

19세기 심포니 장르에서 구축된 독일 헤게모니와 그 타자로서의 민족악파 심포니

이 향 수

I. 들어가는 글

II. 19세기 독일 심포니의 민족적 관점

1. 19세기 독일에서 심포니 수용 상황: 캐논의 성립과 베토벤

- (1) 천재성 담론
- (2) 진지한 음악의 이해
- (3) 비평문화
- (4) 공연문화와 인쇄문화

2. 심포니 수용 과정에서의 독일 민족적 의미

3. 독일 심포니의 음악 양식적 차별성에 관한 논의

III. 민족악파 심포니의 다양한 해석

1. 민속성과 민족성
2. 보편성과 개별성

IV. 맺는 글

개 요

본 글은 보편성으로 설정된 독일 심포니의 헤게모니에 대한 새로운 고찰과, 민족악파를 바라보는 반헤게모니적 관점을 새롭게 조명하고자 하는 것을 그 목적으로 한다. 19세기 심포니 수용은 사회·문화·정치적 상황들과 복잡하게 얽히며 민족주의적 성향을 띤다. 여기서 필자가 주목한 것은 심포니 장르의 수용과 관련한 헤게모니가 지역적 특성을 보인다는 점 즉, 독일어권 국가로 집중된 수용 양상에 관한 점이다.

민족주의적 관점으로 심포니 장르에 접근하며 필자는 다음과 같이 논의를 전개한다. 첫째로, 심포니 장르가 독일 민족주의적 전통으로 확립되는 과정에서 작용된 음악적, 음악 외적 요인들이 무엇인가에 관한 것이다. 이것은 캐논의 성립, 특히나 베토벤의 심포니들이 캐논으로 구축되는 여러 사회·문화 상황 등을 통하여 설명된다. 둘째로, 심포니 장르의 음악 내부에서 실제로 독일 음악의 특성이나 민족주의적 성향을 발견할 수 있는가에 관한 논의이다. 이것은 독일 음악이 다른 국가나 민족의 음악과 구별됨에 있어 양식적 차별성보다는 장르적 차별성이 선택된 상황들을 고려할 때 충분히 민족주의적 관점으로 설명 가능해 보인다.

심포니 장르 수용 과정에서의 독일 헤게모니에 관한 논의는 더 나아가 민족악파를 바라보는 관점으로 확대될 수 있다. 민족악파라는 용어를 통해 알 수 있듯이 이들의 음악은, 특히나 심포니 장르와 관련하여, 보편성과는 분리되는 타자로 설정되어 있다. 이러한 타자로서의 분리 근거에 관해 필자는 이것이 독일의 헤게모니에 의한 지역적 분리일 뿐만 아니라 민족악파 심포니의 국제적이면서도 민족적이고 또한 개별적 양상들에 의한 분리임을 밝힌다.

주제어: 독일 민족주의, 심포니, 음악양식, 민족악파, 캐논

I. 들어가는 글

본 글은 보편성으로 설정된 독일 심포니의 헤게모니에 대한 새로운 고찰과, 민족악파(nationalist composer)¹⁾를 바라보는 반헤게모니적 관점을 새롭게 조명하는 것을 그 목적으로 한다. 심포니라는 장르는 고전악파의 주요 산물이자 낭만주의 시대에서도 그 빛을 잃지 않은 장르이다. 18세기 심포니와 비교하여 19세기 중반 무렵부터 심포니는 다양한 양상으로 발전되는데, 대표적으로 절대 음악과 프로그램 음악의 양상으로 이를 나눌 수 있다. 그러나 절대 음악의 카테고리 해석되는 심포니와 더불어 프로그램 심포니나 리스트로 대표되는 교향시와 같은 장르 역시 베토벤 심포니의 수용 과정 안에서 해석되는 것이 타당하다.²⁾ 주목할 점은 19세기 심포니 수용이 사회·문화·정치적 상황들과 복잡하게 얽히며 민족적 성향을 띤다는 점이다. 특히 심포니라는 장르의 수용과 관련한 헤게모니가 지역적 특성을 보인다는 점, 즉 독일어권 국가에 집중된 양상을 보인다는 점이다.

서양 예술 음악의 근대적 역사 서술에서 민족적 특성이나 민족주의와

-
- 1) ‘민족악파’라는 용어는 19세기 독일, 프랑스, 이태리 등의 유럽 국가를 제외한, 그 밖의 지역 작곡가들을 지칭하는 용어로 사용된다. 일반적으로 이 용어는 체코, 러시아, 북유럽 국가 등에서 활동한 작곡가들을 일컬으며, 지역적 분리뿐만 아니라 이들의 민족적 태도나 성격 등도 민족악파를 지칭하는 주요 기준이다. 민족악파는 학계에서 사용되는 통일된 용어는 아니며, ‘민족주의 작곡가’, ‘국민악파’ 등과 혼용된다.
 - 2) 이러한 논의는 19세기 당시의 음악학자 브렌델(Franz Brendel)을 비롯하여, 달하우스 및 최근의 많은 학자들의 저서와 논문들에서 구체적으로 다루어진다. James Hepokpski, “Beethoven reception: the symphony tradition,” *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, edited by Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002); Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (New York: Oxford University Press, 2007); Carl Dahlhaus/trans. J. Bradford Robinson, *Nineteenth-Century Music* (California: University of California Press, 1989).

관련된 담론은 19세기 음악의 주요 흐름으로 다뤄진다. 이와 관련된 논의와 연구는 대개의 경우 1850년 이후 독일 예술 음악에 대한 다양한 반응으로 나타난 여러 국가의 특성화에 집중되어 있다.³⁾ 그렇다면 독일 음악 패권에 관한 논의나, ‘독일 음악은 무엇인가?’라는 논의 역시 민족적 관점 안에서 설명할 수 있지 않을까? 특히 19세기 심포니의 수용 과정은 독일 헤게모니의 양상으로 전개되는데, 이러한 헤게모니가 구축되는 과정이 특수성은 배제된 채 보편적 층위로만 해석되는 것은 아닌가? 이에 필자는 보편성과 민족성이라는 역설적 관점으로 심포니 장르에 접근하며 다음과 같이 논의를 전개할 것이다.

첫째, 심포니라는 장르가 독일 민족주의적 전통으로 확립되는 과정에서 작용한 음악적, 음악 외적 요인들이 무엇인가에 관한 것이다. 이것은 캐논의 성립, 그 중에서도 베토벤의 심포니들이 캐논으로 구축되는 여러 사회·문화 상황 등을 통하여 설명된다. 둘째, 심포니 음악 안에서 음악의 재료나 양식 등을 통해 독일 음악의 민족적 특성을 발견할 수 있는가에 관한 논의이다. 이 논의의 추론은 음악에서 무엇이 독일 민족적 특성인가에 대한 명확한 정의가 선행되어야 하나, 이 해답을 내리는 것은 쉽지 않아 보인다. 필자는 오히려 이 논의를 독일 심포니가 지닌 양식적 차별성 보다는 장르적 차별성 측면에서 접근하여 풀어가고자 한다. 심포니 수용과정에서의 독일 헤게모니에 관한 논의는 더 나아가 민족악파를 바라보는 관점으로 확대될 수 있다. 민족악파라는 용어를 통해 알 수 있듯이 이들의 음악은, 특히 심포니와 관련하여, 보편성으로부터 소외된 타자로 설정되어 있다. 이 소외의 기준은 상당 부분 지역적 분리에 의한 것이나, 실제 그들의 심포니에서 나타나는 민족적 특성에 근거한 분리이기도 하다. 다만 필자는 민족악파 작품들에서 발견되는

3) Richard Taruskin, “Nationalism,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 17 (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001).

국제적인 양상이나 개별적 특성은 고려되지 않은 채 이들이 소외되는 것에 관하여 의문을 제기한다.

이러한 논의를 통해 직관적으로 인식되어온 독일 심포니의 보편성과 민족악파의 특수성을 그 역설적 관점, 즉 심포니를 독일 민족적 관점으로, 민족악파의 심포니를 보편적 관점으로도 접근하며 다양한 층위에서 심포니를 해석할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 역설적 개념들이 결합되는 과정을 관찰함 또한 19세기 심포니에 대한 새로운 조명이 될 수 있다.

II. 19세기 독일 심포니의 민족적 관점

1. 19세기 독일에서 심포니 수용 상황: 캐논의 성립과 베토벤

19세기 독일에서의 심포니 수용 상황, 특히 19세기 초의 상황을 이해 하기에 좋은 방법 중 하나는 캐논의 성립 과정을 추적하는 것이다. 캐논의 성립은 이 시기 독일인들이 추구한 미적 가치나 사회, 문화 전반의 상황들과 복잡하고 미묘한 관계를 맺게 되고, 그 과정에서 심포니라는 장르와 베토벤이라는 위대한 작곡가는 독일 민족주의와 결부되며 캐논 성립과 관련하여 더 없이 높은 고지를 차지하게 된다. 이로 인해 심포니의 수용 과정이 곧 베토벤의 수용 과정으로 이해되는 것도 무리는 아니다. 결국 캐논의 성립이나 심포니의 수용사는 19세기 전반의 시대적 상황 속에서 이해될 수 있으며, 특히 독일 민족주의의 성립 과정과 연관되어 해석될 수 있다. 본 글에서는 캐논의 성립, 특히 심포니라는 장르의 수용이나 심포니 전통의 성립과 관련한 캐논이 성립되는 과정을 몇 가지 분류를 통해 고찰하고자 한다.

