

서 인 정 교수지도
석사학위 청구논문

E. T. A 호프만의 낭만주의 문학세계와
그로부터 영향 받은 슈만의 음악세계

2005

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 난 수

E. T. A 호프만의 낭만주의 문학세계와
그로부터 영향 받은 슈만의 음악세계

서 인 정 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2004년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 난 수

인 준 서

이난수의 석사학위논문을 인준함

심사위원_____ ㉠

심사위원_____ ㉠

심사위원_____ ㉠

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 E. T. A 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)의 낭만주의적 문학세계를 연구하고, 그의 문학에서 가장 핵심적인 테마가 되는 이중성의 인식이 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 음악에서 중요한 모티브가 되었음을 밝히는 것이다.

호프만의 문학작품에 나타난 이중성의 인식은 슈만 자신의 성격에 내재된 이중성의 형상화로 직결됨으로써 슈만의 음악적 상상력에 토대를 이루었고, 그의 평론과 음악작품에 구현되었다.

문학가이자 법률가이고 음악가였던 호프만은 『베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론 Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven』을 통해 낭만주의 형이상학적 음악론을 정립하는 중요한 인물이 되었다. 그리고 문학작품에서의 주체 분열에 의한 이중성의 인식이라는 테마는 그의 소설에서 협화와 불협화라는 음악적 기호로 형상화되어 당시 음악 현실에 접근하였다. 뿐만 아니라 그는 작품 안에 음악가 크라이슬러로 설정된 가상인물을 통해 주체안의 타자성, 차이성, 균열성 등의 첨예한 이중적 대립을 통해 세계를 인식하는 예술가상을 정립하였다.

동시대 작곡가인 슈만은 호프만의 문학세계로부터 영향을 받아 슈만 특유의 환상세계가 부각되는 음악적 어법을 구현하였다. 즉 슈만은 플로레스탄(Florestan)과 오이제비우스(Eusebius)를 설정하여 다비드동맹(Davidsbündler)이라는 가상단체를 통해 그의 중요한 작품들 『다비드동맹 무곡집』(Davidsbündlertänze)Op.6, 『사육제』(Carnaval)Op.9, 『환상소곡집』(Fantasiestücke) Op.12, 『크라이슬레리아나』(Kreisleriana) Op.16 등에서 자

신의 예술가적 세계와 현실세계의 대립에 기반을 둔 음악적 상념을 구축하였던 것이다. 이는 특히 『크라이슬레리아나』를 통해 구체화된다. 이 곡의 창작에 관계된 슈만의 글과 기록들에 의하면, 호프만의 문학작품 『수코양이 무어』(Kater Murr)와의 연관성을 밝히고 있으며, 또한 곡의 성격과 구조에 있어서도 그 연관성을 직접적으로 드러낸다.

결론적으로 호프만의 이중성의 인식이라는 문제가 슈만의 음악적 어법으로 전이되고 있음을 해명하는 일이야말로 호프만의 낭만주의 문학관 뿐 아니라 낭만주의 대표적인 음악가인 슈만의 음악관과 작품이해에 대한 새로운 접근 가능성을 제시할 수 있다는데 큰 의의를 부여 할 수 있다고 생각된다.

그리하여, 이 논문에서는 이중성의 인식이라는 문제에 초점을 맞추어 호프만의 문학세계를 그의 주요 작품들을 통해 살펴보고, 그로부터 영향을 받은 슈만의 음악세계를 연구하고자 한다. 그리고 20세기 후반 후기 구조주의에서 새롭게 부각된 호프만 문학의 주제인 이중성의 인식과 소설 구조의 해체론적 특성을 조명해 보고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
II. 호프만 문학작품에 나타난 이중성의 인식	5
III. 슈만 작품에 나타난 이중성의 인식	18
1. 음악평론에 나타난 이중성의 인식	20
2. 음악작품에 나타난 이중성의 인식	25
IV. 슈만의 『크라이슬레리아나』와 호프만 문학 세계와의 연관성	36
1. 호프만의 『수코양이 무어』	36
2. 슈만의 『크라이슬레리아나』와 호프만의 『수코양이 무어』와의 연관성	49
V. 호프만 문학작품의 현대적 의의	63
VI. 결 론	69

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

'낭만주의(romanticism)'는 형용사 '낭만적(romantik)'이라는 용어로부터 1798년 슐레겔 형제에 의해 독일의 문학예술 어휘 속으로 들어왔다.¹⁾ A. W 슐레겔(August Wilhelm Schlegel, 1767-1845)은 낭만주의를 "고대 또는 고전적 예술에 대립하는 근대 예술의 어느 독특한 정신"이라고 표현하였고, F. 슐레겔(Friedrich Schlegel, 1772-1829)은 "낭만주의 문학은 진보적 보편 문학이다. 낭만적 문학만이 무한하며 또한 자유롭다"라고 말하였다.²⁾ '고전적'인 것에 대한 대립 개념으로서의 '진보적'이라는 말은 새로운 생성활동이 계속 되는 형식에 의해 고정되지 않는 유동성을 의미하며 이 유동성에 의하여 통합적이며 보편적인 낭만주의가 성립된다.

음악에 있어서 '낭만적'이라는 용어는 E. T. A 호프만(Ernst Theodore Amadeus Hoffmann, 1776-1822)³⁾의 논문 『일반음악신문』 (Allgemeine

1) W. 타타르키비츠, *A History of Six Ideas*, 손효주 역, 『미학의 기본개념사』(서울: 미진사, 1993), pp.220-221.

2) 지명렬, 『독일 낭만주의 총설』(서울: 서울대 출판부, 2000), pp.85-87.

3) E. T. A Hoffmann(1776-1822): 독일의 작가, 작곡가, 법률가로서 1776년 쾨니히스베르크에서 태어났다. 어릴 때 오르간 주자 포트비엘스키(Christian Wilhelm Podbielski, 1740-1792)에게 음악을 배웠다. 이후로 부모님의 권유로 법학을 공부하지만 음악에 대한 열정으로 그는 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)에게 작곡법을 배웠다. 1798년 사법시험에 통과하면서, 1800년부터 베를린, 포젠을 거쳐 1806년 바르샤바에서 판사로 일하게 된다. 그는 바르샤바에서 근무하는 동안 교향악단을 지휘하게 되고 음악가로서의 활동은 1809년 밤베르크 교향악단 지휘자로 부임하면서부터 본격적으로 활동을 시작한다. 뿐만 아니라 음악가 평론가로서 그는 『일반음악신문』(Allgemeine musikalische Zeitung) 발행에 참여하였으며, 1908년에는 그의 최초의 문학작품인 『리터 글룩』(Ritter Gluck)을 발표하였다. 1810년에는 『일반음악신문』에 『베토벤 교향곡 5번』에 대한 평론에 처음으로 '낭만적'이라는 용어를 음악에 사용함으로써, 음악평론가로서 당시 음악계에 많은 영향을 주었다. 또한 그는 밤베르크 시절에 20세 연하의 소녀 율리아 마르크(Julia Mark)를 사랑하게 되는데, 호프만의 율리아 체험은 그의 작품 속에 음악적 이상으로 등장한다. 1813년에는 드레스덴 극장

musikalische Zeitung, 1810)에 게재된 『베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론 Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven』에서 나온다. 그는 "음악의 고유한 주제는 무한이므로, 음악은 모든 예술 중에서 가장 낭만적이다"라고 하였다.⁴⁾ 호프만의 비평문은 낭만주의 음악미학에 새로운 지평을 열었다. 즉 기악음악의 본질을 호프만이 베토벤 교향곡 제 5번이라는 작품을 구체적인 분석언어로 비평함으로써 기악음악의 형이상학이 입증되는 역할을 한 것이다.

이처럼 낭만주의에서 '무한성'은 유한한 세계에 대한 인간 정신의 무한성으로 이성에 의해 물질주의로 전락하게 된 시민 사회에 대한 역사상 최초의 비판이었다. 낭만주의자들은 이성에 의해서 물질적으로 축소된 세계를 낭만주의의 정신으로 보완함으로써⁵⁾ 인간의 정신은 영원한 것을 지향하여 나아가는

음악감독이 되면서부터 음악평론과 소설을 썼다. 그는 『라이프치히 음악신문』 평론을 맡아 "요하네스 크라이슬러 악장"이란 필명으로 음악과 평론을 쓰기 시작하였다. 그러나 1814년 2월에 음악 감독직을 잃으면서부터 호프만은 음악가에서 작가로 전향하게 된다. 그는 『황금의 단지』(Der goldentopf, 1813)를 완성하고, 『칼롯풍의 환상곡집』(Fantasiestücke in Callot's Manier, 1, 2, 3권 1841년, 4권 1815년)이 출판되자 그는 문단의 혜성으로 등장한다. 1816년 베를린 대법원 고문관으로 정착하면서 오페라 『운디네』(Undine, 1813-14, 대본은 라 모트 푸케 La Motte Fouqué)를 작곡하여 초연하였는데, 연속 14회의 기록을 세우면서 대호평을 얻었다. 이 공연이 호프만에게는 음악가로서 마지막 활동 이었다. 그는 이후 법관과 소설가의 이중생활을 하면서 1822년 생을 마칠 때까지 30여 편의 작품을 완성하였다. 그는 두 권으로 된 장편 『악마의 묘약』(Die Elxixere des Teufels, 1816), 『모래인간』(Der Sandmann, 1815/16), 『밤의 작품집』(Nachtstücke, 1권1816년, 2권1817년), 『세라피온의 형제들』(Die Serappionsbröde, 1, 2권 1819년, 3권 1820년, 4권 1821년), 『수코양이 무어』(Kater Mur, 1권 1819년, 2권 1821년), 『벼룩왕초』(Meister Floh, 1822)등이 주요작품이다. 이처럼 작가이자 음악가였던 호프만이 작곡가들에게 강한 영향을 준 것은 음악이 아니라 그의 문학작품 이었다. 즉 슈만의 『크라이슬레리아나』(Kreisleriana, 1838)와 자끄 오펜바흐의 『호프만 이야기』(Les Contes d'Hoffmann, 1881), 페루치오 부조니의 『선택된신부』(Die Brautwahl, 1911), 베를리오즈의 『벤베누토 첼리니』(Benvenuto Cellini, 1838), 차이코프스키의 『호두까기 인형』(Nutcracker, 1892)이다.

4) Oliver Strunk, *Strunk's Source Reading in Music History*, 서양음악 연구소 번역, 『서양음악사 원전』(서울대학교 서양음악 연구소, 2002), p.1169.

5) 인성기, "유럽의 계몽주의와 독일 낭만주의", 『독일 언어문학』 제13집 (2000), p.218.

유토피아적 세계관을 이상으로 삼았던 것이다.

이러한 유토피아적 세계관은 현실과의 관계 속에서 긴장감을 야기 시키며 의식의 분열을 초래한다. 즉 자아(自俄)와 비아(非俄), 주체와 객체, 개별자와 보편자 등의 대립관계를 가져온다. 호프만은 이러한 대립관계에서 분열된 주체를 그의 문학작품의 중심주제로 인식하고, 작품에서 주체의 해체, 주체의 동일성을 부정하는 해체론적 사유를 보여준다. 이러한 주체의 분열은 무의식의 형상화로서 이중 자아를 인식하는 것이다.

이와 같은 호프만의 이중성에 관한 사유는 낭만주의 작곡가 슈만에게 음악적 영감의 근원이 되었다. 슈만은 음악을 통해 자신의 내면을 반영한다. 다음은 1838년 2월 6일 슈만이 클라라에게 보낸 편지 중 일부이다.

내가 무엇보다도 하고 싶은 것은 나를 음악으로 표현하는 것입니다. 음악이
야말로 우리 내면의 생을 가장 충실하게 번역해 주는 것이니까요.⁶⁾

이처럼 슈만은 자신의 내면을 음악으로 충실히 반영한다. 즉 자신의 심리적 현상에 의한 대립과 갈등을 그대로 음악에 표현하는 것이다.

그는 현실 세계와 환상 세계의 대립을 현실 세계에서 음악적 속물이라 일컫는 '필리스틴(Philistins)'과 음악적 이상을 구현하는 '다비드동맹(Davidsbündler)'이라는 가상단체를 설립하는데, 이는 모두 슈만 자신의 무의식에 의해 형상화된 상상속의 인물들이다. 이러한 무의식에 의한 형상화는 분열된 주체로서 비춰지며 슈만 자신의 음악관과 음악어법을 전달하는 수단이 된다. 즉 자신의 내적 갈등에 의한 대립이 '플로레스탄(Florestan)'과 '오이제비우스(Eusebius)'

6) Roland Manuel, *Plaisir de la Musique*, 안동립 편, 『음악의 정신사』(서울: 흥성사, 1979), p. 91.

라는 대조적인 성격의 이중 자아를 창조한 것이다. 플로레스탄과 오이제비우스는 슈만의 평론 안에서 서로 다른 성격의 인물로 묘사되어 당시 음악계를 비판하는 다비드동맹의 일원으로 묘사된다. 또한 이들은 음악작품 안에서 대조적인 성격의 음악기법을 통해 표현된다. 즉 플로레스탄은 악곡에서 주로 변화가 매우 급격한 다이내믹, 넓은 도약음과 겹음의 사용, 화음들의 사용이 풍부한 양감으로 표현되었으며, 오이제비우스는 악곡에서 느린 템포, 레가토주법, 단순한 리듬과 악센트의 사용이 절제된 정적인 흐름으로 표현되었다. 이처럼 슈만은 주체 분열에 의한 이중 자아의 인식을 음악에 반영함으로써 동시대 낭만주의 작곡가들과는 구별되는 독특한 음악세계를 보여준다.

본론에서는 호프만의 이중성의 인식을 그의 문학작품 특히 음악소설을 통해 살펴보고, 아울러 슈만의 평론과 음악작품에서 나타나는 이중성 인식의 전개 과정 및 호프만의 영향을 자세하게 다루도록 하겠다.

II. 호프만 문학작품에 나타난 이중성의 인식

호프만의 문학에 나타난 환상과 현실세계는 내적 세계와 외적 세계, 예술과 삶의 대립으로 나타난다. 이는 또한 작품에서 무의식이 형상화된 텍스트 내에서의 혼돈으로 나타나 인식 주체의 존재기반을 흔들어 주체와 객체의 항구적인 대립이라는 호프만의 이중적 사유체계를 정립한다. 이러한 주체와 객체의 대립은 존재의 이중성에 대한 분열, 혼란, 그로테스크한⁷⁾ 어법으로 표출된다.

주체 개념에 대한 비판의 일환으로 주체의 '인식'과 '오인'의 문제는 호프만의 『모래인간』(Der Sandmann, 1815-16)에서 나타난다. 주인공 나타나엘의 잘못된 인식 즉 오인에서부터 출발하여 이 오인은 연결고리처럼 다른 오인들과 맞물려 오인에 대한 중첩이 나타나엘에게 동일성의 상실을 가져온다.

나타나엘이 유년시절 모래인간의 환영을 코펠리우스와 동일시하는 오인은 또한 코펠리우스를 코폴라와 동일시하는 오인과 서로 맞물린다. 또한 나타나엘은 약혼녀 클라라를 생명이 없는 자동인형으로 오인하며, 자동인형인 올림피아를 이상적인 여인으로 간주하는 오인을 통해 그는 자동인형 올림피아를 통해 '이상적인 나'를 경험하고, 동일시한다. "내게는 오직 그녀의 사랑의 시선만이 떠오르고, [...] 올림피아의 사랑 속에서만이 나는 나 자신을 되찾는 다네."⁸⁾ 이는 주체가 내부에 존재하는 것이 아닌 외부에 존재하는 것으로 그는 올

7) 그로테스크(grotesque): 사람, 동물, 꽃, 과일 등을 포함하는 아라베스크 무늬를 말한다. 원래 그로테스코(grotesco)란 이탈리아어로 보통의 그림에는 어울리지 않는 장소를 장식하기 위한 색다른 의장(意匠)을 가리키는 것이었으나, 오늘날에는 일반적으로 '괴기한 것, 극도로 부자연한 것, 흉측하고 우스꽝스러운 것' 등을 형용하는 말로 사용된다.

림피아의 파괴를 통해 환상의 세계에서 빠져나와 자신의 오인에 대해 깨닫는다. 이러한 오인에 대한 깨달음은 나타나엘에게 '자아 분열'의 형상화로, 즉 동일성의 상실이 그를 광기로 내몬다. 이와 같은 인형에 대한 동경이 자신과의 동일성으로 나타나지만 결국에는 동일성의 상실을 통해 주체에 대한 부재로 즉 나타나엘의 자살로서 이 텍스트는 해결되지 않은 미결정으로 종결된다.

『모래인간』에서 보여주는 주체의 오인에 의한 동일성의 문제는 외적 세계에 대한 이중성의 체험으로 표출되지만, 그의 첫 장편소설 『악마의 묘약』(Die Elxixere des Teufels, 1814)에서는 외적 세계뿐만 아니라, 무의식적 자아의 투영에 이르기까지 다양하게 존재의 이중성이 형상화 되어 나타난다.

나는 보이는 대로 존재하고, 내 본질은 비춰지지 않는다. 그것은 내 자신에게도 설명할 수 없는 수수께끼이며, 나는 나 자신과 분열되어 있다.⁹⁾

이는 주인공 메다두스의 고백으로서 그는 극단적인 동일성의 혼란, 자아분열을 체험한다. 이러한 동일성의 혼란은 무의식적 자아에 투영되어 '절벽'이라는 기호를 통하여 '이중 원리'가 시작되는 '균열'을 예감한다. 다시 말해 절벽에서 그는 이중 자아를 처음으로 대면하고 절벽으로 떨어진 이중 자아는 다시 유령으로, 미친 빅토린으로 귀환하며 메다두스 자아의 충동의 구현으로 나타난다.

나는 내 주위를 둘러보았고, 그제서야 이중 인간의 환영이 단지 나의 환상 속에서만 출몰함을 알게 되었다. 하지만 나는 그 무서운 형상에서 벗어날 수가 없었다.¹⁰⁾

8) 정윤희, “‘동일성’의 문학적 전복 : 예. 테. 아 호프만 문학을 중심으로”, (연세대학교 박사학위논문, 2001), p.59.

