

# 독일 현대 소설과 음악

- 헤세와 토마스 만의 소설을 중심으로 -

이 신 구 (전북대)

## 1. 서언

문학과 음악은 서로 끌어당기는 별자리처럼 근원적으로 친화력이 강하여 연인 관계로 비유되기도 한다. 바그너는 음 예술(Tonkunst)을 여성, 시문 예술(Dichtkunst)을 남성으로 비유하고 두 예술이 만날 때야 비로소 완전한 예술이 이루어진다고 했다.<sup>1)</sup> 토마스 만 역시 음악 소설 『파우스트 박사』에서 서정시에 곡을 붙인 가곡을 “음악과 언어의 서정적 결혼”<sup>2)</sup>이라고 했다. 그리고 실러의 시 「환희의 송가 An die Freude」를 가사로 하여 합창과 오케스트라로 작곡한 베토벤의 9번 「합창 교향곡」은 “음악은 언어에서 촉발되고, 언어는 음악에서 솟아난다”<sup>3)</sup>는 음악과 언어의 상호 공생을 입증하는 가장 좋은 예라고 했다.

태초에 말씀이 있었고 태초에 리듬 혹은 선율이 있었듯이 문

---

\*이 논문은 이미 출판된 『헤세와 음악』 과 학회지에 발표한 논문을 새롭게 엮어 국어문학회 정기 학술발표대회 때 발표한 것임을 밝힌다.

1) 최순봉, 토마스 만 연구, 삼영사 1981, 27면 참조.

2) Thomas Mann: Gesammelte Werke VI, Frankfurt a. M. 1974, S. 243.

3) Thomas Mann VI, S. 218.

학과 음악은 태고 이래로 하나이며 미래에는 두 예술이 다시 융합되어 아름다운 화음을 이루면서 그 안에서 새로운 예술이 탄생된다는 것이다. 다시 말해 서로의 분야를 넘나드는 ‘크로스오버 예술’이 창조되어야 한다는 것이다.

최근에 문학과 음악은 다양한 형태로 교류하고 있다. ‘음악 속의 문학’, ‘문학 속의 문학’으로 만나고 있다. 이러한 만남은 상호 종속 관계를 지니고 있는 화성법적 조직처럼 어느 한 장르에 중심을 두고 다른 장르는 비교의 대상이 된다. 다시 말해 상호 독립적이면서 대등한 위치를 갖고 있는 대위법적 관계가 아닌 것이다. 이 논문에서는 서로 독립된 내용을 가진 두 개의 선율이 함께 노래해도, 그 둘이 따로 놀지 않고 서로 어울리는 대위법적 조직처럼<sup>4)</sup> 문학과 음악이 만나는 헤르만 헤세와 토마스 만의 경우를 대위법의 음악으로 보고, 두 작가의 대표적인 소설을 음악 형식과 기법으로 분석해 보았다.

이러한 관점에서 이 논문은 독일의 대표적인 현대 작가인 헤세와 토마스 만의 음악 소설에 담겨 있는 음악 형식을 분석한 것이 아니라, 음악 형식 속에 소설의 내용을 악보처럼 담은 것이다. 다시 말해 언어로 연주를 시도해 본 것이다.

## 2. 음악을 통한 헤세와 토마스 만 문학의 이해

독일 현대 작가 중에서 헤세와 토마스 만만큼 음악을 작품에 깊이 반영한 사람은 드물 것이다. 헤세의 작품은 언어뿐만 아니라 기법에 있어서 음악의 정신이 깊이 흐르고 있어, 헤세의 문학은 악보 없는 음악이라고 해도 과언은 아니다. 왜냐하면 헤세의 서정시나 산문은 선율

---

4) 이강숙, 음악의 이해, 민음사 1985, 85면 참조.

과 음향과 리듬으로 가득 차 있고, 그의 소설 역시 음악 형식으로 구성되어 있기 때문이다. 토마스 만은 프린스턴 대학 강의에서 “소설은 나에게 언제나 하나의 교향곡이고 대위법 작품이며, 이념이 음악적 동기의 역할을 하는 주제의 조직이다”<sup>5)</sup>라고 했다. 토마스 만 역시 소설을 음악적 조직으로 이해했으며, 그의 소설은 대부분 짙은 음악적 성향을 띠고 있다.

헤세의 음악 수용을 보면, 낭만파 음악가인 쇼팽에서 출발하여 고전과 모차르트에서 성숙하고 바로크 음악가 바흐에서 그 절정을 이루고 있다. 토마스 만이 낭만파 바그너와 말러를 거쳐 표현주의 선구자인 쇤베르크로 이어지며 미래 지향적으로 음악 수용을 한 것과 비교할 때 헤세의 경우는 다분히 과거 지향적이다. 다시 말해서 헤세는 소나타 형식과 푸가 기법의 생명력인 조성과 화음을 강조하는 음악 보수주의자이고, 토마스 만은 바그너의 시도 동기(示導動機, Leitmotiv)와 반음계 기법, 그리고 쇤베르크의 무조성의 12음 기법에 중점을 둔 음악 진보주의자이다.

토마스 만이 시도 동기 기법과 12음 기법을 창작 기법에 적용한 것처럼 헤세도 소나타 형식과 푸가 형식을 적용해 작품을 창작했다. ‘예술을 통한 예술의 이해 Das Verstehen von Kunst durch Kunst’라는 관점에서, 토마스 만과 헤세 문학의 이해는 음악을 통할 때 이들의 사상과 독일 정신에 보다 근본적으로 접근할 수 있다고 판단된다.

### 3. 헤세와 음악

헤세는 작가이자 화가이며 음악 평론가였다. 헤세가 평생을 두고

---

5) Thomas Mann XI, S. 611.

추구한 것은 예술을 수단으로 하여 정신과 자연, 탄생과 죽음, 빛과 어두움이 신비롭게 하나가 된 세계(unio mystica)를 표현하는 것이었다. 헤세는 이러한 세계를 표현하기에 가장 적합한 예술을 음악으로 보고 있다. 음악은 투쟁하는 요소를 화해시켜 드높은 차원에서 합일시킬 수 있는 마술의 언어이면서, 신의 정신을 전해 주는 가장 질서 정연한 정신의 언어로 생각했기 때문이다. 다시 말해서 음악을 마술(Magie)과 로고스(Logos)의 결합으로 보았다. 헤세는 이러한 세계를 지금의 언어로 표현한다는 것은 불가능하다고 판단했다. 기계화되고 순수성을 잃은 지금의 언어에서는 언어의 마력을 기대할 수 없다는 것이다. '원초적 힘의 본질인 마술의 본질'을 가장 많이 지니고 있는 음악만이 신비스러운 낙원의 열매가 영원히 열릴 수 있는 '생명의 나무'이므로, 음악만이 유일한 예술로 생각했던 것이다. 그래서 헤세는 인간의 영혼에 흐르는 대립된 두 선율을 음악이라는 마술 문자로 표현하고 싶다는 강한 의지를 표명했다.

### 3.1. 창작과 음악

헤세는 소설을 소나타 형식으로 연주했다. 소나타 형식은 음악의 신약 성서로 비유되는 고전주의 음악의 전형적인 형식이다. 소나타 형식은 제시부, 발전부, 재현부의 3부 형식으로 된 기악곡 최상의 형식이다. 제시부에서는 상반된 두 주제가 제시된다. 대개 제 1주제가 남성적 으뜸조라면 제 2주제는 여성적 딸림조다. 발전부에서는 조성이 계속 전조(轉調)되면서 그 바탕 위에 주제들이 때로는 독립적으로 때로는 갈등과 조화를 통해 변형되면서 발전해 나간다. 재현부에서는 두 주제가 조성의 여행을 마치고 원래의 으뜸조로 되돌아온다. 제시부에서는 내향성의 정신과 외향성의 자연이라는 거대한 원초적 두 힘이 출현하고, 발전부에서는 두 힘이 대립과 조화 속에서 발전해 나

가며, 재현부에서는 두 힘이 드높은 차원에서 하나로 조화되어 신의 세계로 다시 귀향하는 것을 비유한다. 그러므로 소나타 형식은 인간의 삶의 과정을 미학적 형식으로 표현한 가장 모범적인 형식이라고 할 수 있다.

이러한 소나타 형식은 헤세가 「한편의 신학」에서 언급한 인간 형성의 3단계와도 일치한다. 헤세는 인간의 정신적 발전을 3단계로 나누고 있다. 첫 단계는 선악이 분리되지 않은 낙원의 상태인 순수 단계, 둘째 단계는 선과 악이 투쟁하는 죄의 단계, 셋째 단계는 선과 악을 넘어선 보다 드높은 순수 단계, 즉 정신의 영역인 신앙의 단계다.