(1) 천재성 담론

19세기 문화적 특징 중 하나는 위대함, 이를 대표하는 천재에 대한 관심이다. 위대함의 개념이 이 전 시기까지 논의되지 않은 것은 아니나, 개인에 대한 관심이 그 어느 시대보다도 높아지며 위대한 개인과 그들의 능력은 더 없이 부각되었다. 오늘날 우리에게 친숙한 위대한 작곡가나 위대한 작품 등의 개념을 구체화하는 위대함에 대한 숭배주의는 19세기에 와서 크게 퍼져나가게 되고,⁴⁾ 다양한 미학적 담론을 통해 예술의 전 분야에 적용되었다. 이제 비평가와 역사학자들은 역사를 만든 위대한 인물들에게 공로를 돌리기 시작하고 이들의 천재성이 부각되며, 이것은 궁극적으로 숭고함 안에서 이해된다. 19세기 숭고함은 단순히 조화와 비율과 같은 미적인 것을 뛰어넘어 웅장함, 강렬함, 어두움, 모호함 등을 함의하는 보다 고차원적 개념으로 인식되었고, 이러한 숭고함의 개념은 천재성과 결합되어 논의되었다.⁵⁾

천재를 정의하는 몇 가지 의견을 살펴보자. 18세기 미학과 예술철학의 시발점에 서있던 조지프 에디슨(Joseph Addison)이 발행한 영국의 일간지 『스펙테이터』(The Spectator)에서 그는 천재를 네 가지 단계로 설명한다. 천재는 거침없고 강렬하며, 그러므로 천재는 규칙을 파괴하고, 모방적이기보다는 독창적이며, 아름다운 작품보다는 숭고한 작품을 창조하려는 경향이 있다는 것이다.⁶⁾ 또한 1797년 레이놀즈(Joshua

4) Jim Samson, "The Great Composer," *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 259. 이 논문에서는 위대함의 관심이 이전의 예술을 대할 때 접하게 되었던 우수함과 차별되는 것으로 설명한다. 즉, 우수함은 관례에 의해 근면함의 조건 안에서 나타나는 탁월함을 뜻하지만, 위대함은 관례를 개조할 수 있는, 보통의 수준을 뛰어넘는 성취나 총명함을 의미한다는 것이다.

5) 피터 키비/이화신 옮김, 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』 (샘앤파커스, 2006), 77-83. 이 책에서 키비는 에디슨(Joseph Addison)과 버크(Edmund Burke)의 숭고함의 개념을 원용하고 있다.

6) 키비, 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』, 71-76.

Reynolds)는 천재는 계율로 가르칠 수 없고 근면함을 통해 얻을 수 없으며 예술의 모든 법칙을 뛰어넘는 자로 그 정의를 내렸다.⁷⁾ 근대적 천재 개념의 핵심이라고도 할 수 있는 칸트(Immanuel Kant)의 천재 개념은 제한된 법칙이 적용되지 않는 것을 생산해 내는 재능이고 그와 같은 상상력은 근본적인 자연에 의해 물질로부터 발생하는 제2의 본성을 창조하는 것,⁸⁾ 즉 예술에 규칙성을 부여하는 자질이며 타고난 재능이라 정의될 수 있다. 보다 최근의 논의로 철학자 키비(Peter Kivy)의 의견에 따르면 이러한 천재 논의는 플라톤적 천재 개념인 ‘사로잡힌 자’와 롱기누스(Longinus)적 천재 개념인 ‘사로잡은 자’로 구별하여 설명하는 것이 가능하다.⁹⁾

예술 전 분야를 뛰어 넘어 19세기 천재성 담론의 중심이 되는 인물은 베토벤일 것이다. 앞서 살펴본 천재 개념에 대한 정의를 통해 드러나는 다양한 의견들은 베토벤이라는 음악가를 통해서 뿐만 아니라 그의 음악 작품들의 대입을 통해 도식화되었다. 베토벤의 음악을 묘사하는 가장 대표적이고 일반적인 문구는 바로 ‘숭고’와 ‘웅장함’이었다.¹⁰⁾ 베토벤의 작품에 대한 비평들은 아름다움과 숭고의 구분점이 되었다. 아래는 베토벤 작품을 숭고함으로 정의한 슬로셔(Johann Aloys Schlosser)의

7) Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, edited by Robert R. Wark (New Haven: Yale University Press 1975), 96.

8) Jim Samson, “The Great Composer,” 261에서 재인용.

9) 키비, 『천재; 사로잡힌 자, 사로잡은 자』, 45-58. 키비는 이 책에서 플라톤의 천재 개념을 ‘사로잡힌 자’로, 롱기누스적 천재 개념을 ‘사로잡은 자’로 설명한다. 플라톤의 천재 개념에서 예술가는 뮤즈의 신의 목소리를 전달하는 대변인이다. 이와는 다르게 롱기누스적 천재 개념은 스스로 성취하는 천재를 의미한다. 키비는 이 책에서 베토벤을 롱기누스적 천재 개념, 즉 사로잡은 자로 이해할 수 있다고 서술한다. 이때 천재는 타고난 천재성을 지닌 자로서 숭고함은 천재성의 위대한 정신과 일맥상통하고, 타고난 천재성은 규칙과 틀에는 끼워 맞출 수 없는 위대한 정신을 지닌 자들을 뜻한다. 이들이 행하는 부주의한 간과나 무의식적 착오 등이 18세기 이후 칸트에게 오면 의식적 파괴자, 즉 숭고한 규칙 파괴자라는 긍정적 효과로 승화된다.

10) 키비, 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』, 243.

글이다.

모차르트는 음악적 기교의 ‘완벽함’으로 우리를 즐겁게 하지만, 베토벤은 장엄한 창조물의 ‘탁월함’을 우리에게 과시한다.¹¹⁾

베토벤을 둘러싼 여러 가지 단상들의 진위 여부를 떠나서 그러한 단상들이 만들어지게 된 배경을 고려해볼 때, 우리는 이러한 천재성 담론이 왜 베토벤을 지목하는지를 쉽게 추론할 수 있게 된다.¹²⁾ 더불어 19세기 음악의 절대적 미적 가치와 지위의 향상을 고조시킨 초기 낭만주의 미학은 예술 분과 중에서도 특히 음악 천재에 주목하도록 하는 또 다른 근거이다.

에디슨, 레이놀즈, 칸트, 그리고 거슬러 올라가 롱기누스의 개념까지 이들 천재에게 공통 분모적 요인은 바로 예술에 규칙을 부여하는 특성에 관한 것이다. 이것은 캐논 형성 과정에서 천재성 담론이 담당하는 역할을 상기할 수 있는 대목이기도 하며, 19세기 천재성 담론, 특히 베토벤을 지목하는 근거라 할 수 있다. 즉, 천재는 모방의 차원을 뛰어넘어 스스로 규칙을 파괴하고 창조하는 자들이면서, 이들이 부여한 예술의 규칙성과 이들의 숭고한 작품은 현재를 위한 캐논이 되는 것이다. 즉, 천재성은 독창성에 기인하지만 이는 곧 전통성을 형성해가는 것이

11) J. Aloys Schlosser/trans. Reinhard G. Pauly, *Beethoven: The First Biography* (Milwaukee: Amadeus Press, 1996), 77-78, 키비, 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』, 244에서 재인용.

12) 티아 테노라/김원명 옮김, 『베토벤 천재 만들기, 1792-1803년 빈의 음악정치』 (경성대학교출판부, 2009). 최근 음악학자 테노라는 그의 저서에서 베토벤의 천재성이 사회적, 조직적, 문화적 구조의 맥락 안에서 구축된 것이라는 주장을 통해 천재의 절대적 의미에 의문을 제기한다. 유사한 맥락에서 베토벤의 초상화들에 대한 연구들은 실제 베토벤의 외형이 이러한 천재적 이미지나 숭고의 이미지를 위하여 의도적으로 변조되었다고 주장한다. 아래의 책에서 이러한 논의가 다루어진다. 와타나베 히로시/윤대석 옮김, 『청중의 탄생』 (도서출판 강, 2006).

기도 하다. 독일어권 국가를 중심으로 베토벤과 그의 작품은 19세기 음악 전통의 캐논이 되며, 특히 그의 심포니들은 진지한 음악의 이해와 음악의 자율성의 미적 근거로까지 발돋움 한다.

(2) 진지한 음악의 이해

기악이 성악보다 우월하다는 견해가 널리 받아들여진 것은 19세기의 일이다. 이전까지, 적어도 중세부터 18세기 초까지는 성악이 기악보다 확실히 우위를 점하고 있었으나,¹³⁾ 18세기 후반부터는 기악에 대한 견해가 바뀌게 된다. 낭만 미학에서는 이전까지 기악의 문제점으로 인식되던 모호함의 개념, 특정 이미지의 부재 등이 오히려 더 없이 가치 있는 것으로 여겨졌다.¹⁴⁾ 이러한 새로운 태도는 바켄로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder), 티크(Ludwig Tieck), 노발리스(Novalis), 슐레겔(August Wilhelm Schlegel), 호프만(E. T. A. Hoffmann) 등의 글에 잘 나타나며, 이들과 같은 초기 낭만주의자들은 기악, 특히 심포니가 가장 고양된 초월적 언어를 구현한다는 점에서 일치된 견해를 보인다.¹⁵⁾ 달하우스(Carl Dahlhaus)는 19세기에 작곡가들이 심포니 작곡을 작곡의 최상위 단계로 인식하였고, 청중들 역시 심포니를 인류애로서 받아들임으로써 심포니의 미적 가치가 최상 층위에서 논의되었음을 주장한다.¹⁶⁾

사실 독일에서 기악에 대한 관심은 18세기에 나타난 바흐의 재발견으로부터 시작되었다고도 볼 수 있다. 바흐의 기악은 이태리의 성악과는

13) 성악이 음악에서 우월하다고 판단되었던 가장 중요한 이유로는 텍스트가 있는 성악은 보다 명확한 음악의 '의미'를 전달할 수 있다고 생각하였기 때문이다.

14) Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge: President and Fellows of Harvard College, 1991), 163.

15) Bonds, *Wordless Rhetoric*, 163.

16) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 152.

구별되어 보다 도전적이고 심오함으로 접근되었고, 음악의 ‘고딕’(Gothic)으로 인지되었다.¹⁷⁾ 고딕으로서 인지된 바흐의 기악은 이후 이태리나 프랑스 음악을 내려 보게 되는 민족적 자극제가 되었으며, 단순한 아름다움이나 즐거움과는 대비되는 숭고함의 가치로 인정되었다.¹⁸⁾ 이러한 기악의 우월성의 개념이 보다 본격적으로 전개되는 시기는 앞서 언급한 18세기 후반이었으며, 이것은 베토벤 심포니에서 정점을 이룬다.

(3) 비평문화

비평이나 이론적 저술 역시 과거의 작곡가들에 전통으로서, 캐논으로서의 지위를 부여하는 데에 큰 영향을 끼친다. 대표적으로 베토벤 작품의 이론적 체계를 구축한 막스(A. B. Marx)의 이론서와 교육서, 그리고 비평 글들은 베토벤의 기악 작품들을 다른 음악 작품들로부터 비교 우위에 두고 이들 작품에 과학적으로 접근하고자 하였다.¹⁹⁾ 베토벤 《피아노 소나타, Op. 31, No. 1》의 분석을 통해 베토벤에 대한 그의 이해를 살펴볼 수 있다.

17) 이전의 고딕이란 용어가 함의하는 부정적 측면, 즉 복잡하고 거만하고 어두운 면모가 바흐의 기악을 논하면서는 독일의 완전함을 뜻하는 것으로 변모하였다. Bernd Sponheuer, “Reconstructing Ideal Types of the ‘German’ in Music,” *Music and German National Identity*, edited by Celia Applegate (Chicago: University of Chicago, 2002), 48-52.

