

E. T. A. 호프만의 낭만 미학 재조명

베토벤 《교향곡 5번》 리뷰(1810)

이 경 희

1. 들어가는 글
2. 언어로서의 음악 vs. 철학으로서의 음악
3. 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰
4. 숭고와 무한
5. 비판

개 요

본 논문에서는 E. T. A. 호프만의 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰가 가진 미학사적 중요성을 이해하기 위해서 몇 가지를 집중해서 살펴보았다. 먼저 호프만의 리뷰에서 나타난 청취 방식은 어떤 것인지, 이전과 어떻게 달라졌고 그 이유가 무엇이었는지 살펴보았다. 또한 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰에서 두드러지게 나타난 숭고와 무한과 같은 미학 개념들이 어떻게 당대의 철학적 이슈들과 연관되어 있는지 살펴보았다. 당대 낭만 미학자들이 관념론의 영향 아래 어떻게 음악적 숭고의 경험을 무한과 유한을 통합시키는 인식론적 수단으로 인식하게 되었는지 살펴보았다. 호프만이 자신의 리뷰에서 《교향곡 5번》이 발생시키는 숭고의 여러 양상을 거론하고 강조한 것은 개인적인 열정의 표현이었을 뿐만 아니라 숭고의 인식론적 차원을 노출시키려는 전략이었음을 알게 되었다.

마지막으로 위와 같은 미학적 접근 방식에 대한 비판들을 살펴보았다. 특히 호프만의 리뷰를 정치적 관점에서 독일 민족주의와 연관시켜 설명하는 관점을 살펴보았다. 또 이런 정치적 해석을 비판하는 또 다른 비판적 관점도 살펴보았다.

주제어: 호프만, 낭만미학, 청취, 베토벤, 송고, 무한

1. 들어가는 글

호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)의 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰¹⁾의 중요성은 널리 알려져 있기에 더 이상 부연 설명이 필요 없을 것 같다. 그러나 “기악은 제 예술 중 가장 낭만적인 예술이다”, “베토벤의 음악은 경외, 두려움, 공포, 고통의 지렛대를 움직인다” 등의 몇몇 유명한 문구들은 빈번히 인용되지만, 그 외의 다른 부분들은 잘 논의되지 않고, 이런 문구들이 나오게 된 전체적인 맥락과 의미를 제대로 검토해보는 시도는 드물었다. 그 결과, 리뷰가 담고 있는 철학적, 미학적, 역사적 중요성도 피상적으로만 수용되었지 그 진정한 가치는 제대로 논의되고 평가되지 못한 것은 아닌가 하는 반성으로 이 논문은 시작되었다.

본고에서는 호프만 리뷰의 중요성을 이해하기 위해서 몇 가지를 집중해서 살펴보고자 한다. 먼저 호프만 리뷰에서 나타난 청취 태도의 변화가 당대 미학관의 변화와 어떤 연관이 있는지 살펴보고자 한다. 다음 단계로는 호프만의 리뷰에서 다루어진 ‘숭고’와 ‘무한’과 같은 주요 미학 개념들이 어떻게 당대 철학적 이슈들과 연관되어 있는지 살펴볼 것이다.

마지막 부분에서는 위와 같은 철학적, 미학적 접근 방식으로 호프만의 저술을 해석하는 방법론에 대한 비판들에 대해서 살펴보고자 한다. 비판들이 지적하는 위의 방법론의 문제점은 무엇인지, 비판적 관점들을 통해서 어떤 면들이 새롭게 조명될 수 있는지, 이 관점들의 문제점은 또 무엇인지 살펴보고자 한다.

1) E. T. A. Hoffmann, “Recension. Sinfonie No. 5 ... par L. van Beethoven,” *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (July 4 & 11, 1810), 630-42, 652-59.

2. 언어로서의 음악 vs. 철학으로서의 음악

18세기 계몽주의 관점에서는 음악을 언어로 본다. 따라서 당시 대부분의 음악 저술들은 언어 수사학의 관점에서 쓰였다. 언어 수사학에 기초한 음악관에서는 작곡가와 연주자가 모든 수단을 동원해 청자를 감동시키는 것을 목표로 한다. 18세기 동안 기악 작곡가들은 옹변가로, 기악은 가사 없는 옹변으로 비유되었다. 당대 음악 저술가들은 기악 작곡가들이 음악적 아이디어를 꾸미고 변형시켜서 옹변과 유사한 구조의 음악적 사고를 구축하고 전달할 수 있다고 주장했다. 음악과 언어 간의 비교는 18세기 동안 무수한 논문에서 시도되었다. 더구나 음악 형식의 기법적인 요소들을 설명하기 위해서 언어 문법에서 용어를 빌려 오는 관습은 지금까지 계속되고 있다.

대표적인 계몽주의 철학자 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)는 음악과 언어가 공통의 기원을 가지고 있을 뿐만 아니라 음악의 언어가 그 자신의 견지에서 말할 수 있다고 주장했다.²⁾ 그의 영향력은 당대는 물론 지금까지도 상당하다. 음악을 언어로 보는 사고의 추론적인 결과는 음악을 이해 가능하게 만들어야 한다는 것이다. 따라서 작곡가는 청자가 이해할 수 있는 표현을 담은 작품을 창조할 책임이 있다고 생각되었다. 사실상 음악에서 사용된 형식과 기법들은 많은 경우 이해 가능성에 근거하여 정당화되거나 거부되었다. 이와 같은 주장들은 작곡가가 그의 음악을 쉽게 이해할 수 있도록 만드는 것이 전적으로 그의 책임이라는 가정에 근거하고 있다. 18세기에는 작곡가에게 청자를 감동시킬 뿐만 아니라 이해시켜야 하는 부담까지 지워졌다. 반면에, 청자에게는 음악적 담화를 따라가기 위해 열심히 노력하는 것이 기대되지 않았다.

2) Jean-Jacques Rousseau, *Essay on the Origins of languages and Writings Related to Music*, edited and translated by John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau*, vol. 7 (Hanover and London: University Press of New England, 1998).

물론 청자에게 어느 정도의 주의력은 요구되었고, 18세기 후반에 들어와서 비평가들은 주의력을 더욱 강조하기 시작했다. 그럼에도 불구하고 청자를 이해시키는 책임은 작곡가에게 있었지 그 반대는 아니었다.

그러나 1800년 경 발생한 낭만 미학의 새로운 청취 패러다임은 음악이 언어라는 가정을 버렸다. 음악 작품은 더 이상 이해의 대상인 웅변이 아니라 이해를 넘어선 직관과 통찰력을 필요로 하는 관조의 대상으로 인식되었다. 또한 음악 청취는 창조적인 상상력을 가지고 음악에 몰입하는 이들에게만 접근 가능한 절대를 계시하는 통로가 되었다. “19세기 첫 10년 동안, 이해를 실행시켜야 하는 부담이 빠른 속도로 작곡가로부터 청자에게로 옮겨 갔다.”³⁾

베토벤의 《교향곡 5번》과 비슷한 유형의 작품들은 더 이상 오락이 아니라 진리의 도구로서 인식되었다. 청취는 앎의 방식이 되었다. 프리드리히 쉴레겔(Friedrich Schlegel, 1772-1829), 홀더린(Friedrich Hölderlin, 1770-1843), 노발리스(Novalis, 1772-1801), 셸링(Friedrich Schelling, 1775-1854), 슈라이어마허(Friedrich Schleiermacher, 1768-1843)는 공개적으로 철학과 예술 간의 어떤 근본적인 구분도 없어야 한다고 주장했다.⁴⁾ 18세기를 마감하고 19세기를 시작하는 몇 십년간 그들은 철학과 예술의 통합을 주장했다. 둘 다 진리 추구라는 같은 목표에 연관되어 있다고 보았기 때문이다. 초기 낭만주의자들에게 미적 인식 행위는 철학적 활동이 되었다.

프리드리히 쉴레겔은 음악이 시보다 철학에 더 가깝다고 주장했다. 음악이 개별적인 감정이나 아이디어의 표현이라기보다는 앎의 방식이라는 것이다. 쉴레겔은 모든 음악이 철학적이고 기악적이어야 할 필요를 공언했다. 또 기악을 소위 자연스러움이라는 답답한 관점으로 보는

3) Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006), 33.