헤세는 이러한 3단계 과정에 있는 인간을 두 상반되는 유형으로 구분하고 있다. 이성을 통해 세계 정신과 끊임없이 하나가 되려고 노력하는 발전 지향적 이성형과, 초이성적인 세계 질서에 대한 믿음을 갖고 항상 신과 자연에 대한 경외심을 갖는 경건형이다.

헤세 작품의 주인공들은 모두 인간 형성 3단계 과정에서 양극을 자신 속에서 한곡의 음악으로 승화시키려고 노력하는 정신적 인간이다. 교양 소설 Bildungsroman의 성격을 띤 헤세 소설은 두 주제간의 변증법적 발전의 미학이라고 할 수 있는 3부로 된 소나타 형식과 일치한다. 그러므로 헤세는 그의 소설 『데미안』, 『싯다르타』, 『황야의 이리』, 『나르치스와 골드문트』를 소나타 형식으로 연주했다고 볼 수 있다. 이중 가장 전형적인 소나타 형식으로 구성된 『나르치스와 골드문트』를 분석하고자 한다.

### 3.2. 「나르치스와 골드문트」와 소나타 형식

『나르치스와 골드문트』는 삶의 본질과 자아 실현의 과정이 선명하게 나타나 있는, 헤세의 작품 중에 가장 아름다운 책이다.<sup>6)</sup> 헤세는

수도사의 길을 걷는 나르치스와 예술가의 길을 걷는 골드문트 사이의 아름다운 우정의 역사를 총 20장으로 구성하여 상반된 두 주제를 지닌 소나타 형식으로 연주했다.

헤세는 골드문트 삶의 단계를 “나르치스를 향한 의존과 이탈, 자유와 방랑의 시기, 귀환과 결실”이라는 세 단계로 보고 있다. 이러한 세 단계는 조성의 이탈과 발전 그리고 귀환의 음악 미학인 소나타 형식과 일치한다. 즉 나르치스를 향한 의존과 이탈은 제시부와 순수 단계, 자유와 방랑의 시기는 발전부와 죄의 단계, 귀환과 결실의 시기는 재현부와 종교의 단계에 해당된다.

그러면 작품을 보자. 골드문트가 마리아브론 수도원에 도착했을 때, 수도원의 분위기는 경건함으로 가득 차 있었다. 이러한 경건성과 밝은 명랑성의 조성은 이 작품의 전체적인 분위기일 뿐만 아니라 헤세 전 작품에 흐르는 분위기라고 할 수 있다. 이러한 경건한 조성에 엄격한 규율과 금욕의 정신을 강조하는 수도원의 정신, 즉 소나타의 제1 주제가 종교적 분위기로 명랑하고 밝게 연주된다. 수도 생활로 운명이 결정된 나르치스와, 수도원장의 시종이 되어 그로부터 순수하고 성스러운 삶을 배우려는 영혼 분열 이전의 골드문트는 여기에 속한다.

골드문트는 자기 내면의 외향성 운동인 감각의 세계에 이끌리어 수도원에서 빠져나온다. 그는 집시와의 입맞춤한 후 관능의 달콤함으로 만발한 사랑의 화원과, 그 내면의 위험한 마성을 어렴풋이 감지한다. 이러한 경과구에 이어 조바꿈이 되어 딸림조가 된다. 수도원의 경건한 선율인 제1 주제와 대조되는 제2 주제가 유혹적인 달콤함으로 은은히 울린다. 제2 주제는 감각의 총체를 의미하는 어머니 신화로 제1 주제에서 떨어져 나온 화음이므로 고향을 잃고 끊임없는 여

---

6) Vgl. Ernst Robert Curtius: Hermann Hesse. In: Über Hermann Hesse, Bd.1, hrsg. v. V. Michels, Frankfurt a. M. 1976, S. 211.

행을 시작해야 할 운명을 지닌 것이다. 딸림조는 운동 성향이 강한 동적 화음이다.

예술가적 기질을 지닌 골드문트의 영혼 속에 꿈틀거리는 마성은 마치 신이 마술 문자로 우주를 창조하듯 환상적인 마술 정원을 가꾼다. 나르치스는 골드문트의 내면에 마성이 활동하고 있다는 것을 감지하여 그 신비스러운 마성을 엄격한 신의 말씀이라는 단단한 알에서 해방시켜 주려고 한다. 그는 골드문트가 걸어가야 할 길은 정신의 길이 아니라 자연의 길, 즉 예술가의 길이라는 것을 암시한다. 그리고 골드문트는 그 마성이 그 동안 망각해 왔던 자기 어머니의 음이며 나아가서는 원초의 어머니인 에바의 음이라는 것을 깨닫는다. 드디어 그는 정신의 세계인 수도원에서 빠져나와 에바의 인도로 “밤 속으로, 숲 속으로, 언어도 없고 사상이 없는, 눈에 보이지 않는 신비로 가득 찬 나라로”<sup>7)</sup> 들어선다. 이 부분은 골드문트 영혼의 소나타가 발전부에서 무한히 변형될 수 있는 가능성을 암시하는 제시부 종지(終止, cadence)인 딸림조의 코데타(codeta)라고 할 수 있다. 딸림조의 코데타는 다시 으뜸조로 돌아가기 전에 무한한 모험을 기약하는 곳이다.<sup>8)</sup>

여기서 제1 주제를 대표하는 나르치스와 제2 주제를 대표하는 골드문트, 즉 로고스와 에로스의 상반된 선율이 지금은 서로 독립적으로 울리지만 언젠가는 서로 대위되어 서로의 대주제(對主題)로 드높은 차원에서 아름다운 신적 화음을 낼 수 있는 가능성이 내재되어 있다. 왜냐하면 이들은 신적 재능을 부여받은 고귀한 인간으로, 자신의 운명으로부터 독특한 경고, 즉 영원한 축복과 신에게로 복귀하라는 천명을 받고 있다는 공통점을 가지고 있어서 서로 상대극임에도

---

7) Hermann Hesse 8, S. 87.

8) Vgl. Joseph Machlis: The Enjoyment of Music, New York 1963, S. 272.

불구하고 서로 끌어당기는 친화력을 잠재적으로 소유하고 있기 때문이다. 그러므로 두 영혼은 ‘둘로 분리된 인물이 아니라 동일한 인간의 양극’이므로, 독립된 두 음악이 아니라 두 주제를 가진 한 소나타라고 할 수 있다.

골드문트는 정신의 세계에서 벗어나 예바의 부름에 따라 자연의 세계로 들어선다. 질게 깔려 있던 경건한 분위기의 조성이 이제는 세속적이면서 환상적인 조성으로 바뀐다. 소나타의 발전부인 ‘환상곡 영역(fantasia section)’으로 들어선 것이다. 발전부는 제시부의 주제가 정교한 전조에 의해 자유로운 환상 음악을 전개하는 곳이다. 골드문트는 끊임없는 방랑에서 만난 연인들과 나눈 관능적 환희의 극치는 산모의 위대한 고통의 표정과 일치하고, 나아가서는 자신이 살해한 빅토르의 죽어가는 표정과도 근본적으로 일치한다는 것을 깨닫는다. 이것이 바로 제2 주제의 주요 동기인 예바의 변형된 표정이며 동시에 소나타 발전부의 기본 기법인 ‘음형의 변형’인 것이다.

소나타는 원조(原調)와 거기에서 이탈한 조 사이의 드라마이다. 원조에서 분리된 조성이 여행의 한계에 이를 때 다시 원조로 귀향하는 것처럼, 골드문트도 수도원을 떠나 자연의 세계를 방랑하면서 성적 쾌락의 무상함과 살인에 의한 공포로 삶의 한계점에 다다를 때, 그는 어느 수도원으로 다시 찾아간다. 그는 수도원 앞에서 있는 마돈나 상에서 “가장 아름답고 자비로운 얼굴에 많은 고통이 깃들어 있고, 동시에 그 고통이 바로 행복과 웃음이 되었다”는 것, 즉 모든 것은 가장 심오한 곳에서 똑같다는 것을 본다. 그리고 자기 영혼 속에 흐르는 분열된 두 선율의 조화 가능성을 예술에서 찾을 수 있음을 깨닫고 예술가가 될 결심을 한다. 조성이 다시 원조인 으뜸조로 돌아온 것이다. 골드문트는 경건함과 평화로 충만된 요한 상을 완성한다. 그러나 그는 이 요한 상을 만든 것이 자기 영혼의 심오한 곳에서 살아 움직이는 나르치스라는 것을 깨닫는다. 예술에 의해서 두 영혼의

조화의 화음이 이루어진 것이다. 신비로 가득 찬 위대한 예술 작품은 남성적인 것과 여성적인 것이 공존하는 이중의 얼굴, 고뇌에 차 있으면서도 웃고 있는 두 얼굴, 즉 영혼 속에 흐르는 대립된 두 선율을 가장 잘 표현한 것이다. 이것이 소나타 형식의 발전부의 특징인 “각 주제의 변증법적 대립과 대위화”<sup>9)</sup>이다.