18) Bernd Sponheuer, “Reconstructing Ideal Types of the ‘German’ in Music,” 51. 프랑스와 이태리 오페라와 구별되는 독일의 심포니 장르에 관해서는 III장에서 자세히 다룬다.

19) 대표적 저서는 『음악 작곡법의 규범』(Die Lehre von der musikalischen Komposition)이다. A. B. Marx/trans. Scott Burnham, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und Öffentlichen Vortragen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

이 작품의 1악장 전체는 진정한 예술 작품은 변덕스러움이 없고, 오로지 이성이 있는 자유로움이 있을 뿐이라는 점을 표현한다. [...] 이 곡의 맨 처음 시작에서 두 번째 모티브인 a는 전혀 첫 번째 모티브를 따르지 않는다. 사실상 이것은 정확한 모순으로 보인다. 하지만, 더 깊이 살펴보면 더욱 명확하게 전체의 논리가 드러난다.²⁰⁾

막스는 1830년 독일 최초의 음악학 교수로 베를린 대학에 임명된 인물이며, 『베를린 일반음악신문』(Berliner Allgemeine musikalische Zeitung, 이하 *BAMZ*)²¹⁾의 최초 편집장을 지낸 그의 영향력은 상당했다. 그런 그의 우호적이며 때로는 편파적이기까지 한 베토벤 관련 비평들이 당시의 베토벤 음악 수용과 밀접하게 연관되어 있음을 추측하기란 어렵지 않다. 막스와 같은 음악학자뿐만 아니라 호프만(E. T. A. Hoffmann)과 같은 당대 유명 문학가들도 베토벤의 기악 음악을 형이상학으로 바라보는 논문을 발표하는 등의 활발한 저술 활동을 하였다. 특히 1813년 논문 “베토벤의 기악”²²⁾에서 절대 음악의 우위성을 주장하며 이를 대표하는 인물로 비엔나 고전주의, 특히 베토벤을 꼽는다.

20) A. B. Marx, 『음악 작곡법의 규범』(*Die Lehre von der musikalischen Komposition*), 정이은, “형식, 내용, 정신, 그리고 역사: 아돌프 베른하르트 마르크스의 형식론에 담긴 사상적 면모,” 『음악논단』 23 (2009), 148에서 재인용.

21) 19세기 중반까지 베를린은 통일되지 않은 북독일(프로이센)의 문화적, 정치적 중심지였다. 이러한 배경 안에서 베를린 대학과 『베를린 일반 음악신문』은 정신적, 문화적 결합을 보여주는 일종의 상징물이 될 수 있었고, 이 신문은 당시의 음악문화를 이끌어 감에 있어 주도적 역할을 하게 된다. 정이은, “형식, 내용, 정신, 그리고 역사,” 133-34.

22) E. T. A. Hoffmann, “Beethoven’s instrumental music,” *Zeitung für die elegante Welt*, 1813. 이 논문은 1810년에서 1813년 사이에 『일반음악신문』에 게재된 자료들을 포함한다. John Irving, “The invention of tradition,” *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 183에서 재인용.

우리의 현재 기악의 창조자인 모차르트와 하이든은 예술이 그것의 온전한 영광 안에 있음을 보여 준 선구자이며, 그것을 그의 애정으로 지켜보고 그것의 가장 중심부를 관통하기 시작한 것은 베토벤이다. 이 세 위대한 인물의 기악작품은 낭만 정신을 들이마신다. [...] 베토벤의 기악은 우리에게 거대하고도 측량할 수 없는 영역을 열어주었다.²³⁾

당시 비평문화에 기여한 또 다른 요소는 다양한 비평지들이다. 지금도 19세기 음악에 관한 연구에서 가장 많이 언급되는 비평 및 기사들은 독일의 『일반음악신문』(Allgemeine musikalische Zeitung, 이하 *AmZ*)이나 앞서 살펴본 『베를린 일반음악신문』에 게재된 글들을 부정할 수 없으며, 이 외에도 독일의 당대 유명 저널이나 신문 등에는 상당수의 비평들이 기고되었다. 이러한 글들은 19세기 시대적 상황이나 지역적 특성을 고려할 때 의도적이든 그렇지 않든 독일 우호적 입장에서 쓰인 것으로 볼 수 있고, 나아가 독일 민족주의와의 연관성을 갖는다. 베토벤의 천재성과 그 작품들의 우월성에 관한 수많은 비평들, 그리고 이를 독일 민족적 입장에서 다룬 막스와 같은 필자들의 이념들을 통해 베토벤은 독일 문화적 단일성을 고취시키는데 일조하게 된다.

(4) 공연문화와 인쇄문화

이전 세대에서부터 계속되어 온 공공 연주회는 이제 시민의 권력 상승과 맞물려 더 없는 호황을 누리게 된다. 이러한 공공 연주회의 레퍼토리들의 중심은 바로 ‘고전시대’ 작품들, 특히 베토벤의 작품들이었다. 위대한 작곡가들의 영향으로 인해 19세기는 과거의 그림자가 점점 더 커지게 되는 시기였다.²⁴⁾ 19세기 초중반 베를린 공공 연주회의 중심적

23) Irving, “The invention of tradition,” 183에서 재인용.

24) Samson, “The Great Composer,” 278.

인물이었던 뢰저(Carl Möser)의 연주회들에 관한 기사들은 이러한 경향을 뚜렷하게 제시한다. 우선 1832년 『일반음악신문』에는 뢰저의 콘서트에서 세 명의 위대한 영웅들의 교향곡이 더욱 최근의 작품들로 교체되었다는 리뷰가 실렸으며, 1846년 『베를린 일반음악신문』에 실린 어떤 연주회에 관한 비평에서는 연주회가 세 명의 위대한 영웅, 하이든, 모차르트, 베토벤의 교향곡으로 가는 길을 제공하고, 이 연주회로부터 청중들은 그들에 대한 이해를 얻을 수 있었다고 평가하였다.²⁵⁾ 또한 1848년 베를린의 공공 연주회에서 하이든의 교향곡은 36회, 모차르트는 20회, 그리고 두드러지게도 베토벤의 교향곡은 최소 53회 이상 출현하였다는 기록이 남아있다.²⁶⁾ 이 외에도 뢰저는 베토벤 사후에 탄생 기념 음악회를 개최하는 등 그 시기 베를린의 전통적 음악회의 규범적 레퍼토리를 확립시켰다.²⁷⁾

비엔나 고전주의의 전통, 특히 베토벤의 작품에 대한 선호는 베를린 뿐만이 아니라 빈과 다른 유럽 도시들의 공공 연주회에서도 나타났다. 한 예로 라이프치히에서는 1781년 게반트하우스의 설립과 관련된 일련의 전문 공공 연주회가 성행하게 되며, 이 연주회들은 진지한 콘서트의 규범이 되었다. 1820년부터 멘델스존에 의해 열린 게반트하우스의 ‘역사적 연주회’의 레퍼토리들은 대체적으로 동시대 작곡가들의 작품들과 함께 바흐, 헨델, 하이든, 모차르트, 베토벤의 전통적 작품들이었다.²⁸⁾ 이는 전통의 권위를 존중하는 것일 뿐만 아니라 그들을 캐논으로 인정하고 복종하는 태도를 취한 결과라고 판단된다. 비엔나 고전주의 전통의 확립과 베토벤의 절대적 수용은 곧 음악회 프로그램의 전통으로 확

25) Irving, “The invention of tradition,” 179에서 재인용.

26) Mahling, “Berlin,” 136, Irving, “The invention of tradition,” 179에서 재인용.

27) 대표적으로 1829년 베토벤 탄생 기념 음악회에서는 베토벤의 4번 심포니와 9번 심포니가 연주되었다.

28) 1820년부터 시행된 멘델스존의 역사적 연주회의 레퍼토리에서 이러한 사실이 뚜렷하다.

립되어 간다.

공공 연주회의 레퍼토리 외에도 인쇄물의 보급은 작품들에 대한 비평의 길을 열어주는 또 하나의 장이 될 수 있었고, 음악회와 어느 정도 공생의 관계를 유지하였다. 물론 인쇄의 발달은 캐논 작품들을 널리 보급하였을 뿐만 아니라 동시대 작곡가들에게도 그 명성을 떨칠 수 있는 좋은 계기를 제공하였음은 분명하다. 공공 연주회의 흥행과 더불어 출판물의 보급은 상업적 성공을 보장하는 길이었으며, 청중들과 소통하는 통로가 되기 때문이다. 이 시기 일반 청중들에게도 심포니의 다양한 편곡 버전이 유통되었는데, 이는 캐논들이 청중들에게 보다 가깝게 다가갈 수 있는 계기가 될 수 있었을 것이다.²⁹⁾

인쇄술의 발달은 악보의 대량 생산을 가능하게 하였고, 음악 작품은 한 번 연주되고 사라지는 것이 아니라 반복되고 보존될 수 있는 개념으로 바뀌게 된다. 이러한 측면은 특히 악보 자체와 작곡가와의 연결을 가능하게 하였다. 음악 작품 그 자체가 작곡가와 직접적으로 연결되는 근대적인 작품 개념(work concept)이 자리 잡게 되는 데에 인쇄술은 큰 영향력을 행사하였다.³⁰⁾ 또한 캐논의 성립 과정에서 이러한 작품 개념은 작곡가와 예술 작품의 위상을 높이는데 일조하게 된다.

29) 19세기 악보 인쇄물의 특징 중 하나로 편곡 작품의 성행을 꼽을 수 있다. 이는 두 가지 관점에서 해석될 수 있는데, 우선은 연주의 용이함을 위하여 보다 쉬운 악보로 편곡되는 것이다. 그 예로 기악 앙상블을 피아노 악보로 편곡하는 형태 등을 들 수 있다. 또는 큰 편성 악보를 인쇄하는 데에 어려움이 따르기 때문에 작은 편성의 악보로 편곡 되었을 가능성이 있다.

30) 근대적인 작품 개념에 관한 논의는 아래의 저서에서 자세하게 다루고 있다. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (New York: Oxford University Press, 2007).