4) Bonds, 위의 책, 39.

것을 넘어서야 한다고 촉구했다. 즉, 음악에서 발생하는 감정의 원인과 결과를 기계적으로 찾는 관점에서 벗어나 음악을 철학처럼 진리의 도구로서 인식해야 한다고 주장했다.

많은 사람들은 음악가가 그의 작품에서 사고에 대해 이야기하는 것을 이상하고 웃긴다고 생각하는 경향이 있다. (...) 그러나 모든 예술과 학문들 간의 놀라운 유사성에 대한 감각을 가진 사람이라면 적어도 소위 자연스러움이라는 답답한 관점으로 이 문제를 고려하지 않을 것이다. 이 관점에 따르면 음악은 오로지 감정의 언어이다. 위의 감각이 있는 사람이라면 모든 순수한 기악이 철학으로 향하는 일정한 경향이 있다는 것을 본질적으로 가능하지 않다고 생각하지 않을 것이다. 기악은 자신만의 텍스트를 창조해서는 안 되는가? 일련의 철학적 아이디어 속의 숙고의 대상처럼, 기악의 주제가 발전되고, 확인되고, 변화되고 대조되지 않는가?⁵⁾

예술을 철학의 도구로 보는 관점은 셸링이 출판한 『초월적 관념론의 체계』(System des transzendentalen Idealismus)에서 완성된다. 셸링은 여기에서 “예술은 사실상 철학의 유일하게 진실되고 영원한 사고범이자 문서이다. 예술은 항상 그리고 계속해서 철학이 외적으로 표현할 수 없는 것을 문서화한다”고 주장했다.⁶⁾ 그에게 예술 창조의 과정은 의식을 통해 자신을 표명하는 무의식이었고, 그 결과 의식과 무의식이 종합된다고 보았다. 예술가가 작품 속에서 본능적으로 무한을 통합한다고 본 그에게 “무한을 불러일으키지 않는 것은 그 어떤 것도 예술 작품으로 간주될 수 없다.”⁷⁾

5) Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard Univ. Press, 1991), 166.

6) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), edited by Horst D. Brandt and Peter Mülle (Hamburg: Felix Meiner, 1992), 299.

7) Schelling, 위의 책, 298.

이제 철학의 새로운 도구는 예술 작품, 특히 음악이 되었다. 예술을 철학의 도구로서 보는 관점은 철학과 예술의 토대를 바꾸어 놓았고, 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)와 그의 추종자들이 발전시킨 체계적이고 연역적인 방법과는 매우 다른 담론을 발생시켰다. 그 결과 낭만 미학은 새로운 청취 미학을 추구하였다. 즉, 청자에게 기존의 수동적인 역할에서 벗어나 음악을 들으면서 상상력을 발휘하여 능동적으로 의미를 만들어 내는 노력을 요구하였다. 음악의 의미를 현실 세계의 감정과의 연관 관계에서 더 이상 찾지 않고, 우리의 감각 세계를 넘어 이상 혹은 절대의 영역에서 찾았다. 그 방법론으로 청자를 둘러싼 감각 혹은 현실 세계에서 청자 자신을 분리시켜 음악에만 몰입하는 종교적 헌신의 색채를 띤 무관심적 관조라는 새로운 청취 태도가 강조되었다.

3. 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰

베토벤 《교향곡 5번》은 1806-7년 동안 구상되었고 1808년 《교향곡 6번》과 거의 동시에 완성되었다. 초연은 1808년 12월 22일 빈 극장(Theater an der Wien)에서 이루어졌다. 1809년에는 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel) 출판사가 21개의 파트보를 출판하였다. “호프만은 이 파트보와 함께 필사본 총보를 1809년 7월에 『일반음악신문』(Allgemeine Musikalische Zeitung)으로부터 받았고, 1810년 5월 6일 완성된 리뷰를 신문사에 보내 7월에 실렸다.”⁸⁾ 호프만이 당시 그가 살았던 밤베르크에서 《교향곡 5번》 공연을 들을 수 있었을 가능성에 대해서는 정확히 알 수 없다.

8) David Charlton, ed. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, translated by Martyn Clarke (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 234.

베토벤 《교향곡 5번》에 대한 호프만의 리뷰는 특정 작품에 관념론 철학의 틀을 적용한 첫 번째 시도이다. 동시에 이 리뷰는 베토벤 생전 그의 음악이 수용되는 과정에서 중요한 역할을 했던 문서이기도 하다. 또한 이 리뷰는 감정적인 반응과 상세한 기법적 분석을 통합함으로써 음악 비평의 새로운 기준을 세웠다. 따라서 호프만의 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰가 지금까지 나온 음악 비평 중 가장 영향력 있는 글 중 하나라고 이야기하는 것은 조금도 과장이 아니다.

호프만 시대의 음악 비평가들은 일반적으로 먼저 리뷰 대상 음악에 대한 자신의 음악적 체험을 묘사하고 난 다음, 작품에서 사용된 형식, 구조, 기법, 효과의 특징들을 설명하는 방식을 취하였다. 그러나 바켄로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798)와 같은 열정적인 낭만 저술가들은 두 번째 단계로 들어가지 않는 경우도 많았다. 당시의 독자들은 이런 생략에 별다른 불만이 없었던 것으로 보인다. 오히려 첫 번째 단계의 시도만으로도 만족할 수 있었을 것이다. 왜냐하면 낭만주의자들에게 음악의 비밀은 설명되어서도 안 되고, 할 수도 없는 것이었기 때문이다. 본고에서는 호프만의 리뷰 중 첫 번째 단계에 해당하는 부분을 집중적으로 살펴보고자 한다. 그냥 읽으면 개인적인 경험의 고백 정도로 읽힐 수 있는 글이지만, 그 이면에 담긴 호프만의 의도와 철학적, 미학적 문제점들이 무엇이었던지 살펴보고자 한다.

리뷰의 첫 번째 단계에 해당하는 부분은 다음과 같다.

평자는 기악 작곡가로서의 탁월성을 누구도 의문시할 수 없는 거장의 가장 중요한 작품 중하나를 앞에 두고 있다. 평자는 현재 리뷰의 주제에 완전히 사로잡혀 있다. 평자가 이 작품이 자신 안에서 발생시켰던 모든 심오한 감동을 말로 나타내고자 애쓰고 관습적인 평가의 한계를 초과한다 해도 어느 누구도 그것을 잘못된 것으로 간주하지 않기를 바란다.

음악을 독립적인 예술로서 이야기하려면 이 용어는 기악에만

적합하게 적용될 수 있다. 기악은 다른 예술의 도움이나 혼합물을 모두 비웃고, 자신만의 특별한 예술적 속성에 순수한 표현을 부여한다. 기악은 제 예술 중에서 가장 낭만적인 것이다. 혹자는 순수히 낭만적인 유일한 예술이라고도 이야기한다. 오르페우스의 리라가 저승의 문을 열었다. 음악은 인간에게 알려지지 않은 영역, 인간을 둘러싸고 있는 외부의 감각 세계로부터 분리된 세계를 인간에게 제시한다. 이 분리된 세계 안에서 인간은 표현할 수 없는 것을 깨닫기 위해 지성에 의해 제한받는 모든 감정을 뒤에 남겨둔다. 구체적인 감정이나 사건들을 묘사하려고 하고, 조각에 완전히 반대되는 예술을 조각처럼 취급한 기악 작곡가들은 음악의 이 특별한 속성을 얼마나 아둔하게 인식한 것인가! 새로운 《세 황제의 전투》(Batailles des Trois Empereurs)와 마찬가지로 디터스도르프(Karl Ditters von Dittersdorf)의 비슷한 종류의 교향곡들은 어리석기 그지없는 착오이기에 완전히 망각되는 저주를 받아야 한다. 가사를 통해 시가 정확한 분위기를 제시하는 노래 속에서, 음악의 마법적 힘은 몇 방울이면 어떤 음료든 훌륭하게 맛있게 만드는 철학자의 기적의 특효약처럼 작동한다. 오페라에서 우리에게 제시되는 사랑, 미움, 분노, 절망 등의 열정은 낭만주의의 자줏빛 광채 속에서 음악으로 옷을 입는다. 그 결과 우리의 현세의 감각들조차 우리를 일상에서 벗어나 무한의 영역으로 데려간다. 점점 더 강해지는 음악의 마법은 너무 강력해서 음악을 묶는 어떤 다른 예술의 족쇄도 풀어버린다.

