

사이 공간과 쇼팽의 ‘혼종성’ 음악 만들기*

채 현 경

1. 들어가며
2. 사이 공간: 경계 넘나들기
 - (1) 파리에 있지만 마음은 바르샤바에
 - (2) 바르샤바에서 파리로: 파리에 대한 음악적 기대
 - (3) 음악인이며 망명인인 쇼팽
3. ‘다름’의 이미지 만들기
 - (1) 사회 추방자(poète maudit)의 이미지
 - (2) ‘여성 같음’(effeminacy)의 이미지
4. 쇼팽의 피아노 소나타 B♭단조는 정말 ‘불쾌하고 아이러니한가’?
 - (1) 모티브 사용
 - (2) 조성의 연계성
5. 나가며

* 이 논문은 2010년 5월 7일 이화여자대학교 음악연구소 주최로 개최된 쇼팽 페스티벌 학술대회(이화여대 김영의 홀)의 구두 발표문 “사이 공간과 쇼팽의 피아노 음악”을 논문으로 수정 보완한 것이다.

개 요

이 논문은 쇼팽 연구에서 간과해 온 ‘사이 공간’(in-between space)이라는 창작 활동 공간을 중심으로 쇼팽에 대해 통합적으로 다시 생각하는 시도이다. 폴란드 태생이나 정치적인 이유로 이주할 수밖에 없었던 그는 주변인으로서 파리와 바르샤바 두 경계를 지속적으로 넘나들었다. 그는 한 곳에 안주할 수 없었기에 겪어야 했던 심리적으로 불안한 전이의 지점에서 타자로서의 경험을 혼종적인 음악으로 표현해냈다. 그동안 쇼팽에 대한 연구가 유럽의 복잡한 정치 상황과 베토벤 이후의 유럽 음악계의 공백기 동안 벌어진 은밀한 자리다툼을 고려하지 않은 채 진행되었기에 그의 음악은 여전히 당시 중심 음악 양식과 다르다는 점만이 부각되어 왔다. 특히 쇼팽의 다른 외모와 색다른 음향과 음색 추구, 그리고 섬세한 표현들이 언어의 장치로 반복적으로 강조되면서 다름의 다양한 이미지들이 그를 너무나 쉽게 주변인으로 만들었다. 쇼팽 연구에서 우리가 가장 주목해야 할 점은 사이 공간에서 ‘지속적으로 미끄러지는’ 쇼팽의 모호성/양가성(ambivalence)과 함께 그와 이해관계에 있던 망명 사회와 음악계의 중심인들 역시 양가성의 상태에서 교류했다는 점이다. 따라서 필자는 제3세계 학자인 문학 비평가 호미 바바(Homi K. Bhabha)가 정신분석학에 근거하여 정리한 양가성 개념을 쇼팽 연구에 접목하여, 그와 그의 음악에 대한 모호하고 편파적이며, 부정적인 평가는 심리적으로 극도의 긴장 상태에서 반복되는 언어 장치를 통해 야기된 것임을 밝히고자 한다.

주제어: 사이 공간, 양가성, 혼종성, 포에트 모디(사회 추방자), 디아스포라

1. 들어가며

쇼팽은 ‘가장 많이 연주되기는 하지만, 아직도 제대로 연구되지 않은’, 편견과 오해로 둘러싸인 작곡가로서 1990년대 중반 이후 그와 그의 작품에 대한 ‘다시 생각하기’(rethinking)가 새로운 각도에서 다양하게 시도되고 있다.¹⁾ 그에 대한 ‘편견과 오해’는 내용이 정확하지 않은 쇼팽의 생애에 관한 글들이 작품과 연결되면서, ‘신화와 현실’을 분리한다는 연구조차도 민족주의자로서의 그의 이미지를 의심 없이 받아들이게 했다.²⁾ 또한 그동안의 연구는 당시 그 어느 때보다 정치·사회적으로 매우 혼란스러웠던 격동의 유럽 사회에서 어쩔 수 없이 변화에 적응해야 했던 쇼팽의 개인적인 삶을 고려하지 않은 채 음악중심으로만 수행되어온 한계를 지낸다. 그가 가장 활발하게 활동하던, 즉 자신만의 음악적 양식을 만들어간 1830년대는 1789년 프랑스 혁명 이후 자유주의와 왕정복고의 대립 가운데 유럽이 가장 큰 혼란에 빠져 있을 때이다. 찰스 로젠(Charles Rosen)의 지적처럼 “당시 음악은 예술, 문학, 정치, 그리고 개인적 삶과 명백하게 엉켜 있어 바로 그 전 시대와 달리 덜 단순하고 훨씬 더 모호했다.”³⁾ 사회의 ‘복잡함과 모호함’과 더불어 당

1) 쇼팽 음악 연구는 1990년대 후반 장르(Kallberg, 1996/1998), 젠더 연구(Kallberg, 1996/1998), 수용(Samson, 1994), 출판, 그리고 민족주의의 해체(Pekacz) 등과 관련한 새로운 접근을 시도하기 전까지 주로 형식주의적 접근인 텍스트, 즉 음악의 분석 연구가 대세를 이루었다. 그의 사망 150주년을 전환점으로 한 1990년대에 이르러야 비로소 그와 그의 작품을 사회문화적인 콘텍스트 안에서 이해하는 방식이 시도되었고, 2000년대에는 해석학과 언어학의 후기구조주의적인 접근으로까지 그 논의가 확장되었다.

2) 조란타 T. 페카츠는 그의 논문 “민족주의 작곡가 해체하기: 쇼팽과 폴란드인들의 파리 망명 생활, 1831-49”에서 쇼팽에 관한 전기를 ‘biography’가 아니라 ‘hagiography’라 부르며, 그 동안의 그를 19세기의 전형적인 민족주의자로 만든 ‘신화’와 같은 이야기들에 반박했다. Jolanta T. Pekacz, “Deconstructing a “National composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49,” *19th Century Music* 24/2 (2000), 161-172.

시 음악환경도 불안하기 그지없었다. 슈만을 비롯하여 베토벤 사후 브람스가 등장한 1850년대까지 활동한 작곡가들은 베토벤을 계승할 수 있는 새로운 유럽 중심적인 전통을 만들어야 하는 압박 가운데 활동한 상황이었다. 더욱이 쇼팽은 폴란드라는 주변부 태생으로 러시아에 조국을 잃고 디아스포라로 파리에 정착하여 새로운 음악을 작곡하고 연주하며 청중들과 음악계에 ‘기적적인’ 두각을 나타냈으니, 다른 음악인들과 긴장 관계가 형성될 수밖에 없었다. 따라서 당시 음악계의 중심을 이루었던 음악인들은 그를 문화외부인으로 취급하며 전통 계승과는 무관한 것으로 범주화하고, 폴란드 망명자들은 그를 민족운동의 봉기로 사용하기 위해서 ‘19세기 폴란드 민족주의 작곡가의 전형적인 예’로 제시하는 영리한 선택을 하기도 한다.

이 논문은 바로 그동안의 쇼팽 연구에서 간과해 온, 그의 활동 중 극도의 긴장이 형성됐던 그의 창작 공간을 이해하여 작곡가의 음악이야기를 다시 생각해보고자하는 시도이다. 파리가 다른 지역보다 문화외부인에게 열려 있었으며, 비록 프랑스가 폴란드 망명자들에게 우호적이었다고 하더라도,⁴⁾ 그의 음악은 바로 그가 뿌리를 떠나 새로운 도정

3) Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), x. 이 책에서 로젠은 베토벤 사후(1827년 이후) 브람스가 등장한 1850년대까지 활동한 주요 작곡가들, 멘델스존(1809-1847), 슈만(1810-1856), 베를리오즈(1803-1869), 리스트(1811-1886), 그리고 쇼팽을 대표 작곡가로 논하며, 이 당시 작곡가들의 활동은 그 시대 정치 사회사의 이해가 동반되어야 한다고 주장한다. 다른 작곡가들을 각각 한 장(chapter)에 한정하여 서술하고 있는 반면, 쇼팽은 세 장에 걸쳐서 비교적 자세하게 언급하면서, 그에 관한 편견과 오해가 슈만에서 비롯됐다고 주장하며, 쇼팽 ‘다시 생각하기’를 시도한다.