2. 심포니 수용 과정에서의 독일 민족적 의미

심포니 장르의 탄생에 관해서는 이견이 있을 수 있으나 많은 학자들은 이태리 오페라 서곡인 시포니아(Sinfonia)에서 그 근원을 찾는다.³¹⁾ 그렇지만 이 심포니의 성립과 관련하여서는 고전시대의 빈 악파, 특히 하이든과 모차르트의 영향력이 상당했음은 분명하다. 18세기 후반에 이르면 심포니는 기악 장르로서의 중요한 입지를 확립하게 되며,³²⁾ 당시의 진지한 음악의 이해나 순수기악의 절대적 미적 가치 등과 맞물리며 융성한다. 18세기 동안에는 이러한 심포니의 성립과 융성에 관한 비평이나 연구가 민족적 의미로 접근되거나 이해된 사례가 많지 않다.³³⁾ 하이든과 모차르트의 작품은 독일의, 엄밀히 말하자면 독일어권 국가의 민족적 특성으로 이해되기 보다는 양식이나 장르의 ‘보편성’(universality)으로 이해되었는데,³⁴⁾ 이 보편성의 개념은 그러나 19세기 심포니 장르에서 추구된 보편성과는 차이가 있다. 19세기에 이르면 보편성은 민족성과 함께 논의되기 시작하고, 이러한 시각은 앞선 시대로까지 적용되기에 이른다. 아래의 비평문은 하이든과 모차르트 심포니에 대해 변화된 시각을 잘 보여준다.

31) Jan Larue & Eugene K. Wolf, “Symphony(I-18c),” ed. Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, 812.

32) Bonds, “Symphony(II-19c),” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, 833.

33) 샤이베(Johann Adolph Scheibe)의 1745년 *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und Verbesserte*에서 이미 기악의 독일 헤게모니가 주장되나, 이는 음악 양식적 특성에 관한 것이며 논의의 중심이 바흐의 기악 음악이다. 이것은 이후 심포니의 양식에 관한 장에서 다시 다룰 것이다. Sponheuer, “Reconstructing Ideal Types of the ‘German’ in Music,” 43-45.

34) Taruskin, “Nationalism,” 692.

세계는 독일인에게, 무엇보다도 하이든과 모차르트의 심포니에 감사해야 하며, 이 심포니들은 기악의 가장 높음과 가장 빛남을 표현한다(Anonymous, 1806. 6. 25, *AmZ*).³⁵⁾

18세기 말부터 불거진 민족주의적 관심과 태도는 음악의 다양한 측면에서 드러나게 된다. 위의 비평문에서 역시 하이든과 모차르트의 음악을 보편성의 층위에서 독일의 민족성과 연결시키고자 하는 역설적 의도를 포착할 수 있다. 이러한 기획은 베토벤의 음악을 통해 구체화되고, 베토벤 음악은 곧 독일의 민족적 정신으로 규정되기에 이른다. 나아가 이러한 민족적 양식은 다시 보편성으로 재설정되고, 특히 심포니라는 장르에서 이러한 독일 헤게모니적 사고는 절정을 이룬다.

민족주의적 흐름에 관한 논의는 19세기 음악에 관한 중요 논의 중 한 부분을 차지한다. 이와 관련된 논의와 연구는 대개의 경우 독일의 헤게모니적 입장에서 바라본, 프랑스와 이태리를 제외한 비독일어권 국가들의 음악적 특성에 관한 연구들이 그 대상이 된다.³⁶⁾ 이미 이러한 논의 속에 독일 음악, 특히 독일 기악은 보편적 대상으로 설정되어졌으며, 독일 음악과의 구별은 음악적인 의미의 타자로 설정됨을 뜻하는 것이다.³⁷⁾ 필자가 주목한 점은 음악에서의 이러한 독일 헤게모니, 그 중에서도 심포니 장르의 수용 과정에서 나타난 독일 헤게모니에 관한 것이

35) Bonds, *Music as Thought* (Princeton: Princeton University, 2006), 88에서 재인용.

36) 민족주의 또는 민족성에 관한 개념에는 지정학적 요소가 반영될 수도, 그렇지 않을 수도 있다. 민족은 하나의 상태이고 민족주의는 하나의 태도를 뜻하는 것이기 때문에 민족주의는 구별된 민족적 특성을 소유해야만 한다거나, 그것을 나타내야만 할 필요는 없다. Taruskin, "Nationalism," 689-690. 다만 19세기 음악사적 논의에서 민족주의는 비독일어권 국가, 즉 지정학적인 분류를 통해 구축되었으며, 이러한 분류를 통해 각 나라의 음악 특성들은 음악에서의 민족주의적 흐름과 어느 정도는 동일시되고 있다.

37) 이와 유사하게 오페라와 같은 성악음악 장르는 독일이 아닌 이태리와 프랑스의 헤게모니로 설명될 수 있겠으나, 본 글의 대상은 기악음악, 특히 심포니 장르로만 제한되기에 오페라의 논의는 포함되지 않는다.

다. 이러한 논점에 접근하기 위하여 우선 19세기 독일 음악에서의 민족적 태도에 관한 내용을 살펴보겠다.

19세기 초 독일은 아직 연합 국가를 이루지 못하였으나, 1813년 프랑스에 대항한 라이프치히 전쟁이나 1814-5년 빈 의회의 정책 등은 독일 내에서의 단일성 고취의 목소리를 높이는 기폭제로 작용한다.³⁸⁾ 또한 이러한 단일성, 혹은 연합이라는 측면은 단순히 지정학적 통일에만 국한되지 않았다.³⁹⁾ 독립 국가에 대한 열망은 문화적 보상으로 기대되어 지고, 음악은 독일 국가들의 문화적 결합의 한 부분이자 정치적 단일화의 전주곡 역할을 하게 된다.⁴⁰⁾ 앞서 살펴본 19세기 베토벤의 캐논 성립과 관련된 미학적 담론들, 문화·사회적 현상들은 이러한 민족적 움직임과 결합되어 즉각적인 반응을 나타내기 시작한다. 그 중 천재성 담론의 중심으로 떠오른 베토벤과, 진지한 음악의 이해를 통해 불거진 기악의 높은 가치 평가는 음악에서의 독일 민족성 구축과 강화의 기반이 된다. 베토벤의 심포니는 이러한 논점의 교집합이 된다.

민족주의적 태도는 늘 과민증과 적대감의 씨앗을 숨기고 있으며,⁴¹⁾ 차별성과 유일성의 관점으로 다른 대상들을 끊임없이 구획한다. 인류학자인 볼만(Philip V. Bohlman)에 따르면 민족국가의 출현은 “우리 음악이 혹은 우리 국가가 다른 어떤 것보다도 좋다”라는 인식 혹은 태도와 함께 시작되는 것이다.⁴²⁾ 17세기와 넓게는 18세기까지도 유럽을 지배하는 음악 양식은 프랑스와 이태리의 대립 혹은 균형을 통한 것이었으며, 이는 때때로 부푼논쟁과 같은 충돌을 야기하기도 하였다.⁴³⁾ 비록

38) Bonds, *Music as Thought*, 80.

39) 가령 헤르더(Gottfried Herder)는 단일한 언어와 민속성의 보유를 독일 민족주의 형성의 중요 요소라 지적한다.

40) Taruskin, “Nationalism,” 693.

41) Taruskin, “Nationalism,” 691.

42) Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara: ABC-CLIO Inc., 2004), 117.

하이든과 모차르트에 의해 성립되고 발전된 심포니가 공공연주회 등에서 주요 레퍼토리로 자리 잡기 시작하였으나 프랑스와 이태리 오페라의 명성은 여전히 위력적이었다. 19세기 독일 음악에서의 민족적 움직임의 시작은 이러한 프랑스, 이태리의 헤게모니와 구별되는 것에서부터였다. 달하우스는 독일 음악에서의 민족주의가 양식적 선택이 아닌 ‘민족정신’(national spirit)의 유산으로서 나타나기 시작했다고 지적하였고,⁴⁴⁾ 본즈 역시 음악에서 독일의 독자성의 확립은 음악의 양식이 아닌 음악 장르, 특히 심포니를 통해서 이뤄졌음을 주장한다.⁴⁵⁾

이제 독일인들이 로시니의 이태리보다 정신적으로 더 높은 위치에 있는 한, 더 높은 음악을 향한 열망이 우리 안에 있고, 이는 곧 충족되리라는 사실은 자명하다(Marx, 1825, *BAmZ*).

다른 국가는 독일의 음악 장르, 특히 심포니에 대항할 수 없다. 보다 가벼운 심성을 지닌 국가, 예를 들면 프랑스와 이태리와 같은 나라에서는 완전한 음악 장르라 할 수 있는 심포니의 그 어떤 것도 생산할 수 없다. 그들은 절대 그것을 좋아하거나 이해할 수 없고, 그렇기에 그들은 독일의 뒤에 머무를 수밖에 없다(Marx, 1824. *BAmZ*).

만일 우리가 우리 시대와 우리 자신을 이해하고자 한다면, 우리는 반드시 심포니를 알아야 한다(Marx, 1826. *BAmZ*).

위의 세 개의 인용문들은 모두 막스의 비평문이다. 위의 두 글은 독일

43) Bonds, *Music as Thought*, 88.

44) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 40. 여기서 ‘민족정신’은 헤르더의 개념을 원용한 것이다.

45) Bonds, *Music as Thought*, 88. 본즈의 이러한 견해는 본고의 III-2장에서 자세히 다룰 것이다.

음악의 타자로 설정된 이태리와 프랑스를 겨냥하여 작성된 것이고, 마지막 인용문은 심포니를 독일 민족적 의미에서 이해하고자 한 글이다.⁴⁶⁾ 프랑스와 이태리, 특히 그들의 오페라는 가볍고 여흥적인 것으로 평가절하 되고, 독일 민족적 장르로 구축되는 심포니는 이와 대조되는 진지한 형식으로 이해된 것이다.⁴⁷⁾ 나아가 막스는 독일인이 하이든과 모차르트, 그리고 베토벤의 심포니를 들을 때는 그것을 단순히 음악으로서만이 아닌 민족적인 것으로 들어야 한다고 주장함으로써 심포니 장르를 민족성과의 연착관계 안에서 설명하고자 하였다.⁴⁸⁾

심포니는 그 성격 면에서도 심각하고도 진지한 성격의 관념적(ideal) 장르로 굳혀지며, 오락적 장르로 대표되는 오페라와 구별된다. 이러한 심각함이나 진지함은 이미 18세기 샤이베 등에 의해 제시된 독일 음악의 이상적 유형이자 비독일 음악과의 차별성의 대표적 항목인 작품의 깊이(depth), 고된 노력(hard work), 완전함(thoroughness) 등과 같은 층위로 해석되며 독일 민족적 음악으로서의 심포니 장르를 구축한다.⁴⁹⁾ 핑크(Gottfried Wilhelm Fink)의 비평문에 이러한 태도가 잘 반영되어 있다.