위대한 작곡가들이 기악을 현재의 수준으로 끌어올린 것은 표현 수단의 개선(악기의 개량, 연주자의 대단한 기예성) 때문이 아니라, 음악의 특성에 대한 더 깊은 각성 때문이다. 현대 기악의 창조자인 하이든과 모차르트는 음악의 완전한 영광을 우리에게 처음으로 보여 주었다. 그러나 음악을 완전히 현신을 다하여 다루고 가장 내적인 속성까지 관통한 이는 베토벤이다. 세 거장 모두의 기악 작품들은 음악 예술의 핵심적인 본질을 내밀하게 파악했다는 바로 그 이유 때문에 같은 낭만 정신을 호흡한다. 그러나 그들의 작품의 특성은 현저하게 다르다.

하이든의 작품은 어린아이와 같은 낙관주의의 감정이 지배적이다. 그의 교향곡들은 우리를 예측할 수 없는 초록 숲 속으로, 행복한 사람들의 뒤섞인 무리들 속으로 이끈다. 젊은이들과 처녀들이 원무를 추면서 지나간다. 나무 뒤에 웃고 있는 어린아이들이 장미넝쿨 뒤에 누워서 서로에게 꽃을 장난치며 던진다. 마치 타락 이전처럼 사랑, 축복, 영원한 젊음의 세계, 고통도 없고 아픔도 없는; 다가서지도 물러서지도 않는 저녁의 붉은 광채 속에서 멀리 떠다니는 사랑스런 환영에 대한 달콤하고 우울한 갈망, 거기에 있는 한 밤은 가까이 오지 못한다. 왜냐하면 저녁 속의 환영은 그 자체로서 빛이 나 언덕과 숲 속을 밝히기 때문이다.

모차르트는 우리를 영혼의 영역으로 깊이 이끈다. 공포가 우리를 사로잡고 여기저기 널려 있지만, 고통을 주지는 않고 더욱 무한의 암시가 된다. 우리는 사랑과 우울의 부드러운 목소리들을 듣고, 밤의 영혼 세계는 자줏빛 미광 속으로 사라진다. 천체들의 영원한 춤에 참여하라고 구름 속에서 친절하게 손짓하며 날아다니는 형상들을 우리는 표현할 수 없는 갈망으로 따른다(예를 들면, ‘백조의 노래’로 알려진 모차르트의 《내림 마장조 교향곡》에서처럼). 비슷한 방식으로 베토벤의 기악은 우리 앞에 거대하고 측정할 수 없는 영역의 베일을 벗긴다. 여기서 섬광이 밤의 어두움을 뚫고 발사되고, 우리는 앞뒤로 흔들리며 우리에게로 점점 가까이 다가오는 거대한 그림자를 인식하게 된다. 이 거대한 그림자는 무한한 갈망의 고통을 제외하고 우리 안의 모든 감정들을 파괴한다. 이 무한한 갈망의 고통 속에서 모든 욕망들이 환희의 소리로 솟구쳐 올랐다가 다시 가라앉고 사라진다. 이 고통 속에서 사랑, 희망, 기쁨이 파괴되지 않고 타버린다. 우리의 가슴을 모든 열정의 꼭 찬 합창의 외침으로 터트리겠다고 협박하는 이 고통 속에서만 우리는 무아지경의 몽상가들로서 살아간다.

낭만적 감수성은 드물고, 낭만적 재능은 더 드물다. 이것이 아마도 무한의 경이로운 영역의 문을 연 리라를 연주할 수 있는 이가 소수밖에 없는 이유일 것이다. 하이든은 인간 삶 속의 인간성을 낭만적으로 이해한다. 그는 대다수에게 더 붙임성 있고 이해 가능

하다. 모차르트는 내적 자아 속에 자리하는 마법적인 특질인 초인간에 관여한다. 베토벤의 음악은 낭만주의의 본질인 무한한 갈망을 일깨우고, 경외, 두려움, 공포, 고통의 지렛대를 움직인다. 베토벤은 순수히 낭만적이고, 그러므로 진실로 음악적인 작곡가이다. 이것이 왜 그의 성악이 덜 성공적인지를 잘 설명해 준다. 왜냐하면 성악은 모호한 갈망을 허용하지 않고, 무한의 영역을 배제하고 말로 설명할 수 있는 감정들만 묘사한다. 그리고 이것은 왜 그의 기악이 다수에게 거의 호소하지 못하는지도 설명해 준다. 그러나 베토벤의 깊이를 망각하는 다수라도 그의 높은 창조적인 재능을 부인하지는 않을 것이다; 그러나 한편으로는 그의 작품이 형식과 사려 깊은 사고를 무시하고 자신의 창조적인 열정과 상상력의 조급한 명령에만 복종하는 천재의 산물로서 간주되는 것이 보통이다. 그럼에도 불구하고 그는 소리의 내적 영역으로부터 자신을 분리시켜 통제하고, 절대적인 권위로 소리를 지배하는 합리적인 인식면에서 하이든, 모차르트와 완벽하게 동급이다. 우리의 미적 관찰자들은 셰익스피어 속에서 진정한 통일성과 내적 일치이 완전히 결핍되었다고 종종 불평한다. 오로지 더 심오한 관조만이 같은 씨앗으로부터 돌아나는 멋진 나무, 새싹과 잎들, 꽃과 열매를 보여 준다. 그러므로 베토벤 음악의 내적 구조에 대한 가장 통찰력 있는 연구만이 높은 단계의 이성적인 깨달음을 드러낼 수 있다. 이성적인 깨달음은 진정한 천재와 분리할 수 없고 지속적인 예술 연구에 의해서만 육성된다. 베토벤은 음악의 낭만주의를 가졌고, 이것을 그의 영혼 깊은 곳에, 자신의 작품에서 독창성과 권위를 가지고 표현한다. 평자는 현재 이 교향곡에서보다 이것을 더 격심하게 느낀 적이 없다. 이 교향곡은 베토벤의 낭만주의를 펼쳐서 그의 어떤 다른 작품보다도 더 영구히 정상까지 올라갔다. 그리고 무한의 놀라운 영혼의 영역 속으로 청자를 저항할 수 없게 휘몰아 간다.9)

9) 독어 원본과 두 가지 영역본 참조 번역.

E. T. A. Hoffmann, "Recension. Sinfonie No. 5 ... par L. van Beethoven," 630-34. David Charlton, ed. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*, 236-9.

R. Murray Schaffer, *E. T. A. Hoffmann and Music* (Toronto and Buffalo: University

호프만이 위의 비평에서 세 작곡가에게 부여한 서로 다른 특성들은 목적론적인 방식으로 정점인 베토벤의 음악을 향해 진전한다. 음악학자 본즈(Bonds)는 호프만이 베토벤의 《교향곡 5번》을 통해 그를 더 유명한 선배들과 직접적으로 연관시킴과 동시에 구분시키는 전략을 구사하고 있다고 지적한다. 그 전략의 일환으로 “호프만은 하이든과 모차르트의 음악을 구시대 언어 수사학적 청취틀로 접근하는 반면에, 베토벤의 음악은 새로운 낭만 미학에 기초한 청취틀로 설명하였다.”¹⁰⁾ 필자는 본즈의 해석이 상당히 설득력 있다고 생각하기에 여기에 소개하고자 한다.