9) Ibid., p.84.

10) Ibid., p.96.

이중 자아는 악몽과 망상, 환영으로도 나타나기도 하지만 실제 외적으로 나타나 현실세계를 혼란시키는, 즉 의식과 무의식의 모든 곳에 자리잡게 된다. 호프만은 주인공 메다두스의 이중 자아 형성에 머물지 않고, 벨캄포라는 어릿광대와도 같은 바보 상을 등장 시킨다. 이 벨캄포는 메다두스의 '전치된' 이중 자아로 그는 피에트로 벨캄포 이자 페터 쇠펠트이다.

아, 신부님! 내 마음 속에는 뻔뻔하고 죄 많은 녀석이 숨어서 내게 말하곤 하지요. '페터 쇠펠트, 명청하게 굴지 말아라. 바로 내가 원래의 너라는 것을 그리고 나는 벨캄포라 불리며 또한 나 자신이 훌륭한 생각이라는 것을 믿어라. 내가 그것을 믿지 않는다면 나는 너를 뺏겨서 머리카락처럼 날카로운 생각으로 찢어 넘어뜨리겠어.' [...] 이 벨캄포는 나, 페터 쇠펠트를 아주 혼란스럽고 정신없게 만들지요. [...] 피에트로 벨캄포와 페터 쇠펠트, 이 두 사람에게 자비를 베풀어주십시오! 11)

마치 미치광이 담화와 같은 위트로서 동일성의 부재, 즉 이중성의 인식을 거부하지 않는다.

쇠펠트의 어릿광대짓이 가끔은 심오한 통찰력에 근거를 두고 있다는 것, 그게 바로 불행이야 자네는 그런 현란한 요설로 모든 것을 싸구려로 만들고 잔뜩 치장 해놓지. 아름답고 순수한 색채를 지닌 사고가 마치 얼룩덜룩한 누더기 옷처럼 우스꽝스럽고 비현실적이 되도록 말이야. 12)

11) Ibid., p.106.

12) E. T. A Hoffmann, *Die elxiere des Teufels*, 박계수 옮김, 『악마의 묘약』 (서울: 황금가지, 2002), p.340.

선펠트 즉 벨캄포를 통해 호프만은 낭만주의 아이러니의 전형을 이중 자아의 모습으로 표출시킨다. 벨캄포의 어릿광대짓은 그의 내면에서 나온 삶에 대한 아이러니로 기존 체제기반인 이성을 전복시키는 힘을 가지고 있다. 이는 또한 웃음을 통해 분명하게 드러난다.

다음은 『악마의 묘약』 중 다비드와 콜리앗의 대결이라는 인형극 중에서 벨캄포의 모습이다.

콜리앗은 아주 이상하게 찡그려진 얼굴로 기괴하게 난쟁이 다윗의 몸을 흔들면서 거만하게 말했으며 그 말은 종종 다윗의 킁킁거리는 웃음소리 때문에 중단되곤 했다. 군중들은 계속해서 웃음을 터뜨렸다. 나 자신도 벨캄포의 우화 같이 신선한 모습에 사로잡혀 정신을 빼앗겼고 오랫동안 익숙지 않았던 웃음을 터뜨렸다. 그것은 어린아이 같은 즐거움에서 나온 웃음이었다. 아, 얼마나 자주 내 웃음은 가슴을 찢는 듯한 고통의 발작이었던가.¹³⁾

'웃음'이 보여주는 벨캄포의 행위는 로고스 중심적인 사유의 비판을 함축하고 있다. 언어가 '의미'의 전개라면, 웃음은 '무의미'이며, 웃음이 지속되기 위해 로고스의 확고한 질서가 중지되고, 의미의 동일성은 로고스의 질서를 뛰어넘는 무의미의 심연에서 열린다. 벨캄포의 웃음은 동일성 철학의 '개념성'을 뛰어넘고 있는 웃음, 즉 '무의미와 비동일성의 긍정'이라 할 수 있다.¹⁴⁾

호프만 작품에 나타난 이중성의 인식은 그의 음악소설을 통해 넓혀진다. 이는 환상과 현실, 무의식과 의식, 내적 세계와 외적 세계, 예술과 삶에 의한 예술가의 고뇌와 갈등이 동일성의 부재로 조명된다. 특히 음악소설에서의 동일성 부재는 내면의 부조화인 불협화음으로 형상화되어 현실, 외적 세계삶과의

13) Ibid., p.389.

14) 정윤희, “‘동일성’의 문학적 전복”, p.111.

대립으로 주체의 분열을 야기 시킨다.

불협화음은 낭만주의 음악의 새로운 인식으로 호프만은 당시 음악현실에 대한 자신의 주장을 소설로 형상화하여 낭만주의 음악의 본질을 파악하였다. 또한 세계관 즉 주체의 인식을 협화음과 불협화음의 대립구도로 묘사하여 이중성의 인식을 음악적 기호로 형상화한다.

호프만의 첫 작품인 『Aus den Blättern eines reisenden Enthusiasten』¹⁵⁾라는 부제가 붙여진 단편집 『리터 글록』(Ritter Gluck, 1809)은 1814년 "어느 음악광의 기록에서 『칼롯풍의 환상곡집』(Fantasiestücke in Callot's Manier)에 첫 작품으로 실려 있다. 1813년부터 1815년에 이르기까지 4권으로 발간된 호프만의 작품집으로, 음악소설인 『리터 글록』 외에 13편의 『크라이슬레리아나』(Kreisleriana, 1814), 모차르트의 작품을 소설화한 『돈 주앙』(Don Juan, 1813) 등이 있다.

크라이슬러의 전신으로서 『리터 글록』에서의 글록은 호프만 작품의 입문 즉 호프만 세계관의 뿌리로 볼 수 있다. 이러한 의미는 이 작품에 대한 다양한 해석을 낳는다.¹⁵⁾

『리터 글록』은 "1809년에 있었던 일의 회상 Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809"이라는 부제를 가졌다. 작품이 발행된 것이 1809년 2월 인데, 부제는 1809년의 회상이며, 베를린의 늦가을로 시작하고 있다. 이는 곧 미래에 대한 회상인 화자의 환상 행위로서 호프만이 과거, 현재, 미래를 초월한 시체를 사용하였다는 것을 알 수 있다. 이처럼 호프만에 의해 의도된 시체는 독자

15) 호프만의 전 작품에서 『리터 글록』이 핵심적인 위치를 차지하고 있다고 말하는 카롤리 (Ch. Karol)는 이 작품의 "두 세계의 문체" 및 예술가를 주인공으로 설정하는 문제를 논함에 있어서 "예술가의 세계와 현실 사이의 투쟁"이라는 해석을 주장한다. 또한 마이어 (H. Mayer)는 현실 세계와 신화적 세계로 양분하면서, 이러한 이원성을 "당시 독일의 특수한 사회상황"의 표현으로 규정하였다. 최근에는 '메타텍스트(metatext)'에 의한 작품의 담론 현실을 고찰한 도츨러 (B. J. Dotzler)의 연구가 호프만의 작품을 새롭게 조명하고 있다.

들에게 혼란을 준다. 덧붙여, 또 한 가지 혼란이 발생하는데, 작품에 등장하는 '기인'이라는 인물이다. 이름은 밝히지 않는 '기인'은 화자에 의해 서술이 된다. 화자는 어느 늦가을 베를린에서 만난 기인에 매혹당하며, 줄거리는 기인과의 세 번의 만남에 대한 화자의 기록이다. 마지막 만남에서 '기인'이 자신을 글룩으로 밝힘으로써 기인의 정체성에 혼란이 야기된다. 왜냐하면 글룩은 이미 1787년에 사망한 음악가로, 호프만의 작품에서 글룩은 상상속의 인물인지, 광기에 의한 인물인지, 죽은 작곡가 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)¹⁶⁾의 정신이 나타난 것인지 알 수가 없기 때문이다. 하지만 분명히 역사적 인물로서의 글룩, 즉 전기로서 조명한 것만은 아니다. 이와 같은 주인공의 정체성의 혼란은 작가의 의도와 연계되어있다.

수 백년이나 서로 떨어져 살았던 인물들을 같이 등장시키거나, 혹은 아주 이질적인 사건들을 서로 같이 일어나게 함으로 곧 거짓말로 증명이 될 그런 일화들을 지어내어서는 거기에다가 인용들을 통해서 높은 신빙성을 부여한다는 것은 재미있을 것임에 틀림없다. 왜냐하면 여러 사람들은 어리석게도 속아서서는 적어도 얼마동안은 그 일화들의 진실성을 믿을 것이다. 그 일화들에 가시를 하나 박아 놓는다면 더욱 더 좋을 것이다.¹⁷⁾

이처럼 독자들의 혼란은 호프만에 의해 의도된 것이고, 글룩의 설정은 역사적

16) Christoph Willibald Gluck(1714-1787): 오스트리아의 작곡가로서 프라하, 빈, 밀라노 등지에서 배운 뒤 빈을 중심으로 활동하였다. 『오르페오와 에우리디체』(Orfeo de Euridice, 1762), 『알체스테』(Alceste, 1767), 『파리드와 엘레나』(Paride ed Elena, 1770) 등의 작품을 통하여 당시 나폴리아와 오페라의 기교적인 아리아 편중 경향을 배척하고 오페라에서의 음악은 문학적 내용에 종속되어야 한다는 오페라 개혁운동을 일으켰다. 1774년 『아울리스의 이피게니아』(Iphigenie en Aulide)의 파리 초연의 성공이 나폴리아파를 자극, 같은 대본인 『타우리스의 이피게니아』(Iphigenie en Tauride, 1779)의 작곡으로 피치니와 경쟁하였는데, 글룩의 작품이 먼저 완성되어 성공을 거두었다.

17) 최민숙, “에, 테, 아 호프만의 『리터 글룩』 연구”, 『현실인식과 독일문학』 (서울: 열음사, 1991), p.121. 재인용.

인 사실과 작가의 환상 사이에 두고 있음을 알 수 있다. 그리고 일화들에 박힌 가시는 당시 음악현실에 대한 비판으로 볼 수 있다. 이 작품에 등장하는 일인칭 화자인 '나'는 카페에 앉아 가벼운 유희를 즐기는 것으로 사건을 시작한다.

나는 거기 앉아서 내 환상의 가벼운 유희에 나를 내맡긴다. 이 환상은 내게 나와 친밀한 관계를 맺고 있는 인물들을 데려다 주고, 나는 그들과 학문에 대해, 예술에 대해, 인간에게 가장 귀해야 할 모든 것들에 대해서 대화를 나눈다. 산책 나온 사람들의 무리는 점점 더 다채롭게 내 옆을 스쳐 지나간다. 그러나 그 어떤 것도 나를 방해하지 못하며, 나의 환상적인 만남을 쫓아내지는 못한다.¹⁸⁾

화자의 환상적인 유희는 들려오는 음악연주에 의해 현실 세계로 돌아온다. 그는 귀를 찌르는 듯한 불협화음에 "타는 듯한 아픔에" 사로잡히고, 마침내 그는 "무슨 미친 음악인가! 저 끔찍한 불협화음!"이라고 외친다. 이때 바로 옆에 있던 한 사나이(기인)가 "저주받은 운명 같으니! 여기 또 한 명의 불협화음 혐오자라니!"라고 외치며 화자에게 다가간다. 이는 협화음에 익숙한 당시 음악인들에 대한 비판으로 화자는 당시 보수적인 음악계를 반영한다. 이 사나이 즉 '기인'은 글루크가 1774년에 쓴 오페라 『아울리스의 이피게니에』(Iphigenia in Aulis)가 연주되자 그에 맞추어 피아노를 치는 시늉을 하면서 열정적으로 지휘를 하는데, 그의 지휘는 "저 몇 개의 바이올린이 켜는 서곡의 해골에 살과 색채를 가해 생명을 불어 놓았다." 또한 오페라 합창의 멜로디를 변형시켜 부를 때의 "힘과 신선함"이 화자의 마음을 사로잡는다. 기인의 천재성을 감지한 화자는 그와 음악에 관한 대화를 나누기 원하고 기인은 이 대화에 조건을 붙인다.

18) Ibid., p.123. 재인용.

화자: 어째서 내가 베를린 사람인지를 물었지요?

기인: 만일 그런 경우라면 당신을 떠나야 했었을 것이기 때문입니다.

화자: 수수께끼같이 들리는군요.

기인: 절대 그러지 않을 거예요, 내가 작곡가라는 것을 말하게 되면 말입니다.

화자: 아직도 당신이 무얼 말하는지 모르겠습니다.

기인: 조금 전 내가 소리친 것에 대해 용서를 빌겠습니다. 내가 보기에

당신은 베를린과 베를린 사람들에 대해 전혀 모르는 것 같으니까요.¹⁹⁾

기인의 베를린에 대한 반감은 당시 베를린의 『일반 독일 문고지』(Allgemeine Deutsche Bibliothek)에서 글룩의 오페라 개혁을 비난하는 글이 자주 실렸으며, 특히 당시 베를린 비판학파에서 대표적인 포르켈(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)은 『아울리스의 이피게니아』를 맹렬하게 비난하였다. 기인은 화자에게 단지 이론과 효과를 중시하는 음악비평가들, 모방에 급급한 독창성이 결여된 작곡가들, 당시 오페라 공연에 대한 혐오감들을 통해 베를린 음악계를 비난한다. 또한 화자의 마음을 사로잡은 곡이 글룩의 『아울리스의 이피게니아』였다는 점을 통해 호프만의 음악관을 알 수 있다. 베를린 인이 아닌 화자는 예술에 관한 성찰과 예술가의 내적 문제까지 기인과의 깊은 대화를 나눈다. 하지만 기인의 이름도 모른 채 화자는 헤어지고 몇 달 후 글룩의 오페라 『아르미드』(Armide, 1777)의 공연이 있던 어느 차가운 비오는 날 저녁 극장 앞에서 기인을 다시 만난다. 기인은 화자에게 『아르미드』를 들려주겠다고 그의 집으로 데리고 간다. 꼭대기 층의 기이한 집으로 인도된 화자는 구식 가구들과 작은 피아노 한 대가 놓여진 거미줄이 잔뜩 쳐 있는 먼지 가득한 방에서 글룩의 작품집이 일렬로 꽂힌 책장을 본다.

19) 김효정, “호프만 문학에 나타난 음악적 요소”, (이화여자대학교 석사학위논문, 1997), p.37. 재인용.

당신은 글룩의 전집을 소장하고 계시는군요? 하고 내가 외쳤다. 그는 대답하지 않았다. 그러나 입은 경련성의 미소로 빼뚫어졌고, 속 들어간 뺨에 생긴 근육의 움직임은 그 순간 얼굴을 소름끼치는 가면처럼 일그러뜨렸다. 음울한 시선을 내게로 곳곳하게 던진 채, 그는 그 책들 중의 하나를 잡았고 - 그것은 아르미드였다. - 장엄하게 피아노를 향하여 걸어갔다. [...] 그가 책을 열었다, 그런데 - 누가 나의 놀람을 서술하겠는가! - 나는 오선지를 보았으나, 거기에는 아무런 음절도 적혀 있지 않았던 것이다. 그가 말했다. 이제 내가 서곡을 연주할 것이오, 악보를 제 때 넘겨주시오!²⁰⁾

백지 악보를 기인은 대가답게 연주하였으며, 화자는 그의 시선에 따라 악보를 넘겼다. '백지 악보'는 악보에 쓰인 외적인 것에 대한 거부, 이것은 전통적인 로고스와 기하학에 대한 거부이다. 이는 언어나 기호로서의 음악이 아닌 내적인 가치의 음악을 구현하고자 하는 호프만의 음악관의 표출로 볼 수 있다. 기인의 피아노 연주에 이어 부르는 『아르미드』의 장면에서 화자의 감정은 극에 달한다.

묘하게 원작에서 벗어나면서도, 보다 더 높은 능력을 보여주었다. 모든 것을 증오, 사랑, 절망, 광기 등이 아주 극단일 때 표현할 수 있는 모든 것을 그는 강하게 음으로 표현하고 있었다. 나는 제 정신이 아니었다. 그가 끝났을 때, 나는 그의 팔에 몸을 던지고 쥐어 짜내는 목소리로 외쳤다. "이게 무엇이에요? 당신은 누구요?"²¹⁾

화자는 공포감마저 느끼게 되고 그의 정체성을 외치듯 묻는 질문에 기인은 화자의 손을 잡고 "내가 글룩 기사요!"라고 하면서 이 작품은 종결된다. 화자에

20) 최민숙, "에. 테. 아 호프만의 『리터 글룩』 연구", p.136. 재인용.

21) Ibid., p.138. 재인용.

의해 축적되어온 기인의 정체성은 밝혀지지만 그가 글룩임은 새로운 혼란을 유발하는 '열려진 종결'로 끝맺는다. 이처럼 '열려진 종결'에 의한 결말은 독자들에게 작품을 재생산 할 수 있는 의미의 가능성을 낳는다.

호프만은 '글룩'이라는 역사적 인물에 작가적 환상을 부가하여 그의 음악관을 대변하고 있다. 18세기 화성의 변화인 불협화음에 대한 문제를 드러냄으로써 당시 음악 이론의 변화에 참여하고 있으며 나아가 글룩을 통해 이상적인 음악을 구체화하고 있다.

작품에 나타난 불협화음이 단지 화성이라는 음악적 테두리를 벗어나 주체에 내재된 부조화로서 인식된다.

그의 음악소설 『고문관 크레스펠』(Rat Krespel, 1819)에서 크레스펠이라는 인물에 대한 이중성의 인식을 호프만은 협화음과 불협화음의 갈등 구도로 형상화하고 있다. 이 작품은 19개의 단편 및 동화들이 수록되어 있는 『세리피온의 형제들』(Die Seraphinenbrüder, 1821)에 있는 음악소설이다. 익명의 화자인 '나'가 H라는 도시에서 알게 된 유능한 법률가이며, 바이올린 애호가인 크레스펠에 대한 이야기로, 크레스펠은 화자가 만났던 가장 기이한 사람이다. 그의 기이한 모습은 극단적 부조화의 성향으로 나타난다.