골드문트는 다시 수도원을 떠나 삶의 총체인 에바를 체험하기 위하여 다시 방랑한다. 조성이 다시 원조에서 이탈하여 전조가 된다. 그는 전 지역을 휩쓴 페스트와 만난다. 죽음의 바이올린이 도처에 처절하게 울린다. 그 음은 거칠게 연주되는 몰락의 음악인 것이다. 그는 죽음의 음악에 도취되어 위대한 죽음의 나라로 걸어간다. 이 때 에바의 상은 “매두사의 눈을 지니고, 고통과 죽음으로 가득 찬 무거운 미소를 짓는 창백한 거인의 얼굴”<sup>10)</sup>로 나타난다. 이러한 에바 상의 완전한 변용은 골드문트 영혼의 소나타 주제 동기가 음형의 변화에 이어 형태의 변화로까지 발전된 것을 의미한다. 형태의 변화는 역시 발전부의 기본 기법으로 속도, 리듬, 음정의 변화로 원형의 성격이 완전히 변하는 것을 말한다. 골드문트는 해골 악사가 빠르게 연주하는 음악에 맞추어 죽음의 춤을 추며 지옥의 길을 걷는다. 죽음의 문턱에서 그는 수도원장 요한이 된 나르치스에 의해 구원받는다. 드디어 골드문트 영혼의 소나타는 그가 신에게로 귀환함으로써 다시 경건한 분위기의 으뜸조로 돌아와 조성의 끊임없는 여행은 끝이 난다. 순간 발전부에서 재현부로 들어선다. 그러므로 “재현부의 시작은 소나타 형식의 심리학적 절정”<sup>11)</sup>이 된다.

골드문트는 수도원장인 나르치스와 그 옛날의 수도원으로 다시 돌

---

9) Horst Petri: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Literatur und Musik, hrsg. v. Steven Paul Scher, Berlin 1984, S. 230.

10) Hermann Hesse 8, S. 208.

11) J. Machlis, a.a.O., S. 273.

아온다. 여기서 그는 종교적 수련을 통해 드높은 정신의 경지에 이르게 된다. 그는 4명의 사도 상과 대작 마리아 상을 완성한다. 이로써 제시부와 발전부에서 보이던 두 주제 간의 대립은 완화되고 소나타는 평정을 찾는다. 그러므로 재현부는 두 대립되는 주제가 드높은 차원에서 종합되는 곳이며, 동시에 신을 향한 복귀의 축가를 울리는 종교의 단계인 것이다.

골드문트는 일생의 과제인 에바의 상을 제작하기 위하여 잠시 수도원을 떠난다. 늙은 골드문트의 카덴차(cadenza)가 시작되는 것이다. 카덴차는 대개 협주곡의 악장 끝 부분에 관현악의 예속에서 벗어나 독주 악기의 기량을 자유로이 발휘하는 부분이다. 골드문트의 카덴차는 엄격한 수도원에서 벗어나 그 자신만의 세계로 향하는 시한부 귀향이다. 그는 새로운 방랑에서 젊은 연인이 기다리고 있는 것이 아니라 죽음의 어머니가 기다리고 있다는 것을 깨닫는다. 지친, 그러나 내적으로 빛나는 모습으로 다시 수도원으로 돌아온 골드문트는 사랑과 무자비를 동시에 소유한 에바의 상의 조각을 체념하고 죽음의 미소를 짓는 태초의 어머니에게로 귀환한다. 그에게 예술은 무상함을 극복하는 수단은 되지만 궁극적인 목표가 아니다. 그의 궁극적인 목표는 죽음인 것이다. 죽음은 어머니요, 애인이고, 에바와 에로틱한 재결합이며, 다시 무(無)로, 순수함으로의 귀환하는 것이기 때문이다. 그러므로 죽음은 기꺼이 수용해야만 하는 최상의 종교적 체험이다.

### 3.3. 『유리알 유희』와 푸가 형식

『나르치스와 골드문트』에서 단일 사상을 상징하는 에바를 조형 예술로 표현하려다 실패한 헤세는 마지막 소설인 『유리알 유희』에서 그의 단일 사상을 음악의 구약 성서로 일컫는 푸가로 다시 한번 시도한다. 푸가는 모든 음악 중에 가장 위대한 논리적 구조를 지닌

형식이기 때문이다. 헤세는 푸가를 “모든 시대의 서양 음악이 만들어낸 가장 최상의 것이며 가장 완벽한 것”<sup>12)</sup>이라고 강조한 바 있다.

소나타 형식이 고전주의 음악의 대표적인 형식이라면 푸가는 중세 오가눔에서 시작된 가장 완벽한 대위법 형식으로 바로크 음악의 전형으로 바흐에 의해서 완성되었다. 푸가의 구조는 주제 제시부, 주제 발전부, 그리고 스트레토(stretto)와 코다로 구성되어 있다. 제시부는 하나의 주제가 제시된다. 발전부는 그 주제가 이 성부(聲部) 저 성부 옮겨다니면서 대선율(對旋律)에 의해 전조되거나 변형된다. 제시된 주제가 전조되거나 혹은 다른 선율적, 리듬적 이념과 관계를 맺으면서 그 주제는 새로운 의미를 지니게 된다.<sup>13)</sup> 이때 에피소드(episode) 혹은 간주는 각 성부에서 주제의 전조와 변형을 자연스럽게 유도하는 유희유 역할을 하면서 주제를 보다 새롭게 해 준다. 스트레토는 주제의 전개 과정에서 주제의 전개가 한 성부에서 채 끝나기도 전에 다른 성부에서 겹쳐 나올 때를 말하는데, 이 순간 푸가는 긴장의 절정에 도달한다. 이 클라이맥스는 코다로 이어져 평정을 되찾게 된다. 소나타 형식은 엄격하게 짜여진 규칙에 따라 전개되지만, 푸가는 자유로운 규칙에 따라 전개되므로 무한한 발전 가능성과 자유 정신이 내재되어 있다. 이러한 푸가 예술이 『유리알 유희』의 기법과 정신이 된다.

『유리알 유희』는 바흐의 승배에서 탄생된 작품이다. 2400년경에 행하여 질 유리알 유희는 동서양 어느 곳에서나 읽을 수 있는 영원한 유토피아적 이념으로, 단지 그 유토피아를 과거, 혹은 동화적인 초시간성이 아니라 허구적 미래의 세계로 투영한 것이다. 그러므로 유리알 유희는 실제로 존재하는 것이 아니라 단지 하나의 비유이며

12) Hermann Hesse: Musik, hrsg, v. V. Michels, Frankfurt a. M. 1984, S. 223.

13) Vgl. Roger Kamien: Music, McGraw-Hill, New York 1988, S. 148.

상징이나, 단순한 환영이 아니라 학문과 예술에 근거를 둔 신비학이다. 왜냐하면 유리알 유희는 음악과 수학을 기초로 인간에 의해 창조된 모든 학문과 예술을 서로 관련시켜 백과사전적 대위를 이루면서 건축학적이고 시적으로 유희하는 고도로 발달된 신비어이기 때문이다. 헤세는 이러한 유리알 유희의 창시자를 창작 인물 바스티안 페로트(Bastian Perrot)로 보고 있다. 그의 대위법 이론은 바흐의 푸가를 연상케 한다. 바로 이 인물이 바흐이다. 물론 ‘바스티안’은 바흐의 이름 ‘세바스티안(Sebastian Bach)’에서 따온 것이다. 헤세는 추상적인 유리알 유희의 법칙을 바흐의 푸가로 비유하고 있다.

