

서 인 정 교수지도
석사학위 청구논문

초기 낭만주의 기악음악의 형이상학론

- E. T. A. 호프만의 음악론을 중심으로 -

2004

성신여자대학교 대학원

음악학과 작곡전공

박 준 혜

감사의 글

학부에서 대학원 석사과정에 이르기까지 결코 짧지만은 않았던 시간, 힘들었던 순간도 있었지만 많은 즐거움이 함께 했었고 깊이 있는 공부를 하게되어 더 큰 보람을 느낍니다.

이 긴 과정을 많은 도움과 조언을 해주시며 따뜻한 관심과 사랑으로 논문지도를 하여 주신 서인정 교수님께 진심으로 깊은 감사를 드립니다.

또한, 늘 격려와 노고를 아끼지 않으시고 지도하여 주신 이영민 교수님과 바쁘신 와중에도 귀중한 시간을 내주시어 논문 심사를 맡아주신 김택완 교수님께 감사를 드립니다.

작곡과의 학장님으로서 늘 학생들에게 많은 관심과 배려를 해주시는 자상하신 이인식 교수님, 수업시간의 엄격하심과는 달리 실제로는 무척 정감있으신 구본우 교수님, 묵묵히 지켜보시며 학업의 길로 인도해주신 강순미 교수님께 감사를 드립니다.

학부와 대학원 과정까지 지도하여 주신 모든 작곡과 강사님들께도 감사드립니다. 논문을 쓰는 동안 함께 지내 온 조교실 가족들과 학부 · 대학원의 입학동기들, 그리고 조교생활 2년 내내 늘 곁에서 너무나 큰 힘이 되어주고 아낌없이 도움을 주었던 은주언니께 고마운 마음을 전하고 싶습니다.

그동안 이만큼 성장하도록 보살펴주신 모든 친지 분들께 감사를 전합니다. 그리고 제가 가장 사랑하는 저의 가족들, 늘 가정적이시고 멋쟁이신 우리 아빠, 끝없는 사랑으로 보살펴 주시고 지혜로움을 주시는 우리 엄마, 큰 언니로서 너무 든든한 예쁘고 착한 정혜 언니, 귀엽고 착한 마음을 가진 내 예쁜 동생 진희 정말 진심으로 감사드립니다.

2004년 1월

박준혜

논문개요

18세기 말에서 19세기로의 전환기에는 순수음악적인 의미 세계가 새로운 음악미학적 패러다임으로 등장하였다. 이를 계기로 낭만주의사상의 기악음악의 형이상학론을 위한 토대가 마련되었다. 이전 시대까지 가사가 없기 때문에 구체적 감정의 표현과 의미를 갖지 못하는 예술로서 직접적인 호소력이 결핍된 것으로 인식된 기악이 낭만주의자들에 의해서는 오히려 그 모호함과 비구체성이 음악 고유의 의미세계로 전환되어 가장 독립적이며 진정한 낭만주의 사상을 표현하는 예술로서 음악이 새로운 차원에서 인정받는 계기가 되었다. 초기 낭만주의 음악미학의 성립은 낭만주의 시대 미학의 본질개념을 예술적으로 구체화시키는 낭만주의적 ‘형식’의 개념에서 찾아볼 수 있다.

기악음악을 낭만주의 본질을 가장 잘 구현하는 최고의 예술이 되게 만든 이론적 배경에는 초기 낭만주의 문학가들의 영향이 결정적이었다. 노발리스, 쉴레겔 등을 위시한 문학가들이 있었고, 그들 가운데서도 이 시대 미학사상에 가장 큰 영향을 미쳤던 대표적 이론가는 호프만이었다. 그들로 인하여 절대음악론과 기악음악의 형이상학론이라는 음악미학 이론 형성에 중요한 발판이 마련되었다.

특히 호프만의 베토벤에 대한 평론은 낭만주의시대 미학의 절정을 이룬 기악음악의 형이상학론을 구체화하는 증거가 되었다. 그의 『베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론 *Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*』은 동시대의 문학에서 추구된 숭고의 미학이 교향곡의 숭고의 양식으로까지 전이되게 해주었다.

요컨대, 초기 낭만주의자들은 순수한 음으로만 구성된 기악음악을 ‘무한성’

이라는 낭만주의적 본질을 가장 잘 나타내는 예술로 생각함으로써 낭만주의 절대음악론 성립을 가져왔을 뿐 아니라, 더 나아가 순수 기악 음악에서 종교적 경건함을 요청하게 되어 음악을 ‘예술종교’로까지 격상시켰던 것이다. 다시 말해서, 낭만주의 시대 절대음악론의 본질을 실현시킴은 기악음악의 형이상학론인 진정한 낭만주의 음악미학을 형성해줌에까지 이르렀다 말할 수 있는 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 초기 낭만주의 절대 음악론의 성립 배경	5
III. 낭만주의 예술이론에 있어서의 ‘형식’의 개념	19
IV. 호프만의 낭만주의적 음악미학관	37
(1) 호프만의 음악관	39
(2) 호프만의 베토벤 평론	45
IV. 기악음악의 형이상학론	56
VI. 결론	66

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

낭만주의 사조는 대략 1800년경부터 1830년에 걸친 시기에 박켄로더, 티크, 노발리스, 슐레겔 형제, 호프만 등을 중심으로 일어난 독일문학 운동에서 비롯된 것으로서, 문학 뿐 아니라 회화, 음악 등의 모든 예술 활동 분야에 걸친 종합적인 사상 전개를 말한다. 이러한 종합적인 사상 전개는 예술들 간의 결합을 가져오게 되었고 문학, 예술, 종교, 철학을 하나의 공통된 정신으로 융합되게 하였다.

하나의 공통된 정신을 지향하는 초기 낭만주의 문학가들은 예술을 통하여 절대성의 직접적 인식을 낳게 된다는 낭만주의 예술이론을 주장하였다. 그들은 문학과 철학을 구분하지 않았으며, 최고의 진리 형식으로서의 신화 문학을 지향하였다. 초기 낭만주의자들은 모든 예술들 중에서도 특히 순수 음악으로서의 기악음악이 인간의 주관적인 감정이나 마음에 직접 호소할 수 있는 것이라 생각하였고, 낭만주의적 이상인 절대성의 표현에 가장 부합되는 것이라 하여 음악적 낭만주의의 길을 열었다. 이 시기에 음악은 물질 없는 정신세계처럼 질료 없는 순수 형식으로 이루어진 것으로서, 이념들을 표상하는 것이 아니라 인간의 내면성의 근저적 본질인 의지 자체를 직접적으로 표상하는 것이라고 여겨졌다.¹⁾

이와 같은 음악 본질론은 기악음악에 대한 전통적 사고가 19세기로 접어들면서 낭만주의자들에 의해 급격히 전환되고, 특히 18세기 후반의 고전주의 기악음악에 대한 태도가 그 본질 이해, 즉 미학적 판단에까지 큰 영향을 끼쳤던

1) Carl Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 「음악미학」, 조영주 · 주동울 공역 (서울: 이론과 실천, 1987), p. 67.

데에서 비롯된 것이다. 즉, 낭만주의자들은 가사를 지닌 성악음악만이 진정한 음악으로서 인정되어졌던 과거의 견해와는 달리, 가사로부터 독립되어 발달된 기악음악이 최고의 예술이라고 인정함으로써 음악적 사고의 획기적인 변화를 가져오며 절대 음악론을 성립시켰던 것이다. 이같은 절대음악적 사고로의 전환은 가사를 지닌 성악음악이 제약성이 있다고 본 반면에, 가사가 없는 기악음악이 가장 순수한 내면성을 표현하는 예술언어로서 인정되면서 음악예술이 자율성을 획득함에 이르게 된 때문이다. 다시 말해서, 낭만주의적 이상에서 볼 때 성악음악은 가사에 의해 평범한 언어적 세계에 국한되는 제한성이 있다고 본 반면, 언어 없이 순수 음으로서 이루어진 기악음악이야말로 진정한 표현언어로서 보다 더 본질적인 세계를 표현할 수 있다고 생각한 데에서 비롯된 것이다.

절대 음악론의 성립은 18세기 말 자연스러운 감정표출을 목표로 한 감상주의 음악미학이 많은 사람들의 공감대를 형성하는 마음의 언어로서의 역할을 충분히 하지 못하게 되자 점차 형이상학적인 범주들 속에서 음악을 논하는 낭만주의 미학 사상이 무르익어 가면서 그 기초가 마련되었다. 그 이후, 19세기에 걸쳐서 음악은 절대적인 초월 세계를 표현하는 형이상학적인 예술로 높이 평가되면서 ‘기악음악의 형이상학론’을 정립하기까지 이르게 된다.

이와같이 기악음악이 차원높은 의미세계를 지닌다는 낭만주의적 음악관은 두 가지 주장의 음악 본질론인 ‘절대 음악론’과 ‘기악음악의 형이상학론’으로 차별화될 수 있다. 후자는 언어가 표현하지 못하는, 순수음들을 통해서만 표현할 수 있는 ‘절대성’의 표현예술을 형이상학적인 초월세계와 연결시킨 것으로서, 이 안에 전자의 흐름 또한 포함되어 있는 것이기도 하다. 그러나 ‘절대 음악론’은 종교적으로 승화되기 전의 단계였던 것으로서 ‘기악음악의 형이상학론’과는 관념적으로도 상반되는 면을 갖고 있다. 그렇기 때문에 낭만주의 미학

의 절정인 ‘기악음악의 형이상학론’이 ‘절대음악론’을 포함할 수 있기는 하지만, 낭만주의 음악미학을 설명함에 있어서 ‘기악음악의 형이상학론’으로만 단정지어 ‘절대 음악론’을 간과할 수는 없다. 따라서, 이 두 개념을 동일한 개념으로 인식하는 것은 잘못된 생각으로 적어도 이들에 대한 본질적인 차이를 주의 깊게 구분해야 할 것이다.

기악음악의 형이상학론에 큰 영향을 미친 대표적 이론가는 호프만(E. T. A. Hoffmann; 1776 - 1822) 이다. 그는 당시 유럽의 여러나라에서 일반적인 견해를 이루고 있지 못했던 생각을, 즉 모든 예술 중 기악음악은 “가장 낭만적”이라고 주장하며 낭만주의 예술이론을 형성하는데 앞장섰던 인물이다. 초기 낭만주의의 미학관인 ‘무한한 세계로의 동경’이라는 낭만주의의 본질을 설명하는데 있어서, 호프만은 베토벤 작품의 평론을 통해 구체적으로 해명함으로써 음악미학사에 중대한 공헌을 하였다. 한편, 호프만의 문학에서 불협화적인 요소가 강조되어 초기 낭만주의 문학의 기본개념인 형이상학적인 것과 본질적으로 상반되는 부분도 있다. 그러나 현실에서 느끼는 부조화의 세계체험이 강한 동경의 감정을 유발하는 것을 생각할 때, ‘동경’이 음악의 형이상학적 측면으로 나타난다고 말할 수 있는 것도 사실이기에 이해되어질 수 있는 부분이다. 그는 순수한 음의 언어를 통해서 우리에게 무한한 세계를 열어주는 기악음악, 낭만주의의 본질인 무한한, 끝이 없는 정신세계로 나아가는 열망, 그 움직임들이 발전 · 전개해 나가면서 구체화되는 ‘형식’으로 인하여 얻어지는 내적인 긴밀함의 유기적 구조야말로 ‘기악음악의 형이상학론’을 성립함에까지 이르게 하였다고 주장하였다. 이와 같은 호프만의 낭만주의 ‘형식’ 개념은 초기 낭만주의주자들에게 있어서 공통되는 것으로서, 낭만주의 예술 이론의 성립은 예술작품의 ‘형식’ 안에서 이루어지고 있다. 요컨대, 이전 시대의 형식개념과는 달리 낭만시대의 형식의 개념은 내용을 포함하기 위한 수단이 아니라 표현 형

식화한 것이다. 그리하여, 낭만주의시대 기악음악의 형이상학론 형성에 결정적인 역할을 한 호프만에 대한 연구는 낭만주의 음악미학 연구에서 필수적이다.

따라서, 본 논문에서는 초기 낭만주의 음악 미학 형성에 큰 영향을 끼친 호프만의 낭만주의 음악론에 나타나는 형이상학적 의미를 살펴보고자 하며, 기악음악의 형이상학론과 절대음악론의 개념 또한 구분 지을 것이다. 이에 앞서 초기 낭만주의 예술이론을 논함에 있어 ‘형식’개념 또한 연구할 것이다. 그리하여 음악 내적, 구조적 의미로서의 ‘형식’의 이해, 또 형이상학적 이론을 해명하고 호프만의 베토벤 평론을 연구함으로써 초기 낭만주의 음악미학의 실재를 구체적으로 파악하고자 한다.

II. 초기 낭만주의 절대 음악론의 성립 배경

낭만주의²⁾는 19세기 유럽의 여러 나라에서 각기 그 나름의 사회적 발전과정을 겪으면서 전개된 철학, 자연, 과학, 의학, 예술 등 모든 정신운동의 일환으로 주창되었다. 낭만주의 운동은 슐레겔 형제 (August Wilhelm von Schlegel; 1767-1845, Friedrich von Schlegel; 1772-1829), 티크(Ludwig Tieck; 1773-1853), 노발리스(Novalis; 1772-1801)로부터 시작하여 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; 1776 - 1822), 아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff; 1788- 1857), 울란드 (Ludwig Uhland; 1787 - 1862)에서 끝나며 철학적으로는 피히테 (Johann Gottlieb Fichte; 1762 - 1814), 셸링 (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling; 1775 - 1854), 슐라이어마허 (Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher; 1768-1834), 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel; 1770 - 1831) 등 독일 관념론의 위대한 형이상학자들이 주류를 이루는 독일 문학사의 한 시기를 말하는 사조이다.³⁾ 낭만주의에

2) '낭만주의'라는 말의 어원은 고대의 'romanz'에서 유래하였다. 원래는 라틴 계통의 근대어로 통칭하는 로맨스어에서 딴 것으로 예술과는 아무런 연관이 없는 용어였다. 17-18세기 이래 있을 법하지 않고 실제적이지 않으며 황당한 것에 붙여진 용어였다. 이 표현은 슐레겔 형제에 의해 독일의 문학 예술 어휘 속으로 들어왔는데, 특히 동생 프리드리히 슐레겔은 근대 문학이 고전 문학과 다른 한에서 낭만적이라는 용어를 붙였다고 한다. 그는 그것의 특질로 개별적 모티브의 우위, 철학적 모티브의 우위, 충만과 생명력에서 얻어지는 쾌감, 형식에 대한 상대적 무관심, 규칙에 대한 완전한 무관심, 기괴하고 추한 것 속에 있는 평정함, 환상적인 형식으로 나타나는 감성적인 내용 등을 꼽았다고 한다.

(타타르키비츠(원어), History of six ideas: An essay in aesthetics, 손효주 역, 「미학의 기본개념사」 (서울: 미술문화사, 1999), pp.219-221. 재인용.)

3) Vgl. H. A. Korff: *Das Wesen der Romantik*, in: *Begriffbestimmung der Romantik*, a. a. o., S. 195.

배중환, "독일 낭만주의 소고 -개념규정 및 시대구분을 중심으로-" 『외대논집』 (부산: 외국어 대학교, 1986) p.131에서 재인용.

대해 하임(R. Haym)은 “감정을 중요시하고 비현실적이며, 슬레겔 형제를 주축으로 한, 예나(Jena)를 중심으로 활약한 낭만주의자들”⁴⁾이라고 정의하고 있다. 낭만주의 사상은 복잡하며 확고히 정립된 개념은 아니므로 일정한 도식으로 정의내리기는 곤란하나, 그럼에도 불구하고 어떤 하나의 흐름이 존재하였다. 간단하게 말해 낭만주의는 18세기 유럽 문화를 주도적으로 이끌어가던 고전주의에 대립된 사조로 독일 관념론 속에 뿌리를 두고 있는 그 당시의 중요한 사상이라고 설명될 수 있겠다.

낭만주의의 본질은 그 한계가 유동적인 것이며 낭만주의의 문예적인 운동뿐만 아니라 그들의 삶의 모든 현상들, 예술 · 학문 · 정치까지도 하나의 정신으로 꿰뚫고자 하는 총체성의 정신 운동을 추구하는 것이었다.⁵⁾ 낭만주의자들은 예술을 최고의 정신의 표현이라며 낭만주의의 종합적 관점에서 음악 역시 정신, 즉 형이상학적 세계의 표현이라는 관점에서 보았다.

낭만주의 음악미학은 ‘말할 수 없음의 시적 자부심’에서 탄생하여 언어가 형용하지 못하는 것을 음악이 표현할 수 있음을 깨닫게 되면서부터 진정한 의미의 낭만주의 음악미학이 시작된 것이라 볼 수 있는 데, 이러한 사상은 모리츠와 장 폴의 소설에서 기원한 것이다. 특히, 이러한 초기 낭만주의적 음악의 이론적 토대는 바로 1790년대에 독일의 낭만주의 문학가 바켄로더(W.

4) H. Schmidt, *Philosophisches Wörterbuch* (Stuttgart, 1982), p. 595.

5) 낭만주의 시대 음악미학은 상상력과 이성의 매개를 통한 기악음악의 형식들이 ‘숭고’의 개념으로까지 격상하게 됨으로써 ‘총체성’의 구현에 가장 적합한 예술로서 간주되었다. 숭고의 체험에서의 감성적 대상이란 양적으로 제한되지 않은 무한정한(unbegrenzt) 크기라고 느끼는 것을 말하며 이러한 대상의 <무한정성 Unbegrenztheit>을 매개로 하여 <총체성>의 이념을 거기에 <덧붙여 생각하게 hinzudenken> 된다. 즉, 어떤 감성적 대상을 다른 어떤 대상도 그것보다 더 클 수 없는 그런 대상, 그렇기 때문에 다른 어떤 것에 의해서도 양적으로 제한되거나 둘러싸이지 않는 무제한적 크기라고 표상하게 되며, 결국, 이런 대상을 마치 <절대적 크기>인 것처럼 느끼게 되는 것이다. 이런 의미에서 ‘숭고의 체험’은 ‘총체성’이라는 이성의 이념이 심미적인 방식으로, 즉 감성적인 방식으로 자기를 드러내는 것이라고 이해된다.
(한국칸트학회, 『칸트와 미학』 제3집(1997), pp.241에서 재인용.)

Wackenroder; 1773-1798), 티크에 의해서 시작된 것으로서 호프만에 와서는 본격적으로 음악분야에 전이되었다. 그 결과, 낭만주의 음악론은 바로 예술을 통해 절대성의 직접적 인식을 낳게 된다는 낭만주의 예술이론에 근거한 절대 음악론의 성립으로 나타났다.

낭만주의 예술이론의 성립은 피히테의 인식론⁶⁾으로부터 영향을 받은 것인데, 인간의 자유로운 의식행위인 성찰은 그 중심체가 주체로서, 주체의 지적 능력은 자기 활동적으로 사고에 사고를 개진하면서 끝없이 형상화되고 확장되어 절대성을 지향하게 되고 직접적 인식을 낳게 된다는 것이다. 나아가 이러한 성찰행위는 낭만주의자들에 의해 무한한 내면세계를 추구하는 예술가의 자유로운 상상력의 창조행위와 직결되면서, 인식행위와 예술적 창조행위를 결합하는 데까지 이르렀다.⁷⁾

초기 낭만주의 문학가들에 의하여 주창된 낭만주의 음악미학은 낭만주의자들로 하여금 자신들이 추구하는 본질적인 것, 신적인 것은 이성이 아닌 감정을 통해서 도달할 수 있는 것이고, 이 세계는 오로지 예술작품, 그중에서도 최고의 표현 형식인 기악음악을 통해서 펼쳐질 수 있다는 믿음에서 시작되었다. 그리고 예술가들의 자유로운 상상력은 현실의 세계가 아닌 신의 세계를 예감할 수 있으므로 제한받아서 안된다고 생각되었다. 그 결과, 당시의 많은 시인, 문필가 및 철학자들은 음악을 찬미하였고 음악에 새로운 지위를 부여하게

6) 인식의 원천과 구조 및 발전을 구명(究明)하는 철학이론이다. 인식론적인 연구는 이미 고대 및 중세의 철학에서 존재하였으나, 철학의 중심적인 과제로서 대두된 것은 근세에 들어와서이다. 중세 기독교적인 신학의 지배 하에서 신의 계시(啓示)는 최고의 인식이었으며 교의(敎義)에 의한 합리화는 형식논리학에서 이루어졌다. 따라서 인간의 인식의 기원이나 과정에 대한 구명은 중요하게 다루어지지 않았다. 그러나 근세에 이르러 인간성의 회복, 인간에 의한 자연의 지배, 주관과 객관의 대립의 철폐화와 더불어 인식론은 중요하게 대두되기 시작하였다.

(“인식론”, 『철학사전』, 서울: 도서출판 이삭(1983), p. 310에서 재인용.)

7) 서인정, “초기 낭만주의 음악미학에 대한 연구,” 『미학 · 예술학 연구』 제8집 (서울: 한국미학예술학회, 1998), p. 29.

됨에 이르렀던 것이다. 그들에게 있어서 기악음악은 가장 낭만적인 예술이었으며, 그 까닭은 기악음악은 인간의 이성으로 파악할 수 없는 그 무엇, 인간의 일상적인 현실의 언어로는 형용불가피한 그 무엇을 표현할 수 있는 능력이 있다고 파악한 데에서 오는 기악음악의 추상성에 기인한다.⁸⁾

음악이 이성적인 것을 초월하는 정신적인 것 내지는 신적인 것을 표현할 수 있다는 음악의 본질론은 중세까지 그 기원을 추적해 볼 수 있다. 중세에는 정신적 가치를 그리스도교를 중심으로 한 종교적 체험에 두고 있었고, 모든 문화는 신을 예배하는 것에 종속되었으며, 예술은 감각적 지각이 가능한 자연세계를 묘사한다는 생각이 지배적이었다. 반면에, 르네상스시대 이후로는 묘사의 대상이 ‘영혼의 해석’으로 전환되었고, 인간의 해방을 부르짖는 인문주의는 음악 분야에서도 인간 중심의 음악을 발달시키게 되었다.

