

# 음악사. 기억과 인식의 경계에서

## - 루드비히 판 베토벤의 경우 -

우혜언(한국예술종합학교, 강사)

### 1. 들어가면서

악성(樂聖) 베토벤, 교향곡의 아버지 하이든, 가곡의 왕 슈베르트, 오페라의 거장 베르디 등 작곡가 중심의 음악사는 그들 이름 앞에 많은 수식어를 붙여 왔다. 유명 작곡가를 중심으로 대표성과 고유성을 부여하는 이 특성은 서양음악사 서술에 자주 등장한다. 많은 클래식 서적과 방송, 심지어 교육현장에서도 이러한 수식은 비판 없이 이어지고 있다. 최근 들어 한국 음악학계와 교육계에서 일고 있는 음악사 서술과 교육, 연구에 대한 고민은 더욱 깊어지고 있다. 실로 새로운 이슈도 아니고 고민거리를 명확하게 인식하고 있음에도 이 논의는 여전히 더디고, 문제의 핵심으로 들어가 구체적으로 언급하는 것 또한 조심스러울 뿐이다. 현재 국내에서 유통되고 있는 국내 저자의 음악사 서적과 번역서는 제각기 조금씩 다른 관점으로 음악사를 서술하고 있지만 동시에 동일한 현안과 대면하기도 한다. 이 광범위한 분야와 시간의 흐름을 한 번의 자리로 진단하는 것은 불가능하지만, 음악사 서술과 교육의 변화를 촉구하기 위해 음악학자는 끊임없이 의문을 던지고 쟁점화시킨다.

2020년 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 탄생 250주년을 기념하기 위해 기획된 국내외 음악계의 움직임이 심상치 않다. 연주회 개최와 서적 출판뿐 아니라 음악을 비롯한 다른 인문학 분야에서도 학술적인 논의에 주목하고 있다. 정전(正傳)이 되어오던 베토벤 작품이 새롭게 재조명되길 바라고 있을 뿐 아니라, 다른 한편에서는 ‘잘 알려진’ 베토벤의 삶과 음악을 다시 들여다보면서 오히려 베토벤에 대한 기존의 생각이 고착되고 편파적이었던 것을 깨닫고 있다. 비단 베토벤만의 문제도 아니다. 유럽 중심, 남성 중심의 역사서술과 사학자들에 의해 ‘선택된’ 음악가와 작품 위주의 서술은 음악사 및 음악 이해에 편협한 시선과 지식을 전달한다.

일명 ‘빈악파’는 빈 고전주의 작곡가 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 및 모차르트

(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 함께 항시 베토벤을 언급한다. 음악사 혹은 음악 양식에서 베토벤은 때에 따라 고전의 완성자이자 낭만의 개척자로 묘사되었다. 양식사의 흐름에 따라 서술되었던 음악사에서 점차 세기별로 범주화되고, 베토벤은 19세기 시작을 알리는 작곡가로 지면을 차지하고 있지만, 여전히 그의 음악은 18세기 빈악파와 연결되고 있다. 또한 베토벤의 개인사로 인해 꼬리표처럼 붙어있는 영웅 및 신화화된 이미지는 그의 음악을 수용하고 해석하는 여러 기로를 차단하는 역효과를 불러일으키기도 한다.

본 연구는 지속적으로 제기해 왔던 음악사 서술과 교육의 문제를 좀 더 구체적으로 바라볼 수 있는 논의의 장을 형성하고, 기존의 역사관과 베토벤에 대한 인식 문제를 화두로 던지면서 계속되고 있는 음악사 서술의 현상을 설명해 보고자 한다. 베토벤은 여전히 빈 고전주의 범주에 있고, 그의 음악은 ‘고귀하고 숭고한’ 음악으로 역사에 남아 전승되고 있다. 음악사에서 베토벤이 왜 기존의 패러다임에 갇혀 벗어나지 못하는지 문화인류학자 아스만(Aleida Assmann, 1947)의 기억이론을 바탕으로 논의를 펼쳐보고,<sup>1)</sup> 빈악파와 베토벤의 관계를 사회적, 음악적 관점에서 풀어볼 것이다. 더불어 베토벤의 음악사적 입지를 새롭게 고찰해 볼 수 있는지 그 가능성을 타진해 보고자 한다.

## 2. 역사와 기억

음악학 연구에서 축적되어온 문헌 및 사료(史料)의 역할과 그 중요성은 의심의 여지가 없다. 하지만 시대를 거치면서 기록된 내용을 통찰하고 비판하는 데는 소홀했다. 사실 이러한 현 사태에 대한 반성이 새로운 것은 아니다. 유럽 중심의 음악사는 역사음악학과 함께 전개되었고 작곡가와 작품, 권력과 남성 중심, 그리고 민족주의 관점에서 기억, 채택, 그리고 서술되었다. 르네상스에 문자

1) 아스만은 그의 기억이론에서 ‘기억’의 의미로 두 단어 ‘Gedächtnis’와 ‘Erinnerung’을 사용하고 있다. 그는 단어 ‘Gedächtnis’를 “기억된 것,” 혹은 “지식으로서의 기억”으로, ‘Erinnerung’을 “개인적 체험으로서의 기억”으로 구별한다. 윤미애, “매체와 문화적 기억,” 『독일어문화권연구』 11(2002), 38. 한글 번역에서 전자는 일반적으로 ‘기억’ 그리고 후자는 ‘회상’으로 번역되는데, 특히 ‘회상(Erinnerung)’은 기억이론에서 포괄하고 있는 ‘기억’의 의미를 한글이 표현해 주지 못하기에, 엄격한 구분이 필요한 경우를 제외하고 대부분 ‘기억’으로 번역된다. 한글로 번역된 아스만의 저서에서도 역자는 같은 문제를 지적하고 있다. Aleida Assmann, 『기억의 공간: 문학적 기억의 형식과 변천』, 변학수, 채연숙 옮김 (서울: 그린비, 2011), 33. 이 두 용어를 구별할 수 있는 적절한 그리고 만족스러운 한글 단어는 없지만, 두 단어 모두 ‘기억’으로 번역하는 것은 오히려 저자가 이 두 용어에 차이를 두고자 한 의도에 부합하지 않는다. 본 연구에서는 불가피한 경우를 제외하고, 전자는 ‘기억’으로, 후자는 ‘회상’으로 번역했다.

문학과 인쇄술의 시대를 맞이하면서 역사 기술(記述)은 탄력을 받았다. 그리고 역사음악학의 범주에서 시작된 음악연구의 결과물은 작곡가와 작품, 그리고 악파를 중심으로 전개되었고, 초기 음악학 연구의 초석을 형성했으며, 동시에 현재 및 앞으로의 음악연구에도 필요한 밑거름이 되고 있다.

하지만 실증주의 연구가 팽배해지면서 음악연구는 악보와 작품연구에 집중하였고, 동시에 음악 작품은 정전처럼 음악사 서술의 모든 것이 되었으며, 그로 인해 사회와 문화의 관점을 간과하는 결과를 초래했다. 서양음악의 역사를 발전과 진보의 과정으로 보는 시선도 많은 질타를 받았다. 이러한 비판은 특히 1960-70년대 미국에서 시작된 신음악학(New Musicology)의 흐름 이후 더욱 음악학계를 뜨겁게 했고, 커먼(Joseph Kerman, 1924-2014)의 『음악을 생각한다』(*Contemplating Music: Challenges to Musicology*) 이후 미국뿐 아니라 국내에서도 음악학 연구에 각성을 촉구했다. 음악을 ‘다시 생각하고’ 사회학 및 인류학 등과 함께 음악연구의 지평을 확대하고자 하였다. 선택과 해석, 서술의 문제에 신중해진 것이다.