심포니의 영광은 명백하게 독일의 독점적인 것이며, 이 영광을 [누구도] 우리에게서 가져갈 수 없다(Fink, 1837. 2. 22. *AmZ*).⁵⁰⁾

특히 베토벤의 심포니는 독일인들에게 민족정신 그 자체로 받아들여

46) Sanna Perderson, "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity," *19th-Century Music*, Vol. 18 (California: University of California, 1994), 91, 96.

47) Bonds, *Music as Thought*, 89.

48) Perderson, "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity," 96, 89.

49) Sponheuer, "Reconstructing Ideal Types of the 'German' in Music," 39-40.

50) Bonds, *Music as Thought*, 90.

지고, 더 없는 위대함과 숭고함의 가치로 평가되며 캐논으로 형성된다. 베토벤 심포니는 독일 민족에게 음악적 독자성의 매개로 작용하였을 뿐만 아니라, 문화적 우월성을 제공하게 된 것이다. 1813년 발표된 호프만의 논문 “베토벤의 기악”을 통해서 베토벤 음악에는 거대한 정격성이 부과되었으며,⁵¹⁾ 막스의 미학을 통해 베토벤 심포니는 보편성을 성취하게 된다. 심포니 수용과정에서 베토벤 심포니는 가장 이상적이기에 가장 보편적 가치로서 인정받게 되고, 베토벤 이후의 심포니 수용 과정에서 나타나는 독일어권의 민족주의적 특성은 보편성을 성취함에 따라 지역을 넘어서 국제적 장르로 성장된다.

《5번 심포니》의 작곡가(베토벤)는 정신 왕국의 지배자이다
(Hoffmann, 1810. *AmZ*).⁵²⁾

베토벤 심포니는 우주적인 화음의 분출이다. 이토록 눈부시며 감미롭고 오묘한 교향곡, 이런 불가사의한 화음의 조화가 청각을 잃은 한 사람에게서 나왔다. 우리는 마치 태양을 창조한 눈먼 신을 본 것 같다(Victor Marie Hugo).⁵³⁾

베토벤 심포니는 독일인의 독점적인 자산이다(Marx, 1824. 5. 5. *BAmZ*).⁵⁴⁾

51) 호프만의 논문은 1813년 겨울 *Zeitung für die elegante Welt*에 발표된 것으로, 그 자료는 이전 1810년과 1813년 *AmZ*에 실린 비평들을 토대로 한다.

52) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 75에서 재인용. 호프만은 또한 1810년 *AmZ*에서 베토벤 《5번 심포니》에 대해 작품 전체에 나타나는 주제의 사용과 동기의 관련성, 환상적인 방법에 의한 악장간의 연결과 악장 전체의 통일감, 천재성과 극단적 고려 등을 인정하며 매우 중요한 작품으로 평가한다.

53) 키비, 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』, 231에서 재인용.

54) Bonds, *Music as Thought*, 89에서 재인용.

베토벤의 《5번 심포니》는 느낌을 묘사하는 것이 아닌, 깊은 심리적 진실과 함께 영혼의 상태의 연속을 뜻한다(Marx, 1824. *BAm Z*)⁵⁵⁾

심포니에 관한 독일 민족적 관점은 베토벤 이후 작곡가들의 순종적 태도를 통해서 더욱 강화된다. 베토벤 심포니의 새로움은 기념비적 형식과 기술, 또는 목적 지향적 전개, 주제의 전통적 개념으로부터의 근본적 변화구도 등을 지니었다고 평가되었고,⁵⁶⁾ 캐논으로 성립된 이러한 베토벤 심포니의 권위는 작곡가들에 의해 존중되었다. 대표적으로 슈만과 멘델스존과 같은 초기 낭만작곡가들은 자신들의 작품이 비엔나 고전으로부터 유래한 것이며, 그들 자신이 그들의 정당한 후계자라고 믿었다. 이러한 역사적 지위 만들기는 베토벤에 대한 과도한 지지를 낳았으며, 이를 통해 캐논으로서의 베토벤의 권리는 더욱 강화되었다.⁵⁷⁾

베토벤 《9번 심포니》 이후 우리가 가지게 된 모든 기악의 외부적 측면에서의 위대함은 절제와 제약이 고갈된 것처럼 보인다 (Schumann, 1835. 8. 11. *NZfM*).⁵⁸⁾

독일인이 심포니를 거론할 때, 그들은 베토벤을 의미한다. 그 두 개의 이름[심포니, 베토벤]은 하나이며, 분리될 수 없다. [...] 최근의 작품들은 베토벤의 규범에 다다른데 실패하였다(Schumann, 1839. 7. 2. *NZfM*).⁵⁹⁾

55) Scott Burnham, "Criticism, Faith, and the *Idee*: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven," *19th-Century Music*, Vol. 13, 188에서 재인용.

56) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 152.

57) Irving, "The invention of tradition," 180-81.

58) Hepokoski, "Beethoven reception: the symphonic tradition," 426에서 재인용.

59) Hepokoski, "Beethoven reception: the symphonic tradition," 427에서 재인용.

사실상 베토벤의 작품들은 현재의 우리에게 가장 이상적인 예술 형식을 제공하며 완전하게 통찰되고 구체화되었다. [...] 이것은 우리의 위대한 베토벤에 의해 강하고 독창적으로 표현된 독일 정신과 완벽하게 일치하는 것이다(Wagner).⁶⁰⁾

베토벤 심포니 수용에서 나타나는 작곡가들의 지지 양상은 독일뿐만 아니라 다른 지역의 작곡가들에게서도 발견된다. 이런 모습은 베토벤 심포니의 보편적 가치 인정에 관한 중요한 근거가 될 수 있다. 대표적으로 프랑스 작곡가인 베를리오즈가 그 예이다. 그는 베토벤을 가리켜 “우주를 바라보며 무한한 자연을 노래했고, 태양을 향해 힘차게 날개를 펼쳤다.”라고 말하기도 하였다. 음악학자 슈레이드(Leo Schrade)는 베토벤은 낭만이 가진 무한의 요소를 프랑스 낭만주의자들이 알 수 있는 방식으로 처음 소개한 인물이며, 이 사실을 최초로 인식한 사람이 베를리오즈였다고 말한다.⁶¹⁾

위에서 거론된 작곡가들과 그 외에도 19세기 심포니 수용 과정에 참여한 작곡가들은 베토벤 심포니를 존중하는 태도를 취하였고, 그들의 음악어법은 베토벤의 그것과 친밀성을 띠게 된다. 또한 이들은 보다 발전적 자세로서 개인의 작품 안에서 음악 양식적, 혹은 형식적인 차별성과 고유성을 성취하려고 노력하였으며, 이러한 패러다임의 확산은 19세기 심포니를 다양한 양상으로 이끄는 주요 원인으로 보인다.⁶²⁾

60) Richard Wagner, “Beethoven,” *Music in European thought, 1851-1912*, edited by Bojan Bujčić (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 74-75.

61) 키비, 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』, 245에서 재인용.

62) 달하우스는 19세기 중반 이후의 다양한 심포니 발전 양상에서 알 수 있듯이 심포니는 역사에서 깨지지 않는 연속성을 지닌 장르라 규정한다. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 265.

3. 독일 심포니의 음악 양식적 차별성에 관한 논의

앞서 심포니라는 장르가 독일 민족적 장르로서 인식되는 과정을 살펴보는 과정에서 심포니의 음악 특성에 관한 논의는 다루지 않았다. 이는 심포니 음악에서의 민족적 특질은 무엇인가라는 질문으로 이어질 수 있다. 음악에서의 민족적 특질에 관한 담론은 일반적으로 음악 재료의 민속성(folklore)과 깊은 관련 아래서 이루어진다.⁶³⁾ 어떠한 음악 작품을 민족적 의미로서 해석할 때 분석자의 가장 확고한 의미 부여 기준이 될 수 있는 것으로 음악 재료로서 민속적 요소의 사용 유무나 작품과 민속음악과의 관련성 등을 들 수 있다. 또는 음악이 함의하는 문화, 사회, 정치적인 내용이 민족성과 연관되는 정도 등도 작품의 민족적 특질이라고 할 수 있을 것이다. 그렇다면 독일 심포니, 그 중에서도 민족적 의미로서 수용된 베토벤 심포니의 민속성이나 또는 심포니가 함의하는 민족적 특성 등은 과연 어떻게 설명될 수 있는가? 심포니 장르가 독일 민족적 장르로 구축되는 과정에 대한 논의에서 음악적인 요소에서 나타나는 민족적 특성에 관한 고려는 따라서 필요불가결 할 것이다.

이 질문에 대한 대답은 당시의 음악학자나 비평가들에 의해 이루어진 음악에서의 독일 민족적 양식에 대한 담론들에서 찾을 수 있다. 이 담론들은 크게 두 가지로 정리된다. 하나는 독일 음악의 배타적(exclusive) 측면을 강조하여 비독일어권 국가와의 차별성을 주장하는 것이고, 또 다른 하나는 독일 음악 양식을 혼합(mixed) 양식으로 규정하는 것이다. 그런데 이 두 개념은 긴밀한 상호 관계성을 지니며, 독일 음악 양식의 ‘Sonderweg’⁶⁴⁾에는 이 두 개념이 모두 반영되어 있다.

63) 대표적 견해로 19세기 사상가 헤르더는 민족성의 성취에 있어 단일한 언어와 민속성의 보유를 다른 공동체와는 구별되는 중요한 특성으로 본다. 헤르더의 민족주의 개념은 아래의 책들에서 언급되고 있다. Taruskin, “Nationalism,” 691-692; Bonds, *Music as Thought*, 83; Samson, “Nation and Nationalism,” *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 571.