그 후, 17, 18세기의 계몽주의 사상은 음악에 대한 자율성과 구체적인 성향이 나타나기 시작한 낭만주의 음악미학에 가장 큰 영향을 미치게 된다. 계몽주의는 산업혁명에 의한 근대 자본주의 발전의 시작과 함께 인간의 자아의식이 눈뜨면서 그리스도 교회와 봉건적 권위에 반발하여 이성적 판단과 인격적 존재를 존중하는 사상이었다. 이는 17-18세기에 영국, 프랑스, 독일 등 전 유럽에서 번졌던 개념으로 칸트가 <계몽이란 무엇인가>(1784)를 저술한 후부터 사상사에서의 용어가 되었다. ‘계몽’이란, 아직 미자각 상태에서 잠들고 있는 인간에게 이성(理性)의 빛을 던져주고, 편견이나 미망(迷妄)에서 빠져 나오게 한다는 뜻을 내포하고 있다. 계몽사상에는 ‘어떻게 살 것인가’라는 영원의 물

8) 성악음악에서의 ‘가사’와 기악음악에서의 ‘기능’에 대해 분류하는 이 두 가지 테제는 모두 같은 미학에 근거하고 있는 것으로 “음악특유의”(한슬릭)미학이다. 기악음악이, 처음에는 부분적으로 나중에는 예외 없이, 모든 기능적 관련성으로부터 분리되고 가사로부터의 해방을 추구하는 과정은 기악음악이라는 경험적 방향에서 추진되었건, 쇼펜하우어의 “의지”의 형이상학에 인도된 성악음악에 대한 생각을 통한 추론적 방향에서 추진되었건 간에 역사가들이 보기에 그 필연성이 의심스러운 정도의, 제동을 걸 수 없는 속도로 진행되었다.

음에다가 ‘어떻게 행복해질 것인가’라는 현세(現世)에 대한 관점이 덧붙여진다. 계몽사상은 루소에 의해서 인간성의 전가치 체계로 완성되었으며, 18세기 뿐만 아니라 널리 근대 시민사회에까지 영향을 미쳤다. 또한 18세기의 모든 문학운동, 사상활동의 근거를 이루었다고 할 수 있으며, 유럽의 각 나라에서 싹트기 시작했던 시민정신의 형상화(形象化)에 있어 매개자의 역할도 하였다. 가장 결정적으로는, 계몽주의는 프랑스 혁명에 이론을 제공한 사상이다.

18세기에는 계몽주의 사상을 바탕으로 합리주의를 추구하였다. 고대부터 현대까지 많은 예술가들과 철학가들에 의해서 예술의 감정표현은 예술 활동을 수행하는 원동력이었던 것처럼 18세기에 도 ‘표현한다는 것’이 음악 목적의 중요한 부분으로 간주되었다. 그러나 이 시대의 음악표현법의 특징은 형식적인 면이 중심이 되었다는 것이었으며, 이것은 또한 낭만주의 미학관으로 이어지는 것이기도 하다. 이처럼 18세기에 있어서의 ‘표현’은 음악의 중요한 문제였으며, 다른 음악적 연대기에서와 마찬가지로 당시 음악가들은 음악이 무엇을 표현해야 하며, 어떻게 표현해야 하는가에 대한 표현철학을 가지고 있었는데, 이같은 생각은 18세기의 일반철학으로부터 크게 영향을 받았던 것이다.

사실상, 음악의 감정 표현법은 논함에 있어서는 고전주의시대와 낭만주의 시대의 음악미학이론에 큰 영향을 미쳤던 이전의 가장 중요한 바로크 시대의 감정표현법을 간과할 수 없다. 그렇기 때문에 음악에 있어서의 표현법과 정서론에 대하여 고찰하고자 할 때는 바로크 시대의 음악적 어법이었던 정서론부터 깊게 인식하고 있어야 할 것이다.

18세기의 대표적인 음악 정서론자인 마테존(J. Mattheson; 1681 - 1764)은 ‘감정 표현이 없는 것은 의미가 없으며, 효과도 없으며, 가치도 없다’라고 감정을 중시하는 언급을 하였다. 바로크 시대에는 음악에 나타나는 감정을 필수요소로 생각한 정서론(Affektenlehre, the doctrine of affections)을 미학 논의의

기본으로 삼았던 시대이다.⁹⁾ 당시, 함부르크의 유명한 작곡가이자 이론가인 마테존은 바로크 시대에 인간에 의해 판단되는 감정표현을 특히 강조하였고 후에 이것은 음악에 있어서 감정을 표현하는 ‘정서론’¹⁰⁾과 결합시켰다.¹¹⁾ 그리하여 20세기의 음악학자들은 바로크 음악에 나타나는 그리스와 중세에서의 수사학 내지 변론술과 연결된 정서표출을 강조하는 미적 개념을 묘사하기 위하여 음악에 있어서의 감정을 표현하는 정서론이라는 용어를 사용하게 되었다.¹²⁾

마테존이 1739년 그의 『완전한 악장, Der vollkommene Capellmeister』에서 기악음악을 “음의 언어 또는 음의 연설”이라고 특징지은 말 속에는 언어의 도움이 없을 수도 있다는 뜻도 포함된다. 기악음악 자체를 하나의 언어로, 즉 감정의 언어로 보았기 때문에 기악음악이 감정을 표현하고 불러일으키는 음악의

9) 바로크시대의 ‘감정이론’은 고대 그리스와 로마의 ‘수사학’에서 왔으며, 이는 ‘수사학 원리’와 내부적으로 깊이 얽혀 있다.

10) 18세기의 정서론은 이 시대의 음악미학에 이성주의가 적용된 사실 뿐만 아니라, 철학이 역사를 통해 크게 공헌하였음을 잘 나타내 주고 있다. 또한, 18세기의 이성주의 사조는 이 모든 역사적인 전례들을 융합시키고 있으며, 듣는 이에게나 작곡가에게 음악이 표현 예술임을 구체적으로 증명해주고 있다.

11) ‘정서론’이란 새로이 대두되는 계몽주의 철학에 맞도록 새로운 작곡 기술과 표현 기술을 요구한 18세기 음악의 양식적 발전과 함께 변천한 것으로 어떤 한 기간으로 정의될 수 있는 것은 아니다. 이 용어는 20세기 학자들이 바로크 음악에 나타나는 그리스와 중세에서의 수사학 내지 변론술과 연결된 정서표출을 강조하는 미적 개념을 표시하기 위하여 사용하기 시작한 데서 비롯되었다.

음악적 양식과 관련된 정서론의 발자취를 더듬는 작업은 양식과 18세기라는 시기상의 애매함 때문에 다소 복잡하다. 작곡가들은 이 시기의 양식을 ‘갈랑트’, ‘바로크’, ‘로코코’, ‘전고전기’ 등의 말로써 표현하는데 이는 그들 사이에서 서로 일치된 합의 없이 사용되기도 한다.

일반적으로 18세기는 1750년대까지의 바로크와 1740년부터 1775년까지의 로코코라는 두 개의 주요시기로 구분 할 수 있다. 바로크시대는 하나의 작품이 하나의 감정만을 다루었으며, 이 하나의 감정은 작품의 처음부터 끝까지 사용되었다. 한편, 로코코 시대의 음악은 많은 섬세한 감정들을 연속적으로 표현하였으며, 여러 개의 감정이나 가끔은 상반되는 감정들을 전달 해 주는 짧은 악구들로 구성되어 있었다. 이러한 정서론은 바로크 시대에 형성되기는 하였지만 그것은 로코코 시대를 통해서 새로운 작곡 기술과 양식으로 연결된다. 그러므로 정서론은 한 기간에서만 정의될 수 있는 것이 아니며, 다양한 경향의 양식을 조합하여 연구되어야 하는 것이다.

12) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Maemilland Publishers, 1980. I, p. 135.

목적을 가사 없이도 채울 수 있는 미적으로 독립한 것으로 여겨졌던 것이다. 물론 마테존의 “성악에서의 이른바 가사는 주로 감정을 묘사하는 일에 사용된다.”는 주장은 문제가 있지만 자신의 주장을 뒷받침하기 위해 없어서는 안 될 말이다. 기악음악은 감정의 언어일 수가 있지만 개념의 언어일 수는 없다. 그는 가사를 추상화시키고 이를 미학적으로 믿을 수 있도록 하기 위해 말의 언어가 성악곡에서 감정표현의 보조에 지나지 않고 개념 언어로 나타나지 않는다는 관점을 설정한다. 바로 그 개념성을 통해 기악음악은 전통적 의미의 감정표현의 도구였으며, 감정은 확고하게 선을 그을 수 있는, 말을 통해서 규정될 수 있는 느낌이었다. 이에 대하여 에두아르드 한슬릭은 그의 『음악적 미에 관하여』(1854)에서 마테존에 관해 비판을 하였다. 그는 마테존이 생각했던 것처럼 사랑 · 그리움 · 노와 같은 감정의 명확성이 기악음악에 들어 있는 것이 아니라 기악음악이 성악의 가사, 즉 개념 언어로서의 가사에 묶인 것이라 하였다. 보통 비유적으로 그려지는 분노의 개념은 격렬한 움직임으로 이는 여러 감정에 속할 가능성이 있는 것으로 일정한 감정효과에 연결되어 있을 뿐이며, 남는 것은 “불명확한 감정들”로 그의 냉철한 경험적 분석에 따르면 감정의 “셈여림관계”(Dynamik)라는 것이다. 이 셈여림 관계는 분노에 의한 것인지 즐거움에 의해 일어나는 격정적 강렬함에 의한 것인지 원칙을 말할 수 없는 것으로 결국 마테존이 기악음악의 미학적 독립성에 대한 근거를 대려고 개념 언어로 만들어 이를 추상화시키는 것은 환상이며, 이 환상을 제거하는 일이 “낱아빠진 감정미학”의 파괴를 가져왔다. 그리하여 성악음악처럼 기악음악도 일정한 느낌을 표현하고 불러일으킨다는 주장과는 다르게 기악음악의 독립성이 정당화될 수 밖에 없었다. “소리나며 움직이는 형식” 그 자체가 목적인 것으로 들어야 한다는 주장을 정당화시킬 수 있었던 것은 테마개념의 음악적, 구조적 면을 기악음악의 중심적 카테고리로 드러내고 이를 내세움으로써 가능

했다.¹³⁾

마테존의 『완전한 악장』에서는 18세기 계몽주의 미학에 있어서의 음악 표현이 나타나며, 그가 자신의 음악철학과 작곡원리들을 요약한 내용이 나타난다. 그는 음악적 감정의 전달은 청취의 영향이라 하였으며, 정신에 관계하는 소리의 감동에는 데카르트(R. Descartes, 1596-1650)와 같은 17세기 철학자의 이론을 따르고 있다. 그는 기악음악의 목적은 자연현상의 모방 뿐 만이 아니라 영혼의 상태를 묘사하는 것이라고 믿었다. 그리고 기악음악에서는 감정이 결핍되어서는 안된다고 주장하며, 음악에서 표현할 수 있는 감정의 유형을 분류하면서 기본적 감정 뿐 만 아니라 경박함, 만족 같은 미묘한 부차적인 유형까지 포함시켰다. 그에 따르면 기악은 성악과 그 목적이 다른 것이 아니라 단지 목적을 수행하는 수단이 다르다고 하였다. 이는 곧 기악은 수단이 보다 적기 때문에 더 어려운 예술로 ‘덜 완전한’ 예술로 보여 졌다는 이론을 내세워 기악음악의 우위론적 사상을 뒷받침해주었다.¹⁴⁾

그리고 마테존은 조성, 음정, 선율에 관해서 각각 언급을 하였다. 조의 정서(the affects of keys)를 논하면서 선택된 악기가 어느 것이냐에 따라 특정한 조의 정서가 변화되어야 하며 음악으로 감정을 정확히 표현하기 위해서는 작곡자가 표현할 감정을 느낄 수 있어야 한다고 하였다.¹⁵⁾ 조성(certain keys)에 따라 특정의 정서적 성격을 지닌다고 믿었으며 조성의 정서를 이야기할 때 지

13) Carl Dahlhaus, “음악외적이란 무슨 뜻인가?”, 홍정수 역, 『음악과 민족』 제4호 (부산: 민족음악연구소, 1992), pp.111-112.

14) Carl Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 조영주 · 주동울 공역, 『음악미학』 (서울: 이론과 실천, 1987), p.42.

15) 마테존은 자신이 전달하고자 하는 정확한 감정을 충실히 묘사하기 위해서 만일 작곡자가 정확한 경험을 해보지 못했던 것에 관련한 주제가 있다면 그것은 내버려 두는 게 좋겠다고 말하였다, 곧 이것은 마테존이 감정에 대해 매우 특별했던 것을 알 수 있다.
(김영란, “18세기 정서론과 마테존”, 『음악과 민족』 제12호 (부산: 민족음악연구소, 1996), p. 274.)

나치게 단순화된 범주화는 안된다고 경고하였다. 예를 들어 장조들은 유쾌하고 단조는 슬프고, 반음 낮은 조는 부드럽고 달콤하다고 혹은 반음 높은 조를 딱딱하고 신선하고 유쾌하다고 특징짓는 것은 부적합하다고 말하는 것을 말한다. 음정의 정서(the effects of intervals)에 관해서는 그는 음정을 수평적인 선율의 기능으로 간주하였으며 음정의 정서들은 마음이 그것을 인지하고 바로 신체가 뒤따르는 반응을 보임으로써 결정된다고 하였다. 18세기의 다른 독일 이론가들이 선율의 장식(melodic ornamentation)을 정서론에서 매우 중요한 요소로 여겼던 것처럼 마테존 또한 선율의 장식은 작곡가에게보다는 가수와 연주자의 판단에 더욱 의존한다고 생각하였다. 그는 지나친 장식의 사용을 자제하도록 경고하고 있으며, 장식의 올바른 실행과 배치를 지도하기 위하여 작곡가에게 선율을 정서적 연설의 규칙(the rules of affective speech)에 따르는 장식이 되도록 지도하였다.

바로크 시대의 정서론에 따른 감정을 음악으로 옮길 때 사용한 방법으로는 모든 사람이 공감할 수 있는 합리적인 표현 방법, 즉 멜로디에 의한 표현 방법으로 사용하려고 노력하였다. 이같은 사고는 곧 바로크를 지배하는 음악 미학의 핵심을 이룬다. 이처럼 마테존에 의해 시작된 정서론¹⁶⁾은 곧, 19세기 절대 음악론의 성립(낭만주의적 형식의 성립)으로까지 이어지는 것이며, 이 부분에 있어서 특히 마테존과 칼 필립 임마누엘 바하(C. P. E. Bach; 1714 - 1788)는 중요하게 언급될 필요가 있다.

이들이 감정미학의 변천 과정을 서술하는 데 있어서 빼놓지 않고 언급되어 지는 이유는 이들을 정점으로 하여 ‘음은 감정의 자연적 기호’라는 생각이 ‘묘

16) 마테존의 정서론은 합리적인 음악적 고안을 사용하여 정서를 효과적으로 표현하는 것을 목적으로 한 것으로 듣는 이들이 의도되어진 정서에 감동하도록 유도하는 것이다. 따라서 마테존의 이러한 사상은 19세기 중반까지 감정미학으로 주도하고 나아가 19세기 초기 낭만주의 절대음악론의 성립에 큰 기여를 하게 되었고 초기 낭만주의 음악미학 성립에 큰 영향을 끼쳤다.

사'의 원리로부터 '표현'의 원리로 넘어가는 과정을 매개했다는 점에 있다.¹⁷⁾ 18세기의 표현미학에서는 음악가는 '그 자신이 먼저 감동하지 않고서는 다른 사람을 감동시킬' 수 없다는 것을 원칙으로 하였다. 특히, 바하는 순수 음악이 단지 응용음악을 위한 장식이거나 혹은 그로부터 추려진 음악이 아니라 오히려 시로 승화될 수 있는 음악임을 보여주었다. 즉, 음악이 순수하면 할수록 언어에 의해 평범한 의미영역으로 떨어질 우려가 적음을 보여주었다.¹⁸⁾ 이처럼 이들은 주관적인 인간 감정을 강조하여 외적인 것보다 내적인 것의 음악적 표현을 전개해 나갔다. 따라서 이들의 표현미학¹⁹⁾은 '자아' (Ichheit) 를 음악으로 표출시켜야 한다는 주장이다. 자신을 반성하고 내면성을 드러내는 자만이 '독창적'이다 라는 것은 새로울 뿐만 아니라 무엇보다도 먼저 하나의 예술작품이 '실제적인 심정토로'인 것을 요구한 것으로 정서의 폭발적인 표명으로 나타난다고 하였다.²⁰⁾ 바하(C. P. E. Bach)는 이에 대하여 음악은 사적이고 개인적인 경험의 표현이기 때문에 영혼으로 연주해야 한다고 보았다.²¹⁾

그러나 정서론은 바로크 시대에 가장 성행하다가 바로크 시대가 끝날 무렵 쇠퇴하였다. 마테존의 감정이론과 바하(C. P. E. Bach)의 표현미학은 성악과 밀접한 관련을 지닌 르네상스 시대의 기악음악을 거쳐 기악의 형식과 틀이 서

17) Carl Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 조영주 · 주동울 공역, 『음악미학』 (서울: 이론과 실천, 1987), p.36.

18) Ibid, p.45.

19) '표현 미학'은 '형식미학'과 상대적인 것으로 훨씬 더 오해를 받기 쉬운 개념이다. 그래서 자칫 표현미학에 의한 '음악은 심정의 토로'이며 또한 그래야 한다는 말은, 작곡기법에 대한 자신의 무지를 결함으로 여기기보다는 장점으로 여기는 광적인 아마추어들에게 있어서는 정당화와 핑계를 제공하게 될 위험이 있다. 그렇기 때문에 표현원리들의 모든 측면들을 꼼꼼하게 구별하는 일은 의미가 있다.

20) Carl Dahlhaus, *Aesthetics of Music*, 조영주 · 주동울 공역, 『음악미학』, (서울: 이론과 실천, 1987), p. 36.

21) C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing keyboard Instruments*, trans and ed William Mitchell, 1949, p.449.

서히 잡히기 시작해 성악과 동일선상에 위치하게 되는, 즉 기악음악의 새로운 위치를 확립하는데 큰 기틀을 마련해주었다. 이같은 기악음악의 전개과정에는 고전주의 시대의 순수 음악적 구성 원리들을 토대로 기악음악이 구체적으로 발달하여 고유의 유기적인 형식과 자율성을 획득하고 미학적 가치를 부여받게 됨에까지 오랜 발전과정이 함께 한다.²²⁾

그 이후 절대음악이론 성립의 과정은 1780년-1790년의 기간에 이루어지게 된다. 이는 당대의 감상주의 음악미학에 기인한 것으로 17세기와 18세기 초의 음악미학에서 지배적인 이론이었던 정서론(Affektenlehre)에 대치되는 것이다. 바로크 시대의 정서론은 인간의 감정이란 예측할 수 없고, 제어할 수 없는 성격의 것이 아닌, 정의 내릴 수 있을 뿐만 아니라 합리적인 표현방법에 따라 구사될 수 있고 확실하게 규명할 수 있다고 보았기 때문에 이 시대의 음악론은 가사에 함축된 슬픔, 분노, 증오, 기쁨, 사랑 따위의 정서를 음악을 통해 어떻게 묘사할 것인가에 초점을 두었다. 그런데 바로크 시대의 정서론은 주관성의 표현의 일회성이 아닌, 수사학적 양식에 따른 지속적으로 하나의 감정을 표현하고자 하는 것이었는데 반해, 감상주의 음악미학은 감정표출의 자유를 최우선으로 꼽으며 낭만주의 음악론을 예고했던 것이다. 그 예로 당대의 독일 문학경향에 가장 큰 영향을 미친 사람 중 하나였던 장 폴(Jean Paul, 1763-1825)은 자신의 소설 가운데 음악 미학적 언어들을 자주 사용하였고, 음악 자체를 그의 소설에 끌어들이기도 했다. 그의 소설 한 부분에서는 만하임 악파의 작곡가 슈타미츠(J. Stamitz)가 실명(實名)으로 등장하고, 그의 서곡이 갖는 음악적 특징도 묘사되어 있으며, 음악과 감정은 그 움직임에 있어서 서

22) 아펠은 역사적으로 기악음악의 발전 단계를 세 시기로 구분한다. 1250년대에서 1600년은 성악음악 위주의 음악이, 1600년에서 1750년은 기악음악과 성악음악이 동등한 위치를 차지하게 되며, 1750년대 이후에는 기악음악이 성악음악보다 중요시하게 대두되기 시작했다.

W. Apel, ed., *"Instrument music"*, *Harvard Dictionary of Music*, 2d ed. London: Harvard University Press, 1986, p.413.

로 깊은 상관관계를 가지고 서술된다.

드디어 슈타미츠(J. Stamitz)가 소리를 내기 시작했다. 서곡은 흔히 쓰는 화성들로 만들어진 손쉽게 쓴, 공허한 것으로 폭죽같은 소리로부터 시작하여 서로 대립적으로 울리는 부분으로 되어 있다. 나는 이것이 서곡에서는 추천할 만한 것이라고 생각한다. 이 서곡은 더 단순한 음들이 만들어 내는 굵은 빗방울들을 위해 마음을 미리 적셔 주는 이슬비이다. ...

슈타미츠는 아무 카펠마이스터나 가질 수 없는 극적인 계획에 따라 점차적으로 귀로부터 가슴으로 향하는 것이 마치 알레그로로부터 아다지오로 갈 때의 효과와 같다. 이 위대한 작곡가는 방향을 더욱 좁혀서 심장이 들어있는 가슴으로 향하는데, 드디어는 도달하여 기쁨으로 휘감아 버릴 때까지 한다.²³⁾

장 폴은 음악을 통하여 감정 과다적인 소설의 분위기를 더욱 고양시켰던 것이다. 그의 소설들은 음악에 관해 말하는 방식을 크게 변화시킨 것으로 평가받는다. 감탄적이고 감정 몰입적이고 울먹이는 그의 문장들은 듣는 방식에 새로운 변화가 왔음을 보여주는 것이다. 그러나 결정적인 것은 ‘말할 수 없는’ 영역에 남아 있다. 장 폴 뿐 아니라 모리츠(K. P. Moritz; 1757-1793)의 풍유소설인 『안드레아스 하르크노프 Andreas Harknopf』 (1785)에서 또한 감상주의 미학 이론이 잘 나타나 있었다.

하르크노프는 가방에서 플룻을 꺼내서 적절한 화음에 맞추어 그가 연구한 레치타티보를 연주했다. 놀랍게도 그는 이성의 언어를 감성의 언어로 변화시켰다. 왜냐하면 그는 음악을 사용하는 방법을 알고 있었기 때문이다. 앞서도 종종 말했지만, 그는 종종 플룻으로 그 결과를 추가했었다, 그의 생각을 플룻의 음에 담으면서, 그는 그것들을 이성의 영역에서 그의 마음속으로 불어넣었다.²⁴⁾

23) Jean Paul, Hesperus, 『미학텍스트』 한독음악학회 편 (부산: 세종출판사), pp.175-176. 재인용.