그의 목소리는 때로는 거칠고 격하게 소리 지르는 것 같았고, 때로는 고요하고 노래 부르는 것 같았다.²²⁾

이와 같은 크레스펠의 모습과 음성에서 나타나는 부조화의 성향은 주체의 분열에 의한 것으로 이는 또한 크레스펠 내면의 불협화음으로 작품 속에 드러난다. 안토니아의 안부를 묻는 교수의 조카에게 크레스펠은 유자를 씹는 표정으로

22) E. T. A Hoffmann, 김선형 옮김, 『호프만 단편집』(마산: 경남대학교 출판부, 1997), pp.110 -111.

로 다음과 같이 말한다.

“우리라고? 우리의 사랑하는 안토니아라고?”

그는 길고 기분 나쁘게 노래하는 듯한 목소리로 물어보았다. 교수는 재빨리 왔다. 조카에게 질책하는 눈빛으로 그녀가 크레스펠의 마음속에서 불협화음을 일으키는 현을 건드렸음을 나는 읽을 수 있었다.²³⁾

내면의 불협화음으로 인한 부조화는 크레스펠로 하여금 협화음에 대한 동경으로 나타난다. 즉 그의 내면의 불협화음이 협화음에 대한 열망으로 대립되면서 그의 부조화 성향은 기이함으로 비취지는 것이다. 바이올린을 제작하는 취미를 가진 크레스펠은 바이올린을 수집하여 연주한 후, 그 내부를 살피기 위해 해체한다.

크레스펠은 사람들이 제시하는 그 가격으로 바이올린을 삽니다. 그리고 다른 바이올린들처럼 그는 단 한번만 겁니다. 그리고 나서 그 내부 구조를 완전히 연구하기 위해 해체를 하고 그가 방금 찾았다고 생각했던 것이 아니라고 생각하면, 그는 부서진 바이올린의 조각으로 가득 찬 큰 상자에 그 조각을 버립니다.²⁴⁾

크레스펠이 바이올린을 해체하는 것은 자신의 이중성을 극복하고자 하는 노력이다. 이러한 가능성을 그의 딸인 안토니아의 노래 속에서 발견한다. 다음은 안토니아가 마르티니(Jean Paul Egide Martini, 1741~1794)의 『마르티니의 신부』 중 경문가를 부르는 장면이다.

23) Ibid., p.112.

24) Ibid., p.113.

크레스펠은 눈물을 쏟았다. 안토니아의 목소리의 음향은 대단히 독특했고, 때때로 하프의 입김과, 밤 피꼬리의 지저귀는 소리가 똑같았다. 그런 음악은 인간의 가슴속에 자리 잡고 있을 것 같이 얹아 보였다.²⁵⁾

인간의 노래 범주를 벗어난 안토니아의 노래 속에서 크레스펠은 내면의 부조화, 즉 불협화음을 해결할 수 있는 협화음을 발견하고 그것을 구현하기 위해 그는 바이올린을 해체하는 것이다. 그에게 바이올린과 안토니아는 동일한 것이다.

그가 처음 음을 울리게 하자마자, 안토니아는 크고 즐겁게 외쳤다. ‘아 그것은 나예요. - 나는 다시 노래하겠어요’ 악기의 은빛소리 나는 종소리가 독특한 성격을 가졌고 그것은 인간의 가슴에 나오는 것 같았다 [...] ‘나도 노래를 부르고 싶어요, 아버지!’ 그러면 크레스펠은 벽에서 바이올린을 잡아 안토니오의 아름다운 노래를 연주했다. 그녀는 진심으로 기뻐하였다.²⁶⁾

이와 같은 바이올린과 안토니아의 동일성은 그녀의 죽음에서도 증명된다.

그녀가 죽을 때, 그 바이올린이 광하는 소리와 함께 음조절장치가 부서지고, 공명판도 부서졌소. 단지 믿음직한 벅만이 그녀와 함께, 그녀의 마음속에 살 수 있소. 그녀는 관속 바이올린 옆에 누워있고, 바이올린은 그녀와 함께 매장 되었소.²⁷⁾

협화음으로 상징되었던 안토니아는 크레스펠의 이중 자아이다. 그는 자신의 부조화의 성향인 불협화음을 협화음과의 합일을 통해 이중성을 극복하고자 한

25) Ibid., p.129

26) Ibid., pp.131-132.

27) Ibid., p.122.

것이다. 그러나 합일은 안토니아의 죽음으로 이루어지지 못하고 크레스펠은 내면의 부조화를 그대로 인식한다. 이 작품에서 존재의 이중성은 협화음과 불협화음로 상징화하여 그것의 대립과 갈등을 그려가고 있는 음악소설이다.

지금까지 살펴 본 2개의 음악소설 『리더 글룩』 과 『고문과 크레스펠』 을 통해 호프만이 이중성의 인식을 협화음과 불협화음의 기호로 형상화하고 있음을 알 수 있다. 또한 작품 안에 내재된 인물들의 세계관 및 음악관은 호프만의 문학과 더불어 음악관을 대변하는 것이다.

Ⅲ. 슈만 작품에 나타난 이중성의 인식

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)²⁸⁾은 19세기 대표적 낭만주의 작곡가의 한 사람이다. 그의 많은 작품들은 대개 문학으로부터 영감을 받았으며 문학의 비유적인 묘사 방법이 음악의 표현수단이 되었다. 슈만은 동시대의 독일 낭만주의 문학가 리히터 (Jean Paul Richter, 1763-1825) 와 호프만, 그리고 하이네 (H. Heine, 1797-1856) 등의 작품을 심독하여 자신의 음악을 '시적인 것'으로 만들고자 하였다. '시적인 것'은 낭만주의시대 '예술적인 것'과 동의어로 쓰였으며, 특히 슈만의 음악평론에서 음악적인 것과 동의어로 사용되었고 이로 인하여 음악은 예술적인 성격을 갖게 된다. 음악 역사가인 라이텐트리트 (Hugo Leichtentritt)는 이렇게 쓰고 있다.

슈만에게는 낭만과 정신의 화신을 볼 수 있다. 대체로 그의 낭만적인 특성은 문학적 소재에서 유래하고, 그것을 양식으로 삼고 있다. 그에게 있어선 음악의 본질, 그 예술적인 개화는 시적인 것이 아니면 안 되었다. 그가 달성하려고 구하는 시적인 성격은 낭만주의 정신의 궁극적인, 공상세계의 도피이다.

28) Robert Schuman (1810-1856): 슈만은 문학을 지향하는 아버지의 영향으로 어린 시절부터 많은 책과 접할 수 있었다. 특히 시인 리히터와 호프만에게서 깊은 영향을 받아 정신적인 이상으로 삼았다. 또한 음악적 재능이 뛰어나 12살에 오라트리오 『시편 제 150편』을 작곡하였다. 츠비카우에서의 고등학교 시절 슈만은 문학의 영향이 그의 감성을 더욱 자극하였다. 그는 문학모임을 만들어 토론을 하였고, 예술에 대한 단편과 논문을 썼으며, 하이네를 만나기도 하는 시인 지망생 이었다. 이러한 문학적 재능에도 불구하고 어머니의 권유로 1828년 라이프치히 대학에서 법률을 전공하지만, 그는 칸트, 셸링, 피히테의 관념철학에만 열중한다. 또한 음악에도 열중하여 습작으로 슈베르트의 영향을 받은 가곡과 실내악을 작곡하였다. 이처럼 문학과 음악 사이에서 방황했던 시기에 슈만은 하이델베르크에서 파가니니의 연주를 듣고 자신의 진로를 결정하게 된다. 그는 연주자가 되기 위해 비크(Frich wieck, 1785-1873)에게 피아노를 도른(Heinrich Dorn, 1828-1892)에게 작곡을 배운다. 그러나 피아노 연습 중에 손가락을 지나치게 혹사하여 결국 손을 다치게 되면서 연주가로서의 꿈을 포기하고 작곡으로 전환한다. 1840년 비크의 반대에도 불구하고 그의 딸인 클라라와 결혼하였고 1843년에는 『음악신보』라는 음악잡지를 창간하면서 평론가, 작곡가로 활동한다.

[...] 슈만의 낭만주의는 극히 개성적인 형태의 것으로 베버, 멘델스존, 쇼팽, 리스트의 낭만주의와는 전혀 다르다. 슈만이 특히 흥미를 갖는 것은 베버, 멘델스존, 같은 자연이나 풍경의 묘사도 아니거니와 옛 이야기 나라의 환상의 세계도 아니다. 더욱이 쇼팽처럼 회화적인 음의 환상도 아니고, 오히려 낭만파 예술의 시적인 고향이며, 싱싱한 풍부함 그리고 혼을 흔드는 서정이다. 요컨대 그는 낭만주의적 감정의 윤곽이나 외면보다는 그 내면에 마음을 돌리고 있다. 경향은 그를 낭만주의 소설가인 리히터, 호프만에게 강하게 결부시켰던 것이다. 이들 작품에는 해학적이고 기괴한 인물 뿐 아니라, 아름답게 마음을 유혹하는 인물로 등장한다.²⁹⁾

슈만은 '시적인 것'을 모든 예술에 공통적으로 존재하는 미학적 개념으로 파악하여 음악의 본질로 보았다. 즉 '시적인 것'이란 일반적인 의미에서의 문학적인 것에서 한 차원 높이 승화된 예술의 상위 개념을 뜻한다. 그러므로 시나 음악은 모두 시적인 것에 예술적 성격을 갖게 된다. 또한 그는 '시적인 것'의 상대적인 개념을 '산문적인 것'이라고 하였다. 슈만은 이 개념을 저질스러운 음악, 공허한 잔인성의 전시로 여겨지는 것, 테마설정이 무성격하고 표현적이지 아닌 것, 단순히 기교만을 추구하는 대위법적 음악을 일컫는다.³⁰⁾ 따라서 슈만이 생각하는 시적인 음악은 외면적 기교에 반대되는 개념이고, 표현적이고 성격적인 음악이어야 하며, 작곡가의 개성적인 정신 즉 슈만에게는 환상적인 영감을 느끼는 정신이 구현되어야 하는 것이다.

슈만 음악에 있어서 영감의 근원은 환상적인 것이다. 이는 특히 호프만에게서 영향 받은 것으로 슈만은 항상 환상적인 시적 상념에서 자신의 내면을 바라보았다. 이상적인 음악세계와 현실세계 사이에서 그는 문학과 음악으로 자신의 이야기를 풀어나갔다. 그러하기에 그의 음악이 시적 상념으로 승화 될 수 있

29) Hugo Leichtentritt, *Music History and Ideas*, 편집부 역, 『음악 사조사』 (서울: 삼호출판사, 1988), p.343.

30) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999), p.254.

있던 것이다. 이것이 바로 슈만 음악의 본질이 되는 미학관이다.

1. 음악평론에 나타난 이중성의 인식

슈만의 음악과 음악평론에는 자신의 자전적 요소가 반영되어 있다. 그의 시적 상념은 슈만 자신의 내면 정서의 다중적인 성격적 속성으로 나타난다. 자신의 내면에서 상반된 성격 즉 이중성을 플로레스탄과 오이제비우스라는 가상의 인물로 형상화한다. 플로레스탄은 열정적, 진취적, 투쟁적, 충동적인 성격의 인물이고, 오이제비우스는 서정적, 몽상적, 사색적인 성격의 인물이다. 이 두 인물은 슈만의 음악평론과 음악작품에도 사용되어지는 존재의 이중성에 대한 인식으로서 이들은 그가 표현하고자 하는 의미를 전달하는 수단이 되었다. 1831년 그는 소설 『Die Wunder Kiner』의 등장인물로 할 생각을 가졌는데 여기서 처음으로 'Florestan the improvisator'가 나타난다. 같은 해 7월1일의 일기에는 두 인물이 같이 나타난다.

오늘 완전히 새로운 사람이 나의 일기 속에 등장한다. 두 사람의 최고의 친구들 - 플로레스탄과 오이제비우스 이다.

또한 10월 13일에 일기에는 이들에 대한 설명을 적고 있다.

내 마음속으로부터의 친구 플로레스탄은 그 소설에서 진정한 나 자신 일수도 있다. 오이제비우스, 라로(Raro)등을 실제 인물들로부터 환상적인 인물로 그 역할을 바꾸어 등장한다.³¹⁾

1831년은 플로레스탄과 오이제비우스가 처음 등장하고, 그의 첫 작품인 『아

31) Sadie Stanly, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p.850.

베크 변주곡』(Abegg Variation) Op.1 이 출판된 해이기도 하다. 즉 그의 이중성 인식의 표출이 작곡가로서 첫 작품을 창작 한 시기와 일치한다는 점에서 매우 의미가 깊다.

슈만이 활동하던 시점의 독일에는 연주회에 대한 평론, 일반적인 기사들, 악보를 게재하는 영향력 있는 음악 저널들이 있었다. 그는 여러 저널에서 활발한 평론활동을 하였으며, 보수적인 저널의 경향에 대해 끊임없이 비판하였다. 당시 슈만은 그와 뜻을 같이 하는 크노르(J. Knorr), 슈케(L. Schunke), 비크 등과 라이프치히의 Kaffeebaum에 모여, 예술에 관하여 토론을 벌였다. 이와 같은 모임에서 그들은 진보적인 독일 낭만음악을 확립하기 위해 1834년 『음악신보』(Neue Zeitschrift Für Musik)라는 새로운 음악저널을 발간하였다. 이 저널은 매주 두 번 발간되었으며 슈만은 이 저널을 통해 당시 낭만주의 음악의 새롭고 자유로운 형식을 지지하는 한편, 보수적이고 외면적 기교주의에 빠져 있는 음악계를 비판하였다. 또한, 젊은 음악가들의 작품을 널리 알렸다. 이런 내용을 그는 일종의 대화형식의 글로 풀어나가며 이 대담의 참석자들을 '다비드동맹'이라 하였다. 이 동맹의 조직은 구약성서의 『다비드와 골리앗』의 고사에서 빌려온 생각으로, 양치기 다비드가 이교도인 필리스티나와 족속들의 장수인 골리앗을 돌팔매로 쓰러뜨려 유대족의 승리를 가져온다는 성서의 기록을 바탕으로 한다. 즉 다비드 동맹이란 하느님의 축복을 받은 정의의 집단을 의미한다. 이와는 달리 이교도인 필리스티나는 '필리스틴'이란 이름으로 당시 보수적인 비속한 음악인들, 즉 음악적 속물의 의미로 사용하였다.

다음은 슈만의 『다비드동맹의 기록』(Davidsbündler blätter, 1854)에서 발췌한 서문의 일부이다

1833년 마지막에 즈음하여 라이프치히에서는, 우연의 일치이기는 하지만, 대부분 젊은 부류로 구성된 많은 음악가들이 주로 사교적인 연합을 위해, 또한

그들에게 삶의 양식이 되어왔던 음악이라는 예술에 대한 생각들을 주고받기 위해 매일 밤, 회합을 가지고 있다. [...] 예술에서 poetic가 다시 그 명예를 되찾을 수 있도록 싸워야만 할 것이다! 이러한 목적을 위해 『음악신보』의 첫 페이지가 탄생하게 될 것이다. [...] 여기에 다른 동맹이 있으니, 오직 그 설립자의 머릿속에만 존재하는 보다 비밀스러운 동맹이다. 이 동맹이 바로 '다비드 동맹'이다. 전체적인 예술적 관점 속에 존재하는 다양한 관점들을 표현하기 위해 대조적인 예술가의 유형을 창조한 것은 적절했다고 생각된다. 그중 플로레스탄과 오이제비우스가 가장 중요한 인물이고, 이들을 중재하는 라로교수가 있다. [...] 여기에서 선별된 저술들은, 극도로 중요하고 있는 이 시대를 반영하면서, 오늘날 현존하고 있는 것들로부터 현재라는 물결 속에서 이미 거의 가라앉아 버린 예술적 현상으로 시선을 돌리게 함으로써 우리의 출판물이 가지고 있었던 목적을 만족시킨 것이다.³²⁾

슈만은 플로레스탄과 오이제비우스를 주축으로 하는 가상단체인 다비드동맹을 그의 음악평론에 등장시켜 그의 이상적 음악인 시적 상념을 표현하고자 하였다. 그는 평론에서 글이 단정적이고 행동적인 격렬한 표현을 사용할 때는 플로레스탄이라는 필명을 사용하였고, 반대적인 표현, 즉 사색적이며 보다 절제되어 스스로를 객관적으로 관조하는 표현에는 오이제비우스의 필명을 사용했다. 또한 라로는 플로레스탄과 오이제비우스의 극단적 성격을 조화시킨 인물로 그의 스승 비크를 형상화한 것이다. 그러나 클라라와의 결혼문제로 비크와 대립이 생긴 1836년 이후는 사용하지 않았다. 이러한 가상단체의 조직과 인물들의 대화형식을 통한 글의 구성은 호프만의 단편집 『세라피온의 형제들』의 영향을 받은 것이다. 1821년에 출간된 이 단편집은 문학을 사랑하는 친구들이 모여 작품에 관하여 토론하고 낭독하는 대화형식을 틀로 삼고 있다. 이 친구들 중 하나인 키프리안이 만난 바 있는, 정신착란증에 걸린 은둔자 세라피온의 일화를 통해 세라피온의 원칙을 세우고 자신들을 세라피온의 형제들이라고 부른다. 세라피온의 원칙은 내부세계와

32) Oliver Strunk, 『서양음악사원전』, pp.1121-1122.

외부세계의 독립적인 갈등에 기초한 존재의 이중성의 인식을 말한다. 즉 현실과 환상의 이원주의적 갈등은 존재의 이중성의 인식으로 나타나며, 이는 곧 슈만 자신의 이중성의 형상화로 플로레스탄과 오이제비우스라는 이중자아를 형성하고 나아가 '다비드 동맹'이라는 가상단체의 조직을 창설하여 그의 세계관을 표출하는 수단인 것이다.