이제는 주선율과 대선율, 주성부와 대성부를 갖고 있는 위대한 푸가로 작곡된 『유리알 유희』를 분석해 보자.<sup>14)</sup> 어린 크네히트가 받은 카스탈리엔의 소명은 음악명인의 음악에서 비롯된다. 둘은 푸가를 연습한다. 크네히트가 바이올린으로 하나의 선율을 제시하면 음악명인은 피아노로 그 선율에 다른 성부로 응답한다. 음악명인은 푸가를 연습한 후 크네히트에게 어느 노래의 한 부분을 주제로 5성 푸가를 피아노로 연주해 준다. 여기서 음악명인은 크네히트에게 푸가의 자그마한 주제가 각 성부에서 무한히 발전할 수 있다는 것을 가르쳐준다. 그리고 크네히트는 음악명인이 연주한 푸가에 깃들어 있는 정신이 ‘법칙과 자유, 봉사와 지배의 다정한 조화’라는 것과, 그 푸가가 바로 앞으로 무한히 전개될 자기 삶의 음악이며 나아가서는 세계의 신비를 밝힐 수 있는 우주 음악이라는 것을 예감한다. 음악명인은 5성 푸가를 연주한 후, 음악을 통해서 두 사람은 쉽게 친구가 될 수 있다고 말한다. 이 말은 지배의 뜻을 지닌 음악명인(Meister, 지배)과 봉사의 뜻을 지닌 크네히트(Knecht, 봉사)가 서로 반대의 성격을 지니고 있지만 조화를 이루며, 이러한 상반된 두 세계의 대립과 아름다운 조화의 화음이 바로 푸가 정신이라는 것을 암

14) Vgl. Bernhard Zeller: Hermann Hesse, Hamburg 1963, S. 131.

시한다. 다시 말해 앞으로 전개될 크네히트의 자유로운 삶의 과정이 바로 푸가라는 것이다. 그러므로 푸가는 단순히 음악 형식이라기보다는 차라리 삶의 과정이며 사고의 방법이라고 말할 수 있다.

그리고 음악명인은 크네히트에게 의미심장한 말을 해준다. 앞으로 전개된 크네히트 삶의 푸가, 즉 삶의 유리알 유희의 목표는 자기 완성이며, 그것은 가르침과 책을 통해서 이루어지는 것이 아니라 스스로의 체험을 통해서 얻어진다는 것이다. 여기서 종결구(codeta)와 더불어 제시부가 끝난다. 음악명인을 통한 수학 시대(Lehrjahr)는 끝난 것이다. 크네히트는 음악명인에게 이별의 선물로 바흐의 「코랄 전주곡」을 받고 소명의 두번째 단계로 들어서게 된다.

소명의 두번째 단계는 크네히트가 앞으로 연주해야 할 5성 푸가의 발전부에 해당된다. 5성 푸가는 4개의 대선율이 존재한다. 그 첫번째 대선율이 플리니오다.

푸가의 에피소드가 전개된다. 크네히트는 음악명인의 인도로 카스탈리엔의 심장부이며 유리알 유희의 거대한 자료 보관소가 있는 발트첼에 들어선다. 드디어 크네히트의 편력 시대(Wanderjahr)가 시작된다. 크네히트는 여기서 악기 연습은 물론 음악 이론과 음악사를 깊이 연구한다. 그는 퍼셀과 쿠프랭 등의 바로크 음악가의 음악을 접했고, 음악사를 통해 진정한 음악은 양적인 것과 질적인 것, 감각적인 것과 정신적인 것의 종합이라는 것을 인식한다. 이러한 음악의 양극성처럼 크네히트는 카스탈리엔의 외부 세계 출신인 플리니오와 대립된다. 두 사람의 만남은 스콜라적인 정신과 혼돈적인 자연의 만남이다. 크네히트가 플리니오와 대립되어 정신적 위기를 처음으로 맞이할 때, 음악명인은 클라비코드(Klavichord)로 대위법적으로 구성된 바로크 음악가 가브리엘리의 소나타 연주와 소나타 형식에 대한 강의로 크네히트 영혼의 불협화음을 치료해 준다. 음악명인은 삶의 과정을 음악으로 비유해 크네히트의 영혼을 치료해 준 것이다. 그

결과 대립된 두 주제의 음악이라고 할 수 있는 크네히트와 플리니오의 우정의 역사는 화해할 수 없는 두 세계의 투쟁에서 하나의 음악으로 승화되었다. 드디어 크네히트는 친구와 함께 첼발로와 클라비코드를 연주하면서 모범적인 카스탈리엔 사람으로 유리알 유희의 세계로 첫 출발을 하게 된다. 이것이 크네히트 삶의 푸가의 첫 번째 변주다.

푸가의 에피소드가 연주되면서 성숙해진 크네히트는 두 번째 대선율인 노형(老兄)을 만나게 된다. 죽림(竹林)에 살고 있는 은둔자 노형은 옛 중국의 지혜와 음악을 대표한다. 크네히트는 동양적인 성격을 지닌 성부에 들어선 것이다. 그는 노형 곁에서 공자와 우주 질서의 비유인 주역을 배운다. 그리고 중국 음악은 그 근원이 하나의 도(道)에서 유래되고 있다는 것을 인식한다. 여기서 그는 중국의 음악과 지혜를 통해 유리알 유희의 음이 세계의 가장 내면적인 신비와 상통하는 성스러운 언어(lingua sacra)라는 것을 깨닫는다. 드디어 크네히트는 음악명인이 집전하는 종교적 의식에 따라 카스탈리엔의 엘리트가 되고, 그 보답으로 크네히트는 음악명인 앞에서 바흐의 「코랄 전주곡」을 연주한다.

카스탈리엔의 엘리트가 된 크네히트는 카스탈리엔 대표로 두 종단의 교류를 위해 베네딕트회 수도원에 파견된다. 크네히트 삶의 세 번째 에피소드가 시작된 것이다. 미사곡과 오라토리오 등 수많은 악보와 가장 아름다운 파이프 오르간이 있는 베네딕트회 수도원에서 그는 세 번째 대선율인, 역사가 부르크하르트(Jacob Burckhardt)를 모델로 한 야코부스 신부를 만난다. 야코부스 신부는 크네히트의 삶에 결정적인 영향을 주는 가장 중요한 대선율이다. 둘의 만남은 음악으로, 즉 야코부스 신부의 피아노로 연주한, 명량성과 수수성이 깃든 바로크 음악가 퍼셀 소나타로 시작된다. 베네딕트회의 가장 정통한 역사가인 야코부스 신부는 크네히트에게 역사 의식을 일깨워 준

다. 크네히트는 정신만 추구하는 카스탈리엔이 절대적 가치로 영원히 존재하는 것이 아니라 역사적 존재로 언젠가는 사라지는 무상한 존재가 될 위험성이 있다는 것을 인식한다. 크네히트 내면에는 미학적인 면만을 추구하는 카스탈리엔의 정신 세계와 카스탈리엔을 유기체로 보는 역사 세계라는 대립된 양극이 성립된다. 두 세계의 대립과 종합을 크네히트는 역시 음악에서 찾았다. 카스탈리엔이 영원하기 위해서는 야코부스 신부가 연주한 퍼셀과 바흐 음악과 같이 명량성이 깃들어 있는 음악의 공간이 되어야만 한다. 음악은 역사이면서 현실이고, 현실이면서 초월의 속성을 지니고 있기 때문이다. 특히 명량성이 깃든 음악은 항상 혼돈 속에 있는 현재를 역사로 만들고 어둠 속에 빛을 가져다 주면서 현재에서 절대적이고 신적인 단계로 용감하게 전진하기 때문이다. 두 사람은 대위법으로 구성된 푸가처럼 제자이면서 스승, 받으면서 주는 음악적 관계가 된다. 둘은 음악을 연주한다. 크네히트는 클라비코드나 바이올린으로, 신부는 피아노로 바흐 음악과 바로크 음악가의 곡을 함께 연주한다.

드디어 크네히트는 카스탈리엔의 최상의 지위인 유리알 유희 명인이 된다. 취임 축하 음악은 음악명인이 참석한 가운데 파이프 오르간으로 연주된다. 명인이 된 그는 카스탈리엔의 무상성을 예감한다. 그는 이러한 카스탈리엔의 무상성을 카스탈리엔의 전형적인 인간형인 테굴라리우스에서 발견한다. 테굴라리우스는 크네히트 삶의 마지막 대선율이 된다. 테굴라리우스는 역사와 현실의 불순한 흐름에 전혀 오염되지 않는 카스탈리엔 정신의 절대적 순수함을 강조한다. 크네히트는 극단적인 유희주의를 추구하는 테굴라리우스에서 “카스탈리엔 최상의 화신이면서 동시에 몰락을 경고하는 징조”<sup>15)</sup>를 발견한다. 독특한 반음계를 사용해서 연주한 그의 유희는 아름다움 속에 깃들어 있는 무상성을 노래한 완벽한 비가(悲歌)이다. 유리알 유희의

---

15) Hermann Hesse 9, S. 296.