우선 독일 음악 양식의 배타성은 음악 재료 자체의 독특함에 의해서가 아니라 비독일 국가의 음악과는 차별되는 재료 운용 방식들에 의해 강조된다. 앞서 언급되었던 작품의 깊이(depth), 고된 노력(hard work), 완전함(thoroughness) 등이 그것인데, 이러한 특성들은 감성(Sinnlichkeit)과 대항되는 지성 혹은 정신(Geist)의 층위로 받아들여졌다. 독일 음악 양식의 이러한 배타적 측면을 강조한 샤이베(Johann Adolph Scheibe)는 1737년 그의 저서 *Critischer Musicus*에서 독일 음악이란 기본적으로 다른 국가들로부터 차용된 것임을 밝힌다. 즉, 독일 음악은 다른 나라와 완벽하게 구별되는 개별적 양식이 결핍되어 있기 때문에 그는 음악에서 독일적인 차별성을 구축하기 위하여서는 고된 노력, 악구의 규칙성, 화성의 깊은 감각 등이 필요함을 강조한다.⁶⁵⁾

우리는 결국에 음악의 좋은 취향을 찾았는데, 이태리와 같은 나라에서는 우리에게 이러한 완벽한 미를 아직 보여주지 못했다. 음악에서 좋은 취향은 독일 정신의 작품에 기인하고, 다른 어떤 나라도 이러한 탁월함 자체를 자부할 수 없다.⁶⁶⁾

독일 음악 양식을 혼합 양식으로 규정하는 개념은 당시의 프랑스나 이태리 음악의 양식 등이 혼재된 형태를 18-19세기의 독일 음악의 양식적 특징으로 정의하는 것이다. 이러한 혼합 양식 개념은 통합성, 또는 보편성을 함의하는 것이기에 열등한 것이 아니라 오히려 한 차원 높은 것으로 인식되었다. 크반츠(Johann Joachim Quantz)는 독일 음악 양식

64) 우리말로 ‘특별한 길’ 정도로 번역될 만한 이 용어는 달하우스를 비롯한 여러 학자들에 의해 독일 음악 양식의 특별함을 지칭하는 용어로 사용된다. Sponheuer, “Reconstructing Ideal Types of the ‘German’ in Music,” 42.

65) Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, 148, Sponheuer, “Reconstructing Ideal Types of the ‘German’ in Music,” 45에서 재인용.

66) Sponheuer, “Reconstructing Ideal Types of the ‘German’ in Music,” 45에서 재인용.

을 혼합 양식으로 정의한 것으로 유명하다. 앞서 샤이베 역시 독일 음악은 기본적으로 다른 국가에서 차용된 양식임을 인정하고 있으나, 크반츠는 이 차용의 의미를 다르게 해석한다. 이러한 혼합 양식이야말로 다른 국가의 모든 음악에서 역시 좋은 것으로 인정될 수 있는 장점을 보유했을 수 있다는 점이다. 이에 덧붙여 그는 민족적 언어 사이에는 차별성이 존재하나 음악은 전 세계적 언어로 존재 가능하다 판단하였으며, 이러한 사고에 근거하여 혼합 양식은 그 통합적 측면 때문에 독일뿐만 아니라 다른 국가에서도 보편적 취향이 될 수 있다는 결론에 이르게 된다.⁶⁷⁾

이후 음악학자 브렌델(Franz Brendel)은 그의 음악사 서술에서 독일 음악의 배타적 측면을 강조하나, 이러한 독일 음악의 배타성은 이태리의 감성적인 미의 보안을 통해 보편성 성취와 연결될 수 있음을 주장한다.⁶⁸⁾ 그의 관점에서 독일 음악의 헤게모니가 완성되는 것은 역시 베토벤이었다.

베토벤은 예술이 단지 그리고 배타적으로 쾌만을 의도한다는 주장에 반박하는, 그리고 예술가는 인류의 고차원적인 의미를 드러내는 임무를 맡았음을 사람들에게 일깨워준 첫 번째 인물이다.⁶⁹⁾

주목할 점은 이러한 논의 모두가 음악의 내적 특성과는 무관한 것이고, 독일적인 음악 재료가 무엇인가를 규명하는데 초점이 맞춰진 것이 아니라는 점이다. 독일 음악의 배타적 측면을 강조한 샤이베의 경우에도 재료의 운용 방식의 차이를 통해 양식적 차별성을 강조하고 있으나

67) Sponheuer, "Reconstructing Ideal Types of the 'German' in Music," 46-47.

68) 이러한 이유로 그는 음악 역사에서 독일의 'Sonderweg'의 성립을 위한 기초 작업을 담당하였다고 평가된다. Sponheuer, "Reconstructing Ideal Types of the 'German' in Music," 55.

69) Franz Brendel, Geschichte der Musik, 127, Sponheuer, "Reconstructing Ideal Types of the 'German' in Music," 55에서 재인용.

이러한 차이를 음악 내부에서 명확하게 분석해내는 것은 쉽지 않아 보인다. 또한 크반츠와 같이 혼합 양식을 인정하는 부류들은 근본적으로 독일 음악이란 양식상의 차별성에서 비롯된 것이 아니라는 점을 강조한다. 오히려 음악적 보편성의 성취에 있어 혼합 양식이 많은 이점을 발휘할 수 있다고 판단하였다. 결국 공통된 결론은 독일 음악의 민족성 특성은 음악 재료나 특정 양식에 기인한 것이 아니라 것이다. 이러한 논의는 특히 심포니 장르와 관련하여서 더욱 뚜렷하게 나타난다.

최근의 논의로 음악학자 본즈(Mark Evan Bonds)는 심포니 장르의 성립과 관련하여 독일 양식의 배타성과 보편성의 원리를 제시한다. 17, 18세기 유럽을 지배하는 음악 양식은 프랑스와 이태리의 것이었으며, 때때로 부풍논쟁과 같이 양식의 상이함은 정치적 충돌을 야기하기도 하였다. 본즈는 이에 반해 독일은 이들과 비견되는 양식상의 차별성을 갖고 있지 않음을 밝히며, 크반츠와 동일한 견해로 독일 음악 양식을 혼합 양식으로 정의한다. 그는 독일이 음악적 독자성을 획득한 것은 양식의 구별을 통한 것이 아닌 음악 장르의 선택에 따른 것, 즉 심포니 장르를 통한 것이라 주장한다. 이에 따라 심포니라는 장르는 독일 민족성과 결부되어 18세기와 19세기 독일어권 국가에서 집중적으로 활성화된다는 것이다.⁷⁰⁾ 본즈는 또한 독일어권 국가에서 심포니를 민족적 장르로 보는 경향은 두 가지 요인에 의해서 강화됨을 밝힌다. 즉, 심포니의 독일 민족적 설정에서 타자로 설정한 음악 장르는, 막스가 그러했듯이, 프랑스와 이태리 오페라이다. 당시의 독일 비평가들은 오랜 시간 프랑스와 이태리의 지배 아래 있던 오페라와 견줄 만한 독일의 대항적 힘을 심포니에서 찾으려 했다. 또한 18세기 후반부터 독일의 비평가들은 의도적으로 프랑스와 이태리의 기악을 천박하거나 가벼운 것으로, 독일의 기악은 진지한 것으로 이분하는 시도들이 포착되었으며, 이러한

70) Bonds, *Music as Thought*, 82.

이분법적 양상은 19세기에 이르면 더욱 확산된다. 본즈는 심포니가 독일 민족적 장르로 설정되고 강화된 이유가 이 두 가지의 요인에 의한 것이라고 말한다.⁷¹⁾

위에서 언급된 논의들은 공통적으로 독일의 음악 양식 그 자체는 혼합 양식으로 간주한다. 학자들이 혼합 양식을 바라보는 관점은 각기 다르나, 양식상의 보편성을 획득하는 데에 있어서 이 양식이 갖는 이점에 관해서는 어느 정도 합의가 이루어진 것으로 보인다. 그렇다면 음악이 갖는 특수성은 무엇을 통하여 확인할 수 있는가? 이 질문의 답은 바로 심포니 장르이다. 심포니라는 장르는 다른 국가, 혹은 다른 민족과의 음악적 구별을 위하여 선택된 것으로, 특히 오페라 장르에 견주어 진다. 이에 따라 비평가, 작곡가, 이론가 등은 19세기동안 지속적으로 심포니에 민족적 의미 부여를 하게 되는 것이다. 즉, ‘심포니 장르의 독일 민족적 특성은 무엇인가? 음악 재료, 형식, 혹은 양식적 배타성은 무엇인가?’라는 질문에 대해 음악 재료나 특정 양식으로는 답을 내리는 것은 쉽지 않다. 오히려 이 보다는 심포니 장르가 선택된 과정에서의 민족적 의미와 더불어 이 후의 성립과 수용과정에서의 상황들을 통해서 답을 구하는 것이 보다 명확한 해답이 될 수 있을 것이다.

III. 민족악파 심포니의 다양한 해석

지금까지 19세기 심포니 장르의 수용과정에서 독일 헤게모니가 구축되는 과정을 보편성과 민족성이라는 역설적 관계를 통해 정리하였다. 이 논의는 비교적 보편적 층위에서 해석되는 심포니 장르를 독일 민족성이라는 특수성의 층위에서도 고찰함으로써 19세기 장르 수용 과정을

71) Bonds, *Music as Thought*, 89.

통찰하려는 시도이다. 심포니 장르와 관련된 독일 헤게모니는 비독일어권 국가들의 심포니를 반헤게모니 대상, 즉 타자로 설정한다. 특히 본 글에서 다루고자 하는 민족악과는 비독일어권 국가들 중 19세기 후반세기 동안에 민족주의적 흐름에 편입된 국가의 작곡가들을 지칭한다. 민족악과와 관련된 대부분의 논의는 독일 예술 음악에 대한 다양한 반응이 각각의 국가들에서 어떠한 형태로 특성화 되었는가에 주목한다. 또한 이러한 논의의 중심이 되는 것은 민족악과 음악이 내포하는 민족주의적 특성일 것이다.

민족악과를 분류하는 가장 일반적인 방법은 지역적인 분류법이다. 이 분류 기준과 더불어 당시에 음악적 타자로 분류될 수 있는 지역의 작곡가들, 대표적으로 보헤미아(체코)를 비롯한 동유럽 국가, 러시아, 북유럽 등의 작곡가들이 바로 민족악과의 카테고리에 속하게 된다. 19세기 유럽의 많은 국가들에서 나타난 민족주의 운동은 이들 국가에서도 예외 없이 일어났으며, 내적 혹은 외적인 제압에 대항하여 자유를 열망하는 방식으로 전개되었다. 이들 국가에서의 민족주의 운동에 대한 반향은 음악에서도 나타났다. 이들 지역은 오랫동안 서유럽의 음악적 영향과 지배를 받아 자신의 민족적 양식을 확립하지 못했던 지역이었다.⁷²⁾ 그라우트(D. J. Grout)는 이들 국가의 민족주의를 외국 음악의 지배로부터 벗어나려고 노력하기 위하여 작곡가들이 사용한 무기이며, 자의식이 매우 강하고 때로는 공격적이기까지 한 것이라고 규정한다.⁷³⁾ 이 주장은 작곡가들이 음악에서의 민족성 개념을 순수하게 배타적인 것으로 받아들였을 경우 설득력을 갖게 된다. 민족악과라는 용어 분류를 통해서도 짐작되듯이 음악사에서 이들에 대한 논의들은 음악에서의 특수성, 즉 민족성에 지나치게 초점이 맞춰져 있다.