슈만의 음악평론에 플로레스탄과 오이제비우스가 등장한 것은 1831년 9월27일에 『일반음악신문』에 기고한 쇼팽의 『La Ci darem 주제에 의한 변주곡』 Op.2를 소개하고 논한 글이다. 이 평론은 당시 독일에서 잘 알려지지 않았던 쇼팽의 작품을 슈만은 상상적인 두 인물을 통해 지지하고 있다. 다음은 오이제비우스가 쇼팽의 작품을 연주하는 모습의 묘사이다.

오이제비우스가 슬그머니 문으로 들어왔다. 기대를 불러일으키는 그의 그 창백한 얼굴 위의 아이러니한 미소를 잘 알고 있을 것이다. [...]“지금 연주를 해보시오!” 플로레스탄이 제안하였다. 오이제비우스는 그것을 승낙하였고, 그는 영감을 받은 것처럼 수많은 인물들 속으로 이끌어 갔다. 그것은 마치 그 순간의 영감이 그의 손가락으로 스며들어, 그 손가락이 가진 평소에 가진 능력 이상의 것을 보여주고 있는 듯 했다.³³⁾

이는 오이제비우스의 전형적인 모습으로서 다음의 플로레스탄의 모습과는 상반된다.

플로레스탄은 마치 잠결에 빠진 듯, 피아노 앞에 앉아 즉흥연주를 했다가, 말하고 웃고 한탄하다가, 일어섰다가, 다시 앉는 등의 행동을 했습니다. [...] 그는 종종 자신이 즐거움의 절정에 있을 그 순간을 깨뜨려 버리는 버릇이 있다. 이마도 그 모든 즐거움을 생생하고 완전하게 기억하기 위해서일 것이다.³⁴⁾

33) Ibid., pp.1122-1123.

34) Ibid., pp.1131-1135.

플로레스탄의 모습은 기이함마저 느껴진다.

다음은 1835년 『음악신보』에 실린 플로레스탄의 필명으로 된 '화요일', 베토벤의 마지막 교향곡이 연주된 후에 있는 플로레스탄의 연설' 중에서 오이제비우스와 플로레스탄의 대화이다.

가로등이 켜진 어두컴컴한 아래에서 오이제비우스는 마치 그 자신에게 말하듯 입을 열었습니다. “베토벤, 그 이름의 깊이가 얼마나 대단한지, 그 음절들의 깊은 울림은 마치 영원을 반향 하는 듯합니다! 이 이름 앞에서는 다른 인물은 존재할 수 없는 것처럼 보이는군요.” “오이제비우스” 하고 나는 정말 침착하게 말했습니다. “당신도 베토벤을 찬양하는 체 하는 겁니까? 그는 마치 사자와 같이 당신 앞에 그 몸을 일으켜 물을 겁니다. ‘감히 이런 일을 하는 너는 누구냐?’ 나는 당신과 같은 입장에 서지 않을 것입니다. 오이제비우스. 당신은 선의에서 한 말이겠지만, 그렇다면 위대한 인물은 언제나 그의 기차에 수천의 소인배들을 태워야 한다는 겁니까? 그들은 자신들이 그 위대한 인물, 그의 열망과, 수많은 공격에 대항해야 했던 그의 투쟁을 자신들의 미소와 박수로써 이해한다고 믿지요. 이들은 위대한 거장을 감히 모두 평가할 수 있는 가장 단순한 음악적 법칙을 말할 수 있다고 하지 않습니까? 이들은 그의 위대한 힘에 대해서 평가하기보다는 그를 단순히 찬양하고만 있지 않습니까? 이들은 세상의 천박한 이들이 그러하듯이, 너무 많이 자라버린 허풍선이 소년 베르테르의 종잡을 수 없는 슬픔을 과장하고 있지 않습니까? 이런 사람들이 감히 그를 사랑하고 심지어 그를 칭송하더니요?”³⁵⁾

플로레스탄의 격렬한 표현은 필리스틴, 즉 음악적 속물들에 대한 비판으로서 오이제비우스의 사색적이며 내적인 표현과는 상반된다. 그 밖에 평론에서 등장하는 인물들 중 실제로 존재했던 인물들은 멘델스존을 지칭하는 메리티스 (F.Meritis), 슈테판 헬러를 가리키는 장키리(Jeanquirit), 핑크의 철자를 거꾸로

35) Ibid., p.1126.

쓴 크니프(Knif) , 클라라를 가리키는 키아라(Chiara)와 칠리아(Zilia)이다.³⁶⁾ 그의 평론 『열정의 편지들』에서 슈만은 자신을 오이제비우스로 , 클라라를 키아라로 설정하여 키아라를 "순수하게 빛나는 나의 키아라"라고 부르며 , 클라라에 대한 사랑을 오이제비우스의 필명으로 표현한다. 또한 클라라는 그의 음악작품 『사육제』(Carnaval) Op.9의 11번곡 키아리나(Chiarina)로서 나온다.

키아리나와 키아라의 두 인물은 모두 클라라를 대변하지만, 키아리나를 줄여 쓴 또 다른 이름이 키아라 됨으로, 이 두 인물은 같은 인물이 된다. 또한 키아라의 등장이 있기 14년 전인 1821년 호프만의 소설 『수코양이 무어』에 나오는 아브라함이 사랑했던 연인이 키아라였다. 이렇듯 슈만은 문학적 소재와 문학 작품에서의 인용, 주변 인물들의 암시를 통해 음악 외적인 요소를 평론과 음악 안에 도입하였다.

2. 음악작품에 나타난 이중성의 인식

슈만은 문학에서 받은 영감과 시적인 황홀, 신비한 몽환세계를 음악 안에 표현하기 위해 단약장 형식의 작품을 애호하였다. 즉 심리 표현, 단편적 영감 및 분위기의 묘사들을 통한 음악적 표현은 성격적 소품 (Character piece) 형식으로 작곡되었다. 또한 이러한 소품들을 한데 묶어 모음곡 형식을 취한다. 이는 소곡의 형식에서 탈피한 대규모의 성격 소품이 된다. 그는 음악과 문학과의 새로운 연결을 표제음악에서 발견하였던 것이다. 이것은 문학적 관념을 음악 구성의 기초에 둘 수 있는 유일한 방법으로 슈만 음악의 양식적 특징이 된다. 이처럼 슈만의 음악작품들 특히 피아노곡들에서 보여지는 성격 묘사적

31) F. E. Kriby, *Music for piano : A Short History*, 김혜선 역, 『피아노 음악사』 (서울: 다리출판사, 2003), p.264.

이거나 표제적인 것은 음악 외적인 연계성 즉 문학과와의 연관성을 반영하는 것이다. 그 대표적인 작품으로는 『나비(Papillos)Op.2, 『다비드동맹무곡집』(Davidsbündlertanze)Op.6 『사육제』(Carnaval)Op.9, 『환상소곡집』(Fantasiestücke)Op.12 『크라이슬리아나』(Kreisleriana)Op.16, 『야상곡』(Nachstücke)Op.23 등이 있다.

1823년 완성된 12개의 환상적인 소품으로 엮어진 『나비』와 『사육제』는 리히터의 문학작품인 『한창 장난할 나이』(Flegeljahre)의 마지막 장면인 가면무도회와 관계가 있다. 8개의 시적인 표제를 지니고 있는 슈만의 『환상소곡집』은 호프만의 『칼롯풍의 환상곡집』의 제목에서 따온 것이다. 호프만의 첫 작품집으로서 1815년에 4권으로 출간된 이 작품은 17세기 프랑스의 화가인 자크 칼롯(Jaques Callot)의 그림에서 나타나는 환상적이고 기이한 형상으로부터 나온 것이다. 이로부터 '칼롯 원칙(das Callot - Prinzip)'이라는 호프만의 문학 원리가 제시되는데, 이 원칙은 "가장 이질적인 요소들로 이루어진 매우 풍부한 조합"을 바탕으로 한다.³⁷⁾ 이 작품은 음악 및 음악가에 대한 순간적인 환상이나 불현듯 떠오르는 영감들의 조합으로 이루어진 단편 모음이다. 이를 토대로 슈만의 『환상 소곡집』에서 전개되고 있는 환상의 풍부함, 대비와 조화의 신선함, 그리고 자유로운 형식과 시적인 표제들은 바로 호프만의 작품에서 착상을 얻은 것이 분명하다. 또한 이 곡에서 나타난 자유롭고 불규칙적이며 우울한 감정내용들과 몽상적인 밝은 이미지 등의 대비는 슈만의 평론 활동에서 사용하였던 플로레스탄과 오이제비우스의 대조적 성격으로 각 곡에서 나타난다. 8개의 표제들로 이루어진 이 곡의 구성은 다음과 같다.

37) 임정택, "E. T. A Hoffmann의 이원주의적 문학론 연구 : 「Callot 풍」과 「Serapion의 원칙」을 중심으로", (연세대학교 석사학위논문, 1981), p.12.

- 제 1곡 : 저녁에 (Des Abends)
- 제 2곡 : 비상 (Aufschwung)
- 제 3곡 : 왜? (Warum)
- 제 4곡 : 번덕(Grillen)
- 제 5곡 : 밤 (In der Nacht)
- 제 6곡 : 우화 (Fabel)
- 제 7곡 : 얽힌 꿈 (Traumes-wirren)
- 제 8곡 : 노래의 종말 (Eude Vom Lied)

이처럼 시적인 표제들은 각 곡의 성격을 암시한다. 제 1, 3곡은 오이제비우스적이며, 제 2, 4곡은 플로레스탄, 나머지 제 5-8곡은 플로레스탄과 오이제비우스적 성격이 함께 들어갔다.

제 2곡 『비상』은, '아주 빠르게(Sehr rasch)'로 제시되어 있다. 이 곡은 음의 기복이 심하고 대담한 싱크페이션과 크로스 리듬(Cross rhythm)의 사용, 다양한 비화성음과 넓은 음역으로 플로레스탄적인 매우 격렬한 분위기를 묘사한다. 시작 부분이 못 갖춘 리듬 구성으로 붓점과 스타카토를 사용하여 '비상'이라는 제목의 느낌과 즉흥성을 적절히 표현하고 있다. 또한 제 4마디에서 제 6마디에 이르는 오른손과 왼손의 크로스 리듬의 사용은 초조하고 불안한 분위기를 만들어 낸다. (악보 1)

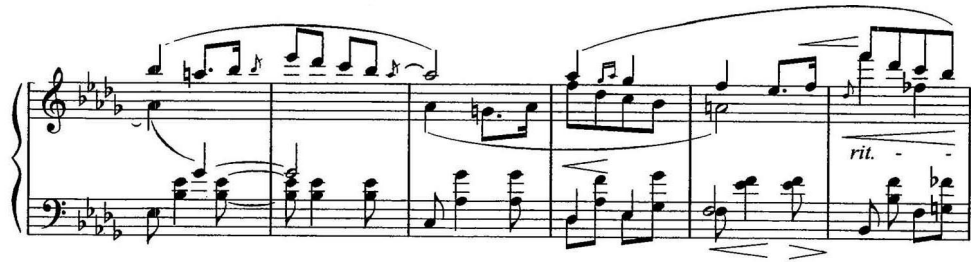
<악보 1> 슈만의 『환상 소곡집』 Op.12, 제 2곡의 1-6마디



제 3곡 『왜』는 '느리게 그리고 섬세하게(Langsam und zart)'로 절제되며 사색적인 오이제비우스의 모습이 연상되는 곡이다. 42마디의 가장 짧은 이 곡은 부드러운 분위기 속에서 싱크페이션 반주형 위에 4마디의 주제선율동기가 주선율, 대선율의 대위법적 선율 진행으로 모방된다. 마치 여러 성부간의 대화처럼 마치 무엇인가를 애절하게 묻는 듯하다. (악보 2)

<악보 2> 제 3곡의 1-12마디





플로레스탄과 오이제비우스적인 것이 『환상 소곡집』에서 음악적으로 구체화된 것으로 그의 평론에서 보여 지는 성격들의 반영이다. 이 두 인물이 음악작품에 처음 나타난 것은 1832년 작곡된 『피아노 소나타』 (Piano Sonata) Op.11의 초판에서 Piano Forte - Sonata, Clara Zureignet von Florestan und Eusebius 라는 글이 인쇄되어 있다. 1834-5년에 작곡된 『사육제』에서 제 5곡은 오이제비우스, 제 6곡은 플로레스탄이란 제목을 사용하여 음악으로 표현하는 것이 보다 구체화 되었다. 1837년에 작곡된 18개의 성격모음곡인 『다비드동맹 무곡집』에서 전곡에 걸쳐 각 곡에 플로레스탄과 오이제비우스의 상반된 성격을 표현하였으며, 이를 이들의 머리글자를 따서 'F'와 'E' 혹은 'F und E' 를 각 작품에 써두었다. 따라서 제 2, 5, 7, 11, 14 곡에는 'E'가, 제 3, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 15 곡에는 'F'가 쓰였다. 그리고 제 1, 13, 16 곡에는 'F und E'가 쓰였다.

다비드동맹에서 보여진 플로레스탄의 열정적, 진취적, 투쟁적, 충동적인 성격은 악곡에서 빠른 템포, 스타카토와 논 레가토주법, 크로스리듬, 싱크로피이션 등에 의한 리듬의 강조 약박에 붙여진 스포르찬도, 피아니시모에서 포르테시모에 이르는 변화가 매우 급격한 다이내믹은 도약음과 겹음의 사용 화음으로 풍부한 양감을 표현하였다. 반면에 서정적, 명상적, 사색적인 성격의 오이제비우스의 성격은 악곡에서 느린 템포, 레가토주법, 단순한 리듬과 악센트의 사용은 절제되며, 순차적 진행의 단선율, 피아니시모에서 메조 포르테까지 변화가 완만하며 페달에 의한 음색과 지속음의 사용으로 정적인 흐름을 표현하였다. 이러한 두 인물에 성격에 따른

음악적 어법이 어떻게 표현되어 있는지 좀 더 자세하게 음악 예들을 통해 살펴볼
 도록 하겠다.

제 6곡은 플로레스탄이라 서명된 곡으로 '아주 빠르게(Sehr rasch)'의 템포가
 지시되어있다. 제 32-37마디의 베이스의 순차적인 상행이 크레센도로 37마디를
 향해 질주하고 있다. (악보 3)

<악보 3> 슈만의 『다비드동맹 무곡집』 Op.6 제 6곡의 32-37마디



제 36, 37마디의 불규칙적 악센트는 플로레스탄의 충동적 성격을 나타낸다.
 또한 스타카토, 화성으로 이루어져 다이내믹에서 풍부한 양감을 느낄 수 있다.

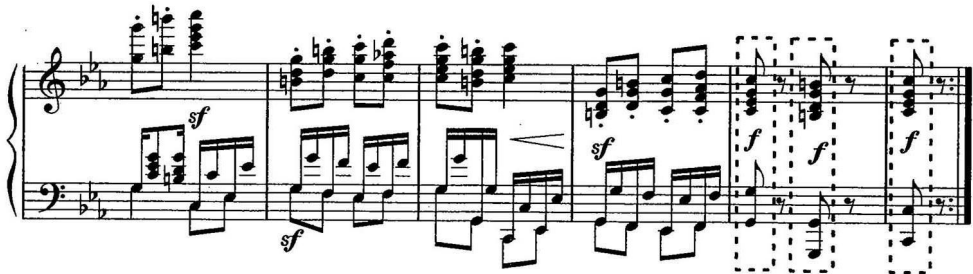
제 8곡은 '활발하게(Frisch)'로 되어있으며, 곡 전체가 싱코페이션 리듬의 반복
 과 약간의 변형으로 이루어져있다. (악보 4)에서 제 11마디에서 제14마디에 이르
 는 빨리 진행되는 반음계 화성을 펼쳐놓은 듯한 기법은 플로레스탄 성격의 악곡에
 서 많이 볼 수 있는 것이다.

<악보 4> 제 8곡의 11-14마디



이 곡의 끝부분은 포르테로 한 화음씩 끊어져 있어 단정적인 성격을 나타낸다.
(악보 5)

<악보 5> 제 8곡의 21-25마디



제 10곡은 곡 전체가 크로스 리듬으로 이루어져 있으며 빠른 템포로 인해 리듬간의 충돌이 강한 플로레스탄적인 곡이다.

<악보 6> 제 10곡의 5-9마디



악보 6에서와 같이 스포르찬도의 연속적인 사용은 주선율을 명확히 드러내어 강조하고 있다.

또한 곡의 종지가 원래조인 d단조가 아니라 D장조로 끝나고 있어 플로레스탄의 충동적이며 밝고 진취적인 성격이 나타난다. (악보 7)

<악보 7> 제 10곡의 55-60마디

다음에 살펴 본 곡들은 오이제비우스 라고 서명된 곡들이다. 제 2곡은 '친밀하며 감상적인 기분으로(Inning)'로 제시되어있다. 이 곡은 초판 때 '수도원의 중'이라는 표제와 시가 붙어 있었는데 시의 내용은 다음과 같다.

손에 손을 잡고 우리는 항상 고독과 함께 하는 기쁨을 본다. 기쁨 속에서도
경건하며 슬픔을 용감하게 참아낸다.

제 2곡 전체에 나타나는 베이스의 페달 포인트는 마치 은은하게 울리는 종소리를 연상시키며, 레가토 주법의 단선율로 되어있다. (악보 8)

<악보 8> 제 2곡의 1-8마디

제 7곡 '너무 빠르지 않게(Nicht Schnell)', 이 곡은 계속되는 아르페지오 음형과 잦은 리타르단도에 의한 템포의 변화가 몽상적인 성격을 조성한다. (악보 9)

<악보 9> 제 7곡의 1-5마디

제 11곡은 '단순하게(Einfach)'로 비교적 단순한 주율리듬의 반복으로 이루어져 있다. 제 13마디부터 제 20마디에 있는 내성에 파묻혀 있는 주선율은 오이제 비우스의 내성적 성격을 나타낸다. (악보 10)

<악보 10> 제 11곡의 12-20마디

제 18곡 '빠르지 않게 (Nicht Schnell)'로 『다비드동맹 무곡집』의 마지막 곡으로 슈만은 곡 끝에 E를 표기하는 대신 다음과 같은 문장으로 성격을 암시한다.

