

음악 수용사 사례연구 - 고전 음악청중의 형성 과정¹⁾

이 경 희

들어가는 말

음악 수용사는 원래 문학에서 시작된 수용 미학적 관점을 음악에 적용시켜 작곡가나 작품보다는 수용자의 체험에 초점을 두고 음악사를 기술한다. 이러한 수용사적 시각을 반영한 연구에서는 작품과 연주에 대한 청중의 수용 과정, 이론적 수용, 작품의 출판 등이 주요 연구 대상이다. “한 작품이 어떻게 출판되고, 언제 누구에 의해 초연되고, 연주 상황과 연주 양식, 또 그것에 대한 평은 어떠했으며, 음악학적으로 어떻게 연구되고, 이 작품에 관한 어떤 논문들이 나왔으며, 작곡가들이 작품을 창작하는데 위와 같은 환경들은 어떻게 영향을 주었는가”²⁾ 등의 문제들이 주 관심사가 된다. 달하우스(Carl Dahlhaus)도 『음악사의 토대들』(1967)의 제 10장에서 수용사의 가능성과 문제점들을 다루고 있다. 국내에서는 이론적 논의는 소개되었지만 실질적으로 음악사 서술에 적용하는 작업은 이제 태동 단계이다.

본 논문에서는 음악 수용사에 대한 이론적 논의보다는 수용사의 주요 연구 대상인 청중에 대한 연구가 어떤 식으로 진행되고 그 연구 결과가

1) 이 논문은 2006년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2006-321-G00034).

2) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 서울: 음악세계, 1999, 93쪽.

우리의 음악사 이해를 얼마나 넓힐 수 있는지 가능성을 점검해보는 기회를 갖으려고 한다. 특히 우리가 고전 음악³⁾이라고 부르는 특정한 음악 양식을 지향하는 청중은 어떻게 형성되었는지 그 과정을 다각도로 살펴보려고 한다.

1. 문제 제기

전통적인 음악사 연구방법은 주로 작곡가, 양식, 장르를 중심으로 음악사를 서술했다. 달하우스는 이러한 음악사 서술 방식에 반기를 들고 특정한 역사 현상이 있게 한 현상 뒤의 미학적, 철학적 동인에 주목하는 연구를 많이 발표했다. 그의 저서 『고전미학과 낭만미학』에서 그는 18세기 말에 “고전 음악 미학 없는 고전음악과 낭만 음악 없는 낭만 미학이 당혹스럽게 공존하는 역설이 존재했다”고 주장한다.⁴⁾ 고전 미학은 주로 북독일 지역에서 문학과 철학을 중심으로 발생된 반면, 고전 음악 양식은 이와 상관없이 음악만의 고유한 독일-이태리-프랑스 양식이 복합된 양식이라는 것이다. 한편, 낭만미학은 이미 1790년대 초반에 발생하였기에 1830년대부터 나오기 시작하는 낭만 작곡가들의 낭만 음악과는 상관없이 발생한 미학관이라는 것이다. 그러나 달하우스는 음악에서 왜 이렇게 이론과 실체가 직접 연결되지 못하고 같은 지역에서 발생하지 않았는지에 대한 설득력 있는 설명을 제공하지 못하였다. 그 나름대로 철학, 미학적 관점에서 여러 가지 설명을 하였지만 필자의 부족한

3) 본고에서는 고전 음악이라는 용어가 광의와 협의 둘 다 사용되었다. 광의의 의미는 사람들이 걸작이라 인정하는 과거의 음악, 먼 과거의 음악부터 가까운 과거까지 다 포함할 수 있다. 반면에 협의의 의미는 1780-1820년경의 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 양식이 주된 대상이 된다. 대부분의 경우는 협의의 의미가 주로 사용되었다.

4) Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*(Laaber, 1988), p. 92.

역량 때문에 좀 더 음악사적 사실들과 연관된 직접적인 설명이 필요했다. 필자는 오랫동안 이 의문을 품고 있었고 지금도 완전히 만족할 수 있을 정도는 못되지만 어느 정도 좀 더 구체적인 설명을 찾아 가고 있다. 우선 달하우스가 주목하지 않았던 음악 청중에 초점을 맞추기 시작하면서 그 연결 고리들을 발견할 수 있었다. 창작자가 아니라 수용자의 입장, 즉 청중의 입장에서 고전 음악미학과 양식이 어떻게 받아들여졌는지 연구하면서 고전 음악의 이론과 실체가 동시대 같은 지역에서 공존하지 못한 원인들을 발견할 수 있었다. 이 논문에서는 그 해답을 찾아가는 과정에서 도움을 받은 연구들을 소개하고자 한다. 다섯 편의 연구들은 각기 다른 주제의 연구지만 사회사, 수용사적 시각으로 18-19세기 음악사를 재조명하고 있다는 점에서 공통점이 있다. 그들의 연구를 통하여 고전 음악의 이론과 실체가 다양한 지역의 고전 음악 청중의 형성에 어떻게 연관되는지 좀 더 구체적인 그림을 그릴 수 있게 된다.

한편 하우스, 레이노르, 아도르노와 같은 사회학자들은 베토벤을 모델로 하는 심각하고 웅대한 음악을 선호하는 ‘심각한 음악 이데올로기’의 기원이 일차적으로 중간 계급에서 나온 것으로 주장했다.⁵⁾ 그러나 최근의 연구들은 다른 해석을 내놓고 있기에 그 타당성을 다시 한 번 검토해 보는 시간을 갖겠다.

5) Arnold Hauser, *The Social History of Art*(London: Routledge, 1962).Theodor Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*(New York: Seabury Press, 1976). Henry Raynor, *A Social History of Music*(New York: Schocken, 1972).

2. 사례 연구

2.1. 드노라(Tia DeNora)의 베토벤 연구⁶⁾

사회학자 드노라는 1792년부터 베토벤이 비인으로 옮겨와 1803년까지 거장 작곡가로 자리 잡게 되는 과정을 사회사, 수용사적 관점에서 관찰하였다. 그녀는 먼저 베토벤이 비인에 입성할 무렵의 비인 계급사회의 역학관계에 주목한다. 특히 상위 귀족들의 음악 살롱에서 일어난 음악 취향 변화에 주목하였다. 그녀는 이미 1780년대 말 동안 특정 귀족들에게서 준-공공 음악회로부터 멀어지고 살롱의 사적 공간을 더 지향하는 징후가 발견된다고 주장한다.⁷⁾ 드노라는 당시 아마추어적인 쉬운 음악을 선호하는 미학에서 음악적 심각함과 박학함의 가치를 선호하는 미학으로 변화하였다고 진단한다. 새로운 미학은 복잡성과 음악적 거장이라는 이상과, 교향곡, 실내악 장르를 중심으로 형성되었다. 이 미학 안에서 모차르트, 하이든, 특히 베토벤이 비인 음악의 최고 표본으로서 두드러지게 되었다. 드노라는 이런 변화의 대부분이 귀족 살롱의 세계에서 일어났다는 것을 구체적으로 보여주고 있다.