본즈는 호프만이 사용한 동사 유형에 대하여 아주 흥미로운 점을 지적했다. 하이든의 교향곡들은 우리를 숲 속으로 ‘이끈다’(führt). 모차르트와 연관해서도 똑같은 동사가 사용되었다.¹¹⁾ 그러나 모차르트는 우리를 다른 곳으로, 즉 영혼의 영역으로 이끈다. 모차르트와 연관된 명사들은 더욱 수수께끼 같다. 예를 들면, 사랑, 우울, 영혼의 영역, 자주색 미광 속으로 다가오는 밤이라는 표현이 사용되었다. 그러나 궁극적으로 모차르트와 하이든은 같은 일을 했다. 즉, 두 작곡가는 우리를 어디론가 ‘이끈다’. 다른 말로 하면 그들은 여전히 청자를 이해시켜야 한다. 이에 반해 베토벤은 우리를 어디로 이끌지 않는다. 대신에 그의 음악은 기괴하고 측량할 수 없는 영역을 우리 앞에 베일을 벗기고 열어 준다. 우리에게 열린 것은 특별한 것이다. 베토벤의 음악은 우리가 원래 인식할 수 없는 세계를 희미하게나마 깨닫게 해 준다.

본즈가 지적한 세 작곡가 간의 또 다른 차이점은 호프만이 세 작곡가를 묘사하는 문장에서 행동의 주체를 설정하는 데서 나타난다.¹²⁾ 앞에

of Toronto Press, 1975), 83-85.

10) Bonds, *Music as Thought*, 34.

11) Bonds, 위의 책, 35.

12) Bonds, 위의 책, 36.

서 인용된 리뷰의 마지막 문단에서 호프만은 주어로 하이든과 모차르트를 지정하고 그들이 우리에게 어떻게 하는지를 설명한다. “하이든은 (...) 인간성을 낭만적으로 이해한다. 모차르트는 (...) 초인간에 관여한다.” 그러나 베토벤의 경우를 설명할 때, 호프만이 사용한 주어는 베토벤이 아니라 그의 음악이다. 무한한 갈망을 일깨우고, 경외, 두려움, 공포, 고통의 지렛대를 움직이는 것은 그의 음악이지 베토벤이 아니다. 이 구분은 중요하다. 왜냐하면 낭만 청취 미학 안에서는 작곡가가 청중을 이해시켜야 하는 짐을 더 이상 지지 않는다는 새로운 변화를 보여주는 중요한 단서이기 때문이다.

1813년 호프만은 『일반음악신문』에 실린 이 리뷰를 요약하고 다른 내용을 덧붙여서 자신의 소설 『크라이슬러리아나』(Kreislaria)의 한 장으로 만들고 “베토벤의 기악음악”이란 제목을 붙였다. 여기서 “호프만은 어떻게 청자가 음악에서 의미를 만들어 낼 수 있는가라는 문제를 다룰 때 언어로서의 음악으로 다시 복귀하는 듯 보인다. 그러나 호프만은 언어로서의 음악의 전통적 이미지에 새로운 반전을 주었다.”¹³⁾ 베토벤의 손에서 기악은 입문이 허락된 엘리트 그룹만이 이해할 수 있는 암호가 되었다. 음악은 언어이기는 하지만 수사학과 상관없는 언어였다. 달하우스(Carl Dahlhaus) 식으로 표현하자면 음악은 ‘초언어’(language above language)가 되었다.¹⁴⁾ 음악 작품은 자신만의 세계 속에서 자율적인 존재물이 되었다. 호프만은 만약 우리가 청자로서 충분한 상상력이 결핍되어 있다면 우리는 그 세계로 들어갈 수 없다고 단언한다.

만약 베토벤의 모든 작품의 깊은 내적 연속성을 파악 못하는 것이
당신의 유약한 관찰 때문이라면 어쩔 것인가? 입문이 허락된 전수

13) Bonds, *Music as Thought*, 36.

14) Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), 60.

자가 이해하듯이 거장의 언어를 이해하지 못하는 것이, 그리고 가장 내밀한 지성소의 문이 당신에게 닫힌 채로 남아 있는 것이 전적으로 당신의 잘못 때문이라면 어쩔 것인가?¹⁵⁾

위의 문장은 얼핏 보면, 청자의 무능력을 부정적으로 비난하는 것으로만 해석될 수 있다. 그러나 조금 더 깊이 들여다보면, 청자에게 수동적인 역할에서 벗어나 음악의 의미를 파악하기 위해 긍정적으로 참여하기를 촉구하는 것으로 이해할 수 있다. 따라서 위에서 발견되는 새로운 점은 작곡가가 아니라 청자의 책임을 강조하는 것이다. 듣고 있는 작품에서 의미를 만들어 내는 것이 자신의 책임이라고 생각하는 청자와, 작곡가가 웅변가 혹은 가이드로서 움직여 주길 기대하는 청자는 아주 다른 방식으로 음악을 들을 것이다. 본즈는 사실상 “호프만이 독특하게 베토벤적인 것으로 여겼던 가장 중요한 특징들의 대부분이 음악 자체의 요인에서 기인하기보다는 청취 태도의 변화에서 더 직접적으로 파생되었다”고 주장한다.¹⁶⁾

4. 송고와 무한

호프만의 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰는 이전 10년 동안 진행되었던 예술과 철학 간의 관계에 대한 다양한 논점들을 반영하고 있다. 그러나 이 리뷰에 담긴 철학적 논점들은 오늘날 우리에게 명백하게 와 닿지 않는다. 왜냐하면 호프만은 당대 철학적 이슈에 대해 직접적으로 언급하지 않기 때문이다. 그러므로 당대 관념론 철학의 주요 논점들과의 연

15) David Charlton, ed. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*, 98; R. Murray Schaffer, *E. T. A. Hoffmann and Music*, 85.

16) Bonds, *Music as Thought*, 37.

관성을 좀 더 명료하게 드러내기 위해 그의 리뷰에서 가장 두드러지는 핵심 개념인 ‘숭고’와 ‘무한’에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다.¹⁷⁾

숭고 개념은 고대 디오니시우스 롱기누스(Dionysius Longinus, ca. 213-273)가 『숭고론』(Peri Houpsous)에서 처음으로 거론했다고 한다. 후대에 와서 이 저술의 저자가 진짜 롱기누스가 아니라는 것이 밝혀졌지만, 여전히 그의 이름으로 수세기 동안 존속해오면서 강력한 영향을 미쳤다. 17세기에 들어와 부알로(Nicolas Boileau, 1636-1711)가 그의 저술을 번역하여 소개함으로써 숭고에 대한 새로운 관심이 촉발되었다.¹⁸⁾ 18세기 동안 숭고는 미와 함께 중요한 미적 범주로서 거의 모든 미학자들이 논의하였다. 그중 버크(Edmund Burke, 1729-1797)의 저서 『숭고와 미 관념의 기원에 관한 철학적 탐구』(A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757)는 낭만 미학의 형성 과정에서 지대한 영향을 끼쳤다. 버크에 의하면, 공포는 공개적이거나 잠재적이거나 간에 모든 경우에 있어서 숭고의 지배적인 원리이다. 불명료함, 힘, 결핍, 거대함, 무한, 곤경, 장엄, 화려함, 빛의 강렬함, 큰소리, 갑작스러움, 동물의 울음소리, 쓴 맛, 참을 수 없는 악취 등은 그가 숭고라고 부르는 격렬한 감정을 일으킬 수 있는 출처의 목록이다. 숭고는 우리가 일정한 거리에서 실제적인 손상으로부터 안전함을 알면서도 어떤 위협이나 힘을 경험할 때 고통보다는 오히려 쾌를 느끼는 것이다.

고통과 위협의 생각을 불러일으키는 어떤 것이든지, 무서운 어떤 것이든지 혹은 무서운 대상과 관련되어 있는 어떤 것이든지, 공포

17) 이 부분을 위해 다음의 문헌들을 주로 참고하였다.

Peter le Huray & James Day, eds. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981); Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, 4, 5, 6장; Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, 3장.

18) Nicolas Boileau, *Traité du sublime et du merveilleux* (Paris: D. Thierry, 1674).