문제는 시급함과 필요성을 절감하면서도 진행과 가시적인 변화의 모습이 더디다는 것이다. 무엇보다 새로운 전환이 필요한 교육현장에서 변화를 느끼기는 쉽지 않고, 사회적으로 혹은 대중적으로 소위 클래식 음악의 굳어진 이미지와 인식을 바꾸는 것은 더 큰 숙제를 떠안긴다. 더욱이 대상이 사회에 잘 알려진 음악가나 작품일 때는 훨씬 더 힘들다. 루드비히 판 베토벤은, 다른 음악가들이 시대, 지역, 사회에 따라 상이한 관심과 수용, 해석을 보여주는 것과 달리 특이하게 공통적인 상(像)을 형성해 왔으며, 해석과 의미 또한 시대를 거쳐 더욱 견고해졌다.

에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999)는 이미 그의 베토벤 수용연구에서 “고통(Leiden), 의지(Wollen), 극복(Überwinden)” 이 세 가지 개념이 그의 삶과 연결되면서 베토벤 수용사에 지속해서 이어졌다고 설명했다.<sup>2)</sup> 그의 음악외적 ‘기념비’가 수용사에 흥미를 불러일으키지만, 그 기념비가 베토벤 음악의 다양한 수용 기회를 차단한다는 점도 간과할 수 없다. 베토벤을 둘러싼 일화와 동시대 친구, 지인, 동료, 학자에 의해 증언되고 기록되었던 내용도 마찬가지이다. 나아가 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)의 베토벤 《심포니 5번》의 비평과 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 롤랑(Romain Rolland, 1866-1944), 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969) 등 저명한 인물의 베토벤 ‘찬양’은 현시점까지 음악사에서 베토벤의 신화를 더욱 견고하게 했다.

그렇다면 역사는 어떻게 기록되고 서술되는가? 도대체 누구의 기억으로 기록되는가? 1980년대

2) Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorien Ästhetik der Musik* (Heinrichshofen: Wilhelmshaven, 1977), 274.

이후 문화학은 기억과 역사의 관계를 재점화하며 기억이론을 본격적으로 전개하였다. 이들은 전통적인 역사학과 역사주의에 반기를 들며, 기록되고 전승되는 ‘역사’에 의문을 제기한다. 역사는 무엇인가. 독일어권에서는 역사를 뜻하는 단어 두 가지 ‘Geschichte’와 ‘Historie’를 구별해서 사용하는데, 전자는 “일어난 사실로서의 역사” 그리고 후자는 “기록된 이야기로서의 역사”를 뜻한다.<sup>3)</sup> 프랑스 역사서술에 이의를 제기한 노라(Pierre Nora, 1931)<sup>4)</sup> 기억과 역사가 정반대의 개념이라고 주장한다. 기억은 현재의 삶과 연계되어 있고 잊히거나 기억되면서 움직이지만, 역사는 “과거에 대한 하나의 표상”이라고 말한다.<sup>5)</sup>

기억은 구체적인 것, 공간, 행동거지, 이미지, 물체 속에 뿌리를 내린다. 역사는 오로지 시간적 연속, 사물의 진화와 관계에만 몰두한다. 기억은 하나의 절대자이고 역사는 오직 상대적인 것만을 중요시 한다. 역사의 핵심에는 자생적 기억을 파괴하는 하나의 비판이 작동한다. 기억은 역사에게 언제나 의심스러운 존재이고, 역사의 진짜 사명은 기억을 파괴하고 격퇴하는 것이다.<sup>6)</sup>

기존의 역사서술을 비판하는 노라의 주장은 다소 과격하게 들린다. 하지만 그가 주지하고자 하는 바는, 전통 역사학이 객관성과 일반성을 추구하면서 개인의 기억과 자생적 기억을 도외시켰다는 것이다.<sup>7)</sup>

노라에서 한 걸음 나아가 기억의 차원과 체계를 집중적으로 조명한 아스만은 “기술(ars)”로서의 기억과 “활력(vis)”으로서의 기억을 나눈다.<sup>8)</sup> 전자가 일종의 저장소 역할을 한다면, 후자는 시간적

3) Pierre Nora (ed.), 『기억의 장소 1』, 김인중, 유희수 외 옮김 (파주: 나남, 2010), 34.

4) 피에르 노라와 아스만 부부(알라이다 아스만과 얀 아스만) 외에 기억이론에서 언급할 수 있는 또 다른 인물로는 베르그송(Henri Bergson)의 제자 알박스(Maurice Halbwachs)가 있다. 그는 “사회적 구성틀(cadre sociaux)”을 통해 기억이 매개될 수 있다는 “집단기억(mémoire collective)이론”을 제시했다. 전진성, 『역사가 기억을 말한다』 (서울: 휴머니스트, 2005), 48. 아스만은 알박스의 집단기억이 공간적 사회집단에만 한정되어 있음을 지적하고 집단기억을 공간적, 시간적 차원에서 논의해야 한다고 주장한다. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: Verlag C.H. Beck, 2006), 46.

5) Nora (ed.), 『기억의 장소 1』, 34.

6) Nora (ed.), 위의 책, 35.

7) 노라가 극단적인 표현을 쓴 것 같지만 그의 의도가 실증주의 역사와 학문적 역사서술을 모두 부정한 것은 아니다. 그는 역사를 살아 있는 현재의 삶으로, 의식 속으로, 기억 속으로 다시 불러오기 위해 기존의 역사서술에 대한 비판적 자세를 취한 것이다. 그 대안으로 그는 장소와 기념비를 중심으로 프랑스 역사를 쓰고 있다. Assmann, 『기억의 공간: 문학적 기억의 형식과 변천』, 194-195 참조.

8) Assmann, 위의 책, 30.

차원으로 개인적 경험과 연결되고, ‘기억나게(회상)’ 한다. 같은 맥락에서 그는 회상의 두 방법으로 “기능기억(Funktionsgedächtnis)”과 “저장기억(Speichergedächtnis)”을 제안하는데, 저장기억은 “이차 기억, 즉 현재와 생동 관계를 상실한 것을 기록한 기억들에 관한 기억”이고, 반대로 기능기억은 선택적이고 개인과 집단 등 이동이 가능한 생산적 경계를 형성한다.<sup>9)</sup> 그는 역사(Geschichte)에서 이 기능기억과 저장기억의 상보적 관계가 중요함을 강조한다. 결국 역사는 이 두 기억이 어떻게 작용하느냐에 따라 서술 방향이 달라질 수 있다. 기억과 역사가 서로 대립하거나 혹은 동일시될 수 있다는 것이다.

또한 아스만은 기억의 차원을 세 가지, “뉴런적(neuronal), 사회적(sozial) 그리고 문화적(kulturell) 기억”으로 나누고 있다.<sup>10)</sup> 이 기억의 전달체로는 각각 개인의 뇌(individuelles Gehirn), 사회의 커뮤니케이션(soziale Kommunikation), 그리고 상징적 매체(symbolische Medien)를 언급한다. 논의를 확장하는 그의 설명은 이 기억이 고정되어 있지 않고 이 세 차원을 서로 이동하고 동시에 서로를 포함한다는 것이다. 즉, 기억의 세 차원은 독자적으로만 기능하지 않고, 지속적으로 교류하거나 서로에게 영향을 미치며 기억이 ‘만들어지고’ 저장된다.

생물학적으로 전달된 개인의 기억은 소통의 망을 통해 사회적 기억으로 쉽게 전환된다. 하지만 사회적 기억이 문화적 기억으로 자연스럽게 흡수되는 것은 쉽게 일어나지 않는데, 그 이유는 기억과 경험의 탈착이 일어나기 때문이다.<sup>11)</sup> 다만 이 과정에서 상징적 매체는 문화적 기억으로 그 지평을 확대할 수 있게 도와준다. 아스만은 세 기억 가운데 그 영역을 넓히고 시간의 문제를 최대한 극복할 수 있는 기억으로 문화적 기억을 꼽고 있다.<sup>12)</sup> 문화적 기억은 사회적 기억과 비교하면 기억의 ‘유효기간’이 없으며 세대를 초월해서 전달될 수 있다. 특히 기념비나 그림, 텍스트 등에서 볼 수 있듯이 기호와 상징으로 기억을 전송한다.<sup>13)</sup>

베토벤으로 돌아와 아스만의 견해를 대입해 보면, 베토벤을 둘러싼 음악사 서술과 문화 현상을 이해할 수 있는 실마리를 찾게 된다. 베토벤 음악사에는 다른 작곡가보다 더욱 문화적 기억이 두드

9) Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Verlag C.H. Beck, 2018), 134-135.