오이제비우스는 조용한 행복을 그의 눈빛으로 말한다.

이 곡은 음의 지속적인 반복이 특징으로 특히 코다부분의 반복되는 C음은 19마디에 걸쳐 나타나며 피아니시모와 리타르단도에 의해 점점 희미하게 멀어져 가는 오이제비우스가 연상된다.(악보 11)

<악보 11> 제 18곡의 41-59마디

The musical score consists of two systems. The first system shows a right-hand melody with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody, which ends with a 'ritard.' (ritardando) marking. The left hand features a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and a '5' fingering on a note. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

『다비드동맹무곡집』을 중심으로 살펴본 플로레스탄과 오이제비우스의 대립적 성격을 슈만 특유의 음악적 어법을 통해 작품으로 구체화 시켰다. 다시 말해서 음악의 성격을 구체적으로 분리하여 그에 따른 음악 기법을 사용한 것이다. 그는 자신의 이중 자아로 플로레스탄과 오이제비우스의 심리현상에 의한 갈등과 대립을 글과 음악으로 옮겨 슈만 자신의 내면적 상태를, 주체를 인식하는 것이다.

IV. 슈만의 『크라이슬레리아나』와 호프만

문학 세계와의 연관성

1. 호프만의 『수코양이 무어』

호프만 최후의 장편 작품인 『수코양이 무어』는 그 원제가 『수코양이 무어의 인생관과 우연히 삽입된 갈피지의, 악장 요하네스 크라이슬러의 단편적 전기 Lebens-Ansichten des Katers Murnebst Fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreis in zufälligen Makuläturblättern』이다. 이 작품은 수코양이 무어의 자서전과 악장 크라이슬러 전기가 함께 겹쳐 구성된 이중적 소설 구조로 1819년과 1821년에 걸쳐 2권으로 출간되었다. 당시 이 소설은 악장 크라이슬러의 텍스트가 큰 호응을 얻으면서 전형적인 독일 낭만주의 예술가 소설로서 평가 되었다. 최근 네어리히-슬라데바(Nährlich-Slatewa)는 이 소설의 외관상 드러나고 있는 '무형식성'을 작가에 의해 "주도면밀하게 계산되고 언어적으로 실행된 매니피아적인 것의 형태"로 보았으며, 슈타인에케(Hartmut Steinecke)는 "자기성찰의 가장 탁월한 유희"라고 격찬하였다.³⁸⁾ 또한 크리스타 볼프(Christa Wolf)의 단편소설 『어느 고양이의 새로운 인생관』(Neue Leben-sansichten eineskates, 1980)을 보면 주인공인 고양이가 자신이 호프만의 무어의 자손임을 자랑스럽게 언급하고 있다.³⁹⁾

이와 같은 『수코양이 무어』에 대한 최근의 연구들은 작품의 구조적 측면에

38) 정윤희, “‘동일성’의 문학적 전복”, p.127.

39) 최민숙, “에, 테, 아 호프만의 이중소설 『수코양이 무어』”, 『외국문학』 제23호 (1990), p.26.

대한 전환으로 내용적인 측면과 상호 연관 속에서 현대적으로 조명되고 있다. 본 논문에서도 두 가지 측면을 함께 조명하여 봄으로써 이중성의 인식, 나아가 자아 분열의 측면을 부각시켜 보고자 한다.

소설 『수코양이 무어』는 원래 무어라는 고양이가 자신의 자서전을 집필하면서 원고 사이에 잉크를 찍어내는 갈피용으로 크라이슬러의 전기를 찢어 사용하였는데, 이것이 출판사의 실수로 함께 인쇄된 것이다. 따라서 독자들은 두 개의 단편이 뒤엉킨 각각 17편씩 34편의 단편을 읽게 된다. 즉 무어의 자서전을 읽다가 크라이슬러의 전기를 읽게 됨으로서 전체 시간의 흐름은 중단되고, 줄거리의 연속성은 파괴되는 것이다. 다시 말해서 독자들은 무어의 자서전이든 크라이슬러의 전기든 그 어떤 것을 선택하여 읽어도 무방한 것이 된다. 고양이가 무어는 스스로 '글을 깨치고' 학문과 예술을 공부한 작가이자 신인 철학자로서 자의식이 강한 교양 있는 고양이이다. 무어는 자신의 모든 경험을 후세의 고양이들에게 귀감이 되고자 자서전을 집필하게 된다. 따라서 이 자서전은 교양 소설의 형태를 취하게 되고, 이를 위해 무어는 고전 작가들의 작품을 표절에 가까운 인용으로 문학적 파괴 행위를 일삼는다.

다음은 무어의 자서전 시작이다.

“삶이란 그래도 아름답고, 멋지고, 숭고한 것이다! - 오 너 달콤한 존재의 습관이어!”⁴⁰⁾

이 문장은 괴테의 『에그몬트』(Egmont)의 문장을 인용한 것으로서, 자서전의 첫줄은 무어의 교양이 책에서 읽혀진 표절이라는 것을 단적으로 들어내는 예이다. 이처럼 무어는 괴테뿐만 아니라, 셰익스피어도 인용한다.

40) Ibid., p.236.

흔들리는 가느다란 갈대인 우리는 왜 삶의 폭풍우를 극복해야 하는가? - 증
오스러운 운명! - 오, 식욕이여, 너의 이름은 수코양이!⁴¹⁾

이 글은 무어가 굶어 죽어가는 엄마 미나(Mina)에게 청어 대가리를 가져주려
다 도중에 지붕위로 올라가서 자신이 먹어 버린 후, 자신의 행동을 식욕본능
에 의한 것으로 정당화하기 위해 셰익스피어의 『햄릿』에 나오는 문구를 인용
하여 자기 식대로 바꿔 쓴 것이다.

이처럼 고전 작가들의 문구를 마치 자신의 생각인양 사용하는 무어의 자서전
에는 일관성이 없는, 다만 인용들로 짜집기된 것이다. 이처럼 수많은 인용들로
엮어나가는 무어는 자신의 삶을 문학 속에 접목시켜 자신의 동일성을 얻고자
하지만 오히려 동일성은 해체되고 만다.

내 자신이 생각한 것조차도 나는 이해하지 못한다. 이해하지 못한 이러한
생각들을 나는 대부분 글로 읊었고, [...] 아직까지도 알아듣지 못하는 이 언어
의 심오함에 나는 감탄하고 있다.⁴²⁾

무어는 자신의 이야기 안에서 자신을 잃어버리고 결국 주체성을 상실한다.
즉 문학적 인용들의 도구화에 의해 자신의 동일성은 해체된다. 또한 무어가
사용한 인용들은 본래 의미와는 전혀 무관하게 사용함으로써 작가들에 의한
본래 의미가 해체된다.

크라이슬러의 전기는 무어의 자서전과는 다른 서술 구조로 전개된다. 무어의
자서전은 출생부터 시작하는 단선적 혹은 선형적 진행으로 되어있지만, 크라

41) 정윤희, “호프만의 『수코양이 무어』의 소설형식에 나타난 현대적 의미”(연세대 석사학위논문, 1991), p.20. 재인용.

42) 정윤희, “에. 테. 아 호프만의 수코양이 무어에 나타난 텍스트의 구성 원리로서의 ‘상호텍스트성’”, 『독일문학』 제84집, p.57. 재인용.

이슬러의 전기는 역행적 서술 과정으로 진행 된다. 즉 전기의 처음이 시간상으로 마지막 장의 연속이 되는 구조이다. 이러한 처음과 끝이 맞물리는 순환구조를 취하고 있는 크라이슬러의 전기는 우연이 아닌 작가에 의해 의도된 것이다. 다음은 전기 중에서 한 부분으로 크라이슬러는 자기의 이름 Kreisler를 "원에서 뱅뱅돈다"는 뜻의 동사(kreiseln)와 연계시킨다.

“당신은 원(kreis)이라는 단어에서 벗어나실 수 없을 겁니다. 그런 후엔 곧 우리의 온 존재가 그 안에서 움직이고 있으면 우리가 무슨 짓을 해도 거기서 벗어날 수 없는 기이한 원들을 생각하시기를 바랍니다. 이러한 원들 안에서 크라이슬러는 뱅뱅이를 돌고 있고, 그 원들을 에워싸고 있는 저 어두운 알 수 없는 힘과 겨루면서 [...] 어쩔 수 없이 추게 되는 경련성의 춤들을 경충경충 추다가 피곤해져서, 그는 때로는 자유로운 저 밖을 동경하겠지요. 그리고 이 동경의 깊은 아픔이 바로 경애하는 부인! 당신이 그렇게 심하게 꾸짖으시는 저 이러니(Ironie) 겠지요.”⁴³⁾

위 글에서는 작가가 Kreisler라는 기호를 통해 순환구조와 더불어 크라이슬러라는 인물의 동일성이 순환형태 속에서 해체됨을 상징하고 있다.

이같이 순환구조 안에서 크라이슬러의 전기는 파편화되어 있다. 이 소설에 등장하는 악장 크라이슬러는 호프만에게 피테의 파우스트와 대등한 인물이다. 악장 크라이슬러는 호프만이 밤베르크와 드레스덴에서의 악장생활에서의 경험에 의해 창조된 인물로서 호프만의 음악관을 대변하는 예술적 인물이다. 실제로 호프만은 자신이 작곡한 곡, 또는 편지에 크라이슬러라고 서명했을 만큼 크라이슬러는 호프만의 이중적 자아로 해석 될 수 있다. 호프만 연구가인 로터스(Eberhard Roters)는 크라이슬러를 "그의 해학적 자아"로 표현하였으며 펠체스(B. Feldges)는 "그의 내면의 한 부분"으로 평가하였다.⁴⁴⁾ 이처럼 호프

43) 최민숙, “에. 테. 아 호프만의 이중소설 『수코양이 무어』”, p.234. 재인용.

만의 크라이슬러는 단지 문학적인 가상인물에 국한된 것이 아닌 호프만의 또 다른 자아로서 연구되고 있다. 나아가 슈펜글러(Oswald Spengler)는 독일의 음악적인 문화를 대표하는 인물로 호프만의 크라이슬러를 세웠다.⁴⁵⁾ 이와 같은 연구들은 호프만의 이중 자아인 크라이슬러를 통해 호프만의 음악관, 넓게는 낭만주의 음악관을 작품에서 고찰할 수 있다는 것에 초점을 두고 살펴보고자 한다.

호프만은 창작 초기부터 크라이슬러를 형상화 하였으며, 1814년 『칼롯풍의 환상곡집』에 실린 13편의 『크라이슬레리아나』(Kreislaria, 1814)에 천재적인 음악가로 등장한다. 이 작품에서 크라이슬러는 예술가로서의 자아 인식과 세계 인식으로 인한 고통들이 묘사되어 있다. 다음은 『크라이슬레리아나』의 도입부분이다.

“그의 고향은 어디지? 아무도 모르지! 그의 부모는 누구야? 알려지지 않았어! 그의 스승은 누구야? 훌륭한 대가이지. 왜냐하면 그의 연주가 탁월하고 거기에다가 분별력과 교양을 지니고 있어서 그의 음악을 들어줄 수 있을 뿐만 아니라 그에게 레슨을 받게 할 수도 있기 때문이야. 그는 참으로 굉장한 카펠마이스터였다고 외교적인 사람들은 덧붙여 말하곤 했다. 그 사람들에게 그는 한 때 좋은 기분으로 여는 궁정 극장에서 발행한 증명서를 보여준 일이 있다. 그 문서에는 카펠마이스터 요하네스 크라이슬러는 궁정시인이 작시한 오페라 때문에 음악을 붙이는 것을 끈질기게 거부했기 때문에 직책에서 해임되었다는 말이 적혀 있었다.”⁴⁶⁾

44) 박계수, “E. T. A Hoffmann의 작품에 나타난 ‘이중자아 Doppel ganger’ 모티브 연구”, (이화여자대학교 박사학위논문, 1994), p.90.

45) 최민숙, “에. 테. 아 호프만의 이중소설 『수코양이 무어』”, p.244.

46) 홍정수, “E. T. A 호프만의 음악미학-소설 “크라이슬러리아나”를 중심으로”, 『음악이론연구』 제3집(서울: 서양음악 연구소, 1998), p.124.

작가가 주인공 크라이슬러에 대해 말하는 부분이다. 크라이슬러는 고향, 부모, 스승도 알려지지 않은 기이함에 가득 찬 인물이며, 천재적인 음악가임에도 불구하고 세상에서 인정받지 못한다.

친구들은 다음과 같이 주장한다. 자연은 자신의 기관에서 새로운 착상을 시도했는데, 그 시도는 실패했다. 이는 그의 지나치게 자극되기 쉬운 감정과, 파괴적일 때까지 타오르는 불꽃이 될 수 있는 판타지에 너무 적은 양의 점액질이 섞여 있어서 균형이 깨졌기 때문이다. 그런데 그 균형을 가지고 예술가는 이 세상에 살아가고, 자신의 작품을 창작하고, 높은 의미에서 그것을 필요로 하는 것이다.⁴⁷⁾

크라이슬러는 타고난 내적인 부조화에 의해 균형이 깨지면서, 내적 분열과 그로 인한 갈등을 짊어지고 살아가는 예술가이다. 이러한 내적 분열은 세상 사람들에게 기이함으로 비춰지고, 이런 그의 행동에 사람들은 불안해하고 급기야 그를 이방인으로 취급한다.

왜냐하면 그들 이방인은 더 지고한 존재에 속하며 이러한 더 높은 존재에 대한 요구를 삶의 조건으로 여기며, 그래서 이 지상에서는 찾을 수 없는 것을 쉬지 않고 계속 추구하면서 절대로 만족하지 않는 동경에 영원히 목말라 하면서 이리 저리로 방황하며 휴식과 평안을 찾으려고 헛되이 노력하기 때문이다.⁴⁸⁾

예술을 절대적인 가치에 두는 크라이슬러는 전형적인 낭만적 예술가상이다. 낭만적 예술가는 사회와는 근본적으로 다른 예술관을 가지고 있다. 즉 예술이

47) Ibid., p.124.

48) 박계수, "E. T. A Hoffmann의 작품에 나타난 '이중자아 Doppel ganger' 모티브 연구", p.93. 재인용.

절대적인 삶의 조건임에도 불구하고 사회에서 예술은 단지 오락이며 기분 전환에 필요한 도구로 취급하는 것이다. 이러한 몰취미한 어리석은 아마추어들을 호프만은 속물이라고 한다. 고전주의 작가들의 속물은 개인의 운명만을 중시하고 결정적인 사회와의 대결에서 물러서 버리는 사람들을 말하였다. 즉 일상사에 분주한 사람들을 일컬었다.⁴⁹⁾ 하지만 낭만주의에서 속물은 고전주의에서의 정치적, 사회적 무관심에 의한 성격보다는 미학적 성향에 근거한 태도를 취한다. 낭만주의자들은 삶을 낭만적으로 시화(詩化)하는 것을 중요하게 생각하였다. 그러므로 낭만주의에서의 속물은 삶을 낭만적으로 시화하지 못하는 것, 즉 예술을 이해하지 못하는 사람들인 것이다. 호프만의 작품에 등장하는 속물들은 삶에 있어서 물질과 안락함을 추구하는 평범한 시민들로서 교양으로 예술 즉 오락과 가벼운 유희에 가치를 둔다.

예술의 목적은 인간에게 유쾌한 오락을 제공하고, 국가에 살면서 사람들에게 빵과 명예를 가져오는 그러한 보람 있는 심각한 일의 짐을 유쾌한 방식으로 덜어주게 하여, 나중에 배가한 집중력과 추진력으로 원래의 존재 목적에 되돌아오게 한다. 즉 국가라는 바퀴의 능력 있는 톱니가 되어 즐겁게 빨리 돌아가는 것이다. 이런 목적에는 어떤 예술도 그 성취에 더 적합한 것은 없다.⁵⁰⁾

이처럼 유희와 오락에 목적을 두는 평범한 시민들과 함께 호프만은 대중 앞에서 비르투오적 기교를 과장되게 과시하는 연주가들 역시 속물이라고 보았다. 다음은 "음악의 적"(Der Musikfeind)에서 나오는 부분이다.

그는 많은 사람들이 열광하는 굉장한 연주대가들의 음악회에서 항상 지루

49) 오혜정, "E. T. A Hoffmann의 소설에 반영된 시대상", (숙명여자대학교 박사학위논문, 1999) p.123.

50) 홍정수, "E. T. A 호프만의 음악미학 - 소설 "크라이슬레리아나"를 중심으로", p.126.

함, 구토, 염증을 느낀다고 말한다. 그리고 자신이 느낀 것을 솔직하게 말하면, 고상한 손님들을 웃는다는 것이다. 한 친구가 이번에 오는 피아니스트는 너의 음악에 대한 적대감을 풀어줄 수 있다는 말을 듣고 그 음악회를 가게 된다. 음악회가 진행되는 동안 점차 집중하게 된다. 그는 피아노를 뚫어지게 쳐다본다. 친구는 그가 이제야 음악에 매료된 것으로 생각하고, 어쩌냐고 물어 본다. 그는 사실 자신은 음악을 듣고 있었던 것이 아니라, 빠르게 움직이는 해머가 아주 재미있었노라고 말한다.⁵¹⁾

교양을 위한 시민들과 그들을 위해 연주하며 값싼 박수를 얻어 내는 화려한 연주가들도 호프만은 속물로 보았다. 당시 19세기는 산업혁명의 결과로서 소수의 교양 있는 청중에서 다수의 새로운 중산계층인 시민계급으로 청중이 전향되었다. 음악가들은 이처럼 넓고 다양한 층의 청중들을 흡수하기 위한 변화들을 겪어야만 했다. 또한 인쇄술과 피아노 제작법의 발달에 따른 악보와 악기의 대량 생산은 수많은 아마추어 연주가들을 배출시켰다. 이러한 경향은 작곡가들에게 쉽게 쓴 곡, 경박한 스타일의 곡들, 즉 기호에 맞는 작품들이 출판되었고, 연주가들은 능란한 연주기교를 통해 연주회장에 청중들을 가득 채웠다. 이처럼 내적 표현의 진실성 보다는 음악의 외적 효과와 청중들의 기호에 의한 것에 무게를 둬으로써 음악은 가벼운 유희로 전락하게 되었다. 호프만은 당시 독일 낭만주의 음악 현실에 대한 인식을 크라이슬러를 통해 서술하였다. 지금까지 살펴본 『크라이슬레리아나』에서의 크라이슬러라는 인물은 호프만의 초기 작품에서 형성되어 후기작품인 『수코양이 무어』에서 17편의 단편적 전기로 서술되는데, 초기의 크라이슬러에서 보여진 자아 분열이 주체의 이중성에 대한 인식으로 심도 있게 다루어진다.