독행자(獨行者)인 테굴라리우스는 현실세계라는 대선율이 없고, 단선율로서 더 이상 발전할 수 없는 최상의 아름다움을 지니고 있다. 그러므로 유리알 유희의 명인으로서 크네히트의 임무는 카스탈리엔 푸가가 영원하기 위해 카스탈리엔을 단선율로 고립시키는 것이 아니라, 복선율로 외부 세계와 활발한 합주를 촉진시키는 것이다. 이때 크네히트는 카스탈리엔의 전형인 테굴라리우스와, 진보적인 정치가로 다시 나타난 현실세계의 전형인 첫 번째 대선율인 폴리니오에서 몰락을 동시에 느껴 삶의 위기에 처하게 된다. 즉 크네히트 삶의 스트레토(stretto)를 맞이하게 된다. 위기의 순간 그는 후에 「단계」로 다시 명명한 「넘어서다」라는 음악시를 회상한다. 이 시는 그가 카스탈리엔으로 소명을 받을 때 쓴 시이다. 이 시의 떠오름은 바로 음악, 즉 푸가 정신의 명령이다. 그러므로 정신 세계인 카스탈리엔으로의 소명, 카스탈리엔 최상의 단계에서 다시 현실 세계로 넘어서는 것은 바로 푸가 정신의 명령이다. 음악은 넘어서는 것, 끊임없는 발전, 옛 것이 새 것에 의해 대체되면서 영원히 현존하는 것을 상징하기 때문이다. 그에게는 카스탈리엔도 진리의 중심을 향하여 지나가야 할 하나의 성부이며 넘어서야 할 공간인 것이다.

푸가에서 스트레토 다음에는 대개 승리의 기분으로 주제의 최후의 결심이 뒤따르는 것처럼,<sup>16)</sup> 크네히트는 카스탈리엔이 영원하기 위해서 세계에 대한 봉사와 그로 인한 역사적 존재가 되어야 한다고 생각해 카스탈리엔을 떠난다. 이제 그는 복잡한 파이프 오르간이 아닌, 단순한 음만 낼 수 있는 자그마한 피리로 행진곡을 불며 카스탈리엔을 명랑하게 떠난다.

정신 세계를 떠난 크네히트는 폴리니오의 아들 티토의 가정교사로 카스탈리엔과 현실 세계의 유희를 시작한다. 크네히트는 티토 앞에서 피아노로 스카를라티의 안단테를 연주하고, 그 음악을 분석하면

---

16) Vgl. J. Machlis, a.a.O., S. 411.

서 유리알 유희를 설명해 준다. 드디어 크네히트는 카스탈리엔의 최고의 지위인 유리알 유희의 명인이면서 티토의 봉사자가 되어 지배와 봉사가 하나 되는 완벽한 푸가를 완성한 것이다. 이러한 양극의 단일함은 바로 크네히트가 어린 시절 음악명인의 푸가 연주에서 예감했던 푸가 정신인 것이다.

#### 4. 토마스 만과 음악

토마스 만은 독일이 19세기 유럽의 예술을 위하여 기여하는 것은 문학이 아니라 음악이라고 했고, 바그너야말로 19세기 유럽의 기념비적인 예술가와 비견할 수 있는 독일의 예술가라고 했다.<sup>17)</sup> 바그너는 시인으로서 음악가이며, 음악가로서 시인이다. 토마스 만의 모든 예술적 동경은 바그너라는 위대한 이름으로 귀결되다시피 했다. 그만큼 바그너 음악은 일생 동안 토마스 만과 함께 했다. 토마스 만은 바그너 음악뿐만 아니라 바그너의 독특한 음악 기법인 시도 동기도 자신의 창작에 이용했다.

토마스 만의 대표적인 초기 소설 『부덴브로크의 일가』는 바그너의 음악극 『니벨룽의 반지』의 신화 세계를 20세기 시민 사회로 옮겨 놓은 것이다. 『니벨룽의 반지』가 음악적 서사시라면 『부덴브로크의 일가』는 서사적 음악이다. 두 작품은 구조뿐만 아니라 기법과 주제 또한 일치한다. 『니벨룽의 반지』는 시도 동기 기법을 사용하여 거대한 독일 신화를 집대성한 예술품이다. 토마스 만은 『부덴브로크의 일가』에 『니벨룽의 반지』의 시도 동기가 유입되었다고 고백했다.<sup>18)</sup> 그는 『부덴브로크의 일가』에서 시도 동기 기법을 사용하

17) Vgl. Thomas Mann X, S. 361.

18) Vgl. Thomas Mann XI, S. 550.

여 언어로 연주할 수 있는 가능성을 개척한 것이다. 「토니오 크뢰거」에서도 시도 동기 기법을 시도했다고 했고, 「베네치아에서의 죽음」은 시도 동기 기법이 정교하게 짜여진 음악 소설이다. 그리고 토마스 만의 「트리스탄」은 바그너의 『트리스탄과 이졸데』를 패러디한 것이다. 다시 말해 토마스 만은 바그너의 신화 세계를 시민적 세계로 옮겨 현대적 언어로 패러디했다.

바그너 음악은 『부덴브로크 일가』에서 한노와 「트리스탄」에서 클뢰터안 부인을 병들게 하여 결국 그들을 죽음으로 몰아갔다. 병과 죽음을 통한 미의 극치는 토마스 만 만년의 대작 『파우스트 박사』에서 그 절정에 이르게 된다. 그것을 표현하기 위해 토마스 만은 바그너의 직계 계승자인 12음 기법의 창시자 쇤베르크로 넘어갔다.

#### 4.1. 토마스 만의 음악 소설 『파우스트 박사』와 쇤베르크의 12음 기법

쇤베르크에 의해 창시된 12음 기법은 한 옥타브 안에 들어 있는 12개의 반음으로 음렬을 만들어 작곡하는 기법이다. 조성 음악에서는 모든 음이 조의 으뜸음과 종속 관계를 가지고 있으나 12음 음악에서는 12개의 모든 음이 으뜸음이 될 수 있으며 평등하다. 이렇게 되면 12개의 모든 음이 각각의 독립성과 자율성을 갖게 되므로 결과적으로 주종 관계를 이루는 모든 조성은 없어진다. 조성의 해체, 즉 무조성은 기존의 모든 음악 체계를 부정하는 것을 의미하기 때문에 12음 기법의 창시자 쇤베르크를 저항 음악의 효시, 혹은 현대 음악의 창시자라고 한다. 쇤베르크는 서양 음악의 전통을 부정하는 급진적인 혁명가였다.

쇤베르크는 임의로 12개 반음 모두를 중복 없이 균등하게 조합하여 음렬을 만든다. 이렇게 조합된 첫 음렬이 원형 음렬이다. 이 원형

음렬 내의 12개 음은 모두 시작 음이 될 수 있기 때문에 12개의 기본 음렬(Grundreihe)이 이루어진다. 이렇게 되면 12개 음에 의한 정사각형이 형성된다. 가로와 세로의 음악적 재료가 동일해야 하기 때문에 12개 음에 의한 행렬체(matrix)를 마방진(魔方陣)이라고 한다.

이 마방진의 행렬체에서 음렬의 수평적 이동, 즉 선율적 진행은 모두 역행한다(역행형). 음렬의 수직적 이동, 즉 화성적 진행은 음렬의 음정 방향을 모두 반대로 전회한다(전회형). 그리고 화성적 진행에 의해 전회된 음렬은 또 다시 역행한다(전회형의 역행). 수평적 이동을 통한 12개의 기본 음렬과 그 역행형 12개, 수직적 이동을 통한 12개와 그 역행형 12개, 그 결과 하나의 음렬에서 48개의 다양한 형태가 만들어진다. 12음 기법의 음악은 다채로운 음렬이 엄격한 규칙 하에 앞과 뒤로 그리고 위 아래로 오가며 겹겹이 엮어지는 직물과 같다.

원형 음렬을 통해 만들어진 12개의 기본 음렬과 그 선율의 역행에서 다양한 패러디가 형성된다. 패러디는 para(대조, 상반)와 odos(노래)의 합성어이다. 다시 말해 패러디는 상반된 선율을 지닌 노래라는 뜻이다. 그리고 기본 선율의 전회형을 통해, 다시 말해 화성이 뒤바뀌면서 그로 인해 가치가 전도되어 많은 패러독스와 아이러니가 발생된다. 또한 전회된 음렬이 또다시 역행되면서 많은 그로테스크가 발생된다.