비인 귀족들 중에서 스비튼(Gottfried van Swieten)남작은 80-90년대 귀족 음악 문화의 주도적인 인물이었다, 베토벤의 비인 첫 10년 동안의 가장 중요한 후원자중의 한 사람이었다. 스비튼은 베를린에서 체류한 7년(1770-77) 동안 베를린 문화계의 질풍노도 운동, 창조적 천재 개념과 같은 새로운 사고에 영향을 받아 감정적 예술의 위대성과 구현에 관심을 가지게 되었다. 스비튼은 이 새로운 미학관을 비인 토양에 이식했다. 스비튼은 1780-90년대 동안 비인 음악의 새로운 이데올로기를 추진시

6) Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*(Univ. of California press, 1995).

7) DeNora, 위의 책, p. 18.

키는 중심인물이 되었다. 위대한 음악을 추구하는 음악 취향은 1790년대가 경과하면서 비인 음악사회에서 더욱 중심적인 경향이 되었고, 이 취향이 스비튼 남작에 의해서 추진되었다는 것은 명백하다.

베토벤의 처음 비인 4년 동안 즉, 1792년 11월부터 1796년까지 그가 주요 작곡가로 부상하게 된 것은 귀족 후원자 네트워크를 통해서 가능했다. 그의 음악작품들은 청자의 주의력이 크게 요구되는 것이었다. 상위 귀족들의 전폭적인 지지와 보호막 없이 그의 작품이 공공 음악계에 바로 소개되었다면 제대로 이해받지 못했을 가능성이 더 크다고 드노라는 주장한다. 남아있는 증거들이 그가 많은 상위 귀족들과 알고 지냈고 후원을 받았다는 것을 확인해준다. 이들 상위 귀족 살롱을 통해 베토벤의 작품들이 연주되고 유포되었다. 더 나아가서 이들의 네트워크를 통해 베토벤은 더 넓은 청중에게 노출될 수 있었다. 베토벤이 자신의 작품을 헌정한 사람의 대부분은 작위가 있는 귀족들이다. 71개 헌정 중 67개가 귀족에게, 68퍼센트 이상이 남성에게 헌정되었다.⁸⁾

일련의 학자들은 고전 음악 청중 형성과정에서 중간계급의 참여와 영향력을 과장하고, 귀족들의 지속적인 중요성을 평가절하 한다. 특히 베토벤의 새로운 양식이 수용되는 과정에 대한 설명에서 이러한 관점이 더욱 강력하게 주장된다. 베토벤은 그의 청중에게 더욱 직접적으로 이야기하기 위해서 18세기 귀족 후원 관습을 영웅적으로 전복시킨 이로서 묘사된다. 그러나 베토벤을 수용한 완전히 성숙된 중간계급 청중은 1790-1800년 대 초 비인에는 아직 나타나지 않았고, 사실상 그의 죽음 이후에나 나타난다.⁹⁾

음악은 19세기에 들어와서도 특권을 획득하고 과시하는 주요한 매개체였고 그 중요성이 더욱 강화되었다. 드노라는 비인의 귀족들이 음악 귀족으로서 자신들의 위상을 재정립해야 했다고 주장한다. 그들이 자

8) DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, p. 73.

9) DeNora, 위의 책, p. 38.

신들의 정체성을 만드는 한 가지 방법이 “위대한 사람들”, “진정한 음악”의 상속자인 특정 작곡가들을 후원하는 것이었다는 주장이다. 비인 음악계에서 상위 귀족의 음악 후원의 실질적인 내용이 바뀌었다. 탁월함을 나타낼 수 있는 근거가 단순한 양적 지출에서 좋은 취향의 질적 과시 그리고 위대함의 진가를 인정하는 것에 대한 강조로 옮겨갔다. 이 위대함으로부터 거장 작곡가의 개념이 파생되었다. 베토벤을 칭송하는 것은 동시에 그의 귀족 후원자들을 칭송하는 것이 되었다. 위대한 작곡가들을 지지하고 후원하는 것을 통해서, 비인의 귀족들은 자신들을 취향의 귀족으로서 확인할 수 있었다는 것이다.

베토벤이 그의 천재성과 타협하지 않는 개성덕분으로 자신을 위대한 작곡가로 만들고, 비인의 귀족계급을 베토벤의 관점에서 후원하도록 만들었다는 관점은 아주 틀린 것은 아니지만 부정확하다고 드노라는 반격한다. 비록 베토벤만의 기여가 결정적이긴 하지만, 그의 성공은 이미 부분적으로 조건이 형성되어 있었다는 것이다. 당시 위대한 음악가라는 아이디어에 대한 이데올로기적 수용관이 형성되어 있었고, 이런 사고를 지지하는 상위 귀족 지지자들을 통해 베토벤이 인정받게 되고 고전 양식 발전의 기반 형성에 중요하게 기여하였다는 것이 드노라의 주장이다.

귀족 음악 살롱으로부터 바깥세상의 청중으로 투사된 베토벤의 공공 이미지는 전통적인 특질들을 중심으로 만들어졌다. 그가 출판한 음악 작품과 잡지에 실린 그에 대한 보고문들을 종합하여 보면, 베토벤의 공공 이미지는 그가 귀족 음악 살롱에서 보여준 불같은 성격과는 상당히 달랐다. 동시대 자료에 의하면, 베토벤이 기존 음악 전통으로부터의 이탈하는 현상은 출판된 작품보다는 피아노 즉흥연주에서 나타난 것으로 보인다. 출판된 작품들은 더 많은 청중에게 유포되었기에 덜 전문화된 취향에 맞출 필요가 있었다. 더구나 출판시장에서는 음악적 전통과 연주용이성(playability)이 제한요인으로 작용했다. 1790년대 베토벤이 출

관한 작품들은 이러한 환경적 제약을 반영하고 있다. 따라서 가볍고 대중적이고, 접근 용이하고 가정에서 쉽게 연주할 수 있는 피아노 변주곡 세트가 많이 출판되었다.¹⁰⁾ 비록 몇몇 작품들은 지나치게 어렵다고 비판을 받았지만 일반 대중에게 베토벤은 전통적인 면이 더 강한 음악가였다는 드노라의 주장이다.

지금까지의 논의를 정리하면 북독일에서 시작된 고전 음악의 미학이 비인에서 음악 실제로 꽃피우게 된 데에는 비인의 특정 상위 귀족들의 역할이 컸던 것을 알 수 있다. 특히 스비튼 남작과 리흐노브스키 공과 같은 상위 귀족들이 베토벤을 중심으로 고전 음악 이데올로기가 전파되는데 핵심적인 역할을 하였다. 상위 귀족 살롱의 보호막을 통하여 베토벤은 고전 작곡가로 성장할 수 있었고, 그의 새로운 음악 양식을 마음껏 실험할 수 있었다. 일단 귀족 음악 살롱에서 작곡가로서 입지를 굳힌 후에 일반 대중에게 소개되면서 베토벤의 음악은 보다 폭넓게 수용되게 된다. 고전 음악의 실체가 꽃피우기 위해서는 상위 귀족 살롱이라는 특수한 환경이 필요했고, 비인은 다른 어느 도시보다 이런 환경을 제공하는데 성공했다.

2.2. 존슨(Johnson)의 파리 오페라 극장 연구¹¹⁾

존슨은 18세기 후반부터 19세기 초반까지의 파리 오페라 청중을 관찰하였다. 특히 그들의 청취태도가 어떻게 변화하는지에 주목했다. 그는 청중의 태도 변화를 당시 정치, 사회, 음악사조의 변화와 연관시켜 다양한 관점에서 분석하고 있다. 존슨의 연구를 통해서 우리는 고전 음악 청중이 앞에서 살펴본 비인뿐만 아니라 다른 도시에서도 다른 경로를

10) DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, p. 148.