『악장 요하네스 크라이슬러의 단편적 전기』⁵²⁾는 순환구조 형식에 의해 크

51) Ibid., p.130.

52) 『악장 요하네스 크라이슬러의 단편적 전기』: 크라이슬러는 전형적인 시민계급에 속하며, 어머

라이슬러의 성장 과정 및 사건 전개가 연대기적인 직선의 시간이 아닌 비선형적 방식으로 담론이 진행되고 있다. 즉 전기의 처음이 시간상 가장 마지막 장이 되며, 전기의 마지막 장과 처음이 맞물리는 원(kreis)처럼 구성되어 있다. 마지막 장의 내용은 아브라함이 맡았던 영주부인 명명일의 축제에 크라이슬러를 초대하는 편지의 글로 끝을 맺는다. 이 전기에서 크라이슬러의 어린 시절은 5장에 이르러서야 서술되며 또한 전기는 언제나 한 문장의 중간부터 시작하며, 서로 바뀌어도 상관없는 단편들에 의한 단절성은 텍스트들 간의 분열된 형식을 보여준다. 이러한 전기구조에서 보여지는 순환성, 단절성은 기존의 문학작품의 전기나 소설에서 보여주는 일관성이 깨어지는 것이며 이는 결국 주체의 동일성에 기반을 둔, 자기 동일성 추구의 과정으로서의 서술이 파기되는 것이다. 다시 말해 전기 구조의 분열된 형식이 크라이슬러라는 주체의 분열을 이끌고 이것이 바로 동일성의 해체를, 비 동일성을 긍정하는 것이다.

전기에 등장하는 크라이슬러는 자기 자신과 그가 속한 세계와도 하나가 될 수 없는 분열된 자이다. 빠져 있다가 현실세계로 돌아오면, 두 세계의 간극에 의해 말투와 행동 그는 종종 음악세계에 이 극으로 치닫는 심한 변화를 보여준다. 이러한 그의 행동이 주위 사람들에게 "불안-혼란-모든 전통적인 관계의

니, 이모에 의해 어린 시절부터 음악을 체험한다. 그러나 어머니와 이모의 갑작스런 죽음으로 그는 외삼촌 밑에서 성장하게 된다. 이처럼 외가에서 자란 그는 유명한 오르간 제작자 아브라함에게 음악을 배우면서 음악의 풍요로운 세계를 경험한다. 하지만 아브라함이 갑자기 떠나면서 음악수업은 중단되고, 외삼촌의 권유로 크라이슬러는 공사관이 된다. 그러나 그의 잠재된 음악에의 열정이 그를 음악의 길로 인도하고, 그는 벤존부인의 권유로 지크하르츠바일러 궁전에서 악장직을 맡는다. 그곳에서 그는 헤드비가 공주와 벤존부인의 딸 울리아의 음악수업을 맡게 되고, 울리아에 대한 사랑이 그의 음악적 이상이 된다. 그러나 헤드비가 공주의 약혼자 헥토르 왕자가 울리아를 유혹하고, 크라이슬러는 왕자의 음모에 의해 부상을 입고 수도원으로 도피하게 된다. 수도원에 머무는 동안 그는 수도원에 귀의하라는 수도원장의 청을 거절하고 아브라함에게 편지를 받는다. 편지의 내용은 크라이슬러와 울리아를 맺어줄려고 아브라함은 영주부인의 명명축일에 크라이슬러를 초대하는 것으로 이 전기는 끝맺는다. 그리고 전기의 시작은 크라이슬러의 불참으로 그를 원망하는 아브라함과 크라이슬러의 대화로 시작되며, 예고된 제 3부는 나오지 못하는 내용을 실었다.

완전한 불협화음"을 야기 시킨다. 이러한 그의 현실과 환상에 의한 내적분열은 자신이 속한 세계에서 이해 받지 못한다.

내가 급히 손을 내밀어야 했던 성스러운 예술과의 건조한 유희를 통하여, 또 아무런 정신이 없는 서투른 예술애호가들이나 예술에 대한 꼭두각시들로 가득 찬 세상의 어리석은 행동으로 인해 내 존재의 무가치함을 통찰해야 할 상태에까지 이르렀다.⁵³⁾

크라이슬러의 이상적 예술은 현실에서 이해 받지 못하는 예술이다. 즉 사회적 요구에 부합할 수 없는 그의 예술은 그를 소외자로 내몰아 버린다. 외적으로는 사회에서 설 자리를 찾아 헤매며, 내적으로는 현실과 환상에 의한 갈등, 이성과 감정이 조화를 이루지 못하고 있는 부조화와 기이함으로 비춰지는 그의 행동들로 크라이슬러는 분열된 자아로서 세계의 주변을 맴도는 것이다. 이와 같은 크라이슬러를 벤존부인은, "모든 인습적인 관계에 대한 조소에 가득 찬 경멸, 모든 기존의 형식들에 대한 거부"라고 비난하자 아브라함을 다음과 같이 말한다.

"당신들 모두는 도대체 이 요하네스를 왜 그리 못마땅해 하는 거요? 그 사람이 당신들에게 무슨 못된 짓을 그리했길래 이 지상에서 설 자리 한 치를 당신들은 그에게 허용치 않는 거요? [...] 그의 내부에는 진정한 사랑의 정신이 거하고 있어요, 그러나 그의 이 정신이, 영원히 경직되어 죽어 있으며 불길을 일으킬 불씨 하나 깃들어 본 적이 없는 마음을 덤힐 수 있겠소? 당신들이 크라이슬러를 싫어하는 것을 [...] 당신들의 협소한 원(kreis)에 들어맞을 것보다 더 지고한 것들과 교류하는 그를 당신들이 두려워하기 때문이요."⁵⁴⁾

53) 정은혜, "리얼리스트로서 E. T. A Hoffmann - '모래인간'과 '숫고양이무르'를 중심으로", (서울대 석사학위논문, 1989), p.45.

54) 최민숙, "에. 테. 아 호프만의 이중소설 『수코양이 무어』", p.232.

아브라함은 크라이슬러를 소외자로 몰아버린 세계를 비난한다. 하지만 그가 현실에서의 관습적인 관계에 타협하고 적응하기 힘든 것은 내면세계의 근본이 다르기 때문이다. 크라이슬러는 내적분열로 인한 부조화, 기이함, 불균형이 자기 자신과 동일한 절대적 주체에 대한 거부로 이어진다. 그는 타자를 통해 자신의 내면세계를 경험하며, 존재의 이중성 즉 이중자아의 체험을 통해 주체의 비동일성을 긍정하게 된다. 타자를 통해 자신의 내면세계를 경험하게 되는 것은 크라이슬러가 지그하르츠바일러에 머무는 동안 만나는 율리아와 헤드비가 공주에게서이다. 율리아와 헤드비는 서로 완전히 대조적인 성격으로, 크라이슬러에게도 상반된 내면세계로 나타난다. 율리아가 크라이슬러에게 음악 그 자체를 의미한다면, 헤드비는 크라이슬러의 어두운 내면세계를 상징한다. 크라이슬러에게 있어서 율리아는 예술적인 영감의 근원으로 형상화되어 있다.

“그리고 그녀는. 그녀 자체를 삶으로 형상화된 예감. 예술가의 영혼에서 노래-그림, 시로써 빛을 발하는 찬란한 여성인 것이다.”⁵⁵⁾

이렇게 율리아는 예술의 절대적인 것을 상징하는 인물로서 호프만을 그의 삶에서 동경의 여인이었던, 마르코 율리아(Marc Julia)를 소설작품 안에서 크라이슬러의 예술적 형상화로 나타내었다. 반면에 헤드비는 크라이슬러의 어두운 내면세계로서 기이함에 의한 광기에 대한 두려움으로 형상화 된다.

“내가 자주 기이하다고 칭하고 싶은 당신의 시선이 [...] 당신을 처음 보았을 때 나를 당황하게 했고 지금까지도 당신이 있으면 나를 불안하게 하고 두렵게 하는 것은 바로 그런 연유예요!”⁵⁶⁾

55) 박계수, “E. T. A Hoffmann의 작품에 나타난 ‘이중자아 Doppel ganger’ 모티브 연구”, p.95.

56) Ibid., p.96. 재인용.

크라이슬러의 존재가 항상 헤드비에게 불안을 불러일으킨다는 말에 크라이슬러는 광기에 대한 두려움으로 사로잡힌다.

크라이슬러는 심한 충격을 받은 채, 아무 말도 하지 못하고, 거기 서 있었다. 전부터 그는 마치 먹이를 노리는 맹수처럼 광기가 그를 사로잡으려고 기회를 노리고 있다가, 갑자기 그를 갈기갈기 찢어버리게 될 거라는 고정관념을 가졌었다.⁵⁷⁾

이처럼 헤드비에게서 보여지는 내면세계는 율리아와는 상반된, 극에서 극으로 치닫는 대조를 극명하게 보여준다. 크라이슬러의 내적 분열은 단지 내면의 고뇌와 갈등으로 점철되는 것이 아닌 타자를 통해 분열된 자아를 이입하고, 경험하게 된다. 분열된 자아로서 주체는 더 이상 동일성이 성립되지 않는다. 즉 존재와 사유의 일치성을 통한 자기 동일적 주체는 분열에 의해 해체되는 것이다. 이러한 동일성의 문제는 크라이슬러의 이중 자아 체험의 형태로 드러난다. 첫 번째 이중 자아 체험은 공원에서 산책하는 중에 물속에 비친 자신의 형상에서 미친 화가 에틀링어의 모습을 본다. 그는 이중 자아와 다음과 같은 대화를 나눈다.

“호호, 친애하는 이중 자아, 용감한 친구여, 자넨가? [...] 그러나 아직도 자네가 가지고 있는 영주부인에 대한 초상과 그녀가 닮기를 원한다면, 자네는 초상화로 그려지는 사람의 얼굴에 숙련된 붓질을 함으로써 초상화와 초상화로 그려지는 사람을 같게 만들었네. 어떤 영주 신분의 아마추어 화가를 모방해야만 할 걸세 [...] 그녀가 나를 유령으로, 그것도 자네의 유령으로 여기는 것을 내 탓으로 돌리지 말게나. 그러나 나는 되살아난 보잘 것 없는 유령이 아니라

57) Ibid., p.97. 재인용.

악장 크라이슬러라는 것을 그녀에게 증명하고픈 욕망에 정말로 가득 차있네.
[...] 내가 자네와 진지하게 얘기 할 때면 내 제스처를 따라하지 말게나, 이 화
가야! 또 따라 하긴가? 내가 감기를 두려워하지 않았다면, 자네에게로 뛰어들
어 자네를 충분히 때려주었을 텐데, 꺼져버려, 이 비열한 흉내쟁이야!”⁵⁸⁾

크라이슬러는 물에 비친 자신의 상을 이중 자아로 의식하여, 이 이중자아가 자신을 추적하며 자신을 파멸시킬지도 모른다고 생각한다. 이처럼 이중 자아에 대한 의식이 점점 강화되어 자신의 상을 이중 자아로 또 다시 체험한다. 그는 자신의 옆에서 함께 걸어가는 자신의 본래의 자아, 자신과 똑같은 사람을 보게 된다. 이처럼 이 모든 이중 자아 체험은 동일성의 해체를 통해 비동일성을 긍정하고 있는 호프만의 의도를 알 수 있는 것이다.

지금까지 살펴본 『수코양이 무어』는 고전적 플롯개념인 시작-중간-끝은 원천적으로 부정하였다. 즉 이 소설에서 확정적인 시작과 끝, 사건 전개 of 단선성(單線性)이 파괴되는 것이다. 이는 두 개의 소설이 중첩되면서 전체의 흐름을 정지시키고, 이질적인 사건을 파생시키기 때문이다. 특히 크라이슬러의 전기는 무어의 자서전에 의해 갈피지로 끼워 넣을 탓으로 전기 자체가 일관성이 없는 단편적 성격으로 각 단편들의 순서는 시간적 순서와 일치하지 않는다. 무어의 자서전과 크라이슬러의 전기는 서로 이야기 속에 끼어든 이야기들로, 시간의 흐름과 줄거리의 연속적 진행이 방해된다. 또한 두 소설의 중첩에 의해 겹쳐진 글들을 주도동기를 통해 연관성을 갖는다. 즉 두 소설은 이러한 단절과, 모티브들의 상호 연관성에 의한 혼란은 발행인, 호프만에 의해 임의의 질서가 세워지면서 자신도 작품의 내적요소의 한 형태로 개입된다. 호프만은 발행인으로 등장하여 갑작스런 무어의 죽음으로 제 3부의 발간이 이루어지지 않음을, 즉 소설이 비종결성으로 끝날 수밖에 없음을 밝힌다.

58) Ibid., pp.99-100. 재인용.

2. 슈만의 『크라이슬레리아나』와 호프만의 『수코양이 무어』와의 연관성

슈만의 『크라이슬레리아나』는 문학과 음악 간의 상호연관성의 반영으로 호프만의 문학세계와의 연관성이 깊다. 호프만 작품에서의 이중성의 인식은 후기작품인 『수코양이 무어』에 이르기까지 중심테마로 자리 잡고 있으며, 시대 작곡가 슈만에게 영향을 주게 되고 슈만은 주체의 분열을 이중성의 인식으로 구현하였다. 그의 평론활동에서 등장하는 가상단체인 다비드 동맹과 가상인물인 플로레스탄과 오이제비우스는 슈만 자신의 이중성의 인식으로 이들은 그의 음악작품의 본질적인 상념이다.

다음은 1837년 3월 15일자 슈만의 편지 내용이다.

이 모든 것 중에서 『크라이슬레리아나』 Op.16 를 나는 가장 좋아한다. 제목을 이해하는 이들은 오직 독일인들 뿐 일 것이다. 크라이슬러는 기괴하고 거칠며 재능을 타고난 악장으로서 이 인물은 호프만이 지어내었다. 당신도 여러 가지 면에서 이 인물을 좋아하게 될 것입니다.⁵⁹⁾

슈만의 『크라이슬레리아나』에서 호프만의 영향을 알 수 있는 것은 방금 인용한 편지뿐만이 아니라 곡의 원본에 의하면 제 2, 4, 6 곡의 처음 부분에 슈만이 호프만의 음악소설 『크라이슬레리아나』 (Kreisleriana, 1814) 제 2편 "어두운 그림자"(Ombra adorata)의 문장을 실어 곡의 성격을 제시하였다.

우리의 상냥한 성품은 당신들의 논조를 환영해왔고 그 각각을 통해 말하기

59) James. L. martin, "Schumann, Hoffmann and Kreisleriana." 오세규 역. "슈만, 호프만 그리고 크라이슬레리아나." 『피아노 음악』, 제11권 제1호(1992). p.135. 재인용.

를 “너희 고통 받는 자들이여, 너희는 머리를 들라! 고통이 이제 더 이상 피 흘리는 상처에 가해지지 않고 형언할 수 없는 가슴의 동경이 지고한 황홀감으로 충족되는 먼 영역으로 우리와 함께 가자!”⁶⁰⁾

또한 첫 출간된 슈만의 『크라이슬레리아나』 권두 삽화에 호프만, 슈만 및 클라라의 초상이 그려져 있다. 더불어 『수코양이 무어』에 나오는 율리아의 기타를 연주하는 모습이 왼쪽 코너에 그려져 있다. 이와 같은 삽화는 슈만이 죽은 후에도 사용되었으며, 제 3판의 권두 삽화에는 지휘하는 크라이슬러, 기타를 연주하는 율리아, 고양이가 무어가 그려져 있다.

이와 같은 사실을 통해 슈만은 호프만의 크라이슬러를 자신에게 투영하였으며, 크라이슬러의 연인인 율리아를 통해서 슈만은 그의 연인인 클라라를 연상하며 그의 작품에 등장시켰다. 이러한 사실은 브람스의 평가에서도 나타난다. 브람스는 1856년에 “슈만을 가장 잘 묘사한 것이 호프만의 몇몇 작품인데, 특히 크라이슬러의 묘사에서 그러하다”라고 했다.⁶¹⁾ 크라이슬러의 이중성의 인식이 플로레스탄과 오이제비우스라는 슈만 자신의 이중성의 반영으로 볼 수 있는 것이다. 이처럼 슈만은 명백히 호프만의 문학에 영향을 받았으며, 호프만의 『수코양이 무어』와 슈만의 『크라이슬레리아나』가 구조적으로 유사한 특징을 가지고 있다는 사실이 더욱 호프만의 영향에 힘을 실어준다.

호프만의 『수코양이 무어』는 무어의 자서전과 크라이슬러 전기가 뒤엉킨 순환구조 안에서 해체되는 구조를 지닌다. 이러한 소설의 구조는 슈만의 『크라이슬레리아나』에서도 보여 진다. 이 곡은 8곡의 모음곡의 형태로 각각의 매우 대조적인 성격이 교대로 나타나는 단편들의 구조로 되어있다. 이러한 대조적인 성격은 서로 각각 다른 조성을 취함으로써도 나타난다.⁶²⁾

60) Ibid., p.136.

61) Ibid., p.137.