이러한 12음 작곡 기법은 토마스 만의 소설 기법과 일치한다. 파우스트를 패러디한 『파우스트 박사』에는 패러독스와 아이러니가 지배하고 있다. 토마스 만은 『파우스트 박사』에서 문명과 야만이 공존하는 독일 정신의 아이러니와, 가장 문명화된 세계에서 파시즘과 같은 광적인 현상이 가능했던 독일 시민 문화의 아이러니를 음악을 통해 표현했다. 왜냐하면 독일 정신과 독일 시민 문화의 내재적 힘인 진보와 퇴행, 보수와 반동은 12음 기법의 전개 과정과 일치하기 때문이

다. 토마스 만은 패러디와 아이러니가 담긴 12음 기법이라는 예술 형식을 통해 독일 정신을 미학적으로 비판한 것이다.

## 4.2. 음악적 배경

토마스 만의 음악 소설 『파우스트 박사』는 중세의 민중본 『요한 파우스트 박사의 이야기』와 괴테의 『파우스트』를 그 시대에 맞게 현대적인 시각으로 패러디하여 아이러니하게 변주시킨 것이다. 루터, 베토벤, 바그너, 니체, 뒤러 등 독일 정신을 대표하는 인물들의 전기와 작품을 몽타주 기법으로 조합하고, 여기에 악마와의 계약이라는 음악적 사건을 가미시켜 하나의 ‘어둡고 비밀스러운 소설’로 완성한 작품이다. 또한 조국인 나치 독일로부터 추방된 망명 작가의 모든 고뇌와 더불어 한 시대가 안고 있는 고통을 담은 작품이라는 점에서 ‘이중적 의미’를 내포하고 있다. 다시 말해서 천재 작곡가 레버쿰의 삶과 음악가로서 발전 과정을 서술하면서 동시에 1, 2차 세계 대전과 그 시대가 처하고 있는 문화 위기를 대위법으로 전개시켰고 나아가서 독일의 야만적인 과시즘을 문명의 끔찍한 퇴행이라는 12음 기법의 ‘역행형’을 적용하여 시대를 비판했다. 예술가 소설이면서 시대 및 문화 비판 소설인 이 작품을 토마스 만 스스로 필생의 역작이라고 했다.

토마스 만은 이 작품을 이해하는 데 중요한 연설문인 「독일과 독일인」에서, 괴테가 독일 정신의 전형인 파우스트를 신학자로 만든 것은 ‘큰 과오’라고 했다. 파우스트는 당연히 음악가이어야 한다는 것이다. 토마스 만은 음악을 독일 정신에 상응하는 전형적인 예술로 파악하고 20세기의 음악가 파우스트를 탄생시켰다. 20세기의 파우스트인 레버쿰의 현대 음악 이론은 쇤베르크의 12음 기법에서 비롯된 것이다. 「파우스트의 박사의 성립」에서 토마스 만은 쇤베르크와 친교

가 이 작품의 음악적 분위기를 보충하는 데 기여했다고 했다. 그리고 이 작품의 이념에 가장 중요한 자극을 준 사람은 『신음악의 철학 Zur Philosophie der neuen Musik』의 저자 아도르노이다. 토마스 만은 『신음악의 철학』을 다 읽었을 때 아드리안의 음악적 견해가 명백해졌다고 했다.

아도르노는 쇤베르크의 음악적 목적을 양식 완성에 두지 않고 조성을 끊임없이 파괴하는 것에 두었다. 조성의 파괴는 음악의 잠재적인 힘을 해방시키기 위한 음악적 혁신인 것이다. 심리학적으로 말하면 ‘무의식의 폭발’이다. 조성의 파괴로 인해 음의 잠재적인 구조 속에 있는 들어보지 못한 불협화음이 해방된다. 아도르노에게 조성 음악의 3화음은 소음이고, 불협화음은 더 이상 소음이 아니라 “침묵하는 협화음 die verschwiegene Konsonanz”이다.<sup>19)</sup> 그러므로 아름다운 음악은 거짓이고, 진정한 음악은 체제에 반항하는 비탄이나 고통이어야 한다. 아도르노는 억압된 불협화음을 통해 사회적 비탄을 표현하고자 했던 것이다. 그러므로 아도르노의 철학을 ‘무조(無調)의 철학’이라고도 한다. 아도르노의 무조의 철학은 『파우스트 박사』에 깊이 스며 있다. 아도르노가 쇤베르크의 무조 음악을 철학으로 연주했다면 토마스 만은 문학으로 연주했다.

### 4.3. 음악적 구성

쇤베르크의 ‘엄격한 악곡 작법’에 의한 48개의 다양한 형태의 음렬로 이루어진 12음 기법의 음악은 에펠로그를 포함해서 총 48장(47장과 에펠로그)으로 구성된 『파우스트 박사』와 일치한다. 소설의 형식뿐만 아니라 내용에 있어서도 쇤베르크의 12음 기법과 일치한다. 이

---

19) Vgl. Adorno: Philosophie der neuen Musik, in: GS 12, Frankfurt a. M. 1975, S. 85.

제부터 작곡가 레버퀸의 삶을 12음 기법의 4가지 선법으로 분석하고자 한다.

『파우스트 박사』는 ‘한 친구가 이야기하는 독일 작곡가 아드리안 레버퀸의 생애’라는 긴 부제가 말해 주듯이 한 작곡가의 자서전이면서 음악 소설이다.

1장에서 라틴어와 그리스어 교사였던 철학박사 제레누스 차이트블롬은 악마의 도움으로 ‘상승했다가 추락한 천재 음악가’ 레버퀸의 일대기를 보고한다. 가톨릭 교도인 차이트블롬은 스스로는 마성적이고 어두운 모든 것을 부정하지만 악마에게 사로잡힌 음악가의 이야기, 즉 20세기 파우스트의 삶을 증언해야만 한다.

농촌에서 자라난 레버퀸은 삼촌의 보호 아래 중세풍의 신교도 도시인 카이저스아셰른에서 김나지움을 졸업한다. 여기에서 음악에 대한 열정이 싹트기 시작하지만, 중세적인 도시의 정령들은 그를 과거의 망령들이 소생하는 할레로 인도하여 신학을 공부하게 한다. 그는 할레에서 2년 동안 신학을 공부한 후 라이프치히에서 본격적으로 음악에 빠지게 된다. 음악에 심취한 레버퀸 앞에 악마 에스메랄다(Esmeralda)가 나타난다. 매춘부 에스메랄다에게 깊은 인상을 받은 그는 그녀가 매독에 걸렸다는 것을 알고도 고의로 단 한번 성적 경험을 한 뒤 매독의 힘에 빠져든다. 에스메랄다와 가진 성적 접촉은 무조성의 음악 혹은 12음 기법과 만난 것을 상징한다. 그는 브렌타노의 돌림 노래(Cyklus)형식으로 된 시 「오 사랑스런 아가씨」를 무조성의 음악으로 작곡했는데, 그 기본 음렬이 ‘h-e-a-e-es(나-마-가-마-울림 마)’이다. 이 코드 ‘h-e-a-e-es’는 ‘창녀’라는 뜻을 지니고 있는 Hetaera esmeralda의 암호이다. Hetaera esmeralda는 사랑스런 아가씨가 악마의 걸음인 역행형으로 인해 창녀로 변용된 것이다. 역행형은 기본 음렬을 뒤에서부터 역행하기 때문에 ‘악마의 뒷걸음(Vade Retro Satanas)’이라고 하며 지상에서 가장 어두운 악마의 음성을 뜻

하기도 한다. 에스메랄다는 레버퀸을 악마의 걸음으로 걷게 한 것이다.

그리고 12음 기법에서 기본 음렬이 전회형으로 변형되어 그 가치가 전도되는 것처럼 ‘헤태라 에스메랄다’는 중세 미사 때 성체를 담은 그릇이나 성찬용 잔으로 사용한 화려한 모양의 소라였는데, 3장에서는 미와 독을 지닌 나방으로, 25장에서는 악마로 그 모습을 바꾼다.

레버퀸이 매독에 감염된 이후 그는 아무도 사랑하지 못하게 된다. 악마는 무한한 창조력을 주지만 그 대신 그 누구도 사랑해서는 안 된다는 조건을 제시한 것이다. 사랑의 금지, 즉 예술가의 고독은 창조력의 필수적인 요소이다. 그 대신 레버퀸은 엄청난 속도로 작곡을 하게 된다. 그는 무조성을 지닌 첫 번째 대작 『그림으로 본 계시록 Apocalipsis cum figuris』을 작곡한다. 이 『계시록』은 레버퀸의 첫 번째 음악적 ‘돌파’에서 비롯된 웅장한 오라토리오이다. 돌파는 이 작품의 핵심 개념으로 파괴나 부정을 통하여 완전히 새로운 차원의 예술적 표현을 찾는 것이다.