와 유사한 방식으로 작용하는 것은 무엇이든지 숭고의 원천이다. 즉, 이것은 마음이 느낄 수 있는 가장 강렬한 감정을 만들어 낸다. 위험과 고통이 너무 가까이 다가올 때 이 감정들은 어떤 즐거움도 주지 못하고 단순히 무섭다: 그러나 어느 정도의 거리에서, 일정한 제한이 있으면 그들도 우리가 매일 경험해 가면서 즐거운 것이 될 수 있다.¹⁹⁾

숭고에 관한 모든 논의들 가운데 공통분모는 무한에의 몰입이다. 버크의 저서에서 발견되는 숭고와 무한과의 관계에는 세 가지 측면이 있다.²⁰⁾ 첫째, 숭고는 명료함과 정확함과는 반대되는 애매함, 불명료함, 암시를 통해서 무한의 감정을 촉발한다. 둘째, 시의 숭고와 위대함은 시의 형상화에 있는 것이 아니라 독자의 마음속에서 시가 환기시키는 정서에 있다. 그러므로 시는 회화보다 음악에 더 가깝다. 셋째, 숭고의 미적 반응에서 항상 고통, 곤경, 두려움의 요소가 존재한다. 사람은 압도하는 무한의 힘 앞에, 자신의 취약함과 연약함, 유한성을 느끼기 때문이다.

영국에서 버크의 책은 여러 차례 개정판이 나올 정도로 널리 읽혔고, 1773년에는 독일어로 번역되어 독일어권에서도 널리 유포되었다. 그의 이론은 칸트에게로 이어져 19세기 독일과 프랑스로 유입되었다. 사실 상 버크의 책은 칸트와 실러(Friedrich Schiller, 1759-1805), 슐레겔 형제(August and Friedrich Schlegel), 슈텔 부인(Mme. de Staël, 1766-1817), 호프만에게까지 직접적인 영향을 끼쳤다. 호프만이 《교향곡 5번》 리뷰에서 “거대하고 측정할 수 없는 것”과 “베토벤의 음악에 의해서 작동되는 고통과 두려움의 지렛대”에 대해 언급한 것은 그가 이 숭고 미학

19) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757), section VII, “Of the Sublime,” 13-14.

20) Kari Elise Lokke, “The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/4 (1982), 422.

의 전통 아래 있다는 것을 보여주는 직접적인 증거이다.

대부분의 철학자들과 저술가들은 모든 예술 중에서 음악이 가장 직접적으로 감정에 호소한다는 점에는 동의하였지만, 음악에서 숭고한 양식이 가능한지에 대해서는 인정하기를 주저하였다. 버크조차도 숭고에 대한 정의를 작곡된 음악에 적용하기를 피하고, 드림의 두드림, 한밤중의 종소리 울림 등의 효과적 측면으로 제한하였다.²¹⁾ 칸트는 숭고의 경험에서 감정이 필수적인 것이고, 음악이 우위적인 감정의 예술이라는 것은 인정하였지만, 음악에서의 숭고미를 인정하는 것은 회피했다. 음악 자체만으로 숭고한 감정들의 원천이 될 수 없고, 위대한 극적, 시적 예술들과 연관되어서만이 가능하다고 주장하였다.²²⁾

그러나 칸트의 제자 미카엘리스(Christian Friedrich Michaelis, 1770-1834)는 한 걸음 더 나아가 작곡된 음악이 숭고한 인상을 산출해내는 방식을 매우 상세하게 논하였다. 그는 우리의 상상력이 측정할 수 없는 무한의 단계로까지 고양될 때 숭고한 인상들이 일어난다고 주장한다. 그가 제시하는 음악에서 숭고한 감정을 일으키는 두 가지 방법 중 하나는 지속적인 리듬, 음가, 화음의 반복에 의해서 다양성을 극도로 배제한 통일성을 구축하는 것이다. 두 번째는 과도한 다양성을 사용함으로써 가능하다. “무수한 인상들이 너무나 빠르게 계속되고, 마음이 음악의 천둥치는 급류에 너무나 갑작스럽게 휘말려 들어갈 때, 많은 성부를 포함하고 있는 다성 작품에서처럼 주제들이 너무나 복잡한 방식으로 발전할 때 숭고한 인상이 발생한다.”²³⁾

21) Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, section XIX, “Suddenness,” 66.

22) Peter le Huray & James Day, eds. “Introduction,” *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 5.

23) C. F. Michaelis, “Das Schöne und das Erhabene im Musik,” *Berlinische musikalische Zeitung* 1/46 (1805), 179-180; Peter le Huray & James Day, eds. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 290.

18세기 동안 저술가들이 점차적으로 송고를 교향곡 장르와 연관시키기 시작하였지만, 음악 장르로서는 오라토리오가 먼저 그리고 주로 연관되어 논의되었다.²⁴⁾ 그중에서도 헨델의 《메시아》와 하이든의 《천지창조》가 대표적인 경우이다. 소수 저술가들만이 교향곡과 송고미를 연관시켰다. 특별히 개별 교향곡을 송고하다고 하는 경우는 거의 드물었다. 1790년 이전의 이런 사례로는 융커(Carl Ludwig Junker, 1748-97)가 슈미트바우어(Joseph Aloys Schmittbauer, 1718-1809)의 교향곡과 협주곡들을 송고하다고 칭송한 것이 유일한 경우라고 한다.²⁵⁾

작곡가 쉘저(J. A. P. Schulz, 1747-1800)가 독일어권 최초의 예술백과사전인 쉘저(Georg Sulzer, 1720-1779)의 『예술의 일반이론』(Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771-74)를 위해 쓴 교향곡에 대한 설명은 교향곡과 송고미를 연결시킨 대표적인 초기 저술 중의 하나이다. “교향곡은 특히 장대하고, 장엄하고 송고한 것의 표현에 적합하다. (...) 최고의 실내 교향곡들의 알레그로 악장들은 장대하고 대담한 아이디어, 작곡 기법들의 자유로운 처리, 한 조에서 다른 조로 갑자기 움직이는 것 같은 선율과 화성의 명백한 비규칙성 (...) 등을 포함한다.”²⁶⁾

그러나 송고가 기악, 특히 교향곡의 중요한 특성으로 본격적으로 논의되기 시작한 것은 미카엘리스의 동시대 문인들, 장 파울(Jean Paul Richter, 1763-1825), 티크(Ludwig Tieck, 1773-1853), 바켄로더, 호프만 등의 저술에서이다. 티크는 바켄로더에게 보내는 1792년 5월 10일자

24) Nicolas Waldvogel, “The Eighteenth-Century Esthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony,” Ph.D. Dissertation (Yale University, 1992), 77.

25) Waldvogel, “The Eighteenth-Century Esthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony,” 80, Carl Ludwig Junker, “Musikalische Lebensgeschichte Karl Ludwig Junkers, von ihm selbst beschrieben,” *Württembergisches Repertorium der Litteratur* 3 (1783), 452-53.

26) Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1771-74, reprint, 2nd ed., 1792-99), “Symphonie,” vol. 4, 478-79.

편지에서 글라스 하모니카를 위한 아다지오와 오페라의 서곡(sinfonia)을 비교하면서 후자의 알레그로 악장만이 송고의 표현으로서 적합하다고 생각한다고 썼다.²⁷⁾ 티크가 송고와 관련시켜 서곡을 선택한 것은 유연이 아니라고 달하우스는 지적한다. 서곡의 알레그로 악장을 송고한 것으로 칭송한 것은 18세기 모방-감정 미학자들이 알레그로 악장이 마음을 움직이지 못하고 귀만 간질이는 유쾌한 소음으로 비난한 것에 대한 항변이라는 것이다.²⁸⁾

호프만의 《교향곡 5번》 리뷰에서 가장 중요한 것은 그가 지향하는 음악미가 전통적인 미가 아니라 송고라는 점이다. 미에서 송고로의 전환은 이 리뷰의 핵심이라고 말할 수 있다. 하이든의 음악은 전원 풍경으로 묘사되는 반면, 베토벤의 음악은 섬광, 깊은 밤, 커다란 그림자, 초자연적인 것으로 설명된다. 모차르트의 음악은 둘 사이 중간에 자리 잡고 있다. 호프만은 하이든의 어린아이와 같은 순진무구함으로부터 모차르트의 초인간으로 다시 베토벤의 무한의 영역으로 이어지는 변환 과정을 보여주고 있다. 그는 이 리뷰에서 기악만이 우리에게 절대를 제시할 수 있는 진정한 음악이라는 절대 음악의 논리와 송고 미학을 결합시켰다. 언어적, 기능적 제한으로부터 해방된 기악이 유한의 구속을 넘어서 무한에 대한 암시라고 받아들여지면서 송고화되었다. 특히 마음을 움직이지 못하고 병어린 채로 남아 있다고 여겨졌던 교향곡은 이제 지상의 감정들을 초월한 초언어로 탈바꿈하였다. 달하우스는 “송고 개념이 18세기 모방 미학과 감정 미학의 범주들이 설명하지 못한 현상들을 정당화하는데 기여하였다”고 평가한다.²⁹⁾

여기서 한 걸음 더 나아가서 18-19세기 “많은 저술가들이 송고 개념

27) Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, edited by Friedrich von der Leyen (Berlin, 1938, reprint, Heidelberg, 1967), 297.

28) Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, 59.

29) Dahlhaus, 위의 책, 60.

을 무한과 유한의 통합을 위한 인식론적 수단으로 이해하고 발전시켰다”고 본즈는 주장한다.³⁰⁾ 예를 들면, 버크는 무한이 감상자에게 불러 일으킬 수 있는 공포의 감각이 이성의 힘을 압도하는 능력이 있고, 마음을 보다 높은 상태로 옮겨놓는다고 했다.³¹⁾ 한편, 칸트도 『판단력 비판』에서 숭고의 초월적인 특질들에 주목하고, 숭고가 이성과 감각을, 객관과 주관에 통합하기 위하여 더 높은 합목적성을 지향하는 개념들을 마음에 불러일으킬 수 있다고 보았다.³²⁾ 실러도 인간 정신을 통합하여 더 높은 차원으로 고양시키는 숭고의 가능성에 깊이 공감했다. 그는 “숭고를 인식하는 능력은 인간 본질의 가장 영광스런 능력 중 하나이다. (...) 숭고는 우리에게 감각 세계를 벗어날 수 있는 길을 만들어 준다. 숭고는 점차적이 아니라 갑작스런 방식으로 이렇게 한다.”³³⁾ 따라서 호프만이 리뷰에서 무한에 대한 갈망을 반복적으로 강조한 것은 베토벤 교향곡에 대한 감정적인 반응을 표현하는 것 이상으로 의도하는 바가 있었다. 그것은 바로 “무한이 내포하는 인식론적 차원을 노출시키려는 더 큰 전략의 일부분이었다.”³⁴⁾ 무한에 대한 갈망은 절대 안에서 주관과 객관을 화해시키려는 당대 철학의 흐름 속에서 핵심적인 역할을 했고, 음악은 그 과정에서 가장 중요한 매개체로서 인정받았다.

호프만의 리뷰가 나오기 십년 전에 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803), 바켄로더, 티크, 프리드리히 슐레겔 등이 음악의 숭고미 가능성에 대해 추상적인 이론화를 시도했다. 하지만 숭고와 무한 개념

30) Bonds, *Music as Thought*, 46.

31) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 129-130. “Infinity.”

32) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 2nd ed. (Berlin: Bey F. T. Lagarde, 1793), 77.

33) Friedrich Schiller, “Ueber das Erhabene,” (1795), *Werke und Briefe*, edited by Klaus Harro Hilzinger et al. (Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004.), vol. 8, 830, 838.

34) Bonds, 위의 책, 47.

을 특정 작곡가의 특정 음악 작품에 직접 연관시켜 본격적으로 논의한 것은 호프만이 처음이었다. 그리고 이것은 논란의 여지가 많은 시도였다. 왜냐하면 특정 작품이 모든 청자에게 같은 반응을 불러일으킬 수 있는 것은 아니기 때문이다. 더구나 호프만 자신도 “세 작곡가는 같은 낭만 정신을 호흡하고 있다”고 했다. 그렇다면 베토벤의 음악이 그의 선배들 것보다 더 숭고하거나 무한하다고 어떻게 주장할 수 있는지 설명해야 할 딜레마에 호프만은 직면했다. 본즈는 호프만이 장 파울의 저술에서 이 딜레마에 대한 해결책을 발견했다고 주장한다.³⁵⁾ 장 파울은 『미학의 예비연구』(*Vorschule der Ästhetik*, 1804)에서 “무한은 어떤 정도의 차이도 없지만, 숭고는 있다”고 설명했다. 그가 관찰하길, “폭풍이 몰아치는 하늘과 바다는 고요한 바다 위 별이 많은 밤보다 더 숭고하다. 하나님은 산보다 더 숭고하다. (...) 숭고는 실지로 적용된 무한이다.”³⁶⁾ 위의 모든 것이 무한을 불러일으키지만, 숭고의 정도는 차이가 있다. 따라서 베토벤의 교향곡이 하이든과 모차르트의 것보다 더 숭고하다는 논리가 성립될 수 있다.

본즈는 호프만이 《교향곡 5번》 리뷰에서 하이든, 모차르트, 베토벤 음악의 숭고가 점점 커져 가는 양상을 거리와 규모, 공포와 고통, 밤과 모호함, 빛의 섬광, 시간과 비시간성, 비육체성으로의 움직임의 다양한 측면에서 살펴보았다.³⁷⁾ 궁극적으로 베토벤의 음악 속에서 환기되는 영역은 측정 불가능한 곳에 있고 사실상 모든 공간을 점유하기도 하고 어떤 공간도 점유하고 있지 않기도 하다. 호프만은 숭고의 모호한 속성을 반영하는 것처럼 베토벤의 음악을 어떤 물리적인 장소와도 일치시키지 않았다. 또한 베토벤의 음악은 우리에게 무한한 갈망의 고통을 주

35) Bonds, *Music as Thought*, 48.

36) Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik in Sämtliche Werke*, edited by Norbert Miller (Munich: Hanser, 1959-85), vol. 5, 106-9.

37) Bonds, 위의 책, 48-50.

는 정도가 아니라 우리를 아주 파괴함으로써 승고를 완성시킨다. 또한 베토벤의 음악은 깊은 밤의 영역으로 우리를 옮기고, 갑자기 거대하고 측정할 수 없는 영역을 우리 앞에 열어 줌으로써 시간을 멈추어 버린다. 한편, 호프만은 베토벤의 음악에 관해서는 춤에 대한 어떤 언급도 하지 않음으로써 비육체성을 향한 움직임을 완성한다. 육체는 사라지고, 우리는 무용수도 형상도 인식할 수 없고 오로지 커다란 그림자들만을 인식한다. 이 그림자들을 만들어낸 형상들은 우리의 인식을 넘어서는 것이다.

5. 비판

지금까지 살펴본 호프만 리뷰의 미학적, 철학적 설명 방식에 대해서 여러 가지 비판이 있다. 1980년대 이후 서양 음악학계에서는 서양음악의 캐논을 탈신비화하고 독일 음악학의 영향력을 떨쳐버리려고 노력하는 움직임이 강화되었다. 소위 ‘신음악학(New Musicology)’³⁸⁾이라 불리는 이 움직임은 낭만 음악 미학을 강력하게 비판한다. 낭만 미학이 주창한 절대 음악은 표면상으로는 새로운 음악적 자율성, 즉 사회적, 정치적, 언어적인 제한으로부터 전례가 없는 자유를 입증하는 것처럼 보인다. 하지만 이러한 종류의 미적 자율성을 믿는다는 것, 음악에 어떤

38) 신음악학에 관해서는 다음의 저술들 참조.

Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman, eds. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992); Philip V. Bohlman, “Musicology as a Political Act,” *Journal of Musicology* 11/4 (1993), 411-36; Jonathan Stock, “New Musicologies, Old Musicologies, Ethnomusicology and the Study of Western Music,” *Current Musicology* 62 (1998), 40-68; Gary Tomlinson, “Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer,” *Current Musicology* 53 (1992), 18-24.