24) K. P. Moritz, *Andreas Hartknopf* (Reprint, Stuttgart, 1968), p.131
C. Dahlhaus, *Die Idee der Absoluten Musik*, pp.60-61.

바로 이것이 이전과는 다른 낭만주의 시대 특유의 음악관, 즉 말로 형언할 수 없는 오직 순수한 음으로 이루어진 기악음악만이 낭만주의의 무한성으로 나아가는 길을 열어주게 된다는 음악관이다.

이로써 음악, 특히 기악음악은 더 큰 위엄을 부여받게 되었다. 아무런 내용을 말하지 못한다는 것 때문에 항상 낮은 평가를 받았던 기악은 바로 ‘말로 표현할 수 없는 것’에서 ‘본질적인 것’을 보았던 낭만주의자 장 폴에게 와서 그 위상이 완전히 뒤집힌 것이다. 그러한 격정적인 음악수용 방식은 작곡방식에도 변화를 몰고 오게 된다. 즉, 장 폴의 문학적 낭만주의가 슈만과 같은 작곡가의 낭만주의 음악에 결정적인 영향을 미친 것이다.²⁵⁾

음악을 언어로는 표현될 수 없는 내밀하고도 심오한 감정들을 표현하는 것으로 내밀성의 깊이와 모호함, 그리고 모호함은 신비와 같다는 사상으로 19세기 낭만주의의 음악적 형이상학으로 나아가게 하는 배경은 이미 18세기에 나타났다.²⁶⁾ 18세기 음악에서 보여지는 구체적 표현 성향은 음악이 본질세계를 표현한다는 생각을 발전시키는 데 큰 발판을 마련해 주는 계기가 되었던 것이다. 이러한 전개과정을 보여주는 대표적 이론가로는 바켄로더가 있었다. 그가 음악에서 열망한 것은 음의 가장 내면에 존재하는 음 자체의 비물질성과 모호성이다. “음악의 놀라운 재능,- 음악이 더 모호하고, 더 신비로울수록 우리를 더 강력하게 감동시키며, 우리 존재의 모든 힘을 더욱 완전하게 자극시킨다.”²⁷⁾ 바켄로더의 신비주의 음악관은 음악의 형식적 기법을 구성과 표현을 위한 하나의 합리적 수단이라 생각하지 않고 마력적인 신비로 생각하는 것이었

25) 그의 소설은 슈만의 음악에 깊은 영향을 미쳤다.

26) F. E. Sparshott, "음악미학: 음악의 의미와 가치에 관한 철학", 조영주 역, 『음악과 민족』, 제2호 (서울: 민족음악연구소, 1991), p. 233.

27) Wackenroder, "Herzensergiessungen", *Werke und Briefe*, vol. 1, p.133. (Hosler, *Changing Aesthetic View*, p. 193. 재인용.)

다. 이같은 생각은 일반미학이 천재와 <유기적> 형식 개념에 지배되어 가고 있는 때문이었고 따라서 모든 규정된 형식들은 의심받게 되었다는 사실이다. 결국 하나의 황홀감을 낳는 모호함과 언어로서 표현할 수 없는 정조들의 연속은 음악적 자립성과 요구되는 차원들과의 최상의 조화를 이루게 해주었다.²⁸⁾

따라서 절대음악(absolute music)²⁹⁾의 성립은 감상주의 음악이 다른 사람과의 공감대를 형성하기 위한 가슴의 언어로서의 역할을 더 이상 할 수 없게 되면서, 18세기 말 오직 기악음악의 본격적인 발달로 인하여 ‘자신의 영혼을 소리 안으로 불어넣는 음악’, 주관성을 표현하여 청취자와 공감대를 형성하고자 하였던 것이 가능해졌던 데에서 비롯되었다. 절대 음악론은 이후 서서히 형이상학적인 범주들 속에서 음악을 논의하는 낭만주의 음악미학으로 대체되기 시작하였다. 이러한 미학적 흐름으로 볼 때 ‘절대 음악론’과 ‘기악음악의 형이상학론’의 개념은 분명 동일 개념은 아님을 알 수 있다. 그럼에도 불구하고 현재까지 이 이론의 구분은 명확하게 규명되어 있지는 않다. 일단은 ‘절대 음악론’이란 ‘기악음악의 형이상학론’의 전 단계로 낭만주의 시대 형이상학적인 배경으로 나아가게 해주는 데 큰 발판을 마련해 준 면에서 중요하다.³⁰⁾

28) F. E. Sparshott, "An Introduction to Aesthetics of Music", 조영주 역, 「음악미학의 이해」, 『음악과 민족』, 제2호 (서울: 민족음악연구소, 1991), p.234.

29) 음악 내적인 요소, 즉 리듬, 선율, 화성, 셈여림, 악기의 음색 그리고 오케스트레이션 등에 집중하여 그것들을 통제하고 조합해 순수한 음악 자체만을 이루어내는 것을 목표로 삼는 음악. 따라서 음악 외적인 요소, 즉 철학사상이나 사조 또는 시(時), 회화 작품들의 영향을 받거나 그 내용을 표현하는 표제음악(program music)과는 상반되는 의미를 갖는다. 그러나 절대음악과 표제음악의 경계는 유동적이며, 기법이나 형식 등의 면에서 서로 영향을 주고 있다. ‘절대음악’이라는 개념을 ‘객관성과 균제’라는 의미로 파악한다면 20세기의 음악미학과도 연결 지을 수 있는데, 이러한 주장은, 오스트리아의 이론가인 쉐커와 작곡가 스트라빈스키에 의해 강하게 제시되었다. 음악이 객관성을 갖고, 또 그 객관성은 그 작품을 통해 얻어질 수 있을 때 그 음악이 ‘절대적’이라고 말할 수 있다는 주장이다. 이러한 절대음악을 추구하는 경향은 19세기 낭만주의적인 경향에 대한 반발로 나오게 되었는데, 스트라빈스키나 힌데미트, 그리고 쉐베르크의 추종자들의 작품에서 그 예를 찾아볼 수 있다.

‘절대음악’이라는 용어는 바그너에 의해서 처음 사용되기는 하지만 절대음악의 개념은 이미 헤르더(J. G. Herder; 1744-1803) 파켄로더(W. H. Wackenroder; 1773-1825), 그리고 호프만(E. T. A. Hoffmann; 1776-1822) 등과 같은 초기 낭만주의 문학과 비평가들 사이에서 이미 나타났었다.

30) 절대 음악개념을 설명함에 있어서 낭만주의 시대만을 거론되는 경우가 많은데, 이는 미학적 개념으로 어느 특정 한 시대로 한정짓는 것은 곤란하다. 그 이유는 절대 음악이라는 개념이 낭만주의 시대 뿐 아니라 고전주의 시대 형식개념이기도 하기 때문이다. 낭만주의시대와 고전주의시대를 음악사적으로 두 시대는 절대 음악론의 개념 안에서 볼 때 연속성이라는 관점에서 볼 수 있기 때문이다. 고전주의시대에 표현하고자 하는 표현주의적인 낭만적 성향이 있었던 것도 사실이고, 낭만주의시대 이전부터 고전주의 시대에 확립된 형식적인 면을 추구해 온 것도 사실이기 때문이다. 다만 낭만주의 시대의 절대 음악론이라는 미학적 관념의 성립은 그 당시 이 개념이 고전주의 시대에 이어 역사적 연속성을 이루긴 하였으나 새로운 형이상학적 요소가 도입되면서 이성과 감정, 형식과 내용상의 조화가 깨지면서 18세기 계몽주의에 대립되는 주관적인 감정을 매우 중시하게 되었다는 점에서 생겨난 개념이라 할 수 있다.

III. 낭만주의 예술이론에 있어서의 ‘형식’의 개념

예술사에 있어서 ‘형식’(form)만큼 장구한 역사를 지닌 용어도 없을 것이다.³¹⁾ 낭만주의 시대는 이 ‘형식’ 개념이 다른 시대와 비교하여 본질적·내적인 의미를 지녔다는 점에서 더욱 함축된 의미를 내포하게 된다. 그러나 ‘형식’이라는 용어를 예술의 언어 안에서 설명한다는 것은 가장 모호하다고 해도 과언이 아니며, 그 모호함은 오랜 역사만큼이나 어려운 문제이다.³²⁾ 그리하여 형식이라는 예술개념에 대한 의문들이 제기되면서 20세기에 이르러서 예술에 대한 개념은 하나의 정의로서 규정할 수 없다는 견해를 낳아 결국 예술의 다양한 기능을 보려는 새로운 시도 또한 존재케 하여 다양한 예술 중 가장 현대적이고 보편적인 예술이론인 ‘형식 창조론’³³⁾이라는 오늘날의 대표적 이론으로 채택됨에도 이르게 되었다.³⁴⁾ 미학사에서 나타나는 형식의 개념을 대략적으로 분류해보면, 배열로서의 형식, 외관으로서의 형식, 윤곽으로서의 형식, 대상의

31) 19세기 초반에 활동한 작곡가이자 저술가, 그리고 Berlin Allgemeine Musikalische Zeitung 의 편집자였던 마르크스(A.D.Marx)는 유기체 사상에 입각하여 음악의 형식을 연구하였다. 그는 음악에서 형식과 예술형식(Kunstform)을 구별하여 전자는 음악작품의 독특한 구조로서의 형식이라 하였다. 그에 따른 ‘형식’의 개념은 “작품의 내용-작곡가의 생각, 감정, 아이디어- 이 외적인 전체 [Gestalt]가 되는 방식”이었다.

(Marx, Lehre, 2,5: Bonds, Wordless Rhetoric, p.154. 재인용.)

32) Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism; The New Grove Dictionary*, Vol. VI, p.709에서 재인용.

33) W. Tatarkiewioz, *A History of Six Ideas*, (Warszawa: Polish Scientific Publishers 1980), p.27.

34) 새로운 예술 정의는 타타르키비츠가 그의 *A History of Six Ideas*란 저서에서 George Dickie가 그의 저서 *Art and the Aesthetic* (오병남 역, 『현대미학』, 서광사 1988)와 *Aesthetics: an Introduction* (오병남의 공역, 『미학입문』, 서광사 1988)에서 시도되고 있다. 이는 예술이 비예술과 구별될 수 있는 그 무엇이 있으며 따라서 예술은 정의될 수 있다는 멘텔바움의 견해에 의해 더욱 이론적 근거를 갖게된다.

서우선, “형식창조론에 나타난 모방론”, 『음악과 민족』 제13호 (부산: 민족음악연구소, 1992), p. 50.

본질로서의 형식(실체적 형식), 주관에 의해 대상에 부여되는 어떤 틀로서의 형식으로 구분되어진다. 이 중에서도 음악에서 의미하는 형식과 가장 가까운 개념은 어떤 대상의 개념적 본질, 즉 그 대상에 꼭 필요하며 비우연적인 구성 요소를 가리키는 아리스토텔레스의 실체적 형식과 같은 맥락에서 이해될 수 있다.³⁵⁾ 음악의 소나타 형식, 론도 형식이란 용어에서의 ‘형식’이 바로 그러한 것으로, 단순히 외형적 틀만을 의미하는 것이 아니라 많은 작품들이 공유하고 있는 특징들의 집합체를 의미한다. 이와 같이 대상의 개념적 본질을 의미하는 형식 개념은 아리스토텔레스가 창안한 것으로서, 이러한 형식개념의 상대어는 부수적인 특징들을 뜻한다. 이 형식 개념³⁶⁾은 형식과 작용(action), 에너지, 목적, 존재의 작용적 요소 등을 같다고 보는 아리스토텔레스의 형이상학적인 개념인 것이다.³⁷⁾

이러한 형이상학적인 형식 개념은 예술 안에서의 미적 형식 개념 면에서 볼 때 미학의 독립된 학문체계를 성립시킨 칸트에게서 분명하게 명시된다. 그의 가장 중요한 미학적 개념으로 대두되기 시작한 원리로는 미적 대상이 그 자신

35) 이 분류는 타타르키비츠에 의한 분류로, 로만 잉가르텐의 ‘형식’에 대한 아홉가지의 분류와 비교하였을 때 세 가지만이 공통된다. 바로 이러한 면이 형식개념이 지닌 애매모호성을 보여준다. 잉가르텐의 분류가 현대의 개념 장치에 근거하는 데 반해, 타타르키비츠의 분류는 역사적 자료에 근거하고 있고, 또 전자가 일반 철학의 틀 속에 넣어 있는데 비해 후자는 예술을 다루는 특정 학문 속에 넣어 있다.

36) 형식이란 가사와 기능같은 외부적 지탱조건이 없이 자체 내에서 기초가 되는 것으로, 이것이 강조적 의미의 예술 성격이라고 주장할 수 있는 기악음악의 조건에 속한다면, “음악외적”목적으로부터 해방을 뜻하는 미학적 독립성은 음악외적 가사, 프로그램, 장면적 과정으로부터 풀려난 형식적 독립성을 지향하는 경향을 보여준다.

한스 아이슬러는 기능이 “음악 자체”에 포함되어 있고 밖으로부터 끌어들여온 것이 아니라는 개념의 “용용음악”을 말했는데, 이는 그가 원치 않게도 스스로가 아직 가사나 목적에 매이지 않은, “순수한”음악이 원래의 음악이라는 전제조건에 묶여있는 것을 보여준다. 그의 부정(否定)하는 방식은 자신이 부정하는 것을 말하도록 하는 것이다.

(Carl Dahlhaus, “음악외적이란 무슨 뜻인가?”, 홍정수 역, 『음악과 민족』 제4호 (부산: 민족음악연구소, 1992), pp.111-112.)

37) 이경희, “한슬리의 형식과 내용에 관한 소고”, 『음악논단』 제13집, (한양대학교 음악연구소, 1999), p.122.

의 존재 이외에는 어떠한 기능도 갖지 않는다는 ‘무관심성(Disinterestedness)’의 원리이다. 이것은 바로 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)의 『판단력 비판』에서 제공되었던 원리로서, 이전의 저술가들이 미학에서 독특한 것으로 여겼던 이념 즉, 선(善)과 같은 이념들을 배척하였다. 예를 들어 선한 행위를 한다는 것은 깊은 만족을 주는 감정을 불러 일으키며 순수하게 미적인 종류의 감정과 매우 유사할지 모르지만, 그 행위는 분명히 즉각적인 경험 너머에 놓여있는 어떤 목적을 향한 것이기 때문에 그 경험은 미적인 경험이라 할 수는 없다는 것이다.

칸트의 무관심성의 원리는 도덕적, 지적인 것과 미적인 것들이 분리될 수 있는 척도를 제공하게 되었다. 더 나아가서 ‘무관심성’ 원리의 출현은 미적 경험의 대상에 대해서가 아니라, 그 대상에 관한 순수하고 주관적인 반응에 점점 더 관심이 커져감을 반영하는 것이라 볼 수 있겠다.

칸트는 유희적이고 감상적인 계몽주의 미학에 반대하면서, 자신의 저서인 「판단력 비판」 38)에서 미적인 것의 지각은 감각과 구상력이 보편타당한 개념에 근거한 목적을 수행하지 않으면서도 합목적적으로 인식되는 것이라 하였다.39) 칸트는 객관적 합목적성의 개념을 감성적 인식의 미적 판단에 결부시키는 이론을 내세웠던 것이다. 즉, 미는 개념에 따라서 판단되는 것이 아니라 지각작용에 의해 감성적으로 판단되는 것이며, 미적으로 완전한 것은 필연적으로 그것이 어떠한 것이어야만 하는 합목적성을 지녀야하며, 예술 안에서의 형식적인 완전성과 일치하는 것이라 하였다.

그와 같은 칸트의 형식 개념에 따를 경우, 음악에서의 형식적 완전성이라

38) 결국 『판단력 비판』에서 칸트는 개인적이고 일시적인 감정의 사치가 아니라 우주적인 진리의 충만한 체험이며 그러한 진리를 직접적으로 느끼는 것이 낭만주의 사상의 그 연원을 찾아볼 수 있는 것이다.

39) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 이석윤 역, 『판단력비판』 (서울: 박영사, 1974), p.44.

함은 음악이 그 자체의 구성원리에 의한 완전성, 또 그 완전성이라 함은 논리적인 체계를 형성하는 그 자체의 형식적인 완전성을 말할 수 있겠다. 형식적인 완전성을 획득하기 위해서는 음악이 다른 예술로부터의 의존에서 벗어나 순수 음 그 자체만으로 이루어진 형식적인 독립을 이루어야 했다. 칸트에 따르면, 합목적성을 이루는 데에는 다른 어떤 것으로부터 독립한 형식적인 완전성을 절대적으로 필요로 하며, 그것이 바로 진정한 미의 완전함인 합목적성 그 자체임을 뜻한다. 그리고 그는 주관의 감정에 의한 취미 판단에서 미적 이념의 반성에 토대를 두고 있는 상상력은 <자유로운 유희>에 의해 오성에 합치되는 것이라 하였다.⁴⁰⁾

한편, 칸트는 전통적 형이상학자들의 오류는 지적 직관을 주장하는 그들의 이론에 있다고-단순히 사유에 불과한 것에 가상의 직관을 부과함으로써 오류를 초래한다고- 봄으로써, 그러한 형이상학을 배격하기도 하였다. 또한, 낭만주의 시대 철학자인 피히테(J. G. Fichte)⁴¹⁾는 다른 직관론자들과 달리 지적 직관이론을 합리론자들의 지적 직관-그는 이것을 추상적 사고라고 한다-과는 달리 생동적이고 활동적이고 창조적이면서도 근원적인 인간 사유를 드러내는 이론으로 다시 주장하였다.⁴²⁾

칸트, 피히테 등을 포함한 여러 철학자들의 예술이론에 있어서 형식적인 독립이론은 음악 역사에 있어서 18세기 후반의 고전주의 음악 시기와 일치한다. 고전주의 기악음악에 쓰였던 형식적 체계는 화성적 진행구조로서의 조성, 형식과 의미통일을 담당하는 주제적 아이디어의 전개 및 발전, 시간적 질서의

40) I. Kant, *Kants gesammelte Schriften*, 학술원 판, V권, 「판단력비판」, 서문, XI-LIII 참고.

41) 하르트만은 낭만주의가 피히테로부터 시작한다고 보았다.
(N.하르트만, 『독일관념론철학』 제I권, 이강조 역 (서울: 서광사, 1990), pp.239, 259, 264-266, 279 참고.)

42) 김광명, 『칸트와 미학』 (서울: 민음사, 1997), pp.337.

원리로서의 박자 등등, 순수음악적 형식원리들로 이루어진 체계적 논리 전개였다. 이 시대의 음악은 독자적인 구성원리로 발달된, 객관적 구성 원리들에 의해 고도의 형식적인 독립을 이루었던 것이다.⁴³⁾

이러한 고전주의 음악의 형식 개념은 당시 중요한 개념으로 정착되었다. 간혹 고전주의 시대를 ‘형식’의 개념에서 볼 때 낭만주의 시대는 대립적인 시대로만 생각되어지는 경향이 있는데 그것은 잘못된 것이다. 물론, 음악사의 양대 산맥이라 할 수 있는 서로 다른 이상향을 가진 고전주의 시대와 낭만주의 시대가 매우 상대적인 의미로 받아들여지는 것은 작곡기법 면에서도 사실이다. 다시 말해서, 작곡기법 상 고전주의 시대는 형식을 중요시하며 절제미, 균형미가 중시되는 “이성적인 시대”라 불리었던 반면에, 낭만주의 시대는 형식적인 면을 중요시 여기기보다는 인간의 감정과 내면세계를 표현하려는 경향으로 ‘감정의 시대’라 불리었다. 그래서 낭만주의 시대에는 작곡가의 의도대로 음악적 내용이 표현되고, 또한 표제음악⁴⁴⁾이라는 장르를 통해서 그러한 의도를 보다 구체화시켰다. 그러나 감정 및 내면세계의 표현을 중시했다 하여 낭만주의 시대에 ‘형식’의 개념이 없었다고 생각하는 이분법적 단순한 생각은 적절치 않다.

다만, 낭만주의 음악에서의 형식 개념이 고전주의 음악의 형식 개념과는 조금 다른 방향에서 이해되어졌던 것이라 할 수 있다. 즉, 고전주의 작곡가들은 형식이라는 틀 속에서 그들의 음악적 사고를 펼쳐나가려 했던 반면에, 낭만주의 음악가들은 자신들의 음악적 사고나 혹은 그들 자신들의 내면적 감정을 표

43) 서인정, “초기 낭만주의 음악미학에 대한 연구”, 『미학 · 예술학 연구』 제8집 (서울: 한국미학예술학회, 1998), p.35.

44) 낭만주의 시대에는 주관주의 감정을 중시하는 경향으로 형식적 구성이 뚜렷한 작품보다는 <예술가곡>이나 <성격소품>처럼 짧고 감정이 섬세하게 나타나는 장르가 선호되었고 <교향시>, <표제교향곡>, <음악극>처럼 문학과 음악을 결합하려는 시도가 새롭게 나타나기도 하였다. 그것은 곧, 표제음악과 절대음악이라는 양극화된 심각한 마찰을 일으켰다.

현해 낼 수 있게 해주는 하나의 수단으로서의 형식을 필요로 하였던 것이다. 그러므로 낭만주의의 형식 개념은 표현 형식으로서 정의할 수 있겠다.

헤겔 (G. W. Hegel, 1770-1831) 또한 정해진 규정의 외형적 틀 속에서 정신이 물질에 절대적으로 예속되는 현실과 결합되는 형식이 고전적인 형식이라면, 낭만적 형식은 외형적인 틀 안의 정신이 내면화의 과정 끝에 스스로 자유로운 정신으로 파악되어 외적인 형태를 중시하기보다는 내면세계 안에서의 참된 세계를 표현하고자 한다고 말하였다.⁴⁵⁾ 헤겔의 이러한 음악관은 낭만주의 시대에는 형식의 개념이 없었다고 하기 보다는, 형식적 측면보다 주관적인 내면성이 표현되는 깊고 심오한 내적 형식을 좀 더 중시했다는 것을 뒷받침해주는 이론이다. 그러나 헤겔을 낭만주의 이론을 위시하는 다른 감정미학자들과 같은 부류로 여긴다면, 그것 또한 잘못된 생각이다. 왜냐하면 헤겔의 사고는 음악의 정서적 작용, 혹은 작곡가가 음들로 표현하거나 기록하는 감정적 동요로부터 시작된 것도, 촉발된 것도 아니기 때문이다. 헤겔에 있어서의 내면성은 - 정신이 건축과 조각의 형식들에게 자신을 현실화하는 기초요인으로서 공간이라는 ‘외면성’에 유비되는 것으로- 오히려 ‘실체적인 의미내용’이 현상하는 ‘영역’이며 그것이 삶을 얻게 되는 ‘방식’이었다. 다만 그가 정신을 내용으로, 내용을 정신으로 규정하여 내면성을 강조하였던 것은 사실이다.⁴⁶⁾

정신적인 것이 음들과 그것들의 다양한 형태에서 적절한 방식으로 자신을 표현할 때에야 비로소 음악은 참된 예술로 승격된다. 그러한 내용이 언어를 통해서 보다 충실하게 자신을 드러낸다거나, 음들과 그것들의 화성적 관계, 선율적 활성화로서는 덜 명확하게 느껴진다는 사실과는 무관하게 말이다.⁴⁷⁾

45) G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 두행숙 역, 『헤겔미학 II』 (서울: 나남출판사, 1996), pp.28-30.