11) James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*(Univ. of California Press, 1995).

통해서 점진적으로 형성되었다는 것을 알 수 있다.

존슨은 18세기 오페라 청중들의 태도가 몰입하기보다는 오락 지향적이었다고 지적한다. 특별히 주의를 끄는 장면이나 유명한 노래가 잠시 침묵과 주목을 하게 만들기도 했지만, 1750년대 오페라 극장은 개인 살롱의 연장선상이었다. 오페라 극장에서 가장 큰 오락은 대화였다. 특히 오페라 박스 석만큼 좋은 곳이 없었다. 왕, 왕족, 군대 영웅이 박스에 나타나면 청중들은 음악을 중단시키고 그들에게 박수를 쳤다.

한편, 박스 석의 상위 계급 청중에게는 비교적 다양한 하위 계급들이 있는 파테르 석의 여러 가지 해프닝들이 끝없는 즐거움의 원천이었다. 관객들이 늦게 도착하고, 이야기하고, 다른 이들을 보고, 배회하는 것이 자유로웠다. 어떤 이들은 오페라 전체 공연 동안 머무는 것은 나쁜 것이라고 주장했다. 다른 이들은 음악을 너무 열심히 청취하는 것에 대해서도 반대했다. 존슨은 이런 관객들에게 음악을 주의 깊게 경청하는 것은 사회적으로 틀린 행동이었다고 주장한다. 배회하고, 이야기하고, 늦게 도착하고, 일찍 떠나는 것이 18세기 음악 경험의 수용된 부분이었다. 이것을 긍정적으로 권장하는 이들도 있었고, 마지못해 참는 이들도 있었다.

그러나 1770년대와 1780년대의 오페라 극장에서 이전과 크게 달라진 청중의 변화가 나타나기 시작하였다고 존슨은 주장한다. 우선 이전처럼 계급 별로 구별되게 앉지 않고, 1층 박스 석에 많은 비(非) 귀족들이 앉았다. 어떤 이들은 제일 비싼 무대 위 박스석도 빌릴 수가 있었다. 반면에 가장 힘 있는 귀족들 중 몇몇은 의도적으로 1층석보다 덜 두드러지는 박스석을 취했다. 1770년대에 이르면 관객들은 무대 앞을 바로 볼 수 있는 좌석을 더 선호하게 된다. 세기 말에는 조망권과 음향에 대한 예술적 고려에 대해 관객들의 관심이 더 커졌다고 존슨은 분석한다.¹²⁾ 일련의 화재 때문에 홀을 재건축하게 되었고, 최선의 극장 디자인에 대한 논의가 벌어졌다.¹³⁾ 재건축에 대한 논의에서 잘 보이고 잘 들려

야 된다는 요구가 커졌고, 박스석 간의 칸막이는 무대를 향하게 하고, 무대 위의 박스석은 제거하는 쪽으로 진행되었다. 1770년대 초에는 새로운 조명 시스템이 도입되어 이전보다 더 홀을 밝게 비출 수 있었다.¹⁴⁾

이제 1770년대의 관찰자들은 청중의 새로운 행동의 변화에 주목했다. 즉 정말로 오페라를 경청하는 태도이다. 1770년대 말 한 저널리스트는 “관객들이 처음으로 음악극을 지속적으로 주목하고 시작부터 끝까지 듣는 것을 볼 수 있다.”¹⁵⁾ 청중들은 다른 이들의 주의 산만함에 대해 불평하기 시작했다. 청중들이 음악극에 더 깊은 몰입을 하는 징후가 또 있었다. 존슨은 1770년대 관객들이 공개적으로 울고 흐느끼기 시작했다고 주장한다. 글룩의 1774년 <올리드의 이피게니> 초연이 이런 현상의 출발점이었다는 것이다. 사실상, 눈물은 글룩의 작품에 대한 가장 약한 반응이었다고 한다. 나중에 히스테리로 불릴만한 현상이 공연 도중에 여성들과 젊은이들에게 일어났다. 공연 중에 기절을 하거나 경련을 일으키는 여성들이 생겼기 때문이다.¹⁶⁾

존슨은 글룩의 1774년 파리 상륙이 가히 혁명적이었다고 주장한다. 1777년 봄 관객들은 같은 주에 원하기만 하면 <올리드의 이피게니>, <오르페우스와 에우리디체>, <알체스트>를 다 볼 수 있었다고 한다. 글룩의 인기는 오페라 극장의 수입을 전례 없는 규모로 증가시켰다. 1777-78년 시즌에 오페라 극장은 1750-51년 시즌 수입의 두 배를 올렸다고 한다.¹⁷⁾

12) Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, p. 55.

13) 1761년 아카데미 로얄 드 무지크를 위해 80년 동안 쓰였던 팔레 로얄(*Palais Royal*)이 불이 났다. 1770년에 새 건물이 생겼지만 1781년에 다시 화재가 났다. 4 번째 홀이 20년 동안 *porte-saint-martin* 근교 파리 교외에 세워졌다.

14) Johnson, 위의 책, p. 59.

15) *Journal de politique et littérature, no dated in François Lesure, ed., Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, 2 vols.(Geneva: Minkoff Reprints, 1984), 1:108.

16) Johnson, 위의 책, p. 61.

글루크의 오페라들이 감정을 위한 새로운 양식을 기름지게 했다고 존슨은 주장한다. 70-80년대 감정과다주의의 시절에는 느낄 때에는 열정적으로 느꼈고, 그것을 공개적으로 나타내는 것이 필수적이었다. 혁명 전후 음악극을 평가하는 기준은 1750년의 것과는 본질적으로 달랐다. 가장 가시적인 장소에서 최상층 귀족을 발견할 수 없었기에 청중들은 이제 홀의 구경거리보다는 무대 위의 드라마에 집중하기 시작하였고 무엇보다도 줄거리의 숭고한 효과를 느끼기를 원했다.

존슨은 새로운 청취 방식을 갖춘 청중이 구체제 말에 발생했다고 주장한다. 음악 속에 있는 정조와 감정에 더 민감하게 반응하고 미적으로 더욱 몰입하는 청중이 생겨났다. 이제 사람들은 음악에서 느끼는 감정들을 드라마만큼 중요하게 여기기 시작했다. 이전의 익숙한 청취 방식은 새로운 음악을 이해하는데 부적합한 것처럼 보였다. 1770년대에 음악적 의미의 지평이 확장되는 가장 뚜렷한 징조는 화성에 이끌리는 것으로 묘사되는 관객들이 늘어난 것이라고 존슨은 주장한다. 화성은 이전에는 모방이 명확하지 않은 공허한 산수에 불과한 것으로 조롱되었다. “이제 어떤 관객은 오페라의 주된 주제가 텍스트가 아니라 음악이라고 하면서, 관객들이 노래 속에서 음악적 표현을 찾는 것을 틀렸다고 주장한다. 왜냐하면 오케스트라 속에서만이 진정한 표현이 나오기 때문이다.”¹⁸⁾

음악이 모방과는 다르게 표현적이라고 주장하는 것은 음악의 내용이 청취가능한 자연적인 소리를 넘어서는 것이라는 것을 의미한다. 이런 민감한 관객들에게 표현의 새로운 영역이 열정(passion)이었다. 존슨은 글루크의 혁명은 프랑스 청중들에게 새로운 청취방식을 형성시켰고, 그렇게 함으로써 이전 세대에는 인식할 수 없었던 깊이와 강도의 미적

17) Johnson, 위의 책, p. 64.