72) 홍정수 · 김미옥 · 오희숙, 『두길 서양음악사 2』 (나남출판, 2006), 342.

73) Donald J. Grout, *A History of Western Music* (New York: W.W.Norton & Company Inc., 1980), 653-54.

그라우트의 주장처럼 이들 작곡가가 의도적으로 서유럽과의 분리를 위하여 민속적 요소를 사용하였다는 것을 부정할 수는 없으나, 독일의 헤게모니에 대한 반작용으로만 민족악파의 음악을 통찰하는 것에는 오류가 따른다. 우선 민족주의는 하나의 신념이며, 태도이다.⁷⁴⁾ 민족악파의 작품들이 민족성을 어떠한 방식으로, 또는 얼마나 많은 부분에서 표출하고 있는가를 규명하는 것은 그 기준을 무엇으로 하는가에 따라 명확할 수도, 혹은 모호할 수도 있다. 이것은 앞서 독일 심포니의 민족적 특성을 음악 내부에서 밝히고자 하였을 때 직면하였던 난제와 유사할 수도 있겠다. 또 다른 오류는 민족악파들의 심포니를 한 국가의(혹은 민족의) 민족성으로 규명하고자 하는 시도들은 자칫 작품의 보편적이거나 개별적 특성을 무시하는 결과를 초래할 수 있다는 점이다. 달하우스가 지적하였듯이 대부분의 19세기 작곡가들, 특히 민족악파들은 보편성으로 설정된 국제적 양식과 당시의 환경에서 무시할 수 없었던 민족적 정체성 사이에서 나름의 타협안을 제시하려고 시도하였다.⁷⁵⁾ 앞장에서는 보편적 층위에서 중점적으로 다루어지는 심포니를 독일 민족성이란 특수성의 층위와 연계하여 설명하였으며, 이제 더 나아가 민족주의적 특성으로 일반화된 민족악파의 심포니를 보편성의 층위로 해석을 시도하여 민족악파의 타자 설정과 관련된 새로운 시각을 제공하고자 한다.

1. 민속성과 민족성

시민 혁명 이후 근대화의 조류는 급물살을 타게 되고, 자유주의나 해방주의 움직임은 민족의식의 창출을 가속화시키는 요인이었다. 서유럽 국가들의 지배를 받던 많은 국가(혹은 지역)에서는 19세기 중반 무렵부

74) 칼 달하우스/조영주 옮김, “민족주의와 음악,” 『음악학』 2 (1990), 31.

75) 달하우스, “민족주의와 음악,” 35.

터 민족의 해방, 혹은 독립국가 구축이라는 슬로건으로 민족주의 운동이 나타났다. 서유럽 국가들의 자유주의나 근대화 흐름을 지켜보면서, 비서유럽권 국가들에서도 민족성이나 민족주의가 고취될 수밖에 없었다. 이들에게서 민족성의 고취는 주권과 영토에 대한 정치적 투쟁뿐만 아니라, 언어에 대한 권리 주장이나 전통 유산의 가치 인정 등과 같은 문화적 투쟁으로 두드러졌다.⁷⁶⁾ 이러한 사회적 상황이 당시의 음악에 어떠한 모습으로 영향을 끼쳤을지 모르나, 의도적이든 그렇지 않든 상당수의 작품 속에는 이러한 시대상이 스며들어 있음은 분명하다.

동유럽 국가들은 서유럽과 지리적으로 인접하였으나 상대적으로 약소국가들이었고, 역사상 오랫동안 서유럽의 영향을 받던 곳이다. 이곳에서 음악적 민족주의의 가장 강력한 상징으로 떠오른 것은 민속음악이었다. 19세기 민족주의 운동은 많은 부분에서 민속이란 개념을 실질적으로 이용하였으며, 이 때 민속성은 민족적 정체성의 집합적 표현으로 이해되었다.⁷⁷⁾ 달하우스는 19세기 민속성에 대한 이러한 신념이 민족주의를 뒷받침하는 확정된 사실들이 아니라 민족주의 그 자체가 창출한 경건한 희망이었다고 주장하기도 하나,⁷⁸⁾ 여하간 이 시기부터 민속음악은 지역적이거나 사회적인 현상이 아닌 하나의 민족적 현상으로 고려되었다. 이들 국가의 작곡가들에게 민속성, 혹은 민속음악은 자신들의 작품의 음악적 요소로서의 새로운 탐구의 대상이었고, 또한 그들 자신만의 작품에서 특수성을 성취하도록 돕는 매개 요소였다. 민속음악은 이제 민족주의적 이데올로기에 대한 의무를 지니게 된 것이다.

그렇다면 대다수의 음악사 서술에서 말하는 것처럼 민속성을 민족주

76) 언어에 대한 권리의 한 예로 체코를 들 수 있다. 체코는 오스트리아의 오랜 지배하에 19세기 초까지도 독일어가 교육되었으나, 19세기 후반세기부터 독일어 대신 자국어의 교육이 강조된다. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 3 (New York: Oxford University Press, 2005), 445.

77) Samson, "Nation and Nationalism," 589.

78) 달하우스, "민족주의와 음악," 46.

의의 전제이고 실체라고 추정한다면 그 근거가 될 수 있는 것은 무엇인가? 또한 민족악과의 작품 실재에서 민속성은 어떻게 구현되는가? 앞서 심포니라는 장르가 독일 민족적 장르로 인식되고 수용되는 과정에서 심포니의 음악 재료나 양식 등은 결정적인 조력의 요소가 아니었음을 정리한 바 있다. 이와는 상반되게 민족악과를 민족주의적 관점으로 논의함에 있어서 그들 작품에서 드러나는 민속적 음악 재료는 이들을 ‘민족악과’로 정의하는 데 매우 주요한 역할을 한다. 민요 또는 민속춤이나, 장·단조 체계에서 벗어난 5음음계 또는 온음음계, 독특한 (민속)리듬, 민속적 소재를 활용한 표제 등이 사용된 작품을 우리는 민족악과의 민족주의적 태도가 반영된 작품으로 인지하게 된다. 보편적인 양식이나 규범들로부터 이탈된 이러한 음악적 특징들은 -많은 경우 민속성으로 이해되어지는- 종종 민족적인 특징으로서 받아들여질 수 있다. 예를 들어 드보르자크의 《심포니 5번, Op. 76》과 《심포니 6번, Op. 60》의 1악장 주제들에서 나타나는 리듬, 보헤미아 춤곡의 프리안트(furiant) 리듬은 이 작품들을 보헤미아의 민족적 특징을 함유한 작품으로 해석될 수 있게 하는 근거가 된다.⁷⁹⁾

그러나 민속성 자체만이 민족적 특징이라 규정하는 것은 때로는 해석의 오류를 범하도록 한다. 특정한 민속성이 반드시 그 민족의 민족성과 연결될 수 있는 것은 아니며, 또한 민족적인 것이 늘 민속적인 무언가를 함의하는 것은 아니다. 한 예로 스메타나의 ‘폴다우 주제’는 체코 민요라기보다는 오히려 스웨덴의 민요와 유사한데, 이것을 체코의 민족적인 선율이라 표현하는 것은 무리일 수도 있다.⁸⁰⁾ 그럼에도 불구하고 이

79) 프리안트 리듬은 2/4박자나 3/4박자의 보헤미안 춤곡 리듬으로 악센트가 자주 바뀌는 빠르고 격렬한 리듬 형태이다.

80) 필자는 이 예로 드보르자크의 《교향곡 9번, 신세계로부터》나 림스키코르사코프의 《교향곡 2번, 안타르》나 《세헤라자데》에서 보이는 이국정서와는 분명히 구별된 것으로 제시한 것이나, 음악 재료의 선택과 관련해서는 이들과의 비교 또한 가능할 것이다.

작품은 체코의 민족성과 관련되어 해석된다. 그 이유는 체코의 민속 음악과는 관련 없다 할지라도, 이 작품이 작곡가의 민족적 태도 위에서 작곡된 것으로 보이기 때문이다. 즉, 《나의 조국》, <몰다우 강>이라는 표제는 작곡가의 의도적인 민족정신의 표명이겠으나, 몰다우 주제 자체가 체코 민족성과 관련되었다는 증거는 찾기 힘들다.

<악보 1> 스메타나, <몰다우> 테마



<악보 2> 스웨덴 민요, “Ack, Värmeland, du sköna”⁸¹⁾

Andantino con espressione

p Ack, Vär - me - land, du skö - na, du här - li - ga land, du kro - na bland
6
Sve - a - ri - kes län - der!

민족악파의 심포니 작품들에서는 특히 다른 장르의 것들과 비교하였을 때 음악 재료에서 민속적 요소가 쉽게 발견되지 않는다. 그럼에도 불구하고 민족악파의 심포니를 민족적인 것으로 규정하는 가장 큰 근거로 민속성을 드는 것, 또는 작품에서 발견되는 단편적인 민속적 요소만을 가지고 작품 전체를 민족적인 것으로 통찰하는 것은 명백히 문제 있어 보인다.

81) 위 악보는 Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 456에서 발췌한 것이다.

2. 보편성과 개별성

타루스킨은 스메타나나 드보르자크의 작품들이 충분히 독일적임을 설명하면서, 그들의 음악적 성장과 성공이 상당 부분 독일 영향권에서 이루어졌음에 주목하도록 한다.⁸²⁾ 사실 스메타나나 드보르자크의 심포니들에서는 상당부분 리스트와 브람스의 특징들이 나타난다. 이 두 체코 작곡가들을 포함하여 민족악과로 분류되는 작곡가들은 민족적 태도와 신념 위에서 그들의 작품을 완성하였다 하더라도, 19세기 독일 심포니의 보편성을 부정하지 않았다. 그들은 이미 보편적 대상으로 설정된 독일 심포니 장르를 주체적 입장에서 수용함으로써 스스로에게 보편적 원리를 적용하려 하였다. 비단 심포니라는 장르뿐 아니라 민족악과가 선호한 장르나 형식과 같은 음악 외적 원리들은 그들만의 특수한 것으로 해석되기 어렵다. 오히려 이들을 민족악과로 분류할 수 있는 것은 민속적 음 소재나 리듬과 같은 음악 내적 재료들이다. 그러나 이러한 것 역시 심포니 작품들에서는 강하게 드러나지 않는다. 무엇보다도 이러한 음악 내적 재료들은 음악 전체를 지배하는 구조적 원리로는 발전하지 않는다.