10) Assamnn, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 31-36.

11) Assamnn, 위의 책, 34.

12) 기억이론은 역사서술에서 기억이, 무엇보다 문화적 기억이, 그 대안이라고 주장하기보다는 이 둘의 영역이, 즉 역사와 기억이 서로 보완되어야 함을 주장한다. 개인의 기억이 무시되는 역사서술을 비판하고 고착된, 저장된 기억의 한계점을 지적하면서 역사철학의 성찰을 끌어내고자 하였다.

13) Assamnn, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 54 참조.

러졌다고 해석할 수 있다. 동시대의 사회적 기억이 서로 간의 소통으로 이어지고, 세대와 시기를 거쳐 상징적으로 전달되면서 문화적 기억으로 저장되었다. 무엇보다 문화적 차원에서 형성된 기억은 개인이나 세대의 기억과 달리 훨씬 더 큰 지지를 얻는다. 왜냐하면 문화적 기억은 기념비, 조각상, 기념행사, 축제 등의 매체가 상징적으로 전하는 기억으로 인해 시간을 초월하기 때문이다. 베토벤의 역사는 이를 통해 지속해서 떠올린 기억을 견고하게 하고, 베토벤을 직접 경험하지 못한 이들조차 상징화된 기억 속으로 합류시킨다. 하지만 이 과정에서 오해될 수 있는, 즉 문화적 기억이 일종의 집단적 기억으로 일반화되면서 생기는 오해와 이 형성된 기억의 정당성 및 정체성에 대한 문제는 항상 조심스럽다. 왜냐하면 “문화, 민족, 국가, 교회 혹은 기업 같은 제도(Institution)와 공동체는 기억을 가진(haben) 것이 아니라 기념적인 기호와 상징의 도움으로 기억을 만들고(machen), 이 기억으로 제도와 공동체는 동시에 정체성을 만들기(machen)” 때문이다.<sup>14)</sup>

기억과 역사는 인위적이고 왜곡될 수 있다.<sup>15)</sup> 특히 개인의 기억을 넘어 문화라는 제도에서 기억은 그 문화가 의도하는 바에 따라 도구화될 수 있기에 역사서술에서 항상 그 위험성이 뒤따른다.<sup>16)</sup> 그래서 아스만은 “집단적, 제도적 영역에서 기억의 과정이 의도적인 회상의 정치 또는 망각의 정치를 통해 조종”될 수 있다고 주의한다.<sup>17)</sup> 노라는 “역사에서 기억으로의 인식변화”를 겪게 되었다고 말하지만, 아스만은 한 걸음 나아가 오래전부터 “역사(Historie)가 기억의 가치에서 역사의 인식 가치로” 무게중심이 이동되었다고 주장한다.<sup>18)</sup> 르네상스 이후 역사의 기술은 망각이라는 자연 현상을 이겨내고자 한 도전이었고, 문자는 여기에 큰 원동력이 되었다. 오늘날 기억은 문자를 넘어서 그림, 몸, 장소 등 다양한 매체를 통해 전달되고 있고, 그로 인한 문화적 기억과 역사는 다르게 인식되고 있다. 하지만 여전히 문자의 힘은 건재하며, 문자로 서술된 역사도 견고하다.

14) Assmann, 위의 책, 35.

15) 기억이론에서 기억(혹은 회상)의 불안정성, 왜곡된 기억의 문제는 피할 수 없는 쟁점이다. 하지만 기억의 작용 다른 한편에서는 망각의 작용이 같이 일어나며, 동시에 기억은 선택적이다. 왜곡된 기억이라 밝힐 수 있는, 기억의 진위여부를 밝힐 수 있는 잣대가 존재하는지 아스만은 반문한다. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 265-266.

16) 비단 서양음악사의 문제는 아닐 것이다. 현대사에서 일어나고 있는 역사 왜곡 현상은 가까운 곳에서도 찾아볼 수 있다. 아스만은 “우리가 아우슈비츠에서 멀어지면 멀어질수록 우리는 그 일어났던 사건, 그 범죄의 회상에 더 가까이 다가가게 된다.”고 말하면서, 역설적으로 역사의 기록으로 남아있는 아우슈비츠 장소의 기억에 경각심을 불러일으키고 있다. 문화예술 그리고 정치사회에서 빈번히 일어나고 있는 기록보관소나 기념비 혹은 기념상의 설립 또한 마찬가지이다. Assmann, 위의 책, 14-15.

17) Assmann, 위의 책, 15.

18) Assmann, 위의 책, 53.

18~19세기 음악사에서 베토벤의 위치는 항시 분분한 의견 충돌을 일으켰다. 작곡기법, 양식, 장르, 사회, 시대 등 그 범주에 따라 견해차를 보였고, 특히 하이든과 모차르트, 도시 빈(Wien), 그리고 역사가의 베토벤 정전화 등은 베토벤 음악 서술을 더욱 복잡하게 만들었다. 또한 베토벤에 대한 ‘Geschichte’와 ‘Historie,’ 즉 “일어난 사실로서의 역사” 그리고 “기록된 이야기로서의 역사”가 혼동되면서 베토벤 음악 이해의 폭은 좁아졌다. 유난히 베토벤 음악이 특정 지역을 초월하여 연주되고 기억되는 것은 흥미롭다. 음악사의 한 장(章)에 기록되어 있는 것과 달리 문화적으로 기억되고 있는 베토벤의 역사는 기록되고 보관된 저장기억으로만 존재하는 것이 아니라 새롭게 세대와 문화권에서 생성되는 기능기억이 작용하면서 오늘날까지 이어진 것이다. 아스만의 역사와 기억 해석이 베토벤 현상을 이해할 수 있게 하지만, 오히려 그가 지적한 위험성처럼 이러한 문화와 제도는 기억을 ‘만들면서’ 역사가 되기에 베토벤 수용은 고착되기도 한다.

### 3. 장소의 기억: 빈과 베토벤

“당신이[베토벤] 끊임없이 노력하면 하이든의 손으로부터 모차르트의 정신을 이어받을 겁니다.”<sup>19)</sup> 1792년 10월 29일 발트슈타인(Ferdinand Ernst von Waldstein-Wartenberg, 1762-1823) 백작은 본(Bonn)에서 빈으로 떠나는 베토벤을 위해 기념책(Stammbuch)에 위의 글귀를 남겼다. 이 글귀에는 흥미롭게도 빈악과 대표로 평가받는 세 작곡가 이름이 동시에 언급되고 있다. 이 세 사람을 하나로 묶은 소위 ‘빈악파’는, 위의 인용에서 보자면, 베토벤이 빈에서 활동하기 전부터 이미 형성되어 있었는지 모른다. 빈의 귀족사회에서 하이든은 ‘전통’이었다. 천재로 어릴 때부터 명성을 얻어온 모차르트가 바로 일 년 전 1791년 안타깝게 세상을 달리하면서 빈 귀족사회는 하이든을 이을, 동시에 모차르트의 천재성을 지녀야 하는 새로운 인물을 필요로 한 것이다.