18) "Response d'un anonyme de Vaugirard a M. le chevalier Gluck," in Lesure, ed., *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, 1:291.

반응을 촉진시켰다고 본다.

감정적으로 몰입한 청중의 특징은 극도로 주의력을 집중하는 청자라는 점이다. 세기말 청중들은 점점 더 조용해졌다. 오케스트라로부터 폭풍우와 새소리 대신에 감정을 인식하는 작업은 분산된 주의력으로는 어려웠다. 새로운 감정적 민감성에 대한 발견으로 말미암아 음악표현의 본질이 이제 모방이 아니라 개인적이고 자연스런 감정이 되었다. 또한 동시에 새로운 음악적 인식은 공유된 경험을 함축했다. 이것은 30년 전에는 전혀 없었던 요소이다. 관람석의 더 커진 고요함, 깊은 몰입, 더 집중적인 주목이 증가하는 주관성을 나타내는 것이라면, 교감적인 감수성은 개인의 경험이 바로 옆의 관객과 과격하게 달라지는 것을 방지하였다고 존슨은 해석한다.

1770-80년대 오페라 극장과 음악회에서의 새로운 변화와 발전들, 즉, 새로운 극장 건설 계획을 촉발시킨 화재들, 좌석을 재배열하게 만든 증가하는 미적 관심, 즐겁게 하기보다는 감동시키기 위해 고안된 줄거리, 더욱 몰입된 청취를 가져온 음악적 혁신 등이 새로운 유형의 파리 음악청중을 형성하는데 중요한 역할을 하였다. 존슨의 연구에서 우리는 고전 음악청중의 형성은 한 지역에서 발생한 미학 이론이나 실제에 의존적인 것이 아니라 여러 도시에서 서로 다른 경로를 통해서 발생하였던 것을 확인하였다. 또한 고전 음악 청중의 형성이 단순히 기악에만 한정되었던 것이 아니라 오페라 청중과도 밀접한 연관을 가지고 있었던 것을 알 수 있다.

2.3. 웨버(William Weber)의 공공 음악회 청중 연구¹⁹⁾

웨버는 공공 음악회 청중의 형성과정과 계급 분포에 대해 연구하였

19) William Weber, *Music and the Middle Class*(Ashgate, 1975/ 2004).

다. 특히 런던, 파리, 비인의 공통점과 차이점을 비교 분석하였다. 우리는 이 연구를 통해서 공공 음악회 청중의 리더십이 어떻게 귀족에서 중간계급으로 넘어가게 되는지, 또 궁극적으로 계급 통합적인 고전 음악 청중이 어떻게 형성되는지 알게 된다.

웨버는 18세기 세 도시의 음악회에서 귀족과 중간 계층의 역할 차이에도 불구하고, 중간 계층의 역할에 대해서 다음과 같이 진단한다.²⁰⁾ 첫째, 중간 계층은 음악회에 대한 공식적인 권한을 거의 갖지 못했다. 오로지 비인에서만 소수의 중요하지 않은 음악회들을 관리했다. 이 음악회들은 귀족의 살롱에 비교하면 질적, 양적인 면에서 많이 뒤떨어졌다. 둘째, 중간 계층은 음악 취향의 형성에 거의 영향력을 행사하지 못했다. 귀족의 저택에서의 공연이 야망 있는 음악가들의 목표였기에, 중간계층이 공공 음악회 조직을 주도하였던 비인에서조차도 귀족 계층이 취향을 지배했다. 마지막으로 중간 계층은 보도매체를 통해 음악계에 많은 영향력을 산출하지 못했다. 잡지나 신문도 음악회 세계에 그다지 큰 영향력을 행사하지 못했다. 이것은 19세기 중반이나 가서야 이루어진다.

웨버는 나폴레옹 전쟁(1796-1815) 이후 음악회 역사에서 새로운 시대가 시작되었다고 주장한다. 이제는 중간 계층이 새로운 역할을 하게 된다. 음악회 성장의 기초가 되는 중심 도시들의 경제가 안정이 되었다는 점도 중요했다. 이로 인해 중간 계층의 삶의 수준이 향상되었고, 지속되는 평화로 인해 경제적 위기에 대해 별로 걱정하지 않아도 되게 되었다. 이러한 환경은 처음에는 악기 제작과 출판을 촉진시킴으로써 음악 생활에 영향을 주었다. 가정에서의 음악 활동이 중간 계층의 가족에게 거의 표준이 되었다. 그러나 공공 음악회는 가정에서의 음악 활동과 상업적인 음악 시장보다는 느리게 성장했다고 웨버는 주장한다.

20) Weber, 위의 책, p. 6.

웨버는 1830년 대 초쯤이면 세 도시의 음악회 세계가 비슷한 극적인 성장을 보이고, 1848년에 이르면 상업적 음악회가 각 도시에 발생했다고 진단한다. 여기서 중간 계층이 강력한 통제력을 발휘했다고 본다. 1848년 이후 음악회는 이전 20년간의 혁신을 공고히 하는 발전의 마지막 시기를 겪는다. 음악회는 훨씬 안정적으로 정착되었고 잘 관리되었다. 1870년대에 이르면 거의 오늘날과 같은 제도와 관습이 정착되었다고 한다.²¹⁾

웨버는 19세기 초 경 많은 지역에서 상위 중간 계층이 새로운 엘리트 계층을 형성하게 되었다고 주장한다. 엘리트 계층으로서 상위 중간 계층은 귀족과는 여전히 구분되었지만, 귀족의 위상에 버금가는 사회적 역할과 특권을 가지게 되었다는 것이다. 이전에는 오로지 소수의 특정한 중간계층 직업인들만이 이런 엘리트 역할을 하였다. 영국에서는 은행가, 프랑스에서는 판사가 이런 역할을 하였다. 이들 대부분은 결국 하위 귀족층으로 흡수되었다. 19세기 초반부터 작위나 직함을 획득하는 것만이 엘리트의 위상을 얻는 유일한 방법이 아니었다. 이제는 부와 직업이 대체 통로를 제공하였다. 사업가의 늘어나는 자본과 경제 제국은 이제 그들이 군주와 귀족의 대리인이 아니라 독립적인 기업가로 기능하는 것이 가능한 정도까지 이르렀다. 자유직들도 새로운 사회적 역할과 상당한 자산이 새로운 엘리트 계층을 형성하는 것을 가능하게 하였다. 이제 이들은 귀족을 닮은 생활 방식을 영위하였고 도시의 상류 사회를 형성하기에 충분했다. 동시대인들이 이들을 “부르주아 귀족,” “재정 귀족,” “두 번째 상류 사회” 등으로 언급하는 것이 흔하게 되었다.²²⁾

21) Weber, *Music and the Middle Class*, pp. 7-8.

22) Weber, 위의 책, p. 9 재인용; Johannes Nordmann, *Briefe aus Wien von einem Eingebornen*(Hamburg, 1844), 1, p. 70; Eduard Bauernfeld, *Ein Buch von uns Wienern* (Leipzig, 1858), p. 316.