4) 이 당시의 파리는 다른 지역보다 자유로운 사상들을 넓게 수용했으며, 유럽 전역에서 온 망명인들이 만나는 장소로서 새 유럽의 요람으로 가장 위대한 실험실이고 언제나 새로운 것을 만들어내는 원천이었다. 그리고 프랑스와 폴란드의 우호적인 관계는 나폴레옹 시절 긴밀한 군대관계를 가졌다는 것과 폴란드인들의 1831년 봉기에 프랑스가 도울 수 있었음에도 그렇게 하지 않은 ‘도덕적 빚’ 때문이라고 설명될 수 있다. 파리의 극장들에서 1831년과 1832년에 가장 유행한 연극은 모두 당시의

을 만들어가는 ‘사이 과정에 살면서’(living ‘in-between’) 만들어졌기에 더욱 독특하면서도 모호한 특징들을 갖고 있다. 이 공간은 그의 내면 가운데 바르샤바도 파리도 아닌, 경계가 분명하지 않은 극도의 긴장이 형성되는 곳으로서, 작곡가에게는 무의식적으로 매우 불안한 심리상태가 지속될 수밖에 없는 곳이다. 어쩌면 이러한 심리적 긴장이 (유전적으로 그런 성향이 있었다 하더라도) 폐결핵으로까지 이어진 것이라고 추측할 수 있겠다. 한편 그는 물리적으로 상상할 수밖에 없는 고향을 더 심화된 감정으로 그리워하지만, 현실에서는 새로운 지역에서 타협하고 적응해야 하는 불안한 상황에서 지속적으로 미끄러지는, ‘제3세계’ 문학 비평가인 호미 바바(Homi K. Bhabha)가 정의한 ‘양가성’(ambivalence)의 상태에 놓였었다고 볼 수 있다. 양쪽을 오가는 지속적인 경계 넘기 속에서, 즉 어느 쪽에도 완전하게 속할 수 없는 안정되지 않은 상태에서 당시의 유럽음악의 중심을 이끌었던 작곡가들과는 다른 새로운 가능성과 비교할 수 없는 문화적 일시성을 지닌 ‘혼종성’(hybridity)의 음악을 만들 수 있었다.⁵⁾

쇼팽에 대한 새로운 이해를 위해 바로 이 사이 공간에서 이 논문은 시작한다. 시기는 1830년대를 중심으로, 즉 그가 파리로 이주하여 지속적으로 ‘미끄러지면서’ 음악을 만들어가는 이야기에 초점을 맞추려 한

폴란드 상황을 다루었으며, 폴란드 국가가 연주되곤 했다고 한다. 그러나 그러한 동정이 정말 보편적인 것이었을까? 페카츠는 쇼팽이 파리 생활을 시작한 당시의 정치 사회적 배경을 서술하며, 프랑스와 폴란드의 관계를 자세하게 논하고 있다. Pekacz, “Deconstructing a “National composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49,” 163-164.

5) 제3세계인 인도 출신 문학 비평가 호미 바바는 그의 저서 『문화의 위치』(*The Location of Culture*, 1994)에서 자신의 경계 넘기(borderless) 경험을 토대로 양가성(ambivalence)을 정의하며 정신 분석학을 문학 비평 연구에 도입했다. 여기서 ‘미끄러진다’는 것은 심리적으로 한 곳에 속할 수 없는 가운데 유동적으로 계속 움직인다는 것을 의미한다. 또한 그는 이러한 상황에서 창작성 혼종성의 문학이 갖는 창의성과 새로운 가능성을 주장했는데, 쇼팽의 상황과 음악에 적용할 수 있다고 본다.

다. 먼저 그의 파리에서의 생활에 초점을 맞추어 사이 공간에서 그가 문화외부인으로서 가져야 했던 지속적인 타협을 살펴본다. 그 다음에는 그 동안 반복하여 만들어진 쇼팽의 이미지인 문화외부인 또는 침입자(poète maudit)가 실은 다양한 언급들의 반복이라는 언어의 장치(푸코의 언어)를 통해 재현(represent)되었다는 것에 초점을 맞추어 그 과정을 탐색한다. 마지막에는 이런 권력의 역학 관계에서 만들어진 그의 타자('the other')화된 정체성을 그가 과연 '음악'⁶⁾이라는 장치를 통해서 어떻게 만들어가고 있는지를 세부적으로 짚어 본다. 구조적인 면에서 가장 자주 비평을 받아 논란의 대상이 되고 있는 그의 피아노 소나타 B단조(Op. 35)의 구조를 구체적으로 분석하여, 양가성의 공간이 그에게 준 매우 창의적이고 새로운 가능성을 가진 혼종성의 음악적 실체가 무엇인지 생각해 보고자 한다.

2. 사이 공간: 경계 넘나들기

호미 바바는 정신 분석학을 문학 비평에 도입하여 문화적으로 경계 넘기(beyond)를 한 창작자들의 독특한 위치에 대해 언급을 하는데, 바르샤바와 파리라는 물리적/심리적 공간을 넘나들며 활동을 한 쇼팽의

6) 쇼팽은 말보다는 음악을 통해서 자신을 표현하겠다는 의지를 고향 친구에게 보낸 편지에서 밝힌바 있다. 폴란드의 11월 폭동이 좌절됐다는 소식을 들은 후 그는 “살롱에서는 마음에 아무런 동요가 없는 듯 행동을 했다. [...] 그리곤 집에 돌아와서 그 울분을 피아노에 천둥이 치듯 두드렸다”고 썼다. 공공장소에서 쇼팽의 침묵은 비평가들 사이에서 간혹 그가 프랑스어에 익숙하지 않은 것으로 표현되기도 했다. 그러나 그의 아버지가 폴란드로 망명한 프랑스인으로 대학에서 프랑스어를 가르치는 등 가정에서 프랑스어를 사용했을 가능성을 배제할 수 없기에 쇼팽이 공공장소에서 큰 미소로 대신하는 침묵은 선택이었을 가능성도 있다고 본다. Ethel Lillian Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*. collected by Henryk Opieński (New York: Dover Publications, 1988), 148-150.

경우에도 명백하게 적용된다.

‘넘어서’(beyond)는 전이의 사이 장소이다. 새로운 지평도 아니고, 과거를 뒤로 하는 것도 아니다. 우리는 시공간을 가로지르며 다름과 정체성, 과거와 현재, 내부와 외부, 포함과 배제의 복잡한 형태를 만드는 전이의 순간에 있는 우리 자신을 발견한다.⁷⁾

쇼팽은 새롭게 주어진 현실과 그의 과거와의 복잡한 관계 안에서 지속적으로 타협하며 자신만의 음악을 만든다. 파리라는 장소는 쇼팽 자신이 디아스포라로서 갖고 있는 정신적인 넘나들기로 인하여 심리적인 압박을 느끼는 곳일 뿐 아니라, 정치적인 면에서도 모호한 곳이었다. 파리는 쇼팽을 비롯한 폴란드 망명자들에게 초기에는 매우 우호적인 곳이었다. 그러나 정치적인 이유로 그 관계는 점차 변화한다. 망명 초기에는 언론사들도 나라 잃은 폴란드인들을 동정하는 분위기이어서 당시의 극장들에서조차 폴란드의 상황을 다루는 영화를 자주 공연했으며, 빈번하게 폴란드 국가를 연주하곤 했다. 이러한 평민들의 호의적인 분위기에 동조하여 프랑스 정부는 망명자들에게 정착금까지 제공하며 도왔다. 그러나 넘쳐나는 인원으로 인해 결국 1832년 1월 프랑스 정부는 그들을 파리외의 지역으로 이주시키는 것과 정착금을 제한하는 결정을 한다. 이러한 결정의 이면에는 시민들의 동정과는 달리, 러시아와의 평화적 관계를 유지하려는 프랑스 정부의 폴란드 이주자들에 대한 불편함이 있었다.