레버퀸은 메피스토펠을 연상하게 하는 악마를 불러낸다. 창조적 불꽃은 악마에 의해서만 타오를 수 있기 때문이다. 12음 기법에서 전회된 기본 음렬이 다시 악마로 역행한 것이다. 동시에 차이트블롬은 인간 으로서는 상상할 수 없는 나치 독일의 잔인함을 묘사한다. 예술과 현실이라는 독립된 두 선율이 대위법적으로 진행되고 있다. 레버퀸은 매독 바이러스가 뇌에 침범하여 발작을 일으키면서 드디어 예술가로서의 최후의 작품 칸타타 『파우스트 박사의 비탄』을 ‘고독한 음악 양식’인 12기법으로 완성한다. 이 칸타타는 레버퀸 삶의 마지막 ‘돌파’에서 작곡된 작품이다. 병은 천재성을 자극하고 동시에 천재성은 병을 키운 것이다. 병과 고독은 불멸의 예술 작품을 완성하기 위해 레버퀸이 지불해야 할 대가이다.

소설의 마지막 장(47장)에서 레버퀸은 뉘른 근교의 오두막에 그가 알고 있는 모든 친지들을 초대하여 『파우스트 박사의 비탄』을 발표한다. 그는 피아노 앞에 앉아 건반을 격렬한 불협화음으로 두드린다. 그러나 레버퀸은 『파우스트 박사의 비탄』의 첫마디를 열고는 발작을 일으켜 바닥에 쓰러진다. 악마와의 계약 기간이 마침내 끝난 것이다. 레버퀸은 몰락의 위협에 놓인 음악적 세계에 살면서 음악의 구원을 지옥에서라도 기꺼이 찾으려 하는 예술가인 것이다. 지금은 “지옥의 불꽃 없이는, 악마의 도움 없이는 예술이 불가능한 시대”<sup>20)</sup>이기 때문에 악마와의 계약은 바로 그 시대의 죄인 것이다. 레버퀸은 그가 살고 있는 시대의 고뇌를 짊어지고 있는 그 시대의 대표자이다. 그의 몰락은 그 세대, 즉 독일 파시즘의 몰락이기도 하다. 그는 생의 마지막 10년을 그의 길이 시작된 곳, 어머니가 사는 마을에서 보낸다. 12음 기법에서도 역행형의 끝 음은 기본 음렬이 시작한 바로 첫 음이다. 그는 파멸한 채 어머니의 품으로 되돌아온 것이다.

#### 4.4. 레버퀸의 현대 음악

『파우스트 박사』는 토마스 만의 모든 악마적 환상이 담겨 있는 “마신론의 총체(summa demonologica)”<sup>21)</sup>이다. 이 작품의 핵심은 레버퀸이 악마와의 계약을 통해 작곡한 현대 음악이다. 레버퀸은 이 기간 동안 많은 음악을 작곡한다. 특히 레버퀸이 악마에게서 얻은 마성적 영감을 통해 작곡한 오라토리오 『계시록』은 겨우 6개월 만에 작곡하여 당시 최고의 지휘자 오토 클렘페러 지휘로 공연되었다. 이 작품은 레버퀸이 팔레스티나로 이주해서 작곡했다. 팔레스티나는 단테

20) Thomas Mann VI, S. 499.

21) E. Heller: Thomas Mann, Der ironische Deutsche, Baden Baden 1970, S. 309

의 『신곡』에서 악마와 성프란체스코와의 이론적 투쟁을 한 곳이다. 뒤러의 목판화와 단테의 『신곡』에서 얻은 영감에 따라 작곡된 이 ‘위협적인 음악’에는 인간에 내재한 ‘야수성과 지고의 심성’, ‘피비린내 나는 야만과 얼음장 같은 지성’을 동시에 드러내고 있다. 이 음악은 마술과 리듬만 가졌던 음악의 원시적인 초기 상태에서부터 현대 음악의 복잡 다양한 기법에 이르기까지의 음악 생태사라고 말할 수 있는 대곡이다. 처음에는 원시인의 북과 징을 이용하여 소름끼치는 불협화음을 만들면서 듣는 사람에게 극단적인 공포감을 불러일으킨다. 이 음악에서 많이 사용된 주법은 글리산도(Glissando)이다. 미끄러지듯 연주하는 글리산도는 반문화적이고 반이성적인 음악이 야수성으로 추락하고 있다는 것을 암시하고 있다. 이것은 인간적 가치가 완전히 전도된 세계의 반영인 것이다.

이 오라토리오의 화성은 무조의 무질서 상태를 보이고 있다. 합창과 오케스트라도 구분되어 있지 않다. “합창은 기악화되고 오케스트라는 합창화”<sup>22)</sup>되었다. 12음 기법에서 전회와 역행이 합친 전회형의 역행처럼 여러 왕들과 놀아난 짐승 같은 바빌론의 창녀는 더할 나위 없이 우아한 소프라노이고, 반면 트럼펫과 색소폰은 기괴한 인간의 목소리를 흉내내고 있다. 그로테스크의 극치이다. 마침내 인간과 사물의 경계가 사실상 없어진다. 유태주의와 야만성, 현대성과 원시성, 재즈풍과 고풍스러움의 구별 또한 없어진다. 단테의 『신곡』 중 지옥의 음악이 연주되고 있는 것이다. 지옥의 웃음소리가 빠른 속도로 퍼져 합창과 오케스트라로 확산되어 지옥의 개가가 소름끼칠 정도로 울려 퍼진다. 이어 경이로운 어린이 합창이 지옥의 웃음소리와 대비되어 울린다. 곧 합창을 반주하는 오케스트라는 천상의 음악을 차잡고 거친 불협화음으로 뒤바꾸어 연주한다. 음렬의 원형이 역행형, 전회형으로 진행되어 지옥의 웃음소리와 천상의 합창 그리고 오케스트

22) Thomas Mann VI, S. 498.

라가 음표상으로 엄격하게 일치하고 있다. 이것이 가로와 세로의 숫자 합이나 혹은 문자의 배열이 같은 ‘마방진’의 행렬체이다. 이 공연은 그 당시 “예술의 조롱, 허무주의, 음악적 범죄, 문화 불세비즘이라는 비난”을 받는다. 동시에 차이트블롬은 “오 독일이여, 그대는 파멸하고 있다!”라고 외치면서 독일의 잔혹한 과시즘을 대위법적으로 서술하고 있다.

오라토리오 『계시록』에 이어 레버퀸은 이 작품의 핵심이 되는 최후의 대작, 칸타타 『파우스트 박사의 비탄』을 작곡한다. 이 곡은 레버퀸의 예술적 사명과 그의 운명에 대한 최후의 가장 깊은 상징적 표현인 것이다. 레버퀸은 이 칸타타를 무조성의 12음 기법으로 작곡했다.

칸타타 『파우스트 박사의 비탄』의 합창은 “**왜냐하면 나는 선한 동시에 악한 기독교도로서 죽기 때문이다 (Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ)**”<sup>23)</sup>라는 비탄의 비감한 절규인데, 이미 이 기본 음렬에는 선한 기독교도와 악한 기독교도의 동일성이라는 아이러니가 지배하고 있다. 12음절로 된 이 문장이 12음 기법의 기본 음렬이다. 12개의 반음 모두가 이 음악의 주제에 주어지고 그 안에서 생각할 수 있는 모든 음정이 사용된다. 그 주제는 ‘엄격한 악곡 작법’로 전개되었다. 이 『비탄』은 변주곡 형식을 지닌 베토벤의 9번 『합창 교향곡』의 피날레인 「환희의 송가」를 부정적으로 패러디한 것이다. 다시 말해 음렬의 원형이 역행형으로 진행되어 환희의 합창이 비탄의 합창이 된 것이다.

「메피스토 왈츠」를 연상하게 하는 열정적 무곡(Tanz Furioso)으로 악마는 레버퀸을 지옥으로 안내하면서 슬피하고 있는 레버퀸에게 냉소적인 익살로 “때는 너무 늦었으니 신에게 절망하라, 너의 불행은 매일 계속될 것이다”라고 말한다. 악마의 익살(Scherzreden)은 웅장

---

23) Thomas Mann VI, S. 646.