웨버는 귀족층과 상위 중간 계층이 통합할 수 있는 기회는 특히 공공 음악회에서 높았다고 주장한다. 1830년대 동안 음악회 세계의 급격한 성장으로 미루어보아 당시 사회적 상황이 이런 새로운 필요를 수용하려는 경향이 높았다는 것을 짐작할 수 있다. 웨버는 1830-1848년 음악회 세계에서 두 계층이 단일 청중으로 결합할 수 있었다고 본다. 두 계층 간의 통합은 공적 그리고 사적 환경 속에서 높은 위상의 사교계의 형성을 통해서만 가능했다. 음악회 청중 안에서 자신들이 구분되는 특권층에 속했다는 구성원들의 자각도 필요했다. 따라서 중간계층의 상위와 하위 계층 간의 더욱 엄격한 구분이 필요했다. 상위 중간 계급은 하위 중간 계층과의 끈을 단절함으로써만이 귀족층과 더욱 밀접하고 영구적인 관계를 취할 수 있었다고 웨버는 진단한다.

웨버의 공공 음악회 연구에서 중간 계급이 리더십으로 부상하는 시기가 우리의 예상보다 훨씬 늦은 19세기 중반인 것을 확인하였다. 그것도 일단은 상위 귀족과 연합한 통합 청중으로 변모하는 과정을 거쳐야 했다. 일반 음악사에서 18세기 중후반으로 설명하는 중간 계급의 부상 시기가 음악 실제에서는 아직 시작단계였고, 좀 더 많은 시간과 과정을 겪어야 했던 것을 확인하였다. 특히 고전 음악 청중은 더욱 구별된 음악 취향을 중심으로 형성되어야 했기에 공공 음악회 청중 속에서 고전 음악 청중의 형성은 더 늦어질 수밖에 없었던 것을 확인하였다.

2.4. 이경희의 음악 청중 형성경로 연구²³⁾

필자는 궁정, 극장, 살롱, 공공 음악회를 통해서 근대 유럽의 음악청중 형성과정을 살펴보았다. 각 제도들이 다양하고 복잡한 역사를 가지고 있었기에 네 가지 경로의 연관성을 파악하는 것이 생각보다 쉽지

23) 이경희, 『음악청중의 사회사』, 서울: 한양대학교 출판부, 2006.

않았다. 원래 필자가 음악청중 형성과정을 살펴보기 위한 시작한 첫 번째 연구 대상은 공공 음악회였다. 그 다음 고찰 대상이 살롱과 극장이었고 궁정이 마지막으로 책의 순서를 거슬러 올라가면서 논의를 넓혀 나갔다. 처음부터 네 가지 경로의 상관관계를 파악하고 시작한 작업이 아니었기에 많은 시행착오를 겪었다.

궁정은 근대 음악청중이 형성되는 시발점이 되었다. 물론 궁정의 음악생활은 제한된 사람들만을 대상으로 하였기에 본격적으로 청중이라는 개념을 적용하기에는 무리가 따른다. 그러나 군주의 가장 사적인 음악 생활조차 공적인 성격을 가질 수밖에 없었던 것과 공공 음악계에 대한 영향 때문에 청중 형성의 초기 단계로서 살펴보는 것이 필수적이라고 생각했다. 무엇보다도 궁정이 보여준 다양한 음악 생활 유형은 점차적으로 상위귀족으로부터 하위계급까지 파급되어 새로운 음악 청중이 형성될 수 있는 토대가 되었다.

극장은 다양한 종류와 기원을 가진 극장이 존재했기에 보다 폭넓고 다양한 계급의 음악청중이 형성될 수 있는 최적의 장소이자 제도였다. 또한 왕립극장 같은 경우 처음부터 궁정과 밀접한 연관을 가지고 생겼기 때문에 궁정의 문화와 음악을 공공 음악계로 전이시키는데 큰 역할을 하였다. 그러나 극장은 궁정의 문화만을 민간으로 전파하는 것이 아니라, 역으로 민간의 문화를 궁정으로 유입하는 교차로 역할을 하였다. 필자가 특별히 주목한 극장의 중요성은 새롭게 떠오르는 기악 음악을 위한 감수성 계발에 상당한 기여를 했다는 점이다. 상식적으로 극장의 역할은 오페라와 같은 시각적인 공연물을 다루는 것이 주가 되므로 순수 기악음악과 극장은 상관이 없을 것 같지만 여러 가지 면에서 그 연관 가능성을 확인할 수 있었다. 무엇보다도 극장이 기악 음악회장으로 자주 사용되었다는 점에서 극장청중이 음악회청중으로 전환되기가 쉬웠다. 특히 비인의 경우 1831년까지 전문 음악회장이 없었기에, 공공 음악회장으로서의 극장의 비중이 상당히 컸다. 레퍼토리 측면에서도 오페

라 양식과 기예적 기악양식이 상호 영향을 주고받았던 것을 공공 음악회의 발전과정에서 확인할 수 있었다. 더구나 대중적 성격을 띤 음악회에서는 오페라 아리아를 편곡한 기악작품이 연주되는 것이 유행이었기에 둘 간의 상관관계는 더욱 확실해진다. 오페라 극장보다 뒤늦게 출발한 공공 음악회가 극장과 청중 확보 차원에서 경쟁관계에만 있었던 것이 아니라 상호간의 보완작용이 있었던 것을 확인할 수 있었다.

살롱은 공공 음악회와 함께 본격적인 계급통합이 시작된 곳이다. 음악 살롱이 문학 살롱보다는 계급 통합적 역할이 덜했고 시기적으로 늦었지만 귀족과 중간계급이 새로운 사회적 위상을 받아들이는데 주요한 매개체가 되었다. 서로의 계급간의 차이를 잠시 중단하고 음악을 매개로 해서 서로의 공통점을 발견하여 새로이 계급 통합된 청중을 형성할 수 있었다. 전체적인 경향은 계급 간 통합으로 진전되었지만, 귀족 살롱과 중간계급 살롱의 시기별 역할은 차이가 있었다. 적어도 19세기 초까지는 귀족 살롱의 사적 음악회가 공공 음악회보다 훨씬 활성화되어 있었고 비중도 컸다. 특히 귀족 살롱이 고전음악 이데올로기가 정착되는 초기 단계에서 큰 역할을 한 것은 기존의 관념을 깨는 것이라 할 수 있다. 기존 학설들은 고전음악 이데올로기가 새롭게 부상하는 중간계급과 더 연관되는 것으로 해석하였지만, 비인 악파 작곡가들과 귀족 살롱과의 연관을 살펴본 결과는 다르게 나타났다. 19세기 중반 경에 이르면 고전음악 육성의 주도권도 중간계급 살롱으로 넘어가게 된다. 궁극적으로 비인뿐만 아니라 런던과 파리에서도 고전 음악, 특히 실내악은 주로 살롱에서만 연주된 점을 확인한 것도 살롱을 단순한 사교모임으로 치부했던 편견을 바로잡는 기회가 되었다.