62) Hyun Soo Park, “R., Schumann’s *Kreisleriana Op.16* and relationship to E. T. A

소설은 두 개의 소설이 서로를 단절시키면서 시간의 흐름과 줄거리의 연속적 진행이 방해된다. 소설처럼 음악에서도 흐름의 절정에서 갑자기 분위기가 바뀌는 구조에 의해서 선율의 흐름과 진행이 단절된다. 제 1, 3, 4, 7, 8 곡에서 나타나는 그러한 대조와 단절의 예들을 들어 보겠다. (악보 12)

<악보 12> 슈만의 『크라이슬레리아나』 Op.16

1) 『크라이슬레리아나』 제 1곡의 21-27마디

The musical score shows two systems of piano music. The first system (measures 21-24) begins with a fortissimo (ff) dynamic. The right hand plays a complex, rhythmic melody with many slurs and accents, while the left hand provides a more active accompaniment. The second system (measures 25-27) shows a dynamic shift to piano (p) and includes some rests in the bass line, highlighting the fragmented nature of the piece.

Hoffmann's novel, "Kater Murr" (The University of Minnesota, 1993), p.5.

2) 제 3곡의 28-36마디

ritard.

sf *f* *sf* *f* *f*

Etwas langsamer

p *sf* *Linke*

3) 제 4곡의 9-15마디

ritardando

mf *f*

Bewegter

mf *f*

4) 제 7곡의 85-97마디

sf *p*

Etwas langsamer

5) 제 8곡의 69-76마디

sf *f*

Mit aller Kraft

또한 단절성은 음악에서의 종지와 연관을 지을 수 있다. 제 4, 5, 6, 7의 곡에서 나타나는 열린 종지는 곡의 마침으로서의 기능보다는 흐름이 갑자기 단절되는 느낌을 준다. (악보 13)

<악보 13>

1) 제 4곡의 24-27마디

B^b Major

Adagio

g minor V

2) 제 5곡의 139-141마디

g minor

Erstfassung:
1st version:
1re version:

V/V V

3) 제 6곡의 35-39마디

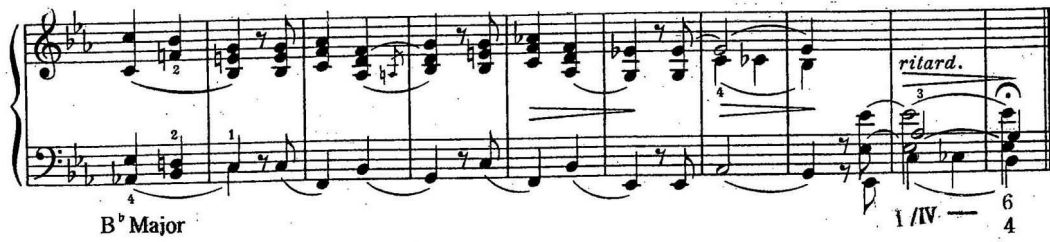
Erstes Tempo

ritardando

B^b Major

N6 I - 4

4) 제 7곡의 107-116마디



소설은 무어의 갑작스런 죽음으로 3부의 발간이 이루어지지 않고 끝나는 비종결성을 가지고 있다. 이러한 비종결성은 독자에 의해 무한히 열려질 수 있는 공간을 제공하는 것이다. 마찬가지로 음악에서도 마지막 곡의 종지에서 갑작스럽게 사라지는 분위기는 청중에게 여운과 그에 따른 상념을 이끌고 있다. (악보 14)

<악보 14> 제 8곡의 141-145마디



소설의 두 개의 소설, 즉 무어의 자서전과 크라이슬러의 전기는 수많은 모티브나 언급들이 서로 겹쳐지면서, 서로 다른 요소들이 연관되는 유기적인 관계를 이룬다. 음악에서도 각각의 대조되는 성격의 곡들이 유기적인 흐름의 연관성을 갖는데, 이는 조성 관계와 '클라라 주제'의 선율을 통해서 나타난다. 데일(Kathleen Dale)에 따르면, 이 곡의 근본이 되는 조성은 g단조 인데 이 조성은 제 3, 5, 8 곡에 쓰였고, 다른 세 곡은 관계 장조인 B^b장조로 쓰였으며, 나머지 두 곡은 각각

가까운 관계조인 d단조와 c단조로 쓰였다. 결국 모든 곡 들이 F장조와 B^b장조 그리고 E^b장조와의 밀접한 관계의 조성들로 이루어진 것으로서 유기성을 지닌다.
63)

또한 마지막 곡에 나타난 다양한 전조의 진행 즉 g단조-b^b-c단조-g 단조-d 단조-c단조-g단조는 앞의 곡들에 나타난 조성의 재현으로 이 역시 유기적인 연관성을 나타내주는 예이다.

또한 유기적인 연관성은 '클라라 주제'(Clara moto)⁶⁴의 선율에 의해 나타나는데, 다음은 이 곡을 작곡 중이던 1838년 4월 슈만이 클라라에게 보낸 편지 내용이다.

지금 내 심중에 있는 이 음악, 정말 아름다운 선율! 전번의 편지 후에 새로운 것이 노트 한권만큼 되었습니다. 『크라이슬레리아나』라고 이름 붙일 생각입니다. 당신과 당신의 생각이 주역을 맡고 있습니다. 그러므로 당신에게 바치려고 생각합니다. 자신의 모습을 찾아내면 당신은 맑게 미소 지을 것입니다.⁶⁵

앞에서 살펴본 슈만의 편지에서 '...클라라의 모습'은 곡에서 순차 하행으로 이

63) Ibid., p.9.

64) 클라라 주제 (Clara moto): 슈만은 『Sonata』 Op.11 에서“ 그녀를 향한 절실한 마음의 절규로서, 그녀의 주제가 온갖 가능한 형태로 모습을 드러낸다.”고 말했다. 여기서 ‘그녀의 주제’란 클라라를 상징하는 5음으로 구성된 하행선율로 이 곡의 3악장의 변주곡 주제의 선율을 가르킨다.

슈만의 『소나타』 Op.11, 3악장 1-8마디



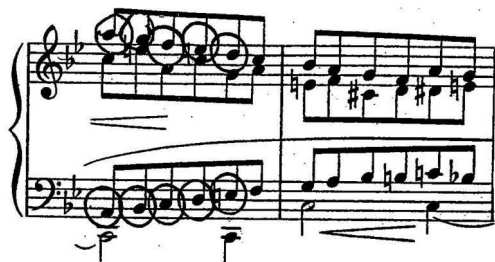
이 주제의 아이디어는 슈만이 작곡한 곡들에서 다양하게 변형되어 나타난다.

65) 음악 지우사 편, 『슈만』 (서울: 음악세계, 2002), p.193.

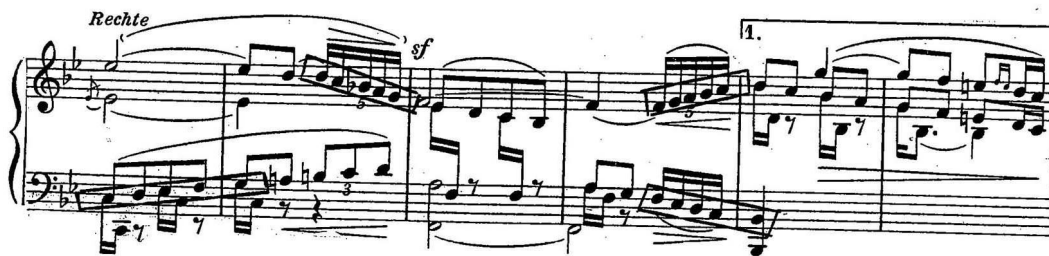
루어진 '클라라 주제'로 등장한다. 이 주제는 때로는 전위되어 등장하기도 하며, 긴장감 높은 빠른 음형으로 등장하는 등의 다양한 형태로 이 곡의 통일성을 이루는 요인이 된다. (악보 15)

<악보 15>

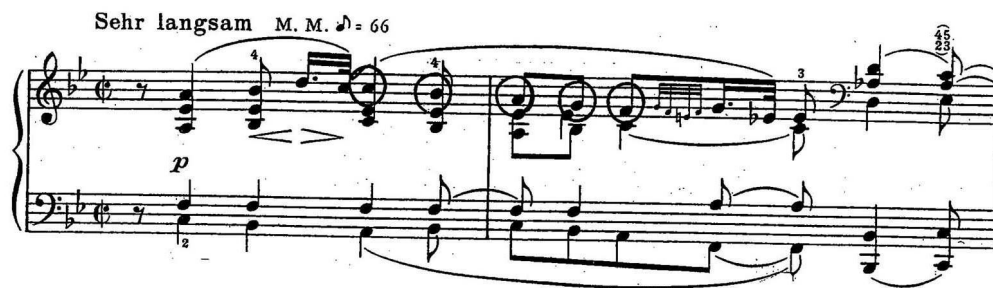
1) 제 2곡의 72-73마디



2) 제 3곡의 73-77마디



3) 제 4곡의 1-2마디



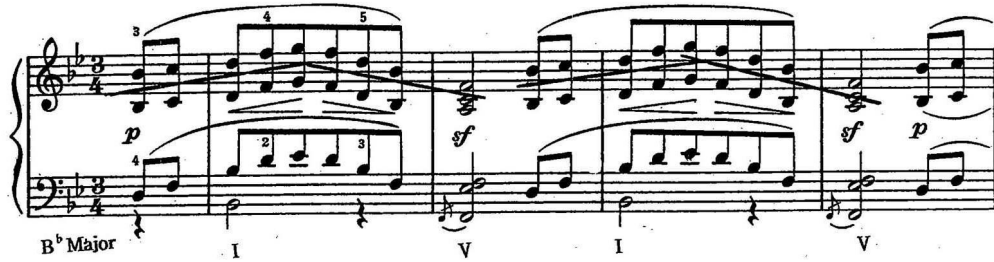
4) 제 6곡의 4-8마디

지금까지 살펴 본 『크라이슬레리아나』와 『수코양이 무어』의 연관성은 구조적 측면의 유사성을 바탕으로 한 것이다.

그런데, 두 작품의 연관성은 구조적 측면뿐만 아니라, 내적인 성격에서도 긴밀한 연관성을 찾아 볼 수 있다. 예를 들어, 제 2곡 '충분히 표정을 담아서 그러나 너무 빠르지 않게(Sehr innig und nicht zu rasch)', 오이제비우스적인 성격으로 두 개의 간주곡(Intermezzo)이 삽입되어 있으며, 전체 8곡 가운데 가장 긴 곡이다. 이 곡의 주제적 동기로서 $b^b-c-d-f-g-f-d-b^b-f$ 의 멜로디가 아치(arch)형을 이루어 I-V 화음 사이의 흐름에서 나타난다.(악보 16) 이러한 곡의 흐름을 호프만의 『크라이슬레리아나』 중 제 2편 "어두운 그림자"에 나오는 부분을 참조하면 이렇다.

“선율은 다만 토닉과 도미넌트 사이를 흐른다. 거친 전조도 없이, 불필요한 장식도 없이...”⁶⁶⁾

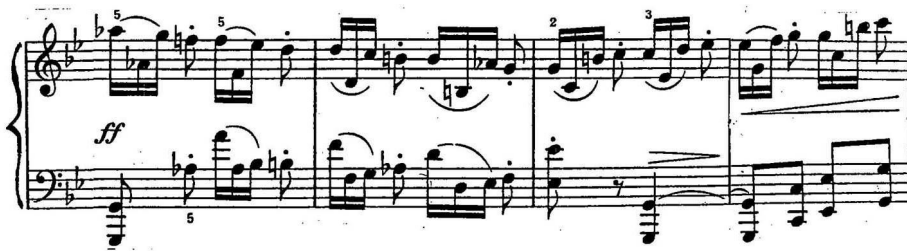
<악보 16> 제 2곡의 1-4마디



제 3곡 '격렬하게 몰아세우듯이(Sehr aufgeregt)', 플로레스탄적이며, A B A Coda로 구성된다. 동일한 음형과 선율패턴의 반복이 A부분과 B부분에서 나타나며 이들을 각각 g단조와 B♭장조로 대조되어 있다. 코다는 다이내믹과 음역을 최대한으로 확대하여 격렬한 감정이 표현된다. (악보 17) 이러한 격렬한 감정은 크라이슬러의 내재된 성격으로 호프만의 『크라이슬레리아나』 중 제 1편 "크라이슬러의 음악적 슬픔"(Kreisler's Musical Sorrows)에 잘 나타나 있다.

“오 악마여, 악마여, 사악한 네 영이 나에 목에 들어왔느냐? 내 귀가 울리고, 머리가 깨지며, 내 신경은 떨린다...”⁶⁷⁾

<악보 17> 제 3곡의 116-119마디



66) Shafer R, Murray, *E. T. A Hoffmann & Music* (N. Y: University of Toronto Press, 1973), p.56.

67) Ibid., p.123.

제 4곡 '아주 느리게(Sehr langsam)', 오이제비우스적이며 전체가 27마디로 가장 짧은 곡이다. 매우 느린 템포로 불협화음 코드 안에 대위법적 선율들이 크라이슬러의 깊은 시적인 세계를 그려낸다. (악보 18)

다음은 "어두운 그림자"중 일부이다.

“나를 사로잡는 그 감정은 어떻게 표현할 수 있으랴? 나의 고통이 바뀌어 그리움이 된다. 하늘의 향약이 나의 상처를 치료해준다. 나는 모든 것을 잊고 음에 귀를 기울인다. 이 세상이 아닌 곳에서 내려와 나를 감싸며 위로해 주는 이 음에...”⁶⁸⁾

<악보 18> 제 4곡의 1-4마디

68) Ibid., p.56.

제 6곡 '아주 느리게(Sehr langsam)', 오이제비우스적이며 시작 부분이 pp의 표현 안에 알토에서 선율이 흐르는 동안 나머지 성부를 지속음을 유지한다. (악보 19) 이러한 단순하지만 깊은 내성의 선율은 『어두운 그림자』에 나오는 크라이슬러의 내면과 흡사하다.

“경건한 영혼이 하늘까지 높여져 지상에서 잃은 매우 사랑하는 것을 찾으려 하는 단순하지만 깊은 내면에 호소하는 소리가 온화하게 연주된다.”⁶⁹⁾

<악보 19> 제 6곡의 1-3마디



제 7곡 '아주 빠르게(Sehr rasch)', 플로레스탄적이며 빠른 템포의 16분음표들에 의한 소용돌이와 악센트가 붙은 c단조의 화음들에 의한 왼손 진행이 격정적인 감정을 표현한다. (악보 20) 크라이슬러는 c단조 화음을 강타하면서 다음과 같이 말한다.

“그를 알지 못 하느냐? 알지 못 하느냐? 보라 타는 듯한 갈퀴손톱으로 나에게 마음을 할퀴는 그를 ...”⁷⁰⁾

69) Ibid., p.56.

70) Ibid., p.147.

V. 호프만 문학작품의 현대적 의의

호프만 문학에 나타난 환상과 현실이라는 이원적 요소들에서 접하게 되는 것은 근원적인 분열이다. 즉 주체는 무의식에 의해 현실세계와 대립하면서 분열되는 사유체계를 정립한다. 이러한 주체의 분열에 의한 현실세계와의 대립은 당시 19세기 독일 문학인들에게는 환상적인 세계를 근거로 한 기이함과 부조화에 의한 병적인 낭만주의로 비취지면서 그를 "유령-호프만"이라는 부정적인 평가를 하였다. 특히 요한 볼프강 폰 괴테 (Johann Wolfgang von Goete, 1749~1832)는 호프만의 문학 작품을 "고뇌하는 사나이의 병적인 작품"이라는 비판을 가하였다. 하지만 동시대인들의 비판과는 달리 하이네는 그의 문학을 높이 평가하였다.

그러나 솔직히 고백하자면 호프만은 시인으로써 노발리스보다 훨씬 더 중요하다 왜냐하면 노발리스가 이상주의적인 형상들과 함께 언제나 푸른 허공을 떠도는 반면, 호프만은 온갖 기괴하게 찌푸린 상을 가지고도 언제나 지상의 현실에 달라붙어 있기 때문이다.⁷²⁾

노발리스(Novals, 1772-1801)는 대비되는 두 세계는 낭만화를 통해 합일을 이룩할 수 있다고 믿었던 낭만주의자이다. 반면에 호프만은 두 세계의 공존을 뚜렷이 인식하였다는 점에서 낭만주의자들과는 거리를 둔다. 이러한 점은 게오르크 루카치(Gyorgy Lukacs, 1885-1971)에서도 나타나는데 그는 "낭만주의의 모순은 낭만주의를 대표하는 작가 호프만에게서 가장 강하게 나타난다."고 밝혔다.⁷³⁾ 루카치는 그의 환상적 요소는 독일의 특수성에 기인하며 그러한 가

72) 오혜정, "E. T. A Hoffmann 소설에 반영된 시대상", p.6. 재인용.

73) Georg Lukacs, *Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur*, 반성완, 임흥

운데 드러나는 문학이 지닌 현실성에 주목하여 그를 리얼리스트로 평가하였다.

호프만에 대한 19세기 동시대 문학가들은 대부분 부정적인 평가를 하였으나, 1920년대 들어서서 호프만 문학에 대한 다각도의 깊이 있는 연구들로 호프만은 보다 긍정적인 평가를 받기 시작하였다. 그의 문학에서 현실 세계와 환상 세계는 갈등과 단절이라는 기본 토대 안에서 두 세계의 관계에 대한 연구로 초점이 모아진다. 현실 세계와 환상 세계를 만들어내는 요소로서의 주장과 환상 세계를 현실 세계의 부정이나 억압으로 보지 않고 재현으로 보는 상반된 견해들에 대한 연구들이 나왔다. 이러한 상반된 견해에 대해 제게브레히트(Wulf Segebrecht)는 현실 세계와 환상 세계의 상호 연관 및 공존을 호프만 문학의 '다의성이라는 구성원리'⁷⁴⁾로 보았다. 이러한 연구들을 통해 현실과 환상의 두 세계는 나란히 공존하는 양가적인 세계관으로, 호프만의 문학은 이 두 세계의 최종적인 결정을 열어두고 있다. 따라서 두 세계의 관계에 대한 연구는 점차 비중을 상실하고, 두 세계의 토대위에 분열이 어떻게 형상화 되는 것에 중요성을 두면서 텍스트 본질에 대한 연구가 이루어진다. 그 대표적인 예로, 크레머(Detlef Kremer)는 호프만 문학의 '규정불가능성'을 강조하고 있다. 호프만의 텍스트는 그 자체로 완결된, 자기 지시적인 공간을 형성하며, 사회현실과 그 현실의 요구로부터 도피처를 형성한다는 것이다. 그리고 이러한 공간 내에서 언어적인 요소가 지닌 개념적인 미결정성이 다의성을 불러일으킨다고 크레머는 말한다.