종류의 언어로도 표현할 수 없는 영역을 허용한다는 자체가 역설적으로 그 태생부터 존재했던 정치적 이데올로기에 사로잡혀 있다는 것을 의미한다고 비판한다. 따라서 기존의 음악학이 자율적인 존재물로서의 음악 작품 자체에 초점을 맞추었던 것과는 달리, 신음악학은 음악 작품을 생산과 수용의 더 넓은 문맥 안에서 이해하고, 사회적, 정치적, 이데올로기적 의제를 조장하기 위한 도구로 음악 작품이 쓰일 수 있는 가능성을 인정하고 밝혀내야 한다고 주장한다.

위와 같은 관점에서 호프만의 저술을 당시의 정치적 상황, 즉 나폴레옹의 프러시아 침략에 대한 반동과 이에 따른 독일 민족주의의 발생과 연관시켜 설명하는 연구가 나왔다.³⁹⁾ 사실상 호프만이 전적으로 음악 활동에 몰두했던 1806-1814년은 나폴레옹이 프러시아를 점령한 시기와 일치한다. 이 시기는 프러시아에 개혁 운동이 세차게 불었던 기간이기도 하였다. 따라서 “호프만의 베토벤 비평은 추상적인 음악 미학의 담론을 넘어서 프러시아 개혁 운동, 낭만주의자들의 정치적 이데올로기의 영향 아래 나왔다”고 럼프(Stephen Rumph)는 주장한다.⁴⁰⁾ 또한 호프만이 프랑스 정부와 맞섰던 개인적 경험, 프러시아 정부 관리로서의 직위, 프러시아 개혁 운동에 동참했던 동시대 지식인들과의 연관 관계 등이 나폴레옹에 저항하고 민족주의적 공감을 발전시키는 이상적인 동기와 환경을 조성했다고 럼프는 주장한다. 또 다른 학자 찬틀러(Abigail Chantler)도 호프만의 비평에 내재되어 있는 민족주의적 성향이 이미 헤르더와 질풍노도 운동에서 그 씨앗이 뿌려졌다고 보면서, 호프만을 “조국에 대한 민족주의적 공감을 공유하는 면에 있어서 헤르더의 19세기 제자들 중 하나”라고 평가한다.⁴¹⁾

39) Stephen Rumph, “A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann’s Beethoven Criticism,” *19th-Century Music* 19/1 (1995), 50-67.

40) Rumph, 위의 글, 58.

41) Abigail Chantler, *E. T. A. Hoffmann’s Musical Aesthetics* (Burlington: Ashgate,

럼프는 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰에는 호프만의 다른 저술과 마찬가지로 프러시아 개혁 운동과 정치적 낭만주의 사고가 암호화되어 있다고 주장한다. 따라서 “정치적 연관성을 밝히는 것은 호프만의 베토벤 비평의 미학적 의미를 감소시키기 보다는 오히려 그 긴박성을 강화시켜준다”고 주장한다.⁴²⁾ “호프만이 지향하는 이상 세계 뒤에 숨어 있는 진짜 세상을 밝혀내게 되면, 호프만의 음악적 절대 담론을 물들이고 있는 진정한 의미를 감지하게 되고, 아직 실현되지 않은 세계의 구체적인 그림을 파악할 수 있다.”⁴³⁾

럼프는 “호프만의 분석이 총력화한 조직들에 모든 것이 종속되고 순수한 천상의 갈망에 의해 철두철미하게 강화된 유기체적 공화국을 묘사했다”고 주장한다.⁴⁴⁾ 그런데 이 음악 공화국은 베토벤의 기악이 다수에게 이해되지 못하는 것에서 볼 수 있듯이 결코 민주주의를 지향하지 않는다. 호프만은 “베토벤의 강력한 천재가 음악적 오합지졸들을 압박한다. 그들은 헛되이 저항한다”라고 했다.⁴⁵⁾ 럼프는 호프만의 음악 군주제 안에서 비평가가 새로운 중요한 역할을 맡게 되었다고 해석한다. 이제 “비평가는 음악 엘리트로서 천재의 상형 문자를 해석하여 전달하는 밀교의 전수자가 되었다.”⁴⁶⁾ 럼프는 한 걸음 더 나아가서 “독일 예술 음악 문화가 문화적 민족주의와 정치적 독재주의의 비스마르크식 조합에서 정점을 이룬 독일 정치와 같은 노선을 따라 발전했고, 궁극적으로 대중을 무시하는 자율적인 천재에 대한 숭배를 발생시켰다”고 주장한다.⁴⁷⁾ 이 천재 숭배는 궁극적으로 지휘자, 전문 연주가, 비평가로 이루

2006), 170-172.

42) Rumph, “A Kingdom Not of This World,” 59.

43) Rumph, 위의 글, 59.

44) Rumph, 위의 글, 64.

45) David Charlton, ed. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*, 98.

46) Rumph, 위의 글, 65.

47) Rumph, 위의 글, 65.

어진 엘리트 계급만이 천재의 음악을 경건하게 해석할 수 있는 배타적인 음악 문화로 지금까지 계속 이어진다.

호프만의 미학을 당대의 정치적 환경과 연관시킨 해석은 상당히 흥미롭고 설득력이 있다. 그러나 이러한 해석에도 비판은 있다. 애플게이트(Celia Applegate)는 호프만의 경우를 정치적으로 해석하기보다는 음악가의 사회적 신분 변화에 초점을 맞추는 사회사적 관점으로 규명하려고 시도하였다. 그녀는 림프가 호프만이 활동했던 당시의 정치적 상황, 즉 프러시아 제국의 수도 베를린 정치계 안에서의 민족주의의 의미를 너무 단순화하여 그 역할을 과장하고 있다고 비판한다. 림프의 글에서 “독일 민족주의 혹은 민족 정체성이 세분화되지 않은 전체로서 뭉뚱그려 제시되고 있고, 19세기부터 재난의 20세기까지 획일화된 방식으로 한쪽으로만 기울어져서 음악 문화 전반을 오염시킨 것으로 설명되고 있다.”⁴⁸⁾ 중부 유럽 나폴레옹 시대에 대한 역사 연구들에 따르면,⁴⁹⁾ 19세기 초 독일 민족주의는 연관성이 느슨한 서로 다른 그룹들로 이루어진 현상이었고, 오로지 군주제 국가들에 대해서만 잠정적인 연관성을 이야기할 수 있다고 한다. 더구나 “개혁과 소위 해방 전쟁이라 불리는 시기에는 어떤 조직화된 민족 운동도 진행되지 않았다. 프러시아에서 1807년 이후 성취된 근대화는 ‘민족주의 개혁’을 수반하지 않았다. 개혁 운동에 관여했던 이들조차도 민족정신에 호소하려는 열망으로 단결되지 않았다.”⁵⁰⁾ 그러므로 호프만이 프러시아의 충실한 정부 관리였고,

48) Celia Appelgate, “How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century,” *19th-Century Music* 21/3 (1998), 277.

49) 애플게이트는 다음의 저술을 예로 들었다.

David Bluckbourn, *The Long Nineteenth Century* (New York: Oxford Univ. Press, 1998); James Sheehan, *German History, 1700-1866* (Oxford: Clarendon Press, 1989).

50) Appelgate, “How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century,” 279.

자의식 있는 문화적 독일인이었다는 것이 진실이라고 할지라도, 이러한 조합 때문에 럼프가 주장하는 비스마르크적 입장이나 정치적 관심을 기정사실화시켜 호프만의 저술을 해석하는 데 부가해서는 안 된다고 비판한다. 호프만의 정치적 문화적 충성심에 대한 해석은 다른 동시대 많은 저술가들의 경우에서와 마찬가지로 종종 다른 목적으로 이용되었고 잘못된 오해와 바래들을 낳았다고 애플게이트는 주장한다. 특히 호프만의 경우는 “민족으로부터 나라별 고정 관념으로의 변천이 진행되는 중이었지만 아직 불안정하고 유동적이었고, 독일 문화와 독일적인 것이 의식적, 무의식적으로 스스로를 만들어 가고 있었던 때에 무엇이 민족주의적인지 아닌지에 대해 말한다는 것이 얼마나 어려운지 잘 보여준다.”⁵¹⁾ 결론적으로 호프만이 베토벤 리뷰를 발표한 1810년 당시에는 독일 민족성에 대한 공식적인 것이 아무것도 없었다고 애플게이트는 단호하게 주장한다.