쇼팽은 이러한 정치적으로 애매한 상황에서도 파리에 거주한 지 단 2년 만에 최고의 사회에 들어가며 안정된 생활을 하기 시작하는데, 어느 측면에서 보느냐에 따라 그가 민족주의자가 되기도 하고 단지 음악에만 전념하여 새로운 전통을 만든 음악인으로 평가되기도 한다. 따라

7) Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994/2008), 1.

서 먼저 그가 경험한 사이 공간에서의 초기, 즉 가장 ‘다름’을 강렬하게 경험했을 당시를 중심으로 하여 가족과 친구들에게 보낸 편지를 근거로 당시의 그의 감정적인 상태를 가늠해 보려 한다.⁸⁾

(1) 파리에 있지만 마음은 바르샤바에

그의 초기 파리 생활은 고국에 대한 그리움과 혁명 실패에 대한 격분으로 가득 차 있었다. 쇼팽은 1830년 11월 2일 이후 8개월 간의 비엔나 생활을 접고, 1831년 7월 20일에 파리에 도착한다. 그 동안 폴란드인들이 1830년 11월 29일/30일에 바르샤바에서 러시아 점령군에 대항한 혁명이 있었으며, 쇼팽은 12월 26일에 혁명이 실패했다는 소식을 듣는다. 그는 함께 여행하고 있던 친구[T. Woyciechowski]의 설득에 고국에 돌아가 혁명군에 합류하는 것은 포기하지만, 다른 친구[J. Matuszanski]에게 보낸 편지에 그의 참담한 심정을 토로한다. “살롱에서 나는 아무 일도 없는 것처럼 행동했다. 그러나 집에 돌아와 피아노를 천둥이 치는 것처럼 두드렸고 [...] 내가 고국을 떠난 것을 후회했다.”⁹⁾ 그 이후 한 동안 그는 폴란드에 있는 친구들에게 보낸 편지에서 나라 잃은 슬픔을 지속적으로 표현하고 있다. “나는 너희들과 함께 있다. [...] 너는 군대에 있는데, 왜 나는 군악대의 북이라도 칠 수 없단 말인가.”(1831년 1월 1일).¹⁰⁾ “나는 조국이 정말 그립다.”(1831년 4월).¹¹⁾

한편, 고국에 대한 그리움을 음악과 연관시켜 언급하기도 한다, 예를 들어, 가족에게 보낸 편지에서 “나의 피아노는 마주르(mazury)만을 연

8) 이 논문에서 인용하는 쇼팽 편지들의 출처는 Ethel Lillian Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*. collected by Henryk Opieński. (New York: Dover Publications, 1988)이다.

9) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 148.

10) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 136.

11) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 148.

주한다.”(1831년 7월 16일)¹²⁾고 표현했고, 1831년 11월 8일 작성한 슈투트가르트 일기에는 바르샤바의 쟁탈 의욕과 혁명의 붕괴에 대해 매우 직접적인 표현이 들어 있다. “적들이 나의 집에 들이닥쳤다. [...] 신이시여 당신은 존재합니까? 그런데 왜 복수하지 않습니까? 모스크바의 죄악을 충분히 듣지 못했습니까, 아니면 당신이 모스크바인(Muscovite)입니까! [...] 나는 여기서 이렇게 빈손으로 공허하게 있습니다.”¹³⁾ 그는 혁명에 대한 강박감을 ‘혁명 에튀드’라고 불리는 C단조 연습곡(Op. 10, No. 12)으로 표현하기도 한다.

(2) 바르샤바에서 파리로: 파리에 대한 음악적 기대

그의 파리 생활은 1831년 9월 새 주소(Boulevard Poissonnière 27)를 갖게 되면서 본격적으로 시작된다. 그리고는 1835년 병을 앓기 시작하기 전까지 정말 빠른 속도로 적응한다. 초기에 고국의 부모님으로부터 지원을 받아야 했던 경제적 어려움은 당시 ‘피아노의 제왕’이라고 불리는 칼브렌너(F. Kallbrenner)의 도움을 받아 1832년 3월 피아노 레슨을 시작하면서 매우 빠른 기간, 즉 1년 3개월 안에 해결되었다. 그는 파리에 도착한 후 세 번 이사하며, 1833년 6월 드디어 사회 상류층들이 사는 화려한 아파트(Chaussée d’Antin 5)로 옮겨 안정된 생활에 접어든다. 폴란드의 작곡 스승인 요제프 엘스너(J. Elsner)는 그가 피아노 레슨을 하는 것에 회의적인 반응을 보였지만, 그는 폴란드인 망명자들과 프랑스 귀족 사이에서 가장 유명한 선생이 된다.

그 당시 친구에게 보낸 편지에서 새 도시에 대한 그의 흥분을 느낄 수 있다. 1832년 2월 26일, 플레엘 홀에서의 첫 정식 데뷔 전에도 그 전율이 느껴지는데, 1831년 12월 12일 친구[T. Woyciechowki]에게 보낸

12) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 147.

13) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 149.

편지에서 “바람이 나를 이곳까지 오게 했는데 [...] 파리는 누구나 바라는 모든 것이 있는 곳이다. [...] 이렇게 피아니스트가 많이 있는 곳은 본 적이 없다.”¹⁴⁾고 썼다. 이틀 후인 12월 14일, 스승 엘스너에게 보낸 편지에서는 “피아니스트로서 나의 길을 닦아갈 생각을 하지 않을 수 없다”¹⁵⁾고 얘기하며 피아니스트로서의 새로운 각오를 보인다. 데뷔 후 그의 사회적 지위는 프랑스의 “모든 여성들의 마음을 홀렸기에 남성들의 시기를 샀고, 상류사회의 사람과 같다”¹⁶⁾는 관찰에서 잘 나타난다. 당시 기적과도 같은 파리에서의 성공을 솔직하게 털어놓은 (혹은 자랑한) 23세 청년의 1833년 1월 중순의 편지 또한 변화된 쇼팽의 사회적 위치를 대변한다. 당시 뮌헨에 거주하던 친구[D. Dziewanowski]에게 보낸 편지에 보면 그 자신도 변화된 위치에 놀라고 있다. “나는 이 사회의 최고 위치에 들어갔다. 나는 대사, 왕자들, 성직자들과 함께 앉는다. 이게 무슨 기적이란 말인가, 내가 이런 것을 추구한 것은 아닌데 말이다.”¹⁷⁾ 쇼팽은 파리에 온 지 2년 만에 폴란드 이주자 중 가장 부유한 사람 가운데 한 사람이 되었다.

(3) 음악인이며 망명인인 쇼팽

파리 정착 후 음악인으로 안주하며, 쇼팽은 망명음악인으로서의 그의 역할을 결정한 듯하다. 그의 러시아에 대한 조용한 저항은 자신의 여권을 러시아 대사관에 가져가지 않음으로써 합법적으로 고국에 다시 돌아갈 수 있는 개인적인 기회를 포기하는 것에서 드러난다. 러시아 차르의 법규를 따르지 않으면 고국에 돌아갈 수 있는 자격을 잃는다는 것을

14) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 154.

15) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 160.

16) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 158.

17) Voynich (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*, 168.