티아 데 노라(Tia DeNora, 1958)는 그의 책 『베토벤과 천재의 형성』 (*Beethoven and the Construction of Genius*)에서 1792년~1803년의 빈 귀족사회가 어떻게 베토벤을 ‘천재’로 만들어 냈는지 경험주의 연구를 근거로 논증을 펼치고 있다.<sup>20)</sup> 베토벤의 음악 재능을 부인하는 것은 아니

19) Sven Hienke (Hg.), *Beethoven Handbuch* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), XIX 재인용. 베토벤은 1792년 대략 11월 10일 빈에 도착하고 하이든에게서 수업을 받기 시작했다.

20) 엘리야스(Norbert Elias)가 이미 그의 『모차르트, 천재의 사회학』 (*Mozart, Zur Soziologie eines Genies*)에서 사회학적 관점으로 ‘천재’ 모차르트 삶과 음악을 다르게 서술했듯이, 데노라는 빈의 귀족사회(특히 기사 작위를 가진 귀족 모임인 GAC(Gesellschaft der Associierten Cavaliere) 회원들)와 그 구성원이 어떻게 베토

지만, 베토벤이 빈에서 동시대 작곡가들과 다르게 평가받을 수 있었던 요인에는 당시 귀족사회의 구조와 음악적 취향 그리고 후원 관계가 서로 이해관계를 같이 했기 때문이라고 주장한다.

본에서 베토벤을 후원해온 발트슈타인 백작은 그의 친구이자 동료, 그리고 후원자였다. 보헤미안 출신의 귀족 발트슈타인이 1788년 빈에서 본으로 이주해 오면서 베토벤과의 친분이 시작되었고, 그는 베토벤이 빈에서 음악 활동을 할 수 있도록 경제적으로 길을 열어주었다. 즉 베토벤은 자연스럽게 빈 귀족과의 관계망을 형성할 수 있었고, 귀족의 후원을 받는 베토벤을 하이든 역시 제자로 마다할 이유가 없었다. 하지만 문헌을 통해 인정된 바 이 스승과 제자의 관계는 음악적으로 혹은 작곡적으로 끈끈한 연결고리를 형성하지 못했다. 하이든과 베토벤은 사회적 명성과 실리(實利)에 의해 완성된 사제 간이었다. 하이든이 런던에서 활동할 때, 베토벤에게 작곡기법, 특히 대위법을 가르쳤던 스승 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)가 베토벤의 음악창작에 어떤 영향을 미쳤는지에 대한 관심은 뒷전이다. ‘하이든의 손에서 이어받은 것’이 중요한 것이 아니라, ‘빈의 하이든 손’이 필요했던 것이다.

하이든과 모차르트가 빈을 거점으로 활동했던 상황은 베토벤이 독일을 떠나 오스트리아 ‘빈악파’에 합류하도록 자극했지만, 실질적으로 혹은 경제적으로 그가 빈의 무대에 마지막까지 설 수 있었던 가장 큰 원동력은 언급한 것처럼 바로 ‘빈의 귀족’ 후원이었다. 심지어 빈의 귀족사회는 베토벤이 다른 곳에서 음악적 명성을 이어가는 것을 용납하지 않았다. 1809년, 제롬 보나파르트(Jérôme Bonaparte)가 제안했던 카셀(Kassel)의 궁정악장 자리를 수락한 베토벤을 빈에 ‘붙잡아 두기’ 위해 귀족들은 만만찮은 경제적 협상을 벌여야 했다. 루돌프 대공(Erzherzog Rudolph)과 페르디난트 폰 킨스키(Ferdinand von Kinsky), 그리고 프란츠 폰 로브코비츠(Joseph Franz von Lobkowitz)는 카셀 자리를 포기하게 만드는 대신 베토벤에게 평생 4000굴덴(Gulden)을 매년 지급하는 연금계약 의무까지 진다.<sup>21)</sup> 빈 귀족은 당시 대중의 음악과 차별화하며 그들만의 진지한 음악을 추구하였다. 사회의 격동기 흐름에서 보자면 귀족사회는 혁명과 중산층의 성장에 위기의식을 느꼈고, 그들 고유의 음악 문화 형성을 위한 ‘천재’ 음악가를 필요로 하였다. 결국 베토벤은 하이든과 모차르트를 이어가는 전통과 역사를 지키는 동시에 새 시대를 열어야 하는 중요한 지점에서 있는 것이다.

데노라가 언급하고 있는 약 10년의 세월은 베토벤 음악 세계에 새로운 국면을 맞이한 시점이

---

벤을 ‘위대한’ 작곡가로 만들었는지 밝히고 있다.

21) 루돌프 대공이 1500 굴덴, 프란츠 폰 로브코비츠 후작이 700굴덴, 페르디난트 폰 킨스키 후작이 1800 굴덴을 맡았다. Hiemke(Hg.), *Beethoven Handbuch*, XXIV 참조.

다. 이 기간에 베토벤은 빈 귀족과 탄탄한 관계망을 형성하며 그들의 후원을 받아 작곡과 연주 활동을 펼쳐나갔고, 당시 대중적 인기를 얻었던 두섹(Johann Ladislaus Dussek, 1760-1812)이나 코첼루치(Leopold Koželuch, 1747-1818) 및 플레엘(Ignaz Pleyel, 1757-1831) 등과 다른 음악적 행보를 보였다.<sup>22)</sup> 이는 데노라가 말한 사회적 측면뿐 아니라 역사적으로 그리고 음악적으로도 명확하게 드러나고 있으며, 베토벤을 하이든과 모차르트의 18세기 빈 고전주의와 구분할 수 있는 근거가 되기도 한다.

‘악파(Schule)’는 “같은 곳에서 활동했던 예술가들의 그룹”을 뜻한다.<sup>23)</sup> 흥미로운 점은, 문헌에 따르면, 빈악파는 하이든-모차르트-베토벤 삼인방을 일차적으로 뜻하지 않고 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 그의 제자들, 즉 베베른(Anton Webern, 1883-1945)과 베르크(Alban Berg, 1885-1935)로 구성된 작곡가 그룹을 지칭한다는 점이다. ‘고전’의 개념을 음악사에 뿌리내리게 한 키제베티(Raphael Georg Kiesewetter, 1773-1850)가 그의 음악사 저서에서 처음 “빈악파(Wiener Schule)”를 언급할 때도 베토벤을 제외한 하이든과 모차르트의 시대를 대상으로 삼았고,<sup>24)</sup> 베토벤과 로시니(Gioachino Rossini, 1792-1868)로 19세기를 시작한다. 20세기에 들어서 ‘빈 고전악파(Wiener Klassik Schule)’는 아들러(Guido Adler, 1855-1941)에 의해 주목받았는데, 그 계기 또한 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)의 만하임악파 연구에 축을 맞추기 위해서였다. 간과할 수 없는 또 다른 점은 국내 음악사 문헌의 한 지점에서 스치뉘트 지나가는 문(Matthias Georg Monn, 1717-1750), 바겐자일(Georg Christoph Wagenseil, 1715-1777) 등이 이미 ‘빈악파’로 이름을 올리고 있다는 것이다. 즉, 20세기 초 빈은 ‘쇤베르크 악파’로 불리는 ‘빈악파’가 시작되면서 다시금 그들의 선배적인 세 사람의 작곡가를 불러들이고 문화예술의 중심지로서 그 전통을 이어간 것이다.

베토벤에 대한 향수는 다른 예술 영역에서도 일어났다. 20세기 초 빈의 분리파(Wiener

22) 데노라는 특히 베토벤과 두섹을 비교한다. 이들 모두 귀족에게 후원받았음에도 불구하고 두 작곡가의 음악에 대한 평가가 달랐던 것은 후원 귀족과의 결속력 차이 때문이라고 주장한다. 두섹의 경우 후원 귀족이 산만하게 흩어져 다양했던 반면, 베토벤의 후원자는 오스트리아-헝가리 귀족의 가족적 연대를 형성하고 있었으며, 작품의 헌정 또한 동일인물에 반복적으로 일어났다. Tia DeNora, *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1995), 60-82.

23) Rudolf Stephan, “Wiener Schule,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg.(1998), 9: 2034.

24) Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweise Entwicklung*, 2. Aufl. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846), 97.

Sezession)가 ‘베토벤 전시회’를 통해 전통적 역사주의와 보수세력에 맞서며 그들의 예술적 정체성을 표명하려 한 시도는 베토벤의 신화화에 불을 붙이는 계기가 되었다. 클링거(Max Klinger, 1857-1920)의 베토벤 조각상이나,<sup>25)</sup> 클림트(Gustav Klimt, 1862-1918)의 ‘베토벤 프리즈(Beethoven Frieze)’는 다시금 베토벤을 ‘소환’하고, 기억을 환기했다. 1820년 스틸러(Joseph Karl Stieler, 1781-1858)가<sup>26)</sup> 그린 베토벤의 전형적인 초상화, 헝클어진 머리에 빨간 스카프를 매고 있는, 어색한 자세로 부자연스러운 표정을 뽐어 내는 이 초상화가 그의 음악과 인생을 보여주는 상징으로 여겨지듯, 그림이나 조각상, 기념비 등의 매체는 오늘날 여전히 베토벤을 기억하게 한다. 단순히 저장된 기억으로서의 미술품이 아닌 이 예술 매체를 통해 ‘회상’할 수 있는 베토벤의 문화적 기억이 다시금 베토벤 역사 서술의 맥을 이어가게 한 것이다.

베토벤이 없는 빈악파는 존재할 수 없는 것일까. 혹은 베토벤이 없다면 빈악파의 역사적 의미는 초라해지는 것일까. 삼인방은 과연 한 ‘악파’를 형성할 수 있을까. 하이든과 모차르트, 베토벤의 ‘빈악파’는 공시적 관점에서 빈에서의 활동 시기가 맞지 않고, 심지어 ‘제2 빈악파’처럼 작곡기법 면에서 한 범주로 묶는 것도 의견이 분분하다. 무엇보다 베토벤이 빈에서 본격적으로 활동했던 시점은 하이든과 모차르트와 음악적으로 거리를 두고 있었다. 결국 이 삼인방이 하나의 악파를 형성하게 된 것은 ‘빈’이라는 장소의 역할이 컸다고 해석할 수 있다.

연대순으로 정리된 역사 서적들이 어느 한 민족의 역사의식에 관해 설명을 한다면, 그 민족의 기억은 회상 장소의 기억 내용에서 그 자료를 찾는다. 가깝고도 먼 것의 독특한 결합은 이것들을 아우라가 있는 장소로 만든다. 그런 장소들에서 사람들은 과거와 직접적인 접촉을 한다.<sup>27)</sup>

장소 역시 이동 가능한 전달 매체인 문자나 그림과는 다른 기억(Gedächtnis)의 매체로서 확고한 부동성(不動性)을 특징으로 한다. 장소는 사라져 버리는 기억(Erinnerung)을 물질로 받쳐주는 불변의 버팀목이다. 즉, 아무것도 묘사하거나 표상하지 않으면서 부재하는 것의 흔적을 다소 강조하여 표시해 주

25) 라이프치히 시(市)는 이후에 클링거의 베토벤 조각상을 사들이기 위해 엄청난 경제적 자원을 투자했다. Hans-Joachim Hinrichsen, “»Seid Umschlungen, Millionen« Die Beethoven-Rezeption,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 568. 아스만의 기억이론에 의거해 본다면, 라이프치히가 막대한 부담에도 ‘베토벤 상’을 원한 것은, 문화예술작품을 상징과 기억의 매체로 소유함으로써 사회(혹은 제도)가 정치적으로 문화유산을 축적하고자 함과 유사하다.

26) 스틸러는 바이어른 왕실의 화가로 활동했다. 초상화를 주로 그렸으며, 베토벤 외에 괴테, 훔볼트(Alexander von Humboldt, 1769-1859), 그리고 마그너 초상화 작품이 잘 알려져 있다. 그의 초상화 작품이 오늘날 유명한 만큼 그가 과도하게 이상적으로 그려낸 인물의 이미지는 오히려 비판의 대상이 되기도 한다.

27) Assmann, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 466.

는 ‘지금’이 결여된 ‘여기’인 것이다.<sup>28)</sup>

음악적으로 베토벤을 새로운 출발점으로 재조명하려는 학문적 시도에도 베토벤이 빈악파와 단단한 결속력을 형성하고 있는 것은 빈의 문화적 기억의 영향이 컸다고 볼 수 있다. 도시 빈은 음악사에서 아우라가 있는 장소가 되었다. 베토벤은 과거지만 현재의 빈은 과거인 베토벤과 연결될 수 있는 ‘공간’을 제공한다. 빈악파의 경우, ‘빈(Wien)’이라는 장소가 제공하는 문화적 기억은 베토벤을 음악적으로 설명하는 과정에 여러 장애물을 만들지만, 문화학적 입장에서 접근한다면 베토벤 현상을 이해할 수 있다. 그렇기에 음악사적으로 빈악파에 베토벤을 포함하지 않는다고 하더라도 빈과 베토벤의 연결고리는 끊어지기 힘들다. 19세기 음악 문헌에서 빈악파에 포함되지 않았던 베토벤이 20세기 빈에서 다시금 주목을 받으며 예술과 문화, 사회적으로 빈악파에 흡수된 것은<sup>29)</sup> 여러 해석의 가능성을 가늠해 보게 한다. 그 가운데, 특히 기악 작품에 주목하면서 이전 시대의 뛰어난 작곡가 하이든 및 모차르트와 베토벤을 연결하여 그의 음악에 ‘정통성’을 부여하고자 했을 가능성도 있다.<sup>30)</sup>

#### 4. 베토벤과 빈 고전주의

에게브레히트는 자신의 서양음악사에서 19세기 음악을 베토벤으로 시작한다. 논의의 근거로 그는 19세기에 부상했던 이분법적 개념들, 예를 들어 형식미학과 내용미학, 절대음악과 프로그램 음악, 브람스와 바그너 등의 대립적 요소들이 모두 공통으로 베토벤 음악에 뿌리를 두고 있다고 설명한다.<sup>31)</sup> 리만 (Hugo Riemann, 1849-1919) 또한 자신의 『베토벤 이후의 음악사』 (*Geschichte der Musik seit Beethoven* (1800-1900), 1901)에서 음악문화와 기악의 양식 면에서 베토벤을 그 출발점으로 삼고 있다.<sup>32)</sup> 그럼에도 베토벤은, 빈악파의 경우와 유사하게, 여전히 하이든, 모차

28) Assmann, 위의 책, 560. 인용문 속 원어는 정확한 의미를 위해 원문대조 후 첨가하였다.

29) 옥스포드 음악사 시리즈 중 『비엔나 시대』 (*The Viennese Period*, 1904)의 저자 해도우(William Henry Hadow, 1859-1937)는 ‘빈악파’에 하이든, 모차르트, 베토벤 그리고 슈베르트를 포함하고 있다. 주대창, “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로,” 『서양음악학』 14/3(2011), 73 참조.

30) 주대창, “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로,” 81.

31) Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München: Piper, c1998), 563.

르트와 함께 빈 고전주의 작곡가 대열에 서 있다.