따라서 민족, 국가에 대한 담론이 발생하고 발전하여 사회의 더 많은 영역으로 담론의 영향력이 파급되는 과정에서 호프만과 같은 저술가들이 중심적인 역할을 했다고 이야기할 수는 있지만, 호프만과 민족주의를 직접적으로 연관시키는 것은 잘못이라는 것이다. 오히려 19세기 초반 호프만이 활동한 지역의 사회적 환경에서는 “민족주의를 수많은 교육받은 유럽인들을 위해 발생했던 인식적 모델, 즉 세상을 바라보고 그 속에서 자신의 위치와 정체성의 의미를 발견하는 방식으로 이해하는 것이 더 적절하다”고 애플게이트는 주장한다.⁵²⁾ 더 나아가서 그녀는 “국가에 대한 담론을 인식적 성향으로 이해하는 것은 음악적 활동의 영역과 정치, 시장, 국가 행정, 가족과 사적 삶, 종교, 문학, 지적 문화의 영역 간에 연관성에 대해서 더 다원적인(pluralistic) 설명을 제공할 수

51) Appelgate, “How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century,” 279.

52) Appelgate, 위의 글, 281.

있는 길을 열어 줄 수 있다”고 주장한다.⁵³⁾

호프만의 저술을 어떻게 이해할 것인가에 대한 서로 다른 해석들을 살펴보면서 드는 생각은 이런 논쟁들이 마치 음악의 의미를 둘러싼 전통적인 기악 논쟁의 양상, 특히 음악 내부에서 의미를 찾으려는 절대 음악관과 음악 외적인 것과 연관시켜 해석하려는 시도들 간의 마찰 양상과 기묘하게 겹친다는 것이다. 본 논문의 주제인 베토벤 《교향곡 5번》 리뷰를 그 당시의 철학적, 미학적 관점의 변화에서 살펴볼 것인지, 아니면 당시 정치적 상황과 연관시켜 설명할 것인지, 아니면 또 다른 사회사적 관점에서 볼 것인지 하나의 설명 방식만을 선택하기는 어려운 것 같다. 각각의 방법론이 장점과 단점을 가지고 있고, 한 가지 관점만을 고수하여 다른 관점들을 거부하기보다는 논의의 성격에 따라 취사선택하거나 통합해야 한다고 생각한다. 호프만의 리뷰가 담고 있는 심층적인 의미들을 다양한 관점과 방식으로 조명하는 새로운 연구들이 계속 나오는 것은 매우 고무적인 일이다. 그러나 한편으로는 새로운 연구 방법론이 등장했다고 해서 기존의 미학 연구 방법을 시대에 뒤떨어진 것으로 거부해서는 안 된다고 생각한다. 새로운 시각과 비판들이 설득력 있게 수용되려면 미학적 방법론의 장점은 살리고 단점은 보완한 연구가 음악학 담론의 장에서 지속적인 목소리를 낼 수 있어야 된다. 왜냐하면 미학은 어떤 연구 주제이던지 간에 학문적인 토대로서 역할할 수 있기에 현재에도 그 가치는 반감되지 않았기 때문이다. 이러한 관점에서 호프만의 리뷰에 나타난 새로운 청취 미학과 이 청취 미학의 형성 과정에서 관념론의 영향, 그리고 호프만 미학의 핵심 개념인 숭고와 무한의 인식론적 역할에 대한 미학적 고찰은 현재에도 여전히 의미를 가질 수 있다고 생각한다.

53) Applegate, “How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century,” 281.

참고문헌

일차 문헌

- Boileau, Nicolas. *Traité du sublime et du merveilleux*. Paris: D. Thierry, 1674.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley, 1757.
- Hoffmann, E. T. A. "Recension. Sinfonie No. 5 ... par L. van Beethoven." *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (July 4 & 11, 1810), 630-42, 652-59.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Bey F. T. Lagarde, 1790; 2nd ed. 1793.
- Michaelis, C. F. "Das Schöne und das Erhabene im Musik." *Berlinische musikalische Zeitung*, 1/46 (1805), 179-180.
- Richter, Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. 1804. *Sämtliche Werke*. vol. 5, edited by Norbert Miller. Munich: Hanser, 1959-85.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essay on the Origins of languages and Writings Related to Music*, edited and translated by John T. Scott, *The Collected Writings of Rousseau*, vol. 7. Hanover and London: University Press of New England, 1998.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *System des tranzendentalen Idealismus* (1800), edited by Horst D. Brandt and Peter Mülle. Hamburg: Felix Meiner, 1992.
- _____. *Philosophie der Kunst*. 1802. *Sämtliche Werke*. Vol. 5. edited by K. F. A. Schelling. Stuttgart and Augsburg: J. G. Cotta, 1856-61.
- Schiller, Friedrich. *Werke und Briefe*. edited by Klaus Harro Hilzinger et al., 12 vols. Frankfurt and Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004.

- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: M. G. Weidmann, 1771-74; reprint, 2nd ed. 1792-99.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich. *Werke und Briefe*, edited by Friedrich von der Leyen. Berlin, 1938; reprint, Heidelberg, 1967.

이차 문헌

- Applegate, Celia. "How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth-Century." *19th-Century Music* 21/3 (1998), 274-96.
- Bergeron, Katherine & Philip V. Bohlman, eds. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
- Bohlman, Philip V. "Musicology as a Political Act." *Journal of Musicology* 11/4 (1993), 411-36.
- Bonds, Mark Evan. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- _____. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1991.
- Chantler, Abigail. *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*. Burlington: Ashgate, 2006.
- Charlton, David, ed. *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*. translated by Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Dahlhaus, Carl. *The Idea of Absolute Music*. translated by Roger Lustig. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- le Huray, Peter & James Day, eds. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge

- University Press, 1981.
- Lokke, Kari Elise. "The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/4 (1982), 421-429.
- Rumph, Stephen. "A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism." *19th-Century Music* 19/1 (1995), 50-67.
- Schaffer, R. Murray. *E. T. A. Hoffmann and Music*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1975.
- Stock, Jonathan. "New Musicologies, Old Musicologies, Ethnomusicology and the Study of Western Music." *Current Musicology* 62 (1998), 40-68.
- Tomlinson, Gary. "Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer." *Current Musicology* 53 (1992), 18-24.
- Waldvogel, Nicolas. "The Eighteenth-Century Esthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony." Ph.D. Dissertation, Yale University, 1992.

Abstract**E. T. A. Hoffmann's Romantic Aesthetics Revisited:
Review of Beethoven's Fifth Symphony (1810)**

Lee, Kyung Hee

This paper focused on several aspects of E. T. A. Hoffmann's review of Beethoven's Fifth Symphony in order to understand its philosophical, aesthetic and historical importance. First of all, the difference between the listening attitude in his review and that of previous centuries as well as the reason for that change were investigated. The listening aesthetics before Hoffmann was based on the rhetorical framework which considered music as a language. It was composer's responsibility to make his music readily comprehensible. On the contrary, the romantic music aesthetics considered music as a means of finding the truth or the absolute like philosophy. Accordingly, music became an object of contemplation rather than that of understanding. The romantic aesthetics urged a listener to participate actively in constructing a meaning of music through his imagination.

After that, we looked into the important concepts such as the sublime and the infinite in the review of Beethoven's Fifth Symphony and tried to find out how these concepts were related to contemporary philosophical issues. The sublime was perceived by many writers as an epistemological means toward the integration of the finite and the infinite. It was also acknowledged that the sublime could be most strongly generated in the genre of symphony. Accordingly, the reason why Hoffmann emphasized various aspects of the sublime in his review was not only a personal outpouring of his passionate feelings but also a broader strategy reflecting the epistemological tendency of idealism.

Keywords: Hoffmann, romantic aesthetics, listening, Beethoven, sublime, infinite

투고일	심사일	게재 확정일
2012년 4월 29일	2012년 5월 4일~23일	2012년 6월 1일