알면서도 그 길을 선택한다. 1833년 1월 1일에는 이주자들의 문학 모임인 문학학회(emigré Literary Society)에도 가담한다. 그러나 폴란드를 대표하는 망명 시인 아담 Mickiewicz(Adam Mickiewicz, 1832년 8월 파리에 정착)가 이끄는 폴란드 이민 예술가들 모임은 그다지 만족스럽지 못했던 것으로 보인다. 둘 사이의 만남에서 쇼팽은 시인의 꾸지람에 크게 위축됐지만, 그에 대한 답변으로 마치 음악으로 그의 역할을 하겠다는 뜻인 듯, 민요를 연주한 일화는 유명하다.¹⁸⁾ 파리에 도착한 이후 쇼팽의 편지나 관련된 문서들에서 그의 직접적인 정치적 참여를 찾아보기는 힘든데, 바로 이 점이 연구자들 사이에서 작곡가의 민족주의에 대한 논쟁을 일으키기도 한다.¹⁹⁾

바르샤바에서 파리로 옮긴 초기의 그의 삶의 변화를 비교적 자세하게 살펴 본 이유는 그를 수용한 다양한 주체들의 이미지 만들기가 쇼팽을 제대로 반영하고 있는가를 살펴보기 위함이다. 그가 말한 대로 그는 ‘최고의 사회’에서 너무도 재빠르게 자신의 위치를 확고히 했기에 망명인 사회와 음악인들 그룹 양쪽 모두에 무의식적으로 여러 가지 형태로 영향을 미쳤을 것이라 추측된다. 그는 ‘최고 사회’인 파리에서 문화외부자이지만 최고의 연주자/음악가로 입성하였다. 폴란드 이주자로서도 중간 계층 출신이며, 음악가로서는 더 겸손한 위치에 있었지만 망명인들 중에서 그 누구보다 새 사회에서 자리를 잘 잡았다는 것은 그를 선망과 동시에 시기의 대상으로 만들었다.

음악계의 시선도 결코 우호적이지 않았다. 쇼팽은 파리에 정착하면서 동료들과 비평가들에 의해 지속적으로 ‘다르다’(different)고 평가되는데, 이 다름은 그의 기교적인 연주와 함께 작품의 독창성으로 긍정적인

18) 이에 대한 자세한 설명은 Pekacz, “Deconstructing a “National composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49,” 170 참조.

19) 페카츠의 위 논문에서도 이와 관련된 논의를 한다. Pekacz, “Deconstructing a “National composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49,” 170-171 참조.

로 평가되기도 하지만, 다른 한편으로는 그에 대한 모호한 평가와 함께 그를 지속적으로 주변화한다. 쇼팽이 공공연주회장보다는 살롱을 자신의 음악활동의 중심지로 삼은 것은 초기에는 물론 경제적인 이유도 있었겠지만, 자신을 그러한 긴장 관계에 두고 싶지 않은 의지가 반영된 것이라고도 볼 수 있다. 어쩌면 그는 이런 타자화를 자기 예술의 창조적 계기로 만들어낸 영리한 생존자일 수도 있다. 음악계에는 특히 베토벤 이후 독일음악의 헤게모니 하에서 그 전통의 계승 자리를 놓고, 동시대 작곡가들 사이의 긴장 관계가 분명히 존재했다. 그렇기에 특히 중심 세력의 쇼팽에 대한 수용은 모호할 수밖에 없었을 것이다. 한마디로 그의 음악가로서의 천재성은 인정하나, 자리는 내어줄 수 없었다고 해석된다.

3. '다름'의 이미지 만들기

(1) 사회 추방자(poète maudit)의 이미지

쇼팽이 1832년 2월 26일 파리 플레엘 홀에서 처음으로 자신의 E단조 협주곡을 연주했을 때 파리의 청중들은 열광했다. 당시 가장 영향력 있던 음악학자이며 비평가였던 페티(Francois-Joseph Fétis)는 『음악잡지』(*Revue Musicale*)에 “이 젊은이가 모델도 없이, 오랫동안 추구했던, 어디에서도 찾을 수 없는 독창적 아이디어를 발견했다”고 극찬했다. 독창적이고 모델이 없다는 것은 그가 새로움을 추구했던 당시 분위기에 부합했음을 의미한다.

그보다 3개월 전인 1831년 12월 7일 슈만은 『일반음악신문』(*Allgemeine musikalische Zeitung*)의 비평에서 “여기 천재가 있다, 경의

를 표하라”²⁰⁾는 그 유명한 말로, 작곡가로서 전혀 알려지지 않은 쇼팽을 독일의 음악 애호가들에게 소개했다. 당시 21세의 쇼팽은 그때까지 피아니스트로만 알려져 있었기에, 이미 비평가로서 권위 있는 슈만이 유명한 신문에 쇼팽을 소개했다는 것은 큰 의미가 있다. 그러나 음악역사가 타루스킨은 슈만이 같은 지면에 자신의 다비드 동맹의 악보를 함께 게재하면서, ‘천재는 천재만이 알 수 있다’는 이중성을 보인다고 평가한다.²¹⁾ 또한 그의 다름을 신비화하는 일화에서는 쇼팽을 훔쳐 보기만 해도 죽는다는 ‘이상한 바실리스크 눈을 가진’ 인물로 묘사하면서, 쇼팽에 대해 문학 비평에서 사용하는 사회 추방자(poète maudit)의 이미지를 그린다. 물론 쇼팽은 문학에서 성행했던 ‘포에트 모디’(poète maudit)의 이미지에 맞게 40세가 되기 전에 폐결핵으로 죽는다.

타루스킨은 슈만이 쇼팽의 다른 외모에 대한 이미지 만들기를 시도하며 “만일 러시아 차르가 쇼팽의 작품들이 꽃 속에 숨겨진 총인 것을 알았다면 금지했을 것”²²⁾이라고 평한 것은 당시 독일이 자민족 중심주의에 빠져있음을 보여준다고 비판한다. 그러나 슈만은 폴란드의 비극적 운명을 알기에 “그에게 더 끌린다”²³⁾고 고백하기도 했다. 이것은 표면적으로는 당시의 상황을 고려한 대중들의 동정에 공감하는 듯한 슈만의 제스처라고도 볼 수 있지만, 어쩌면 슈만은 정말 쇼팽을 동정하고 있을 수도 있다. 당시 폴란드의 비극적 운명은 유행처럼 유럽의 모든 이들에게 감정적으로 동정을 얻고 있었다고는 하지만, 슈만이 쇼팽의 음악에 대해 지속적으로 모호한 태도를 취했다는 점에 비추어볼 때, 슈

20) Robert Schumann. “An Opus 2,” *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Vol. I (Leipzig, 1854), 3; Richard Taruskin, “Self and Other,” *The Oxford History of Music*, Vol. 3 (Oxford: Oxford University Press, 2005), 343.

21) Taruskin, “Self and Other,” 343.

22) Taruskin, “Self and Other,” 345.

23) Konrad Wolff (ed.), *Robert Schumann: On Music and Musicians*, trans. by Paul Rosenfeld (New York: Pantheon book, 1946), 132.

만의 고백을 단순히 진술한 것으로 보기에는 어려움이 있다. 슈만은 분명 쇼팽의 음악과 연주에서 그가 인정할 수밖에 없는 가능성을 보았을 것이고, 비평가로서의 자리 매김에 쇼팽과 같은 새로운 예술인을 발견하는 일은 중요한 것이었을 수 있다. 분명한 것은 쇼팽이 다른 남성 작곡가들과는 달리 여성 음악인들에 대한 비평에서만 등장하는, 특히 그 중에서도 외모를 중시하는 연주자들에 대한 비평에서 자주 나타나는 ‘다르다’는 평과 더불어 초기부터 지속적으로 주변인으로 타자화되고 있다는 것이다.

