La Correspondance des arts : éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.

Touya De Marenne, Eric(2005), *Musique et Poétique à l'age du Symbolisme: Variations Sur Wagner: Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, L'Harmattan.

Westerwelle, Karin(2004), "Baudelaire, Critique De Wagner - Le Problème Des 'Correspondances'", in *L'Année Baudelaire*, 8, 117-147. Accessed March 6, 2021. http://www.jstor.org/stable/45073590.

악보

Weber, Carl Maria von.(ca. 1900), *Der Freischütz*, Op. 77., Leipzig, C. F. Peters, Plate 8449. https://share.google/cEFp0kU3aQUnWK0MM

www.kci.go.kr

ABSTRACT

Baudelairean aesthetic of music Ⅱ
- Weber, Beethoven, Liszt and Wagner

Song, Hongjin
Kyungpook national university

This paper is part of a study that examines how Baudelaire's literature resonates with the music of his time by exploring the various ways music is expressed in his poetry and criticism. As our previous studies has shown, while popular song traditions(chanson) of the 1840s contributed to the young Baudelaire's engagement with political and social satire, the present study demonstrates that art music—including instrumental forms such as symphony and opera (i.e. classical music or *musique savante*) — offered an auditory world that aligned with Baudelaire's aesthetics. Carl Maria von Weber's "strange fanfares" and "stifled sighs" which evoke the colors of Delacroix's "tragic sky" alongside Beethoven's passionate melodies that resonate deeply, demonstrate Baudelaire's fascination with the inner energy of emotion elicited by wind instruments and string tremors. If Baudelaire recognized in Franz Liszt a profound expression of the essential duality of man and the world, then Wagner's music drama—an art form striving for the synthesis of literature and music in a total work of art—embodied Baudelaire's own aesthetic ideal.

Keywords: Baudelaire, Weber, Beethoven, Liszt, Wagner

▌논문투고일 : 2025. 09. 10
▌심사완료일 : 2025. 10. 01
▌게재확정일 : 2025. 10. 07

www.kci.go.kr