공공 음악회에서는 살롱보다 더 본격적인 계급 통합이 이루어졌다. 살롱보다 기존 전통과의 연관이나 귀족계급의 주도권이 상대적으로 약했기 때문에 가능했다. 19세기에 들어와 귀족과 상위 중간계급을 대상으로 하는 엘리트 음악계가 대중 음악회와 고전 음악회 진영으로 나뉘

지고 하위 계급을 대상으로 하는 음악회는 따로 형성되었던 복잡다단한 경로를 고찰하면서 현재 우리가 가지고 있는 많은 음악 관습과 사고들이 얼마나 다양한 기원을 갖고 있는지 확인할 수 있었다. 아울러 대중 음악회와 고전 음악회²⁴⁾를 주도한 핵심 청중의 출신 성분이 각각 재정 가문과 관료, 자유직으로 서로 달랐던 것도 시사해 주는 바가 많았다. 처음에 공공 음악회 청중의 형성 과정을 살펴볼 때 중간계급이 이미 18세기 후반부터 상당한 역할을 하였으리라는 가정 하에 논의를 출발시켰다. 그러나 중간계급이 본격적인 역할을 담당하였던 시기가 19세기 중반으로 훨씬 늦었다는 것을 발견하게 된 것도 의외의 소득이었다. 이것은 살롱의 경우에서도 마찬가지였다. 1830-40년대 음악회의 폭발적인 성장 단계에 들어와서야 상위 중간계급이 귀족과 동등하거나 더 주도적인 역할을 하였다. 우리가 일반적으로 중간계급의 부상 시기를 18세기 중후반으로 알고 있었던 것과는 상당히 다른 결과이다.

위와 같이 개별적인 역사와 발전과정을 파악하고 난 뒤 보다 총체적이고 포괄적인 시각에서 음악청중 형성과정을 바라보았을 때 서로 독립적인 현상으로 보였던 네 가지 경로들이 서로 맞물려 있는 것을 발견할 수 있었다. 궁정과 극장 설립과의 밀접한 관계, 극장과 공공 음악회의 청중의 중복, 살롱과 공공음악회의 리더십의 중복과 상호 보완 관계, 궁정과 상위 계급 살롱의 레퍼토리 공유 현상 등 네 가지 경로들이 서로 연관되고 경쟁, 보완하는 현상들이 연구를 하면 할수록 흥미로웠다. 고전 음악 청중의 형성은 특정 지역의 미학이론이나 음악 양식 선호 경향에서만 기인한 것이 아니라 더욱 복잡다단한 경로를 통해 형성되었던 것을 확인하였다.

24) 대중음악회는 기예 연주를 중심으로 다양한 장르와 연주자들이 함께 공연하였다. 주로 청중들이 좋아하는 대중적인 레퍼토리를 연주하는 대규모 공연이었다. 반면에 고전 음악회는 하이든, 베토벤, 모차르트와 같은 고전 작곡가들의 관현악곡을 중심으로 레퍼토리가 구성되어 대중음악회보다 숫자적으로 열세였다.

2.5. 크리스텐슨(Thomas Christensen)의 18-19세기 건반 편곡보 역할 연구²⁵⁾

마지막 연구 사례로 미국의 음악학자 크리스텐슨의 논의를 살펴보려고 한다. 그는 18세기 말 피아노-성악 편곡보가 오페라 음악의 수용과 확산에 어떤 역할을 하였는지 고찰하였다. 그의 연구를 통해 우리는 18세기 말 출판이 어떻게 음악 청중의 확산에 영향을 끼치게 되었는지, 특히 피아노 편곡보라는 특수한 매개체가 이 과정에서 어떤 역할을 하였는지 알게 된다.

편곡은 음악작품을 더욱 널리 유포하고 연주될 수 있도록 하는 가장 오래되고 훌륭한 수단이다. 그러나 편곡은 개별 음악 작품의 존재적 정체성에 심각한 도전을 한다. 편곡은 작품이 원래 전달하려고 했던 음향적 현상도 변경시킬 뿐만 아니라, 공연 장소와 환경을 변경시킴으로써 그 수용 상황도 근본적으로 다르게 만들기 때문이다. 사실상 오페라만큼 공연이 특정 장소에 묶이는 음악 장르는 없다. 오페라는 오케스트라가 반주하는 가수들의 공연 이상의 것이다. 이것은 시각적 구경거리, 무대 배경, 기계 장치, 춤, 의상 등의 종합 예술이다.

크리스텐슨은 기술적인 세부사항을 다루는 오페라 음악의 비평적 분석은 1770년 이전에는 사실상 찾기 어렵다고 주장한다. 라모와 루소가 벌인 릴리의 <아르미드> 레시타티브 분석을 통한 논쟁은 예외적인 경우이다. 독자층은 고사하고 철학자들도 라모의 세세한 음악 분석을 따라갈 만한 음악적 식견을 가지지 못했다고 크리스텐슨은 주장한다. 루소의 비평 대부분이 음악자체가 아닌 언어와 표현의 문제에 집중하였던 것도 이런 이유 때문이다. 라모의 음악 분석은 당시 대부분의 프랑스

25) Thomas Christensen, "Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera," in *Music and the Cultures of Print*, Kate van Orden, ed. (Garland Publishing, Inc., 2000), pp. 67-93.

독자들에게 너무나 난해했다.

크리스텐슨은 18세기 초의 대부분 비평가들이 오페라 음악의 세부사항에 관해 침묵한 이유도 더욱 실제적인 것이었다고 주장한다. 즉, 소수만이 악보에 접근할 수 있었기 때문이다.²⁶⁾ 대부분의 경우 인쇄된 음악 악보가 거의 존재하지 않았다. 거의 모든 오페라 악보들은 필사본 형태로 독점적으로 유통되었다. 드문 경우에 고전으로 증명된 특정 작곡가들의 총보만이 왕실의 보조금으로 인쇄본이 출판되었다. 릴리의 작품 전집과 헨델의 작품전집이 바로 이런 경우이었다. 그러나 이것들은 비쌌고 크기가 컸기 때문에 일반 오페라 청중이나 비평가가 사용하기는 힘들었다. 반면에 오페라 대본은 쉽게 구할 수 있었다. 퀴노(Quinault), 제노(Zeno), 메타스타시오(Metastasio) 등 대부분 인기 있는 오페라 대본은 반복적으로 다양한 모음집이나 작품 전집으로 인쇄되었다. 개별적으로 소책자나 팸플릿 형태로 오페라 공연 동안 출판되는 것은 흔한 일이었다고 한다. 따라서 18세기 대부분의 청중이 접하고 개념적으로 인식하는 오페라 인쇄물은 대본이었지 악보가 아니었다고 크리스텐슨은 주장한다.

18세기 출판업자들은 인기 있는 오페라의 음악 발췌본을 다양한 음악 앙상블로 편곡하여 반복적으로 출판하였다. 가장 애호되는 매개체는 건반이었고, 종종 플루트나 바이올린 반주로 편곡되었다. 18세기 내내 중간계급 고객들은 자신이 선호하는 오페라 아리아, 서곡, 춤곡, 합창 등의 편곡을 집에서 연주할 수 있는 기회를 이런 편곡보를 통해 가질 수 있었다. 종종 이런 편곡보들은 심하게 단순화되기도 하고, 한편으로는 공들인 장식과 변주로 확장되기도 했다. 크리스텐슨은 오페라 음악의 건반 편곡은 18세기에 걸쳐 음악 출판업자들의 주요 출판 레퍼토리였고 19세기까지 지속되었다고 주장한다.²⁷⁾

26) Christensen, "Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera," p. 70.