(2) ‘여성 같음’(effeminacy)의 이미지

쇼팽의 이름과 작품들은 여러 방식의 은유들로 불린다. 그런데 전설이나 실제로 존재하지 않는, 여성적인 암시를 가진 명칭들이 대부분이다. 요정(fairy), 천사, 중세 전설에 나오는 공기의 여신 아리엘(Ariel), 셰익스피어 『템페스트』의 여자 주인공으로 인간의 꿈을 지배하는 요정 마브 여왕(Queen Mab) 등이 대표적인 예들이다. 이 명칭들은, 당시 낭만 이념이 쇼팽이 제시하는 천상의 세계와 서로 부응하기에 찬사가 되기도 하지만, 이러한 은유를 전달하는 방법에 주의를 기울여보면, 또 다른 문화적 함의가 있음을 알 수 있다. 즉 성과 관련하여 쇼팽을 이해할 때, 그가 가진 성의 모호함을 이런 식으로 강조함으로써 그의 성은 정상(norm)이 아닌 한계(limit)로서 정의되며, 그리하여 그는 주변화 된 인물의 이미지로 만들어진다.²⁴⁾ 예를 들어, 베를리오즈는 1833년 『개혁』

24) 1990년대 이후 쇼팽을 젠더와 장르 연구라는 새로운 각도에서 조명하고 있는 제프리 칼버그는 쇼팽에 관한 다양한 은유가 그의 성적 오리엔테이션과 어떻게 연결이 되고 있는지를 사회적 이미지 만들기의 과정을 통해 상세하게 탐색한다. Jeffrey Kallberg, “Small Fairy Voices: Sex, History, and Meaning in Chopin,” *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), 62-86 참조.

(*Le Renovateur*)지의 비평에서, 자기도 당시의 요정과 천사들의 은유에 결코 외부인일 수 없으면서, 쇼팽을 다음과 같이 비평한다.

그의 마주르카에는 상상할 수 없는 세밀함이 있다. 그는 해머가 현들을 단지 스치고만 지나가듯, 극단적으로 아주 작고 부드럽게 연주하여 두 배로 흥미 있게 만드는 법을 찾았는데, 그 소리가 너무나 작아서 어떤 이들은 악기에다가 가서 마치 공기의 요정이나 꼬마 요정들의 음악회인양 귀를 기울인다. 쇼팽은 피아니스트들의 트릴비[당시 잘 알려진 소설의 여주인공으로 귀가 먹었음]이다.²⁵⁾

쇼팽에게 이러한 은유가 붙은 까닭은 그 당시 유럽 특히 프랑스 문학, 철학, 예술계에서 다수의 동일한 은유들이 유행이었기 때문이다. 쇼팽에게 주어진 이러한 용어들은 단지 종교적이고, 다른 세계(천상)의, 혹은 비유적 표현인 초자연만으로 기능하지 않는다. 이러한 용어들은 성과 젠더와 관련된 매우 복잡하고 불안정한 의미들과 맞물려, 결과적으로 양성적(*androgynous*), 중성적(*hermaphrodite*), 여성적(*effeminate*) 등의 병리학적인 존재로 변화된다.

쇼팽과 관련된 병리학적인 접근은 최근 쉬랄리 파텔의 논문 “음악의 병리학: 쇼팽과 소진성 질환”에서 다뤄진 바 있다. 19세기 초에서 1830년대까지에 프랑스에서 출판된 글들을 통해 파텔은 19세기 의학적 해석에 의하면 쇼팽이 유전적으로 폐병에 걸릴 확률이 높아 보인다고 분석한다. 동생 에밀리아가 폐병으로 죽었고, 아버지 역시 알려지지 않은 심장병으로 죽었다는 가족력과, 창의성이 소진과 관련이 있다는 낭만 시대의 사고에 근거하여, 쇼팽의 소진성 질환을 설명한다.²⁶⁾ 당시 학자

25) Kallberg, “Small Fairy Voices: Sex, History, and Meaning in Chopin,” *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, 64에서 재인용. 여기서 ‘트릴비’(Trilby)는 샤를 노디에(Charles Nodier)의 소설 *Trilby ou le Lutin d’Argail* (1822)에서 온 것이다.

들에 의하면 폐결핵으로 발전된 쇼팽의 소진은 개인의 본질인 타고난 형질과 도덕적 특성에 의해서 결정된다고 하며, 쇼팽이 갖고 있는 ‘슬픈 열정’(Passion triste)과 ‘나약함’(effeminate)은 여성의 본질적 특성으로 본다. 이러한 특질이 개인에 있는 것이지 외부적인 요인이 아니라는 믿음이 결국 쇼팽의 타고난 성의 모호함으로까지 확장된 것이다.

4. 쇼팽의 피아노 소나타 B^b단조는 정말 ‘불쾌하고 아이러니한가’?

쇼팽을 주변화하고 타자화하는 이미지가 가장 쉽게 드러나는 것은 음악이라고 볼 수 있다. 쇼팽의 음악이 당시 다른 작곡가들의 작품과 다른 것에 대한 긍정적인 수용은 1823년 파리 데뷔 당시 페티의 ‘모델이 없고, 독창적이다’라는 평이 뒷받침한다. 그럼에도 불구하고 슈만은 쇼팽 피아노 음악의 독창성에 대해 혹평한 바 있는데, 특히 피아노 소나타 B^b단조(Op. 35, 1837/1839)에 대한 부정적인 견해는 그의 의도를 의심케 할 정도이다.

그는 가장 이상하고 형질이 다른 네 명의 아이들을 억지로 연결하여 소나타를 만들었다. [...] 특히 마지막 두 악장이 문제이다. 3악장은 장송행진곡으로 무언가 불쾌하다. [...] 그리고 마지막 악장은 음악이라기보다는 아이러니 같다.²⁷⁾

26) Shirali Patel, “The Etiology of Music: Frederic Chopin and the Consumptive Ideal,” *Music Honors Theses* (Trinity University, 2007), 58; http://digitalcommons.trinity.edu/music_honors/2

27) Rosen, *The Romantic Generation*, 283에서 재인용. 원래 Heinrich Simon (Hg.). *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Band 1. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1888, 188에 수록됐다.

슈만은 뛰어난 작곡가로 이 소나타에서 전통과 혁신이 융합하여 새로운 음악이 만들어지고 있는 쇼팽 고유의 작곡기법을 충분히 파악했을 것이다. 그렇다면 왜 ‘불쾌하다’, ‘아이러니하다’라고까지 주장하며 부정적으로 평가했을까? 이 소나타에 대한 분석은 찰스 로젠(1996)과 웨인 페티(1999)가 소나타 전통을 염두에 두고 이미 상세하게 검토한 바 있다. 페티가 그 주제와 동기간의 유기적 관계를 지적하며 베토벤의 영향을 언급한다면,²⁸⁾ 로젠은 1악장과 4악장의 분석을 통해 바흐와 베토벤의 영향을 찾아내며 우리가 쇼팽에 대해 갖고 있는 ‘편견과 오해’가 슈만에서 비롯됐다고 주장한다.²⁹⁾ 셋잇단음표의 단선율이 옥타브로 중복되며, 마지막 B^b 단화음이 페달과 함께 포르티시모로 끝날 때까지 프레스토, 피아니시모, 소토 보체와 레가토(Sotto voce e Legato)로 다이내믹의 변화도 없고(마디 3과 마디 14에 크레센도가 잠시 나오긴 하지만), 페달도 없는 이 소나타의 피날레는 출판됐을 당시 사람들을 몹시 불편하게 만들었다.³⁰⁾ 그러나 이 악장은 바흐와 모차르트의 음악에서 영감을 얻어, 쇼팽이 새롭게 표현한 것으로 전통에 뿌리를 둔 것이다.