46) Carl Dahlhaus, 『음악미학』, p.74.

헤겔의 절대정신 이념을 계승한 셸링(F. W. J. Schelling; 1775-1854)은 고전주의자와 낭만주의자들을 구별하였다. 상술하면, 고전주의자들과 달리 낭만주의자들은 정신의 활동으로 인하여 비로소 객관세계가 존재자로 인식된다고 하여 낭만주의자들의 객관세계를 비본질적으로 파악하였던 것이다.

한편, 고전주의의 외적인 형식과 낭만주의 안에서의 내면적 형식에 대해서 콜링우드(Collingwood)는 다음과 같이 설명하였다.

고전적 정신은 완전한 구상, 기교 그리고 소재와 구성의 숙달을 기하는 정신이다. 그것은 형식적 정신이고, 완전한 형식, 완전한 투명성과 표현력을 달성하려는 정신이다. 이에 비해 낭만적 정신은 궤도이탈이고 무질서이다. 그것이 자랑으로 삼는 것은 말하려는 무엇을 갖고 있다는 것이지 그것을 어떻게 표현하려는가에 있지 않다. ... 한마디로 말하면 고전주의 예술은 형식(form)을 나타내고, 낭만주의 예술은 내용(content)을 나타낸다. 낭만주의 예술가들이 사람들에게 기대하는 질문은 ‘당신은 무엇을(what) 말하려는가?’이고, 고전주의 예술가가 기대하는 질문은 ‘당신은 어떻게(how) 말하는가?’이다.⁴⁸⁾

그러나, 콜링우드는 예술에서 형식과 내용을 대립시켜 보면서도 이와는 상반되는 이론으로 예술에서 형식과 내용의 일치성을 설명하기도 하였다. 다시 말해서, 고전·낭만주의의 예술에 있어서의 형식을 합리화시켜주는 이론 또한 내세웠던 것이다.⁴⁹⁾ 이러한 그의 이론을 음악에 적용해보면, 모차르트의 음악에는 과연 고전적 요소만 있고, 낭만적 요소는 없는가? 베토벤의 음악 또한

47) 위의 책, p.75.

48) R. G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of Art*, Ed. A. Donagan, (Indiana Univ. Press), p.215.

49) 조요한, 『예술 철학』 (서울: 미술문화사, 2002), p.86.

낭만적 요소만 있고, 고전적 요소는 없는가? 라는 것을 생각해볼 수 있다. 콜링우드에 따르면, 베토벤의 <운명교향곡>은 표현성에 있어서도 모차르트나 하이든의 작품에서는 볼 수 없었던 심화된 내면세계라는 점으로서 낭만주의적 산물이긴 하지만, 그 안에 음의 여러 양식을 설계하는 음악을 기록하는 방법으로, 다시 말해서 고전적으로 음악을 써내려간 것임이 분명하다는 것이다. 반대로 모차르트의 <돈 조반니>나 <Symphony KV. 550, No.40 (g 단조 교향곡)>같은 작품에서도 극적 또는 주어진 요소가 있으며, 베토벤에게 낭만적 성격이 주어진 내용 같은 것 또한 포함되어 있다고 하였다.⁵⁰⁾

즉, 콜링우드는 두 시대에 있어서 고전주의 시대는 형식적 측면, 낭만주의 시대는 형식적 측면보다는 정신적 측면이라고 시대를 각기 구분하여 한쪽 측면만으로 보았다고 하기보다는, 기본적으로는 한쪽 측면을 갖고 있을지언정 두 시대의 구분을 무조건적으로 이분화한 것이 아니고 두 시대를 상호교환적인 측면에서 바라보았으며 오히려 밀접한 연관성이 있는 시대임을 강조하였음을 알 수 있다.

여하튼, 낭만주의 시대는 고전주의 시대와 밀접한 연관성을 지니며 발전해 온 것을 알 수 있다. 이 두 시대가 서로 상반되는 이념을 어느 측면 가지고 있을진 모르나 고전주의에서도 낭만주의 시대에 있었던 표현하고자 하는 표현주의적인 낭만적 성향이 있었던 것이 사실이기 때문에 상반된 개념으로만 볼 수는 없는 것이다. 오히려 낭만주의는 고전주의의 영향을 받으면서 성장한 연속 및 확장의 관점에서 볼 수가 있다. 그렇기 때문에 고전주의, 낭만주의 시대의 관계는 양자의 대립이기보다는 연속성이라는 관점에서 살펴볼 수 있으며, 낭만주의의 기본 개념을 보다 더 근원적으로 사고해 본다면, 시대를 구분하는 단순한 의미가 아니라 19세기 예술분야의 본질적 특징을 나타내는 데에

50) R. G. Collingwood, *Essays in the Philosophy of Art*, pp.226-232.

서 ‘낭만적’이라는 용어가 진정한 의미로 쓰여 졌다고 볼 수 있다.

결과적으로 오늘날에는 낭만주의를 고전주의에 대한 반발로 간주했던 종전의 학설과는 달리, 계몽주의에 대한 반동적 운동으로나 고전적 경향에 대한 하나의 상극으로 생각하지 않고 동일한 원천에서 자양분을 흡수한 정신적 조류로 보는 견해가 더욱 우세하다.⁵¹⁾

요컨대, 고전주의와 낭만주의로 대표되는 18세기 후반에서 19세기말까지의 시기는 자율성을 확립한 독립적 예술로서의 음악 그 자체로만 이루어진 형식이라는 것에서 공통점이 있는 반면에, 두 시대의 차이점은 낭만시대의 형식 개념은 고전주의 시대까지 내려오던 틀에 짜인 형식과 구속에서 벗어나 좀 더 인간적이고 주관성을 강조하는 점에서 이전의 단순히 구성요소들의 결합이라는 기존의 형식개념과는 다른, 유기체적 형식이며 내적 형식화한 표현 형식이라 말할 수 있다. 이처럼, 표현 형식을 추구하는 낭만주의적 사고의 영향으로 낭만주의 시대는 과거 어느 시대에 비해 볼 지라도, 작품, 작품기법, 악기발달, 사상의 변화 등 여러 면에서 많은 변화와 개혁이 이루어진 시대로서 음악 역사상 차원 높은 매우 중대한 발전을 이루어낸 시기였다.

음악 예술에 있어서 모든 미학적 특징들, 형식적 기능들, 구조, 모티브적인 관계들은 ‘내적인 형식(inner form)’을 이루어내는 긴밀한 구성 요소들이다. 형식적 구성요소들은 시대가 흐르면서 점차 미학적 특징들과 연관되어져 존재하였으며 깊은 상호 관련성을 갖게 되었다. 내적인 긴밀함의 연합인 표현은 소나타 형식 안에서 서로 지속되는 미학적 특징들과 연관되어 존재하며, 숨겨진 내적 논리로 말하기에 적합한 것으로 되었다. 하지만, 미학적인 기준에 대

51) Vgl. 이유영, 김학동, 이재선: 한국 문학 비교연구 I, 삼영사, 1776, S.248의 주13)에서 H. A. Korff의 견해를 재인용.

배중환, “독일 낭만주의 소고 -개념규정 및 시대구분을 중심으로-” 『외대논집』 (부산: 외국어 대학교, 1986) p.131. 재인용.

한 일반론을 갖기는 더 힘든, 대단히 이해하기 어려운 모호한 것으로 여겨져 왔다. 이를테면, 베토벤에게서는 표준으로부터의 단순한 탈선 이상으로 불규칙성을 가졌으며 그러한 불규칙성들은 그 자체 안에서 밀착한 응집성있는 전체의 구조를 위한 출발 장소였다. 베토벤의 이 불규칙성의 의미는 완전함과 내적인 논리 안에서의 계획된 형식들이 부재하다는 사고와는 일치하지 않는 것으로서 규칙의 반대되는 개념인 단순한 의미의 불규칙성을 넘어서서 미학적인 의미를 내포하는 한층 차원 높은 의미의 불규칙성을 뜻한다.

따라서 고전주의시대의 형식 개념은 낭만주의 시대에 깊은 영향을 미쳤던 것으로 낭만주의 ‘절대 음악론 성립’에 큰 기여를 하였다. 그리고 고전주의 작곡가들이 이룩한 기악음악의 형식적 독립성으로부터 성립된 절대 음악론의 성립은 더 나아가 무한한 내면세계를 추구하는 초기 낭만주의의 미학적 사고를 통해 ‘기악음악의 형이상학론’으로까지 전환이 가능할 수 있게 되었다. 그러므로, 계몽주의 시대의 합리주의적 상식에 따라서 유쾌하지만 내용 없는 공허한 소리로 여겨졌던 기악음악은 초기 낭만주의 문학가들에 의해서 가사를 수반하지 않는 기악음악이 오히려 가사에 의해 제한 받지 않는 순수성의 세계, 심오한 내면의 정신세계를 나타냄으로써 언어로 표현될 수 있는 영역의 한계를 뛰어넘는 초월성의 세계, 절대성의 본질세계를 나타내 준다는 획기적인 전환을 이룬 것이다.

초기 낭만주의자 프리드리히 쉐레겔이 의미하고자 했던 형식 또한 예술의 절대성 이념과 동일한 표현 형식이었다. 호프만의 형식 개념, 즉 음악작품의 구조 분석이 미적 기능을 충족시킬 수 있다는 그의 형식 개념 또한 절대성이라는 낭만주의의 고차원적인 형식 개념에서 비롯된 것이다.

노발리스는 예술에서 형식과 이념의 관계에 대하여 “철학자는 모든 개별적인 철학적 문제를 유일한 핵심 문제로 변화시킨다.”고 말하였다. 철학에 있어

서의 핵심적 문제는- 마치 개별적인 것들에서 하나의 '나누어지지 않는 것'을 창출해 내듯이-철학적 사고를 통해 최대한의 것에 도달하게 된다. 만약 철학자가 모든 철학들을 하나의 유일한 철학으로 일원화시킨다면, 그는 '하나의' 철학이라는 최대치를 달성하게 되는 셈이다.

“(…)철학자이자 예술가는 (…)그들의 원칙을 조직적으로 다룬다. 그들이 지니고 있는 일원화의 이념은 하나의 조직적인 싹으로서, 정해지지 않은 개개인들을 내포하고 있는, 끝없이 모든 상을 형성하게 하는 어떤 일원적인 형체로 발전되고 구현된다. 바로 이것이야말로 풍요로운 사고를 담은 하나의 이념이 아닐 수 없다.”⁵²⁾

낭만주의 시대의 이러한 흐름 속에서 기악음악에 쓰인 순수 음악적인 구성 원리는 음악적 의미세계의 실현을 가능하게 하는 음악적 논리를 발달시켰다. 여기서 말한 음악적 논리라 함은 언어의 체계와 비슷한 것으로 언어가 생각이나 느낌을 전달하기 위한 단순한 매개체의 역할을 하는 수단에 머무르는 것이 아니라 언어의 정신적 활동, 즉 내면적으로 형식화함을 말하는 것이다. 음악 또한 언어처럼 단순한 전달수단으로서가 아니라 중심적 아이디어에 의한 음악적 전개가 조성체계 안에서 논리적 체계의 과정을 통해 내면성과 일치한다는 것이다.

초기 낭만주의 문학가들은 이 시대의 예술 형식 개념이야말로 낭만주의 이론인 절대성의 본질세계를 표현하는 데 가장 적합하다고 여기게 되었다. 그리하여, 이전 시대까지 순수한 음들로만 이루어진 기악음악은 성악음악보다 덜 완전한 것으로 취급되어지고 불완전한 음악으로 여겨졌던 반면에, 낭만시대에

52) Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in Schriften B. 2(Frankfurt a. M., 1955), 박철호 편역, 『발터 벤야민; 베를린의 유년시절』 (서울: 도서출판 숲, 1992), p.239.

와서는 언어 세계와 상관없이 순수한 음들로만 이루어진 음악 형식이야말로 평범한 의미세계를 초월하는 본질적 세계, 말로 표현할 수 없는 것들을 표현할 수 있는 형이상학적 의미세계로 나아갈 수 있게 하는 최고의 형식으로 생각되었다. 이와 같이 낭만주의자들에게 있어서는 예술의 형식 자체가 예술의 절대성이 된다.

낭만주의시대는 음악 그 자체의 구성원리에 의해 형식적으로 독립을 이루면서 동시에 내적인 의미세계를 ‘기악음악’이라는 장르에서 실현시키는데, 누구보다도 베토벤의 음악에서 낭만주의 사상의 본질에 대한 그 확실한 실현을 볼 수 있었다. 베토벤의 음악에서는 소나타 알레그로 형식이라는 순수 음악적 형식 구조 안에서 매우 긴밀한 내적인 연결성을 유지하는 주제 발전과정을 통하여 완전한 형식미를 갖추고 있다. 또한 중요한 것은 이처럼 낭만주의 순수 기악음악에서 기법적인 면과 미학적인 면의 통일을 이룸으로써 형식과 표현이 매우 밀접한 관련을 맺으며 일치하고 있는 것을 볼 수 있는데, 이러한 완벽한 형식을 갖추어 동시에 이전의 기악음악의 형식에서 접하기 어려웠던 구성 요소들 간의 내적인 긴밀함과 유기체적인 구성으로 인하여 낭만주의 미학에서 주장하는 기악음악의 형이상학을 보여주었다는 점에서 역사적인 의의가 있다. 사실상, 낭만주의 예술이론의 형식 개념은 낭만주의적 음악 미학 흐름에 있어서 절대성의 매개체인 형이상학론으로까지 나아가게 해 준 매우 중요한 개념이다.

한편, 낭만주의의 일반적 형식 개념과는 다른 주장을 펼친 이론가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)은 낭만주의 시대의 감정미학에 대항하는 음악 미론을 주장하였다. 그의 이론은 ‘순수히 미적인’ 어떤 것에 기초하고 있다고 볼 수 있다. 그의 결정적 논증은 ‘정서들에 미치는 음악의 효과’가 미적 원리를 수립하는 데에 있어 현상에 의해 증명되어야 할 필연성도 연속성도 그리

고 배타성도 가지고 있지 않다는데 있다.⁵³⁾ 중요한 사실은 낭만주의 감정미학을 거부하고 있는 그의 이론적 기초의 근저에는 앞에서 이미 언급되어졌던 칸트의 ‘무관심성’의 원리가 배경을 이루고 있다.⁵⁴⁾

한슬릭의 음악미학의 출발점은 인간의 주관적인 감정표현에 대한 연구가 아니라 대상의 형식에 주목한데서 시작한다고 이미 언급한 바 있다. 이러한 그의 주목 또한 대상에 대한 무관심적인 태도라는 칸트적인 전제에 기초했기 때문에 가능하였던 것이다. 그러므로 한슬릭은 그의 음악미학의 체계를 음악의 본질이 감정의 재현이 아니며, 음악에서의 미는 아무것도 의도하지 않은 형식이라고 결론내릴 수 있었을 것이다. 따라서 칸트의 무관심성 이론이나 앞으로 거론될 자연의 형식적 합목적성의 원리가 개입될 수 있는 여지를 보여준다고 생각할 수 있다. 그의 “음악특유의”⁵⁵⁾이론은 음악이 다른 예술과 뚜렷한 경계를 그을 수 있는 차이가 있다는 특징을 중요시하는 주장인데, 이는 기악음악을 우선시한 데에서 온 것이다. “기악음악이 할 수 없는 것을 음악이 할 수 있다고 하는 말을 허용될 수 없다. 왜냐하면 기악음악만이 순수한 절대적 음

53) Carl Dahlhaus, 『음악미학』, p.53.

54) 무관심성이라는 표현이 미학사에 처음 등장한 것은 이미 18세기 초 샤프츠베리, 허치슨에서부터 이긴 하지만 미학에 있어 하나의 이론적 원리로 간주된 것은 칸트에 의해서이다. 이런 점에서 살펴보면 칸트의 미학은 한슬릭의 음악미학과도 많은 영향이 있는 것을 알 수 있다.

한슬릭은 자신의 미학을 설명함에 있어 직접 칸트에 관해 언급하지는 않았지만 그가 프라하 대학에서 공부할때, 칸트의 「판단력비판」에 접했을 것이라는 추측은 가능하다.

(W. Abegg., *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg, 1974, p. 20.)

그리하여 한슬릭과 칸트의 연계가능성을 찾는 미학적 이론화 또한 연구되어지고 있다.

55) “음악특유의” 주장은 “순수한 절대적 음예술”의 생각이 더욱 상승되는 것에 비해 그렇게 인식되지는 못하였다. 즉, 쇼펜하우어음악의 형이상학이 바로 이것이며, 이는 기본적으로 한슬릭의 미학보다 더욱 철저한 것이다. 쇼펜하우어의 『의지와 표상으로서의 세계』(1817)에서는 기악음악을 한슬릭처럼 “원래적인” 음예술로, 성악음악의 가사를 뒤바꿀 수 있는 부차적인 것으로 볼 뿐만 아니라, 더 나아가 음악을 “세계의 가장 내적인 존재”로 그려내는 것이라고 말하였다. 이 형이상학 속에 음악 특유의 것에 관한 미학이 근거되고 있는데, 이 미학이 한슬릭에게서는 순환논법에 머무르고 마는 것이다. 곧, 한슬릭이 미학에서 형이상학을 몰아냄으로써 “순수한 절대적 음의 예술”은 경험적 기술적인 견고한 바탕을 얻지 못한 채, 결정하고 이름을 붙이는 방식이 되고 만다.

의 예술이기 때문이다.”⁵⁶⁾

한슬릭은 그의 중요한 저서 『음악미에 대하여』(1974)에서 음악미의 속성을 ‘특별히 음악적’인 것이라고 하였다.⁵⁷⁾ 즉, 미(美)란 독립적이며, 외부로부터 도입된 어떤 내용(subject)을 필요로 하지 않으며, 전적으로 예술적으로 결합된 음들로 구성되어 있음을 뜻한다. 또한, 이것은 본질적으로 매혹적인 울림들, 즉 협화와 대조, 도주와 재접근, 비약과 소멸의 교묘한 결합을 자유롭고 방해받지 않는 형식으로 우리의 정신적 직관에 나타내는 것이라고 한다.⁵⁸⁾ 그는 형식적 질서와 규칙에 의한 형식적 완전성이라는 고전주의적 이상을 고수하면서 선율에 있어서도 그것의 계속성보다는 양식의 규칙성에 더 비중을 두었다.

또한, 그는 음악의 근본적인 요소를 쾌음으로 보았으며, 리듬은 쾌음의 본질이라 하였다. 따라서 일반적인 리듬 또는 대칭구조로 된 화성, 그리고 특정한 리듬 또는 일정한 마디 내에서 몇몇 부분들의 체계적인 상호 움직임은 작곡가가 처리해야 하는 완전하게 측정이 불가능한 막대하게 풍부한 원재료를 전체

56) 한슬릭의 이 주장은 순환논법으로 “가사가 없는 음악이 본질적 음악이다. 왜냐하면 기악음악만이 순수한 절대적 음악이기 때문이다.”를 뜻한다. 여기서의 순환논법의 뜻은 논증되어야 할 대상을 논증의 근거로 삼는 것을 말한다.

57) 한슬릭은 “음으로 울리면서 움직이는 형식(tönend bewegte Formen)”이 음악의 유일한 내용이라고 주장한다. 이것은 소나타나 푸가와 같은 악식 차원의 형식이 아니다. 또한 모티브, 프레이즈 등이 모여 더 큰 음악적 단위를 구성하는 음 건축적인 의미에서의 형식도 아니다. 한슬릭은 이같은 어려움에 대하여 다음과 같이 언급하였다.

“이 자족적이고, 특수한 음악미를 정의내리기란 대단히 어려운 일이다. 음악은 자연에서 어떤 원형을 가지고 있지도 않고 어떤 구체적인 개념을 표현하지도 않기에, 우리는 무미건조한 기술적 용어로나 시적 상상력의 언어로 음악에 대해 이야기할 수밖에 없다.”

(이경희, “한슬릭의 형식과 내용에 관한 소고”, 『음악논단』 제13집 (한양대학교 음악연구소, 1999), p.124.)

58) Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, Trans. Gustav Cohen, N. Y. Dacapo press, 1974, p.66.

(조영상, “한슬릭의 음악미학에 있어서의 형식 개념논의”, (서울대학교 석사학위논문: 1987), p.34에서 재인용.)

규모의 음악의 음표들 그리고 그것들이 무한한 다양한 선율, 화성, 리듬으로 적용될 수 있는 고유의 가능성이라고 했다.⁵⁹⁾ 이 모든 것의 표현을 그는 ‘음악적 이념’이라 하였고 완전하게 재현된 음악적 이념이 본질적인 미의 대상일 뿐 아니라 그 자체로서 목적이며 감정과 사고를 묘사하기 위한 도구가 아니라고 강조한 것이다. 한슬릭에 따르면, 음악은 자연에 아무런 원형을 갖고 있지 않으며 특정한 개념도 표현하지 않으므로 우리는 그것을 기술적인 용어나 혹은 미적 허구의 언어로 말할 수 밖에 없다. 이는 음악으로는 음악적 개념을 만드는 이외에는 불가능하므로 음악은 단지 그 자체로서 그리고 스스로 이해되고 향수될 수 있다는 것을 의미한다.⁶⁰⁾ 이에 덧붙여 음악의 본질은 울리며 움직이는 형식(tönend bewegte Formen)이라고까지 하였다. 이러한 주장은 ‘에너지 설’(독. Energetik)로서 나타나는데, 이 사상에 의하면 음악은 유기적으로 성장하는 하나의 현상 즉, ‘생명체’이다. ‘생명체’란 운동성에 따른 긴장과 이완 관계를 기초로 한 것으로 따라서 ‘운동성’은 ‘에너지 설’의 중심개념인 것이다. 이러한 음의 본질적 성격은 음악 음은 의미를 담고 있다는 견해와 관련지을 수 있다.⁶¹⁾

한슬릭은 자신의 음악적 이념에 대하여 아래와 같이 정의내리고 있다.⁶²⁾

59) 조영상, “한슬릭의 음악미학에 있어서의 형식 개념논의”, p.34에서 재인용.

60) Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, trans, Gustav Cohen, N. Y. Dacapo press, 1974, p. 70.

61) 쿠니야스의 견해에 따르면 음악 의미의 내용에 대해서 음악 음은 감정 음이고 정서 음이라는 견해와 음악 음은 주어진 물리적 음에 자신의 정신법칙이 작용하여, 자연적 존재였던 음에 수정을 가한 것이라는 두 가지 견해였다. 이 양자는 서로 대립되는 것으로 보이지만 음악 음의 의미는 음과는 별개의 세계, 즉 인간 내면 세계에 속하는 것이고, 그것은 우리들 외부에서 주어지는 음향현상에 부가되는 성질로 본다는 점에서 근본적인 공통점이 있다. 그리하여 의미는 음 그 자체 속에서 활동하는 힘이 아니며, 음을 듣고 있는 우리들의 내부에서만 작용하는 힘으로 힘의 기원은 우리들 자신의 내부에 존재한다는 견해이다. (國安 洋, 31-31참조.)

(서우선, “형식 창조론에 나타난 모방론”, 『음악과 민족』 제3호 (부산: 민족음악연구소, 1992) pp.68-69.)

62) 한슬릭은 ‘이념’이라는 개념을 사용하여 ‘실제 그대로 순수하고도 완전하게 나타나는 개념’이라고

“음악적 이념은 작곡가의 상상력에서 생긴다. 그는 그것을 발전시킨다- 그 전체의 구조의 형태가 주요한 특징을 가지고 그의 앞에 지각할 수 없을 정도로 나타날 때까지 그것을 다듬어간다. 그리하여 그 작품을 검토하는 것 즉 예술의 규범에 따라서 그것의 리듬을 조절하고 수정하는 일만이 남는다.”⁶³⁾

한슬릭의 음악미론은 낭만주의 시대 음악미학 흐름에 있어서 중요하게 언급된다. 그 이유 중 하나는 낭만주의 시대에 지나치게 강조되었던 감정미학에 대한 거부로부터 그의 형식 개념을 보다 본질적 차원에서 음악을 사고하고 있는데 훗날 음악미학사적으로 중요한 의의가 부여된다는 점에 있으며, 한슬릭의 음악미학의 미학사적 의의를 통해 낭만주의 미학의 음악적 사고인 역사적 고찰 또한 가능하기 때문이다.

상술 하건대, 낭만주의적 절대 음악론의 중요한 매개체인 ‘형식’의 개념은 19세기 후반에 와서 한슬릭에 의하여 조금 다른 방향으로 수용되기 시작하였다는 것을 알 수 있다. 한슬릭은 당시 주류를 이루고 있던 바그너를 위시한 표제 음악론자들의 종합 예술이론을 무형식성의 음악으로 규정, 반박하면서 순수 음 예술의 형식주의를 표방하였던 것이다. 그러나 한슬릭의 순수 음악론에 있어서의 형식은 단순한 기법적인 차원의 것이 아니고 형식과 내용의 일치를 이룬 내적 형식을 뜻함으로써 기법적인 것만을 주장하는 것은 결코 아니라는 점이다.⁶⁴⁾

그러므로 한슬릭은 단순한 형식주의자로 분류될 수는 없으며, 그의 견해는

정의하고 있다.

63) Hanslick, Eduard, *The Beautiful in Music*, trans, Gustav Cohen, N. Y. Dacapo press, 1974, p. 77.

64) 달하우스는 한슬릭이 주장하는 형식은 내적 형식이며 훔볼트(Humbolt)와 특히 그림(Grimm)의 언어철학에서 운위되는 에네르기(Energeia)로 이해되어야 한다고 하였다. (Carl Dahlhaus, 『음악미학』, p.82.)

특수음악적인 의미세계를 주장하는 자율론적 음악론으로 받아들여져야 할 것이다. 실제로 한슬릭 이후의 음악미학 경향은 그러한 자율론적 음악론의 계승으로 나타났다. 사실상, 그 이후 음악 미학적 발전사에 비추어 볼 때, 20세기에 들어서 한슬릭의 순수 음악 본질론은 음악의 자율성 개념이 일반화되어 있는 현대의 음악미학 조류에서 가장 중요한 영향력을 발휘하게 되는 결과를 가져왔다.

한편, 한슬릭과는 또 다른 입장에서 크로체(Croce, Benedetto, 1866. 2. 25-1952. 11. 20) 역시 예술 안에서의 ‘형식’을 강조하였다. 그에게 있어서의 예술은 첫째 ‘직관(intuition)’이고, 둘째 ‘표현(expression)’이다. 예술이 직관이라는 것은 예술이 지적 지식이 아니라는 뜻이고 나아가 예술이 상상형식이라는 말이다. 또한 예술이 표현이라 함은 내용과 형식을 별개의 것으로 생각하는 것이 아니라 이 양자의 구별이 없는 입장을 말한다. 즉, “표현적인 활동은 인상(impression)의 사실에 덧붙여지는 것이 아니라 인상이 표현활동에 의해 형성되고 다듬어진다”⁶⁵⁾는 입장이다. 예술이 ‘표현’이라는 점에서 미학이 언어학과 일치된다고 생각한 크로체는 “언어철학과 예술철학은 같다⁶⁶⁾”는 결론에 이르는데, 참된 예술품은 ‘마음의 상태’가 상상적 ‘형식’으로 나타난다는 점에서 형이상학적 입장을 취한다고 할 수 있다.⁶⁷⁾

요컨대, 초기 낭만주의 시대에 이르러서는 이전 시대의 형식의 개념과는 또 다른 새로운 표현형식 개념이 나타났으며, 그 표현 형식이란 바로 내적인 정신 세계의 형식개념이었던 것이다. 그리고 그 정신은 절대성의 정신으로서,

65) Benedetto Croce, *Aesthetic*, Trans. D. Ainslie, 1909, p.15.
(조요한, 『예술 철학』 (서울: 미술문화사, 2002), p. 32에서 재인용.)

66) Benedetto Croce, *Aesthetic*. Trans. D. Ainslie, 1909. p. 142.
(조요한, 『예술 철학』, p.32. 재인용.)

67) 조요한, 『예술 철학』, p.33. 재인용.

형식을 바로 그 정신의 매개체가 되는 것으로서 초기 낭만주의 시대 절대음악적, 형이상학적 음악미학의 이론을 성립시킨 것이다.

따라서, 낭만주의 시대의 예술형식 그 자체는 대상의 개념적 본질로 이해되는 아리스토텔레스의 형이상학적인 개념에서 비롯되어진 것으로 바로 예술의 절대성의 이념이 된다는 초기 낭만주의 절대음악론의 성립을 가져왔고, 나아가 형이상학적 음악론으로 전개되었으며, 그 이후 '특수음악적 미'를 주장하는 한슬릭의 형식주의적 입장을 거쳐 오늘날에는 보편화된 자율론적 음악론으로 전개되었던 것이다.

IV. 호프만의 낭만주의적 음악미학관

독일의 문학운동을 일컫는 ‘낭만주의’라는 용어를 음악에서 처음 사용한 사람은 초기 낭만주의 사상의 발전에 큰 역할을 한 문학가이자 음악가였던 호프만(E. T. A. Hoffmann: 1776-1882)⁶⁸⁾이었다. 문학과 음악의 중개역을 맡은 사람으로 호프만 같은 적합한 사람이 있었기 때문에 낭만주의 시대의 예술 간의 상호 결합 풍조, 특히 문학 쪽의 이런 현상이 음악 쪽으로 옮겨오는 것이 가능했다. 또한 그는 ‘고전적’, ‘낭만적’이란 용어를 함께 병행시켜 사용함으로써 낭만주의 음악미학인 기악음악의 형이상학론 형성에 가장 큰 공헌을 한 사람이라고 볼 수 있다. 물론 호프만 이외에도 장 파울, 뵘켄로더, 티크 등의 문학가들이 있었지만, 호프만은 작가이기 이전에 음악가로 활동함으로써 문학에만 전념해 온 다른 초기 낭만주의자들과는 구분되어진다. 여하튼, 초기 낭만주의 문학가들의 활동이 낭만주의 음악미학의 형성에 결정적인 역할을 하였음을 알 수 있다.

이 시대의 문학사상은 경이스런 것, 초자연적인 것과 동화적인 것, 감정과 환상, 그리고 꿈 등에 근거한 비합리적인 사상에 경도한 것으로서 인간 정신을 질서, 도덕, 규범으로부터 해방시키려는 이러한 사상은 음악적 사고에까지 큰 영향을 미쳤다.

68) E. T. A. 호프만은 예술 간의 통합을 이루어낸 이 시대의 예술가라 할 수 있다. 그는 작곡가 · 지휘자 · 가수이자, 음악교사 · 악기상 · 비평가 · 화가 · 무대장치기 그리고 작가였었다. ‘보편적 천재’(Universalgenie)라는 개념이 낭만주의의 이상적 예술가의 표상을 가장 명확하게 표현해 주고 있다. 다방면에서의 최상의 재능 - 한 사람의 개인에게서 통합된 - 을 보여주는 것은 종합예술 생성의 가장 좋은 발판을 마련해 주고 있다. “색과 이미지, 음의 가장 완벽하게 공감각을 이루어낼 수 있는 자만이 무한을 예견할 수 있기 때문이다. (채경화, “19세기의 예술적 공감각에 대한 고찰”. 『음악과 민족』 제11호 (부산: 민족음악연구소, 1996), p.206. 재인용.)

호프만의 작품 속에서 나타나는 음악적 특징들을 살펴보면, 낭만주의 초기의 음악미학인 형이상학적⁶⁹⁾인 측면이 나타날 뿐 아니라 그의 음악적 현실에 접근하여 바라볼 수 있는 가능성 또한 제시해 준다. 호프만은 당대의 음악에 대해 낭만주의적 기질에 따라 열렬히 반응했고 베토벤을 신화적으로 격상시키는 일에도 결정적인 공헌을 한 사람이다. 특히, 그의 베토벤 비평문으로 인하여 19세기 전반에는 베토벤의 이미지가 당대 모든 예술적 상상력에 지대한 영향력을 발휘할 정도로 지대한 영향을 미쳤던 것이다.

그렇기 때문에 호프만의 음악관 및 음악의 형이상학적 특징들은 그의 대표적 음악 비평론인 『베토벤 제5번 교향곡에 관한 평론』에서 구체적으로 보여진다.⁷⁰⁾ 『베토벤 제5번 교향곡에 관한 평론』을 살펴 볼 때, 그의 사상이 초기 낭만주의 예술의 사상적 흐름이 전제되어 있다는 점을 증명해줌과 동시에, 초기 낭만주의 음악미학 사상의 형성에 큰 기여를 했음을 알 수 있다.

69) 예술철학의 방법은 고대로부터 형이상학 내지 정신주의적인 방향과 경험주의 내지 실증주의적 방향의 두 갈래로 구분할 수 있으며 ‘형이상학적’은 전자에 속한다 말할 수 있다. 이것은 ‘위로부터의(von oben)’ 미학으로 칭해졌으며 예술품이라는 개별적 현실의 형상의 “본질적으로 자기 속에 이념(Idee)을 나타나게 하는” 것이고, 그 형상 규정은 “이념 자체에서 흘러나온다”고 말하는 헤겔의 미학은 ‘위로부터의 미학’의 절정을 이루었다. ‘위로부터의 미학’은 미를 선형적 판단 내지 주관적 보편성이라고 보는 칸트로부터 시작하여 미의 궁극적 내용을 초월적 실체 또는 이념이라고 보는 셸링이나 헤겔에 이르렀는데, 이러한 ‘형이상학적 미학’은 그것인 갖고 있는 사변적 독단을 배제하고 동시에 경험적 미학의 상대성을 극복하는 신칸트 학파의 ‘비판주의적 미학’으로 발전했다. 형이상학적 미학은 또한 20세기에 들어와 후설의 본질직관이라는 현상학적 방법에 의거하여 개개의 직관적 통찰에 의한 미적 향수를 기도하는 ‘현상학적 미학’과 미적현상을 단순히 ‘향수’라는 면에서 취하지 않고, 존재를 밝혀 존재자를 은폐된 상태에서 끌어내는 ‘비은폐성’으로 이끌어가 ‘존재의 건립’을 시도하는 하이데거의 ‘존재론적 미학’이 두드러진 독일 미학의 조류를 이루었다.

70) 원문: “베토벤의 기악음악”(Beethovens Instrumental-Musik), 『호프만 전집』(Sämtliche Werke), 폰 마센(C. G. von Maassen) 편, 제1권 (Munich and Leipzig, 1908), 55-58, 60-61, 62-64쪽. 1814년 출판된 『칼로 풍의 환상편』(Fantasiestücke in Callot's Manier)에 실린 “크라이슬레리아나”(Kreisleriana)에서. (그보다 전인 1813년 12월 작자미상으로 “지식인신문”[Zeitung für die elegante Welt]에도 실린 바 있다) 이 논평은 1810년 7월과 1813년 3월에 “음악신문”(Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig)에 실린 두 개의 논평을 결합시킨 것이다. 올리버 스트링크(Oliver Strunk) 영역.

(1) 호프만의 음악관

문학가 호프만의 소설에서 나타나는 낭만주의적 사고는 초기 낭만주의 음악미학 형성에 큰 영향을 미쳤음을 알 수 있다.⁷¹⁾ 호프만의 소설을 살펴보면, 문학의 음악화가 매우 깊게 나타나고 있음을 볼 수 있는데, 그의 문학 속에 나타나는 음악의 개념은 이념적이고 형이상학적인 측면에서 수용되었으며, 이것은 Steven Paul Scher의 분석에 따르면, 언어의 음악성(Wortmusik), 형식-구조상의 유사성, 언어로 표현된 음악의 내용적 측면(verbal-music) 이렇게 셋으로 나누어진다.⁷²⁾ 호프만의 소설에서의 표현방식을 살펴보면, 낭만주의의 특징들을 대표적으로 나타내는 문헌들에서 쉽게 만나는 ‘놀라운 것’(Das Wunderbare), ‘무한한 것’(Das Unendliche), ‘시적인 것’(Das Poetische), ‘말할 수 없는 것’(Das Unaussprechliche), ‘동경 또는 그리움’(Die Sehnsucht), ‘환상적인 것’(Das Phantastische)과 같은 특징들이 나타난다. 호프만의 문학 작품에는 시적 영감의 심오한 음악적 본성이 잘 드러나 있는데, 결국 그의 시적 관념이 본질적으로 구별되는 성격의 음악 작품들을 탄생시켰다. 그 예로 슈만의 “크라이슬러리아나”(Kreisleriana)와 자크 오펜바흐의 “호프만의 이야기”(Les Contes d’Hoffmann), 그리고 페루치오 부조니의 “선택된 신부”(Die Brautwahl)가 있다.⁷³⁾ 이것은 바로 호프만의 소설에서의 음악관이 낭만주의

71) 호프만은 소설 <크라이슬러리아나>(Kreisleriana, 1814)를 중심에 두고 그의 음악미학에 대해 다루었던 것으로 호프만의 음악관을 그대로 드러낸 소설이라 할 수 있다. 소설 <크라이슬러리아나>는 매우 약한 줄거리 내용을 가지고 거의 수필적인 방식으로 쓴 13편의 글로 되어있다. 그 중 제4편 「베토벤의 기악」(Beethoven Instrumental-Musik)은 그의 유명한 베토벤 비평문을 거의 그대로 옮겨놓은 것이다.

72) Steven Paul Scher, *Literatur und Musik - Entwicklung und Stand der Forschung*. In: ders. (Hrsg.): *Literatur und Musik*. Berlin 1984. S.11-16.
(김효정, “호프만문학에 나타난 음악적 요소”, (이화여자대학교 석사학위논문, 1997), p. 58. 재인용.)

73) Oliver Strunk, *Strunk's source readings in music history*, 서양음악연구소 번역, 『서양음악사원

시대 기악음악의 형이상학적 배경과 깊은 연관이 있으며, 동시에 음악사에 있어서 호프만의 역할이 낭만주의의 모든 정신분야를 하나의 총합적 사고에 이르게 하여 종합을 지향하는 낭만주의적 이상을 통해 예술가로서의 빛을 발한다는 것을 보여준다.

이처럼 초기 낭만주의 음악미학에 있어서 호프만의 역할이 결정적일 수 있었던 것은 호프만이 음악의 본질을 형이상학적 초월세계로까지 이끌어나간 대표적 이론가라는 점에 있다. 물론, 낭만주의 시대 기악 우위론의 주장은 호프만 뿐 아니라 다른 이론가들에게서도 나타난다. 이를테면, 호프만이 기악에 관해서 묘사하는 내용 가운데, “모든 다른 예술에 앞서서 음악은 순수한 상태에 있어서 전적으로 도덕적”이라는 말이 나온다. 이러한 표현은 당시의 다른 낭만주의자들에게서도 자주 보는 표현이다. 예를 들어, 박첸로더의 「예술 애호가 를 위한 예술에 대한 판타지」에는 이런 표현으로 나온다. “순수한 소리 남에 즐거워하는 것은 죄 없는, 감동적 즐거움이다.” 그런데, 이런 표현은 이미 오래 전부터 독일에서 사용되었다. 마르틴 루터에게서부터 유래된 “음악을 듣고 느끼는 즐거움은 죄 없는 기쁨이다”라는 표현이 그것이다. 마르틴 루터가 말하는 음악이란 곧 기악이다. 왜냐하면 그는 성 아우구스티누스가 성가의 가사에 생각이 가지 않고 음악에 쏠리는 그 자신의 생각을 고백하고 거기에 대해 죄스럽게 느낀 점에 대해 반대하면서 나온 말이기 때문이다. 그러므로 낭만주의자들의 기악음악에 대한 형이상학적 표현은 그러한 독일의 신학 전통에서 나온 음악에 관한 견해를 차용한 것이었다.

그러나 호프만에 이르러서는 그가 그의 낭만주의자 동료들의 ‘음악무죄론’을 넘어서서 ‘기악예찬론’으로 진전시켰다는 점에서 이전 시대와 다르게 구분되어 질 수 있다. 호프만의 변화된 기악음악관은 낭만시대 기악에 대한 사고 변화

전』 (서울대학교 서양음악연구소, 2002), p.1169.

의 큰 전환점의 계기를 이루었다는 데서 획기적이다. 그 당시, 호프만이 ‘기악예찬론’에 머물러 있지 않고, 성악음악과 비교한 ‘기악우위론’을 편 것은 잘 알려져 있다.⁷⁴⁾ 호프만에게는 성악보다는 기악이, 바하 보다는 베토벤이, 교회적 성악곡보다는 세속적 심포니가, 17-18세기 전반의 음악보다는 고전주의 시대의 음악이 더 가까웠다. 그가 팔레스트리나 음악이 19세기 당대의 교회에서 사용되는 것을 주저한 것을 보면 그는 옛 음악인 팔레스트리나, 바하의 음악에 많은 관심을 보이긴 하였지만 그것은 살아있는 음악이 아니라고 생각했던 것이다.⁷⁵⁾

또한, 호프만이 주의를 기울이며 논한 기악우위론에서 대상이 된 음악은 고전시대의 음악이다. 그는 「베토벤 비평문」에서 독립적인 예술로는 기악음악만이 존재한다고 주장하였다. 이 주장은 다른 예술(시 예술)이 제공하는 모든 원조와 다른 예술과의 모든 결합을 거부한, 음악 예술의 형식에서만 인지할 수 있는 음악 고유의 순수한 표현이어야만 한다고 표명하고 있다는 것이다.⁷⁶⁾ 이러한 호프만의 기악음악 우위의 주장의 대상이 된 음악들은 음악사에서 하이든, 모차르트, 베토벤의 기악음악으로서 이미 존재하는 음악의 영향에 의해 나타난 이론이었다.⁷⁷⁾ 따라서, 루터에서는 ‘음악무죄론’이 현실적으

74) 마테존은 기악과 성악의 동등성을 암시했다고 하면, 호프만은 1810년 베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론에서 기악음악을 “원래의”음악이라 말함으로써 수천년 지속되어온 전통에 대한 철저한 도전을 시도했다.

Carl Dahlhaus, “음악외적이란 무슨 뜻인가?”, 홍정수 역, 『음악과 민족』 제4호 (부산: 민족음악연구소, 1992), p.113.

75) 홍정수, “E. T. A. 호프만의 음악미학-소설 ‘크라이슬러리아나’를 중심으로” 『음악이론연구』 제3집 (서울: 서양음악연구소 1998), p.136.

76) Oliver Strunk, *Strunk's source readings in music history*, 『서양음악사원전』, p. 1169.

77) 호프만은 음악의 강력한 마법은 점점 더 강해져서 다른 예술에 매어 있는 모든 사슬을 끊어 순수 기악음악론을 주장하였다. 그러나 그것은 [보다 완전한 보다 기교적인 연주자라는]표현의 도구가 목적이었다기 보다는 훨씬 더 심오하고 내밀한 인식인 음악의 고유한 본질에 대한 것이었다. 그는 이에 대하여 기악음악의 위상을 높은 위치로 이끌은 세 작곡가를 예로 들었다. 모차르트와 하이든은 기악음악의 창조자로서 영광을 받았었다고 하였으며 베토벤은 이들보다 한층 더 깊은 음악의

로 약하고 오해받는 기악을 보호하기 위한 것이었다면, 호프만의 ‘기악우위론’은 음악에서 현실화된 것에 대해 긍정하는 것으로 읽힐 수 있다.