최근 호프만의 연구는 '동일성의 해체'라는 측면에서 후기 구조주의적인 분석틀로 새롭게 조명되고 있다. 시수(Hélène Cixous)는 호프만을 "동일성 해체의 예고자"로 규정짓고 몸 베르거(Manfred Momberger)는 호프만의 문학에서 절

배 역, 『독일문학사: 계몽주의에서 제 1차 세계대전까지』(서울: 심설당, 1987), p.101.

74) 정윤희, “‘동일성’의 문학적 전복”, p.10.

대적인 것과의 모든 연관을 배제한 "의미의 산중", "무-의미와 비-동일성의 긍정"을 읽어내고 있다. 또한 크레머는 호프만의 미학을 "흩어진 수많은 동일성들의 현대적과제"에 대한 연습으로 보고 있다.⁷⁵⁾이처럼 호프만의 최근 연구는 그의 작품에서 나타난 주체의 분열에 의한 이중성의 인식이 동일성의 해체 즉 '비동일성' 혹은 '차이'를 긍정하는 후기 구조주의와의 연관성을 중심으로 두고 있다. 아울러 호프만의 텍스트에서 보여주는 중심의 부재, 의미의 산중과 미결정성, 저자의 해체는 후기 구조주의에서 보여 지는 해체주의적 텍스트에 부합되는 것이다.

이러한 후기 구조주의적 관점에서 볼 때 호프만의 『수코양이 무어』는 존재의 이원성을 기반으로 하는 자기 동일성의 파괴와 이중소설이라는 분열된 형식에 의한 구조를 대표적으로 잘 드러내는 소설이다. 이러한 호프만의 작품에서의 보여진 후기 구조주의에서 철학적 인식의 변화인 동일성의 해체, 전복과 해체주의적 텍스트를 간략하게 살펴보겠다.

서양의 형이상학 전통은 절대적인 중심이 되는 통일성의 원리를 지향하고자 하여 중심과 주변이 되는 일차적 원인과 이차적 파생물들의 위계적 가치질서를 설정하였다. 중심이 되는 일차적 원인은 현존, 직관, 본질진리, 의식, 주체, 내부, 말 등이며, 재현, 공간, 시간, 외부, 차이, 균열, 타자, 물질, 글 등은 주변인 이차적 파생물들이다. 이처럼 중심과 주변이라는 형이상학적 이분법을 바탕으로 자기동일성을 갖춘 최초이자 최종의 원인내지 토대로 세상의 복잡다단한 존재들이 파생되었다. 이러한 형이상학적 입장은 '현전의 형이상학'내지 '로고스 중심주의' 또는 '음성중심주의'의 철학적 사유전통을 수립한다. '현전의 형이상학'은 '존재한다.'는 것이 본질적으로 '현전(現前)한다', 더욱 '정신에 현전한다.'는 것을 의미 한다⁷⁶⁾ 또한 '로고스 중심주의'는 문자 그대로 '로고스

75) Ibid., pp.11-12.

76) 김광래 편, 『해체주의란 무엇인가』(서울: 교보문고, 1989), p.11.

(logos)'즉 '말'이외에도 '이성'이나 '합리성'혹은 '지혜'라는 함축적 의미를 지니지만, 초기 기독교에서 로고스라는 말은 성언(聖言) 즉 '하나님의 말씀'이라는 의미로 사용되면서 '하나님의 말씀'인 '로고스'는 창조의 원리로서 모든 존재의 근원이 되는 어떤 권위나 중심적인 힘을 의미한다. 이처럼 로고스적인 음성을 문자보다 우위에 위치시키는 것을 '음성중심주의'라고 부른다. 이와 같은 전통적인 형이상학의 사유체계는 후기 구조주의자인 데리다에 의해 비판되고 해체되기에 이른다. 형이상학이 기초하고 있는 이분법에 의한 위계적 가치 질서를 해체한다는 것은 중심으로서의 자기동일성은 허구이며, 그 안에 주변이었던 타자, 차이, 균열, 이질성 등이 근본적인 구성성분으로 포함되는 것을 의미한다.

데리다가 새롭게 제시하는 주체개념은 동일성을 갖춘 실체로서의 개념이 아니라 관계성, 변별성, 타자성을 포함한 열린 주·객체의 혼합개념이다.⁷⁷⁾ 또한 데리다는 로고스 중심주의를 해체하기 위해 '차연(différance)'과 '흔적(Trace)'이라는 개념을 개진하였다. '차연(差延)'은 공간적 개념의 차이(differ)와 시간적 개념의 지연(defer)의 의미를 함께 내포하는 데리다가 만든 신조어로 그는 '차연'의 개념에서 언어가 본질적으로 지니고 있는 비결정적이고 비종결적인 특징을 강조한다. '흔적'은 동일성속에 각인된 근원적 타자성을 일컫는 용어로 자기 동일적 주체를 해체한다. 이 두 용어는 문학작품의 텍스트의 해체를 통해 언어의 생산성을 강조함으로써 전통적인 저자와 독자의 체계를 붕괴시키고자 시도한다. 결국, 해체는 저자와 작품의 개념을 분해시킨다. 그리고 일반적인 문학론 대신에 텍스트성을 제시하는데, 즉 해체는 저자를 죽인다. 바르트(Roland Gérard Barthes, 1915-1980)의 저서 『저자의 죽음』(The Death of The Author, 1968)에서 저자의 죽음, 즉 문학의 '절대적 주체'의 죽음은 텍스트의 배후에서 의미를 부여하는 권위적 존재로부터 텍스트가 해방되는 것을

77) 윤효녕, 윤평중 외, 『주체 개념의 비판』(서울: 서울대 출판부, 2003), pp.52-53.

뜻한다. 단일하고 동일한 해석의 제약들로부터 벗어나서 텍스트는 다원적이고 모순적이며 변화가 가능한 의미를 생산한다. 즉 저자란 근대의 개념이며 현대적 의미로서의 절대적인 저자는 존재하지 않으며 새로운 인식론적 대상인 독자를 부각시킨다. 다음은 바르트의 저서 『이미지, 음악 텍스트』의 한 부분이다.

우리는 이제 안다. 텍스트가 단 하나의 '신학적' 의미를 제공해주는 단어들의 행이 아니라 어느 것도 독창적이지 않은 다양한 글쓰기들이 섞이고 충돌하는 다차원적 공간이라는 사실을. 텍스트는 수많은 문화적 중심에서 유래한 인용들의 조직이다 [...] 이러한 다중성이 초점을 맞추는 하나의 장소가 있는데 그 장소는 지금까지 말해진 것처럼 저자가 아니라 독자인 것이다. 독자는 글쓰기를 구성하는 모든 인용이 새겨져 있는 장소이다.⁷⁸⁾

이처럼 다중적인 공간을 지향하는 것은 저자가 아닌 독자이다. 그것은 독자가 텍스트와 끊임없이 맺고 있는 역동적인 상호작용을 통해 하나의 텍스트를 생산해내는 창조적인 참여자가 되는 것이다.

이와 같은 능동적 의미의 생산자로서 독자는 텍스트를 글쓰기의 평면으로부터 자기 자신의 고유한 존재 평면으로 옮길 수 있다. 독서 행위에 의해 내재적인 전이가 일어나는 것으로 이것은 독자 자신의 투영으로 형상화된다. 이런 경우에 투영은 자기가 좋아하는 작가의 단어들을 가지고 말하고, 행동하고, 사는 것으로 구성된다. 이것에 관해 바르트는 '때때로 텍스트의 즐거움은 훨씬 깊은 방식으로 실현된다. 그리고 바로 이런 경우에 진정으로 텍스트가 있다고 말할 수 있다 텍스트의 즐거움은 텍스트가 독자의 삶속으로 이전되는 것으로 즉 일종의 공존이 일어나는 것이다'⁷⁹⁾

78) Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, 이만식 옮김, 『해체비평』(서울: 현대 미학사, 1998), p.35. 재인용.

지금까지 살펴본 후기구조주의의 특징은 호프만의 문학작품에서 주체에 대한 타자성, 차이성, 균열성 등에 의한 이중성의 인식이 자기 동일적 주체가 해체된 것으로 이는 후기 구조주의에서의 비 동일성의 긍정과 일치한다. 또한 이중 소설이라는 분열된 형식에 의한 구조는 중심의 부재, 의미의 산종과 미결정성, 저자의 해체로서 후기 구조주의에서 보여지는 해체주의적 텍스트에 부합되는 것이다.

179) Jouve Vincent, *La Littérature selon Roland Barthes*, 하태환 옮김, 『롤랑 바르트』 (서울: 민음사, 1994), p.179.

VI. 결 론

호프만의 문학작품에서 주체 분열에 의한 이중성의 인식이라는 주제는 환상과 현실, 의식과 무의식, 삶과 예술, 협화와 불협화 등의 대립과 갈등으로 점철된다. 이러한 대립과 갈등의 요소들은 모두 동일성의 부재로서 주체의 분열을 야기 시킨다.

그의 음악소설에서 이중성의 인식은 음악적 기호로 형상화되어, 내면의 부조화로서 불협화음과 조화의 상징인 협화음에 대한 동경을 묘사한다. 뿐만 아니라 호프만은 문학작품에서 등장하는 천재적인 음악가인 크라이슬러를 통해 이중성의 인식을 이중 자아의 체험으로 나타낸다. 아울러 크라이슬러는 당시 낭만주의 음악 현실을 대변해 주고 있다.

이처럼 호프만은 문학작품 안에서 음악적 요소와 음악 현실에 대한 인식을 예술가의 이중성의 인식으로 구현하고 있다.

이와 같은 호프만의 낭만주의 문학세계는 동시대 작곡가 슈만의 음악적 상상력에 토대를 이룬다. 슈만은 자신의 성격에 내재된 이중성의 형상화를 음악적 어법으로 표현한다. 즉 자신의 이중 자아로 플로레스탄과 오이제비우스 설정하여 평론과 음악작품에 반영한 것이다. 특히 호프만의 영향은 슈만의 『크라이슬레리아나』에서 구체화 된다. 슈만은 자신의 글과 기록들에서 호프만의 문학작품 『수코양이 무어』와의 연관성을 밝히고 있으며 곡의 성격과 구조에 있어서 실제로 연관성이 나타난다.

지금까지 연구를 통해 본 논문은 호프만의 낭만주의 문학세계에서의 이중성의 인식이 슈만의 음악적 어법으로 전이되고 있음을 살펴봄으로써 슈만의 음악관과 작품이해에 있어서 내면세계로 향한 심층적 이해를 구축하는데 의의를 두었으며, 나아가 낭만주의 예술정신의 본질적 이해에 이르고자 하였다.

참 고 문 헌

<단행본>

- Culler, J. *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*. 이만식 옮김. 『해체비평』. 서울: 현대미학사, 1998.
- Hoffmann, E. T. A. *Die elxiere des Teufels*. 박계수 옮김. 『악마의 묘약』. 서울: 황금가지, 2003.
- _____. 김선형 옮김. 『호프만 단편집』. 마산: 경남대학교 출판부, 1997.
- Jouve, V. *La Litterature selon Roland Barthes*. 하태환 옮김. 『롤랑 바르트』. 서울: 민음사, 1994.
- Kirby, F. E. *Music for Piano : A short History*, 김혜선 역. 『피아노 음악사』. 서울: 다리출판사, 2003.
- Leichtentritt, H. *Music History and Ideas*, 편집부 역. 『음악 사조사』. 서울: 삼호출판사, 1988.
- Longyear, Rey M. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. 김혜선 옮김. 『19세기 낭만주의 음악』. 서울: 다리, 2001.
- Lossier, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. 김경임 옮김. 『피아노 음악』. 대구 : 계명대학교 출판부, 1998.
- Lukacs, G, *Skizze einer Geschichte der Neueren Deutschen Literatur*. 반성완, 임홍배역. 『독일문학사: 계몽주의에서 제 1차 세계대전까지』. 서울: 심설당, 1987.
- Manuel, R. *Plaisir de la Musique*. 안동립 편. 『음악의 정신사』. 서울: 흥성사, 1979.
- Murray, Shafer R. *E. T. A Hoffmann & Music*. N. Y.: University of

Toronto Press, 1973.

Pruett, J. & Slavens, T. *Research Guide to Musicology*. 김혜정 옮김. 『음악학의 이해』. 서울: 도솔, 2001.

Strunk, O. *Strunk's Source Reading in Music History*. 서양음악 연구소 번역. 『서양음악사 원전』. 서울: 서울대학교 서양음악 연구소, 2002.

Tatarkiewicz, W. *A History of Six Ideas*. 손효주 역. 『미학의 기본 개념사』. 서울: 미진사, 1993.

김광래 편. 『해체주의란 무엇인가』. 서울: 교보문고, 1989.

김용환. 『서양 음악사 100장면(2)』. 서울: 가람기획, 2002

음악 지우사 편: 음악세계 옮김. 『슈만』. 서울: 음악세계, 2002.

윤효녕, 윤평중 외. 『주체 개념의 비판』. 서울: 서울대 출판부, 2003.

지명렬 저. 『독일 낭만주의 총설』. 서울: 서울대 출판부, 2000.

하애자, 『슈만: 피아노 문헌 - 독주곡 편』. 서울: 음악 춘추사, 1991.

홍정수, 오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 1999.

<학술지 및 학위논문>

Park, Hyun Soo. "R, Schumann's Kreisleriana Op.16 and relationship to E. T. A Hoffmann's novel, Kater Murr". The university of minnesota, 1993.

L. martin, James. "Schumann, Hoffmann and kreisleriana." 오세규 역. "슈만, 호프만 그리고 크라이슬레리아나." 『피아노 음악』 제11권 제1호, 1992.

인성기. "유럽의 계몽주의와 독일 낭만주의." 『독일 언어문학』 제13집, 2000.

정윤희. "에. 테. 아 호프만의 수코양이 무어에 나타난 텍스트의 구성 원리로서의 '상호텍스트성'." 『독일문학』 제84집.

최민숙. "에, 테, 아 호프만의 『리터 글록』 연구." 『현실인식과 독일문학』. 서울:

- 열음사, 1991.
- _____. "에. 테. 아 호프만의 이중소설 『수코양이 무어』." 『외국문학』 제23호, 1990.
- 홍정수. "E. T. A 호프만의 음악미학 - 소설 "크라이슬러리아나"를 중심으로." 『음악이론연구』 제3집. 서울: 서양음악 연구소, 1998.
- 김효정. "호프만 문학에 나타난 음악적 요소." 이화여자대학교 석사학위논문, 1997.
- 박계수. "E. T. A Hoffmann의 작품에 나타난 '이중자아 Doppel ganger' 모티브 연구". 이화여자대학교 박사학위논문, 1994
- 정윤희. "호프만의 『수코양이 무어』의 소설형식에 나타난 현대적 의미." 연세대학교 석사학위논문, 1991.
- _____. "'동일성'의 문학적 전복 : 에. 테. 아 호프만 문학을 중심으로". 연세대학교 박사학위논문, 2001.
- 정은혜. "리얼리스트로서 E. T. A Hoffmann -'모래인간'과 '숫고양이 무르'를 중심으로." 서울대학교 석사학위논문, 1989.
- 오혜정. "E. T. A Hoffmann의 소설에 반영된 시대상." 숙명여자대학교 박사학위논문, 1999.
- 임정택. "E. T. A Hoffmann의 이원주의적 문학론 연구 : 「Callot 풍과 「Serapion의 원칙」을 중심으로." 연세대학교 석사학위논문, 1981.

<사전류>

- Sadie Stanly. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

<악보>

Schumann, Robert. 『*Schumann Klavierwerke II*』 . Wolfgang Boetticher ed.
München: G. Henle Verlag, 1998.

_____. 『*Schumann Klavierwerke III*』 . Wolfgang Boetticher ed., München: G
Henle Verlag, 1998.

ABSTRACT

Affect of Romantic Literature of E. T. A Hoffmann on Music of R. Schumann

Lee, Nan-Su
The Department of Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

This thesis studied romantic literature of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann(1776-1822) and comprehension of dualism as a main theme of his literary works to give significant motives to Robert Schumann (1810-1856). The musical imagination and dualistic character of Schumann were affected by Hoffmann's comprehension of dualism. In addition, critiques and works of Schumann were represented by dualistic world view from the perspective of Hoffmann.

Hoffmann, a writer, lawyer, and musician, wrote critique *Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*; he consequently played an important role in founding metaphysical musicology oriented to romanticism. The theme of dualism due to the dissociation of subject was symbolized by musical notes, which represented consonance and dissonance in his novel.

According to musician Kreisler as a false character in his work, Hoffmann also showed the image of artist who understood the dualistic world with concepts such as otherness, difference, and discreteness.

Living contemporarily with Hoffmann, Schumann made his unique musical discourse focused on fantastic world, which was touched by literature of Hoffmann. As to making up false characters, Florestan and Eusebius, members of a false group *Davidsbündler*, Schumann constructed philosophy of music based on the confliction between artists' world and real world in his major works, for example, *Davidsbündlertänze* Op.6, *Carnaval* Op.9, *Fantasiestücke* Op.12, and *Kreisleriana* Op.16, Such philosophy especially was expressed by his work *Kreisleriana* Op.16, According to his memoir concerned with this work, not only did Schumann explain to the relation with *Kater Murr* written by Hoffmann, but also it showed that *Kreisleriana* Op.16 was related to *Kater Murr* in contents and structures.

In conclusion, this thesis presented new approaches to understand the philosophy and works of Schumann who was a significant musician in the era of romanticism. It showed that the musical discourse of Schumann resulted from Hoffmann's comprehension of dualism. Also, the thesis studied the deconstructing and post-modern characters of Hoffmann's novels on the comprehension of dualism, which had remarkable values in the later 20th century.