이 소나타는 1837년에 3악장인 장송행진곡이 폴란드 혁명의 붕괴를 애도하며 먼저 작곡되었고, 1839년 조르주 상드와 마요르카에 요양 중에 다른 악장들이 완성되었다. 로젠은 당시 음악계가 모두 이 곡의 악장들이 서로 다른 시기에 작곡되었음을 이미 알고 있었기에 그와 같은 비평을 했고, 이러한 성급한 비평이 그 이후의 쇼팽 작곡기법에 대한

28) Wayne C. Petty, “Chopin and the Ghost of Beethoven,” *19th-Century Music* 22/3 (1999), 281-299.

29) Rosen, *The Romantic Generation*, 283. 로젠은 이 소나타의 분석을 통해 슈만 뿐 아니라 다른 작곡가들의 논평도 함께 반박한다.

30) 예를 들어, 슈만뿐 아니라 쇼팽을 가장 위대한 피아니스트라고 칭송했던 멘델스존조차 그의 마주르카와 함께 이 소나타의 마지막 악장을 매우 싫어했다고 한다. 로젠은 당시 작곡가들 사이에서 경쟁적으로 비판한 것이라 논하고 있다. Rosen, *The Romantic Generation*, 284.

부정적인 요소로서 지속적으로 부각되었다고 주장한다. 이 작품에 대한 비평 중 가장 심각하게 언급되는 것이 ‘각 악장들의 주제나 동기들이 서로 관련 없이 한 곡으로 묶여져 있다’는 점이다. 그러나 이 곡의 통일성(unity)이 부족하다는 평가는 이 곡에 대한 부정적인 이미지를 만들기 위해 계획된 혹평일 뿐이다. 실제로 이 네 악장은 서로 공유하는 모티브와 밀접한 조성 관계로 매우 치밀하게 연결돼있다. 이 소나타에서 유기성을 살펴 볼 수 있는 요소들은 첫째는 모든 악장에서 사용되는 주요 모티브들이며 둘째는 각 악장들 간의 조성 관계이다.

(1) 모티브 사용

실제로 이 작품에는 B^b단조의 3-2-1 진행인 ‘모티브 1’, 모티브 1에서 파생된 모티브들인 1-2-3-5 & 2-1, 감7화음의 ‘모티브 2’, 그리고 저음 트릴 ‘모티브 3’이 서로 다른 악장에 다양하게 나타나며 구조적으로 악장들 간의 유기적인 관계를 만들어주고 있다(<그림 1>). 유기성을 살펴 볼 수 있는 가장 중요한 모티브는 3-2-1 진행의 ‘모티브 1’이다. 그러나 드럼 롤을 연상시키는 ‘모티브 3’은 저음 트릴로 2악장과 3악장을 이어주는 장치로 1악장의 중단된 3-2 진행의 ‘모티브 1’의 으뜸음 마침이자 3악장의 시작을 극적으로 알리고 있어 주요한 역할을 한다. 곡의 시작 부분의 감7화음은 피날레의 시작에도 동일하게 사용될 뿐만 아니라, 각 악장을 여는 화성이라는 점에서 악장들을 서로 유기적으로 묶어주는 역할을 한다.

<그림 1> 주요 모티브

모티브 1

모티브 2

감7도

모티브 3

세부적인 전개를 보기 위해 전체 4 악장의 구성을 축약한 <그림 2>를 참조하면, ‘모티브 1’로 표기한 선율의 3-2-1 진행이 가장 자주 나타남을 알 수 있다. 1악장의 1주제, 1악장 2주제인 D^b장조의 5-3, 2악장의 시작 부분, 3악장의 3-4마디 주제, 트리오 부분의 D^b장조 3-2-1, 그리고 4악장 마지막 부분 베이스 선율의 3-1 진행 등이 대표적인 예들이다. 이 모티브는 역행하여 1악장에서는 1-2-3-5로 연장(prolongation)되기도 하고, 2악장 렌토 부분의 e^b-d^b하행과 3악장 <장송 행진곡>(funeral march)에서는 다시 역행하여 시작부분 내성의 상행 2-1로 생략되어 제시되기도 한다.

<그림 2> 전체 악장 구성의 축약

The image displays a musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. It is divided into several sections:

- Ouvre Opening:** Features '모티브 1' (Motif 1) and '모티브 1' (Motif 1) with a 'failed closure'. Chords include $bm: viio^7/V$, V , i , and $D\#M:III$.
- 발전부 (Development):** Contains measures m.106, m.117, m.122, m.126 sequence, m.130, m.134, m.138, m.143, m.149, and m.153. It includes a 'failed closure' and a '4악장과 5악장의 연결점 지면의 특징' (Characteristic of the connection point between the 4th and 5th measures).
- 2악장 Scherzo:** Features '모티브 1' and '모티브 1''. It includes a '3악장을 암시하는 2도 진행 내림과 지름 화성' (2-degree progression with lowered notes and shortcut chords suggesting the 3rd measure).
- 3악장 march:** Includes 'octave coupling', '모티브 1' (Motif 1), and 'Broctochar'. Chords include $bm: i$, III , i , $D\#M: I$, V , I , and bm .
- 4악장:** Features measures m.1, m.2, m.3-4, m.5, m.6, and m.69-75. Chords include $bm: V$, $viio^7/V$, $(opening과 동일한 모티브 2의 겹쳐놓음으로 시작)$, $bim: i6$, i , $i6$, i , i , iv , and i .

‘모티브 1’의 3-2-1 진행을 구조적인 면에서 가장 효율적으로 사용한 한 예는 위에 간단하게 언급한 것처럼 1악장과 3악장의 시작부분이다. ‘모티브 1’이 1악장의 도입부에서 3-2만 나오고 3악장의 시작부분에서 1이 나온다. 이는 도입부 선율의 성부 진행에서 의도적으로 1을 피하고

3악장에서 해결한 것이다. 이렇게 으뜸음을 억압하다가 3악장에 가서야 해결하는 것은 긴장감을 조성하고 무언가를 열망하는 것에 대한 은유로서, 어쩌면 쇼팽의 무산된 혁명에 대한 열망이라고 해석할 수 있는 장치이다. 더구나 이 모티브의 3도 관계가 이 곡의 조성 관계도 암시하고 있어(<표 1> 참조), 전체 소나타를 하나의 이야기로 만들어 내고자 하는 쇼팽의 치밀함을 잘 반영한다고 본다.

(2) 조성의 연계성

모든 악장이 B^b조와 관련된다. 1, 3, 4악장은 B^b단조이고, E^b단조인 2악장도 1악장을 끝맺는 E^b 단화음으로 시작하여 G^b단조를 거쳐 G^b장조로 끝나며, 3음인 b^b음이 오른손의 외성에 오래도록 남아 울리게 함으로써 3악장으로 자연스럽게 연결된다. 악장들 간의 조성 관계를 표기한 <표 1>을 보면, 네 악장들은 모두 B^b조와 3도 관계로 일관성 있게 구성되어 있다. 소나타 알레그로 형식으로 된 1악장 재현부의 변격종지(plagal cadence)는 물론 1악장과 2악장 간의 4도 관계(B^b단조-E^b단조)를 암시하는 것이기도 하며, 4악장의 종지 부분에도 변격 종지가 나오기에 그 연관성을 볼 수 있다. 조성의 구성 역시 모티브의 사용과 동일한 유기성을 고려한 작곡가의 치밀한 전략임을 볼 수 있다.