그런데, 호프만의 형이상학적 음악론은 그의 이중적 현실관과도 밀접한 연관이 있다. 여기서 말한 그의 이중적 현실관이란 환상과 현실 사이에서의 대립적 갈등을 말하는 것으로, 그의 문학에서 볼 수 있는 것처럼 낭만적 환상의 요소들이 나타나면서도, 다른 한편으로는 동시에 사실적 현실의 요소를 강하게 드러내는 것을 말한다. 환상과 현실의 이원성에 대한 인식을 통해서 그러한 이원성으로 인한 내적 분열을 극복함과 동시에 실제적인 예술 활동의 영역에서는 고전주의와 낭만주의 예술원칙을 넘어서는 “열정적인 냉정” 혹은 “냉정한 열정”을 추구하여 참여술가가 된다는 견해도 호프만은 피력하였다. 이러한 인생관 및 세계관과 일치하는 호프만의 예술원칙에서는 자아 인식에 도달한 인간만이 참여술가가 될 수 있다는 그의 깊은 휴머니즘을 읽을 수 있다.⁷⁸⁾ 또한 이러한 그의 이중적 현실관을 전제로 형이상학적 특성을 갖는 의미에 대하여 도바트(Klaus-Dieter Dobat)는 아래와 같이 정의를 내렸다. 도바트가 연구한 바에 따르면, 대다수의 논문들이 ‘이상 세계’와 ‘현실 세계’의 이중적 현실관을 전제로 형이상학적인 정의를 내리고 있는데, ‘예술로서 음악이 현실의 분열로부터 벗어나 있으며 음악이 작품에서 차지하는 형이상학적 지위는 호프만의 소망에서 기인한 것’이라는 점에서는 모든 학자들이 공통된 모습을 보이고 있다는 것이다. 결국, 음악은 “현실을 초월한 낭만적 합일(合一)에 대한 마지막 증거”로 해석을 내리고 있다.⁷⁹⁾

내면을 통찰해 낸 낭만시대의 거대하고 무한한 세계를 열어주었다고 설명하였다. 호프만은 이처럼 베토벤의 음악이야말로 무한한 갈망인 낭만주의의 정수라 말할 수 있다고 보았다. 이것이 바로 호프만이 그의 사상, 무한한 갈망이라는 특징을 결여한 성악음악에서 큰 성공을 거두지 못한 이유이기도 하겠다.

78) 최민숙, “E. T. A. Hoffmanns Meister Floh”, (Univ. Gesamthochule Paderborn, 1985)에서 참고.

79) 김효정, “호프만의 문학에 나타난 음악적 요소”, p.17.

실제로 18세기 후반에서 19세기 초반의 음악 실제에서 일어나는 가치변화가 호프만의 음악작품에서 뚜렷하게 보여진다. 음악적 가치변화들은 그의 음악작품 속에서 불협화음, 부조화 등으로 나타나게 되는데, 이는 ‘완전한 하모니’라기 보다는 ‘부조화’와 ‘불협화’로 나타나고 있는 것으로 이 당시의 정치적, 사회적 혼란으로 인한 시대적 상황이 음악과 문학에까지 영향을 미친, 초기 낭만주의음악 미학과도 관련있는 것이다. 또한 이는 모더니즘의 시작으로 연결 지을 수도 있겠다.

나아가, 이러한 초기 낭만주의시대 불협화적인 요소는 문학과 음악의 세계에서 공통적으로 공유되는 감정인 ‘동경’이라는 개념과 부합될 수 있는 것이다. 호프만은 음악의 본질을 ‘무한한 동경’(unendliche Sehnsucht)이라고 생각하였다. 이 동경은 지상의 것이 아니고 만질 수도 없고 규정지을 수도 없는 것이다. 호프만은 “정령의 소리”(Geisterstimme)를 들을 수 있도록 자극을 주는 모든 종류의 음악을 “낭만적”이라고 하였다. 바하와 모차르트의 양식을 절충하여 작곡한 자신의 초기 작품들을 “낭만적”이라고 하는데 주저하지 않았으며, 이는 낭만적 환타지, 낭만적 동경을 열어주고 있다는 이유에서였다.⁸⁰⁾ 음악에서도 문학에서처럼 ‘불협화음에 의해 둘러싸여 있음을 강하게 느낄수록 순수한 협화음 상태로의 동경은 점점 커지게’ 된다는 것이다. 이처럼 ‘음악이 부조화, 불협화하듯 세상도 그러하다’는 사상은 특히 베토벤에게서 나타났었다. 베토벤은 “어쩌면 불협화음은 이 전 오페라에서 사라질 수 없는 것이었거나 아니면 더 좋은 것일 수 있다. 왜냐하면 이 황량한 시대에서 고귀한 음악이란 생각할 수 없기 때문이다.”라고 하였다.⁸¹⁾ 이는 ‘더 나은 세계에 대한 동경’이

80) Carl Dahlhaus, "Dschinnistan" oder Das Reich der absoluten Musik: Romantische Musiästheik und Wiener Klassik, in: ders. Klassische und Romantische Musikästhetik, Laaber 1988. p. 87.
(김용환, “낭만주의의 모티브와 심볼”, 『민족과 음악』 제16호 (부산: 민족음악연구소, 1998), p.195. 재인용.)

81) Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders, da sicy in diesen

라는 낭만주의 문학 감정이 음악에도 영향을 미친 것이라 볼 수 있다.

따라서, 호프만에게 있어서 낭만주의시대 음악과 문학의 개념은 본질적으로 동일한 개념이었으며, 그가 문학에서 강조하는 불협화의 요소도 본질적으로 초기 낭만주의 문학의 기본 개념인 형이상학적인 것과는 상반되는 것이긴 하지만 현실에서 느끼는 부조화의 세계체험이 강한 동경의 감정을 유발하는 것을 생각하면 ‘동경’이 음악의 형이상학적 측면으로 나타나기도 한다고 말할 수 있겠다.

호프만은 문학 속에 구현된 음악을 형이상학적 측면에서 수용된 것으로 받아들이고 있으며 이러한 형이상학적 음악 이상은 호프만의 이중적 현실관 속에서 ‘낭만주의적 이상의 상징’으로서, 아니면 ‘이원적 세계의 대립을 더욱 심화시키는 매개체’로서 해석되고 있다. 그러므로 호프만의 음악을 형이상학적 측면에 제한하여 이해하려 한다면 그것은 호프만을 전기 낭만주의자들로부터 뚜렷하게 구별 짓는 중요한 차이를 간과하는 것이며, 동시에 그의 작품이 보여주는 다양한 해석 가능성을 제한할 위험이 있다. 이 같은 점은 호프만의 작품이 조화롭고 완전한 화음보다는 불협화음으로 강조되어 드러나고 있다는 점에서도 입증될 수 있다.

한편, 18세기 철학자들에게 있어서는 ‘음악’이 ‘감정’보다 우위의 기준에 있던 것에 반하여 호프만에게서는 ‘음악’보다는 ‘감정’이 더 결정적인 판단기준이 되는 것으로 정반대의 것임이 명확하게 드러난다. 그렇기 때문에 낭만주의는 “철학과 분별력”에 대한 “예술과 감정”의 반격이기도 하였다. 감정의 우위론은 예술에 열광적인 사람들이 주도했다. 이들에게는 이론적 예술론이 중요한 것이 아니라, 실제적인 예술 체험이 더 중요했다. 예술에 의한 감정적 충

wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken läßt.”(Gustav Nottebohm: Zweite Beethoveniana. Leipzig 1887. S.329.)

죽 상태는 가끔 성악과 기악을 구분하지 않는 것으로도 나타났다. 대표적으로 호프만적 사고는 그것이 기악이냐 성악이냐를 따지기보다는 오히려 그로 인해 두 음악 간의 경계를 구분 짓지 못한다는 점이 더 중요하다. 또한, 음악과 듣는 자를 구분하지 못하는 상태, 즉 주체와 객체간의 혼연일체의 상태가 더 바람직한 상태인 것이다. 그리고, 교회음악과 세속음악이, 이 시대의 음악과 저 시대의 음악이 구분되지 않는 상태를 원했던 것이다.

요컨대, 호프만은 음악들을 구분하기 보다는 그 혼합을 원했다. ‘나’와 ‘대상’을, ‘시각’과 “청각”을 구분하려고도 하지 않았다.⁸²⁾ 호프만의 이러한 미학적 사고는 후대의 고골리, 보들레르, 포우 등 많은 작가들에게 영향을 미쳤다.

(2) 호프만의 베토벤 평론

고전주의 기악음악만이 유일하게 낭만주의의 본질과 정신을 표현하는 장르라는 견해와 초기 낭만주의 예술론을 토대로 하여 쓰여진 호프만의 『베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론 *Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*』⁸³⁾은 역사적으로 큰 업적을 남기게 된다. 즉, 이 책은 베토벤의 음악에 대한 깊은 통찰력, 또 베토벤에 대한 열광적인 상상력이 제시되는 가장 훌륭한 증명이다. 이로부터 종래에 별 의미를 지니지 못한 예술로 경시되었던 기악음악이 최상의 위치에 올라가게 되고 베토벤은 낭만주의 작곡가들이 숭배하는 천재로 우상화되었다.⁸⁴⁾ 또한, 음악의 의미를 내적, 유기적 의미라는

82) 홍정수, “E. T. A. 호프만의 음악미학-소설 ‘크라이슬러리아나’를 중심으로” 『음악이론연구 제 3집』, (서울: 서양음악연구소 1998), p. 137.

83) 이 저작은 1810년 「일반음악신문(*Allgemeine Musikalische Zeitung*)」에 게재되었다.

84) E. T. A. Hoffmann's *Musical Writing: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, edited by David Charlton, translated by Martyn Clarke (Cambridge: Cambridge

낭만주의적 관점에서 보고 있는 이 비평문은 낭만주의자들의 기악에 대한 사고와 낭만주의 문학이론을 뒷받침해주는 중요하고도 근본적인 토양 역할을 해 준 것으로서 낭만주의 음악미학 정립의 자료가 되는 최초의 중요한 문서였다.⁸⁵⁾

호프만의 음악적 사고는 독립적인 예술로서의 음악을 단지 기악음악에만 적용될 수 있다고 보는 데에서 비롯되었다. 그는 기악음악은 음악 이외의 부수적인 것, 예를 들면 문학이나 그 외의 어떤 다른 예술과의 결합을 하지 않는 오직 음 자체로만 이루어진 고유한 예술적 본질을 순수하게 표현하는 예술로서 모든 예술 중에서도 가장 순수하게 낭만적인 유일한 예술이라고 말하였다. 이같은 그의 주장은 기악음악의 주제는 무한함이라고 생각했기 때문이다. 그는 『베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론』에서 기악음악을 원래의 음악이라고 말함으로써 수 천 년 지속되어온 성악 우위의 전통에 대해 철저한 도전을 시도하였다.⁸⁶⁾

호프만에 따르면, 베토벤의 음악에 내포된 낭만주의가 그의 정신의 깊은 내면에 존재하며 특히 제5번 교향곡에서는 그 어떤 작품보다도 더 높게 치솟은

University, 1989), p.235.

85) 호프만의 논평은 1820년 2월 또는 3월 경 베토벤의 논쟁을 벌이던 한 사람의 편지에 의해 베토벤의 주의를 끌게 되었다. “호프만의 『환상편』에 대해 당신께 드릴 말씀이 있습니다. 호프만은 브롬버그의 음악감독을 지내기도 했고, 지금은 주 참사관을 역임하고 있지요. 그는 베를린에서 오페라를 상연하기도 했습니다.” 분명히 이러한 영향에 의해, 베토벤은 1820년 3월 23일 호프만에게 다음과 같은 편지를 보냈다.

“영주님을 통해-나는 당신의 학식과 조예에 접근할 수 있는 이 기회를 얻을 수 있었습니다. 당신은 보잘것없는 나 자신에 대해서 쓰셨더군요. 또한 우리의 영주님은-그의 앨범에서 당신이 나에 대해 쓰신 글귀를 보여주었습니다. 그리하여 나는 당신이 내게 흥미를 가지고 있음을 확신합니다. 당신과 같은 분이 나를 뛰어난 재능을 가진 사람으로 평가해 준 것이 내게 얼마나 큰 기쁨을 주는지 말씀드리고 싶군요. 선생님, 당신께서 가장 뛰어난 분으로 언제나 남기를 기원합니다.
-당신을 존경하는 충실한 베토벤-”

(Oliver Strunk, *Strunk's source readings in music history*, 『서양음악사원전』, p.1173. 재인용.)

86) O. Strunk, ed. *The Romantic Era, Source Readings in Music History* (New York: W. W. Norton & Company Inc., 1965.), p.35.

낭만주의적 사고의 절정을 표명함으로써 무한성의 세계로까지 인도한다고 하였다. 그리고 호프만은 순수한 음들로만 이루어진 음악이 아닌, 즉 가사가 있는 음악은 순수한 낭만적인 예술로 볼 수 없을 뿐만 아니라 ‘불명확한 감정’을 생기게 한다고 하였다. 오직 음만으로서 이루어진 음악, 바로 기악음악만이 ‘말할 수 없는 것’의 형이상학적인 위엄을 부여받으며 종교적인 경건함을 대신할 수 있게 된다는 주장이다.⁸⁷⁾ 그러나 호프만은 ‘형용 불가능성’과 ‘불명확성 감정’만으로는 음악 작품의 미적 근거로 불충분하다는 것을 인식하고 작품의 구조 분석을 통하여 음악은 인간에게 ‘미지의 왕국’을 열어준다는 점을 설득하고자 하였다. 그는 베토벤의 기악음악이야말로 우리 앞에 장엄함과 끝이 없는 세계를 나타내줄 수 있으며, 베토벤의 음악 안에서 나타나는 경외, 두려움, 공포와 고통의 감관을 움직여주는 그것이 바로 낭만주의의 본질인 무한한 동경을 일깨워주는 것이라고 역설하고 있다.⁸⁸⁾ 호프만에 따르면, 베토벤은 순수하게 낭만적이며, 그 당시의 일반 음악적 사고에서 볼 때 진실로 음악적이었다. 당시, 그의 기악음악이 다수의 대중에게 호소력을 갖지는 못했었으나, 다수의 대중들이 그의 음악에 나타난 깊고도 심오한 창작 세계를 부인하지 못한 것 또한 사실이었다.

“베토벤의 기악음악은 우리 앞에 장엄함과 광대무변의 세계를 드러낸다. 여기서 번쩍이는 광선은 밤의 어둠을 뚫고 나와서 우리를 동요시키며, 이 순간 거대한 그림자는 점점 더 가까이 다가와 우리 안에 있는 모든 감정을 파괴하며 오직 무한한 동경의 아픔만이 남는다. 이 무한한 동경 속에서 환희의 절규로 넘치는

87) 호프만은 기악음악의 명확성은 가사로부터 오지만 기악이 확고하게 구분지을 수 있는 감정의 언어라고 정당화했던 마테존의 오류를 회피하였었다. 가사가 음악적 표현대상으로 추상화되고 난 후에는 “불명확한 감정”만이 남는다고 하였다. 즉 감정은 한슬릭의 경험적 또는 증명론적 미학에서는 단지 감정의 섹여림관계(Dynamik)로 파악되지만 호프만에게 있어서의 감정은 언어가 닿지 않고 음악으로만 도달될 수 있는 형이상학적 위엄을 부여받는다는 것이다.

88) Oliver Strunk, *Strunk's source readings in music history*, 『서양음악사원전』, p.1171.

모든 갈망은 가라앉고 사라진다. 사랑과 희망과 환희는 소진되지만 결코 파괴되지 않으며, 모든 감정의 완벽한 합창으로 우리의 가슴을 터지게 하는 그 고통 속에서 우리는 황홀경에 빠진 몽상가로서 살아간다. [중략] 베토벤의 음악은 경외, 두려움, 공포와 고통의 감관을 움직이며 낭만주의의 본질인 무한한 동경을 일깨운다. [중략] 베토벤의 교향곡 5번은 그의 어떤 작품보다 더 높고, 끝까지 치솟아 올라 낭만주의의 절정을 표명하며, 우리를 저항할 수 없는 무한함의 놀라운 영적 세계로 인도한다.”⁸⁹⁾

하지만, 호프만의 베토벤 비평문이 낭만주의 미학에 큰 호소력을 끼쳤던 반면, 그 반대 세력 또한 있었는데, 그 까닭은 빈 고전주의, 즉 낭만주의 이전 전통의 음악과 낭만주의 형이상학이 결합되고 있는 사실이 이해할 수 없는 부분으로 여겨졌기 때문이다.⁹⁰⁾ 즉, 베토벤의 음악은 고전주의이고, 호프만의 형이상학적 음악미학은 낭만주의로 구분되어짐에도 불구하고 호프만은 기악음악의 형이상학을 설명함에 있어서 아이러니컬하게도 고전주의의 대표적 작품인 베토벤의 음악을 구체적인 예로 제시하였다는 점에서 문제가 발생한 것이다.

달하우스는 호프만이 ‘고전음악을 낭만적으로 해석했다.’는 반박에 대해 이태리의 성악 우위라는 음악 문화로부터 빈 작곡가들의 기악음악의 우위론으로 이행하는 획기적 시대상황 때문이라고 답하고 있다. 호프만의 이론은 그 당시 음악사가들에게는 ‘낭만적인 오류’로 인식되었을지 모르지만 현재 그것은 낭만주의 문학이론과 접목되어 호프만의 베토벤 음악의 미래지향적인 요소를 설명하는 것으로 인식되어지는 전혀 새로운 결론으로 이끌어졌다. 따라서, 달하우

89) AMZ, xii, 4 and 11 July 1810, cols. 630-42, 652-9. E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism, 호프만의 베토벤 교향곡 5번의 비평문 중에서 발췌함.

90) 달하우스의 해석에 의하면 호프만이 베토벤 음악을 ‘낭만적’이라 평가한 것은 음악의 수용면에서 본 것이며 고전주의라는 명칭은 이와 달리 음악의 작곡 기법적 측면에서 명명된 것이라 볼 수 있다.

스의 통찰력 깊은 관점에 힘입어 호프만의 베토벤론은 낭만주의 예술논의의 연속에서 접근 가능한 것으로 이해되어졌다 할 수 있다.

또한, 호프만에게 있어서는 고전주의, 낭만주의라는 두 용어가 뚜렷하게 구분될 수 있게 한정된 개념으로 사용되었다기보다는 모호하게 사용되어지고 있음을 알 수 있다. 그의 관점에서 볼 때 이 두 개념은 동시에 어느 한 작품에 사용될 수도 있고 대립적으로도 사용될 수도 있었던 것이다.

그리고 베토벤 평론에서 나타난 음악미학이론은 형이상학적 관점이 극대화, 절대화된 것으로 이해되었다. 더욱이 베토벤의 음악에 대한 평론을 전기 낭만주의 음악이해의 맥락에서 해석하는 것은 그가 ‘낭만주의자’로서 음악을 이해하고 있었으며 극히 형이상학적 특성을 띠고 있었다는 점을 말해준다.

즉, 달하우스에 따르면 ‘낭만적’이라는 개념은 한 곳에 정착하려 하지 않기 때문에 어떤 방식으로 정리해도 미진한 것이 남을 것이라는 주장이다. 그렇기 때문에 호프만의 비평문을 시대적 구분에 초점을 맞추어 살펴보기 보다는 그가 그의 비평문에서 보여준 베토벤의 ‘운명교향곡’이야말로 낭만주의 음악미학의 본질인 ‘무한으로서의 동경’을 가장 잘 설명해줄 수 있는 이론이었다는 본질적 측면의 인식이 중요하다는 것이다.⁹¹⁾ 곧, 베토벤이야말로 거대하고 끝없는 무한한 세계를 우리에게 열어주었고 음악을 통해서 두려움, 공포를 나타내 주었고 그것은 곧 낭만주의 본질인 무한한 동경, 열망을 나타낸 것이다. 무한함의 영혼세계로까지 이끌어감에 있어서 악장들의 내적 구조와 그 진행, 관현악 편성, 하나가 다른 하나로 진행되는 방식, 이 모든 것들이 단 하나의 목표를 향하고 있는, 즉 하나의 모티브에서 출발하여 발전, 전개해나가면서 점차 클라이막스로 나아가는 형식구성, 동시에 내적인 긴밀함에 의한 유기적 구조

91) ‘운명 교향곡’은 모든 부수적인 주제와 음형들이 주된 아이디어와 구조 안에서의 기쁨과 슬픔, 우울과 황홀경의 매혹적인 장면들이 끊임없이 교체되어 표현됨은 말로 형언할 수 없을 정도이다.

는 청중들로 하여금 무한한 동경의 정신세계로 나아가게 해주는 역할을 한다는 것이다. 끝없이 발전해 나가는 과정에서 내적 통일성의 유기적인 구조가 하나의 전체를 형성하게 되는 것, 그것이 곧 낭만주의 미학에서 주장하는 ‘형식’개념이요, 나아가 형언 할 수 없는 높은 경지인 ‘기악음악의 형이상학론’으로까지 이끌어낸 것이다. 이런 관점에서 볼 때, 베토벤은 완벽하게 낭만주의 작곡가라 할 수 있다.

호프만은 무한성의 세계에 대한 동경을 베토벤의 <운명 교향곡>을 통해 형언할 수 없는 심오함을 확인하였던 것이다. ‘운명 교향곡’을 대표적 근거로 삼아 이론을 내세운 이유는 그가 기악곡 중에서도 특히 ‘교향곡’이라는 장르에서 낭만주의 정신의 근본적인 본질을 보았기 때문이다.⁹²⁾ 그는 기악 안에서의 ‘교향곡’을 성악에서의 ‘오페라’에 비유하였다. 이같은 관점은 그의 야심이 오페라 작곡가였던 것과 관련지어 볼 수도 있겠다. 교향곡은 오페라와 같이 ‘음악 드라마’와 같은 것으로 다양한 음악적 특징들을 표현하였으며, 악기들의 드라마에 비유된 개념은 무질서한 이면의 깊은 사고로서 송고의 개념을 나타내는 미적 유추라고 생각하였다. 이 점이 또한 기악 음악 중에서도 유독 ‘교향곡’이라는 다채로운 음색 처리가 구사되며 세계 보편의 송고의 이념이 대규모의 형식으로 구현될 수 있는 장르를 선택한 호프만의 낭만주의적 사고가 엿보이는 부분이다.

92) 호프만 뿐만 아니라 당시 다른 음악인들에게도 ‘교향곡’이라는 장르는 1800년 경 절대음악 이론발전의 전형으로서 널리 알려져 사용되어졌다. 절대음악 개념이 교향곡에 의해서 대표되는 것은 음악의 본질적인 면보다는 미학적 저술들의 특성에 기인된 것이다. 널리 알려져 있는 바와 같이 그 당시 사람들은 대중적인 연주회의 형식으로 교향곡을 선호하였다, 그러나 현악4중주는 사적인 음악 문화에 속해 있었기 때문에 선호되지 않았다. 베토벤은 19세기 초에 4중주 양식을 대중적으로 바꾸기 위해 시도를 하였다. 드디어 1870년 경 베토벤의 현악 4중주는 절대음악 사상의 패러다임이 되었다.

그러나 현악4중주가 순수, 절대음악예술의 본질을 완벽하게 표현하였을 때 매우 난해하였다 그러므로 대중들은 현악4중주와 절대음악의 개념을 연결하는 것을 더욱 금기시 하였다. 이러한 경향은 음악인보다 문학가들 사이에서 더욱 그러하였다.