19세기 민족악과가 음악적 보편성과 특수성 사이에서 타협안으로 취한 것은 보편적 예술 안에서 민족적 정체성에 대한 나름의 태도와 감각을 보유하고 있는 것이었다. 그들이 사용한 민속적 음악 재료가 음악적 탈식민화의 방편이 될 수 있었다 하더라도, 그들 심포니를 오로지 독일 보편성에 대한 반작용으로만 논의할 수 없는 이유도 바로 이 때문이다.

또한 민족악과의 심포니들은 상당히 개별화된 양상을 띤다. 그들의 민족적 태도나 신념이 어떠한건 간에, 작품에서 나타나는 음악적 개별성을 하나의 민족성으로 일반화시키는 것은 작곡가의 개별적 특성을

82) Taruskin, "Nationalism," 699-700.

고려하지 않을 때라야 가능하다. 개별적인 특성들이 민족적 실체에 기인하기는 하나, 민족적이라는 개념은 개별적인 특성들에 기초하여 일반화 될 수 없다. 즉, 스메타나의 《나의 조국》은 작곡가의 민족정신 위에서 작곡되었으나, 그 음악 자체가 체코의 민족성을 드러낸다고 볼 수는 없다는 것이다. 그렇기에 민족악과의 심포니에서 일반화된 민속성을 찾는 것은 명백히 오류이다. 또한 그들의 심포니 중 소수의 작품에서 나타나는, 그리고 단편적인 사용으로 나타나는 민속성을 가지고 그 작품들을 성격화 하는 것은 엄밀한 논의라 할 수 없다. 이들 음악을 하나의 민족적 특성으로 묶는 것은 개인적 양식의 독특함이 민족의 양식으로 상당부분 과장된 것으로 해석되고,⁸³⁾ 또한 지역적 분류 근거에 지나치게 의존한 결과라 하겠다.

IV. 맺는 글

앤더슨(Benedict Anderson)의 용어로 민족은 ‘상상의 공동체’이다. 상상의 공동체는 때때로 거짓이나 폭력을 동반하면서까지 공동체에 끊임 없이 의미를 부여하게 되고, 민족주의는 그러한 의미 부여를 통해 생성된다. 또한 그것과 다른 것은 무엇이건 (영역이든 지역이든 혹은 단체이든 간에) 상상의 공동체는 누군가를 끊임없이 타자화하며 소외시킨다.⁸⁴⁾ 결국 ‘민족적이다’라는 것은 그것을 찾으려는 사람들의 시선에 의존적일 수밖에 없다. 이 글에서 필자는 19세기 심포니 수용 상황에서 발견되는 이러한 현상들에 대하여 고찰하였다.

독일에서는 음악 양식이나 형식으로서가 아닌 심포니라는 장르를 통

83) Samson, “Nation and Nationalism,” 595.

84) 베네딕트 앤더슨/윤형숙 옮김, 『상상의 공동체』 (나남출판, 2002) 참조.

해 음악적 독자성이 성립된다. 특히 19세기 장르의 수용 과정에서 심포니는 독일 민족주의와 결합을 이루며 독일 헤게모니를 구축한다. 본 글에서 필자는 이 헤게모니의 구축이 심포니 장르의 보편성과 민족성이라는 역설적 측면이 모두 성취될 수 있었기에 가능한 것이라 주장하였다. 그러나 오늘날의 학계에서는 일반적으로 심포니를 독일의 민족성과 관련 지어 다루지 않는다. 이에 필자는 독일이 심포니 수용 과정에서 헤게모니를 잡게 된 근거들을 의도적인 민족성 부여 양상에 집중하여 제시하였다. 또한 심포니의 독일 민족적 특성은 음악 내부 요인들에 의해 발견되는 것이 아니라, 오히려 장르의 수용 과정의 전후 맥락들을 통해 형성되었음을 주장하였다.

심포니 장르와 관련된 독일 헤게모니는 비독일어권 국가들의 심포니를 타자로 설정한다. 이에 본 글에서는 민족악파로 분류되는 비서유럽권 작곡가들이 타자로 분리되는 근거와 그 타당성을 살펴보았다. 민족악파라는 용어 분류를 통해서도 짐작하듯이 음악사에서 이들에 대한 논의들은 음악에서의 민족성에 지나치게 초점이 맞춰져있다. 이는 심포니 장르와 상반된 양상이다. 그러나 민족악파의 작품들이 민족성을 어떠한 방식으로, 또는 얼마나 많은 부분에서 드러내고 있는가를 규명하는 것은 쉽지 않다. 다만 작품을 민족성에 근거하여 분석하는 것도 심포니 연구를 위한 하나의 분석 기준이 될 수 있으나, 이것은 민족악파 심포니를 설명하기 위한 충분조건이라 할 수는 없다. 필자는 그 이유를 민족악파의 심포니가 지니는 보편성과 작품에서 나타나는 작곡가들의 개별적 성격 간과되었기 때문이라 주장한다. 이러한 성격들이 무시되거나 혹은 묵인된다면 민족악파를 독일 헤게모니의 편향된 시선으로만 바라보게 될 것이다.

달하우스는 민족적 음악의 특성을 규정하는 것은 음악적 요소보다도 그 기능에 주목하는 것이라는 견해를 보이기도 한다.⁸⁵⁾ 심포니 역시 이 장르가 독일 민족적 의미를 지니게 된 상황을 음악 내부에서 찾으려

하기 보다는, 19세기 심포니 수용 상황의 전후 맥락을 통해 추론하는 것이 보다 타당한 서술이 될 수 있다. 이러한 이유로 필자는 보편적 층위에서 중점적으로 다루어지는 심포니를 독일 민족성이란 특수성의 층위로, 민족주의적 특성으로 일반화된 민족악파의 심포니는 보편성의 층위에서 논의하였으며, 이러한 논의 방법이 19세기 심포니에 대한 보다 다양한 사고와 올바른 이해를 유출할 수 있을 것이라 판단한다.

참고문헌

- 달하우스, 칼/조영주 옮김. “민족주의와 음악.” 『음악학』 2 (1990), 31-52.
- 데노라, 티아/김원명 옮김. 『베토벤 천재 만들기, 1792-1803년 빈의 음악정치』. 경성대학교출판부, 2009.
- 앤더슨, 베네딕트/윤형숙 옮김. 『상상의 공동체』. 나남출판, 2002.
- 와타나베 히로시/윤대석 옮김. 『청중의 탄생』. 도서출판 강, 2006.
- 정이은. “형식, 내용, 정신, 그리고 역사: 아돌프 베른하르트 마르크스의 형식론에 담긴 사상적 면모.” 『음악논단』 23 (2009), 133-58.
- 키비, 피터/이화신 옮김. 『천재, 사로잡힌 자, 사로잡은 자』. 샘앤파커스, 2006.
- 홍정수 · 김미옥 · 오희숙. 『두길 서양음악사 2』. 나남출판, 2006.
- Aloys Schlosser, Johahn/trans. Reinhard G. Pauly. *Beethoven: The First Biography*. Milwaukee: Amadeus Press, 1996.
- Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC-CLIO Inc., 2004.
- Bonds, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: President and Fellows of Harvard College, 1991.
- _____. “Symphony(II-19c).” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. edited by Stanley Sadie. Vol. 24, New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, 833-41.
- _____. *Music as Thought*. Princeton: Princeton University, 2006.
- Burnham, Scott. “Criticism, Faith, and the *Idee*: A.B.Marx’s Early Reception of Beethoven.” *19th-Century Music*, Vol. 13. California: University of California Press, 1990, 183-192.
- Dahlhaus, Carl/trans. J. Bradford Robinson. *Nineteenth-Century Music*.

- California: University of California Press, 1989.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. New York: W.W.Norton & Company Inc., 1980.
- Hepokpski, James. "Beethoven reception: the symphony tradition." *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 424-59.
- Irving, John. "The invention of tradition." *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 178-212.
- Larue, Jan & Eugene K. Wolf. "Symphony(I-18c)." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. edited by Stanley Sadie. Vol. 24. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, 812-33.
- Marx, A. B./trans. Scott Burnham. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und Öffentlichen Vortragen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Perderson, Sanna. "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity." *19th-Century Music*, Vol. 18. California: University of California, 1990, 87-107.
- Reynolds, Joshua. *Discourses on Art*. edited by Robert R. Wark. New Haven: Yale University Press, 1975.
- Samson, Jim. "The Great Composer." *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 259-84.
- _____. "Nation and Nationalism." *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 568-600.

- Sponheuer, Bernd. "Reconstructing Ideal Types of the 'German' in Music." edited by Celia Applegate. *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago, 2002, 36-58.
- Taruskin, Richard. "Nationalism." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. edited by Stanley Sadie. Vol. 24. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, 689-706.
- _____. *The Oxford History of Western Music*, Vol.3. New York: Oxford University Press, 2005.
- Wagner, Richard. "Beethoven." 1870. *Music in European thought, 1851-1912*. edited by Bojan Bujić. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 65-75.

Abstract**German Hegemony
in Symphony Genre of the 19th century
and Symphony of Nationalist as the Others**

Lee, Hyangsu

The purpose of this essay is to study the hegemony of German symphony which has been established through the concept of ‘universality’ and to newly illuminate the perspective to see ‘nationalist composers’ from the anti-hegemonic point of view. The reception of symphony in 19th century shows the nationalistic character, and this character is complicatedly connected with social, cultural, and political situations. This essay points out that the hegemony related with the reception of symphony genre shows the regional differentiation being concentrated in the German language countries.

In this essay, through the nationalist approach to symphony genre, the following issues are closely investigated. Firstly, what kind of musical and non-musical elements were working when symphony genre was established as German national tradition. This can be explained by tracing the process of the formation of canon, of which the various social and cultural backgrounds which transformed the symphonies of Beethoven are especially significant. Secondly, how we could find the musical elements which are characteristic of what is German from the internal part of symphony genre. This is fully accountable by nationalistic point of view because German music is chosen by not stylistic difference but by distinction of genre.

The discussion about German hegemony in the process of reception of

symphony genre could be extendable to the view-point on the nationalist composers. As known through the term, ‘nationalist composers’ their music, especially in relation to symphony genre, has been established as the others separated from universality. In this essay, it is argued that the basis of this separation as others is not only the territorial separation by German hegemony but also that by international, national, and individual aspects of ‘nationalist composers’ symphonies.

Keywords: German nationalism, symphony, musical style, nationalist composers, canon

투 고 일	심 사 일	계재 확정일
2011년 4월 22일	2010년 4월 28일~5월 6일	2011년 5월 15일