<표 1> 쇼팽의 피아노 소나타 B^b단조, Op. 35 악장 간의 조성 관계

1악장 (Grave-Doppio movimento)	2악장 (Scherzo)	3악장 (Funeral March)	4악장 (Finale)
제시부 - 발전부 - 재현부 B ^b m-D ^b M → B ^b M	E ^b m - G ^b m - G ^b M	B ^b m - D ^b M - B ^b m	B ^b m
I - III	I - III	I - III	I
재현부의 변격종지가 1, 2악장의 조성 관계(4도)			마지막 i_4^6 와 1악장의 변격종지와 의 관계

필자는 쇼팽의 B^b단조 소나타를 각 악장 간의 모티브 사용과 조성 관계를 중심으로 그 유기적 관계를 살펴보았다. 그 결과 슈만의 흑형인 ‘가장 이상하고, 형질이 다른 아이들’이란 네 악장에 대한 언급은 다분히 정치적이라고 볼 수 있다. 이 소나타의 전체 구조에서 확인할 수 있는 것은 악장들 간에 동일한 동기들이 유기적으로 사용된 순환적 구성과 긴밀한 조성 관계로 베토벤이 그의 초기 비창 소나타에서부터 시도하여 완성시킨 기법으로 쇼팽은 어떤 면에서는 그 전통을 따르고 있다고 볼 수 있다.³¹⁾ 또한 19세기 초 슈만을 비롯한 많은 작곡가들이 시도한 기법으로 누구누가 어렵지 않게 찾아낼 수 있었다고 본다. 그 기법의 사용에서 다른 점이 있다면, 그러한 유기적 관계가 쇼팽의 경우 각 악장 간에 단순히 반복되는 동기의 사용을 넘어서, 이 소나타에서처럼 곡의 시작 부분과 3악장의 시작부분으로 확장되는 3-2-1 선율에서처럼 조성

31) 소나타에서 베토벤이 이러한 순환적 구조를 사용한 것은 비창 소나타가 그 시작으로 극적인 서주부를 소타나 알레그로 형식의 1악장에도 주요 주제인양 지속적으로 삼입하여 악장간의 연계를 고려한 흔적이 있다. 또한 이 악장의 2주제의 주요 선율이 마지막 악장인 론도의 주제 선율의 시작부분과 유사한 음정을 사용하고 있어 작곡가가 모든 악장을 하나로 묶고자 하는 시도를 엿볼 수 있다.

과의 긴밀한 상호관계 안에서 더 깊은 곳에서 작동한다는 것이다.

전통의 계승이라는 점에서 이 소나타를 고려 해 볼 때, ‘모델도 없이’라는 독창성을 주장하는 긍정적인 평과 함께 그가 아주 다른 음악을 만들어 내고 있는 것처럼 모호하게 언급되고 있지만, 실은 순환적 구조에서 발견할 수 있는 베토벤 영향 등은 그가 전통을 알고 있었다는 것을 증명한다. 그러나 그는 그 전통을 근거로 또 다른 새로운 전통을 만들어 내고 있었기에 청중들에게 크게 어필 한 것이다. 다만 당시 권위 있는 음악인들과 비평가들의 반복되는 언어 장치를 통해 쇼팽을 타자화함으로써 비좁은 전통 계승의 경쟁에서 그를 밀어내고 있었던 것은 아닌가 하는 의문을 갖게 한다. 슈만이 “음악도 아니다”³²⁾라고 혹평을 했으며, 사람들이 가장 이상하게 생각하는 이 소나타의 마지막 악장을 예로 들어 전통의 계승의 문제를 조금 더 살펴보자. 마지막 악장은 그 첫 부분부터 단선율과 불협화음, 그리고 소토 보체(sotto voce)³³⁾로 인한 소리의 효과가 너무나도 두드러져 청중들은 표피적인 다름에서 전통과의 차이를 생각한다. 그러나 고도의 대위법적 작곡기법의 사용으로 인해 선명하게 들리는 네 성부의 짜임새는 바흐의 전통에서 비롯된다고 볼 수 있다. 특히 하나의 음형 패턴이 지속적으로 반복되는 ‘음형적’(figurative) 유형은 바흐가 그의 프렐류드에 자주 사용한 것으로서, 이 악장에 전통적인 요소가 혼합되어 있음을 말해 준다. 또한 소토 보체는 전통적으로 애도를 표현하기 위한 수단으로 사용되었기에 그 사용 자체만으로는 다름은 증명할 수 없다.³⁴⁾

32) Rosen, *The Romantic Generation*, 283에서 재인용.

33) 이 소나타가 완성되는 1839년에 쇼팽은 마요르카에서 상드와 지내며, 그가 가장 선호했던 살 플레엘 피아노가 도착하기를 안타깝게 기다렸는데, 힘든 세관 통관 과정 끝에 도착한 피아노에서 새로운 소리의 가능성을 찾고자 했는지 모른다. 물론 살 플레엘 피아노의 부드러운 소리는 그의 음악적 표현과 잘 맞는 것이기도 했다.

34) 모차르트도 그의 《레퀴엠》 부속가(Sequence) 중 <악인들을 콜라내어>(Confutatis)

전통적인 작곡기법을 근거로 한 곡이나, 그가 선택한 피아노가 다이내믹의 섬세함을 극도로 표현할 수 있는 살 플레엘이었던 것처럼, 음들이 울려 퍼질 때 파생되는 음향과 음 색깔은 쇼팽의 경우 그 관계가 불협화음이나 단선율에서 파생되는 선율들의 독특한 진행과 새로운 음향 추구로 표면적으로 잘 드러나지 않는 것뿐이다. 바로 여기에 다른 작곡가들과는 다른 쇼팽의 고유한 특이성이 존재하는 것이다. 피아노의 모든 건반을 사용하는 확장된 음역과 풍부한 음향과 음색, 모호하게 진행되는 대담한 화성, 그리고 쇼팽을 귀가 먹은 트릴비라고까지 표현한, 정말 귀를 기울여야만 들을 수 있는 섬세한 다이내믹의 표현은 쇼팽의 고유한 음악언어로 피아노음악의 새로운 가능성을 열어주었다. 아마도 그렇기에 베토벤을 계승하여 새로운 전통의 중심에 자리매김하고 싶었던 슈만을 비롯한 당대의 작곡가들에게 쇼팽은 큰 위협이었을 것이다. 그의 음악 소리의 다름은 섬세한 외모와 함께 그의 성의 모호함으로까지 연결되며 ‘다르다’는 점을 더욱 더 강화하는데 이용됐다. 필자는 쇼팽이 다른 작곡가들과 달리 문화 경계 넘기를 해야만 하는 사이 공간에서 지속적으로 갈등하며 새로운 표현을 추구했기에 무한한 가능성을 지닌 ‘혼중성’(hybridity)의 음악을 만들어 냈다고 본다.

5. 나가며

이 글은 쇼팽의 음악활동이 심리적으로 바르샤바도 아니고 파리도 아닌 계속해서 ‘미끄러지는’ 양가성의 상태인 사이 공간에서 이루어졌다는 점에 주목하고, 쇼팽 다시 생각하기를 시도한 것이다. 그 결과 그동안의 쇼팽 연구가 오해와 편견에 휩싸여 있었던 것은 그와 그의 음악

와 <눈물의 날>(Lacrimosa)에서 부분적으로 사용했다.

에 대한 반복되는 언어 장치가 큰 역할을 했다는 것을 알 수 있다. 그와 그의 음악에 대한 연구는 그의 정체성을 중심이 아닌 주변의 작곡가로 지속적으로 범주화했으며, 그의 음악과 이미지도 ‘다르다’는 점만 강조해왔다. 그러나 표면적으로 쉽게 탐지되는 다름 안에 쇼팽은 전통을 자기 작품의 뿌리로 삼고, 독특한 표현력과 결합하여 새로운 가능성을 보여주는 ‘혼중성’의 작품을 만들어냈다. 흥미로운 것은 ‘달라야 하는’ 그의 음악이 전통 안에서 무한히 새로운 가능성을 내포하고 있었기 때문에 아이러니하게도 더 주변화됐다는 사실이다. 그의 음악과 연주는 당시 어느 누구와도 비교할 수 없을 정도로 뛰어났기에 본인의 말대로 기적과도 같은 성공을 거두었는데, 바로 그런 우수성이 오히려 큰 위협이 되어 그에 대한 평가는 언어의 장치를 통해 종종 모호한 형태를 띠거나 왜곡된 모습으로 나타나곤 했다. 특히 베토벤을 계승하여 독일 음악의 전통을 고수하려는 슈만을 비롯한 당대의 작곡가들은 그를 ‘천재’라고 칭송할 정도로 단번에 그의 가능성을 감지했지만, 그렇기에 큰 위협으로 받아들였을 것이다. 중심과 주변의 권력 관계가 이 상황에서 현저하게 드러난다. 라캉은 인간의 자아와 무의식은 이미 존재하는 초월적이고 근원적인 것이 아니라, 언어와 사회의 문화를 습득하면서 형성되는 반근원적인 것으로 본다. 그렇다면 언어는 무의식과 같은 구조로 이루어져 있으므로 당시 중심을 형성하고 있는 음악인들은 언어를 통해 무의식적인 갈등을 표현하고 있었다고도 볼 수 있다.