크리스텐슨은 1770년대에 적어도 네 가지 변화가 일어났다고 주장한다.²⁸⁾ 첫째, 성악보가 일종의 오페라로 인식되기 위해서는 오페라가 음악 장르라는 사실이 재인식될 필요가 있었다. 그렇게 하기 위해서는 음악을 모방 이론의 족쇄로부터 해방시켜야 했고, 1770년대에 들어와 이런 변화의 일환으로 음악은 모방이 아니라 강력한 감정의 표현이고 자율적인 예술이라고 인정되기 시작했다. 둘째, 오페라를 많은 교환가능한 곡들로 이루어진 것으로 취급하는 관습이 없어져야 했다. 이제 드라마와 음악은 전체 안에서 완전히 통합된 것으로 간주되었고, 서곡과 레시타티브는 아리아와 이중창처럼 드라마에서 분리할 수 없는 것이었다. 이런 통합된 오페라의 개념은 칼자비찌와 글룩의 개혁에 와서야 구체화되었다. 글룩은 오페라 전 작품이 피아노-성악 편곡보로 인쇄된 첫 번째 작곡가들 중의 한 사람이다.

셋째, 새로이 편찬된 오페라 악보가 연주될 수 있는 실용적인 매개체가 필요했다. 이것은 1770년대 부로드우드(John Broadwood)와 슈타인(Johann Andreas Stein)의 개량된 포르테피아노가 있었기에 가능했다. 18세기 마지막 1/4세기에 이르면 피아노포르테가 하프시코드를 인기도에서 완전히 밀어낸다. 결과적으로 오페라 음악은 음악가와 일반 청중들에게 더욱 포르테피아노라는 필터를 통해 알려지게 되었다. 넷째, 피아노-성악보에 대한 상업적 수요가 있어야 했다. 초기 소비자들은 전문가들, 지휘자, 연출가, 무대 디자이너, 감독들 중에서 생겨났다. 이들은 오페라가 주요 오페라 하우스가 아닌 작은 마을, 지방, 식민지에서 공연될 때, 오페라의 파트들을 익히고 리허설하기 위해서 필요했다. 그러나 가장 큰 수요는 광범위한 대다수 아마추어 오페라 광으로부터 나왔다. 이들은 무대에서나 살롱 음악회에서 들었거나 들어보지 못한 음악을 재생산하는 실질적인 수단을 원했다.

27) Christensen, 위의 글, p. 71.

28) Christensen, 위의 글, pp. 75-6.

세기 전환기에 대부분의 오페라가 피아노-성악보로 만들어졌다. 글룩, 베틀리니, 디터스도르프, 파에지엘로, 살리에리, 그레트리, 모차르트의 오페라도 마찬가지다. 사실상 오케스트라 총보의 인쇄는 여전히 예외적인 경우에만 이루어졌다. 누가 이런 오페라를 피아노-성악보로 편곡하였는가? 힐러의 경우에서처럼 때때로 작곡가 자신일 때도 있고, 더 흔하게는 출판업자들이 편곡자를 고용했다. 베토벤은 자신의 출판업자에게 자신은 <피델리오>를 편곡할 시간이나 인내심이 없으니 체르니에게 그 작업을 맡기는 것이 좋다고 말했다.²⁹⁾ 오페라가 히트되면 해적판이 나오는 것은 흔한 일이었다. 모차르트는 자신의 징슈필 <후궁으로부터의 유괴>가 1785년 아우스부르크 출판업자 슈타게(Stage)와 마인즈의 쇼트(Schott)의 승인되지 않은 피아노 편곡판으로 나타난 것에 크게 분개했다.³⁰⁾ 명백한 것은 출판업자와 작곡가들은 모두 이 편곡본이 수지맞는 상품인 것을 알았다는 것이다.

피아노-성악보는 대부분의 아마추어 음악가들이 작품들을 판단하고 재현할 수 있게 만드는 주요한 수단이 되었다. 궁극적으로 피아노-성악보를 통한 오페라의 가정화는 공공 비평의 대상으로서 오페라를 재구성하였다고 크리스텐슨은 주장한다.³¹⁾ 이전에는 오페라가 대본이라는 매개체를 통해서 공적 영역에서 토론되었던 반면에, 피아노-성악보와 함께 음악자체가 이제 비평의 고려 대상이 되었다. 개인들이 자신들의 집에서 이 음악을 연주하고 재생할 수 있게 해줌으로써, 피아노-성악보는 역설적으로 음악에게 더 큰 공공성을 부여하였다. 크리스텐슨은 피아노-성악보가 오페라 비평의 본질과 초점을 변화시켰을 뿐만 아니라,

29) Marlise Hansemann, *Der Klavier-Auszug von den Anfängen bis Weber*(Leipzig: Helmut Meyen, 1943), pp. 108-109.

30) Emily Anderson, trans. *The Letters of Mozart and His Family*, 3 vols. (London: Macmillan, 1938), 3: 1242. 1782년 12월 28일 모차르트가 아버지에게 보낸 편지.

31) Christensen, "Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera," p. 85.

오페라 자체의 수용도 변용시켰다고 주장한다.³²⁾ 집에서 오페라 음악을 연주하고 노래하게 됨으로써 이 장르는 오페라 극장에서 보다 더욱 친밀하고 내면화된 수용의 길을 열었기 때문이다.

크리스텐슨의 오페라 편곡보 논의를 교향곡, 협주곡, 현악 4중주와 같은 기악 장르로 적용해 보아도 비슷한 결과가 나온다. 모차르트, 하이든, 베토벤의 예에서만 보아도 이들의 작품이 유포된 주된 형태는 피아노 편곡보를 통해서였다. 원래 편성이 큰 장르들은 출판시 수지 타산이 맞지 않았기에 피아노 편곡보 형태로 출판되는 것이 일반적이었다. 따라서 피아노 편곡보는 일반 음악 청중이 다양한 종류의 음악을 경험하는 일차적인 매개체였다. 피아노와 편곡보는 18-19세기 음악청중의 양적, 질적 성장에 필수불가결한 역할을 하였음이 여러 경로를 통해 확인할 수 있었다.

나가는 말

이제 논문을 끝맺음하면서 서두에 필자가 제기했던 의문으로 돌아가야겠다. 왜 고전음악의 이론과 실체가 직접 연결되지 못하고 같은 지역에서 발생하지 않았는지에 대한 궁금증이였다. 이 궁금증을 필자는 수용자인 음악 청중의 형성 과정에서 살펴보고 했다.

첫 번째, 드노라의 베토벤 연구에서는 베토벤의 비인 초기 음악이 수용되는 과정에서 상위 귀족들의 음악 살롱 네트워크가 큰 영향력을 발휘하였던 것을 알게 되었다. 초기 고전 음악청중은 주로 상위 귀족이었던 것과 그들의 음악 취향이 베토벤의 고전 양식의 형성 과정에서 상당한 영향력을 끼쳤던 것을 확인하였다. 우리는 여기서 고전 양식이 발전

32) Christensen, 위의 글, p. 86.

하기 위해서는 특정한 환경과 청중이 필수적이었던 것을 발견하였다. 고전 음악의 이론적 논의는 북독일 지역에서 시작되었지만, 스비튼과 같은 귀족들을 매개로 해서 비인의 음악 살롱이라는 특수한 환경 속에서 고전 음악의 실체가 꽃피웠다.