이처럼, 낭만주의 정신의 본질을 교향곡에서 보는 관점은 물론 활동한 영역이나 시대적 상황에는 다소 차이가 있지만 호프만 아닌 다른 이론가들 솔레겔, 장 파울, 노발리스, 바켄로더, 티크 등에서도 나타났다.⁹³⁾ 이를 뒷받침하는 직접적인 이론으로는 줄쩌(Sulzer)의 “예술일반론”⁹⁴⁾속에 포함된 솔츠가 쓴 “심포니”는 글이 대표적인데, 교향곡의 양식이 송시(訟詩, Ode)의 양식과 밀접한 관련이 있음을 보여준다.

교향곡은 웅대함과 축연, 숭고함의 표현에 가장 적합하다. 교향곡의 목표는 중요한 작품을 위하여 청중을 준비시키고, 음악회에서 악기의 모든 색채를 환기시키는 것이다. 만약 교향곡이 이 목적을 완전하게 만족시키고, 그 뒤에 연주되는 오페라 교회음악과 밀접하게 관련되려면, 장엄하고 축제적인 표현에 더하여 교향곡은 -청중을 위하여- 뒤따르는 작품이 요구되는 분위기를 유도하는 부가적인 특성을 지녀야 한다. 그리고 교회 또는 오페라 극장 등 각각의 양식에 알맞게 교향곡의 양식은 구별되어야 한다. 교향곡은 그 자체로 완전한 총체를 이룬다. 그리고 풍부한 울림과 찬란하고 격렬한 양식을 통하여 그 목적을 달성한다. 최상의 교향곡의 알레그로 악장은 웅장하고 대담한 생각, 작곡기법의 자유로운 처리, 선율과 화성에 나타난 명백한 부조화, 다양한 유형으로 확고하게 구분된 리듬, 힘찬 베이스 선율과 유니즌, 오브리가토의 중간성부, 자유로운 모방, 종종 푸가 기법으로 처리되는 주제, 조성사이의 관계가 미약할수록 더욱 놀랍게 이루어지는 한 조성에서 다른 조성으로의 갑작스런 전조와 이탈, 포르테와 피아노 사이의 현격한 변화, 표현이 증가하면서 상승하는 선율에 사용될 때

93) Mark Evan Bonds, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1991, p. 163.

94) 줄쩌 또한 “예술일반론”에서 교향곡에 대하여 아래와 같이 말하였다.

“우리는 단지 오락의 수단이자, 그리고 연습을 목적으로 하는 연주회용 음악을 제일 낮은 위치에 두고자 한다, 콘체르토, 교향곡, 소나타와 독주곡들이 이러한 음악에 속하며, 이들은 생기있고, 기분 좋은 소리와 시민적이며 유쾌한 소리를 제공하지만 우리의 가슴을 감동시킬 수는 없다.”

Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1793: rpt. Hildesheim, 1967), 3: 431-32. Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig (Chicago University, 1989), p.4. 재인용.

가장 효과적인 크레센도의 변화를 포함한다. 여기에 더하여 모든 성부들은 서로 잘 결합되어, 반주를 필요로 하지 않으며 모든 성부들이 각자의 의무를 다 함으로써 단지 한 개의 주된 선율을 만들어낸다. 교향곡에서 알레그로 악장은 문학에서 핀다르의 송시에 비유된다. 알레그로는 청자의 영혼을 고양시키고 동요케하며, 교향곡이 성공적이 되려면 송시와 동일한 정신, 동일한 상상력의 고양된 힘, 동일한 예술학이 요구된다.⁹⁵⁾

융커(Karl Ludwig Junker: 1749-1797)는 “교향곡이 종종 모든 음악적 감정을 차례로 교대하며 환기한다 Sinfonie oft alle musikalische Leidenschaften abwechselnd erregen kan.”⁹⁶⁾라며 통일된 정서가 결핍된 교향곡을 모든 음악 장르 가운데서 가장 하위에 두었으며, 교향곡은 다른 음악장르보다 최소한의 구체적인 감정의 환기를 목표로 한다고 주장하였다.⁹⁷⁾

티크 역시 호프만이 ‘교향곡’이라는 장르에서 낭만주의 근본 정신을 보았듯이 교향곡을 악기들의 드라마에 비유하였으며, 다양하게 끊임없이 변화하는 기악의 최고의 승리로 예찬하면서 “가장 순수하게 시적인 것”이라고 하여 낭만주의적 특징을 보았다. 교향곡을 최고의 기악음악이라고 보는 티크의 음악적 사고를 보여주는 글이 있다.

이러한 교향곡들은 어떠한 시인도 결코 우리에게 제공할 수 없는 다양하고

95) J. A. P. Schulz, "Symphony" in Allgemeine Theorie der Schöne Künste. Bathia Churgin, "The symphony as Described by J. A. P. Schulz (1774): A Commentary and Translation," *Current Musicology* 29 (1980), pp.10-12에서 재인용. Churgin은 1794년에 출판된 개정판의 원문에 근거하여 번역하였다.

96) Karl Ludwig Junker, *Tonkunst* (Bern: 1777), p.50. Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in the 18th-century Germany* (Ann Arbor: UMI Research, 1978), p.176에서 재인용.

97) 김지순, “호프만의 베토벤 교향곡 5번의 비평에 대한 미학적, 역사적 배경”, 『낭만음악』 제11권 제3호, (서울: 낭만음악사), p.91에서 재인용.

뒤엎고 잘 발전된 드라마와 같다. 왜냐하면 교향곡은 신비로운 언어로 가장 신비로운 것을 보여주며, 개연성의 법칙에 의존하지 않고, 아무런 이야기나 성격과 관련되지 않는다. 그것은 순수 시적인 세계에 남아 있다.⁹⁸⁾

호프만이 ‘romantic’이라 부르던 ‘순수’ 기악음악 작품을 쓸 때 그것의 영향은 청자가 ‘표현할 수 없는 것에 빠지기 위하여 말과 개념에 의해 정의되어질 수 있는 모든 감정들 뒤에 남아있는 것’ 아래에 종속되어진다고 말하였다. 이는 바로 티크의 관점인 교향곡은 ‘이 세상이 아닌 세계’에 근접해 있다는 생각과 연결된다.

“그들은 신비한 언어 속에서 위대한 비법을 나타내며 그들은 확률의 규칙에 의존하지 않으며 그들은 그들 자신 스스로 문학 또는 특징에 결합시키는 것을 필요로 하지 않으며 그들은 순수한 시적인 세계에 머무른다.”

티크는 예술에 대하여 독립적이고 자유로운 것이라고 말하였다. 그의 표현에 의하면 ‘항상 단지 한정된 예술’은 성악음악에 비유되었으며 그것은 ‘항상 같은 것으로 연설과 낭독을 향상시킨다’ 하였다. 그는 절대음악 이론을 주장한 최초의 낭만주의 문학가들 가운데 한 사람으로서 성악음악에 비하여 기악음악은 보다 높은 차원의 음악으로 생각하였다. 이는 형이상학적인 면에 도달하기 위해서는 성악음악의 연설적이고 낭독적이며 묘사적인 요소들로부터 벗어나야 한다는 것을 뜻한다. 즉, 성악음악이 아닌 기악음악안에서의 소리에서의 ‘represent of character’와 ‘표현적인’ 예술로서 교향곡과 소나타의 사상들이 나타났으며, 베토벤과 함께 우열의 다툼에 이르기까지 명백하게 드러난다.⁹⁹⁾

98) Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst für Freunder Kunst* (Hamburg, 1799), p.255(C.Dahlhaus, I. A. M., p.66에서 재인용.)

99) Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, trans. Mary Whittall, (Clarendon press · Oxford,

곧, 티크는 ‘제한된 예술(eine bedingte Kunst)로서 인간 감정을 표현하는 데만 머무르는 성악과 달리 기악에서는 절대적 비 대상성의 음악 자체가 갖는 놀라움이 있음을 주장하였다. 이처럼 티크는 당대의 낭만주의 문학에서 문학 작품들을 향상시키는 데 큰 공을 세웠을 뿐만 아니라 또한 바켄로더가 기악이 주는 영향에 휩싸여 그 원인에 대해 잘 생각해보지 못한 반면에, 티크는 그 원인이 되는 ‘교향곡들’을 대상으로 하여 글을 썼던 것이다. 음악 중에서도 심포니 장르를 최고의 음악이라고 티크는 말하였으며, 성악과 기악이 분리된 지가 얼마 되지 않았기 때문에 음악을 ‘예술 중의 가장 젊은 것’이라고도 말하였다. 그에게 성악은 의존적 예술이자 낮은 예술이었으며, 기악음악이야말로 그 자체에 기반을 둔 비 의존적 높은 예술이었다. 그래서 심포니를 오페라나 연극의 첫 부분에 사용하는 것은 교향곡의 위엄에 손상을 입히는 것이라 하여 음악의 위치를 낮은 예술로부터 보호하려는 의도를 보이기도 하였다.

또한 노발리스도 “소나타와 교향곡이야말로 진정한 음악”이라고 주장하였다.¹⁰⁰⁾ 한편으로는 그것은 끌어당겨지는 꾸밈없는 순수함을 위한 호프만이 ‘고전적’심포니로 하여금 ‘낭만적’모형을 넓게 설명되어지는 또는 적어도 짧게 기호로 된 개념은 제5번 심포니의 필수적인(완전한) 부류의 지지하는 그의 비평의 몇몇과 관련한 것은 고전적 음악미학의 기본원리에서 나온 것도 아닌 Tieck와 Wackenroder의 낭만음악 미학 또는 모리츠(Karl Philipp Moritz)와 쾨르더(Christian Gottfried Körner)의 작품 안에서 흩어져 있는 것이 발견될 수 있다.

1991), p. 67.

100) Novalis Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd.3. Stuttgart 1968. S.691. Zit. nach Dobat: a. a. O. S. 58.
(김효정, “호프만의 문학에 나타난 음악적 요소”, (이화여자대학교 석사학위논문, 1997), p. 32에서 재인용.)

결과적으로, 호프만이 베토벤 비평문에서 보여주는 입장은 당시 매우 혼란스럽게 느껴졌던 베토벤 음악을 변호하고 대중에게 알리려는 의도에서 비롯되었다고 생각할 수 있으며, 베토벤 음악에 대한 형이상학적인 해석은 당시 음악미학, 음악비평의 일반적인 경향이었음을 알 수 있다.

IV. 기악음악의 형이상학론

18세기 후반까지 지배적이었던 기악음악에 대한 전통적 사고는 19세기 낭만주의자들에 의해 그 본질적 사고에 있어서 갑작스럽게 반전되었다. 언어와 구체적 감정의 표현으로부터 벗어난 음악이 진정한 음악이 되고, 언어로 표현되는 내용에 비해 음악적 내용의 모호함은 “무한함”을 암시하는 것으로 인정됨으로써 음악적 사고의 획기적인 전환이 이루어졌던 것이다.¹⁰¹⁾

낭만주의자들은 기악음악을 가장 순수한 예술이며, 다른 예술의 도움이 필요치 않다는 점을 들어 가장 탁월한 예술로 간주하였다. 다른 예술들은 구체적인 형상을 보이고 있는 점, 즉 재현 예술임에 반하여 기악음악에는 뚜렷한 형상이 없는 모호함, 추상성이 있다는 것이다. 이 ‘모호한 것’, ‘형용 불가능한 것’이 바로 낭만주의가 말하는 <시적인 것>(Das Poetische)의 특성이 된다. 낭만주의자들에게 ‘시적인 것’은 문학적 장르에 국한된 것이 아닌 예술 자체의 본질을 뜻하였다.

그런데, 여기서 낭만주의자들의 언어관습에서 보여진 ‘낭만적’이라 하는 용어는 전체 기독교 시대에서 이분법으로 구분되는 시대 구분, 즉 ‘고대’에 대비된 ‘근 · 현대’에서 비롯된 것으로서, 중세를 포함한 그 이후의 시대는 ‘낭만적 근 · 현대’ (Romantische Moderne)이고, ‘고대’는 ‘고전적’ 시기(klassische Antike)라는 말이다.¹⁰²⁾

101) Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), p. 54.

102) Carl Dahlhaus, *Musikästhetische Paradigmen*, in: *Funk-Kolleg Musik*, edited by G.Kadelbach, Bd. 2. Frankfurt am Main 1981, pp. 25 또는 C.Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, pp.94-pp.95.

김용환, “낭만주의의 모티브와 심볼” 『음악과 민족』 제 16호 (1998), p. 195에서 재인용.

그와 같은 이분법에 따라, 호프만은 쉴레겔(A. W. Schlegel)과 장 파울(J. Paul)에 의해 정형화된 역사 철학적 · 미학적 안티테제(Antithese)를 이어받고 여기에 봐켄로더가 음악에 대하여 보여준 “기악의 해방”이라고 명명할 수 있는 통찰력을 더하여 예술 전반을 이분법적으로 구분하였다. 즉, 조형예술, 특히 조각은 신의 형상을 표현한 ‘고대’의 예술이고, 음악 특히 기악음악은 기독교적 정서를 가장 순수하게 표현하므로 ‘낭만적’ 예술이라고 보았다. 그리하여 음악은 팔레스트리나의 음악이건, 현재의 교향곡이건 간에 기독교시대의 징표로서 예수의 정신세계를 표현하고 형이상학적인 본질을 나타낸 예술로서 간주되었다. 그 이유는 음악에서는 물질적, 현상적인 감각의 세계로부터 분리되고 해방된 “내적 세계”가 열리기 때문이다. 이러한 ‘내적 세계’에서는 인간의 이성으로 인식할 수 있는 모든 것은 제외된 ‘무한함’(Das Unendliche), ‘말로 형용할 수 없는 예감’(Unbeschreibare Vorahnung)이 나타난다.¹⁰³⁾

결국, 새로운 낭만주의 예술관의 등장은 음악사적으로 볼 때 기악에 독립적인 가치를 부여하는 중요한 계기가 된 것이다. 성악(Vokalmusik)의 우월성, 가사의 우월성을 주장하던 계몽주의 음악관에 거리를 두게 되면서, 19세기 음악관은 기악을 성악으로부터 본격적으로 분리시켜 거기에 독자적인 의미를 부여하였다. 이로 인해 기악은 특히 오페라에서 쉽게 볼 수 있었던 성악의 보조 역할에서 벗어나 자율성을 획득하게 되었으며, 기악의 특징인 무개념성(Begriffslosigkeit), 무대상성(Objektlosigkeit)은 계몽주의 미학에서와는 달리 더 이상 결함으로 인식되지 않았다. 오히려, 현상세계의 모방의 기능에서 벗어나 자유롭다는 점에서 기악은 ‘예술의 자율성’을 가장 잘 대표하는 장르가 되었다.

그리하여, 계몽주의 시대에 기악음악이 의미없는 공허한 것으로 해석되었

103) 위의 책, p.195.

던 것과는 달리, 낭만주의시대에 와서는 ‘시적 자부심’에 의해 숭고하고 경이로운 것으로 새롭게 해석되기에 이른다. 낭만주의자들에 의해서 가사가 있는 성악음악은 제한성이 있는 것으로 평가된 반면에, 비 규정성의 숭고함, 기술적인 면에 있어서 신비스러움으로까지 평가받은 기악음악은 무한성의 표현이라 인정받으며 형이상학적인 영예를 획득하게 되었다. 오랜 세월동안 성악음악보다 못한 불완전한 음악으로 생각되고 취급되었던 기악음악이 낭만주의 시대에 이르러서는 ‘가장 순수한 예술’로서 자율성을 획득함과 동시에 그 표현의 추상성으로 인하여 최상의 예술로 낭만주의자들의 찬미의 대상이 된 것이다. 기악음악은 한 세기만에 인간의 이해력을 초월한 신비로운 현상으로 경건하게 간주되어, 언어를 넘어서는 ‘초(超)언어’로 인정받게 되는 사고변화를 가져왔다. 이는 음악미학사에서의 코페르니쿠스적 전환이라 할 수 있다. 달하우스가 말한 바에 의하면 “말로 표현할 수 없음”이라는 시적 개념이 아니었더라면, 음악적으로 혼란스럽고 공허한 그 무엇이 숭고하고 경이로운 것으로 변형되는 것을 설명할 수 없다.”고 하였다.¹⁰⁴⁾

나우만(Barbara Naumann)은 낭만주의자들이 음악이라는 장르에 몰입하는 근거를 음악 자체가 갖고 있는 소재적 특성에서 찾을 수 있음을 지적하고, 이를 ‘지시 관계를 배제한 음향성(referenzlose Klanglichkeit)’과 ‘수학과 유사하게 전개가 가능한 체계적이고 무한한 진보성 analog der Mathematik ausweisbare systematische und unendliche Progressivität’, 그리고 ‘유희적 특성’이라 규정하고 있다.¹⁰⁵⁾ 나우만이 말한 이러한 음악적 속성

104) Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), p.63.

(이경희, “18세기 후반 독일 기악미학관의 변화”, 『음악과 민족』 제15호, (부산: 민족음악연구소, 1998), p.125. 재인용.)

105) Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990, S.3.

들은 곧 가사에서 분리된, 음악 자체의 물질적, 소재적 측면을 뚜렷하게 드러내는, 바로 기악음악의 특성에 상응하는 것이다.¹⁰⁶⁾ 낭만주의자들은 이러한 음악의 속성에서 ‘보편성(Universalität)’을 보았으며, 쉐레겔(F. Schlegel)은 “모든 예술은 음악적 원칙을 지니며 음악 자체로 완성된다”고 주장하기까지 하였다.¹⁰⁷⁾

낭만주의자들의 주장에 따르면, 음악의 감정상태는 ‘기적’, ‘마술’, ‘도취’와 같은 언어로 표현이 된다. 바켄로더는 기악음악은 우리들의 일상적 언어를 사용하고 있지 않기 때문에, 그러한 감정의 상태는 말로 표현할 수 없을 뿐 아니라 경건함의 위치로까지 격상된 음악에 대해서는 정의를 내릴 수 없다고 하였다.

요세프(Joseph)는 큰 연주회장에 갔을 때, 많이 모인 청중들을 보지 않고 마치 교회에 있는 것과 같은 경건한 감정으로 음악을 감상했다. ‘숨죽인 듯 꼼짝하지 않고’ 그는 바닥만을 응시하였다. 어떤 음조차 그를 피해가지 못했고, 결국 강한 집중력으로 지쳐서 기진맥진한 상태가 되었다.¹⁰⁸⁾

그런데, 위의 바켄로더의 글에서 볼 수 있는 것과 같은 종교와 예술을 통합하고자 하는 시도는 초기 낭만주의자들에서 자주 나타난다. 종교와 예술을 같은

106) 이미 마테존은 1739년에 완전한 악장에서 기악 음악을 ‘음의 언어(Tone-Sprache)’, 또는 ‘음의 연설(Klang0Rede)’에 비유하였다. “기악은 음의 언어 혹은 음의 웅변에 다름 아니다. 때문에 그것은 심성의 어떤 움직임에 유발하는데 그 원래 의도가 있다. 움직임을 유발시키기 위해서는 음정에 내재된 힘, 능숙한 악장 분할, 적절한 진행 등에 유의하여야 한다.’

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p.82.

(홍정수 · 오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999), p.63. 재인용.)

107) “모든 예술은 음악적 원칙을 지니며 음악 자체로 완성된다. 이 원칙은 철학 뿐 아니라 문학에서도, 어쩌면 삶에도 적용되는 것이다. 음악은 사랑이다. 음악은 미술보다 한층 더 고귀하다. Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel- Ausgabe*. hrsg. v. E. Behler v. Ernst Behler. Paderborn, Münchenm, Wien, 1979. S.213. Nr.120.

108) Wackenroder, *Werke und Briefe* (Jena), p. 283 (Ibid., p. 83).

위치에 두고 말하는 것은 낭만주의자들이 보여주는 큰 특징 중의 하나이다. 이같은 특징은 티크의 ‘외부세계로 통하는 문을 닫고 종교적인 성격과 무의식적으로 결합되는 미적 관조로 몰입하는 것이다’라는 예술종교에 의해 더욱 강력히 공식화되었다.¹⁰⁹⁾

바이세(C. H. Weisse; 1801- 1866)가 기술하고 있는 예술 형식에 대한 종교철학에 의하면, 고전적 예술은 신화에 의해서, 낭만적 예술은 기독교에 의해서 영향을 받았으며, 미(美)를 숭배하는 근대 예술은 ‘종교가 예술이고 예술이 종교’라는 종교적 의식에 의하여 영향을 받았다는 것이다. 이것은 이미 슐레겔, 호프만, 그리고 헤겔에 의해서 ‘기독교, 낭만주의 시대’의 개념으로 공식화되었던 것이다. 낭만주의는 내적인 감각의 이미지를 추구하는 성향으로 점차 물질성을 탈피해가면서 결국 완전히 물질적 외피를 벗어던져야 하는 단계로까지 발전한 것이다.¹¹⁰⁾ 즉, 낭만주의 시대의 기악음악의 위치는 감각을 더 이상 필요로 하지 않는 정신의 단계로 격상되면서 정신적 본질인 종교의 단계로까지 승화, 발전하게 된 것이다.

이처럼, 낭만주의 시대의 기악 음악은 그 위상 면에서 놀라울 정도로 격상되며 형이상학적으로까지 승화되어, 마침내 19세기 전반에는 여러 예술장르 중 가장 높은 지위를 차지하는 단계에까지 이른다. 특히, 초기 낭만주의자들은 예술이론에서 무엇보다도 문학을 새롭게 규정하는 문제에 집중하는데, 이때 음악은 그 본보기로 간주되었다. 다시 말해서, 음악은 문학이 목표로 하여 지향해야 할 이미 ‘완성된 형태’로 주목되었고, 낭만주의자들의 표현미학은 낭만주의 예술관과 접하여 낭만주의 음악미학으로 발전됨으로써 기악에 대한 새로운 의미와 가치를 부각시키는 결과를 낳았다. 이는 초기 낭만주의자들이 계몽

109) Ibid, p. 90.

110) 강성원, 「미학이란 무엇인가」, (서울: 사계절 출판사, 2000), p. 127.

주의자들과는 달리 기악을 계몽주의적인 합리적 이해라는 차원에서 벗어나 더욱 고귀하고 근원적인 언어로 이해했기 때문이다.

따라서, 음악이야말로 무한함으로의 절대성의 표현이라는 낭만주의의 음악관은 기악에 대한 획기적인 평가에서 비롯되는 독특한 예술관으로부터 성립된 것으로서 형이상학으로 전개되는 과정을 밟게 된다. 음악은 의지 자체를 표현한다는 쇼펜하우어의 절대 음악론,¹¹¹⁾ 바그너의 음악극론, 즉 모든 예술들이 종합되어 최고도의 극적인 예술형식에까지 이르게 되는 음악극 논리에도 기악 음악의 형이상학론이 그 바탕을 이루고 있다.