합과 당당함이 깃든 『합창 교향곡』 2악장 스케르초(Scherzo)를 악마의 열정적인 발레곡으로 패러디한 것이다. 레버킨은 베토벤의 「환희의 합창」에 깃든 구원을 아이러니하게 유혹이라고 뿌리치게 된다. 그가 구원을 포기하는 것은 선의 승리를 믿지 않을 뿐만 아니라 신의 축복도 경멸하기 때문이다. 그러므로 토마스 만의 파우스트, 즉 사창가에서 그레첸을 발견하는 음악가는 괴테의 파우스트를 부정하는 것이다.<sup>24)</sup> 괴테의 『파우스트』 서곡에서 세 대천사가 등장하면서 창조주의 오묘한 업적을 찬양하고 창조주는 인간이 노력하는 동안은 방황하지만 결국 구원을 예고한다. 반면 토마스 만의 『파우스트 박사』에서는 단테의 「지옥편」 서곡이라고 할 수 있는 제 2곡이 흐르면서 고독한 나그네는 고통의 전쟁을 준비하고 있다. 그리고 괴테의 희곡에서는 현자가 천상으로 향하는 길을 발견하지만 토마스 만의 소설에서는 인간이 파멸하고 악마가 승리한다. 괴테의 파우스트는 은총 안에서 죄인이다. 반면 레버킨은 구원을 믿지 않고 지옥의 쾌락 속에서 작곡했다.

이 칸타타에는 끝없는 비탄만 있다. 이 어두운 ‘음악시’는 최후까지 어떠한 위로와 거룩한 변용도 허락하지 않았다. 이 칸타타의 피날레는 베토벤의 『합창 교향곡』 피날레처럼 창조주 안에서 모두가 하나 되는 환희의 합창으로 끝나는 것이 아니라 오케스트라가 최고조에 다다른 절망을 표현하고 있다. 환희의 합창이 비탄의 오케스트라로 전회된 것은 이 칸타타가 환희의 합창으로 끝나는 것을 부정하는 것이다. 야만적인 파시즘 체제에서 아름다운 조성 음악은 거짓과 기만이 되고, 고통과 비탄을 담은 무조성만이 진리라는 레버킨의 음악 사상을 엿볼 수 있다. 그러나 단지 음악적 형상으로 마지막 의미의 전도가 이루어진다. 이 칸타타 마지막 악장의 코다에서 악기들이 물러

24) 로만 카르스트, 토마스 만, 지성과 신비의 아이러니스트, 원당희 옮김, 책세상 1977, 385면 참조.

나고 첼로만 남는다. 첼로의 높은 솔(g) 음이 피아니시모 페르마타(pianissimo fermata)로 천천히 사라지고 침묵과 어둠만 있다. 모든 것은 끝났지만 영혼만은 비탄의 마지막 음이 더 이상 비탄이 아니라 어둠 속의 빛으로 느낄 수 있을 것이다. 음악적 결론이라고 할 수 있는 이러한 형이상학적 구원은 가장 깊은 절망에서 희망이 잉태된다는 종교적 패러독스(역설)이다. 그리고 어둠 속의 빛은 12음 기법에 깃든 투명한 빛이며 유토피아의 불꽃이다.

## 5. 헤세와 토마스 만의 대위법적 세계관과 우정

언어(Wort)와 음(Ton)은 하나이면서 아름다운 화음을 지닌 양극이다. 바로크 시대의 음악가들이 음악을 수사학으로 생각한 것(musica poetica) 여기서 비롯되었다고 볼 수 있다. 그들은 잘 어울리는 화성학적 선율을 지닌 대위법적 음악과 수사학적으로 훌륭한 글은 같다고 생각한 것이다. 아마도 가장 아름다운 예술 작품은 마치 아름답게 짠 직물처럼 언어와 음악으로 엮는 것이다.

이 논문은 언어와 음악으로 엮은 독일 현대 소설을 연구했다. 다시 말해 음악 양식의 역사에서 각 시대를 대표하는 음악 형식과 기법을 이용하여 독일의 대표적인 작가인 헤세와 토마스 만의 소설의 내용을 분석한 것이다.

헤세와 토마스 만은 음악으로 엮은 음악 소설을 썼지만 두 작가가 추구하는 음악적 기법은 반대였다. 헤세는 과거의 전통적 음악 기법에 시선을 두었지만 토마스 만은 현대적 음악 기법에 시선을 두었다. 다시 말해 헤세는 음악의 구약성서라고 하는 바흐의 푸가 기법으로 돌아갔지만, 토마스 만은 전통적인 조성 체계에서 벗어나 무조성의 12음 기법으로 발전했다. 푸가 기법이 건축적이라면 12음 기법은 헤

체적이다. 바흐의 화성적 대위법은 수직적인 것과 수평적인 것이 끊임없이 균형을 이루지만, 쇤베르크의 12음 기법 음악은 조성의 해체로 인해 강한 불협화음을 이룬다. 토마스 만의 주인공 레버퀸이 절망한 자의 비탄을 12음 기법으로 작곡한 『파우스트 박사의 비탄』에서 “음악적 전통의 질서에서부터 오직 마성적 음악의 야수성으로 제어하기 어려운 무자비한 하강”을 인지할 수 있다. 레버퀸의 음악에서 토마스 만은 우리 세대에게 마성적인 것의 위험성을 보여주었다. 반면 헤세는 『유리알 유희』에서 이러한 우리 세대의 몰락을 동양의 명상으로 극복해 조화가 지배하는 옛 음악 체계로 되돌아갔다. 특히 바흐의 푸가 기법은 단계적 상승의 의미가 내재되어 있다. 그러므로 『유리알 유희』가 단계와 극복의 책이라면 『파우스트 박사』는 위험과 몰락의 책이다.<sup>25)</sup>

토마스 만과 헤세는 오랜 기간 동안 형제처럼 지내면서 시대적 고통을 함께 했으나 이들이 추구하는 음악 세계는 정반대였다. 토마스 만과 헤세의 절친한 우정은 대위법적 조직으로 된 음악이라고 할 수 있다. 두 사람의 정신적 우정은 대위법의 두 선율처럼 서로 독자적으로 활동하면서 서로 보충하는 음악적 관계인 것이다.

---

25) Vgl. Joseph Müller-Blattau: Sinn und Sendung der Musik in Thomas Mann's *Doktor Faustus* und Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*, Geistige Welt Heft 1, S. 34.

## 참고 문헌

### 1차 문헌

Hesse, Hermann: Gesammelte Werke in 12Bde., Frankfurt a. M. 1970.

\_\_\_\_\_ : Musik, hrsg, v. V. Michels, Frankfurt a. M. 1984.

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in 13Bde., Frankfurt a. M. 1974.

### 2차 문헌

로만 카르스트, 원당희 옮김, 토마스 만, 지성과 신비의 아이러니스트, 책세상 1977.

이강숙, 음악의 이해, 민음사 1985.

최순봉, 토마스 만 연구, 삼영사 1981.

Adorno, Theodor W. : Philosophie der neuen Musik, in: GS 12, Frankfurt a. M. 1975.

Curtius, Ernst Robert: Hermann Hesse. In: Über Hermann Hesse, Bd.1, hrsg. v. V. Michels Frankfurt a. M. 1976.

Heller, E.: Thomas Mann, Der ironische Deutsche, Baden Baden 1970.

Kamien, Roger: Music, McGraw-Hill, New York 1988.

Machlis, Joseph: The Enjoyment of Music, New York 1963.

Müller-Blattau, Joseph: Sinn und Sendung der Musik in Thomas Mann's *Doktor Faustus* und Hermann Hesse's *Glasperlenspiel*, Geistige Welt Heft 1.

Petri, Horst: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Literatur und Musik, hrsg. v. Steven Paul Scher, Berlin 1984.

Zeller, Bernhard : Hermann Hesse, Hamburg 1963.

## Die deutschen Romane der Moderne und die Musik.

- In Bezug auf die Romane von Hermann Hesse und Thomas Mann

Lee, Shin-Koo(Chonbuk univ)

Hermann Hesse ist ein musizierender Dichter. Thomas Mann ist ein musikalischer Epiker. Die Musik ist eine große Konstante in ihren Werken.

Die Sonatenform wird zum Gleichnis für den Vorgang im Menschenleben, dessen sinnvoller Ablauf es ist, den Kampf der beiden unversöhnlichen Pole in ein Konzert zu sublimieren. Die Romane von Hesse entsprechen der Sonatenform. So versuche ich in diesem Aufsatz *Narziß und Goldmund* durch die Sonatenform zu analysieren. *Das Glasperlenspiel* ist gleich einer großen Fuge mit Themen und Gegenthemen. So versuche ich es durch die Fugenform zu analysieren.

Thomas Mann gewinnt Formgerüst und inhaltliche Gliederung des *Doktor Faustus* aus der Zwölftontechnik Schönbergs. So versuche ich den *Doktor Faustus* durch Zwölftontechnik zu analysieren.

Hesse und Mann sind intime Freunde. Ihr musikalisches Ziel ist, einander im andern das zu lernen, was er ist: des andern Gegenstück und Eergänzung. Deshalb ist auch ihre Freundschaft wie eine kontrapunktische Musik.

Key words

Sonatenform, Fugenform, Leitmotiv, Zwölftontechnik