두 번째, 존슨의 파리 오페라 극장 연구에서는 새로운 청취태도와 집중력을 가지고 음악에 몰입하는 청중이 1770-80년대 파리 오페라 극장에서 나타나게 된 과정을 보여주었다. 비인 고전 작곡가들의 음악 이전에 이미 글룩의 오페라가 파리에서 새로운 감수성과 미학관을 자극하고 새로운 음악청중이 출현하는데 기폭제 역할을 하였다는 설명은 비인 고전음악 중심으로 서술되는 음악사에 익숙한 우리에게 신선한 충격을 준다. 존슨의 연구는 새로운 음악 취향과 이상을 가진 음악청중이 독일어권과 기악 장르를 통해서만이 아니라 다양한 지역과 경로를 통해서 18세기 말 형성되었던 예를 보여주었다.

세 번째, 웨버의 공공 음악회 청중 연구는 더욱 구체적으로 고전 음악청중이 형성되는 과정을 추적하였다. 그의 연구를 통해 우리는 고전 음악청중이 단일한 계층, 취향으로 이루어진 청중이 아니라 상당한 기간, 즉 18세기 말부터 19세기 중반에 걸쳐 여러 도시에서 서로 다른 경로를 통해 다양한 계급 출신과 취향을 가진 청중들로 이루어진 것을 알게 되었다.

네 번째, 이경희의 연구를 통해서도 궁정, 극장, 살롱, 공공 음악회라는 각기 독립된 제도들이 음악 청중 형성 과정에서 어떻게 상호 영향을 주고받았는지 알게 되었다. 특히 극장 청중이 공공 음악회 청중으로 전환되는 과정에서 오페라 청중이 기악 청중으로 전환되었던 사실을 발견한 것은 고전 음악청중이 성악과 기악 장르를 넘나들며 형성되었던 것을 다시 한 번 확인시켜주었다.

다섯 번째, 크리스텐슨의 연구를 통해 18세기 말 다양한 장르와 편성의 음악이 건반 편곡보를 통해 여러 지역의 많은 청중에게 빠른 시간

내에 알려 지게 되는 과정을 알게 되었다. 고전 음악의 국제적 성격이 출판을 통한 넓은 유포와 수용과도 관련이 있음을 확인할 수 있었다.

우리는 이제 고전 음악의 이론과 실체가 왜 같은 지역에서 연관되어 발전하지 않았는지 질문하는 것 자체가 잘못된 것이었다는 것을 알게 되었다. 음악 문화의 국제화가 이미 상당한 수준으로 진행되었던 18세기 말 유럽 음악계에서 고전 음악의 이론과 실체가 하나의 특정 지역에서만 발생하였다고 생각하는 사고는 잘못된 것이다. 또한 작곡가가 미학자나 이론가가 아닌 이상 이론과 실체가 항상 상호 작용해야 한다는 것은 우리의 순진한 기대일 뿐이다. 더구나 기존의 음악사 서술에서는 특정 양식과 이론의 형성 과정에서 수용자인 청자의 역할이 무시되어 왔기에 다면적인 음악 현상을 규명하는데 어려움을 겪을 수밖에 없었다.

다섯 가지 연구 사례에서 살펴본 것처럼 고전 음악의 이론과 실체는 여러 지역에서 다양한 경로를 통해서 발전되었고 이 과정에서 서로 다른 계급과 배경, 취향을 가진 음악 청중들이 적극적인 역할을 하였다. 이 새로운 음악청중들은 고전 음악을 수동적으로 수용만 한 것이 아니라 역으로 고전음악 양식의 형성 과정에서 적극적인 역할을 하였던 것을 알게 되었다. 이와 같이 전통적인 음악사 관점에서 벗어나 수용사적 관점을 도입하였을 때 이전에 설명되지 않던 현상들이 새롭게 규명되고 해석되는 성과를 거둘 수 있다.

참고문헌

- Adorno, Theodor., *Introduction to the Sociology of Music*, New York: Seabury Press, 1976.
- Bruford, W. H., *Germany in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1935/1971.
- Christensen, Thomas., “Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera.” in *Music and the Cultures of Print*, ed. Kate van Orden, pp. 67-93.
- Dahlhaus, Carl., *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber, 1988.
- _____, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, 1983.
- DeNora, Tia., *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press, 1995.
- Habermas, Jürgen., *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1962. 한승환 역. 『공론장의 구조변동: 부르주아 사회의 한 범주에 관한 연구』, 서울: 나남출판, 2001.
- Hanson, Alice M., *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press, 1985.
- Hauser, Arnold., *The Social History of Art*, London: Routledge, 1962.
- Johnson, James H., *Listening in Paris: A Cultural History*, University of California Press, 1995.
- Loesser, Arthur., *Men, Women and Pianos. A Social History*, New York, 1954.
- Lough. John., *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, 1957.

- Mcveigh, Simon., *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge University Press, 1993.
- Melton, James van Horn., *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge University Press, 2001.
- Mongrédien. Jean., *French Music from Enlightenment to Romanticism 1789-1830*, Amadeus Press, 1996.
- Morrow, Mary Sue., *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Pendragon Press, 1989.
- Ravel. Jeffrey S., *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1701*, Cornell University Press, 1999.
- Raynor, Henry., *A Social History of Music*, Taplinger Publishing. Co., 1978.
- Ringer, Alexander. Ed., *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789-1848*, Prentice Hall, 1990.
- Weber, William., *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, Clarendon Press, 1992.
- _____, *Music and the Middle Class*, Croom Helm Ltd., 1975/2004.
- Yates. W. E., *Theatre in Vienna A Critical History 1776-1995*, Cambridge University Press, 1996.
- Zaslaw, Neal. Ed., *The Classical Era*, Prentice Hall, 1989.
- 이경희, 『음악청중의 사회사』, 서울: 한양대학교 출판부, 2006.
- _____, 「18세기 서양음악의 출판과 유포」, 『서양음악학』 제14호, 한국서양음악학회, 2007, 33-61쪽.
- _____, 출판과 유포를 통해서 본 모차르트 음악의 당대 수용, 『모차르트와 음악적 상상력』, 민은기 책임편집. 서울: 음악세계, 2008, 29-63쪽.
- 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 서울: 음악세계, 1999.
- 김색어: 수용사, 청중, 출판, 유포, 공공 음악회

Abstract

**Case Studies of Reception History:
Constructing Process of Classical Music Public**

Lee, Kyunghee

Reception history of music applies the perspectives of reception aesthetics to music and focuses on experiences of audiences, neither on composer nor works. Reception history mainly deals with music public's reception on works and performance, theoretical reception, publishing and so on.

This paper presents five case studies which employed the viewpoints and methods from reception history. The five studies are as follows: Tia DeNora's research on Beethoven's early Vienna years, James Johnson's investigation on Paris opera public, William Weber's research on concert public, Kyunghee Lee's investigation on formation routes of music public, and lastly Thomas Christensen's study on the role and influence of piano-vocal scores of opera in the 18-19th century Europe. Although five cases deal with different subjects, they are all related to music public.

Through five case studies, we can learn that the theory and practice of classical music was developed in various places. New music public from various background, classes and musical tastes played diverse roles in this development. They were not merely passive recipients, but active participants in creating new musical styles and listening attitudes. Composer and performers could not ignore their tastes and demands.

Especially in the area of publishing, they became a decisive factor for the success of new music. Five case studies have shown that reception history could illuminate the spot where the traditional history could not explain and have ignored.

Keywords: reception history, public, publication, dissemination,
public concert