필자는 쇼팽에 대한 오해와 편견들이 찰스 로젠의 주장처럼, 슈만의 비평에서만 비롯된 것도, 또한 음악들을 당시의 복잡한 사회문화적 맥락 안에서 보지 않은 데서 온 것만도 아니라고 생각한다. 음악연구에 문학 비평에서 시도한 정신 분석학을 근거로 한 방법론을 적용해 본다면, 음악 만들기와 관련된 모든 주체들은 그 당시 그런 사이 공간에서 만들어지는 불안하고 긴장된 관계 속에서 지속적으로 양쪽으로 미끄러지는 모호성(ambiguity) 또는 양가성(ambivalence) 속에 존재하며, 거기

에서 그들의 지속적인 불안이 애매모호한 언어로 표출된 것으로 설명할 수 있지 않을까 생각한다. 음악 연구에서 우리는 많은 방법론들을 시도해왔고, 이제 음악 자체의 분석에만 치우친 접근은 확실히 넘어서고 있는 듯하다. 특히 음악에 대한 연구가 이제 1세기를 훌쩍 넘기며, 제3세계 학자들, 즉 아시아와 아프리카의 학자들도 서양예술음악 연구에 참여하기 시작했다, 그러나 여전히 우리가 갖고 있는 지리적이며 언어적인 한계가 어쩔 수 없이 주요 연구의 언저리에 자리 잡게 한다. 우리가 갖고 있는 경험, 즉 중심과 주변, 그리고 지배와 피지배를 통한 ‘반대’편의 자리에 위치하며 끊임없이 경계 넘기를 시도하는 우리의 소중한 경험이 쇼팽이 사이 공간에서 가장 독창적인 것으로 간주되는 ‘혼종적’(hybrid) 음악을 만들었듯이,³⁵⁾ 우리도 음악을 새롭게 조명할 수 있는 또 다른 새로운 틀을 만들 수 있을 것이라 기대해본다.

35) 사이 공간에서의 무한한 창의성과 가능성은 문학 비평에서도 자주 언급되는 주제이다. John McLeod, *Beginning Postcolonialism* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 208-216 참조.

참고문헌

- 라캉, 자크/권택영 옮김. 『욕망이론』. 문예출판사, 1994.
- 이경희. 『음악청중의 사회사』. 한양대학교 출판부, 2006.
- 푸코, 미셸/이정우 옮김. 『담론의 질서』. 서강대학교 출판부, 1998.
- 채현경. “새 시대의 새 음악학: 음악학의 자리매김을 위하여.” 『음악학: 새 길을 묻다』. 예술, 2009, 11-32.
- Ballstaedt, Andreas. “Chopin as ‘Salon Composer’ in Nineteenth-Century German Criticism.” *Chopin Studies 2*. edited by John Rink and Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 18-34.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994/2008.
- Gavoty, Bernard. *Frederic Chopin*. Paris: Bernard Grasset, 1974.
- Hedley, Arthur. *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. New York: Da Capo Press, 1979.
- Kallberg, Jeffrey. “The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor.” *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, 3-29
- _____. “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne.” *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, 30-61.
- _____. “Small Fairy Voices: Sex, History, and Meaning in Chopin.” *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, 62-88
- _____. “Chopin in the Marketplace.” *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, 161-214.

- _____. "Nocturnal Thoughts on Impromptu." *The Musical Quarterly* 81/2 (1997), 199-203.
- Kramer, Lawrence. "Metaphor and Metaphysics." *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1888 (Autumn, 2004), 5-18.
- _____. "Musicology and Meaning." *The Musical Times*, Vol. 144, No. 1883 (Summer, 2003), 6-12.
- McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Patel, Shirali, "The Etiology of Music: Frederic Chopin and the Consumptive Ideal." Music Honors Theses, Trinity University, 2007; http://digitalcommons.trinity.edu/music_honors/2
- Pekacz, Jolanta T. "Deconstructing a "National composer": Chopin and Polish Exiles in Paris 1831-49." *19th Century Music*, 24/2 (2000), 161-172.
- Petty, Wayne C. "Chopin and the Ghost of Beethoven." *19th-Century Music* 22/3 (1999), 281-299.
- Rosen, Charles. "Chopin 1: Counterpoint and the Narrative Forms." *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, 279-360.
- _____. "Chopin 11: Virtuosity Transformed." *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, 361-409.
- _____. "Chopin 111: From the Miniature Genre to the Sublime Style." *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, 410-471.
- _____. "The First Movement of Chopin's Sonata in B^b Minor, Op. 35." *19th-Century Music*, Vol. 14, No. 1(Summer, 1990), 60-66.
- Samson, Jim. "Myth and Reality: A Biographical Introduction." *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. J. Samson. Cambridge

- University Press. 1992, 1-8.
- _____. “Analysis in Context.” *Rethinking Music*. eds. N. Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press. 1999, 35-54.
- Simom, Heinrich. *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Band 1. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1888.
- Strahan, Barbara Marie. “Genre Theory and the Early Nineteenth Century.” *SysMus08* (2008), 92-96(<http://www.uni-graz.at/muwi3www/SysMus08/>)
- Szulc, Tac. *Chopin in Paris: The Life and Times of the Romantic Composer*. New York: Da Capo Press, 2000.
- Taruskin, Richard. “Self and Other.” *The Oxford History of Music*, Vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 2005, 343-377.
- Voynich, Ethel Lillian (ed. & Trans.), *Chopin's Letters*. collected by Henryk Opieński. New York: Dover Publications, 1988.
- Wolff, Konrad (ed.). *Robert Schumann: On Music and Musicians*. New York: Pantheon book, 1946.

Abstract**Living “in-between” Space and Chopin’s hybrid Music**

Chae, Hyun Kyung

The purpose of this study is to rethink Chopin and his music by exploring his diasporic experiences. He has been described according to conflicting images-either as a national composer or a *poète maudit* [cultural outsider]. These images of him have been made repeatedly through various discourses so that he has been misunderstood not only by scholars but also by general audiences. Therefore, I re-examine him and his music via a new approach, that is “ambivalence” caused by living “in-between” space, as defined by literary critic Homi Bhabha. Chopin was certainly stimulated by his surroundings in Paris, including the abundance of affluent musical tastes and resources while he was physically living there, yet his longing for his homeland and hometown of Warsaw caused him psychologically to live across time and space. Understanding living “in-between” space is crucial to understanding Chopin both as a composer and as an emigrant, since the literal place - or space - provided the composer with such immense creativity and possibility. Chopin constantly crossed beyond borders, creating ‘hybrid’ music that was unique in expression yet deeply rooted in tradition, as in the case of his Piano B^b minor Sonata, Op. 35. In this paper, I argue that Chopin’s image as an outsider or “the other” is a discursive formulation, unconsciously deployed by his equally ambivalent fellow composers, and his hybrid musical style is also a result of the experience of living in-between space.

Keywords: living “in-between space”, ambivalence, hybridity, poète maudit, diaspora

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 10월 29일	2010년 11월 5일~23일	2010년 12월 1일