즉, 절대 음악론은 순수한 음 만으로, 즉 그 어떤 것과의 결합 없이 그 자체의 음악 언어만으로 이루어진 것이라는 이론으로서, 이 이론이 점차 사람들의 공감대를 형성하는 마음의 언어로서의 음악 역할을 제대로 설명하지 못하게 되면서 형이상학적인 범주들 속에서 음악을 논하는 미학으로 대체되기 시작하였던 것이다. 그러므로 ‘기악음악의 절대 음악론’과 ‘기악음악의 형이상학론’의 의미는 분명히 다른 개념임을 알 수 있다.

물론, 순수 기악음악의 영역으로부터 발전했다는 점에서 ‘기악음악의 절대 음악론’과 ‘기악음악의 형이상학론’은 비슷한 의미로 쓰여지는 예가 많다는 점을 부인할 수 없는 사실이다. 그러나, 이 두 개념이 동일한 의미로 인식되는 데에는 문제가 있다. 적어도 이 두 개념의 구분에 대해서 깊이 따져보아야 하는 데에는 그럴만한 충분한 이유가 있다.

일단 절대음악은 순수 음으로만 이루어진 것으로 음악 외적인 내용, 즉 표

111) 쇼펜하우어는 음악에 의해서 표현되는 추상적인 감정을 이야기함으로써 절대성을 추구하였으며 이것은 기악음악의 형이상학이 감정미학을 토대로 했음을 보여주는 것이다. 쇼펜하우어는 바켄로더와 티이크, 그리고 호프만 등의 기악음악의 상위론을 토대로 하여 기악음악이 형이상학적인 위엄을 부여하였고, ‘절대성(absolute)’이야말로 예술론 그 자체를 나타내는 종교적 관념이라 생각하였다.

Wackenroder, Werke und Briefe (Jena), p. 101- 102.

체를 드러내고자 하는 의도를 전혀 갖지 않는 음 자체만으로 형성된 형식 위주의 기악음악을 말한다. 화성, 조성이라는 순수하게 음악적인 원칙에 의한 절대음악은 방향성있는 움직임 을 갖고 있는 것으로서 그 자체 음악적 논리의 체계를 형성하는 음악언어라고 말할 수 있겠다. 이처럼 순수 음으로만 올리는 형식으로서 언어가 전혀 필요치 않은 기악곡 형식은 낭만주의시대 최고의 예술로 대두되었다. 따라서, 절대 음악론은 단순히 음 그 자체를 본 것이며, 순수 음들의 형식으로 이루어진 기악곡으로 본 것이다.

이와 같이 순수 음 자체의 형식론은 한슬릭의 절대적 음악 형식인 음으로 올리는 형식, 나아가 20세기 음악 사회학¹¹²⁾의 대표자인 막스베버(Max Weber)의 음악론에 이르기까지 크게 영향을 미쳤다. 음의 역동성(energy)이라 표현하는 음악 현상학적 관점은 절대 음악론과 일치한다.

살펴본 것처럼 절대 음악론이란 아무리 ‘음악적 논리’를 포함하는 형식을 내포할 지라도 음악 안에서 그 외의 모든 것과는 단절된 상태의 형태로 음 그 자체만으로 이루어진 순수 음악 형식으로 볼 수 있기 때문에 ‘기악음악의 형이상학’의 개념과 상통한다 볼 수 없다. 오히려 절대 음악론은 어떻게 보면 형이상학보다는 형이하학에 가까운 개념으로 보아야 옳다. 그러므로, 절대 음악론은 어떤 의미에서는 단순하다고 할 수 있는 형식주의 이론으로 고차원적인 승고의 개념인 형이상학론과 똑같은 의미로 규정짓는 것은 곤란하다.

그리고, 형이상학론이란 용어는 그 자체만으로 철학적인 요소를 다분히 지니고 있다. 이는 절대 음악론이 ‘관념론적’이라는 것을 배제하는 측면이 있는

112) 음악 사회학의 연구사는 오래되지 않았지만 지금까지 몇몇 뛰어난 연구를 낳았으며, 이것의 고전적 기초를 쌓은 것으로 막스 베버의 연구 『음악의 합리적, 사회학적 기초-Die rationalen und soziologische Grundlagen der Musik』(1921)가 있다. 그는 음악의 구조적 기초인 음조직을 발전적인 ‘합리화’의 증거로 추적하여 사회학적으로 기초지우는 것으로부터 출발했다. 그 후 블라우코프(K. Blankopf)는 20세기의 대표적인 음조직인 12음기법을 취급하여 이 방법을 계승하고 아울러 마르크스적 사회비판을 가미했다. 이상의 연구는 그 경향으로 보아 ‘음조직의 사회학’, 혹은 ‘공간 음향학의 사회학’이라고 불리우기도 했다.

반면에, 형이상학론은 오히려 그것을 포괄하고 있는 ‘관념론적’ 측면이 훨씬 더 강하기 때문에 절대 음악론과 형이상학론을 같다고 규정짓기에는 무리가 있다. 사실상, ‘관념론’¹¹³⁾이란 일반적으로 철학의 근본적인 물음이라 할 수 있는 “만물의 근원은 무엇인가?”에 대한 해답으로 크게 두 방향인 유물론적인 방향과 관념론적인 방향으로 나뉘어지는 데에서 비롯한다. 관념론은 유물론과 상반되는 입장에서 만물의 근원이 물질이 아닌 정신적인 것이라는 입장을 뜻하는 것으로 이를 물질과 대비시키고 정신에 우위를 부여하는 것인바,¹¹⁴⁾ ‘물질’을 ‘절대 음악론’, ‘정신’을 ‘형이상학론’을 가리킨다고 말할 수 있다. 또한 관념론은 크게 두 방향으로, 즉 ‘객관적 관념론’과 ‘주관적 관념론’¹¹⁵⁾으로 나뉘는데, 이 때 전자가 정신적인 어떤 것이 역사적 사회적 근거를 벗어나 독자적이고 “객관적”으로 존재하는 본질을 뜻하는 것으로 바로 ‘존재론적’ 또는 ‘형이상학적’인 관념을 가리킨다.¹¹⁶⁾ 따라서 유물론은 절대 음악론을 옹호한다 할 수 있고 관념론은 그 안에서 특히 객관적인 측면의 형이상학론을 옹호한다고 말할 수 있는 것이다. 그러므로, 절대 음악론과 형이상학론은 철학적 · 관념론적인 면에서도 상반된다. 즉, 가장 근원적인 철학적 관념의 질문에서 살펴봄에 있어서도 이 두 용어의 의미는 매우 대립됨을 알 수 있다.

예컨대, 소나타 알레그로 형식의 구조 안에서 매우 긴밀한 내적인 연결성을 유지하는 주제 발전과정을 통한 완전한 형식미는 절대 음악론에 속한다 할 수 있고, 이에 더 나아가 초기 낭만주의음악미학에 결정적인 영향을 끼친 호프만

113) 이념, 정신, 의식, 영혼, 지각 등을 존재 및 인식의 근원으로 삼고물질이란 이러한 근원으로부터 발생한 2차적인 현상이라고-물질보다는 정신이 우위라고- 생각하는 모든 철학 방향을 통틀어서 관념론이라고 말한다.

114) 차은경, 칸트와 피히테의 자아개념의 비교, (서울: 철학과 학회, 1998) 참고.

115) 주관적 관념론은 주관적인 인간의 의식을 절대화시켜 객관적인 대상의 독자적인 실재성을 의문시하고 그것을 의식의 내용에 따라 규정하려 하는 측면을 뜻한다.

116) 차은경, "칸트와 피히테의 자아개념의 비교", 참고.

의 <베토벤의 제 5번 운명교향곡>에 대한 평가절상으로 인해 표명되기 시작한 훨씬 더 유기체적이고 내적 형식화한 표현형식 관점은 낭만주의 음악미학으로서의 ‘기악음악의 형이상학론’을 지칭한다 말할 수 있다. 호프만의 베토벤 평론은 낭만주의의 본질인 무한한 정신세계로 나아가는 열망이 ‘형식’이라는 매개체를 통하여 발전해 나가면서 내적인 긴밀함의 유기적 구조로 형성되고, ‘경건’의 감정으로 여겨지는 신성한 음악, 종교음악으로까지 격상된다는 관점에서 풀어나간다. 이는 바로 낭만주의시대의 본질을 가장 잘 나타내는 이론으로 이 시대의 중요한 의미영역으로 자리잡게 된 이론인 ‘기악음악의 형이상학론’으로 성립한 것이다.

이처럼 기악음악의 형이상학론은 앞서도 잠시 언급하였듯이 음 자체로만 이루어진 측면의 절대 음악론과는 달리, 철학적, 관념적인 요소를 지닌, 음악 안에서만 설명될 수는 없는 형이상학적인 요소를 내포한다. 그러므로, 절대 음악론과는 다른 개념이라는 것을 인식해야한다.

결국 진정한 낭만주의 음악미학은 기악음악의 형이상학으로서, 언어가 표현하지 못하는 것조차 표현할 수 있다는 ‘절대성’의 예술을 실현한 절대 음악론에서 더 나아가 형이상학론적 사고에 힘입어 ‘경건’의 감정으로 듣게 되는 종교적이고 신성한 예술종교로까지 전개된 것이다. 그러므로, 초기 낭만주의 음악미학을 ‘절대 음악론’ 또는 ‘형이상학론’ 이라고 어느 하나의 의미 영역으로 한정 지을 수는 없겠다. 음악 미학적 사고의 변천과 더불어 나타난 약간의 사고 차이로서, 후자가 한층 더 나아간 초월적 경건함으로 이해된다는 점에 초점을 맞춰 생각해 볼 때는 절대 음악론이라기보다 형이상학론이라는 의미영역으로 해석되어질 때 더 적절하지 않을 까 생각된다. 그렇기에 본 논문에서도 초기 낭만주의 음악미학을 설명함에 있어서 기악음악의 형이상학론쪽에 좀 더 비중을 두었다.

중요한 점은 두 개념을 어떤 시대로 한정을 지어 개념을 국한시키기 보다는 초기 낭만주의 음악미학 성립에 중요한 의미영역을 파악하였다는 점이 강조되어야 한다. 즉, 낭만주의시대는 순수기악음악의 영역으로부터 절대음악론이라는 성립을 한 단계 거치면서 ‘기악음악의 형이상학’이라는 한층 더 격상된, 한 시대를 구분 지을 수 있는 큰 의미영역을 확립하였다는 점이다. 그리고 이러한 초기 낭만주의 예술관의 성립단계가 음악을 낭만주의적 이상이라고 표현한 호프만에 와서 확실해지기 시작하였다는 점이다. 특히, ‘베토벤 비평론’을 통해서 초기 낭만주의의 미학관인 무한한 세계로의 동경을 설명하는데 있어서, 그는 순수한 음의 움직임만을 통해서 우리에게 무한한 세계를 열어주는 낭만주의의 본질인 무한성, 끝이 없는 정신세계로 나아가는 열망, 그 움직임들이 발전·전개해 나가면서, 즉 ‘형식’이라는 구성체로 인하여 얻어지는 내적인 긴밀함의 유기적 구조로서 ‘기악음악의 형이상학론’을 설명하고 이론화 하였던 것이다. 다시 말해서, 그의 이론화 작업은 구체적인 음악 구성과정의 실례를 통해 이루어졌던 것이다.

요컨대, 초기 낭만주의주자들의 예술 이론의 성립은 예술작품의 형식 안에서 이루어질 수 있었다는 것을 알고 이 시대의 형식의 중요성에 대하여 다시 인식할 필요가 있겠다. 낭만주의자들에 의해 형식은 내용을 포함하기 위한 수단이 아니라 표현을 형식화한 것으로 간주되었다. 또한, 음악은 평범한 언어세계를 초월하는 ‘본질적 세계’, ‘형이상학적인 의미세계’로 수용되어 순수한 음으로만 구성된 기악음악을 무한성의 낭만주의적 본질을 가장 잘 나타내는 예술로 생각되었고, 낭만주의적 형식 개념을 통해 기악음악의 형이상학론이 성립된 것이다.

VI. 결 론

낭만주의시대 기악음악은 언어가 표현할 없는 심오한 영역을 표현할 수 있는, 즉 모든 예술의 지향점이 되는 최고의 경지에 도달한 예술로서 극찬되었다. 이는 다시 말해서 과거 기악음악이 성악음악에 비해 열등하다는 언어 우위적 사고를 탈피하고 기악음악을 최고의 표현예술로 여기는 기악음악의 우위론으로까지 음악관의 획기적인 전환을 이루었음을 뜻한다. 더 나아가 음악의 미적 관조가 종교적 경건함으로 상호 이입하면서, 종교의 본질인 무한성을 표현하는 19세기의 진정한 예술종교로까지 발전됨에 이르렀다. 이렇게 미적 관조가 경건의 감정으로서 나타날 수 있는 것은 역으로 종교적 경건함이 때때로 미적 관조의 출발점이 되는 과정이다.

낭만주의 사상이 18세기 후반의 독일 문학의 전통과 어우러지면서, 숭고함의 미학을 배경으로 하여 더욱 성장할 수 있었던 것은 ‘교향곡’이라는 장르가 낭만주의의 이상적 장르로서 새롭게 인식된데 있다. 교향곡은 그 대규모 형식의 틀과 색채적 다양성을 표현세계에 상응시킬 수 있었기 때문에 보편성, 세계주의와 같은 부르주아 문화 창출에 적합한 장르가 되었기 때문이다.

‘교향곡’과 같은 기악음악에 관한 음악이론은 티크, 노발리스, 옌커, 슐레겔 등의 초기 낭만주의 이론가들을 중심으로 나타났다. 특히, 호프만은 교향곡을 낭만주의 대표적 장르로 인정하는데, 베토벤의 「운명 교향곡」에 관한 비평문에서 그러한 낭만주의 미학이 중요하게 다루어지고 있다. 이 비평문은 바로 낭만주의 미학의 절정을 이루는 기악음악의 형이상학의 중요한 이론적 토대가 되었다. 호프만의 『베토벤 제 5번 교향곡에 관한 평론』은 낭만주의 미학의 관점에서 본 기악음악에 대한 새로운 접근이었던 최초의 음악비평이었다는

점에서 매우 중요하다. 호프만은 낭만주의 음악미학의 형성과정을 이해하는데 있어서 간과해서는 안 될 중요한 인물이다. 이에 필자 또한 낭만주의 음악미학 이론을 이해함에 있어, 문학가 호프만이 음악에 끼친 중요성을 그의 음악관과 베토벤론으로 나누어 중점적으로 고찰하였다. 한편, 호프만의 베토벤 비평문이 그 당시 중요하게 여겨진 가장 큰 이유는 베토벤의 「운명 교향곡」을 분석함에 있어서, 형식을 단순한 구성요소들의 결합이라는 개체들의 집합으로서의 구성형식이 아니라 유기체적 형식으로서, 또한 내적 형식화한 표면 형식으로 보았다는 데 있다. 즉, 이전 시대와 달리, 낭만주의 기악음악의 형식은 훨씬 더 고차원적이고 숭고의 개념에 이르는 형식개념으로서, 낭만주의 시대 음악미학의 절정이었던 기악음악의 형이상학론을 표명해주는 데 큰 의의를 지닌다.

이와 같이 호프만의 중요성은 낭만주의 음악미학의 형성에 중요성을 지닐 뿐 아니라 오늘날까지 새롭게 연구되고 그 가치가 중요하게 인정되고 있다. 특히, 현대 음악미학자들인 리히텐한(E. Lichtenhahn), 달하우스(C. Dahlhaus), 에게브레히트(H. H. Eggebrecht), 밀러(N. Miller)에 이어서 호프만 평론의 음악 미학적 가치를 평가하는 연구는 지금도 활발히 진행되어지고 있다.

참 고 문 헌

<단행본>

- Beardsley, M. C, *Aesthetics from Classical Greece to the present: A Short History*, 이성훈 · 안원현 공역, 『미학사』, 서울: 이론과 실천, 1994.
- Dahlhaus, C, *Die Idee der absolute Musik*, Trans. by R. Lustig, *The Idea of Absolute Music*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Dahlhaus, C, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Trans. by Robinson, J. B, *Nineteenth - century Music*, Berkeley · Los Angeles · London: University of California Press, 1989.
- Dahlhaus, C, *Musikästhetik*, 『음악미학』, 조영주 · 주동울 공역, 서울: 이론과 실천, 1993.
- Grout, D. J, *A History of Western Music*, New York: W. W. Norton Company Inc., 1996.
- Hanslick, E., *Vom Musikalisch Schönen*, 대한음악저작연구회 역. 『음악미론』, 서울: 삼호출판사, 1989.
- Hegel, G. W. F, *Die Musik*, 『음악미학』, 김미애 역, 서울: 시와 시학사, 1995.
- Hegel, G. W. F, *Vorlesungen uber die Asthetik*, 『헤겔미학 II』, 두행숙 역, 서울: 나남출판사, 1996.
- Hoffmann, E. T. A, 『호프만 단편집』, 김선형 역, 마산: 경남대학교 출판부, 1997.

- Hoffmann, E. T. A, 『E. T. A. Schriften zur Musik』, Edited by Friedrich Schnapp, Munich, 1963.
- Junker, Ludwig Karl, *Betrachtungen über Mahlerey*, Tonkunst, und Bildhauerkunst. Basel, 1978.
- Kant, I. *Kritik der Urteilstkraft*, 이석훈 역, 『판단력 비판』 서울: 박영사, 1994.
- Michels, Ulrich., *dtv-Atlas zur Musik*, 『음악은이』, 홍정수 · 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사, 2000.
- Strunk, O., ed. *The Romantic Era, Source Readings in Music History*, New York: W. W. Norton & Company Inc., 1965.
- Tatarkiewicz, W, *A history of Six Ideas*, 『미학의 기본개념사』, 손효주 역. 서울: 미진사, 1993.
- 김상태, 『음악미학』, 서울: 세광음악출판사, 1991.
- 오병남, 『미학강의』, 서울: 서울대학교 미학과, 1990.
- 조요한, 『예술철학』, 서울: 미술문화사, 2003.
- 한독음악학회 편, 『음악미학 텍스트』, 부산: 세종출판사, 1998.
- 홍정수, 『미학적 음악론』, 서울: 정음출판사, 1993.
- 홍정수 · 오희숙, 『음악미학』, 서울: 음악세계, 1999.

<학술지 및 학위논문>

- 김용환, ‘낭만주의의 모티브와 심볼’, 음악과 민족 제16호, 부산: 민족음악연구소, 1998.
- 박계수, ‘E. T. A. Hoffmann의 작품 “Der goldene Topf”에 나타난 Erzähler의 기능 연구.’

- 서인정, '초기 낭만주의 음악미학에 대한 연구', "미학 · 예술학 연구", 서울: 한국미학예술학회, 1998, pp. 29-43.
- 이경희, '한슬릭의 "형식"과 "내용" 개념에 관한 소고', 음악논단 제 13집, 1999.
- 이경희, '18세기 후반 독일 기악 미학관의 변화', 음악과 민족 제15호, 부산: 민족음악연구소1998.
- 홍정수, 'E. T. A. 호프만의 음악미학-소설"크라이슬러리아나"를 중심으로' 음악이론연구 제 3집, 서울: 서양음악연구소 1998.
- 강용식, '박켄로더와 호프만의 낭만주의 음악관에 대한 재해석', 서울대학교 석사학위 논문, 2002.
- 권성애, '절대음악과 표제음악에 대한 19세기의 논쟁', 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1995.
- 김효정, '호프만 문학에 나타난 음악적 요소', 이화여자대학교 석사학위 논문, 1997.
- 이경희, '음악의 자율성 성립과 그 미학적 근거', 서울대학교 석사학위 논문, 1990.
- 정진행, '음악에서의 형식의 문제-18세기 음악수사이론의 관점에서 본 외적 형식과 내적 형식의 화해가능성에 대한 고찰', 서울대학교 석사학위 논문, 1995.
- 최민숙, E. T. A. Hoffmann의 작품에 나타난 '이중자아 Doppelgänger 모티브 연구', 이화여자대학교 박사학위 논문, 1993.
- 한지수, '기악음악의 이론적 배경-John Neubauer의 견해를 중심으로-', 서울대학교 석사학위논문, 1993.

<사전류>

Harvard Dictionary of Music, 2nd ed. London: Harvard University Press, 1986.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London: Macmillan
Publishers Ltd., 1980.

ABSTRACT

Metaphysics of Instrumental Music in the Early Romantic Era

- Focused on E. T. A. Hoffmann-

Park, June Hye

The Department of Music

Graduate School

Sungshin Women's University

During the transition period from the end of 18th century into the 19th century, the meaning of pure music emerged as a new paradigm of music aesthetic. With this as a momentum, the foundation for the metaphysics of instrumental music of romantic era was established. The instrumental music up to the previous era had been considered as an art without any meaning because it did not have any words. However, such ambiguousness and non-concreteness of pure instrumental music were changed into a world of meaning indigenous to music by romanticists and led to the recognition of music from a new dimension as an art in its own right and one that can truly express the essence of romanticism.

As for the theoretical background that allowed for the instrumental music to become the highest level of romantic art, the influence of earlier romantic literary men was decisive. There were men of letters such as Novalis, Schlegel, Hoffmann, etc., among which Hoffmann was the theorist that had the biggest influence on the aesthetical ideology of this era. These people established the

important fundamentals for the formation of romantic aesthetic theory involving the theory of absolute music and the metaphysics of instrumental music.

Especially, Hoffmann's 『*Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*』 became the evidence to the materialization of "Metaphysic Theory of Instrumental Music," which accomplished the peak of aesthetics during the romantic period. The 『*Besprechung der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*』 allowed the aesthetic of sublimity that was being pursued in literature during that era to be transmitted into a symphonical music.

In this manner, romanticists of the earlier stage looked upon pure instrumental music as an art that conveyed the essence of romanticism, 'infinity.' This not only brought about the establishment of the theory of romantic absolute music, but it further elevated into 'religion through art,' with the demand for religious piety in pure instrumental music. In other words, the accomplishment of essence of "a theory on absolute music during the romantic era can be said as having reached a point where it shaped the true romantic music aesthetics, which is the metaphysics of instrumental music.

This study attempts to examine the process of establishing the earlier stage of music aesthetics during the romantic era first, and then examine the concept of romantic mode that artistically materialized the substantial concept of romantic aesthetics. It also attempts to study the critique that connected the metaphysic concept through a detailed analysis of Beethoven's Symphony No.5, Op.67 by Hoffmann, who is the representative theorist that had directly influenced on the formation of metaphysical theory of instrumental music during the romantic era. Through such study, we can reach an essential understanding of the metaphysical theory of instrumental music and the music aesthetics of that era.