빈악파와 거의 같은 의미로 무분별하게 베토벤에게 사용되는 빈 고전주의(Wiener Klassik)는 훨씬 더 문제가 많다. 무엇보다 '빈 고전주의' 표현이 빈이 아닌 라이프치히(Leipzig)에서 만들어졌다는 것도 흥미롭다.<sup>33)</sup> 당시 라이프치히는 출판업뿐 아니라, 악보와 음악사 총서 작업이 한창이었고, 극장문화도 발전해 있었다. 특히 라이프치히 『일반음악신문』(*Allgemeine musikalische Zeitung*)과 그 편집장 로흐리츠(Friedrich Rochlitz, 1769-1842)의 영향을 간과할 수 없다.<sup>34)</sup> 1808년 라이하르트(Johann Freidrich Reichardt, 1752-1814)는 삼인방을 “세 명의 진정한 해학가(Humorist)”라고 불렀으며, 1810년 호프만은 베토벤 《심포니 5번》의 평에 세 작곡가 음악을 소개하면서 그들이 “동일한 낭만 정신을 호흡한다.”라고 평했다.<sup>35)</sup> ‘해학가’나 ‘낭만 정신’이 이의 없이 세 명 모두에게 그야말로 ‘동일하게’ 부합하는 설명인지는 의문스럽다. 무엇보다 호프만의 비평은 ‘낭만’의 베토벤에 초점 맞춘 내용이지만, 무슨 이유로 혹은 굳이 하이든과 모차르트의 음악을 ‘묶어서’ 낭만 정신을 피력해야만 했는지 질문을 던져본다면 삼인방의 결속은 느슨해질 수밖에 없다.

19세기 초의 음악 흐름이 18세기 음악의 연장선 혹은 심지어는 “하나의 시기”로 봐야 한다는 일부 학자들의 주장에도<sup>36)</sup> 정치사회와 음악문화의 지각변동에서 분명 18세기와 차이를 보인다. 그렇기에 18세기 빈 고전주의 맥락에서 베토벤을 언급하면, 그의 중후반 음악의 이해와 해석의 폭이 좁아지게 된다. 물론 시기적으로 그의 초기는 하이든과 모차르트의 동시대이지만, 실제 그의 음악적 토대에는 하이든보다 본 시절 스승 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)의 영향이 먼저였고,<sup>37)</sup> 하이든과 모차르트 후기 작품을 존중했지만, 그가 이미 빈에서 활동을 시작했을 때는 빈

32) 총 4부로 구성되어 있다. 1부는 “베토벤의 죽음까지” (베토벤, 슈베르트, 베버), 2부는 “슈만-멘델스존의 시대,” 3부는 “바그나리스트의 시대,” 4부는 “다음 세대”이다. 주대창, “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로,” 65 참조.

33) 퀴스터(Konrad Küster)는 세 작곡가 모두 빈 태생이 아닌 점, 소위 ‘빈의 색채’가 음악에서 묻어나지 않는다는 점, 그리고 실제로 세 사람이 개인적으로 밀접한 연결고리를 형성하지 않는 점 등을 들어 표현에 대한 학계의 비판을 소개하고 있다. Konrad Küster, “Die Sinfonien,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 59-60.

34) 로흐리츠는 베토벤 ‘추종자’이기도 했거니와 그의 잡지에 모차르트를 비롯하여 베토벤 작품에 대한 평을 자주 언급했다. 모차르트와 베토벤 모두 라이프치히를 방문한 적이 있으며, 이 두 작곡가의 음악적 인상은 라이프치히에 소위 ‘음악의 도시 빈’의 아우라를 남기는 데 일조했다.

35) Martin Geck, “Beethoven und seine Welt,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 12.

36) 김용환, 『19세기 음악』 (서울: 모노폴리, 2018), 36 재인용.

고전주의와 다른 길을 모색하고 있을 때였다.

아도르노는 베토벤의 창작 첫 시기에 이미 낭만의 요소가 강하게 등장한다고 주장했다.<sup>38)</sup> 또한 베토벤이 빈에 정착한 때, 그의 음악적 색깔을 드러내기 시작한 것은 작품번호(Opus)와 무관하지 않다. 빈 시절 이전의 작품에는 대부분 WoO(‘작품번호 없는 작품’ Werk ohne Opus)를 사용하였고, Opus를 직접 부여하면서 스스로 자신의 창작 가운데서도 ‘작품’을 구별하였다.<sup>39)</sup> 분명 이 시점은 이전 시대와 음악적으로 차이를 이룬다. 1793/4년 작곡, 1795년 빈에서 처음 출판된 《피아노 3중주 op.1》은 이미 화성 전개와 전조에서 시대에 이례적이었다.<sup>40)</sup> 베토벤의 조성 사용방식이 하이든, 모차르트와 구별하는 중요한 음악적 코드라는 점은 아도르노에 의해서도 강조되고 있다.

베토벤을 이해하는 것은 **조성**을 이해하는 것이다. 조성은 ‘재료(Material)’로서 그의 음악의 근원에 놓여 있을 뿐만 아니라 그의 원리이고, 그의 본질이다. 그의 음악은 조성의 비밀을 명백하게 말하고 있으며, 조성과 더불어 설정된 제한들은 그가 설정한 제한들이고 - 동시에 그의 창조력의 추진력이다.<sup>41)</sup>

베토벤 창작의 ‘새로운 길’을 1800년경으로 보는 음악학자들의 견해는 크게 다르지 않다. 하일리겐슈타트 유서 같은 자전적 요소의 영향도 명확해 보이지만, 이미 op.1을 출판할 때부터 베토벤의 작곡 경향은 남달랐다. 시민사회의 성장으로 실내악 장르가 가져왔던 사회적 기능을 점차 잃어

37) 본 연구에서 논의를 확장하지 않겠지만 네페는 빈 고전주의 이전 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 음악에 몰두했고, 베토벤 역시 네페의 지도로 요한 제바스티안 바흐와 엠마누엘 바흐의 음악에 집중했다. 젊은 베토벤의 음악에 자극을 준 것은 다른 관점에서 보면 명성 있던 하이든 음악이 아니라 네페와 엠마누엘 바흐의 음악일 가능성도 있다. Jan Philipp Sprick, “C.P.E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op.77,” in *C.P.E. Bach und Hamburg - Generationenfolgen in der Musik*, hrsg. von Tobias Janz, Kathrin Kirsch and Ivana Rentsch (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017), 225-229 참조.

38) Theodor W. Adorno, 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』, 문병호, 김방현 옮김 (서울:세창출판사, 2014), 154.

39) 이로써 Opus를 가진 작품은, 니콜라스 쿡의 표현을 빌려, “음악 박물관”이 되고, 정전 혹은 레퍼토리가 되었지만, WoO의 작품이 관심의 대상에서 사라지는 아이러니한 현상이 발생했다. Nicholas Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 장호연 옮김 (곰출판, 2016), 47. 이 현상은 오늘날 베토벤 음악연구의 문제점이기도 하지만, 다른 한편에서 베토벤이 Opus를 달고 자신의 작품을 작곡, 수정하며 마지막 출판까지 꼼꼼하게 신경을 쓴 것은 음악적 혹은 예술적 의도 외의 다른 의도도 존재한다.

40) Ares Rolf, “Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 455 참조.

41) Adorno, 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』, 100.

가고 있는 시점에 오히려 베토벤은 실내악 장르에 집중했다. 동시에 악보 출판으로 이어진 그의 실내악 창작 열정은, 다분히 어려워지긴 했지만, 한편으로 여흥의 실내악 장르와 구별되는 음악을 증명했다.

마누엘(Roland Manuel, 1891-1966)과 타그린(Nadia Tagrine, 1917-2003)이 나는 대답에서 마누엘은 고전과 낭만 시대의 구분은 작곡가의 의지에 달려있다고 말한다.<sup>42)</sup> 마누엘의 주장을 근거로 그리고 30대의 베토벤을 생각해 본다면, 그의 음악창작 의지가 어디로 향하고 있었는지 혹은 이미 어디로 향했었는지 살펴보는 것은 중요하다. 18세기 혹은 19세기 시대의 구분이 필요한 것이 아니라 이미 작곡가가 음악을 통해 표현하고자 하는 바에 주목해야 한다고 해석할 수 있다. 나아가 마누엘은 베토벤을 “발톱을 드러내지 않은 새끼 사자”로 표현하고 있는데<sup>43)</sup> 이는 결국 그의 ‘스승’이라고 일컫는 빈의 하이든이나 잠시 수학했던 살리에리와의 음악적 견해가 이미 달랐음을 의미한다.

물론 그의 음악이 하이든이나 모차르트가 썼던 음악 언어와 형식에서 완전히 벗어났다고 할 수 없다. 분명 성악작품의 특징이나 기악 형식은 고전 경향과 유사하다. 고전과 낭만을 오가는 베토벤 음악에 대해 마누엘과 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955)는 서로 다른 의견을 내세운다. 오네게르는 베토벤을 고전과 음악가로 받아들이면서 타의에 의해 낭만파가 되었다고 설전을 펼친다. 흥미로운 사실은 이 와중에도 오네게르는 “비극적이고 저주받은 베토벤의 이미지, 대중화된 그 이미지를 버려야 한다고 주장한다.<sup>44)</sup> 도대체 베토벤의 대중화된 이미지가 무엇인가? 고전이든 낭만이든 베토벤에게 씌운 고착된 대중적 이미지는 어느 입장이든 적잖이 폐해를 일으킨다.

베토벤 말년의 작품은 일반적으로 알려진 바와 달리 의외로 흑평이 많다. 미완성의 인상을 줄 때가 많았고, 아도르노의 말에 따르면 “정도에서 벗어난 유별난 음악”이 되기도 “휴지와 갑작스러운 불연속성”이 나타나기도 한다.<sup>45)</sup> 하지만 청력 상실과 외부 세계로부터의 단절로 창작된 베토벤 음악을 오히려 아도르노는 현실에 저항하는 음악으로 해석한다.<sup>46)</sup> 쿡(Nicholas Cook, 1950)은 베

42) Roland Manuel, 『음악의 기쁨 (上)』, 이세진 옮김 (서울: 북노마트, 2016), 639.

43) Manuel, 『음악의 기쁨 (上)』, 645.

44) 오네게르는 베토벤이 하이든이나 모차르트가 유지했던 고전의 규칙적 형식을 다소 거칠게 그리고 규칙에서 벗어나서 다루고 있지만 그 나름대로 형식에 충실했다고 주장한다. Manuel, 위의 책, 559-660.

45) Edward W. Said, 『말년의 양식에 관하여: 결을 거슬러 올라가는 문화와 예술』, 장호연 옮김 (서울: 마티, 2012), 32-33 재인용.

46) 아도르노는 그의 글 마지막에 베토벤의 음악이 “형상이 없는 음악”이기에 탈신화화 된다고 말한다. 아이러니하게도 그가 베토벤에 관해 서술한 내용은, “탈신화이면서도 동시에 신화”라고 전형적인 그의 서술 표현을 빌

토벤 후기 몇몇 작품을, 예를 들어 《심포니 9번》이나 《hammerklavier 소나타》, 무명의 젊은 작곡가가 소개했다면 무시당하고 비판받았을 것이라고 설명한다. 다시 말하면 후기 작품의 순전히 음악적인 특징 때문에 베토벤이 위대한 작곡가로 평가받은 것이 아니라 그가 겪고 있는 신체적 한계로 인해 청중이 “그의 음악에 온 감정을 쏟아 부었다”는 것이다.<sup>47)</sup>

빈 고전주의는 베토벤 사후에 만들어진 범주이다. 1801년 19세기를 시작하는 이때 베토벤은 서른한 살이었다. 1792년 빈에 정착하기 시작한 시점을 기준으로 삼더라도 22년간의 본 시절은 간과할 수 없는 세월이다. 이 시기 여러 스승으로부터 배운 베토벤의 음악교육이 당연히 무용지물이 지 않음에도 그의 초창기 음악연구는, 35년 동안 빈에서 탄생한 작품의 연구와 비교해 볼 때 눈에 띄게 부족하다. 베토벤 본 시절의 음악연구는 베토벤과 빈 고전주의를 재조명하는데 색다른 관점을 제시해 줄 가능성이 있다. 동시에 심포니와 현악4중주, 피아노 소나타 등 기악 중심의 연구에서 벗어나 간과되었던 그의 성악과 여타 기악 작품도 여러 관점에서 다루어 보아야 한다. 베토벤의, 혹은 모차르트도 마찬가지로, 음악성이나 천재성을 신화화하는 이들은 작곡가가 얼마나 부단한 노력을 해야 했는지에 대해 애써 알고 싶어 하지 않는다. 천재와 영웅을 원하는 시대가 혹은 필요로 하는 시대가 있었을지 모르나 이제는 이러한 음악가 혹은 예술가의 신격화된 베일을 벗을 필요가 있다.

## 5. 나가면서

역사는 망각에 대항하여 기억을 유지하기 위해 마련된 방법의 하나였다. 과거와 현재를 이어가는 기억 속에 기록된 역사에는 왜곡된 기억도 존재하고, 왜곡된 서술도 있다. 역사서술은 어느 것 이든 기억과 시선, 생각에서 철저히 그리고 전적으로 자유로울 수 없다. 아스만의 관점에서 문자는 “진정한 지혜 대신 지혜의 허상(Schein)만을, 그리고 진정한 회상력(Erinnerungskraft) 대신 궁색한 물질적 버팀목”만을 제공한다.<sup>48)</sup> 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 또한 “문학은 파편 중의 파편이다. 즉 일어나고 이야기된 것 중에 극히 일부만 쓰였고, 기록된 것 중 극

---

러 언급한 것처럼, 오히려 탈신화화가 아닌 또 다른 신화의 순간을 마련한다. 이러한 주장은 아도르노의 음악 사회학 관점과 맥락을 같이 한다. Adorno, 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』, 294-295.

47) Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 39.

48) Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 185.

히 일부만 남아있다.”라고 일침을 가했다.<sup>49)</sup> 지금까지 음악사 연구는 ‘히스토리’에 집중해왔고, 기록된 것에 의존적이었으며, 일어난 것을 거시적으로 바라보지 못했다.

문학이나 미술 등 기억을 구체화할 수 있고, 전달할 수 있는 예술작품과 달리 ‘음’과 ‘시간’이라는 추상적 소재로 창작하는 음악의 경우 기억의 매체로 작용하기는 쉽지 않다. 따라서 음악연구에서 음악사는 이러한 기억을 붙잡을 수 있는 가장 필수적인 연구영역이 되었다. 음악사는 앞으로도 계속 서술되어야 한다. 다만, 음악사를 ‘다시 쓰거나’ 혹은 현재의 음악을 기록해야 하는 상황에서 서술의 문제점과 위험을 주시하고, 과거와 현재의 관계를 어떻게 설정해야 할지 고민해야 한다.

베토벤의 음악은, 역사가 주로 삼는 ‘문자’라는 매체 외에 그림(혹은 초상화), 장소, 아카이브, 악보, 조각상, 축제 등 다양한 매체를 통해 전승되었다. 무엇보다 베토벤이 음악사에서 분분한 논쟁과 고착성을 보여줬던 것은 바로 장소 ‘빈’의 영향이 컸다고 할 수 있다. 베토벤과 관련된 문자와 디지털 자료(음반 및 악보 포함) 등이 무수히 쏟아져 나오고 있는 현시점에서, 이 기억의 매체가 담고 있는 기억이 베토벤의 음악사를 제대로 기술할 수 있게 하는지 되돌아보게 한다. 베토벤 음악에 대해 ‘기억하고 싶은 것’ 혹은 ‘떠올리고 싶은 것’만 기억하고 보관한 것이 아닌지, 그 보관된 기억이 저장기억으로만 이어져 왔던 것은 아닌지 생각해 봐야 한다. 더욱이 베토벤 유년 시절의 삶과 음악은 빈 시절에 비해 연구가 미흡하고, 편중된 기존 작품해석과 역사연구에 대한 재평가도 현시점에 도전의 동기가 된다.

베토벤의 음악사는 아직도 진행 중이다. 역사서술에 정답은 없지만, 아스만이 저장기억과 기능기억을 언급했듯이, 음악사는 이 두 가지 방법의 상보적인 역할로 서술되어야 한다. 저장된 기억에 ‘활력’으로 기억이 기능해야 한다. 역으로 기능기억이 기록되면서 저장소로 고착될 수도 있다. 결국 음악사 서술 또한 고정된 역사의 연장이 아닌 생명력으로 작용하는 기억의 역사, 항시 인식되고 재생산되고 평가받을 수 있는 음악사가 되는 것이 중요하다. 물론 이 과정에서 실증주의 연구도 필요하다. 사료(史料)와 기록물, 악보 등은 여전히 음악연구와 음악사에 필요한 자원이다.

베토벤 연구의 다양한 학문적 관점이 속속 등장하고 있지만, 관심 밖에 머물러 있었던 베토벤 작품의 연구도 음악사의 새로운 장을 형성할 수 있다. 쿡에 따르면, “기보는 음악을 보존하지만 드러내는 만큼 숨기기도 한다. 그리고 특별한 패턴의 숨김과 드러냄을 통해 기보는 음악 문화를 유지하고 심지어 정의하는 데도 결정적인 역할을 한다.”<sup>50)</sup> 인류학자는 음악학자가 “악보에 무엇이 표시

49) Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, No. 512. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 177 재인용.

50) Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 78.

되어 있을 것”이라는<sup>51)</sup> 맹목적인 믿음 때문에 실증주의적 역사가관이 많은 폐단을 만들어 냈다고 비판하지만, 쿡의 주장이나 아스만의 주장처럼 악보 또한 기억의 전달 매체로서 작용한다.

두 세기가 훌쩍 넘어서 다시금 베토벤을 바라보는 시점에서 우리가 망각하고 외면한 것들은 무엇인지 반추해봐야 한다. 악보에 담겨 있는 베토벤의 음악이 저장기억으로 담기고 있더라도 그 악보를 둘러싼 사회, 정치, 문화의 맥락이 어떻게 오늘날 기능하는지 그리고 베토벤과 그 음악이 어떻게 수용되는지 살펴보아야 한다. 2020년 베토벤 탄생 250주년을 맞이하여 개최되는 대대적인 축제나 기념행사도 단지 저장된 기억을 다시 소환하는 것에서 끝나서는 안 될 것이다. 기억하고, 회상하고, 전망하는 문화적 행위들 또한 마찬가지이다.

기술의 발전에 따른 디지털 매체들은 기억을 영구 보관해 망각의 두려움에서 벗어나게 할 것 같지만, 오히려 이러한 기술은 망각의 매체로 작용할 수도 있다. 이런 시각에서 보면 학계 일각에서 일고 있는, 베토벤 띄우기에 치중한 ‘베토벤 다시 듣기’ 혹은 ‘베토벤 다시 쓰기’는 베토벤 ‘지우기’가 될 수 있다. 통상 우리는 베토벤을 ‘기억한다’고 말한다. 이 ‘기억’이 ‘역사와 상충하지 않으려면 현재 우리가 이 기억 속에 존재해야만 한다.

## 검색어

루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven), 알라이다 아스만(Aleida Assmann), 피에르 노라(Pierre Nora), 기억이론(Theory of Memory), 문화적 기억(Cultural Memory), 빈악파(Viennese School), 빈 고전주의(Viennese Classicism)

51) 최나영, “경험으로서의 음악사,” 『한국예술연구』 3(2011), 40.

## 참고문헌

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 모노폴리, 2018.
- 윤미애. “매체와 문화적 기억.” 『독일어문화권연구』 11(2002): 38-62.
- 전진성. 『역사가 기억을 말하다』. 서울: 휴머니스트, 2005.
- 주대창. “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로.” 『서양음악학』 14/3(2011): 63-85.
- 최나영. “경험으로서의 음악사.” 『한국예술연구』 3(2011): 35-57.
- Adorno, Theodor W. 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』 (*Beethoven, Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*). 문병호, 김방현 옮김. 서울: 세창출판사, 2014.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Verlag C.H. Beck, 2006.
- Assmann, Aleida. 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』 (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*). 변학수, 채연숙 옮김. 서울: 그린비, 2011.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H. Beck, 2018.
- Cook, Nicholas. 『음악에 관한 몇 가지 생각』 (*Music: A Very Short Introduction*). 장호연 옮김. 김출판, 2016.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorien Ästhetik der Musik*. Heinrichshofen: Wilhelmshaven, 1977.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper, c1998.
- Elias, Norbert. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Auflag 5. Suhrkamp Verlag, 1993.
- Geck, Martin. “Beethoven und seine Welt.” In *Beethoven Handbuch*, Herausgegen von Sven Hiemke, 2-55. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Hiemke, Sven(Hg.). *Beethoven Handbuch*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. “»Seid Umschlungen, Millionen« Die Beethoven-Rezeption.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegeben von Sven Hiemke, 567-609. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Kiesewetter, Raphael Georg. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweise Entwicklung*. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846.
- Küster, Konrad. “Die Sinfonien.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegen von Sven Hiemke, 57-129. Kassel:

- Bärenreiter Verlag, 2009.
- Manuel, Roland. 『음악의 기쁨 (上)』 (*plaisir der la musique vol.1 Eléments de la musique*). 이세진 옮김. 서울: 북노마트, 2016.
- Nora, Pierre 외. 『기억의 장소 1』 (*Les lieux de momoire. La Répulique*). 김인중, 유희수 외 옮김. 파주: 나남, 2010.
- Rolf, Ares. “Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegeben von Sven Hiemke, 454-494. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Said, Edward W. 『말년의 양식에 관하여: 결을 거슬러 올라가는 문화와 예술』 (*On late style: music and literature against the grain*). 장호연 옮김. 서울: 마티, 2012.
- Sprick, Jan Philipp. “C.P.E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op.77.” In *C. P. E. Bach und Hamburg - Generationenfolgen in der Musik*. Herausgegeben von Tobias Janz, Kathrin Kirsch and Ivana Rentsch, 221-229. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017.
- Stephan, Rudolf. “Wiener Schule.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 9, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2034-2045. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1998.

## Music History. At the boundary of memory and cognition : Focusing on the Ludwig van Beethoven' s Case

Hye Eun Uh

This study aims to be engaged in the issue of Ludwig van Beethoven in music history and to discuss it in the framework of Aleida Assmann's theory of memory. The Beethoven's music is still connected with the Viennese School and Viennese Classicism, even though these musical meanings are distinguished from his tendency of composition. Instead of that, it is more convincing that the phenomenon of Beethoven's music can be described as the cultural memory, especially through the media 'space' Vienna, the financial support of the Viennese nobility, and the Haydn's and Mozart's activities in Vienna. Furthermore, it is argued that the interaction of the functional memory and the storage memory, the two important terms of Assmann's theory, can be a plausible proposition in the writing of music history.

## 음악사. 기억과 인식의 경계에서 - 루드비히 판 베토벤의 경우 -

우혜언

본 연구는 루드비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven)의 음악사 문제를 논의로 삼고, 그 현상을 기억이론의 맥락에서 논의하였다. 빈악과 그리고 빈 고전주의의 구성원으로 조명 받는 베토벤은 사회적으로 음악적으로 분분한 이견을 초래함에도 여전히 기존의 패러다임에 머물러 있다. 이것을 문화인류학자 알라이다 아스만(Aleida Assmann)의 기억이론을 바탕으로 살펴보고, 동시에 사회적, 음악적 관점에서 그 해석을 뒷받침하고자 하였다. 베토벤 음악은 ‘빈’이라는 특별한 장소의 문화적 기억으로 전승되었고, 빈 귀족사회의 후원과 하이든(Franz Joseph Haydn), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart)의 음악 행보가 베토벤을 더욱 18세기 고전과 연결시키는 결과를 초래했다. 나아가 음악사 서술에서 아스만이 주장한 기능기억과 저장기억의 상보작용이 음악사 서술의 해결방안이 될 수 있음을 논의하였다.

논문투고일자: 2019년 10월 30일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

